الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية:الآداب واللغات

قسم:اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:...../.....

1- رقم التسجيل:97330167

2- رقم التسجيل:085079831

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر: تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

بناء البطل التراجيدي في مسرح السيد حافظ

إعداد الطالبين:

بن حافظ عائشة

بوزيدي زكريا

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الاساتذة:

د/ عمر عليوي	**الرتبة: أستاذ محاضر**	جامعة المسيلة	رئيسا
د/ عزوز ختيم	**الرتبة: أستاذ محاضر**	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د/ محمد زعيتري	**الرتبة: أستاذ مساعد**	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية : 1439-1440هـ-2018- 2019 م

شكـــــر وعرفـــان

بســـــم الله الرحمان الرحيم:

قال تعالى:" رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ" ﴿النمل/19﴾ .

فالحمد لله الذي بنعمه تتم الصالحات ،ونحمده حمدا كثيرا على ما أصبغه من نعمة ظاهرة وباطنة.

يسرنا أن نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور:"**عزوز ختيم**"

دون أن ننسى الأستاذين: الدكتور "**عمر عليوي**" الدكتور " **محمد زعيتري**" الذين تحملا عناء قراءة هذا البحث .

هذا ويسرنا أن نتقدم بجزيل الشكر إلى كلية الأداب واللغات الأجنبية وقسم اللغة والأدب العربي وجميع أساتذته.

وإلى كل من قدم لنا يد العون من بعيد أو من قريب.

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

مقدمة ..... أ

مدخل: لمحة عن المسرح العربي

أولا- لمحة عن المسرح العربي وتطوره 5

ثانيا- لمحة عن المسرح في مصر..... 6

الفصل الأول: الشخصية المسرحية بين الدراما والتراجيديا

أولا- الشخصية المسرحية الوجود والحدود.....11

1- مفهومها 11

أ- لغة 11

ب- اصطلاحا 11

2- أنواع الشخصية 12

ثانيا- الشخصية البطلة وأبعادها 14

1- مفهومها 14

2- أبعاد الشخصية البطلة 14

أ- البعد الفيزيولوجي(الجسدي) 15

ب- البعد الاجتماعي 15

ج- البعد النفسي.....16

ثالثا- عناصر البناء والدرامي والتراجيدي في المسرحية 18

1- بين الدراما والتراجيديا 18

أ- تعريف الدراما 18

ب- نشأة الدراما 19

ج- أنواع الدراما.....21

2- عناصر البناء الدرامي والتراجيدي 25

أ– الشخصية / القناع.....25

ب- الصراع 26

ج- الحوار 28

رابعا- مراحل حبك وبناء البطل التراجيدي في المسرحية.....30

أ- تعريف الحبكة.....30

ب- الحبكة ودورها في بناء البطل التراجيدي عند أرسطو 31

ج- الحبكة وبناء البطل التراجيدي بين الكلاسيكيين والرومانسيين 31

2- بناء البطل التراجيدي في المسرح الحديث.....32
3- مراحل بناء البطل التراجيدي في المسرح 33
أ-العرض التمهيدي Introductory Presentation.....33
ب- الوضعية الاستهلالية Initial Situation.....33
ج-الوضعية الأساس Basic Situation.....34
د- نقطة الانطلاق Inciting point 35
ه- التعقيد Complex.....35
و- التصعيد 36
ز- تعقيد التصعيد 37
ح- الذروة.....37
ط- نقطة التحول "نقطة الانقلاب".....37
ي- الحل Solution 38
الفصل الثاني: بناء البطل في بعض مسرحيات السيد حافظ
أولا- البطل "المذيع "وبناء الفضاء التخيلي لدى المتلقي في مسرحية "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" 40
1- الأماكن المفتوحة 44
2- الأماكن المغلقة 44
ثانيا- الموت بطل تراجيدي لبوس لكل الشخصيات في "بوابة الميناء" 46
1- ملخص مسرحية "بوابة الميناء "للسيد حافظ.....46
2- الموت وبناء البطل التراجيدي بالصراع الدرامي البانورامي.....46
3- رمزية الموت ودلائليته في صناعة الشخصيات 50
ثالثا- سندس بطل التحدي وصناعة الوطن 55
1- ملخص المسرحية 55
2- الحوار التراجيدي وبناء الشخصية البطلة سندس.....56
أ- انسجامه مع الشخصية البطلة.....60
ب- التكثيف والتركيز والإيجاز 63
ج- الواقعية 64
د- التوالدية.....66
ه- الرشاقة والإيقاعية 68
و- بناء المشهد المسرحي 71
ز- شعرية اللغة.....71

ح- الحوادث المسرحية.....71
ط- عود على بدء.....72
خاتمة.....74
قائمة المصادر والمراجع.....76
الملحق 83

مقدمة

مقدمة

يعد العمل المسرحي من الأعمال الأدبية الفنية المرتبطة بالمجتمع، ولهذا يطلق على المسرح بأنه أدب الشعب، خاصة إذا مثل على الخشبة وتفاعل معه الجمهور، ودخل معه في عمل تشاركي سواء أكان بالرفض أم بالقبول، بل إن الجمهور قد يشارك بأدوار أحيانا كأن يطلب إعادة مشهد ما أثار الدهشة أو الفرجة .

فالأدب المسرحي أخذ مكانته من قربه من الجماهير إضافة إلى خصائص لغته التي تجمع بين الإطناب والمساواة والإيجاز والحوار، وتصارع الشخصيات وتعانق الإيقاعات الصوتية والصورية وامتزاج الألوان فيها في شكل فسيفساء إمتاعية إفادية ووبناء شخصيات تتلاءم والفكرة التي يريد الكاتب معالجتها.

فالشخصية في العمل الإبداعي والمسرحي تبدأ كائنا ورقيا ألسنيا ثم تصير وجودا واقعيا بمعنى أنها أداة فنية يبتدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها، فيجعل لها آثارا وبصمات في عمله الإبداعي. إذ يوليها كتاب المسرح ونقاده قيمة كبرى ومكانة عظمى، فيعتبرون الحبكة ما هي إلا نتاج لصراع الشخصيات حيث إن حركة الشخصية البطلة هي جوهر الحبكة المسرحية وخيطها الرابط بين أجزائها. فالدراما تسعى إلى تصوير الشخصية وهي في حركة دائمة. إذ يعني هذا أن شخصية الممثل في اقتباسه لشخصية التي يريد تمثيلها، تكون مثل حركة الرسام في تشكيله لحركة الصورة، حيث يقوم الممثل باقتباس الشخصية التي يود تمثيلها وتصويرها، بأن يحاكيها بكل ما فيها، سواء أكان على المستوى الداخلي أم الخارجي، بالإضافة إلى حركة الشخصية حيث تتوفر فيها السمات الأربعة التي بواسطتها تقوم بدفع الحدث وتحريكه، وهي: اللياقة والكفاية والإمكانية، وهذه الشروط تجعل الشخصية الدرامية وقادرة على دفع الحدث وتحريكه.

من هنا وقع اختيارنا على موضوع الدراسة الموسوم بـــ : **بناء البطل التراجيدي في مسرح السيد حافظ.**

ولمعاجلة هذا الموضوع يمكن طرح الإشكالية الآتية:

- كيف رسم السيد حافظ شخصياته البطلة في أعماله المسرحية؟
- كيف بنى شخصية البطل التراجيدي بخاصة في أعماله الدرامية؟
- ما الفنيات والأبعاد التي رسم بها البطل التراجيدي متساوقا مع باقي الفنيات المسرحية؟

وقد دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع بمجموعة من الأسباب الذاتية والموضوعية، فالذاتية تمثلت في حب الاطلاع والإثراء المعرفي في الميدان المسرحي، وإعجابنا بالفن المسرحي، أما الموضوعية فتمثلت في معرفة الركائز المسرحية والأسس الفنية والدلالية لبناء الشخصيات البطلة، وبخاصة التراجيدية منها، وما تعلق بطبيعة بنائها وتشكيلها باعتبارها مكونا نفسانيا واجتماعيا وفيزيائيا.

ولتحقيق الأهداف المرجوة فإن ضرورة الدراسة اقتضت منا توظيف مجموعة من الوسائل الإجرائية لبعض المناهج:

وصفي، بنيوي، سيميائي، أسلوبي، حسب الحاجة التي تقتضيها مراحل الدراسة.

وقد ارتأينا بمعية الأستاذ المشرف أن تكون خطّة الدراسة على النحو الآتي:

مقدمة، مدخل، فصلان، ملحق وخاتمة.

قدمنا في المدخل لمحة عامة عن المسرح العربي وبخاصة المسرح في مصر.

وجاء الفصل الأول بعنوان: **الشخصية المسرحية بين الدراما والتراجيديا** : ناقشنا فيه عناصر البناء الدرامي والتراجيدي في المسرحية، مفهوم الدراما، نشأتها، التراجيديا، الكوميديا، الميلودراما، المونودراما، كما تطرنا إلى عناصر البناء الدرامي: الشخصية، الصراع، الحوار، وفي الأخير مراحل حبك وبناء البطل التراجيدي في المسرحية.

أما الفصل الثاني: فرأينا أن يكون تطبيقيا، درسنا فيه كيفية بناء الشخصية البطلة التراجيدية في ثلاثة نماذج مسرحية: الشخصية البطلة "**سندس** "في مسرحية "**سندس**"، والشخصية البطلة "**المذيع** "في مسرحية "**التفاهة في بلاد اللامعنى**"، وشخصية "**الموت** "في مسرحية ""**بوابة الميناء**".

وأتبعنا الدراسة بملحق عن **السيد حافظ** ضم بعض محطات حياته وأهم أعماله، لنختتم الدراسة بخاتمة ضمت مختلف النتائج المتوصل إليها.

وقد اعتمدنا على بعض المصادر والمراجع أهمها: مسرحيات السيد حافظ السالفة الذكر، والتي هي مدونات للدراسة. كتاب عمر بلخير بعنوان "تحليل الخطاب المسرحي في ضوء التداولية"، وعبد المالك مرتاض "تحليل الخطاب السردي"، وحسن نجمي "شعرية الفضاء السردي"، وحميد الحمداني، "بنية النص السردي"، وقد اعتمدت على مجموعة من القواميس والمعاجم اللغوية أهمها: "لسان العرب "لابن منظور، "المعجم المسرحي لـ : ماري إلياس وحنان قصاب .

أمّا عن الدراسات السابقة لهذا الموضوع فلم نجد دراسة في حدود اطلاعنا تعالج هذا الموضوع بصفة مباشرة، وإنما اعتمدنا دراسات تتناول الشخصيات المسرحية بوصفها مكونا من مكونات العمل المسرح.

أمّا أهمية البحث فهي مستمدة من كونه يعالج قضية اجتماعية وفنية ونفسية تتصل بحياة الإنسان، والتي تجسدت في شكل صراعات دراماتيكية متعددة بين الشخوص فيها: صراع الزعامة، وصراع الولاء، وصراع الحقيقي بالخيالي، والصراع النفسي والصراع الأسري، والصراع مع الموت.

أما الهدف المبتغى من وراء هذا البحث فهو توسيع الاهتمام بدراسة العمل المسرحي لأنه يتشكل من أشكال وألوان أدبية مختلفة، شعرية قصصية تساهم في بناء الفرد علميا وأخلاقيا، وتغرس

فيه حب الوطن، وترسخ قيم وعادات مواطنية، وروح التآلف والتشارك وبعث الحوار، كما كـــان فـــي المسرحيات المختارة للدراسة .

كما أن هذا البحث يهدف إلى ربط الدلالة المركزية للشخصية البطلة التراجيدية بتكثيفاتها الدلالية المفتوحة؛ فبناء الشخصية البطلة قد تكون له دلالة معروفة اجتماعيا، لكن سيرورة الحوادث، وتعاقبها وتغاير الأحوال يغيّر هذه الدلالة العرفية الاجتماعية إلى دلالات ثانوية إضافية سرعان ما تصير هي الأصل والمركز.

ولا نخفي أنه قد واجهتنا صعوبات في إنجاز هذه الدراسة منها غزارة المصادر وقلة المراجع والدراسات الخاصة بدراسة الشخصية البطلة وبخاصة التراجيدية منها، إلا ما ورد متناثرا في كتب علم النفس وعلم الاجتماع.

وهناك سبب آخر لابد من ذكره وهو متعلق بضيق الوقت الممنوح للمذكرة، فالوقت الممنوح لإنجاز هذه المذكرة غير كافٍ حتى لتجميع المادة ورصفها قبل تحليلها.

وفي الأخير وعلى اعتبار أن المقدمة – أول ما يقرأ وآخر ما يكتب – نتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذنا المشرف الدكتور: **عزوز ختيم** بعظيم الامتنان لصبره علينا، وإعطائه النصيحة والإرشاد المتواصلين دون أي ملل أو تأفف، وإلى لجنة المناقشة التي تكرمت بقراءة هذه المذكرة وتحملت عناء تصويبها، وأخص بالذكر الدكتورين : **عمر عليوي** و**محمد زعيتري**. والشكر موصول إلى جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، وكلية الآداب واللغات، وقسم اللغة والأدب العربي. على منحهم لنا فرصة البحث، الذي لا ندعي فيه الكمال، فإن أصبنا فبتوفيق من الله، وإن جانبنا الصواب فعزاؤنا أن يشفع ببحوث تنير الجوانب التي غابت عن بحثنا، والله الموفق والمستعان.

مـــدخـــل

لمحة عن المسرح العربي

أولا- لمحة عن المسرح العربي وتطوره:

يعتبر المسرح وسيلة من وسائل التعبير ومحاربة مختلف الآفات الاجتماعية سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو غيرها، وقد عرف العرب قديما هذا الفن في شكل خيال الظل الذي يعتبر أحد الارهاصات الأولى للمسرح، ومن أشهر من ألف روايات خيال الظل، وابتدع فيه نمطا جديدا هو، ابن دانيال الكحال المتوفي في 710ه، وله رواية اسمها (طيف الخيال) وهو نوع من أنواع التمثيل المسرحي الذي يظهر من خلال يظهر من خلال ستارة شفافة مرئية توضع أمام المتفرجين بهدف التسلية سواء بالنسبة للأغنياء أو الفقراء، وانتشر فن خيال الظل في سائر البلاد العربية، وكان يعالج قضايا اجتماعية في قالب مضحك[1].

لكن المسرح العربي لم يبق منحصرا في خيال الظل، بل ظهر في أواسط القرن 19م،المسرح الحديث تلبية لحاجات اجتماعية وثقافية، وجد العالم العربي نفسه مدفوعا إليها ودليل ذلك أن لبنان لم يعرف المسرح الحديث، إلا في القرن 19ن على الرغم من معرفته للمسرح الأجنبي قبل قرن من ذلك، هذا التعرف المبكر لم يدفع العرب إلى اجتناء ثمرات هذا الفن، إلا حين شعروا بالحاجة اليه لتطوير حياتهم، وقد أكد رواد المسرح الأوائل غايات المسرح الاجتماعية والسياسية في الخطب التي كانوا يقدموها إلى جمهورهم قبل تقديم مسرحياتهم.[2]

فمارون النقاش يعلن أنه اندفع إلى المسرح لأنه وجد أهل بلاده بحاجة إليه (مبتدئة بالنجاح ومتقدمة يوما فيوما إلى الفلاح) لأن المسارح من شأنها تهذيب الطبائع).

-أي أن الهدف الأساسي للمسرح في بداياته هو تهذيب طبائع الناس بتوجيههم إلى العمل الصالح ليتبعوه ونهيهم عن الأمور السيئة .

ونشأة المسرح العربي جعلت العرب ينقسمون بين مؤيد ومعارض له، مؤيد يرى فيه وجها حضاريا تحتاجه الأمة العربية في تطويرها، وآخر معارض له يرى فيه وجها من وجوه الفسق والفجور، ومن المؤيدين نجد الشيخ علي مبارك الذي يقول دفاعا عن المسرح "له تأثير عظيم في عقول الشبان من الرجال والنساء . فيكشف لهم عن حقائق الأمور فينتحرون من الوقوع في شباك الغي، وأقل فضائله الكشف عن العيوب والمساوئ وتميزها من الفضل والمحاسن "

[1]- الكساندرو فكا بوتيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، 1981، ص135.

[2]- أحمد الجندي: تاريخ المسرح العربي، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن , دط، 2015، ص 28.

والمسرح هو ابن النهضة أيضا، وهو الأعجوبة المدهشة الوحيدة الجديدة والمتجددة التي لا شبيه لها في كل مفردات عصر النهضة، فالاطلاع على الفكر الأجنبي وفلسفته وعلومه أمر طبيعي وقديم في التاريخ العربي.[1]

وقد ساهم أيضا في تطوير المسرح العربي بروز المسرح الأوروبي، ومن بين الذين أخذوا على عاتقهم مهمة التعرف على المسرح الأوروبي ثم نقله إلى المجتمع الأوروبي مجموعة من الرواد نذكر منهم.

- **مارون النقاش** : ولد في لبنان والذي يعتبر مؤسس فن التمثيل العربي وبحكم تجارته فقد كان يسافر إلى الدول الأوربية خاصة ايطاليا، الأمر الذي جعله يتعرف على المسرح هناك، خاصة بعض المسرحيات والأوبرات، ولما عاد إلى بيروت ضم اليه جماعة من أصدقائه وأقاربه وعلمهم فن التمثيل وانصرف إلى التمثيل ونذر حياته له، وله خمس مسرحيات من النوع الكوميدي وهو أصعب أنواع الفنون المسرحية متأثرا بالمسرح الفرنسي الكوميدي موليير وكانت كوميديا البخيل أولى مسرحياته، وهي أول مسرحية عربية ألفها وأخرجها ومثلها في أواخر 1847م في منزله في بيروت، وقد أدرك في أولى مسرحياته الفروق بين المجتمع الأوربي والعربي، وقد وضح ذلك في خطبته الأولى التي تعتبر أول بيان للمسرح العربي وقد اشتملت على فهم واع لوظيفة المسرح

- أما بالنسبة لسوريا فنجد **أحمد أبو الخليل القباني** الذي يعتبر أبو المسرح الغنائي ومؤسس المسرح في سوريا، ولد في دمشق أحب المسرح فانصرف إليه مؤلفا ومخرجا، فهو موسيقي وله في الغناء باع طويل كان يحضر عروضا مسرحية خاصة لمارون النقاش أخرج أكثر من ستين مسرحية غنائية ألف منها حوالي 15 مسرحية [2]

ومن مسرحياته نذكر :الزوجة العفيفة، ناكر الجميل، قوت الأرواح، هزليات، وقد مزج فيها بين العناصر المصرية والأوربية منها: غندو مصر، غزوة رأس الثور

وقد التفت أحمد أبو خليل القباني أكثر الى عناصر الغناء والانشاد والرقص، وجعل هذه العناصر الفنية السبب الأول لقيام المسرحية، وقد حاول القباني تغطية ضعف البناء المسرحي عنده، بالموسيقى والإنشاد والرقص فكانت النتيجة العملية لكل هذا، النشأة الأولى لبراعم الفن الأوبريتي في البلاد العربية [3].

ثانيا- لمحة عن المسرح في مصر:

---

[1]- أحمد الجندي .تاريخ المسرح العربي، ص 59.

[2]- خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ –تنظير –تحليل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب, دط، 1997، ص14.

[3]- المرجع نفسه، ص 18.

أما في مصر فأول مسرح عربي أنشئ بها، هو ذلك الذي قام به يعقوب ابن صنوع ولد في القاهرة وتوفي في باريس، "هيئت له ظروف جيدة في مصر ساعدته على أن ينشئ مسرحا للتمثيل في القاهرة في 1870م، فعد بذلك مؤسس المسرح المصري، كان يكتب مسرحياته بنفسه ويجمع الممثلين ويدربهم وكان يجيد عدة لغات ساعدته على أن يدرس هذا الفن دراسة متقنة وقد كان صنوع قريبا من القصر في عهد الخديوي اسماعيل، وفي نفس الوقت كان ينزع إلى الحرية والتحرر، وقد مثل خلال سنتين عاشهما مسرحية اثنين وثلاثين مسرحية ما بين مقتبس من الأدب الغربي صبغه صبغة محلية، وما بين موضوع يعالج مشكلات اجتماعية وإن غلبت على مسرحياته اللغة العامية .

وقد شجعه الخديوي إسماعيل وأثابه على عمله في كتابة المسرحيات واخراجها وتمثيلها وقد حضر بعض مسرحياته

والذي نلاحظ على يعقوب بن صنوع في أكثر مسرحياته الاجتماعية أنه يتخذ شخصياتها من بين الجالية السورية المسيحية لأنه كان يتحرج[1] من معالجة أمور المسلمين لأن لهم تقاليدهم الخاصة والاختلاط غير مباح لهم استخدام صنوع كل الحيل فنية،لتوظيف الضحك في مسرحه، فقد استخدم النكات اللفظية والهزل، وقد كان يطمح إلى انجاز فن مسرحي ينتسب إلى وجدان هذه الأمة انتسابا عميقا ويستخدم أشكالها المسرحية الموروثة استخداما عميقا وخلاقا[2].

ثم وفد إلى مصر من لبنان سليم النقاش في اواخر 1876م وقد صحب معه فرقته التمثيلية ومسرحيات عمه مارون النقاش، البخيل، أبو الحسن المغفل، الحسود السليط ، وقد ترجم أوبرا عايدة إلى اللغة العربية محافظا على طابعها الغنائي، وقد شجعه الخديوي اسماعيل على تكوين فرقته والقيام بالتمثيل، ومن بين الذين عنوا بالمسرح والترجمة له، محمد عثمان وكان ينقل من الفرنسية ويضفي على مسرحياته روحا مصرية خالصة، وكانت لغته عامية (خاصة اعمال موليير)، ومن أوائل المسرحيات التي كتبت شعرا مسرحية (المروءة والوفاء) ل خليل اليازجي وقد مثلت على مسرح بيروت عام 1888، ثم انتقل المسرح المصري الى طور جديد بقدوم أحمد أبو خليل القباني وفرقته المسرحية من دمشق إلى سوريا

وقد ظل المسرح المصري يقدم هذه الأنماط الثلاثة المقتبسة أو مؤلفة حتى بدأ يحدث شيء مهم لأي حركة مسرحية، وهو ظهور المؤلف المحلي وقد سبق ظهور المؤلف المحلي بعض الإرهاصات، ففي ميدان التأليف ظهرت للجمهور عام 1894 أولى مسرحية مصرية تتخذ شكل الميلودراما تشير إلىالأوضاع التي كانت تحدث في مصر في تلك الفترة، وكان اسم هذه المسرحية هي "صدق الإخاء "واسم مؤلفها هو اسماعيل عاصم ثم توالى ظهور المسرحيات الاجتماعية في مصر من بعد، فقدم

[1]- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخهاوأصولها، دار الفكر العربي، الفاهرة، مصر، دط، دت، ص 16.

[2]- المرجع نفسه، ص 20.

فرح انطون المسرحية المعروفة،مصر الجديدة ومصر القديمة عام 1913،وفيها استخدم شكلا مسرحيا يراوح بين الرواية والمسرحية، تظهر تطلعات وآمال مصر في أوائل القرن في قيام طبقة منتجة،بالإضافةإلى ظهور مؤلف مصري آخر هو محمد تيمور الذي أخرج مسرحيات العصفور في القفص في مارس 1918، وعبد الستار أفندي والهاوية 1921، وهي مسرحيات ذات أسس أجنبية واضحة فرنسية في الغالب العام، ولكن تيمور قد أجاد تمصيرها وقربها قربا شديدا من الواقع المصري[1].

وفي الحديث عن المسرح المصري وتطوره لابد من الإشارة إلى الأديب الذي خدم المسرح المصري أجل خدمة، وارتفع بنتاجه الأدبي عن كل من سبقه وهو توفيق الحكيم الذي أغرم بالمسرح وهو طالب في المدارس الثانوية وفي الحقوق، وإن كان قد بدا محاولاته الأدبية بالشعر،إلا أن النهضة المسرحية التي قامت في مصر عقب ثورة 1919 جذبت إليها توفيق الحكيم وقد الف للمسرح سنة 1922 وما بعدها بضع مسرحيات،مثلتها فرقة عكاشة وهي "المرأة الجديدة، والعريس، خاتم سليمان.

وقد نضجت ملكته الفنية في باريس حيث ذهب إليها ليدرس القانون وقد أحس وقتها انه خلق لشيء آخر غير القانون، فاتجه إلى دراسة الفن من ينابيعه في أوربا، وعاش في فرنسا عيشة فنان ويقول الدكتور إسماعيل أدهم في مسرح توفيق الحكيم : "أنه نجح في أن يرتفع بفن المسرحية إلى أعلى من المستوى العادي للمسرحية في الآداب الأوربية "[2].

وبهذا تصبح مصر السباقة بفضل محاولات توفيق الحكيم في ميدان الفن المسرحي على كافة بلدان العالم العربي فقد ارتفع بالأدب المصري من المحلية إلى آفاق رحيبة.[3]

ازدهرت تقنية دراما الافكار في نهاية ق 19م،بظهور مجموعة من الكتاب ساعدوا على تطوير مسرحية الأفكار التي رسم خطوطها الرئيسية أوجيه ودوماس الصغير وتعتبر مسرحية دراما الأفكار مرحلة متطورة من الميلودراما، وذلك على الرغم من أن أغلب مؤلفيهااعتمدوا خصائص وسمات ميلودرامية كثيرة منها التأثيرات المسرحية الفجة والنظريات الشائعة في افتعال مسرحي.

أما في المسرح المصري فيكاد ينفرد توفيق الحكيم في توظيف الدراما الذهنية في سلسلة مسرحياته الذهنية، والتي قال عنها في المقدمة التي صدر بها مسرحيته بيجماليون: "ولكنني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكار تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز".

والمسرح الذهني عند الحكيم يمتاز بغلبة الناحية العقلية، وهو بهذا يقف وسطا بين المسرحية التي تحشد بالأفكار وبين مسرحية الصراع التي تتوصل من خلاله إلى فكرة هي قضية ذهنية في

---

[1]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، دار النشر عالم المعرفة الكويت، ط2، يناير، 1978، ص 70.

[2]- عمر دسوقي: المسرحية (نشأتها تاريخها واصولها)، ص 34.

[3]- خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص96.

النهاية، والدراما الذهنية عنده ليست حوارا صرفا بين عقلين أو أكثر، بل هو شيء وسط بين الحوار الفلسفي والحوار المسرحي[1].

بدأ توفيق الحكيم مسرحه الذهني بمسرحية أهل الكهف التي نشرها عام 1933 وكذلك مسرحية شهرزاد، سليمان الحكيم .

اختار توفيق الحكيم أغلب أصول مسرحياته الذهنية من شخصيات أسطورية وأراد أن تكون تجسيما لمفاهيم ذهنية .

وهكذا نجد أن الكثير من مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية تقوم على فروض فكرية يفترضها الحكيم نيابة عن القصص الدينية أو الأسطورية، ثم يأخذ الحكيم في معالجة النتائج التي يمكن أن تتولد عن الفروض، ثم يفصل في هذه النتائج وفقا لطبيعة نفسه ونظرته إلى الحياة ومافيها من قيم .

ففي مسرحية أهل الكهف تفترض القصة الدينية في القرآن وفي الإنجيل أنأهل الكهف، بعثوا من مرقدهم بعد أن مكثوا في كهفهم ما يزيد عن ثلاثة قرون، فوجدوا أنفسهم فجأة في زمن غير زمنهم،أما الافتراض الذي وضعه الحكيم فهو كيف تستطيع هذه الشخصيات أن تتعامل مع الزمن الجديد باعتبار الزمن سلسلة من العلاقات الاجتماعية عند ذلك يبدأ تحول الشخصيات الاسطورية عن طريق تجريدها الذهني لتصبح شخصيات إنسانية تمارس الحياة وتواجه مشاكلها الخاصة فيها[2].

فالحكيم من خلال أهل الكهف أراد أن يقدم مأساة تجسد ما يحيق بالإنسان من كرب حين يضطلع عقله الشكاك مع قلبه المؤمن.

بالإضافة إلى مسرحية بيجا ماليون فهي من المسرحية الذهنية التي كتبها الحكيم عام 1942، تناول فيها حيرة الفنان بين الكمال في الفن وبين فتنة الحياة، وارتكز في كتابتها على أسطورة يونانية قديمة حيث طرح فيها مبدأ التعادل،وحاول أن يتناول في الرجل أبعاده الطبيعية الحياتية وأبعاده من حيث هو فنان يغيب عن الحياة وشؤونها.

اهتم الحكيم بدراسته الأدب الإغريقي وقدم جزءا منه للجمهور ضمن مرجعيات فكرية استندت للعقيدة الإسلامية، فجاءت مسرحية الملك أوديب 1949م لتؤكد ذلك المنهج،وقد جردها الحكيم من بعض المعتقدات التي لا تتوافق مع العقيدة العربية الإسلامية.[3]

---

[1]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (في مصر)، دار المعرفة الجامعية، قناة السويس، مصر, دط، 2005، ص97.

[2]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، ص101.

[3]- يحي سليم بشتاوي: المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2014، ص24.

كما تناول صراع الإنسان بين الحقيقة والواقع في "سليمان الحكيم "،وهي قضايا وأفكار محورهـــا الأول الإنسان ومحورها الثاني الزمن والمكان وملكات الإنسان،تقدم من خلال مسرحيات تقـــوم علـــى فروض ذهنية قائمة في فكر المؤلف وذهنه.[1]

[1]- السعيد الورقي: المرجع السابق، ص103.

الفصل الأول

الشخصية المسرحية بين الدراما والتراجيديا

أولا- الشخصية المسرحية الوجود والحدود:

إن دراسة الشخصية من الموضوعات الأساس في عالم الدراسات الأدبية والنقدية، فهي تمثل وفي كل الحالات موضع اهتمام ونقطة تركيز تقليدية ومتوازنة للنقد القديم والمعاصر، فهي القطب الذي تتمحور حوله المسرحية، فقد تناولها الكثير من النقاد حتى لا نكاد نجد لها تعريفا جامعا مانعا لها.

1- مفهومها :

أ- لغة :

في المحيط **للبستاني** فقد وردت كلمة الشخص بمعنى "سواء الإنسان وغيره نراه من بعيد : والجمع أشخص وأشاخص وشخوص، وفي الكليات الشخص هو الجسم الذي له مشخص وحجمية، وقد يراد به الذات المخصوصة والهيئة العامة في نفسها، وعند الأصمعي أن الشخص إنما يستعمل في بدن الإنسان إذا كان قائما في اللغة العربية المعاصرة بمعنى طلع وارتفع، شخصية ج : شخصيات : مجموعة الصفات التي تميز الشخص عن غيره [1].

كما نجد تعريفها في معجم الصحاح في اللغة "**للجوهري** " "الشخص: سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، يقال ثلاثة أشخص، والكثير شخوص وأشخاص، وشخص الرجل بالضم، فهو شخيص"[2].

أمّا عند **ابن منظور** في معجمه "لسان العرب "فقد جاء شخص الشخصيات، جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشخوص وشخاص[3].

أما عن أصل كلمة شخصية فهي : "مشتقة من الأصل اللاتيني persona وتعني هذه الكلمة القناع الذي كان يلبسه الممثل، حيث يقوم بتمثيل دور أو كان يريد الظهور بمظهر معين أمام الناس، فيما يتعلق بما يريد أن يقوله أو يفعله، وقد أصبحت الكلمة على هذا الأساس تدل على المظهر الذي يظهر به الشخص، وبهذا تكون الشخصية ما يظهر عليه الشخص في الوظائف المختلفة التي تقوم بها على مسرح الحياة[4].

ب- اصطلاحا :

الشخصية :Character : كانت له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية.

ممثل Actor له صفات إنسانية، ويمكن أن تكون الشخصيات رئيسية أو ثانوية (طبقا لدرجة بروزها النصي) ديناميكية (حركية حينما يطرأ عليها التبدل) أو إستاتيكية (ساكنة عندما لا تكون قابلة للتغيير)

---

[1]- أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية، دار المشرق، بيروت، 2000، ص751 .

[2]- الجوهري، الصحاح في اللغة، المكتبة اللغوية الالكترونية، www.alwarraq.com.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، تصنيف : يوسف خياط ونديم مرعشلي، ت : عبد الله العلايلي، دار لسان العرب، بيروت (د ط)، المجلد الثاني من الزاي إلى الغين، لبنان، ص 280.

[4]- سعد رياض، الشخصية أنواعها، أمراضها وفن التعامل معها، مؤسسة اقرأ، القاهرة، ط1، 2005، ص11 .

منسقة (عندما لا تتناقض صفاتها مع أفعالها) أو غير متسقة، مسطحة Flot. (بسيطة، ذات بعدين، قليلة السمات، يمكن التنبؤ بسلوكها)، ويمكن أيضا تحديدها طبقا لأعمالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها، ... الخ وطبقا لاتساقها مع الأدوار المعيارية (الممتهن لذاته Evion، المتبجح Alazon، الساذج Ingenue، المرأة القاتلة La femme fatale) أو الأنماط (النماذج) أو طبقا لاتفاقها مع مجالات محددة من الأفعال (الفعل الخاص بالبطل، أو الفعل الخاص بالشرير مثلا)، أو تجسيدها لبعض العوامل Actants (المرسل Sender، المرسل إليه Adresse، الذات Sujet) ...الخ[1].

ثم يعرفها **فيليب هامون** بتعبيره "عندما أرى بأن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ، أكثر مما هي تركيب يقوم به النص"[2].

ويعرفها **رولان بارت** بأنها : "نتاج عمل تأليفي "[3]، ومن خلال هذا التعريف فان الشخصية يمكن أن تتفاوت من حيث مركزيتها أو هامشيتها، أو من حيث حركيتها أو ثباتها وكذلك من حيث تجانسها الذاتي أو عدم تجانسها، فنجدها في الرواية والقصة والمسرحية "الشخصية هي ذلك المكون الذي يحاول به كاتب العمل الحكائي عن طريق أسئلة اللغة، مقاربة ذلك الإنسان الواقعي الذي يحمل عادة اسم شخص وفقا لشفرة خاصة ونسق متميز، وذلك للدلالة على الفرد الذي يشترك في تكوين جسمه ونفسيته مجموعة من العوامل الطبيعية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية ..الخ [4] .

وبهذا نصل إلى أن الشخصية في العالم المسرحي ليست وجودا واقعيا بقدر ما هي مفهوم تخيلي، "إنها ذلك الشخص المتخيل المبتكر الذي يقوم بدور كبير في تطوير الأحداث وتناميها "[5]، كما أنها "تركيب أبدعته مخيلة المسرحي وجسدته اللغة، ولا سبيل إلى معرفة التركيب إذا لم ننطلق من اللغة التي جسدته وجعلته الشيء الوحيد الملموس بالنسبة إلى الناقد والقارئ على حد سواء "[6].

2- أنواع الشخصية :

بما أن الشخصية هي المحرك الأساس للرواية، فلابد أن يكون لكل شخص من الشخوص دور في تسيير مجرى الحوادث، كل حسب ما تقتضيه أهميته في المسرحية، وقد اتخذ المسرحيون على عاتقهم تصنيف الشخصيات ولعل أهمها : "خاصية الثبات أو التغيير التي تتميز بها الشخصية والتي

[1]- ينظر، جيرالد برانس: قاموس السرديات، ص30 .

[2]- حميد الحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، أفريل 1991، ص50 .

[3]- المرجع نفسه، ص50 .

[4]- محمد سويتي: النقد البنيوي والنص الروائي، الدار البيضاء، 1991، ص70 .

[5]- المرجع نفسه، ص70 .

[6]- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، ص135 .

تتيح لنا توزيع الشخصيات إلى سكونية Statique وهي التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد، وديناميةDynamique تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة "[1].

كما نجد تقسيما آخر للشخصيات معروف بين العامة بحيث: "تصنف الشخصيات تبعا للدور الذي تضطلع به في الحكاية المسرحية، إما أن تكون:

- رئيسية (البطل) وهذا هو محل دراستنا.
- أو ثانوية فتشمل على وظيفة عرضية.

وانه لمن المعلوم أن هذا التمييز ليس حاسما على الدوام وخاصة لأنه يقبل عددا من المواقف"[2].

ومن بين التصنيفات، هناك تصنيفان شائعان للشخصية هما:

"التصنيف الشكلي :الذي يركز على مهمة الشخصية في النص وعلاقتها الشكلية الخالصة بالشخصيات الأخرى .

والتصنيف المضموني: الذي يعتمد على الصلة الوثيقة بين الشخصيات والحوادث، وهذان التصنيفان يعتمدان على تقسيم النص إلى شكل ومضمون"[3].

كما نجد تصنيفات أخرى تتمثل في نوعين:

1- نوع يمكن تسميته "الشخصية الجاهزة " أو "المسطحة وهي الشخصية المكتملة التي تظهر في المسرحية، حيث تظهر دون أن يحدث في تكوينها أي تغيير، وإنما يحدث التغيير في علاقتها بالشخصيات الأخرى فحسب، أما تصرفاته فلها دائما طابعا واحدا.

2- أما النوع الثاني فيمكن تسميته "الشخصية النامية "وهي الشخصية التي يتم تكوينها بتمام المسرحية، فتتطور من موقف إلى آخر، ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد، يكشف لنا عن جانب جديد منها[4].

أما **فيليب هامون** فقد قسم الشخصية إلى ثلاث فئات هي :

1- فئة الشخصيات المرجعية Personnage Référentiels: وهي نوع من الشخصيات التاريخية والميثولوجية والاجتماعية والمجازية، تحيل على معنى ثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروئيتها دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة.

---

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2009، ص215 .

[2]- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص105 .

[3]- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، ص 136.

[4]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 2000، ص108.

2- فئة الشخصيات الواصلة Personnage Embaryeurs : وهي الناطقة باسم المؤلف وهي بمثابة أداة واصلة بين الكاتب والقراء أو ما ينوب عنهما في الحكي وفي الغالب ما تكون هذه الشخصيات تعبر باسم الأدباء والفنانين[1].

[1]- جويدة حماش: بناء الشخصية في عبدو الجماجم والجبل المصطفى فاسي، منشورات الأوراس الجزائر، 2007، ص63.

3- فئة الشخصيات المتكررة Personnage anphiorique : وهي ذات الوظيفة التنظيمية تحيل على النظام الخاص بالعمل المسرحي، ونسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات أطوال متفاوتة وظيفتها الأساسية تنظيمية .[1]

لقد اهتم الدارسون بالشخصية المسرحية كونها العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال التي تمتد وتترابط في مسار الحكاية، حيث احتكموا في تصنيفها - كلٌ على مقروئيته الخاصة لها إما إلى :

-نسبة تواترها في النص .

-أو بحسب أهمية الوظائف الموكلة لها .

ثانيا- الشخصية البطلة وأبعادها :

تعتبر الشخصية البطلة المحرّك الأساس للعمل المسرحي. فلا يمكن تصور مسرحية دون طغيان شخصية مثيرة، يقحمها المسرحي فيها ليكتمل العمل الدرامي، بحيث تتنوع هذه الشخصية البطلة حسب رغبة المسرحي، بطل ديني، بطل بوليسي، بطل اجتماعي ...الخ .

1- مفهومها

❖ **البطل : protagoniste**

وهو متزعم اللعبة المسرحية، أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث انطلاقة ديناميية، والتي يسميها "**سوريو**". بالقوة التيماطيقية[2].

كما يعتبره البعض بأنه : "الشخصية التي تمثل بؤرة الاهتمام "[3]. فهو الشخص الذي يجري الكلام عنه، والذي تروي قصته، فالشخصية الرئيسة "هي التي تتحكم في الشخصيات الأخرى، فتصف مشاعرها، وتسمع وتقول ما تريده، مركزة على نقل الموضوعات التي تتحاور فيها الشخصيات ضمن الوجود المكاني الذي حددته "[4]

فالبطل في المسرحية هو الشخصية المحورية التي ترتكز عليها. وهذا ما سنتناوله فيما بعد لتجليات البطل وبنائه وتشكيله في مسرح **السيد حافظ**. في مجموعة من المسرحيات اتخذناها أنموذجا للدراسة.

2- أبعاد الشخصية البطلة :

[1]- جويدة حماش: بناء الشخصية في عبدو الجماجم والجبل المصطفى فاسي، ص64 .

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص219

[3]- جيرالد برانس: قاموس السرديات، ص 148.

[4]- إدريس بوذينة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار (دراسة تقنية)، منشورات قسنطينة، ط1، 2001، ص 92.

لا بد للمسرحي من الارتكاز على ثلاثة أبعاد، يعتمد عليها لإلقاء الضّوء وتسلطيه على شخصيته البطلة، "متخذا في ذلك كافة الأساليب والأطر الفنّية لسبر أغوارها، والتحرّك وفق حركتها من خلال نموّها انفعاليا، وعاطفيا، وفكريا"[1].

ومن تلك الأبعاد، البعد النفسي فيدرس طبائعه النفسية وحالاته الانفعالية، وأثر الحوادث ودورها في ذلك، وكذلك عن طريق تصوير آرائه وأفكاره الخاصة وردود فعله اتجاه آراء الآخرين، أو البعد الجسمي للشخصية البطلة عن طريق تصويره جسديا كطوله وقصره، سمنته ونحافته.....إلخ، أو البعد الاجتماعي وذلك بالتركيز على الثقافة التي ينتسب إليها، أو الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها في المجتمع، وعلاقاته مع مجتمعه الداخلي والخارجي[2].

أ- البعد الفيزيولوجي(الجسدي):

كثيرا ما نجد في الأدب المعاصر وبخاصة في المسرحية ؛ أن الكتّاب والأدباء استهلوا مسرحياتهم برسم الكيان الخارجي لشخصياتهم إذ نجدهم قد دقّقوا كل التدقيق فيها، وهذا التدقيق تفصيل لكل ملامحها حيث لا يتركون ولا عضوا من أعضاء الجسم إلا وذكروه، سواء أكانت عين أم انف أم فم.....الخ.

فهذا البعد يهتم بالسّمات المميزة للإنسان كعضوية بيولوجية وكينونة مسؤولة أخلاقيا وقانونيا واجتماعيا[3].

كذلك فالأشياء التي يدركها الإنسان في حياته اليومية،في لحظات معينة من مشاعر وأحاسيس، وعواطف ترتبط ارتباطا وثيقا بجسمه. "فالجسم هو مصدر كل شيء في حياة الإنسان، فالعقل السليم والوجدان المتزن والعلاقات الاجتماعية الحصيفة تبعث بداية من جسم سليم، وللتربية العقلية والوجدانية السليمة أكبر أثر في سلامة الجسم واتزانه لأن الفكر والوجدان والعلاقات الاجتماعية تؤثّر بشكل مباشر في الكيان الجسمي للشخصية[4].

ب- البعد الاجتماعي:

وهو النّظر إلى الفرد في تفاعله مع محيطه الاجتماعي والمؤسساتي[5]. حيث تشير الدلالة اللغوية لمفهوم الشخص في المنظور الواقعي الاجتماعي إلى انّه: "الإنسان الفرد كما هو موجود في الواقع، أي

---

[1]- عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص68.

[2]- عزيزة مريدن: القصة والرواية، ص29.

[3]- يوسف حطيني: مكوّنات السرد في الرواية الفلسطينية، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص14.

[4]- لبون تايلر: الاختبارات والمقياس، ترجمة: سعيد عبد الرحمان، ص7.

[5]- يوسف حطيني: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص 14.

ذلك الإنسان الذي يعمل ويعيش ويفكر"[1].بمعنى آخر انه إنسان حي من لحم ودم يجسّد الصورة الواقعية لحقيقة الإنسان كما هو في الحياة.

ونظرا لما للشخصية من أهمية في المجتمع، فقد عني علماء الاجتماع عناية كبرى بها، فالمجتمع لا يمكن أن يقوم إلا على العلاقات المتبادلة بين أفراده، ولا يمكن عزل الفرد عن مجتمعه، بعاداته وتقاليده وثقافته، وهذا ما ذهب إليه "**مورتن برنس** "حيث ينظر إلى الشخصية "من حيث هي اجتماع لعدد من العناصر أو لعدد من المكوّنات الأساسية،وهو يقول عنها في كتابه اللاشعور"،"الشخصية هيكل النزاعات والاستعدادات والميول والغرائز والقوى البيولوجية الفطرية الموروثة، وهي كذلك كل الاستعدادات والميول المكتسبة من الخبرة"[2].

كما يعرفها "**باودن**"، "إن الشخصية هي تلك الميول الثابتة عند الفرد التي تنظم عملية التكيّف بينه وبين بيئته"[3]، وقد عرفها **(جرين)** بأنها "ليست مجرّد قيم وسمات بل تتضمن صفه هامة بها وهي التنظيم الاجتماعي الذي بدونه قد تصبح عاملا معوقا في النمو. والانتماء إلى جماعات متعددة في المجتمع"[4].

فهو يؤكد أن الإنسان يصبح شخصا نتيجة المؤثرات الاجتماعية التي تؤثر في كيانه الفيزيولوجي والعصبي، "والجدير بالذكر أنّ الشّخصية، خاصة في العمل الفني كالمسرحية، تعتمد على عبقرية الفنّان المبدع حتى يستطيع أن يمحو معالم الكل بشكل منفرد، لأنّها عملية إظهار الشخصية بوصفها إحدى العناصر الفنية، ولعل قوة الإبداع الفني لشخصية قصصية لا تكون فقط في حياتها المتدفقة النابضة داخل القصة نفسها في حياتها خارج القصة"[5].

إن الشخصية في علم الاجتماع هي : "مجموعة من الصفات الجسدية والنفسية ــ موروثة ومكتسبة ــ والعادات والتقاليد والقيم والعواطف، متفاعلة كما يراها الآخرون من خلال التعامل مع الحياة "[6].

كما عرّف **(بيساتر)** الشّخصية: "على أنها تنظيم يقوم على عادات الشخص وسماته وتنبثق من خلاله العوامل البيولوجية والاجتماعية والثقافية "[7].

---

[1]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، ص171.

[2]- سعد رياض: الشخصية أنواعها، أمراضها وفن التعامل معها، ص12.

[3]- مرجع نفسه: ص12.

[4]- عبد الرزاق جلبي: دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية (د. ط)، 1989، ص34.

[5]- نصر الدّين محمد: الشخصية في العمل الروائي، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية للطباعة العربية، السعودية العدد37، ماي-1980، ص22.

[6]- سعد رياض: الشخصية أنواعها، إمراضها وفن التعامل معها، ص10.

[7]- عبد الرزاق جلبي: دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د. ط)، 1989، ص26.

وعليه فالبعد الاجتماعي للشخصية المسرحية يقصد به ذلك الوضع الاجتماعي الذي تعيشه الشخصية، مثل : مستوى المعيشة، وهل تعيش هذه الشخصية في المدينة أو القرية؟ وهل تنتمي إلى طبقة غنية أو فقيرة؟، مكانتها في المجتمع هل هي شخصية محبوبة أم مذمومة؟ هذا ما يمكن أن يقال عن هذا البعد، فهو يعتبر المرآة العاكسة للحالة الاجتماعية للبطل في المسرحية.

ج- البعد النفسي:

يذهب علماء النفس في تعريف الشخصية إلى وقف ماهيتها السيكولوجية بأنّها: "تنظيم داخلي للسّمات والاتّجاهات والاستعدادات والاتساقات السلوكية "فهم ينظرون إليها على أنّها ذلك المفهوم، أو ذلك الاصطلاح الذي يصف الفرد من حيث هو كل موحّد من الأساليب السلوكية والإدراكية معقدة التنظيم التي تميزه عن غيره من الناس وخاصة في المواقف الاجتماعية[1].

فالبعد النفسي يتعلّق باختيار الأفعال الصادرة عن الشّخصية حسب الخصائص المزاجية لها أو اختيار الحوافز الملائمة للحالة المزاجية للشّخصية البطلة، وترتيبها حسب تطوّر هذه الحالة[2].

وقد عرّف **عزيز حنا داوود** الشخصية تعريفا إجماليا "بأنّها ذلك التنظيم المتكامل الديناميكي الذي يتميّز به الفرد، وتتكوّن من التفاعل المستمر المتبادل بين المنظومات النفسية والاجتماعية، والمقصود بالتنظيم الديناميكي هو أن تكوين الشخصية لا يكون ثابتا، بل إنّه يتغير ويتبدّل بمرور الوقت، ويمكننا الحكم على شخصية الفرد من خلال ملاحظة سلوكه ومدى تأقلمه مع موقف الحياة التي يتعرّض لها[3].

أما **ألبرت** فيقول: "الشخصية هي التنظيم الديناميكي في نفس الفرد، لتلك المنظومات الجسمية النفسية التي تحدّد أشكال التكيّف الخاصة لديه مع البيئة"، ويقول في مناسبة لاحقة "إنّ الشخصية هي تلك الصيغة التي يتطور إليها الشّخص ليضمن بقاءه وسيادته ضمن إطار وجوده"[4] فالشخصية "من أشدّ معاني علم النفس تعقيدا وتركيبا، وذلك لأنّها تشمل الصفات الجسمية والوجدانية والخلقية في حالة تفاعلها مع بعضها البعض لشخص معيّن، يعيش في بيئة اجتماعية معينة"[5].

فالشخصية إذا : نظام متكامل من الصفات يميز الفرد عن غيره، والشخصية حين تتصرّف، تتصرّف بناء على حوافز تدفعها إلى القيام بفعل معين بتأثير الحوافز إمّا :

- إيجابية كالرغبة وشكلها الأبرز هو الحب والتواصل، ويتحقق عن طريق الإفضاء بمكونات النّفس إلى صديق، والمشاركة تتحقق عن طريق المساعدة.

---

[1]- محمد أيوب: الشخصية الروائية الفلسطينية المعاصرة، إتحاد كتاب العرب، 1996، ص17.

[2]- عبد الرحيم الكردي: السردفي الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2006، ص33.

[3]- محمد أيوب: الشخصية الروائية الفلسطينية المعاصرة، ص17.

[4]- سعيد رياض: الشخصية أنواعها، أمراضها، وفن التعامل معها، ص12.

[5]- عبد المنعم الميلادي: الشخصية وسماتها، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2006، ص25.

- أو سلبية، تتمثل في الكراهية، وتقابل الحب في الرغبة، والجهر مقابل الإسرار في التواصل والإعاقة تقابل المساعدة في حافز المشاركة[1].

كما نجد العالم النفساني **(فرويد)** الذي توصل من خلال دراساته وأبحاثه إلى نوع من التقسيم، حدّد فيه الناس بطبائعهم، وشخصياتهم المختلفة من حيث الظروف السلوكية التي تصدرها واختلاف مواقفها التي تستجيب لها، وقد احتوى هذا التقسيم على خمسة أقسام: هي الأصحاب، العصابيون، المجانين والسيكوباتيون وقصد بهؤلاء المجرمون والقتلة ومنتهكي الأعراض وإلى غير ذلك من الصفات التي تستوجب هذا الصنف من الشخصيات، إلى جانب المعتوهين الذين في عقولهم نقص، كما نجد إلى جانب ذلك تقسيمات تعتبر تفريعات للتقسيمات الأولى، تميزت بطبائع تختلف من نوع إلى آخر ومن بينها: الفصامية، والدورية، والباراثوية، السلبية، والهامشية، والسوية....وغيرها[2].

وعليه فقد وجّه علماء النفس جلّ اهتماماتهم إلى ناحية الدوافع الفكرية أو الناحية الوجدانية في الحياة العقلية، وعنوا بدراسة الاضطرابات العقلية عناية ملحوظة مما أدى إلى اتساع أفق المعرفة النفسية بهذه الناحية الطبيعية الإنسانية اتساعا شاملا.

ثالثا- عناصر البناء والدرامي والتراجيدي في المسرحية :

1- بين الدراما والتراجيديا :

أ- تعريف الدراما:

- لغـــة:

"**إن كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم (دراؤ) بمعنى أعمل، فهي تعني إذن أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح**".[3]

ومن خلال هذا القول، إذا نظرنا إلى كلمة (الدراما) على أساس أنها عمل أو حركة أو حدث فهي إذن محاكات، لأن المحاكات تشمل على العمل والحركة والحدث. وتعني الدراما أيضا "دراما **DRAMA**، الكلمة يونانية الأصل **DRON**، ومعناها الحرفي يفعل أو عمل يقام به، ثم انتقلت من اللغة اللاتينية المتأخرة **DRAMA** إلى معظم لغات أوروبا الحديثة"[4]، فـ"معنى كلمة دراما

[1]- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص53.

[2]- مصطفى غالب: في سبيل موسوعة نفسية، فصام الشخصية، الاضطرابات العقلية وعلم النفس، منشورات دار الهلال، ط6، 1986، ص 17، 48.

[3]- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، دون دار نشر، ط1، تونس، 1987، ص09.

[4]- محمد نصارة وقاسم كوفحي: تذوق الفنون الدرامية، ط2، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، د ط، إربد، الأردن، 2007، ص 253.

باليونانية **DRAMA** = الحدث"[1] وترجمتها الإنجليزية "**TOPERFORM** وبالعربية يؤدي أو يفعل".[2]

فالدراما إذن: هي لغة أداء فعل معين.

- اصطلاحا:

"**عندما انتقلت الدراما إلى اللغة العربية، انتقلت كلفظ لا كمعنى**"[3]، أي أن كلمة الدراما وصلتنا من حيث اللغة كما هي أي من حيث النطق، أما فيما يخص المعنى الضمني لهذه اللفظة فظل غامضا.

وتعد الدراما نوعا من أنواع الفن الأدبي حيث تقوم بتجسيد الواقع والحدث من فعل الحياة اليومية عن طريق التحاور على خشبة المسرح، بين أشخاص محاكين في ذلك الواقع المعاش، ولذلك تعددت الآراء حول هذا المصطلح واختلفت مفاهيمه باختلاف الواضعين له، ويعرفها بعض الباحثين بأنها:

[1]- كمال الدين عيد: قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2006، ص 296.

[2]- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د ط، الإسكندرية، مصر، 2006، ص18.

[3]- حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1972، ص 27.

-الدراما في قاموس أكسفورد: بحيث عبر عنها "تطلق **بشكل عام على كل ما يكتب من أعمال مسرحية للمسرح في بلد ما، كما أنه استخدم المصطلح للتعبير عن إنتاج فترة بعينها من تاريخ المسرح، مثل دراما عصر الملكية أو الدراما الواقعية**"[1].

- الدراما عند فتروسكي: يعرف الدراما بأنها "**عمل أدبي بحد ذاته لا يحتاج إلى شيء إلا قراءة بسيطة ليدخل في وعي الجمهور، أو يستخدم كعنصر لفظي للعرض المسرحي**"[2].

- الدراما عند بافيس: يحدد مفهوم الدراما في معجمه بأنها "**الحركة** Action **فهو يشيرفي نفس الآن إلى جنس أدبي مؤلف خصيصا سواء تم عرضه أم لا**"[3].

وعليه فإن مصطلح ومفهوم كلمة "الدراما "تعني الحركة والفعل، وصفة الدرامية تتميز بشخصية دلالية مفادها أن كل قصة تسرد أو تروى على عنصر أو فكرة القوى المتعارضة.

وفي الأخير من خلال ما تم طرحه من تعاريف واصطلاحات نستنتج أنها فن أدبي ونوعا من أنواعه، والعمل الدرامي تكوين تمثل فيه الدراما.

ب- نشأة الدراما:

لم تكن الدراما في القديم نصوصا تكتب ولا قواعد تتبع، وإنما هي حياة تمارس وواقع يعاش وشعائر تؤدى. "**والدراما في معناها اليوناني هو الفعل، إلا أن استعمالها كعنوان لنوع معين من الفن جعلها إحدى تلك الكلمات التي يصعب تفسيرها أو شرحها في بعض كلمات أو جمل**".[4]

وبما أن الدراما هي فن العمل والفعل والمحاكاة، وقياسا على ذلك يتبادر إلى أذهاننا طرح السؤال الآتي: هل الدراما نشأت مع بداية العصر الإغريقي؟ أم لها إرهاصات قبل ذلك؟

وللإجابة عن ذلك أن الدليل على وجود دراما في تاريخ البشرية، أن الإنسان البدائي قبل التاريخ كان يعيش صراعا مستمرا مع الطبيعة، والإنسان البدائي كان يهوى التقليد حيث كان يقلد "**أصوات ما وحركات ما وإشارات ما، لأنه إنسان يحمل صفات تختلف كثيرا عما حوله من حيوانات ... وكان الإنسان البدائي ليخلق الحركة ويعبر عما يخامره من فرح وبهجة، ومن هنا يكون الرقص**

---

[1]- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مج2، مؤسسة جور الدولية، ط1، الإسكندرية، مصر، 2007، ص 09.

[2]- المرجع نفسه، ص 09.

[3]- محمد أبو العلاء: اللغات الدرامية وظائفها وآليات اشتغالها، ألوان مغربية، ط1، الرباط، د ت، ص 14.

[4]- س. و. داوسن: الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، راجعه الدكتور عناد غزوان إسماعيل، منشورات عويدات، د ط، بيروت، باريس، 1989، ص 07.

هو وسيلة التعبير الأولى في فن الرجل البدائي، ذلك الرقص الذي يحاكي الخلق والانفعال والفعل بواسطة الأوزان الحركية".[1]

ومن خلال هذا القول يتبين لنا أن الإرهاصات الأولى لوجود التعبير الدرامي منذ العهد البدائي، حيث كان يعبر عن حاجاته وأغراضه وتبليغها لأفراد مجتمعه يكون ذلك عن طريق الرقص، وهو تعبير وفعل درامي ويعد هذا التصوير صورة مبسطة لدراما في تشكيلها الأولي، ثم جاء بعد ذلك دور الشعائر الدينية حيث كانت هي الأخرى البذور الأولى لدراما، حيث كان "**الكاهن أو رئيس القبيلة رمز القوة والسيطرة ليس في حياته فقط بل وبعد مماته أيضا، لأنهم كانوا يعقدون له الشعائر الجنائزية لكي يرضوا روحه ويتقربوا منها**"[2].

وهذا الفعل يدلنا على وجود التراجيديا، "**حيث أصبحت الخشبة هي عندهم المقبرة، وأصبح الممثلون يلعبون دور الأشباح والأرواح، إلا أن الدراما لم تكتمل آنذاك، وواصلت إلى أن اتسعت وتطورت في المسرح الإغريقي ونظر لها ووضع لها أسسها، ولكن ليس معنى ذلك أن الدراما بدأت مع بدايات المسرح الإغريقي، فقد سبق المسرح الإغريقي الفرعوني "حيث كانت الحضارة المصرية متقدمة جدا عن أي حضارة أخرى في العالم، ويبدو واضحا في أسطورة إيزيس وأوزوريس**"[3]، حيث كانت هذه المسرحيات تمثل في مصر الفرعونية لتمجيد **أزوريس** والندب عليه ومن ثم العثور على أجزائه وإعادتها للحياة ثم تنصيبه ملكا.

وقد أقام الإغريق مهرجانات عديدة تكريما "**لديونيسوس** "إله الخصب والماء، "وضمن حاشية **ديونيسوس** التي تخيلها الإغريق مرافقة له منها: **الساتيروي***، **والنساء الباخيات****، **السيلينوي*****، **والكنتوري******، لهذا الإله، وكان أكثرهم صلة بالدراما تلك التي كانت تقام في إقليم أتيكادينسوس،

---

[1]- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 11.

[2]- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 13.

[3]- المرجع نفسه، ص 15.

* - **الساتيروي:** متوحشون يسكنون الغابات، نصف الواحد منهم بشري الشكل، والنصف الآخر حيواني.

** - **النساء الباخيات:** فتيات عذارى ذوات شعر طويل أشعث، يلبسن ملابس فضفاضة، ويرقصن ويلوحن بصولجان ديونيسوس السحري.

*** - **السيلينوي:** هم الذين يظهرون في الرسوم بأجساد ضخمة كثيفة الشعر، ولهم ملامح تنم عن حالة السكر الدائم، ويمثلون فئة كبار السن.

**** - **الكنتوري:** هم الذين يمثلون القوة الحيوانية وما تجسده من نشاط وخصوبة: الدراما ومذاهب الأدب، ص 96.

فتنحر الماعز كأضاحي أو قرابين، وفي أثناء ذلك كانت تقام الرقصات وتؤدى الأغاني تكريما للإله **ديونيسوس**"[1].

ومن خلال المسرحيتين السابقتين، خطت الدراما خطوات كبيرة إلى الأمام، ونستنتج من خلال التحليل بوجود الصراع والفعل والمحاكات، إلا أن الدراما ما زالت بحاجة إلى عنصرين هامين وهما: عنصر الحوار والبطل "الإنسان"، التي لم تكن بدايتها إلا في اليونان القديم، وبدخول هذين العنصرين "**تطورت الدراما ووصلت إلى صورتها المتكاملة .. فهم أول من أدخلوا الإنسان أو البطل الآدمي في العمل الدرامي، لكي يصارع الآلهة، والقوة الطبيعية المحيطة به، وهم من أول من استخدموا الحوار كأداة تخاطب في الدراما**"[2].

وكانت هذه مجرد نظرة عامة وسريعة عن نشأة الدراما من العصرالبدائي إلى غاية العصر الإغريقي، حيث نجد الفيلسوف أرسطو الذي كتب كتابه واستخلص فيه اجتهاداته وآراءه ومن ثم أصبحت بمثابة قوانين لدراما تسير عليها على مر العصور.

ج- أنواع الدراما:

- التراجيديا:

"**التراجيديا نسبة إلى اللفظ اليوناني TRAGS، أي الماعز**"[3]، و"**المعنى اللغوي لهذه التسمية هو أغنية العنز، وفقا لأرجح التفسيرات، فإن سبب هذه التسمية يرجع إلى الجوقة القديمة في الأناشيد الديترامبية، التي نشأت منها التراجيديا كانوا يرتدون جلد الماعز، على أساس أنهم يمثلون دور الساتيروي أتباع الإله ديونيسوس**".[4]

وحسب التعريف اللغوي لترجيديا يعني أغنية الماعز، وكما نعلم أن اليونان حضارتهم كلها ارتبطت بآلهتهم واعتقاداتهم.

ويعرفها أرسطو بقوله: "**والتراجيديا –إذن- هي محاكات لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزائه المسرحية وتتم هذه المحاكات في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير**"[5].

---

[1]- فايز ترجيني: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1988، ص ص 68-69.

[2]- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 16.

[3]- مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 2002، ص ص 17-18.

[4]- إبراهيم سكر: الدراما الإغريقية، المؤسسة العامة للنشر، د ط، د ب، 1958، ص 11.

[5]- أرسطو: فن الشعر، ص 96.

ومعنى هذا أن الترجيديا هي محاكات لحدث ما ويكون أمرها جدي، وأن الدراما التراجيدية يكون البطل دائما ملكا أو أميرا، سواء كان بالوراثة أو الاغتصاب، ونجد هذا النوع يهتم فقط بالمركز المرموق، ويمكننا القول وبدون حرج أن التراجيديا الدرامية منذ القديم وحتى القرن التاسع عشر كانت تتضمن أناس من ذوي المراكز المرموقة، وهي تخضع لصراع وليس لحديث سردي.

ومن خلال المقولة أظهر أرسطو عنصرين مهمين في التراجيديا، أن التراجيديا تحدث إثارة الفزع والشفقة، حتى يصل شعورنا إلى درجة النقاوة والصحة ويحدث تطهير النفس أثناء مشاهدة أحداث المسرحية.

وحسب التفكير اليوناني أن الآلهة هي من تدفع الشخصية التراجيدية إلى ارتكاب الأخطاء والشرور ويتضح ذلك في هذا القول "**وأحيانا أخرى تدفع الآلهة بعض الشخصيات في فعل جرم في نطاق التحريمات لم يكن بإرادتهم فعله أو دفعه عنهم، إذ أن السبب الجوهري في وقوعه يعود إلى تخطيط قدري، وعلى الرغم من ذلك تعاقبهم الآلهة عليه، كما في مسرحية أوديب ملكا، مما يؤدي في نهاية كل عمل درامي هذا النوع إلى مأساة لصاحبها (أي بطلها) على الرغم أنه ليس مسؤولا عن بذرتها ولا حتى عن تكوينه السيكولوجي نفسه الذي دفعه إلى فعل هذا العمل أو ذاك، كما أنه ليس مسؤولا من الأصل حتى عن وجود نفسه على الأرض**"[1].

ومن خلال هذا يتضح لنا أن البطل التراجيدي ليس مسؤولا عن الأحداث التي تجري له بل إنه أمر قدري خارجة عن إرادة الإنسان وهي حتمية بالنسبة لحياة الإنسان، ومن ثم تعاقبهم الآلهة على ذلك الجرم، ونهاية البطل التراجيدي تكون دائما نهاية مأساوية، بحيث يهوى من مقامه العالي إلى الشقاء، وينتهي به الأمر إلى الهوان.

- الكوميديا:

كوميدي هي كلمة "**مأخوذة من كلمة يونانية مركبة من لفظين، الأول منها (كوموس) ومعناه (أكلة)، ثم أطلق عليها التنزه بعد الأكلة، والثاني منها (أودي) ومعناه (غناء)، ولقد كان يراد بهذا الاصطلاح في الأصل نوع من حفلات السخرية كانت تجرى في المدن وضواحيها، للاحتفال بأعياد ديونيسوس إله النبيذ، وكان المحتفلون بهذه الأعياد يتحللون من القيود الاجتماعية، فيشربون ويغنون ويرقصون**"[2].

[1]- نادية البنهاوي: بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث في الغرب ومصر (دراسة مقارنة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، د ب، 1998، ص 06.

[2]- عز الدين عطية المصري: الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010، ص73.

ويعرفها شايلان بأنها "**هي أنبل صور المسرحية تحاكي في مأساته أعمال العظماء، أما كتاب الملاهي فيحاكون أعمال الطبقة الوسطى أو الطبقة الدنيا ثم الملهات تنتهي نهاية سعيدة**".[1]

من خلال هذه المقولة يكمن الفرق بينهما، أن التراجيديا تتناول موضوعات الخصومة والشقاء أما الكوميديا فتعالج موضوعات الجذل والبسط.

وهناك أنماط عدة من الكوميديا مثل "**الهجاء، أو الدراما الهجائية، التي تهاجم العادات والأخلاقيات والأفكار والمؤسسات الاجتماعية بشكل يتسم بخفة الدم (الطرف) والسخرية والتهكم، وهناك أيضا الهزل الذي يتم فيه المزح (الهزء) بالحياة من خلال اختراع مواقف عبثية وشخصيات مبالغ فيها**"[2]، و"**الكوميديا تهتم بالانحرافات التي تصدر عن حماقة، وتشغل نفسها بالأعمال التي تخرج عن السلوك الاجتماعي وترتبط الكوميديا بعبارات مثل المرح والخفة والخبث الذي ليس منه ضرر كبير، والتراجيديا هي أرفع رتبة من الكوميديا**"[3].

ومن خلال هذين المقولتين يتبين لنا أن الكوميديا تهدف إلى معالجة موضوعات اجتماعية بطريقة هزلية وبخفة دم، أي أنها تهتم بتمثيل العيوب والرذائل التي تثير الضحك من أجل الوصول إلى حل عن طريق الكوميديا ويكون ذلك بشكل من المتعة والفرجة.

ويرى الأمريكي وليام ماكدوجال أن الكوميديا "**اخترعه الإنسان لمقاومة نزعة التعاطف مع آلام البشر، التي تولد الكآبة إذا زادت عن حدها، ويؤكد "جيري بالمر "هذا الشرط حين يتحدث عن ضرورة ما أسماه بالغزل الكوميدي، ويقصد به افتراض وجود طبقة عازلة تحول دون حدوث أي خطر حقيقي فعلي لضحية الفكاهة، أو موضوع الضحك، فسقوط صخرة على شخصية نتعاطف معها في نص درامي واقعي لا تثير ضحكنا بالمرة، ليس فقط لأننا نخشى عليها من الأذى، ولكن لأننا نصدق لحظيا في إطار النص الواقعي (الذي يخفي حقيقته المصنوعة) أن أذى حقيقيا سيلحق بها والعكس صحيح في حالة النصوص الكوميدية، وإذا كان الضحك لا يتحقق إلا في حالة هذا "العزل "عن الإحساس بالخطر، إزاء أنفسنا أو الآخرين**"[4].

---

[1]- الأرديس نيكول: علم المسرحية، تر: دريني خشنة، دار سعاد الصباح، ط2، القاهرة، الكويت، 1992، ص 124.

[2]- جيلدن ويلسن: سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، مكتبة الإسكندرية، د ط، د ب، 2000، ص 239.

[3]- مولدين ميرشنت، كليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، دون دار نشر، د ط، د ب، 1997، ص13.

[4]- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، مكتبة الأسرة، د ط، الإسكندرية، 2006، ص 127.

ومعنى هذا أن الكوميديا أو الضحك، يكمن وجودها ولكن بشرط أن لا يثير التناقض أو تشوه تعاطفه، وألا يحدث للبطل الفكاهي أي خطر حقيقي إزاء نفسه أو الآخرين.

وخلاصة القول أن الكوميديا تعبير يغطي أنواعا من المسرحيات تختلف عن التراجيديا في أن لها نهاية سعيدة.

- الميلودراما:

لفظة الميلودراما "**تسمى باللغة العربية المشاجاة، وكلمة ميلو-دراما متكونة من Mélo=اللحن الموسيقي، وDrame=دراما، أما صفة الميلودرامي Mélodramatique فتدل على طابع وصيغة جمالية تقوم على المبالغة والتشويق الانفعالي**"[1].

ويعني هذا القول أن الميلودراما تعني الدراما الموسيقية، أي الدراما التي تصحبها دائما موسيقى كتبت خصيصا لها، والميلودراما حاضرة منذ القديم، ولكن ظهرت أكثر في القرن 18.

والميلودراما تسمى بأكثر من مسمى مثل "**الدراما الرومانسية، الدرام، الدراما، الميلودراما، وهذا النوع يعالج الأفعال الجادة، ولكن هذه الجدية غير مستمرة على الدوام، ولكنها وقتية وتنشأ من ظهور قوى شريرة تعمل على عرقلة سير الأحداث السعيدة بالنسبة للشخصيات، ويتم حشر الأحداث الملهوية من أجل تخفيف حدة الحدث الجاد بالنسبة للمشاهد، إذن فهي تشبه التراجيديا من حيث جدية أحداثها إلى حد ما، وتشبه الكوميديا من حيث المواقف الهزلية والشخصيات ملهوية**"[2].

ومن خلال هذا القول يتبين لنا أن الميلودراما هي خليط بين التراجيديا والكوميديا، وتنقسم أحداثها إلى عالم خير وشر، فشخصياتها الشريرة تلقى البغض والكراهية من خلال المشاهد والشخصيات الخيرة تلقى العكس، ونهايتها تكون دائما سعيدة وغير سعيدة التي يتعاطف معها المشاهد تكون سعيدة وغير سعيدة تكون للشخصيات الشريرة.

وما يمكن استنتاجه من الميلودراما أنها تعد "**مثالا موضحا للخليط الرفيع المرهف الذي يربط بين التراجيديا والكوميديا في المسرح وفي الحياة الواقعية على حد سواء**"[3]. أي ان الميلودراما خليط بين الترجيديا والكوميديا سواء في مسرح التمثيل أو الحياة.

ومن أهم خصائص الميلودراما نذكر:

"**-آلية الحبكة والبناء الدرامي المحبوك.**

-نمطية الشخصيات وعدم التعمق في دراستها.

---

[1]- علوات كمال: الكتابة الدرامية عند رضا حوحو (مصادرها وجمالياتها)، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، إشراف: فرقاني جازية، جامعة وهران، 2007-2008، ص 91.

[2]- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 88.

[3]- جلين ويلسن: سيكولوجية فنون الأداء، ص 241.

- المبالغة والإسراف في تصوير العواطف البشرية والسلوك الإنساني وغياب المنطق عن تصرفات الشخصيات، وعدم معقوليتها من موقف إلى موقف.

- الإثارة القائمة على مفاجئات الحبكة المسرحية وعلى عناصر التشويق التي تدغدغ حواس المشاهد ولا تمس عقله.

- دخول الموسيقى والألحان كعنصر أساسي في البداية، ثم تقلصها تدريجيا بعد ذلك.

- المناظر المسرحية تجنح إلى الإبهار والرونق والزخرفة والتي يبالغ الإخراج في واقعيتها بصورة مسرفة في الدراما الرومانسية، والتي يجنح الإخراج إلى المبالغة في زخرفتها الجمالية للدراما الواقعية"[1].

[1]- محمد حمدي إبراهيم: رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس ق م حتى القرن العشرين، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ط1، القاهرة، 2007، ص ص 269-270.

- المونودراما:

مفردة المونودراما كلمة إغريقية الأصل، "**مشتقة من كلمتين (مونو Mono) وتعني (واحد)، (دراما Drama) وتعني (فعلا)، أو مسرحية، ومعنى الكلمتين بالكلية (مسرحية الشخص الواحد)** "[1].

وتطلق هذه التسمية على نوع من المسرحيات، وتطورت بشكل خاص في نهاية القرن التاسع عشر في أوروبا، وانتقل إلى المسرح العربي في نهاية القرن 20، وهو يقترب من الأدب "**حيث بدأت في التسعينات القرن 20 فهي فصل واحد فقط، وهو فصل موجز، شديد الإيجاز، وهو موجه إلى إنسان يشعر بالعزلة الداخلية فلم يعد يهتم باللقاء الاجتماعي مع غيره من الناس إلا في حدوده الدنيا**"[2].

وتعرفه نهاد صليحة بأنه هذا اللون بقولها "**المونودراما هي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثلين ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض وإلا انتفت صفة المونودرامية**"[3].

ويتبين لنا من خلال هذين القولين أن الممثل في المسرحية المونودرامية يتحمل أعباء العرض المسرحي وحده حتى وإن وجدت شخصيات أخرى على خشبة المسرح، إلا أنه ليس من حقها حق المشاركة في الحوار.

2- عناصر البناء الدرامي والتراجيدي :

أ- الشخصية / القناع:

القناع كلمة مأخوذة من اليونانية prosopan، وتعني ما يواجهُ الوجه والصورة التي يعطيها الإنسان عن نفسه للآخرين، فكلمة persona تدل على القناع، وعلى الدّور الذي يلعبه الممثل حين يضع القناع الخاص به.

ولأن الممثل الواحد قد يؤدي عدة أدوار فإنه يلجأ إلى تبديل هذه الأقنعة، وهكذا انتقل استخدام القناع إلى مفهوم الشخصية persona ليتماه معها ويتوحّد بصوت الشخصية صاحبة القناع[4].

ويمثل القناع – في الغالب – شخصية تاريخية يختبئ وراءها الشاعر، ليعبر عن موقف يريده، أو ليُحاكم نقائص العصر من خلالها[1].

---

[1]- عز الدين عطية المصري: الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص 27.

[2]- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، ص 92.

[3]- أحمد صقر: المونودراما ظاهرة المسرح الفردي بين القبول والرفض، الحوار المتمدن، محور الأدب والفن، العدد 3284، 2014/02/21.

[4]- ينظر: علي نجفي إيوكي: قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل، ص108.

وعلى هذا، فالقناع رمز يتخذه الكاتب المسرحي ليضفي على صوته نبرة درامية تنأى به عن الذاتية، مستخدماً ضمير المتكلم في الغالب؛ فينتج صوت مركب من تفاعل صوتيي الشاعر والشخصية البطلة معاً.

والقناع – كذلك – وسيط يتيح للكاتب المسرحي عبر الشخصية البطلة التواصل مع القارئ؛ ذلك أن الرسالة لا تصل إلى القارئ بشكل مباشر بل من خلال وسيط يفرض على القارئ تأنياً في الفهم، وتأملاً في العلاقة بين الدلالات الظاهرة والمضمرة، وعلى نحو يجعل القارئ طرفاً فاعلاً في العملية الإنتاجية للقناع، وليس مجرد مستهلك للمعنى[2].

تعتبر الشخصية الدّرامية محور العمل الدّرامي، لا بل المادة الأساس التي تضع الدراما، وفي غيابها يغدو العمل الدّرامي كلاماً دون تأثير.

وعن طريق الوصف يمكن التعرُّف إلى الشخصية، التي يراعي المؤلف فيها ثلاثة أبعاد وهي:

- **مظهر الشخصية الفيزيولوجي:**

مكوناته: الوزن، الطول، اللون، الجنس، معاق / سليم، الملابس تقليدية، عصرية.

- **الخلفية الاجتماعية:**

من الناحية الاقتصادية(فقير/غني)، نوع الحياة الاجتماعية(أعزب/متزوج) ترتيبه في العلاقات الاجتماعية(ابن، جد، جدة).

- **الخلفية السيكولوجية/النفسية:**

تتضمن النتائج المكونة عن تاريخ الشخصية السَّوي، وما تعانيه من ضعف أو خلل نتيجة تاريخها غير السوي، وفي هذا المجال تستفيد الدّراما من علم النفس في بناء الشخصيات الدّرامية، كما استفاد علم النفس منها، فكانت شخصية أوديب وإلكترا عناوين لتوصيف حالات نفسية وسلوكية مميزة.

وتعدد الشخصيات الدّرامية لا ينفي تحرُّك الأحداث الدّرامية لوجود شخصية محورية في العمل هي البطل الذي يحمل منظومة أخلاقية وقيميّة رفيعة يدافع عنها أمام البطل الضد، الشخصية التي تمثل قيمها وأخلاقياتها منظومة مغايرة لنظيرتها عند البطل[3].

ب- الصراع:

إذا كانت الدّراما في أبسط صورها هي الصراع، فإن التفكير الدّرامي هو ذلك اللّون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة[1]، والصراع أحد

---

[1]- حاتم الصكر: مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة)، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1999، ص72.

[2]- ينظر، جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر (مهيار الدمشقي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981، ص123.

[3]- ينظر، أحمد إبراهيم: الدّراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2006، ص 49، 50، 51.

عناصر الحبكة الدّرامية الذي لا يمكن الاستغناء عنه، ذلك أن كل دراما وجب أن تحوي صراعاً، هذا الصراع هو الذي يُحرِّك الأحداث ليخلق عملاً دراميا ممتعاً، فمن الضروري أن تحوي الدراما حركة وحدثاً، وعقبات تعترض رغبات البطل وصراعاً من أجل تحقيق هذه الرغبات تماماً مثل ما يحدث في الحياة العامة[2].

فالدّراما الجيدة طبقاً لرأي **برونتير f.bruntiere** تقوم على تجسيد صراع ناتج عن نضال إرادة بشرية واعية ضد إرادة مكافئة وواعية بدورها، لأن مناضلة الإرادات الواعية تنجم عن تصادم رغبات ومطالب يجدُّ الإنسان في تحقيقها[3]. فصراع الإرادات لدى الشخصيات يحصل من التعارض القائم بين إرادتين متضادتين، وهو فحوى مفهوم الصراع .

إذ هو التصادم بين الشخصيات أو النزعات، الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة، وقد يكون هذا التصادم داخلياً في نفس الشخصية البطلة، أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية، كالقدر والبيئة، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما فرض إرادتهما على الأخرى[4].

فالصراع إذن، تقابل في المصالح، في المواقف، في البقاء، بين طرفين يحاول كلّ منهما أن يفرض إرادته ويؤكد حضوره طرفاً في الحياة. وينتهي هذا الصراع بإحدى هذه النهايات:

* تسوية النّزاع بين المتصارعين.
* انتصار أحد طرفي الصراع على الآخر.
* عدم الوصول إلى حل[5]. وهو الشائع؛ ذلك أن حل الأزمة غالباً ما يكون غير تصالحي ولا وسطي، فحين يصل الصراع إلى مداه، يكون حل الأزمة في قطبه المتصرف الأقصى، لا في الوسط التصالحي[6].

والتقابل في العبارة الدّرامية على حد تعبير عز الدين إسماعيل، ليس مجرد تقابل ألفاظ، وإنما هو تقابل أبعاد نفسية، ترتبط ارتباطاً كلياً بالموقف الشعوري الذي يعبّر عنه البطل[7].

---

[1]- ينظر، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص239.

[2]- ينظر، شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، ط2، مؤسسة حوارس الدولية، 2001، ص90.

[3]- غسان غنيم: ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد، 03، 04، 2011، ص175.

[4]- مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1984، ص244.

[5]- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص90.

[6]- ينظر، غسّان غنيم: ظاهرة المسرح عند العرب، ص175.

[7]- ينظر، أسامة فرحات: المونولوج بين الدّراما والشعر، ص21.

يقول الشاعر التشيكي كارل سابينا Carl Sabina : "إن التناغم يُولَدُ من التناقض، والعالم كلّه يتكون من عناصر متعارضة، وكذلك الشعر والمسرح، فهما يُعيدان صياغة العالم بطريقة جوهرية ومُدَوَّيَّة، يتم فيها ميلاد الأسرار من خلال التقاء المتناقضات"[1].

[1]- نقلاً عن، أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1996، ص15.

ج- الحوار:

يعتبر الحوار أوضح جزء في العمل الدرامي؛ فهو وسيلة التخاطب في المسرحية والحوار كلمات ومقاطع وعبارات، يضعها المؤلف، ويُحملها أفكاره، وآراءه وعلى هذا الأساس، فهو الكلام المتبادل بين الشخصيات، وعادة ما يكون بين شخصيتين أو أكثر، إذ يتكلم البعض، وينصت البعض، ويتبادل الاثنان الكلام والإنصات[1].

إن الحوار الدرامي ليس محصوراً في الكلمة التي تقال، وما لا يقال هو بأهمية ما يقال، فالوقفة المليئة بالمعنى والفعل الدّرامي الذي يستمر داخل الصمت لهما قوة درامية كبير[2].

معنى هذا أن اللغة الدرامية، لا تعبر فقط عن الشخصية في مواقفها وهواجسها وتأملاتها وعلاقاتها، بقدر ما تعبّر أيضاً عن الواقع المعاش.

- خصائص الحوار الدّرامي التراجيدي:

إن من خصائص الحوار الدّرامي في خير مظاهره:

- أن تبدو كل لفظة وكأنها مدفوعة إلى الانطلاق بما سبقها.
- أن تبدو وكأنها نوع من الصراع والتوتر بين الشخصيات.
- أن تبدو كأنها تعاون يفسر طبيعة الموقف[3].
- أن يكون الحوار واضحاً، فالوضوح في عرض الأحداث، والعلاقة بين الشخصيات يساعد على تتبع الأحداث بشوق[(4)]. والتطّلع إلى معرفة ما سيحدث.

ولأن الحوار هو الذي يخلق العالم الدّرامي، ويعرضه، ويثير الحركة داخله وخارجه فإن الدّرامي يعتني به، ليكون عوناً له في جذب انتباه الجمهور للمواقف الدّرامية المختلفة[5].

- وظائف الحوار الدرامي التراجيدي :

- التعريف بالشخصيات والكشف عن أبعادها، ولا يصح أن تكون هذه الأبعاد مجال شرح مباشر في الحوار[6]؛ فالمؤلف الذي رسم شخصياته وأدركها جيدا مجرد وسيط بين الشخصيات والمتلقي؛ إذ تنحصر مهمته في نقل كلام الشخصيات، دون أن يضيف عليها شيئاً من كلامه[7].

---

[1]- ينظر، شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص96.

[2]- ميادة برهوم: كراسة فعاليات الدّراما، مركز الدعم التعليمي ماتيا، القدس، 2004، ص05.

[3]- ينظر: س، و، داوسن: الدّراما والدّرامية، تر، جعفر صادق الخليلي، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1980، ص39.

[4]- عادل النّادي: مدخل إلى فن كتابة الدّراما، ص31.

[5]- صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية(الرواية الدرامية أنموذجاً)، ص40.

[6]- ينظر، محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص575.

[7]- عادل النّادي: مدخل إلى فن كتابة الدّراما، ص31.

- الحوار وسيلة لبناء الحبكة وعرض الأفكار وتطوير الصراع[1]، فهو يعمل على السير بعقدة المسرحية، أي تقدمها وتدرجها وتسلسلها.

- الإسهام في الكشف عن الموضوع، والأحداث المقبلة، وذلك عن طريق الاستنتاج لا الطرح المباشر، وإلا فكلماته ستكون دون تأثير وستسبب الملل لدى المتلقي[2].

وعلى هذا الأساس، فكثرة توظيف الحوار من العناصر المهمة في الطريقة الدّرامية التي ترمي إلى أن تُوجِد في القارئ إحساساً بأنه حاضر في مشهد الأحداث[3].

د- المونولوج الدّرامي:

Monologue تركيب إغريقي لكلمتين هما: Mono وتعني واحداً أو وحيداً أو فريداً، وlogo وتعني عقلاً أو تفكيراً أو خطاباً[4].

ومن هنا يبدو أن (مونولوج) لا يعني الحديث إلى النفس بصوت خافت بقدر ما يعني مظهراً من مظاهر الانعزالية والوحدة في التفكير، إلاّ أنّ قوة التواضع والاصطلاح أدت إلى شيوعه بهذا المعنى.

ويعتبر الفرنسي **إدواردو جاردن Edouard du Jardin** أول من استخدم عبارة (المونولوج) في روايته الغار المقطوع، ويعرّفه كما يلي: "**هو الخطاب غير المسموع وغير المنطوق، الذي تعبّر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي، إنّه خطاب لم يخضع لعمل المنطق، فهو في حالة بدائية، جملة مباشرة، قليلة التقيّد بقواعد النحو، كأنها أفكار لم تتّم صياغتها بعد**[5].

يمكن القول، إن المونولوج حوار داخلي منفرد بين الإنسان ونفسه، خاص لا يسمعه أحد غيره.

ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر، هذا الصوت الداخلي يُبرز كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير، ويضيف بعداً جديداً من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة[6].

---

[1]- شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، ص97.

[2]- ينظر، ميادة برهوم: كراسة فعاليات الدّراما، ص04.

[3]- ينظر، أ.أ. مندولا: الزمن والرواية، تر، بكر عباس، ط1، دار صادر، بيروت، ص130، 133.

[4]- ينظر، عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي(معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن)، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص210.

[5]- نقلاً عن، لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ط1، مكتبة ناشرون، دار النّهار للنّشر، لبنان، 2002، ص163، 164.

[6]- ينظر: أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، ص20.

يتمثل البعد الجديد في توجيه اهتمام القارئ إلى صوت مقابل، قد يكون الغرض منه إغراء القارئ بما يقوله هذا الصوت، وقد يكون العكس، أي تعميق شعوره بالفكرة الظاهرة وإقناعه بها، وبهذا تتحقق الغاية الدّرامية من التعبير.

وأمّا الحركة الذهنية، فتتمثل في العملية الدّرامية نفسها، أي في الوصول إلى حالة من الإقناع عن طريق المرور من أحد وجوه الحقيقة الشعورية إلى وجه آخر، وفي أثناء تلك الحركة ينقل المونولوج الأبعاد النفسية للمتحدث بلسان الشاعر[1]، فالحقيقة تنطلق من داخل الإنسان.

رابعا- مراحل حبك وبناء البطل التراجيدي في المسرحية:

أ- تعريف الحبكة:

-لغة: الحُبكة: بضم الحاء وتسكين الباء، مصدر للفعل الثلاثي: حبك – يحبك – حبكا، والحُبك هو الشد والإحكام وتحسين الصنعة، والحُبكة: الحبل الذي يشد به على الوسط.

والتحبيك: هو الشد والتوثيق والتخطيط.

وحبكت العقدة يعني: أوثقت حبكها، وحبك الثوب: أجاد نسجه وأحسن حبكه. "**والمرأة إذا شدت الأزار وأحكمته حول وسطها قيل عنها أنها أحبكت**"[2].

وجمع **(حُبكة)** هو **(حُبُك)**، وهي الكلمة التي وردت في القرآن الكريم، في قوله تعالى: **(والسماء ذات الحبك)**[3]، وتعني طرائق النجوم، وأهل اللغة يقولون: ذات الطرائق الحسنة. أما أهل التفسير فيرونها: أن المراد بها ذات الخلق الحسن، أو المتقنة البنيان.

أما مصطلح (حِبكة) بكسر الحاء وتسكين الباء، وهو مصطلح مدار البحث، وهو مصدر للفعل حَبك وهو الأصح من المصدر حَبكة".[4]

حيث استخدم مجازا للكناية عن شد أطراف العمل الأدبي وإحكام أنسجته والإجادة والإتقان في صنعه سواء في الرواية أو المسرحية أو القصة.

- اصطلاحا: والحبكة توحي بأنها "**نسيج محكم، متماسك الأطراف كبنيان مرصوص، ليست له دوائب أو خيوط مدلات**".[5]

---

[1]- ينظر، أسامة فرحات : المونولوج بين الدراما والشعر، ص20.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد الرابع، بيروت، دار صادر، المجلد الرابع، فصل الحاء، ص ص 19-20.

[3]- سورة الذاريات، الآية 07.

[4]- مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية (دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا)، دون دار نشر، ط1، لبنان، 2013، ص 23.

[5]- مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 24.

ومن خلال المقولة: يقصد بالحبكة التنظيم وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تكوين خيوط أحداثها بشكل متماسك ومرتب وفق تنظيم معين.

والحبكة لا يمكن الاستغناء عنها في العمل الدرامي لأن العقدة تبنى من أجل تقديم بعض الصعوبات والمخاطر التي يواجهها البطل للتغلب عليها، والحبكة الجيدة، ذات السبك الجيد هي من تربط المتلقي بالعمل الدرامي والتي تضم بداية ووسط ونهاية.

وإن بناء الحبكة يجعل المؤلف يحلل شخصياتها ودوافعها وسلوكياتها بحيث يتساءل الجمهور لماذا تم هذا؟ وكيف ستتعامل الشخصيات مع هذا الموقف؟، وبهذا يمكن القول بأن الحبكة هي تطور للفكرة المسرحية وسلوك البطل معا "**بمعنى وماذا سيحدث بعد ولماذا؟**"[1].

وقد حدد **محمد يوسف نجم** الحبكة بأنها "**سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السببية**"[2]، وهذا يعني أنها تقوم على الترابط المتين، وتقوم على السببية، فالحبكة هي تنظيم سلسلة متعاقبة من الأحداث المرتبة والمختارة على مبدأ: السبب والأثر والعلاقة الوثيقة والارتباط، وهذا من أجل تحقيق هدف المؤلف من تأليف المسرحية من خلال النسيج المتكامل، الذي ينسجه بدقة ودراية من أجل إثارة الانفعالات والأفكار في الشخصية البطلة.

ب- الحبكة ودورها في بناء البطل التراجيدي عند أرسطو:

"**إن المأساة يجب أن تكون متوسطة الطول حتى لا يملها النظارة وأن تدور حول موضوع واحد، فلا تختلط عقدتها الأساسية بعقدة ثانوية، وألا تشتمل على أكثر من موضوع، مما يشتت انتباه المتفرج وتنصرف الأضواء عن البطل إلى أشخاص آخرين، فيضعف الموضوع الأصلي**".[3]

حيث يرى أرسطو أن الحبكة هي روح الدراما، وجوهر بناء البطل التراجيدي فهي التي تشد أجزاء العمل الدرامي وتتوافق فيما بينها، لتكون نظاما محكما، بحيث لو تغير جزء من أجزائها لانفرطت الحبكة.

ويرى أرسطو أن جمال الحبكة يجب أن يكون لها طول ملائم، وذلك من خلال حسن ترتيبها، وأن طولها لا يكون صغيرا جدا ولا كبيرا، بحيث يمله ولا يدرك المشاهد.

وأن شرط أرسطو في الحبكة أن يتناسب مع متطلبات الجمهور على احتمال العرض ومتطلبات العرض، وأن تدور حوادثها حول شخصية البطل.

---

[1]- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2003، ص 46.

[2]- محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، ط7، بيروت، 1979، ص 63.

[3]- جمعة قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحاضر، نور للطباعة والنشر والدراسات، ط1، سورية، 2007، ص 24.

وحديثه عن الحبكة أنها لا تتجاوز المدى المطلوب، مما يعني أنه أدرك، بما لا يقبل الشك، ضرورة التركيز والتكثيف وضرورة الاقتصاد في الدراما.

ج- الحبكة وبناء البطل التراجيدي بين الكلاسيكيين والرومانسيين:

"إن الكلاسيكية هي مذهب القيود ... المذهب الذي يحدد الأهداف ويقف عندها، فترى الأديب أو الفنان الكلاسيكي يلتزم بالقوانين الصارمة التي تدور في قيود فكرته ... فهي قيود دائما ما تبدو في إطار محدود مادي ... أما الرومانسية فهي مذهب الانطلاق ... مذهب العاطفة والحرية .. المذهب الذي يطير بأجنحة قوة في عالم الروحانيات غير المحدود وهو لهذا يوجب على الأديب أو الفنان أن يجعل الرمز أهم أدواته".[1]

ويتضح من خلال هذه المقولة أن المذهب الكلاسيكي يتقيد بقانون الوحدات الثلاثة، أي وحدة الفصل ووحدة الزمان ووحدة المكان، والمذهب الرومانسي على العكس من ذلك، بحيث أن هذا الأخير لا يتقيد بشيء من هذه الوحدات الثلاثة.

فنجد شكسبير على سبيل المثال يجمع الحبكات الثانوية إلى جانب الحبكات الرئيسية في المسرحية الواحدة أكثر من عقدة ثانوية، ولا يقتصر على نقطة أو حكاية واحدة تسلط عليها جميع الأَضواء كما يفعل الكلاسيكيون، بل يحشد في مسرحياته قصصا وحكايات ثانوية فيها عقدا رائعة لا تمل العين من رؤيته والتمتع به، غير أن ما يميز مسرحه اهتمامه البالغ ببناء أبطال مسرحياته بناء محكما بحيث تبقى ملامحهم شاخصة في أذهان المتلقين.

2- بناء البطل التراجيدي في المسرح الحديث:

يمكن اعتبار بناء بطل الأزمة هي حلقة الوصل بين الدراما الرومانسية والدراما الحديثة، والشيء المهيمن "**هو كثرة الأحداث والوقائع فقط، فلا يلاحظ فيه أي اهتمام بسمات الشخصيات ودوافعها النفسية كما أنها كانت تخلو من الأهداف أو الأفكار الفلسفية أو الدروس الأخلاقية، إذ كانت غايته الوحيدة صناعة حبكة محكمة مثيرة تعنى بوضع الفخاخ ونصب الشباك حول الأبطال لإيقاعهم في مشاكل معقدة، يتم حلها فيما بعد، بالعديد من المفاجآت غير المتوقعة، أو الصدفة أو الحيل المفتعلة، في جو مفعم بالفكاهة والهزل المبنيان على سوء الفهم أو مصيدة الأخطاء**".[2]

ويتضح لنا أن المسرح الحديث لم يعد يهتم بمشكلات الإنسان وهمومه فقط، بل راح يركز أصحابه على وضع الألغاز، ونصب الشباك لأبطال المسرحية وإيقاعهم في مشكلات معقدة قصد الهزل

[1]- جمعة قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحاضر، ص 47.

[2]- مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 34.

والترفيه، مثلما نجده عند رائد الواقعية **هنريك آبس** حيث وظف هذه الرؤيا الفنية توظيفا ماهرا، إذ إن مسرحياته كانت مليئة بالخدع والألغاز والمكائد حيث كانت غايتها السخرية من أخلاق وطبائع الناس المهيمنة والمسيطرة في جو من الهزل والترفيه.

"فالبناء الدقيق للبطل هو الآلة التي تضع العمل بكل مفاصله، وهو صناعة تتطلب دقة ومهارة كبيرة، فالنسج كما هو معروف –صناعة تتطلب الصبر والتصبر والتدبير والتأني- ولا يسمح فيه بأي أخطاء مهما كانت صغيرة لأن أي غرزة في النسج تأتي في غير محلها تؤدي إلى تشويه جمالية النسج بأكمله".[1]

وهذا يعني أن أثنا بناء البطل التراجيدي يجب أن يراعي الكاتب في حبكته حركة الشخصية والفعل والفكرة، وأن يتداخل بعضها ببعض لكي تؤدي معنى مضمون المسرحية، ويجب أن لا ينظر أنها أداة ووسيلة من وسائل البناء الدرامي فقط، بل الهدف النهائي الذي يسعى الكاتب في تكوينه وتشكيله بحيث يؤدي دوره بشكل منظم ويحقق ذلك العمل نتيجة.

إذا ومن خلال ما سبق نستنتج أن عملية بناء البطل التراجيدي في أي عمل مسرحي عمل فني جدير بالاهتمام شأنه شأن الأدوات الفنية الأخرى حيث تنمو وتتطور وبدونها يختل شكل المسرحية، وهي ليست مجرد وسيلة تقوم بوظيفة تنظيمية أو هي مجرد وسيلة من وسائل البناء الدرامي، فلو كانت كذلك لما كانت لها اتجاهات درامية، فهي كيان متصل منفصل، داخل البناء الدرامي يؤثر ويتأثر بمتغيرات العصر.

3- مراحل بناء البطل التراجيدي في المسرح :

ويمكننا توضيح وتبيين مراحل نمو وبناء البطل التراجيدي في العمل المسرحي وفق المراحل التالية :

أ-العرض التمهيدي Introductory Presentation:

وهو القسم الأول الذي يقوم بوظيفتين أساسيتين هما: التعريف والتمهيد، حيث تمثل وظيفة التعريف في "**عرض المعلومات الضرورية عن بداية حركة الحبكة، فهي تقدم لحركة الفكرة وحركة الفعل وحركة الشخصية البطلة وحركة الزمن**"[2]، ويختص التمهيد "**بمهمة التمهيد لتطوير حركة الحبكة**".[3]

والفرق بينهما أن الأولى تساهم في عرض المعلومات عن الشخصية البطلة والثانية تساهم في تطوير حركة الشخصية البطلة داخل النسيج الدرامي.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 38.

[2]- مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 75.

[3]- المرجع نفسه، ص 75.

ومن سمات العرض التمهيدي الجيد، أنه لا يغرق في التفاصيل والتوضيح لأن التوضيح يقتل التشويق والمتعة، بحيث يتسرب الملل إلى المتلقي ويضيع تركيزه ويتشتت انتباهه.

ب- الوضعية الاستهلالية Initial Situation:

وهي الوضعية التي يختارها "**بداية لمسرحيته، وهذه الوضعية تقدم تعريفا موجزا وسريعا عن الشخصيات الرئيسة والبطلة في المسرحية، وتوضيحا لعلاقاتها الأساس مع بعضها، مشيرة إلى الجو العام المحيط بها وموضحة أسلوب الكاتب، فيما إذا كان يميل إلى الجد أو الهزل، الخفة أو الرصانة، المرح أو الكآبة، وفيما إذا كانت المسرحية ستتخذ شكل المأساة أو الملهاة أو تكون مزيجا بين الاثنين**"[1].

وهذا يعني أن المهمة الأساسية في الوضعية الاستهلالية، هي تعريف وتقديم الشخصيات الرئيسة وبخاصة الشخصية البطلة، وتوضيح العلاقات بين بعضها البعض، ومن ثمة نكتشف أسلوب الكاتب

هل يميل إلى الخفة أو الرصانة، أو المرح أو الكآبة، ويجب ان تكون هناك علاقة بين الحل والاستهلال الذي تفضي إليه المسرحية سواء أكانت نهايتها مأساة أم ملهاة. ولا التعريف يكون إلا "**بواسطة الحدث أو التعريف بواسطة التباين أو بواسطة الاثنين**"[2].

حيث يقوم الأول بتقديم الجو العام الذي تعيشه الشخصية البطلة، أما الثاني –التباين- فهو الذي يقوم بدفع حركة الفعل وحركة الشخصيات، أما الوسيلة الأخيرة فتكون بين الحدث والتباين معا.

ج-الوضعية الأساس Basic Situation:

ويقصد بالوضعية الأساس "**هي الوضعية التي تبدأ بها حركة حبكة المسرحية بالنهوض والانطلاق، فهي التي يحدث فيها الاضطراب أو الإخلال في التوازن، ومنهما تبدأ جميع خطوط الحركة بالعمل والتفاعل، فهي تؤسس لحركة الفعل، وهي التي تفصح عن الشخصيات القادرة على دفع حركة الفعل إلى أبعد نقطة ممكنة**"[3].

أي أن في هذه النقطة تبدأ جميع حركة الشخصيات، في العمل والتفاعل مع بعضها البعض، وفي هذه النقطة تؤسس أو تحدد حركة الفعل وتدفعه إلى أبعد نقطة ممكنة ويجب أن تكون الوضعية الأساس خالية مما هو غير ممكن، أو الشيء الذي لا يحتمل وذلك في الحالات التي تكون فيها

[1]- المرجع نفسه، ص 76.

[2]- مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 76.

[3]- المرجع نفسه، ص 77.

"**الوضعية مستعارة من عمل غير درامي، أسطورة كونية، أو من تاريخ، أو في حالة خلــق وضــعية درامية أصلية تماما على حد سواء**"[1]، ويمكن التمييز بين الوضعية الاستهلالية عن الوضعية الأســاس بكون الأول يقتصر على التوضيح والتعرف ويكون قائما على التوازن والجو العام الساكن، في حــين الثانية تنشئ جوا متحركا عاما يؤدي إلى التصادم مع الأول.

ومما يمكن استخلاصه أنهما فريقان متضادان حيث يسعى أحدهما إلى تثبت الوضعية الأساسية وترسيخها وتثبيتها، في حين تسعى الأخرى إلى العمل على إزالتها وتحطيمها وإحــداث تغييــر فيهــا وبالتالي خرق أفق التوقع لدى القارئ.

[1]- المرجع نفسه، ص 77.

د- نقطة الانطلاق Inciting point:

وتدعى نقطة الهجوم وهي النقطة "**التي يجب أن تتخذ فيها الشخصية المسرحية البطلة قرارا خطير الشأن**".[1]

بحيث تكون نقطة الهجوم والانطلاق نحو تحقيق الصلة بين فكرة المسرحية والمتلقي ومن أهم الأغراض التي تقصد من البناء والتخطيط تقنية سير حكاية القصة، فالكاتب المسرحي حين يدير الحوار بين شخوصه "**إنما يحكي في الواقع فصلا بعد فصل من قصته، فترى أحداث القصة تتقدم خطوة بعد خطوة وتنفتح صفحة بعد صفحة من خلال الحوار**".[2]

أي أن نقطة الهجوم هي اللحظة التي يحدث فيها الاصطدام الأول في المسرحية بين الشخصية البطلة والقوى المعارضة لها من خلال الحوار، وهي اللحظة التي تصطدم فيها حركة أحد عناصر الحبكة بالوضعية الأساس، ومن ثمة تبدأ الشخصية المسرحية البطلة بالاندفاع نحو الأمام، وتبدأ طاقاتها بالبث في جميع خطوط الحركة، "**ونقطة الهجوم هي التي يكون البطل فيها مقبلا على تحول كبير في حياته، أو تكون هناك قضية كبرى تنطلق منها الشخوص فتقدم مكنونها وتستلهم واقعها التمثيلي، وتتطلب عملية البناء أن تكون المقدمة المنطقية ونقطة الهجوم وثبة موضوعية مكثفة تسير في طريق مرسوم معبد، ينتقل النص من مرحلة إلى أخرى يتطور فيها الحوار**".[3]

وتأسيسا على هذا الرأي فإن نقطة الهجوم هي التي تولد شرارة تبدأ بالتوهج والاحتراق تدريجيا، بحيث يقوم البطل بتحول في حياته، وتتشابك خطوط حركته بين مقدمة الفكرة ونقطة الهجوم في صراع وتناقض بين الشخصيات عن طريق الحوار.

ه- التعقيد Complex:

عرف **عبد الله خليفة الركيبي** العقدة بأنها "**تشابك الحدث وتتابعه حتى يبلغ الذروة**"[4]، أي أنها اللحظة التي تصل فيها الشخصية البطلة إلى ذروة الحوادث والتأزم والصراع، بحيث يوجد الكاتب مجموعة من التعقيدات وتأخذ حبكة المسرحية مسارا جديدا، إذ تبدأ كافة خطوط الحركة بالإفصاح عن فاعليتها، بسبب كثرة العوامل التي تشترك في ممارسة الضغط على الشخصية البطلة مشكلة الأزمات الرئيسة وهذه الأزمات هي "**أزمة التصعيد، أزمة التعقيد، وأزمة الذروة**".[5]و تساهم في زيادة خلق أزمات الشخصية البطلة وزيادة توترها مجموعة من العوامل هي:

---

[1]- لابوس إيجري: فن كتابة المسرحية، تر: دريني خسبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، مصر، د ت، ص 330.

[2]- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دون دار نشر، د ط، مصر، د ت، ص 100.

[3]- نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر، دون دار نشر، ط1، الإسكندرية، 2012، ص 143.

[4]- عبد الله الركيبي: "تطور القصة القصيرة"، العدد 10، بيروت، 1977، ص 41.

[5]- مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 85.

"- تقاطع القوى المتضادة: التي تولد الصراع.

- التقاطع بين الأهداف وزرع العقبات الذي يسهم مع سابقه ببروز العقدة.

- الدوافع الكامنة".[1]

ويتبين لنا أن الأولى تختص بأزمة التصعيد والثانية بأزمة التعقيد والثالثة بأزمة الذروة، وهذه العوامل الثلاث لا تكتفي بعملها أو تأثيرها في أزمة واحدة، بل إن عملها يمتد في كل الأزمات، والشيء الذي يهيمن في تقاطع القوى هو الصراع الذي يزيد في خلق التصعيد، ويستمر تأثيره على الأزمة الثانية في تقاطع الأهداف وزرع العقبات، ويزداد مفعولهما المؤثر على العامل الثالث "الدوافع الكامنة "حيث يعمل على كشف الدوافع الحقيقية للشخصيات والفعل وبخاصة الشخصية البطلة مشكلة الذروة.

وتجدر الإشارة إلى أن الصراع الصحيح "**ينبغي أن يكون متدرجا في الصعود فلا يلحقه ركود أو جمود في الطريق، ولا تثب به طفرة، حتى يبلغ الذروة ويصدق هذا على الصراع الرئيس الذي يحكم المسرحية كلها من أولها إلى آخرها، كما يصدق على الصراع الفرعي في فصل أو مشهد**".[2] وهذا يعني أن الصراع يزداد ضراوة كلما تحركت الشخصية البطلة وتقدمت المسرحية وتعقدت، إذ يعد واحدا من عناصر البناء الدرامي التراجيدي للشخصية البطلة.

و- التصعيد:

وهي الأزمة التي يتم فيها تقاطع المواقف بين الشخصيات، نتيجة الإفصاح واختلاف الطبائع في مجتمع المسرحية،وبخاصة صراع الشخصية البطلة مع القوى المضادة لها "**ونظرا لتباين تلك الاتجاهات، واختلافها تتضارب وتتقاطع فيما بينها مولدة الصراع، فلو تغيرت إحدى الشخصيات المهيمنة أو المسيطرة منذ بداية الحبكة حتى نهايتها لما ظهر صراع يذكر، ولخلت المسرحية من أي توتر، ولفقد المتلقون أي اهتمام بالمسرحية، لكن لو تم مقابلة تلك القوة بقوة أخرى مضادة لها أو بإرادة مضادة لإرادتها، فإن ذلك يؤدي إلى صدام، أو تشابك بين قوتين، يزيد التوتر ويثير الاهتمام بالمسرحية**"[3].

[1]- مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 85.

[2]- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص 76.

[3]- مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 87.

ويعني هذا أن حركة الشخصية البطلة في المسرحية لابد أن تقوم على الصراع، وإلا أصبحت بناؤها راكدا جامدا، فبالصراع وتضارب الآراء يؤدي إلى تشابك والتعقيد بين قوتين وتتشكل مجموعة من الصعوبات مما يولد صراعا متصاعدا حتى يصل بالبطل إلى أزمة تعقيد التصعيد.

ز- تعقيد التصعيد :

وهي الأزمة الثانية التي تمثل مرحلة مهمة بحيث تتشابك فيها الأمور وتتعقد أكثر فأكثر بحيث "**تبدأ فيها القوى المتضادة من الشخصيات بوضع العقبات لبعضها من جهة، والعمل على الوصول إلى أهدافها من جهة أخرى**"[1].

ويعني أن الكاتب البارع هو الذي يحدد الأهداف لكل شخصية ويجعل لكل شخصية هدف، وكلما زاد تمسك الشخصيات بأهدافها أدى إلى زيادة من التقاطعات في الإرادات، وتعمل على زيادة التعقيد وتأزمه، وفي هذا الموضع تبرز عقدة المسرحية وقوة الشخصية البطلة، ومن ثمة فإن العقبات والمشاكل تشكل مجموعة من الصعوبات على طريق البطل، الذي يبدأ بالإصرار على تجاوز هذه العثرات والتغلب عليها مما يخلق لديه أهدافا مرحلية في سبيل الوصول إلى الهدف النهائي، مما يولد صراعا وكفاحا، الذي يقودنا إلى الذروة.

ح- الذروة:

"**الذروة هي قمة هرم الأحداث وتعقدها، تتموضع في منتصف المسرحية، حين يصل التصاعد الدرامي إلى أوجه ويتعقد، وتليها مرحلة الهبوط باتجاه الحل في الخاتمة، ولأنها تأتي ملازمة للعقدة فإنها كثيرا ما تختلط بها وتصبحان شيئا واحدا، وهي في الحقيقة تعبير عن بلوغ الأزمة حدها الأقصى**".[2]

ويعني أن الذروة هي آخر أزمات التعقيد التي تعيشها الشخصية البطلة وأشدها توترا حيث تكون في منتصف المسرحية، وتكون هذه الأزمة هي المفتاح الحقيقي لحركة كل الشخصيات العناصر المكونة للمسرحية، أي أنها تكون وراء حركة الفعل وحركة الشخصية وحركة الزمن، حيث تقوم جميع هذه القوى بالكشف عن دوافعها الحقيقية التي لم تفصح عنها في الأزمات السابقة.

ط- نقطة التحول "نقطة الانقلاب":

تعد أقوى أداة من أدوات الحدث الموجودة تحت تصرف الكاتب "**وهو انعطاف مفاجئ يحول حديث الحبكة إلى عكسه، تنقلب الإيجابيات إلى سلبيات والسلبيات إلى إيجابيات، ويقلب الكاتب عالم بطله رأسا على عقب**"[3].

---

[1]- مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 88.

[2]-ماري إلياس، حنان قصب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض، مكتبة لبنان، د ط، 1997، ص220.

[3]- ليدراج نجاوغيل: فن رسم الحبكة السينمائية، تر: محمد منير الأصبحي، دون دار نشر، سوريا، د ت، ص 100.

ومن خلال هذه النقطة يحدث للشخصية البطلة، حدث مفاجئ يقلب الأمور رأسا على عقب، ويكون هذا التحول مفاجئا، وغير متوقع ويكون في أغلب الأحيان مدهشا ويأخذ شكل الانعطاف ومسارا مغايرا معاكسا تماما، وتعد هذه النقطة الأخيرة في التعقيد الذي يطغى على الذروة.

ي- الحل Solution:

ويقصد بالحل هو نهاية المسرحية،حيث تنحل العقدة بزوال الخطر وتحقيق الهدف وهذا يعني أن الحل هو آخر مراحل الحبكة، الذي تستنزف فيه خطوط حركة الشخصية البطلة آخر طاقاتها ومن ثمة تميل إلى السكون أو التوقف. بعدما ارتفعت حركاتها وتشنجاتها إلى أعلى درجات التوتر، وهي التي تمثل قمة أزمة المسرحية في أشد صور التوتر. وهي النقطة التي تشير إلى النهاية "**وهي ما يجعلك تفرض بالضرورة أن شيئا قد سبقها، وتحتم أيضا أن شيئا لن يلحقها**"[1].

وهي "**التي حين تبلغها تكون جميع القضايا التي طرحتها المسرحية قد حدثت**"[2].

أي أن النهاية أو الخاتمة كما يسميها البعض، أن تكون موجزة واضحة كاملة، وتكون القضايا التي طرحتها المسرحية قد حلت، ونجد الدارسين قد ميزوا بين نوعين من النهايات: المغلقة وهي الخاتمة الحاسمة التي تأتي كضرورة حتمية عن الفعل المسرحي، وهذا ما يتجلى في المسرح الكلاسيكي، والمفتوحة وهي التي لا تكون حتمية، وإنما تبقى مفتوحة على احتمالات.

[1]- رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص 14.

[2]- سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر، المعارف، مصر، 1987، ص 111.

الفصل الثاني

بناء البطل في بعض مسرحيات السيد حافظ

أولا- البطل "المذيع "وبناء الفضاء التخيلي لدى المتلقي في مسرحية "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى"

خلافا للدراسات السيميائية اللّغوية، والفنون التشكيلية، يواجه الباحث المسرحي إشكالية في بحثه تتمثل في أنه يسير على نمطيين متوازيين لا ينفصلان، يشكلان وجهين لعملة واحدة . أولهما :النمط الذي جرى تأليفه من أجل المسرح، وثانيهما :النمط الذي يجرى تخيله في الذهن .لا سيما "**وأن الحوار الذي يعمل على النص الدرامي بشكل أساس لا يستوي إلا في حالة نادرة**"[1].هذا ما نلمسه في النص المسرحي الموسوم بـ"**كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى** "لمؤلفه **السيد حافظ .**

لقد اشتغل الأستاذ **السيد حافظ** في بناء شخصية هذا العمل الدرامي على جملة من العناصر المسرحية السيميائية انصهرت كلها في وجدان المتلقي، فاستطاع بسيمياء، وازدواجية الركح المجسد نصيا والمرتسم في خيال المتلقي،أن يخرج إلى الوجود عملا دراميا بلغ الذروة من حيث السيميوزيس . وسنقتصر هنا على عنصر الفضاء وتكامليته السيميائية في بناء الشخصية البطلة بين ما نقرؤه وما نتخيله وقبل أن نخوض غمار دراسة التكامل السيميولوجي بين الفضاء الدرامي والفضاء التخيلي، علينا أن نضبط مفهومي "**الفضاء المسرحي**"،و "**المكان المسرحي** "فقد ورد عند العرب "**المكان المسرحي**"هو "**المكان الذي يدور فيه العرض،سواء أكان ذلك في مسرح مكشوف بالهواء الطلق أو في مدينة**"[2]**.** أما الفضاء المسرحي الذي يقابله بالانجليزية space وبالفرنسية espace فهو، "**المكان الذي يطرحه الناس، ويقوم القارئ بتشكيله بخياله، فتراه على الخشبة، يدور فيه الحدث وتتحرك فيه الشخصيات**"[3]

أما الفضاء المكاني في النص الدرامي "**كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى** "، فقد نشأ من فعل وجهات نظر، أو حوارات بين الشخصيات وبخاصة الشخصية البطلة "**المذيع** "، التي تقوم باختراعات للأمكنة، إضافة إلى أن المتلقي لهذه المسرحية، يعيد مسرحة الأمكنة الواردة، ويربطها بأمكنة في ذاته، أو يتخيلها، فورود الفضاء في هذه المسرحية بتداعياته الكثيرة، يجعل من المكان يتجاوز وظيفته الاعتيادية، بوصفه مكانا لوقوع الحوادث، إلى فضاء واسع تتفاعل فيه أقطاب الإرسال، والإنتاج الدلالي في هذا النص الدرامي. "**فالفضاء لا يتحقق إلا بتعدد وتنوع الأماكن، بالإضافة إلى وصف طريقة تحرك الشخصيات. فالفضاء يضم كلا من المؤلف، الشخصيات والقارئ**"[4] .

---

[1] - كير إيلام: سيمياء المسرح الدراما. ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 35.

[2]- حنان قصاب وماري إلياس: المعجم المسرحي، ص85.

[3]- المصدر نفسه، ص95.

[4]- المصدر نفسه، ص95.

والفضاء المكاني بأنواعه: الاجتماعي، الدرامي، الوصفي، قد وُظّف في هذا النص الدرامي بدقة لا متناهية، إذ أصبح مزيجا من الحالات والوظائف، يكتسي أهمية كبيرة في الفعل الدرامي، فهو مسرح للحوادث والأفعال، تدور فيه كل العناصر المسرحية، وما بينها من علاقات، كما يمنح النص المسرحي مناخا تتفاعل فيه الحوادث، فيكون حاملا لرؤية البطل"**المذيع وزوجته**"، والممثل لرؤية ومنظور المؤلف عن حالة الصراع التي يعيشها الإنسان بين ما هو موجود وما يجب أن يوجد .

و رغم تنوع الفضاء المكاني في هذا النص الدرامي وتعدده فإنه لم يكن ديكورا فقط، تجري فيه الحوادث، بل إن جميع عناصر الفعل المسرحي وفنياته، تكشف لنا الكيفية التي نُظّم بها هذا الفضاء المكاني. فهو مرتبط بمتخيله، وتلك الفوضى التي عاشها أهل "**كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى** "بعد انتشار خبر تعذر نقل مباراة كرة القدم ..ومنه فإن تحليل الفضاء الدرامي الاجتماعي والسياسي لمسرحية "**كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى** "هو الذي نستطيع من خلاله الولوج إلى أعماق هذا النص الدرامي وكيفية بناء البطل فيها.

ولا يتأتى هذا الولوج إلا بوجود القارئ،الذي يلعب دورا كبيرا في إنتاج فضاء هذا النص من جديد، وذلك عبر القراءات المتعددة، التي تهدف إلى فك وتحليل معاني النص، ومحاولة فهم المعنى الوظيفي لهذا الفضاء المكاني الدرامي. لذا فتصفحنا لهذا النص الدرامي، ومعرفتنا المسبقة من أن الأحداث تجري في أحد أيام العصر الذري الحجري على أرض اللامحدود الملوث على حد سواء، في مجتمع قبلي ينظر إلى المرأة على أنها ملك مادي، هي كلها مفاتيح لولوج هذا العالم، أو بالأحرى محتوى النص ورامزاته، وتجعلنا نتسلح برؤية مسبقة تكون بمثابة نافذة نطل من خلالها، على روامز هذا النص ومرموزاته. فإن غابت هذه التصورات المسبقة، أو بالأحرى المفاتيح، فإن المكان والفضاء في هذا النص سيكتسي صفة الغموض أو الإبهام.

فتوظيف الكاتب للثنائيات الضدية منذ بداية النص، ليس من باب الاعتباط، بل حرصا من المؤلف على أن يعطي لكل لحظة وفعل من أفعال النص الدرامي إطارا وفضاء مكانيا، فيضع الشخصية الدرامية في إطارها الحقيقي، ليستطيع القارئ من خلاله تصور حياتها وسيرورتها، وسط الأشياء والفضاءات المحيطة بها.

ولم يجعل **السيد حافظ** حضور الفضاء المكاني في "**كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى** حضورا جزافيا أو اعتباطيا، بل يشكل الأرضية التي تستقبل أفعال الشخصيات، أو المرآة العاكسة لها، فمجرد قراءتنا للعنوان – الذي هو بوابة التلقي- يجعلنا نتصور الشخصيات وملأها لهذا الحيز، فالفضاء والشخصية شيئان يكملان بعضهما البعض.

كما يمكننا الوقوف عند الفضاء التخيلي الذي أضفى عليه المؤلف صفة من الواقعية، فأصبح واقعيا أكثر. من خلال ذكره لبعض الأماكن: **"الكلية "** ""، **"الجامعة "**،""،"**البيت**"،"**البلد**"،"**المدينة**"،"**الملعب**"،"**مبنى التلفزيون**"،"**البر**"، "**البحر**"،أو بعض الكلمات الموحية بالمكان مثل **سارتر، تشيكوف، نيتشه، اسخيلوس.....**

إن تعاملنا مع هذه الأماكن المذكورة، لا ينحصر في وصفها الخارجي، وتقديم استعراض لمواضع ذكرها، وإنما في ما تثيره من ذكريات في القارئ وما تساهم به في بناء الشخصية البطلة "**المذيع**"، وإعطائه تأويلات لها حسب بيئته، فهي جزء من كيانه وحياته، بل إننا عندما نمر بمشاهد الأماكن في هذا النص الدرامي، نندمج معها في حميمة مطلقة.

"**فالإنسان وهو ينظر إلى الأمكنة، لا يمنع نفسه من إضفاء فكره ومزاجه، وعواطفه عليها**"[1].

إن المتلقي للفضاءات المكانية في هذا النص المسرحي، يجد نفسه يربطها بتجاربه الماضية، فيستحضر أمكنته الخاصة والحميمية، وفي هذا يقول"**برغسون**" "Brigsson ": "**إن المكان الذي أمضى فيه المرء طفولته، هو الفردوس المفقود، وهو يظل في حياة صاحبه، كأنه ماسة في عنق الأبدية. وقد تتعدد الأماكن التي يقيم فيها الإنسان، ولكن يظل لمكان الطفولة تفرده، وسيمته الخاصة،وحميميته المطلقة**"[2] . وعليه فأغلب الفضاءات المكانية الواردة في هذا النص الدرامي، تمارس تأثيرا لا يستهان به على الشخصية البطلة والمتلقي، فتحرك فيه ديناميكية تجعله يعيش عبره أمكنته الخاصة به.

فالمتنقل بين هذه الفضاءات المكانية المتخيلة والمتجلية، يقع فريسة لأحلام اليقظة، فتراه يوازن بين هذه الأماكن الواردة، وأماكن في نفسه، فيشرد به ذهنه وخياله، ويحاول استحضارها، وهذا ما ذهب إليه "**غاستون باشلار** "عند ما قال :"**إن القارئ الذي يقرأ غرفة، يعلق قراءاته، ويبدأ بالتفكير في محل إقامة قديم، إنه يبتعد عنك الآن، يصغي لذكرياته عن أب وجدة، عن أم أو خادم، وباختصار عن الإنسان الذي يسيطر على إحدى ذكرياته**"[3] . فيبرز هذا القول شدة تأثير المكان، وتداعياته المختلفة على فكر وذكريات القارئ والمتلقي، فلا يستطيع أن يفصل بين ما يقرؤه وما يتخيله، فهي عملية لا إرادية. وحتى وإن وظف **السيد حافظ** في نصه الدرامي هذا أماكن خيالية من صنعه، فإنه أسماها بأسماء حقيقية معروفة عند عامة الناس، فكانت ميدانا خصبا لأحداثه الدرامية، تتمازج فيها ذوات النص الدرامي بذات القارئ. فتكتسب الفضاءات المكانية في هذا العرض أبعادا نفسية واجتماعية وتاريخية، تقفز إلى الذاكرة مباشرة، "**وبهذا يغدو المكان، تلك البؤرة التي تمسك بالشخصيات، ولا تدع لها إلا هامشا محدودا للحرية والحركة، فيتحول بذلك إلى حالة نفسية ذهنية**"[4].

---

[1]- غاستون باشلار: جماليات المكان. ترجمة غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط5، 2000، ص 39

[2]– محمد جبريل: مصر المكان . المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، ط1، 2000، ص 14

[3]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 63 .

[4]– فاطمة الزهراء حليمي: صورة البحر في الرواية العربية، حنامينا نموذجا، رسالة ماجيستير، 1999 – 2000، جامعة قسنطينة، ص 343.

وهذا ما ذهبت إليه "**فاطمة الوهيبي** ". في قولها: "**إن الحديث عن المكان أيضا،هو بالضرورة حديث عن الجسد، وبما أن الجسد حيزنا الخاص في المكان والعالم، فهو ما إن ينوجد في المكان حتى يكون قد اشتبك في جدل العلاقة بالمكان، بل إن مجرد الوجود، هو بداية سلسلة من التفاعلات**"[1]. فالقارئ لهذا النص الدرامي، يجد نفسه إذا يزاحم الشخصية البطلة بجسدين، أولهما جسده الميتافيزيقي العياني، وجسده اللغوي المتشكل بين تلك الأماكن الطافحة بالدلالات والتوالد.

وسنورد فيما يلي دراسة تفصيلية للحيز المكاني الوارد في هذا النص الدرامي، من زاويتي الفضاء المفتوح والفضاء المغلق وتأثيرهما في بناء الشخصية البطلة وارتسامها في مخيال القارئ المتلقي. وانطلاقا من فكرة أن لكل حدث حيز زماني ومكاني يجري فيه، فإن للشخصيات في هذا الفعل الدرامي وبخاصة الشخصية البطلة حيز مكاني تدور فيه، أو لنقل إن الأمكنة في هذا النص الدرامي تتشكل باختراعات الشخصيات لها، إذن فالعلاقة بين الشخصيات والحوادث والأمكنة وطيدة جدا،وهذا يعني أنه بانعدام الحوادث والشخصيات تنعدم الأمكنة ."**فالمكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث** "[2]، وقد يكون الحدث مجموعة من الأفعال، التي تقوم بها شخصية ما، فتتخذ هذه الشخصية عالما واقعيا أو خياليا، أو مكانا لجريانها. وينشأ هذا المكان عن طريق تذكر الشخصية له مثل تذكر **المذيع** لمكان اللقاء بينه وبين زوجته. وفي هذا يقول "**حسن بحراوي** ": "**فمجرد الإشارة الى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث**"[3] فالمكان هنا مدعاة للتخيل والدفع بالحوادث للأمام.

ويتجلى هذا الأمر، الذي نتحدث عنه في النص الدرامي الذي نحن بصدد دراسته في مواضع مختلفة منها. "**الجامعة، المدينة، الملعب**". فمجرد ذكرها هنا، بجعله يتبادر إلى أذهاننا أنها تحقق تلازمات سيميائية.

ولا أهمية للمكان إلا إذا وقع فيه الفعل أو الحدث ووظفته الشخصية البطلة، والعلاقة بينهما وثيقة، إذ أن **: "المكان هو إطار الذي تقع فيه الأحداث"**[4] ولا يمكن للفعل المسرحي أن يتم إلا في إطار التكامل المكاني، فيرتبط كل مكان في النص الدرامي بمكان آخر من مخيلتنا، إضافة إلى ارتباط كل مكان في النص الدرامي بمكان العرض، وهذا ما يحقق تسلسل الأفعال واتساقها في النص أو العرض الدرامي. إذ لا مكان للأحداث أو الأمكنة الاعتباطية في النص والعرض المسرحي، فكل

---

[1]– فاطمة الزهراء الوهيبي: المكان الجسد والقصيدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 31.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 29.

[3]– المرجع السابق، ص 30.

[4]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص102.

شيء مدروس بدقة، وفق برنامج مسطر من المؤلف، فتنقلات الفعل الدرامي للشخصية البطلة "**المذيع** ". تحقق تكاملا مكانيا.

ولكن في خضم هذا الفضاء، كانت الشخصيات الفاعلة في هذا النص الدرامي : **الزوجة، الأب، الفتاة، الصحفي** .... تستحضر في مخيلتها أماكن أخرى. فاستطاعت الشخصيات الفاعلة استحضار بعض الأماكن وفق تداعيات، وتصورات تمنحها فرصة الولوج في العالم الدرامي العام . الذي يمكن أن نميز فيه مستويين من المكان، الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.

1- الأماكن المفتوحة:

وتتمثل في الأماكن العامة، والتي يختلط فيها البشر فيما بينهم، رغم اختلافهم، وهي التي لا تقيد الفرد تقييدا مطلقا،بل يكون فيها حرا في ممارسة أفعاله، والتعبير عن أفكاره،فلا يخضع لتقييد ولا لسلطة خاصة. وقد مثلت هذه الأماكن البنية الشاملة التي تشكل منها الفضاء الدرامي لحركة الشخصية البطلة فساهم انفتاحها في تطور وتقدم الأفعال الدرامية، فيصبح الفاعل الدرامي حيويا إذ في "**المكان المنفتح يلتقي البشر، ليزخر بالحركة والحياة، ومنها يقضي على الإحساس بالعزلة والوحدة، ويمنح الانطلاق والانسجام مع الذات**"[1]. وعند تفحصنا للنص الدرامي أمكن لنا رصد بعض النماذج للأمكنة المفتوحة الواردة وفق مايلي:

- **المدينة:** وهو المكان الرئيس، الذي تسير إليه الحوادث وأفعال هذا النص الدرامي،
- **الملعب:** وهو المكان الذي تم فيه الاختيار والاختبار وتتصاعد فيه الحوادث،
- **الشارع:** وهو الرابط بين الفضاءين السابقين، ويدخل ضمن الأماكن المفتوحة، في النص الدرامي، أتبع بنمو الحوادث وكان الرابط بين مكان الاختيار ومكان الانفراج

2- الأماكن المغلقة:

وهي تلك الأماكن المحدودة، التي تحدد للفرد المجالات التي يتحرك فيها، ويصفها "**الطاهر روانية** "قائلا: "**تمثل الأماكن التي ترمز إلى النفي والعزلة والكبت، إذ إن الإنغلاق في المكان الواحد، تعبير عن العجز، وعدم القدرة على العمل والفعل، والفشل في التعامل مع العالم الخارجي، كما أنها ترتبط بالذكريات الأليمة في وعي الشخصيات، أي أنها بشكل أوبآخر، تحافظ على الذكريات وقيمتها الأساسية**"[2].و قد كان أغلب الاستعمال للأماكن المغلقة في هذا النص الدرامي متمثلا في : **البيت، مبنى الإذاعة، العيادة، الكافتيريا** .

[1] – الطاهر روانية: "**الرواية وفعاليات النص**"، مجلة التبيين، العدد التاسع، ص 44

[2] – المرجع نفسه، ص 45

إن بناء الشخصية البطلة المعقد، أو الذوات الفاعلة فيها في هذا العمل الدرامي، أدى إلى تعدد الفضاءات المكانية التخيلية، فبواسطة الذوات الفاعلة المتصارعة داخل الشخصية البطلة تتحدد الفضاءات المكانية، سواء أكانت الدرامية أم التخيلية، حيث يقول "**عبد الملك مرتاض**": "**فلا الزمن زمن إلا بها ومعها، ولا الحيز حيزا إلا بها، حيث هي التي تحتويه وتقدره لغايتها**"[1] .

وبهذا، فدلالة هذه الأمكنة ليس في حد ذاتها، أو في كونها مفتوحة أو مغلقة، أو مطابقتها للواقع من عدمها، وإنما تكمن في علاقتها بالشخصيات الفاعلة، واختراقها لها، وإحياء العلاقات بينها. فتلعب الشفرات المكانية في هذا العرض، دورا حاسما في تلقي القارئ لحوادثها . ففعل قراءة النص يتحول إلى فعل مشاهدة لحوادث مسرحية، تقع في أزمنة وأمكنة مختلفة فيدخل القارئ المتلقي فضاءات النص الدرامي، ويزاحم بأمكنته المتخيلة، أمكنة النص المسرحي .

تراتبية الثنائية بناء الشخصية البطلة في مسرحية **(كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى** حملت في طياتها لوحة متكاملة لفكر متمرد عن الواقع المعيش في ظل عولمة الأفكار بما يتعارض وقواعد الحضارة الإنسانية.

عمل مسرحي تجريبي ؛ مازج فيه المؤلف في صناعة بطل عمله الدرامي بين تقنيات مختلفة للعمل المسرحي فجمع مسرح العلبة مع خيال الظل مع التجريب ؛ لكنه أطل علينا بصورة فنية جديدة تتشارك فيها الكلمة والحركة والإيماءة في تشكيل وبناء البطل بشكل راق وجميل، وتنوعت فيه اللوحات خاصة تلك اللوحة النهائية التي حدث فيها الانقلاب الدرامي ليكتشف البطل أن المباراة لم تجر تماما وأن كل ماجرى محض خيال ؛ وما كان لها من أثر على المتلقي الذي أُقحم داخل العمل بطريقة ذكية - غير مباشرة - ليكون حاضرا في النص بأفكاره ومشاعره وأحيانا بلمسته وهذا ما يحسب لصاحب العمل الذي وسّع رقعة النص من الخشبة إلى العقول والأذهان ذاتها .

[1] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "**زقاق المدق** "، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995، ص . 127 .

ثانيا- الموت بطل تراجيدي لبوس لكل الشخصيات في "بوابة الميناء"

1- ملخص مسرحية "بوابة الميناء "للسيد حافظ

".. الموت جاء .. لمن الملك اليوم..؟"

تشتغل مسرحية "**بوابة الميناء**"[1]على ركيزة أساسية مبناها اجتماعي سياسي، حيث تسعى من خلال شخصياتها إلى طرق مواضيع اجتماعية وأحداث سياسية في قالب ساخر، لا يبتعد عن مرارة الواقع وسوداوية التراجيديا.إذ تعرض المسرحية صراع أهل البلدة والتناقض الفكري والاجتماعي الذي يحيونه في ظل نظام العمدة،لتقف من خلال أحداثها ومشاهدها إلى الحل النهائي والحتمي والوحيد لهذه البلدة.

2- الموت وبناء البطل التراجيدي بالصراع الدرامي البانورامي[2]:

عرفت الدراما منذ قرون في الآداب اليونانية وارتبطت بآدابهم وملاحمهم و "**الواقع إن تاريخ الدراما هو التاريخ الاجتماعي ومساره، وهو نبضات الإنسان في مآسيه وملاهيه عبر التاريخ**"[3]، غير إنها اتخذت منحنى آخر بوصفها "**شكلا من أشكال الفن، قائم على تصوير الفنان لقصه تدور حول شخصيات تتورط في أحداث، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار بين الشخصيات، دون تدخل الفنان بالشرح أو برواية ما يحدث**"[4]، ولعل هذا ما وقفنا عنده في مسرحية "بوابة الميناء "التي شكلت نصا حواريا يعتمد في بعث رسائله المعلنة والخفية على الحوار بنوعيه (الداخلي والخارجي) ويتخذ في بنائه الدرامي تقسيما نمطيا تصاعديا حيث "إن **المؤلف المسرحي حينما يكتب نصا مسرحيا، فهو يتناول قصة ما ويقسمها إلى فصول تبدأ بصعوبة بصعود الخط الدرامي الذي يصل الذروة، ثم تبدأ في النزول نحو الحل الذي يمثل نهاية الحدوته**".[5]

---

[1]- السيد حافظ: بوابة الميناء "مسرحية"، صادرة عن الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 2018.

[2]- البانوراما: panorama جرى استخدام هذا المصطلح في نظرية الرواية في النقد الأدبي الأنجلوسكسوني, فقد ميز "هنري جيمس " (Henry James) بين صيغتين سرديتين هما العرض (Showing) والسرد (Telling) وحذا حذوه في ذلك "بيرسيلوبوك "Percy lubock , وقد ترتبت على هذه الثنائية المقابلة بين طريقتين في تقديم الحكاية هما المشهد والبانوراما. وإذا كان الأسلوب المشهدي يقوم على العرض والرؤية المصاحبة فيقدم الراوي الأحداث بطريقة حية مفصلة ولا يقوم إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات، فإن الأسلوب البانورامي يعني الجمع بين القص المجمل والرؤية من خلف.

فالحكاية تقدم من منظور راو كلي المعرفة وكلي الحضور...

ينظر: محمد القاضي: معجم السرديات, الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار محمد على للنشر، دار الغرابي، مؤسسة الانتشار العربي، تونس، لبنان، ط1، 2010، ص ص 49,50.

[3]- عبد الله غلوم: المسرح وإشكالية الجمهور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص163.

[4]- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ص10.

[5]- المرجع نفسه، ص39.

إن ضرورة الصراع الدرامي conflit dramatique تتجاوز بناءه وتأسيسه كنص مسرحي لتفرض عليه سمة جمالية وفنية. والمؤلف المسرحي مطالب في كتاباته بفرض رؤيا جمالية بالإضافة إلى الغايات السياسية والاجتماعية والواقعية.

ومن هنا كان الصراع الدرامي "**شكلا جماليا خالصا للتعبير عن المتناقضات الواقعة في حياة الناس وهو شكل يعرض فيه من خلال الفن الدرامي، الصراع الحاد للآراء والأفعال والعواطف المتصارعة.**

و للصراع الدرامي مصدره، ويجد حله على أرضية الصراع بين القوى والتيارات الاجتماعية المحددة للتطور الاجتماعي"[1]، فالصراع الدرامي في "**بوابة الميناء** "تجسد بداية بين لصوص الميناء وما دار بينهم من حوار، إذ يمثل كل واحد منهم حالة نفسية واجتماعية متفردة وإن كانت الشخصيات مجتمعة تعبر عن الظلم القابع والتمرد والفقر والحاجة الملحة التي تبرر للإنسان الفعل الخطأ،و تمنحه راحة نفسية مؤقتة وهو يغير على الآخرين.والبداية تكمن في تعبير هؤلاء الرجال عن رغبتهم في الاستيلاء على سفن الميناء والتمتع بخيراتها تحت ذريعة الجوع والحاجة:[2]

الرجل3: نحن نسأل عن سفن تأتي من بعيد يحملها البحر إلينا محملة بالجوز واللوز والبندق.

الرجل2: وسجائر أجنبية نظيفة.

الرجل1: ولحم مستورد من الأرجنتين واستراليا وأمريكا والمكسيك.

الرجل3: وآه لو تحمل أحد السفن مليون طن حشيش وأنبوبة كوكايين... حتى يكون الشعب في مزاج معتدل.

يزداد التعبير عن هذا التصادم الواقع بين الشخصيات بظهور شخصية الشرطي، حيث تطلق المسرحية العنان للأسلوب الساخر الذي يخفي وراءه مرارة الحاضر وسوداوية الأفق. ويصور المشهد المهيب للشعب وهو يركض وراء الخبز وأنبوبة الغاز،ليترك خلفه هويته وكيانه. ويتجسد هذا المشهد من خلال الحوار الطويل بين اللصوص والشرطي:[3]

الشرطي: من أنتم؟

الثلاثة معا: نحن الشعب

الشرطي: أهلا بالشعب

---

[1]- روزنتالباودين: الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم, دار الطليعة، بيروت، ط1، 1998، ص99.

[2]- السيد حافظ: بوابة الميناء, ص02.

[3]- السيد حافظ: بوابة الميناء, ص ص 2، 3.

الرجل 2: الشعب كله ينتظر المراكب والسفن المعبأة بالطعام والشراب.. الشعب ينام ويريد كل شيء جاهزا.

الرجل1: الشعب فقير

الرجل2: ويحلم..يحلم..

الرجل3: الناس تغرق في الأحلام وأفضل علاج لها هو الحشيش

الرجل1: مزاج الشعب.. الشعب تعبان.. الشعب خرمان

الشرطي: الشعب تعبان!! الشعب خرمان !! ماذا يريد الشعب؟

أين هو؟

الرجل3: الشعب ليس له عنوان وأنا لا أعرف له مكان حتى أعرف ماذا يريد.

الشرطي: يسأل الرجل2 ماذا يريد الشعب؟ أجبني.

الرجل2: والله نسيت العنوان.. كنت أعرف عنوان الشعب... لكن العنوان ضاع مني... ربما في طابور البحث عن الخبز ...أو الحصول على أنبوبة غاز أو في مظاهرة احتجاج.

ترسم هذه المشاهد صورة جلية لشعب غائب أو مغيب، صورة تكسر النمطية التاريخية والرمزية السائدة حول ارتباط الشعب بالوطن والذود عنه وبنائه، وتحوله إلى شعب فاقد للكيان وللهوية بسبب إلهائه بالجوع والتفقير، والمشاكل الاجتماعية وإبعاده عن القضايا المصيرية.فلم يعد الشعب صانعا للتاريخ أو الثورة، إنه شعب تختزل صوره في طوابير العيش والغاز، أو في احتجاجات عقيمة تنتهي به إلى الضياع.. وتمسح عنوانه كما قد تمسح وجوده الكلي.والأسوأ من ذلك هو نظرة التحقير التي تسربها هذه المشاهد لتختزل صورة الشعب في أنثى خائفة مستضعفة وربما مغتصبة تكشف عن ثقافة ذكورية ترى الشعب مجرد أنثى:[1]

الشرطي للرجل3: أخبرني أنت من هو الشعب.. هل هو طويل.. قصير.. سمين.. نحيف.. شاب.. عجوز. طفل؟ من هو الشعب؟

الرجل3: أعتقد أنه امرأة.. أنثى وليس ذكرا.

على هذا النحو "ولعل أهم ما يغذي هذا الصراع هو الاختلاف بشتى أشكاله الاجتماعي والسياسي والعرقي والإيديولوجي والطائفي وكذا الأخلاقي، الذي يطرح القضية الواحدة من منظورات مختلفة أو حتى متناقضة، كما هو الحال مع شخصيات اللصوص الثلاثة **والشرطي** في نقاشهم حول مفهوم "**الشعب** "ثم حول "الأمانة والشرف "في ظل تبريرات الفقر والحاجة، والدعوة للانحراف تحت ذريعة الاضطهاد والفساد الموجود في السلطة.

[1]- السيد حافظ: بوابة الميناء، ص ص2، 3.

هكذا، إذن، تحاول "**بوابة الميناء** "رسم هذا التعارض بين فئتين من الناس، فئة تنتمي للشعب وفئة ترصده وتحاكمه، فئة تختزله في طوابير الخبز، وأخرى في الصمت والتواطؤ والتطبيل، وتشبهه بالمرأة المستضعفة الخاضعة والهاربة في آن:[1]

الشرطي: الشعب أنثى! هل رأيتها.. هل قابلتها.. هل هي جميلة هل هي قبيحة.. كم مرة قابلتها.. هل هي شريفة أم مومس.. هل متزوجة أم عازبة أم أرملة.. وهل شعرها أسود.. أشقر.. تكلم.

الرجل3: أعتقد أنها أنثى هربت في مركب الميناء وغادرت البلاد ذات مساء .. ذات صباح.. ذات وقت ما..

الشرطي: الشعب هرب؟ يجب تحرير محضر حتى تحقق النيابة في الأمر.

أسهم الصراع بين الشخصيات في تصوير مشاهد تخيلية تكشف عن هوية الشعب وحقيقته في مرآة الشعب وفي مرآة الحكومة ممثلة في جهاز الشرطة والأمن، فبدت البلدة واضحة المعالم وهي بلدة بلا شعب،والأمر ذاته في بقية المشاهد التي شهدت صراعا بين الشخصيات الفاعلة في المسرحية، لتؤكد أن "**المضمون النوعي للصراع الدرامي هو الصراع بين القبيح والجميل، وتكون نتيجة هذا الصراع وتقييمه على ضوء جمالي، والصراع الدرامي في الفن الصادق يتميز بعمق وأهمية مضمونه الإيديولوجي والاجتماعي، وبحدته وكثافته وكمال شكله الفني، وهي كلها تزود العمل الفني المعطى بتأثير جمالي قوي**"[2]، ولأن الصراع جوهر العمل المسرحي وعلامة تفعيل العمل الفني كان لابد على المؤلف وهو يكتب نصه التركيز على هذه الفاعلية،حيث إن غياب هذه الفاعلية "**يجهض درامية المسرحية وينقص من قوة حضورها عند المتلقي قارئا ومشاهدا، لذا اشتغلت هذه المسرحية على الأنواع المناسبة من حركية الصراع ووظفتها بحسب حاجة كل مشهد**"[3]، ذلك إن حالة التوتر والتأزم تعبر عن وجود حياة داخل العمل المسرحي. كما تعكس حالة الضياع والتمرد التي عاشها أبطال البوابة، وهم يتخبطون في تجاذبات نفسية وأخلاقية تبرر مواقفهم من "الأمانة والشرف "في ظل حياة الفساد والظلم والفقر:[4]

الرجل3: الأمانة لا تطعم عيشا ولا ملحا

الأمانة عار في هذا الزمان

كل البلد لصوص... يا راجل انتهى زمن الأمانة

---

[1]- السيد حافظ: بوابة الميناء, ص3.

[2]- روزنتالبايودين: الموسوعة الفلسفية, تر: سمير كرم, دار الطليعة بيروت, ط1, 1998, ص99.

[3]- ينظر: محمد صابر عبيد: الذات الساردة, سلطة التاريخ ولعبة التخييل, ص168.

[4]- السيد حافظ: بوابة الميناء، ص 4-7.

ويرتفع مستوى الصراع النفسي وسط دفاع الشرطي عن مبادئه التي رسخت وجوده وفقره في آن واحد، كما جسدت صراع لصوص الميناء وإلحاحهم على السطو والسرقة بحجة فساد العمدة والقائمين على البلدة. وهي معادلة تعكس الضياع الذي يعيشه كل مواطن ضاقت به السبل فاحتار بين الرضوخ للجوع والفقر والاحتفاظ بالشرف والكرامة، أو بين السرقة واحتراف اللصوصية تحت ضغط الحاجة، وبين هذا الطريق وذاك الكثير من العنف والظلم والقتل :[1]

الرجل1: أنت في بلد الكل لصوص.. يقيمون الصلاة ويذبحون الخراف في عيد الأضحى.. ويذهبون للكنيسة كل أحد ولا أحد يرحم أحد الكل قاتل ومقتول..

لا تحدثني عن الشرف يا أحمق، كن لصا وصل وافتح المذياع على محطة القرآن الكريم.. أو محطة تراتيل الإنجيل.. وستكون في نظر الناس شريفا...الشرف الحقيقي في بلدنا غباء... والخيانة في بلدنا شرف.

لا تحدثني مرة أخرى عن الشرف والأمانة.

3- رمزية الموت ودلالتيه في صناعة الشخصيات:

إن أي نص مسرحي يقوم أساسا على فكرة محددة، يسعى المؤلف المسرحي إلى تجسيدها من خلال جملة من المشاهد والشخصيات، ذلك "**إن أي فكرة من الأفكار لا تبلغ من القوة القدر الكافي لأن تنتهي بك إلى نتيجتها المنطقية المعقولة دون أن تكون لها هذه المنطقية المعقولة أو الفكرة الأساسية الواضحة**"[2]، ومن أجل هذا توسمت "**بوابة الميناء** "بتيمة مركزية وفكرة منطقية معقولة تكون أساس العمل الدرامي، وتحتاج للدعم والتجسيد من قبل شخصيات وبخاصة الشخصية البطلة توكل إليها الأفعال والأحداث والمشاهد.

إن **بوابة الميناء** وهي تخلق هذه الشخصية المحورية البطلة ترفع مستوى الصراع إلى مستويين متباعدين، ذلك إنها شخصية رمزية تتحكم في النسق العام للعمل الفني، من أجل أن تحقق نهايته المنطقية المؤكدة. وهي الشخصية التي اقتحمت الميناء وشاركت اللصوص والشرطي والعمدة وكل سكان البلدة فعاليات الاحتفال دون أن توجه إليها دعوة رسمية. فمثلت المنعرج الميلودرامي الحاسم في هذه المسرحية إنها شخصية "الموت".[3]

هذا الأخير يمثل في مفهومه العام ضرورة حتمية ومكونا أساسا في هذا الوجود، إنه يرمز إلى نهاية علاقة الجسد بالروح، وانتفاء الذات وتلاشيها، وكذا الانفصال الأبدي عن الآخر. كما أنه حقيقة

---

[1]- السيد حافظ: بوابة الميناء، ص ص7,6.

[2]- لايوس إجري: فن كتابة المسرحية, ترجمة دريني خشبة, دار سعاد الصباح, القاهرة, ط1, 1993, ص47.

[3]- ورد ضمن معجم مقاييس اللغة: "الميم والواو, والتاء: أصل صحيح يدل على ذهاب القوة من الشيء, من الموت خلاف الحياة. ينظر: ابن فارس: معجم مقاييس اللغة مادة موت, ط2, 1389ه, ص5/283.

حتمية وجودية لا يمكن إنكارها أو تجنبها، فهو قابع في ذواتنا، وفي هذا الصدد يقول ريكور: "**لأن علاقتي بالموت غير منتهية الصلاحية بعد، هي علاقة محتجبة،مطموسة، مضعفة باستباق، ومبطنة بسؤال مصير الأموات الذين هم موتى قبلا، إنه ميت الغد، المستقبل القريب بشكل ما، الذي أتخيله،وصورة الميت هذه التي سأكونها بالنسبة للآخرين، التي تريد أن تحتل كل مكان مع مجموعة عن الأسئلة, من هم؟ أين هم, كيف هم الأموات؟**"[1]

تحاول بوابة الميناء أن تلعب آخر ورقة، بعد أن باءت كل محاولاتها للتخلص من الفساد والبؤس بالفشل، لم يبق غير سلاح الموت ملاذها الوحيد وخلاصها الأخير من جحيم العمدة.. وحده الموت يمنح الكون قصاصا عادلا لأنه الحتمية الوحيدة التي لا يمكن الهرب منها, مهما كانت سطوة الناس وأموالهم وجيوشهم.

الرجل2: الموت جاء, نعم هو الموت.. ملامحه الباردة الجامدة، جاء للمدينة.. للعمدة ولرجال الأعمال والأثرياء في الحفل... لم يأت للفقراء...ولكن الموت لا يفرق بين غني وفقير.. بين طويل وقصير.. بين رجل وامرأة.. الموت أخذ مني كل شيء...[2]

تصور بوابة الميناء "**الموت** "كأنه شخصية رمزية لا تفرق بين غني وفقير فقد "**قيل إن الموت يتبع مع الجميع سياسة ديمقراطية تقوم على المساواة المطلقة إن صح التعبير، فلا يعرف التمييز بين عباقرة وسوقة، أو بين علماء وجهال أو بين شبان وشيوخ وأشرار...**[3]"

الموت: سوف تنتهي هذه البلدة عند الفجر عند آذان الفجر تماما...

تكون مدينتا بأكملها قد انتهت، غضب الربّ عليها من كثرة الفساد فيها...[4]

ورغم هذه الحتمية المطلقة التي لا تستثني أحدا إلا إنها في الوقت نفسه تتسم بطابع الخصوصية، فلا أحد ينوب عن أحد، وإلا ماتت البلدة فداء للعمدة وماتت الشعوب حبا وتضحية ليحيا رئيسها، لذلك صورت مشاهد المسرحية هرب جميع سكان البلدة وخوفهم من الموت ماعدا ست شخصيات كانت على يقين أن لا مهرب من الموت إلا عبر تقبله واستقباله بهدوء، فكانت الشخصية الأولى هي الراقصة التي حاولت أن تصطنع القوة، لكنها سرعان ما تذكرت مآثمها وفسادها فخرجت مسرعة تبحث لنفسها عن منقذ أو عزاء، أما الشخصية الثانية فهي زوجة العمدة، وآثرت البقاء لأنها أصلا تعاني مرضا مميتا... أما لصوص الميناء فقد بقي الرجل الأول لأنه "أحمق "فيما بقي الثاني لأن حياته

[1]- Ricoeur: vivant jusqu'à la mort, suive de frangment, seuil paris, 2007,pp37, 38.

[2]- السيد حافظ: بوابة الميناء، ص10.

[3]- جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، ص09.

[4]- السيد حافظ: بوابة الميناء، ص15.

خاليـــــــــــــــــــــة مـــــــــــــــــــــن أي هـــــــــــــــــــــدف أو رجاء، أما اللص الثالث فقد أراد الانتقام من ذاته الضائعة التافهة، ليبقى في الأخير الشرطي الـــذي بقي واقفا ليؤدي واجبه في الحراسة والتقيد بالأوامر بما فيها حراسة الموت... ففي هذه البلـــدة حتـــى الموت يخضع للرقابة والتفتيش لأنه ليس ملكا مشاعا وإنما ملكية خاصة توزعها البلدة ورجال الأمـــن بالطريقة والوقت الذي تريده. إن هذه المسرحية تلامس مرارة العيش في هذه البلدة، الكل متـــآنس مـــع الموت، يحياه في أدق تفاصيل حياته فيعالجه بالحمق أو النسيان أو المرض ..

لكن الموت مصر على انتقامه من أهل البلدة وعمدتها، الكل متورط في الفساد، فهذا يقتل والآخـــر يتستر... الكل متورط في جرائم هذه البلدة الفاجرة.

الرجل2: الموت جاء للمدينة... هل مدينتنا تستحق أن تموت كلها؟ نعم لأنها مدينـــة فـــاجرة.. ترتدي قناع الفضيلة في المناسبات الدينية.. بلد لن يقبل الله صلاته واستغاثته من كثرة مـــا اقتـــرف من ذنوب ومعاص.. الموت جاء للمدينة ليحصدها بقبضته.. الله غاضب على المدينة فأرسل المـــوت ليأخذها أخذ عزيز مقتدر.. الموت جاء .. لمن الملك اليوم.."[1]

عبر المساحات الدرامية التي يخلقها الحوار يعـــود الصـــراع الـــدرامي مجـــددا لبوســـا لبنـــاء الشخصيات، فتصور المسرحية وضع البلدان الفاسدة، وتوجه لها خطابا مباشرا تؤكد فيه أن لا بقاء إلا لوجه الله ولا ملك إلا لله وأنها مهما عاثت في الأرض فسادا فمآلهـــا المـــوت المحقق.ويزيـــد الحـــوار الداخلي مكن تأزم المشاهد ليرسم تناقضات أهل البلدة ممثلة في واحد من هـــؤلاء اللصـــوص الـــذي يرفع التحدي ضد الموت رافضا أن يحيا الذل والمهانة كي لا ينتهي به المطـــاف ميتـــا لا أحـــلام ولا مستقبل أمامه..

"أيها الموت أنا لن أدعك تسرقني

لن أدعك تسرق ما بقي من أيامي وأحلامي

أنا أقدم إليك لأهزمك لأطردك من هذه المدينة.. حتى يقال أن رجلا هزم الموت مرة"[2]

لينتهي المشهد الثاني على صرخة خوف ممزوج بالرفض والتحدي. لكن بالرغم من أن للمـــوت **"هذا الطابع الكلي المطلق يحمل طابع الشخصية البطلة المطلقة، فالموت فردي وشخصي وخاص فكل منا لابد أن يموت وحده، ولابد أن يموت هو نفسه، ولا يمكن لأحد أن يموت نيابة عن الآخر أو بدلا منه".**[3]وهذا ما تحاول المشاهد إبرازه من خلال هرب أهل البلدة ولجوء العمدة والراقصة للصوفي، فقد

[1]- السيد حافظ: بوابة الميناء، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص11.

[3]- جاك شورون: الموت في الفكر الغربي, ص09.

جعلوه وسيطا بينهم وبين الموت،و بوابة نجاة لهم، عل أخلاقه وقربه من الله وزهده عن ملذات الحياة يشفع لهم ما اقترفوه من فساد في الأرض ويبعد عنهم الموت الوشيك :

العمدة: "للصوفي "يا سيدي قل لنا مادا نفعل كي ننجو من الموت؟ أرشدنا... دلنا على الطريق"[1]

وسط صراع درامي عال يتجادل سكان البلدة ويتبادلون الاتهامات ويتراشقون الكلام.. في مشهد عبثي يكشف استسلامهم وخوفهم ورغبتهم في التخلص من هذه النهاية القاسية... يخرج الجميع متوسلين ألا يموتوا، ليزدادوا طغيانا وجبروتا وفسادا. يخرج الجميع ماعدا الصوفي :

الصوفي: في بلد ينام على الذكريات وكنا وكان... لا أمان .. لا مستقبل..

في بلد لا يحترم فيه الإنسان ولا الحيوان ولا يعرف الشعب قيمة الغضب على الفساد.. ولا يعرف السبب ..إن المبادئ عنده أصبحت فارغة من أي معنى.. والحرية التي تقمعها الشرطة ليست حقيقية.. إن الدعوات الأخلاقية وأقنعة الشرف والأمانة أصبحت نوعا من الحيل يلعب بها الأثرياء ليستنزفوا دم الفقراء.. قالوا من لا يملك شيئا فهو لا شيء.. وأن من يستفيد من المبادئ في هذه المدينة طبقة من الأثرياء.. عم الظلم ولم يعد هناك عدالة اجتماعية أو مساواة بين أفراد الشعب...[2]

شخصية الصوفي تمثل الفئة القليلة من المجتمع التي لا تخشى الموت بل تستقبله بقلوب راضية خاشعة لأنها الأكثر قربا من الله، أرادت البوابة أن تلخص هزيمة البلدة ومهزلة شعوبها في البعد عن طريق الله، والدعوة الجوفاء إلى التطور والعري واللاأخلاق والفساد المطلق.

ولما كان الموت هو ضيف الشرف بلا منازع زادت حدة الانصهار بين ذات المتلقي والذوات المتصارعة في هذا العمل المسرحي. لتكشف في كل تنازعاتها عن عمق التناقض الفكري الذي يحياه الشعب العربي وسط أزماته المتتالية وهزائمه في ظل فساد داخلي ودولي... ربما لم يعد غير الموت يجدي لمثل هذه النفوس المتواطئة.

الموت: لقد جئتكم بأمر من الله[3]

تمنح هذه المسرحية القارئ مساحات للفهم والتأمل والتأويل, كما تمنحه فعل المشاركة الوجدانية في مساحات هذه المشاهد، ليجد القارئ نفسه منخرطا في معادلاتها وكأنه أحد شخصياتها الرئيسة. بل إن القارئ يتماهى مع المسرحية ليجد نفسه أحد أمواتها والمتضررين من فسادها، إنها بلدة الموت التي اغتصبت وانتهكت، فلم يبق لها من عزاء إلا الموت، ففضيلة الموت أشرف لها من حياة الذل

[1]- السيد حافظ: بوابة الميناء, ص20.

[2]- السيد حافظ: بوابة الميناء, ص23.

[3]- المصدر نفسه, ص31.

والمهانة. وحده الموت يقتص من الظالمين، ويرسم لظلمهم حدودا ولبطشهم نهاية، فيكونوا عبرة على مرة الزمان.

ولكن إذا كان الموت يعني التلاشي والزوال والامحاء النهائي، فإن الكتابة المسرحية والميلودرامية-على النقيض-تؤسس للكينونة بما تقترحه من صراعات ومشاهد، ذلك إنها -أي الكتابة- تعبير وجودي عن وجود الذات الإنسانية المناهضة للنسيان، للفساد، للاستعباد والاستبداد، ولقمع الحريات، إنها تأسيس للذاكرة الحية والديمومة إن لم نقل الخلود والأبدية إذ يموت صاحبها ولا تموت هي، فالكتابة والموت يرتبطان ارتباطا ضديا على أساس أن المكتوب قادر على مقاومة الزمن وعبور الحقب والعصور،وإدراك نوع من الخلود وبالتالي مقاومة "الموت".

وبوابة الميناء جاءت لمقاومة الموت، لا الموت بوصفه مكونا أساسيا للحياة ولا بوصفه حتمية كلية مطلقة وضرورة كونية، إنما الموت بوصفه رعونه رجل مثل العمدة، وفساد رجال حول العمدة، وتواطؤ آخرين ممن يقمع الحرية ويقتل الأبرياء من أبناء الشعب..ربما تحتاج هذه البلدة الى جنس آخر وشعب آخر وذوات أخرى تسكنها، تحيا لتبني وطنا آخر لم يعجنه الفساد. أما سكان هذه البلدة فلا يستحقون إلا الموت.

لذلك "**بوابة الموت** "لم تجد غير الموت حلا لمصائبها في أبنائها... بلدة لن تحيا إلا من خلال موتها، فوحده الموت يمنحها الكرامة، وحده الموت ينسى الشعوب قهرها ومهازلها، وحده الموت يمنحها الحرية من بؤس العمدة وفساده، ويرحم شعبها من عار الصمت وهزيمة التواطؤ.

حرية: أيها الموت شكرا لك... لقد فتحوا السجون.. وخرج زوجي من معتقله السياسي الذي ظل حبيسا فيه طيلة عشرة أعوام... عشرة أعوام وهو سجين بلا سبب..

بلا سبب سوى أنه قال لا في وجه الظلم والفساد حين كان الجميع يقول نعم...[1]

لم يستحضر خطاب المسرحية تيمة الموت اعتباطا ولا مجانا، بل حاول أن يرسم وجودا خاصا للوطن في علاقته بالموت، هذا الكائن الهلامي المرعب الذي يماثل الفناء، لكنه من منظور المسرحية قد يكون حلا للكثير من الأوجاع ونهاية لمأساة وطن وشعب.لهذا جاء الموت في خطاب البوابة بوجه مختلف ورائحة مختلفة بوصفه الخلاص الوحيد والملاذ المتبقي لوطن لفظه الوجود ورفض انتهاكاته المنطق والواقع .ولئن كانت رمزية الموت في "**بوابة الميناء** "تعكس سوداوية الواقع وحد اليأس الذي وصلت إليه البلدة، فإنها في الآن نفسه تجسده في صورة إنسان جاء ليقتص من الفاسدين ويخلصهم من قمع العمدة وحراسه..وكأن الموت حلم بل عله الحلم الوحيد المتبقي لهذا الشعب من أجل التخلص من

[1]- السيد حافظ: بوابة الميناء، ص31.

الظلم والفساد، فصورت المسرحية الموت لا بوصفه الألم وإنما بصيص الأمل في غد أفضـــل، وهنـــا تكمن المفارقة العجيبة التي ترسمها بوابة الميناء.

أيها الموت لن نرحل من هنا.. زوجي مريض.. وأنا لا أستطيع أن أفر منك

أيها الموت إنني أواجهك.. وأنا أتمسك بالأرض وبالوطن الفاسد حتى النخاع..

أيها الموت النبيل أحصد من شئت واحصد ما شئت لأننا شعب لا يستحق الحياة لا ...

بل فينا من يستحق الحياة وهم من قالوا "لا "ولو مرة واحدة.[1]

هكذا حاولت مسرحية "**بوابة الميناء** "رسم صورة جلية عن واقع مجتمع متدهور اقتصاديا واجتماعيـــا وسياسيا،يعيش حياته في مواجهة الموت، لكنه لايجد حلا لأزماته وفساده غير الاستسلام لهذا المـــوت الذي يعادل النسيان ويعكس صور النكران والرفض، لكنه لا يصل حد الدفاع عن الحرية.

[1]- السيد حافظ: بوابة الميناء, ص31.

ثالثا- سندس بطل التحدي وصناعة الوطن:

1- ملخص المسرحية :

تشكلت المسرحية من فصلين، الفصل أول تشكل من ستة مشاهد، الفصل الثاني تشكل من أربعة مشاهد، وتتخلل المشاهد والفصول وقفات استعراضية وغنائية .

في المسرحية شخصيات عدة، الطفلة **سندس** وهي الشخصية البطلة وشخصيات أخرى مثل: **ليزا أم ليزا، الشاويش، الأطفال، الشرطي، أبو سندس، أبو صالح، أبو خليل، أبو عدنان، السلطان، عباس الوزير، قاضي القضاة، رئيس الأطباء، العصابة، رجل، الحارس،** وهناك شخصيات نباتية، حيوانية: **النهر، الشجرة، الصيف، مجموعة حيوانات** .

المسرحية للفئة العمرية من عمر 6- 12 سنة، وهي ملائمة لهذه الفئة، وهي مسرحية منهجية مدرسية. توفر نصها على جملة من القيم الإنسانية، كالتعارف، والتعاون، والمحبة، ومساعدة الآخر، وحب الوطن، والعمل الجاد، والإيمان بالقضية الفلسطينية، وتنمية الذوق الجمالي .

تعالج المسرحية موضوعا يتعلق بالأرض، تسير أحداثه وفق خطين دراميين، يتحدان عند الانقلاب الدرامي الأخير، ورغم ذلك فكل ما في هذا النص المسرحي المدرسي، بدا مترابطا بما يخص الموضوع. حيث تبدأ حوادث المسرحية وفق الخط الدرامي الأول في منطقة ريفية تعيش فيها **سندس** يتيمة الأم مع مجموعة من الجيران والفتية، بعيدا عن أبيها المسافر لأسباب مجهولة، تشتغل في الحقل كعادة أهل منطقتها، تسكن بيتا متواضعا وجميلا ورثته عن والديها اللذين ورثاه عن الأجداد، ولكنها تتفاجأ بزيارة غريبة من امرأتين غريبتين: ليزا وأم ليزا اللتين تظاهرتا بالضيافة ليوم أو يومين ثم ترحلان، فأحسنت وفادتهما لكنهما رفضتا الرحيل بحجة أن ليس لهما منزل يأويهما، وأنهما قمتا ببعض أشغال الترميم والطلاء، فيطلبان منها تعويضا ماديا فلا تستطيع فتتعللان بذلك بغية البقاء.

فتضطر البنت **سندس** إلى تقديم شكوى **للشاويش** قصد إخراجهما، ولكنه وللأسف يقف إلى جانبهما، فتضطر إلى لم الشمل والدعوة إلى الوحدة، فلا تفلح في ذلك لأن كل الذين ظنت أنهم سينصرونها مهتمون بقضاياهم الخاصة فقط. فتكرر المحاولة مرات ومرات.

أما الخط الدرامي الثاني فتجري حوادثه في قصر **السلطان محمود،** الذي يكلف وزيره بإحضار الأطباء لعلاج الأميرة **عين الحياة.** وفي خضم ذلك **قاضي القضاة** على السلطان ليخبره أن غرباء استولوا على غابة الصنوبر فيتشتت السلطان بين إحضار الزعفران لشفاء الأميرة أو تجهيز جيشه لطرد الغرباء الذين يدعون أنهم يملكون مستندات على ملكيتهم للأرض . فيرصد مكافأة لمن يحضر الزعفران: بيت وأرض وحصان ومبلغ مالي هام.

وهنا يتحد الخطان الدراميان حين يطلب من سندس أن تحضر الزعفران الجبلي، الذي يوجد خلف النهر. لكنها تصطدم بعائق أن عبور النهر صيفا من المحال، فيجب عليها أن تلم الشمل لتشكل قوة خارقة، تعبر بها النهر لإحضار العلاج . وهنا ينتهي الفصل الأول.

في الفصل الثاني تتعاطف الطبيعة مع **سندس** : **النهر والصيف والشجرة** . ويخبروها أن الحل يكمن في اتحاد بني جلدتها وتجمعهم والنفخ في أيدي بعضهم حتى يتجمد النهر. وهنا تتوسل **سندس** إلى : **أبو صالح، أبو خليل، أبو عدنان** للاتحاد من أجل تجمد النهر للعبور من أجل جلب العلاج.

وفي خضم سعيها لا تتخلى عن مطالبتها ليزا وام ايزا بالخروج من البيت، وفي هذه اللحظة تلجأ أم ليزا إلى إحداث الفتنة بين أبي صالح وأبي خليل وأبي عدنان حول المحصول الزراعي وأسعار بيعه حتى لا تتم الوحدة .

عندها يتفاجأ الجميع بظهور "**أبو سندس** "بعد طول غياب فلا يعرفه السلطان ويظنه غريب جاء بالعلاج ولكنه يعرفه بنفسه ويخبره أنه جاء ليطالب ببيته في غابة الصنوبر الذي أخذته **ليزا وأم ليزا** فيكتفي السلطان باقتراح منح السلاح لأبي سندس ومقاتلته الأعداء وحده وعدم الاتحاد معه خوفا على كرسي الملك.

وهنا يخرج **أبو سندس** إلى الشعب والرعية، بمعية **سندس وأبي خليل وأبي عدنان وأبي صالح،** فيشكلون وحدة يواجهون بها **ليزا وأم ليزا** وحاميهما **الشاويش،** فيخرجوهم من البيت. ثم يعبرون النهر ويحضرون الزعفران الجبلي فتشفى الأميرة **عين الحياة،** وتعود الحياة إلى سالف عهدها الجميل.

2- الحوار التراجيدي وبناء الشخصية البطلة سندس

تعرض كل مجريات المسرحية وأحداثها، بلغة حوارية تراتبية، إذ تعرف كل شخصية ما ستقوله، وهي بالتالي تحفظ رؤيتها عن ظهر قلب، وتقوم بدورها المرسوم لها، كرؤية ثابتة لمسرحية مدرسية، التي نجد فيها التراتب بالحوار وأدوار الشخصيات، ويرسم المشهد المسرحي، بناء على حوار الشخصيات والحوادث تماما .

فالرحلة التي انطلقت من ريف **سندس** إلى فضاء القصر والنهر، رحلة بحثية عن الوطن الذي يسكننا وليس الوطن الذي نسكنه فقط، إذ أصبح الواقع يعجّ بالفساد، ليتحول في نهاية المسرحية إلى الوطن الذي نبحث عنه، وتنتهي المسرحية على حالة من الفرح والرقص والغناء فينشد الجميع ويرقصون.

ويتجلى ذلك في الحديث عن سرقة الأرض والبيت الأرض كرؤية واقعية، تقول **سندس**:

سندس : هذه المرأة سرقت منى بيتى وأرضى هى وابنتها وعصابتها.[1]

[1]- السيد حافظ: مسرحية سندس، ص32.

من خلال الحوار تتحول المسرحية إلى درس من المنهج الدراسي، ويبنى على معلومات موثقة أصلا، وهناك إشارة تاريخية إلى عملية السطو التي تمت من قبل اليهود على الأراضي المقدسة بمباركة انجلترا .

وهناك جزئية مهمة في بناء بطل المسرحية **سندس** وهي تتغنى بالوطن، إذ لا يمكن أن يعيش الإنسان خارج وطنه الذي استقى منه كل شيء، وأول شيء هو الحب والمحبة بين الجميع، وإن طاقة الإنسان وجدت ملائمة، لتكون في وطن إنساني على الأرض، ولكن من واجب الإنسان أن يحفظ الأرض، ويحميها، وينميها، ويجعلها أفضل. إن هدف المسرحية هدف سام، لتكون حياة الإنسان على الأرض أجمل وأفضل، والمسرحية تدعو للمحبة والألفة.

وإضافة إلى الموضوع التاريخي الرئيس في النص، فهناك مضامين أخرى ترتبط بالشخصية البطلة سندس، تشكل رؤية اجتماعية جيدة، كالتعارف والمحبةُ التي يجب أن تتشكل بين الناس وأهمية الأصدقاء والبعد عن الخلاف والأنانية والتفرقة. وأن المجتمع يبنى بالحب والنقاء .والمساعدة والتكافل والسلام. وفي المسرحية جملة من الرؤى الإنسانية، والتي تمثل الرقي والسمو الإنساني.

بني الحوار في هذه المسرحية على خلق وسيط للتواصل بين الممثل/الكاتب وبين المتلقي/القارئ، ولذلك وجب أن يكون هذا الحوار مدونا بدقة معبرا، يكشف عن الفكرة التي تتبناها الشخصية البطلة ويريد أن يطرحها الكاتب، فلا يضيع جهده بين ثنايا الكلام، ومن سمات هذا الحوار:"**ما حَسُنَ تركيبه، سَهُلَ قوله، وانفتح معناه عبّر تعبيرا ملائما، لذلك وجب التضحية بزخرف الكلام، وأناقته في سبيل المعنى**"[1]

وتتطلب هذه السمة اجتناب الإطناب قدر المستطاع، وعدم ترك شخصيات العمل المسرحي تتحدث كثيرا، حديثا لا طائل من ورائه، لا يثري العمل المسرحي ولا يبين عن الشخصيات ولا ينمي الأحداث.

ولتوضيح ذلك نأخذ جزءا من الحوار الذي جرى بين "**سندس "وليزا وأم ليزا**

سندس : أهلا وسهلا.

أم ليزا : أمك نامت

سندس : (وهى تضع براد الشاي على الموقد) لا.. أمى ماتت

ليزا : يا عينى

سندس : ولا عين ولا ليل.. ولا حزن.. أنا هنا مع جيرانى.. هما قرايبى.. هما اخواتى.. أعمامى.. وبأيدينا بنزرع القمح والورد والشجر.

[1]- طه عبد الفتاح مقلد: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975، ص 10.

أم ليزا : عايشة لوحدك فى البيت دا.

سندس : لا مع أبوى.. بس هو مسافر.

أم ليزا : (تضحك بخبث إلى ليزا) جميل

سندس : نعم

ليزا : قصدها.. ما حدش من الجيران بيسكن معاكي

سندس : الجيران كل واحد وله بيت.

أم ليزا : صح

سندس : له أرضه .. بيزرعها ويسقيها.

أم ليزا : وأنت

سندس : ليا أرضى.. بأزرعها وأراعيها.. وليا بيتي اللي ورثته عن أبويا وأمي اللي ورثوه عن جدي.[1]

رغم بساطة لغة الحوار –وهي قصد من المؤلف- الملائم لبساطة الشخصيات، إلا أنها كشفت عن أن الشخصية البطلة تعيش في بيئة فلاحية لا زال أهلها يعتمدون على الزراعة. كما يكشف لنا بساطة بيت البطل، ومختلف الأشغال اليومية التي تقوم بها المرأة سويا مع الرجل، من جلب للماء وحرث وحصاد وحراسة، فهذه البنت اقتسمت مع جيرانها كل مشاغل الحياة الريفية.

وهنا تبرز فطنة الكاتب المسرحي ونباهته في أن ينطق شخصياته ما يريد دون أن تتجلى ذاته في الخطاب المسرحي، أو كشف ميولاته الشخصية، فيبين الفكرة دون أن يكشف ذاتيته، يقول: "**حسين رامز:**

"**الدراما شكل من أشكال الفن، قائم على تصوير الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث، هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار بين الشخصيات دون تدخل الفنان بالشرح أو برواية ما يحدث**"[2]

يكشف الناقد في هذا القول عن قيمة الحوار في الكشف عن الشخصية البطلة والحادثة أو الفكرة التي يعالجها الكاتب، وأهميته في إحداث المتعة لدى المتلقي، لأن المباشرة وسرد الحوادث ينقص من قيمة العمل المسرحي والفرجة المسرحية، إذ تتحول المسرحية بذلك قصة تروى.

إضافة إلى أن عنصر التشابك والتآلف من عناصر العمل المسرحي الناجح، وما إن ينفصل عن عنصر حتى يرتبط بعنصر آخر فلئن رأينا في العنصر السابق قيمة الإفصاح والإبانة في لغة الحوار وكيفية

[1]- السيد حافظ: مسرحية سندس، ص 5.

[2]- حسن رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972، ص 27.

ولوجها في أعماق البطل المسرحي، فإننا سنكشف هنا عن قيمة مناسبة اللغة لرسم الشخصية المسرحية وبخاصة الشخصية البطلة، فطبيعة موضوع المسرحية تقتضي من المؤلف أن يغير لغته، وأن يكيفها وفقه.

إذا، تختلف لغة المسرحية ذات الاتجاه الواقعي عن لغة المسرحية ذات الاتجاه التاريخي وعن ذات الاتجاه الرمزي، بل يمكننا أن نجزم القول بأن مجموعة من المسرحيات حتى وإن كانت من اتجاه واحد لنفرض أنه تاريخي، فإن اختلاف الحقبة التاريخية يفرض على منتج الخطاب المسرحي تغيير لغته، أو بالأحرى مستوى لغته، وطبيعة المعجم اللغوي المستعمل، فالقاموس اللغوي للعصر الجاهلي غير المتداول في العصر الإسلامي وغير المتداول في العصر العباسي وغير المتداول عندنا حاليا. وفي هذا يقول **توفيق الحكيم** "**فالموقف هو الذي يملي طبيعة الحوار، فيتلون الحوار بلون الموقف المسرحي**"[1]

ومن مقتضيات تلاؤمه مع الموقف المسرحي أن يتلاءم مع الشخصية البطلة وفكرها، وموقفها على اعتبار أنها حاملة الفكرة الرئيسة للموضوع.

ويمكن أن توضيح تلاؤم اللغة مع الشخصية البطلة في[2] المسرحية، من خلال هذا المقطع :

السلطان : وبعد يا وزير..

عباس : يا مولاي.. العجب العجيب أننا طلبنا منهم أن يغادروا فلم يغادروا

السلطان : يجب أن يغادر هؤلاء الأغراب عن أرضنا.

عباس : لقد وضعوا أيديهم على غابة الصنوبر.

السلطان : أعلم هذا يا وزير ولابد أن هناك حلا.

عباس : الحرب يا مولاى.

السلطان : لا نستطيع أن نحاربهم.

عباس : والعمل

السلطان : نحدثهم.

عباس : وعدونا.

السلطان : لابد أن نفعل أي شيء

حارس 1 : مولاي السلطان

السلطان : ماذا حدث ؟

---

[1]- توفيق الحكيم: فن الأدب، ص141.

[2]- السيد حافظ: سندس، ص19

حارس 1 : الأميرة عين الحياة

عباس : تكلم يا رجل.

حارس 1 : سقطت على الأرض مريضة[1]

ففي المقطع وغيره من المقاطع فيما بعد تجسد شخصية **عباس** فكرة المؤلف **السيد حافظ** – بامتياز– لأولئك الذين اصطفوا على هوامش الحياة ينظرون إلى ما يحدث بانهيار وفي هذا تقول **إليزابيت وود بريج ELISABETH woodbridj**: **"الدراما ما هي إلا تقديم أو عرض لحدث أو فعل أو مجموعة أحداث بينها صلة، والتعبير عنها مباشرة بالكلمة والإشارة والحركة، إن موضوع الدراما دائما ما يتناول الفعل ورد الفعل، بالإرادة الإنسانية، وهي تتعامل مع وجهة نظر، وليس مع تتابع أحداث، أي أنها تتعامل مع العلاقة الأساسية كأسباب ونتائج"**[2]

ويذهب "**برايس PRICE** "مذهب **إليزابيث** عندما يربط الحياة والأحداث المحتملة فيها بالأحداث المجسدة في الدارما ورسم الشخصية البطلة وأن هذه الأمور يجب أن تربط بلغة تتوافق معها تجسدها تجسيدا فعليا، يقول: "**إن الدراما ما هي إلا محاكاة لفعل تام، يناسب الاهتمام العاطفي للإنسان، وتتطور بنجاح في تتابع واستمرار، وحوادث مختلفة الحدوث تتمثل، ويعبر الكلام والرموز عن صورة الحياة والأوضاع الفعلية**"[3]

ولا يمكن أن يصور الكلام الحياة والأوضاع الفعلية التي تعيشها الشخصية البطلة وبالتالي الموضوع الذي يريد أن يطرحه الكاتب، إلا عندما يحدث نوع من التناسق والانسجام بين الموضوع والشخصية البطلة واللغة التي قدمت بها، فهي روحه وقلبه النابض.

وكمثال على ذلك أيضا المقطع الحواري الذي جرى بين : أبو **صالح** أبو **عدنان** أبو **خليل** وتجادلهم حول عنزة من أكلت الزرع:

أبو صالح : يا أبو عدنان قلت لك ميت مرة ابعد معزتك عن ارضى

أبو عدنان : مش معزتي اللي مشيت في أرضك

أبو صالح : أمال مين اللي أرضه جنب أرضي

أبو خليل : تقصد مين يا أبو عدنان

أبو عدنان : حد كلمك يا أبو خليل.

---

[1]- السيد حافظ: سندس، ص19

[2] شكري عبد الوهاب. النص المسرحي، دار خلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص 11، نقلا عن:
Elisabeth Woodbridj. The drama, Its Technique, allyn and Bacon INC. Boston, 1926. P13.

[3] المرجع نفسه، ص 11. نقلا عن:
W.T.Price, the technique of drama, Apleton Century Company, New york, 1935, p5.

أبو خليل : هي معزتك اللي مشيت في أرض أبو صالح.. لا أنت

: (يتشاجران)

طفل : بس .. الشاويش جاي من بعيد.

: (يتوقفون.. ينظرون إلى بعيد)[1].

أ- انسجامه مع الشخصية البطلة:

إن من علامات الخطاب المسرحي الناجح أن تعي الشخصية بما تقول وما تفعل، إذ لا تنطق إلا بما يناسبها، فيحدث الانسجام بين الشخصية وما تمثله أو ما تؤديه، ومن علامات انسجام الحوار مع الشخصية وملاءمته لخصوصياتها، وطبيعة مواقفها أننا نراه قد يطول وقد يقصر، قد يكون هادئا وقد يكون عنيفا، وهذا طبعا تماشيا مع طبيعة الموقف الذي توضع فيه الشخصية البطلة، فتؤثر بموقفها في الحوار، كما تتأثر هي ذاتها به: "**فقد يمضي الحوار على نحو عاد، حتى يبلغ الموقف حد التأزم، فيتوتر الحوار، ويزيد إيقاعه ويفتح –في المسرحية البشرية- أقرب إلى الشعر، وقد تتطور الشخصية البطلة خلال نمو الحدث المسرحي، فيتلون الحوار حسب ما طرأ عليها من تغيير، كما يتلون حسب اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي**"[2]

وقد تتحول لغة الحوار إلى أقصى تجسيد للمشهد الذي تعيشه الشخصية البطلة وتشخيصه ويظهر ذلك في مسرحية **سندس** وذلك في حوار **سندس** مع ليزا وطردها من المنزل :

سندس : أنا متشكرة قوى يا جماعة.. كتر الله خيركم.. ممكن تمشوا دلوقت

أم ليزا : نمشي!!

سندس : آه تمشوا ..

ليزا : والطريق.. الظلمة.. والذئاب.. والثعالب والكلاب.

سندس : ما تخفوش الحيوانات .. خافوا من البني آدم اكتر.. حكمة قالها لي أبويا.. الحيوان ما يقربش من البني ادم وهو شبعان.. أما الإنسان يطمع دايماً في الإنسان.

ليزا : الله يرحمه (تبكى بحرارة).[3]

يظهر من خلال هذا المقطع أن كلام الشخصية البطلة **سندس** الذي ترويه عن أبيها جاء موافقا لدور الشخصية في العمل الدرامي، فأسند مهمة السوء للإنسان وليس للحيوان وهذا التساوق السيميائي مثل قمة الانسجام والتلاؤم بين الشخصية البطلة وبناء والحوار.

---

[1] السيد حافظ: مسرحية سندس، ص8 و9.

[2]- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص 34.

[3]- السيد حافظ مسرحية: سندس، ص 11.

ولا يكتب النجاح للدور المسرحي الذي تعيشه الشخصية البطلة إلا إذا حدث نوع من التكامل بينها وبين ما تقوله وما تقوم به، والحيز أو الفضاء المسرحي الذي تتحرك فيه. وفي هذا يقول **إدوارد جوردن كريج EDWARD GORDON GRAIG: "إن فن المسرح لا هو تمثيل فقط، ولا نص مسرحي فقط،إنه ليس مشاهد أو مناظر فقط، ولا رقص، إنه توليفة من كل هذه العناصر، الفعل الذي هو جوهر التمثيل، والكلمات والعبارات التي تشكل قوام مسرحية، والسطور والأسلوب، واللون الذي يصبغ المشاهد المسرحية، والإيقاع الذي هو جوهر فن الرقص"**[1]

يكشف "**إدوارد** "في قوله هذا قيمة التوافق بين عناصر الدراما، أو التكامل والانسجام بين الشخصية البطلة والحوار، فلا ينطق الكاتب شخصياته إلا بما يلائمها من حيث المستوى الثقافي والاجتماعي والديني، فكلام الإمام غير كلام الفلاح وكلام الطبيب غير كلام النجار، فلكل مستوى لغته وطبيعة قاموسه اللغوي، بل إن الشخصية الواحدة قد تغيير لغتها تبعا لموقف معين تفرضه عليها سيرة الحوادث في الخطاب المسرحي.

ويتجلى التلاؤم بين الشخصية وما تقوله في مسرحية سندس أكثر في المقطع الحواري التالي الذي يبين الفروقات في شعرية اللغة بين الحارس والسلطان وقاضي القضاة ورئيس الأطباء والوزير. فلئن كانت لغة السلطان أو الوزير بأقل درجة فوقية فإن لغة الحارس استعطافية ولغة قاضي القضاة ورئيس الأطباء إخبارية:

حارس : يا مولاي السلطان .. قاضى القضاة

الوزير : عايز إيه ؟

السلطان : خليه يدخل لابد أن فيه أمر هام.

الحارس : بأمر مولاي السلطان يدخل قاضى القضاة.

قاضى القضاة : السلام على مولانا السلطان

السلطان : انطق قول.. اتكلم فيه ايه.. ما عنديش وقت

قاضى القضاة : يا مولاي السلطان.. غابة الصنوبر.

السلطان : مالها انطق قول.

قاضى القضاة : بيقولوا إن ناس اغراب دخلوها.. واحتلوا بيت فيها.

الوزير : يا قاضى القضاة.. دا شغلك والا شغلنا.

قاضى القضاة : الجوابات بتيجى من الناس بتشتكي.

[1]- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص 11. نقلا عن EDWARD GORDON GRAIG on the surt of the theatre, william heumen , ltd. London.1957.p 138.

الحارس : مولاي السلطان .. رئيس الأطباء.

السلطان : يدخل في الحال.. دون استئذان.

الحارس : رئيس الأطباء يدخل في الحال

رئيس الأطباء : اسعد الله صباح مولاي وظهره ومساءه

السلطان : انطق اتكلم قول.. الأميرة حتخف امتى

رئيس الأطباء : إن شاء الله بعد ما نجيب لها الزعفران الجبلي.

السلطان : ودا فين نلقاه

قاضى القضاة : في غابة الصنوبر.

الوزير : وبعدين؟

السلطان : بتقولي أنا وبعدين يا وزير!!

الوزير : مفيش غير التفاهم

قاضى القضاة : تفاهم لا.. لازم نطرد المعتدين.. الأغراب في الحال

الوزير : اسكت أنت يا قاضى القضاة.. هما معاهم مستندات أنهم أصحاب البيت والأرض.

قاضى القضاة : تزوير ورق كذب.. اخذو البيت والأرض وزرعوا المشاكل.. لازم نحاربهم علشان نعالج الأميرة

وهكذا في ومضة مسرحية استطاع الكاتب أن يجسد فكرة التطابق والانسجام بين الشخصية والحوار وما تقوله. فحديث "**السلطان** "يكشف مدى حرصه على شفاء الأميرة **عين الحياة**، وحديث **قاضي القضاة** مهمته التبليغ عن الخروقات .

ب- التكثيف والتركيز والإيجاز:

إن أجمل ما يميز شعرية الخطاب المسرحي عامة والحوار بخاصة أن الكلمة فيه، تملك قدرة لفظية مشحونة بالدلالة، أو ما يصطلح عليه **بالتكثيف الدلالي*** فالحوار في الخطاب المسرحي يستطيع أن يلخص دوره أو عمله المسرحي، في لفظة أو جملة مسرحية، إذا عرف الكاتب كيف ينتقيها ويشحنها بالعاطفة، ويكشف معانيها ويوجز دلالاتها، وفي هذا يقول **إبراهيم الكيلاني:**

* - **التكثيف الدلالي:** مصطلح سيميائي يقصد به أنه اللفظة في الحوار السيميائي بوصفها علامة سيميائية لا يمكن أن تدرس منعزلة بل في خضم العلامات المتداخلة من سمعيةـ بصرية، صوتية ولونية، فإذا قال الممثل "الجزئر "بصوت مرتفع وتبعتها موسيقى ثورية ولونت الخشبة بلون أحمر وكان نطقه لها جهوريا، وأتبع نطقها برفع الذراع إلى الأعلى ورفع الرأس، كل هذا يعتبر تكثيفا دلاليا.

"إن الكلمة هي كل شيء، إنها رسول الفكر، ذات امتداد ووقع وإصابة وصدى، تخرج من فم الممثل، فتشيع في الحوار الدرامي معنى خاصا، تزيده حركات الممثل دلالة ورمزا، بل قد يمتد معناها إلى أبعد من مدلولها الأصلي، ومما قصده المؤلف ذاته. ذلك أن اللغة الجسدية لغة مباشرة تعتمد على التكثيف والتركيز، واستنفاذ الطاقة التعبيرية للكلمة إلى أبعد الحدود، فتقذفها إلى أذن السامع من أقرب سبيل، مشحونة بالكمون الدرامي الذي يجعل منها كلمة مقولة وفاعلة ومنفعلة"[1]

نستشف من هذا القول أن اللفظة في الحوار المسرحي الذي تلفظه الشخصية البطلة لا توضع اعتباطا بل تدرس، فموقعها في سيرورة الحديث مدروس بدقة وطريقة نطقها ووضعية إلقائها مدروسة سلفا تبعا للشخصية البطلة ولموقفها والموضوع العام المعالج، وإن كانت مثل هذه التوقعات اللفظية في الخطاب المسرحي تقع على عاتق المخرج والممثل أكثر مما تقع على عاتق المؤلف على اعتبار أن الخطاب المسرحي قلما يثبت على الصيغة التي ألفه بها المؤلف إذ يخضع – خاصة الحوار – إلى كثير من التعديلات تبعا لطرق الإخراج وطبيعة التمثيل والقاعة، وطبيعة الجمهور نفسه، والزمن المتاح للعرض. وفي هذا يقول **بيكر G.P. Baker: "الدراما الجيدة تغطي بدقة العواطف والأحاسيس كشيء أساسي، مستخدمة الفعل، الشخصية، الحوار، ومساحة زمنية معينة ومحددة، ولا تزيد عن الساعتين والنصف، والثلاث ساعات، وهي عادة بطريق غير مباشر، عبر الممثل كقناة توصيل جيدة للمشاهدين، وليس عن طريق المؤلف"[2].**

إذن فالخطاب المسرحي يكشف حياة الشخصية البطلة ويلخصها ويركزها ويختصرها، في مجموعة أحداث أو أفعال تمثل على خشبة المسرح.

ويمكن الاستشهاد بهذا الصدد بمقطع حواري مكثف مركز موجز **لسندس** تكشف من خلاله جوهر الصراع في المسرحية ككل :

سندس : ما تخافوش الحيوانات .. خافوا من البني آدم اكتر.. حكمة قالها لي ابويا.. الحيوان ما يقربش من البني آدم وهو شبعان.. أما الإنسان يطمع دايماً في الإنسان.[3]

إن هذه المسرحية تجسد بحق ظاهرة التكثيف والإيجاز والتركيز في الحوار المسرحي إذ استطاع المؤلف **السيد حافظ** بمجموعة من الجمل المسرحية أن يكشف عما تصبوا إليه بعض

---

[1]- إبراهيم الكيلاني: الأوراق النقدية، ص 196.

[2]- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص 12 نقلا عن: George Pierce bahur, Framatic Technique, Houghton Miffline Boston, 1919, p46.

[3]- السيد حافظ: سندس، ص 11

الأصوات المتعالية بنداء التخلي عن القضية الفلسطينية أو التهاون في الدفاع عنهـا . فيتحقـق بـذلك تعريف :"**آلان داونر** "للدراما بقوله: "**هي محاكاة مكثفة وتصوير مركز الحياة**"[1].

لذلك وجب على المؤلف ألا يترك الشخصيات تتحدث بإسهاب، وتندمج في حديث لا هدف منشود منه، ولا فائدة مرجوة من إسهابه، حتى لا تخرج عن الموضوع ولا تتعدى الحدود المرسومة لها.

أي لابد من الاقتصاد في الحوار، بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية معينة، وليس معنـى الاقتصـاد في الحوار الإيجاز لدرجة تؤدي إلى عدم الفهم.[2]

ج- الواقعية:

إذا نظرنا إلى الحوار من جانب هذه الميزة – أي الواقعية – جرنا الحديث إلى مفهـوم **المحاكـاة** فـي المسرح، وجرنا الحديث إلى علاقة الفنون بالواقع، هل هي ترجمة حرفية له أم أنه ليس مجبـرا علـى ذلك. على اعتبار أن بعضهم اعتبر المسرح متعة لا منفعة وأنه نشاط منقطـع عـن الحيـاة الواقعيـة فيفرقون بين المعرفة بوصفها فعل تقدم روحي وبين العمل الذي هو فعل تقدم مادي[3]. فرفعوا الفن عن الواقع وأعلوه إلى عالم المثل، في حين نجد أن واقعية المسرح قد تجسدت فـي كتـاب "**فـن الشـعر** "لأرسطو، الذي ظل يصر فيه على ضرورة واقعية الفن المسرحي فكان "**أكثر واقعية من معلمه وقـد نزل من الغيب إلى دنيا الحياة الفعلية، وكان تفسير الأشياء بذاتها مـن ذاتهـا**"[4]. ويتجلـى حـرص **أرسطو** على واقعية المسرح وواقعية الحوار والأفعال التي تقوم بها الشخصيات في تحديده لموضـوع المأساة بقوله: "**تنشأ فيها أحداث دامية بين الأصدقاء، كأن يقتل أخ أخاه، أو يوشـك أن يقتلـه أو أن يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع، وكمثل الولد يرتكب الإثم في حق أبيه أو الأم في حق ابنها، أو الابن في حق أمه، نقول إن هذه هي الأحوال التي يجب أن نبحث فيها**"[5].

وتتشابك واقعية الحوار بواقعية الحدث وواقعية الشخصية، فيظهر – أي الحوار – أنه مشـابه للحـوار الواقعي الجاري بين الناس يوميا، من جهة ومخالف له من ناحية أخرى، إذ يشابهه فـي أنـه يعـرف بنوازع الشخصيات وسلوكها الإنساني، ويخالفه في أنه مركب بطريقة فنيـة لهـا وظـائف محـددة، وخلاصة القول أن الحوار إذا اتسم بالواقعية لا يعني أنه واقعيا بحتا، بل أن يوحي بالواقع.

---

[1]- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص 12، نقلا عن: Alen Downer. The art of the play, halt, rinehart and winston, Inc New York, 1955, p 05.

[2]- ينظر عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، ط 1، تونس، 1987، ص 30.

[3]- ينظر: سيدني فنكشتين: الواقعية في الفن، ترجمة درني خشبة، دار الجامعين للنشر، بيروت، لبنان، ص 12.

[4]- إيليا الحاوي: الفن والحياة والمسرح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1985، ص 102.

[5]- أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، مصر، 1997، ص 43.

وهذا ما ذهب إليه **جالزورثي** والتزمه في مسرحياته عندما اعتبر أن واقعية الحوار هي أن يراعي الكاتب مقدرة الشخصية على التعبير عن ذات نفسها في واقع حياتها[1].

وتتجلى الواقعية بهذا المفهوم في مسرحية **سندس** في المقطع الحواري الذي جرى بين السلطان وأعوانه في القصر بعدما أشرفت الأميرة عين الحياة على الهلاك عندما يطلب صراحة من وزيره أن يراسل الجيران لإعانته في شفاء الأميرة وإعادة غابة الصنوبر إلى أهلها ولا أخال الرمز هنا يخرج عن كون الأميرة هي المسجد الأقصى والغابة هي القدس.

السلطان : حتى الآن لم يحضر الزعفران الجبلي.

الوزير : يا مولاي هذا الطبيب يخرف.

السلطان : علينا نواجه الأمر بشجاعة.. هذا الرجل آخر طبيب نحضره إلى هنا.. ونحن ننتظر من يتقدم حتى نحل المشكلة.

قاضى القضاة : يا مولاي إن العدو الذي احتل غابة الصنوبر

السلطان : لا استطيع أن اطرده بمفردي لابد من تعاون الجميع معي.

الوزير : ولقد حاولنا بكل جهودنا إقناع الحكام المجاورين لكن لا فائدة.

السلطان : هل أرسلتم الإعلان.

الوزير : أرسلنا الإعلان والبيان وزدنا في الوعود.

قاضى القضاة : إننا يا مولاي يهمنا إنقاذ الأميرة.

السلطان : نعم.. ليس عندي غيرها.

قاضى القضاة : ويهمنا أن تعود غابة الصنوبر لأهلها.

السلطان : نعم ولكن ليس بمفردى.. إنهم أعداؤنا.. أقوياء.. لا تنس ذلك

الحارس : مولاى السلطان

السلطان : ماذا جرى.

قاضى القضاة : الحمد لله جاء الدواء.

السلطان : نعم لقد أراد الله أن ينقذ الأميرة عين الحياة.. ليدخل في الحال

الحارس : يدخل في الحال.

: (يدخل رجل عجوز.. يستند على عصاه)

أبو سندس : السلام على مولاي السلطان.

السلطان : وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.. هل أحضرت الدواء.

[1]- ينظر: على أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، 1991، ص 88.

الوزير : لقد وعدنا وسننفذ الوعد.

قاضى القضاة : لا تحف يا رجل.. الوعد وعد.[1]

إن هذا المقطع وعلى الرغم من بساطته وبساطة لغته إلا أن الكاتب وبأدوات فنية بسيطة استطاع أن يجعل حواره واقعيا، وأن ينطق شخصياته بما يتلاءم مع واقعها الذي تعيشه .

د - التوالدية:

وهي ميزة تميز الحوار المسرحي عن غيره وبخاصة المحادثة اليومية، إذ قد يكون الحوار فيها ثابتا غير متوالد، بينما يكون الحوار المسرحي مبنيا على مبدأ السببية أو العلية، أي إنه يكون علة لتطوير الحدث وكشف الشخصية البطلة وأن الكلام يتوالد بعضه من بعض وقول شخصية لكلام معين يكون سببا في جرها إلى قوى كلام ناتج عنه أو سببا لكلام آخر يقال لاحقا، وهكذا. وهذا النمو والتوالد في الحوار هو السلاح الرئيس الذي يتسلح به صاحب الخطاب المسرحي ليشد انتباه القارئ/المتفرج ويزيد من ارتباطه به. أي أنه ليس حوارا مملا يدعو القارئ/المتفرج إلى الهجران.

وهذه هي الخصيصة التي تزيد من احتدام الصراع بين الشخصيات إذ أن شدة الجذب والتأزم في مسرحية معينة قد تكون بسبب كلمة تقال، وفي هذا يقول **فرحان بلبل**: "**إن الصراع يولد الحوار التنافسي بمنطق السببية، الذي يبني الحكاية، وهذا النمو والتوالد يجب أن يبني بسرعة ودون توقف، حتى يستوفي الكاتب كل ما تقدم من أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية القصيرة المتاحة له**"[2].

نستشف من هذا القول أن صفة التوالدية في الحوار المسرحي تبنى على أمرين هامين هما: السببية والسرعة في أداء الشخصية البطلة، فالأول يساعد على تماسك أحداث الحكاية التي تبنى عليها المسرحية، والثاني يجعل من حركة الأحداث تسير بوتيرة تتوافق وحركة الأحداث.

ولنا المثل هنا بهذا المقطع الحواري الذي ظهر فيه **أبو سندس** وسعيه للم الشمل العربي والإسلامي لتحرير القدس وخيبته في ذلك :

: (يدخل رجل عجوز.. يستند على عصاه)

أبو سندس : السلام على مولاي السلطان.

السلطان : وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.. هل أحضرت الدواء.

الوزير : لقد وعدنا وسننفذ الوعد.

قاضي القضاة : لا تحف يا رجل.. الوعد وعد.

---

[1]- السيد حافظ: مسرحية سندس ص 24

[2]- فرحان بلبل: أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة، ط2، دمشق، سوريا، 2001، ص 122.

أبو سندس : أي وعد.. أنا أفهم شيئاً.

السلطان : كم تريد.. أطلب..

الوزير : سنعطيك كل ما وعدنا به.. اطلب.

قاضي القضاة : ماذا بك يا رجل تكلم ؟

أبو سندس : اقسم بالله أنا لا أفهم شيئاً.. أنا يا مولاي.

الوزير : نعرف انك تعبت حتى وصلت إلى هذه الديار.

قاضي القضاة : سنقدرك.. أين الزعفران ؟

أبو سندس : أي زعفران..أنا أتيت لأقدم شكوى للسلطان.

الوزير : أظن أن أحدهم سرق منك الزعفران.

أبو سندس : يا مولاي.. أعطني فرصة للكلام.

السلطان : لك الكلام.

أبو سندس : أنا رجل فقير من غابة الصنوبر.. عندي منزل وحقل جميل وابنة جميلة تسمى سندس.

قاضي القضاة : سندس.. اسم جميل.

أبو سندس : جئت إلى بلدكم كي اطلب العون لأهل الغابة كي نحرر أرضنا فجاءني صديق وقال إن امرأة وابنتها وأقرابها احتلوا منزلي وجعلوا ابنتي تخدم فيه.

السلطان : والشاويش.

أبو سندس : الشاويش محتل.. غادر.

قاضي القضاة : اقترح يا مولاي.. أن نعطيه المال والسلاح حتى يدافع عن بيته أو يعيده إليه.

الوزير : هذا رأى صائب.

أبو سندس : هذا رأى خائب.. إذا حررت بيتي فمن يحرر بيوت الآخرين بالله عليكم إلى متى سيظل حالنا سيئا.

الوزير : تحدث بأدب يا رجل أمام مولاي السلطان.

السلطان : يا راجل إن مشاكلنا كثيرة ستعمل على حلها وإن شاء الله سنحل مشكلتكم جميعاً.. خذ المال والسلاح وقاتل.

أبو سندس : أمري لله .. أمري لله.

الوزير : ونحن معكم.. "بخطابية"

قاضى القضاة : نعم نحن .. (بحسرة) معكم كان الله في عونكم.[1]

إذ رغم بساطة الحدث وعدم رصانته إلا أن التوالدية في الحوار ظاهرة للعيان، ففي خضم هذا الشد الحواري بين **أبي سندس** ومحاوريه، حول مسؤوليتهم في مساعدته في استعادة بيته، تتدخل صفة التهكم والتجاهل من الوزير والسلطان لتزيد من شدة توتر الحوار وتوالدية السؤال والجواب.

ويتواصل المد والجزر بين أقطاب الحوار وشخصياته السابقة وما ينفك هذا التوالد ينتهي حتى يتدخل المؤلف مرة أخرى فتصير الأقطاب هي: **السلطان قاضي القضاة الوزير وليزا** التي سرقت العلاج (ورقة الزعفران) من **سندس** فتزداد لتوالدية الحوار، وتصير تراتبية بأربعة ويتحول المؤلف إلى محرك للحوار بين الأطراف فقط.

ه- الرشاقة والإيقاعية:

ويتعلق الأمر هنا بضرورة أن يضع المنتج للخطاب في حسبانه أن طول المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى فيضطر إلى اختصار كلامه وحديث شخصياته، هذا الاختصار الذي يجب أن يمتاز بإيقاعية في الجمل المسرحية لتساعد الممثل على الأداء الجيد كما تساهم في شد انتباه السامع/القارئ ويجب أن تغذي هذه الإيقاعية بالابتعاد عن الحروف التي لا تتلاءم إذا تجاورت مثل: السين الشين، والقاف والكاف، والكلمات المتقاربة في الصوت والنطق، والتي ترهق الممثل والمتفرج على حد سواء،وفي هذا يقول **فرحان بلبل:** "**إن الإلقاء جزء من بناء الدراما، فالكاتب يكتب نصه المسرحي واضعا في ذهنه أن كلامه سوف يلقيه الممثل على الخشبة، ثم يأتي الممثل والمخرج فيبنيان الوصف المسرحي بإلقاء الحوار. إذا فإن قواعد الإلقاء المسرحي يجب أن ترتبط بالفعل الدرامي عند رسم الشخصية وصوغ العرض المسرحي**"[2].

و نضرب المثل برشاقة وإيقاعية الحوار في مسرحية "**سندس**"* **للسيد حافظ** بالمقطع الحواري الأول الذي جرى بين **سندس** من جهة و**ليزا وابنتها** من جهة أخرى بعدما قدمتا من مكان مجهول وتظاهرتا بالضيافة وحسن الخلق وتعللتا بالتعب وطلب الراحة :

سندس : مين ؟ مين اللي بيخبط على الباب مين ؟

أم ليزا : أنا أم ليزا.

---

[1]- السيد حافظ: مسرحية سندس، ص 25/24.

[2]- فرحان بلبل: أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مكتبة مديولي، القاهرة، 1996، ص 09.

*- من بلدها. مسرحية ألفها سنة 2006، تعالج ظاهرة الزواج بالأجنبيات وآثارها السلبية على الحياة الزوجية خاصة، إذ يبنى هذا الزواج على مصلحة من الزوج من أجل الإقامة في الخارج أو ما شابه ذلك، فينجر عنه أن يصبح الزوج ذليلا أداة طيعة في يدي زوجته تمنعه ما تشاء وتمنع عنه ما تشاء.

ليزا : وأنا ليزا

سندس : عايزين مين ؟.

أم ليزا : صاحب القلب الكبير.. صاحب البيت الجميل.

سندس : أنا صاحبة البيت.

أم ليزا : يا صاحبة البيت الجميل.

ليزا : يا ريت تفتحي لنا الباب.

أم ليزا : الدنيا حر.

ليزا : من الجوع تعبنا.

أم ليزا : مشوارنا طويل.

ليزا : عايزين نستريح عندك شوية.

أم ليزا : لحد الصبح.

ليزا : ولما يطلع النهار.

أم ليزا : ح نكمل الطريق.

ليزا : وتبقى لنا صديق.

ليزا وأمها : يا صاحبة البيت الجميل.

سندس : أنا.. أنا

أم ليزا : أنت ولد ولا بنت

سندس : (تفتح الباب) أنا بنت.

أم ليزا : ما شاء الله .. ما شاء الله

ليزا : أنت جميلة

أم ليزا : حلوة

ليزا : زى الغنوه

سندس : انتم كلامكم حلو

أم ليزا : لكن حظنا خايب.. (تصطنع البكاء)

ليزا : والبخت مايل.. (تصطنع البكاء)

سندس : باين عليكم فقرا.

أم ليزا : بلا بيت

ليزا : بلا صحاب

سندس : مالكوش أهل

أم ليزا : يا ريت

سندس : قرايب

أم ليزا : يا ريت

سندس : يا عيني عليكم.

ليزا وأمها : (معاً) يا عيني علينا.

سندس : ادخلوا

: (تجريان حتى تصطدمان بالباب الخارجى)

أم ليزا : يلا..

ليزا : شكراً

سندس : مساكين

: (يدخلان المنزل.. يتحول المسرح كله إلى منزل سندس من خلال ظهور قطع ديكور من أعلى المسرح)

أم ليزا : الله بيتك حلو

ليزا : جميل.

سندس : انتم كنتم رايحين فين.؟

أم ليزا : (ترتبك) رايحين لجماعة قرايبنا في المدينة الذهبية

ليزا : ايوه.. الليل جه علينا قلنا ننام .. والصباح رباح.

أم ليزا : قلنا ننام فين.. ننام فين.

ليزا : لقينا بيتك.

أم ليزا : خبطنا على الباب.

سندس : أهلا وسهلا.[1]

بحوار رشيق وإيقاعية متناغمة، ودون إشكال من حيث الجانب الإيقاعي في الكلام استطاع الكاتب **السيد حافظ** أن يصور جانبا من طيبة **سندس** وبالتالي الشعب الفلسطيني المضياف وكيد **ليزا وابنتها** أي اليهود وخبث الانجليز في تسليمهم فلسطين هدية لهم.

[1] السيد حافظ: سندس، ص 2/ 3

و- بناء المشهد المسرحي :

يتشكل عبر الأمكنة التي ترسم الأحداث، وتمثل بالمنطقة الريفية التي تعيش فيها البطلة **سندس**، ثم القصر ورحلة البحث عن العشبة أو ورقة الزعفران .

ويتبع تشكل المشهد المسرحي بتشكل المشهد الموسيقي، والذي يتناسب مع الموقف المشهدي بعامة ونشير إلى جملة من الأمثلة، فكل المشاهد والفصول تختتم بلوحة استعراضية موسيقية وأنشودة.

إن رسم المشاهد متناسق ويتناسب والمواقف، واستخدام فنيات الكتابة المسرحية الملائمة، كوضع الأقواس عند وصف حالة الشخصية، وعلامات التنصيص الدالة على التناص وعموما فإن بناء المشاهد في مسرحية سندس، حواري توافقي، ويمثل الرؤية الإيجابية .التي يكتنزها الكاتب **السيد حافظ** ويحاول أن يبثها في نفوس الناشئة .

ز- شعرية اللغة:

على الرغم من أن لغة النص تراوحت بين الفصحى والعامية إلا أنها وظيفية وسليمة، وتوضع علامات الترقيم بشكل جيد إجمالا، واللغة مناسبة للفئة العمرية التي تتوجه إليها المسرحية، ورغم أنها تتناسب ومستوى الشخصية الطفلية، لكنها لا تقلل من جمالية اللغة في هذا النص المسرحي الطويل.بعض الشيء.

ح- الحوادث المسرحية:

تدور الحوادث المسرحية بين فضاء الريف والقصر والنهر، وتتخلل هذه الحوادث الرؤى الاجتماعية، التي تبني الصداقة والمحبة والتعاون والتضحية، وتمثل بذلك رؤية المؤلف **السيد حافظ** كهدف للمسرحية، لتكون الحياة أجمل للجميع .

استطاع المسرحي **السيد حافظ** النص أن يكشف عن خوالجه الفنية، والتي تحمل بطياتها القيم المثلى، وبالتالي، فإن الوطن يبقى الأجمل، إذ لا يستطاع العيش في مكان غير الوطن، فالنص المسرحي يتوجه إلى الإنسان، للبحث عن الوطن الذي يحبه، ليجد أن الوطن الذي عاش عليه أجداده هو وطنه، فلا ينبغي التفريط فيه

وقد أبانت الحوادث المسرحية عن الرؤية التعليمية في كل جزئيات المسرحية، وهي مسرحية تعليمية، تماشت مع رؤيتها المدرسية والمقصودة لذاتها .

ويبين النص في النهاية أن لكل واحد موطنه،الذي لا بديل عنه، والذي لا يستطيع أن يبتعد عنه، لأسباب كثيرة منها الروابط الروحية والاجتماعية والدينية والبيولوجية، سواء أكانت المعيشة أم العلاقات والشبكة الاجتماعية، فهذا الحوار يقرر التحول في الحوادث المسرحية، وهو هدف المسرحية أصلا .

ط- عود على بدء:

إن الحوادث والشخصيات لعبت أدوارها المرسومة لها في النص المسرحي وفق المقصدية التي أرادها **السيد حافظ**، وكان **لسندس** الدور الكبير والحاسم والمهم في المسرحية، وقد كانت حاضرة في المسرحية منذ بدايتها حتى نهايتها. والشخصيات في المسرحية لديها قابلية للتحاور والفهم والتقبل، فالشخصيات المسرحية التي حاولت تجاهل الوطن أو هجرته، تجد نفسها راغبة برؤيته والرجوع إليه، وهذا ما يعني تحول موقف الشخصية، لتكون الشخصية نامية بما يتوافق مع الحكاية، والتي تشير إلى البحث عن وطن، وتقرر الشخصيات بعد مدة، الرجوع إلى الوطن بعد حوار طويل أدى إلى إقناع الجميع بالاتحاد، وهذا الحوار لاتخاذ قرار الاتحاد، يبين عن التغيير الذي حدث في رؤية الشخصيات المسرحية، والتي كانت عازمة على هجر الوطن والسكوت عن الحق، والابتعاد عنه أو التقاعس في أداء الواجب نحوه. ولذا، تقول **سندس** أمام الجميع:

سندس : فكروا فكروا قبل ما نقتل بعضنا كلنا ونضيع.

: (أغنية يشارك فيها أبو صالح.. أبو عدنان.. أبو خليل.. أولادهم.. سندس.. تعبر الأغنية عن :

- **طرد العدو**
- **طرد المحتلين لبيتنا ودارنا.**
- **ضرورة التفكير فى تغيير الواقع.**
- **لابد من عدم سماع كلام الأعداء.**
- **لابد أن نواجه عدونا.[1]**

إن الرؤية العامة للمسرحية، تتمحور حول التمسك بالوطن، وقد تضمنت المسرحية كل هذه الرؤية، إلى أن تصل الشخصيات إلى قرار حاسم بالاتحاد دفاعا عن الوطن الأم، فالشخصيات تؤكد لنا إن الدفاع عن الوطن لا يكون إلا في الوطن، بمعنى كيف يكون الوطن جميلا؟ وكيف نحقق غايتنا من خلال الوطن وليس بالابتعاد عنه، فجاءت الرؤية الأخيرة تؤكد هذه الرؤية من خلال الحوار بين الشخصيات.

إن الحوار المسرحي هنا مدرسي، كل شخصية تعرف دورها وتريد أن تقول ما لديها، وهذا ما يجعل المسرحية ذات رؤية مدرسية، وتقوم على معلومات مضبوطة، وفي نهاية المسرحية، تقرر الشخصيات تغيير الرؤية السلبية، ولم تستمر بموقفها السلبي الذي يريد الوطن دون الدفاع عنه.

[1]- السيد حافظ: مسرحية سندس، ص 25.

خاتمة

خاتمة:

أفضى بنا التحليل بعد دراستنا للنماذج المسرحية الثلاث إلى القول :

- أن الكتابة المسرحية عند **السيد حافظ** هي نوع جديد من الخطاب المسرحي، انتقال وتحول في الكتابة المسرحية، ورسم الشخصيات وبناء شخصية البطل التراجيدي ظاهرا وباطنا.
- أن عدة شخصيات ظهرت بقوة يعود ذلك إلى مدى دورها المحوري ضمن العمل المسرحي كشخصية سندس.
- فالشخصيات المسرحية لعبت دورا مهما، حيث أدت أدوارا متنوعة ومتفاوتة فيما بينها، مما أضفت على المسرحيات الثلاثة موضوع الدراسة وقعا وظيفيا ساعد على نموها أحيانا وثباتها أحيانا أخرى، من خلال الوظائف التي تؤديا في المسرحيات،
- هناك بعض الشخصيات بقيت تحافظ على مكانتها ووقعها من بداية المسرحية حتى نهايتها كشخصية الطفلة سندس – البطل الرئيس التراجيدي- حيث أن شخصية هذا الأخيرة قدمت لنا على مراحل تطورية، فبعد أن كانت طفلة تخاف كل شيء، وتلعب مع أطفال الحي، أصبحت تلك الطفلة التي تتجاوز مرحلة الطفولة والثورة السلبية إلى مرحلة الإحساس بالمسولية والثورة الايجابية، والبحث عن حقيقة الثورة والممثلة لشريحة الأطفال الباحثين والراغبين في معرفة معنى الثورة والحرية.
- لقد استطاع **السيد حافظ** أن يرسم لنا شخصيات هذه المسرحيات ويبنيها بناء فنيا يتلاءم مع الحوادث والموضوع موظفا كل الأبعاد: البعد النفسي، الاجتماعي والجسماني، وبخاصة البعد الفني، ويتجلى ذلك في شخصية الموت التي طغت بكيانها على مختلف شخوص المسرحية.
- ولكن هذا لا يمنع من القول بأنه لم يستطع إبراز الأبعاد بدقة كالبعدالاجتماعي والبعد الجسمي بخاصة عند الشخصية البطلة "المذيع "لمسرحية **كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى** "رغم تصنيفها **ضمن المسرح التجريبي** .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. أ.أ. مندولا: الزمن والرواية، تر، بكر عباس، ط1، دار صادر، بيروت، دت.
2. إبراهيم سكر: الدراما الإغريقية، المؤسسة العامة للنشر، د ط، د ب، 1958.
3. ابن فارس: معجم مقاييس اللغة مادة موت, ط2, 1389ه.
4. ابن منظور: لسان العرب، تصنيف : يوسف خياط ونديم مرعشلي، ت : عبد الله العلايلي، دار لسان العرب،مج2، بيروت (د ط)، لبنان.
5. أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د ط، الإسكندرية، مصر، 2006.
6. أحمد الجندي: تاريخ المسرح العربي، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن , دط، 2015.
7. أحمد صقر: المونودراما ظاهرة المسرح الفردي بين القبول والرفض، الحوار المتمدن، محور الأدب والفن، العدد 3284، 2014/02/21.
8. إدريس بوذينة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار (دراسة تقنية)، منشورات قسنطينة، ط1، 2001.
9. الأرديس نيكول: علم المسرحية، تر: دريني خشنة، دار سعاد الصباح، ط2، القاهرة، الكويت، 1992.
10. أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، مصر، 1997.
11. أنطوان نعمة وآخرون: المنجد في اللغة العربية، دار المشرق، بيروت، 2000.
12. إيليا الحاوي: الفن والحياة والمسرح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1985.
13. بوابة الميناء: مسرحية للكاتب والروائي المصري السيد حافظ، صادرة عن الهيئة المصرية للكتاب، ط1 ،2018.
14. جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.
15. جمعة قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحاضر، نور للطباعة والنشر والدراسات، ط1، سورية، 2007.
16. الجوهري: الصحاح في اللغة، المكتبة اللغوية الالكترونية، www.alwarraq.com.
17. جويدة حماش: بناء الشخصية في عبدو الجماجم والجبل المصطفى فاسي، منشورات الأوراس الجزائر، 2007.

18. جيلدن ويلسن: سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، مكتبة الإسكندرية، د ط، د ب، 2000.
19. حاتم الصكر: مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة)، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1999.
20. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2009.
21. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
22. حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1972.
23. حميد الحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، أفريل 1991.
24. خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ –تنظير –تحليل)،منشورات اتحاد الكتاب العرب, دط، 1997.
25. روزنتالباودين: الموسوعة الفلسفية،تر: سمير كرم, دار الطليعة، بيروت، ط1، 1998.
26. س. و. داوسن: الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، راجعه الدكتور عناد غزوان إسماعيل، منشورات عويدات، د ط، بيروت، باريس، 1989.
27. س، و، داوسن: الدّراما والدّرامية، تر، جعفر صادق الخليلي، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1980.
28. سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر، المعارف، مصر، 1987.
29. سعد رياض: الشخصية أنواعها، أمراضها وفن التعامل معها، مؤسسة اقرأ، القاهرة، ط1، 2005.
30. السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (في مصر)، دار المعرفة الجامعية، قناة السويس مصر, دط، 2005.
31. سيدني فنكشتين: الواقعية في الفن، ترجمة درني خشبة، دار الجامعين للنشر، بيروت، لبنان.
32. شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دار خلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001.
33. شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مج2، مؤسسة جور الدولية، ط1، الإسكندرية، مصر، 2007.
34. شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي، ط2، مؤسسة حوارس الدولية، 2001.
35. شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية.

36. صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية(الرواية الدرامية أنموذجاً).
37. الطاهر روانية: "الرواية وفعاليات النص"، مجلة التبيين، العدد التاسع.
38. طه عبد الفتاح مقلد: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975.
39. عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، دون دار نشر، ط1، تونس، 1987.
40. عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، ط 1، تونس، 1987.
41. عبد الرحيم الكردي: السردفي الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2006.
42. عبد الرزاق جلبي: دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية (د. ط)، 1989.
43. عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.
44. عبد الله الركيبي: "تطور القصة القصيرة"، العدد 10، بيروت، 1977.
45. عبد الله غلوم: المسرح وإشكالية الجمهور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
46. عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي(معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن)، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.
47. عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
48. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق "، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995.
49. عبد المنعم الميلادي: الشخصية وسماتها، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2006.
50. عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.
51. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 2000.
52. عز الدين عطية المصري: الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010.
53. علوات كمال: الكتابة الدرامية عند رضا حوحو (مصادرها وجمالياتها)، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، إشراف: فرقاني جازية، جامعة وهران، 2007-2008.
54. على أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، 1991.

55. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، دار النشر عالم المعرفة الكويت، ط2،يناير، 1978.
56. عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخهاوأصولها،دار الفكر العربي، الفاهرة، مصر، دط، دت.
57. غاستون باشلار: جماليات المكان. ترجمة غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط5، 2000.
58. غسان غنيم: ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد، 03، 04، 2011.
59. فاطمة الزهراء الوهيبي: المكان الجسد والقصيدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
60. فاطمة الزهراء حليمي: صورة البحر في الرواية العربية، حنامينا نموذجا، رسالة ماجيستير، 1999–2000، جامعة قسنطينة.
61. فايز ترجيني: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1988.
62. فرحان بلبل: أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة، ط2، دمشق، سوريا، 2001.
63. فرحان بلبل: أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996.
64. فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2003.
65. الكساندرو فكا بوتيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، 1981.
66. كمال الدين عيد: قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2006.
67. كير إيلام: سيمياء المسرح الدراما. ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.
68. لابوس إيجري: فن كتابة المسرحية، تر: دريني خسبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، مصر، د ت.
69. لايوس إجري: فن كتابة المسرحية, ترجمة دريني خشبة, دار سعاد الصباح, القاهرة, ط1, 1993.
70. ليدراج نجاوغيل: فن رسم الحبكة السينمائية، تر: محمد منير الأصبحي، دون دار نشر، سوريا، د ت.

71. ماري إلياس، حنان قصب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض، مكتبة لبنان، د ط، 1997.
72. مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1984.
73. مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية (دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا)، دون دار نشر، ط1، لبنان، 2013.
74. مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 2002.
75. محمد أبو العلاء: اللغات الدرامية وظائفها وآليات اشتغالها، ألوان مغربية، ط1، الرباط، د ت.
76. محمد القاضي: معجم السرديات, الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار محمد على للنشر، دار الغرابي، مؤسسة الانتشار العربي، تونس، لبنان، ط1، 2010.
77. محمد أيوب: الشخصية الروائية الفلسطينية المعاصرة، إتحاد كتاب العرب، 1996.
78. محمد جبريل: مصر المكان، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، ط1، 2000.
79. محمد حمدي إبراهيم: رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس ق م حتى القرن العشرين، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ط1، القاهرة، 2007.
80. محمد سويتي: النقد البنيوي والنص الروائي، الدار البيضاء، 1991.
81. محمد نصارة وقاسم كوفحي: تذوق الفنون الدرامية، ط2، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، د ط، إربد، الأردن، 2007.
82. محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، ط7، بيروت، 1979.
83. مصطفى غالب: في سبيل موسوعة نفسية، فصام الشخصية، الاضطرابات العقلية وعلم النفس، منشورات دار الهلال، ط6، 1986.
84. مولدين ميرشنت، كليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، دون دار نشر، د ط، د ب، 1997.
85. ميادة برهوم: كراسة فعاليات الدّراما، مركز الدعم التعليمي ماتيا، القدس، 2004.
86. نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر، دون دار نشر، ط1، الإسكندرية، 2012.
87. نادية البنهاوي: بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث في الغرب ومصر (دراسة مقارنة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، د ب، 1998.

88. نصر الدّين محمد: الشخصية في العمل الروائي، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية للطباعة العربية، السعودية العدد37، ماي-1980.
89. نقلاً عن، أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1996.
90. نقلاً عن، لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ط1، مكتبة ناشرون، دار النّهار للنّشر، لبنان، 2002.
91. نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، مكتبة الأسرة، د ط، الإسكندرية، 2006.
92. يحي سليم بشتاوي.المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، الأكادميون للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2014.
93. ينظر، أحمد إبراهيم: الدّراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2006.
94. ينظر، جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر (مهيار الدمشقي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981.
95. ينظر، محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001.
96. يوسف حطيني: مكوّنات السرد في الرواية الفلسطينية، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

الملحق

السيرة الذاتية للكاتب "السيد حافظ"

- من مواليد 1948 محافظه الإسكندرية جمهورية مصر العربية.
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام /1976 كلية التربية.
- دبلوم في علم النفس والتربية عام 1975.
- مدير قطاع الدراما بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من 1987/1984.
- حصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحي بمصر عام 1980.
- حسن على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحي موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام 1983.
- عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو اتحاد الكتاب المصريين، عضو نقابة المهن التمثيلية.
- رئيس تحرير مجلة رؤيا والتي تصدر في مصر سابقا.
- مدير مركز الوطن العربي للنشر والإعلام رؤيا لمدة خمس سنوات سابقا.
- عمل بجريدة السياسة الكويتية لمدة ثمان (08) سنوات سابقا.
- حصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة المصرية عام 1994 بدرجة رائد من رواد المسرح المصري... كاتب وصحفي متفرغ حاليا.

*** صدر للمؤلف مطبوعات مسرحية للكبار:**

- كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى 1970.
- الطبول الخرساء في الأدوية الزرقاء 1971 .
- سيمفونية الحب (مجموعة قصصية)1980.
- حبيبتي أنا مسافر(مسرحية) 1979.
- هم كما هم ولكنهم ليس هم الزعاليك (مسرحية) 1980.
- ظهور واختفاء أبو زر الغفارى (مسرحية) 1981.
- حبيبتى أميرة السينما (مسرحية) 1982.
- حكاية الفلاح عبد المطيع (مسرحية) 1982.
- يا زمن الكلمة الكذب/الخوف/الموت1987.
- 6 رجال في معتقل طبعة ثالثة 1989.
- سيمفونية الحب طبعة ثانية 1991.
- كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى طبعة ثانية 1991.
- سيزيف القرن العشرين طبعة أولى 1991.

*** مسرحيات تجريبية:**

- الأشجار تنحني أحيانا 1992.
- الحاكم بأمر الله 1993.
- رحلات ابن بسبوسة 1994.
- ملك الزبالة 1995.
- إشاعة (6 مسرحيات فصل واحد) 1995.
- وسام من الرئيس 1997.
- مسافرون بلا هويه 1997.
- عبد الله النديم1997.
- قراقوش والأراجوز 1997.

*** صدر للمؤلف مطبوعات مسرحية للأطفال:**

- سندس1987.
- على بابا 1987.
- عنتر بن شداد 1987.
- فرسان بنى هلال 1987.
- أبو زيد الهلالى 1995.
- قميص السعادة 1995.
- أولاد جحا 1996.
- سندريللا 1996.
- قطر الندى 1996.
- حب الرومان 1996.
- الوحش العجيب 1996.
- سندريلا والأمير1996.
- ننوسة والعم كمال 1996.
- حمدان ومشمشة 1996.

*** المسلسلات التليفزيونية:**

- مبارك: (15 حلقة) إخراج / كاظم القلاف .
- العطاء: سهرة (الكويت) إخراج / عبد العزيز منصور.
- النورس: سهرة (مصر) إخراج السيد عبيدو، بطولة: جلال الشرقاوي.
- الحب الكبير: سهرة (الكويت) إخراج / حسين الصالح .

- الغريب: سهرة3 أجزاء (الكويت) إخراج /يوسف حمودة.
- صغيرات على الحب: مسلسل 15 حلقة (تليفزيون الكويت) بطولة:حياة الفهد- إخراج / محمد عيسى.
- صدى الأيام: سهرة (تليفزيون الكويت) إخراج /كنعان حمد- بطولة : منصور المنصور- هدى حمادة.

***المسلسلات الإذاعية:**

- مسلسل البيت الكبير: 90 حلقة/ إذاعة قطر مدة الحلقة 15 ق .
- مسلسل غرباء في الحياة البحرين / إذاعة 30 حلقة.
- 5 مسلسلات إذاعة -الكويت: المسلسل 30 حلقة .
- 90 حلقة برنامج كتاب خليجى: إذاعة قطر.
- 30 حلقة إغاثة الأمة في كشف الغمة - إعداد وسيناريو – إنتاج إذاعة قطر إذاعة قطر.
- 30 حلقة مسلسل جنون وفنون التاريخ - إذاعة أبو ظبى - إخراج /حبيب غلوم .
- 30 حلقة مسلسل علاء الدين والآمرة ياسمين ــ إذاعة الكويت إخراج / أحمد مساعد بطولة محمود يس.
- 30 حلقة مسلسل سندباد: إذاعة الكويت ــ إخراج أحمد مساعد.
- 30 همام وبنت السلطان: إذاعة البحرين ــ إخراج / إبراهيم عيسي.

*** مهرجانات وملتقيات ثقافية مسرحية:**

- مقر ندوة التراث العربي والمسرح في الكويت.
- شارك في مهرجان بغداد المسرحي.
- شارك في مهرجان قرطاج المسرحي.

*** أعماله الروائية:**

- مسافر بلا حدود 1995.
- نسكافيه.
- قهوة سادة.
- كابتشينو 2013.
- ليالي دبي.
- كل من عليها خان 2015.
- حتى يطمئن قلبي.
- ما أنا بكاتب 2018.

ملخص:

يناقش هذا البحث الموسوم بـــ: " بناء البطل التراجيدي في مسرح السيد حافظ "آليات تشكيل البطل في العمل المسرحي، ومراحل نموه بعامة، وبناء البطل التراجيدي في مسرح السيد حافظ بخاصة، متخذين من الشخصيات البطلة لمسرحيات: " سندس" وبوابة الميناء" و" كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" أنموذجا للدراسة.

الكلمات المفتاحية: بناء، البطل، البطل التراجيدي، المسرح، السيد حافظ

Résumé :

Dans cette étude intitulée « La construction de l'héros tragique dans les pièces théâtrales de ESSIED HAFED », nous préciserons les mécanismes de la formation de l'héros tragique dans l'acte théâtral en général et dans celui de ESSIED HAFED en particulier en nous appuyant sur un corpus composé de trois pièces théâtrales bien précises.

mots clé: La construction, Héros, l'héros tragique, théâtre, ESSIED HAFED .