الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

رقم L15/283

الميدان : اللغة والأدب العربي

فرع : أدب عربي

تخصص: أدب جزائري

مذكرة مكملة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطالبة(ة) : زينب أمليك

تـــحـــت عنوان

عناصر البناء الفني في مسرحية "المخفر"

لأحمد بودشيشة أنموذجا

تاريخ المناقشة:2017/05/09

لجنة المناقشة:

1- د/صالح خيلوس	جامعة محمد بوضياف المسيلة	رئيسا
2- د/عبد العزيز بوشلالق	جامعة محمد بوضياف المسيلة	مشرفا ومقررا
3- أ/ عمر جادي	جامعة محمد بوضياف المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية : 2016- 2017 م

بسم الله الرحمن الرحيم
بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمـــــــــــــة:

المسرح وسيلة تقوم على وسائل جمالية أصلها، الخيال والإبداع فهو فن يقوم على النصوص وتمثيلها، يعتبر أبو الفنون والعمود الفقري الذي تقوم عليه الحركة الفنية بمختلف آفاقها ولسان حال الأمة وضميرها،و مرآتها العاكسة لآهاتها وصيحاتها وتعبيرها الحي عن مختلف قضايا الشعب وتطلعاته ومشاعره وأحاسيسه الدفينة، لذلك فقد أخذ الكتاب المسرحيون على عاتقهم على اختلاف اتجاهاتهم الإيديولوجية والفكرية توعية الشعب والنفث في روحه ما من شأنه تعليمه و تأصيله، وخلع عنه كل ما يمكن أن يدنس روحه ويرهق قلبه و يحطم آماله .

ونظرًا لكون المسرح رسالة إنسانية هادفة يجب أن يؤديها حاملها على أكمل وجه، فهو يعتمد أساسًا على ترسيخ الأفكار والرؤى والمشاعر التي تختلج في نفسية المؤلف، التي يلمسها المشاهد أو المتلقي عن طريق تجسيد العمل الدرامي على خشبة المسرح، لأنه الوسيلة التي تحاكي الواقع وتبحث عن تشعباته المختلفة، وكلما أحسن الكاتب اختيار موضوع النص المسرحي كلما زاد نجاح عمله المسرحي وزاد التصديق بواقعتيه وبأسلوبه الفني الراقي، وهذا متوقف ومدى ملامسته لأحاسيس المتلقين، ومدى اهتمامهم بالموضوع المعالج في العمل المسرحي .

وقد تطور الفن المسرحي في الوطن العربي بصفة عامة وفي الجزائر بصفة خاصة بفضل تواصل تظافر الجهود المتعاقبة و المتواصلة انطلاقا من محاكاة الواقع ومحاولة التغيير، ومن خلال اكتسابه الخبرات السابقة التي أدت إلى اتساع مداركه وبالتالي ظهور العديد من الأفكار التي يحاول التعبير عنها، وبهذا يستطيع التعبير عن رؤيته للقضية التي تناولها سواء أكانت فكرية أم إنسانية، من خلال توظيفه لعناصر العمل الفني التي تحدد غاية العمل المسرحي إلى جانب ذلك عليه أن يكون قادرًا على تحديد نوعية التأثير المراد بثه في الجمهور، وبالتالي الوصول إلى الهدف النهائي للعرض، وحتى يتمكن المؤلف

المسرحي من تحقيق هدفه من العمل المسرحي عليه قراءة واستيعاب أكبر قدر ممكن من النصوص السابقة على مر العصور، بل وأن يعيش العديد من التجارب المسرحية حتى يتشبع بحياة المسرح وروحه، وهذا يؤدي إلى إثقال خبراته الفنية، وتكوين شخصيته إلى جانب الموهبة الموجودة لديه وبهذا يكون قادرًا على التعبير عن أفكاره بشكل مكتوب تتوافر فيه شروط النص المسرحي الجيد

لقد عالج المسرح الكثير والكثير من القضايا التي حاول فيها معرفة الإنسان نفسًا وفلسفة، وتاريخًا وانتماء وفكرًا وأفعالاً، نتج عنها معالجة لمختلف القضايا الإنسانية السياسية والاقتصادية و الدينية والتاريخية والإجتماعية .

ومن القضايا التي ظهرت في الجزائر بشكل واسع بعد الاستقلال هي القضايا الإجتماعية السياسية التي تحمل إيديولوجية الرفض وعدم تقبل الواقع الاجتماعي المسيطر على سلوكات أفراد المجتمع، بالإضافة إلا العلاقات الإدارية القائمة على التهميش والاستغلال واللامبالاة وغيرها من المعاملات التي أصبحت تمارس في بعض الإدارات.

انطلاقًا مما سبق، ارتأيت دراسة خصوصية النص المسرحي الجزائري وأهميته الفكرية، واتجاهاته الإيديولوجية وكذلك تعامله مع البناء الدرامي بمختلف عناصره المكونة له .

وقد وسمت هذا البحث بـــ " البناء الفني للمسرح " وكنموذج للتطبيق إخترت مسرحية " المخفر " لـــ"أحمد بودشيشة " نموذجا ويرجع اختيار موضوع البحث لسببين وهما :

- **الأول موضوعي:** والذي يكمن في أهمية الموضوع من الناحية الفكرية والفنية ولأن الموضوع حديث يتطلب البحث والتحليل والتمعن، ونظرًا للدور المهم الذي يؤديه المسرح في حياة الأمم والحضارات فهو يلم شملهم في كل الأزمات والعقبات .
- **الثاني ذاتي:** في حين ترجع الأساليب الذاتية إلى الرغبة والميل الذاتي للبحث في مجال الدراما والمعرفة والتثقيف فيها .

وقد تناولت في هذا البحث إشكالية نشأة النص المسرحي الجزائري وعوامل ظهوره والعناصر المشكلة لبنائه الفني فجاءت الإشكالية كالآتي :

1- كيف نشأ المسرح الجزائري ؟ وما هي عوامل ظهوره ؟

2- ما هي أهم عناصر البناء الفني ؟

3- كيف يتعامل الكاتب وتلك العناصر في طرح فكرته؟

4- ما هي القواعد والأسس المتعارف عليها في كتابة نص مسرحي ؟

وبطبيعة الحال فإن الإجابة على تلك التساؤلات تحتاج إلى خطة تحدد اتجاهه و معالم الدراسة فيه، لذا جاءت خطة البحث المكونة من مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة لأهم النتائج ، وملحق لحياة الكاتب ثم قائمة المصادر والمراجع والمحتويات .

فأما المدخل فقد تناولت فيه فكرة عامة عن أهمية المسرح واهتمام المؤلفين به خاصة في وقت الاستعمار لأنه كان يمثل الأداة التوجيهية للشعب الجزائري .

حيث أنه قمت بتقسيم الفصل الأول إلى مبحثين تناولت في:

- المبحث الأول المعنون بـــ" المسرح في الجزائر " تحت العنصر الأول نشأة المسرح الجزائري ثم العنصر الثاني بعنوان عوامل ظهور المسرح الجزائري.
- المبحث الثاني المعنون بـــ " عناصر البناء الفني للمسرحية " .

أما فيما يخص الفصل الثاني فكان مقاربة تطبيقية حيث تناولت فيه الحديث عن عناصر البنية المسرحية واخترت مسرحية الكاتب " أحمد بودشيشة " المعنونة بـــ" المخفر "كنموذج فتعرضت إلى بنائها الفني بقراءة في الشخصيات ودلالاتها وقراءة في دلالة مكان المسرحية ودلالة زمانها وصراعها وحوارها إلى آخر عنصر فيها وهو الحبكة .

وقد قادتني هذه الدراسة للإعتماد على المنهج المتكامل نظرا لطبيعة الموضوع .

ومادام لكل دراسة أو بحث معوقات وصعوبات فقد واجهتني صعوبات عدة تمثلت في صعوبة المادة العلمية وطريقة تنظيمها، وكذلك قلة المراجع التي تتناول هذا الموضوع أي

الخاصة ببناء الفن المسرحي الذي اختلف من مرجع إلى آخر وشكل من جهة أخرى تداخلا في المعلومات .

وقد اعتمدت على بعض المصادر و المراجع نذكر منها:

1-احمد بودشيشة، المخفر .

2-عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحي .

3-عز الدين جلاوجي النص المسرحي في الأدب الجزائري .

4-صالح لمباركية، المسرح في الجزائر .

لقد ساعدتني في إتمام بحثي وكانت سندًا وحقلاً معرفيا استطعت من خلالها تجاوز الصعوبات التي واجهتني والغوص في حيثيات البحث وتكوين رؤية للهدف المراد الوصول إليه، ثم أنهيت بحثي بخاتمة لخصت فيها أهم نتائج البحث ومجموعة من الأفكار والإجابات عن التساؤلات التي كانت تساورني كما وأرفقت البحث بملحق تضمن السيرة الذاتية للمؤلف.

وأخيرا بالرغم من الجهد والوقت اللذين أخذهما البحث إلا أنه قد تم بعون الله، ويعود الفضل في ذلك أولاً لله سبحانه وتعالى ثم أستاذنا الفاضل المشرف لما قدمه لنا من توجيهات أنارت دربنا لإتمام هذا العمل (البحث) .

وفي الأخير أسأل الله العلي القدير التوفيق والسداد في الدنيا والآخرة .

مدخل

مدخل :

كان الإنسان ومازال متطلعًا إلى مختلف الفنون الأدبية، فهو منذ القدم مرتبط ببعض الممارسات التي اقتضتها الضرورة الإنسانية ليتناغم والوسط الاجتماعي، من الفنون التي مارسها فن المسرح فهو من أقدم النشاطات الإنسانية ، حيث راح الإنسان يصور عن طريق التمثيل كل ماله علاقة بوجوده، فكون المسرح مادة حية ممثلةً لحياة الإنسان ومصورة لها، وذلك من خلال محاكاة الظواهر الحياتية، يعبر عنها إما برقص أو بغناء أو نحت أو رسم .

لذلك مثل المسرح محاكاة فنية لأفعال البشر مجسدةً بذلك صراعاتهم وعاداتهم ونزاعاتهم وأفراحهم وتقاليدهم وهذا ما جعل هذا الفن متوارثًا بين الناس من زمن إلى آخر ومن مكان إلى آخر، حتى انتشر هذا الفن بين أقطار الأمم متجاوزا بذلك الحيز الجغرافي والعرقي وحتى الديني، ونتج عن ذلك تأسيس للمسرح من خلال التدريس والممارسة .

لقد أصبح وسيلة يعبر من خلالها عن تطلعاته تجاه الحياة وما يطرأ عليها من تغيير، فهو بذلك يحاول أن يترجم أحاسيسه وطموحاته وأفكاره بصورة تمثل مستواه الفكري والاجتماعي والسياسي وتطلعاته للمستقبل، لذلك فهو ينطلق بالأساس من التجربة الإنسانية وما تحمله من تناقضات، حيث ينقل الواقع بطريقة مغايرة له من خلال تجسيد أحلام وتطلعات الإنسان التي لن تتحقق فكان المسرح هو الذي يقنع الواقع الإنساني محاولا إعطاء ملاحظات أساسية مهمة وملفتة لسلوك الإنسان، وهو في الغالب لا يهتم بنقل الحياة كما هي، وإنما ينقل لنا الحياة كما يجب أن تكون، فيعمل على ترتيب الفوضى التي في الواقع ويرى الحياة اليومية غير مركبة وغير مستقرة، فيحاول أن يهدف إلى الأفضل والأحسن فيثبت الصالح ويمجد الأخيار ليتجاوز تعقيدات الواقع.

يعتبر المسرح جوهر الحياة وأكثر أنواع الفنون محاكاة لأعمال البشر، وترجمانا لعاداتهم وممارستهم الثقافية والاجتماعية، فقد عالج الكثير والكثير من القضايا، وحاول

معرفة الإنسان نفسا وفلسفة، وتاريخا، وانتماء، وفكرا، لذلك كتبت عدة رسائل أكاديمية لدراسة هذا الفن من عدة جوانب فهنالك من تطرق للنشأة وهنالك من تطرق للتطور والتعريف وهنالك من حلل مسرحيات شهيرة مست مختلف جوانب حياة الإنسان.

والعمل المسرحي هو كيان متكامل الأطراف والجوانب، يحتوي على سلسلة من العناصر الداخلية والخارجية التي تشكل جوهره، حيث لا يمكن فصلها عن بعضها، لأنها مترابطة، وبها يترابط العمل الدرامي، حيث ينشأ الحوار بين الشخصيات ليشكل الفعل الدرامي ليبلغ التأزم والتعقيد لينشأ الصراع ومنه تتغير مجريات الأحداث، فالصراع منذ القديم متجدد في المسرح لأن المسرح في بداياته ارتبط بالصراع الذي كان قائما بين الإنسان والظواهر الطبيعية المختلفة ثم الصراع مع الحياة الاجتماعية والدينية، وهو بذلك يشكل جزءا مهما في البناء الدرامي .

والمنظرون للمسرح بشكل عام كانت نظرتهم مقتصرة على أن فن المسرح فن أوروبي النشأة والتطور، ولم يكن عربيا ولكن مع الاحتكاك بالغرب وتظافر جهود الكتاب وجدت مجهودات جبارة لإثبات أن للعرب مسرحا، ومسرحا خاصا بهم تطور هو الآخر على مختلف الأصعدة السياسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية، وبحكم أن المسرح هو أبو الفنون فقد أصبح المرآة العاكسة لتطور الشعوب وإذا سلمنا بأن تطور الفن المسرحي في الوطن العربي ولجهود متواصلة ومتعاقبة، فإن المسرح الجزائري لم يكن بمنأى عن هذا التغيير الحاصل، انطلاقا من تغيير الواقع في مراحل متعددة في حياة الكاتب المبدع الجزائري ولأن للمسرح دورا كبيرا في نشر الوعي بين أفراد الشعب، فهو الوسيلة الأيسر للوصول إلى عقولهم، ولا يمكن أن نسمي العمل المسرحي مسرحًا إن خلا من عناصره المكونة له وتلك العناصر مجسدة في الشخصيات التي تحمل اللغة والحوار الذي يترجم ما في داخل الشخصيات والصراع الذي يحرك الأحداث ليصل إلى ذروتها والزمان والمكان اللذين يحويان العمل المسرحي ليدل على وقت وقوعه وعن المكان الذي دارت وصورت فيه خفاياه وأعتبر المسرح فنًا جماعي الأداء والتلقي، فالكاتب المسرحي

لا يستطيع أن يتحكم تحكمًا تامًا بعمله الفني كما يفعل مثلا كاتب القصة، لأنه مضطر أن يراعي اعتبارات خارجية كثيرة، فمنها الممثلون الذين يقومون بتمثيل المسرحية والإمكانات المادية للإخراج ومنها المخرج نفسه ، الذي كثيرا ما يحرص على أن تكون له الأولوية في تفسير النص، وعلى ظهور اتجاهه الخاص في الإخراج، ثم هناك الجمهور الذي يصعب إرضاؤه ومعرفة ما يرضيه، لتفاوت أفراده في المستوى الثقافي من جهة ولتباين أهوائه النفسية من جهة أخرى، وهذا ما يجعل الفن المسرحي متميزًا في الجزائر عن غيرها من البلدان العربية الأخرى حيث إن المسرح في الجزائر لم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة المثقفين كما كان الحال في المسرح العربي الذي قام وارتكز على الترجمة والتعريب والاقتباس عن المسرح العالمي، حيث أن المسرح الجزائري ظهر من خلال العرض الشعبي وارتبط بذوق الجماهير، كما ارتكز في مادته الخام على حكايات جحا وألف ليلة وليلة، وكان الغناء والفكاهة مرتكزين له، مما ساهم في توصيل الأفكار التعليمية وإرضاء ذوق الجماهير، وهكذا ارتبط المسرح الجزائري بالجمهور و ذوقهم، فقد كان نجاح العمل المسرحي رهينا برأي الجمهور ومدى إقباله عليه و ذلك لأسباب عدة، نذكر منها اهتمامات الجمهور الجزائري والقضايا التي يطرحها المؤلف سواءً أكانت اجتماعية أم سياسية أم تاريخية أم غيرها، وكذلك من خلال اللغة المستخدمة سواء أكانت عامية أم فصحى أم حتى فرنسية ونقول فرنسية ذلك أن المستعمر الفرنسي قد سعى جاهدا لطمس الهوية العربية وغرس هويته الفرنسية في الجزائر على طول مدة استعماره للجزائر، لذلك كان المسرح وسيلة اعتمد عليها الكتاب لجذب المشاهدين وأسر قلوبهم، وقد استعمله الكتاب المسرحيون إبان الاحتلال الفرنسي في الجزائر بذكاء لتهيئة الأجواء للثورة والتوعية، وحاولوا إيجاد الحلول لمشاكلهم، بأسلوب بسيط يتماشى والذوق العام والخاص وقد خضعت العروض المسرحية في الجزائر للصقل والتقديم والتطوير والتجديد حتى لقيت كثيرا من النجاحات بعد مرورها بمراحل شتى، وبعد وقوفها في وجه المستعمر الذي حاول جاهدًا تضييق الخناق على المسرح والمسرحيين في الجزائر، فقد

حاول النظام الاستعماري قطع الصلة بين الجزائريين وتاريخهم الخاص، محاولين بذلك طمس التاريخ العربي الإسلامي واستبداله بتاريخ فرنسي، إلا أن وعي وإدراك رجال الإصلاح في الجزائر جعلهم يعيدون كتابة تاريخ الجزائر القديم لبعثه وإحيائه في مسرحيات قدمت للناشئين خصيصًا في المدارس التعليمية، وكان هدفهم الأسمى هو إحياء تاريخ الأمة، وكانت غايتهم هي تنبيه وتوعية الشعب والجماهير الجزائرية و أن يوقظ أنفسهم الوطنية، و يشعل شعلة النور باتجاه النصر والحرية، ونظرًا لكون المسرح رسالة إنسانية يجب أن يؤديها الكاتب أو المؤلف المسرحي فقد اعتمد أساسًا على ترسيخ الأفكار والرؤى والمشاعر التي تختلج في نفسية المؤلف ، فالحياة الدرامية لا تدب في جوهر النص المسرحي إلا عندما تتجسد على خشبة المسرح أمام المتلقي، حيث إن الأداة الفعالة في تجسيد هذه الأفكار هي اللغة لا محالة، فلها دور أساسي في التعبير عنها .

وهكذا ارتقى الاهتمام بالنص المسرحي إلى المساهمة في صنع العمل الدرامي ، فلا تدب الحياة الدرامية في النصوص المسرحية إلا إذا تجسدت على خشبة المسرح وأمام المتلقي، وهذا ما يحيلنا إلى الحديث عن جملة العناصر الدرامية المكونة للمسرح فلا يعد عمل الكاتب والمؤلف والمصلحين في الجزائر إلا لتوعية الشعب. لذلك أُعطيت الحركة المسرحية في الجزائر الأهمية البالغة كفن أدبي لعب دوره الإصلاحي في المجتمع إبان فترة التحضير للثورة وما بعدها، وهكذا خطا المسرح الجزائري خطوات جبارة إلى النهوض بالفكر الأدبي للفرد الجزائري وإنعاش طلقاته الأدبية و الفنية وتوعيته توعية اجتماعية سياسية لذلك حدث تغيير في تشكيل البناء الفني للمسرح على طول تواجده ومساره في الجزائر، ونظرًا لظروف سياسية واجتماعية ودينية فرضتها الطبيعة التاريخية على طول وجوده.

الفصل الأول

عناصر البناء الفني في المسرحية

المبحث الأول : المسرح في الجزائر

1-نشأة المسرح في الجزائر

2-عوامل ظهور المسموح في الجزائر

المبحث الثاني: عناصر البناء الفني للمسرحية

1-الشخصية

2-الزمان

3المكان

4-الفعل

5-الحوار

6-الفكرة

7-الصراع

8-الحبكة

-1- المبحث الأول: المسرح في الجزائر

أ- نشأة المسرح في الجزائر:

إن المسرح هو ما يصور لنا التجارب الإنسانية وينقلها لنا بصورتها الحقيقية، فهو الذي يرسم معالم تطلع الإنسان وأحلامه ومشاكله وأفراحه وأحزانه وقضاياه، وقد تنوع على تنوع بيئته من منطقة إلى أخرى ومن قضية إلى أخرى، فقد ظهر في الغرب بقضاياه الخاصة ثم عند العرب بقضاياه الخاصة أيضا ولكنه وصل للعرب بعد تأصله ونموه في الغرب وتطور بمراحل و ذلك لأسباب .

وعلى غرار باقي البلدان العربية، لم تعرف الجزائر المسرح بالمفهوم الحديث، أي باعتباره نوعا أدبيًا وفنًا له أصوله وقواعده المتعارف عليها حديثا إلافي مطلع القرن العشرين [1] لكن هذا التأخر لا ينفي وجود أشكال مسرحية بدائية، إضافة إلى محاولة جادة في الجزائر، خلال القرن التاسع عشر، متمثلة في مسرحية نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق لصاحبها إبراهيم دانينوس وذلك سنة [2] 1835، لكن نقص المعلومات والدراسات الكافية حولها، تجعل الباحث يحجم عن إصدار أي حكم حول لمن كانت الريادة في الوطن العربي في مجال الإبداع المسرحي، بذلك يكتفي فتحي سعد الله بالقول أثناء حديثه عن هذه المسرحية ":لا ندري إن كانت مثلت أولا، وفيه أدوار نسويه أيضا، وتدور أحداثها في العراق وتمثل قصة حب خيالية يبدو أنها مستوحاة من ألف ليلة وليلة[3] .

والمسرح في الجزائر شأنه شأن الأقطار العربية الأخرى مر بشتى المراحل التاريخية من ترجمة واقتباس ثم جزأرة لكثير من النصوص المسرحية العالمية والعربية ورغم

---

[1] ميراث العيد ، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري ، دراسة في الأشكال التراثية ، مجلة إنسانيات ، العدد 12 ، سبتمبر -ديسمبر 2000 ،مجلد3، ص9 .

[2] قرقوة إدريس ، الظاهرة المسرحية في الجزائر ، دراسة في السياق والأفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، 2005، ص 27.

[3] سعد الله أبوالقاسم تاريخ الجزائر الثقافي 1989- 1830 ، الجزء الخامس، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1998 ، ص 420 .

إمكانياته القليلة إلا أنه بقي مستمرا في أداء رسالته على مختلف الأصعدة وفي كل الفضاءات [1] إذن فقد مر المسرح في الجزائر بعدة مراحل ليصل بكل جوانبه وجزئياته وإرشاداته التي وضعها المؤلف.

يعتبر بعض الدارسين أن ميلاد المسرح الجزائري تم ما بين1927 -1919،حيث ظهرت الحاجة إلى مسرح يعالج الواقع الجزائري ويصطنع اللغة والتمثيل ويهتم بالمسرح أداة للنقد بالفكاهة سبيلا لترقية الذوق والشعور وهناك من يعتبر سنة1925 هي سنة ميلاد المسرح الجزائري عندما زار جورج أبيض وفرقته الجزائر وقدم مسرحيتين تاريخيتين بالعربية الفصحى هما " صلاح الدين الأيوبي " و"ثارات العرب "، ولم تلقيا الإقبال من طرف الجمهور الجزائري، نظرا إلى الأمية المنتشرة وضعف الثقافة العربية في البيئة الجزائرية، مما أدى إلى توقف المسرحية باللغة الفصحى وحلت محلها المسرحية باللغة العامية حتى قيام الثورة إثناءها وما بعد الاستقلال[2] .

وابتداء من سنة1926 ظهر عمالقة في المسرح الجزائري دفعوا به وخطوا به خطوات عملاقة أبرزهم "سلالي علي " المعروف بـــ " علالو" الذي كتب مسرحية " جحا "التي ارتبطت لحد كبير بالتراث العربي، وتعد أول مسرحية فهمها الشعب الجزائري وتذوقها بالرغم من أن الكاتب" علالو "كان قد قدم عام1923 بعض السكاتشات الفكاهية مثل" نسيبتي هامك "و"المشحاح والخادم "إلا أنه لم يحقق النجاح المطلوب إلا حينما قدم مسرحيته بعنوان " جحا " بقاعة الكرسال وباللغة العامية والتي حضرها أول مرة ألف وخمسمائة (1500) مشاهد.وهذا ما جعل" عبد الملك مرتاض " يقول إنها أول عمل مسرحي يفهمه ويتذوقه المجتمع الجزائري .

وإلى جانب" سلالي علي " نجد أيضا " محي الدين بشطرزي " الذي كتب أعماله باللغة العامية لاعتقاده أنها أقرب إلى فهم الجمهور، وبالتالي فهي أكثر وأسرع على تبليغ الرسالة، وكان يطمح إلى هدف وحيد وهو رفع المعنوي والأخلاقي للمسلمين، ومحاربة

[1] محمد مرتاض ، من قضايا أدب الأطفال ،ديوان المطبوعات الجامعية، د،ط، الجزائر، 1996 ،ص 5 ، 6.

[2] عز الدين جلاوجي" :النص المسرحي في الأدب الجزائري "،دراسة نقدية ، الجزائر، دط،2007، ص 39 .

الآفات الاجتماعية، وتأكيد الهوية الثقافية الإسلامية العربية.وفي سنة 1934 لمع" رشيد القسنطيني "الذي اهتم بالنضال السياسي في مسرحياته، وأبرز تاريخ وهوية الشعب رغم أنه كتب مسرحياته باللغة العامية، كما أنه يعتبر رائدا للمسرح الشعبي في الجزائر بلا منازع .

حيث كان موهوبا في فن الإضحاك أوفن الهزل، وهو أول من أدخل العنصر النسوي إلى فن التمثيل في الجزائر[1] ولم يحقق النجاح المرجو إلا في22 مارس 1928،حيث قدم مسرحية " زواج بوبرمة " التي قالت عنها "أرليت روث "إن القسنطيني بعد عرضه لمسرحيته " زواج بوبرمة " سيطر على بدايات المسرح الجزائري لسنة[2] 1928 أما " محي الدين بشطرزي "، فقد كانت بداياته قبل زميله، حيث قدم عام 1919 مسرحية"جهلاء مدعون بالعلم "ذات فصل واحد لم تحقق النجاح المطلوب، حيث يقول" بشطرزي "في الجزء الأول من مذكراته عن هذه المسرحية " وقد تصديت فيها للطرقية والشعوذة، ويتناول فيها أبا وابنه ينتميان إلى إحدى الزوايا، ادعيا أن لهما دراية بالعلم والمعرفة، قصد إبهار مجموعة من الطلبة تحولقت حولهما، غير أن الطلبة اكتشفوا فيما بعد أن معارفهم أكثر سعة وعمقا من معارف الابن وأبيه الذين ادعيا أنهما عالمان كبيران[3].

والمسرحية تناولت موضوع الساعة آن ذاك بلغة كلاسيكية، مما حد من تحقيقها بنجاح كبير، ولم يحقق بشطرزي النجاح سوى عام 1932 حيث قدم مسرحية " البوزريعي في العسكرية " باللغة العامية، حيث يقول في هذا الشأن " في عام 1932 م ":كتبت أول مسرحية بالعامية، وهي البوزريعي في العسكرية كانت الأولى من سلسلة مسرحيات عربية فرنسية كتبت بالتعاون مع كتاب فرنسيين من أمثال: لويس شابرو، جورج بودري، وجورج هيرتز، حظيت بعروض استمرت إلى ما بعد[4] 1934 إذن المسرح في الجزائر تطور

---

[1] عبد المالك مرتاض " فنون النثر الأدبي في الجزائر " ديوان مطبوعات الجامعية ،الجزائر 1983، ص 198 .

[2] أحمد بيوض المسرح الجزائري ، نشأته وتطوره 1926-1989 منشورات التبيين الجاحظية سلسلة الأبحاث والدراسات 1998 ، ص 93.

[3] المرجع نفسه ص 40 .

[4] المرجع نفسه ص 40 .

على أيدي العمالقة الثلاثة : رشيد القسنطيني وسلالي المدعو" علالو "، ومحي الدين بشطرزي.

المسرح على الخشبة، فالحق الذي لا غبار عليه، هو أن الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر الجزائري، حضر مأدبة أقامها جورج أبيض بباريس سنة 1910 بمناسبة حصوله على شهادة الكونسبرفتوار، وبعد انتهاء الحفل طلب منه الأمير خالد أن يبعث له ببعض المسرحيات عند وصوله إلى القاهرة، وفعلا بعث له سنة 1911 م، برواية ماكبث للمسرحي الإنجليزي شكسبير عربها محمد عفت المصري سنة 1889 م، ورواية المروءة والوفاء لخليل اليازجي إضافة إلى رواية الشهيد للشاعر المصري حافظ إبراهيم.

وفي نفس السنة أسس الأمير خالد جمعية بالمدية وأخرى بالبليدة وثالثة بالجزائر العاصمة، وقامت هذه الجمعيات بتمثيل هذه الروايات ويضيف محبوب الإسطنبولي قائلا " و في عام 1919 م، كانت محاولات محي الدين باشطرزي تجرى بالجزائر العاصمة مع نخبة من الفنانين الهواة منهم سلالي علي، عبد العزيز لكحل، علال العرفاوي، إبراهيم دحموني و غيرهم ...في جمعية المطربية[1].

إذن فتلك البدايات لرجال المسرح وكل الأعمال المسرحية السابق ذكرها قد ساهمت جزيل المساهمة في نشر الثقافة المسرحية، فصقلت المواهب وأنتج الأدباء إنتاجات مكثفة جادت بها قرائحهم في مواضيع مختلفة في المسرح وكونت بذلك البدايات الأولى لفن المسرح الجزائري .

ب- العوامل المساعدة على ظهور المسرح في الجزائر:

لقد تأثر المسرح في الجزائر بجملة من العوامل التي ساهمت بشكل كبير على ظهوره وبلورته ونذكر كل العوامل كما يلي:

[1] أحمد بيوض المسرح الجزائري ، نشأته وتطوره 1926-1989 ، ص24،25،26.

أ. زيادة الفرق المسرحية العربية :

1- فرقة القرداحي: زارت هذه الفرقة كلا من تونس والجزائر سنة 1980، وحققت حسب تمارا ناجاحا باهرا.[1] إذ استطاعت استقطاب جمهور غفير تتبع عروض الفرقة باهتمام بالغ

2- فرقة التمثيل المصري لجورج أبيض_: قام الفنان المصري جورج أبيض[2]، بجولة عبر البلاد العربية مع فرقته، وزار ليبيا و تونس ثم الجزائر سنة 1921، وقدم عدة عروض مسرحية بقاعة المسرح الجديد بالجزائر العاصمة هي" : ثارات العرب " و"صلاح الدين الايوبي[3] " لنجيب حداد، وقد امتد نشاط الفرقة ليشمل تلمسان وقسنطينة، حيث قدم فيها عروضا مماثلة .[4] لقد حظيت هذه الزيارة باهتمام كبير من قبل الدارسين للشأن المسرحي نظرا للتأثير الذي كان لها على المسرح الجزائري، وذلك رغم اختلافهم في تحديد مدى هذا التأثير ومدى نجاح هذه الزيارة، فمرتاض يقول في هذا الصدد ": كانت بمثابة هزة كبيرة للمثقفين يومئذ مما أفضى بعد ذلك إلى قيام فرقة التمثيل العربي بالجزائر.... "[5] .

3-فرقة عزالدين المصرية : زارت هذه الفرقة مدينة الجزائر سنة 1922، وقدمت بعض العروض المسرحية مصحوبة بمجموعة من الأغاني والمواويل الشرقية التي كان يؤديها سلامة حجازي[6] وقد لاقت هذه الزيارة نجاحا كبيرا ،وأقبل الجزائريون على متابعة

---

[1] بوتيستيقا، ثمارا ألكسندروفنا ، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الابي ، بيروت ، 1981، ص 165 .

[2] أرسله خديوي مصر عباس حلمي إلى فرنسا سنة 1904 كونسيرفاتوار بباريس لدراسة المسرح على نفقته ، تتلمذ على يد الفنان سفيان ، وتفوق في دراسته ، وفاز بالجائزة الأولى ، ويعتبر أول مبعوث في تاريخ المسرح العربي لدراسة الفن علميا.

[3] قرقوة إدريس ، الظاهرة المسرحية في الجزائر ،ص 28 .

[4] عبد المالك مرتاض ، الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر ، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، 1982 ، ص 89 .

[5] المرجع نفسه ، ص 89 .

[6] المرجع نفسه ،ص 90 .

عروضها لإعجابهم بأغاني سلامة حجازي التي كانوا يعرفونها جيدا عن طريق الأسطوانات التي كانت متداولة آن ذاك[1] .

4- فرقة فاطمة رشدي : زارت هذه الفرقة الجزائر سنة1932 وقدمت ثلاث (3) مسرحيات اثنتين لأحمد شوقي :مصرع كليوباترا "و" مجنون ليلى " ثم مسرحية " العباسة أخت الرشيد "، ورغم أن هذه الزيارة جاءت بعد تأسيس المسرح الجزائري وانطلاق مسيرته، لكن كان لها تأثير كبير على مسار تطوره، حيث استفاد الفنانون الجزائريون من تجربة فاطمة رشدي التي لاقت فرقتها ترحيبا واحتفاء كبيرا من قبل الجمهور الجزائري، وتم تكريمها في نادي الترقي بالجزائر العاصمة[2] .

5-الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى برئاسة يوسف وهبي : تمت هذه الزيارة سنة 1949، وتكررت في العام الموالي، وكان يرافق وهبي فيها المفكر زكي طليمات ومجموعة من الفنانين الكبار أمثال رزق وحسن رياض وغيرهم...، وقدمت عدة عروض مسرحية في الجزائر العاصمة، وسيدي بلعباس ووهران، تمثلت في :الاعتراف، بنات الريف، أولاد الفقراء[3] .

وكان لهذه الزيارة تأثير هام على المسرح الجزائري رغم أنها جاءت في مرحلة أصبح فيها المسرح مؤسسة قائمة بذاتها.

ب – تأثير المسرح الفرنسي : لقد كان نابليون بونابرت، يصحب معه الفرق الموسيقية والمسرحية في الحروب للترفيه عن جيشه ورفع معنوياته، وهذا ما حصل معه في الجزائر .قامت فرنسا بإنشاء وبناء العديد من المسارح، فكان للعاصمة مسرحها[4] إذ اصدر لويس نابليون مرسوما، سيشيد بمقتضاه بناء مسرح رائع خلال أعوام [5] (1853 – 1850)

---

[1] بوكروح مخلوف، ملامح المسرح الجزائري ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ، 1982، ص 142 .

[2] سعد الله أبو القاسم ، منطلقات فكرية ، دار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، 1976 ، ص131 .

[3] فضلاء ، محمد الطاهر ، المسرح تاريخا ونضالا ، مجلة الثقافة ، العدد 90 ، نوفمبر– ديسمبر 1985 الجزائر ص 284.

[4] سعد الله أبو القاسم ، تاريخ الجزائر الثقافي ، 1989- 1830 ، ص 412.

[5] بوتينتسيفا تمارا الكسندروفنا ، الف عام وعام على المسرح العربي، ص 140 .

وكان أول عرض مسرحي يقدم فيه دراما عنوانها الجزائر ما بين [1] (1853–1830) وكذلك الشأن بالنسبة لمدينة وهران حيث سيستلم مجلسها البلدي مسرح المدينة سنة 1907 [2].

وقد أثرت العروض المسرحية عن طريق تردد بعضهم على المسارح الفرنسية ومتابعة مختلف العروض، وسلالي علي يشير إلى ذلك في مذكراته" : كنا نتابع عروض الفرق المسرحية بشغف [3] أوعن طريق الفرنسيين الذين كانوا يأخذون بعض الجزائريين معهم إلى المسرح ليعرفوا رد أفعالهم، أو ليؤثروا عليه أو كمدعوين رسميين ... إضافة الى ذلك فإن بعض الجزائريين قد عرفوا المسرح الفرنسي واطلعوا عليه، وقرأوا بعض المسرحيات سواء في المدارس الفرنسية أوفي المكتبات العامة[4].

ج- ظهور مجموعة من الجمعيات والنوادي : لا يمكننا أن نغفل هذا العنصر أيضا الذي كان له دور مهم أيضا في تنمية المسرح الجزائري الذي حرر نشاطه وأبرز أهميته نذكر منها:

- جمعية المطربية للموسيقى : تأسست سنة 1911 برآسة" إدموند نافيل [5]" قدم علالو أول سكاتشاته في هذا الإطار، وكانت هذه الجمعية خلال سهراتها الفنية تدرج تمثيليات قصيرة أو سكاتشات كوصلات، وخاصة في شهر رمضان[6] .

---

[1] عمرون نورالدين ، المسار المسرحي الجزائري الى سنة 2000 ، ط 1، شركة باتنيت ، باتنة ، 2006 ، ص68 .

[2] حمومي احمد ، ظاهرة المسرح في الجزائر ، تجربة وهران ، دكتوراه دولة ، جامعة وهران 2007 ، 2008 ، ص 140.

[3] sellali Ali ,l'aurore du théatre algérien 1926-1932 ,cahiers du C.D.S.H,oren ,1982 , P58

[4] سعد الله أبو القاسم تاريخ الجزائر الثقافي 1989-1830 ،ص417.

[5] أدموند نافيل - 1928) 1874) من يهود الجزائر الذين إهتموا بالموسيقى الأندلسية و ساعد محي الدين باشطرزي دخول عالم الموسيقى و جعل منه رئيسا للجمعية.

[6] Darrouy Lucienne Jean ,La musique musilmane enafrique du nord , in B.S.G.A.A.N , N°125. Alger , 1931, P 45 الفرنسية باللغة مكتوبة المقالة .

- الجمعية الودادية للتلاميذ المسلمين في إفريقيا الشمالية : جعلت، منذ تأسيسها سنة 1918من المسرح وسيلة للترفيه عن الطلبة من جهة وطرح القضايا ذات البعد الوطني من جهة ثانية[1] .

- جمعية الآداب والتمثيل العربي : كانت تعرف بالمهذبة، تأسست على يد الطاهر الشريف في 05/04/1921 وقدمت ثلاث مسرحيات " : الشفاء بعد العناء سنة " 1921، " حديقة الغرام سنة 1923 وذلك بالجزائر العاصمة، "ثم مسرحية " بديع سنة. [2]" 1924

- جمعية العلماء المسلمين الجزائريين: جعلت هذه الجمعية المسرح وسيلة لتمرير رسالتها ونشر تعاليمها ، لهذا عملت على تحفيز الكتاب الأعضاء في الجمعية على الإهتمام بالكتابة المسرحية، أمثال " أحمد توفيق المدني"،" محمد العيد آل خليفة "،" أحمد رضا حوحو " [3] وبالإضافة إلى العديد من النوادي والجمعيات الأخرى التي كان لها دور في ظهور فن المسرح في الجزائر منها نادي السعادة في تلمسان، وجمعية إخوان الأدب في وهران.

كما كان للغناء والموسيقى دور أيضا ،حيث أن الخطوات الأولى للمسرح الجزائري كانت على شكل سكاتشات كانت تقدم كوصولات أثناء الحفلات الموسيقية التي كانت تقدمها المطربية.

---

[1] سعد الله أبو القاسم ، الحركة الوطنية الجزائرية 1930 ، 1945 ، ط2، الجزء الثالث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر, 1986 ، ص 103 .

[2] Bouchned sàad ddine , le théatre arab d'alger , in revui africaine , N°77 opv , 1935 , P 74

[3] قرقوة إدريس ، الظاهرة المسرحية في الجزائر ، 2005 ،ص38.

المبحث الثاني : عناصر البناء الفني في المسرحية:

1- الشخصية: أهتم الكاتب والناقد في فن المسرح بالشخصية اهتماما كبيرا وقد تناولتها مجموعة من الدراسات والأبحاث في قديم الزمان و حديثه، ذلك لأنها تعلي من قيمة العمل المسرحي وهي من تقوم بإيصال مجريات الأحداث ونظرا لأهميتها نجد "عبد القادر القط " قد عدها العنصر الثاني من عناصر المسرحية[1] من حيث الأهمية.

وأعتبرها تودوروف بأنها " كائن ورقي ألسني " وقد استخدم مصطلح الشخصية في عدة حقول ، كعلم النفس، علم الاجتماع ،المسرح ، ....وغيرها[2] .

أما تعريفها فيعرفها إبراهيم حمادة بأنها " الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المسرح في صورة ممثلين[3] والشخصية رسم فني للكاتب الأدبي بمختلف مجالاته الأدبية ليجعل منها كائنا حيا يحاكي قصصا وحكايات، و هذا ما يوضحه ماري إلياس وحنان قصاب حسن في كتاب المعجم المسرحي " الشخصية هي ابتكار الخيال يكون لها دور، أو فعل ما، في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة[4] .

وللشخصية في المسرح الحصة الأكبر للإعلاء من قيمة العمل المسرحي أو النزول به لذلك لابد للمؤلف أو الكاتب المسرحي أن يدرس هذا الجانب في المسرح جيدا وأن يهتم بالشخصية المسرحية، وهذا ما يتجسد بدوره في الكثير من المسرحيات لذلك على الشخصية أن تقوم بدورها على أتم وجه، لأنها هي من تنقل للمشاهد المتخيل الذهني، مع مراعاة واحترام أدوار الشخصيات الأخرى ومثال على ذلك التعريف الذي قدمه عزالدين الجلاوجي في كتابه المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر " الشخصية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي والارتباط

---

[1] عبد القادر القط ، من فنون الادب المسرحي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ، 1978 ، ص12 .

[2] عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الادب الجزائري ، الجزائر ، د ، ط ، وزارة الثقافة ، 2007 ، ص130 .

[3] يحي البشتاوي ، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر ، دار الكندي ، الاردن ، ط 1 ، 2004 ، ص 15 .

[4] ماري الياس وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط 2 ، لبنان 206 ، ص 269 .

باللاشعور وذلك بمقتضى حمولتها الأيديولوجية والثقافية وبناء على هذا التصور يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات التي تحاول كل واحدة منها أن تقدم نفسها لا على أساس أنها شخصية مستقلة بوجودها، لكن على أساس أنها مرتبطة في أفعالها وسلوكها بشخصيات أخرى[1] وعلى الكاتب أن يهتم برسم الشخصيات ويعطي لها ملامحها المميزة ،فذلك عامل مهم في نجاح النص المسرحي، كما جاء في مسرحية (إمرأة الأب)(أحمد بن ذياب)، وشخصيات تلك المسرحية هي (: الأب" الزروق" و"الأم " والبنت "وردة " والإخوة الثلاثة وقد استطاع " بن ذياب " أن يصور ملامح شخصياته بدقة، وهو على دراية كبيرة بتباين هذه الشخصيات وقدرتها في تطوير أحداث المسرحية فالزوجة الأولى " الأم " اتسمت بالوفاء والنبل والإيمان والتقوى، بينما الزوجة الثانية " جميلة" هي مثال لصنوف الشر ومنطلق له [2] فنجاح العمل المسرحي متوقف على مدى براعة الكاتب في اختيار وتوزيع الأدوار على الممثلين، لذلك فإن المعطيات السابقة وهذا المثال الأخير يبرز مدى أهمية الشخصية في العمل المسرحي ومدى وجوب وعناية المؤلف المسرحي بالشخصية، لذلك يقول "تارون الوود" : هناك ما هو أهم من الحبكة، هناك الذي يعطي الحبكة معنى ومغزى، وحياة هذا الشيء هو الشخصية[3] .

1- **<u>أبعاد الشخصية</u>** : إن من أهم ما يميز الشخصية هي أبعادها التي تختلف من بعد إلى آخر وهذه الأبعاد مهمة في البناء الفني للشخصية وبالتالي البناء الفني للعمل المسرحي، لذلك يتوجب على الكاتب المسرحي أن يحددها بذكاء وبخبرة ومهارة ،وهي كالتالي :

أ- **البعد الفيزيولوجي (المادي و العضوي)** : وهو البعد الذي ينبغي أن يعنى به الكاتب عناية خاصة، لأنه يمثل اللقاء الأول بين المتلقي والشخصية، وهو اللقاء الذي يكون من خلاله المتلقي انطباعاته الأولية من الشخصية وانجذابه نحوها أو نفوره منها، ولهذا البعد

---

[1] عز الدين جلاوجي ، بنية المسرحية الشعرية في الادب المغاربي المعاصر ، مذكرة ماجستير المسيلة 2008/2009 ، ص 105 .

[2] صالح لمباركية المسرح في الجزائر ، ط 2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة ن الجزائر، 2007 ، ص 280 .

[3] عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الادب الجزائري – دراسة نقدية– ، ص 130 .

تأثير على تطورها الذهني ويصلح أساسا لمركبات النقص والاستعلاء فيها، ولهذا فهو أشد الأبطال الثلاثة جلاء [1]وهو بعد يتصل بتركيب جسم الشخص، وبطبيعة الجسد المادية، ذكر أم أنثى... العمر هل هو شاب أم شابة ... شيخ كبير السن، أو إمرأة عجوز ... وكذلك الطول والعرض، الوزن ولون البشرة...، ذلك إن نظرة الإنسان للحياة كثيرا ما تعتمد على هذا البعد وتؤثر تأثيرا كبيرا على أسلوب تفكير الشخص وممارسته الحياتية[2] .

ب- البعد النفسي: وهو الجانب الداخلي الفيزيولوجي ويتعلق بالأحوال النفسية والفكرية [3]و يتجلى في التعبير عما تحمل الشخصية من فكر وعاطفة، وفي طبيعة مزاجية من حيث الانفعال أو الهدوء، الطموحات والمخاوف، التوقد الذهني أو التبدل الإحساس، التدين أو الإلحاد، الرقة والأدب أو الخشونة والفظاظة كما أن أثر البعدين (الفيزيولوجي والاجتماعي)السابقين المشترك هو الذي يحيي في الشخصية ميولها ومزاجها وعقدها وهو احساسها وعوارضها المرضية، ومن ثم يتحكم في سلوكها وعلاقتها ونظرتها العامة إلى الأشياء وقوة صراعها واحتكاكها بالآخرين[4].

ج- البعد الإجتماعي: وهو المتمثل في الوضع الطبقي، ونوع التعليم، ونوع العمل، والحياة الأسرية والمالية والدين والجنسية والهوايات، وما إلى ذلك من ظواهر التركيبة الاجتماعية للشخصية ، وأفعالها وطموحاتها ورؤيتها للعالم، فالشخصية التي تنشأ في مسكن يفتقر إلى الشروط الإنسانية اللائقة تختلف انطباعاتها وأفعالها من الشخصية التي تنشأ في قصر منيف ، كما أن الشخصية التي تعيش في وسط أسرة منحلة أو مفككة الروابط تختلف في سماتها عن الشخصية التي تعيش في كنف أسرة متماسكة ذات روابط وثيقة[5] .

---

[1] عبد المطلب زيد ، اساليب رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية كليوباترا ، الشوقي دار غريب ، القاهرة ، 2005، ص 27 .

[2] عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الاعلامي ، ط 1، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 2011 ، ص 178 .

[3] صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ،ص277 .

[4] عبد المطلب زيد، اساليب رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية كيلوبترا، ص 28 .

[5] المرجع نفسه، ص28.

2- أنواع الشخصية:

أ- الشخصية المحورية أو البطل التراجيدي :

- البطل في النص هو الشخصية الرئيسية فيه، وهو الذي تدور حوله كل المحاور ويطلق عليه البروتاجونست، هذا البطل هو خالق الصراع، الدافع لتطور الحدث والموضوع وهو في رأي "لاجوس إجيري " الشخصية التي تدفعه رغبة نحو الوصول إلى هدفه لا مجرد أن يتمنى دون سعي،تحقيق هذه الأماني والرغبات[1] .

- إن الشخصية المحورية لا تتحول من حال إلى حال، أي لا تغير من دوافعها الكامنة، بل يمكن أن نقول في حالة لاجوس،(بطل مسرحي) إنه بلا قلب لا يعرف الرحمة بل هو شخصية عدوانية بكل ما تحمله الكلمة من معنى، ولا يمكن لأي شخصية أن تتحول إلى شخصية محورية لوحدها بل تسهم الظروف والأحوال والضروريات الداخلية والخارجية في هذا التحول [2] .

ب- شخصيات غير عادية: إن الشخصيات غير العادية تتسم بسمات خاصة، تتفق مع تكوينها ومكوناتها ولم تقتصر سمة غير العادي على أبطال وبطلات المأساة، بل أيضا تتسم الشخصية الهزلية بسمات غير عادية، ومن أبرز المثالين لشخصية غير عادية نذكر "جان دار كل "لجورج برناردشو، سيرتوماسي مرر قيمة الشهيد في مسرحية " زحل لكل العصور "التي كتبها "روبرت بونت "، ومع القرن الثامن عشر بدأ المسرح يشهد شخصيات مسرحية لا تتسم بسمات غير عادية، بل هي شخصيات أناس يعيشون في المجتمع العادي، وهم من عامة الناس لا ملوكا ولا نبلاء، بل يجسدون لنا الأحداث اليومية المعيشة[3].

ج- الشخصيات النموذجية : إن نماذج الشخصيات الرئيسية أبرزت ما يعكس حقيقة هامة هي أننا لا زلنا نعيش في عصر سادته الشخصيات الملكية، هذه الشخصيات تبدو ثلاثية

---

[1] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي ،مؤسسة حورس الدولية ، ط2 ،الاسكندرية ،2001 ، ص83.

[2] محمد مصطفى ابو شوارب ،المدخل الى فنون النثر الادبي الحديث ومهاراته التعبيرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1 ،الاسكندرية، 2008 ،ص58.

[3] شكري عبد الوهاب ،النص المسرحي ، ص79 .

الأبعاد، وتعكس فرديتها بشدة، ولكنها في الوقت ذاته شخصيات عادية، وخير مثال على هذا النوع من الشخصية نورا هيلمر بطلة بيت الدمية " لأبسن " لقد زيفت في سرية وثيقة من أجل الحصول على بعض المال لزوجها المريض، ومثال أيضا على نورا هي مثال الشخصية التي تقف منعزلة ووحيدة عن الآخرين، ولا تتخذ موقفا أعلى من الجميع، ولكنهم يجسدون شخصياتهم مواقف معينة لأناس عاديين من مجموع البشر[1].

ه- الشخصية المركبة أو المدورة أو الفردية : هي شخصية ذات عمق سيكولوجي وتنفرد عن سائر الشخصيات بآرائها، ومشاعرها ومواقفها، وعاداتها وقوة تأثيرها في مسار الفعل الدرامي كشخصية هاملت ماكبث [2].

و- الشخصية النمطية أو النوعية :هي الشخصية التي لها وجه يعطي مظهرا واحدا، ويمكن التنبؤ بسلوكها إلى حد بعيد، وتتحقق فيه صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها، وعيب مثل هذه الشخصية أنها لا تتميز بوجود متفرد داخل هذا الانتماء، وتظل محتفظة بسماتها النمطية، دون أن تنمو أو تتطور كما يحدث للشخصية الفردية، وقد تصلح هذه الشخصية في المسرحية الكوميدية، ولكنها تفقد بكثرة تكرارها في المسرحيات المختلفة قدرتها على إثارة الضحك، بعد أن يألف المتلقي مظهرها وسلوكها، ودعابتها التي لا تكاد تتغير .

ي- الشخصية الكاريكاتورية أو المكررة : هي الشخصية التي يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية، أو النفسية أو الخلقية أو غير ذلك من ملامح الشخصية الإنسانية، مكملا بذلك كثيرا من الجوانب الأخرى التي تظل الشخصية من دونها كيانا مفتعلا غير مقنع، يستطيع المتلقي معه أيضا أن يتنبأ بسلوكه في المواقف المختلفة، كما يتنبأ بسلوك الشخصية النمطية، وكثيرا ما تستند الشخصية المكررة على أفكار غير أصلية تدور حول الدوافع البشرية كشخصية البخيل مثلا الذي يخضع خضوعا تاما لنوازع

---

[1] شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي، ص 80 .

[2] عواد علي، غرابة المتخيل المسرحي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1997 ، ص53 .

البخل في نفسه، بحيث يأتي أحيانا في السلوك ، ما لا يمكن أن يقبله العقل، وتكثر مثل هذه الشخصية في العديد من المسرحيات العربية ذات المنحى التهريجي [1] .

2-الزمان : يلعب الزمان دورًا هامًا في الأعمال الإبداعية الأبدية ويؤدي وظيفة مهمة في تكوين هوية الشعوب ، فهو الذي يعتمد عليه على عرض الأحداث، فهو الذي يساهم في سرد الأحداث والذكريات و ما إلى ذلك ..

وبه يمكن أن يجعل المؤلف العمل يحدث أمامنا في الساعة الراهنة وبه نميز بين الشخصيات وبالتالي فالزمن هو الذي يكشف لنا دوافع الشخصيات ورغباتها وصراعها ومواقفها.

نظرا لما يتمتع به من أهمية حظي الزمن باهتمام الفلاسفة والعلماء لأنه يرتبط بحياة الإنسان بمختلف جوانبها.

والزمن هو مقدار من الوقت ضاق أو اتسع، فهو كفيل بالحركة والتغيير، ويتجدد بوقائع حياة الإنسان والظواهر الطبيعية[2] .

وللزمن دور جوهري في العمل المسرحي، فهو في كثير من اتجاهات المسرح الحديث يعطي المسرحية صفة الدرامية بفضل العلاقة الجوهرية القائمة بين بنيتها ومعطيات الزمن، وهذه العلاقة مبنية أساسا على نظام دقيق يؤمن بالتتابع الزمني للوحدات الحكائية، وهو يتمتع بأهمية كبيرة في تحضير الجو النفسي العام لاستيعاب ظروف المسرحية وأبعاد شخصياتها، وقد لا يكتسب عنصر الزمن قيمته الجمالية إلا حيث يدخل حيز التطبيق بواسطة ممارسة الفنان العملية، و المقصود هنا المؤلف والمخرج فكلاهما يواجه حيث يريد التعبير عنه وحين يريد التعبير عن الأشياء التي هي جزء منه[3] إذ تبدو حركة التطور الزمني من خلال الخصائص الإنسانية التي تمزج سماتها الذاتية بفعاليات التطور

---

[1] عواد علي، غرابة المتخيل المسرحي ص54 .

[2] محمد عابد ، الجابري ، بنية العقل العربي ،مركز دراسات الوحدة العربية، ط 4، بيروت ،1992 ، ص 189 .

[3] عز الدين إسماعيل ،الفن و الإنسان ، دار القلم ، بيروت ، ص 207 .

الاجتماعي والفكري لأن هناك أحوالا وعادات تتغير يوما بعد يوم بصفة دائمة مع المسار الزمني.

ففي الدراما تحس بالزمن من خلال نسق الأحداث وصيرورتها، مثلا نذكر امتداد الشخصية زمانيا خلال نموها وتطورها، أو انتقالها الفعلي داخل المكان والأمكنة، وبذلك يكون المكان حاويًا للزمان، ففي مسرحية الطباعات على الآلة للمؤلف شيز جال يتم إدراك تغيير زمن الشخصية من خلال فعل المغادرة، أي مغادرة البطل للمكان، الملموس والعودة إليه ثانية، وتتجلى ملامح الكبر بفعل المغادرة والعودة وبهذا يعمق المؤلف سطوة الزمن من خلال تغيير شكل الشخصية، فالمغادرة اقتطاع زماني يدفع للتأمل[1] .

ويجب على المنتج المسرحي العمل والتركيز على التسلسل المحكم والمنظم لأحداث ودور الشخصيات في العمل المسرحي ،لذلك يلجأ المسرحي إلى استغلال عدة أساليب فنية حديثة لإبراز مقدرته الفنية، وذائقيته الجمالية ولعل من أبرز هذه الأساليب هي الاختزال الزمني وأسلوب الارتداد والإبطاء والاستباق ومعظمها مأخوذة من لغة السينما وتقنيات الخطاب السينمائي لتفي بأغراض عنصر الزمان، ولعل أسلوب الارتداد المعروف باسم(فلاش باك)هو أكثر الأساليب شيوعًا حيث يتم بواسطته التفاعل بين الحاضر والماضي فتتصهر المسافتان الزمنيتان في بوتقة واحدة، وبطبيعة الحال فإن رهافة الإحساس أصبحت عند المسرحي تنمو و تتطور، مما ساعد على مزج هويته بين اللحظة الآتية والزمن الماضي ليجعل من ذلك المزيج هما طاغيا على كل ما عداه مما أكد الاعتقاد السائد حول تأثير الزمن في الأشياء دراميًا[2].

وفي الغالب يقسم الزمن إلى ثلاثة مستويات ماض، وحاضر، ومستقبل، ويرتبط الزمن في المسرحية بتاريخها وتاريخ أحداثها ويكشف عن الصراع الدرامي ويربط الباحثون الادبيون بين الزمان والمكان في الاعمال الفنية، إذ أن ما يحدث في الزمكنة الفنية هو

---

[1] منصور نعمان ، المكان في النص المسرحي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ،ط 1، ص50 .

[2] بشير بويجرة محمد ، الزمن في المسرحية ، القاهرة1991 ، ص 71 .

انصهار علاقات المكان والزمان يدرس ويقاس بالزمن، هذا التقاطع بين الإنسان وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني .

إن حركة الزمن بوصفها ديمومة في السيولة والتماسك وفي الشفافية والكثافة فإنها تنصب وتتغلغل في المكان وبهذا المعنى، يمكن أن نحدد زمن الدراما بوصفها(أداة) تجمع السابق واللاحق في الأزمنة وتبرز كظاهرة من خلال المكان ،ففي النص المسرحي الذي يجرى فيه تكثيف الحياة إلى أقصى حد ممكن، يتناول المؤلف الظاهرة الزمنية والمكانية ليعبر عن نوعية إدراكه الجمالي للكون والعالم والحياة ، فيغير من حركة المكان ويضفي هيمنته للزمان على المكان، وذلك بتخطي المكان ليكون الزمان مناوئا له، فيدع الزمن ليحتل موقعا اكثر حيوية من خلال التأكيد على العالم الداخلي للشخصية واحيانا يأتي فرض الزمن الداخلي ليشكل ضغطا على المكان، ففي مسرحية) اليس الصغيرة (للكاتب)ادوارد اولي (الذي عالج اختفاء المكان التدريجي بواسطة الإضاءة من خلال تقييم المكان تدريجيا حد اضمحلال ملامحه والتأكيد على الشخصية، بكلمة أدق على الزمن الداخلي للشخصية وإبرازه واكتساحه التدريجي للمكان، بعد موازاته، ويتجلى ذلك في مسرحية) الامبراطور جونز (للكاتب أونيل)[1].

ومن خلال ما ذكر سابقا عن هذ العنصر المسرحي، يتبين أن عنصر مهم الزمان، لأنه يكشف عن المكان والشخصيات وعن رغباتها وأفكارها، وهو الذي يطور مسار العمل الدرامي ويساهم في استمراره، فهو يوصف بأنه محرك لمختلف التيارات الفكرية والمعرفية في عهودها بسبب ارتباطه بالإنسان ماديا ومعنويا .

3-المكان :

هو من أهم الدعائم التي يقوم عليها العمل المسرحي لأنه أول عنصر يواجهه المتلقي أو المشاهد أو القارئ فهو يشكل المسرحية جماليا ويأخذ أشكالا مختلفة على حسب الحدث وهو الذي يصور رؤية الإنسان الخيالية والذاتية.

[1] منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1،.ص51،52.

إن المكان الدرامي هو نظام من العلاقات المكانية المتصفة بحدين الأول يتسم بالملموسية الواضحة التي يحددها المؤلف بوضعه جهة أو سطحا أو شكلا من معمارية المكان الكلي متعدد الجهات، وهذه الجهة تمثل وعاء للشخصيات والأحداث والصراع واللغة ... أما الحد الثاني فهو يشكل امتداد للمكان الخارجي لا في جهة، وإنما في كل جهات المكان التي تتشكل مستوياته المختلفة والمنسكبة والمتفاعلة مع الحد الأول له من خلال فاعلية الشخصيات والأبطال والأفعال[1].

والمكان 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[2] كما تطلق تسمية المكان على "الموضع المتخيل " الذي تجري فيه الأحداث، والذي تحدده الإرشادات الإخراجية ويسمى مكان الحدث، ينقل إلى الخشبة ماديا بعلامات تدرك الحواس ومنها الديكور[3] ، فالمكان هو التجسيد الدرامي المادي، لكنه الساكن للأفكار والأحداث، وأما البشر والأبطال فهم التجسيد المادي الحيوي للدراما [4] ويسمى بالمكان الركحي، وهو المكان المادي الملموس الذي يشاهده الجمهور في العرض المسرحي، ويمكن التعامل مع هذا المكان باعتباره دالا يملك مدلولا ويحيل على مرجع غائي هو المكان الدرامي[5] .

إن المكان كيفما كان هو عنصر جوهري تتميز به المسرحية لما له من دور جوهري فيها[6] فهو أول ما نتلقاه من علامات على الخشبة وأول شيء يقرأ في النص المسرحي[7] ،

---

[1] منصور نعمان نجم الدليمي ، المكان في النص المسرحي ،ص20 .

[2] ماري الياس وحنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي، ص 473 .

[3] المرجع نفسه ص 473 .

[4] وليد اخلاصي ، لوحة المسرح الناقصة ، ابحاث ومقالات في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 1997، ص 134 .

[5] محمد التهامي ، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ، دار الامان ، المغرب ، د ، ط ، 2006 ص 68 .

[6] مدحت الجيار ،البحث عن النص في المسرح العربي ، دار النشر للجامعات المصرية، ط 2،ص 210 .

[7] عمر بلخير ، تحليل الخطاب المسرحي في دور النظرية التداولية ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ،ط 1،ص90 .

وهو " التجسيد الدرامي " المادي الساكن للأفكار والأحداث، يزودنا بمعلومات عن (العالم المرجعي) ،بهدف إكساب الوهم ثقله الواقعي[1] .

ومن هنا كانت جماليات المكان جماليات تشكيلية وظيفية يقدم حلاً للمبدع ،حيث يريد الهروب، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه ليسقط عليه رؤاه التي يخشى من معالجتها، وهنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه، فيصعد إلى السماء والفضاء وقد ينزل إلى أعماق الأرض والبحار[2]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 [3] إن الإحساس العميق بالمكان هو الذي يلعب دوراً خطيراً في تفجير الدراما حيويا، ويعطي العين متعة المعرفة المرئية ذات الدلالات الهادفة، وكلما فقد ذلك الإحساس عمقه، تحول المكان إلى مجرد أبعاد هندسية وباردة [4]

ولمفهوم المكان في الفن المسرحي عدة دلالات وتجليات لأنه يشكل نقطة تلاق بين الأدب والفن والممارسة الاجتماعية – وبخلاف الأبعاد التي يحملها المكان هناك أنواع.

-أنواع المكان : وصنفها " هلسا " إلى أربعة أنواع:

أ- المكان المجازي : والمكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكملا لها، وليس عنصرًا مهمًا في العمل الروائي، إنه مكان سلبي يخضع لأفعال الشخصيات.

ب- المكان الهندسي : وهو المكان الذي يعرض بدقة وحياد من خلال أبعاده الخارجية.

ج- المكان كتجربة معايشة داخل العمل الفني : هو القادر على إثارة ذكرى .

---

[1] عصام الدين أبو العلاء، آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العام، للكتاب ،مصر 2007، ص176 .

[2] مدحت الجيار ، البحث عن النص في المسرح العربي، ص212 .

[3] نفس المرجع ، ص211 .

[4] وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة ، ابحاث و مقالات في المسرح ، ص 135 .

المكان عند الملتقى.

د- المكان المعادي: ثم أضاف " هلس " هذا النوع في المكان العادي كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر ومكان القرية[1] .

إذا فالمكان يمثل الظاهرة الطبيعية الأكثر ثقلًا وتنوعا في التأثير كونه الحاوي للظاهر وحدودها الجغرافية والبيئية والثقافية ، فالمكان هو الذي يحوي الأحداث والشخصيات والعمل الدرامي بصفة عامة إذ أن المكان هو الصورة التي نسقطها على المتخيل في أذهاننا وهو الذي يرحل بالعمل المسرحي من صورة إلى أخرى، وفيه ترسم أحلام وتطلعات الكاتب المسرحي ، ما يزيد العمل حركة وقوة لأنه يصور لنا المسرحية بأشكال مختلفة.

4-الفعل :

يعد الفعل الدرامي من أهم العناصر التي تقوم عليها المسرحية، فهي محور العملية الفنية، ويتحرك الحدث تدريجيا بفعل الصراع القائم بين الشخوص، ويكون في تنازل وتصاعد على حسب طبيعة الفكرة التي يريد الكاتب المسرحي أن يجسدها، فهو العمود الفقري الذي تقوم عليه بنيتها.

وعنصر الفعل الدرامي من العناصر التي ركز عليها أرسطو في كتابه الشعر فالمسرحية تعالج فعلا واحدا له طول معين يتميز باتساق أجزائه، وينقسم إلى بداية ووسط ونهاية، وكل هذه الأجزاء تعمل الصراع الدرامي وأطرافه فالخط الدرامي يبدأ بمقدمة ثم فعل ينمو ويتصاعد إلى ذروة ثم الحل [2] ، والفعل الفني لا يعني تلك النشاطات الحسية للإنسان، وإنما الكوامن الكامنة خلف تلك الأفعال، التي لها طول معين، ويذكر أرسطو في إطار تعريفه للفعل وحدته " فالفعل الدرامي لا يحتمل إلا نهاية واحدة يحكمها منطق درامي "، وكأن أرسطو يشير بهذا التعريف إلى قسمين من أقسام الفعل هما :

---

[1] ينظر: محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد العرب ، ط2 ، ص 66 .

[2] عادل النادي ، مدخل إلى كتابة فن الدراما ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع ،ط 1،تونس ، 1987 ، ص 93 .

- الفعل البسيط :يكون حدوثه متصلا وواحدا، ويكون فيه التغيير دون أن يكون هناك انقلاب أو تعرف.
- الفعل المركب :هو الذي يكون فيه التغيير نتيجة مباشرة لانقلاب أو تعرف أو بهما معا [1]

و دخل الفعل مع الكلاسيكيين الجدد فيما يسمى بالوحدات الثلاث إذ يرون أن وحدة الفعل تعني أن تدور المسرحية حول فعل واحد تام له بداية ووسط ونهاية، وعلى ذلك يجب أن لا يكون في المسرحية غير بطل واحد يثير الاهتمام، وفعل واحد ترتبط أجزاؤه مع بعضها [2]، ويقول (درايدن) عن وحدة الفعل : " أنه على الشاعر أن يرمي إلى بناء حدث واحد وعظيم وكامل، ولتنفيذه ينبغي أن يكون في كامل المسرحية أحداث فرعية تساعد على تطور الفعل الرئيس الذي يجب أن يكون واضح المعالم وله طول محدد "[3] .

ويقسم نقاد العصر الحديث الفعل إلى نوعين بسيط ومركب ، مثلما هو الحال عند أرسطو، " فالحدث البسيط هو الذي يعتمد في بنائه على قصة صغيرة واحدة، بينما المركب فهو الذي يرتكز في تركيبه على قصة رئيسية تغذيها قصة فرعية أو أكثر من ذلك [4] والفعل البسيط يسير في خط واحد وبسيط، أما الفعل المركب فتتآلف معه أفعال أخرى بسيطة وأقل أهمية تسير معه في تسلسل زمني إما بموافقته أو بمعارضته حتى تصل به في الأخير إلى حل منطقي يوافق سير الأحداث عبر المسرحية، ومنه يمكن القول :نه ليس العبرة بالفرق بين الفعل المركب أو البسيط، ولكن العبرة بإيصال الرسالة إلى المتلقي بصورة واضحة.

---

[1] ينظر أرسطو فن الشعر ، ترجمة شكري عياد ،دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1976 ، ص 70 .

[2] ينظر أرسطو نفس المرجع ص 19 .

[3] درا يدن ، نقلا عن عادل النادي ، مدخل إلى كتابة فن الدراما ص 100 .

[4] عادل النادي،مدخل الى كتابة فن الدراما ، ص 100 .

لذلك ركز " ستان" في مدرسته التمثيلية على أهمية الفعل أو الحدث المسرحي لأنه أساس العملية المسرحية برمتها سواء نصًا أو عرضًا " ففن التمثيل الحدث المسرحي، وفي المسرح يكتسب القوة والإقناع فقط ذلك المعبر عنه من خلال الحدث [1] .

لذلك يمكن القول: إن الفعل في المسرحية هو المحرك الأول والأساسي للعمل المسرحي ولا يتأتى إلا بالموهبة الفذة التي يمتلكها الكاتب المبدع، فبه يبتكر عملا دراميا يتفق وشروط قيام هذا العمل الدرامي.

5-الحوار :

تحمل اللغة في ثناياها كما هائلا من الميزات الثقافية والتاريخية، وبواسطتها يتألف الحوار، وبها تكون كلماته وإشاراته، فباللغة ينصهر الفرد في الجماعة، ومنها يستمد خصوصياته التاريخية والحضارية والفكرية والأخلاقية والاجتماعية، وبها يتم التواصل وإفادة الأجيال اللاحقة، من هذا المنطلق تكتسب اللغة أهمية بالغة في عملية التواصل بين الأجيال وبخاصة اللغة المدونة، غير أن هذه الأخيرة لا تنحصر فيما هو مكتوب، بل يتألف فيها المكتوب بالشفوي مؤديا بذلك مهمة التواصل بين الأفراد والمجتمعات من خلال تبادل المعارف والأفكار، وحتى القيم الأخلاقية والسلوكيات الحضارية، وتقوم الشخصية بإيصال اللغة وإخراجها من خلال الحوار، وإذا فقدت الشخصية قدرتها على توصيل القضية المطروحة من خلال اللغة المستخدمة حدث الانفصال بينهما وبين الموقف الدرامي الذي تشكله، ومن ثم ننفصل نحن عن الشخصيات، وتنفصل هي عنا وتضعف علاقتنا بالمسرحية[2].

وبناء على هذا الطرح تصبح اللغة وسيلة لا غاية، وهو ما أدى ببعض النقاد إلى الاعتراض على الجدل الذي أثير حولها في كيفية تمكن الكاتب من استخدام اللغة، وتمثل لهذه الفئة محمد منظور، الذي رأى أن نتساءل إلى أي مدى تمكن الكاتب من استخدام

---

[1] ج ، ف، كرسيتي ، تربية الممثل في مدرسة ستانسلا فيسكي ، ترجمة د.عقيل مهدي يوسف ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، 2002، ص54 .

[2] محمد الدالي ، الأدب المسرحي المعاصر ، عالم الكتب ، ط 1، 1999 ، ص 258 ،.725.

الوسيلة التي اختارها في أداء ما يريد أن يؤديه سواء كانت الوسيلة شعرا أم نثرا بلغة فصحى أم عامية[1] .

وقد تساءل الكثير من الكتاب على اللغة التي يجب أن تستخدم في العمل المسرحي كونها مقدمة للمشاهد في هذا السياق خرج الباحث محمد غنيمي هلال باقتراح مضمونه الدعوى إلى الكتابة باللغتين العامية والفصحى ، ليأتي بعد ذلك تصنيف الإنتاج المسرحي المكتوب بالعامية ضمن الفنون الشعبية وعلم الفلكلور، والفلكلور المقارن وإدراج الأدب المكتوب بالفصحى في إطار الدراسات الأدبية.والفنية، اقتداء بالجامعات الأوربية التي تقوم بالفصل بين المجالين بطريقة واعية حكيمة[2] .

واللغة تمنح الحوار غطاءه الفني فالحوار هو وسيلة التخاطب وهو الأسلوب واللغة التي تتحدث بها الشخصيات وأداة تواصل بينها ،حيث يكشف عن علاقاتها وأفعالها ويساهم في تطوير الصراع الدرامي وتشكيله، وكما هو معروف فإن الحوار هو الأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم، وبه يعبر الكاتب عن فكرته، ويكشف عن الأحداث المقبلة والجارية في المسرحية وعن الشخصيات ومراحل تطورها.

وبالتالي المساهمة في تطوير المسرحية ونجاحها، فهو 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 دون توقف حتى يستوفي الكاتب كل أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية القصيرة المتاحة له[3] .

ولا يتحقق وجوده إلا بتحدد لغته ومدى براعة الكاتب في ملاءمتها والحوار ودور الشخصية وذلك يعني أن للمسرح لغه الدرامية الخاصة به تفوق اللغة العادية المتوافرة بين الناس لأنها تعتمد بصورة أكبر على ما هو مرئي، وتخدم اللغة الحوار بشكل كبير لأنها

---

[1] محمد مندور ، محاضرات عن مسرحيات عزيز اباضة ، معهد الدراسات العربية العالمية ، جامعة الدول العربية ، 1958، ص 31 .

[2] محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة ، د ط ، د، ت، ص83 .

[3] فرحان بلبل ، النص المسرحي ، الكلمة والفعل ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، د ط، 2003 ص 223 .

الخاصية الأولى والمهمة التي يقوم عليها . وبها يتحدد مستوى الحوار ومدى توافقه مع الشخصية ومع الحدث المناسبة فيه.

وللحوار نوعان يحددهما الكتاب والباحثون في نوعين اثنين هما :

أ- **حوار داخلي** : وهو الحوار الذي يدور داخل الإنسان ويعرفه " ادوارد ديجاردان " يقول: " المونولوج الداخلي يتصل بالشعر من حيث أنه ذلك الكلام الذي لا يسمع ولا يقال وبه تعبر الشخصية عن أفكارها (أي مكان منها إلى اللاوعي) دون تقييد بالتنظيم المنطقي، أو بعبارة أخرى في حالاتها الأولى وسبل الشخصية إلى هذا التعبير والكلام المباشر الذي يكتفي فيه بالحد الأدنى من قواعد اللغة[1]

ب/الحوار الخارجي: فهو الذي يكون بين شخصين أو أكثر وهو أيضا صوتان لشخصين مختلفين يشتركان في تأدية مشهد معين، و يعبران في ميولهما، وطموحهما، ورغباتهما، وأفكارهما... ، وتكون لغة الحوار هنا مباشرة .

يمكن القول إن اللغة والحوار في المسرح مثلهما مثل عناصر التأليف الدرامي لا يمكن الاستغناء عن أي جزء منهما فهما متكاملان متداخلان، فلا نستطيع فصل الحوار عن اللغة بأي شكل من الأشكال أو عن أي عنصر آخر كالشخصيات والحبكة وغيرهما، فهذه العناصر في حقيقة الأمر كل متكامل، لا يستقيم أي عمل درامي إلا باستقامة هذه العناصر في تلازم وتكامل ،فنحن إذ فصلناها هنا فلأجل تبيان مكونات الكتابة الدرامية لا غير.

6-الفكرة :

تعتبر الفكرة الهدف العام للمسرحية ، فالفكرة هي الجزء الأهم الذي تبدأ منه مسرحية أو عمل درامي فتستمر من أولها لآخرها، كونها جوهر النص فهي تحاكي قدرات البشر والجوانب الفعلية والانفعالية أي المادية والروحية، وتساهم في تنمية القدرات العقلية ، حتى تتحول من فكرة أساسية إلى رسالة مسرحية هادفة وسليمة.

[1] زاهر نزيهة ، التداخل السردي في المتن الحكائي ، علي بن زيد للفنون المطبعية ، ط 1، حي المجاهدين، بسكرة ، 2010م ،ص192 .

ويختلف نظر المنظرين إليها فيرى بعضهم" أن الفكرة هي موقف حيوي معين، ويرى الآخرون أنها الحس الكوني الشمولي، هذا الحس يمكن أن يجعل الناس متشابهين مجازيا وحتى متماثلين في الكشف مباشرة عن الحالات المتناثرة في أهدافهم [1] ويرى بعضهم أنها موضوع أو بحث أو أطروحة أو فكرة جيدة أو فكرة أساسية، إلا أن لا يوس إيجري يرى أن الفكرة هي المقدمة المنطقية لأنها تشتمل على جميع عناصر العرض [2] فالمقدمة المنطقية هي التي تبرز لنا الأحداث التي وقعت قبل بداية المسرحية، ولكن تكشف للمتلقي من خلال أحداث المسرحية أما أرسطو فيعتبر المنظر الأول تطرق إلى مفهوم الفكرة بوصفها أحد أهم العناصر المكونة للدراما، فيعرفها بقوله " إنها القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة... " [3] فهي التي تبين لنا قدرة الكاتب على التحدث على موضوع معين بصورة درامية تبين للمتلقي بصورة واضحة ما يريد المؤلف إيصاله له.

ويطلق عليها البذرة باعتبارها نواة أو مركز النص الدرامي، ويقوم كل نص على فكرة رئيسية هي المنطلق العام للمسرحية ويبرهن عليها الكاتب بالأفعال والشخصيات، وهي بداية العمل، وهذا لا يعني ضرورة البدء منها، بل يمكن أن تبدأ المسرحية بحادثة أو شخصية لتكشف عن الموضوع بأكمله، ولابد لكل مسرحية جيدة أن تتوافر على فكرة واضحة المعالم ن وتبقى هذه الفكرة ثابتة لا تتغير باعتبارها النواة أو البذرة[4].

ويجب على المؤلف اعتماد مقدمة منطقية تبين وجهة نظر وقدرته على التواصل دراميًا مع متلقيه ،وذلك من خلال تعريفها للأحداث والمواقف التي وقعت قبل بداية المسرحية ويقول " جورج بيري بيكر" في هذا الصدد : كيف يمكنك أن تذكر لنا الطريق

---

[1] لايوس إيجري ، فن كتابة المسرحية ، ترجمة ديني خشبة ،مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ص 43 .

[2] المرجع نفسه ، ص 45 .

[3] أرسطو ، فن الشعر ترجمة شكري عياد ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1976 ، ص 54 .

[4] شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي ، دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية ، المؤسسة حورس الدولية– سبورتيج، الإسكندرية ، د ، ط ،ص 36 .

الذي سوف تسلكه ما لم تعرف إلى أين أنت ذاهب والمقدمة المنطقية هي التي سوف تدل على الطريق "[1] .

إذن فالفكرة تبقى ذلك العنصر الارتكازي في تركيب المسرحية، وتدل على الهدف العام والجانب العقلي والانفعالي فيها ، وبمعنى آخر هي خلاصة المسرحية [2] .

ويجب على الفكرة أن تحمل في ثناياها أفكارًا جزئية تغذيها، إلى أن تصل إلى هدفها في النهاية " لأن الكاتب يأخذ المادة ثم يتبين ما فيها من إمكانيات ثم ينفث فيها الحياة الضرورية، والتي تثير الاستجابة الضرورية لدى المتفرجين[3] والفكرة الجيدة لابد أن توحي لنا بالشخصيات وأخلاقها وكذا الصراع القائم بين هذه الشخصيات وكذلك توحي لنا بالنهاية[4] فالفكرة الجيدة هي التي تجعل المتلقي يتنبأ بالنهاية بصورة منطقية بمعنى أن تسير الأحداث وفق التسلسل المنطقي للأحداث.

ويرى الدكتور إبراهيم حمادة " أنه من الضروري أن يكون للمسرحية فكرة أساسية ، أو موضوع مترابط الأجزاء يعبر عن معنى في ذهن المؤلف، يريد أن ينقله لمشاهديه ، ومما لاشك فيه أن لكل إنسان طريقته الخاصة، وفلسفته في معالجة الأمور، لأن المسألة فيها وجهة نظر ولكل إنسان وجهة نظره الخاصة التي تدفعه لمعالجة موضوع ما "[5] لذلك يجب عليه أن يكون على دراية كبيرة بمعنى الأفكار التي يطرحها في نصه.

تدل التعريفات السابقة وغيرها أن الفكرة هي الجانب المنطقي والأهم لأي عمل درامي، ويأتي التأكيد على ذلك من خلال تفاعل مجموع العناصر الدرامية فيما بينها من أحداث وشخصيات وصراع تحت فكرة واحدة.

---

[1] شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي ، ص. 47. 46 .

[2] ينظر فؤاد الصالحي ، علم المسرحية و فن كتابتها ، دار الكندي للنشر و التوزيع ،ط 1، الأردن ،2001، ص 78 .

[3] بسفيلد ، فن الكاتب المسرحي ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة النهضة ، مصر ، 1964 ، ص 83 .

[4] ينظر لايوس إيجري ، فن الكتابة المسرحية ، ص 58 .

[5] إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية ، دار الشعب ، القاهرة ، 1977 ، مصطلح رقم 147 ، ص 121 .

وذلك ما يجعل منها المنطلق الأول لكل نص مسرحي، فهي تعمل على تقديم موضوع المسرحية وذلك ما يساعد المؤلف أو الكاتب على الخوض في عمله الإبداعي ويركب الأحداث وفق تسلسل مرتب و منظم و ذلك من خلال تآلف العناصر الأخرى المكونة للعمل المسرحي.

فعلى الكاتب أن يهتم أولا و قبل كل شيء بالفكرة لأنها ستكون موضوع الأحداث في مسرحيته و أن يوفق بينهما وبين الشخصيات التي تقوم بالصراع ليصل في النهاية إلى فكرته الرئيسية التي تعتبر رسالة يتوجه بها الكاتب للمتلقي.

7- الصراع :

يعد الصراع الدرامي عنصرا جوهريا تقوم عليه بنية النص المسرحي، فهذا العنصر متعمق بجذوره في المسرح حيث ارتبط المسرح في نشأته بالصراع الذي كان قائمًا بين الإنسان والظواهر الطبيعية المختلفة و مجابهته لها، وهو عنصر جد فاعل في تحريك الأحداث والفرص والتعمق فيها.

وبالصراع يكون (تحرك، كلام، صمت، نجوى) [1]، فالصراع ضروري في بنية الحدث الدرامي، فهو يقوم على تنامي الحدث وتصعيده من خلال ما يخلفه التصادم و التعارض بين أطرافه[2] ، كأن يكون الصراع بين البطل و نفسه ، أو بين البطل وإنسان آخر، أو بين البطل وقوى الطبيعة، أو بين البطل وقوى غيبية كالقدر والآلهة [3] وذلك يعني النزاع أو القتال أو الخلاف وصورة من صور المعارك الإنسانية بين البشر والشخصيات المسرحية، وهو يشبه تلاطم الأمواج، وتضاربها ،وكلما تقدمت أحداث المسرحية فإن شخصياتها تواجه سلسلة من التعقيدات خلال محاولاتها إتمام ما تريده أو تحقيق أهدافها وهذه التصادمات هي ما يتولد عنها التوتر أو الصراع [4] ، ووجود الصراع ضروري في

---

[1] علي شلق ، النثر العربي في نماذجه و تطوره العصري النهضة و الحديث ، دار القلم ، ط 2، بيروت ، لبنان 1974، ص 290 .

[2] فؤاد الصالحي ، علم المسرحي و فن كتابتها ، دار الكندي اربد ، الأردن ، ط 1 ، 2001 ، ص 105 .

[3] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة درامي، ص 70 .

[4] سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر و المسرح، منشأة المعارف، مصر،1987 ،ص125.

المسرحية، فهو يولد الديناميكية المحركة للفعل الدرامي، فالموقف الصراعي هو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية ويؤدي إلى تكون الأزمة ويدفع الفعل باتجاه العقدة و الذروة ثم الحل[1] .

وارتبط الصراع في المسرح الدرامي بوجود البطل ،كذلك تحدد نوعه في المسرحية بنوعية و طبيعة العائق الذي يقف لمواجهة البطل ويمنعه من تحقيق رغبته، وهناك الكثير من الدراسات التي تفسر علاقة البطل بالصراع، فقد ربط هيغل " وكذلك الروماني "جورج لوكا ش "تشكل البطل كالبطل بعملية الوعي الذاتي لديه.

واعتبر أن هذا الوعي لا يتحقق إلا ضمن علاقة صراعية حيث يقف هذا البطل بمواجهة شخصية أو قوى أخرى معارضة له، أو بمواجهته مبدأ أخلاقيا [2].

1- أنواع الصراع:

أ- **الصراع الداخلي :** و يتجلى من خلال الصراع بين عاطفتين صراع بين العقل والعاطفة، صراع بين العاطفة و مثل أعلى، وصراع بين فكرة و فكرة ما، وهو ما يعرف أيضا بالصراع النفسي وهو كما يعرفه أديب الخالدي وهو تعرض الفرد لقوى متساوية تدفعه باتجاهات متعددة مما تجعله عاجزا عن اختيار اتجاه معين يترتب عليه الشعور بالضيق و عدم الارتياح كذلك حالة قلق، وهذا ناتج عن صعوبة اختياره، أو اتخاذ القرار بشأن الاتجاه الذي يسلكه[3] أي أنه حالة تتصادم فيها الدوافع أي يكون الفرد أمام دافعين متساويين في الشدة ومتعاكسين في الاتجاه، ويجب على الفرد أن يختار بين الدافعين مما يؤدي إلى شعور الفرد بالألم أو التردد.

---

[1] ماري إلياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي ،ص220.

[2] المرجع نفسه،ص289.

[3] أديب الخالدي ، في المرجع في الصحة النفسية ، الدار العربية للنشر و التوزيع ، المكتبة الجامعية ، ليبيا ، غريان ، 2002،ص 124.

أي أن الصراع الداخلي هو ذلك الذي ينشأ عنه الفرد عندما يجد نفسه أمام دافعين متساويين في القوة و لا يمكن إرضاؤهما في نفس الوقت، وبالتالي يتألم الفرد نتيجة هذا التعارف و عدم قدرته على إشباعهما معًا وهذا ما يولد الصراع لدى الفرد.

ب- الصراع الخارجي : يكون مع شخصية وأخرى مضادة، مع الطبيعة وظواهرها، مع المحيط أو المجتمع، مع قوى كبرى كالقدر والموت، والزمن ويشكل الصراع من حيث طبيعة التجسيد الدرامي إلى تجسيد مادي ونفسي(سيكولوجي) واجتماعي حيث يتجسد الصراع المادي من خلال أفعال مادية تعبر عن تقاطع الإيرادات مثل خصومات بالأكف (صفعات)قتل بالسلاح كما في مسرحية" روميو" و "جوليت"، " ما كبث "و"هملت " أما الصراع النفسي فغالبا ما يتجسد عن طريق المنولوجات الداخلية، في حين يتجسد الصراع الاجتماعي من خلال أفعال وسلوكات الشخصية التي تبقى بها التقاطع مع أفعال وسلوكات الشخصية المضادة[1].

2-**أقسام الصراع :** يقسم لايوس إيجري [*] الصراع إلى أربعة :

أ-**الصراع الساكن :**إن اختيار كلمة ساكن يدل بوجود الصراع فالسكون يعني انعدام الحركة أي أن الشخصية من الخمول لا تبدي فعلا أو رد فعل وينعكس ذلك على سير الأحداث بل المسرحية ذاتها فتصبح بطيئة فاترة[2].

ب-الصراع الواثب : فكلمة الوثوب تدل على عدم التدرج وقد تكون هناك تحولات سريعة ومفاجئة في سلوك الشخصية تدفعها لاتخاذ القرار وارتكاب فعل أو فكرة مليا لتراجعت عن ارتكابه أو تكون أجبرت عليه أو فعلته بدون وعي منها[3] .

---

[1] ينظر فؤاد الصالحي ، علم المسرحية ، و فن كتاباها، ص 105 .

[*] لايوس إيجري : مدير مدرسة إيجري الأدبية بنيويورك، عمل في الصحافة ثم عمل مدة 25 عاما في كتابات المسرحية و إخراجها في أوربا و الو.م.أ ، وصف كتابه) فن كتابة المسرحية (لأنه خير ما كتب عن الموضوع في أمريكا ايوس إيجري ، فن كتابة المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، نيويورك ، فرانكيس للطباعة و النشر ،دط، د ث ، ص 2 .

[2] عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب الإخراجي و الفني و التنفيذ شكري عبد الوهاب 1998،ص90.

[3] المرجع نفسه ، ص. 90 .

ت- الصراع الصاعد :ونسميه المتدرج أو المنطقي وهذا النوع لا يوجد إلا مع وجود الهجوم المضاد وكلما اشتد الصراع وانتقل من مرحلة لأخرى، فإنه يكشف عن مشاعر الشخصية، ويوضح الدوافع والأسباب التي جعلتها تتصرف هكذا ويصل بصراع الشخصيات إلى درجة الأزمة ويدفعها إلى اتخاذ قرارها المصيري ويرى " إيجري "أن هذا النوع هو أفضل أنواع الصراع لأنه يحمل في ثناياه دليل التطور.

ث-الصراع الذي يشعرنا بقرب تشويه : هو صراع يعتمد المؤلف الكشف عنه بطريقة مباشرة بخلق نوع من التوتر والترقب، المقصود لذاته عند المشاهد حتى لا يصاب بالملل، إنه نوع من الوعد والتلميح الذي يقطعه المؤلف على مشاهديه، بل شخصياته مرسومة وجيدة، وإنها جديرة بهذا الصراع المرتقب فكل ما تفعل الشخصية إنما هو وسيلة الكاتب للكشف عن هذه الشخصية وتوضيحها[1].

8-الحبكة :

لا تقل الحبكة أهمية عن العناصر الأخرى من العمل الدرامي، فهي المسؤولة عن ترابط الأحداث وهي التي تعطيها الحيوية وذلك بما نقوم به من تنظيم وتركيب وتأطير لمجريات الأحداث.

الحبكة في المسرحية هي التي تحول الحكاية إلى قصة مسرحية،" فهي التي تترابط فيها أحداث القصة بتسلسل منطقي، أي أنه حدث كذا ولذلك حدث كذا، وهذا التسلسل المنطقي هو الذي يخلق التشويق، لأنه هو الذي يصل بالحكاية إلى منطقة حرجة تتأزم فيها أحوال الشخصيات ويبلغ الصراع ذروته التي يسأل فيها المتفرج نفسه : "ماذا سيحدث بعد ذلك ؟[2] ، إذ تتألف الحبكة من مراحل ثلاث هي (التمهيد – الوسط – النهاية) ففي التمهيد يقدم الكاتب الشخصيات ويرمي الخيوط الأولى للحكاية وفي الوسط يزج الشخصيات في لحظة تأزم الصراع، وهنا تأتي العقدة أو أزمة المسرحية التي يمسك في الكاتب أنفاس المتفرج . حيث تتشابك خيوط الأحداث بسبب تعارض رغبات الشخصيات، وهذا التعارض

[1] عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي ، ص. 95

[2] فرحان بلبل ، النص المسرحي ، الكلمة و الفعل ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003 ، ص. 45

يترجم إلى أفعال يتحدد من خلالها المسار الديناميكي للمسرحية من البداية وحتى النهاية، وهي ترابط وقائع المسرحية بعلاقات سيئة ضمن مسار يمتد من بداية إلى وسط أو ذروة ونهاية ، أي أن الحبكة هي بناء يتركب على النواة البسيطة التي هي الحكاية، هذه العلاقات السيئة هي بالضرورة نتاج للصراع بين الشخصيات، أو لتأثير أحداث خارجية عليها، وقد يصل تشابك الأحداث إلى حد نشوء عقدة، والواقع أن الحبكة تتعلق بمسار الحدث وبعلاقة الشخصيات ببعضها ضمن هذا الحدث، وبهذا فان الحبكة ترتبط ارتباطا وثيقا بوجود صراع وعائق أو مجموعة من عوائق في العمل.[1].

وتعد الحبكة في العمل الدرامي روحه ومحتواه، إذ يقول أرسطو " الحبكة إذا هي الجوهر الأول في التراجيديا، بل لها في منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي [2] كما أنه ذهب إلى " : أن الحبكة هي العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه [3]، ويعتمد على الحبكة في أنها تخلق جو التشويق للقارئ أو المشاهد فمن أهم وظائف الحبكة وظيفة صناعة التشويق [4] .

و يقول جون فان دروتن " إن العقدة الجيدة تعود إلى نوع من أنواع السليقة الرياضية إلى قوة من صنف معين لكي تربط أجزاءها بعضها ببعض، وتسوق الحوادث بالطريقة التي تؤدي منطقيا من حادث إلى الحادث الذي يليه، وبعد هذا تحول ذلك كله إلى مجموع متناسق ينتهي إلى ختامه المعقول[5] .

ويجب أن يكون التشويق والإثارة ناجمين عن ذلك الإيقاع المحبوك، إذ لا يمكن تحقيق هدف التجاوب مع أحداث تسير و خط رتيب، الأمر الذي يستوجب تنويع الإيقاع حتى يمكن اللجوء إلى أسلوب التمايز بين الشخصيات الثانوية ثم تبيان مبدأ التعرف والتحول.[6] هذان

---

[1] ماري إلياس و حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، ص 166 .

[2] أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص 98 .

[3] فريدريك ميليت وجيري اديداس ، فن المسرحية ، ترجمة صدقي حطاب و مراجعة محمود سمرة ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1986 ، ص395 .

[4] المرجع نفسه ،ص 393 .

[5] المرجع نفسه ، ص 192 .

[6] ينظر غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة ، القاهرة ، 1979 ، ص 52 .

المبدآن هما في الحقيقة يعملان على إعطاء نوع من التشويق والتعريف بشخصيات وأحداث القصة المسرحية.

تنقسم الحبكة إلى حبكة أساسية وحبكة ثانوية، والحبكة الثانوية هي حبكة متممة للحبكة الأساسية.

الفصل الثاني

دراسة تحليلية للمسرحية المخفر لأحمد بوديشة

المبحث الأول:

أ- ملخص المسرحية

ب- عناصر البناء الفني للعمل المسرحي "مسرحية المخفر" لأحمد بوديشة أنموذجا

ملخص مسرحية المخفر لـــ"احمد بودشيشة "

هي مسرحية من ثلاثة فصول وكل فصل يحتوي على مشهدين وهي مسرحية اجتماعية بالدرجة الأولى ثم سياسية، كتبها الكاتب الجزائري " أحمد بودشيشة ".

تدور أحداث مسرحية " المخفر" التي استمدها الكاتب من الحياة اليومية ومن الواقع الإجتماعي الجزائري، حول رجل يدعى "الصادق" وهو البطل المحوري لهذه المسرحية، الذي استيقظ ليلا باحثا عن زوجته التي فاجأها ألم الولادة لترغمه حماته (طاطا) على الخروج ليلا من منزله للبحث عن سيارة تقل زوجته بسمة التي فاجأها المخاض إلى مصحة التوليد، فيذهب إلى المقهى ليبحث عن شخص يقل زوجته بسيارته، وأثناء بحثه يعثر على محفظة نقود فيأخذها إلى المخفر ليسلمها إلى رجال الشرطة، ولكنه يتحول إلى مشتبه به ليتهمه الخفير في البداية بأنه يرشيه، ثم يتهمه بتكوين عصابة وبأنه مجرم خطير خاصة بعد اتصال زوجته للسؤال عنه لأنه تأخر.

وخلال المدة التي كان فيها " الصادق " بالمخفر اتصل أشخاص برجال الشرطة يطلبون خدمات معينة كل على حسب مشكلته، ويمثل الصوت الأول صوت إمرأة تدعي بأنها بحاجة إلى يد المساعدة ويتضح مع الوقت أنها تتسلى ولا تحتاج إلى أي مساعدة، أم الصوت الثاني فهو صوت امرأة ثانية اتصلت بالمخفر تطلب من الخفير البحث عن زوجها الذي خرج لمشاهدة عرض مسرحي لكنه تأخر في العودة إلى بيته أما الصوت الثالث فهو صوت إمرأة تبدو قلقة وتشعر بالوحدة وتطلب من الخفير أن يسرد لها قصة حتى تخلد إلى النوم وتسليها، الصوت الرابع فهو صوت إمرأة تبدو منتفخة البطن كأنها مشرفة على الولادة فيتعرف عليها الصادق من خلال طبيعة أسئلتها على الخفير وطلبها البحث عنه لأنه تأخر في العودة، ويطلب الصادق من الخفير أن يسألها عن حالها لكن الخفير يتجاهله ولا يصدقه ويعتبرها هي أيضا عضوا من العصابة والصوت الخامس صوت رجل يدعى " الربعي " وهو رجل غريب عن المدينة ولم يجد غرفة يقضي فيها ليلته فطلب من الخفير مساعدته في إيجاد مكان للمبيت أو أن يقضي ليلته بالمخفر حتى

يطلع النهار، والصوت السادس كان صوت (طاطا) حماة الصادق اتصلت لتطلب من ابنها رئيس المخفر البحث عن زوج أخته بسمة الذي خرج ولم يعد، وكان بين كل اتصال وآخر يعود الخفير لاستجواب الصادق، ويطرح جملة من الأسئلة، ثم تنتهي مناوبته الليلية ويخلد للنوم يأتي دور الخفير الثاني ليتولى مهمة الحراسة، ليحقق هو الآخر مع الصادق وتتكرر سلسلة الأسئلة ويتصل أيضا بالخفير الثاني الصوت الثاني وهو صوت المرأة التي خرج زوجها لمشاهدة عرض مسرحي وتأخر في العودة لتعبر عن فرحها بعودة زوجها سالما، وتتصل أيضا المرأة الأولى أي الصوت الأول التي لم تكن بحاجة لأي مساعدة وإنما تتصل للتسلي، وأيضا الصوت الخامس أي الرجل الغريب عن المدينة الذي كان بحاجة لمكان يبيت فيه ويدور نقاش بين الخفير الثاني والصادق لينتهي بضرب الخفير للصادق ويجره للقبو، ثم يطلع النهار ويدور حوار بين الخفيرين حول الصادق وقلقهما وخوفهما من أن يكون صهر رئيس المخفر فعلا، فيتفقان على صيغة حتى لا يتعرف عليه رئيس المخفر، ثم يأتي رئيس المخفر فيخبره الخفير بأمر الصادق، ويلتقي بالصادق ويقوم هو الآخر باستجوابه ثم يخبره الصادق بأنه صهره، لكن رئيس المخفر لا يصدق الصادق، إلى حين تتصل حماته طاطا ابنها رئيس المخفر لتطلب منه البحث عن زوج أخته الذي خرج ولم يعد، وتتعرف على صوت الصادق من خلال الهاتف فتأتي إلى المخفر لتتأكد لكنها تكتشف أن شكله مختلف ويظهر ذلك في قولها: " حينما أسمع كلامك أقول أنك هو وحينما أرى لونك أنفي أنك هو، ما العمل يا رب؟...أعني حتى أعرف الحقيقة"[1]فيخبرها الصادق أن الخفيران صبغاه ويطلب غسل وجهه لتظهر الحقيقة وذلك في قوله:" أغسلوا وجهي، أزيلوا عني هذه الأصباغ أتبد لكم على حقيقتي" [2]وتطلب (طاطا) من ابنها رئيس المخفر أن يأمر الخفيرين بغسل وجه الصادق، فيتضح أنه صهر رئيس المخفر وطاطا، ويفرج عن الصادق وتنتهي المسرحية بخروج الصادق وطاطا ورئيس المخفر باتجاه

[1] أحمد بود شيشة، المخفر دار الهدى للنشر والتوزيع, عين مليلة الجزائر، ص 117 .

[2] المصدر نفسه، ص 117.

المستشفى حيث توجد بسمة التي ولدت أخيرا، ومع مجريات الأحداث اتضح أن الخفيرين لم يقدما أي خدمة وهذا دليل على اللامبالاة وعدم التمتع بالمسؤولية وعدم توفير الأمن والأمان وكذلك تبين لنا هذه المسرحية حالة التسيب والإهمال لبعض المخافر وهي الفكرة التي أراد الكاتب إيصالها للمشاهد المتلقي عامة .

1- دلالة الشخصيات في مسرحية المخفر: اختار الكاتب " أحمد بوتشيشة " شخصياته من الطبقة العامة الكادحة، تمثلت في عدة شخصيات حركت مجريات الأحداث وهي شخصية الصادق، بسمة، طاطا، رئيس المخفر، وعدد من الأصوات التي تتصل بالمخفر، وهي مفصلة كما يلي :

أ. شخصية الصادق: يمثل الصادق الشخصية المحورية في المسرحية، أي الأساسية، وهي الشخصية التي تجذب اهتمام المشاهدين فيتتبعونها ليعرفوا ما يحدث له، ولماذا يحدث، والصادق رجل من الطبقة العاملة البسيطة ويظهر لنا ذلك من خلال معاناته في إيجاد سيارة تقل زوجته بسمة لمصلحة التوليد فلو كان يملك المال لكانت له سيارة، ولم يذكر لنا المؤلف مهنته لكن من خلال شخصيته في المسرحية نعرف أنه شخص بسيط يكافح في مجتمع طبقي وإستغلالي، حيث يسجن الصادق ويتم التحقيق معه لمجرد أنه دخل للمخفر ليسلم محفظة نقود وجدها في المقهى، ولأجلها يتهم الصادق بعدد من الجرائم أولها أنه يريد أن يرش الخفير، ثم يتهم بأنه رجل عصابة وأنه مجرم خطير، وقد ظهر لنا من خلال مجريات الأحداث بأن الكاتب أراد أن يوصل لنا الصورة التي آلت لها المخافر وما يحدث فيها من اللامبالاة واستهتار وعدم الالتزام وانعدام المسؤولية، من قبل الخفراء.

وتبرز شخصية الصادق ووسطه العائلي بأنه الرجل الذي يحب زوجته والمخلص لها وذلك من خلال قلقه على زوجته وخروجه من بيته ليلا ليبحث عن سيارة تقلها لمصلحة التوليد وهو يرتدي منامته لأنه كان خائفا عليها ولم يتسن له الوقت حتى لأخذ هويته معه

ويظهر قلقه عليها أيضا من خلال تواجده في المخفر وإصراره على إطلاق سراحه لينقذ زوجته التي تلد ويظهر ذلك بالعبارة التالية:" أطلقوا صراحي زوجتي تلد"[1].

التي بقي يرددها الليل بطوله حتى قال الخفير بأنها كلمة سر لعصابة تتجهز للهجوم على المخفر.

ب. شخصية بسمة: تمثل شخصية بسمة في هذه المسرحية الزوجة المطيعة الوفية المخلصة الحنونة التي خافت على زوجها ورفضت خروجه ليلا من البيت وإحتجت بأنها لن تلد قبل الصباح و كذلك قلقها عليه عندما تأخر في العودة إلى المنزل وذلك متمثل في قولها: " لا...لا تذهب في هذا الليل يمكنني أن أنتظر حتى الصباح يا أمي."[2] وكذلك من خلال حوارها مع أمها وقولها:" ما كان لك أن تدفعيه للخروج يا أمي، ها أنا ذي قلقة عليه ما سبب تأخره يا ترى ؟" [3].إذا لقد رسم لنا الكاتب صورة الزوجة الوفية التي تخاف على زوجها والمخلصة له حتى في أصعب حالاتها

ت. شخصية طاطا : تمثل طاطا دور الأم الخائفة على ابنتها بسمة، والتي كانت أيضا في بداية المسرحية تكره زوج ابنتها السابق الذي كان مهملا باعتبارها وغير بها، سنراها تدفع به خارج البيت ليبحث عن سيارة تقل ابنتها إلى مصلحة التوليد، دون أن تهتم بالوقت الذي يخرج فيه الصادق اللامبالية لما سيحدث له من مكروه خاصة في هذا الوقت المتأخر، وقد كانت تنظر إليه باشمئزاز ويظهر ذلك في قولها:" ابنتي أنا الغالية تلد في البيت؟ يجب أن يشرف عليها أكبر الأطباء يا هذا، لكن هذا حضها، لقد رخصت ابنتي حتى هانت" [4]ولكن في نهاية المسرحية تتغير معاملة طاطا لصهرها السابق، فهي من تخلصه من الخفيرين ورئيس المخفر، ويظهر قلقها عليه أيضا من خلال اتصالها بابنها رئيس المخفر تطلب منه البحث عن صهرها السابق حيث تقول:" اسمع يا بني إن زوج

---

[1] أحمد بودشيشة ، المخفر، ص45 .

[2] المصدر نفسه ، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص 52 .

[4] المصدر نفسه، ص 13.

أختك خرج ليلة البارحة يبحث عن سيارة لنقل أختك إلى المصحة فلم يعد إلى البيت، يبدو أنه أختطف" [1] .

ث. شخصية رئيس المخفر: يمثل رئيس المخفر هنا دور الرجل الصلب القاسي الذي يهتم بالمنصب أولا ثم صلة الرحم ثانيا وهمه الوحيد الترقية في منصبه بأي طريقة كانت سواء أكانت شريفة أم غير شريفة، ونجد مثالا على ذلك في قوله:" أكتب في التقرير أنه هشم أنبوب التدفئة المركزية... وتركنا في البرد القارص" فرئيس المخفر كان المهم عنده أن يكون التقرير كبيرا لذلك كان يضيف أشياء لم تحدث.

هـــ. شخصية الخفير الأول: تمثل شخصية الخفير الأول رجلا يحرس المخفر ليلا مع زميله الخفير الثاني برزت الشخصية باللامبالاة والغباء والتهور، وقد كان يتعامل مع المواطنين بكل برودة وبعقلية ساذجة، ولم يقدم أي خدمة للمواطنين الذين كانوا يتصلون بالمخفر بالرغم من أنه كان يهرول للإجابة على اتصالاتهم ونجد ذلك في عبارة " حينما يرن الجرس يهرع إلى الجهاز ويتناول السماعة ويجيب في صوت أجش وغاضب" [2].

وتظهر شخصية هذا الخفير بمعاملته للصادق أيضا حينما أتى ليسلم المحفظة التي عثر عليها للشرطة حيث عومل كأنه مجرم وأصبح مشتبها به حيث قال للصادق:" من قال لك إني مرتش هه؟" [3] كان هذا في بداية الحوار مع الشخصية المحورية فالفكرة التي أخذها الخفير عن الصادق خاطئة تماما، وقد طبعها عن الصادق بدون أي مقدمات وهذا دليل على عقليته الساذجة وأيضا في قول الخفير:" إن جملة زوجي تلد، أطلقوا سراحي كلمة سر العصابة" [4]وهذا دليل على غباء آخر منه، كما نجد هذا الخفير لم يكن مبال لما يحدث من حوله وعدم تحمله للمسؤولية وكان همه هو الترقية أيضا وقد كان متكاسلا

---

[1] أحمد بودشيشة ، المخفر ، ص 111.

[2] المصدر نفسه ، ص 18 .

[3] المصدر نفسه، ص 23 .

[4] المصدر نفسه، ص 90 .

ويظهر ذلك في قوله:" بي رغبة شديدة في العودة إلى النوم "[1] فقد كان همه النوم ولم يبالي لحالة الصادق أبدًا .

و. شخصية الخفير الثاني: لا تختلف شخصية الخفير الثاني عن شخصية الخفير الأول فهو يملك نفس طباعه نفس الغباء واللامبالاة وتأويل الأمور إلى غير مجراها، وكذلك لا يقدم مساعدات خيرية مطلوبة أو مرجوة منه حتى، فهو دائما ما يؤول الأمور بالشر وقد اتهم هو الآخر الصادق بجرائم لم يرتكبها، حتى وصل به الأمر إلى صبغ الصادق خوفا من أن يكون صهر رئيسه بالفعل وذلك بالاشتراك مع زميله الخفير الأول وقد استخدم الكاتب هاته الشخصيات شخصية الخفير الأول والخفير الثاني ليبين مدى سخافة وغباء الخفيرين وليحرك بهما أيضا مجريات المسرحية وقد كان الخفير الثاني متعصبا كثيرًا حتى أنه انهال على الصادق بالضرب وذلك في قوله:" أجل ألديك مانع؟ لقد أزعجني كثيرا، فلطمته وأودعته فيه." أي القبو، وحصل هذا لمجرد أن الصادق كان يريد أن يطمئن على زوجته الحامل .

ي. شخصية مجسدة في أصوات: لقد كانت هناك أيضا شخصيات أخرى دخلت في المسرحية على شكل أصوات فقط واختلفت من صوت إمرأة أولى كانت تتسلى فقط ولم تكن بحاجة لمساعدة والصوت الثاني كان لامرأة أخرى تطلب مساعدة الخفير في البحث عن زوجها الذي خرج لمشاهدة عرض مسرحي ولم يعد، ثم الصوت الثالث صوت إمرأة أرادت أن يسرد لها قصة لأن النوم جفاها، ثم الصوت الرابع صوت رجل يدعى الربعي الذي كان ضيفا حل بالمدينة ولم يجد مكاناً للمبيت فاتصل بالمخفر لعلهم يمدون له يد المساعدة ثم صوت خامس كان صوت بسمة زوجة الصادق التي اتصلت تطلب المساعدة منهم للبحث عن زوجها ثم صوت سادس هو صوت طاطا حماة الصادق التي اتصلت بابنها رئيس المخفر، ليبحث عن صهره وزوج ابنتها الصادق الذي خرج ليلا ولم يعد

[1] أحمد بودشيشة، المخفر ، ص 92.

2- دلالـــة الزمن في مسرحية المخفر: كما هو معروف بأن ما يقصد بالزمن في المسرحية لا يقصد به زمن العرض وإنما زمن وقوع الفعل في المسرحية، وفي مسرحية المخفر ليس هناك ما يدل على الزمن بأدق تفاصيله كاليوم والشهر والسنة، فالزمن في هذه المسرحية هو الليل الذي توحي به بعض مقاطع المسرحية ونذكر منها قول الصادق (نحن منتصف الليل) [1] وكذلك قول بسمة لا تذهب في هذا الليل [2] وغيرها من العبارات الدالة على ساعات الليل، وبالتالي هولا يشير إلى الزمان الخارجي لوقوع الأحداث بالتفصيل الدقيق لا شهرًا ولا سنةً، ولا تاريخ اليوم، المهم أنها تنتمي إلى زمن وقعت فيه الحادثة وذلك لطبيعة الموضوع وسير أحداثه من جهة ولكي يربطها المشاهد والمتلقي بوقت معين لوقوع الأحداث من جهة أخرى .

والزمن الذي اختاره أحمد بودشيشة في مسرحية المخفر هو ليلة موزعة على مدى ثلاثة فصول، فالمسرحية تصور شخصيات وتتعمق وتغوص في حياتها عبر مراحل متتالية، تبدأ أحداث هذه المسرحية زمنيًا بالفصل الأول وما يجسده من أحداث من خلال مشهدين وتبدأ الأحداث زمنيًا بنهوض الصادق بصعوبة كبيرة وهو يفرك عينيه من شدة النعاس، وهنا يدل على أنه كان في وقت النوم ومع سير الأحداث يتضح أنه في الليل وكذلك قول طاطا :" في هذا الليل البهيم" [3]هنا كانت بداية الأحداث وقد ربطها الكاتب زمنيًا بالليل هذا كان في المشهد الأول أما في المشهد الثاني فقد صرح الكاتب بزمن وقوع الأحداث حين ذكر الزمن في قوله :"(القسم الأول في المخفر ليلا)" [4]وهذه لغة صريحة وضعها الكاتب لدلالة على أنه مازال في الوقت ذاته من بداية الحدث كذلك عبارة (خفيران يقومان بالتناوب على الحراسة، أحدهما يغالب نعاسا إستبد به، والآخر يهرول من حين إلى حين ليرد على المكالمات الهاتفية التي أبت أن تكف في هذا الليل

---

[1] أحمد بودشيشة ، المخفر، ص 9 .

[2] المصدر نفسه، ص 16 .

[3] المصدر نفسه، ص 8 .

[4] المصدر نفسه، ص 18 .

البهيم ...)[1] وقول الخفير الأول:" ماذا تريد في هذا الليل ؟" وهنا من خلال تساؤل الخفير الأول عما يريده الصادق في هذا الليل .

هكذا إذا كانت بداية الزمن في مسرحية المخفر ثم في الفصل الثاني نجد أن الكاتب قد أبقى على زمن سير الأحداث كما هو، فالأحداث تكونت هي الأخرى من مشهدين والمشهد الأول كان قلق الزوجة ياسمين على تأخر زوجها في هذا الليل ونقاشها مع أمها ويظهر ذلك من خلال قول طاطا أم ياسمين:" متى يطلع النهار لأذهب إلى بيتي ما دمت ثقيلة عليكما "[2]وهذا دلالة على أن سير الأحداث مازال في زمن والذي هو الليل وعند نظر الخفير إلى ساعته يقول :(" الليل مازال طويلا ")[3] و(تريث قليلا لم يبق للصبح إلا قليل) وبهذه العبارة يكون الفصل الثاني قد انتهى مع استمرار نفس الزمن الذي انطلقت منه الأحداث في أول المسرحية، ثم في الفصل الثالث نجد أن الكاتب قد غير من المدة الزمنية في بدايات الفصل الثالث بمنظر يوحي بزمن جديد وهو عبارة (النهار قد طلع ... وبزغت شمس يوم جديد) [4]بالرغم من أن الكاتب قد لمح لذاك في آخر الفصل الثاني في قول الصادق :"(إن الصباح قريب)" و(لقد أذن الصبح بالانبلاج). وكلمة الخفير الثاني " قبل أن تحل الساعة الثامنة، موعد دخول فرقة النهار ..." [5]وفي المشهد الثاني منظر الخفير الثاني وهو يتلو تقرير الليلة المنصرمة وعبارة (هذا كل ما حدث في الليلة المنصرمة يا سيدي) [6] وهنا نقطع العبارات الدالة على الحالة الزمنية في المسرحية.

إذا فالكاتب لم يعتمد على وحدة الزمان في هذه المسرحية لتشمل حيزا كبيرا من الأحداث الماضية والحاضرة والمستقبلية لأن الكاتب ركز على ليلة واحدة فقط ثم في آخر المسرحية تنقضي الليلة بظهور زمن جديد وهو النهار ولكنه لم يأخذ حيزا كبيرا ومن

---

[1] أحمد بودشيشة ،المخفر ، ص 18 .

[2] المصدر نفسه ، ص55.

[3] المصدر نفسه، ص85.

[4] المصدر نفسه ، ص 87.

[5] المصدر نفسه، ص 96.

[6] المصدر نفسه، ص97 .

خلال الزمن الذي اختاره أحمد بودشيشة اتضحت الفكرة التي عالجها وذلك بالتدريج على التوالي من الحالة الطبيعية إلى تزامن الفكرة وصولا إلى النهاية .

فالزمن هنا هو عامل أساسي وضع النص في إطاره الزمني الذي أوصل الفكرة إلى المشاهد .

ولعل سبب اختيار الكاتب فترة الليل هو لخدمة عمله المسرحي وأحداثه وذلك أن في الليل يكون الظلام حالكا وتقل فيه الحركة، وبالتالي لا يستطيع الصادق أن يعثر على سيارة تقل زوجته إلى مصحة التوليد، فلو جرت الأحداث نهارا لما حصل صراع بين الصادق وحماته أولا لتدفع به إلى الخروج ليلا ثم الصراع بين الخفيرين و الصادق ثم الصراع بين رئيس المخفر والصادق وما وجد الصادق محفظة النقود التي قادته للمخفر وحجزه هناك، إذا فاختيار الكاتب الليل كان السبب الرئيسي لوقوع الأحداث فيه تحدد الصراع، ولأن الزمن هو الإطار الخارجي للنص، فهو بذلك يمضي بالأحداث إلى الأمام بحركته وهو ما ساعد إلى السير بمجريات أحداث المسرحية، لأنه كشف عن سير الأحداث منذ بدايتها مع نهوض الصادق من النوم إلى خروجه من المنزل واتجاهه إلى المقهى ليذهب في الأخير إلى المخفر.

ولكلمة الليل عدة دلالات يمكن أن يكون الكاتب قد تعمد إختيارها لأسباب أخرى أيضا فلربما أراد أن يعبر بها عن حالة من الظلام و الخوف و الرعب والذعر والرهبة والهلع وما إلى ذلك مما أصبح الناس يعانون منه خاصة الضعاف منهم الذين لا يملكون شيئا سوى حياتهم ومعاناتهم مع الذين يملكون مناصب أعلى من مناصب الضعفاء أو أنه يعبر أيضا عن الوضع الذي آلت إليه بعض من المراكز التي من المفروض أنها تحمي الناس وتدافع عنهم .

وما يمكن الإشارة إليه هو عدم وجود تلوين وتنوع كبير في الزمن ضمن هذا النص المسرحي، فأحمد بودشيشة لم يول اهتماما بليغا به بقدر ما يريد لفكرته ورسالته الفنية أن تصل للمتلقي، وتحقق المتعة والإفادة في عمله الدرامي، ويحدد انتماءه الطبقي، موجها

عناية صوب الموضوع أو الفكرة التي يريد إيصالها مركزا بذلك على شخصيات التي تحول ما في ذهنه إلى معان عميقة، نابضة بالصراع، كاشفة عن المضمون الفكري الذي يطمح للتعبير عنه.

3- دلالة المكان في مسرحية المخفر: إن المقصود بالمكان المسرحي هو الميدان الذي تجري فيه أحداث مشهد من المشاهد أو الدراما من الدرامات، ومن الصعب العمل في المسرح دون مكان مسرحي [1] ، لذلك يعتبر المكان من أهم عناصر العمل الدرامي، ذلك أنه يقوم بدور فاعل في بنائها وتركيبها، فمنه تنطلق الأحداث ومنه تسير فيه الشخصيات، كما هو معروف فقد أصبح المكان جزءًا مهمًا لنجاح العمل الأدبي منها فقد يفقد خصوصيته التي ينتمي إليها وأصالته التي تعد من أساسيات العمل الأدبي ومسوغاته، ويجب أن تبرز ملامحه من خلال الأحداث والشخصيات وما يدور بينها من صراعات وما إلى ذلك .

لذلك سنحاول بهذا الصدد رسم ملامح البنية المكانية في المسرحية مسرحية" المخفر " لـــ" أحمد بودشيشة " وذلك عن طريق حصر الأمكنة وكيفية تعبير المؤلف عنها وإبراز دورها لنا .

لقد بادر الكاتب في بداية المسرحية بذكر أول مكان في عمله المسرحي بطريقة يجاري فيها الأحداث ببساطة من أول الأحداث إلى وسطها وصولاً إلى آخرها أي من الفعل البسيط إلى الذروة أو الأزمة .فذكر في المشهد الأول من الفصل الأول بداية الأحداث في غرفة النوم وجاء ذلك في قوله :" ينهض الصادق بصعوبة كبيرة، ويتقوقع في فراشه يفرك عينيه من شدة النعاس " [2] إذا نجد أن الكاتب قد بدأ بغرفة النوم كمكان لإنطلاق الأحداث، كما أنه بدأ بنقل طبيعة الشخصيات من خلال مكان تواجدها، وما يدل أيضا على أنهم في مكان واحد هو ما جاء في قوله (يحرج الصادق فيما تظل ياسمين

[1] كمال الدين العيد ، أعلام و مصطلحات المسر الأوروبي، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط1، 2006 ، ص 680 .

[2] أحمد بودشيشة ، المخفر، ص 7 .

تتمسك بالخزانة وهي تتلوى من الألم ، فيما تكون أمها- في هذه اللحظة- تروح وتجيء، في الحجرة قلقة – وقد استبدت بها الحيرة)[1]، وقد انتقل الكاتب إلى مكان آخر إلا أنه لم يتكلم عنه بدقة لكنه غير كثيرا في مجريات الأحداث وهو المقهى الذي ذهب إليها البطل الصادق بغية أن يجد سيارة تقل زوجته لمصحة التوليد ويظهر هذا المكان في قول الصادق:" ما يحيرني، ما الذي جعل هذا المقهى مفتوحًا إلى هذه الساعة المتأخرة من الليل " [2]، وما هو معروف أن المقهى مكان لتجمع الناس، وقد اختار الكاتب المقهى ذلك أن وظيفة هذا المكان هنا هو أنه يستقطب جميع اللقاءات العامة والخاصة بين شخوصها فالمقهى في المسرحية هو مكان يلجأ إليه ليجد الناس متنفسهم، فالمقهى إذا هو مسرح لحياة اجتماعية وهو ما جعل الكاتب أحمد بودشيشة يوظفه هنا. ليخرج الصادق باتجاه المقهى بهدف إيجاد شخص يقل زوجته للمشفى، وهذا ما ساهم بدوره في تطور الأحداث قيدها به المقهى وجد الصادق محفظة نقود كانت سببًا في ذهابه لمخفر الشرطة ليسلمها ويجد بذلك ما يساعده على نقل زوجته لمصحة التوليد .

ثم في المشهد الثاني ينتقل بنا المؤلف لمكان آخر وهو المخفر وفي هذا المشهد (ينقسم المنظر إلى قسمين قسم يبين المخفر، وقسم آخر يبين المتصلين به) [3] وذلك على حسب طبيعة الأصوات وتنوعها فمثلا عند محادثة الخفير للصوت الأول تظهر امرأة ويضاء القسم الثاني من المسرح ويتغير الديكور ليوحي للمشاهد والمتلقي بتغيير المكان، وحين ظهر الصوت الثاني لم يغير المكان إذ نجد الكاتب يكتفي بعبارة نفس المنظر السابق [4]وكذلك بالنسبة للصوت الثالث أضيئت الأضواء على ركن من المسرح، والحالة نفسها مع بقية الأصوات الرابع، الخامس، السادس، لا يتغير المكان سوى المكان نفسه هذا كان بالنسبة للأصوات التي تدخلت في المسرحية وفي المخفر بالضبط حيث كان الصادق

---

[1] أحمد بودشيشة ، المخفر ، ص 17 .

[2] المصدر نفسه ، ص 17 .

[3] المصدر نفسه، ص 18.

[4] نفس المصدر، ص27 .

متواجدا هناك ثم في المشهد الثاني بالفصل الثاني يعود بنا المؤلف إلى نفس المكان وهو المخفر (نفس المنظر السابق: عودة إلى منظر المخفر في الفصل الأول) [1] لتتطور الأحداث هنا لأن هذا المكان هو صلب الحدث وهو صلب الموضوع والفكرة التي أراد الكاتب إيصالها للقارئ، وقد تغير المكان قليلًا بالرغم من أنه في نفس المنظر ليوحي للمشاهد بتغيير مجريات الأحداث فكان المنظر في مكتب رئيس المخفر أين تطورت الأحداث والصراع بين الشخوص لتصل لذروتها وتنتهي أيضًا بعد خروج الصادق وحماته طاطا وصهره رئيس المخفر وذلك في عبارة (ينتبه الصادق على نفسه، يتردد قليلا على عتبة الباب ثم يندفع خارجا إلى الشارع غير مبال)[2] وبهذا كان نهاية الحدث ونهاية المسرحية، وقد ذكر المؤلف بعض الكلمات كـــ: البيت، الغرفة، العمارة، الباحة، المستشفى، فندق وغيرها من الأماكن التي لم تكن مهمة ولم تغير من مجريات الأحداث لأنها كانت في صياغ حوارات الأشخاص فقط .

وقد اختار الكاتب المكان هنا بعناية ليحدد لنا وضعية الشخصيات المادية، فشخصيات المسرحية مجرد أشخاص بسطاء وهم من الطبقة الكادحة والعاملة وقد عرفنا ذلك من خلال وصف الأماكن ومن خلال حاجة الشخصيات إلى سيارة تقل زوجته إلى المصحة وما يلاحظ في هذه المسرحية أن الكاتب قد كان يتحدث عن مكان واحد في كل فصل ففي الفصل الأول تكلم عن الغرفة وثم قليلاً ذكر المقهى، ثم ما يلاحظ أنه في الفصل الثاني أنه يكتفي بذكر جملة " المكان نفسه" أو "المنظر نفسه" ولربما ذلك راجع إلى الخشبة التي تحاصره و تضيق عليه الخناق، وبالتالي هو يكتب ما يلائم الجمهور والممثل.

4-دلالة الفعل في مسرحية المخفر: اعتمد المؤلف في مسرحيته على فعل بسيط، استطاع من خلاله أن ينسج أحداثًا بسيطة من بداية ووسط ونهاية، وبالتالي حقق الانسجام بين مكونات العناصر الدرامية، وقد قام الكاتب بإيصال فكرته عبر تسلسل مجريات الأحداث

[1] أحمد بودشيشة، المخفر ، ص60 .

[2] نفس المصدر ، ص 124 .

من أولها إلى آخرها وبها أبلغ فكرته، والحدث الرئيسي المعالج في هذه المسرحية هو تصوير المخفر وما يحدث فيه من لامبالاة واستهتار وعدم الإحساس بالمسؤولية والنفاق من قبل الخفراء وتسليط الضوء عن معاملتها للفئات الضعيفة في حيث أنه كان من المفروض أن يقوموا بحماية المواطن ومساعدته وتوفير العدل والأمان .

وقد تقمصت أحداث هذه المسرحية عدة شخصيات انقسمت إلى رئيسية و ثانوية، ويبدأ الفعل بمواجهة بين البطل صادق وحماته طاطا حول ضرورة خروجه للبحث عن سيارة تقل ابنتها للمصحة لأنها كانت في حالة ولادة ليجد محفظة في المقهى ويسلمها لرجال المخفر .

ثم يتضح بعد المشهد الأول أن الأحداث تتغير لتنتقل من فعل إلى آخر ممهدا لحدث آخر تبدأ بوادره بذهاب الصادق للمخفر لتوجه إليه مجموعة من التهم أولها أنه يريد أن يرشوه وذلك في قوله:" من قال لك أني مرتشي " [1]ثم ثانيا أنه مجرم " بل أنت تتوفر فيك كل مواصفات المجرمين [2] .ثم اتهامه بأنه مجرم عصابات وذلك في قول الخفير " يبدو لي أن عصابتكم هذه ناشئة لم تمتلك بعد الأساليب التقنية الحديثة المتطورة [3] ثم تتطور الأحداث بعد ذلك ليصل الصراع إلى ذروته بتدخل شخصية رئيس المخفر لتنتهي الأحداث بانتصار شخصية الصادق وكان ذلك نهاية الأحداث، وقد ظهرت في هذه المسرحية بعض الأصوات الأخرى كصوت المرأة التي اتصلت بالمخفر لتطلب خدمة من الشرطة والصوت الثاني هو صوت المرأة التي تبحث عن زوجها الذي خرج لشاهدة عرض مسرحي ولم يعد والصوت الثالث وهو لامرأة تشعر بالوحدة و تطلب من الخفير أن يسرد لها قصة حتى تنام، وصوت الربعي الرجل الغريب عن المدينة و يبحث عن مكان للمبيت وغيرها من الأصوات كصوت شخصية طاطا تبحث عن ابنها رئيس المخفر والزوجة ياسمين التي تبحث عن زوجها، وهذه الأصوات لم تكن محركة للأحداث إلا أن

---

[1] أحمد بودشيشة ،المخفر، ص23 .

[2] نفس المصدر، ص 26 .

[3] نفس المصدر، ص 37 .

الكاتب قد استعان بها إما لتشويق المشاهد أو لتوضح فكرته حول الإهمال الحاصل في المخفر وعدم هبة الخفيرين لمساعدة المواطنين الذين كانوا بحاجة للمساعدة.

ونجد أنه بالرغم من وجود أدوار وشخصيات ثانوية في هذه المسرحية فيمكن اعتبارها رئيسة لأن كل شخصية تحمل هدفًا معينا ذا وقع مهم في تركيبة مجتمع طبقي، وقد جمع بينهما صراع اجتماعي وأخلاقي ساهم إلى حد بعيد في تطوير الأحداث .

وقد اعتمد الكاتب في نسج أحداث المسرحية نسقا دراميا وهذا ما حافظ على وحدة المضمون الرئيسي لها، فأظهر في بداية الأحداث عدم التوافق والانسجام بين (الصادق) وحماته (طاطا) ومن جهة أخرى قلق الزوجة ياسمين على زوجها الذي خرج ليلا وقد استمر الكاتب في رسم مبادئ الوضعية الأساسية للأفعال، حينما حدث تحول في سير الأحداث تصادم الزوج الصادق وحماته طاطا حول ضرورة خروجه للبحث عن سيارة تقل زوجته بسمة لمصحة الولادة، ظهر حدث آخر وهو نقاش الابنة بسمة زوجها الصادق وأمها طاطا حماة الصادق حول تأخر الصادق في العودة وقلق بسمة على زوجها، وتتطور الأحداث كما ذكرنا سابقا لتصل إلى نهايتها بخروج الصادق من المخفر .

لقد أبدع الكاتب في صياغة الأحداث من أول المسرحية إلى آخرها، معتمدا على مختلف عناصر البناء الدرامي .

إن الفعل هو تلك المواقف الدرامية التي تخدم الموضوع والفكرة وما يمثلها من شخصيات وصراع وزمان ومكان، لأنه المصير الطويل الذي يسلكه الكاتب لتبيان موقفه حول مختلف الظواهر التي تدور من حوله وما استوضحناه في دراستنا التطبيقية لمسرحية المخفر لـــ" أحمد بودشيشة " هو أن الفعل الدرامي يعتبر الوعاء الحامل للصراع الدرامي عبر مراحله الثلاثة المقدمة، الوسط، الخاتمة، حيث يحمل الصراع ويتتبع مراحل تقدمه وتطوره من البداية إلى النهاية .

5- دلالـــة الحوار في مسرحية المخفر: أحسن "أحمد بودشيشة " استخدام اللغة في الحوار المسرحي في مسرحية " المخفر "، فقد خاطب المتلقي بلغة مباشرة يفهمها المشاهد

أو القارئ دون بذل جهد حيث صور مختلف الخصائص النفسية والاجتماعية لكل شخصية وفضح وإظهار سلوكهم وأفكارهم في حياتهم .

وقد اعتمد الكاتب " أحمد بودشيشة " لغة فصيحة بسيطة ذات ألفاظ وتراكيب متداولة سهلة، تبتعد عن الغرابة والتعقيد وهي أشبه قليلا بلغة الصحافة المتأدبة، وقد استخدم الفصحى كوسيلة تعبيرية لصياغة أسلوب يلائم مسرحيته، تميزت بالوضوح والاختصار والبساطة، لغته تتيح للمتلقي إمكانية فهم واستيعاب مفرداتها وألفاظها، لأن الجمالية في اللغة لا تكمن في مدى ترابط ألفاظها ومفرداتها وإنما في مدى بلاغتها في إيصال المعنى الحقيقي لمختلف المواقف، بالكشف عن جوهر الصراع وطبيعة الشخصيات، وذلك من خلال ما يوظفه المؤلف من عبارات وألفاظ تغلب عليها المباشرة.

وتكمن جمالية لغة هذا النص من خلال فصاحتها وإيحاءاتها الرمزية، بمفرداتها المتداولة لدى الجمهور، لتثري بذلك رصيده اللغوي كاشفة مقدرة لغوية وفنية كبيرة عالج بذلك المضمون الإجتماعي .

والمتتبع لهذه المسرحية يلاحظ أن الحوار الذي جاء به الكاتب على لسان الشخصيات التي وظفها هو حوار سلس، ألفاظه بسيطة بعيدة عن الغموض وكأنها تشبه الكلام العادي واليومي بين الناس في الحياة الواقعية، حيث يشعر المتلقي أنه يشاهد حوارًا في الحياة الحقيقية، إذ لا تتوقف المهارة في الحوار على المهارة الفنية والذوق فحسب وإنما ترتبط أيضًا بواقعية الشخصية الدرامية بحيث تبدو الشخصية حقيقية .

وما يلاحظ أيضًا في هذا العمل المسرحي على الجملة الحوارية بشكل عام أنها تنوعت من حيث الطول والقصر وتمثل لذلك بقول الصادق:" لم أيقظتني يا حماتي ؟ أين هي ؟ [1] – وقوله :"لماذا تنقلينها إلى المصحة ؟ ... إلى نهاية الحوار « الزوج لا بد أن يبقى دوما عند كتف زوجته [2] فالمقطع الأول كان قصيرا والمقطع الثاني كان طويلا جدًا

[1] أحمد بودشيشة ، المخفر ،ص 8 .

[2] نفس المصدر، ص11 – 12 .

لكن ذلك لم يشكل خللا، فقد كانت المقاطع الحوارية تتناسب مع بعضها سواء أكانت قصيرة أم طويلة، ويرجع ذلك إلى هدف المؤلف، المتمثل في الإقناع وشرح الجوانب الفكرية للقضية التي يعالجها ونجد أن المؤلف قد استعان أيضا بالتعليمات التي توضع بين قوسين، بحيث يترجمها الممثل إلى لغة غير لفظية تكون في شكل إيماءات أو نظرة أو إشارة أو حركة كـــ مثلا (تهز كتفيها) [1] و(تلوك الكلمات الأخيرة دون أن تدعها تسمعها) [2] وغيرها الكثير الكثير ....

إذن فاللغة التي استخدمها المؤلف تميل إلى الأسلوب البسيط البعيد كل البعد عن التكلف والصبغة، وهي بذلك كشفت عن مقدرة لغوية وفنية متنامية، مما ساهمت في إبراز الخصائص الفنية في الجملة الحوارية، ذلك أن الكاتب قد أتقن لغة، فتميز الحوار بالعمق، والتصوير الحي للشخصيات، مع الدقة في اختيار العبارات التي استطاعت أن تكشف عن المعنى، وبذلك استطاع أن يحسن اختيار الحوار ويميزه ليظهر جوهر الصراع ويوصل المعنى الحقيقي لبنية الشخصيات وكيفية تكونها .

6-دلالـــة الفكرة في مسرحية المخفر: تبرز لنا فكرة مسرحية " المخفر" لكاتبها "أحمد بودشيشة " من خلال مجريات المسرحية وهي ما يحدث في المخفر من إهمال وظلم ولامبالاة وعدم التمتع بالمسؤولية من قبل الخفراء الذين كان من المفترض أن يوفروا الأمن والدعم والمساعدة للناس الضعفاء والمواطنين المحتاجين .

ويظهر ذلك من خلال معاملة الخفيرين للصادق الذي كان من المفترض أن يمدح لأنه كان صادقًا وأمينًا حين أحضر محفظة النقود التي وجدها للمخفر بغرض تسليمها ليسلموها بدورهم لصاحبها، إلا أن الخفيرين اتهما الصادق بالجرم وكذلك من خلال معاملتهم مع أي من كان يطلب المساعدة من خلال اتصال بالمخفر كالشخصية الممثلة في صوت الربعي بالتجاهل أو الغباء إن صح التعبير ومعاملة رئيس المخفر أيضا للصادق

[1] أحمد بودشيشة ، المخفر ،ص 9 .

[2] نفس المصدر، ص15 .

وكان دوره هو الارتقاء لدرجات أعلى في عمله ولا يهم الطريقة التي يرتقي بها سواء بطريقة شريفة أو غير شريفة .

وقد حملت الفكرة الصراع الدرامي وبلورته، فقد جسدت مواضيع أراد الكاتب التطرق إليها ووجد المسرح متنفسا له وبالتالي جسدت هذه الفكرة ووضحت معالمها .

وقد استخدم "أحمد بودشيشة " الواقع أرضية لانتقاء موضوع مسرحيته، وجعل من قصته التي دارت حول الأوضاع التي آلت إليها المخافر، والتصارع الطبقي الذي شكل محورًا للعمل الدرامي ومادة لموضوعه، فالموضوع واضح وصادق، لأنه استقاه من الحياة المعايشة، فالمسرحية ترتبط ارتباطا وثيقا بالواقع، فهي تكشف عن علاقات متناقضة القائمة على الصراع الطبقي، وقد عبر عنه أي الصراع الطبقي بتوظيف بعض المفاهيم والمفردات التي كانت تعبر عن أسلوب حياتهم كعدم تمكن الصادق من امتلاك سيارة خاصة ليقل زوجته لمصحة التوليد، وما يدل على ذلك هو خروج الصادق ليلا للبحث عن سيارة .

الصراع الدرامي كان واضحا في هذه المسرحية وهو قائم بين الخير والصدق والشر والكذب وحتى الغباء .

والفكرة كانت آلية حيث جسدت الصراع الدرامي، فالمؤلف نقل إلينا فكرته ماديا مجسدا ذلك في الشخوص والأماكن التي أوصلت لنا الحدث ملموسًا .

وقد جمعت هذه المسرحية جملة من الأحداث التي كانت لها علاقة وطيدة بتجسيد الفكرة الدرامية ومنها ألم بسمة زوجة الصادق، فلولا تألم بسمة لما خرج الصادق ليلا للبحث عن سيارة ولما وجد الحافظة التي أخذها للشرطة و لما تفاجأنا مما يحدث في المخفر من ظلم وعدم التحمل بالمسؤولية، فالفكرة الدرامية تكون مجرد تحملها أفكار جزئية وتجسدها عبر مواضيع وأحداث وبالتالي تجسد لنا الصراع، فكل فكرة جزئية تحوي أفعالا واصطدامات تخلق العمل الدرامي وتحرك كل ما يحمله من شخصيات إلى

حوار إلى صراع وصولا إلى وضوح الفكرة التي أراد الكاتب إيصالها للقارئ أو المشاهد.

وقد أبان الكاتب "أحمد بودشيشة " في مسرحيته قيمًا أخلاقية كالصدق والأمانة والوفاء إلا أنها كانت طفيفة لأن الكاتب لم يوفها قدرها من المعني والإيحاءات داخل طيات هذا العمل المسرحي.

وقد أظهر الكاتب براعة في اختيار فكرة ذات موضوع جيد وملائم لمسرحيته، وأحكم إخفاءها بين طيات خطابه النصي، لكن بشيء من التأمل والإيحاء والتأويل التي اختفت وراء مفرداتها ودلالاتها الفكرة الرئيسية التي مثلت ظاهرة تبدو في ظاهرها اجتماعية وفي خافيها وداخلها سياسية توحي بالصراع الطبقين ووضع المخفر الذي من المفترض أن يكون حاميا ومساندا للمواطنين .

وتبرز علاقة الصادق بفكرة المسرحية من خلال اتهامه بالرشوة ،وذلك في قول الخفير:" من قال لك أنني مرتش ".واتهامه بتكوينه للعصابة وما تلتها من أحداث داخل المخفر فالكاتب هنا أظهر إبداعا في إختياره لشخصيات المسرحية وعلى رأسها شخصية الصادق، وقد أبان لنا الصراع الطبقي الحاصل بين أفراد المجتمع وبالتالي جسد لنا الصراع الحاصل بينهما في الفكرة الرئيسية للكاتب .

والملاحظ أن المضمون الرئيسي الذي طمحت المسرحية إلى تحقيقه قد اتسم بالطابع الاجتماعي السياسي، وصورت المسرحية الواقع الإجتماعي وتقلباته في ظل التأزم والمعاناة الطبقية بين المواطن العادي المحتاج وأصحاب وأرباب الأعمال الأعلى درجة من المواطن البسيط.

7- دلالـــة الصراع في مسرحية المخفر: حتى يصل العمل المسرحي إلى قلوب الناس وعقولهم ويحقق الغاية التي يرجوها، لابد أن يتوفر العمل على عنصر جوهري يمثل روح العمل وقلبه النابض والعمود الفقري الذي يقوم عليه بناؤه ألا وهو عنصر الصراع الدرامي الذي تقوم الشخصيات بتحمل عبئه من خلال مواقف وأحداث يتجلى فيها طرفا

الصراع الدرامي، يتصارعان صراعًا يدفع بالعمل إلى ذروته التي تمثل قمة الأزمة ،والتي " ينظر إليها عادة على أنها نقطة وسط في الأحداث يعقبها فعل انحداري يؤدي إلى حل العقدة "وقد أحسن الكاتب " أحمد بودشيشة " انتقاء تراكيب الصراع فاعتمد على شخوص تميزت بحركية واضحة أثارت التشويق والمتعة كشخصية الصادق وشخصية حماته طاطا والخفيرين وغيرهم، ولمسنا ذلك من خلال مجريات الصراع الذي أثار حركته في بادئ الأمر موضوع ولادة زوجة الصادق لتتطور الأحداث وتصور لنا الموضوع أو الفكرة التي كانت هدف الكاتب في هذه المسرحية .

ولأن الدراما لا تحتمل الهدوء، فلابد من تكوين نوع من الصراع الذي يشكله و عي الكاتب ليضفي على عمله قيمة جمالية و فنية، فبه تظهر معانات الشخصيات الدرامية سواء الفردية أو الجماعية من خلال مبررات منطقية ودوافع مقنعة تعطي قيمة معنوية للصراع .

وقد ظهر صراع جوهري في مسرحية " المخفر " هو صراع خارجي يتخلله بعض من الصراع الداخلي كالذي سكن أعماق بعض الشخصيات كشخصية الصادق وشخصية الخفيرين إلا أنه كان طفيفا يكاد يكون منعدما، وقد بدا الصراع الخارجي في هذا العمل يبدو أعظم و أكثر شأنًا على حدث من خلال تأثره على مجريات الأحداث وهذا النمط من الصراع جعله القوة الملهمة في تطور النزال القائم في أعماق الشخصيات عمل المؤلف على استثمار التقابل بين مواقف الشخصيات ليثري الفعل الدرامي بالجانب الفكري عبر مراحل مختلفة على طول زمن الأحداث، وتجلى ذلك في موقف (طاطا، تجاه الصادق) أولا، (الصادق والخفير الأول) ثانيا، ثم موقف (الصادق والخفير الثاني) ثالثا، ثم وقف (الصادق ورئيس المخفر) وأخيرًا (موقف الصادق وطاطا ورئيس المخفر) أين تكشف الحقيقة وينتصر فيها الحق على الباطل وبالتالي نهاية المسرحية .

وقد صور "أحمد بودشيشة" الصراع الدرامي عبر الشخصيات وكانت مجريات الأحداث متسلسلة وأول شخصية إرتبطت بعلاقة صدامية كانت شخصية البطل الصادق

مع حماته التي اشتكت منه من برودة أعصابه وعدم اكتراثه بأمر ابنتها ويظهر في عبارات (يجب أن تفهم يا رجل، أن زوجتك تلد)[1] وعبارة (أرجوك... لا تحدثني ... إن ابنتي ليست رخيصة عندي، ولا يمكن أن تقدر قيمتها في نفسي)[2] وفي قول الصادق:" دعينا من هذا الآن يا حماتي ما العمل وهي في هذه الحال" [3] .

إذا فقد كان هذا بداية الصدام بين الشخصيات الرئيسية هنا، ثم أراد الكاتب أن يغير مجريات الأحداث عن طريق الصراع الحاصل بين الشخوص، فانتقل إلى مستوى آخر من الصراع وذلك بعد أن طال النقاش بين البطل الصادق وحماته حول ضرورة خروج الصادق من المنزل للبحث عن سيارة تقل زوجته بسمة إلى مصحة التوليد لتدفع به حماته طاطا للخارج ليلا ليجد سيارة تقل ابنتها ويظهر ذلك في (تدفعه للخروج بكل ما أوتيت من قوة) [4] لينتهي بذلك الصراع الأول و يكون بداية لسلسلة من الأحداث اللاحقة، وكان ذلك الصراع في المشهد الأول من الفصل الأول في مسرحية "المخفر"، ثم صور لنا الكاتب (الصادق) كشخصية محورية في صراع آخر وذلك بعد تطورت الأحداث منذ خروج البطل من بيته للبحث عن سيارة تقل زوجته وذهابه للمقهى، ليخرج منها متجها لمخفر الشرطة بغية تسليم المحفظة للشرطة ويساعدوه بدورهم في مشكلته وهنا تفتح الستائر على صراع جديد كان بدايته مع البطل والخفير الأول أين اتهم الخفير الأول الصادق بأنه يريد أن يرشوه ويظهر ذلك في قول الخفير:" من قال لكـــ أني مرتش، هه؟"[5] ثم اتهمه بأنه مجرم وذلك في قوله:" بل أنت تتوفر فيك كل مواصفات المجرمين" [6] لتتطور بعد ذلك الأحداث ويحتجز الصادق في المخفر وقد طرحت عليه سلسلة من

---

[1] أحمد بودشيشة، " المخفر " ، ص 9 .

[2] نفس المصدر، ص9 .

[3] نفس المصدر، ص 10 .

[4] نفس المصدر ، ص 17

[5] نفس المصدر ، ص 23

[6] نفس المصدر ، ص 26

الأسئلة، وقد كان الصادق يترجى الخفير بأن يطلق صراحه ليأخذ زوجته للمصحة، إلا أن الخفير كان يتجاهله تمامًا ويصر على اتهمه بالجرم .

ثم في المشهد الأول من الفصل الثاني يصور لنا المؤلف صراعًا تشكل على شكل نقاش بين الزوجة (بسمة) والأم (طاطا) حول تأخر الصادق وقلق زوجته عليه من جهة وندم (طاطا) على تزويج ابنتها من رجل ضعيف الشخصية، ولا يتمتع بالمسؤولية ويظهر ذلك في وقول (طاطا) :" إن زوجك هذا عاطل ... لم أفطن لعيوبه هذه إلا اليوم "[1] وقول بسمة:" لا أحد اتهمك بالكذب يا أمي فلا تضخمي الأمور أرجوك، فأنا مريضة فلا تزيدي علي" [2]وغيرها من العبارات والألفاظ الدالة على الصراع بين الأم وابنتها، إلا أن هذا الصراع كان بداعي قلق الأم على ابنتها وقلق الابنة على زوجها و قد انتهى هذا الصراع و لم يدم طويلا كما أن الكاتب لم يترك هذا الصراع للنهاية لأنه كان مجرد تعبير عن قلق الأم وابنتها ولم يكن الصراع البارز هنا بل ولدته مجريات الأحداث السابقة، ليعود الكاتب للصراع البارز الذي كان بين الصادق والخفيرين اللذين، وقد بدأ في المشهد الثاني بالفصل الثاني صراع آخر من خلال تبادل الخفيرين الحراسة ليحل دور الخفير الثاني في طرح سلسلة الأسئلة على الصادق (من أنت ... اسمك و لقبك ... ولما أتيت إلى هنا ...إلخ) واتهمه بأنه يعمل بعصابة كما قال له صاحبه وذلك في عبارة (ها قد عرفت ... أنت مقبوض عليك ... هكذا أخبرني صاحبي، إنك عضو عصابة خطيرة) [3]ويتطور الصراع هنا تدريجيا بجملة من العوامل منها تدخل الأصوات التي كان يكلمها الخفير عبر الهاتف وقوله:" لا تتأسفي على ما فات، المج رمون كثيرون والحمد لله، ها هو ذا أمامي أحدهم، وأظنه أخطرهم " [4]ورد الصادق:" أنا لست مجرما... لست مجرما

---

[1] أحمد بودشيشة ، المخفر ،ص 52 .

[2] المصدر نفسه، ص 54 – 55 .

[3] المصدر نفسه، ص 63 .

[4] المصدر نفسه، ص 74 .

"[1] ليرد الصوت، إن صوته مزعج، لما هو يرغي هكذا كالجمل الذي يراد نحره ؟[2] وإن تدخل الصوت هنا دلالة على أن الكاتب أراد أن يظهر عدم مبالاة رجال المخفر وغبائهم لأن الأحداث التي تجري داخل المخفر لابد بل من الضروري طي الكتمان والسرية، وهذا ما يخدم فكرته الأساسية التي يريد إبلاغها .إذن فقد استخدم الكاتب كل ما هو محيط بالمسرحية لخدمة شخصياتها وحملها على تفجير الصراع .

ليحتد الصراع بعد ذلك بين الصادق والخفير الثاني بعد أن نفذ صبر الصادق من معامل الخفير له ومن الاتهامات التي وجهت له وتمثل لذلك بقول الخفير:" اخرس لا تفه بكلمة"[3] ليرد عليه الصادق :" ستندمون إذا حل الصباح "[4]وقوله أيضا:" أنت وصاحبك شريكان في الجرم "[5] وقد كانت كل تلك النقاشات التي أدت إلى تصادم الشخصيات ممهدة لتأزم الصراع ووصوله لذروته ونلحظ ذلك في الاحتدام الذي حصل في المخفر بين الصادق والخفيرين اللذين حاولا إخفاء هويته كي لا يتعرف عليه رئيس المخفر بعد ضرب الصادق وبعد أن هددهما الأخير بإخبار صهره رئيس المخفر هذا من جهة وبين الصادق ورئيس المخفر من جهة أخرى، وقد وصل الصراع لذروته بعد الصراع الذي حصل بين الصادق ورئيس المخفر الذي اتهم هو الآخر الصادق بالجرم حين قال:" لا يشرفني أن أصاهر اللصوص والمجرمين، وقطاع الطرق" [6]وقوله:" سندفنه حيًا إن لم يقر بالحقيقة" [7]وبقي الصراع قائما إلى آخر الأحداث في المسرحية ويفك حين تتدخل طاطا حماة الصادق وأم بسمة ورئيس المخفر لتأتي للمخفر وتتعرف على زوج ابنتها

---

[1] أحمد بودشيشة ، المخفر ، ص 74 .

[2] المصدر نفسه ص 75 .

[3] المصدر نفسه ، ص 85 .

[4] المصدر نفسه، ص 85 .

[5] المصدر نفسه، ص 85 .

[6] المصدر نفسه، ص 103 .

[7] المصدر نفسه، ص 112 .

الصادق في قولها:" الصادق أهو أنت ؟" [1] ليستوضح الجميع الأمر وينتهي بتبرأة الصادق وخروجه مع حماته وصهره من المخفر .

إذن فقد أولى المؤلف عناية في رسم وتصوير أشخاص أو شخوص المسرحية من الشخصية المحورية (الصادق) باعتباره مركز الثقل الذي دارت حوله الأحداث، إلى الشخصيات الأخرى كـــ: طاطا وبسمة والخفيرين الذي مثلت أيضا أدوارا أساسية لأنها شاركت البطل في سير وتحريك أحداثه من خلال الصراعات القائمة في هذا العمل .

8- دلالـــة الحبكة في مسرحية المخفر: أولى الكاتب " أحمد بودشيشة " اهتماما بليغًا في مسرحية " المخفر "، حيث قدمها بأسلوب راق وجميل ومبسط كتب من خلالها النجاح في مسرحيته.

فقد أخضع الكاتب المسرحية المنطقية في تسلسل الأحداث المترابطة فيما بينها حيث بدأ أحداث المسرحية من البداية إلى الوسط إلى النهاية وهذه العناصر المكونة للحبكة، فقد بدأت مسرحية "المخفر" بحدث بسيط وهو استيقاظ البطل الصادق من نومه متفقدا زوجته بسمة التي كانت تتألم لأنها في حالة ولادة ثم دخوله في نقاش مع حماته طاطا التي طلبت من أن يخرج للبحث ع سيارة تقل ابنتها بسمة لمصلحة التوليد فتردد الصادق في بداية الأمر لأول لأن الوقت فدخل وثانيا لقلة الحركة في الخارج لينتهي النقاش بينهما بخروج الصادق من منزله متجهًا إلى المقهى، لتتطور الأحداث بعد أن وجد محفظة نقود قرر تسليمها إلى المخفر وبعد تسليم الصادق المحفظة للخفير أتهم أنه يريد أن يرشيه وهنا تتشابك خيوط المسرحية فقد رمى الكاتب الخيوط الأولى في بادئ الأمر عند الحوار الذي حصل بين شخصية الصادق وحماته وهنا كانت البداية ثم بعد ذلك تطورت الأحداث لتتشابك خيوط المسرحية حيث حصل تصارع بين طرفا الحوار الصادق والخفير وذلك حين أصبح الصادق مشتبها به ومجرمًا خطيرًا ثم رجل عصابة خاصة بعد أن اتصلت زوجته بسمة تبحث عنه وهكذا وبسبب تعارض رغبات الشخصيات وهذا التعارض يترجم

[1] أحمد بودشيشة ،المخفر، ص 120 .

إلى أفعال يتحدد من خلالها المسار الديناميكي للمسرحية من البداية حتى الوصول إلى النهاية أين تطور الصراع بين الصادق والخفيرين خاصة بعد قول الصادق: إن رئيس المخفر صهره فصبغاه خشية أن يتعرف رئيسهما فيعاقبهما وقد احتدم الصراع بين شخوص المسرحية حين أتى رئيس المخفر وسمع بأمر الصادق وكذلك سمع بموضوع المصاهرة الذي تكلم عنه الصادق، وبعد نقاش طويل بين شخوص المسرحية انتهت المسرحية ووصلت الحبكة إلى خط النهاية بعد حل العقدة وذلك بتدخل طرف الصراع الأول المتمثل في شخصية طاطا حماة الصادق التي دفعت به إلى الخروج في بداية المسرحية وخلصت الصادق من قبضة المخفر وعماله.

إذن فإن الحبكة قد تعلقت بمسار الحدث وبعلاقة الشخصيات ببعضها وهذا ما جعلها ترتبط ارتباطا وثيقا بوجود الصراع، وهكذا شكلت الحبكة روح العمل الدرامي و محتواه وذلك من خلال التشويق والإثارة التي شدت انتباه المشاهد والمتلقي وبهذا أخضعت المسرحية لتسلسل الأحداث وترتيبها وصولا إلى عنصر التشويق الذي رسمه الكاتب وأمل في وصوله للمشاهد، وهذا ما طمح إليه المؤلف منذ البداية، فالمسرحية بدأت أحداثها أين يجب أن تبدأ وانتهت أين يجب أن تنتهي فكانت محبوكة جيدا ووظفت في إطارها المناسب والمحدد وذلك ناتج عن شخوص المسرحية وما امتازت به من حركية أضافت الحس التشويقي والمتعة من خلال سير الأحداث وتحريكها بجملة من الصراعات والأفعال التي وصلت بنا في النهاية إلى تصوير الفكرة التي أراد الكاتب إيصالها لنا .

خاتمة

خاتمـــة

وما يمكن استخلاصه من هذا العمل هو أنه وقف على العديد من المحطات منها:

تتبع المسار التاريخي لنشأة الفن المسرحي في الجزائر وأبرز أهم عوامل ظهوره وتكونه بالجزائر وأن المسرح كان ومزال وسيلة من الوسائل التي اعتمد عليها الكتاب المسرحيون لتوعية الشعب والكشف عن تطلعاته الدينية والفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية .كما شكل المسرح أسمى أشكال التعبير التي تحاكي المجتمع في واقعه الحياتي بحلة جمالية ممتعة، جعلته يربط بين الأدب والفن . كما و قدم المسرح في كثير من الأحيان حلاً للمبدع حين يريد الهروب من واقعه أو التغيير منه فتحول بذلك المسرح لقناع يخفي المواجهة المباشرة، فالمؤلف يرغب أحياناً في إظهار جوانب الواقع المرير خاصة في مجال السياسة وخلفياتها فيلجأ الكاتب للمسرح ليهاجم بطريقة خفية غير مباشرة مع طريقة فنية راقية .

وقد أبرزت لنا هذه الدراسة العلاقة الحميمة بين الأفراد والمسرح فهو يحوينا ويحوي أفكارنا وتطلعاتنا وأحلامنا وحتى أفعالنا فهو لا يكون مجرد إطار وخلفية للشخوص وأفعالها وصراعاتها بل يذهب إلى أبعد من ذلك لما يحمله من معان ودلالات فكرية ودينية وثقافية النص المسرحي، يحوي سلسلة من العناصر التي تشكله، وكل جزء منها يكمل الآخر وهي:

الشخصيات ،الزمان، المكان، الحوار، الفعل، الصراع، والحبكة وعالج مضمون النص المسرحي في هذا العمل من خلال الجزء التطبيقي القضايا الاجتماعية في أشكالها المتنوعة و الكاتب أحمد بودشيشة:

1- كشف مسرحية" المخفر" الخصائص النفسية بمستواها الإجتماعي وأفكارها وعواطفها وذلك عن طريق تحليل مواقفها .

2- استخدم الكاتب" أحمد بودشيشة " الشخصية كوسيلة تبليغ لقضيته الفكرية، فأهتم برسم مستواها الاجتماعي مما كشف عن أبعاد حملت الصراع إلى النهاية .

3- اهتم الكاتب في مسرحية " المخفر" باللغة التي ألبسها لشخصياته فكانت لغة فصيحة راقية اتسمت بالوضوح والبساطة وساهمت في الكشف عن شخصياته .

4- إن الكتابة فن لا يتأتى لكل الناس بل لابد أن تتوفر الموهبة والإطلاع والتشبع بالثقافة وروح الاستكشاف كما يجب أن تكون هناك قواعد وأسس ينبغي على الكاتب المسرحي مراعاتها ليكون عمله عملا ناجحا وذا قيمة .

5- لقد أخذت المسرحية الجزائرية حيزًا كبيرًا في معالجة جانبها الإجتماعي فقد سايرت المتغيرات الاجتماعية في استكشاف بذورها الراسخة كالذي تمثل في الصراع الطبقي في مسرحية " المخفر " .

6- يقوم موضوع المسرحية في تصوير الصراع القائم بين أفراد المجتمع الضعفاء بأبعادهم الفكرية، الاجتماعية للطبقة الكادحة والأقوياء أرباب العمل ليصبح الصراع هنا صراعًا طبقيًا .

7- وصلت لنا فكرة الكاتب " أحمد بودشيشة " من خلال تسلسل أحداث المسرحية المترابطة فيما بينها إذ نجده قد أحسن الربط بين عناصر البناء الفني فاستخدم الشخصيات لتحريك الصراع عن طريق الحوار وأحسن اختيار المكان والزمان اللذان كانا عاملين أساسين هما الآخران في إيصال الفكرة من خلال إبراز الفعل فكان الزمان حيزًا يحوي المكان وكان المكان بدوره هو الآخر حيزًا يحوي الزمان .

ومن خلال دراستنا التطبيقية لمسنا أن إيقاع مسرحية " المخفر " كان محكمًا موحيًا بحركة النص بين السرعة والإبطاء وهو ما حرص على إبرازها بشكل متميز وواضح، فالتسلسل في سرد الأحداث والوقائع أوصل لنا فكرة الكاتب وبلورها لنا لتتجلى كواقع ملموس من خلال شخصيات المسرحية .

ونستطيع القول بأن الكاتب الكبير " أحمد بودشيشة " قد نجح في الوصول إلى المضمون الذي طمح إليه من خلال مسرحيته في تصوير الصراع الطبقي الحاصل في مجتمعنا و هو صراع ذا طابع اجتماعي سياسي وقد قدمه لنا في شخوص حركت الصراع ونقلت

إلينا الأحداث بالحوار وهكذا فإن اهتمام الكاتب بعناصر البناء الفني للمسرحية قد مكنه من إيصال عمله إلى المشاهد أو المتلقي بصورة مبسطة استطعنا من خلالها أن نلمس جوهر إبداعه الفني الراقي .

وما يجدر الإشارة إليه أن هذه الدراسة عجزت عن تغطية وتناول كل أجزاء العمل المسرحي والالمام به والكشف عن خباياه بالرغم من الاعتماد على الدراسات السابقة وتبقى اسراره تبعث من جديد مع كل دراسة .

والآن اكتمل البحث لا يسعني إلا ان اتوجه بالشكر لله عز وجل على توفيقه لي ونبوء له بنعمته، فلك الحمد ولك الشكر يا رب.

أجدد شكري للأستاذ المشرف تقديرا واحتراما على مساعدته لي وصبره معي لإتمام عملي، كما لا أنسى أن أتقدم بأرقى وأثمن عبارات الشكر و العرفان للجنة المناقشة التي اجتهدت في تقويم هذا البحث .

ملحق

التعريف بالكاتب :

أحمد بودشيشة :

هو كاتب جزائري من مواليد سنة 1951 بعين مليلة، نشأ في أسرة جد فقيرة حيث كان والده يقوم بتصليح الطرقات، وكان ينتقل من مكان إلى آخر تبعا لظروف عمله حتى إنتقل لقسنطينة، وإستقر بها .

تحصل أحمد بودشيشة على الشهادة الإبتدائية عام 1966 التي كانت جواز عبوره إلى الحياة العملية .

حياته العملية :

إشتغل الكاتب احمد بودشيشة مهنة التدريس وهو في سن الثامن عشر في مدرسة إبتدائية بمدينة " سيدي مروان " ثم أدى الخدمة الوطنية في مدرسة الإشارة ببوزريعة بالجزائر العاصمة سنة 1970 وعند إنتهائه من أداء الواجب الوطني عام 1972، عاد إلى سلك التعليم، حيث عين معلمًا مساعدًا بمدرسة بمدينة رمضان جمال بولاية سكيكدة، ثم إستقال من التعليم، ليلتحق بسلك العدالة بعد تعريبها عام 1973 ككاتب موثق، ثم صار موثق الوظيفة التي صار يشغلها حتى اليوم .

حياته الأدبية :

كان الكاتب مولعا بالكتابة فبدأ هذا المجال بعمل شبه روائي وهو لم يتجاوز سن السادس عشر من عمره، لم ينشر منه إلا وريقات في الصحف والمجلات كخواطر، ثم في بداية السبعينات 1970 أصبحت تنشر له أعماله في الجرائد والمجلات التي كانت تصدر آنداك، كان من أنشط الكتاب في تلك الفترة، إنخرط في إتحاد الكتاب الجزائريين، قبلت عضويته فيه في سنة 1974 فمنح بطاقة عضو عامل، وفي هذه الفترة تقلد منصف أمين مال فرع إتحاد الكتاب الجزائريين بقسنطينة، وفي مستهل الثمانينات إنتخب عضوًا في اللجنة المسيرة لإتحاد الكتاب الجزائريين .

له حوارات كثيرة مع نخبة من المثقفين الأدباء والصحفيين في بعض الجرائد والمجلات إلا أنها لم تجمع لحد الآن .

أعماله الأدبية : لقد جمع أحمد بودشيشة بين فنين أدبيين في وقت واحد فكتب في القصة وكتب في المسرح والمخطوطات .

أعماله المسرحية :

1- الصعود إلى السقيفة (خمس مسرحيات)، طبع دار البعث – قسنطينة –، الجزائر طبع عام 1984 .

2- وفاة الحي الميت (مسرحيتان)، طبع المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر عام 1984 .

3- المقص – اللعبة (مسرحيتان)، منشورات مجلة آمال – الجزائر عام 1985 .

4- البواب (خمس مسرحيات)، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 1، عام 1986 .

5- المخفر (مسرحية في ثلاثة فصول)، دار الهدى، عام 2000 .

6- ياقوت و الخفاش (مسرحية في ثلاثة فصول)، دار الهدى، عام 2000 .

7- المجاهد الصغير (مسرحية للفتيان) طبع مجلة آمال – عدد خاص بأدب الطفل العدد 66، سنة 1999 .

❖ **قصص و مسرحيات للأطفال :**

أ- القضايا الذهبية (قصة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، طبع عام 1989 .

ب-المصيدة (مسرحية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، طبع عام 1986 .

ت-محفظة نجيب (مسرحية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، طبع عام 1989 .

❖ **في القصة :**

أ- آدم يهبط إلى المدينة (مجموعة تضم إحدى عشر قصة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، طبع عام 1984 .

ب-شفرة حلاقة وعلبة كبريت (مجموعة تضم تسع قصص)، المؤسسة الوطنية للكتاب، طبع عام 1989 .

❖ **مخطوطات تحت الطبع :**

أ- عطب ثغرة وحب (مسرحية) .

ب-قطعة قماش بيضاء (مسرحية) .

ت-التراب الأخرس " الجزء الأول " (رواية) .

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

1-المصادر :

1)أحمد بودشيشة ، المخفر، دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة ،الجزائر، دت

المراجع:

2) إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة ، 1977، مصطلح رقم 147 .

3)أحمد بيوض المسرح الجزائري، نشأته وتطوره 1926-1989 منشورات التبيين الجاحظية سلسلة الأبحاث و الدراسات 1998 .

4)أديب الخالدي ، المرجع في الصحة النفسية ، الدار العربية للنشر و التوزيع ، المكتبة الجامعية، ليبيا، غريان، 2002 .

5) بوتينتسيفا تمارا الكسندروفنا ، الف عام وعام على المسرح العربي. دط،دت

بوكروح مخلوف ،ملامح المسرح الجزائري ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ، 1982.

6)بشير بويجرة محمد ، الزمن في المسرحية ، القاهرة1991 ، .

7)حسن رامز محمد رضا ، الدراما ما بين النظرية و التطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 1972 .

8)حمومي أحمد ، ظاهرة المسرح في الجزائر ، تجربة وهران ، دكتوراه دولة ، جامعة وهران 2007 ، 2008 .

9)درا يدن ، نقلا عن عادل النادي ، مدخل إلى كتابة فن الدراما .

10) زاهر نزيهة ، التداخل السردي في المتن الحكائي ، علي بن زيد للفنون المطبعية ، ط 1، حي المجاهدين، بسكرة ،2010 م .

11) سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر و المسرح، منشأة المعارف، مصر،1987 .

12) شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي ، دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية ، المؤسسة حورس الدولية– سبورتيج، الإسكندرية ، دط ،دت.

13) صالح لمباركية المسرح في الجزائر، ط 2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة ن الجزائر، 2007 .

14) عادل النادي ، مدخل إلى كتابة فن الدراما ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع ،ط1، تونس ، 1987 .

15) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب الإخراجي والفني و التنفيذ شكري عبد الوهاب دط، 1998.

16) عبد القادر القط ، من فنون الادب المسرحي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ، دط، 1978 .

17) عبد المالك مرتاض " فنون النثر الأدبي في الجزائر " ديوان مطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط، 1983 .

- ثقافة العربية في الجزائر بين التأثير و التأثر ، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، 1982 .

18) عبد المجيد شكري ، فنون المسرح والاتصال الاعلامي ، ط 1، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 2011 .

19) عبد المطلب زيد ، اساليب رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية كليوباترا ، الشوقي دار غريب ، القاهرة ، 2005 .

20) عبد المطلب زيد، كيلوبترا اساليب رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية.

21) عز الدين إسماعيل ،الفن و الإنسان ، دار القلم ، بيروت .

- "النص المسرحي في الأدب الجزائري"، دراسة نقدية، الجزائر،2007 ، د ط.

22) عصام الدين أبو العلاء، آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة ، للكتاب ،مصر 2007 .

23) علي شلق، النثر العربي في نماذجه و تطوره العصري النهضة والحديث ، دار القلم ، ط 2، بيروت ، لبنان1974 .

24) عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في دور النظرية التداولية، منشورات الإختلاف ، الجزائر، ط 1.

25) عمرون نورالدين ، المسار المسرحي الجزائري الى سنة 2000 ، ط 1، شركة باتنيت ، باتنة ، 2006 .

26) عواد علي ، غرابة المتخيل المسرحي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1997 .

27) غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة ، القاهرة ،1979 .

28) فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل ، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ، د ط ، 2003 .

29) فضلاء، محمد الطاهر، المسرح تاريخا ونضالا، مجلة الثقافة، العدد 90 ، نوفمبر– ديسمبر 1985 الجزائر .

30) فؤاد الصالحي، علم المسرحي وفن كتابتها، دار الكندي اربد، الأردن، ط 1، 2001.

31) أبو القاسم سعد الله ، الحركة الوطنية الجزائرية 1930 ، 1945 ، ط2، الجزء الثالث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 .

- منطلقات فكرية ، دار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، 1976 .
- تاريخ الجزائر الثقافي 1989- 1830 ، الجزء الخامس، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، 1998 .

32) قرقوة إدريس، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والأفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ، 2005 ..

33) كمال الدين العيد، أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006.

34) لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية ، ترجمة ديني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة .

35) ماري الياس وحنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ، ناشرون ، ط 2 ،لبنان ، 2006 .

36) محمد التهامي، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الامان ، المغرب، د ، ط ، 2006.

37) محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر ، عالم الكتب، ط 1، 1999 .

38) محمد عابد، الجابري ، بنية العقل العربي ،مركز دراسات الوحدة العربية،ط 4، بيروت ،1992 .

39) محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد العرب، ط2 .

40) محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة ، القاهرة، د ط ، د، ت .

41) محمد مرتاض، من قضايا أدب الأطفال، ديوان المطبوعات الجامعية، د، ط ،الجزائر، 1996 .

42) محمد مصطفى ابو شوارب، المدخل الى فنون النثر الادبي الحديث ومهاراته التعبيرية ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1،الاسكندرية، 2008 .

43) محمد مندور، محاضرات عن مسرحيات عزيز اباضة، معهد الدراسات العربية العالمية ، جامعة الدول العربية، 1958 .

44) مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، ط 2.

45) منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع ، ط 1.

46) وليد اخلاصي، لوحة المسرح الناقصة ، ابحاث ومقالات في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا ، 1997 .

47) يحي البشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي ، الاردن ، ط 1 ، 2004 .

مراجع أجنبية :

48) Bouchned sàad ddine ، le théatre arab d'alger ، in revui africaine ، N°77 opv ، 1935 ، P 74

49) Darrouy Lucienne Jean ،La musique musulmane en Afrique du nord ، in B.S.G.A.A.N ، N°125. Alger ، 1931، P 45 باللغة مكتوبة المقالة **الفرنسية .**

50) sellali Ali ،l'aurore du théâtre algérien 1926-1932 ،cahiers du C.D.S.H،oren ،1982 ، P58

مراجع مترجمة :

51) أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية،دط،دت.

52) ايوس إيجري ، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، نيويورك ، فرانكيس للطباعة و النشر ،دط، د ت.

53) بسفيلد ، فن الكاتب المسرحي ، ترجمة دريني خشبة، مكتبة النهضة ، مصر ، 1964.

54) بوتيستيقا، ثمارا ألكسندروفنا ، ألف عام و عام على المسرح العربي ، ترجمة توفيق المؤذن،دار الابي ، بيروت ، 1981 .

55) ج ، ف، كرسيتي ، تربية الممثل في مدرسة ستانسلا فيسكي ، ترجمة د.عقيل مهدي يوسف ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ،2002.

56) فريدريك ميليت وجيري اديداس، فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب و مراجعة محمود سمرة، دار الثقافة، بيروت ، لبنان ،1986.

- فن الشعر ، ترجمة شكري عياد ،دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1976 .

رسائل جامعية

57) عز الدين جلاوجي ، بنية المسرحية الشعرية في الادب المغاربي المعاصر ، مذكرة ماجستير المسيلة 2008/2009 .

مجلات ودوريات:

58) ميراث العيد، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات، العدد 12 ، سبتمبر -ديسمبر 2000 ،مجلد3.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة ..... أ-د

فصل الأول : عناصر البناء الفني للعمل المسرحي

-1- المبحث الأول: المسرح في الجزائر 11

أ- نشأة المسرح في الجزائر: 11

ب- العوامل المساعدة على ظهور المسرح في الجزائر: 14

المبحث الثاني : عناصر البناء الفني في المسرحية: 19

1- الشخصية..... 22

2-الزمان: 24

3-المكان: 26

4-الفعل: 29

5-الحوار: 31

6-الفكرة: 33

7- الصراع: 36

8-الحبكة: 39

فصل الثاني عناصر البناء الفني في مسرحية المخفر لـ"احمد بودشيشة

ملخص مسرحية المخفر لـ"احمد بودشيشة " 43

1- دلالة الشخصيات في مسرحية المخفر: 45

2- دلالـة الزمن في مسرحية المخفر: 49

3- دلالة المكان في مسرحية المخفر: 52

4- دلالة الفعل في مسرحية المخفر: 55
5- دلالـة الحوار في مسرحية المخفر: 57
6- دلالـة الفكرة في مسرحية المخفر: 58
7- دلالـة الصراع في مسرحية المخفر:..... 61
8- دلالـة الحبكة في مسرحية المخفر:..... 65
خاتمة: 68
ملحق:..... 72
قائمة المصادر والمراجع: 76

الملخص :

يعتمد العمل المسرحي على مجموعة من العناصر التي تبرزه وتشكل كيانه وجوهره، فكل عنصر درامي له دور أساسي لقيام النص الدرامي وتتمثل هذه العناصر في الشخصيات، الزمان، المكان، الحوار، الفعل، الفكرة، الحوار،الحبكة ،إذلايمكن الفصل بينهم فعلاقتهم وطيدة، أساسها التداخل المنطقي بمختلف عناصره.

فالشخصيات هي العنصرالفاعلالخالق للصراع، والزمان والمكان هما الحيزان اللذان ينشأ ويتشكل فيهما العمل الدرامي، والحوار هو من يضفي عليها حس الترقب والفعل هو الإطار الذي يحدد ماهية واتجاه المسرحية والفكرة هي التي توضح موضوع المسرحية وتبرز هدف الكاتب من كتابته للمسرحية، وهكذا كل عنصر يكمل الآخر لتظهر ملامح مسرحية هادفة وناجحة في الأخير .

كلمات مفتاحية:

المسرح، الدراما ،الشخصية ،الزمان ،المكان،الصراع،الحوار.

Résumé

Le travail théâtral repose sur plusieurs éléments qui lui donne son statut et son âme dont chaque élément a un rôle important dans la constitution du texte dramatique, ces éléments sont : les personnages, le temps, le lieu, dialogue, les gestes, l'idée et la période historique dont ils me peuvent pas être séparés car leur relation est forte basée sur le chevauchement de tous ces éléments

Dont les personnages est l'élément actif, créateur des conflits. Le temps et le lieu sur lequel se repose et forme l'action dramatique, le dialogue lui donne le sens de l'anticipation. L'acte est le cadre qui détermine la nature et la direction de la pièce théâtrale, en fin l'idée et celle qui décrit l'objectif de cette pièce et celui de l'auteur dans l'écriture de cette derrière.

Alors chaque élément complet l'autre pour avoir montré des traits d'une pièceréussie qui a un objectif bien définit.

Mots-clés:

Théâtre , drame, caractères , temps, lieu, conflit , le dialogue

بسم الله الرحمن الرحيم