وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف –المسيلة
منشورات كلية الآداب واللغات

التركيب الفنّي والفكري للشخصية في مسرحيات أحمد بودشيشة

المؤلف :
أ.د عبد العزيز بوشلالق

ISNB : 978-9969-640-07-6
سنة النشر: 2026

التركيب الفنّي والفكري للشخصية في مسرحيات أحمد بودشيشة

المؤلف

أ . د عبد العزيز بوشلالق

سنة النشر: 2026

ISNB : 978-9969-640-07-6

عدد الصفحات: 269

الحجم: 16 x 24

منشورات جامعة محمد بوضياف المسيلة

الموقع الالكتروني:https://www.univ-msila.dz

جميع الحقوق محفوظة

© جامعة محمد بوضياف المسيلة 2026

مدخـل

لا يخلو العمل المسرحي من عنصر أساس يقوم بالحركة والفعل, ويجعل عناصر ذلك العمل الأدبي تلتقي عنده في انسجام تامّ وترابط محكم، ليخرج إلى النّور عملا فنّيا يجسّد فكرة أو يعبّر عن موقف، أو يرمي إلى هدف, إنّه عنصر الشخصيّة الذّي اختلفت التّعريفات وتعدّدت الرّؤى في النظر إليه بوصفه فاعلا في العمل الأدبي.

ويرتبط في أجناس أدبية بالمظهر الخارجي لتجسيد الفكرة، وفي أخرى بالحالة النفسيّة ومنها ينطلق الأديب في خلق الأجواء النفسيّة والتّفاعلات الخارجيّة, بطريقة تتكامل فيها الأدوار وتتّسق فيها الحركات، ويتحدّد فيها الفعل. والمؤكّد أنّ المؤلّف المسرحي"لا يريد أن يعرض أمامنا قصّة وقعت على النّحو الذي عرضها به, وهو كذلك لا يريد أن ينقل إلى نفوسنا بعض المشاعر التي ينقلها الشعر الغنائي"[1]، وهو الارتباط الذي يحدّد الوظيفة التّعبيرية للجنس الأدبي بما تؤدّيه هذه الشخصيّة من أدوار داخل كيان مترابط الأجزاء لمقوّمات العمل الفنّي.

إنّ المسرح إذن لغة الكلام والجسد, تتحدّد معالم النصّ فيه من هذين المنطلقين, حيث يُرى النصّ واقعا ملموسا على الخشبة في إطار من الحركة, وفق إتقان مفردات وتقنيّات خاصّة تقوم بها الشخصيّة المسرحيّة, كما يعدّ وسيلة من وسائل التّبليغ بطرق جماليّة يمتزج فيها الفكر بالخيال, وتتعانق فيه لغة الحوار بلغة الجسد, استعانة بأدوات المسرح التّبليغيّة الأخرى وتعبيرا عن الواقع الذي يحياه النّاس.

وعلى هذا الأساس اهتمّ الدّارسون بالشخصيّة المسرحيّة بوصفها مختلفة عنها في باقي الفنون القصصيّة, كالرّواية والقصّة لأنّ الكاتب - أثناء تشكيلها- يُحمّلها

---

[1]. عز الدين إسماعيل, قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر, د/ط, دار الفكر العربي, الإسكندرية, مصر 1980, ص31.

أفكاره وأحاسيسه وعواطفه وفي الوقت نفسه لا تفقد حرّيتها فيما تقوم به كقطعة من الواقع تتصرّف ضمن ما هو موجود ومرئيّ.

وتبدو مهمّة الكاتب . تأسيسا على هذا الملمح . مرتبطة بالسّعي إلى إعطاء بعد جديد لهذه المسرحيّة, وذلك بما يرتسم في ذهن القارئ أو المشاهد ممّا يراه مجسّدا أمامه لربطه بإحساسه, ومدى التّأثّر بالمواقف التي تكون فيها هذه الشخصيّة" فالشخصيّات وليست المواقف المجرّدة هي التي تعطي القصّة قوّتها, فالشخصيّات هي محور الأفكار والآراء العامّة "[1].

وعلى الرّغم من نوع الفكرة التي ينطلق منها العمل المسرحي إلاّ أنّها ضروريّة للانطلاق كمقدّمة منطقيّة تنشئ الحدث الذي يتولّد عنه الانفجار أو التفرّع إلى أحداث جديدة لأنّه مبنيّ على مبدإ السببيّة, وفق الحدث ونتيجته وليس وفق تراتيبيّة الأحداث وتواليها (حدث هذا الحدث وهذا الحدث...وهكذا) وهي في ارتباط دائم ومستمرّ, فكلّ نتيجة سبب لنتيجة أخرى في صراع محتدم بين إرادتين متضادّتين.

إنّ القوّة الدّافعة التي تملكها الشخصيّة لإقامة الحجّة هي الدّليل على صدق المقدّمة المنطقيّة للمسرحيّة, بطريقة طبيعيّة معقولة يقبلها القارئ أو المشاهد, لا أن يتحكّم فيها الكاتب ويفرضها فرضا, وكلّما تعمّق الكاتب" في التّعرّف إلى شخوصه كان خليقا أن يكتب مسرحيّة جيّدة."[2]

وتتطلّب عمليّة بناء الشخصيّة الاطّلاع على النّماذج المشابهة, وما يحيط بها من ظروف خاصّة, قصد الوصول إلى عقل القارئ أو المشاهد وعاطفته, لذلك يقع

---

[1] . عبد العزيز شرف, الأسس الفنيّة للإبداع الأدبي, د/ط, دار الجيل, بيروت, لبنان, 1993, ص3.

[2] . علي أحمد باكثير, فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصيّة, د/ط, مكتبة مصر, الفجالة, مصر, د/ت, ص75.

كاتب المسرحية تحت ضغط إنشاء الموقف الدرامي والحدث في بناء الشخصيّة, وأيّها تكون له الأسبقيّة؟ وهي من الصّعوبات التي تميّز العمل المسرحي عن غيره من الفنون القصصيّة الأخرى.

وعليه, فإنّ الشخصيّة في الأدب المسرحي هي الأداة التي تؤدّي الأحداث الدراميّة والكاتب في هذا الشأن يهتمّ بجزئيّة يرسمها في الحدث الدرامي دون إغفال لأبعادها المختلفة, فهي نماذج"تقوم بتنفيذ الأحداث الدراميّة في المسرحيّة, ويدور على ألسنتها الحوار الذي يكشف عن طبيعتها"[1].

كلّ ذلك يدخل في باب التأثير في القارئ أو المشاهد لأنّ الشخصيّة غير الشخصيّة والنصّ غير النصّ؛ بمعنى أنّ ما يشكلّ أو ما يكتب يرتبط بما يقدّم للجمهور قصد الإمتاع لأنّ النصّ الذي نستمتع بمشاهدته على خشبة المسرح"يخرج في الواقع من دائرة الدراما إلى دائرة الرّواية الطّويلة أو القصيرة"[2].

وترتبط الشخصيّة بالوظيفة التي تؤدّيها أو رسمها لها الكاتب, لتحمل مضمونا فكريّا إيديولوجيا، وتظهر بمظهر الوسيط المعبّر عن رؤية الكاتب في القضيّة المعالجة, لذا اختلفت حقيقتها في ارتباطها بالحدث وفي الدّور الذي تؤدّيه, ولذلك وجب البحث في مفرداتها لغة واصطلاحا حتّى يمكن معرفة كيفية تناول الكاتب أحمد بودشيشة لبنائها.

---

[1] . إبراهيم حمادة, معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة, د/ط, دار المعارف, القاهرة, مصر, 1985, ص155.

[2] . عبد العزيز حمودة, البناء الدرامي, د/ط, الهيئة المصريّة العامة للكتاب, مصر, 1998, ص6.

حقيقة البعد الفنّي للشخصيّة:

تعدّ الشخصيّة إحدى المقوّمات التي تشكّل بنية النصّ ومحتواه الفكري، وتتحرّك في بنائها الدرامي شبكة من الأنسجة السّيكولوجية والأيديولوجية والاجتماعية والتاريخية, وهي محور مركزي في بنية النصّ تنمو وتتطوّر من بنية الأحداث في المحيط البيئي الذي تحرّكه وتشكّله عناصر أهمّها العلاقة المتداخلة والمتشعّبة بينه وبين الشخصيّة, من حيث هي بناء تركيبي يتحرّك ضمن العمق المشار إليه برموز البيئة والمجتمع، ومن حيث أنّها تشكيل فكري يرتبط مع الأحداث والشخصيّات الأخرى ضمن دائرة الصّراع, لأنّ"الشخصيّة المسرحيّة هي الوجود الحيّ الملموس الذي يراه المشاهدون, ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كلّ المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحيّة العام، وأنّها بهذا . دون انفصال عن غيرها من العناصر بالطبع . أهمّ عناصر المسرحيّة وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد"[1].

ومثلما تؤدّي الشخصيّة الأحداث الدراميّة المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثّلين فإنّها تكون معنويّة تتحرّك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التّمثيل كرموز مجسّدة تلعب دورا في المسرحيّة مثل المنزل أو البستان أو البلدة أو نحو ذلك لأنّها مصدر الحبكة, التي يمكن أن تتطوّر من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصيّة[2].

إنّ تعريفات الشخصيّة من النّاحية العلميّة متعدّدة الجوانب، يدور أغلبها حول محور واحد نستخدمه في حياتنا اليوميّة حين نقول: إنّ فردا ما تميّز بشخصيّة

---

[1] . عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة ، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص21.

[2] . ينظر: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحية, ص155.

قويّة عكس آخر ضعيف الشخصيّة, فالأوّل يمكنه التّأثير فيمن حوله، وله مكانة بينهم، عكس الثّاني الذي ينقاد دائما للآخرين بسبب ضعف شخصيّته، وبذا يكون المقصود من الشخصيّة مجموع المكوّنات الدّاخلية والسّلوك الخارجي الواضح، الذي يميّز كلّ فرد عن الآخر.

إنّها تتحدّد من منظورين مختلفين في العصر الحديث، فمن الداخل مكوّنات النّفس ومن الخارج التّأثيرات الاجتماعيّة البيئيّة, فمن حيث علم النفس تهدف"إلى التعرّف على أبنية النّظام السّيكولوجي الذي يبقى قابلا للتّعرف عليه مع الزّمن، أو ربّما لفترة قصيرة جدّا وطبيعي أيضا أن تختلف المفاهيم المستخدمة من وصف الأبنية السّيكولوجية من حيث المحتوى عن تلك التي تتّصل بالمناظر الطبيعيّة، وأن تعكس أفكارا تتّصل بالسّلوك والخبرة الإنسانية"[1], وهذا النّظام يتعلّق بمظهرين في تركيبة الشخصيّة؛ منه ما يمسّ الجانب الفطري فيها, والجانب الثاني ما يضيفه الكاتب أثناء تشكيلها, وله صلة بتصرّفات هذه الشخصيّة وأفعالها وخبراتها اليوميّة لأنها تنشأ مع الإنسان، وتبدأ في التطوّر شيئا فشيئا إلى موته.

إنّ مفهوم الشخصيّة يحدّده تموقع هذه الأخيرة في العمل المسرحي، وآليات انتقالها من حدث إلى حدث آخر،ومن نتيجة إلى أخرى, فيعطيها مسارا إيجابيّا تتّضح من خلاله فكرة المسرحيّة, وأمّا من النّاحية السوسيولوجية الاجتماعيّة، فترتبط بمحدّدات الفرد العضويّة والنّفسية حيث إنّها"استعدادات داخلية، وعوامل بيئيّة خارجيّة تتفاعل مع بعضها فتكوّن الشّخص والشخصيّة"[2].

---

[1] . ريتشارد س. لازاروس، الشخصية، تر: سيد محمد غنيم، ط2، دار الشروق، بيروت، 1984، ص23.

[2] . صالح لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج (مخطوط) مذكرة ماجستير, ، جامعة باتنة، 1991، ص33.

ومادام المجتمع هو الذي يحدّد العلاقات التي تتبادلها الشخصيّة مع غيرها في تأثير وتفاعل على أساس البناء النّظري لسلوكيّات محدّدة اجتماعيّا، ومرتبطة بالقيم والثّقافة والبنيات المختلفة فإنّ تاريخ الشخصيّة"هو في الوقت نفسه تاريخ النّقد الأدبي(أي تاريخ الحديث عن الشخصيّة)، وهكذا نستطيع أن نفهم التصوّر السّيكولوجي للشخصيّة[...] كما نستطيع أن نفهم التّحديد الاجتماعي لها كنتيجة للنّزعة الحقوقيّة التي سادت فترات من تاريخ النقد الأدبي"[1], بذلك يحدث الانسجام بين الطّبيعة النّفسية والاجتماعيّة للشخصيّة، وتكون فاعلة, لأنّ"الشخصيّات المسرحيّة التي يخلقها الممثّلون الكبار هي شخصيّات منسجمة بطريقة معيّنة، وهي جميعها متتابعة ومنطقيّة إلى حدّ كبير بسلوكها، أي بأفعالها وحركاتها وإيماءاتها ونظراتها، وما قد يبدو لأوّل وهلة غير منطقي يجد في نهاية الأمر شرعيّته ومنطقيّته"[2].

وأمّا من النّاحية الفنّية فالشخصيّة سواء أكانت محوريّة أساسيّة أم ثانويّة مساعدة فهي الأنموذج البشري الذي يرسمه المؤلّف المسرحي بقلمه أو خياله في لحمة النصّ المسرحي لتنهض بدورها أثناء العرض وفقا للنصّ المكتوب.

لقد ارتبطت الشخصيّة قديما بالحدث أو الفعل، وبخاصّة في المسرح اليوناني القديم بمفهوم الفعل المؤدّى، أو المحاكاة حيث"أنّ أكثر تلك العناصر أهمّية هو بناء الأحداث (الحبكة) لأنّ التراجيديا . بالضرورة . لا تحاكي الأشخاص، ولكنّها تحاكي الأفعال، والحياة بما فيها من سعادة وشقاء، وسعادة الإنسان وشقاؤه يتّخذان صورة الفعل، وغاية ما نسعى إليه في الحياة هو ضرب معيّن من الفعل لا خاصيّة

[1] . عز الدين بونيت، الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات، د/ط، الخزانة العامة للكتب والوثائق،المغرب 1989، ص20.

[2] . إلكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي ، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، 1976، ص162.

من الخصائص"[1]، لذلك نضجت عناصر المسرح الأساسيّة، وهي الفعل والصّراع والحبكة والحوار والشخصيّات، واتّصلت بالحدث وتطوّرت بعد أن كانت حوارا بين الجوقة ورئيسها إلى ممثّل يؤدّي أدوارا، ومن ثمّ تكتسب الشخصيّة خصائص تميّزها في علاقتها بالفعل.

إنّ صلة الشخصيّة بالفنّ تتّضح في التّعبير عن حقائق الحياة التي يسعى إليها الإنسان، ويرسمها الأديب ضمن تصوّراته مثلما يرى أرسطو"أنّ على الكاتب أن يتقيّد بالحقيقة التاريخية لأنّ غرض الفنّ ليس تصوير الحياة كما هي، وإنّما كما ينبغي أن تكون"[2] فيما تقوم به الشخصيّة نسبي في الواقع، محتمل الحدوث بخلاف التّاريخ الذي لا يعرفه إلاّ قلّة من النّاس.

أمّا في العصر الحديث فالشخصيّة المسرحيّة ترتبط بالفعل الذي يتحرك ويتأثّر بالأحداث الخارجيّة في تكامل من التّفاعل بين مكوّنات العمل المسرحي لإظهار مختلف الرّغبات والنّزعات النّفسية مثلما يحدّدها الكاتب لذلك فهي ليست "تلك العادات والتّقاليد التي يتّبعها الشّخص، فهذه ثياب خارجيّة يمكن أن يخلعها ويتخلّص منها بسهولة، إنّما الشخصيّة كما قلنا قوامها النّزعات النّفسية المنبعثة من الغرائز والأهواء، وليس معنى ذلك أنّه يجب أن نهملها (العادات والتقاليد)"[3].

إنّ بناء الشخصيّة وفق حدث متكامل لا يخرج إلى النّور كبناء قائم بذاته، بل تتوافر وتتساوق عناصر الشّكل والمضمون فيما يتّصل بين الشخصيّة ككيان وبين ما تقوم به من فعل ليكون بذاك بناء دراميا كاملا، وعليه فإنّ "الشخصيّة لا يمكن أن

---

[1] . أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة, مصر, 1983، ص97.

[2] . علي بوملحم، في الأدب وفنونه، ، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، لبنان، 1970، ص39.

[3] . المرجع نفسه، ص41.

تكون في ذاتها مادّة الدراما بل إنّ كيانها الدرامي مرتبط ارتباطا عضويا بالحدث، فعلى قدر ما يفصح الحدث أو الفعل عن الشخصيّة يكون اهتمام الكاتب"[1].

وعليه تكون الشخصيّة المسرحيّة هي المحور الأساس الذي تلتقي عنده بقيّة عناصر العمل المسرحي، كما أنّ الكاتب المسرحي وحده الذي يخلق عوالم شخصيّاته لأنّه مهما انعكس ذلك على الواقع, فإنّ الشخصية لا تمثّله، والواقع لا يمثّلها "إنّنا لا نستطيع أن نعلم ذلك علم اليقين بالدّرجة التي يعلم بها الكاتب المسرحي صفات شخصيّاته ودوافعها، إذ أنّ لديه السّبيل إلى الوصول إلى الشخصيّات التي أبدعها، وهو سبيل يعزّ علينا الوصول إليه حتى مع علاقاتنا الوثيقة بالناس"[2].

من هنا فإنّ للشخصيّة دلالة ومكانة في العمل المسرحي، وهي كائن معقّد مكوّن من نسيج الحياة الواقعيّة ودلالتها ومن فضاءات المتخيّل، يرسمها الكاتب ليعطينا نموذجا ننجذب إليه، وهذه الدّلالة تسمح له بالتّعامل مع شخصيّات مسرحيته وفق الطريقة التي وجد عليها البناء الدرامي فلا يتدخّل في توجيهها لأنّ الحدث يتصاعد من البداية، وكأنّ النهاية مرسومة من لحظة ظهور هذه الشخصيّة.

ولتحديد معالمها يمكن معرفة أنواعها من خلال المسرحيّات التي ألّفها الأديب أحمد بودشيشة, فبالتّحليل والدّراسة سوف تتكشّف رؤية الكاتب في تشكيله للشخصيّة وبخاصّة وأنّها تحمل أفكاره, وتنبع أيضا من مواجهتها للأحداث.

تأثير الشخصيّة المحورية في باقي الشخصيّات:

إنّ الشخصيّة المحوريّة هي التي تدور حولها الأحداث وتلتقي عندها، وتكون فاعلة فيمن سواها, فبقدر تأثيرها في غيرها يستقيم بناء العمل المسرحي، وتُسمّى بالمقابل الشخصيّة الرئيسيّة.

---

[1] . رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط2، دار العودة، بيروت، 1975، ص18.

[2] . فرد ب.مليت، جيرالد ايدس بنتاي، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، 1986، ص441.

وتركّز من حيث وظيفتها على نمط يتواتر في مساحة البناء الدرامي بكثرة ولها علاقة متعدّدة وأحيانا معقّدة مع باقي الشخصيّات، ومفهومها يحدّده موقعها في العمل المسرحي وآليات انتقالها من حدث إلى حدث آخر, ليعطيها مسارا تحتلّ من خلاله هذه المكانة المحوريّة ففي المسرح القديم مثّلت إرادة التحوّل والانتصار على القدريّة التي تلاحق الإنسان بُعدا أساسيّا، ليظهر البطل بهذه الصّفات لأنّ الصّراع الأساس غيبي/ ديني.

أما في الكتابات الحديثة فقد ارتبط الكاتب بقضايا مجتمعه راسما الهدف من البداية لمعالجة جملة من قضاياه، أو واقعا تحت سلطانها, وهي ليست ثابتة على نهج واحد حسب رسم المؤلّف المسرحي لها كنموذج يظهر في لحمة النصّ إذ " تتلعثم الشخصيّة المسرحيّة أو تتردّد في حديثها أو تنسى بعض ما كانت تهتمّ بقوله، أو تخرج عن جادّة الموضوع ولكن يكون ذلك مقصودا لبيان طبيعة خاصّة في الشخصيّة أو الموقف"[1].

لذا لا تنفصم صلات الشخصيّة المحوريّة عن الشخصيّات الأخرى بمختلف كياناتها وتفاعلاتها وفي مسرح أحمد بودشيشة تحديدا تلحظ تلك الكينونة المرتبطة بالاتجاه الاجتماعي الذي وضع الكاتب نفسه فيه لأنّه يشعر بمسئولية تجاه المجتمع، إضافة إلى الظّروف الزّمانية والمكانية التي وجد فيها إنتاجه بوصفه كاتبا مسرحيّا.

إنّ عملية تتبّع شاملة لشخصيات هذا الكاتب وبنائها الفنّي يحيل الدّارس على ما تشترك فيه من صفات ومواقف وأفعال, ففي مسرحيّة (اللّعبة) تتمثّل الشخصيّة المحوريّة في شخصيّة (مبروك)، وهي تمتاز بالقوّة والإصرار على الرّغم من عيشته في بيئة غير بيئته, إلاّ أنّه لا يستغني عن صفة التفرّد والعناد حتى يستطيع إقناع مَن حوله بما يخطّط له كأنّه يريد تحقيق ثأر قديم حينما طرد مع الفرنسيين وأمّمت

[1] . عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص33.

أرضه, فحينما يمهّد لصديقه (المهدي) يجعله الكاتب أساسا للحدث ويضع له مكانة حتى يطمئنّ لما يضمره له مستقبلا:

"مبروك: شكرا، شكرا يا صديقي لا تحمل همّا لقد انشرح قلبي، وذهبت عنه الغمّة, فأنا منذ قدمت إلى باريس لم أعثر على صديق يجلو عنّي كربتي، ويخفّف عنّي همومي.

المهدي: (متأثرا) يبدو من نبرات كلامك أن الظروف قد قست عليك"[1].

هذا الموقف بين الشخصيّتين على الرّغم ممّا يجعله الكاتب من صراع بينهما فيما بعد فإنّه يجعله بداية لظهور الشخصيّة المحوريّة شخصيّة (مبروك).

وأمّا في المشهد الثّاني فيبدو تأثير هذه الشخصيّة المحوريّة في غيرها، فعلى الرّغم من ثقافة ابنته (قمي) الباريسيّة، وخطيب ابنته (موريس) استطاع التّأثير فيهما وإقناعهما بالخطّة التي رسمها لزواج ابنته من صديقه (المهدي) حتّى يسهل عليه الاستيلاء على ماله: "مبروك: نعم ، لقد طلب منّي يدك بعد خروجك مع موريس مباشرة.

قمير: بهذه البساطة.

مبروك: بل، وظلّ يلحّ عليّ أن أعطيه كلمة تطمئنه حتّى أخذها منّي.

قمير: (مهتزّة) هل قبلت خطبته قبل أن تعرف ردّي؟

مبروك: كلاّ، لم يكن هذا قصدي يا قمير، ولكنّي كنت مضطرّا أن أسكته بأيّة كلمة، لقد أزعجني كثيرا، أنت لم تريه، لو كنت رأيته لأجبته إلى طلبه على الأقلّ إجابة ابتدائية، وهذا ما فعلته. قمير: ولكن كيف تجيبه إلى طلبه، وأنت تعلم بأنّني مخطوبة ؟ وليس معقولا أن أكون في نفس الوقت لرجلين.

---

[1]. أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، مجلة آمال، العدد 14، وزارة الثقافة والسياحة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية, الجزائر، 1985. ص111.

مبروك: لقد فكّرت في هذا يا عزيزتي، لقد فكّرت مليّا في خطبتك من موريس...وتبيّن لي بعد تفكير عميق أنّه ينبغي عليك وعلى موريس أيضا أن تؤجّلا زواجكما إلى حين"[1].

إنّه الموقف الذي جعله الكاتب يخالف القيم التي عاش بها الثّلاثة ليكون لمبروك التّأثير في سير أحداث المسرحيّة وتوجيهها الوجهة التي تكون فيها شخصيّة (مبروك) محوريّة تدور حولها الأحداث، وتكون فاعلة ومؤثّرة.

ويأخذ توظيف شخصيّة (مبروك) المحوريّة بعدا فنّيا تنتقل بوساطته الأحداث بانسيّابيّة كأنّه المفتاح الذي يدخل منه الكاتب والقارئ لمعرفة كنه كلّ شخصية، ومع ما للصّراع الموجود بين شخصيّتي(مبروك)و(المهدي)في الشّرك الذي نصبه كلّ واحد للآخر,(مبروك) يريد تزويج ابنته لصديقه(المهدي) ليستأثر بماله، و(المهدي) يريد الوصول إلى مال (مبروك) من خلال ابنته (قمير)، إلاّ أنّ شخصية (مبروك) تظهر فاعلة أكثر في هذا الموقف:

المهدي: (يسمع صوته من الخارج) أليس لك خدم يا صديقي؟ أنت الذي يفتح الباب بنفسه.

مبروك: (وهما يلجان القاعة) مبتسما ومربّتا على كتفه دون أن ينبس بكلمة واحدة، ثمّ يقوده إلى الأريكة فيجلسه ويتّجه إلى المشرب، ويحضر كأسين مدهقتين بالخمر.

(وهو يناوله إحدى الكأسين) إذا كان عن الخدم منهم الكثير حتّى ضاقت بهم الدّار، إلاّ أنّ لمنزلتك عندي يا صديقي فضّلت أن لا يفتح الباب غيري، لقد حضرت في الموعد المضروب تماما.

المهدي: (فيم قد ارتاح إلى هذا الإطراء) شعور متبادل يا صديقي، إنّ الله يعلم. (يقوم ويقترب منه) إيه ماذا كان ردّها ؟ هل قبلت؟

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة ، ص131.

مبروك: (مبتسما بتكلّف) ماذا أقول لك يا صديقي؟ لقد بتّ ليلة البارحة كلّها أجتهد في إقناعها بالأمر حتّى...

المهدي: لم تقبل...قبلت.

مبروك: (يأخذ الكأسين ويعيدهما إلى المشرب فيم يكون (المهدي) في أثره فيعيده إلى مجلسه), لقد قبلت ولكن بعد اقتناع"[1].

ويبقى أنّ تدخّل الكاتب في سير الخطّ المتواصل للشخصيّة الرئيسيّة يترك الأحداث تقف عند كشف الحقيقة, قصد تجنّب تحطيم العادات والتّقاليد والأخلاق، وذلك من أجل الكسب المادّي، فتصبح الشخصيّة بمثابة بيدق يحرّكه الكاتب(أحمد بودشيشة) لغرض تطبيق قانون الثّورة الزّراعية، الذي يدعو إلى تأميم الأراضي والممتلكات حسب الإيديولوجيّة الاشتراكيّة.

إنّ تصرّفات الشخصيّات هي بناء فنّي وفق مقتضيات خاصّة ترتبط بالشخصيّة المحوريّة وكيفيّة تحديدها, ومنها يسعى الكاتب إلى التّعبير عمّا يختلج في ذاته أو ما يحيط بالشخصيّة في أرض الواقع, فما من شخصيّة مسرحيّة إلا وتقتضي بناء ولا يتكوّن أيّ دور مسرحي يقوم به الممثّل إلاّ من خلال هذا البناء[2].

أمّاما يتعلّق بتأثير شخصيّة(مبروك)بوصفها شخصيّة محوريّة في شخصيّة (المهدي) وقد عدّها الكاتب شخصيّة رئيسيّة، لكنّها ليست فاعلة في الأحداث مثل شخصيّة (مبروك) فيظهر في جميع المواقف التي التقاه فيها منذ البداية.

"مبروك: أنفقتها كلّها في تربيّة (قمير) ابنتي الوحيدة، وأتعزّى بها عن أمّها.. التي أخذت كلّ حبّي ورحلت عنّي إلى الأبد، لقد عفت النّساء من بعدها.

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص139.

[2] . ينظر: جان فيلار، حول التقاليد المسرحية، تر: سعد الله ونوس، منشورات مطبعة دار وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، 1976، ص37.

المهدي:أنا مشتاق إلى أخبارك، كلّ همّي أن أتزوّد بما فاتني منها، ماذا أفعل وهذا دأبي كلّما التقيت بصديق حميم لي.. وأنت أعزّ صديق..أعزّ صديق عرفته في حياتي.

مبروك: (وقد اطمأنّ إلى هذا الإطراء) شكرا..شكرا يا صديقي، لا تحمل همّا، لقد انشرح قلبي وذهبت عنه الغمّة، فأنا منذ قدمت إلى باريس لم أعثر على صديق يجلو عنّي كربتي ويخفّف عنّي همومي"[1].

حينما يشتدّ الصّراع يحبك (مبروك) اللّعبة لإحكام قبضته في توريط (المهدي) في هذه الزّيجة، و(المهدي)يظهر الانصياع التّام لأنّه عزف على وتر العاطفة، وقد أدرك (مبروك) أنّه لا يمكنه الاستغناء عن ابنته (قمير).

المهدي: هذا كثير عليك: عذر وتهنئة وهديّة، أنت جواد كريم يا صديقي.

مبروك: أرجوك لا تجعلني أنخدع بإطرائك هذا, إنّه حقّكما بغير منازع، إنّه حقّكما"[2], لأنّ المسرحيّة ميدان للوقائع والظّروف والعلاقات التي تستدعي الصّراع حتما، وتأخذ من حياة الشخصيّات ما يربط بين الحاضر والماضي, والحق أنّ كلّ مسرحيّة "تبدأ مرحلة ما في حياة الشخصيّات, شأنها في ذلك شأن كلّ يوم يمرّ في حياة الإنسان.. وكلّ مسرحيّة تحمل في طيّاتها منذ البداية جوّ الحياة الماضية للشخصيّات وسرعتها وإيقاعها، والأحداث الأولى التي تكمن في جوهر المسرحيّة نفسه هي التي تستطيع أن تغيّر الأحداث وتعزّزها"[3].

وتكون الشخصيّة المحوريّة عند أحمد بودشيشة فاعلة في الموقف نفسه الذي تكون فيه الشخصيّات الأخرى، فشخصيّة (مبروك) لا تتحدّد إلاّ بتقاسمها الدّور مع شخصيّة (المهدي) الذي يكمل معه اللّعبة إلى النّهاية, هذا يستغلّ ابنته (قمير) في

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة ، ص111.

[2] . المصدر نفسه، ص 111.

[3] . إلكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي ، تر: شريف شاكر، ص49.

الوصول إلى ماله وذاك يستغلّ الزّواج من أخته (العطرة) التي هي في الأصل زوجته للوصول إلى ماله"لذا فمواقف الغير تلعب دورا مهمّا في سلوكه, فكلّما اتضح الموقف لدى الفرد ازداد سلوكه وضوحا وفعالية، ومنه لا يمكن النّظر إلى الشخصيّة كما لو كانت مستقلّة عن المواقف التي تمرّ بها، أو توجد فيها الشخصيّة"[1].

وأمّا مسرحيّة (المغص) فتتحدّث عن معاناة المؤلّف منذ لحظة حضور شخصيّاته وإلى الجوّ المحيط به في الأسرة، ونظرة المجتمع وصولا إلى العراقيل البيروقراطية في قبول عمله الفنّي، حيث اختار لمسرحيّته شخصيّة محوريّة تمثّلت في (المؤلّف) ولم يسمّها حتى تكون ظلالها ممدودة على كلّ من يمارس هذه المهنة في مجتمع لا يقدّر الفنّ والكتابة.

ويتلخّص الفعل الدرامي منذ الوهلة الأولى في العلاقة بين الفنّ كهاجس يتملّك الكاتب أو المبدع وبين المال الذي سلطته قاهرة وسطوته مؤثّرة في حياة النّاس جميعا ليبدأ الصّراع بهذا المنطق, لذلك عدّت شخصيّة المؤلّف محوريّة في العلاقات الآتية مع زوجته بعد أن عاد منهك القوى يحمل كيسا فيه كتب مثلما يوضّحها هذا المقطع:

"المؤلّف: لقد جلبت لك شيئا ثمينا لم يفطن إليه الرّجال الذين تفضلينهم علي.

الزوجة: بلهفة..هل هذا صحيح؟ أين هو؟ بفرحة طاغية..أم هو في جيبك؟"[2]

يحاول التخلّص من أسئلتها المحرجة، فهو يرى في نفسه إنسانا عظيما له عالمه الخاص وهي تنظر إليه بالمنظار المادّي شأنها شأن عامّة النساء:

"الزوجة : وما الفائدة من ذلك؟ (تقصد الكتب)

المؤلف : ستجنين فائدة عظيمة لا تقدّر بثمن.

---

[1] . صالح لمباركية , بناء الشخصية في مسرح الفريد فرج، (مخطوط ماجستير)، ص 29.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص12.

الزوجة : هل تريدني أن أصبح شخصيّة عظيمة لأحتلّ منصبا عظيما؟

المؤلّف : لماذا تقيسين العظمة بالمنصب العظيم..العظماء الحقيقيّون بلا مناصب.

الزوجة : (بريبة) آ..فهمت قصدك.

المؤلف : ماذا فهمت ؟

الزوجة: أنا...أنا دابّة....وأنت فيلسوف، أنت تحتقرني لأنّي لست متعلّمة تعليما كافيا (تبكي)"[1].

تنطلق أحداث المسرحيّة من هذا التّناقض, فيجعل الكاتب أحمد بودشيشة شخصيّته المحوريّة، شخصيّة (المؤلّف) داخل الصّراع بمختلف أنواعه مع الزّوجة في عدّة أوجه منها مكانتها عنده، وعدم التّكافؤ الواضح حيث يحاول جاهدا إفهامها، ولا تكتفي بذلك، بل تنطلق إلى مجالات اهتمام المرأة وعالمها الخاصّ المتمثّل في الغيرة، فتشكّ في علاقاته بسبب غيابه، ومن ثمّ في عدم الاكتراث بطلباتها المادّية من لوازم زينة ولباس وغير ذلك إلى مراقبة تصرّفاته أثناء الكتابة.

لقد بنى الكاتب شخصيّته المحوريّة لتمتصّ كلّ هذه الضّغوط ويصل بأحداث مسرحيّته إلى النّهاية التي رسمها، وهي توضيح المعاناة التي يعانيها المؤلّفون داخل مجتمع متنكّر لمكانتهم.كما اتّكأ "على خبراته الذّاتية المنصبّة على البيئة الطبيعيّة والثقافيّة التي نشأ وعاش فيها . إمّا بشكل واع أو غير واع . فيصبح الواقع الفعلي خلفيّة ثقافيّة ومعرفيّة تشكّل المادّة الخامّ للعمل الفنّي حتى لو تحور هذا الواقع وأعيدت صيّاغته في أيّ شكل من الأشكال والصيغ"[2].

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص12.

[2] . أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2006، ص15.

ويزداد تأثير الشخصيّة المحوريّة في غيرها حتّى يصل الحوار مداه بأن تستعجله الزّوجة في تأليف المسرحيّة ليحضر لها المال:

"الزّوجة: ألم تذكر لي مرّة بأنّك ستكافأ على مسرحيّتك التي تكتبها الآن؟

المؤلّف: (بحنق) أحضري لي العشاء حتى أنهيها، ثم نتكلّم عن المكافأة.

الزّوجة: متى تنتهي من كتابتها؟ ..أسرع..أسرع.

المؤلّف: لم يبق لي إلاّ الفصل الأخير...إذا هيّأت لي الجوّ تمكّنت من الانتهاء منها.

الزّوجة: (مضطرّة) أنت متباطئ جدّا..

المؤلّف: لأنّي كما قلت لك مازلت في الفصل الأخير..، وبعد أن أفرغ منها أقدّمها إلى النّاشر.. والنّاشر يقرؤها .. وإذا أعجبته نشرها، وإذا نشرها أعطاني مكافأة..هل فهمت؟

الزّوجة: آه، هذا كثير..كثير، لكنّ صديقة أختي أعلمتني أنّ الكتّاب والمؤلّفين يتقاضون مالا كثيرا، وعدّدت لي بعضهم ممن بنوا قصورا لقاء كتاباتهم"[1].

كما يجعل الكاتب هذا الموقف منطلقا للشخصيّة المحوريّة لتستمر في التأثير على باقي الأحداث والشخصيّات، وذلك وفق التحوّل الذي حدث في بناء المسرحيّة الحديثة، وكذلك في بناء الشخصيّة، فبعد أن كان الاهتمام في القديم بالطبقات العليا كالملوك والأمراء أصبح الاهتمام منصبّا على حياة النّاس البسطاء "وهناك بعض التّأثيرات المعيّنة التي لا تختصّ بالمسرح..ومن هذه التّأثيرات انشغال كتّاب المسرح المحدثين (كانشغال المفكّرين المحدثين الآخرين) بالموضوعات الاجتماعيّة، والمشاكل البيتيّة، وهذه الموضوعات من أكثر الموضوعات انتشارا في المسرحيّة الجادّة"[2].

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص27.

[2] . فرد ب.مليت، جيرالد ايدس بنتاي، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، ص174.

ينتقل الكاتب إلى موقف آخرهو لحظة التّأليف، فيترك (المؤلّف) ينسج عالما خاصّا به يرتبط فيه بموقفين؛ الأوّل خوفه من استيقاظ زوجته ليلا, ويتّخذ جميع الاحتياطات لذلك والموقف الثّاني صراعه مع شخصيّتي مسرحيّته, حيث رمز إليهما بـ (هو) و(هي) ويعيش كشخصيّة محوريّة في خضّم ذلك الصّراع.

إنّ هذا التحوّل الذي ترك الكاتب أحمد بودشيشة ينتقل إلى عالم مناقشة شخوص مسرحيّته يبيّن مدى العلاقات الإنسانيّة التي تعجّ بها المسرحيّة، ويشكّل الصّدام والصّراع الذي تكون فيه الشخصيّة المحوريّة فاعلة أساسا لها حيث إنّ"علاقات الصّدام والصّراع بين بعض هذه الشخصيّات وبعضها الآخر، أو علاقات الوئام والانسجام تشكّل العلاقات الإنسانيّة التي تتّسم بالتوتّر أحيانا، وبالانفراج أحيانا أخرى"[1].

لذا تبدو الشخصيّة المحوريّة عند أحمد بودشيشة في هذا التّشكيل الفنّي ذات وجود حيّ ملموس يحسّ به القارئ ويراه المشاهد ويتابع من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحيّة العامّ, أمّا تأثيرها في غيرها من الشّخوص فتبدّت في المواقف التي جرت له في مكتب مدير المسرح الذي يذهب عنده كي يسلّمه مسرحيّته التي ألّفها، فيتنكّر له ويسخر منه ولا يترك له فرصة الحديث, فتارة يبادره بأنه التقاه في الطائرة ومرّة في السوق ومرة أخرى يدّعي أنّه ميكانيكي وأخرى يزعم أنه أنقذه من الغرق, ويستدعي ممثّلي المسرح ليشهدوا على الواقعة, فيقع (المؤلّف) في ورطة ولا يستطيع الإفصاح عن سبب مجيئه، وبعد صراع طويل وجزئيات ساخرة من هيئته يفصح أخيرا: "المدير: أنت لم تلقني قط. المؤلف: بل التقيت بك في هذا المكتب، وقدّمت لك مسرحيّتي، وانتظرت ثلاثة أشهر لتُبدوا رأيكم فيها.، فلم يبدُ لرأيكم أثر.

[1] . عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية(1. الشخصية)، دار الكتاب العربي، الجزائر, 1999، ص13.

المدير: مسرحيّة .. هل قدّمت لنا مسرحيّة ؟ (للممثّل) قدّم لنا مسرحيّة؟

الممثّل: لست أنت الذي زارنا ومعه مسرحيّة.

المدير: نادي لي الكاتبة.سنتحقّق من الأمر.

المدير: (فيما تقف بمحاذاته) هل رأيت هذا الشّخص قبل اليوم؟

الكاتبة: (تعاينه) لا..لم أره (تهزّ رأسها بالنّفي) من هو؟

المدير: إنّه يدّعي أنه جاء منذ ثلاثة أشهر، وقدّم لنا مسرحيّة"[1].

وبعد مخاض عسير وبيروقراطيّة صلفة يحاول الإتيان ببعض الأدلّة المقنعة حتى تتذكّره الكاتبة، وبالفعل تتذكّره, إلاّ أنّ طلبه يرفض بسبب كثرة المادّة، وطول مسرحيّته.

وعلى الرّغم من كون شخصيّة المؤلّف محوريّة فإنّها تظهر مهزومة منكسرة في النهّاية, وهذه طبيعة الأحداث التي أراد الكاتب أن يصل بها إلى نهايتها، وهي النّوازع الإنسانيّة من جشع واستغفال للآخرين وتنكّر لمجهوداتهم، وهذه الشخصيّة "هي التي تدور حولها معظم الأحداث وتتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيّات المسرحيّة, وتستمدّ معظم الشخصيّات وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصّلة"[2].

أمّا في مسرحيّة (ياقوت والخفاش) فكانت الشخصيّات تسير جنبا إلى جنب في خطّ سير الأحداث مع فارق في شخصيّة (ياقوت), التي ينبني عليها الحدث الرّئيس المتمثّل في عودة (الجايح) حفيد العجوز(برنية) ليحاول إيهام الجميع بحبّه لـ (ياقوت)، أو يدّعي أنّه أب فاتح, ليُحدث بذلك ضجّة في القرية بعد أن خرج منها مع أسياده المعمّرين وجنودهم, وقد بدا تأثير شخصيّة (ياقوت) فيمن حولها فيما يلي: "

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص98 .

[2] . عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص 26.

ياقوت: هل أحبل يا أختي بعد تسع عشرة سنة ؟ هل ألد بعد مضيّ هذه المدّة كلّها؟ إنّ (فاتح) يحتفل بعيد ميلاده العشرين.

زعرة: ليس هذا بعزيز على الله، استمسكي بحبل الله فلن تخيبي أبدا، ما خاب من فوّض أمره إلى الله"[1].

إنّ لهذا المنطلق دلالات عديدة في تصاعد الأحداث، فهي لم تلد بعدَ (فاتح)، وأنّها تشكّ في الأمر، كما أنّ الماضي يلاحقها وهو ادّعاء (الجايح) أنّ فاتحا) ابنه، وقد ظهر ذلك في كلامها مع أختها (زعرة) "ياقوت: هل مات حقا؟

زعرة: يقولون: إنّه مات وآخرون يقولون: إنّ العساكر الفرنسيّة حملته مع قتلاها، ودفنته في مقابرها بصفته أنّه كان مواليا لها.

ياقوت: (في عتاب خفيف) لماذا تذكّرينني أنا بالذّات هذه الأيام؟"[2]

وأمّا تأثيرها بصفتها شخصيّة محوريّة في شخصية العجوز(برنيّة) جدّة (الجايح) فيظهر في احتدام الحوار بينهما حينما انفردت بها وبدأت في إدخال الشكّ في نفسها حتّى تسهل السيطرة عليها بعد أن كانت تظهر لها عكس ذلك في السّابق:

"ياقوت: (مفجوعة) ماذا يا خالتي؟ إيّاك أن تقولي لي: إنّه ليس وحما.

برنيّة: (تتظاهر بالحنوّ والعطف) إنّه وهم يا بنيّتي وليس وحما.

(في تأكيد أكثر فيما تتقلّص ملامح ياقوت وتتدهور) المرأة الوحمى لا تفعل مثلك، لعلّه مرض خبيث بدأ يستفحل في أحشائك، وأنت غافلة عنه.

ياقوت: (تهزّها المفاجأة فتتشنّج أعصابها) كلّ هذه الأيّام كنت أعيش في وهم"[3].

---

[1] . أحمد بودشيشة، ياقوت والخفاش، دار الهدى، د/ط، عين مليلة، الجزائر. د/ت، ص6.

[2] . أحمد بودشيشة، ياقوت والخفاش ، ص14.

[3] . المصدر نفسه ، ص 19.

من هذا المنطلق تتفاعل الأحداث وتتشابك بين مختلف الشخصيّات وبين الشخصيّة المحوريّة (ياقوت) حتى"أصبحت لها حياة تحياها كما يحياها النّاس الحقيقيّون حيواتهم الخاصّة"[1], إلى أن يظهر (الجايح) في القرية، فيصادفه (فاتح) وتراه(نزيهة)، ويصبح عندهم كالوهم، فيزداد الصّراع وتزداد (ياقوت) اضطرابا, إلاّ أنّ (السعيد) زوج (زعرة) كان يتابع الأمر من بعيد إلى أن تحين الفرصة، فيترصّد له بعد أن يدخل على (ياقوت) ثم يفاجئه:

السعيد: فيم تفكّر وتقرّر يا الجايح؟

(يبلغ اضطرابه مداه) لا تحسبنّ نفسك ذكيّا.. أنا لك بالمرصاد دائما، ولغيرك من المخرّبين.. لا تعتقدنّ أن لا أحد قد رآك.. لا، لا إذا كنت تفكّر على هذا النّحو فإنّك قد خسرت كلّ شيء.

الجايح: السّعيد ..ابن عمومتي (يهرع لمعانقته وتقبيله غير أنّ السّعيد يمنعه من ذلك ويدفعه بعيدا عنه).

السّعيد: أنا لا أعرفك ..ولست من دمي..لقد قمنا بإبادة الجراثيم التي كانت تجري في عروقنا بسببك..وقرّرنا أن ننقّيها جيدا"[2].

إنّ أمثال هذه الشخصيّات له صلة بالواقع، ولصيق بالظّرف الاجتماعي الذي تعايشه مثلما سبق من حوار، لذلك تسعى إلى"تحقيق الإيهام بالواقع بتقديم كلّ ما يحاكي الموجود في الواقع، وبتصوير شخصيّات إنسانيّة حقيقيّة، واستخدام آليات مسرح تسعى إلى تجسيد كلّ ما يقدّم هذا الإحساس بالواقع"[3].

---

[1] . عز الدين بونيت، الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات، ص97.

[2] . أحمد بودشيشة، ياقوت والخفاش، ص100.

[3] . السعيد الورقي، تطور البناء الفني في المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، د/ط، مصر،2002, ص416

إنّ هذه الصّلة تجعل للشخصيّة مكانا في الواقع، وتأخذ من تصرّفات أفراده, فيعكسها الكاتب على تصرّفات الشخصيّة المسرحيّة لأنّه بتوافر العوامل المكوّنة للشخصيّة الداخليّة منها والخارجيّة، ومعرفة تصرّفاتها تصبح كائنا حيّا متميّزا"[1].

هذه العوامل هي التي تميّز الشخصيّات عن بعضها البعض لأنّ الكاتب يدخل إلى عمق كلّ شخصيّة ويتمثّلها ليستطيع رسمها بالشّكل المناسب, وبخاصّة الشخصيّة المحوريّة. فمثلا شخصيّة (الزّوج) في مسرحيّة المخفر على الرّغم من السلبيّة الظاهرة على شخصيّته حيث بدت في ضعفه أمام حماته، وضعفه أمام جاره، وأمام الخفيرين الأوّل والثّاني وكذلك أمام رئيس المخفر الذي هو صهره فإنّه في النهاية يسامح الجميع، ويعود سعيدا إلى زوجته.

هذه السلبيّة هي الأساس في جعل هذه الشخصيّة محوريّة، ترسم حولها الأحداث في تصاعد ليكتشف الكاتب أحمد بودشيشة عيوب المجتمع المختلفة، وقد تلخّص جانب هذا التّأثير فيما يلي، ففي علاقته بحماته يقول:

"الصّادق: إنّها تقول : إنّ الأوجاع قد توقّفت، لم أنت ملحاحة هكذا يا حماتي؟

طاطا: لن أترك ابنتي تموت أمام نظري.

الصّادق: وهل أرضى لزوجتي الهلاك؟

طاطا: إنّ قلوبكم . أنتم الرجال . قاسيّة مثل الصّخر، لو كنت أنت الذي يكابد هذه الآلام لكان رأيك مختلفا تماما.

الصّادق: وماذا يمكنني أن أفعل حتّى ترضي؟

طاطا: لا..(تقهقه في سخريّة)

---

[1] . ينظر: صالح لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، مخطوط ماجستير في الأدب العربي، جامعة باتنة 1991 ص40.

هأ.هأ.هأ.لا تحاول أن تخدعني، لا أحبّ أن ترضيني أنا، بل ارض زوجتك تلك التي تتألّم هناك.(ترمق ابنتها التي تتألّم من حين إلى آخر) اخرج وافعل شيئا كما يفعل الرّجال اذهب إلى المقهى كما قلت لك.

الصّادق:(يتهيّأ للخروج برباطة جأش وعزيمة كما لو أنّه يستعدّ لمقاومة وهميّة) سأخرج (يفتح الباب تأهّبا للخروج)"[1].

وتتّضح سلبيّة شخصيّة (الصّادق) في استسلامه لطلبات حماته, ومنه تبدأ معاناة الرّجل، فبعد ذهابه إلى المقهى لم يجد من ينجده لأخذ زوجته إلى العيادة, وتكثر مشاكله فيصبح ألعوبة بين الخفيرين اللذين يتناوبان عليه في الأسئلة والتّحقيق ولا يتركان له الفرصة للتّعبير عن حالته، فبعد أن سلّمهما حافظة النّقود التي وجدها في المقهى يتّهمانه باللّصوصية وأنّه أحد أفراد العصابة:

"الخفير1: (بسخريّة بادية للعيان) وكيف عرفت أنّنا الأنسب والأقدر على ذلك؟

الصّادق: لأنّني توسّمت فيكم الخير، حيث ستقومون أنتم بالبحث عن صاحبها، وتسلّمونه حافظته.

الخفير1: ياه..هذا عبء إضافي تلقيه على عاتقنا يا هذا، ألم يكفنا تعقّب المجرمين واللّصوص والمحتالين، فتثقل كاهلنا بعمل آخر؟

الصّادق: ومن تراه يصلح أن يتحمّل هذا العبء غيركم يا سيّدي؟

الخفير1: (مغضبا) لا تجادلني، فأنت متّهم، وليس من حقّك أن تلقي الأسئلة عليّ، بل أنا الذي يفعل ذلك، وأنت عليك بالإنصات والإجابة فقط، هل فهمت؟"[2]

يسهم ضعف الشخصيّة, ضمن هذا الحوار الطويل, في ابتعاد القارئ عن تعاطفه مع الشخصيّة المحوريّة منذ البداية, من خلال جزئيّات المَشاهد, إذ لا

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، دار الهدى، د/ط، عين مليلة، الجزائر. د/ت، ص17.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر ، ص25.

يستطيع رسم ملمح واضح تتكامل فيه الوظائف التّعبيرية للشخصيّة المحوريّة، فتبدو مقيّدة بقيود يراها هو في محيطه الاجتماعي من تراكمات المعاملات اليوميّة إلى أبسط العلاقات الاجتماعية, لأنّ الكاتب أهمل "رسم شخصيّاته، ولم يحلّلها تحليلا موضوعيّا، بل عرضها عرضا ذاتيّا وذلك بحسب قربها من مزاجه، وتمثيلها لفلسفته وآرائه الاجتماعيّة والأخلاقيّة, حيث كانت تمثّل الدّور الذي برمج لها"[1].

إنّ العلاقة الضدّية المعتمدة في هذه المسرحيّة مثلما بدت بين (الصّادق) و(حماته) تبدو كذلك بين (الصّادق) و(الخفير2):

" الخفير2: أخبرني صاحبي أنّك أحضرت حافظة نقود، هل هذا صحيح؟

الصّادق: أجل، وهي سبب حبسي.

الخفير2: أنا لا أعرف التّفاصيل، لم أشأ أن أثقل على رفيقي وهو يريد أن يصيب بعض الرّاحة.

الصّادق: لا تعرف التّفاصيل.

الخفير2: أجل.

الصادق: (بينه وبين نفسه) ما هذه الفوضى؟

الخفير2: (يسمعه الخفير فيثير غضبه) نحن فوضويّون إذن"[2].

مع ما للشخصيّة المحوريّة من دور رئيس في مسرحيّات أحمد بودشيشة فإنّها ليست تلك الشخصيّة المثال التي يركّبها الكاتب المسرحي، وتدور حولها الأحداث

[1] . صورية غجاتي، الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة بين الإيديولوجيا والفن (مخطوط مذكرة ماجستير)، جامعة قسنطينة، 2002, ص71.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، ص 17.

بالفعل، بل" هي مجرّد شخصيّة كسائر الشّخوص، لا تختلف عنها، ولا تعدو أن تكون لبنة تساهم في تشييد البناء الدرامي شأنها شأن الآخرين"[1].

أمّا علاقة هذه الشخصيّة بـ (رئيس المخفر)، فعلى الرّغم من بعض المبالغات كادّعائه مصاهرة رئيس المخفر، ورئيس المخفر لا يعير ذلك اهتماما، ويأمر بالتّحقيق الجدّي, إلاّ أنّ الكاتب يلطّف ذلك بجعل الأحداث تبعد هذه العلاقة، وهي عدم معرفة رئيس المخفر لصهره والحيلة التي اعتمدها الخفيران في إبعاد الشّبهة عن نفسيهما، ومع ذلك تبدو الشخصيّة المحوريّة بسلبيتها تلك مؤثّرة في باقي الشخصيّات:

"رئيس المخفر: ليس للمجرمين شرف يقسمون به.

الصّادق: إذن انتظر قليلا حتّى تحضر خالتي(طاطا).

رئيس المخفر: (مندهشا من شجاعته التي يراها وقاحة منه) تعرف حتّى اسم أمّي يا وقح.

الصّادق: إنّها حماتي، أيوجد من لا يعرف حماته؟

رئيس المخفر: (يصرّ على أسنانه فيما يسري بعض الخوف في جسدي الخفيرين حيث بدا وجهاهما يمتقعان), سأصليك عذابا مرّا، لم تذقه طوال حياتك.

الصّادق: (برباطة جأش وثقة متناهيتين) إلى متى تظلّ مصمّما على عدم تصديقي؟

رئيس المخفر: إلى متى تظل مصمّما على عدم إقرارك بالحقيقة؟

الصّادق: أنا أبيض البشرة، اخلع ثيابي تبد لك الحقيقة"[2].

إنّ اختيار نمط الشخصيّة المحوريّة عند الكاتب جعله يعمد إلى وصفها في إطار اجتماعي يخضع لميوله هو، ووفق تصوّره للبعد الاجتماعي للشخصيّة في كيانها

---

[1] . صورية غجاتي، الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة بين الإيديولوجيا والفن (مخطوط مذكرة ماجستير)، ص75.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، ص 114.

وطبقتها وتفكيرها وكذا نفسيّتها حتى بدا الهدوء سمة هذه الشخصيّة على الرّغم من المصاعب التي واجهتها أثناء سير الأحداث, وهي"الوجود الحيّ الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه وانفعاله وحواره كلّ المعاني التي يحملها الحدث المسرحي، وبناء المسرحيّة العام، وأنّها بهذا . دون انفصال عن غيرها من العناصر بالطّبع . أهمّ عناصر المسرحيّة وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد"[1].

بيد أنّ بناء الشخصيّة المحوريّة عند أحمد بودشيشة يقترب من البناء الروائي، فلا يترك الكاتب المسرحي الشخصيّة تتفاعل في مسار الأحداث، بل يقيّدها بالوصف والسّرد وذلك في إطار من الحركة والتّعبير حيث تبيّن دراسة الفنّ المسرحي في الجزائر"أن الاهتمام بالقوالب الفنّية للمسرح في مجملها منعدمة، وأنّ النّصوص المتوفّرة لدينا قريبة من الفنّ الرّوائي الوصفي السّردي منه إلى الفنّ المسرحي الحركي التّعبيري الذي يعتمد على الشخصيّة والصّراع الدرامي"[2].

وتتقارب شخوص مسرحيّة(العقرب) أداء للأحداث, فتؤدّي شخصياتّ(رئيس العمّال)و(الطبّاخ)و(الحارس) أدوارها الاعتيادية، لذلك كانت الأحداث تشاركيّة، لا تظهر شخصيّة محوريّة محدّدة المعالم, أمّا ما تعلّق بشخصيّة (العامل الجديد) الذي تدور حوله القصّة، فتظهر الأحداث موحيّة بذلك, لأنّ التحدّي الذي اتخذه الكاتب محرّكا للصّراع في العمل الدرامي هو الذي أدّى به في النّهاية إلى النهاية المأساوية, وفيما يلي جانب من الحوار يظهر ذلك: "العامل الجديد: الرّكن لا يساعدني..الزّوايا لا تلائمني صحّيا..أنا لا أنام في هذا المكان..إذا كان لا يوجد غيره أفضّل أن أضطجع في الخارج أفترش الرّمال وألتحف السّماء المرصّعة بالنجوم.

رئيس العمال: وما به الركن؟ كان ذات يوم المكان الوثير بالنسبة لنا.

---

[1] . عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص21.

[2] . صالح لمباركية, المسرح في الجزائر, ط2, دار بهاء الدين للنشر والتوزيع, قسنطينة, الجزائر, 2007, ص146.

العامل الجديد: بالنسبة إليكم..أمّا أنا فإنني أحبّ أن أمدّ يديّ على الجانبين، فلا يمنعهما مانع.

رئيس العمال: بإمكانك أن تفعل ذلك..لك هذه الجهة..اقبل ريثما نعثر لك على غيره.

العامل الجديد: كما قلت لك يا سيدي..المكان لا يليق بي.

رئيس العمال: لا تنس أنّنا في صحراء قاحلة.. عندما بدأنا العمل في هذا المكان لم نكن ننام إلاّ في الخيام، معرّضين للعقارب السّامة، لقد مات منا خلق كثير"[1].

يسير الحوار بينهما في مستوى واحد دون أن يظهر تأثير الشخصيّة المحوريّة شخصيّة (العامل الجديد) في باقي الشخصيّات إلاّ من خلال الهدف النّهائي، وهو تحدّيه للعقرب حيث يبيت في المهجع المهجور بمفرده، ويطبّق نظريّته الجديدة في قتل العقرب بوضع أرجل السّرير في علب الحليب الممتلئة ماء دون أن يدري أنّ لحافه سوف يسقط منه جزء وتصعد العقارب لتلسعه في النّهاية.

أمّا باقي الشخصيّات كالطبّاخ والحارس والعمّال فلا تكاد تظهر تأثيرات الشخصيّة المحوريّة عليهم، لأنّه من الضروري أن تكون"الشخصيّة المسرحيّة متحرّكة دائما، لا تهدأ ولا تستقر، تجتاز تجربة أو أكثر، وتكون هدفا لأحداث خارجيّة، تضطرب لها لتتعرّض إلى صراعين؛ صراع داخلي بين طائفتين مختلفتين، وصراع خارجي بينهما وبين شخصيّات أخرى"[2].

على الرغم من أنّ المسرحيّة الحديثة قامت كبديل للتراجيديا, فإنّها لا تتناول الموضوع نفسه، غير أنّ المفهوم الدرامي الذي يختصّ بالبناء والحكبة والشخصيّات

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية العقرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986, ص13.

[2] . علي بوملحم، في الأدب وفنونه، ص 42.

ظلّ دون تغيير كبير[1] , كما أنّ للشخصيّة المحوريّة في المسرحيّة صلة مع الشخصيّات الأخرى كأساس للفعل الدرامي.

ليس شرطا أن تكون الشخصيّة المحوريّة دائما واحدة، وذلك للأدوار التي يرسمها الكاتب في مسرحيّته, ففي مسرحيّة (البوّاب) يبدو التجاذب واضحا بين شخصيّة (البوّاب) وبين شخصيّة(الكاتب)، فكلّ واحد منهما يستغرق تأثيره في الحوار وجزئيّات الحدث ما يقوم به الآخر، وكذا النّفس الدرامي التّصاعدي، حيث يمكن اعتبار هدف الكاتب في المسرحيّة إظهار كلّ شخصيّة ونموّها بالقدر الذي تؤدّيه من دورلأنّ الندّية التي يظهرها (البواب) تدلّ على ذلك في مثل هذا القول:

"البوّاب: لا تقل لي من أنت، لأنّني عرفتك.

الكاتب: (بفرحة) عرفتني إذن..أنت..أنت.

البوّاب: أرجوك.. لا تقل لي: إنّك تعرّفت إليّ..ولا تُتأتئ أمامي.إنّ أذنيّ تنفران من المتأتئين والمتلعثمين والأغبياء"[2].

تمنح الشخصيّة المحوريّة أثرا في إذكاء الصّراع, ويحدث التّقابل بين الشخصيّات من خلال لقاءاتها وعلاقاتها ومعايشتها للحدث المسرحي في صّراع بينها ممّا يميّز أحداثها عن أحداث الحياة، ويظهر تميّزها ووجودها عن مثيلاتها في الحياة الواقعيّة كما يبدو في هذا المقطع بين الشخصيّتين:

" الكاتب: (بدا عليه السّأم) لم تنظر في قضيّتي حتّى الآن يا مولاي.

البّواب: (يتّخذ هيئة الملك) وما هي قضيّتك يا هذا؟

الكاتب: أريد مقابلة رئيس التّحرير.

---

[1] . ينظر:محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر، مصر،1977, ص17.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية البواب ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص57.

البوّاب: (مهتزّا) رئيس التّحرير دفعة واحدة.(يضحك بملء فيه وباستغراب) هل أخذت قسطا من الرّاحة؟

الكاتب: لم آت لآخذه في هذا المكان.

البوّاب: ألم تكن تجري وراء الشقراوات والسمراوات والخمريات والبيضاوات حتى أبواب منازلهن؟

الكاتب: (يقف محتجّا) حاشا أن أفعل، ولا ترفع الكلفة بيننا أيّها السيّد، أنا رجل محترم.

البوّاب: وهل تظنّ أنّ الرّجل الذي يلاحق النّساء في الشّارع ليس محترما؟"[1]

تتشعّب الأفكار التي يتداولها (البوّاب) مع الكاتب، حيث تبعده عن الهدف الرّئيس الذي جاء من أجله في طبقة تصاعديّة من الصّراع لا يؤدّي بالقارئ من وراء ذلك إلى مخرج، وذلك لتدخّل الكاتب أحمد بودشيشة في تسيير شخوص مسرحيّته, ولا يتركها تسير على طبيعتها لأنّه يدخل إلى أعماق النّفس الإنسانيّة في الوظيفتين؛ وظيفة الكاتب ووظيفة البوّاب، وما ينعكس فيهما من عيوب المجتمع"وهي لا تتمّ في العمل المسرحي إلاّ عبر تحرّك وعمل الشخصيّة الواحدة لعدّة أفعال, لا يمكن أن يصنع منها فعلا واحدا لأنّ الشخصيّة الواحدة تقع لها أمور كثيرة لا تحصى ولا تعدّ، ولا يمكن اختزالها في أمر واحد"[2].

تمثّل كلّ شخصيّة من الشخصيّتين في مسرحيّة (البوّاب) فكرة تتوزّع وفق ما يستدعيه الكاتب من متناقضات لشخصيّات أخرى، فشخصيّتا (الكاتب) و(البواب) تمثّلان فكرتين واضحتين تلتزمان خطّا أساسيّا في المسرحيّة، له مستوى رمزي آخر يقصده الكاتب، فهو يظهر حائرا بين سلطة (البوّاب)، وبين رغبة (الكاتب)

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية البواب ، ص75 .

[2] . عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، ط 1، دار الفنك للنشر والمؤلف،الجزائر، 1993، ص113.

في الوصول إلى مدير الجريدة الذي ضرب له موعدا, كما يصارع قيود المجتمع المتمثّلة في سلوك هذا البوّاب.

إنّ التّفاوت الحاصل بين شخصيّة محوريّة وأخرى من مسرحيّة إلى أخرى، مردّه إلى الكاتب، وكيفيّة بنائه لهذه الشخصيّة مهما كانت نظرة القارئ أو المشاهد لها, فدراسة الشخصيّة تعتمد على رسم الكاتب لها ولأبعادها ولمميّزاتها، وتُقيّم أفعالها وفقا لرؤيته سواء أكانت نتيجة تأثير الوراثة والفطرة، أو تأثير البيئة الاجتماعيّة والظّروف، ولا يحقّ أن يُستنتج ما لم يرده الكاتب, أمّا مناقشته في الشخصيّة إن كانت مقنعة أم لا، فهذا حكم نقدي منفصل يمكن أن يُقدّم بعد دراستها أو تحليلها[1].

هكذا تختلف الشخصيّات المحوريّة وتتنوّع في مسرحيّات الكاتب أحمد بودشيشة فتارة يعتمد الشخصيّة الواحدة التي تؤثّر في جميع الشخصيّات من البداية إلى النهاية، وتارة يتجاذبها الصّراع فيغرق في التّفاصيل لتكون ثنائيّة، وتارة أخرى يذوب كيانها في الأحداث ولا يستطيع القارئ التّمييز بين الشخصيّات أيّها المحوريّة مثل مسرحيّة (دق الطبل) فالأحداث تدور حول فكرة بسيطة حيث تتّفق ثلاث نساء في الحيّ لإلهاء أبنائهن بمهرجان(بوسعدية)* الذي يأتي مرّة في السّنة، ومن أجل التفرّغ للحديث مع بعضهنّ.

إنّ التّقارب في الغايات عند كل شخصيّة من شخصيّات هذه المسرحيّة جعلها تتميّز بصفات تتقارب مع الشخصيّة الأخرى، لذلك لم يعتمد على شخصيّة محوريّة

---

[1] . ينظر: عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (1. الشخصية)، ص22.

* . بوسعدية: رجل أفريقي يقال: إنّه قدم من جنوب السودان استقر في ليبيا وكان يقيم مهرجانا سنويا يلتف حوله الأطفال من أجل المرح وإبعاد الأرواح الشرّيرة ,فيقوم بحركات بهلوانية ويرتدي تمائم وجلودا ويعلّق عظام الوحوش وفضلات النحاس, وجلود الثعابين ورؤوس الزّواحف والغربان, كنيته مشتقة من ابنة له يقال لها سعدية. انتشر أبناؤه في المغرب العربي الكبير وامتهنوا مهنته (المعلومة مستمدّة من الذاكرة الشعبية).

واحدة سواء أكان على مستوى الظّهور من بداية الأحداث، أم على مستوى تّأثير الشخصيّات.

بعد أن تنجح العجوز في الحيلة التي اهتدت إليها بوضع قناع لولدها حتى يتقمّص شخصيّة بوسعدية، لكن الأطفال يتشرّدون وتصعب السّيطرة عليهم، يعرف الرّجال الثّلاثة حقيقة ما جرى لأبنائهم في النّهاية, فيتدخّلون ويمسكون بالشابّ المتنكّر، ويسلّمونه إلى الشّرطة، يأخذون الأطفال إلى المستشفى ويهدّدون زوجاتهم بالطّلاق على هذه الفعلة.

على الرّغم من بساطة المشاهد في هذه المسرحيّة، والعفويّة التي اعتمدها الكاتب في رسم شخوصها إلاّ أنّ الجانب التّأثيري ترك الوظيفة الأساسيّة لمسرحيّته تتمثّل في الإمتاع ونقل الخبرات الإنسانيّة بأشكال متنوّعة"وهو بذلك يخدم العديد من القضايا، فالمسرح وسيلة للتّسلية وأداة توجيه ووعظ وحثّ وإقناع, وقادر على إحداث الصّدمة عند المتلقّي وتعتمد فكرة العرض المسرحي على غريزة التّواصل"[1].

مع أنّ الأدوار تتوزّع في مسرحيّة (المائدة) بين عناصر الأسرة، حسب الوظيفة فإنّ الحادثة تدور حول الأمّ المقعدة التي يسعى زوجها إلى إسعادها بإدخالها في الجوّ الأسري حيث اشترى مائدة، وإذا به يؤجّج صراعا بين أفراد هذه الأسرة، بين ولديه (فريد) و(أحمد) من جهة، وتجاذبهما لأختهما (سميّة) من جهة أخرى قصد الوصول إلى الهدف العام، وهو الصّراع السّياسي على الكرسي، المتمثّل في إرادة كلّ واحد منهم للتمسّك بحقّه في إدارة هذه المائدة.

إنّ تنوّع الأدوار وتوزيعها وفق المشاهد, تارة على شخصيّة محوريّة واحدة وتارة على مجموعة من الشخصيّات, يفرضها التأليف الدرامي للمسرحيّة وطبيعة هذه المسرحيّة لأنّها لم تؤلّف للقراءة فقط, فالعمل المسرحي عمل مركّب، والكاتب

[1] . أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ص38.

المسرحي حين يؤلّف مسرحيّته لا يؤلّفها للقراءة وحدها، وإنّما يؤلّفها للمشاهدة أيضا, ومعنى ذلك أنّ العمل المسرحي لا يتمّ لمجرّد تأليفه، وإنما يتمّ في الواقع والحقيقة بعد إخراجه وظهوره على خشبة المسرح، ومشاهدته من الجماهير[1].

حيث إنّ المركّب الدرامي لمسرحيّة (الوقف) يماثل المركّب الدرامي لمسرحيّة (المائدة) في توزيع الأحداث على شخوص المسرحيّة، إذ لا يجد القارئ أو المشاهد شخصيّة بعينها يرتكز عليها العمل الدرامي، وتكون محورا تدور حوله الأحداث وتؤثر في باقي الشخصيّات عدا شخصيّة أخت الزّوج (ناديا), التي تعبّر عنها فكرة المسرحيّة, وتظهر في تخطيط زوجة أخيها (صونيا) واستغلال جميع الحيل لتزويجها والتخلّص منها والاستفادة من حقّها في الميراث ورضوخ الزّوج، فينفّذ وصيّة والده (الوقف) حينما تصرّ أخته على الزّواج بمن تحب, وتتنازل في النّهاية عن نصيبها، وتُقبل على الزّواج، لتكتشف أنّه لا يحبّها، بل كان طامعا في مالها.

لذلك يظهر الحوار بين الشخصيّات قضيّة اجتماعيّة، دون أن تكون الشخصيّة المحوريّة واضحة المعالم لأنّ تقاسم الأدوار، وتنامي الفعل الدرامي يتقارب في صعود الأحداث وتأزّمها لاعتماد الكاتب على الصّراع بين العاطفة والواجب لترك القارئ يتأثر بعمله، ويشعر بنتيجته, لأنّه"من المحتمل أن يشعر القارئ نتيجة تّبسيط الفنّان وتوضيحه في أنّه يعرف بعض الشخصيّات المسرحيّة معرفة أفضل من معرفته للأشخاص الذين له صلة بهم في الحياة الواقعيّة"[2].

أمّا تقديم الشخوص في مسرحيّة (الوقف) فيتّسم بطريقة مركّبة, لأنّ العناصر جميعها المجتمعة في مجرى الحدث هي في حقيقتها صورة اكتملت لتعطينا صورة

---

[1] . ينظر: محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، د/ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان, 1980، ص 226.

[2] . فرد ب.مليت، جيرالد ايدس بنتاي، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، ص441.

الشخصيّة المتفاعلة مع باقي الشخصيّات دون أن تكون محوريّة في ذاتها, أو كأنّها أنموذج قائم بذاته مكتمل البناء في غير تفاعل.

وفي مجموعته المسرحيّة (الصّعود إلى السّقيفة) التي تضمّ خمس مسرحيّات، تظهر فيها الشخصيّات كالآتي:

تنتهي الشخصيّة المحوريّة في مسرحيّة(اللصّ) إلى النّتيجة الحتميّة التي ينطلق منها الكاتب لا كبطل تبدأ معه الأحداث, ولكن كركن يدور حوله الحديث، وبخاصة بين شخصيّتي (الشيخ علاوة) و(الحلاق), وأمّا الشابّ (كمال) كشخصيّة محوريّة فيريد التّوبة، وعدم العودة إلى الماضي، لكنّ الشّيخ (علاّوة) يلاحقه بشكل دائم، ولا يغفر زلّته على الرّغم من مساعدة الشابّ له في استرداد أمواله, والحلاق هو همزة الوصل بينهما، مثلما يوضّح هذا الجانب من الحوار: "الحلاّق: لقد قطع كلّ صلة بهم نهائيّا.

الشّيخ علاّوة: إنّه يكذب عليك.

الحلاّق: وما حجّتك في ذلك؟

الشّيخ علاّوة: لاشيء، ولكن قد يكون ماضيه الأسود, أعترف بأنّني لم أعد أسمع إلاّ عن استقامته، ومع ذلك فأنا غير مصدّق، من الصّعب عليّ أن أثق في لصّ محترف أدمجه بكلّ يسر مع أخيارنا وشرفائنا"[1], مع أن شخصيّة الشابّ (كمال) في حوارها مع (الحلاّق) تريد الدّخول إلى الوسط الاجتماعي، أو في حوارها مع الشّيخ (علاوة) تبدو ثابتة وتسعى إلى الخلاص من ربقة الماضي, لكنّها تظهر أكثر في ثنائيّة الحوار بين (الحلاّق) والشّيخ (علاّوة)، مثلما بدا ذلك في المقطع السّابق.

ما يلاحظ في هذا السيّاق أن أغلب الحديث الذي دار بينهما يتضمّن حديثا عن هذا الشابّ، والفكرة مركّزة على هذه الشخصيّة في علاقتها بالشخصيّات الأخرى، وتظهر بصورة واضحة في اجتذاب كلّ شخصيّة لها، حيث يريد الشّيخ

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللص، ط1، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1984، ص27.

(علاوة) تسليمه إلى الشرطة و(الحلاق) يحاول منعه من ذلك, ويتجلّى ذلك في نهاية المسرحيّة:

الشابّ: أنا لم أسرقك، لم أسرقك، أنا تبت منذ بضع سنين، لقد اعتزلت السّرقة..لم أعد أخالط الأشرار، طلبت منّي مساعدة فساعدتك.

الشّيخ علاّوة: لن أسمع شيئا، هيّا معي إلى مخفر الشّرطة.

الحلاّق: لن يمشي معك.

الشّيخ علاّوة: لابدّ من ذلك، إذا لم يمش هو إليهم..مشوا هم إليه.

(يُجذب كمال مرّة من قبل الشّيخ علاّوة الذي يريد أن يأخذه إلى الشّرطة، ومرّة من قبل الحلاّق الذي رفض أن يقاد إلى السجن)"[1].

إنّ التنوّع الحاصل في رسم الشخصيّات عند أحمد بودشيشة يتركه ينتقّل من مسرحيّة إلى أخرى حسب طبيعة الشخصيّة المحوريّة، فهي ليست نمطيّة تعتمد البطل الذي تدور حوله الأحداث، ويمكن أن يتنبّأ القارئ أو المشاهد بمصيره، بل يرى مضمونا اجتماعيّا في طرح قضايا المجتمع من خلال أفعال وحركات الشخصيّات وكذا الفكرة المعالجة في جوهر المسرحيّة، لذا ترك لنفسه هامش الحرّية في توزيع جزئيّات الفكرة على شخوص المسرحيّة، مثلما فعل في مسرحيّة (الصّعود إلى السّقيفة).

تتناول فكرة المسرحيّة حياة متشرّد مقيم أسفل السلّم، ومتشرّد قادم يزاحمه المكان ويقترح عليه الصّعود إلى أعلى السلّم (سلّم السقيفة)، فيرفض ويحاول طرده من مكانه على الرغم من حقارته ومعاشرته الجرذان، لحظتها ينزل رجل من السكان, يسمعهما يتشاجران, فيحاول فهم الموضوع، ويطلب منه المتشرّد القادم السّماح له

[1]. أحمد بودشيشة، مسرحية اللص ، ص 54.

بالصّعود إلى السّقيفة, يرفض في البداية ثم يقبل بعد أن يشترط عليه تخليص سكّان البناية من الجرذان.

بعد ذلك يدخل القبو ويسدّ الثّقوب بالإسمنت، ويستبدل الخبز اليابس بآخر طريّ ويضع فيه السمّ, ثمّ تخطر للمتشرّد المقيم فكرة ليتخلّص من المتشرّد القادم لأنه أصبح منافسا له, فيدخل القبو ويفتح الثّقوب، وعند عودته يعثر على قطعة الخبز فيتناولها ويموت.

استنادا على ما دار من حوار بين الشخصيّات فإنّ أهمّية كلّ شخصيّة تكمن في عدم الاستغناء عنها لأنّها تجعل الأحداث تسير وفق خطّة منتظمة, كما يبدو التّوازن بين تأثير الشخصيّتين (المتشرّد1) و (المتشرّد2) في مثل هذا الجانب من الحوار:

"المتشرد1: جئت لأتعاون معك، والتّعاون وحده هو الذي يعرّفك إليّ.

المتشرّد2: (بدهشة) لنتعاون..فيم؟

المتشرّد1: في التخلّص من هذه الحياة التي نعيشها، لقد آن الأوان يا صاحبي لنطالب بحقوقنا المسلوبة.

المتشرّد2: (بسخرية أكثر) أتحمل هذا الشعار، وأنت مستلق على مضجعي.

المتشرّد1: لا تؤاخذني باستلقائي على مضجعك، لا تتّخذ هذا السّبب ذريعة تسفّه بها فكرتي التي عرضتها عليك.

المتشرّد2: (في غضب) ابرح هذا المكان فورا وإلاّ شكوتك إلى سكّان هذه البناية. عد من حيث جئت، اصرف نظرك عن هذه الفكرة، ولا ترجع إليها مرّة أخرى"[1].

مهما كانت الفكرة التي أراد الكاتب معالجتها، ورسم لها شخصيّات معيّنة محوريّة كانت أو ثانويّة، فإنّه ينطلق من موقف حيوي لارتباطه بمسائل أخلاقيّة واجتماعيّة ولا يتطلّب منه بحال "أن ينقل هذا الموقف كما هو إلى الأدب لأنّه في

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية الصعود إلى السقيفة ، ط1، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1984, ص58 .

هذه الحال لا يكون كاتبا، وعليه أن يختار من بين الأحداث والأشخاص، بحيث يوحي عمله بما يريد دون ضرورة تقييده بتصريح مباشر"[1].

أمّا في مسرحيّة (امرأة ورجلان) فلا توجد شخصيّة محوريّة واحدة, بل شخصيّتان هما(عادل) و(عمر)؛ الأوّل له نمط تفكيري معيّن, يتوهّم أن يعيش فكرة الحبّ العملي المتمثّل في العيش مع خطيبته قبل الزّواج فتكتشف أنها حامل، وهي في الأصل مطلّقة (عمر) واسمها (حورية)، ثمّ تهدّدها أمّها بكشف أمرها, بينما تساعدها صديقتها (فوزية) لأنّها مرّت بالتّجربة نفسها.

غير أنّ الازدواجيّة في محوريّة الشخصيّة يتبعه ازدواجيّة في التقبّل عند المتلقّي من كلام الشخصيّات؛ فمنها العلني، ومنها الضمني، وهو ما سعى إليه الكاتب, إذ يقوم الضمني " بدور أساسي في المسرح، ففي قاعة العرض يفترض في المتفرج أنّه يعيد بناء هويّات الشخصيّات وعلاقاتها بعضها ببعض، مستندا في الاستدلال عليها على عدد قليل من القرائن المبثوثة، وعلى عدد من المعطيات الخلفيّة، وكثيرا ما تكون معرفة المتفرّج أكبر من معرفة بعض الشخصيّات، فالضمني يضطلع بدور مضادّ لما هو معهود وطبيعة الأشياء"[2].

يمكن القول بعدم ظهور معالم الشخصيّة المحوريّة في مسرحيّة (البيت الشّريف) في شخصيّة دون أخرى، بل تحمل كلّ شخصيّة فكرة تصارع فكرة تناقضها، مثلما يبدو العالم الخارجي للأمّ نفيسة مليئا بالشّرور، فلا ترى الشّرف إلاّ فيما يظهر من سلوكيّات أفراد عائلتها , وبخلاف ذلك سلوك ابنها (فؤاد) الذي يتّسم بالخداع حيث تقع جارتهم (غنية)في حباله وتحبل منه، وتلد صبيّا ينكره بالمقابل,

[1] . محمد غنيمي هلال، المواقف الأدبية، دار نهضة مصر للطبع والنشر, د/ط، الفجالة، القاهرة، مصر، 1973، ص31.

[2] . فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا 2007، ص196.

كما يقاسمه صديقه (عليّ) الرّذيله, فتقع أخت (فؤاد) فريسة له دون علمه, أمّا (وسام) فهي ابنة خالته التي تجمع خيوط الأحداث، وتكشف المستور لأنّها لم تكن تعلم أنّها وقعت فريسة لأخيها من الرّضاعة (فؤاد), وبالاستناد إلى ذلك تظهر الطّبقة الاجتماعيّة التي تعبّر عن سلوكيّاتها هذه المسرحيّة فتأخذ أبعادا مختلفة اجتماعيّة وأخلاقيّة وسياسيّة.

أمّا في مسرحيّته (البئر المهجورة) فترتسم معالم الشخصيّة المحوريّة في شخص الرّجل الذي يعيش الحاضر والمستقبل في حواره مع أمّه, ويتّصل عنده الماضي بالحاضر في حواره مع والده وأخيه, حيث قتلهما المستعمر ورماهما مع بعض الفلاّحين في هذه البئر المهجورة، يتجسّد ذلك أمام عيني هذا الرّجل، فيختلط عليه الأمر، هل هو في حلم أو في يقظة؟ ليخلص في النّهاية إلى معرفة الحقيقة التّاريخية الصّادمة التي تزيده تشبّثا بمسقط رأسه بعدما كان ينوي الهجرة من هذه القرية.

وتظهر شخصيّة الرّجل محوريّة من البداية، لأنّ لها مقدّمة تنتقل معها الأحداث في تمهيد يربط الصّراع الدرامي، إذ يخاطبه صوت أخيه المختفي فتزداد حيرته:

الصوت 1: صدّقني إنّني أتيت لأحادثك، وأواسيك بعدما لاحظت عليك تكدّرا لبّد محيّاك.

" الرّجل: كيف تواسيني وأنت مختف عنّي, لا أراك..ابرز إليّ.

الصّوت 1: أنا قريب منك يا أخي.

الرّجل: (يتوثّب واقفا) من أنت؟ هل أنت من الإنس أم من الجنّ؟ الصّوت1: أنا من الإنس.

الرّجل: (بعدما أعياه البحث) أين أنت؟ أنت في السماء أم في الأرض؟"[1]

[1] . أحمد بودشيشة، البئر المهجورة ، ط1، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1984, ص 150.

يستمرّ الحوار على هذا الشّكل حتى تزداد حيرة الرّجل بسماعه صوت أبيه:

" الصّوت 2: لماذا أنت مرتبك هكذا؟

الرّجل: (بانكماش) هل أنت صوت ثان؟ أنت لست الصّوت الأوّل..هه..؟

الصّوت 2: أجل.

الرّجل: لا ريب أنّك تجيد تقليد الأصوات حتّى توهمني بأنّك لست وحدك في هذا المكان.

الصّوت 2: تأكّد يا بني من أنّني أنا والدك؟ أمّا الصّوت الأوّل فصوت أخيك (محمّد)"[1].

بهذه الطّريقة الحواريّة تلقي الشخصيّة المحوريّة بظلالها على باقي الشخصيّات لتصل المسرحيّة إلى هدفين، سرد الأفكار التي تنقلها إلى المتلقّي على لسان هذه الشخصيّة وجعلها شخصيّة محوريّة مؤثّرة في الشخصيّات المحيطة بها، والهدف الثّاني الدّور الجديد للشخصيّة المحوريّة حيث "صار يطلق على الشخصيّة الرئيسيّة في الرّواية أو المسرحيّة في مقابل الشخصيّات الثّانويّة، وبذلك نرى أنّ معناه واستعمالاته تغيّرت خلال تاريخه فصار يضيق شيئا فشيئا"[2].

بذلك يُختصر الحوار السّابق في مشهد واحد بين الرّجل وأمّه العجوز، ليصبح حلما مزعجا مثلما يوضّحه هذا المقطع:

"العجوز: (باستغراب) لم يأتنا أحد يا ولدي، لقد كنت نائما.

الرّجل: (غير مصدّق) كنت نائما..أووه، (يتمعّن فيمن حواليه)، لكن أين البئر؟ البئر المهجورة، لقد كانت هنا، هنا.

العجوز: رأيت البئر هنا..هل رأيتها حقّا؟..رأيتها في الكوخ. كوخنا هذا.

---

[1] . المصدر نفسه، ص 154.

[2] . عز الدين بونيت، الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات، ص86.

الرّجل: (مؤكّدا) أجل..رأيتها..وبالأمارة كنت أجلس على التلّة التي تحاذيها، وكان أبي وأخي يكلّماني ، لقد استفسرا ني عنك يا أمي"[1].

بعد أن يضبط الفعل الدرامي بطريقة تترك القارئ ينتظر الحلّ، تأتي المرحلة ما قبل الأخيرة المتمثّلة في سرد العجوز . لابنها . المرحلة التاريخيّة التي مرّت بها القرية.

لذلك يعدّ هذا المشهد واحدا من العناصر التي تتكامل فيه عناصر العمل المسرحي ويضبط الفعل الدرامي لإظهار"إمكانات الشخصيّة المراد تجسيدها، أو تشخيصها على النّحو المناسب لها، أو الذي تحتمله لتظهر لنا شخصيّة مسرحيّة تمتع وتقنع في آن واحد وهي جهود تستند في أساسها إلى النصّ المسرحي"[2] لأنّ الكاتب المسرحي بعد أن يبني شخصيّاته"يتعاطف معها أو يقسو عليها أو يقف موقفا وسطا بين الاثنين, وأحيانا تتمرّد عليه الشخصيّة وتقوده إلى الاهتمام بها"[3].

وتحقيقا لذلك يتمّ السّعي إلى جعل الشخصيّة معبّرة عن الفكرة بالطّريقة التي تظهرها حرّة في حملها والتّعبير عنها كرسالة ليست لإبراز حادثة لذاتها, بل لما لها من أثر على النّفس الإنسانيّة[4], فتبدو واضحة الجوانب النّفسيّة والاجتماعيّة, ويدرك القارئ أو المشاهد معالم تشكيلها , ويعرف كيفيّة بنائها.

إسهام الشخصيّة الثانويّة في البناء المسرحي:

تمثّل الشخصيّات داخل البناء المسرحي الدرامي محطّات وعلامات توقّف، تبعث على مراجعة الموقف، والاستمرارية في سير الحدث ليكتمل البناء الدرامي وعلى

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية البئر المهجورة، ص 168.

[2] . أابو الحسن عبد الحميد سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر 2004، ص186.

[3] . محمد علي سلامة, الشخصيّة الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ, ط1, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر, الإسكندرية, مصر, 2007, ص14.

[4] . ينظر: عزّ الدين إسماعيل, قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر, ص31.

أساسها يستطيع الكاتب رسم المعالم المختلفة لتحريك هذه الشخصيّات، فبالقدر الذي يكون اهتمامه بالشخصيات الرّئيسية داخل عمله يفرض عليه الموقف اهتماما مشابها بنوع آخر من الشخصيّات هي الشخصيّات الثانويّة التي تعدّ "بصفة عامّة أقلّ تعقيدا وعمقا من الشخصيّات الرّئيسية و ترسم على نحو سطحي"[1].

نظرا للاهتمام الذي يبدو مركزّا على الشخصيّة الرئيسيّة تظهر الصورة مغايرة للشخصيّة الثانويّة لأنّ التّجربة المطروحة تتوقّف على الشخصيّة الرّئيسيّة, وتترك الثانويّة جانبا حيث"تنهض الشخصيّات الثانويّة بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيّات الرّئيسيّة"[2], ومع ما للدّور الذي تقوم به الشخصيّة فإنّه ليس مقياسا عامّا على كونها رئيسيّة أو ثانويّة، إذ تتحدّد المكانة بقدرة التّأثير فيما بين هذه الشخصيّات لأنّه لا وجود لمعيار يحدّد رئيسيّة الشخصيّة أو عدم رئيسيّتها، فهل بكثرة ترداد الشخصيّة وغزارة تواترها في النصّ؟ أم بأهمية علاقاتها وتأثيرها في غيرها وتأثّرها بغيرها[3].

إنّ تصوير الشخصيّة المسرحيّة عموما والثانويّة خصوصا له هدفه الوظيفي لأنّه يحتاج"في معظم الأحيان إلى هذه الشخصيّات للتّعبير عن وجهة نظر النّاس العاديّين"[4]. يضاف إلى ذلك تأثيرها في البناء الدرامي, ووظيفته في البناء العامّ للمسرحيّة لأنّها المتمّم الجانبي لسير الحدث وتقدّم الشخصيّة الرّئيسيّة نحو اكتمال الدّور, كما أنّها تشارك "في نموّ الحدث القصصي، و بلورة معناه والإسهام في تصوير

---

[1] - محمد بوعزة ، تحليل النص السّردي (تقنيات و مفاهيم)، ط1, دار الأمان، الرباط، 2010، ص 57.

[2] - المرجع نفسه، ص57.

[3] - ينظر: جهاد يوسف العرجا, سيميائية الشخصيات في القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ، الجامعة الإسلامية، غزة فلسطين ،2002 ، ص 29.

[4] - مولوش ميرنست وكليفورد ليتش, الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، العدد18 يونيو1979، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص190.

الحدث"[1]. وكما أنّ لها وظيفة داخل البناء الدرامي فحضورها أكثر من ضرورة لأنّها "تبلور الحدث وتسهم في انفتاح العقدة و توضيح مواقف الشخصيّة المحوريّة"[2].

ويعدّ حصر الشخصيّة رئيسيّة كانت أو ثانويّة في مجال للحركة لا تحيد عنه هو الأداء الحواري وفي توالي الأحداث وتفاعل الحبكة بشكل محكم مثارا للجدل ومحطّة للاهتمام, بحكم أنّها"لا تتحرّك وحدها في النصّ, بل تتعامل وتتفاعل مع شخصيّات أخرى لأنّ التناقض والتّوازن بين الشخصيّات لا بدّ أن يوضعا في الاعتبار دائما"[3].

إنّ المحلّل لشخصيّات مسرحيّات أحمد بودشيشة المختلفة لا يجدها كثيرة ومتنوّعة لبساطة الفكرة المعالجة وعلاقتها بالجانب الاجتماعي الذي ينطلق منه الكاتب, لذلك تبدو في الغالب واضحة التّصنيف من محورية إلى ثانوية، وبشيء من التّركيز والتحليل وغوص في أدوار هذه الشخصيّات يظهر ذلك، فمسرحيّة (اللّعبة) التي بدت فيها الشخصيّات المحوريّة أو الرّئيسية ظاهرة للعيان قابلتها شخصيّات ثانويّة، ف(قمير) ابنة (مبروك) تبدو ثانويّة بالنسبة إلى المشهد كلّه، فهي مدعّمة لوالدها وتسهم في بناء شخصيّتة وفق مبدأ السّببية الذي تقوم عليه المسرحيّة، فلولا وجودها لما كانت العلاقة بينه وبين صديقه المهدي الطّعم الذي ينطلق منه الكاتب لسير الأحداث، وبذلك تتّصف هذه الشخصيّات في مجموعها "بالتنوّع وبالتّفاعل والصّراع، إذ لا سبيل إلى تأليف مسرحية فنّية من شخصيّات متّفقة في ميولها وأفكارها وغاياتها أو من شخصيّات غير متفاعلة"[4], فاللّحظة الأولى التي جمعته

---

[1] - شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق, 1998 , ص32.

[2] . المرجع نفسه، ص 178.

[3] . نبيل راغب ، آفاق المسرح، دار غريب للطّباعة و النشر و التوزيع ،القاهرة ،2001، ص26.

[4] . إسماعيل الصّيفي ،شخصية الأدب العربي، ط2، دار القلم ،الكويت ، 1977, ص146 .

بصديقه (المهدي) لها ارتباط بابنته (قمير)لتكون ثانويّة فاعلة في بداية الحدث ومدعّمة لها, ويظهر ذلك في هذا الجانب من الحوار:

" مبروك: كيف عرفت؟ (ناظر إلى المعطف فيما قد استشفّ مقصده) أأنت على صواب إذّ .... إنّه معطف ابنتي.

المهدي : يبدو لي أنّها العزيزة الأثيرة عندك ،أليس كذلك؟

مبروك : بلى ،إنّها وحيدتي وقرّة عيني"[1].

كما توحي بداية هذا الحوار بمبدأ السببيّة المذكور آنفا، وهو أنّ لكلّ واحد منهما مقصدا من وراء ذلك، وأنّه سوف يحدث شيء ما مستقبلا، أمّا (قمير) بصفتها شخصيّة ثانويّة تبدو في هذه اللّحظة الفارقة الأولى في بداية الحدث الدرامي ذات وجود وحضور من الناحيّة النفسيّة ومن الناحية التاريخية, وذات استقلاليّة, بعيدة عن باقي الشخصيّات بذلك يكون"لها وجودها التّاريخي والنّفسي والتي من حقها أن تستقلّ وأن تنمو وأن تشقّ طريقها وفق طبيعة ظروفها وأرضها وتاريخها وعقيدتها"[2].

وتستمرّ الأحداث وفق هذا المنوال في التّرحاب والضّيافة ومحاولة التعرف على الأسرة ليبرز حدث يغيّر مجرى الأحداث في هذا الجانب الحواري بين (قمير) و(المهدي):

" قمير: (بابتسامة جذّابة للمهدي) أعتذر يا ضيفي الكريم، أنا مضطرّة لمغادرة المنزل.

المهدي: (شبه متعلّق بها، إذ بدا عليه تكدّر واكتئاب)

إلى أين ؟....(مستدركا) أوه .. العفو كنت أودّ لو بقيت معنا، فأنا لم أشبع منك.

قمير: أنا آسفة ...(فيما تعلّق حقيبة يدها ذات الحزام الطّويل على كتفها), لقد كنت مرتبطة معه بموعد ...أكثر من مرّة, فخجلت هذه المرّة أن أكسر خاطره.

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص10.

[2] . نصر الدين بن غنيسة ، في بعض قضايا الفكر والأدب, ط1، دار الأمّة ، الجزائر, 2002 ، ص 140.

المهدي: حتّى أنا آسف أشدّ الأسف يا عزيزتي, أصرّح لك بلا مبالغة.... بأن هذا البيت لن يصبح له طعم إذا أنت غادرته.

قمير: (تدنو منه حتّى تلتصق به فيما يكون هو قد فقد تماما زمام نفسه إذ تطبع على خدّه قبلة حارّة) لا تقلق ... أنت ستقيم عندنا هذه الأيّام، لا يعقل أبدا أن تقيم في نزل وأنت لك أخ (تشير إلى والدها) أخ عزيز لديك"[1].

لقد غيّر هذا التصرّف مجرى المسرحيّة, حيث ساعد والدها (مبروك) في استغلال الموقف لإيقاعه في الشّرك، وظنّ (المهدي) أنّه بواسطة ابنته (قمير) سوف يحقّق مبتغاه ذلك في استيلاء كلّ واحد منهما على ثروة الآخر, لذلك تبدو الشخصيّة الثانويّة بما يحيط بها من ارتباط وتأثير وتأثّر في باقي الشخصيّات كأنّها شخصيّة محوريّة في قولها أو فعلها لأنّها "تمتصّ الضوء المشعّ من ذهن القارئ في حالة القراءة فتنعكس على شاشته الذهنيّة صورة تجسيديّة متحرّكة، فالإشعاع الذّهني هو بمثابة الضّوء الذي تمتصّه الشخصيّة المسرحيّة على الورق في النصّ فتحوّله إلى طاقة تمكّنها من القفز خارج النصّ و التّجسيد في ذهن المتلقّي"[2].

إنّ طاعة شخصيّة (قمير) لشخصيّة والدها ليست طاعة أبويّة معتادة تنمّ عن العلاقة الفطريّة بين الوالد وابنته، أو ما تحدّده القيم الأخلاقيّة والمجتمعيّة المتعارف عليها في كلّ مجتمع, بل وفق مقتضيات العمل الدرامي، كأنّها الأداة التي يصل فيها إلى هدفه بجعل مبادئه وعاطفته جسرا إلى تحقيق ذلك, وللتّعبير"عن أن أفكار المسرحيّة بطريقة خفيّة غير مباشرة ليشعر القارئ أن هذه الشخصيّات تتصرّف بحريّة و بطريقة طبيعيّة تلقائيّة"[3].

---

[1] . أ حمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص125.

[2] . أبو الحسن عبد الحميد سلام، المخرج المسرحي و القراءة المتعدّدة للنص، دار الوفاء لدنيا الطّباعة و النشر، ط1 الإسكندرية ، مصر، 2004 ، ص251 .

[3] . إسماعيل الصيفي، شخصية الأدب العربي، ص 146.

إنّ هذا التجاذب بين الشخصيّتين المحوريّتين وتفاعل الشخصيّة الثانويّة مع كلّ ذلك يظهر التّناقض بين المواقف حيث "يلعب التّناقض بين الشخصيّات دورا دراميّا في مضاعفة حيويّتها و خاصّة في مجال المواجهة فيما بينها"[1].

أمّا شخصيّة (العطرة)، فهي الشخصيّة الثانويّة الثانيّة في مسرحيّة اللّعبة وتظهر في الفصل الثّاني من المسرحيّة, حيث تقف في وسط الصّراع بين الشخصيّتين الرّئيسيّتين (مبروك) و(المهدي) شأنها شأن شخصيّة (قمير), إلاّ أنّ عدم فاعليتها في الأحداث السّابقة لا يظهر من بداية المسرحيّة, ولتعطي دفعا لما سيأتي من أحداث, ففي البداية حينما يريد (المهدي) رسم خطّة الزّواج من (قمير) يمهّد لذلك بإقناع زوجته (العطرة):

"المهدي: إنّ صديقي هذا رجل ثريّ، أمواله لا تحصى ولا تعدّ، وما من وارث له سوى ابنته الوحيدة اليتيمة.

العطرة : آ .. لقد فهمت الآن. لقد أدركت مقصدك.

المهدي: آه.. بورك فيك يا عزيزتي لقد أزحت عن كاهلي حملا ثقيلا في الحقيقة كنت أظنّ أنّك ستثورين علي .... و ....

العطرة: لقد فهمت غدرك .. و خيانتك، و حبّك لنفسك فقط.

المهدي: ما هذا الكلام؟

العطرة : قل الحقيقة، لقد استولت عليك هذه الفتاة"[2].

لقد وُظّفت بشكل جعلها تساير الشخصيّة المحوريّة الثانيّة شخصيّة (المهدي) فيشتركان في التّخطيط والتّدبير على الرّغم من الصّراع الدّاخلي الذي يتفاعل عند هذه الشخصيّة, حيث يعطي حيويّة للحدث, وتظهر بمظهر خاصّ يمكن الوقوف

[1] . نبيل راغب، آفاق المسرح، ص31.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص151.

عنده عند محاولة معرفة كيانها لأنّ "كلّ ما يصدر عنها من قول أو عمل يمكن تفسيره في ضوء المنطق الخاصّ لهذه الشخصيّة"[1].

بالإضافة إلى ذلك تتخطّى شخصيّة (العطرة) هذه المرحلة الحرجة في حياتها وهي الغيرة إذ تتحدّى أنوثتها من أجل المال و توافق على الخطّة في مثل هذا الموقف:

" العطرة : (وهي بين ذراعيه)

إنّني خائفة ....لقد توجّست خيفة من تلك الفتاة .

المهدي : عهدي بك شجاعة ،لماذا الخوف؟

العطرة : إني لست خائفة على نفسي أو عليك ، أو قد تظنّ بأنّني أغار ..... بل إنّما خشيت أن تبتلع مالنا نحن وتدعنا لا نملك من الدّنيا شيئا.

المهدي : إنّها تأثيرات الغيرة بلا شكّ.

العطرة : كلاّ، ربما كنت قد استولت عليّ بعض الشيء، إلاّ أنّني صحوت منها"[2].

لقد فكّر المهدي في استغباء زوجته ومحاولة إقناعها بأن يجعلها أخته، وتمثّل دور المجنونة حتى إذا تصرّفت تصرّفات غريبة فلا لوم عليها, وذلك من أجل تحقيق رغبته في الزّواج من (قمير) والاستيلاء على أموال والدها مثلما يبيّنه هذا الموقف:

"المهدي: الجنون هو الذي يشفع لك إذا أخطأت، والمجنون فقط هو الذي يتمتّع بالحريّة المطلقة بارتكابه الأخطاء دون محاسب.

العطرة : ألا يوجد غير هذا المرض اللّعين؟

المهدي : لقد فكّرت طويلاً فلم أجد غيره.

العطرة : و أين أعيش؟ هل أنتقل من هذا البيت؟

المهدي : هل أنت مجنونة؟

---

[1] . إسماعيل الصيفي ، شخصية الأدب العربي، ص 146.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة ، ص154.

العطرة : هل أنا لست كذلك؟"[1]

وبقبولها لاقتراح (المهدي) والمساهمة في خطّته حرّكت شخصيّة العطرة الثانويّة الأحداث إلى الأمام ليشتدّ الصّراع، ويسير في الخطّ الصّاعد لهذا العمل الدرامي, وهو الانتقال إلى الحدث الذي بعده أو النّتيجة المرتبطة بهذا السّبب, فيكون للمهدي . على الرّغم من ذكائه واختراعه الحيل والمكائد والخطط . أثر في نفس الشخصيّة المقابلة له في الصّراع وهي شخصيّة مبروك, حيث يشكّ في أمره ويكتشف سرّ ادّعاء زوجته الجنون وتمثيلها دور الأخت بعد أن أرسل (موريس) خطيب ابنته ليقتصّ أخباره, وهي صفات ومواهب يلعب تشكيل الشخصيّة فيها دورا بارزا حيث كلّما تمّ تخيّل الشخصيّة بوضوح أصبح من السّهل إضفاء المواهب و الصّفات عليها[2].

وعند هذه النّتيجة يتغيّر دور(العطرة) الثانويّ، فبعد مشاركتها في خطّة زوجها وادّعائها عدم الاكتراث بالغيرة، هاهي عاطفة المرأة تتحرّك في نفسها لتكتشف خداع زوجها, وتقبل بالزّواج من مبروك وتصرّ على ذلك لتشارك في اللّعبة, وتستمرّ هذه الشخصيّة الثانويّة في مساعدة شخصيّة (مبروك) الرّئيسية وفق سير الحوار على لسانيهما ليكون بناء الحبكة متوافقا، وكذا بناء الشخصيّة وفق هذا المنظور لتكون " أبرز وظيفة تقوم بها هذه الشخصيّة هي تجسيد معنى الحدث القصصي لذلك فهي صعبة البناء وطريقها محفوف بالمخاطر"[3].

تتحرّك أحداث القصّة في الصّراع الدرامي القائم إلى مؤشّرات النّهاية، وتظهر في اكتشاف شخصيّة (العطرة) حقيقة شخصيّة (مبروك) كما يظهره الموقف التالي:

" مبروك: لماذا ؟ أنت زوجتي منذ ليلة البارحة.

---

[1] . المصدر نفسه، ص158.

[2] . ينظر: عمر الدّسوقي، المسرحية نشأتها تاريخها و أصولها، ط4, دار الفكر العربي، القاهرة، 1944، ص376.

[3] . شريبط أحمد شريبط ، تطوّر البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة، ص31 .

العطرة: خدعتني أيّها اللّعين ... خدعتني.

مبروك : لن تخدعني مجنونة أبدا.

العطرة : (تصفعه) كلب نجس ... لذلك أنا (متهتكة) ... أو قد فعلتها يا نذل؟

مبروك : لست أضحوكة في يدك ويد زوجك المهدي الغبي"[1].

هكذا يمكن أن تلعب الشخصيّة الثانويّة دورا بارزا بالنسبة إلى الشخصيّات المحوريّة فتساعدها في سير الأحداث, وتموقعها داخل الفعل الدرامي حسب اختلاف أدوارها, فمنها ما يساير الشخصيّة المحوريّة إلى النّهاية, ومنها ما يتوقّف عند محطّة من المحطّات ينتهي فيها دورها داخل منظور اجتماعي "فتتحوّل الشخصيّة إلى نمط اجتماعي يعبّر عن واقع طبقي و يعكس وعيا إيديولوجيا"[2].

أمّا الشخصيّة الثانويّة الثالثة في مسرحية (اللّعبة) فهي شخصيّة (موريس) خطيب (قمير) في الأصل, فتظهر في المشهد الثّاني من الفصل الأوّل وتحاول معرفة شخصيّة (المهدي) بحكم علاقة المصاهرة بينه و بين (مبروك).

" مبروك : لموريس هل رأيت ذلك الرّجل الذي كان عندنا اليوم؟

موريس : أجل .. ما الأمر؟

مبروك : فقط لأعرف إذا كنت مازلت تتذكّره (صمت) ما رأيك فيه؟

موريس : (فاتحا يديه).

لم أكوّن فيه رأيا، فأنا لم أمكث معه طويلا"[3].

يبدأ دور هذه الشخصيّة من هذه النّقطة, فتكون مساعدة في العمل الدرامي للشخصيّة المحوريّة، بانقياده السلس وطاعته العمياء، وقدرته على التّضحية من

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص203.

[2] . محمد بوعزة ، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، ص 39 .

[3] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص134.

أجل صهره وابنة صهره, وبهذه الكيفيّة تسهم شخصيّة (موريس) في الحدث أوفي مساعدة الشخصيّة المحوريّة, حيث يضحّي بخطيبته من أجل أن تعود إليه محمّلة بالمال في النّهاية بعد زواجها من المهدي.

إنّ محاولة إظهار هذه الشخصيّة بصفة إنسانيّة لإقناع القارئ أو المشاهد هي في الحقيقة أداة للحبكة وللفعل الدرامي، فبعد أن يورّط (مبروك) (موريس) في القبول, يتنكّر له بعد ذلك ويظهر له العرض الذي قَبِله مكان تنازله.

"موريس : ليتني ما قبلت .. ليتني ما قبلت, إنّي لم أشعر بفداحة الجرم إلا السّاعة.

مبروك : (بلوم) وهل تحسبني فرحا مسرورا والمهدي يعانقها؟ ولكن ما دفعني إلى المرّ إلاّ ما هو أمرّ منه، أنا أريد أن أشتري سعادتكما بأيّ ثمن.

موريس: إنّه ثمن غال جدّا جدّا. لو كنت أعرف أنّه فادح لما وافقت.

مبروك: لم تكن من قبل ضعيفا، كأنّ الذي يحدّثني ليس موريس وإنما..."[1].

لهذا السّبب كان هذا الضّعف في شخصيّة (موريس) الثانويّة مفتاحا ينطلق منه (مبروك) لرسم خططه وحبك خيوط مؤامرته، فيكون الوسيلة والأداة في تنفيذها، وبعد شحنه عاطفيّا وإغرائه بالمال يصبح طيّعا مثلما هي الحال في هذا الموقف.

" مبروك : يبدو لي أنك نسيتني تماما.

موريس : لم أنسك ... لم أنسك.

مبروك : إليّ بالأخبار"[2].

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة ، ص144.

[2] . المصدر نفسه، ص179.

وعليه فإنّ التصوّر الذي يضعه النّاس في أذهانهم لهذا النّوع من الشخصيّات يفرض عليهم مقابلته في الواقع المعيش لذلك " فإن الشخصيّة يكون لها في الحياة شبيه حتى تبدو مقنعة وهذا ما نطلق عليه بالإيهام بالواقع"[1].

هكذا يمكن النّظر إلى الشخصيّة الثانويّة في مسرحيّة (المغص) على أنّها محطّة من محطّات المضمون المسرحي، أو اللّحمة الفنّية للعمل الدرامي وتمثلت في الزّوجة التي ينطلق معها الحوار إلى نقطة التّأليف المسرحي، لتظهر شخصيّتان وهميّتان (هو. هي) وعند اشتداد الصّراع الدّاخلي في الصّعوبات التي تواجه المؤلّف في حياته، تأتي النّهاية نتيجة لهذا السبب ممثّلة في شخصيّات ثانويّة جديدة . مدير المسرح والممثّل والكاتب.

وتفصيل ذلك كالآتي:

يتسارع الحوار بين شخصيّة المؤلّف المحوريّة وشخصيّة الزّوجة الثانويّة، فيطول ويمتدّ إلى أدقّ تفاصيل الحياة الزوجيّة, ليُظهر لنا الكاتب الجانب الاجتماعيّ لحياة كلّ مؤلّف مهما كانت مكانته العلميّة والثقافيّة, فهناك ضريبة اجتماعيّة لابدّ من دفعها, فما بالك إذا تزامنت مع امرأة لا تناسبه فكرا وثقافة.

" الزوجة: (حينما تتأكّد من أنّها كتب ... بتقزّز).

كتب .... (تمسك رأسها) .. آه أنا مللت من هذه الكتب ليتك كنت مثل الرّجال؟

المؤلّف: أنا مثلهم ... هل أنت ترينني أخالفهم؟

الزوجة: الرّجال لا يأتون إلى بيوتهم إلاّ وفي أيديهم أشياء تفرح زوجاتهم وأولادهم ... لكن يا حسرتاه على نفسي، وعلى حظّي التعس"[2].

---

[1] . أحمد علي عطية زلط، مدخل إلى علوم المسرح (دراسة أدبية فنية مسرحية)، ط1, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، 1999، ص158.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية المغص، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، مجلة آمال، العدد 14 الجزائر 1985, ص12.

بعد ذلك ينتقل الحوار من موقف إلى آخر بين الشخصيّتين الرّئيسيّة (المؤلّف) والثانويّة (الزّوجة) وفق اللاّزمة التي تفصل هذه المواقف، فكلّما أراد (المؤلف) أن يرتاح أو يطلب العشاء إلا ووجد طلبا جديدا يتمثّل في أدقّ التّفاصيل الحياتيّة التي تربط بين الزّوجين:

"الزوجة : ليتك كنت مثل الأزواج.

المؤلف : لا أعتقد أنّني مغاير لهم.

الزوجة : لا أظنّ ذلك.

المؤلف : كيف تريدينني حتّى أصبح مثلهم؟

الزوجة : إنهم يهتمّون بأذواق زوجاتهم ..و يشاركون في اقتناء ما يروق لهنّ . وأنت لا

المؤلف : ها أنذا أشاركك .. فغضبت مني.

الزوجة : لأنك تتهكّم عليّ.

المؤلف : ماذا أصنع لتصديقي ؟

الزوجة : طيّب ... سأختبر ذلك (تخرج)

المؤلف : (يخاطبها و هي خارجا) العشاء ... أرجوك ..."[1]

بهذه الطّريقة تسير أحداث المسرحيّة متوازنة, حيث تظهر شخصيّة الزّوجة الثانويّة في موقف القوّة والهجوم, دون أن تبدو علامات الغضب أو الثّورة على شخصيّة (المؤلف) مع ما يعكس ذلك في الطّبيعة الإنسانيّة, وتبدو معبّرة عن فكرة المسرحيّة أو ما يجب أن تكون عليه مثل هذه الشخصيّة في موقفها ومكانتها الثّقافية والفكريّة لأنّها " تمثّل نماذج إنسانيّة معقّدة وليست نماذج بسيطة, وهذا التّعقيد هو الذي يمنحها القدرة على اجتذاب القارئ"[2], لينتهي الفصل الأوّل بينهما بعصبيّة

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية المغص ، ص26.

[2] . محمد بوعزة ، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، ص56 .

الزّوج (المؤلّف)، فتخاف (الزّوجة) وتتراجع قليلا, وهي لفتة من الكاتب لنقل المشهد إلى موقف آخر، يتمثّل في وقت التّأليف ودخول شخصيّات ثانويّة أخرى على الخط :

" الزوجة : أنصحك أن تعمل في المهن الحرّة.

المؤلف : المهن الحرّة؟

الزوجة: ما رأيك في مهنة كاتب عمومي، فهو الذي يقوم بتحرير العرائض والشكاوى للنّاس .. كلّ عريضة أو شكوى بمبلغ محترم جدّا .. وسيتهافت النّاس عليك كالذّباب.

المؤلف : اسمعي .. أريد العشاء .. أريد العشاء .. أريد العشاء.

يبحلق في الزّوجة .. فلم تطق الوقوف تجاه هذه النّظرة الحاقدة فتهرول خارجة ... وهي تقول: حاضر .حاضر"[1].

على الرّغم من أنّ دور(الزّوجة) مثبّط (للمؤلّف) كقيمة أخلاقيّة, إلاّ أنّه من ناحيّة البناء الدراميّ ضروريّ لاستمرار الحدث لأنّ ما يشغل باله هو الانتهاء من تأليف المسرحيّة, أمّا العقبات الموضوعة في طريقه فتمثّل المعاناة التي يحياها داخل مجتمع ماديّ لا يقدّر العمل الأدبي والفنّي, ويقيس الأمور بالمال والمكانة المادّية على شاكلة هذه المرأة.

في الفصل الثّالث تستيقظ الزّوجة ليلا إذ من نومها وتبدأ في عدّ طّلباتها ووضع العوائق المختلفة في طريقة منها مقاسمتها رعاية الطّفلة وإسكاتها ومواعيد إرضاعها, ممّا يسبّب له معاناة كبيرة في محاولته الإمساك بزجاجة الحليب وإرضاعها, لكنّه لا يفلح وتسقط الزجاجة على أوراق المسرحيّة, فتتبلّل وتختلط سطورها مع بعضها البعض، ليبدأ في لملمتها ومحاولة إنقاذ ما يمكن إنقاذه.

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية المغص، ص29.

وبالنظر إلى بساطة المشهد فإنّه يبدو مؤثّرا ويحدث في حياة النّاس، وبخاصّة في مثل هذه الأسرة التي نصادفها في حياتنا اليوميّة تأكيد على أنّ "الشخصيّة هي الثّمرة الإجماليّة لكيان الإنسان المادّي وللمؤثرات التي تفرضها عليه بيئته"[1].

إن المتتبّع لشخصيّات مسرحيّة (المغص) يبدو له لأوّل وهلة أن (الزّوجة) تؤدّي دورا طويلا في الأحداث أو في طول الحوار, إلاّ أنّ الحقيقة لا تكمن في طول أو قصر الدّور، بل في الفاعليّة التي تؤدّيها هذه الشخصيّة, ثمّ تنتقل شخصيّة (المؤلّف) إلى محاورة شخصيّات مسرحيّته كأنّه يراها بعد أن تخلد زوجته إلى النّوم, وبعد أن يسرق وقتا وجيزا ليتسلّل إلى المكتب لإتمام الفصل الأخير من مسرحيّته التي تنتظر الطّبع.

لقد شغلت هاتان الشخصيّتان حيّزا في الفصل الثّاني من المسرحيّة، حيث تمثّل دورهما في إبراز كيفيّة التّأليف ومرحلة المخاض التي يمرّ بها المؤلّف أثناء مرحلة الكتابة. كما بيّنت المسرحيّة وقوع شخصيّة(المؤلّف)في صراع من نوع خاصّ هو تمرّد شخصيتي مسرحيّته عليه, فلا تقبلان المصير المحتوم الذي أراد أن يفرضه عليهما، وهو إجبارهما على العيش مع بعضهما البعض, فيحتجّان ويطلبان الفصل بينهما بأيّ طريقة, حتّى يعيش كلّ واحد منهما حياته بالطّريقة التي تعجبه.

لذلك عكس صراع شخصيّة (المؤلّف) مع هاتين الشخصيّتين الثانويّتين ما في الحياة من واقعيّة وتشابه، كتعبير على فكرة المسرحية أو الهدف الذي يريد صاحبها الوصول إليه لأنّ الشخصيّة إذا بقيت كما هي ولم تتغيّر فإنّ أيّ موقف توضع فيه

[1] . لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية, تر: دريني خشبة، د/ط, مؤسسة فرانكلاين للطباعة، القاهرة، د/ت، ص123.

يكون موقفا غير حقيقيّ ولا واقعي[1], لينتهي صراعه مع الشخصيّتين بصراخه ورفضه واستيقاظ زوجته.

أمّا في الفصل الرّابع فتظهر شخصيّات ثانويّة لها ارتباط وثيق بما سبق من أحداث يعتبر نتيجة لهذا الصّراع الدّاخلي والخارجي للشخصيّة الرّئيسيّة جسّدته شخصيّة (مدير المسرح) الثانويّة بصورة الواقع الإداري المرير الذي يعانيه المؤلّفون عموما من بيروقراطيّة وانتظار وتسلّط, أو من سرقة أعمالهم من أمثال هذا المدير, الذي ينكر تذكّره ويوهمه بأنه لم يلتق به سابقا، مع أن(المؤلّف) قد سلّم له نصّ المسرحيّة، ويبدو هذا غريبا من الناحيّة الواقعيّة, إلاّ أنّ الفكرة تبدو طبيعيّة لما ارتسم في أذهان النّاس عن الإدارة والمسؤولين، وكذا فيما تمّ تداوله كقيمة اجتماعية سلبيّة، وهي البيروقراطيّة.

" المدير: أنت لست غريبا عنّي؟ المؤلف: اسمي.

المدير: كلاّ ... لا تلفظه .. سأتذكّرك و إلاّ سأتخلّى عن منصبي هذا.

المؤلف : أنت تظلم نفسك ... أنت لم ترني إلاّ مرّة واحدة فقط ..

المدير : سأتذكّرك .. إنّ ذاكرتي قويّة جدّا (فترة) آه .. تذكّرت .. تذكّرت أكيد أنت الرّجل الذي أصلح لي عجلة السيارّة (المفشوشة)"[2].

تعدّ شخصيّة (المدير) ثانويّة لكونها حاسمة ولأنّ نهاية العمل المسرحيّ ترتبط بها فيما يتعلّق بالنّتيجة المرسومة ممثّلة في سرقة هذا المجهود لأنّ السّرقات تتعدّد, منها ما قابله من معوّقات ومنها ما هو صريح مثل فعل هذا المدير.

بالمقابل تتنوّع الشخصيّات الثّانوية وتختلف حسب طبيعة دورها والمحطّة التي تظهر فيها وبالكيفيّة التي تظهر بها في العمل الدرامي، إذ تدفع بالأحداث نحو الأمام،

---

[1] . ينظر: المرجع نفسه، ص144.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية المغص, ص79.

وتلازم بناء الحدث من البداية إلى اكتماله, وتساعد فيما له تأثير في تطوّر ونموّ الشخصيّة الرّئيسيّة.

ففي مسرحيّة (ياقوت والخفّاش) تتشابك الأحداث بين الاجتماعيّة والعلائقيّة بين الناس وتعبّر عن الجانب الثوري في علاقته بفترة استعمارية معيّنة. بيد أنّ سيرورة الحدث الرّئيسيّ في كلّ ذلك ترتبط بشخصيّة (ياقوت) التي تبدأ بها الأحداث وتنتهي عندها, ثمّ تتدرّج الشخصيّات الثانويّة الأخرى حسب أهمّيتها ودورها وتأثيرها في الشخصيّة الرّئيسيّة أوفي نموّ الأحداث, مثل شخصيّة (زعرة) القويّة, التي تشكّل درعا واقيّا لها, وتتّصل بها من بداية الأحداث لأنّها أختها, وهي التي وقفت إلى جانبها طوال مدّة مرضها كما تقول:

"لن يحصل الاطمئنان إلا بالصّبر وما صبرك إلاّ بالله.

ياقوت : (يعاودها الخوف) ماذا سيحصل لي لو .. لو .. لو تبيّن فيما بعد أنّ هذا القيء وهذه الدّوخة ليستا إلاّ علامتي مرض عضال ابتليت به وأنا لا أدري؟

زعرة : (مبحلقة فيها باستياء) والله إنّ هذا ليأس و قنوط.

ياقوت: كلاّ..ليس هو بيأس يا أختي . (تجهش بالبكاء)، لو كان ..لو كان الأمر يتعلق بي أنا وحدي لهان، (تمسح دموعها)، أما وقد خرج من يدي(يغالبها البكاء فتنخرط فيه)"[1].

تبقى هذه الشخصية الثانويّة في هذا الدّور, ويتطوّر الحدث من رحلة إلى أخرى في صراع داخليّ بين حقيقة المرض والوحم، وبين حقيقة نسبة ولدها فاتح إلى والده أو إلى الشخصيّة الثانويّة الأخرى شخصيّة (الجايح).

أمّا شخصيّة(الجايح) فثانويّة أيضا, لأنّها لعبت دورا معيّنا في هذه المسرحيّة وارتبطت به الأحداث من البداية ولم يظهر إلاّ في نهاية المسرحيّة, كأنّه السّبب الذي

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش، ص7.

ينطلق منه الحدث الذي يصف حدوث تقتيل في القرية, وهروب الخونة مع المستعمر, وبقاء آثارهم محصورة في عودة (الجايح) إلى القرية وادّعائه نسب هذا الشابّ (فاتح) ابن (ياقوت) قصد الانتقام منهم جميعا.

إنّها شخصيّة "تمثّل القوى المعارضة في النصّ القصصي، و تقف في طريق الشخصيّة الرّئيسيّة أو الشخصيّة المساعدة، و تحاول قدر جهدها عرقلة مساعيها"[1], وهي فعّالة على الرّغم من ظهورها في نهاية المسرحيّة, لأنّها ليست فاعلة في الحوار مع شخصيّات المسرحيّة، بل في حضورها المعنوي أثناء مجرياته بين مختلف هذه الشخصيّات, وفيما يلي موقفه النّهائي مع (ياقوت) الذي يلخصّ ذلك:

"ياقوت: (تهزّ أصبع السّبابة مهدّدة وقد بدأت ترتعش) أنصحك بالخروج فورا.

الجايح: أتطردين ابن عمومتك من كوخك هذا الحقير وهو ضيفك؟

ياقوت: أنت لست ابن عمومتي ،أنا لا أعرفك.

الجايح: انظري إليّ..تمعّني فيّ جيّدا..ركّزي ناظرك في خلقتي...لقد شُوّهت بسببك, فلا لوم عليّ اليوم.

ياقوت: إن لم تخرج ناديت الرّجال.

الجايح: (في شبه سخرية) الرّجال!! أهؤلاء رجال يا ياقوت؟"[2]

إنّ ابتزازه لياقوت ليس حبّا فيها كما يدّعي، بل يريد الانتقام من هذه القرية التي طردته وحاولت قتله لأنّه تعاون مع الخونة, لذلك لابدّ لهذا التّناقض والصّراع من مخرج.

وبالعودة إلى باقي الشخصيّات الثانويّة فإنّ ظهورها محدود, لكنّه يساعد على نموّ الأحداث وتطوّر الشخصيّات المختلفة كشخصيّة (فاتح) و(نزيهة) اللّذين يكونان

---

[1] . شريبط أحمد شريبط ، تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة، ص 32.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش، ص92.

سببا في اكتشاف (الجايح) في القرية وهما يمثّلان المستقبل والأمل الذي تنتظره القرية مختصرا في زواجهما الذي يمتّن روابط العائلتين.

أمّا شخصيّة (برنيّة) جدّة (الجايح) فتظهر في البداية كمقدّمة للأحداث ودافعة لها, وبخاصّة شخصيّة (ياقوت) حيث تشخص لها مرضها في البداية بالوحم، وتظهر في النّهاية وقد احتضنت حفيدها ووفّرت له الغطاء للعودة إلى القرية, ومساعدته على الانتقام, وبخلاف ذلك تبدو شخصيّة (السّعيد) حاسمة حيث تتدخّل لمساعد الشخصيّة المحوريّة على الاكتمال.

هذا التنوّع في الشخصيّات الثانويّة في هذه المسرحية يضفي على العمل المسرحي قيمة فنّية, لأنّه "لابدّ من تباين الشخصيّات تماما كالفرقة الموسيقيّة كلّ آلة فيها صوتها غير الأخرى، و لكنّ صوت الآلات جميعا ومعا يعطي نسيجا موسيقيّا متكاملا"[1].

لكنّ تعدّد الشخصيّات الثانويّة في مسرحيّة (المخفر) أعطى لكلّ واحدة دورها في بناء الأحداث، حسب المحطّة التي وضعت فيها داخل المسرحيّة, فبالنّسبة إلى الشخصيّة الأكثر تأثيرا في الشخصيّة المحوريّة نجد شخصية (طاطا) حماة (الصّادق) الرّئيسية وأمّ زوجته إذ تمثّل الدّافع الأساسي لتحريك الأحداث, وهي سبب خروجه إلى الشارع, واتّجاهه إلى المقهى فالمخفر, وذلك بكثرة تحريضه على القيّام بواجبه كزوج تجاه زوجته, لذلك كان دورها أكثر من دور الزّوجة التي ظهرت كعامل مساعد فيما يوضّحه هذا الموقف:

"الصّادق : إنها تقول إنّ الأوجاع قد توقّفت ،لم أنت ملحاح هكذا يا حماتي؟

طاطا : لن أترك ابنتي تموت أمام نظري.

الصّادق: وهل أرضى لزوجتي الهلاك ؟

[1] . عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1, مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ،تونس، 1987، ص 55 .

طاطا: إنّ قلوبكم . أنتم الرّجال . قاسيّة مثل الصّخر، لو كنت أنت الذي يكابد هذه الآلام لكان رأيك مخالفا تماما.

الصّادق : وماذا يمكنني أن أفعل حتى ترضي؟

طاطا: لا (تقهقه في سخريّة)ها ها ها، لا تحاول أن تخدعني، لا أحبّ أن ترضيني أنا, بل ارض زوجتك تلك التي تتألّم هناك (ترمق ابنتها التي تتألّم من حين إلى آخر), اخرج وافعل شيئا كما يفعل الرّجال، اذهب إلى المقهى كما قلت لك.

الصّادق: (يتهيّأ للخروج برباطة جأش وعزيمة كما لو أنّه يستعدّ لمقاومة وهمية)سأخرج"[1]

بهذه الكيفيّة وهذا الشّحن تدفع به إلى مصير مجهول يتمثّل في السّجن والمعاناة. وبمقارنة الشخصيّتين الثانويّتين الأمّ طاطا وابنتها ياسمين, تظهر الأولى إيجابيّة لأنّها فاعلة في الأحداث وفي الشخصيّة المحوريّة شخصيّة الصّادق, أمّا الثانيّة وعلى الرّغم ممّا يبدو للقارئ أنّها شخصيّة مهمّة, إلاّ أنّها سلبيّة لم تدفع بالأحداث أو بالشخصيّة المحوريّة إلى الأمام أو الانتقال إلى سير الحدث الدرامي العام.

ترتبط الشخصيّات الثانويّة الأخرى بالحدث المسرحي الذي يحدّد الهدف العام من معالجة قضيّة القبضة الأمنيّة أثناء التعامل مع المواطن لأنّها وجه من وجوه السّلطة المستبدّة المجسّدة في شخصيّتي الخفيرين الأوّل والثّاني, فبعد أن يذهب إلى المخفر لتسليم المبلغ الذي وجده في المقهى, يُقبض عليه وتبدأ عمليّة الاستجواب في صراع مستمرّ بين موقفين متناقضين، الاتّهام والنّفي والإنكار.

وبالطّريقة نفسها يسير الحوار، فالخفير يستدرجه في الكلام لتوريطه ولا يترك له الفرصة للحديث أو الدّفاع والصّادق يردّ باقتضاب ليجد نفسه بين الخفيرين الأوّل والثاني رئيس عصابة تريد الاستيلاء على المخفر.

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، ص17.

هذا التّداخل بين جانبين متناقضين في العمل الدرامي هو الذي يولّد الصّراع ويعطي للشخصيّة الثانويّة وظيفة معيّنة في العمل المسرحي فتكون "وظيفتها أقلّ قيمة من وظيفة الشخصيّة الرئيسيّة رغم أنّها تقوم بأدوار مصيريّة أحيانا في حياة الشخصيّة الرئيسيّة"[1].

بعد أن يمرّ على مراحل التّحقيق الروتينيّة ولوائح الاتّهام المعتادة، يأتي وقت انصراف الخفير الأول ومداومة الخفير الثاني ليعيد العمليّة من جديد.

"الخفير 2 : ما جريمتك؟

الصادق : (لم ينبس بكلمة يظلّ فاغرا فاه)

الخفير 2 : هل أنت أطرش؟

الصادق : (في يأس) إنّي أسمع حتى وجيب قلبك.

الخفير 2 : إذن أجبني، ما جريمتك ؟ ولم أنت مقيّد هنا؟

الصادق : لم أقترف جرما أمّا سبب قيدي فلا أعلم.

الخفير 2 : (وقد كشّر عن أسنانه كالكلب المسعور)

لا تقل هذا الكلام لي .. ما دمت مقيّدا لابدّ أنّك ارتكبت جرما كبيرا جعل صاحبي يقيّدك إلى هذا الأنبوب"[2].

في نهاية المسرحية تنكشف حقيقة السّلطة المستبدّة في جميع وجوهها الأمنيّة والسياسيّة في شخصيّتي الخفيرين, إذ لا تسمح للكلمة الحرّة أن تعبّر عن نفسها مثلما بدت شخصيّة الصّادق ضعيفة إلى حدّ المعاناة, لكنّها تظهر قوية في النّهاية بالانتصار, وهي الثنائية المعتمدة من البداية في هذه المسرحيّة, ويمضي الحوار على هذه الشاكلة ليزداد الصّراع بين الموقفين, فيتشوّق القارئ إلى النهاية المرسومة.

---

[1] . شريبط أحمد شريبط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 32

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، ص61.

أمّا في مسرحيّة (العقرب) ذات الفصل الواحد، فقلّة الشخصيّات الثانويّة, لها أثرها الكبير في سير الحدث وبناء ومساعدة الشخصيّة المحوريّة, إذ تحاول شخصيّة (رئيس العمّال) جهدها إقناع (العامل الجديد) بالمبيت مع زملائه في مهجع قديم, لكنّه من البداية يرفض ويتحدّى الصّحراء والعقارب السامّة القاتلة, ويحاول (رئيس العمّال) جاهدا ثنيه عن ذلك لكنه لا يفلح.

إنّ إصرار العامل الجديد ومحاولة إقناعه من طرف رئيس العمّال يشكّلان بداية الصّراع في العمل المسرحي، لينتهي عند النّقطة التي تناوب فيها شخصيّة ثانويّة أخرى الدّور لسير الأحداث هي شخصيّة (الطبّاخ), وبعد أن يقرّر (العامل الجديد) المبيت في المهجع المهجور، يدور حوار بينه وبين (الطبّاخ) كبداية لصراع جديد بينهما, وبخاصة في تحدّيه للعقارب التي يخافون منها، فيطلب منه أربعة علب حليب فارغة, ويفصح في النهاية عن نيّته, كما يبيّنه هذا الجانب من الحوار:

" العامل الجديد: ألم تذكروا منذ قليل بأنّ المهجع المهجور فيه عقارب كثيرة سامّة؟

الطبّاخ : (يتعوّذ منها) ما في ذلك شكّ .. وأودت بأرواح كثيرة.

العامل الجديد: وأنا أريد أن أدخل معها في تحدّ ... إمّا هي وإمّا أنا ...

الطبّاخ: (قد أجحظ عينيه).

تتحدّى العقارب! أنت مجنون (يهزّ رأسه كمن كان غافيا).

إيه، إنّها خدعة منك ... أنت داهيّة تريد أن تخدعني فتنسيني اتّهامك إيّاي بالسّرقة؟

العامل الجديد: صدّقني، لم أكن أعلم بأنّ الكلام عن علب الحليب الفارغة المرمية تسيء إليك"[1].

أمّا أدوار باقي الشخصيّات كـ (الحارس) و(العمّال) فمساعدة لجميع الشخصيّات الثانويّة لتحقيق الفكرة المعالجة في المسرحيّة, وتأثيرها فيمن توجّه إليهم

[1] . أحمد بودشيشة مسرحية العقرب، ص30.

حتى لو كانت بسيطة مثل فكرة هذه المسرحيّة في مواقف مختلفة كمعاناة العمّال والصّراع بين الإرادات المختلفة والتحدّي, وسواء أكان ذلك على المستوى الفكري أو العملي, فإنّ صيّاغة وتشكيل الشخصيّة يخضع لاهتماماتها وطبيعتها والمواقف والأحداث التي يقبلها الجمهور[1].

ويتّضح من حديث الشخصيّة ما هو ملازم لها في تركيبها ممّا ينطبع في أذهان الناس عن فكرة المسرحيّة, ويمكن التعرّف "على خصائص الشخصيّة من أربعة مصادر الأوّل يتمثّل فيما تقوله الشخصيّات عنها, والثاني فيما تقوله هي عن نفسها، والثالث فيما تفعله والرابع في مظهرها الذي يدلّ عليها إمّا سلبا أو إيجابا"[2].

في السيّاق نفسه تتقارب شخصيّات مسرحيّة (دقّ الطّبل) في الأدوار، فالنساء الثّلاث في بداية المسرحيّة, يقابلن الرّجال الثلاثة في نهاية المسرحيّة. والأطفال يتأرجحون بين مكوّنات الحدث ومختلف الشخصيّات لأنّهم محور المشكلة، النّساء يُردن إلهاء أولادهن للتّفرّع للحديث، والرّجال يظهرون خائفين على مصلحة أبنائهم في النهاية, أمّا العجوز فتُحكم خيوط الشبكة لابنها العاطل، في أداء دور(بوسعدية) الذي يدقّ الطّبل والشّرطيان يقبضان على المجرمين.

ولا تكاد تظهر شخصيّة محوريّة تدور حولها الأحداث, فالكلّ مشترك في بناء الحدث وله دوره في بناء متكامل بخلاف المسرحيّات الأخرى وهي تتمتع "باستقلاليّة في الرّأي وحرّية في الحركة داخل مجال النصّ القصصي."[3], لذلك تعبّر كلّ شخصيّة عن موقف على الرّغم من الفكرة البسيطة للمسرحية.

---

[1] . ينظر: مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور دراسة سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مطابع حسناوي الجزائر، 2002، ص 92.

[2] . نبيل راغب ، آفاق المسرح، ص 29.

[3] . شريبط أحمد شريبط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص31.

كذلك الأمر بالنّسبة إلى فكرة مسرحيّة (المائدة) إذ يبدو عليها العمق في المدلول لأنّها تبيّن الصّراع على السّلطة والتعاون الاجتماعي والثّقافي بين الأجيال.حيث تتقارب شخصيّاتها في الأدوار لأنّها تركّز على الأمّ المقعدة التي بسببها اشتريت المائدة ليتحلّق حولها أفراد العائلة, وتكون مصدر الصراع الذي ينشب بين الأخوة الثلاثة فيمن له أحقيّة رئاسة هذه المائدة, فكلّ شخصيّة ترى أحقّيتها في ذلك، من الأخ الأكبر بحكم سّنه إلى الأصغر بحكم ثقافتة, والأخت بحكم عملها في البيت, أمّا الأب فبحكم الوصاية, والأمّ بحكم السّببية في صراع يشترك فيه الجميع, ولأنّ طبيعة العمل تقتضي أن تدخل كلّ شخصيّة في صراع مع الأخرى إلى أن تنتهي بتكسير المائدة في النّهاية والعودة إلى الأصل إلى الصّحن الكبير الذي ألفت العائلة الأكل فيه, إنّه معنى عميق يوحي بالعودة إلى الجذور حتّى تتحقّق الوحدة والتآخي.

لذلك لا توجد شخصيّة رئيسيّة واضحة أو شخصيّة ثانويّة واضحة أيضا, فكلّ واحدة مساعدة للأخرى في تكوينها وفي قيامها بالحدث, وفي الدّافع الذي تركها تقوم بهذا التصرّف, وهو أمر ضروري لبناء الشخصيّة, فلن يستطيع الكاتب "أن يبني الشخصيّة بمبدأ السببية إلاّ إذا انتبه إلى واحد من أخطر شروط الشخصيّة, الدّافع الذي يحرّكها"[1].

ما دامت الشخصيّة محورا مركزيّا في بنية النصّ, تنمو وتتطوّر من خلال بنية الأحداث والمحيط البيئي الذي تحرّكه وتشكّله عناصر أهمّها العلاقة المتداخلة والمتشعّبة بينه وبين الشخصيّة من حيث إنّها بناء تركيبي يتحرّك ضمن البيئة والمجتمع, ويرتبط بأفكار تذكي دائرة الصّراع التي وضعها الكاتب, لذلك كانت شخصيّات مسرحيّة (الوقف) على هذا المستوى في التّقارب لأنّ كلّ واحدة منها

[1] . فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2003 ص79.

مساعدة للأخرى, حيث تدور الأحداث في مجملها حول شخصيّة تبدو محوريّة, هي شخصية الأخت (ناديا) التي يرتبط حقّها في الميراث بعدم الزواج من خارج العائلة, ويبدأ الصّراع من رغبة زوجة أخيها في تزويجها والتخلّص منها, بينما يصارع زوجها في الحفاظ على تركة أخته, ومحاولة إقناع نفسه بأنه مهتمّ بها مثلما يبدو في هذا الموقف:

" صونيا : (فيما أدركت المغزى) ليس عيبا .. ليس عيبا .. ليس عيبا على الإطلاق في أن تحادثي أخاك .. ليس عيبا .

ناديا: من كانت لها أخت مثلك فليست بحاجة إلى مخاطبة أخيها، أخيها الرّجل رأسا لرأس إلاّ عند الضرورة القصوى.

صونيا: لا أستبعد أن يكون حديثك يدور عن الخطبة والزّواج .

ناديا : (مدارية خجلها) لا أكتمك ما في قلبي ... إنّ هذا ما يدور في خلدي الآن .

صونيا: لقد أدركت ذلك يا عزيزتي من الوهلة الأولى، منذ دخلت إلى البيت (بعد صمت قصير) هل تفاهمت معه؟ "[1]

من هذا المنطلق تبدو زوجة الأخ (صونيا) مدعّمة للأحداث وللشخصيّة الرّئيسيّة من جانبين متناقضين, فتظهر التعاطف والمودّة للأخت وتحرّض عليها أخاها في المقابل ما يدفع الصّراع خطوة إلى الأمام, إضافة إلى دور الشخصيّات الأخرى في مساعدة (ناديا) المحوريّة التي تدور حولها أحداث المسرحيّة.

وفي جانب آخر من بناء الشخصيّة نجد شخصيّة (الحلاّق) جامعة في مسرحيّة (اللصّ) بحكم أنّها تمثّل نقطة الالتقاء, فهي تقرّب بين موقفين متناقضين, الأولّ فيما تعرفه عن شخصيّة الشابّ (كمال) المحورية بعد أن كان لصّا ثم تاب وأراد أن يعود إلى المجتمع والثّاني محاولة إقناع شخصيّة الشيخ (علاّوة), الذي يمثّل سلطة

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية الوقف، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986, ص244.

المجتمع الرّافضة لكلّ توبة والحاكمة على أفعال الإنسان بالذّنب, فتبقى وصمة العار تطارده, وبهذا التّناقض يحدث الصّراع القويّ في المواقف ويبقى محتدما, لتنتهي به المسرحيّة لأنّه صراع أبدي، ويظهر ذلك في تأثير شخصيّة الحلاّق الثانويّة في مثل هذا الموقف:

"الحلاّق: نعم ثمّة . مع الأسف . من لا يريد ألاّ يألو جهدا في تغيير صورتك القديمة ويحلّ محلّها صورتك الجديدة.

الشاب: لقد عرفت هؤلاء الـ (مَن) وعلى رأسهم الشيخ علاوة.

الحلاّق: (وهو يصلصل بمقصّه) هم لا يكرهونك بطبيعة الحال .. يجب عليك أن تتحلّى بالصّبر حتى تفوز برضاهم .. و تكون عضوا صالحا و نافعا في الحيّ.

الشاب: (بحنق) لقد صرت فعلا عضوا صالحا ونافعا منذ مدّة .

الحلاّق: من الصّعب عليهم أن يصدّقوا يا بنيّ ... وجب عليك اليوم أن تناضل حتى يدركوا استقامتك"[1], بخلاف تأثير شخصيّة الشّيخ (علاّوة) في شخصيّة الشابّ (كمال) في مثل هذا المشهد:

"الشيخ علاّوة:(**بصرامة**) تكلّم,ردّ على الكلام, لماذا أنت مطأطئ الرّأس كالمرأة أهو تصنّع؟

الشاب: (مبقيا على طأطأته) أنا تحت أمرك.. ورهن إشارتك.

الشيخ علاّوة: ردّ بالك, لا تستغفلني, أنا لست أيّ شخص، إنّ لي حاسّة سادسة أفهم الشّخص وأبلّغه عن الأشياء التي لا يعلمها عن نفسه.

الشاب: (بخضوع تامّ) أنا تحت أمرك"[2].

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللص، ص18.

[2] . المصدر نفسه، ص40.

حتّى غدا لهذه التفصيلات فيما يجري من حوار بين مختلف الشخصيّات تأثير قويّ في الشخصيّة وتوجّيه لتصرّفها، ما يدفع المسرحيّة إلى الأمام, ويثير الصّراع فيها.

أمّا شخصيّات مسرحيّة (الصّعود إلى السقيفة) فقليلة, يتصارع فيها (المتشرّد الأوّل)و(المتشرّد الثاني) على احتلال السقيفة واتّخاذها مكانا للمبيت، في إطار فكرة المسرحيّة بين ركون إلى الوضع القائم, في ذلّ ومهانة أو تطلّع إلى الأعلى ومقاومة الصّعاب, لذلك ينشأ الصّراع جرّاء هذا التّناقض, وتكون شخصيّتا المتشرّد الأول والثاني محوريّتين في المسرحية بينما شخصيّة الرّجل ثانويّة, تسهم في اشتداد الصّراع بينهما والوصول إلى النتيجة الحتمية, والمشهد الآتي يشرح جزءا من هذه الحقيقة:

"المتشرد 1:(بعد تخمين) أنا لا أرضى بهذا المكان الحقير، لكي يمكنني مراقبتها ينبغي أن أكون في مكان عال.

الرّجل: لا بأس في ذلك لتصعد مؤقّتا حتى إذا قبضت عليها عدت, متّخذا إيّاه مأوى لك، بعد أن يكون نُقّي من الجرذان تماما ونُظّف تنظيفا جيّدا، ما رأيك؟

المتشرد 1: (متراخيا) كلاّ، ما جئت أعرض عليكم خدمتي من أجل هذا المكان، فأنا لا أرضى ما دون الحصول على السّقيفة.

الرّجل: (في رضوخ لأمره) لا تغضب..لا تغضب والآن أعرض عليّ فكرتك"[1].

بيّن لنا الكاتب مدى قوّة تأثير الشخصيّة الرّئيسيّة في الشخصيّة الثانويّة مع أنّها ضروريّة للحدث, أمّا شخصيّة الرّجل كشخصيّة ثانويّة فتظهر إيجابيّة أكثر من موقفها الأوّل:

المتشرّد 2 : يهرول نحو المتشرّد الأوّل فيما يكون الرّجل قد نزل آخر درجة من السّلم.

كن مهذّبا (إلى الرّجل) إنّه .. إنّه يحرّضني يا سيّدي.

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية الصعود إلى السقيفة، ص66.

الرّجل: (مبحلقا في المتشرّد الثاني)

يحرّضك (يحرج المتشرد الأوّل) على من يحرّضك ؟

المتشرّد 2: عليكم..عليكم يا سيّدي.. أنا ..أنا بريء، بريء والله, لقد رفضت الاستماع إليه .. أنا بريء ..بريء.

الرّجل : علينا نحن, وما حاجته عندنا حتى يحرّضك علينا؟

المتشرّد 2: إنّه يبحث عن مأوى.

الرّجل : (ضاحكا) هذا ليس تحريضا، لا إنّه ليس تحريضا، كان ينبغي عليك أن تردّه على أعقابه، هذا الأمر لا يستوجب تدخّلي...احسم هذا الهرج معه بنفسك.

المتشرّد 2: إنه يطلب المستحيل يا سيدي، إنه يريد...إنه يريد الصّعود.

(يرفع سبّابته إلى أعلى نحو السّقيفة) الصّعود إلى فوق"[1].

ويحتدم الصّراع بمثل هذه المواقف المتناقضة حتى يحقّق كلّ واحد رغبته، فهذا يموت مع الجرذان والآخر يأسف على موت صاحبه لأنّه لا ينظر إلى أعلى.

إنّ وظيفة الشخصيّة الثانويّة في أيّ مسرحيّة محدّدة حسب الدّور المرسوم لها, ثمّ تتغيّر من موقف إلى آخر, لتكون مشابهة للشخصيّة المحوريّة في سير الأحداث أو التّفاعل معها وحسب الاهتمام بها, باعتبار أنّ ما تقوله أو تقوم به هذه الشخصيّات يمكن أن يحدث بالفعل في الحياة إذا تهيّأت للشخصيّة الظروف الخاصّة والملابسات التي توضع فيها[2].

مع اختلاف في الفكرة المطروحة جرت أحداث مسرحية (البيت الشريف), لترسم حقيقة الإنسان مزدوج المعايير, الذي ينظر إلى نفسه بمنظار الطّهر والعفّة والشّرف وينظر إلى غيره بمنظار القبح والعهر والفساد، وبذلك تقارب أداء

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية الصعود إلى السقيفة ، ص64.

[2] . ينظر: هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان, 1981، ص 143.

الشخصيّات في تدعيم بعضها البعض حسب الدّور الذي رُسِم لها, وبالوقوف عند كلّ شخصيّة يظهر الصّراع بمظهرين متناقضين يشكّلان التّناقض الدّاخلي أو الصّراع الدّاخلي, حيث تتصادم هذه الرّغبات, لتشكّل صراعا خارجيّا بين شخوص هذه المسرحيّة، فالأمّ (نفِيسة) تبقى متمسّكة بمظهر التّعالي والاحترام, وتنسب العهر والفساد إلى الآخرين, و(فؤاد) و(غنيّة) و(سليمة) يشتركون في الخطيئة, وعند اشتداد الأزمة تظهر الشخصيّة الثانويّة بفعّالية في إنهاء الحدث وهي شخصيّة (وسام), التي تكشف المستور وتبيّن حقيقة كلّ شخصيّة من الشخصيّات لأنّها هي نفسها وقعت ضحيّة هذا السلوك المشين, وذلك باستدعاء الشّرطة وكشف الحقيقة. وبالاعتماد على ما سبق تكون هذه الشخصيّة قد ساهمت في البناء الدرامي وقامت بأبرز وظيفة في تجسيد معنى الحدث القصصي مع ما لهذا من صعوبة في البناء الفنّي[1].

ومن مسرحيّات أحمد بودشيشة التي تبرز فيها إسهامات الشخصيّة الثّانوية حسب فاعليتها في الحدث وطبيعة تأثيرها في الموقف مسرحيّة(البئر المهجورة), لأنّها تعبّر عن دورة الحياة بين الأجيال وتداخل الماضي بالحاضر، والتاريخ بالواقع, في صورة شابّ يعيش الماضي من خلال حلم يراوده ماثلا في خيال والده وأخيه اللذين قتلا مع أهل القرية من طرف المعمّر الفرنسي, حيث تمّ رميهم في بئر مهجورة, ليبدأ الصّراع بين هذه الشخصيّات في دعوة (الأخ) و(الأب) و(الأمّ) له, بالحفاظ على أرضه واستصلاحها, لكنّه يريد الرّحيل إلى مكان آخر يجد فيه عملا.

من هذا المنطلق تكون باقي الشخصيّات مساعدة ومهدّئة لشخصيّة (الشاب)التي تتملّكها الثورة, مثلما يوضّحه هذا المقطع: "الصوت1:أنا هنا, قريب منك، أوشك أن ألمسك.

[1] . ينظر: شريبط أحمد شريبط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص31.

الرّجل : (بخوف وفزع) ماذا تريد مني؟ أنا لم أرتكب جرما...لم أفعل شيئا، هل جئت لتعاقبني لأنّي أغلظت القول لأمّي.. إنّها هي .. التي أثارت .. أثارت أعصابي (يبلع ريقه بصعوبة) وحالت بيني وبين مبتغاي .

الصّوت1: أعاقبك؟، كلاّ كلاّ، لم أنو هذا قطّ .. إنّما أنا جئت لأحادثك أواسيك، أخفّف عنك الثّقل الذي ينوء به كاهلك.

الرّجل: (باستغراب وعدم تصديق) من أنت ؟ من أنت حتّى تحادثني وتواسيني؟

الصّوت1: صدّقني. إنّني أتيت لأحادثك وأواسيك بعدما لاحظت عليك تكدّرا لبّد محيّاك.

الرّجل: كيف تواسيني وأنت مختف عنّي لا أراك ... ابرز إليّ.

الصّوت1: أنا قريب منك يا أخي"[1].

وتقوم شخصية الأب ممثّلة في العجوز بالتأثير نفسه.

"الصّوت2: لماذا أنت مرتبك هكذا ؟

الرّجل : (بانكماش) هل أنت صوت ثان ؟ .. أنت لست الصّوت الأوّل ،هه..؟

الصّوت2: تأكّد يا بنيّ من أنّني أنا والدك، أمّا الصّوت الأوّل فصوت أخيك محمّد"[2].

يبرز التّأثير نفسه في تدخّل شخصيّة (الأم) في موقفين حيث تكون دافعة بالأحداث في البداية حينما تعارض موقف ولدها، ومؤثّرة في النهاية حينما توقظه من حلمه وتفسّر له حقيقة ما جرى كما يشرحه المشهد التالي:

"الرّجل: وهل أنا كنت أحلم ؟

العجوز: نعم .. هذا مؤكّد. أو لم تقم من نومك مذعورا، مفزوعا وأنت تردّد .. إنّي؟

الرّجل: (مقاطعا) لم أر رؤيا .. إنّما شاهدت حقيقة.

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية البئر المهجورة، ص150.

[2] . المصدر نفسه، ص154.

العجوز: حقيقة .. أيّ حقيقة ؟

الرّجل: لقد خرجت من الكوخ واتّجهت إلى البئر..البئر المهجورة .. وثمّة التقيت بهما

العجوز: هذا مستحيل، أنا لم أفارق باب الكوخ قطّ .. ولم أرك تخرج.

الرّجل : لعلّك كنت نائمة فلم تنتبهي لخروجي .

العجوز: على الأقلّ كنت تنتبه أنت إلى أنّني كنت مضطجعة على العتبة"[1].

تنقلنا المسرحيّة إلى مشهد آخر على لسان (العجوز), لتحكي ما جرى، فيأتي ذكر شخصيّات ثانويّة تلخّص حقيقة الماضي, هي (المعمر هنري) و(عمار) زوجها ووالد هذا الشّاب وبعض الفلاّحين, ليشتد بينهم الصّراع حيث يُقتل المعمّر, فيسارع الحرّاس والجنود ويقضون على الفلاّحين ويرمونهم في البئر، ويكون ذلك سببا في بقائه في هذه الأرض ليخدمها ويتشبّث بها أكثر.

كلّ ذلك مدعاة لتدخّل الشخصيّات الثانويّة في مواقف معيّنة من المسرحيّة, فمنها من تأتي في البداية وتكون دافعا للأحداث, ومنها من تأتي في النّهاية مساعدة على إنهاء العمل المسرحي وأخرى تلازم الشخصيّة المحوريّة من البداية إلى النّهاية لبناء الشخصيّة البناء اللاّزم لأنّ "تفاعلها مع الحدث إنّما يعود إلى التّأثير المتبادل والمنطقي بين الحدث وما تكون عليه الشخصيّة, وما يحدث لها بعد وقوعه"[2], ولأن غلبة الاهتمام بالشخصيّة الرّئيسيّة "يجعلها تتميّز عن غيرها من الشخصيّات بما تمنح من حضور طاغ ومكانة متفوّقة كمركز لجميع العناصر الأخرى في العمل المسرحي"[3], وهذا ما يصرف النّظر عن تتبّع دور وفعاليّة الشخصيّات الثانويّة, مع ما لها من أهمّية.

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية البئر المهجورة ، ص171.

[2] . محمد صابر عبيد وسوسن البياتي, جماليات التشكيل الروائي, ط1, دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع, اللاذقية سوريا, 2008, ص184.

[3] . ينظر: محمد بوعزة ، تحليل النص السّردي (تقنيات و مفاهيم)، ص56.

فاعلية الشخصيّة الثّابتة في البناء الدرامي:

يعتمد الكاتب المسرحي في بنائه للمسرحيّة على طريقة التشكيل الدرامي, حيث يوفّر جميع المعطيات التي تساعده في التأليف والتنسيق بين مختلف العناصر, لأنّه أثناء تشكيله للمادة الخام, التي ينتج منها عمله, ليكون مؤثّرا وناقلا للإحساس ومبرزا للقيم الإنسانيّة يتعمّق في التّعرّف إلى شخوصه, إذ "لابدّ في عالم الفنّ من الاختيار والتعمّق في الوعي والنّفوذ في التّعبير إلى ما يوحي بمدلولات الأحداث وبواطن الشخصيّات"[1], لأنّ رسم الشخصيّات بطريقة من الطرق تحتّم على الكاتب أن يهتمّ بمعالمها كصورة أو قطعة من الواقع, وليست مشاعر تأثيريّة, فمن المؤكّد أنّه لا يريد "أن يعرض أمامنا قصّة وقعت على النّحو الذي عرضها به, وهو كذلك لا يريد أن ينقل إلى نفوسنا بعض المشاعر التي ينقلها الشعر الغنائي"[2].

إنّ عالم الشخصيّات حافل بالمفارقات من حيث تشكيلها في ذهن الكاتب أو اختلاف وظائفها وأدوارها داخل العمل المسرحي, لأنّها مرتبطة بالكاتب ترافقه عبر الأزمنة المختلفة, ويختار منها حسب المحطّات التي يراها مناسبة "ويلتقط سماتها ويحدّد قسماتها الفارقة من شخصيّات عدّة قابلها في الحياة"[3], لذلك تتنّوع حسب وجودها في كيان العمل المسرحي من ثابتة إلى ناميّة متطوّرة.

قد يفرض الموقف كينونة كلّ واحدة منها ويتعامل معها حسب الشّكل الفنّي الذي أعدّت به لأداء دورها في العمل المسرحي، كما توجد عدّة تصنيفات لها من حيث تأثيرها في الحدث, أشهرها الثّبات والتغيّر.

---

[1] . محمد غنيمي هلال, في النقد المسرحي, د/ط, دار نهضة مصر للطبع والنشر, القاهرة, مصر,1955, ص79.

[2] . عز الدين إسماعيل, قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر , ص30.

[3] . محمد يوسف نجم, فن القصة, ط1, دار صادر بيروت, لبنان, 1996, ص76

إنّ مصطلح الثّبات يعني بقاء هذه الشخصيّة على الحال نفسها من بداية المسرحيّة إلى نهايتها " وتكون جميع ردود أفعالها متوقّعة, ويمكن تذكّرها بسهولة, وتبقى ثابتة في المخيّلة لأنّها لا تتبدّل نتيجة الظروف"[1], وفي الغالب تكون هذه الشخصيّات غير رئيسيّة وتسمّى عادة بالشخصيّة الجاهزة, لأنّها "لا تتأثّر بما يمرّ بها من تجارب في أحداث الرّواية وتظلّ كما هي لا تتغيّر في بداية الرّواية ونهايتها، فهي الشخصيّة الجاهزة لأنّها ذات نمط واحد يتكرّر باستمرار"[2].

وسواء أكانت (مسطّحة) ثابتة أم (ناميّة) متطوّرة فهي الأساس في البناء الفنّي، فإذا شكّلت وفق ما يتماشى وطبيعة الأحداث والموضوع فإنّها تسهم في نجاح العمل الفنّي, بما يبثّه فيها الكاتب من روح حتّى تكون نموذجا إنسانيّا حيّا.

إنّ المتأمّل لشخصيّات أحمد بودشيشة في مسرحيّاته المختلفة يدرك تنوّعها, وهي تتراوح قوّة وضعفا في تشكيلها وخلقها، وكذا في إيجابيتها وسلبيتها، فمنها ما تفرضه طبيعة العمل المسرحي على الكاتب, ومنها ما يتعلّق بعدم إلمام الكاتب بكلّ أدوات الخلق الفنّية للشخصيّة المسرحيّة, وبخاصة إذا كانت شخصيّة مسطّحة.

بالعودة إلى مسرحيّة (اللّعبة) تبدو شخصيّة (موريس) جاهزة تؤدّي دورا واحدا هو تنفيذ أوامر صهره مبروك, دون أن يكون له أثر كبير في الأحداث على مستوى تشكيل الحدث أو على مستوى الصّراع, ما عدا في مساعدة الشخصيّة الرئيسيّة في سير الأحداث وتفاعلها, لذلك لا ينتظر منها القارئ أو المشاهد عملا معيّنا, على أساسه تتغيّر ملامح المسرحيّة وينعكس على الشخصيّة نفسها, ويدرك ذلك من أقوالها أو ما تتلفّظ به لأنّها "كائن ضبابي تبنى من خلال جمل تتلفّظ بها هي أو يتلفظ بها عنها"[3].

---

[1] . يوسف حطيبي، مكوّنات السّرد في الرّواية الفلسطينية (دراسة)، مكتبة الأسد الوطنية، ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق, 1999 , ص64.

[2] . عبد الله خمّار، تقنيات الدّراسة في الراوية (1 . الشخصية)، ص93.

[3] . محمد بوعزة ، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، ص40.

أمّا في مسرحيّة (المغص) فهناك شخصيّات مسطّحة؛ منها شخصيّة (الكاتبة) التي تؤدّي دورا محدّدا, وليس شرطا أن يكون هذا الدّور بسيطا أو مركّبا، قليلاً أو كثيرا، بل إنّ التحوّل من موقف سيكولوجي إلى آخر, لا يحدث مع هذه الشخصيّة, فتبدو كأنّها كيان بغير روح, مع أنّها تؤدّي دورا مساعدا في المسرحيّة, وبذلك ينصرف ذهن القارئ إلى شخصيّات أخرى, لها من الاهتمام أكثر ممّا هو على هذه الشخصيّة, وبذلك تدخل ضمن دائرة "الشخصيّات الثّابتة التي تبقى على حالها من بداية القصّة إلى نهايتها فلا تتطوّر"[1].

وهناك شخصيّة أخرى جعلها الكاتب ثابتة، هي شخصيّة (الممثّل) حيث يؤدّي الدّور المنوط به الذي يطلبه المدير, فلا تتغيّر شخصيّته, ولا يتأثّر دوره، على الرّغم من فاعليّته في نهاية المسرحيّة, ودور هذه الشخصيّة مسطّح لأنّها " تعكس فكرة ثابتة في الواقع"[2].

تبقى شخصيّة (برنية) في مسرحيّة (ياقوت والخفّاش) مسطّحة, باقية على حالها دون تطوّر من بداية أحداث المسرحيّة إلى نهايتها, تؤدّي وظيفة التّطبيب ولا تتطوّر على أساس الأحداث, مع تأثيرها في شخصيّة ياقوت, وجعلها غطاء لحفيدها (الجايح) لتبرير تصرّفاته.

والشخصيّة الثانية هي (نزيهة)البنت التي تساعد والدتها وخالتها وقت الحاجة, وتكون شاهدة على قدوم شخصيّة (الجايح), وتنتظر وقت زواجها, شأنها شأن شخصية (فاتح), التي تختلف عنها في كونها سببا في الصّراع القائم بين (ياقوت) و(الجايح), إلاّ أنّها لا تؤدي دورا إلاّ فيما شابه دور(نزيهة)على خلاف باقي الشخصيّات، وهي تشبه

[1] . شريبط أحمد شريبط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص32.

[2] . محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص57.

إلى حد بعيد الشخصيّات الخفيّة, مع أنّها ليست كذلك, "فهي لا تحتاج إلى إرشادات صوتيّة خاصّة. ذلك أن أدوارها تتحدّد وفق الفكرة السّائدة عن هذه الشخصيّات"[1].

تختلف الشخصيّات (المسطّحة) من مسرحيّة إلى أخرى، فمنها ما يشبه الشخصيّة النمطيّة التي عادة ما يمرّ عليها القارئ أو المشاهد, فلا تتغيّر من موقف لآخر, وترتسم في ذهنه وظيفة واحدة تؤدّيها,إلاّ أنّ الاختلاف بينهما في كون (النمطيّة) يمكن أن تكون رئيسيّة وتتطوّر حسب أبعادها المختلفة, التي رسمها المبدع بينما(المسطّحة)لا تتغيّر ويكون وجودها في الغالب ثانويّا مثل شخصيّة (الزّوجة) في مسرحيّة (المخفر)، فعلى الرّغم من أنّ الأحداث تدور بسببها, إلاّ أنّها لا تؤثّر في الأحداث من جهة، وتبقى كما هي من بداية المسرحيّة إلى نهايتها في موقف واحد هو معاناة الولادة، في حين تسير الأحداث دون أن تكون محورا أساسيا للتّفاعل أو التطوّر لأنّها" تفتقر إلى الكثافة السيكولوجيّة والتّعقيد الذي يميّز الطبيعة الإنسانيّة، ولأنّها ذات بعد أحادي ثابت غير متغيّر"[2].

أكثر ما تظهر الشخصيّة المسطّحة في هذه المسرحيّة في شخصيّات (صوت المرأة الأول) و(الثاني) و(الثالث)، إذ تؤدّي دورا واحدا لا يتغيّر, مع أنّه ينعكس على تصرّفات شخصيّة كلّ من (الخفير الأوّل) و(الخفير الثاني), إلاّ أنّ الشخصيّات لا تتغيّر في ذاتها لأنّها ثابتة وتعكس واقعًا ثابتا كما هو, إضافة إلى صوت الرّجل الخامس (الرّبعي), الذي لا يتغيّر دوره ولا يتغيّر هو, لأنّه غريب ويبحث عن مأوى, فلا علاقة له بالأحداث التي تجري فيها المسرحيّة إلاّ بقدر ما يوحي بكيفيّة استقبال الخفير للمواطن ومعاملته.

---

[1] . جوليان هولتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ط1, هلا للنشر والتوزيع، مصر، 2000، ص144.

[2] . محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، ص57.

وبقدر ما هي ثابتة تبدو كما لو أنّها نمطيّة، ولذلك فهي تشترك معها في كونها "تساهم في المسرح بأنواعها المختلفة وتقاليدها الموروثة في تدعيم النظرة الرّاسخة إلى الأنواع المسرحيّة وأنماطها"[1].

كما أنّ شخصيّة (الحارس) في مسرحيّة (العقرب) مسطّحة أيضا, وتمثّل دورا واحدا هو القيّام بواجب الحراسة الذي يفرض عليه أن يكون شاهدا على ما حصل دون أن يؤثّر في سير الأحداث أو توجيهها، وينقل لنا واقعا ثابتا من الحياة التي يحياها أمثاله. وسواء أأفصحت عن نفسها أم تمّ الإفصاح عنها؟ فإنّها تؤدي دورا معيّنا له أثره في العمل الفنّي لأنّ"أيّ شخصيّة إنسانيّة يمكن أن تكون شخصيّة دراميّة مثيرة شرط أن تقدّم في اللحظة المناسبة, وفي الوقت المناسب, ومن خلال الفعل المناسب"[2].

أمّا في مسرحية (البوّاب) فقد تمّت الاستعانة بشخصيّات مسطّحة تشبه ما يقابلها في مسرحيّة (المخفر),وهي شخصية (الفتاة) وشخصيّة (المرأة) و(الرّجل الغريب)، فلا دور لهم إلاّ بقدر إظهار عجرفة البوّاب, وإظهاره بالقوّة والفضاضة في التّعامل مع الزّبائن والتّفريق بينهما على أساس الجنس, وهي شخصيات ثابتة في مكانها لا تضيف في ذاتها للعمل المسرحي شيئا, كما تنقل طبيعة إنسانيّة معروفة مسبقا في الخلفيّة الذهنيّة للقارئ أو المشاهد, بينما لا تتغيّر هي حسب طبيعة التغيّر النفسيّة التي تجعل الحدث يتسارع أو يتقدّم كما لا تساهم في تغيّر مواقف الشخصيّات الأخرى سلبا أو إيجابا، لذلك تبقى كما هي, أو أنّ موقف التسلّط في مسرحية (المخفر)هو نفسه موقف التسلّط في مسرحيّة (البوّاب) حتّى عدّت هذه

[1] . جوليان هولتون, نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ص11.

[2] . عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص48.

الشخصيّات أنماطا أو نماذج يسوقها الكاتب لموقف واحد في المسرحيّتين, ولأنّه ينطلق من معالجة القضايا المتشابهة, فهو يركّب لها الشخصيات المتشابهة.

وفي مسرحية (دقّ الطّبل) تكون شخصيّات الأطفال مسطّحة بحقّ لأنّ الفكرة الأساسيّة التي يعالجها الكاتب تدور بسببهم, إلاّ أنّهم لا يتفاعلون مع الأحداث بقدر ما يوجَّهون إلى القيّام بأعمال اللّعب والشّغب, ولا يخرجون عن هذا الدّور لأنّ واقعهم ثابت يعكس ما ينطبق في أذهاننا عن التّوجيه التّربوي للتّعامل مع الأطفال في صباهم, فيما يتعلّق بنا, ويربطنا بهم.

ومع أنّ شخصيّتي (الشّرطيين) حاسمتان لإنهاء الصّراع في المسرحيّة, إلاّ أنّهما ثابتان أيضا ومسطّحتان لا تتطوّران, ولا تتغيّران من موقف إلى آخر بعد صراع وتناقض في المواقف مع نفسيهما أو مع غيرهما، لأنّ دورهما محصور في القبض على الجناة.

وسواء أكانت محوريّة أم ثانويّة مسطّحة أم متطوّرة ففي جميع الحالات"هي المادّة الأساسيّة التي لا مفرّ لنا من العمل معها, فإنّ من واجبنا معرفة هذه الشخصيّة معرفة شاملة بقدر ما نستطيع"[1], وقد تمّ اختيارهما خلافا لما تعوّد الكاتب أن يأتي به من شخصيّات مسطّحة فأصبحت أنموذج وقالبا جاهزا يستحضره في مواقف عديدة ليستفيد منه في إحكام نسجه الدرامي, بينما في مسرحيّة كمسرحيّة (الوقف) نجد شخصيّة (الموظّف) أو زميل الخاطب يؤدّي دورا واحدا متمثّلا في الوظيفة الإدارية التي يؤدّيها كلّ موظّف.

إلاّ أنّ الكاتب يُظهر هذه الشخصيّة مذكيّة للصّراع كأنّها شخصيّة الضّمير أو المجتمع المراقب لتصرّفات هذا الخاطب المخادع, فيسدي على لسانه جملة من النّصائح والحقائق التي تزيد في جذوة الصّراع, وتدفع بالقارئ إلى التوجّس وانتظار

[1] . لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية, تر: دريني خشية، ، ص100.

المفاجآت. ومهما تكن طبيعة الشخصيّة داخل العمل الدرامي, فإنّه يطرأ عليها التغيّر الذاتي كأنها تصلح نفسها دون تدخّل من المبدع, أو هكذا يبدو من خلال تتبّع جزئيّات أيّ شخصيّة، ومن ثمّ فإنّ المبدع هو الذي يرسم ملامحها لتناسب الدّور الذي تقوم به, أو الموقف الذي تكون فيه, وعليه "فإنّ المفهوم الشّائع لعمليّة رسم الشخصيّات أنّها عمليّة تقوم بإضافة مجموعة من الملامح السلوكيّة المميّزة إلى نمط من أنماط الأدوار الشّائعة بحيث يخفي طبيعتها النمطيّة ويصبح دالاّ عليها"[1].

أمّا في مسرحيّة (المائدة) فلا وجود لشخصيّة مسطّحة, إذ كلّ الشخصيّات لها تأثير معيّن, ويساير الفكرة الأساسيّة في فعل درامي أو حوار نافذ يشدّ الصّراع بين جميع الشخصيّات المسرحيّة، كما أنّ الفكرة المعالجة في موضوع المسرحيّة سياسيّ في مضمونه اجتماعيّ في شكله, يحتّم على الكاتب تبادل الأدوار بين الشخصيّات بطريقة متوازنة ومتناسبة.

توحي مسرحيّة(اللصّ)بالملاحظة نفسها, فلا وجود لشخصيّة مسطّحة لقلّة شخصيّات المسرحيّة, وهي ثلاث, كما أنّ الفكرة المعالجة تركت الكاتب لا يوظّف هذا النّوع من الشخصيّات, ولأنّه لا يعالج قضيّة السّرقة كظاهرة اجتماعية داخل المجتمع فقط بل يتعدّاها إلى صراع الأجيال، ورواسب ذلك في ذاكرة الشّعوب, وبخاصّة قضيّة ما هو أخلاقي وغير أخلاقي, وكيفيّة التخلّص من نظرة المجتمع وأحكامه التي ليست دائما ثابتة.

ومع أنّ الكاتب يعمد في كثير من الأحيان إلى التّقليل من شخصيّات مسرحيّاته لاحتوائها والسّيطرة عليها في مسبّبات الحدث ونتيجته, فإنّ ذلك يتركه يركّز على أنواع من الشخصيّات الرئيسيّة أو الثّانويّة, بينما تبدو المسطّحة في أحيان

[1] . جوليان هولتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ص116.

أخرى كأن لا قيمة لوجودها مع أنّ هذا الوجود ضروري, لأنّه يشكّل محطّة لها قيمتها في البناء الدرامي للمسرحيّة.

وبالكيفيّة نفسها تعالج مسرحيّة(البيت الشّريف)قضيّة أخلاقيّة مرتبطة بالذّهن والأحكام القيميّة في منظور الإنسان الذي لا يرى تصرّفاته المشينة, فينشد الكمال ولا يقوم به, ولا يوفّر له الأسباب بينما ينسب النّقص لغيره, وهي نظرة تولّد صراعا فكريّا, لذلك لا توجد شخصيّات مسطّحة في هذه المسرحيّة.

على هذا الأساس فالشخصيّة " في المسرحيّة غيرها في الحياة، فهي فنّيا تكون كاملة ذات صفات واحدة وإن كانت ناميّة, وقد تظهر أحيانا على غير حقيقتها, ولكنّ ذلك لا يكون إلا لتدعيم هذه الحقيقة"[1], وكلّ ذلك ينسحب على شخصيّات مسرحيّة (الصّعود إلى السّقيفة) فظاهر ما توحي به صفات شخصيّاتها وبخاصّة (المتشرّد الأوّل) و(المتشرّد الثاني) صراع على احتلال السّقيفة, بينما الهدف البعيد الذي تمثّله فكرة المسرحيّة هو الصّراع بين الرّغبة في التحرّر والوسائل المتّخذة في ذلك والمرتبطة بالإرادة والعمل والفكر، والثانيّة مرتبطة بالخمول والاستكانة والذلّ ليكون مصير الأولى الرفعة والنصر، ومصير الثانيّة الموت والاندثار, لقد حتّم هذا الموضوع الفكري على الكاتب عدم استدعاء شخصيّات مسطّحة لأنّه يعمد في الغالب إلى قلّة الشخصيّات الرئيسية والثانويّة ليسهل عليه احتواء الفكرة والسّيطرة على تحريك الشخصيّات حسب المواقف التي يراها مناسبة لذلك.

تبقى الشخصيّة المسطّحة ثابتة منذ ظهورها, فلا تتغيّر مثلما تبقى مواقفها كما هي لأنّ المجال الذي وضعت فيه يحتّم على الكاتب ربطها به, وبالكيفيّة التي تؤدي دورها وهي ملازمة لدّورها الثانوي في وظيفتها الأولى، ومحافظة على صفتها الثانية في المسرحيّة وهي الثّبات في بعد واحد يستطيع القارئ أو المشاهد التعرّف عليه من

[1] . خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، مكتبة الأسد الوطنية، م. ا. ك.ع، دمشق,1997, ص80.

البداية ويجد تصرّفاتها مستقيمة في اتّجاه محدّد حتّى نهاية العمل[1], مثل شخصيّة (الطّبيبة) في مسرحية (امرأة ورجلان), وبخلاف الشخصيّات الأخرى التي تتصارع حسب المواقف المتضادّة أو المتناقضة, يبقى دورها هو الحفاظ على المريض أو محاولة إنقاذه في جميع الظّروف لأنّها تتعامل مع واجب إنساني في صراع حادّ ينتظر منه القارئ مخرجا لما ارتسم في ذهنه من أحداث سابقة, ومهما تكن مكانة الشخصيّة داخل العمل المسرحي فهي "مستقرّ جميع عناصر المسرحيّة التي لابدّ أن يصقل الكاتب جوانبها تشذيبا وتكثيفا بحدّ رهيف كحدّ السيف، فإذا لم يحسن التّهذيب ويحسن الانتقاء والتّكثيف, فسوف ترتدّ الشخصيّة عليه كما يرتدّ السّيف على صاحبه, فلا ينجيه شيء من حدّه"[2].

وعلى الرّغم من تشابه الشخصيّات المسطّحة لأنّها ملازمة لموقف واحد يرسمه المؤلّف, أو وجدت الشخصيّة نفسها فيه, فهي تختلف في مسرحيّة (البئر المهجورة) حيث إنّ شخصية (هنري) مسطّحة ثابتة مع أثرها البالغ الذي توحي به داخل منظومة القيم التي عالجها الكاتبّ, كما أنّها تمثّل صلف المعمّر وقسوته وجبروته في التّعامل مع الفلاّحين البسطاء واستغلالهم، أو في قتلهم والتّنكيل بهم نتيجة مقاومتهم والمطالبة بحقوقهم.

كما يُظهر الكاتب الفلاّحين يؤدّون دورا واحدا لا تتغيّر بموجبه وجهة المسرحيّة أو الصّراع ولا ينتقل إلى موقف مناقض أو معارض, شأن أيّ عمل مسرحي, مع أنّ شخصيّة (هنري) المعمّر ثانويّة ومساعدة للأحداث في التأزّم, وبخاصة لحظة اضطراب

[1] . ينظر محمد علي سلامة, الشخصيّة الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ, ص18.

[2] . فرحان بلبل، النص المسرحي، (الكلمة و الفعل)، ص65.

الشابّ وصراعه مع أمّة, ولأنّها شخصيّة مسطّحة ثابتة فقد بنيت "حول فكرة واحدة أو صفة واحدة لا تتغيّر طوال القصّة , فلا تؤثّر فيها الحوادث, ولا تأخذ منها شيئا"[1].

لقد رسم الكاتب لوحة ثابتة في نموذج هذه الشخصيّة ترتسم في ذاكرة كلّ من عانى الاستعمار من الأجيال القديمة أو ارتبط به نفسيّا وعاطفيّا من الأجيال الحديثة, فيما لقّنه الآباء ورووه لأبنائهم ودوّنوه في صفحات التّاريخ ونقشوه في ذاكرة الحاضر.

تدرّجات النموّ والتطوّر في شخصيّة مسرح بودشيشة:

تعدّ الشخصيّة المسرحيّة وسيلة للكشف عن الجوانب المتعدّدة للواقع المعقّد, الذي تتحكّم فيه عدّة معايير تفصح عنها المسرحية بطريقة فنيّة خاصّة، وهي المعيار الذي ينقل الكاتب من خلاله واقعا حياتيّا, ويفحص نوعيّة بعده الاجتماعي, فإذا استطاع بناءها بناء جيّدا تماشت مع طبيعتها وطبيعة الأحداث والموضوع لتكون معبّرة, ويكون عمله ناجحا.

إنّ نموّ الشخصيّة يحتّم على الكاتب ربطها بالحدث, فتلازمه وتتطوّر معه وتتفاعل مع الأحداث الجانبيّة، ليتشكّل ذلك في قالب محكم من الحوار, وبطريقة تتناسب ومستوى الشخصيّة وأبعادها, فتكون حسنة "إذا كانت الأقوال والأفعال التي تمثّل تدلّ على الإرادة والاختيار, ومن الممكن أن تصدر الأفعال والأقوال الحسنة عن جميع طبقات الناس"[2].

كما أنّ التّعقيد الحاصل في جوانب الحياة الإنسانيّة هو الذي يرتبط بالشخصيّة حتّى تنتقل من موقف إلى آخر حسب المؤثّرات الدّاخلية والخارجيّة، وبذلك يوصف هذا النّوع من الشخصيّات بالتطوّر والنموّ لأنّها بخلاف الشخصيّة

---

[1] . محمد يوسف نجم, فنّ القصة, ص85.

[2] . أحمد علي عطية زلط ، مدخل إلى علم المسرح، ص158.

المسطّحة تماما, حيث تتميّز "بكثافة سيكولوجيّة، و تمثّل في أغلب الأحيان حالة دراميّة معقّدة ومركّبة"[1].

هذا التّعقيد ضروري فرضته الحياة الإنسانيّة المتشعّبة، لذا يرتبط فكر القارئ أو المشاهد ووجدانه به, ومنه يسعى الكاتب لتمثّل كلّ ذلك في عمله المسرحي ليركّب شخصيّة ناميّة"تجسّد كل أنواع التنوّع والتّعقيد في الإنسانيّة"[2], ممّا يجعلها أكثر حضورا داخل العمل المسرحي لأنّها تمثّل تفاعل جميع العناصر المكوّنة لهذا العمل, وبها يتوقف الحكم بالجودة أو الرّداءة على عمل صاحبها لأنّها في أيّة صورة من الصّور الأدبيّة إذا لم يطرأ عليها تغيير أساسيّ في ذاتها فهي شخصيّة رسمت رسما رديئا[3].

يولي النّقد المسرحي اهتماما بهذا النّوع من الشخصيّات, في ذاتها أوّلاً لأنّها نموذج إنساني تتزاحم في تشكيله رؤى وأفكار وتداخلات نفسيّة وذهنيّة، كما تظهر معالم قوّة وقدرة الكاتب على الخلق والإبداع في تتبّع كلّ هذه الجزئيّات في الشخصيّة كنموذج إنساني ولأنّ"براعة الكاتب تكمن في خلق الشخصيّات الناميّة, وإظهار التغيّرات والتطوّرات التي أصابتها, وإبراز معاناتها وتعرّضها إلى الصّراع الدّاخلي, وانتصارها أو انهزامها, أمّا الشخصيّات الجاهزة فيمكن وضعها في عبارة واحدة"[4].

لقد استطاع الكاتب أحمد بودشيشة تقديم شخوصه بطريقة مركّبة من داخل سيّاق الحدث, فجميع العناصر التي تجتمع في مجرى الحدث هي في الحقيقة صورة اكتملت لتعطينا صورة الشخصيّة على نحو ما فعل في مسرحيّة (اللعبة)، حيث إنّ

---

[1] . محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، ص57.

[2] . المرجع نفسه، ص57.

[3] . ينظر: لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشية، ص144.

[4] . عبد الله خمّار، تقنيات الدراسة في الرّواية (1 . الشخصية)، ص101.

شخصيّة (مبروك) الرّئيسيّة الأولى تنمو مع الحدث وتتطوّر معه وتتفاعل مع الأحداث الجانبية, فهو الذي يرسم خيوط اللّعبة, ويخطّط للاستيلاء على أموال (المهدي) من جهة, والدّافع في ذلك كلّ ما يربطه بالماضي, على أساس الانتقام لأنّه فقد ماله وطرد، لينتقل من حدث إلى حدث أرقى منه, ويحاول خداعه ومراوغته, مع علمه أنّه يقوم بالدّور نفسه الذي يقوم به هو وهو محاولة الاستيلاء على أمواله, ثمّ ينتقل إلى استخدام كلّ الوسائل لتزويجه من ابنته وزواجه من أخته.

ينسحب هذا التطوّر على شخصيّة (المهدي) الذي يوقفه القدر أمام صديقه الذي مضى زمن دون أن يراه, فيكون اللّقاء وتبدأ اللّعبة بينهما, إلاّ أنّ القدر يفضح هذه اللّعبة في النهاية, ومنها يظهر صراع الإرادات, وهي شخصيّات لا تختلف عن الشخصيّات الحقيقيّة في تأثّرها بالتجارب التي تمرّ بها في أحداث المسرحيّة, سلبا أو إيجابا وفي تطوّرها بسموّها أو انحدارها, لأنّ الشخصيّة التي نراها في ختام المسرحيّة ليست هي نفسها التي نراها في بداياتها, والتغيّر الحاصل هو نتيجة هذه التجربة بخيرها وشرّها، لذلك نسمّيها الشخصيّة الناميّة, لأنّها تنمو من خلال الأحداث، ولا نستطيع التنبّؤ بسلوكها لأنّه غير معروف أو محدّد، والتّجربة كثيرا ما تقودها إلى صراع داخلي بين الخير و الشرّ[1].

إنّ شخصيّات أحمد بودشيشة بسيطة عادية تتطوّر وفق الواقع الذي نألفه يوميّا دون الذّهاب بخيالنا بعيدا, لأنّه يركّز على العلاقات الاجتماعيّة بين الأشخاص أنفسهم، فالذي يقرأ مسرحيّة (المغص) تنكشف أمامه كلّ صور المعاناة التي يحياها المؤلّف والمبدع في مجتمعاتنا التي تعتمد على سلطة المال وسلطة الجاه والإعلام, فإذا فُقدا هُمّش المبدع وأصبح كمّا مهملا لأنّ المجتمع بكلّ تركيباته لا يساعد على وجود مبدع.

[1] . عبد الله خمّار، تقنيات الدراسة في الرّواية (1 . الشخصية)، ص93.

المتأمّل لشخصيّة (المؤلّف) الرّئيسيّة يلاحظ كيف تنمو في هذا الوسط المشحون والمملوء بالمعوّقات, والمتمثّلة في زوجة فيها كلّ سلبيّات المرأة, إضافة إلى المستوى الفكري الضّحل عند هذه الشخصيّة, ودورها السلبيّ والمثبط لعزيمة المبدع, وكذلك عامل الوقت الذي لا يرحم المؤلّف، ومكانته المادّية البسيطة التي لا يعيرها أحد الاهتمام, وتغوّل السّلطة الإداريّة بمعوّقاتها وجشعها في الاستيلاء على عمله الإبداعي, وصراع داخلي أثناء التّأليف تعيشه هذه الشخصيّة بينها وبين شخوص المسرحيّة, ليعيش القارئ وسط هذا الجوّ المتداخل, لارتباطه بمختلف الأفكار والعواطف لأنّها تشكّل جزءا ممّا يحياه ويراه مجسّدا في الواقع, وممّا يتكشّف له تدريجيّا عن هذه الشخصيّة, فهي تتطوّر بتطوّر حوادثها ويكون تطوّرها عادة نتيجة لتفاعلها مع هذه الحوادث[1].

لقد عبّرت الشخصيّة عن ظواهر اجتماعيّة ونقلتها في دقّة وشمولية مثلما رصدها الكاتب لهدف تعريّة المجتمع قصد إصلاحه وهي"تتطوّر من موقف إلى موقف بحسب تطوّر الأحداث، ولا يكتمل تكوينها حتى تكتمل القصّة"[2], في إحاطة بكلّ الجزئيّات التي لها صلة بتطوّر الشخصيّة المسرحيّة, ولتكون قادرة على إحداث المفاجأة بالأفعال الجديدة الناتجة عن تغيّر الظّروف, وبتعاظمها وتفاؤلها يتمّ بناؤها على أساس تصوّرها للحدث لذلك يصعب تذكّر جزئيّاته, ومردّ هذا العمق في تحليل الشخصيّة الناميّة إلى القدرة على الغوص في المجتمع من جهة وكوامن الشخصيّة المسرحيّة من الّداخل من جهة ثانيّة.

إنّ الانطلاق من معالجة قضايا المجتمع ومحاولة تعريّته نتيجة إسهاب في ذكر التّفاصيل ترك الصّراع يؤجّج بين (المؤلّف) وبين (زوجته), على خلاف ما كان القارئ

---

[1] . ينظر محمد يوسف نجم, فن القصة, ص86.

[2] . شريبط أحمد شريبط ، تطوّر البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة، ص32 .

يتوقّع, وبين المؤلف والفئة المسؤولة عن المسارح التي لا تشجّع مبدعا, ولا تترك له فرصة في الظهور, وإذا تمكّنت استولت على مجهوده, كما تظهر في نهاية المسرحيّة, لأن الهدف اجتماعي, وتصبح القضيّة المقصودة في خضمّ ذلك ثانويّة.

ونتيجته تطوّر هذا النّوع من الشخصيّات لأنّها "تحتلّ مساحة أكبر بكثير من تلك التي تحتلّها الشخصيّة النمطيّة التي لا تحتاج إلاّ للازمة كلاميّة أو حركيّة تمكّننا من التعرّف عليها"[1], وغالبا ما يكون"التطوّر في هذه الشخصيّة (المحورية) أقلّ منه في غيرها من الشخصيّات لأنها تكون من البداية"[2].

ويلاحظ هذا التطوّر في مسرحيّة أخرى بعنوان (ياقوت والخفّاش), حيث عبّرت شخصيّاتها عمّا يختلج في صدورها لتحمل أفكار الكاتب بطريقة من التفرّد والتنوّع فشخصيّة (ياقوت) المحوريّة تدور حولها أحداث المسرحيّة، وتتفاعل مع كلّ من حولها وتظهر في البداية بمظهر الطّيبة والجمال والإخلاص إلى درجة السّذاجة في السّلوك والتصرّف, إلاّ أنّها في موقف الشّرف والمصير الحتمي تصبح قويّة مواجهة لخطر (الجايح) مثلما واجهته أوّل مرّة, حتى كأنّ التاريخ عند الكاتب يعيد نفسه في صورة هذه الشخصية, فهي تتطوّر من موقف إلى آخر.

وهي متطوّرة لأنّها مركّبة من مجموعة من السّمات التي تبدو غير منسجمة, ولا تستقرّ هذه الشخصيّة على حال واحدة, ويصعب التنبّؤ بمصيرها, فهي تدهش القارئ بما لا يتوقّعه, ثمّ إنّها مع هذا الإدهاش تقنعه بواقعيّة ما تفعل، كما تؤثّر في الأحداث والشخصيّات الأخرى بسبب تطوّرها الدّائم, وتحمل في انتقالها من موقف إلى آخر بذور التّأثير العاطفي لأنّ"قمّة إثارتنا في نصوص وعروض مسرح اليوم تتأتّى

---

[1] . نبيل راغب ، آفاق المسرح، ص 27 .

[2] . علي أحمد باكثير, فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية, ص75.

من غنائيتها، ولا يترك فينا المسرح اليوم، وفي قمم إبداعاته إلاّ سحابة صغيرة من أسف ومن شجن"[1].

أمّا شخصيّة (الصّادق) في مسرحيّة (المخفر) فهي شبيهة بشخصيّة (ياقوت), كأنّها أنموذج يُعتمد في الذهن, تنسج عليه الأفكار المتضادّة المستمدّة من قيم المجتمع المختلفة وهي متطوّرة تبدو بمظهر الضعف في كيفيّة مواجهة المواقف, موقف حماته العنيف في البحث عن حلّ لزوجته التي توشك على الوضع, وفي قوّة جاره وجبروته وفضاضته وقوّة الخفيرين ورئيس المخفر.

وكلّ ذلك عوامل للتطوّر والخروج بموقف يتجلّى في قوّة امتصاصه للصّدمات, فبقدر ما يبدو ضعيفا لأوّل وهلة يصبح عظيما لأنّه متسامح لأبعد الحدود, وأنّى للكاتب بشخصيّة مثل هذه حتى استطاع أن يسقطها من عالم الخيال إلى عالم الواقع المليء بنقيض هذه الشخصيّة, ومع ذلك يوجد لها أثر في هذا الواقع, لتكون القدوة وتكون الطّريقة التي يعالج من خلالها سلبيّات المجتمع, وتصبح هذه الشخصية ذات سمة بطولية لقدرتها "على أسلبة العصر الذي تعيش فيه ولطموحها قدرة العبور إلى أزمنة مستقبلية أيضا وهي تعميمية "[2] كما "تتغيّر وتتطوّر بتغيّر الظروف الإنسانية بصفة عامّة"[3].

إنّ تطورّ الشخصيّة طبيعي في العمل المسرحي لأنّه يؤثّر في عناصر العمل, كما يعمد الكاتب إلى ذلك قصد ربط القارئ بما سيأتي, متأمّلا ملامح الشخصيّة وما تحمله في ذاتها من أحاسيس وانفعالات, أو أفكار أو ما يفرض عليها لأنّ كلّ شخصيّة

---

[1] . عبد الكريم عمرين، حول الشخصية النموذجية في الأدب المسرحي, مجلة الحياة المسرحية، الهيئة العامّة السّورية للكتاب، العدد 67. 68 , دمشق, 2009، ص68.

[2] . عبد الكريم عمرين، حول الشخصية النموذجية في الأدب المسرحي ، ص63.

[3] . محمد علي سلامة, الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ, ص18.

"يصوّرها لنا الكاتب المسرحي تشتمل في صميمها على بذور تطوّراتها المستقبلية "[1] ,سواء أراد الكاتب أن يشكّلها بطريقة معيّنة أو لم يرد، لأنّه يضطرّ إلى ذلك اضطرارا"بحكم الظروف والأحوال التي تضطرب في أعماقه وتضطرب من حوله"[2], وعليه فعمليّة البناء "تقوم على تراوح بين الشخصيّة الرّئيسيّة والشخصيّات الثانويّة بحيث يمكن استخلاص الشخصيّة الرئيسيّة من بين صفات وسلوكيّات الشخصيّات الأخرى أو العكس, حيث تنفصل أو تنحلّ الشخصيّة الرّئيسيّة في باقي الشخصيّات الثانويّة"[3].

وحينما يضفي الكاتب أحمد بودشيشة بعض الصّفات على شخصيّاته أو يصوّرها بمظهر معيّن, فإنّه يبدو للوهلة الأولى كمن يصمّم أفكارا ومبادئ معيّنة, يفرضها فرضا على هذه الشخصيّة أو تلك, لسببين الأوّل بساطة الفكرة والثّاني طريقة معالجتها, كأن تبدو للقارئ في البداية بعيدة عن الواقع الحياتي الذي يعيشه النّاس، لكنّه حينما يدقّق في كنه هذه الشخصيّات يجد لها مثيلا في هذا الواقع, فهي لا تمثّل قطاعا عريضا في المجتمع, لكنّها تعبّر عن حقيقة وواقع ووجود صنف من هذا النّوع حتى لو كان شاذّا في تصرّفه, لذا يأتي بشخصيّة(العامل)في مسرحيّة(العقرب) لينتقل من الفكرة البسيطة, وهي العمل في الصّحراء إلى صراع الإرادات, إرادة التحدّي والمقاومة وإرادة القبول والخنوع, كما أنّ إرادة التحدّي إذا لم تتبع بضوابط مثل توجيه الشّباب في بداية عهده, فإنها تنحرف وتؤدّي إلى الهلاك مثل خاتمة هذا العامل الذي قتلته العقارب التي تحدّاها.

---

[1] . لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، ص150.

[2] . المرجع نفسه، ص215.

[3] . محمد علي سلامة, الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ, ص35

لقد تطوّرت هذه الشخصيّة حين وضعها الكاتب أحمد بودشيشة في مواجهة (رئيس العمّال) من جهة و(الطبّاخ) و(الحارس) و(العمّال) من جهة ثانية, لأنّه ينتقل من موقف إلى آخر في نموّ مستمرّ إلى النهاية, وقد يرتبط ذلك بسلوكه وما يحمله من أفكار فيما أضفي عليه من صفات, وهو ما يحتاجه الكاتب للشخصيّة في"صدّ سلوكها الخارجي وأفكارها وأحاسيسها الدّاخلية وردود أفعالها على الحوادث الخارجيّة"[1].

من الضّروري أن يستكمل الكاتب بناء جميع الجوانب فيما يتعلّق بشخصيّة أو شخصيّات مسرحيّته, فيما له صلة بالجوانب النفسيّة والاجتماعية, لما لها من صلة بالقارئ والتأثير فيه وإلاّ "تحوّل إلى ثرثار مكروه لا يخجل متفرّجه من الخروج من صالة العرض ويسارع القارئ إلى رمي المسرحيّة ببعض قليل أو كثير من التأفّف"[2].

وعليه فإنّ شخصيّة مثل شخصيّة (البوّاب) في مسرحيّة (البوّاب) تأتي في الدّرجة الثانيّة من حيث الاهتمام أو بناء الأحداث, لأنّ الفكرة منصبّة على (الكاتب) الذي يصادف معوّقات إداريّة في الوصول إلى مدير الجريدة, وحينما يصل إلى مكتبه يجده في اجتماع ثمّ بعد انتظار طويل يجده قد خرج, ومن هذه الزّاوية تتطوّر شخصيّة (البوّاب) حسب المواقف التي وضعها فيها الكاتب, في إظهار سلطة الإدارة وعجرفتها, حيث يعدّ (البوّاب) مرآة لها, ثم في كيفيّة التّماطل وإضاعة الوقت, وفي طريقة استقبال (الفتاة) و(السيّدة) لما في ذلك من معالجة لظواهر سلبيّة داخل المجتمع, تنعكس على الأداء الحقيقي للإدارة.

---

[1] . سمير روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء و الرؤيا، مكتبة الأسد الوطنية، ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق, 2003, ص18.

[2] . فرحان بلبل، النص المسرحي (الكلمة و الفعل)، ص67.

وتؤدّي هذه الشخصيّة وظيفة تبدو في ظاهرها متعبة تظهر (البواب) متبرّما كأنه هو الذي يمسك بمفاصل الإدارة, أو كأنّ المشاكل كلّها قد وقعت على رأسه، ليجد نفسه يتصرّف بحرّية وبيد مطلقة فمن شاء استقبله وحدّد له موعدا ومن شاء طرده أو يتركه ينتظر, إنّ تصوّير هذا النّوع من الشخصيّات, في تطوّرها وانتقالها من موقف إلى آخر تعبير عمّا يجيش في نفس الكاتب من أفكار تجاه المجتمع, الذي يمدّه بجملة من القضايا كونها شخصيّات تصوّر عالما من ذات صاحبها, وكلّما ازداد القارئ معرفة بها ازداد اهتمامه بها ومتّعته بمصاحبتها في النصّ أو العرض[1], ليجد نفسه أمام شخصيّة تعبّر عن نفسها بطريقة حواريّة أو سلوكيّة, وبالمقابل يكون للكاتب دور في بنائها على هذه الشّاكلة حيث تتكلّم "باسمها كشخصيّة، وتتكلم أيضا لأنّ المؤلّف يدفعها إلى الكلام"[2].

وتقدّم شخصيّات مسرحيّته (الوقف) بطريقة مركّبة تتطوّر من موقف إلى آخر حيث تعطي صورة مكتملة لجميع العناصر التي تجتمع في مجرى الحدث, فتظهر بذلك طبيعة الشخصيّة الناميّة حيث تنمو مع الحدث وتتطوّر معه وتتفاعل مع الأحداث الجانبية، فمن خلال الحوار الذي جمع بين (الزّوج) و(الزّوجة) تُعرف شخصيّة خاطب أخت الزّوج.

يبدو الزّوج رافضا لأسباب يراها موضوعيّة، يرى فيه سوابقه الجنائيّة, فقد قتل الفتاة التي لم تحترم رغبته, لذلك كان الزّوج خائفا من باب المسؤوليّة, أمّا الزوجة فترى فيه الشابّ الوسيم دفعا للتخلّص منها, والاستيلاء على تركتها, وبذلك

---

[1] . ينظر: لاجوس إيجري، فن الكتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، ص189.

[2] . آن أوبرسفلد، قراءة المسرح, تر: مي التلمساني، مهرجان القاهرة الدّولي للمسرح التجريبي، دار editions sociales ، المجلس الأعلى للآثار، مصر، 1982، ص 164.

تكون الفتاة محور التّفاعلات الحاصلة في أحداث المسرحيّة, دافعة الصراع إلى التطورّ لتكتشف في النهاية حقيقة الأمر.

تسير كلّ شخصيّات المسرحيّة وفق هذا المخطّط لأنّها تمثّل لخلفيّتها الاجتماعيّة التي لا يُسمح من خلالها لأيّ أثر من آثار التفسّخ والانحلال والنّفاق, لذلك لازمها الوعي بضرورة المحافظة على القيم, وحرص الكاتب أن تؤدّي بطولة جماعيّة مواكبة الحدث ومسهمة في الموضوع إلى نهايته.

لقد تنوّعت هذه الشخصيّات حتّى عُدّت من شخصيّات النّوع التي"تتكوّن من خصائص اجتماعيّة ونفسيّة تنطبق على أناس كثيرين من النّوع ذاته وشخصيّات النّوع هي التي تسمّى الأنماط"[1], مثلما تعدّ شخصيّة (المتشرّد1) في مسرحيّة (الصّعود إلى السّقيفة) متطوّرة, لأنّها تتحكّم في سير الأحداث من بدايتها, وتسيطر على الموقف وتبادر بفكرة التّغيير, كما تكون في موقف الحسم لقيادتها الأحداث إلى النّهاية, ويضاف إليها عامل الصّدفة في التقاء المتشرّدين, ورسم النّهاية المأساوية للمتشرّد الثاني, مع إمكانيّة أن يُبقي الصّراع مفتوحا, ليكون القارئ حكما في النّهاية.

وتوحي فكرة السّقيفة والمنظر العامّ بعوامل بناء الشخصيّة حتّى غدت باهتة الملامح مع تطوّرها تدريجيّا حيث إنّ "استكمال جميع جوانبها وتكوينها النّفسي والاجتماعي لا يتمّ لدى الكاتب إلاّ بالحوار"[2], فإذا أراد بناءها انتقى لها جانبا واحدا ثمّ استكمل وجوه هذا الجانب كليّا وهذا"هو جوهر بناء الشخصيّة الدراميّة في شكلها الصّحيح، ومن انتقاء هذا الجانب الواحد يأتي الكاتب بأهمّ خصائص الشخصيّة اللاّزمة لها"[3].

---

[1] . فرحان بلبل، النص المسرحي، (الكلمة و الفعل)، ص74.

[2] . فرحان بلبل، النص المسرحي، (الكلمة و الفعل)، ص67.

[3] . المرجع نفسه، ص72.

وبالانتقال إلى مسرحيّة (البئر المهجورة) يُرى التطوّر في شخصيّة (الشابّ) باديا من موقف إلى آخر بحكم تناقض المواقف, فهو لم يغيّر موقفه من مغادرة الضّيعة طاعة لوالدته على الرّغم من توسّلاتها, فهو مشحون بنفور طغى على تكوين شخصيّته أفقده الواجب رشده ولم يصدّق أمّه, وهي التي تبيت عند عتبة الباب تحرسه لتوفّر له الرّاحة, وكلّ ذلك سّبب جوهري في الانقلاب الحاصل في الصّراع بين الحقّ والواجب, بين ماض بغيض ممثّل في هذه الشواهد التي رآها في شكل حلم ومستقبل يسعى إلى تحقيقه, بينما هي صورة من واقع تاريخي محفور في الضمير الجمعي للأمّة, وكذا في الذّاكرة الجماعيّة.

ممّا يترك هذه الشخصيّة مغلقة, بدايتها من نقطة التمرّد على الواقع, ثمّ تمثّل الصّورة الحواريّة بين أبيه وأخيه كصفحة من التّاريخ تسهم في بناء الشخصيّة وتشكّلها وتوضّح الاقتناع بفكرة البقاء والعزم والإصرار على العمل والتمسّك بالأرض, لأنّ من أهمّ عناصر بناء الشخصية "أن تكون مغلقة أي أن تبدأ من نقطة ما, ثمّ تنتهي إلى نقطة لا يمكن بعدها حدوث شيء جديد"[1].

وعلى الرّغم من تقارب شخصيّات مسرحيّة (البيت الشّريف) في الأداء, فهي تمثّل دورا واحدا هو الصّراع بين دواخل النّفس وما يتزيّن به الإنسان من تجمّل أمام أعين النّاس, مثلما بدا في شخصيّة الأمّ التي احتوت كلّ تفاعلات الشخصيّات الأخرى. كأنّها تنقل صورة الضمير الجمعي والفردي, وكان بالإمكان اعتبارها همزة وصل بين جميع الأطراف, فيما تحمله من قيم فكريّة, وفيما تؤدّيه من تأثير في هذه الشخصيّات لما لها من صلة قرابة بها, فإذا هي تتكشّف عمّا في خبايا هذه النّفوس التي تدّعي الشّرف.

[1] . فرحان بلبل، النص المسرحي، (الكلمة و الفعل)، ص80.

إنّها متطورة في هذا الجانب, أمّا كنموذج مسرحي له خصائصه الدراميّة في كيفية بداية الحدث واكتماله في نهاية المسرحيّة, فقد غلب على المسرحيّة التّركيز على الفكرة الأخلاقية والاجتماعيّة أكثر من التّركيز على بناء الشخصيّة, مع وجود بعض السّطحية على هذا النّوع من الشخصيّات رغم اصطفائها من قبل الكاتب"لتمثّل ما أراد تصويره أو ما أراد التّعبير عنه من أفكار وأحاسيس"[1].

وعلى هذا الأساس يوجد بعض السموّ في طريقة بناء الشخصيّات المتطوّرة لتكون منسجمة مع دورها في بناء الحكاية، فتركيب شخصية (كمال) في مسرحية (اللصّ) توحي بالسّبب في توبته, وما له من خبرة في اللّصوصيّة وُظّف في الجانب الإيجابي, بإحضار نقود الشيخ (علاّوة), إلاّ أنّ ذلك لم يشفع له وبقي التّأرجح قائما بين الشخصيّتين ليكون (الحلاّق) ميزان هذا التوازن, بمحاولته مع هذا ومع الآخر حتّى تسير الأحداث وفق ما رُسم للشخصيّة الرّئيسيّة, وهي ليست ضعيفة بالقدر الذي"لا تستطيع أن تنهض بحمل الصّراع الطويل المدى في المسرحية"[2].

ومع أنّ شخصيّة الشابّ (كمال) في مسرحيّة (اللصّ) محورية, فقد حاولت أن تتحدّى واقعها, مع علمها المسبق بملاحقة نظرات المجتمع لها, رغم التّوبة والزّواج والاستقرار وفعل الخير, ويكون دافعا ومحرّكا لتطوّرها, شأنها شأن أيّ شخصيّة محوريّة "يجب أن يحرّكها شيء جدّ حيوي معرّض للخطر, فلا يمكن أن يكون أيّ إنسان شخصيّة محوريّة"[3].

ورغبته ليست عابرة, حيث يخاطر بنفسه أمام العصابة, ليظهر للمجتمع المتمثّل في شخصيّة الشيخ (علاّوة) أنّه تخلّص من ماضيه, ولديه رغبة ملحّة في عدم العودة

---

[1] . شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص31.

[2] . لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشية، ص168.

[3] . المرجع السابق، ص213

إليه ثانيّة وحتّى تقوم بدورها عليها ألاّ تقف عند مجرّد الرّغبة في شيء "بل يجب أن تكون هذه الرّغبة رغبة جامحة تجعل صاحبها مستعدّا لأن يهلك من دونها أو يبلغ هدفه منها"[1].

وعلى الرّغم من التطوّر الحاصل في بعض شخصيّات مسرحيّات أحمد بودشيشة تظل"شخصيّة سطحيّة تؤدّي وظيفة محدّدة وهي نقل فكرة الكاتب. لذا فإنّها لا تتمتّع بحريّة التّعبير عن ذاتها ولا تسمو إلى مستوى الشخصيّة الرّمزيّة أو الشخصيّة النموذجيّة التي يمكن أن تعيش في وجدان القارئ"[2], وهذه الرّغبة هي التغيّر الذي يحدث للشخصيّة من موقف إلى آخر حسب توالي الأحداث وتفاعلها مع غيرها من الشخصيّات.

إنّ تطوّر الشخصيّة ونموّها يسهم في تفاعل الأحداث, وازدياد حدّة الصّراع داخل العمل المسرحي والتّعبير عن الفكرة التي تحملها أو يريد لها الكاتب إبرازها مثلما فعلت عديد شخصيّات الكاتب أحمد بودشيشة.

الأدوار الوظيفيّة للشخصيّة في مسرح بودشيشة:

إنّ تأثّر الشّخصيّة بمحيطها وتأثيرها في غيرها يعود الحكم فيه للمشاهد من خلال نجاحها المواقف التي تسيّر فيها الحدث, سواء أكانت مثيرة للسّخط والغضب أم غير مثيرة له لأنّها تمثّل نموذجا معيّنا لكشف واقع حياتيّ.

ويؤكّد ذلك منطلق هذه الصّفات الذي مردّه استخلاص فنّ ينير الذّهن، ويترك للفكر حرّيته على خلفيّة اجتماعيّة، ملازمة للوعي بضرورة المحافظة على القيم السّائدة وكأنّه يرسم لكلّ شخصيّة طريقها وفق مبدأ الثّبات والتطوّر الذي يحدّد معالمها في العمل المسرحيّ, ويبيّن أداءها في محيطها الاجتماعي، في شكل وظيفة

[1] . لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشية ، ص212.

[2] . الرّشيد بوالشعير، دراسات في المسرح الجزائري، المطبعة الجهوية قسنطينة ، الجزائر, 1994، ص47.

اجتماعيّة تتبادل فيها الشخصيّات التّأثير والتأثّر فيما بينها، وتتفاعل فيه مع الأحداث انطلاقا من الواقع الذي يفرض سلطته كمتّكأ خطابيّ، فيكون بعده الاجتماعي هو صاحب هذه السّلطة[1]، ومن ثمّ فمواصفات الشّخصيّة حيثما ظهرت في دور يقوم ببنائه الكاتب ويسند إليها أو فعل تقوم به ويتّصل بواقعها ويفرزه الموقف الذي وجدت فيه، فهو الذي يجعل سلوكها وما تأتيه من أفعال، وما تتصرّف به في بعض المواقف خير وسيلة "تفصح عن طبيعة تلك الشّخصيّة وقيمها وتكوينها النّفسي أو الخلقي أو الفكري، أو غير ذلك من جوانب النّفس الإنسانيّة"[2].

لذلك تتعدّد سمات الشخصيّة, وتتنوّع وظائفها لتعطي القصّة قوّتها كمحور للأفكار والآراء العامّة وهي من"أبرز السّمات الفنّية في المسرح والأداة التي تعبّر عن أفكار الكاتب, وتقوم بتجسيدها وبلورتها"[3], ولعلّها في الحقيقة وفيما تقوم به من وظيفة ليست ثوبا للفكرة, لكنّها "بصدق أفعالها وأقوالها تساعد على إبراز الأفكار التي يسعى إليها المؤلّف"[4].

ولهذا يتطلّب بناء أيّ مسرحيّة قدرة المؤلّف على الإتيان بالجديد على مستوى تشكيل الشخصيّة أو اكتشاف الوظيفة المناسبة لها ضمن منظومة من السّلوك والتصرّفات بواسطة فعل الحدث الذي تمارسه, والإحاطة بظروفها المختلفة, ومعرفة أبعادها المتعدّدة حتّى يسهل عليه التّعامل معها لأنّ بناء الشخصيّة في الفنّ الحكائي موصول بمقدرة الكاتب على عمليّة الإبداع والابتكار والبراعة في التّشكيل, ومن ثمّ

---

[1] . ينظر: سليمان حسين، الطريق إلى النص، مكتبة الأسد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص8.

[2] . عبد القادر القط، فنّ المسرحيّة، مكتبة لبنان ناشرون، ط1, الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر, 1998, ص15.

[3] . ينظر: صالح لمباركية, المسرح في الجزائر, ص276.

[4] . المرجع نفسه, ص292.

مقدرته النّهائيّة على فهم شخصيّاته واستيعاب سلوكها وتصرّفاتها المفتعلة وغير المفتعلة التي تتّضح وتنضج بفعل الحدث الدرامي الذي تمارسه[1].

كما ترتبط بخصائص"تميّزها عن الشخصيّات الأخرى, يتوقّف تصويرها على أسلوب الكاتب والدّور الذي يرسمه لها والعوامل التي تعين على تحقيق صورة الشخصيّة في النصّ المسرحي"[2], لذا فالشخصيّة عنصر بناء في أيّ مسرحيّة "يتشكّل وفقا لتأثيرات فكر العصر وفلسفة الكاتب, بوصفها متحوّلة من مذهب إلى آخر, تبعا لتبدّل موقف الكاتب وطبيعته"[3].

بعد سبر أغوار شخصيّات مسرحيّات الكاتب أحمد بودشيشة، ومعرفة أنواعها وفق التّقسيم المعهود، من رئيسيّة إلى ثانويّة، ومن ثابتة إلى متطوّرة، هناك تقسيم آخر يتمّ وفق الوظيفة لهذه النّماذج, ويكون على أساس الفاعليّة، مثل المسيطرة والمقاومة, وعدم الفاعليّة مثل الانتهازية والانهزاميّة.

1 . الشّخصيّة المسيطرة:

إنّ استقراءً أوّليّا لشخصيّات أحمد بودشيشة يعطي انطباعا عن صفة السّيطرة التي وسم بها بعض شخصيّاته، وذلك في توجيه الأحداث التي يريد الوصول بها إلى تقرير الموقف المناسب، وهي سيطرة من نوع قيادة الشّخصيّات الأخرى إلى ما تريده هذه الشّخصيّة، من باب فاعليّتها في غيرها، وليس الكاتب, ففي مسرحيّة (الصّعود إلى السّقيفة) توجد هذه السّيطرة واضحة في شخصيّة (المتشرّد الأوّل), التي بدت متحكّمة في توجيه الأحداث وسيرها، إذ تنطلق منها أحداث المسرحيّة وتنتهي عندها.

---

[1] . ينظر: محمد صابر عبيد وسوسن البياتي, جماليات التشكيل الروائي, ص183.

[2] . إبراهيم حمادة, معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة, ص72.

[3] . فؤاد علي حارز الصالحي, دراسات في المسرح, ط1, دار الكندي للنشر والتوزيع, الأردن, 1999, ص99.

إذا قيس الحوار بعدد الأسئلة والأجوبة، بالنّظر إلى العنصر الفنّي المهيمن, فإنّ (المتشرّد الأوّل) أكثر أسئلة، و(المتشردّ الثّاني) في مقام الردّ أو الإجابة, إذ الدعوة إلى التّغيير لازمت هذه الشخصيّة من البداية، ولم تكن نتيجة للفعل الدرامي, لذلك بدت مسيطرة على الموقف.

لعلّ هذا التّغيير يحمل طابع التمرّد على الجزئيّات والكلّيات، وليس على وضعيّة واحدة حيث ينتقل من الجزء إلى الكلّ، ومن الخاصّ إلى العامّ حتّى يحتوي الموقف، وتسهل السّيطرة والتحكّم في فاعليّة الفعل الدرامي تجاه الشخصيّة المقابلة، وتجاه الحدث الذي تقوم به, فلكلّ واحدة منها"وظيفة تقوم بها, وتتكامل هذه الوظائف في بناء معمار النصّ، وتشكيله الفنّي، ولا تكتمل صورة أيّة شخصيّة إلاّ بعلاقتها بالشخصيّات الأخرى"[1],

ويؤكّد هذه السّيطرة حديثه إلى المتشرّد الثّاني في مثل قوله:

"المتشرّد1: في التخلّص من هذه الحياة التي نعيشها, لقد آن الأوان يا صاحبي لنطالب بحقوقنا المسلوبة"[2], وفي مكان آخر يقول:

"المتشرّد1: بئس العيش الذي اخترت، حتّى متى وأنت في نوم عميق لا تفيق"[3].

إنّه لا يترك للشخصيّة المقابلة فرصة للتّفكير أو إبداء الرّأي، بل يبادر بأسئلة ويقرّر حقائق كالأوامر تنتظر التّنفيذ مثلما يصوّرها هذا الموقف:

"المتشرّد1: انظر, ألا ترى السّقيفة؟ هيّا بنا نصعد إليها، ونحتلّها, إنّها من حقّنا نحن المتشرّدين، لا تخف اتبعني، وسوف أكون أنا المسؤول عمّا يحدث"[4].

---

[1] . محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية)، مطبعة دحلب الجزائر، 2007، ص48.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية الصعود إلى السقيفة، ص58.

[3] . المصدر نفسه، ص58.

[4] . المصدر نفسه ، ص60.

وتسفر مثل هذه المواقف عن شخصيّة (المتشرّد الثاني) مسلوبة الإرادة أمام إصرار (المتشرّد الأول)، حتّى يحافظ على صفة السّيطرة إلى نهاية المسرحيّة دون تغيير، حيث لا يكتفي بموت صاحبه، بل يؤنّبه حتّى بعد مماته في مثل قوله:

"المتشرّد1: ألم أقل لك: تعال؟

ألم أقل لك: اصعد؟

ها أنت ذا ميّت يا صاحبي"[1].

لم تتشكّل هذه الصّفة من التضادّ الحاصل بين شخصيّتين متناقضتين فقط، بل تعدّى أثره إلى شخصيّات أخرى، ففي علاقة (المتشرّد الأوّل) بأحد سكّان العمارة تظهر هذه الميزة، وهي المحاججة بالمنطق للتّأثير في سير الأحداث، مع أنّ العادة جرت في الواقع المعيش بصرف أو طرد المتشرّد دون أن يلقي النّاس لذلك بالا, غير أنّ الكاتب ترك فاعليّة ذلك تنقلب عكس الاتّجاه، بأن أصبحت هذه الشخصيّة مؤثّرة في مثل مخاطبتها لهذا الرّجل:

"الرّجل: أو تجرؤ على هذا الكلام؟

المتشرّد 1: لا أرى في طلبي هذا تجرّؤا، أو فيه ما يعيب، إنّها ليست جرأة إذا طالبت بها مادامت شاغرة، لا يشغلها أحد من السّكان"[2].

وعلى الرّغم من أنّها شخصيّة مطلقة لا تظهر ملامحها ولا الخطوط العريضة لأبعادها، فقد ركّز الكاتب على صفة أغنته عن ذلك، وهي صفة السّيطرة على توجيه الموقف، كأنّها من عالم آخر، أو من فلسفة الكاتب في انتقاء الفكرة التي يريد الوصول إليها، حيث يستخدم في مسرحيّته صفة التّغليب على الشّخصيّة، ليجعلها

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية الصعود إلى السقيفة ، ص71.

[2] . المصدر نفسه، ص64.

مسيطرة، ولم يترك هامشا للمناورة بالنسبة إلى الشخصيّة المقابلة، شخصيّة (المتشرّد الثاني).

لهذا يعتمد نظاما ترتيبيّا في ترتيب الشخصيّات، الأول فالثاني ليوحي بنسبة ومقدار هذه السّيطرة, فالمنطق يفرض أن يكون (المتشرّد الثاني) صاحب المكان هو الأوّل و(المتشرّد الأول) الزّائر هو الثّاني, لما لهذا التبادل في الأدوار من تأثير شخصيّة على أخرى أو السّيطرة عليها.

واستخدام شخصيّة (المتشرّد الأوّل) بهذه الطّريقة يتركها أقرب إلى الشخصيّة النمطيّة، لكنّها نمطيّة مفتعلة تخدم هدفا مرسوما من الكاتب ولم تعبّر عن طبيعتها، كأنّها في موقف استخدام رموز فكريّة، تسعى إلى إعمال ذهن القارئ أو المشاهد قصد استنتاج الحلول المناسبة، أو كأنّها تعالج المطلق بالمقيّد، أي الدّعوة إلى التحرّر والانعتاق، ورفض الظّلم والذلّ والخنوع بسلوك شخصيّات المسرحيّة، مع أنّ الموقف السيّاسي أو الاجتماعي لا يفرض على الكاتب مثل هذا التوجّه، لذلك تفقد الشخصيّة قليلا من الحيويّة والعفويّة وتبدو مكبّلة بالقيود سالفة الذّكر.

إنّ منطق الصّراع يفرض أن تكون شخصيّة (المتشرّد الأوّل) في مواجهة شخصيّة (المتشرّد الثّاني)، ويحتدم تدريجيّا في مواقف البناء الدرامي لأنّ "الصّراع الصّاعد لا يمكن أن يوجد ما لم يتوافر الهجوم والهجوم المضادّ"[1], إلاّ أنّ منطق السّيطرة فرض من البداية وهو منطق توجيهي، يحسّه القارئ أو المشاهد، ويؤثّر على أداء بالشخصيّة.

لمّا كانت عمليّة إلباس الشخصيّة الورقيّة لباسا آخر لا يناسبها باديّة في هذه المسرحيّة، فإنّ إتيان الكاتب بكائن مغاير يتصرّف في سلوكه وعلاقاته، ويعطيه وجودا من عنده وفق أفكاره ورؤاه, لأنّه هو الذي أنتج أمثال هذه الشخصيّة

[1] . لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، ص258.

المسيطرة، وكذلك في مسرحيّة (البواب) التي تفضح التّصرّفات المشينة المرتبطة بكلّ ما هو إداريّ، فالبوّاب نموذج حيّ وعيّنة مختبريّة لما يجري في كواليس الإدارة, لذلك حرصت المسرحيّة على فضح هذا السّلوك المعيب في شخصيّة (البواب), ومع أنّ المسرحيّة لا تعالج ظاهرة انتشار هذه المهنة في المجتمع، والبحث في أسباب وجودها والحديث عن أوصاف أصحابها وسلوكهم فإنّها تبيّن ما وراء هذه المهنة.

إنّ سيطرة شخصيّة (البوّاب) على مسار العمل المسرحي يترك هذه الشخصيّة تقترب من النّموذج النّمطي المتعارف عليه, لكنّه يختلف عنه، فالأوّل غاية ووسيلة والثّاني وسيلة لغاية, والقصد منها تضخيم الظّاهرة لمعالجتها، أو الحدّ من انتشارها. وبخلاف المعتاد في دفع شخصيّة (الكاتب) إلى المبادرة بالترحيب في مثل هذا الموقف: "الكاتب: أهلا..أهلا بكم.

البوّاب: لست أنت من يقول لي (أهلا)، بل أنا..أنا هنا في مكاني الطّبيعي, أنا الذي له الصّلاحيّات الكاملة والشّاملة، وغير المنقوصة في أن أرحّب بك، أو أطردك"[1].

إنّ منطق الأشياء يدعو لأن تبدأ شخصيّة (البوّاب) بالاستقبال والتّرحيب، لا بالاعتداد بالنّفس وذكر الضّمير(أنا) في العديد من المرّات، وكذلك صفات الإطلاق الدّالة على الشّمول لأنّ مبدأ الصّدمة يوحي بسيطرة الشخصيّة، ويترك القارئ في موقف توجيهي وينتظر المزيد من مثل هذا السّلوك, كما كانت هذه الشخصيّة مسيطرة في عدم ترك الفرصة للشخصيّة المقابلة للإفصاح عن رأيها, فإذا قيس كمّ الكلام بين الشخصيّتين، يكون كلام (البوّاب) أكثر وأوضح، وكلام (الكاتب) أقلّ وأكثر غموضا, لعدم إفصاحه عن مكنوناته في مثل قوله: "البوّاب: لا تقل لي من أنت...لأنّني عرفتك"[2].

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية البواب، ص54.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية البواب ، ص57.

يتّضح ذلك في لمسة التركيب أو التشكيل التي ألصقت بهذه الشّخصيّة، لتبرز بالمظهر الذي أراده لها الكاتب حين يريدها أن تتقمّص شخصيّة المسؤول الفضّ في تعامله مع الزّبائن أو الزوّار, لأنّها تقوم بعمليّة إسقاط, فتأخذ من رئيسها أقبح الصّفات لتبدو مسيطرة على الموقف، ولا تترك فرصة للشخصيّة المقابلة، بل في بعض المواقف تضعها في موضع من لا يستطيع الردّ في مثل قوله:

"البواب: لم تسدّد ولم تصب، مع ذلك أسألك، ماذا تبغي من جريدة (رجل الغد) ؟ كن سريع البديهة وأجبني على الفور.لا.لا.لاتتلعثم"[1], لأنّه إذا أحسن"تظهير الشخصيّة، مضخّما صفتها المميّزة، أعطى نموذجا، أو مثالا خالدا"[2].

بالمقابل تتغيّر معاملته لضيف آخر إذا كان من جنس أنثى، وهي الطّريقة التي يحسنها كثير ممّن ارتبطت حياتهم الوظيفيّة بدور الإدارة، وخطابه للفتاة الزّائرة يوضّح جانبا من جوانب السيطرة على الموقف، وعلى الشخصيّة المقابلة:

"البوّاب: أنا البوّاب، هل ترغب الآنسة في مشروب يطفئ ظمأها؟ ريثما نقضي لها حاجتها"[3], فعبارة أنا البواب دلالة على الاعتداد بالنّفس، وإظهار الذّات ومفاجأة الخصم وأمّا عبارة هل ترغب الآنسة في مشروب يطفئ ظمأها؟ ففيه ترحيب للاحتواء، وهو عنصر من عناصر السّيطرة، وقوله: ريثما نقضي لها حاجتها فيه جانبان؛ جانب يتعلّق بصفة التّعميم لعلمه أنّه مجرّد بوّاب، ولا يستطيع بمفرده فعل شيء دون رئيسه، وجانب آخر يعطي لنفسه صفة التّضخيم والعظمة (نقضي)، وفيها إفادة بالسّيطرة كذلك.

---

[1] . المصدر نفسه، ص61.

[2] . علي بوملحم، في الأدب وفنونه، ص42.

[3] . أحمد بودشيشة، مسرحية البواب، ص63.

تضاف صفة الحرص إلى هذه الشّخصيّة لتكون مسيطرة وبخاصّة في عدم قضاء حاجات النّاس، والوقوف في وجوههم سدّا منيعا، يحول بينهم وبين أبواب الإدارة من مثل (جريدة رجل الغد) التي تدعو إلى عكس ما هو موجود في واقع مكاتبها, ومنها قوله:

"البوّاب: أنا سعدت بوجودك, لقد آنستني، وأزلت وحشتي بالتّحدّث إليك، لكن أفسدت عليّ هذه النّعمة، بهذا الطّلب، الذي لا تنفكّ تردّده عليّ في كلّ حين، أريد مقابلة رئيس التّحرير إنّه ليس في الميسور أن تقابله..إنّه مشغول، ولا يحبّ الزيّارات"[1].

إنّ هذه الصّفات قاسم مشترك بين جميع الشّخصيّات من هذا القبيل، لا لفطرة تكوينيّة في خلقها، بل اكتسبتها من مخالطتها الإدارة المريضة، فانعكست بالضّرورة على تصرّفاتها حتّى غدت نقلا للواقع الحياتي، أو كأنّها قطعة منه "تتّصل بعواطفها وتنسجم صورتها مع واقع الحياة التي يحياها النّاس, ويكون لها مثيلات في حياتهم"[2], ولأنّ قمّة سيطرة الشخصيّة -إذا احتدم الصّراع بينها وبين الشّخصيّة المقابلة- تكون في الهجوم في مثل قول (البوّاب): البوّاب: اسمع، لا فائدة منك، انصرف، انصرف حالا، ولا ترني وجهك بعد الآن وإلاّ دعوت لك من يخرجك قسرا وبالقوّة"[3].

عادة ما تكون هذه الوظيفة وسيلة للدّفاع من بعض مسؤولي الإدارة الذين يستنجدون بالسّعاة والبوّابين لطرد زائر غير مرغوب فيه، أو يمكن أن يكون قد

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية البواب ، ص81.

[2] . علي بوملحم، في الأدب وفنونه، ص39.

[3] . أحمد بودشيشة، مسرحية البواب، ص89.

تعدّى حدوده, إلاّ أنّها ملازمة لشخصيّة (البوّاب) لإظهاره شخصيّة مسيطرة داخل البناء الفنّي للمسرحيّة.

يستمرّ الحوار على هذا النّحو دون أيّ انفراج أو أمل في مخرج لهذا الزّائر ثقيل الظلّ في نظر البوّاب، ونتيجة لإلحاحه يقابله بتعقيدات إداريّة كملء استمارة في مثل قوله:

" البوّاب: املأ هذه واذكر سبب المقابلة"[1], وبعد هذه الإجراءات يبدو مستمتعا بالنّتيجة لأنّها في غير صالح(الكاتب) في مثل قوله: "لقد خرج من الباب الخلفي لبناية الجريدة"[2].

هكذا تبدأ دورة الحياة من الشّارع وتنتهي إليه، في معاناة مستمرّة تشكّلها هذه الشخصيّة المسيطرة على جميع عناصر الفعل الدرامي، بداية من الشخصيّة المقابلة إلى باقي العناصر الفاعلة في العمل المسرحي في نمطيّة معيّنة مفروضة على هذا النّوع من الشّخصيّات, لتحمل فكرة الكاتب ويلبسها لباس الصّفات, كأنّها كساء عامّ ترتديه الشخصيّة المسيطرة من البداية إلى نهاية الأحداث، وذلك بتضخيم المشكلة، أو هكذا تبدو لأنّ لها منطلقين، واقع مليء بهذه الصّفات، أو معاناة خاصّة فيشحن هذه الشخصيّة هذا الشّحن الكبير لتنقاد إلى تصوّره، وتحقّق هدفه الذي رسمه في التّعبير عن أفكاره.

بالإضافة إلى ذلك انعكاس المفهوم الفنّي للشخصيّة المسيطرة على المفهوم الأخلاقي فيبتعد القارئ عنها عاطفيّا, لما تحمل من قيم سلبيّة داخل المجتمع، شأنها شأن مسرحيّة القضيّة التي لا يراد من ورائها الإمتاع واللذّة فقط، بل تحمل رسالة أو يحمّلها الكاتب مؤشّرات الواجب الاجتماعي في معالجة هذه السلبيّات بتضخيمها

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية البواب، ص98.

[2] . المصدر نفسه، ص99.

أو تصويرها في شكل نماذج وأنماط لشخصيّات مختلفة, لأنّ المهمّة "في تصوير الإنسانيّة، وإلقاء الضّوء على تصرّفاتها وشذوذها بالتّحليل النّفسي الدّقيق أغلى من أيّ موهبة، وبدونها يصير فنّه مهما كان مثيرا للإعجاب أقلّ قيمة من صاحب تلك الموهبة"[1].

إنّ معالجة الموضوعات الاجتماعيّة في مسرحيّات أحمد بودشيشة، أو التي ترمي إلى جانب سيّاسي في شكل لمحات إيحائيّة, يهدف إلى فضح شرائح فاسدة، وقد جسّدت هذه النّماذج ما حمّلها به الكاتب من مسؤوليّة أكبر من طاقتها تمثّلت في هذا الجانب من الشّخصيّة المسيطرة, حيث أعطاها كلّ صفات القوّة والاحتواء والسّيطرة بالمفهوم الفنّي للكلمة، من حديث وعلاقات، وأفعال مرتبطة بالحدث، واحتلال حيّز زمانيّ ومكانيّ أكبر من الحجم الطّبيعي, لما تحمله الشّخصيّة الأنموذج أو النّمطيّة عادة في المسرحيّات.

ما دامت"القضايا القوميّة والمحلّية أكثر إزعاجا وإقلاقا للكاتب المسرحي الملتزم أينما كان"[2], فقد انعكس عناء التّأليف المسرحي عند الكاتب أحمد بودشيشة, فتقلّصت ملامح وأبعاد الشّخصيّة حتّى بدت مطلقة غير مقنعة، هائمة في فضاء زمانيّ مبهم، وفي فضاء مكانيّ واسع, غير مقيّد, لم يستطع خياله إلهامه سمة عقليّة وأخرى عاطفيّة، لتكون هذه الشخصيّة المسيطرة قريبة من القارئ أو المشاهد لأنّ "الخيال يقدّم لنا الأشياء التي يحلم بها عادة عقل الإنسان، يقدّمها لنا كما لو كانت حقائق نلمسها بأحاسيسنا"[3], كما يلجأ إلى التّقليل من دور الشخصيّات الأخرى,

---

[1] . عمر الدسوقي، المسرحية (نشأتها وتاريخها واصولها)، ص405.

[2] . إبراهيم حمادة، هل الدراما فن جميل؟ ، د/ط, دار المعارف، مصر، 1978, ص27.

[3] . سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، ع 19، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1979، ص100.

لتكون الشخصيّة المسيطرة طاغيّة في عمله المسرحي وليسهل عليه التّعامل معها لإضفاء فكرته في أشكال متعدّدة من الصّفات التي امتازت بها هذه الشخصيّة.

أمّا في مسرحيّة (امرأة ورجلان) فتظهر شخصيّة (عادل) مسيطرة من البداية لأنها استطاعت أن تقنع جميع من يحيط بها من شخصيّات بصواب فكرتها, مع عبثيّتها وعدم تناسبها مع قيم المجتمع الذي تعيش فيه, وهي فكرة الزواج العملي أو الحبّ العملي, وذلك بأن يعاشر أحدهم امرأة معاشرة الأزواج, فإن حدث التفاهم يستمر ويعلن, وإلاّ مآله خراب العائلات مثلما حدث لـ (شهلة) التي تزوّجت (عمر), وبعد سفره وتجريب الحب العملي في الخارج, عاد ليجدها تزوجت صديقه (عادل) بعد تغيير اسمها من (حورية) إلى (شهلة) وتنتهي المسرحية بعراكهما على أبوة الطفل.

إنّ سيطرة شخصيّة (عادل) على الجميع بادية في سهولة الإقناع، واستكانة باقي الشخصيّات لأفكاره, بل لرغباته الشّاذة, فهذا النّوع من الشخصيّات يظهر في البداية سلسا مقنعا, لكنّه وقت الأزمات يصير عنيفا مثلما عنّف, بل ضرب (شهلة) عندما رفضت مقابلة (عمر), وسلوكه العنيف مع صديقه (عمر) في النّهاية مثل هذا الموقف:

"عادل: اعذرني يا عمر, لكنّها ستخرج لمقابلتك مكرهة"[1], وفي موقف آخر يقول: "بل ترفض الزّواج منّي, لكن سأرغمها على القبول, لا عاش من يخدعني"[2].

إنّها شخصيّة ترى في نفسها التفوّق, وترى في غيرها من الشخصيّات التبعيّة والرضوخ لهذه الإرادة, مع أن قصديّة الكاتب ليست الشخصيّة, بل الأفكار الدّخيلة التي تحملها, وتؤثّر سلبا على المجتمع, وفي موقف آخر تظهر هذه السيطرة وتتعدّى العنف اللفظي إلى العنف الجسدي في مثل هذا المشهد:

---

[1] . أحمد بودشيشة, مسرحية امرأة ورجلان, ص105. ط1, دار البعث, قسنطينة, 1984, ص105.

[2] . المصدر نفسه, ص105.

"الصّديقة: ماذا فعلت لها. إنّها تحتضر, إنّها تموت.

عادل: لقد أدّبتها حتى تحسن استقبال ضيوفي.

الصّديقة: أنقذاها, أناشدكما الله, إنّها تموت"[1].

تظهر سيطرة الشخصيّة في ثورة (عادل) في نهاية المسرحيّة, وبالتّحديد في الحوار الذي دار بينه وبين صديقه (عمر), إذ لا يترك مجالا للتّفاهم والانتظار بعدما كان يؤمن في البداية بالرقيّ والتحضّر والتّفاهم, والموقف التالي يبيّن ذلك:

"عمر: إنّها حوريّة

عادل: بل هي شهلة, اسمها شهلة يا عمر.

عمر: إنّها زوجتي المطلّقة, وهي حامل منّي.

عادل: أنت تكذب, إنّها حامل منّي أنا, إنّها شهلة, هي التي أكّدت لي حملها, إنّ ما تحمله فلذة كبدي.

عمر: سلها تقل لك الحقيقة.

عادل: دون أن أسأل, الحبّ العملي خير دليل, وخير برهان على ما أقول"[2].

يعدّ ما قامت به هذه الشخصيّة "نقطة التحوّل الحاصلة في حيوات الكثير من الشخصيّات لأنّها تأتي استجابة لمتطلّبات الحدث"[3]. لذلك لم تأت هذه السّيطرة من فراغ, بل لها صله بما تقوم به الشخصيّة من فعل يتلاءم وطبيعة الحدث حتّى تظهر بهذا المظهر, أو تتحوّل هذا التحوّل.

---

[1] . أحمد بودشيشة, مسرحية امرأة ورجلان, ص106.

[2] . المصدر نفسه, ص107.

[3] . محمد صابر عبيد وسوسن البياتي, جماليات التشكيل الروائي, ص183.

2 . الشخصيّة المقاومة:

تعدّ الشخصيّة المقاومة في مسرحيّات أحمد بودشيشة وجه الصدّ لما يحيط بالشخصيّة المحوريّة الموضوعة في دائرة الاستهداف في دائرة الاستهداف شأنها شأن الشخصيّة المسيطرة في حملها مقوّمات أخلاقيّة تنعكس على البناء الفنّي، فتصبح مقوّمات فنيّة, ولذلك فالمقاومة والنّضال من المبادئ, الّتي يسعى الأديب إلى التّبشير بها والدّعوة إليها بمختلف أضرب المعرفة، ويتّخذ في ذلك مختلف الأشكال.

لعلّ المسرحيّ مثل أيّ أديب يحاول دفع شخصيّات مسرحيّتة إلى تقمّص هذه القيم ويكون هو وسيطا بينها وبين القارئ أو المشاهد, فيما يقدّم من عرض"لا يتحقّق في أبسط شروطه إلاّ باللّقاء الحيّ والمباشر مع المتلقّي"[1].

لقدا عتمد الكاتب هذا النّوع من الشخصيّات قصد التّأسيس لها ككيان داخل المجتمع يمكن الأخذ منه إذا كان يحمل السّمات الإيجابيّة، وتجنّبه إذا كان يحمل السّمات السلبيّة لتأسيس الشخصيّة النّموذجيّة"عالمها الدّرامي من حركة المجتمع، وتغذّي وجودها من تغيّراته، وتحوّلاته التّاريخيّة"[2].

يتحدّد ذلك في إلباس الشخصيّة ثوب المقاومة في اتّصالها عضويّا بالفعل الإنساني داخل المجتمع, الّذي يشكّل العلاقات الإنسانيّة, ففي مسرحية (ياقوت والخفّاش) تبدو شخصيّة (زعرة) أخت (ياقوت) مقاومة إلى أبعد الحدود, لصلة القرابة التي تجمع بينهما وتكون مدافعة ومقاومة لكلّ ما يمسّها بسوء، وذلك باستعارة مجمل المعاني الأخلاقيّة لتصبح فنيّة في هذه العلاقة، ففي قولها لياقوت: "كلّما حاولت الاقتراب منك لأفهمك أكثر وجدتك تبتعدين عنّي، فأسرع الخطى

---

[1] . نديم معلا محمد، مقالات نقدية في العرض المسرحي،ط1, دار الفكر الجديد, بيروت, لبنان, 1990, ص249.

[2] . إبراهيم عبد الله غلوم، المسرح والتغيّر الاجتماعي في الخليج العربي، سلسلة عالم المعرفة، ع 105، 1986 ص257.

للّحاق بك فلا يمكنني ذلك، هلاّ ساعدتني يا بنت أمّي على ذلك؟"[1], وهذا القول فيه إشارة إلى المقاومة بتمثّليها جدارا دفاعيّا لأختها في جميع ما يمرّ بها من أزمات، وفيها عدم استقرار وحيرة, وهي سمة المقاوم الذي لا يثبت على وضع أو موقف, لا للتّناقض, بل الواقع المضطرب هو الّذي يفرض نفسه على نفسيّة الشخصيّة المقاومة، لما فيها من طاقة دراميّة "تتنافى مع التحجّر والجمود، فكلّما دخل النّموذج على المسرح بين جدران التّصنيفات الأخلاقيّة المختزلة، وظلّ حبيسا في مساحتها الضيّقة، بات من الصّعب استمرار الطّاقة الدراميّة في أعماقه"[2].

تتّسم شخصيّتها المقاومة بالمشاركة في موقف آخر، سواء أكانت على مستوى المشاركة الوجدانيّة أم المشاركة الفعليّة الواقعيّة, لما يبذل من أعمال مثل قولها: "لست أقصدك أنت تحديدا، وإنّما أذكّر نفسي بها، كما أنّه يجب علينا أن نتذكّرها جميعا تلك الأيّام"[3], فهي مقاومة فيها مشاركة متعدّية من الذّات إلى الآخر، إلى الجمع، وهو الفعل المقاوم الحقيقي, لأنّ نفسيّة الشخصيّة المقاومة مثلما هي مشاركة فهي مدافعة, ومقبلة غير مدبرة, تتّصف بالشّجاعة من النّاحيّة الأخلاقيّة في مثل خطابها لابنتها (نزيهة) حينما رأت (الجايح) وكانت خائفة:

"سأخرج ولن يحدث لي شيء، لست خائفة مثلك, إنّه أمر لا ينبغي السّكوت عنه"[4].

وتصبح هذه الشخصيّة أكثر شراسة وقوّة إذا كانت الشخصيّة المقابلة لها ضعيفة، ففي موقف آخر تخاطب ابنتها (نزيهة) تحثّها على عدم الخوف:

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش، ص11.

[2] . إبراهيم عبد الله غلوم، المسرح والتغيّر الاجتماعي في الخليج العربي، ص279.

[3] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش، ص14.

[4] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش ، ص62.

"احرسيه خوفا عليه من هذا الـ..الغريب الّذي يجوس بين ديارنا، هل نتركه وحده للنّهب؟ ونحن هنا نتفرّج على بعضنا البعض"[1]. وهي لا تفعل ذلك أمام ابنتها فقط من أجل تهدئة روعها، وبعث الطّمأنينة في نفسها بل يتعدّى ذلك إلى زوجها الّذي يفترض فيه حمايتها، والسّهر على رعايتها، ويظهر ذلك جليّا في قولها:

"ممّ أنت خائف يا رجل؟ كأنّك تتكلّم عن خطر ما يتربّص بنا، ونحن غافلون عنه"[2].

فهي أسئلة تحمل طابع الإنكار والثّبات، وهو سمت غلّف ظاهر هذه الشخصيّة, لتظهر بهذه الصّورة، ضمن علاقة معقولة بينها وبين الفعل الذي تقوم به, لتحقّق قدرا من الانسجام حيث تستدعي الكتابة المسرحيّة"بالضّرورة المنطقيّة اتّخاذ جملة من الإجراءات الفنّية التّقنيّة في وضع بطاقات فنّية تعريفيّة لكلّ شخصيّة في علاقتها بما أسند إليها من وظيفة دراميّة وموقعها من الأحداث الرّئيسيّة والثّانويّة"[3].

يضاف إلى ما سبق صفة تحمّل المسؤوليّة، وهي من صفات الشخصيّة المقاومة فإمّا أن تبادر وتكون في مقام الفعل، أو ينتابها شعور بذلك، حيث ركّبت وفق هذا القالب في مثل قولها مخاطبة زوجها بعدما أحسّت بخطر يداهم أختها (ياقوت): "ماذا تقول يا رجل؟ آه.. لو حدث شيء لأختي فلن أسامح نفسي أبدا"[4].

إنّها لا تكتفي بالقول فقط، بل تنتقل إلى الفعل في مثل قولها:

"إنّك تتكلّم ببرودة أعصاب كأنّك متأكّد من أنّه لن يؤذيها, أنا لا أومن بهذا الكلام, إنّي أخشى على أختي منه، أقلّ ما يمكن القيّام به هو إسقاط جنينها، وهل هذا شيء بسيط يا رجل؟ هيّا قم وافعل شيئا، لابدّ من القيّام بشيء لإنقاذها من مخالبه"[5],

---

[1] . المصدر نفسه ، ص69.

[2] . المصدر نفسه، ص84.

[3] . عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، ص48.

[4] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة ياقوت والخفاش، ص88.

[5] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة ياقوت والخفاش ، ص88.

لذلك ألبست هذه الشخصيّة صفات بدت بفضلها شخصيّة مقاومة، تؤدّي وظيفة حمل أفكار الكاتب التي يعمل على إبرازها، لكنّها بالمقابل تفقد سمة الحرّية التي تجعلها فاعلة بإرادتها هي، حرّة فيما تقوم به من أفعال, وتتصرّف تصرّفا طبيعيّا مع منطق الحياة والأحداث.

على الرّغم من ذلك فالكاتب له قدرة على إضفاء السّمات الخاصّة بهذه الشخصيّة وتوزيع المواقف على امتداد المسرحيّة، حسب البناء الدرامي والموقع الوظيفي الّذي احتلّته هذه الشخصيّة ضمن مراتب الشخصيّات الأخرى. في الإطار نفسه تظهر شخصيّة أخرى مساندة لشخصيّة (زعرة) في الحفاظ على شخصيّة (ياقوت), وعدّت كذلك شخصيّة مقاومة هي شخصيّة (السّعيد) زوج (زعرة), إنّها شخصيّة لا تظهر إلاّ في الفصل الثّالث، لكنّ امتدادها يبقي مستمرّا إلى النّهاية في الحفاظ على شخصيّة (ياقوت) ومقاومتها لما يمكن أن يحيط بها.

يتجلّى ذلك في علاقتها بباقي الشخصيّات، حيث يستطيع الكاتب إبراز"بعض ملامح الشخصيّة، أو يبيّن بعض ما فيها من تناقض من خلال حديث الشخصيّات الأخرى عنها وسلوكها نحوها"[1]، كما تظهر أمارات المقاومة في صبر هذه الشخصيّة وجلدها، إذ تستعجله ابنته للانتقال إلى المسكن الجديد، فيردّ عليها بأناة: "اصبري يا بنيّتي، سيتمّ ذلك في الغد إن شاء اللّه"[2]، لأنّه يتخطّى الزّمن الحاضر، فإشارته إلى الصّبر دلالة على ما فات من معاناة وإشارته إلى الغد دلالة على الأمل وانتظار الفرج, ويبدو ذلك في قوله لابنته حينما لا تفهم قصده:

"أنا لا أتكلّم عن المسكن الجديد، وإنّما ذهبت بعيدا يا بنيّتي فيما أفكّر فيه أنا"[3].

---

[1] . عبد القادر القط، فن المسرحية، ص17.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش، ص79.

[3] . المصدر نفسه، ص79.

لعلّ سمة أخرى أضيفت إلى هذه الشخصيّة تتركها مقاومة، هي سمة الترقّب لانتظارها غدين؛ غد ترحل فيه إلى بيتها الجديد، وغد تشرق فيه شمس الحرّية على وطنها ليزاح ما أسدل من ظلام المستعمر, ولذلك تطمح نفس(السعيد) إلى النّور والوضوح مثل قوله: "إنّ مناسبة مثل هذه لا نقيمها في الخفاء، ينبغي أن تتمّ في النّهار والشّمس مشرقة"[1].

يضاف إلى الصّفات السّابقة صفة الاضطراب، إنّه ليس اضطراب خوف وخور بل اضطراب تريّث وعزيمة قصد تحيّن الفرصة للمقاومة في مثل قوله: "نعم، ثمّة خطر حقيقي محدق بنا، يهدّدنا في كياننا، ويشكّك في شرفنا"[2].

إنّ الفكرة الاجتماعيّة ذات المنطلق التّاريخي هي الّتي سيطرت على المسرحيّة وتركت شخصيّاتها تظهر بمظهر يختلف عن القالب الخطابي الوعظي، بل توحي به تصرّفات الشخصيّة أو سلوكها، أو فيما استطاع الكاتب إضفاءه عليها من سمات فعندما تتولّد فكرة المسرحيّة لديه يبدأ بتخيّل الشخصيّات المناسبة للتّعبير عن هذه الفكرة وحبك الأحداث التي تتّصل بها[3].

لقد امتدّت شخصيّة (السّعيد) المقاومة في أجزاء المسرحيّة، فهي حاضرة في شخصيّة (زعرة) ابتداء من الفصل الأوّل، وفي شخصيّة ابنته (نزيهة)، وهي حاضرة فيما يحيط بشخصيّة (ياقوت) المحوريّة, ويظهر هذا الامتداد في قوله لزوجته زعرة: "لم أره فحسب، بل تتبّعت خطواته خطوة خطوة، وهو يتجوّل بيننا منذ أن حلّ بهذا المكان"[4].

---

[1] . المصدر نفسه، ص83.

[2] . المصدر نفسه، ص85.

[3] . ينظر: عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (1. الشخصية)، ص22.

[4] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش، ص86.

وفي ذلك دلالة على تيقّظ هذه الشخصيّة المقاومة الّتي تُرى في جميع الاتّجاهات وفي كلّ الأوقات، وتستشعر الخطر الدّاهم في كلّ وقت، ويضاف إليها الاحتراس واليقظة في مثل قوله:"في الوقت الحاضر، المطلوب منّا الاحتراس واليقظة"[1], وما دام سلوك الشخصيّة وحديثها "من الوسائل الأولى الّتي يستخدمها المؤلّف لرسم الشخصيّة"[2], فقد جعل شخصيّة (السّعيد) المقاومة تقف في وجه(الجايح)، كأنّها جدار صدّ منيع، لا ينفذ منه لا إلى (ياقوت) ولا إلى القرية الّتي ينتمي إليها، ولا إلى التّاريخ المجيد الّذي يحمله، ويتجلّى ذلك في قوله مخاطبا (الجايح): "أنا لا أعرفك، ولست من دمي، لقد قمنا بإبادة الجراثيم الّتي كانت تجري في عروقنا بسببك، وقرّرنا أن ننقّيها جيّدا"[3].

يؤكّد ذلك أيضا أنّها لا تكتفي بالصدّ والدّفاع، بل تعتمد كشف المخبوء، وقد تبدّى ذلك في مخاطبته (الجايح)، وفضح دسائسه ومكره: "هل رأيت؟ لا تحبّ أن يراك النّاس على حقيقتك، كان حريّا بك أن تأتي حاسر الرّأس ليتأمّلوا جرائمك الّتي تشهد عليها هيئتك"[4].

لقد تمّ بناء هذه الشخصيّة المقاومة بطريقة لا تكتفي بالكشف وفضح المستور، بل تمعن فيه لأجل الإذعان، وعدم العودة لمثله، ومن ثمّ محو آثاره من الواقع الحياتي الّذي يحياه النّاس, وذلك في قول (السّعيد) لـ (لجايح):

"إنّك تخجل أن تظهر بها أمام النّاس خوفا من تقزّزهم، ولا تخجل من الأرواح التي سفكتها في هذا المكان"[5]، ولهذا اختار الكاتب طريقة مغايرة لبناء شخصيّته، حيث

---

[1] . المصدر نفسه، ص87.

[2] . عبد القادر القط، فن المسرحية، ص16.

[3] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش، ص100.

[4] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش، ص102.

[5] . المصدر نفسه، ص102.

ألبسها ثوبا بمسحات مختلفة أو صفات متعدّدة رآها هو مناسبة لطبيعة الوظيفة الّتي تؤدّيها، فغدت منقّذة لأوامره معبّرة عن فكرته.

مثلما هو من حقّ الكاتب"أن يكتب نصّه الدرامي بالشّكل الّذي يرتئيه، وبالتّرتيب الّذي يختاره لعناصر الدراما سواء أحبّ أن يكون متمسّكا بقواعد الدراما التقليديّة أم منحازا إلى نقيضها"[1], فمن حقّ القارئ مثلما يجد المتعة الفكريّة في دلالة الموضوع ومحتوياته يبحث عن المتعة الفنّية في اكتمال صورة الشخصيّة المسرحيّة عند أدائها الدّور, وانتقالها من الشخصيّة الورقيّة إلى شخصيّة ماثلة أمامه على الرّكح. وما دامت شخصيّة السّعيد مقاومة فقد تلخّص على لسانها جميع امتداداتها في الفعل المسرحي، بمراقبتها ودفاعها عن شخصيّة (ياقوت), لأنّها تمثّل الرّمز الّذي يحيا من أجله قبل أن تكون أخت زوجته.

يتجلّى ذلك في تلخيصه مضمون الكلام لـ (لجايح) في نهاية المسرحيّة: "أنت تكذب.. كنت خلفك، وأنت تتسلّق الجدران للوصول إلى غرفة العروس ولكن ما أن بلغت الباب حتّى طرت في السّماء، وأصبت أنا بجروح خفيفة، بينما نجت العروس بأعجوبة، وقد خلع باب حجرتها من مكانه"[2].

إنّ تركيب الكلام على فم شخصيّة (السّعيد) بهذا الشّكل يدفع إلى نقل قطعة من الماضي كأنّها الحلّ للمعاناة الّتي عاشتها (ياقوت) طوال أحداث المسرحيّة, كما يبقى القارئ مرتبطا بالأحداث إلى هذه اللّحظة, لرغبته في الوصول إلى المتعة في البناء الدرامي، ويمكنه استخلاص جملة من القيم الفكريّة والاجتماعيّة الّتي يحياها, باعتبار المسرحيّة لا ترتقي"إلى مرتبة الأدب المسرحي, إلاّ إذا كانت تحتوي إضافة إلى إحكامها الدرامي، عمقا فكريّا وفلسفيّا، وغوصا في النفس الإنسانيّة، يضيف إلى

---

[1] . فرحان بلبل، النص المسرحي (الكلمة والفعل)، ص19.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش، ص104.

ثقافة القارئ أو المتفرّج ثقافة واطّلاعا على مناحي الحياة الفكريّة والاجتماعيّة، فيخرج بعد القراءة أو المشاهدة, وهو أغنى نفسا وفكرا"[1].

ومثلما تُبرز الوظائف السّابقة بشكل واضح شخصيّة (السّعيد) المقاومة، فهي تساعد في إنهاء المسرحيّة بموقف ثابت، كأنّه قرار لازم النّفاذ، ولا يحتاج إلى مناقشة, لأنّه يمسك بخيوط اللّعبة من بدايتها إلى نهايتها، ويحمل في طيّاته طابع القوّة والتّهديد، وذلك بمخاطبة (الجايح) بهذا الأسلوب:

"التّفاهم الوحيد الّذي يمكن أن أسمعه منك، هو أن أتركك تنفد بجلدك، وإلاّ كنت وقود النّار الّتي سوف تستعر في هذا الدّيس*"[2].

يتّضح بناء هذه الشخصيّة على هذا النّحو في إفادة الأحداث من النّاحيّة الترتيبيّة حيث تمّ الجمع بين الماضي والمستقبل في لحظة اللّقاء الحرجة الّتي وقع فيها (الجايح) في الفخّ الّذي نصبه له (السّعيد)، وانكشفت وسائله الدّنيئة في محاولة تشويه شرف (ياقوت)، بل محاولة تلطيخ شرف الجزائر قديما إبّان الاستعمار، ولمّا لم تفلح هذه الحيل بقي مع أذناب الاستعمار يحاولون إفساد هذا الوضع. ومن ثمّ فبناء الشخصيّة بطريقة تبرز فكرة الكاتب على حساب مقوّماتها الأساسيّة يفقدها بريق تداخل الأحداث وتأزّمها التأزّم الطّبيعي, لإثارة الدّهشة في نفس القارئ أو المشاهد, وإذا عُدّ ذلك من مساوئ الشخصيّة وأخطائها, فيجب ألاّ يكون أهمّ شيء فيها "وإلاّ فإنّنا نشعر بأنّها غير طبيعيّة، وأنّها بعيدة عن أن تكون من الأناسي"[3].

يضاف إليها شخصيّات أخرى في هذه المسرحيّة, تبدو عليها سمات المقاومة، لكنّها لا ترقى إلى الدّور الّذي لعبته شخصيّتا (زعرة)و(السّعيد), ومن بين هذه

---

[1] . فرحان بلبل، النص المسرحي (الكلمة والفعل)، ص82

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش، ص105.

[3] . عمر الدّسوقي، المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها) ، ص405.

الشخصيّات شخصيّة (نزيهة) ابنة (السّعيد) و(زعرة)، فعلى الرّغم من بقائها في البيت بمفردها تدفعها صفة المقاومة إلى إخراج (فاتح) من البيت مع علمها بحبّه لها، وأنّه زوجها الموعود حيث تقول: "قلت لك: فلتذهب..هل فهمت؟ وإذا لم تغادر هذا المكان حالا، غادرته أنا وتركتك"[1].

إنّ صفة المقاومة في هذه الشخصيّة هي المحافظة على شرفها وشرف غيرها وبخاصة إذا كانت خالتها (ياقوت), الّتي ذَكر اسمَها ذلك الرّجل الغريب (الجايح)، فهي تنهى (فاتحا) عن أن يذكر ما شاهد وما سمع منه, لئلاّ يشعل فتنة في الدّار، إنّها صفة الحماية، الّتي تمتاز بها الشخصيّة المقاومة في مثل قولها:

"إنّي أعرفك، لن يهدأ لك بال حتّى تشعل الدّار نارا"[2]، كما أنّ الشكّ والاضطراب صفة من صفات الشخصيّة المقاومة، ألبسها الكاتب شخصيّة نزيهة فيما تقوله عن هذا الرّجل الغريب: "لقد بذلت جهدا لتصديقك لكن..ألا ترى معي يا ابن العمّ أنّ ما سمعته منك أقرب إلى الخيال منه إلى الحقيقة؟ "[3], وبعد انتقالها إلى خالتها(ياقوت)تصبح حانيّة عليها، حاميّة لها ومشجّعة لها لتكون أكثر صلابة ومقاومة في مثل قولها: "أعرفك شجاعة، عهدي بك تقاومين المرض والحزن، وكلّ كروب الدّنيا بنفس مؤمنة بالله والمكتوب، ما الّذي غيّرك إلى امرأة أخرى؟ أكاد أقول: إنّك لست خالتي"[4].

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش، ص43.

* . الدّيس: نبات أخضر, أوراقه طويلة, أحادي الفلقة, يشبه الحلفاء في الشكل، ينزع في فصل الربيع، ويستفاد منه في أسقف البيوت في الريف.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش ، ص47.

[3] . المصدر نفسه، ص49.

[4] . المصدر نفسه، ص72.

لقد بثّ الكاتب أحمد بودشيشة في هذه الشخصيّة روح المقاومة, لمعايشتها الحدث نفسه، بل تعتبر ثمرة هذه المعاناة, ولتمثّل المستقبل الّذي لا يمكن أن يظهر إلاّ من فلتات الماضي, الذي هو غرس لما يجنى في المستقبل, إذ ليست المقاومة فعلا معزولا بعيدا عن مكنونات ودواخل الشخصيّة، بل هذه الدّواخل هي المنطلق لهذا الدّفاع والصدّ, الّذي بدا واضحا في الحالة النّفسيّة الّتي ألمّت بـ (نزيهة) بعد معرفتها حقيقة هذا الزّائر الغريب وقد بدا ذلك في قولها لخالتها (ياقوت): "لم أستطع نسيانه، أنا خائفة منه يا خالتي..يستبدّ بي شعور غامض، بأنّه ما جاء إلاّ ليؤذينا من أجل هذا أنا مقبوضة النّفس"[1].

يسعى الكاتب بهذه الطّريقة إلى إيقاظ الشّعور بالماضي والتّاريخ في أحداث المسرحيّة وصفات شخصيّاتها لكونها "تؤدّي إلى إيقاظ الخيال لدى المتفرّجين، وأحيانا إلى صحوة الوعي، بما في ذلك الوعي السيّاسي، وكلاهما لا ينفصل عن الآخر"[2], فالتّاريخ جزء من السيّاسة، أو لهما ارتباط معيّن, وبذلك فهو يترك للشخصيّات الدراميّة "تجسيد فكرة دراميّة، يبدعها هو، أو يختارها لتصبح فكرة الشخصيّة، وليست فكرة المؤلّف، حيث تضيف الشخصيّة إليها أو تغيّرها أو تنمّيها وتطوّرها بعديد من الأفكار، مستعينة بما اختزنته ذاكرة المؤلّف الانفعاليّة"[3].

إنّ تحميل عديد الصّفات للشخصيّة المقاومة يفقدها بعض بريقها كشخصيّة مؤثّرة من النّاحيّة الفنيّة في تلاؤمها مع الحدث، وارتباطها ببقيّة عناصر العمل المسرحي. أمّا في مسرحيّة (البئر المهجورة) فتبدو شخصيّة الأم مقاومة, لعاطفتها التي تتخطّى حدود الاهتمام بابنها من باب الغريزة الإنسانية إلى صفة

---

[1] . المصدر نفسه ، ص73.

[2] . آن أوبرسفلد، قراءة المسرح، تر: مي التّلمساني، ص58.

[3] . أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2, مطبعة النرجس الرياض, 1993, ص102.

التّعميم، فهي الأرض والوطن الّذي يربط مراحل الزّمن في الصّورة التّاريخيّة للمعاناة, فرفضها الرّحيل مع ولدها فيه إشارة إلى هذا النّوع من المقاومة في مثل قولها: "أنا باقيّة هاهنا يا بنيّ حتّى ألفظ أنفاسي الأخيرة، لقد أبلغتك رأيي النّهائي، ولن أرجع فيه أبدا"[1].

إنّها لا تكتفي بالرّفض، بل تشرح سبب ذلك، وتلخصّه في دلالات نفسيّة عميقة توحي بعبق الماضي ومعاناته، وإشراقة المستقبل وإطلالاته في مثل قولها: "إنّ هذا الّذي ذكرته لأهون عليّ من فراقه، إنّ نفسي تنازعني إذا تركته، إنّه مكان غال إنّ فيه لماضينا، مفعم بالذّكريات والحوادث المفرحة والمؤلمة معا، لقد امتزج الفرح والحزن والماء بالدّم"[2].

تنتقل من وصف التّاريخ إلى استنطاق شواهده، فهي ترى في المكان والزّمان دلالة على الحياة، لذلك تخاطب ولدها بما يلي:

"لقد أدركت يا ولدي أنّ هذه الأشياء الّتي سمّيتها ليست صمّاء، أو خرساء كما تظنّ.

الرّجل: هل كلّمتك؟

العجوز: إنّ لغتها خاصّة، لا يفهمها كلّ النّاس، وأعتقد أنّك واحد منهم، فهي لا تخاطب من النّاس إلاّ الأوفياء"[3].

ليست العبرة بقوّة أو ضعف العمل المسرحي لأنّ "كلّ مسرحيّة مهما كانت ضعيفة الشّأن ومهما كان مذهبها المسرحي لا تخلو من وجود آراء ووجهات نظر وعواطف تفصح عنها أفعال الشخصيّات وأقوالها"[4], لذلك سمت هذه الشخصية على الرّغم من بساطتها, وحملها فكرة ساميّة لا يحملها إلاّ الفلاسفة والمفكّرون، وهي

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية البئر المهجورة، ص170.

[2] . المصدر نفسه، ص170.

[3] . أحمد بودشيشة، مسرحية البئر المهجورة ، ص173.

[4] . فؤاد علي حارز الصالحي, دراسات في المسرح, ص100.

دلالة المكان والصّوت والحركة وارتباطها عاطفيّا بالتّاريخ، إنّه أحسن وصف لهذه الشخصيّة المقاومة.

3. الشخصية الانهزامية :

ينقل الكاتب المسرحي محدّدات الشخصيّة في عملية بنائها فنّيا من الواقع الحياتي لها، أو ما يلاحظه عليها من تأثيرات, يضاف إليها ما يريد تركيبه من طباع وصفات بغرض الوصول إلى أنموذج معيّن, يهدف من ورائه إلى معالجة فكرة أو الدعوة إلى أخرى, وكلّ هذه التأثيرات بيئية اجتماعية، وليست من منظور الفطرة, فالإنسان"يكتسب من خلال خبرته الاجتماعيّة معايير أو مستويات المجتمع الذي يعيش فيه"[1].

إنّ هذا التّحديد في مفهوم الشخصيّة يؤدّي وظيفته في إطار اجتماعي معيّن, يتحدّد بموجبه نموذجان للشخصيّة الفاعلة والمؤثّرة المتمثّلة في المسيطرة والمقاومة، ونموذجان آخران للشخصيّة غير الفاعلة أولاهما الانهزاميّة، وهي تحمل كذلك مفهوما أخلاقيا في أنماط السّلوك, التي تقوم بها أثناء الفعل الدرامي, لتكتسي الطابع الفنّي لهذه الصفات فتصبح مقوّمات فنيّة بارزة على مستوى العمل المسرحي, إنّها وظيفة منوط بها حملها وفق توجيهات الكاتب, لافتقارها إلى البعد النّفسي والجسمي المميّز لها, حسب الدّور الذي تؤدّيه.

يظهر هذا الدّور في الاستسلام الذي رسمه الكاتب من البداية على ملامح الشخصيّة الانهزامية، ففي مسرحيّة (المغص) برزت شخصيّة (المؤلّف) بصفات أوّلها الاستسلام والفشل, فمن خلال حواره الطّويل مع زوجته يبدو خانعا خائفا لا يقوى على المواجهة كأنّ هذا الواقع فرض عليه فرضا، أو كأنّ الكاتب يريد ترك شخصيّة (المؤلّف) أو المبدع ذات نمط لا يساير الواقع الاجتماعي الذي يحياه النّاس, إذ بعد

[1] . ريتشارد س. لازاروس ، الشخصية, تر: د سيد محمد غنيم ، ص199.

قائمة طويلة من الأسئلة عن سبب تأخّره تطلّب منه ما تحتاجه من لوازم شخصيّة فيقابل ذلك بقوله: "سأدوّن طلباتك، فستان، حذاء جميل يجاري الموضة، علبة تجميل ...فقط"[1]. لقد أدّت برودة أعصابه هذه إلى نوع من الاستكانة، بل كانت منطلقا في حدّة الزّوجة وثورتها عليه في كثير من المواقف، وفي معرض حديثه وإجابته عن أسئلتها الكثيرة المتنوعة عن سبب تأخّره، ومع من التقى في طريقه، ولماذا أغفل طلباتها، ليستعطفها في رجاء حتى في أبسط طلباته الضرورية , مثل هذا الموقف:

"المؤلّف: ما الفائدة من ذلك؟ رجاء أريد أن أتعشّى لأستأنف كتابة المسرحيّة"[2].

لقد ولّدت هذه الانهزاميّة نبرة ساكنة، أو فاقدة للصّوت كأنّه يصرخ في الحلم دون أن يراه أحد, صراخ دون صوت سرعان ما يلجأ إلى الانكماش والانزواء، بل يلجا إلى الإفصاح الذي لا مبرّر له ، وكأنّه أمام قاضي تحقيق.

"المؤلّف: أنا لا أخفي عنك شيئا"[3]، بل حينما يزداد الضّغط وتصعّد الزّوجة من لهجتها في الاستفسار ولا تأبه لحاله، ينتقل من الطّلب إلى الرّجاء.

"المؤلّف: أرجوك ساعديني، إذا كنت تعلمين بمن التقيت أخبريني عنه"[4].

من كلّ هذا تبدو شخصيّة (المؤلّف) انهزاميّة إلى الحدّ الذي يملّه القارئ, فإذا كان المنطلق إنسانيا وأخلاقيا كلّفها الإغراق في حمل هذه الصّفات الابتعاد عن وظيفتها الدرامية المرسومة لها, وتكون طريقة تضخيم العيوب عند الكاتب لهدف الابتعاد عنها، أو طريقة تعريّة المجتمع كنهج واقعي اجتماعي، وهو أساس الفكرة التي تعالجها المسرحيّة, شأنه في ذلك شأن أيّ أديب يكتب"حين يؤرّقه موضوع أو قضية

---

[1] . أحمد بودشيشة, مسرحية المغص، ص15.

[2] . أحمد بودشيشة, مسرحية المغص ، ص19.

[3] . المصدر نفسه ، ص20.

[4] . المصدر نفسه، ص22.

أو فكرة أو ظاهرة أو حدث فينفعل له، ويجد نفسه مدفوعا للتّعبير عنه، أو التّعبير عن موقفه منه"[1].

يضاف إلى جملة الصفات السابقة عجزها عن المواجهة، وعن تجاوز العقبات التي تكون في طريقها, ليصل بها الأمر إلى درجة القسم, حيث لا تجد المبرّر الكافي المقنع في مثل قولها: "أرجوك ، أنا قلت لك، آه إذا أردت أن أحلف لك حلفت، قلت: لم أرها"[2].

إنّ حديثه المتقطّع علامة اضطراب وتشويش, إذ لا يجد المخرج من إلحاح الزوجة ومحاصرته بكثرة الأسئلة التي لا يقوى على الردّ عليها, لأنّه لا يجعلها مجالا للتفكير, أو هي في نظره لا ترقى إلى ذلك المستوى، فينكفئ على نفسه، ويظهر بمظهر المنهزم, ولا تبقى هذه الانهزاميّة أمام الزّوجة فقط, بل تنسحب على شخوص المسرحيّة الأخرى, حيث يبدو ضعيفا أمام شخصيّتي المسرحية (هو وهي)، وذلك في قوله:"هل رأيتما، لقد أوشكت أن تستيقظ (بتضرّع) أريد أن أكمل المسرحيّة، لن أجد فرصة سانحة كهذه، سهّلا لي هذه المهمّة..فإذا طلع الصبح فلن أقدر على تكملتها ساعداني إنّي أترجّاكما.. هل في قلبيكما رحمة، إحساس؟"[3]

هذه البكائية والاستعطاف دليل انهزام هذه الشخصيّة, لاضطرابها خارجيا وعجزها عن المواجهة وانكسارها نفسيّا , فهي مشوّشة التفكير ومضطربة الجوانح لا تقوى على التركيز, وكلّها صفات يسعى الكاتب إلى إضفائها على الشخصيّة، أو يترك الشخصيّات الأخرى توضّحها ليكون بذلك "وسيطا بين الشخصيّة والقارئ، أو تكون إحدى شخصيّات المسرحيّة وسيطا بين الشخصيّة والقارئ"[4]. وفي خضم الحوار بينه

---

[1] . أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف ص96.

[2] . أحمد بودشيشة ، مسرحية المغص، ص22.

[3] . المصدر نفسه ، ص35.

[4] . ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص44.

(شخصيّة المؤلّف) وبين شخوص مسرحيّته يبدو كالخائف من أن تنهض زوجته، أو ابنته فتفسدان عليه كتابة المسرحيّة في مثل قوله: "المؤلّف: بل أنا حريص على ألاّ أزعجها بنور المصباح..وحتى لا تستيقظ الطفلة"[1]، فهي شخصيّة في قمّة الخنوع والاستسلام، ويظهر على لسانها ما خفي في قلبها, فهي ترى في (الزوجة) مشيئة القهر والإذلال لمّا أفصحت في معرض حديثها عن استبداد أختها حيث يقول: "أحمد الله إذن أنّني أعمل تحت رئاسة رجل"[2].

وكأنّي بالكاتب يرى في الزّواج والمرأة بصفة خاصّة عائقا للإبداع، حيث استوفى جميع صفات الانهزاميّة وألبسها للمؤلّف, ليصبح سهل الانقياد من طرف زوجته, فتخصّص له يوما تراتيبيا في خدمة شؤون البيت ورعاية الطّفلة، مع أنّها متفرّغة لهذه المهمّة إذ يقول: "كان عليك أن تخبريني حتى استعدّ، لم أكن أدري أنّه يومي"[3].

إنّه نوع من اللّوم الاجتماعي الذي يقدّمه أحمد بودشيشة, برسمه هذا النّوع من الشخصيّات الانهزاميّة, فهو "موجّه من الفرد إلى المجتمع خاصّة، وأنّ هذه الدراما الواقعية كانت تقدّم وعيا بانعدام العدالة الاجتماعية"[4]. ولم تبق دائرة الانهزاميّة محصورة في البيت أو الزوجة، بل تخطّت حدود المعقول لتكون تركيبة الشخصيّة أنموذجا لذلك, ففي الموقف الذي يثور فيه أيّ إنسان كان ينتظر ردّا من إدارة ما زمنا طويلا، نجد (المؤلّف) يستسلم في خضوع وخنوع تامّين في مثل قوله

---

[1] . أحمد بودشيشة ، مسرحية المغص، ص50.

[2] . أحمد بودشيشة ، مسرحية المغص ، ص59.

[3] . المصدر نفسه ، ص74.

[4] . السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر(في مصر)، ص186.

مخاطبا مدير المسرح: "وعدتني بالقدوم إليكم بعد شهر ومكثت ثلاثة أشهر، وعندما أعياني الانتظار جئت بنفسي لأعرف السّبب"[1].

على الرّغم من واقعيّة المسرحيّة, فهي تبدو غارقة في الكوميديا السّوداء تغطّي فيها الرّتابة جميع محاور الحدث المسرحي، وتترك القارئ ينفر من أمثال هذه الشخصيّة التي لا تتفاعل مع الحدث لابتعادها عن دورها, وتلبس ثوب الفكرة التي يريد الكاتب معالجتها في إطار اجتماعي, كأنّه ينقل (المغص) من مضمون المسرحيّة إلى التأثير في القارئ، وهو "مثل باني السّفن يجب أن يعرف الخامات التي يصنع منها سفينته، يجب أن يعرف شخصيّاته المسرحيّة بحيث يعرف كم من الثقل تستطيع أن تحمل؟ وإلى أيّ حدّ يمكنها أن تنهض ببنائه الضخم وبالأحرى مسرحيته"[2].

عمليّة إخراج الشخصيّة الانهزاميّة بهذا الشّكل تحتاج إلى مهارة فنّية عالية تطلّبها الموقف، وساهم خيال الكاتب في ذلك، وهو نوع من التّجديد فرض نفسه على الكاتب لأنّ قضيّة التّجديد في الشّكل المسرحي"قد خضعت لضرورة حياتيّة تتصل بطابع التجدّد الذي هو حتمية للبقاء"[3].

هناك شخصيّة أخرى توحي بالانهزاميّة كذلك هي شخصيّة (الكاتب) في مسرحيّة (البوّاب)، فمثلما وضعت عراقيل الأسرة والزّوجة بصورة خاصّة سببا لهذه الانهزاميّة في مسرحيّة (المغص)، وضعت الإدارة وتعقيداتها سببا آخر للانهزاميّة, تتضح معالمه في ذهاب هذه الشخصيّة إلى مقرّ جريدة رجل الغد، وتعود خائبة مثلما ذهبت.

---

[1] . أحمد بودشيشة ، مسرحية المغص، ص87.

[2] . لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، ص188.

[3] . أبو الحسن عبد الحميد سلام، مصادر الثقافة المسرحية، د/ط, مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1999، ص195.

تبرز هذه الانهزاميّة في المواقف التي وضعت فيها هذه الشخصيّة, ففي بداية حديثه مع(البوّاب) يُظهر التذلّل والانكسار مثل قوله: "قبل أن أنصرف اسمح لي بسؤال؟"[1], وكأن السؤال محرج أو يحتاج إلى جهد أو يأخذ وقتا من البوّاب، فيطلب بلطف وانكسار ليجد (البوّاب) مجالا للتّطاول والتّعالي وزيادة الجرعة في التصلّب، وسدّ الباب في وجهه، وعدم السّماح له بالدّخول ومقابلة المدير.

إنّ هذه التصرّفات لصيقة بشخصيّة (الكاتب) الانهزاميّة إذ لا ردّة فعل عنده تجاهها حيث يطلب في رفق ولين لا ينمّ عن رزانة وقوّة، بل عن ضعف واستكانة في خطابه للبوّاب"لا تستهن بأمري، دعني أفهمك"[2], وحينما تزيد معاناته في الانتظار وسماع الكلام البذيء أثناء تزلّف (البوّاب) للنّسوة القادمات إلى مقرّ الجريدة, لا يبدي (الكاتب) رغبة في الثّورة أو الاعتراض على الوضع القائم، بل يبقى منتظرا يعاني في صمت، وهي قمّة الانهزامية، كأنّ حائلا يحول بينه وبين الانتفاضة, بل ينتقل من التأفّف إلى الاسترحام والاستعطاف في مثل مخاطبته للبوّاب:"ألا تهتمّ بي قليلا، امنحني شذرة من وقتك أرجوك"[3].

يزيد الكاتب أحمد بودشيشة في الإمعان في إذلال شخصيّة (الكاتب), لتظهر بمظهر الانهزاميّة قصد فضح عيوب المجتمع من خلال هذه المواقف, دون إعارة اهتمام لتركيب الشخصيّة والأثر السلبي على نفسية القارئ، أو مجموعة القراء من الكتاب والمبدعين مثلما يظهر ذلك في قوله: "بهذه المناسبة، أعيد طلبي فألتمس من سيادتكم أن تهيئوا لي مقابلة أرى فيها رئيس التحرير شخصيّا"[4].

---

[1] . أحمد بودشيشة ، مسرحية البواب، ص60.

[2] . أحمد بودشيشة ، مسرحية البواب ، ص68.

[3] . المصدر نفسه ، ص77.

[4] . المصدر نفسه ، ص81.

بهذه الطريقة في رسم ملامح الشخصيّة تكبّل هذه الأخيرة وتحدّ من حركتها في مواكبة الأحداث وتفاعلها مع المواقف، وبخاصة في المسرحيّة التي تتطلّب الفعل وردّ الفعل أو الصّراع المتبادل لنموّ الأحداث، واكتمال عناصر البناء الدرامي في العمل المسرحي لأنّه "يرتاد الحياة، ويخلق بيننا وبينها علاقات جديدة من الفهم والمعرفة، وهي الغاية التي تسعى إليها الإنسانيّة في نشاطها الدّائب، فهو إذن ليس شيئا بسيطا, إنّه يُستمدّ من الحياة"[1].

وبقدر ما أُخذ ت الفكرة من الحياة إلاّ أنّ الشخصيّة التي عبّرت عنها حملت ثوبا أو مسحة من ضعف واستكانة, ليزيد حنق القارئ وسخطه تجاه هذا الواقع المرير, لكنّه يبدو أكثر قتامة في انهزاميّة هذه الشخصيّة, وبذلك ابتعدت معالم هذه الشخصيّة عن الواقع فغدت بوقا يعبّر عن مكنونات الكاتب تجاه الموقف، وليست منطلقة من ذاتها لتكون أكثر التصاقا بالواقع، ومن ثمّ أكثر تأثيرا في القارئ أو المشاهد.

ولا يتعلّق الأمر بهذه الشخصيّة فقط, بل يتعدّاه إلى شخصيّة أخرى تكون من الوهلة الأولى مستسلمة مستكينة, تلفّها عباءة الانهزامية، كأنّها قدر لا يجب مقاومته، أو التصدّي له للألفة التي ترسّخت فيها, بطابع من الديمومه والاستمرارية, إنّها شخصيّة (المتشرّد الثاني) في مسرحيّة (الصّعود إلى السّقيفة), حيث ترفع راية الاستسلام والخنوع والرّضى بالإهانة, والتّبعية للغير دون مبرّر يذكر، فهو ينظر إلى واقعه كأنّه حتميّة لا مجال لتغييرها مثل قوله مخاطبا (المتشرّد الأول): "المتشرد2: ابرح هذا المكان فورا وإلاّ شكوتك إلى سكّان هذه البناية، عد من حيث جئت، اصرف نظرك عن هذه الفكرة ولا ترجع إليها مرّة أخرى"[2], فكأنّه مسلوب الإرادة تابع

[1] . محمد الدالي ، الأدب المسرحي المعاصر، ط2, عالم الكتب، القاهرة، مصر, 2006, ص16.

[2] أحمد بودشيشة، الصعود إلى السقيفة، ص59.

لسكّان العمارة، وليس واحدا من النّاس يستشعر كينونته, إنّه لا يكتفي بالتبعيّة، بل يتلذّذ بعيشه هذا، ولا يريد تغييره في مثل قوله: "المتشرّد2: تريد الحقيقة، لم أعثر على عيش أرغد منه"[1].

لقد استمرأ الذلّ والهوان، حتى غدت الانهزاميّة طبعا متأصّلا فيه, لا يقدر على مقاومتها, وهو نوع من التّركيب يسلكه الكاتب مع هذه الشخصيّة "ليصوّر فكره، أو ليعبّر عن أفكاره النّابعة من مجتمعه متفاعلة مع فكر مجتمعه، ومع تحصيله الفكري بكلّ تراكماته والمجتمع يطوّر فكره بالكتابة أيضا"[2].

ولإظهارها أكثر انهزامية يحصرها في عدم النهوض، أو مجرّد التّفكير في ذلك على الرّغم من معرفتها بالواقع الحياتي الذي تحياه في مثل هذا الموقف الذي يخاطب فيه (المتشرّد الثاني) نفسه: "المتشرّد2: إنّه لأمر غريب، أفنيت عمري كلّه في خدمتهم، لا يسمحون لي حتّى بمجاوزة الدّرجة الأولى من السلّم إلاّ فيما ندر، وهاهو هذا اللّعوب الدعيّ يخدعهم بكلّ يسر، فتُحمل أشياؤه القذرة من طرف الأسياد أنفسهم، ويُرَافَق إلى السّقيفة التي يمنعون عليّ حتى ذكرها، كأنّني ذكرت لهم إحدى الكبائر، إنّه لأمر عجيب"[3], فهو لا يعيش واقعه الذي خبره فقط، بل يسهم في تقويض أركانه، ليعود إلى الواقع القديم حيث يقرّر هدم ما جاء به (المتشرّد1) من أفكار، وذلك في قوله:

"المتشرّد2: هاهو ذا المحتال تنطلي عليهم حيلته، فيحقّق ما عجزت أنا عنه منذ سنوات لكن سأقوّض فكرته"[4].

---

[1] . المصدر نفسه، ص60.

[2] . أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف، ص95.

[3] . أحمد بودشيشة، الصعود إلى السقيفة، ص67.

[4] . المصدر نفسه، ص67.

إنّ منطلق المسرحيّة يكشف حقيقة هذه الشخصيّة التي تمثّل واقعا وجب تغييره وتكون أداة للكاتب, لينقد هذا الواقع, كأنّها نتاج مجتمع مليء بهذه الصّفات السلبيّة فيضخّمها لتكون واضحة أمام القارئ أو المشاهد، ومن ثمّ يمكن القضاء عليها من خارج الشخصيّة ومن داخلها معا فصاحب الشخصيّة الضّعيفة ضعفا حقيقيّا,"هو ذلك الشّخص الذي يأبى أن يشمّر عن ساعده للنّضال بسبب أنّ الضّغط الذي يواجهه ليس من القوّة بما يدفعه إلى هذا النّضال"[1].

وعليه فشخصيّة (المتشرّد2)التي أظهرها الكاتب بهذه الانهزاميّة, لم تتّجه لتحقيق ذاتها عبر الانتقال من وضع إلى آخر، ولم تقد الفعل لتدفعه إلى الأمام, ممّا ينعكس سلبا على الصّراع بينها وبين شخصيّة (المتشرّد1), حيث كان من المفروض أن تتجابه القوّتان طردا, هجوما ودفاعا، صدّا وردّا حتّى يقوى الفعل الدرامي ويتأزّم في النّهاية, غير أنّ توجيه الشخصيّة لتؤدّي دورا مرسوما أفقدها هذا البناء الفنّي، وحتّى تكون مناسبة لابدّ من مراعاة الملاءمة بين أفعال الشخصيّات وصفاتها[2].

لقد غطّت صفة الانتهازيّة على باقي صفات الشخصيّة في المسرحيّة، مع أنّ المتوقّع أن تكون صفة التشرّد هي الغالبة, بحكمها تمتلك درجة عاليّة من الواقعيّة والأهمية أكثر من الصفات الشخصيّة الأخرى, بيد أنّ وظيفتها في النّظام العلائقي بين الشخصيّات تترك الانتهازية تطغى، بل تغطّي على باقي الصّفات, كما أنّ إرادة الكاتب في حمل الشخصيّة فكرته كراية في ساحة حرب، أو ساحة إنشاد تركها تفقد الكثير من سماتها, وأصبحت تعبّر عن رغباته، باعتبار الرّأي القائل: "إنّ أوّل ما يميّز الكتابة للمسرح هو أنّها ليست ذاتيّة بما أنّ الكاتب بإرادته يرفض الحديث باسمه، أمّا

[1] . لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، ص176.

[2] . ينظر: أحمد علي عطية زلط، مدخل إلى علوم المسرح (دراسة أدبية فنية مسرحية)، ص158.

الجزء الذي يكون فيه الكاتب فاعلا في النصّ فهو ذلك الجزء الخاصّ بالإرشادات فقط "[1].

إنّ معالجة قضايا المجتمع المختلفة بتصوير مثل هذه الشخصيّات التي تصل إلى درجة الأنموذج المغرق في نوع من السّواد، الباعث على الانقباض والحزن في مسحة من السخريّة والاشمئزاز, يتطلّب نوعا من الجرأة فالشّكل المسرحي"الذي يهدف أصلا إلى التّسليّة يجد الاتّصال سهلا، لكنّ الاتّصال المرغوب في الفعل المسرحي الحقيقي يزداد صعوبة بازدياد الجرأة في تحقيق هذا الفعل"[2]، بالإضافة إلى أنّ الفنّ المسرحي"هو الفنّ القادر على المواجهة بامتياز, مادام الوضع السيّاسي في العالم العربي محكوما بالتسلّط والوضع الاجتماعي بالتخلّف، والوضع الاقتصادي بالاستغلال"[3].

شخصيّة أخرى من شخصيّات أحمد بودشيشة تظهر عليها صفة الانهزاميّة هي شخصيّة (سميّة) أو الأخت في (مسرحيّة المائدة)، فعلى الرّغم من التّنافس الحاصل بين الأخوين على ترؤّس المائدة مكان الوالد، هذا بحكم كبر سنّه، والآخر بحكم مكانته الثقافيّة والعلميّة, تبدو هذه الشخصيّة بين الأخوين غير قادرة على المواجهة، مع أنّ فكرة المائدة تدعو أصلا إلى التّداول على السّلطة بين أفراد الأسرة، بحكمهم يمثّلون المجتمع وما يدور فيه من حركيّة نظام الحكم والسيّاسة, وهي صورة مصغّرة عن نظام الحكم في إطاره العامّ وليس رمزيّة لنظام بعينه, وتصبح الفكرة بذلك إنسانيّة.

---

[1] . آن أوبرسفلد، قراءة المسرح, تر: مي التلمساني، ص26.

[2] . عصام محفوظ، مسرحي والمسرح، ط1, دار 2002، ، بيروت، لبنان، 1995، ص27.

[3] . المرجع نفسه ، ص32.

يبرز خنوع هذه الشخصيّة في عدم رضاها عن شراء المائدة، لا لسبب الخلاف الذي سينشأ, بل المنطلق ذاتي أناني, فيه زيادة في العمل، واستغراق للوقت، يوحي به قولها:"لا، اطمئنّ، فأنا لست راغبة في ذلك إطلاقا..ألا ترى أنّ المائدة ستكلّفني جهدا مضاعفا لما أقوم به حاليا؟"[1], ولأنّها تمثّل الطّبقة المسحوقة، فكلّما اشتدّ الصّراع السيّاسي على الحكم على مستوى القمّة, إلاّ وتأثّرت به القاعدة من ناحيّة الضّعف الاجتماعي أو الاقتصادي.

يمكن توصيف هذه الانهزاميّة في أمر آخر هو عدم القبول الشّكلي أو الظّاهري الذي لا ينمّ عن موافقة حقيقيّة، بل تحت سلطة القهر، وقد تلخّص ذلك على لسان هذه الشخصيّة في قولها:"ليس في وسعي أن أرفض إذا حضرت المائدة، إنّني أخاف....أخاف من والدي"[2], لأنّ هناك فرقا بين احترام السّلطة وهيبتها والخوف منها فالخوف يبعث على الانهزاميّة والاستكانة والخنوع، والاحترام يبعث على القوّة والشّجاعة.

لقد شكلّ التّناقض مظهرا من مظاهر تصرّفاتها، وهو ما يوحي بصورتين, ظاهرة وخافيّة, فالظاهرة مسايرة للواقع التسلّطي المتمثّل في سلطة الأب، والخفيّ هو رفض هذه السّلطة, ممّا يوحي بنوع من النّفاق السيّاسي المتمثّل في قول هذه الشخصيّة الانهزاميّة: "وأنا أيضا سأعمل كما قال أبي لأكون ربّة بيت ممتازة، سأعوّض أيّام الإخفاق في الدّراسة بنجاحي في إدارة شؤون البيت، أنا سعيدة بذلك"[3].

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية المائدة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986, ص174.

[2] . المصدر نفسه ، ص176.

[3] . المصدر نفسه، ص190.

يشكّل الكاتب أحمد بودشيشة الشخصيّة الأنموذج وفق طريقته هو، لا وفق ما هو متعارف عليه في مخيّلة النّاس حول هذه الشخصيّة، إذ ألف النّاس مثلا أن ترتبط بعض الملامح المميّزة، التي تتكرّر من مسرحي إلى آخر, لتصبح في حكم العادة, فشخصيّة البخيل مثلا هو ذلك الرجل الهزيل رثّ الثيّاب، الذي تختلف نظراته عن النّاس تصرّفاته غريبة مضحكة كأنها رسم (كاريكاتوري)، ويقاس عليها باقي الشخصيّات النمطيّة، أو النّموذجيّة, بينما في هذه المسرحيّة تنتقل النمطيّة إلى وظيفة، فلا يشعر بها القارئ إلاّ بعد اكتمال جزئيات الصّورة للشخصيّة في ذهنه, لتصبح مؤدّية دورا رسمه لها الكاتب، ففيما سبق رسم الشخصيّة المقاومة وعناصر تشكّلها، وفي هذه المسرحيّة تبدو عناصر تشكّل الشخصيّة الانهزاميّة، وقد استند في ذلك إلى منظور يدعو إلى تغييره, منطلقا من الأسرة والمجتمع، ومعالجا الخلل الذي يراه يفتك بتركيبته فالأدب"الذي يحاكي الواقع ويصوّره إذا لم يتضمّن منظورا يدعو إلى تغييره، فهو أدب غير واقعي، حتّى وإن استند في كتابته إلى هذا الواقع"[1]، وكما أنّ للمسرح مدلوله المرتبط بقضيّة اجتماعيّة أو إنسانيّة شموليّة فهو"بالضّرورة يصبح التّعبير الحقيقي عن مصالح الفئات التي ينتمي إليها المبدع"[2].

إنّ الشخصيّة المقاومة والشخصيّة الانهزاميّة بقدر ما هي صفات، فهي في حقيقتها وظائف أرادها الكاتب لها، متّخذا سبيل التّعرية نهجا للإصلاح، فهو بقدر ما يصوّر العيوب ويضخّمها، يسعى إلى كشفها ومعالجتها، أو الدّعوة إلى الابتعاد عنها.

---

[1] . إبراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط2, دارالمسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان الأردن، 2007، ص19.

[2] . عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، ط1, دار الثّقافة للنشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، 1987 ص126.

4 . الشخصية الانتهازية:

إنّها الأنموذج الثّاني في الشخصيّة غير الفاعلة التي تتحوّل صفاتها إلى وظائف فنّية في العمل المسرحي, لذلك شحذ الكاتب أحمد بودشيشة كلّ أدواته الفنيّة من البداية لتجد هذه الشخصيّة وظيفتها المنوطة بها في دائرة مغلقة, إذ اختار لشخصيّات مسرحيّته اسم (اللّعبة) إنّها لعبة تستباح فيها الوسائل جميعها حتّى القذرة منها للظّفر بالانتصار في النّهاية, حتّى لو كان وهميّا, دون مراعاة لضوابط القانون أو المجتمع أو الدّين أو الأعراف, فشخصيّة (مبروك) المحوريّة انتهازيّة بجميع المقاييس، فهو لا يعير اهتماما ولا يعطي معنى للصّداقة التي كانت تجمعه بـ (المهدي)، فيلقي له بالطّعم حتّى يصطاده، ويستولي على ثروته.

"مبروك: قل..لا تخجل، إنّ اهتمامك بها لشيء يسعدني.

المهدي: حقّا"[1]. إنّه يصطاده بأعزّ ما يملك، بابنته (قمير)، ويتجرّد من أبوّته من أجل المال، وينسى صداقته لـ (لمهدي), ومع أنّ ابنته مخطوبة، فهو يريد تزويجها، ويتجلّى ذلك في قوله: "هل تريد أن تخطبها؟

المهدي: ذكيّ..ذكيّ دائما كما عهدتك..ذكيّ"[2].

لا يكتفي بذلك، بل يجعلها طريقا لرسم خطّته القذرة، فيخادع ويراوغ ابنته ليجعلها جسرا لنزواته، في مثل مخاطبته إيّاها: "لقد فكّرت في هذا يا عزيزتي، لقد فكّرت مليّا في خطبتك من (موريس), وتبيّن لي بعد تفكير عميق أنّه ينبغي لك مع (موريس) أن تؤجّلا زواجكما إلى حين"[3]. ويكون في قمّة الانتهازية، حينما يتلاعب بشعور ابنته وخطيبها، ويتجرّد من مشاعر الإنسانية، وذلك فيما يطلبه من

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللعبة، ص126.

[2] . المصدر نفسه، ص128.

[3] . المصدر نفسه، ص131.

(موريس): "أعني ناوله ما يرغب فيه على الأقل مؤقّتا، لتنال أكثر، بل حتّى يغرقك بماله"[1], إنّه يطلب منه بكلّ وقاحة أن يتنازل عن خطيبته (قمير) لصديقه (المهدي)، الشيخ الهرم من أجل المال، وبالمقابل يورّط كلّ واحد ممّا يحيط به, حتى لا يجد مجالا للرّجوع إلى الوراء وهي قمّة الانتهازية، في مثل خطابه لـ (موريس): "لماذا تؤنّب نفسك الآن، وتعذّبها، ألم تقبل بهذا نظير ماله وممتلكاته ؟"[2]

من أجل توريط ابنته (قمير) أكثر فهو لا يستشعر الحرج الذي كانت فيه وهي بين أحضان (المهدي)، بل يدفع بها إلى الأمام, كأنّه يريد توريطها حتّى لا تتراجع مثلما يبدو في هذا الموقف:"مبروك: كيف لا ترحلين معه ؟ إنّه سيشكّ فيك، سنخفق فيما نسعى إليه.

قمير: آه...أنت لا يهمّك مصير ابنتك الوحيدة..المال هو كلّ شيء عندك ليس إلاّ.

مبروك: إنّ المهدي ليس بالرّجل الخطير..لا تضخّمي الأمور يا بنيّتي، وارجعي إليه ودعيه يطمئنّ إلى حبّك له أكثر حتى نفوز أكثر"[3].

المتأملّ في مثل هذا الأنموذج من الشخصيّات يظنّ أنّها بعيدة عن الواقع ولا تتحقّق، لكنّه بمعايشة الأحداث يطمئن لما اتّخذه الكاتب من وسائل لبناء هذا النّوع من الشخصيّات فهو"لا يحاول أن يصوّر الشخصيّات كما هي في الواقع، لكنّه يعطينا فكرة عن أناس معيّنين من جهة خاصّة بهم"[4]. وقد ولّدت هذه الانتهازية في نفسه العناد والمكابرة فهولا يشعر إلاّ بعالمه الخاص, وبفكرته على حساب مشاعره ومشاعر من حوله, مضحّيا من أجل التحدّي والعناد والمكابرة, ويتجلّى ذلك في حديثه لابنته:

---

[1] . المصدر نفسه، ص137.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللعبة ، ص144.

[3] . المصدر نفسه ، ص174.

[4] . عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها،، ص405.

"قمير: دعنا من هذا الرجل يا والدي، لندعه وشأنه، إنّه لم يأخذ منّا شيئا يمكن أن نحاسبه عليه، دعنا لراحتنا.

مبروك: مستحيل هذا الأمر، لست أنا الذي ينهزم بهذه الطّريقة القذرة، لقد دخل معي في سباق، ولابدّ لأحدنا أن ينتصر"[1].

لقد حرّك الكاتب أحمد بودشيشة كوامن الشرّ في نفس هذه الشخصيّة الانتهازية فعندما استشعر الخطر كشّر عن أنيابه، وبدا وحشا ضاريا أراد أن يتّخذ أيّ وسيلة للوصول إلى هدفه، المتمثّل في زواجه من زوجة (المهدي), باعتبارها أختا له، ومع معرفة (مبروك) لحقيقة (العطرة) يدخل من جديد في هذه اللّعبة القذرة، ويظهر هذا في إصراره:

"موريس: إنّه سيعترض، هل يعقل أن تتزوّج زوجة على زوجها؟ وعلى مرأى منه.

مبروك: ولماذا لا يعقل؟ لست أخشى من المهدي مادمنا قد ظفرنا بموافقة العطرة، إنّها الأهمّ، وبها سنحاربه"[2], إنّها قمّة الإسفاف الأخلاقي لشخصيّة انتهازيّة مثل شخصيّة (مبروك)، فقد نزعت عنه كلّ معايير الأخلاق في هذه اللّعبة باغتصابه (العطرة) بعد إسكارها, لتكون أداة من أدواته التي يحقّق بها انتهازيّته.

"مبروك: لماذا؟ أنت زوجتي منذ ليلة البارحة.

العطرة: خدعتني أيّها اللّعين، خدعتني.

مبروك: لن تخدعني مجنونة أبدا.

العطرة: (تصفعه) كلب نجس، لذلك أنا (متهتّكة)..أو قد فعلتها يا نذل؟"[3]

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص182.

[2] . المصدر نفسه ، ص183.

[3] . المصدر نفسه, ص203..

لم يكتف الكاتب بتركيب سمات الانتهازيّة على شخصيّة مبروك، بل جعل شخصيّات مسرحيّة اللّعبة تتقاسم هذا النّموذج، بالقدر الذي يصبح وظيفة أو دورا مساهما في الصّراع, الذي تحيا به المسرحيّة، على"أن تتحمّل هذه الشخصيّة ما يريد لها أن تحمل من الدّلالات ليقوم بينها وبين الشخصيّات الأخرى صراع حول أمر ما"[1], وهو ما بدا في صراع الأشخاص والإرادات، وكذا صراع المجموعات. وأمّا الشخصيّة الثانيّة في هذه المسرحيّة التي ألبست مواصفات الانتهازية، فهي شخصيّة (المهدي)، صديقه القديم, حيث يقاسمه الدّور نفسه، حتّى كأنّه في لعبة شطرنج يحضّر أدواته، ويهيّء جنوده للانقضاض على خصمه، فغدت بذلك أحداث المسرحيّة عبارة عن فعل وردّ فعل، هجوم ودفاع، يخرج (المهدي) سهامه الانتهازيّة من بداية المسرحيّة ممثّلة في الإطراء والمجاملة الزّائدة قصد الحصول على ثقة (قمير) وجلب انتباهها:

"المهدي: إلى أين؟ ...أوه....العفو...كنت أودّ لو بقيت معنا، فأنا لم أشبع منك"[2].

وفي موضع آخر يزيد من تزلّفه:

"المهدي: حتّى أنا آسف أشدّ الأسف يا عزيزتي، غير أنّي أصرّح لك بلا مبالغة بأنّ هذا البيت لن يصبح له طعم إذا أنت غادرته"[3]، ثمّ ينتقل إلى أداة انتهازيّة أخرى هي محاولة التّشكيك في خطيب قمير، حيث يقول لمبروك:

"أنا لست مرتاحا إلى هذا الشّاب الفرنسي الأمرد.

مبروك: لماذا؟

---

[1] . ينظر: عبد القادر القط، فن المسرحية، ص18.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص124.

[3] . المصدر نفسه ، ص125.

المهدي: لست أدري بالضّبط مصدر شعوري تجاهه، إلاّ أنّ ما يمكن أن يقال: إنّه لا يؤتمن على فتاة جميلة غضّة طيّبة فاتنة"[1]، وحينما تعجزه الحيلة, يفصح عن أسلوب انتهازيّ آخر ويحاول إقناع صديقه مبروك به، وهو التّكافؤ الاجتماعي والمادّي:

"المهدي: بماذا ينفعها هذا الشّاب؟..هه..إنّه أقلّ ما يقال عنه أنّه طامع فيها ..في رزقها..في ثروتها، أمّا إذا تزوّجتني فإنّ كفّتي الميزان متعادلتان، ولا أحد منّا يطمع في الآخر، كلانا غنيّ..غنيّ..، وليس محتاجا إلى غيره..اللّهمّ إلاّ في الحبّ الذي توقّد فجأة"[2], وفي معرض الحوار الدائر بينه وبين زوجته العطرة يفصح عن نيّته وانتهازيّته:

"المهدي: لا أنكر أنّي اهتممت بها، لكنّ اهتمامي لا يخرج عن نطاق الاستفادة منها، إنّها هي الدّودة التي أصطاد بها أباها"[3].

مثلما تكون الانتهازية وظيفة للشخصيّة للتّعبير عن أفكار الكاتب، فهي رمز لما يجيش في نفسه تجاه هذه المواقف السلبيّة التي يريد الكشف عنها، حيث جعل له الوظيفة نفسها، لأنّها وسيلة "لتجسيد وتوصيل التّجربة الفنّية في صورة مكثّفة ومركّزة لها نفس الشّحنة الشّعوريّة التي تميّز التجربة"[4].

إنّها شخصيّة تمثّل قمّة الانتهازية، فهي تبيع شرفها من أجل عرض زائل، وحينما يشتدّ عليه الخناق من زوجته (العطرة) في عدم موافقتها على زواجه من (قمير)، يذكّرها بموافقته السّابقة على مطارحتها الغرام مع غيره:

---

[1] . المصدر نفسه ، ص125.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة ، ص129.

[3] . المصدرا نفسه ، ص151.

[4] . نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص18.

"المهدي: لماذا أنت غالّة عليّ هكذا، وأنا أعمل لصالحك، لعلّك تريدين أن أذكّرك بذلك الشّابّ الذي قضيت معه قرابة الشهر تطارحينه الغرام حتّى تركته عظما بلا لحم، وكنت في ذلك أراقبكما من بعيد، وأنا أعتصر ألما، لكنّني تركتك تكملين اللّعبة, لأنّي كنت موقنا بأنّك تعملين لصالحنا"[1], وحينما يريد إتمام صفقة الزّواج من (قمير) ويحاول التخلّص من زوجته يقترح عليها أن تتقمّص شخصيّة أخته المجنونة في مثل قوله:

"المهدي: الجنون هو الذي يشفع لك إذا أخطأت, والمجنون فقط هو الذي يتمتّع بالحريّة المطلقة، بارتكابه الأخطاء دون محاسب"[2].

وكلّ هذه العواطف والأحاسيس ترتبط بالنفس البشريّة، فمنها ما تضبطه القواعد والأعراف ومنها ما ينفلت عقاله، فلا يجد ضابطا من هذه الشخصيّات, فالكاتب ينطلق من أنّ المسرح"يؤرّخ للوجدان الشعبي, فهو يجعل الخفيّ متجلّيا، والمعنويّ مجسّما، والمحال ممكنا، والغياب حضورا"[3].

ومادامت اللّعبة مشتركة بين جميع شخصيّات المسرحيّة, فهي تشترك كذلك في وظيفة الانتهازيّة بقدر الحجم والدّور الذي رسم لها في المسرحيّة, فشخصيّة (قمير), مع أنّها تعدّ أداة في يد والدها (مبروك)، فإنّ انتهازيتها تظهر في بعض المواقف، منها تضحيّتها بخطيبها وحياتها من أجل المال، وموافقتها بكلّ سهولة:

"قمير: تريد أن تصل إلى أن أتزوّجه أوّلا، وبعد حصولي على ما يملك تزوّجت موريس"[4]. وبهذه الطريقة تحطّم هذه الشخصيّة أقدس رباط ديني، وتفقد كرامتها من أجل الحصول على ثروة زائلة، وتبيع جسدها بأبخس الأثمان، إنّها قمّة الانتهازية.

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص153.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة ، ص158.

[3] . عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ط1, دار الثقافة، المغرب، 1985 ص10.

[4] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص132.

إنّها لا تكتفي بالقبول، بل تطلب من والدها أن يتكفّل بإقناع خطيبها:"أنت الذي يتكفّل بإبلاغه..أنا لا أجرؤ على ذلك، ومتى رأيته قد اقتنع، أو اقترب من ذلك تدخّلت، فهو مهما يكن راضيا فإنّه سيحسب حسابي، فيعتقد في قرارة نفسه, إنّه لو أجابك إلى طلبك عدّ هذا الأمر انتقاصا من حبّه لي، وبالتالي سيجلب له هذا الأمر الغضب منّي"[1]. إنّها لا تكتفي بذلك ، بل تشجّع خطيبها على القبول:

"فأنا الدّودة، فاقذف بي معلّقة في شصّ صنارتك إلى النّهر"[2].

وبعد أن تورّطه تبدأ في لومه على موافقته. إنّها قمّة الانتهازيّة مثلما يوضّحه قولها:

"لماذا وافقت يا حبيبي؟ لماذا؟ كان حريّا بك أن ترفضه وبإصرار"[3].

هكذا تفقد هذه الانتهازية إنسانيّة شخصيّات المسرحيّة حتى غدت كأنّها غير مستمدّة من الواقع، أو غير معبّرة عن حقيقة اجتماعيّة، وذلك للضّغط الدّاخلي الذي يعيشه الكاتب والبركان الذي يحتويه صدره تجاه هذه الصور القميئة قصد تضخيمها ثمّ محاربتها, فهو من البداية يقرّ بأنّ الشخصيّة تحمل الدّور الذي رسمه لها، والفكرة التي يريد التّعبير عنها حتّى لو انتقص ذلك من شأن وقيمة الشخصيّة كمقوّم فنّي في العمل المسرحي, ممّا يولّد شيئا من الغرابة التي"تعتبر أحد العناصر الهامّة في التّكوين الفنّي والأدبي"[4].

إذا كانت هذه الشخصيّات قد نقلت الاستلاب الفكري والأخلاقي عند فئة من النّاس مرتبطة بالمستعمر الفرنسي، فلم تتأقلم لامع محيطها وقيمها، ولا مع قيم هذا المستعمر فأصبحت مسلوبة الإرادة، وبذلك عشّشت هذه الانتهازيّة في نفوسها, لذلك تم تضخيمها وتشويهها أثناء عمليّة بنائها أو تشكيلها وفق منظور الكاتب ومتخيّله

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة ، ص137.

[2] . المصدر نفسه، ص137.

[3] . المصدر نفسه ، ص138.

[4] . عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، ص412.

لأنّه"حين يتأثّر بالمجتمع إنّما يعكس فهمه هو على هذا المجتمع، والأدب تصوير لهذا الفهم، ونقل له"[1] وتنتقل هذه الانتهازية من (قمير) إلى (موريس) بحكم اشتراكهما في المستقبل، وكذلك في رسم الخطّة مع (مبروك)، فيظهره الكاتب ذا قابلية واستعداد لتقبّل الموقف دون معارضة مثل قوله:"لو كان الأمر يتعلّق بي أنا وحدي لهان..لكن، ما رأي (قمير) في الموضوع؟"[2] حيث يخلق لنفسه الأعذار والمبرّرات لصهره(مبروك)، شأنه شأن أيّ شخصيّة انتهازيّة مثل قوله: "لهذا السّبب كان تسرّعي في القبول، إنّه حقّا رجل شهم يحبّ لنا كلّ الخير"[3]. ويحاول أن يجد لنفسه مخرجا في قبوله ليرضي نفسه، مع أنّه في واقع الحال مندفع برغبة لتحصيل المال، شأنه شأن باقي الشّخصيّات التي نسجت خيوط اللعبة مثل قوله: "إنّه ثمن غال جدّا جدّا، لو كنت أعرف أنّه فادح لما وافقت"[4].

يسفر مظهر الشخصيّة الانتهازيّة عكس ما تبطنه لتساير الموقف, ولأنّها صفات تشترك فيها جميع شخصيّات المسرحيّة، لكنّها بطريقة تراتيبيّة حسب الأهميّة والأولويّة المتعلّقة بالوظيفة المناسبة لكلّ شخصيّة من الأساسيّة إلى الثّانويّة, لأنّ الكاتب "يستعين بالوسائل التي تتيحها له طبيعة المسرحيّة، لكي يرسم شخصيّاته, ويجعل لكلّ منها وجودا حيّا في نفس المشاهد"[5].

هذا الوجود الحيّ له صلة بالفكرة المطروحة فيما تؤدّيه الشخصيّات من أدوار محدّدة مرسومة لها, تعبّرعمّا يختلج في نفسها تجاه هذه الصّفات, التي هي في الأصل مواقف داخل المجتمع، تنفر منها النّفس الإنسانيّة, وإذ لا يريد الكاتب طرحها

---

[1] . عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، ط8, دار الفكر العربي، القاهرة، د/ت، ص30.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة ا للعبة، ص137.

[3] . المصدر نفسه ، ص138.

[4] . المصدر نفسه ، ص144.

[5] . عبد القادر القط، فن المسرحية، ص15.

بطريقة وعظيّة خطابيّة، فإنّه بالمقابل يجسدها بطريقة تصويريّة, فيما تحمله هذه الشخصيّات من ملامح شخصيّة أخرى، أوحت بهذه الانتهازية وتمثّلت في شخصيّة (العطرة) زوجة المهدي الأصليّة.

على الرّغم من كونها ثانويّة، ولم تظهر إلاّ في الفصل الثّاني، فقد أُلبست الثّوب نفسه الذي كسا باقي الشخصيّات التي اتّسمت بالانتهازيّة، وقد بدا ذلك في ردّها على مبادرة زوجها بالزّواج من (قمير):

"العطرة: إنّ هذه الفتاة للعوب . إنّ الأمر مدبّر، مدبّر من قبل أبيها"[1]. لقد عرفت ببديهتها الصّائبة حقيقة اللّعبة, لأنّها تنطلق من نفسها المريضة وانتهازيّتها الفاضحة, كما أنّها لا تظهر الغيرة بقدر ما تظهر الخوف في مثل قولها: "إنّي لست خائفة على نفسي أو عليك، أو قد تظنّ بأنّني أغار، بل إنّما خشيت أن تبتلع مالنا نحن، وتدعنا لا نملك من الدّنيا شيئا"[2].

حينما تتحرّك الأنثى بداخلها تحاول تغيير الخطّة أو الوجهة مثل قولها: "ألا توجد مثلا وسيلة غيرها للحصول بها على مال هذا الرّجل وابنته"[3], لأنّها تدرك بخبثها المعهود أنّ زوجها ينصب هذا الشّرك لـ (قمير) للتّخلّص منها، وقد تعوّدت على استغلال غيره من الشّباب دون رادع أخلاقي، أو زاجر من زوجها الذي شجّعها على ذلك، فتصارحه بقولها: "نعم، أرغب في الزّواج.....ألديك مانع؟ "[4]

إنّها ترى في عملها انتقاما لكرامتها, لأنّه باعها بأخرى، وجعلها مجنونة فاقدة العقل والإرادة، فكان الردّ من جنس العمل في مثل قولها: " آ..قل لي: إنّك تغار, لقد أدركت هذا من بداية كلامك، ولكن لماذا تؤنّب نفسك بهذه الأحلام المزعجة, أنا دائما

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة ا للعبة، 152.

[2] . المصدر نفسه ، 154.

[3] . المصدر نفسه، ص155.

[4] . المصدر نفسه ، ص187.

لك سواء كنت بين أحضانك، أو بين أحضان غيرك، اعلم أنّ المرأة لا يمكن أن توزّع قلبها بين رجلين"[1].بذلك تكون شخصيّات مسرحيّة (اللّعبة) قد اجتمعت على هدف واحد, تريد أن تصل إليه هو فضح المجتمع, الذي يعيش بهذه القيم الفاسدة، وهي مثل العدوى لا تلزم صاحبها فقط مثلما اتّضح في المسرحيّة، بل تنتشر في جسم من احتكّ بالشخصيّة المصابة فيصبح الجميع مصابا بهذه الوظيفة، وهي الانتهازيّة.

مسرحيّة أخرى ظهرت فيها شخصيّة اتّصفت بهذه الصّفة أحسن الكاتب توظيفها، لما يحيط بها من صلة بالفكرة، وممّا تحدثه من تّأثير في الشّخصيّة الرئيسية، إنّها شخصيّة (برنيّة) في مسرحيّة (ياقوت والخفاش)، فهي متوجّسة متردّدة من البداية، وهي من مظاهر الانتهازيّة ، ويبدو ذلك في خطابها لـ (ياقوت) وأختها (زعرة):"سيان، أقصدتما أم لم تقصدا، فأنتما تشعراني دوما بأنّني غريبة عنكما، أو مقصّرة في حقّكما، أو متهاونة في واجبي نحوكما، وخصوصا حينما يصيب إحداكما مرض"[2].

وتنطلق من إحساسها المريض، وممّا تخفيه للمستقبل، فكأنّها تمهّد الجوّ لكسب الثّقة ثمّ تستغلّ الظرف فيما بعد عندما يحضر حفيدها (الجايح), وهذا الحقد الدّفين تحوّله إلى خداع ومكر, وزرع لبذور الشكّ في نفس ياقوت حتّى لا تهنأ بحياتها وبحملها مثل قولها:

"إنّه وهم يا بنيّتي، وليس وحما؟ المرأة الوحمى لا تفعل مثلك، لعلّه مرض خبيث بدأ يستفحل في أحشائك، وأنت غافلة عنه"[3], وحينما لا تجد استجابة لطلبها تعاود

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة ا للعبة ، ص191.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش، ص18.

[3] . المصدر نفسه ، ص25.

استغلال ضعفها، وإظهار انتهازيّتها فيما يشبه التّهديد: "انتبهي..إنّك لم تلدي منذ عشرين سنة تذكّري هذا جيّدا, يجوز أن يكون فاتح ليس ابن أبيه"[1].

إنّ الشخصيّات المتخيّلة في البناء الدرامي ذات وجود في الواقع المغرق في الوظيفة الانتهازيّة داخل كيان المجتمع وتنتقل إلى العمل المسرحي في"رحلة بحث إنساني ممتع في المجتمع، والعلاقة المتبادلة بينه وبين الإنسان الفرد"[2], ولا تكتفي هذه الشخصيّات بحمل هذه الوظيفة التي يقوم الكاتب بنسجها من كيانه وأحاسيسه، بل تستمدّ من النّظام الاجتماعي في علاقاته المتباينة, وأهدافه المحدّدة ومحاسنه ونقائصه المختلفة[3].

ويتكرّر هذا الأنموذج في أغلب مسرحيّات الكاتب لأنّ المنطلق اجتماعي, وهو بيئة صالحة لأن تعشّش فيها أمثال هذه الشخصيّة, إلاّ أنّها تختلف عن بعضها في نوع اللّباس الذي ترتديه، أو المقاسات التي يتّخذها الكاتب قوالب لإلباسها إيّاها, وعلى الدّرب نفسه تسير شخصيّتا (صونيا) الزّوجة و(خطيب ناديا) في مسرحيّة(الوقف), إنّها لا تخفي فرحتها فهي من البداية تهيّأ للاستيلاء على أملاك أخت زوجها مثل قولها:

"أفرحني إذن، لماذا تكتم ذلك في قلبك؟"[4]

وفي معرض اختلاقها للمبرّرات تقول: "وهل نحن نسرق؟ إنّنا مهتمّون حقّا بهذا العقد"[5].

ولانتهازيّتها الواضحة تتدخّل حتّى في الحقوق المسطّرة بالقانون والشّرع مثل قولها:

---

[1]. أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش ، ص28..

[2] . أبو الحسن عبد الحميد سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعدّدة للنصّ، ص369.

[3] . ينظر: السعيد الورقي، تطوّر البناء الفنّي في أدب المسرح العربي المعاصر(مصر)، ص85.

[4] . أحمد بودشيشة، مسرحية الوقف، ص211.

[5] . المصدر نفسه، ص212.

"حدّد لك نصيبك, الثلث في البيتين والمتجر، أليس بكثير عليها؟"[1]

لقد ترك الكاتب شخصيّة (صونيا) لا تكتفي بإبداء الرّأي، بل تدلي برأيها، وتقدّم الفتوى والنّصيحة قصد إقناع زوجها بالتّصرّف في مال أخته، وهي من أدوات الشخصيّة الانتهازيّة، التي تتّخذها طريقا إلى تحقيق مآربها كقولها:

"نعم, أنت مبذّر، وقد نسيت أنّ الله سبحانه وتعالى يصف المبذّرين بالشّياطين"[2].

أمّا عندما تعيبها الحيل تخرج أدوات الهجوم الحقيقيّة في مثل قولها:

"كلّ شيء إلاّ هذا..لا أطيق أن أحيا حياتي كلّها مع سلفة"[3].

إنّها تدفعه دفعا إلى تزويج أخته، وتقترح عليه شابّا قاتلا، دخل السّجن كي تتخلّص منها وينفّذ زوجها الوصيّة، وهي أنها إذا تزوّجت من خارج العائلة، فستحرم من التّركة في مثل قولها: "صونيا: إذا تزوّجت أختك من هذا الشّاب حرمت من الميراث، يعني(تبرق عيناها من الفرحة)، يعني أنّ كلّ أملاك أبيك تؤول إليك أنت وحدك"[4].

ولا تكتفي بنسج خيوط الدّسائس والمكائد، بل تفصح عن شعورها تجاه عائلته بقولها: "(بتقزّز) لست أدري من أين تتظافر علينا هذه المصائب، ما كدنا نتخلّص من أمّك إلاّ بجهد جهيد، وما كدنا ننفض أيدينا منها حتّى ظهرت لنا أختك وخاطبها هذا المشؤوم"[5].

لقد مثّلت هذه الشخصيّة النّفوس المريضة كنمط أو أنموذج مسرحي، لكنّها ظرفيّة وتحمل إرادة الكاتب، ولا تنطلق من إرادتها هي، فتبدو لأوّل وهلة كأنّها مقحمة في

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية الوقف ، ص213.

[2] . المصدر نفسه ، ص215.

[3] . المصدر نفسه ، ص217.

[4] . المصدر نفسه، ص222.

[5] . المصدر نفسه، ص226.

الحدث أو كأنّها لا تنطلق من فطرتها، مع أنّ هذه الأمراض تنخر جسد الأسرة والمجتمع.

ومع ما لتركيب هذا النّوع من الشخصيّات في البناء الدرامي من اصطناع أو افتعال، فإنّ هدف المسرحيّة محاولة تغيير الواقع الذي نحياه, لأنّها تنطلق من فكرة أن "للمسرح قدرة على شحذ رؤيتنا للواقع وإدراكنا له, رغم أنّه وسيلة تعبير, تتميّز بالاصطناع الواضح والافتعال والزّيف"[1].

وباعتماد بناء هذه الشخصيّات, بوصفها نماذج وربطها بمضامين اجتماعيّة, لها منطلق فكري وفنّي للكاتب نفسه، وباختياره الفنّ المسرحي كفنّ مركبّ"ينضوي تحت جناحيه عدد غير قليل من الفنون في جوهره، وفي واقعه ظاهرة اجتماعيّة يتماهى فيها الواقع والفكر، والانتماء في أحدث صورة"[2], كما يعطي الوظيفة نفسها أي وظيفة الانتهازيّة في مسرحيّة(الوقف)إلى خطيب(ناديا), حيث يترك الكاتب هذا النّوع من الشخصيّة تفصح عن مكنونها الذي يحمل طابع الشكّ في مثل قول (الخاطب) لـ (ناديا):

"الخاطب: أنت تشعرينني دائما بأنّني لست أهلا للثّقة"[3], كأنّ للمسرحيّة منطلقا نفسيا يكشف نوايا الشخصيّة، ثمّ ينطلق في تحديد سلوكها وأعمالها لتوافق هذه النبوءة، أو هذا التّحليل وذلك بأن ترى ماضيها ماثلا أمامها، ويختصر ماضيها في جمل، وربّما في كلمات[4], لذلك نجده يثور من أيّ كلمة ترتبط بهذا الماضي، فحينما تخاطبه (ناديا) بأن يذهب لخطبتها من أخيها، وتبيّن له الصّيغة يثور في وجهها:

---

[1] . جوليون هولتون، نظريّة العرض المسرحي, تر: نهاد صليحة، ص14.

[2] . حسين حموي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، د/ط, مكتبة الأسد الوطنيّة، دمشق، 1999، ص19.

[3] . أحمد بودشيشة، مسرحية الوقف, ص234.

[4] . ينظر: عبد الله خمار، تقنيّات الدّراسة في الرّواية (1. الشخصيّة)، ص19.

"ناديا: لم أدرس فيه هذه النّاحيّة، كلّ علمي أنّك تذهب إليه، تدقّ عليه الباب، وتقول له: جئت أخطب بنت الحسب والنسب لابن الحسب والنّسب.

الخاطب: (في ثورة) أنا ابن حسب ونسب، كلاّ لا أطيق سماع هذه الكلمة"[1].

إنّه يريد في البداية تمضية الوقت، واللّعب بمشاعرها، ثمّ تتطوّر هذه الانتهازيّة إلى التّفكير في الاستيلاء على أملاكها وأموالها، وذلك في قوله:"هل أنت متاكّدة من أن لك مسكنا ملك لك؟ "[2], ثمّ يكشف سرّه لزميله: "هذا صحيح، منذ كنت في السّجن، وأنا أفتّش عن أقصر الطّرق، إنّ عشر سنوات التي ضاعت من عمري لابدّ أن تعوّض"[3].

لهذه الأسباب تتكشّف حقيقة نفسيّته المريضة، ولتكون شخصيّة انتهازيّة قولا وعملا فلا يظهر ذلك من مؤشّرات, كما سبق مع الشخصيّات الأخرى في المسرحيّات السّابقة، بل يقرّ بذلك كأنّه يتّخذ ذلك نهجا يسلكه في حياته في مثل قوله:

"عندها الدّار والمال والجمال، وإذا مللتها فتّشت عن غيرها، الجزائر مملوءة بالنّساء"[4].

ومادام هذا هو النهج الذي تسير عليه هذه الشخصيّة في علاقاتها، فهي لا تتورّع في ذكر ذلك علنا، وللمعنيّة ذاتها إذ يطلب منها إحضار المال، ثمّ يأتي الزّواج, وهي فلسفة يعيش بها ويحاول إقناع الآخرين بها في مثل هذا الموقف:

"الخاطب: ألا يتطلّب الحبّ بيتا يأويه ومالا يحميه؟

ناديا: ما كان البيت مأواه، ولا المال حمايته، الحبّ في القلب.

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية الوقف، ص239.

[2] . المصدر نفسه، ص241.

[3] . المصدر نفسه، ص260.

[4] . المصدر نفسه، ص265.

الخاطب: ارجعي إلى أخيك، واستعيدي منه مالك، ثمّ نتزوّج"[1].

إنّ شخصيّات أحمد بودشيشة بمثابة آلة التّصوير التي تلتقط جزئيّات الصورة كما هي, ولكنّ المصوّر إذا كان فنّانا وقادرا على إظهارها بمظهر تعبيري معيّن، يستطيع إخراجها بكيفيّة تخالف إخراجها من مصوّر لا يمتلك الأدوات نفسها، مع أنّ جزئيّات الصورة واحدة, وهو يحرص أن تكون هذه الشخصيّات نماذج خاصّة به ترتبط بالأسرة والمجتمع في إطارها الضيّق، وتنقل فكر الكاتب الإنساني فيما يريده، أو يحلم به للمجتمع الذي يتمنّاه أن يكون.

لقد تشكّلت صور هذه الشخصيّات الأربع كوظائف اتّخذها الكاتب أسلوبا لتعريّة نقائص المجتمع وعيوبه، منها ما ينزع إلى الإيجابيّة كالشخصيّة المسيطرة أو المقاومة, لما يرتبط بالدّور الذي تلعبه في حياة المجتمع، قصد تمثّلها والاحتذاء بها، ومنها ما ينزع إلى السلبيّة كالشخصيّة المستهترة، أو الانتهازيّة لما فيها من خلل يراد تجنّبه والابتعاد عنه.

علاقة الشخصية بالإرشادات المسرحية:

يستخدم كاتب المسرحيّة خطابا مكثّفا يحجّم فيه الانطلاق مع الخيال في حشد الأوصاف والسّفر في عوالم الزّمن المختلفة, وليس كما يفعل كاتب القصّة أو الرّواية، لذلك يلجأ إلى الإرشادات المسرحيّة، أو ما يسمّى بالنصّ الموازي للنصّ الأدبي، أو النصّ الإبداعي، وهو"مساحة تقاطع ثلاث رؤى متباينة، أوّلها رؤية المبدع الكاتب، ثمّ الرؤية الرّكحيّة الخاصّة بالمخرج، فتأويل المتلقّي لهذا الزّخم من اللاّمصرّح به"[2], لأنّ طبيعة التّكثيف في المسرح تجعله قابلا للتّأويل، وتترك القارئ

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية الوقف ، ص270.

[2] . أنور طامر، ضمنيّة الخطاب في المسرح، المجلّة الجزائريّة في الأنتروبولوجيا والعلوم الاجتماعيّة، ع 43، 2009 ص9، من موقع: http:// insaniyat. Revue. org / 888

بين موقفين، القراءة والمشاهدة فهو يقرأ ويتخيّل، فإمّا تكون الأحداث مجسّدة أمامه على الرّكح، أو بقراءته للمسرحيّة يتخيل تجسيدها أمام ناظريه، وفي الحالتين هي عمليّة"تكمن في التّأثير المعنوي على المتلقّي, حتّى يستوعب الأفكار والمعاني التي من أجلها وضعت القصّة المسرحيّة"[1]. وعلى هذا الأساس يحاول الكاتب أحمد بودشيشة مساعدة المخرج في إخراج مسرحيّته للعرض، ويساعد القارئ على تبيّن بعض الشخصيّات التي يمكن أن يكون قد أغفلها في خضمّ الاهتمام بهذه الإرشادات المسرحيّة، ففي مسرحيّة (اللّعبة) يضع أمامنا صورة لمشهد إحدى مقاهي باريس لالتقاء (مبروك) بـ (المهدي)، ولتبيين صورة حيّة عن الزّمان والمكان"[2], وأمّا علاقة الشخصيّات بالإرشادات المسرحيّة، فتظهر فيما يلي:

"المهدي: (فيما يبحلق في مبروك)"[3], إنّها جزء من صورة أو موقف، وهو خارج عن النصّ أو الحوار, لا يمكن له إلاّ أن يُرى للدّلالة على التحقّق والتثبّت، وهو لازمة لبداية الحدث, وبالمقابل يصوّر لنا (مبروكا) في موقف ردّ الفعل:

"مبروك: (فيما هو مستغرق في مطالعة المقال الذي استهواه في الجريدة، وفيما بدا عليه بعض الانزعاج منه، لكن دون أن يرفع رأسه"[4].

إنّها لغة غير اللّغة، وحوار غير الحوار المعتاد, يعدّ دليلا على حركيّة الأحداث وحينما يدخل الموضوع الأساسي, الذي انبنت على أساسه اللّعبة أو المسرحيّة, يظهر على هذا النّحو: "المهدي: (يخلدان إلى الصّمت قليلا، ثمّ يستطرد المهدي وهو ينظر إلى المعطف النّسائي) يبدو أنّك لست وحدك هاهنا"[5], ومع أنّ الجملة الأخيرة

---

[1] . عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 2002، ص66.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللعبة، ص109.

[3] . المصدر نفسه، ص109.

[4] . المصدر نفسه، ص109.

[5] . المصدر نفسه ، ص110.

المتضمّنة للاستفهام كافيّة للدّلالة على مقصد السّؤال, ومن جهة أخرى غير كافيّة لتوضيح النيّة أو القصد, إلاّ باستخدام هذه الإرشادات المسرحيّة, لتكون منطلقا للحديث عن (قمير)، وظروف (مبروك), أمّا حينما يكون بصدد الحديث عن(قمير) يقول:"(فيما تبدو قمير من الجهة اليسرى تتبختر في مشيتها، شقراء شعرها منسدل على كتفيها, ترتدي فستانا أبيض، وتحمل حقيبة يد سوداء وحين ترى أباها تبتسم)"[1].

إنّ هذه الجزئيّات لا تستوعبها إلاّ الرّواية أو القصّة، أمّا كفعل وصورة مجسّدة ومتحرّكة وتظهر مفاتن معيّنة، وملامح وجهها، وأسارير يظهر عليها الابتسام، فمن حظّ الإرشادات المسرحيّة حتّى يستطيع الكاتب التّعبير بصدق عن حقيقة الموقف, وحينما يريد أن يظهر غرائز (المهدي) تجاه (قمير) لا يكتفي بعبارات الإطراء والمجاملة, بل يجسّدها عن طريق الحركة في مثل حركته:"(ناظرا إليها باشتهاء)"[2]

هي رسالة من الكاتب واصلة بين (مبروك) وابنته و(المهدي)، وهي التي تجمع أعضاء اللّعبة, وللتّعبير أكثر عن اقتراب الصّيد والتصاقه بالشّرك، يظهر ذلك في هذا المظهر:"(تدنو منه حتّى تلتصق به، فيما يكون هو قد فقد تماما زمام نفسه إذ تطبع على خدّه قبلة حارّة)"[3]. بينما يظهر المهدي في صورة الفاقد للسّيطرة: (وقد فقد تماسكه واتّزانه)"[4]. أمّا (مبروك) فيظهره غير مكترث ليحكم قبضته عليه: "مبروك: (كمن كان مشغولا بأمر آخر)"[5].

---

[1]. أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللعبة ، ص112.

[2]. المصدر نفسه، ص123.

[3]. المصدر نفسه، ص125.

[4]. المصدر نفسه، ص125.

[5]. المصدر نفسه، ص127.

وهي إشارة للّذي يتعمّد مثل هذا التصرّف ليزيد في إمعان الخصم، وسحبه إليه بقوّة, بينما يظهر(موريس) بمظهرين يدلاّن على وقوعه في مشكل لا يستطيع الخروج منه مثل: "موريس: (مبحلقا غير مصدّق)"[1], للدّلالة على المفاجأة، وفي موضع آخر يدلّ على الحيرة (يضرب رأسه)"[2] ، وللتّعبير عن قمّة سخطه "(يدنو من الأريكة، ويجلس بعنف فيما يكون مبروك قد بدا عليه بعض التجهّم)"[3], في لفتة تصوّر موقف ونفسيّة الرّجلين.

وتعدّ هذه الإرشادات المسرحيّة"ترجمة لمعطيات النصّ إلى وقائع وأحداث على الخشبة، والمساعدة الفعليّة الفنيّة لطاقم التّمثيل على اكتساب السّلوك التّمثيلي لأدوار الشخصيّات المسرحيّة"[4], كما أنّها تساعد القارئ في تصوّر هذه الأدوار إذا لم تكن عرضا مسرحيّا، حتّى يستقرّ الموقف في ذهنه, بما يدور حوله من رؤى وأفكار وانفعالات مختلفة تتداخل فيها الصور بالأخيلة, والمضامين بالحركة, والتّجسيد بالأحكام. وعند تصويره شخصيّة العطرة يذكر"(فترة صمت)"[5], للدّلالة على فهمها لأساليب زوجها وفكره، وما يريد التّخطيط له بعد أن أظهر بعض الإشارات التي تفهم كذلك:

"المهدي: (فيما يطوّقها بذراعه حول رقبتها، ويجسّ بيده الأخرى جهتها، لا بأس عليك لا بأس عليك ياروحي)"[6] ,وتقابله بـ (بامتعاض، غير مهتمّة بما يقول)"[7].

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللعبة ، ص135.

[2] . المصدر نفسه، ص137.

[3] . المصدر نفسه، ص144.

[4] . عبد الكريم جدري، التقنية المسرحيّة، ص109.

[5] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللّعبة، ص148.

[6] . المصدر نفسه، ص148.

[7] . المصدر نفسه، ص148.

إنّها لحظات صمت معبّرة بحقّ عن مكنونات هذه الشخصيّة لأنّ"الصّمت في المسرح مساحة لاستقراء المسكوت عنه, إنّه حاضر مثله مثل التلفّظ يشار إليه في الإرشادات الرّكحيّة، أو بعبارة لإحدى الشخصيّات"[1], وحين ينفرد (مبروك) بـ (العطرة) ويدور بينهما الحديث يأتي الكاتب بوقت مستقطع "(فترة صمت وتفكير)"[2]، كرسالة مشفّرة لأنّهما خصمان وزوجان مقبلان على معركة، يريد كلّ منهما أن يعرف نقاط الخصم إلى أن تستسلم، فيسكرها ويقضي وطره منها, بيد أن هناك إرشادات أخرى لا يسعها المقام, وهي تخصّ الكاتب والمخرج والدّيكور وغير ذلك, وبالمقابل تصوّر مسرحيّة (المغص) شخصيّة (الزّوجة) وهي تسأل عن سبب تأخّره: "(بحنق)"[3] هذه الصّفة لا تَظهر إلاّ على أسارير الوجه للدّلالة على شدّة الغضب, ولا يُنتظر منها جواب, لأنّها تعبّر عن نفسها, وفي موقف آخر"(بعينين جاحظتين)"[4], للتّعبير عن هول الموقف الذي كانت فيه، أو الخبر الذي سمعته.

بينما يُظهر الكاتب عكس هذه الصّورة تماما في تصوير شخصيّة (المؤلّف) "(في استعداد)"[5], للردّ على أسئلتها، وحينما يطلب منها العشاء يكون "(برجاء)"[6].

إنّه تصوير أصدق من أيّ تعبير عن السّيطرة، والعائق الذي وجد في طريقه وهو (الزّوجة) بل تزيد في السّيطرة والإذلال حينما تكون بصدد استعراض أنواع اللّباس، وهو ينتظر منها أن تحضر له العشاء بعد التّعب والإرهاق في مثل "(تتابع

---

[1]. أنور طامر، ضمنيّة الخطاب في المسرح، ص9.

[2]. أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللّعبة، ص200.

[3]. المصدر نفسه ، ص11.

[4]. المصدر نفسه، ص11

[5]. المصدر نفسه، ص19.

[6]. المصدر نفسه، ص19.

الاستعراض)"[1], رغبة منها في عدم الاكتراث، ليظهره الكاتب ضعيفا، ويظهرها عكس ذلك تماما لأنّها صور مرئيّة.

وللإمعان في هذا الوصف يذكر الكاتب "(تستعرض)"[2], ولا يجد حيلة إلاّ في "(ينظر إلى ساعته) "[3] ، وهي تتباطأ "(بدلال)"[4].

لتأتي فترة "(صمت)"[5], وكلّ ذلك يبيّن الفرق الشّاسع بين الموقفين، وبين الشّخصيّتين لتنتهي بـ: "(يشير إلى رأسه)"[6], وتسير المسرحيّة وفق هذا المنوال, ليتّضح لنا ضعف واستكانة شخصيّة (المؤلّف), وبالمقابل عوامل التّثبيط، والمعوّقات في طريقه.

ويسهم هذا النّوع من الخطاب بطريقة كبيرة في تصوير المواقف التي لا يستطيع الكاتب التّعبير عنها مباشرة، وبذلك يدخلها إلى فلك ما يسمّى بالخطاب المرئي الذي "له الدّور الفاعل كمنبّهات في عمليّة توضيح معالم الخطاب الأدبي، وكذا تفسير معاني الأفكار الخفيّة وبعضا ممّا لا يمكن التلفّظ به "[7].

وبالانتقال إلى مسرحيّة (ياقوت والخفّاش) تكون حال شخصيّة (ياقوت) متّفقة مع مرضها للدّلالة على المعاناة، وشدّة المكابدة في مثل: "(تفترّ شفتاها عن بسمة متكلّفة)"[8] كما يصوّرها على هذا النّحو: "(في قلق وحيرة ممزوجين باليأس)"[9],

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللّعبة، ص24..

[2] . المصدر نفسه، ص25.

[3] . المصدر نفسه، ص27.

[4] . المصدر نفسه، ص27.

[5]. المصدر نفسه، ص28.

[6]المصدر نفسه، ص29.

[7] . عبد الكريم جدري، التقنية المسرحيّة، ص68.

[8] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة ياقوت والخفاش، ص6.

[9] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة ياقوت والخفاش ، ص6.

وهي مفارقة عجيبة أن تعيش هذه الشخصيّة قمّة المقاومة والنّضال فيما يحمله جسدها الهزيل, ممّا يبعث على الحيرة في نفس أختها (زعرة): "(تتفرّس فيها باستغراب)"[1], ثم يعطيها صورة مغايرة تماما, دالاّ بذلك على المستقبل والأمل، وهو ما يرتبط بالأحداث اللاّحقة كأنّه شيء من التّرقّب أو التّفاؤل في مثل هذه الصّورة: "(تشرد بذهنها بعيدا حيث تتألّق عيناها، وهي تشخص بهما إلى السّماء، فتغمرها طائفة من الأحلام اللّذيذة)"[2], وتقابلها أختها (زعرة) بنظرات حادّة فيها من الاستغراب والأسئلة الباحثة عن أجوبة في مثل هذه الصورة: "زعرة: (في استغراب، وهي تبحلق فيها غير فاهمة شيئا)"[3].

وبعد أن تُدخل العجوز (برنيّة) الشكّ في نفس (ياقوت) يصوّرها الكاتب كما يلي: "ياقوت (تصوّب إليها نظرة حادّة مفعمة بالقسوة والكراهيّة)"[4].

وبعد أن تبثّ سمومها في أذنها تبدو بهذا المظهر:

"ياقوت: (تبرز عيناها من محجرهما من شدّة الرّعب، وهي تبتعد عن العجوز التي تراءت لها كأنّها حيّة تخشى أن تنهشها)"[5].

ويشتدّ الصّراع وفق هذه الصّورة إلى المشهد الذي يليه، حيث تبدأ أختها (زعرة) في تهدئتها في مثل هذه الصّورة:

"ياقوت (تتطلّع إلى أختها كمن يستنجد بها)"[6].

---

[1] . المصدر نفسه، ص6.

[2] . المصدر نفسه، ص12.

[3] . المصدر نفسه، ص12.

[4] . المصدر نفسه، ص21.

[5] . المصدر نفسه، ص22.

[6] . المصدر نفسه، ص59.

بينما تبقى (زعرة) تعاني ممّا تعانيه أختها: "(تمسك غيظها، وتكتمه خوفا من عودة التوعّك واليأس إليها)"[1]. وتبلور هذه الإرشادات وما يصحبها من توجيه حقيقة الشخصيّة لتضطرّ الكاتب إلى أن"يحرّك الشخصيّة أمامنا، وأن يخلق لها مجالات تتصرّف فيها تصرّفات خاصّة، وأن يجري على لسانها الحديث في مناسبات معيّنة حتّى نتعرّفها"[2].

وبالمقابل يربط شخصيّة (السعيد) بالماضي في هذا الوصف: "(يتنهّد تنهيدة حارّة حينما يتذكّر الماضي)"[3], فهو أصل المشكلة التي يحيونها، وهي الدّافع إلى ما يتطلّعون إليه من مستقبل ينتظرونه منذ مدّة، ولربط الجيل الحالي بالجيل القديم يصف ذلك في تصرّفات (نزيهة): "(تذرف دمعات على خدّها متأثّرة بكلام أبيها)"[4]،وحينما يضعه في دائرة الاهتمام للبحث عن مخرج لهذا الموقف يقول: "(يخفض رأسه، وطفق ينكث الأرض بأصبعه)"[5]. وبعد أن يرى(الجايح) عند (ياقوت) يدخل عليهما منفعلا: (ينفعل مغضبا)"[6].

بينما يظهر (الجايح) (مرتعد الفرائص)"[7]، أمّا (ياقوت), فتظهر كما يلي: "(تستنشق بملء صدرها كأنّها كانت مخنوقة)"[8]. وتبدو بالمقابل أختها (زعرة)"(في ارتياح وسعادة)"[9].

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة ياقوت والخفاش، ص59.

[2] . عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص150.

[3] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة ياقوت والخفاش، ص79.

[4] . المصدر نفسه، ص79.

[5] . المصدر نفسه، ص82.

[6] . المصدر نفسه، ص104.

[7] . المصدر نفسه، ص105.

[8] . المصدر نفسه، ص108.

[9] . المصدر نفسه، ص109.

ومع وجود هذه التّوجيهات أو الإرشادات المسرحيّة خارج إطار الحوار المعتاد. فإنّها تعبّر بصدق عن مجريات الأحداث، وتوحي بصفات بالشخصيّة, وذلك لما للشخصيّة المسرحيّة"من سند معنوي يجعلها تتحرّك، وتنتقل وتتكلّم في سياق تشكيل الأحداث المسرحيّة وإبراز الحقائق الدراميّة"[1].

أمّا مسرحيّة (المخفر) فتبدأ بمعاناة شخصيّة (الصادق) مع حماته (طاطا)، إذ تبدو متأفّفة منه فيما يلي: "طاطا: (في تقزّز واشمئزاز، وشعور بالغبن)"[2], بينما يقابلها (الصّادق) بعدم الاكتراث ويهتمّ بزوجته مثل: "(يهرع إلى زوجته في هلع، ويخاطبها وقلبه مفعم بالخوف عليها)"[3] ويستمرّ الأخذ والردّ بينهما إلى أن يحتدّ الحوار، فتدفعه دفعا إلى الخروج نحو:"(ينظر إلى زوجته وهو يعتصر ألما, يندفع إلى الباب ويهمّ بالخروج)"[4]. بينما"طاطا: (من خلفه تدفعه للخروج)"[5].

وفي كلّ ذلك تلخيص لحقيقة الشخصيّتين في هذه الإرشادات القليلة, كأنّها تختصر الحوار، وتنتقل معاناة (الصادق) إلى المخفر مثل: "الصادق: (يناوله حافظة نقود، لكنّها تسقط منه على الأرض)"[6].

"الخفير1: (يبتعد إلى الخلف خائفا)"[7].

وينطلق الحوار بينهما، ثمّ يتناوب مع (الخفير2)، وتتعقّد المسائل إلى أن يحضر (رئيس المخفر), كأنّ المشهد يختصر في تصوير حقيقة المعاناة داخل أمثال

---

[1] . عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، ص66.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة المخفر، ص8.

[3] . المصدر نفسه، ص8.

[4] . المصدر نفسه، ص14.

[5] . المصدر نفسه، ص14.

[6] . المصدر نفسه، ص23.

[7] . المصدر نفسه، ص23.

هذه الأروقة والدّوائر من السّلطة, مثلما يظهر رئيس المخفر في هذا المنظر: "(يضرب المكتب بقبضة يده بقوّة)"[1].

إنّها علامة على عدم رضى المسؤول عن التّقرير, فهو يشعر دائما بالنقص فيما يقوم به غيره، فلا يترك مجالا للاعتذار مثل: "رئيس المخفر: (في تصميم من لا يريد اعتذارات)"[2], وإذا قاطعه أحد فصورته كالآتي:

"رئيس المخفر: (يرغي حتّى يخرج الزّبد من بين زاويتي فمه)"[3], بينما أمام النّاس يظهر بمظهر الجدّ والصّرامة مثل: "رئيس المخفر: (يتّخذ سيمياء الجدّ والصّرامة والانضباط)"[4].

يستمرّ الحوار بين (الصّادق) وصهره (رئيس المخفر) إلى أن يصل إلى درجة إصدار حماته القرار النّهائي، وذلك في: "رئيس المخفر: (المنظر يتجمّد لبعض الوقت حسب ما يستوجبه هذا الموقف، رئيس المخفر يتابع أمّه ويدور معها بعينيه منتظرا قرارا حاسما منها، في حين يظلّ الصّادق فاغرا فاه منتظرا من حماته أن تصدر قرارها أيضا)"[5].

تلك الإرشادات المسرحيّة "ذات أهميّة من حيث دراستها للممارسة المسرحيّة باعتبارها دالاّ موازيا للحوار يسمح بالقراءة بعيدا عن المنظر، وفعل الأداء كما هو

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة المخفر، ص98.

[2] . المصدر نفسه، ص98.

[3] . المصدر نفسه، ص98.

[4] . المصدر نفسه، ص104.

[5] . المصدر نفسه، ص115.

الحال مثلا في التّدريبات التي تجري على النصّ"[1], وقد سعى الكاتب أحمد بودشيشة في ذلك لأن يكون مخرجا لمسرحياته لمساعدتها في الظهور على العرض الركحي.

أمّا على مستوى القراءة, فهي توفّر الجهد التّخييلي لتصوّر حركات هذه الشخصيّات وأدائها الدّور, في ارتباطها بالمواقف المختلفة, في الإطارين الزّماني والمكاني المحدّد للشخصيّات, وبصفته كاتبا مسرحيا يضع ملاحظاته الإرشاديّة "غالبا بين قوسين كبيرين في بداية الفصل، أو استهلال المشهد أحيانا ينشغل بوصف المكان، وتوزّع قطع الإكسسوار فيه أكثر من انشغاله بوصف الشخصيّات ذاتها"[2], يبتعد عن الاهتمام بالشخصيّة ويتركها هي التي تهتمّ بفكرته، وتحملها فإن تواءمت معه خرجت مثلما يريد، وإلاّ ففكرته أسبق من الاهتمام بالشخصيّة لأنّه كاتب صاحب قضيّة، كما يرى في نفسه، ممّا أفقده إضفاء بعض الخصائص الفنيّة على شخصيّاته كالحيويّة والتّفاعل وظهور الأبعاد المختلفة وعدم بقائها في فضاء فضفاض، غير محدّد العوالم, في حين يشكلّ شخصيّة (العامل الجديد) في مسرحيّة (العقرب) من البداية نافرة من الوضع القائم الذي تحدّاه بعقله لتغيير بعض جزئيّاته مثل:"العامل الجديد: (محافظا على تقزّزه، وتكشيرة غريبة قد لاحت منه)"[3].

بينما يقابله (رئيس العمّال) (مبتسما)"[4], للدّلالة على التّعوّد على مثل هذه التصرّفات ويبقى العامل الجديد على رأيه (في إصرار)"[5]، ثمّ في موقف آخر(مختنقا وهو يحذّر)"[6]

---

[1] . أحمد صقر، قراءة سيميولوجيّة في مسرحيّة أحذيّة طه حسين (عنصرا الشخصية والإرشادات المسرحية)، مجلّة الحوار المتمدّن، العدد 3354، السنة 2011، ص5، الموقع: www. Alhiwar.org .

[2] . نديم معلا، في المسرح (في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقديّة)، ط1 مركز الإسكندرية للكتاب مصر، 2000 ,ص267.

[3] . أحمد بودشيشة، مسرحية العقرب، ص12.

[4] . المصدر نفسه، ص13.

[5] . المصدر نفسه ، ص16.

[6] . أحمد بودشيشة، مسرحية العقرب، ص17.

دلالة على عدم الاقتناع والتّحدّي, وبعد أن يدرك (رئيس العمّال) جديّتة يبدو(بتضرع)"[1], لأنّه يعرف المصير الذي ينتظره، بعدها(يتردّد على عتبة الباب، ثمّ يشير إليه بأن يتبعه)"[2], فقد أتعبه ولم يجد بدّا من مجاراته في رأيه.

وهكذا تكون هذه الإرشادات المسرحيّة قد لخّصت بعض الجوانب من شخصيّة (العامل الجديد), الذي أراد أن يتحدّى هذه الصّحراء القاحلة، ويغيّر هذا الواقع الحياتي الذي أهلك قبله الكثير من المتحدّين أمثاله, وهي لم تأت في سياق نقل صورة أو مشهد مسرحيّ إمتاعيّ بقدر ما هو تحريك للعقل والعاطفة, لذلك فالشخصيّات "تحتوي على عدّة شحنات تأثيريّة تتعدّى وظيفة الإبلاغ والتّحسيس إلى إشباع الحاجيات الشعوريّة واللاشعوريّة من خلال مخاطبة الفكر والعاطفة معا"[3].

إنّ أغلب مسرحيّات أحمد بودشيشة قصيرة لا تخرج عن التزام الفصل الواحد، لذلك كان تأثير الإرشادات المسرحيّة قليلا على مستوى تركيب ووصف الشخصيّات مثل مسرحيّة (البوّاب) حيث يسم الشخصيّتين بطبيعة الوصف الذي يريد إظهاره أثناء سريان الأحداث والحوار، فالبوّاب "(مقطّب الجبين)"[4] والكاتب "(بأدب جمّ)"[5]. وكلّ يعمل على شاكلته، فعلى مستوى الصّوت يكون صوت البوّاب"(بصوت مرتفع)"[6]

---

[1] . المصدر نفسه، ص20.

[2] . المصدر نفسه، .ص23

[3] . عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، ص67.

[4] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة البوّاب، ص54.

[5] . المصدر نفسه ، ص55.

[6] . المصدر نفسه، ص55.

والكاتب"(بصوت خفيض، وهو ينظر حواليه)"[1], وعلى مستوى المعاملة يظهر البوّاب بـ "(بصرامة)"[2]، و"(يعترض طريقه)"[3] ، وكذلك "(بانزعاج)"[4].

وكلّها تصرّفات تنمّ عمّا أراد الكاتب توضيحه من هذه الشخصيّة التي تشي بما بعدها من دهاليز الإدارة. بينما تقابل شخصيّة (الكاتب) ذلك بـ"(صمت)"[5], دلالة على الحيرة والرويّة في التّفكير في كيفيّة التّعامل مع المستجدّات، ثمّ يصوّره الكاتب أحمد بودشيشة حائرا"(ينهض يتمشّى قليلا في البهو، وقد ضجر وسئم من الحديث مع هذا الرّجل)"[6] يقابله البوّاب بـ "(يبحلق فيه باستغراب)"[7].

من هذا المنظور تتشكّل الفكرة التي أراد الكاتب معالجتها من توصيف هذه الشخصيّة بواسطة هذه الإرشادات المسرحيّة, التي تساير الشخصيّات في مسرحيّات (الوقف) و(المائدة) و(دقّ الطّبل), لأنّ مشاهدها قليلة وذات فصل واحد، ولا تحتاج إلى كثير عناء للإحاطة بأحداثها، كما أنّ صورها تبقى عالقة بالخيال, فليس هناك شكّ في أنّ "لغة الجسد عالميّة، ولغة الصّوت محليّة، وأنّ ما هو مرئيّ أكثر تأثيرا ممّا هو مسموع حتّى أنّ الصّورة تبقى لثوان كظلّ بعد تلاشيها"[8].

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة البوّاب ، ص57.

[2] . المصدر نفسه ، ص58.

[3] . المصدر نفسه ، ص58.

[4] . المصدر نفسه ، ص58.

[5] . المصدر نفسه ، ص61.

[6] . المصدر نفسه ، ص77.

[7] . المصدر نفسه ، ص79.

[8] . أبو الحسن عبد الحميد سلاّم، معمار النصّ ومعمار العرض المسرحي، د/ط, دار الكتب المصريّة، مصر، 1999 ص192.

إنّ الإرشادات المسرحيّة عامل مساعد لكلّ ما يحيط بالشخصيّة، وكلّ من له صلة بالمسرحيّة من قريب أو بعيد، وهي من أساليب التّأليف الدرامي وأنواعه التي تتأثّر"طبقا لهدف الكاتب، ومفهومه لمضمونه، ومعالجته لمادّته "[1].

وفي مسرحيّة (اللصّ) تضطرب شخصيّة اللصّ في البداية، لأنّه يريد التحوّل من وضع إلى آخر مثل"(نافد الصّبر، باديا عليه الضّجر والسّأم)"[2]، وبالمقابل يقاطعه الحلاّق بهذه الكيفيّة "(وهو يصلصل بمقصّه)"[3], فهي حركة يقطع بها حديثه، وحينما يصرّ الشّاب (كمال) على مقابلة الشّيخ (علاّوة) ينظر إليه الحلاّق بـ "(باستغراب واستفهام)"[4].

ويبدو الشيخ في كثير من المواقف حادّا صارما، ويكرّرها الكاتب كثيرا مثل: (بصرامة)"[5] بينما يظهر الشّاب كمال (بخضوع تامّ)"[6].

وتتابع الأحداث مسيرتها وفق هذه الوتيرة إلى النّهاية, لذلك لم يستخدم فيها الكاتب أحمد بودشيشة كثيرا من الإرشادات المسرحيّة لأنّه ليس في حاجة إليها بحكم الحوار القصير المعبّر عن المواقف المختلفة مادام يستخدم فنّا"يقوم على تعارض وجهات النّظر وعلى الصّراع من خلال الأحداث الفكرية والاجتماعيّة"[7], وقد وظّف الكاتب ذلك في الإرشادات المسرحيّة التي تظهر المواقف المتعارضة، مثلما فعل مع مسرحيّة (الصّعود إلى السّقيفة)، فالمتشرّد الأوّل"(يحدّث نفسه وهو مستلق)"[8],

---

[1]. نبيل راغب، آفاق المسرح، ص8.

[2]. أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللص، ص16.

[3]. المصدر نفسه، ص18.

[4]. المصدر نفسه، ص19.

[5]. المصدر نفسه، ص40.

[6]. المصدر نفسه، ص40.

[7]. نهاد صليحة، المسرح بين الفنّ والحياة، د/ط, الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، 2000, ص14.

[8]. أحمد بودشيشة، مسرحية الصعود إلى السّقيفة، ص57.

دلالة على تفكيره في تغيير وضعه الحالي، وعندما يدخل عليه (المتشرّد الثّاني) يبدو في وضعيّة"(يشير بيده إلى أعلى)"[1], في إشارة إلى أعلى السّقيفة، وهو التّغيير الذي يسعى إليه من البداية.

ويقابله المتشرّد الثّاني"(بسخريّة)"[2], لاستكانته إلى وضعه الحالي، ولا يريد تغييره, ويكثر منها الكاتب في عديد المواقف, إشارة منه على رضى(المتشرّد الثّاني) بحاله التي هو عليها ليقابله (المتشرّد الأول) بحركة حيث"(يجذبه للصّعود)"[3] فيكون ردّ فعل المتشرّد الثاني بـ "(يهزّ كتفيه)"[4] ويحرص المتشرّد الأوّل على التّغيير"(في نبرة قويّة)"[5] لتظهر على محيّا المتشرّد الثّاني هذه الصّفة "(متذمّرا)"[6].

بهذا التّقابل والصّراع تبدأ المسرحيّة وتنتهي على ما جرى من حوار، وما دار من أحداث, وما بدا من إرشادات مسرحيّة, يريد الكاتب الوصول بها إلى معالجة فكرة القهر والظّلم الاجتماعي والدّعوة إلى التحرّر من ربقته. وبما أنّ الإرشادات المسرحيّة لازمة للنصّ المسرحي فهو"يتكوّن من شقّين واضحين لا يمكن الفصل بينهما، الحوار والإرشادات المسرحيّة"[7], وهما عمودا كلّ عمل مسرحي ويمثّلان التّجسيد والحركة في أسمى معانيها.

أمّا مسرحيّتا (امرأة ورجلان)و(البيت الشّريف), فتعالجان قضيّة الأسرة في علاقاتها الاجتماعيّة والأخلاقيّة، حيث تقاربتا في الرّؤى والأفكار, كما أنّ اشتمال كلّ

---

[1] . المصدر نفسه، ص57.

[2] . المصدر نفسه ، ص58.

[3] . المصدر نفسه، ص61.

[4] . المصدر نفسه ، ص61.

[5] . المصدر نفسه، ص62.

[6] . المصدر نفسه، ص62.

[7] . آن أوبرسفلد، قراءة المسرح, تر: مي التلمساني، ص24.

واحدة منهما على فصل واحد جعل الحاجة قليلة إلى الإرشادات المسرحيّة, لأنّهما تعتمدان على المباشرة في القول في أغلب الأحداث.

وبخلاف ذلك مسرحية(البئر المهجورة), فعلى الرّغم من قصر حجمها وقلّة شخوصها, غير أنّه يستعين فيها ببعض الإرشادات المسرحيّة لتوضيح غرضه، ودفع القارئ إلى فهم بعض مقاصدها، فبعد سماع صوت أخيه"(ينتفض من مكانه)"[1]، دلالة على الحيرة والاضطراب، ثمّ حينما يقترب منه "(فيما صاحب الصّوت يبرز جيّدا)"[2]، يصيبه الخوف وعدم التّصديق"(بخوف وفزع)"[3]، وكذلك "(باستغراب وعدم تصديق)"[4].

وبعد ذلك يبدو أخوه في صورة العاتب والحزين في هذه الصّورة, التي رسمها الكاتب "(بنبرة العاتب)"[5].

و "(بصوت متهدّج كمن يوشك على البكاء)"[6]، فيها تعبير عن الحزن, وتبّن طريقة بكائه من حيث الشكل والصّوت ليؤثّر في المشاهد .

أمّا عندما ينكر أخاه فيظهر التّبير بهذه الإرشادات المسرحيّة حركيّا في فعل تقوم به هذه الشخصيّة, ويُرى بالعين مثل: "(الصوت الأول يبتعد، ثمّ يختفي في البئر)"[7].

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة البئر المهجورة، ص149.

[2] . المصدر نفسه، ص150.

[3] . المصدر نفسه، ص150.

[4] . المصدر نفسه، ص150.

[5] . المصدر نفسه ، ص153.

[6] . المصدر نفسه، ص153.

[7] . المصدر نفسه، ص154.

وتزداد حيرة الرّجل, فيظهر على ملامحه الخوف والاضطراب ويقوم بهذه الحركة"(يرتدّ إلى الوراء خائفا)"[1], وحينما يسمع صوت (الرّجل الثّاني) الذي هو والده يزداد خوفه وفزعه "(شبه مفزوع)"[2],

أمّا(الصوت الثاني) فيُظهره الكاتب بهذا المظهر"(يقرأ بعض السور من القرآن الكريم)"[3] ليزداد اطمئنان الرّجل، ويصدّق بوجود أبيه وأخيه وعندما يتأكّد منهما يصيبه بعض القلق والتوتّر"(بأعصاب متوتّرة)"[4].

عندها ينهض يصيبه الخوف، ويدور بينه وبين أمّه نقاش، هل هو في حلم أو في يقظة؟ "(مغمض العينين حائرا)"[5], كما "(يسمع الأصوات تصخب في أذنيه دون أن تسمعها أمّه في حين يلمحها تتكوّر ألما)"[6].

وفي المشهد نفسه:

"(يخاطب أمّه، وهو منكبّ عليها دامع العينين، متهدّج الصّوت, كانت في النزع الأخير)"[7], ويقرّر البقاء وخدمة أرضه.

ومجمل القول تلخّص الإرشادات المسرحيّة شخصيّة الرّجل ومواقفه المختلفة وتختصر أحداث المسرحيّة، وتعطي صورة لم يعطها الحوار الخارجي الذي دار بينه وبين والده وأخيه وكذا أمّه، بل أضافت له بعض مقوّمات الشخصيّة, لتصبح الصّورة مكتملة الأجزاء ومعبّرة بصدق عمّا يريد الكاتب نقله من أفكار.

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة البئر المهجورة، ص154

[2] . المصدر نفسه، ص155.

[3] . المصدر نفسه ، ص156.

[4] . المصدر نفسه، ص162.

[5] . المصدر نفسه، ص171.

[6] . المصدر نفسه، ص172.

[7]. المصدر نفسه، ص173.

وبطريقة فنيّة مختلفة تسهم هذه الإرشادات المسرحيّة في وضع ما يخدم الشخصيّة وما يوضّح للقارئ بعض المقاصد، ولجعلها قابلة للعرض، وذلك بالتّقليل منها وترك مساحة للجانب الفكري الذي تحمله هذه الشخصيّة, في التّعبير عن أفكاره, لأنّ منطلقه الأول اجتماعي، وهو الذي يوصله إلى هدفه.

دلالات الأسماء في الشخصيّة المسرحيّة عند بودشيشة:

يعتمد الكاتب أحمد بودشيشة في بناء شخصيّاته على كيانات فضفاضة مجرّدة من كثير من الأبعاد المتعارف عليها, فيقرّ من البداية أنّها وسيلة لحمل أفكاره وتصوّراته، لذلك يحدث في بعض الأحيان أن"تكون دلالات الأسماء في النصّ ذات معان، يضمّنها المؤلّف في الإرشادات المسرحيّة "[1].

وبالمقابل تتحكّم فيه بعض الحواجز, وهو يخلع الأسماء على الشخصيّات, لذلك لا يلقي بالا لدلالة الاسم في العديد من مسرحيّاته، ففي مسرحيّة (المغص) يختار اسم (المؤلف)، وهو اسم مطلق يدلّ على كلّ مبدع، وهو خال من الإحالة المكانيّة، أو الزّمانيّة في النصّ، كما أنّ أبعاده مبهمة عند القارئ, لأنّ الكاتب يقصد بذلك معالجة قضيّة المؤلّفين ومعاناتهم داخل مجتمع مثل الذي تعيش فيه هذه الشخصيّة.

كما يختار لها الشخصيّة التي تقابلها وهي (الزّوجة) دون أن يسمّيها لتبقى غامضة في أبعادها المكوّنة للشخصيّة المسرحيّة, وينتقل بها إلى كلّ مثيلاتها داخل المجتمع الأسري الضيّق, ومنه إلى المجتمع الكبير تجسيدا للمعوّقات التي تعترض المبدع، وتقف في طريقه.

---

[1] . أحمد صقر، قراءة سيميولوجيّة في مسرحيّة أحذيّة طه حسين(عنصرا الشخصية والإرشادات المسرحية)، ص5.

وتنسحب طريقة الكاتب هذه على باقي الشخصيّات، فـ (مدير المسرح) و(الممثّل) و(الكاتبة) كيانات, يوظّفها دون أسماء، كأنّها أدوات في يده، يستخدمها وقت الحاجة في تسيير الأحداث وصولا إلى ترسيخ فكرته في ذهن القارئ, شأنه شأن بعض المؤلّفين المسرحيّين الذين"يخضعون أسماء شخصيّاتهم، أو بعضها لشروط معيّنة، فيجعلون الاسم مطابقا لطباع الشخصيّة، أو دالاّ عليها، أو رامزا لبعض خصائصها، أو موحيّا بنقيضها إلى غير ذلك ممّا هو معروف في مجال المسرح وغيره من الفنون"[1].

إنّ الاهتمام بالجانب الاجتماعي فرض عليه الانشغال عن بناء الشخصيّات وفق الأبعاد المستحقّة, ومن ثمّ تتحدّد وظيفتها بقدر الدّور الذي تلعبه في الأسرة وتركيبتها مثل مسرحيّة (البئر المهجورة) المكوّنة من (الرّجل) و(العجوز) و(الأب) و(الأخ)، ومسرحية (دقّ الطبل) المكوّنة من (الزّوجة الأولى)و(الثانيّة) و(الثالثة)، ومن(الرجل الأول) و(الثاني) و(الثالث)

و(الأبناء)و(العجوز) و(ابنها) حيث استخدم الطريقة نفسها في مسرحيّة (المائدة) المكوّنة من (الأب)و(الأخ الأكبر) و(الأخ الأصغر) و(الأمّ)و(الأخت), ومع وجود أسمائهم إلاّ أنّها غير وظيفيّة ولأنه"لا أحد يختار اسمه واقعيّا بينما في الأدب يختار كلّ كاتب أسماء شخصيّاته"[2], فقد تماهت مع الدّور وأصبحت وظيفة اجتماعيّة.

وليس شرطا أن يكون الاختيار في هذا المقام اسم علم, دالّا على وصف أو غيره لأنّ اختيار الكاتب أحمد بودشيشة يتناسب مع رؤيته في الفكرة الاجتماعيّة, التي يعبّر عنها، ولأنّها لا تنحصر في إعطاء طابع جمالي على عمله المسرحي فحسب، بل

---

[1] . محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثّمانينيات، ط1, دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، 1986, ص122.

[2] . أسماء بنعدادة، قراءة في مملكة الفراشة لواسيني لعرج، (العزلة والعالم الافتراضي)، مجلّة الحوار المتمدّن، العدد 4128، السنة 2013، ص2، الموقع: www. Alhiwar.org .

لإعطاء شخوصها وأحداثها أبعادا رمزيّة ذات طابع إنسانيّ داخل الإطار الاجتماعي, الذي تعيش فيه.

وبالمقابل يجتهد في وضع المهنة التي تقوم بها الشخصيّة دلالة على الشخصيّة المقصودة, ففي مسرحيّة (العقرب) يقترح (العامل الجديد) و(رئيس العمّال) و(الطبّاخ) و(الحارس)، وفي مسرحيّة (البوّاب) يستخدم (البوّاب) و(الكاتب) و(الصحفيّة)و(رئيس التّحرير).

أمّا في مسرحيّة (الصّعود إلى السّقيفة), فيستخدم الصّفة مثل: (المتشرّد الأوّل) و(المتشرّد الثّاني), وفي مسرحيّة (الوقف) يستخدم شخصية (الخاطب)، في حين وجدت بعض المسرحيّات التي اشتملت شخصيّاتها على أسماء أعلام مثل مسرحيّة (الوقف) و(امرأة ورجلان) و(البيت الشّريف), لكنّها لم تؤدّ دورا معيّنا، إذ لا بُعد تاريخي أو فلسفيّ يمكن تأويله وفق معطيات الفكرة، أو مجريات الحدث، بل لاختيارات ربّما يعلمها الكاتب في ذلك, ولكن المسرحيّات التي يمكن أن تكون لأسماء شخصيّاتها دلالات ومعان يجد لها صلة بالموقف أو التّاريخ أو التأمّل الفكري مثل مسرحيّة (ياقوت والخفّاش) ومسرحيّة (اللّص) ومسرحيّة (اللّعبة).

إنّ التعرّف على الشّخصيّات, لا يتمّ من خلال أسمائها لأنّ انتقاءها وإطلاقها على الشخصيّات يتطلّب قليلا من الابتعاد عن العشوائيّة، والانطلاق من مؤشّرات وموجّهات نفسيّة ولاشعوريّة، لا تُعرف إلاّ من خلال التّحليل النّفسي, لأنّها تترك وقعا متباينا في المتلقّي, يتراوح بين الإيجاب والسّلب والحياد.

وهذه المؤثّرات مثلما تفعل فعلها في الكاتب، فهي بالمقابل تؤثّر في القارئ على مستوى تفسير دلالات الأسماء، أو وضعها كعلامة للشخصيّة المسرحيّة.

ففي شخصيّة (ياقوت والخفّاش) اختار الكاتب أحمد بودشيشة بعض الأسماء لهذه الشخصيّات يمكن أن تؤدّي المعاني المشروحة وفق هذا التّحليل:

فياقوت اسم للشخصيّة المحوريّة في هذه المسرحيّة، يدلّ في معناه اللّغوي على نوع من الحجارة الكريمة، التي يكون التصرّف معها الصّون والتّقدير، فهي المرأة الجميلة التي يتمنّى كلّ رجل أن تكون درّة بيته, أمّا أفعالها ومحافظتها على شرفها ووقوفها في وجه (الجايح) أكسبها بحقّ هذه التّسمية, كما يمكن اعتبارها رمزا للجزائر الغالية التي مرّت عليها سنوات التّاريخ العجاف، سنوات الاستعمار الذي يحاول العودة في ثوب شخصيّة (الجايح)، وقد وفّق الكاتب في اختيار اسم هذه الشخصيّة.

أمّا شخصيّة (زعرة), فتظهركما سبق ذكره مقاومة، واسمها يدلّ على نوع من الطّيور يكون في حالة تأهبّ وقلق، وهو ما جسّدته هذه الشخصيّة في رعاية أختها والخوف عليها وانتظار الفرج، والرّحيل من عذاب القرية إلى مساكن لائقة، وفجر جديد طالما حلمت به مع أفراد أسرتها.

وشخصيّة (السّعيد) يدلّ اسمها على الأمل والفرح الذي عاشوا من أجله وانتظروه طويلا وهاهو يلوح في الأفق بعد نهاية المعاناة, التي عاشها سكّان القرية في هذا الماضي الطّويل وتتجسّد هذه السّعادة في الأعراس الثّلاثة، زواج فاتح من نزيهة، ووضع ياقوت لمولودها المنتظر، والرّحيل إلى المسكن اللاّئق.

وشخصيّة (فاتح) يدلّ اسمها على الفاعليّة المرتبطة بالاستمرار وهو المستقبل، فكأنّه فتح مبين، وخروج من هذه العتمة التي تحياها الجزائر، وفيه إشارة إلى الحرّية والاستقلال والعيش بسلام.

أمّا شخصيّة (برنيّة) فاسمها يعبّر عن صفة يحملها كلّ غريب، لا يحمل إلفا أو مودّة، ومنه في اللّسان الدّارج (البرّاني)، والحمام البرني الذي ليس له موطن، وهي دلالة على الكيد والمكر، وهي بمثابة فرنسا التي لا تنتج إلاّ شرّا، حيث خلّفت حفيدا اسمه (الجايح) وفيه رمزيّة إلى الكوارث التي خلّفتها فرنسا وراءها بعد رحيلها.

وبالمقابل اختلفت شخصيّة (الجايح) عن باقي الشخصيّات, فلم يتناسب اسمها مع ما قامت به من أفعال، ما عدا في عدم توفيقه في تحقيق دسائسه ومكره، بينما أفعاله وتصرّفاته التي بيّنتها مختلف الأحداث التي دارت، فهي تصفه بالخبث واللّؤم، والدّهاء والمكر والخداع.

إنّها شخصيّات عاديّة توحي بجوانب المجتمع الحياتيّة مثل ما للإنسان العادي من تميّز في شخصيّته, ومن قدرة على التأثير في أمور الحياة والمجتمع[1], وتحمل طابعا رمزيّا له علاقة بالقضيّة التي يعالجها، أو يستطيع القارئ تأويله حسب فهمه، أو المنطلقات التي يتّخذها وسيلة لفهم مجريات الأحداث.

وإذا كانت مسرحيّة (ياقوت والخفّاش) تنمّ عن قضيّة مرتبطة بالتّاريخ, فإنّ مسرحيّة (اللصّ) تبيّن بصفة أوضح الوضع الاجتماعي, لأنّ شخصيّة (الشّاب كمال) تمثّل اختيارين فيما يبدو من وسم الكاتب لهذه الشخصيّة، فاختياره كشابّ يوحي بأنّ مرحلة الشّباب ترافقها جملة من الأخطاء, وإلصاق صفة أو اسم (كمال) فيه دلالة على نشود الكمال, فهو من البداية مقرّ بذنبه، ومحاول التّوبة، وإصلاح أمور حياته.

وتقابلها شخصيّة مناقضة لها تماما، تمثّلت في شخصيّة الشيخ (علاّوة) المتحدّث باسم الحيّ، تنسب إليه الشيخوخة دلالة على الزّوال والاندثار، ويعطى اسم أو صفة (علاّوة), وفيها مبالغة في الوصف تفيد الاستعلاء والتكبّر، وهي شخصيّة متحجّرة متعاليّة لا تقبل التّعايش مع الواقع الحياتي, الذي يمثّله هذا الشابّ, أمّا شخصيّة (الحلاّق) فتبدو وسيطا بينهما، وهي ليست نمطيّة مقصودة لذاتها, بل تمثّل في (صلصلة) مقصّها الوقوف بين الحقّ والباطل، بين القديم والجديد، بين الذّنب والتّوبة.

[1] . ينظر: عبد القادر القط، فن المسرحيّة، ص22.

بينما شخصيّات مسرحيّة (اللّعبة) لها أسماء فيها إيحاءات مقصودة تتمثّل فيما يلي:

توحي شخصيّة (قمير) بفرنسا, لأنّ المجاهدين الجزائريّين الأوائل كانوا يسمّون فرنسا بهذا الاسم للسّخريّة والضّحك منها، ومقصد الكاتب من ذلك فضح المرتبطين بفرنسا من أمثال (مبروك) عن طريق زوجته الفرنسيّة التي قتلها المجاهدون أو (الفلاّقة) كما يسمّيهم في المسرحيّة, وتوحي شخصيّة (موريس) بارتباط الحاضر بالماضي، فالذي ارتبط ماضيا بفرنسا له ارتباط مستقبليّ بها، وباقي الشخصيّات لا ترتبط بمقصد تاريخيّ، أو اجتماعي فيما يبدو من ظاهرها.

أمّا اختيار اسم أو صفة (الصّادق) لهذه الشخصيّة في مسرحيّة (المخفر) ففيه دلالة اجتماعيّة وأخلاقيّة على سلوك هذه الشخصيّة، فهو من البداية صادق مع حماته، ثمّ هو صادق مع ما وجده من نقود في تلك الحافظة المشؤومة التي جرّت عليه بقاءه في المخفر كما أنّ صدقه وإخلاصه سبب منجاته في نهاية المطاف.

وفي هذا الموقف رسالة من وراء هذه التّسميّة هي أنّ الصّدق ينتصر في النّهاية على الرّغم ممّا يعترض طريقه من صعاب, ويسود على الظّلم والقهر والكذب, وهي قيم يمارس بواسطتها الكاتب "حرّية التّصوّر والمزاوجة بين النّظرات المختلفة للواقع, مستهدفا إنارة الوعي وتحرير الفكر وإذكاء السّماحة ورحابة المشاعر"[1], سواء أكانت هدفا له يسعى إلى تحقيقه من وراء هذه الشّخصيّات أم يدركها القارئ أو المشاهد من خلال تفاعله بها

إنّ النماذج التي يوظّفها الكاتب في عمله المسرحي تتصل اتّصالا مباشرا بالإرشادات المسرحيّة ضمن السّمات التي توضّح حقيقة هذه الشخصيّات, في قالب من الأسماء

[1] . نهاد صليحة، المسرح بين الفنّ والحياة، ص15.

الدّالة عليها, وهو مقوّم فنّي يساعد في بناء الشخصيّة, لتكون واضحة الملامح بالنّسبة إلى غيرها من العناصر أو بالنّسبة إلى الدّور الذي تقوم به.

علاقة الشخصيّة المسرحية بالحدث :

إن المسرحية في الجزائر بحكم طبيعة المجتمع الذي عاش مرحلتين, مرحلة الاستعمار ومرحلة ما بعد الثّورة, من فقر ومعاناة, يضاف إليها تشكّل الوعي التّدريجي عند عامّة النّاس, وعند فئة من المبدعين الذين ينقلون صورا دقيقة عن هذا الواقع, لذا فمسرحيّات أحمد بودشيشة تنطلق من هذا الواقع في بنائها, إذ تعبّر عنه , ويتطوّر الحدث على أساسه فيما توحي به من ملامحها الأولى، أو بما يعبّر عن علاقتها بفكرة الحدث, أو يجعلها تتّسم بسماته قولا وفعلا, لذلك فهما "متلازمان, لأنّ الحدث هو تصوير الشخصيّة وهي تعمل ولابدّ من لحظة تبلغ بها الأحداث ذروتها للكشف عن المصير المشترك"[1].

والمتتبّع لهذه المسرحيّات يجدها لا تخرج عن هذه الدّائرة, التي تتشكّل منها الشخصيّة, بل عن طريقها تتفاعل مع الحدث, وتؤدّي دورا يؤثّر في القارئ في مواقف لها القدرة على الإيحاء بجميع جوانب العمل المسرحي.

---

1 . علاقة الشخصيّة بمسبّبات الحدث.

ويكون هذا العمل المسرحي جيّدا إذا أسّسته الأحداث"سواء أكانت هذه الأحداث داخليّة كالصّراع النّفسي أو المسلك الخلقي, أو خارجية عن طريق ما يأتيه أفراد المسرحيّة من أفعال متجاوبين مع الأحداث العامّة في الحياة، وليست المسألة

---

[1] . محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، ط2, عالم الكتب، القاهرة، 2006، ص296.

مسألة ترتيب لهذه الأحداث تبعا لقواعد المنطق المألوف في الحياة, وإنّما تخضع أوّلا وأخيرا لقواعدها كعمل درامي"[1].

إنّ الحدث الرّئيسي في مسرحيّة (اللّعبة) يتشكّل من مجموعة المواقف الدراميّة التي تنمو خلاله عن طريق فكرة الانتقام, ووضع الخطط للاستيلاء على المال, ومنه تتصارع رغبتا (مبروك) و(المهدي) كأنّهما بالفعل في لعبة, يهيئ فيها كلّ واحد عناصره ويوفّر لهم الوسائل الدّفاعيّة والهجوميّة, فـ (مبروك) يتّخذ من ابنته (قمير) ومن خطيبها (موريس) جسرا إلى رغبته, و(المهدي) يتّخذ من زوجته (العطرة) التي تصبح أختا له حسب الخطّة و(قمير) التي تصبح زوجة له لتحقيق رغبته كذلك.

وفي ذلك إثارة للقارئ وفق وجود العناصر المطلوبة لأنّ المسرحية "لا تختار من الفعل إلاّ جانبه المضيء، والذي هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرّئيسي"[2].

ويبني الكاتب أحمد بودشيشة تلك المواقف على مفارقة دراميّة تكشف عن أهواء فكريّة ونفسيّة متناقضة بين الشخصيّات، ولعلّ ما يميّز الحدث أنّه مركّب تتحدّد مستوياته حسب طبيعة الشخصيّات لتتقاطع في مجموعها, ولتصبّ في النّهاية في الحدث الرّئيسي الذي يشكّل محور الصّراع في هذا العمل, لأنّ مسبّبات الحدث في هذه المسرحيّة هي الرّغبة في الانتقام، وليس الانتقام الفردي بين شخص وشخص, كما أنّ للشخصيّتين سابق معرفة ببعضهما, فهما صديقان يجمع بينهما الانتقام من واقعين, واقع يعيش فيه (مبروك) وهو النّفي وعالم الاغتراب النّفسي والجسدي, وعالم قديم ينخر فكره, وهو الماضي الذي يجسّد حكايته السّابقة والمتمثل في

[1] . محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، ص297.

[2] . محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن، ص39.

(المهدي) كقيمة حرمته من زوجته, وممّا كان عليه لأنّ الحدث "سلسلة لها صفة خاصّة تشترك فيها كل الجزئيّات ولا تسير هذه السلسلة وقتا معيّنا ثم تقف، ولكنّها تتشكّل إلى أزمة يظهر لديها المغزى كلّه و تنتهي بحلّ"[1].

إنّ مسرح أحمد بودشيشة يمثّل لوحات عابرة خاطفة من المجتمع, تتناول أبعادا متناقضة داخل الأسرة أو مع محيطها الاجتماعي, في صراع دائم بين القيم والمفاهيم المتناقضة, وكلّها من مسبّبات الحدث, فلا يستطيع القارئ أن يفرّق بين الشخصيّة والحدث فالحدث"بوصفه موقفا يحتوي على عناصر الصّراع ويتطوّر بواسطة الحبكة والفعل وردّ الفعل وتصارع الإرادة إلى ذروة معيّنة لا ينفصل عن الشخصيّة, فالشخصيّة صانعة الحدث وبذلك تكون الشخصيّة والحدث شيئا واحدا"[2].

وتمثّل مسرحيّة (المغص) هذا الجانب من التّواؤم بين الشخصيّة والحدث, كما ترتبط فيه الشخصيّة بمسبّبات هذا الحدث, لأنّ الكاتب يعبّر عن مكانة المبدع داخل المجتمع ليجعل طريقا يسلكها عبر ممرّات المعاناة التي تصادفه اجتماعيّا, مثل معوّقات الأسرة التي تحدّ من قدرة المؤلّف على الإبداع, وإنجاز عمله في الوقت المناسب.

وبذلك يكون قد أسهب في ذكر هذه الجوانب حتّى كادت المسرحيّة تخرج عن وجهتها الحقيقيّة إلى الحديث عن جانب أسري ضيّق, في مفارقة دراميّة تشكّل صراع إرادة بينه وبين العوائق الإداريّة الممثّلة في القائمين على المسارح, وجشعهم في استغلال الكتّاب.

---

[1] . عمر الدّسوقي، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، ص388.

[2] . سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، د/ط, مكتبة غريب، الفجالة، مصر، د/ت، ص24.

وتظهر هذه المسبّبات شخصيّة المبدع ضعيفة, ليس لها القدرة على المقاومة, وهي طريقة ذكيّة في إظهار نقيض ذلك قصد معالجة عيوب المجتمع, بإحضار قوّة وجلد هذه الطبقة التي تعاني في صمت, حتّى تتحرّك الأحاسيس تجاه الفكرة التي"تحرّك العواطف من حالة قوّة كامنة إلى حالة قوّة نشطة متحرّكة, عن طريق إثارة حوافز جديدة ومناسبة فهي تتحكّم في هذه العواطف, بتوجيهها إلى المرامي الصّحيحة في الطريق الصّحيح"[1].

لقد وُضع الحدث في مسرحيّة (المغص) في محيطين أحدهما المحيط الصّغير الممثّل في الأسرة, والآخر المحيط الكبير الممثّل في المجتمع, ليعبّر عنه (مدير المسرح) ومساعدوه, وكلّها سلطات تقديرية تتحكّم في توجيه الحدث إلى الوجهة, التي لها علاقة بالشخصيّة وتحرّكاتها في العمل الدرامي, حتّى إقرار النّتيجة التي حين يشعر فيها القارئ بلحظة الكشف يكون أكثر حدّة عندما يتّضح لها بجلاء"أنّ هذه اللحظة تنتظر الشخصيّات منذ الوهلة الأولى التي نراها فيها"[2].

ومن مسبّبات الحدث صلته بالمكان أو الإطار العامّ لهذا المعلم, ففي مسرحيّة (المغص) وضع في إطارين مكانيّين, داخل البيت وحجرة النّوم بصفة خاصّة, لأنّ فيها المكتب الذي يجمع فيه أوراقه ويصارع شخصيّاته، وبناية المسرح أو مكتب مدير المسرح. فهذا المكان"بقدرما يساعد الكاتب على حصر القول ومحاصرة الأفكار ووضع الإطار العام لمعلمه بقدر ما يمنع العمل الأدبي من الانفتاح, ويحرم القارئ من التمتّع بلذّة أفق أرحب"[3].

---

[1] . مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا, تر: علي أحمد محمود، ص159.

[2] . المرجع نفسه، ص192.

[3] . مخلوف عامر، الرّواية والتحوّلات في الجزائر، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب, دمشق 2000 ص41.

إنّ الحدّ من حريّة الشخصيّة في مسايرة الحدث مثلما يحرم القارئ, ممّا وراء المكان فيستطيع الكاتب التغلّب على ذلك, بإبقاء الصّراع محتدما، أو ترك الأحداث تعود إلى نقطة الصّفر, كأنّه صراع أبديّ, ممّا يجعل القارئ يعود ثانية بأفكاره وعواطفه لإعمالهما من جديد في جزئيّات الحدث, وهذا ما فعله الكاتب أحمد بودشيشة, حيث لم يحدّد نهاية لمعاناة المؤلف, بل ترك ذلك مفتوحا ليعرّي المجتمع, وتبقى هذه المعاناة مستمرّة ليأتي الحلّ على مستوى الفرد بالاقتناع, وعلى مستوى المجتمع بالتغيّر والإصلاح التّدريجي, ويعمل القارئ أو المشاهد فكره في تحديد النّتيجة المطلوبة.

كما تشترك مسرحيّاته في مسبّبات الحدث, لأنّ المنطلقات واحدة وتخدم موضوعا وفكرة تكاد تكون واحدة, يدور حولها البناء الفنّي للشخصيّات والحدث, وتختلف بحسب طبيعة كلّ مسرحيّة, مثلما تعبّر مسرحيّة (ياقوت والخفّاش), فالمنطلق أو مسبّبات الحدث تبدأ من منطلقين, أحدهما يظهر فرديّا أو شخصيّا متمثّلا في عدم إنجاب (ياقوت) مدّة طويلة واختلاط الأمر عليها بين الوحم والمرض المزمن, ليشكّل هاجسا ثمّ منطلقا للحدث الذي يظهر في شكل المسرحيّة, كأنّه المقصود بالعمل الدرامي, غيرأنّ ارتباط ذلك بالماضي الاستعماري وخيانة (الجايح) ومحاولة إدخال الشكّ في نفسها وفي زوجها الذي لم تنجب منه مدّة عشرين سنة على أنّ ابنها (فاتحا) هو ثمرة مواقعة (الجايح) لها, وهي منطلقات تزيد الحدث إذكاء للصّراع من موقف إلى آخر, وتنقل الانتباه إلى محطّات مختلفة توحي بها سلوكيّات كلّ شخصيّة.

ومن ثمّ يشكّل انتقال الحدث من بداياته أو مسبّباته نقطة التقاء البنية العامّة للمسرحية "وهو الذي يمدّها ببعد معيّن, وهو الرّباط اللاّحم حتّى يبدو البناء

بناء متكاملا"[1], لأنّ مسبّبات الحدث لا تؤدّي إلى النّهاية الموجودة, حيث لا يعقل أن تعاني (ياقوت) كلّ هذه المعاناة دون أن يظهر عليها علامات المرض أو علامات الوحم, وبذلك تنتهي المسرحيّة لتستريح من مرضها بمغادرة (الجايح), ويبقى انتباه القارئ ملتصقا بتطوّر الحدث وصولا إلى الموقف النّهائي, فمن "خصائص الدراما دون ألوان الأدب الأخرى, أنّها تستدعي منّا انتباها مستديما"[2].

وإذا لم تؤدّ مسبّبات الحدث إلى نتائج منطقيّة كأنّها نسخة من الواقع أو محاكاة له فلا تقنع المشاهدين أو القرّاء حيث "عندما يعرف المشاهدون أنّ أحداث المسرحيّة وقعت بالفعل فإنّه يسهل عليهم تصديق ما يشاهدونه من أحداث"[3].

وفي مسرحيّة (المخفر) تبدو مسبّبات الحدث مقحمة, كأنّه لا صلة بينها وبين المواقف اللاّحقة إلاّ من باب الصّدفة, أو أنّ الكاتب يقحمها في العمل, إذ لا يعقل أن تكون شخصيّة (الصّادق) بهذه السّذاجة, كأن ينشغل بحافظة النّقود وينسى السّبب الجوهري الذي من أجله خرج ليلا وهو لا يعرف أحدا في الطريق أو المقهى, وبالمقابل لا يعقل أن يكون أصحاب المخفر بهذه البشاعة حتّى لا يُحقّق في مجيئه وسببه, وبخاصّة أنّه قادم بلباس النّوم والشّواهد كثيرة دالّة على براءته, ومع أنّ الكاتب استطاع أن يُحكم المواقف فنّيا, لكنّه ابتعد عن الواقع.

ولهذا لم تكن هذه المسبّبات دافعة للحدث, حتى ينتقل من موقف إلى آخر أو أن يسهم في تطوّر ونموّ الشخصيّة, لأنّ الكاتب الدرامي"ينشئ حدود العالم الذي

---

[1] . محمد تحريشي، في الرّواية و القصّة و المسرح (قراءة في المكوّنات الفنية و الجمالية السردية)، دار النشر دحلب الجزائر، 2007، ص192.

[2] . س . و . داوسن، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، ط1, منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1980 ص27.

[3] . مولوين ميرشنت و كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، ص134.

ستقطنه المسرحيّة وفي الوقت نفسه يستحوذ على انتباهنا, بخلقه موقفا ممتعا بحدّ ذاته ومثيرا لتوقّع مواقف آتية قد تنشأ منه"[1].

أمّا الحدث في مسرحيّة (العقرب) فلم تكن له مسبّبات أي أنّها مقحمة, فهو يريد أن يصوّر فكرة معاناة العمّال في الصّحراء بطريقة فكريّة وفي قالب من الكوميديا السّوداء, إلاّ أنّ طغيان الفكرة في الصّراع الذي أنشأه لدى (العامل الجديد) ظهر في تحدّي العقارب حيث صرعته في النّهاية, لذلك طغت هذه الفكرة على الموضوع الأساسي للمسرحيّة, كأنّ بعض أحداثها لا يسلم إلى الآخر, أو كأنّ الشخصيّة غريبة عن الشخصيّات الأخرى لأنّ "عالم المسرحية لا يمكن دركه بأكمله عن طريق شخصيّة واحدة"[2].

وحتى ينتقل الحدث من بداية المسرحيّة إلى نقطة أرقى وأعقد حسب المواقف, لابدّ أن يرتبط بتوتّر عامّ يحدثه الصّراع, وتسهم فيه الشخصيّة, ليحدث تحوّلا أو انقلابا أو ضدّية في المواقف, وهو ما لم يحصل في مسرحيّة (العقرب), فجاءت النتيجة بخلاف ما ينتظر القارئ وهو عنصر المفاجأة, وحتّى يتحقّق ذلك "لابدّ أن يحدث هذا التحوّل المفاجئ كنتيجة محتملة أو ضروريّة لتسلسل أحداث المسرحية"[3].

وفي مسرحيّة (البوّاب) لا يعتمد الكاتب أحمد بودشيشة على تقديم شخصيّة نمطيّة نموذجيّة, تتكرّر في جميع المواقف, لأنّه يقفز في موضوعه إلى أبعد من ذلك, إلى معاناة المواطن اليوميّة مع مكاتب الإدارة وفئات الحرّاس والسّعاة والبوّابين, الذين يعطّلون مصالح النّاس وأعمالهم, وبخاصّة المثقّف كأنّ ثنائيّة

---

[1] . س . و . داوسن، الدراما و الدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، ص47.

[2] . المرجع نفسه، ص 42.

[3] . مولوين ميرشنت و كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا, تر: علي أحمد محمود، ص175.

الثّقافة والإدارة لا تجتمعان في مجتمع متخلّف, ولذلك كانت منطلقات الحدث واضحة في هذه المسرحيّة, تبرز في كيفيّة استقبال الزوّار, لتنتقل الأحداث بعدها إلى طريقة معاملاتهم, وكان الارتباط واضحا بين هذه العناصر في خضمّ الحبكة الدراميّة للانتقال إلى المواقف الجديدة.

وبخلاف المسرحيّات الأخرى, ففكرته في مسرحيّة (البوّاب) عامّة لم تحدّد إطارا زمانيّا أو مكانيّا يمكن أن تتخطّى به حدود الجغرافيا إذ "العلاقة بين المسرح والواقع لا تعني ارتباطا بين المبدع والبيئة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها جغرافيّا وتاريخيّا، فالمبدع من لا يتحدّث بالضرورة عن الأحداث التي تهزّ عشيرته أو قبيلته أو مدينته أو بلده, قد يكتب في موضوع يشغل بال العالم أو فئة من هذا العالم"[1], لذا لابدّ للحدث في المسرحيّة من مسبّب معيّن, حتّى يكون له فائدة ممّا سيأتي فكلّ "كلام وكلّ عمل لا فائدة له في تطوّر المسرحيّة ونموّها ووصولها إلى غايتها, يحطّم وحدة المسرحيّة"[2].

إنّ مسبّب الحدث هو الذي يدفع إلى الأمام, كأنّه يحفّز الكاتب في عملية جمع خيوط المسرحيّة في لحمة واحدة حسب المواقف, لذلك يعدّ "أوّل شرط للمسرحيّة الممتازة أن تكون حيّة, تحمل في طيّاتها مبادئ النمو الطبيعي, وأن يكون الدّافع لكتابتها قويّا واضحا في نفس المؤلّف وضوحا تامّا"[3].

ويكاد يكون منطلق الحدث واحدا في مسرحيّات (امرأة ورجلان)و (البيت الشّريف) و(دقّ الطّبل) و(المائدة) و(الوقف) لاشتراكها في تفاعلات الشخصيّة مع هذا المنطلق, حيث يتّخذها الكاتب أحمد بودشيشة مرآة عاكسة لما يريد قوله,

---

[1] . أحمد حمومي, الواقع الاجتماعي في المسرح, مجلة الثقافة، العدد21, وزارة الثقافة، الجزائر، 2009، ص158.

[2] . عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، ص380.

[3] . عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، ص384.

وبذلك لا تظهر قدرة الشخصيّة كأنموذج مؤثّر في الأحداث ومسبّباتها أو الدّافع الأساسي لشحن علاقاتها الدراميّة.

أمّا في مسرحيّة(اللّص)فمسبّبات الحدث أكثر وضوحا من سابقاتها من المسرحيات لأنّ منطلقها فكري بالأساس ويبيّن الصّراع بين الأجيال القديمة والحديثة, أو بين مجموع قيمها, كما تشرح منطلق الشخصيّة في صراعها الدّاخلي, بين الرغبة في التحرّر من سلوكيّات خاطئة, وبين الأحكام القيميّة الموجودة في المجتمع, ثم تظهر في المواقف المتصارعة بعد ذلك, لذلك يصعب تأليف العمل المسرحي مقارنة بالعمل القصصي أو الروائي, لأنّه "أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه وأشدّها حاجة إلى مهارة فنّية خاصّة تستطيع أن تؤلّف بين عناصر هذا الفنّ المتشعّبة من قصّة وممثّل ومسرح وجمهور وحوار وأن تخضع في غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته, وأن تتعاون كلّ هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر حتّى يصل الكاتب إلى عمل فنّي متكامل متناغم"[1], كما أنّه من الصّعوبة بمكان أن يكون في مواجهة مع الشخصيّات التي يؤلّفها, ثمّ يعطيها القدرة على التّعبير عن نفسها بخلاف كاتب العمل القصصي أو الرّوائي الذي يحرّكها كيف يشاء.

وفي مسرحيّة (البئر المهجورة) التي تشبه مسرحيّة (اللصّ) في منطلقها للحدث, يعدّ دافع الرّجل قويّا في الرّغبة في الرّحيل ومغادرة هذه القرية, التي أصبحت من الناحيّة المظهريّة غير صالحة للبقاء فيها, والصّراع مع القيم المختلفة التي تجذبه إلى هذه الأرض حسب المواقف التي ينتقل إليها الحدث, وتجسيد الشخصيّات المختلفة لذلك.

[1] . محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ص35.

ويتطلّب ذلك قدرة من الكاتب في اختيار الشخصيّة وبلورتها وفق ما يحيط بها "لأنّ الاختيار والتّنسيق والتّجميع والتكبير ليس من الناحيّة الفنّية مرغوب فيها فحسب ولكنّها من الوجهة العمليّة لا غنى عنها"[1].

إنّ صراع الرّغبتين في البداية والنّهاية هو الذي يوحي بدور الكاتب في ترك الشخصيّة تواجه ذاتها فالمسرح"هو الفنّ الوحيد الذي يواجه الفرد بصورة ذاته ويجبره على مواجهة أفكاره ومشاعره وتناقضاته مواجهة حيّة ومباشرة"[2], ومثلما ينسحب هذا الحكم على الشخصيّة داخل العمل المسرحي, فإنه ينسحب كذلك على القارئ أو المشاهد لأنّه يشعر كأنّه المخاطب أو المعنيّ بهذه الأحداث.

ومهما يكن من أمر فمسبّبات الحدث المسرحي ما هي إلّا وسائل يتّخذها الكاتب ليعطي من خبرته وقدرته ما يضيفه على الشخصيّة من لمسات الفنّ والجمال, لأنّه في جميع ما يكتب ينقل نظرته وليس الحقيقة كما أنّ"من يكتب في الواقع عن الواقع لا يعطينا الواقع لأنّنا [..] لا نحصل سوى على الموقف، موقف الكاتب من الواقع"[3].

إنّ منطلق الحدث لبناء نسيج درامي متكامل يرتبط باهتمامات الكاتب فيما له صلة بمحيطه وهذا الاهتمام "هو الحافز الذي يستحقّه على مساءلتها كي يتفهّم طبيعتها"[4]. وبإنتاجه هذا العمل المسرحي الذي هو همزة وصل بين عمله الفنّي والمحيط الخارجي فإنّه"يخترق –من خلال عمله الفنّي– عالمه المحدود الخاصّ كي يخاطب العالم الخارجي العام"[5].

---

[1] . عمر الدسوقي، المسرحية ، نشأتها و تاريخها و أصولها، ص384.

[2] . نهاد صليحة، المسرح بين الفنّ و الحياة، ص14.

[3] . عبد الكريم برشيد، حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، ص70.

[4] . ابراهيم حمادة، هل الدراما فن جميل ؟، ص26.

[5] . المرجع نفسه، ص26.

ومجمل القول: إنّ مسبّبات الحدث المسرحي ومنطلقاته هي التي تترك الكاتب يحدّد مسار الأحداث من البداية, ويستطيع المزاوجة بينها وبين الشخصيّة في تصاعد الصّراع نحو نقطة يسهل معها التّنبؤ بمصير الأحداث أو نهايتها.

2 . علاقة الشخصية بمركبّات الحدث :

مثلما لوحظ في مسرحيّات أحمد بودشيشة نوع من هذه الشخصيّات له سمات قبلية أو هي المسبّبة للحدث في العمل المسرحي، فإنّه بالمقابل لا يبقى هذا الحدث جامدا, كما أنّ هذه الشخصيّة لا تبقى محافظة على سماتها التي وُجدت معها في الواقع الذي وُجدت فيه بل يسعى الكاتب دوما إلى إضافة مكوّنات لذلك, كي تتماشى الشخصيّات والأحداث وفق

ما يرسمه لها, لتحقيق فكرته والتعبير عن الحالة النفسيّة أو الاجتماعيّة التي يريدها فهو "يتقصّى عوالم الجماعة في حركاتها وتجلّياتها, إنّه بعبارة واحدة يكتب للحياة الأخرى التي بغيرها لا ينهض نصّه المسرحي"[1].

وباتخاذه الفنّ والإبداع في هذه الحالة وسيلة لمعالجة القضايا المختلفة يستطيع أن يضيف ويغيّر الكثير من مجريات الأحداث, وتوجيه الشخصيّات حسب رغبته, كأنّه يحمل رسالة معيّنة حيث عاش المسرح الجزائري بعد الاستقلال ما عاشه المسرح في باقي الدّول العربية حيث لا وجود معترف به للإنسان الفرد، فلا قنوات ولا منابر يستطيع الشّعب التعبير من خلالها وبواسطتها, فكان رجل المسرح مناضلا اجتماعيّا سياسيّا[2].

وتظهر هذه الإضافات جليّة واضحة في مسرحيّة (اللّعبة), فشخصيّة (مبروك) لا تتطوّر تطوّرا طبيعيّا في تفاعلها مع الحدث, بل يتدخّل الكاتب ليظهرها

---

[1] . نديم معلا محمد، في المسرح (في العرض المسرحي- في النص المسرحي – قضايا نقدية), ص242 .

[2] . ينظر: أحمد حمومي، الواقع الاجتماعي في المسرح, ص161.

تستدرج (المهدي) بشتى الوسائل, ويصبح طيّعا في يده سهل الانقياد, مع أنّه يضاهيه في المكر والخداع وكذلك سيطرته على ابنته (قمير) وخطيب ابنته (موريس) وزوجته (العطرة) دون أن يكون هناك مقاومة أو مواقف تحدث مفاجآت, كأنّه يسير بأحداث مسرحيّته إلى النّهاية التي يريدها هو, فيلتقي عندها (مبروك) و(المهدي), فلا منتصر ولا منهزم في هذه اللّعبة, بل الانتصار للثّورة والتأميم بعد أن نهبت هذه الأموال إثر مغادرة (مبروك) أرض الجزائر واستقراره في فرنسا.

وما يلاحظ على بنية الحدث في علاقته بالشخصيّة أنّه يفتقر إلى الإحكام والتتابع المنطقي, لأنّه ككلّ عمل بنائي مسرحي "يقوم على التتابع المنطقي من خلال بنيات جزئية عديدة "[1], وإذا اعتمد مبدأ التتابع فإنّه كذلك "يخلق في وجدان المشاهد شعورا بأنّ الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث, وتؤدّي إلى ما يليها من أحداث أيضا, على أساس من التسلسل المنطقي"[2].

أمّا إذا لم يعتمد ذلك, فيظهر التكلّف في سير أحداث المسرحيّة، ففي مسرحيّة (المغص) يقحم الكاتب الكثير من الأحداث والمواقف, كأنّها هي الحدث الأساسي للمسرحيّة لأنّه يهتمّ بقضايا الأسرة, وبخاصّة العلاقات الثنائيّة بين الزوج والزوجة ويجعلها تطغى على الأحداث الأخرى, كأنّ اهتمام (المؤلّف) بلباس زوجته أو شراء بعض الحلي أو مقابلة أهلها في الطّريق مواقف ضرورية لسير الحدث وارتباطه بالشخصيّة, وحينما ينتقل إلى محاورة شخوص مسرحيّته يوفّق, لأنّها تسمو بخيال القارئ أو المشاهد وتختزل له حقيقة الموقف الماضي في علاقته بزوجته, وينتظر ما يترتب على ذلك من أحداث, وبذلك يكون قد "وضع خيوط نسيجه الدرامي عبر

[1] . أحمد علي عطية زلط، مدخل إلى علوم المسرح (دراسة أدبية فنية مسرحية)، ص159.

[2] . عادل النّادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص60.

منظومة الحوار المسرحي المشتمل على شتّى العناصر البشريّة, وفقا لطبيعة دورها في البناء الأدبي للنّص"[1].

وهكذا تكون كلّ العلاقات بحياة شخصيّة (المؤلّف) في مسرحيّة (المغص) تتعلّق بالجمل الحواريّة المباشرة الكثيرة التي أفقدت الكاتب عمليّة الصيّاغة الفنّية للأحداث لأنّ عليه أن يدرك جيّدا أنّ الفنّ"هو أن يخفي الفنّ, فلا يجب أن يدرك الجمهور أن الجملة الحواريّة موجودة من أجل التّعريف المباشر"[2].

أمّا في مسرحيّة (ياقوت والخفّاش), فيظهر ارتباط الشخصية بالحدث وفق رؤية الكاتب وتدخّله في سيرها, فيبدو كأنّه تقصير منه, حيث يركّز على حمل (ياقوت) دون أن يكون لذلك أثر, وكان بالإمكان أن يكون زواج (فاتح) من (نزيهة) سببا في عودة (الجايح) فكيف يبقى عشرين سنة ثم يعود معجبا بـ (ياقوت).

كما أن الجمل الحواريّة بين (زعرة) وأختها (ياقوت) كثيرة, أفقدت فكرة المسرحيّة الأساسيّة طعمها, وحدّت من تشوّق القارئ إلى الاستزادة من معرفة المواقف المختلفة فالقارئ أو المشاهد يتنبأ بما يحدث فالدراما"لا تتوقّف على نقل ما في الحياة، بل ما يمكن أن يحدث في الحياة"[3].

ولأنّ انحراف مسار الأحداث عن بدايتها يعدّ تدخّلا من الكاتب في تتابع الأحداث وارتباطها بالشخصيّة فيما يتعلق بمسرحيّة (المخفر), فالصّراع في البداية يظهر في موقف زوجته الحامل ووصول موعد وضعها والخلاف الحاصل بين (الصادق) وحماته, إذ كان بالإمكان أن يتولّد عنه حدث جديد, وهذا طابع المسرحيّة أي أنّ الكاتب ينحرف به إلى قضيّة أخرى, هي خروجه إلى المقهى للبحث عن السّيارة،

---

[1] . أحمد علي عطية زلط، مدخل إلى علوم المسرح (دراسة أدبية فنية مسرحية)، ص159.

[2] . عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص62.

[3] . عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص62.

فلو جعل من الشّجار بينه و بين جاره سببا في حضور رجال الشّرطة ثم يقبض عليهما, ليدخل عالم المخفر لكان ذلك أكثر إقناعا لفضح أساليب الشرطة من الداخل والإدارة بصفة عامّة, ولتكون الحكاية أكثر انسجاما في مدلولها وفي تعبيرها عن الحياة ففي المسرحيّة "هي التي تمنح المؤلّف الفرصة كي يبرّر أمامنا معنى الحياة كما يراها هو، وتيّسر له العطاء بفنّه الغزير, وتجعله يستطيع أن يستحدث فينا التّأثير الفنّي والأخلاقي الذي يهدف إليه من وراء مسرحيّته"[1].

وينتقل الكاتب أحمد بودشيشة من فكرة إلى فكرة أخرى, تبدو من حيث الشّكل ذات صلة بغيرها, بينما لا يتحقّق التّكامل الذي يحدّد طبيعة الشخصيّة بما تكون عليه الفكرة الجوهريّة, لذلك يظهر تدخّل الكاتب واضحا في سير هذه الأحداث, فعندما تتأزّم الأحداث تتدخّل الزّوجة عن طريق الهاتف, لكن لا جدوى من تدخّلها, مع أنّه جعلها سببا لانطلاق الحدث حتى غدت شخصيّة الزّوجة وفكرة الحمل بعيدة عن جوهر الفكرة الرئيسيّة التي "تدور حولها الأحداث لخدمة الحدث الأكبر بحيث تتّفق جميع الأفكار زمانا ومكانا على تطوير هذا الحدث"[2].

ويسعى الكاتب أحمد بودشيشة جاهدا لإحكام نسج مسرحيّاته, في حبكة فنّية بين مختلف العناصر على الرّغم من بساطة فكرة بعض مسرحيّاته, ففي مسرحيّة (العقرب) يتعامل مع شخصيّة (العامل الجيد) من منظور فكرتين متضادّتين, الأولى تبيّن معاناة العمّال في الصّحراء والفكرة الثانيّة غلبة الواقع على الفكر, وذلك بموته لتصبح هذه الفكرة ساذجة حسب نهايتها, ويميل إلى إحكام النسج بين الأحداث والشخصيّات, فهو ينتقل من حدث إلى حدث, فيجعله كالنتيجة لتدلّ على ذلك علاقة الشخصيّات بعضها ببعض, وتصل إلى نقطة "تتلاقى فيها جميع

[1] . محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، ص20.

[2] . محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، ص195.

الخطوط الداخليّة في نسيج المسرحيّة, وتنشأ من جملة الأحداث والصّراعات والظّروف التي يخلقها المؤلّف من التّناسق بين تلك الخيوط لتصل إلى ذروة الهرم في التقاط أنفاس القارئ أو المشاهد"[1].

وبالمقابل تبدو مسرحيّة (المائدة) أكثر انسجاما بين عناصرها لسببين, الأوّل يتعلّق بفكرتها والثّاني يتعلّق بالكاتب, أمّا الأوّل فترقى فيه فكرة المسرحيّة من كون الخلاف العائلي على مائدة داخل بناء أسري تحدث فيه مثل هذه الخلافات إلى كشف الصّراع على السلطة بين طبقات المجتمع الواحد, وكلّ شخصيّة تمثّل شريحة من شرائح هذا المجتمع والثّاني نقل الأحداث من موقف إلى آخر حتّى تتأزّم وفق المواقف التي رسمها لها الكاتب ويبقى في انتظار النتيجة لأنّ"المألوف في حوادث أيّة حكاية أن تنمو باتّجاه ذروة تتشابك فيها الحوادث وتتعقّد وتتأزّم بحيث يبلغ التوتّر الدرامي الذي نتج عنها أقصى درجات الارتفاع ممّا يجعله في حاجة إلى الانحدار"[2].

ولا يبدو هذا النسيج واضح المعالم في مسرحيّة (البوّاب) لتركيز الكاتب على السّلوك الاجتماعي للشخصيّة وليس على تطوّر الحدث, كأنّه يعيد مسرحيّة (المخفر) إلى الواجهة في قالب جديد, هذه بقالب عسكري وهي المخفر وهذه بقالب مدني وهي مقرّ جريدة رجل الغد, لذلك يقحم أحداثا لا تفعّل العمل الدرامي الذي ينتظر منه القارئ نتيجة كحديث (البوّاب) مع (الفتاة) و(المرأة) إذ لابدّ أن يدرك"ما في الأجزاء التي يشكّل منها أثره الفنّي كالحبكة والشخصيّات والأفكار والكلمات التي لا يمكن أن تتضامم إلى بعضها تضاممًا تلقائيّا أو طبيعيّا، ولكنّه هو الذي يؤلّف بينها و يخلق عمله منها"[3].

---

[1] . حسين حموي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، ص224.

[2] . سمير روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، ص27.

[3] . إبراهيم حمادة، هل الدراما فن جميل ؟، ص15.

إنّ التّقارب في الأفكار المتناولة في مسرحيّات أحمد بودشيشة يتركه في تعامل مع الحدث والشخصيّة ويوجّهه في الطّريق الذي يؤدّي إلى النّتيجة, ويوصل القارئ إليها, لا أن يتعامل معها كعناصر فنّية يعطيها من خبرته الفنّية في كيفية إحكام نسجها وإضفاء لمسات تظهر غير متكلّفة, ففي مسرحيّة (دقّ الطّبل) تكون الشخصيّات في مواجهة بعضها البعض على الرّغم من بساطة الفكرة والحدث, وهو البحث عن مخرج للضّيق الذي تعاني منه النّسوة. لذا ففكرة (العجوز) و(بوسعدية) مقحمة على الفكرة الأساسيّة, ممّا يضفي على المسرحيّة طابعا سرديّا, كأنّ القارئ أمام قصّة متوالية الأحداث وليس أمام مسرحيّة يتجلّى فيها التوتّر"في أسمى معانيه الحركيّة والنفسيّة ممّا يدفع القارئ إلى احتباس أنفاسه والتّعجيل في تقديم الحلّ المنسجم مع تنامي تلك الأحداث وتتابعها"[1].

ومع أنّ الكاتب أراد أن يخلق وضعا متأزّما بعد انكشاف الأمر للأزواج, وتهديدهم لزوجاتهم بالطّلاق, وانتظار ما يحلّ بالعجوز وابنها, في هذه اللّحظة يبدأ القارئ في وضع تساؤلات عن مصير الأحداث.

أمّا في مسرحيّة (الوقف) فالكاتب أحمد بودشيشة يوسّع من تفاعلات الشخصيّة بالحدث حيث يختار الشخصيّات التي تمثّل الصّراع, ف (الأخت) هي همزة الوصل بين موقفين متضادّين في مآلين مختلفين؛ مآل التّركة ومآل الزّوج بالنّسبة إلى النّظرتين المختلفتين, نظرة الزّوج و نظرة زوجته, وأمّا (الأخت) فتعيش الصّراع الدّاخلي بينهما.

[1] . حسين حموي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، ص224.

كلّها أحداث يؤدّي بعضها إلى بعض وتتفاعل مع الشخصيّات في حبكة "تضع جميع عناصر الحكاية من الشخصيّات والحوار والأفعال ضمن طرفي الصّراع المسرحي الذي لا يكون المسرح مسرحا إلاّ به"[1].

وعلى النّقيض من ذلك في مسرحيّة (اللّص) تواجه شخصيّة كمال (اللّص) صراعين, لا يمثّلان الحدث البارز في المسرحيّة, إذ يبدو غريبا عن الشخصيّة بصفتها ثانويّة أو سلبيّة, مع أنّه يحاول إظهارها تعيش صراعا بين موقفين متناقضين؛ موقف ماض يمثّل أخلاقه المرتبطة بأعماله المشينة, حيث لازمت أحكام المجتمع, وحاضر يريد أن يعيشه بعيدا عن ذلك، فلا يستطيع الاندماج بحكم المعوّقات, ولذلك لم تصل الأحداث بهذه الشخصيّة إلى تأزّم في المواقف, فحادث استدعاء الشّرطة للإمساك به بسيط لا إثارة فيه مع أنّه يعالج فكرة ساميّة ونبيلة, ومن ثمّ فإنّه "لا يكفي الفكرة سموّها إذا لم توضع في موضوع مناسب يثير فضول المشاهد, وإذا لم يكن هناك انسجام وتكامل بين فكرة النصّ وموضوعه"[2].

إنّ قدرة الكاتب على رصد ظواهر المجتمع المختلفة, ومحاولة بلورتها في قالب مسرحي تركه يُظهر بعضا من شخصيّاته غير متفاعلة مع الحدث كلّيا, فشخصيّة (المتشرّد الثاني) في مسرحيّة (الصّعود إلى السّقيفة) لا تسهم بالقدر, الذي تسهم فيه شخصيّة (المتشرّد الأوّل), فهي في موقف النّدية, مما يترك القارئ يحكم من البداية على ضعف هذه الشخصيّة واستكانتها لوضعها دون أن تحدث الصّدمة والتّأثير في نفسه.

كما أنّ نهايتها هذه النهاية المفتعلة يأكل قطعة خبز مسمومة داخل القبو دون أن يفّكر فيمن وضعها, تبيّن إقحام الكاتب لهذه النّهاية, كأنّه يريد التخلّص منها,

---

[1] . فرحان بلبل، النص المسرحي، (الكلمة و الفعل)، ص51.

[2] . محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب، ص113.

مع اختياره فكرة جيّدة هي التطلّع إلى المعالي والرّكون إلى الذلّ والهوان في موقف تصويري جيّد لأنّ البراعة في فنّ المسرح "لا تكون إلا باستغلال هذه العناصر مجتمعة إلى أقصى مداها, وأن يكون الفنّان بصيرا بالقوى الكامنة بعناصر فنّه بحيث يجعل من كلّ هذه العناصر كلاّ متناغما"[1].

ولابدّ له ككاتب مسرحي في ذلك من قدرة على التّأليف بين كلّ هذه العناصر حتى يُخرج عمله بطريقة فنّية لا نفور بين عناصرها فعناصر البناء"تتألّف من عناصر خارجيّة ظاهرة وأخرى داخليّة غير ظاهرة, فالخارجي يتّصل بالفكرة ووصف المناظر والحوار وأمّا الدّاخلي فهو ما يتعلّق بالمعاني الخفيّة الممكن اكتشافها من أرجاء العناصر الخارجيّة مجتمعة"[2].

ويلاحظ هذا التّآلف في البناء بين بعض العناصر في هذه مسرحية (الصّعود إلى السقيفة) في اختيار الشخصيّات وتوافقها مع الفكرة المعالجة, وفي طريقة إجراء الحوار على ألسنتها, إضافة إلى توالي الأحداث والصّراع بينهما, عدا كيفيّة جعل الحدث مرتبطا بالشخصيّة.

فكلّ شخصيّة مختارة بعناية لتحمل الفكرة التي أراد الكاتب التّعبير عنها, وتؤدّي الدّور الإيجابي أو السّلبي الذي تلعبه في هذه المسرحيّة.

ويعدّ اهتمام الكاتب بقضايا مجتمعه طريقة جديدة للتّعبير في المسرح, بخلاف ما كُتِب عند الغرب إذ تجدر الإحاطة بأنّ "لكلّ عصر فنّه و شكله الممتازين, وأنّ المسرح ذاته ليس صيغة واحدة هي الصيغة التي استوردها العرب من الغرب في أواسط القرن الماضي"[3].

---

[1] . محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ص48.

[2] . حلمي بدير، فن المسرح، ط1, دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، 2003، ص177.

[3] . علي الراعي، المسرح في الجزائر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 248، ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1999, ص464.

وتتمثل هذه الطريقة في كون المسرح وسيلة وغاية, يعبّر عن المجتمع ويسعى إلى التّغيير الذي يبدأ من الأسرة كنموذج مصغّر" للتغيّر في المجتمع ما دامت هذه الأسرة تكوّن الوحدة الرئيسيّة في البناء الاجتماعي، وهذا التصوّر لم ينفصل عن رؤية كتّاب الدراما في الحركات المسرحيّة و في مختلف العصور على وجه التّقريب"[1].

ويظهر هذا المبدأ في مسرحيّات أحمد بودشيشة وبخاصّة في مسرحيّتيه (رجل وامرأتان) و(البيت الشريف)؛ لأنّ جوهر القضيّة اجتماعي أخلاقي متّصل بحركيّة هذا التطوّر الحاصل في المجتمع, ويبرزه الكاتب في علاقة الشخصيّات بالأحداث داخل البناء المسرحي فـ (عمر) و(شهلة) في مسرحيّة (رجل وامرأتان) يحاولان التحرّر من قيود المجتمع, فيصطدمان بضوابطه الأخلاقية, ولم يجد الكاتب حرجا في إظهارهما بمظهر التحرّر وسط هذا الخضمّ الهائل من الأفكار التي دخلت المجتمع, نتيجة احتكاك الثقافات بعضها ببعض, بيد أنّه لا يجعل ذلك يتفاعل طبيعيّا, بل يبدو الحدث كأنّه مفروض على الشخصيّة فرضا, ولم يترك للشخصيّة حرّية الاختيار حتى يُرى الحدث نتيجة لحدث سابق.

وزيادة على ذلك تتصرّف شخصيّات مسرحيّة (البيت الشّريف) بمنأى عن الواقع مثلما حدث مع شخصيّة ابنة خالة (فؤاد) التي لم تظهر إلاّ في النّهاية, ثم سردت تطوّرات كلّ ما هو حاصل من خلل عند كلّ الشخصيّات دون أن يكون لها تأثير سابق في الحدث إلاّ رغبة الأمّ في تزويج ابنها منها, كما كان لعنصر الصّدفة دور في الأحداث, إذ كيف تكتشف (غنيّة) التي اغتصبها ووعدها بالزّواج وأنجبت منه أنّه يتنكّر لها وأنّه يرغب في أخرى مع طول المدّة الزّمنيّة التي جمعتهما ببعضهما, والأحداث التي جرت بينهما.

[1] . إبراهيم عبد الله غلوم، المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي، ص102.

وتبدو المسرحيّة وفق هذا التركيب مفكّكة النّسج على مستوى الحبكة الفنيّة أو تطوّر الأحداث أو مجريات الحوار, ومهما يكن من أمر فقد استطاع الكاتب أحمد بودشيشة أن ينقل بعض أفكاره تجاه المجتمع الذي يعيش فيه, فكلّ مسرحيّة "مهما كانت ضعيفة الشّأن ومهما كان مذهبها المسرحي لا تخلو من وجود آراء ووجهات نظر وعواطف تفصح عنها أفعال الشخصيّات وأقوالها"[1].

أمّا الواقع الاجتماعي الذي تتحرّك فيه قضيّة الكاتب في مسرحيّته (البئر المهجورة) فله مضمون اجتماعي مستمدّ من صفحة التّاريخ التي عاشها الشعب الجزائري إبّان الاستعمار الفرنسي لأنّها قضيّة تتحرّك في العادة "من خلال شخصيّات أقرب في تكوينها إلى الشخصيّات النمطيّة التي تمثّل نماذج معيّنة داخل المجتمع, تسعى إلى التّعبير عن تناقضات الواقع الاجتماعي"[2], لأنّ علاقة شخصيّة (الشابّ) في هذه المسرحيّة بالحدث تنتقل حسب المواقف, فهو مُنكر لما طلبه منه أبوه وأخوه وأمّه, فيما بيّنه لنا الكاتب من صراع داخلي بين الرّغبة والواجب, ليخلص إلى موقف جديد هو مشهد صورة القتل والتّنكيل التي تعرّض لها أهل القرية ووالده وأخوه، فيراجع نفسه بعد ذلك كأنّ نداء الواجب تخطّى نداء العاطفة, بل جعل نداء العاطفة طريقا إلى نداء الواجب.

وتنبع قضايا المجتمع التي يعالجها الكاتب في بنائه لشخصيّاته المسرحيّة من حركة التّغيير الاجتماعي التي ليست"مجرّد موضوع اجتماعي للتّجربة المسرحيّة, وإنّما هي سياق يحرّر ميلادها, ويبلور أشكالها في حالة ما إذا كانت تلك الحركة مرتبطة

[1] . فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح, ص100.

[2] . السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (في مصر)، ص125.

ارتباطا إراديّا بالوعي الجمعي أو بالموقف الكلّي المتحرّر الذي تقفه المجموعة إزاء الواقع في ظرف تاريخي محدّد من أجل تحقيق ذاتها."[1]

وعلى أساس علاقة الحدث بالشخصيّة يكون المنطلق الذي تتتابع على إثره الأحداث, لتشكّل سلسلة متتالية من الأسباب والنّتائج, سبب فنتيجة إلى نهاية القصّة المسرحيّة.

علاقة الشخصيّة بالصّراع :

تتشكّل المسرحيّة عادة من عوامل حاسمة في البناء الفنّي المسرحي حيث لا توجد حبكة دون أن يكون للصّراع دور في ذلك, ويتنافسان بدرجات متفاوتة ومتداخلة في تشكيل حياتها وتتحدّد قيمة الشخصيّة وقدرتها على الأداء في كيفيّة إذكاء الصراع بينها وبين نفسها وبينها وبين الشخصيآت الأخرى, لذلك لابدّ من قوّتين متعارضتين حتى يحي هذا الصّراع فهو"نضال بين قوّتين متعارضتين ينمو الحدث الدرامي بمقتضى تضادّهما"[2].

وحتّى يعطي الكاتب حيويّة لعمله الفنّي كان لزاما عليه أن يحسن إجراء الصّراع من بداية المسرحيّة إلى نهايتها, لتكون الأحداث متطوّرة بين هذين المجالين أو القطبين اللذين يشكّلان الحبكة الفنّية, فإذا كان الصّراع"يشكّل عنصرا حيويّا ضمن مجموعة الأسس الفكريّة والحرفيّة التي يستمدّ منها الكاتب المسرحي في تكوين عمله, فهو يشكّل أيضا جزءا عفويّا في المزيج الذي يؤلّف رؤيته"[3].

ومن ثمّ تكون مقوّمات المسرحيّة الاجتماعيّة والأخلاقية تتعلّق بحياة الناس وتشكّل أرضيّة للتّناقض في الفهم والرّؤى والأفكار, فيما ينسحب على العمل المسرحي

---

[1] . إبراهيم عبد الله غلوم، المسرح و التغيير الاجتماعي في الخليج العربي، ص10.

[2] . عادل النادي, مدخل إلى فن كتابة الدراما, ص70.

[3] . إبراهيم حمادة, هل الدراما فن جميل ؟, ص29.

الذي يعمد فيه الكاتب إلى إذكاء الصّراع بين الشخصيّات, ليكون الوعي الاجتماعي قويّا في المسرحيّة بواسطة تصارع بين الشّخوص وتناقض في الآراء لتبرير موقفه الحصري ومنطقه الحيوي, فكلّ شخصيّة في عالمها الصّغير ذات دلالة حتميّة ترمز إلى معنى اجتماعي كبير تكمن وراءه الغرائز الإنسانيّة والنزعات الشخصيّة[1].

وينشأ الصّراع من سنّة التّدافع بين القوى المتعارضة, لذلك وجد بالوجود الإنساني وارتبط بحياته في جميع جوانبها"فقد تحوّل صراع الإنسان ضدّ قوى القضاء والقدر في العصر اليوناني, وضدّ عواطفه في كلاسيكيّة القرن السّابع عشر إلى صراع ضدّ المجتمع وضدّ قوانينه"[2].

هذه الضدّية هي التي تخلّف"في طبيعة الشخصيّات ثنائيّات ضدّية ومواقف مختلفة ومصالح متغايرة، فيكون الصّراع على أشدّه داخليّا وخارجيّا"[3].

وبهذا الجانب الفنّي تساير الشخصيّة الحدث وتتّصل به في الجانب الاجتماعي لطرح مثل هذه القضايا, حتّى يصبح الصّراع الخطّ الذي يبيّن حقيقة الشخصيّة من داخلها ومن ظاهرها إذ"ليس المقصود بالصّراع الصّدام الخارجي بين شخصيّة وأخرى أو بين شخصيّة ومجموعة من الشخصيّات فقط, وإنّما بين الشخصيّة الواحدة ونفسها أيضا فتناقضات الشخصيّة مع نفسها والمفارقة الحادّة بين واقعها ومثاليّتها هي العناصر الرئيسيّة في خلق الموقف الذي يحتوي على صراع"[4], ولا يتشكّل ذلك في قراءة المسرحيّة كمنتوج أدبي, بل يتعدّاه إلى العرض المسرحي

---

[1] . ينظر: محمد الدالي, الأدب المسرحي المعاصر, ص301.

[2] . السعيد الورقي, تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. (في مصر), ص84.

[3] . خليل الموسى, المسرحية في الأدب العربي الحديث, ص80.

[4] . سمير سرحان, دراسات في الأدب المسرحي, ص24.

الذي"يصوّر أو يقدّم صراعا أو خطّا عامّا للصّراع بين إرادتين تحاول إحداهما هزيمة الأخرى"[1].

ويتلخّص القول في ثنائية متواصلة بين سمات عامة وأخرى خاصّة للشخصيّة المسرحيّة, يكشف جوهرها الصّراع, فيدفع بها لتفصح عن حقيقة نفسها فيما تعيشه من اضطراب, أو فيما يرتسم من صفات أو سلوكيات تحدّدها العلاقة مع الشخصيّات الأخرى.

1 . أثر الصّراع الدّاخلي على الشخصيّة :

لا يتأثّر القارئ أو المشاهد بموضوعات الحياة اليوميّة إلاّ إذا كانت معبّرة بضدّية كاملة عن موقفين متناقضين يسهمان في بلورة أفكارها, لإبداء رأيه أو اتّخاذه موقفا تجاه ما يرى وانتقاله إلى العمل الأدبي يصبح ملحّا في توليد جملة من التّداخلات, التي تنشأ من ذلك الصّراع, فهو" وحده الذي يستطيع أن يتولّد عنه صراع آخر, والصّراع الأوّل يصدر عن إرادة واعيّة تجاهد في الوصول إلى الهدف الذي تحدّده المقدّمة المنطقيّة"[2].

ولعلّ نوعا من الصّراع يوجد في دواخل الشخصيّة وتناقضاتها وتعيشه مع نفسها ويزيد من نموّها وتطوّرها, ويساهم في تفاعلها مع الحدث, ويترك أثره في باقي الشخصيّات تأزّما في مواقف يصطلح عليها (بالصّراع الدّاخلي) ويكون"داخل النفس البشريّة بين دافعين متناقضين؛ كلّ واحد منهما يدفعها في طريق, فتكون أمام اختيار صعب وامتحان عسير, وقد يكون الدّافعان واجبين"[3].

---

[1] . عبد العزيز حمودة, البناء المسرحي, ص144.

[2] . لاجوس إيجري, فن كتابة المسرحية, تر: دريني خشبة, ص256.

[3] . عبد الله خمار, تقنيات الدراسة في الرواية (1 . الشخصية), ص103.

هذا النّوع من الصّراع لا يمثّل معنى ظاهرة فنّية في مسرحيّات أحمد بودشيشة لاعتماده على معالجة قضايا بسيطة ينقلها من المجتمع مباشرة, يصادفها القارئ في واقعه وتتّصل بجوانب الحياة التي يحياها, ففي مسرحيّة (اللّعبة) يتمثّل الصّراع الدّاخلي في شخصيّة (العطرة) التي تعيش موقفين متناقضين, كيف تعيش دور العاقلة والمجنونة في وقت واحد, وكيف تعيش دور الزوجة لـ (مبروك) ودور الأخت لـ (لمهدي), وكيف تستكين لخطة(المهدي) في الزّواج من (قمير) وكيف تصارع نوازع الغيرة في نفسها وتتزوّج (مبروك) انتقاما لكرامتها لأنّها تعلم أنّ هذا الزّواج خيّانة لها فتريد الردّ على ذلك بالمثل والمشهد التالي يبيّن ذلك:

"المهدي: هل صحيح أنّك تريدين الزواج؟

العطرة: تناهت إليك الأخبار بهذه السرعة.

المهدي : أجيبي عن سؤالي ولا تسخري مني.

العطرة : نعم, أرغب في الزّواج, ألديك مانع؟

المهدي: طبعا, بل لديّ ألف مانع ومانع, ألست زوجتي؟ على الأقلّ كنت نبأتني استشرتني في الأمر, أكيد أنت مجنونة"[1].

ويكون الصّراع عادة "بين الواجب والعاطفة أو يكون الصّراع بين عاطفتين أو بين المبادئ والمصالح, فنتيجته حاسمة بالنسبة إلى الشخصيّة حيث تسمو نتيجة هذا الصّراع نحو الأعلى أو تنحدر إلى الهاويّة حسب ما أختارته لنفسها"[2].

إنّ صراع شخصيّة (العطرة) بين المتضادّات السابقة أدّى إلى فعّاليتها في مساعدة باقي الشخصيّات, وفي الوصول بالحبكة إلى تأزّم واضح المعالم"يؤدّي إلى الترقّب والذي بدوره يؤدّي إلى التوتّر"[3].

---

[1] . أحمد بودشيشة, مسرحية اللعبة, ص187.

[2] . عبد الله خمار, تقنيات الدراسة في الرواية(1. الشخصية), ص103.

[3] . عادل النادي, مدخل إلى فن كتابة الدراما, ص72.

أما في مسرحيّة (المغص) فالصّراع الدّاخلي يتمحور في شخصيّة (المؤلّف) لحظة التّأليف, ليعيش بين موقفين متناقضين؛ لحظة الحلم والواقع, فهو في الواقع يحدّث نفسه وفي الحلم يتعارك مع شخصيّات المسرحيّة, كما يعيش في داخله صراعا آخر هو كيفيّة إنهاء المسرحيّة, حيث تسعى رغبته في الجمع بين الشخصيّتين, وتأبى رغبتهما ذلك, ليثير في القارئ جوّا مشحونا يترك الشخصيّة تدفع بالحدث إلى الأمام, وتزداد الحبكة إحكاما وتأزّما مع باقي عناصر العمل الفنّي المسرحي.

إنها لحظة فارقة عند الكاتب أحمد بودشيشة, لأنّه يختار هذا الجانب من الصّراع الدّاخلي لإضفاء سمات على هذه الشخصيّة التي تعيش ضغوطات اجتماعيّة مختلفة وتكون عائقا في إقدامه على التّأليف, ممّا دفع بالصّراع لأن يمثّل"شحنة ملتهبة تضرب المسرحيّة من أوّلها إلى آخرها, وتوصل المسرحيّة إلى هدفها النّهائي"[1].

وهذا الشّكل من الصّراع فيه مدّ ثوري على الأوضاع التي يعيشها المجتمع ويحاول الكاتب نقلها إلى القارئ حيث"لا يخفى على قارئ يطالع الأدب الجزائري أن يلحظ فيه خاصيّة الثّورة بوصفها هاجسا أساسيّا يحرّك عمليّة الكتابة أو هي تتحرّك فيه"[2] ومثلما يشكّل الصّراع الدّاخلي قيمة فنّية في النموّ والتطوّر للشخصيّة المسرحيّة, فإنّه يدفع بالعمل المسرحي أن"يخلق معركة وأن يقسم الجمهور, وأنّه عبر هذه المعركة وهذا الجدل يمكن تحريك الواقع, وهذه هي غاية كلّ فنّ طليعي ملتزم"[3].

لذلك فالصّراع في أعمال بودشيشة المسرحيّة صراع خارجي هادئ وليس صراعا داخليّا جارفا, كما أنّه صراع بارد يعكس التّناقض الحضاري والأخلاقي من خلال

---

[1] . فرحان بلبل, النص المسرحي (الكلمة والفعل), ص54.

[2] . مخلوف عامر, الرواية والتحولات في الجزائر، ص19.

[3] . عصام محفوظ, مسرحي والمسرح, ص109.

عيشة الأسرة[1] غير أنّ مرتكزات الصّراع"تتفاوت بين عمل وآخر، وقد تلتقي في العمل الواحد تبعا لأحداث المسرحيّة والشّخصيّات الحاملة للنصّ، والصّراعات القائمة بينها"[2].

وفي مسرحيّة (ياقوت والخفّاش) تبدو شخصيّة (ياقوت) واقعة بين موقفين يُحكمان الخناق على نفسيّتها، موقف الصّراع بين الخوف والرّجاء، الخوف من المرض الخطير الّذي يمكن أن يكون قد أصابها، والرّجاء في أن يكون الألم ألم حمل تنتظره بعد سنوات طوال، ممّا يشكّل بداخلها اضطرابا يدفع بأحداث المسرحيّة إلى تطوّر ونموّ الشخصيّة, كما تبدو قد وقعت بين موقفين متناقضين؛ موقف الماضي المرتبط بشكّها في اغتصاب (الجايح) لها وموقف الدّفاع عن نفسها، وبراءتها من هذه التّهمة, الّتي يريد أن يلصقها بها, وهذان الموقفان يدفعان بالحدث إلى التأزّم في انتظار الحلّ أو النّهاية.

والوسيلة التي يعتمدها الكاتب لجلب القارئ والتّأثير فيه بإيقاع معيّن، لها صلة بالانسجام العامّ بين عناصر عمله الفنّي, ليحدث إيقاعا واتّزانا في مسرحيّته, فهو"أمر جوهريّ لحياتها [...] وبدونه تموت المسرحيّة [...] إنّه موسيقى خفيّة، له أكبر الأثر في إبراز كلمات المسرحيّة ومضمونها، والنّفاذ إلى أسماع الجمهور، وخلجات وجدانه"[3].

والمقصود بالتّأليف في علاقة الصّراع بالجوانب الاجتماعيّة والحياتيّة هو القارئ بالتّأثير في نفسه، أو بتغيير نظرته مثلما يرسم الكاتب ذلك, لأنّه"عندما تتطرّق مسرحيّة للخير والشرّ أو اليمين واليسار، فإنّ المتفرّج بشكل أو بآخر، ينطلق في فهمه

---

[1] . ينظر: الرشيد يو الشعير, دراسات في المسرح الجزائري, ص47.

[2] . حسين حموي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم، ص220.

[3] . محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، ص289.

لهذه المقولات من قوالب جاهزة، ومقاييس معيّنة، وهي في نهاية التّحليل نفس مقاييس ومعايير الإيديولوجيّة الرّسميّة, فبالنّسبة للتّقاليد يقاس الخير والشرّ، وبالنّسبة للدّين والدّستور يقاس اليمين واليسار"[1].

كما تقع شخصيّة (العامل الجديد) في مسرحيّة (العقرب) بين رغبتين متضادّتين رغبة الرّضى والاستسلام للواقع، ورغبة التحدّي, إذ يجعلهما الكاتب مخالفتين للواقع وتعتملان في نفس الشخصيّة, لتنهزم الرّغبة الثّانيّة لأنّها ملازمة للاندفاع ومصطدمة بجدار الواقع , حيث أنّه مهما رسم من خطط للتّخلّص من العقارب, فإنّ العقل يبقى عاجزا مهما استنتج طرقا أو وظف خبرة, والدّليل أنّها جاءته من حيث لا يحتسب، فتنتصر الرّغبة الأولى، رغبة الاستفادة من خبرات الآخرين لأنّها نتيجة معايشة الواقع، واستخدام العقل لا يكون إلاّ في مكانه الصّحيح.

لقد أعطى هذا الصّراع حيويّة للشخصيّة، وغايته في فلسفة الفكرة المعالجة لأنّ"المضمون الاجتماعي للعمل الأدبي لا يستمدّ في الحقيقة من واقع الحياة في المجتمع بل من موقف الأديب الفكري من الحياة في هذا المجتمع"[2].

وعلى الرّغم من أنّ هذا الصّراع يفضي إلى نتيجة مأساويّة تؤثّر فينا، فإنّها بالمقابل تبعث على حبّ الاطّلاع على ما يجري لأنّها تمثّل الواقع حيث أنّ"ما يجذبنا إلى المسرح ليس غرائزنا المتوحّشة, الّتي ينبغي أن ترتوي بالنّظر إلى تعاسة الآخرين، ولكن الفضول في الاطّلاع على مشاكل النّاس"[3].

كما وجد قليل من الصّراع الدّاخلي في شخصيّة الأخت (ناديا) في مسرحيّة (الوقف) الّتي تريد الزّواج بمن تحبّ، فتقع في صراع داخليّ؛ بين تنفيذ رغبة والدها

---

[1] . فاضل يوسف، المسرح التّقليدي (عناصره الفكرية والجمالية)، مجلّة الثقافة الجديدة، العدد 20، السنة 5، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، 1981، ص99.

[2] . عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص31.

[3] . علي بوملحم، في الأدب وفنونه، ص43.

ووصيّته وعاطفتها تجاه هذا الشّخص, فيبدو صراعا بين العقل والعاطفة، وذلك في مفردات العمل المسرحيّ, إلاّ أنّه من النّاحيّة الفكريّة صراع بين القيم المتوارثة والقيم الجديدة الوافدة، لتصبح بذلك قضيّة مجتمع، وليست قضيّة فرديّة لشخصيّة نموذجيّة، فالفكرة التي تعالجها المسرحيّة يمكن أن تصل إلى النّاس"إذا صار هناك توازن بين صراع الذّات والموضوع في المسرح، وصار بإمكاننا الحديث عن واقع مسرحيّ، وعن مهمّات مطلوبة من هذا المسرح"[1]

وينقل هذا الصّراع في شخصيّة الأخت (ناديا) معالم هذه الشخصيّة، وعلاقتها بعناصر العمل الفنّي للتّعبير عن واقع اجتماعي تحياه فيتحوّل الأدب"إلى كائن اجتماعيّ فور إنجازه لينتمي إلى الحركة الاجتماعيّة ويؤثّر فيها لأنّه متعلّق بمنتجه"[2], وهو ما تسعى مسرحيّات الكاتب إلى تحقيقه, وهو المفتاح الأوّل الذّي"يستمدّ منه الكاتب شكله المناسب له وبه يخوض غمار الحياة، وعليه يتوقّف بناء الشخصيّات والصّراع والحبكة"[3].

وليس للصّراع الدّاخلي أثر كبير في أعمال الكاتب أحمد بودشيشة، وإذا وجد في بعض الأعمال فإنّه يضفي على بعض عناصر العمل الفنّي مسحة جماليّة، توحي بقدرته على تشكيل الشخصيّة، وربطها بالموقف المناسب، فحينما يدفع الشابّ (كمال) في مسرحيّة (اللصّ), لأن يعيش بين موقفين يتجاذبانه؛ الماضي التّعيس الّذي كان فيه سارقا يتعدّى على حرمات النّاس، وبين الرّغبة في التحرّر من سهام المجتمع التي ترقبه, وهي أكبر أثرا من سهام الضّمير، إذ لاشك أنّها فكرة توجّهه نحو موضوع اجتماعي معيّن.

---

[1] . عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر(قضايا، رؤى وتجارب)، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص82.

[2] . سليمان حسين، الطريق إلى النص، ص18.

[3] . فرحان بلبل، النص المسرحي (الكلمة والفعل)، ص99.

وهذه الفكرة قد تكون"اجتماعيّة أو سيّاسيّة أو دينيّة أو غير ذلك، وهي نفسها الّتي تطلق صفتها على موضوعها، وهذا الموضوع يمكن أن يستمدّ من الماضي أو من الحاضر أو منهما معا, في محاولة للتّوجّه نحو المستقبل"[1].

ويتجلّى صراع شخصيّة (اللّص) مع واقعها الّذي تحياه في تغليب نزعة الخير في نفسه، مع بقاء نظرة المجتمع تلاحقه، حيث يظهر أثر ذلك في المسرحيّة"فيما يصدر متمثّلا في تغليب عنصر الخير على عنصر الشرّ في النّهاية، وفي الوعظ المباشر على لسان الرّاوي أو الشخصيّة المسرحيّة"[2].

وهذا الصّراع هو الّذي يعطي قيمة معنويّة لما تعيشه الشخصيّة من أحداث، ويكون أكثر بروزا في مسرحيّة (البئر المهجورة)، وبالتّحديد في شخصيّة (الشّاب), الّذي يقع بين موقفين متضادّين؛ موقف الرّغبة والطّموح، وبين موقف الواجب, إنّه صراع يربط القارئ أو المشاهد بالنّتيجة المنطقيّة لذلك, فيزداد تأثّره بالموقف، ويزداد شوقه إلى معرفة نهاية أحداث المسرحيّة.

ومن هذا المنطلق يعكس الكاتب أحمد بودشيشة هذا الصّراع الدّاخلي في فكرة متضادّة في مضمون الحكاية, وهي الصّراع بين الماضي الّذي يربط الإنسان عموما إلى أصله وجذوره، وبين الرّغبة في التخلّص من تبعاته، لما تشكّله من عوائق في طريق طموحه، ليجعل نزعة الخير تنتصر في النّهاية، وهي أقوى من نزعة الواجب، إذ كان بالإمكان طاعته لوالدته على حساب رغبته, لكنّ الكاتب أوصلها إلى النّهاية المنطقيّة الّتي يريد أن يصل بالقارئ إليها, حتّى يستطيع التّأثير في أفكاره وعقله من جهة، وفي إحساسه من جهة أخرى, فالمسرح "بالنّسبة لنا هو الفنّ العلويّ لأنّه وحده

---

[1] . محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب (من البداية إلى الثمانينيات)، ص145.

[2] . مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، ط2, دارالنشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء, مصر,1995 ص71.

قادر على التّعبير عن كافّة الأنغام المتآخيّة في العالم، والتي تسعد أحاسيسنا وفكرنا على السّواء"[1].

ويشكّل هذا الصّراع انقساما داخل الشخصيّة، وينسحب على الانقسام الحاصل داخل المجتمع نحو الثّبات أو التّغيير,وهذا ليس حكرا على الكاتب أحمد بودشيشة في معالجته هذه، بل"هو ذلك المصير الشّائك الّذي خلق انقساما حادّا داخل المجتمع، بين تقيّد أبنائه بفكرة الثّبات, أو انطلاقهم مع فكرة التغيّر"[2].

إنّ الصّراع الدّاخلي للشخصيّة المسرحيّة هو الحافز لسيرورة الحدث, ومنه تتكشّف حقيقة الشخصيّة, لتسمو بالفكرة المطروحة في المسرحيّة إلى عوالم التّأمّل وجذب القارئ إلى محيط التّفكير في صفات وسلوكيات أمثال هذه الشخصيّة كخبرات يستفيد منها مستقبلا.

2 . أثر الصّراع الخارجي على الشخصيّة:

إنّ التّدافع الحاصل بين الشخصيّات في شتّى المواقف، والمتوافر على هجوم وهجوم مضادّ يعطي العمل المسرحي سمة حياتيّة بارزة، ويساهم إلى حدّ بعيد في تطوّر الأحداث ويحدّد معالم التضادّ الخارجي على مستوى كلّ شخصيّة.

وتتصارع هذه الشخصيّات على مختلف المستويات لتشكّل عملا متصاعدا من"مقدّمة منطقيّة واضحة بارزة المعالم ووحدة أضداد وشخصيّات توافرت لها أبعادها الثّلاثة أعني مقوّماتها الثّلاثة الجسمانيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة"[3]،لأنّ التدرّج المنطقي في التّغيير والانفعال والتحوّل من موقف كان قائما إلى موقف آخر سيقوم وفق مجريات الأحداث هو الّذي يدع الشخصيّة "تنمو وتتطوّر بمعدّل معقول،

---

[1] . سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص122.

[2] . إبراهيم عبد الله غلّوم، المسرح والتغيّر الاجتماعي في الخليج العربي، ص170.

[3] . لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، ص308.

وسرعة متّزنة لكي تتحوّل من قطب إلى آخر حتّى يكون التحوّل ملائما للأحداث، وملائما للتّحوّل نفسه"[1].

وهذا الصّراع المرتبط بتضادّ الشخصيّات، وتناقض رغباتها يعدّ صراعا خارجيّا و"يتمثّل في تنازع المصالح والأهواء والعواطف، وكثيرا ما تكون أسبابه السّعي إلى الفوز بإحدى السّلطات الثّلاث، كرسي الحكم والمال والجمال"[2].

ويتعلّق ذلك بالصّفات الّتي تتّسم بها الشخصيّات المتناقضة، وهناك أسباب أخرى تتعلّق بما يرسمه الكاتب، ويدعو إليه من أفكار في صراع هذه الشخصيّات مثل"الصّراع بين الخير والشرّ، وبين المبادئ والمصالح في كثير من الرّوايات، وكلّ أسباب الصّراع هذه سببها اختلاف الغايات بين الشخصيّات في الرّواية والمسرحيّة"[3].

وهذا التضادّ بين المواقف والأفكار هو الّذي يبيّن لنا أنّ"تناقضات الشخصيّة مع نفسها والمفارقة الحادّة بين واقعها ومثاليّاتها هي العناصر الرّئيسيّة في خلق الموقف الّذي يحتوي على صراع"[4], مثلما يبدو الصّراع الخارجي جليّا في مسرحيّة (اللّعبة) بين شخصيّتي (مبروك) و(المهدي) في موقف كلّ واحد منهما، فالأوّل يخطّط للاستيلاء على مال صديقه، ويتّخذ من ابنته (قمير) طعما، وخطيب ابنته (موريس) وسيلة لتنفيذ هذه الخطّة. وبالمقابل يتّخذ (المهدي) الخطّة نفسها, إذ يجعل من (قمير) مطيّة للوصول إلى مال (مبروك) والدها، ومن زوجته (العطرة) وسيلة لتنفيذ هذه الخطّة, إلاّ أنّ هذا الصّراع لا يظهر من كلمات الحوار، بل من موقف كلّ واحد تجاه الآخر, حتّى تصل إلى لحظة التّصادم، وقد كانت الشخصيّتان متكافئتين

---

[1] . عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص71.

[2] . عبد الله خمّار، تقنيات الدراسة في الرواية (1 . الشخصية)، ص103.

[3] . المرجع نفسه، ص103.

[4] . سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص24.

لكون"الصّراع يقتضي شخصيّات متكافئة في قوّة الإرادة، وفي التّصميم حتّى يقابل الهجوم بمثله"[1].

إنّ تعارض شخصيّة (مبروك) مع شخصيّة (المهدي) في مسرحيّة (اللّعبة) يُظهر التّناسب الّذي أحدثه الكاتب في مواقفهما، فيرى القارئ مصير كلّ شخصيّة، وتتتابع الأحداث إلى أن يغيّر موقفه, لأنّ موقع الشخصيّة يتغيّر من السّلب إلى الإيجاب، أو من الإيجاب إلى السّلب، من الهجوم إلى الدّفاع، أو من الدّفاع إلى الهجوم, فالأمتع"في الصّراع أن تتبادل القوّتان المواقع في سير الحكاية، فتبدو إحداهما مسيطرة في لحظة، ثمّ تصبح مدافعة في لحظة أخرى"[2].

أمّا في مسرحيّة (المغص) فتكون شخصيّة (المؤلّف) في تعارض مع شخصيّتين الأولى الزّوجة، ففي كثرة طلباتها وإلحاحها على تنفيذها صدمة له من جانبين، الأوّل أنّه لا يستطيع تحقيقها لقلّة دخله المادّي، والثّاني أنّها تشكّل عائقا له في طريق إنجازه الفنّي، وهو تتمّة أحداث المسرحيّة ليسلّمها إلى مدير المسرح.

ويستمرّ هذا الصّراع طويلا بين(المؤلّف)و(الزّوجة) حتّى يظنّ القارئ أنّ الموضوع لا يعدو كونه مشكلا عائليّا، فيملّ قراءة العمل في بدايته, ليجد نفسه أمام الكاتب, وقد فجّر الصّراع في لحظة جديدة، صراعا خارجيّا بينه وبين شخوص المسرحيّة الّتي هو بصدد تأليفها، فشخصيّة (هو) تريد نهاية سعيدة لها، وشخصيّة (هي) تحتج وتريد نهاية غير تلك ليعبّر بذلك عن موقف حياتي متمثّل في رؤيته ككاتب للحياة الأسريّة, الّتي تتطلّب جانبا من التضحيّة للتّغلّب على المشاكل المعترضة.

---

[1] . عمر الدسوقي، المسرحيّة (نشأتها وتاريخها وأصولها)، ص392.

[2] . فرحان بلبل، النص المسرحي (الكلمة والفعل)، ص55.

والشخصيّة الثانيّة الّتي تعارض شخصيّة (المؤلّف) هي شخصيّة (مدير المسرح) وهذا التّعارض هو جوهر عمله المسرحي الّذي يتركه يصل بعمله إلى النّهاية, لذلك كان هذا النّوع من الصّراع بمثابة "ذلك النّشاط الذرّي الجبّار الّذي يمكن بواسطته أن يخلق التّفجير الواحد سلسلة من التّفجيرات بعد ذلك"[1].

ومهما يكن من أمر فإنّ الكاتب الحاذق الّذي يتقن صناعته، هو الّذي يبني شخصيّاته المختلفة، ويتركها تتصارع"لتكشف بنفسها عن نفسها، وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها"[2].

مسرحيّة أخرى جسّد فيها الكاتب أحمد بودشيشة الصّراع الخارجي هي مسرحيّة (ياقوت والخفاش) بين شخصيّة (ياقوت) وبين شخصيّة (الجايح)، فتتعارض الرّغبتان حتّى يظنّ القارئ في لحظة ما أن (الجايح) وصل إلى مبتغاه، باختطافها أو قتلها نتيجة تهديده لها والتّربص للوصول إليها، ومفاجأتها في غرفتها دون علم من أحد, وبالمقابل نتيجة للخوف والهلع اللّذين أصابا (ياقوت), فيجنّ جنونها وتنسى مرضها, وتقف وقفة إنسان معافى يقاوم ولا يستسلم وتصرخ في وجهه أن يرحل ويدعها وشأنها.

لقد اختار الكاتب هذا الجوّ التّصادمي في نهاية المسرحيّة ليشدّ القارئ أو المشاهد إلى نهاية الأحداث، وهو صراع لم يبدأ بين الشخصيّتين من بداية الحكاية، لكنّه ظهر في تناقض الأفكار الّتي حملتها قصّة المسرحيّة لأنّ (ياقوت) تمثّل الماضي القاسي الّذي عاشه الجزائريّون إبّان الاستعمار، من ظلم وقهر وهم يقاومون إلى أن تحرّروا ونالوا استقلالهم.

---

[1] . لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، ص320.

[2] . عبد القادر القط، فن المسرحية، ص5.

أمّا (الجايج) فيمثّل الغدر والخيانة والاستبداد، ورغبة المستعمر في العودة بطريقة جديدة وثوب جديد، وهو ما يريد الكاتب الإشارة إليه, فالإطار المرجعي"لهذا الفهم هو روح الانتصاريّة المتولّدة من الحركة الوطنيّة بوصفها مقاومة ضدّ الأجنبي الدّخيل، فضلا عن كونه أثرا ينتجه ويعيد إنتاجه خطاب سيّاسيّ محدّد، وبتوظيف إيديولوجي محدّد أيضا"[1].

إنّ الصّراع الخارجي بما يمثّله من قوّة دافعة بالأحداث إلى الأمام إلى نقطة التأزّم يدفع بالشخصيّات إلى مستوى تصادم الإرادات، ففي مسرحيّة(المخفر)تبدأ بإرادة (الصّادق) في الاصطدام بإرادة حماته (طاطا)، وتسير شوطا بالأحداث لتظهر معالم طريقها في كونها دافعا إلى خروجه, والبحث عن وسيلة يأخذ بها زوجته إلى المستشفى، وما أن تخمد جذوة الصّراع حتّى يتولّد صراع آخر كأنّه نتيجة لما سبق، وهو الموقف الّذي تتصادم فيه إرادة الصّادق بإرادة الخفيرين في المخفر, لتبدو الأحداث في هذا الموقف مقحمة بعضها ببعض لأنّها لا تعتمد مبدأ السببيّة، أو المنطلق المنطقي.

وفي المرحلة الثّانيّة يحدّد الكاتب الصّراع بين إرادة (الصّادق) وإرادة الخفيرين في مستوى غير متكافئ، حيث يترك شخصيته سلسة، والصّراع باهتا على الرّغم من أنّه يبقي صامدا وثابتا على مبدئه، ويتمّ بانسجام الشخصيّة مع ما تقوله وتقوم به ومدى تأثيرها في المستمع, فالإبداع المسرحي"بشكل خاص لا تتحقّق له هذه الغاية إلاّ إذا انصهرت الكلمات في قلب الشخصيّة الّتي تحملها، وتجسّدت على الخشبة تتلمّس دفئها

[1] . مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص21.

أسماع المشاهدين"[1], كما أنّ خطّ الصّراع الذي يبدأ من أوّل النصّ حتّى نهايته"يتكوّن هو الآخر من جزئيّات صغيرة تكون في مجموعها في نهاية الأمر ذلك الصّراع العامّ"[2].

وهذا النّوع من الصّراع يشبه مثيله في مسرحيّة (البوّاب) بين شخصيّة (البوّاب) وشخصيّة (الكاتب), ومع بدايتها المنطقيّة . عكس بداية مسرحيّة (المخفر). لم ترق بالصّراع إلى نقطة التأزّم، ولم يظهر تصادم إرادتي (البوّاب) و(الكاتب) إلاّ بالقدر الّذي يريد الكاتب أحمد بودشيشة أن يصوّر به شخصيّة (البوّاب) المتعجرفة, وهي لا تدفع بالأحداث إلى نقطة التأزّم الّتي ينتظر منها القارئ مفاجآت، ويقترح حلولا كأنّ الكاتب يتّجه بالاستجابة إلى مقتضى المطلب الاجتماعي أو الأخلاقي من وراء عمله هذا لأنّ"مبالغة امتداد العمل المسرحي إلى مجرّد الاستجابة السيّاسيّة أو الاجتماعيّة للواقع لا تخلق مسرحا ولا تثمر وظيفة المسرح بعد ذلك"[3], ويصبح العمل المسرحي أشبه بالقصّة في تتبّع أحداثها وسردها للوقائع.

إنّ أغلب الصّراع الخارجي في أعمال الكاتب أحمد بودشيشة هادئ, ويتّسم بنوع من البرودة, فلا تتصارع فيه الشخصيّات إلى درجة الصّدام العنيف على المستوى الجسدي أو المعنوي, فسرعان ما ينطفئ عند أوّل موقف يصادف الحدث, كأنّ الكاتب لا يترك الحريّة للشخصيّة تطوّر أفعالها بنفسها، بل يوجّهها الوجهة الّتي يراها مناسبة، وبخاصّة ارتباطها بواقع محدّد يمتّ بصلة إلى الحياة الاجتماعيّة, الّتي يحياها النّاس في أبسط صورها داخل الأسرة.

---

[1] . حسين حموي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، ص228.

[2] . عبد العزيز حمودة, البناء الدرامي, ص 117.

[3] . عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، ص270.

ويمثّل ذلك الصّراع الباهت في مسرحيّة (المائدة) في البداية بين (الأب) و(الأم) المقعدة حول ضرورة شراء المائدة, لتكون منطلقا لصراع آخر بين الإخوة، ويظهر حادّا بعض الشّيء, لكنّه لا يرقى إلى الصّدام العنيف, الّذي يجرف معه أحداث المسرحيّة, ليثير الدّهشة في نفس القارئ, وتتصارع الشخصيّات الثّلاث؛ (الأخ الأكبر)و(الأصغر) و(الأخت) حول من يسيّر المائدة, لينقل لنا الكاتب فكرته من وراء هذا الصّراع متمثّلة في مكانة كلّ شخصيّة داخل الأسرة وداخل المجتمع، فالمثقّف يرى في نفسه الأحقيّة في المسؤوليّة، والأخ الأكبر بحكم الأسبقيّة، والأخت بحكم المساواة.

إنّها معادلة مستقاة من نظرته إلى المجتمع وما يدور فيه وما يحاول إصلاحه من خلل اعتوره, لأنّ المرجعيّة الرّئيسيّة للخطاب المسرحي خاصّة، والخطاب الأدبي عامّة هي الواقع بمفهومه العامّ، وتتفاوت قوّة هذا الواقع بين مسرحي وآخر، وبين مسرحيّة وأخرى وفقا لرؤية الكاتب للعالم، ونظرته للإنسان[1].

ومن المسرحيّات التي يظهر فيها هذا النّوع من الصّراع جليّا أيضا مسرحيّة (الصّعود إلى السّقيفة) بين شخصيّتي (المتشرّد الأوّل) و(المتشرّد الثّاني) فحينما تتعارض الرّغبتان من البداية يبدو ظاهريّا التنافس على احتلال المكان الذي يأوي إليه أحدهما، ثمّ ينتقل إلى أرقى من ذلك, إذ يتطلّع الأوّل إلى مكان أكثر نظافة من المكان الّذي يسكنه (المتشرّد الثّاني)، وهو الصّعود إلى السّقيفة، ويحاول منعه بشتّى الوسائل, ليجعل من استنجاده برجل من أصحاب البناية معينا له في صدّ خصمه من الإقدام على فعله حتّى لو تطلّب منه الأمر الوشاية.

ويكون الصّراع في هذه اللّحظة قد بلغ مداه ليتدخّل (الرّجل) في وقت حرج يكون سببا في إنهاء المسرحيّة, إذ الهدف من وراء هذا الصّراع لا يقتصر على هذه

[1] . ينظر: سليمان حسين، الطريق إلى النص، ص98.

الفكرة البسيطة، بل يتعدّاها إلى ما يريد الكاتب البوح به، وهو صّراع بين موقفين وإرادتين متناقضتين؛ تسعى إحداهما إلى التّغيير واستخدام العقل والوصول إلى المعالي من أقرب الطّرق، وبأيسر السّبل لتعيش عيشة هانئة، بل الأكثر من ذلك، اختراعها وسيلة للتخلّص من الجرذان تخلّد اسمها بعمل استطاعت أن تنجزه.

والإرادة الثّانية خانعة لا تحرّك ساكنا، بل ترضى بالذلّ والهوان على حساب كرامتها ومبادئها، وتموت في النّهاية دون أن يسمع لها ذكر في صفحات التّاريخ شأن كلّ الخانعين, هذه الثّنائيّة في الصّراع والأداء الدرامي أدّت بالكاتب إلى اعتماد طريقة خاصّة به في معالجة مثل هذه المواضيع حيث إنّ"الكاتب الدرامي يستطيع أن يساعد في خلق مسرح جديد، وذلك من خلال الطّريقة الّتي يكتب بها"[1].

لقد حاول الكاتب أن يداري بهذه الطّريقة برودة الصّراع وارتباطه بمواقف معيّنة في المسرحيّة مثل المناقشة الحواريّة الفكريّة بين (المتشرّد الأول) وبين (المتشرّد الثّاني) في بداية المسرحيّة, وهو"مطالب بإيجاد فكرة ذات طبيعة دراميّة، ثمّ اختيار الشّكل من بين الأشكال الّتي تندفع ملبيّة لاستدعاء الفكرة"[2].

لذلك رسّخ أحمد بودشيشة الأبعاد الفكريّة لما تقوم به شخصيّات مسرحيّته حتّى يستطيع خلق بعد درامي لعمله.

علاقة الشخصيّة بالفضاء المسرحي:

إنّ تعبير المؤلّف عن الحدث وجعل الشخصيّة تتحرّك في إطار هذا الموقف أو ذاك له دلالة على الفعل، وعلى رؤية فكريّة لما يريد إبرازه، فهو يعمد إلى رسم هذه الملامح في إطار بنية مكانيّة تنحصر في حيّز جغرافي له دلالته على هذه الشخصيّة أو

---

[1] . ديفيد بريتش، لغة الدراما(النظرية النقدية والتطبيق)، تر: ربيع مفتاح، ط1, المجلس الأعلى للثقافة، مصر, 2005 ص18.

[2] . أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي (بين الترجمة، الاقتباس والإعداد والتّأليف)، ص100.

تلك"لأنّ كلّ حادثة تقع لابدّ أن تقع في مكان معيّن وزمان بذاته، وهي لذلك ترتبط بظروف وعادات ومبادئ, خاصّة بالزّمان والمكان اللّذين وقعت فيهما"[1].

وهذا الدّور هو الّذي يفسّر الحالة النّفسيّة العامّة لفهم الشخصيّة، أو ما يسمّى بالجوّ العامّ المحيط بعناصر المسرحيّة، ويقوم بالدّور"الّذي تقوم به المناظر على المسرح بوصفها شيئا مرئيّا يساعد على فهم الحالة النّفسيّة للقصّة أو الشخصيّة"[2].

ويكون المكان فعّالا في البناء الدرامي للمسرحيّة إذا كان دالاّ على الشخصيّة، وليس إطارا عامّا لوجودها، لذلك يحرص المؤلّفون قدر إمكانهم، وبخاصّة في المسرحيّة إلى ربط المكان والمناظر الّتي يعبّرون عنها، أو يصفونها, لتوحي بمدلول له علاقة بمجريات الحدث وسمات الشخصيّة، وبلورة الفكرة المراد تجسيدها في حركة وفعل.

1 . علاقة الشخصيّة بالفضاء المكاني:

إنّ هذا التّفاوت في استحضار المكان هو الّذي"يجعل الأديب وهو يكتب نصّه المسرحيّ يرتبط كثيرا بالخشبة، تحاصره وتراقبه، وتضيّق عليه الخناق فإذا هو عبد لها"[3], لذلك يتحدّد المكان"بناء على الموضوع نفسه، ومادام الموضوع محاكاة لفعل إنسانيّ فمن الضّروري أن يدور هذا الفعل في مكان معيّن"[4].

وللمكان فضاءات متعدّدة، تترك المسرح الحديث يبتعد عن الالتزام بوحدة المكان لتغيّر الظّروف الاجتماعيّة والدّينيّة، الّتي كانت تحكم المسرح القديم، وكذا

---

[1] . عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص118.

[2] . المرجع نفسه، ص118.

[3] . عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص140.

[4] . محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظريّة الدراما الإغريقيّة، ص66.

التطوّرات الحاصلة في الإضافات التقنيّة, الّتي تساعد على إبراز مختلف الظّروف بطرق حديثة ليجد الكاتب المسرحي نفسه مبدعا لا مقلّدا في هذا الجانب.

وليس بالضّرورة أن تجري الأحداث في إطار مكانيّ فقط، بل حتّى الإشارة إليه تتّخذ منه الشخصيّة عالما واقعيّا أو خياليّا، كما يترك القارئ يقوم بإعادة مسرحة الأمكنة الواردة لترتبط بمتخيّله وذاته، فيصبح للمكان وظيفة جديدة تتخطّى الوظيفة التّقليديّة للمكان وهي جريان الحدث, مثلما يبدأ الكاتب مسرحيّة (اللعبة) بإعطاء نظرة عامّة على المكان الّذي تنطلق منه الأحداث في مثل هذا المشهد:

"يصدّر المسرح عند رفع السّتار مقهى من مقاهي باريس الفخمة الأنيقة، إلى الجانب الأيمن يجلس المهدي، وهو يجيل النّظر في (مبروك) المستغرق في قراءة جريدة(لوموند)* بتمعّن يبعث على الاستغراب"[1].

وبقدرما يوحي هذا الفضاء المكاني ببداية الحدث، وسبب التقاء(المهدي)بـ (مبروك) فلم يتركه الكاتب يرتبط بالصّدفة، بل اختار أشهر المقاهي الباريسيّة الفخمة الأنيقة، وفي ذلك إشارة إلى من يقصدها من أصحاب المال والمكانة الرّفيعة داخل المجتمع لأنّ قراءة هذه الجريدة في هذا المكان له دلالة المكانة الثّقافيّة، والنّظام العلائقي لطبقات المجتمع فيسهل عليه الربط أو الجمع بين(المهدي) و(مبروك).

أمّا إذا عُدّ فضاء لا يشغل الحدث الدرامي، فقد اختاره الكاتب فضاء مفتوحا على العديد من الاحتمالات، ثمّ تأتي العمليّات الحسابيّة بعد ذلك، فيخسر كلّ لاعب قدرته وذكاءه في توظيف ما يلزم للإطاحة بخصمه في أقرب موقف.

لقد كان هذا الفضاء المكاني واسعا لأنّه يُسلم إلى فضاء آخر مغلق، وهو البيت لبداية اللّعبة من أوسع طريق ثمّ تضيق حلقاتها. ويبيّن الكاتب ذلك في"غرفة

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللعبة، ص109.

جلوس واسعة مؤثّثة تأثيثا فاخرا عصريّا، جدرانها مزدانة بلوحات زيتيّة لمناظر طبيعيّة، في صدرها يجلس (مبروك) وبجانبه (المهدي) يدخّنان بعد الغداء, فيما تكون(قمير) في هذه اللّحظة تهيئ الشّراب"[1], إنّ هذا الفضاء المكاني ليس مكانا لتحضير عمليّة الزّفاف والاتّفاق على مختلف التّدابير، بقدر ما يوحي بالعظمة الماديّة, الّتي يقصد الكاتب من ورائها طغيان الحساب المادّي على الإنساني أو الأخلاقي، فهذه المظاهر ليست للمتعة بقدر ما هي إيحاء بطبيعة الشّخصيّات, أمّا اللّوحات الزّيتيّة الطّبيعيّة فهي محاولة لتغطيّة هذا الجانب المادّي بمسحة رومنسيّة فيما دار بين الصّديقين من مودّة، وبين (المهدي) و(قمير) من معالم عاطفيّة في ظاهرها, حتّى تبدو هذه الأماكن, كأنّها تتحدّث على لسان الشخصيّات الّتي مارست الحدث فيها, فالأماكن"تنطق لمن يعرف لغتها، ويحسن محاورتها"[2].

وترتبط الشخصيّات والأحداث بالأمكنة ارتباطا وثيقا لما لها من أبعاد في ذاتها، أو ممّا أراده الكاتب هدفا لها لذلك"كان وصف المكان وثيق الصّلة بصاحبه، فمظهر المكان ومخبره يشيان بمظهر ومخبر من يسكنه أو يستعمله"[3].

إنّ هذين الفضاءين المكانيين، المقهى الباريسي والبيت الفخم يعبّران عن جوانب الحياة العامّة, التي يحياها أصحابها، فالأوّل ليس مكانا لقتل الوقت، بل تشترك فيه الجوانب السيّاسيّة والاجتماعيّة من خلال سمات الشخصيّات الّتي تقصده، مثلما يعبّر عن مرحلة تاريخيّة وصفة حضاريّة مرتبطة به, أمّا المكان الثّاني فهو خاصّ، يعبّر عن مزاج وذوق من وجد فيه من هذه الشخصيّات، الّتي أصبحت حياتها بمثابة لعبة فلئن كشفت"الأماكن الخاصّة عن أمزجة وأذواق الأفراد، فإنّ

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللعبة، ص121.

* . يومية فرنسية ظهرت في 1944 بطلب من الجنرال ديغول بعد خروج الجيش الألماني من باريس.

[2] . عبد الله خمار، فن الكتابة (تقنيات الوصف)، ص302.

[3] . المرجع نفسه، ص303.

الأماكن العامّة تكشف لنا عن أمزجة وأذواق الشّعوب ومستواها الثّقافي والحضاري"[1].

كما أنّ استغراق النصّ المسرحي في فضاء مكاني محدّد يجعل المهمّة ثقيلة على الكاتب المسرحي، فيستعين بأدوات أخرى عكس كاتب الرّواية حيث يفرض تعبير الأحداث وتطوّرها"تعدّديّة الأمكنة واتّساعها، أو تقلّصها حسب طبيعة موضوع الرّواية"[2].

إنّ الفضاء المكاني هو الحيّز أو البيئة الّتي تنشأ فيها مختلف العلاقات، وتتشكّل مختلف الصّور المتعلّقة بالشخصيّة الّتي"تولد ضمن بيئة وليس في فراغ، ثمّ تنمو ضمن علاقتها مع الشخصيّات الأخرى، ويجب أن تكون طباعها ومزاجها وتكوينها منسجمة مع غاياتها ووسائلها"[3].

وفي مسرحيّة (المغص) تجري الأحداث في فضاء ين مكانيّين مغلقين؛ الأوّل عبارة عن"غرفة جلوس متواضعة، فيما تكون الزّوجة غادية رائحة في الغرفة قلقة، يبرز المؤلّف فتهرول إليه"[4], وفي الفصل الثّاني يحدّد الكاتب المكان بـ "غرفة نوم تحتوي على سرير وخزانة ثيّاب تقابله في الجهة اليمنى، وبمحاذاته في كلتا الجهتين توجد طاولتان صغيرتان عليهما مصباحان، وبين خزانة الثيّاب والسّرير يوجد مهد الطّفلة ابنة المؤلّف، هذا في مؤخّرة المسرح, أمّا في مقدّمته نعثر على مكتب يشتغل عليه المؤلّف، عليه أوراق مبعثرة وقلمان أحدهما حبري والآخر رصاصي"[5].

---

[1] . عبد الله خمار، فن الكتابة (تقنيات الوصف)، ص302.

[2] . حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط1, المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص62.

[3] . عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (1 . الشخصيّة)، ص30.

[4] . أحمد بودشيشة، مسرحية المغص، ص11.

[5] . أحمد بودشيشة، مسرحية المغص، ص31.

لقد حصر الكاتب مجريات الحدث بين (المؤلّف) و(زوجته) في كثرة الإسهاب الّذي مسّ كلّ جوانب حياته الخاصّة حتّى عدّت قصّة لغلبة الجانب السّردي, وهذه الدّلالة السلبيّة للمكان استغلّها الكاتب في مدلولات كثيرة، يمكن للقارئ تصوّرها بعد تفحّص القضيّة المثارة, ليكتشف ارتباط فكرة الكاتب بما تقوم به الشخصيّة في هذا الفضاء المكاني، الّذي كان مغلقا لسببين، من جهة البيت لتمثّل محاصرة المؤلّف بكلّ المعوّقات الاجتماعيّة، فهي لا تترك له فرصة لإنجاز عمله من النّاحيّة الفكريّة، أو التّركيز أو إيجاد حلّ أو نهاية لمسرحيّته، ومن النّاحيّة العمليّة تأخذ وقته وتبدّد جهده وتعطّل نشاطه.

هذا الفضاء المكاني"ليس مجرّد إطار للأحداث والشخصيّات وإنّما هو عنصر حيّ فاعل في هذه الأحداث والشخصيّات"[1], كما أنّ المعالم الدّالة على التّواضع في غرفة الاستقبال توحي بجوهر المشكلة الّتي تعيشها هذه الأسرة في صراع من أجل تحسين هذا الوضع الذي يتعارض مع أفكار(المؤلّف)وهي إيحاءات تنهض بالقارئ أو المشاهد للاستعداد لمجريات الحدث, أمّا غرفة النّوم فهي فضاء يستمرّ فيه الصّراع بين الشخصيّتين إلى نقطة متأزّمة ينبثق عنها صراع جديد، يوحي به المكتب الّذي يبيّن اهتمام (المؤلّف) بمسرحيّته حتى في غرفة النّوم, لأنه يحاول سرقة الوقت لإتمام عمله الفني، كما يوحي هذا الفضاء المكاني بمجريات الصّراع بينه وبين شخوص مسرحيّته في النّهاية التي يريد أن يضعها لها.

إنّ الحضور الإنساني في هذا الفضاء المغلق"يضفي حيويّة خاصّة على وصف المكان ويجعل اللّوحة الجامدة مليئة بالحركة"[2], التي تعطي حيويّة يبثّها الصّراع بين

---

[1] . عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص142.

[2] . عبد الله خمار، فن الكتابة (تقنيات الوصف)، ص322.

(المؤلّف) و(زوجته) في كيفيّة رعاية ابنته الصّغيرة وكيف كانت سببا في تعطيله وضياع عمله وسببا في الصّراع الحاصل بينه و بين شخوص مسرحيّته.

وفي فضاء مكاني آخر وهو مكتب مدير المسرح"تدور بعض أحداث المسرحيّة فيما يكون المؤلّف جالسا على كرسي وثير...يكون المدير يبحلق فيه, مقطّبا يبحث عن سبب لمجيئه إليه, المكتب مجهّز تجهيزا عصريّا فيه بذخ و ترف"[1], وهو مكان لمجريات الحدث والحوار بين(المؤلّف) الباحث عن مصير مسرحيّته و(المدير) الذي يسوق المبرّرات لإنسائه ومحاولة خداعه وصرفه بأيّ طريقة, فيخرج المغزى من دلالات المكان إلى طبيعة الشخصيّات ودلالات الحدث, حيث أنّ تسميّة المكتب بمكتب مدير المسرح سمة دالّة على احتكار أمثال هؤلاء للمسرح وما يجري فيه من استغلال و تعسّف وسرقة.

أمّا الوجاهة التي تظهر في فخامة الأثاث فتبعث على أمرين, الأوّل تسخير السّلطة وإنفاق الأموال الطّائلة على أمور تافهة, لأنّ الوظيفة الأولى لمدير المسرح هي تفاعله مع ما يجري داخل المجتمع وتأثيره القويّ في بناء حياة الإنسان, والأمر الثّاني دلالة على استغلال جمهور الضّعفاء أمثال (المؤلّف) للثّراء والكسب السّريع وإظهار مظاهر التّرف والبذخ, واستقبال (المؤلّف) وجلوسه على كرسي وثير دلالة على خداعه, لأنّ ما يبديه أمثال هذا (المدير) عكس ما يضمرونه, وقد بدا ذلك في استيلائه على المسرحيّة. إنّ هذه الدّلالة البعيدة لمثل هذا الفضاء المكاني تولّد التزاما عند الكاتب تتركه "لايحفل بأمراض الفرد وهواجسه الذّاتية بقدر ما يحفل بعلل المجتمع، فيسعى إلى إصلاحها فيكون في صلبه أدبا متفائلا"[2].

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية المغص، ص77.

[2] . حبيب مونسي، القراءة و الحداثة، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق, 2000, ص60.

لهذه المعالجة صلة بالمكان كشبكة من السّمات ذات العلاقات المتشابكة فيما يريده الكاتب, وتقوم به الشخصيات تترك المكان المسرحي"يتميّز إن في النصّ أو العرض في كون ما نتلقّاه من علامات يشير إلى عنصر المكان، وأوّل شيء يقرأ في النصّ المسرحي هو تلك التي يضعها المؤلّف للدّلالة على عنصر المكان"[1], لذلك كان للفضاء المكاني دلالتان على الشخصيّة, الأولى فيما تقوم به هذه الشخصيّة داخل هذا الفضاء ممّا هو مستوحى من الواقع الذي يراه القارئ أو المشاهد مجسّدا أمامه, والثّاني فيما يوحي به هذا الفضاء المكاني, ويدلّ على أفعال الشخصيّة, ممّا يولّد تفاعلا بين الكاتب والواقع, ويتمثّل هذا التفاعل في"الامتصاص الكامل للمَشاهد والأحداث واندماجها التامّ فيتيح للعمل الفنّي انعكاسا أكثر أمانة في جوهره للواقع"[2].

وعلى الرّغم من الجوانب المختلفة المشتركة في مسرحيّة (ياقوت والخفاش) في الجانب التّاريخي الذي يعود بالأحداث إلى أيّام محاولة اغتصاب (الجايح) لـ (ياقوت) وفراره مع جنود الاحتلال، إلى الجانب الاجتماعي في العلاقات الموجودة بين أفراد الأسرة, والتكاتف الحاصل بينهم في السرّاء والضرّاء, إلى الجانب السيّاسي في محاولة التحرّر من ربقة المستعمر بنوعيه؛ الاستعمار الخارجي واستعمار الجهل والفقر فالأحداث تجري في فضاء مكاني مغلق إذا فُحص جيّدا فإنّه لا يكاد يسع هذه الأحداث وهذه الشخصيّات"كوخ مسقوف بالدّيس والدفلى تحيط به بعض الخرائب التي تثبت على أنّ هذا المكان كان عامرا ذات يوم, إلا أنّه سرعان ما تحوّل إلى أطلال, في صدر المسرح كوّة صغيرة مثل النّافذة مرفوعة، النّور ينبثق منها إلى

---

[1] . ينظر:عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحية في ضوء النظرية التداولية، ط1, منشورات الاختلاف،الجزائر,2003 ص90.

[2] . حبيب مونسي، القراءة و الحداثة، ص63.

الدّاخل, في الرّكن الأيسر منه ترى (ياقوت) بصحبة أختها (زعرة) وهي تلمّ أغراض البيت كمن تريد الرّحيل عنه"[1].

وتتّصل هذه الشخصيّات على اختلاف سماتها و تفاعلاتها مع بعضها ومع الأحداث بهذا المكان في علاقة جماعيّة من منطلق حياة (ياقوت) النفسيّة حتى غدت هذه الفرديّة طاغيّة على بقيّة الأحداث, ممّا يترك المسرحيّة تمتاز بالتميّز"الذي يكتسب أهمّيته من كيفيّة توظيف الحياة النفسيّة الفرديّة في علاقة جماعيّة"[2].

إنّ حصر الكاتب لهذه العلاقات بين شخصيّات المسرحيّة في هذا الفضاء المكاني له مبرّر أنّ المسرحيّة لا تحتمل كثرة الأمكنة لتربط القارئ بالمشهد في زمن إجرائها, ومبرّر محاولة السّيطرة على مجريات الأحداث وفق ما رسمه لها من أهداف, لذلك تخطّى أثر الشخصيّات بالمكان حدوده الضيّقة إلى عوالم أوسع, فالكوخ ليس ملجأ للنّوم حماية لهم من عوامل الطّبيعة, لكنّه يمثّل صفحة تاريخيّة قاتمة يتحمّل المستعمر البغيض تبعاتها وتلقى المسؤولية على عاتق من بيده زمام الأمور, ومنه يتّصل بالمستقبل في الاستعداد إلى الرّحيل، كما يمثّل التناقض الحاصل بين الألم المتمثّل في المعاناة والأمل المتمثّل في الانتقال إلى المسكن الجديد, والانتقال من مرحلة الأحلام إلى مرحلة الواقع والتّجسيد.

ويحيط بهذا الكوخ بعض الخرائب القديمة وهي دلالة على الانتقال من الخاصّ إلى العام, فالمعاناة ليست معاناة (ياقوت) بمفردها, بل يشترك فيها الجميع نتيجة تشابه ظروفهم الحياتيّة سواء ما مرّ عليهم من مراحل التّاريخ أو ما يكابدونه في واقعهم.

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت و الخفاش، ص5.

[2] . آن أوبرسفلد، قراءة المسرح, تر: مي التلمساني، ص19.

عدا أنّ الكاتب لا يُبقي على هذه الحالة القاتمة تسود أحداث المسرحيّة، بل يربطها بخيط رفيع من الأمل مرتبط دائما بهذا الفضاء المكاني, وهو هذه الكوّة الصغيرة التي تشبه النّافذة التي ينبعث منها النور إلى الداخل, وهو مبعث التطلّع إلى الأمل وإلى الغد المشرق المتمثّل في شفاء (ياقوت) وفي رحيلها من الكوخ, وزواج ابنها (فاتح) من (نزيهة).

ولذلك كان للمسرح"تأثير قويّ وبعيد المدى, بوصفه وسيطا بشريّا لنقل مصدر المتعة والإقناع بشكل حاضر أو فوري، وهو ما يفتقده أدب القصّة وتجسيده بالقراءة الفرديّة وترجمته الفرديّة عبر ذهن القارئ"[1].

إنّ علاقة الشخصيّة في تخيّل الكاتب بالفضاء المكاني له دلالة تأثيريّة في نفس القارئ أو المشاهد كأنّه يعيشها, لأنّ الفرق"بين النصّ المسرحي وغيره من فنون الأدب أنّ هذه الفنون تكتب للتّاريخ, أمّا النصّ المسرحي فيكتب للمعايشة"[2].

ويتفاوت الأمر من فضاء مكاني إلى آخر في توفيره فرصة التّقارب والاتّصال بين الشخصيّات, ممّا يؤثر على سير الأحداث, وبنائها وفق النّظام المحكم الذي يقوم به الكاتب وحتّى يجعل هذا الفضاء المكاني أو الآخر يضفي رمزيّة معيّنة لواقع اجتماعي أو سيّاسي أو ديني يساعد على رسم الشخصيّات, فتنعكس أفعالها على الأمكنة التي تواجدت فيها وهي قراءة لواقع تعكسه ظلال هذه الشخصيّة لأنّها تكشف من أفعالها وتصرّفاتها حقيقة الأمكنة التي ترتادها أو تعيش فيها, أو ينقل لنا اتّصالها بالمكان في قالب نفسي عاطفي ينقل حقيقة الشخصيّة ويعبّر عنها.

ولا يتعدّد الفضاء المكاني عند أحمد بودشيشة, شأنه شأن الكثير من الكتّاب المسرحيّين الجزائريّين حيث "يعمل جاهدا على الالتزام بمكان واحد لا يغيّره، أو على

---

[1] . أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف، ص87.

[2] . فرحان بلبل ، النص المسرحي (الكلمة و الفعل)، ص123.

الأقلّ مكان واحد لكلّ فصل يتحدّث عنه المؤلّف في أوّل الفصل, ثم يقطع كلّ صلة بالمكان ويعطي كلّ اهتمامه لغير ذلك"[1], وهو ليس عيبا لأنّه يتعامل مع الشخصيّة في انسجامها مع هذا المكان, ليوحي بمعان تخرج عن حدود الفضاء المكاني الضيّق إذ لابدّ"في أيّ عمل أدبي من أن يبرز جانب على حساب الآخر, وأن يهيمن موضوع على حساب الموضوعات الأخرى"[2].

وتوحي أبعاد الفضاء المكاني للقارئ أو المشاهد فيضا من المعاني التي تتخطّى حدود المسرح الضيّقة, فجماله"يتركّز في العرض أمام النّاس، وليس في تخيّل هذا العرض على نحو من الأنحاء في الذّهن مثلا، أو بالقراءة في كتاب"[3], إذ تصبح كثرة الصّور للأمكنة عبئا مسرحيّا مرهقا لتعدّدها وتكرارها, وتحدّ من حرّية حركة الشخصيّة على المسرح, فيصبح تمثيلها مجرّد استعراض لا غير.

أمّا في مسرحيّة (المخفر) فلا يضع الكاتب أحمد بودشيشة معالم معيّنة للفضاء المكاني لأنّها محدّدة بمكانين مغلقين أحدهما غرفة النّوم والثّاني المخفر, وينقل دلالات الفضاء المكاني إلى ما تقوم به الشخصيّة, فغرفة النّوم فضاء مغلق تجري فيه منطلقات الحدث كأنّها الدّافع الأساسي لوقوعه في قبضة الخفيرين, كما يعكس الهدوء والرّاحة والاطمئنان, لكنّه يصبح ملوّثا إذا شابته بعض الشّوائب التي لا يحتمل قبولها, وتكون سببا لنتيجة غير مرضيّة مثل تدخّل حماته التي كانت عاملا مساعدا في وصوله إلى هذه المعاناة.

---

[1] . عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص139.

[2] . خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ص121.

[3] . علي الراعي، المسرح في الوطن العربي, ص41.

أمّا حمل الزّوجة والبحث عن وسيلة توصلها إلى عيّادة التّوليد فهو تجدّد للحياة لأنّ الحياة تقلّبات وصراع بين المواقف المتناقضة, فلو لم يكن ذلك لاختار الكاتب سببا آخر كالمرض أو شبهه.

وبالمقابل يكون المخفر فضاء مكانيا مغلقا أيضا لا يعبّر عن تصرّفات فرديّة لما فيه من خفراء, بل هو رمز يحمل نقيضين ظاهره ملجأ للأمن والثّقة والطّمأنينة, وهو تجسيد لما يجب أن يكون, وباطنه معاناة وشقاء وهو تجسيد لما هو كائن. وتكون علاقة الشخصيّات بهذين المكانين تصويريّة من جهة ووظيفيّة من جهة ثانيّة لأنّ تركيز الكاتب على نقل الواقع والتّعبير عنه يبيّن موقفه من الواقع إذ"كلّ عمل فنّي سليم وصادق العطاء لابدّ أن يعكس موقف الكاتب من الحياة, وإلاّ أصبح هذا العمل عصيرا فاقدًا لمقوّمات النّكهة والطّعم"[1].

وفي مسرحيّة (العقرب) يظهر الفضاء المكاني مغلقا في جانبين, ومفتوحا في جانب واحد على الرّغم من قلة الأحداث واستغراقها للفعل الدرامي مدّة زمنية قصيرة، فالفضاء المكاني الأوّل مهجع قديم فيه أسرّة العمّال الذين يعملون في الصحراء, وهو مكتظ لا ينقل لنا حيويّة أو حركيّة هؤلاء العمّال بقدر ما يصوّر الحوار الدّائر بين(رئيس العمّال) و(العامل الجديد) من جهة, وبين (الطبّاخ) و(العامل الجديد) بعد ذلك، كأنّ هذا المهجع هو صورة صادقة لشهادة هؤلاء العمّال لما يجري أمامهم في هذا المسرح الضيّق. ولذلك كانت هذه المسرحيّة"أكثر التصاقا بالواقع وبفلسفة الواقع الاجتماعي الذي تخرج من خلاله في أحد أساليب التفكير والنّقد الاجتماعي في الأساس، بل هي أحد وسائل تعريّة الإنسان وواقعه ليسخر من الخطأ، ومادامت حيواتنا دائمة الحركة والتغيّر, فلابدّ أن تتغيّر ملامح ما تعكسه"[2].

---

[1] . ابراهيم حمادة، هل الدراما فن جميل ؟، ص25.

[2] . مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، ص197.

وأمّا الفضاء المكاني المغلق الثّاني فهو المهجع المهجور الذي جرى فيه تحدّي (العامل الجديد) للعقارب, وهو يبيّن تحطّم الآمال والطّموحات على جدار الواقع, فمثلما سقط العامل شهيد إرادته, فهذا المهجع لن ينجز ويبقى بمثابة وعود جوفاء ،هيكل بلا روح وهي الفكرة التي أراد الكاتب بسطها.

وفي الإطار نفسه يستعين بفضاء مكاني مفتوح وهو الصّحراء التي عادة ما تدلّ على الرومنسيّة والمتعة, إلاّ أنّها في المسرحيّة بحر مخيف وممتدّ يصعب السّيطرة عليه ولا نهاية له, فهذا المكان مثلما هو بعيد عن الحاضرة ولا صلة بينهما, كذلك في عالم الأفكار لا صلة بين متطلّبات الواقع من أحلام وآمال, لذلك"فالمسرح حياة تقع الآن، وبذلك فهو ينتقل بنا من كان السّردية إلى يكون أو سيكون أو يمكن أن يكون"[1].

ويبقى الفضاء المكاني مغلقا في جلّ مسرحيّات أحمد بودشيشة مثلما هو واضح في مسرحيّة (البوّاب) حيث تجري الأحداث في مقرّ جريدة رجل الغد، وهو فضاء ينفتح من جهة واحدة هي الإطلالة على الشّارع والسّكان, ليعطي الكاتب تصوّرا في انفتاح الجريدة والصّحافة على المجتمع وما هو دورها الحقيقي, إذ لابدّ أن تنقل الحقائق كالتصرّفات الإدارية المشينة والعراقيل التي يضعها المسؤولون في أروقة الإدارة مثل الحجّاب والحرّاس وبعض الموظّفين الذين يمثّلون النظرة الواحديّة في المجتمع, فإذا كان"المجتمع واحدي النّظرة بهت المسرح, وانزوى وربّما ذبل ونمت مكانه أنواع أدبيّة أخرى"[2].

وعند معالجة الكاتب لقضيّة السّلطة والمسؤوليّة اختار مسرحيّة (المائدة) التي تدور أحداثها في فضاء مكاني مغلق أيضا, يوحي بحقيقة شخصيّاته، وتتمثّل في

[1] . عبد الكريم برشيد، حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، ص84.

[2] . مدحت الجبار، البحث عن النص في المسرح العربي، ص132.

المائدة التي تجمع كلّ أفراد الأسرة بمختلف أعمارهم وتوجّهاتهم وأجناسهم وثقافتهم, وهي صورة مصغّرة للمجتمع الكبير في كيفيّة تسيير شؤون الأمّة.

وفي ذلك تفصيل لنظرة كلّ واحد منهم لهذه المسؤولية وما هي الشّروط التي يراها في نفسه لاعتلاء هذا المنصب, والحكم متروك للمشاهد ليقرّر بفطرته وبديهته ما يراه مناسبا لذلك, على الرّغم من النّهاية التي تبدو مأساويّة لأوّل وهلة, لكنها تعيد الأحداث إلى نقطة الصّفر حتى تترك هامش الحركة للقارئ أو المشاهد في تقرير ما يراه مناسبا لذلك.

وبهذه المعالجة يبشّر الكاتب بضرورة التّغيير, شأنه شأن الكثير من كتّاب المسرح الاجتماعي الذين تكون"المسرحيّة عندهم تعتمد على إثارة القضيّة الاجتماعيّة ومناقشتها من خلال تأزّم الأحداث, ثم التّبشير بضرورة التّغيير مع نهاية المسرحيّة"[1].

ومادامت الفكرة التي يرسمها الكاتب في هذه المسرحيّات متقاربة, فإنّ هذا النّوع من الأدب"بوجه عام أيسر من أدب الملاحظة والعرض, والجمع بين الفكرة والعرض غير ميسور إلا لكبار الكتّاب, فهم وحدهم الذين يستطيعون علاج الفكرة مع دقّة الملاحظة ومع المحافظة على تصوير الشخصيّات تصويرا واقعيّا"[2].

ويبقى الفضاء المكاني المغلق متشابها إلى حدّ بعيد في مسرحيّات (دقّ الطّبل) و(الوقف)و(امرأة ورجلان)و(البيت الشريف), فهو إطار تجري فيه الأحداث الأسريّة المتشابهة باختلاف بسيط في النّظام العلائقي بين الأفراد.

بينما الفضاء المكاني في مسرحيّات (اللصّ) و(البئر المهجورة) و(الصّعود إلى السّقيفة) منه ما هو مغلق ينفتح على فضاء مفتوح, ومنه ما هو مغلق من جهة ومفتوح من جهة ثانية، ففي مسرحيّة (اللصّ) يجري الحدث في فضاء مكاني مغلق

---

[1] . السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، ص125.

[2] . هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، ص139.

ينفتح على الشّارع أو المدينة, وهو دكّان الحلاّق لما له من تأثير, فهو الذي يمثّل همزة الوصل بين الفكرتين المتضادّتين, سلوك الشابّ (كمال) الذي كان لصّا, والشّيخ (علاّوة) كبير الحيّ وممثّله فبقدر ما كان الحلاّق (محفوظ)يحاول التّوفيق بينهما, كان دكّانه نقطة التحوّل المنفتحة على المجتمع لأنه حامل أسرار النّاس, إذ يأتمنه جميع أبناء الحيّ, ويعرف عن خصوصيّاتهم الشيء الكثير, كما تمثّل إطلالته على الشّارع وعلى هذا الحيّ من المدينة الانفتاح على الآخر, فإذا لم يحدث ذلك داخل المجتمع, وبقي الذي يرتكب جرما مجرما إلى الأبد, والذي يوصف بالشّرف شريفا إلى الأبد لما كانت العلاقات الاجتماعية متحوّلة, ولأنّ من سنن التّدافع في الخلق هذه النظرة الضدّيّة المتحوّلة، فمثلما تكون الشخصيّة داخل المسرحيّة متحوّلة من موقف إلى آخر, يناقضها كذلك الواقع الاجتماعي"ومهما استطاع الكاتب أن يرى شخصيّاته إلا أنّها ستظل دوما رهينة إطار مكاني حدّد مسبقا, الأمر الذي يقلّل بدوره من الدّيناميّة والدراميّة معا"[1].

لقد كان ذلك دافعا للشخصيّة أن ترتبط بالفضاء المكاني المغلق والمفتوح, لتتحوّل من صفة إلى أخرى، أو من حالة إلى أخرى.

ويلاحظ الشيء نفسه في مسرحيّة (البئر المهجورة), حيث توضع شخصيّة (الشابّ) بين موقفين, فتتمّ مرحلة الانتقال من موقف إلى آخر عن طريق الصّراع الدّاخلي والخارجي, الذي يوجدها الكاتب فيه, فالفضاء المفتوح في مسرحيّة (البئر المهجورة) يختلف عنه في مسرحيّة (اللصّ) ليكون من داخل المسرحيّة بمثابة حلم يراه (الشابّ) وتجري أحداثه كأنّها في الواقع, أو بمثابة تعبير عن التّفجير الدّاخلي الذي سوف يحدث للشخصيّة لتنتقل من مرحلة كامنة إلى مرحلة متفجّرة, تتمثّل في

[1] . مخلوف عامر، الرواية و التحولات في الجزائر، ص41.

استغلال طاقته في خدمة الأرض والارتباط بماضيه ناظرا إلى المستقبل, بينما يكون في مسرحيّة(اللصّ)من الخارج.

وبخلاف ذلك في مسرحيّة (الصّعود إلى السقيفة) يكون سير الشّخوص وتنقّلها من الأسفل إلى الأعلى لمعرفة العلاقة بين المكانين, فشخصيّة (المتشرّد الثاني) لها علاقة بالمكان الأسفل, لأنّه يوحي بالقبح والقذارة والمعاناة, وهو تعبير عن الوضاعة في درجات السلّم الاجتماعي لمثل هذه الفئة, كما يظهر التعبير جليّا في وصف المكانين وتناقضهما في كلام (المتشرّد الأوّل): "لقد جئت كي تصعد معي إلى أعلى, إلى السقيفة، إلى الشمس المنعشة إلى الهواء النقيّ, إلى المأوى النّظيف، الرّحب الدافئ"[1].

وهذا التّناقض بين الفضاء المكاني الأوّل والثّاني يترك القارئ أو المشاهد يشعر بالمكان ويرتبط به, كما يوحي بمعادل موضوعي في شخصيّة المسرحيّة المعبّرة عن انهزاميّة (المتشرّد الثّاني), وعدم مواجهة هذه الفئة المشاكل ممّا يرسّخ انهزاميتها. وبالمقابل تعبّر عن ثورة في روح (المتشرّد الأوّل) على واقع القهر والظلم, لذلك كان الفضاء المكاني المغلق موحيا بالعجز وقصور الحركة, ومنه جمود الفكر وعدم بذل الجهد لتحقيق الذّات, وهو ما يوحي تعبير (المتشرّد الثّاني)"إنّي مرتاح في هذا المكان، إنّي قانع بمأواي"[2].

وأمّا الفضاء المكاني المفتوح فيوحي بالرّاحة والعيشة الهانئة, وفيه امتداد إلى الأفق وتعبير عن شوق الحياة, لذا يعدّ الفضاء المكاني مؤثّرا في المناخ المسرحي وحركيّة المسرحية وكذلك في تكوين الشخصيّة وعلاقتها بمجريات الصّراع.

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية الصعود إلى السقيفة، ص56.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية الصعود إلى السقيفة، ص58.

2 . علاقة الشخصيّة بالفضاء الزّماني :

تتحدّد علاقة الإنسان بالزّمن في قدرة الانسجام التّام بينه وبين الأفعال التي يقوم بها في الإطار المكاني الخاص بها وتتعلّق"بمدى إحساس الإنسان به وإدراكه له، ويختلف إدراكه من إنسان لآخر ومن محيط اجتماعي وطبيعي لآخر"[1], ممّا يجعله محلّ جدل في كيفيّة التّعامل مع الوقائع في استغراقيّة محدّدة للزمن, واقعة في أفعال وحركة أو متخيّلة في أحلام وآمال وطموحات, وكلّ ذلك يتّصل بالشخصيّة وبما تقوم به في فضاء زمني مرتبط بفضاء مكاني إذ ليس"للزّمن وجود مستقلّ فهو مرتبط بالمكان ارتباطا وثيقا"[2].

إنّ المتتبّع لحركة الزّمن تتراءى له مفارقة عجيبة, فالإنسان يظنّ أنّ الزّمن يسير إلى أن يصل إلى نقطة معيّنة, إلاّ أنّ الواقع الإيهامي عكس ذلك، إذ الإنسان هو المتغيّر فبعد ما يولد يصبح شابّا ثمّ كهلا فشيخا وهكذا, ويأتي من بعده خلق آخر, وكذلك الزّمن في المسرحيّة يخيّل إلى القارئ أو المشاهد أنّ حركته مستمرّة بينما هو متوقّف, فهو في الدراما"يحتّم على الكاتب المسرحي أن يعالج الماضي والمستقبل بطريقة خاصّة, وأن يجعل الأزمنة جميعا تصبّ في الزمن الحاضر وتتجسّد في سلوك الشخصيّات أثناء فترة العرض"[3].

إنّ الشخصيّة الرّئيسيّة في الحكاية تستعير أحسن من غيرها ما يتعلّق بطبيعتها فيما له صلة بالماضي المعلن, ما يشير إلى المستقبل, وبوجه خاصّ ما تقوم به من دور[4].

---

[1] . عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص83.

[2] . عبد الله خمّار، فن الكتابة، تقنيات الوصف، ص269.

[3] . سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص23.

[4] . ينظر: Gérard Genette, Figures 3, Editions Seuil; Paris,1972,Page106.

وهذه الدّلالة على الزّمن تحتّم معرفة زمن تأليف العمل المسرحي أو استنتاجه من العمل وزمن وقوع الأحداث في سياقها التّاريخي الطبيعي, وزمن ما تستحضره الشخصيّة من دلالات و علامات زمنيّة.

1 . <u>زمن الخلق :</u>

المقصود بزمن الخلق"الزمن الذي أخرج فيه المبدع عمله إلى النّور, ولاشكّ أنّ معرفة هذا الزّمن ضروريّة جدّا لتنزيل هذا العمل في سياقه التّاريخي والاجتماعي"[1].

لذلك كانت دلالات ما يكتبه الأديب في زمن معيّن تختلف عمّا كتبه في زمن آخر, وهو ما يسمّى بالظّرف الذي يحيط بالأديب, فعندما يكتب مسرحيّته ليلا عكس ما يكتبها نهارا، وعندما يكتبها زمن الحرب بخلاف كتابتها زمن السّلم, ممّا يترك القارئ يُعنى"بإعادة فتح النصّ على مرجعياّته الواقعيّة والتّخيلية"[2].

إنّ العلاقة بين زمن الخلق والتّوجّهات العامّة للفكرة المطروحة يساعد في عمليّة إسقاط ذلك على أرضيّة الواقع, لفهم أكثر وضوحا, ولقراءة النصّ أكثر موضوعيّة.

والملاحظ"في أكثر الأعمال الأدبيّة الجزائريّة – وأخصّ هنا المسرح – أنّها تفتقر افتقارا يكاد يكون كليّا إلى ذلك, ممّا يرمي الكاتب في صحراء الإهالة، يخبط تارة خبط عشواء وتارة يضنيه البحث ويشقّ عليه التّنقيب، ولا يكاد يصل إلى معلومة إلاّ وقد استنفد الجهد والوقت و المؤونة"[3].

---

[1] . عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، ص145.

[2] . سليمان حسين، الطريق إلى النص، ص18.

[3] . عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص145.

لذلك لا يوجد إشارة إلى زمن الخلق في بعض أعمال أحمد بودشيشة المسرحيّة وعليه لابدّ من معرفة الفترة التي ألّف فيها هذه الأعمال حتى يمكن التعرّف على الواقع والغايات والأهداف, وبالنّظر إلى المضامين التي عالجها فهي لا تخرج عن إطار المجتمع والأسرة في تركيبتها وعلاقات أفرادها وصراع نوازع الخير والشرّ في نفوسهم, وبذلك يتّضح النهج الذي اتّبعه, إذ يمكن ضبط زمن الخلق ولو من باب التّقريب إذا ربطناه بمنطلقين اثنين.

أولاهما أنّ الكاتب ألّف جلّ هذه المسرحيّات في مرحلة الشّباب, وثانيهما أنّ الفترة التي وجد فيها كشابّ هي فترة السبعينيّات وبداية الثمانينيّات, وهي فترة الثّورات الاجتماعيّة والمدّ الثّوري والأفكار التحرّرية, فكان لزاما أن يكون مفعما بهذه الحيويّة وهذا الاندفاع إلى التّعبير عن هذه المضامين.

ولأنّ الأفكار التي كانت تسود الجامعة الجزائريّة في هذه الحقبة تدعو إلى شيء من التحرّر والانطلاق والصّراع بين القديم والجديد, وذلك ما هو باد في مسرحيّات (دقّ الطبل) و(الوقف) انطلاقا"من المجتمع في قضاياه الحميميّة إلى المدينة الزّائفة إلى العقول الطفيليّة تمتدّ معاناة أحمد بودشيشة لترسم ملامح رؤية مستقبليّة"[1].

ويضاف إلى ذلك معاناة المواطن مع الإدارة ومراكز صنع القرار مثل مسرحيّات (البّواب)و(المغص)و(المخفر) إلى التطلع إلى بناء مجتمع متقدّم, له آمال وطموحات يسعى إلى تحقيقها مثل مسرحيّات (العقرب) و(ياقوت والخفاش).

وبعملية إسقاط المسرحيّات على الواقع الحياتي الذي عاشه الكاتب في هذه الفترة وألّف فيه جلّ مسرحيّاته, يبدو التّطابق بين مضامينها وبين الزّخم الذي كان

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر،(تقديم خميسي زغداني), ص5.

يحياه المجتمع الجزائري في هذه الفترة, كأنّه في مرحلة مخاض تريد أن تسفر عن ولادة جديدة.

والمنطلق الأساسي لكتابات أحمد بودشيشة يلخّصها بنفسه في حوار له مع النّاقد خميسي زغداني, إذ يقول: "من خلال تركيزي على أفراد الأسرة يمكن أن أنفذ إلى معرفة حقيقة المجتمع الذي أعيش فيه وأكتب عنه وله، فالأسرة هي الذرّة التي أبني عليها رؤيتي للمجتمع، وقد تتّخذ الأسرة شكل الرّمز لقضيّة ما, كما أنّ كتاباتي عن الأسرة لم تتوقّف عند مجموعتي السّابقة بل يمتد إلى جلّ أعمالي المسرحيّة كذلك"[1].

إنّ زمن الخلق في مسرحيّات أحمد بودشيشة يعبّر بصدق عن المشكلة الاجتماعيّة التي عاشتها المجتمعات العربيّة بصفة عامّة حيث لم تشغل الكاتب فقط بل"شغلت غالبية كتّاب المسرح العربي على اختلاف مواقعهم و أساليبهم، بل إنّ هذه المشكلة بعينها لتعتبر الأساس في برنامج عمل المسرحيّين العرب بعد الحرب العالميّة الثّانية عموما"[2].

وأمّا البعض الآخر من مسرحيّاته فقد ذكر زمن الخلق في نهاية كلّ مسرحيّة فمسرحيّة (البيت الشريف) كتبها سنة 1975 ومسرحيتا (الصّعود إلى السّقيفة)و(امرأة ورجلان) فقد أشار إلى سنة كتابتهما وهي 1978.

إنّ هذه الفترة شأنها شأن الأوضاع التي يعبّر عنها في مسرحيّاته المذكورة سابقا وهي متقاربة في مضامينها, مثلما هي موحية بالفترة التي عاشها المجتمع الجزائري في ذلك الوقت, لأنّه يعتبر نفسه صاحب قضيّة يوليها اهتمامه حتّى لو كان

---

[1] . خميسي زغداني، أضواء على المسرح العربي في الجزائر، الموقف الأدبي، العدد 189، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1987، ص69.

[2] . عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، قضايا و رؤى و تجارب، ص15.

ذلك على حساب الشخصيّة مثلما ذكر بنفسه, ولأنّ مسرحيّة القضيّة تقوم"في الغالب على عرض قضيّة اجتماعيّة يسير بها المؤلّف إلى قمّة التأزّم, حتّى ينتهي من خلال المناقشة إلى ضرورة اتّخاذ موقف إلى جانب التغيّر الاجتماعي نحو حياة أفضل"[1].

أمّا مسرحيتا (اللصّ)و(البئر المهجورة), فعلى الرّغم من قربهما من المسرحيّات السّابقة أي في سنتي 1980 و 1984 فإنّهما تعايشان المرحلة نفسها, وتعبّران عن مسرح القضيّة, كأنّ ولادة مسرح بودشيشة أراد أن يكون في مرحلة اجتماعيّة انتقاليّة بين رواسب الماضي والدّعوة إلى التّجديد والتحرّر من الآفات دون إغفال للقيم والأصالة التي تسم شخصيّة المجتمع وتميّزه عن باقي المجتمعات.

---

2 . <u>الزمن الخارجي :</u>

ما دامت المسرحيّة تمثّل محاكاة للواقع فإنّ ما يجري من أحداث يرتبط بفضاء زمني يشاهد أو يتوقّع حدوثه في الحاضر لأنّه يبدأ مع الأحداث وينتهي بنهايتها لذلك فهو"زمن حدوث الوقائع والأحداث وتسلسلها في تركيب الحركة الدراميّة, على شكل يعبّر عن الزمن الحقيقي فنيّا وفي ارتباط بالبيئة المكانيّة"[2], وهذا النّوع من الزّمن هو الزمن الطبيعيّ أو التاريخيّ باعتباره زمن الحاضر.

---

[1] . السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، ص125.

[2] . عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، ص105.

ولمّا كان الأمر كذلك, فمن أبرز"الالتزامات التي يفرضها الجمهور المشاهد على كاتب المسرحيّة, أنّه يحدّده بزمن معلوم, فلا يجوز أن يطول الزّمن الذي تستغرقه المسرحيّة حتى لا ترهق أذهان المتفرّجين وأبدانهم"[1].

وتقدّم أحداث مسرحيّات الكاتب أحمد بودشيشة في فضاءات زمنيّة محدّدة تقترب من وحدة الزّمان الكلاسيكيّة المعروفة, ومن جانب آخر يحاول التحرّر التدريجي منها, لأنّه يولي الفكرة والموضوع أهميّة على البناء الدرامي, ممّا يؤثّر على الشخصيّات مثلما يعبّر عن ذلك بنفسه:"أنا صاحب قضيّة ويكفيني أن تحمل شخصيّاتي فكري وبقدرة تبليغيّة، ثمّ إنّ الفكرة عندي هي التي تخلق الشخصيّة ولا أخلق الشخصيّة لتحمل الفكرة و لهذا ربما وجدنا شخصيّاتي متباينة"[2].

ففي مسرحية (اللّعبة) يعبّر الكاتب مباشرة عن زمن وقوع أحداث المسرحيّة وهو عام 1973 وهي فترة أراد لها الكاتب في العمل المسرحي أن تظهر من مضمون المسرحيّة, فالعامل الزّمني الذي يلتقي فيه (مبروك) و(قمير) بـ (المهدي) يعبّر عن موقف معيّن يكتشف في نهاية المسرحيّة, ومنتصف النّهار في دعوته إلى الغداء وبعض الشّراب وفي اليوم الموالي تجري الاتصالات بباقي شخوص المسرحيّة, ومن المظاهر الدّالة على الزّمن الخارجي الدّيكور الذي تظهر به المقهى والوجاهة في اللّباس, وبخاصّة في المعطف الذي ترتديه (قمير), و في التّحف المزيّنة للجدران ونوع الأثاث الدّال على تلك الحقبة.

[1] . محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي و لأدب المقارن، ص48.

[2] . خميسي زغداني، أضواء على المسرح العربي في الجزائر، ص69.

لقد ترك الكاتب وحدة الزّمان تتحطّم على جدار ما قام بوضعه من أحداث خلال زمن معيّن لأنّ المتفرّج"لديه الاستعداد على أن يتقبّل مشاهدة أيّ عمل فنّي في أيّ مكان وزمان وعلى هذا فإنّ وحدة الزّمان غير موضوعيّة ويجب ألاّ يلتزم بها"[1].

والعزاء الوحيد في تحطيم هذه الوحدة التي أصبحت تعيق المبدع عن بنائه الدرامي بناء يتوافق مع الأفكار التي يعبّر عنها هو"أن يتقن المؤلّف كتابة مسرحيّته سواء التزم بها أم لم يلتزم"[2].

وفي مسرحيّة أخرى بعنوان (المغص) يمكن تحديد الزّمن الخارجي للمسرحيّة حسب ما يذكره الكاتب, وحسب تتابع الأحداث بيومين, حيث تختزل في أربعة فصول تبدأ ليلا فبعد عودته على السّاعة الثّامنة تبدأ أسئلة (الزوجة) الكثيرة والمرهقة, لتمتد إلى منتصف اللّيل, تخلد بعدها إلى النّوم مع ابنتها, وينزوي هو في ركن غرفة النّوم ويشعل مصباح المكتب, ويبدأ في تكملة أحداث مسرحيّته, ويبقى زمن الأحداث مستمرّا يدور فيه حوار بينه و بين شخصيّتي مسرحيّته حول النّهاية التي وضعها.

وفي صباح الغد يحدّد الزّمن بيوم جمعة يوم عطلة (المؤلّف) لاستغلاله في تتمّة عمله الأدبي, إلاّ أنّ مشاكل زوجته لا تنتهي حيث تلزمه بتقاسم أعباء رعاية ابنتهما، وتبدأ في فتح المشاكل القديمة الجديدة وتنتهي أحداث مسرحيّته في مكتب (مدير المسرح) دون أن يحدّد زمنا لذلك, لكنّه حتما غير يوم الرّاحة هذا.

وتتناسب الأحداث التي يذكرها الكاتب ويجسّدها في الحوار بين مختلف الشخصيّات مع ما يستطيع أن ينسبه إلى العامل الزّمني في ارتباطه بتعاقب

---

[1] . عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص96.

[2] . المرجع نفسه، ص96.

الأحداث إذ "يتضمّن مفهوم الزّمن إلى جانب ترتيب تعاقب الأحداث تزامنها أي حدوثها في زمن واحد ومدّتها"[1].

أمّا في مسرحيّة (ياقوت والخفاش) فيضبط زمن أحداث المسرحيّة الطّبيعي بيوم واحد, يبدأ صباحا يجري فيه الحوار بين (ياقوت) وأختها (زعرة), وقتها تنطلق الأحداث إذ يذهب (السّعيد) إلى الحقل حتى وقت الغداء وتمرض (ياقوت) ويأخذ (فاتح) الغداء إلى الحقل وفي طريقه يلاحظ (الجايح), ويُجبر السّعيد على العودة باكرا في انتظار ما يحدث إلى أن يأتي (الجايح) إلى (ياقوت) ويدور بينهما الحوار المعروف ليفاجئه (السّعيد) ويهدّده ويخيّره بين أمرين القتل والحرق أو الرّحيل في صمت.

كما تتناسب هذه الأحداث مع تقسيم الكاتب للفصول, فتحافظ المسرحيّة على إطارها الزّمني الخارجي, حيث يذكر بدايتها وهي صباحا و ينهيها على لسان (نزيهة): "أبي عاد من الحقل, إنه قادم إلى هنا يا أمّي"[2].

و في قول زعرة: "ليس من عادته العودة في مثل هذا الوقت"[3].

ويمثل ذلك ترتيبا للأحداث لم تخرج عن إطاره, شأنُ المسرحيّة في ذلك شأن الرّواية إذ"يعتبر المهتمّون بالرّواية أنّ الزّمن في الرّواية كالرقم المتسلسل للكتاب يرتّب الأحداث كما يرتّب الرقمُ الأوراق, فلو فرضنا أنّنا جرّدنا الرّواية من الزمن فماذا يحدث ؟"[4], كما أنّ تحليل الزّمن في النصّ يتألّف بداية من إحصاء تقسيماته, تبعا لتغيّرات الوضعيّة في زمن الحكاية[5].

---

[1] . عبد الله خمار، فن الكتابة(تقنيات الوصف)، ص269.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت و الخفاش، ص76.

[3] . المصدر نفسه، ص76.

[4] . عبد الله خمّار، فن الكتابة، تقنيات الوصف، ص273.

[5] . ينظر: Gérard Genette, Figures 3, Editions Seuil; Paris,1972,Page81.

وهو ما يوفّر الجهد في معرفة وقت أحداث المسرحيّة حينما يربط الأحداث بعمر (فاتح) ذي العشرين عاما، فهو في وقت الاستقلال, وبخاصّة الانتقال من الأكواخ إلى المساكن الجديدة, التي توزّع في هذه الفترة على الفلاّحين فيما يسمّى بالقرى الاشتراكيّة في عهد الثّورة الزّراعية, لذلك فالكاتب يتحدّث عن حقبة زمنية بعينها.

ويكون في مسرحيّة (المخفر) أكثر واقعيّة في علاقة الشخصيّة بالزّمن الخارجي إذ يختار فكرتين مناسبتين للحدث, ترتبطان بالزّمن أحسن ارتباط وهما معاناة زوجته ليلا من آلام المخاض، وذهابه إلى المخفر وتناوب الخفيرين عليه بالتّحقيق لينجلي ستار المسرحيّة في الصباح عن التّقرير المقدّم وبراءته وعودته مع أسرته إلى البيت، في قالب من الكوميديا السّوداء التي تبدو حزينة من جهة وساخرة من جهة ثانيّة.

والزّمن الخارجي في هذه المسرحيّة معروف بالضّرورة من بداية الحوار في مثل قول (طاطا) :

"لم تعد كذلك، لقد صارت لبؤة تريد أن تتسلّق الخزانة لأنّها تريد أن تزحزحها عن مكانها في هذا اللّيل البهيم"[1], ثم تسير الأحداث مناسبة الوقت المخصّص لإيجاد وسيلة لنقل الزّوجة, وكذلك في التّحقيق الذي دار بينه وبين الخفيرين, وبوصول رئيس المخفر واستكمال التّحقيق تنتهي المسرحيّة, لأنّ دوامه عادة يكون صباحا.

وشأن الكاتب في ذلك شأن أيّ مؤلّف "يلجأ في المسرحيّات التي تشتدّ فيها حدّة التوتّر ويزيد فيها الشّعور بالمأساة إلى تخفيف هذا الشّعور والاقتراب بالمسرحيّة

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية المخفر، ص89.

شيئا ما إلى طبيعة الحياة التي لا تتكثّف فيها المآسي و يتبلور زمانها كما يحدث في المسرحيّة"[1].

أمّا مسرحيّات(العقرب)و(دقّ الطّبل) و(الوقف)و(البوّاب)و(المائدة), فهي مسرحيّات قصيرة ذات فصل واحد لا يحدّد الكاتب زمنها الخارجي, بل يمكن أن تكون أحداثها قد جرت في زمن مضى أو يمكن أن تجري في زمن لاحق, ولأنّ فكرة كلّ واحدة منها بسيطة يكون زمنها قصيرا يظهر من قصر الحوار وقلّة الأحداث.

ولعلّ القضايا الاجتماعيّة المتعلّقة بحياة النّاس اليوميّة هي التي تفقدها حركيّة الزّمن الخارجي, ويصبح من الصّعوبة بمكان تحديد علامات معيّنة للزّمن, إلاّ ما يمكن الإشارة إليه مثلما يفعل الكاتب مع مسرحيّة (العقرب) في التّقديم إذ يشير إلى وقت المساء وفي مسرحيّة (المائدة) يجتمع أفراد الأسرة للأكل والسّمر, أمّا فيما عدا ذلك فالزّمن فضفاض ليس له ابتداء وليس له انتهاء, واستغراقه يدلّ على استمراريّة الحدث في ذهن القارئ أو المشاهد بغية تحيين القضايا المعالجة لتكتسب طابع الحياة والدّيمومة.

وبالمقابل ما دامت لها صلة بالمسرح الذي يعتمد على التّكثيف فإنّها تشكّل صعوبة في تحديد الأحداث, لأنّها نقل لما في الواقع بصورة مشابهة تكمن هذه الصّعوبة في"كون علامات الزّمن في النصّ تبدو عامّة وغامضة أحيانا"[2].

أمّا في مسرحيّة (اللصّ) فيحدّد الكاتب الزّمن كما يلي: "(في زمننا المعاصر. الوقت يوم الأحد صباحا)"[3], للإشارة إلى استمراريّة هذا الفعل وبخاصّة أنّه يعبّر عن بقاء نظرة المجتمع الممثّلة في الشّيخ (علاّوة) ملاصقة للشابّ (كمال) الذي أعلن

---

[1] . عبد القادر القط، فن المسرحية، ص40.

[2] . عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص83.

[3] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللص، ص14.

توبته, وإشارته إلى الوقت توحي بيوم العطلة الذي يتفرّغ فيه النّاس من الأعمال, ويتلهّون بملاحظة بعضهم البعض, فيصبح الإنسان مكشوفا أمام غيره.

وإذا كانت هذه المسرحيّة قصيرة, والزّمن الخارجي مناسبا تماما لما جرى من أحداث, فذلك ما يدع القارئ متقبّلا لها قراءة ومشاهدة إذا تمّ عرضها, كما أنّ الشخصيّة المسرحيّة في حركتها مع الأحداث لا تخرج عن هذا الإطار الزّمني لأنّها متوافقة معه.

وفي مسرحيّة (الصّعود إلى السّقيفة) لا يحدّد الكاتب الزّمن, بل هو زمن إيحائي إذ يدلّ على الحاضر أو الاستمراريّة, وهذه الإيحائية يُظهرها هروب الشخصيّة من الماضي المؤلم التّعيس, والتطلّع إلى المستقبل المشرق, لذا يُعنى الكاتب بأشياء أعظم ممّا في الماضي كأحداث تاريخية, لأنّ ما في الحاضر أكثر خطرا وأشدّها على المجتمع ممثّلة في الظّلم الاجتماعي والطّبقي, كما يأتي الزّمن الماضي غير منظّم ولا قريب لأنّه لحظة مترامية الأطراف مشوّشة في واقع الحياة, تغطّي فيه الإشارة إلى المستقبل على ذلك من خلال تطلّع (المتشرّد الأوّل) وطموحه.

إنّ عدم تحديد الكاتب للزّمن الخارجي في العديد من مسرحيّاته يكتسبها طابع التّعميم والتّجريد على الفعل الدرامي, ففي مسرحيتي (امرأة ورجلان) و(البيت الشريف) لا يذكر أدنى إشارة إلى الزّمن الذي تدور فيه أحداث عمله المسرحي, موجّها عنايته تجاه الشخصيّات التي تتحوّل في يده إلى معان عميقة نابضة بالصّراع, كاشفة عن المضمون الفكري الذي يطمح إلى التّعبير عنه, وبه يتحوّل تجريد الكاتب وتعميمه للزّمن إلى وسيلة لتجاوز الواقع, وليُكسب مسرحيّته طابعا إنسانيّا يتدفّق بكل المعاني التي يشترك فيها جميع النّاس, ويتعايشون فيما بينهم وفق نظام علائقيّ خاص مرتبط بهذا الزّمن.

وما دام للزّمن دور في المسرحيّة"فهو الرّباط الذي ينظّم أحداثها والسّلسلة التي تربط بين حلقاتها ومن دونه تصبح الأحداث مشوّشة مضطربة لا يمكن فهمها"[1], لأنّه لا يظهر متسلسلا تسلسلا تاريخيّا طبيعيّا, بل يُرى من تناوب الأحداث ما يتّصل بالشخصيّات وما يهدف الكاتب لتحقيقه من مضمون فكري.

لقد غيّر الكاتب طبيعة التّعبير عن الزّمن في مسرحيّة (البئر المهجورة) إذ لم يكتف بالحاضر الدالّ عليه, بل يستحضره في الحوار الدّائر بين (الشابّ) الفلاّح و(والده) و(أخيه) المتوفّيين, ويستحضر الماضي في لوحة تاريخيّة ترويها أحداث المسرحيّة من خلال علاقته بأمّه ودعوتها له بعدم الرّحيل والمغادرة, وفي اللّوحة الفنيّة التي ترسم مشهدا تاريخيّا في كيفيّة قتل المعمّر وجنوده أبناء القرية يختزل الكاتب الزّمن ويربط الماضي بالحاضر على شكل صور مستحضرة في وقتها لا عن طريق تتابع زمني معروف, ممّا يضفى على المسرحيّة بعدا جماليّا يشدّ القارئ والمشاهد على الرّغم من وجود بعض التّعميم والتّجريد الذي تتّسم به غالبيّة مسرحيّاته.

3 . <u>الزّمن الدّاخلي :</u>

لا يتقيّد الزّمن في العمل المسرحي فقط برتيب الأحداث حسب تسلسلها الطّبيعي ووفق ما تقوم به الشخصيّة من أفعال, بل يخرج إلى استحضار أفعال زمنيّة مختلفة لا تؤدّي مؤدّاها الحقيقي, فتارة يكون الماضي حاضرا في النصّ وأخرى يكون المستقبل حاضرا واقعيّا أو متخيّلا حسب مقتضى الحال, وحسب طبيعة الشخصيّة المرسومة والحدث المراد توظيفه في موقف من المواقف الدرامية.

[1] . عبد الله خمار، فن الكتابة (تقنيات الوصف)، ص269.

لذلك كان الزّمن الداخلي هو"الزّمن المرتبط بالشخصيّة المحوريّة في استحضار ذاكرتها للزّمن الماضي المستحضر أو بمثابة ومضة خلفية أو عودة سريعة, وكذلك معايشة المستقبل آنيا عن طريق الحلم أو الواقع"[1].

وحتّى تؤدّي الشخصيّة المحورية عملا فيه تأثير نفسيّ, وتصوّر آمالها وطموحاتها لابدّ أن يرتبط ذلك بدورة زمنيّة دافعة، منها ما يرتبط بالماضي ومنها ما يرتبط بالحاضر والمستقبل ثم تتداخل هذه الأزمنة حتى لا يكاد يراها القارئ لتداخلها وتشعّبها إذ"لا يخلو عمل أدبي إطلاقا من زمن ماض مستحضر ومن زمن مستقبلي يعاضدان الزّمن الحاض"[2].

ففي مسرحيّة (اللّعبة) يتناسب الزّمن الدّاخلي مع ما له صلة بالشخصيّة المحوريّة شخصيّة (مبروك) حينما يعبّر لصديقه (المهدي) عن الماضي الذي عاشاه معا فيشير بقوله:

"حتى أنت لم تنج من هذا التّغيير، إنه عامل الزّمن يا صديقي, البارحة فقط كان قذالي أسود كاللّيل الدّامس"[3], فالعلامة الزمنية (البارحة) دالّة على الماضي, ولكنّه يقصد بها الماضي البعيد أي مرحلة الشّباب, وفيها إشارة إلى الأوضاع التي عاشها في الجزائر ومنها هروبه إلى فرنسا بعد مقتل زوجته, ويظهر استحضار هذا الماضي كذلك فيما دار بين (قمير) و(المهدي): "قمير: منذ متى لم تلق أبي؟

المهدي: منذ زمن طويل، قبل أن تأتي أنت إلى هذا العالم، بل قبل أن يفكّر أبوك في الزّواج"[4].

---

[1] . عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري (دراسة نقدية)، ص151.

[2] . المرجع نفسه، ص151.

[3] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص10.

[4] . المصدر نفسه ، ص114.

وفي ذلك استحضار للماضي على لسان (المهدي) في قالب من الحسرة ومن ربط الصّلة الحاضرة بالماضية دفعا إلى المستقبل, وهو ما يخطط له لتمتين الرّوابط والعلاقات مع هذه العائلة. ويختصر الكاتب معاناة (مبروك) بعد مقتل زوجته في قوله: "حياة مقفرة تلك التي اجتزتها عندما اندلعت الثّورة في الجزائر كنت موجودا آنذاك في فرنسا"[1], إنّها دالّة على اغترابين؛ اغتراب جسدي بهروبه وبقائه في فرنسا, واغتراب نفسي من المعاناة التي هو فيها وتستحضرها الذّاكرة في الحاضر, لذلك دلّ الزّمن الماضي على الحاضر بهذه الصّورة التّعبيرية .

أمّا حديث (المهدي) عن أحلامه وعن المستقبل الذي يراه حاضرا فيتمثّل في قوله: "(كالحالم) ستكونين إينئذ ملكة على هذه الأرض، أقصد الأرض التي سنحصل عليها من المقنوص, ستدرّ علينا ذهبًا"[2].

وتتداخل هذه الأزمنة مع الزّمن التاريخي الذي جرت فيه الأحداث, حتى تبدو كأنّها إحالات إلى مواقف مرتبطة زمنيّا بالشخصيّات فيما قبل وبعد أحداث المسرحيّة.

وفي مسرحيّة (المغص) يكاد الزّمن الدّاخلي يختفي منها, إلاّ ما وجد من باب المستقبل المعيش, فيما يُمنّي به (المؤلّف) زوجته ليحقّقه لها: "لأنّي كما قلت لك ما زلت في الفصل الأخير، وبعد أن أفرغ منها أقدّمها إلى النّاشر والنّاشر يقرأها، وإذا أعجبته نشرها وإذا نشرها أعطاني المكافأة, هل فهمت ؟"[3], حيث يُظهر الكاتب شخصيّة (المؤلّف) بمظهر من يعيش المستقبل حاضرا وذلك قصد إرضاء زوجته لمحاصرتها له بالمعوّقات التي تحدّ من إتمامه المسرحيّة.

---

[1] . المصدر نفسه، ص117.

[2] . المصدر نفسه ، ص150.

[3] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة ، ص27.

وفي موقف آخر يأتي بالمستقبل لا ليعيشه في الواقع, بل في الحلم, وقد جسّد ذلك في حواره مع شخصيّتي مسرحيّته فيما تعلّق بنهاية المسرحيّة التي لم تعجبهما, إنّها حياة نفسيّة وصراع داخلي يعيشه (المؤلّف) كشخصيّة محوريّة ترتبط بالزّمن الدّاخلي للمسرحيّة ليزيد الكاتب الصّراع احتداما, كما يستحضر الكاتب موقفا تاريخيّا قديما بمعنى استحضار الماضي وذلك في قول (المدير): "إنّه اسم أثري قديم لم يعد في زمننا هذا يُتسمّى به, لعلّك موظف في متحف الآثار للمدينة، كأنّني قابلتك هناك لأنّي قابلت مديره ليساعدنا ببعض الأثريات القديمة لإخراج مسرحيّة تاريخيّة عن المدينة، وأكيد أنّك أنت الذي طوّفني في أروقة المتحف الجميلة"[1].

ويعود الكاتب بهذا الماضي ليستحضره لسببين, أحدهما شكليّ مقحم في العمل المسرحي للدّلالة على تنكّر (مدير المسرح) لـ (المؤلّف) الذي سلّمه مسرحيّته, وقد أدّى دورا سلبيّا حيث أثقل الحدث الدرامي وأبعده عن التّتابع, والسّبب الثّاني إظهار ارتباط المسرح بالآثار والطّقوس الدّينية وصلتها بالتّأليف المسرحي, ليظهر التّناسب في الحوار بين الشخصيّتين وقد أدّى دورا إيجابيّا, وأمّا استغراق الماضي في الحاضر للدّلالة على معاناة شخصيّة (المؤلّف) فقد جسّده في قول المؤلّف:"وعدتني بالقدوم إليكم بعد شهر ومكثت ثلاثة أشهر وعندما أعياني الانتظار جئت بنفسي لأعرف السّبب"[2], لذا دلّ استحضار الماضي على أنّه"لم يحدث داخل النّص، وإنّما يُستحضر فقط بواسطة الذّاكرة"[3].

---

[1] . المصدر نفسه، ص80.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللعبة، ص87.

[3] . عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري(دراسة نقدية) ، ص152.

* . المهدي المنتظر: هو الإمام 12 عند الشيعة من نسل الحسين بن علي(ض), يعتقد المسلون بخلافته المستقبليّة.وفيها تلميح من الكاتب لطول الانتظار الذي يعانيه قصد فضح أسلوب الإدارة في المماطلة والتّسويف.

وأمّا إشارته إلى(المهدي المنتظر)* وإحضار صورته وتاريخه في الحوار من خلال ارتباط اسمه بشخصيّة تاريخيّة دينيّة لها مدلول معيّن, ليكون محلّ سخرية من قبل المدير والممثّل ويظهر ذلك في:" الممثل: هل بإمكاننا أن نقدّم له خدمة ؟

المدير: طبعا, طبعا إنّ دورنا كمسرحيّين ينبغي أن نظهره للنّاس في قالب مسرحي حتّى نبيّن لهم أنّ المهدي المنتظر قد عاد وهو يقيم معنا في المدينة، وأنّه وُلد وترعرع وشبّ أيضا فيها، ولم يرغب في الظهور لأنّه متأكد أنّ النّاس سيلقونه بفتور"[1].

إنّ علاقة الزّمن بشخصيّة المهدي المنتظر هو ما ترك الزمن الماضي يكون حاضرا في توظيفه عند السّخرية من شخصيّة (الكاتب), للدّلالة على معاناته من الانتظار الطويل وقبول مسرحيّته, ويتجلّى ذلك في كلام الممثل:

"الممثّل: إنّه حوار درامي حقّا, خاصّة وهو يبحث عن المنقذ الذي تركه معلّقا في خيوط واهية مدّة ثلاثة أشهر كاملة"[2].

وحينما يصبح ذلك الماضي حاضرا ،يقرّره الكاتب على لسان (المؤلّف):

"بل التقيت بك في هذا المكتب، وقدّمت لك مسرحيّتي وانتظرت ثلاثة أشهر لتُبدوا رأيكم فيها, لكن لم يبن لرأيكم أثر"[3].

وبالمقابل هناك أثر للزّمن الدّاخلي في مسرحيّة (ياقوت والخفّاش), ففيه استحضار للماضي في حوار الشخصيّة المحوريّة مع غيرها من الشخصيّات, وحينما يوصل الماضي بالحاضر يشير على (لسان ياقوت): "هل أحبل يا أختي بعد انقضاء تسع عشرة سنة؟ هل أحبل بعد مُضيّ هذه المدّة كلّها ؟ إنّ (فاتحا) يحتفل بعيد ميلاده العشرين"[4].

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية المغص، ص93.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية المغص، ص93.

[3] . المصدر نفسه، ص99.

[4] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش، ص6.

وفي موقف آخر توجد الإشارة نفسها في استحضار الزّمن الماضي"لقد مرّت عشرون سنة لم نتكلّم فيها عن هذا الموضوع، لقد زوّجناهما و(نزيهة) ما تزال في أحشائك حيث كانت تصغره بثلاث سنوات, ومنذ ذلك الحين لم نراجع أنفسنا عمّا إذا كنّا على العهد باقين أم لا"[1].

إنّ استحضار الزّمن الماضي بهذه الطّريقة يعطي للأحداث مسبّبات, يعرف القارئ أو المشاهد منها جوانب الشخصيّة القبليّة حتى يحكم على تصرّفاتها الحاضرة والمستقبليّة. وفي موضع آخر يربط ذلك بخطبة الرّجال لياقوت في حديث أختها زعرة"إذا أردت فارجعي إلى الخلف، كان الخُطّاب يتهافتون عليك, هذا يذهب وذاك يجيء ولم يفز بك أحد ومن بين هؤلاء الجايح"[2].

ويتّضح ذلك في علاقة الزّمن بالشخصيّة عن طريق استحضار الذّاكرة لهذا الماضي, ويبدو ذلك في قول (زعرة): "لست أقصدك أنت تحديدا، وإنّما أذكّر نفسي بها كما أنّه يجب علينا أن نتذكّرها جميعا تلك الأيّام"[3], كما يتجلّى في كلام (برنية): "البارحة ليلا وهو الآن ببيتي يتمدّد على فراشي وقد أرسلني اللّحظة لأزفّ إليك نبأ مقدمه"[4], فالماضي قريب وبعيد يتداخل مع الحاضر, ليشكّل الفضاء الزّمني الذي تجري فيه الأحداث, وتبدو من خلاله الشخصيّة منسجمة تماما مع الدّور الذي وضعها فيه الكاتب.

أمّا الحديث عن المستقبل فيبدو في قول (برنية): "وهو موجود في كوخي وسيرحل قبيل طلوع الفجر اليوم الموالي"[5], وفيه دلالة على استمرار الزّمن الحاضر.

---

[1] . المصدر نفسه، ص9.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش، ص14.

[3] . المصدر نفسه، ص14.

[4] . المصدر نفسه، ص27.

[5] . المصدر نفسه، ص29.

كما يظهره الكاتب على لسان (السّعيد) زوج (زعرة) :"انتظري بزوغ شمس اليوم الموالي لنقيم عرسا كبيرا"[1], وكذلك في قوله:

"الرّحيل لن يكون إلاّ في الغداة وبعد شروق الشّمس ليوم جديد"[2].

في هذا الحديث تعبير عن زمن المستقبل المعيش, فكأنّهم يعيشون هذه الأفراح والأماني مجسّدة أمامهم قبل وقوعها, أو كأنّهم يتوقّعونها اللّحظة الآتية, لينعكس ذلك على نفسيّة الشخصيّة في المسرحيّة, مثلما يقول (السّعيد):

"إنّها حبلى وستلد بعد سبعة أشهر من الآن بإذن الله تعالى"[3]. وللتعبير عن انفصال هذا المستقبل عن الحاضر. مع أنّه حاضر معيش . يذكر الكاتب ذلك على لسان (الجايح): "سأرحل فورا أمهلنا قليلا"[4].

إنّ دراسة النّظام الزّمني للعمل القصصي يقابله ترتيب الأحداث, لأنّه قطعة زمنيّة في الحوار القصصي[5], ولذلك كان تداخل الزّمن في بعض المواقف لم يدع المسرحيّة تبتعد عن تتابع زمنها الطّبيعي وفق الأحداث مثلما يبدو في مسرحيّة (المخفر), فمنذ خروج (الصّادق) للبحث عن سيّارة يقلّ فيها زوجته حتى إطلاق سراحه وعودته سالما من المخفر, ويتخلّل ذلك بعض هذا التّداخل الزّمني, فحينما يستحضر الكاتب الزمن الماضي على أساس تكرار التّجربة التي يعيشها وهي عمليّة الوضع أو الولادة يوظّف ذلك في قول الشخصيّة المحوريّة (الصّادق) في مخاطبته

---

[1] . المصدر نفسه، ص 83.

[2] . المصدر نفسه، ص 83.

[3] . أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش، ص84.

[4] . المصدر نفسه، ص107.

[5] . ينظر: Gérard Genette, Figures 3, Editions Seuil; Paris,1972,Page78.

حماته:"حينما كانت أمّي تأتيها القابلة إلى البيت كانوا يخرجونني من الغرفة التي يتمّ فيها الوضع فلا أرى شيئا"[1].

وباستحضاره هذا الماضي وتطبيقه على أرض الواقع يقول على لسان (الصّادق):"جرّبي أمّي كانت لا تحسن هذه العمليّة, لكنّها سرعان ما صارت قابلة ماهرة رحمها الله لا يستغني عنها كلّ سكّان الحيّ"[2], وكأنّه يجد بذاك مخرجا للورطة التي هو فيها, ولا يُستدعى الزّمن من الماضي إلى الحاضر فقط, بل يتعدّاه إلى الاستمراريّة حتى يتحوّل إلى مستقبل معيش في قول حماته (طاطا): "إنّي أرى المقهى المجاور للعمارة ما زال مفتوحا, إنّني ألمح نوره يسطع، اذهب لعلّك تعثر فيه من بين روّاده على من يوصلنا إلى مصحّة التّوليد، هيّا تحرّك أسرع"[3], وفي موقف آخر يستخدم الماضي مستغرقا في الحاضر:

" الصادق : خرجت أبحث عن سيارة أقلّها فيها إلى مصلحة التّوليد فلم أفلح"[4].

وبعد أن يصبح هذا الماضي حاضرا لا ينتهي, بل ينتقل إلى المستقبل للاستمرارية مثل قوله: "الصادق: افعلوا بي ما تشاؤون حينما أعود, أعدك بأنّي سأحضر في الغد بعد أن أطمئنّ على زوجتي"[5].

وبالطريقة نفسها تُسيّر بعض مواقف الشخصيّة في تعاملها مع الزّمن مثل حوار(الخفير2) مع(الصّادق):"الخفير2: التّفاصيل تكون في الصّباح، هذا إذا كان مزاجنا رائقا.

---

[1] . أحمد بودشيشة ، مسرحية المخفر، ص10.

[2] . المصدر نفسه، ص12.

[3] . أحمد بودشيشة ، مسرحية المخفر، ص16.

[4] . المصدر نفسه ، ص33.

[5] . المصدر نفسه ، ص41.

الصادق: وأنا ؟ وزوجتي التي هي في حالة وضع؟ هل نبقى حتى الصّباح أيضا؟"[1], وذلك للدّلالة على استمرار الحال أو المستقبل المعيش.

لذلك "يصعب التحكّم في الزّمن المسرحي إن على مستوى النصّ أو على مستوى العرض وتكمن الصّعوبة في كون علامات الزّمن في النصّ تبدو عامّة وغامضة أحيانا"[2].

أمّا في مسرحيّة (العقرب) فالإشارة إلى الزّمن لم ترتبط بـ (العامل الجديد), بل تخطّته إلى شخصيّات أخرى, وذلك لتقاربها في تأديّة الأحداث, ففي قول (رئيس العمّال):

"لا تنس أنّنا في صحراء قاحلة، عندما بدأنا العمل في هذا المكان لم نكن ننام إلاّ في الخيام معرّضين للعقارب السّامّة، لقد مات منّا خلق كثير"[3], وذلك للاستغراق في الماضي دلالة على استمرار المعاناة, ويتجلى استغراق الحاضر في المستقبل في قوله: "لم تنته الأشغال بعد, لم تقم إلاّ الجدران, ولم تُغطّ بعد. الأبواب غير مركّبة، إنّه مكان خطر عليك"[4], وكذلك في قوله: "بت هنا حتى الصّباح"[5].

و في قول العامل الجديد: " آ , هناك مهجع آخر, أنا ذاهب إليه"[6].

وفي هذا استمراريّة للزّمن الحاضر, وهو يتداخل مع الزّمن الطّبيعي لمجريات الأحداث فتارة يشرح الكاتب انتقال الزّمن الذي يصعب تحقّقه في المشاهدة والعرض وتارة تفرضه ضرورة الحوار, وبذلك يستطيع القارئ"أن يرجع إلى الوراء أحيانا لكي

---

[1] . المصدر نفسه ، ص63

[2] . عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص83.

[3] . أحمد بودشيشة، مسرحية العقرب، ص13.

[4] . المصدر نفسه ، ص14.

[5] . المصدر نفسه، ص18.

[6] . المصدر نفسه، ص19.

يكتمل لديه الزّمن ويتّضح, فهو يصول ويجول بين فقرات النصّ, ليصل إلى بناء فكرة واضحة عن سريان الزّمن في المسرحيّة"[1].

ويندر ارتباط الماضي بالحاضر أو المستقبل في مسرحيّة (البوّاب) لحركيّة الأحداث والتصاقها بالواقع, وحصر الزّمن في الإطار المكاني الذي تجري فيه هذه الأحداث, ففي إحداها يقول (الكاتب) مخاطبا (البوّاب):

" بهذه المناسبة أعيد طلبي فألتمس من سيادتكم أن تهيّئوا لي مقابلة أرى فيها رئيس التحرير شخصيّا"[2], وذلك لاستمراريّة الزّمن من الحاضر إلى المستقبل.

أمّا استغراقه في الماضي فيظهر في قوله: "أنا جئت قبل الوقت, وقد حان الآن الوقت, إنّها تشير إلى العاشرة بالضبط"[3].

ولم يلتزم الكاتب في بعض مسرحيّاته بنقل الزمن من الحاضر إلى الماضي أو المستقبل في صلته بالشخصيّة المحوريّة, وذلك لتقارب الشخصيّات في الأداء والمكانة لضرورة تداخل تفاعلات الحدث بالزمن, ففي مسرحية (الوقف) يفرض الموقف على الكاتب أن يكون استغراق الزّمن في الكثير من الأحيان على لسان (الزّوج) أخ (ناديا), ففي قوله:"بوفاة والديّ آلت أملاكهما لي ولأختي, لي الثّلثان ولها الثّلث ممّا تركا"[4] استغراق في الماضي لربطه بمؤشّرات الحدث الواقع كسبب في زواج أخته (ناديا).

أمّا قوله: "اقتنعي يا امرأة، لماذا تريدين أن تحرمي أختي من الميراث"[5], ففيه استغراق للحاضر في المستقبل على أساس ما سيكون عليه الحال بعد زواج (ناديا).

---

[1] . عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص83.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية البواب، ص81.

[3] . أحمد بودشيشة، مسرحية البواب، ص82 .

[4] . أحمد بودشيشة، مسرحية الوقف، ص213.

[5] . المصدر نفسه، ص216.

إنّ تعبير مسرحيّات أحمد بودشيشة عن الواقع لا تترك القارئ يفكر في البحث عن دلالة الزّمن, كأنّ الأحداث خلقت للعرض أو أعيد صياغتها من جديد, وعليه فبعض مسرحيّاته يخلو من ذلك مثل مسرحيّة (دقّ الطّبل) و(المائدة) و(امرأة ورجلان) و(البيت الشريف) التي تجري في مكان واحد وفق حركيّة الأحداث في الزمن الحالي.

وفي موقف آخر يتداخل الزّمن الحاضر بين الماضي والمستقبل في لحظة واحدة في مثل قول (الزّوج): "ما فكّرت في هذا قط، كلّ ما في الأمر أنّني أرغب في أن أراها في بيتها سعيدة حتّى أحقّق إرادة والديّ وهما في قبريهما حتّى يغفر الله لي, إنّ كلمات أمّي ما تزال ترنّ في أذني كالنّاقوس"[1], إنّه استغراق من جانبين في الحديث عن الماضي, وكيف يستحضره المستقبل وكيف يريده حاضرا.

ويبدو جليّا استغراق الزمن نفسه في قوله: "لا أظنّ أنّ له استعدادا ليقتل مرّة أخرى, حتّى عندما قتل تلك الفتاة لم يكن يقصد القتل"[2], وفي هذا المقطع استحضار لماضي هذا (الخاطب) وتعبير عمّا سيحدث مستقبلا, فهو استغراق للحاضر من جانبين الماضي والمستقبل, وفي تعبير(ناديا) الشخصيّة التي تدور حولها أحداث المسرحيّة إشارة إلى هذا الماضي المستغرق في الحاضر في قولها مخاطبة خطيبها: "يبدو أن المدّة التي قضيتها في السّجن قد أثّرت فيك أيّما تأثير فجعلتك ضيّق الصّدر من كلّ حاجز طبيعي"[3].

وتتفاوت مسرحيّات أحمد بودشيشة في استخدام الزّمن وتداخلاته في الوظيفة التعبيريّة لأنّه يستخدمه كأداة لسير الأحداث, ثم يتّجه به إلى التّعبير عن

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية الوقف، ص218.

[2] . المصدر نفسه، ص220.

[3] . المصدر نفسه، ص232.

موقف خارج ذلك الإطار ماضيا أو مستقبلا مثلما يفعل في مسرحيّة (اللصّ), حيث يعود بحياة الشابّ (كمال) إلى الماضي وينطلق بالأحداث إلى المستقبل مثل قوله: "الشابّ: ما الذي ذكّرك بهذا الآن يا عمّ محفوظ وقد نسيته ولا أحبّ أن يذكّرني أحد به كان طيش شباب ومرّ وانتهى وتاب الله عليّ"[1], بالمقابل ينطلق إلى استمرار الحاضر في المستقبل على لسان (الحلاّق): "وأنا أسعى لك في هذا السّبيل، لكن لا يخفى عليك يا بنيّ بأنّ هناك من يراك كما أنت، كمال .. القديم، كمال ...الـ"[2].

وفي موضع آخر يعود إلى الاستغراق في الماضي مثل قول الشابّ:"كنّا نحفر, وكان هو رئيسي، لمّا رآني أعمل بجدّ ونشاط وسأل عن ماضيّ, وأحوالي كلّها وعرف أنّني تبت واستقمت, أحبّني وعرض عليّ أن يزوّجني من إحدى بناته"[3].

ولا يكثر الكاتب من استخدام الزّمن بهذه الطريقة, لأنّه ينقل الواقع, ويعبّر عن الفكرة التي تشغل باله, ممّا يجعله أقرب إلى السّردية منه إلى الحواريّة الدراميّة في مسرحيّاته, كما أنّ الحديث على لسان شخصيّاته لا يتطلّب كثير عناء لفهمه.

ومن استخدامه للزّمن الدّاخلي للشخصيّة واستغراقه بين الماضي والحاضر والمستقبل مسرحيّة (الصّعود إلى السّقيفة)، ففي قول (المتشرّد الأوّل):

"تمهّل يا صاحبي أين برودة أعصابك؟ إنّني كنت أختبر هذا المكان فقط كي أعرف السّبب الذي شدّك إليه طول هذه الحقبة من سني حياتك حتى احدودب ظهرك"[4], إنّها عبارة توحي بالماضي من الزمن مستغرقا في الحاضر للدّلالة على طول المعاناة واستمرارها.

---

[1] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللص، ص16.

[2] . أحمد بودشيشة، مسرحية اللص، ص17.

[3] . المصدر نفسه، ص43.

[4] . أحمد بودشيشة، مسرحية الصّعود إلى السّقيفة، ص59.

وفي مكان آخر للمسرحية يعبّر عن استغراق الحاضر في المستقبل في مثل قول (المتشرّد الأوّل):"انظر ألا ترى السّقيفة؟ هيّا بنا نصعد إليها ونحتلّها, إنّها من حقّنا نحن المتشرّدين, لا تخف, اتبعني وسوف أكون أنا المسؤول عمّا يحدث"[1]

وفي ذلك دلالة على استمراريّة الحدث مستقبلا وتحقّق رغبة (المتشرّد الأوّل) في الوصول إلى الفكرة التي يريد الكاتب تقريرها.

إنّ تمدّد الزّمن واستغراقه في المسرحيّة يفيد تتابع الأحداث, وبه يربط الكاتب الأحداث في تداخلها مع مختلف هذه الأزمنة في صورة مرئيّة أو آنيّة, تختصر المتابعة الطّويلة لهذا الزمن على خلاف الرّواية, لتوفّر للقارئ أو المشاهد فرصة المعايشة اللّحظيّة, وتساعد في إخراج المسرحيّة للعرض, وهو ما قام به الكاتب فيما سبق ذكره من شواهد. تطرح الشخصية المسرحية العديد من الأسئلة، فيما له صلة بالحركة والفعل ومكوناتها المختلفة الداخلية، وبالتحديد النفسية منها ومحيطها الاجتماعي.

إن النظرة المتفحصة لفن المسرح كغاية منشودة، وهدف مرتجى في عالم الشخصية المسرحية، جعلني أ تتبّع أعمال الكاتب والأديب المسرحي (أحمد بودشيشة). هذه النظرة نقلتني إلى عالم أنا في أمسّ الحاجة إليه كدراسة بناء الشخصيّة ومؤثّراتها فيمن يحيط بها داخل العمل المسرحي, لقد ترك الموضوع في نفسي رغبة ملحة للوصول إلى بعض النتائج التي أتمنى أن تكون قد تحقّقت. هذه الحقيقة تركتني كدارس أحاول جاهدا اكتشاف الموضوع الهام المتعلق بمركّبات الشخصيّة المسرحيّة.

إنّه موضوع فيه من الجدة ما جعلني كقارئ أوّلا مشدودا إلى نصّ مسرحي نابع من بيئته معبرّ عن أوضاعه، راسم ملمحا لصفحة متغيرة الزمن لجزء من تاريخه.

---

[1] . المصدر نفسه ، ص60.

إن الشخصية المسرحية مع مالها من أهمية وأثر, فهي تحيل المعلومة المعطاة من الخبرات الإنسانية قصد التغيير نحو الأفضل في عالم من المرح والفائدة. إنّها تشكلّ النّماذج الإنسانيّة التي يصادفها أيّ إنسان في طريقه, فيعرف حقيقتها لاكتساب خبرات جديدة, والتّأثر بتصرّفات بعضها الآخر.

فالشخصيّة المسيطرة يأخذ منها النّظام العلائقي بين النّاس في تسيير شؤونهم والتّركيز على التّبادل الواضح في الأخذ والردّ, بين الواحدة والأخرى, والمقاومة يكتسب منها الطّاقة والاندفاع, والتمسّك بالمبدأ, أمّا الانتهازيّة, فتفيد في الحذر واتّخاذ وسائل الاحتياط الضروريّة, والانهزامية تعطي دفعا قويّا في معرفة الجوانب السّلوكيّة لضعف الشخصيّة ودراستها لاكتساب خبرات, كما تفيد في النّظام التّربوي العامّ سواء أكانت له صلة بالأسرة أو بالمجتمع فيما يتّخذه من سيّاسات تربويّة توجيهيّة.

إنّ ما تحمله هذه الشخصيّة من أفكار وأدوار مؤداة, ترتبط بالنقد المسرحي العالمي حتى يتسنّى للكاتب الانتقال بالنصّ في إطاره الكتابي المقروء إلى عالم العرض. إنّ دلالات الشخصيّة عند أحمد بودشيشة تكشف عن طبيعة المجتمع الذي نبتت منه, وتحمل رسالة صاحبها لتكشف الأبعاد المختلفة للحياة, وتوحي بالوظيفة الفكريّة من ناحيّة المضمون, كما توحي بالوظيفة الشكليّة لأداء الشخصيّة على مستوى الحوار وتفرّعاته واللّغة وأنواعها.

ترجمة الكاتب:

أحمد بودشيشة كاتب ومؤلف جزائري معروف، خاصة في مجال **المسرح**

ورغم عدم حصوله على الانتشار الإعلامي والنقدي الذي حظي به غيره، إلا أنه يعتبر من **الأدباء الجزائريين البارزين** الذين كرسوا حياتهم لخدمة الثقافة والفن.

إليك أبرز المعلومات المتوفرة عنه:

الجانب الأدبي والإبداعي

متعدد الأغراض :يكتب في أنواع أدبية مختلفة تشمل:

المسرح :وهو الميدان الذي اشتهر به، وله مسرحيات عديدة للكبار والأطفال.

القصة.

الرواية.

مسرحياته :من أبرز مسرحياته التي حظيت بالدراسة النقدية:

وفاة الحي الميت."

الصعود إلى السقيفة.(1984) "

ياقوت والخفاش."

اللص."

المخفر."

البوّاب."

المغص."

محفظة نجيب."

اللعبة."

اهتماماته المسرحية :يتميز مسرحه بـ:

تناول **التاريخ الوطني**، خاصة تاريخ الثورة الجزائرية، وغالبًا ما يركز على دور المجتمع الريفي البسيط والمرأة في الثورة.

التركيز على **المسرح الاجتماعي** الهادف، محاولاً طرح حلول ممكنة لتغيير الواقع.
الاهتمام بالعناصر الفنية للمسرح مثل بناء الشخصية، والحوار، واللغة (الفصيحة والعامية)، والديدسكالية (الإرشادات المسرحية).(
يعتبر من أوائل مؤسسي المسرح الاجتماعي.
تاريخ الميلاد :تشير إحدى المصادر إلى أنه من مواليد) **1951**على الأرجح في الجزائر.(

✍ مكانته النقدية

يرى بعض النقاد أنه **لم يأخذ حقه من النقد الأكاديمي والاهتمام الإعلامي** رغم غزارة إنتاجه وقيمته الفنية، ويعزون ذلك إلى ظواهر سلبية في الوسط النقدي.
بالرغم من ذلك، فقد تناولت العديد من **الرسائل الجامعية والأبحاث الأكاديمية** في الجزائر أعماله بالدراسة والتحليل، خاصة مسرحه، لتسليط الضوء على عالمه الإبداعي.

عماله المسرحية ومساهماته

يتميز مسرح أحمد بودشيشة بالمعالجة الفنية والاجتماعية للقضايا، وتتناول أعماله سمات الشخصية، مستويات الحوار، والتقنيات المسرحية المختلفة. من مسرحياته التي حظيت بالدراسة النقدية والأكاديمية:

"الصعود إلى السقيفة"
"اللص"
"ياقوت والخفاش"
"اللعبة"
"المخفر" (تعتبر من أعماله الكوميدية).
"المجموعة المسرحية البواب"

كما ألف مسرحيات موجهة للطفل، مثل **"محمد بن ساعو «المجاهد الصغير»"**، التي نالت الجائزة الثانية لمسرح الفتيان في مسابقة وزارة الثقافة عام 1997.

الميزات النقدية لأعماله

ركزت الدراسات النقدية على جوانب مختلفة في مسرحه، منها:

بناء الشخصية: يعتبر بناء الشخصية في مسرحياته هدفاً ووسيلة في آن واحد.
اللغة والحوار: اهتمامه بمستويات الحوار اللغوية واستخدام الإرشادات المسرحية ببراعة.
مسرح اجتماعي: يُنظر إليه كأحد مؤسسي المسرح الاجتماعي الذي يسعى لتسليط الضوء على المشاكل المجتمعية وإيجاد حلول ممكنة.

مناصب وعضوية

شغل مناصب ومهمات خارج إطار الجامعة أيضاً، منها:
عضو في اللجنة الوزارية لصندوق الدعم الفني بوزارة الثقافة الجزائرية.
عضو اللجنة الدولية لاختيار العروض المسرحية في الهيئة العربية للمسرح بالإمارات العربية المتحدة.
هل تود معرفة المزيد عن تحليل مسرحية معينة من مسرحياته، مثل مسرحية **"الصعود إلى السقيفة"**؟
أحمد بودشيشة هو من الكتاب الجزائريين الذين حظوا ببعض الاهتمام الأكاديمي، خاصة في الجامعات الجزائرية، حيث تناولت العديد من **الرسائل الجامعية (ماجستير ودكتوراه)** والأبحاث المنشورة مسرحه. تركز هذه الدراسات بشكل أساسي على تحليل **العناصر الفنية والدرامية** لأعماله، بالإضافة إلى **الموضوعات الوطنية والاجتماعية** التي يعالجها.

أبرز محاور الدراسات الأكاديمية

تحليل العناصر الفنية والبنائية

ركزت دراسات عديدة على الكيفية التي بنى بها بودشيشة نصوصه المسرحية، ومن أبرزها:

بناء الشخصية:

رسالة دكتوراه بعنوان: **"بناء الشخصية في مسرحيات أحمد بودشيشة"** (جامعة سطيف 2).

دراسة بعنوان: **"سمات الشخصية في المسرح الجزائري الفصيح: مسرحية اللص لأحمد بودشيشة أنموذجًا"**.

اللغة والحوار:

دراسة تناولت **"مستويات الحوار اللغوية في مسرحية الصعود إلى السقيفة"** لبودشيشة.

الديدسكالية (الإرشادات المسرحية):

دراسة حديثة بعنوان: **"الديدسكالية عند أحمد بودشيشة - قراءة في مسرحية ياقوت والخفاش"**، والتي سلطت الضوء على دور الإرشادات في تحديد الفضاء الدرامي وتوجيه الأداء.

الجانب السيميائي:

أبحاث حول **"سيميائية العنوان في مسرحيات أحمد بودشيشة"**، وتحليل العناصر الدرامية في نصوصه الفصيحة بشكل عام.

الموضوعات والقضايا

تناولت دراسات أخرى المحتوى الفكري والرسائل التي يحملها مسرح بودشيشة، خاصةً:

الخطاب الإيديولوجي والفني:

كتاب نقدي تناول **"الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة بين الإيديولوجيا والفن"**، ويُركز على كيفية توظيف الكاتب لأفكاره دون الإخلال بالبناء الفني.

التاريخ الوطني والثورة:

مقالة ناقشت **"إشكالية كتابة تاريخ الثورة الجزائرية في مسرح أحمد بودشيشة"**، وخاصة من خلال مسرحياته الموجهة للفتيان مثل **"المجاهد الصغير"**. وتبرز الدراسة تركيزه على **دور الريف والمرأة** في الثورة بدلاً من التركيز على النخب والقيادات.

قضايا اجتماعية:

دراسات تحليلية لمسرحياته التي تتناول **الكوميديا** (مثل مسرحية **"المخفر"**) و**الصراع** بنوعيه الداخلي والخارجي، وتأكيد دوره ككاتب مسرح اجتماعي هادف.

دراسات تحليلية نقدية لأعمال محددة

هناك تركيز نقدي على عدد من مسرحياته الأكثر شهرة، حيث ظهرت دعوات لجمع **"مقاربات نقدية في مسرح أحمد بودشيشة"** تتناول أعمالاً بعينها، مثل:

مسرحية "ياقوت والخفاش": تحليل للنص واللغة ودلالة البطل (ياقوت).

مسرحية "الصعود إلى السقيفة".

مسرحية "المخفر".

مسرحية "وفاة الحي الميت".

خلاصة: الدراسات الأكاديمية تؤكد على أن أحمد بودشيشة كاتب **غزير الإنتاج**، وأن مسرحه يمثل مادة خصبة للتحليل والنقد، خاصة فيما يتعلق **ببناء الشخصية**، و**توظيف التاريخ الوطني**، واستخدامه **للإرشادات المسرحية (الديدسكالية)** كعنصر فني هام.

ملخص المسرحيّات:

1: مسرحية المخفر

الشخصيّات: 1 . الصّادق 2 . حماته (طاطا) 3 . زوجته بسمة 4 . الخفيران 5 . رئيس المخفر6. أصوات نساء (صوت1 وصوت2 وصوت3)7 . خفراء يتسمع جلبتهم ولا يظهرون

الملخّص:

يدور نقاش حادّ بين شخصيّة الصّادق وحماته طاطا، فيرغم على الخروج للبحث عن سيّارة ليقلّ زوجته إلى المشفى, لأنّها على وشك الوضع, يذهب إلى المقهى المجاور فيجد حافظة نقود، يأخذها إلى المخفر ظنّا منه أنّه سيعود إلى بيته، يحتجزه الخفيران, ويحقّقان معه وتلفّق له تهمة زعيم عصابة إلى أن يأتي رئيس المخفر الذي هو صهره، شقيق زوجته وليس بينهما سابق معرفة, لأنّه كان مهاجرا أثناء زواجه من أخته, يحتال الخفيران ويقومان بطلاء وجهه باللون الأسود، ويشهدان عليه زورا إلى أن تتدخّل في النّهاية حماته بعد مكالمة بينها وبين ابنها، وتنقذه من هذا الموقف بعد معاناة طويلة.

2 . مسرحيّة ياقوت والخفّاش:

الشخصيّات: 1. ياقوت 2 . زعرة 3 . العجوز برنيّة 4 . السّعيد (زوج زعرة وأب نزيهة) 5 . نزيهة 6 . فاتح (ابن ياقوت وخطيب نزيهة) 7 . الجايح (حفيد برنيّة).

الملخّص:

يبدأ الحوار بين ياقوت وأختها زعرة حول مرضها, والاستعداد إلى الرّحيل، تظهر العجوز برنيّة, فتدخل الشكّ في نفسها بين الوحم والوهم, وتحاول إعادتها إلى الماضي حينما كان الاستعمار يجثم على صدور الجزائريّين, حيث كان لها حفيد خائن يدعى الجايح, غادر مع الفرنسيّين, وكان يطمع في الزّواج من ياقوت, عاد ثانيّة للانتقام,

يختبئ عند جدّته، يشاهده فاتح، كما تشاهده نزيهة، ويراقبه السّعيد زوج زعرة ويكمن له, يكشف أمره ويهدّده ويخيّره بين المغادرة أو القتل, وتنتهي المسرحيّة بالأفراح الثّلاثة, زواج فاتح من نزيهة ووضع ياقوت لحملها, والرّحيل من الأكواخ إلى مساكن جديدة.

3 . مسرحيّة المغص:

الشخصيّات:

1 . المؤلّف 2 . الزّوجة 3 . شخصيّتان وهميّتان (هو وهي) 4 . مدير المسرح 5 . الممثّل 6 . الكاتبة.

الملخّص

يعود المؤلّف متعبا من عناء يوم كامل في البحث عن كتب أو دار نشر, تقابله زوجته بقائمة من الأسئلة والطّلبات, يطلب منها العشاء كي يستطيع إكمال مسرحيّته التي لم تنته, يطول بينهما الحوار ويمتدّ إلى منتصف الليل، تتناول معه جميع مواضيع النساء من غيرة وأسئلة ومتطلّبات خاصّة، تشتط في ذلك إلى أن تطلب منه مقاسمتها إرضاع ابنته, ورعايتها يصدّها بعنف, فتذهب مسرعة لإحضار العشاء، تنام الزوجة, ينزوي إلى مكتبه ويبدأ في مخاطبة شخصيّات مسرحيّته، في اليوم الموالي يتّجه إلى المسرح , يقابله المدير ويتنكّر له وينكر تسلّمه المسرحيّة, تتظاهر الكاتبة والممثّل بعدم الاكتراث, تنسخ مسرحيّته وتسلّم الأصليّة له بعد معاناة من الانتظار دامت ثلاثة أشهر.

4 . مسرحيّة اللّعبة:

الشخصيّات:

1 . مبروك 2 . المهدي 3 . قمير 4 . موريس 5 . العطرة 6 . رواد المقهى 7 . ضيوف

الملخّص

يلتقي مبروك بصديقه المهدي, ينسج لعبة مع ابنته قمير وخطيبها موريس في الإيقاع بالمهدي للاستيلاء على ماله, بالمقابل يلعب المهدي اللعبة نفسها, فيتّخذ قميرا مطيّة لمال والدها, ويدّعي جنون زوجته العطرة, التي تشترك معه في اللعبة على أساس أنّها أخته يعرف مبروك حقيقة الأمر, فيغري العطرة بالزّواج انتقاما من زوجها المهدي, تسايره تحقيقا لغيرتها الدّاخلية من زوجها المهدي, الذي علمت بفطرتها الأنثويّة أنّه مال إلى غيرها تتشابك خيوط اللعبة, لتنتهي بالمكاشفة التي بيّنت طمع الجميع, حيث أمّمت الدّولة أراضيهم وبقي كلّ واحد يندب حظّه.

5 . مسرحيّة اللّص:

الشخصيّات:

1 . الشّاب (كمال) 2 . الحلاّق 3 . الشيخ (علاّوة)

الملخّص

تجري أحداث المسرحيّة في دكّان الحلاق, حيث يسعى الشّاب كمال إلى إقناع الحلاّق بالتّوسّط له عند الشّيخ علاّوة كبير الحي في أنّه بنى أسرة وتاب من ماضيه الذي يلاحقه حيث كان لصّا محترفا, لم يشفع له ذلك وبقي علاّوة مصرّا على رأيه ونبذه من الحيّ وتأليب النّاس عليه بأن لا يتعاملوا معه, يقع الشيخ علاّوة في ورطة حيث تسرق منه أموال ابنته التي أحضرها من البنك بالوكالة, وهي مستحقّات أبنائها اليتامى, يقع في حيرة في كيفيّة إرجاع هذه الأموال الضخمة, يدلّه الحلاّق على الشّاب كمال, فبخبرته الماضيّة يمكن استعادة الأموال من عصابة النّشالين, يرفض في البداية, وبعد إلحاح من الحلاّق, يقع اتّفاق بينهم شريطة أن يسامح الشّاب كمال

وأن لا يبلّغ الشرطة, يحاول الشّاب كمال ويستعيد الأموال, حينما يمسك بها الشيخ علاّوة يتنكّر للاتّفاق ويصرّ على إحضار الشّرطة.

6 . مسرحيّة الصّعود إلى السّقيفة:

الشخصيّات:

1 . المتشرّد1 2 . المتشرّد2 3. الرّجل 4 . طفلان.

الملخّص

ينزل المتشرّد الأول على مكان المتشرّد الثّاني ويستلقي على فراشه, الذي يوجد تحت السّلم يدور بينهما حوار, الأوّل يريد منه الصّعود إلى أعلى السقيفة والابتعاد عن الجرذان والأوساخ, والثّاني يستسيغ وضعيّته ولا يريد المغادرة، يقرّر الأوّل الصّعود وينجح في إقناع أحد سكّان العمارة في صفقة تتمثّل في تخليصهم من الجرذان مقابل السّماح له بالبقاء في السّقيفة, يسعى الثّاني إلى عرقلة مسعاه, يزداد غيضه, فيقرّر تخريب الثّقوب التي سدّها المتشرّد الأوّل, يصادف في طريقه قطعة خبز طريّة يأكلها يجده صاحبه ميّتا لأنّه وضع فيها السمّ للجرذان, فيخاطبه أنّه لم يشأ أن يصعد ورضي بالهوان فكان مصيره مصير الجرذان.

7 . مسرحيّة امرأة ورجلان:

الشخصيّات:

1 . عادل 2 . عمر 3 . شهلة 4 . الصّديقة 5 . أمّ شهلة 6 . الطّبيبة.

الملخّص

تختمر فكرة الحبّ العملي في رأسي عادل وعمر، يطبّقها عادل مع شهلة, التي هي في الواقع زوجة عمر, حيث تركها حاملا وغادر للدراسة في أمريكا, طبّق فكرة الحبّ العملي قبل الزّواج فلم تنجح, أراد أن يعيد زوجته لمّا سمع بحملها, لأنّ أمّها هدّدتها بكشف المستور وعدم السير في الطريق الخطأ, في مرّة من المرّات قصد صديقه عادلا

وكانت شهلة موجودة مع صديقتها في البيت, وإذا بها تفاجأ بمقدم عمر, رفضت مقابلته، أراد عادل تأديبها وإخراجها بالقوّة لمقابلة عمر, يكتشف عمر أنّها حوريّة, يشتدّ الكلام بين عادل وعمر تترجّاهما الصّديقة, بأن يحضرا لها طبيبا, لأنّها على وشك الموت، يخرج عادل يحضر جارته الطّبيبة، يشتدّ الصّراع بينهما أيّهما الزّوج, وأيّهما أب الولد، تموت شهلة ويسدل السّتار.

8 . مسرحيّة البيت الشّريف:

الشخصيّات: 1. الأمّ (نفيسة) 2 . سليمة (ابنتها) 3. فؤاد (ولدها) 4. وسام(ابنة أخت نفيسة) 5 . غنيّة (جارة).

الملخّص

عائلة تدّعي الشّرف وتنعت غيرها بالعهر والفجور, يقع ولدها فؤاد في المحظور مع جارته غنيّة, تنجب منه ولدا غير شرعي، تحضر للبيت للمطالبة بحقّها في الزّواج, تنكر الأمّ ذلك وتحثّ ولدها على الإنكار،وتدّعي الشّرف وحسن الخلق, تدخل وسام ابنة أختها لتكشف المستور, حيث إنّ فؤادا غدر بها, مثلما غدر بغنيّة, التي تعاونت معه على قتل الجنين وكان السبب في موت صديقه عليّ, حينما تسمع أخته سليمة اسم عليّ وموته يجنّ جنونها أيضا, فتكشفها وسام من أنّها تحمل هي الأخرى في بطنها جنينا, وأنها تتوحّم، يشتدّ الصّراع وتتأزّم الأحداث وتكون وسام قد استدعت الشّرطة التي طوّقت المكان.

9 . مسرحيّة البئر المهجورة:

الشخصيّات: 1. الشّاب 2. أمّه العجوز 3. صوت والده (عمّار) 3 . صوت أخيه 4 . المعمّر هنري 5. فلاّحون.

الملخّص

يستفيق الشّاب من حلم رأى فيه نفسه أمام بئر مهجورة, وإذا بأصوات غريبة لا يعرف مصدرها, يدور بينهما نقاش طويل, يتأكّد من أنّه صوت والده وأخيه اللذين قتلهما المستعمر الفرنسي ورمى بجثّتيهما مع باقي رجال القرية في هذه البئر, ينصحانه بعدم مغادرة القرية والبقاء مع والدته العجوز, يصرّ على الرّحيل, ويبدأ الحوار مع والدته التي تؤكّد له أنّه كان يحلم, وأنّها لم تغادر عتبة الباب, لكنّه يصرّ على أنّ ما رآه حقيقة, يبقى الحوار على هذا النّحو حتّى يقتنع بالحادثة التي روتها له المتمثّلة في المعمّر هنري الذي لم يعط حقّ الفلاّحين وعلى رأسهم والده عمّار, يتقدّم منه المعمّر هنري يشتمه ثمّ يصفعه, يأخذ عمّار المذراة ويغرسها في بطن المعمّر هنري, الذي يحاول إخراج مسدّسه وإطلاق النّار, يسمع الجنود الفرنسيّون أصوات الرّصاص, يطوّقون المكان ويقتلون كلّ من كان حاضرا ويرمونهم في هذه البئر, يبقى الشّاب في قريته, ويحافظ على أرضه وتموت أمّه.

10 . مسرحيّة العقرب:

الشخصيّات: 1. العامل الجديد 2. رئيس العمّال 3. الطبّاخ 4 . الحارس 5 . العمّال.

الملخّص

ينطلق الحوار بين العامل الجديد ورئيس العمّال في مكان ما في الصّحراء حول مكان المبيت, حيث لا يعجبه مهجع العمّال لقذارته ولمستوى العاملين فيه, ولأنّه مخيّم يشبه المحشر, يصرّ على المبيت في مكان آخر, على الرّغم من التّحذير الذي ذكر له من وجود أفاع وعقارب خطيرة وسامّة في هيكل المهجع المقرّر إنجازه للعمّال, يبقى على إصراره يطلب من الطبّاخ أربع علب حليب فارغة لتحدّي العقارب, التي يخافون منها, يضع أرجل السّرير في هذه العلب ويملؤها ماء, فإذا صعدت سقطت في الماء وماتت, ويحاول أن إثبات نظريته(بالعقل لا بالحذر يستطيع الوصول إلى الحلّ

والانتصار على العقارب), في صباح الغد يوجد ميّتا لأنّه نسي طرف البطّانيّة, التي يتغطّى بها ملقى على الأرض, تصعد العقارب وتلدغه ويموت.

11 . مسرحيّة البوّاب:

الشخصيّات:

1 . البوّاب 2 . الكاتب 3 . رئيس التّحرير 4 . الصحفيّة 5 . امرأة 6 . فتاة 7 . رجل

الملخّص

تبدأ المسرحيّة بتوجّه الكاتب إلى مقرّ جريدة رجل الغد, يعترض طريقه البوّاب يدور بينهما حوار, يقف دون وصوله إلى رئيس التّحرير, يتجبّر ويضع المعوّقات في طريقه, يستقبل الزّائرات من الفتيات والنّساء بأسلوب مغاير, يهمله ويعامله بقسوة وجفاء, يضيع عليه فرصة الموعد الذي ضرب له رئيس التّحرير, يمرّ الوقت ويبدأ الاجتماع ويخرج رئيس التّحرير من الباب الخلفي, ويعود الكاتب خائبا دون أن يتمكّن من لقائه.

12 . مسرحيّة دقّ الطّبل:

الشخصيّات:

1 . النّساء الثّلاث

2 . العجوز الخادمة

3 . ابنها

4 . الأزواج الثّلاثة

5 . شّرطيّان

6 . أربعة أطفال

الملخّص

تبدأ النسوة في التّضجّر من تصرّفات الأبناء, يدور نقاش مع الخادمة التي لا تفتأ تتبرّم من إعادة التّنظيف كلّ مرّة, يسمع صوت بوسعدية ودقات طبله, يخرج الأولاد مهلّلين, تتفطّن النّساء إلى ذلك, يطلبن من العجوز التوسّط عنده للحضور كلّ يوم مقابل أجر ليأخذن راحتهنّ في الحديث, تهتدي العجوز إلى فكرة شيطانيّة, فتطلب من ولدها الكسول المنحرف أن يشتري طبلا ويقلّد بوسعديّة مقابل أجر, يسير الأمر على هذا النّحو إلى أن تفسد أخلاق الأولاد, وتصعب السّيطرة عليهم, يكتشف الأزواج ذلك, فيمسكون بالعجوز وابنها ويسلّمونهما إلى الشّرطة, ويهدّدون زوجاتهم بالطّلاق.

13 . مسرحيّة المائدة:

الشخصيّات:

1 . الوالد (يوسف) 2 . الوالدة (صفيّة) 3 . الابن 1 (فريد) الابن2 (أحمد)

3 . الأخت (سميّة) 4 . شخصان.

الملخّص

ينطلق الحوار بين الزّوج والزّوجة حول ضرورة إحضاره مائدة بسبب عجزها عن الأكل مع أولادها في صحن واحد, لأنّها مقعدة, يبدأ الصّراع بين الإخوة حول أحقّية وأسبقيّة الإشراف عليها, يكشف الحوار أنانيّة كلّ واحد, تكبر الأحقاد بينهم وتتوسّع, يتربّص لهم الأخ الأكبر ليلا ويقوم بتكسيرها, يكتشف الأمر صباحا, يتّهم كلّ واحد الآخر, يسدل السّتار على الوضعيّة القديمة في شكل لوحة جداريّة لعائلة تلتفّ حول صحن كبير.

14 . مسرحيّة الوقف:

الشخصيّات:

1 . الزّوج 2 . الزوجة (صونيا) 3 . أخت الزّوج (ناديا) 4 . الخاطب (خاطب ناديا) 5 . موظّف (زميل الخاطب).

الملخّص

يدور حوار بين الزّوج وزوجته حول التركة التي تركها والد زوجها، يسعى هو للحفاظ على حقّ أخته وتنفيذ وصيّة والديه, وهي تسعى في الاستحواذ على هذه التّركة, والتّخلّص من أخت زوجها, تتعرّف الفتاة ناديا على شابّ زميل لها في العمل, لكنّه ذو سوابق قضائيّة, حيث دخل السّجن في جريمة قتل فتاة, لكنّ الوصيّة تنصّ على أنّها تفقد حقّها في التّركة إذا تزوّجت من خارج العائلة, يسعى أخوها لإقناعها بالعدول عن فكرتها, وزوجته تحرّضها على التّمسّك برأيها عندما تهمّ بإقامة مشروعها المنتظر تكتشف زيف حبّ خطيبها, إذ يشترط عليها استعادة أموالها وإلاّ تخلّى عنها, تقرّر التحرّر من هذا الحبّ الزّائف.

1 . القرآن الكريم، برواية ورش عن الإمام نافع, دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت, لبنان, الموزع في الجزائر, شركة عالم الكتب 2000.

المصادر:

أحمد بودشيشة:

2 . البئر المهجورة، دار البعث ، ط1، قسنطينة، 1984.

3 . البواب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

4 . البيت الشريف، ط1 , دار البعث، قسنطينة، 1984

5 . الصعود إلى السقيفة، دار البعث ، ط1، قسنطينة، 1984.

6 . العقرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

7 . اللص، دار البعث ، ط1، قسنطينة، الجزائر, 1984.

8 . اللعبة:المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية،مجلة آمال، العدد 14، الجزائر 1985.

9 . المائدة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

10 . المخفر: دار الهدى ، عين مليلة، د/ت, الجزائر.

11 . المغص: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، مجلة آمال، العدد 14 الجزائر، 1985.

12 . الوقف المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

13 . امرأة ورجلان، دار البعث ، ط1، قسنطينة، 1984.

14 . دق الطبل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

15 . ياقوت والخفاش، دار الهدى ، عين مليلة، د/ت, الجزائر.

المـراجع:

(أ)

16. إبراهيم حمادة, معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة, د/ط, دارالمعارف, القاهرة مصر, 1985.

17. إبراهيم حمادة، هل الدراما فن جميل؟ ، د/ط, دارالمعارف، مصر، 1978.

18 . إبراهيم خليل ، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط2, دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2007.

19 . إبراهيم عبد الله غلوم، المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 105.

20. أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي (بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف), ط2, مطبعة النرجس, الرياض, المملكة العربية السعودية, 1993.

21. أبو الحسن عبد الحميد سلام، مصادر الثقافة المسرحية، د/ط, مركز الإسكندرية للكتاب، مصر, 1999.

22. أبو الحسن عبد الحميد سلاّم، معمار النصّ ومعمار العرض المسرحي، د/ط, دار الكتب المصريّة، مصر، 1999.

23 . أبو الحسن عبد الحميد سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعدّدة للنص، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2004.

24 . أبو الحسن عبد الحميد سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2004.

25 . أبو يحي محمد بن صمادح, مختصر تفسير الطبري بهامش القرآن الكريم, ط7, دار الجيل بيروت, لبنان, 1995.

26 . أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1 الاسكندرية، مصر, 2006.

27 . أحمد علي عطية زلط ، مدخل إلى علوم المسرح (دراسة أدبية فنية مسرحية),ط1 دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، 1999.

28 . إسماعيل الصيفي، شخصية الأدب العربي, ط2، دار القلم، الكويت، 1977.

29 . إسماعيل بن صفيّة، حضور النص وغياب التمثيل، الموقف الأدبي، العدد 393 السنة 33، دمشق 2003.

30 . الرّشيد بوالشعير، دراسات في المسرح الجزائري، المطبعة الجهوية قسنطينة الجزائر, 1994.

31 . السعيد الورقي، تطور البناء الفني في المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، د.ط، مصر، 2002.

(ج)

32 - جهاد يوسف العرجا . سيميائية الشخصيات في القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ الجامعة الإسلامية ، غزة , فلسطين،2002 .

(ح)

33 . حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق, 2000 .

34 . حسن يوسفي، قراءة النصّ المسرحي(دراسة في شهرزاد توفيق الحكيم)، د/ط, مكتبة عالم المعرفة الدار البيضاء، المغرب، 1995.

35 . حسين حموي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، د/ط, مكتبة الأسد الوطنيّة، دمشق، 1999 .

36 . حلمي بدير، فن المسرح ، ط1, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر, 2003.

37 . حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط1, المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

38 . حوريّة محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

(خ)

39 . خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 1997.

(ر)

40 . رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط2، دار العودة، بيروت، 1975.

(س)

41 . سليمان حسين، الطريق إلى النص، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

42 . سمير روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء والرؤيا)، مكتبة الأسد الوطنية منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق, 2003.

43 . سمير سرحان , دراسات في الأدب المسرحي, د/ط, مكتبة غريب، مصر, د/ت.

(ش)

44 - شريبط أحمد شريبط ،تطوّر البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة ، مكتبة الأسد الوطنية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب, دمشق, 1998.

(ص)

45 . صالح لمباركية, المسرح في الجزائر, ط2, دار بهاء الدين للنشر والتوزيع قسنطينة الجزائر, 2007.

(ع)

46 . عادل النادي ،مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1, مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس، 1987.

47 . عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، ط1, دار الثّقافة للنشر والتّوزيع الدّار البيضاء، المغرب، 1987.

48 . عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، د/ط، منشورات الزمن, الدار البيضاء، المغرب, 2001.

49 . عبد العزيز حمودة, البناء الدرامي, د/ط, الهيئة المصريّة العامة للكتاب, مصر 1998.

50 . عبد العزيز شرف, الأسس الفنيّة للإبداع الأدبي, د/ط, دار الجيل, بيروت, لبنان 1993.

51 . عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، لبنان، ط2، 1978.

52 . عبد القادر القط، فن المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1, الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ، مصر, 1998.

53 . عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ط1, دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب، 1985.

54 . عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 2002 .

55 . عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، ط 1، دارالفنك للنشر والمؤلف، الجزائر، 1993. 56. عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر(قضايا، رؤى وتجارب)، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

57. عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية(1. الشخصية)، دار الكتاب العربي الجزائر، 1999.

58. عبد الله خمار، فن الكتابة (تقنيات الوصف)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1998.

59 . عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، ط8, دار الفكر العربي، القاهرة، د/ت.

60 . عز الدين إسماعيل, قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر, د/ط, دار الفكر العربي, الإسكندرية، مصر, 1980.

61 . عز الدين بونيت، الشخصية في المسرح المغربي (بنيات وتجليات)، د/ط، الخزانة العامة للكتب والوثائق، المملكة المغربية، 1989.

62 . عزالدين جلاوجي، النصّ المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر 2007.

63 . عصام محفوظ، مسرحي والمسرح، ط1, دار 2002، بيروت، لبنان، 1995.

64 . علي أحمد باكثير, فن المسرحية (من خلال تجاربي الشخصية), د/ط, مكتبة مصر الفجالة, مصر, د/ت.

65. علي بوملحم، في الأدب وفنونه، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، لبنان 1970.

66 . عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، ط4 1966.

67 . عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظريّة التّداوليّة، ط1, منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

(ف)

68 . فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق, 2003.

69 . فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، ط1, دار الكندي للنشر والتوزيع 1999.

(م)

70 . محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، ط2, عالم الكتب، القاهرة، 2006.

71 . محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب، من البداية إلى الثّمانينيات, ط1, دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، 1986.

72- محمد بوعزة . تحليل النص السّردي (تقنيات ومفاهيم) دار الأمان، الرباط، ط1 2010.

73. مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور(دراسة سوسيولوجية)، مطابع حسناوي الجزائر، 2002.

74 . محمد تحريشي، في الرّواية والقصّة والمسرح، قراءة في المكوّنات الفنية والجمالية السردية، دار النشر، دحلب، الجزائر، 2007.

75 . محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1977.

76 . محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، د/ط, دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان, 1980.

77 . محمد ساري, في معرفة النص الروائي(تحديدات نظرية وتطبيقات), دار أسامة للطبع والنشر والتوزيع, ط1, الجزائر, 2009.

78 . محمد صابر عبيد وسوسن البياتي, جماليات التشكيل الروائي, ط1, دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع, اللاذقية , سوريا, 2008 .

79 . محمد علي سلامة, الشخصيّة الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ, ط1, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر, الإسكندرية, مصر, 2007.

80 . محمد غنيمي هلال، المواقف الأدبية، د/ط، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة القاهرة، مصر، 1973.

81 . محمد غنيمي هلال, في النقد المسرحي, دار نهضة مصر للطباعة والنشر, الفجالة القاهرة, مصر, 1955.

82 . محمّد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة و النشر والتوزيع، الفجالة القاهرة، 1988.

83 . محمد يوسف نجم, فنّ القصة, ط1, دار صادر, بيروت, 1996.

84 . مخلوف عامر، الرّواية والتحوّلات في الجزائر، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب دمشق, 2000.

85 . مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، ط2, دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء، مصر، 1995.

(ن)

86 . نبيل راغب، آفاق المسرح، دارغريب للطّباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ،2001 .

87 . نجم عبد الله كاظم, مشكلة الحوار في الرواية العربية, ط1, عالم الكتب الحديث, إربد الأردن, 2008.

88 . نديم معلا محمد، في المسرح (في العرض المسرحي- في النص المسرحي– قضايا نقدية), ط1, مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000.

89 . نديم معلا محمد، مقالات نقدية في العرض المسرحي،ط1, دار الفكر الجديد, بيروت لبنان, 1990.

90 . نصر الدين بن غنيسة ، في بعض قضايا الفكر و الأدب, ط1 ، دار الأمّة، 2002 .

91 . نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.

92 . نهاد صليحة، المسرح بين الفنّ والحياة، د/ط, الهيئة المصرية العامّة للكتاب, مصر 2000.

93 . نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط1, شركة باتنيت، الجزائر، 2006.

(هـ)

94 . هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللّبناني، بيروت ،لبنان,1981.

(ي)

95 . يوسف حسن نوفل، بناء المسرحيّة العربية، (رؤية في الحوار)، ط1, دار المعارف القاهرة، مصر, 1995.

96 . يوسف حطيبي، مكوّنات السّرد في الرّواية الفلسطينية (دراسة)، مكتبة الأسد الوطنية منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق, 1999.

المعـاجم :

97 . مختار الصحاح، الإصدار الأول، ج1، مكتبة المعاجم والغريب والمصطلحات مركز التراث لأبحاث الحاسب الآلي، 1999.

98 . الزمخشري, أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، 1965.

99 . ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، الإصدار الأول، ج7، مكتبة المعاجم والغريب والمصطلحات ،مركز التراث لأبحاث الحاسب الآلي، 1999.

100. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية جمهورية مصر العربية, 1991.

المراجع المترجمة :

(أ)

101. أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983.

102. إلكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر، شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976.

103. آن أوبرسفلد, قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مهرجان القاهرة الدّولي للمسرح التجريبي، المجلس الأعلى للآثار، مصر، 1982. دار editions sociales

(ج)

104. جان فيلار، حول التقاليد المسرحية، تر: سعد الله ونوس، منشورات مطبعة دار وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976.

105. جوليان هولتون, نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ط1, هلا للنشر والتوزيع، الجيزة مصر، 2000.

(د)

106. ديفيد بريتش، لغة الدراما (النظرية النقدية والتطبيق)، تر: ربيع مفتاح، ط1 المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2005.

(ر)

107. ريتشارد س. لازاروس، الشخصية، تر:سيد محمد غنيم، ط2، دار الشروق, بيروت 1984.

(س)

108. س.و.داوسن، الدراما والدرامية، تر:جعفر صادق الخليلي، ط1, منشورات عويدات بيروت, باريس، 1980.

(ف)

109 . فرد. ب. مليت، جيرالد ايدس بنتاي، فن المسرحية، تر، صدقي حطاب، دار الثقافة بيروت، 1986.

110 . فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2007.

(ل)

111. لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية, تر: دريني خشبة، د/ط, مؤسسة فرانكلاين للطباعة والنشر, القاهرة، نيويورك د/ت.

(م)

112 - مولوين ميرنست وكليفورد ليتش, الكوميديا والتراجيديا، تر:علي أحمد محمود سلسلة عالم المعرفة ،العدد18، المجلس الوطني للثقافة والفنون, الكويت, يونيو1979.

(ي)

113. يوري فيلتروسكي وعدد من المؤلّفين, سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائيّة) تر: أوميركورية, منشورات وزارة الثقافة, دمشق, 1997.

الرسائل الجامعية /

114 . صالح لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، مخطوط ماجستير في الأدب العربي، جامعة باتنة,1991.

115 . صورية غجاتي، الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة بين الإيديولوجيا والفن (مذكرة ماجستير مخطوط)، جامعة قسنطينة، 2002.

المجـلات /

(أ)

116. أحمد حمومي، الواقع الاجتماعي في المسرح (مقال), مجلة الثقافة، وزارة الثقافة الجزائر، العدد 21, 2009.

(ح)

117 . حفناوي بعلي، أزمة النّص وتجلياتها في المسرح الجزائري، الموقف الأدبي, العدد 341، السنة 29، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق, 1999.

(خ)

118 . خميسي زغداني، أضواء على المسرح العربي في الجزائر، الموقف الأدبي، العدد 189، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1987.

(س)

119 . سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، ع 19، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.

(ع)

120 . عبد الكريم عمرين، مقال حول الشخصية النموذجية في الأدب المسرحي, مجلة الحياة المسرحية، الهيئة العامّة السّورية للكتاب، العدد 67/ 68, دمشق, 2009 .

121. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، 248، ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999.

(ف)

122. فاضل يوسف، المسرح التّقليدي (عناصره الفكرية والجمالية)، مجلّة الثقافة الجديدة العدد 20، السنة 5، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، 1981.

المواقع الالكترونية /

(أ)

123. أحمد صقر، قراءة سيميولوجيّة في مسرحيّة أحذيّة طه حسين(عنصرا الشخصية والإرشادات المسرحية)، مجلّة الحوار المتمدّن، العدد 3354، السنة 2011، الموقع: www. Alhiwar.org .

124. أسماء بنعدادة، قراءة في مملكة الفراشة لواسيني لعرج، (العزلة والعالم الافتراضي)، مجلّة الحوار المتمدّن، العدد 4128،السنة 2013، الموقع Alhiwar.org www.

125. أنور طامر، ضمنيّة الخطاب في المسرح، المجلّة الجزائريّة في الأنتروبولوجيا والعلوم الاجتماعيّة، ع 43، 2009، من موقع: insaniyat. Revue. org / 888 / :// http

---

المراجع باللغة الأجنبيّة:

126- Larousse, Dictionnaire de français, imp maury-Euroliveres à Manchecourt, France, 1997 .

127- Gérard Genette, Figures 3, Editions Seuil; Paris,1972.

محتويات الكتاب

الرقم	الموضوع	الصفحة
01	مقدمة	1
2	حقيقة البعد الفنّي للشخصيّة	5
3	تأثير الشخصيّة المحورية في باقي الشخصيّات	9
4	إسهام الشخصيّة الثانويّة في البناء المسرحي	40
5	فاعلية الشخصيّة الثّابتة في البناء الدرامي	70
6	تدرّجات النموّ والتطوّر في شخصيّة مسرح بودشيشة	80
7	الأدوار الوظيفيّة للشخصيّة في مسرح بودشيشة	92
8	علاقة الشخصية بالإرشادات المسرحية	143
9	دلالات الأسماء في الشخصيّة المسرحيّة	160
10	علاقة الشخصيّة بالحدث	166
11	علاقة الشخصيّة بالصّراع	186
12	علاقة الشخصيّة بالفضاء المسرحي	203
13	خاتمة	145
14	ملحق	245
15	ترجمة الكاتب	246
16	ملخص المسرحيات	247
17	قائمة المصادر والمراجع	
18	فهرس الموضوعات	

الأستاذ الدكتور بوشـــلالق عبد العزيز من مواليد 1959 بمسيف ولاية المسيلـة، تلقى تعليمه الأول في مسقط رأســـــــه، تنقل بين مختلف أطوار التعليم، تحصل على شهادة الليسانس بجامعة قسنطينة في 1983، نال شهادة الماجستير في النقد المسرحي من جامعة المسيلة في 2009 ، وشهادة الدكتوراه في 2014 في الدراسات المسرحية من جامعة الهضاب بسطيف ، وفي سنة 2020 تحصل على درجة الأستاذية. مارس التدريس في التعليم الثانوي من1983 إلى 1998، ثم مفتشا عاما للغة العربية وآدابها إلى أن التحق بالتدريس في الجامعة سنة 2012. يمارس وظيفة التدريس حاليا بجامعة المسيلة.

يترك الحديث عن الشخصيّة المسرحيّة في النّفس تساؤلات كثيرة تتعلّق بأفعال هذه الشخصيّة وحركتها، وتكوينها الفنّي والفكري، وما يريده القارئ أو المتلقّي للملامح البارزة والمتخيّلة أو المتوقّع حدوثها. وهو ما يجعل مجالات النّقد المسرحي تتبّع المنتوج كأثر قيمي, تتشابك فيه علاقات الحياة وخلجات الوجدان، قصد سبر أغواره واستكناه حقيقته، واكتشاف مجاهله. من هذا المنطلق أردت دراسة تشكيل الكاتب للشخصيّة لما يحمله الموضوع من جدّة تترك القارئ مشدودا إلى نصّ مسرحيّ نابع من بيئته، معبّرا عن أوضاعه، راسما ملمحا لجزء من حياته.

.

9 789969 640076

سنة النشر : 2026 ISNB : 978-9969-640-07-6