الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف

كلية الأدب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../ .....

رقم التسجيل: .....

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

هندسة الفضاء في مسرحية " أمغار والحسناء" لـ ليلى بن عائشة

إعداد الطالبة:

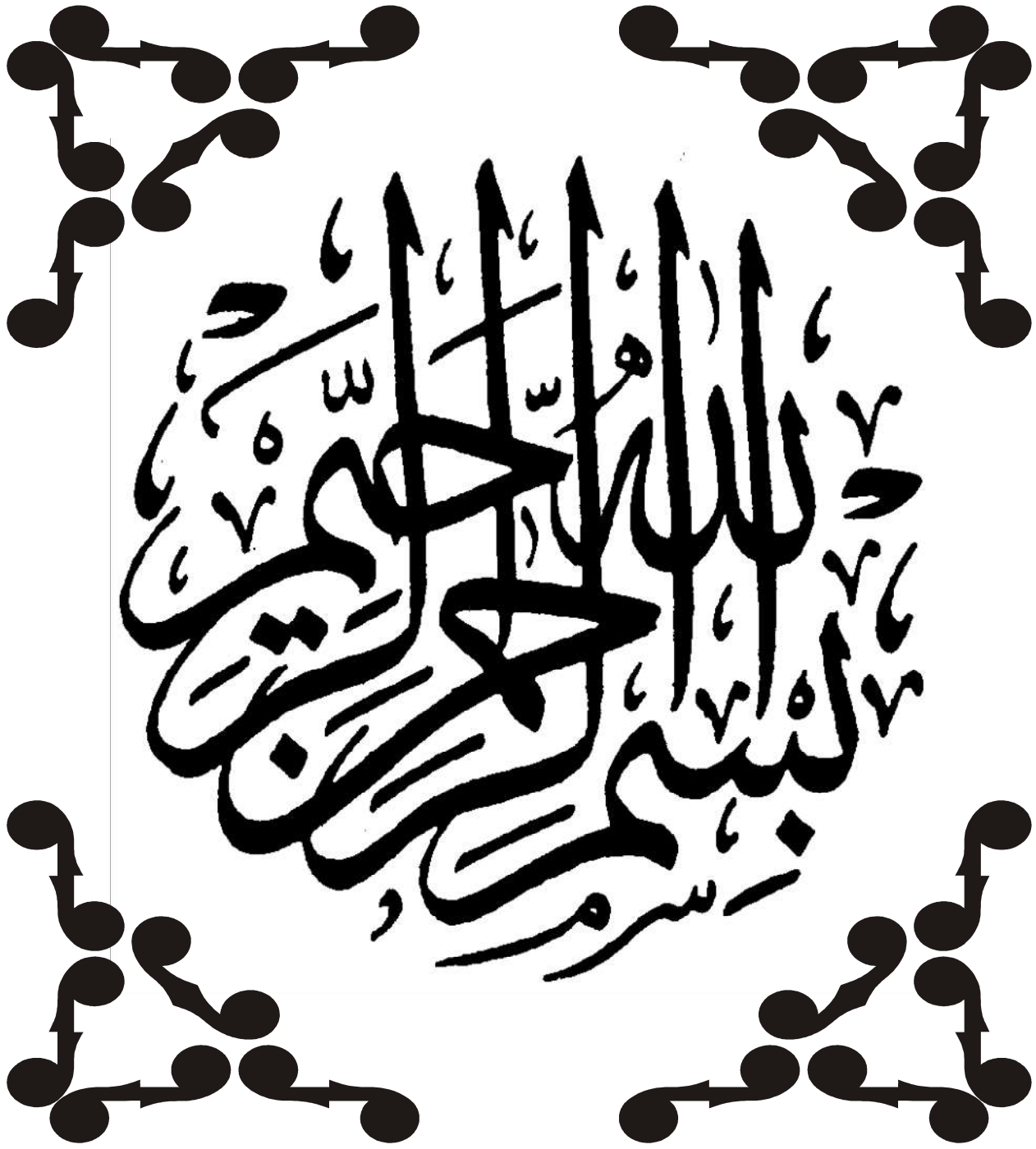
خديجة شريف

تاريخ المناقشة: 2018/05/03

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

د.عزوز ختيم	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	رئيسا
د.مفتاح خلوف	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	مشرفا ومقررا
د.محمد زعيتري	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله ربي العالمين، الذي أعانني على إتمام هذه الدراسة، والصلاة والسلام على نبينا مُحَمَّد وعلى آله وصبح أجمعين وبعد:

أتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى أستاذي المشرف **الدكتور مفتاح خلوف** الذي أغرق طالبته بجميل تفانيه وطول صبره، ودقة ملاحظاته وتصويباته وغزير نصحه، لا اللغة تجزيه ولا العبارات توفي جميله.

أستاذي جزاك الله كل خير

الشكر الجزيل لأساتذتي في لجنة المناقشة الذين سهروا على قراءة وتقييم البحث وبذلوا من الوقت والجهد لمتابعة خطواته فلهم الشكر الجزيل مرة أخرى.

أتوجه بخالص شكري والدعاء لكل من قدم لي يد العون والمشورة من قريب أو بعيد .

الإهداء :

مقدمة

يعد العمل المسرحي من بين الأعمال الأدبية الفنية المرتبطة بالشعب والجمهور، ولهذا يطلق على المسرح بأنه أدب الشعب، خاصة إذا مثل على الخشبة وبتفاعل الجمهور مع حوادث أي مسرحية والدخول معها في عمل تشاركي سواء أكان بالرفض أم بالقبول، بل إن الجمهور قد يشارك بأدوار أحيانا كأن يطلب إعادة مشهد ما أثار الدهشة أو الفرجة، وهذا ما تجلى في المسرح الإغريقي القديم خاصة مع هوميروس في أوديسته وإلياذته وكما كان مع شكسبير.

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 وكذلك اختزال فضاءات الأماكن وتعاقبية الفضاءات الزمانية في ساعات قلائل أو سويعة أو سويعات ...

وإن لم يمثل هذا المسرح يجسد في النص المكتوب باللغة تأثيرية قد تكون بلغة فحصى أو عامية أو توشج بينهما، حتى إنه يوجد ما يعرف بالمسرح الأريكي بمعنى أنها تغنيك قراءة النص بتخيل المشاهد وكأنك تراها مجسدة أمام عينيك.

والمسرح الجزائري كغيره من المسارح ينهل من هذه الخصائص المسرحية عموما وبدرجات متفاوتة.

وتناولت في هذه المذكرة مسرحية جزائرية هي "**أمغار والحسناء**" التي اخترتها موضوعا للدراسة لـ: كاتبتها الدكتورة ليلى بن عائشة على أنها مسرحية مفعمة بالدلالات والفضاءات والحوادث، والحوارات والشخوص والأبطال... إضافة إلى فضاء التمثيل بدءا من الخشبة والجمهور إلى الإخراج. هذا المستوى التصويري أو على المستوى الكتابي (النص المسرحي بسيميائياته) المقروءة، وهذه الازدواجية التي تنقل المشاهد أو القارئ من حالة السكون والركود والإرصاد كما هو آت من حوادث ونهايات.

ولمعاجلة هذا الموضوع كانت البداية بطرح إشكال أساس فحواه:

كيف تجلت هندسة الفضاء في مسرحية أمغار والحسناء؟ وماهي الأبعاد الدلالية المستوحاة من نص المسرحية؟

وتفرعت عن هذا الإشكال الأساس مجموعة من الأسئلة الفرعية:

*ما حقيقة المسرح وما هو مفهوم المسرحية؟

*هل الفضاء هو الزمكان؟

*هل صراعات العمل المسرحي داخلية فحسب، أو هل هي خارجية في مسرحية أمغاروالحسناء؟

*هل حوادث المسرحية خيالية أم واقعية، أم توصر بينهما؟

ومن أسباب ودوافع اختيار هذا الموضوع ما هو ذاتي وما هو موضوعي، فالذاتي تمثل في حب الاطلاع والإثراء المعرفي في الميدان المسرحي، وإعجابي بالفن المسرحي، أما الموضوعي فتمثل في معرفة الركائز اللغوية وغير اللغوية والفنية والدلالية للمسرح وما تعلق بطبيعته ذاتها باعتباره يرتبط بالشعب والجمهور، فهو بمنزلة عملية تواصلية يحاول الإنسان الترويح والتسلي بها من جهة، وبعث الأمل من جهة أخرى.

أمّا عن المنهج المتبع فإن ضرورة الدراسة اقتضت مني توظيف مجموعة من الوسائل الإجرائية للمناهج:

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

أما خطّة الدراسة فسارت على النحو الآتي: مقدمة وفصلين، الفصل الأول جاء بعنوان المسرح وتشكلات فضاءاته الجمالية، تندرج تحته عناوين فرعية: المكان، الحيز، وتقسيماته من فضاء جغرافي ودلالي وكمنظور ونصي والفضاء في التراث، التمييز

النسبي بين الفضاء والمكان، مفهوم المسرح ومدارسه، الارهاصات الأولى للمسرح الجزائري، ومراحل مسار خطابه وأشكاله في الجزائر (الحلقة، المداح، خيال الظل، القراقوز)، وأهمميزات المسرح الجزائري بلغتيه العربية الفصحى والعامية.

ثم تطرقت إلى مفهوم المسرحية (ألوانها، عناصرها، نشأتها وتاريخها) والفضاء المسرحي بأنواعه، وهندسة الفضاء ومكوناته (الشخصية، الحوار، المكان المسرحي).

أما الفصل الثاني فوسم بـ: دراسة تطبيقية لهندسة تشكلات الفضاء في مسرحية **أمغار والحسناء**، وبدأ بقراءة سيميائية في عنوان المسرحية، وقسم إلى أربعة عناوين كبرى أولها هندسة فضاء الزمن ودلالته النفسية في المسرحية وعالج مفهوم الزمن ثم الاسترجاع والاستباق وزمن الحاضر وبحث دلالتهم النفسية في المسرحية، وثاني هذه العناوين هندسة فضاء المكان ودلاته النفسية في المسرحية، ومن هذه الفضاءات (مجلس الزعيم، بيت العراف، الضريح، الخيمة، المخدع، الحفرة)، أما ثالث هذه العناوين فهو: هندسة فضاء الشخصيات ودلالته النفسية في المسرحية(الزعيم، الرسول الشبح، زوجة الزعيم، نائب زعيم القبيلة، العراف، الحسناء، مجموعة من الشيوخ، مجموعة من النسوة) والعنوان الرابع درست فيه أنواع الفضاءات وتداخلاتها ودلالاتها النفسية في المسرحية ومن هذه الفضاءات (الفضاء الاجتماعي، الديني، الثقافي، الصوتي، البلاغي، الأسطوري، الفكري، والدرامي).

وقد اعتمدت مصادر ومراجع أهمها: كتاب عمر بلخير بعنوان "تحليل الخطاب السردي 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: ابن منظور، "لسان العرب" والزبيدي ،"تاج العروس من جواهر القاموس"، وماري إلياس وحنان القصاب "المعجم المسرحي،

مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، وبالإضافة إلى هذه المراجع والمعاجم اعتمدت على المسرحية بدرجة أولى "أمغار والحسناء".

أمّا عن الدراسات السابقة لهذا الموضوع فلم أجد دراسة في حدود اطلاعي تعالج هذا الموضوع بصفة مباشرة، وإنما اعتمدت دراسات تتناول الفضاء من جهة والمسرح من جهة، وفضاءات المسرح في نماذج من جهة أخرى غير مسرحية "أمغار والحسناء"، ومن هذه الدراسات ما يأتي:

دراسة حسن نجمي بعنوان" شعرية الفضاء السردي"، ورسالة ماجستير لـ مفتاح خلوف بعنوان "الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري"، ودراسة أكرم يوسف بعنوان " الفضاء المسرحي دراسة سيميائية".

أمّا أهمية البحث فهي مستمدة من كونه يعالج قضية مجتمعية (اجتماعية) صراعية تحدث في كل زمكان، والتي هنا في شكل صراعات دراماتيكية متعددة بين الشخوص فيها صراع الزعامة وصراع الولاء وصراع الحقيقي بالخيال (الإنس والجن)، والصراع النفسي والصراع الأسري.

وتكمن أهمية البحث كذلك في أنه حاور اللغة (النص المنجز) وقفز فوق أبعاده اللغوية واصلا إلى التداولية وما ينجر عنها من أفعال وردود أفعال وأقوال، وأفكار...

والهدف المبتغى من وراء هذا البحث هو الاهتمام بدراسة العمل المسرحي لأنه يَمْتَحُ من أشكال وألوان أدبية مختلفة شعرية قصصية تساهم في بناء الفرد علميا وأخلاقيا وتغرس فيه حب الوطن وترسيخ قيم وعادات مواطنية وطنية، أما الشخص الكبير سواء المتعلم أو غيره، المثقف أو غيره فتغرس فيه روح التآلف والتشارك وبعث الحوار، كما كان في المسرحية المختارة للدراسة (أمغار والحسناء).

كما أن هذا البحث يهدف إلى ربط الدلالة المركزية بتكثيفاتها الدلالية المفتوحة؛ فالشخصية أو المكان أو الزمان أو أي فضاء مسرحي قد تكون له دلالة معروفة (اجتماعية)، لكن سيرورة الحوادث، وتعاقبها وتغاير الأحوال يغيّر هذه الدلالة العرفية الاجتماعية إلى دلالات ثانوية إضافية سرعان ما تصير هي الأصل والمركز.

وقد واجهتني صعوبات في إنجاز هذه الدراسة منها غزارة المصادر والمراجع وصعوبة فرزها، بالإضافة إلى أن بعضها يعتمد على بعض مما شكل صعوبة في كيفية التعامل معها والأخذ منها، وبل أحيانا أجد نصوصا مؤلفة تتناقض حول قضية ما، فيصعب السير في فلك واحد وإهمال الآخر وقد يقنعان معا.

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 على اعتبار أن المقدمة –أول ما يقرأ وآخر ما يكتب–أتفضل بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف الدكتور **مفتاح خلوف** بعظيم الامتنان لصبره على وإعطائه النصيحة والإرشاد المتواصلين دون أي ملل أو تأفف، والشكر موصول إلى جامعة المسيلة، كلية الأدب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي.

الفصل الأول: المسرح وتشكلات فضاءاته الجمالية

أولا – المكان.

ثانيا – الحيز.

ثالثا – الفضاء.

رابعا – نحو تمييز نسبي بين الفضاء والمكان

خامسا – مفهوم المسرح.

سادسا – مفهوم المسرحية.

سابعا –الفضاء المسرحي.

ثامنا – الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري.

تاسعا – مراحل مسار الخطاب المسرحي في الجزائر

عاشرا – هندسة الفضاء ومكوناته.

أحد عشر–مفهوم المكان المسرحي.

اثنا عشر– العلاقة بين المكان المسرحي والفضاء المسرحي

مصطلح الفضاء من بين المصطلحات الشائكة التي دارت حولها نقاشات متعددة، واختلفت الآراء حول تحديد مدلولها بدقة، مما خلق جدلا نقديا عنيفا بسبب المسميات الكثيرة التي أطلقت على هذا المصطلح السردي، فقد تداولت مفاهيمه دراسات مختلفة تأرجح استعمالها للمصطلح ما بين المكان والفراغ والموقع والحيز(Lieu-espace) في اللغة الفرنسية وكذا (location-space-place) في اللغة الانجليزية.[1]

لهذا سنقف عند أهم المسميات استعمالا وهي (المكان، الفضاء، الحيز)،أما الفراغ فتشير الدراسات إلى أنه مصطلح لم يلق الاهتمام ذاته كباقي المصطلحات وإنما يرجع استعماله للفرنسيين الذين وجدوا في استعمال كلمة (lieu ،الموقع) تقصيرا فابتدعوا لهذا الأمر مصطلح الفراغ (espace)[1]،الذي رأوا فيه شمولية أكبر.

[1] -حميد الحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدرا البيضاء، المغرب، 2000 ، ص53.

[1] -أنظر: سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، مطبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب ،دم،دط،1985،ص75-76.

أولا-المكان (lieu):

لغة :

ورد في لسان العرب: "في جذر(مكن)، أبو منصور: المكان والمكانة واحد، الليث: مكان في أصل تقدير الفعل مَفْعَلَ لأنه موضع لكينونة الشيء فيه ... قال: والدليل على أن المكان مَفْعَلَ أن العرب لا تقول في معنى هو مني مكان كذا وكذا إلا مَفْعَلَ كذا وكذا بالنصب، ابن سيدة : والمكان الموضع، والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع ، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعالا لأن العرب تقول: كن مكانك وقم مكانك واقعد مقعدك، فدل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه قال: وإنما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصلية "[1]، أما في مادة (كون) فقد دل المكان أيضا على معنى الموضع وعند الليث المكان اشتقاقه من كان يكون ولكنه لما كثر الكلام صارت الميم كأنها أصلية والمكانة المنزلة والموضع"[2] والمقام .

ويذهب صاحب تاج العروس إلى المعاني نفسها في الجذرين (مكن وكون)[3]، وقد ورد في منجد الأعلام مَكُنَ، مكانة عند الأمير ارتفع وصار ذا منزلة، المكان جمع أمكنة وأمكن وجمع الجمع أماكن: الموضع، يقال"هو العلم بمكان" أي له فيه مقدرة ومنزلة ويقال "هذا مكان هذا" أي بدله، يقال امش على مكانتك أي برزانة"[4]ومنه فالدلالة المعجمية المتكثفة حول جذر كلمة مكان هي الموضع والمنزلة والرقعة.

---

[1]-ابن منظور : لسان العرب ، المجلد السابع، تحقيق عامر أحمد حيدر ، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم ، دار الكتب العلمية ، بيروت،ط1، 2005 ، ص995.

[2]-ابن منظور، لسان العرب، ص947.

[3]-محمد الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس،المجلد الثامن، دار الكتاب العلمية، بيروت ،ط1، 2007، ص ص 34-35.

[4]-المنجد في اللغة و الأعلام ، دار المشرق ، بيروت،ط4، 2003، ص29.

المكان اصطلاحا:

يصرح حسن بحرواي بأن المكان هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به من خلال كتابه "بنية الشكل الروائي" ضمن الباب المعنون بـ"البنية المكانية في الرواية المغربية "[1].

كما يعد "غالب هلسا"من الباحثين الذين اهتموا بمصطلح المكان على الرغم مما وجه له من قصور في ترجمة لعنوان كتاب"غاستونباشلار"، (la poétique de l'éspace)بجمالية المكان، يقول في ذلك بعض نقادنا:"استعمال المصطلح الشائع في النقد العربي المعاصر (جماليات المكان) ترجمة غير سليمة ولا دقيقة التمثيل للمعنى"[2]، إلا أننا نعتبر هذا المسعى الذي قام به "هلسا" تنبيها منه وتنويها إلى أهمية المكان، بل إنه يعد إيثارا منه لاستعمال هذا اللفظ عن غيره، بالرغم مما وصف به حسن نجمي أيضا هذه الترجمة بالجناية [3]والخطأ.

ثانيا-الحيز :

الحيز لغة:

جاء في لسان العرب: الحوز والحيز: السير الرويد والسوق اللين، والتحيز التلوي والتقلب، وتحيز الرجل: أراد القيام فأبطأ ذلك عليه، والواو فيهما أعلى .

وتحوزت الحية وتحيزت أي تلوت، يقال: مالك تتحيز تحيز الحية قال سيبويه: هو تفيعل من حزت الشيء؛ قال القطامي: تحيز مني خشية أن أضيفها، كما انحازت الأفعى مخافة ضارب يقول: تتنحى هذه العجوز وتتأخر خوفا أن أتول عليها ضيفا، ويروى:

---

[1]-حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب،ط2، 2009،ص29.

[2]-أنظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، شعبان1419هـ، ديسمبر كانون الأول 1998،ص141-142.

[3]-حسن نجمي : شعرية القضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1 ، 2000 ،ص42.

تحوز مني، وتحوز تحوّز الحية وتحيّزها، وهو بطء القيام إذا أراد أن يقوم فأبطأ ذلك عليه"[1]وتأخر.

وأما في تاج العروس، "الحوز: الجمع والضم الشيء، والحوز: الموضع، يحوزه الرجل (تتخذ حواليه مستاة) والجمع الأحواز"[2]، وما ورد في المجلد تعزيز لذلك، –لأن معظم المعاجم تعتمد على لسان العرب–و ممّا ذهب إليه حاز، حوزا و حيازة و احتاز احتيازا الشيء: ضمه وجمعه، حصل عليه، الحوز:الموضع إذا أقيم حواليه سدا أو حاجز، حوز الدار: ما انضم إليها من المرافق والمنافع، الحوزة: الناحية، الحواز: مبالغة الحائز، الحيّز والحيز: المكان وهو مأخوذ من الحوز أي الجمع، يقال هذا في حيز التواتر أي في وجهته ومكانته "[3]وموقعه.

ومن المعاني التي أشارت إليها بعض القواميس الحديثة "أن (حيز حيز) مكان ومدى، نطاق ومجال (Space room) :...place, spot site, location: area: scope, range[4] فمعاني الحيز في اللغة هي السير والسوق الهادئات والتقلب، والتلوي والجمع والموضع والضم والإحاطة بالشيء.

الحيز اصطلاحا :Space

كان من المصطلحات التي انتشرت في الدراسات مفهوما مرادفا للفضاء ولكن ذلك كان على تفاوت ما بين الباحثين في درجة اعتماده مصطلحا موازيا لمصطلح الفضاء،وإننا نجد عبد الملك مرتاض من أهم الباحثين الذين استحسنوه بل إنه يفضله على نظيره الفضاء، حيث رأى في استعمال مصطلح الفضاء مجانبة للموضوعية، ويفسر ذلك بأن مصطلح الفضاء يوحي بمعاني الخواء والفراغ، فنعته بالقصور أمام الحيز الذي يحمل

[1]–ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد الرابع ، ص 39.

[2]–محمد الحسيني الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس،دار الكتاب العلمية، ط1، بيروت، 2007، المجلد الثامن، ص64.

[3]–المنجد في اللغة و الأعلام ،دار المشرق، بيروت، ط4 ، 2003، ص161.

[4]–روحي البعلبكي: المورد قاموس عربي انجليزي ، دار الملايين ،دم،ط6، 1994،ص44.

وفق منظوره معاني الامتلاء والثقل، فيقول "**لقد أطلقنا عليه مصطلح الحيز، مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي** ...(espace , space) ... وإنّ مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز"[1].

إنه كنتيجة لتباين وجهات النظر حول هذا المفهوم، ففضل أحدهم استعمال مصطلح آخر يعود على الفضاء وهو التضاريس المكانية، إلا أنه قصر دلالته على التضاريس" المكانية المحدودة بحدود معينة في النص الأدبي"[2]. المنجز وغيره (المنطوق والمكتوب).

ثالثا-الفضاء :

1-الفضاء لغة:

جاء في" باب الواو، فصل الفاء، مادة (فضا): الفضاء المكان الواسع من الأرض والفعل فضا يفضو فضوًا، فهو فاضٍ، وقد فضا المكان وأفضى اتسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيزه، والفضاء: الخالي الفارغ، الواسع من الأرض، والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض، يقال أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء، قال أفضى: بلغ بهم مكانا واسعا، أفضى بهم إليه حتى انقطع ذلك الطريق إلى شيء يعرفونه، ويقال قد افضينا إلى الفضاء وجمعه أفضية"[3].

أما المنجد فيذهب إلى المعاني نفسها من الاتساع والخلاء؛ "فضا فضاء المكان اتسع، وفضوا الشجر بالمكان: كثر، يقال مكان فضاء أي واسع"[4] شاسع.

وفي تاج العروس ينصرف المعنى إلى الاتساع أيضا "الفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض حيث يستشهد في ذلك بقول الراغب: المكان الواسع وقول شمير: هو ما

[1]-عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1919 هـ/1998 م،ص141.

[2]-مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتكا النص الادبي ، دار الوفاء لدنيا المطبوعة و النشر ، الاسكندرية ،ط1، 2002،ص68.

[3]- ابن منظور : لسان العرب ، المجلد الثامن، ص595-596.

[4]- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط4 ،2003، ص75-76.

استوى من الأرض واتسع، وقول أبو علي القالي: الفضاء السعة، ومنه المُفْضاة والمفضى: المتسع"[1]، والممتد.

والأزهري في تذهيب اللغة يرى أن الفضاء هو" المكان الواسع، والفعل فضا يفضوا فضوا فهو فاضٍ..."[2].

والمدلول ذاته نجده مثبتا عند أصحاب معاجم الموضوعات ومنهم نذكر ما حدده" أبو منصور الثعالبي" (ت 430هـ) في كتابه "فقه اللغة وأسرار العربية" حيث يرى أنه "**إذااتسعت الأرض ولم يتخللها شجر أو خمر، فهي الفضاء**"[3].وانطلاقا من مدلولات الفضاء المعجمية التي توحي بالاتساع والامتداد نجد بعض الأبنية المشكلة من نفس مادة "**فضاء**" كالفعل "**فضّ**" المشدد من فضفض، تلتقي مع مدلولات الاتساع والانتشار في مختلف الاتجاهات "**فكل شيء تفرق، فهو فضفض، ويقال بها فض من الناس أي نفر متفرقون**"[4] كما يستخدم الفعل للدلالة على سكب الماء ونحوه وما ينتشر في مختلف الاتجاهات" **يقال فض الماء وافتضه، أي صبّه وفضّ الماء إذا سال** "[5]وجرى.

والفضاء عند (الفيروز أبادي) "**الساحة وما اتسع من الأرض**"[6]، أما" ابن فارس" فقد أسفر التئام حروف (الفاء والضاد والحرف المعتل) عنده عن"أصل صحيح يدل على انفساح في شيء واتساع، من ذلك الفضاء: المكان الواسع "[7]،فالفضاء هنا من الاتساع والرحابة والانسياح.

---

[1] –مُحَمَّد الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد العشرون،دار الكتاب العلمية،ط1، بيروت، 2007، ص117.

[2] –أبو منصور مُحَمَّد الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق أحمد عبد الرحمان مخيمر، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، المجلد التاسع، باب(الضاد، الفاء) ، ص248.

[3] –أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، شرح وتقديم، ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ، لبنان، دط، 2004 ، ص313.

[4] –ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان،ط1، 1424هـ/2003م ،المجلد السابع، ص234.

[5] –ابن منظور: لسان العرب، ص235.

[6] –فيروز أبادي : القاموس المحيط، ج2، تح: مُحَمَّد عبد الرحمان المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1997، ص731.

[7] –ابن فارس: "معجم مقاييس اللغة ، المجلد الرابع، تح: د.عبد السلام فاروق، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص508.

2-مفهوم الفضاء في المعاجم العربية:

وفي القرآن الكريم نجد الفضاء قد اتخذ صيغة الفعل في قوله عزوجل :**{وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُ وَقَدْ أَفْضَى بَعْضُكُمْ إِلَى بَعْضٍ}سورة آل عمران، الآية 21**.فخرج إلى معنى الانتهاء، ومن الأحاديث يعثر واحد يراد به الدعاء، نصه:"لا يفضي الله فاك ومعناه لا يجعله فضاء لا سن فيه "[1] أي أفضى إلى معنى الفراغ والخلو.

وفي الشعر الجاهلي يحيلنا لفظ "الفضاء" الذي ورد في شعر "لبيد بن ربيعة":

"فعلا فروع الأيهقان وأطفلت بالجلهتين ظباؤها ونعانها

والعين ساكتة على أطلائها عود تأجل بالفضاء بهامها"[2]

على ما وضعه له اللسان العربي في الأصل؛ أي المتسع من الأرض والخالي والمستوى.

3-مفهوم الفضاء في المعاجم الغربية:

بدايةً السائر في طريق الفضاء هو سائر في درب شائك ووعرالمسالك وغير واضح المعالم، ذلك أن الدراسة حول هذا المفهوم قليلة عند الغرب، وما قدم من قبلهم لا يخرج عن كونه اجتهادات نظرية متباينة.

فقد اشتق الفرنسيون والإنجليز مصطلحي (Espace) و(Space) من لفظة (Spatuim) اللاتينية التي تعني في الأصل الامتداد واللامحدود.[3]

ويعني أيضا في اللغة الفرنسية القديمة والوسيطة مدة من الزمن أي الديمومة والحديث عن الفضاء يكون من أجل تحديد نوع من المسافة "المسافة بين شخصين فهو يرتبط هنا بمفهوم الزمن".

---

[1] -ابن منظور: لسان العرب، المجلد التاسع ،تح: عامر أحمد حيدر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ص361.

[2] -القرشي أبو زيد مُحَمَّد بن أبي طالب: "جمهرة أشعار العرب" ، تح: علي مُحَمَّد البيجاوي، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص291.

[3] -أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي"دراسةسيميائية"، دار المشرق المغرب، دمشق، دط، 2000، ص25.

إن النظر إلى مختلف الدلالات المعجمية حول مفهوم الفضاء، يكشف تعدده الدلالي فهو لا يعني المكان فقط، باعتبارهذا الأخير شكل من أشكاله، ثم إن هذا المصطلح يعود في أصله إلى مجالات علمية وفلسفية، وهو من أحد المفاهيم التي دار حولها النقاش، في حين لم يعرف الإغريق لفضة الفضاء، إذا لم يظهر في لغتهم كلمة تدل على المكان، إنما عرفوا لفضة "**Topos**"وتعني الموقع[1]، والموضع.

4-الفضاء اصطلاحا:

انطلاقا من التعريف اللغوي للفضاء يتضح أنه مفهوم متعلق بتخصصات وميادين متعددة، فالاتساع في المكان يخص عالم الطبيعة كما يعني الفيزيائي وعالم النفس، لذلك ستتعدد التعريفات الاصطلاحية للفضاء حسب الميدان الذي يستخدمه، وسنركز في هذا المقام على الأدب لأنه ما يعنينا بدقة.فالفضاء يأخذ دلالة أكثر تجريدا لعلاقته بمفهوم الأدب ذاته، فهو متعلق بجنس الأدب وبمكوناته، ففي المسرح الذي يعد شكلا من أشكال التعبير الأدبي المتميز ببعده التجسيدي، والأكثر حسية وواقعية، فنقرأ الفضاء ونحدده فيه من خلال نصين يقدمانه؛ أحدهما مشاهد على الخشبة والآخر مكتوب، ففي العرض المشاهد يعد الفضاء هو ذاته اتساع الخشبة وحدودها، حيث يتشكل في هذه الحدود من عدة عناصر على رأسها الديكور الذي يساهم في تحديد موقع الأحداث، ويتم ذلك إما عبر وسائل محايدة كالستائر السوداء أو الملونة في الخلفية، فتقدم هذه الوسائل فيحدد الموقع عبر المناظر المركبة الأكثر دقة، فيحاكي الأماكن العامة أو الأماكن الخاصة، مما يجعله يقدم المكان المتخيل ويصوره[2] بشكل أكثر دقة، بهذا يتضح دور الديكور في تصوير المكان لحد القول إنه "**لا وجود لعرض مسرحي دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث**"[3]،كما يمكن اعتبار ما تخلّفه اللغة أثناء الأداء من عوالم متخيلة

[1] -ينظر: أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، ص25.

[2] -ينظر ، جوليا هلتون : نظرية العرض المسرحي ، ترجمة : نهاد صليحة ، هلا للنشر و التوزيع ، الجيزة ، مصر، ط1، 1420هـ/2000م ، ص127-128.

[3] -عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء التداولية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1، 2003م، ص 90.

ترسمها الشخصيات عبر أدائها اللغوي نوعا من الخلق الفضائي يحدده القارئ /المشاهد انطلاقا من اللغة التي يسمعها لا مما يشاهد، كأن تروي أحد الشخصيات مغامرتها في فضاء آخر –كالسفينة أو الطائرة –لا يمكن تجسيده على الخشبة إلا عبر اللغة، وفي هذه الحالة يأخذ الفضاء دلالة حرة في التشكل حسب القارئ /المشاهد وتأويله المنطلق من النص اللغوي ودلالاته من جهة، وما يحمله –القارئ –من مرجعيات سوسيو ثقافية، من جهة أخرى، بهذا يتشكل الفضاء في هذه الحالة حسب القارئ وتأويله.

أما في الحالة الثانية للعمل المسرحي –النص المكتوب–فالفضاء يتحدد من خلال اللغة المكتوبة وما تخلفه في ذهن القارئ عند تلقيها، حيث تقدم إشارات محددة عن الفضاء باختلاف أنماطه، لكن بحكم أن النص المسرحي موجه أصلا للعرض، فإنه يضعف دور الفضاء في النص المكتوب، بهذا فالمكان–وهو نواة الفضاء–هو العنصر الأكثر حضورا ووضوحا في العرض المسرحي المشاهد منه في النص المكتوب[1]،وعليه فالفضاء في المسرح يختلف بشكل كبير بين تجلياته على الخشبة وتوزعه على الورق في النص المكتوب، وذلك لخصوصية النص المسرحي في كونه نصا موجها للتمثيل أكثر منه للقراءة، مما تقدم يظهر أن مفهوم الفضاء يأخذ حدوده من خلال الأجناس الأدبية المقدمة له لهذا يظل مرنا يستمد شكله من عارضه.

5–تقسيمات الفضاء:

يجدر بمن يبحث في فضاء أي نص أدبي شعريا كان أم سرديا،أن يجتهد في التقاط كل الجزئيات المشكلة لذلك الفضاء، هذه الجزئيات تتوزعها أربعة اتجاهات على الباحث أن يسلكها، وإن كان هناك من الباحثين من يكتفي بتبني بعضها أو واحدا منها فقط، وهذه الاتجاهات هي:

[1]–عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء التداولية، ص90.

أ-الفضاء الجغرافي:

الفضاء الجغرافي في النص الأدبي هو مفتاح يمكّن القارئ من ولوج عالم النص ويعطيه الإذن بالتحليق في فضائه الفسيح،وخلال هذه المرحلة التحليقية "الفضائية"سيمر القارئ بأفضلية أخرى يعينه كل منها في فك جزء من مغاليق النص.

فالفضاء الجغرافي مجموع الأماكن التي تجري فيها الأحداث، ولا ينبغي أن تتصرف أذهاننا هنا إلى الفضاء الجغرافي الذي يعنى به الأدب هو نفسه ما تحتفي به الجغرافيا.

"إن الحيز الأدبي -كما يقول مرتاض-ليس الجغرافيا، ولو أراد أن يكونها"[1]، فمرتاض ينفي أن الحيز الأدبي هو الجغرافيا.

ب-الفضاء الدلالي:

هو ذلك الذي تصنعه مخيلة القارئ انطلاقا من معطيات معينة، فهو البعد المتخيل الرمزي للمكان الواقعي.

ولما كان "الفضاء الدلالي" متحررا من"الفضاء الجغرافي"، وإن كان يمت له بصلة ما، فإنه يفسح مجالا رحبا لمخيلة القارئ حتى تقرأه في ظل رؤيا خاصة وتمنحه بذلك أبعادا متعددة، وذلك هو الفيصل بين "الفضاء الجغرافي والفضاء الدلالي" ...أي إن تضاريس الفضاء الدلالي تنتقل من الحيز المكاني المحدود بحدود جغرافية معينة إلى حيز أكثر اتساعا، هو الحيز المجازي والدلالي والإيحائي الذي تصوره الأمكنة المختلفة في الرواية أو لنقل الانتقال من الحيز ذات البعد الواحد إلى الحيز ذات الأبعاد المتعددة"[2]، فالحيز الروائي يحمل أبعادا متعددة، وكذلك الحيز المسرحي.

[1] -عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص141.
[2] -عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي، دار الوفاء، دنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص167.

جـ-الفضاء كمنظور:

يتعلق بالطريقة التي يستطيع السارد بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، فهو الذي يتحكم في اللعبة السردية من البداية إلى النهاية، بما فيها من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة المسرح[1]،فالفضاء كمنظور راجع إلى تقنيات السارد المسرحي في تفعيل الأدوار بين الشخصيات من جهة، ومن جهة أخرى إلى تسلسل الأدوار الأخرى اللغوية وغيرها.

د-الفضاء النصي:

ويسميهالبعض الفضاء الطباعي، ويعرفه "حميد الحميداني" بقوله:" **الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها -باعتبارها أحرفا طباعية-على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطابع، وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها**"[2].

ونفهم من ذلك أن هذا الفضاء: يشغل على مستوى رؤية القارئ، ويتحقق من خلال إدراكه البصري لتنويعاته المختلفة لذلك لا يرتبط هذا الفضاء ارتباطا كبيرا بمضمون الحكي، لكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية، إذ إنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص.

6-الفضاء في التراث:

لقد عولجت إشكالية الفضاء في تراثنا الفلسفي على أنها جزئية صغيرة تدخل ضمن مبحث كبير هو مبحث المكان، الذي خلق إشكالية معقدة تعاطى معها الفلاسفة

[1]-حميد الحيمداني : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ،ط3، الدار البيضاء، المغرب،2000، ص62.

[2]-حميد الحميداني : بنية النص السردي،المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2000 ،ص 55.

والمتكلمون بكثير من الجدل، نظرا لتداخلاتها مع مباحث أخرى مثل مشكلة الزمان وغيرها، فضلا عن تعدد وجهات النظر المتعلقة بنقاط بعينها تتدخل في تشكيل ماهيته، مثل تلك التي تطرح فكرة الأزلية، والجوهر، والعرض والفراغ، وما إلى ذلك من المسائل التي تعنى بها الفلسفة.

ولقد أغنى "محمد بن الشريف الجرجاني "الباحثين عن التنقيب عن التعريفات والحدود التي وضعها الحكماء للمكان بقوله:"**وهو عند الحكماء السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر في الجسم المحوي**"[1]أما خلاصة ما فهمه (محمد بن الشريف الجرجاني) من المتكلمين في عرضهم لمفهوم المكان فهو"**الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده** "[2].

فالمكان حسب التصور موجود إن وجد ثمة ما يشغله، وإلا عدّمن العدم، أما الفضاء فلا نكاد نعثر له على معنى واضحا في تصور الفلاسفة،فبعض النصوص توفق بينهما فتجعل لهما معنى واحدا ومنها هذا طولا وعرضا وعمقا،وأن كل جسم مثله سواء، فإن كان الجسم مدور الشكل أو مربعا لا أصغر ولا أكبر، حتى قيل في المثل إن المكان مكيال الجسم"[3]، ولكنه يختلف عن الخلاء الذي عرفه الخوارزمي قائلا:"**هو المكان الطلق الذي لا ينسب إلى متمكن فيه، وعند أكثر الفلاسفة أن لا خلاء في العالم ولا خارج العالم**"[4].

وبهذا يكون الخلاء مرادفا للمكان ومختلفا عن الخلاء في عرف الفلاسفة الذين جعلوا الخلاء مرادفا ثالثا في المعجم الفلسفي العربي، نقول هذا، وفي ذهننا الدكتور (حسين نجمي) الذي أكدّ هذه العلاقة الترادفية في معرض حديثه عن التطور التاريخي

---

[1]-الجرجاني(علي بن محمّد الشريف) :"كتاب التعريفات " ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت،2000م، ص 244-245.

[2]-الجرجاني (علي بن محمّد الشريف): كتاب التعريفات، ص244-245.

[3]-رسائل إخوان الصفاء و خلان الوفاء، المجلد 2، بيروت للطباعة و النشر ، 1983،ص12.

[4]-الخوارزمي (محمّد أحمد بن يوسف) : مفاتيح العلوم ، تحقيق إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت،ط1948،1م،ص159.

للفضاء، يقول:" **غير أن هذا المفهوم الفضاء (يسميه الفلاسفة العرب: المكان–الخلاء– الملأ–الأين)**"[1]...

وأيا كانت العلاقة التي تصل الفضاء بالخلاء، والملأ، والأين، فالثابت أن المكان هو صنفه ورديفه على مستوى الطرح المفهوميالمصطلحاتي، وهذا ما أزعج الدكتور (عبد الملك مرتاض)، وقال مستاءا: "وإنما المزعج في تمثل الفلاسفة المسلمين هو علم ميزهم المكان (Lieu) عن الحيز (L'espace) والحيز من المكان،مع أنهما مفهومان مختلفان في مقررات الفلسفة العامة، إذ كل منهما يذكر في باب الآخر"[2].

ولا ندري أيا من المقررات الفلسفية العامة يقصد (مرتاض)، ولو افترضنا أنه يعني مقررات الفلسفة الغربية المعاصرة لوجد من يعارضه بهذا الخصوص؛ فنحن لا نجد في بعض الموسوعات والدراسات أي فرق يذكر بين المصطلحين، ننظر في "موسوعة لالاند الفلسفية" مثلا، فنلقى لفظ (espace) الفرنسي معادلا للكلمات العربية التالية:

[مكان/مجال/فضاء/مدى]ويقابله في الأنجليزية (space)، وفي الألمانية (Raum) وفي الإيطالية (Spazio)[3] .أما مقررات الفلسفة العربية مثل (المعجم الفلسفي) لـ "جميل صليبا" فلا نظن بأن الدكتور(مرتاض) يعنيها بأي وجه من الوجوه، لأنه أمعن هو الآخر في الخلط بين المصطلحين، وعلى نحو أثار استنكار الدكتور(مرتاض) نفسه، فقد عرف(جميل صليبا) المكان قائلا :"**المكان الموضع، وجمعه أمكنة، وهو المحل (Lieu) المحدد الذي يشغله الجسم، وهو مرادف للامتداد، ويرادفه الحيز**"[4]، وذلك بعد أن رصد

[1]–حسن نجمي: شعرية الفضاء ، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص36–37.

[2]–عبد الملك مرتاض : السبع معلقات [مقاربة سيميائيةأنثروبولوجية لنصوصها]، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ،1998، ص ... www.awu.dam.org

[3]–اندريه لالاند : "موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول ، تعريب : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت،ط2، 2001،ص362.

[4]–د/جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، الجزء2، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت،1994م، ص412.

ما يقابله من مرادفات في اللغات: الإنجليزية والفرنسية واللاتينية، ففي الإنجليزية يقابله (Space) وفي الفرنسية يعادله (espace)، وفي اللاتينية يشاكله (Spatuim).[1]

ووفق هذا التعريف يمكننا أن نسم المكان أو (L'espace) –حسب رأي جميل صليبا–بالبذخ من حيث المرادفات؛ فهو فضاء، حيز، وموضع، ومحل، وامتداد بيد أن هذا البذخ المصطلحاتي سرعان ما يوقعه في تناقض غريب؛ فإذا المحل الذي كان قبل قليل صنو المكان ورديفه في المعنى، يستحيل إلى لفظ أجنبي يفترق عنه في "**أن المحل يدل على العلاقات التي تعين وضع الجسم بالنسبة إلى غيره، في حين أن الامتداد أو المكان يدل على الفراغ اللانهائي المحيط بالأجسام كلها**"[2].

ويؤكد هذا الفرق في المقال الذي عقده للأين في موضع آخر من المعجم، حيث يجعل المحل هذه المرة مقابل لـ "**أين**" أطلقه الفلاسفة على المحل الذي ينسب إليه الشيء"[3].

والحق أن المرء ليقف كالمتعجب حين يرى (جميل صليبا) قد دنا بتلك المفاهيم الفلسفية إلى هذه الحال من اللبس والتقييم، وحتى وإن استطاع أن يغفر له ذلك على اعتبار أنها ظاهرة تكررت في أكثر من مصدر أو مرجع أو دراسة –على تفاوت فيما بينها–، فليس في الوسع غفران ذلك التناقض الصارخ الذي يستنكر في كل مجال فكيف إذا تعلق الأمر بمؤلف ينسب إلى حقل الفلسفة والمنطق القائمة أسسه على مبدأ عدم التناقض.

ونعود إلى موقف الدكتور (عبد الملك مرتاض) الذي كنا أمليناه قبل قليل، والمتعلق بعمل (جميل صليبا) في مقالتيه المخصصة إحداهما لمصطلح "الأين" في الجزء الأول من معجمه الفلسفي، والأخرى لمصطلح "المكان" ضمن جزئه الثاني.

---

[1]–د/جميل صليبا: المعجم الفلسفي ،ص412.

[2]–جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 412.

[3]–جميل صليبا، المعجم الفلسفي،ص 188.

فقد أعلن في البدء عن رفضه التوفيق بين المكان وما يصّر على تسميته بـ"الحيز" (الفضاء) قائلا:" **وأيا كان الشأن فإن المكان لدى جميل صليبا هو الحيز نفسه بصريح عبارته لا فرق بينهما ولا تمييز، ولا اختلاف في معناهما، ولا ابتعاد هذا ذاك، وذاك هذا، فأي مفكر اصطنع الحيز فهو يريد أو يجب أن يريد إلى معنى المكان،وأيما ناقد استعمل المكان في كتابه أو تفكيره، فهو إنما يريد غالبا إلى الحيز، وهذا أمر لا تتفق معه عليه**"[1].وبعدها لايلبث (مرتاض) أن يتساءل كالحائر حينما يكشف ذلك اللبس الذي ران على مفهوم المحل، فهو يقابله حينا بـ"الأين" في العربية وبـ(Lieu) في الفرنسية، وطورا بـ"الحيز".فلا يملك إلا أن يقول:"**بأي القولين أو الأقوال نعمل**".[2]

والواقع أن هذا السؤال قد يشارك في صياغته كثير من الباحثين والدارسين ممن أعياهم البحث عن مفهوم مخلص يحسم الخلاف، ويرسم الحدود بين مصطلحين ظلا يتبادلان الأدوار منذ الجهود الأولى للفلاسفة والمتكلمين، على بدايات الانشغال النقدي والنظري والتطبيقي على مصطلح الفضاء.ومن هنا يغدو اتهام الفلاسفة المسلمين وحدهم بالخلط بين مصطلحين أصلهما التمايز، حكما جائرا ما لم يدّس في القفص نفسه فلاسفة ونقاد معاصرون، كان يفترض أن يتجاوزوا هذه التداخلات في عصر حرصت فيه الفلسفة كما النقد على التدقيق والفصل الصارم بين المصطلحات كمطلب إبستمولوجي ملح.

على أن أصل الخلاف –في رأينا–يعود إلى أن النقاد في عصرنا لم يُعنوا أنفسهم بضبط المصطلح وتحديد المفهوم، قبل أن ينقلوه من حقل الفلسفة إلى حقل النقد، وقد أشار كثير من الدارسين إلى أن مصطلح الفضاء فلسفي الأصول.

ولو أن هؤلاء، احتكموا إلى أمهات المعاجم العربية لأمكنهم تلاقي هذا الخلاف وذاك التعقيد؛ و ذلك بالوقوف على المستوى المعجمي للفظين، ومراجعة الفروق التي

[1]–عبد المالك مرتاض ، السبع معلقات [مقارنة سيميائيةأنثروبولوجية لنصوصها] ، من منشورات اتحاد كتاب العرب ، 1998، ص www.awv-dam.org

[2]–عبد المالك مرتاض، السبع معلقات، www.awv-dam.org.

يجب أن ينتبه إليها على مستوى الدلالة الاصطلاحية، ومع استئناسنا برأي الدكتور(رجاء عيد)، الذي أرجع أهم أسباب نشوء إشكالية المصطلح في الفكر النقدي العربي المعاصر إلى فقد التتبع لتنقلات المصطلحات من الدلالة المعجمية إلى الدلالة النقدية.[1]

رابعا – نحو تمييز نسبي بين الفضاء والمكان :

يؤكد أغلب الدارسين على وجود صلة وثيقة بين مصطلحي "الفضاء والمكان" حتى وإن اختلفا في مفهومها، فإذا اعتبرنا "**المقهى أو البيت أو الشارع**" أمكنة محددة فإن "مجموع هذه الأمكنة ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية أو المسرح، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى الكلام، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء"[2]؛ بمعنى هو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أما تلك التي تدرك بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية.

بناء على ما تقدم يمكننا إيجاز الفرق بين المكان والفضاء في النقاط الآتية:

1–يطلق مصطلح (المكان) على كل حيز جغرافي حقيقي، أما (الفضاء) فيطلق على كل فضاء خرافي أو أسطوري –فضاء الحلم–الموت، الذاكرة، الهوية –أو إلى كل ما يدل على المكان المحسوس مثل الخطوط والأبعاد والأحجار والأثقال والأشياء المجسمة، مثل: الأشجار والأنهار وما يعتو هذه المظاهر الفضائية من حركة أو تغير[3]أو التبدل.

2–إن الفضاء مفهوم شمولي، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي[4].

---

[1] –رجاء عيد: المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص7.

[2] –حيد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي ،ط1،الدار البيضاء، المغرب،2000،ص63.

[3] –عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة "زقاق المدينة" ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،1995، ص 245.

[4] –حسين نجمي : شعرية الفضاء (المتخيل و الهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت،(دط) ، ص 57.

3-إن الحديث عن مكان محدد يفترض دائما توقفا زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله، أي يفترض الاستمرارية الزمنية[1].

4-إذا كان للمكان حدود تحده ونهاية ينتهي إليها، فإن الفضاء لا حدود له ولا انتهاء فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضماره الكّتاب فيتعاملون معه، بناء على ما يودون من هذا التعامل.

وصفوة القول إن الفضاء أوسع وأشمل من المكان، وبموجب هذا الاتساع يتحول هذا الأخير إلى "**شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشديد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه**"[2]، وبالتالي يصبح الفضاء المسرحي "ليس فقط ذلك المحيط الطبيعي الذي تألفه الشخصية، ولكنه أيضا المحيط الحيوي الذي تتحقق فيه كل مطالبها ورغباتها، وهي تتفاعل مع شخصيات أخرى، لذلك يصبح الفضاء فقط عالما تتحرك فيه الشخصيات، أو ديكورا يقع في الخلفية لأفعال الفاعلين، كما يمكن أن يتقدم إلينا ذلك في العمل المسرحي ولكنه يغدو كذلك موضوعا للفعل" المسرحي.

خامسا- مفهوم المسرح :

1-لغة:

من الفعل سرح، يسرح، سرحا، وسروحا: خرج بالغداة.

وسرح ما في صدره: أخرجه، (سرح): سرحا خرج ما في أموره سهلا، وسرح الشعر :رحله و خلص بعضه من بعض بالمشط ، وسرح المرأة : طلقها .

السارح: الرعي، الساحة والسرح الماشية.

[1]-حميد الحميداني : بنية النص السردي،ص63.

[2]-سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن ،السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي ، بيروت،ط3، 1997.

المسرح: مرعى السرح، مكان تمثل عليه المسرحية.

المسرحية:قصة معدة للتمثيل على المسرح، المسرح هو اسم مكان[1].

تدل دلالة المسرحية (سرح) ومشتقاتها على التغير من حال مغايرة وتدل أيضا على الأداة والمكان.

2-المسرح اصطلاحا:

والمسرح: هو النص الأدبي، وهو الفن أيضا[2]، ويتضح من هذا التعريف أن المسرح يدخل في مجالين: المجال الأول هو المجال الأدبي، والمجال الثاني هو المجال الفني، وهما متصلان لا ينفصلان مكملان بعضهما بعضا، ويبقى المسرح فنا، وأدبا له قواعده وأصوله التي تميز هذا النوع الأدبي عن الأنواع الأخرى، وأنه قائم على الحوار كما يراد به التمثيل.

ويستعين المسرح بفنون أخرى كالرسم، والديكور والإضاءة، والملابس، والماكياج والإخراج وغيرها.

"فالمسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة أو لكل منهما خصوصيتها المتفاعلة فكرا ومشاعرا وقيما مع غيرها في حيز زماني ومكاني، وفي حالة من التغير والنمو، تعبيرا حاضرا في الرسالة والتلقي في الإرسال وفي الاستقبال عن طريق نص مترجما أو مقتبسا أو مؤلفا ومجسداتجسيدا مترجما بالصورة الصوتية وبالصورة الحركية البشرية بمساعدة وسائل آلية وتقنية أو مجسد تجسيد مفسر بالصورتين السابقتين، بقصد إضافة رؤية المبدع الثاني (المخرج) إلى الإبداع الأول (النص)، تلك

[1]-أنيس إبراهيم ،و آخرون ، معجم الوسيط ، الجزء الأول ، مادة سرح ، ص 425-426 .

[2]-برشيد عبد الكريم: في التصوير المستقبلي لتعريب المسرح العربي، مجلة الأقلام، ع10 ،1980، ص80.

التي سوف يعقبها إبداع ثالث(للممثل) بمساعدات إبداعات المصممين، وتقنيات الحرفيين"[1].

على هذا فإنّ المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعرا[2]وأفكارا.

3-المسرح ومدارسه:

نشأت الدراما كلون من ألوان الشعر اليوناني وتميزت عن ألوانه الأخرى بأنه تصوير الفعل نفسه في حالة من الحضور في الأداء وفي التلقي، على حين كان شعرهم الغنائي تصويرا لذات الفرد، تصوير المشاعر ذاتية، بإزاء ما مضى منها وما تشعر به هي دون غيرها، وكان شعرهم القصصي أو الملحمي تعبيرا عن الجماعة في حروبها وبطولاتهاومعاركها فهو شعر يصور ما قبل الفعل وما بعد الفعل[3] على حين كان شعرهم التعليمي تصويرا لفكرهم ومعارفهم التي يراد لها أن ترسّخ في عقول الصغار، ويتعلم منها الكبار أيضا.

ولقد هدفت الدراما إلى تطهير النفس البشرية من العواطف الضعيفة مثل عاطفتي الخوف والشفقة، فيما عُرف بفن(التراجيديا) حيث يصوّر المؤلف البطولة الفردية لعظيم من العظماء، حين يقف لقوى الغيب يناطحها الإرادة، أي في مصارعة لقدره المحتوم. أوما يعرف بفن (الكوميديا) حين يصور المؤلف شخصية في مسلكها المتردي أو المرذول تصويرا كاشفا لعيوبها ومواطن ضعفها تصويرا ينفّر المتلقي منها؛ يدعون إلى نبذ عيب وتطهير مواطن فيه.

---

[1]-د/أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف، قسم المسرح بآداب الاسكندرية ، الطبعة الثانية ،1414هـ،1993م،ص19.

[2]-د/أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف، ص21.

[3]-د/أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف، ص23

هذان اللونان اللذان عرفهما المسرح اليوناني منذ نشأته الأولى، غير أن هذا العصر الحديث قد لوّن في الشكل المسرحي ألوانا متنوعة، تبعا لظروف العصر، وتعبيرا عن اتجاهاته الفكرية والمزاجية وتماشيا مع روحه ومع إيقاعاته السريعة، فظهرت الكلاسيكية الجديدة والواقعية والطبيعية والرمزية والتعبيرية والملحمية والتسجيلية والعينية والتكعيبية، ومن قبل ذلك الرومنسية بالطبع، تلك أعمال لها كُتّابها ولها أسسها، كل اتجاه على حدة حتى وإن تداخلت بعض عناصر اتجاه مع آخر[1]، فالمسرح يُعدّ أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور، فهو ليس وسيلة للترفيه والمتعة فحسب، بل يعد مؤسسة تربوية تهم جميع الطبقات، ولقد عرفت الجزائر المسرح كغيرها من الدول العربية والغربية، وخطا خطوات مهمة في تاريخه وقد تمكن من إثبات وجوده أمام المسرح الغربي عامة و المسرح العربي خاصة.

إن المدخل الأساس لميدان كل بحث علمي إنما يأتي من سبيل تحديد المصطلحات ومفاهيمه، ولا يغيب على المطلّع أن مفاهيم المسرح عسيرة ممتعة، وذلك لأسباب كثيرة مختلفة، أهمها أنه ميدان بكر خاصة في العالم العربي الذي خطا فيه النقاد والدارسون خطوات كبيرة في فن الشعر والرواية، بينما بقي المسرح متخلفا عن القافلة مسافة.

سادسا-مفهوم المسرحية

1-لغة واصطلاحا:

المتصفح للمعجم المسرحي لـ" ماري إلياس وحنان قصاب" يجد أن الدراما مشتقة من الفعل (Dram) والذي يعني فَعَلَ، وصفه درامي (dramatique)، موجودة في اللغة اليونانية (dramaticos) وفي اللاتينية (dramaticus)وهي تدل على كل ما يحمل الإشارة أو الخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي وتطلق على كل

[1]-د/أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف، ص24.

الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها[1]. فالدراما على شقين الإثارة والخطر أو تجمع بين الخطر وعدمه.

ولفظة مسرح (théâtre) مأخوذة من اليونانية (théarton) التي كانت تعني حرفيا إمكان الرؤية والمشاهدة، وصارت تدل فيما بعد على شكل عمارة.[2]

المسرحية: إذا نسبت إلى هذا المكان، حكاية التي تمثل في المسرح أمام جمهور من المتفرجين فالمسرحية بأنواعها المختلفة تختلف عن الملحمة والقصة معا في أنها لا تعتمد على السرد أو الوصف، بل على الحوار، وهذا ما قصده أرسطو[3] من قبل، حين نص على أن محاكاة المسرحية للطبيعة أنها تتم عن طريق (أشخاص يفعلون إلا بواسطة الحكاية) وجوهرها الحدث أو الفعل، فأصل كلمة (دراما) باليونانية وهي اللفظة المرادفة للمسرحية هو" الحدث" أو" الفعل"، ولذلك تبنى المسرحية على جملة أحداث ترتبط بعضها ببعض ارتباطا حيويا أو عضويا بحيث تسير في حلقات متتابعة، حتى تأتي على نتيجة يتطلب الكمال الفني، أن تؤخذ من الأهداف نفسها السابقة، وهذه الأحداث أو الأفعال خارجية أو داخلية، فالأولى هي التي تؤثر في الشخصيات، والثانية هي تأدية الأشخاص في المسرحية بتجاوبهم مع الأحداث الخارجية أو نفورهم منها، فالأحداث الداخلية هي الصراع النفسي والمسلك الخلفي، لأن المسرحية في جوهرها أحداث متتابعة منظمة خارجيا، مترابطة ترابطا وثيقا مع مسلك الشخصيات، بحيث تبرر هذا المسلك تبريرا مقنعا.[4]

قد تعددت المفردات الدالة على هذا الجنس الأدبي في الحضارات الإنسانية المختلفة فعند اليونان استخدم أرسطو تسمية (التراجيديا) بمعنى المأساة، أما عند الرومان

---

[1]-ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص339.

[2]-ماري إلياس، وحنان قصاب : المعجم المسرحي، ص23-24.

[3]-أرسطو طاليس (384-322) ق م ، فيلسوف يوناني أهم مؤلفاته : المقولات ، فن الشعر ، الجدل ، و الخطابة ، كتابة بعد الطبيعة.

[4]-محمد عنيمي هلال : أدب مقارن، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ،دت،دط،ص134.

فاستخدمت كلمة الخرافة (Fabula) بمعنى النص المكتوب الذي يجمع بين الفقرات المختلفة التي يؤديها الممثلون، فأطلقت تسمية (Fabula palliaté) على المسرحية التي تكون شخصيتها من الكوميديا اليونانية (Fabula togota) على المسرحية التي تكون شخصياتها من المواطنين الرومان...ثم صارت كلمة (Fabula) تعني المسرحية بشكل عام.[1]

فالمسرحية على حد قول "محمد مندور" تدخل ضمن فنون النثر والشعر معا، لأنه إذا كان ابتدأ عند اليونان شعرا، فإنه قد تحول إلى فن نثري في العصور الحديثة[2].

ويذهب " ألاراديس نيكول "في كتابه" علم المسرحية "إلى أن المسرحية تتميز من الصور الأخرى من صور الأعمال الأدبية من حيث إنها مكتوبة بقصد تمثيلها في المسرح[3]، وهذا يعني أن تُكتب المسرحية قصد تمثيلها لا لقراءتها مثل بقية الأعمال (الأجناس) الأدبية الأخرى.

ذلك أن "المسرحية هي الأداة أو الوسيلة التي يضمنها المؤلف مجموعة أفكاره ونظرياته سواء السياسية منها أو الاجتماعية، إنها الوعاء الذي يتضمن الأماني والأحلام والرغبات التي يحلم المؤلف بتجسيدها، وهي حجز الزاوية في إقامة العرض المرئي ورؤية مكتوبة لأحداث وقعت، أو تقع ويقدمها المؤلف في تسلسل منطقي"[4]وعقلاني.

وفي القرون الوسطى أضحت كلمة (jeu/play) تطلق على المسرحية، وفي القرن السادس عشر، عادة المسرحية من جديد إلى تسميتها حسب النوع المسرحي الذي تنتمي

---

[1]-ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان،ط1، 1997، ص423.

[2]-محمد مندور : الأدب و فنونه ، دار النهضة ، مصر ،دت، دط، ص 62.

[3]-آلاراديسنيكول : علم المسرحية ، ترجمة : دريني خشبة ،ط2، دار سعاد الصباح ، الكويت ،1992، ص 89.

[4]-عبد الوهاب شكري : النص المسرحي " دراسة تحليلية تاريخية لفن الكتابة المسرحية ، المكتب الحديث ،دط، دت، ص 1-6.

إليه، هذا وقد استعمل الفرنسيون والإسبان في القرن السابع عشر كلمة الكوميديا للدلالة على المسرحية.

أما القرن الثامن عشر فصارت(الدراما) تطلق على أي عمل تمثيلي يقوم على عرض فعل درامي يتطور في منحى معين، ويحتوي على الصراع، في حين كلمة مسرح صارت تستخدم للدلالة على المسرح كنوع وعرض ومكان[1]بهذه الأشكال.

وفن المسرح ظهر عند اليونان القدماء في كنف الدين الوثني القديم، وعلى وجه التحديد في كنف عبادة إله الكرم "العنب والخمر"، "ديونيزوس"، وبذلك يصبح فنا مدنيا بعدما كان في أصله فنا دينيا، بل إن المسرحية الفكاهية أخذت تعالج مشاكل الحياة الشعبية والشؤون السياسية الأخلاقية، وتتطور إلى أداة نقد اجتماعي وأخلاقي وسياسي لاذع يجسّد المفاسد ويفضحها ويثير منها الضحك والسّخرية كجزاء اجتماعي قوي وقادر[2].

فالمسرحية إذن نص أدبي يأتي على هيئة الحوار يصور بها الكاتب قصة مأساوية أو هزلية مضمنا إياها مجموعة أفكاره، ونظرياته وتصوراته، سواء السياسية أو الاجتماعية فهي الوعاء الذي يتضمن الأماني والأحلام والرغبات التي يسعى المؤلف إلى تجسيدها في عملية الفن وفق تسلسل منطقي محكم.

تشبه المسرحية البناء المحكم بعناية فائقة، لا مجال فيه للمصادفة والارتجالية ومن ثم فإن كاتب المسرحية هو مهندس بارع بالدرجة الأولى، وإذا كانت المسرحية تحتاج إلى لباس وهيكل جذاب يقدّمها في أحلى حلة وأحلى طلة بالنسبة للمشاهد القارئ، فإن لها أيضا دعائم ترفع هذا الهيكل.

---

[1]–ماري إلياس و حنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص424.

[2]–محمّد مندور: الأدب وفنونه ، دار النهضة، مصر، دت، دط، ص62.

2-ألوان المسرحية:

من الواضح أن المسرحية تنقسم إلى قسمين: فن المأساة أو التراجيديا، وفن الملهاة أو الكوميديا، وقد ميزهما أرسطو قائلا:

أ-فن المأساة: هو فن نبيل يستمد موضوعاته من حياة الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال والنبلاء، كما يستمد شخصياته من نفس الطبقات، تنتهي المأساة نهاية مفجعة.

ب-فن الملهاة: وهو فن ضاحك يستمد موضوعاته وشخصياته من حياة الشعب وأفراده، بل ينزل أحيانا كثيرة إلى حياة الدهماء وإفرادهم ولغتهم، وتنتهي الملهاة نهاية مرحة أو مضحكة[1]وإذن فالمأساة تكون نهايتها تراجيدية حزينة ومفجعة أما الملهاة أو الكوميديا تكون على عكس ذلك فنهايتها مفرحة مضحكة[2] وسعيدة.

3-عناصر المسرحية:

هناك خطوط وعناصر للفن المسرحي، ولابد للفن المسرحي أن يشتمل على ما يأتي:

أ-الفكرة الرئيسية:

يجب أن تحتوي المسرحية على فكرة أساس واحدة تدور عليها قصتها من أولها إلى آخرها، ولا ينبغي لها أكثر من فكرة أساس إلا إذا كانت الثانية مندرجة في الأولى غير منفصلة في الزمن، والوقت.

ب-الموضوع:

"أمام الكاتب المسرحي مجال واسع لاختيار الموضوع اجتماعيا أو سياسيا أو تاريخيا أو أسطوريا، وهو في ذلك لا يستغني عن أمور ثلاثة:

---

[1]-محمد سراج الدين، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، مجلة دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، المجلد الثالث، ديسمبر،2006، ص30 وما بعدها.

[2]-محمود حامد شوكت: الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، دار الفكر العربي، بيروت،ط3، 1970، ص12-17.

1-خبرة واسعة بالحياة الإنسانية يستمد منها القدرة على خلق العالم الخاص بمسرحيته على النمط الذي يجري عليه العالم الإنساني العام بحيث تكون مسرحيته قطعة صادقة من الحياة.

2-خيال خصب يساعد على ابتكار صورة جديدة عن الحياة بأحداثها وشخوصها وألوانها وأجزائها بحيث يحمل ما لم يقع فعلا في الحياة كأنه قد وقع مع شدة مطابقته لما يقع أو لما يمكن أن يقع فيها.

3.-هدف خاص أو رسالة خاصة يتحمس لها، ويسعى جاهدا لتأديتها من خلال هذا القطاع من الحياة الذي يصوره في مسرحيته."[1]

جـ-رسم الشخصية أو التشخيص:

إذا أراد الكاتب أن يوفق في رسم شخوصه، ينبغي عليه أن يتعرف إليهم واحدا واحدا، ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده: كالبعد الجسماني أو الشكلي، والبعد الاجتماعي والبعد النفسي، فعلى معرفته الدقيقة لهذه الأبعاد يتوقف نجاحه في رسم شخصياته.

د-الصراع:

ويأتي بعد معرفة الكاتب لشخوصه وحسن اختيار الموضوع الذي تعالجه،والفكرة الأساس التي يدور عليها، بحيث تكون هذه الشخوص متباينة متناقضة ليتولد بينهم الصراع الذي تنهض مسرحيته به، على أن ينشأ من هذا التناقض تناغم في النهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة في كل عمل فني، والسبيل إلى إيجاد هذا الصراع هو طريقة الانتقال التدريجي من حال إلى حال جريا في ذلك على سنة الطبيعة، فينبغي على الكاتب

[1]-علي أحمد بكثير: فن المسرحية، دار مصر للطباعة، ط2، مصر، 1985، ص31-40.

المسرحي أن يراعي الخطوات التي يتم بها كل عمل وكل حادث وكل حركة نفسية أو فكرة تقع لشخوص مسرحيته.[1]

هـ-الحركة:

من المتفق عليه أن المسرحية قائمة على الحركة بحيث إذا لم توجد الحركة لن توجد المسرحية، والمراد بالحركة في المسرحية هو أن يستمر الخط المسرحي متحركا لا يقف لحظة واحدة.

و-الحوار:

يعد الحوار أهم عناصر التأليف المسرحي، فهو الذي يوضح الفكرة الأساس وقيام برهانها، ويجلي الشخصيات ويفصح عنها، ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية وهذه المهمة يجب أن يتحلى بها الحوار وحده ولا يعتمد في شيء من ذلك على الشروع والتعليمات التي يضعها الكاتب بين الأقواس فهذه إنما توضع لمساعدة المخرج على فهم ما يريد الكاتب مما هو مستكن داخل الحوار لا مما هو خارجه.

ز- واقعية الحوار:

ينبغي أن يكون الحوار واقعيا ينبع من الشخصيات ذاتها، ويكشف عنها ويحمل خصائصها كما تقدم، وإنما المراد بواقعية الحوار أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإيضاح من ذاتها.

حـ-البناء والتخطيط الفني:

[1]-محمد سراج الدين، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، مجلة دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، المجلد الثالث، ديسمبر، 2006، 30 وما بعدها.

يأتي دور التخطيط المسرحي في المراحل الأخيرة من الاستعداد لكتابة المسرحية وهو يتصل بالهندسة الشكلية لبناء المسرحية من حيث تقسيمها إلى فصول ومشاهد.

ط-التمثيل:

من المتفق عليه أن المسرحية قائمة على التمثيل فحيث لا يوجد التمثيل، لا توجد مسرحية والمراد بالتمثيل في المسرحية هو أن يمثل كل شخص دوره كل التمثيل واحدا تلوا الآخر.[1]

ي-الدخول والخروج:

قد يظن بعض أن حركة الدخول والخروج للشخوص أمر مستقل بذاته لا يدخل في صميم بناء المسرحية، وعلى ذلك يجوز للكاتب أن يدخلهم ويخرجهم كما يشاء، وهذا خطأ، فليس في المسرحية شيء قائم بذاته لا يخضع لمنطقها العام ولا تقتضي وجود ضرورة حتمية.

ومهما يُسمح للكاتب من خروج عن القواعد والأصول فلن يخرج بأي حالعن القواعد الأساسية التي تتخلص فيما يلي:

1-تمر الشخصيات عن طريق الصراع.

2-طريقة الانتقال التدريجي.

3-وجود الفكرة الأساسية الواضحة.

4-الوحدة الفنية أو التناغم[2] العام.

ك-الرمزية في المسرحية:

[1]-مُحَمَّد سراج الدين، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، مجلة دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، المجلد الثالث، ديسمبر، 2006، 30 وما بعدها.

[2]-مُحَمَّد سراج الدين، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، مجلة دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، المجلد الثالث، ديسمبر، 2006، 30 وما بعدها.

يوجد نوعان من الرمزية في المسرحية: نوع يقوم على تجسيد المعاني في أشخاص يكونون رموزا لتلك المعاني، وهذا يطلقون عليه (كلمة)حيث يكون كل شخص في المسرحية وكل حادث وكل شيء رمز لمعنى شيء آخر.

ومن هذا القبيل ما فعله بعض الكُتَاب الروس إذ كتب مسرحية سماها (مسرح الروح) فجعل المسرح ذاته رمزا للإنسان وجعل الشخوص الذين يتحركون على المسرح رموزا للصفات والضلال التي تضطرع في نفس الإنسان.

وهذا النوع موجود في المسرحيات المدرسية حيث يرمز إلى التاريخ مثلا بهرم،وإلى مصر بفتاة جميلة.

والنوع الثاني: هو ما يكون فيه الرمز كليا إما شائعا في المسرحية كلها بحيث تكون المسرحية واقعية نابضة للحياة بحوادثها وشخوصها كأية مسرحية جيدة، ولكن يكون لها فوق هذه الدلالة الطبيعية دلالة ثانية أدق وأعمق وتقع من الدلالة الأولى موقع الصدى من الصوت.[1]

نشأة المسرحية وتاريخها:

1- في الأدب الغربي:

لقد كانت المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي قديما هي المسرحيات الإغريقية، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغير، جبال وتلال وكهوف، وريح لينة تارة وعاصفة أخرى، فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقد سوها وتملقوها بالقرابين والعبادة.

[1]-رشاد رشدي: نظرية الدراما، دار المعرفة، بيروت، ص199-2000.

"وكان من آلهتهم التي قد سموها "ديونيزوس" أو (باخوس) إله النماء والخصب وخاصة العنب والخمر، وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء، بعد جني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية، وتعقد فيه حلقات الرقص، وتنطلق الأغاني[1]، وهذا الأخير أدى إلى نشوء(الملهاة)، والحفل الثاني في أوائل الربيع، وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا)، وكان التمثيل أول الأمر لا يعد وبعض الرقص والأناشيد الجمعية، والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله والإبتهال إليه أن يعود ثانية، ثم مثل " شخص ديونيسوس" فكانت (الجوقة)الفرقة تشير إليه وهو على مسرح مرتفع، ثم أدخل الحوار بينه وبين (الجوقة)، ثم مثلت شخصيات أخرى يرد ذكرها في الغاني والأناشيد. وكان الممثلون يظهرون على هيئة البشر في نصفهم الأعلى وصور الماعز في نصفهم الأسفل، ومن هنا اشتقت لفظة (تراجيدي) أي المأساة وأخيرا وضع (أسخيلوس) 525-456 قم أول مسرحية شعرية وهي الضارعات حوالي سنة 490 قم، وكان ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة.

ثم تتوالى نتاجه المسرحي إلى أن ظهر "سوفوكليس" الشاعر اليوناني الكبير 495 – 416 ق م، وأضاف ممثلا ثالثا إلى الممثلين اللذين أدخلهما " أسخيلوس" وقوى جانب التمثيل على جانب الغناء، وقد أدى هذا إلى تقدم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة.[2]

-ويعد اليونان أول من اهتم بالمسرح، ووضع له نظاما خاصا، وعنهم أخذ العالم هذا الفن.

"وبداية المسرح عند اليونان بدأ دينياوكذلكلدى الإنجليز. لأن طقوس العبادة في المذهب الكاثوليكي تحتوي الكثير من مظاهر المسرح كالموسيقى والغناء، وألوان الملابس الزاهية، وإبقاء كلمات بطريقة خطابية وغير ذلك".

[1] -عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الكتاب الحديث، دط، الكويت، ص.....

[2]- عمر الدسوقي: المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الكتاب الحديث، (د ط)، الكويت، ص6.

وكان التمثيل في أول الأمر يعرض في الكنيسة، ثم صار الناس يقتبسون هذه المسرحيات الدينية ويمثلونها خارج الكنيسة في عيد الميلاد، أو غيرها من الأعياد الدينية.

كان موضوعات هذه المسرحيات البدائية دينيا ولكنه لم يكن جدا كله، بل كان ثمة مناسبات للضحك، كرفض امرأة نوح دخول السفينة وكوسوسة الشيطان لبعض الناس، ولكن السمة الغالبة عليها الجد والعظة.

ثم أدخل على موضوع هذه المسرحيات الدينية شيء من الأخلاق كالعدل والصدق والكذب. وقد نشأ في القرن السادس عشر نوع جديد من المسرحيات كان يسمى (رواية الفترة)[1]. وهي مسرحية قصيرة مليئة بأسباب المرح.

وقد اقتضى التجديد في موضوع المسرحية إنشاء فرق تمثيلية مستقلة عن رجال الدين والنقابات الصناعية، فكانت المسارح هي أبهاء القصور ولأفنية الفنادق ثم استقلت هذه الفرق فيما بعد، وأنشئ أول مسرح حقيقي مستقل بذاته عام 1576 على مقربة من لندن، ونهض المسرح الانجليزي على يد شكسبير (1564م – 1616م).[2]

أما المسرحية الرومانية التي كان لها كبير الأثر في المسرحيات الأوربية الحديثة في فرنسا وإيطاليا وانجلترا فقد كانت تقليدا للمسرحية اليونانية. إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهبا، وأول من اشتهر من كتاب الرومان في الأدب المسرحي من أصحاب الملهاة هما (بلونس) و(كرتس) وإليهما يرجع الفضل في إحياء بعض الملاهي الإغريقية[3].

أما في فرنسا، فقد حذا الأدباء فيها حذو الرومان والإغريق في فن المسرحية وتتلمذوا على (هوراس) الروماني في نقده. ولكن معظم تأثرهم كان بكتاب الشعر لأرسطو وما يدور

[1] –عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، ص7.

[2] – عمر الدسوقي: المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، ص8.

[3] – عمر الدسوقي: المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، ص9.

حوله من شروح، ولكن من خلال التراجم الإيطالية، استطاعوا أن ينشئوا مذهبا مفصلا، هو المذهب الكلاسيكي، ومن أهم خصائص هذه المدرسة التقيد في المسرحية بالشعر المنظوم المقفى[1]، الذي له وزن وقواعد.

2- في الأدب العربي:

يشير هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه بحث أيزيس. بيد أنه لم يذكر لنا أدلة أوسوق شاهدا أو نصا. وظل أمر المسرح الفرعوني غامضا حتى أتى الكشف الحديث الذي قام به (كونتز) في سنة 1922 و((كورت) عام 1928 م و(سليم حسن) سنة 1927م. فبين لنا أن ثمة نصوصا تمثيلية قديمة بعضا يقع في أربعين مشهدا كتلك التي اكتشفها كورت.

وتدور حوادثها حول إيزيس وأوزوريس وابنهما (حورس) وعدوهم (ست) إله الظلام. وقد ظلت تمثل إلى زمن هيرودوت، أي إلى القرن الخامس قبل الميلاد، ولم تكن قصته ساذجة بل كانت كبيرة المغزى. وكان رجال الدين يقومون بالتمثيل.[2]

وقال أيضا: أن الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة وإن لم يتطور عندهم ويخرج عن النطاق الديني.

وهناك السمات متشابهة بينهما، فأوزوريس الإله المصري القديم وديونيزوس يرمز كل منهما إلى الخصب والنماء.

لم يقف المسرح المصري القديم على عتبة المعبد بل خرج إلى الشعب، وكان يقوم بالتمثيل فرق متجولة ويدخله بعض الرقص والغناء، ثم قضى على هذا المسرح المصري،

[1] – عمر الدسوقي: المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، ص10.

[2] عمر الدسوقي: المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، ص11-12.

وانمحت معالمه في مصر اليونانية والرومانية، ولاسيما بعد ظهور المسيحية لاتصاله الوثيق بالوثنية.

وبدخول العرب مصر، واعتنق أهلها الإسلام، وتعلموا العربية، صار الأدب العربي أديانهم، وإذا بحثنا في الأدب العربي وجدنا كثيرا من أصول الأدب المسرحي، بيد أنها لم تتم وتتطور كما تمت عند الأمم الأخرى.

وقد كان الشيعة يمثلون مقتل الحسين في قصة تبتدئ بخروجه من المدينة إلى أن قتل في كربلاء، وكانت القصة تمثل في ساحة واسعة ضربت فيها الخيام واتشحت بالسوار، ويقوم شيخ يثير شجون للناس بذكر ما لاقاه الحسين وآله في تغم حزين يهيج العواطف ويستدر الدموع، ويطوف على الناس بقطعة من القطن يلتقط فيها دموعهم ثم يقطرها في زجاجة تحفظ للاستشفاء، وينتهي التمثيل بحرق أعشاش في جوانب الساحة التي مثلت فيها القصة، وهذه الأعشاش ترمز إلى كربلاء، ويظهر قبر الحسين عليه السلام مجللا بالسواد.[1]

ثم نجد نوعا آخر من الظواهر التمثيلية في روايات خيال الظل أيام الأيوبيين والمماليك، وكانت هذه الروايات أول الأمر ملهاة الطبقة العليا من الشعب وأقدم ما وصل إلينا من النصوص التي ورد فيها ذكر خيال الظل ما ذكره المرادي في سلك الدرر للسيد أحمد البيروني من رجال القرن السادس هجري ومن الروايات المشهورة في هذا الضرب من التمثيل رواية (غريب وعجيب) وفيها تعرض شخصيات مختلفة لثلاثين نوعا من الرجال الذين عاشوا في أسواق القاهرة، وفيها يصف كل رجل مهنته بطريقة فكاهية[2] وهذه الرواية تذكرنا بقصص (كانتربرى) للشاعر الانجليزي (تشوسر).

[1] – ينظر كتاب (العرب) للعلامة أحمد تيمور للطبعة الولى (السلفية 1918) وراجع مجلة الفتح للسيد محي الدين الخطيب العدد 859، وراجع أدينا

[2] –الشعبي فؤاد حسنين وراجع: خيال الظل ليول كاله مقاله في الأدب والفن (لندن 1944) عدد 3 ص 60

"وقد كان من اليسير أن يتطور هذا الفن وينمو، ويخرج من خيال الظل إلى المسرح ومن الحوار إلى الحركة لو أن العصر كان عصر قوة نهضة، ولكن كانت تنحدر كل يوم في مهواة الجهل والفاقة على أيدي المماليك والأتراك إلى أن نزلت في قاع الهاوية، وسقطت نهائيا.

سابعا – الفضاء المسرحي :

يعد الفضاء المسرحي رؤية فنية، حيث اهتمت الدراسات المسرحية في العصر الحديث بالفضاءات المسرحية وعملت جاهدة على تطويرها، فمنحت زاوية النظر للمخرج المسرحي المعاصر، الذي بدأ يقترح رؤى كثيرة ومتنوعة في هذا المجال للكشف عن بنية الفضاء المكاني الدرامي، وعن دلالاته المتعددة، كما رصد مستوياته المختلفة التي تتكوّن منها البنيات الخطابية للنص ضمن فضاء العرض المسرحي.

فالفضاء هو المكان المهم في تكوين سلوك الإنسان، وله دور فعّال في التعبير عن المقومات الاجتماعية والثقافية، وفيه تنتظم الكائنات والأشياء والأفعال، وهو معيار القياس الوعي والعلائق والتراتيبات الوجودية والاجتماعية والثقافية"[1].

وقد تناول الناقد المغربي "حميد الحميداني" مفهوم الفضاء في الحكي بالشرح فميزه بأربعة أنواع هي:

1-الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال.

2-فضاء النص: وهو فضاء متعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الحكائية.

3-الفضاء الدلالي:ويتعلق بالصورة التي تخلقها لغة الحكي.

[1]-حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي ، المركز الثقافي العربي ،ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 32.

4-الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي[1].

إن بناء الموضوع، الفضاء، يمكن فصحه من جهة هندسية (بإخلاء أي ملكية أخرى)، ومن وجهة نظر اجتماعية ثقافية(كتنظيم ثقافي للطبيعة)، إذا أضفنا جميع الاستعمالات لهذه الكلمة فإن استعمال مصطلح الفضاء يتطلب حذرا شديدا من طرف الدلالتين"[2].

هذا ويعد مصطلح الفضاء عند "طاهر أنوال"،"المحتوى الواسع والشامل للامتداد في جميع الاتجاهات بامتلاك الأبعاد الثلاثة بحسب هندسة "إقليدس" وهذا الامتداد لا يتحقق إلا من خلال الأبعاد المعروفة: الطول، العرض، العمق، كما يجب التمييز بين ثلاثة مستويات من الأمكنة وهي:

الفضاء: وهو كلي.

المكان: وهو جزئي.

الموضوع: وهو الأكثر جزئية والأكثر تحديدا.[3]

وهكذا نجد أن " طاهر أنوال" قد ميّزت وحددت ثلاثة مصطلحات، وهي المكان، الفضاء، الحيز، وانتقلت إلى المسرح أيضا، وميزت فيه ثلاثة أنواع من الفضاءات وهي:

1-الفضاء المرجعي: وهو الذي يشير إليه الكاتب والذي يتجسد بفضل الديكور.

2-الفضاء الركحي أو المادي: الممثلين، وهي خاصة بحدود الخشبة.

3-حيز خارج الخشبة: قد يقع في الكواليس[1].

[1] -حميد الحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ،ط3، الدار البيضاء، المغرب،2000، ص62-63.

[2] -حسن نجمي : شعرية الفضاء السردي ، ص 35.

[3] -طامر أنوال : المسرح و المناهج النقدية الحديثة، دار القدس العربي، وهران، الجزائر،دط، 2011، ص 233.

وبما أن المسرح يعد رسالة ومرسل ومتلقي، أو بمعنى آخر رسالة ذات أضلاع ثلاثة وفقدان ضلع من الأضلاع ينفي وجود المثلث ذاته.

والمسرح بهذا المفهوم هو أحد أنواع التبليغ والتواصل، والخطاب المسرحي يتكون من نص وعرض، إذ يجب أن ننظر إلى الدراما في سياقها المسرحي "باعتبارها فن لا تكتمل دورته الحياتية، إلا بتحقيقه وتجسده ماديا(العرض)، وإنها أبعد من ذلك أبعد من مجرد الاهتمام، إلى الاعتراف ومن ثم الممارسة الفعلية"[2]الواقعية.

وبعد وضعه "كير إيلام" نموذجا للتواصل، تناول فيه جميع أنواع الإرسال، فمصادر الإرسال تتعلق بالمؤلف، المخرج، السينوغرافي، والممثل.

أما قناة الإرسال فتتجسد في لغة الجسد بحركاته، وأما المستقبل فهو المتفرج الذي يستقبل الرسالة عبر حاستي السمع والبصر، وفي هذه اللحظة يتحول المتلقي مرسلا من خلال الأصوات أو الإشارات أو الحركات، مكونا بذلك رسائل متباينة بين القبول والرفض"[3].

ومن هذا المفهوم يمكن لنا أن نتحدث عن " مرسل ومتلقي ونظام روامز، ونظام توقعات وكفاءات درامية ومسرحية يحتاجها المتفرج لزيادة إنتاجية التواصل المسرحي"[4]

أي إن النص المسرحي يتشكل وفق منظور شكلي مادي، هو العرض المسرحي والأدوات الإعلامية التي تترجمه من نص مكتوب إلى نص بصري.

فالفضاء المسرحي هو كل ما يؤطر الخشبة المسرحية، "ومعنى ذلك كل المظاهر الموجودة على الخشبة من ديكور وأزياء وأشياء، وحتى الممثلين أنفسهم وأدوارهم وحركاتهم وملامحهم يدخل ضمن ما يسمى "السمطقة المسرحية"[1].

---

[1]–طامر أنوال : المسرح و المناهج النقدية الحديثة ، ص 233.

[2]–نديم معلا محمّد : في المسرح، في العرض المسرحي، في النص قضايا نقدية ، مركز الاسكندرية للكتاب ، مصر ،2000، ص267.

[3]–عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، منشورات الاختلاف ،ط1، الجزائر ،2003، ص41.

[4]–أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، دار مشرق ، المغرب،دط، 2000، ص 89.

فالنص المسرحي أثناء عرضه يحقق متعة فعلية ناجمة عن التفاعل الحاصل بين الممثل والجمهور، فالوظيفة البارزة للممثل هي التلفظ بالنص، أي إنه الجسر الذي يجمع بين الدرامي والمسرحي.

و"إن الشفرات الفضائية لا تقوم فقط بتحديد وتشكيل وبناء معنى فضاءات اللعب والمشاهدة، وإنما ترتبط بالعلاقات بين المؤدين على خشبة المسرح والتفاعلات بين المؤدي والجمهور"[2] والمتفرجين.

فالفضاء المسرحي تبرز خصوصيته المسرحية باعتباره فضاء مسرحيا، يحتل فيه اللعب المسرحي دورا أساسا في إحداث الفرجة الدرامية"إن الخشبة عادة بناء، وليست طبيعتها البنائية هي التي تجعلها خشبة المسرح، بل حقيقة كونها تمثل مكانا دراميا"[3].

4-الفضاء الدرامي:

يتشكل الفضاء الدرامي من خلال البناء الدرامي حسب ما ذكره أكرم اليوسف للمسرحي، إذ تبنى هذه الصورة بفعل الشخصيات وأفعالهم، وعلى القارئ أن يشيد عبر خياله" الفضاء المكاني الدرامي ولا يمكن أن يبنى إلا من خلال وجهة نظر شخصية محترفة، أو تعيش فيه، فهو بالعمق ليس مجموعة من العلاقات المتواجدة بين الأماكن والديكور والوسط الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات الدرامية، والتي تدفع بالقارئ إلى تشكيل هذا الفضاء جماليا وذهنيا"[4]، وعقليا.

---

[1]-فيصل الأحمر: معجم السيميائيات ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ،ط1، الجزائر ،2010، ص 104.

[2]-ألين أستون و جورج ساقوتا : المسرح و العلامات ، تر: سباعي السيد ، مراجعة محسن مصليحي ، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،ط1، ص 162.

[3]-سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية ، عدد من المؤلفين ، تر : أدميركوته، وزارة الثقافة ، دمشق،دط، ص98.

[4]-أكرم يوسف : الفضاء المسرحي "دراسة سيميائية"، دار المشرق ، المغرب ،دمشق ،(د.ط)،2000، ص14.

ومن هذا الفضاء الدرامي يتبين لنا أنه فضاء تخيّلي يدركه القارئ من خلال تفاعل والحوادث وحوارات الشخصيات وانتقالاتها المكانية، وينشأ عادة من الإرشادات المسرحية أو ما يسمى بالنص الموازي الذي يقدمه الكاتب والذي يظهر جليا في الحوار الموجود داخل النص.

"والفضاء الدرامي بشكل عام هو فضاء مكاني، كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية بما هو مجموعة من انتقالات مكانية كما هو في المسرح الإليزابيتي، أو فضاء ثابت كما هو في التراجيديا الإغريقية ومسرح الكلاسيكية الفرنسية، باختصار هو الفضاء الذييصوغها لخطاب درامي، وهو مكون بفضل اللغة سواء داخل النص الدرامي الرئيس أو من خلال النص الثانوي(...) يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها"[1]بفضل رموزها.

بالإضافة أيضا الفضاء التقديري الخاص بالنص، وينشأ من مفهومين، المفهوم الخاص بالفضاء النصي الذي يمكن أن يحدد الفضاء المادي للنص المسرحي، المطبوع أو المكتوب على الآلة، كما يظهر على الورق، بنظامه الخاص(حوارات، إرشادات مسرحية).

2-الفضاء الركحي:

يعني به الفضاء المرئي على الخشبة يشكّل نقطة التلاقي بين النص والعرض،وبين الفضاء المسرحي والفضاء الدرامي، ويدركه المتفرّج بحواسه، وهو فضاء دال يتشكل من مجمل علامات العرض، وله وظيفة إرجاعية ذلك أن المتفرج وعلى مدى

[1]-أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي ،"دراسة سيميائية" ، دار مشرق المغرب، دمشق، دط، 2000، ص14.

الامتداد الزمني للعرض يتعرف على العناصر الموجودة للعرض ويتعرف على العناصر الموجودة على الخشبة مهما كان وضعها، ويرجعها إلى شيء ما في الواقع"[1].

وبذلك مهما كان شكل هذه الخشبة على المسرح أو طريقة تكوينها، فهي المكان المادي الذي ستقع فيه أحداث المسرحية، يعني أن العملية المسرحية تتمثل في تحويل الواقع المتخيل.

وهي الأخرى تطورت بتطور المسرح وتقنيات العرض المرافق له، وأهم هذه الأشكال هي:

أ-مسرح البروسينيوم: Procelencuim stage: حيث يرى المتفرجون فيه المنظر من خلال إطار Frame، أو قوس يحدد العناصر المرئية من العرض الموجود على المنصة.

ب-مسرح بروسينيوم ذو الحاجة:thrust stageوهو مسرح بروسينيوم، سكن مع امتداد لمنطقة التمثيل (المنصة stage) أمام الإطار المسرحي.

جـ-المسرح الفتوح: open stage: وفيه تكون من منطقة المتفرجين على شكل نصف أو ثلاثة أنصاف أرباع الدائرة، بينما تكون المنصة Stage دائرية circulaireأو شبه دائرية semicirculaire.

د-مسرح الأريتا(المسرح الدائري) Arencr stage:وفي هذا المسرح يحيط المتفرجون بشكل دائري circulaire بمنصة المسرح stage، وبشكل كامل، وبذلك تكون المنصة دائرية في العاصمة الإيطالية روما.

[1]-عبد الرزاق و حسام ديس وزيت : السينوغرافيا في القرن العشرين و ارتباطها بفنون التصوير و اتجاهاتها ، مجلة جامعة تشرين للبحوث و الدراسات العلمية ، المجلد (31) ، العدد 2009، ص05.

هـ-مسرح هواء الطلق:open air thèatre: ويكون هذا المسرح مكشوفا وتتنوع أشكاله بين مسرح البروسينيوم والمسرح الدائري، وإن كان المسرح الدائري أهم أشكاله.

ز-المسرح المحمول (Mobile théatre):وهو المسرح الجوال، ويمكن أن يطبق عليه أيضا اسم مسرح الهواء الطلق، حيث يتم نصب منصة العرض في مكان عام، وتتم مشاهدة العرض من الجهة الأمامية، أو من جميع الجهات حول المنصة[1]، والخشبة.

والفضاء الوهمي يتشكل انطلاقا من النص ويوحي به النص، سواء ظهر أم لم يظهر على المنصة[2]، فإذن هو لا وجود له خارج ذهن المتفرج، فهو بناء ذهني يخلقه المتفرج بنشاطه التخيّلي، و تكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه، إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية هي المكان الركحي[3].

وورد في المعجم المسرحي بأن الفضاء الدرامي هو العالم الذي يحتويه نص المسرحية من خلال الحكاية التي يرويها، وهذا الفضاء هو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة التي تشكّل البنية العميقة للنص، ويتجلى بشكل ما في البنية الظاهرية عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع حسب رأي "يوري لوتمان"و" آن أويرسفلد"،والفضاء الدرامي يأخذ بعده المكاني من خلال عملية التّخيّل، من خلال عناصر مرئية كالمنظر، الأزياء، الإضاءة، المكياج، الشّعر المستعار، القناع، والمسموعة (الأصوات) تتموضع في مكان مادي ملموس على الخشبة"[4]المعدة للمسرح.

ثامنا-الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري:

---

[1]-عبد الرزاق معاد وحسام دبس زويت، السينوغرافيا في القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير واتجاهاتها، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد الثالث، ع01، 2009، ص05.

[2]-ماري إلياس و حنان القصاب : المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 339.

[3]-محمّد التهامي المعماري : مدخل الفرجة المسرحية ، دار الأمان ،(د.ط) ، المغرب ، 2006.

[4]- ماري إلياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان، ط1، 1997، ص 339.

تعود الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري إلى بداية القرن العشرين، إذ كان البعض يرجعها إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر حين ظهر مسرح الطفل والقراقوز حيث تقول الكاتبة "أوليت روث" في كتابها المسرح الجزائري الناطق بالعامية " la théâtre algérien de la langue dialectal" أن بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر عام 1935م، كما ذكر "بوكلير موسكو" أن هذا النوع من التمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية، بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية، وكان ذلك عام 1943م، لكون أن هذا الشكل في المسرح كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر، فخشي الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم ويذكر الرحالة الألباني "ملستان" أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام 1862، وأن " دوشين" هو الآخر قد شاهد، قبل هذا التاريخ، مسرح القراقوز، وذلك عام 1847م.

كما كان هناك مسرح الحلقة الذي كان ينشطه المداح في الأسواق والساحات العامة بينما يذكر الدكتور البريطاني فليب "سادجروف" المحاضر بقسم الدراسات العربية في جامعة "أند نبر" بـ" اسكوتلندا" والمتخصص في الأدب العربي، أنه عثر على مخطوط لمسرحية–يقول إنها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي، وهذه المسرحية بعنوان" نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق " لصاحبها الجزائري"إبراهيم دانينوس" التي المرجح–حسب قوله–أن تكون قد طبعت عام 1848م.

وفي بداية القرن العشرين، قدمت إلى الجزائر فرقة سليمان القرداحي عام 1908م حيث يقول الكاتب "محمد عزيزة" في كتابه "المسرح والإسلام "Le theatre et l'islam" إنه بفضل نفس ظاهرة التثاقف، عرف المغرب العربي بعد 60 عاما أي بعد عرض مسرحية مارون النقاش عام(1848)"[1].

[1]–أحمد بيوض : المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، دار هومة للطباعة والنشر ، دط، الجزائر 2011، ص 22–24.

الظاهرة المسرحية بلغته الأم، إذ قررت فرقة مسرحية مصرية، بقيادةالقرداحي في هذا التاريخ 1908م، القيام بأول جولة مسرحية، حيث وصلت إلى تونس أين قدّمت عروضها بنجاح كبير، وواصلت طريقها بعد ذلك، في اتجاه الجزائر، هذا القول جاء سابقا لقول الدكتور ساد جروف الأنف الذكر، بعدة سنوات ...أما عن المبادرات التي قام بها الجزائريون بعد هذا التاريخ، فكانت في أغلبها أعمالا ينقصها الجمهور، حيث كانت عادة ما تجري في الزوايا والدور الخاصة، وهو أمر يحدّ من نجاح العمل المسرحي،[1]وإزدهاره.

وفي سنة 1889م، أسس الأمير خالد جمعية المدية، وأخرى بالبليدة والثالثة بالجزائر العاصمة، فأسند جمعية المدية إلى الوكيل "اسكندر محمد بن القاضي عبد المؤمن "وقامت بتمثيل رواية (أي مسرحية) " **المروءة والوفاء**".

أمّا جمعية العاصمة فأسند رئاستها إلى " **قدور بن محي الدين الحلوي**"، ومثلت رواية العاصمة، وقام بتمثيلها نخبة من الأدباء منهم: **بهلول سيد علي، الشيخ عبد الحليم سماية، مراد التركي إلى جانب ونيش والشيخ دحمين.**

كما حضرها عميد المعهد الفرنسي وعدواللغة العربية آنذاك "روني باسي" وأمّا جمعية البليدة، فأسند رئاستها إلى **القاضي محي الدين بن خدة،** ومثلت الرواية نفسها بحضور نخبة من الوجهاء والأدباء منهم: **الشاعر المولود الزريبي،** وجرى الحفل بزاوية سيدي محمد الكبير.[2]

وفي عام 1913م تأسست جمعية البركانية بتلمسان، ومثلت "براد السم".

أما في سنة 1914، فقد مثلت جمعية المدية رواية "يعقوب اليهودي".

وفي ما بين 1919م-1921م، برزت عدة جمعيات منها واحدة بالمدية وهي جمعية فنية ورياضية، مثلت -كما يقول اسطنبولي-رواية "أمير الأندلس".

[1] -أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص25.

[2] -أحمد بيوض : المسرح الجزائري ، نشأته و تطوره ، دار هومة للطباعة والنشر ،دط، الجزائر ،2011، ص 24-25-26.

وفي سنة 1920م، وبمناسبة تأسيس الأمير خالد لجمعية الوحدة الجزائرية مثلت رواية " في سبيل التاج" ثم رواية "غفران الأمير"[1].

وفي العام نفسه، زارت فرقة فاطمة رشدي الجزائر وعرضت بها عدة مسرحيات، وبعد عام زارتها "فرقة جورج الأبيض" وقدمت بعض العروض المسرحية باللغة الفصحى"[2].

ومن أهم الجمعيات الثقافية والفنية التي أرهصت لميلاد الخطاب المسرحي الجزائري:

أ-جمعية المطربية: أسسها "**ناطوان إيدمون بافيل**" اليهودي (1877-1928) سنة 1911، ضمت اليهود ثم توسعت لتنضم الجزائريين، والذين من بينهم **محي الدين باشطارزي** الذي أصبح رئيسا لها سنة 1928م بعد وفاة مؤسسها[3]الأول.

ب-ودادية الطلبة المسلمين 1919م: أسسها باشطارزي مع فرحات عباس، بومالياين جبيلس، الشريف سعدان، كانت مهمتها مساعدة أبناء الفقراء على الدراسة وقد أصدرت مجلة التلميذ.

جـ-جمعية المهذبية 1921م: وأنشأها " الطّاهر علي شريف" سنة 1921م، وتعد الإرهاص الأول للتمثيل العربي في الجزائر، حيث كتب منشطها عدة مسرحيات، منها: "الشقاء بعد العناء (1921)"، قاضي الغرام (1922م)"، و" بديع(1922م)"[4]

ثم توالت العروض المسرحية بعد ذلك، فكتب "محمد منصالي" مسرحية" في سبيل الوطن" (1922)، ومسرحيته "فتح الأندلس (1923)".

تاسعا-مراحل مسار الخطاب المسرحي في الجزائر:

[1] -أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص25.

[2]- أحمد بيوض : المسرح الجزائري ، نشأته و تطوره ، دار هومة للطباعة والنشر ،دط، الجزائر ،2011، ص27.

[3]- أحمد بيوض : المسرح الجزائري ، ص35.

[4] -ينظر : صحيفة المجاهد ، عدد 06 جانفي 1988، ص 08.

1-المرحلة الأولى : خطاب مغامرة الهواة الناجحة "1996-1932"

وفي هذه المرحلة شهد الخطاب المسرحي في الجزائر انطلاقة من بعض الهواة الذين حقّقوا انطلاقة نوعية، اعتمدوا فيها على إبداعاتهم، فهم بالإضافة إلى مهنهم الاجتماعية الخاصة، كانوا يمارسون المسرح كهواية، فكان تكوينهم مبنيا على تبادل النصائح فيما بينهم فقط.

وقد نحا الخطاب المسرحي في هذه المرحلة منحى اجتماعيا ترفيهيا هادفا، حيث لامس اهتمامات الناس فعالج رجال المسرح: علالو، والقسنطيني، وباشطارزيقضايا مكافحة الأمراض الاجتماعية، وتعاطي الخمر والمخدرات، وكذا توعية المرأة " ومن بين هذه المسرحيات: مسرحية "زواج بوعقلين" لـ "علالو"، "بابا قدور الطّماع" لـ "رشيد القسنطيني".

2-المرحلة الثانية: خطاب البحث عن الذات (1932-1939):

شكل الخطاب المسرحي الجزائري قاعدة انطلاقة متينة في المرحلة الأولى، فكّون فيها جمهورا ذواقا، واسترعى الناس إليه، ولقد شكّلت هذه المرحلة بحق البحث عن الذات في خفايا الهواية الفنية[1] الإبداعية.

ويمكن تقسيم خطاب هذه المرحلة إلى خطابين:

أ-خطاب الانتشار(1923-1936):وقد تقاسم الدور الرّيادي في هذه المرحلة كل من "رشيد القسنطيني "، و"باشطارزي"، حيث أنتج وقدم الأول ما بين (1932-1933) عدة مسرحيات منها: "بوسبسي، عائشة وباندو، ولونجا الأندلسية..." [2]. كما أنتج "محي الدين باشطارزي" ما بين سنتي: (1934-1935) مسرحيات: " فاقو"،"البوزريعي في

[1] – محاضرات الأستاذ مفتاح خلوف ، البيئة السوسيو تاريخية و السوسيو ثقافية لنشأة الخطاب الجزائري و تطوره ، جامعة المسيلة ، المحاضرة الثانية،2017، ص 13-14-15.

العسكرية".وفي هذه المرحلة واصل المسرح الجزائري حشده للجمهور وتوسيع قاعدته الشعبية.

ب-خطاب الحصار والانحصار (1937-1939): وتبدأ هذه المرحلة بتلك النكسة التي أصابت الخطاب المسرحي الجزائري مباشرة بعد عرض مسرحية "الخداعين" والتي كانت بمثابة الفتيل الذي فجّر النكسة وألهبها، حيث أصدر الحاكم العام "لوبو" قرار بحصرالنشاط الدرامي والثقافي والغنائي، وإيقاف الجولات التي كانت تقوم بها فرقة **محي الدين بالشطارزي.**

كما تجدر الإشارة هنا إلى ظهور بعض المحاولات لإقامة خطاب مسرحي إذاعي أثمرت لبث أول مسرحية إذاعية في 03أفريل1938، بعنوان الطبيب الصقلي، وقد أدى بطولتها "باشطارزي"، وتضمنت دعاية وحربا نفسية ضد النازية الألمانية[1]، وخطى الخطاب المسرحي في هذه المراحل خطوة لا بأس بها خاصة في المرحلة الأولى وعرف انطلاقة قوية لولا النكسة التي أصابت الخطاب المسرحي آنذاك.

3-المرحلة الثالثة:(1939-1946):

وتنقسم هذه المرحلة إلى مرحلتين جزئيتين:

أ-من 1939إلى 1943:حيث شجعت السلطات الفرنسي الخطاب المسرحي الإذاعي كرد فعل على النازية الألمانية، وتميزت هذه المرحلة بإعادة عرض بعض الأعمال الناجحة، كأعمال " باشطارزي" " ما ينفع غير الصح" و " محمد التوري " أعلاش رايك تالف"...

[1]-مفتاح خلوف ، " البيئة السيسيو تاريخية و السيسيو ثقافية لنشأة الخطاب الجزائري و تطوره ، محاضرات مقدمة لطلبة الماستر ، جامعة المسيلة ،2017، ص16.

ب-من 1943 إلى 1946: وتصادف هذه المرحلة دخول الحلفاء من انجلترا، وأمريكا إلى الجزائر لذا فقد شل العمل المسرحي، كما ساهم في هذا الركود فقدان المسرح لبعض رجاله كـ" إبراهيم دحمون" (1942) وبن شوبان(1943) " ورشيد القسنطيني " (1944).[1]

المرحلة الرابعة: خطاب الاستفاقة :(1947-1955)

شهد الخطاب المسرحي في هذه المرحلة استفاقة، ولعل من أسبابها استمالة السلطات الفرنسية لبعض أقطاب المسرح حيث وفي، " 30 سبتمبر1947 تم تعيين محي الدين باشطارزي مديرا للمسرح العربي بقاعة الأوبرا، كما تم تعيين مصطفى كاتب مساعدا إداريا له "[2].

وأقطاب المسرح في هذه المرحلة ضمنوا خطابهم المسرحي أبعادا دينية وسياسية تاركين للجمهور مهمة التأويل، وفك الشفرات وقراءة ما بين السطور، وفهم المضامين الخفية التي يريد رجال الثورة إيصالها، دون أن تتفطن السلطات الفرنسية[3].

المرحلة الخامسة: خطاب الدعاية والثورة "1955-1962"

وفي هذه المرحلة حملت الفرق المسرحية لواء الدعاية للثورة خارج الجزائر، ونشر صداها وتعبئة الجماهير لدعمها، فشهد الخطاب المسرحي نشاطا هائلا، حيث قامت الفرق المسرحية بجولات فنية واستعراضية في مدن أوروبية مختلفة **كفرقة مصطفى كاتب** التي ظلت تنشط فترة من الزمن وواصلت هذه الفرقة عملها الفني، ونشر صدى الثورة وتبليغ رسالة التحرير.

[1]- مفتاح خلوف ، " البيئة السيسيو تاريخية و السيسيو ثقافية لنشأة الخطاب الجزائري و تطوره ، محاضرات مقدمة لطلبة الماستر ، جامعة المسيلة ،2017، ص17-18.

[2]مفتاح خلوف ، " البيئة السيسيو تاريخية و السيسيو ثقافية لنشأة الخطاب الجزائري و تطوره ، محاضرات مقدمة لطلبة الماستر ، جامعة المسيلة ،2017، ص17-18

[3]مفتاح خلوف ، " البيئة السيسيو تاريخية و السيسيو ثقافية لنشأة الخطاب الجزائري و تطوره ، محاضرات مقدمة لطلبة الماستر ، جامعة المسيلة ،2017، ص17-18.

كما قامت الفرقة الفنية لجبهة التحرير في سنة 1960م بـ: " جولة فنية إلى كل من الصين والاتحاد السوفياتي دامت 45 يوما، تم خلالها تقديم عروض غنائية ومسرحية، كمسرحية الخالدون لـ" عبد الحميد رايس" حضرها الوزير الأول الصيني آنذاك "شوان لاي"[1].

6-المرحلة السادسة: الخطاب النهضوي الاجتماعي (1963-1972):

تميزت هذه المرحلة بالطرح الاجتماعي للموضوعات، من مثل قضايا المرأة، العمل، البطالة، العادات السائدة، التقرب من الأولياء الصالحين... فبرزت أعمال مسرحية ناجحة شكلا ومضمونا مثل:" الغولة" لـ"رويشد" التي تعالج تفشي البيروقراطية في المؤسسات الجزائرية، و"القراب والصالحين" لـ: "ولد عبد الرحمان كاكي" التي تعالج تفشي ظاهرة الشعوذة والإيمان بقوة الأولياء وإمكانية تغييرهم للقضاء والقدر، ويمكن تقسيم هذه المرحلة إلى فترتين:

أ-من 1963 إلى 1966: وتعتبر مرحلة الزخم الفني أو العصر الذهبي للخطاب المسرحي الجزائري.

ب-من 1967-1972: وهي مرحلة تطبيق اللامركزية في تسيير مؤسسات الدولة فشهدت ميلاد المسارح الجهوية في كل من عنابة، قسنطينة، وهران، بلعباس.[2]

في هذه المراحل عرف الخطاب الجزائري انطلاقة نوعية دفعت بعجلته للتقدم إلى الأمام حيث عرف نشاطا هائلا وأعمال مسرحية على مستوى الشكل والمضمون بالإضافة إلى إيصال صوت الثورة وتعبئة الجماهير وحشدها.

[1]--مفتاح خلوف ، " البيئة السيسيو تاريخية و السيسيو ثقافية لنشأة الخطاب الجزائري و تطوره ، محاضرات مقدمة لطلبة الماستر ، جامعة المسيلة 2017، ص19-20.

[2]-مفتاح خلوف ، " البيئة السيسيو تاريخية و السيسيو ثقافية لنشأة الخطاب الجزائري و تطوره ، محاضرات مقدمة لطلبة الماستر ، جامعة المسيلة 2017، ص20.

المرحلة السابعة: خطاب الركود (1972-1982)

تم تطبيق سياسة اللامركزية في مختلف سياسات الدولة ومؤسساتها، بما في ذلك فتح مسارح جديدة مستقلة في المدن الكبرى، مما خلق صعوبات جمة للمسرح الوطني، بتشتيت قدراته البشرية والمادية المحدودة، وتوزيعها على المسارح الجهوية، مما أضعف جهده ومردوده.

وقد مال الخطاب المسرحي في هذه المرحلة، إلى انتقاد الواقع الاجتماعي، ووجوب دعم بعض شعارات الدولة وتوجهاتها السياسية والاقتصادية والإيديولوجية، كما شهدت هذه المرحلة بروز ظاهرة جديدة في الساحة المسرحية، وهي ظاهرة التأليف الجماعي، والميل إلى الاقتباس أكثر من الإبداع.

المرحلة الثامنة:خطاب الانتعاش:1983-1989

رغم الانتكاسات التي تعرض لها الخطاب المسرحي في الجزائر في الفترة السابقة، من آثار تطبيق اللامركزية، ورحيل بعض رجالاته إلا أنه برزت بعض العوامل التي حققت له الانتعاش، فكانت بمثابة إعادة ضخ للدماء في جسده، بدأت باهتمام الدولة بالحركة المسرحية والتي تجسدت في:" إقامة ندوة أيام المسرح، التي أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح، تحت شعار "**من أجل تطوير المسرح الجزائري**" والتي عالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحي :**النص المسرحي لغة ومضمونا وشكلا، الإخراج، والتمثيل، بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية والتكوين المسرحي**"[1]

9-المرحلة التاسعة: خطاب الأزمة :1990-1999:

[1]-مفتاح خلوف ، " البيئة السيسيو تاريخية و السيسيو ثقافية لنشأة الخطاب الجزائري و تطوره ، محاضرات مقدمة لطلبة الماستر ، جامعة المسيلة ، ص20-21-22.

لم تكد تتخلص الجزائر من مخلفات أحداث 08أكتوبر 1988 حتى بليت بأزمات أخرى تفاقمت على جسدها، فأثقلت كاهل الجزائريين وأفشلت جهود المسرحيين، وبخاصة بعد دخول الجزائر في دوامة العنف، أو ما يعرف بالعشرية السوداء، فكممت الأفواه، وبدأت آلة العنف الحصاد، وكان من ضحاياها أقطاب المسرح الجزائري "عز الدين محبوبي" "عبد القادر علولة " وأغلقت المسارح الجهوية التي كانت ناشطة آنذاك، وأحيل المسرحيون على شبه بطالة محيرة، فكانت هناك مسرحيات قليلة تعد على الأصابع منها :مسرحية ، "محند أفحلول " من تاليف " سليم سوهالي" ومسرحية " عالم البعوش " وهي من اقتباس " عمر فطموش " وإنتاج المسرح الجهوي بباتنة سنة 1994، وفي سنة 1998 ألف " عز الدين ميهوبي " مسرحية " الدالية" التي شاركوا بها في مهرجان المسرح العربي بـ: الأردن، فحصدت جوائز الأوسكار العربية، ومسرحيات هذه المرحلة حملت طابع الحزن، لتناولها موضوعات تتعلق بالموت، أو تكميم الأفواه أو الخوف واللاأمن.

10-المرحلة العاشرة: خطاب الخروج من الأزمة ولملمة الجراح 2000-2005:

وتبدأ هذه المرحلة مباشرة عقب انتخاب الشعب للرئيس عبد العزيز بوتفليقة، وطرحه لميثاق السلم والمصالحة الوطنية فيما بعد، فدأبت الحياة الثقافية تنتعش قليلا قليلا وبدأت المسارح الجهوية تنفض غبار الركود عن نفسها الذي لازمها لعشرية كاملة، وبدأ النشاط من جديد، فاستعادت المسارح الجهوية عافيتها، كما بعثت التعاونيات الثقافية وأسست الجمعيات والفرق الهاوية، ولقيت تشجيعا من دور الثقافة والمسرح.

ولذلك فإن المسرحيات التي أنتجت وعرضت في هذه المرحلة كانت متنوعة والتي نذكر منها: مسرحية " **الرايس**"، ومسرحية " **ليلى والكوابيس**"، ومسرحية "**القلق**" وقد شعت

مسرحيات هذه المرحلة ببريق الأمل والتفاؤل والدعوة الصريحة إلى المصالحة وتجاوز الماضي الحزين[1]، والقاسي.

المرحلة الحادية عشر: خطاب الاحترافية :2006-2014:

عرف المسرح الجزائري منذ بداية 2006 دخول الاحترافية من بابها الواسع، من خلال الانفتاح على الغير، والدخول في مسابقات ومهرجانات دولية، وحصد جوائز مشرفة وإقامة مهرجانات للمسرح المحترف بالجزائر، والسعي إلى التنافس الشريف بين المسارح الجهوية، وتشجيع الفائز بالجائزة الأولى بالعروض الدورية في البلدان العربية، كما عرف المسرح في هذه المرحلة ميلاد أول طبعة لمهرجان المسرح المحترف في ماي 2006، بإشراف الراحل "محمد بن قطاف" رحمه الله، ومن بين المسرحيات التي لاقت نجاحا باهرا، مسرحية "الطلاق"، ومسرحية "هاملت"، ومسرحية "ماذا ستفعل الآن"...حيث لاقت استحسان وإعجاب الجمهور والنقاد والدارسين على حد سواء، وفي هاتين المرحلتين استعاد الخطاب المسرحي مكانته وعافيته ونحى منحى نحو التطور والاحترافية، وشهد انتعاشا في مساره.

ب-الأشكال المسرحية في الجزائر:

1-الحلقة:

هي تجمع دائري في الساحات يقف في الوسط راوي ومساعد لهو يقصان بالتناوب قصص البطولات والأساطير بأسلوب يجمع بين التمثيل والتشخيص والإيماء والحركات البهلوانية، وتؤلف الحلقة جزءا من الواقع الثقافي للمجتمع ولا تطمح أحداثها للتصديق

[1]مفتاح خلوف ، " البيئة السيسيو تاريخية و السيسيو ثقافية لنشأة الخطاب الجزائري و تطوره ، محاضرات مقدمة لطلبة الماستر ، جامعة المسيلة 2017، ص22-23.

بقدر ما تحرص على أن تكون أحداثها ممكنة الوقوع، ومن بين الذين خاضوا في تجربة الحلقة نجد ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة.

وقد حاربت السلطات الفرنسية هذا الشكل المسرحي نظرا لما يحتويه من وعي وطني خاص"[1]، لأنه يشكل خطر عليها من وجهة نظرها.

2-المداح:

هي شخصية متجولة في الأسواق الشعبية يقوم بمدح الشخصيات الشهيرة، ويقلد الأصوات والعادات والطبائع، يروي الحكايات والأحداث والسير بشكل إنفرادي.

يمتاز بالصدق والاهتمام بالمصالح العامة نشأ من خلال العلاقات الإنتاجية الزراية ومصيره مرتبط بتغيير نمط الإنتاج وأشكال العلاقات الاجتماعية وقد حظي باهتمام الأوساط الشعبية الواسعة لتناوله قضايا هامة.[2]

3-خيال الظل:

ازدهر خلال الاحتلال الفرنسي إلى غاية القرن العشرين، ويعتمد على التشخيص عبر الظلال باستعمال ستار شفاف وهو من أنواع الترفيه يقدم للفقراء والأغنياء، وعلى حد سواء، دخل إلى البلاد العربية خلال بداية القرن الثاني عشر ميلادي، ورغم افتقار الجزائر لنصوص هذا الشكل كونه عرضا تقليديا بدائيا إلا أنه لا يخلو من إمكانات المسرح الحقيقي من نص وأحداث وأفعال وموسيقى وغناء وتميل نصوص خيال الظل إلى الأخلاق والأدب.

4-القراقوز:

برز القراقوز في مصر وبلاد الشام في القرن العاشر ميلادي، وتطور على يد محمد بن دانيال الذي كتب ثلاث مسرحيات شعرية ونثرية، وفي الجزائر عرف تأخرا ملحوظا بسبب انعدام النصوص، ويؤكد الرحالة أن القراقوز قد ظهر في الجزائر وبقي محافظ على

[1] --مفتاح خلوف ، " البيئة السيسيو تاريخية و السيسيو ثقافية لنشأة الخطاب الجزائري و تطوره ، محاضرات مقدمة لطلبة الماستر ، جامعة المسيلة ، ص16-17-18.

[2] مفتاح خلوف ، " البيئة السيسيو تاريخية و السيسيو ثقافية لنشأة الخطاب الجزائري و تطوره ، محاضرات مقدمة لطلبة الماستر ، جامعة المسيلة 2017، ص23.

شكله البدائي الشفوي، مما أدى إلى فقدان النصوص المسرحية، ويؤكد على ظهوره خلال القرن السابع عشر ويقول "رشيد بن شنب": "أن القراقوز ظهر أيام عروج وخير الدين ذي اللحية الحمراء، وأن المواضيع المتطرق إليها كانت مستمدة من حياة الناس"[1]، والشعب والجماهير.

أهم مميزات المسرح الجزائري باللغة العربية والعامية:

1-الرواد الأوائل للمسرح الجزائري عرفوا الجمهور بالمسرح بالمفهوم الأوروبي، وخلقوا متفرجين ومتتبعين للحركة المسرحية.

2-مسرح استخدام الأسلوب المباشر والتلميحات السياسية بنبذ الاستبداد والمظالم الاجتماعية، والتمييز الذي تعرض له المواطنون من طرف المعمرين والإدارة الفرنسية والمنتخبين المزيفين.

3-حارب العادات الفاسدة والشعوذة والأمراض الاجتماعية، وساهم مساهمة فعالة في تربية وتوجيه المجتمع وتوعيته بالمخاطر المحيطة به.

4-اتخذ من مواضيعه محاربة الشعوذة والانحطاط الخلقي كواجب ملقاة على المسرحيين الأوائل.

5-عبء الجماهير للمطالبة بحقوقهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وحرية الإنسان في التعبير والحياة الكريمة.

6-استخدام المواضيع التراثية والتاريخية والدينية والمقاومتية للمجتمع الجزائري بإيحاءات السياسية.

7-شارك كثير من المبدعين المسرحيين في الثورة المسلحة، وأنشأوا الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، وقاموا بزيارات للدول الأجنبية، من خلالها عرفوا الأمم الأخرى،

[1]-محمد عزيزة : الإسلام و المسرح ، ترجمة دار الرفيق الصبان ،ط2، ص174.

بالمبادئ العليا للثورة الجزائرية مثل الصين والاتحاد السوفياتي والكتلة الاشتراكية سابقا واندونيسيا والكثير من الدول العربية وغيرهم[1]، الكثير.

عاشرا – هندسة الفضاء ومكوناته:

1-تعريف الشخصية:

الشخصية في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي كائن ورقي ألسني، على حد رأي تودوروف[2]، بمعنى أنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها، فيجعل منها كائنا حيا، له آثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي "فهي من ابتكار الخيال يكون لها دور، أو فعل ما، في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة "[3].

ومما لا شك فيه فإن أرسطو يعد أول منظر لفن الدراما، حيث نجده يؤسس في كتابه فن الشعر قواعد الفن المسرحي انطلاقا من مفهوم المحاكاة، كما يشترط في عملية التأسيس هذه ضرورة توافر ستة عناصر أساسية هي: الحبكة والشخصية والفكرة واللغة والموسيقى والغناء، هذا بالإضافة إلى تلك المرئيات المسرحية التي تتعلق بالأبعاد التشخيصية والتجسيدية داخل فضاء المسرح.[4]

ويعرف أرسطو طاليس الشخصية بقوله "هي كافة الخصائص وصفات القائمين بالفعل "[5] الواقعي أو الخيالي.

إن الكاتب المسرحي يهب للشخصية العظيمة الحياة، بفضل الملاحظة والخيال والإبداع والصنعة ... فتكون نابضة بالحياة، وهذا هو سر مهنة الكاتب المسرحي

---

[1]-نور الدين عمرون : المسار المسرحي الجزائري من سنة 1962إلى غاية 2000،شركة باتنيت ،ط1، باتنة ، الجزائر ،2006، ص 141-142.

[2]-عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الادب الجزائري ،مطبعة هومة ، الجزائر ، 2000، ص 157.

[3]-ماري إلياس و حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ،كتبة لبنان ، ناشرون ،ط2، 2006، ص 269.

[4]-محمد فراح ، الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي ، نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي ، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء ، المغرب،ط1، 2006، ص 29.

[5]-عصام الدين أبو العلا ، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ،2007، ص 115.

الأعظم، ومعجزته الكبرى... فهو يصوغ من الكلمات أناسا أكثر واقعية منه معروفين معرفة وثيقة ويعمرون أكثر منه[1]، فالشخصية المسرحية تختلف عن الواقعية (الشخص العادي) وذلك بفضل خصائصها الواقعية والخيالية والجمع بينهما.

أنواع الشخصية:

تنقسم الشخصيات إلى عدة أنواع:

أ-الشخصية الرئيسية: Personnage principale:

وهناك من يطلق عليها اسم الشخصية المحورية، "تتمثل في البطل الذي تتمحور حوله الأحداث في الحكي حيث يجسد في الغالب القوة الفردية، في مواجهتها لقوى معارضة[2]، وتكون هذه الشخصية، تحمل فكرة معينة أو مضمونا معينا، لتكون وسيلة لإيصال رسالة أو طرح رؤيا.

ب-الشخصية المرجعية: Personnage référentiel:

الشخصية المرجعية هي التي سبقت بها المعرفة وبالعالم الذي وجدت فيه كأن تكون شخصية تاريخية معروفة في ثقافة ما، ويحيل توظيف الشخصية المرجعية في العمل القصصي، على تموقع الخطاب في إطار الثقافة المحلية من منظور إيديولوجي، ومن أمثلة الشخصيات المرجعية في الرواية الحديثة، بشخصية نابليون الأول ونابليون الثاني في الرواية الفرنسية، كروايتي: قضية سرية، والثوار الملكيين.[3]

جـ-الشخصية الإشارية: Personnage Déictique :

وتستند مقولة الشخصية الإشارية إلى الحضور الذي يمارسه الروائي أو القارئ في النص السردي أو المسرحي، والشخصية الإشارية مفهوم بالدرجة الأولى موجه إلى الكاتب الذي يتخذ أشكالا تمويهية مختلفة، ولا يمكن نتيجة لذلك حصر هذا الحضور في صيغة

[1] -عز الدين جلاوجي ،النص المسرحي في الأدب الجزائري ، مطبعة هومة الجزائر،2000 ، ص 479.

[2] -بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ص80.

[3] -بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد،ص82.

محددة مثل (أنا) أو (هو) أو شخصية رئيسية[1]، ومن أمثلتها: شخصية عنترة، وشخصية عمر بن الخطاب وهي شخصيات تراثية.

د-الشخصية المتكررة أو الاستذكارية: Personnage anaphone:

وهي تقوم بدور الاستدعاء والتذكير(الاستشهاد بالأسلاف، التكهن بالمستقبل)، من خلال أجزاء ملفوظة متفاوتة الحجم (جمل، كلمات، فقرات).[2]

هـ-الشخصية الثانوية: Personnage secondaire

وهي بمثابة زينة للرواية أو المسرحية، دون أن يكون لها دور فعال، وهي تعطي انطباعا محليا عن البيئة[3]، أي أن دورها أية أنفاس بالمقارنة إلى دور الشخصية الرئيسية.

2-تعريف الحوار :(Dialogue)

إن الحوار الذي يجري بين الناس في واقع الحياة هو الشكل الطبيعي للخطاب البشري[4]، وهو في العمل الفني: الحديث الذي تتبادله الشخصيات، ولأهميته أعتبرت المسرحية في الحوار لأنه الأساس الذي تبنى عليه، أو هو على حد قول راشيل كروثورس: "هذا الشيء السحري الذي يعد الزهرة المنقحة لكل ما في المسرحية من عناصر"[5]، كما عد مميزا للمسرحية عن غيرها من الأجناس التي تقوم على السرد.

يعد الحوار في المسرح عملية تواصل بين طرفين أي شخصيتين في المسرحية مقروءة أو ممثلة، إلا أن هذا التواصل يأخذ نطاقا أوسع حيث يتشظى ليصل إلى الجمع بين الكاتب ومتلقيه الذين يتعددون ابتداءا من القارئ إلى المشاهد.

3-شروط الحوار المسرحي وأهميته:

---

[1] -بوعلي كحال، معجم مصلحات السرد، ص85.

[2] -بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، ص82.

[3] -محية حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية في الرواية العربية، ص35.

[4] -عمر بلخير : تحليل الخطاب في ضوء النظرية التداولية ،ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ص 58.

[5] -روجوميسفيلد ، فن الكتاب المسرحي ، ترجمة : دريني خشبة ، مكتبة النهضة ، مصر 1964، ص 217.

على الرغم من أن الحوار يشبه المحادثة في الحياة العادية إلا أنه يختلف عنها جوهريا ويرتقي عليها، فهو اقتصادي ودلالي دائما ولا مجال للاعتباطية فيه[1]، ومركز منتقى ومهذب، وله غاية محددة أي انه درامي ينمو ويتوالد، من نقطة إلى نقطة، وهذا النمو والتوالد هو السلاح الرئيسي في يد الكاتب لنمو الحكاية، وهذا النمو والتوالد يجب أن يتم بسرعة ودون توقف حتى يستوفي الكاتب كل أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية القصيرة المتاحة له[2].

ويسهم في كل سطر في الحوار في تطوير الشخصية، وفي السير قدما بعلاقة الشخصية بالحبكة والعقدة، ويكون ملائما للشخصية، فلا يسمح الكاتب للشخصية بأن تقول شيئا لا يتناسب وطبيعتها الذاتية فلا يمكن أن ننتظر من الشخصيات أن تعبر عن مشاعرها، أو تصدر عن آراء ليست مشاعرها ولا آراءها هي بالذات.[3]

يقول كروتروس: "إن الحوار العظيم يلقي الضوء على الشخصيات كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة"[4].

كما لا يجوز للحوار أن يطول ويركز على طرح الأفكار وتحليلها بحيث يقل أو ينعدم الفعل المسرحي فلا يتطور الحدث ويسكن الصراع.[5]

كما يجب في الحوار أن تخضع الكلمات للتنويع فيبرز صوت كل شخصية في تفرده، ويبرز ما بين الشخصيات في تباينها، وأن يكون مساعد المثل على الإلقاء، بالابتعاد عن الحروف التي لا تتلاءم مع النطق، وأن يكون رشيقا وذا إيقاع جميل فطول

---

[1]-ماري إلياس و حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ،مكتبة لبنان، ناشرون، 2006، ص 175.

[2]-فرحات بلبل ، النص المسرحي ، الكلمة و الفعل ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا ، 2003، ص 105.

[3]-رجوم بيسيفيلد ، فن الكتاب المسرحي ،تر: دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر،1964، ص 223.

[4]م بيسفيلد ،فن الكتاب المسرحي، ص 218.-رجو

[5]-فرحات بلبل ، النص المسرحي ، الكلمة و الفعل ، ص 113.

الجملة أو المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى، والجمل التي ليس فيها إيقاع موسيقي جميل لا تفتن المتلقي"[1]، ولا تجذبه.

4-وظائف الحوار:

أ-الوظائف الفعلية: وهي المرتبطة برواية الفعل على الخشبة، أورواية الفعل خارج الخشبة، باستحضار ما هو خاص أو حاضر، وما هو مستقبل.

ب-وظائف كشفية: عبر الكشف عن الشخصية في كل أبعادها، والكشف عن المكان والزمان.

جـ-وظائف توجيهية: كالحكمة التي قصد بها الكاتب توجيه المتلقي، أو كالغنائية والخطابية في الحوار.

د-وظائف جمالية: بمعنى التأثيرفي المتلقي من خلال شعرية اللغة، وجمالية الصورة والخيال، وهو جانب مهم في المسرحية.

وما يميز الحوار عن الإرشادات الإخراجية هو أن الكاتب يعلن نفسه كصاحب الخطاب في الإرشادات الإخراجية بينما يختفي وراء الشخصيات في الحوار"[2].

أحد عشر-مفهوم المكان المسرحي: (lieu théatral)

حين الحديث عن المكان المسرحي تعترضنا جملة من المصطلحات التي يجب الوقوف عندها والتعرف على أشهرها: المكان المسرحي، الفضاء المسرحي والفضاء الدرامي، وهناك مصطلحات أخرى تقترب من الأولى وتتصل بها ومنها: الموضع، الحيز، الركح، الخشبة، الديكور، الإضاءة، السينوغرافيا وغيرها.

فالمكان المسرحي هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي، وهو ذو طبيعة مركبة لأنه يرتبط بالواقع من جهة، وبالمتخيل من جهة أخرى.[3]

---

[1]-عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، ط3، دار العودة ، بيروت، لبنان،1982، ص 13.

[2]-ماري إلياس ، و حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، ط2، مكتبة لبنان ، ناشرون،2006 ،ص 175.

[3]-ماري إلياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي ،ط2، مكتبة لبنان ، ناشرون،2006 ، ص 473.

كما تطلق تسمية المكان على "الموضع المتخيل الذي تجرى فيه الأحداث والذي تحدده إرشادات الإخراجية ويسمى مكان الحدث، ينقل إلى الخشبة ماديا بعلامات تدرك بالحواس ومنها الديكور"[1]، فـ" المكان هو التجسيد الدرامي المادي، لكنه الساكن للأفكار والأحداث وأما البشر أو الأبطال فهم التجسيد المادي الحيوي للدراما"[2]، ويسمى أيضا المكان الركحي، وهو المكان المادي الملموس الذي يشاهده الجمهور في العرض المسرحي، ويمكن التعامل مع هذا المكان باعتباره دالا يملك مدلولا ويحيل على مرجع غائب هو المكان الدرامي"[3].

وللمكان بعده النفسي داخل النص، وداخل الصورة الشعرية إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقائدية التي ترتبط بالمكان ولا تفارقه، حتى أننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه أو ما يرتبط به.[4]

إن المكان كيفما كان هو جوهري تتميز به المسرحية لما له من دور جوهري فيها فهو أول ما تتلقاه من علامات على الخشبة، وأول شيء يقرأ في النص المسرحي[5]، هو"التجسد الدرامي المادي الساكن بالأفكار والأحداث، ويزودنا بمعلومات عن الغائب فوق المنصة (العالم المرجعي) بهدف إكساب الوهم ثقله الواقعي"[6].

إن الإحساس العميق بالمكان هو الذي يلعب دورا خطيرا في تفجير الدراما حيويا ويعطي العين متعة المعرفة المرئية ذات الدلالات الهادفة، وكلما فقد ذلك الإحساس عمقه، تحول المكان إلى مجرد أبعاد هندسية وباردة[7].

---

[1]-ماري إلياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي ،ص434.

[2]-وليد إخلاصي ، لوحة المسرح الناقصة ، أبحاث و مقالات في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا ، 1997، ص 134.

[3]-محمد التهامي العماري ، مدخل القراءة، الفرجة المسرحية ، دار الأمان ، المغرب ،2006، ص 68.

[4]-مدحت الجبار ، البحث عن النص في المسرح العربي ، ط2، دار النشر للجامعات المصرية ، ص 211.

[5]-عمر بلخير ، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ط1، منشورات الاختلاف ،ص09.

[6]-عصام الدين ابو العلا ، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ،2007، ص 176.

[7]-وليد إخلاصي ، لوحة المسرح الناقصة ، أبحاث و مقالات في المسرح ، ص 135.

ولأهمية المكان رآه البعض، "واحدا من أبطال المسرح الحقيقيين والفعالين"[1]، ففي حالة قراءة النص الدرامي "يشكل المكان جزء من البنى الخيالية الممكنة التي يلمح إليها الحوار، كما تلمح إليها النصوص غير الكلامية"[2].

أما ركحيا فيمكن استحضار المكان بالأنساق السمعية كاللغة والموسيقى والمؤثرات الصوتية... فالخشبة تستطيع الإحالة على أمكنة مختلفة لا تتناسب بالضرورة مع حدودها المادية ومع مظاهرها الملموسة، وذلك بناء على مواضعات فنية وثقافية متعددة ومتباينة.

وهناك تداخل كبير بين المكان والزمان مما جعل أحد الدارسين يقر بأن المكان زماني والزمان مكاني "ليس بمقدورنا إدراك الزمان الدرامي إلا بالمكان"[3]، "فلا مكان بدون زمانه"[4].

اثنا عشر-علاقة الفضاء المسرحي بالمكان المسرحي:

إن مشروع إعادة النظر في المكان المسرحي لم يكن مجرد تمويهات نظرية بل هو مشروع تقني ومادي نبع بالأساس من بداية المغامرة، حيث انتبه المخرج المسرحي **(أندريه أنطوان)**، في نهاية القرن التاسع عشر إلى العوائق التي تمثلها البنية الهندسية للمسرح الإيطالي في تعطيل الرؤية المسرحية ووصولها ناقصة للمتفرج. فبنية القاعة التي يجلس فيها الجمهور تفوق"ثلاثي الجمهور على المشاهدة وعلى مجموع ألف ومائتين متفرج، ستة مائة متفرج (أي ثلاثة مائة على اليمين وثلاثة مائة على اليسار)، لا يمكنه مشاهدة العرض في كلتيه، وليس تنبيه (أندريه أنطوان)، محاكمة المسرح السائد أو بالأحرى قوانين العلبة الإيطالية التي أدت إلى تحنيط الرؤية المسرحية وجعلها فقط في خدمة التظليل السلبي التأثير السلبي على الجمهورلذلك كانت إعادة النظر في المكان المسرحي تطول الرؤية المسرحية وتأخذ مشروع إعادة النظر من خلال:

1-تحويل المكان من الداخل.

---

[1]-وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، ص137.

[2]-عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم ، ص 178.

[3]-مدحت الجبار ، البحث عن النص في المسرح العربي ، ص 211.

[4]-محمد التهامي العماري ، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ، ص 11.

2-إعادة تصور جديد للمكان المسرحي عبر إعادة تصور جديد لهندسته.

3-البحث عن بدائل جديدة تتمثل من الخروج عن المعلم المسرحي إلى فضاءات جديدة.[1]

وعليه فإن المكان المسرحي هو الموضوع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس، وبذلك يتميز عن الفضاء وهو الفراغ الذي يحيط بالعناصر المادية، والمكان هو أحد العناصر الأساسية للمسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي لكونه مرتبط بالوقائع (مكان العرض المسرحي) من جهة وبالمتخيل (مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة) من جهة أخرى[2]، ونستطيع أن نجعل الفرق بين المكان المسرحي والفضاء المسرحي في النقاط الآتية:

-المكان المسرحي=الموضوع/ الحيز/ مادي يمكن إدراكه بالحواس، وهو من العناصر الضرورية للمسرح وتحقيق العرض كونه واقعيا وتحسينيا ومعا.

-أما الفضاء يساوي الفراغ وهو يحيط بالعناصر المادية.

[1] -زيد سالم سليمان، مجلة كليات الأدب، العدد95، ص426.

[2] -زيد سالم سليمان: مجلة كلية الآداب، العدد 95. ص427.

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لهندسة تشكلات الفضاء في مسرحية "أمغار والحسناء"

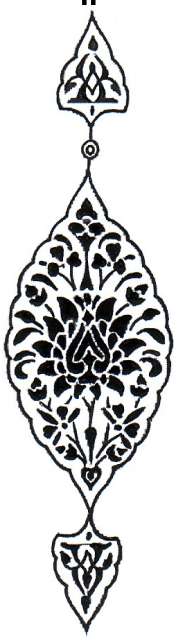
–قراءة في العنوان مسرحية "أمغار والحسناء":

أولا – هندسة فضاء الزمن ودلالته النفسية في المسرحية.

ثانيا – هندسة فضاء المكان ودلالته النفسية في المسرحية.

ثالثا – هندسة فضاء الشخصيات ودلالته النفسية في المسرحية.

رابعا – أنواع الفضاءات وتداخلاتها ودلالاتها النفسية



قراءة في العنوان: "أمغار والحسناء".

إنّ سيميائية العنوان هي أول عتبة نصية تقرأ، وتجذب القارئ أو تُنفِّره من قراءة ما بالداخل، فإن كان العنوان حسن الاختيار نجح العمل في مقروئيته، وإن لم يحسن الاختيار تقل المقروئية أو تنعدم، والعنوان يتعدد بتعدد التخصص، وحتى التخصص في التخصص كما يعد العنوان وسيلة تسويق وترويج عند أهل الاقتصاد والتجارة، والعنوان في حقيقته عبارة عن صور أو عن تتابعية لغوية قد تكون صوتا أو أصواتا أو حرفا أو حروفا أو كلمة أو جملة أو نصا، أو يكون مفردا أو مركبا وفي هذه المسرحية جاء العنوان من كلمتين وبينهما أداة عطف وربط بالواو، ورسمت الكلمتان على هيئة اسمية **(أمغار)** و**(الحسناء)** وإعراب هذا العنوان خبر ومعطوف على خبر لمبتدأ محذوف تقديره **(هذا)** أي هذا أمغار، وقد يجوز هذا أمغار وهذه الحسناء **(التذكير والتأنيث فقط)**، كما يعرب مضافا إليه لمبتدأ أو خبر محذوفين تقديرهما **(هذه مسرحية)** أمغار والحسناء وهذه التركيبة الاسمية تدل في عرف العربية على الثبات والقرار والتوكيد أكثر من التركيبة الفعلية، ولعل هذا الثبات تمثل في ثبات شخصيتي أمغار والحسناء وعدم تغيير آرائهما مهما حصل من أمر وتغير فضاء زمكان أو تقلب حال، أوقد يكون يوحي بالضد له تماما كأن يكون دالا على عدم ثبات الشخصيتين، ويكون العنوان بهذا حمل دلالتين متضادتين تجعل الفضول المعرفي يزداد لدى القارئ مما يدخله في أغوار النص وأعماقه، كما نلمس دلالة أخرى تمثلت في إضافة الألف واللام **(أل)**إلى الحسناء، فصارت الحسناء، وحسناء هي ممنوعة من الصرف.

أي لا تقبل تنوينا ولا جرا بالكسر، فحسناء المسرحية لا تحمل ذلا ولا هي إمعة بل لها مبادؤها تحيا لأجلها وتموت من أجلها، غير أن إضافة **(أل)** تُغَيّر المعطيات وتمنع الشرطين السابقين فتصبح للتنوين والجر بالكسر تقبل، فربما غيرت الحسناء شيئا من خصوصيتها نتيجة أمرها، كضغط مُورِس عليها أو ظلم تعرضت له، أو لرحيل أَبْعَدَها عن أصلها،... فتغيرت طباعها وآراؤها.

أما عن أمغار وهو الشيخ فجرد من **(أل)** ربما لأن حريته مطلقة بزمكان أو العكس تماما، واختيار الوحدة المعجمية أمغار بدل شيخ فيه دلالة أخرى ترمز إلى أن الشيخ لم يكن هرما مُعَطّلا متعبا ...

بل كان نشطا مغامرا، جريئا ... أو بالضد تماما أو هو على طريقة التهكم على أنه شيخ طاعن هرم لا شجاعة له ولا صبر ولا ولا...

وقد جمع العنوان بين الذكورية والأنثوية أمغار والحسناء بالواو التي تفيد مطلق الجمع بين المتعاطفين ليوحي بأن كل حدث نسوي وإلا حضره ذكر رجل، وكل حدث ذكوري رجولي إلا وحضرته أنثى امرأة.

أو قد يرمز لصراع الذكر مع الأنثى من جهة، وإلى وِدّهما وحبهما من جهة، والدلالة الأولى هي الأقرب، ذلك لأنه جمع بين شيخ وفتاة، فلم يجمع بين فتيات أو عجائز من الفئة العمرية الواحدة أو المتقاربة .... وللعنوان عدة قراءات تتجدد بكل قراءة وزاوية وملابسات.

أولا – فضاء الزمن ودلالته النفسية:

إن الزمن في هذه الحياة هو الذي يتحكم فينا وفي إنجاز مصالحنا وتقسيمها حسبه، فالليل مثلا للسبات والارتياح أما النهار فهو للعمل والاجتهاد...، والزمن في حقيقته غير قابل للارتداد، فقد يعود الحدث ولكن هيهات للزمان أن يعود.

وهذا الزمن يقسم إلى ماض وحاضر ومستقبل، فمنه زمن الاسترجاع، وزمن الآن، وزمن الاستشراف، فكيف جُسِّد الفضاء الزمني في مسرحية أمغار والحسناء.

أ/ زمن الصباح: الذي يعني التفتح والأنوار والخير وبداية أمل جديد وهذا ما جسد في المسرحية حينما شفي الزعيم وهذا ما عرفناه من خلال حواره مع زوجته في اللوحة التاسعة (**... ولكنك في الصباح كنت معافا وشفيت تماما وكأن شيئا لم يكن لا بد أن في الأمر سرا ...**).[1]

وقد أخذ زمن الصباح في هذه المسرحية أشكالا متنوعة بين أمل انتظار وكسر لحظة الفرح في الزمن الذي راح أو ولى ومن هذه الدلالات والأشكال ما يأتي:

جاء في نص المسرحية في اللوحة الأخيرة في محاورة الشبح للزعيم ما نصه " ... بدأ الزعيم ينتحب أرجوك امنحني فرصة أخرى ... (لا يجيبه الشبح) تقدم الشبح من الزعيم وأخرج من كم جلبابه جسما معدنيا جرَّه على الجانب الأيسر من رأسه، ثم مرّره على الجانب الأيمن ... ثم توارى عن الأنظار ... تأوه الزعيم واستلقى ...

الزعيم: آه آآآه بقي كذلك إلى الفجر."[2]

دل هذا الفضاء الزمني (إلى الفجر) على أن معاناة الزعيم بدأت ليلا حينما شرع في التأوه والندم لما لقيه من خبر قرب فناء وانتهاء، لأن الشبح أخبر الزعيم ألا بقاء له

[1] –ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص 14.

[2]–ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء، ص 40.

بعدما تفشى السر، وهذه الإخبارية (الإعلامية) جعلت التأوه لا ينتهي لقرب من ينتهي حتى أنه أوصل تأوهه إلى الفجر _ إلى الفجر دلالة على انتهاء الغاية الزمنية _ وتمثلت هذه التأوهية في اسم فعل مضارع التي جاءت في اللوحة الأخيرة (آآه...)[1]التي تعني التوجع والتحسر.

-بل إن وقت الليل حتى إلى الفجر كان إيذانا بأفول زعيم القبيلة.

جاء الليل يحمل دلالة أخرى هي سابقة لأختها تحمل في طياتها بذور نهاية الزعيم وملكه، وكان هذا على لسان العراف حينما استشرف بقدوم أمر خطير يلم بالقبيلة فيقضي على خيرة فرسانها، ومرده إلى شفاء زعيم القبيلة وهذا ما ذكر في اللوحة الرابعة:

العراف: الأمر خطير والمصاب الذي سيأتينا خطير ...

الشيخ 1: ما الذي تهذي به ... أيها العراف البائس.

الشيخ 2: ها قد زال الخطر وانبلج الفجر بشفاء زعيمنا ... الذي كتبت له حياة ثانية ولا أحد يعلم كيف ؟؟.

العراف: ذاك هو السر الذي قد يقضي على القبيلة ... فشفاء الزعيم قد يجر علينا وبالا ...[2]

ونستشف من هذا النص أن الليل إلى الفجر كذلك أنبأ بسر هو أعظم من خوف الليل وعسعسته ألا وهو أن شفاء زعيم القبيلة يلاحقه شقاء وبلاء، يعود على القبيلة وأهلها بالسلب وهذا الشفاء كان بتدخل قوى خارجية خارقة تمثلت في الشبح، ونستطيع القول إن الليل واقترانه بالفجر جعل الزعيم ينتابه الشك في انتهاء لحظاته الجميلة وقدوم لحظته التعيسة.

[1] -ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار والحسناء، ص40.

[2] -ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار والحسناء، ص6-7.

وقد أخذ فضاء الليل شحنة معنوية أخرى جمعت بين البهاء والفرح من جهة والمكر والخداع من جهة أخرى، حيث كان زعيم القبيلة في هذا الليل في أبهى حلة والحسان يغنين حوله وأعذب الألحان، ونغمات أصوات تُطِرب أذنه وتسعد قلبه .....وهذا في بداية الليل .....

غير أن نائب الزعيم كان يخفي وراء هذه المشهدية الطربية خدعة مخدعية أي إن نائب الزعيم أخذ بأخر جارية من أجل إستمالة الزعيم والإيقاع به معها في المخدع وهذا ما تجسده اللوحة الثالثة والخامسة.

"نائب زعيم القبيلة، شكرا أيها الرجال شكرا شكرا على حرصكم ولكن الزعيم هو الذي سيختار بنفسه ... ليعد الجميع إلى بيوتهم ... وسنلتقي ليلا لنحتفل مجددا ولكن هذه المرة ليختار زعيمنا فتاته على إيقاع تاهيجالت وأنغام الحسناء"[1].

نائب زعيم القبيلة: لتتقدم أخر الحسناوات للرقص أمام الزعيم (يتحدث نائب رئيس القبيلة إلى زعيم القبيلة ركز جيدا أيها الزعيم هن أحلى وأبهى أبكار القبيلة انتق بعناية وحرص ما يروقك منهن ... ولكنني أجد آخرهن أعرق سلالة وأكثر جمالا).

(ينتهي المشهد باصطحاب آخرهن من قبل زعيم القبيلة إلى مخدعه)[2].

وجاء في معنىالليل بالتأنيث (البارحة) لتحمل هي كذلك دلالة شؤم وخيبة وعار حينما عرفت فيها الزوجة سر الزعيم، غير أنها عبرت بزمن مضى تمثل في كلمة (قبل) السابقة للوحدة المكتفية بذاتها (البارحة) وهذا في الحوارية التي جاءت بينهما.

" **الزعيم: لا تتكلمي أصمتي أنا فقط من يتحدث... هل اكتشفت سري هذا من قبل ....**

" **الزوجة: ليس قبل البارحة يا سيدي ومنذ ذاك وأنا مكبلة ومكممة ...**

[1]–ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 6.

[2]–ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء، ص8.

" الزعيم: تعلمين ما سيحدث الآن .... عليك آن تختاري بين حلين أحلاهما مر إما أن أقتلك أو اقطع لسانك حتى لا تفشي سري.[1]

وأتى الليل في اللوحة الأخيرة من المسرحية بهمه وأحزانه ورعبه على شخص الزعيم عندما جاءه الشبح بأصواته المرعبة المتهكمة المعلنة بالموت الحتمي للزعيم لإفشائه السر.

"الزعيم ملتزما الصمت وكأنه كان ينتظر شيئا ما ... خفوت في الإضاءة دلالة على حلول الليل ...يسمع خشخشة أو حفيفا.

" الزعيم: من هناك؟؟؟؟؟

" الشبح: ومن غيري سيأتيك زائرا ...

" الزعيم: أرجوك سامحني .....لم يكن بوسعي فعل شيء بوجود تلك المغنية الجنية

الشبح الرسول: الجنية لم تكن سوى اختبارا لصبرك ومدى قدرتك على الحفاظ على عهدك

" الزعيم: ولكن ... ولكن ؟؟

الشبح الرسول: ولكن ماذا؟؟ لم تكن على قدر المسؤولية ولم تقدر العطايا التي منحتها لك ولم تحسن التصرف ...لذا فمصيرك ...

الشبح الرسول: مصيرك الفناء لا البقاء ...[2]

زمن المساء: الدلالة التي تحملها كلمة مساء في الحياة عامة هي انتهاء النهار بأفراحه واقراحه وإقبال الليل بأفراحه وأحزانه كذلك فالمساء وقت فيصلي بين نور وظلام

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 34.

[2]-ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، 39- 40

ضحى ودجى ...وقد ذكر المساء في القرآن الكريم في عدة مواطن كقوله تعالى: **[فَسُبْحَانَ اللَّهِ حِينَ تُمْسُونَ وَحِينَ تُصْبِحُونَ] سورة الروم ، الآية 17.**

وذكر بمرادفاته أيضا مثل قوله تعالى**[وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ] سورة آل عمران، الآية41.**

وهذا الوقت الذي يعد قنطرة أو جسرا بين قطبين في شكل طباق إيهامي قد يحمل دلالة النهار ويحولها إلى الليل أو العكس أو قد يواجهها في بعضهما، وقد تكون دلالته التمييزية الخاصة به دون سواه.

وتصور المساء في عدة طرائق في هذه المسرحية منها خاصة إيحاؤه بأمر جلل تعلق بين ما يقوله العراف وبين ما يسمعه الزعيم من هذا العراف، وهو تداول أن السبب الذي وراء موت الشجعان والفرسان ما هو إلا شفاء الزعيم، وهذا الخبر والنبأ جعل الزعيم يتوجس خيفة ويتحذر حاشيته إن لم يأتوه بالعراف مساء يرده عما يفتريه _ حسب رأي الزعيم_ فمثل بهذه الانتظارية (الاستشرافية) المساء قلقا لا يكاد ينقطع من قبل الزعيم.

ويقال إن هذا الزمن (المساء) أخذ استشرافية بعيدة عميقة على الرغم من أن وقته سيصل بعد سويعات لأن المساء لم يبق وقتا وفقط، بل صار نفسا تحدث الزعيم في كل دقيقة ولحظة وثلث مما زاد في الإحساس بان الوقت لن يصل. وهذا دائما على شخصية الزعيم وما يؤكد ذلك نهاية اللوحة الثامنة وبداية اللوحة التاسعة:

" **الزعيم: إلي بهذا العراف الخرف أريده في مجلسي هذا المساء وإلا كان حسابكم عسير**"[1]

[1]–ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 12

" الزعيم وهو مطرق برأسه يفكر محدثا نفسه:ما الذي يقصده العراف الخرف يا ترى؟؟؟ وما الذي يرمي إليه ؟؟ ... هل هي مكيدة لأحذ الزعامة مني ام ماذا ؟؟ هل ... ؟؟؟ يا ويلي ويا سواد ليلي ؟؟." ...[1]

فالدلالة المكثفة حول فضاء الليل والصباح والمساء هي دلالة وصمة عار وفناء وخراب ودمار تعلقت بشخصية الزعيم كما هو معلن به في المسرحية وشاهد، أما ماعدا الزعيم فمثلت هذه الفضائية الليل والصباح والمساء في دلالة عكسية ضدية تمثلت في القضاء على هذا العار والدمار والخراب، وراقصت البقاء وناشدته.

والأحداث في هذه المسرحية من حيث الاسترجاعية والحاضر والإستشرافية كانت متعددة منها:

1-الاسترجاع (الاستحضار):

ونلمسه من خلال المحادثة بين نائب زعيم القبيلة وزوجة زعيم القبيلة في اللوحة الثالثة عشر:

"نائب زعيم القبيلة: ولعلها تؤكد لك أن سبب البلاء يكمن في الشفاء ....

نائب زعيم القبيلة:أولم تتمكني من معرفة أي شيء لحد الآن ؟؟

زوجة زعيم القبيلة: لا يا ابن العم فقد حاولت ولكنه صعب المراس ...

وقد ازداد قلقه منذ شاعت نبوءة العراف ... وأصبح لا يطيق حديثا"[2].

فالزوجة حينما سألها النائب في لحظة (الآن) فأجابته بـ لا واسترجعت ما حدث معها والزعيم لتنقل الملتقى إلى ما دار بينهما وبين الزعيم وذلك من خلال قولها "لا يا ابن

[1]-ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار والحسناء،ص 12.

[2]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 26.

العم فقد حاولت ولكنه صعب المراس ... ومن أمثلة الاسترجاع كذلك ما جاء على لسان نائب الزعيم في اللوحة السابعة عشر وقت تحاور الشيوخ.

فقال "الشيخ 1: لعلك ستؤكد ما قلناه أن السر في الغناء ...

الشيخ 2: بل لعله سيؤكد زعمنا أن السر في الحسناء، وليس في الغناء ...

الشيخ 3: وماذا عن الشفاء (يرمقه الزعيم بنظرة تحمل الكثير من الحنق).

نائب الزعيم: ... (لقد حسم الأمر بهذا الشأن فالشفاء مسبعد)" [1]

" فعبارة لقد حسم الأمر " قيلت في زمن الحضور،زمن التحاور غير أن الظاهر كان قد حصل والاستحضار،نائب الزعيم في زمن الآن، ليذهب الشك ويدفع نظرة الزعيم المتحملقة التي غطاؤها الحنق والعناء فلو سئلنا لماذا أتى بالماضي في زمن نجيب لأن الماضي أقوى في تحقيق الدلالة، فلو عبر له مثلا لأن الأمر ينحسم أو قد يحسم، أو يحسم لأنتاب الزعيم الشك والريب فيما يحول بين المشايخ من ناحية ونائب الزعيم من ناحية والعراف من ناحية أخرى.

كما قد نستبطن دلالة نفسية لهذا الاسترجاع تمثلت في يقين نائب الزعيم بسبب موت الشجعان، غير أنه تورى بعبارته هاته لينتهي الحوار الذي قد يكشف السر للزعيم إن تواصل الكلام.

[1]-ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار والحسناء،ص 36.

02 – الاستشراف:

ومن نماذجه في المسرحية نذكر ما جاء في اللوحة الثالثة حينما قال نائب زعيم القبيلة...وسنلتقي ليلا لنحتفل مجددا ولكن هذه المرة ليختار زعيمنا فتاته على إيقاع تاهيجالت وأنغام الحسناء."[1]

وهذه الاستشرافية حملت سيحل، وذلك بخداع الزعيم والإيقاع به في بستان الملذات ومتابعة الأهواء ومراقصته الأحزان (الأشجان) وجاء الاستشراف في اللوحة الثالثة عشر في قول العراف لزوجة الزعيم " ...ولكن دعيني أستنطق أحجاري مجددا علها تجود عليببعض ما أخفته عني النجوم في المرات السابقة "[2].

فهذا الطلب كان في زمن حاضر وانتقل لاستباق حدث، وهو استنطاق الأحجار في المستقبل "غير أن هذا المستقبل كان قريبا"ومفاد هذا الاستشراف حفظ البقاء للعراف حين تكليمه لحجارته واستنطاقها لعلها توحي سبب آخر لمقتل الشجعان غير الشفاء ومن نماذجه ما جاء في اللوحة الخامسة عشر.

"الزعيم متوجها بكلامه لنائبه وبقية الشيوخ: ينبغي أن نضع حدا لهذا الأمر ...سنقف على الوضع بأنفسنا لقد أرسلت أحد غلماني لحضور جلسة طرب وانس ...لنكتشف من خلالها سر هذه المرأة.

يومئ الجميع: سمعا وطاعة أيها الزعيم ...

يتدخل نائب زعيم القبيلة: فحال القبيلة أيها الزعيم يزداد سوءا بعد سوء، فبعد موت الفرسان وسقوطهم أصبح العبيد الأشداء يختفون، لا بد من الإسراع بإيجاد حل لهذه المعضلة الكبرى فلسنا ندرى ما هو آت ...

[1] –ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص 06.

[2] –ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار والحسناء،ص 26

الشيخ 1: إي والله لم نعد ندري ما سيأتي ...."[1]

ومؤدى هذا النص المسرحي إن الاستشراف كان في مفردتي، سنقف وسيأتي، ولنكتشف فالأول كان على لسان الزعيم الذي صار يحرص حرصا شديدا على معرفة السبب الذي طال القبيلة، وكان في هذه المرة متمثلا في إرساله لأحد غلمانه قصد التجسس على الحسناء من خلال حضور جلسة طرب وأنس في نظرة استطلاعية اكتشافية، بل وأكدها بفعل مرادف تقريبا (سنقف –سنكتشف)، وهذا التكرار والتوكيد إلا لتأزم حالة الزعيم بعد إفشاء السر.

أما عن فحوى قول الشيخ فكان شبيها بالضد لما سبق لان النظرة المستقبلية عنده انعدمت ولم يعد يدري ما يخفيه ستار فضاء الزمن القادم.

ونذكر أيضا في الاستشراف ما نصه:

" قال الزعيم مستنكرا: تريد أن نأتيك بالحسناء الغريبة موثوقة اليدين والرجلين؟ ما الذي تريد أن تفعله بنا؟ ماذا ستقول القبائل.

عن هذا العار؟ وكيف سنحتمل أشعار الهجاء ؟؟؟

العراف: الخوف من العار هو الذي سيهلككم."[2]

فهذا الاستشراف عطل في موت الحسناء والقضاء عليها وزاد للمسرحية بعدا تشويقيا صراعيا آخر بامتداد الأحداث وتصارع الشخصيات، فلو قضي على الحسناء لانتهى دورها في المسرحية، حصل العار كما قال العراف لأنه يعرف براءة الحسناء.

الزعيم: هل زرت أهلك اليوم ... كيف حالهم؟

الزوجة: هم بخير يقبلون الأيادي ويسلمون عليك كثيرا.

[1] –ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص30

[2]–ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 32

ينزع ثيابه تحاول مساعدته

يشرع في نزع الغطاء الذي يوضع على الرأس."[1]

نلحظ أن هذا الترتيب جاءت كل أفعاله مضارعة إضافة إلى ظرف (اليوم)، غير أن فعلا واحدا جاء بصيغة الماضي في زمن الحاضر وهو (زرت)، وجميع هذه الحاضرية تدل على كلام بينهما في لحظة الآنية غير أنه سيأخذ منحى آخر مستقبليا وهو مدار الأمر من المسرحية، فالزوج بدأ تساؤلاته في الزمن المضارع والزوجة أجابت في المضارع كذلك وكان حوارا عاديا أسريا حميما، غير أن ما جاء بعد هذا الكلام غيَّر مجرى معنى الكلام وذلك حينما حاولت الزوجة أن تساعد زوجها في نزع الغطاء.

" الزوجة: دعني أساعدك فأنت متعب من أمور القبيلة وانشغالات أهلها ...

(وهي تنزع ذاك الغطاء إذ بها ترى قرونا مدببة من الفضة على رأس الزعيم ... تصيح يا ويلي ما هذا؟

الزعيم: ماذا ماذا هناك ؟؟؟

الزوجة: ألديك قرون.

الزعيم: ما الذي تهذين به يا إمرأة ؟؟؟!!!

يتحسس الزعيم رأسه فيجد قرنان صغيران مدببان من الفضة ويصيح هو الآخر متذكرا ما قاله الشيخ ...

الزعيم: يا إلهي هذا هو السر الذي لا ينبغي لأحد أن يعرفه ... زمن الحاضر: الحاضر هو الذي يدل على وقت الآنية واللحظية.

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 28

" **وزمن المضارعية وهو ما دل على وقوع حدث مقترن بزمن يصلح للحال والاستقبال**" [1]

وزمن الحاضر يعبر عنه بالفعل المضارع غالبا كما يعبر عنه بوحدات لغوية أخرى تتمثل في الظروف مثل ظرف (الآن – اليوم – اللحظة ...)

ومن نماذجه في المسرحية يذكر:

زمن اليوم: وهذا ما وجد في اللوحة الثالثة عشر من خلال قول نائب زعيم القبيلة حينما استدار إلى زوجة الزعيم وقال لها :

" **أولم تتمكني من معرفة أي شيء إلى حد الآن ؟؟**"[2]

من فالفعل المضارع المجزوم بلم والظرف "الآن" دلا على أن هذا الحدث، حدث في زمن اللحظة الحاضرة؟ أي إن هذا الاستفهام حصل لحظة حوار زوجة زعيم القبيلة ونائب الزعيم حينما زارا العراف في بيته وكان فحوى هذا الخطاب بحث الأسباب الحقيقة لموت الشجعان، ويمكن أن نستشف دلالة من زمن الحاضر أن أمر مقتل الشجعان أصبح حديث أي لحظة يعيشها أي فرد من القبيلة ولم تفارق هذه المشهدية _ مقتل الشجعان _ عقل وقلب أي قاطن بالقبيلة.

ومن زمن الحاضر أيضا في المسرحية ما جاء اللوحة الرابعة عشر من خلال زعيم القبيلة:

وزوجته " يدخل الزعيم ترحب به الزوجة يسألها:

إلى زوجته شزرا "[3]

زوجته وكأنها قرأت أفكاره: أنا زوجتك يا مولاي ولا يمكن أن أبوح بأسرارك ....

[1]–صبيح التميمي : هداية السالك إلى ألفية إبن مالك ج 1 ،ط 2 ،تصوير وسحبدار البحث ، قسنطينة ، الجزائر 1990، ص 26.

[2]–ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 26

[3]–ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 28-29

الزعيم: استحلفك بما هو عزيز عليك أن تكتمي سري ولا تفشي بعهدي ...

الزوجة: إن الحمقاء فقط من تثرثر بحرم المخدع وحرمة الفراش ...سأجلب لك بعض الماء يا سيدي ..." [1].

فبعد نزع الغطاء نزرع السر وكشف وجل الأفعال في هذا المقطع جاءت بهيئة المضارع مما يجعلنا نطمئن إلى دلالة وهي أن السر يبقى في زمن اللحظة ولا يبقى متسترا، بل إنه سوف يخرج إلى ما وراء مخدعهما.ليصلإلى الخارج، لأن من دلالة الفعل المضارع إلى جانب الحال والحاضر والمستقبل، وكذلك التجدد والاستمرار.

ويمكن أن نستنتج من النص الأول دلالة تحويله، فالزوج يسأل زوجته بالماضي ليعرف الحاضر أما هي فتجاوزت الماضي والحاضر وعبرتهما لتصل إلى المستقبل الذي ينبئ بنهاية الزعيم الحتمية وهذا ما يصوره السطر الآتي:

" **الزعيم: هل زرت اهلك اليوم ...كيف حالهم** " [2]

وقد ورد زمن الحاضر كثيرا في هذه المسرحية إلى جانب ما ذكر، ومنه أيضا ما جاء في اللوحة السادسة عشر في حوار آخر:

الزوجة: تومئ برأسها بالإيجاب ...

الزعيم:لماذا ذهبت إلى الحسناء ...

الزوجة: لا شيء تسامرت معها فقط ...

الزعيم:أتسخرين مني أريد إجابة محددة...

[1]-ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار والحسناء،ص 28

[2]-ليلى بن عائشة :مسرحية أمغار والحسناء، ص 28

الزوجة: سألتها عن ما الذي جاء بها فأخبرتني بقصة حبها التي جعلتها رهينة الحل والترحال منذ قتل حبيبها

الزعيم: وتخالين أني سأصدقك ...

الزوجة: ولم لا ..."[1]

فخلاصة القول في هذا الزمن الحاضر في المسرحية إنه أعطى بعدا تشاؤميا للزوج وكذلك فرق بين زوجين،وجعل صراعات بينهما أقل ما يقال عنها أنها هدميه تآمرية أسرية.

ونلمس تيمه أخرى لزمن الحاضر رأس أمرها الخلاص والنجاة لشخصية الزوجة وذلك حينما تدخلت الجارية لأنقاضها وهذا ما جاء في اللوحة نفسها في الأخير.

" في تلك الأثناء تدخل الجارية وتخلص سيدتها زوجة الزعيم وينتهي المشهد"[2]

ثانيا-هندسة فضاء المكان في المسرحية من حيث الانفتاح والانغلاق ودلالته النفسية.

إن المكان له دلالات نفسية على الشخصيات وما يعتريها من أمور نفسية قد تكون حلوة أو مرة لأن المكان يرتبط بالإنسان أيمّا ارتباط وثيق الصلة به،وهذا ما وجدناه مثلا في الشعر الجاهلي من خلال البكاء على الطلل ورسم الدار مثلما كان مع امرئ القيس حينما قال في مطلع قصيدته:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[3]

وقد كان هذا الطلل مشاعا في العصر الجاهلي فكيف كان المكان في مسرحية أمغار والحسناء، وما هي أبعاده النفسية؟

[1] -ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء، ص 33

[2] -ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء،ص 35

[3] -ديوان امر القيس، دار صادر بيروت، لبنان، دت، ص29-38.

1-مجلس الزعيم من حيث الانفتاح والانغلاق ودلالته النفسية:

في المتعارف عليه أن مجلس الزعيم هو المكان الذي يجتمع فيه الزعيم وحاشيته من وزراء وأمراء ليتناقشوا أحوال قبيلتهم ويتباحثوا فيما يخدم مصالحها جمعاء من سياسة واقتصاد وتجارة وأحوال المجتمع ...وكذلك استقبال الوفود من القبائل والعشائر الأخرى.

فترى حينا بعد حين إلّا ويحدث اجتماع إما لقدوم مسرة أو حدوث مضرة، وكلمة مجلس مأخوذة من الجلوس، والقعود فلا تراه واقفا.

أما عن الدلالة التي حملها مجلس الزعيم في هذه المسرحية فقد تنوعت وتباينت، حيث كان هذا المجلس للتشاور والتحادث بين زعيم القبيلة ونائبه ومشايخها، غير أن هذا الأمر غير معلن (غير مصرح به).

فنجد في بداية العرض المسرحي قد انطلقت من حال وهو مرض زعيم القبيلة ولزومه فراش المرض.

أما عن المجلس (مجلس زعيم القبيلة) فبدأ ذكره إشارة في اللوحة الخامسة من المسرحية، التي كانت تمثل مشهدا استعراضيا غنائيا، طربيا،احتفالا، واحتفاء بشفاء الزعيم، فهنا مثل المجلس جوا جميلا رائعا ملؤه البهاء والحسن، والرقص، والغناء، غير أن الذي يلمس في هذه الطربية (الجو الطربي)، أو في هذا الفضاء توحي بأن مكيدة ستحدث وهي الإيقاع بزعيم القبيلة من خلال استمالته بصوت المغنية الحسناء، ومن كن معها من القانيات والحسناوات وهذا ما نلاحظه في اللوحة الخامسة.

{تنطفئ الإضاءة لتضيء على مشهد الاحتفال والزعيم في أبهى حلة والحسان يرقصن على أنغام المغنية لاستمالته}.

نائب زعيم القبيلة ينادي: لتتقدم آخر الحسناوات للرقص أمام الزعيم **(يتحدث نائب رئيس القبيلة إلى زعيم القبيلة ركزجيداأيها الزعيم هن أحلى وأبهى أبكار القبيلة انتق بعناية وحرص ما يروقك منهن....ولكنني أجد آخرهن أعرق سلالة وأكثر جمالا)...**[1]

كما انتهى هذا المجلس بمصاحبة زعيم القبيلة لآخر راقصة إلى مخدعه وهذا ما يبينه النص الآتي: **(ينتهي المشهد باصطحاب آخرهن من قبل زعيم القبيلة إلى مخدعه)**[2].

- من مشهد مجلس الزعيم أيضا ما ذكر في اللوحة الثامنة:

{ شيخ 1: ينبغي أن ندق ناقوس الخطر أيها الزعيم ..

شيخ 2: لقد فقدنا أشجع وأحسن فرساننا الذين يذودون عن القبيلة.

شيخ 3: من لنا بعدهم ليحمي القبيلة من عدوان القبائل الأخرى.

شيخ 1: إنهم يسقطون الواحد تلوى الآخر بعد أن يدخلوا في غيبوبة إنه لأمر غريب ومحير.

الزعيم: وماذا قال الحكماء ؟!.

شيخ 2: لقد عجز الجميع عن فك اللغز ومعرفة السبب؟

الزعيم: ما السر في سقوط شجعاننا ؟؟

شيخ 3: لعل السر في الماء.

شيخ 2 : لا لا لا لا لا أعتقد لو كان كذلك لأصابنا جميعا.

شيخ 1: بل السر في الغناء ....

[1]- ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 8

[2]- ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 08

الزعيم : في الغناء !!! ما هذا الهراء الذي أسمعه أليس بينكم رجل رشيد ؟؟

شيخ 2: إنه محق أيها الزعيم، ولكن ربما كان السر في الحسناء وليس الغناء.

شيخ 1: ولعل السر في الشفاء }.[1]

وعليه فهذا المجلس دل على دق ناقوس الخطر. وهو موت فرسان القبيلة وشجعانها– فكان المجلس بذلك في شكل حوارات وتساؤلات وتوقعات للأسباب التي أدت إلى هلاك هؤلاء (الفرسان) إلى أن ينطق الشيخ رقم واحد ويقول ولعل السر في الشفاء إلى هنا أصبح المكان دالا على امتعاض زعيم القبيلة وانتفاضته بسؤال مردد لأي شفاء ؟؟؟ أي شفاء ؟؟؟ وهنا تحدث الأزمة التي بنيت عليها المسرحية (الصراع).

ففضائية المجلس في أصلها مغلقة غير إن ما دار فيها من حوادث تتعدى ذلك. بل وتتعدى أسوار المجلس لتنتقل إلى الحياة خارج المجلس ومنه نستشف أن فضاء مكان مجلس الزعيم يمثل في أصله الراحة، والهدوء، والاطمئنان غير أنه بسماع ذلك الخبر أصبح يدل على الخوف، والهلع، والجزع.

ولم يتوقف المجلس على هذه الدلالة بل أصبح مكانا لضرب مواعيد التهديد خاصة في أوقات المساء، وهذا ما قاله الزعيم لحاشيته في اللوحة الثامنة **{إلي بهذا العراف الخرف أريده في مجلسي وإلا كان حسابكم عسيرا ينصرف الرجال ويعود الزعيم إلى بيته ..}**[2]

ومن دلالات فضاء المجلس أيضا ما حدث في المساء بين زعيم القبيلة والعراف والحكماء الأربعة، حيث كان المجلس في وهلته الأولى ذا دلالة ترحيبية عنوانها كرم الضيافة،ثم تحول إلى مشهد سمته سوء الظن والغضب من الزعيم والتخفي بما قالته

[1] ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء، ص10 .

[2] –ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء، ص 12

الحجارة من قبل العراف، لأن العراف أَوْمَأ بأن قتل الشجعان كان مداره شفاء الزعيم وهذا ما جاء في اللوحة العاشرة.

{العراف: السلام على زعيم القبيلة وحكمائها ... احترامي وتقديري لكم جميعا...[1]}

الحكماء: أهلا بك أهلا ...

الزعيم: أهلا بعراف القبيلة (يشير إلى أحد العلماء للقيام بواجب الضيافة ويبادر الغلام بتقديم الشاي للعراف).

الزعيم: أنت على علم كما الجميع بالأمر الجلل الذي حل بقبيلتنا فرسانها وشجعانها الذين يتساقطون الواحد تلو الآخر... بماذا تنبئك أحجارك؟؟ ما السر خلف هذا الموت الذي فجعنا ..؟؟

يطرق العراف برأسه برهة من الزمن دون أن يجيب... ينظر الحكماء إلى بعضهم بعضا ... ويقوم الزعيم من مكانه متوجها إلى العراف.

الزعيم: ما بالك لا تجيب عن سؤالي أيها العراف ...

العراف: لأن جوابي قد يغضبكم سيدي ...

الزعيم: إذا ما تناهى إلى سمعنا صحيح، فأنت تشكك في طبيعة شفائنا ....[2]

العراف: معاذ الله سيدي أنت زعيمنا وتاج رؤوسنا ... لم أتنبأ يوما إلا بما قرأته أحجاري وأنبأتني به البلورة...[3]

---

[1] – ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ،ص 15.

[2] – ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 15-16

[3] – ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ،ص 18

ويتحول في هذا المجلس ذاته جزم العراف إلى ريب حيث حذر من الحسناء وشاركها السبب في مقتل الشجعان في اللوحة العاشرة في قول العراف ..

العراف: "إن أحجاري تحذر من الحسناء وصوتها...ولا أخفيكم سرا أن وجودها هنا ليس بريئا ... رغم أن الأمور لم تبدوا لي جلية إلا أن في وجودها ما يريب....مما جعل الزعيم يتنفس الصعداء".[1]مرحا.

وهناك دلالة أخرى للمجلس وهي اجتماع الزعيم بنائبه وشيوخه الثلاثة حول تدارس وبحث السبب الحقيقي الذي تخفيه الحسناء لكي يبعد الزعيم الشبهات الموجهة إليه في اللوحة الخامسة عشر: "**يجتمع الزعيم بنائبه والشيوخ ليقفوا على حقيقة ما تخفيه الحسناء وكأنه يريد أن يبعد أي شبهة** ".[2]

2-بيت العراف:

في بيت العراف أصلا نجد بعض الطقوس وبعض البخور، والقلادات وبعض التمائم والأحجار وكل ما يتعلق بالشعوذة ... فبيت العراف هو ملتقى للأرواح الشريرة التي تتدخل في شؤون الناس والعراف هو رجل يكتسب هيئة من خلال تأثيره في الآخرين خوفا ولما يمارسه من طقوس وتوقعات وتنبؤات مستقبلية، حتى إن بعض الناس يعتقد بأن العراف هو الذي يغير له تاريخه، سواء من الإساءة إلى الإحسان أو من الإحسان إلى الإساءة.

وبالعودة إلى الفضاء المكاني لبيت العراف نجده في هذه المسرحية قد أخذ دلالات متنوعة، متعددة، ولعل أقرب دلالة هي دلالة كيفية الخلاص من الشر الذي طارد أهل القبيلة، وهو موت شجعانها وفرسانها، فاجتمع عنده (مشايخ القبيلة وزعيمها) لكي يبحثوا

[1] -ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 30

[2] -ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص30.

السبب الحقيقي لما آلت إليه القبيلة ومن كان وراء هذا السبب أهو شفاء الزعيم حقيقة أم سحر الحسناء، وعذوبة غنائها وصوتها الشجي أم الماء.

فبيت العراف أصبح مزارا لمناقشة تعدد الرؤى في مقتل الشجعان، وبهذا أستطيع القول إن في فضاء بيت العراف لتحول، حيث تحول من بيت عاد في بنائه، مليء بالطقوس التي فحواها الشعوذة إلى بيت يبحث فيه عن الاستقرار، والوقار، والسكينة.

وقد جمع بيت العراف بين الهمهمات والحركات وكذلك السكنات وهذا ما جسدته اللوحة السابعة عشر:

- { المكان بيت العراف

- يدخل الجميع إلى بيت العراف.

الزعيم : ماذا وراءك أيها العراف؟

الشيخ 1 : لعلك ستؤكد ما قلناه أن السر في الغناء.

الشيخ 2: بل لعله سيؤكد زعمنا أن السر في الحسناء، وليس في الغناء.

الشيخ 3: وماذا عن الشفاء.

العراف : ... يقوم بحرث التراث بعود (الطالح) طلح مسنن، ثم رسم على الأرض رموزا غامضة رمى أحجارا ... محا رموزه ثم جمع أحجاره وقال اسمحولي أن أنحاز إلى الفريق الذي يزعم أن السر في الحسناء في الخلوة مع الحسناء، وليس الغناء.}[1]

وخلاصة القول إن فضائية بيت العراف في أصلها مغلقة غير أن ما دار فيها من حوادث تقدر ذلك، تنقلنا إلى الحياة خارجه، لينفتح هذا المكان على العالم الخارجي.

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 36

3-الضريح:

هو مكان مغلق ويوحي بالشر والظلم والظلام وفقدان الأمل كما يوحي بالشؤم والحزن والفناء ولكن هنا في هذا المشهد شهد حزنا أعمق وعذابا أكبر وفناء أشد حيث ستعاقب الحسناء بجزاء ما عملته أنفاسها بل ويكون بالحجارة من جنس العمل وهذا ما أتى في النص الآتي من المسرحية:

{ العراف : إذا آمنتم قبلكم أن الأضرحة أخذت أنبل أبطالنا هي من صنع أنفاسها فليس لها إلا أن تلاقي نفس الجزاء، بأن نضع لها ضريحا من الحجارة.[1]

الشيخ : هل تريد أن ترجمها ؟}

إلا أن بعض الأضرحة تمثل راحة لمن هم أحياء لأنهم تخلصوا من شرير أو ظالم أو خائن للعهد ومخلف للوعد؟ وبهذا أصبح الضريح ذا وجهين وجه نعمة للأحياء(أهل القبيلة)، ووجه نقمة للميت.

كما نلاحظ دلالة أخرى للضريح على أنه رمز للتقوى والصلاح، ومكان التماس البركة والخير والدعاء المستجاب، وطلب العون، والحماية، والقوة، والأمان، وتأمين حاجة الغرباء، وعابري السبيل،وإبداء التكافل الاجتماعي والتقرب إلى الله عن طريق الولي الصالح، الذي يزار للتبرك.

4-الخيمة:

هي في الأصل مكانمن حيث بنائه وهندسته صغير لكن يطلع على الكثير، وهي تعني الهدوء والستر والغطاء، فكانت مرة للصراع من خلال قدوم الزعيم والشيوخ إلى خيمة الحسناء ليقفوا على حقيقة ما تخفيه الحسناء والسر وراء موت الشجعان وهذا ما نلاحظه في النص الآتي من خلال ما جسدته اللوحة الخامسة عشر.

[1]-ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار والحسناء، ص36.

{الحسناء: أجل أرجوا أن تفصحوا عما جئتم لأجله.

الزعيم: لا شيء غير الطرب والأنس.

الحسناء: لا يبدوا أنكم استحسنتم ما غنيت ولا أنصتم إليه فكل منكم كان شارد الذهن.

يتدخل نائب الزعيم: في الحقيقة أصبت فيما ظننت ... فقد أتينا لأمر آخر.

الحسناء: السر وراء موت الشجعان أليس كذلك.

نائب الزعيم: أصبت[1]}

وفي بعض المرات أصبحت الخيمة مكانا للتجسس والاطلاع على أخبار الحسناء من خلال ما فعلته زوجة الزعيم مع الحسناء التي كانت تسعى إلى الكشف عنحقيقة موت الفرسان وهذا ما نلاحظه في اللوحة الحادية عشرة:

{زوجة زعيم القبيلة : هلا سمحت لي بسؤال ؟؟؟

الحسناء: بالطبع سيدتي .

زوجة زعيم القبيلة: الجميع في القبيلة يقولون أنك ربما خلف موت فرسان القبيلة وشجعانها، فصوتك الساحر وجمالك الأخاذ وراء ذلك، فمنذ وصلت إلى هنا ... ونحن نفجع في أنبل فرسانها وأشجعهم ... وكل يوم وعدد الأضرحة في تزايد [2]}...

وفي هذه المسرحية أخذت تيمة الخيمة بعدا آخر تمثل في بعد الطرب والغناء والسمر واللهو والفرج، وأشجان الألحان ونغمات الموسيقى وإيقاعات الإنشاد ومن أمثلته ما جاء في النص المسرحي الآتي:

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص32.

[2]- ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص31.

{ الحسناء في مخدعها تغني وقد التفت بها الجواري والقانيات يرددن خلفها .... تحت إيقاعات تارقيةجميلة .

(تبدأ الحسناء مع جواريها في تحضير أنفسهن)

ويبدأ الطرب والغناء قبل وصول الجميع } .

كما أخذت الخيمة دلالة أخرى كالأصالة والتراث، ومن أهم فضاءات الخيمة ورموزها أنها رمز للحرمة والحياء والحشمة فهي تضم الحريم وتحتوي أسرار الأسرة وأهم مقوماتها فهي ترتبط ارتباط وثيق بالتنظيم الاجتماعي والعائلي للأسرة والعشيرة.

5-المخدع:

يمثل المخدع مكانا للراحة والأنس والمتعة والطرب والفرح والسرور بيد أن المخدع أخذ دلالات متنوعة متعددة وحتى متباينة أحيانا في هذه المسرحية، وارتبط بثلاث شخصيات الزعيم وزوجته في مخدع، والحسناء في مخدع ومن هذه الدلالات ما يأتي:

أ-مخدع الزعيم وزوجته:

كان في بدايته يمثل الراحة والاطمئنان والأمان والاستقرار الزوجي بل وكان مصدرا لذهاب الحزن وارتياح الزعيم من الأعباء التي تواجهه خارج البيت، وذلك بفضل ما كانت تقوم به زوجته من واجبات تجاهه كالترويح عنه وتصبيره، وهذا ما لاحظناه في النص الآتي:

{ الزوجة : هون عليك يا عزيزي ...}

{ الزوجة : (في غنج ودلالة) أنا رهن إشارتك يا مولاي ... ولكن فكر في ما هو آت .. فلكي تواجه العراف وغيره ينبغي أن نتسلح بالحكمة .. أنا زوجتك ومخبأ أسرارك} .

{الزوجة : دعني أساعدك فأنت متعب من أمور القبيلة وانشغالات أهلها } .

إلا أن هذا المخدع تحول إلى مصدر بؤس وقلق وكل شر قادم أو حاضر وهذا حينما كشف سر الزعيم من طرف زوجته وهو رؤية العلامة التي كانت على رأسه (القرنان) وهذا ما جاء في النص المسرحي الآتي:

الزوجة : ...(وهي تنتزع الغطاء إذ بها ترى قرونا مدببة من الفضة على رأس الزعيم ... تصيح يا ويلي ما هذا ؟

الزعيم : ماذا ماذا هناك ؟؟؟

الزوجة : ألديك قرون ؟

الزعيم : ما الذي تهذين به يا إمرأة ؟؟؟!!!.

الزوجة : أقسم أنني أقول الحقيقة لديك قرنان ... !!![1]

{ زوجة الزعيم : أتعلمين أن زوجي لديه قرون من فضة ...}[2]

ب-مخدع الحسناء:

أما بالنسبة لمخدع الحسناء، فلقد كان مكانا للطرب والأنس والراحة وهذا ما تبنته اللوحة الحادي عشرة.

{ الحسناء في مخدعها تغني وقد التفت بها الجواري والقانيات يرددن خلفها .. تحت إيقاعات تارقية جميلة ...} .[3]

كما أصبح محمل شك عند أهل القبيلة لأنها كانت تدخل الشجعان سرا إلى مخدعها وكانت تسحرهم فيقتلوا وهذا ما جاء في النص الآتي في اللوحة العاشرة:

---

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 28

[2]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص 38

[3]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء، ص 20

{الشيخ 1: وربما نفثت سمومك في أفواههم .. وهم يرتشفون شفتيك فقد رأى غلماننا الفرسان يدخلون خلسة إلى خيمتك .}[1]

6-الحفرة:

هي مكان ضيق في الأصل ولكن بفعل الرجم أصبحت مكانا واسعا بحضور جمع غفير من نساء القبيلة ودليل ذلك ما جاء في النص المسرحي الآتي في اللوحة الثامنة عشر:

{ يظهر المشهد مجموعة من النساء وهي تقيد الحسناء وتضعها في حفرة بجانب الأضرحة التي ووري فيها الفرسان ، وتبدأ زوجة الزعيم برجمها بالحجارة } .[2]

علاقة الرجم بالدين:

الرجم هو عقوبة في شريعة الإسلام وتكون سبب اقتراف ذنب ما ومن هذه الذنوب التي تستدعي الرجم ذنب الزنا أو ترك الصلاة مثلا. فالرجم هو عقوبة في حق المذنب جراء ما صنع، وهي في ثوب تأديب للإنسان على سوء عمله، والرجم في العرف الاجتماعي من أقوى العقوبات كونه متعلق بالجانبين المادي والمعنوي، والمعنوي أكثر مما يزيد الجرح عمقا والنفس حزنا وفي مسرحية.

أمغار والحسناء وجدنا الرجم كان عقوبة لشخصية (الحسناء) حينما رميت في الحفرة على أنها قاتلة الشجعان، أي أنها قتلت رمز القبيلة في القوة والشجاعة والآباء، فلم يكن غير الرجم عقوبة لها لما تركته في النفوس من حزن عميق خاصة على أزواج الشجعان وأولادهم.

[1]- ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء، ص 32

[2]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء، ص 38

وقد جمعت بين الانفتاح والانغلاق، فالانفتاح بالنسبة إلى القبيلة وأفرادها لتخلصهم منها والانغلاق بالنسبة للحسناء لأنها بؤرة فناء.

ثالثا – هندسة فضاء الشخصية ودلالته النفسية في المسرحية:

تعد الشخصية هي عمود ارتكاز أي عمل مسرحي حيث إنها المؤثر والمتأثر في الآن نفسه، فهي متأثرة بالزمكان ومؤثرة في سير الأحداث، تتأثر بالزمكان قد يكون من التفاؤل إلى التشاؤم أو العكس، أو من الحل أو الترحال أو العكس، أو من التعاسة إلى السعادة أو العكس، أو من الضيق إلى الوساعة أو العكس،أما تأثيرها في سير الأحداث وتسارعها، فإن الأحداث لا تكون إلا بفعل الشخصيات وتصارعها وتلاحمها في ما بينهما من وهذه اللحمة أو الصراعية تؤدي إلى مسار وأفق قد يطول أو يقصر يساعد في تطور العمل المسرحي وتوالي الأحداث والمشاهدة، فكيف ساهمت شخصيات المسرحية في بناء فضائها؟ وكيف كانت أبعادها من حيث المتخيل والواقع وتشاؤمها وتفاؤلها؟

1-شخصية زعيم القبيلة:

شخصية بطلة، وهو محور المسرحية الذي دارت حوله الأحداث ذو حنكة لما كان يخفي السر (السر وراء شفائه) وذلك من خلال حواره مع زوجته في النص الآتي:

{الزوجة: كيف شفيت يا مولاي؟؟ شفاؤك محير حقا !!! ... فقد تناقل الجميع خبر موتك الذي كان مؤكدا ... ولكنك في الصباح كنت معافى وشفيت تماما وكأن شيئا لم يكن لا بد أن في الأمر سرا..

الزعيم (مرتبكا) : سرا لا وجود لأي سر في ذلك ، ... هي مشيئة الخالق ... ولكن دعينا من كل هذا .. أود فقط أن أمتع خاطري وأكحل عيوني بهذا الجمال الأخاذ}[1]،

[1]- ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 14

وهو شخصية متعددة الأدوار والأطوار فيجعل العقاب مكان العقاب وذلك لما عاقب زوجته بتكبيلها وتهديدها إما بقطع لسانها أو قتلها وهذا ما جاء في النص الآتي:

{ الزعيم : تعلمين ما سيحدث الآن ... عليك أن تختاري بين حلين أحلاهما مر إما أن أقتلك أو أقطع لسانك حتى لا تفشي سري ...} .[1]

{ تظهر زوجة زعيم القبيلة مكبلة بالحبال ومكممة الفم ...}.[2]

وكان سريع التصرف وذلك لما أمر بحضور العراف الذي أنبأهم بالسر، الصبر خاصة في الحوارات.

له تبديل للأدوار سواء من زعيم أو من ضعيف حينما كان يتوسل الشبح وذلك من خلال النص الآتي:

{ بدأ الزعيم : ينتحب أرجوك امنحني فرصة أخرى ...(لا يجيبه الشبح) } .[3]

وأدى النهاية الحتمية للزعيم

وشخصية الزعيم أخذت أبعادا عدة مع ذاته ومع القبيلة ومع الزوجة، فمع الذات كان مطمئنا في بداية خصوصا بعدما ابتسم له القدر وأهدى له الشفاء وفاز بالحياة الأبدية من خلال الختم الذي وضع على جبينه وعودة الأفراح والأمل والبهجة إلى حياته من خلال اختياره لأحلى وأبهى الأبكار وهذا ما تجسده اللوحة الثانية من خلال قول :

{الشبح:سوف أختم على رأسك علامة ، فالفوز بالحياة لا يكون إلا بهذه العلامة التي تميزك عن غيرك من المخلوقات الزائلة فأهنأ بالبقاء والخلود ...}

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 14

[2]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء، ص 33

[3]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص 40

(مشهد الاحتفال بنجاة الزعيم وقد تماثل للشفاء بأعجوبة ورقصات وأهازيج تارقية).[1]

ثم سرعان ما تحول هذا الاطمئنان إلى اضطراب وذلك من خلال المصاب الذي حل بالقبيلة وهو موت شجعانها وفرسانها وهذا ما نلحظه في قول شيخ 2: **{لقد فقدنا أشجع وأحسن فرساننا الذين يذودون عن القبيلة}** .[2]

وهذا المصاب شكل لغزا عجز الجميع عن فكه، ومعرفة السر والسبب وراء سقوطهم فتضاربت حوله الآراء وتعددت، فهناك من يرد هذا المصاب إلى الحسناء وغنائها وهناك من رده إلى الماء وبعض الآخر ربطه بشفاء الزعيم وهذا ما نلحظه في اللوحة الثامنة من خلال الجلسة التحاورية بين زعيم القبيلة ومشائخها:

{ الزعيم : ما السر إذا في سقوط شجعاننا ؟؟

شيخ 3 : لعل السر في الماء .

شيخ 2 : لا لا لا لا لا أعتقد لو كان كذلك لأصابنا جميعا .

شيخ 1 : بل السر في الغناء ....

الزعيم : في الغناء !!! ما هذا الهراء الذي أسمعه أليس بينكم رجل رشيد ؟؟

شيخ 2 : إنه محق أيها الزعيم ، ولكن ربما كان السر في الحسناء وليس الغناء .

شيخ 1 : ولعل السر في الشفاء }.[3]

وفي خضم هذا الاضطراب ما زاد الطين بله كثرة الشكوك والتنبؤات التي تحوم حول لغز شفاء الزعيم التي بدأت تزيل الغبار عن الحقيقة مما زاد من مخاوف الزعيم وقلقه إزاء معرفة السر ومع زوجته كانت علاقتهما علاقة عادية يسودها الحب والود

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء، ص 03 . 04

[2]-ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار والحسناء، ص 10

[3]- ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار والحسناء، ص 11

والطمأنينة والولاء إلى أن رأت القرنين على جبينه فأخذت العلاقة منحى آخر يحمل في ثناياه كثيرا من الاضطراب الممزوج بالخوف،وعدم الثقة – خوف الزعيم من إفشاء سره الذي يكون سببا في موته .

الزعيم مع قبيلته:

كانت علاقته في البداية علاقة متينة ووطيدة يسودها الحب والاحترام، كما أنها كانت علاقة مبنية على التشاور حينما كان يجمعهم في قصره في كل نازلة وفي كل أمر يحل بالقبيلة خيرا أو شرا،أما في باطنه وفي خفاياه كان يتستر وراء أمر عظيم جلل تمثل في خداعهم حيث كان في علاقة سرية مع الشبح الذي رسم على جبينه تلكم العلامة التي تمنحه الحياة الأبدية بل وتحمله حياة ما بعدها ممات وهذا ما جلي في اللوحة:

قول الشبح:{نعم سوف أختم على رأسك علامة، فالفوز بالحياة الأبدية لا يكون إلا بهذه العلامة التي تميزك عن غيرك من المخلوقات الزائلة فأهنأ بالبقاء والخلود}.[1]

وأراد الزعيم من خلال هذه المؤامرة أن لايتنقل الملك لغيره ويبقى هو متفردا إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، لهذا نستطيع القول إن زعيم القبيلة لا يحب أحدا من أبناء عشيرته ولا يأمل في أن يصل أي كان منهم إلى الملك ويبقى وحده خالدا مخلدا في تزعم القبيلة.

كما تظهر على شخصية الزعيم أنها شخصية الزعيم أنها شخصية يطبعها التشاؤم في بداية الأمر وذلك لما استسلم ويئس من شفائه ولكن لما أتاه الرسول الشبح حاملا له شفائه اصطبغت شخصيته بصبغة التفاؤل لعودة الأمل والحياة من جديد.

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 03.

02-زوجة الزعيم:

هي حسناء من الحسناوات، كانت جميلة وذات حسن وبهاء وجمال أخاذ وهذا ما عبر عنه الزعيم من خلال قوله في اللوحة التاسعة من خلال النص الأتي:

" **الزعيم مأخوذ بجمالها وكأنه يراها لأول مرة** "[1]

" **أود فقط أن أمتع ناظري....وأكحل عيوني بهذا الجمال الأخاذ** "[2]

في البداية كانت تتظاهر بالإخلاص والوفاء لزوجها من خلال تصبيره ومساندته والتهوين عليه وهذا ما جاء في النص الآتي في اللوحة:

" **الزوجة: هون عليك يا عزيزي ...**"[3]

" **الزوجة ... أنا رهن إشارتك**

أنا زوجتك ومخبأ أسرارك ....

الزوجة (وهي تظهر الطاعة): حاضر ...لا تغضب يا مولاي أنا أفكر "[4] **في مصلحتك لا أكثر .....**

لكن فيباطنها كانت تخفي عكس الذي تبديه لأنها كانت كاذبة خائنة خانت زوجها وتأمرت مع قريبها ضده وأفشت سره وثرثرت بحرم المخدع وحرمة الفراش وهذا ما يظهر في اللوحة الثالثة عشر من خلال قوله:

" **نائب الزعيم: أولم تتمكني من معرفة أي شيء إلى حد الآن؟؟**

زوجة زعيم القبيلة:لا يا بن العم فقد حاولت ولكنه صعب المراس .....

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 12

[2]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص 14

[3]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص 13

[4]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص 14

نائب زعيم القبيلة:ينبغي أن تحاولي فالوقت ليس لصالحنا وإن انكشف أمرك إنهار كل شيء "

زوجة زعيم القبيلة:سأسعى لذلك سأسعى ...."[1]

03-الرسول الشبح:

هو رسول خير وبشير تفاؤل أتى بمعجزة شفاء زعيم القبيلة من خلال ختم علامة الحياة الأبدية التي وضعها على جبينه والمشروط بكتم الوعد، ويظهر هذا من خلال النص الآتي في اللوحة الثانية:

" نعم سوف أختم على رأسك علامة فالفوز بالحياة الأبدية لا يكون إلا بهذه العلامة التي تميزك عن غيرك بالمخلوقات الزائلة فأهنأ بالخلود...".[2]

كما نلاحظ في حوار الشيخ مع الزعيم إصراره على أن يكون شديد الحرص على كتم هذا السر، كما نجد نبرة تهديد ووعيد له جراء إفشائه لهذا السرمن خلال قوله:

" قال الرسول الشبح: حذاري ان تقع عين الخلق على ختم العهد ...

الرسول الشبح (مواصلا كلامه): وأعلم أن العين وجدت لترى وإذا رأت انتقل البلاغ إلى اللسان، وإذا بلغ اللسان فإن السر ضاع، والنبأ عم ... فاحترس لأن مولاي لا يرحم من خان عهدا ..."[3]

وفي النهاية ترى أن الشبح تحول من بشير تفاؤل إلى نذير تشاؤم لأنه قهر الزعيم ولم يسمعيستجب لتوسله لأنه أخلف العهد ولم يكن على قدر من المسؤولية فلم يسامحه وكان سببا في موته من خلال:

قول الرسول الشبح" ... لم تكن على قدر من المسؤولية ولم تقدر العطايا التي منحت لك ... ولم تحسن التصرف ... لذا فمصيرك.

---

[1] -ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص 26

[2] -ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص 03

[3] -ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص 03-04

الزعيم: مصيري ماذا ...؟؟؟

الرسول الشبح: مصيرك الفناء لا البقاء.

بدأ الزعيم: ينتحب أرجوك امنحني فرصة أخرى...(لا يجيبه الشبح) .

تقدم الشبح من الزعيم وأخرج من كمه حليا به جسما معدنيا جره على الجانب الأيسر من رأسه، ثم مرره على الجانب الأيسر ... ثم توارى عن الأنظار تأوه الزعيم واستلقى...!

الزعيم: آه آآآه بقي كذلك إلى الفجر.

وحينما تقدمت إليه زوجته ومن معها من الشيوخ وجدوه ميتا وتلمسوا رأسه فلم يجدوا قرونا.."[1]

04-نائب زعيم القبيلة:

هو مستشار الزعيم كان يُظهر له الولاء والمحبة والتودد من خلال قوله:نائب الزعيم (وكأنه يكسب ود الزعيم) لقد حسم الأمر بهذا الشأن فالشفاء مستبعد "[2] غير أن هذا الولاء والحب كان ظاهريا ولكن في باطنه كان يسعى إلى زرع البلبلة وسط أفراد القبيلة لأنه كان يعتزم أخذ مكان الزعيم وخاصة بعد شفائه غير المتوقع وذلك من خلال تآمره مع زوجة الزعيم ويظهر هذا من خلال:

قول نائب زعيم القبيلة:" أولم تتمكني من معرفة أي شيء إلى حد الآن ؟؟؟

زوجة زعيم القبيلة: لا يا ابن العم فقد حاولت ولكنه صعب المراس ... وقد ازداد قلقه منذ شاعت نبوءة العراف ...

نائب زعيم القبيلة: ينبغي لأن تحاولي فالوقت ليس لصالحنا وإن انكشف أمرك انهار كل شيء".[3]

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص 40.

[2]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص 36

[3]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء،ص 26

05-الحسناء:

هي في ظاهرها أميرة من قبائل الأهقار، ذات حسن وبهاء وجمال، لها صوت شجي وعذب يسحر الألباب، لها أصل ومنبت شريف وهذا ما تؤكده اللوحة الحادية عشر من خلال ما قالته زوجة زعيم القبيلة... ولكنك السيدة حسب ما يتحدث به الجميع... فقد جمعت مع البهاء والحسن وعذوبة الصوت عراقة الأصل وشرف المنبت ... فقد قيل أنكأميرة من قبائل الأهقار".[1]

جاءت لتشاركهم فرحة شفاء الزعيم، وهذا يتضح من خلال النص الآتي:

..." **لقد جاءت لتشاركنا أفراحنا بشفاء زعيمنا ...**"[2]

كانت تتظاهر بالبراءة والنزاهة ولكنها في حقيقة الأمر هي جنية وجودها كان مقترنا ومرتبطا بشفاء الزعيم وهذا ما جاء في النص الآتي في اللوحة الأخيرة:

" **الشبح الرسول: الجنية لم تكن سوى اختبار الصبر ومدى قدرتك على الحفاظ على عهدك.**"[3]

كما أنها كانت المسؤولة عن قبض ضريبة الشفاء وهي قتل فرسان وشجعان القبيلة.

كما نلاحظ تناصا بين حادثة الحسناء حينما رمي بها في الحفرة مع سيدنا يوسف عليه السلام، حينما رماه إخوته في الجب (البئر)،ومؤدى هذا التناص أن السبب رمي الحسناء في الحفرة هو الظن السيئ بها وبأعمالها، حيث توقع أهل القبيلة منها أن مقتل الشجعان كان بسببها، فأرادوا الانتقام على طريقتهم، وهي حفر حفرة لها ومحاولة رجمها فكان لهم ذلك.

أما عن قصة سيدنا يوسف عليه السلام فتلتقي مع هذه القصة في كثير من الحوادث، وتختلف في أخرى، فسبب رمي يوسف عليه السلام في غيابة الجب هو الحسد

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 20

[2]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 19

[3]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء 40

من لدن إخوته، لفرط أبيه في حبه أكثر من إخوته، والحسناء رجمت لسوء التوقع (سبب في مقتل الشجعان) فبقتلها ينتفي اتهام الزعيم، ويوسف عليه السلام رمي به لسوء التوقع عند إخوته(حب يعقوب عليه السلام ليوسف عليه السلام)،كما جاء في القرآن الكريم، وستطيع أن نلخص هذه التناصية في الرسم الآتي:

تناص حادثة الحسناء مع قصة سيدنا يوسف عليه السلام:

يوسف عليه السلام	**الحسناء**
-الحسد (من طرف إخوته)	-الحسد (من طرف أهل القبيلة ونسائها)
-سوء التوقع	-سوء التوقع.
-الخداع والكيد	-الخداع والكيد
↓	↓
الرمي في الجب	الرمي في الحفرة
خوفا وتوقعا أنه ينزع محبة إخوته من أبيهم وتؤول إلى أخيهم يوسف عليه السلام وحده.	خوفا وتوقعا أن ملك الزعيم ينزع ويؤول إلى غيره.
غير أن يوسف عليه السلام كتبت له النجاة رغم الكيد، ونجاته حولته فيما بعد إلى وزير، حيث إنه خرج من حياة العامة إلى حياة الخاصة	غير أن الحسناء حدثت لها النجاة رغم مكر أهل القبيلة بها، إلا أن نجاتها حولتها إلى حية، حيث خرجت من حياة البشرية إلى حياة الأشباح (جنية)

06-العراف:

هو كاهن القبيلة ومن خدمة الزعيم طيلة حياته كان له الدرع الحصين بتنبؤاته التي لم تخطأ يوما ما، يبدو شخصية واثق من خبرته في تنبؤاته متكتم على بعض جوانبها، ذكي، شرد في بعض الأحيان تميز بالحكمة، كما تآمر مع نائب الزعيم وزوجته متردد في بعض الأحيان لحفظ البقاء. وهذا ما جاء في اللوحة العاشرة في قول الشيخ:

"**الشيخ3: لا أخال أن العراف سيفتري على زعيمنا وهو من خدمه طيلة حياته، وكان له الدرع الحصين بتنبؤاته التي لم تخطئ يوما ما، وكانت لنا عونا على الأعداء**"[1].

07-مجموعة من الشيوخ:

هم من حاشية الزعيم وحكماء القبيلة وهم بمنزلة مصدر ومرجع وشورى وحكمة يحكم بحكم خبرتهم في الحياة والتحكم في زمام الأمور، كانوا أوفياء لقبيلتهم وزعيمها وحريصين على مصلحتها ومصلحته، وهذا ما جاء في اللوحة الثانية عشر من خلال التحاورية التي جمعت الشيخ1 مع زعيم القبيلة:

"... **الشيخ1:....ألا ترى أني حريص على مصلحتكم، وما حديثي إلا دليل على وفائي وولائي لكم**"[2]

08-مجموعة نسوة:

يبكينا وينتحبن فقدان شجعان وفرسان القبيلة إشتركن في البكاء والندب، غير أنهناإختلفن في كيفية وصفهن للشجعان فمثلا:

المرأة1: آآآآآآآآآااااااااااااااااااااااااااااااااه يا أنبل وأشجع الفرسان.

المرأة2: أآآآآآآآآآآآآآآآآآاااااااااااااااااااااااه سيد الفرسان لحقت بأصدقائك الشجعان.

المرأة 3: آآآه يا فارسنا المغوار ... من للقبيلة بعدكم.

---

[1] -ليلى بن عائشة ، مسرحية أمغار والحسناء ، ص17.

[2] -ليلى بن عائشة ، مسرحية أمغار والحسناء ، ص24.

المرأة 4: يا للمصاب الذي لا يضاهيه مصاب ... يا للفرسان يا للثكلى منا ... يا للحيارى".[1]

فهنا تعدد الوصف من امرأة لأخرى بين فارس نبيل شجاع تارة وسيد الفرسان تارة وتارة أخرى فارس مغوار.

رابعا – أنواع الفضاءات وتداخلاتها ودلالاتها النفسية في المسرحية :

تجمع هذه المسرحية بين فضاءات عديدة، تعددت بتنوع الحوادث السردية المسرحية ومنها على سبيل التمثيل لا الحصر والتعيين **(الفضاء الاجتماعي، الفضاء الديني، الفضاء الثقافي، الفضاء الفكري، الفضاء الأسطوري، الفضاء البلاغي، والفضاء الصوتي...)**

1.الفضاء الاجتماعي:

وهو الذي يعكس مظاهر الحياة الاجتماعية بكل تقلباتها وحوادثها ومحاسنها ومفاسدها، وما هو جميل فيها، وما يشكل آفاتها... ومن بين هذه المظاهر الحياتية الاجتماعية، إفشاء السر بين الناس، وكذلك مظاهر العقاب بينهم فكلما يخطئ الإنسان يلقعقابا..

أ–إفشاء السر:

لقد جعل الله سبحانه وتعالى لكل من الزوجين حقوقا وواجبات ومن هذه الحقوق حفظ الأسرار الزوجية، فكل من الزوجين أمين على أسرار الآخر، ويجب عليه حفظها وعدم إفشائها، كما أن إفشاءها خيانة حيث يكون السر أمانة، ويكون غدرا بالعهد وعدم وفاء بالوعد. وقد تجلى هذا المظهر بين الزعيم وزوجته، وذلك بعد إفشائها للسر الذي كان يخفيه وهذا ما ذكر في اللوحة السادسة عشر.

[1]–ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ص 09– 10

الزعيم:لا تقسمي اصمتي أنا فقط من يتحدث... هل اكتشفتي سري هذا من قبل.[1]

الزوجة:ليس قبل البارحة سيدي و منذ ذاك و أنا مكبلة مكممة..."[2]

يوحي هذا القول بأن العلاقة الاجتماعية الزوجية بين الزعيم وزوجته لم تكن مبنية على أساس حب ووفاء وثقة، بل كانت سديما من الخداع والمكر الذي سيزيل الزعيم من مكانه ويقتله.

ب/العقاب:

ومن خلال المظهر السابق، وأسبابه، نجم عنه مظهر آخر، تمثل في عقاب الزوج (الزعيم) لزوجته، وكان هذا العقاب في ثوب أمرين أحلاهما مر، وأريحهما قتل أو قطع لسان، وهذا ما جسدته اللوحة السادسة عشر:

"الزعيم: إلام تنظر أيها النائب، زوج يؤدب زوجته لأنها لا تحسن الطاعة ولا تسمع الكلام...دعك من كل هذا أدخل في الموضوع..."[3]

ويبين هذا النص أيضا أن السلطة العقابية بين الزوج والزوجة هي سلطة داخلية، أبانت عن بشاعة زوج تجاه زوجته، وأن لا سماحة ولا رجاء ولا شفقة، حتى وإن كانت هذه أول غلطة لها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لعل عظمة السبب هي التي جعلته ينسى عاطفة الحب والرحمة وينتهج عاطفة البغض والكره والعقاب.

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء ، ص 09-10.

[2]- ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ، ص 34.

[3]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار الحسناء ، ص 34.

2. الفضاء الثقافي:

ونقصد به جميع العادات والتقاليد والطقوس الاحتفالية الخاصة بكل مجتمع، ومن أمثلة ذلك طرائق الاحتفال في الأعياد والمناسبات والأعراس، وما يتبعه من أدب شعبي كذلك، والفلكلور وأنواع الأهازيج وجلسات السمر والطرب والغناء واللهو والوعدات والزردة... ومما ورد في مسرحية "**أمغارو الحسناء**" نذكر الطابع الثقافي الذي تمثل في الرقص والغناء الذي تمارسه الحسناء. وقد ورد في المسرحية في اللوحة الحادية عشر في قول الكاتبة:

"**الحسناء في مخدعها تغني وقد التفت بها الجواري والقانيات يرددن خلفها تحت إيقاعات تارقية جميلة** "[1]

ويرد ذكر الغناء في موطن آخر حينما أتوا للزعيم براقصات يغنين، وقد عكس هذا المشهد اندماج الزعيم في قبيلته، حيث انتقل من مجلس الجد إلى أماكن اللهو والطرب، التي تعكس ثقافة قبيلته، وهذا ما تجسد في اللوحة الخامسة: " **تنطفئ الإضاءة لتضيء على مشهد الاحتفال والزعيم في أبهى حلة والحسان يرقصن على أنغام المغنية الحسناء لاستمالته**"[2]

3. الفضاء الديني:

ونعني به كل ماله علاقة بالدين من إيجاب، وما تعلق به كذلك من منهيات صدقها الناس وآمنوا بها ونسبوها إلى الدين، مثل: السحر والشعوذة والكهنة. وقد جاء في المسرحية ما نسب إلى السحر والكهنة. من خلال شخصية العراف الذي قام بالدور الغيبي المتمثل في تنبؤاته المستقبلية والتي كانت محور الصراع في هذه المسرحية حيث

[1]- ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ، ص 20.

[2]-ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار والحسناء، ص 08.

إن تنبؤاته نقلت أهل القبيلة من حياة الواقع إلى ما وراء الواقع والغيبي، فأصبح همهم تصديق العراف وأحجاره، وتكذيب غيره، وهذا حينما أطلعهم على سر مقتل الشجعان.

وبهذا الاعتقاد الديني ارتقى العراف من درجة الكهنة إلى درجة فاتت الزعامة، والملك فأصبح هو المدبر المستفتي، وهو الذي إليه الرجعى، بل هو المستقبل والمصدر الذي تنبع منه الحياة، حتى صار الزعيم يستدعيه إلى مجلسه، ويذهب إليه أحيانا وهذا ما جاء في نص اللوحة العاشرة:

الشيخ3: "لا أخال أن العراف سيفتري على زعيمنا و هو من خدمه طيلة حياته و كان له الدرع الحصين بتنبؤاته التي لم تخطئ يوما ما و كانت عونا لنا على الأعداء...."[1]

4. الفضاء الصوتي:

ونعني به دلالة الأصوات على المعاني في النص الدرامي، وقد تجلى الفضاء الصوتي في هذا النص في عدة إيقاعات: كالهمهمات والتوجعات والتكرارات وبعض المحسنات كالطباق والجناس والقافية في بعض المقاطع الشعرية... ومن أمثلة ذلك في هذه المسرحية بعض الأصوات التي ما هي بأفعال وما هي بأسماء ومن أمثلة ذلك: **أح احاح**التي أصدرها الزعيم في قوله:

الزعيم يفتح عينيه، وهو لا يكاد يتبين شيئا: من هنالك...؟؟ اح احاح

(يسعل بشدة) ويكرر من هناك ؟؟؟[2]

وقد دلت هذه الأصوات على الحالة المرضية للزعيم التي قد تكون حمى. كما أن هذه الأصوات الحلقية، والتي تخرج من أعماق الحنجرة، تدل على عمق مرض الزعيم.

[1] –ليلى بن عائشة مسرحية أمغار والحسناء، ص17.

[2] –ليلى بن عائشة ، مسرحية أمغار والحسناء، ص3.

كما يمكن أن نستنتج أمرا وهو أن هذه الأصوات صادرة من الإنسان المجروح نفسيا، وهذا ما حصل بالفعل مع الزعيم حينما قال بصوت مبحوح ضعيف: **ولكن ماذا ؟؟؟**

ومن هذه الأصوات أيضا تأوه الزعيم حينما قال:(آآآآآآآآآآآآه) وهذا الصوت يصدر حين الندم وهو بمعنى أتوجع وأتألم، وهو ما جاء في نص اللوحة الأخيرةفي قول الزعيم(**آه آآآآآآآآآآآآه... بقي كذلك غلى الفجر**)[1]

التهليل يدل على الفرح بشيء ما والإعجاب به وتعظيمه...ومن دلالته على الفرح ما جاء في المسرحية (**هلل الجميع بأصوات متباينة...**)[2]

5. الفضاء البلاغي:

الاستعارة:

أ- لغة:

تعد الاستعارة من الأساليب الإنشائية التي كانت محور الدراسات العربية، فهي من أروع ما أنتجته القريحة البشرية في الأساليب حيث يعمل على تورية المعاني الحقيقية، وتصويرها في صور مجازية، وتفتح آفاقا جديدة أما القارئ في القدرة على التعبير عن ما يريده في صبغة تجعل من الكلام حل والعبارة قوي التأثير، مشحونا بالتشويق والقرابة، والاستعارة في اللغة من قولهم "أعار الشيء إعارة" وأعاره: أعطاه إياه عارية واستعار الشيء منه طلب أن يعطيه إياه عارة، وهي في علم البيان: استعمال الكلمة بدلا لأخرى لعلاقة المشابهة مع قرينة دالة على هذا الاستعمال.

[1] -ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص40.

[2] -ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص5.

-اصطلاحا:

عرفها "السكساكي" بقوله: "الاستعارة في الجملة أحد طرفي التشبيه وتريد به بالطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتات للمشبه ما يخص المشبه به".

أقسام الاستعارة:

الاستعارة التصريحية: هي ضرب من المجاز اللغوي، وهي "كلمة أو جملة لمن ستعملها في معناها الحقيقي بل في المعنى المجازي مع قرينة مانعة من إيراد المعنى الحقيقي"، "فإذا ذكر الكلام لفظ المشبه به كانت استعارة تصريحية أو مصرحة".

الاستعارة: هي أن يحذف المشبه به أن نستبقي على لازم من لوازم هي كنى عنه، ثم سنده المشبه به المذكور في الكلام، فإذا ذكر المشبه به فقط وحذف المشبه وأشير إليه بذكر لازمة يسمى تخييلا فالاستعارة تكون كنية.

الأثر البلاغي للاستعارة بنوعيها، أثرها في المعنى:

- توضيح المعنى وتقويته، مع التشخيص المعنوي وبراعة التصوي.

- توكيد المعنى وتوضيحه، مع التجسيد المعنوي، كما أنها تعطي الاتساق والانسجام للنص.

أ . فضاء الاستعارة:

إن فضاء الاستعارة في أي عمل إبداعي، أو أي كلام، يضفي قيمة جمالية وصبغة دلالية، حيث ينطلق أساسا من عملية تركيب بين ما هو حقيقي وما هو غير ذلك (مجازي)، وبين الجامد والمتحرك، فيجمع بينهما في لوحة واحدة، هي أقرب إلى الصواب، وخيط صوابها هو محور التشبيه.

كما تزيد هاته اللوحة المجازية الاستعارية تأثيرا في المتلقي، وتزج به في عالم واقعي، بظفائر خيالية وإضاءات بمنزلة إنارة لروح المعنى. والفضاء الاستعاري في مسرحية " **أمغار والحسناء**" كثير وواسع جدا. ومن هذا الفضاء الاستعاري مثلا قول الكاتبة:"**يأتي صوت من بعيد قائلا:...لأنك استهنت بالقدر... لأنك ابتسمت للظلمة**"[1]في هذه التركيبة استعارة مكنية حيث جعل الصوت بمنزلة الإنسان الناطق القائل وحذف هذا الأخير **(الإنسان)**، وترك لازمة من لوازمه وهو فعل القول والإتيان. وما يمكن أن يستخلص من هذه الفضائية الاستعارية أن هذا الإنسان أو الناطق أو القائل، ليس شخصا عاديا لأن صوته أتى بقوله، وهو اختفى، لعله من الأرواح الشريرة أو الأشباح، بل هو كذلك، وهذا ما تؤكده شخصيات اللوحة التي فيها الرسول الشبح، فلو كان الشبح إنسانا عاديا لقال يأتي صوت شبح من بعيد قائلا..." وقد قربت هذه الصورة المعنى أكثر للقارئ المتلقي...

ومن الاستعارة المكنية أيضا:" **يبدو أن الله استجاب والأقدار ابتسمت لنا مجددا إذ افتدت زعيمنا وقائدنا بروح ثانية...**"[2]

وهذا النسيج الكلامي مجاز لغوي استعاري كذلك حيث شبّهت الأقدار بالذي يبتسم **(الإنسان)** وبالأحرى الأنثى الجميلة التي ابتسامتها تبعث الحياة والاستمرار غير أن هذه الأنثى حذفت لتستبدل بالأقدار، فالأقدار انطلقت من الصمت والهدوء إلى التفتح والتبسم، الذي ملؤه بعث الحياة للزعيم وكأنها منحته واستعارت له روحا أخرى غير روحه الأولى ليحيا بها حياة أبدية.

مثال آخر عن الاستعارة ما جاء في اللوحة الخامسة عشر " **لقد كانوا مأسورين بجمالك ومأخوذين بسحر صوتك** "[3].

[1]–ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء ، ص 02.

[2]– ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ، ص 05.

[3]–ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء ، ص 32.

في هذه التركيبة اللغوية استعارتان، فالجمال لا يأسر، والصوت لا يسحر حقيقة ونوع الاستعارة في كل منهما مكنية، فالذي يأسر السلاسل والأغلال، والساحر والمشعوذ بأدواته المختلفة، هو الذي يسحر، فاستعار الزعيم الأسر والسحر من الأغلال والمشعوذ، وطرحها على جمال الحسناء وصوتها العذب. قد زادت هذه الصورة المعنى قوة ووضوحا وتشخيصا.

ويتجلى كذلك الفضاء الاستعاري في قول:**الشيخ1:** "**وربما نفثت سمومك في أفواههم...وهم يرتشفون شفتيك فقد رأينا غلماننا الفرسان يدخلون خلسة إلى خيمتك...**"[1].

وفي هذا التركيب أيضا استعارتان مكنيتان، فالأولى في: "**نفثت سمومك في أفواههم** "استعارة مكنية حيث شبه الحسناء بالأفعى التي تنفث سمها، فحذف الأفعى وترك قرينة تدل عليها وهي السم والثانية في "**وهم يرتشفون شفتيك**" كذلك شبهت فيها الشفتان بالقهوة التي ترتشف، وحذفت هذه الأخيرة **(القهوة)** وترك الارتشاف مكانها على سبيل الاستعارة المكنية.

وتتجلى الاستعارة أيضا في قول **الحسناء: لعلني ماذا ؟؟ لا تنسوا أنني تامنوكالت سليلة الأمجاد، فبدل أن ترموا علي عجزكم في حل هذا اللغز فلم لا تسألون زعيمكم فهو الوحيد الذي يعلم ما يحدث علم اليقين ولاشك في ذلك...**"[2]

توجد استعارة هنا حيث إن العجز لا يرمى وإنما ترمى الحاصيات أو الأحجار وأي شيء مادي يرمى، فشبه العجز (المعنوي) بالشيء المادي كالأحجار فحذف هذا الأخير الذي دل عليه من خلال قرينة من قرائنه، وهي فعل الرمي التي منحت للعجز على سبيل الاستعارة المكنية.

[1]- ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ، ص 32.

[2]- ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء ،ص32.

ب . فضاء الكناية :

أ- لغة:

الكناية في اللغة وردت في العديد من المعاجم والمصنفات العربية اخترنا منها "المعجم الوسيط" والذي عرفها على أنها: كِنَّ الشيء كنونا، استتر، وكُن الشيء كُنّا، ستره وكنّ عن كذا كناية: تكلم بما يستدل به عليه ولم يصرح به.

بـ- اصطلاحا:

يعرفها "السكاكي" بقوله: "هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور على المتروك".[1]

أركان الكناية:

-الدليل: وهو الكلام بمعناه الظاهر القريب.

- المدلول: وهو المعنى المستبدل عليه أو المقصود الذي يكون صفة أو موصوفا أو نسبة.[2]

جاءت الكناية في هذه المسرحية بأشكال متعددة متنوعة في جمل ومفردات ونصوص وحتى أصوات كأسماء الأفعال ومنها تأوه الزعيم.

"**الزعيم: آه آآآآآآآآآآآآآآآآآآآآآآه بقي كذلك إلى الفجر**"

وحينما تقدمت إليه زوجته ومن معها من الشيوخ وجدوه ميتا وتلمسوا رأسه فلم يجدوا قرونا"[3]

[1]-يوسف العدوس، المجاز المرسل والكناية الأبعاد المعرفية والجمالية، دار الأهلية، عمان الأردن، ط1، 1998م، ص158.

[2]- فواز فتح الله الرامني، البلسم الشافي في علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار الكتب الجامعية، الإمارات، ط1، 2009، ص 105-105

[3]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء ، ص 40.

ف (آآآآآآآآآآه) اسم فعل بمعنى أتوجع وأتألم، وهي كناية عن صفة وهي الألم والوجع وكل ما تعلق بالحزن، وهذه التأوهية هي آخر صوت بين حياة وموت، فقبلها كان الزعيم حيا وبعدها صار ميتا، ولعلنا نلمس فيها ندمه وحسرته على ضياع زعامته بعد ما تفشى سره، وهذه التأوهات كثيرة في المسرحية لكنها تختلف في الدرجة الصوتية بمقدار الحالة الشعورية فكلما ازداد الألم ازدادت.

ومن الكناية أيضا " **اح احاح** " الذي جاء في اللوحة الثانية:**الزعيم يفتح عينيه: وهو لا يكاد يتبين شيئا: من هنالك ؟؟... اح احاح** "[1](يسعل بشدة)

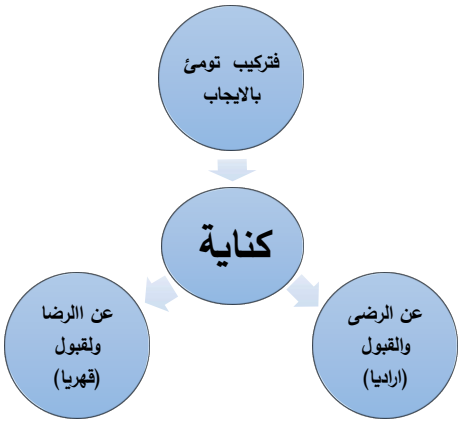
فالصوت **احاحاح** المتكرر هو شبيه بالصوت آه في بعض الحالات الدالة على الندم والحسرة إلا أنه هنا أخذ دلالة أخرى وهي الشعور بالألم أو بالأحرى ألم السعال، فلا صوت أبلغ للتعبير عن السعال من **(اح)**.

ومما ورد من الكناية أيضا قول الكاتبة:

الزوجة: تومي بالإيجاب..."[2]في هذه السيميائية أي سيميائية"**الإيماء**" نلمس تعددا في الفهم، حيث إننا نفهمه كناية عن صفة وهي صفة " **الرضا والقبول الإرادي**" وهذا عن طوعية دون أي تسبيق، كما قد نفهمه على أنه كناية كذلك عن صفة أخرى وهي غير صفة الرضا والقبول التي لا تنتج لا إراديا **(قهريا)** ولعل هذه الأخيرة هي الأقرب إلى التأويل:

[1]- ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء ، ص3.

[2]- ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء ، ص35.



ج . التكرار:

أ-لغة:جاء في كتاب العين "الكُرُّ": "الحبل الغليظ وهو حبل يصعد به على النخل". والكُرُّ:"الرجوع عليه ومنه التكرار".[1]

ويقول "الجواهري" في صحاحه: "والكرُّ الرجوع، يقال كرَّه والكِرُّ بنفسه، يتعدى ولا يتعدى ...وكراك الشيء تكريرا أو تكرارا[2]، وبذلك يتضح لهذا المعنى صيغتان: تكرارا وتكرير.

ب- اصطلاحا: "يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلف، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا شرط اتفاق المعنى. [3]

-التكرار يتناسب مع وقفات التأمل، ويكسب العمل الأدبي طاقة جديدة إضافية في الأداء، ويزيد أصواتها ائتلافا وانسجاما، ومضمونها وضوحا وجلاء.

وللتكرار دلالات ومعان منها التوكيد والجمالية والإسرار والإمتاع والإلحاح على الشيء وتوضيحه...هذا إذا كان التكرار في مواطنه ومواقعه، أما إذا كان التكرار من أجل التكرار والحشو فهو ضرب من الابتذال، ومن أمثلة التكرار المفيد في المسرحية ما جاء في اللوحة الثامنة:

---

[1] - كتاب بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين.

[2] - ابن حماد الجوهري، الصحاح تاج المعرفة وصحاح العربية، تح أحمد عبد النفور عطار، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1990م.

[3] - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين النية الدلالية الايقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د ط) 2001، ص192

" **الشيخ 1: ولعل السر في الشفاء**

يتمعض الزعيم وينتفض:

أي شفاء ؟؟؟

أي شفاء ؟؟؟

الشيخ 1: لا شيء لا شيء"[1]

فهذا التكرار **(أي شفاء أي شفاء)** يوحي بأن الزعيم كان خائفا من أن يفضح أمره، مما جعله يخرج ما كان في نفسه من مكبوتات، التي أوحت إليه بأنه سيُكشف أمره فكان أن ردد القول مرتين لكي يدفع عن نفسه هذا الشك، بأسلوب ذكر اللفظ ومعاودة ذكره، وكان في ضرب الامتعاض من الشيخ، وهذا الذي أثر في الشيخ وجعله يرد بالكلام ذاته، فكرر لفظة " **لا شيء لا شيء**" في محاولة منه لإسكات الزعيم وإطفاء غضبه.

كما ورد التكرار أيضا في المقاطع التي تضمنتها اللوحة الأولى والثانية واللوحة العاشرة على التوالي:

"**نائب شيخ القبيلة " لقد ازداد حاله سوءا، ولا أخاله سيقوم هذه المرة من رقدته التي طالت، (يبدو متأثرا)... ما السبيل إلى شفائه ما السبيل ؟؟؟... فالشفاء من نصيب الشجعان... من نصيب الشجعان... من نصيب الشجعان.**

-الرسول الشبح: لن ترى للظلمة بعد اليوم وجما و لن ينالك سوء ما أبقيت على العهد...(يكرر) أسمعتني ما أبقيت على العهد...ما أبقيت على العهد...

-العراف:تقوووول... تقوووول... أن الشفاء وراء البلاء...

تعلو الأصوات مستنكرة ومستغربة

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء ، ص11.

الزعيم:ماذا ؟؟؟ كيف تجرؤ أيها العراف الخرف كيف!...كيف ؟؟...

العراف:حسنا حسنا...(ينصرف العراف...تنطفئ الإضاءة و ينتهي المشهد "[1]

لقد بين المقطع الأول أن التكرار في **(ما السبيل)** أن نائب شيخ القبيلة كان متسائلا حائرا باحثا عن الوسيلة التي تعيد شيخ القبيلة إلى حالته،وتنقله من حالة الداء إلى حالة الشفاء، فلم يتساءل مرة واحدة فقط لأن حاله الداخلي يتألم لما حل بشيخ القبيلة، فكانت نفسه تسأله مرة بعد مرة.

أما عن التكرار **(نصيب الشجعان)** فإنه يوحي بإعطاء القوة للزعيم، من خلال ما تلفظ به الرسول الشبح، فالكلمة الأولى "**من نصيب الشجعان**" تقال للمخاطب الذي لا ينكر الخبر، ولا يشك فيه، أما إذا أعيدت مرة أخرى فهي تقال للشاك في الخبر والذي ينتابه الريب، أما إذا كررت مرة أخرى ثالثة فهنا يكون المخاطب منكرا لما سمع من خبر، فكأن الرسول الشبح يعلم بجال الزعيم التي فقدت الأمل في شفاء ومراقصة الحياة، فخاطبه بأسلوب تكراري، على ما يعرف في البلاغة العربية بالأسلوب الخبري الإنكاري، ويمكن القول أن هذا التكرار نزع عن الزعيم الشك والريب والإنكار، وجعله يأنس بالحياة ويتفاءل.

غير أن هذه التفاؤلية مصحوبة بشرط وهو كتمان السر،والبقاء على عهد الرسول الشبح الذي كرر عبارة "**ما أبقيت على العهد**" لكي لا ينال الزعيم سوء، فالزعيم كرر الأمل وكرر معه شرط الأمل، فكلما حل الوفاء حل الشفاء، و كلما لم يحل البقاء على العهد حل السوء والفناء.

أما في قول العراف:**تقوول،تقوول،...إن الشفاء وراء البلاء**.فإن تكرار الفعل تقول بالمضارع وتكرار الواو فيه، لدليل على الظن الذي هو يقين، بل إن العراف لما خاف كيد الزعيم نسب القول إلى الأحجار ولم ينسبها إليه.

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء ،1-2-3-4-17-20.

وهذا ما جعل الزعيم يرد:"**ماذا؟؟؟ كيف تجرؤ أيها العراف الخرف كيف...كيف...؟؟؟** فهذه التكرارية الاستفهامية **(كيف)** هي بمنزلة رد مضاعف، فالعراف ذكر " **تقول**" مرتين ونسبها إلى الأحجار ولم ينسبها إلى نفسه، أما الزعيم فكرر بالثلاث ونسب القول إليه، مما يوحي بخوفه الشديد من جهة، وبطشه من جهة أخرى.

ومما كرره العراف أيضا قوله:"**حسنا حسنا** "...حينما رد علىزعيم القبيلة وكان في كلام موجز يوحي بالتستر والخيفة لما يناله من الزعيم لو عرف.

ومما ورد من التكرار أيضا ما جاء في اللوحة السادسة عشر واللوحة الأخيرة في القول الآتي:

"**نائب الزعيم: سيدي آسف لدخولي بدون استئذان...**

الزعيم: ما الأمر ما الأمر ؟؟ (بنتبه الزعيم إلى أن نائبه ينظر إلى زوجته المكبلة)...[1]

وكذلك في القول الآتي:" **قبع الزعيم في بيته بعد رجم الحية لكن الأشعار والأغاني كانت تصل إلى أدنيه بأصوات الصغار والكبار والنساء (الزعيم لديه قرون... الزعيم لديه قرون).... وحينما تقدمت إليه زوجته ومن معها من الشيوخ وجدوه ميتا وتلمسوا رأسه فلم يجدوا قرونا...**

وسمع الجميع صوتا يقول: هذا جزاء من يقطع عهدا ثم يخلف وعدا، هذا جزاء من يخلف وعدا، هذا جزاء من يقطع عهدا ثم يخلف وعدا..."[2]

فالتكرار في **(ما الأمر ما الأمر)**يرمز إلى دلالتين مختلفتين حتى وإن تشابهتا في حقل واحد وهو الخوف والهلع، غير أن الخوف الأول تمثل في جزع الزعيم مما أتى به

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء ، ص34

[2]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء ، ص39.

النائب وانكشاف السر، والثاني خوف الزعيم من انكشاف حال عذاب زوجته،فالهلع مرتان والتساؤل كان مرتين كذلك لتتوافق الدلالتين.

أما التكرار في اللوحة الأخيرة فدل على قروب نهاية الزعيم، حيث تعالت الأصوات في قالب ترديدي **(الزعيم لديه قرون...الزعيم لديه قرون)** وهذه الأخيرة ترمز إلى تداخل الخيال بالواقع والطبيعي بغير الطبيعي، بل إنه النهاية التراجيدية للزعيم وقرونه، لما في الترديد كذلك من هلع وجزع في الوسط القبلي، صغيرا وكبيرا، رجالا ونساء.

والذي يؤكد هذه النهاية التكرارات التي جاءت في آخر المسرحية:"**وسمع الجميع صوتا يقول: هذا جزاء من يقطع عهداثم يخلف وعدا هذا جزاء من يخلف وعدا، هذا جزاء من يقطع عهدا ثم يخلف وعدا...**"[1]

فعبارة هذا جزاء من يقطع عهدا ثم يخلف وعدا، تؤسسللنهاية المأساوية وتنبيءبها كذلك.

د . الجناس:

تعريف الجناس:

من فنون البديع اللفظية، ومن أوائل من فطنوا إليه "عبد الله بن المعتر"، فقد عدّه في كتابه ثاني أبواب البديع الخمسة الكبرى عنده وعرفه ومثل للحسن والمعيب منه بأمثلة شتى وهو يعرفه بقوله "التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها".[2]

- **أقسام الجناس:** ينقسم الجناس إلى قسمين تام وناقص.

[1] - ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار والحسناء، ص40.

[2] - عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ص 613

ومن أمثلته في هذه المسرحية ما يأتي " **وفائي**" و" **ولائي**"[1] في اللوحة الثانية عشر، فهذا الجناس ناقص وهو الاختلاف في حرف واحد بين لفظتي **(ولائي وفائي)** وهو الحرف الثاني من اللفظتين فالأولى " **بالفاء**" والثانية "**باللام**"، مما زاد الكلام جمالا وحسنا وتنغيما وإيقاعا، إضافة إلى معنى يستفاد وهو أن الولاء وَلّدَ الوفاء.

وفي مثال آخر بين " **متين** " و" **مهين** "[2]في اللوحة الثالثة عشر حيث نجد الاختلاف في حرف "**التاء**" و" **الهاء**" ليزيد الكلام رونقا وبهاء كأنهما شرطان للعهد وخرقه، فالحفاظ على العهد وفاء وخرقه خذلان، وقد يشار إلى ميزة وهي أن " **متين** " و"**مهين** " هما طباق إيجاب.

كما يوجد جناس آخر بين " **ويلي**" و" **ليلي**"[3]وهو جناس من ناقص كذلك يوحي بعظمة المشهد وويلاه، فكلمة "**ويلي**" في حد ذاتها كناية عن الخوف والذعر،وكذلك" **سواد ليلى**" توحي بالخوف والذكر، فالتقت الدلالتان في المعنى واقتربتا في المبنى إلا في حرف واحد.

وتجلى الجناس أيضا في كلمة الترحيب من اللوحة الخامسة عشر، فمرة "**أهلا**"ومرة" **سهلا**"[4]وكلاهما يدل على السرور وتجمعهما معادل على قوة هذا السرور المتجانس.

ونلحظ الجناس في اللوحة التاسعة بين "**هين**" و" **هون** "[5]، مما زاد النص حسنا وإيقاعا تناغميا بين الأصوات حيث تكررت "الهاء " و" النون" و"الشدة" مرة على الياء ومرة على الواو التي كانت هي كذلك بالتشديد.

---

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء، ص24.

[2]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء،ص26.

[3]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء،ص12.

[4]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء،ص31.

[5]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء،ص13.

كما نلحظ جناسا آخر وهو جناس الاشتقاق في "**حرم**" و"**حرمة**"[1]في اللوحة الرابعة عشر فكل منهما من الجذر اللغوي "**ح ر م** " وهذا عين الاشتقاق، أما الاختلاف ففي الشكل وإضافة" **التاء المربوطة**" وكلاهما يصب في دلالة واحدة وهي التقديس والشرف والستر خاصة الذي يكون بين الأزواج.

وخلاصة القول في هذه الجناسات أنها أكسبت النص إيقاعات تشاكلية تناسبية مرة، ومرة إيقاعات تقابلية تضادية.

هـ . السجع:

ومن دلالة السجع في الكلام أنه يحسن اللفظ ويقوّيه ويحدث فيه جرسا إيقاعيا موسيقيا تهواه الأنفس وتطرب به وله. ومن شواهده في هذه المسرحية نذكر ما جاء في "اللوحة السابعة عشر".في قول الشيخ:

" **الشيخ 2: بل لعله سيؤكد زعمنا أن السر في الحسناء وليس في الغناء** "...[2]

فالسجع حاصل في **(ناء)** بين الحسناء والغناء، وهذا ما جعل الكلام يزداد جمالا ورونقا يرضاه النطق السليم، ويأنس به ناطقه ومستمعه على سواء، كما أن الحسناء هي حسن وكذلك الغناء هو حسن فتطابق اللفظتان سجعا ومعنى.

جاء من السجع أيضا: قول الزعيم في "اللوحة الخامسة عشر "،"**الزعيم لقد جئنا نشنف آذاننا بصوتك الشجي ونمتع أنظارنا بقدك البهي...**"[3].

فالسجع بين "**الشجي**"و"**البهي**"، في فاصلة الياء والتي زادت في اللفظتين حسنا وتجريسا تهواه الأذن المستمعة، إضافة إلى المطابقة بين اللفظتين في الدلالة العامة، فالشجي هو الحسن والبهي هو حسن كذلك.

---

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء،ص29.

[2]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء،ص36.

[3]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء،ص31.

وفي تركيب آخر ذكر السجع في "اللوحة الثالثة عشر" في قول العراف:"**الحسناء شر مستطير و هم كبير و بلاء عظيم ينبغي التخلص منها بأسرع ما يمكن**"[1].

ف(**ير**) هي عين السجع في هذا المثال بين مستطير وكبير إضافة إلى اشتراكهما مع كلمة "**شر**" في الراء وهذه التناغمية الصوتية السجعية زادت الكلام تحسينا وعذوبة بل بالغت في خطر هذا الشر الذي وصف بأنه مستطير وأن همه كبير، ونجد السجع بين الدعاء والسماء في قول الشيخ:

"**الشيخ1: ...ليس لنا إلا أن نطيل الدعاء والنظر إلى السماء ...**"[2]

فالسجع تمثل في اتفاق الحرفين الأخيرين (ا ء) مما زاد القول عذوبة وغنائية بل وأضاف معنى دقيقا ربط بين عظمتين جعلهما الله لهذا الإنسان ليفرج عن نفسه إذا أصابه الهم، فالدعاء استراحة ووساعة، وكذلك السماء فضاء واسع.

و . الطباق:

تعريف الطباق:

الطباق في اصطلاح رجال البديع هو الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده، في كلام أو بيت شعر، كجمع اسمين متضادين.[3]

أنواع الطباق:

والطباق نوعان: طباق إيجاب وطباق سلب.

[1]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء،ص27.

[2]-ليلى بن عائشة : مسرحية أمغار و الحسناء،ص02.

[3]-عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم البيان، المعاني، البديع) ص 495

1-طباق إيجاب: هو ما صرح فيه بإظهار الضدين أو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا.[1]

2- طباق سلب: وهو ما لم يصرح به بإظهار الضدين أو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا.[2]

هذا النص المسرحي مليء بالطباق، ومن أمثلته: كلمة "**يقين**" و" **شك** " الواقعة في النص الآتي:"**الحسناء: لعلني ماذا ؟؟ لا تنسوا أني تامنوكالت سليلة الأمجاد، فبدل أن ترموا علي عجزكم في حل هذا اللغز فلم لا تسألون زعيمكم فهو الوحيد الذي يعلم ما يحدث علم اليقين ولا شك في ذلك...**"[3]

إن هذا الطباق أضفى على المعنى توكيدا إضافيا فلو قالت الحسناء إن الزعيم هو الوحيد الذي يعلم ما يحدث علم اليقين لكان الخبر حقيقة وواقعا لا ريب فيه ويفهم لدى الجميع، على أن الحسناء توقعت التكذيب لخبرها فكانت أن أضافت كلمة أخرى، وإذا نفيت هذه الكلمة أصبحت يقينا آخر وهذه الكلمة" **لا شك**" التي تساوي اليقين، وهذا التعبير جاء في القرآن الكريم ومنه قوله تعالى في فاتحة سورة الكهف:" **الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجَا (1) قَيِّماً لِيُنذِرَ بَأْساً شَدِيداً مِنْ لَدُنْهُ وَيُبَشِّرَ الْمُؤْمِنِينَ الَّذِينَ يَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْراً حَسَناً (2)** "**سورة الكهف الآية 1-2.** فكلمة لم يجعل له عوجا حققت المعنى أما قيما فأكدته أكثر.

"**الإحسان**" و" **الإساءة** "،وذلك من خلال الحوار الذي عنوانه الاتهام والذي جرى بين زوجة زعيم القبيلة والحسناء."**زوجة زعيم القبيلة: "اعذريني أيتها الحسناء فأنا لم أتهمك بل نقلت إليك ما يقوله الجميع وبصراحة فالأمر محير، فإذا علمت شيئا رجاء لا تتأخري في إخبارنا**

[1]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية ص 497

[2]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية ص 498

[3]-ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص32.

الحسناء: لك ذلك سيدتي فأنا لا أقابل الإحسان بالإساءة..."[1]

فهذا الطباق والضد بين كلمتي" **الإحسان والإساءة**"أكد على نبل أخلاق الحسناء وأنها ليست لئيمة ولا تقابل الإحسان بالإساءة بل تظهر أنها تقابل الإحسان بالإحسان وهذا خلق مبجل في الإسلام كما ذكر في سورة الرحمان قال تعالى:" **{هَلْ جَزَاءُ الإِحْسَانِ إِلاَّ الإِحْسَانُ }"صورة الرحمن، الآية 60**.

ز. الترادف:

تعريفه:

وهناك آراء في إثبات الترادف ونفيه، فهناك من يثبته وهناك من ينكره، ولكل حجته وشروطه. ما يهمنا في هذه الدراسة هو أن للترادف دلالة ومعنى فحواها التوكيد والتوسيع مما يجعل الفهم يقتر من المتلقي.

ومن نماذج الترادف في هذه المسرحية نذكر ما جاء في اللوحة السادسة عشر في مفرد **(شقائنا وتعاستنا)**، في قول نائب زعيم القبيلة:" **إنه يؤكد على أن الحسناء، سبب شقائنا وتعاستنا، ولا دخل لشفائك بالأمر**".[2]

فالشقاء والتعاسة هي المرادفات وأفادت هنا التوكيد والإسرار على أن سبب الهلاك والشقاء هو الحسناء لا الزعيم، غير أن المتفحص والمدقق أكثر يجد أن الشقاء هو على الدوام أم التعاسة فقد لا تدوم ربما تتغير بتغير الزمان والمكان ولعلنا نكتشف من ورائه دلالة باطنية على أن هذا الشقاء لا يدوم حقيقة بل تعاسته وسيأتي اليوم الذي تصبح فيه فرحا، **وسعادة لماذا؟؟؟.**

[1]-ليلى بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء،22.

[2]-ليلى بن عائشة ، مسرحية أمغار والحسناء، ص35.

لأن نائب زعيم القبيلة لا يتهم الحسناء حقيقة، فلو كان حقيقة لترك الشقاء وحده ولم يردفه بالتعاسة.

لأن في هذا الترادف تراجع عن القول الأول وكأنه اتهمها في البداية وهو يعلم أنها بريئة لكن خوفه من الزعيم حال دون ذلك فأراد أن يسترجع في دلالة عميقة وبرأ الحسناء بلغز لغوي دون شعور الزعيم.

ومن الترادف أيضا بين كلمتي " **الطرب والأنس**" وذاك في قول الزعيم أخبر الحسناء بأن قدومه إليها بصحبة أهل القبيلة ما كان إلاّ للمرح والفرح والابتهاج ويظهر هذا من خلال تأكيده بالترادف هذه قراءة أولية، وبقراءة عميقة نرى أن الزعيم تخفى وراء هذا الترادف ولم يبين الحقيقة التي جاء لأجلها.[1]

والذييبيَّن هذا، أنه جعل الطرب و الأنس معا؛ فالأنس للفرد حقيقة، أما الطرب فله معنيان على طريقة التوالية، فمرة يعني الفرح ومرة يعني القرح، وكأن اللغة خدعت الزعيم وأخرجت ما في شعوره حقيقة وهو تشكيكه في أن الحسناء سبب البلاء ومجيؤها، ثم يكن للطرب والأنس، بل لمعرفة الحقيقة المتوهمة .

وجاء الترادف أيضا في اللوحة السابعة ونصه: **تنطفئ الإضاءة ليفتتح مشهد آخر على نسوة ينتحبن ويبكين أحد فرسان القبيلة.**[2]

وفي اللوحة السادسة نجد الترادف كذلك حاصل بين "**الحيطة والحذر**" وأعيد مرتين في قول:

"**المرأة: إنه صعب المراس يا سيد، وكثير الحيطة والحذر**"[3]

[1] –ليلى بن عائشة ، مسرحية أمغار والحسناء، ص32.

[2] –ليلى بن عائشة ، مسرحية أمغار والحسناء، ص9.

[3] –ليلى بن عائشة ، مسرحية أمغار والحسناء، ص8.

فالحيطة هي الحذر غير أن الحيطة تكون سابقة للحذر، وهذه من عادة الزعماء أي عدم الثقة في أي شخص حتى وإن كانت الزوجة وهذا ما جعلها تصرح بأنه صعب المراس، بل أنه جعل الحيطة والحذر من يومياته، فيستيقظ بالحيطة والحذر وينام بهما، ومعلوم أن الذي يحتاط كثيرا، أنه يخفي أمرا عظيما.

الفضاء الأسطوري:

تعريف الأسطورة:

هي شكل من أشكال التعبير الشعبي، تحمل في طياتها خبرة الإنسان الحياتية وما يتعلق بها من أفكار وتصورات، تعمل بالأساس على حفظ توازن الفرد داخل الجماعة التي ينمي إليها، وتقويم سلوكاته وتحديد قيمته وتنظيم المعايير التي يستخدمها في أي مجال تنظيمي.[1]

ومن أمثال الأسطورة في مسرحية أمغار والحسناء رمز المرأة **(الأنثى)** رمز الميتافيزيقيا **(الشبح)** وكذلك الحسناء، فبما يوحي هذا الرمز الأسطوري؟ المرأة رمز للبلاء:

أختار في ذلك زوجة الزعيم والتي رمزت إلى الخيانة والمكر والخداع وعدم التحفظ بأسرار الزوج، حيث هي في تآمر دائم مع نائب الزعيم لزلزلة عرش الزعيم والإطاحة به، على الرغم من وديته لزوجته والتي كانت أفكارها شريرة ونفسها خبيثة وكيدها عظيم، كان هدفها متى يسقط عرش زوجها.

وعلى أية حال فالزوجة هنا رمزت للشر حيث كان، مثلما رمزت إليه المرأة عموما على مر العصور وتعاقب الحضارات، فسجلت المرأة في صحائف التاريخ أنها رمز البلاء

[1]– فاروق مصطفى: الموالد، الهيئة المصرية للكتاب، الإسكندرية، 1980، ص 24

والخراب والشر، إلا في الحضارة الإسلامية ومن بين هذه الإيحاءات الرمزية للمرأة عبر التطورية التاريخية ومنذ القدم ما يأتي ذكره.

-"**رمز المرأة في الحضارة الإغريقية**:قالوا عنها شجرة مسمومة وقالوا عنها رجس من عمل الشيطان، وتباع كأي سلعة متاع، وما هي إلا بطنا يدفع النسل.

-**وعند الرومان**: قالوا عنها ليس لها روح، فكان من صور عذابها أن يصب عليها الزيت الحار وتسحب بالخيول حتى الموت.

-**عند الصينيين**: قالوا عنها أنها مؤلمة تغسل السعادة.

-**عند الهنود**:ليس الموت، والجحيم والسم والأفاعي والنار أسوأ من المرأة،بل وليس للمرأة عند الهنود أن تعيش بعد ممات زوجها بل يجب أن تحرق معه.

-**عند الفرس**:يجوز للفارسي أن يحكم على زوجته الموت.

-**عند اليهود**: قالوا عنها لعنة لأنها سبب الغواية، ونجسة في حال حيضها ويجوز لأبيها بيعها.

عند العرب قبل الإسلام:تبغض المرأة بل يؤدى الحال إلى وأدها، أي دفنها حية وقذفها في بئر بصورة تذيب القلوب".[1]

وبوجهة عكسية قد ترمز المرأة في هذه المسرحية إلى الخير وهو التخلص من الزعيم بين أمل البقاء وألم الفناء عرف فيها سره وبالتالي لقي حتفه وهذا إذا ما نسب هذا الخبر إلى نائب الزعيم الذي كان ينتظر لحظة الفرج بنهاية الزعيم ليخلفه.

[1] -عبد الرحمان الطوخي: مكانة المرأة في بعض الحضارات القديمة والأديان الأخرى، 2010/11/8، في يوم 2017/10/11 www.alukah.net

2-الحسناء رمز للجمع بين الإنس والجن:

إن الحسناء في هذه المسرحية جمعت بين عالمين وثقلين فثقل منهما بشري **(إنسي)** وآخر جني، فصفاتها الإنسية **(المرئية)** هي ذات حسن وجمال وقِدِّ بهي، وصوت شجي...

أما عن صفاتها الجنية غير المرئية فلم تذكر في النص المسرحي صراحة إلا أنها تحولت إلى حية،وفعل التحول هذا يرمز إلى غير عالم البشر والفيزيقا وهي في شكل شبيه بأنصاف الآلهة اليونانية الإغريقية القديمة خاصة شخصية "**بروميثيوس**" الذي يمثل عندهم شخصية آدم، غير أنه غير آدمنا،فآدمنا بشر، أما آدمهم فزواج بين عالمين، عالم إنسي وعالم إلهي نسبه إلى الآلهة.

وبقراءة رياضية: فالحسناء =إنس +جن

أما بروميثيوس= آلهة +إنس

وعلى كل هذا فالحسناء رمزت إلى اختبار لقياس مدى صبر الزعيم على تكتمه للسر، فنلاحظ أن الحسناء أيضا ارتبطت بالزعيم وبفنائه فهي إذن رمزية للشر والبلاء والفناء لهذا الزعيم.

رمز الشبح في المسرحية:

الشبح في هذه المسرحية لم يحضر في صراعاتها بيد انه حضر في أولها ونهايتها وكان حضوره ملتصقا بشخصية واحدة وهي الزعيم، فمرة أعطاه وسام الحياة وفي الأخرى نزعه منه وختم عليه الفناء.

وحقيقة الشبح في مخيلتنا هو شخصية من عالم آخر يقترن ذكرها بالخوف والهلع، لكنه مثل للزعيم شخصية حيوية تمنح الحياة والأمل والسعادة... وسرعان ما عادت هذه

الشخصية الشبحية إلى حالتها الأصلية المخفية المروعة، فحملت بذور وثمار الممات والألم واليأس والشقاء.

والشبح هنا مثل عالمه الحقيقي المتخفي مع جميع الناس،ومثل عالما ظاهرا مع شخصية واحدة وهي الزعيم، وهو شبيه بما ذكر سابقا في رمزية شخصية الحسناء، فالشبح = عالم حقيقي +عالم غير حقيقي وهذا ما نجده في أنصاف الآلهة الإغريقية.

الفضاء الفكري:

إن الحديث عن الرابطة التي تجمع بين الأسطورة والأدب لاشك أنها علاقة بين مستوى من الفكر وأداة تعبير، ولاشك أن العلاقة قوية بين الاثنين لأن الأسطورة هي أدب، فالصلة بين الأسطورة والتاريخ صلة قوية تحتم ضرورة الاستفادة من المادة الأسطورية كمصدر للمادة التاريخية، فالأسطورة تعبير أدبي عن أنشطة الإنسان القديم، الذي لم يكن قد طور بعد أسلوب الكتابة التاريخية الذي يعينه على تسجيل أحداث يومه فكانت الأسطورة هي الوعاء الذي وضع فيه خلاصة فكره، والوسيلة التي عبر بها عن هذا الفكر والأنشطة الإنسانية المختلفة التي مارسها بما فيها النشاط السياسي والديني والاقتصادي، ومن هذه المظاهر التي تجلت وجود تناص أسطوري بين شخصية الزعيم وشخصية أوديب، في الأب الإغريقي القديم، وفحوى هذه التّناصية بإيجاز أن الملك أوديب انتهت قصته بمعرفة السبب، بل انتهت حياته التي كان يظن أنها أبدية، بفضل السبب المجهول الذي عرف، وهو قتله لأبيه وتزوجه من أمه، ففقع عينيه لما أعلم بما صنع، وكان المخبر الكهنة في الذي حصل وبعد الفقع هذا مات أوديب[1].

أما عن الزعيم فانتهت حياته التي كان يحلم بها أنها أبدية بسبب عدم وفائه على إخفاء السر الذي كان حائلا دون موته وانتهاء زعامته، غير أن السر أفشي،بسبب تدخل زوجته التي أفشت سره وإذاعته.

[1]-عامر عبد زيد: الأسطورة والفن، 2007/10/22، في يوم 2017/10/9 على الساعة 16:00 www.m.ahewar.org.

وكان هذا السر متمثلا في دخول الأشباح **(الرسول الشبح)** إلى عالم الإنسانية، حيث أعطى وساما حياتيا بقائيا أزليا لهذا الزعيم بشرط، وهو عدم إفشاء السر فانكشف هذا السر الذي كان قد عرفه العراف من قبل، لكن خوفه من الفتك به ووقوعه في الهلاك تستر عنه،وفي نهاية المطاف مرض الزعيم ونزع الرسول الشبح وسام الحياة الأبدية منه فجاءت لهذا الزعيم المنية، كما جاءت لأوديب.

تناص حادثة الزعيم مع قصة أوديب:

نهاية أوديب	**نهاية الزعيم**
مقتل الأب	مقتل الشجعان
التزوج بالأم	تدخل الزوجة
وجود السر	وجود السر
يعرفه الكهنة من قبل أن يولد أوديب والآلهة وقبل أن تحل نهاية الدرامية	يعرفه العراف (الكاهن) قبل أن تأتي النهاية الأكيدة الدرامية
فلما عرف أوديب **السبب** ففقع عينيه	فلما عرفت الزوجة السر مرض الزعيم
الموت	الموت

خلاصة القول:

إن الملك أوديب بحث عن الحياة الأبدية التي منحها إياه الوحش، أما عن الزعيم فبحث أيضا عن الحياة التي منحها إياه الشبح، غير أن نهايتها الفناء لا البقاء وراء معرفة السبب.

الفضاء الدرامي: DramaticSpace

وهو بشكل عام الفضاء(المكاني) كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية Plot كما هو مجموعة انتقالات مكانية، كما هو في المسرح الإليزابيتي، أو فضاء ثابت كما في التراجيديا الإغريقية ومسرح الكلاسيكية الفرنسية...، وباختصار هو الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي، والذي ينتظم في جملة أنساق سيميائية مشكلا "رسالة غير لغوية"، أي أنه مكون بفضل اللغة كما تقول جوليا كريستيفا سواء داخل النص الدرامي الرئيسي، أو من خلال النص الثانوي (أي ملاحظات وإرشادات المؤلفMéta language، فهو فضاء لفظي بامتياز Verbal Space وهو فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، وهو لذلك يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلفه المؤلف الدرامي، يجمع أجزائه، وذا التحديد السيميائي لم يبق دون تأويل أو دلالته، وذلك لأن تشكيل الفضاء الدرامي من الكلمات أساسا يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها، وقد اقترحت جوليا كريستيفا، في سبيل ذلك–أن نسمي تحليل النص، بالتحليل العلاماتي، الأمر الذي يعني أنه "يتضمن المرجع التحليل–نفسي الحاضر، في التحليل العلاماتي.[1]

يمكن أن نتناول الفضاء الدرامي في مسرحية "أمغار والحسناء" من خلال الصراعات الموجودة داخل هذه المسرحية بين شخصياتها وتعددية مستوياتها وأصنافها، ذلك أن الصراع يزيد في تنامي وسيرورة العمل السردي لاسيما المسرحي، لما فيه من عرض وتمثيل على الخشبة ومن هذه الصراعات نذكر:

[1]–أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، ط1، 1994، 2000،ص66.

1-صراع الزعيم مع نفسه:

إن هذا الصراع غير ملحوظ حين قراءتنا للنص المسرحي غير أن المتعمق في أحداث الزعيم خاصة مع الرسول الشبح وبعد فناء الشجعان، يدرك أن الزعيم عاش فترة تأزمية صراعية بينه وبين ذاته**(مونولوج)**، فمرة يحدثها أنه سيظل باقيا حيا مدى الزمن وأن زعامته كذلك غير زائلة... وسرعان ما يفاجئ ذاته ويخبرها أن نهايته ونهاية زعامته قد اقتربت وأن سره سيظهر لا محالة وهذه التناقضية ساهمت في زيادة الحدث تناميا وديناميكية عبر خيوط الزمن لا وقفة فيها.

2-صراع نائب الزعيم مع الزعيم دون عمله:

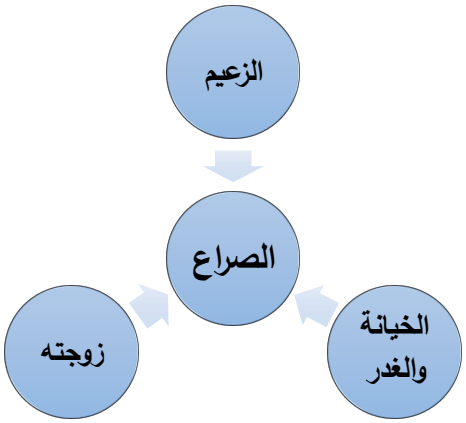
إن جلَّ أعمال نائب الزعيم وأحداثه داخل هذا النص المسرحي كانت قصدية، بل مبرمجة أصرها أنها ضد الزعيم غير أن هذا الأخير يتعامل مع نائبه وكأنه نائب كباقي النواب وأنه يمثل ساعدا قويا يحتاجه الزعيم وقت الحاجة، ووقت الاستشارة (الشورى) ووقت تشريع وتنفيذ الأوامر... إلا أن هذا النائب كان على العكس تماما، فراح يصارحه وينازع الزعيم في الزعامة بطريقة تسترية خفية كان بطلها زوجة الزعيم وحب الزعامة هذا أدى بالنائب إلى عدم التوقف في البحث عن مكائد للإطاحة بالزعيم.

3-صراع الزعيم مع زوجته:

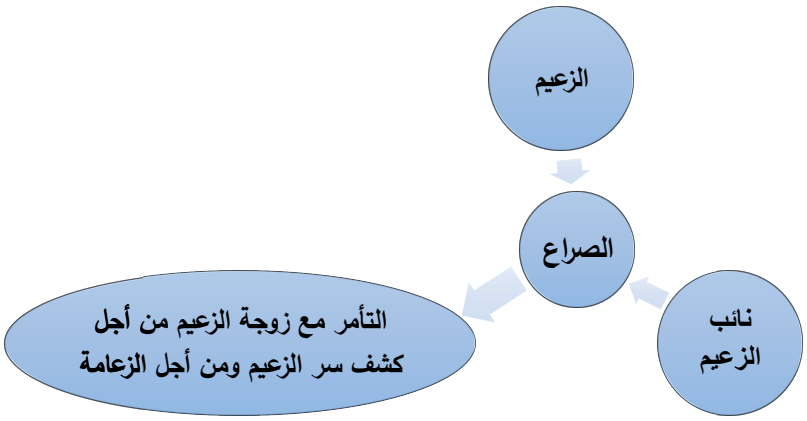
يتضح هذا الصراع بعد ما عرفت الزوجة بالقرنين الذيْن كانا على جبين الزعيم الذي يرمز إلى الحياة الأبدية بشرط المحافظة عليه، وألا يعلم به أحد إلا الزعيم، إلا أن زوجته بمعرفتها هاته دمرت ما بناه الزعيم طوال حياته مما جعله يدخل معها في صراع سمته البغض والكره، فالصراع نقل الزعيم وزجته من حال الحب إلى حال الكره، كما يساهم في المسرحية كليا بزيادة الأحداث، ودخول عنصر الدراما.

ويمكن إيجاز صراعات مسرحية أمغار والحسناء في المخططات الآتية:

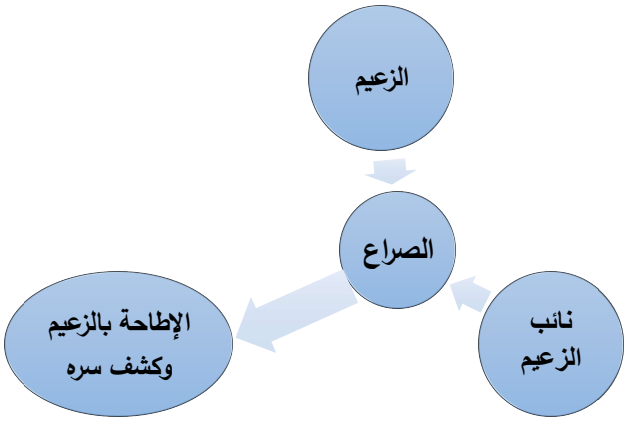
نلخص دائرة الصراع بين الزعيم وزوجته من خلال المخطط الآتي:



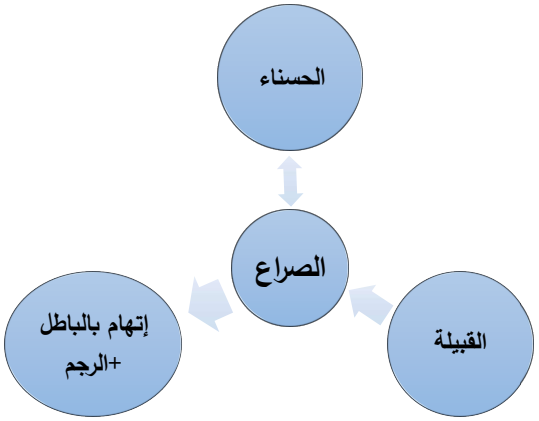
تلخيص دائرة الصراع بين الزعيم ونائبه من خلال المخطط التالي:



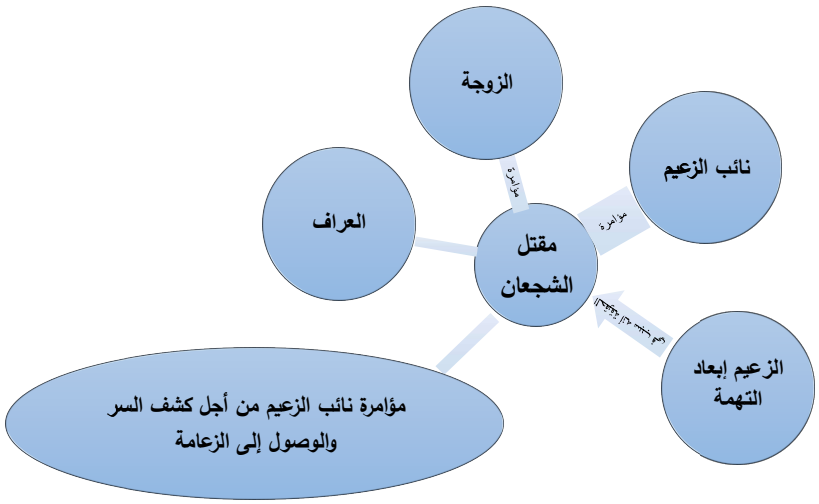
تلخيص دائرة الصراع بين الزعيم وزوجته ونائبه و عراف القبيلة:



تلخيص دائرة الصراع بين الحسناء وأهل القبيلة



وخلاصة الصراع العام في أحداث المسرحية وصراعاتها يكمن في المخطط الآتي:



خاتمة

وفي خاتمة هذه الدراسة توصلت إلى نتائج منها:

1- يختلف مفهوم الفضاء عن الزمكان، وإن كان عند البعض على أنه هما، والحقيقة أن الفضاء أوسع منهما، حيث يشملهما معا وفضاءات أخرى، كالايقاع والدراما، وتضم الشخوص والحوادث وغيرها ...

2- إن تعاضدية الزمكان أعطت لشخوص المسرحية تناميا صراعيا بينهم، وتوالدا للحوادث عبر هذا الخيط الزماني والمكاني، وما لهما من تأثير نفسي كذلك على شعور الشخوص وألا شعورهم، ففضاء الزمان والمكان يجمل دلالات متعددة فيها المأساوي، والتفاؤلي، والتشاؤمي ... إلخ. فهي مبنية على ثنائية ضدية معنوية.

3- كانت جل فضاءات الصراع في مسرحية أمغار والحسناء خارجية، أي بين الشخوص، مع وجود بعض الصراعات الداخلية، كحديث الزعيم مع نفسه وتصارعه مع توقع أفوال زعامته، وأن سره سينكشف.

4- معظم حوادث المسرحية (أمغار والحسناء)، وفضاءاتها كانت واقعية ممزوجة بالخيال، كولوج الرسول الشبح حيز الفضاء المسرحي هنا، وهو ليس من عالم الإنس فالمسرحية جمعت بين الفيزيقي والميتافيزيقي (فوق الطبيعي).

5- وُصف المسرح الجزائري بعدة أوصاف كأن نصه غائب غير موجود، أو هو موجود وغير مجسد أو غير مقروء، وأن هذا الاتهام يوجه لوحه إلى حلقة الممثل، بمعنى أن العيب في الممثل المسرحي لا في النص الابداعي فيقال النص موجود والممثل غائب، غير أن هذا ليس بعيب ، ذلك أن المسرح قد تغني لغته عن التمثيل، فلو كان النص جميلا لكان وصوله بالقراءة كافيا قبل التجسيد المسرحي على الخشبة وعليه يستحسن قراءة النصوص الموجودة بالفعل والتطلع إلى نصوص إضافية جديدة مبدعة وتقريبها من المتلقي سواء المثقف أم غيره، وسواء أكان مع النص أم مع الخشبة في الفضاء المسرحي.

6- لم تعتمد مسرحية أمغار والحسناء على النص اللغوي فحسب، بل قفزت فوقه (عبر اللساني إلى السيميائي) فاستعانت بالحركات والإيماءات، وعلامات الجسد، وعبارات المجاملة والترحيب وإشارات التأفف والتهكم والزجر ... وكل هذا ساهم في بناء النص المسرحي وتشكُّل فضاءاته وهندستها في شكل حلة تَمْتَحُ بين الجمال (الفني الإمتاعي) وبين المعنوي (الدلالي)، بين الأمس، اليوم، والغد. وكانت نهاية المسرحية تدعو القارئ

ليكمل المسرحية بنهايات أخرى يراها أفضل أو أقل درجة مما كانت عليه بفضل تفاعليته مع حوادث المسرحية، بل إن هذه الحوادث ووقائعها وفضاءاتها قابلة للتواصل والاستمرار في أعمال أخرى من حيث الإبداع، وقابلة للتصارع بين الأبطال من جهة وصراع الحياة من جهة أخرى.

7- إن العناصر الفنية المسرحية، الزمان، المكان، الشخصية، الحوادث تساهم جملة في تشكيل الفضاء الجمالي والفني للعمل المسرحي بعامة.

ملحق

تعريف الكاتبة:

الاسم الكامل:د/ليلى بن عائشة

(mme)Dr/LeilaBenaicha Gouali

- مذيعة سابق بالإذاعة الجزائرية (باللغتين الأمازيغية والعربية) ومتعاونة حاليا بالإذاعة الجهوية سطيف FM.
- حاصلة على ماجستير ادب حديث جامعة منتوري قسنطينة 1.
- حاصلة على شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية من جامعة السانية وهران2011
- حاصلة على شهادة الليسانس في اللغة الإنجليزية 2011.
- حاليا طالبة ماستر 2 ادب وحضارة إنجليزية 2017.
- تشغل حاليا منصب أستاذة محاضرة (أ) بقسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات بجامعة محمد لمين دباغين سطيف 2.
- حاصلة على أربع شهادات خبرة في مجال الإعلام والاتصال بالتنسيق بين الإذاعة الجزائرية ومنظمة اليونسكو 1997/2000/2001/2002.
- عضو مخبر أرشفة المسرح الجزائري بجامعة السانية وهران،وعضو هيئة تحرير مجلة فضاءات المسرح الصادرة عن نفس المخبر.

- رئيسة فرقة بمخبر اتجاهات النقد المعاصر بكلية الآداب واللغات جامعة سطيف2 .
- عضو المجلس العلمي بكلية الآداب واللغات جامعة سطيف 2.
- عضو لجنة القراءة بتظاهرة قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015.
- رئيسة الملتقى العلمي للمسرح الأمازيغي بباتنة دورات 2015/ 2014/ 2013/ 2012.
- رئيسة ورشة تقنيات الكتابة الدرامية وأصولها بأكثر من مهرجان..(باللغتين الأمازيغية والعربية).
- عضو لجان علمية لعدد من الملتقيات الدولية والوطنية .
- خبيرة في عدد من المجلات العلمية المحكمة
- عضو لجان تحكيم بأكثر من مهرجان مسرحي وطني (مهرجان المسرح النسوي ، مهرجان مسرح الطفل .
- عضو لجنة جائزة فخامة رئيس الجمهورية علي معاشي للمبدعين الشباب دورتي 2018/2017/2016
- رئيس لجنة تحكيم مسابقة النص المسرحي بأيام مسرح الجنوب 2018
- عضو مؤسس للمهرجان الوطني للمسرح الأمازيغي في الفضاء المفتوح 2017 الذي سينطلق قريبا بباتنة.
- صدر لها أول كتاب عن التجريب في المسرحبعنوان التجريب في مسرح السيد حافظ سنة 2005م بالقاهرة .

- وكتاب مخطوط عن نقد النقد المسرحي قراءة في تجارب بعض النقاد المسرحيين العرب .
- مخطوط بعنوان اللهجة الشاوية في منطقة الأوراس دراسة في الأساليب والدلالات.
- ومخطوط بعنوان: البحث عن المسرح الحلم مقاربة تأويلية ..
- .لها عدد من المسرحيات باللغتين الأمازيغية والعربية قيد الطبع ..محاكمة نسوية ،زيدني نزيدلك، أنوثة مصادرة ،سوق النساء،السوق نتسذنان، أمغار تامنوكالت ،تينهينان..
- أعدت واقتبست عددا من النصوص العربية والعالمية من بينها لعبة السلطان والوزير لعبد الله البوصيري والتي أسمتها زيدني نزيدلك المشاركة في مهرجان المسرح العربي بالكويت2016 ..
- ومسرحية التقرير /إكرفالن عن ذكرى سنوية لتشيكوف ، ومسرحية بوسعدية .... التي أنتجت من قبل تعاونية عون إخراج تونس آيت علي إنتاج 2018.
- نالت مسرحيتها ورنيد أكيدرنيغ جائزة أحسن عرض متكامل في مهرجان المسرح الأمازيغي بباتنة الجزائر دورة 2014.
- نالت جائزة أحسن نص عن مسرحية "ورنيد أكيدرنيغ" في نفس الدورة .
- أحدث أعمالها بوسعدية صاوند تأليفا بمعية د.جميلة مصطفى الزقاي صياغة شعرية،من إنتاج تعاونية عون الثقافية ،وإخراج تونس آيت. علي
- إخراج مسرحية منتصف النهار عن نص الساعة الصفر للعمري كعوان في إطار المسرح الجامعي الموسم 2017-2018

- شاركت في عدد من الفعاليات الثقافية وفي عدد من الملتقيات الدولية والعربية منذ 2005 بصفة محاضرة وناقدة مسرحية إلى يومنا هذا (القاهرة ،الإمارات العربية المتحدة ،سلطنة عمان ،الكويت ..

- تم تكريمها في مهرجان المسرح الأمازيغي دورة 2016 بصفتها من المثقفات اللواتي أسهمن في تطوير الثقافة الأمازيغية.

- مشرفة ومعدة لبرنامج منمنمات ثقافية بالتنسيق مع المسرح الجهوي بالعلمة /2018-2017.

- -للباحثة عدد من المقالات في النقد المسرحي والدرامي التلفزيوني...على صفحات المجلات الفنية العربيةوالمجلات الأكاديمية المحكمة ...
- -شاركت الباحثة في إعداد دراسات متنوعة في عدد من المشاريع البحثية المعتمدة من قبل وزارة التعليم العالي والبحث العلمي بالجزائر وجلها عن المسرح وقضاياه في الجزائر والوطن العربي .
- Email :leila_benaicha@yahoo.fr
- Leilabenaicha282@gmail.com

ملخص المسرحية:

تدور حوادث هذه المسرحية حول صراعات متعددة متباينة وبين شخوص رئيسة وشخوص ثانوية، وجوها العام ليست له وحدة موضوعية رئيسة، حيث كانت موضوعات هذه المسرحية غير مرتبطة بشخص أو حدث، وشعدت محطات تصارعية مثلما كان مع الزعيم ونائبه والزعيم وزوجته والزعيم والعراف (شخصيات رئيسية) وما جار بين الزعيم والشيوخ وذهابهم إلى الحسناء قصد التأكد من تتصل الشجعان (شخصيات ثانوية).

وقد نقول إن مقتل شجعان القبيلة بعد بؤرة الصراع ونقطة التحول في هذه المسرحية حيث طرح مقتلهم المتواصل أسئلة عدة وأحزان جمّة، ومحور هذه الأسئلة من قتلهم؟ ولابد أن يعاقب. والأحزان تجسدت في جمع من النسوة يندبن ويبكين، وصرخات تعلو من هنا وهناك تنادي بالانتقام ممن قتل الشجعان.

وقد قامت المسرحية على مجموعة من اللوحات (تسعة عشرة لوحة):

- **اللوحة الأولى:**

–تعرض حالة مرض الزعيم الشديد وتبين حيرة وخوف شيوخ القبيلة ونائبة من فقدانه.

- **اللوحة الثانية:**

–تماثل الزعيم للشفاء بعد مجيء الرسول الشيخ وختمه لوسام الحياة الأبدية على جبينه الذي كان مشروطا بكتمان السر.

- **اللوحة الثالثة:**

– احتفال وفرح أهل القبيلة بشفاء الزعيم وتسابقهم لمصاهرته.

- اللوحة الرابعة:

- تنبؤات العراف فيما سوف يحصل في القبيلة والوبال الذي جره شفاء الزعيم.

- اللوحة الخامسة:

- اختيار الزعيم لأحلى وأبهى الأبكار والحسناوات.

- اللوحة السادسة:

- تآمر زوجة الزعيم ونائبه عليه لمعرفة سر شفائه.

-اللوحة السابعة:

- بكاء ونحيب مجموعة من النسوة للمصاب الجلل الذي أصابهم وهو فقدانهم لفرسان وشجعان القبيلة.

- اللوحة الثامنة:

- اجتماع نائب وشيوخ القبيلة بزعيمهم وتناقشهم حول السر وراء مقتل الشجعان وتضارب الآراء حول مقتلهم.

- اللوحة التاسعة:

- حيرة زعيم القبيلة وخوفه من انكشاف سره، ونقاشه مع زوجته وحواره حول تنبؤات العراف التي كانت تدور أصابع الشك حول شفائه.

- اللوحة العاشرة:

- طلب زعيم القبيلة لحضور العراف لتدارس ونقاش قضية مقتل الشجعان لإزالة اللبس وأصابع الاتهام التي كانت موجهة له وتضارب الآراء حول فك لغو هاته القضية

بعد أن وجهت أصابع الاتهام له، وتحفظ العراف على كتمان السر وراء مقتل الشجعان والذي كان بسبب شفاء الزعيم خوفا من بطشه.

- اللوحة الحادية عشرة:

- زيارة زوجة الزعيم للحسناء للبحث والتحري عن السبب وراء موت الشجعان.

- اللوحة الثانية عشرة:

- خوف أحد شيوخ وحكماء القبيلة على مصالحها ومصالح الزعيم وإخباره بمكر وتآمر زوجته وابن عمها عليه، كما تبين ردة فعل الزعيم حين سمع بالخبر.

- اللوحة الثالثة عشرة:

- غدر زوجة الزعيم بزوجها وتآمرها مع نائبه الذي هو من أقاربها على كشف السر وراء شفائه ووراء مقتل الشجعان.

- اللوحة الرابعة عشر:

- انكشاف سر الزعيم من طرف زوجته.

- اللوحة الخامسة عشر:

- اجتماع الزعيم بنائبه وبقية شيوخ القبيلة على حقيقة ما تخفيه الحسناء، ولكي يبعد الشبهة عن نفسه.

- اللوحة السادسة عشر:

- عقاب الزعيم لزوجته بعد كشفها لسره.

- اللوحة السابعة عشر:

- ذهاب الزعيم وشيوخ القبيلة ونائبه لبيت العراف وحدوث مناقشة بينهم والفصل في قضية مقتل الشجعان وإرجاعها للحسناء، والبحث في كيفية معاقبة الحسناء على جرمها.

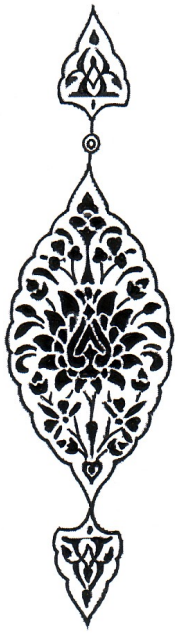
- اللوحة الثامنة عشر:

- تقييد نساء القبيلة الحسناء ووضعها في حفرة ورجمها وإفشاء زوجة الزعيم لسر زوجها وذياعه بين نساء وصغار وكبار ورجال القبيلة.

- اللوحة التاسعة عشر:

- نهاية الزعيم المؤلمة بعد مجيء الرسول السبح ورفضه لتوسلاته بأن يمنحه فرصة أخرى في هذه الحياة، لأنه لم يكن على قدر من المسؤولية وهي عدم كتمان السر والاحتفاظ به.

قائمة المصادر والمراجع



القرآن الكريم

قائمة المصادر :

1-أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، شرح وتقديم، ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ، لبنان، دط، 2004 .

2-الجرجاني(علي بن محمد الشريف):"كتاب التعريفات "، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،2000م.

3-الخوارزمي (محمد أحمد بن يوسف) : مفاتيح العلوم ، تحقيق إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت،ط1 ،1948م.

4-رسائل إخوان الصفا، و خلان الوفا، المجلد 2، بيروت للطباعة و النشر ، 1983.

5-ليلى بن عائشة: مسرحية "أمغار والحسناء".

قائمة المعاجم:

1-ابن منظور : لسان العرب ، المجلد السابع، تحقيق عامر أحمد حيدر ، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم ، دار الكتب العلمية ، بيروت،ط1، 2005 .

2-أبو منصور محمد الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق أحمد عبد الرحمان مخيمر، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، المجلد التاسع، باب(الضاد، الفاء) .

3-أنيس إبراهيم ،و آخرون ، معجم الوسيط ، الجزء الأول ، مادة سرح .

4-جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، الجزء 2، الشركة العلمية للكتاب، بيروت1994.

5-روحي البعلبكي: المورد قاموس عربي انجليزي ، دار الملايين ،دم،ط6، 1994.

6-فيصل الأحمر : معجم السيميائيات ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ،ط1، الجزائر ،2010.

7-محمد الحسين الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس،المجلد الثامن، دار الكتاب العلمية، بيروت ،ط1، 2007.

8-المنجد في اللغة و الأعلام ، دار المشرق ، بيروت،ط4، 2003.

قائمة المراجع العربية:

1-أبو الحسن سلم: حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف، قسم المسرح بآداب الاسكندرية ، الطبعة الثانية ،1414هـ،1993م.

2-أحمد بيوض : المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، دار هومة للطباعة والنشر ، دط، الجزائر 2011.

3-أرسطو طاليس (384-322) ق م ، فيلسوف يوناني أهم مؤلفاته : المقولات ، فن الشعر ، الجدل ، و الخطابة ، كتابة بعد الطبيعة.

4-أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي"دراسة سيميائية"، دار المشرق المغرب، دمشق، دط، 2000.

5-حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب،ط2، 2009.

6-حسن نجمي : شعرية القضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1 ، 2000.

7-حميد الحيمداني : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ،ط3، الدار البيضاء، المغرب،2000.

8-رجاء عيد: المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف، الإسكندرية.

9-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن ،السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط3، 1997.

10-سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، مطبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب ،دط،1985.

11-صبيح التميمي : هداية السالك إلى ألفية ابن مالك ج 1 ص 26 ط 2 ،تصوير وسحبدار البحث ، قسنطينة ، الجزائر 1990 .

12-طامر أنوال : المسرح و المناهج النقدية الحديثة، دار القدس العربي، وهران، الجزائر،دط، 2011.

13-عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة "زقاق المدينة" ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،1995.

14-عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، شعبان1419هـ، ديسمبر كانون الأول ،1998.

15-عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، ط3، دار العودة ، بيروت، لبنان،1982 .

16-عبد الوهاب شكري : النص المسرحي " دراسة تحليلية تاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب الحديث ،دط، دت.

17-عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الادب الجزائري ،مطبعة هومة ، الجزائر 2000.

18-عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ،2007.

19-عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء التداولية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1، 2003م.

20-فرحات بلبل ، النص المسرحي ، الكلمة و الفعل ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا ، 2003.

21-محاضرات الأستاذ مفتاح خلوف ، البيئة السوسيو تاريخية و السوسيو ثقافية لنشأة الخطاب الجزائري و تطوره ، جامعة المسيلة ، المحاضرة الثانية.

22-محمد التهامي المعماري : مدخل الفرجة المسرحية ، دار الأمان ،(د.ط) ، المغرب ، 2006.

23-محمد غنيمي هلال : أدب مقارن، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ،دت،دط.

24-محمد فراح ، الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي ، نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي ،ط1، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء ، المغرب، 2006.

25-محمد مندور : الأدب و فنونه ، دار النهضة ، مصر ،دت، دط.

26-مدحت الجبار ، البحث عن النص في المسرح العربي ، ط2، دار النشر للجامعات المصرية.

27-مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي ، دار الوفاء لدنيا المطبوعة والنشر، الاسكندرية ،ط1، 2002.

28-نديم معلا محمد : في المسرح، في العرض المسرحي، في النص قضايا نقدية ، مركز الاسكندرية للكتاب ، مصر ،2000.

29-نور الدين عمرون : المسار المسرحي الجزائري من سنة 1962إلى غاية 2000،شركة باتنيت ،ط1، باتنة ، الجزائر ،2006.

20-وليد إخلاص، لوحة المسرح الناقصة ، أبحاث و مقالات في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا ، 1997.

قائمة المراجع المترجمة:

1-آلاراديس نيكول : علم المسرحية ، ترجمة : دريني خشبة ،ط2، دار سعاد الصباح ، الكويت ،1992.

2-أندريه لالاند : "موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول ، تعريب : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت،ط2، 2001.

3-جوليا هلتون : نظرية العرض المسرحي ، ترجمة : نهاد صليحة ، هلا للنشر و التوزيع ، الجيزة ، مصر، ط1، 1420هـ/2000م.

4-روجوم يسفيلد ، فن الكتاب المسرحي ، ترجمة : دريني خشبة ، مكتبة النهضة ، مصر 1964.

5-سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية ، عدد من المؤلفين ، تر : أدميركوته، وزارة الثقافة ، دمشق،دط.

6-محمد عزيزة : الإسلام و المسرح ، ترجمة دار الرفيق الصبان ،ط2.

قائمة المجلات:

1-برشيد عبد الكريم: في التصوير المستقبلي لتعريب المسرح العربي، مجلة الأقلام، ع10 ،1980.

2-سالم سليمان: مجلة كلية الآداب، العدد 95.

3-صحيفة المجاهد ، عدد 06 جانفي 1988، .

4-عبد الرزاق و حسام ديس وزيت : السينوغرافيا في القرن العشرين و ارتباطها بفنون التصوير و اتجاهاتها ، مجلة جامعة تشرين للبحوث و الدراسات العلمية ، المجلد (31) ، العدد 2009.

قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

1-Patrice pavis, dictionnaire du theater , edition socials , Paris ,1980.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر وتقدير	
مقدمة	**أ-هـ**
الفصل الأول : المسرح و تشكلات فضاءاته الجمالية	**7**
أولا – المكان	**8**
ثانيا – الحيز	**9**
ثالثا – الفضاء	**11**
رابعا – نحو تمييز نسبي بين الفضاء والمكان	**22**
خامسا – مفهوم المسرح	**24**
سادسا – مفهوم المسرحية	**27**
سابعا – الفضاء المسرحي	**39**
ثامنا – الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري .	**46**
تاسعا – مراحل مسار الخطاب المسرحي في الجزائر	**49**
عاشرا – هندسة الفضاء ومكوناته	**58**
أحد عشر– مفهوم المكان المسرحي	**63**
اثنا عشر– العلاقة بين المكان المسرحي والفضاء المسرحي	**65**
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لهندسة تشكلات الفضاء في مسرحية " أمغار والحسناء"	**68**
قراءة في عنوان مسرحية " أمغار والحسناء"	**68**
أولا–هندسة فضاء الزمن ودلالته النفسية في المسرحية	**70**
ثانيا – هندسة فضاء المكان ودلالته النفسية في المسرحية	**82**
ثالثا – هندسة فضاء الشخصيات ودلالته النفسية في المسرحية	**93**
رابعا – أنواع الفضاءات وتداخلاتها ودلالاتها النفسية	**104**
خاتمة	**135**
الملحق	**138**
قائمة المصادر و المراجع	**147**
فهرس الموضوعات	

ملخص:

تمحور هذا البحث حول دراسة لمسرحية "أمغار والحسناء " لكتبتها الدكتورة: ليلى بن عائشة، معالجها لهندسة الفضاء بكل ما حمله من أبعاد دلالية وجمالية جمعت بين الفن والفائدة لما فيها من تعددية فضائية زاخرة من شخصيات بطولية ومساعدة وصراعات متباينة وخيالات وساعة ووقائع معيشة وكذلك ما شهدته من فضاءات زمكانية مفتوحة ومغلقة ضيقة وواسعة وحوارات جمعت بين الإطناب و الإيجاز ورسمت معالم تصويرية رائعة بفضل اللغة وتقنياتها الأسلوبية البلاغية و السيميائية مما أعطت للنص المسرحي جميعه بعدا سيميوزيسيا يتجدد في سيرورة قفزت زمان اللحظة إلى زمن الحاضر إلى زمن الاستشراف .

الكلمات المفتاحية: زمان–مكان–فضاء–هندسة–أمغار–الحسناء–مسرح–لغة.

Résumé :

Cette recherche tourne autour de l'étude de la pièce théâtrale « Amghar et la Belle » de Leila Ben Aïcha, traitant de ce fait la structure spatiale avec toutes ses dimensions sémantiques et poétiques qui joignent l'art à l'utilité, ainsi que sa divergence spatiale peuplée de personnages héroïques, des conflits disparates, d'imagination étendueset des réalités vécues. Il y a également des univers spatiotemporels ouverts et fermés, étroits et larges et des dialogues qui réunissent la brièveté et la redondance ébauchant vers des images extraordinaires à l'aide de la langue et ses techniques stylistiques, rhétoriques et sémiotiques, ce qui a attribué au texte théâtral une dimension sémantiquement chargée et qui se renouvelle dans un processus qui déplace le temps du moment au temps présent au temps à venir.

Mots –clés : Le temps-Le lieu- L'espace- La géomètre- La vieux – La belle –Le théâtre –La langue