وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جـــامـــعـــة محمد بوضياف بالمـــسـيـــلـــة

كلية الآداب واللغـــات

المجلس العلمـــي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

الرقم : 58 / 2022 المسيلة في : 04 ماي 2022

مستخلص من محضر اجتماع المجلس العلمي رقم:02 /2022
بخصوص تزكية كتاب

اجتمع المجلس العلمي للكلية بتاريخ : 2022/03/24 في دورته العادية وزكى الكتاب البيداغوجي الموسوم بـ : **بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر ،قراءة في التشكيل و الدلالات** ، عدد الصفحات 192 صفحة.

إعداد الدكتور : **مفتاح خلوف** ، قسم اللغة و الأدب العربي .

وذلك استنادا إلى التقارير الإيجابية لكل من :

1- الأستاذ الدكتور : عبد العزيز بوشلالق من جامعة المسيلة

2- الدكتورة : أسماء غجاتي من جامعة المسيلة

3- الدكتور عزوز ختيم مراجعا لغويا من جامعة المسيلة

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف المسيلة

عميد كلية الآداب واللغات
عمار بن القرشي

دار المجدّد للطباعة - النشـــر والتوزيـــع
العنوان: 02 نهج حفصي الطاهر - سطيف
التلفاكس: 02 87 93 036 المحمول: 07 31 96 0550 - 0770.72.42.94

سطيف: 2022/05/31

شهـــــادة نشـــر

تشهد دار المجدد للطباعة والنشر والتوزيع بـ :

بطباعة كتاب للدكتـــور :

- مفتـــاح خلـــوف.

بعـــنوان:

❖ بنيـــة الخطاب المسرحي العربي المعاصر/قراءة في التشكيل والدلالات

والمسجل إدارياً برقم الإيداع القانوني (DL): 2022
ردمك (ISBN): 978-9947-38-517-3

الختـم

بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر

| قراءة في التشكيل والدلالات |

تأليف الدكتور: مفتاح خلوف
أستاذ النقد المسرحي والدراما

دار المجدّد
للنشر والتوزيع

جامعة محمد بوضياف المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر

قراءة في التشكيل والدلالات

تأليف الدكتور: مفتاح خلوف

أستاذ النقد المسرحي والدراما

دار المجدد
للطباعة والنشر والتوزيع

الطبعة الأولى 2022

بسم الله الرحمن الرحيم

بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر
قراءة في التشكيل والدلالات

تأليف الدكتور : مفتاح خلوف

196 صفحة

16×24سم

جميع الحقوق محفوظة

حقوق التأليف والطبع والتوزيع محفوظة للمؤلف

© المكتبة الوطنية الجزائرية 2022

ردمك(ISBN): 978-9947-38-517-3

الايداع القانوني (DL): 2022

دار المجدد للطباعة والنشر والتوزيع

02 نهج حفصي الطاهر. لانقار- سطيف
0550.963.107 / 0540.974.034 تلفاكس: 036.82.58.09
dar.moudjadid@gmail.com

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، الذي رزقني عقلا أفكر به، و أنار عقلي، و يسر لي أموري وطريقي، و شغل جميع أوقاتي بالأعمال النافعة، وأحمده سبحانه وتعالى وأشكره على نعمه جميعها ظاهرها وباطنها، وأصلي وأسلم على سيدنا وحبيبنا محمد صلى الله عليه وسلم، أعظم الأنام، وخاتم الأنبياء والمرسلين، وأما بعد.

يعد المسرح وسيلة هامة من وسائل تقدم ورقي المجتمعات في صور فنية لأنه يشكل وسيلة استيعاب هامة وتصوير جمالي ، وهو من أكثر الفنون حاجة إلى نضج الملكة الفكرية وسعة التجربة والقدرة على التركيز والإحاطة بمشاكل الإنسان ، فهو أفق يتطلب التعمق في دواخل النفس الإنسانية للكشف عنها .

ويتجسد الخطاب المسرحي من خلال عملية المسرحة للنصوص المتعددة التي يحتويها هذا الفن، - ليس النص المكتوب فقط الذي يحتوي غالبا على الصفة اللغوية في التعبير كونه يتضمن الإجراءات الصوتية والأسلوبية التي تعمل في سياق البنية السردية- . بل إنه يتحول إلى جزء من البنية التكوينية للفضاء الدرامي على اعتبار أن المكتوب هو رموز بصرية تظل بحاجة إلى تجسيد صوتي أو حركي عبر تفعيل العلامات المخزنة بداخلها .

وتتميز العلامات المسرحية بالقدرة على التحول من حالة إلى أخرى ومن مظهر إلى آخر، وتستطيع أن تبعث الحياة في الأشياء الجامدة الموجودة في فضاء العرض . ولا تكتمل وظائف المسرح ما لم يقدم عرضا على خشبة المسرح ، لذا

فإن ما يميزه هو طبيعته في تحويل النصوص، من تحويلية تركيبية إلى هيئات سمعية بصرية حركية ضمن نسق العرض المسرحي، الذي يكوّن الخطاب المسرحي فيتكامل بوجود المتلقي، الذي يقوم بالمشاركة ،وذلك بفك الشفرات وإعادة تركيبها منتجا قراءاته الخاصة وتأويله الجديد، وبذلك تكسب العلامات المسرحية دلالات جديدة تزيد من ثرائها في الخطاب المسرحي .

وقد حاولت من خلال هذا العمل الإجابة على بعض الأسئلة منها : كيف تتجسد بنية الخطاب المسرحي ؟ وما علاقة البنيوية بالخطاب المسرحي ؟

لذا يسرني أن أضع بين أيدي القراء الأعزاء الكتاب الذي يحوي بين دفتيه فنيات وتقنيات المسرح والذي آثرت أن أسمه بـ **"بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر قراءة في التشكيل والدلالات"** مشفوعا بدراسات تطبيقية لمجموعة من الأعمال المسرحية، راجيا أن تكون نبراسا لهم في فهم أبي الفنون، وأهم الأسس الفنية والجمالية التي أُسس عليها الذوق الجمالي العام والخاص في فهم النصوص الدرامية والعروض المسرحية، واختلافه من بيئة إلى أخرى، ومن مرحلة تاريخية لأخرى. وذلك بالتطرق بالتفصيل إلى أهم الأسس الفنية التي تنبني عليها المنجزات المسرحية من : ديكور وإضاءة ولباس وأكسيسوارات وتقنيات صوتية وسينوغرافيا، ومختلف الأعمال المسرحية المؤلفة والمنجزة على الركح، بالوقوف على التجارب المسرحية الرائدة في الميدان مشفوعة بدراسات تطبيقية للنصوص والعروض، وتأثيرها في الذوق العام للمتلقي سواء أكان فردا أم مجتمعا ، ومختلف الدراسات النقدية المنجزة وتأثرها بالحركة المسرحية العالمية باعتبار المسرح نشاطا إنسانيا عالميا، وانفتاحها على الآداب العالمية وتثاقفاتها .

الفصل الأول :

البنية والبنيوية مدخل تنظيري

1-البنيوية مفاهيم ومعاليم:

جاء في لسان العرب: " البنية والبُنية: ما بنيته، وهو البِنى والبُنى، والبنية كأنها الهيئة"[1]. وفي مقاييس اللغة: " (بنى) الباء والنون والياء أصل صحيح واحد، وهو بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض، تقول بنيتُ البناء أبنية. وتسمى مكة البَنيَّة "[2]. ويعرِّف الزبيدي البنية فيقول: " البنية ما بنيته، والبنية كأنها الهيئة التي بني عليها"[3]. أما قاموس محيط المحيط فقد جاء فيه أن " بنية الكلمة صيغتها والمادة التي تبنى عليها"[4]. والمبني في اللغة العربية لزوم آخر الكلمة حالة واحدة. فيُفهم من كل هذا أن البنية تعني البناء أو الكيفيّة التي بُني بها بناء ما. وهو المعنى نفسه الذي تحمله كلمة structure بالرسم الفرنسي أو الإنجليزي الموحّد، أوstructura اللاتينية، والبناءconstruction بالرسم الموحد أيضاً مع فارق النطق، أوconstuctio اللاتينية و كلتيهما تمتدان إلى الفعل الفرنسي Détruire بمعنى: الهدم والتقويض والتخريب الذي يمتد تأثيله إلى

---

[1] - ابن منظور: لسان العرب، المجلد14، ط1، دار الكتب العلمية، 2003، ص115، 116.

[2] - ابن فارس: مقاييس اللغة، تح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991، مادة بنى.

[3] - محمد مرتضى الحسين الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ط1، المطبعة الخيرية، مصر، مادة بنى.

[4] - بطرس البستان: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، ص34.

الفعل اللاتيني struere بمعنى: تنضيد المواد، أو التأسيس والبناء والتشييد[5]. الملاحظ أن معنى البنية في المعاجم اللغوية العربية يلتقي في نقاط عدة مع المعنى نفسه في اللغات الأجنبية. وعليه فالبنية في المعجم تعني التكوين؛ ذلك أن بنية الشيء تكوينه، وقد تعني أيضاً الكيفية التي يُشيَّدُ بها هذا المنزل أو ذاك. أما كلمة التكوين Génétique، فيرى غانديلاك M. de Gandillac، أنها مشتقة من الكلمة اللاتينية Genesis والتي تعني عملاً أو ولادة [6]. والمعنى نفسه في مقاييس اللغة بمادة (بنى) إذ يقول ابن فارس فيه: " الباء والنون والواو كلمة واحدة، وهو الشيء يتولد عن الشيء كابن الإنسان وغيره، وأصل بنائه "بنو"[7].

أما اصطلاحا فيعرفها عالم النفس السويسري جان بياجيه تعريفا شاملا بقوله "إن البنية هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسق (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر)، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها دون ان يكون من شأن هذه التحولات ان تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه " ومعنى هذا القول أن لكل بنية خصائص معينة وهي تتصف بميزات ثلاث وهي:

أ- الشمولية أو الكلية أو الجملة: التي هي تلك الحالة المركبة من عناصر مستقلة عن الكل ولكنها تخضع لقوانين تميز المجموعة كالمجموعة وهذه

---

[5]- نقلاً عن يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص121.

[6] - ينظر، لوسيان سيف: البنيوية... والماركسية، تر: عبد الحميد عبد الله، ط1، دار ابن خلدون، بيروت، 1981، ص45.

[7] - ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة (بنو).

القوانين ليست روابط تراكمية فقط، ولكنها تضفي على الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر، والمقصود من هذه السمة هي أن البنية لا تتكون من عناصر تراكمية مستقلة عن الكل، بل تتكون من عناصر داخلية خاضعة لقوانين مميزة للنسق من حيث هو نسق.[8]

ب- التحولات: وهذا يعني أن النظام اللغوي المتزامن ليس ثابتا فهو يقبل الابتكارات تبعا للحاجات المحددة، وأن اللغة تتطور بالكلام بمعنى أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق بل هي تقبل دائما التغيرات[9].

جـ- الضبط الذاتي: والمقصود بهذه السمة أن البنية تستطيع أن تضبط نفسها بنفسها للمحافظة على ذاتها في شكل من الانغلاق، فالبنية تقوم على ثنائية معقدة تتبع من التمايز بين العناصر يبدو ذلك في كل ظاهرة في نص أدبي أو في قصة، وفي أية بنية يتكرر هذا النسق عدد من المرات ثم تنحل الظاهرة وتختفي وبهذه الصفة يكتسب النسق طبقة جدلية، التي تنبع من التمايز بين العناصر. [10]

ومصطلح البنية كان قد نشأ في علم النفس موازيا لفكرة الجيشطالت أو الإدراك الكلي وقد نشأ في الأنثروبولوجيا أيضا لإدراك العلاقات في المجتمعات البدائية[11] ، والإنسانية بصفة عامة وتنشأ أيضا في علم اللغة، ولعل أبرز ناقد

لخضر العرابي. المدارس النقدية المعاصرة، دار العرب للنشر والتوزيع, دط، 2007،
[8]ص80.

[9]المرجع نفسه ، ص 81.

[10]المرجع نفسه، ص83.

صلاح فضل. مناهج النقد الأدبي ، ميريت للنشر والتوزيع، ط1 ، القاهرة، مصر، 2002،
[11]ص95.

فرنسي أعطى لمصطلح البنية منطلقه الأول كان رولان بارت في دراساته ومقالاته النقدية النظرية والتطبيقية.

وقد نشأ جدل حول مفهوم البنية باعتباره تصورا ذهنيا مجردا وليس مجموعة من العلاقات الحسية في هياكل مادية يمكن أن يطولها الإدراك المباشر وقد انتصر مفهوم البنية باعتباره تصورا ذهنيا أكثر مما هو علاقات محسوسة مادية.[12] فالبنيوية فلسفة تهتم بأمر الصورة والشكل والنموذج في أي نوع من أنواع المعرفة أي لا تهتم بأجزاء الظاهرة المدروسة في ذاتها ولا في العلاقة فيما بينها حيث يتمكن البنيويون من دراسة أنظمة اللغات وتتبع قوانينها فيما بين وحداتها ووضعوا أسس منهجية عملية تميزت بها أعمالهم ورأوا فيها ما يدل على توجيهاتهم.

- وصف اللسان البشري وتحديد قوانينه المشتركة وخصائصه العامة.
- اكتشاف الآلية التي تعمل بها اللغات وذلك بتصنيف وحداتها وإدراجها.
- رفض الاعتماد على الموقف المعياري باعتباره يعتمد على موقف تعسفي.
- اعتماد الدراسة الصورية التي تنظم الى اللغة بوصفها قوانين صورية ذهنية.[13]

يقول إميل بنفست: " لقد تم تأكيد مبدأ البنية كموضوع البحث قبل 1930 على يد مجموعة صغيرة من اللسانين الذين تطوعوا للوقوف ضد

---

[12] صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر، ص96.

[13] الطيب دبه. مبادئ اللسانيات النبوية، دراسة تحليلية استمولوجية، الأغواط ،دط ، 2001، ص45.

التصور التاريخي الصرف للسان وضد اللسانيات كانت تفكك اللسان إلى عناصر معزولة وتنشغل يتتبع الطارئة عليه، لقد أطلقنا على سوسير وبحق رائد البنيوية المعاصرة وهو كذلك إلى حد ما، ويجمل بنا أن نشير إلى أن سوسير لم يستعمل أبدا، وبأي معنى من المعاني كلمة بنية، إذا المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم النسق "[14].

2- نشأة البنيوية :

ارتبطت البنيوية في أساسها الفلسفي العام بكثير من العلوم والميادين والنشاطات الفكرية المختلفة، وقد ظهرت في فرنسا في الستينات على أثر زوال سيطرة الوجودية حيث بدأت تختفي من الساحة الفكرية الفلسفية، مفاهيم القلق والحرية والالتزام لتحل محلها مفاهيم النسق والبنية، وقد أدى ظهور البنيوية إلى انتشار رؤية فلسفية جديدة. استطاعت بفضل جدتها وواقعيتها وحماس أنصارها أن تكتسح مساحة كبيرة من مجال الفكر الفلسفي السائد، وأن تحدث تحولا ثوريا كبيرا في المنظور العام لكثير من العلوم والآراء والمذاهب السياسية والاجتماعية[15].

لم تنبثق البنيوية كمنهج في الفكر الأدبي والنقدي وفي الدراسات الانسانية فجأة وإنما كانت له ارهاصات عديدة في النصف الأول من القرن 20 في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا، لعل أولها ما نشأ في حقل الدراسات اللغوية لأنه يمثل طليعة الفكر البنيوي وإن

---

[3] ينظر: عبد الله ابراهيم وآخرون .معرفة الاخر مدخل الى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط 2، دار البيضاء المغرب، 1996 ،ص 41.

[15] رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، مطبعة دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط،1998، ص60.

لم تستخدم فيه من البداية المصطلحات البنيوية.[16] والبنيوية تبحث في أدبية الأدب وفي ذلك يقول كافكا: " إن كينونة الأدب ليست سوى فنيته وتكتيكه"، وعندما تترجم هذه المقولة إلى المجال الدلالي نجد أن خاصية العمل الأدبي الكبرى لا تتمثل في معاينة الخفية أو الظاهرية وإنما في أشكال دلالته. [17]

وقبل أن تظهر البنيوية في فرنسا عرفت أمريكا تيارا عرف باسم علم اللغة البنيوي وقد شهد هذا التيار ازدهارا على يد عالمين امريكيين كلاهما كان مهتما بعلم النفس غير أن اهتمام ادوارد سابير كان منصبا على المدرسة العقلية، بينما كان اهتمام بلومفيد منصبا على المدرسة السلوكية تأثر سابير بخطى أستاذه بواس مطورا منهجه في بحث الظواهر اللغوية وتوجه توجها كاملا إلى الدراسة الحقلية معتمد المصدر البشري في جميع مادته اللغوية وقد كان كتابه الوحيد متضمنا جملة من أرائه اللغوية البنيوية 1921.[18] غير أن ما يميز سابير هو دعوته إلى التمييز بين الأشكال اللغوية والتصورات وهو يرى أن " للشكل والوظيفة استقلالا نسبيا، ولابد من دراسة الشكل اللغوي بوصفه نمطا بغض النظر عن الوظيفة المسندة اليه، ويمكن تصنيف العمليات النحوية إلى 6 أنماط رئيسية :

أ- تركيب الكلمة.

ب-التركيب .

ت- الالحاق .

---

[16]ينظر: صلاح فضل .المناهج النقدية المعاصرة، ص 98

صلاح فضل. النظرية البنائية في النقد الأدبي، مطبعة دار الشروق، ط1، مصر، 1998، [17]ص 223.

[18]نظر: عبد الله ابراهيم وآخرون. معرفة الآخر، ص 46.

ث-التعديل الداخلي.

ج- التضعيف.

ح- الفروق البنيوية.

وإلى الجانب الآخر من موقف سابير كان يقف بلومفيد الذي تبنى وجهة نظر السلوكية وقد نشر كتابه الرئيسي بعنوان اللغة سنة 1933 تطرق فيه نظريته السلوكية والوقائع اللغوية التي استوحاها من مادية ميكانكية أكثر مما هي جدلية والتي صنفها بعض الماديين الجدليين بوصفها مثالية محضة، ويختزل بلومفيد وجهة نظره في اللغة بالاعتماد على طرفي المعادلة السلوكية في المثير والاستجابة، وكذلك في محاولاته الكبيرة في الوصف للوقائع اللغوية وصفا بنيويا وبالذات في علم الصرف والنحو.[19]

فعندما نتحدث عن البنيوية فإن حديثا يدور دائما عن اللغة ومفهوم البنيوية الجديد عن وظيفتها داخل النص الأدبي وهو ما يؤكده بيرمان بقوله: "إن القضية الأساسية عند البنيوية هي أن كل اللغة كل النصوص بناء لمعنى مأخوذ من معجم ليس لمفرداته معان خارج البناء الذي يضمها"[20]. وقد ظهرت البنيوية في ثلاث مجالات، مجال اللسانيات، مجال الانثروبولوجيا، مجال الشكلانية الروسية.

---

[19] عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الاخر، ص49

[20] عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت ،دط، أبريل،1998، ص175.

3- مجالات البنيوية:

أ- في مجال اللسانيات:

البنيوية الأدبية ارتبطت نشأتها بالبنيوية اللغوية التي أسسها فردينان دي سوسير في السنوات الأولى من القرن الحالي، والواقع أن البنيوية اللغوية تحدد هوية البنيوية الأدبية وتعين مسارها منذ البداية إلى النهاية، ومن هنا فالمنطلق الوحيد لدراسة البنيوية الأدبية يمر ببوابة البنيوية اللغوية.[21]

ومن أهم الأسس التي تقوم عليها المنهج البنيوي مبدأ الثنائية الذي يعتبره فردينان دي سوسير محورا أساسيا لقيام الظواهر لأن الظاهرة في نظره تقدم دائما وجهين متقابلين ولا قيمة لأحدهما إلا بالقياس إلى الآخر إذ لا وجود للأصوات من غير الأعضاء الصوتية، ولا معنى للأعضاء الصوتية من غير الانطباعات الصوتية نفسها ويرفض دو سوسير النظرة الجزئية للأشياء التي تعزل الظاهرة عن مجالها، وهذا المفهوم الذي جعله دو سوسير يدعو إلى النظر للظاهرة في مجموعة من المقابلات وأهم هذه المقابلات هي:[22]

أ-1 : اللغة والكلام : اللغة في نظر دوسوسير نتاج اجتماعي لمكلة اللسان وتواضعات ملحة لأزمة تبيناها الجسم الاجتماعي، لتسهيل ممارسة هذه الملكة لدى الأفراد وهذا يعني أن اللغة واقع اجتماعي أو كل اتفاقي مكتسب تستمد فاعليتها وقوتها من ذاتها وتتكون من المسموع والملفوظ والمتصور، فاللغة ليست وظيفة للفرد الناطق وانما هي نتاج يكتسبه بل هي الجزء الاجتماعي الذي لا يقوى الفرد وحده على صنعه أو تغييره .[23]

---

[21] عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة، ص58.

[22] لخضر العرابي. المدارس النقدية المعاصرة، ص 98.

[23] المرجع نفسه ، ص99.

أ-2: التزامن والتعاقب: لم يتفق النقاد والدارسون على مصطلح واحد في هذا المجال فهناك من يستخدم عبارتي: التزامن والتعاقب وهناك من يستعمل: الآنية والزمانية يرى دوسوسير أن "اللغة منظومة قيم صرف ولا شيء يحددها خارج الحالة الآنية لعباراتها"، وقد شبه دوسوسير هذه الثنائية بوضعين للعبة الشطرنج لا يمكن وصف اللغة إلا إذا تموضعت في حالة ما، فتميز الجمع عن المفرد بزيادة علامة هي حالة قائمة على العلاقة والتقابل بين عنصرين في تموضع معين.[24]

أ- :3 ثنائية الدال والمدلول: يرى دوسوسير أن العلامة الألسنية لا تربط شيئا باسم بل تربط تصورا بصورة سمعية، وليست الصورة السمعية هي التصويت المادي الذي هو شيء فيزيائي صرف، بل هي التمثل الذي تهبنا إياه حواسنا، وعليه يمكن للمرء أن يستحضر صورة ما من غير تصويت لفظي فيحقق بذلك الصورة الداخلية للخطاب، ومن هذا المنظور تكون العلامة الالسنية ذات كيان نفسي يتم تنفيذها على الشكل التالي: متحدث ترتبط في ذهنه وقائع الضمير المسماة تصورات مع تمثيلات العلامات أو الصور السمعية. المتحدث اليه وتستمر الدارة باتجاه معاكس اذ يتلقى (ب) الارسال بواسطة السمع ثم يتحول إلى الدماغ ليتم الترابط النفسي بين الصورة والتصور.[25]

أ-4: ثنائية العلاقة: تعتبر هذه الثنائية أساسا هاما من الأسس التي يقوم عليها البنيوية وترتبط ارتباطا وثيقا بثنائية التزامن والتعاقب فهذه الثنائية تبين

---

[24] لخضر العرابي. المدارس النقدية المعاصرة ، ص ص102،100.

[25] المرجع نفسه ،ص 104.

أن العلاقة اللغوية تتم على مستويين أساسين متميزين، وهي تقوم على العلاقات السياقية التي تعتمد على التعاقب والتآلف بين الكلمات، لان الكلمات لا تكتسب قيمتها إلا بتقابلها مع ما يسبقها أو ما يليها، كما تبنى هذه الثنائية على العلاقات الترابطية.

أ-5 :ثنائية التشابه والاختلاف: يرى دوسوسير إن النظام اللغوي مبني على التقابل ويرى أن النظام اللغوي ما هو إلا عبارة عن: "مجموعة من الفوارق الصوتية المتآلفة مع مجموعة أخرى من الفوارق الفكرية وعن المقابلة بين هذه وتلك يتولد نظام من القيم الخلافية، وهذا النظام هو الرابط الدال والمدلول وهو الشيء الذي تقدمه اللغة "، فاللغة من منظور دوسوسير ما هي إلا اختلافات تصورية وأخرى صوتية [26]. لقد هجر دوسوسير إلى دراسات اللغوية التاريخية في شكلها المعروف (النحو المقارن) وراح يضطلع إلى دراسات الوصفية المعتمدة على النسق اللغوي الآني وغيرها من الرؤى الألسنية التي شكلت المهد الفكري للمنهج البنيوي. [27]

ب- **في مجال الانثروبولوجيا:**

مع الباحث الانثروبولوجي ليفي شتراوس رائد البنيويين و أشد تحمسا للمنهج البنيوي وتبنيا له وبفضل دخول البنيوية مجال الانثروبولوجيا لم تعد مقتصرة على اللسانيات، كان استاذ في الانثروبولوجيا في جامعة سان باولو في هذا المنصب قام برحلات للدرس اللساني في ادغال البرازيل وما ان تعرف ليفي شتراوس على علم اللغة البنيوي بفضل جاكسبون حتى أخذ ينظر إلى دراسة

---

[26] لخضر العرابي. المدارس النقدية المعاصرة، ص108،109

يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط3، اكتوبر، الجزائر، 2010[27]، ص 65.

سوسير للغة بوصفها نسقا مستقلا بذاته، أي تصل بين نسق اللغة والكلام من ناحية وبين الصورة الصوتية (الدال والمدلول) من ناحية أخرى، وقد ربط ليفي شتراوس بين هذه الثنائية الأساسية ونموذج التحليل الفونيمي عند جاكسون[28]

وقد توصل ليفي شتراوس إلى أفكار مهمة توقع ان تحدث ثورة تتجاوز علم اللغة إلى الانثروبولوجيا بل تمتد إلى كل العلوم الاجتماعية ولخص أهمية هذا الكشف بقوله: "يتحول علم اللغة البنيوي عن دراسة الظواهر لغوية واعية إلى دراسة بنيتها التحتية اللاواعية. ولن يتعامل علم مع المسميات أو الكلمات بوصفها كيانات مستقلة بل يتعامل معها على أساس العلاقات التي تنظمها.[29]

كما يطرح على اللغة مفهوم النسق فلا يزعم علم الفونيمات الحديث أن الفونيمات جانب من النسق فحسب بل يظهر الأنساق الصوتية نفسها على نحو ملموس واضح البنية و يهدف علم اللغة البنيوي إلى كشف عن هذه قوانين كلية سواء كان ذلك بالاستنباط أو الاستدلال مما يعطي هذه القوانين صفة مطلقة.[30]

و يؤكد ليفي شتراوس دائما أن التحليل الأسطورة يتجاوز تحليل مسمياتها أو مضمونها و أنه يركز على الكشف عن العلاقات التي توحد بين كل الأساطير، ولقد أصبحت هذه العلاقات موضوعات أساسية في تحليله البنيوي الذي استهدف الكشف عن الابنية الموحدة لهذه الأساطير وهو يرى أن هذه الابنية الموحدة تتجلى بالكيفية التي تنبثق بها الفكر اللاوعي في الوعي خلال

---

[28] الطيب دبه. مبادئ اللسانيات البنيوية، ص47

اديث كريز ويل. عصر البنيوية، تر جابر عصفور ، دار سعاد الصباح، ط1 ،الكويت، 1993[29] ،ص30.

[30] اديث كريز ويل. عصر البنيوية، ص39

عملية التحليل النفسي، وفي الوقت نفسه ولم يكتفي ليفي شتراوس عن الجزم بأنه سيجعل من الحكايات الخرافية علما بواسطة الكشف عن القوانين البنيوية للأسطورة. [31] وقد استلهم ليفي شتراوس كذلك أفكار جاك لكان المحلل النفسي الفرويدي الذي أقر بدوره بالكيفية التي اسهمت بها بعض الأفكار الأنثروبولوجيا البنيوية في اثراء تحليلاته، وقد دفع الاهتمام المشترك بالأبنية اللاواعية، التي يبحث عنها كل من ليفي شتراوس ولاكان الأول في مجال الاسطورة القبلية والثاني في مجال الفكر الفردي. [32]

وقد أكد ليفي شتراوس بان الثقافات لم تتطور استجابة للحاجات الخارجية فقط بل تطورت بشكل أعمق غورا طبقا للضوابط الداخلية في الذهن البشري وقد فعل ذلك في وقت هيمنت فيه التجريبية هيمنة بنية كاملة في العلوم الاجتماعية والنفسية، تحت شعار السلوكية، وقد جعلت البني البسيطة المتجانسة جدا التي تفترضها البنيوية جعلت اعادة الذهن البشري إلى الأنثروبولوجيا أمرا مقبولا فالذهن البنيوي ذهن مرتب وأصح كالبلور، وليس فيه مكان للملكات الكامنة غربية الشكل أو المتخصصة. [33] وهناك طريقة أخرى مهمة استخدم بها ليفي شتراوس كلمة البنيوية، وهي استخدامه لها يشير إلى أن ناحية عامة من نواحي عمله فهو قد يقول مثلا: أن الاهتمام بالأساطير بنواحي اختلافها المنظمة قدر الاهتمام بنواحي أوجه الشبه فيها أمر بنيوي، كذلك قد يصف بالبنيوية عدم الرضا عن أي وصف "الطوطمية "، يفسر شكلها ولا

---

[31] المرجع نفسه ، ص42.

[32] المرجع نفسه ، ص 43.

جون ستروك. البنيوية وما بعدها، تر محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت ،دط، فبراير 1996[33]، ص 60.

يفسر محتواها، وهذا المنهج يستمد من اتجاه فكري يتصف بالجرأة والدقة أكثر مما يستمد من أية مبادئ أصلية، وهذا الاتجاه مقرونا بالكثير من نظراته الثاقبة هو الذي مكن ليفي شتراوس من الإسهام إسهاما عاما لعم الأنثروبولوجيا بأوسع معانيه فضلا عن صبع هذا الإسهام بالطابع الشخصي[34] ومنه فالأنثروبولوجيا قد استطاعت بفضل البنية كمنهج لها من تجاوز الحدود اللغة ودراسة البنى التحتية اللاوعية واستطاعت بواسطتها أن تتوصل إلى نتائج مهمة في مجال دراستها للثقافات والمجتمعات من الناحية البنيوية لها .

لعل أشهر محاولة لتطبيق النقد البنائي بالإنجليزية هي التي قام بها العالم الكندي نورثروب فراي في كتابه تشريح النقد والبنية المرفقة للعمل الأدبي وتعود أهميتها إلى ما أثاره من مشاكل نظرية جدلية بين بقية نقاد البنية الأدبية، وخاصة من المدرسة الفرنسة التي تكاد تستأثر وحدها بالتنظير العميق الحر للفكر البنائي ويمكن أن نلخص مبادئ فراي في النقاط التالية:

1- لابد للدراسات الأدبية أن تتسم بنفس الجدية والدقة التي تتميز بها العلوم الأخرى و إذ كان من حق النقد الأدبي أن يوجد فلا مفر أن يعتمد على الاختبار العميق للأدب.

2- نتيجة لهذا فلابد من استبعاد أي حكم تقييمي من الآثار الأدبية، وإن كان من الممكن جعلها أكثر دقة على أساس تأجيل الأحكام التقييمية في المراحل التحليلية.

[34] المرجع نفسه، ص62.

3- لابد من التمييز بين دراسة حالة ما في وضع خاص آني شبه ثابت ودراسة التطور التاريخي في زمن متتابع والتحليل الأدبي يقتضي حالات شبه ثابتة.

4- إذ كانت الأعمال الأدبية تتكون من أنظمة محددة فليس فيها أي مجال للصدفة

5- لا يحافظ النص الأدبي على علاقة بالعالم كما نفعل في أحاديثنا اليومية ولكنه تمثيل لنفسه.

6- يتم خلق الأدب ابتداء من الأدب نفسه أي دون الاعتماد على الواقع المادي.[35]

وحديثه عن العلاقة بين النص الأدبي والنصوص الأدبية الأخرى من نفس النوع يجعل منه نقطة التقاء واضحة تماما بين تقاليد النقد الجديد ونظام أو النسق في البنيوية إنه يتصرف كناقد جديد حينما يحاول اكتشاف البنى الأدبية الشاملة التي تستجيب تحتها بنى الأعمال الفردية ويرى أنه لا يوجد عنصر واحد في النظام يمكن فهمه كاملا دون أن نعرف مكانه في النظام الكلي. [36]

ومنه فمبادئ فراي لها أهمية كبيرة في مجال النقد البنائي فقد ركز على أهمية الدراسات الأدبية أن تتسم بالجدية والدقة وعلى الدراسات الاهتمام بالأدب نفسه دون النظر الى ما يحيط به .

[35] صلاح فضل. النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ص 224،225

[36] عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة، ص 174

ج -في مجال الشكلانية الروسية:

لم تكن الشكلانية الروسية نشأة للبنيوية فحسب بل كانت مسقط رأس العلوم الاخرى، وثيقة الصلة بالبنيوية والسيميائية كالشعرية والسردية[37]، وقد أدى التطور الكبير في العلم والتكنولوجيا إلى تبني صورة الآلة كمدخل لتحليل النص في محاولة لاكتشاف العلاقات بين مكوناته ومحاولة إكتشاف المبادئ العامة التي تحكم الاستخدام الأدبي للغة في نظام الجملة في البنى الروائية مثلا، أي أن الشكليين في حقيقة الأمر هم الذين بدؤا التحرك باتجاه التعامل مع اللغة كنظام وإن كانت اللغة نقطة انطلاقهم في تأسيس ما سموه بعلم الأدب وانتقاله من النظام اللغوي إلى النظام الأدبي فيما بعد، تطبيقا مبكرا لأفكار سوسير حول الفارق بين اللغة والكلام فاللغة عند سوسير هي مجموعة القواعد المتفق عليها والكلام هو تجسيد هذه القواعد في موقف يعينه. وقد تجسد طموح الشكلانين الروس في تحقيق نفس العلاقة بين أدبية الأدب أو ما يجعل الأدب أدبا والنصوص الأدبية الفردية التي تحكمها البنى العامة أو النظام العام للإبداع داخل النوع الأدبي الواحد ، ويرى بيتر شتايز أحد الدارسين المتميزين للشكيلة الروسية لأن المرحلة الثالثة من تطور التشكيلة الروسية أي بعد تخطيها سطحية التعامل مع النص الأدبي كما يتعامل السائق الذي لا يعرف شيئا عن الميكانيك مع سيارته، تجسد الشيء الأخير من جانب الشكلين الروس لاستعارة النسق. [38]

---

[37] يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي، ص66.

[38] عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة، ص 162

حيث يقول سكافيتمون: " إن الدراسة التي تهدف إلى الكشف عن طبيعة الموضوع الذي يكتب لتحديد هدف ما يتحتم عليه أن ينظر إلى ذلك الموضوع باعتباره وحدة، بعد ذلك يتم التعبير عن هذا المفهوم عن طريق وصف العلاقات بين العناصر المكونة للموضوع والنسق العام لعمليات التوافق والاخضاع الموجودة داخل الكل"، ويلخص شتايز بعد مناقشته بعض أفكار الشكلي الروسي تينيانوف إلى التأكيد انتماء النص الفردي إلى نسق أو نظام عام يحدد أهداف النص وقيمته. [39] وقسم الشكلانيون النص الأدبي إلى أصغر مكوناته وهي المايتمات أو ما يسميها أوديب الأسطورة وإن كانت تسميته هذه تتركز على مكونات الصغرى للأسطورة مما يجعل تطبقها على المكونات الصغرى للقصيدة أو حتى الرواية عملية غير دالة [40]. وتطلق تسمية (الشكلانيين الروس) على ائتلاف تجميعين علميين روسين شهيرين هما

1- **حلقة موسكو (1915-1920)**: كانت الدراسات الشكلية قد رسخت دعائمها قبل الثورة 1918 بواسطة جماعتين الجماعة الأولى هي حلقة موسكو اللغوية التي تأسست في 1915 وقد كان رومان جاكسون هو الشخصية القيادية في هذه المجموعة، وقد انطلق الشكليين في إنتاج نظرية للأدب تهتم بالبراعة التقنية للكاتب ومهاراته الحرفية صحيح أنهم تجنبوا البلاغة الثورية للشعراء والفنانين ولكنهم استبقوا نظرة آلية إلى حد ما إلى العملية الأدبية ولم تواجه البنيوية أية صعوبات في تطوير أعمالهم بحرية في البداية، حيث كان الاتحاد السوفياتي منشغلا بالحرب الأهلية وقد بلغت أطروحات جاكسون

[39] المرجع نفسه، ص163.

[40] المرجع نفسه ، ص203.

وتنيانوف مرحلة الذروة، وقد انتشرت كتابات باختين التي وصلت بين التقاليد الشكلية والماركسية وصلا مثمرا مهد الطريق أمام التطورات اللاحقة فقد انتقل نمطها الأقرب إلى البنيوية وهو النمط الذي استهله جاكبسون وتنيانوف إلى تشيكوسلوفاكيا واستمر متصلا في حلقة براغ اللغوية إلى أن انقطع نشاط هذه الحلقة بسبسب النازية.[41] ومن أعضائها نذكر عالم الفلكلور السلافي بيوتربوغاتريف والعالم اللغوي غورغور فينوكور، ومنظر الأدب ومؤرخاه أوسيبيبيترك، وبوريس توما شيفسكي، ونذكر كذلك فلاديمير روت صاحب الأثر الخالد (مورفولوجيا الحكاية الشعبية) 1928، بغض النظر عن حقيقة انخراطه ضمن ضد التنظيم وتهتم هذه الحلقة بالشعرية واللسانيات وتبحث في شؤون (الأدبية) وماهية (الشكل).[42]

2- **جماعة الأوبياز:** تعني هذه التسمية المختصرة (جمعية دراسة اللغة الشعرية)، التي تأسست سنة 1916 بمدينة بترسبورغ من أعضائها فيكتور شكلوفسكي ويورس ايختباوم وهي في الأصل مشكل من جماعتين منفصلتين دراسي اللغة المحترفين وباحثين في نظرية الأدب، على أن أبرز أعضائها هم مؤرخو أدب تحولوا إلى حقل اللسانيات ،متخذين من الشعر موضوعا، أثيرا للدراسة وعموما فإن الشكلانية الروسية تقوم على أطروحتين أساسيتين هما :

- التشديد على الأثر الادبي وأجزائه المكونة
- الإلحاح على استقلال عام الأدب

[41] رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة، ص62.

[42] يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي, ص66.

وقد سمى هؤلاء أنفسهم إلى مور فولوجين و(تميزيين) بينما ألصق بهم أعداؤهم الوصف الشكلاني، وإذا كان ولابد من وصفهم بالشكلانيين فلأنهم عالجوا الشكل بوصفه مجموعة من الوظائف، لا مجرد صيغة سطحية مبسطة، [43] بالإضافة إلى هاته الجماعات نجد حلقة براغ وتمسى كذلك البنيوية التشكيلية تأسست على يد زعيمها فيليم ماتيسيوس من أعضائها التشيكوسلوفاكيين هافرانيك، تروكا، فاشيك، موكاروفسكي) فضلا عن رينيه ويليك وتابعت هذه الحلقة انجازات الشكلانية الروسية وقدمت أطروحاتها حول اللغة عام 1929م بالإضافة الى جماعة Tel Quel لم يظهر تعريف علمي لهذه الحركة إلا سنة 1955. والواضح أن هذه الجماعة تحرص على النظر الآني المحايث للظواهر أو النصوص حيث هي أو كما هي كائنة لا كما يجب أن يكون.

وعلى العموم فإن البنيوية منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقربة أنية محايثة، تمثل النص بنية لغوية متعالقة ووجودا كليا قائما بذاته، مستقلا عن غيره.[44] وهو ما سعت إليه الشكلية في مبادئها وشجعت على بنية كمنهج.

وقد كان الشكلانيون الروس يبحثون في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل دفعهم للتركيز على الأدبية دون النظر للظروف الخارجية للظاهرة في دراستها ومعنى هذا أن الشكلانيين لم يعتبروا في الجوانب الخارجة عن الأدب لا صلة له البتة بالأدب ولكنهم اعتبروا البحث في هذا الميدان بعيدا عن

[43] يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي، ص67.

[44] المرجع نفسه، ص 70.

اختصاصهم كنقاد للأدب فعلاقة الأدب بصاحبه من اختصاص علم النفس وعلاقة الأدب بالمجتمع من اختصاص علماء الاجتماع .[45]

وفي هذا الصدد نبه قريماس إلى الخطأ الذي يقع فيه كثير من النقاد عندما يجعلون النموذج الدراسي الوصفي الذي وصفه بروب للحكاية العجيبة وسيلة لتحليل الأشكال المعقدة من الحكي كالرواية مثلا: وعلى الرغم من ذلك فإن دراسة الحكاية الخرافية فتحت طريقا منهجيا جديدا يعتمد أساسا على الوصف الدقيق لبنيات الحكي الداخلية، ومحاولة كشف العلاقات التركيبية وهو ما أثمره انجازات الشكلانين، وعلم الدلالة البنائي على يد قريماس[46].

1- **الحوافز:** يميز تشموفسكي بين أغراض لها مبنى وأغراض ليس لها مبنى الأولى تقتضي الخضوع لمبدأ السببية وللنظام الزمني، والثانية لا تخضع لا للترتيب ولا للسببية، والقصة والرواية تنسب للصنف الأول، غير أن فلاديمير بروب يعترض على هذا المبدأ، حينما يرى أن الجملة ليست كلا غير قابل للانقسام وذلك عندما يقول " إننا ملزمون بالقول أن الحافز ليس شيئا بسيطا، وليس قابلا للتجزيئ فالوحدة الأولى لا تقبل الانقسام ولا يمكن أن تكون كلا منطقيا أو جماليا ".

2- **الحوافز المشتركة والحوافز الحرة**: إذا كان الحكي يتكون من عدة حوافز كما سبقت الإشارة فإن توماشفسكي، يلاحظ بعض هذه الحوافز تكون أساسية بحيث إذا سقطت من المحكي تختل القصة.

---

[45] حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط1 بيروت، 1991، ص12.

[46] حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص ص20،23.

4-مبادئ البنيوية وأهدافها:

إن تحليل القطط لسونيت القطط يعتبر بمثابة الاعلان عن مولد المنهج النبوي في النقد العالمي الحديث وكان من أبرز نقاط الاستقطاب هو أن طبيعة المادة المكونة للأدب في تحليل النقد له هو اللغة فالأدب لا يتكون من أفكار ومشاعر و آراء وإنما هو جسد لغوي ممثل للنص الأدبي، وبالتالي مقارنته بأي منهج على آخر يبدأ من منطلق اللغة لا من منطلق ما وراء اللغة من أشياء لا ترتبط بالمادة المباشرة للأعمال الأدبية، وقد تأسست البنيوية في النقد الأدبي على مجموعة من المبادئ أهمها[47]: التي أعلن عنها جاكسون وتينيانوف 1928

أ- يرتبط تاريخ الأدب بالعلوم الأخرى ارتباطا حميما وعلى من يدرسها أن يلم بقوانين ليتمكن من ربط العلاقة بين الأدبية الأخرى.

ب- لا يفهم الأدب من الخارج لأن النص وحدة مغلقة يجب دراستها من الداخل وتحليل معطياته الخاصة.

ت- إن التمييز هو الموضوع الجوهري للنقد لأنه نتاج لغوي قبل كل شيء قبل كل شيء، ولا ينبغي دراسته إلا من هذه الناحية.

ث- إن التمييز بين التوقيتي والتطوري ،يعد فرضا خصبا مثمرا في البحث الأدبي

ج- لا يتطابق النظام الأدبي التوقيتي مع فكرة المبسطة عن العصر، لأنه يحمل في طياته خصائص قد تأتي من الأعماق.

[47] صلاح فضل. مناهج النقد الأدبي، ص90.

ح- مثلما ميز دوسوسير بين اللغة والكلام، ميز البنيويون بين القواعد القائمة والممارسات الفردية في الأدب.

خ- إن دراسة القوانين البنيوية في الأدب تؤدي إلى وضع عدد من المناهج البنيوية الموجودة في الواقع.

د- إن البرهنة عن القوانين الملازمة لتاريخ الأدب لا تفسر بإيقاع التطور ولا بالاتجاه الذي يختار، هذا الأخير عندما يكون أمام احتمالات متعددة نظريا[48].

لم يتعرض البنيويون بشكل مباشر لتحليل طبيعة علاقة الأدب بالحياة، لأنهم منذ البداية حددوا مجال عملهم ليس لغويا ولكنه مبني لغويا بمعنى أن المبدع شاعر وقصاصا وروائيا، كاتبا مسرحيا يرى العالم يكتب عنه لكن الناقد ليس له علاقة مباشرة بهذا العالم يرى العمل الإبداعي ويكتب عنه فإذا كان موضوع الأدب هو العالم فإن موضوع النقد هو الأدب .[49]

وبهذا المفهوم نجد أن فكرة الحقيقة قد تغيرت في النقد ابتداء من البنيويين و المعنى هذا أن نظرية الأدب ابتداء من البنيوية قد أصابها تحول جذري لم تصبح نظرية في الحياة وإنما أصبحت نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي من منظورها اللغوي والفني[50]. فالاتجاه البنائي الشكلي مثلا يعتمد على مبدأ العزل التجريبي الشائع في مجال العلوم الطبيعية والإنسانية فيركز اهتمامه أساسا على شكل الأثر ويترك جانبا عنصر المضمون، وهذا يعني أن الاتجاه لا يأخذ بمبدأ تكامل الأثر ولا ينظر إليه باعتباره كلا ديناميا فعناصره المتعددة

---

[48] لخضر العرابي. المدارس النقدية المعاصرة، ص110.

[49] ينظر: صلاح فضل. مناهج النقد الأدبي، ص93.

[50] المرجع نفسه، ص94.

تؤكد لنا عملية التفاعل الدينامي من جهة والتساند الوظيفي من جهة أخرى.[51] ومن هنا فإن منهج النقد النبوي الشكلي هو من يصف لنا عناصر البنيات المكونة للعمل الأدبي وليس تفسيرا لمكونات هذه البنيات من أجل الكشف عن القانون الذي يحكمها ولا شك أن هذا الوصف يجعل من اللغة الأثر الأدبي وبنائه الدعامة الأساسية بل الوحدة لتطبيق منهجه التحليل الذي تسيطر عليه النزعة التجزيئية، التي تعتبر من أخص خصائصه، فالمنهج هنا تحليلي في جوهره.[52] ومن أهدافه أن البنيوية تدرس علاقات الوحدات البنى الصغرى بعضها ببعض داخل النص في محاولة للوصول إلى تحديد النظام أو البناء الكلي الذي يجعل النص موضوع الدرس أدبا وهو نظام يفترض الناقد البنيوي مقدما أنه موجود وبعد ذلك يحاول تطبيق خصائص النظام الكلي العام على النصوص الفردية والتعامل بحرية مع البنى الصغرى للنص ووحداته.[53] فتسعى أيضا إلى تحرير الأذهان من الوهم القديم الذي يشبه العقلية البدائية بعقلية الطفل ويظن حتما أن نمو الفرد يمر حتما في مراحل تاريخ النوع ونستخلص من هذا أن النظرية البنيوية تقوم في جوهرها على التمييز بين الصورة السمعية والتصور الفكري والعلاقة الرابطة بينهما فليس لأي عنصر معنى أزلي وإنما موقعه هو الذي يعين[54].

سمير حجازي. مدخل الى مناهج النقد المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر، ط1 ،

[51] دمشق، سوريا، 2004، ص13.

[52] المرجع نفسه ،ص24.

[53] عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة، ص160.

[54] لخضر العرابي. المدارس النقدية المعاصرة، ص117.

5-المآخذ على البنيوية :

أ- أنها تهدف إلى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها وقتلها، وهذا ليس صحيحا فلا يوجد ناقد يحترم عمله ويدرك طبيعته لا يأخذ في اعتباره السياقات المتعددة للنصوص الأدبية[55].

ب- لقد أصبحت البنيوية نزعة متعالية تلغي التاريخ وتغترب بالإنسان في سجون النسق أو البنية أو النظام.

ت-أنها اكتفت بالتحليل الأفقي للنص الأدبي باعتباره نظام لغويا مغلقا أي أن الناقد يقف عند البنية اللغوية الداخلية للنص دون المرجعيات الاجتماعية والسياسية والثقافية الدينية التي ينتمي إليها الخطاب.

ث-مغالاتها في الإيمان بالوضعية ومشايعة العلم في دقته فلجأت إلى تطبيق طرائق كالوصف الخالص واستنباط النتائج واستعمال الإحصاء والجداول فصار معجمها النقدي عصيا على المتخصصين.

ج- وحيث يعمد المنهج البنيوي إلى التعميم فانه لا يأمن المزالق وآنذاك يضطر أصحابه إلى انتقاء الأمثلة التي تخدم العرض المحدد مسبقا بناء على مبادئ معينة وينظر بول ريكور إلى هذا الفهم على انه "تجاوز الحدود ناتج عن شيئين أولهما: أن تعميم مبادئ علم اللغة على المعارف الأخرى تم عن سبيل مثال ملائم ولكن قد يكون شاذا ثانيا أي الانتقال من علم بنيوي إلى فلسفة بنيوية أمر لا يبعث عن الاطمئنان دائما بل انه يفتقر إلى التماسك[56]

---

[55] صلاح فضل. مناهج النقد الأدبي، ص98.

[56] لخضر العرابي. المدارس النقدية المعاصرة ،ص ص120،118.

6-البنيوية التكوينية

أما البنيوية التكوينية فهي فرع من فروع البنيوية نشأ استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد للتوفيق بين طروحات البنيوية – التي اقتصرت على تحليل النص وحده، دون الرجوع إلى مراجعه النفسية لدى مبدعه، أو ظروفه الاجتماعية – وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي، في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموماً[57].

وبذلك تكون البنيوية التكوينية ازدواجاً لكلمتين هما: البنيوية والتكوين. إن الشق الأول (البنيوية) يعني اعتبار النص بنية فنية ذات استقلال وتميّز عن باقي البنى الأخرى للأشكال الأدبية، باعتبارها بنية دالة على ذاتها بذاتها. وأما الشق الثاني (التكوينية) فيعني الأخذ بالسياق الفكري والاجتماعي الذي يعكس بنية سوسيولوجية مناظرة للبنية الفنية[58].

انطلاقاً مما سبق تتجسد البنيوية التكوينية في تلك المحاولات التي تسعى جاهدة إلى خلق جو من التعايش بين منهج نصاني وآخر سياقي، لأن " البنيوية منهج نقدي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة؛ تتمثل النّص بنية لغوية متعالقة، ووجوداً كلياً قائماً بذاته مستقلاً عن غيره"[59]؛ ذلك أن "المقولة

---

[57] - ينظر، ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط4، المركز الثقافي العربي، المغرب ، ص 76 ، وينظر، محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي ، منشورات إتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، 2003 ، ص 217.

[58] - حميد الحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ط1، دار الثقافة، المغرب، 1985، ص "أ".

[59] - يوسف غليسي، مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص71.

الأساسية في المنظور البنيوي، ليست هي مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة، والأطروحة المركزية للبنيوية هي توكيد أسبقية العلاقة على الكينونة، وأولوية الكل على الأجزاء، فالنّص لا معنى له، ولا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له"[60]. و هي بذلك " تتقاطع مع المفهوم الماركسي للإنسان، الفرد هو مجموع علاقاته الاجتماعية، هذا المفهوم الذي يلغي الفرادة ويقتل الإنسان"[61] وتتقاطع معها مرة أخرى في قولها:" الثراء الروحي الحقيقي للفرد يعود إلى ثراء علاقاته الواقعية" وأخرى في: " إنه فقط في التجمع مع آخرين ... فقط في التجمع تصبح الحرية الفردية ممكنة"[62]. معنى هذا أنه لا قيمة للفرد ولا حضور له إذا تعارضت مصالحه وحياته مع مصالح وحياة المجتمع الذي ينتمي إليه.

وقد نتج عن هذا التقاطع مزيجاً بنيوياً ماركسياً، سُمي فيما بعد البنيوية التكوينية، بزعامة لوسيان غولدمانLucian Goldman(1913-1970). الفارّ من الاحتلال الألماني لفرنسا إلى سويسرا التي مكث بها ما لا يقل عن ثلاث سنوات (1941 – 1943)، إلى أن توسط جان بياجيه Jean Piaget في تحريره من معسكرات اللاجئين[63]، وقد أشار غولدمان إلى تأثير بياجيه تحديداً في استعماله لمصطلح البنيوية التكوينية: " لقد عرّفنا أيضا العلوم الإنسانية، وبتحديد أكثر المنهج الماركسي بتعبير مماثل تقريباً استعرناه – علاوة على ذلك

---

[60] - نقلا عن ، المرجع نفسه ، ص71.

[61] - يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص71.

[62] - نقلاً عن، روجيه غارودي: الماركسية، تر، محمد الأمين بحري، دار الحكمة، الجزئر، 2009، ص112.

[63] - ينظر، محمد عزّام: تحليل الخطاب الأدبي، ص218.

– من جان بياجيه هو البنيوية التكوينية "[64]. من جهته غولدمان يُعلن نفسه تلميذاً لـ لوكاتش G. Lukacs الشاب(1885-1971)، الذي يُعدُّ أحد أبرز منظري النقد الماركسي وممارسيه في مرحلة لاحقة، وذلك واضح من الكيفية التي وظّف فيها لوكاتش ما يُعرف بالواقعية الاشتراكية في (دراسات في الواقعية).

ولقد شن لوكاتش هجوماً حاداً على عدد من المذاهب السائدة آنذاك؛ فهو يهاجم المذهب الطبيعي في أعمال إميل زولاEmile Zola ؛ لأنه يَفْصِلُ الإنسان ككائن عضوي أو بيولوجي عن متغيرات التاريخ والحياة الاجتماعية والأخلاقية، ويَعْتَبِرُ لوكاتش هذا الفصل تجزيئاً للإنسان[65]. وهو بذلك يقترب من فكرة إلغاء دور المؤلف أو تغليب ما يقوله النص على ما يقصده الكاتب[66]. ما عُرف فيما بعد بموت المؤلف La mort de l'auteur التي صاغها رولان بارت Roland Barthe عام ألف وتسعمائة وثمانية وستين (1968).

تلتقي البنيوية التكوينية والماركسية عبر: التاريخ والجغرافيا (رحلة لوسيان من بوخارست إلى فرنسا ومساعدة بياجيه له، وتتلمذه على يد لوكاتش). والفلسفة (مفهوم الإنسان وفكرة موت المؤلف التي تعود جذورها إلى نيتشه F.Nietzshe بقوله: " إنه لأمر جدُّ مستغرب، ألاّ يسمع هذا الشيخ في غابة أن الإله قد مات"[67]. نقاط على الباحث أن يقف عندها طويلاً.

---

[64] - ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 76.

[65] - ينظر، ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 325، 326.

[66] - ينظر، المرجع نفسه، ص 326.

[67] - نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، تر، فليكس فارس، دار القلم، ص32.

البنيوية التكوينية تصور علمي للحياة الإنسانية، يستمد روافده من فرويد Sigmund Freud على المستوى السيكولوجي، ومن هيغل F.Hegel وماركسKarl Marx وبياجيه على المستوى الإبستمولوجي، ومن هيغل وماركس وغرامشيA. Gramsci ولوكاتش على المستوى السوسيولوجي، وبالماركسية ذات الإلهام اللوكاتشي...[68].

بناءً على ما سبق فإن عدداً من المفكرين قد أسهموا في صياغة هذا الإتجاه، غير أن المفكر الأكثر إسهاماً من غيره في هذه الصياغة هو لوسيان غولدمان. الذي سعى إلى تأسيس علم حقيقي للواقع الإنساني عبر مزيج من النظريات والفلسفات[69] وذلك من خلال مؤلفاته التي منها: الجماعة البشرية والكون عند كانط 1945. العلوم الإنسانية والفلسفة 1952. الإله الخفي 1956[70]. يمكن أن أقول: إن البنيوية التكوينية منهج علمي تتكامل فيه الرؤية بين البنيوية اللغوية للنص والخلفية الاجتماعية/ الماركسية خاصته، ويرتبط أكثر ما يرتبط بـ(لوسيان غولدمان)، الذي يرى أن أيّ قراءة تنطلق من المجتمع لا من خارجه، "وأن أي تأمل في العلوم الإنسانية لا بدّ أن يحدث تغييراً في

---

[68] - ينظر، لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، تر، يوسف الأنطكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1996، ص147.

[69] - ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص77.

[70] - لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر، محمد سبيلا، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1985، ص 41.

الحياة الاجتماعية، بما يحرزه من تقدم في علاقته الجدلية بها، وأن الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع ترجع إلى العلاقات الاجتماعية نفسها"[71].

7- مصطلحات البنيوية التكوينية:

ولكي أتبين مختلف الخطوات والمراحل التي عرفها مفهوم البنيوية التكوينية، أتتبع لبيان ذلك أهم المصطلحات الإجرائية التي استقاها الباحثون من كتب ومقالات ومداخلات لوسيان غولدمان، والتي لا تقوم البنيوية التكوينية قائمة في غيابها وهي: رؤية العالم، الوعي الممكن، الوعي القائم، الفهم والتفسير.

أ-رؤية العالم:

يعود هذا المصطلح إلى تراث الفلسفة الألمانية إذ يعتبر (كانط) أول من أدخله الدرس الفلسفي في نقده لملكة الحكم؛ حيث اعتبرها (الملكة) محكومة بقانون مرسوم مسبقاً على شكل تقسيمات عقلية قبلية تأخذ هيئة (رؤية العالم)[72].وهي كما عرَّفها غولدمان: المجموع المعقد للأفكار والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية فتجعل منهم معارضين للمجموعات الأخرى من أجل تحقيقها وتبعث لديهم نوعاً من الوعي الطبقي

---

[71] - أديث كرزويل: تعريف بالمصطلحات الأساسية الواردة في كتاب عصر البنيوية، تر، جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص381.

[72] - حاتم عبد الله الزهراوي: الرؤية في الشعر: قراءة في مدونات نقدية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، 2010، ص02.

الذي يحققونه بدرجات متفاوتة من الوضوح والتجانس[73]. وهي مصطلح يدل على جود نظام فكري أو شعوري يظهر في الأثر ويظهر في وحدته المنطقية ويرتبط بفكر وبشعور الجماعة التي يرتبط بها الكاتب اقتصاديا أو اجتماعيا في مرحلة تاريخية معينة، ومن ثم فإنّ هذه النظرية تتكون نتيجة وعي الفرد المبدع ووعي الجماعة و عليه فهي ظاهرة اجتماعية تظهر بصورة مباشرة في بنية الأثر الأدبي[74] . وبهذا التصور تصبح رؤية العالم بنية عقلية تبنى على يد الجماعة وتظهر في أعمال الفلاسفة والنقاد والكتاب والمبدعين، الذين وإن كانوا أفراداً إلاّ أن كلاً منهم يختزل في داخله ضمير الجماعة التي ينتمي إليها. تأتي مقولة رؤية العالم إذن في طليعة المقولات النقدية والفكرية، التي قامت عليها البنيوية التكوينية، في أطرها النظرية والإجرائية.

ولقد حرص غولدمان على تطبيق هذا المفهوم في دراسته – الإله الخفي – وأكد على أهمية اللغة؛ ذلك أن رؤية العالم ماثلة في النص كلغة، إنها النواة فيه على حد تعبير غولدمان. حيث أضحى الوصول إلى جوهر الرؤية لا يكون إلا بتحليل لغة النصوص وذلك ما يجعل النص متسمّاَ بالعبقرية[*] والتقدمية، ما دامت العبقرية عند غولدمان هي تقدمية فعلى قدر انفتاح النص على الحاضر يكون توجسه في رؤيته للعالم، نظرة تقدمية، فَتنبؤ النص في بنيوية غولدمان

---

[73] - لوسيان غولدمان: الإله الخفي، تر، زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010، ص26.

[74] - سمير حجازي : المتقن ، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة ، دار الراتب الجامعية ، بيروت ، ص 238.

[*] - العبقرية: هي التطابق الممكن بين المواهب الفردية والوضع التاريخي بين الفرد النابغ والجماعة التي ينتمي إليها.

هو تنَبُؤ أيديولوجي يبشر بسقوط أو قيام بديل طبقي آخر، إنه استشراف عالم مثالي من الصراعات ومن الطبقية[75].

درجت كثير من الدراسات إلى تناول علاقة العمل الأدبي بالواقع أملا في الوصول إلى أقرب الصور التمثيلية إلى الصدق الواقعي[76]. ولقد درست هذه القضية بكثير من الاهتمام منذ أن تحدث أرسطو عن قضية المحاكاة ومع أنه فصل في الأمر؛ إذ قارن بين المؤرخ والشاعر، فقال إن الأول يصوِّر ما وقع، وأن الثاني لا يكتفي بتصوير ما هو واقع ولكن أيضا ما يمكن أن يقع. فإن النقاش ظل محتدما بعد ذلك في إطار مماثل، يتعلق بقضية الانعكاس، غير أن ما يميز الدراسات الجدلية المتأخرة، هو أنها لم تعد تتحدث عن علاقة ميكانيكية بين العمل الأدبي والواقع: ذلك أن صورة الواقع في العمل الأدبي تختلف عن صورته في الحقيقة، لأن المجتمع لا بد أن توجد فيه عدد من الرؤى المختلفة، وكل منها يقدّم تصوراً متميزاً، ثم إن المبدع لا يتعامل مع معطيات الواقع مباشرة، إنه يتعامل معها من خلال قناة الرؤية الاجتماعية، أو من خلال النصوص الشفوية أو المكتوبة الموجودة في الواقع الثقافي[77]. فالفرد في نظر غولدمان ليس في مقدوره على الإطلاق أن يضع من تلقاء نفسه بنية فكرية منسجمة تدعى رؤية العالم، فمثل هذه البنية لا يمكن أن تكون إلا من إبداع

---

[75] - ينظر، بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 59، 60، 61.

[76] - ينظر، حميد الحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص09.

[77] - حميد الحميداني: في التنظير والممارسة – دراسات في الرواية المغربية، ط1، منشورات العيون، الدار البيضاء، 1986، ص26.

الجماعة، والفرد يمكنه فقط أن يرتفع بها إلى درجة عالية من الانسجام بتحويلها إلى مستوى الإبداع الخيالي أو إلى مستوى الفكر النظري[78].

أستنتج من كل هذا أنه لا يمكن الحديث عن علاقة العمل الأدبي بالواقع الفعلي، بل بواقع محتمل الوقوع، ما دامت كل رؤية للعالم تعطي مفهوماً – يختلف ويقترب قليلاً أو كثيراً عن المفاهيم والتصورات الأخرى.

ب – الوعي الممكن والوعي القائم:

الوعي هو كل تصرف بشري يستلزم حداً من التفكير النظري، وينقسم إلى وعيين وعي قائم ووعي ممكن[79].أما القائم فهو حصيلة حواجز وتعريفات متفردة، تتعارض بها، وتحملها العوامل المختلفة للواقع الفعلي إلى الوعي الممكن[80]. أرى من هنا، أن هناك مجموعة عوامل طبيعية وكونية تقوم بفرض تعريفات وحواجز على الوعي الطبقي، فتُسهم في خلق مشاكل لتزيد من معاناة الطبقة الاجتماعية. وأما الوعي الممكن فهو وكما عرّفه غولدمان: الملاءمة القصوى مع الحقيقة التي يستطيع وعي جماعة أن يطالها، دون أن يغير مع ذلك من بنيتها [81].

---

[78] - المرجع نفسه، ص27.

[79] - ينظر، أحمد سالم ولد أباه: البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، المكتبة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2005، ص80.

[80] - بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص63.

[81] - لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص63.

وعليه فالوعي الممكن يرتبط بالحلول التي تغير الواقع وتطرح البديل في الوقت الذي يرتبط فيه الوعي القائم بالمشاكل التي تعاني منها الطبقة الاجتماعية[82]. وبهذا يكون الوعي الممكن أساساً للوعي القائم، ومعنى ذلك أنه عند دراسة الوعي الجماعي أو بدقة أكثر، درجة تلاؤُم مختلف الفئات المكونة لمجتمع ما مع الواقع، فإنه يلزم البدء بالتمييز بين الوعي القائم بما له من مضمون ثري، متعدد، وبين الوعي الممكن باعتباره الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة دون أن تغيّر طبيعتها[83].

<u>ج- الفهم والتفسير:</u>

اختزل غولدمان نظريته في مرحلتين أساسيتين هما:

الفهم هو ترصد عملية الفهم البنية المبسوطة أكثر في النص أو على الأقل تردُّ جزءً كبيراً من هذا النص؛ بحيث يصعب تخيُّل فرضيتين مختلفتين لهما درجة متساوية من البساطة والفاعلية ، يسمى غولدمان هذه العملية تأويلاً أو فهماً[84]. ويؤكد أن هذه المرحلة تقوم على اكتشاف عدد من البنيات الدلالية في الأثر الأدبي الواحد، ومهمة الباحث الانتباه إلى البنية القادرة على إقامة علاقة شاملة أو قريبة من الشمول بينها وبين الأثر الأدبي، كما ينبغي على الباحث في مرحلة الفهم هذه أن يمتنع عن إضافة عناصر دخيلة على النّص أو

---

[82] - بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص64.

[83] - ينظر، لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص 37.

[84] - ينظر، لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، ص151.

دلالات غير مُنْتَزَعَة من النّص ذاته[85]. على ضوء هذا يجب على الناقد الباحث أن يراعي الخصوصية الأدبية للنص؛ فيبحث عن الانسجام الداخلي والبنية الدالة الشاملة، ويلاحظ الترابط أو عدمه والثراء اللغوي في النص.

التفسير "وتأتي بعد ذلك عملية التفسير، ومهمتها إقامة العلاقة بين الأثر الأدبي والواقع الخارجي"[86]. فهي عملية ثانية تنظر إلى النّص في مستوى خارجي: مما يعني أنها تعمل على ربطه ببنية أوسع وأشمل، فتفسِّر تكوُّن البنية التي تسمح بتأويل مجموع النص المدروس بطريقة متماسكة[87].

تبدو البنيوية التكوينية منهجا فهميا وتفسيريا في آن واحد، فهي بحث يقوم على مجموعة من المعطيات التطبيقية، لأن إلقاء الضوء على بنية دلالية يؤلِّف عملية فهم. في حين أن دمجها في بنية أوسع هو بالنسبة للأولى عملية تفسير؛ والدّمج البنيوي من منظور غولدمان هو تحويل البنية الأولى إلى عنصر مقوم من عناصر البنية الثانية، التي تصبح بدورها عنصراً مقوماً في بنية أوسع منها، حين يتم دمجها بهذه الأخيرة[88]، إذن الفهم محايث للنص، والتفسير يستدعي عوامل خارجية عنه مما يعني أن مرحلتي الفهم والتفسير لحظتان من عملية واحدة، فَهُمَا متزامنتان.

---

[85] - ينظر، محمد نديم خسفة، تأصيل النص، ص10، 11.

[86] - المرجع نفسه، ص11.

[87] - ينظر، بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص63.

[88] - ينظر، لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر، بدر الدين عروكي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1993، ص 238، 239.

يمكن القول ختاماً، إن البنيوية اهتمت بالنص ونفت ما قبله وما بعده، في الوقت الذي انسجمت فيه الماركسية مع التطورات الحاصلة في المجتمع[89]، والجمع بينهما يُسعِفُ في تشكيل رؤية تكاملية للنص، يُنشدُ من خلالها فهماً أكثر عمقاً للنص وحيثياته، ذلك أن الهدف رصد رؤية العالم في العمل الأدبي الخالد، عبر عمليتي الفهم والتفسير، وذلك من خلال الالتزام بتحديد العناصر المكونة للعمل ومن خلاله تتحدد البنية الدالة (المتواترة، الأكثر وروداً)، وعند تحديد رؤية العالم المنبثقة عن الوعي الممكن تفسِّر خارجياً من خلال العوامل التاريخية والاجتماعية والنفسية..

8- تلقي البنيوية التكوينية في الخطاب النقدي العربي.

عرفت الساحة النقدية العربية جملة من المناهج النقدية بفضل المثاقفة حيناً والترجمة أحياناً، ومن جهته الناقد العربي لم يدَّخر وُسعاً في تقريبهما من القارئ العربي، والبنيوية التكوينية إحدى هذه المناهج، ولقد عبَّر عنها الناقد العربي بمقابِلات كثيرة تُقارب الخمسة عشر مصطلحاً منها: البنيوية التوليدية: التي تشيع لدى صلاح فضل في مناهج النقد المعاصر، وجابر عصفور في ترجمته لكتابي عصر البنيوية، والنظرية الأدبية المعاصرة. وسعيد علوش، وشايف عكاشة في كتابيهما معجم المصطلحات الأدبية ونظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي على التوالي. البنيوية التوالدية مع نهاد التكرلي في مدونته اتجاهات النقد الفرنسي المعاصر. والبنيوية الدينامية التي انفرد بها سمير حجازي في: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة.

[89] - جهاد فاضل: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، ص39، 40.

البنيوية الجدلية، والبنيوية الماركسية، والواقعية البنيوية[90]. مما يعني أن البنيوية التكوينية حظيت وما تزال تحظى بحضور واسع في النقد العربي المعاصر، وتكاد تكون أكثر المناهج انتشاراً لدى عدد من النّقاد في شرق الوطن العربي وغربه[91]، وذلك راجع إلى الطبيعة العربية التي تميل إلى الجمع بين الحفظ والذاكرة والميل نحو الموسوعية، وبالتالي وجد الناقد العربي في الخِلاف بين البنيوية والماركسية طريقاً إلى تبني البنيوية التكوينية التي تجمع بين الاثنين معاً.[92]

على هذا الصعيد، يرى صلاح فضل أن التوليدية مفضلة عند المشارقة لورودها في المعاجم اللغوية العربية، بينما يميل المغاربة إلى تبنّي استعمال التكوينية[93] لوجود المصطلح في الترجمة القديمة للكتاب المقدس، أي أنه غير مجهول بالنسبة للغة العربية منذ قرن على الأقل، ولدقته في التعبير عن المعنى المراد، على حد تعبير محمد نديم خشفة[94]. غير أن يوسف وغليسي يُخالف صلاح فضل فيما ذهب إليه، إذ يرى أن الناقد الواحد يستعمل المصطلحين معاً ومصطلحات أخرى، على نحو ما سار عليه سمير حجازي في كتابه إتجاهات النقد الأدبي المعاصر، فَيَسْتَعْمِلُ البنيوية الدينامية إلى جانب البنيوية

---

[90] - ينظر، يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص147.

[91] - ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص397.

[92] - ينظر، أحمد سالم ولد اباه: البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، ص130.

[93] - ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1996، ص58.

[94] - ينظر، محمد نديم خشفة: تأصيل النص، ص20.

التوليدية، يضاف إلى سمير حجازي يمنى العيد التي تنفرد بالواقعية البنيوية رغم أنها تعتمد في الكتاب نفسه (في معرفة النص) عبارات اصطلاحية أخرى من مثل: الإتجاه الغولدماني، والنقد السوسيولوجي المسمى بالبنيوية التكوينية، والجدلية[95]...

توزع المشهد النقدي العربي أمام البنيوية التكوينية على مستوى التلقي المجسَّد في إشكالية ترجمة المصطلح بين التوليدية والتركيبية والتأصيلية والتكوينية...وعلى مستوى التنظير والتطبيق. حيث تعد تجربة جمال شحّيد السّباقة على مستوى التنظير العربي للبنيوية التكوينية؛ فقد نشر كتابه البنيوية التركيبية: دراسة في منهج لوسيان غولدمان عام 1982، وجعله في قسمين: عرض في القسم الأول، المنهج البنيوي التكويني ومفاهيمه، وعرض في القسم الثاني الدراسات التطبيقية لهذا المنهج من قِبل الرّواد الغربيين[96]، ثم أردفه بترجمة لمجموعة من النصوص لغولدمان، وإلى تقديم مجموعة من الأفكار التي تكون في مجملها نظرة عامة عن البنيوية التكوينية؛ إذ هي دراسة في منهج لوسيان غولدمان كعنوان فرعي، كان قد فصَّل فيها شحّيد مبادئ المنهج البنيوي التكويني بصورة شاملة[97]. بدءً من مفهوم البنية إلى الفهم والتفسير، مروراً بالوعي ورؤية العالم ومفهوم التشيؤ.

---

[95] - ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجديد، ص147، 149.

[96] - نظر، محمد عزّام: تحليل الخطاب الأدبي، ص237.

[97] - ينظر، أحمد سالم ولد أباه: البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، ص123.

غير أن الناقد لم يُفلح في جعل الباحثين يحذون حذوه في ترجمته للمصطلح الفرنسي Génétique بالتركيبية[98]، إذ يبقى المتفرد الوحيد بهذا المصطلح، والذي يعني – في اعتقادي – حصول تركيب وجمع بين البنيوية والماركسية.

9-علاقة الخطاب المسرحي بالبنيوية

أضحى البحث في الخطاب الأدبي يستحوذ على اهتمامات دارسي اللغة والأدب منذ بداية ق 20. بفضل ما تقدمه الحقول المعرفية الأثر الادبي بعيدا عن المقولات النقدية التي كانت مستعارة من كل الحقول إلى حقل الأدب ، تقف اتجاهات الخطاب النقدي الحديث عند الدوال الشكلية الأساس التي تلعب دور المنتج للنص الأدبي بين الاختبارات اللسانيات، مما يؤدي إلى وضع الكتابة في إطار الأدبية ويساعد على استخلاص هذه القيمة بالدرجة الأولى، كما أنها تنظر إلى النص الأدبي كمجال يمثل حوالة القادرة وحدها على ربط العلاقة مع المدلولات ، ومن شان هذه النظرة النقدية الحداثية ، تحويل مادة الأدب إلى حقل مستقل له عناصر واقعه الذاتية كاللغة والعلامة والوحدات الصغرى والكبرى ويرصد هذه العناصر وتفكيكها وتحديد البنيات التي تؤلف النص وتعين السنن التي تقوم عليها في علاقاتها وتنظيمها [99].

فـ إميل بنفست يعرف اللغة كشف والمقصود هنا أن اللغة أي لغة نسقا آو نظام كليا، وهو بذلك يفترض إننا تعاملنا مع سياق لغوي فردي سوف

---

[98] - ينظر، المرجع نفسه، ص123.

[99] عبد القادر شرشار. تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ، ص30.

نبحث عن خصائص الشق الأصغر أو الأنساق الصغرى في علاقتها بعضها ببعض وفي علاقتها بالشق أو النظام الكلي أي الخطاب وبالتالي فالبنيوية في دراسة البنى الصغرى في إطار الشق الكلي للخطاب[100].

إن استجلاء ملامح الأدبية ، أي دراسة النص أو الخطاب الأدبي ، وتميز ما هو خاص به موضوع البنيوية الحديثة التي ترى بأنه ليس الأثر بذاته هو موضوع الفعالية البنيوية ، إنما هو خصائص الخطاب [101].أي الخطاب الأدبي زمنه الخطاب المسرحي ،فهو شكل من أشكال الخطاب المتعددة ، ينفرد عند غيره بخصائص تميزه، والبنيوية لا تهتم بالأدب المنجز، بلا لأدب الممكن أي الأدبية ، فالخطاب لا يكون احتياطيا، بل تحكمه قوى كثيرة تتظافر فيما بينها ويعكس مظاهر إيديولوجية، متنوعة تخاطب وتحاور وتحاول أن تقنع وتؤثر وتحدث هيمنة من نوع ما وعليه فالخطاب المسرحي يبث أفكار هو معانيه عبر عناصر مختلفة ، فالمسرح فضاء جمالي دلالي لتظاهرات خطابية مفرطة في اللاتجانس تتنافر وتتعاكس وتدخل في علائق حوارية تقضي دائما إلى نتيجة ما مغلقة أو مفتوحة . لأن المسرح يمكنه جمع أجناس متنوعة ولهجات عدة موظفا أساليب تعبيرية.[102]

---

[100] حسين الأنصاري . الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي ،ص16.

[101] إبراهيم صحراوي . تحليل الخطاب الأدبي، ص15.

[102] رابح ذياب : الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك، ص66.

الفصل الثاني

بين الخطاب والنص(المفاهيم)

-مفهوم الخطاب.

جاء في لسان العرب الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وفصل الخطاب : أن يفصل بين الحق والباطل ويميز بين الحكم وضده.[103] كما وردت هذه اللفظة في القرءان الكريم في قوله تعالى(وشددنا ملكه وأتيناه الحكمة وفصل الخطاب[104]). ويورد الزمخشري تفسيرا لفصل الخطاب بقوله :(إنه الكلام المبين الدال على المقصود بلا إلتباس[105]). ويذهب التهاني إلى الخطاب في اللغة :(توجيه الكلام نحو الغير للإفهام[106]) من خلال هذه التعاريف اللغوية يتوضح لنا أن كلها تقريبا نفس الدلالة والمقصود بالخطاب الكلام الخطاب: "مجموع خصوصي، التعابير، تتحد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الايديولوجي " و يحدد بنفست،(الخطاب)، في استيعاب اللغة، عند الإنسان المتكلم من هناك يطلق (مستوى

---

[103]- لسان العرب، ابن منظور، مجلد 2، دار الجيل ودار لسان العرب، بيروت 1988م ص 856.

[104]. سورة ص الآية 20

[105]. الزمخشري، الكشاف، ج 4، دار الكتاب العربي بيروت 1987 م ص 80

[106]. التهاوني، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع ج2، الهيئة العامة للكتاب. القاهرة، 1972 م ص175.

الخطاب) ونمطية الخطاب) والخطاب النقدي ويمتلك الخطاب الأدبي ، ابعادا شاعرية، تميزه عن الخطابات المباشرة [107] » .

-مفهوم النص.

يعتبر النص مصطلحا كبقية المصطلحات من أجل التعرف على جوهره ومعرفة معناه لا بد من تحديد المفهوم اللغوي أولا ثم ماهيته الاصطلاحية، وقد تنوعت المفاهيم اللغوية وعليه من التعريفات البارزة والشاملة نجد: النص :« ما ازداد وضوحا على الظاهر لمعنى في التكلم ، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى فقد قيل أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي ويغتم بغمي ، كان نصا في البيان محبته ، وما لا يحتمل إلا معنى واحدا ، وقيل :ما لا يحتمل التأويل [108] » . وعلى الرغم من وجود تعريفات عديدة للنص إلا أنه ليس هناك تعريف جامع مانع له: فالنص Text في اللغات الأجنبية مشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية الأجنبية للفعل Texter الذي يعني : يحرك أو ينسخ ، وفي قاموس Robert الفرنسي : النص مجموعة مجمل المصطلحات الخاصة التي تقرؤها عن الكاتب وهو عكس التعليقات[109]» . من خلال التعريفات اللغوية المختلفة للنص إلا أنها تتفق في أنه عبارة عن مجموعة من الجمل والكلمات والألفاظ.

---

[107].معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش ص83 المرجع السابق.

[108]. السيد شريف علي ابن محمد الجرجاني: كتاب التعريفات، دار الندى للإنتاج الثقافي والتوزيع دط الاسكندرية 2004 ص 265

[109].محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي) منشورات اتحاد كتاب العرب د، ط. دمشق، 2001، ص 13. 15.

وعرفه بول ريكور "نطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة[110]» . أما جوليا كريستيفيا"Juliakrestivia" فقد عرفت النص إذا قالت « :لا إن النص ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية إنه كل ما يصاغ للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية وهذا يعني أنه ممارسة مركبة يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبة داخلها بواسطة اللسان.

الفروق بين الخطاب والنص:

الخطاب لغة مأخوذ من خطب فلان إلى فلان، فخطبه ،أو أخطبه أي، والخطاب والمخاطبة، مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطية وخطابا، وهما يتخاطبان، والخطب، سبب الأمر، الليث والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر، واختطبه يخطب ، خطابه، واسم الكلام الخطبة[111]. قال تعالى : "**وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ**"سورة ص آية 20. قال تعالى :"**إِنَّ هَٰذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ** " سورة ص آية 23. قال أبو منصور والذي قال الليث: إن الخطبة مصدر الخطيب ولا يجوز إلا على وجه واحد.

---

[110]. أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العام ط9، بغداد 2004 ص11.

[111]ابن منظور. لسان العرب، م2، ج13، مادة خطب، ، دار المعارف، ط1 ، بيروت،1995، ص1195.

قال الأزهري: تقول هذا خطب جليل ، وخطب يسير وجمعة : خطوب فالخطاب هو مراجعة الكلام، وهو الكلام والرسالة وهو المواجهة بالكلام أو ما يخاطب بالرجل صاحبه، ونقيضه الجواب ،وهو مقطع كلامي يحمل معلومات يريد المرسل (المتكلم أو الكاتب) إن ينقلها إلى المرسل إليه والسامع أو القارئ ويكتب الأول رسالة يفهمها الأخر بناه على نظام لغوي مشترك بينهما[112].أما الخطاب من ناحية صيغة لفظ الخطاب، فهو " مصدر فعل خطب، يخاطب ،خطابا، ومخاطبة، وهو يدل على توجيه الكلام ، بمن يفهم نقل من الدلالة إلى الحدث المجرد ، من الزمن إلى الدلالة الإسمية فأصبح في عرض الأصوليين يدل على ما هو خوطب به [113].

لم يكن الخطاب من منظور البلاغة الكلاسيكية مجرد وسيلة يعبر بها عن فكرة ولكن كان ينظر إليه باعتباره كيانا مستقلا، يحمل خصائصها الذاتية [114]. والخطاب باعتباره مقول الكاتب ،أو أقاويله كما يعتبره الفلاسفة العرب القدماء هو بناء من الأفكار ، إذا تعلق الأمر بوجهة نظر يعبر عنها تعبيرا استدلاليا وإلا فهو أحاسيس ومشاعر فن أو شعر. فالخطاب عند البلاغيين العرب هو :

- كلام صحيح الإعراب

---

[112]المصدر نفسه، ص1195.

[113]عبد الهادي ظافر الشهري. إستراتيجية الخطاب مقاربة لغوية تداولية ، دار الكتاب الجديدة، ط1، لبنان، 2004،ص60.

[114]حمادي صمود. مقالات في تحليل الخطاب ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس, دط ، 2008، ص73.

- مفيد من حيث هو تركيب بمعنى أول

- يدل على غرض المتكلم من صياغته وهذا الغرض يرتبط بدوره بالحال المسوغ فيه الكلام[115]

- فالخطاب بصورة خاصة هو حدث تواصلي حقيقي، أداته اللغة أو هو أكثر عموما من أي سلوك علامي يحمل معنى ،إن هذا التعريف لا يحيل الخطاب مقتصرا على السلوك اللفظي فقط بل يضيف إليه أيضا السلوك غير اللفظي، واستخدام الإشارات والسمات[116].

- وقد نال مفهوم الخطاب التعدد والتنوع وذلك بتأثير الدراسات التي أجراها عليه الباحثون حسب اتجاهي الدراسات اللغوية والشكلية والدراسات التواصلية وينظر اليه على :

- أنه ذلك الملفوظ الموجه إلى الغير بإفهامه قصدا معينا

- الشكل اللغوي الذي يتجاوز الجملة.

وقد قام فيوم بتصنيف الخطاب من خلال نظرته إلى اللغة بوصفها النظام السابق على الخطاب فهي موجودة بالقوة ، في حين أن الخطاب ما يجد بالفعل وبالتالي يركز في وضع العلامة اللسانية بين مستوى اللغة ، ومستوى

---

[115] عبد القادر شرشار . تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات الدار الجزائرية، ط1، الجزائر،2015،ص13

[116] حافظ إسماعيلي علوي. التداوليات وتحليل الخطاب ، دار كنوز المعرفة ، عمان ، الأردن ,دط ،2013ص210

الخطاب لن تكون العلامة اللسانية في اللغة دال ومدلول في حين تتعدد مدلولاتها في مستوى الخطاب [117].

وقد رأى رولات بارت أن دراسة الخطاب أن تتم إلا من خلال زاوية اللسانيات المعاصرة وقد اقترح دراسة تحليله في اللسانيات من خلال ثلاث مستويات : الوظائف والأحداث ، والسرد.

ويبدأ جيرار جنيت في كتابه "خطاب الحكي " بطرح المشاكل التي يثيرها مفهوم الحكي، ويرى أن السرديات تسهم في حل هذه المشاكل ويلاحظ انه يمكننا تميز ثلاث تحديدات في بعضها فيما يتصل بالحكي هي:

1/- في الاستعمال العادي :يقصد الحكي بالملفوظ السردي أو الخطاب الشفوي أو كتابيا وهو الذي يتكلف بربط حدث بحدث أو مجموعة من الأحداث ، الخطاب الذي يقدمه البطل في الأناشيد.

2/في الاستعمال الجاري عند المنظرين والمحالين، يعني الحكي تتابع مجموعة في الأحداث الوضعية أو متخلية، وهي تكون موضوع الخطاب

3/في الاستعمال الأقدم يعني الحكي أيضا الحدث لكنه ليس الذي يحكي هذه المرة، ولكنه الذي يتعلق بشخصه ما يحكى شيئا، أنه فعل الحكي (السرد) ذاته [118] لكن جينيت على غرار تودوروف يرى أن الحكي بمعنى الخطاب، هو وحده الذي يمكننا دراسة وتحليله تحليلا نصيا.

---

[117] عبد الهادي بن ظافر الشهري . استراتيجية الخطاب ،ص37.

[118] سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط3، بيروت ،1997،ص98.

ويقترح مانغيتو تعريفا للخطاب من خلال الخصائص التي تميزه هذا المفهوم، وذلك انطلاقا من أبحاث تحليل الخطاب نفسها، تلك الأبحاث التي تتسم بتداخل الاختصاصات وأهم هذه الخصائص هي :

– الخطاب يشمل تركيبا أشمل من الجملة، وهو لا يعني تتابع كلمات يكون في حجم أكبر من الجملة بل هو استعمال لكن من مستوى لأخر غير تلك التي نجدها في مستوى الجملة.

– الخطاب موجه، وهذا يعني أنه يتضمن أيضا بعض العبارات التي تدل على هذا التوجيه والتي لا تخلو من المحاورات اليومية.

– الخطاب شكل من أشكال الفعل تحت تأثير نظرية الأفعال الكلامية ، يتم النظم إلى الملفوظات على أنها أفعال، وتشكل هذه الأفعال الجزئية أفعال كلية .

– الخطاب تفاعلي ويظهر بشكل تفاعلي للخطاب خصوصا فيما يسمى بالمحاورات والتي يتوجه فيما كل متحاور إلى الأخر بالكلام .[119]

– أما الخطاب في البحث النقدي، فهو فعل النطق ،أو فاعلية تقول ، وتصوغ في نظام ما يريه المتحدث قوله الخطاب إذن كتلة نطقية لها طابع الفوضى، وحرارة النفس ، ورغبة النصف بشيء ليس هو تماما الجملة ،ولا هو تماما النص ، بل هو فعل يريد أن يقول.

– انطلاقا من هذه فالنص غير الجملة والجملة غير الخطاب ،لأن الخطاب فاعلية يمارسها مخاطب يعيش في مكان وزمان تاريخي يسود فيه

[119] حافظ إسماعيلي علوي . التداوليات وتحليل الخطاب ، ص211.

العلاقات الاجتماعية بين الناس يقول باختين معرفا الخطاب " هو فعل كلامي مطبوع بشكل أحد عناصر التبادل اللفظي،أنه موضوع نقاشات فعالة تتخذ شكل حوار... وهكذا فالخطاب المكتوب إنما هو شكل من أشكال جزء لا يتجزأ من نقاش إيديولوجي يمتد على نطاق واسع جدا "[120]

– أما الخطاب حسب فاوكولت فهو شيء ينتج عنه شيء أخر عبارة تصور، تأثير أكثر من شيء يمكن تحليله.

– ويمكن تحديد مفهوم الخطاب في ظل هذا التفاعل التي يعقدها محللو الخطاب وهي

– الخطاب والجملة: يعتبر الخطاب في ظل هذا التقابل وحدة لسانية مكونه من تتابع الجمل وفي ظل هذا التصور أطلق هاريس: اسم تحليل الخطاب، عن ذلك الفرع من اللسانيات الذي يهتم بتحليل هذه الوحدة المتجاوزة للجملة .

– الخطاب واللغة : يعتبر الخطاب في هذه التقابل بديك اصطلاحيا للكلام في الثنائية المعروفة اللغة والكلام التي أطلقها دوسوسير، وتكون بمقتضاها اللغة نظام من القيم الافتراضية الموجودة في أذهان البشرية .[121]

---

[120] رابح بحوش. الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النش، جامعة باجي مختار، عنابة ,دط,دت ، ص85.

سار اميلز. مفهوم الخطاب، تر عصام خلف كامل، دار فرحة للنشر والتوزيع ،دط , دت، ص28. [121]

– الخطاب والنص: ويتم تصور الخطاب وفق من التقابل على انه نص تم إدخاله ضمن سياق معين إي ينظر إلى هذا النص في ظل ظروفه وإنتاجه وتلقيه.

– الخطاب والملفوظ: ويكون النظر في ظل هذا التقابل من زاويتين متقابلتين فإما أن ينظر إلى الوحدات التي تتجاوز الجملة على أنها ملفوظات ، أي هي وحدة لسانية متجاوزة للعملية أو هي نتيجة لفعل التلفظ ، وإما ينظر إليها في مثل هذا الفعل التلفظي باعتباره حديثا تواصليا في ظل ظروف إنتاج محددة .[122]

أما جوليا كريستيفا فالنص عندها نوعان : النص الظاهر التي هي موضوع البنيوية والنص التوالدي وهو النص المحلل ، والتداولية تتخطى البنيوية لتصفها في إطار أعمق منها لأن النص عند كريستيفا ليس نظام لغويا منجزا ومقفلا كما هو عند البنيويين وإنما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغايرة .

ويتضح من هذا أن الدلالية عند جوليا كريستينا خطاب داخل النص يقوم بخرق الحال والذات، والتنظيم النحوي فهو يهدم النص ليرثي نصا جديدا.

– وهذا لا يتأتى إلا في ظل علم جديد تقترح له كريستيفا اسم سيميائيات الخطابات وهو اتجاه ينطلق من مسالة العلاقة احتياطية بين الدول والمدلولات للبحث عن علاقات يكون فيها الخطاب مبررا [123].

---

[122] حافظ اسماعيلي علوي. التداوليات وتحليل الخطاب، ص212.

[123] رابح بحوش . الأسلوبيات وتحليل الخطاب ،ص87.

– في حين الخطاب عند تزفيتان تودوروف نوعان، خطاب أدبي وخطاب نقدي أما الخطاب النقد عضوي الممارسة التي يكون فيها الناقد كالمنجز لا يستطيع إن يتحدث إلا خطابا شفويا ، وهي مرحلة يظهر فيها تحويل الأنا إلى علاقة حيث ما تبقى له سوى أن يصمت عبر نوع من الدرجة الصفر للمتكلم .

– أما الخطاب الأدبي والشعري خصوصا، فهو من منظور التواصلية خطاب يهدف إلى التعبير يقول تودوروف" إن العمل الشعري ليس ممكنا إلا عبر هذا الفصل لا يتحقق إلا إذ كان للخطاب ذاته حركته الخاصة المستقلة وبالتالي زمنه كما هو الحال أجسام العالم "[124].

– أما الخطاب كما يقرره ميشال فوكو فهو تلك الشبكة المعقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية ، التي أعيد إدماجها في عمليات تحليل الخطاب والذي يحمل بعدا سلموا من المتكلم بهدف التأثير في الملتقى مستقلا في ذلك كل الظروف الخارج لغوية لان الخطاب في مفهوم المجمل المبسط وضع اللغة موضع الفعل ومنهم لا يكون النص كما يعتقد بعض النقاد خطابا مثبتا بواسطة الكتاب [125].

ويشير محمد خطابي في كتابه(لسانيات النص)إلى أن الخطاب هو: الكلام، أو هو كل منطوق بعبارة أخرى، أما النص فهو ما يطلق على كل متتالية من الجمل ترتبط فيها بينها بعلاقة أو على وجه التحديد تكون بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات كأن يرتبط عنصر من جملة بعنصر

---

[124] المرجع نفسه، ص88.

[125] نواري سعودي أبو زيد. في تداولية الخطاب الأدبي المبادئ والاجراءات ،بيت الحكمة ، ط1 ،سطيف ،الجزائر، 2003، ص15.

وارد في جملة سابقة أو لاحقة لها ، أو بين عنصر ومتتالية كاملة سابقة أو لاحقة" ويقول أحمد المتوكل في كتابه(قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية):"الخطاب سلسلته من الجمل المنطوقة, وهكذا لا يكاد يختلف الخطاب عن النص، وإن تجاوزه أكثر للدلالة على الاستعمال والاستخدام الفعلي للغة بكونه ليس مجرد سلسلة لفظية بها قوانين لغوية، فهو كذلك يهتم بالظروف المقامية"[(2)]

الخطاب مفهوم أشمل من النص[126] انطلاقا من هذا يتوضح لنا أن مصطلح الخطاب مستقل عن مصطلح النص. وأن بينهما فروقا متناقضة فيما بينهما: فالنص هو السند المادي في شكله الكتابي المقروء أو شكله الصوتي المسموع للخطاب الذي هو بدوره فلسفة تفهم وأفكار تؤطر يكلف النص بتأديبها. حيث يرى جيفري لبيش ومايكل شوورت أن الخطاب تواصل لغوي يرى أنه اتفاق (معاملة) بين المتحدث والمستمع بوصفه نشاط تواصليا يحدد شكله بغرضه الاجتماعي. أما النص فهو تواصل لغوي إما محكي أو مكتوب يرى ببساطة على أنه رسالة مشفرة في وسيطها السمعي أو المرئي.

يفترض الخطاب وجود متلق مباشر ، بينما النص يتم إعداده لمتلق غائب يتلقاه لاحقا ، فالخطاب نشاط تواصلي بينما النص مدونة[127] . وتسجيل كلامي لحدث تواصلي. والخطاب ممارسة نظرية أي (آلية عمل) أما النص –حسب

---

[126]. البنية السردية في الكتاب الإمتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الإبراهيم منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة. دمشق، دط ص17

[127]. المرجع السابق نضال الشمالي الرواية والتاريخ ص48 .

جوليا كريستيفيا فجهاز عبر لساني، كما أنه جسم لساني مكتمل حسب دريدا إنه كائن حي ينتج عن هذه الممارسة.

النص جسد مستكف بذاته "متعلق عليه " أما الخطاب فهو نشاط تواصلي ضمن سياق اجتماعي ما يتطلب الانفتاح على غيره ليكتمل فتتخصب دلالته. والنص هو صياغة المعنى في إطار تكون متمي أما الخطاب فهو عملية تحويل المعنى إلى افكار تقبل المحاورة والانطلاق مجددا فالنص هو فن يصوغ المعاني أما الخطاب فهو الذي ينشئها.

النص حسب " فان دايك "بناء نظري تحتي مجرد لما يسمى عادة خطابا. فالنص في محصلته النهائية خطاب موثق أو حسب بول ريكور بأن النص خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة.

الخطاب لا تحده حدود النص ،أما النص كمادة فينتهي عند انتهاء النص ولا يندمج بغيره لأن الاكتمال من خواصه .النص يشترط الترابط حتى يكون خطابا ، النص طموحه ينتهي بانتهاء النص أما الخطاب فيبدأ عندما ينتهي النص ليعيش منظومته مع الخطابات الأخرى[128] . التي يتسالم معها أو يتصارع أو يتذبذب.

النص يحتوي عل دلالة غير قابلة للتجزئة كأن يكون قصة أو وثيقة ...، أما الخطاب فدلالته تقبل التجزئة والتقسيم، إن الخطاب يراد به تجاوزا أن يكون

[128].المرجع السابق نضال الشمالي ص49.50

نصا مفتوحا عل وضعيات التواصل أو على سياقات التعامل بالقول اما النص فهو يندرج في نسق جنسوي أكبر منه خصوصا إذا تعلق الأمر بالنص الأدبي.

إن الخطاب يستعين بالنص لتنفيذ مراده ثم يغادره إلي نص آخر[129]. فالخطاب يمثل الواقع الملموس غير المقتصر التنظير[130]. الخطاب محدود بالقناة النطقية بين المتكلم والسامع وعليه فإن ديمومته مرتبطة بهما لا يتجاوزهما أما النص فإنه يستعمل نظاما خطيا وعليه فإن ديمومته رئيسة في الزمان والمكان[131]. وعليه فقد تم ربط النص باللفظ و ربط الخطاب بالتلفظ[132].

أما في الاستعمال المعاصر فنميز بين الخطاب بمعنى النص الموحد التماسك من حيث الموضوع أو الموقف، والخطاب بمعنى النظام اللغوي بوصفه شبكة من علاقات المعرفة الاجتماعية. وقد] أصبح بعد ثنائية دوسوسير(اللغة/الكلام) وثنائية شومسكي (الكفاية /الانجاز)].

---

[129]. المرجع السابق نضال الشمالي الرواية والتاريخ ص50

[130]. فض الشراكة المفاهمية بين النص والخطاب إبراهيم أحمد محمد شويحط ، عبد القادر مرعي خليل دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية المجلة 43 ملحق 4 . 2016 ص 1880

[131]. نصيرة لكحل النص والخطاب بين المفهوم والاستعمال مجلة مقاليد العدد 5، ديسمبر 2013 ص 150

[132]. ربيعة العربي. الحد بين النص والخطاب، الحوار المتمدن العدد 3692 . 2012 /8/4. ص 1 بتصرف.

إذن من خلال المفارقة القائمة بين النص والخطاب تبين أن لكل منهما مميزات تفرده عن الآخر وهذا طبعا راجع إلى تعدد وجهة نظر النقاد وعليه فإن الخطاب أوسع من النص.

1-1- قوانين الخطاب :

1/- مبدأ المشاركة : يشكل هذا المبدأ عند جرايس العمود الفقري للنشاط الكلامي أن انه يمكن للمتخاطبين من ضمان عدم انقطاع التواصل ، لذلك فان كل طرف من الخطاب يعترف لنفسه وللأخر بالحق في التناوب في الكلام، ولعل انعدام التفاهم بين المتخاطبين مرجعه غياب ذلك الاعتراف من البداية[133] إن هذا المبدأ وما يتفرع عنه من أحكام هو ذو مصدر اجتماعي وأخلاقي يساعد في التحكم العضوي في العلاقات الاجتماعية ، وضعيات المصالح الخاصة تعرض هذا المبدأ يجعل المتخاطبين يحترمون القواعد التي تواضعوا عليها، وهو شبيه إلى حد بعيد وضع الشاهد أما القاضي ،أنه مجبر على الإجابة لأنه إذا رفض سيكون في وضع مريب ، وانطلاقا من هذا المبدأ، وضع جرايس أربعة مبادئ وهي بمثابة قواعد تساهم في تشكل وتواصل النشاط الكلامي وتتمثل في :

– حكم الكمية : ويتمثل في إعطاء المتكلم للمستمع القدر اللازم من المعلومات ليتحقق التبادل الكلامي: فالمطلوب منه أن يكون أكثر أخيارا.

[133] عمر بلخير . تحليل الخطاب المسرحي ، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2003،ص101.

– حكم الصدق :يظهر المتكلم في هذا الحكم أن يكون صادقا فيما يقول بتجنبه الكذب.

– حكم المناسبة : يظهر المتكلم بحكم المناسبة أن يجعل كلامه متناسبا لموضوع الخطاب .

– حكم البيان والوضوح: يطلب من المتكلم بموجب هذا الحكم أن يكون أكثر إفصاحا وإبحارا وابعد عن الغموض والإبهام.

– أن ما يؤخذ على جرايس في صياغته لهذه الأحكام هو تداخلها فيما بينها وانعدام استقلالية حكم عن أخر .

2/- قانون الإفادة :أن هذا القانون يعتبر المحور الذي تنتصر حوله القوانين الأخرى لان الكلام كله يتوقف على مدى استفادة المستمع من كلام المتكلم يقول ويلسون وسبربر الأحكام الأخرى ومن الصعب ، نظم بوضع هذا القانون تحديد العناصر التي تجعل القول مفيدا أم لا.

وقد أوردت اوركيونى أربعة أنماط فشكل النتائج التي يتمحور حولها مفهوم الإفادة .

1- يمثل النمط الأول الحوار التالي:

س:هل استطعت أن تفهم الإجراءات القانونية الجديدة؟

ع: وماذا تفهم أنت في القانون ؟[134].

س: لاشيء طبعا

ع:اذن كلامك لا معنى له.

[134] عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي، ص104.

– إذن ما نستنتجه من هذا الحوار أن القول المفيد ،هو ذلك الذي تجز عنه نتائج عملية تكون فائدة ، وقوله مثل : أن السماء تمطر هذا الصباح هو كلام إخباري من جهة ومفيد ،إذا انطلق المستمع واحضر مظلته، أو التزم عدم الخروج من جهة أخرى وإلا كان كلامه لامعنى له. إضافة إلى النتائج العملية لإفادة ، هناك فوائد أخرى في نفس درجة الأهمية وهي النتائج الحجاجية، وهي التي تميز القول الذي يمثل قاعدة الاستخلاص حجاجي، بإمكانه تغير مخزون معارف ومعتقدات التفحص، سواء أكان القول مخبرا أم لا ، فعندما تقدم حجابا لشخص ما ، فإننا نصرح له دائما بمقدمات تعلم مسبقا أنها معروفة لديه مثالا: في مطعم بعد أن تحصل الرجل على الفاتورة انتصب قائلا :وملامح عدم الرضا بادية على وجهه، ولكن لدى ثلاثة أطفال، أن القول غير إخباري لأن الجميع في المطعم يعرف حال هذا الرجل ، هذا المثال مفيد من الناحية الحجاجية[135]

الأسلوب الأخر الذي يمكن اعتباره مفيدا، الأقوال التي تحم عليها على أنها مثيرة للانتباه أن المحادثة في مجملها هي محاولة احدهم جعل الأخر يدرك الأشياء التي يتحدث عنها على أنها ينشره للانتباه وبالتالي مفيدة . أما الأسلوب الرابع الذي تتجلى فيه الإفادة فهو أن يكون ما يقال في صلة سياق المحادثة ، أي أن تكون الإفادة موضوعية عند الحديث مع شخص لابد من الأخذ بعين الاعتبار أن كل ما يقال له علاقة بالموضوع مثالا:

س: الذي يعمل في مصلحة الرجال سيدهم

ع: هذا جميل خادم الرجال سيدهم .

[135] المرجع نفسه ، ص104.

ل: أن ابنك يقوم بعمل شريف .

هذا الاستنتاج إن كان نتيجة حتمية بما قاله س ل ع، فانه قد ينجر عنه استنتاج آخر معاكس وغير مصرح به[136].

3/ قانون الصدق: من خصائصها الكلام البشري قدرة الإنسان على استعمال الكذب المغالطة في الكلام ، ويلح جراي على أهمية الصدق في الخطاب، ويتمثل في قول الحقيقة كما هي موجودة في الواقع، وكما يتصورها المتكلم انطلاقا من إدراكه للواقع والصدق وانطلاقا من ذلك هو أن يعتقد الإنسان الصدق في قوله بغض النظر عما إذ كان ذلك في الواقع حقيقة أم كذبا ، إنما السياق هو الذي له دور تبيان ذلك والصدق يعتبر أصلا وعرفا في الخطاب، إذ يعتبر جرايس ومور أن الكذب هو أصعب شيء في الخطاب، لابد من التنويه إلى أن الخطاب السوى ،لا يبنى أساسا عز الصدق المطلق أن المقام قد يفرض على المتكلم في أحيان عديدة أن لا يكون صادقا تماما لأنه لكل مقام مقال وليس كل ما يعرف يقال ، يقول الفيلسوف ، أبو حامد الغزالي: "ومن جملتها، أن تسال غيرك عما لا يعنيك ، فان تسال غيرك عن عبادته يقول له هل أنت صائم، فإن قال نعم كان مظهرا لعبادته فيدخل عليه الرياء، وان لم يدخل سقطت عبادته من ديوان السر وعبارة السر تفضل عبارة الجهر بدرجات ، وان قال لا كان كاذبا، وإن سكت كان مستحقرا لك، وتأذيت به، وإن احتال لمدافعه الجواب افتقر إلى جهد وتعب فيه ، فقد عرضه بالسؤال ،أما الرياء أو الكذب والاستحقار أو التعب في حيلة الدفع".

[136] عمر بلخير . تحليل الخطاب المسرحي ص105.

– إذ نظرنا إلى قانون الصدق، وعدناه لا يحتاج إلى علامة دالة عليه من حيث التعابير والأساليب ليكون كذلك مثال ذلك: عندما ما أقول: أصدقك القول بأن السماء ممطرة ، فهذا الكلام لا يحتاج إلى تأكيد صريح، إذ يكون لأكون صادقا في إثبات أن أقول[137] السماء ممطرة ، وبعض العناصر التي يحددها اوستن يخترق فيها الصدق في الخطاب .

– العواطف: يكون المتكلم في هذا الحال وفي وضع يجعله يتلفظ بعبارات الشكر وهو في الحقيقة لا يشعر بالغبطة نحوه .

– الأفكار: يلخص أو يتبين هذا العنصر في إسداء النصيحة من قبل المتكلم لمستمعه وهو مقتنع في قرارة نفسه ،أن هذه النصيحة في غير محلها

– القصدية: ويتلخص هذا العنصر في أن يعد المتكلم شخصا يساعده على القيام بفعل معين ودون رغبة له في ذلك ، كأن يعلن حربا ، وهو لا يقصد ، ولا رغبة له في العتاب [138].

– قانون الإخبارية : يمثل الإخبار اللغوي أحد المكونات الأساسية لعملية التواصل الكلامي وهذا الأخير هو عملية متمثلة في رغبة المتكلم في تمثيل الفكر وتجسيده ليكون معروفا ومدروكا عن الأخر، والكلام يؤكد على ذلك ديكرو (هو كلام للآخر) ، أما التواصل فهو تزويد المخاطب بالمعلومات التي لم يسبق له معرفتها . أما قانون الإخبارية فيعرفه كما يلي :"أن قانون الإخبارية هو الشرط الذي يخضع له الكلام ، والذي هدفه أخبار السامع، ولا يمكن أن يتم ذلك إلا إذا كان هذا الأخير يجهل ما يسار إليه....ويمكن تطبيقه على بعض السلوكات

---

[137] عمر بلخير . تحليل الخطاب المسرحي ،ص107.

[138]: المرجع نفسه ، ص ص 108-109.

غير الكلامية مثال: ذلك أن يستعمل للسائق السيارة الغمازة عندما يرغب في تعبير وجهة السياقة ،أو حذار بأنه لا يوجد هناك إمكانية التوقف "

– قانون الشمول: يرتبط هذا القانون بقانون الإخبارية، لأن الشمول يكون عن الأخبار ويتلخص هذا القانون في إعطاء المتكلم المستمع كل المعلومات اللازمة، ويحدد ديكرو ذلك بقوله :"إن المتكلم يجب أن يعطي المعلومات اللازمة التي بحوزته عن موضوع الخطاب والتي من شأنها أن تنفع المخاطب". ويركز ديكرو على كلمة الموضوع واللازمة، لأن قانون الشمول يتوقف على تحقيقهما وهذا يؤدي بنا الى القول، إن هذا القانون يعطي للسامع قدرة استنتاج دلالات قد لا يظهرها صريح الخطاب، مثال ذلك قول أحدهم: "بعض الكتب التي احتوتها المكتبة مهم"، هذا يفترض أن البعض الآخر غير مهم لذا فليست كل الكتب مهمة. ويخضع تحقيق هذا القانون لواقع الخطاب، طبيعة المعارف واهتمامات المتكلم، وكذا سياق الخطاب ونوع الخطاب المتداول، إن ذكر السيارة المحطمة في حادث لصاحب شركة التامين أمر مشروع، لكنه سيكون دون جدوى إذ ذكر لصديق، وعلى هذا فقانون الإخبارية والإفادة والشمول عوامل تتحكم في كل ما تقول، وما نقول: وبالتالي فالحدود بينها غير واضحة[139].

من الخطاب اللساني إلى الخطاب المسرحي:

تعني عبارة الخطاب اللساني فصلا لنوع من الخطاب عن أنواع أخرى، ويمكن تصوره كبنية تفسيرية تربط عدد من الظواهر بعدد من المفاهيم والمساحات والمبادئ عن طريق جهاز استنتاجي، وتتحدد البنية

[139] عمر بلخير . تحليل الخطاب المسرحي: ص 110.

التفسيرية بصيغة أدق بالنظر إلى مجال البحث ومجال التفسير ومجال الاحتجاج. فالخطاب اللساني إذن هو خطاب علمي وهو يهتم بكيفية تولد الحدث اللغوي وبلوغه ووظيفته ثم تحقيقه عندما يولد رد الفعل المنشود، أي موضوعه هو اللغة ممثلة في المظاهر الثلاثة: مظهرها الأدائي كيفية تولد الحدث اللغوي ومظهرها الإبلاغي: أي بلوغ وظيفته ومظهرها التواصلي: أي تولد ردود الأفعال المختلفة أي مجموع الخصائص التي تميزه [140].

لقد اهتمت الدراسات الأدبية الحديثة بموضوع الخطاب المسرحي وأساليب تحويله من النص اللساني المكتوب إلى التركيب السمعي البصري على الخشبة . فوصفته بأنه هو خطاب موجه إلى متلق أو قارئ أو عرض موجه إلى متلق مشاهد وفي الحالتين ينتج الخطاب المسرحي معنيين ,معنى النص و معنى العرض, ولكل معنى دلالاته وأبعاده الفنية. وعليه فهو نوع من التمثيل للكلام في العالم، بما يقوله الإنسان عن نفسه وعن العالم وبالإحساس الذي يثيره في غيره, وباختصار شديد إن الخطاب المسرحي هو أفضل وسيلة تعبيرية عن أفكار وإيديولوجيات لا يحتاج فيها المؤلف إلى التصريح بها.

لقد كان النص المكتوب رسالة تتألف من مجموعة رموز، وأعراف وعلى أساسها يتكون الإطار المسرحي، وانطلاقا منها كانت الكلمة وما تحمله من رموز لمفهوم وكلام الملفوظ المتضمن للغة كخطاب التواصل المتبادل بين البشر .

---

[140] إبراهيم صحراوي. في تحليل الخطاب الأدبي : ، دار الأفاق ، ط1، الجزائر ،1999 ،ص15.

ويرى رولان بارت أن "النص الدرامي هو نظام لا ينتمي إلى النظام اللساني ولكنه على علاقة معه، علاقة تماس وتشابه في الوقت نفسه ، فالنص المكتوب يبقى بحاجة لتفعيله ضمن سياق المسرحي وإخضاعه لعملية ، التجسيد داخل بنية فضاء إلى دراما لتفجير مكنوناته". فالمسرحة تعني فن أو تقنية تحويل النص إلى خطاب مسرحي محمل بدلالات كثيفة، فتفتح على مجالات ابعد من حدود السرد المكتوب [141].

– يتميز الخطاب المسرحي بتعدد مراكز الإرسال عندما ينتقل من فضاء النص إلى فضاء العرض حيث يكتسب علامات مرئية (البصرية، سمعية) حركية ، فيجد المشاهد نفسه في لحظة من لحظات عرض المسرحية مستقبلا لكم مائل من الأفكار مصادرها مختلفة من ديكور أو موسيقى ، أو إضاءة أو ملابس [142].

– ويتميز الخطاب المسرحي أنه ذو طابع جدلي مفتوح وحوارية قائمة على مكونات نصية وإخراجية تشكل مجتمعة ،نسيجا فنيا ، متكاملا.

– فالممثل له رسالة خاصة إلى المتفرج يقدمها عبر الشفرة بواسطة قناة الجسد والصوت واللباس والحركة خاصة وغيرها من تقنيات فن الإلقاء .

---

[141] حسين الأنصاري. "الاثراء الدلالي في الخطاب المسرحي، من مدونة المكتوب إلى فضاء العرض ،قسم الفنون والدراسات النقدية، دت، ص10.

[142] رابح ذياب. الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك دراسة بنيوية ، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر ،باتنة ،2011،2010،ص63.

– فالخطاب المسرحي بمكوناته الثلاث النص، التمثيل، الإخراج، خطاب ذو بنية حوارية سجاليه تقوم على تعدد صوتي، ودلالي فني، ومرجعي وتحمل أثار خطابات عديدة سابقة عليها أو متزامنة معها أو متوالدة فيها[143].

– فالخطاب المسرحي يرتقي بالمسرح من مستوى الإيهام إلى مستويات اللامألوف حتى وان قدم حدثا واقعيا، فان هذا الواقع عند المسرحية يظل غير واقعي واقرب إلى الحلم ، إن تقنية الخطاب المسرحي تهدف إلى جعل الأشياء غير واقعية وبعيدة عن سياق الحياة اليومية مشابهة للواقع . ويمكن تقسيم فعل الخطاب المسرحي إلى قسمين:

– 1/ إيجاد البعد الفني أي تحقيق ممارسة حية ومادية للعناصر المسرحية .

– 2/ إحداث العملية العقلية وتتمثل بالوعي والتفكير الجماليين ، فالمتعة التي هي أعلى درجات التفكير تتحقق مرة خلال البعد الفني ، وثانية عن طرق فعل التفكير الجمالي [144].

إن المسرحية هي نسخة من الحياة ومرآة للعادة وصورة تعكس الحقيقة ويقال أن الحياة هي عبارة عن مسرحية يسند لكل شخصية من شخصياتها دور خاص بها, وبالتالي فلا بد أن يكون الخطاب المسرحي أو اللغة المسرحية صورة حقيقية للغة في الواقع. والمسرحية هي " فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح

---

[143] المرجع نفسه ،ص64.

[144] حسن الأنصاري. الاثراء الدلالي في الخطاب المسرحي، ص16.

بواسطة ممثلين, قمنا بأن يثير الاهتمام في قلوب الجمهور المحتشد ليسمع ما يقال ويشاهد ما يجري[1] فيتفاعل الجمهور بالمسرحية إذ يجعل الخطاب بينه وبين المؤلف ممكنا, وانطلاقا من ذلك تنشأ علاقة مباشرة بين الشخصيات أو الممثلين إذ يكون الخطاب مباشرا, وعلاقة من غير مباشر بين المؤلف والجمهور, ويكون الخطاب في هذه الوضعية غير مباشر أي مصاغ بطريقة تلميحية.

والمسرحية بوصفها عملا إبداعيا يكون فيها الخطاب المسرحي نصًا موجها إلى متلقي وجب علينا تعريف النص باعتبار أن المسرحية كشكل أدبي تقوم على الحوار. "هو نوع من الأدب المعد للتمثيل أي أن يتقمص ممثلون أشخاص النص....وهذا ما يميز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية, قابليتها للتمثيل والتقديم للجمهور من خلال عرض مسرحي تتعدد عناصرها.

الخطاب المسرحي وفعل القراءة:

متى يقرأ النص المسرحي؟ يختلف الباحثون حول أهمية قراءة النص الدرامي قبل أو بعد العرض المسرحي، ينقسم النقاد حول هذه المسألة، ففريق يرى أن قراءة النص تكون بعد مشاهدة العرض، وفريق ثان يرى عكس ذلك أي أن القراءة للنص تكون قبل الذهاب للعرض "وفي تصورنا أن الرأي المفيد والايجابي هو الرأي الثاني ، لان القارئ في هذه الحالة يكون قد استوعب النص وفهم مفاتيحه، علاوة على ذلك قد استوعب الموضوع والحدث والشخصيات الدرامية التي سوف يشاهدها حية على الركح بفعل

الكلمة الساحرة التي يتبادلها الممثلون في وضعيات محددة وسباقات بعينها برفقة عوامل إخراجية تكون بالضرورة عوامل إيضاح وتيسير لفهم الفعل الدرامي، وبالتالي للفكرة الدرامية الأساسية وما تعلق بها من عناصر درامية أخرى تتشابك فيما بينها لتشكل النسيج الدرامي العام" . ومن ثمة نخلص إلى القول أن هناك بعض النصوص الدرامية سيما ذات الحمولة الفكرية التي قد يتعصى فهما من خلال قراءة واحدة وقد يحدث هذا لدى القارئ العادي غير المتخصص أو غير المطلع على فن الكتابة، وكي يتيسر الفهم ينبغي أن يقرأ النص قراءة ثانية وثالثة وهذا ما ينصح به النقاد.

العناصر المؤثرة في الخطاب المسرحي:

يدخل في تركيب الخطاب المسرحي العديد من العناصر منها:

الممثل: يتميز الممثل في الخطاب المسرحي بكونه يقوم بأداء النص المسرحي وكونه إنسانا يحتم على المسرحية أن يكون أفعالها في حدود الطاقة البشرية فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال الخارقة التي يقتضي تمثيلها فوق طبيعة البشر، أي أن المؤلف يرسم شخصيات مسرحيته بشكل واضح، ويجعل تصرفاتها منطقية ومقبولة.

الجمهور: يعد هذا العنصر ذا أهمية فائقة في سير الأحداث على خشبة المسرح لأنه لا يمكن تصور عرض مسرحي بدون جمهور، وذلك لأنه يعد بمثابة الحكم لمجموع التصرفات الصادرة عن الممثلين على الخشبة وما لهذه الملاحظات ubersfed من تأثير على الممثل ودوره في العرض وأداؤه وذلك كما ذهبت إليه (أوبرسفيلد) بقولها:" المتفرج هو الذي يصنع

العرض بدل المخرج فهو يعيد تركيب مجمل العرض في محور أفقي ومحور عمودي في آن واحد، فهو ليس مجيدا فقط على تتبع القصة (المصور العمودي) إنما يعيد تركيب العلامات في العرض وهذا في كل لحظة إنه مجبر على خوض غمار العرض أحيانا(التعرف والابتعاد عنه من حيث المسافة أحيانا أخرى، ولا يوجد عرض آخر يحتاج من الممثل هذا المجهود المادي والنفسي "ومعناه أن المتفرج له دور رئيسي في استمرارية المسرحية، وذلك لأنه يلاحظ مباشرة الأحداث ويحكم عليها، ويبدي ردة فعله من تصرفات الممثلين على العرض سواء بالرفض أو القبول.

الحوار: إن المسرحية تستند في الأساس إلى الحوار, والذي هو نمط من أنماط التعبير يتحدث به شخصان أو أكثر، ويعد الحوار الأداة الوحيدة للتصور، وهو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر بالتجاوز يمكن أن يطلق على كلام شخص واحد وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية أو نحوها، أي أن الحوار الذي يعرض الحوادث ويخلق الشخصيات ويقيم المسرحية من بدايتها إلى غاية إسدال الستائر.

الأســـلوب و الحـــوار:

إن الاهتمام بالشخصية المسرحية أمر هام وضروري في نجاح النص المسرحي، ثم إن الشخصية بصدق أفعالها وأقوالها تساعد على إبراز الأفكار والتي يسعى إليها المؤلف. ولكن النص المسرحي الجزائري قد انحرف كلية عن البناء الفني للنص وأضحى تقريرا اخباريا وصفات من الوعظ والإرشاد يمليها المؤلف على الشخصية التي تقوم بإلقائها من فوق الخشبة،

وتحول المؤلف غلى داعية ديني ومصلح اجتماعي وقائد ثوري.[1] فالخطابية والمباشرة والنصح والإرشاد هو الأسلوب الغالب على النص المسرحي طوال فترة النشأة المسرحية وتطورها وحتى بعد الاستقلال، وإن جل الكتاب المسرحيين اتخذوا الفن المسرحي وسيلة للتعبير وطريقة للوصول إلى الجماهير دون دراسة أ إدراك لمعنى الفن المسرحي وأساليبه ومذاهبه, ويعد كل من(حوحو)و(محمد التوري)و(رويشد) و(ولد عبد الرحمن كاكي) من المؤلفين الذين حاولوا بالقدر اليسير إلى التعامل مع الفن المسرحي كفن له أسس وقواعد . أما الكتاب الآخرون فقد نظروا إلى المسرح على أنه أداة للتعبير دون تقدير أو اعتبار لأسس وقواعد هذا الفن, فالأسلوب الخطابي والوعظي هما السمة الغالبة في مسرحية(المولد) (لعبد الرحمن الجيلالي)،إذ يلجأ الكاتب إلى الخطاب المباشر في إسداء النصح والوعظ والإرشاد وبالشعر العربي المقفى مثل قول(الموبذان):منشداً

بقــدر لغات المرء يكــثر نفعه وتلك له عند الشدائد أعوان

فبادر إلى حفظ اللغات مسارعا فكل لسان في الحقيقة إنسان.

هناك أساليب عديدة طغت على النص المسرحي في الجزائر كالأسلوب الإخباري والسردي و المباشر, فهذا (محمد الصالح رمضان) قد عمد إلى الشروح والتوضيحات لدفع الأحداث و تطويرها بدل الحوار والصراع والمجابهة بين الشخصيات، وهذا ما نلاحظ في مسرحية (الناشئة والمهاجرة) إذ بالغ الكاتب في شروحه للموقف والمناظر. والأساليب الخطابية المتنوعة هي الملاذ الوحيد لدفع الأحداث وتطويرها كما هو

الحال(عبد الرحمن ماضوي) في مسرحيته(بوغرطة)،فالأسلوب الإخباري (السردي) في هذه المسرحية نجده هو الغالب. وهذا الأسلوب الخطابي الذي تميز به مسرح ما قبل الثورة هو أسلوب تثقيفي تعلمي هادف ومباشر ويحمل رسالة وطنية صريحة داعية إلى التعبئة والعمل النضالي، وحتى النصوص التي كتبت أيام الثورة التحريرية فهي نصوص يغلب عليها الطابع الإخباري التقريري، والذي يعبر عنه معاناة الشعب وبطولاته.

ونجد أن أغلب المسرحيين الجزائريين اعتمدوا في أساليبهم على التراث الشعبي الدارج كما هو عند (كاكي) فنجد أن الأساليب تتميز ب:

1-الجو الشعبي التراثي للنص والمتمثل في: الشعر الملحون والرقص والغناء

2-العرض الخاطف للأحداث القصيرة.

3-إتباع الأسلوب الشعري في اللغة...وهذا دون ملل أو إقحام فالتعابير كلها جاءت بالأسلوب غنائي مطعم بالفكاهة والسخرية والهزل، وهذا أسلوب شعبي واقعي.

4-اللجوء إلى الكتابة بالفرنسية كأسلوب خطابي مهم عند تقديم الأحداث أو شرحها أو التعليق عليه، وهذا لتوضيح الأفكار والمواقف.

الفصل الثالث

بنيات الخطاب المسرحي العربي المعاصرودلالاتها

1- بنية المقدمة و الاستهلال أو التمهيد

إن لكل عمل أدبي أو فني تمهيدا يعد مقدمة له، ونقلا للجو النفسي للقارئ و المشاهد من الجو الخاص إلى الجو العام للعمل. والعمل المسرحي أحوج الأعمال الفنية لهذا، فليس من المنطقي الدخول مباشرة في عرض أحداث المسرحية و الجمهور يجهل الموضوع تمام الجهل. و مسألة تشويق واستثارة عواطف و مشاعر الجمهور، ليست مسألة هينة، و إنما هي عمل جبار يقوم به المخرج مع السينوغرافي لتحقيق نوع من الدخول النفسي، و تلاؤم الوعي بين الموضوع و الجمهور، وبناء أفق التوقعات لديه، ويتم بنوع من التضام بين الجمهور و المسرحية، ويختلف هذا التشويق من مسرحية إلى أخرى، حسب الموضوع ووقت العرض، و مكان العرض، بل هناك الكثير من العروض المسرحية التي تغير " **الاستهلال**" أو ما يسمى بالعرض "**التمهيدي**" و تكيفه حسب طبيعة الجمهور أو مستواه أو نوعه، أو مكان و زمان عرض المسرحية.

و نظـرا لأهميـة التشـويق في خلـق جـو مـن التفاعـل بـين العـرض و الجمهـور، فإنه هنـاك من ذهـب إلى التفصيل فيه و الاهتمام به، فـدوره لا يقل أهميـة عـن الصـراع، بـل جعلـوه يتشـكل من أربعـة عناصـر متباينـة ومختلفـة في مقدارها: " **الإصغاء بأوسع معانيه و أكثرها إبهاما، وحب الاستطلاع و الترقب و الإحساس بالعطف أو بالنفور** " [1]. فإذا تحققت هذه الرباعية كاملة، استحوذ العـرض على لـب الجمهـور منـذ مطلعـه، فعلى المخـرج أن يعـرف كيـف يلج بـاب حـب الاسـتطلاع لـدى الجمهـور. ويجـب أن يـرتبط العـرض التمهيـدي أو الاسـتهلال مباشـرة بمشـكلة المسـرحية، أو جـوهر الصـراع فيهـا، لإثـارة حـب الاسـتطلاع لـدى الجمهـور، و حتى تسـيير الإثـارة في نسـق العـرض و التطـور الدرامي نفسيهما.

وهو مصطلح ظهر في المسرح اليوناني وكان يشير إلى مشهد البداية في العمل المسرحي قبل دخول الكورس[145]، حيث كانت التراجيديا قديما، تتألف من مقدمة ثم فصل ثم خاتمة وغناء الكورس وكان الاستهلال بمثابة جزءاً مكملا للتراجيديا، وكان يسبق دخل الكورس منذ العصور الوسطى، كانت المقدمة أو الاستهلال يأتي في شكل خطاب مسرحي يشكل خطاب مسرحي يسبق القصيدة الدرامية، وكانت وظيفيته طلب الاستحسان والعفو من الجمهور، وايضا الاشارة الى المحتوى العمل المسرحي، وبعد توقف استخدامه في نهايات القرن19عشر،عاد الاستهلال مرة أخرى ليصبح عنصراً هاماً للمسرح التعبيري

[145] أجري لاجورس، ترجمة ، دريني خشبة (1946)، فن كتابة المسرحية ، القاهرة، نيويورك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.

والابعاد البريختي[146]، وفي أنواع أخرى من التأليف المسرحي المعاصر والاستهلال ايضا قد يشير إلى التمهيد لأي عمل والذي يأتي بدوره في مقدمته[147]. ويتشابه مصطلح الاستهلال أو المطلع مع اللفظ introito والذي يشير الى مقدمة أو استهلال في المسرح الكلاسيكي يشرح موضوع المسرحية أو الطلب سماحة أو تسامح الجمهور.

كما هو الحال بالنسبة لمسرحية "**الدالية**" حيث لجأ المخرج "**جمال مرير**" إلى تغيير " **الاستهلال**"، ففي النص الدرامي "**لعزالدين ميهوبي**". كان الاستهلال بتبادل: **الهايل و الهايم** لمجموعة من الألغاز. فيسأل **الهايل** ويجيب **الهايم**، في حين جُعل الاستهلال في العرض بطريقة أخرى سنتعرض إلى تفصيلها لاحقا. **أو مثل ما نجده عند** المؤلف المصري السيد حافظ مسرحيته "الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب" حيث استهل بذكر احداث مابعد خمسة يونيو 1967،أي العام الذي حدثت في النكسة الفترة الأخيرة من القرن العشرين، الفترة التي تبدأ فيها، الشمس بالاستغراب والظلام يزحف[148]. حيث أنه تحدث عن جزيرة السمان في صحراء رام الله في خطوط المواجهة" السويس والاسماعلية" في داخل الأرض المحتلة حيث أن المسرحية قسمت إلى أربعة مستويات[149].

---

[146] القط عبد القادر(1978)، من فنون الأدب: المسرحية ، بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

[147]رشدي رشاد (1998) في كتابة المسرحية، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[148] السيد حافظ ،المسرح السياسي- الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ص09.

[149]- السيد حافظ، المصدر السابق، ص09.

المستوى الأول:

اليمين : يجلس الرجال المجموعة الأولى (1) بملابس خضراء ذات بقع حمراء وصفراء.

اليسار: نساء المجموعة (2) بملابس بيضاء وصورة الطفل باللون الأحمر.

المستوى الثاني: اليمين: الرجل العجوز(الصياد في جزيرة السمان يقف ومعه شبكته وشجرة بها بعض الأوراق الخضراء بجواره. **اليسار:** توجد امرأة عجوز المرأة التي أضلت الطريق الى الحانة يبدو عليها كبر السن.

المستوى الثالث: اليمين: مجموعة من القوات الخاصة المصرية قد أتموا العملية . **اليسار:** مجموعة من الفدائيين يبدو عليهم أنهم سوف يبدأو في العملية.

المستوى الرابع: اليمين: وجود فراغ. **اليسار:** في الاتجاهين. والمتأمل في المسرحية يجد أنها تستخدم أشياء بسيطة في ديكورها حيث أن مستوياتها تجريدية هرمية وديكورها رمزيا.[150]

وقد اختلف الاستهلال و العرض التمهيدي من مرحلة إلى أخرى عبر مراحل تطور العروض المسرحية، من الإغريق إلى العصر الحاضر " **فقد كان الإغريق يكتفون أحيانا باستهلال مسرحياتهم بمونولوج مسرحي كتلخيص**

[150]- السيد حافظ ابراهيم ، المصدر السابق، ص09.

عابر للحوادث، التي سبقت بداية الفعل الممثل."[151]. فالتمهيد و الاستهلال بهذا الشكل يكشف الخيوط التي سيسير عليها الصراع أو العرض الدرامي. ومن أروع الأمثلة التي وصلتنا عن الإغريق القدامى مناجاة " **أفروديت**" لنفسها في مطلع مسرحية""**هيبوليت**" **ليوربيديس**[152]فقد عملت هذه البداية الشاعرية المؤثرة و الجذابة ،على إدخال و ضم الجمهور إلى الجو العام للمسرحية، و أكبر مشكلة تُواجَه في العرض التمهيدي هي كيف يستطيع المخرج أن يؤثر في الجمهور المتلقي، مع الحفاظ على الأفكار الرئيسة للمسرحية؟. كما قد يبدأ الاستهلال بسؤال محير، أو بحادثة قتل ، أو بظهور شخصية حيوية أو ساحرة أوشبح .وفي مطلع العصر الحديث، نال الاستهلال و العرض المسرحي جهدا كبيرا من النقاد والمؤلفين و المخرجين، فمنهم من بالغ فيه، وجعله أهم حدث في المسرحية، وراح يتصنع و يتكلف فيه، ومنهم من اعتبره جزءا كماليا يكون بوسائل أقل بهرجة و زخرفا، لأن مهمته نقل معلومات بسيطة إلى الجمهور. و هناك من تخلى عنه مثلما نجده عند "**التعبيريين**" حيث اتجهوا إلى: " **إلقاء عبء التأويل على الجمهور، وذلك بوضعه في قلب الموقف وتركه يتصرف فيه كما يشاء**" [153] و هذا في نظرهم لترك هامش من الحرية للتأويل، دون أسلبة العرض أو توجيهه إلى وجهة معينة.

وقد يتم التمهيد أو الاستهلال " **بالإيماء**" أو الإشارة إلى عنصر من عناصر الديكور، ذات الدلالة السيميائية وتسمى هذه العملية "**زرع الظروف**

---

[151]- فردب ميليت، جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، لبنان،1986 ص 408.

[152]المرجع نفسه . ص 400

[153]المرجع السابق . ص401 .

الملائمة للنمو الدرامي"، هذه الظروف التي يلجا إليها المتلقي و المشاهد عندما يحتاج إليها، و التي تصنع الحل المعقول أو المقبول. ويمكن تلخيص أهم الطرق الاستهلالية للعرض المسرحي كما يلي[154]:

أ) إقامة حوار بين الشخصيات المساعدة، على أن يتضمن هذا الحوار بعض سمات وخصائص الشخصيات البطلة.

ب) كما قد يقوم المخرج بمونولوج تمهيدي يلخص فيه الأحداث إجمالا حيث يتصرف المؤلف المخرج فيما يقدمه للجمهور.

ج) قد يلجا المؤلف المخرج إلى إحداث مكالمة تليفونية، على لسان خادم أو خادمة تحادث البطل مثلا.

و مهما تعددت الطرق، واختلفت في العرض التمهيدي (**الاستهلال**)، فان هدفه يبقى واحدا، حيث يقدم فيه المؤلف المخرج نبذة عن موضوعه، الذي يريد تناوله، و حالات شخصياته النفسية، كما يحدد فيه البيئة المكانية و الزمانية ،التي تدور فيها هذه الأحداث الدرامية. وقد اختار المخرج: "**جمال مرير**" لعرض مسرحية الدالية مقدمة استهلالية تمهيدية، متميزة عما ورد في النص المسرحي (**الدالية**) "**لعزالدين ميهوبي**"

– كما قلنا سابقا - وذلك بدخول الجميع بلباس واحد، **برانس زرقاء، قمصان بيضاء، حاملين دفوفا،و طبلا، و" قرقابو**". و لم يكن دخولهم من وراء الستار أو على أحد جانبيه، وإنما من وسط الجمهور، مع دق الدفوف و الطبل، لإثارة الجمهور، وجعله يتجاوب معهم، وتأدية رقصات وصيحات متعالية، تشبه صيحات فرق الأعراس البدوية،وقد دام هذا الاستهلال دقيقتين.

---

[154] عيسى خليل محسن الحسيني.المسرح .ص85

وبعـد الصـعود إلى الخشـبة، و الاسـتعراض قليلا،توضـع الـدفوف و"**قرقابو**"، ويُبقى فقط على الطبل بين يدي "**بشار**"، في حين يصطف البقية على جانبيه ، وفي هده الأثناء تغنى الأغنية الاستهلالية بأنغام ورقصات شاوية .يُعرَّف فيها"**بشار**" الجمهور بمضمون المسرحية وشخصياتها مرحبا به قائلا:

أهلا بكم يا حضار يا أهل الهمة والشان

مرحبا بكم في هذا الدار دار الفن والفنان

مسرح باتنة راهوفرحان بحضوركم هذا العشية

يسمعكم بالأمان وتشاهدوا مسرحية

هذا العرض ياإخوان منسوج من قصة وهمية

كذلك الفكر و المكان وشخصياتو خيالية[155]

[155] عزالدين ميهوبي، الدالية ،ص 1

2- **بنية الزمن** :

جاء في معجم " العين" ل الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت174ه)، في مادة "زَمَنَ"، ما يلي:" الزّمَن: من الزّمان، والزّمَنُ :ذو الزّمانة، والفعل: زَمنَ يَزمَنُ زمَنَاً وزَمانة، والجميع: الزّمنَى في الذّكر والأنثى. وأَزمَن الشّيءُ: طال عليه الزمان"[156].فهذا الكلام يخلو من دلالة لافتة للنظر لمصطلح الزمن لاكتفائه بالإشارة الى الاشتقاقات التي طالت كلمة الزمن، والتي تداولتها العرب في ذلك العهد. وفي" صحاح الجوهري":" الزَمَنُ والزَمانُ: اسمُ لقيلي الوقت وكثيره، ويجمع على أَزمان وأَزْمِنَةِ وأَزْمُنٍ، ولقيته ذات الزُمَيْنِ، تريد بذلك تراخي الوقت، كما قال : لقيته ذات العُوَيْمِ، أي بين الأعوام .الكسائي: عاملته مُزامَنَةً من الزَمَنِ، كما يقال مشاهرةً من الشهر، والزَمانَةُ: آفة في الحيوانات .ورجلُ زَمِنُ، أي مُبْتَلىً بين

[156] - الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تج: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، ج7، دار ومكتبة الهلال، د ط، د ت ، ص375.

الزمانة"[157]. أما ((لسان العرب)) ل ابن منظور (ت711ه)، فقد جاء فيه في مادة "زَمَنَ" أنّ "الزمان اسم لقليل من الوقت أو كثير ...الزمانُ زمانُ الرطب والفاكهة، وزمانُ الحر والبرد، ويكون الزَّمَن شهرين إلى ستة أشهر، والزَّمن يقع على الفصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزْمَنَ الشيءُ: طال عليه الزمان، وأزْمَنَ بالمكان: أقام به زمانا"[158] إذ نعثر في النص على تمييز بين كلمتي: الزمان والزمن، فالأولى عنده ، لا تتحدى بمدة معينة بل تتراوح بين الطول والقصر، أما الأخرى ، أي الزمن، فهي تعبِّر عن مدة محددة تساوي فصلا من فصول السنة.

2. زمن النص: وهو الزمن الّذي يتجسد اوّلا من خلال الكتابة الّتي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب والّتي من خلالها يتجسد

الزمان: إنّه "زمن الكتابة"، وهو ثانيا زمن تلقي النص من لدن القارئ في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمن، وإن كانت تتم من خلالها أيضا (زمن القراءة). إنّنا من خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة نجدنا أمام ما نسميه النص، كما

---

[157] - أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح(تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج5، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط4، 1987، ص213.

[158]- ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، مصر،(مادة زَمَنَ)، ص1867.

يتجسد من خلاله العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدلالي(الزمن الدلالي)[159].

النظام الزماني: ليس من الضروري من وجهة نظر البنائية أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو في مسرحية مع الترتيب الطبيعي لأحداثها، كما جرت بالفعل وهكذا فإن التطابق بين زمن السرد وزمن القصة المسرودة لا تجد لها مثيلا إلا في بعض الحكايات العجيبة القصيرة، زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع، وهكذا يحدث ما يسمى "مفارقة زمن السرد" يرى بعض النقاد البنائيين: "انه عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة فإننا نقول أن الراوي يولد مفارقات سردية".

ويقول جيرار جينيت: "إن المفارقة ما يمكنها أن تعود أيضا الماضي أو المستقبل وتكون قريبة او بعيدة عن لحظة الحاضر أي لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من اجلأن يفسح المكان لتلك المفارقة أن تعطي هي نفسها مدة معينة من القصة تطول او تقصر، وهذه المدة ما نسميه اتساع المفارقة".[160]

الزمن المسرحي:

للمسرح زمنه الخاص كما هو للسينما والرواية وغيرها ، إن المسرح فن يرتكز على محورين أساسيين هما الزمان والمكان ، وبالتالي يقدم زمنه الخاص الذي يميزه

---

[159]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء/ بيروت، ط1،1989،ص46.

[160] حميد الحميداني . بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص75.

عن بقية الفنون والعلوم، إن زمن المسرح زمن متفرد، ومستقل بمعنى أن فهمه يقتضي منا أن نعرف أن المسرح أن له استقلاليته التامة، بمعنى آخر أنه ليس زمن باطن فهو مكتفي بذاته بسبياته ومنطقه الخاص وأول شرط هو في كونه زمن الحاضر .. ذلك أنه لا يلغى الماضي والمستقبل كذلك في زمن النص من أجل انتاج حاضر للعرض. مثال ذلك من مسرحية الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب. الزمان: بعد أحداث خمسة يونيو 1967، الفترة ألخيرة من القرن العشرين ، الفترة التي تبدأ فيها الشمس في الاستغراق والظلام يزحف[161].

الاستذكار: (الاسترجاع).

ويأخذ تسميات عديدة من بينها : الاسترجاع ، التذكر ، اللاحقة ، يعرفه جان ريكاردو بقوله" هو العودة الى ما قبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكي الآن"[162]، كما يعرفه جرار جينيت على أنه :" كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، أي التي بلغها السرد"[163]. أي يترك الراوي مستوى القصة الأول ليعود أيضا بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، و الماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضي بعيد وقريب ومن ذلك نشأ أنواع الاسترجاع المختلفة:

- **استرجاع خارجي:** يعود أيضا ما قبل بداة الرواية.

---

[161]- الحانة الشاحب العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، ص09.

[162]- ينظر جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د ط 1977، ص250.

[163]- جرار جنيت، خطاب الحكاية، ص51.

- **استرجاع داخلي:** يعود أيضا ماضي لاحق لبداية الرواية وقد تأخر تقديمه في النص،

- **استرجاع مزجي:** وهو ما يجمع بين النوعين .

والاسترجاع بأنواعه الثلاثة يمثل جزءا هاما في النص الروائي وله تقنياته الخاصة ومؤشراته المميزة ووظيفته التي تختلف من رواية لرواية .[164]

_ **الاسترجاع الخارجي:** يلجأ اليه الكاتب ليملأ فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث ويكون عادة عندما تظهر شخصية جديدة لنتعرف عليها وعلى ماضيها، وطبيعة علاقتها بالشخصيات الأخرى.[165] مثلما ورد في مسرحية أهل الكهف لتوفيق حكيم، عندما بدأ يمليخا يحكي لمرنوش ومشلنيا. حقيقة تعرفه على الإيمان الحقيقي حيث يقول:

- **مشلينيا:** أولدت مسيحيا أم اعتنقت الدين على كبر؟
- **يمليخا:** بل ولدت مسيحيا...
- **مشلينيا:** مثلي اذن.
- **يمليخا:** نعم ولكن الإيمان الحقيقي، ايمان اليقين والاقتناع لم يضئ كل نفسي إلا من يوم سمعت ذلك الراهب، يتكلم تحت أسوار طرسوس.
- **مشلينيا:** أي راهب.

---

[164] سينرا قاسم . بناء الرواية، (دراسة مقلرنة ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الأسرة ، 2004 ، ص56.

[165] المرجع نفسه، ص58.

– **يمليخا:** كان ذلك منذ خمسة أعوام، إذ بلغت الثلاثين وما كنت بعد أفكر في غير غنمي، وكنت أدين بالمسيحية اسما بحكم الوراثة وحدها لا عن شعور واقتناع حتى كان يوم ذهبت أيضا المدينة طرسوس، في بعض شأني فلمحت خارج اسوارها راهبا يتكلم في جمع صغير، تخفيه عن العين خرائب قديمة واحجار، فاقتربت وطفقت أصغي، وإذا بي كأني انقلبت انسان آخر وكان عيني ترى ما كانت غافلته.[166]

وأيضا عندما بدأ مرنوش يتذكر ما فعل مشلينيا لأجله في زواجه الخفي حيث يقول:

– **مرنوش:** انك لفتى سيء النفس.

– **مشلينيا:** انا؟

– **مرنوش:** نعم إني لست مثلك يسهل محو كل شيء طيب من ذاكرتي إني لا أستطيع أن أنسى يا مشلينيا أنك الوحيد الذي عاونني في زواجي الخفي... ولا زمني في كل الظروف الحرجة التي مر بها تأسيس هذه الأسرة المخبوءة، إني لا أستطيع أن أنسى أنك كنت تفرش معي المنزل، إذ كنا لا نأمن خادمنا ولا عبدا على سرنا. ولا أنسى يوم ولد ابني أنك جعلت تحوك اثوابه الصغيرة وقلاسنه، بيدك قبل نزوله أيضا هذا العالم.[167]

الاسترجاع الداخلي: فيتطلب ترتيب القص في الرواية، وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة، حيث يستلزم تتابع النص، أن يترك الشخصية الأولى تعود

---

[166] توفيق الحكيم. أهل الكهف، دار مصر للطباعة، مصر، 1933، ص58.

[167] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص34.

أيضا الوراء ليصاحبه الشخصية الثانية، ويستخدم الاسترجاع الداخلي أيضا لربط حادثة تسلسلية من الحوادث السابقة الممثلة لها.[168]

مثلما هو الحال في مسرحية أهل الكهف عندما بدأ الثلاثة في الكهف مشلينيا و مرنوش ويمليخا يتذكرون ما حدث لهم وكأنهم في حلم.

– **مرنوش:** ماذا؟

– **مشلينيا:** نعم يا مرنوش، لقد رأيت كان أناسا ذوي منظر غريب دخلوا[169] علينا الكهف واقتادونا أيضا القصر، فإذا نحن نرى هناك كل شيء قد تغير. فالملك ليس الملك دقيانوس، وطرسوس ليست طرسوس.

وأيضا يتضح الاسترجاع الداخلي في المسرحية في هذا المشهد.

– **مشلينيا:** الأمر بسيط طلبت أيضا الخدم والعبيد أن يأتوني بموس أحلق ذقني وشعري فلبوا الأمر...!

– **مرنوش:** ولكن؟

– **مشلينيا:** ولكن طفقوا يتغامزون و يتلازمون وكان بهم رهبة، فصرت بهم ألاطفهم، واستدرجهم وهم فرقون حتى استطعت أخيرا أن أعلم منهم العجب العجاب.[170]

وأيضا يظهر في كلام مرنوش ومشلينيا بعد أن يأس من الحياة.

– **مشلينيا:** لماذا؟

---

[168] سينرا قاسم. بناء الرواية،ص62.

[169] توفيق الحكيم . أهل الكهف ، ص152.

[170] توفيق الحكيم. أهل الكهف ،ص83.

- **مرنوش:** أمس كنت مثلك.
- **مشلينيا:** مرنوش.
- **مرنوش:** لأني كنت أعيش في حياه لها صلة ولها سبب هو القلب، فالقلب لا يخضع لناموس الزمن.[171]

كما يشكل الزمن الاسترجاعي بوضوح في مسرحية: " الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ". في مواضع متعددة : "كانت جزيرة السمان لكل غريب دارو الناس فيها غراب..."[172].

أو في قول جابر: في سنة 48و56و67 كل الحروب كانت تسلية للقوة المالية[173]. أو قول عامر: لقد حكى لنا قاموس الحياة عن قصة العجوز الت نامت في الطريق خمسة وعشرين عاما أو أكثر قليلا أنت صاحبة قصة (عجوز الكهف الذاهبة الى الحانة منذ عام 45)[174].

الاستباق أو (الاستشراف):Prolese هو الحدث قبل وقوعه، فهو توقع وانتظار لما سيقع مستقبلا، تعرف ميساء سليمان على أنه " التطلع الى الأمام أو الإخبار القبلي، يروى السارد فيه مقطعا حكائيا، يتضمن أحداثا لها مؤشرات مستقبلية"[175].

---

[171] المصدر نفسه ، ص110.

[172]- الحانة الشاحبة العين....للسيد حافظ،76.

[173]- المرجع نفسه،ص77.

[174]-المرجع السابق، ص109.

[175]- ميساء سليمان الإبراهيمي ، السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة ، ص203.

ويطلق عليها جنيت تسمية أخرى وهو الاستشراف ، ويرى أنه أقل من المحسن النقيض(الاسترجاع) في تقاليد الحكي الغربي على الرغم من أن الملاحم الكبرى تبتدئ كلها بنوع من الاستباق الزمني، ويبين أن الحكي بضمير المتكلم أحسن من أي حكي آخر، وذلك بسبب طابعه الاستبعادي، المصرح به، والذي يرخص للسارد في تلميحات أيضا المستقبل. لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره، فالاستباق" عملية سردية ، تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا"[176]

و يميز بين نوعين من الاستباقات وهما:

- استباقات خارجية.
- استباقات داخلية.

استباقات خارجية: وهي مجموعة من الحوادث الروائية التي يحيكها السارد بهدف اطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، ووظيفة هذا النوع من الاستباقات زمنية متناهية، ومن مظاهرها العناوين، وابرزها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل.[177]

ويظهر هذا النوع من الاستباق في مسرحية أهل الكهف في المقطع الذي يتنبأ به العراف لملكة برسيكا أنها ستصبح قديسة عندما تكبر:

---

[176]- سمير مرزوقي وشاكر جميل، مدخل الى نظرية القصة، ص80.

[177] مرشد أحمد. البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1، بيروت ، لبنان،2005، ص 267.

– **برسيكا:** ألم يخبرك أحد بقصة العراف الذي جاءوا به ساعة ميلادي لينظر طالعي؟

– **مشلينيا:** (كمن يتذكر)العراف؟؟

– **بريسكا:** لقد تنبأ باني حينما اكبر سأشبه القديسة برسيكا ابنة دقيانوس، ولهذا دعوني باسم بريسكا.[178]

وأيضا في لحظة وداع برسيكا وميشلينيا في الكهف وانهم سيلتقون مجددا في عالم اخر.

– **برسيكا:** نم يا مشلينيا العزيز... لن ينتهي كل شيء.

– **مشلينيا:** أيضا... الملتقى...

– **برسيكا:** نعم أيضا الملتقى...[179]والملاحظ في دلالة الاستباق الخارجي أن الروائي انزاح عن ذكر الزمن مستخدما الأحداث التي توحي به وتدل عليه.

– **الاستباقات الداخلية:** فهي انواع منها الاستباقات التكميلية، و استباقات تكرارية فهي الاستباقات التي تسد مفدما ثغرة لاحقة في الحكي، وهي عبارة عن تطلعات يتكئ السارد عليها لبيان مستقبل الشخصية، دون ان يلجأ أيضا اعادة حكي هذا المحكى التكميلي مرة آخرى.[180]

وهو ما يظهر في مسرحية أهل الكهف في المشهد الذي أراد مرنوش من يمليخا أن يذهب ويطمئن على بيته.

---

[178] توفيق الحكيم. اهل الكهف، ص132.

[179] المصدر نفسه:ص175.

[180] مرشد أحمد. البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، ص271.

- **مرنوش**:(فجأ) ذهب يمليخا الراعي؟

- **مشلينيا**: ماذا تريد منه؟

- **مرنوش** : لو أني وجهته إلى بيتي في طريقه يرى زوجي وولدي وينبئهما بخبري وبقرب أوبتي؟[181]

وأيضا في المسرحية عندما كان الملك يتأهب للذهاب للكهف.

- **برسيكا:** ماذا؟

- **غالياس:** الملك... إنه يتأهب الساعة للخروج في الموكب وقد سأل عنك الملك حتي تخرجي معه... إن هذا مهرجان ديني عام وأنت صاحبة الفكرة في إقامته؟.[182]

وأيضا في نهاية المسرحية عندما ترك غالياس برسيكا في الكهف وقام بتوديعها.

- **غالياس:** كما صدق العراف، إنك قديسة يا مولاتي! نعم انك قديسة بين القديسين، وهذا يعزيني... دقت الطبول... يجب انا اخرج... الوداع يا مولاتي الوداع. لو لم تكليفي بمهمة تهدئة الملك وتعزيته لمت معك منا ومهمة أخرى يا غالياس، إذا علم الناس قصتي وتاريخي فاذكرهم كما أوصيتك.[183]

---

[181] توفيق الحكيم. أهل الكهف ، ص12.

[182] المصدر نفسه ، ص172.

[183] المصدر نفسه، ص192.

كما يتجلى الاستباق في مسرحية " الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب " في مواضع متعددة منها: قربيا ستصل بعثة الغضب الحمراء.[184]أو في قول صبحي: الليلة لو قابلت الأبدية في أرواحهم سأقتلها حتى أمزقها إربًا إرباً.[185]سنضربكم بعد خمس دقائق.[186] أو في تصريح الضابط الياسر:" أمامك المستقبل في نيويورك سنعطيك مرتبا يكفل لك الراحة والهدوء ... ستكون مهندسا إلكترونيا.[187]

تسريع السرد:

الخلاصة: هي تقنية زمنية عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة وتحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد بسبب طابعها الاختزالي، والذي يفرض عيلها المرور سريعا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز و التكثيف

وقد نظر جنيت دائما أيضا الخلاصة كنوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض اجزائها بحيث تتحول من جراء تلخيصها أيضا نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، ولا يمكن تلخيص الأحداث إلا عند وقوعها فعلا.[188]

---

[184]- المرجع نفسه، ص31.

[185]- المرجع نفسه، ص77.

[186]- المرجع السابق،ص101.

[187]- المرجع السابق، ص47.

[188] حسين بحراوي. بنية الشكل الروائي، ص145.

ومن أمثلة التلخيص في مسرحية أهل الكهف يظهر في موقف مرنوش من وفاة ابنه في سن الستين في أحد المعارك دون الحديث عن حياته بالتفصيل.

- **مرنوش:** اسم ولدي.
- **مشلينيا:** ثم ماذا؟
- **مرنوش:** ثم عبارة لم أفهمها...
- **مشلينيا:** قلها...قلها يا مرنوش
- **مرنوش:** مات شهيدا في سن الستين بعد أن جلب النصر لجيوش الروم.[189]

وأيضا يظهر التلخيص في مقال يمليخا لمرنوش ومشلينيا عن القصة التي تشبه ما حدث لهم في الكهف.

- **يمليخا:** كنا نياما.
- **مرنوش:** أهذا كلام عاقل؟.

يمليخا: ولم لا؟ إني سمعت من جدتي ووالدتي وأنا صغير أن راعيا اعتصم بغار من سيل هائل، وكان مؤمنا بالله والمسيح فنام شهرا حت انقطع السبيل فصحا وخرج سالما كما دخل دون أن يشعر بالزمن.[190]

الحذف و الإسقاط: يلعب الحذف أيضا جانب الخلاصة دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع، فهو من حيث التعريف تقنية تقتضي اسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع

[189] توفيق الحكيم. أهل الكهف، ص103.

[190] المصدر نفسه، ص42.

واحداث، وبمصطلحات تود وروف فالأمر يتعلق بالحذف أو الإخفاء، كلما كانت هناك وحدة من زمن القصة لا تقابلها وحدة من زمن الكتابة.[191]

مثلما ورد في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم في هذا المشهد:

- **غالياس:** عجبا القديس مشلينيا هذا!.

- **برسيكا:** نعم هذا الفتى الجميل... خطيب جدتي الغابر ولا يحب سواها في الوجود... أي في وجودها. اذهب الأن أيها المؤدب، وأرقد أني في حاجة أيضا السكون والوحدة.

- **غالياس:**(متذكرا) نعم انهما وجدا وعاشا في عصر واحد. تحت حكم دقيانوس كما ورد في كتاب الراهبين...[192]

وأيضا ورد الحذف في المشهد الذي توفي فيه يمليخا وطلب مرنوش من مشلينيا أن يضع يده في يد يمليخا وهو الذي مات دون أن يعرف الحقيقة.

- **مرنوش:** مشلينيا... ضع يدي اليسرى في يد يمليخا... مات المسكين... ولم يعرف الحقيقة... ومع ذلك هل عرفناها نحن؟[193]

وأيضا في الموقف الذي توفي فيه مرنوش وهو يحلم بموكب الذي سوف يحملهم أيضا حقيقة مجهولة.

- **مرنوش:** إنه... يقترب...

---

[191] حسين بحراوي. بنية الشكل الروائي، ص156.

[192] توفيق الحكيم. أهل الكهف، ص139.

[193] المصدر نفسه، ص158.

- **مشلينيا:** من...؟ ماذا...؟
- **مرنوش:** الموكب...
- **مشلينيا:** أي موكب...؟
- **مرنوش:** الذي سيحملنا أيضا... أيضا حيث يجب أن نكون.[194]

تعطيل السرد:

الوقفة الوصفية: تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، أي في تعطيل زمنية السرد، ويمكن التمييز بين البداية بين نوعين من الوقفات، الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفا أمام شيء عرض يتوقف مع توقف تأملي للبطل نفسه وبين الوقفة الوصفية والوقفة الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه أيضا حد ما محطات استراحة.[195] ويمكن تسميتها بالاستراحة ، وهي زمن الكتابة أو زمن الحاضر النصي، الذي يتوقف فيه السارد فاسحا المجال للوصف والتقرير والإنشاء، وقد عرفها حميد الحمداني بقوله:" توقفات معينة يحدثها الاوي بسبب لجوئه الى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها"[196]. فالوقفة إذن تقنية من تقنيات تعطيل السرد الى جانب المشهد، فهي تقنية مهمة في إدارة الأحداث ، وترابطها.

وتظهر الوقفة الوصفية في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم في آخر الفصل الأول:" لا تمضي لحظة حتى يشع في داخل الكهف ضوء ثم يشتد

---

[194] توفيق الحكيم .أهل الكهف، ص151.

[195] حسين البحراوي. بنية الرواية، ص175.

[196]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص76.

اللغط ، ويدخل الناس هاجمين، وفي أيديهم مشاعل، ولكن... ما يكاد أول الداخلين يتبين على الضوء الشاعل منظر ثلاثة حتى يمتلئ رعبا ويتقهقر وخلفه بقية الناس في هلع وقد اضطرب نظامهم وهم يصيحون صيحات مكتومة. ويخرج الجميع في غير انتظام تاركين بعض مشاعلهم ويخلو المكان للثلاثة وكلبهم، والضوء منتشر، ولكنهم ساهون جامدون كالتماثيل، كأنما أرعبتهم أنفسهم هذه الكلمات: أشباح وموتى".[197]

وتظهر أيضا الوقفة الوصفية في المشهد الذي يبين الثلاثة وكلبهم ممدودون على الأرض" الكهف بالرقيم يمليخا ومرنوش ومشلينيا ممدودون على أرض المكان كالموتى أو المحتضرين والكلب قطمير قابع".[198] أما في مسرحية " الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب " فتتجلى الوقفة الوصفية في وصف المنظر لذي تتجلى فيه أربعة مستويات، المستويان الأوليان في داخل الصالة: المستوى الأول في اليمين المجموعة الأولى يجلس الرجال بملابسهم الخضراء ذات البقع الصفراء والحمراء عند بدء العرض يقفون .... في اليسار مجموعة الثانية ، تجلس النساء بملابسهن البيضاء وصورة الطفل باللون الأحمر (في المستوى الثاني وهو في داخل الصالة أيضا) في اليمين الرجل العجوز يقف ومعه شبكة وشجرة بها بعض الأوراق الخضراء بجواره.... في اليسار على نفس المستوى توجد امرأة في مناطق بها رمال وصخور وقد ظلت الطريق ويبدو عليها كبر السن ، وبجوارها شجرة صلعاء ....(في المستوى الثالث على المسرح) في اليمن يوجد مجموعة من القوات الخاصة المصرية قد أتموا عملية العبور، في

---

[197] توفيق الحكيم. اهل الكهف، ص46.

[198] المصدر نفسه ، ص149.

اليسار يوجد مجموعة من الفدائيين الفلسطينيين يبدو أن في العملية ... على المستوى الرابع فراغ..."[199] .

أو في قول العجوز: ".... ولعاني قد جف كفاف الحق..."[200]. أو في حوار ليلي: مدائن الخوف في عيونهم يا أصدقاء أغنية الحق أشعة ماتت في الجليد....مدينتي مثقوبة ، اليد .... لولبية الرأس...."[201]

3- بنية المكان/الفضاء/ الحيز

أ- <u>بنية المكان:</u>

ورد في كتاب" تاج العروس في جواهر القاموس" لمحمد مرتضى الزبيري أن المكان هو الحاوي للشيء وعند بعض المتكلمين انه عرض أنه اجتماع جسمين حاوي ومحوي وذلك كون الجسم الحاوي محيط بالمحوي فالمكان عنهم المناسبة بين هذين الجسمين[202]. وتتكرر الفكرة ذاتها عند ابن سينا في قوله عن المكان" حد المكان هو السطح الباطن في الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر في الجسم الحاوي المحوي ويقول سيف الدين الآمدي (551-631هـ)في كتاب" المبين في شرح الألفاظ الحكماء والمتكلمين" ،وأما المكان: فعبارة عن السطح الباطن في الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر في الجرم المحوي، كالسطح الباطن في الكون

---

[199]- المرجع السابق، ص09.

[200]- المرجع نفسه،ص10.

[201]- المرجع نفسه، ص40.

[202]- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من الجواهر القاموس، المجلد9، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص348.

المماس للسطح الظاهر من الماء الموضوع فيه[203]. غير ان المكان المعني الجمالي أوسع مما تحصره التعريفات اللغوية بوصفه التماس سطح الحاوي والمحوي .ويقترح الجرجاني في كتاب التعريفات ثلاثة أصناف هي: المكان المبهم والمكان المعني والمكان المحصور.

- **أولا: المكان المبهم** : فله اسم نسميه به، لأمر لا يتعلق بمسماه نحو الخلف الأمام فإن تسميته ذلك المكان بالخلف أو الأمام، وإنما جاءت لكونه خلف شيء او معلم ما، وهو غير داخل مسماه، فالإبهام هنا يأتي لكون هذه التسمية لا تحمل معناها في ذاتها أوفي وظيفتها وتبقى دوما متعدية لمعلم تستمد منه دقة معناها نحو قولك خلف الحائط، وأمام الشجرة وهكذا ...فالحائط والشجرة معلمان يتعان المكان بدقة ووضوح.

- **ثانيا المكان المعني**: فهو مكان له أسم سمي به، بسبب أمر داخل في مسماه فالتعين هنا إذن يأتي من الكلمة نفسها، مستقلة بمعناها و دون الحاجة[204] الى الكلام آخر يفسرها.

- **ثالثا: المكان المحصور**: الذي يعني السطح الباطن في الجسم الحاوي وهو كل ما تدل عليه تسميته المكان الواقع داخل حاجز أو جسم أو حيز حاو يحصره في داخله[205].

---

[203]- الكندي الحدود والرسوم ، تج: عبد الأمير الأحسم ضمن كتابه المصطلح الفلسفي عند العرب ، مكتبة الفكر العربي، ص1952.

[204]- عبد القهار الجرجاني، كتاب التعريفات، ط1، دار الكتاب ، القدس ، بيروت، 1985، ص203.

والمكان بعامة هو الموضع الذي يفترض أن أحداث المسرحية تقع فيه. أما التعريف الإجرائي للمكان : "فهو المكان هو الحيز الدي تشغله كل الأشياء الموجودة في داخل العرض ويعتبر الموضع الطبيعي والمبني على اساس احتياج متطلبات الأشياء الموجودة[206].

والمكان في النص المسرحي هو مكان ذهب ولكن هذه الأمكنة بطبيعة الحال هي أمكنة توحي بذلك الطابع الجغرافي والهندسي بأبعاد فمكان الحدث أو الواقعة ليس هو المكان المنشود في النص المسرحي لكنه يوحي بطبيعة الحال عن تلك العلاقة بين الحدث والمكان وعليه يأخذ المكان في النص المسرحي ذلك الطابع المالي الموظف ضمن سياق الحدث[207].

ويعد المكان الأساس المكون من حيثيات الخطاب المسرحي سواء أكان هذا الخطاب نصاً مسرحياً أو عرضاً مسرحياً، فإن دراسة المكان تتطلب قدرة معرفية من قبل القارئ أو المشاهدة لمعرفة حال ومدلول الإشارة التي ترسلها مكونات المكان المسرحي ونقصد بالدال او المدلول أي (الدال هو صورة سمعية أو بصرية والمدلول هو كل ما وجد في داخل المكان يرحل الى فكرة معينة، مثل وجود أسوار في قلعة أي مكان يعني داخل باحة القلعة أو مكان تاريخي، ويمكننا إيجاد أكثر من دال حتى نستخرج مدلول واحد يخدم المكان، لهذا فإن المكان أصبح حقل معرفي

- بوطولة أمينة، جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري، الزواوي فتيحة،2016جاعة وهران ، ص16-18. [205]

[206]- سمير عبد المنعم محمد القاسمي ، دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية (دراسة للعروض المقدمة لكلية الفنون الجميلة) ،جامعة بابل، ص293.

-عقيل جعفر الوائلي، عبد الأمير عباس ، البناء السردي في نصوص (عبد الحسن ماهود) المسرحية [207]

هام يهدف غلى تحليل كافة هذه الإشارات التي بالتالي ترسل غلى الملتقى وعليه فإن المكان المسرحي يستعين بكافة الفنون والعلوم الأخرى مثل الفنون التشكيلية و العلوم المعرفية وغير ذلك من أجل تكوين دلالات مكانية جمالية [208].

كما أنه الظاهرة الطبيعية الأكثر ثقلا وتنوعا في التأثير كونه الحاوي للظاهرة وحدودها الجغرافية والبيئية الثقافية نجد في المقابل المكان في الظاهرة المحاكية يتمتع بالثراء الدلالي والذي يتم تصميمه طبقا لتصميم حدوده المأثرة في باقي أبعاد الظاهرة المحاكية (الفعل والفاعل والزمان المكان) إذ يكون غنيا بالدوال التي تشير غلى مدلولات تدل على علقة المكان بالفعل والفاعل وزمانها فضاء ماديا وفضاء معنويا يحوي ظاهرة المحاكاة[209].

إذا فالمكان لا يوجد في معزل عن باقي عناصر الخطاب المسرحي؟، وإنما يدخل في علاقات متعددة من المكونات الحكائية الأخرى، كالشخصيات والأحداث... الخ، حيث يرى **بالزاك**:

" أن المكان عنصرا حكائيا بالمعنى الحقيقي للكلمة، فقد أصبح الفضاء الروائي مكوننا أساسيا في الآلة الكحائية". فالمكان في الرواية ليس مكان معتاد، كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي ومهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث: بل إن **شارل غريفل** يدفع بهذا التحليل أيضا مداه الأقصى حيث يعلن الفضاء الروائي هو الذي يكتب القصة حتى قبل أن تسطرها يد المؤلف:" إن المكان في الرواية خديم

---

[208]-سمير عبد المنعم محمد القاسمي ،المرجع السابق، ص30.

[209]- سمير عبد المنعم محمد القاسمي ،المرجع السابق ، ص.219

الدراما، فالإشارة أيضا المكان تدل على أنه جرى أو ستجري به شيء ما فبمجرد الإشارة أيضا المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث". وأثناء تشكيل الراوي للفضاء المكاني الذي ستجري فيه الأحداث سيعمل على أن يكون بناؤه منسجما مع مزاج وطبائع الشخصيات، وأن يكون هناك تأثر متبادل بين الشخصيات، والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها.[210]

إن الأمكنة بالإضافة أيضا إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها، وهي أيضا تخضع أيضا مقياس آخر من حيث الضيق والاتساع أو الانفتاح والانغلاق.[211]

- **أماكن مغلقة:** وهي تللك الأماكن المحدودة التي تحدد للفرد المجلات التي يتحرك فيها، وقد كان أغلب استعمال للأماكن المغلقة في نص توفيق الحكيم هو الكهف والقصر.

الكهف: الكهف بالرقيم ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف طيف رجلين قاعدين القرفصاء، وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد.[212]

وهو كهف مظلم لا تدخله الشمس ولا مطر، وكانه تحت الأرض.

- **يمليخا:** أنتما في الظلام تنتظران الفجر والشمس في كبد السماء.

---

[210] حسين البحراوي. بنية الشكل الروائي، ص30.

[211] حميد حميداني . بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، ص72.

[212] توفيق الحكيم.أهل الكهف، ص13.

– **مشلينيا:** أين هذا؟

– **يمليخا:** خارج الكهف! لقد عثرت بالباب، فاذا هو دوننا ولا نعرف ولكن شيء عجيب... إن الحرارة والضوء لا يدخلان إلينا كأنما الشمس تميل عنه في ذهابها وايابها.[213]

– **القصر:** وهو مكان مغلق، وقد ورد ذكره في نص توفيق الحكيم في الفصل الثاني والثالث، وهو قصر كبير له بهو الأعمدة الذي توفيت فيه الملكة برسيكا.

– **الأميرة :** إنها ماتت في البهو يا غالياس.

– **غالياس:** نعم لقد ماتت تحب العزلة دائما في هذا البهو ولما احتضرت في حجرتها طلبت النفس الأخيرة أن تحمل لتموت في بهو الأعمدة؟![214]

أماكن مفتوحة: وتتمثل في الأماكن العامة التي يختلط فيها البشر فيما بينهم رغم اختلافهم فيجد الفرد نفسه حرا في أفعاله والتعبير عن أفكاره، غير مقيد بمكان معين، وعندما نتفحص النص الدرامي لتوفيق الحكيم نجد هذا النوع من الأماكن قليلة، فنجد يمليخا يصف الطريق أيضا السوق وهو ذاهب لشراء الطعام لمشلينيا ومرنوش يقول:

– **يمليخا:** ما عدت أسير خطوتين حتى رأيت أمامي فارسا يلبس لباسا غريبا وكأنه صياد فأبرزت له ، مما معي من النقود عارضا عليه شراء بعض صيده.[215]

---

[213] توفيق الحكيم. أهل الكهف ، ص39.

[214] المصدر نفسه ، ص52.

[215] المصدر نفسه، ص40.

بالضافة أيضا مدينة طرسوس التي كان يعيش فيها كل من مرنوش ويمليخا ومشلينيا، حيث يقول مرنوش:

– **مرنوش:** لقد صرنا نتخبط طوال اليوم في المدينة، نسأل ونبحث واليأس والرجاء يقطعان قلبي والناس من حولي لا تفهم ما أريد، ولا أسمع منهم إلا صياحا، ثم أهي طرسوس؟ مستحيل أن تكون طرسوس! نعم يا مشلينا انا بعيدون عن هذه المدينة [216]وسكانها بمقدار ثلاثمائة عام".

بالإضافة أيضا الإشارة أيضا ساحة المصارعة أو السباع، التي كانت تقام في عهد دقيانوس.

– **يمليخا:** بمدينة طرسوس في ساحة المصارعة والسباع كنتما تحوطان الملك في شرفته والأنظار ترمقكم.[217]

بالإضافة إلى الإشارة في نص توفيق الحكيم إلى المذبحة التي كانت تقام في عهد دقيانوس ويقتلون فيها المسيحين.

– **مشلينيا:** نعم يا مرنوش، لكن ها انت ذا تراني لا أقوى على البعد يوما واحد.

– **مرنوش:** مشلينيا احذر نفسك ولنا! المذبحة لا تزال قائمة في المدينة ولن أحتمل نزقك بعد اليوم.

ب- <u>بنية الفضاء:</u>

[216] توفيق الحكيم .أهل الكهف، ص106.

[217] المصدر نفسه، ص16.

لغة: تحمل كلمة فضاء Espace من المعاني ما يجعلها تلتبس على الأذهان فهي تعني الحيز والفراغ والمدى والمساحة[218]، وتعني أيضا كل ما يوجد تحت السماء وفوق الغلاف الجوي للأرض أو تحت السماء بصفة عامة فهي كلمة تتصل دائما في الأذهان بالفراغ. وكلمة " الفضاء" التي ترد كمرادف أو كمصطلح بديل للمكان المسرحي فهي في اللغة العربية تعني الاتساع و الانتهاء، كما يشرح لنا محمد مرتضى الزبيدي في كتابه " "تاج العروس" ويفضي كل شيء أو يعبر فضاء وكذا في النهاية . والإفضاء في الحقيقة الانتهاء من فض المكان ، يفضو إذا اتسع ، والمفضي المتسع وأفضى بهم ، بلغ بهم مكانا واسعا وترك الأمر فضا اي غير محكم ويقولون لا يفض الله فاك... أي أنه يجعله فضاء واسعاً خاليا[219]. كما يرد المعنى ذاته في كتاب " العين " للفراهيدي (100-175)، الفضاء المكان الواسع ويؤيد ذلك في معجم الرائد الفضاء مصدر فضاء ما تسع في الارض الخالي من الأرض[220]. وفي معجم لسان العرب في مادة فضاء أنه" الأرض البوار، الشاسعة، والفارغ أو ما اتسع في الأرض"[221]. كما نجد أن بطرس البستاني في قاموسه" محيط المحيط" حتى تعريفه للفضاء عن معجم لسان العرب، بل وكأننا به اقتبس منه على الرغم من أنه لا يحيل للقارئ عليه إذ يقول" الفضاء الساحة وما تسع من الأرض... ومكان فضاء أي واسع[222] . ولقد اعتاد العرب على تسمية الكون الخارجي

---

[218] - جروان الكنز- فرنسي- عربي-ار السابق، باريس، د.ت، ص325.

[219] - محمد مرتضى الزبيدي، المرجع السابق ، ص ص348 -349

[220] - أبي عبد الرحمان أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تج: مهدي المخزومي ، إبراهيم السامرائي ،دار الرشد للنشر، بغداد، ج7 ،1981، ص63.

[221] - ابن منظور ، لسان العرب، دار صامد ،د.ت، ج15، ص157.

[222]- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنا، ناشرون ، بيروت، 1998، ص695.

بالفضاء أي ما يحوي بين الكواكب والنجوم ومن كل هذا نرى أن الفضاء لغويا هو ليس المكان ذاته ، بل هنو صفة الاتساع أو الخلو[223].

ولقد وردت كلمة الفضاء المسرحي في عدد وافر من الدراسات كترجمة لكلمة Space بالإنجليزية ترد أيضا بمعاني مختلفة وفقا للسياق الذي ترد فيه وكما يذكر " ميز البعلبكي" في قاموس المورد فإنها يمنك أن تعني" مدي، سعة، خير، مكان، فسحة، الفضاء" أي المنطقة (خارج) الواقعة خارج جو الأرض، أو خارج النظام الشمسي– فراغ- أو بياض بين الكلمات أو السطور[224]. وتبقى مسألة المكان والفضاء مفتوحة على السؤال الذي يحيل إلى المعرفة حقيقية الميدانية ، ذلك أن تسمية الفضاء أو المكان مسرحيا كان أو دراميا أو غير ذلك من النعوت والفات التي يمكننا إلحاقها به، تبقى عالقة وذلك بسب انصراف النقاد والباحثين في الاهتمام والتركيز على عناصر اخرى، ومن خلال الاحتكام للتفسير اللغوي، قد بفرض علينا تجنب إستخدام (فضاء) لأنها صفة المكان نفسه، ويمكن وضع حدود بين الفضاء المسرحي والمكان المسرحي ولكي نعرف بين الإثنين يجب أولا الفضاء المسرحي، بكون أحد العناصر المهمة في تكوين رؤية المخرج، إذ يسهم في بيان الرؤية عبر تحولات المستمرة التي يخضع لها الفضاء على مستوى الدلالة وعلة مستوى الشكل الدلالي. وللتوضيح أكثر، فإن مفهوم المكان والفضاء في الفن المسرحي لهما ارتباط وثيق وشبه طبي، فالعمل المسرحي يتميز بخاصية وهي إزدواجية الخطاب، إذ الأول يكتب مبينا على لغة واحدة، وهي اللغة واللسان ويسمى هذا النوع خطابا دراميا، نظراً لحاجته الملحة إلى الأداء، وانطلاقا

---

[223]- أبي عبد الرحمان الفرهيدي، المرجع السابق، ص63.

[224]- منير البلعبكي، قاموس المورد، دار العلم للملايين ، 1977، ص182.

من المفهوم الأرسطي اليوناني للفعل الدرامي، الذي يعني بالفعل المؤدي وخاصية الأداء هذه هي التي تضفي عليه صفة المسرحية، فيصير بذلك خطابا مسرحيا ، ولقد تعامل النقد الأدبي طيلة عقود من الزمن مع النص الدرامي بوصفه نصاً أدبيا محصنا لا يختلف عن القصيدة الشعرية أو القصة أو الرواية في شيء وهو الأمر الذي حرم النقد المسرحي من كثير من التقدم والازدهار مقارنة بالنقد الفني، على غرار الفنون التشكيلية التي شقت لنفسها مخارج متوع وتأثرت وأثرت في عدة ميادين في الفن والأدب والهندسة المعماري.

وعلى الرغم من أن النص الدرامي متعدد بالأصوات ويحوي كثيراً من المداخل الشعرية والنثرية (القصصية والروائية) إلا ان هذه الأصوات المختلفة وهذه المداخل نفسها هي التي تعني شعريته وتجعل النقد ومختلف الدراسات التي تقام عليه، أكثر غنى واشد تعقيدا في الآن نفسه نظراً لارتباطها بوسائل نقدية مختلفة، ومتنوعة تنوع الفنون المساهمة في تركيبه[225]. ولابد من الاشارة الى امر لا سبيل لا نكاره أو تجاهله وهو علاقة المكان بالزمن، فلا مكان بدون زمان والشعور بفاعلية المكان وهي بالشعور بفاعلية الزمان ومهما اختلف أو تقاطعا فهما يشكلان مع باقي المكونات الأخرى بنية النص التي تظهر رؤية الكاتب عالمه وهذا النص يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة، وأبعاده المتميزة، ونظرا لهذه العلاقة الوطيدة التي تربط الزمن بالمكان، استعير مصطلح " الزمكانية " المستخدم في العلوم الطبيعية، وادخل إلى مجال الأدب وكان مفهوم " الزمكانية"(الزمن والمكان) دورا كبيرا في تطوير المكان وقد أطلق عليه باختين في

[225]- بوطولة أمينة، المرجع السابق، ص24.

كتابه" أشكال الزمن والمكان في الرواية " ويقود هذا التطور في المفهوم إلى صعوبة الفصل بين الزمن والمكان في شكل العمل الفني كما أوضح باختين.

أنواع الفضاء في الخطاب المسرحي :

تتخذ الأماكن داخل النص المسرحي أنواعا منها:

الفضاءات المغلقة: وهي الأمكنة التي يستطيع كاتب نص مسرحي الإحاطة بها كالأيام اليومية الحياتية والواقعية.

الفضاءات المفتوحة: فتتكون من النوع "اليوتوبية"*[226] وهي أمكنة مفتوحة وفي هذا العمل الأدبي المسرحي الذي بين ايدينا نلاحظ استهلال الكاتب السيد حافظ بسرد يستهل المكونات الرئيسية لهذا العمل من وصف للشخصيات والتعرف بها وذكر للزمان والمكان وللسرد الاستهلاكي دور كبير في إعطاء ملامح تتلقفه الأذهان، ذهن المتلقي وتعمل على بنائه ذهنيا قبل رؤيته واقعيا، يقول السيد حافظ: (في جزيرة السمان- في صحراء رام الله – في خطوط المواجهة " السويس والاسماعلية – في داخل الراضي المحتلة –في بقاع أخرى من المجتمع)، ولا يكتفي بهذا فقط بل يضيف موضحا المشهد في العمل المسرحي ويقول: (المستوى الأول: في اليمنى المجموعة 1 يجلس الرجال بملابسهم الخضراء ....وفي اليسار ، مجموع 2...(في المستوى الثالث وهو في دخال الصالة أيضا)[227]...،حيث يتم التعرف على العرض المسرحي ومكانه، عندما يعطيه مفاتيح أولية ينطلق منها

*اليوتوبيا" هي المدينة الفاضلة ذات سمة لا تملكها المدن الطبيعية، ومن الخطط الأخرى جمهورية أفلاطون ونيو أتلانتيس وبيكون عام 1626م، وكومنولت اوشين، عام 1956.

[227]- السيد حافظ ، المصدر السابق، ص09.

هذا المكان المقصود والذي تدور فيه أحداث المسرحية ولنص مسرحي يسرد له لاحقا ولا يكون ذلك إلا عن طريق ذكر الأمكنة أو المكان بنوعية المفتوحة ونجد هنا الصحراء والمغلقة مثل: الصالة المذكورة في المثال السابق الذكر، ووضع التسميات الحقيقية لهذه الأماكن.

- **الفضاء الدرامي:** وهو الفضاء الذي يتحدث عنه النص " الفضاء المحسوس"، الذي يصنع القارئ أو المتلقي عن طريق الخيال.

- **الفضاء الركحي أو فضاء الخشبة:** وهو الفضاء الحقيقي للخشبة أي اين يدور الممثلون حول أنفسهم محددين بحصر المعنى في فضاء اللعب المسرحي وما يحدث أو يدور وسط الجمهور.

- **الفضاء الداخلي**: أنه الفضاء المسرحي بما هو كمحاولة لتقديم اسهام (تصور تخيلي خارق من حلم وهلوسة رؤية كاتب مسرحي أو شخصية أخرى).

ويعرف المعجم المسرحي للباحثين (ماري إلياس وحنان قصاب حسن) الفضاء المسرحي بأنه تعبير يستخدم للدلالة على أي موضع يقدم فيمه عرض مسرحي lieu théatral بعلاقته بمكان أوسع هو المدينة أو القرية أو ....، أما الفضاء الدرامي Espace daramatique، هو العالم الذي يرسمه نص المسرحية من خلال الحكاية التي يرويها وهذا الفضاء هو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة الذي يشكل البنية العميقة للنص ويتجلى بشكل مافي البنية الظاهرية عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع حسب رأي " يوري "لوتمان" و" آن آبريسفيلد" وهو ليس مكونا مسرحيا بحتا ووجوده لا يقتصر على النص المسرحي وإنما نجده في الشعر والرواية ولكن في شكل الفضاء في الأدب المقروء، ويأخذ

بعده المكاني من خلال عملية التخيل، أما الفضاء الدرامي في العرض المسرحي، يأخذ بعداً ملموسا من خلال عناصر مرئية (ديكور، مناظر مثلا، مسموعة ، الموسيقى ، والأصوات[228])

- **الفضاء الدرامي** : يعرف قاموس المسرح الفرنسي للباحث" باتريس بافيس" ، أن الفضاء الدرامي هو ذلك الذي يتحدث عنه النص، وهو الفضاء المجرد ، فضاء مجرد بشدة القارئ عبر الخيال غير أن هذا النوع من الفضاء الخيالي ليقتصر على النص المسرحي فقط بل يشترك في المسرح وباقي الأجناس الأدبية الأخر: القصة الروائي، القصيدة "،ويصادف أن يسمى مكاناً ايضاً، ذلك أن فنون الأدب تلك لا تعز الى خاصية التشخيص المادي، كما هو الحال في المسرح.[229]

ونجد السيد حافظ في عمله الأدبي هذا الذي بين أيدينا ، استعان بجميع الفضاءات المسرحي، ويظهر لك جليا من خلال ما لوحظ من عبارات وأسامي وأوصاف لتوضيح ماهية المكان وتقديم صورة شاملة عن المكان المقصود للقارئ الذي يتخيل بدوره المكان فلا يكون منه إلاّ أن يتعرف على الحيثيات ، حيثيات هذا العمل المسرحي ، وأحداثها وشخوصها ، فيضع للقارئ في الصورة الصحيحة التي يقصدها ، ويفعل ذلك بقوله" في صحراء رام الله، في خطوط المواجهة ، السويس الاسماعلية، داخل الأراضي المحتلة في بقاع أخرى"[230].

---

[228]- أمينة بوطوبة، المرجع السابق، ص29.

[229]- المرجع نفسه، ص26.

[230]- السيد حافظ، المصدر السابق ، ص09.

ولا يكتفي السيد حافظ بهذا فقط و إنما يتعدى ذلك الى التطرق لحيثيات المسرحية، ومكانها وخشبتها ، وأحوالها والمسرحية على أرض الميدان، وكأنه به يقوم بإخراجها (مخرج) فيقول: المنظر: (هناك أربع مستويات المستويان الأوليان في داخل الصالة في اليمين المجموعة"1" :.... في اليسار المجموعة"2".....،على المستوى الرابع فراغ : يلاحظ أن المستويات تدريجية هرمية : الديكور رمزي ، تجريدي، يستخدم أشياء بسيطة في هذا المسرحية)[231]. ويلهم السيد حافظ القارئ باستعمال مصطلحات تجعله يقوم بتصور تخيلي خارق من حلم وهلوسة، ويظهر ذلك جليا في قوله على لسان المجموعة الاثنية" يحكى أن في بلاد الرمال في بلاد النهر العذب والصخور أن أصبح الدم بحوراً...[232]). كل هذه الفضاءات متصل بعضها ببعض ،خادمة لبعضها تعطي الصورة الصحيحة للمكان الذي تجري فيه حيثيات المسرحية التي وضعها بين أيدينا.

ج-الحـــــــيز:

من الألفاظ المرادفة أو المتعلقة بلفظ " المكان" التي حظيت باهتمام دراسي المكان في الأدب وهو في اللغة العربية من التحور" التمكث والحوز في الأرض أن يتخذها رجل ويبين حدودها فيستحقها، فلا يكون لأحد حق معه وبهذا فإن مصطلح الحيز مقتصر على ما تحد له حدود مميزة"، وهناك راي أخر يقول" يعد الحيز المكان هو مأخوذ من الحوز، أي الجمع وبهذا أيضا يشير الحيز الى المكان المحدد لا المكان المطلق، وأن كان يصعب تحديد ابعاده بالنسبة للإنسان في حين خص " ديكارت" الحيز بالسطح الخارجي للجسم على خلاف الامتداد الذي

---

[231]- المصدر نفسه، ص09.

[232]- المصدر نفسه،ص10.

يمثل السطح الخارجي"[233] . ويرى ايضا الباحث "كريم رشدي" الذي حاول فك الاشتباك الاصطلاحي بين المكان والحيز، أن الحيز يشير الى صلة بين الأجسام داخل المكان وهو الفراغ ذو ثلاثة أبعاد ليس كالمكان الممثل لسطح ذي بعدين.[234]

4- بنية الحدث المسرحي:

1- الحدث: نعني بالحدث التركيب أو الانشاء الذي يظهر في التكوين الفني الدرامي في هيئة تصرفات أو سلسلة من التصرفات تقوم بها الشخصيات المسرحية أو ممثلوا الأدوار في المسرح. يختلف دور الحدث أو الأحداث في كل فن عن آخر ويتواجد عادة في المسرحية حيث يبني عليه صاحب التكوين الفني الانشاء الأدبي لمصنفه، يعقده ويحلله بتسلسل الحدث الذي يشترك كذلك في رسم شخصية الدور. هناك حدث رئيسي وأحداث فرعية مجاورة (مساعدة) ويثري الحدث الرئيسي ومعه بقية الحداث الفرعية من المفهوم الدرامي وتقدم جميع الأحداث المسرحية النور والظلام، ونحدد الجوانب الهامة وغير الهامة فيها. ينشط الحدث في إظهار الكثير عن كل غفن من الفنون، فهو في الملحمة شخصية روائية، وفي القصة تصبح الرؤية أكثر تحديداً واعظم تعقيداً واوسع حرية في الزمان والمكان والحدث في الدراما يحلل ويجزئ المواقف، يركز على

---

[233]- فاديا رضا العويشي، جماليات المكان في شعر ذي الرمة، رسالة ماجيستر في الأدب، سميرة أيوب، 2010، ص ص31-32.

[234]- أمينة بوطوبة، المرجع السابق، ص26.

الصراع ويختار من بين الأنواع الأدبية ما يروق له مرتبط بالتاريخ أو بالنظريات الدرامية كيف يهوى.[235]

2- **بداية الأحداث**: تصنع البداية الساس الذي يقوم عليه الحدث في المسرحية فهي تحدد زمان ومكان الأحداث، كما تقدم الشخصيات على الأول الرئيسية منها، وتخلق الحالة الشعورية أو الجو النفسي الذي يسود المسرحية ، كما تحدد المنطق الخاص الذي يربط بين الاحداث والبداية في المسرحية تضمن ما يسمى بالعرض أو تقديم الخلفية الضرورية من المعلومات اللازمة لتطور الحدث كالأحداث الي وقعت في الماضي، فليس من الضروري أن يكتمل العرض في البداية . ويمكن القول أن البداية لا يمكن أن يسبقها شيء آخر وتتطلب في نفس الوقت أن يلحقها شيء آخر فالبداية يجب أن تكون محكمة وجيدة لأنها من الأساس الذي تقوم عليه المسرحية، فمن لا يستطيع أن يبدأ لا يستطيع أن ينتهي.[236]

تطور الحوادث:

لأي عمل مسرحي أحداث تسير بانتظام وتسلسل في خط صاعد إلى الذروة ثم الى خط نازل ثم إلى الحل، فالحدث يبنى بترتيب تصاعدي بحيث يتصاعد اهتمام المتلقي وبتطور الأحداث، يفرض جوانب مختلفة ومتعددة الشخصيات، وهكذا فالحدث ينمو ويتطور من خلال تتابع الأحداث وتسلسله،

---

[235]- د. كمال الدين عبد، اعلام ومصطلحات المسرح الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 165ص2007،1.

[236]- سمير سرحان ، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع ، ط1، 1420ه/2000م، ص54.

فالمسرحية تظل ناقصة حتى يكتمل الحدث ويصل نهايته، لأن الحدث له بداية ووسط و نهاية[237].

إن الحدث لا يكفي وحده لبناء النص المسرحي دون تواجد العناصر المسرحية الأخرى من الشخصيات وصراع ولغة و حوار وزمان ومكان لأن أساس البناء الدرامي للأحداث المسرحية يفرض وجود التفاعل المستمر بين تلك العناصر على نحو متكامل لأن غاية الكاتب المسرحي ليست في استخدام هذه العناصر لذاتها في خلق عمل مسرحي متكامل من الاتصال والانسجام فليس في الحياة أحداث مجردة عن الشخصيات، ولا شخصيات قائمة بذاتها دون أن تقع منها اقوال وأفعال تحقق لها وجودها الانساني، فالعمل الأدبي هو كيان متكامل الجوانب، لا يمكن فصل عناصره عن بعضها البعض وفي اكتمال البناء تكتمل معه كافة العناصر.

علاقة الحدث بالشخصية:

هي الاداة المحركة للعمل المسرحي في حملة الصفات الجسمية والعقلية والنفسية والاجتماعية والخلقية التي تميز الشخص عن غيره من الناس تميزا خاصا وواضحا[238]. أي أن الشخصية تتميز عن الشخصيات الأخرى في طريقة تعاملها وتصرفاتها فهي عنصر ثابت في العمل المسرحي وتمده بفكرة المسرحية او تحفزه على الكتابة، فقد تلح على الكاتب فكرة شخصية او عدة

[237]- عبد الرحمان الراقي، مدخل الى علم النفس، دار هومه، ط2، 2007، ص184.

[238]عبد الرحمان الواقي، مدخل الى علم النفس، ص181.

شخصيات[239]، فهي المحرك الأساسي للفعل المسرحي الذي يحدد الحبكة والحوار[240]. فالشخصية تحمل كل معاني الحدث المسرحي أي أنها العالم الذي تمحوره حوله الوظائف والهواجس والعواطف والميول ...فهي بهذا المفهوم فعل أو حدث، وهي في الوقت ذاته تتعرض لإفراز هذا الشر أو ذلك الخير[241] ، والشخصية هي التي تصنع الحدث فبذلك تكون الشخصية والحدث شيء واحد[242]، فالدراما حدث مهما كان نوعه لابد أن يصدر عن شخصية معينة وإلا لن يكون له معنى.[243]. وتعد الشخصية محور تحريك الصراع كما تكشف عن دلالات الحدث المسرحي، لأنها هي التي تعبر عن هذه الدلالات المراد إيصالها للمتلقي، فلا يمكن تصور أي عمل مسرحي بدون شخصيات فاعلة او متفاعلة مع الحدث، وعن طريق الحوار الصاعد تتضح معالم الشخصية فاعلة أو متفاعلة مع الحدث المسرحي، وعن طريق الحوار الصاعد تتضح معالم شخصية شيئا فشيئا من خلال دورها في العمل المسرحي وتطور البحث وتصاعد الصراع بين الشخصيات.

إن الحدث المسرحي يرتبط بمجموعة من العناصر نذكر منها ما يلي:

---

[239]عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها ، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003، ص275.

[240] محمد مصطفى همال ، موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبناني ، بيروت، ط1،2013، ص34.

[241] لخضر رويبحي، مدراك ،الممارسة والتنظير في نقد الفن المسرحي الجزائري من خلال أعمال عزالدين جلاوجي، جامعة ورقلة ، مجلة الذاكرة، العدد3، أريل 2014، ص138.

[242]- سمير سرحان ، المرجع السابق،ص30.

[243]- رشاد رشدي، فن الكتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د،ط)، د، ت، ص75.

- أن الحدث يرتكز على الصراع القائم بين الشخصيات:

مثل: صراع محمد الانسان الثوري والمثقف مع والده الذي يرغمه على الدخول الى الكلية الحربية ، ولكن محمد يرفض حيث يقول:

الأب: أسمعني كويس.....انت مجموعتك كويس...يقدر يدخلك الكلية الحربية ولك الأفضلية ....لأني خدمت الجيش.

محمد: يابابا....أنت عقيد ...أنت كنت بتحب الجيش كوظيفة....أنا بحب الجيش لأن البلد محتاجه لي فعلا وده، الفرق بيني وبينك[244].

كذلك الصراع بين مؤمن ووالده.

الأب: شفت حسين ابن خالتك فهيمة بقي ايه.

مؤمن: شفت.

الأم: مهندس قد الدنيا.

الأب: شفت أدوار بن دارنا بقي ايه.

مؤمن : شفت.

الأب: بكالوريوس صيدلة قد الدنيا.

مؤمن: كفاية...كفاية....دول سلبيين...ما حد فيهم خدم البلد....زي أنا ما نزلت في مشروع ردم البرك ومحو الأمية[245].

---

[244]- سيد حافظ، المصدر السابق، ص47.

مرتبط كذلك بأحداث وقعت في الماضي: مثل: أحداث خمسة يونيو1967 أثناء النكسة أي مرحلة الغضب والتعصب والمعاناة والإحباط[246]. حيث يتحدث المؤلف عن جيل النكسة أي الجدل الذي عاني في الاتجاهات السياسية والاجتماعية والثقافية، والمجال الثقافي اكثر من غيره مثل: قول المجموعة1: يا ناس ...يا نعاس فوق نعاس ....بالسنة في بحر الكلام تعرفش غير موج الكلام، يا نسيان ينسى الطيبة يا قسوة من أنواع غريبة الحكاية لس منتهتش[247]. أو قول العجوز : "أنتن يا نساء(تشير الى مجموعة1) انتن ايتها النساء ما لذي جرى لكن هل ما زلتن صامتات ...هل ما زلتن تتحدثن عن الطعام وعن الفراش ...من منكن ذهبت الى الحانة، مازال النساء يقرضن بقايا الخبز يوما بيوم لكن ولأطفالكن ....هل ذهبت النساء الى الحانة...هل ستكعمن الأطفال بعض الحساء حق أحضر لهم....عند عمل الخير يصمتن لماذا تمت في الطريق[248]. أو قول محمد الجابر: في سنة 61-57-67 كل الحروب كانت تسلية القوة المالية ... والعملية بل الحروب الباطشة الفارغة بتحس بالفراغ العقيم ....اي حرب بسببها فراغ بالفراغ بالفراغ فراغ القوة الرهيبة النائمة مكانها بتنشط نفسيتها من الكسل فراغ الغرور اللي في البشر فراغ الدول ...ناس ياما وسلام عالمي جديد وأموال لا تحصى ولا تعد...لازم تبقى نية التسلية[249] أو قول ليلى: لقد شاهدت كآبة الأيام

---

[245]- السيد حافظ، المصدر السابق، ص ص171-172.

[246]- المصدر نفسه، ص09.

[247]-المصدر نفسه، ص57.

[248]- السيد حافظ، المصدر السابق ص52.

[249]-المصدر نفسه، ص 77.

ترتضع من ثدي الوجود الشجيب[250]. كذلك قولها: مدائن الخوف في عيونهن يااصدقاء ...اغفيه الحق أشعة ماتن في الجليد ...مدينتي مثقوبة اليد... لولبية الرأس...متناسة العين ... أمي هناك سلوها.... تذنها تجلس في أحد الأركان.... أركان الحانة...ستجدونها محفظة.... امي محفظة عيناها مفتحة ...شكلها مفرغ ...بل سلوها[251].

5- بنية الحبكة:

الحبكة هي التي الإطار الرئيس للفعل وهي خط تطور القصة وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها. وهي تتابع الأحداث الحدث يلي الحدث بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعورا، بأن الأحداث تتبع في طياتها ما سبقها من الأحداث وتؤدي إلى ما يليها من أحداث ايضا على أساس من التسلسل المنطقي ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية بحيث غذ تم حذف حادثة معينة او تغيير مكانها تصاب المسرحية بخلل في بنائها[252]. فالحبكة في أبسط تعريفاتها التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد، إنها عملية هندسية وبناء الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها يهدف الوصول الى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة"، وعلى هذا فكل مسرحية حتى لو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة أي من الاشتمال المترتب على

---

[250]- المرجع نفسه، ص41.

[251]-المصدرنفسه، ص10.

[252]- عادل النادي ، مدخل الى فن الكتابة الدرامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص56.

الشخصيات واحداث ولغة وحركة موضوعة في شكل معين ومن ثم فغن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية الا نظريا فقط ، لأنها هي روح العملية الدرامية[253]. وتتكون الحبكة من بداية (مقدمة) ووسط ونهاية ،هذا من ناحية البناء الأرسطي التقليدي ، كما أن هناك العديد من الحبكات منها:

-الحبكة البسيطة : تتكون من حدث درامي واحد من بداية العمل الى نهايته.

الحبكة المعقدة: هي الحبكة المكونة من أحداث فرعية تعمل على تغذية الحبكة الرئيسية.

- الحبكة المحكمة: تعتمد على التتابع الحتمي للأحداث ، وهو ليس تتابع لآلي ،لكنه ممزوج بالمنظور الفكري للمؤلف.

- الحبكة المفككة

وللحبكة مكونات عديدة منها: التقديمة الدرامية - نقطة انطلاق - الحدث الصاعد – الاكتشافات – التنبؤ – التعقيد – التشويق - الازمة.

- **الحدث الصاعد:** هو ذلك الجزء من البناء الدرامي، الذي يبدأ من التقديمة ويحركه العامل المثير الى أعلى كي يصدمه بقوى التصارع وعادة ماي قضي الحدث الى ذروة التأزم[254].

- **الحدث الهابط:** هو الحدث الذي يلي الذروة ويعتبر من ناحية التقسيم، النقدي الكلاسيكي نصف المسرحية الثاني تقريبا وفي هذا النصف يتأثر من

---

[253]- ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ،دار المعارف ، القاهرة، 1985، ص93.

[254]- ابراهيم حمادة، المرجع السابق، ص99.

سوء حظ البطل في حالة ما إذا كانت المسرحية مأسوية أو نجاح مساعي البطل في المسرحية الملهاوية[255].

- **التعقيد**: هوما يعرقل السير الطبيعي للأحداث باصطدام البطل بشيء معارض يدفعه الى التصارع معه، وعلى هذا فإن التعقيد هو [256]نتاج العامل الذي يتدخل في سير الحدث لتغيير مجراه، والتعقيد يثير في نفس المشاهد التشويق والترقب وحب الاستطلاع[257].

الحل: هو هبوط الفعل بعد وصوله الى ذروة التأزم، انه مكملة الأحداث المسرحية المتوترة ، وعلى هذا النوع فهو وقوع الفجيعة في المأساة وحدوث النهاية السعيدة، أو هي المنظر الأخير الذي تفشي فيه الأشياء الي ظلت مجمولة وتحل القضايا التي كانت معقدة[258]. ومن هنا يمكننا الغوص في تعريف التعقيد والحل.

2- تعريف التعقيد(التأزم): يعرفها الحكيم بقوله" حادثة توشك ان تقع يترتب على وقوعها نتيجة أو نتائج اوهي مشكلة اجتماعية أو فكرية تتهيأ للظهور، وينم عن ظهورها و اشتباك اطرافها نتيجة أو نتائج....."[259]. فهناك فرق بين العقدة

---

[255]- ابراهيم حمادة، طبيعة الدراما ، القاهرة، سلسلة كتبك، رقم 26،دار المعارف ،1978. ص60.

[256]- ابراهيم حمادة، المرجع نفسه، ص39.

[257]- المرجع نفسه، ص98.

[258]- المرجع نفسه، ص99.

[259]- ينظر د. ماري الياس ،حنان قصاب ، العجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997،ص168.

والحبكة، فالعقدة والحبكة، فالعقدة ترتبط بمنحنى درامي محدد هو المنحنى التصاعدي الذي تشابك فيه الأحداث وتنعقد وتكون العقدة هي القمة أو الذروة التي يصل اليها تأزم الأحداث بينما الحبكة هي المسار الذي تتشابك فيه خيوط الأحداث طوال المسرحية، وهي بذلك اعم واشمل من العقدة[260]. ومادة العقدة هي الأحداث المتشابكة الأطراف تتأثر بها قبلها وتؤثر في ما بعدها، وتأزم الأوضاع فتدور كل الجهود وبالتالي كل الأحداث من أجل ايجاد الانفراج لذلك الأزمة.

إن المؤلف المسرحي يعمد الى الحياة ينقل منها أحداثا فيجعل منها بناء وبالتالي يشكل فنا بفضل العقدة، ولذا فالهوة بين الحدث في الحياة والحدث في المسرحية هوة فسيحة وشاسعة، حتى يعدو من الصعب التصديق بأن ما نقرأه أو نشاهده من مسرحيات أخذت احداثها من الواقع وهنا تكمن قوة العقدة. إن تسلسل الأحداث يخلق العقدة وكيفية التسلسل والترتيب له اهمية كبيرة فقد أبدأ بسرد الحادثة "أ" ثم الى سرد الحادثة "ب" وأمر بعد الانتهاء من ذلك الى سرد الحادثة" ج" في تنقلات سريعة واستدعى انتباه الذي يسمعني أو يقرأ ما كتبت يفضل براعتي في السرد، ومع هذا يكون ما انتجته قصته لا عقدة درامية أو مسرحية. وقد تحدث أرسطو الذي امتدح العقدة بأنها الفعل التام أو الكامل الذي له بداية ووسط ونهاية فالبداية معناها أن تقلع المسرحية من نقطة غير مسبوقة، وتكون بالتالي سببا لا نتيجة لكنها تؤثر فيما يليها أي الوسط الذي يقضي بدوره الى الخاتمة.

[260] ماري إلياس ، حنان قصاب، المرجع السابق ص154.

وحينما يوكد أرسطو بأن العقدة محاكاة لفعل تام فإنه يعني الفعل المحبوك الذي يبدأ من نقطة حبلي بحوادث تتأزم ثم تجد الحل الذي هو عبارة عن حادثة أيضا. إن العقدة عند أرسطو تبنى على التغير الذي يكون في ثلاثة مستويات، أما تغير في المواقف التي تثير انفعالات الشخصيات وتحدد افعالها وردود الفعل[261]. ويتجلى ذلك في قول **السيد حافظ** " يقول مارلو : مازال بقايا عظام الذين قتلوا جوعا في يديه لم يجد السبب ليثبت براءته أمامي ...لكن عندما ساري أرى تغير سأحبه ....لقد انتحر السبب الذي لعلمه انه مذنب....لهذا كرهنا الريف[262]. أو قول العجوزة :انتن يا نساء (تشير الى مجموعة 1)انتن ليتها النساء ما لذي حرب كن هل ما زلتن صامتات هل مازلتن تتحدثن عن الطعام والفراش .... من منكن ذهبت الى الحانة مازال النساء يقرضن بقايا الخبز يوما بيوم لكن ولأطفالكن هل ذهبت النساء الى الحانة....هل تستطعن الأطفال بعض الحساء حتى أحضر لهم ... عند عمل الخير يصمتن...لماذا انتن في الطريق[263].

الانفراج:

الحل: نجده عادة في آخر فصل من فصول المسرحية وبقصد به النهاية الهادئة المقنعة والمنطقية للصراع الشديد الذي نشب بين الشخصيات في الفصول السابقة ، وينجح الحل إذا كانت الأحداث واضحة ومتدرجة الى حين

---

[261] – السيد حافظ، المصدر السابق، ص65.

[262] السيد حافظ ، المصدر السابق، ص52.

[263] أمير ابراهيم القريشي، المناهج والدخل الدرامي ، أميرة للطباعة ، ط1، 2001، ص168.

انفرادها[264]، لا يجب أن يكون قريبا من الخيال والمبالغة، تكتسب المسرحية قدرة تعبيرية فائقة ، إذا ما كان هيكلها العام مستوفيا لمتطلباته الصحيحة، لكي يزيد اشعاعها بإدراج تقنيات العمل المسرحي غذ تخلق هذه التقنيات تفاعلا بين الأحداث والأضواء والموسيقى مع الشخصيات (الممثلين) والملابس والمكياج والديكور ، ما يحول المسرحية الى سمفونية تعزف بقيادة " مايسترو" هو المخرج فتصبح عزفتا بصريا مرئيا بعد ان كانت عملا فنيا يسمع ويشاهد. حيث لم تكن لقصة العجوز والحانة نهاية فبقيت الحانة كما هي محتلة من طرف العدو. مثل: قول المجموعة2. لم نهج...لم نذبح انفسنا في اضواء الترف البلادة في العصر معذرة ...إننا لم ننه ولن ننته قصته العجوز والحانة[265]. أو في قوله : "يحكى أن في بلد الرمال والنهر العذب... والصخور أن أصبح الدم بحوراً في فاه الرمال..... في البطون حبلت الليونة من الصمت بربريا مجنون.... تحولت المدينة الى سطور[266].

[264] السيد حافظ، المصدر السابق، ص112 .

[265] السيد حافظ، المصدر السابق، ص113.

[2] المصدر نفسه،113.

6- بنية الشخصية المسرحية

مفهوم الشخصية المسرحية

الشخصية في اللغة تعني الشخص سواء الإنسان و غيره تره من بعين بوجمعة في القلة (الشخص) و في الكثرة (الشخوص) و الأشخاص و الشخص بصره من باب خضع فهو شاخص إذا فتح عينيه لا يطرق (الشخص) من بلد أي ذهب و بابه أيضا[267] هذا في ما يخص مدلول الشخصية المسرحية لغة أما من حيث الاصطلاح فقد تنوعت مشاربها كل حسب مذهبه . أما اصطلاحا ولأهمية الشخصية المسرحية قام العديد من النقاد بتعريفها حسب روايته الخاصة فهي «تعد أهم ما في المسرحية إذ يعرفها فيليب هايمون بأنها عبارة عن كائنات ورقية » بمعني أن الشخصية تموت خارج النص و يعرف ابري فيلد الشخصية المسرحية بأنها «تموضع و تقاطع مجموعتين هما المجموعة النصية و مجموعة العرض.

أي أن الشخصية المسرحية نتاج تلاحق و تقاطع رؤيوي بين المتخيل المقروء في النص و المرئي المجسد في العرض و يعرفها إبراهيم حمادة بأنها « الواحد من الناس الذين يؤدون الإحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو علي المسرح في صورة الممثلين » وهي عند برايس «لا يمكن تبنيها بأية طريقة إلا بإلقائها في علاقات معينة .... فا الشخصية المحضة هي لا شيء مهما أتقن بنائها »[268]

---

[267] مختار الصحاح ،محمد بن أبي بكر الرازي، بيروت، دار العلم الملايين، ص 331-332.

[268] بناء الشخصية في مسرحيتي المخفر و ياقوت و الخفاش لأحمد بود شيشة ،عماري نور الهدي ،رسالة الماستر، كلية الآداب و اللغات ،جامعة منتوري قسنطينة،2011-2012 ص 32.

و علي منواله يلم أرسطو طاليس بمفهوم الشخصية مصرحا بقوله « هي كافة خصائص و صفات القائمين بالفعل»[269]. كما نجد أيضا تعريفا أخر للشخصية و المتمثل في أنها ذلك "الوجه أو القناع persona و مشتق أيضا من الكلمة اللاتينية personalety الشخصية، و الذي كان يظهر به الممثل أمام الجمهور و تعرف(الشخصية القناع) هنا مشتقة من معني القناع الذي يظهر به الشخص يعرف النظر عما يخفيه في داخله من صفات داخلية، أي التركيز علي قدرة الشخص في التأثير في الغير و الأثر الذي يتركه في نفوسهم "[270]

من خلال التعريفات السابقة نستنتج أن الشخصية سواء بوجودها بين ثنايا النص أو بظهورها علي خشبة المسرح فهي في الأخير تسعي جاهدة لإظهار ملامح معينة تتناسب مع طبيعة الحدث المقدم يجب علي الممثل أن يتمكن من تقمص الدور الذي هو بصدد تمثيله بكل جدارة و تفوق حني يوصل الفكرة إلي المتفرج و ذلك من خلال إيهامه بواقعية الإحداث التي نادي بها أرسطو في كتابه فن الشعر مما يجعل المسرحية ناجحة من جهة و يدعم أسس البناء فيها.

أنواع الشخصية المسرحية : تعد الشخصية المسرحية محط أبحاث عريقة و قديمة منذ العهد اليوناني إلي وقتنا الراهن و عليه فمنهم من يزكي أهميتها في العمل الدرامي و منهم الأخر من ينقص منها و يجعلها كعامل ثانوي ففيما تتمثل قيمتها يا تري ؟ تعتبر الشخصية المسرحية ذات« أعمدة كبيرة في المسرحية و قد جاء بها أرسطو في المرتبة الثانية بعد الحدث لأن المسرحية في نظره تحاكي إعمالا لا أشخاصا فالحدث هو الأصل و الشخصية هي الفرع و خالفه كثير من

---

[2]أسس بناء الدراما التلفزيونية العراقية ، داوود سليمان جعفر ،رسالة دكتوراه ،جامعة سانت كليمش سنة 2013 ص 02.

المتأخرين واضعين الشخصية في المكانة الأولي لأنها محور العمل و الذي يبدو لي أنها علي درجة واحدة من الأهمية لا تصلها الشديد و ارتباطها الوثيق فلا قيام للحدث بدون الشخصيات ولا قيمة للشخصيات الا في إطار الحدث»[271]

و عليه فان هذه الأهمية سعت لتقسيمها إلي أنواع متعددة بموجب الرسالة المناطة لها وقف بناء درامي تتوفر فيه معايير من القيمة الجمالية و المسرحية و تنقسم إلي:[272]

أ) الشخصية البسيطة: وهي شخصية مميزة لكونها << تمتلك خاصية واحدة لا أكثر مع إمكانية امتلاكها لخواص مصاحبة و متماشية مع الخاصة السائدة و مكملة لها و لابد أن تصور تميز واضح لأنها غالبا ما تأخذ دور الريادة في العمل المسرحي و تمثل دور الشخصية الرئيسية "لهذا التقسيم نقلا عن الدكتور عبد المرسل الزيدي في كتابه محاضرات في نظريات الدراما.[273]

ب) الشخصية المركبة: وهي معقدة نوعا ما لكونها ترتقي بالدور الرئيسي أي البطولة كما في سابقتها و امتلاكها لخواص أخري تعزز من خواصها الأساسية و هي غير متكافئة في القوة إلا أنها تخدم الشخصية و بنائها الدرامي ككل".[274]

ج) **الشخصية المسطحة:** ونادر ما نكتشفها في أغلب المسرحيات كونها" لا تمتلك خواص مصاحبة ومتماشية مع الخاصة السائدة ومكملة لها، ولابد أن تصور

---

[271] محمد عبد المنعم عبد الكريم ،المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث ، رسالة دكتوراه في الأدب و النقد ، كلية اللغة العربية جامعة الأزهر المنحوق ، ص 22 .

[272]نشأت مبارك صليتو ،الشخصية في النص المسرحي ، رسالة أكاديمية مدينة نينوى (العراق) ،1990- 2000، ص 28.

[273]المرجع نفسه ،ص 205.

[274] المرجع نفسه ، ص218.

يميز الوضوح لأنها غالبا ما تأخذ دون الريادة في العمل المسرحي، ونمثل دور الشخصية هذا التقسيم ثم نقلا عن الدكتور" عبد المرسل الزيدي" في كتابه محاضرات في نظريات الدراما.

د)الشخصية الخلفية: وهي شخصية أقل من الثانوية بمعنى أنه يمكن تصنيفها على أنها مهمشة أن صح التعبير كونها " لا تغير في قصة المسرحية ومسار شخصياتها بقلة أهميتها في الحبكة الدرامية ولا يبذل الكاتب جهدا كبيرا في تصوريها أو تميزها، لكي لا يعطيها أهمية كبيرة لدى القارئ ومهمتها تقتصر على فتح الأبواب أو قيادة سيارة وغيرها من المهام الثانوية والمكملة للحدث الدرامي".[275]

مفهوم التشخيص: لصعوبة تحديد المصطلح بدقة تامة فقد وردت لكلمة التشخيص معان مختلفة، نتأثر بين صفحات، القواميس، المعجم ولتحديد معانيها ، تتبعها واكتفينا بالبحث عن تطور دلالتها المعجمية إلى السياقية، فقد جاء لسان العرب أن الشخص سواء الانسان أو غيره تراه من بعيد وكل شيء راتب جسمه فقد راتب شخصه ، والشخص كل جسم له ارتفاع وطول ، والمراد إثبات الذات "[276]

من الشخص إلى الشخصية التي عرفناها سابقا وتمثلت في" القناع والدور الذي يؤدي الممثل والتقارب الدلالات من الناحية لابد من تحديد الإطار الذي يصب فيه المصطلح والمفهوم " مع محاولة فهم الخطوط العريضة للحكاية المسرحية ومن هنا ترتبط الشخصية بالحديث، إضافة إلى بعض الجناس الأدبية كالقصة

---

[1]المرجع نفسه،ص219.

[276] الشعرية والتشخيص وأساليبه في المسرح الواردة والسياق نموذجا، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة، ص140.

والمسرحية وغيرها ترتكز على عنصر الشخصية، التي يستند إليها المؤلف أفكاره وأرائه، وتتجلى بوضوح في أحداث المسرحية.

أنواع التشخيص وطرقه.

1-التشخيص بالفعل والحركة والإشارة:

الفعل أهم عملية في التشخيص وذلك لكونه يدل على الشخصية المسرحية بين مزاجها " ومشاعرها وعواطفها وغرائزها، وميولاتها الطبيعية وأفكارها، وقواها الفكرية لأنه من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل المسرحي و لايتأتى للأديب ذلك إلا إذا ساق الفعل وفق طبائع الشخصية ورغباتها ومشاعرها، وقواتها الفكرية، وأي أن الفعل يجب أن يقنع المتلقي سواء مشاهدا أوقارئا مناسب للشخصية التي صدر عنها.[277] وعليه فإن الممثل يقوم بمجهودات جبارة من أجل إيصال الفكرة المنوطة بواسطة الفعل والحركة والايماء وتعبيرية الوجه تشمل في إنتاج العلامات المسرحية هي أعطته هذه المكانة الفنية خاصة من منظري الدراما، حيث شغل عدد من المسرحيين بدءا من " أنتونان أرطو" إلى ضرورة البحث عن لغة عالمية، أو مسرح متعدد الثقافة وكان الجسد هو المنوط تحقيق ذلك.[278]

2- التشخيص بالمظهروالإكسيسوار:

يقوم بدراسة الشخصية المسرحية من ناحية شكلها الخارجي، ويضم في ذلك " زوايا مختلفة مثلا شكل الشخصية لونها وبنيتها وقوامها من طول أو قصر أو بدانة أو نحافة، ومن حيث اللباس والملامح العامة والخاصة كالآثار

---

[277] بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ، لعزالدين جلاوجي، ص121.

[278] شعرية التشخيص وأساليبة في المسرح ، مفتاح خلوف، ص141.

والندوب والتشوهات ن ويوفر لنا مادة كبيرة لفهم الشخصية وتحليل مزاجها وطبيعتها ، ومستواها الفكري، وإنتمائها الاجتماعي والديني والعرقي والتاريخي، وعلى الرغم أن العنصر الجسماني والتشخيص قد اختلف اختلافا هائلا من عصر لآخر بل ومن كاتب مسرحي لآخر على أنه ظل مصدرا لا يمكن أن يهمله الكاتب المسرحي".[279]وهكذا نجد أن التشخيص بالمظهر مرتبط ارتباطا عفويا بالتشخيص بالفعل فهو يساعد على إظهار الأبعاد الطبيعية للشخصية المسرحية ، بما في ذلك الملامح الخارجية.

وقد تزيد الإكسيسوارت المستعان بها من طاقة التدليل والإنتاجية للمعنى القائم لدى المتفرج، فهي وحدات علاماتية تثير خيال المتلقي ، وتكمل الشخصية المسرحية، فوحدة الإكسسوار في حد ذاتها لامعنى لها إلا في حدود معناها في واقعها الممثل ، وطبيعة أدائه ، ممكن أن تحمل بمعان مختلفة.[280]

3- التشخيص بالفكر والرأي:

ولأهمية الفكر كعنصر في عملية تشخيص الشخصية المسرحية فهو يعمل على" الكشف عن الشخصية من خلال أفكارها واطلاعها على أدق أسرارها ومسالكها العقلية وزاوية رؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لشتى المواقف أو التحديات أو الأزمات ودخولها في نقاشات مع الشخصيات الأخرى، ويتضح هذا العنصر في المسرحيات الفلسفية التي تعتني بالأفكار أكثر. ويمكن أن يظهر هذا عبر الأساليب المختلفة الأخرى كأسلوب المظهر مثلا: والفعل والرأي والكلام، أنها وسيلة هامة لايمكن تجاوزها ، غير أنه من الصعب على الكاتب المسرحي أن

---

[279] بنية المسرحية ، عزالدين جلاوجي، ص123.

[280] شعرية التشخيص وأساليبه، مفتاح خلوف، ص144.

يكشف عن هذا المستوى من التشخيص، عبر مستويات أخرى ".[281] ويتم عن طريق الأفكار التي تدور ببال الكاتب ويضمنها شخصياته، بحيث تكون شخصياته المسرحية ناطقة بلسانه حول رأي معين أو قضية ما.

4- التشخيص بالكلام والصوت:

يمتلك الانسان السوي صوتا يميزه عن غيره ويفضله لكشف ماتبوح به نفسيته وعليه فالصوت عبارة "أثر مسموع عن اهتزازات في الحبال الصوتية ويمتاز بالارتفاع والانخفاض ، والتطبيق والاتباع ، تابع للحالات النفسية والعاطفية والاجتماعية التي تكون عليها الشخصية ، فقد تنوح أن تزغرد أو تتثاءب أو تصيح...فتمتزج في هذا النوع من تشخيص الحالة النفسية مع الصوت، فينقل هذه القدرة التعبيرية إلى الكلمات ويتمثل بمعزل عن التشخيص بالحركة والاشارة لأنها نسق علاماتي هام في الصياغة النهائية للتشخيص بالحركة والاشارة لأنها نسق علاماتي هام في الصياغة النهائية للتشخيص في الخطاب المسرحي الذي يتحد فيه الكلام بفعل الكلام"[282]

5- التشخيص بالمونولج:

ونعني بها الحوار سواء أكان بين شخصين أو أكثر وبين الشخص ونفسه وتعني أفكار الشخصية ودوافعها بواسطة المناجاة. ويعتبر هذا النوع من التشخيص من أدق الأنواع وأعقدها فلا يتوقف دوره في الأعم على إعلام المتفرج بدواخل الشخصية فقط، وإنما يتعداه إلى التشخيص الدرامي بحيث يصبر القارئ والمتفرج مشتركين في العمل الدرامي والمونولج دراميا يقرب المتفرج من

---

[281] عزالدين جلاوجي، المرجع السابق، ص124.

[282] مفتاح خلوف، شعرية التشخيص واساليبه في مسرحية الوردة والسياف،ص146.

الشخصية، أما مسرحياً فهو تخصيص الفضاء المسرحي لممثل واحد بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشخصية كمن يطلع على أسرارها ".[283]

الشخصية المحورية ودورها:

عادة ما يتصف بها بطل المسرحية كونها" الشخصية التي تتمحور حولها قصة النص المسرحي، وتكتب أهمية كبيرة لدى المؤلف المسرحي، كونها الشخصية التي تتحمل مسؤولية كبيرة داخل سياق النص الدرامي، كما أنها تواجه أكبر قدر من الاختبارات والقرارات التي تضع الأحداث ويدور الفعل حوله.

عادة وما تكون الشخصية المحورية فرداً واحداً.[284]

الشخصية الثانوية:

العامل المساعد في التفاعل الدرامي يأتي بها الروائي أو الكاتب المسرحي لربط الأحداث أو إكمالها وهذا لا يعني أنها غير مؤثرة ، فإن كانت كذلك فما الحاجة للاستعانة بها إذن ، بل تكون مؤثرة لكنها غير مصيرية، وتحرف مسار المسرحية أو تضيف حدثاً شائقا....

---

[283] المرجع نفسه، ص 147.

[284] نشأت مبارك، المرجع السابق، ص201.

7- بنية الحوار

ورد في قاموس المحيط: الحوار، أو المحاورة هي مراجعة النمط، وتحاوروا، تراجعوا الكلام بينهم[285]، وفي التبيان: يحاروه، يخاطبه، يقال تحاورا الرجلان إذ أراد كلا منهما على صاحبه، والمحاورة: الخطاب من اثنين فما فوق[286]، أما في مختار الصحاح: الحوار المجاوبة: والتحاور والتجاوب[287]. والحوار ضرب من الأدب الرفيع وأسلوب من أساليبه، فهو المراجعة في الكلام ومنه التحاور[288]، وهذا يعني أن الحوار هو مراجعة الكلام ولكن بطريقة مؤدبة وبألفاظ حسنة فيها نوع من الود والحب. الحوار المسرحي هو أهم ما في الخطاب المسرحي، الذي هو خطاب أدبي تخيلي فني، المتكلم فيه هو الأديب أو المؤلف، ينتجه في الغالب في شكل نص مكتوب يخضع لبنية تداولية أساسها المركز والربط بوجهه إلى مخاطبين:

أ-مخاطب ضمني أول: هو المتلقي القارئ فتكون بنيته التحتية التي هي درامية تخيلية محكومة بفضاء النص المكتوب ,أساسها ما يحققه النص من آثر قرائي على المتلقي الفرد.

ب- مخاطب ضمني ثاني: هو الجمهور المشاهد للعرض المسرحي الذي اقيم على فضاء النص، فتتحول بنيته النصية الى بنية تجسيدية إشارية، يدركها جمهور

---

[285]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة الحوار، دار الفكر، بيروت، سنة 1198هـ-1978م. ص2-15.

- المصري شهاب الدين، التبيان في تفسير غريب القرآن، ط1، دار الصحابة للتراث،

[286]القاهرة، 1992، ص 274.

[287]- الرازي أبوبكر محمد، مختار الصحاح، دار الكتب العلمية، بيروت، (د، ت)، ص161.

[288]- الألمعي، د. زاهر، مناهج الجدل، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض،ص25.

المتلقين عبر ساحة الركح، حيث يتفاعل فيه نص الحوار المسرحي كنص ناطق داخل العرض مع الجمهور تفاعلا مباشرا.

أما بنية الحوار المسرحي فتقوم على أفعال خطابية، يتم تبادلها داخل النقلات بين الشخصيات، وهذه قد نظم أنماط الخطاب، كما يمكن للنقلة الواحدة أن تحتوي على نمط خطابي تام، أساس تحديده – ابتداء – انتهاء- وضعيات تخاطبية تحكمها قاعدة الاتصال و الانفصال ، حيث تنطبق هذه القاعدة على الخطاب المسرحي ككل بصفته فعلا خطابيا تام يتم مؤلف والمتلقي، كما تنطبق على الخطابات التي تكون داخل النقلات كما تنطبق ايضا على مجموعة النقلات داخل مشاهد المسرحية وفصولها.

أنواع الحوار المسرحي: لقد ورد الحوار في المسرح سواء كان عرضا على الخشبة[289]، أو نصا مسرحيا على نوعين وذلك بغية الكشف عن الحدث المسرحي والشخصية المسرحية، وقد كان الحوار المباشر هو السائد في التواصل الإنساني، أما في العمل الفني، كالمسرح مثلا، فهناك ايضا الحوار غير المباشر الذي يكون بين النفس الإنسانية وبين ذاتها، فأصبح العمل المسرحي يتضمن نوعين من الحوار كان لهما الأثر المباشر في معرفة الشخصيات المسرحية والوصول إلى عمقها واستجلاء أفكارها، وعواطفها، وأمالها، وآلامها، وهذين النوعين من الحوار هما:

---

[289]- زبيدة بوغواص، كلية الفنون والثقافة، جامعة قسنطينة3، الجزائر ، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2015.

- **الحوار الخارجي:** يكون فيه الحوار بهذه الصيغة" انا" تخاطب " انت" بنظام الدور، فتوجه شخصية ما الحديث الى شخصية أخرى فتنصت ثم تجيب بدورها وتتحول غلى متكلم، فهو صوتان لشخصيتين مختلفتين.

الحوار الداخلي: هو مخاطبة الذات وفق الصيغة الآتية "أنا" يخاطب" الأنا" ، أو حديث النفس للنفس لطريقة مسموعة أو ملفوظة أو غير مسموعة، تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية القريبة من اللاوعي ، مما يوحي بوجود افكار تتداعي جراء تراكمات نفسية سابقة، وهي تقنية حوارية يسمح بها الكاتب لشخصياته ليعبروا عن دواخلهم بأنفسهم. وإن العلاقة بين الحوار الخارجي والحوار الداخلي هي علاقة اتصال من حيث ادائها لوظائف بعينها، وتقع عليهما اعباء كثيرة، بل عليها وحدهما تقع كل الأعباء، فهما وجهان لعملة واحدة . فالحوار يعبر به الكاتب أن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته عن شخصيات ومراحل تطورها . فهو بمثابة القناة الرئيسية الحاملة للمعاني والدلالات الموجودة في أي نص مسرحي، وممارسة للكشف عن أبعاد الشخصية وعن اساس المسرحية وأيضا عن الأحداث المقبلة وهو لما عبر (توفيق الحكيم):"إنه أداة المسرحية، فهو الذي يعرض الحوادث وبخلق الشخصيات ويقيم المسرحية من مبادئها الى ختامها .

الحوار الملفوظ(الداخلي والخارجي):

الحوار الداخلي هو عكس الحوار الخارجي، أي انه حديث النفس لذاتها جراء موقف ما ، او استرجاع لذكريات ماضية وقد عرف بأنه" حديث النفس لذاتها جراء موقف ما، أو استرجاع لذكريات ماضية وقد عرف بأنه حديث

النفس للنفس بعيدا أن أسماع الآخرين فإن الاستخدام الأدبي والنقدي للكلمتين يفرق بينهما، على أن المونولوج نوع أدبي شامل لكل ما تنطقه الشخصية على منصة المسرح، في حين تعد المناجاة نوعا من أنواع المونولوج وخاصة عندما تفضي الشخصية بمكونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التطور المصيري الحاسم، فهذا النوع من الحوار يكون بعيدا تماما عن مشاركة الطرف الثاني، حيث تتحدث الشخصية على ذاتها أو داخلها، وهذا قد يكون نتيجة حالة نفسية عايشتها الشخصية ترتب عنها نوع من الضغط أو الانفعال، تحاول من خلاله استرجاع الذكريات ومناقشة المواقف والمشاعر إلى جانب الكشف عن مكنونات النفس. ويعرف أيضا على أنه" ضرب من المونولوج الداخلي يظهر في النصوص والمقاطع السردية بضمير المخاطب ويتميز بإقامة وضع تلفظي مشترك بين المتكلم المخاطب دون أن يحدث تبادل الكلام بينهما، فالمخاطب لا يجيب بل يظل شاهداً فقط على الخطاب الذي يلقى أمامه وعنه وهو خطاب مصوغة أفعاله النحوية في المضارع ورغم أن الأزمة لا تخضع في المونولوج لأي تنظيم داخلي، ويعد الحوار الداخلي علامة حداثة سردية بفضل ضمير المخاطب والمضارع الذي لا ينسخ واقعا سابق السرد[290]".

وفي مفهوم آخر للحوار الداخلي نجد أن " حوار يجري داخل الشخصية ومجاله النفس او باطن الشخصية ويقدم هذا النوع من الحوار المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، اي لتقديم الوعي دون أن تجهز الشخصية في كلام ملفوظ، دون أن تستلزم بالترتيب النحوي والمنطقي للكلام، وقد شاع هذا النمط من الحوار في الرواية الجديدة التي أفادت

[290]- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص161.

من علم النفس وتمكنت من فهم الأبعاد النفسية والعقد التي تواجه الإنسان المعاصر[291].**مثل ما حدث في هذا الجزء.** يتحرك صبحي وحديث بالعين يتم بينه وبين نون يحتضنها وتتركه، يصبح هو و كامل بمفردهما على المستوى الرابع[292].

صبحي: (لنفسه) البعثة الغاضبة الحمراء ذهبت عن طريق تفجير أنوية الغضب .. أنا لست اقل من أي فرد في البعثة، أنا ليس رصيدي عينياي الخضراء وحقولها الهادئة نون حبيبتي، أنا متعب للغاية.

كامل:(لنفسه)الناس بتعس ليه تأكل وتشرب وتنام ما هو أباكل واشرب وأنام مش زي الناس[293].

مارولو(يتحدثون بلا صوت)[294].

محمد:(لنفسه) كل واحد في البشر نايم على الرعب ومتمسك بالحياة[295].

علي: (لنفسه) كل مااسمع محمد بيتكلم... أحس أن الناس مش عايشه ولا أنا عايش...فيه حاجات ياما عايزها تتغير...الناس عايزاها تتغير... بتقولولى اتغيرت يا على ... أيوه اتغيرت وكل الناس لازم تتغير ....بحس إن الناس نايمة وهي ماشية ... بحس إنهم على رأى محمد تماثيل بتتحرك[296].

---

[291]- هيام شعبان، السرد الروائي في اعمال إبراهيم نصرالله، ص220.

[292]-السيد حافظ الحانةالشاحبة العين تنتظر الطفل العجوزالغاضب ، ص 35.

[293]- المصدر نفسه، ص 35-36.

[294]- المصدر السابق59

[295]- المصدر نفسه، ص89.

[296]- المصدر نفسه، ص 95.

- إذ أن هذا النوع يوجه إلى الداخل ليعبر عن الحالات النفسية التي يمر بها الشخصية أو العقد التي يواجهها الإنسان في حياته وقد يظهر هذا النوع بصورة جلية في هذه المسرحية.

الحوار الخارجي هو الحوار الذي يجمع بين شخصين أو أكثر وهو" تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل المسرحي بطريقة مباشرة، ويعتمد الحوار المباشر على الذي يتولى بدوره إظهار أقوال الشخصية، وهذا النوع من الحوار له حضوره الواضح في الكتابة الروائية العربية التقليدية، وهو أكثر انتشارا فيها ويستعمله المسرحيون للكشف عن الملامح الفكرية للشخصية المسرحية ولتحديد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في إطار الفعل والحركة والنطق، فتتوقف اللقطة عند فعل الشخصية وحوارها، وتقدم الشخصية نفسها بموضوعية معبرة بصدق عن أفكارها ومشاعرها ومواقفها من غير تدخل من الراوي[297]"

مارلو:" ليلى" يبدو أنك نشيطة أكثر من أي مرة اخرى.

ليلى: أكثر من مرة اخرى إنك تبالغ وعلى أية حالة لأنها عملية رائعة[298].

ليلى: أتعرف يامارلو.

مارلو: ماذا؟

ليلى: لورأيت شيطانا لتحالفت معه الليلة لتتم المهمة[299].

---

[297]- هيام شعبان، مرجع سابق، ص214.

[298]-السيد حافظ المصدر السابق، ص11.

مارلو: اللعب يسلب العقل ويعرقني في لعدم.

الفتاة: واللعب المريح..اللعب المريح[300].

والحوار الخارجي" أحد الدعائم وأحد اهم الأسس التي يقوم عليها النص المسرحي، وذلك لأنه المادة الأساس في البنية الحوارية، إذ أن البينة الحوارية تكون أداة فاعلة في نسج العلاقات مع البنى الأخرى، وهو في النص المسرحي وجه من وجوه استعمال اللغة[301]".

الحوار غير الملفوظ:

الموسيقى: الموسيقى هي صناعة تبحث عن تنظيم الأنغام والعلاقات في ما بينها وعن الإيقاعات وأوزانها وحروف اللغة الموسيقية هي: دو-ري-مي- فا- صول- لا- سي[302] . والموسيقى الحزينة هي مجموعة من الأصوات ذات ذبذبات منتظمة التي لا تعرف الفرح أي التي لها درجة ارتفاع وانخفاض وهي بذلك تضع العزف والغناء المنتظم، وهي تلك الموسيقى التي تلمس الوجع وقد عرفها جان جاك روسو " بأنها فن توافق الأصوات بطريقة تقبلها الأذن" وقد تجلت في مواضع مختلفة في مسرحيات السيد حافظ: لو تعرف إيقاع الكلمات في فمي أجراس كنائس ملتفة بثوب الحداد الغدري[303]. أو انتهاء الفصل الأول... عامر

---

[299]- مصدر نفسه، ص11.

[300]- مصدر نفسه، ص 65.

[301]- مصطفى قسم هبلات،فاطمة يوسف خصناوة، التربية الموسيقية والفنية في تربية الطفل، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن 2007،ص222.

[302]- مصطفى قسم هبلات، فاطمة يوسف خصناوة، المرجع السابق، ص151.

[303]-السيد حافظ المصدر السابق، ص 17.

يرقص....تضاء أنوار الصالة.. العجوز يستريح[304]. .تهدأ الموسيقى في بدء العرض ويصبح الجيتار فقط هو الذي يعرف[305]. فالموسيقى لها دور كبير في المسرح فهي التي تعمل عن تنظيم الأنغام والعلاقات فيما بينها.

الإضاءة: تعتبر الإضاءة عنصراً مكملا لفنيات العرض المسرحي، ويتغنى العرض بوجودها الفاعل، ويؤثر على نجاح المشهد، ويضفي جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي يراها المتفرج، ولا تكتسب الإضاءة أهميتها من تعدد مصادرها ومفاتيحها بل من التعامل الواعي والمدروس مع كل مفتاح حتى لو اكتفى العرض كاملا بثلاث نقلات أو أكثر أو أقل. ويتجلى في مواضع مختلفة من الخطابات المسرحية العربية مثل : "يظهر الضوء عل المستوى الرابع يسار ...تسقط بقعة على ضوء يمين مارلو... تتحرك ...فتاة جالسة على المستوى الرابع الشقراء..[306]). تسقط بقعة ضوء على ليلى التي تعطي وجهها إل الصالة .... تختفي الفتاة...[307]يفتح ازرار قميصه ..تسقط بقعة ضوء... يظهرعلى المستوى الثاني شاب بالنسبة للمسرح شابان الأول سمين والأخر رفيع قصير..[308] فالإضاءة لغة بصرية تهدف الى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة المسرحية ذات معنى، من خلال تحقيقها لوظائفها العديد والحيوية.

---

[304]- المصدر نفسه، ص54.

[305]- المصدر نفسه، ص57.

[306]- السيد حافظ، المصدر السابق، ص63.

[307]-المصدر نفسه، ص65.

[308]-المصدر نفسه، ص89.

الحركة: تعد الحركة على المسرح من الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه وإيصالها بأفضل الطرق، مستعينا بتحليله لتلك الحركات وفق أنواعها وأشكالها بأبعادها وتراكيبها التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالحدث. ومما يتجلى في النصوص المسرحية : (يفتح عينيه)(تفلح في الهروب منه[309])(يحاول لان يسمك بالفتاة)(يمسكها من رأسها[310])(يتحرك مؤمن اليهم[311]) وتبرز أهميتها في هذا المقطع المسرحي أنها كانت بمثابة المحرك الاساسي في الانتقال من حالة إلى أخرى.

الإيماءة:" هو فن التمثيل الصامت ، وتستخدم هذه التسمية للدلالة على نوع معين من العروض يستند على التعبير بالحركة والإيماءة وضعية الجسد وتعبير الوجه بعيدا عن الكلام ، وأيضا للدلالة على نوع معين من العروض يستند الى هذا الشكل من الايحاء[312]. مثل(يتحدثون بلا صوت[313]) (يتبسم خجلا[314])(يتبسم بمرارة[315]). (باستغراب[316]) وتهدف الإيماءة جعل المتلقي يكتسب المادة الإيحائية للدلالة على تعبير الوجه عن الكلام .

---

[309]-السيد حافظ، المصدر السابق ،ص51.

[310]- المصدر نفسه، 52.

[311]- المصدر نفسه،صً73.

[312]- ماريا الياس حنان قصاب، م س، ص61.

[313]- المصدر نفسه، ص59.

[314]- المصدر نفسه ص61.

[315]- المصدر نفسه ،ص63

[316]- المصدر نفسه، ص108.

8- بنية اللباس والأكسسوارات:

إذا أردنا أن نبحث عن ماهية التمثيل، فإننا نجدها بأنها صدق، تركيز، معايشة، ووعي. و متطلبات تحقيق هذه الرباعية كثيرة و متعددة، ومن بينها " **اللّباس**". إذ كان قديما من أهم ما يميز المسرحيات اليونانية، التي لجأ أصحابها فيها إلى ارتداء جلود الماعز للتقرب من الآلهة، وارتداء بعض الأقنعة حفظا للنفس، من أي أذى. وإن مالت الكثير من الدراسات، و نادت الكثير من الصيحات إلى الاهتمام بالنص الدرامي، فانه و مما لا شك فيه، قد بدا الاهتمام ظاهرا أكثر بالفعل المسرحي، خاصة وأن تجسيد هذا النص، لا يتم بمعزل عن هيئة الممثل أو لباسه. و إلا فسيظل النص الدرامي مقروءا لا ممثلا. بل إن جوهر التمثيل الفعل، و لكي تصل رسالة التمثيل إلى القارئ و المتفرج بنجاح ، على المخرج أن يراعي لباس الممثل مما يتلاءم ودوره المسرحي. و في هذا الصدد يقول" **باركر**" **(BARKER) (1870- 1950)**:" **إن النص هو المادة الخام للتمثيل وليس إنجازه الأخير**"[317]. وليتم هذا الإنجاز على المخرج أن يعرف كيف يفاعل النص بعلامات العرض المسرحي، التي تخدم النظام التواصلي في التلقي بين الممثل و المتفرج.

فالنظام العلاماتي للملابس، يساعد القارئ و المتفرج على تحديد جنس الشخصية: امرأة، رجل. فملابس المرأة غير ملابس الرجل. وعمر الشخصية: طفل، طفلة، شاب، شابة، شيخ، عجوز. فملابس الأطفال غير ملابس الشباب، و غير ملابس الشيوخ. أضف إلى ذلك فإن الملبس يحدد الديانة،

[317] - د . سامي صلاح . الممثل والحرباء دراسات ودروس في التمثيل ، ص 310 .

فملابس الإمام عند المسلمين، غير ملابس الحاخام في اليهودية، و غير ملابس القس عند المسيحيين. كما أن الملابس تحدد الانتماء الجغرافي للشخصية، فملابس رجل الصحراء الجزائرية، غير ملابس الجزائري الذي يسكن الشمال، و ملابس المرأة التي تعيش في الشرق الجزائري غير ملابس التي تعيش في الغرب، و مثال ذلك ظاهرة" **الملاءة السوداء**". التي توجد في الشرق الجزائري دون الغرب منه، إذ تؤكد الدلالات التاريخية، أن هذه الملاءة ارتدتها النسوة حزنا على انهزام " **أحمد باي** " في معركته ضد القوات الفرنسية.

كما أن الملبس يدل على المكانة الاجتماعية للشخصية، فملابس المحامي غير ملابس الطبيب، و ملابس العامل في المصنع غير ملابس الجراح، و غير ملابس العسكري. و أكثر من هذا فان الملابس تدل على نوع المناخ الطبيعي، الذي تعيشه الشخصية، فملابس الإنسان الذي يعيش في المناطق الباردة، غير الذي يعيش في المناطق الحارة، و غير الملابس الخاصة بالمناطق الاستوائية.

إن اختيار اللّون يتعلق بالثقافة الاجتماعية، التي تحملها الشخصية، فاللّون الأسود عندنا رمز للحزن، بينما اللون الأبيض في السودان يشير إلى الحزن. وفي مسرحية "**الدالية**" يتأكد الدور النفسي للملابس و مكملاتها، عندما يرتدي الكل باستثناء " **الضاوية**" سراويل زاهية الألوان (أحمر، أزرق، أبيض، أصفر)، موحدة الشكل واللّون والتفصيل. فهذا التشابه في الألوان وشكل السراويل، دليل و مؤشر على تشابه الأطماع في الإمساك بزمام السلطة، فمظاهرهم تكشف عن جواهرهم.

وتلعب طريقة ارتداء الملابس وهندامها وضيقها أو عرضها، إضافة إلى ألوانها ، دورا كبيرا في طرح الكثير من الدلالات والرموز، للكشف عن الحالة النفسية للممثل، إن كان يعيش اضطرابا أو هدوء أو قلقا..... وما إلى ذلك. فعند بداية العرض، وبعد دخول أعضاء الفرقة المسرحية، باستثناء " **الضاوية**" و"**بلا رج**"، يدخل الجميع في تهليل وغناء مرتدين برانيس زرقاء، يؤدون رقصات شاوية. وبعد نهاية هذا الاستهلال ، تغير الملابس أمام الجمهور، بانتزاع هذه البرانس الزرقاء وارتداء ملابس خاصة بالدور، هذه الملابس التي تحقق عنصر الدّلّ في سيمياء العرض .ويتم تغيير الملابس أمام الجمهور مباشرة، تبعا للنظرية "**البريختية**" لكسر الإيهام. وقد أدت الملابس التي ارتُديت فيما بعد، دورا هاما في تحديد العلاقات بين الشخصيات ، و مدى صراعها من أجل البقاء.

ولم يكتف مصمم الأزياء و السينوغرافي" **محمد اسكندر**" باللّون فقط كوسيط بين الشخصيات: "**الهايم، الهايل، الواهم، الفاهم، بوخبزة، بودبزة** "، بل امتد الأمر ليشمل الطراز الذي يتجلى في السراويل وهيئتها، والأحذية السوداء والبيضاء، التي هي رمز التناقض. إضافة إلى تقاطع الشخصيات في اللّون الأحمر، الذي هو رمز الانفعال والغضب والثورة.أما الجزء الأعلى فكيّفه مصمم الأزياء حسب دور الشخصية. و فيما يلي وصف تفصيلي للباس كل شخصية:

الفاهم: يرتدي برنوسا أصفر، وطربوشا ممزوجا باللّونين الأحمر والأبيض. فيدل البرنوس على العراقة والأصالة، في حين يدل البرنوس مع الطربوش على

المرتبة الاجتماعية والدينية و الثقافية، كما أستخدم مصمم الأزياء إكسسوارا في حمله لسبحة، دليلا على التقوى والورع وكثرة الذكر.

بوخبزة: يرتدي قميصا داخليا أبيض يتدلى من الأمام، ليسع بطنه الكبيرة، ورابطة عنق حمراء طويلة تتدلى على بطنه، و طربوشا أحمر يحمل في يده منديلا الذي هو رمز الأكل والشهوة للطعام .ويظهر في الصورة التالية بجنب" **بشار**"

بودبزة: يرتدي صدرية سوداء من الجلد دون كمين، دليل القوة والاستعراض، و طربوشا أسود، وقميصا أحمر ، إضافة إلى علامة للقراصنة على عينه اليسرى .

الزاهي: رابطة عنق من نوع الفراشة، صدرية داخلية بيضاء، ومعطفا أحمر طويل دون كمين، ونظارات شبابية سوداء. تعكس سنه وشبابيته.

الواهم: معطف طويل أبيض دليل الطهر، طربوش أحمر دليل العراقة والأصالة، نظارات شيخوخة دليل على عدم رؤيته، وإدراكه للحقائق، أدى دوره جالسا منزويا على يسار الخشبة. وهو في الصورة التالية يظهر بجنب **"الضاوية"** دون نظارات .

الباهي:سترة زرقاء، رابطة عنق صفراء رمز الغيرة، قطعة قماش صفراء، وضعت في الجيب الأعلى للصدرية حمراء. يظهر في الصورة التالية مختالا فخورا عليه علامات النرجيسية فالصورة أيقونة للاسم .

البايم: قميص داخلي أبيض، سترة حمراء ، طربوش أسود ، وربطة عنق حمراء يحمل عصا يتكئ عليها توحي بكثرة أسفاره

بشار: طربوش أحمر عريض عليه شامة اليد، سترة حمراء قميص أبيض، طبل بني .

الضاوية: جبة شاوية سوداء و حمراء و صفراء، زاهية الألوان تحمل في يدها غصن شجرة يابس. تغطي رأسها بسترة شاوية سوداء .

بلارج : يظهر كناسا يرتدي قميصا أسود، على رأسه، طربوش أسود رمز البؤس في الحياة، وعلى الطربوش قد ثبت جسم طائر " **الحداية** " .وبعد تعيينه سلطانا يرتدي زي السلطان: لباسا ملكيا محلى بالزخارف الفضية والقلادات ومعطفا بلون أزرق ، وتاجا ذهبيا و حزام وسط .

وتضفي الملابس خاصة السراويل بعدا أسطوريا، و ميتافيزيقيا رغم محاولات تعصير هذه الشخصيات، فهذا البعد رمز للحية الرقطاء التي تحاول الفوز بفريستها بأية طريقة ممكنة. و قد حاول السينوغرافي " **محمد اسكندر**" أن يحقق بعدين دلاليين في ملابس الممثلين:

الأول: آنه يحيل إلى البعد الديني و الأسطوري (الجزء الأسفل).

الثاني: أن تحمل الملابس معنى الفعل الدال على دراما العرض (الجزء الأعلى).

إن للملابس علاقة و طيدة بالإنتاج الدلالي في العروض المسرحية، بل تجعل من المتفرج يستحضر في ذهنه شخصيات دينية أسطورية، لمجرد رؤيته شخصيات العرض. و في هذا يقول "**رضا غالب**": " **وقد تلعب الملابس دورا في تحديد طبيعة دور ما، بصفته متوارثا من مخزون الشخصيات المسرحية، و التي تتسم بأدوار معينة في التاريخ المسرحي،مما يتنبأ بدورها في العمل الدرامي الجديد**". [1]فملابس "**الفاهم**" : "**برنوس**" و "**طربوش**"، تستدعي إلى

الذاكرة صورة **"الحكواتي"** أو **"القوال"**. أو **"الجوال"** الذي عرف في الأسواق الجزائرية .

و مثلما تمدنا الملابس بمجموعة من الشفرات و الدلالات عن الشخصية، فإن دور الإكسسوارات لا يقل أهمية عن دور الملابس، فهي تلعب دورا فعالا في التعريف بالشخصية و عمرها و مهنتها. فالعصا التي تحملها **"الضاوية"** لا ترمز إلى التأنق مثلما هو موجود في أوروبا، أو تشير إلى المرض و الاتكاء عليها، وإنما ترمز إلى البداوة. بل إن العصا ليست مسواة، وإنما هي غصن يابس معوج، ترك على طبيعته.

فالمنديل الأحمر الذي يحمله **"بوخبزة"**، يرمز إلى كثرة أكله وشهوته المفرطة للطعام، و لذا فقد لازمه من بداية العرض إلى نهايته. وقد تكون الوحدة الاكسسوارية إحدى الطرق و الوسائل التي يستعملها السينوغرافي للكشف عن طبيعة الشغل، أو الفعل الذي يقوم به صاحب الدور، أو هدفه المعلن، فطريقة حمل **" الفاهم" " للسبحة"** و حركتها في يديه، واستعمالها في الرقص، و ما إلى ذلك. يؤكد وظيفتها الدلالية في العرض، و العصا التي يحملها **" الهايم"** لا تقل أهميتها في الدل على الشخصية و عن طبيعة دورها وكثرة أسفارها. فالوحدات الإكسسوارية السابقة الذكر: **"سبحة الفاهم"**، **"عصا الهايم"**، **"منديل بوخبزة"**، **"خاتم بلارج"** و **"مكنسته"**. كلها وحدات علاماتية تثير خيال المتفرج، وتكمل الشخصية المسرحية وطبيعة الشغل المسرحي. **" ووحدة الإكسسوار في حد ذاتها على المسرح لا معنى لها، إلا في حدود معناها في واقعها الحياتي، ولكن في دخولها على نظم علاماتية أخرى فوق المنصة،**

خاصة بالزي أو بحركة الممثل و طبيعة أدائه، ممكن أن تحمل بمعان كثيرة." [320]فالعصا، المكنسة ، الخاتم و السبحة لها معان في نظامها الحياتي، لكن طريقة ارتدائها و توظيفها في العرض المسرحي، يجعلها تكتسب معان و دلالات جديدة.

وهيئة "**بلارج**" الكناس، وظهوره في العرض تعبا، مثقلا يحمل في يده اليمنى مكنسة، هو بمثابة بحث في الحقيقة و الواقع. فقد عبَّر مصمم الأزياء والسنيوغرافي "**محمد اسكندر**" عن عناء و جهد وصبر وجلد العمال الكادحين ،ولهذا فقد ركَز المصمم على حمل "**المكنسة**"، حتى يجعل اهتمام المشاهد والمتلقي مركزا على مضمون الدلالة (دلالة المكنسة). ويكون هنا قد مزج بين مدرستين: **المدرسة الواقعية والمدرسة التعبيرية**، فتناول موضوعا اجتماعيا من الواقع اليومي المعيش، ومشهدا من مشاهد الحياة اليومية، التي تعرض حياة ومشكلات وعناء فئة من البشر، وبهذا يكون السينوغرافي" **محمد اسكندر**" بمعية المخرج "**جمال مرير**" قد نقلا دلالة العلامة من المحلية إلى العالمية، فالإنسان الذي عبَّرا عنه لا يقتصر على مجتمع معين، وإنما يتواجد في كل مجتمع إنساني. كما اهتما بإبراز الجانب التعبيري للعلامة "**المكنسة**"، مبتعدين في ذلك عن الإيهام والخيال، كما أنهما لم يهتما بتصوير تفاصيل الوجه و الأيدي، وما يرتسم عليها من تعبيرات تبرز العناء و الجهد، كي لا يسقطا في المباشرة. وإنما اهتما بتصوير الشحنة الانفعالية عن طريق هذه العلامة، وما تحدثه من تأثير درامي في المتلقي.

---

[320]- المرجع السابق ص 175 .

وتتحدد أهمية هذه الوحدات الأكسسوارية عندما تدخل في سياق العرض، ونوع الدور الذي تلعبه، وطاقتها السميائية. وفي خضم الحديث عن ديناميكية العنصر المسرحي يقول "**فلتروسكي** ":**لأن وظيفة العنصر قد تقررت بواسطة التناقض القائم بين قوتين متعارضتين في داخله، القوى الدينامكية للفعل، والقوى السكونية للتصوير (الديكور)، وعلاقتهما غير مستقرة، لأنه في مواقف معينة تسيطر إحداهما وفي مواقف أخرى تسيطر الأخرى، وأحيانا كلتاهما تكونان في حالة من التوازن**"[322]. ولتوضيح ذلك نضرب المثل التالي: "**العصا**" التي يحملها "**الهايم**" وحدة اكسسوارية يمكن توضيحها في ثلاثة مواقف مختلفة تشرح القوى الديناميكية السكونية:

أ- فاذا كانت العصا مكملة للزي، فهي تظهر إما المكانة النبيلة، أو الطعونة في السن كما هو الحال عند الشيوخ، أو المنزلة الاجتماعية مثلما هو الحال عند الراعي.

ب- إذا ضرب شخص شخصا آخر بها بسبب إهانته أو استفزازه، فإنها تتحول إلى أداة تلعب دورا في الفعل المسرحي .

ج- وحين يفر الضارب بالعصا مهرولا، من خشبة المسرح إلى الخارج، وعليها أثار دماء، تصبح العصا إشارة إلى جريمة قتل، فتصبح قوتها تصويرية. إضافة إلى أنها مرتبطة بهروب حاملها خائفا، فهي مرتبطة بفعل الهروب، فتصبح لها قوة دينامكية الفعل. و من هنا تتوازن القوة التصويرية و الدينامية للعصا، وعليه يكون لوظيفة العصا والسياق الذي تدخله دور هام في تحديد

---

[322] - عدد من المؤلفين. سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائية). ترجمة ادمير كورية، وزارة الثقافة،دمشق ،1997، ص 27.

نوعية و أهمية الدور الذي تلعبه من جهة، و طاقتها السيمائية من جهة أخرى .وتبقى هذه الوحدات الأكسسوارية، والملابس، هي التي تعطي للعرض بعده الثقافي، و تضعه في سياقه التاريخي. فملابس اليوم غير ملابس الثمانينيات وغير ملابس السبعينيات، وغير ملابس القرون الوسطى.

لذا فمصمم الأزياء يضع في حسبانه هذه الاعتبارات، لتؤدي دلالتها السميائية بدقة، وكل هذا ليتحقق الاندماج بين البعدين: الشكلي و الفكري. فإذا مثل عرض مسرحي أحداثا قديمة، فعليه أن يطابق بين البعد التاريخي و البعد الحركي للشخصيات، خاصة فيما يتعلق بالنساء كاللباس الأسود و الأبيض المحاط بدوائر سلكية حول الحوض أو ما يسمى بثوب "السلات"."**وان مثَل هذا الدور بملابس تختلف عن ملابس هذا العهد الكلاسيكي، ينتج عن ذلك تفاوت مكدربين النمط والعواطف المعبرة عنها، من جهة واللباس من جهة أخرى**"[324].

وعلى مصمم الأزياء أن تكون له دراية تاريخية و اجتماعية و ثقافية، بالملابس التي سادت في كل منطقة من المناطق، أو في زمن من الأزمة، فهو يعمل على محوري الزمان والمكان. أو بالأحرى أن يكون على دراية تامة "**بالموضات**" التي تعاقبت، حتى تكون العروض المسرحية التي يصمم لها أكثر صدقا وواقعية، وأكثر دلالة، فيزيد بالتالي من الطاقة السيميائية التعبيرية لهذا العنصر الهام، إضافة إلى تكييفها وفق وضعية الشخص الاجتماعية كما سبق الذكر، وهنا تجدر الإشارة إلى أنه على المصمم ألا يقع في فخ جدة الملابس، إذ

---

[324] - فليب فان تيغيم . تقنية المسرح . ترجمة بهيج شعبان ، منشورات عويدات ،بيروت لبنان، ط3 ،1985 ،ص 102

يجب عليه أن يظهرها بمظهر الوضع العادي، أي و كأنها مستعملة، أو أنها تدُولت عدة مرات، حتى تبدو أكثر طبيعية، وأكثر ملاءمة للدور وللدلالة السيميائية. وفي هذا يقول "**فان تيغيم**": "**وقد رأينا في إحدى المسرحيات، التي يمثل فيها جمهور كبير من العمال دورا كبيرا للعمل، أن جميع هؤلاء العمال ظهروا بالملابس الزرقاء، البادية للعين أنها مشتراة في العشية، وليست عليها أية علامة تدل على عملهم اليومي**"[325]. و هكذا تفقد الوحدة العلاماتية للباس قيمتها السيميائية، فيضعف تسميؤها، و لا تندمج كليا في النظام العلاماتي العام للشخصية. وتعد الأزياء في عرض" **الدالية**" عنصرا دلاليا مهما في البنية السينوغرافية الدلالية الكبرى للعرض ،كونها توحي لنا بدلالات إيحائية كثيرة ،تسهم في تشكيل الفضاء السريالي للمسرحية ، ويمكن تصنيفها في ثلاثة نماذج متباينة :

1-نموذج الزي الذي يحمل الهوية التاريخية الثقافية: ويتمثل في زي" **الفاهم**" "**برنوس**"،"**طربوش**" ، "**سبحة**" .و زي "**الضاوية** "،جبة شاوية و عصا . الذي يربط بين الممثلين بعلاقة تجاورية ،سراويل" **الواهم**" "**الفاهم**" "**الهايم**" "**الهايل**" "**بوخبزة**" "**بودبزة**".التي تسهم في تجسيد تشابه الأطماع.

-**نموذج الزي الاستعاري**:الذي يجمع بين أشكال غير متجاورة، زمنا نوعا وتفصيلا ، كما هو الحال في زي" **بوخبزة** ".

وخلاصة القول ،أن عرض "**الدالية**" ،قد جمع بين أصناف مختلفة من الزي، فاستطاع أن يخلق تعددا في الطرح والتشخيص بين نص" **الدالية**"

---

[325] - المرجع السابق ص 99.

وبنية عرضه ، والانتقال بالقاريء والمتفرج من مهمة إغراء العين، إلى مهمة إثارتها وإقناعها. وهكذا استطاع هذا العرض أن يحقق ما يعرف بـ"**سياسة العلامة** ".بنقل القاريء من النظر والمشاهدة إلى القراءة والنقد. احتلت الأزياء مكانة مهمة في الإخراج المعاصر حيث أصبحت بحق الجلد الثاني للممثل كما يقول المخرج والممثل الروسي" تايروف" . وتكتسب الاكسسوارات دورها الإيجابي بفضل شكلها ولونها ووضعها على خشبة المسرح ومدى قربها من عناصر أخرى أو بعدها وكذا من خلال الدور المنوط بها والتأويلات المصاحبة لها ،وتظهر الاكسسوارات في العرض المسرحي كركيزة من ركائز الدلالة ، وكمادة تشكيلية، تعطينا معلومات عن عالم متحيل وتحدد رؤية للعالم وتأخذ معنا من العمل المسرحي. مثل: (يجلس الرجال بملابسهم الخضراء ذات البقع الصفراء والحمراء[326]) أو (تجلس النساء بملابسهن البيضاء وصورة الطفل باللون الأحمر[327]) أو(يعدل نظارته[328]) (سأعطيك وسام مني لك يا مارلو عند الحضور[329]) (بسيفا و مدفعا وبندقية وطائرة وصاروخا وعودا[330]) فالإكسسوار يعمل على مساعدتنا في التعرف على المكان الذي توجد فيه وفي اكتشافه كما أنه في بعض الحيان يمكن اختزال تغيير الديكور المسرحي في تغيير الإكسسوار فقط.

---

[326]-السيد حافظ، المصدر سابق،ص 09.

[327]- المصدر نفسه،ص09.

[328]- المصدر نفسه، 27.

[329]- المصدر نفسه، ص105.

[330]- المصدر نفسه، ص96.

9- بنية الصراع:

الصراع هو تلك المشاعر والأحاسيس التي تعانيها الشخصية من جراء تفاعلها مع الأحداث والظروف والشخصيات الأخرى وقد قسمه أصحاب الأختصاص الى صراع عام وصراع خاص، صراع خارجي وأخر صراع داخلي، يلعب الصراع دورا كبيرا في تحديد نمط سلوك وكما ان الصراع هو نتيجة تفاعل المشاعر والأحاسيس مع الظروف المقترحة فلا بد أن يختلف لدى الشخصية المسرحية باختلاف تلك الظروف. أي أننا نجد الصراع في حالة تغير مستمرة وهذا أمر طبيعي لأن ظروف الأحداث في حالة تغير وعليه من أجل تحديد الصراع، فلا بد من إدراك الظروف التي وضعها الكاتب المسرحي والتي تتحرك من خلالها الشخصية إذ لعب هذه الظروف دورا كبيرا في حياة الشخصية، فتنبعث الحياة في المشهد وتولد الصراع لدى الشخصيات بل والحرارة في العمل الدراسي[331].

الصراع مفهوم عام يفترض علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، كما أنه موجود أيضا ضمن الذات البشرية، ولا يعتبر التوتر وعلاقات المنافسة بالضرورة صراعا[332] . وكلما تقدمت أحداث المسرحية فإن شخصياتها تواجه سلسلة من التعقيدات خلال محاولاتها، إتمام ما تريده أو تحقيق أهدافها

---

[331] - كونستانس سانسلا فسكي، إعداد الممثل في التجسيد الإبداعي، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، د ط، 1985، ص293.

[332]- ماري إلياس وحنان قصاب حسين، المرجع السابق، ص220.

وهذه التصادمات هي " ما يتولد عنها التوتر أو الصراع[333]، وبالتالي فإن الصراع ضروري للشخصيات، ولابد للشخصيات من أن تحلم بقضايا وأهداف تعمل على دفع هذه الشخصيات في قوة ايجابية للحصول على ما تريد ...

والنتيجة هي ما نراه في المسرحية من توتر الديناميكية المحركة للفعل الدرامي، فالموقف الصراعي هو الذي يعطي المبرر بداية الأحداث الدرامية ويؤدي غلى تكوين الأزمة ويدفع الفعل باتجاه العقدة والذروة ثم الحل[334].

وقد عد الفيلسوف الألماني فردريك هيغل (1831/1770) في كتابه "علم الجمال " الفعل المسرحي يتم بالأصل ضمن وسط تصادمي، ويولد أفعال تصادمية وردود افعال تجعل من الضروري تخفيف حدته وحله في النهاية[335].

الصراع الدرامي: ارتبط الصراع في المسرح الدرامي بوجود البطل، وكذلك تحديد نوعه في المسرحية بنوعية وطبيعة العائق الذي يقف بمواجهة البطل ويمنعه من تحقيق رغبته. وهناك الكثير من الدراسات التي تفسر علاقة البطل بالصراع، فقد ربط هيغل وكذلك الناقد الروماني جورج لوكاتش، تشكل البطل كبطل وعي الذات لديه، واعتبر أن هذا الوعي لا يتحقق إلا ضمن علاقة

---

[333]- سامي منير عامر، من أسرار إبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، مصر ،1987، ص103.

[334]- المرجع نفسه، ص104.

[335]- ماري إلياس وحنان قصاب، المرجع السابق، ص220.

صراعية حيث يقف هذا البطل بمواجهة شخصية أو قوى أخرى معارضة له، أو بمواجهة مبدأ أخلاقي[336].

الصراع المسرحي: وللصراع في المسرحية أشكال مختلفة ومتنوعة، إذ يمكن أن يكون خارجيا مجسدا على الخشبة، او يكون صراعا داخليا مبنيا على التنافس بين شخصيتين، ويتجسد على الخشبة على شكل أفعال أو يأتي على مستوى الخطاب من خلال المجابهة الكلامية، صراع خارجي مبني على تناقض بين رؤيتين للعالم، صراع وجداني يأخذ شكل نزاع أخلاقي بين الواجب والرغبة أو العقل والعاطفة. ويعبر عنه على مستوى الخطاب في المونولوج أو بالصمت، صراع ميتافيزيقي الإنسان وقوة ما غيبية[337].

يكاد الدارسون يجمعون على أن الشخصية في العمل الإبداعي القصصي أو المسرحي هي كائن ورقي ألسني، بمعنى أنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداة وظيفية يتطلع الأديب إلى رسمها[338]. فيجعل منها كائنا حيا له أثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الابداعي.

والشخصية الفنية الدرامية في النص الأدبي لها القدرة على تطور الحدث وتطوير النص داخليا وخارجيا، وتمتاز بالتركيز والدقة والمتانة والبعد الفني في التفكير والعمل والاستجابة ورد الفعل لذلك فإن العمل الأدبي الجيد يقاس بمدى متانة الشخصية وقوتها في التأثير. تعتبر مرحلة السبعينيات فترة

---

[336] المرجع نفسه، ص220.

[337] ماري إلياس ، حنان قصاب، المرجع السابق، ص 290.

[338] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1990، ص68.

حاسمة في تاريخ الأمة العربية، فهي فاتحة عهد جديد بالنسبة للمفكر العربي والمفكر المصري على وجه الخصوص. ومسرحية الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب للسيد حافظ خطوة فريدة من نوعها للكشف عن مسيرة حافظ التجريبية وللكشف عن الرؤية السياسية وموضوع المسرحية بصفة عامة هو موضوع إنساني قبل كل شيء يتحدث عن قهر الأنسان، ومحاولة التخلص من هذا القهر، فهي تصوير حي للمجتمع المضطهد من طرف القوى الإمبريالية الظالمة، فدعوة السيد حافظ دعوة صارمة للوقوف بشدة ضد هذا القهر على مصرعيه الداخلي والخارجي، وذلك من أجل تحقيق الحرية للأراضي العربية، كذلك تحقيق الحرية السياسية والقومية (القضية الفلسطينية) على وجه الخصوص. فالمسرحية تتضمن محتوى فكريا وإيديولوجيا يساير الرؤية الإجتماعية للإنسان العربي.

أنواع الصراع:

أ- الصراع الداخلي: يتجلى من خلال صراع بين عاطفتين صراع بين العقل والعاطفة، صراع بين العاطفة ومثل أعلى وصراع بين فكرة ما، أن نمطية الصراع الداخلي قد تغير كثيرا في مناهجه عن مفهوم الخصومة والمنازلة أو الهجوم والدفاع الذي تعارف عليه القارئ أو المشاهد، حيث توجه وبالتطور والتدريج، نحو مجاله الأعمق في التعبير ع ذروة فلسفية تعني بالصدمة والتأزم والتوتر للوصول إلى قمة الحدث الأهم في البناء المسرحي وهو الهدف الذي يسعى إليه اي مؤلف ينشد إبراز عمق المعني الجوهري في بساطة لغوية بحيث تصل الى القارئ أو المشاهد أو المستمع بكل يسر ووضوح.

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 الى تجسيد مادي ونفسي (سيكولوجي) واجتماعي حيث يتجسد الصراع المادي من خلال أفعال مادية تعبر عن تقاطع الإرادات مثل خصومات بالأكف(صفحات) كما في مسرحية "روميو وجوليت"، اما الصراع النفسي فغالبا ما يتجسد عن طريق المونولوجات الداخلية، في حين يتجسد الصراع الاجتماعي من خلال أفعال وسلوكات الشخصية التي تبغي بها التقاطع مع أفعال وسلوكات الشخصية المضادة[339].

وحتى يكون الصراع دارميا لابد من توافر مجموعة من الشروط يوضحها المؤلف المسرحي تتمثل في التمهيد للصراع، التكافؤ بين اطراف الصراع، تشعب الصراع بدوره إلى صراعات فرعية الابتعاد عن الغنائية(البوح الوجداني أو الوصف الشاعري).

- **صراع خارجي(صراع ثقافي)** : صراع بين ارادتين عربية وإسرائيلية، ويتضح هذا الصراع خاصة بين ياسر والضابط الإسرائيلي.

ياسر: (يرفع الملابس عن طهر) تقدم الأن وأضربني أيها القائد حتى تستريح نزعة القسوة في داخلك وأعلم أنني مسأل ملكك يوما ولكن لن أفعل بك شيئا...[340]. وهذا الصراع يعمد الكاتب إلى تأجيجه وتصعيده من خلال الدعوة إلى العمل الثوري المسلح باعتباره الأداة الوحيدة التي يفهمها العدو. كذلك يورد الكاتب

---

[339]- فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها ، ص105.

[340] - المسرحية، ص 151-152.

صراعات اخرى، مثل صراع رواية مع عام، فشخصية رواية لها التزاماتها كمناضلة لا تحب المزاح السلبي الفارغ، ولا تحب التهاون والتمادي في خدمة الوطن، لذلك فأفكار ها لا تتلاءم وعقلية عامر السلبية.

عامر: لماذا تؤنفين.....لماذا تقصدين اتعابي .

راوية: لماذا تتحدث معي هكذا يا عامر[341].

- ونفس الصراع بينه يشنه صبحي ضد عامر.

عامر: لماذا تحدثني هكذا .

صبحي: أنا أعرفك ياعامر جيدا منذ ان أحضرتك الى المنظمة منذ كنت في باريس حينما كنت عازفا في الرقص وأنت غير راضي كلية عما تفعله[342].

- كامل الشاعر الواثق من نفسه ولايهمه أي نقد أو يؤثر فيه يتعرض لنقد محمد الذي يظهر من الطبقة المثقفة، ومؤمن يوافق كامل الرأي .

محمد: نعم عايز إيه ياسي مؤمن .

مؤمن: لو سمحت سيادتكم ... تتفضل تيجي بتسمع القصيدة دي.

كامل: انا حكمل القصيدة.... واللي سمع يسمع ...واللي مايسمعش عنه ماسمع...

حنقرى بشويش حبي الطفل يهين خطاه " يتحرك محمد إليهم".

---

[341]- المسرحية، ص149.

[342]- المسرحية ، ص167.

طفل لا يعرف اباه.

هل تدرين؟

أنا ملي سارت سفن

تبحث عن إله حزين ...حلوة أوى قفه النون دي.

وقلبي غريب

ووجهي شحيب ...حلوه اوي قفه دي.

محمد: الذي وصل الى المستوى الرابع وقد سمع الجزء الأخير من القصيدة كفاية بقي حب وحزن

ووجع قلب فلقتوا دماغنا...

كفاية بقي....هو مفيش في الدنيا غير الحب.

كامل" المؤمن" ماأنا قلت لك النقاد دول ماعلهومش إلا هدم الناشئين اللي زيى وبس بالذمة لو كنت أنا ...ش.

محمد " مقاطعا" بالذمة كام واحدة في البلد بيكتب شعر.

كامل: إش عرفي.

محمد: أقولك أنا ..كلهم.... الي تعبان ... تعبان شوية..[343] .

[1]- المسرحية، ص26

صراع داخلي: يطرح المؤلف انتماءات الناس حسب طبقتهم وأفكاره فنجد صراع محمد الإنسان المثقف مع والده الذي يرغمه على الدخول في الكلية الحربية ، ولكن محمد لم فض تلك لوعى منه لأن خدمة البلاد أولى.

الأب: اسمعت كويست ....انت مجموعك كويس... يقدر بدخلك الكلية الحربية والك الافضلية لأني خدمت الجيش...مش معقول أبوك يبقى عقيد وانت مطوع عسكري.

محمد : يابابا.. انت عقيد..... انت كنت بتحب الجيش كوظيفة...أنا بحب الجيش لأن البلد محتاجه لى فعلا وده الفرق بيني وبينك[344].

- ثم يورد الكاتب صراع بين مؤمن ووالده ، اللذين ينتميان الى طبقة متوسطة فيريدان الإنفتاح مع العالم البرجوازي حينما يطلبان منه أن يدرس من أجل أن يحصل على وظيفة متميزة .

الأب: شفت حسين ابن خالتك فهيمة بفي إيه.

مؤمن: شفت

الأم: مهند قد الدنيا.

الأب: شفت إداور بن جارنا بقي إيه.

مؤمن: شفت....[345]

---

[2]- المسرحية، ص155.

[1]- المسرحية، ص75.

الوالد الذي يعاقب إبنه من أجل تحسين أخلاقه لأنه يثير الكثير من المشاكل في البيت في فترة غيابه.

الأب: جرى إيه يابن الكلب كل يوم عاملي دوشة.

جابر: لا....يا أيه..... سبب؟

الأب: اسكت (يضربه) يا بايظ أنت مش عاجبك.

جابر: لأن ابه عاجبني ..... سبب ماتضربنيش والنبي....الله يخليك.

الأب: لاح اضربك لحد ماموتك واستريح منك ومن قرفك يا صايع ياصايع.

جابر : يا ايه؟؟

الأب: يا ابن الكلب ...طالع بايظ لأمك..

جابر: متقولش على أمي كده.

الأب: وكمان تبرد على يا ابن الكلب[346]

---

[346]- المسرحية، ص92-93.

10- بنية الديكور:

تعتبر مهمة "**الديكور**" في أي عرض مسرحي الإيحاء بمكان عرض الأحداث المسرحية ، و إعانة القارئ والمتفرج على تصورها على حقيقتها الواقعية ، فكلما كان متقنا ومدروسا بدقة ، كان أقوى و أعمق ، و أكثر ثراء. ويتغير "**الديكور**" تبعا لنوع المسرحية وموضوعها ، فديكور مسرحية تاريخية ، غير ديكور مسرحية اجتماعية ، وغير ديكور مسرحية سياسية . ولبناء ديكور المسرحية ما فإننا ندرس تلك المسرحية وفصولها ومشاهدها من حيث مكان العرض ، ودراسة الشخصيات وطبيعتها ولمزاج الذي يتحكم عليها، وعندما نخلد الفكرة التي تخص المنظر ينبغي علينا أن نختار عناصره ، ويمثل الديكور عنصرا من عناصر اللغة المسرحية غير الناطقة ، ولكنه ناطق لأنه يبرز للعين ماتشير إليه الكلمات إشارة وإيحاء وأنه وثيق الصلة بروح النص الأدبي كما أنه لم يعد يرتبط بالعناصر المادية فقط.**مثال:**

كان المحراب ذا جدران خشبية بها نوافذ مغلقة ولكن كان هناك عدة ثقوب تدخل منها اشعة الشمس والضوء والنجوم والأمطار والرياح كان المحراب بنية اللون ، بني داكن مصنوع من خشب البلوط الجديد.

كنت بشوف المستقبل ملجان سورة وحمرة وخضرة ... كنت بشوفه صلبان سخنة وباردة ... صلبان من كل انواع طوب وحديد وخشب البلوط[347].

في اليمين الرجل العجوز يقف ومعه شبكة وشجرة بها بعض الوراق الخضراء بجواره في اليسار على نفس المستوى تواجد أمراه في مناطق بها ماء وصخور[348].

---

[347]- السيد حافظ ، المصدر السابق ، ص79.

والغرض منه ترجمة ما يحمله النص المسرحي من أفكار ومعاني الى تصميم مرئي يفصح عن المكان لبقية عناصر العرض الأخرى وذلك وفقا للأسس والقواعد العملية والعلمية.

وقد تفطن اليونان القدامى إلى أهمية الديكور ، و المناظر الخلفية لخشبة المسرح ، في عروضهم المسرحية ، فاهتموا بها اهتماما بالغا ، انعكس انعكاسا ظاهرا على أعمالهم المسرحية ، إن في المعابد أو في الأسواق، أو في الساحات العامة."**حيث ظلت المناظر حوالي عشرين قرنا من الزمن تستخدم للإيحاء بالمكان ، الذي تجري فيه أحداث المسرحية "** [349]

وتعد وحدات الديكور عناصر وعلامات و إشارات سيميائية ، على الموضوع المعالج، أو طريقة معالجته ،فكل واحد من العناصر السابقة، يعد إضافة إلى رواسب التأويل ، التي يقوم بها المتفرج ، فتساعده على إيجاد الجو النفسي للحدث ، وتشحذ ذهنه ، لينسج حولها من خياله ما يحيط بالحدث .فإذا كان الحدث – مثلا – يجري بثكنة عسكرية، فإنه يكفي أن يكون من بين عناصر هذا الديكور **"بندقية"، "بذلة عسكرية" أو "شعار عسكري"**.

ولا ينجح مصمم الديكور في تصميم عناصره، إلا إذا كان على دراية تامة بالموضوع الذي يعالجه أو تعالجه المسرحية ، وقراءة نصها قراءات متعددة .يتم وفقها ترجمته إلى أشكال ومجسمات، تعكس هذا المضمون ، وتساعد المتفرج على المزج بين النص المرئي والنص المسموع ، ليشكل أفق التوقعات

---

[348] المصدر نفسه، ص09.

[349] – نبيل راغب .فن العرض المسرحي .الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط1 ،1996، ص 183

لديه، ويستطيع تأويل العمق المسرحي. "**لذلك نرى أن منفذ الديكور ، يعطينا معادلا تشكيليا للنص الأدبي ، والفكري للمسرحية** "[350] ففي بناء ديكور المسرحية ما فإننا ندرس تلك المسرحية وفصولها ومشاهدها من حيث مكان العرض ، ودراسة الشخصيات وطبيعتها ولمزاج الذي يتحكم عليها، وعندما نخلد الفكرة التي تخص المنظر ينبغي علينا أن نختار عناصره ، ويمثل الديكور عنصرا من عناصر اللغة المسرحية غير الناطقة ، ولكنه ناطق لأنه يبرز للعين ما تشير إليه الكلمات إشارة وإيحاء وأنه وثيق الصلة بروح النص الأدبي كما أنه لم يعد يرتبط بالعناصر المادية فقط. **مثال:** كان المحراب ذا جدران خشبية بها نوافذ مغلقة ولكن كان هناك عدة ثقوب تدخل منها اشعة الشمس والضوء والنجوم والأمطار والرياح كان المحراب بنية اللون ، بني داكن مصنوع من خشب البلوط الجديد. كنت بشوف المستقبل ملجان سورة وحمرة وخضرة ... كنت بشوفه صلبان سخنة وباردة ... صلبان من كل انواع طوب وحديد وخشب البلوط[351].

في اليمين الرجل العجوز يقف ومعه شبكة وشجرة بها بعض الوراق الخضراء بجواره في اليسار على نفس المستوى تواجد أمراه في مناطق بها ماء وصخور[352].

والغرض منه ترجمة ما يحمله النص المسرحي من أفكار ومعاني الى تصميم مرئي يفصح عن المكان لبقية عناصر العرض الأخرى وذلك وفقا للأسس والقواعد العملية والعلمية.

---

[350] - عيسى خليل محسن الحسيني .المسرح نشأته وآدابه . ص252

[351]- السيد حافظ ، المصدر السابق ، ص79.

[352]المصدر نفسه، ص09.

ويقع مصمم الديكور والمخرج والسينوغرافي في تحد كبير ، طرفه الأول : أن خشبة المسرح مكان ضيق محدود ، والطرف الثاني أنها ترمز إلى شيء أكبر منها .لذلك على المصمم أن يرتب خشبة العرض بدقة ، آخذا بعين الاعتبار كل الظروف المحيطة بالعمل الدرامي "**ويقدمها ويصورها بعناية فائقة، حيث أن هذا المكان محدود بسيط، وفي الوقت نفسه هو عالم خيالي واسع** "[1]. وقد اختار السينوغرافي "**محمد اسكندر**" والمخرج " **جمال مرير** " ومصمم الملابس والأكسيسوارات " **مستور قدور** "، خشبة المسرح من النوع الثابت. حيث تجري أحداث مسرحية **"الدالية"** في إطار مغلق ،طوال العرض المسرحي ، وترمز حدودها إلى حدود العالم الخيالي ، كما أن خشبة العرض لا تتغير ، من بداية المسرحية إلى نهايتها ، فظل الديكور فيها ثابتا ، نمت فيه فكرة النص بفكرة التجسيد ، ولم يكن مبالغا فيه ، بحيث يتحول إلى هدف في حد ذاته ، لا وسيلة لإنتاج الدلالة .بل اكتُفي فيه بالبساطة والبعد عن التعقيد و الكثافة، التي من شأنها أن تجذب أنظار المتفرجين ، وتشتت اهتمام الجمهور ، وتبدد تركيزه على ما يدور فوق خشبة العرض .ولهذا فقد اكتُفي بديكور يتكون من قطع أثاث قليلة : ثلاثة كراسي بسيطة طويلة ، وخلفية خشبية مزخرفة ، بها باب في شكل قوس تمثل واجهة القصر، تحوي مشاجب لتعليق الملابس، وفي وسط الباب كرسي فاخر ، يرمز إلى الحكم. فاستوعبت الخشبة الأثاث، وبقيت فراغات أكبر للتمثيل، و أخال ذلك مقصودا من المخرج، لأن المسرحية كثيرة الحركة، و أن قطع الأثاث هذه قد أعطت خشبة المسرح طابعها المحسوس، و أنها لعبت دور الوسيط بين مكان العرض والممثل من جهة، وبين العالم المتخيل والمتفرج من جهة أخرى. "**فتوظف الأشياء في الخشبة لاستنفاذ أكبر قدر من دلالاتها** ،

واستخدامها رموزا في سياق المكان المسرحي، فهي تفيض بالدلالة والتعبير "[2]فتزيد من تشويق القارئ و المشاهد لأي لحظة مسرحية ، خاصة إذا كانت الوحدات الديكورية غزيرة الدلالة .

فالمتفرج من أول وهلة أو لحظة من العرض، تشد انتباهه الوحدات الديكورية قبل كل شيء، ثم يركز اهتمامه على الممثل، الذي هو مركز لبناء الدلالات والمعاني، خاصة

بتحركه في الفضاء المسرحي **(فضاء العرض)**.فتتدفق فيه دلالات العناصر السمعية والبصرية ، في شبكة متداخلة من العلاقات. سواء ما تعلق بالممثل باعتباره ممثلا أو ما تعلق بالخشبة وما تحتويه بما في ذلك الممثل .

وعموما فإن :**"كافة العناصر المرئية (السنيوغرافيا والديكور)التي يمتلئ بها الفضاء المسرحي (فضاء العرض) تمثل جزءا هاما من أداء الممثل بشكل عام ، وبأدائه الجسدي على وجه الخصوص** ".[1]وباتحاد دلالات الممثل (الماكياج – اللباس – الأكسيسوار) بدلالات العرض (الديكور – الإضاءة – الموسيقى)، تنتج دلالات جديدة ، تسمح للمتفرج أن ينتج في ذهنه كمّا هاما من التأويلات، تشكل خلال زمن العرض حياة خاصة للممثل، ومنه فإن حياة الإنسان سواء أكان ممثلا أو شخصا عاديا، مرتبطة أشد الارتباط بالمكان الذي يحتويه، على اعتبار أن : **"كل جسم أيّا كان وضعه، يجب أن يكون موجودا داخل مكان ما ، وهذا المكان هو بالضرورة وقبل كل شيء جسم موضوع » .**[2]

---

(1)- مدحت الكاشف .اللغة الجسدية للمثل .ص 175.

(2) جان دوفينيو.فضاءات العرض المسرحي .ترجمة الدكتور حمادة إبراهيم،وزارة الثقافة ،إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح،1998،ص3.

في بناء ديكور المسرحية ما فإننا ندرس تلك المسرحية وفصولها ومشاهدها من حيث مكان العرض ، ودراسة الشخصيات وطبيعتها ولمزاج الذي يتحكم عليها، وعندما نخلد الفكرة التي تخص المنظر ينبغي علينا أن نختار عناصره ، ويمثل الديكور عنصرا من عناصر اللغة المسرحية غير الناطقة ، ولكنه ناطق لأنه يبرز للعين ما تشير إليه الكلمات إشارة وإيحاء وأنه وثيق الصلة بروح النص الأدبي كما أنه لم يعد يرتبط بالعناصر المادية فقط. **مثال:** كان المحراب ذا جدران خشبية بها نوافذ مغلقة ولكن كان هناك عدة ثقوب تدخل منها اشعة الشمس والضوء والنجوم والأمطار والرياح كان المحراب بنية اللون ، بني داكن مصنوع من خشب البلوط الجديد. كنت بشوف المستقبل ملجان سورة وحمرة وخضرة ... كنت بشوفه صلبان سخنة وباردة ... صلبان من كل انواع طوب وحديد وخشب البلوط[355]. في اليمين الرجل العجوز يقف ومعه شبكة وشجرة بها بعض الوراق الخضراء بجواره في اليسار على نفس المستوى تواجد أمراه في مناطق بها ماء وصخور[356]. والغرض منه ترجمة ما يحمله النص المسرحي من أفكار ومعاني الى تصميم مرئي يفصح عن المكان لبقية عناصر العرض الأخرى وذلك وفقا للأسس والقواعد العملية والعلمية.

نستنتج من هذا القول ، أن المكان المسرحي (الخشبة) يظل فارغا ، أو خاليا ،أو بالأحرى تظل دلالاته غير مضبوطة ، حتى يدخل فيه جسد حي بحركاته وإيماءاته وإشاراته. مستخدما موجودات الخشبة، مقيما علاقاته الدلالية معها، وفق ما تتطلبه دراما النص المسرحي . فالممثل إذا ،هو الذي

[355]- السيد حافظ ، المصدر السابق ، ص79.

[356]المصدر نفسه، ص09.

يكسب للعناصر الديكورية الموجودة على خشبة المسرح، أهمية ودورا ودلالات جديدة ، التي بدورها تلعب دورا هاما في بناء دلالات الفضاء المسرحي في أذهان المتفرجين أو المشاهدين ، وفي هذا يقول **"فابريزيو كروتشياني" FABRISIO (CRUCIANI)** في وصف فضاء خشبة المسرح **إنه العرض الجسدي أو التصويري ، المادي أو الوهمي للفضاء الذي يتم فيه الحدث الدرامي ، إنه المكان المحسوس أو المجازي للشخصيات.**

نستخلص من هذا القول، أن فضاء العرض المسرحي، أو فضاء الخشبة يجب أن يصمم وفق العلاقات الاجتماعية، والثقافية والدينية. إذ يختلف تصميم الخشبة من مسرحية إلى أخرى، حسب الموضوع الذي تعالجه . فتنظيم فضاء عرض **"الدالية "** ،يشكل علامة ثقافية ، ويمنح للعرض قدرة على الدّلّ ،بل إن عناصره ،واجهة القصر، باب القصر ،كرسي العرش ، ثلاثة كراسي جماعية طويلة .تقوم بتوليد عدد لا نهائي من الدلالات، سواء من خلال ما يحتويه كل عنصر أو من خلال علاقاتها بعضها البعض ."**فكل ما في المسرح يمكن قراءته وفهمه ،انطلاقا من وظيفته في الفضاء ، بوصفه مكانا (ماديا أو هندسيا) للرموز النصية"**[1]. والصورة التالية تبين عناصر الديكور السالفة الذكر .

إن طريقة تنظيم الديكور في العرض المسرحي **" الدالية "** مرتبطة أشد الارتباط بموضوع المسرحية وصراعها الدرامي، فالقوس الخشبي المزخرف ، ووضع الكرسي الفاخر في بوابته، رمز القصر الذي يمثل طموح الأطراف المتصارعة ،ووضع كرسي جماعي على يمين البوابة وآخر على يسارها، رمز التآمر على الحكم والسلطة من كل جانب.

فهذا المطمع يتساوى عنده أهل اليمين وأهل اليسار. وكرسي **"الواهم"** المنحاز بعيدا عن باب القصر رمز البعيدين كل البعد عن الحكم وما يحاك حوله. وقد نظم الديكور تنظيما محكما بحيث أتاح للممثلين حرية الحركة، ولم يكن فوضويا كما هو الحال في بعض العروض التي تقصد فيها الفوضى التي تتشكل وتنتظم في آن واحد .كما تم العرض على خشبة متخذة شكل مسرح العلبة الإيطالي [357]الذي أتاح لهذا العرض بعدين :

- **أحدهما** : وظيفي منح للمتفرج قدرة على رؤية كل ما يدور على خشبة المسرح .
- **وثانيهما** : إيهامي يجعل المتفرج يتصور ما يدور كما لو أنه صورة طبيعية واقعية للعالم المتصور .

ولتحقيق الدلالة المقصودة من كل عناصر الديكور فقد لجأ المخرج **"جمال مرير"** بمعية السينوغرافي **"محمد اسكندر"** إلى اعتماد الإيماءة الاجتماعية، لخدمة العلاقة التواصلية بين المتفرج والممثل .ولم يجعلا ديكور هذه المسرحية تنحصر دلالاته في عناصره فقط ،بل أضافا إليها حركة الممثلين، التي عند ربطها بعناصر الديكور تكتسب دلالات أخرى . ولم يقعا في فخ التحديد، بل أعطيا الديكور صبغة عالمية، وتركا للمتلقي مهمة استقبال ما يتفق وثقافته الاجتماعية . فالكرسي الطويل قد يكون رمزا للطابور والكثرة، كما قد يكون رمزا للبساطة .

---

[357] **مسرح العلبة الإيطالي**: ويسمى أيضا مسرح البروسنيوم Proscéniam أو مسرح المواجهة،يأخذ شكل منصة مرتفعة، تفصل بينها وبين قاعة المتفرجين مسافة مكانية.

وخلاصة القول أنه إذا كان الممثل علامة على الشخصية الدرامية المتخيلة ، فإن الديكور يعد هو الآخر علامة بالمعنى نفسه يحاكي العرض من خلال الواقع الممثل . ويتلخص ذلك في المحور الاستبدالي لبنية العرض، حيث نستطيع القيام بإجراء استعاري للعلامات العمودية يبن المجسمات **(عناصر الديكور)** بوصفها دوالا ، وموحياتها

(مدلولات) في ذهن المتلقي أو المتفرج ، وسنركز في هذه الاجراءات الاستعارية على العناصر الديكورية الأساس ، التي شكلت البنية العامة للعرض والمتمثلة في واجهة القصر ، كرسي الحكم ، المشاجب والألبسة ، والكراسي الطويلة الموضوعة على يمين ويسار باب القصر وذلك ببحث الدلالات العميقة لها .

بنية الإضاءة

قبل الخوض في دلالة الضوء علينا أن نزيل بعض الغموض أو الإبهام ،أو بالأحرى بعض التداخل بين مفهومي: " **الإنارة المسرحية**" و " **الإضاءة المسرحية**". فالإنارة المسرحية هي "**إزالة الظلام من مكان ما**"[1]. أما الإضاءة المسرحية فهي "**توجيه ضوء خاص، على مكان معين ،وذلك باستخدام الضوء الاصطناعي**". [2]

من هذين التعريفين يتضح لنا أن الإنارة المسرحية عامة ،تكون شاملة لجميع قاعة المسرح، سواء ما تعلق بالمكان الذي يجلس فيه الجمهور، أو الأروقة أو خشبة العرض. أما الإضاءة المسرحية فهي خاصة بخشبة العرض، أي أنها تبدأ عندما تنخفض الإنارة المسرحية، وتركز على خشبة المسرح، لتأكيد شخصيات الممثلين. أضف إلى ذلك أن الإنارة المسرحية عادة ما تكون بالضوء الأبيض العادي، بينما الإضاءة المسرحية فمتعددة ومختلفة التلوين و السطع، كما أنها ومن خلالها نستطيع أن نتعرف على نوعية العرض، وطبيعة الشخصية ونوعية الماكياج، وكذلك نستطيع تطبيق التركيز المسرحي على شخصية ما.[360]

ويتصرف تقني الإضاءة في نوعية الضوء، ودرجة تركيزه، حسب ما يحتاج إليه المشهد المسرحي. فخلق الجو الدرامي لعرض معين، يتوقف على مقدرة تقني الإضاءة على التحكم في تركيز الضوء، وكميته، و توزيعه على خشبة العرض، وبعده عن التناظر اللوني في الإضاءة، إذ بها نستطيع أن نحدد جو العرض أهو الليل أم النهار، المساء، أم الصباح ...الخ.

ولهذا فقد أعطى الكتاب المسرحيون المحدثون – في أعمالهم المسرحية- دورا هاما للإضاءة المسرحية، لا يقل أهمية عن النص المنطوق، بل إنهم " **عمقوا دورها للتأثير في كل التوقعات الدرامية"** [361]

فالإضاءة المسرحية مؤشر أو علامة، من نظام العلامات الذي يشكل سينيوغرافية الصورة المسرحية. فطبيعة اللون تعكس طبيعة المشهد المسرحي، فيوحي اللون الأحمر بدموية الموقف، ودموية الشخصية التي تحركه، كما يوحي اللون الأزرق بتفاؤلية الشخصية التي يسطع عليها. ومنه فان الإضاءة: **" تخلق المناخ النفسي للموقف المسرحي، وتعد المتفرج تلقائيا له دون تصنع، بمعنى أن يتجاوب مع الموقف"** [362]

وفي مسرحية "**الدالية**" تصور ملفوظات: **بودبزة، الزاهي، الباهي، الهايل**..... الصورة الزمنية للمنظر، وأثرها على تجليات الإضاءة. فتجمع بين ضوء النهار و ظلام الليل في قول بودبزة:" **اليد لي تخلط في الليل واتصفق في النهار**" [363]أو تسدل بستارها المظلم، واستسلام عناصرها للنوم في قول **الهايل**: **" نروحوا نرقدو كاش مانلقاو فيها فكرة أخرى**" أو في طرح **الزاهي** لأحد الحلول اللازمة من وجهة نظر ثقافية، إذ تخيم على الطرح هالة من الظلام الخفيف في قوله:" **إذا ما نفعش نروحو للريقي، و الريغي ثقيل وينعس بصح يخلخل مولاه**" [(5)]. كما تحمل الصورة المسرحية طرفي تناسق في طرح **الهايل**: " **الحداية**

---

[361]- محمد حامد علي. الإضاءة المسرحية. مطبعة الشعب، أكاديمية الفنون الجميلة بغداد. 1975.ص.8.

[362]- المرجع نفسه ص 8.

[363]عزالدين ميهوبي الدالية.ص55

حجرة في الليل تضوي و في النهار تزراق"[364].وتلعب الإضاءة دورا فعالا كمعادل نفسي **"لبلارج"**، عندما يتذكر الماضي كيف كان وكيف أصبح : " **كنا نبداو الخدمة على الخمسة تاع الصباح امنين نبداو واحنا نشايخو حتان تتمسى**"[365].

و يلعب التدرج الضوئي في بداية مسرحية "**الدالية**"، معادلا فنيا لحوار الشخصيات فيما بينها، عند إلقاء " **الاستهلالية**"، فيصير الضوء الأبيض الساطع ،الذي سلط على خشبة المسرح دالا إشاريا على أمل و هناء حياة تلك الشخصيات.

وبعد موت السلطان، وتيه الجماعة في ظلام الرأي و الخلاف، يتحاور الجميع حول حل الأزمة ليهتدوا إلى أن الحل يكمن في "**الضاوية**". إذ يخاطبها الجميع كمعادل رمزي للحل، ويتجلى ذلك في قول **الزاهي: " اسكت، اسكت أنا نقول بلي الحل ماوش في الصندوق، الحل عند الضاوية** "[366].

ويصبح هذا الاعتراف محددا لدور الإضاءة في العرض المسرحي، إذ بدخول الضاوية ، يزيد تركيز الضوء، الذي يحمل دلالات رمزية تساعد "**الضاوية** "على تجسيد دورها في تجلياته المختلفة. وبالتالي تبقى "**الضاوية**" هي الحلقة المفقودة في هذا العرض، إذ هي الأمل المفقود الذي يعادل بهجة الحياة، التي فقدتها " **الدالية**"، فيصبح حضور **"الضاوية"** ضروريا، لأنها علامة دالة على إشراقة الحياة. فهي تشير إلى ضرورة هدم الأفكار البالية، التي تمكنت من

---

[364] عزالدين ميهوبي الدالية.ص60

[365] عزالدين ميهوبي الدالية.ص61

[366] عزالدين ميهوبي الدالية.ص62

أهل "**الدالية**"، ويكشف العرض عن العلاقة التلازمية بين "**الضاوية**" و انفراج الأزمة النفسية و السياسية لهذا العمل الدرامي .

يتبع الضوء "**الضاوية**" أينما تنقلت على خشبة العرض، مما يوحي لها بعدا ميتافيزيقيا، بينما تضاء باقي الخشبة بإضاءة برتقالية، التي توحي بدموية المواقف، وتطاحن الشخصيات على كرسي السلطة. وخلف الشخصيات يسبح فضاء العرض في بؤرة مظلمة تشير، إلى الجمود، و كآبة المنظر، التي توحي بظلامية المستقبل الذي لم تتحدد معالمه بعد.

يبدو اللون الضوئي لعرض "**الدالية**" عن قرب حاضرا قويا زاهيا، ومن بعيد يبدو باهتا فاتحا، يشير إلى حرارة الموقف. وتعتبر الألوان **المتكاملة أو المتقابلة و المتناقلة على طرفي دائرة الألوان، هي التي تشكل بتجاورها نوعا من الصراع و التناقض** ويظهر هذا التناقض أكثر بين طرفي خشبة العرض، فمقدمتها مضيئة فاتحة ،و طرفها الخلفي مظلم.

وقد تدرج عرض "**الدالية**" بين اللونين الأحمر الفاتح و البرتقالي المائل إلى الصفرة. فالأصفر: " **رمز الإشراق ورمز الحق و الإحساس بالمرارة و الغيرة، و كان رمزا لملابس الماجنات في العصور القديمة أثناء التمثيل**" .كما تضمن العرض اللون البرتقالي الذي هو رمز الرخاء و الإشراق و الصراحة. ويزداد تدفق اللون ، وتتركز شدته، حتى يميل إلى الأحمر الذي يدل على: "**الحيوية و النشاط و الديناميكية، لأنه لون النار ولون الدم و الورد، كما يدل على التهاب المواقف بأنواعها**" [1].وعلى أي مستوى كان تركيز اللون (أصفر، برتقالي، أحمر)، فإن الحلقة الرابطة بين الدلالات هي الإثارة و حرارة المواقف ،والعنف و الوحشية وحب السيطرة و القوة.

و خلاصة القول، فإن الإضاءة في العروض المسرحية عموما ،و في عرض "**الدالية**" بوصفه موضوعا للدراسة ، تؤدي دور العنصر الفعال، أو الوسط الحيوي ،الذي يتم فيه التفاعل و التلاقح بين باقي العناصر السيميائية أو الدلالية. فبهذا العنصر السيميائي (الإضاءة) نستطيع أن نتحكم في التشابك العلاماتي لبقية العناصر السيميائية. ففيه تظهر القيمة الدلالية للديكور، الصوت و الإكسسوارات. فهو بمثابة اللوحة الفنية الكبرى، التي تلعب فيها الأشكال و الألوان دورها، ففيها نستطيع أن نلغي الأشكال و العناصر التي لا نريدها أن تظهر، و بها نستطيع أن نجري الخدع و الظلال، و نختزل و نضيف حسب الحاجة.

وتثير إضاءة مقدمة الخشبة وبالمقابل ظلامية خلفها تناقضا،" **من شأنه أن يحقق نوعا من المفارقة والانسجام بامتزاج القوى المتناقضة . وهذا هو المبدأ الذي قامت عليه السريالية**"[367] . وقد كثر استعمال اللون والضوء البرتقالي الذي خلق نوعا من الدوامة المثيرة للأعصاب ، إيغالا في تجسيد حدة الصراع القائم بين الأطراف المتنافسة . وقد يكون هذا الضوء علامة رمزية توحي بعنوان وموضوع المسرحية ، فهو دلالة قصدية لا تلقائية .

[367] – عواد علي . غواية المتخيل المسرحي (مقاربات لشعرية النص ، العرض والنقد) . ص 103.

11- بنية الصوت

تتمازج في الفضاء المسرحي السماعي الأصوات المنطوقة بغير المنطوقة ، حسب حاجة الفعل المسرحي لكل منهما ، ففي حدث معين يحتاج الممثل إلى صوت منطوق يكيفه علاماتيا حسب المعنى الذي يريده ، وفي حدث آخر قد يحتاج إلى صوت غير منطوق ليؤدي به الدلالة التي يريدها، وقد تكون هذه الأصوات غير المنطوقة أصوات حيوانات ، أو زمزمة رياح ، أو خرير مياه أو موسيقى .... لتجسيد اللحظة الدرامية على خشبة المسرح . وأكثر الأصوات غير المنطوقة شيوعا واستعمالا في عرض **"الدالية "** – كغيره من العروض المسرحية - الموسيقى ، فهي أقدم المؤثرات الصوتية في تاريخ المسرح ، استخدمها اليونان قديما وظهرت جلية في **"الجوقة"**[369].

ثم تطورت حديثا إلى استعمال تقنيات جديدة لبث الأصوات ، بل تخصص فيها أناس عرفوا فيما بعد بتقني الصوت ، كل هذا إدراكا لقيمة الموسيقى من حيث التأثير على الإنسان وحالاته السيكولوجية ، ولذلك ظهرت أنماط مختلفة من الموسيقى، أو بالأحرى أنواع مختلفة من الأغاني ، فأوجد الإنسان أغاني الصيد ، وأغاني الحزن والحداد ، وأخرى للفزع والحرب . فتتصاعد بذلك انفعالات الإنسان بتفاعل الموسيقى مع حالاته ومزاجه. كما أنه بالموسيقى نستطيع أن نحاكي صوت ظاهرة طبيعية ، حسب حاجة اللحظة

---

[369] - الجوقة أو الكورس في المسرحية اليونانية ، يعيد خلق الأصوات الطبيعية ، من أجل المساعدة على سرد القصة .

الدرامية ، فإذا احتاج المخرج - مثلا – إلى وضع المتفرجين في جو من العاصفة فإنه يحتاج إلى موسيقى قوية ، **"تميل إلى أن تشتمل على دمدمات ، أو قعقعة منخفضة (تشبه صوت الرعد) ، أو أصوات انتحاب(تشبه صوت الريح المرتطم بالأشجار)".** [370]

فتستثير هذه العاصفة مباشرة في المتفرج مشاعر الخوف والقلق ، وتجعله مشرئبا يتابع اللحظات الدرامية بنوع من القلق والترقب ، فتكون بذلك هذه الموسيقى قد أوصلت إلى المتفرجين بعض المعاني ، التي قد يعجز المنطوق اللفظي على أدائها، كما قد يفعل المخرج العكس بالعكس . فإذا احتاج إلى وضع المتفرجين في جو ربيعي هادئ قد عبر عنه باللفظ مسبقا ، فإنه يحتاج إلى موسيقى هادئة حالمة ، ممزوجة بزقزقة العصافير . **" وبالتالي، فلخلق الحالة النفسية المرادة أو المقصودة في لحظة درامية معينة ، فإنه يُلجا إلى الربط بين الصوت والموسيقى ، والانفعال الذي يستثيره هذا الصوت . فتنشأ حالة من الترميز الموسيقي للحظة الانفعالية المعتمدة على الفهم المشترك بين المؤلَف الموسيقي والجمهور" .** [372]كما قد تقوم ترابطات شرطية بين مقاطع موسيقية ، أو أغان ، وبين حالات نفسية ، أو أحداث عشناها مسبقا ، فبمجرد أن تبث في عرض معين ، يستدعي شعورنا استحضار تلك اللحظات ، ومزجها باللحظة الدرامية التي أتبعت بها ، فتكون أكثر تأثيرا وأكثر إحداثا للانفعال،

---

[370] - جلين ولسون . سيكولوجية فنون الأداء . ترجمة شاكر عبد الحميد ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، يونيو،2000 ، ص 290 .

[372]– المرجع السابق . ص 291 .

سواء أكانت مفرحة أو محزنة . وقد ألفت المسارح سواء العربية أو الجزائرية أو الغربية بث نوع من المعزوفات الموسيقية، قبل بداية العروض ، إيذانا بالاستعداد للعرض ورفع الستار ، أو إيذانا بنهاية فصل وبداية فصل آخر. ولا يخفى على الدارس تأثير هذه المقاطع على المتفرجين ، خاصة عندما تتحول إلى عادات مألوفة في العروض المسرحية . **" وقد كانت افتتاحيات الأوبرات في القرن الثامن عشر تتم بمقطوعات مستقلة عن العروض ومنفصلة عنها، تعزفها الاوركسترا، فكانت بمنزلة أداءات، لرفع الستار، أو إشارات تقول للناس إنهم ينبغي عليهم أن يختاروا مقاعدهم، لأن العرض يوشك على البدء** [373] **."**

وهنا تجدر الإشارة إلى أن المخرج **" جمال مرير"** قد اختار وطبق نظرية **: "عدم التأكد والحيرة المتتالية "** [374]في عرض **" الدالية"** ، وتتجلى هذه النظرية أكثر في الافتتاحية أو الاستهلالية ، أو ما يسمى بأغنية الدخول . فقد أحدث في الجمهور بتلك النغمات والتآلفات النغمية، حالة من الاضطراب والمتعة الموسيقية عند ما يسمى بالنقطة الوسيطة بين حالتي : **التوقع / عدم التوقع** ، حيث يكون ذهن المتفرج منهمكا في اكتشاف بنية العرض ، وتوليد دلالات الصوت ، واكتشاف دلالات الألفاظ ،التي تضمنتها الأغنية الافتتاحية ، وربط العلامات اللفظية بالصوتية بالمرئية . وكأن بهذه الاستهلالية ، التي تلخص

---

[373] (2) – المرجع نفسه ص. 294.

[374] (*) - **عدم التأكد والحيرة المتتالية :** نظرية أوجدها الألماني زخرمان zuckerman ، ظهرت سنة 1971 تنص على التذوق الموسيقي المثالي ، الذي يحدث عندما يكون المستمع يجهل المقطوعة الموسيقية أو الأغنية التي اختارها المخرج للحظة الدرامية ، وتعتمد على عنصر المفاجأة

مضمون المسرحية ، تثير في المتفرج **الإثارية المعرفية** [375]. وأن الاستجابة في بعض المقاطع الموسيقية تتعدى الأعراف والثقافات والضوابط الاجتماعية. فلا يلزم لتحقيق الإثارة أن يكون السامع قد سمع هذه الموسيقى من قبل ، أو تنتمي إلى منظومته الثقافية .وقد ظلت موسيقى العروض المسرحية والأفلام، وكذا المؤثرات الصوتية الأخرى، محطة اهتمام الكثير من الدارسين في حقول الموسيقى وعلم الاجتماع والنفس، ولعبت دورا هاما في إنجاح هذه العروض، خاصة العروض الاستعراضية والغنائية.

وكما مر بنا ، أن الملابس والإكسسوارات تحدد لنا زمن الشخصية وعمرها ، وانتماءها الطبقي، فكذلك الموسيقى ، إذ بها نستطيع تحديد زمن الشخصية وعمرها ومنزلتها الاجتماعية، ودورها ، وما إذا كانت موسيقى دينية شبابية أو رياضية . فساهمت المؤثرات الصوتية على مر تاريخ العروض المسرحية في تشكيلها وتجسيدها ، كما شكلت دالا ومؤشرا على أيقونية الزمن ، فإذا أراد المخرج – مثلا – أن يجسد لنا لحظة الصباح الباكر، فإنه يحتاج إلى ظلام خفيف ، وصوت الديك ، وإذا أراد تحديد أيقونية الفصل – كما مر بنا سابقا – فإنه يلجأ إلى أصوات تدل على الشتاء ، كالعصف والقصف وزمزمة الريح .

وتدل الأصوات كذلك على بيئة الفعل المسرحي ، ما إن كانت مدينة أو ريفا وذلك بتوظيف ضجيج السيارات ، أو أصوات الحيوانات ، كما تحدد

---

375 - **الإثارية المعرفية :** يقصد بها إثارة حواس المتفرج بالموسيقى ، لمعرفة مضمون العرض الدرامي .

طبيعة المناخ إن كانت صحراوية أو ساحلية وذلك بتوظيف رغاء الإبل ، أو أصوات البواخر.وقد وظف هذه التقنية **"شكسبير"** في مسرحياته ، إذ كان يصنع في خيال متفرجيه مايسمى بـ **" التابع الأيقوني "**[377] من أجل تحقيق التأثير الصوتي ، وخلق اللحظة الدرامية المناسبة . **"إذ تقوم إحدى الشخصيات الدرامية – المعقّب prologue مثلا – في بداية الفصل الثالث من "هنري الخامس " ، بسرد حدث يخص السفن العسكرية الإنجليزية ، بينما تبحر نحو فرنسا ، فيكشف المتن المسرود ، عن كثير من المثيرات التي تخلق صورا من الأيقون الصوتي في ذهن المتلقي ، يستكمل بها المتفرج طبيعة الشغل المسرحي فوق المنصة "**[378]

إذا فتوظيف المؤثر الصوتي ، أو بالأحرى الأيقون الصوتي ، تابع كلية للدور المسرحي وتجسيده ، فالموسيقى الإفريقية ، التي وظفها المخرج **"جمال مرير"** أثناء تبديل الملابس ، وخلع البرانس الزرقاء على مرأى الجمهور من طرف جميع الممثلين في لحظة واحدة وبطريقة واحدة ، من شأنها أن تشير إلى التكاثف ، والتماثل بين الشخصيات ، وتساوي الفرص . وللإشارة فإن هذا

---

[377] – **<u>التابع الأيقوني</u>** : نقصد به ما يثيره الأيقون في نفس المتلقي ، حيث يستحضر أحداثا لها ارتباط بهذا الأيقون

[378] – رضا غالب . الممثل و الدور المسرحي . ص 199 .

التبديل أمام الجمهور يحقق نظرية "**بريخت** " " **Bricht** " المتمثلة في "**كسر الإيهام** "[379]

وضربات "**بلارج**" لعمود المكنسة على الأرض ، ضربات متتالية تحدثه من أصوات من شأنها أن تكشف عن شبقه للحكم وانشراحه النفسي لذلك ، وحمله لها حملا معكوسا بوضع مقلوب ، دليل على نهاية عهدة وبداية عهدة جديدة ، وانقطاعه عن ماضيه "**الكناس** "وتحوله إلى الحاضر "**الحاكم**". وهنا تتغير الوظيفة الدلالية للمكنسة في سياق العرض ، فبعد ما كانت وسيلة كنس في يدي عامل بسيط بشوارع "**الدالية**"، تحولت إلى عصا حكم في يد من اختارته "**الحداية**".

وقد تضفي الشخصية على المؤثر الصوتي معناه، سواء بالإيماءة أو الإشارة ، لترفع من دلالته الأيقونية أو المؤشرية ، إلى علامات استعارية للموقف النفسي والاجتماعي للشخصية في تلك اللحظة الدرامية، فصوت الطيور أثناء لحظة الترقب ، وانتظار قدوم "**الحداية** " ، لاختيار الحاكم الجديد ، يتحول هذا الصوت إلى دال استعاري على شدة توقهم إلى السلطة ، ويتشكل ذلك أكثر عندما تشرئب أعناقهم إلى السماء، تنتظر اللحظة الحاسمة ، مصحوبة بموسيقى هادئة حالمة، تتوافق وحالات الخشوع التي تعم الجمع طمعا في تحقق الأمنية والفوز بكرسي الحكم .

---

[379] - **كسر الإيهام** : نظرية أوجدها بريخت في مسرحه الملحمي ، حيث يبقى المتفرج خارج الحدث الدرامي وليس داخله كما هو الحال في المسرح الكلاسيكي ، إذ يضع المتفرج في حسبانه أن هذه الشخصيات الممثلة لا تندمج كلية مع الشخصيات التي تمثلها .

إن المتأمل لأداءات الصوت في مسرحية الدالية، يستنتج من أول وهلة أن علو الصوت، درجته، جرسه، معدل سرعته، تغير ارتفاعه ، إيقاعه و طريقة تلفظه تابعة لدور الشخصية، وحالتها السيكولوجية والفيزيولوجية والسوسيولوجية، فعلو الصوت يرتفع عند "**بلارج** " بوصفه حاكما، وعند "**بودبزة**" بوصفه يمثل قوى القهر والتسلط العسكري ، وعند "**بشار**" بوصفه مسؤولا على إعلام الناس . والحال نفسه عند الحديث على درجة الصوت في سلم قياسه فهي تتلون باللّون الأحمر وتبلغ أقصاها عند" **بلارج**"،" **بودبزة**"، "**بشار**". وتبلغ أدناها عند" **الواهم**"، كذلك الجرس فهو رنان عند كل من" **بوخبزة** "،"**بودبزة**" ، "**بلارج** "،و"**بشار**" بينما هو باهت عند "**الضاوية**" و"**الواهم**" .كما يتغير إيقاع الصوت تبعا للشخصية من جهة ، ولموقفها الدرامي من جهة أخرى، فهو غير منتظم عند الشخصية التي تعاني اضطرابا نفسيا كشخصية" **بلارج** "، "**بودبزة** " بينما يكون منتظما عند "**بشار**" على اعتبار أن وظيفته الإعلامية تتطلب منه إبلاغ الرسالة سليمة تامة ، والحال نفسه عند " **الضاوية** "، التي تمثل التعقل والانفراج النهائي للأزمة، فهي بمثابة صمام الأمان في الفعل الدرامي .كما تكون لغة كل منهما (بشار والضاوية) فصيحة وتبلغ أدناها في التلعثم عند كل من "**الواهم**" ،" **وبوخبزة**" .

12- بنية الماكياج وصناعة الشخصية:

إن أهم ما يهدف إليه الممثل التأثير في المتفرج أو المتلقي، و شد انتباهه إليه عبر لحظات تنامي الدور، سواء أكان ذلك على مستوى الملفوظ الكلامي، أو الإيماءة الحركية، أو الهيئة العامة له .إذ أن هذه الأخيرة (هيئة الممثل و ماكياجه) مفتاح الدور المسرحي، تكشف مضمون النص الدرامي فكريا وجماليا ،إضافة إلى ذلك فإن الماكياج يخلق نوعا من التقارب و التشابه بين الممثل و الشخصية، التي يريد أداءها ، أو بالأحرى المتخيلة في ذهن القارئ و المتفرج .

ودور الماكياج في رسم الشخصية لا يستهان به، إذ هو علامة أيقونية شديدة الدلالة، وهو عامل مساعد للمثل على خشبة المسرح يمنح للدور قوة من حيث إعطاؤه صبغة واقعية أكثر. بل أكثر من هذا، فإن الماكياج يعطي للشخصية عمرها ، نسبها، جنسها و طبقتها الاجتماعية. فماكياج الفلاحة، غير ماكياج السكريتيرة ، فإن كثر الثانية فإنه يقل عند الأولى .

وللماكياج دور وظيفي هام في رسم ملامح الشخصية، حسب الحاجة، من تقبيح أو تجميل أو استحسان ، **"لتحقيق مقاربة بالدور عمرا ومركزا ، أو تشويها "**.[381]ولكن الإشكالية التي تطرح في العروض المسرحية على هذا المستوى، هي أن بعض الأدوار المسرحية تستدعي إزالة ماكياج معين و استبداله بآخر، في زمن قياسي، بما يتناسب مع المرحلة العمرية الأخرى، التي تتوافق و وظيفتها الاجتماعية.

---

[381] – رضا غالب .الممثل والدور المسرحي.ص178.

و قبل وضع الماكياج لشخصية ما ، لتأدية دور معين ،يجب أن يراعى السن ، الحالة النفسية و الوضع الاجتماعي والظروف المحيطة بها ، من حدث سابق ، أو فترة زمنية مقبلة ، وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى . لذا يجب على مصمم الماكياج قبل أن يقوم بعمله أن يكون على علم بنمط الشخصية وحركتها ، و طبيعة إيماءاتها ، فتقدم له معلومات مسبقة عنها ،حتى يكون هذا الماكياج يخدم الدور المسرحي . **" وأداة فعالة لتوصيل معنى المسرحية إلى الجمهور "**[383].

ولضمان التحول الناجح من الشخصية الحقيقية للمثل إلى الشخصية المؤداة ، على الممثل أن يزاوج بين البعد الظاهري الجسماني ،من سلوك وهيئة ، وبين البعد النفساني في تقمص صفات و أحاسيس الشخصية الجديدة ، التي يخلقها في نفسه ،حتى يمكنه ترجمتها في تعبيره الخارجي . فإذا كان الماكياج في المسرح عموما يزيد من الدور الوظيفي للشخصية على الخشبة ، فإنه لعب دوره كاملا في تكييف أداء **"الضاوية"** علاماتيا ، للتعبير عن دور المرأة الجزائرية الأصيلة ، الحريصة على وطنها ، فأعطاها ماكياجها صبغة واقعية تتواءم وعمرها، فلم يكن ماكياجها ماكياج عارضة أزياء مبالغا فيه ، بل اكتفي فيه بوضع وشوم على وجهها ، وبالضبط على جبينها ووجنتيها، فيكون مصمم الأزياء قد أعطى **"للضاوية"** بعدا اجتماعيا وجغرافيا ، فهي تعكس ملامح المرأة الشاوية ، كما يحدد لها الماكياج البعد الجغرافي ألا وهو الأوراس .

---

[383] (1) – سامي صلاح .الممثل والحرباء.دراسات ودروس في التمثيل.أكاديمية الفنون ،دار الحريري للطباعة،القاهرة،2005، ص124.

13- بنية السينوغرافيا

بحث المسرح الجزائري عن خصوصيته وتميزه منذ الوهلة الأولى التي عانق فيها المبدعون الجزائريون هذا الفن لتكون المقاومة أحد وجوهه المشرقة ، لكنها لم تكن لتقتصر على إخراج المغتصب للأرض والعرض ،بل آثرت الحرص على مقاومة الطمس المبرمج للهوية والثقافة الجزائرية، على الأمد البعيد، فعبر مسيرته الطويلة ترجم المبدعون على الركح قضايا لا حصر لها كانت وثيقة الصلة والارتباط بالحركية الاجتماعية والثقافية والسياسية...المحلية منها والعالمية، لم تنأ فيها السينوغرافيا بوصفها ركنا ركينا ومرتكزا أساسيا في العمل المسرحي عن اقتناص البعد الجمالي والتشكيل الفني على مستوى صناعة العرض المسرحي؛ فإذا غيب دورها باعتبارها مكملا يضطلع به فنانون -يعوزهم التكوين ولا ينقصهم الاهتمام-، فإن جيلا جديدا ولد من رحم الإبداع الخلاق، والتكوين الرصين حمل على كاهله مهمة الارتقاء بالسينوغرافيا ليثبت أنها ذاكرة فنية تاريخية تحمل في طياتها أنساقا بل وتمظهرات ثقافية تشي بالكثير، وتغري بالكشف عن مكنوناتها لتتخذ صبغة تاريخية فنية جمالية ،صنو الإبداع الذي لا يقف عند حدود اللحظة بل يؤرخ لها ويحتويها ويؤسس لفضاءات ويؤثثها ... جملة من الإبداعات وقفت خلفها أسماء أرادت لنفسها أن تؤسس لجمالية العرض المسرحي الجزائري عبر سينوغرافياها ليرتبط نجاح الكثير من العروض لا بمخرجيها فقط بل بسنوغرافييها أيضا،ثم إن عروضا تفردت بتميز السينوغرافيا على حساب الإخراج ويكفي أن نذكر عبد الرحمان زعبوبي الفنان المخضرم وجيل معاصريه وطلبته حمزة جاب الله مراد بوشهير ، يحي بن عمار ، البخاري هبال ،حليم رحموني وغيرهم، وأسماء أخرى حملت جزائريتها في

إبداعها لا في جنسيتها كليليان الهاشمي، وأخرى حملت جزائريتها وترجمتها في مسرح غيرها على غرار عبد القادر فراح،.. ويحق لنا أن نتساءل ما الذي قدمته السينوغرافيا للمسرح الجزائري حديثه ومعاصره؟ ما الملامح الثقافية والفنية الهوياتية التي تشي بها ؟ عبر استقراء لسينوغرافيا عروض مسرحية لنماذج منتقاة تعكس ملامح الهوية المحلية بوصفها ملمحا ثقافيا .

حول السينوغرافيا:

يقول **Flatchmann** فلاتشمان : حينما تشرع في عمل مسرحي فإنك تسمع كلمات تهمس لك قائلة :"جد لي ممثلين جيدين، خط لي بعض الملابس ،أضف لها بعض الموسيقى ،أجر مصمم إضاءة متميز ، اختر فضاء للعرض، واجذب متلقيا ،ثم ضعني على الخشبة ".[384]

هو العرض ينطق بما يريد والفنان اللبيب هو ذاك الذي يدرك جيدا ما الذي يرمي إليه عبر عرضه وما الذي ينبغي أن يحمله والسينوغراف واحد من الذين يجب أن يدركوا وبعمق طبيعة ما يشتغلون عيله ولكن ما السينوغرافيا وما حدودها الفنية والتقنية ؟.

السينوغرافيا هي فن إبداع فضاء التمثيل ويمكن أن تنطوي على جملة من العناصر بما فيها الصوت (**sound**) الإضاءة ،**Light**،اللباس **Clothing**، الأداء **Performance** والبناء **Structure** والفضاء .**Space**ويعرف

---

[384] **- Shakespeare From Page to Stage an Anthology of the most Popular Plays and Sonnets Flachmann, MchaelPEARSON Prentice Hall 2007 New Jerzey page.**

"find me some great actors ,stitch together a few costumes, add a little music, hire a good lightening designer, select a theater , attract an audience ,and *put me on stage* "

هذا المصطلح استعمالا واسعا في أوروبا؛ إذ خرج في الثلاثين سنة الأخيرة من سياق الأبحاث الأكاديمية ليجد لنفسه مكانا باستوديوهات المصممين المسرحيين...ثم إن تضاعف عدد المصممين في مسارح المملكة المتحدة جعل هؤلاء يصنفون أنفسهم ضمن السينوغرافيين .[385]"Scenographers".

ويختلف الأمر في الولايات المتحدة الأمريكية كما تصف ستيفان أ.شولزال **Stephanie A. Schoelzel**(سينوغرافية ومصممة ملابس) في موقعها الإلكتروني النقاشات الحادة حول استعمال هذا المصطلح حيث لم يُتَبَنَّى هذا المصطلح وربما يعود ذلك إلى الاختلافات الأساسية في طريقة الإنتاج المسرحي بأمريكا .

.والسينوغرافيا في أصولها هي مصطلح وافد من اللفظة اللاتينية » « **Scénographia**وهي فن التنسيق الركحي لعناصر الديكور (تأثيث الفضاء ، والإضاءة)، وتتضمن جملة من العناصر القائمة على الفضاء الصُوَري (الديكور/ الإضاءة) الفنون التشكيلية **(Plastiques)** والتقنية التي تسمح بالإعداد لإخراج مسرحي على وجه الخصوص أو أي عرض آخر مهما كان نوعه [386].

وعلى الرغم من ارتباط السينوغرافيا بالمسرح إلا أنها أضحت في العصر الحالي من أهم العناصر المعتمد عليها في الكثير من المجالات لا سيما

---

385 - **https://theatredesigner.wordpress.com/articles/theatre-design-scenography/what-is-scenography/**

386**-L'histoire de la scénographie Occidentale donne une suite de métamorphoses allant de la scène du théâtre grec passant particulièrement, par la salle à l'italienne des années XVIIe-XIXe s. Puis finit sur les vidéoprojecteurs sur écrans géants d'aujourd'hui.**

منها الحفلات الموسيقية والعروض الأوبرالية وفي المتاحف ودور العرض وغيرها، ففي عالم الموسيقى "يلجأ الكثير من الفنانين والفرق إلى اقتراح حفلات موسيقية يكون فيها تنسيق الخشبة أكثر أهمية من الموسيقى في حد ذاتها.سواء تعلق الأمر بتصميم وإبداع الإضاءة بشكل خاص، أو بإقحام لعناصر سينوغرافية محددة على غرار الألعاب النارية **Pyrotechnie**أو التفاعل بتوظيف تقنية الفيديو ،أو بتوظيف ديكور مستوحى من المسرح أو السينما، أو إبداع لوحات كوريغرافية وحتى بتصميم آلات أو أدوات محددة ،حيث أن المتفرج مدعو هنا ليعيش تجارب متنوعة بمختلف حواسه "..[387]

ومن هنا كان الاهتمام كبيرا بالسينوغرافيا في تنسيق الفضاء الركحي وبناء الصورة المشهدية المعبرة التي تجذب انتباه المتلقي/المتفرج وتعزز من متابعته واستمتاعه في الوقت نفسه بالعرض، تقول جيسلين لينوار **Ghislaine Lenoir**[388]:"السينوغرافيا التي أفضل هي تلك التي تقترح مختلف اللغات الحاضرة على الخشبة بما فيها الأجساد التي تؤشر وتعلّم الثيمات المطروقة، والصوت الذي ينساب مرتبا، والموسيقى التي تخترقنا، والإضاءة وكل العناصر التي من شأنها صناعة الصورة الجمالية...فكل شيء مهما كان بسيطا لكنه يتدخل ليسهل **Scénographie**عملية الإبداع ويسافر بالمتلقي لأن الهدف من

---

[387] **- Conférence-concert "L'AUTRE DIMENSION DU CONCERT : LA SCÉNOGRAPHIE" Conférence de Jérôme Rousseaux Concert de Public Service Broadcasting.**

[388] **-Ghislaine Lenoir, scénographe et coach scénique pour le théâtre et la chanson (Juliette, Anaïs, Emilie Loizeau, Diving with Andy...).- Conférence-concert "L'AUTRE DIMENSION DU CONCERT : LA SCÉNOGRAPHIE" Conférence de Jérôme Rousseaux Concert de Public Service Broadcasting.**

الحفل الموسيقي في نهاية المطاف لا يتوقف عند حدود إعطاء معنى بل يتعداه إلى إيقاظ الحواس لدى المتلقي ".[389]

مرتكزات السينوغرافيا ودعائمها :

إن السينوغرافيا بوصفها فنا شاملا ترتكز على " ..المعرفة بعدد كبير من المهن وفي عالم الموسيقى تحديدا - في الوقت الحالي- تعتمد أكثر فأكثر على التكنولوجيات الحديثة. بعد أن كانت في بداياتها متصلة بالمسرح؛ حيث يتجاوز المصمم مجرد إبداع ديكور بسيط إلى التعاطي مع مختلف مظاهر تصميم الفضاء بالنظر إلى العلاقة بين الخشبة /القاعة[390]" ، أي أن السينوغرافيا لا يحدها حد على مستوى النظرة الإبداعية .ثم إن جمالية العرض لا تكتمل إلا باستكناه لبه والوقوف على مواطن الجمال فيه وقراءة منطوقه وصامته ، وفك شيفراته ، بل وتفكيك عناصره للوصول إلى عمق ما يعينه ويهدف إلى تحقيقه، ومن هذا المنطلق شكلت عناصر العرض في جملتها مفاتيح نلج من خلالها إلى جوهر العمل المسرحي ،ولعل أهمها: السينوغرافيا التي تشكل مركزا أساسيا في إعطاء أبعاد ما يقوم عليه لب هذا العمل، فتظافر مكوناتها وعوالمها يحدد – إذا سار في السياق الصحيح-عمقه واتجاهه بان يتوافق مع المرتكزات الأخرى التي يقوم عليها لاسيما منها النص والأداء . وقد يعتقد البعض أن السينوغرافيا المكتظة أو المبهرجة هي التي تعطي عمقا للعرض وتزيده جمالية أكثر، ولكن هؤلاء يجانبون الصواب، فالسينوغرافيا البسيطة والموظفة توظيفا جماليا

---

[389] **- Conférence-concert "L'AUTRE DIMENSION DU CONCERT : LA SCÉNOGRAPHIE" Conférence de Jérôme Rousseaux Concert de Public Service Broadcasting.**

[390] **- Ibid.**

بحيث تكون مشحونة بالفعل الدرامي ويراعى فيها تمثل عوالمه هي الأنجح والأقدر على ترجمة الفعل الدرامي . لذا نجدها-أي السينوغرافيا- اضطلعت من الناحية الجمالية بجملة من المهام بوصفها " فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي .[391] "وتتحدد وظائف السينوغرافيا استكمالا لتجسيد الصورة البصرية في عناصر شتى تشترك في الرؤية الشمولية لصناعة العرض المسرحي من أبرزها وأهمها:

1. محاولة معالجة الفضاء معالجة عامة ووفق عناصر الفن التشكيلي (الخط والشكل والكتلة والفراغ واللون والملمس)[392].انطلاقا من أن السينوغرافيا هي ذلك "الحيز الذي يضم الكتلة الضوء واللون والفراغ والحركة وهي العناصر

---

[391]- فريد فون،مارسيل السينوغرافيا اليوم .تر.إبراهيم حمادة .وزارة الثقافة 2003 .13-16 .نقلا عن عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي: فلاح كاظم. مجلة الأكاديمي .ع.56. سنة 2010 .ص.207.نقلا عن الموقع الإلكتروني .

https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=4719

[392] - جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي : جبار جودي .الزاوية للتصميم والطباعة ،2012،بغداد العراق ص.35.

التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام".[393]

2. كيفية إضاءة الفضاء المسرحي وفق المتغيرات التي قد يحددها الضوء في ألوان المنظر وأشكاله.

3. تشخيص الداخل والخارج ومتغيراتهما المستمرة ضمن تتابع المشاهد والأحداث في العرض المسرحي.

4. تحديد نوعية الأثاث والملحقات (الإكسسوار)المستخدمة داخل المنظر المسرحي" .[394]

لقد أخذت السينوغرافيا على عاتقها إذا " أن تقدم جانبا جماليا للمنظومة البصرية للعرض ككل فإنها بهذا أخذت أهميتها في المسرح المعاصر" .[395]

ومن البديهي أن يخضع السينوغراف عناصر العمل المسرحي أو بالأحرى عناصر السينوغرافيا إلى تمحيص وفرز واشتغال قد تتساوى فيه المهام الدرامية لكل منها كما قد يغلب بعضها على البعض الآخر بحسب رؤية المخرج الذي "قد يقوم (...) بالتركيز على عنصر ما حين يمنحه فاعليته وبروزه

---

[393] - ،الرواد في مجال التصميم المسرحي ، في نشرة الجمعية الدولية،ع |242،النمسا، 1979،ص .80 .نقلا عن عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي: فلاح كاظم. مجلة الأكاديمي .ع.56. سنة 2010 .ص.207.نقلا عن الموقع الإلكتروني .

https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=4719 محرك البحث

www.google.com

[394]- جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي : جبار جودي .الزاوية للتصميم والطباعة ،2012،بغداد العراق ص.35.

[395]- المرجع نفسه. ص.37.

دونا عن عنصر آخر، إذ أن ذلك يعتمد على مدى صلاحية العنصر لخدمة الفكرة"[396] .وإبراز جوهرها وما تحمله في ثناياها " أي أن الفضاء المسرحي هو الجزء الوحيد من خشبة المسرح القابل لإعادة التنظيم والترتيب أن يكون معدا من أجل التغيير المتكرر ، وتستطيع الحركة في النهاية أن تحقق التناغم بين جميع عناصره الأمر الذي لا يستطيع كل فن على حده أن يحققه" .[397]

" تختص المهام المتعلقة بالعرض، بتأطير الفضاء الركحي والإضاءة على الخشبة متابعة واستجابة للفعل الدرامي. فبين ممثلين وراقصين، وإخراج وسينوغرافيا وتصميم للملابس، تعد وظيفة السينوغراف ومصمم الإضاءة من المهام التي تجعل الجمهور يعيش مشاعر مكثفة ، عن طريق ما يقوم به تقنيوا العرض تحت إدارة مراقب الإضاءة. وسواء تعلق الأمر بركح للرقص ،أو عرض مسرحي ، أو حفل موسيقي أو أوبرالي أو حدث ما ،فإن الإضاءة روح الخشبة التي تسكنها

---

[396]- ينظر علي عبد النبي :توظيف التقنيات السينمائية في العرض المسرحي رسالة ماجستير غير منشورة ،جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة 2005 ص.63 . نقلا عن عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي: فلاح كاظم. مجلة الأكاديمي .ع.56. سنة 2010 .ص.207.عبر الموقع الإلكتروني . **https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&ald**=4719

[397]- ينظر علي عبد النبي :توظيف التقنيات السينمائية في العرض المسرحي رسالة ماجستير غير منشورة ،جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة 2005 ص.63 . نقلا عن عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي: فلاح كاظم. مجلة الأكاديمي .ع.56. سنة 2010 .ص.207.نقلا عن الموقع الإلكتروني . **https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&ald**=4719

بل إنها –في بعض الحالات- تهيمن على المسرح برؤية شاملة.[398] وهذا ما قام به حمزة جاب الله في مسرحية "انتحار الرفيقة الميتة"؛ حيث جعل من الإضاءة مرتكزا أساسيا لروح العمل المسرحي إذ هي نسق جمالي يحمل في ثناياه . وبهذا يعتبر العرض المسرحي وعاء ثقافيا يستوعب أنماط الثقافة السائدة ويعكسها عبر عناصره الفنية التي تتراءى بدورها في شكل مضامين ثقافية أريد لها أن تتمركز في هذا العنصر أو ذاك بطريقة دقيقة ،إذ لا شيء اعتباطي ولاشيء يخضع للصدفة ،فكل شيء مدروس وبدقة لامتناهية تتمظهر بشكل متناغم، لتنصهر هذه العناصر بمضامينها وخلفياتها في بوتقة واحدة وتتوزع على مجمل العرض فتوجه المتفرج /المتلقي نحو فكرة معينة يستوعبها لتدفعه إلى اكتشاف الأكثر كلما أمعن فيها ودقق في جزئياتها المنسجمة .

بناء على ما سبق فنصيب السينوغرافيا في العرض المسرحي نصيب مهم جدا؛ بوصفها حاملا للفكر وعاكسا لرؤية فنية من زوايا جمالية، تتوزع على عناصرها من إضاءة وملابس واكسسوارات وصوت ومؤثرات ..وسنقف على جملة تجارب لسنوغرافيين في المسرح الجزائري لهم حضور فني مائز بتصاميمهم ونستكشف عبر بعض تفاصيله ملامح الثقافة المحلية وكيف تم توظيفها سنقوض هذه التصاميم لنحلل ونركبها مجددا عبر كلمات تستنطق مخبوأها وتقرأ خفاياها.

---

[398] -**Métiers du spectacle vivant et de l'événementiel en éclairage. Vincent Laganier.**
https://www.lightzoomlumiere.fr/article/metiers-du-spectacle-vivant-et-de-levenementiel-en-eclairage/#comment-51729

الخاتمة

وفي الختام نخلص إلى القول:

المسرح والحكي في المسرح المعاصر يشكلان علاقة تبادل وتلاقح بعد أن وصفها بعض النّقاد بعلاقة التنافر بحكم أنّ السرد مرتبط بأجناس أخرى وليس بفنّ المسرح أمّا توظيفه فيكون لضرورة قصوى أو ملحّة لا أكثر، وعلاقة التلاقح هذه نجدها واقعية في بعض أعمال كبار المسرحيين على غرار بريخت وبيسكاتور في المسرح الملحمي والقصصي، وقد دعمهم كثير من النّقاد على غرار رولان بارت وغريماس وغيرهم آخذين على عاتقهم مسؤولية عودة فنّ الحكي إلى المسرح المعاصر وتجاوز النّظريات الكلاسيكية التي تنادي بإبعاد السّرد عن فنّ المسرح.

إن للسّرد أهمية كبيرة في توضيح المواقف وفي تصوير الحوادث والمكان ...فهو عبارة عن آلية تصويرية لما يحيط بالشّخصيات من أماكن وشخصيات. ويساهم في كسر الرتابة وفي فهم الموضوع ؛ بل إنّه أحدث تسلسلا زمنيا في المسرحية. فالسّرد يجعل النّص مقروءًا غير أنّه لا ينفي عنه حواريته أو آليات عرضه على الخشبة. والأجناس الأدبية يستعير بعضها آليات وقواعد بعض بدرجات متفاوتة وهذا ما يعرف بالحداثة أو ما بعد الحداثة وممارسة عملية التجريب.

صنعت الفنون التعبيرية ما قبل ظهور المسرح المعاصر حياة شعبية مليئة بالفرجة والتسلية وحملت رمزاً بوعي الشعوب لما يحيط بها في الوجود، وهي في يومنا هذا وان كانت تُصنف ضمن أشكال التعبير الماقبلية ويراها

البعض أنها موروث شعبي تجاوزه الزمن في عصر الحداثة وما بعد الحداثة. إلا أنها إرث يختمر في ذاكرة كل مبدع وفنان يرجو من عمله الخلود؛ فكانت وسيطا درامياً حياً تُسهم بشكل فاعل في دينامية العمل المسرحي وتنوعه، من خلال قابليتها لأن تلبس لباس العصرنة والتلون بألوانها لتقيم تواصلاً بين القديم والمعاصر وبين العمل المسرحي والمتلقين له؛ لتتجاوز بذلك حدود المكان والزمان.

وما يمكن تأكيده في هذا المقام؛ أن العرب عندما عرفوا المسرح بالمفهوم الأوروبي الحديث في القرن التاسع عشر للميلاد احتضنوه مبدعين ومتفرجين، لأنه وسيلة تعبير تسمح لهم بتغيير الواقع والسعي للممكن انطلاقاً من الكائن، وفي هذا الاحتضان والوعي الفني دلالة بأنهم شعوب عرفت مظاهر للفرجة الفنية والفنون التعبيرية في أشكالها الممسرحة (الأراجوز، خيال الظل، الحكواتي أو القوال..). كما أنها فنون تعبيرية تمكن المسرح الحديث من توظيفها واستلهام موضوعاتها من الموروث الشعبي برؤية فنية شكلت بصمة عربية أصيلة بامتياز.

الفهرس

مقدمة	04
البنية والبنيوية مدخل تنظيري	06
مجالات البنيوية	13
مبادئ البنيوية وأهدافها	25
البنيوية التكوينية	26
مصطلحات البنيوية التكوينية	33
تلقي البنيوية التكوينية في الخطاب النقدي العربي	39
علاقة الخطاب المسرحي بالبنيوية	42
بين الخطاب والنص (المفاهيم)	44
الفروق بين الخطاب والنص	46
قوانين الخطاب	57
من الخطاب اللساني إلى الخطاب المسرحي	62
الخطاب المسرحي وفعل القراءة	66
العناصر المؤثرة في الخطاب المسرحي	67
بنيات الخطاب المسرحي العربي المعاصر ودلالاتها	71
بنية المقدمة أو الاستهلال أو التمهيد	71

بنية الزمن	78
بنية المكان/الفضاء/ الحيز	**94**
بنية الحدث المسرحي	**108**
بنية الحبكة	**114**
بنية الشخصية المسرحية	**120**
بنية الحوار	**128**
بنية اللباس والأكسسوارات	**137**
بنية الصراع	**147**
بنية الديكور	**157**
بنية الإضاءة	**166**
بنية الصوت	**171**
بنية الماكياج وصناعة الشخصية	**178**
بنية السينوغرافيا	**180**
الخاتمة	**189**

بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر

قراءة في التشكيل والدلالات

تأليف الدكتور: مفتاح خلوف
أستاذ النقد المسرحي والدراما

ISBN: 978-9947-38-517-3 / 2022
9 789947 385173

دار المجدد للطباعة والنشر والتوزيع
02 نهج حفصي الطاهر. حي لانقار (من وراء الولاية) - سطيف
0550.963.107 / 0540.974.034 تلفاكس: 036.82.58.09
dar.moudjadid@gmail.com