

الرقم التسلسلي: .....

العنوان

**بنية المسرحية الشعرية  
في الأدب المغربي المعاصر**

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تخصص: أدب عربي فرع: نقد مسرحي ودراماتوريا

إعداد الطالب

عزالدين جلاوجي

تاريخ المناقشة: .....

أمام لجنة المناقشة المكونة من:

- |              |                                                                      |   |
|--------------|----------------------------------------------------------------------|---|
| رئيسا        | د. مصطفى البشير قط الرتبة: أستاذ محاضر من جامعة المسيلة              | - |
| مشرفا ومقررا | د. عبد المالك ضيف الرتبة: أستاذ محاضر من جامعة المسيلة               | - |
| ممتحنا       | د. رابح طبجون الرتبة: أستاذ محاضر من المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة | - |
| ممتحنا       | د. فتحي بوخالفة الرتبة: أستاذ محاضر من جامعة المسيلة                 | - |

(2008 – 2009)

# مقدمة

تعد المسرحية فنا وافدا على الثقافة العربية، كما يكاد يجمع الباحثون في هذا الميدان، ولأسباب مختلفة ظهرت في المشرق العربي أول أمرها، ولم تظهر في الدول المغاربية إلا متأخرة، شأنها في ذلك شأن فنون أدبية أخرى كالقصة والرواية وشعر التفعيلة وغيرها، ولهذا التأخر أسبابه العديدة ومبرراته المختلفة والمقنعة.

وإذا كانت الدراسات النقدية قد أشبعت المسرح ومنه المسرح الشعري بحثا ودراسة، لدرجة أن رموزا مسرحية عربية قدمت عنها مئات البحوث في أقطار الوطن العربي وحتى خارجه، مثل أحمد شوقي وتوفيق الحكيم وألفريد فرج وسعد الله ونوس وصلاح عبد الصبور وغيرهم كثير، فإن هذه الدراسات قد أهملت ذلك في بلاد المغرب العربي رغم اهتمامها بالأجناس الأدبية الأخرى شعرا ونثرا.

لقد ظهرت في بلاد المغرب العربي بعض الالتفاتات إلى النص المسرحي الثري، وقدمت بحوث هنا وهناك اهتمت بالنص مرة، واهتمت بالخشبة أخرى، وجمعت بينهما في كثير من الأحيان، إلا أنني وفي حدود اطلاعي المتواضع، وبعد اتصالي بعشرات الكتاب والباحثين، وانتقالي بين أقطار المغرب العربي تونس والجزائر والمغرب، لم أجد في حدود من تصدى لموضوع المسرح الشعري في المغرب العربي، إلا نتفا هنا وهناك، لا تبل صدأ ولا تشفي غليلا، تركّز البحث على مسرحية واحدة أو أكثر، لكن في بلد واحد دون غيره، ولا بأس أن أذكر بعنوان كتاب صدر في طبعته الأولى سنة 2007 بالمغرب للدكتور حسن الطريق بعنوان "الشعر المسرحي في المغرب حدوده وآفاقه"، وهو هنا يقصد المغرب الأقصى لا المغرب العربي، ويقدم الشعر على المسرح عكس ما هو معروف.

إن هذا الفراغ الكبير، إضافة إلى عشقي للمسرح وتلقي به، بل وممارسته إبداعا ونقدا، كان دافعي الأساسي للنحت في موضوع بكر كهذا، محمدا الإطار الزمني منذ ظهور أول نص مسرحي شعري في المغرب العربي إلى يومنا هذا وهي فترة تربو على الثمانين سنة.

وقد اخترت لبحثي عنوانا هو: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، وركزت على مدونات اتخذتها عينات من أقطار المغرب العربي، وهي أبوليوس لأحمد حمدي من الجزائر، والزفاف يتم الآن لعبد الحميد بطاوي من ليبيا، وزلزال في تل أبيب للميداني بن صالح من تونس، والمعركة الكبرى لعلي الصقلي من المغرب، أما في موريتانيا فلم أجد في حدود علمي من كتب مسرحية شعرية على الرغم من كثرة شعراء هذا البلد.

أما بالنسبة لمنهج البحث، فإنه ليس من السهل اعتماد منهج محدد مضبوط دقيق في التعامل مع هذه النصوص المسرحية الشعرية لسببين رئيسيين، الأول هو تعدد جوانب البحث، والثاني هو صفة الحرية التي يتصف بها النص الإبداعي من جهة، والدقة التي يتطلبها المنهج من جهة أخرى. ولذا سأعتمد في بحثي هذا جملة من المناهج بدءا بالمنهج التاريخي، خاصة في المدخل الذي خصصته للتعريف بالمسرح التاريخي وتطوره، وعلى النظرية البنائية في بقية أجزاء البحث، كما استعنت ببعض آليات المنهج السيميائي خاصة في الباب الثاني. وقد قسمت بحثي بابين ومدخل، عنونت المدخل بـ "المسرحية الشعرية حقيقتها، بداياتها وتطورها" تناولت فيه المسرحية الشعرية حقيقتها، مفهومها وخصائصها، ثم المسرحية الشعرية عند الغرب، ثم عند العرب، في المشرق والمغرب، وأهميت المدخل بعرض للمدونات المختارة. أما الباب الأول فعنوانه بـ:

### بلاغة اللغة وبناء الحبكة في المسرحية الشعرية المغربية

وتضمن الفصول التالية:

#### 1- بلاغة اللغة وشعرية الإيقاع في المسرحية الشعرية المغربية: وتناولت

فيه مكانة اللغة وأهميتها ومستوياتها في المسرحية، كما عرضت للتناص والإيقاع، وطبقت ذلك على المسرحيات المدروسة.

#### 2- النص الموازي في المسرحية الشعرية المغربية: والنص الموازي قسمان،

عتبات النص، والإرشادات المسرحية، ووظائفها داخل النص، مطبقا ذلك على النصوص المدروسة.

#### 3- بناء الحبكة والصراع في المسرحية الشعرية المغربية: وعرضت فيه

نظريا للبداية والذروة والعقدة والنهاية والحبكة والفعل والصراع، ثم حاولت اكتشاف ذلك من خلال النصوص المسرحية المدروسة.

أما الباب الثاني فعنوانه بـ:

### سيميائية الخطاب في المسرحية الشعرية المغربية

وقسمته إلى أربعة فصول هي:

#### 1- سيميائية الشخصية في المسرحية الشعرية المغربية: تناولت فيه التعريف

بالشخصية، ثم لأساليب التشخيص المختلفة، مطبقا ذلك على النصوص المدروسة.

## 2- سيمياء الإيماء في المسرحية الشعرية المغاربية: وقرقت فيه بين الإيماء

والانفعال والحركة، وتتبع حضور ذلك في الإرشادات المسرحية، عبر النصوص المدروسة.

## 3- سيمياء الحوار في المسرحية الشعرية المغاربية: عرفت في هذا الفصل

الحوار، وعرضت لأنواعه، المباشر وغير المباشر ولوظائف الأول، وأشكال الثاني، وطبقت ذلك على النصوص المدروسة.

## 4- سيمياء المكان وسينوغرافيا النص في المسرحية الشعرية المغاربية:

تناولت فيه مفهوم المكان، والمصطلحات القريبة منه، ثم مفهوم السينوغرافيا، وأهمية العلامة في المسرح، وتتبع ذلك في المسرحيات المدروسة.

وكما بدأت بحثي بمقدمة أهيتها بجائمة أوجزت فيها أهم ما توصلت إليه، أجملت فيها ما توصلت إليه من نتائج.

ولقد اعتمدت عددا من المراجع حرصت على أن تكون في الموضوع ذاته، كما حرصت أن يكون أهمها جديدا التأليف ليعينني على تقديم جديد في البحث، ولعل من أهم الكتب التي أفادني في ذلك كتاب المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب حسن، وكتاب آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم لعصام الدين أبو العلا وغيرهما.

ولا أخفي أن صعوبات جمّة قد اعترضت طريقي، بداية من توزيع المصادر على بلاد المغرب العربي الشاسعة، وقلة المراجع المختصة في مثل هذا الموضوع، بل وانعدام تجارب سابقة خاضت قبلي في هذا الموضوع في حدود علمي.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أنوه بكل من أمدوني بالدعم والنصيحة والتوجيه، وعلى رأسهم أستاذي المشرف الدكتور عبد المالك ضيف، والصديق المغربي الدكتور بوشعيب الساوري الذي أرسل لي بعض ما احتجت من مصادر البحث.

ورغم ما بذلت من جهد، فإني أقر أنه جهد المقل الذي يدرك أن الموضوع أوسع وأعمق من أن يعرض له في دراسة مثل هذه، لكن عزائي أني اجتهدت فإن كان لي أجران فذاك ما أبغي، وإن كان لي أجر فإني أرجو أن أعود إلى البحث لأضيف إليه ملاحظات الأساتذة الكرام.

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل

مدخل

مدخل:

## المسرحية الشعرية حقيقتها، بداياتها وتطورها

تمهيد

أولاً: المسرحية والشعر مفاهيم وخصائص:

ثانياً: تاريخ المسرحية الشعرية:

**1-** المسرحية الشعرية عند الغربيين.

**2-** المسرحية الشعرية عند العرب:

**I.** المسرحية الشعرية عند المشاركة

**II.** المسرحية الشعرية عند المغاربة

ثالثاً: ملخص المسرحيات الشعرية المدروسة:

## تمهيد

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

أما إذا كان الأمر متعلقا بالمسرح الشعري فلا شك أن الأمر يزداد صعوبة، لأن الدارس سيجد نفسه يتعامل مع جنس يشمل المسرح ويحضر إليه الشعر، لذلك رأيت أن أتحدث عن مفاهيم المسرح، ثم مفاهيم الشعر، ثم الربط بينهما، ثم انتقل بعد ذلك إلى حركة ظهور وتطور المسرح الشعري ابتداء من الإغريق إلى العرب في المشرق والمغرب العربيين.

### أولا: المسرحية والشعر مفاهيم وخصائص:

#### **1 - المسرحية (Pierce de Théâtre) مفاهيمها وخصائصها:**

يعد المسرح من أكثر الفنون استعصاء على التعريف والتحديد، لتراوحه بين النص والخشبة من جهة، وجمعه بين عشرات من الفنون، ابتداء من الكلمة، مروراً بحركة الجسد، وصولاً إلى الموسيقى والضوء، حتى أطلق عليه أب الفنون.

وسأحاول إيراد جملة من التعريفات رأيت أنها الأهم من بين التعريفات الكثيرة، أولها ما ورد في المعجم المسرحي من أن المسرح كلمة تستخدم "للدلالة على شكل من أشكال الكتابة، يقوم مع عرض التخيل عبر الكلمة"<sup>1</sup>، والتعريف نفسه نجده عند الباحث، والناقد الأردس نيكول (nicol) الذي يرى أن "المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة، في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين"<sup>2</sup>.

وهما تعريفان يجمعان بين الكتابة، أي النص الأدبي وبين العرض على الخشبة، فالمسرح في التعريفين شكل من أشكال الكتابة أو التعبير عن أفكار، يمكن تجسيدها على الخشبة بواسطة ممثلين.

كما يورد عدنان بن ذريل تعريفاً آخر يتفق فيه مع التعريف السابق في عنصري النص والخشبة، غير أنه يضيف إلى تعريفه الغاية من المسرح وارتباطه بمحاكاة الواقع من عدمه، يقول معرفاً المسرحية: "واصطلاحاً، هي نوع أدبي، أساسه تمثيل طائفة من الناس، لحادثة إنسانية، يحاكون

1 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2006، ص422.

2 - عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1996، ص57.



أدوارها، استنادا إلى حركتهم على المسرح، وأيضا إلى حواراتهم فيما بينهم فيها، والحادثة إنسانية، وهي متحققة كلها، أو بعضها متحقق، ويجوز أن يكون جزء منها متخيلا، أو ممكن الوقوع، وغاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية، أو الانتقاد، أو العظة أو التثقيف، وفي ذلك هدفها.<sup>3</sup> نلاحظ أن التعريف قد أضاف جانب الهدف من المسرح وقد قسم هدفه إلى قسمين، قسم فني جمالي، وقسم فكري توجيهي، مثلما قسمها إلى قسمين، مرتبط بالواقع، ومخلق في فضاء الخيال.

ويركز غيرهم على خاصية الصراع الناشب بين الأشخاص، مكثفيا بخاصية الصراع لينشأ المسرح، يقول آرثر جونز (jones arthur) في كتابه قانون الدراما: "تنشأ المسرحية حين ينشب صراع بين شخص أو أشخاص"<sup>4</sup>، بمعنى أنه بمجرد حدوث صراع، كيف ما كان هذا الصراع، وكيف ما كان شكله داخليا، أم خارجيا، فإننا بإزاء مسرح.

ويرى وليم آرثر (arthur william) أن "المسرحية تمثيل لإرادة الإنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وتستخف بنا، إنها واحد منا، مقذوف به حيا فوق المسارح ليصارع الأقدار ضد القانون الاجتماعي، ضد واحد من بني جنسه، ضد نفسه إذا لزم الأمر، ضد أطماع أولئك المحيطين به وضد رغباتهم وأهوائهم وحمقاتهم، وضد أحقادهم"<sup>5</sup>، وهو تعريف يركز على جوهر المسرح وهو الصراع، إذ لا معنى لمسرح دون صراع، هذا الصراع الذي بدأ غيبيا بين الآلهة، ولا مكانة للإنسان فيه لأنه عديم الإرادة، لينتقل بعد ذلك من المقدس إلى الدنيوي، ويصير الإنسان هو المحور والأساس، لكل ما يحيط به ابتداء من القدر حتى الأشياء، وذلك ما جعل المسرح يزداد قوة وقيمة وعمقا.

من التعريفات السابقة نستنتج أن المسرح يبدأ أولا نصا أدبيا، يقوم على تقنية الحوار بين شخصيات متصارعة، تحاكي أو تعرض موضوعا قد يكون متخيلا أو ممكن الوقوع، وذلك لأهداف كثيرة منها المتعة الفنية أو الفكرية، كما يمكن أن يجسد هذا النص على الخشبة. غير أن السؤال المطروح هو بآية لغة يكتب هذا النص؟ وما مستواها في الحوار الدائر بين المتصارعين؟ هل يفرض أن تكون اللغة راقية مرفرفة مع عالم الخيال فتكون بالأساس شعرا؟ أم يجب أن تنزل إلى مستوى المتلقي، كيف ما كان هذا المتلقي؟

3 - المرجع نفسه، ص55.

4 - المرجع نفسه، ص57.

5 - وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، 1997، ص187.

هذا ما لم تعرض له التعريفات السابقة على الرغم من أن اللغة تعد عنصرا مهما وأساسيا في المسرح، خاصة وأن المسرح منذ بداياته الأولى ارتبط بلغة الشعر حيث لم يكتب الأوائل مسرحياتهم إلا شعرا، وهذا ما تؤكد نعيمة مراد محمد بقولها: "ارتبط الفن الدرامي منذ بداية نشأته لدى جميع شعوب العالم بالدين من ناحية، وبالشعر من ناحية أخرى، ثم انفصل عن الدين بعد فترة لدى بعض الشعوب، غير أنه ظل مرتبطا بالشعر رغم كل التطورات البنائية والفنية التي طرأت عليه حتى نهاية القرن الثامن عشر"<sup>6</sup>، ولعل إشكالية اللغة في المسرح من أكثر ما أسال الحبر قرونا طويلة، وما زال الشد والجذب بين طرفي الخيط قائما إلى يوم الناس هذا.

بل إن الصراع قام أيضا بين المسرح وبين فنون أخرى، كالإيماء والكلمة والموسيقى وما إلى ذلك، وهي تحاول جميعا زحزحة المسرح عن مكانته لتحل فيها، والمسرح يأبى أن يبقى إلا مسرحا وكفى.

## 2 - الشعر (Poème) مفاهيمه وخصائصه:

الشعر عالم سحري جميل، تموج فيه حركة الخيال والأحلام والألوان، الشعر عالم يخترق المعقول ويتجاوز الحدود والمنطق، إنه "صياغة جمالية للإيقاع الفني الخفي الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة، وهو بذلك ممارسة للرؤية في أعماقها، ابتغاء استحضر الغائب من خلال اللغة، يعتمد على الخيال... الذي يجيد بدلالة اللغة الحقيقية عما وضعت لها أصلا، ليشحنها بمعان جديدة، وإيجاءات غير مألوفة"<sup>7</sup>.

والشعر بهذا الشكل يأتي "مفاجئا، غريبا عدو المنطق، والحكمة والعقل ندخل معه إلى حرم الأسرار نتحد بالأسطوري العجيب السحري، الشعر في حقيقته لا يقوم بنقل دلالات ومعان مباشرة، كما أنه لا يعكس ظواهر المادة، وإنما يحاول استبطان الجوهر الرابض في قلب الأشياء المادية بواسطة الكشف بالحدس، لا الكشف بالفكر، والشاعر يضيف على هذه المعاني كثيرا من السمات والخصائص الفنية مبتعدا بذلك عن الواقع الحرفي إلى الواقع النفسي، لأن "الفكر لا يجوز أن يدخل العالم الشعري إلا متقنعا غير سافر، ملفعا بالمشاعر والتصورات والظلال، ذاتبا في وهج الحس والانفعال... ليس له أن يلج هذا العالم ساكنا باردا مجردا"<sup>8</sup>، كما في العلم، فالشاعر يعبر بالإشارة

6 - نعيمة مراد محمد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995، ص 5.

7 - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 85.

8 - سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط 5، دار الشروق، بيروت، 1983، ص 58.

والرمز والإيحاء، أما المفكر فيعبر بالكلمة العارية.

وهو بهذه الصفات والمميزات مغاير للنثر تماما، لأن النثر أساسا يقوم على المنطق والوضوح، ووظيفته إبلاغية مباشرة.

وإذا كان العرب في بداية حركتهم النقدية قد ميزوا بين الشعر والنثر بواسطة الإيقاع (الموسيقى والوزن) فقالوا: "الشعر كلام موزون مقفى"، فإن الذي يميز لغة الشعر عن لغة النثر اليوم هو الصورة الفنية التي بفضلها يحقق الشعر عنصر السحر، بما يحدثه في القارئ من تأثير وانجذاب مغناطيسي.

"والصورة هي معطى مركب معقد من عناصر كثيرة، من الخيال والفكر والموسيقى واللغة، هي مركب يؤلف وحدة غريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيها وخصائص البنية لم تحدد على نحو واضح"<sup>9</sup>، إنها في حقيقتها وجوهرها شعور وجداني غامض بغير شكل، وملامح، عجنه الخيال، فميزه وأعطاه شكله المدهش.

وقد اهتم النقد الحديث بوظيفة الصورة الفنية وقيمتها في النص الأدبي، وعمق مفهومها، فهي في نظره على رأي الدكتور عز الدين إسماعيل: "كشف نفسي"<sup>10</sup> للحقائق الإنسانية، إنها وسيلة معبرة مؤثرة موحية تفوق بكثير اللغة التعبيرية المباشرة، إنها تكشف في كثير من الأحوال عن طبيعة التجربة، فتكون العلاقة بين الذات المبدعة والموضوع، وبعبارة أخرى هي هذه الحقائق التي تبقى خفية متوارية عن الأبصار والأذهان، فتأتي الصورة الفنية لتجسدها وتخرجها إلى الواقع في شكل في مدهش مثير للانفعال والوجدان، وهنا تكمن قيمة الصورة، فهي تؤدي وظيفة دلالية توحى بالمواقف النفسية التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها.

### 3 - المسرحية الشعرية (Théâtre Poétique) مفاهيمها وخصائصها:

جاء في المعجم المسرحي تعريفا للمسرح الشعري مايلي: "المسرح الشعري تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا"<sup>11</sup>.

وهذا يعني التركيز على شقين في التعريف، الشق الأول هو المسرح، والشق الثاني هو الشعر،

9 - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 254.

10 - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي في الأدب، ط4 دار العودة بيروت لبنان 1981، ص 70-71، ص 96.

11 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 281

وكلاهما كنت قد عرضت له سابقا، فهل يعني التزاوج بينهما ذوبان أحدهما في الآخر لتشكيل فن ثالث، أم يعني غلبة أحدهما على الآخر وذوبان الثاني فيه، أم أن هذا التزاوج يحفظ لكل واحد منهما خصوصيته فلا طغيان لهذا على ذاك، ولا ذاك على هذا؟

إن التأمل في تعريفي المسرح والشعر يكشف عن المفارقة بينهما، إذ لكل منهما وسائله ودروبه التي يسلكها للوصول إلى الغاية التي يريد، ولا شك أن المسرح ليس هو الشعر، والشعر ليس هو المسرح، بل هما عالمان مختلفان، الأول يتميز عن الثاني، مما لا يجعل منهما شيئا واحدا، بل شيئين مختلفين لكل منهما خصوصياته، غير أن التأمل أيضا يلاحظ أن المسرح يتعايش في توافق تام مع جملة من الفنون السمعية والبصرية، يعد الشعر واحدا منها، إن لم يكن في طليعتها جميعا.

إن عدم تشابههما واتحادهما لا يجعل منهما عدوين متنافرين، وخطين متوازيين لا يلتقيان أبدا، إن المسرح لا يناقض الشعر ولا يدخل معه في صراع، كما لا يدخل في صراع مع بقية الفنون الأخرى، وإنما يجمع بينها بكثير من المحبة والتجانس، إنه فن المصالحة وفن المحبة وفن التلاحم، وبقدر ما نستطيع أن نقول إن المسرح أب الفنون فهو أيضا ابنها المدلل، إن المسرح حين يستدعي الإيماء والحركة والصوت والموسيقى والفنون التشكيلية والكلمة الشعرية لا بغرض إذابتها داخله وسلبها خصوصياتها، ولا بغرض الاستسلام لها أيضا والذوبان فيها، ولكن لتشكيل فسيفساء فنية جميلة تسمى المسرح، وهو بذلك يشبه الشجرة التي لا تكون كذلك بالأغصان فقط أو الجذع أو الأوراق أو الثمار فحسب، ولكن بما جميعا متحدة في تناغم وانسجام.

إن هذا الانسجام بين الشعر والمسرح أثار إشكالية الريادة والقيادة، وأيهما سيكون التابع وأيها يكون المتبوع، ومن هنا نشأت مصطلحات تقدم الأول مرة وتقدم الثاني مرة أخرى، فهي مرة المسرح الشعري، ومرة أخرى الشعر المسرحي، ونجد كثيرا من الدارسين يفرقون بينهما، ويؤكدون أن هناك شعرا مسرحيا ومسرحا شعريا، فالأول "شعر أولاً ومسرح ثانياً، والثاني مسرح أولاً وشعر ثانياً"<sup>12</sup>، وهذا "التمييز بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري ليس شيئاً مستحدثاً، ولكنه شيء قديم معروف، عرفته كل الآداب التي عرفت المسرح والشعر، غير أن المسرح الشعري أسبق على الشعر المسرحي، والآداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي إلا بعد أن جفّت ينابيع المسرح الشعري"<sup>13</sup>.

والسؤال الذي يظل يلح علينا هو ما أهمية نعت المسرحية بالشعر؟ وهل الشعر في المسرح

12 - خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ، تنظيم، تحليل) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص 42

13 - المرجع نفسه، ص ن.

الشعري حالة زائدة عليه، أم أنها حالة موازية وربما ملغية للكثير من أدوات المسرح المعتادة، ومضيفة أدواتها، فخلافاً للفهم السائد للمسرح الشعري، القائم أساساً على اللغة، يصبح المسرح هنا قائماً لا على الشعر بحد ذاته، بل على المفاهيم التي يقوم عليها الشعر ويشغل بها.

إن العلاقة بين الشعر والمسرح وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يسمّى شعراً درامياً، كما أنّ الكاتب المسرحي كان يسمّى بالشاعر، وقد صنّف أرسطو (Aristote) -322/384 ق. م- المسرح ضمن فنون الشعر بسبب الأصول الغنائية والطقسية لهذا الفن<sup>14</sup>، ولا يقتصر الأمر على الإغريق فحسب بل يتخطاهم إلى كل الحضارات القديمة حيث كان المسرح "يكتب شعراً، وهذا ما نجده في المسرح الشرقي القديم وفي المسرح اليوناني والروماني"<sup>15</sup>، لقد بدأ المسرح شعراً ولم يكن يدور بخلد أحد من الناس أنه سيأتي زمن يكتب فيه المسرح نثراً، وقد "كان كبار المسرحيين شعراء كباراً"<sup>16</sup>، لكن ذلك لم يكن أبداً على حساب خصوصيات المسرح، ونعني بالخصوصية هنا فكرة الصراع، وتعدد الأصوات التي يتصف بها المسرح، فإذا خلت المسرحية الشعرية منها عدت شعراً فقط ولو صيغت حواراً، إذ الشعر "يستوعب صوت الشاعر كله، ويستوعب صوت الإنسان الفرد"<sup>17</sup>، وهو ما يتنافى مع تعدد الأصوات التي يتصف بها المسرح، بل ويقوم عليها.

وتاريخ المسرح يحدثنا عن عشرات المسرحيات التي كتبها أصحابها، ولقد "طغى الشعر على بعض المسرحيات الأوروبية حتى اعتبرت قصائد درامية لا تصلح للخشبة"<sup>18</sup>، وظل الناس يعجبون بعبقرية شعرها دون أن يلمسوا فيها مسرحاً، والعيب ليس في الشعر بقدر ماهو في الشاعر الذي يفتقد للروح الدرامية.

إن الشعر في المسرحية الشعرية مكون أساسي ولكنه "ليس هدفاً، ولا هو غاية"<sup>19</sup>، ولا يجوز لكاتب المسرحية الشعرية أن ينساق وراء أنانيته الشعرية، "فيسترسل في خواطر غنائية أو خطابية، أو في هجاء أو نصائح مباشرة، وإلا فقد الأثر المسرحي جوهره الفني، ليصير جملة قصائد غنائية"<sup>20</sup>،

14 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص281.

15 - المرجع نفسه، ص ن.

16 - خالد محيي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، الكاتب العربي، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، س 21، ع 61-62 سنة 2003، ص159.

17 - مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، ط2، دار النشر للجامعات المصرية، دت، ص132.

18 - المرجع نفسه، ص282

19 - خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص63.

20 - محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة بيروت لبنان، 1975، ص91.

كما "لا يصح بحال أن يستسلم الشاعر للذة ذكر أحداث تاريخية، أو وصف مناظر أو لوحات تضيف إلى الحدث المسرحي ولا تصور لونا من الصراع فيه، فالواجب الفني أن يجعل الشاعر نصب عينيه مهمة اكتشاف عالم خاص اكتشافا تدريجيا من خلال الأحداث والأشخاص"<sup>21</sup>.

وإذا كان الوزن في القصيدة الغنائية أحاديّ الاتجاه، فإنه في المسرحية متعدّد، يتلون بتلون الشخصيات وتوّعها، ويختلف بين موقف وآخر عند الشخصية الواحدة<sup>22</sup>.

يتبين لنا مما تقدم أن المسرحية الشعرية يجب أن تحافظ على كل خصائص المسرحية، لكن ليس مفروضا عليها أن تحافظ على كل خصائص القصيدة الشعرية، فالشعر المسرحي يختلف في بعض جوانبه عن الشعر الغنائي، فهو شعر يليق بالمسرح ولا يشترط فيه أن يليق بالشعر، ومن هنا فإن "المسرح الشعري هو نوع أدبي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به"<sup>23</sup>، على أن تكون الغلبة فيه للمسرح الذي يجب أن يحافظ على كل خصوصياته، في حين يفقد الشعر بعض خصوصياته ليكون دراميا، ولنتمكن من إطلاق تسمية المسرح الشعري على النص لا الشعر المسرحي.

### ثانيا - تاريخ المسرحية الشعرية:

#### 1 - المسرحية الشعرية عند الغربيين:

عرفت شعوب كثيرة المسرح، أو على الأقل ظواهر مسرحية ارتبطت أساسا بعقائدها وطقوسها الدينية، واستلهمتها من أساطيرها وصاغتها شعرا، فقد كانت تقدمها غناء ورقصا، ومن ذلك ما عرفته الحضارات الهندية والصينية والفرعونية مثلا، وقد "عثر على نصوص تمثيلية بعضها يقع في أربعين مشهدا، كتلك التي اكتشفها كورت، وتدور حول إيزيس وأوزوريس وابنهما حورس وعدوهما ست إله الظلام، وقد ظلت تمثل إلى عصر هيرودوت"<sup>24</sup>.

غير أن أهم ما وصلنا اليوم من المسرح الشعري هو ماعرفته الحضارة اليونانية قبل الميلاد، إذ "اعتبر المسرح فنا من فنون الشعر، وقد استخدم أرسطو تسمية الشعر التراجيدي للدلالة على المسرح كجنس"<sup>25</sup>، بل إن أرسطو قد حصر الشعر في المسرحيات والملاحم<sup>26</sup>.

21 - المرجع نفسه، ص90.

22 - خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص67.

23 - أحمد سخوخ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005، ص26.

24 - حسن الطريقي، الشعر المسرحي في المغرب حدوده وآفاقه، دار النشر سليكي إخوان، المغرب، 2007، ص 21.

25 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص423.

وقد وضع أسخيلولوس (akhilos) - (456/525) ق م - أول مسرحية شعرية وهي الضارعات حوالى (490) ق م، وجاء بعده سوفوكليس sofoklis - 405/496 ق.م - الشاعر اليوناني الكبير، ثم يوربيدس (yourpids) - 406/484 ق م - ، وكل الذي يهمنا هو "أن الشعر كان أداة وحيدة... في المسرحيات الإغريقية"<sup>27</sup>.

وحملت روما مشعل المسرح الشعري من اليونان ومن أهم شعرائها أنيوس وفاكيغوس وأكيوس وبلوتس -184/254- ق م وترتس (195/159 ق م)<sup>28</sup>، وقد عد النقاد أن ماكتبه الرومان لم يكن سوى صورة من الأدب الإغريقي، بل إن هوراس (Horatius) -8/65 ق م- الناقد الروماني الكبير كان يوصي باحتذاء النموذج الإغريقي<sup>29</sup>، وقد حرص الرومان على كتابة مسرحياتهم شعرا أيضا، مقتفين آثار أسلافهم الإغريق.

وقد حذا الأورييون حذو اليونان ومن بعدهم الرومان، في استلهام مسرحياتهم من الأساطير الإغريقية أولا، وفي كتابة نصوصهم المسرحية شعرا ثانيا.

وظل الأمر كذلك إلى أن ظهر في عصرنا الحديث ما يسمى بالواقعية، فنفت الشعر عن المسرح وعوضته بالنثر على يد زولا (zola)، وإيسن (ibsen)، وتشخوف (chekhov)، وبرنارد شو (bernard cho)<sup>30</sup>، ويتفق أغلب النقاد والدارسين على "أن الشعر ظل، حتى نهاية القرن الثامن عشر، غير قابل للتحدي، بوصفه أفضل أسلوب يناسب الدراما، وحين أخفقت المثالية العليا، والرؤى المثالية التي حملتها الحركة الرومانتيكية أصبح الاتجاه السائد هو الالتزام بالوقائع، ولا شيء غير الوقائع"<sup>31</sup>.

لكن الواقعية لا تعني أبدا الابتذال في اللغة وسوق ماتفوه به العامة والسوقة، بل تعني لغة خاصة، ذات طابع خاص، لها خصائصها الصوتية، ووجوهها الموحية، يقول توماس ستيرنز إليوت (Thomas Stearns Eliot) - 1965/1888 - في مقال له في الشعر المسرحي "كل شعر ينحو

26 - غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص51.

27 - حسن الطربيق، الشعر المسرحي في المغرب، ص 23.

28 - عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ط5، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، 1970، ص12.

29 - حسن الطربيق، الشعر المسرحي في المغرب، ص23.

30 - أحمد سخسوخ، الدراما الشعري بين النص والعرض المسرحي، ص20.

31 - عواد علي، غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي 1997، ص179.

إلى أن يكون دراميا، وكل مسرحية تميل أن تكون شعرية<sup>32</sup>.

غير أن الأوروبيين ما فتئوا أن عادوا بالمرح إلى أحضان الشعر منذ نهاية القرن التاسع عشر، وبشكل مواز تماما لدخول اللغة النثرية إلى المسرح مع الواقعية، قامت محاولات لإعادة الشعر إلى المسرح من منظور جديد لا يعنى بالأسلوب فقط، وإنما يرتبط بالجوهر الطقسي للمسرح، وقد كانت المحطة الأهم في هذا التوجه الحركة الرمزية التي سعت إلى توظيف اللغة الشعرية في المسرح، كذلك قام كَتَّاب إيرلنديون على رأسهم وليم بيتس (W. Yeats) - 1939/1865 - وسين أوكيسي (S.O'acasey) - 1964/1880 - بتأسيس ما أسموه "الحركة من أجل مسرح شعري" في إنجلترا في بداية القرن العشرين، وكتبوا الدراما الشعرية شعرا أو بالنثر الشعري<sup>33</sup>، وهذا ما حقق الارتقاء للنص المسرحي و"صار البعد الشعري في المسرح وسيلة لخلق صور إنسانية عامة، وإعطاء النص المسرحي بعدا إنسانيا شموليا من خلال الكثافة الشعرية"<sup>34</sup>.

ولعل إمام كل ذلك الشاعر المسرحي الفذ إليوت، الذي راح يرتفع بالمسرح وبلغته إبداعا ونقدا، ولاءم بشكل عبقرى بين فني المسرح والشعر، ف"أخذ الشعر إلى الدراما، والدراما إلى الشعر"<sup>35</sup>، كما تألق بريخت ولوركا وماكسويل وانرسون وكلوديل وكوكتو وهنري جيمس وغيرهم كثير.

## 2 - المسرحية الشعرية عند العرب:

### I. - المسرحية الشعرية عند المشاركة:

حاول بعض الباحثين التأكيد على أن العرب قد عرفوا المسرح أيضا قبل أن يفتحوا أعينهم على المسرح الأوروبي، ولذلك حاولوا أن يوجدوا للمسرح العربي خصائص لا يشترط أن تكون هي خصائص المسرح الأوروبي<sup>36</sup>، وهذه قضية فيها نظر وخلاف، لم يحسم فيها حتى الآن. غير أن الثابت هو أن العرب قد تأثروا بالمسرح الأوروبي، في سياق تأثرهم بكل ما هو غربي، إذ ما كاد العرب يستيقظون من سباتهم الطويل، ويفتحون أعينهم على عصر جديد هو عصر

32 - غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص51.

33 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص282.

34 - المرجع نفسه، ص282.

35 - حسن طريبق، الشعر المسرحي في المغرب، ص28.

36 - ينظر مثلا ما كتبه: علي عقلة عرسان، في كتابه الظواهر المسرحية عند العرب، وهند قوص، في كتابها مدخل إلى المسرح العربي، ومحمد كمال الدين، في كتابه العرب والمسرح، ومحمد عزيزة في كتابه الإسلام والمسرح.



النهضة، حتى راحوا يتهافتون على الثقافة الغربية، ومنها المسرح الذي بدأت خطواته الأولى مع مارون النقاش، فقباني، فسلامة حجازي، حتى جورج أبيض، وقد أشار إلى ذلك طه حسين بقوله "إنه لا سبيل إلى تأصيل فن الأدب المسرحي في أدبنا العربي الحديث، إلا إذا بدأنا بالأخذ عن اليونان القدماء، ومزج أدبهم بقيمتنا الروحية الشرقية"<sup>37</sup>.

وإذا كان المسرح الشعري عريقا لدي أمم الأرض، فإنه بدأ عند العرب أيضا شعرا، ولعل من أهم الأسباب الدافعة إلى ذلك: السعي نحو تقليد الغرب، واستلهام ما عنده، وميل الإنسان العربي إلى الغنائية، فالعرب أمة الشعر، والارتباط بالسير الشعبية التي ارتبطت بالشعر والغناء أيضا، والظواهر المسرحية والاحتفالية كالبيكاء على مقتل الحسين وتمثيل قتله، وخيال الظل<sup>•</sup> والقرقوز<sup>•</sup>، وكلها كانت تمتاز بالشعر والغناء، إضافة إلى جهود الرواد ابتداء من مارون النقاش الذي ترجم مسرحية البخيل لموليير، ومزج فيها بين النثر والغناء، وجهود أبو خليل القباني الذي كان مسرحه احتفاليا، بمعنى كان يميل إلى الاستعراض والغناء أكثر، وكذلك الأمر مع سلامة حجازي الذي كان مغنيا مسرحيا بالأساس، مسايرة لذوق الجمهور الذي كان يتطلب الغناء، مما جعل كتاب المسرح الأوائل يحاولون إرضاء هذا الجمهور الشغوف بالطرب والشعر، وكذلك الترجمات الكثيرة التي قام بها الرواد لعيون المسرحيات الشعرية الغربية خاصة الفرنسية والإنجليزية، والبعثات التبشيرية خاصة في الشام والتي كان لها الدور الكبير في نقل الثقافة الغربية وعلى رأسها الفنون خاصة الفن المسرحي إلى الطبقات المثقفة، وغير ذلك.

مما يمكن من القول إن الأسباب نوعان: ذاتية داخلية تنبع من ثقافة العرب وفنونهم ومزاجهم، كالتراث وميل العربي إلى الإيقاع والطرب، وأسباب خارجية وافدة من الغرب.

إن كل ما تقدم من أسباب جعل النص المسرحي العربي يولد من رحم الشعر، وجعل النصوص الرائدة الأولى تكتب شعرا لا نثرا، ويمكن بتتبع تطور المسرحية الشعرية العربية الوقوف عند ثلاث مراحل رئيسة، أراها مفصلية في مسيرة المسرح الشعري في الأدب العربي، وتقسيمي

---

37 - محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، ط1، عالم الكتب، القاهرة مصر ، 1999، ص58.

• - خيال الظل شكل من أشكال الفرجة، له طابع درامي تمثل الشخصيات فيه دمي تتحرك من وراء ستارة بيضاء شفافة، يسלט الضوء عليها من الخلف فيرى المتفرجون ظلالها مما يفسر التسمية، ظهر أول الأمر عند الصينيين. (ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 190).

• - القرقوز أو كره كوز هو الاسم الذي أطلقه الأتراك على خيال الظل، وقيل إنها محاكاة تهكمية للوزير الأيوبي الظالم قرقوش (ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 191)

الشعراء المسرحيين إلى طوائف لا أقصد به الفصل الصارم، لأن الأمر لا يرتبط بشيء مادي وإنما بالفن، فقد يظهر كتاب في مرحلة تالية ولكنهم ينتمون جماليا وفكريا لمرحلة سابقة، والعكس صحيح، غير أن العبرة بعموم الظاهرة وغلبتها وسيطرتها، وهو سائد في كل الظواهر الإنسانية والاجتماعية.

إن ظهور شعر التفعيلة لم يبلغ القصيدة العمودية إلى اليوم، وظهور الرمزية والسريالية لم يبلغ الكلاسيكية والرومانسية إلى اليوم أيضا، بل إن بعض كتاب المسرحية ليقف بين مفترق الطرق حيث يجمع بين خصائص مرحلتين في النص الواحد أو في نصوص مختلفة.

إن التجربة العربية في كتابة المسرح الشعري قد امتدت على مدى أكثر من قرن، وقد تعرض كثير من النقاد لهذه الفترة بالتقسيم، منهم حسن الطريقي في كتابه الشعر المسرحي في المغرب، حدوده وآفاقه، وأحمد شمس الدين الحجاجي في كتابه المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، وأحمد سرخوس في كتابه الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، وخالد محيي الدين البرادعي في مقاله تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، المنشور في الكاتب العربي، وخليل الموسى في كتابه المسرحية في الأدب العربي الحديث وغيرهم.

غير أني من خلال تتبعي لتطور المسرح الشعري العربي رأيت أنه مر بثلاث مراحل تتقارب زمنيا إذ تستغرق كل واحدة بين الأربعين والخمسين سنة، وهي فترة تستطيع أن تجمع أكثر من جيلين مما يهيء لنضج التجربة والرؤية.

أما المراحل الثلاثة فهي على التوالي، مرحلة التأسيس والريادة، وإمامها خليل اليازجي اللبناني، ومرحلة التأصيل والتشيت، وإمامها شوقي، ومرحلة الإبداع والتجريب، وإمامها صلاح عبد الصبور، مما يعني أن البذرة كانت في الشام ومنه رحلت إلى مصر لتينع وتثمر، وهو الطريق نفسه الذي خاضه المسرح النثري، الذي ظهر أول أمره في الشام على يد مارون النقاش وخليل قباني، ثم تسلل إلى مصر ليصير دوحا كبيرا.

وفيما يلي سأعرض ولو بإيجاز للمراحل الثلاثة التي مرت بها المسرحية الشعرية العربية.

### ١ - المرحلة الأولى — مرحلة التأسيس للمسرحية الشعرية العربية:

وهي مرحلة التلمس الأولى لتأليف نص مسرحي شعري عربي، ويكاد الدارسون يجمعون على أن مسرحية (المروءة والوفاء) لخليل اليازجي تعد أول مسرحية شعرية تؤلف في الأدب العربي، وقد

كتبها اليازجي سنة 1876 بيروت، وقدمتها فرقة القرداحي في مصر سنة 1886، كما كتب أخرى بعنوان (الخنساء أو كيد النساء) سنة 1877، ثم ظهر بعده جيل من كتاب المسرحية الشعرية منهم الأب خليل إده في (وفاء السموأل) 1887، والشيخ عبد الله البستاني الذي كتب (مقتل هيرودوس لولديه) سنة 1889، وإبراهيم الأحذب في (وهيبة بنت المستكفي)، وكتب الخوري بطرس (المكرزل استير)، وقيصر المعلوف (نيرون)، ويوحنا حداد (إبليس)، ويوحنا البشعلاني (الأسيرة)، وحنّا طنوس (أمير لبنان) و(كسرى والبطل الأخرس)، ورشيد الحاج عطية (تبرئة المتهم)، وعيسى اسكندر المعلوف (جزاء المعروف أو جابر عثرات الكرام)، وإلياس عطا الله (شهداء الغرام)، وعدنان مردم بيك بسوريا الذي لم يكن مسرحه سوى "تاريخ موزون مقفى" 38، حيث ينظم بعض أحداث التاريخ، وينقلها من نثرية الرواية التاريخية إلى منظومة موزعة في حوار، ليكون مصورا فوتوغرافيا ينقل المشهد من صورة إلى صورة، والحقيقة أن هذه الصورة تنطبق على كل مسرحيات التأسيس والريادة، مما يجعل هذه الأعمال أقرب إلى التاريخ من الإبداع، والفرق بينهما واضح، إنهما على حد قول عبد الكريم برشيد "التاريخ ارتباط بما كان، أما المسرح فهو حياة تقع الآن، وبذلك فهو ينتقل بنا من /كان/ السردية إلى يكون أو سيكون أو يمكن أن يكون" 39.

والملاحظ أن معظم هذه المسرحيات كتبت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مع توكيد أن طائفة كبيرة استمرت بعد ذلك في الكتابة على النمط نفسه في الشام والعراق ومصر، ومعظم هذه الأعمال - إن لم تكن كلها - مستوحى من التاريخ العربي على الخصوص، وقد التزمت هذه المسرحيات بحور الخليل كما هو معروف في القصيدة العربية القديمة، واعتمد الحوار فيها على قصائد كاملة مطولة، وعلى قافية موحدة، مما جعل النصوص المسرحية ثقيلة، وقد كانت العناية في هذه المسرحيات بالشعر والغنائية على حساب المسرح، مما يسمح بإمكانية تسمية الجهود الأولى بـ "الشعر المسرحي" لا المسرح الشعري، ويعد خليل اليازجي إمام هذه المرحلة، وقد كان في نصوصه "متكلفا بعيدا عن الرشاقة اللازمة في الحوار" 40.

## ب - المرحلة الثانية - مرحلة التأصيل للمسرحية الشعرية العربية:

على الرغم من أن شعراء المرحلة الأولى قد استمروا في العطاء بالقيم التي ارتضوها لأنفسهم،

38 - خالد محيي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، ص 163.

39 - عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 84.

40 - ميشال عاصي، الفن والأدب، ط3، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، 1980، ص125.

إلا أن مرحلة أخرى بدأت تلوح في الأفق، يحمل رايتها الشاعر العربي الكبير أحمد شوقي - 1932/1870-، الذي تعود البداية الحقيقية له، وإلى مسرحياته السبع<sup>41</sup> التي أحدثت ضجة كبرى في حينها، واعتبرت فتحاً كبيراً في المسرح<sup>41</sup>، ولم يتكئ شوقي في كتاباته على من سبقه من أدباء العرب فقط، بل "قد أقبل على المسرح الفرنسي بنهم، وشاهد روائع الأدب المسرحي العالمي، تمثل على أعظم مسارح الدنيا آنذاك، وبيضطلع ببطولاتها جابرة الفن التمثيلي، فتمكن من التقاط الشكل العام للمسرحية، ووجده بذلك مجالاً جديداً تحول فيه شاعريته وتصول، ولم ينتظر شوقي العودة إلى مصر، حتى يتفرغ للمسرح، بل سرعان ما اضطلع بمحاولته الأولى، وهو ما يزال في فرنسا يدرس القانون، يتلقى الفن ويرتشفه ارتشافاً من منابعه الأصيلة"<sup>42</sup>، وقد أتهم طه حسين أمير الشعراء أحمد شوقي بأنه: "غنى.. ولم يمثل"<sup>43</sup>، وإلى الاتجاه نفسه ذهب الدكتور محمد مندور في قوله عن شوقي: "إن المقطوعات الغنائية في مسرحه كأنها قصائد قائمة بذاتها، كثيراً ما تبدو دخيلة على الحوار، وأنها تغن خالص"<sup>44</sup>.

ومهما قيل عن أن المسرحية الشعرية عند شوقي "لم تستطع أن تحقق البعد الدرامي للأحداث والشخصيات، أو تسمو بالنص التراثي إلى بعده الرمزي المفتوح، مما جعل الطابع الشعري يطغى على الطابع المسرحي في مسرحياته بشكل عام"<sup>45</sup>، فإنه استخدم خياله ومشاعره في إدارة الحوار بين شخوص مسرحياته وفي رسم هاته الشخوص<sup>46</sup>، كما أسهم في وضع لبنات حية على بوابات المسرح الشعري ليفيد منه جيل جاء من بعده، كما أسهم في تطويع خشونة القصيدة الغنائية وتدجينها لتصبح سلسلة سهلة التعامل مع المسرح، ولعل مرد ذلك هو أن شوقياً لم يأت إلى الكتابة المسرحية من درجة الصفر كما فعل الذين سبقوه في المرحلة الأولى، لكنه جاء على أعقابهم، ومن بعد عشرات من التجارب الناجحة والمخفقة في الدراما الشعرية<sup>47</sup>، كما كان مطلعاً جداً على تجارب الفرنسيين في ذلك خاصة كورني (korni) - 1784-1606- الذي كان متأثراً به متبعاً

41 - السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002، ص195.

42 - محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847- 1914. ط3، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980، ص302.

43 - عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، ص14.

44 - المرجع نفسه، ص15.

45 - خالد محيي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، ص160.

46 - حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب، ص 51 .

47 - خالد محيي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، ص159.

ومن أهم الأعمال التي قدمها شوقي للمسرح الشعري علي بك الكبير أو دولة المماليك 1893، ولكنه لم ينشرها إلا في عام 1932 بعد تعديل فيها، مصرع كليوباترة 1929، قمبيز 1931، مجنون ليلي 1931، عنتره 1932.

وبهذا يكون شوقي قد مهد الطريق أمام المبدعين الذين جمعوا بين الشعر والمسرح، وقد ترسم عزيز أبابضة -1973/1898- خطوات شوقي وحاول أن يضيف شيئا على أستاذه، ومن أعماله في المسرح الشعري، قيس ولبنى، العباسة، شجرة الدر، قيصر، شهریار، لكن أعماله على الرغم من أنها تجاوزت في عددها مسرحيات شوقي إلا أنها "لم تصل إلى مستوى مقارب لشوقي، وربما كان السبب أنه كان مجرد تابع لا يملك القدرة المسرحية الواعية لتجعل مسرحياته حية نابضة"<sup>49</sup>، ولا يمكن أن ينكر كل فضل لعزیز أبابضة الذي أضاف الكورس إلى المسرح الشعري، وارتاد موضوعات الأسطورة والتاريخ الغربي، كما لامس الحياة العصرية له من خلال مسرحيتي أوراق الخريف، وزهرة<sup>50</sup>.

وبعدهما حمل الراية أحمد علي باكثير الذي استفاد كثيرا من تجارب سابقه و"دخل ميدان المسرح أولا ثم استخدم فيه الشعر، وهذا ما أدى به إلى أن يقوم بتجربة شجاعة تواجه عمود الشعر القديم وتكسره وتستبدل به بنية جديدة"<sup>51</sup>.

لقد أضاف باكثير إلى المسرح الشعري من خلال مسرحيته إخناتون ونفرتيتي، وعيا جديدا ارتبط أساسا بتكسيه لعمود الشعر العربي، ولرتابة البيت والروي، وخاض بالمسرح في غمار الشعر الحر، وإذا كان عزيز أبابضة قد أضاف الكورس للمسرح الشعري، فإن باكثير أضاف إليه المونولوج بوعي كبير<sup>52</sup>.

كما كان بارعا مدققا من حيث فهمه للمسرح وتطويره للغة، مما جعله يتفوق في ذلك على شوقي وأبابضة<sup>53</sup>.

48 - المرجع نفسه، ص ن.

49 - أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، ص 199.

50 - حسن الطريقي، الشعر المسرحي في المغرب، ص 53.

51 - أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، دار الهلال تاريخ النشر 1905، ص 205.

52 - المرجع نفسه، ص 208.

53 - حسن الطريقي، الشعر المسرحي في المغرب، ص 56.

وتستمر مسيرة الشعر مع عبد الرحمن الشرقاوي -1987/1920- الذي أعطى للمسرح الشعري نفسا جديدا ابتداء من مسرحيته مأساة جميلة التي نشرها سنة 1962، والفتى مهران 1966، وثأر الله 1970، وقد "كان الشرقاوي مهموما بقضية النضال الوطني في مقاومة الاستعمار، وأدى به ذلك إلى أن يركز بشكل أساسي على التاريخ والبطولات الكبيرة التي تحولت إلى رموز للنضال"<sup>54</sup>.

لقد تحرر الشرقاوي في مسرحياته من كل ما كان يثقل الحوار في المسرحيات الشعرية السابقة، فتخلص من رتابة القافية، والميل إلى الغنائية، واعتماد الصوت الواحد، الذي هو صوت الشاعر بطبيعة الحال لا صوت الشخصيات، "فأتاح له ذلك حرية لم تكن موجودة من قبل في التعبير عن حوار الشخصيات المختلفة وأفعالها"<sup>55</sup>.

والملاحظ في هذه المرحلة هو انطلاق المسرح الشعري من أهم معوقاته، ابتداء من شوقي الذي كان على وعي بفن المسرح ممن سبقه، وعلى الرغم من أنه غنى إلا أنه ساهم في تطور الحوار ورسم الشخصيات، كما خطا الشرقاوي خطوات كبيرة على مستوى إيقاع النص المسرحي، مما جعله أكثر ليونة ومهد الطريق بالتالي إلى جيل قادم سيمثل مرحلة الإبداع والتألق.

### ج - المرحلة الثالثة - مرحلة الإبداع في المسرحية الشعرية العربية:

في هذه المرحلة تحقق النضج التام للثمرة الغربية في المجتمع العربي، واستطاع المبدعون أن يحققوا أمرين اثنين لا يقوم المسرح الشعري من دونهما، الأمر الأول هو أنهم روضوا الشعر العربي ترويضاً تاماً للمسرح، حتى صار سلساً منقاداً وتشكل لديهم ما يسمى بالشعر الدرامي، الذي يختلف عن الشعر الغنائي، في لغته وإيقاعه وصوره، كما استطاعوا أن يهضموا شيئاً يسمى المسرح، بعد أن نبتوا داخله وخبروه وعرفوا أسرارهم، وقد كان عند أسلافهم وافدا غريباً، يشبه شجرة نخيل في سبيريا.

وكان إمام هذه المرحلة دون منازع الشاعر المصري صلاح عبد الصبور (1931-1981)، الذي وجد نفسه يقف على جبل من التجارب الشعرية والدرامية، التي عدت ثورة في الأدب العربي في العصر الحديث، هذه الثورة لم تكتف بالإبداع فحسب بل والنقد أيضاً

لقد كان لصلاح عبد الصبور متابعاته الذكية للهزات التي كانت تحدث في الآداب الأوروبية ذاتها،

54 - أحمد سخسوخ، الدراما الشعري بين النص والعرض المسرحي، ص 58.

55 - المرجع نفسه، ص ن.

خاصة ما قام به إليوت الذي تأثر به كثيرا، وكذلك الشاعر الإسباني لوركا-1936/1898<sup>56</sup>.  
لقد قدم صلاح عبد الصبور باقة من المسرحيات الشعرية هي: مأساة الحلاج، مسافر ليل،  
ليلى والمجنون، الأميرة تنتظر، بعد أن يموت الملك، وهو جهد قدمه بين سنتي 1964 وسنة 1973،  
كان فيها المحدد على مستويات كثيرة أهمها اللغة التي يقول عنها فؤاد دواره "خطا - عبد الصبور -  
بها خطوات جادة نحو السلاسة والمرونة، ولغة الدراما المركزة نحو التعبير المقنع عن حياتنا الواقعية  
المعاصرة"<sup>57</sup>، كما استطاع أن "يحقق طفرة في الجملة الشعرية خرجت بها عن الاستدعاء، وبعدت  
بها عن تركيب البيت بعدا تاما"<sup>58</sup>، بل إن الرجل قد قفز بالمسرح الشعري على مستويات عديدة  
ووثب ووثبات ملحوظة... في بناء الأحداث، وإدارة الحوار، ورسم الشخصيات، وتصوير المواقف  
والصراعات، واستخدام الرموز والأساطير والميثولوجيات<sup>59</sup>، وهو في كل ذلك، وإن ارتبط بثقافته  
وموروثه، فإنه استفاد من التجارب الغربية، خاصة تجربة إليوت كما سبق القول، "وأهم ما جذب  
عبد الصبور لإليوت عشق كليهما للأساطير... والاهتمام بالتراث الشعبي لإثراء الأعمال الفنية"<sup>60</sup>،  
ولم يتوقف صلاح عبد الصبور في تأثره بإليوت عند الأساطير والتراث، بل أخذ منه ماتمير به إليوت  
من حسارة لغوية "فحاول أن يقتفي أثر إليوت فيها فكان لشعره ومسرحه مذاق خاص"<sup>61</sup>.  
ومع صلاح عبد الصبور ظهر جيل بكامله حمل على عاتقه السير بالمسرح الشعري العربي أشواطا  
إلى الأمام، منهم فاروق جويدة، وعزالدين إسماعيل، ومعين بسيسو، ومحمد الفيتوري، ونجيب سرور.

## II. - المسرحية الشعرية عند المغاربة:

تحاول بعض الدراسات رصد الإرهاصات الأولى للمسرح المغربي، وتتبع جذوره في ظواهره  
القديمة إلى ما قبل التاريخ، مروراً بما عبر المراحل التاريخية التي مر بها المغرب العربي إلى العصر  
الحديث<sup>62</sup>.

غير أن مايكاد الباحثون يتفقون عليه هو أن المسرح في المغرب العربي نبتة حديثة، نشأ متأثراً

56 - نعيمة مراد محمد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص 63.

57 - فؤاد دواره، صلاح عبد الصبور والمسرح، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب 1982، ص 131.

58 - شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، ص 272.

59 - حسن الطريقي، الشعر المسرحي في المغرب، ص 60.

60 - نعيمة مراد محمد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص 184.

61 - المرجع نفسه، ص ن.

62- ينظر: عزالدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 23 وما بعدها.

في المقام الأول بالنهضة الثقافية في المشرق العربي، التي تأثرت بدورها بالمشرح الغربي.

لا نستطيع أن نقول إن المغاربة لم يعرفوا المسرح ولم يطلعوا عليه، قبل أن يصلهم عن طريق المشاركة، لقد كانوا يحتكون به من خلال ما كانت تقيمه الدول المستعمرة من دور للمسرح هنا وهناك، وما كانت تقدمه فيها من عروض مسرحية، وإن كانت بلغة المستعمر، وإن كانت موجهة لأبنائها من معمرين وجنود، غير أن المغاربة لم يتحمسوا لهذا الوافد إلا بعد أن وفد إليهم من المشرق، كأتما هم دوما يتخذون هذا المشرق، الذي ينتمون إليه دما وروحا المصفاة، التي يجب أن يمر عليها كل جسم غريب، ولا يقتصر هذا الأمر على المسرح فحسب، بل يكاد يمثل ظاهرة تشمل كل الفنون، لقد تأثر المغاربة إذن بالفرق المسرحية المشرقية التي كانت تزورهم وتعرض مسرحياتها أمامهم.

أما عن البدايات الأولى للتأليف المسرحي في المغرب العربي فهي مجال واسع للتخمين والمنافسة، كل باحث يحاول أن يقدم الأدلة على أسبقية شعبه في معرفة المسرح وكتابته، بل ونجد الخلافات قائمة حتى بين كتاب البلد الواحد، على الرغم من أن الدراسات العلمية التي رصدت ذلك قليلة جدا بالمقارنة مع ما يقدم في المشرق العربي.

وسيتم التعرض في عجالة لتأريخ المسرح في المغرب العربي في كل دولة مغربية، للوصول إلى نتائج عامة بعد ذلك، مع ترتيب هذه الدول ترتيبا ألفبائيا، بحيث تأتي تونس في المقدمة، فالجزائر فليبيا، فالمغرب.

### 1 - المسرحية الشعرية في تونس:

في أواخر 1908 وفدت على تونس فرقة الممثل المعروف سليمان القرداحي وقدمت عدیدا من المسرحيات، وقد أثارت هذه الفرقة اهتمام التونسيين المثقفين بفن التمثيل، وماكاد عام 1914 يجل حتى وفدت على تونس فرقة الشيخ سلامة حجازي وقدمت فن الشيخ الغنائي، تلتها زيارة فرقة جورج أبيض لتونس عام 1921، وبعد خمس سنوات من ذلك أي في سنة 1927، وفدت على تونس فرقة رمسيس... ولقيت تشجيعا عظيما من التونسيين<sup>63</sup>.

ويرى سمير العيادي في مقدمة كتاب أنطولوجيا المسرح التونسي أنه "بات من المؤكد لدى الباحثين والمؤرخين إلى حد الآن، أن الكتابة المسرحية في تونس بمعنى التأليف... بدأت على يدي

63 - علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط2، عالم المعرفة الكويت، 1999، ص334.



محمد الجعايبي في سنة 1909. بمسرحية السلطان بين جدران يلدز<sup>64</sup>، ثم يستدرك موردا رأيا آخر يرجع التأليف المسرحي بتونس إلى 1966، يقول "إنما هناك من يعتبر التأسيس لكتابة مسرحية حديثة إنما تم على يدي الحبيب بولعراس. بمسرحية مراد الثالث سنة 1966"<sup>65</sup>.

وكان هدف هؤلاء الرواد في رأي سمير العيادي، وهم تحت ظل الحماية، الحرص على إثارة التاريخ الوطني والعربي الإسلامي للتأكيد على مقومات الشخصية التونسية والانتماء العربي حضارة ولغة<sup>66</sup>.

لقد قدم التونسيون نصوصا مسرحية ثرية كثيرة امتازت بالجودة والتجريب ولا أدل على ذلك من السد للمسعدي، ثم ما كتبه عزالدين المدني، وعمر بن سالم، ومصطفى الفاسي، والبيجان زليلة، وحين العودة إلى ميدان المسرح الشعري لانجد في تونس إلا علي بن غدهم لجمال الدين حمدي سنة 1955، وزلال في تل أبيب للميداني بن صالح سنة 1974، أحبك يا شعب، لمحمد عمار شعابنية، سنة 2002، والصدى أعلى من الصوت للمولدي فروج نشره سنة 2006.

لقد شكلت المسرحيات التونسية إضافة ممتازة للمسرح العربي كما وكيفا، لكن حظها من المسرح الشعري لا يرقى إلى مستوى الأدب التونسي، على الرغم من أن مسرحية علي بن غدهم تشكل "بخطابها الشعري، المشحون بدلالات الرّفص والتمرد والغضب والثورة على الظالم المستبد، العناصر البلاغية التي تقوم بالاشتراك مع العناصر الفنية والزمانية بنحت بنية الرّحم الأمومي المولد لفصول المسرحية، ومقاطعها الفردية المسترسلة التي تدور رسالتها حول الثورة على الباي المستبد، والكفاح المسلح لاسترجاع الأرض المغتصبة. بمحاصيلها التي تحولت مداخيلها إلى نياشين توشّح صدر السيد الشهر<sup>67</sup>".

## ب - المسرحية الشعرية في الجزائر:

تعود نهضة الحركة المسرحية في الجزائر إلى جملة نشاطات كان يقوم بها ويشجعها مثقفون جزائريون كالأمير خالد، غير أن زيارة جورج أبيض للجزائر عام 1921، كانت بمثابة الشرارة القوية، حيث قدم مع فرقته "مسرحيتين من التاريخ العربي كتبتا باللغة الفصحى هما صلاح الدين

64 - سمير العيادي، أنطولوجيا المسرح التونسي، اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، 2005، ص10.

65 - المرجع نفسه، ص11.

66 - المرجع نفسه، ص10.

67 - الأزهر النفطي، ثنائية الخطاب الانفعالي في كتابة المسرحية الشعرية عند عبد الرّحمان الشرقاوي وجمال الدين حمدي، مجلة الاتحاد، ع 143 - 144 سنة 2004، ص20.

الأيوبي وثارات العرب لجورج حداد<sup>68</sup> وكان لهذه الزيارة الأثر الأكبر فتشكلت جمعيات كثيرة في السنة نفسها، ساهمت كلها في نهضة المسرح بالجزائر، أولها جمعية "المهذبية جمعية الآداب والتمثيل العربي" التي أسسها علي الشريف الطاهر، وكتب لها "الشفاء بعد العناء" في فصل واحد سنة (1921)، و"قاضي الغرام" في أربع فصول سنة (1922)، ومسرحية "بديع" في ثلاثة فصول سنة (1924)، وجاء بعده سلالي علي، ومحي الدين باشطارزي، ورشيد القسنطيني، ثم حملت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين المشعل بعد ذلك، وقدمت للأدب الجزائري كتابا أنتجوا الكثير من المسرحيات، مثل رضا حوحو، وعبد الرحمن الجيلالي، وأحمد بن ذياب، وغيرهم.

وإذا كان ما يهمننا في هذا البحث هو المسرح الشعري، فإن المسرح الجزائري قد "عرف أول مسرحية شعرية سنة 1938 على يد الشاعر محمد العيد آل خليفة حين كتب مسرحية بلال بن رباح في فصلين وعشرين صفحة"<sup>69</sup>، والشاعر لم يلتزم بالواقع التاريخي حرفيا، بل أدخل على قصة بلال شخصيات ومواقف لم يكن لها وجود أصلا، وكان يهدف بذلك إلى التأثير في نفوس الجماهير التي كانت تهتز وتتأثر بمواقف البطولة والشجاعة<sup>70</sup>.

ثاني مسرحية شعرية في الأدب الجزائري كانت سنة 1941، على يد محمد البشير الإبراهيمي، وسماها رواية الثلاثة، وردت كلها على بحر الرجز، كتبها صاحبها حين أجبر على الإقامة في آفلو أثناء الحرب العالمية الثانية، وهي تقع في 877 بيتا، وفي ثلاث جلسات هي بمثابة فصول مسرحية، شخصياتها المحورية عبد الحفيظ الجنان، ومحمد بن العابد الجيلالي، والسعيد بن حافظ<sup>71</sup>.

الملاحظ أن المسرحية الشعرية قد ظهرت في أحضان الحركة الإصلاحية، إذ أن محمد العيد هو شاعر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ومحمد البشير الإبراهيمي هو نائب رئيسها وخليفته بعد موته سنة 1940.

ونطوي عقودا بعد ذلك ليطل علينا محمد الأخضر السائحي بمسرحيته الشعريتين: حكاية ثورة، وأنا الجزائر<sup>72</sup>، نشرهما بعنوان الراعي وحكاية الثورة سنة 1988.

وفي الفترة نفسها تقريبا يؤلف الشاعر الجزائري أحمد حمدي نصا مسرحيا شعريا بعنوان

---

68- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص473.

69 - عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، 2000، ص126.

70 - المرجع نفسه، ص54.

71 - عبد الملك مرتاض، خصائص الخطاب في رواية الثلاثة، مجلة الثقافة، الجزائر، ص237.

72 - عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص130.

"أبوليوس" ينشره اتحاد الكتاب العرب بسوريا سنة 1990، ويدبج تقديمه الكاتب الجزائري الطاهر بن عيشة سنة 1987، مما يعني أن هذا النص كتب قبل ذلك أو أثناءه، كما يكتب نصاب آخر بعنوان ديوان الداي حديث السقوط وتنشره وزارة الثقافة بالجزائر سنة 2007، ويؤكد الكاتب في المقدمة -التي دمجها لأعماله الشعرية غير الكاملة- أن هذه المسرحية نشرت في مجلة الكاتب الجزائري سنة 2005<sup>73</sup>.

من هنا يتبين أن رصيد الجزائر من المسرح الشعري قليل جدا، هذا إذا استثنينا طبعاً ما سماه أصحابه أوبرات، نصاب كتبها قبل الاستقلال، بل قبل الثورة التحريرية، ولكنهما ظهرا في فترة انتعش فيها الفعل الإصلاحي كثيرا، وقامت جمعية العلماء بجهد جبار ليس على مستوى التعليم فحسب بل حتى على مستوى الأدب، شعرا ونثرا، مسرحا موجها للكبار والصغار، وباقي النصوص كتبت بعد الاستقلال غير أن الجزائريين انتظروا خمسين سنة أخرى ليواصلوا الكتابة في هذا الجنس.

### ج - المسرحية الشعرية في ليبيا:

من بين الفرق المسرحية التي زارت ليبيا فرقة جورج أبيض، وفرقة منيرة المهديّة، وفرقة يوسف وهي وقد لاقت هذه الفرق جميعا التشجيع والإقبال الكبيرين من لدن المواطنين<sup>74</sup>. ومن الذين تشجعوا بمثل هذه الزيارات، وتأثروا بها أحمد قنابة، فأسس الفرقة الوطنية الطرابلسية عام 1936، وقدمت الفرقة مسرحيتها الأولى وديعة الحاج فيروز، وأعقبها بمسرحية حلم المأمون من تأليف وإخراج أحمد قنابة<sup>75</sup>.

وفي ليبيا يعد عبد الحميد بطاوي 1942 من أهم وأغزر كتاب المسرح الشعري في ليبيا، له (الموت أثناء الرقص 1974، والجسر 1986م، الزفاف يتم الآن 1986، معزوفة الكبرياء 2003، وعلي صدقي عبد القادر -1924- 2008- الذي كتب دماء تحت النخيل، كما كتب المسرحي الليبي عبد الباسط عبد الصمد مسرحية على الشعر المنثور عنوانها محاكمة العبدان.

### د - المسرحية الشعرية في المغرب الأقصى:

يجمع النقاد المغاربة على أن رياح الفرق المسرحية الشرقية هي السبب في تعرف المغاربة على

73 - أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 11.

74 - علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 397.

75 - المرجع نفسه، ص 398.

المسرح، فـ "الشعب المغربي لم يدرك قيمة فن التمثيل في شكله الحديث، وأهميته في الحياة إلا في عهد السلطان يوسف أواخر الربع الأول من هذا القرن (يقصد العشرين) على يد الفرق المصرية، فقد كانت الوافدات الأولى من هذا الفن هي الروايات الأجنبية المعربة، والمؤلفة التي قدمها قدامى فرقة الشيخ سلامة حجازي سنة 1923، وقد شخصوا بمختلف المدن المغربية مسرحية صلاح الدين الأيوبي ومسرحية روميو وجوليت، وكتاتهما من تعريب نجيب الحداد، وكان على رأس هذه الفرقة عزالدين المصري، ومصطفى الجزار، وكان هذا الأخير يقوم بتقديم مسليات هزلية بين الفصول يليقها باللهجة المصرية"<sup>76</sup>.

بل إن كتاب المغرب لم يعرفوا فن الكتابة للمسرح إلا بعد اطلاعهم على ما كتبه إخوانهم المشاركة، يقول محمد عفيفي "حينما اطلع الشعراء المغاربة على مسرحيات شوقي وعزيز أباظة تأثروا بها، ورغبوا في ولوج هذا الباب فطرقوه غير هيابين، وتقدموا يجربون مواهبهم وحظوظهم قبل أن تتوفر لأكثرهم الثقافة المسرحية والخبرة الفنية، والظروف المشجعة التي تهيأت لشوقي وعزيز أباظة وغيرهما"<sup>77</sup>، هذا الواقع يؤكد عبد الرحمن زيدان بقوله: "لقد انطلقت الكتابة المسرحية بالمغرب من فراغ، من غياب تراكمات معرفية في هذا المجال"<sup>78</sup>.

وإذا كانت الدول المغاربية الأخرى تشكو قلة حضور المسرحية الشعرية في أدبها، فإن العكس هو الصحيح بالنسبة للمغرب الأقصى، ويمكن أن نذكر من ذلك "ربة شاعر" لعلال الهاشمي الخياري، التي نشرت أول مرة في مجلة رسالة المغرب فصول سنة 1952، وأعيد نشرها في مجلة آفاق التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب - العدد الخاص بالمسرح السنة الثالثة - العدد الرابع سنة 1966، حيث نشر المشهد الأول من الفصل الرابع، ونشرت كلها في دعوة الحق 9 - 10 يوليو 1967 - 5 أبريل 1967"<sup>79</sup>، وتعد "مسرحية ربة شاعر أهم عمل أنتجه صاحبه من حيث الريادة، ومراعاة تقنيات الكتابة الدرامية التي تحافظ على بناء النص بواسطة بناء الفصول والمشاهد، والأحداث والحوار الشعري، وتوظيف المونولوج كحديث نفسي للشخص "<sup>80</sup>.

---

76 - محمد الصادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي، 1965/1900، ط1، دار الفكر بيروت، لبنان، 1971، ص170.

77 - المرجع نفسه، ص221.

78 - عبد الرحمن بن زيدان، بداية المسرح الشعري في المغرب بين الهدف الوطني وتجريب الكتابة، مجلة المقاومة، ع43، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس المغرب، السنة 1996، ص 111.

79 - علّال الهاشمي الخياري، ربة شاعر، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء المغرب، ط1، المغرب، 1985، ص13.

80 - المرجع نفسه، ص ن.

وظهرت أعمال أخرى منها، "مسرحية ليالي إشبيلية لعبد الكبير العلمي، وموقعة الزلاقة لحسن طريق، وهذه المسرحيات تستمد وقائعها من التاريخ العربي القديم"<sup>81</sup>.

ومنها أيضا المعركة الكبرى لعلي الصقلي عبد القادر نشرت في طبعتها الثانية سنة 1983، وأرخ عبد الله كنون تقديمه لها بسنة 1979، مما يدل أنها كتبت في هذه السنة أو قبلها. كما كتب أحمد الدباغ دامية المآقي 1998، وعبد السلام بوحجر ملحمة القمر الأزرق، والصخرة السوداء، وأحمد بنميمون نار تحت الجلد 1975، وأبو بكر اللمتوني في بقيت وحدي، ومحمد الطنجراوي في الشهيد<sup>82</sup>.

ومنها الثلاثة الذين خلفوا لعلال الفاسي، وفتيان القرية لمحمد الطنجراوي، ومعجزة للمهدي زريوخ، والرجل والعصافير لأحمد بنميمون، وأنوال لمحمد الحلوي، العيون الزجاجية لمحمد الأشعري<sup>83</sup>.

ومجمل ما تقدم من حديث عن المسرحية الشعرية المغاربية يؤكد مايلي:

أن المشاركة قد كتبوا المسرحية الشعرية قبلنا متأثرين بالغرب سنة 1847، في حين كانت نهضتنا في المغرب العربي تأثرا بالمشرق على الرغم من قربنا من الغرب، وامتزاجنا به، وفهمنا للغته، بأكثر من أربعة عقود، وهو دليل على النفرة من كل ما يأتي من الغرب مهما كان نوعه، حتى يأتي من الشرق، فكان الشرق دائما مصفاة دقيقة تمنع الغزو الثقافي الغربي، وهو شكل من أشكال المقاومة والتحدي، ورفض للثقافة الغربية.

أول مسرحية شعرية في المغرب العربي هي مسرحية بلال للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة، وقد كتبت سنة 1938، تليها مسرحية رواية الثلاثة للعلامة المصلح الجزائري محمد البشير الإبراهيمي، وقد كتبها سنة 1941، وثالث مسرحية هي مسرحية المغربي الشاعر علال الهاشمي الخياري بعنوان ربة شاعر سنة 1952، تليها مسرحية الشاعر التونسي جمال حمدي، التي كتبها سنة 1955 بعنوان علي بن غذاهم.

ومن كل هذا الموروث المغاربي من المسرحية الشعرية اخترت في دراستي هذه نموذجا من كل دولة مغاربية، مراعيًا في ذلك تنوع هذه النصوص فنيا، مما يجعلها تمثل اتجاهات في المسرحية

---

81 - محمد الصادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي، ص 222.

82 - المرجع نفسه، ص ن.

83 - حسن الطريقي، الشعر المسرحي في المغرب، حدوده وآفاقه، ص 80.

الشعرية المغاربية من جهة، ومن جهة ثانية راعيت الزمن المتقارب في تأليف هذه النصوص، وهي على التوالي: أبوليوس لأحمد حمدي، وقد كتبت سنة 1987، الزفاف يتم الآن للكاتب الليبي عبد الحميد بطاو كتبت سنة 1986، زلزال في تل أبيب للكاتب التونسي الميداني بن صالح كتبت سنة 1974، المعركة الكبرى للكاتب المغربي علي الصقلي كتبت سنة 1979، وسأعمد في عجالة إلى تقديم ملخص وجيز عن هذه المسرحيات.

### ثالثا - ملخص المسرحيات المدروسة:

1 - مسرحية أبوليوس لأحمد حمدي: كتب أحمد حمدي نصه في ثلاث عشرة لوحة، استهلها بمقطع سماه "قبل أن يرفع الستار"، سمح فيها لبطله أبوليوس أن يقدم شيئا عن نفسه، يتوجه به مباشرة إلى الجمهور، وهو بذلك يكسر الجدار الرابع، ويتمرد على المسرح الأرسطي، منتصرا للمسرح البريختي التعليمي، وقد تجاوز عدد شخصيات المسرحية خمس عشرة شخصية، إضافة إلى الكورس.

يعرض هذا النص لسيرة الفيلسوف والمصلح الجزائري أبوليوس -180/125م-، الذي يجاهر برفضه للوجود الروماني في الجزائر.

أبوليوس: إن الظلم

وإن الزور

وإن البهتان

صور أخرى للإنسان<sup>84</sup>.

ويتعرض أبوليوس إلى السجن من قبل الرومان، الذين ضاقوا به ذرعا، خوفا من انتشار أفكاره بين عامة الناس فيثورون، وحلبا لجيب أبيه الذي كان ثريا، وبعد إلحاح الأم يتدخل الأب لفك أسر ابنه، ويهتدي إلى فكرة إرساله إلى روما لمتابعة دراسته.

الأب: سيدي

كل غال يهون

---

• - الجدار الرابع هو جدار وهمي يفترض وجوده في مقدمة الخشبية، وهو مفهوم له علاقة بشكل التلقي الذي يقوم على الإيهام، ويرتبط بشكل معماري مسرحي محدد هو العلبة الإيطالية، ويعتبر المسرحي الفرنسي دونيز دييرو -1713/ 1784- أول من استخدم هذا التعبير، وقد قام بريخت بثورة ضد هذا الجدار. (ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص158)

84- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص257.

في سبيل الحضارة  
والجد للقيصر  
لو سمحتم بإطلاقه  
سوف أرسله للدراسة  
في أمهات المعاهد  
في روما

حتى يعود إلى رشده (ص 279)

ويرحل أبوليوس إلى روما فتخمد الثورة، ولكن نفسه كانت تواقه للعودة والانتصار.  
أبوليوس: أماه سأعود

مكللا بالغار والورود  
فالظلم لا يدوم  
والنفي مرحلة  
في هذه الحياة  
لا تقلقي كثيرا  
إن نوميديا

ستنبت الزهور (ص 307)

في اللوحة التاسعة يظهر أبوليوس في مكتبة أويا منهمكا في المطالعة، غير آبه بأحد حتى بدخول الأميرة بودنتيلا التي يقف الجميع لها، وتعجب به وهي تحاوره، وترى فيه قوة حجته وكثرة إطلاعاته فتقع في حبه، ويفاجئنا الكاتب حين تخبر الأميرة أبوليوس أنها أم صديقه دون تمهيد سابق. ويغضب الرومان لكبرياء أبوليوس فيحيطونه بالمؤامرات.

بودنتيلا: هناك مؤامرة يا أبوليوس  
تحاول أن تتصيد أي خطأ  
أو كلام

وتلق أيا من التهم الباطلة (ص 331)

ويقف أبوليوس في المحكمة ليتحول فيلسوفا وخطيبا، وليتحدث عن كتابه الحمار الذهبي

وعلى الرغم من كل المحاولات للانتصار لأبوليوس إلا أن المحكمة تحكم بنفيه إلى قرطاجنة فيخسر أبوليوس حبه.

في قرطاجنة يقابل باحتفال جماهيري كبير، ويقام له تمثال ضخم تقديرا له، وتختتم المسرحية بخطبة طويلة يلقيها أبوليوس يتحدث فيها عن فلسفته.

للإضافة فإن أبوليوس والذي يسمى أيضا لوكيوس، ولد سنة 124 أو 125م في مدينة مدور (Madaure) يطلق عليها اليوم مداوروش وكان ينسب نفسه إليها "أبوليوس المداوري الإفلاطوني"<sup>85</sup> له عن غيره ممن كان يحمل الاسم نفسه وهم كثرة، أرسله والده للدراسة في قرطاجنة ثم أثينا، بدد ثروته التي ورثها عن أبيه في رحلاته العلمية في بلاد اليونان وروما وآسيا، كان ملما بعلوم عصره ووضع مؤلفات في الفلسفة والتاريخ والموسيقى والشعر والنحو والحساب والفلك والفلاحة و... ولم يصلنا منها إلا القليل، وقد عد بحق ممثل اللاتينية الإفريقية ووصف بأمير خطباء إفريقيا وأكثرهم نفوذا وشهرة في عصره<sup>85</sup>.

## 2 - مسرحية زفاف يتم الآن لعبد الحميد بطاوة : ترصد المسرحية واقع الإنسانية على هذه

الأرض، وتقدم لوحات مضغوطة، تقارن فيها بين الجوع والمتخمين، والمعذنين والمترفين، والأبرياء والجناة، والفرحين والحزائني، والمتشائمين والمتفائلين.

في اللوحة الأولى يقيم أحد الشبان عرسا ابتهاجا بزواجه وهو في غمرة الفرح مع أصحابه، يحضر صافي وهو في حالة سكر محاولا إقناع الجميع بعدم الاستمرار في العرس، لأنه لا معنى أن نفرح وتزوج ونلد، وهناك ظلم وموت.

**صافي:** (وهو يشير إلى نفسه)

هذا جناه أبي علي وما جنيت على أحد

هذا زمان للتفرد قد ولدت ولن ألد

أنا لن أزف إلى النساء ولن أعرس يا بلد<sup>86</sup>

ويعترض عليه الجميع متهمين إياه بالتشاؤم والدروشة.

**العريس:** (وقد فقد أعصابه)

85 - واسيني الأعرج، واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية، 1 محنة التأسيس، الفضاء الحر، الجزائر، 2007، ص 23 وما بعدها.

86 - عبد الحميد بطاوة، الزفاف يتم الآن، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1989، ص5.



أجل درويش متشائم

إذ أنك منذ عرفناك وأنت تهرول ما بين المأتم والعرس

ترفض صرخات النسوة في أيام مآمتنا

وتكتف كل تشاؤمك الممقوت بليلة فرحتنا (ص 6)

فيعرض عليهم حدير مشاهد مختلفة - الواقع ليؤكد لهم ذلك، حيث ينتقل بهم من مشهد إلى آخر،

من مشهد لنعمة الأثرياء وبجوحة العيش التي يتربعون فيها، مع أطفالهم ونسائهم وحتى كلابهم.

أحد الرجلين: (وقد نظر إلى الطعام المكس على الطاولة)

أوه الأكل.. الأكل

قد كنا هربنا منه فما نحن نلقاه هنا

ياالله

عفنا منظره ومحضره وماعدنا نطيقه (ص 10)

ثم مشهد آخر لموت الفقراء جوعا، أسرة لا يجد معيها سبيلا إلى ا لرزق فيعود إليهم في كل مرة

خالي الوفاض، لا يحمل إليهم إلا الخيبة.

الرجل: (بصوت واهن متعب)

عذرا يا من تقتسمين معي أهوال العمر، طوفت بكل بلاد الله وعدت إليك بنفس الخيبة.

أرهقني التجوال، افترستني الأمراض.

تبيس جسدي من هول الجوع القاتل (ص 13)

لينتقل المشهد لعائلة كانت تنعم بالهناء والسعادة وسط جمال الطبيعة، ليحولها فجأة جنون

الأمريكان إلى أشلاء قتلى، ليظهر هؤلاء الجنود في حانة يعربدون، ويتلذذون بقتل الأبرياء وسفك

دمائهم، إرضاء لأسيادهم على الرغم من أن بعضهم يؤنبه ضميره.

عامل البار: (يعني الموال)

شربت الخمر حتى غبت عن دنياي لكن عاد إحساسي

يجسد في ضميري كل مظلمة جناها قلبي القاسي

شربت الخمر لكن عاد لي صحوي وفاجأني

دم القتلى ورعب الموت بين الخمر والكاس (ص 18)

وفي مكان عام يظهر المخبرون يجسسون أنفاس المواطنين ويحسبون دقات قلوبهم، فيملأون بالأبرياء السجون والمعتقلات، تكميما للأفواه ومصادرة للحريات.

الرجل المضروب: إني المظلوم وإني الراضي بالصمت لكي لا أظلم أكثر  
الرجل السليم: لكن الصمت مذله، فاصرخ فيهم بالله عليك لكي لا يظلم غيرك  
المخبر: من كان يحرص هذا الرجل الطيب كي يرتكب الشر؟ (ص 22-23)

عند نهاية كل مشهد يظهر صافي ليشهد العريس على ما وقع وليؤكد له صدق رأيه، وفي الأخير يعود بنا الكاتب للمشهد الأول، وقد فشلت محاولات صافي وهو الشخصية الوحيدة التي تحمل اسما، فشلت في إقناع العريس بترك الزوج إيماناً أن الظلم لا يهزم بالانطواء والأحزان، بل يجب أن نتحداه بالأفراح والاستمرار في الحياة.

العريس: (بصوت واضح يعلو على صخب مجموعة الشباب خلفه)

ياسادة

لا تنكمشوا بكراسيكم ياسا أو خذلان

لا يخفي أحد منكم رأسه في الظلمه

لا يقتل وعيه بالخمرة

لا ينحاز إلى النسيان

فشعوب الأرض جميعا سوف يوحدتها الظلم

وتنحاز إلى الثوره

وسيقبض المقتول من القاتل والجائع من رب التخمه

والمسجون من السجنان

ويعم العدل ربوع المعموره

ولذلك ها أنا ذا أكمل عرسي وأزف عروسي (ص 31)

**3 - مسرحية زلزال في تل أبيب للميداني بن صالح:** مسرحية قسمها كاتبها إلى ثلاثة

فصول، أعطى لكل فصل عنوانا، فالفصل الأول بعنوان الثورة، والثاني بعنوان الوحدة، والثالث بعنوان الأرض، وذكر في بداية كل فصل شخصياته، وهي شخصيات تتكرر غالبا في المسرحية كلها وبالتالي فإن عدد الشخصيات هي ثلاث عشرة شخصية، إضافة إلى شخصية الهاتف تشبه

الكورس في مسرحية أبوليوس.

في الفصل الأول يتحدث حرب وهو من لاجئي 1948 مع كنعان، عن هموم ومعاونة اللاجئين والمشردين.

حرب : فلقد أبعدت يا كنعان عن أرضي وداري

وشجيراتي وأهلي وصغاري

لأعيش التيه والغربة جوعان شريدا

عاري الجسم طريدا<sup>87</sup>

ليعودا باللوم على العرب حكاهمهم ونافذيهم.

كنعان : يا عم صبرا... كلهم قد أخطأوا الطريق

الملك الشرير

وجنده الأجير

والقائد السفاح والأمير

والخائن الوزير

والمخبر الحقير

والقنصل المشبوه والمبعوث والخبير والسفير (ص14)

مؤكدين أن طريق النجاة هو الثورة، وهنا تنضم شهلاء الراعي عضو في منظمة ثورية، لتؤكد للحرب أن الشعب على درب النضال، محاولة بذلك أن تزرع الأمل في نفسه المتشائمة.

شهلاء الراعي: أيا أبتاه كفاك اكتتاب

لقد أدرك الشعب فضل التراب

وبالدم والنار فصل الخطاب... (ص 19)

ليتدخل صابر ونضال فيما تبقى من الفصل الأول، ويشتركان في الحوار، مؤكداً على فضل الثورة وأهميتها زارعين الأمل في الانعتاق.

في الفصل الثاني تظهر مجموعة من الشباب الثوري يحكون عن عمليات قاموا بها ضد الصهاينة، ثم يجتمع شمل الجميع لعقد اجتماع متذكّرين بطولة الأسلاف الذين مروا بالمكان نفسه،

---

87 - الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1974، ص12.

مؤكدين على مواصلة الكفاح المسلح.

**محمد:** نحن ثرنا نحن أصحاب القضية ...

ثورة يحرسها الشعب الذي كان ...

وما زال الضحية ...

ثورة لن يصمت المدفع والرشاش في أعقابها ...

لن يعرف الأغراب في أرجائها سلما

إلى أن ترجع القدس وحيفا

والربوع اليعربية .. (ص 55)

بعد ذلك تقرأ المجموعة وصية الشعب الداعية للصبر والصمود، وينتهي الفصل بإصدار

المقاومين بلاغا يدعو لوحدة الجميع.

**الهاتف:** الوحدة عرس أعياد

والنصر كفاح وجهاد

والعودة عزيمة رواد

تحمي أجداد الأجداد (ص 78)

في الفصل الثالث الذي عنوانه الكاتب باسم الأرض، يحضر اللقاء فلاح وعامل وأديب وفتاة

ليؤكد تلاحم كل شرائح المجتمع الفلسطيني وكل طبقاته، وبعد التعارف يتم الاتفاق على التوحد

والارتباط بالأرض، رافضين تقسيم الوطن، عازمين على مواصلة النضال.

**الجميع:** لا بد أن نعيد ..

لا بد أن نعيد ..

ديارنا ...

حقولنا ...

أوكارنا ...

بالنار والدماء والحديد ...

بالنار والدماء والحديد ... (ص 119)

**4 - مسرحية المعركة الكبرى لعلي الصقلي:** مسرحية شعرية كتبها علي الصقلي في ثلاثة

فصول، قسم الأول إلى أحد عشر مشهدا والثاني إلى عشرة مشاهد، والثالث إلى ثمانية مشاهد، وهو ينتقل من مشهد لآخر بمجرد دخول شخصية جديدة.

تعود أحداث مسرحية المعركة الكبرى لعلي الصقلي إلى القرن الخامس عشر الميلادي، وبالتحديد إلى سنة 1478، حين ينهض السعديون بالدفاع عن حمى المغرب من طامعين اثنين، الأول آت من الغرب وبالضبط من البرتغال، والثاني آت من التواجد العثماني في الجزائر، مستغلين في ذلك ضعف المغرب ودناءة بعض الخونة والعملاء، وعلى رأسهم المتوكل ابن أخ الملك. تقع أحداث الفصل الأول ذي الأحد عشر مشهدا في الجزائر، وبالضبط في قصر رمضان الحاكم العثماني، ينحصر الحوار في المشاهد الثمانية الأولى بين مجموعة من النساء منهن زوجة عبد الملك ملك السعديين وهنيدا ابنة رمضان وليس من ذكر إلا إسماعيل بن عبد الملك، ويتركز على موضوع الحب بين إسماعيل وهنيدا وحلمهما في الزواج، مما لا يضع المتلقي في جو الحدث، ولا يمهد له.

يقول إسماعيل مرحبا بهنيدا.

**إسماعيل:** حدثني بالله يا نجم عن حـب أراه قد مس مني الفؤادا<sup>88</sup>

**إسماعيل:** أهلا بزينة داري وبالضحى من نهارى (ص 44)

**هنيدا:** هون عليك حبيبي ولا تثر ذكر نار (ص 44)

في المشاهد الثلاثة المتبقية يتحول الحوار إلى الحرب، وذلك بعد عودة الأب عبد الملك وأخوه أحمد ورمضان من معارك أخرى، وإن كان الظاهر هو توافق بين الأسرة السعدية والحاكم العثماني، فإن المغاربة كانوا يتوجسون خيفة من مكر العثمانيين، مما يعرض حلم الحبيبين لعاصفة تنسفه من أساسه.

في الفصل الثاني تنتقل الأحداث إلى المغرب، حين تغادر الأسرة السعدية الجزائر تاركة النساء ومعهن إسماعيل، كأنهم رهائن أبقاهم رمضان بمكره ودهائه.

**دلال:** الترك قوم على الأحقاد قد طبعوا فماؤهم بقذى الأحقاد قد أجنا (ص 84)

وعلى الرغم من مصائب الحرب ومصاب الأسرة الباقية رهينة، نرى عبد الملك يستمع للقيان ويطرب للغناء.

88 - علي الصقلي، المعركة الكبرى، جائزة المغرب للأداب والفنون، المغرب، ط2، 1983، ص15.

عبد الملك: دلال هذا أوان اللحن يبعثنا من ظلمة كاد يبلي النفس داجيها

لم نحس منذ زمان خمر كوثره فلتسقنا هند من أشهى دواليها (ص 90)

في المشهد الرابع من الفصل الثاني يبدأ عبد الملك في استقبال الوفود، والمستشارين، والجواسيس من عرب وعجم استعدادا للمعركة، يدعم أمل النصر فيها انقلاب اسطنبول على رمضان، ووضع آخر مكانه.

أحمد: أليس تعلم اسطنبول أن لنا من الجزائر دوما حاقدا خصما

كم ذا نطل قصارانا نكرمه وليس يرعى قصاراه لنا كرما (ص 120)

في الفصل الثالث والأخير تقع المعركة، ويخصص الكاتب المشاهد الثلاثة الأولى للملك الخائن المتوكل - وهو ابن عبد الملك - ولأتباعه.

المتوكل: كذاك أنا إلا على عمي الذي سأجزيه عن غدر بكأس حمام

وكم سامني خسفا على القرب والنوى وأطعمني من ذاك شر طعام (ص 160)

وتقع المعركة في وادي المخازن ويتكبد فيها الأعداء آلاف القتلى ويؤسر قاداته وكباره، وينهزم العملاء وعلى رأسهم المتوكل، وهو الملك المخلوع الذي كان غريما للسعديين متعاوننا مع البرتغال.

الجندي: (لاهثا) بشر أمير المؤمنين رضوان بالنصر المبين (ص 188)

وكم تكون الصدمة شديدة حين يسلم عبد الملك الروح في خيمته حتف نفسه، والمعركة دائرة وغبارها لما ينجل، ويتلقى الأتباع الخبر بصبر ويسرعون في مبايعة أخيه أحمد.

للإشارة فإن السعديين هم سلالة من السوس حكمت المغرب الأقصى بين 1540 و1660م، قضاوا على الوطاسيين، وكانت عاصمتهم فاس ثم مراكش، أسسها محمد الشيخ المهدي، من أشهر ملوكها أحمد بن محمد المنصور الذهبي، وأبو مروان عبد الملك المنصور الذهبي، الذي قاد معركة وادي المخازن قرب القصر الكبير، وانتصر فيها على سبستيان ملك البرتغال وقتله سنة 1578م.

وخلاصة ما تقدم هي أن الباحثين قد عدوا المسرح الشعري فنا أدبيا قائما بذاته لا يذوب في الشعر، لكن الشعر بلغته وإيقاعه يعد مقوما أساسيا فيه، وقد وفد الشعر المسرحي من الثقافة الأوروبية، إلى العرب غير أن هذا لا ينفي أن العرب كانوا يملكون استعدادا لذلك من خلال موروثهم، وقد بدأ المسرح الشعري في الشام، ومنه نرح إلى مصر حيث أئنع وأثمر، وقد كانت معظم تجاربه الأولى تستقي مادتها من التاريخ العربي خاصة.

عرف المسرح الشعري ثلاث مراحل، أولى للتأسيس وإمامها خليل اليازجي، والثانية للتأصيل وإمامها شوقي، والثالثة للإبداع وإمامها صلاح عبد الصبور، وقد منحت الإمامة هنا على أساس الكثرة والجودة وتمثيل المرحلة فنيا.

أما المسرحية في المغرب العربي فقد بدأت متأثرة بتجارب المشرق العربي، ومتخلفة عنه بأكثر من ثمانين سنة، وهو زمن طويل جدا، وأول مسرحية شعرية في المغرب العربي هي مسرحية بلال بن رباح للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة، وقد كتبها سنة 1938، تليها مسرحية رواية الثلاثة للعلامة المصلح الجزائري محمد البشير الإبراهيمي، وقد كتبها سنة 1941، وثالث مسرحية هي مسرحية المغربي الشاعر علال الهاشمي الخياري بعنوان ربة شاعر كتبها سنة 1952، تليها مسرحية الشاعر التونسي جمال حمدي التي كتبها سنة 1955 بعنوان علي بن غذاهم، ويعد كتاب المغرب الأقصى أغزر إنتاجا، وأكثر تنوعا في كتابة المسرحية الشعرية مما يجعلهم يحتلون الريادة كما بفارق كبير، أما ما أنتجته الدول الأخرى فيعد على الأصابع، في حين لم أعثر في موريطانيا على نص واحد.

إن اختياري لهذه النماذج بعينها لا يعني أبدا أن كل نموذج يمثل قطرا بعينه، وإنما يمثل أشكالا مختلفة ظهرت في المغرب العربي، بمعنى أن الشكل الذي كتب به علي الصقلي مثلا ليس هو النموذج المختار لدى كتاب المغرب الأقصى جميعا، بل نجده في الجزائر وتونس أيضا، وكذلك الأمر بالنسبة للنماذج الأخرى.

# بلاغة اللغة وبناء الحكمة في المسرحية الشعرية لمغربية

## الفصل الأول:

بلاغة اللغة وشعرية الإيقاع في المسرحية الشعرية المغربية

## الفصل الثاني

النص الموازي في المسرحية الشعرية المغربية

## الفصل الثالث

بناء الحكمة والصراع في المسرحية الشعرية المغربية



## بلاغة اللغة وشعرية الإيقاع

في

## المسرحية الشعرية المغاربية

تمهيد

أولاً - اللغة والتناص والإيقاع في المسرحية الشعرية:

1 - اللغة في المسرحية الشعرية أهميتها وشروطها

2 - لغة المسرحية بين الشعر والنثر

3 - شروط الشعر في المسرحية الشعرية

4- التناص في المسرحية الشعرية

5- الإيقاع في المسرحية الشعرية

ثانياً - اللغة والتناص والإيقاع في المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة:

## تمهيد:

يرى الباحثون أن المسرح هو أب الفنون، بل أعتقد أنه ابنها المدلل، وذلك لأن كثيرا من الفنون كالغناء، والموسيقى، والرقص، والفنون التشكيلية، تنضوي تحته وتتعانق في ظلاله، ولا شك أن الكلمة المبدعة الخالقة هي التي تتصدر طليعة هذه الفنون جميعا، إذ لا يمكن أبدا أن نتصور -على رغم كثير من الأصوات التي ارتفعت هنا وهناك- مسرحا دون لغة، هذا مجال البحث في هذا الفصل الذي سيتناول أيضا مستوى هذه اللغة، وعلاقتها بالشعر.

أولا - اللغة والتناص والإيقاع في المسرحية الشعرية:

### 1- اللغة (Langue) في المسرحية، أهميتها وشروطها:

ترتفع اللغة على عرش حياتنا، فتشكلنا كما تشاء وكما تريد، وتصنع بنا ما يخلو لها، ترفع أقواما، وتذل آخرين، ولا نملك نحن أمامها إلا أن نقف برهبة في محرابها المقدس، نقدم إليها قرايين الوفاء والولاء<sup>89</sup>، إنها على حد قول عدنان بن ذريل "سيدة العلاقات... ومحركة العالم... وكاشفة الوجود... إنها تعطي وتمنح، وعلى الإنسان أن يسكن في بيتها فيحرسه ويرعاه"<sup>90</sup>، والتعامل معها ليس بالأمر السهل الخالي من المخاطر والانزلاقات بل إنها على حد قول باختين ليست بيئة محايدة، إنها لا تصبح بسهولة وبحرية ملكية للمتكلم، إنها مسكونة ومكتظة بالنوايا الأجنبية والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي صيرورة وعرة ومعقدة..<sup>91</sup>

ولاعجب أن تكون سيدة النص الأدبي كيفما كان نوعه، شعرا كان أم نثرا، ولا يمكن البتة تصور نص أدبي -ومنه المسرحية- دون لغة، يقول روجرم بسفيلد: "المسرحية بدون الإيقاع والاتزان قمينة بأن تموت"<sup>92</sup>، ويصيح في أسماعنا الشاعر والمسرحي والمخرج والممثل الفرنسي أنتون آرتو (1886-1948): "شيء واحد لا يقهر، شيء واحد يبدو حقيقيا: النص، النص بوصفه حقيقة مميزة توجد في حد ذاتها وتكتفي بذاتها..."<sup>93</sup>.

وقد أولى الدارسون لغة المسرحية أهمية كبرى، وحددوا لها شروطا ومعايير، ترفع المسرحية إلى عرش الأدب، خاصة المسرحية الشعرية، هذه اللغة التي يجب أن تكون لغة "شفافة، غير كثيفة،

89 - عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص143.

90 - المرجع نفسه، ص ن.

91 - صدوق نور الدين، عبد الله العروي وحدائث الرواية، المركز الثقافي العربي ببيروت لبنان 1994، ص67.

92 - روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي. ترجمة دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر، 1964، ص225.

93 - سامية أحمد أسعد، في الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1976، ص146.

تضيء المعنى ولا تطمسه، ويستعان بها على جلاء مشاعر تتراءى على هامش الموقف، وتساعد موسيقاه على إذكاء هذه المشاعر دون أن تلاحظ<sup>94</sup>، كما يجب أن يتوفر فيها "الأسلوب الخلاب الذي يستولي على الأفتدة والأسماع، وفيه من الموسيقى ما يهز القلوب ويلين الجوانح، إلى جانب ذلك كله نجد فيه من الإيحاء ما يستتر في المعاني الفائرة في أعماق النفس البشرية"<sup>95</sup>، يتحقق فيه سمو البلاغة، "أي أنه يرتفع عاليا... بمعنى أنه... مزخرف ومهول"<sup>96</sup>، وذلك لا يعني فصحي أو عامية، ولا يعني تراثية قديمة أو حالية معاصرة، بل المهم على حد قول سعيد الناجي: "أن تحدث رجة، أن تخلخل كيانا ما، أو تفتح أفقا ما"<sup>97</sup>، وذلك ما يجعل من اللغة عاملا رئيسا في تحقق المسرح وجودا وانتشارا وديمومة على حد قول وليد إخلاصي<sup>98</sup>.

ولا تقتصر اللغة المسرحية على ما هو مكتوب فحسب، بل تتعداه إلى ما وراء ذلك، فإذا هي "الصمت أحيانا بين المواقف والجمل، وهي الحركات والإشارات، وهي الأداء الذي يقوم به الممثل على الخشبة، والتشخيص أو التمثيل"<sup>99</sup>، بل هي أبعد من ذلك، إنها أيضا الفكرة، لأن الأفكار هي التي تختار لغتها، فـ"بالرغم من أن الكاتب أصلا يتميز بلغته، إلا أن الفكرة المسرحية من أجل تحققها هي التي تختار اللغة المناسبة، وهذا يعني أن لغة لا تناسب مع الفكرة قد تقضي عليها، أو أنها لا تحقق الهدف المطلوب، لذا فالمسرح كشكل في وجود إبداعي لذاته لا يتحقق إلا بلغته"<sup>100</sup>.

## 2- لغة المسرحية بين الشعر والنثر:

وإذا كان الاهتمام كبيرا بلغة المسرحية عموما صورا وإيقاعا، فإن التطرف بلغ مداه عند كتاب المسرح ونقادها، فأنحازوا إلى الشعر ليكون لغة المسرح الحقيقية بل والوحيدة، فـ"الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح على حد قول صلاح عبد الصبور"<sup>101</sup>، لأن الشعر أقدر على تعمق النفس البشرية، وسبر أغوارها، إنه "الأداة الطبيعية التي تصور الإنسان وصراعه الداخلي والخارجي

94 - عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق، ط1، 1996، دار المعرفة، مصر، ص120.

95 - المرجع نفسه، ص124.

96 - عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2007، ص147.

97 - سعيد الناجي، قلق المسرح العربي، دار ما بعد الحداثة، ط1، 2004، ص19.

98 - وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، ص63.

99 - المرجع نفسه، ص69.

100 - وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، ص62.

101 - خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص86

في الحياة<sup>102</sup>، خاصة في المسرح، حيث يكون الفن أرقى من الحياة، وأجل منها وأعظم، فـ" في الفن المسرحي من المواقف الدرامية المركزة ما لا يستطيع التعبير عنه إلا بالشعر<sup>103</sup>، مما يجعل اللغة العادية نشازا لا تقدر على الارتقاء إلى سدرة العواطف الإنسانية، إن "الشعر سيكون اللغة الوحيدة التي يتحتم على العواطف الإنسانية أن تختارها لتفصح بها عن نفسها"<sup>104</sup>، مما يوفر جوا من الدهشة والإعجاب، ويكون المتلقي أمامها "ليس مأخوذا بجمال شعرها، وإنما مأخوذ بالجو النفسي الذي تخلقه كلمات هذا الشعر"<sup>105</sup>.

إن العلاقة بين الشعر والمسرح جد وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يسمى شعرا دراميا، كما أن الكاتب المسرحي كان يسمى بالشاعر، كأنما قدر أن يتلاحم النوعان، فينجبا نوعا أدبيا خاصا يجمع بين أهم خصائص الشعر، وهي قوة الصورة المركزة وبخاصة الاستعارة وقوة الإيقاع اللفظي، وبين المسرح بكل جمالياته المعروفة.

ومعنى ذلك أن للجملته المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة، وهذا ما دفع كبار كتاب المسرحية في العالم كي يعتنوا بجانب اللغة في نصوصهم، فتكون لجمالهم المسرحية طابعها الصوتي، وموسيقاها الخاصة، وحدودها من الطول والقصر، حتى في المسرحيات الثرية، فالكاتب المسرحي ليس حرا في صياغة جملة في الحوار<sup>106</sup>.

والمتتبع لتاريخ المسرحية عبر التاريخ - فرعونية ويونانية ورومانية-، يجد أن الشعر كان لغتها الأولى ومحورها الأساسي في أغلبها الأعم، حتى أنه لم يكن يدور بخلد أحد أن المسرحية الثرية سيكتب لها الوجود والخلود، ذلك لأن الشعر أسبق وجودا من النثر الفني، والإيقاع أقرب إلى النفس البشرية، هذا ما حدا بأرسطو أن يصنف "المسرح ضمن فنون الشعر بسبب الأصول الغنائية والطقسية لهذا الفن"<sup>107</sup>، وهو ما ذهب إليه إديث هاملتون بقولها "إن ساحة التراجيديا تنتمي جميعها إلى الشعراء فهم وحدهم الذين يستطيعون.. أن يصوغوا من أنغام الحياة المتنافرة لحنا واحدا متميزا، ولا يستطيع كتابة التراجيديا سوى شاعر، فما التراجيديا سوى ألم حولته كيمياء الشعراء

102 - عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق، ص116

103 - محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة دار النهضة العربية، لبنان، ص163.

104 - المرجع نفسه، ص ن.

105 - المرجع نفسه، ص163.

106 - محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص50.

107 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص281.

إلى سمو خالص<sup>108</sup>، إن أصحاب الملكات الراقية، والأحاسيس المرهفة، واللغة الشعاعية هم وحدهم الأقدار على دخول مملكة المسرح، "إن الشخصية التراجيدية ذات نفس قادرة على الإحساس بعمق وشمول - فإذا توفرت هذه النفس كانت أي كارثة تصيبها كارثة تراجيدية"<sup>109</sup>.

إن التاريخ يحدثنا أن المسرح في مختلف الحضارات القديمة كان يكتب شعرا، عند كل أمم الأرض، في المسرح الشرقي القديم وفي المسرح اليوناني والروماني، لقد نشأ المسرح أول أمره في رحاب المعابد، فهو طقس تعبدية، كان يتقرب به من الآلهة ولا يتحقق ذلك إلا إذا كان بلغة الشعر الرقيقة القوية، وكان الشعر آنذاك لغة الأسمى والأعلى والأرقى، لغة الآلهة ولغة الأبطال ذوي الشهرة الكبيرة والرفاهية الزاهرة، فكان حريا باللغة أن ترتقي منازلهم، وترتقي مراقبيهم، وليس كالشعر يرتفع إلى مستوى الآلهة، وأنصاف الآلهة والملوك والأبطال والحارقين.

وهو ما استمر في أوروبا بعد ذلك، واعتبر استخدام الشعر في المسرح الأوروبي منذ عصر النهضة أسلوب تعبير رفيع المستوى، لدرجة أن طغى الشعر أحيانا على المسرح ذاته، فقد "طغى الشعر على بعض المسرحيات الأوروبية حتى اعتبرت قصائد درامية لا تصلح للخشبة"<sup>110</sup>.

إن المسرح الشعري تعبير حديث، فالأصل في المسرح أن يكتب شعرا، وتراث أوروبا المسرحي تراث شعري، والقدماء يسمون المسرح الشعر المسرحي، و"لا يكاد ديوان شاعر يخلو من المسرح على اختلاف مذاهبهم الفنية، حتى الرومانسيين الانجليز من وردزورث وكولويدج إلى كيتس وشلي وبايرون، ولكن الحاجة قد نشأت إلى هذا التعبير مع نشأة المسرح النثري في القرن التاسع عشر"<sup>111</sup>، "وفي هذا المجال نذكر أدغار آلان بو الذي رفض ثرثرة النثر واعتبر الدراما الشعرية هي القادرة على تقديم لغة السمو الروحي، وقد فعل مثله جان دو فينو"<sup>112</sup>.

وأخذت المسرحية النثرية تلمع في سماء المسرح، "فقد شب التمثيل عن طوق الشعر، وتمرد على أوزانه وقوافيه، وآثر حرية النثر، وطلاقته، وإسهامه، على قيود الشعر وتخرجه وصرامته منذ زمن غير قصير، وأصبحت القصص الشعرية في اللغات الأوروبية نادرة أشد الندرة لا يكاد الناس

108 - محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، دار غريب للطباعة، القاهرة مصر، 1985، ص 29.

109 - المرجع نفسه، ص ن.

110 - المرجع نفسه، ص 282.

111 - محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، ص 45.

112 - هيثم يحيى الخواجة، تطويع الشعر للمسرح، البيان، مجلة أدبية ثقافية محكمة عن رابطة الأدباء في الكويت، ع 409، ص 80.

يقبلون عليها إن وجدت<sup>113</sup>، إن الناس لم يعودوا يقبلون ظاهرة أن يقف الناس ساعتين أو ثلاثا يتخاطبون بالشعر، لأن ذلك في رأيهم هو عين التزوير ... وبالتالي فقد أن عصر المسرحية الشعرية قد انقضى ولا فائدة من بعث قديم مات<sup>114</sup>، ولاحظ بعض النقاد ممن ركبوا موجة الواقعية أن من العبث والغفلة أن يقف الممثلون ليتحاوروا شعرا في جو مليء بالمادية الواقعية<sup>115</sup>، ومن النقاد العرب الذين خاضوا غمار ذلك لدكتور طه حسين، الذي هاجم في مقدمة مسرحية "غروب الأندلس" للشاعر عزيز أباظة، فكرة المسرحية الشعرية، ورأى أنها لم تعد تلائم حياة هذا العصر<sup>116</sup>، وقد قدم بعض النقاد سببا قد يكون وجيها في حينه، حينما ركزوا على طبيعة الجمهور الذي "يتقبل ذلك اللون الشعري. إنه جمهور خاص ولا يمكنه قبول المسرحية الشعرية مدة ثلاث ساعات"<sup>117</sup>، لهذا لم يعد الآن مقدر النجاح للشعر في العمل المسرحي، كما لم يعد هناك الجمهور الذي يتقبله، خاصة وأن المسرحيات النثرية قد حققت نجاحا كبيرا في مختلف القضايا والموضوعات، وتقبلها الجمهور ببساطة ويسر وأقبل عليها بشغف ويسر، إضافة إلى أن المسرحية النثرية لها القدرة على توصيل فكر الكاتب وآرائه حول مختلف القضايا إلى جميع الجماهير على اختلاف مستوياتهم وأذواقهم<sup>118</sup>.

ورفض الشعر في المسرحية ليس معناه الإسفاف في اللغة والأسلوب والإيقاع، بل كل المسرحيات النثرية - لدى كبار الكتاب - في لغتها طابع شعري فيه عمق وتصوير درامي، وانتقاء بالغ الدقة للجمل والعبارات، بحيث تشف عن المعنى العميق للواقع المؤلف<sup>119</sup>، إن النثر الذي تنطق به المسرحيات التي قدمها أولئك الأدباء إلى المسرح نثر بعيد كل البعد عن مفردات وتراكيب وموسيقى اللغة اليومية العادية، وبالتالي فإن هذا النثر بالقياس إلى لغة التخاطب هذه سيبدو متكلفا مصطنعا شأنه في ذلك شأن الشعر، وما دمنا نصطنع في كتاباتنا الشعرية والنثرية لغة أخرى غير لغة الناس الدارجة فإن الشعر لن يبدو أكثر غرابة من النثر<sup>120</sup>.

ويرد إليوت على زعم الواقعية نفى الشعر من المسرح، يتجربة إبسن وتشيخوف - وهما من

---

113 - عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق، ص123.

114 - المرجع نفسه، ص128.

115 - محمد زكي العشماوي، المسرح، أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص161.

116 - المرجع نفسه، ص ن.

117 - عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق، ص128.

118 - المرجع نفسه، ص ن.

119 - المرجع نفسه، ص119.

120 - محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص162.

آباء الواقعية - حيث كانا يرفضان النثر ويضيقان ذرعا بمحدوده، فلغتهما ذات طابع شعري<sup>121</sup>، وعلى الرغم من أن الشاعر الإسباني فرديكو غارسيا لوركا-1936/1899- قد استقى موضوع مسرحيته عرس الدم من الحياة اليومية إلا أنه أقامها على اللغة الشعرية ذات الاستعارات الرائعة.<sup>122</sup>، كما نادى ستانداًل باستعمال النثر الجيد ذي الأسلوب المتقن بدل الشعر، لأن الشاعر في رأيه كثيراً ما ينسى شخصياته والظروف التي يوجدون فيها خدمة للشعر الرصين<sup>123</sup>، إن الانحياز للنثر على حساب الشعر لا يعنى مطلقاً الإسفاف والهبوط بلغة المسرحية، بل لا بد من الارتقاء بلغة النثر التي قد تسمو في كثير من الأحيان عن لغة الشعر إن "النثر الجيد خير من الشعر الرديء في الوظيفة الدرامية"<sup>124</sup>.

ولم يدم غياب المسرح الشعري طويلاً عن الساحة حتى استرجع أنفاسه وعاد بقوة، وظهرت تيارات تعمل على إعادة الشعر للمسرح، من منظور جديد لا يعنى بالأسلوب فقط، وإنما يرتبط بالجواهر الطقسي للمسرح، وقد كانت المحطة الأهم في هذا التوجه الحركة الرمزية التي سعت إلى توظيف اللغة الشعرية في المسرح، معتبرين خروج المسرحية إلى النثر انحرافاً يجب الوقوف في وجهه، وضاللاً تجب محاربتة دون هوادة فـ "للشعر منزلة مسرحية سامية، فضلاً عما يحدثه النغم والوزن من أحاسيس وانفعالات حية... يخلص المسرحية من الواقعية، ويضعها في مستوى آخر، ويجعل من اليسير على الجمهور أن يهيء لنفسه حالة شعورية جديدة محببة، وتلك هي الجاذبية المسرحية الخاصة"<sup>125</sup>، بل قام كتاب إيرلنديون بداية القرن العشرين في إنجلترا، وعلى رأسهم وليم بيتي وجون سينغ وشيني أو كيسي بتأسيس ما أسموه (الحركة من أجل مسرح شعري)، وكتبوا الدراما الشعرية شعراً أو بالنثر الشعري<sup>126</sup>.

الملاحظ أن الريادة في المسرح كانت للشعر دون غيره، وأن البشرية وأخص منها الإغريق والرومان من بعدهم قد كتبوا المسرحية شعراً لا نثراً، حتى إذا ما هبت رياح الواقعية مال الكتاب إلى النثر، على اعتبار أنه الأقدر على إيصال أفكارهم إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين، لكنهم لم

121 - عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق، ص119.

122 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص282.

123 - عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص240.

124 - محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص64.

125 - عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص61.

126 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص282.

يرضوا بأي نثر، بل عانقوا شعرية اللغة حتى أنتجوا نصوصا نثرية أرقى من بعض النصوص الشعرية.

### 3- شروط الشعر في المسرحية الشعرية:

اشترط النقاد والدارسون للمسرح الشعري أن "يكون الشعر فيه وسيلة لا غاية"<sup>127</sup>، وأن يضيف الشعر للمسرحية بعدا آخر غير ما يضيفه النثر في المسرحية النثرية، وأن يمنح المسرحية قوتها الدرامية، وأن لا يفقدها جوهرها المسرحي، وأن يتناول الأحداث بعيدا عن الغنائية، التي نراها في القصيدة، بعيدا عن الغرابة في اللغة، والتعقيد في التركيب، والخطابية في اللهجة، فيقترب الشعر من حدود النثر، لأن النثر في الحوار لا بد أن يكون له إيقاع، وعمق ذو طابع شعري<sup>128</sup>.

إن من المتوجب على كاتب المسرح الشعري ألا ينسى المتلقي، وأن يكتب بلغة شعرية يتمكن الجمهور أن يتواصل معها بالرغم من جزالتها وجماليتها وصورها ودراميتها، وأن يتعد عن الصنعة والتكلف والتعذر والمبالغة، وأن يتصف شعره بالإنسانية والعدوية، والليونة في الإيقاع، والإيجاز، والوضوح، وسرعة حركة الجملة والصورة المبتكرة، وتناغم وترابط الشحنات الشعرية. وأن يمتلك رؤى أصيلة ليستمد منها قوته وأن يتضمن الشعر الصراع لتحقيق الدراما، وأن يكون دافعا صادقا يدور في فلك البؤرة المركزية للهدف الأعلى للنص المسرحي، وأن يسهم الشعر في بناء الحدث وتطور الشخصيات وإظهار الصراع، ويغذي فكر المتلقي بجماليته ويسهم في ترسيخ الحدث وبناء الحبكة ورسم الشخصيات..<sup>129</sup>.

إن فن المسرحية يستدعي الإيجاز، والترميز، وعدم حشر التفاصيل غير الموظفة، والصور يجب أن تكون متناغمة ومتجانسة، لا جزئية أو مفككة متباعدة، بل يسودها جو تعبيري له هدف واحد لكي تخدم غرضا واحدا، وتخلق جوا نفسيا شموليا متكاملا<sup>130</sup>، ويحقق الشعر في المسرحية استغلال قدرات اللغة في أتم صورة وأقواها تأثيرا، ومادام مستوف طابعه الدرامي بعيدا عن الخطابية والغنائية فإنه يوحى "بالأفكار والمشاعر الخبيثة المعقدة، بموسيقاه ثم بصوره على الأخص"<sup>131</sup>، إذ لا أضر من الخطابية والغنائية على الموقف المسرحي، ومن أجل ذلك "ثار دعاة التجديد في الشعر الغنائي على

127 - محمد زكي العشماوي، المسرح، أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص162.

128 - عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق، ص116.

129 - هيثم يحيى الخواجة، تطويع الشعر للمسرح، ص83.

130 - المرجع نفسه، ص86.

131 - محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص51.



القوالب الموروثة<sup>132</sup>.

إن الخطر الأكبر في المسرحية يكمن في اللعب باللغة، ومقتل المسرحية الشعرية التقليدية كان في لغتها المنمقة المزخرفة، كما في مسرحيات عزيز أباظة<sup>133</sup>، مما دفع بشعراء المسرحية المعاصرة أن يبحثوا عن لغة مختلفة عن لغة القصيدة الغنائية، لغة تكون درامية بالأساس، وبما أن مواقف الشخصية الواحدة تتغير بين لحظة وأخرى وحدث وآخر، فإن لغتها مرتبطة بتغيرها، ولذلك تختلف لهجتها في العمل المسرحي الواحد بين أوله ونهايته<sup>134</sup>، وذلك لتحقيق تعدد الأصوات التي تمتاز بها المسرحية.

وبذلك يكون البعد الشعري في المسرح وسيلة لخلق صور إنسانية عامة، وإعطاء النص المسرحي بعدا إنسانيا شموليا من خلال الكثافة الشعرية<sup>135</sup>، وهي بذلك تنجو مما يسمى بـ"الترهل اللغوي"<sup>136</sup>.

عن طريق الشعر وحده يمكن أن تصل المسرحية إلى أعماق النفس، لأن "الشعر أبلغ تعبيراً من النثر، وأدق في وصف التجارب النفسية"<sup>137</sup>، وكل ذلك بهدف "الارتقاء بالأذواق في هذا العصر الذي تتنابه النوازع والأهواء"<sup>138</sup>، إن الإنسان المعاصر وهو يتعرض للهزات العنيفة، الناتجة عن تسارع الحياة، يحتاج إلى الشعر فهو وحده القادر على أن "يتخذ من المظاهر الخارجية للأشياء معراجاً يرتقي درجة إلى الحقائق العالية الخالدة"<sup>139</sup>.

وأول عقبة ثارت في وجه شعراء المسرح العربي هي عقبة شكل القصيدة، لقد عجزت القصيدة العمودية -على حد رأي كثير من النقاد- عن إقامة مسرح شعري عربي لأن "شعر القصائد أو القافية المتوحدة يعطي غنائية أكثر مما يعطي حركة"<sup>140</sup>، وكانت التزعة الغنائية مقتل الحوار في المسرحية الشعرية التقليدية، وقد نجمت هذه التزعة من طبيعة الشعر العربي، فهو متجذر

132 - المرجع نفسه، ص 64.

133 - خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 74.

134 - المرجع نفسه، ص 77.

135 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 282.

136 - وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، ص 62.

137 - عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق، ص 116.

138 - المرجع نفسه، ص 123.

139 - المرجع نفسه، ص 124.

140 - المرجع نفسه، ص 118.

في الغنائية بشطريه، ونظام القافية الموحدة التي تأتي في نهاية الشطر الثاني لتعلن نهاية إيقاع، وبداية إيقاع مماثل<sup>141</sup>.

وهو سبب عزوف الشعراء المسرحيين العرب عن القصيدة العمودية، وميلهم إلى شعر التفعيلة لأنه بما يوفره من حرية "أوفق للحوار الدرامي، والحركة المسرحية من الشعر في قالبه التقليدي"<sup>142</sup>. من خلال تتبع المسرحية الشعرية في الأدب العربي، يمكن ملاحظة أنها اعتمدت أنماطاً مختلفة من الشعر، كل نمط مثل مفصلاً محددًا من مفاصل تطور المسرحية الشعرية العربية، فمن الشعر العمودي ذي البحر الواحد الذي مثله اليازجي، إلى الشعر العمودي متعدد البحور الذي مثله شوقي، إلى شعر التفعيلة الذي مثله صلاح عبد الصبور، إلى شعر النثر الذي مثله الماغوط.

والأمر نفسه شهدته حركة المسرح الشعري في المغرب العربي، حيث انتقلت من الشعر العمودي ذي البحر الواحد، كما عند البشير الإبراهيمي في رواية الثلاثة، الذي اعتمد بحر الرجز في أبيات تجاوزت 877 بيتاً، ثم ظهرت مسرحيات اعتمدت الشعر العمودي، ولكنها نوعت في البحور الشعرية، كما عند محمد العيد آل خليفة، في مسرحيته التاريخية بلال بن رباح، وعلي الصقلي، وأبي بكر اللمتوني، ومحمد البقالي من المغرب، وجمال حمدي في مسرحيته التاريخية علي بن غداهم من تونس.

ظهر بعد ذلك جيل من كتاب المسرحية الشعرية كتبوا نصوصهم على شعر التفعيلة، منهم على الخصوص الميداني بن صالح من تونس، وأحمد حمدي من الجزائر، وعبد الحميد بطاوي من ليبيا، ومحمد الميموني وعبد الكريم الطبال وأحمد علوش من المغرب.

وظهر اتجاه آخر في المغرب العربي كتب مسرحياته بالشعر المنثور، ومن أمثال هؤلاء عبد الباسط عبد الصمد من ليبيا في مسرحيته محاكمة العبدان، وأحمد بنميمون ومحمد الأشعري من المغرب.

#### 4 - التناص ( Intertextualite ) في المسرحية الشعرية:

كل نص ينبثق من هيولى النصوص في مجاهيل الذاكرة المبدعة، نه الذاكرة التي تشبه الإسفنجة التي تمتص النصوص بانتظام وتبثها بعملية انتقائية خبيرة، فتشتغل هذه النصوص المستحضرة من الذاكرة داخل النص الجديد، لتشكل وحدات متعالية في بنية النص الكبرى،

141 - خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 81.

142 - عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق، ص 118

وتتجسد في مصطلح يدعى بالتناسل.

والتناسل هو وجود مجموعة من القرائن اللسانية أو المعنوية داخل نص ما، تحيلنا إلى نصوص خارجية، وتثبت تعالق النصوص بعضها ببعض<sup>143</sup>.

والتناسل مصطلح حديث النشأة، وإن وجدنا له ما يشبهه في الدراسات النقدية العربية القديمة، مثل: "الاقْتباس، التضمين، الإشارة، السرقة...".

ويتفق الدارسون على أن الباحثة جوليا كريستيفا (kresteva)، هي أول من بلور هذا المفهوم، من خلال عدة أبحاث لها، كتبت ما بين 1966/1967-، إن مفهوم التناسل عند كريستيفا يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية، وهو أحد مميزات النص عندها، حيث تقول "إن كل نص هو لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"<sup>144</sup>.

ويحدده رولان بارت (Roland Barthes) بقوله إن "كل نص هو تناسل، والنصوص الأخرى تنعكس فيه بمستويات مختلفة ومتفاوتة، وبأنماط ليست عسيرة الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات واقتباسات سابقة"<sup>145</sup>.

ومن الباحثين العرب الذين تحدثوا عن التناسل نجد محمد مفتاح الذي يعرفه بقوله "التناسل هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"<sup>146</sup>.

ويقدم إبراهيم رماني صياغة لهذا المصطلح فيسميه النص الغائب، ويعرفه بأنه "مجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النص ... في بنيتها، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص، وتشكل دلالاته"<sup>147</sup>.

أما عبد الملك مرتاض فيرى أفضاضاً ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق، وهو ليس إلا تضميناً بغير تنصيص"<sup>148</sup>.

143 - يوسف و غليسي، أثر الاستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر: جماليات التناسل نموذجاً، مجلة الثقافة، الجزائر، ع 104، سبتمبر/ أكتوبر 1994، ص 139.

144 - عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، من النبوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، ط1، 1993، ص 322.

145 - تركي المغيظ، التناسل في معارضات البارودي، سلسلة الآداب واللغويات، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، المجلد 9، العدد 2، 1991، ص: 88.

146 - المرجع نفسه، ص 90.

147 - المرجع نفسه، ص 91.

148 - المرجع نفسه، ص ن.

ومهما اختلفت تعاريف نقاد الغرب والعرب لمفهوم التناص ، فإنه يبقى الأساس "الذي يهب النص قيمته ومعناه، وليس فقط لأنه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشاري ويهب إشاراتِهِ وخريطة علاقاته معنا ها، ولكن أيضًا لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصًا ما، وما يلبث هذا النص أن يشبع بعضها وأن يولد في الوقت نفسه مجموعة أخرى" <sup>149</sup>.

وإذا كان النص الأدبي شعرا ونثرًا يفتح على نصوص غائبة، ويستوعبها حوارًا وامتصاصًا واجترارًا <sup>150</sup>، فإن النص المسرحي أقدر على ذلك، لما يمتاز به من مقدرة ومرونة في فتح صدره واسعًا أمام كل الفنون، والقيم والأفكار، وتعدد الأصوات.

### 5- الإيقاع (Rythme) في المسرحية الشعرية:

تعد الموسيقى أهم مكون شعري تمسك به الأجداد، حتى قالوا: الشعر هو كل كلام موزون مقفى، وعلى درهم سار الأحفاد أوفياء لهذا الوزن، وأطلقوا عليه أحيانًا موسيقى الشعر، وهم يقصدون الإيقاع الذي يحدثه انسجام الألفاظ والأصوات والصيغ والأساليب من جرس موسيقي يؤثر على السمع وبالتالي على المعنى، ومعنى ذلك أن الوزن والقافية هما من أجزاء الإيقاع، أما الوزن فهو "تكرار النبر الناتج عن تفعيلات البحر بشكل منسجم، أي توالي الحركات والسكنات وتتابع المقاطع الصوتية وفق نظام معين، وأما القافية فهي أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر والأبيات من القصيدة وتكرارها يكون جزء مهمًا من الموسيقى الشعرية بعد عدد معين من المقاطع <sup>151</sup>، ويعد حرف الروي جزء مهمًا من أجزاء القصيدة العمودية خاصة، وإليه تنسب القصيدة فيقال نونية ابن زيدون وسينية البحتري وميمية المتنبي وهزمية البوصيري وهكذا. وإذا كان الشعر العربي قد شهد تحولًا كبيرًا، من القصيدة العمودية التي لها خصوصياتها وضرورتها الاجتماعية والنفسية، إلى شعر التفعيلة التي فرضتها تحولات الإنسان العربي في العصر الحديث، فإن ذلك قد انعكس على الشعر في المسرح، حيث لاحظ كتابه أن نظام البيت قد وقف عائقًا أمام ليونته للمسرح مما جعلهم ابتداءً من باكثير يخوضون في كتابة المسرحية الشعرية

149 - حسين قحام، التناص، مجلة اللغة والأدب، ملتقى علم النص، جامعة الجزائر، ع12، ديسمبر 1997، ص 127.

150 - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 253

151 - ينظر إبراهيم رمانى، الغموض في الشعر العربي الحديث، وعبد الرحمن ترماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ومحمد سعيد أسير وبلال جنيدي، معجم الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها.

بنظام السطر، "ومن هنا فإن مسرحية أحناتون ونفرتيتي لعلي أحمد باكثير التي نشرت عام 1943 تعد محاولة رائدة بحق في تطوير موسيقى الشعر المسرحي"<sup>152</sup>، ولم تحظ تجربة باكثير بكثير من التشجيع كون الشعر الحر، أو الشعر المرسل المنطلق كما سماه هو مازال محاطا بكثير من التوجس والريبة والرفض، و"بظهور مأساة جميلة لعبد الرحمن الشرقاوي سنة 1962 يمكن القول إن حركة الشعر الحر قد تأكدت في المسرح"<sup>153</sup>، وذلك لأن هذا النوع من الشعر أليق بالمسرح، فهو يسهم في تحريك الأشخاص على المسرح وفي تبادل الحديث.

وسأتناول في هذا الفصل من البحث جملة من القضايا تتصل باللغة والتناسخ والإيقاع في النماذج المدروسة من المسرحيات الشعرية المغاربية كما يلي:

1. اللغة في المسرحية الشعرية المغاربية بين التقليد والحداثة وبين المباشرة والإيجاء.
  2. التناسخ في المسرحية الشعرية المغاربية.
  3. الإيقاع في المسرحية الشعرية المغاربية (الأوزان المعتمدة، القافية وحرف الروي).
- وسأبدأ بأبوليوس، ثم الزفاف يتم الآن، ثم زلزال في تل أبيب، ثم المعركة الكبرى، وقد رتبها ألفبائيا، وهو ما سألتزم به دائما في باقي فصول البحث.

ثانيا: اللغة والتناسخ والإيقاع في المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة:

### 1 - اللغة والتناسخ والإيقاع في مسرحية أبولويوس:

وسأعرض فيه للغة النص، ثم للإيقاع، والمقصود به الموسيقى، وأخيرا للتناسخ.

**I. - لغة النص:** يعمد الشاعر إلى لغة فصيحة بسيطة ذات ألفاظ وتراكيب متداولة سهلة أشبه قليلا بلغة الصحافة المتأدبة، وعلى الرغم من أن الكاتب حاول أن يميز بين الشخصيات من حيث أفكارها مثلا، فإن لغة شخصياته بقيت متشابهة أو تكاد، ولغة الحوار عنده تقترب من لغة الإرشادات، لكنني لاحظت أن مستوى لغة الكاتب يرتفع أحيانا ليحلق في عالم الشعر الجميل ليس بإيقاعه فحسب بل بصوره الجميلة، خاصة إذا كان الحديث مونولوجا أو أناشيد يلقيها الكورس.

إن اللغة في مثل هذه المقاطع تنزاح عن الحقيقة التي وضعت لها، لتعانق معان شفافة راتقة

---

152 - نوال بنت ناصر السويلم، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر من عام 1961/1990، دار المفردات للنشر والتوزيع، السعودية، 2008، ص 497.

153 - المرجع نفسه، ص 498.

متألثة، ومن ذلك هذا المقطع الذي يتحول فيه الخوف إلى إله جبار ترتعد الفرائس أمامه، ويمتد  
رمحا فرق رأس الإنسان ينهل عليه موتا زؤاما، يقول الشاعر على لسان الأم صارخة في مسمع الدنيا  
رفضاً للظلم:

**الأم: (تصرخ)**

يا بلادي

يا جراحي الدامية.

أصبح الخوف إلها مستبدا

يجبس الأنفاس

يمتد رماحا فوق هامات البشر (ص 273)

وها أبوليوس في مناجاته وهو يغادر من أحب، يصرخ في نفسه المرهقة المتعبة، موجها تحياته  
لكل ذرة من أرضه ولكل ما فوقها، ثم يعبر عن ذاته المنكسرة، فإذا هو صفصافة للأحزان ولوعة  
للهجر، وإذا النفي جرح غائر يغتال سكر أحلامه الذي بنى به قصور طفولته، يقول أبوليوس:

**أبوليوس: (مناجيا وهو يبتعد)**

سلام على الدنيا، سلام على الـــــــربى

سلام على الأزهار، والماء، والنهـــــــر

لكم كنت مشتاقا إليكم في قربــــكم

فكيف يكون الصبر بعد الذي يجــــري؟

ولم أك يوما، أرقب الساعة الـــــــتي

أفارق أرضا، من دمائي، و من شعــــري

أنا الآن.. لا أدري أنا من أنــــا؟

أصفصافة الأحزان، أم لوعة الهجــــر؟

حزين.. وقد صارت جراحي كــــثيرة

ولكن جرح النفي أقوى من الجــــمـر..

بلادي التي قد صغت منها طفولــــتي

وأحلامي السكرى، و فاتحة العــــمـر

هواك هواي قد ترعرع في دمي  
 وشب لهيبا في فؤادي، و في صدري  
 فلن تهزم الأحزان شوقي وخافقي  
 وأنت بلادي درة المجد، والدهر. (ص 316)

وفي مقطع آخر يتأق أسلوب الشاعر، وهو يورد مناجاة على لسان أبوليوس، فإذا هو يستعيز عن الكلام الذي خانته بالأقدار والأقمار ووصايا الأنبياء، من أجل الانتصار على عفن الواقع وشوك الحياة، من أجل أن يرسم للمستقبل زهوره وأشجاره الوارفة.

أبوليوس: (في حوار داخلي)

أيها الحرف،

أيتها الكلمات التي لا تجيء،

ابعثي قدرا، قمرا،

ووصايا نبي،

وتعالني إلي.

نرسم الزمن المستحيل

وأشجاره الوارفة.

ونغني لمرحلة واعدة. (ص 327)

ومن ذلك نلاحظ أن أحمد حمدي سعى بلغته إلى تحقيق الوظيفة الجمالية، لقد أصبح للعبارات امتداد نفسي فسيح، صارت به اللغة ذات سلطان سحري.

II. - التناص: لا يحرص أحمد حمدي كثيرا على إيراد نصوص غيره في نصه المسرحي، إلا أربعة

نصوص، الأول أخذه من الإنجيل والبقية أخذها من القرآن، وهي كما يلي:

الرقم	النص الحاضر	النص الغائب
1	أولم تعلم بأن القول حق؟ وبأن الكلم الصادق بدء؟ (ص 259)	في البدء كانت الكلمة (الإنجيل العهد القديم، سفر التكوين، الإصحاح الأول)
2	خذوه.. وغلوه بالسوط علموه (ص 260)	{خُدُّوهُ فَعَلُّوهُ (30) ثُمَّ الْجَحِيمِ صَلُّوهُ (31)} (آ 30 - 31 س الحاقه)

<p>{ خَلَقَ الْإِنْسَانَ (3) عَلَّمَهُ الْبَيَانَ (4) }</p> <p>(آ 4، 3 س الرحمن)</p>	<p>يا كاهن الظلام الله خلق الإنسان وعلم اللسان النطق والبيان (ص 260)</p>	<p>3</p>
<p>{ وَنُقَلِّبُ أَفْئِدَتَهُمْ وَأَبْصَارَهُمْ كَمَا لَمْ يُؤْمِنُوا بِهِ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَنَذَرُهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ } (آ 110 س الأنعام)</p>	<p>دعيهم في غيهم يعمهون (ص 331)</p>	<p>4</p>

غير أن أحمد حمدي يورد كثيرا من نصوص أبوليوس، أخذها من كتبه، وأجراها في الحوار على لسان أبوليوس دون أن يشير إلى نقله لها، ولا إلى مصدر نقله بالضبط، وما يدل على ذلك هو اختلافها عن لغة الكاتب وعدم خضوعها للوزن، ومثل ذلك ما ورد في الصفحات: 318، 319، 320، 321 و 344، 345، 346، 347، 348، 349، 350، و 365، 366، 367، 368.

III. - إيقاع النص: التزم الكاتب بتفعيلات ثمانية بحور هي على الترتيب: المتدارك (52) مرة، والمتقارب (39) مرة، والرجز (36) مرة، والرمل (12) مرة، والكمال (3) مرات، والسريع (1) مرة، والطويل (1) مرة، ومعنى ذلك أن أحمد حمدي قد اعتمد على شعر التفعيلة بالأساس، ولا عجب فهو واحدا من أهم شعرائه في الجزائر.

وقد لجأ الشاعر أحيانا إلى العمودي ففي صفحة 316 اعتمد الطويل التام:

أبوليوس: مناجيا وهو يتعد

<p>سلام على الأزهار والماء والنهر فكيف يكون الصبر بعد الذي يجري ؟ أفارق أرضا من دمائي ومن شعري أصفصافة الأحزان، أم لوعة الهجر؟ ولكن جرح النفي أقوى من الجمر وأحلامي السكرى وفتحة العمر وشب لهيبا في فؤادي وفي صدري وأنت بلادي درة المجد و الدهر (ص 316)</p>	<p>سلام على الدنيا سلام على الرب لكم كنت مشتاقا إليكم في قربكم ولم أك يوما أرقب الساعة التي أنا الآن لا أدري أنا من أنا حزين وقد صارت جراحي كثيرة بلادي التي قد صغت منها طفولتي هواك هواي قد ترعرع في دمي فلن تهزم الأحزان شوقي وخافقي</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

وإذا كان الكاتب يجانب الوزن أحيانا في المقاطع المنقولة على لسان أبوليوس كما في الصفحات 344 و 348 و 349، فإن الحظ يخونه أحيانا أخرى فيورد الحوار منثورا، وإن لاحظت أن ذلك قليل الحدوث مثل:



خذوه للزنزانة المنفردة (ص265) (ولعله يقصد المفردة ليستقيم الوزن)

وقوله أيضا:

أبوليوس.. أبوليوس

الضرائب الضرائب

ازداد الاضطراب

ياكلاب ياكلاب (ص282)

لا بد من نفيه اليوم (ص303)

أخشى أن يحدث الشر (ص305)

ماذا تعرف عنها يانوميدي؟ (ص318)

وإلى غير ذلك من انفلات زمام الوزن لدى الشاعر، وهو نادر جدا.

لا يولي أحمد حمدي لحرف الروي أهمية كبيرة، مما يجعل نصه المسرحي مرسل القافية في معظمه، وهو وعي منه حتى لا يشغل المتلقي/ القارئ المشاهد بموسيقى الكلمات فيفوته المعنى، ويفوته التمتع بالنص حبكة وصراعا ورسمًا للشخصيات، غير أن ذلك لا يعني إهمال حرف الروي مطلقا، بل يظهر هنا وهناك في النص، مما يسمح بالقول: إن نص أحمد حمدي قافيته مرسل في معظمها، وقد اعتمد الشاعر حروفا معينة كالنون والباء والراء والعين والبدال والسين على الترتيب وإذا كانت النون وهي الأكثر حضورا توحى بالحزن ، فإن العين والباء والراء والبدال توحى بالثورة والتحدي، وتمثل لذلك بالمقاطع التالية:

الكورس:

.....

إن المال هو الفتان

وإن الحكم إذا جار هو الطغيان

وإن القمع هو الخسران

وإن الأرض إذا ابتليت بالظلم

صارت أشجان

وإن الفقر هو العدوان (ص256)

## ممثلة النساء:

السخط يملأ البلاد

وأنتم في واد

والجوع والأمراض والفساد

يفتك بالعباد

عودوا إلى الرشاد

عودوا إلى الرشاد (ص 298)

والكاتب يلتزم في المقطع عادة حرف روي واحد، وقليلًا ما يجنح إلى استعمال حرفين معا مثل قوله مزاجا بين الدال والراء:

أبوليوس : (متأثرا)

من أين لي صوت الخطيب؟

وأنا المكبل بالقيود

يا أيها الوطن الأسير

وأيتها الشعب المجيد

إن اندفاعا في الظلام

أمر خطير (ص 289)

ومهما يكن فإن أحمد حمدي لم يوغل في اعتماد الروي، إذ هو على وعي أن القافية لا يجوز أن "تستبد بالمسرحية وتسيطر عليها بل تظهر في مواضع منها"<sup>154</sup>.

ومجمل القول، فإن أحمد حمدي كان على وعي بلغة المسرحية وإيقاعها، فجاءت لغته سهلة لكنها موحية، واتفكأ على شعر التفعيلة، وكاد يهمل الالتزام بحرف الروي فكانت قافيته مرسلة في معظمها.

## 2 - اللغة والتناس والإيقاع في مسرحية الزفاف يتم الآن:

وسأعرض فيه أيضا للغة النص، ثم للتناس الذي ظهر في هذا النص باهتا، ثم لإيقاع النص من بحور وروي.

154 - نوال بنت ناصر السويلم، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر من عام 1961/1990، ص535.

I. - لغة النص: لغة الزفاف يتم الآن فصيحة في غالبيتها، بسيطة ذات ألفاظ وتراكيب متداولة سهلة أشبه قليلا بلغة الصحافة المتأدبة، وقد بقي للغة المستوى نفسه رغم ما بين الشخصيات من اختلاف في الأفكار والمواقف، ويرتفع مستوى اللغة عاليا حين تكون للغناء، أو حين تعبر عن الأفكار العميقة.

### الصوت :

أيها الجائعون ألبسوا ذلكم في الخفاء

ليس عدلا ولكنها صولة الأغنياء (ص 12)

وقليلا ما تتراح اللغة عن الحقيقة هنا وهناك من جسد المسرحية لتعانق الحلم، كاعتباره الغناء أراجيح يبعث الطمأنينة في قلب الصغار.

### صوت :

كان فوقك أيتها الأرض قبل قليل نساء

ينيمن أطفالهن بأرجوحة من غناء (ص 19)

إضافة إلى اعتماده اللغة العامية الليبية مرتين في نص المسرحية، وهي عامية متفصحة، بحيث أن كل ألفاظها فصيحة، كسر فيها الإعراب لا غير.

II. - التناص: لا يحرص عبد الحميد بطاو على إحضار نصوص غائبة إلى نصه، ولم نستطع أن نجد إلا بيتا واحدا أخذه كما هو من ديوان المعري "سقط الزند" لأنه يتساوق مع الفكرة التي دعت إليها الشخصية الرئيسة في النص.

الرقم	النص الحاضر	النص الغائب
1	هذا جناه أبي علي وما جنيت على أحد (ص 5)	هذا جناه أبي علي وما جنيت على أحد (أبو العلاء المعري)

وهو يأخذه كما هو لفظا ومعنى، يدعو من خلاله أصحابه إلى الكف عن التزواج والإنجاب مادام أن الإنسان في نهاية المطاف سيصير إما ظالما أو مظلوما.

III. - إيقاع النص: التزم الكاتب بتفعيلات خمسة بحور شعرية هي على التوالي: المتدارك (9 مرات)، المتقارب (4 مرات)، الكامل ومجزوء الرمل ومجزوء الوافر مرة لكل منها، مع ملاحظة أن المتدارك يسيطر سيطرة شبه كلية على معظم النص، حتى أنه يتكرر مرة (50 مرة) دون انقطاع.

وهو باستعماله مجزوء الرمل والوافر إضافة للمتقارب والمتدارك والكامل يكون قد اعتمد البحور الصافية، والملاحظ أنه اعتمد الرمل والوافر في مقاطع غنائية، مثل أنشودة الطفل الصغير على مجزوء الرمل

**صوت الطفل:** نحن نسعى للسلام وإخاء البشرية  
نحن أمجاد كرام من سلالات أبية  
نحن نبغي للبشر كل خير و تقدم  
نحن لا نحصد شر نحن لا نحصد علقم (ص17)

إن محافظته على إيقاع البحر الواحد طويلا ومع شخصيات مختلفة ومتنوعة ليؤثر تأثيرا بليغا على مستوى الحوار وطبيعته، مما يجعل النص أقرب إلى الشعر منه إلى المسرح.  
كما يلجأ الكاتب إلى الشعر الشعبي، بلغة العامة في ليبيا، وذلك في بداية المسرحية على لسان الكورس، وفي نهاية المسرحية أيضا.

### مجموعة الكورس:

إيه الدنيا ياما فيه ناس اكثير  
إيه الدنيا ياما فيها شر وخير

**المطرب :** جينالك بالفرح نهي

جينالك نرقص ونغني (ص3)

لا يولي عبد الحميد بطاو لحرف الروي أهمية كبيرة، مما يجعل مسرحيته مرسله القافية في معظمها، وهو وعي منه حتى لا يشغل المتلقي/ القارئ، المشاهد بموسيقى الكلمات الناتجة عن تكرار حرف روي واحد فيفوته المعنى، ويفوته التمتع بجماليات النص الأخرى، غير أن ذلك لا يعني إهمال حرف الروي مطلقا، بل يظهر هنا وهناك في النص، منذ البداية في مقاطع الشعر الشعبي، حيث نراه يعتمد على حرف الراء والنون والميم، وكذلك الأمر في بعض الحوار داخل النص، يزوج بين حرفي روي فأكثر إذا كان في الحوار طول، دفعا للرتابة والملل.

### العريس :

غنوا للفرحة منذ الآن

كي نهزم كل الرعب بهذا العالم

كي ينتصر الخير على الشر الظالم

غنوا للفرحة منذ الآن (ص 32)

إن الكاتب لا يورد إيقاع الروي إلا عند الضرورة خاصة في المقاطع الغنائية، وهو وعي من الكاتب بشعر المسرح، الذي يجب أن يكون دراميا لا غنائيا.

ومحمل القول فإن الزفاف يتم الآن قد اعتمد قليلا من البحور، سيطر عليها بحر المتدارك ولم يأت غيره إلا قليلا، ولم يول الكاتب الروي أهمية كبرى، أما لغة النص فجاءت سهلة بسيطة مناسبة للمسرح، طعمها ببعض المقاطع العامية في أول النص وآخره على لسان الكورس.

### 3 - اللغة والتناسخ والإيقاع في مسرحية زلزال في تل أبيب:

وبنفس الطريقة أيضا سأتناول اللغة والتناسخ والإيقاع.

I. - لغة النص: يميل الميداني بن صالح إلى اللغة السهلة البسيطة، التي يبتعد بها عن الغرابة والتعقيد، ولكنها تبتعد أيضا عن الإسفاف والتدني، بمعنى أنها لغة تصلح للمسرح قراءة ومشاهدة، غير أن الكاتب يسوق لغته بنفس الإيقاع والمستوى، ويسندها إلى كل شخصياته مهما اختلفوا، ونادرا ما نراه يتأنق في صوره وأخيلته، ومن ذلك قوله وهو يناجي السحب أن تعجل في سيرها وتفيض على شوق الروابي وصبابة الزياتين.

الهاتف:

ياسحابه

عجلي السير فأشواقنا فاضت

وربانا هزها الشوق حنانا وصبابه

والزياتين على الآفاق

مدت أذرع الشوق تناديك

وهل في فرحة العاشق بالغائب لوم أو غرابه

.....

يا سحابة

.....

واحضني بالخصب هاتيك التلال الطاهره

.....

عمدي بالطهر هاتيك البساتين وآلاف الجموع (ص24)

II. - التناص: لايبالغ الميداني بن صالح في إيراد نصوص لغيره في نصه المسرحي، ولم أشر إلا على نصين اثنين، الأول من القرآن الكريم، والثاني من الحديث الشريف وهما:

الرقم	النص الحاضر	النص الغائب
1	الليل عسعس والظلام ستار فلنفترق ياإحوتي الثوار (ص 77)	{ وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ } (آ 17 س التكوير)
2	وقال في إباء:"لو أنزلوا الشمس من السما والقمر المشرق بالضيا وملكوني الأرض والفضا لما تركت هذه القضية... (ص 110)	{والله لو جعلوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر ما تركته حتى...} (حديث رواه البخاري)

وقد استعان بالنص القرآني لوصف الظرف الزماني الذي كان يعيش فيه الثوار، واستعان بنص الحديث الشريف لتوكيد قوة التحدي والصمود في نفوس الفلسطينيين.

III. - إيقاع النص: التزم الكاتب بتفعيلات تسعة بحور هي على الترتيب: الرجز (38) مرة، والرمل (26) مرة، والمتقارب (14) مرة، والمتدارك (11) مرة، والخفيف (7) مرات، والمضارع (4) مرات، والوافر (2) مرتين، والكامل (2) مرتين.

وإن كان الكاتب يقيم نصه المسرحي على الشعر الحر، في غالبية العظمى، فإنه أيضا يلجأ أحيانا إلى العمودي، كقوله على الخفيف

كم سمعنا بثائر دون ثورة

واهترزنا لثورة دون ثائر (ص 36)

وقوله أيضا على البحر نفسه:

وحدة النكية التي شتتنا

وحدة النكسة التي أيقظتنا

وحدة الثورة التي صهرتنا

وحدة الأرض والثرى جمعتنا (ص 67)

وقوله على البسيط:

باسم التراب، وباسم الماء والنار  
بالرافضين حلول الذل والعمار  
باسم الجماهير ثوار وأبطال  
بأرض آبائنا قدس وإجلال  
باسم العروبة إيمان وأفعال  
توحد الشعب ثوار وأبطال  
توحد الشعب فتیان وأشبال  
توحد الكل بعد التيه والنكبة  
توحد الجمع بعد الغدر و النكسة  
توحدوا جمعهم جبهة العودة  
بشرى لنا إخواني فالنصر بالوحدة (ص70)

وقوله على الكامل:

الليل عسّس والظلام ستار  
فلنفترق يا إخواني الثوار (ص77)

يحرص الميداني بن صالح في نصه المسرحي على حرف الروي، وهو يورده في كل مقاطعه الشعرية إلا ما ندر وشذ، يلتزم حيناً بحرف روي واحد كما في قوله:

يا عم صبرا كلهم قد أخطأوا التقدير

الملك الشرير

وجنده الأجير

والقائد السفاح والأمير

والخائن الوزير

والمخير الحقيير

والقنصل المشبوه والمبعوث والخبير والسفير

..... (ص15)

وقوله:

يا أبتى تحرر الأوطان  
بالعزم والنضال والإيمان  
أجدادنا قد أوقفوا الزمان  
لأنهم قد آمنوا بالأرض والإنسان  
واحترموا التوراة والإنجيل والقرآن  
وجطموا العروش والأوثان

..... (ص20)

ويزاوج بين حرفي روي فأكثر في أحيان كثيرة كما في قوله:

الحق صوت أبدا ما أسكته النار  
فكم على ربوعنا تأمر الأشرار  
بالليل والنهار  
قد أفلوا جميعهم كالظل في الظلام  
واحترقوا من ذاهم بالعدر والآثام

..... (ص14)

وقوله أيضا:

أواه ولدي  
مزقت لي كبدي  
خفف عليك الهموم  
فالظلم لا ... لن يدوم (ص17)

وقوله كذلك:

واجبهم حماية الموارد المسلوبة  
والثروة المغصوبة  
واجبهم أن يرفعوا التحجير  
عن عالم التفكير



ويرفعوا المظالم  
ويتركوا المجال للبراعم  
لتفتح الورود والزنايق

وتختفي القيود والسياط والمشائق (ص63)

هذا الإصرار على حرف الروي والتمسك به بعد كل جملة قصيرة، جعل مسرحية زلزال في تل أبيب مقيدة القافية، وساهم ذلك في قتل النص مسرحيا، بل وجعل منه نصا مسجوعا، خاصة وأن لغته بسيطة جدا تكاد تقترب في الغالب من لغة النثر، ومثال ذلك قوله:

قد درست في الجامعة العبرية

وأدركت عن كذب خطورة القضية

فانتظمت مؤمنة بالثورة الشعبية (ص87)

وقوله:

تحتضن العامل والفلاح والطبيب

تحتضن الصانع والتاجر والأديب

والطالب المهاجر الغريب

وتجمع البعيد والقريب

من شعبنا الحبيب

في الوطن السليب (ص94)

ولولا أن المقطعين السابقين على الرجز، لقلنا أننا أمام نثر مسجوع لا غير، وهو ما يؤثر سلبا على المسرحية، ويلفت فيها الأنظار إلى الإيقاع على حساب العناصر الأخرى.

ما يلاحظه قارئ مسرحية زلزال في تل أبيب هو أن الميداني بن صالح اعتمد لغة سهلة وركز كثيرا على شعر التفعيلة، كما بالغ في الاهتمام بحرف الروي، أما التناص لم يظهر في نصه المسرحي إلا مرتين.

#### 4 - اللغة والتناص والإيقاع في مسرحية المعركة الكبرى:

وفي هذا النص الأخير سأتناول أيضا اللغة، والتناص الذي شكل ظاهرة في هذا النص، وأخيرا الإيقاع، من حيث محور الشعر وحروف الروي.

I. - لغة النص: لغة علي الصقلي في مسرحيته فحمة جزلة، تغرف من الماضي السحيق مما يجعل بينها وبين المتلقي/ القارئ، المشاهد سدا منيعا، يحتم عليه الرجوع إلى قواميس اللغة في كل حين قد لا يتجاوز بضعة أبيات، ولا أدل على ذلك من أن الكاتب قد لجأ إلى شرح ما رآه صعبا في الهامش، في الفصل الأول شرح ستا وثمانين كلمة من مثل: "قيعة، بلقع، أصمى، طحا، مهيع، الآبدة، سلافة، الربرب، الهزيم، المجن... وفي الفصل الثاني اضطر لشرح سبع وثمانين كلمة من مثل: "أجنا، اللهم، بلجه، وجيب، دهاقا، رثيث، تمين، الممدوق، الإلّ، ترات، وفي الفصل الثالث شرح ستا وعشرين كلمة من مثل: "اللواد، نكصوا، القتاد، خلّب، العقام، الحصاة، ثل، الشفغار، أحناه، يباب"، وغيرها من الكلمات التي يعد معظمها من غريب اللغة ويعجز عن إدراك معانيها حتى المطلعون على العربية لأنها كلمات لم تعد مستعملة في أيام الناس هذه ولا في القرون القريبة الماضية.

ومجموعها مئة وتسع وتسعون كلمة مشروحة، غير أن هناك العشرات بل المئات من الكلمات الصعبة على المتلقي/ قارئنا ومشاهدا، خاصة إذا كان من محدودي الإطلاع على العربية مما يجعل التواصل صعبا إن لم يكن مستحيلا، مما يفوت الغرض من كتابة المسرحية أصلا، إذ ما الغرض من نص نكتبه فلا يجد من يتلقاه؟ وإليك نماذج منها: "يسحّ، جاش، الجنان، أناخ، ماد، ترب، مترع، القذى، مرجف، حصحص، يسوم، إعوال، سراه، تمتشق،... رغم أن الواجب هو "أن تكون لغة الشعر المسرحي شفافة، غير كثيفة، تضيء المعنى ولا تطمسه، وتنتقل بلغته إلى عالمنا الواقعي، لا نرجع فيه بالجمهور إلى ماض غريب عنه... لا غرابة في لغته، ولا تعقيد في تركيبه، ولا خطابة في لهجته، ولا غنائية في صورته"<sup>155</sup>.

II. - التناص: يظهر علي الصقلي متأثرا بالتراث أيما تأثر يتجلى لك في استلهامه إيقاعا ولغة،

بل وحتى في حرصه على تمثله والتناص معه في كل مستويات التناص.

يأخذ الصقلي معظم نصوصه الغائبة من القرآن الكريم، كما يأخذها من أمثال العرب قديما، ومن شعرهم خاصة شعر المتنبي.

وإليك جدول يبرز أهم هذه التناصات أوردها هنا، حسب ترتيب ورودها في النص المسرحي، المعركة الكبرى، مشيرا إلى مصادرها.

الرقم	النص الحاضر	النص الغائب
1.	يوم ألقى عصاه في بيتك الرّحـ ب، فلقيت ركبته الإسعادا (ص 16)	{ وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ } (آ 117 س آل عمران)
2.	أمن هو، في بيته، قائم كمن حلّ بيتا، به قام ضيفا؟ (ص 27)	{ أَمَّنْ هُوَ قَانَتْ آنَاءَ اللَّيْلِ سَاجِدًا وَقَائِمًا يَحْذَرُ الْآخِرَةَ وَيَرْجُو رَحْمَةً رَبِّهِ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ } (آ 9 س الزمر)
3.	مولاي، إنّ الريح جا رية كما اشتهدت السفن (ص 34)	ما كل ما يتمنى المرء يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السفن (المتنبي)
4.	غُلفُ القلوب، غلاظها، فكأنهم صمّ الحجارة، أو أشدّ قلوبا! (ص 42)	{ ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقُّ فَيُخْرِجُ مِنْهُ الْمَاءَ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ } (آ 74 س البقرة)
5.	يتربصون بنا الدوائر، بكرة وعشيّة، كيما تدور قريبا (ص 42)	{ وَمِنَ الْأَعْرَابِ مَنْ يَتَّخِذُ مَا يُنْفِقُ مَغْرَمًا وَيَتَرَبَّصُ بِكُمْ الدَّوَائِرَ عَلَيْهِمْ دَائِرَةُ السَّوْءِ وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ } (آ 98 س التوبة)
6.	فخذ بما قلت، ودغ نجوى الفؤاد لاغية (ص 43)	خذ ماتراه ودع شيئا سمعت به في طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل (المتنبي)
7.	إنّ المنيّ قُطوفها على يديه دانية (ص 44)	{ قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ } (آ 23 س الحاقة)
8.	عيناه في القلب، فلا تخفى عليه خافية (ص 44)	{ يَوْمَئِذٍ تُعْرَضُونَ لَا تَخْفَى مِنْكُمْ خَافِيَةٌ } (آ 18 س الحاقة)
9.	وكيف له العرش، هنداء، يدين وقد زلّ للدرك الأسفل؟ (ص 48)	{ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ فِي الدَّرَكِ الْأَسْفَلِ مِنَ النَّارِ وَلَنْ تَجِدَ لَهُمْ نَصِيرًا } (آ 145 س النساء)
10.	وكلّ له قانت، باسمه يسبح تسبيح محتئل (ص 48)	{ وَكُلٌّ لَهُ قَانِتٌ بِاسْمِهِ يَسْبَحُ تَسْبِيحًا مَحْتَلًّا } (آ 116 س البقرة)
11.	وكم ناصح نصحه لم يكن سوى السّم قد دسّ في العسل (ص 48)	كالسّم في العسل (مثل عربي)
12.	ولغوا في دماننا، بل لقد صا عر كلّ لنا، هُنالك، خدا (ص 54)	{ وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ } (آ 18 س لقمان)

13.	آه للمصلين ناراً تَلظي! بين ملكِ طغى، وخصمٍ تعدى (ص 54)	{ فَوَيْلٌ لِلْمُصَلِّينَ } { آ 4 س الماعون }
14.	فواحر قلباه! من المغرب الذي تأذى به الاسلام من كل ذي حقد (ص 70)	واحر قلباه من قلبه شيم ومن مجسمي وحالي... (المتبي)
15.	ككل اناء، بما قد حوا ه، يرشح اصفاه والأكدر (ص 75)	كل اناء بما فيه ينضح (مثل عربي)
16.	غداً، سيكشف سر الغيب إن غداً منا، ومن ناظريه، يا دلال، دنا (ص 85)	إن غدا لناظره لقريب (مثل عربي)
17.	حيث الأماني قُطوف، ثم، دانية والذكريات حياة في مغانيها (ص 89)	{ قُطُوفِهَا دَانِيَةٌ } { آ 23 س الحاقية }
18.	هذا الذي أنا منه ، دوما، توجست خيفة (ص 95)	{ فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةَ مُوسَى } { آ 67 س طه }
19.	حليف المجد، في مثل سمعنا: على أمثالها تقع الطيور (ص 96)	على أشكالها تقع الطيور (مثل عربي)
20.	أخذته بالنفس عزة مغرو ر، على السلم بالحروب يجازي (ص 104)	{ وَإِذَا قِيلَ لَهُ اتَّقِ اللَّهَ أَخَذَتْهُ الْعِزَّةُ بِالْإِثْمِ فَحَسْبُهُ جَهَنَّمُ وَلَبِئْسَ الْمِهَادُ } { آ 206 س البقرة }
21.	وما زال يسقيه من الظلم أكوسا دهاقا، غدت للشعب أنكى بلاياه (ص 106)	{ وَكَأْسًا دِهَاقًا } { آ 34 س النبأ }
22.	ويركبه للموبقات، مصاعرا له الخد من كبر عظيم ترده (ص 106)	{ وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ } { آ 18 س لقمان }
23.	لكن مجبل الله مع— تصمون، لا حبل رثيث (ص 109)	{ وَأَعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا وَاذْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنْتُمْ أَعْدَاءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُمْ بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا وَكُنْتُمْ عَلَى شَفَا حُفْرَةٍ مِنَ النَّارِ فَأَنْقَذَكُمْ مِنْهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ } { آ 103 س آل عمران }
24.	والله خير، حافظاً للأتدين به ، مغيث خير حافظاً وهو أرحم الراحمين (ص 64 س يوسف)	{ قَالَ هَلْ آمَنُكُمْ عَلَيْهِ إِلَّا كَمَا آمَنَ كُمْ عَلَىٰ أَخِيهِ مِنْ قَبْلُ فَاللَّهُ خَيْرٌ حَافِظًا وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ } { آ 64 س يوسف }

	(ص 109)	
25.	لأمرٍ ما القصيرُ لأنـ فـه، مولاي، قد جدعا (ص 111)	لأمر ما جدع قصير أنفه (مثل عربي)
26.	وَهُمُ الَّذِينَ بَخِلْعِهِ أَفْتُوا، فَلَمْ يَأْخُذْ هُمُ فِي اللَّهِ أَيُّ مَلَامٍ (ص 140)	{ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَنْ يَرْتَدَّ مِنْكُمْ عَنْ دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهَ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَّةٍ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ يُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلَا يَخَافُونَ لَوْمَةَ لَائِمٍ ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ } (آ 54 س المائدة)
27.	ومن أفتى به، مولاي؟ مَنْ بالليلِ قد حطبا (ص 159)	كحاطب ليل (مثل عربي)
28.	والحرب أحوجُ ما تكونُ إلى الذي بالرأي، يركبها، وبالإقدام (ص 164)	الرأي قبل شجاعة الشجعان هو أولٌ وهي المحلُّ.. (المتبي)
29.	وظلمُ الأقربين أشدُّ سُدُّ ما يفعلُ النَّصْلُ ! (ص 165)	وظلم ذوي القربى أشدُّ مضاضة على المرءِ (طرفة بن العبد)
30.	وعند الصُّبحِ ، يحمدُ كل سارٍ سُراه، ويفرح المستجدونا (ص 170)	عند الصبح يحمد القوم السرى (مثل عربي)
31.	وبعد اللَّيْلِ، يأتي الصبـ سُحٌّ، مَهْمَا اللَّيْلُ قَدْ جَنَّا (ص 177)	{ قَالُوا يَا لَوْ لَؤُا إِنَّا رُسُلُ رَبِّكَ لَنَاصِلُوا إِلَيْكَ فَأَسْرَبَاهُ بِقَطْعِ مِنَ اللَّيْلِ وَلَا يَلْتَفِتْ مِنْكُمْ أَحَدٌ إِلَّا أَمْرًا تَكُنْ إِنَّهُ مُصِيبُهَا مَا أَصَابَهُمْ إِنَّ مَوْعِدَهُمُ الصُّبْحُ أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيبٍ } (آ 81 س هود)
32.	إلا القوارير، والأطفالَ بينهمو، فلا قتال، وشيخاً، جاءكم جرعاً (ص 186)	{ رَفَعًا بِالْقَوَارِيرِ } (حديث)
33.	إن من في سبيلِ ربِّك قد ما ت فحيٌّ، تحدوه روحٌ طليقة (ص 192)	{ وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أحيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ } (آ 169 س آل عمران)
34.	ومحا آية الظلام، ليبيدي آية النور، ساطعا في غلاه (ص 194)	{ وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ آيَاتَيْنِ فَمَحَوْنَا آيَةَ اللَّيْلِ وَجَعَلْنَا آيَةَ النَّهَارِ مُبْصِرَةً لِيَتَّبِعُوا فَضْلًا مِنْ رَبِّكُمْ وَلِتَعْلَمُوا عَدَدَ السِّنِينَ وَالْحِسَابَ وَكَأَلْ شَيْءٍ فَصَلَّنَاهُ تَفْصِيلًا } (آ 12 س الإسراء)
35.	كلُّ حيٍّ إلى فنا هذه سُنَّةُ الدُّنْيَا (ص 194)	{ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ } (آ 26 س الرحمن)

الملاحظ أن النص القرآني يأتي في المقدمة — اثنين وعشرين مرة، يليه نص المثل العربي القديم — سبع مرات، ثم النص الشعري — خمس مرات، أربعة أبيات للممتني، وبيت واحد لطرفة بن العبد، وأخيرا يأتي الحديث الشريف مرة واحدة.

إن هذا الزخم الكبير من النصوص الغائبة والتي أخذها الكاتب من التراث العربي لتكشف عن ثقافة الشاعر التراثية الدينية.

### III. - إيقاع النص: علي الصقلي شاعر كلاسيكي كتب القصيدة العمودية باقتدار كبير ولم

يعرف عنه أنه كتب شعر التفعيلة، حتى أن حسن الطريقي في بحثه الموسوم بـ "الشعر المسرحي في المغرب حدوده وآفاقه" اعتبر علي الصقلي في مجموعة الشعراء المحددين في إطار المحافظة<sup>156</sup>، ومن

ذلك فإن مسرحيته المعركة الكبرى جاءت جميعها على بحور الخليل، واستعمل فيها الشاعر أحد عشر بحرا، أوردتها مرتبة حسب حضورها في النص، وهي الوافر (26) مرة، الرجز (21) مرة، الكامل (19) مرة، الرمل (16) مرة، الخفيف (14) مرة، المتقارب (12) مرة، البسيط (12) مرة، الطويل (10) مرات، المضارع (8) مرات، المتدارك (5) مرات، المديد (1) مرة.

وقد ورد منها مجزوء الوافر (9) مرات، الكامل (6) مرات، الرمل (6) مرات، الخفيف (3) مرات، متقارب (1) مرة، الرجز (1) مرة.

قليلًا ما ينتقل الشاعر بين بحرین لانتقال الحوار إلى شخصية أخرى، بل يستهويه البحر في الإنشاد مما يجعلنا أمام نص شعري لا مسرحي، علما "أن الاحتفال بالصنعة الشعرية قد يفقد المسرحية جوهرها المسرحي ويفقد أهميتها الشعر فيها"<sup>157</sup>، وعلما أيضا أن "شعر القصائد أو القافية المتوحدة فإنه يعطي غنائية أكثر مما يعطي حركة"<sup>158</sup>، لاحظ مثلا على بحر الرجز.

نجم : سيدتي بابنا حشود

دلال : هم قادة، خلفهموا جنود

عائدة : لعله ركب أبي مروانا سيدنا المنصور، عاد الآنا

زينب : تحية البطولة والعز والرجوله

لمن شفر المجد، على أيديهما غليله

156 - حسن الطريقي، الشعر المسرحي في المغرب، حدوده وآفاقه، ص 69.

157 - عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق، ص 118.

158 - المرجع نفسه، ص ن.

إسماعيل: تحية النصر المبين      للأب والعم الأمين  
نجم : تحية الجهاد      بطل حلق الوادي  
دلال : لك من الأيدي      ما هز كل نادي  
عائدة:      وكان شدو الشادي  
ع الملك: شكرا لكم جميعا      لا ينتهي ترجيعا  
رمضان : إني أرى النصر على الجبين      شارة عز ثابت قمين  
صاغت أكاليل من التهاني      لك وأطواقا من الشكران  
وتلك آية من الشجاعة      بل ودهاء محكم البراعة

..... (ص56)

نلاحظ هنا أن الوزن واحد، مما لا يتناسب مع اختلاف حالة الشخصيات، ولا مع مستواها، فنجم وصيفة خادمة وكذا دلال، في حين أن عبد الملك ملك المغرب وإسماعيل ابنه وزينب زوجته، ورمضان حاكم الجزائر وعدو السعديين، مما يجعل الاتفاق في الإيقاع أمرا مستحيلا. يلجأ الكاتب إلى تقسيم البيت الواحد بين شخصياته، وهو أمر نادر الحدوث في المسرحية، مثل هذا الحوار الذي يقيمه على المتقارب:

إسماعيل: أسرُّ؟      فعولن  
هندا : أجل      فعو  
إسماعيل: فاكتميه      لن فعول  
هندا : سوى عليك      فعو فعول  
إسماعيل: ولم؟      فعو  
هندا : أمر ذلك لي      لن فعول فعو (ص 46)

وكذلك في تقسيم البيت الواحد بين شخصيتين فأكثر، كما في قوله على مجزوء الرجز:

مجاهدون : أعجب بها من عيرة

آخرون : بل هي أعجب العبر (ص205)

وربما أسند للشخصية بيتا كاملا مثل قوله:

مجاهدون: ومتى أسعدتنا يا أيها الغادر؟

آخرون : ومتى كان لنا باسـمك حظ ظافر

آخرون : ومتى طالعنا منـك سلام زاهر؟ (ص200)

وكل ماتقدم قليل يكاد يكون شاذا إذا قيس بإسناده الأبيات العديدة للشخصية الواحدة، رغم أن "طول الجملة أو المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى"<sup>159</sup>.

ولكن الكاتب علي الصقلي كثيرا ما يسند لشخصياته حديثا طويلا يجعل منها قصائد مستقلة، وقد استطعنا أن نعد ثمان وثلاثين مقطوعة شعرية تراوحت أبياتها بين خمسة وعشرة أبيات، وست قصائد تراوحت أبياتها بين أحد عشر وخمسة عشر بيتا، وثلاث قصائد بأكثر من ستة عشر بيتا، مما يجعل الحوار رتيبا مملا ليس لطوله فحسب، بل للالتزام بإيقاع ونغم واحد، ولاحظ معي هذه القصيدة لتكتشف الغنائية الصارخة التي تجعل علي الصقلي شاعرا من فحول العمودي لا مسرحيا، والواجب في المسرحية الشعرية "أن يحاط الشعر بعناية شديدة حتى لا تتحول المسرحية إلى قطع من الشعر الغنائي الخالص"<sup>160</sup>.

رضوان : يناجي جثة عبد الملك

كأن مازلت في عز الحياة	فصيح أنت حتى في الممات
على أخذ بأسباب الحصاة	حريص أنت حتى حين تودي
بما قد أوضحت أوفى أداة	ورب إشارة أغنت فكانت
وينقلب النظام إلى شتات	لقد حاذرت أن ينهار جيش
لنصر نرتجيه على الغزاة	إذا ما قيل مت وأنت ذخر
إلى الفردوس تعرج في ثبات	وما أهلك أنك أنت ماض
وتوصينا بكتمان الوفاة	فما بارحت حتى كنت تدعو
بسر فضحه رأس الهنات	يقينا منك أن النصر رهـن
تصور للمشاهد مثل ماء	أبا مروان والدنيا سراب
وعجلت الرحيل إلى السماء	أراك حثت للأخرى المطايا
بنور النصر من بعد العناء	ولما تكتحل لك أنت عين
حوى الآيات من سور البلاء	وما كانت حياتك غير سفر

159 - فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص109.

160 - عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية بين النظرية والتطبيق، ص128.



ولا كانت سوى خطو ترامى      بشعبك في سماوات العلاء  
مناطا للرجا عرفوك دوما      فمن لهمو مناطا للرجاء  
وتحت لواك ظل الشعب يهفو      لبشرى النصر وقاد الضياء  
فأي فتى سواك لها لبيب      أصيل الرأي منفرد الدهاء  
سلام المجد من أرقى المراقى      عليك يفوح منه شذا الثناء  
وظل شبابك الوهاج نورا      بأفئدة الشباب الأقوياء (ص 188)

لاشك أن المتلقي لا يملك إلا أن يقول إن هذه قصيدة رثاء على أجود ما يكون الرثاء،  
وصاحبها من كبار شعراء العمودي لا من شعراء المسرح.

والأمر نفسه نجده في حرص الكاتب على حرف الروي حرصا منه على الغنائية، ونجده يكثر  
من استعمال الهمزة والراء والميم والنون واللام والباء ففي صفحة 36 يستعمل "لا" مع البحر  
الطويل في تبادل الحديث بين إسماعيل وزينب في أكثر من عشرين بيتا، والراء "را" في صفحة 23  
بين زينب وهندا في اثنين وثلاثين بيتا، والهمزة في صفحة 126 في الحديث الدائر بين كاسبارو وعبد  
الملك على بحر الكامل واستغرق اثنين وعشرين بيتا، والميم في صفحة 139 في الحديث الدائر بين  
عبد الملك والفاصي والسمتاني والمنجور وعدد أبياته أربع وعشرون بيتا، ومثل ذلك كثير مما يجعل  
علي الصقلي شاعرا غنائيا يهزه الإيقاع ويأخذ بلبه الإنشاد دون مراعاة لخصائص المسرح، ومما  
يجعل المتلقي/القارئ، المشاهد محاصرا بإيقاع النص لاهتا خلفه دون غيره، خاصة وأن إيقاع  
العمودي إيقاع رتيب، وهذا ما نبه إليه إليوت بقوله: "إذا كان الشعر في المسرحية مجرد زينة أو  
زخرف أو كان مجرد إمتاع أصحاب الذوق الأدبي وإعطائهم فرصة أخرى غير فرصة مشاهدة  
المسرحية ألا وهي فرصة الاستماع إلى الشعر فإن الشعر في هذه الحالة يكون عاملا طاغيا زائدا عن  
حاجته إذ لا بد أن يثبت الشعر أنه قادر على أن يكيف نفسه للمسرح وأن يكون أداة مرنة للتعبير  
عن حاجاته لا مجرد نغم جميل مصبوب في قالب مسرحي" <sup>161</sup>.

ومجمل القول هو أن علي الصقلي قد حرص على الالتزام ببحور الشعر التقليدية، كما التزم  
لغة تراثية صعبة بل وغريبة أحيانا مما يصعب من تلقيها، كما حرص على استحضار نصوص من  
التراث معظمها من شعر المتنبي مما يؤكد انبهار الرجل به.

161 - محمد زكي العشماوي، المسرح، أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، ص 162

والخلاصة هي للغة أهمية كبرى في المسرحية عموماً والشعرية على وجه الخصوص، فلا يمكن تصور مسرحية دون لغة، بل دون لغة شعرية، حتى في المسرحية النثرية، هذه اللغة التي يجب أن تكون درامية، وأن تتعد عن الغموض والتهويمات، كما يعد الإيقاع داخل المسرحية الشعرية ضروري، وله منابع كثيرة، منها الوزن والقافية، اللذان لا يجوز أن يسرقا اللغة من المسرحية إلى الشعر. وقد بدأت المسرحية الشعرية العربية ومنها المغاربية متكئة على الشعر العمودي، فإنها ما فتئت أن تبت شعر التفعيلة لسلاسته وقدرته على إنجاز الفعل الدرامي داخل المسرحية، ولا يعد الإيقاع الناشئ عن حرف الروي في المسرحية ضرورياً، لأنه ربما قتل المسرحية، ولكن الوزن والموسيقى الخارجية هما مما يرتفع بالنص، ولذلك فضل كثير من شعراء المسرح الشعري القافية المرسلة على القافية المقيدة.

أعتمدت بحور الشعر كلها تقريباً في المسرحيات المدروسة، ماعدا الهزج والمنسرح والمقتضب والمجتث، واعتمد علي الصقلي على القصيدة الكلاسيكية عبر أحد عشر بحراً صافياً ومركباً، أهمها الوافر فالرجز فالكمال، ونادراً ما ينوع البحر والقافية مع الشخصية الواحدة، بل أحياناً يحافظ على ذلك مع مجموعة من الشخصيات، كما نراه لا يجزئ البيت إلا نادراً فهو يسند البيت كاملاً إلى الشخصية، بل يسند إليها القصيدة ذات الأبيات العديدة مما يجعله مغنياً لا مسرحياً، ولغة الكاتب فصيحة جزلة قوية تقليدية فيها الكثير من الغريب والحوشي، وقد أورد الشاعر في نصه كثيراً من الحكم، وتناص كثيراً خاصة مع القرآن والشعر القديم.

واعتمد أحمد حمدي على تفعيلات ثماني بحور صافية، أهمها المتقارب والمتدارك والرجز، ولم يلجأ إلى العمودي إلا مرتين، بل أهمل الوزن أصلاً حين نقل نصوصاً لأبوليوس، كما لا يهتم بحرف الروي إلا قليلاً، مما جعل قافيته مرسلة مناسبة للشعر المسرحي، أما لغته فسهلة وبسيطة غالباً ما تناسب شخصياته.

كادت الزفاف يتم الآن تعتمد على بحر المتدارك وحده، وقليلاً ما اعتمد الرمل والكمال والوافر والمتقارب، وكاد يهمل حرف الروي فجاءت تفعيلاته مطلقة، وإذا كانت لغته بسيطة خالية من الصور أو تكاد، فإنه اعتمد العامية في الأغاني التي ردها الكورس.

اعتمد الميداني في نصه زلزال في تل أبيب على تفعيلات تسعة بحور، أهمها الرجز فالرمل فالمتقارب،

كما نراه يصر على حضور حرف الروي كثيرا مما أثر سلبا على المسرحية، أما لغته فسهلة بسيطة ذات وتيرة واحدة تمثل صوت الشاعر لا المسرحي، وقد كاد التناص يغيب عن المسرحية. يمكن القول إن مسرحية علي الصقلي، تنتمي فنيا إلى المرحلة الثانية، بل إلى الرواد من هذه المرحلة، فهو أقرب إلى شوقي وعزيز أباضة. كما يمكن القول إن مسرحيات أحمد حمدي، وبطاو، والميداني بن صالح، أقرب إلى المرحلة الثالثة، غير أن مسرحيتي الزفاف يتم الآن وأبوليوس أرقى.

# النص الموازي

في

## المسرحية الشعرية المغربية

تمهيد

أولاً: النص الموازي في المسرحية

1- عتبات النص

2- الإرشادات المسرحية

ثانياً: النص الموازي في المسرحيات الشعرية المغربية المدروسة

## تمهيد:

النص الأدبي كائن حي، ويمثل ما أن للكائن الحي أعضاء تكونه فلا يقوم إلا عليها، فإذا تجاوز عضو تداعي له ماتبقى بالضعف والخور، كذلك النص الأدبي لا يقوم إلا على هذه الأعضاء التي تتظافر جميعا من أجل أن يكون، ولا يشذ النص المسرحي عن ذلك، فهو يقوم بتكاتف مجموعة من العناصر تنهض لتكون هيكله الحي، وهي ما تعرف بأجزاء النص المسرحي، التي سنعرض لجانب مهم منها في هذا الفصل.

### أولا: النص الموزاي في المسرحية:

يتكون النص المسرحي عادة من شقين كبيرين، الأول هو الحوار، أما الثاني فهو الإرشادات المسرحية، يعد الأول نصا أصليا رئيسا، والثاني ثانويا أو موازيا، فـ "الخطاب المسرحي تلتقي داخله مجموعة من الأنواع الخطابية لعل أبرزها النص الدرامي، ونص العرض"<sup>162</sup>، والمقصود بالنص الدرامي النص الأدبي الذي يقرأ، ويتبادله الممثلون على خشبة، والمقصود بنص العرض هو الكلام المقصود منه التجسيد على خشبة المسرح، وهو ما تذهب إليه أوبر سفيرد في كتابها قراءة المسرح حين ترى أن النص المسرحي "يتركب من جزئين متميزين، لكنهما متداخلان هما: الحوار والتعيينات/ الإرشادات، وإذا كان للحوار أهميته من حيث كونه هو الملفوظ داخل العرض، وأساس انبناء الانجاز المسرحي، فإن لنص التعيينات كذلك أهميته الجمالية والدلالية في الوقت نفسه، من حيث كونه مفتاح التأسيس السينوغرافي مادام يحمل إشارات الأمكنة وخصوصياتهما، وأسماء الشخص، ومادام يؤسس سياق التواصل"<sup>163</sup>.

وقد اعتبر الناقد المسرحي رومان إنجاردن (R.Ingarden) أن النصّ الحواريّ هو النصّ الأساسيّ، وكلّ ما هو خارج عن الحوار، أي الإرشادات الإخراجيّة نصّ ثانويّ، وقد بين إمكانية وجود علاقة جدليّة بين النصّين الحواريّ والإرشاديّ<sup>164</sup>، كما ذكر "الناقد ستيف جانسن (S. Jansen) في كتابه، نظريّة الشكل الدراميّ أنّ هناك نوعا من الالتقاء يتمّ بين الحوار والإرشادات

162 - محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقّي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص40.

163 - عبد المجيد شكير، حول الخطاب المسرحي، خصوصية الخطاب خصوصية القراءة، البيان، مجلة أدبية ثقافية محكمة عن رابطة الأدباء في الكويت، ع 357، أبريل 2000، ص 8.

164 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص23.

الإخراجية، إذ لا يمكن أن تكون هناك جملة حوارية إذا لم يعلن عن قائلها<sup>165</sup>.

ويمكن أن أضيف قسماً ثالثاً هو عتبة النص، والتي تشتمل عادة على: العنوان، والإهداء، والمقدمة أو التقديم، وكل ما يكون في المسرحية من غير الحوار والإرشادات المسرحية، وكلها ترتبط بالمسرحية وتساعد على إلقاء الضوء عليها.

## 1 - عتبات (Seuils) النص المسرحي:

وأهم العتبات العنوان الذي هو عنصر هام، فهو أول ما يصادف المتلقي في أية عملية قرائية، وأول ما يدهم بصيرته، يتلقاه بوصفها<sup>166</sup> مستقلة تشتغل دلالياً في فضاء خاص بها<sup>166</sup>، لا يستأذن في الوصول إلى المتلقي، وإنما يمسك بتلابيبه رغماً عنه ليجره إلى عمق النص، على اعتبار أنه علامة دالة على النص<sup>167</sup>، ومعلن عن طبيعته، ومحدد للقصد الذي انبثق عنه، إما واصفاً بشكل محايد، أو حاجباً لشيء خفي، أو كاشفاً غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص،<sup>168</sup> موجه ومحفز قوي لفعل القراءة الواعية المتفحصية، التي تنطلق من خلفية معرفية تبعد الفهم الساذج، وتحاول أن تفسر عبارة العنوان تفسيراً إيجائياً، بعيداً كل البعد عن المعنى الذي ينتجه التركيب اللفظي<sup>169</sup>.

إضافة إلى المقدمة التي يكتبها المؤلف ذاته، والتقديم الذي يسند المؤلف كتابته لغيره، والإهداء الذي قد يرتبط بشكل أو بآخر بنص المسرحية، كل هذه العتبات لها دور ما، قد يكون مهماً في الغالب، لإضاءة عتبات النص والنص الموازي، مما يساعد المتلقي/القارئ، المشاهد على التفاعل مع المسرحية.

## 2 - الإرشادات المسرحية (Indications théâtralité):

وبعد العتبات تأتي الإرشادات المسرحية، وتسمى أيضاً في اللغة العربية ملاحظات إخراجية، وهي تسمية تطلق على أجزاء النص المسرحي المكتوب، التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي، ويحول الإخراج هذه الإرشادات في العرض إلى علامات

165 - المرجع نفسه، ص ن.

166 - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 8.

167 - شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص 9.

168 - المرجع نفسه، ص 10.

169 - يوسف الأطرش، دلالات العنوان في رواية غداً يوم جديد، لعبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات الملتقى الوطني الثاني، قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، البرج، 2-5 نوفمبر 1999، ص 190.

وتتضمن هذه الإرشادات معلومات مختلفة ومتنوعة، منها أنها تحدّد مكان الحدث وزمانه، وتبيّن أسماء الشخصيات (قائمة الشخصيات)، والمعلومات الخاصة بكلّ منها أحيانا (السنّ، الشكل الخارجي، المهنة)، كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل (اللهجة، التّبرة، الحركة والانفعال...)، بالإضافة إلى معلومات حول الديكور والإضاءة والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات السمعية، وذكر اسم كلّ شخصيّة متكلمة قبل الحوار على امتداد النصّ<sup>171</sup>.

وتحديد العناوين الرئيسة أو المتخللة بين الفصول والمشاهد واللوحات، وكل ما يتعلق بالديكور، وبالملابس، وبوضعية الشخصيات وحركاتها، وطريقة كلامها، وكيفية دخولها وخروجها<sup>172</sup>، بل وتقسيم النص ذاته إلى فصول أو لوحات أو مشاهد أو ما شابه ذلك، هو كله من باب الإرشادات المسرحية أيضا.

وغالبا ما يقرن المؤلف الشخصية بالفعل الذي تقوم به، أو بما يدل على أحاسيسها ومشاعرها، أو نبرة صوتها، أو علاقتها بالشخصية المقابلة، وتكون هذه الإرشادات غالبا بعد ذكر اسم الشخصية أو وسط ما تلفظ به من حوار أو في نهايته.

وغالبا ما يضيف المؤلف في بداية الفصل والمشهد واللوحة وفي آخرها أيضا، ما يدل على البداية أو النهاية، أو ما يدل على حركة الممثلين.

تهدف الإرشادات الإخراجية إلى تسهيل تحويل النصّ إلى عرض، وهو ما يستنتج من التسمية، وتتوجّه أساسا لمجموعة القائمين على العمل من مخرج وممثل وسينوغراف وغيرهم، إلا أنّ لها دورا مهما آخر هو مساعدة القارئ على تخيل شكل العرض المسرحي<sup>173</sup>، بل وتخيّل الحدث كما يقع في الواقع الذي يحيل إليه الكاتب.

ومن هنا يلاحظ أن بعض الأدباء يربطون هذه الإرشادات بالخشبة مما يدل على أنهم يتخيلونها، وأنهم يوجهون نصوصهم إليها، فهم يخاطبون بنصهم الإرشادي المخرج والممثل والسينوغراف، بل والقارئ كي يتخيّل النص ممثلا على الخشبة، ومن ذلك جملة "ترتفع موسيقى صاحبة، يسلط ضوء

170 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص22.

171 - المرجع نفسه، ص23.

172 - محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية، ص39.

173 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص23.

على كرسي في الزاوية، يتوجه بالخطاب إلى الجمهور، يسدل الستار... إلخ".

أما البعض الآخر فترتبط إرشاداته بالواقع، مما يجعل نصه موجهًا للقارئ بالأساس، ومما يجعل القارئ متخيلاً النص حدثاً في الواقع، ومما يحتم تسمية الإرشادات بالإرشادات القرائية، ومن هنا أرى أن تسمى هذه الإرشادات نقدياً بالإرشادات المسرحية، وهي بدورها تنقسم إلى قسمين إرشادات قرائية، وإرشادات إخراجية، حسب مستوى التعامل مع النص قراءة وإخراجاً.

وللنص الموازي الإرشادي (القرائي والإخراجي) مجموعة من الوظائف يمكن إنجازها فيما يلي: إنّ المعلومات التي يعطيها النص الموازي ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها في النص المسرحي لأنها تحدّد ظروف الخطاب<sup>174</sup>، كما أن الإشارة إلى المؤثرات الصوتية يكمل تصور المؤلف عن العرض المسرحي (المفترض)<sup>175</sup>، وهي تحدّد السياق وتسمح للقارئ أن يتخيّل ظروف الكلام<sup>176</sup>، وتبقى لغة النص قاصرة عن تحديد دلالاته إذا لم ترتبط بباقي المكونات التداولية الأخرى التي تساهم في إنتاج الخطاب المسرحي<sup>177</sup>.

إن الخطاب المسرحي يقوم على ثنائية نص/عرض، انطلاقاً من أن سيميائية الفن المسرحي تأخذ بعين الاعتبار كل العلامات والدلائل والرموز التي تشكل مجموع الخطاب المسرحي، وتقوم بنيته في إطار أنساق وأنظمة تواصلية معقدة، وقد قامت آن أبرسفيلد بالتمثيل لها بالشكل التالي:

مرسل (متعدد) = (مؤلف + مخرج + عدة مشاركين + ممثلين)، مرسلّة = (نص + عرض)،  
شفرات = (شفرات لسانية + شفرات إدراكية (سَمعية، بصرية) + شفرات سوسيوثقافية (آداب السلوك، محاكاة، علم النفس الخ...)) + شفرات مسرحية محضّة فضاء مشهدي للعب (...). تعمل على ربط العرض بلحظة تاريخية محددة، متلق = (متفرج/متفرجون/جمهور)<sup>178</sup>، إضافة إلى القارئ.

إن هذا التعدد النصي الذي يتميز به الخطاب المسرحي هو الذي جعله خطاباً مفارقاً، وجعله بالتالي يشتمل على عدة معطيات فنية تمتلك أبعاداً مختلفة، تتراوح بين ما هو لغوي وإيديولوجي، وبين ما هو شعري وفلسفي، وبين ما هو نفسي واجتماعي، إلى غير ذلك من الأبعاد والمستويات الفكرية والفنية والثقافية، إن هذه الخاصية المفارقة للخطاب المسرحي لا ترجع فقط إلى طبيعته

174 - المرجع نفسه، ص ن.

175 - عصام الدين أبو العلاء، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 253.

176 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 187.

177 - محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، ص 42.

178 - المرجع نفسه، ص 41.



اللغوية، ولكنها ترتبط أيضا بالأداء التمثيلي وبحقه المشهدي فوق الركح - على أساس أن هذا الخطاب هو وليد علاقة جدلية تجمع بين نوعين من أنواع الممارسة هما: ممارسة النص، وممارسة الركح، ذلك أن وضعية الخشبة وأبعادها تتحدد بواسطة قراءة النص، كما أن قراءة هذا الأخير تتأثر بدورها بالوضعية المختلفة للركح وفضاءاته<sup>179</sup>.

وبالعودة إلى تاريخ المسرحية يمكن أن نعتبر أن بداية ظهور الإرشادات الإخراجية بمعناها الحديث تزامن مع ظهور مسرح العلبة الإيطالية<sup>180</sup> في القرن السادس عشر، ومحاولة رسم صورة تشبه الواقع من خلال الديكور، وتجسيده على الخشبة، ومع تحوّل الفضاء المسرحي إلى صورة عن مكان مأخوذ من الواقع، وكذلك مع تطوّر مفهوم الشخصية من مجرد دور يتقمصه الممثل، إلى شخصية لها مواصفات فردية أقرب إلى الطبيعة الإنسانية، عندئذ صار من الضروري كتابة نصّ يوازي الحوار ويسايره، ويعطي المعلومات اللازمة عن الشخصيات والمكان، وغيرهما أيضا، فتورم حجم الإرشادات الإخراجية، وزادت أهميتها وعلى الأخصّ في نصوص الدراما في القرن الثامن عشر وفي نصوص المسرح الواقعي والطبيعي في القرن التاسع عشر<sup>180</sup>.

وصار هناك توجه قوي لإبراز الإرشادات الإخراجية في العرض، وإعلانها كنصّ صريح وواضح، وقد كان الشاعر والمسرحي الألمانيّ برتولت بريشت (B.Brecht) -1956/1898- من أوائل الذين تعاملوا مع الإرشادات الإخراجية بشكل موظّف درامياً، فجعلها تأتي في عروضه على شكل لافتات مكتوبة، أو صوت خارجيّ مسجّل (Voix off)، واستخدمها كعنصر من عناصر المسرحية<sup>181</sup>.

وقد تغيّرت النظرة إلى الإرشادات الإخراجية في المسرح الحديث، وبرز اتجاه ضمن الكتابة المسرحية يعتمد الإكثار من التفاصيل في هذه الإرشادات، حتّى صارت تعادل الوصف في النصّ الروائي، ولدرجة صار يبدو معها أنّ الحدود بدأت تمحي بين الأجناس الأدبية، وهذا ما يبدو في بعض النصوص التي تشكّل الإرشادات الإخراجية فيها الجزء الأكبر من النصّ، كما في مسرحية "نهاية اللعبة" للإيرلنديّ صموئيل بيكيت (S.Beckett) -1989/1906-، أو تشغل النصّ

179 - المرجع نفسه، ص ن.

• - شكل من أشكال العمارة ظهر في القرن 16 في إيطاليا في محاولة للإيهام بالواقع، الصالة فيها على حدة حصان ولها شرفات والخشبة مستطيلة في أضيئها فتحات... (ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 314).

180 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 24.

181 - المرجع نفسه، ص 25.

بأكمله كما في مسرحية "فصل دون كلام" لبيكيت أيضا، ومسرحية "الرّيب يريد أن يصبح وصيًا" للألماني بيتر هاندكة (P. Handke) - 1942/...<sup>182</sup>.

ومن المسرحيات ما يكاد يندم فيها النص الموازي، إذ يكتفي الكاتب بوضع ملاحظة قصيرة عن المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية، مع إشارة عابرة إلى الشخصيات أو الزمان، ويترك الباقي للقارئ ليستنتجه من خلال حوار الشخصيات<sup>183</sup>.

إن المتأمل لنص الحوار والنص الموازي يجد أن الثاني يسند للمؤلف المسرحي<sup>184</sup>، وهو نصّ آمريّ مكتوب، يختفي أثره كنصّ كلامي في العرض المسرحي، ويتحوّل إلى عناصر من طبيعة أخرى، وهو خطاب موجه للقارئ بغرض إثراء رصيده المعرفي عن المسرحية، فهو بالتالي خطاب تفسيري مصاحب لأحداث الشخصية<sup>185</sup>، بل ويكون موجهًا أيضًا للمخرج لمساعدته على إخراج المسرحية.

أمّا نصّ الشخصيات، وهو النص الرئيس، فهو خطاب يختفي فيه الكاتب كصاحب للقول، وله أشكال متعدّدة أهمّها الحوار والمونولوج والحديث الجانبيّ والتوجّه للجمهور، ويحافظ هذا النصّ على طبيعته اللغويّة ويتحوّل إلى كلام منطوق خلال العرض<sup>186</sup>.

### ثانيا - النص الموازي في المسرحية الشعرية المغربية المدروسة:

إن القسم الأساس من مكونات النص المسرحي هو الحوار، ثم تأتي بعد ذلك من حيث درجة الأهمية والحضور، النص الموازي ويشمل أمرين اثنين، الإرشادات المسرحية (القرائية والإخراجية) ثم العتبات، وذلك ما سأتناوله في هذا الفصل، أما الحوار وهو النص الأساسي فقد خصصت له فصلا كاملا.

### 1 - النص الموازي في مسرحية أبوليوس:

في مسرحية أبوليوس راعى الكاتب النص الموازي، وأولاه أهمية على مستويين مستوى العتبات ومستوى الإرشادات الإخراجية.

### I. العتبات:

عتبة النص الأولى هي العنوان وقد اختار الكاتب لنصه المسرحي عنوان "أبوليوس" وهو اسم

182 - المرجع نفسه، ص ن.

183 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص49.

184 - المرجع نفسه، ص48.

185 - المرجع نفسه، ص ن.

186 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص187

البطل، ونلاحظ أن العنوان جاء مفردة واحدة مباشرة، مما يشير أن الكاتب سيولي شخصيته الرئيسة أهمية مطلقة، وهو ما ظهر من خلال النص، فالكاتب سمح لبطله بالإطلاقة على المتلقي/ قارئاً ومشاهداً، منذ بداية المسرحية ثائراً مثقفاً فيلسوفاً لينتهي مسرحيته على لسان بطله مفكراً وفيلسوفاً. وبعد العنوان سمح الكاتب أحمد حمدي للكاتب الصحفي الجزائري الطاهر بن عيشة ليدبج للمسرحية تقديمًا، ذكر فيها اهتمامه بالمسرحية حين كانت تصدر سلسلة في جريدة المساء الجزائرية، وهو يعترف منذ البداية بعدم تخصصه في المسرح مع تأكيده على اهتمامه به، مؤكداً على أهمية المسرح الشعري جمالياً وموضوعياً، وفي عجالة عرض الكاتب لشخصية أبولوس التي تعد واحدة من الشخصيات الجزائرية الكثيرة التي أنارت درب الأجيال فكراً وجهاداً.

تلا هذا التقديم كلمة للمؤلف ذاته عنوانها بقوله: "إلى المخرج والقارئ معا" مما يجعلها من العتبات، والعنوان دلالة على وعي الكاتب أن المسرحية مثلما يمكن أن تقرأ، يمكن أيضاً أن تعرف طريقها إلى الخشبة.

مؤكداً على الفرق بين النص المسرحي والنص التاريخي "إن النص الإبداعي ليس نصاً تاريخياً"<sup>187</sup> متحدثاً بعد ذلك عن المسرح الشعري في لغته وتلقيه، وعن علاقة الخشبة به ابتداءً من المخرج إلى الممثل فالجمهور، منها كلمة بالحديث عن موسيقى مسرحيته، وعن جهده فيها.

## II. الإرشادات المسرحية:

أما الإرشادات المسرحية التي ظهرت جنباً إلى جنب مع الحوار، فكانت لها وظائف مهمة هي كالتالي:

(1) **تحديد الزمان:** ويبدأ به حين يحدد أحداث المسرحية بـ "العقد الرابع والخامس والسادس من القرن الثاني للميلاد"<sup>188</sup>، لكنه يظل متابعاً للزمن من خلال الإرشادات الداخلية مثل قوله "الوقت مساءً"<sup>189</sup>، الجو ربيعي (ص 331)، بعد سنة (ص 327) وهي أزمنة تساعد القارئ على تخيل الأحداث كما تساعد المخرج على تجسيدها.

(2) **تحديد المكان:** الوظيفة الثانية للإرشادات المسرحية جاءت لتحديد المكان، واقتصر على الإرشادات في أول كل لوحة، وهي أماكن يذكرها الكاتب ذكراً سريعاً عابراً دون أن يفصل فيها

187 - أحمد حمدي، أبولوس، اتحاد الكتاب العرب، 1990، ص 10.

188 - المصدر نفسه، ص 15.

189 - أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 275.

كثيراً، ويحدد المكان الجغرافي في أكثر الأحيان كأن يقول روماني أو قرطاجني مثلاً، يحدد وظيفته أحياناً كمخفر شرطة أو مكتبة أوياء، محددات مرات مافيه من أثاث وطرز كأثاث بربري أو طراز روماني وهكذا.

وإليك كل الأماكن مرتبة حسب ورودها في بداية اللوحات: ساحة عامة في مدينة مداروش الرومانية (ص 256)، أبوليوس في مخفر الشرطة (ص 262)، بيت فخم يختلط فيه الأثاث البربري بالأثاث الروماني (ص 267)، مخفر شرطة (ص 275)، ساحة عامة في مدينة مداروش (ص 286)، دار القنصل ليانوس ذات طراز روماني فخم... (ص 295)، منزل أبوليوس (ص 304)، قافلة سعاة البريد تتأهب لرحلة طويلة أمام الباب الشرقي لمدينة مداروش (ص 311)، مكتبة أوياء طرابلس (ص 317)، بهو واسع في قصر بودنتيلا بعض الكتب في رفوف المكتبة (ص 327)، محكمة أوياء تقع في المسرح اليوناني (ص 336)، عند مدخل الصحراء (ص 353)، الساحة العامة في مدينة قرطاجنة (ص 363).

**3) وصف المشهد:** يستعمل الكاتب الإرشادات الإخراجية، أو مايسمى بالنص الموازي أحياناً كثيرة لوصف المشهد كقوله: "حوله حراس مدحجون بالسيوف والعصي (ص 262)، شرطي مدحج بالسلاح كبير الشرطة جالس على أريكة فخمة يدخل... شرطي مذعورا يقاطع أبوليوس وهو يلهث (ص 283)، مظاهرة ضخمة وجوه متحفزة نساء أطفال شبان... فلاحون (ص 286)، يصفق له الجمهور كثيراً (ص 288)، تبدو عناصر من الشرطة مدحجة بالسلاح (ص 288)، تحتفي الأم والأب في عتمة شديدة (ص 309)، يقف الجميع إجلالاً واحتراماً لها ماعدا أبوليوس (ص 317)، يدخل رجال الشرطة ويتجهون مباشرة إلى مسؤول المكتبة (ص 322).

**4) وصف الشخصية:** يلجأ الكاتب لوصف الشخصية سواء كان ذلك قبل أن تنطق بما يسند لها من كلام أو في وسطه أو في نهايته، وهو عادة وصف حسي للشخصية ينطبق مع ما تفعل وما تقول مثل: الأب منهمك في جمع المال (ص 267)، الأم تحدث نفسها في حالة عصبية (ص 304)، بودنتيلا تطلب الكلمة لكن رئيس المحكمة يتجاهلها (ص 339)، يدخل الأب في لباس ضابط روماني (ص 277)، أو وصف نفسي يظهر حالة الشخصية النفسية كقوله: أبوليوس يحمل بعض حاجياته باستخفاف (ص 306)، يدخل الأب مهموماً (ص 307).

إضافة إلى كل ما تقدم فإن الكاتب أورد في البداية شخصيات المسرحية مردفا الشخصيات

المهمة ببعض صفاتها ومميزاتها كقوله: "أبوليوس: ويمكن أن نطلق عليه لوكيوس بناء على كتابه التحولات أو الحمار الذهبي، كاتب شهير ومحام بارع، من قبيلة غيتولة النوميديّة" (ص 17)، كما يمكن أن نشير أن الكاتب قد قسم نصه ثلاث عشرة لوحة.

(5) **ضبط الحركة:** قد تكون حركة جسدية مثل: يخنفي وراء الستار (ص 255)، يظهر فجأة وكأنه... ويقول بصوت جهوري (ص 257)، يجرونه قبل أن يكمل كلامه (ص 260)، مشيرا بيده (ص 262)، يأخذ الأوراق التي... ليقدمها إلى بودنتيلا (ص 331)، يشير إلى القضاة والجمهور (ص 345)، أو حركة نفسية مثل: منفعلا (ص 291)، وقد تكون الحركة أحيانا صمتا أو مقاطعة للغير وهي ما يكثر منهما الكاتب: مقاطعا (ص 258)، بعد صمت قصير (ص 258)، صمت ثم يستأنف (ص 283)، بعد صمت (ص 296)، فترة صمت (ص 316)، مقاطعا (ص 322)، والملاحظ في نص أبوليوس أن كاتبه يولي الحركة أهمية قصوى مما يشرك المتلقي/ القارئ في تخيل النص الدرامي، كما يعين المتلقي المخرج على تجسيد المسرحية.

(6) **تحديد اللباس:** يذكر اللباس لمساعدة المتلقي القارئ/ المخرج في تخيل القصة أو تجسيدها على الخشبة، واللباس علامة دالة، وقد لجأ الكاتب إلى ذكر نوعين من اللباس لباس بربري ولم يذكر منه إلا البرنس والقشايية، ولباس روماني ولم يحدده بل اكتفى بقوله لباس روماني، وهو فقر من الكاتب الذي كان عليه أن يبذل جهدا أكبر في تحديد لباس الأمازيغ والرومان آنذاك، ومما ورد في النص قوله: أناس.. يرتدون البرنوس أو القشايية (ص 256)، يرتدي قشايية عادية... (ص 255)، الناس يرتدون ملابس رومانية (ص 256)، يدخل الأب في لباس ضابط روماني (ص 277).

(7) **تحديد الموسيقى:** لم تذكر الموسيقى إلا وهي مرتبطة بالإخراج، وهي عادة إما مرتبطة بالكورس أو بإسدال الستار وانطفاء الأضواء، وقد دلت الموسيقى التي وظفها الكاتب على الحزن، وبالتالي هي وظيفة تعبيرية<sup>190</sup> ومن مثل ذلك قوله: يظهر الكورس في لحن وعظي (ص 256)، يسدل الستار مع موسيقى غامضة (ص 285)، الكورس يأتي من الضباب في لحن جنائزي (ص 299)، موسيقى حزينة تصاحب انطفاء الأضواء (ص 303)، موسيقى زواج (ص 334)، ومن هنا نلاحظ أن الكاتب لم يستعمل الموسيقى على نطاق واسع، واكتفى بوظيفة واحدة، مع أن للموسيقى داخل النص الدرامي وظائف عدة.

190- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، المغرب، 2006، ص 105.

8) **تحديد الإضاءة:** والإضاءة أيضا ترتبط عادة بالإخراج، وقد ربط الكاتب بينها وبين انسداد الستار أو ظهور شخصية أو اختفائها، وذكر من الأضواء ثلاثة مستويات اشتعالها، خفوتها، انطفائها، وتمثل لذلك بقوله: أضواء باهرة (ص 262)، تنطفئ الأضواء ويسدل الستار (ص 261، 274، 266)، تخفت الأضواء ببطء ويسدل الستار (ص 294)، تختفي الأم والأب في عتمة شديدة (ص 309)، وماعدا المقطع الأخير الذي دل فيه الضوء على وظيفة إشارية فإنه فيما تبقى جاء عاريا من ذلك.

9) **تحديد الأصوات:** والأصوات هي علامة دالة يستعان في تجسيدها ركحيا بالمؤثرات الصوتية، وقد أسند الكاتب الأصوات لجمهور الناس للتعبير عن الاستنكار والرفض في مداوروش بلد أبوليوس أو في أويا وهي مستعمرة رومانية حيث منفاه أو في قرطاجنة حيث كرم، وكل الأصوات تصدر استنكارا للمستعمر الروماني وتأييدا وابتهاجا بأبوليوس، ومن ذلك قوله: حتى تسمع أصواتا متشابكة وضجيجا عاصفا وصراخا غير معهود (ص 280)، همهمة وسط القاعة وأصوات متفرقة وغير مفهومة (ص 340)، تزداد الأصوات تشابكا (ص 281)، هرج ومرج... يرتفع صوت من الجمهور غاضب (ص 290).

الملاحظ أن أحمد حمدي قد اعتنى بالنص الموازي عنايته بالحوار، غير أنه بقي مرتبطا أكثر بالمتلقي القارئ أكثر من المتلقي المشاهد، بمعنى أن إرشاداته قرائية أكثر منها إخراجية، وإن كانت أحداث مسرحيته وشخصوها تستحق عناية أكبر في ذلك.

## 2 - النص الموازي في مسرحية الزفاف يتم الآن:

سأعرض في ما سيأتي لمستويين من النص الموازي، نص العتبات، ونص الإرشادات المسرحية.

### I. العتبات:

لا يورد الكاتب من العتبات غير العنوان "الزفاف يتم الآن" والزفاف لفظ دال في عمومه على الحركة والسرعة وفي خصوصه على الفرح الذي يكون في العرس<sup>191</sup>، ورغم أن المسرحية مليئة بالحزن والألم إلا أن الكاتب يركز على الفرح الذي طبع بدايتها وخاتمها توكيدا منه على انتصار التفاؤل الذي مثله العريس على التشاؤم الذي مثله صافي.

### II. الإرشادات المسرحية:

لم يورد الكاتب عرضا بأسماء الشخصيات في بداية نصه، وبالتالي فهو لم يعرف بهذه

191- المنجد في اللغة والأعلام، ص 300، مادة زف.

الشخصيات، كما أن الكاتب لم يقسم نصه إلى فصول أو مشاهد أو لوحات بل جاء نصه كتلة واحدة، وقد تركزت الإرشادات المسرحية التي جاءت في صلب الموضوع على مايلي:

(1) **تحديد الزمان:** وهو لا يوليه أهمية تذكر، ولا يشير إليه في بداية المسرحية، ولعل ذلك عائد إلى ثقة الكاتب من أن المتلقي سيدرك أن أحداث المسرحية هو هذا الزمن الذي تغطرس فيه الظلم الأمريكي على البشرية ونشر فيها البؤس والتعاسة.

ولا نرى إشارة مباشرة للزمن إلا في قوله وهو يصف سعادة أفراد الأسرة في حفلهم "... يجلس فيها رجل بجلباب النوم ومعه أطفاله الثلاثة حيث يلاعبهم بكرة والوقت ليلا وضوء القمر يغمر المشهد كله" (ص 15)

(2) **تحديد المكان:** لا يكاد الكاتب في إشارات المسرحية يشير إلى مكان محدد تقع فيه الأحداث، وإنما يركز فقط على ذكر الخشبة، كل الأحداث تنطلق منها وتعود إليها، وهو حين ينقل الأحداث إليها لا يحدد مكانا بعينه عليها يمكن تخيله إلا قليلا.

إلا أننا يمكن أن نفترض أمكنة تبعا لنوع الأحداث التي تجري فيها وتبعا لما يقدمه من سينوغرافيا، من ذلك مثلا صالة احتفالات تقع فيها أحداث العرس الذي يستعد العريس إقامته مع أصدقائه، "... يتم فتح الستارة عن المسرح وهو على النحو التالي... يتصدر المسرح العريس يجلس على كنبه مزركشة وهو يرتدي..." (ص 4)، ثم تنتقل الأحداث إلى قصر فخم به خدم وحشم وأثاث فاخر وأطعمة من كل نوع، مما يوحي بأنه بيت لطبقة غنية راقية "...تسلط الإضاءة كلها على قسم المسرح الأيمن وقد علقت على خلفيته صورة الموناليزا وفي الوسط طاولة تتكوم فوقها جميع أنواع المأكولات واللحوم والفواكه والمشروبات وحوها بعض الكراسي المزركشة..." (ص 8)، ثم تنتقل الأحداث إلى بيت فقراء يبرعم فيه البؤس والمأساة "... تعود الإضاءة إلى الجانب الأيسر من المسرح حيث يسمع..." (ص 12)، وهو إذ يصف الشخصيات لا يتحدث عن المكان أصلا، يعود المشهد إلى قصر الأغنياء "... تسلط دائرة ضوء ثانية على الأغنياء الثلاثة الذين بالجزء الأيمن من المسرح وهم يرقصون..." (ص 14)، تنتقل الأحداث بعد ذلك إلى بيت يتربع في أحضان الطبيعة الجميلة بحقولها وأشجارها "... ويبدو القسم الأيسر مضاء على النحو التالي: الخلفية مرسوم عليه سياج تنام عليه غصون مثقلة بالورود والزهور تمتد خلفه مزرعة بها أشجار وارفة الظلال تقوم وسط سنابل قمح مثقلة بالحبوب وأمام هذه الخلفية وفي جوانب المسرح يبدو باب بيت مفتوح

ومساحة المسرح تمثل شرفة يجلس فيها رجل... " (ص 15)، تنتقل الأحداث بعد ذلك إلى حانة لبعض الجنود الأمريكيين "يضاء الجانب الأيمن للمسرح ويبدو منسقاً على هيئة حانة خمر... طاولة عالية مستطيلة يجلس خلفها عامل البار وخلفه تظهر صورة قرصان أعور أشعث... بينما يجلس على الجانب المقابل... أربعة جنود بملابس الجيش الأمريكي... " (ص 17)، تعود الأحداث إلى مشهد الأسرة السعيدة في بيتها وحقلها وقد قتل كل أفراد أسرتها... " تسلط دائرة نور وسط القسم الأيسر من المسرح على جثث الأم والأب والأطفال... " (ص 19)، ثم مكان عام حيث يلقي المخبرون القبض على رافض الظلم " ... ترفع الستارة... عن قفص به مجموعة من الرجال مكبلي الأيدي " (ص 24)، لتنتقل الأحداث بعدها إلى قصر الملك والجميع يأتمر بأمره "يضاء الجانب الأيمن من المسرح وهو منسق على النحو التالي: على الخلفية مرسوم تاج ملكي مزخرف بالفسفور اللامع وتحت كرسى على هيئة عرش... " (ص 24)، تعود الأحداث إلى السجن (القفص)، ثم تعود في الأخير إلى المنظر الأول حيث ينهي العريس فرحه مع أصحابه " ... عاد المسرح إلى ماكان عليه عند بداية المسرحية حيث مجموعة الشباب لازالوا يرقصون " (ص 30).

إن الكاتب في بحثه عن المكان ينطلق دائماً من خشبة المسرح، وهو يقسمها دائماً إلى يسار يمين، اليسار دوماً للفقراء والثوار واليمين دائماً للسلطة والأغنياء والظلمة، وهو بذلك يستوحي فكرة الصراع بين اليسار الذي يمثل الاتجاه الاشتراكي في العالم وبين اليمين الذي يمثل الرأسمالية، ويستغل الكاتب الضوء استغلالاً كبيراً للانتقال من مكان إلى لآخر.

بقي أن نشير أن الكاتب يعتمد مسرح بريخت فهو أولاً يكسر الجدار الوهمي ويسمح لشخصياته بالحديث مباشرة للمتلقي، بل إن الأحداث ذاتها لتنتقل من عمق المشاهدين ذاتهم "تسمع في هذه اللحظة زغاريد مدوية خلف كراسي المشاهدين بالصالة حيث تدخل العروس تزفها النساء... حيث يتزل العريس... ليكمل حديثه للجمهور" (ص 31).

**3) وصف المشهد:** يستعمل الكاتب الإرشادات المسرحية أيضاً لوصف المشهد في المكان كقوله: "يحيط به مجموعة الأصدقاء وهم يرددون الشطرات" (ص 4)، "حيث يتقدم كل منهم أثناء رقصه من العريس ويقبله" (ص 4)، "يبدأ أحد الشباب في العزف" (ص 5)، "يقف رجل ضخم الجثة يرتدي ملابس فخمة" (ص 8)، يذهب الخادم ليفتح الباب حيث يدخل المسرح شخصان في نفس ضخامة كرش صاحب البيت" (ص 10)، "يدخل في هذه اللحظة رجل كأنه هيكل



عظمي... وهو يتوكأ على غصن شجرة " (ص 12)، " تحني رأسها على جثة زوجها... بينما يرتمي عليه كل من الطفل والطفلة" (ص 13)، "رجل... ومعه أطفاله... يلاعبهم بكرة" (ص 15)، "يقف الطفل عادل أمام والده وإخوته ويقوم بحركات صامتة..." (ص 17)، "والجميع يشربون الخمر الذي يصبه لهم عامل البار" (ص 18)، "يقف رجلان بلباس عادي يتحدثان" (ص 21)، "يتقدمون نحوه واحدا واحدا يقبلون يده ثم يقفون حوله خاشعين" (ص 24)، "يتزل العريس ويستقبلها" (ص 31).

والمتتبع للمسرحية يلاحظ أنها حافلة بالمشاهد الحية المتحركة، مما يجعلها مفعمة بالفعل والحياة، ومما يؤكد وعي الكاتب بحقيقة المسرح، ولا عجب وهو الذي عايشه تأليفا وتمثيلا، وخبر أسرار طويلا.

**4) وصف الشخصية:** رغم أن الكاتب قد أهمل كلية الإشارة إلى شخصيات المسرحية في بداية نصه، إلا أنه أولها أهمية من خلال الإرشادات التي أوردتها داخل النص، وهي إرشادات تشير بالأساس إلى البعد الجسمي مثل قوله في وصف صافي "يدخل شاب نحيف وسيم" (ص 4)، أو في وصف طفل من الأسرة الفقيرة "الطفل في العاشرة من عمره أشد هزالا ونخافة كأنه هيكل عظمي" (ص 11)، كما قد يركز على الجانب النفسي "مغموما" (ص 6)، "وقد فقد أعصابه" (ص 6)، "متزعجا قلقا" (ص 14)، أو مشيرا إلى علاقته بمن حوله "وهو يتطلع حوله مرعوبا" (ص 22)، بل إن الكاتب لا يورد أسماء للشخصيات ماعدا صافي، والبقية يأخذ أسماءها من جنسها مثلا: رجل امرأة، أو من سنها: طفل شاب، أو علاقتها بغيرها: زوج زوجة عريس، أو وظيفتها: جندي مطرب، أو حالتها: الرجل السليم، الرجل المضروب.

**5) ضبط الحركة:** نص "الزفاف يتم الآن" مفعم بالحركة، وهي في عمومها حركة جسدية مادية تحقق على الخشبة، ويمكن تقسيمها إلى حركات فردية مثل: "يبدأ في العزف" (ص 5)، "يتحرك الرجل ضخم الجثة" (ص 8)، "وهو يضرب على كرشه بيديه" (ص 10)، "تحني رأسها على جثة زوجها" (ص 13)، "يتقدم نحوه ويشده من كتفه" (ص 23)، "يسحب المخبر الرجل السليم من ملبسه رغما عنه ويغادر به المسرح" (ص 24)، وحركات جماعية "يحيط به مجموعة من الأصدقاء" (ص 4)، "يتقدم كل منهم ويقبله" (ص 4)، "يرقصون بصعوبة" (ص 11)، "وقد بدأوا يرقصون رقصات مجنونة" (ص 20)، "يقف رجلان يتحدثان ويحركان أيديهما" (ص 21)، "يتحركون على

المسرح مكلمي الأفواه" (ص 26)، كما قد تكون الحركة نفسية وهي قليلة الحضور مثل: "يسود المجموعة جو من القتامة" (ص 5)، غير أن المتلقي/القارئ لا يلاحظ إشارة للصمت ولا للمقاطعة وهو عكس ما يلاحظ في النصوص الأخرى.

إن الحركة التي أولاهها الكاتب أهمية كبيرة لها أهمية قصوى مما يشرك المتلقي/القارئ في تخيل النص الدرامي، ويعين المتلقي المخرج على تجسيد المسرحية، والمشاهد على متابعتها.

**(6) تحديد اللباس:** يذكر اللباس لمساعدة المتلقي القارئ/المخرج/المشاهد في تخيل القصة أو تجسيدها على الخشبة، واللباس علامة دالة، وقد ربط الكاتب بين اللباس وحقيقة الشخصية فالعريس "يرتدي بذلة الزفاف السوداء، وقد تأنق بشكل يليق بليلة العمر ليلة زفافه" (ص 4)، والرجل في البيت مع أولاده وزوجته "رجل مجلباب النوم" (ص 15)، والملك في قصره "يلبس التاج فوق رأسه ويرتدي ملابس ملكية فخمة" (ص 24)، وهي ملابس تحدد قيمة الشخصية ومكانتها الاجتماعية، وحالتها النفسية.

**(7) تحديد الموسيقى:** أكثر عبد الحميد بطاو من الاهتمام بالموسيقى، وهي عادة منسجمة مع الموقف دالة على الضجر أو الحزن أو السعادة: "مصحوبة بلحن متواتر" (ص 4)، "بينما تسمع موسيقى صاحبة" (ص 8)، "يخفت صوت الموسيقى" (ص 8)، "يسمع صوت موسيقى هادئة" (ص 9)، "تسمع موسيقى راقصة" (ص 10)، "تسمع موسيقى حزينة" (ص 11)، كما قد ترافق أغنية تلقيها إحدى الشخصيات "موسيقى حزينة تقدم للموال" (ص 18)، وقد لا تصدر الموسيقى خلفية إخراجية، وإنما تقوم بها الشخصيات ذاتها تعبيرا عن فرحها وانخراطها في الحفل "يقوم بعضهم بالعزف على الآلات الموسيقية" (ص 4)، "العزف على آلة الأكرديون" (ص 5).

**(8) تحديد الإضاءة:** اهتم عبد الحميد بطاو بالإضاءة اهتماما كبيرا، وقد ربط الكاتب بينها وبين ظهور شخصية أو اختفائها، أو الانتقال من مشهد لآخر، عبر الانتقال من يمين الخشبة إلى يسارها عن طريق الإضاءة والإظلام، وهذه الإضاءة قد تكون مجرد ضوء لإظهار المشهد "زادته الإضاءة المسلطة عليه وضوحا وبروزا" (ص 11)، "تخفت الإضاءة بعض الشيء" (ص 11)، "تسلط عليهم دائرة من الضوء" (ص 13) "يضاء المسرح بعد قليل" (ص 15)، "تخفت الإضاءة بهذا الجزء بينما يضاء الجانب الأيمن" (ص 24)، وقد تكون الإضاءة لنار ملتهبة دلالة على نشوب الحرب مثلا "تلتهب الخلفية تجسيدا للحرائق وتلتمع أنوار حمراء وصفراء" (ص 17).

(9) تحديد الأصوات: والأصوات هي علامة دالة يستعان في تجسيدها ركحيا بالمؤثرات الصوتية، وهي في نص "الزفاف يتم الآن" قد تكون صوت حيوان، الكلب بالأساس "ممزوجة بعواء كلب" (ص 8)، "يرتفع صوت عواء الكلب" (ص 8)، "يستمر عواء الكلب" (ص 9)، وقد تكون لشيء كصوت جرس البيت "صوت جرس باب البيت" (ص 10)، أو طلقات رصاص "مع صوت الانفجارات وطلقات الرصاص" (ص 17)، أو لهيب نار "صوت لهيب النار وهي تأكل الخشب" (ص 19)، كما قد تكون أصواتا لبشر دالة على الفرحة "اسمع الزغاريد من خلف الكواليس" (ص 4)، أو دالة على الضعف والوهن "بصوت واهن متعب" (ص 13)، "بصوت من يحتضر" (ص 13).

ومجمل القول فإن الكاتب عبد الحميد بطاو قد اعتنى عناية كبيرة بالارشادات المسرحية الإخراجية خاصة، مما جعل نصه موجهاً للإخراج، ومما قدم مادة ثرية تعين المخرج على تجسيد نصه على الخشبة، وهو يدل على وعي الكاتب بالخشبة وارتباطه بها؟

### 3- النص الموازي في مسرحية زلزال في تل أبيب:

وفي هذا الجزء سأعرض لقسمين من النص الموازي، نص العتبات، ونص الإرشادات المسرحية.

#### I. العتبات:

جاء العنوان في النص الثالث جملة اسمية حذف أحد طرفيها ونعت الطرف الباقي بشبه جملة دالة على المكان الذي وقع فيه الزلزال "زلزال في تل أبيب"، والعنوان يحيل على معان خفية نستشفها بعد قراءة النص وبالتالي فإن العنوان يتعد عن المباشرة التي وقع فيها العنوان الأول والثاني. فالزلزال قد يعني الثورة وقد يعني الصراع الداخلي وقد يعني التدخل الأجنبي، وكما قد يعني الدمار والهلاك قد يعني الإصلاح والتغيير.

والكاتب لا يكتفي بالعنوان الكبير بل يلجأ إلى عناوين داخلية فيعطي كل فصل عنواناً خاصاً هي "الثورة، الوحدة، الأرض"، وكلها عناوين ترتبط ارتباطاً شديداً بالعتبة الكبرى وتحيل عليها. ولعلنا نستطيع أن نفك بعض شفرات العنوان حين نقرأ الإهداء التالي: "إلى أرواح شهداء الثورة الفلسطينية في معركة التحرر وبناء المصير" (ص 7)، مما يجعل الزلزال بمعنى الثورة التي يخوضها الفلسطينيون من أجل استرجاع أرضهم المسلوقة.

ومعنى ذلك فإن الكاتب لم يقتصر على عتبة العنوان، بل تجاوزها إلى الإهداء أيضا، وهو ذو صلة بالعنوان زلزال في تل أبيب، وبال عناوين الداخلية أيضا.

## II. الإرشادات المسرحية:

(1) **تحديد الزمان:** ليس هناك ما يدل على الزمان في الإرشادات المسرحية، إلا ما يوحي به هذا المقطع، "ليل مظلم لا ينيره إلا مصباح بتروني" (ص 43)، وبالتالي فهو لا يشير إلى زمان التاريخي لوقوع الأحداث، فهو لا يحدد لها سنة ولا شهرا، المهم أنها تنتمي إلى زمان الصراع الفلسطيني الصهيوني، كما لا يحدد فترة من نهار وليل إلا ما ذكرت، مما يجعل تخيل الأحداث فقيرا غير خصب، ويجعل عملية الإخراج صعبة، وربما بعيدة عن النص الأدبي، إذ أن الكتابة الإخراجية ستضيف إليها الكثير.

(2) **تحديد المكان:** تركز ذكر المكان عند بداية كل فصل، وكل الأماكن هي أماكن فلسطينية، وكلها توحي بالبؤس والتشرد، تقع أحداث الفصل الأول في مخيم، حيث مجموعة من الخيام والأكواخ، "مخيم للاجئين الفلسطينيين: خيام وأكواخ قصديرية" (ص 9)، الفصل الثاني تقع أحداثه في خيمة "خيمة ممزقة متآكلة" (ص 43)، أما الفصل الأخير فوقع في بيت به معدات مما يدل على تطور الثورة، "بيت به كرسي... " (ص 81).

(3) **وصف المشهد:** لا يولي الكاتب أهمية كبرى لعرض المشاهد، مع أن المسرحية كان يمكن أن تكون مفعمة بالحركة، ومما ذكره قوله: "يقدم كنعان مع ممثلي الثورة في الأرض المحتلة (ص 83)

(4) **وصف الشخصية:** معظم ما يرد من وصف الشخصية الرئيسة من أوصاف عبر الإرشادات المسرحية يضيف عليها حزنا عميقا، رغم أن جو المسرحية العام لا يغلب الحزن بقدر ما يغلب التحدي، ومما ورد دالا على ذلك قوله: واقفا أمام المخيم شارد العينين (ص 11)، يصمت كنعان (ص 13)، يبقى في صمت وتأمل (ص 16)، يردد في شبه غيبوبة (ص 17)، يصمت غارقا في ذكرياته وأحزانه (ص 23)، صامت في شرود (ص 24)، إن الشرود والصمت والتأمل كلها مما يدل على ما يعتور الشخصية الرئيسة من إحباط وقلق، وإحساس عميق بالمسؤولية، خاصة وهو شاب مسؤول في الثورة، مكلف بربط الاتصال بين اللاجئين وفرق المقاومة العسكرية داخل الأرض المحتلة وخارجها.

إضافة إلى ذلك فإن الكاتب يورد شخصيات مسرحيته مردفا كل شخصية بما يناسبها من

وظائف في العمل الثوري، ولأن الشخصيات لا تظهر جميعا في كل الفصول، فإنه عمد إلى ذكر شخصيات كل فصل بعد ذكر مشهده، كما قسم الشاعر نصه إلى ثلاثة فصول، أعطى لكل فصل عنوانا محددًا هي عناوين فرعية للعنوان الأول.

فالفصل الأول عنوانه الثورة، وشخصياته هي:

**حرب: شيخ فلسطيني لاجئ من عكة منذ سنة 1948**

**كنعان:** شاب فلسطيني مسؤول في الثورة، مكلف بربط الاتصال بين اللاجئين وفرق المقاومة العسكرية داخل الأرض المحتلة وخارجها.

**شهلاء الراعي:** فتاة فلسطينية من كفر راعي عضوة في منظمة ثورية ومكلفة بتنظيم الفتيات

والنساء

**صابر:** ممثل اللاجئين في اجتماع منظمات الثورة الفلسطينية

محمد، عيسى، نضال، فاتك ممثلون لمنظمات فلسطينية، رمز إليها الكاتب بحروف، فالأول نائب عن منظمة "ث" والثاني عن منظمة "و" والثالث عن منظمة "ا" والرابع عن منظمة "ر" والجمع بين هذه الحروف يعطينا كلمة ثوار، مما يوحي بأن الفصائل مهما اختلفت فإن هدفها واحد وهو الثورة، كما يضيف الكاتب إلى الشخصيات شخصية الهاتف الذي يسند إليه مهمة ترديد النشيد

في الفصل الثاني والذي عنوانه الكاتب بـ "الوحدة" أورد صابر، محمد، عيسى، نضال، فاتك،

الهاتف

في الفصل الثالث الذي سماه الكاتب "الأرض" أورد الكاتب الشخصيات التالية كنعان، محمد، عيسى، الهاتف، بعضها ورد في الفصلين السابقين، وأربع شخصيات لم ترد إلا في الفصل الأخير هي:

**سنان المزرعي:** فلاح من قرية المزرعة مكلف بتنظيم الفلاحين في خلايا ثورية

**حمدان الكرملي:** عامل من جبل الكرمل مسؤول عن التنظيم الثوري للعمال في الأرض المحتلة

**خالد اليافي:** أديب وشاعر من مدينة يافا مكلف بتنظيم رجال الفكر والأدب في صفوف

المقاومة داخل الأرض الأم.

**هند نزال:** فتاة من مدينة حيفا مسؤولة عن التنظيم السري للفتيات والنساء الفلسطينيات.

بقي أن نشير أن الكاتب يرتب الشخصيات حسب توالي وتتابع المشاهد.

5) ضبط الحركة: معظم ما يركز عليه الكاتب من الحركات التقدم والمحيء أو الانصراف، كقوله: "واقفا أمام المخيم شاردا العينين يتقدم منه كنعان" (ص 11)، "يتقدم منه كنعان" (ص 11)، "يقدم حمدان الكرمللي" (ص 85)، "يقدم خالد اليافي" (ص 85)، "يقدم هند نزال" (ص 87)، "ينصرف كنعان" (ص 16) أو الاهتمام بالصوت إيجابا كقوله "بصوت خافت" (ص 13)، وسلبا كقوله: "يصمت كنعان قليلا ثم يوالي كلامه" (ص 13)، كما ترد حركات أخرى مختلفة مثل قوله "يأخذ كنعان الرسالة من محمد ويخرج" (ص 102)، إلا أن الميداني لا يورد مثل هذه الإرشادات المسرحية إلا قليلا.

6) تحديد اللباس: لا يولي الكاتب للباس أهمية مطلقا رغم أن اللباس الفلسطيني علامة، والفلسطينيون يحرصون على التشبث به، ولقد صارت الكوفية الفلسطينية رمزا عالميا ظهر في كثير من النصوص الأدبية شعرا ونثرا، وكان بإمكان الكاتب أن يستغل ذلك ليعطي لنصه قوة العلامة.

7) تحديد الموسيقى: لم يشر الكاتب إلى الموسيقى أيضا رغم أن الوضعيات التي تستحق ذلك داخل المسرحية كثيرة، خاصة حالة الحزن، وحالة التمرد والرفض. بل كان يمكن استعمال الموسيقى التراثية الفلسطينية الدالة على ثقافة الشعب الفلسطيني.

8) تحديد الإضاءة: لم يستعمل الكاتب الإضاءة الاصطناعية، لكنه أشار إلى ما يرتبط بالواقع من إضاءة كقوله: "ليل مظلم لا ينيهه إلا مصباح بترولي (ص 43)، يجلسون... مصباح بترولي (ص 49)" مما يوحي بالفقر الذي يعانيه الفلسطينيون. ويوحي بالمعاناة التي يجيها المهجرون والمشردون من أبناء فلسطين.

يلاحظ أن الكاتب لم يستغل الإرشادات المسرحية استغلالا جيدا لتأثير نصه المسرحي، وجعله أكثر قابلية للحياة على مستوى الخشبة بالأساس بل وحتى على مستوى القراءة، خاصة أن الموضوع ثري لأنه يتحدث عن شعب متمسك بالحياة، مكافح ضد الزوال.

#### 4 - النص الموازي في مسرحية المعركة الكبرى:

وسأتناول النص الموازي من زاويتين اثنتين، الأولى هي عتبات النص وتتضمن العنوان والإهداء والتقديم، ثم الثانية والتي هي الإرشادات المسرحية.

#### I. العتبات:

إذا كان النص الأول قد اتخذ عتبه الأولى/عنوانه من اسم بطله أبوليوس، وارتبط الثاني

والثالث بالحدث في النصين، فإن الشاعر المغربي علي الصقلي قد وسم نصه المسرحي بـ"المعركة الكبرى"، أي من أهم حدث في المسرحية، وإذا وفق الأول لأنه ركز في نصه على سرد محطات من حياة الفيلسوف أبوليوس منذ ولادته ونشأته بالجزائر، حتى نفيه إلى روما فقرطاجنة، فإن الكاتب المغربي قد وفق أيضا في عنوانه، لأنه ركز كثيرا على حدث جلل وقع في المغرب، وهو معركة وادي المخازن التي خاضها أبناء المغرب الأقصى بكل عبقرية ضد الغزاة البرتغال وكبدوهم أفدح الخسائر، حتى أن الكاتب أسماها المعركة الكبرى، وللعنوان دلالة مباشرة توحى بالغرض كأننا بإزاء كتاب في التاريخ، وبالتالي يمكن القول إن المسرحية الأولى هي مسرحية شخصية، وأن الثانية مسرحية حدث، ولقد ورد العنوان خيرا لمبتدئ محذوف تلاه نعت، وفي جعل العنوان عمدة دلالة عميقة على توجيه المتلقي نحو ذلك.

تلا العنوان إهداء رفع فيه الكاتب نصه المسرحي إلى كل من يجل معركة وادي المخازن، على اعتبار أنها أعظم معركة في تاريخ الحرية والإسلام في المغرب، وإلى صانعها الملك عبد الملك السعدي المثل الأعلى.

بعد الإهداء نقرأ تقديما بقلم الأديب الكبير عبد الله كنون الذي يعرض بعجالة لسبق المشاركة أخوانهم المغاربة في المسرح الشعري، حتى جاء الصقلي وجيله ليحملوا هذه الأمانة ويقوموا بها أحسن قيام، مشيدا بمسرحية المعركة الكبرى وبكاتبها علي الصقلي "إن الشاعر علي الصقلي في مسرحيته وادي المخازن برهن على أنه لا يقصر عن إجادة، ولا يتخلف عن غاية، فشعره في القصائد والمقطعات هو شعره في هذا الإنجاز التركيبي المتكامل بلاغة وصف وحسن أداء"<sup>192</sup>.

## II. الإرشادات المسرحية:

(1) **تحديد الزمان:** يحدد الكاتب زمان الأحداث في بداية مسرحيته بسنة 1478م وهو تحديد تاريخي، ثم بعد ذلك لم يورد أبدا في الإرشادات ما يدل على الزمان، فهو لا يحدد الزمان التاريخي بالضبط، كما لا يشير أيضا إلى الزمن الفني.

(2) **تحديد المكان:** بادر الكاتب في بداية مسرحيته إلى ذكر المكان الرئيس الذي يجري فيه الحدث الأهم بقوله: "وادي المخازن بالقرب من القصر الكبير" (ص 7) ثم يلجأ إلى تحديد الأماكن المختلفة بداية كل فصل، ذاكرا بعض ما يميزها كهندستها ومستواها ونوع الأثاث الذي يملأها،

192 – عبد الله كنون، المعركة الكبرى، ص7

ومن ذلك قوله: "قاعة ليست بالضخمة ولا المتواضعة... أثاثها تركي يظهر في جانبيها بابان متقابلان (ص 13)، قاعة مفروشة بالأثاث المغربي (ص 83)، ساحة قريبة من ميدان المعركة (ص 155)، ثم لا يأتي للمكان ذكر في الإرشادات المسرحية إلا في الفصل الأخير حين يذكر الكاتب الطريق، والخباء وذلك في قوله: "ينسحب سباستيان ومن معه عائدين من الطريق التي جاءوا منها (ص 177)، آتيا... من طريق المعركة (ص 184)، خباء الملك (ص 190).

**3 وصف المشهد:** عند بداية كل مشهد وهي تسع وعشرون مشهدا يصف الكاتب حركة الشخصيات بين دخولهم وخروجهم كقوله: "تخرج هند من باب بينما تدخل عائدة ودلال (ص 27)، تخرج زينب بينما يبقى إسماعيل وحيدا (ص 43)، تدخل نجم وعائدة ودلال (ص 55)"، أو حركتهم على الخشبة كقوله: "يأخذ الكتاب ويتطلع فيه (ص 81)، يستعد المتوكل وصاحبه للعودة (ص 163)، يهرع عبد الملك قادما (ص 178)، يسلم عبد الملك الروح (ص 184)، فوجئ به ميتا وقد وضع سبابته على فمه كأنما يوصي بالسكوت وكتمان خبر موته (ص 184)، يترأى جند آت من المعركة (ص 188)، تظهر مجموعة من القواد والعلماء (ص 191)، يظهر المنشدون على الخشبة (ص 198)"، أو تحديد مكان تواجدهم كقوله "مجموعة من الوصائف ينتبذن الزاوية (ص 86)"، وهي كما نلاحظ وصف لحركة مادية يمكن أن تعين المخرج على تخيل حركة الممثلين على الخشبة كما يمكن أن تعين المتلقي/ القارئ على تخيل الشخصيات في واقع الأحداث.

**4 وصف الشخصية:** يتبع الكاتب أحيانا الشخصية قبل أن يسند إليها الحوار ما يكشف عما تقوم به من فعل كقوله: "تناجى نفسها وهي منهمكة في ترتيب أثاث القاعة (ص 13)، يظهر عبد الملك قادما وهو في غاية الجهد والإعياء (ص 178)"، أو ما يعبر عن حالته النفسية "ساحرة (ص 28)، ضاحكة (ص 28)، متهكمة في نفسها مزهوة (ص 15) (ص 52) في قلق (ص 155)".

وقد ذكر الكاتب بشخصيات المسرحية في بدايتها محددًا وظيفة كل منها بإيجاز شديد، وقد بلغ عددها أكثر من خمس وعشرين، كما قسم نصه إلى ثلاثة فصول، وكل فصل إلى مجموعة من المشاهد، ينتقل من مشهد إلى آخر بمجرد دخول شخصية جديدة، ينهي الفصل بكلمة ستار، وهي الكلمة الوحيدة التي يحاول الكاتب أن يربط بها نصه بالمسرحية، إضافة إلى قوله "يظهر المنشدون على الخشبة" (ص 198)، ويبدأ نصه عادة بتحديد المكان الذي تجري فيه أحداث الفصل.



5) ضبط الحركة: يكثر الكاتب من حركة الدخول والخروج من وإلى الخشبة، كما يكثر من مقاطعة الشخصية للأخرى، ومن تحديد الشخصية التي يتوجه إليها الكلام مثل: "لأحمد (ص 75)، لزينب (ص 80)، لعائدة (ص 88)، لهرون (ص 95)، لهرون (ص 109)، لرضوان (ص 117)، لكاسبارو (ص 133)" إضافة إلى تحديد حركات مختلفة معظمها حسية مثل: بصوت حزين منفعل (ص 34)، وهو يتناول الصحيفة (ص 57)، يفتح عبد الله الصحيفة (ص 57)، يناولها أخاه أحمد (ص 57)، رافعا رأسه وبصوت منخفض (ص 59)، مشيرا إلى رمضان (ص 69)، مظهرا سروره بما سمع (ص 72)، مشيرا بإدخاله (ص 91)، مستهزئا (ص 114)، وهو يتناوله (ص 141)، متأوها في صبر (ص 178)، بصوت يضعف شيئا فشيئا (ص 182)، بعد فترة سكون (ص 183).

6) تحديد اللباس: أهمل الكاتب ذكر اللباس إهمالا مطلقا فهو لم يورده في عرض الشخصيات ولا في باقي الإرشادات داخل النص.

7) تحديد الموسيقى: لم يرد ذكر الموسيقى في الإرشادات المسرحية، حتى في نهاية كل مشهد، غير أن الكاتب ذكر كلمة العود وآلات موسيقية أخرى في قوله: "هند تأخذ العود بينما غيرها من الوصائف آلات موسيقية أخرى، هند تغني" (ص 90) ثم يورد قصيدة على بحر الوافر تغنيها المجموعة مطلعها:

غريب الدار، حن لك الغريب ودونك، كل نعمى لا تطيب (ص 90)

8) تحديد الإضاءة: كما خلا النص المسرحي من الإشارة للإضاءة، مثلها مثل الموسيقى، ربما سبب ذلك غياب وعي الخشبة عن ذهن الكاتب.

9) تحديد الأصوات: لجأ الكاتب لذكر الأصوات في الفصل الثالث وبالضبط ارتباطا بالمعركة مثل: "تقترب بعض أصوات المجاهدين (ص 191)، تسمع أصوات مجموعة من المجاهدين (ص 197)". إضافة إلى كل ما تقدم من إرشادات، فإن الكاتب يلجأ في هامش كل صفحة إلى شرح ما يراه صعبا من الألفاظ وهي كثيرة، وهي لا توجه إلى المتلقي المشاهد، ولكنها توجه إلى المتلقي القارئ، وبالتالي فهي ليست إرشادات إخراجية إنما إرشادات قرائية.

وخلاصة ما تقدم، هي أن النص المسرحي ينقسم إلى قسمين رئيسيين، القسم الأول قسم

الحوار، وهو الأساس، والقسم الثاني هو قسم الإرشادات المسرحية (القراءة/ الإخراجية)، تسمى قراءة حين يقرأ النص، وتسمى إخراجية حين توجه للمخرج فيستعين بها. ويمكن إضافة قسم ثالث للنص المسرحي، هو نص العتبات التي لا تقل أهمية عن نص الحوار ونص الإرشادات، وبالتالي فإن هيكل المسرحية يضم الحوار والنص الموازي المتمثل في العتبات والإرشادات.

ظهر عنوان نص أبوليوس ونص المعركة الكبرى عنوانين مباشرين، الأول اسم بطل المسرحية، والثاني ارتبط بأهم حدث في المسرحية، ولعل سبب ذلك هو تاريخية المسرحيتين، بينما ورد عنوان مسرحية الزفاف يتم الآن، ومسرحية "زلزال في تل أبيب" يميلان دلالات كثيرة، مما يجعلهما أقرب إلى الشعر منه إلى المسرح.

في نص الزفاف يتم الآن ونص أبوليوس اهتمام أكبر من النصوص الأخرى بالنص الموازي خاصة الإرشادات التي كان لها دور إخراجي أيضا، مما يشير إلى وعي الكاتبين بحاجة المتلقي/ القارئ، المشاهد، إن الاهتمام بالمكان والزمان والشخصية، بل وحتى الموسيقى والإضاءة وتأثيرها بما يجيل على الواقع ويشجع على توهمه.

في نص زلزال في تل أبيب لا يولي الميداني بن صالح أهمية للإرشادات المسرحية، مما يجعل نصه نصا شعريا أكثر منه مسرحيا، ومما يدل على عدم ارتباط الكاتب بالخشبة وعدم وعيه بها. لم يهتم على الصقلي كثيرا بالإرشادات المسرحية رغم أن الزمان وهو القرن الخامس عشر، والمكان المتعدد بين كثير من البلدان، والحدث الذي هو الحرب، كل ذلك يوجب الاهتمام بالإرشادات تأثيثا للنص إخراجا وقراءة.

## بناء الحكمة والصراع

في

## المسرحية الشعرية المغاربية

تمهيد

أولاً: تصميم المسرحية

1- البداية

2- الذروة

3- العقدة

4- النهاية

5- الحكمة

6- الفعل المسرحي

7- الصراع

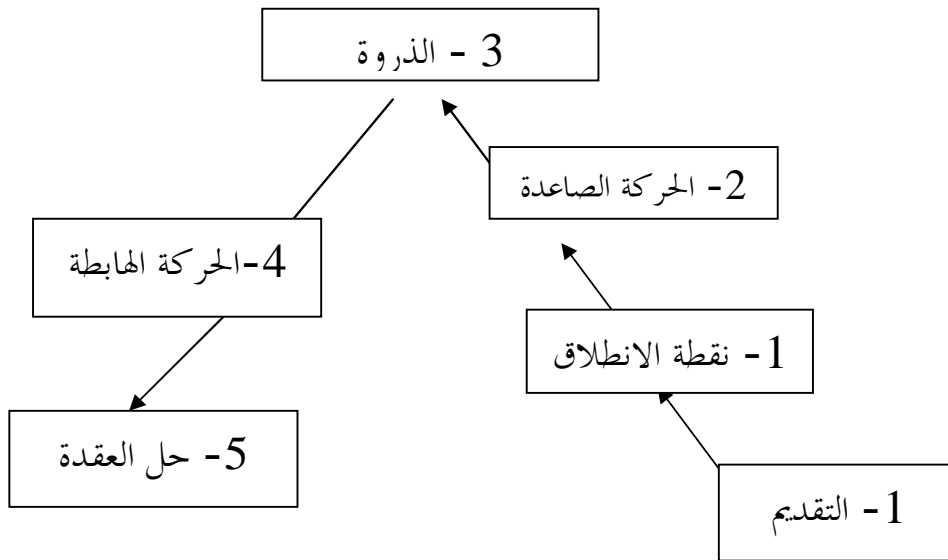
ثانياً: جماليات التصميم في المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة:

## تمهيد:

تشبه المسرحية البناء المحكم المصمم بعناية فائقة، لاجمال فيه للمصادفة والارتجالية، ومن ثم فإن كاتب المسرحية هو مهندس بارع بالدرجة الأولى، وإذا كانت المسرحية تحتاج إلى هيكل ولباس جذاب يقدمها في أحلى حلة، فإن لها أيضا دعائم ترفع هذا الهيكل، وتقوم عليه تلك الحلية، وهو ما سنعرض له في هذا الفصل.

## أولاً: تصميم المسرحية (Construction/Planification):

يمكن تحديد دعائم المسرحية التي ترفع هيكلها بـ (البداية والذروة والعقدة والنهاية)، وتعد الحبكة، والفعل المسرحي، والصراع من مكونات ذلك التصميم، ولقد اعتنى الباحثون بهذه الدعائم، ومنهم الناقد الألماني غوستاف فرايتاغ (G.Freytag) -1895/1816- الذي قدم في كتابه تقنية المسرح سنة 1863 نظرية الهرم الذي سمي باسمه "هرم فرايتاغ"<sup>193</sup>.



وسأعرض لكل ذلك نظرياً، ثم أحاول تطبيقه على النصوص المنتقاة من المسرحيات الشعرية المغربية.

**1 - البداية:** وحين يعرض لها الدارس يجد نفسه أمام جملة من المصطلحات، البداية، المقدمة، الاستهلال، وهي مصطلحات تبدو لأول وهلة متشابهة لكنها غير ذلك على الإطلاق.

أما البداية: فهي مالا يمكن أن يسبقه شيء، والذي في الوقت نفسه يتطلب أن يلحقه شيء، ولأهميتها القصوى في المسرحية، فإن من لا يستطيع أن يبدأ لا يستطيع أن ينتهي، بل ولما كان هناك حدث درامي على الإطلاق<sup>194</sup>، والمقصود بالبداية هنا البداية الفنية الناجحة، وبالتالي فمن لا يستطيع البدء جيداً، لا يستطيع أن ينهي نصه نهاية جيدة<sup>195</sup>.

أما المقدمة (Introduction): فهي معلومات ضرورية تأتي على شكل حوار أو مونولوج، تعرض في أول المسرحية لمساعدة المتلقي على متابعة الأحداث، وقد وضع أرسطو شروطاً للمقدمة، إذ افترض أنها يجب أن تكون مطمئنة لنفس الراي، بحيث لا يتساءل ما كان قبل ذلك، وحتى نهاية القرن التاسع عشر ظلت المقدمة مهمة بسبب وظيفتها الدرامية في إعطاء المعلومات، لكنه وبعد ذلك لم يبق للمقدمة نفس الوظيفة التقليدية، بل استثمرت لتوريط المتلقي بعلاقة التباسية مع أحداث المسرحية<sup>196</sup>.

أما الاستهلال (Prologos): فهو المقطع الذي يسبق دخول الجوقة، أي أنه لا يأتي في البداية الفعلية للتراجيديا، و"يختلف الاستهلال عن المقدمة، في أنه لا يشكل مثلها وحدة عضوية مع الفعل الدرامي الأساسي في المسرحية، وإن كان يتعلّق بشكل أو بآخر بموضوع المسرحية وبجوّها العام"<sup>197</sup>.

**2 - الذروة (Paroxysme):** والذروة هي قمة هرم الأحداث وتعقدتها، تتوضّع في منتصف المسرحية حين يصل التصاعد الدرامي إلى أوجهه ويتعقد، وتليها مرحلة الهبوط باتجاه الحلّ في الخاتمة، ولأنها تأتي ملازمة للعقدة فإنها كثيراً ما تختلط بها ويصبحان شيئاً واحداً، وهي في الحقيقة تعبير عن بلوغ الأزمة حدها الأقصى، ولذلك تسبق نقطة الانعطاف Point de retournement في المسرحية، وتؤدّي إلى خلق عنصر التشويق Suspence، وتوليد التأثير الانفعالي لدى المتفرّج<sup>198</sup>.

**3 - العقدة (Noeud):** تظهر كلمة العقدة في معرض الحديث عن الحبكة، وقد يستخدمان

194 - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة بيروت لبنان، ط2، 1975، ص14.

195 - فريدريك ميليت وجيرالددايس، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، ومراجعة محمود سمرة، دار الثقافة بيروت لبنان، 1986، ص396.

196 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص473.

197 - المرجع نفسه، ص29.

198 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص220.

أحيانا بمعنى واحد، ومعناها مرتبط بمجال صناعة النسيج، وهي تعني العقدة التي توقف استمرار عملية النسيج، وتستخدم في المسرح للدلالة على تشابك خيوط الفعل الدرامي، فالعقدة هي المرحلة التي تتضافر فيها الصراعات وتتعمد إلى حدّ تشكيل نقطة الانعطاف في الفعل الدرامي من خلال إثارة أزمة، وقد جاء في القاموس الفرنسي Lexis أنّ العقدة هي نقطة الذروة في المسرحية، أي هي اللحظة التي تأخذ فيها الحبكة التي يستند عليها الفعل الدرامي منحى جديدا يسير بها نحو الحل<sup>199</sup>.

وفي سنة 1973 قدّم الباحث الفرنسيّ جاك شيرير J. Scherer في كتابه (الدراماتوجيّة الكلاسيكية في فرنسا) تعريفا جديدا حين قال: "إنّ العقدة هي مجموعة الأحداث الخاصّة التي تتشابك وتختلط فتغيّر من مصالح وأهواء الشخصيات، بحيث تعطي للفعل الأساسيّ دفعا للاستمرار، لكن بمنحى مختلف عمّا كان عليه في البداية، ومن الممكن إيجاد تقارب بين العقدة والذروة في الموقع الذي أعطاه الناقد الألمانيّ غوستاف فرايتاغ G.Freytag للذروة، وذلك ضمن الهرم الذي حمل اسمه (هرم فرايتاغ)، في كتابه "بنية المسرحية" (1863)، فهو يرسم لتطور الفعل الدرامي شكلا هرميا ضلعه الأوّل هو الخطّ الصاعد من المقدّمة إلى الذروة، وضلعه الآخر هو الخطّ الهابط من الذروة نحو الخاتمة. وقد كان لهرم فرايتاغ دوره في تحديد موقع العقدة في منتصف المسرحية<sup>200</sup>.

في حين عد أرسطو في كتابه (فن الشعر) الفصل الثامن عشر، الانقلاب جزء من الحلّ وعرفه بأنه ما يكون من بدء التحوّل إلى النهاية، واعتبرت الكلاسيكيّة الفرنسيّة الانقلاب أو الحدث المفاجئ (Coup de théâtre) عنصرا من عناصر العقدة. فهو في المسرح الكلاسيكيّ يمكن أن يأتي بعد المقدّمة مباشرة، بناء على ذلك، ظلّت العقدة مكونا أساسيا من مكونات البناء الدراميّ وفرضت على الكتابة المسرحية كقاعدة هامّة في المسرحية المتقنة الصنّع (Pièce bien faite)<sup>201</sup>.

#### 4 - النهاية (Dénouement): والنهاية هي ما يجعلك تفرض بالضرورة أن شيئا قد

سبقها، وتحتّم أيضا أن شيئا لن يلحقها<sup>202</sup>، وهي التي حين تبلغها تكون جميع القضايا التي طرحتها المسرحية قد حلت<sup>203</sup>.

199 - المرجع نفسه، ص313.

200 - المرجع نفسه، ص ن.

201 - المرجع نفسه، ص314.

202 - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص 14.

203 - سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، مصر، 1987، ص111

وعلى النهاية أو الخاتمة كما يسميها البعض أن تكون موجزة واضحة كاملة، بمعنى أن أعرف بمصير كل الشخصيات، وقد ميز الدارسون بين نوعين من النهايات، المغلقة وهي النهاية الحاسمة التي تتأتى كضرورة حتمية عن الفعل المسرحي، وتحسم الأمور فيها بشكل كامل، وهذا يتجلى بشكل واضح في المسرح الكلاسيكي، وكل ما يندرج في إطار المسرح الدرامي، والمفتوحة، وهي التي لا تكون حتمية وحاسمة، وإنما تبقى مفتوحة على احتمالات عديدة. وهذه الخاتمة لا تتعلق بوضع الشخصية فقط، وإنما بصيرورة ما ضمن العالم المصور في هذا النوع من المسرحيات<sup>204</sup>.

إذا كانت البداية والذروة والنهاية أعمدة أساسية لها حدودها في المسرحية وأهميتها، فإن إكسيرا آخر يجب أن يكون في المسرحية، ليس له محل في جسمها بالضرورة، ولكنه موجود فيها جميعا، وهذا الإكسيرا يتمثل في الحبكة والصراع، وهي ما سنعرضه بإيجاز.

## 5 - الحبكة (Intrigue): الحبكة هي تشابك خيوط الأحداث بسبب تعارض رغبات

الشخصيات، وهذا التعارض يترجم إلى أفعال يتحدد من خلالها المسار الديناميكي للمسرحية من البداية وحتى النهاية، وهي ترابط وقائع المسرحية بعلاقات سببية ضمن مسار يمتد من بداية إلى وسط أو ذروة ونهاية، أي إن الحبكة هي بناء يتركب على التواء البسيطة التي هي الحكاية، هذه العلاقات السببية هي بالضرورة نتاج للصراع بين الشخصيات، أو لتأثير أحداث خارجية عليها، وقد يصل تشابك الأحداث إلى حد نشوء عقدة، والواقع أن الحبكة تتعلق بمسار الحدث وبالعلاقة الشخصيات ببعضها ضمن هذا الحدث، وبهذا فإن الحبكة ترتبط ارتباطا وثيقا بوجود صراع وعائق أو مجموعة عوائق في العمل<sup>205</sup>، و"أحداث المسرحية ذات الحبكة تجري طبقا لتسلسل منطقي، وليس فقط طبقا لتسلسل زمني"<sup>206</sup>.

وللحبكة أهمية كبرى في المسرحية لأن المسرحية تمثّل لفعل، وقد ذهب أرسطو إلى "أن الحبكة هي العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه"<sup>207</sup>، ومن أهم وظائف الحبكة وظيفة صناعة التشويق<sup>208</sup>.

ولأهميتها القصوى في المسرحية فهي لا تتأتى إلا لنوع خاص من الناس ذوي أذهان متميزة،

204 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 179

205 - المرجع نفسه، ص 166.

206 - فريدريك ميليت وجيرالد دايس، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، ص 393

207 - المرجع نفسه، ص 395

208 - المرجع نفسه، ص 393

يقول جون فان دروتن "إن العقدة الجيدة تعود إلى نوع من أنواع السليقة الرياضية.. إلى قوة من صنف معين لكي تربط أجزاءها بعضها ببعض، وتسوق الحوادث بالطريقة التي تؤدي منطقياً من حادث إلى الحادث الذي يليه، وبعد هذا تحول ذلك كله إلى مجموع متناسق ينتهي إلى ختامه المعقول" 209.

وكما يوجد في المسرح فعل أساسي وفعل ثانوي، فإننا نجد حبكة أساسية وحبكة ثانوية، والحبكة الثانوية هي حبكة متممة للحبكة الأساسية 210.

وغالباً ما يتداخل مفهوم الحبكة مع مفاهيم متقاربة كالعقدة والحكاية والفعل الدرامي، ويفرق بينها وبين العقدة في أن "وجود العقدة يرتبط بمنحى درامي محدد هو المنحى التصاعدي الذي تتشابك فيه خيوط الأحداث وتتعدد، فتكون العقدة هي مرحلة الذروة في هذه الأحداث، في حين أن الحبكة ليست مرحلة وإنما هي مسار يتشكل من تشابك خيوط الأحداث ببعضها على مدى المسرحية" 211.

كما يمكن أن أضيف الفعل المسرحي والصراع، الذين لا يمكن فصلهما عن هيكل أي مسرحية، التي هي جزء بارز يظهر في النص ثم يتجلى على الخشبة.

**6 - الفعل المسرحي (Action):** المقصود به هو أفعال الشخصيات، وتطور الأحداث التي تتم على الخشبة وخارجها، إنه انتقال من وضع إلى آخر من بداية المسرحية إلى نهايتها، وقد اعتبره أرسطو في كتابه (فن الشعر) العنصر الذي يميز الشعر الدرامي عن الشعر الملحمي، وذلك في معرض تمييزه بين أسلوبين في المحاكاة: محاكاة الفعل بالفعل ومحاكاة الفعل بالرواية 212.

إن الفعل المسرحي يشمل كافة التحويلات التي تطرأ على العناصر المكونة للمسرحية مثل الشخصيات والمكان والزمن، وهو لا يشمل ما يحدث على الخشبة فقط، وإنما ما يمكن أن يحدث خارجها، ويعبر عنه حينئذ من خلال السرد، وهناك حالات أخرى يكون الفعل الدرامي فيها داخلياً يقوم على اجترار ذكريات من الماضي بانتظار الفعل 213.

**7 - الصراع (Conflict):** "الصراع مفهوم عام يفترض علاقة صدامية جسدية أو معنوية

209 - المرجع نفسه، ص 192

210 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 167

211 - المرجع نفسه، ص ن.

212 - المرجع نفسه، ص 241

213 - المرجع نفسه، ص 343



بين طرفين أو أكثر. وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، كما أنه موجود أيضًا ضمن الذات البشرية، ولا يعتبر التوتر وعلاقات المنافسة بالضرورة صراعاً<sup>214</sup>.

وكلما تقدمت أحداث المسرحية فإن شخصياتها تواجه سلسلة من التعقيدات خلال محاولاتها إتمام ما تريده أو تحقيق أهدافها وهذه التصادمات هي "ما يتولد عنها التوتر أو الصراع"<sup>215</sup>، وبالتالي فإن الصراع ضروري للشخصيات "فلا بد للشخصيات من أن تحلم بقضايا وأهداف تعمل على دفع هذه الشخصيات في قوة إيجابية للحصول على ما تريد... والنتيجة هي ما نراه في المسرحية من توتر وصراع، ووجوده يعد ضرورياً إذ يجب أن تتوافر لكل مسرحية طاقة محرّكة<sup>216</sup>، فهو يولّد الديناميكية المحرّكة للفعل الدرامي، "الموقف الصراعي هو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية ويؤدّي إلى تكوّن الأزمة ويدفع الفعل باتجاه العقدة والذروة ثمّ الحل"<sup>217</sup>.

وقد عد الفيلسوف الألماني فردريك هيغل - (F.Hegel) - 1831/1770- في كتابه علم الجمال - "الفعل المسرحي يتمّ بالأصل ضمن وسط تصادمي، ويولّد أفعالاً تصادمية وردود أفعال تجعل من الضروري تخفيف حدّته وحلّه في النهاية."<sup>218</sup>

ارتبط الصّراع في المسرح الدرامي بوجود البطل، وكذلك تحدّد نوعه في المسرحية بنوعيّة وطبيعة العائق الذي يقف بمواجهة البطل ويمنعه من تحقيق رغبته، وهناك الكثير من الدّراسات التي تفسّر علاقة البطل بالصّراع، فقد "ربط هيغل، وكذلك الناقد الروماني جورج لوكاش (G. Luckàcs)، تشكّل البطل كبطل بعملية وعي الذات لديه، واعتبرا أنّ هذا الوعي لا يتحقّق إلا ضمن علاقة صراعية حيث يقف هذا البطل بمواجهة شخصيّة أو قوى أخرى معارضة له، أو بمواجهة مبدأ أخلاقي."<sup>219</sup>

وللصراع في المسرحية أشكال مختلفة ومتنوعة، إذ يمكن أن يكون خارجياً مجسّداً على الخشبة، أو يكون صراعاً داخلياً تعيشه الشخصيّة وتعبّر عنه بأشكال مختلفة منها الكلام، وقد يكون صراعاً خارجياً مبنياً على تنافس بين شخصيتين، ويتجسّد على الخشبة على شكل أفعال، أو يأتي على

214 - المرجع نفسه، ص220

215 - سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، ص125

216 - المرجع نفسه، ص104

217 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص220

218 - المرجع نفسه، ص288

219 - المرجع نفسه، ص289

مستوى الخطاب من خلال المجاهدة الكلامية، صراع خارجي مبني على تناقض بين رؤيتين للعالم، صراع وجدائي يأخذ شكل نزاع أخلاقي بين الواجب والرغبة أو العقل والعاطفة، ويعبر عنه على مستوى الخطاب في المونولوج أو بالصمت، صراع ميتافيزيقي بين الإنسان وقوة ما غيبية<sup>220</sup>.

والخاتمة في كثير من الأنواع المسرحية هي حل للصراع أو الصراعات، ويأتي حل الصراع في نهاية المسرحية كجواب على التساؤلات التي يطرحها الصراع، وهذا ما تطرق إليه هيغل حين قال: بأن التراجيديا تظهر أن هناك عدالة دائمة هي التي تفرض في النهاية من خلال فرض موقف أخلاقي معين<sup>221</sup>.

وسأحاول تطبيق هذه العناصر السالفة الذكر على العينات المدروسة، والوصول بعدها إلى النتائج التي تسفر عنها:

### ثانيا: التصميم في المسرحيات الشعرية المغربية المدروسة:

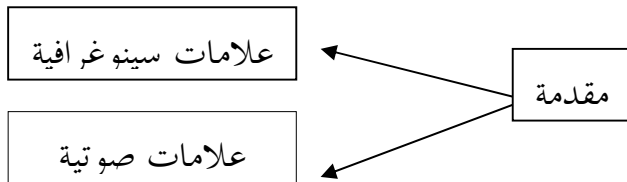
#### **1 - التصميم في مسرحية أبوليوس:**

قبل أن يبدأ أحمد حمدي مسرحيته قدم لها، لقد سمح الكاتب لشخصيته الرئيسة أبوليوس أن تقدم نفسها، وتقدم من خلال جملة من العلامات المختلفة حقيقتها وهذه العلامات نوعان:

- **علامات سينوغرافية:** "أبوليوس رجل كامل القوام، حازم في موقفه، جهوري في صوته... يرتدي قشايبة عادية، يظهر قبل رفع الستار" (ص255)

- **علامات صوتية:** حيث يسمح الكاتب لأبوليس أن يتحدث مباشرة للمتفرجين كاسرا بذلك الجدار الرابع، متجاوزا الشكل الأرسطي إلى مسرح بريخت، كاشفا عن حقيقته ودوره.

أبوليوس: "... أما إن كان فيلسوفا لتعلمتم شيئا منه" (ص255)



220 - المرجع نفسه، ص290

221 - المرجع نفسه، ص291

وكانت بداية المسرحية موفقة، إذ وضعنا الكاتب مباشرة في قلب الحدث، حيث يظهر أبوليوس وهو يخوض نضاله ضد جنود الرومان، قائدا لشباب قريته التي استغلها الكاتب ليجعل منها رمزا للوطن كله، مركزا على الشخصية المحورية "أبوليوس" لترسخ في ذهن المتلقي/ القارئ، المشاهد.

أبوليوس: (يظهر فجأة وكأنه مندفع من أعماق الأرض ويقول بصوت جهوري)

صمتا

صمتا

صمتا

إن الظلم

وإن الزور

وإن البهتان

صور أخرى للإنسان؟؟ (ص 257)

ويبدأ الصراع مباشرة في البداية حين يرد عليه الكاهن، وهو شخصية مسيحية تبرر الاستعمار الروماني.

الكاهن: (أعمى يسترشد بعكاز.. يدخل قائلا)

من هذا؟

أسمع صوتا مفتريا

إن الإنسان ظل الرب..

أبوليوس: (مقاطعا)

ورب الحرب

الكاهن:

من هذا الكافر؟ (ص 258)

مع ملاحظة أن الكاتب يدخل الكورس منذ البداية، حين يسند إليه أول دور قبل أن يبدأ أبوليوس، وهو ما سأعرض له في موضع آخر من هذا البحث. وفي نص أبوليوس ذروتان مهمتان، الأولى حين نفي أبوليوس خارج وطنه، إلى أويا وهو ما

ورد في نهاية اللوحة الثامنة.

**ليانوس: ( لا يتركه يكمل )**

لا بد من نفيه اليوم،

قبل الغروب

يكون بعيدا عن أرض نوميديا،

أما أصحابه الهمجيون،

فليحبسوا دون أي انتظار (ص 303)

ولاتصل بنا الذروة الأولى للحل ولا إلى نهاية المسرحية، بل تظهر ذروة ثانية حين ينفى

أبوليوس من أويا، إلى قرطاجنة.

**"رئيس المحكمة:**

إن هذا لكلام،

يعد إهانة،

واعتداء على هيبة المحكمة،

ومسا خطيرا بروح العدالة.

لذا تقرر ماهو آت:

ينفى أبوليوس من أويا

يحرق ما خطه من كتب

يجرد مما كسب

تنفذ هذي الأوامر فورا، وليس هناك طعون.

وقد رفعت الجلسة اليوم (ص 352)

وفي الأخير تأتي نهاية المسرحية سعيدة لشخصية البطل، حين ينفى إلى قرطاجنة فيستقبل عالما

عظيما وفيلسوبا كبيرا، وعلى الرغم من أن الكاتب لا يلتفت لحال الشعب في نوميديا الذي أنجب

أبوليوس، وكأن انتصار بطله في مقابل علم وفلسفة الغرب انتصار للمغرب كله.

غير أن المسرحية لم تخل من عقد صغيرة ظهرت هنا وهناك في طريق المتلقي تشير شهيته

للاستمرار في متابعة النص قراءة ومشاهدة.

مع بداية اللوحة الثانية يصطدم أبوليوس مع كبير الشرطة، وتقع الأم في حيرة كبيرة أمام غطسة الرومان من جهة، وانشغال الأب بجمع المال وتنمية الثروة، ويصل به الحد إلى درجة اتهام ابنه بما اتهمه به الرومان من جهة أخرى.

### الأب:

إن أبوليوس متهم بالخروج

ومتهم بالسحر

ومعاكسة الكهنة (ص 269)

مما يثير فينا الحيرة خوفا على بطل المسرحية أبوليوس، وتمتلئ المدينة فوضى حين يهب الشعب نائرا ضد الرومان بعد حبس أبوليوس، مما يجعل منه قائدا ورمزا، ولا ندري أي اتجاه تسلكه الاضطرابات.

### الشرطي : (مضطربا)

شباب الجبال

وأهل الصحاري

وشرذمة من لصوص المدينة

تحاصر مادورا ياسيدي

### كبير الشرطة: (بأمر)

أعلنوا حالة الطوارئ

واضربوا كل من يتجاسر

...

واقتلوا كل مارق (ص 281)

ويضطر أبوليوس ومن خلفه الشعب لمقابلة القنصل تعبيرا عن مطالبهم التي يحلمون بتحقيقها، وفي غمرة الصراع يحكم على أبوليوس بالنفي وهنا يكون المتلقي مع ذروة أولى. ويغادر أبوليوس أرضه نوميديا ومدينته مداوروش مع القافلة التي يجرسها غلاظ شداد، وأمام إصرار أبوليوس على الهروب.

### أبوليوس: (متحديا وبلا مبالاة)

أما إذا هربنا،

فإننا نعود

لتحرير مادورا. (ص 315)

فإن حراسه يهددونه بالموت إن تجرأ على ذلك

الجندي: (يعطي أوامره بغلظة للمنفيين)

إن أي محاولة للهروب

سوف لن يتحملها غير صاحبها (ص 314)

ويدخل أبوليوس مكتبة أويا مفعما بكبريائه متغطرسا بعلمه مما يثير حفيظة الجنود فيهمون بسجنه لولا تدخل الأميرة بودنتيلا، ثم يقع أبوليوس في حب الأميرة أم صديقه القديم فتوجه إليه سهام الحقد والمؤامرة مما يتوقع معه المتلقي وقوع السوء يبطل مسرحيته.

بودنتيلا:

قد زاد حقدهم عليك

لأنني أحببتك.

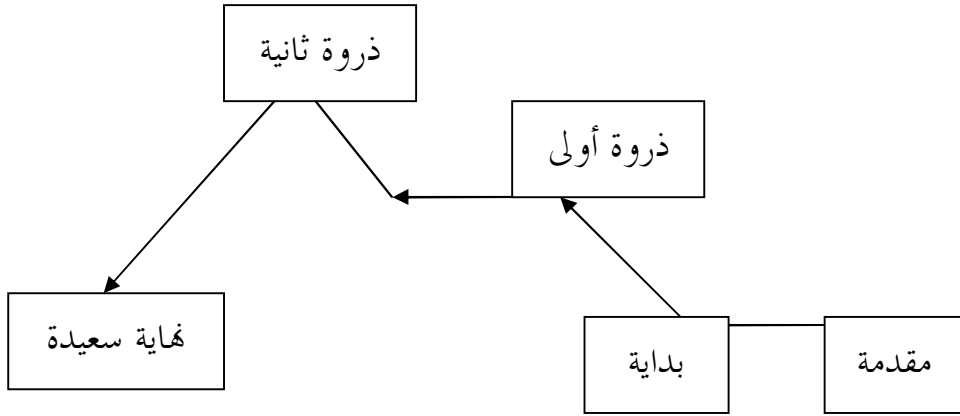
وكلهم يريدني لنفسه (ص 333)

ويحاكم أبوليوس مما يجعل المتلقي متشوقا لمعرفة نوعية الحكم الذي سيصدر ضده، ليحكم عليه أخيرا بالنفي مرة أخرى إلى قرطاجنة، لتنتهي المسرحية نهاية سعيدة للبطل الذي يتوج عالما وفيلسوبا كبيرا من فلاسفة الشرق مقابل ثقافة الغرب وفلسفته.

والكاتب ينسج مسرحيته نسجا محكما، وربما ساعدته في ذلك أحداث التاريخ التي وقعت متناسقة، سؤال واحد يجير المتلقي هو إعجاب الأميرة المفاجئ بأبوليوس وعشقها له، لمجرد أن ابنها صديقه، والكاتب لا يحدثنا عن هذه الصداقة ولا كيف وقعت، ثم كيف وقع بينهما الحب وبينهما فرق كبير في السن؟

وشخصيات الكاتب فاعلة على طول المسرحية، وكل شيء فيها يتحول إلى فعل، حركاتها حديثها صراعها فيما بينها، هذا الصراع الذي يتجلى بين الشخصيات التي تمثل الاستعمار الروماني والتي تمثل أبناء نوميديا، أو بين أبناء العرق الواحد، كما بين والدي أبوليوس أمه وأبيه مثلا، أو بين الأميرة الرومانية والجنود الرومان في أويا، ويطنى الصراع الخارجي على المسرحية فلا نكاد نرى

صراعا داخليا، كون كل الشخصيات لها قناعاتها التي تؤمن بها فهي ماضية في سبيل تحقيقها.  
والشكل التالي يكشف عن بناء مسرحية أبوليوس:



ومما تقدم يتبين لنا أن البناء في مسرحية أبوليوس متكامل، وهو لا يكتفي بذروة واحدة بل يعدد ذلك تشويقا للمتلقي، كما يلاحظ أن الكاتب يزور عن بعض الحقائق التاريخية محافظة على بناء مسرحيته.

## 2 - التصميم في مسرحية الزفاف يتم الآن:

قدم عبد الحميد بطاو لمسرحيته بأغنية باللغة العربية العامية، يقدمها الكورس، تدعو لفلسفة الفرح والسعادة، وهي إكسير المسرحية كلها للتغلب على الهزيمة.

**مجموعة الكورس:** إيه الدنيا يامافيه ناس أكثر

إيه الدنيا ياما فيها شر وخير

**المطرب:** جينالك بالفرح نهني

جينالك نرقص ونغني

أفرح ياالله واللي يريد الله يصير

... (ص 3)

وهي مقدمة تضع المتلقي / القارئ المشاهد مباشرة في صلب الموضوع، بل تنتصر لفكرة معينة، وتكاد تكشف النهاية، وكان يمكن تقسيم الكورس إلى قسمين قسم يدعو لفكرة والآخر لنقيضها، إذ أن المقدمة تعرض في أول المسرحية لمساعدة المتلقي على متابعة الأحداث، وتأتي على شكل حوار أو مونولوج. لكنها لا تكشف نهاية هذه الأحداث فتحكم عليها بالموت، وتغتنل التشوق لدى المتلقي.

ومن خلال البداية وضعنا الكاتب مباشرة في قلب الحدث، حيث يظهر مجموعة من الشباب محتفلة بزواج أحد أصدقائهم، وهو بداية بحدث رئيس في المسرحية. غير أن الصراع يبدأ مباشرة منذ الخطوات الأولى، حين يظهر صافي في حالة سكر جسدي، لكن في حالة وعي فكري، فيطالب بإيقاف العرس.

**العريس:** (مواصلا حديثه بتوتر أكثر)

دعنا بالله عليك نعيش وأرقص في التيه لوحك يادرويش

**أحد الشباب:** (متدخلا لإنقاذ الموقف)

دع عنك الرجل فإنه في ليلة عرسه

**صافي:** (وهو أكثر إصرارا على سحبه)

بل لو أتركه سيدخل في ساحة نحسه (ص 3)

ومنذ البداية يجر العريس قهرا خلف صافي ليشاهد معه واقع الإنسانية القائم على الجور والظلم، وسيطرة القوي على الضعيف، ومصادرة حقه في الحياة الكريمة وحقه في إبداء رأيه، وعلى الرغم من تعدد الأماكن والشخصيات والأحداث إلا أننا لا نرى صراعا قويا، كما لا نرى عقدا كبيرة داخل النص، كل ما نشاهده هو استعراض لوضع الإنسانية.

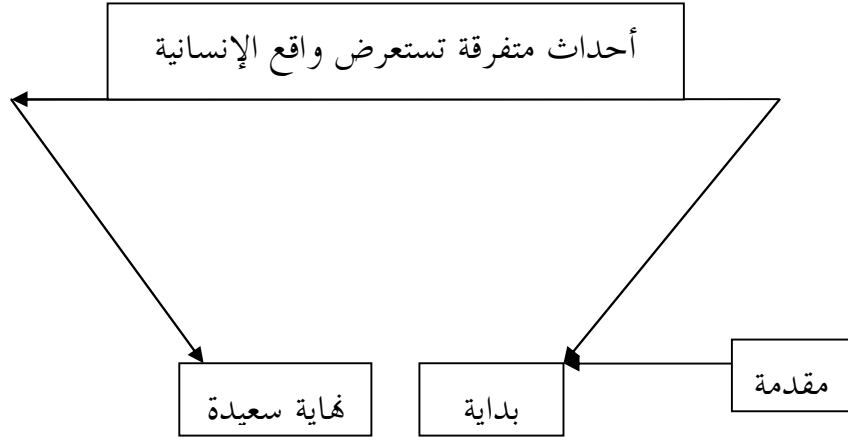
وفي الأخير تعود الأحداث إلى نقطة البداية، لتؤكد أن الانتصار على الظلم لا يكون بالانزواء والهروب إلى الأمام وإنما بالتمسك بالحياة

وشخصيات المسرحية فاعلة، كل شيء فيها يتحول إلى فعل، حركاتها، حديثها، حتى السينوغرافيا تقوم بهذا الدور، إن اللباس والمظاهر والأسماء، كل شيء يجسد هذا الصراع بين الفقر والثراء، بين الحرية والعبودية، بين الظلم والعدل.

وهو صراع في غالبته العظمى صراع خارجي، على الرغم من أن المسرحية غنية بيؤر استعمال الصراع الداخلي، الذي لم يظهر إلا نادرا.

والشكل التالي يكشف عن بناء مسرحية الزفاف يتم الآن:





إن الكاتب لا يعتني كثيرا بالحبكة، بل هي لا تعنيه في الأصل، وهو لا يقدم حكاية متكاملة الاجزاء، إنما الذي يهمله هو فكرته التي يسعى إلى أن يقدمها ويقنع المتلقي بها.

### 3 - التصميم في مسرحية زلزال في تل أبيب:

تبدأ مسرحية زلزال في تل أبيب في إحدى المخيمات الفلسطينية، حيث يبدأ الحوار مباشرة بين كنعان وحرب يتبادلان الأحلام والفجائع،

**كنعان:** كيف حال العم حرب

**حرب:** مثلما قالوا بخير وسلام

أترجي ثورة تؤمن أن النصر والعودة للأرض فداء وتحد وصدام

فلقد أبعدت يا كنعان عن أرضي وداري (ص 12)

وهي بداية غير صادمة للمتلقي وغير مشوقة له، إذ تضعه مباشرة في الحدث الأساس مع أهم شخصه، وكان حريا بالكاتب أن يختلق موقف صراع داخلي أو خارجي، لا موقف انسجام ومهادنة مع المتلقي/ القارئ، المشاهد.

وتتوقف الأحداث مع البداية دون أن تستطيع أن المضي قدما لتشكل ذروة أو عقدة ما، فهي تمضي في خط مستقيم واضح إن صح أن أقول إنها كذلك.

ويصل الكاتب إلى النهاية باتفاق المقاومين على كتابة وصية، ترفع للشعب الفلسطيني، يشارك فيها كل طوائفه، تدعو للمقاومة والوحدة لاسترجاع الأرض، وبذلك فإن النص المسرحي خال من كل حبكة.

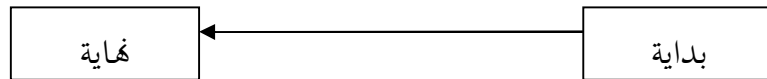
كما ينعدم الصراع تماما لأن الكاتب لا يجمع بين الشخصيات المتناقضة والمتصارعة في مكان

واحد، ولا بين الأفكار المختلفة، إذ تكاد الشخصوص أن تكون نسخة واحدة، بل هي تفتقد حتى للصراع الداخلي، الذي كان يمكن للكاتب أن يستعويض به عما أهمله، إذ الأحداث الفلسطينية حبلى لو كان للميداني بن صالح خيال المسرحي.

وشخصيات مسرحية زلزال في تل أبيب لا يفعلون على الرغم من أن ذلك هو جوهر المسرحية، وإنما يقولون وينشدون، وذلك عائد إلى أن الشاعر لا يملك الحس الدرامي ولا الموهبة المسرحية، وإنما هو شاعر يستطيع أن يكتب نصا شعريا، فالنص المسرحي يمثل صوتا واحدا هو صوت الشاعر.

كما يفتقر النص لدروة لأنه يكاد يخلو من الأحداث، وإذا اعتبرت انتظار صابر ونضال وصول ممثلي الشعب الفلسطيني ذروة بسيطة، وإذا اعتبرنا كتابتهم للوصية ذروة أبسط، فإن ذلك ليس كاف لكتابة نص مسرحي ناجح.

فالأحداث البسيطة التي ذكرها الكاتب باردة تؤثر ببرودتها على المتلقي، والانسجام بين الشخصيات جعل منهم يتبادلون الأفكار نفسها مما حرمهم من الصراع، بل وجعلهم شخصية واحدة، هي شخصية الكاتب، وبالتالي فإن النص أقرب إلى القصيدة وزع الكاتب مقاطعها على أشخاص مختلفي الأسماء لا غير، كما أن أحداثها جاءت أفقية تسير في خط واحد من البداية حتى النهاية. والشكل التالي يكشف عن بناء مسرحية زلزال في تل أبيب:



على الرغم من أن الكاتب ينطلق من الواقع الفلسطيني، ويحاول أن يبني في مسرحيته أحداثا، إلا أنها تأتي باهتة تفتقد للحبكة الجيدة، وللمطببات المشوقة.

#### **4 - التصميم في مسرحية المعركة الكبرى:**

تبدأ مسرحية المعركة الكبرى بمشهد يقع في الجزائر، ويدور بين شخصيات تعد ثانوية في المسرحية منها إسماعيل بن عبدالمملك ملك المغرب وبطل المسرحية، ومنها أم إسماعيل زينب، ومنها هندة عشيقته وابنة الحاكم العثماني للجزائر، وهي بداية لا تضعنا في صلب الموضوع، ولا تهيب القارئ لاستقباله، فهي حشو زائد، وكان حريا بالكاتب أن يستثمر فكرة الصراع بين عواطف إسماعيل تجاه محبوبته، وبين حيرته بشأن وطنه الذي يتهدده الاستعمار البرتغالي، وبشأن أبيه وأسرته

المهددة بالموت والتشريد وضياع الملك، خاصة وأن إسماعيل فيما يبدو يافع أو شاب يتأجج حماسا واندفاعا وبذلك يخلق منه النموذج للشباب زمن كتابة المسرحية وبعدها.

وتستمر أحداث المسرحية بشكل يكاد يكون رتيباً، وماتكاد تنتهي حتى تبرز ذروة استعداد الأب وأنصاره لخوض المعركة ضد أعدائه جيوش البرتغال، وضد الملك السابق مروان، وهي ذرة لم يستغلها الكاتب استغلالاً ماهراً ليسرع إلى النهاية.

هذه النهاية التي أسفرت عن انتصار المقاومين المغاربة ضد أعدائهم من المستعمرين والعملاء، غير أن الفاجعة تقع بموت الملك عبد الملك حنتف أنفه في خيمته دون أن يفتن إليه جنده، ويسرع الأنصار بمبايعة أخيه أحمد بالإمارة.

وبذلك نلاحظ أن الكاتب التزم بالأحداث التاريخية حرفياً تقديساً له واحتراماً لوقائعه، وهو بذلك فوت فرصة المتعة والإبداع على نفسه وعلى المتلقي معاً، إذ أن المسرحيات التاريخية تختلف عن التاريخ، "في أن المؤرخ لا يتخيل ما يقول، ولا يضيف من عنده أحداثاً، في حين يحق للكاتب أو الشاعر أن يقول ما يتخيل، مستمداً من الواقع عناصر تخيله، وله كذلك أن يملأ فجوات التاريخ أو يؤوله فنياً ليعتد نماذج إنسانية من أطوائه"<sup>222</sup>، ولقد أكد عبد الكريم برشيد هذه الحقيقة بقوله: "لقد استوحى بعض الكتاب العرب التاريخ حرفياً في جزئياته وكلياته، وذلك بشكل إيهامي يقول هذا هو الماضي، ويمكن أن تمثل لهذا مجموعة من المسرحيات "صلاح الدين الأيوبي لنجيب حداد، وقمبيز ومصرع كليوباترة لأحمد شوقي، والمعركة الكبرى لمولاي علي الصقلي"<sup>223</sup>.

وإذا كانت الحكمة تقوم على الربط بين الأحداث والتبرير المنطقي لحدوثها، فإن الكاتب يلتزم في عرضها تسلسلها التاريخي الزمني، وكان يمكن مثلاً أن يستغني عن كثير منها ليقص من حجم النص، إن المشاهد الأولى كان يمكن أن تلغى تماماً، أو كان يمكن أن تسرد وتستحضر بتقنية التذكير.

ويكاد الصراع ينعدم تماماً ذلك أن الكاتب لا يجمع بين الشخصيات المتناقضة والمتصارعة في مكان واحد، ولا يُجري الحوارَ بينها، بل لا يكاد يبدي صراعاً داخلياً في الشخصية الواحدة، والأحداث حافلة بمثل هذه الفرص، خاصة في نفسية عبد الملك أو غريمه مروان أو حتى القائد البرتغالي، وكان يمكن أن يستغل هذه الفرصة حين يعرض لوجهات النظر المختلفة بين الخصوم، غير

222 - محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص 90

223 - عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 85.

أن ما منع ذلك هو طول المشاهد التي تسند لهذا الطرف وذاك، فهو يسمح لعبد الملك وأتباعه بالحديث حتى ننسى أن هناك من يترصد بهم، ثم يسند الحديث لمروان ومن معه حتى نطن أن لا غريم لهم، على الرغم من أن "المسرحية تمثيل لإرادة الإنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وتستخف بنا، إنها واحد منا، مقدوف به حيا فوق المسارح ليصارح الأقدار ضد القانون الاجتماعي، ضد واحد من بني جنسه، ضد نفسه إذا لزم الأمر، ضد أطماع أولئك المحيطين به وضد رغباتهم وأهوائهم وحماتهم، وضد أحقادهم"<sup>224</sup>

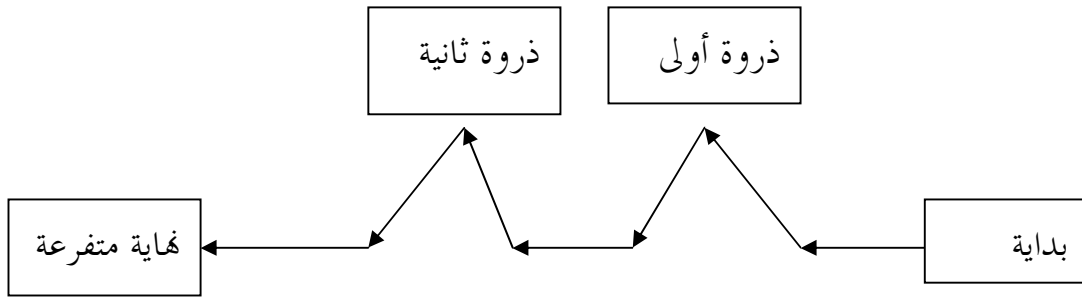
وشخصيات مسرحية المعركة الكبرى لا يفعلون على الرغم من أن جوهر المسرحية هو تمثيل فعل ما<sup>225</sup> وذلك عائد إلى أن الشاعر لا يملك الحس الدرامي ولا الموهبة المسرحية، وإنما هو شاعر يستطيع أن يكتب نصا شعريا، وربما استطاع أن يكتب قصة شعرية، وما يؤكد ذلك أننا نجد حضور الصوت الواحد على طول المسرحية، وهي فن يقوم على تعدد الأصوات.

لاحظت في بداية حديثي عن مسرحية المعركة الكبرى أن الذروة فيها تأتي في الاستعداد للمعركة الفاصلة مع جيوش العدو، وهي حادثة بقدر ما تدل على قرب انتهاء الأحداث تدل أيضا على تأزمها، وبالتالي أستطيع القول إن هذه الذرة هي العقد الكبرى، غير أن النص لم يخل من عقد ثانوية عديدة، أسهمت جميعا في زرع التوتر في نفس المتلقي/ قارئاً ومشاهداً، ومن هذه العقد علاقة هندا بإسماعيل والتي لا نعرف هل هي علاقة حب وإخلاص أم علاقة مراوغة ومكيدة، ومن العقد أيضا ما يثور في نفس المتلقي حين يتوجس خيفة من خديعة رمضان الحاكم التركي بالجزائر، للأسرة السعدية النازل أفرادها ضيوفا عنده، وهو ما كان يخيفهم، علاقة حكام إسبانيا بالمغرب وبالبرتغال يثير أيضا حيرة المتلقي، ثم يأتي الإعداد للمعركة وحشد الناس لها، ثم حدوث الانتصار المعجزة، كل ذلك هو من العقد المهمة في النص المسرحي، وإن لم يستغلها الكاتب استغلالا جيدا ليؤثر على المتلقي، ويمسك عليه أنفاسه ويشوقه لما سيأتي.

والشكل التالي يكشف عن بناء مسرحية المعركة الكبرى:

224 - وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، ص 187

225 - عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، ص 62



لقد التزم الكاتب التزاما يكاد يكون حرفيا بأحداث المسرحية خاصة من حيث حياة البطل، مما جعله يضحى بقدره النص على المفاجأة والتشويق في نهاية هذا الفصل يمكن أن أصل إلى الخلاصة التالية: النص المسرحي جسد له بناء هندسي، من أهم مقوماته: البداية والذرة والنهاية والعقدة والحبكة والصراع والفعل، وتأتي اللغة الشعرية بعد ذلك لتكون لباسا لهذا الهيكل.

وقد احترم نص أبوليوس مقومات هذا البناء، مما جعله ثريا مغريا بالتلقي، مليئا بالمطبات التي تزيد دائما من شهوة هذا التلقي، وذلك وعي من الكاتب أحمد حمدي بحقيقة المسرح، وكذلك الأمر بالنسبة لنص الزفاف يتم الآن الذي كسر وهم الجدار الرابع، كما كسر النظرة الكلاسيكية لهندسة النص، ومكانه وزمانه.

غير أن نص المعركة الكبرى كان على هذا المستوى أقل نضجا، ولعل سبب ذلك هو انقياد الكاتب وراء إغراء التاريخ، مما يعيب نضجه المسرحي. أما نص زلزال في تل أبيب فقد أهمل كلية كل ما تقدم ذكره، مما جعل نصه مجرد نص شعري، يحتاج أن ينافس به الشعراء لا المسرحيين.

سيمياء الخطاب

في

المسرحية الشعرية المغاربية

الفصل الأول

سيمياء الشخصية في المسرحية الشعرية المغاربية

الفصل الثاني

سيمياء الإيماء والانفعال والحركة في المسرحية الشعرية المغاربية

الفصل الثالث

سيمياء الحوار في المسرحية الشعرية المغاربية

الفصل الرابع

سيمياء المكان وسينوغرافيا النص في المسرحية الشعرية المغاربية

# سيمياء الشخصية في المسرحية الشعرية المغاربية

تمهيد

أولاً: الشخصية وشعرية التشخيص:

1- تعريف الشخصية:

2- أساليب التشخيص

أ- التشخيص بالفعل، ب- التشخيص بالمظهر، ج- التشخيص بالفكر،

د- التشخيص بالرأي، هـ- التشخيص بالكلام، و- التشخيص بالمونولوج.

ثانياً: الشخصية وأساليب التشخيص في المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة.

## تمهيد:

قال الإغريق قديما: إن الإبداع وحي من آلهة الفن، وقالت العرب: بل هو من وحي الجن الساكنات عبقر، وقال غيرهم بعد ذلك أكثر من ذلك، ومازلوا مختلفين إلى يوم الناس هذا، ومازلنا ننظر إلى المبدع نظرة إجلال وتقدير، ونهمس بيننا وبين أنفسنا، من هذا الذي يقدر أن يوجد حياة تضج بالحركة؟ من هذا الذي بإمكانه أن يخلق شخصيات نحسها ونتعاطف معها، ونتأثر بها، ونتخاصم حولها كما نتخاصم على البشر الحقيقيين بل أكثر؟ ماهي هذه الشخصية وما أهميتها، وما الوسائل التي يوجد بها المبدع حتى تستوي فنا راقيا؟ ذاك هو ما سأعرض له في هذا الفصل من البحث.

### أولا - الشخصية وشعرية التشخيص:

#### (1) تعريف الشخصية:

الشخصية في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي كائن ورقي ألسني، على حد رأي تودوروف<sup>226</sup>، بمعنى أنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها، فيجعل منها كائنا حيا، له آثاره وبصماته الواضحة الجليلة في العمل الإبداعي "فهي من ابتكار الخيال يكون لها دور، أو فعل ما، في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة"<sup>227</sup>.

ومما لا شك فيه فإن أرسطو يعد أول منظر لفن الدراما، حيث نجده يؤسس في كتابه فن الشعر قواعد الفن المسرحي انطلاقا من مفهوم المحاكاة، كما يشترط في عملية التأسيس هذه ضرورة توافر ستة عناصر أساسية هي: الحكمة والشخصية والفكرة واللغة والموسيقى والغناء، هذا بالإضافة إلى تلك المراتب المسرحية التي تتعلق بالأبعاد التشخيصية والتجسيدية داخل فضاء المسرح<sup>228</sup>، ويعرف أرسطو طاليس الشخصية بقوله "هي كافة خصائص وصفات القائمين بالفعل"<sup>229</sup>.

والدارسون يولون الشخصية قيمة كبرى ومكانة عظمى، وما الحكمة إلا نتاج طبيعي لصراع الشخصيات، يقول مارون الوود: "هناك ما هو أهم من الحكمة، هناك ذلك الشيء الذي يعطي

226 - عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص157.

227 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص269.

228 - محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص29.

229 - عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص115.



الحبكة معنى ومغزى، وحياء... هذا الشيء هو الشخصية<sup>230</sup>.

لذلك فإن العمل الأدبي الجيد لا يقاس بما يعرض من أفكار وموضوعات، لأن ذلك على حد تعبير الجاحظ مطروح على قارعة الطريق، إنما يقاس بمدى متانة الشخصية التي تحمل هذه الأفكار وقوتها في التأثير، وهذا ما يؤكد روجير يغلرد بقوله: "... الشخصيات لا الأفكار هي التي تعطي المسرحيات الجيدة قوتها وعنفوانها"<sup>231</sup>، ويدعو روجرم بسفيلد الكتاب كي يعتنوا بشخصياتهم، لأن ذلك يخدم الحوار والفعل في المسرحية، يقول: "إذا عنيت بأمر شخصياتك العناية الواجبة، فإن الحوار والفعل سيعنى كل منهما بأمر نفسه"<sup>232</sup>، وهو أيضا ما تؤكد ليليان هلمان حين تقول: "إذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيدة، فإنها تقوم عنك بقول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها تقريبا، عندما تجلس لتكتب بلسانها شيئا آن الأوان لكتابتها"<sup>233</sup>.

ومن هنا اعتبرت مشكلة التشخيص أكبر تحد يقف في وجه الأديب عموما، والكاتب المسرحي على الخصوص<sup>234</sup>، ومن هذا المنطلق فإن وصول الأديب إلى رسم شخصياته يعد عملا عبقريا لا نملك أمامه إلا أن نقف مشدوهين، وكثيرا ما نجد في الأدب المسرحي شخصيات تخلقها عبقرية الكاتب لا يمكن أن يصل إليها إلا الأشخاص الذين وصلوا إلى درجة عالية من التحليل، عن طريق تأملهم في الناس الحقيقيين، بل ونحس بالعجز التام عن أن نأتي مثل ما أوتوا، حتى لو كنا على علاقة مباشرة مع تلك النماذج من الشخصيات، وكثيرا ما نشعر أننا نعرف بعض الشخصيات المسرحية معرفة أفضل من معرفتنا للأشخاص الذين ترتبط بهم ارتباطا وثيقا في الحياة الواقعية<sup>235</sup>.

إن الكاتب المسرحي يهب للشخصية العظيمة الحياة، بفضل الملاحظة والخيال والإبداع والصنعة... فتكون نابضة بالحياة، وهذا هو سر مهنة الكاتب المسرحي الأعظم، ومعجزته الكبرى... فهو يصوغ من الكلمات أناسا أكثر واقعية منه، معروفين معرفة وثيقة ويعمرون أكثر منه<sup>236</sup>.

وقد ميز أرسطو في تحليله للمسرح اليوناني بين فعل الشخصية وصفتها وربط بينهما، لكنّه

---

230 - عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 157.

231 - المرجع نفسه، ص ن.

232 - روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ص 172.

233 - المرجع نفسه، ص 171.

234 - المرجع نفسه، ص 74.

235 - المرجع نفسه، ص 441.

236 - المرجع نفسه، ص 479.

أعطى الأولوية لفعل الشخصية على اعتبار أنه محاكاة لفعل الإنسان، وعد التعرف على صفة الشخصية يتم من خلال أفعالها ضمن المواقف الدرامية الصراعية في المسرحية<sup>237</sup>.

وقد ذهبت الدراسات الحديثة، إلى التمييز بين الشخصية كمجموعة من الصفات وبين الشخصية كفعل، فقد صار يتم التمييز بين الشخصية وبين القوة الفاعلة (Actant) التي تتوضع في البنية العميقة (Structure profonde) للنص، ويمكن أن تكون قوة مجردة أو تتجسد على شكل شخصية، وبين ممثل القوة الفاعلة (Acteur)، أو ما يجسدها عبر الصفات في البنية السطحية (Structure de surface) للنص<sup>238</sup>.

إن الشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي والارتباط بالاشعور، وذلك بمقتضى حملتها الإيديولوجية والثقافية، وبناء على هذا التصور يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات التي تحاول كل واحدة منها أن تقدم نفسها لا على أساس أنها شخصية مستقلة بوجودها، ولكن على أساس أنها مرتبطة في أفعالها وسلوكاتها بشخصيات أخرى<sup>239</sup>، وذلك ما ينعكس على اللغة والحوار.

والشعر في المسرحية مركب من أصوات مختلفة باختلاف شخصياتها، متلون بتلون الموقف الذي تعيش فيه الشخصية، متصاعد بتصاعد حركة الحدث والصراع والأزمة حسب طبيعة كل فعل مسرحي على حدة<sup>240</sup>، وهو بذلك يختلف عن الشعر في القصيدة الذي هو أحادي الصوت والاتجاه. وقد طرأ تحول كبير على الشخصية المسرحية الشعرية المعاصرة، فقد كانت في المسرحية الشعرية التقليدية شبيهة بدمية يحركها الشاعر أو يتحدث باسمها، أما اليوم فقد أخذت تتحرر إلى حد ما من قبضته وتعبّر عن نفسها، فاختفى صوت الشاعر، وارتفعت أصوات شخصياته بدرجات متفاوتة، واستطاع بعض الشعراء أن يخلقوا شخصيات مسرحية مختلفة ومتميزة<sup>241</sup>.

## (2) أساليب التشخيص:

ولما كانت الشخصية بهذه القيمة وهذه المكانة، فلا شك أن للأديب وسائل مختلفة ومتنوعة لخلقها وإخراجها نابضة بالحياة، ومن ذلك ما يصدر عنها من أفعال، وما تبدو عليها من مظاهر، وما

237 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 271.

238 - المرجع نفسه، ص 272.

239 - محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، ص 31.

240 - خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 84.

241 - المرجع نفسه، ص 85.

يصدر عنها من آراء وأفكار سرية وعلنية، وما يحكم به عليها من الآخرين، وهذا ما سأعرض له بالتفصيل، مركزا في التطبيق على الشخصية المحورية، في النصوص المختارة في الدراسة.

### أ - التشخيص بالفعل:

من أبرز عناصر التشخيص وأهمها الفعل، "لأن جوهر المسرحية هو تمثيل فعل ما، شرط أن يصدر ذلك الفعل وفق مزاج الشخصية المعنية، ومشاعرها، وعواطفها، وغرائزها، وميولها الطبيعية، وأفكارها، وقواها التفكيرية، لأنه من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل المسرحي"<sup>242</sup>، ولا يتأتى للأديب ذلك إلا إذا ساق الفعل وفق طبائع الشخصية، ورغباتها، ومشاعرها، وقواها الفكرية، وغني عن البيان أن الفعل يجب أن يقنع المتلقي/مشاهدا وقارئا، بأنه مناسب للشخصية التي صدر عنها، ومعبّر عنها<sup>243</sup>.

### ب - التشخيص بالمظهر:

الأسلوب الثاني بعد التشخيص بالفعل هو التشخيص بالمظهر، ويتبين من تسميته أنه يرتبط بمظهر الشخصية ويعرفنا عليها، من زوايا مختلفة منها مثلا: شكل الشخصية لوها وبنيتها وقوامها، من طول أو قصر، وبدانة أو نحافة، ومن حيث اللباس والملامح العامة والخاصة، كالأثار والندوب والجروح والتشوهات، ويوفر لنا مادة كبيرة لفهم الشخصية وتحليل مزاجها وطبيعتها ومستواها الفكري، وانتمائها الاجتماعية والديني والعرقى والتاريخي، وعلى الرغم من أن العنصر الجسماني في التشخيص قد اختلف اختلافا هائلا من عصر لآخر، بل ومن كاتب مسرحي لآخر، إلا أنه ظل مصدرا لا يمكن أن يهمله الكاتب المسرحي.

وقد أولى المذهب الواقعي أهمية قصوى لطريقة التشخيص بالمظهر، وأسرف في التصوير الدقيق لها، واشتط كثيرا في التفاصيل الفردية، كما في مسرحيات إميل زولا، واستروفسكي، وتورجنيف، وهاوبتمان.

بل وقدم بعض النقاد هذه الوسيلة على الفعل، وعلى غيرها من أساليب التشخيص، على اعتبار أنه بمجرد معرفتك المظهر الخارجي للشخصية، يمكنك أن تعرف حقيقة هذه الشخصية، ومستواها الاجتماعي، والفكري، وتوجهها الإيديولوجي، والعقدي والعرقى والتاريخي، ولذلك "لا

242 - عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، ص62.

243 - فردب ميليت وجير الدايس بنتلي، فن المسرحية ترجمة صدقي خطاب، ص466.

يستطيع الكاتب المسرحي... أن يهمل هذا العنصر الهام في التشخيص<sup>244</sup>.

### ج- التشخيص بالفكر:

التشخيص بالفكر هو عنصر الكشف عن الشخصية من خلال أفكارها، وإطلاعنا على أدق أسرارها ومسالكها العقلية، ورؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لشتى المواقف، أو التحديات، أو الأزمات، ودخولها في نقاشات مع الشخصيات الأخرى، ويتضخم هذا العنصر التشخيصي في المسرحيات الفلسفية التي تعتني بالأفكار أكثر، ويمكن أن يظهر هذا الأسلوب عبر الأساليب الأخرى كأسلوب المظهر مثلا، أو الفعل والرأي والكلام، إنها وسيلة هامة لا يمكن تجاوزها، غير أنه من الصعب على الكاتب المسرحي أن يكشف عن هذا المستوى من التشخيص، عبر مستويات أخرى<sup>245</sup>.

### د- التشخيص بالرأي:

لا يمكن للكاتب المسرحي أن يسمح للشخصية أن تستحوذ على التعريف بنفسها عبر أساليب التشخيص المختلفة، ولكنه يعطي فرصة للآخرين أيضا كي يقولوا عنها ما يرونه صحيحا، إن التشخيص بالرأي هو محاولة الكشف عن الشخصية من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى من آراء وانطباعات عنها، وملاحظات، ووصف لطباعها وأبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية، فهي بمثابة مصابيح وهاجة تكشف حقيقة الشخصية المتحدث عنها، فقد نعرف حقيقة الشخصية من خلال الآخرين أفضل من خلال الأنا، التي تلجأ في العادة إلى إخفاء حقيقتها والتمويه عن عيوبها ومساوئها، لأغراض مختلفة<sup>246</sup>.

### هـ- التشخيص بالكلام:

وهناك طريقة تشخيص أخرى ترتبط ارتباطا وثيقا بالوصف الجسماني، ألا وهي الكلام، إذ أنها ترتبط بعضو الكلام وبشيء من الكلام<sup>247</sup>، وهو عنصر الكشف عن بعض جوانب الشخصية من خلال جهاز النطق أو الصوت (عمقه ومداه وحجمه واتساعه) الذي يميزها عن غيرها وهكذا نجد أن الكلام يزودنا بمرشد أمين ومتنوع إلى فهم الشخصية التي نود أن نعرفها<sup>248</sup>.

244 - المرجع نفسه، ص449.

245 - المرجع نفسه، ص457.

246 - علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، ص 63.

247 - فردب ميليت وجير الدايدس بنثلي، فن المسرحية ترجمة صدقي خطاب، ص452.

248 - المرجع نفسه، ص453.

وعلى اللغة المسرحية أن تكون لغة الشخصيات بالأساس تكشف عن صفاتها، وتظهر أبعادها، فمن الواجب عليها أن تتغير وتتبدل حسب حالة الشخصية التي تنطق بها، فلكل شخصية مستوى فكري وثقافي ومعرفي، وبما أن مواقف الشخصية الواحدة تتغير بين لحظة وأخرى، وحدث وآخر، فإن لغتها مرتبطة بتغيرها، ولذلك تختلف لهجتها ومستواها في العمل المسرحي الواحد بين أوله ونهايته<sup>249</sup>.

وهكذا يكشف الحوار في المسرحية الشعرية المعاصرة عن حقيقة الشخصيات وطبيعتها، وطباعها، ويظهر مكنوناتها ونوازعها، وعن صفاتها وخصائصها، ويرسمها من داخلها ويظهر تناقضاتها وتوترها، ويخلق التضاد في طبيعة الشخصيات المتناقضة، ويكشف عن مواقفها المختلفة ومصالحها المتغيرة، فيكون الصراع على أشده داخلياً وخارجياً<sup>250</sup>.

### و - التشخيص بالمونولوج:

لقد احتل المونولوج مكانة هامة في المسرحية، وصار وسيلة سهلة جدا لكشف الكثير من الأشياء في نفس الشخصية المسرحية.

إن المونولوج أو كما يسميه البعض المناجاة الذاتية، هي حيلة مسرحية للكشف عن الشخصية التي يجب أن تعطى مزيدا من الانتباه الجدي، لمعرفة رأي الشخصية في نفسها وفي الآخرين، وتفسيرها للفعل السابق ونواياها المتعلقة بالفعل المقبل، وهي تقربنا من قلب الشخصية كما يقترب الكاتب المسرحي منه، وهي من الناحية المنطقية والعملية أسلوب لتحدث هذه الشخصية عن مشاعرها وأفكارها الخاصة بصوت مرتفع، وذلك من الأمور التي صارت شائعة في عصرنا هذا، وهي تصوير موضوعي للمادة النفسية الشخصية والخاصة<sup>251</sup>.

والملاحظ أن اللغة ترتقي ارتقاء كبيرا في المونولوج، لتصل في أحيان إلى الشعر، أو إلى النثر المرسل الجميل.

وسأتناول فيما يتقدم من حديث، التشخيص وأساليبه في النصوص المسرحية المغاربية المنتقاة، وهي تختلف من نص لآخر.

249 - خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص76-77.

250 - فرديب. ميليت وجيرالد ايدس بنثلي، فن المسرحية ترجمة صدقي حطاب ومراجعة محمود سمرة، ص80.

251 - المرجع نفسه، ص462

## ثانيا: الشخصية وأساليب التشخيص في المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة:

### 1 - الشخصية وأساليب التشخيص في مسرحية أبوليوس:

I. التشخيص بالفعل: لايولي أحمد حمدي للفعل أهمية كبرى في نصه، إن أبوليوس وهو الشخصية المحورية الأساسية في المسرحية لا يفعل ولكنه يقول، وهو ما يجعل النص في ذلك أقرب إلى الشعر والحوار منه إلى المسرح.

أما الأفعال التي يعتمد عليها أحمد حمدي فإن أولها خروج أبوليوس من أعماق الركح كأنه خروج من أعماق التاريخ، "يظهر (أبوليوس) فجأة وكأنه مندفع من أعماق الأرض ويقول بصوت جهوري" (ص 257) مما يجعل الفعل إرشادا مسرحيا قرائيا وإخراجيا، ومما يجعل وظيفته مفاجأة المشاهد وخلق حالة من التوتر النفسي، كما أن فيه إشارة لطبيعة أبوليوس النائرة الفاضحة للظلم، وقد ربط الكاتب خروج أبوليوس المفاجئ من أعماق الركح بصوته الجهوري، كما يوحي بنفسية أبوليوس المعتد بنفسه وإلا كيف يصرخ في وجه المتلقين في أول خروج له بقوله "صمتا صمتا صمتا" (ص 257)، إنها صرخة تعبر عن نفسية أبوليوس الراضية لأي صوت يعلو على صوتها، نفسية متعالية معتدة بثقافتها أكثر مما تدل على أبوليوس النائر، وهذا ما نشاهده في كل المسرحية. وثورة أبوليوس هي ثورة فكرية عقلية، وهذا ما يبرز من خلال ما يقوم به من أفعال "تلتف فرقة الشرطة حول أبوليوس بشكل يثير الرعب ويقيدونه بالسلاسل" (ص 257)، "يجرونه قبل أن يكمل كلامه خارج الحلبة" (ص 260)، "يدخل أبوليوس مقيدا، ووراءه الشرطي الأول..". (ص 282)، إن شرطة الاستعمار تحيط به وتقيده وتجره وتعتقله فلا يبدي مقاومة إلا ما يقوله كلاما، بل نراه على مستوى الفعل مستسلما تماما.

من أهم الأفعال التي ظهرت في المسرحية "يصعد أبوليوس على الأكتاف.. يصفق له الجمهور كثيرا.. تهللا بإطلاق سراحه، وشعورا بالانتصار.. ترتفع الأصوات"، ويوحي الفعل بالتفاف الشعب حول أبوليوس ومكانته بينهم، كما توحي أيضا برغبته في اعتلاء الرقاب والصعود إلى الأعلى، إن أبوليوس مثقف نائر فعلا، ولكنه يرغب دائما في أن يكون الأعلى.

ترد الأفعال بعد ذلك ثلاث مرات هي "يختفي وراء الستار" (ص 255)، "مشيرا إلى الأرض ثم مشيرا إلى السماء" (ص 264)، "يأخذ الأوراق التي... ليقدمها إلى بودنتيلا" (ص 331)، وهي ترتبط بالفكرة الآنية كالتشويق في الأول، والارتباط بالوطن في الثاني، والاستسلام لحب الأميرة

بودنتيلا في الثالث.

كان يجدر بالكاتب أن يولي شخصياته عموماً وبطله على الخصوص الكثير من الأهمية على مستوى رصد الأفعال.

**II. التشخيص بالمظهر:** يهمل الكاتب التشخيص بالمظهر مع كل شخصيات المسرحية، ولم يأت ذكر لمظهر أبوليوس تماماً إلا في المدخل الأول الذي سماه قبل: "أن يرفع الستار"، أي قبل اللوحة الأولى، وجاء فيه مايلي: "أبوليوس رجل كامل القوام، حازم في مواقفه، جهوري في صوته، واضح في عبارته، يتكلم باعتداد وصرامة، يرتدي قشايية عادية، يظهر قبل أن يرفع الستار" (ص 255)، وتنقسم هذه الصفات إلى قسمين: قسم خاص بالمظهر المادي، وهو بدوره ينقسم إلى قسمين: صفات جسدية هي: "كامل القوام، جهوري الصوت، واضح العبارة"، وصفات مظهرية تتعلق باللباس وهي قوله: "يرتدي قشايية"، وهي لباس خاص بالأمازيغ فاللباس هنا إيقونة. إن المظهر الخارجي، ومنه اللباس على وجه الخصوص ذو دلالات عميقة يمكن لكاتب المسرحية أن يوظفه توظيفاً عميقاً يودي دوراً فعالاً قد يفوق التشخيص بالفعل ذاته.

**III. التشخيص بالفكر:** يحاول الكاتب أن يكشف عن شخصية أبوليوس من خلال ما يبدي من أفكار، وأهم ما يظهر منه أنه مثقف نائر مضح في سبيل وطنه وأمته، وهو في الآن ذاته معتد بنفسه أشد الاعتداد حد التعالي والنرجسية، قوي أمام العلم والفكر والفلسفة، كقوته أمام أعدائه، لكنه ضعيف أمام الجمال والحب، يستسلم بسهولة ويسر ويفتن ببساطة. وهو حين يهاجم أعداءه، حاد اللسان شديد السخرية، يصف أعداءه بأعنف الصفات، فرجل الدين عنده ماهو إلا عميل للشرطة وعجل للحكومة.

أبوليوس: (متهكماً):

يا عميل الشرطة

يا عجل الحكومة

أو لم تعلم بأن القول حق؟

وبأن الكلم الصادق بدء؟ (ص 259)

وماهو إلا داعية للجهل والظلام، مؤيد للظلم والحرام، منحرف عن منهج السماء الذي خلق الإنسان وعلمه اللغة والبيان، وطرق الحق القويم.

أبوليوس: (محتجا ومتهكما):

يا كاهن الظلام

الله خلق الإنسان

وعلم اللسان

النطق والبيان

والحق والحرام

والعدل والطغيان (ص 260)

على الرغم من أن أبوليوس يظهر نائرا ضد كل أشكال الظلم والطغيان، إلا أن ثورته تكبحها الحكمة ويلجمها التعقل، فهو وإن كان لا يرضى الانهزام ويسعى للقضاء عليه، إلا أنه يستعين بالحذر والتروي.

أبوليوس: (منفعلا)

ياصاحي

لن أرضى في أرضي انهزاما

ولا يتامى

غير أن الظلم قام

فأحذر من الطغيان

واسلك للسلامة

طرق النجاة

فإن أوزيريس يأمر بالتأني (ص 291)

ويدعو قومه إلى الحيطة في التعامل مع أعدائهم، حتى لا يمنحوا لهم فرصة التنكيل بهم.

أبوليوس: (يواصل خطابه السابق)

من الرأي

ياسادتي الأوفياء

أن نعود إلى الحكمة الخالدة

ونكوّن وفدا



يفاوض عجل الحكومة

عن القمع... ثم الغلاء

وارتفاع الضرائب. (ص 292)

فكل اندفاع لمقاتلة الأعداء هو مغامرة غير محمودة العواقب، بل هي قفزة في الظلام، قد تؤدي إلى ما لا تحمد عقباه.

أبوليوس: (متأثرا)

وأيتها الشعب المجيد

إن اندفاعا في الظلام

أمر خطير

مثل السفينة في صباح عاصف

إن أبحرت نحو المحيط

فإن عودتها انتظار في انتظار (ص 289)

وهو لا يعد ذلك جونا، ولكن تحايلا على الأعداء، كما تنحني الأشجار للعواصف كي لا تنكسر.

أبوليوس:

واحتموا بالحكمة الغراء:

وانحنوا للريح إن هبت عتية

كالسنابل إن هذا الظلم زائل (ص 290)

كل هذا التحدي والثورة ورفض الاستعمار أدى به إلى النفي الذي على الرغم من مرارته فهو اختياره، أفضل عنده من الانبطاح والمذلة.

أبوليوس:...

الوقوف إلى جانب الشعب

كان اختياري الأثير

ولكنه كان همي المثير

وعلة هذي المنافي. (ص 354)

وأبوليوس لا يفتأ في كل مجلس يحل به في أرض المنفى يؤكد أنه من الأحرار، يرفض دوما  
الظلم، ويتنصر للإرادة الحرة الإرادة الفردية والإرادة الجماعية

أبوليوس (مبتسما):

أما أنا يا صاحبي

أكون من جماعة الأحرار

واسمي أبوليوس

نفيت من مادورة

لأنني ضد نظام الضرب

والضرائب

والرومان

كما نفيت من أويا

لأنني أحببت بودنتيلا

وقد تحررت من أسرها

ومن نظام الميز والطغيان

واختارت الحب

على أكابر الأعيان

والتيحان. (ص 359)

أبوليوس:

لأنني أومن: بالحرية

والحب

والسلام. (ص 358)

كما يظهر أبوليوس عاشقا لوطنه محبا له متشبثا بالأرض التي أنجبته، فهو ما يفتأ يصرح.

أبوليوس: (مشيرا بيده):

أنا ابن هذي الأرض

وهذه السماء. (ص 262)

وهو لا يريد إذنا من أحد في أن يفعل ما يشاء فوقها، لأنه مؤمن بأن الأرض أرضه، وهو سيد فيها.

أبوليوس: (محتجا):

أي إذن؟

وأي كلام؟

هذه الأرض أرضي (ص 264)

حالما دائما بالعودة إلى ربوع الوطن

أبوليوس (متحديا وبلا مبالاة):

أما إذا هربنا

فإننا نعود

لتحرير مادورا. (ص 315)

وهو إذا كان يغلظ في قوله على أعدائه، فإنه يتحول إلى حمامة وديعة أمام اثنين، الأول أمه التي ما فتئت تعمره بالحنان والرحمة، لذا نراه دائما يخاطبها بلطف.

أبوليوس (متوجها إلى أمه):

دعيهم يا أماه

فالظلم من شيمهم

والقهر من شرعتهم

والحق لا يقرب من بيئتهم

والعدل لا تعرفه دولتهم. (ص 306)

والثاني بودنتيلا الأميرة الرومانية أم صديقه التي عشقته، فتعلق قلبه بها.

أبوليوس: (واقفا ومأخوذا بجمال بودنتيلا):

معذرة سيدتي..

قد كنت في حضرة سقراط وأفلاطون. (ص 317)

أبوليوس: (يعود إلى الواقع):

بودنتيلا.. أيتها الوردة العابقة (ص 329).

معتبرا الحب نبراس الحياة

أبوليوس: (يقاطعها):

في الفصول الآتية

تقرئين..

ما كتبناه عن الحب

وعن صوت الحياة

أو أليس الحب نبراس الحياة. (ص 330)

ويمثل ما يدافع عن الحرية والوطن، يدافع أيضا عن الحب.

أبوليوس: (بافتخار): كنت ببلدي مادورا

محامي الفقراء

يجدر بي يا سيدي

بأن أكون اليوم

محامي الحب

ومحامي حق الاختيار. (ص 339)

وهو من أجله يتحمل المتاعب كما تحملها من أجل الوطن.

أبوليوس:

والصلاة إلى زهرة الحب

كان اختياري العسير، ولكنه كان منبع أحقادهم

وتأمرهم..

كان هذا البلاء الخطير. (ص 354)

يكشف الكاتب عن شخصية أبوليوس مثقفا مفكرا فيلسوفا مطلعاً على علوم عصره وملماً بها،

يستطيع أن يظهر تفوقه في ذلك، في بلده مادورا حيث يلقي الاضطهاد والنفي، وفي بلد المنفى أويا

حيث يلقي المضايقة والازدراء، وفي قرطاجنة حيث يعود من منفاه معززا مكرما، ولذا نراه بمجرد

وصوله روما لا يؤثر فيه النفي فينطوي على همومه، بل يغوص بين الكتب يجمع رحيقها.

أبوليوس: (واقفا ومأخوذاً بجمال بودنتيلا):

معذرة سيدي..

قد كنت في حضرة سقراط وأفلاطون (ص 317)

وهو انطلاقاً من وعيه وثقافته، ينتصر للحرية ويدافع عنها، ويعتبرها أهم مبادئ الحياة لا يجيد عنها إلا هالك.

أبوليوس (يوصل دفاعه السابق):

نعم سيدي..

إن حرية الاختيار

مبدأ من مبادئ الحياة

ومن يتخلى عنه، جدير به الموت

أو أن يكون كأبي حمار جاهز للحمولة في أي وقت (ص 341)

**IV. التشخيص بالرأي:** إذا كان التشخيص بالفكر هو اكتشاف الشخصية من خلال ما تتلفظ به من آراء وأفكار، فإن التشخيص بالرأي هي ما تقوله عنها الشخصيات الأخرى، والمتتبع لمسرحية أبوليوس نلاحظ أن الشخصيات تنقسم إلى قسمين كبيرين في حكمها على شخصية أبوليوس، القسم الأول هو الشخصيات التي لها علاقة قرابة أو حب مع أبوليوس وتنقسم هي بدورها إلى مجموعتين، مجموعة مؤيدة لأفكار أبوليوس ومحبة وعاشقة له مثل الأم، العبد، أبناء مادورا (الجمهور)، القرطاجيين، بودنتيلا، ومجموعة ثانية يمثلها الأب، والقسم الثاني هم أعداؤه وينقسمون جغرافياً إلى مجموعتين أولى في وطنه وهم من المستعمرين الرومان ويمثلهم الكاهن، الشرطي، كبير الشرطة، ليانوس، ومجموعة ثانية في أويا (طرابلس الغرب الآن)، الجندي، مسؤول المكتبة، النائب.

تتفجر الأم عن عاطفة أمومة دافقة متخوفة من شر مستطير يحدق بابنها بين لحظة وأخرى، لأنها تعرف ما يتصف به ابنها من عناد يفيل الحديد.

الأم: "...أخشى أن يحدث الشر.

(بعد صمت) أبوليوس عنيد

لا يبالي بالحديد

يتحدى الحاكم الظالم

والطغيان، والشر

وأفزام الوجود. (ص 305)

وهي على الرغم من ذلك تؤكد ما يذهب إليه من أفكاره وتثق به وتقره عليه

**الأم (محتجة):**

أنا أعرف ابني كثيرا

لن يقول كلاما سخيفا. (ص 308)

بل يملك من الحججة الدامغة ما يقنع بل يفحم به أعداءه

**الأم:**

لا شك أن أبوليوس

سيفحم الرومان

بالحق والبرهان (ص 304).

وما يكاد يسجن حتى تصرخ في أبيه تستنهضه لنجدته، بل وتصرخ في شباب المدينة

لاستنقاذه ففي رأبها لا شباب للمدينة دون أبوليوس.

**الأم: (مقاطعة)**

أي شباب دونما أبوليوس (ص 271).

ولا يملك العبد إلا أن ينساق مع الأم تأييدا لتعظيمها لابنها أبوليوس، فهو يراه أيضا أقوى

وأعظم من كل تفاهات الرومان.

**العبد:**

إنه سيدتي

أقوى..

وأقوى من حماقات الرومان (ص 305)

بل وكل أبناء مدينة ماداروش، الذين حظي منهم أبوليوس بالتأييد المطلق، لدرجة أنه ما يكاد

يسجن حتى يهبوا كرجل واحد لنصرتة وتخليصه من القيد، ولولا تدخله الدائم وتغليبته للعقل على

العاطفة والثورة لحدثت المجازر الرهيبة.

**الجمهور: (يصعد أبوليوس على الأكتاف.. يصفق له الجمهور كثيرا.. تهليلا بإطلاق سراحه،**

وشعورا بالانتصار.. ترتفع الأصوات)

أبوليوس .. أبوليوس

لا رومان لا مجوس

لا نظام المكوس

أبوليوس.. عاش.. عاش..

أبوليوس.. عاش.. عاش.. (ص 288)

ويحظى أبوليوس وهو في روما بتقدير إحدى أميراتها الفاتنات بودنتيلا ومن التقدير إلى الإعجاب والحب، الذي يتلقاه أبوليوس بالإيجاب، والكاتب لا يحيط هذا الحب بكثير من الرعاية فيكون غير مقنع، وبالتالي فهو الحلقة الأضعف في المسرحية.

**أبوليوس: (يعود إلى الواقع)**

بودنتيلا.. أيتها الوردة العابقة (ص 329)

**أبوليوس:**

في الفصول الآتية

تقرئين..

ما كتبناه عن الحب

وعن صوت الحياة

أو أليس الحب نبراس الحياة (ص 330)

حتى أن أحد الرومان يشهد قائلاً:

**أحدهم:**

إنه استولى على قلب بودنتيلا بسحره

حيث أضحت عبدة رهن قراره (ص 338)

ومايكاد أبوليوس ينفي مرة ثانية من منغاه، حتى يختار الشرق يختار قرطاجنة وفيها، يهب أبناؤها

لاستقباله استقبال الفاتحين، فهو عندهم النوميدي الأصيل، الذي تزهو قرطاجنة بأفكاره ومبادئه.

**قرطاجني 2:**

ولكن قرطاجنة الحرة الآن

ترهو به

وبأفكاره

ومبادئه الخالدة

إنه النوميدي الأصيل..

أليس كذلك؟؟ (ص 363).

وهو النوميدي الشريف

قرطاجني3:

بل.. إنه النوميدي الشريف (ص 363)

وهو في نظر خطيبهم الذي قدمه للناس ليخطب فيهم، هو حكيم واعظ خطيب صاحب بيان

وفصاحة.

الخطيب:.... (مشيرا إلى أبوليوس)

هو ذا أبوليوس

الحكيم، النوميدي

سيشرف أسمعكم

بعظيم الحكم

وصريح البيان

وعميق المواعظ

والنصح..

شخذ الهمم. (ص 364)

الوحيد من ذوي قرابته من كان معترضا على تصرفاته هو أبوه، فهو في نظره مارق، لا يتلفظ

إلا سخفا وسفسطة.

الأب:....(مستفهما)

هل تعلمين بأنه كون وفدا

من المارقين

وخاطب قنصلا بكلام سخيف؟؟ (ص 308)



وهو ساحر متمرد على أحكام رجال الدين

**الأب:**

إن أبوليوس متهم بالخروج

ومتهم بالسحر

ومعاكسة الكهنة (ص 269).

وهو فاسق لا هم له إلا اصطياد اللذة

**الأب:**

قد يكون بأحضان جارية

أو مع شلة من رفاقه

في حانة للرومان (ص 268)

والأب لا يفعل ذلك بغضا لابنه ولا حبا في الرومان، وإنما دفاع عن مصالحه الشخصية، فهو

رجل ثري من جهة، وهو صاحب رتبة في المؤسسة الرومانية.

**الأب: ...**

لقد صار حقا ينغص، في كل يوم، حياتي

بأفكاره المهلكة

وأحاديثه المزعجة

ومخالطة السفلة..

(صمت قصير.. ثم يستمر)

إن قائد مادورا حدثني..

بانضمامه للعصبة المارقة

وعصاه أثينا (ص 268).

أما الأب فهو غارق في حساباته الدنيوية

**الأب: الأرض شحيحة**

هذا العام

والفلاحون كسالى. (ص 267)

وعلى الرغم من محاولة الأم تنييهه إلى ما يحقق بابنه أبوليوس من مخاطر، إلا أنه يستمر في  
مناجاة نفسه حسابا للريح والخسارة.

**الأب:** (يوصل حديثه السابق)

سوف أطرده خمسين فلاحه

وسأبقي على خمس عشرة

وستين شابا

لا..

بل سأطردهم كلهم

وأشتري بالأجور العبيد (ص 268)

أما القسم الثاني فيمثل أعداء أبوليوس ويمكن تقسيمهم جغرافيا، أي أعداء داخل الوطن من  
المستعمرين وأعداء خارج الوطن من بلاد المستعمر، كما يمكن تقسيمهم حسب وظائفهم، بعضهم  
جنود وشرطة (الشرطي، كبير الشرطة، الجندي)، وبعضهم رجال دين وساسة (الكاهن، القنصل  
الروماني بنوميديا)، وبعضهم الآخر رجال قضاء، ومثقفون (مسؤول المكتبة، النائب).

نلاحظ أن الكاهن يتهمه بالمروق على الدين ونشر الكفر .

**الكاهن:** من هذا الكافر؟ (ص 258).

**الكاهن :** ويفتك بالدين نسل الدعارة (ص 261).

**الكاهن:** قد يزرع في قلوب الناس / وساوس الخناس (ص 259).

كما يتهمه القنصل الروماني بنوميديا بالضلال

**ليانوس (بتهمكم):**

من أين له الرشد؟ (ص 302)

ونشر الشر، والسحر

**ليانوس:** قد علمت الكثير

من مشاكله، ولا بد من نفيه

(بعد صمت) إنه بذرة الشر (ص 302).

**ليانوس (مقاطعا):** ربما سحرك (ص 303).

وهو بالضبط ما يؤكده كبير رجال الأمن من شرطة وجيش، فهو ثرثار طويل اللسان.

**الشرطي (مهردا):** يا طويل اللسان اسكتن (ص 396)

**الجندي (حازما):** كفى هذرا أيها البربري اللعين (ص 315)

وهو متمرد مارق على الطاعة

**الشرطي:** ولكنه مارق وخطير

وقد تم نفيه من مادورة (ص 324)

**الشرطي:** ...

رابعا: أنت متهم بالشغب

خامسا: أنت تهزأ بالسلطة الحاكمة

سابعاً: قد دخلت إلى الحي

يابربري بلا رخصة

وبلا أي إذن (ص 263).

**كبير الشرطة:** ... إذن..

جاء ينشر دعوته والخراب

في ربوع البلاد (ص 265)

**كبير الشرطة:** ... إن دعوته

واعتقاداته البالية

وأفكاره الجاحمة

حول إيزيس ثم أوزيريس

من طبيعتها أن تثير الفتن

وتهدد أمن البلاد

وتهدم ما قد بنيناه

عبر السنين

**بهذي البلاد (ص 278)**

غير أنهم يظهرون معه شيئاً من اللين لاتخاذهِ وسيلة لخدمة أغراضهم، فهو وحده قادر على

إسكات الثائرين وإخماد الثورة.

**كبير الشرطة:**

صحيح.. صحيح

لقد كان في السجن

لكني آثرت إطلاقه، كي يرد الرعاع إلى الرشد (ص 302).

**كبير الشرطة:**

سيدي.. إن تأثيره

في الأهالي كبير

ولسانه مصقع (ص 302)

وعلى الرغم من أن مسؤول المكتبة يعترف له بالانكباب على المطالعة دون انقطاع، فإنه

يصفه بالغباء.

**مسؤول المكتبة (يوجه الكلام إلى أبوليوس، باستنكار تام):**

أيهذا الغي.. فلتقم

أو لتخرج من هذه المكتبة

(يوجه الكلام إلى بودنتيلا)

لا مؤاخذة

إن هذا الغريب، منذ يومين

ما انفك يقرأ دون انقطاع (ص 317)

كما يتهمه بالغرور

**مسؤول المكتبة (بتهمك):**

... إن الغرور نقيض المعارف والحكمة الخالدة (ص 321)

ويصفه النائب أثناء محاكمته بالساحر والسفسطائي الثرثار.

**النائب: ... (22 سطرا)**

أن أبوليوس ساحر..

أخذ السحر عن الإغريق والأقباط والبربر..

وقد جاء إلى أويا كمنفي  
ولكن..

إنه استولى على قلب بودنتيلا بسحره

حيث أضحت عبدة رهن قراره (ص 338).

رئيس المحكمة: ... (موجهها الحديث بهدوء إلى النائب):  
لا تقاطعه..

دعه يقول ما يشاء

فأنا لست بالساذج

(متوجهات إلى أبوليوس)

أيها المتهم

واصل كلامك

غير أن الخطابة والسفسطة

لا تفيد القضية (ص 347).

V. التشخيص بالكلام: يكتفي أحمد حمدي في تشخيصه بالكلام للشخصية الرئيسة بذكر صفة ملازمة

لأبوليوس، هي من طبيعته الفسيولوجية وهي جهرارة الصوت عنده، ولا يذكر الكاتب ذلك إلا في بداية المسرحية في الإرشادات المسرحية قبل أن يرفع الستار " (أبوليوس رجل كامل القوام، حازم في مواقفه، جهوري في صوته، واضح في عبارته، يتكلم باعتداد وصرامة، يرتدي قشايبة عادية، يظهر قبل أن يرفع الستار) " (ص 255)، ثم يذكر ذلك في بداية اللوحة الأولى مع إسناد الدور لأبوليوس " (يظهر فجأة وكأنه مندفع من أعماق الأرض ويقول بصوت جهوري) (ص 257)

أما دون ذلك فقد أهمله الكاتب، وكان يمكن أن يستعين به ويعتمد عليه في تحديد الحالة النفسية لبطل مسرحيته، خاصة وأن هذا البطل تنقل عبر أحوال مختلفة منها الحماس والتعالي والتحدي وما إلى ذلك.

VI. التشخيص بالمونولوج: حين تضيق النفس بفرح غامر أو كرب داهم أو قلق خانق، تنبجس محدثة

نفسها غبطة أو بكاء أو حيرة، وفي مسرحية أحمد حمدي يلجأ أبوليوس إلى المونولوج ثلاث مرات، يصوغ الأول على بحر مركب هو البحر البسيط التام (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)

يدفعه إلى ذلك حبه لوطنه نوميديا وبلدته مداوروش، وهي في لحظة نفي عنها وعن تربتها، كأنما  
ينفصل بجسمه عن روحه، والجندي يزجره كما يزجر الطير عن وكره.

"أبوليوس (مناجيا وهو يتعد):

سلام على الدنيا، سلام على الربى  
سلام على الأزهار، والماء، والنهر  
لكم كنت مشتاقا إليكم في قربكم  
فكيف يكون الصبر بعد الذي يجري؟  
ولم أك يوما، أرقب الساعة التي  
أفارق أرضا، من دمائي، و من شعري  
أنا الآن.. لا أدري أنا من أنا؟  
أصفصافة الأحزان، أم لوعة الهجر؟  
حزين.. و قد صارت جراحي كثيرة  
ولكن جرح النفي أقوى من الجمر..  
(فترة صمت)

بلادي التي قد صغت منها طفولتي  
وأحلامي السكرى، و فاتحة العمر  
هواك هواي قد ترعرع في دمي  
وشب لهيبا في فؤادي، وفي صدري  
فلن تهزم الأحزان شوقي وخافقي

وأنت بلادي درة المجد، والدهر . (ص 316)

إنه لا يفارق ربي وزهرا وماء ونهرا، بل يفارق دمائه ووعيه وأحلامه السكرى، ليصير  
صفصافة في مهب الريح.

ومايكاد يدخل أرض المنفى حتى يغوص في شهد المعرفة لا يفارق الكتب كأنما يجد فيها  
العزاء، والمهرب الذي يخلصه من برائن العربة والمنفى، ولذلك ما يدخل محرابها وما يجلس في  
حضرتها حتى يندفع مكلما نفسه.

أبوليوس (في حوار داخلي):

أيها الحرف

أيتها الكلمات التي لا تجيء

ابعني قدرا، قمرا

ووصايا نبي

وتعالى إلي

نرسم الزمن المستحيل

وأشجاره الوارفة

و نغني لمرحلة واعدة (ص 327).

إنها الكلمة وحدها قادرة أن تبعث إليه بقارب النجاة، وتبذر في نفسه الأحلام الوردية بأيام مشرقة في ربوع الوطن، وطن حر عزيز.

المحطة الثالثة التي يلجأ فيها أبوليوس للمناجاة والمونولوق حين ينفى مرة ثالثة من أويا، منفيا عن عقب المعرفة وعطر الحب الذي فاح من قلب الأميرة بودنتيلا الجميلة، وما يكاد يخير بين الإسكندرية وقرطاجنة حتى يتشظى قلبه حيرة وحزنا وآلما

أبوليوس: (يتساءل بمرارة وسخرية عبر مونولوج حزين)

لك الاختيار..

(يتساءل) ومن أين لي الاختيار؟؟

وأنا الآن..

قدام هذا الفراغ المريب

والسراب العجيب. (بعد صمت)

ليس لي الاختيار

غير هذا الطريق

الذي لا يلين. (يتجه غربا نحو قرطاجنة) (ص 356).

وإذا اعتبرنا الكورس صوت الشخصية الرئيسية، أو صوت المؤلف، أو صوت الحق في المسرحية فإن رد أبوليوس على كلام الكورس يمكن عده أيضا من باب المونولوق أيضا.

أبوليوس: (يظهر فجأة وكأنه مندفع من أعماق الأرض ويقول بصوت جهوري)  
صمتا. صمتا.. صمتا

إن الظلم

وإن الزور

وإن البهتان

صور أخرى للإنسان (ص 257)

أبوليوس: (بإصرار)

إيه..

إن الذئب لا يجرؤ أن يأكل ذئبا

لكن الإنسان

يفعل ما لا تفعله الذئبان (ص 257).

والملاحظ أن التعبير بالمونولوج لم يحضر في المسرحية إلا قليلا، مرة على لسان الأب قلعا لتدهور ثروته وتجارته، ومرتين على لسان الأم مرة تبكي أبوليوس ومرة تبكي حظ الوطن الجريح، كما ترتقي اللغة ارتقاء شديدا في المونولوج، وكذلك في خطاب الكورس وخطاب أبوليوس حين يرد على الكورس.

ومجمل القول فإن أحمد حمدي في مسرحيته قد اعتمد على كل أشكال التشخيص وأساليبه،

مما جعل شخصيته المحورية واضحة المعالم شديدة التأثير.

## 2 - الشخصية وأساليب التشخيص في مسرحية الزفاف يتم الآن:

I. التشخيص بالفعل: يظهر صافي شاهدا على الأحداث التي تقع في هذه الحياة والتي تعرض على خشبة المسرح، وبالتالي فإن حضوره كان قليلا مما قلل الفعل لديه على الرغم من وعي الكاتب عبد الحميد بطاؤ بذلك.

وأغلب ما يظهره من فعل هو سحبه للعريس، الذي يظل يجره متنقلا به من مشهد لآخر حتى تنتهي المسرحية، وسأضرب مثلا واحدا على ذلك لأن هذا الفعل يتكرر كثيرا مما يدل على إصرار صافي على إقناع العريس بأفكاره، ومن ذلك "وهو يحاول أن يشد العريس ويسحبه خارج المسرح" (ص 7)، كما ترد أفعال أخرى معبرة عن حالة نفسية ما مثل قوله "حزينا يضرب يده على صدره"



(ص 6)، وفيه دلالة على الثقة بأفكاره ومحاولة إقناع الآخرين بها، كما يلجأ إلى التقرب من العريس وبذل الود له "وهو يقترب من العريس ويضع يده على كتفه في ود" (ص 28).

## II. التشخيص بالمظهر: يهمل عبد الحميد بطاو تشخيص بطله تشخيصا مظهريا، ولعل ذلك عائد إلى

أن صافي هو رمز للإنسان الذي استيقظ في الضمير، فسعى إلى تنبيه الناس للواقع المزري التي تعيشه البشرية، وبالتالي فإن المتلقي له أن يتخيل صافي كما يحلو له، غير أن بطاو يشير إلى مظهر واحد هو "يدخل إلى المسرح شاب نحيف وسيم يحاول أن يتحكم في مشيته" (ص 4).

ولعل صفة النحافة التي يتصف بها عائدة لكثرة التفكير بمصير الإنسانية المعذبة، وربما هو ما دفع به إلى معايرة الخمرة "أجل سكران حتى قمة رأسي" (ص 5).

## III. التشخيص بالفكر: يصدع صافي بأفكاره في كل موقف، مما جعل التشخيص بالفكر في هذه

المسرحية بارزا، إنه شخصية رافضة للتناسل "هذا زمان للتفرد قد ولدت ولم ألد" (ص 5)، ما دام هناك ظلم وجور، لا معنى أن نلد أطفالا يتحولون إلى ظالمين أو مظلومين "أو تنجب طفلا بعد العام الأول كي تتركه ليعيش بهذا العصر المزري" (ص 7).

إنه شخصية شاهدة على عصر مريض، ينعلم فيه العدل، وتكبر فيه المآسي

"تتجسد في ذهني مآسي العصر

يسحقني الإحساس بفقد العدل" (ص 6).

وحتى يقنع الآخرين بفكرته راح يقيم الأدلة على ذلك من واقع الناس، حيث يمرض الأغنياء

بالتخمة ويموت الفقراء بالجوع.

"حذق الآن واختر

ياصديقي على أي ركن تطل

هاهنا يرقص الأغنياء

كروشا معبأة بالنبيذ وبالأكالات الشهية

وهنا تتساقط بعض الهياكل جائعة" (ص 14).

ويفرح القتلة بجرائمهم التي يرتكبوها في حق المستضعفين، فلا تجد من يردعهم، ولا ضمير

يهتز في أعماقهم ليعيدوا حساباتهم.

"هاهنا يرقص القاتلون على نغمات صراخ الضحايا

وهنا تتكوم أجساد من قتلوهم كسقط المتاع" (ص 20).

وكيف يسيطر الحكام على شعوبهم، يسوموهم قهرا وإذلالا، مستخدمين جيوشا ومخبرين "سأريك السلاطين كيف يسوسون أمر الرعية وكيف تسير الأمور لديهم بدون حياء" (ص 23). بل إن صافي ليفقد الثقة حتى في أقدس المشاعر، مشاعر الحب الذي أصبح في هذا الزمان مجرد سلعة ومتاع.

"ياحبيبي

وللحب في ذا الزمان مقايضة ومزايدة.

كالبضاعة أو أي شيء يباع" (ص 20).

IV. التشخيص بالرأي: إن صافي فنان، تعود أن يدخل السرور على الآخرين من خلال الإيقاعات

التي يرددتها، وهو ما يفرح أصحاب العرس حين مقدمه.

شاب آخر: حتما سيساهم في بهجتنا

شاب آخر: و سيسمعنا موال رائع أو أغنية أروع (ص 4)

غير أنه ما إن يظهر لهم على حقيقته حتى يواجهوه بالرفض، كاشفين حقيقته التي تقوم على تطيله للحزن وحزنه للفرح.

شاب آخر: فعلا صافي دوما يفرح للحزن ولل فقد إنه شامت (ص 6)

وما يكادون يكشفون ذلك حتى يسعوا لإبعاده عنهم متهمين إياه بالتشاؤم والدروشه.

العريس: وارقص لنتيه لوحدك يا درويش

العريس: أجل درويش متشائم (ص 6).

حتى إذا ما ألح على أفكاره ليقنع بها العريس اعتبره هذا الأخير.

العريس: هذا كابوس مزعج (ص 27).

ويهمل عبد الحميد بطاو كلية التشخيص بالكلام والتشخيص بالمونولوج على الرغم من

أهميته، خاصة مع شخصية صافي التي تعيش التمزق والحيرة والرفض والثورة.

**3- الشخصية وأساليب التشخيص في مسرحية زلزال في تل أبيب:**

يهمل الكاتب الميداني بن صالح كل أشكال التشخيص تقريبا، بالفعل والكلام والمونولوج ولا

يظهر من التشخيص بالرأي إلا ما يقوله حرب لكنعان مستنجدا به من همجية الظالمين، كما لا

يظهر من التشخيص بالمظهر إلا قوله "كنعان شاب فلسطيني" (ص 10)، وفيه تحديد لسن شخصية كنعان لا غير على الرغم من أن الانتماء الفلسطيني من جهة، والظروف الصعبة التي كان يعيشها كنعان خاصة وكل الفلسطينيين عامة توفر زادا كبيرا لكل أشكال التشخيص، وإهمال الكاتب له يؤكد أنه كان يكتب قصيدة شعرية حاول أن يمسرحها لا غير .

وما نراه من أشكال التشخيص في هذا النص هو التشخيص بالفكر، وهو تشخيص لا يمكن الاستغناء عنه وإلا ما كان للمسرحية وجود.

I. التشخيص بالفكر: يظهر كنعان قلقا بشأن أبناء وطنه الذين توزعتهم الملاجئ والمخيمات، وقد

تحولت كلها إلى مراكز للبؤس والشقاء.

**كنعان**: كل الملاجئ حشرجات وأنين ودماء

وأغلب الجرحى صغار وشيوخ ونساء (ص 12)

وهو يكشف العدو الحقيقي الذي عاث في الأرض والإنسان فسادا، وأهلك الزرع والضرع، وأباد كل ما يرمز للحياة.

**كنعان**: قد حاربوا الكنائس

واحتلسوا الآثار والنفائس

وشوهوا المساجد

وهدموا القباب والمشاهد (ص 96).

ولا يصب غضبه على المحتلين من بني صهيون فحسب، بل يوجه أصابع الاتهام للخونة من العرب الذين تأمروا على الشعب الفلسطيني وكانوا عوناً لأعدائه من أجل إباده.

**كنعان**: يالغنة العرب على من خدعوا الشعب

وباعوا الأرض جهرا ويلهم قد أغضبوا حتى السماء

ويلهم قد لطحوا تاريخهم بالغدر

أعداء الجماهير لصوص جبنا (ص 12)

ثم يعمد إلى التذكير بما فعلوه من جرائم جبانة

**كنعان**: (بصوت خافت)

غدرهم مر

وحكمهم خيانة وضر  
ياحرب صبرا  
هدمت بيوتنا المدافع المسعورة  
وشتت جموعنا البيادق المأجورة  
وطاردتنا فرق من اللفيف الهاشمي العربي  
أصابع الأشبال من أبنائنا قد أصبحت مقطوعة  
مبتورة

والبعض من أطفالنا

بطونهم مبقورة (ص 13)

**كنعان:** ياعم صبرا كلهم قد أخطأوا التقدير

الملك الشرير

وجنده الأجير

والقائد السفاح والأمير

والخائن الوزير

والمخبر الحقيير (ص 14)

ثم يحدد سبيل المخلصين وهو الكفاح المسلح، وهو درب الحق الذي سيتحقق به النصر.

**كنعان:** الحق صوت أبدا ما أسكته النار

فكم على ربوعنا تأمر الأشرار

بالدم والسلاح

الصبر والكفاح

قد باركت وأيدت وانصهرت (ص 15)

**كنعان:** سنقطع الجبال

ونعبر الأحراش

والوديان والأدغال

وندخل السلاح

لأرضنا

مرايع الكفاح (ص 113)

كنعان: سنرسل الصواعق

ونبعث المواحق

نعانق الصليب والهلال في السما

بأرضنا الخضرا (ص 115)

غير أنه ينبه إلى أن لا خلاص ولا انتصار للثورة إلا بالوحدة بين كل الفصائل.

كنعان: الحق صوت أبدا ما أسكته النار

...

ثورتنا أهدافها التحرير والإخاء والسلام

لا تعرف التعصب المقيت والأحقاد والأضغان

تحترم الإنسان والأديان (ص 15)

مذكرا في الأخير بالتاريخ الذي يؤكد أن المعركة بيننا وبين أعدائنا تمتد إلى قرون من الزمن،

ظل الإنسان العربي يحقق فيها الانتصار دوما

كنعان: قهر الغرب والتتار

على أرضنا فلسطين بالأمس

لم تفدهم جميعا جيوش وحشية ومكائد

برئت أمة العروبة

من كل حاكم مهادن لدولة الغزاة

بني صهيون

مستسلم، مخدر، جبان، محايد (ص 95)

إن الاقتصار على التشخيص بالفكر دون غيره من الأساليب الأخرى جنى على الشخصية

المحورية، وجعلها باهتة بين يدي المتلقي.

#### 4 - التشخيص وأساليبه في مسرحية المعركة الكبرى:

I. التشخيص بالفعل: لم يول علي الصقلي أهمية تذكر للفعل، ولعل مرد ذلك لعدم وعيه بجوهر

المسرح الذي هو الفعل، على الرغم من أن أحداث المسرحية حافلة بالحركة، بكل أنواع الحركة المادية والنفسية، بين الرغبة والرغبة، وبين الخوف والأمن، وبين اليأس والرجاء، وبين كيد ووفاء، كما أنها حافلة بالمكان، إن الأحداث تنتقل من الجزائر إلى تونس فالجزائر مرة أخرى، ثم المغرب فمساحة المعركة، بل كان بإمكان الكاتب أن ينقل الأحداث إلى اسطنبول والبرتغال وإسبانيا، بدل أن يحصرها في أماكن يكرر فيها المشاهد.

وقد اكتفى الكاتب بحركات بعينها، مثل تناول شيء ما "وهو يتناول الصحيفة"، "يفتح عبد الملك الصحيفة.. يناولها أخاه"، "يناولها أخاه أحمد"، "وهو يتناوله" أو حركة الرأس وإشارة اليد "رافعا رأسه وبصوت منخفض"، "مشيرا إلى رمضان"، "مشيرا بإدخاله" وهذه الحركات لا تغطي أولا ما أسند لعبد الملك من أدوار باعتباره بطل المسرحية فهو ملك وقائد سياسي وعسكري، استطاع بقوة شخصيته ودهائه أن يتصدى لكثير من المؤامرات الداخلية والخارجية، واستطاع أيضا أن يحشد شعبه في معركة مصيرية استطاع أن يكسبها على الرغم من عدم تكافؤ القوى.

## II. التشخيص بالمظهر: لم يذكر الكاتب علي الصقلي شيئا مما له علاقة بمظهر شخصياته جميعا، على

الرغم من الثراء المتوفر لديه، فشخصيات مسرحيته مختلفة ومتناقضة، وتنتمي إلى ثقافات مختلفة منها المغربية والتركية والأوربية، وهي لا تختلف في ملابسها فحسب بل حتى في ألوانها وأشكالها، بل إن تنوع الشخصيات بين رجال ونساء، وبين علماء وجهال، وبين مدنيين وعسكريين، لمجال خصب يعين المتلقي، كيفما كان هذا المتلقي، على أن يتلقى نصه المسرحي بخصب وثراء، وتكشف عن جهد بذله الكاتب لاكتشاف الشخصيات والعصر وثقافة تلك المجتمعات، إنه وهو يقدم مسرحيته دون إشارة للمظهر الخارجي كأنه يقدم هذه الشخصيات عارية تماما.

## III. التشخيص بالفكر: أكثر ما يحرص الكاتب علي إظهاره من شخصية عبد الملك السعدي هو

دهاؤه، فهو سياسي محنك يعرف كيف يراوغ أعداءه وكيف يجند أتباعه، كل ذلك على الرغم من أن هرم الحدث في المسرحية هو حوض المعركة ضد البرتغال والانتصار فيها، وعلى الرغم من أنه خاض معركة أخرى في تونس وانتصر فيها أيضا، لكن الكاتب لم يشير بالمطلق إلى الدهاء العسكري، ولا إلى ملامحه الحربية والقتالية التي يتصف بها.

ففي الوقت الذي يبدي فيه عبد الملك السعدي ليونة مع الأتراك، والاعتراف بفضلهم الكبير

عليه وعلى دولته

**الملك:** الشكر كل الشكر للخليفة دامت لنا دولته حليفة" (ص 59)

ولا يكتفي بتوجيه التقدير إلى الخليفة في اسطنبول فحسب، بل يزجي المدح والاعتراف إلى ممثل العثمانيين في الجزائر

**عبد الملك:** أبا هندا على أمثــــا لك الآمال تنعقد

وليس لنا أنا وأخــــي سواك و حسنا أحد (ص 72)

**عبد الملك:** (مشيرا إلى رمضان)

ذاك وعدٌ من أميرٍ نحنُ أدرى بشعوره

صادق، حوّم في ألــــ ففاضه صفو ضميره

واسع الفضل، كأنّ الــــ ناسَ طرا من عشيره! (ص 69)

كما يعمد إلى سلاح الإغراء لاستدراج رمضان التركي حاكم الجزائر باسم العثمانيين، ويفتح له أرض المغرب ليتزل فيها معززا مكرما.

**عبد الملك:** غدا لك في ظلال قصو رها السماء ما تجد

لعرفان بفضلك لــــو يكون لنا بذاك يد (ص 72)

لكن عبد الملك ما يكاد يختلي بأفراد أسرته حتى يكشف عن حقيقته المراوغة لأعدائه، مؤكداً أن كل ما يقوم به الأتراك تجاهه إن هو إلا خداع، يحسه ويتذوقه دون أن يقدر على رده مراوغة منه.

**عبد الملك:** بلى لكأني أجرعه و في الفم من سمه أثر (ص 72)

**عبد الملك:** لقد شمت برق خدائعه ولو لاح في برقها درر (ص 75)

كما يكشف معرفته بنوايا الأتراك وتربصهم لضم المغرب إلى دولتهم التي ظل المغرب الأقصى بمنأى عنها.

**عبد الملك:** بني وإني به لخبير وما أنت مني به أخبر

وفي نفسه أمل أنه على ضم مغربنا يقدر (ص 77)

**عبد الملك:** هذا الذي من أجله قد حصني بكتاب شكر واضح مغزاه (ص 80)

**عبد الملك:** وقد نُرم، اليوم، عهدَ ولا، ولكنْ به في غدٍ نغدرُ! (ص 79)

وعبد الملك السعدي لا يفرق بين أعدائه من الصليب والهلال، فكلاهما يحرص على تحقيق أهدافه الثيمة في الاستيلاء على أرض المغرب متسترا بالهلال أو بالصليب.

**عبد الملك:** و باسم الهلال تعلق ذا

وذا بالصليب أتى ينذر

وليس الهلال وليس الصليب

سوى خدعة سرها يظهر

وقد نبرم اليوم عهد ولا

ولكن به في غد نغدر (ص 77)

وهو بقدرته على المراوغة استطاع أن يكسب معركة تونس، التي كسب بها ثقة العثمانيين.

**عبد الملك:** لقد نصبنا لهمو كماننا

فوقعوا في أسرنا رهائننا

ولم نزل بهم صباحا ومسا

من فرح نطعمهم ومن أسي

حتى أحاطونا بكل خبر

عن حصنهم من حجر وبشر (ص 66)

كما حرص الكاتب أن يظهر عبد الملك وطنيا غيوراً على وطنه، محبا له، متعلقاً به، فخوراً بأهله الغر النجب، معترفاً بأسرته التي توارثت الحكم في المغرب، وبما قدموه فيه من تضحيات جسام، كانت لهم تاج فضل عبر التاريخ، ولذا فهو يرفض أن يسمح للعملاء أن يبيعوا هذا الوطن المجيد لأعدائهم من أجل مناصب زائلة.

**عبد الملك:** دارنا الغـرا

ومهد السادة الغر

لآبائي بها عبر الـ

ملاحم عاطر الذكر

نولى بيعها سرا

وسر العبد كالجهر

لكيما يشتري ويلا

ه تاجا زائف الدر (ص 99)

**عبد الملك:** تلك معاهد صبا ي، آه ما أندى الصبا!

وما أحيلاه حيا ة، وادكاراً، ومُنى! (ص 89)

**عبد الملك:** أليس الشهيد، أبونا، سوي فدى لهما، وبه يُذكر؟

كذلك نمضي، فإما لعز، وإما لموت، به نُعذر (ص 79)

بل ولا يقبل أن يستثني جزء من أرض الوطن، فالوطن عنده جزء لا يتجزأ والتنازل عن جزء

منه هو تنازل عنه جميعاً.

**عبد الملك:** أصيلة مثلها عندي كمثل مرافئ القطر (ص 100)

كما يظهر عبد الملك تواضعاً كبيراً أمام مساعديه ومستشاريه، فهو مثال للإنصات إلى



غيره والأخذ برأيهم متى تبين له صدق دعواهم وعلى رأس هؤلاء جميعا العلماء وقادة الجيش، الذين يعتبرهم مصابح يهتدي بهما ويقبس منهما.

**عبد الملك:** الرضى منه، تعالى، لكمو ولكم، منه، جزاء العاملين  
قد دعوناكم، مصابيح الهدى، والوعى، نقبس منكم أجمعين (ص 133)  
فليس عنده كتلاحم القوة والعقل في تحقيق الخير.

**عبد الملك:** ليس كالفكرة والسيف معا إذ يسيران خدين وخدين (ص 134)  
وهو إنما يفعل ذلك لا حبا في الملك وحفاظا على العرش، ولكن حبا في الشعب دفاعا عن  
حريته وكرامته، حبا في الدين وذودا عن حماه من أن تنتهك.

**عبد الملك:** ما الأمر أمر العرش بين مدحرج عنه وآخر فوقه مرفوع  
الأمر أمر الشعب يصبح راسفا في قيده يلتاع كالمفجوع  
الأمر أمر الدين وهو شريعة للشعب يغدو ليس بالمشروع (ص 137)  
بل ونراه يقدم شعبه على نفسه كي يراه مهيب الجانب موفور الرخاء والمجد.

**عبد الملك:** ومن نفسي أعز علي شعبي وقد لبس العلى، والمجد، بردا (ص 180)  
وشخصية عبد الملك شخصية مجاهدة، لا يقاتل من أجل عرض دنيوي زائل حتى ولو كان  
ملكا وسلطانا بل يفعل ذلك ابتغاء وجه الله ونيل رضاه ودخول جنته.

**عبد الملك:** أحب إلي من عرشي وتاجي لقاء الله، في الميدان، جلدا (ص 180)  
لذا نراه في آخر المسرحية يوصي بالتمسك بالعرى الوثيقة من كتاب الله وسنة رسوله، وليس  
كالعلم نورا كاشفا لحالكات الأيام.

**عبد الملك:** فاجعلوها سنية بكتاب الـ لله يتلى، ما بيننا، في المسير  
انفذوا باليقين في كل قلب، واكشفوا عنه حالكات الستور  
وتوكلوا، ما استطعتمو، الجيش بالعلم، شفيفاً مثل الشعاع المنير! (ص 152)

**IV. التشخيص بالرأي:** أكثر ما يحرص عليه المؤلف في هذا القسم من التشخيص إظهار الولاء  
والطاعة لشخص الملك السعدي، ومعظم الذين خاطبوه أو تحدثوا عنه إنما ذكروه بالتقدير  
والإجلال، واطهروا له الطاعة والولاء، ابتداء من أخيه أحمد الذي سيخلفه بعد ذلك في الإمارة.

**أحمد:** تحياتي، أمير المؤمنين ودمت لشعبك الركن الركيننا (ص 91)

وحتى من يستعين بهم من الأجانب ويتخذهم مستشارين له، مثل هارون البرتغالي، وكاسبارو المستشار الإسباني، بل ويسبغون عليه الأوصاف الجليلة، مثل الأريحي والهمام والشجاع والذكي والداهية.

هرون: أزكى سلامٍ لمولاي، للأريحيّ الهمام (ص 95)

كاسبارو (داخلا): سلام على طيب المحتد سلام الخديم على السيد (ص 122)

كاسبيرو: سمعا من تحدى الملوكا!

شجاعةً، وذكاءً وهمّةً، وسلوكا

ومن له الرأي، من معـ ـدين الدهاء، سبيكا (ص 133)

وهذا الولاء التام نجده عند علماء الدين وقادة الجيش أيضا.

يوسف الفاسي: لا عرش، يا مولاي، للمخلـ وع العرش عرشك، دمت من متبوع (ص 136).

علي السكتاني: مولاي! شعبك، مُر تُطع، وأهّب به، أو ليس أمرُك فيه بالمسموع؟ (ص 137)

يوسف الفاسي: جماع الرأي أن الشعـ ـب، خلفك، مُحكمُ الصّف (ص 138)

أحمد المنجور: وكوابل ألقى سخائم نفسه ، سفها، على علمائه الأعلام

الحسين الجنوي: مولاي، ان يك أمرها من همنّا وعليك، نحن، نُعلق الآملا (ص 146)

بل إن هذا الولاء ليمتد حتى بعد موته، وحتى من أخيه الذي خلفه على العرش

أحمد: أجل، ولئن غاب، جسما، فما كروح الشهيد ترف وُجودا! (ص 206)

ويصبغ عليه رضوان حاجبه جملة من الشمائل التي تجعل منه ملكا عظيما في حياته وبعد مماته

رضوان: ماذا يا ربّ أرى؟ ماذا؟ حقا ماتَ عديمُ المثل؟!

رُحماك، الله، له رُحمي وأتب سبب إمام الرُّسل (ص 185)

رضوان: فصيحُ أنتَ ، حتّى في الممات ! كأنّ ما زلتَ في عزِّ الحياة

حريصٌ أنتَ، حتّى حين تُودي، على أخذٍ بأسبابِ الحِصاة (ص 186)

وليس من يقدر فيه في المسرحية كلها على الرغم من كثرة أعدائه إلا المتوكل الملك المخلوع

الذي حارب عبد الملك كي يستأثر بالملك، ولو كان ذلك بيع ذمته للبرتغاليين

المتوكل: فإن كان عمّي للذما ظلّ ظامنا، فكلُّ له - ويلاه - من دمه يسقي (ص 166)

V. التشخيص بالكلام: لا نرى الكاتب علي الصقلي يولي التشخيص بالكلام أهمية تذكر على

الرغم من أن تغير الأحداث، بين الشدة واللين، وبين الفرح والقرح مما يدفع الشخصيات إلى ذلك وخاصة الملك، وهو يواجه الصعاب ويحارب الأعداء ويواجه الدسائس، وقارئ المسرحية يرصد حالتين فقط ظهر فيها الاهتمام بتحديد درجة الصوت كلاهما فيها ضعف الصوت وخفته، الأولى "رافعا رأسه وبصوت منخفض ص (59) وهي دلالة على الإذعان والخضوع، والثانية "بصوت يضعف شيئا فشيئا ص (182) وهي دلالة على المرض والضعف.

.VI **التشخيص بالمونولوج:** يرد المونولوج في المسرحية هنا وهناك على لسان شخصياتها المبرجة بالقلق والخوف والانفعال والحب، غير أن هذه التقنية لاتكاد تظهر على لسان الشخصية الرئيسة، شخصية عبد الملك السعدي على الرغم من أمواج المحن الصعبة التي ظلت تحاصره، إلا إذا اعتبرنا مناجاة الله تعالى والتضرع إليه مونولوجاً، وهو يظهر مرتين، مرة في آخر الفصل العاشر من الفصل الأول حين يضيق الأمر به في الجزائر من مكر حاكمها التركي فيقول، مستسلماً لله مؤكدا استعداداً للدفاع عن وطنه:

**عبد الملك:** (شاخصاً ببصره نحو السماء، رافعا يديه في مخاطبة للعلي العظيم)

لأمرِك أسلستُ القيادة، وليس لي سواك إلى ما أبتغيه سبيلُ  
ولي وطنٌ إن لم أجدُ بحشاشتي دفاعاً عليه، إني لبخيلُ (ص 74)

ومرة في آخر المسرحية وقد اعتوره الضعف، واستعد للرحيل عن الدار الفانية إلى عالم الخلد، وهو في مناجاته يتأسف أن لم يمت شهيدا على جواده، ومات معلولا جباناً، مما ذكرنا ببيكاء خالد بن الوليد رضي الله عنه حين مات على فراشه ولم يمت في ساحة المعركة، ويختم مناجاته طالبا الغفران من الله تعالى.

**عبد الملك (بصوت يضعف شيئا فشيئا حتى يصير إلى الاحتضار)**

رباه! ها أنذا أموتُ، فريسة الداءِ العُقَامِ  
وأنا الذي ما كان، يو ماءً، مُرعي غولُ الحِمَامِ  
كلاً! ولا بسوى الملا حِمِ كان نازعني العَـرامِ  
بل لم يكن غيرَ الشها دة في سبيلك لي مـرامِ  
منيتُ نفسي أن أموتَ، على جوادِي، في الزحَامِ  
بين البواترِ والقنا بأكفِّ أجنادي العِظَامِ

وعلى صدَى: اللهُ أكـ برُ، يا رجالُ إلى الأمام !!  
لكنني، رباهُ، ها أنذا أموت، بلا زحـام  
مثلَ الجبانِ، على فرا شِ الذلِّ، موسوماً بـذام!  
هو ذا قضاؤك، يا إلا هي، فاقضه بين الأمام  
(بعد فترة سكون)

سبحانك، اللهم، يا غوثَ الضعيفِ، المستضام  
يا فالقَ الإصباحِ، للـ ساري تخبُّطَ في الظلام  
يا معقِدَ الآمالِ، للـ عاني أطاح به السقام  
أنا في حماك، فلقني كرماً، تُخصُّ به الكرام  
واجعلْ طريقي روضةً، فوَاحَةً بشذا السَّلام  
هذا الذي قضيتُ عمـ رِي أرتجيه على السَّلام

واملاً فمي بالنور، أنـ ستَ اللهُ، أنت، لدى الحتام (ص 183)

لعل طول المسرحية مما دفع بالكاتب إلى الاهتمام بتشخيص بطله الذي يظهر إعجابه به، لكن هذا التشخيص اقتصر على الأساليب المرتبطة بالقراءة/الشعر أكثر من ارتباطها بالمشاهدة فعلاً وحبكة.

والخلاصة أن الدارسين قد أولوا الشخصية المسرحية اهتماماً كبيراً، ورأوا أن نجاح المسرحية يكمن في نجاح الكاتب في خلق شخصياته، ورسمها وهي بدورها تتولى ما تبقى، وقد أورد نقاد المسرح أساليباً للتشخيص أهمها التشخيص بالفعل والمظهر والفكر والرأي والكلام والمونولوج. كما أن الفعل هو جوهر المسرحية وروحها، ولا يمكن أن نتخيل عملاً مسرحياً دون فعل، وإلا تحول إلى جنس أدبي آخر، وعلى التشخيص بالفعل أن يكون بارزاً بقوة في النص المسرحي ليكون سندا للمتلقي القارئ/ والمخرج من أجل تخيل المسرحية، كما يدل بالأساس على وعي الكاتب وإدراكه العميق للتعبير عن طريق الفعل أيضاً.

ولقد تبعت الشخصية الرئيسة في كل المسرحيات المدروسة فلاحظت أن أحمد حمدي أكثر وعياً وإدراكاً للشخصية وحاول تشخيصها بكل الأساليب، غير أن الميداني بن صالح وعلي الصقلي كانا أقل وعياً بذلك، كونهما كتبا شعراً أكثر منه مسرحاً، ويقف أحمد بطاوع بينهما، ولعل السبب

في ذلك عائد إلى توزع الأحداث بين شخصيات كثيرة، مما جعل صافي بحر شاهد عليها وملاحظ لها، كما نرى التشخيص بالمظهر يكاد يكون مغيباً على الرغم من ثراء ذلك في كل المسرحيات المدروسة.

## سيمياء الإيماء والانفعال والحركة

في

## المسرحية الشعرية المغاربية

تمهيد

أولاً: سيمياء الإيماء والحركة والانفعال في المسرحية.

1- سيمياء الإيماء في المسرحية

2- سيمياء الانفعال في المسرحية

3- سيمياء الحركة في المسرحية

ثانياً: سيمياء الإيماء والحركة والانفعال في المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة:

## تمهيد

لأن المسرحية ترتبط عادة بالخشبة، فإنها لا تكتفي باللغة وسيلة لها، بل ارتادت فنونا كثيرة، تعد الحركة والإيماء والإنفعال من أهم ما يجب أن يهتم به الكاتب، وما يجب أن يهتم به بعد ذلك المخرج والمتلقي، وقد بلغ مآذركنا من الأهمية لدرجة أنها صارت تنافس اللغة ذاتها، وربما سعت إلى زحزحتها عن عرشها، والحلول مكانها، فما الذي نعرفه عنها؟ وما حظها في النصوص المدروسة؟ هو ما سنعرفه من خلال الفصل التالي:

### أولاً: سيمياء الإيماء والحركة والإنفعال في المسرحية:

**1 - سيمياء الإيماء في المسرحية (Mime/Pantomime):** الإيماء في لغة العرب من الفعل وَمَأَّ يَمَأُّ، وَمَأَّ يَمَأُّ، وَمَأَّ يَمَأُّ، والإشارة لها حضورها القوي في ثقافة العرب القديمة، حتى اعتبروها أبغ من الكلام أحياناً، فقالوا في أمثالهم "رب إشارة أبغ من عبارة"، وقد عدها الجاحظ واحدة من الرموز اللغوية الخمسة "اللفظ، الخط، الإشارة، والنسبة، والعقد"<sup>253</sup>، ومن الإيماء تحريك الرأس، وإخراج اللسان، والغمز بالعين، وهي عادة ما تكتفي بنفسها ولا تحتاج إلى لغة منطوقة، و"الإيماء في المسرح هو فن التمثيل الصامت، وتستخدم هذه التسمية للدلالة على شكل أداء يستند إلى التعبير بالحركة والإيماء ووضع الجسد وتعابير الوجه بعيداً عن الكلام"<sup>254</sup>.

ومن هذا يمكن القول إن الإيماء هو تلك الإشارة الصغيرة السريعة، يصدرها المرسل ولو ربطها بلغته المنطوقة، كمن يرد بحرفي الجواب نعم مشيراً برأسه إلى الأعلى والأسفل، أو بلا مشيراً برأسه من اليسار إلى اليمين، وهي بذلك تختلف من شعب لآخر، كما أنها كل حركة فنية على خشبة المسرح. معزل عن اللغة المنطوقة.

**2 - سيمياء الإنفعال في المسرحية (Imotion):** الإنفعال في كلام العرب من جذر: فَعَلَ الذي منه انفعال بمعنى تأثر بالشيء انبساطاً وانقباضاً<sup>255</sup>، والإنفعال ظاهرة بارزة في المسرح، فهو يظهر فعلاً أو رد فعل مصاحباً للغة المنطوقة أو يظهر دونها، ولكنه دوماً معبر عن مشاعر وأحاسيس تموج في نفس الشخصية، ويمثل ما تكون صادقة قد تكون كاذبة مزيفة، ومخاتلة مخادعة، ومن أمثلة

252 - المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت لبنان، ط 30، 1988، ص 919، باب ومأ.

253 - عز الدين جلاوي، هكذا تكلم عرسان، شطحات في عرس عازف الناي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2003، ص 88.

254 - المرجع نفسه، ص 87.

255 - المعجم الوسيط، ج 2، دار الفكر، مصر، ص 695، باب فعل.

الانفعال الضحك والابتسام ورفع الصوت وخفضه والصمت والحزن والسرور وما إلى ذلك.

3 - سيمياء الحركة في المسرحية (Geste): الحركة في اللغة من جذر: حَرَكَ حَرَكَاً وحركة التي ضدها سكن<sup>256</sup>، وتُعرف الحركة في المسرح "على أنها صورة المسرح في حالة فعل"<sup>257</sup>، وهي بذلك تختلف عن علم الحركة (Kinésique)، الذي هو "العلم الذي يرصد التواصل الذي يتم بحركة الجسد وتعابير الوجه، والتأثير المتبادل بين الحركة والكلام، وبين الجسد والفضاء"<sup>258</sup>، وهو علم يتتبع الحركة في الحياة كلها لا في المسرح فحسب.

ومن خلال التشكيلات الحركية التي تخلقها الحركة، فهي إحدى أهم المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض المسرحي، كما أنها جزء مهم من الخطاب المسرحي، ترافق الكلام أحيانا، أو تكون بديلة عنه أحيانا أخرى، ولها دورها الدلالي في التعبير عن الأفعال، والعواطف، والمشاعر، والأحاسيس، والانفعالات، مما يسمح للمتلقي/ المشاهد، القارئ أن يتخيّلها لفهم سياق الكلام.

والحركة في المسرح يمكن أن تكون محاكاة وتقليدا للحركة في الحياة، وبالتالي فهي تخضع لنفس القوانين المتحكّمة بها، لكنّها تختلف عنها في كونها غالبا مقصودة وغير اعتباطية، وتنبع من عملية اختيارية يتحكّم فيها الطابع الاقتصادي للعرض المسرحي الذي لا يسمح بالإسهاب<sup>259</sup>.

ومما تقدم نلاحظ أن الإيماء والانفعال والحركة تأتي غالبا متداخلة قد يصعب الفصل بينها، وتأتي متآزرة متكاملة، فلا حركة دون إيماء ولا هما معا دون انفعال، لكن المؤكد هو أنها جميعا قد تأتي منفصلة عن اللغة المنطوقة، بل وتكون أكثر تعبيراً من الكلمات في الأداء المسرحي<sup>260</sup>، فلها قيمة فنية وقيمة مزاجية... يقدمها المؤلف لخدمة أحداث مسرحيته<sup>261</sup>، وهي أسهل في التوصيل وأسرع للفهم، قابلة لعدد لا نهائي من القراءات، تقدم عددا من المعاني المتباينة في آن واحد، قابلة لتأويلات وتحمل دلالات متباينة، مفهومة من الجميع على خلاف اللغة<sup>262</sup>.

وهي الأهم في معرفة شخصية الإنسان<sup>263</sup>، وهي أرقى من اللغة الصوتية<sup>264</sup>، وأشد صدقا

256 - المنجد في اللغة والأعلام، ص 128، باب حرك.

257 - عصام الدين أبو العلاء، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 253.

258 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 169.

259 - المرجع نفسه، ص ن.

260 - الجبالي حلام، التعبير السيميائي في الأداء المسرحي، الحياة الثقافية س 25 ع 119 نوفمبر 2000، تونس، ص 15.

261 - عصام الدين أبو العلاء، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 253.

262 - المرجع نفسه، ص 15.

263 - المرجع نفسه، ص 6.



وواقعية من اللغة المحكية، التي غالباً ما تخضع لقواعد وعلاقات لفظية وسلوكية وأدبية واجتماعية، تكبلها، وتحد من فحواها، وتجعلنا عاجزين فعلاً عن إيصال الرسالة الحقيقية التي نريدها لمن نريد..<sup>265</sup>، وبذلك فإنه "يمكن للعرض المسرحي أن يستغني عن الكلام، لكنه لا يمكن أن يستغني عن الحركة مهما تقلص دورها في العرض.."<sup>266</sup>.

وقد توسع العلماء في هذه اللغة، فسجلوا حوالي مليون الماع وتلميح وإشارة غير شفوية<sup>267</sup>، وقد "وجد ألبرت مهرايان أن مجموع أثر الرسالة هو نحو 7% شفهي (كلمات فقط)، و38% صوتي (بما في ذلك نبرة الصوت، وتغيّر في نبرة الصوت، وسائر الأصوات)، و55% غير شفهي"<sup>268</sup>.

وببساطة تامة يمكن التوكيد على أن الجنس البشري يستخدم لغتين مختلفتين شكلاً، متكاملتين عملاً ووظيفة، الأولى هي اللغة الملفوظة المنطوقة كاللغة العربية أو الهندية، أو الفرنسية أو الإنجليزية، أو غيرها من اللغات المعروفة، وهناك لغة أخرى أكثر عموماً وانتشاراً وبساطة، يكاد جميع البشر يتفقهون في فهم أجدديتها، وهي لغة الجسد، ويمكن للخطاب المسرحي أن يكون حركياً بحثاً حين يتم الاستغناء عن الكلام وتعويضه بالحركة، وهذا ما نجده في الإيماء، لا بل "إن الصمت هو أحد أشكال الخطاب المسرحي لأنه فعل دلالي"<sup>269</sup>.

وفي المسرح الغربيّ غلب الخطاب الشفوي على الحركة، واستخدمت الحركة لتؤكد على مضمون الكلام وترافقه...، وقد "عرف مسرح القرن العشرين اهتماماً متزايداً بالحركة ودور الجسد"<sup>270</sup>، كان لهذا التوجّه الجديد أثره على الكتابة المسرحية التي أفردت حيناً أكبر للحركة وللإيماء، و"يبدو ذلك في مسرحية الإيرلنديّ صاموئيل بيكيت (S. Beckett) -1989/1906- فصل بدون كلام التي يستبدل فيها الحوار بالحركة، ومسرحية اللبنانيّ جورج شحادة -1989/1907- "الثوب يصنع الأمير"، ومن الأشكال المسرحية المعاصرة التي انبثقت عن فنّ الإيماء

264 - ناجي بزي ورياض حلباوي، لغة الجسد 2، دار الجنوب للطباعة والنشر، دمشق سوريا، 1991، ص 21.

265 - المرجع نفسه، ص 6.

266 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 169.

267 - آلن بيير، لغة الجسد كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إيماءاتهم، تعريب سمير شيخاني، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 1997، ص 8.

268 - المرجع نفسه، ص ن.

269 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 187.

270 - المرجع نفسه، ص 170.

العروض التي عرفت باسم المسرح الأسود التشيكي\* (Cerné Dvadlo) "271".

وقد سرت العدوى إلى المسرح في البلاد العربية، فقامت محاولات عديدة في بؤر ثقافية مختلفة شرقا وغربا، للتخلص من اللغة المكتوبة، والوصول بلغة الجسد إلى مستوى أعلى، إلا أن المزاج العربي الذي "وجد على مسار تكونه التاريخي متعة لا حدود لها في اللغة المكتوبة، بل المسموعة على وجه التحديد، لن يقبل بغير اللغة الفنية التي تتجسد في الحروف والجمل"272.

بعد هذه الجولة النظرية في عالم الحركة والإيماء والانفعال سأطبق ذلك على النصوص المدروسة، مبينا ذلك في جداول.

ثانيا: سيمياء الإيماء والحركة والانفعال في المسرحيات الشعرية المغربية المدروسة:

### 1- سيمياء الإيماء والحركة والانفعال في مسرحية أبولوس:

ساقصر في الحديث عن الحركة والإيماء والانفعالات على الشخصية الرئيسة "أبولوس"، وذلك من خلال الإرشادات المسرحية، وأورد ذلك في الجدول التالي، محمدا العبارة الدالة، ونوع الحركة، ودلالاتها.

الرقم	العبارة	الصفحة	نوعها	الدلالة
1.	يختمني وراء الستار	255	حركة	تشويقا واستعدادا لبداية المسرحية
2.	يظهر فجأة وكأنه...يقول بصوت جهوري	257	حركة	مفاجأة للمشاهد/ إيصالا للرأي وإظهارا للقوة
3.	ياصرار	257	انفعال	إظهار للقوة
4.	مقاطعا	258	انفعال	تحذ للكهان (صراع)
5.	بعد صمت قصير	258	انفعال	تحذ للكهان (صراع) دون تغيير للبحر ولا للروي
6.	متهكما	259	انفعال	إظهار للقوة
7.	محتجا ومتهكما	260	انفعال	إظهار للقوة
8.	يجرونه قبل أن يكمل كلامه	260	حركة	استسلاما للخصم
9.	مشيرا بيده	262	انفعال	توكيد وتحذ

• - المسرح الأسود التشيكي أحد التنويعات المعاصرة لتقنية خيال الظل، ظهر وانتشر في تشيكوسلوفاكيا اعتبارا من الخمسينات، يعتمد على الظلمة التي توحى بمكان لا أبعاد له يمكن أن يصور فضاءات واسعة، كذلك تكون ملابس الممثلين فيه سوداء تماما والوجه مطلي بالأسود بحيث يصبح الكف الأبيض الذي يرتديه الممثل هو الشيء الوحيد الظاهر للعيان. (ماري إلياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 192)

271 - المرجع نفسه، ص 91

272 - وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، ص 69

10	محتجا	264	انفعال	إظهار للرفض
11	مشيرا إلى الأرض ثم مشيرا إلى السماء	264	حركة	توكيد وتحد
12	لا مبالي	283	انفعال	إظهار للتحدي
13	صمت ثم يستأنف	283	انفعال	التفكير قبل اتخاذ القرار
14	خائفا على مصير السكان	284	انفعال	المشاركة الوجدانية
15	متأثرا	289	انفعال	التفاعل مع حالة الوطن
16	صمت قصير ثم يستأنف	289	انفعال	تغيير دفة الكلام دون تغيير للبحر ولا للروي
17	صمت قصير	289	انفعال	تغيير دفة الكلام دون تغيير للبحر ولا للروي
18	منفعلا	291	انفعال	متجاوبا مع الجمهور
19	يواصل خطابه السابق	292	انفعال	منفعلا مع الجمهور
20	يستأنف	293	انفعال	منفعلا مع الجمهور
21	يستشير الجمهور	294	حركة	منفعلا مع الجمهور
22	يستشير أعضاء الوفد	294	حركة	توكيد المشاركة
23	باحترام مفتعل	296	انفعال	التظاهر
24	بعد صمت	296	انفعال	انتظار الرد
25	بتحد واضح	297	انفعال	إظهار للقوة
26	يوجه كلامه للأعضاء، مع شيء من التأمل	300	انفعال	تحديد المرسل إليه
27	متوجها إلى أمه	306	انفعال	تشجيع ودعم ومساندة
28	متحديا وبلا مبالاة	315	انفعال	إظهار للقوة
29	مناجيا وهو يبتعد	316	انفعال	مودعا الوطن ومظهرا تعلقه به
30	فترة صمت	316	انفعال	تأكيد فكرة الحدث دون تغيير البحر والروي
31	واقفا	317	حركة	متأثرا بالجمال
32	... ومأخوذا بجمال بودنتيلا	317	انفعال	متأثرا بالجمال
33	بتحد واضح	318	انفعال	إظهار للقوة
34	يتأمل برهة	318	انفعال	إظهار للقوة وتحد
35	ثم يسترسل مفتخرا بطلاقة عجيبة تسحر	318	انفعال	إظهار للقوة وتحد
36	بعد صمت قصير	319	انفعال	التشويق
37	صمت قصير	320	انفعال	مغيرا الكلام
38	يشير إلى نفسه بافتخار	320	حركة	إظهار للقوة
39	باحترام تام	321	انفعال	تقدير للسيدة واكتساب لاحترامها
40	مقاطعا	322	انفعال	استغلال للفرصة وتوكيد للأمر

41	منبها من شدة المفاجأة	325	انفعال	إظهار للدهشة والمفاجأة
42	مشيرا إليها	325	حركة	لتوكيد التقدير والاحترام
43	مستذكرا	326	انفعال	استرجاع لذكرات سابقة
44	بعد صمت	326	انفعال	استرجاع لذكرات سابقة
45	متوجها لبودنيلا	326	حركة	للفت انتباه المرسل إليه
46	بعد صمت	326	انفعال	تغيير الحديث مع تغيير البحر
47	في حوار داخلي	327	انفعال	إظهار الحيرة والقلق
48	أبوليوس يعود إلى الواقع	329	انفعال	مأخوذاً بجمالها
49	معلقا	330	انفعال	توكيد لكلام المتلقي وفكرته
50	يقاطعها	330	انفعال	تصحيح وتوكيد
51	يأخذ الأوراق التي... ليقدمها إلى بودنتيلا	331	حركة	استعمال وسيلة مساعدة
52	يقاطعها	331	انفعال	توكيد فكرته المرسل إليه
53	يقاطعها	331	انفعال	إظهار القوة والتحدي
54	بلا مبالاة	332	انفعال	إظهار للقوة
55	يفاجأ بهذا القرار	332	انفعال	إظهار المفاجأة
56	بعد صمت	332	انفعال	تغيير الحديث دون تغيير البحر والروي
57	جادا	333	انفعال	مغيرا الحالة النفسية
58	يقاطعها	333	انفعال	توكيد لفكرة المرسل
59	موافقا	333	انفعال	توكيد لفكرة المرسل
60	متفائلا	334	انفعال	توكيد لفكرة المرسل
61	بافتخار	339	انفعال	إظهار القوة والتحدي
62	يأخذ هيئة المحامي	340	انفعال	إظهار القوة والقدرة على الدفاع
63	يواصل مرافعته	340	انفعال	إظهار القوة والقدرة على الدفاع
64	يواصل دفاعه السابق	341	انفعال	إظهار القوة والقدرة على الدفاع
65	يغير طريقة كلامه	342	انفعال	قصد التأثير القوي
66	يواصل دفاعه السابق	343	انفعال	قصد التأثير القوي
67	يتوقف فجأة	343	انفعال	مغيرا وجهة الحديث
68	يشير إلى بونتيا نوس	343	حركة	توكيد واستدعاء دليل
69	يتحدث بشيء من الافتخار والاعتداد	344	انفعال	إظهار للقوة النفسية
70	مشيرا إلى القاعة	344	حركة	تحديد المقصود بالكلام لتوكيده
71	يشير إلى القضاة والجمهور	345	حركة	تحديد المقصود بالكلام لتوكيده

72	يواصل دفاعه السابق	348	انفعال	إظهار للقوة والثقة بالنفس
73	بعد صمت قصير	348	انفعال	تغيير الموضوع (نثر)
74	يستأنف الدفاع	349	انفعال	إظهار للقوة والثقة بالنفس
75	يتوقف قليلا كأنه يتذكر	350	انفعال	من أجل التذكير وإظهار القوة ولفت الانتباه
76	بعد صمت وتأمل	350	انفعال	تغيير موضوع الكلام
77	بعد صمت قصير يغير لهجته	350	انفعال	تغيير موضوع الكلام
78	دون أن يستأذن في طلب الكلمة ويتهمكم..	351	انفعال	إظهار القوة والتحدى
79	مقاطعا	354	انفعال	الإسراع بإبداء الرأي
80	بعد صمت	354	انفعال	تغيير موضوع الكلام
81	بعد توقف	354	انفعال	تغيير موضوع الكلام
82	متسائلا	355	انفعال	إظهار الحيرة والقلق
83	يحدث نفسه	355	انفعال	إظهار الحيرة والقلق
84	يتساءل بمرارة وسخرية عبر مونولوج..	356	انفعال	إظهار الحيرة والقلق
85	يتساءل	356	انفعال	إظهار الحيرة والقلق
86	بعد صمت	356	انفعال	تغيير الموضوع من الحيرة إلى الجزم بالأمر
87	يتجه غربا نحو قرطاجنة	356	حركة	إظهار الانتماء النفسي والروحي
88	مبتسما	359	انفعال	الثقة بالنفس في الانتصار
89	بهدوء وحكمة	365	انفعال	إظهار الحكمة والتعقل
90	بعد صمت	365	انفعال	تغيير موضوع الحديث
91	يواصل كلامه	365	انفعال	إظهار الثقة بالنفس والقوة
92	صمت قصير	365	انفعال	تشويق المرسل إليه
93	يواصل كلامه	366	انفعال	إظهار الثقة بالنفس والقوة
94	يلتقط أنفاسه	366	انفعال	إظهار التعب من طول الكلام
95	بعد صمت	366	انفعال	مغيرا الموضوع
96	بعد صمت قصير	367	انفعال	للتشويق

من خلال تتبع حضور الشخصية الرئيسة "أبوليوس" داخل النص لاحظت أنها تكررت سبعين مرة، وتم ربط حوارها بالإرشادات المسرحية أربعا وتسعين مرة، مثلت الحركة ثماني عشرة مرة، والإيماء واحدا وأربعين مرة والانفعال عشر مرات منها: مقاطعة سبع مرات، والسكون والصمت سبعا وعشرين مرة.

وإجمالاً فقد جاءت الحركة والإيماء والانفعال في مسرحية أبوليوس ذات حضور كبير على الرغم من أنها خلت من تحديد مصدر الحركة، وهي دالة في معظمها على القوة، خاصة في النصف الأول من المسرحية، ودالة ثانياً على الحب والمشاركة الوجدانية، خاصة في القسم الثاني من المسرحية، ولم تأت دالة على التعقل أو الاستسلام إلا قليلاً.

## 2 - سيمياء الإيماء والحركة والانفعال في مسرحية الزفاف يتم الآن:

ساقطصر في الحديث عن الحركة والإيماء والانفعالات على الشخصية الرئيسة "صافي"، وذلك من خلال الإرشادات المسرحية، وأورد ذلك في الجدول التالي، محددًا العبارة الدالة، ونوع الحركة، ودلالاتها.

الرقم	العبارة	الصفحة	نوعها	الدلالة
1.	يدخل إلى المسرح شاب نحيف وسيم	4	حركة	تشويقاً واستعداداً لبداية المسرحية
2.	يقف بجوار العريس ويلقي الموال التالي	5	حركة	استعداداً لإلقاء الموال
3.	وهو يشير إلى نفسه	5	حركة	توكيداً لفكرته بمثال
4.	مؤكدًا موقفه	5	إيماء	إقناعاً للمتلقي
5.	حزينا	6	انفعال	رد فعل لحكمهم عليه
6.	يضرب يده على صدره	6	حركة	استنكاراً لحكمهم
7.	وهو لا يزال يضرب يده على صدره	6	حركة	باستنكار أشد
8.	بألم ومرارة	6	انفعال	رفضاً لأحكامهم
9.	يحاول أن يشد العريس ويسحبه خارج المسرح	7	حركة	الانتقال من مشهد لآخر
10.	وهو أكثر إصراراً على سحبه	7	حركة	الانتقال من مشهد لآخر
11.	ينجح في سحبه ويغادر به المسرح	8	حركة	الانتقال من مشهد لآخر
12.	وهو يسحب العريس من يده	14	حركة	الانتقال من مشهد لآخر
13.	وهو يهز العريس من يده	14	حركة	تنبيهاً له
14.	منفعلاً	14	انفعال	متأثراً بالمشهد
15.	وهو يشير إلى جانبي المسرح	14	حركة	تنبيهاً له
16.	مؤكدًا	15	انفعال	توكيداً لفكرته
17.	يسحب العريس من يده إلى خارج المسرح	15	حركة	الانتقال من مشهد لآخر
18.	بجزن	21	انفعال	خوفاً من الواقع
19.	مؤكدًا	21	انفعال	توكيداً للفكرة
20.	يسحب العريس خارج المسرح	21	حركة	الانتقال من مشهد لآخر

21	لا يزال يسحب العريس ويقف بين المشهدين	27	حركة	الانتقال من مشهد لآخر
22	وهو يشير إلى المساجين	27	حركة	توكيدا لفكرته
23	ثم يشير إلى الملك وحاشيته	27	حركة	توكيدا لفكرته
24	مؤكدًا	27	انفعال	توكيدا لفكرته
25	يقترّب من العريس ويضع يده على كتفه في ود	28	حركة	استمالة له وإقناعا
26	هامسا له	28	إيماء	استمالة له وإقناعا
27	بائسا	29	انفعال	متأثرا لفشله
28	وهو يغادر المسرح	29	حركة	يائسا من الوضع

المتأمل لما ورد في هذا الجدول يلاحظ غلبة الحركة، وقد وردت ثمان عشرة مرة، مقابل الانفعال الذي ورد ثمان مرات، والإيماء الذي ورد مرتين، كما يلاحظ أن حركة اليد هي السيدة بأربع عشرة مرة، في حين وردت حركة القدمين لتحريك الجسم أربع مرات. وإجمالاً فإن معظم الحركات استعملها الكاتب حيلة للانتقال بصافي والعريس من مشهد لآخر، ولذلك أكثر من حركة السحب.

### 3 - سيمياء الإيماء والحركة والانفعال في مسرحية زلزال في تل أبيب:

ساقنصر في الحديث عن الحركة والإيماء والانفعالات على الشخصية الرئيسة "كنعان"، وذلك من خلال الإرشادات المسرحية دون الحوار، وأورد ذلك في الجدول التالي، محمدا العبارة الدالة، ونوع الحركة، ودلالاتها.

الرقم	العبارة	الصفحة	نوعها	الدلالة
1	يتقدم منه كنعان	11	حركة	لفت الانتباه وإسماع للصوت
2	بصوت خافت	13	انفعال	إظهار التأثير
3	يصمت كنعان قليلا ثم يوالي كلامه	13	انفعال	تغيير الفكرة من الضعف إلى القوة
4	ينصرف كنعان	16	حركة	تغيير الموضوع
5	يقدم كنعان مع ممثلي الثورة في الأرض المختلة	83	حركة	الوصول إلى المكان والاندماج فيه
6	يقدم حمدان الكرمللي	85	حركة	التعريف بالشخصيات
7	يقدم خالد اليافي	85	حركة	التعريف بالشخصيات
8	يقدم هند نزال	87	حركة	التعريف بالشخصيات
9	يأخذ كنعان الرسالة من محمد ويخرج	102	حركة	التوكيد على مواصلة الكفاح

يلاحظ أن الكلام قد أسند لشخصية كنعان اثنين وعشرين مرة، وتم ربط حوارهِ بالإرشادات المسرحية تسع مرات، مثلت الحركة سبع مرات، والانفعال مرتين، وانعدم الإيماء تماما.

#### 4 - سيمياء الإيماء والحركة والانفعال في مسرحية المعركة الكبرى:

ساقترص في الحديث عن الحركة والإيماء والانفعالات على الشخصية الرئيسة "عبد الملك" وذلك من خلال الإرشادات المسرحية، وأورد ذلك في الجدول التالي، محددًا العبارة الدالة، ونوع الحركة، ودلالاتها.

الرقم	العبارة	الصفحة	نوعها	الدلالة
1.	وهو يتناول الصحيفة	57	حركة	استجابة لطلب مقابل
2.	يفتح عبد الملك الصحيفة.. يناولها أخاه	57	حركة	للاطلاع على الأمر
3.	يناولها أخاه أحمد	57	حركة	لتوكيد الأمر
4.	رافعا رأسه وبصوت منخفض	59	حرك+انفعا	إذعانا وإقرارا للأمر
5.	مشيرا إلى رمضان	69	حركة	تغيرا لاتجاه الحديث ومركزا على رمضان
6.	مظهرا سروره بما سمع	72	انفعال	انسجاما مع موقف الشخصيات
7.	لأحمد	75	إيماء	محددًا المرسل إليه
8.	لزئيب	80	إيماء	محددًا المرسل إليه
9.	لعائدة	88	إيماء	محددًا المرسل إليه
10.	مشيرا بإدخاله	91	إيماء	مظهرا صفة الملك
11.	لهرون	95	إيماء	محددًا المرسل إليه
12.	مقاطعا	98	انفعال	لاستطلاع الأمر
13.	مقاطعا	99	انفعال	محددًا المرسل إليه
14.	مقاطعا	99	انفعال	محددًا المرسل إليه
15.	لهرون	109	إيماء	محددًا المرسل إليه
16.	مستهزئا	114	انفعال	تشجيعا على مواجهة قوة العدو
17.	لرضوان	117	إيماء	محددًا المرسل إليه
18.	لكاسبارو	133	إيماء	محددًا المرسل إليه
19.	مقاطعا	137	انفعال	محددًا المرسل إليه
20.	لحظة صمت	137	انفعال	لتغيير وجهة الحديث والتفكير في الأمر الخطير
21.	وهو يتناوله	141	حركة	استجابة للطلب



22.	متأوها في صبر	178	انفعال	إظهار للألم
23.	بصوت يضعف شيئاً فشيئاً	182	انفعال	إظهار للضعف وشدة المرض
24.	بعد فترة سكون	183	انفعال	توكيد لاشتداد الضعف والمرض

يتبين أن الكلام قد أسند لشخصية عبد الملك مئة وثمان وأربعين مرة، وتم ربط حوارها بالإرشادات المسرحية أربعاً وعشرين مرة، مثلت الحركة ست مرات، والإيماء ثمان مرات، والانفعال عشر مرات، منها مقاطعة أربع مرات، والسكون والصمت مرتين. وهي في معظمها جاءت لإظهار الحزن والألم والحسرة، وهي عواطف كان يعاني منها الملك وهو في الجزائر، ثم وهو يلقي ربه دون أن يطعم فرح النصر.

يمكن بعدما قدمنا أن نصل إلى الخلاصة التالية: للإيماء والانفعال والحركة في المسرح أهمية قصوى، لدرجة أنه لا يمكن تخيل مسرح دون ذلك مادام المسرح فعلاً، وعلى الناقد السيميائي للمسرح أن يقوم بتحليل كل الوحدات السيمية وتفكيكها إلى أصغر الوحدات، وتفحصها وتصنيفها ثم العمل على إيجاد العلاقات التي تربط بينها، ومدى إسهامها في تشكيل العمل المسرحي.

كثيراً ما تأتي الحركة والإيماء والانفعال متداخلة مع بعضها البعض، لدرجة صعوبة الفصل بينها، كما يجب التأكيد على أهميتها في التواصل البشري عموماً والتواصل الفني على وجه الخصوص.

وقد حضرت الحركة والانفعال والإيماء بقوة وبوعي في مسرحية أبوليوس، فساهمت في بناء المسرحية عموماً وبناء الشخصية على وجه الخصوص، أما في باقي المسرحيات فجاءت أقل. كما وردت الحركة والإيماء والانفعال في مسرحية أبوليوس دالة في معظمها على القوة، خاصة في النصف الأول من المسرحية حين كان أبوليوس شاباً يتحدى الرومان في مدينته، الدلالة الثانية لها هي الحب والمشاركة الوجدانية خاصة في القسم الثاني من المسرحية، وذلك بعد تعلقه ببودنتيلا وكذلك حين رحيله إلى قرطاجنة، ولم تأت دالة على التعقل أو الاستسلام إلا قليلاً. اعتبرت معظم الحركات المستعملة في مسرحية الزفاف يتم الآن، حيلة لجأ إليها الكاتب عبد الحميد بطاوة للانتقال بصافي والعريس من مشهد لآخر، ولذلك أكثر من حركة السحب، على

الرغم من أن موضوع المسرحية وتعدد مشاهدتها، وارتباط الكاتب بالخشبة، كل ذلك يوفر مجالاً خصباً للحركة والانفعال والإيماء.

أما في مسرحية زلزال في تل أبيب فهي قليلة جداً أولاً، وليس لها وظيفة محددة ثانياً، فهي لا تشكل ظاهرة في النص، وبالتالي لا يمكن الحكم عليها.

أما في مسرحية المعركة الكبرى فجاءت في معظمها -على قلتها- دالة على الحزن والألم والحسرة، خاصة في بداية المسرحية حين كان الملك محاصراً في الجزائر، ثم في آخر المسرحية وهو يتألم لمرض موته.

وقد أهمل علي الصقلي والميداني بن صالح الحركة والانفعال والإيماء إهمالاً كبيراً، خاصة عند الثاني، وهو قلة وعي عند الكاتبين بما يلزم للمسرح، ولعل سبب ذلك هو غلبة الشعري على المسرحي فيهما، لدرجة أن الإيماء والصمت ينعدمان تماماً في مسرحية زلزال في تل أبيب.

وفي كل المسرحيات لا يتم تحديد الحركة تحديداً دقيقاً، وإنما تذكر ذكراً عاماً فقط، ولذا لا نجد ذكراً للعضو الذي تصدر منه الحركة أو الإيماء، كحركة الرأس، والقدم، واليد، والرجل، وملامح الوجه، وما إلى ذلك مما يكون عوناً للمتلقى/قارئاً ومخرجاً ومشاهداً، كما لا نرى حضوراً للأصوات سواء أكانت أصواتاً طبيعية أم صناعية.

## الفصل الثالث:

### سيمياء الحوار

في

### المسرحية الشعرية المغاربية

تمهيد

أولاً: الحوار، أنواعه، ووظائفه:

1- الحوار المباشر أهميته وشروطه ووظائفه:

I. تعريف الحوار

II. شروط الحوار المسرحي وأهميته

III. وظائف الحوار المسرحي:

أ- الوظيفة الفعلية

ب- الوظيفة الكشفية

ج- الوظيفة التوجيهية

د- الوظيفة الجمالية

2 - الحوار غير المباشر وأشكاله:

1- المونولوج في المسرحية

2- السرد في المسرحية

3- الكورس في المسرحية

ثانياً: الحوار، وظائفه وأشكاله في المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة:

## تمهيد:

إن أجمل ما وصلنا من إبداع بشري إنما صيغ بأسلوب الحوار، ابتداء من الكتب السماوية إلى مقولات المسيح وكونفشيوس، وما كتبه شعراء اليونان وفلاسفتها، لدرجة أن أحد الفلاسفة قال لو كنت طبيبا ما كتبت وصفاتي إلا حوارا، وهو بالذات ما نشاهده في النص القرآني، ونص الحديث النبوي الشريف، ونصوص التراث العربي قبل الإسلام وبعده.

ولم تتوقف مكانة الحوار عند هذا الحد بل شاع عند الأمم المتحضرة فعرفت بها، وصرنا نصف كل أمة متحضرة بأمة الحوار، ولا يندم الحوار إلا لدى الشعوب المتخلفة.

ولما كان الفن أنعكاسا للحياة، فلا شك أن الحوار سيكون حاضرا بقوة في الفن عامة، وفي فن المسرح على وجه الخصوص، وذلك ما سأعرض له في هذا الفصل، مع وظائفه ومع ما يماثله من كورس ومونولوج وسرد.

أولاً: الحوار أنواعه ووظائفه:

### 1- الحوار المباشر، أهميته وشروطه ووظائفه:

I. تعريف الحوار (Dialogue): إن الحوار الذي يجري بين الناس في واقع الحياة هو "الشكل الطبيعي للخطاب البشري"<sup>273</sup>، وهو في العمل الفني: الحديث الذي تتبادله الشخصيات<sup>274</sup>، ولأهميته اعتبرت المسرحية فن الحوار لأنه الأساس الذي تنبني عليه، أو هو على حد قول راشيل كروثرس "هذا الشيء السحري الذي يعد الزهرة المفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر"<sup>275</sup>، كما عد مميذا للمسرحية عن غيرها من الأجناس التي تقوم على السرد، باستثناء المسرح الشرقي الذي ظل فيه القالب السردى هو الأساس، والحوار فيه يأتي ضمن السرد، وهذا ما استند إليه المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (1898-1956) الذي أدخل السرد بكثافة على المسرح الملحمي<sup>276</sup>.

إن الحوار في المسرح هو عملية تواصل بين طرفين أي شخصيتين في المسرحية مقروءة أو ممثلة،

273 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص58.

274 - المرجع نفسه، ص58.

275 - روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ص217.

• - مفهوم صاغه الألماني بريخت مستفيدا من المسرح الشرقي ومن جهود الألماني أروين بيسكاتور (1893-1966)، ومما يميزه تهديم الجدار الرابع وإشراك المتلقي... (ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص456).

276 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص176.

إلا أن هذا التواصل يأخذ نطاقا أوسع حيث يتشظى ليصل إلى الجمع بين الكاتب وملتقيه الذين يتعدون ابتداء من القارئ إلى المشاهد.

**II. شروط الحوار المسرحي وأهميته:** على الرغم من أن الحوار يشبه المحادثة في الحياة العادية إلا أنه يختلف عنها جوهرياً، ويرتقي عليها، فهو اقتصادي ودلالي دائماً ولا مجال للاعتباطية فيه<sup>277</sup>، مركز منتقى ومهذب، وله غاية محددة، أي أنه درامي ينمو ويتوالد، من نقطة إلى نقطة، وهذا النمو والتوالد هو السلاح الرئيس في يد الكاتب لنمو الحكاية، وهذا النمو والتوالد يجب أن يتم بسرعة ودون توقف حتى يستوفي الكاتب كل أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية القصيرة المتاحة له<sup>278</sup>.

ويسهم كل سطر في الحوار في تطوير الشخصية، وفي السير قدما بعلاقة الشخصية بالحبكة والعقدة، ويكون ملائماً للشخصية، فلا يسمح الكاتب للشخصية بأن تقول شيئاً لا يتناسب وطبيعتها الذاتية فلا يمكن أن نتظر من الشخصيات أن تعبر عن مشاعر، أو تصدر عن آراء ليست مشاعرها ولا آراءها هي بالذات<sup>279</sup>، يقول كروثرس: "إن الحوار العظيم يلقي الضوء على الشخصيات كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة"<sup>280</sup>.

كما لا يطغى صوت الشاعر على أغلب الأصوات داخل النص<sup>281</sup>، وهذا يعني أن يبتكر في المسرحية الواحدة عدداً من أساليب الكتابة، كما لا يجوز للحوار أن يطول ويركز على طرح الأفكار وتحليلها بحيث يقل أو ينعدم الفعل المسرحي فلا يتطور الحدث ويسكن الصراع<sup>282</sup>، ولم يتيسر لكثير من الشعراء المسرحيين تحقيق ذلك من خلال الحوار، إذ كثيراً ما تجرد الحوار على هيئة قصيدة مطولة يعمل الشاعر على تقطيع أوصالها وتوزيعها على السنة عدد من الشخصيات توزيعاً شكلياً، إنك لو قرأت الحوار الشعري متصلاً متناسياً أسماء الشخصيات المدونة أمام فقراته وأوصاله المتفرقة لأعطاك الحوار بواسطة تلك القراءة أو التلقي موضوعاً واحداً<sup>283</sup>.

277 - المرجع نفسه، ص175.

278 - فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص105.

279 - روجرم بسيفيلد، فن الكاتب المسرحي، ص223.

280 - المرجع نفسه، ص218.

281 - عبد الرحمان بن زيدان، بداية المسرح الشعري في المغرب بين الهدف الوطني وتجريب الكتابة، ص120.

282 - فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص113.

283 - أبو الحسن سلام، مقامة في نظرية المسرح الشعري، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية مصر، 2005، ص172.

كما يجب في الحوار أن تخضع الكلمات لتنوع يبرز صوت كل شخصية في تفرد، ويبرز ما بين الشخصيات في تباينها...<sup>284</sup>، وأن يكون مساعدا للممثل على الإلقاء، بالابتعاد عن الحروف التي لا تتلاءم مع النطق، وأن يكون رشيقا وذا إيقاع جميل. فطول الجملة أو المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى، والجميل التي ليس فيها إيقاع موسيقي جميل لا تفتن المتلقي<sup>285</sup>، فلا محيص أن يهتم الكاتب المسرحي اهتماما بالغا بنواحي الإيقاع وخصائصه في اللغة التي تكتب بها<sup>286</sup>.

إن كتابة الحوار المسرحي لا تعد من السهولة. يمكن، نظرا لما يتسم به هذا الحوار من أبعاد فنية، وتقنية، وجمالية، ويتميز به من مقومات تصويرية وبلاغية/تداولية، إنه فن قاس وبالغ العسر، يأبى على نفسه استباحة كل ما لا تتيحه الفنون والآداب جميعا<sup>287</sup>، لا يتأتى لكل الناس، ولا يستجيب لكل الكتاب والأدباء لأنه كما يقول جولدسوردي "فن قاس بالغ العسر يأبى على نفسه استباحة ما لا تتيحه الآداب والفنون جميعا"<sup>288</sup>، وتقول كروثرس "إن الحوار الرائع المبدع هو أندر المواهب وأعلاها وأغلاها، إنه الزهرة في شجرة المسرحية، واللمسة الأخيرة التي تتوج الصورة"<sup>289</sup>.

### III. وظائف الحوار المسرحي: للحوار ثلاث وظائف أساسية تعطيه صفته الدرامية، فإن لم

تتوفر فقد الحوار دراميته، وخرج عن كونه حوارا مسرحيا، أولى هذه الوظائف تطوير الحبكة فهو الذي ينقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل، وهو الذي يكشف جوانب الصراع ويعمقه ويدفعه إلى التآزم، وهو الذي يعطي الفعل المسرحي قيمته إذ يرافقه شارحا أو يسبقه ممهدا أو يتبعه مفسرا، وثانيتها تصوير الشخصيات، فبالحوار نتعرف على أفكار الشخصيات وعواطفها، ونعرف مدى ثقافتها وما تنويه من أفعال وما أنجزته من مهام، وبالحوار تصارع الشخصية خصومها وتصل بصراعها إلى نهايته المحتومة، وثالثتها الإمتاع بالجمال، فجميع الشخصيات في تاريخ المسرح تبدو فصيحة قادرة على وصف نفسها ووصف الآخرين ببراعة، فالعشاق يجيدون وصف مشاعر الحب، والسياسيون خطباء بارعون، حتى الأمهات الساذجات البسيطات يعرفن أفانين الكلام الذي تمنى

284 - عبد المنعم نليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص13'

285 - فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص109

286 - عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 121.

287 - محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ص38

288 - روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ص218.

289 - المرجع نفسه، ص219.

لأمهاتنا أن يملكن بعضه<sup>290</sup>، ويذهب روجر الابن إلى تحديد ثلاث وظائف، أولها السير بعقدة المسرحية، تسلسلها، وتدرجها، وثانيها الكشف عن الشخصيات...، وثالثها مساعدة المسرحية كتمثيلية، أي مساعدتها أثناء الإخراج من الناحية الفنية..<sup>291</sup>، كما يمكن إضافة وظائف أخرى منها الكشف عن المكان والكشف عن الزمان، وقد رأيت أن أقسم الوظائف إلى ما يلي:

(1) الوظائف الفعلية: وهي المرتبطة برواية الفعل على الخشبة، أو رواية الفعل خارج

الخشبة، باستحضار ما هو ماضٍ أو حاضر، وما هو مستقبل.

(2) وظائف كشفية: عبر الكشف عن الشخصية في كل أبعادها، والكشف عن المكان

والزمان.

(3) وظائف توجيهية: كالحكمة التي يقصد بها الكاتب توجيه المتلقي، أو كالغنائية

والخطابية في الحوار.

(4) وظائف جمالية: بمعنى التأثير على المتلقي من خلال شعرية اللغة، وجمالية الصورة

والخيال، وهو جانب مهم في المسرحية.

وما يميز الحوار عن الإرشادات الإخراجية هو أن الكاتب يعلن نفسه كصاحب الخطاب في

الإرشادات الإخراجية بينما يختفي وراء الشخصيات في الحوار<sup>292</sup>.

كل ما سبق الحديث عنه هو الحوار المباشر، غير ان هناك شكلا آخر من الحوار يمكن تسميته

بالحوار غير المباشر.

2: الحوار غير المباشر وأشكاله:

في ثنايا الحوار ترد أشكال أخرى من التعبير منها الكورس والمونولوج والسرد، وقد عد

الحوار أسلوب التعبير الدرامي النموذجي، حسب تحليل الفيلسوف الألماني هيغل (Hegel 1770-

1831)، والصيغة الأكثر ملاءمة لتعبير الشخصية، والأكثر مشاهمة للواقع، في حين اعتبرت بقية

أشكال الخطاب المسرحي، مثل المونولوج والحدث الجانبي والتوجه إلى الجمهور، وحتى نشيد

الجوقة (الكورس) غير مطابقة للواقع ومصطنعة، ولا تقبل إلا ضمن الأعراف المسرحية<sup>293</sup>.

290 - فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص108

291 - عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، ص73.

292 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص175.

293 - المرجع نفسه، ص176.

وستنطبق في عجلة للتعريف بالمونولوج والسرد والكورس، ودراسة كل ذلك من خلال النصوص المغاربية المدروسة.

1 - المونولوج (Monologue): كلمة مونولوج تعني كلام الشخص الواحد، وهي منحوتة من الكلمتين اليونانيتين =mono = واحد و=logos = الكلام وتوجد في مصطلحات المسرح كلمة أخرى تقترب بمعناها من المونولوج، هي كلمة مخاطبة الذات، وفي اللغة العربية تترجم أحيانا إلى المناجاة أو النجوى<sup>294</sup>.

وتشكل هذه الصورة ذلك الصراع الأبدي بين مختلف مكونات الكيان البشري الداخلي، فهو صراع بين القيم الاجتماعية والأخلاقية والثقافية والفلسفية... من جهة، وبين الرغبات والميول والأحاسيس والغرائز... من جهة أخرى<sup>295</sup>، إنه حسب باختين جدال بين متكلم خفي ومخاطب خفي أيضا، ينجر عنه طرف غالب وطرف مغلوب<sup>296</sup>.

وإذا كان "ياكسون" يرى أن كل خطاب شخصي يفترض وجود تبادل، فإن المونولوج ليس بحوار بالمعنى الحقيقي للفظ، إنه حوار من نمط خاص المتكلم فيه هو نفسه المخاطب، ونشير فقط إلى أن إدراك الذات يتم على أساس تصور وجود الغير.<sup>297</sup>

إن المونولوج من هذه الحثية هو حوار تستعمل فيه العديد من تقنيات الحوار العادي، موجه إلى كيان مقابل، يجمع في نفس الوقت بين التساؤلات والإجابات والاعتراضات، وكذا عناصر الحجاج والشرح.. إلخ، فهو كما يقول باختين يصاغ على شكل حوار، وما أدل على ذلك القلق الذي يصيب الشخص حينما يهجم باتخاذ قرار خطير في حياته، إذ تسيطر عليه الحيرة، وهو في ذلك يجهل ما سيفعله، وفي هذا نتحدث عن حوار داخلي مناقض يتجاذبه طرفان، يحاول كل طرف إقناع الآخر بتقديم حجج مخالفة لحججاته<sup>298</sup>.

لكن فرانسيس جاك يرفض هذا الرأي لأن الفارق بين المونولوج والحوار يكمن في الوضعية التبليغية التي تتدخل في التحديد الدقيق للدلالات، وهي العنصر الغائب في المونولوج، ويرى أن

---

294- المرجع نفسه، ص 494.

295 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 59.

296 - المرجع نفسه، ص ن.

297 - المرجع نفسه، ص ن.

298 - المرجع نفسه، ص ن.



وضعية السائل والمجيب هي وضعية قابلة للانعكاس<sup>299</sup>.

والمونولوج شكل من أشكال الخطاب المسرحيّ يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات، إذ تتساءل الشخصية من خلاله عمّا تشعر به من مشاعر متضاربة، وتعبّر به عمّا في داخلها من تمزّق أمام ضرورة اتخاذ قرار ما<sup>300</sup>، كما يأتي المونولوج على شكل حوار مع شخصية غائبة أو مع غرض موجود على الخشبة يشكّل نقطة ارتكاز للمتكلّم<sup>301</sup>، أن يكون حواراً مزيّفاً لا يفترض ردّاً، ويتمّ مع شخصية أخرى الاستماع والمواقفة بكلمات قليلة دون تدخل فعليّ أو مناقشة<sup>302</sup>، يمكن أن يكون نوعاً من السرد لوقائع لا يعرفها المتفرّج، وبذلك تكون له وظيفة إبلاغية، وعلى الأخصّ في المقدمة<sup>303</sup>.

لا بد للمونولوج أن يخضع لشروط دقيقة حتى لا يؤثر على المسرحية سلبيّاً فيجعل منها نصاً أدبياً آخر، من ذلك قانون الإخبار إذ على التناحي أن يحمل أخباراً لم يكن يعرفها القارئ أو المستمع، قانون التأثير إذ يجب أن يترك أثراً في نفس الغير<sup>304</sup>.

وفي المسرح الشعري يجب على المونولوج كما السرد مثلما يرى إليوت أن يبرر وجودهما، وما لم يكن وجودها في النص المسرحي الشعري مبرراً تبريراً درامياً، فإنها تنفصل عن نسيج النص المسرحي وتبتعد عن جوهر الدراما<sup>305</sup>.

يظهر المونولوج عادة في لحظات حرجة من الحدث فيلفت الانتباه إلى حيرة البطل ويكشف مكنون ذاته<sup>306</sup>، وانقطاعاً في التطوّر الدرامي للحدث، وتأكيداً على المفاصل الأساسية فيه، بالإضافة إلى الكثافة الشعريّة التي يحملها<sup>307</sup>.

يعد المونولوج قناة ثانية لتوصيل أفكار المؤلف بعد قطع القناة الأولى، حوار الشخصيات<sup>308</sup>،

---

299 - المرجع نفسه، ص 60

300 - ماري إلياس وجنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 494.

301 - المرجع نفسه، ص ن.

302 - المرجع نفسه، ص ن.

303 - المرجع نفسه، ص ن.

304 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 62.

305 - أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص 183.

306 - ماري إلياس وجنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 494.

307 - المرجع نفسه، ص ن.

308 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 60.

إن استعماله في المسرح عملية مقصودة من الكاتب الذي يريد من خلال المسرحية تبليغ خطاب خاص (نفسى، ثقافى، فلسفى) للمتلقى للقارئ/ الجمهور، إن الكاتب يرغب من خلال استعماله لهذه التقنية أن يكون القارئ نجيه وكاتم أسرار<sup>309</sup>.

وقد استثمر المسرح الحديث المونولوق لغايات درامية لأنه يمكن أن يكون معبرا عن عزلة الشخصية وعدم تواصلها مع الآخرين<sup>310</sup>، يكون المونولوق المفكك وسيلة لإظهار اضطراب الشخصية وهذيانها<sup>311</sup>، أو كتنقيح تسمح بإظهار البعد الفلسفى لعزلة الإنسان<sup>312</sup>.

**2- السرد (Récit):** السرد في المسرح هو رواية الأحداث دون محاكاتها بالفعل، بمعنى أن الشخصية عوض أن تفعل وتحاكي على أن الحدث يقع هنا/ الآن فإنها تسرده، ومايسرد قد يكون استرجاعا لحدث وقع في زمن مضى أو يقع الآن أو يقع في مستقبل الأيام، "إن السرد في المسرحية كلها قائم على الحكى: سرد ماضى الحدث، سرد ما كان، وسرد قليل مما سيكون"<sup>313</sup>.

وقد تطرق إلى ذلك أرسطو في كتابه (فنّ الشّعْر) وفرق بين محاكاة الفعل بالفعل، ومحاكاة الفعل بالرواية عنه (أي السرد)<sup>314</sup>، وعلى الرغم من أن استخدام السرد في المسرح ولا سيما المسرح الدرامى منه لم يكن مجبدا، إلا أن المسرح لجأ إليه بشكل كبير كضرورة درامية عملية<sup>315</sup>. وتكمن وظائف السرد في تعريف القارئ أو المشاهد بما كان يجري قبل بداية المسرحية، ولذلك كانت المقدمة في المسرحيات الكلاسيكية تحتوي دائما على سرد يأتي ضمن مونولوق، أو ضمن حوار بين شخصيتين إحداهما تجهل ما تعرفه الشخصية الأخرى وترويه لها<sup>316</sup>.

لم يكن السرد مجبدا قديما لأنه يقضى على الفعل الذي هو جوهر المسرحية، أما "في المسرح الحديث فأصبح استخدام السرد خيارا واعيا في الفترة التي تلاشت فيها الحدود بين الأنواع المسرحية، وغابت القواعد التي تحدّد ما هو مقبول وما هو مرفوض في المسرح"<sup>317</sup>، ومع تطوّر

309 - المرجع نفسه، ص ن.

310 - ماري إلياس وجنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 495.

311 - المرجع نفسه، ص ن.

312 - المرجع نفسه، ص 495.

313 - أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص 182.

314 - ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 248.

315 - المرجع نفسه، ص 249.

316 - المرجع نفسه، ص ن.

317 - المرجع نفسه، ص 251.

التقنيات المسرحية والخروج من بوتقة أعراف الكتابة الدرامية، عرفت الكتابة المسرحية دفعا جديدا أخرجها عن نطاق الجنس الأدبي المحدد، وأفرد للسرد مكانة أكبر في النص المسرحي، وهذا ما بينه الباحث الفرنسي جان بييرلا سارازاك J.P. Sarrazac في كتاب مستقبل الدراما<sup>318</sup>، وبالفعل هناك نصوص عديدة كتبت اعتبارا من الخمسينات من هذا القرن يشكّل السرد الجزء الأكبر فيها، إن لم يشغل النص بأكمله، ومن هذه النصوص مسرحية "الشريط الأخير" للكاتب الإيرلندي صموئيل بيكيت (1906-1989) S.Beckett، ومسرحية "المظاهر خداعة" للكاتب النمساوي توماس بيرنهارد T.Bernhard<sup>319</sup>.

يجب تبرير السرد فنيا، حتى لا يقع في الغنائية والخطابية، وهي روح ألصق بالقصيدة وبالقصة البطولية الملحمية لا بالدراما المسرحية، وما لم يكن وجودها في النص المسرحي الشعري مبررا تبريرا دراميا، فإنها تفصل عن نسيج النص المسرحي وتبتعد عن جوهر الدراما<sup>320</sup>.  
يتضمّن السرد عادة حدثا من الماضي البعيد أو القريب يقع خارج الخشبة، عدا حالات استثنائية يكون فيها إبلاغا ورواية لما يحصل خارج الخشبة في نفس وقت السرد، وهذا ما يطلق عليه في لغة المسرح اسم النظر عبر الجدار (Teichoscopie)<sup>321</sup>.

يسمح السرد بالتعريف بما يجري خارج الخشبة في أماكن أخرى ولا يمكن تقديمه على الخشبة، كما يسمح بالتعريف بماضي الشخصيات وكل ما يسبق بداية الفعل الدرامي، ويسمح كذلك بالتعريف في بداية كل فصل بما حصل في الزمن المتقطع الذي يفترضه الانتقال من فصل لآخر، يسمح السرد، وعلى الأخص في خاتمة المسرحية برواية تفاصيل موت البطل بدلا من تقديم الحدث على الخشبة، وغالبا ما يروى الحدث الخارق رواية أيضا فيكون السرد في هذه الحالة وسيلة لتقديم ما لا يمكن تقديمه كفعل على الخشبة لضرورات تقنية أيضا<sup>322</sup>.

**3- الكورس (Corus):** الكورس هو حديث جماعي يستند إلى مجموعة تقف على جانب الخشبة، توجه كلامها للمتلقي/ المشاهد خاصة، وقد توجه كلامها للشخصيات أنفسها، وربما تعلق على بعض أقوالهم وتصرفاتهم.

318 - المرجع نفسه، ص ن.

319 - المرجع نفسه، ص ن.

320 - أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص 184.

321 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 249.

322 - المرجع نفسه، ص 249 - 250.

وللكورس وظائف وقد حددها كيتو في المسرح الإغريقي بثلاث وظائف أساسية تتمثل في: دورهم كمنشدين، ودورهم كمثلين، ودورهم في الحوار، وبجانب ذلك نجد بعض الوظائف الأخرى للكورس في أعمال الكتاب القدامى للمسرح الإغريقي<sup>323</sup>، إن وظيفة الكورس في المسرح اليوناني تخطت دورها كشخصية ممثل ومعلق وشارح ومفسر وضمير الأمة وضمير المؤلف ويرفه عن الجمهور بين الفصول<sup>324</sup>.

ويجب أن يكون الحوار مقاطع كلامية قصيرة وتلغرافية ورشيقة الإيقاع، حتى يصبح أداؤها سلسا ومتيسرا على الأداء الجماعي المتوحد نبرا وإيقاعا وإنسيابا في الشدة واللين والصعود والخفوت<sup>325</sup>.

لقد شغل الكورس عند الأقدمين خاصة عند أسخيلوس مساحة زمنية كبيرة من العرض المسرحي، وكان له الدور الأكبر من الحوار الدرامي<sup>326</sup>، وقد ظلت مكانة الكورس هذه "تسيطر وتتغلب على الدراما بشقيها التراجيديا والكوميديا بالتعليق ومقاطعة الحدث، إلا أنه بمضي الوقت قلت مكانة الكورس وأصبح مرافقا أو ملحقا على عناصر الموسيقى والرقص"<sup>327</sup>.

وهناك ضرورات من وراء استخدام الكورس... قلة عدد الممثلين... استحالة تقديم بعض المشاهد العنيفة ومشاهد القسوة... تقديم الفقرات القصيرة التي تفرق بين فصول المسرحية. بعد هذا العرض النظري في أهمية الحوار، وأشكاله، ووظائفه، وخصائصه، سأعمد إلى التطبيق على النصوص المختارة من المسرح الشعري المغاربي، فأعرض للحوار المباشر ووظائفه، ثم الحوار غير المباشر وأشكاله، ثم لعلاقة الحوار بالشخصيات.

**ثانيا: الحوار، ووظائفه وأشكاله في المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة:**

### **1 - وظائف الحوار وأشكاله في مسرحية أبوليوس:**

سأعرض لوظائف الحوار المباشر المتنوعة في نص أبوليوس، ثم لأشكال الحوار غير المباشر، وأخير لعلاقة الحوار بالشخصيات.

#### **I. وظائف الحوار المباشر:**

323 - أحمد صقر، تاريخ النقد ونظرياته، في النقد المسرحي، مركز إسكندرية للكتاب، مصر، 2001، ص66

324 - أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص257

325 - المرجع نفسه، ص257

326 - أحمد صقر، تاريخ النقد ونظرياته، ص67

327 - المرجع نفسه، ص68

## 1) الوظيفة الفعلية:

1. ما يحدث في الحاضر: ما يحدث في الحاضر قسمان، قسم وقع فعلا على خشبة المسرح، وهو الأهم لأنه يتحول إلى فعل فوق الخشبة، غير أنه قليل جدا، ومثل ذلك، أوامر كبير الشرطة لأحد رجاله بالانصراف واستعمال القوة لحفظ الأمن.

كبير الشرطة: إذن

انصرف واحفظ الأمن

واستعمل جميع الوسائل (ص 276)

أو شروع أبوليوس في رواية قصة فيلمون التي تشبه قصته.

أبوليوس: حسن إنني سأحدثكم في هذه المناسبة العظيمة، عن قصة فيلمون التي لا تبعد في

الشبه عن قصتي (ص 365)

أو طلبه من الجمهور الذي كان يستمع إلى خطابه أن يتحرك معه لتدشين التمثال الذي أقيم له تكريما له وتمجيда لمكانته العلمية والفكرية.

أبوليوس: هيا لنمض معا

ونزيع الستار

عن النصب

والذكريات التي لا تموت (ص 368)

أما القسم الثاني فهو حدث يقع في الحاضر ولكن ليس على خشبة المسرح، وإنما يروى رواية، ومن ذلك موت أحد السجناء جوعا، وثورة السجناء والمواطنين احتجاجا على ذلك:

الشرطي 2: سيدي

إن مسجوننا جديدا

مات بالجوع

وإن الأمن في السجن

وفي الشوارع

تحتاجه حالات من الفوضى (ص 275)

فيثور الناس ويحس الرومان بأن خطرا محققا بالمدينة سيعصف بهم جميعا في تلك اللحظات.

الشرطي: وشرذمة من لصوص المدينة

تحاصر مادورا ياسيدي (ص 281)

مما يجعل كبير الشرطة يستنجد بأبوليوس من أجل أن يهدئ الناس الثائرين، لأنه على قناعة بتأثير أبوليوس في شعب نوميديا للمكانة التي يحتلها في قلوبهم.

كبير الشرطة : اخرج الآن تخطب فيهم كعادتك

ولكن لتنصحهم بالرجوع إلى الرشد

والرجوع إلى ما يؤدونه من عمل (ص 283)

لكن الأمور تنفلت من بين يدي الجميع فينتشر لهيب الثورة في كل مكان من المدينة، ويركب الناس رؤوسهم فيشيع الخراب في كل شبر.

مثلة النساء: تفاقم الوضع

وعم الخراب

السخط يملأ البلاد (ص 298)

من الأحداث التي وقعت في الحاضر أيضا أمر النائب بنفي أبوليوس من أويا وحرق كتبه وتجريده من ممتلكاته.

النائب: ينفي أبوليوس من أويا

يحرق ما خطه من كتب

يجرد مما كسب (ص 352)

2. استحضار الماضي: يلجأ الحوار أحيانا لاستدعاء الماضي، مثل استحضار الأيام

الجميلة التي جمعت بين أبوليوس وابن الأميرة بودنتيلا، وذلك بهدف التقرب من الأميرة.

أبوليوس: عشنا معا في روما وأثينا (ص 326)

أو افتخار ابوليوس بنفسه من أنه في بلدته مادورا كان محامي الفقراء، وذلك بغرض الدفاع عما يؤمن به ويعتقه، فإذا كان هناك محامي الفقراء، فهو هنا محامي الحب.

أبوليوس: كنت ببلدي مادورا

محامي الفقراء (ص 339)

كما يلجأ إلى استحضار الماضي حين يلجأ إلى سرد قصص عن غيره، كروايته لقصة فيلمون

وهيباس .

أبوليوس : كان هيباس أحد السفستائيين...

... (ص 349)

3. استشراف المستقبل: كما يلجأ الكاتب أيضا لذكر المستقبل في حواراته، ومن ذلك استعداد الأب لاستقبال تجار قرطاجنة من أجل أن يبيعهم ما هيا من سلع، وهو بذلك كشف لجشع الأب وأنانيته، وقد ربط ذلك بوجود الابن أبوليوس بالسجن، مما يعني أن الأب كانت تهمه مصلحته المادية قبل حياة وكرامة ابنه، ناهيك عن شرف شعبه ووطنه.

الأب: تجار قرطاجنة قادمون

فحضر الزيوت والحبوب

وأخبر السكان (ص 271)

حتى إذا حاصرته الأم وضغطت عليه، راح يقترح على الرومان إطلاق سراحه من أجل إرساله إلى روما كي يواصل تعلمه، وهي فكرت راقت للرومان المحتلين.

الأب: لو سمحت بإطلاقه

سوف أرسله للدراسة

في أمهات المعاهد

في روما (ص 279)

2) الوظيفة الكشفية:

1- كشف عن المكان والزمان: أشرنا فيما سبق أن المكان حضر بقوة في هذه المسرحية، وإن كان ذلك على حساب الزمان على رغم الترابط بينهما، وهي عادة مشهورة عند العرب من القديم وعند شعرائهم بالخصوص حين كانوا يقفون على الأطلال ويبيكون المكان ويصفونه، وكل ذلك كان بالطبع على حساب الزمان.

يرتبط البطل بالمكان ارتباطا روحيا وجدانيا، حين يتحول جزء منه وهو ما يظهر كثيرا في المسرحية خاصة على لسان البطل الذي يمثل في حقيقته الأمة بأسرها.

أبوليوس : أنا ابن هذي الأرض (ص 262)

هذه الأرض أرضي (ص 264)

في حين يتحول السجن إلى مكان للقمع ومصادرة الحريات وتقليل آمال المتطلعين للحرية  
كبير الشرطة: خذوه للزنازة المنفردة (ص 265)

الأب: تقول إنه في السجن؟ (ص 270)

ويذكر أبوليوس أننا بكثير من الشوق والمحبة والتقديس ويصفها بأنها منبع أقداح العلم.

أبوليوس: فقد سقيت أقداحا أخرى في أثينا (ص 319)

أما المكتبة فهي مكان مقدس لا يجوز أن يدخله العساكر لأنه هيكل الخالدين، أما هم فرمز  
للقهر.

بودنتيلا: كيف تقتحمون هيكل الخالدين؟ (ص 323)

وعلى كل من يرغب في اقتحام حرمها أن يتعطر لذلك لأنها مكان مقدس كالمعبد تماما.

بودنتيلا: ومن واجب الكل

أن يتعطروا قبل الدخول إلى هيكل الخالدين (ص 323)

وإذا كان فضاء المكتبة يوحي بهذه القدسية وهذا الإجلال، فإن دروب الصحراء التي قطعها  
أبوليوس في طريق نفيه هي متاهات مفزعة وغير آمنة.

إن هذه المتاهة واسعة

والدروب كثيرة

ولكنها غير آمنة ولثيمة (ص 354)

قدام هذا الفراغ المريب

والسراب العجيب (ص 356)

تفتقد للنهاية المعلومة

وهل تعتقد

في ظلام المتاهة

أن الطريق سوي

وأن نهايته واضحة (ص 355)

أما الزمن فهو قليل الحضور كما سبق أن أشرت، وهو في الغالب لا يأتي رمزا للأمل  
والتحدي بل يأتي نهاره للقمع والتخويف



كبير الشرطة: ليكن

في صبح غد

جهاز الحرس القيصري (ص 276)

ويأتي ليله للخداع والمكر

قائد القافلة : ولكن دهاقنة الحكم

اختلسوا عتمة الليل (ص 360)

2- كشف عن الشخصية: استغل الكاتب الحوار للكشف عن شخصياته، في

أبعادها الاجتماعية والنفسية، إن أبوليوس مثلاً رجل ثائر متحد لكل من يمثل الحكومة وهاهو يصرخ في وجه الكاهن متهما إياه بالعمالة للسلطة الاستعمارية.

أبوليوس: يا عجل الحكومة (ص 259)

أما أبوه فيظهر من خلال الحوار مهتما بتجارته واستثمار أمواله، متهما أبوليوس بالطيش والمجون، فهو ليس موجوداً في السجن كما تدعي الأم وإنما هو بأحضان امرأة.

الأب : قد يكون بأحضان جارية (ص 268)

وماتكاد الأم تحتد في إلحاحها حتى يثور ضدها متهما إياها مرة بالمخلوق الضعيف ومرة بأنها الشر الذي لا بد منه.

الأب : إن النساء شرنا الجميل (ص 272)

الأب : لا حديث مع الضعفاء (ص 273)

ويظهر ليانوس سترابو قنصل روما بنوميديا محتقراً لأبناء نوميديا مهيناً لهم يصفهم بأبشع الصفات.

ليانوس: أي نسل من الأغبياء

هؤلاء الرعاع (ص 296)

يارعاة الصحارى

بالصوص الجبال (ص 297)

في حين يصف أبوليوس مرة بأنه بذرة شر ومرة أخرى بأن لسانه حاد مصقع.

ليانوس : إنه بذرة الشر

### ولسانه مصقع (ص 302)

وكذلك الأمر بالنسبة لرجال الشرطة الذين لا يرون في أبوليوس إلا صيدا ثميناً، وما العامة إلا متمرّدون يجب استعمال كل أنواع القوة ضدهم.

**الشرطي** : صيد هذا اليوم يا بوليوس ثمين (ص 263)

**كبير الشرطة**: استعملوا الحراب

والقذائف

وشددوا القصف على الحواري والشوارع (ص 284)

### 3) الوظيفة التوجيهية:

تجلت الوظيفة التوجيهية في مسرحية أبوليوس في النبوة الخطابية وفي إيراد الحكمة، هذه الحكمة التي وردت مرة على لسان أبوليوس تدليلاً على عقله الراجح، وهو يوجه حكيمته إلى جموع أبناء مدينته داعياً إياهم أن لا يواجهوا جيروت الرومان، لأن ذلك يعني هلاكهم واندثارهم.

**أبوليوس**: واحتموا بالحكمة الغراء

وانحنوا للريح إذا هبت عتية (ص 290)

ومرة ثانية على لسان ساع شاب متحمس للمغامرة والترحال، والحكمة تدعو للصبر والاستحمام لأن الحياة هي للعب والضحك، وهو ما يساعد على تحمل مصاعب الترحال.

**ساع شاب** : ياسيدي

حكمة تاموقادي

رائعة المبادئ

إذ تقول:

الصبر والاستحمام

واللعب والضحك

هي الحياة (ص 313)

الخطابة هي أن يتوجه الحوار إلى المتلقي/ القارئ المشاهد ويسفر الكاتب عن نفسه، وكثيراً ما يقع ذلك بسبب طول الحوار الذي يحول الشخصية من محاوراة لشخصية أخرى، إلى موجهة كلامها وأفكارها للمتلقي.

وقد ظهرت الخطابة في المسرحية على لسان الشخصية الرئيسية، لقد أطلق الكاتب العنان لأبوليوس ليشفي غليله من شهوة الخطابة بل ومن شهوة النرجسية، حين يحاول أن يظهر مفكراً ملماً بعلوم عصره.

أبوليوس: سيدتي الجميلة

هناك قول معروف لرجل حكيم عن أطايب المائدة (ص 318)

ويورد 55 سطراً، حيث يورد في هذا المقطع فنون المعرفة، ودورها في صقل نفس المتعلم، ولكنه يسميها أقداحاً، كقدح القراءة والكتابة، وقدح الأدب، وقدح الخطابة والهندسة والموسيقى والفلسفة، والمقطع نثري لأن الكاتب يأخذه من مؤلفات أبوليوس.

وفي المقطع الثاني يتحدث طويلاً عن اختلاف الخطاب، لاختلاف مستوى الملقى، وحالته النفسية ومكانته في المجتمع، وفي المخاطبين، وهو في كل ذلك 65 سطراً كاملاً إنما يعني ذاته ويعني من يجلس لمحاكمته، وهذا الكلام ليس من إنشاء الكاتب بل ينقله من إنشاء أبوليوس، وكان يمكن للكاتب أن يلخصه أو يبدله بكلام من عنده، حتى لا يكون عبئاً على المسرحية.

أبوليوس: لو اتفق أن أحداً ممن يحسدونني،

أو يكرهونني

يجلس الآن في هذا المجمع الكريم (ص 344)

في المقطع الثالث يورد 45 سطراً آخر، ينقل فيها ما كتبه أبوليوس عن هيباس الذي كان يمجده لعبقريته، خاصة في الآلات التي صنعها

أبوليوس: كان هيباس أحد السفستائيين... (ص 349)

في مقطع آخر ينصب نفسه خطيباً في 23 سطراً، ليتحدث في أهل قرطاجنة، عن فيلمون وعن قصة حياته، وكيف انتهت حياته هذه بشكل مثير للعجب.

أبوليوس: قبل أن أبدأ

يا أهل قرطاجنة

...

سأحدثكم... عن قصة فيلمون (ص 365)

ولأن الكلام سيطول حاول الكاتب أن يقسمه فسمح للجمهور أن يتدخل.

أصوات: (أصوات غير مفهومة)

وبعدها يطلق العنان لبطله، موردا 57 سطرا آخر

أبوليوس: مهما يكن من أمر

فإنكم ستجدون أعماله مليئة بالفكاهة مشحونة بحكمتها المتقنة (ص 366)

وبها يختتم المسرحية التي لم تكن نهايتها بسبب ذلك مشوقة ولا موفقة، وبعد أن كانت بدايتها مترعة ومشحونة بالحركة مما يجعل المتلقي/القارئ المشاهد ينجذب إليها سريعا ويتفاعل معها، كانت خاتمتها خطابية باردة.

#### 4) الوظيفة الجمالية:

هناك تقنيات كثيرة جدا يمكن للكاتب أن يستغلها لتوشيح نصه بالجمالية، والشعر المسرحي يمكن أن يستغل جماليات كثيرة، يأخذ بعضها من المسرح، وكنا قد أشرنا إلى بعضها في فصول أخرى، ويأخذ بعضها من الشعر، أشرنا أيضا إلى بعضها كجمالية الإيقاع، وسنشير هنا إلى بعضها الآخر مرتبطة بالحوار، ومن ذلك الصورة الشعرية والتي ظهرت في هذا النص تقليدية بمعنى أنها محصورة في المجاز مثلا.

فالوساوس تزرع كما يزرع النبات، فالصورة استعارة مكنية حذف فيها المشبه به النبات وترك لازما من لوازمه وهو يزرع.

قد يزرع في قلوب الناس

وساوس الخناس (ص 259)

ومن الاستعارات أيضا قوله:

يلوي ذراع الزمن الراكد (ص 312)

حيث شبه الزمن بالإنسان، ثم حذف المشبه به وترك لازما من لوازمه هو يلوي ذراع، على سبيل الاستعارة المكنية.

ومن الصور أيضا التشبيه، ومن ذلك تشبيهه الخوف بالإله، ذاكرة وجه الشبه حاذفا أداة التشبيه على سبيل التشبيه المؤكد.

أصبح الخوف إلها مستبدا (ص 273)

ومثل قوله مشبها ثورة شعبه دون روية ولا تعقل باندفاع السفينة في صباح عاصف.

إن اندفاعا في الظلام

أمر خطير

مثل السفينة في صباح عاصف (ص 289)

ومثله تشبيهه الفقر في شدة وقعه كالهواء الفاسد.

والفقر يجثم كالهواء الفاسد (ص 307).

## II. أشكال الحوار غير المباشر في مسرحية أبوليوس:

وحضر في المسرحية عبر الأشكال التالية:

1) المونولوج: لجأ الكاتب أيضا إلى المونولوج الذي أورده أربع مرات، ثلاث مرات على

لسان بطله أبوليوس، مرة رافضا للظلم ثائرا ضده، وأخرى مشتاقا إلى وطنه الذي نفي منه، وأخيرة معانقا الحرف وهو منكب على أتمام كتابه الحمار الذهبي.

غير أن المونولوج ورد مرة على لسان الأم باكية حظ الشباب وقد زج بهم العدو في السجون داعية للثأر.

الأم:

ياشبابا في دهايز السجون

يابلا دي

ياجراحي الدامية

لم يعد فينا أصيل

إن بقينا هكذا عهدا طويلا

دون ثأر

دون تحطيم القيود (ص 274)

2) السردي: ولجأ الكاتب أيضا إلى أسلوب السرد ثلاث مرات على لسان أبوليوس، حين

يطلق العنان لتعالیه، وهو يحكي عن أمجاد الكبار من فلاسفة اليونان ومبديعهم

ابتداء من الصفحة 349 يبدأ أبوليوس في سرد قصة هيبياس قائلاً:

أبوليوس: كان هيبياس أحد السفسطائيين، بز كل رفاقه جمعا، في تنوع آثاره وهو خطيب لم

يكن يفوقه أحد، وكان معاصرا للفيلسوف سقراط، أما عن أسرته... (ص 349)

وهو الأمر نفسه الذي يفعله البطل في الصفحة 365 حين يسرد قصة فيلمون، والفارق بينهما أن الأولى حكاها في محكمة أويا أمام قضاته، أما الثانية فحكاها في قرطاجنة وهو يحظى بالتكريم والإجلال

**أبوليوس:** حسن إني سأحدثكم في هذه المناسبة العظيمة عن قصة فيلمون التي لا تبعد في الشبه عن قصتي (ص 365) ، وبهذه القصة تنتهي المسرحية.

السرد الثالث ظهر على لسان قائد القافلة، والذي يقص على البطل أبوليوس ما الذي وقع بعد خروجه من أويا، وكيف انتفض الناس ضد حكام المدينة

### قائد القافلة:

وبعد خروجك من قاعة المحكمة

عم أويا اضطراب كبير

ومازال يشتد

والظالمون يلوذون بالبحر

والبحر يلتهمهم... (ص 360)

**3 الكورس:** لم يأت الحوار خالصا في مسرحية أبوليوس، بل لجأ الكاتب أيضا إلى تنويعه عبر الكورس أيضا الذي حضر في النص عشر مرات، حضر في اللوحة الأولى أربع مرات، جاء في الأخيرة تعليقا على الكاهن الروماني الذي كان يحذر من انتشار التمرد والمتمردين.

**الكاهن:** إذا ما سكتنا على هؤلاء

يعم الخراب

وتتقدم الفتن والاضطراب (ص 261)

يعلق الكورس معتبرا تكميم الأفواه ظلما وطغيانا

الله..

يا الله

الظلم ما أقساه

والعدل ما أبعده

في هذه الحياة (ص 261)

كما يعلق في المرة ما قبل الأخيرة على سجن أبوليوس، موجهًا حديثه للأمة، متأسفاً على ضياع العدل

(يجرونه - أبوليوس - قبل أن يكمل كلامه خارج الحلبة)

سلاما علي الأرض

يا أمتي

سلاما على العدل

والرحمة (ص 260)

أما في المرة الأولى فيأتي تمهيدا لظهور أبوليوس، بل وتمهيدا لفكرة المسرحية ككل التي تقوم على صراع الإنسان لأخيه الإنسان من أجل مصادرة حريته، تحقيقا لأطماعه.

يا سكان الأرض جميعا

إن المال هو الفتان

وإن الحكم إذا جار هو الطغيان

وإن القمع هو الخسران (ص 256)

وهو ما نراه يتكرر مرارا على لسان الكورس، كما في اللوحة الثانية والسادسة، وإذا كان يأتي في اللوحة الثالثة والسابعة معلقا على ثورة الأم ومؤيدا لها، فإنه يأتي مرارا داعيا للثورة كما في اللوحة الثالثة مثلا:

ياشبابا في الشوارع

زائع العينين ضائع

أرفض الذل

انتفض

تلق هذا الكون رائع (ص 274)

غير أن الكورس ينسحب من المسرحية ابتداءً من اللوحة العشرة، كأنما كان صوت الكاتب المساند للبطل، حتى إذا بدأ بطله يحقق انتصاره انسحب من المسرحية.

### III. الحوار والشخصيات:

الملاحظ أن الشخصيات اختلفت في رؤاها وأفكارها مما أجمع بينها الصراع، خاصة أن

الكاتب يجمع بينها على خشبة المسرح، فأبوليوس في بداية المسرحية تائر لكنه متعقل

أبوليوس:

يا عميل الشرطة

يا عجل الحكومة (ص 259)

أبوليوس:

أبناء نوميديا الشداد

فلتحفظوا أمن البلاد (ص 289)

وهو في آخر المسرحية متعال معتز بعلمه وثقافته

أبوليوس:

معذرة سيدتي

لقد كنت في حضرة سقراط وإفلاطون (ص 317)

كما تظهر الأم تفيض حنانا وعواطف لايهمها إلا ابنها

الأم:

يارجل

إن ابنك أبوليوس

لم يعد منذ يومين (ص 267)

في حين يظهر الأب جشعا لا يهتمه إلا تنمية ثروته

الأب :

سوف أطرد خمسين فلاحا

وسأبقي على خمس عشرة

وستين شابا

لا

بل سأطردهم كلهم

وأشتري بالأجور العبيد (ص 268)

أما كبير الشرطة فيظهر جبارا متعظرسا لا يعرف إلا العنف لمواجهة تمرد الشعب وثورته.



رئيس الشرطة:

استعملوا الحراب

والقذائف

وشددوا القصف على الحواري والشوارع (ص 284)

ومحمل القول فإن هناك عناية كبرى بالحوار في مسرحية أبوليوس، مما مكنه من تأدية كل وظائفه، كما لجأ الكاتب للمونولوج والسردي الذي طال كثيرا وصار عبئا على المسرحية يحد من حركيتها ويقتل الفعل فيها، والكورس، وجاءت شخصياته في كثير من المواقف منسجمة مع الحوار، خاصة على مستوى الأفكار.

## 2 - وظائف الحوار وأشكاله في مسرحية الزفاف يتم الآن:

سأعرض لحضور الحوار المباشر ووظائفه المتنوعة في نص الزفاف يتم الآن، ثم للحوار غير المباشر، وأخير لعلاقة الحوار بالشخصيات.

### I. - وظائف الحوار المباشر:

#### 1) الوظيفة الفعلية:

1- ما يحدث في الحاضر: مثلما كانت الوظيفة الفعلية حاضرة على مستوى الإرشادات المسرحية، فقد كانت حاضرة أيضا على مستوى الحوار، وهي في الحاضر فعل يتجسد على خشبة المسرح، ومن ذلك ترحيب الشباب بقوم صافي أحد الشباب: مرحى مرحى هاهو صافي قد حضر الآن (ص 4) وانخراط مجموعة الأثرياء في الرقص بعد التخممة التي أصيبوا بها، لعل ذلك يساعدهم على تجاوز ما يعانون.

الرجل الثاني: (وهو يضرب على بطنه بيديه)

ولعل الرقص يساعدنا في الهضم

لكي لا تقتلنا التخممة

هيا دعنا نرقص (ص 10)

وهاهي الأسرة السعيدة تنهي لهوها ليبدأ الأب في تدريس الابن الأكبر قبل أن تدهمهم نيران الظالمين

الأب: (مخاطبا أكبر أطفاله) هيا يا عادل نسترجع بعض دروسك (ص 16)

ولا يجد الجندي الأمريكي بعد الجرائم التي اقترفها سوى أن يعب خمرا عله ينسيه جرائمه الفادحة، ولعلها تساعده على ارتكاب جرائم أكبر

**جندي 3:** زدي خمرا زدي وأسقني في كأس كبير (ص 18)

ولا يكون الفعل ماديا فحسب، بل قد يكون معنويا ونفسيا، كاتهام العريس صافي بالشؤم في أفكاره

**العريس:** ترفض صرخات النسوة في أيام مآتنا

وتكثف كل تشاؤمك الممقوت بليلة فرحتنا (ص 6)

ومما هو فعل حاضر ما يستحضر بالذاكرة دون أن يتجسد على خشبة المسرح، فالرجل يحكي ما وقع له بعد أن جال أطراف المدينة بحثا عن الرزق

**الرجل:** أرهقني التجوال افترسني الأمراض (ص 13)

2- **استحضار الماضي:** كما يمكن أن يقوم الحوار باستحضار أفعال وقعت في الزمن الماضي، وهي في هذا النص قليلة، منها ما يستحضره أحد الجنود عن جريمة ارتكبتها في حق الأبرياء.

**الجندي 1:** خمسون قتلت بهذا الرشاش المسعور الأرعن (ص 19)

ومنها ما يستحضر بواسطة الكورس (صوت) معلقا على المحرقة التي وقعت في حق الأبرياء، متذكرا بالنعيم الذي كانوا يعيشونه

**صوت :** كان فوقك أيتها الأرض قبل قليل بشر

وبيوت منسقة وصغيره

وبعض الأسر

كان فوقك أيتها الأرض قبل قليل نساء

يجهزن للزوج حين يعود طعام العشاء

ينيمن أطفالهن بأرجوحة من غناء

كان فوقك أيتها الأرض قبل قليل بشر

يعشقون السهر

وينامون فوق سطوح البيوت يناجون ضوء القمر (ص 20)

3- **استشراف المستقبل:** كما يلحظ المتلقي حضورا للمستقبل أكثر من الماضي، لأن

الصراع كله قائم على المستقبل، الذي يراه صافي أسود قائما يجب التهرب منه ومحاربتة عن طريق الانقطاع عن التناسل.

**صافي :** ستزداد قافلة البؤس طفلا شقي (ص 15)

**صافي :** أعني هل ترضى أن يقتل أطفالك أم ينحازون إلى القتل؟

هل ترضى أن يتدلى كرش الواحد منهم تحمه؟

أو يتيسر جلده فوق العظم من الجوع؟

هل ترضى أن يبقى الواحد منهم دجالا أو مسجون؟ (ص 28-29)

ويراه العريس سعيدا مشرقا، ينتصر فيه المستضعفون، وأكبر انتصار لهم يكون بالتمسك

بالحياة، التي ستكون بفعل الثورة الشعبية لصالح الطبقات المحرومة

**العريس:** وسأنجب طفلا بل دستة أطفال

وسأأتي الزمن الخصب بفعل الثورة الشعبية

وتعم شمس الحرية

في كل بقاع الأرض وينتصر الإنسان (ص 32)

## 2) الوظيفة الكشفية:

1- **كشف عن المكان والزمان:** حضر المكان في مسرحية عبد الحميد بطاوبقوة، مرتبطا

كما سبق الإشارة إليه بالخشبة، غير أنه عبر الحوار كان هزيلا، ومن أهم ماحضر السجن تخويفا للرافضين الظلم.

**المخبر:** هذا المكان لا يسمح فيه لمثلك أن يختلط بأحد أو يتحدث (ص 23)

**صاحب الشرطة:** بسجونك يا مولاي أماكن تكفي كل المغضوب عليهم (ص 24)

وكان الزمان الذي كاد يختفي كلية في الارشادات كان أكثر حضورا في الحوار، وهو عام

يتسربل بالمأساة، ينعدم فيها الحب

**صافي :** وللحب في ذا الزمان مقايضة ومزايدة (ص 20)

ويستوجب التفرد، الذي يتحقق عن طريق العزوف عن الزواج الذي يحصل عنه التعدد

**صافي :** هذا زمان للتفرد قد ولدت ولن ألد (ص 5)

كما يكون الزمان خاصا، وجل ما ذكر كلمة ليلة، وهي ليلة العرس التي رآها صافي ظرفا

للحزن والألم، وراها العريس وأصدقائه ظرفا للفرح والحبور  
العريس: أجل أسمعنا يا صافي الليلة لحنا مفرح (ص 5)  
العريس: حاول أن تتفاءل فأنا في ليلة عمري (ص 7)

ويمكن ملاحظة الارتباط القوي بين المكان والزمان ونفسية الشخصية من جهة، ومستواها الاجتماعي من جهة أخرى.

**2- كشف عن الشخصية:** جاء الحوار أيضا كاشفا لحقيقة الشخصية، خاصة في بعدها النفسي ومستواها الاجتماعي، فالشباب مع العريس يظهرون أكثر فرحا وسعادة، ويهزهم وصول صافي لأنه سيضيف إلى حفلهم نكهة خاصة بصوته الجميل.

شاب آخر: حتما سيساهم في بهجتنا الليلة

شاب آخر: وسيسمعنا موال رائع أو أغنية أروع (ص 4-5)

والزوجة والزوج يبدوان رائقين منسجمين من خلال عذب الكلام الذي يتبادلانه بينهما، فهو في رأيها حلو الكلام، يبعث على النشوة والغبطة والتألق.

الزوجة: حلو كلامك دوما يأسر قلبي

ويعيد شبابي

ويخدرني بالنشوة والأحلام العذبة

إنك لبق في كل كلامك (ص 16)

وهي في رأيها الحياة، يغنيه وجودها عن كل شيء في الدنيا، حتى عن الطعام الذي لا تقوم الحياة إلا به.

الزوج: أما عني فعشائي إحساسي بوجودك

ملاً الدار وملاً كياني (ص 16)

والعريس يكشف عن نظرتة إلى الحياة التي يراها راقية وسعيدة وبالتالي فهو يرفض سوداوية صافي ونظرتة القاتكة للحياة.

العريس: بالله عليك أتركني فالدنيا ليست سيئة حتى هذا الحد (ص 30)

إذا كشف الحوار عن هذا القسم من الحياة السعيدة فإنه أيضا كشف عن شقها الآخر، فهذه المرأة البائسة لا تجد ما ترضع به ابنتها الذي لا يكف عن البكاء.

صوت المرأة: أصرخ حتى تنفجر

قد جف الضرع ودمي الآن يجف بشرياني من شدة جوعي (ص 12)

وها زوجها المسكين يعود خائبا من رحلة البحث عن الطعام.

الرجل: (بصوت واهن متعب) عذرا يا من تقسمين معي أهوال العمر، طوفت بكل بلاد الله وعدت إليك بنفس الخيبة.

تيس حسدي من هول الجوع القاتل (ص 13)

وها الرجل المظلوم يركن للصمت ويتحمل الظلم طلبا للسلامة.

الرجل المضروب: أني المظلوم وإني الراضي بالصمت لكي لا أظلم أكثر (ص 22)

وعن طريق الحوار يظهر الملك أكثر طغيانا وجبروتا، متلذذا بعذاب رعيته، التي يجب أن يبقى صوتها تحت صوته.

الملك: تعليماتي أن لا أسمع صوتا أعلى من صوتي (ص 25)

مع ملاحظة أن نص "الزفاف يتم الآن" قد خلا من الاهتمام بالوظيفة التوجيهية، فهو لا يورد الحكمة ولا يتوجه إلى المتلقي مباشرة، وذلك وعي من الكاتب بحقيقة المسرح وبوظيفته.

## II. - وظائف الحوار المباشر:

وقد حضر عبر الأشكال التالية:

**(1) - المونولوج:** لجأ الكاتب أيضا إلى المونولوج الذي أورده مرتين، مرة على لسان الرجل

الضخم الجثة، متبرما من الكلب الذي أصبح ينبح على رغم توفر كل أسباب الراحة له.

الرجل الضخم الجثة: (مخاطبا نفسه بصوت مسموع)

أصبح يقلقني حال الكلب

إنه يعوي طول الوقت

لا يسكت أبدا (ص 8)

ومرة على لسان الخادم المسكين، وهو يحلم بتحويل طعام الكلب إلى أبنائه الجياع.

الخادم: (يخاطب نفسه بصوت مسموع)

هذا الكلب خسيس لعين

لو يأكل بعض الشيء ويتجشأ من شبع موهوم

كي يطلب مني السيد

أن أحمل باقي أكل الكلب إلى أطفالي الجوعانين (ص 10)

**(2) - السرد:** لم يلجأ الكاتب عبد الحميد بطاوي إلى تقنية السرد، لقد كان يصبر أن يمر كل شيء على الخشبة، إلا أن ذلك في حد ذاته يعد سردا كبيرا.

**(3) - الكورس:** لجأ الكاتب أيضا في حوارهِ إلى الكورس الذي حضر في بداية النص أغنية تؤديها مجموعة منها المطرب تدعو للفرح وإكمال العرس.

**مجموعة الكورس:** إيه الدنيا ياما فيه ناس أكثر

إيه الدنيا ياما فيها شر أو خير (ص 3)

**المطرب:** جينالك بالفرح هني

جينالك نرقص ونغني (ص 3)

ويسميه مرة أخرى الصوت الذي يأتي معلقا على مشهد الفقر بقوله.

**الصوت:** جرعة الماء حلم

ورائحة الخبز وهم إذا ما استبد البلاء

حينما تجذب الأرض ثم تجف ضروع النساء

حينما تتهاوى البهائم جائعة

فوق أرض مشققة ثم تعطى رميتها للغناء

ويسود الشقاء (ص 11)

كما يظهر الصوت في موقع تال ليقسم سكان المملكة إلى ثلاث طبقات

**الصوت:** تنقسم رعية هذا الملك العادل أجزاء ثلاثة

جزء في السجن لأنه كان يقول الحق

والجزء الثاني مسجون من داخله

أما الجزء الثالث كان قد استأثره الترف (ص 26)

ويكاد المتلقي يتبين أن الكورس هو صوت المؤلف داخل المسرحية.

### III. الحوار والشخصيات:

الملاحظ أن الشخصيات اختلفت في رؤاها وأفكارها مما أوجع بينها الصراع، ابتداء من

الخلاف الفكري بين صافي والعريس، ثم بين كل الطبقات المتصارعة المختلفة، وجاءت كل شخصيات المسرحية في كثير من المواقف منسجمة مع الحوار، خاصة على مستوى الأفكار. ومجمل القول فإن هناك عناية كبرى بالحوار في مسرحية أبوليوس، مما مكنه من تأدية كل وظائفه، وكان يمكن للكاتب أن يهتم أكثر بالمونولوج، فكثير من الشخصيات المقهورة كان يمكن أن تلجأ إلى هذه التقنية خائفة وحاملة، غير أن الكورس كان أكثر حضوراً.

### 3 - وظائف الحوار وأشكاله في مسرحية زلزال في تل أبيب:

سأعرض لحضور الحوار المباشر ووظائفه المتنوعة في نص أبوليوس، ثم للحوار غير المباشر، وأخير لعلاقة الحوار بالشخصيات.

#### **I. وظائف الحوار المباشر:**

##### (1) الوظيفة الفعلية:

1- ماحدث في الحاضر: ماحدث في الحاضر قسمان، قسم يقع مباشرة على خشبة

المسرح، ليتحول إلى فعل يتخيله القارئ ويراه المشاهد، وهو في معظمه أوامر توجهها شخصية إلى أخرى، لتتحول على فعل مباشر، مثل الأمر بكتابة بيان.

لتكتب محمد عنا بلاغا

وزف البشائر

وخبر بوحدتنا كل حر (ص 69)

أو كتابة بلاغ لكل الجنود، وتبليغ قرار

ألا فكتب محمد عنا بلاغا لكل الجنود (ص 70)

محمد يبلغ القرار (ص 73)

وقسم ثان لا ليتحول إلى فعل مباشر على الخشبة، وإنما هو ما وقع فعلاً للشخصيات، ولكن

خارجها، كحالة حرب الذي يعيش التيه والغربة والجوع والتشريد بعيداً عن أرضه ووطنه.

لأعيش التيه والغربة جوعان شريدا

عاري الجسم طريدا (ص 12)

الأرض في تل أبيب

نار دخان لهيب (ص 112)

2- استحضار الماضي: معظم ما حدث في الماضي هو حكايات أليمة، يرويها

المشردون والمبعدون عما وقع لهم من ظلم وتشريد، فحرب منذ بداية المسرحية يحكي ماضيه المظلم حين أبعد عن أرضه.

فلقد أبعدت يا كنعان عن أرضي وداري (ص 12)

و حين تعرض لظلم العدو الصهيوني فهدموا بيوت أهله وشردوهم في الفيافي، بل إن الأمر ليتحملة أولئك العرب الذين تحولوا إلى عملاء وبيادق في يد المحتل.

هدمت بيوتنا المدافع المسعورة

وشتت جمعنا البيادق المأجورة

وطاردتنا فرق من الليف الهاشمي الغربي (ص 13)

و حينما يتذكر حرب ماضيه الجميل حين كان ينعم في أرضه، يزرع في رحمها الخير والخصب

والنماء

كان لي حقل ودار

وشويهات و كلب وحمار

كنت بالأمس القريب

أفلق الأرض وحقلي طيب الغرس خصيب (ص 18)

وقوله:

كنت لا أعرف بالأمس الهموم

بين أغصان الزياتين بحقلي

وخميلات الكروم

أقطف الأثمار مما أشتهي أو ما أروم (ص 21)

أو حين يتذكر ما فعله بهم الاعداء من تصرفات لا إنسانية، قتلت بعضهم وشردت بعضهم

الآخر.

قد سمموا العيون والآبار

وأحرقوا الحقول والأشجار (ص 96)

3- استشراف المستقبل: المتبع لمسرحية زلزال في تل أبيب يلاحظ حضور الماضي



والحاضر بقوة، غير أن المستقبل هو أقل حضوراً، ويتركز المستقبل على حلم الفلسطينيين في تغيير حالهم فيرفع عنهم الظلم، وتتغير حالهم إلى سلام وأمن.

واجبهم أن يرفعوا التحجير

من عالم التفكير

ويرفعوا المظالم

ويتركوا المجال للبراعم

لتفتح الورود والزنابق

وتختفي القيود والسياط والمشائق

فتصبح السجون

مدارساً للعلم والتدريب والفنون (ص 63)

وفي مقطع آخر يربط شرط المستقبل الزاهر بالوحدة الوطنية على أرض الجدد، حيث يتعايش

الجميع في ظلال الحب، على اختلاف مشاربهم وأفكارهم وعقائدهم.

سينفتق الزهر شوقاً وبشراً

بأرض الجدد

ستشدو العصافير نشوى تغني

تترف البشائر فوق الكنائس

فوق المآذن

إننا اتحدنا طلائع نصر هفت في صمود (ص 69)

## 2 - الوظيفة الكشفية:

1- كشف عن المكان والزمان: ذكرت في فصل سابق أن أبرز ما يحضر في نص

زلزال في تل أبيب هو المكان، هذا المكان الذي يتحول إلى مجرد ذكريات عند كثير من الشخصيات خاصة حرب.

كان لي حقل ودار (ص 18).

وهذا المكان يرتبط ارتباطاً قوياً ووجدانياً بالشخصيات ليصير جزءاً منها.

كم سقينا التراب إيماناً وإخلاصاً دماناً (ص 20)

بل وهو مكان مقدس، كونه يحوي مقدسات الشعب في بعديه الإسلامي والمسيحي  
أرضنا قدس نبوات صليب وهلال

يزرعان الأرض حبا... وحنانا وجلال (ص 20)

وحتى المكان في أرض الغربية والنفي يصير حمى للثورة، وملجأ للثوار، حين يفتح حرب خيمته  
البسيطة المرقعة لتحضن أولى لقاءات المجاهدين.

خيمتي للأخوة الثوار دار (ص 35)

بل وكل شبر من أرض فلسطين تتحول إلى مكامن للمجاهدين لمباغطة عدوهم ومنازلته  
وعسكروا فوق التلال والهضاب  
وخذقوا من حولنا

في هذه الوديان أسد لا تهاب (ص 49)

بل إن المكان/ الأرض تتحول إلى كائن عاقل له زند وتفكير وقلب للحب والإيمان  
الأرض كالإنسان

زند وعقل وقلب

للحب والإيمان (ص 106)

وإذا كان المكان يظهر بقوة في نص زلزال في تل أبيب فإن الزمان يظهر باهتا، وكثيرا ما  
يرتبط بالأذى الذي يحدثه السجنان في نفس السجين

لو يدري الظالم ما يبذر

في الليل بسوط السجنان (ص 30)

أو هو ظرف جميل للقاء الغزاة المحتلين ومقارعتهم

ما أروع اللقاء بالغزاة

...

إن خيم الليل والسبات (ص 48)

2- كشف عن الشخصية: كان للحوار الدور المهم في الكشف عن الشخصيات

من خلال أفكارها التي تعرضها لا من حيث الإيقاع واللغة، فحرب مثلا يظهر مثقلا بهموم الغربية  
والتشريد

حرب: لأعيش التيه، والغربة، جوعان شريدا

عاري الجسم طريدا (ص 12)

حرب: قد هديني التشريد، والتغريب والإعياء (ص 17)

لكنه على الرغم من همومه وتعاسته وغربته وتشرده، فهو دائما يحمل آملا في الحياة ورجاء في العودة

حرب: مثلما قالوا بخير وسلام

أترجى ثورة تؤمن أن النصر والعودة للأرض... (ص 11)

الشخصية الأخرى هي شخصية كنعان، تظهر مقاومة ثائرة ليس ضد العدو فحسب، بل حتى

ضد المتآمرين من الأنظمة العربية ضد القضية الفلسطينية. بمسؤوليتها وقادتها وجيوشها.

كنعان: ياعم صبرا، كلهم قد أخطأوا التقدير

الملك الشرير

وجنده الأجير

والقائد السفاح والأمير

والخائن الوزير

والمخبر الحقير (ص 14)

وقلما يؤدي الحوار وصفا للبعد الجسمي للشخصية، وهو ما يتجلى في وصف نضال للشيخ

حرب الذي أثرت في وجهه السنون تأثيرها البالغ

نضال: شارد العينين مشدوها حزين

حفرت جبهته السمراء آلام السنين (ص 24)

وتوزعته في خيم ممزقة متهترئة لا تحميه من هول الأيام

صابر: لا تحميه هذي الخيمة العجفاء من هوج الرياح (ص 25)

### (3) - الوظيفة التوجيهية:

لا نجد حضورا للحكمة في نص زلزال في تل أبيب، غير أن الخطابية الصارخة نراها حاضرة

وبقوة، إن فاتك يتحول إلى خطيب يلقي كلاما مطولا ففي أكثر من 66 سطرا كاملا يتحدث عن

واجب العرب الجيران في دعم انتفاضة الشعب الفلسطيني، ودعم أبنائه ليس بالرجال فحسب،

ولكن بدعم أبنائه مالا وعتادا وعلما.

فاتك: واجبهم حماية الموارد المسلوقة

والشروة المغصوبة (ص 63)

وإلا فهم خونة ليس للشعب الفلسطيني فحسب ولا لقضيته العادلة بل هم خونة لمقدساتهم ودينهم الذي يرمز إليه بذكر محمد النبي صلى الله عليه وسلم.

واسحقهم

قد أغضبوا محمدا

قد أغضبوا محمدا

وأخجلوا العروبة (ص 65)

في مقطع تال يسنده الكاتب لشخصية عيسى، يتوجه فيه لرفاقه مهنتا بالوحدة التي ستحقق انتصار الشعب، مؤكداً أن الفرحة لم تتوقف عند الإنسان الفلسطيني فحسب، بل امتدت إلى أرضه ومقدساته، خاصة نواقيس الكنائس وماذن المساجد.

عيسى: هنيئا بوحدتنا يارفاقي

ومرحى بكم

يانسور الأرض السليبية

... (ص 89)

ثم يورد 40 سطرا ليؤكد في الأخير بشرى الانتصار على الأعداء

وبشرى

فصوت المؤذن وعد

وقصف المدافع

إرهاصة لانبلاج الصباح (ص 90)

وليس هذا فحسب، بل إن الحوار الطويل، والذي يتحول غالبا من حوار له وظائفه المسرحية المعروفة إلى حوار خطابي يحمل روح الكاتب الشاعر، ويتوجه به إلى المتلقي/ القارئ المشاهد، هذا الحوار يظهر في أكثر من موقع من مسرحية زلزال في تل أبيب.

**(4) - الوظيفة الجمالية:**

لا فرق بين هذه المسرحية والتي قبلها في إيراد الصورة الشعرية في الحوار وتركيزها على

الصورة التقليدية، فخنجر المقاوم يشبه ريشة فنان.

وخنجري كريشة الفنان (ص 50)

وهو تشبيه مجمل مرسل لأن وجه الشبه فيه محذوف، في حين ذكر المشبه والمشبه به وأداة

التشبيه

كما يعتمد الكاتب الاستعارة كقوله:

تزرع النور في ظلام الملاحي (ص 67)

وقوله:

باسم الرشاش إذا سبح للأرض (ص 68)

وهو في الأول يشبه النور بالبذور التي تزرع، وحذف المشبه به البذور وترك لازما من لوازمه

هو تزرع، أما في الثاني فهو يشبه الرشاش بالإنسان الذي يسبح، ثم حذف الإنسان وترك من

لوازمه التسبيح، وكلاهما استعارة مكنية.

والصورة نفسها نجدها في قوله:

لو يدري الظالم ما يبذر

في الليل بسوط السجان (ص 30)

لقد صار الظلم بذورا تزرع، وصار السوط آلة للبذر، وهكذا دواليك.

## II. - أشكال الحوار غير المباشر:

وحضر في المسرحية عبر الأشكال التالية:

**(1) - المونولوج:** يظهر المونولوج في النص المسرحي مرتين، وكلاهما على لسان حرب المثلث

بالمهوم والغربة والتشريد، في الأول يشكو حاله لنفسه كأما فاض قلبه وطفح بالنعاسة فنطقت شفتاه

حرب : ما أثقل الغروب والغربة والمساء

وسط خيام الذل والآلام والشقاء

ما أثقل الغروب والغربة والمساء

في هذه الأرجاء (ص 16)

وفي الثانية يوجه أهازيجه للسحب كي تصب خيرها على أرض أجداده المغتصبة، كي تبذر

فيها خيرا ينمو ويزهر، و ينتظره حين يعود ذات يوم، إنه تعبير عن الحلم في العودة.

حرب : كنت بالأمس أغني للسحابات الحصىبة

لتبت الخير في أرض جدودي

...

فربيع الأرض من فيض السماء

وثرى الأرض خلود وبقا (ص 23)

**(2) - السرد:** تعود شخصيات مسرحية زلزال في تل أبيب إلى التاريخ البعيد حين تحيط بها ظلمات الحاضر وعفونته، كأنما تقتبس من التاريخ قبسا تضيء بها دروبها، أو ترشف منه رشفة لتبيل ظمأها، "بالأمس هنا خيم بالجند فاتح" (51) ، لتؤكد أن هذه الأرض مباركة، وأنها لم تكن يوما بل عرفت الانتصار تلو الانتصار.

في المقطع الأول تذكر الشخصية بجيش عمرو بن العاص الذي ارتبط بنهج القرآن الكريم فانتصر على أعدائه.

عمرو بن العاص القائد

بالأمس هنا خيم جند عربي رائد

وحذاء الفتية قرآن لحن عربي وقصائد (ص 51)

ثم تذكر طبول خالد بن الوليد الذي استطاع أن يكسب النصر المؤزر من جيوش الروم القوية في معركة اليرموك، وغيرها.

وهنا دقت طبول

وهنا خيم فرسان فحول

قادهم بالأمس خالد (ص 51)

بل ويذكر بالمعارك التي خاضها المسلمون بقيادة المماليك ضد التتار وانتصروا فيها ليدحروا شرهم الذي خيم على الأرض واهلك الضرع والزرع.

قهر الغرب والتتار

على أرض فلسطين بالأمس (ص 94)

**(3) - الكورس:** لم يظهر الكورس في مسرحية زلزال في تل أبيب بهذا الاسم بالذات، وإنما ظهر باسم هاتف، يظهر في الفصل الأول مرتين، مرة في وسطه ردا على حلم حرب بأن تهطل

الأمطار على وطنه، وإذا كان الهاتف هو صوت الشاعر فإن الشاعر أراد بذلك أن يشترك وجدانيا مع المبعدين عن أرضهم من أبناء فلسطين.

ياسحابة

عجلي السير فأشواقنا فاضت

وربانا هزها الشوق حنانا وصبابة

والزياتين على الآفاق

مدت أذرع الشوق تناديك

... (ص 23)

أما في الأخير فإن الهاتف يأتي توكيدا لفكر الشخصيتين صابر ونضال الداعي إلى الثورة لأنها الطريق الوحيد المؤدي إلى الخلاص، وهو بالضبط ما يدعو إليه الهاتف في هذا المقطع، بل يأتي كأنه تلخيص وتوكيد لفكرة الفصل الذي حمل عنوان الثورة.

الثورة رشاش هادر

في زند مقتول غادر

لاخطبة أفك غادر

للشعب يبيع الأقوال

... (ص 40)

وفي آخر الفصل الثاني يظهر الهاتف مجددا ليؤكد ويلخص فكرة الفصل بكامله والذي حمل عنوان الوحدة، ليؤكد من خلال ذلك أن الوحدة هي الخلاص، وأن الوحدة ليست خطبا تلقى ولا شعارات ترفع، بل هي فعل يجسد على الأرض، هي صبر وكفاح، وتحمل لكل المشاق من أجل تحقيق غد الحرية.

الوحدة فجر قد لاح

والنصر رصاص وسلاح

والعودة صبر وكفاح

سجن أسلاك وجراح

الوحدة نور من نار

بإرادة شعب جبار

... (ص 77)

والأمر ذاته يلاحظ في الفصل الثالث والذي حمل عنوان الأرض، فجاء الهتاف نشيدا يمجّد الأرض، التي تعني أيضا الحب والكفاح لاسترجاع الأرض السليبية.

بالأرض والأعشاب

والماء والتراب

سنقهز الإرهاب

بالنار والحراب (ص 119)

### III. الحوار والشخصيات

يلحظ متلقي مسرحية زلزال في تل أبيب مشاهدا أو قارئنا انعدام الصراع في كثير من حوار المسرحية، حيث يتحول إلى مجرد تبادل حديث يحمل فكرة واحدة، لدرجة أن المتلقي إذا حذف أسماء الشخصيات يجد نفسه في مواجهة قصيدة شعرية ومثل ذلك.

**نضال:** مأساتنا النكراء يا صديق

مصدرها الإرهاب والتحريق

مصدرها العاهل والأمير

...

**صابر:** الفكر إن أصبح زيفا صار كالبغا

...

**نضال:** قد حبسوا الأنفاس

وخرّبوا الشعور والضمير والإحساس

...

**صابر:** شعارهم

الصمت والهدوء والسكون والإذعان

فليس في الإمكان

... (ص 58)



وليتصور متلقي هذه المسرحية هذا الحوار دون ذكر لأسماء الشخصيات، لا شك انه يكتشف انه أمام قصيدة منسجمة تماما، وهو الأمر نفسه الذي يلاحظ في المقطع الثاني، ومثل ذلك كثير في المسرحية، مما يجعل الصراع باردا.

**نضال:** الشعب ينادي بالوحدة

**فاتك:** ليس للنصر سوى هذا الطريق

...

**عيسى:** وحدتنا يا إخواني الأحباب

هي ربيع الثورة المخصاب

...

**محمد:** طلائع الثورة لن ينفعنا اليوم انقسام

وشعارات عجاف وهتاف وكلام

... (ص 59)

وإذا كان التميز بين الشخصيات لا يظهر في اللغة والإيقاع، فإن الملاحظ أن الحوار كان حاملا لأفكار الشخصيات معبرا عن مواقفها، ليست جميعا ولكن أهمها كحرب مثلا وكنعان وشهلاء الراعي، فحرب مثلا وهو الشيخ الفلسطيني اللاجئ كثير الشكوى والتبرم من واقعه

"لقد أبعدت يا كنعان عن أرضي وداري

وشجيراتي وأهلي وصغاري

لأعيش التيه والغربة جوعان شريدا

عاري الجسم طريدا (ص 12)

أما شهلاء الراعي وهي فتاة فهي آملة حاملة بمستقبل زاهر لها ولشعبها

وداعا سيقهر جيش الغزاة

ونصنع من عزمنا المعجزات (ص 23)

أما كنعان فهو تائر حامل للقضية الفلسطينية ساع بكل جهده لانتصارها

هاهي ذي جموعنا العتيذة

بالدم والسلاح

بالصبر والكفاح

قد باركت وأيدت وانصهرت في الثورة المحيطة (ص 23)

وكم كان مهما لو أضاف الشاعر إلى مسرحيته شخصيات يهودية، أو شخصيات خائنة، أو شخصيات لها أفكار مفارقة لأفكار الشخصيات المسرحية التي جاءت في معظمها منسجمة. ولأن الكاتب لا يبني في مسرحيته قصة كاملة الحكمة، فإنه يقصر الحوار في معظم المسرحية بين شخصيتين أو ثلاثة شخصيات فقط، ففي الفصل الأول مثلا يدور الحوار بين حرب وكنعان 6 صفحات كاملة، ثم بين حرب وشهلاء 7 صفحات ثم نضال وصابر 16 صفحة، إضافة إلى برودة الصراع بين هذه الشخصيات بل وانعدامه أحيانا.

وعلى الرغم من أن الكاتب حاول إحضار كل وظائف الحوار، إضافة للسرد والمونولوج والكورس (الهاتف)، إلا أن الحوار لم يكن عميقا بالطلق، ولم يرفع النص إلى مستوى المسرحية التي تقتضي تعدد الأصوات، بل ظل النص قصيدة شعرية، فيها من مميزات الشعر أكثر من مميزات المسرح.

#### 4 - وظائف الحوار وأشكاله في مسرحية المعركة الكبرى :

سأعرض لحضور الحوار المباشر ووظائفه المتنوعة في نص أبوليوس، ثم للحوار غير المباشر، وأخير لعلاقة الحوار بالشخصيات.

##### I. وظائف الحوار المباشر:

##### 1) - الوظيفة الفعلية:

1- ما يحدث في الحاضر: وهو على قسمين أيضا كما في المسرحيات السابقة، قسم كان فيه الحاضر فعلا على الخشبة وهو قليل الحضور تماما، وكان يفترض العكس لأن المسرح فعل ويجب أن يسهم الحوار في ذلك أيضا، ومن أمثلة ما ورد منه طلب عبد الملك خادمه إدخال الزائر.

عبد الملك: رضوان أدخله (ص 122)

أو دعوته قائد جنده أن يتوجه إلى ميدان المعركة ضد أعدائه

عبد الملك: أبا هاني إلى الميدان

أبو هاني : حالا

عبد الملك: وقل لهمو أنا في خير حال (ص 181)

كما يلاحظ المتلقي أيضا اختلاف اتباع عبد الملك في طريقة قتل المتوكل الخائن قائد التمرد،

ضد الملك الشرعي عبد الملك.

**آخرون** : ليس منا فاقتلوه اقتلوه يارجال

**آخرون** : بل ضعوه في أتون ثم حيناً أحرقوه (ص 199)

أما القسم الثاني فهو ما هو حادث حاضرا دون أن يجسد على خشبة المسرح، ومن ذلك لوم زينب زوجة الملك هنداً في أبيها التي ترى أنه ينظر إليهم حقداً وكرهاً.

**زينب** : ولكن قيل أن أبا ك ينظر نحونا شزرا

يرانا ويجه مثل الـ قذى في العين بل شرا (ص 24)

أو رفضها سلوك بعض أعدائهم من الذين يسعون لمحاصرة الملك، لا لذنب ارتكبه سوى أنه يبذل جهده من أجل بناء دولة المغرب، فإذا بهم يقلبون له ظهر المجن.

**زينب** : أمن الفضل تخنيبهم على شيخ مسن

قام يبني دولة المغـ رب مشبوب التمني

و كذا للشيخ يابني قلبوا ظهر المـجن (ص 39)

والأمر نفسه يقع للملك المتمرد المتوكل الذي أحاط نفسه بالمرجفين الماكرين فلم يلق منهم إلا الويلات، تحقيقاً لأطماعهم وحشعهم.

**إسماعيل**: تكاثر من حوله المرجفون دهاقنة المكر و الدجل

تراموا إلى قصره جشعين ومن تحت أموه هم وعل

و كل محبته يدعي مشيدا بذكراه في المحفل (ص 8)

**2- استحضار الماضي**: لانرى الماضي يحضر إلا الماما، شذرات هنا وهناك، من أجل

تذكر أحداث تكون تذكيرا وعونا في الحاضر والمستقبل، ومن ذلك ذكر عبد الملك، حروب روما ضد أنجلترا

**عبد الملك**: لذاك أعلنها ضروسا على سلطان لندن باسم روما

فأسرج خيله و مشى بجند إلى اليزابيت قد فاقوا النجوما (ص 130)

أو حديث إسماعيل بن عبد الملك عما أحاط عرش أبيه من مكر وخديعة من أجل الإطاحة به، معتمدين الخيانة في ذلك على الرغم من علمهم بأحقية عبد الملك في ذلك.

**إسماعيل**: حفت بعرش أبي ذتاب كلها غنت به لتتاله مطلقوبا

هو عرشه أبدا بحق ثابت سيظل دون أبي إذن مغصوبا

يابئس ما صنع الأولى غصبوه إذ تخذوا الخيانة نحوه مركوبا (ص 41)

### 3- استشراف المستقبل: يظهر المستقبل أحلاما مرفرفة على لسان هنداء عاشقة

إسماعيل، وهي تحلم أنهما صارت زوجة فملكة قائدة تسوس الرعايا وتذود عن الوطن.

**هنداء**: تنبأ فإلى بأني أرى غدا في المراقي العلى صاعده

وإي سوف يسرى إلى وطن أكون به الملكة القائده

أسوس البرايا وأرعى الرعايا وأحمي حمى و طني جاهده (ص 21)

كما يلاحظ دعوة العلماء المستشارين للملك على الاستعداد للحرب، وتحديد ميدانها، ودعوة

الجموع لخوضها لأنها حرب مقدسة، الانتصار فيها سيكون للإسلام ونبهه.

**أحمد المنجور**: واقطع بسيف محمد رأسا بغى فإلام يبقى ليس بمقطوع (ص 137)

**علي بن موسى**: أمير المؤمنين إذا تنادى رعاياك الأشاوس للجهاد

وقد لبوا نذاك فأين ترسو جموع جئن من أقصى البلاد (ص 150)

ويلي عبد الملك دعوة العلماء، فيقرر أن يدعو للجهد في الغد، استعدادا للمعركة الفاصلة،

بينه وبين غريمه مروان المسنود من البرتغاليين

**عبد الملك**: غدا أبث ندائي للجهد غدا به تطوف قوادلي وعمال (ص 154)

هذا المستقبل يراه إسماعيل زاهرا لأبيه حين يعترف بفضله كل من قدم له أياد بيضاء في

المغرب والجزائر وتونس.

**إسماعيل**: وسيعلمون غدا من البطل الذي نالت على يده البلاد السولا

وتجرع الإسبان منه لدى الوغى مر الهزيمة حنضلا موصولا

ولسوف يذكر بالجميل صنيعه أبناء تونس بكرة وأصيلا (ص 37)

### 2- الوظيفة الكشفية:

#### 1- كشف عن المكان والزمان: أهم ما ورد في الحوار عن المكان هو الوطن أو

الجزء منه، لقد ظل الوطن حلما يتعلق به السعديون وهم في بلاد الغربية، ويتشوقون إليه على اعتباره

وكرهم وهم طيور لا تحس بالراحة والسعد إلا في جنباته.

إلهي متى الشمل يجتمع و تأنس بعد الخلا أربع

ويأوي الغريب إلى وكره وللسعد في ظله مرتع (ص 13)  
ولشدة جهم لأرض الوطن فإنهم رفضوا دفن الملك الخائن فيه، فأرض الوطن أشرف منه  
وأطهر، ولا يجوز أن يدنسها خائن ناوأ الشرعيين في حكم المغرب، وأشعلها حربا مستعينا بأعداء  
الوطن من الصليبيين.

كرموا الأرض فما في الـ أرض ترب يحتويه (ص 200)  
والأمر نفسه بالنسبة للزمان، حيث كان قليل الحضور من جهة، ومرتبطا بأمل العودة للوطن  
من جهة أخرى، فإن الليل مهما طال لا بد أن ييزغ فجر العودة.

ومهما طال ليل الصبـ ر فلنستمرئ الصبرا  
أليس بمطلع من قلـ ب ظلتمته غدا فجرا (ص 26)  
هذا الأمل ظل قائما على الرغم من أن النفوس ظلت تتوجس خيفة، معبرة عن ذلك بالزمن/  
ليل، هذا الليل الذي ظل بات مكمنا للشرور يتربص بأبناء الوطن.

إن الليالي بالشرور حفلـ من كل ما يشيب أو ما يذهل (ص 35)

2- كشف عن الشخصية: ساهم الحوار في الكشف عن الشخصية، فزينب زوجة

الملك ظلت خائفة متوجسة، مرتابة مما تحمله الليالي لها ولأسرتها.

اسمع بني إن قلبي مخبري وليس قلبي علي يفترني  
أن الليالي بالشرور حفلـ من كل ما يشيب أو ما يذهل (ص 35)  
ومن خلال الحوار يتبين نظرة الشخصيات للملك عبد الملك، ومن صفاته أنه يرى بنور قلبه  
فلا يخفى عليه شيء

عيناه في القلب فلا تخفى عليه خافية (ص 44)

بل ولشخصيات أخرى كوصف زينب رمضان التركي حاكم الجزائر، فهو قطب الرحي  
بالنسبة لأسطنبول، وهو أذن الباب العالي وعينه، والغرض من هذا الوصف استماله رمضان لير  
بالسعديين في الجزائر.

أنت قطب الرحي وساعده الأيـ من نقضا فيما أرى وبناء  
أنت أذن بها يصيخ، وعينـ يتقصى بنورها الأشياء (ص 62)  
وما يؤيد عدم صدقها قولها لزوجها ما يناقض كلامها الأول، حتى لا ينخدع بمعسول كلامه.

لقد شمت برق خدائعه ولو لاح في برقها درر (ص 75)  
ومثل ذلك ما تصف به دلال قهرمانة القصر عائدة السيدة الصحراوية  
تحية ثعلبة الصحراء ومثلها لحية الحمراء (ص 86)  
كما يسهم الحوار في إظهار مكانة أحمد من الملك عبد الملك لأنه أخوه أولا ووارثه على  
العرش ثانيا، فهو بابا، وهو وارث السر العظيم.  
أهلا بك بابا أحمد وولي العهد الأبحر (ص 91)  
اسمع أخي وولي عهدي ووارث السر العظيم بعدي (ص 93)  
بل أحيانا يأتي الحوار لوصف قوم بأسرهم، كوصف دلال الترك جميعا، فهم في نظرها منبع  
الأحقاد والخداع.

الترك قوم على الأحقاد قد طبعوا فماؤهم بقذى الأحقاد قد أجنا (ص 84)

### (3) - الوظيفة الجمالية:

أما الوظيفة الجمالية على مستوى الحوار فاقترنت على الصور التقليدية، كالتشبيه في قوله  
مشبها غلاظة القلوب بالحجارة الصماء، وهو تشبيه يأخذه من القرآن الكريم.  
غلف القلوب غلاظها فكأنهم صم الحجارة أو أشد قلوبا (ص 42)

## II. الحوار غير المباشر

وحضر عبر المونولوج كالتالي:

**(1) - المونولوج:** لم يلجأ الكاتب علي الصقلي في حوارهِ للكورس ولا للسرد، ولكن  
المونولوج كان حاضرا بقوة حتى تحول أحيانا إلى عالة على الحوار.

أسند المونولوج ثلاث مرات لبطل المسرحية عبد الملك، اثنتين منهما مناجاة لله، الأولى طلبا  
لنصر مظهرها حبه للوطن، والثانية وهو على فراش الموت متأسفا على موته بعيدا عن ساحة المعركة،  
داعيا بالمغفرة، أما الثالثة فهو موجه إلى الخليفة العثماني سليم في اسطنبول قلقا مما يساوره من  
شكوك في العثمانيين.

ثلاث مونولوجات أخرى، الأولى جاء على لسان نجم الوصيفة تناجي الله تدعوه أن يرد  
غربتهم إلى الوطن، ويجمع شملهم جميعا فيه.

**نجم:** إلهي متى الشمل يجتمع؟ وتأنس بعد الخلا أربع؟

ويأوي الغريب إلى وكره وللسعد في ظلّه مرتع

... (ص 13)

والثاني على لسان إسماعيل متحيرا في صدق هوى هنداه، مترددا بين رأيه فيها ورأي أمه.

إسماعيل: يا لهنداي ويا لسي من هوى لسنا ذويه

ليتني أعرف وجه الـ حق فيما تدعيه

... (ص 50)

والثالث على لسان زينب زوجة الملك حائرة قلقة من طول غياب زوجها.

زينب: هو الجوى في وطني يحتلك فحتام صبرك عبد الملك؟

إلام سنمكت ضيفين في ذرى رمضان وظل الملك (ص 55)

والملاحظ أن المونولوج في هذه المسرحية لم يرد مع الشخصية ذاتها معبرا عن قلقها وحيرتها إلا

مرتين، في حين جاء في باقي المرات إما دعاء، أو متوجها به إلى شخصية غائبة.

غير أن الكاتب أهمل السرد، كما أهمل الكورس.

### III. الحوار والشخصيات:

الملاحظ أيضا أن الحوار جاء معبرا عن أهم الشخصيات، وهو ما ذهب إليه عبد الله كنون في تقديمه للمسرحية "... وإنطاق الأشخاص... كل بما يناسبه ويليق به"<sup>328</sup> فزينب مثلا تظهر قلقة حائفة، وعبد الملك هادئ ثابت، ورمضان مخادع، وإسماعيل عاشق موله، غير أن هذا الاختلاف يظهر على مستوى ما تطرحه الشخصيات من أفكار وما تظهره من مواقف، لا على مستوى الإيقاع واللغة.

يلحظ قارئ المسرحية أيضا تضخما شديدا في الحوار في كثير من المواقف، مما يحول الحوار إلى

غنائية تؤثر سلبا على الحوار المسرحي الذي من أهم صفاته الاختصار، ومن أمثلة ذلك مايلي:

زينب: ولكن قـيـل أن أبا ك ينظر نحونا شـزرا

يرنا ويحـه مثل القـ ذى في العين بل شرا

نراوده فيجمع غيـ ر معتبر لنا قـدرا

ونسأله فيعرض غيـ ر ملتمس لنا عذرا

328 - عبد الله كنون، على الصقلي، المعركة الكبرى، ص 7.

ونسقيه المودة حلـــــــ  
وها فيصيبة مرا (ص 24)

حتى آخر الأبيات التي بلغت 12 بيتا كاملا تدور على المعنى نفسه وكان يمكن مسرحيا الاكتفاء بالبيت الأول لا غير والأمثلة في النص كثيرة جدا.

لقد اعتمد الكاتب كل وظائف الحوار، لكن ليس بالعمق المطلوب، ولعل ذلك كان بسبب جري الكاتب خلف الإيقاع والغنائية، فهو يكتب قصيدة شعرية عمودية أكثر منه مسرحا، وهو يكتب إنشادا لا حوارا، كما اعتمد الكاتب المونولوج وأهمل السرد والكورس، وجاء حوار متضخما معبرا عن ذات الكاتب أكثر من تعبيره عن شخصيات المسرحية.

وخلاصة ما تقدم في هذا الفصل، هي أن للحوار أهمية كبرى في الفن المسرحي، وهو نوعان حوار مباشر يتمثل في الكلام المتبادل بين الشخصيات، وغير مباشر ويمثله المونولوج والسرد والكورس، وللحوار وظائف مختلفة أهمها الفعلية والكشفية والتوجيهية والجمالية، وعلى رغم من أن الحوار هو سيد المسرحية إلا أن هناك تقنيات أخرى قد يلجأ إليها الكاتب، كالمونولوج والسرد والكورس.

وقد لاحظت أن الحوار في النصوص المدروسة قد قام بالوظيفة الفعلية في الماضي والحاضر والمستقبل وإن كانت قليلة خاصة في زلزال في تل أبيب والمعركة الكبرى، لعدم وعي الكاتبين بفن المسرح الذي يقوم على الفعل.

كما كشف الحوار عن المكان والزمان باحتشام كبير منتصرا للمكان على حساب الزمان. وكشف عن الشخصية من غير عمق في ذلك، مهملًا تماما البعد الجسمي للشخصية.

أما الوظيفة التوجيهية فاستعملت الحكمة والخطابة وظهرت الحكمة بقوة في المعركة الكبرى، كما ظهرت الخطابية صارخة في كل المسرحيات. ماعدا مسرحية الزفاف يتم الآن التي حلت من الخطابية تماما، وكان الحوار فيها مضيئا كاشفا، قصيرا، مناسبا للشخصيات.

وتركزت الوظيفة الجمالية في كل المسرحيات على الصور التقليدية في الشعر العربي القديم، من تشبيهات واستعارات.

حضر الكورس بقوة في أبوليوس وجاء أقل في الزفاف يتم الآن وزلزال في تل أبيب، لكنه انعدم في المعركة الكبرى. كما حضر السرد في أبوليوس بشكل لافت، وبشكل أقل في زلزال في تل



أبيب، غير أنه كاد ينعدم في المعركة الكبرى. بينما تحول إلى فعل في مسرحية الزفاف يتم الآن. أما المونولوج فكان بارزا في كل المسرحيات، خاصة المعركة الكبرى وأبوليوس، وبدرجة أقل في زلزال في تل أبيب والزفاف يتم الآن.

كما لاحظت أن الحوار قوي في مسرحية أبولوس والزفاف يتم الآن، يفقد وظيفة الصراع في كثير من أقسام مسرحية زلزال في تل أبيب، وبدرجة أقل في مسرحية المعركة الكبرى، وإن كان معبرا عن أفكارها فإنه يفقد ذلك على مستوى اللغة والإيقاع.

## سيمياء المكان وسينوغرافيا النص

في

## المسرحية الشعرية المغاربية

تمهيد

أولاً: سيمياء المكان وسينوغرافيا النص في المسرحية:

1- مفهوم المكان في المسرحية

2- السينوغرافيا

ثانياً: سيمياء المكان وسينوغرافيا النص في المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة:

## تمهيد:

إن من أهم دعائم العمل المسرحي نصا بين دفتي كتاب كان، أم معروضا على الخشبة هو المكان، ذلك لأنه هو أول عنصر يواجهه المتلقي/ القارئ، المشاهد، وبالتالي فهو الذي يؤثّر المسرحية ويبلورها فنيا ويشكلها جماليا.

ويأخذ المكان في المسرحية أشكالا مختلفة، بحسب علاقته بالواقع الذي حدث فيه، وعلاقته بالخشبة التي ينقل إليها، ولعل ذلك يعود إلى المدرسة الفنية التي ينتمي إليها الكاتب ثم المخرج.

أولا: سيمياء المكان وسينوغرافيا النص في المسرحية:

### 1 - مفهوم المكان المسرحي (Lieu théâtral):

وحيث الحديث عن المكان المسرحي تعترضنا جملة من المصطلحات التي يجب الوقوف عندها والتعرف عليها أشهرها: المكان المسرحي، والفضاء المسرحي، والفضاء الدرامي، وهناك مصطلحات أخرى تقترب من الأولى وتتصل بها ومنها الموضع والحيز والركح والخشبة والديكور والإضاءة والسينوغرافيا وغيرها.

فالمكان المسرحي هو الموضع أو الحيز كوجود مادّي يمكن إدراكه بالحواس، وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي، وهو ذو طبيعة مركبة لأنه يرتبط بالواقع من جهة وبالتخييل من جهة أخرى<sup>329</sup>.

كما تطلق تسمية المكان على "الموضع المتخيل الذي تجري فيه الأحداث، والذي تحدده الإرشادات الإخراجية ويسمى مكان الحدث، ينقل إلى الخشبة ماديا بعلامات تدرك بالحواس ومنها الديكور"<sup>330</sup>، ف"المكان هو التجسد الدرامي المادي، لكنه الساكن، للأفكار والأحداث، وأما البشر أو الأبطال فهم التجسيد المادي الحيوي للدراما"<sup>331</sup>، ويسمى أيضا المكان الركحي، وهو المكان المادي الملموس الذي يشاهده الجمهور في العرض المسرحي ويمكن التعامل مع هذا المكان باعتباره دالا يملك مدلولاً ويحيل على مرجع غائب هو المكان الدرامي"<sup>332</sup>.

أما الفضاء المسرحي (Espace théâtral): فإنه "ذلك الجزء من الفضاء المتخيل الذي

---

329 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص473

330 - المرجع نفسه، ص473

331 - وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، ص134

332 - محمد التهامي، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص68

يتحقق بشكل ملموس ومرئي على الخشبة، أي أنه مكان الحدث... الذي يتم تصويره على الخشبة بعناصر الديكور والإكسسوار وحركة الممثل<sup>333</sup>، ويعرفه قاموس المسرح الفرنسي بأنه "المكان الذي يطرحه النص، ويقوم القارئ بتشكيله بخياله، أو الذي تراه على خشبة المسرح، ويدور فيه الحدث، وتتحرك فيه الشخصيات"<sup>334</sup>.

فالفضاء إذن أكثر اتساعاً من مفهوم المكان الذي يميلنا على الجانب المادي أو العلة الإيطالية أو الفضاء المحدود، سواء أكان مغلقاً أم مفتوحاً، أو كان ذلك الفضاء في حلبة داخلية أو ممتداً في رقعة خارجية.

وأما الفضاء الدرامي (Espace dramatique): فـ"هو الفضاء التقديري الخاص بالنص، وينشأ من مفهومين: المفهوم الخاص بالفضاء النصي الذي يمكن أن يحدد الفضاء المادي للنص المسرحي، المطبوع أو المكتوب على الآلة، كما يظهر على الورق، بنظامه الخاص (حوارات، إشارات إرشادية)، والفضاء الوهمي المشكّل انطلاقاً من النص، ويوحى به النص، سواء ظهر أم لم يظهر على المنصة"<sup>335</sup>، "فهو لا وجود له خارج ذهن المتفرج فهو بناء ذهني يخلقه المتفرج بنشاطه التخيلي، وتكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعداً بصرياً ودعامة مادية هي المكان الركحي"<sup>336</sup>.

وهذا الفضاء المرئي على الخشبة يشكّل نقطة التلاقي بين النصّ والعرض، وبين الفضاء المسرحي والفضاء الدرامي ويدركه المتفرّج بجواسه. وهو فضاء دالّ يتشكّل من مجمل علامات العرض وله وظيفة إرجاعية. ذلك أنّ المتفرّج، وعلى مدى الامتداد الزمّني للعرض يتعرّف على العناصر الموجودة على الخشبة مهما كان وضعها، ويرجعها إلى شيء ما في الواقع"<sup>337</sup>.

ومما تقدم يتبين لنا الفارق بين المكان على الخشبة "الفضاء المسرحي" والمكان على النص "الفضاء الدرامي" فخشبة المسرح، مهما كان شكلها أو طريقة تكوينها، هي المكان المادي الذي ستقع عليه أحداث المسرحية، أي أن العملية المسرحية تتمثل في تحويل المستحدث التخيل إلى

333 - عواد علي، المعرفة والعقاب، قراءات في الخطاب المسرحي العربي، ص 49

334 - المرجع نفسه، ص ن.

335 - المرجع نفسه، ص 51

336 - محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 68

337 - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 339

الواقعي الملموس، بينما المسرحية أدبيا هي تحويل الواقع إلى متخيل<sup>338</sup>.

بعض الدارسين لاحظ وجوب الاهتمام بالمكان شعريا أيضا، مادام المسرح شعريا، أي أن نتعامل مع المكان في المسرحية الشعرية بتعامل الشعر معه لا بتعامل المسرح، فيفقد المكان والزمان القيمة الفعلية والمادية لهما، وينطبعان بانطباع الشعر الذي يُضفي على الزمان والمكان قيمة ما ورائية، أو قيمة عاطفية، أو قيمة تأويلية وتفسيرية، وما أقرب هذه الحالة من مسرح كمرح العبت أو المدرسة السريالية، ومن التجريب.

وللمكان بعده النفسي داخل النص، وداخل الصورة الشعرية إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقائدية التي ترتبط بالمكان ولا تفارقه، حتى أننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه أو ما يرتبط به<sup>339</sup>.

إن المكان كيفما كان هو عنصر جوهرى تتميز به المسرحية لما له من دور جوهرى فيها<sup>340</sup> فهو أول ما نتلقاه من علامات على الخشبة، وأول شيء يقرأ في النص المسرحي<sup>341</sup>، هو "التجسد الدرامي المادي الساكن للأفكار والأحداث، يزودنا بمعلومات عن الغائب فوق المنصة (العالم المرجعي) بهدف إكساب الوهم ثقله الواقعي"<sup>342</sup>، من هنا كانت جماليات المكان جماليات تشكيلية وظيفية يقدم حلا للمبدع حين يريد الهروب، أو حين يعتمد على عالم غريب عن واقعه ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، وهنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه، فيصعد إلى السماء والفضاء، وقد يتزل إلى أعماق الأرض والبحار<sup>343</sup>.

"إن الإحساس العميق بالمكان، هو الذي يلعب دورا خطيرا في تفجير الدراما حيويا ويعطي العين متعة المعرفة المرئية ذات الدلالات الهادفة، وكلما فقد ذلك الإحساس عمقه، تحول المكان إلى مجرد أبعاد هندسية وباردة"<sup>344</sup>، و"إن عدم القدرة على فهم دور المكان في المسرح، يعني الدليل

338 - وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، ص132

339 - مدحت الجبار، البحث عن النص في المسرح العربي، ص211

340 - المرجع نفسه، ص210

341 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص90

342 - عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص176

343 - مدحت الجبار، البحث عن النص في المسرح العربي، ص212

344 - وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، ص135

القاطع على فقر مخيلة أولئك الذين يصنعون مثل ذلك المسرح، والبرهان على أنهم يساهمون في تخريب مخيلة المشاهد وذائقته الجمالية"<sup>345</sup>.

ولأهمية المكان رآه البعض "واحدا من أبطال المسرح الحقيقيين والفعالين"<sup>346</sup>، بل إن أهميته في المسرح الشعري تزداد أكثر، فجماليات المكان في المسرح الشعري ذات طبيعة مزدوجة، فهي من ناحية تتعامل مع المكان كإطار يشترك مع الزمن، ومن ناحية ثانية تتعامل مع المكان داخل الصورة الشعرية"<sup>347</sup>.

ففي حالة قراءة النص الدرامي "يشكل المكان جزء من البنى الخيالية الممكنة التي يلمح إليها الحوار، كما تلمح إليها النصوص غير الكلامية"<sup>348</sup>.

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

وهناك تداخل كبير بين المكان والزمان مما جعل أحد الدارسين يقر بأن المكان زماني والزمان مكاني "وليس بمقدورنا إدراك الزمان الدرامي إلا بالمكان"<sup>349</sup>، "فلا مكان بدون زمانه"<sup>350</sup>.

بل ومما جعل بعض الدارسين يعرفون المسرح بربطه بالمكان والزمان، فهو "عمل فني يتم توصيله بالضرورة في المكان والزمان معا"<sup>351</sup>.

## 2 - السينوغرافيا (Scénographie):

السينوغرافيا مصطلح حديث إذ لم يستعمل إلا في السنوات الأخيرة بدل الديكور والإضاءة معا، فالسينوغرافيا هي "فن تنسيق الفضاء المسرحي، والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث، وهي فن تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل معه على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد

---

345 - المرجع نفسه، ص 139

346 - المرجع نفسه، ص 137

347 - مدحت الجبار، البحث عن النص في المسرح العربي، ص 212

348 - عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 178

349 - وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، ص 134

350 - مدحت الجبار، البحث عن النص في المسرح العربي، ص 211

351 - محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 11

والألوان والضوء، وهي فن تشكيل المكان المسرحي أو الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة، وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكل البصري العام، وبإيجاز هي الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء<sup>352</sup>.

والمسرح في حقيقته فضاء فارغ، وما إن نضع فيه شيئاً في حالة استعمال مسرحي حتى يصير ذلك الفضاء ممتلئاً، وحتى يصير ذلك الشيء علامة دالة.

وقد حاول الباحثون والدارسون النظر إلى هذه العلامات من زوايا مختلفة ومتنوعة، منهم من قسمها إلى ثلاثة أنواع، علامات إيقونية *icon*، وعلامات إمارية إشارية، وعلامات رمزية، وهناك من قسمه إلى قسمين علامات طبيعية وعلامات اصطناعية، وآخر قسمه إلى علامات مكانية وأخرى زمانية.

وسأركز في بحثي هذا على القسم الأول، أي العلامات الإيقونية، والعلامات الأمارية الإشارية، والعلامات الرمزية.

**العلامات الإيقونية (Signes icones):** وهي العلامات السينوغرافية التي يتماثل ويتطابق فيها المكان المتخيل مع المكان الحقيقي لأننا نفقد معها الشعور بأنها ليست الأشياء ذاتها<sup>353</sup>، فالعلاقة بين الدال والمدلول في هذه العلامات السينوغرافية هي المشابهة الإيقونية.

والمبدأ الذي يتحكم بالعلامات الإيقونية هو الشبه، فالإيقونية تمثل موضوعها أساساً بواسطة الشبه القائم بين حامل العلامة ومدلولها إنه قانون عام إلى حد كبير، ذلك أن أي شبه يقوم بين العلامة وموضوعها يكون كافياً من حيث المبدأ لإقامة علاقة إيقونية.

فالإيقونة علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفضل ما تملك من خصائص مميزة لها...، ومن أمثلة العلامات الإيقونية التي ذكرها بيرس نفسه الرسم التصويري، إنه إيقونة إلى حد كبير نفتقد معه الشعور بأنها الشيء عينه والتصوير الفوتوغرافي، وقد ميز بين ثلاثة أنواع من الإيقونة: الصورة، التخطيط، الاستعارة<sup>354</sup>.

وأضاف آخرون لغة الممثل التي تعمل إيقونة حالماً يتلفظ بها الممثل، لأنه يصبح آنئذ تمثيلاً

352 - المرجع نفسه، ص ن.

353 - المرجع نفسه، ص 90

354 - محمد التهامي العمري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 11

لشيء ما مساوق له فرضاً<sup>355</sup>، وعد كبير إيلام أن اللغة تقوم بدور إيقونة وصفية زائفة في تصوير المشهد الدرامي، وأعطى مثالا بوصف إيزابيلا لمكان في الطبيعة<sup>356</sup>.

**I. العلامات الأمارية (الإشارية) (Signes indéxicals):** وتسمى الشاهد، وهي العلامات التي ترتبط بالشار إلى ارتباطا سببياً، أو أنها موصولة عرضاً بمواضيعها وكثيراً ما يكون هذا الوصل طبيعياً أو من خلال التجاور، فالأمارة هي علامة تميل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع<sup>357</sup>.

وليست الإمارات كيانات مستقلة بل هي وظائف، مثلها مثل الإيقونات، فاللباس قد يدل حقيقة على زي لباس النموذج الدرامي، ولكنه يقوم في الوقت نفسه شاهدياً مقامه الاجتماعي أو مهنته، ومثل ذلك قد تمثل حركة الممثل في المسرح فعلاً من العالم الدرامي، وفي الوقت نفسه قد تشير إلى حالة الشخصية الدرامية النفسية، أو إلى مقامها ودلالة الضمائر وأسماء الإشارة مثلاً<sup>358</sup>.

**II. العلامات الرمزية (Signes symboliques):** الرمز هو قيام شيء مقام شيء آخر لا بالمماثلة

ولكن بالإيحاء، والعلامة الرمزية هي التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول عرفية وغير معللة. وهناك نمطان من العلامات الرمزية في السينوغرافيا، الأول نمط العلامات الرمزية الشائعة التي أصبحت مقيدة بمدلولات ثابتة لكثرة تداولها في الفن، فالهلال والمطرقة والمنجل والجمجمة والحمامة البيضاء وغصن الزيتون كلها علامات معروفة، أما النمط الثاني فهو العلامات الرمزية المبتكرة التي يبتكرها الفنان فتكون خاصة به، ويحاول المتلقي لها تحليلها وتفسيرها وتأويلها وفق قدرته وتسمى العلامات الرمزية المبتكرة أو الصاعدة<sup>359</sup>.

بقي أن نشير أن العرض المسرحي ككل يمكن اعتباره رمزياً، نظراً إلى أن المشاهد ينظر إلى أحداثه على أنها تقوم مقام أشياء أخرى غيرها استناداً إلى الاتفاق وحده<sup>360</sup>.

وسأعمل في هذا الفصل على اكتشاف المكان، وتحديد نوعه، ودلالاته، كما سأعمل على كشف العلامات السينوغرافية في النصوص المغاربية المدروسة.

355 - المرجع نفسه، ص39

356 - المرجع نفسه، ص41

357 - علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، ص90

358 - المرجع نفسه، ص37

359 - علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، ص92

360 - كبير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ص45



## ثانيا: سيمياء المكان وسنوغرافيا النص في المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة:

### 1 - سيمياء المكان وسينوغرافيا النص في مسرحية أبوليوس:

في ثانيا مسرحية أبوليوس لأحمد حمدي يرد المكان بشكل مكثف، ويمكن تقسيمه إلى قسمين المكان العام كالأرض والبلاد والمكتبة وغيرها، وتأتي كلمة الأرض في المقام الأول ست عشرة مرة، كون الصراع الذي دار في كل المسرحية إنما أساسه وهدفه الأرض، بين مغتصب يريد الاستحواذ عليها بالقوة ومصادرتها من أصحابها الشرعيين، وبين مستعمرين يضحون بكل ما يملكون من أجل استرجاع هذه الأرض، وفيها استرجاع لذاتهم وكرامتهم وانتمائهم.

أما القسم الثاني فهو المكان الخاص، ونقصد به المكان الجغرافي من مثل: قرطاجنة، روما، نوميديا، مادورا، أويا، أثينا، الإسكندرية، إفريقيا، وهي إما أماكن ينتمي إليها أبوليوس جسديا/ المدينة والوطن، كماداوروش ونوميديا، أو روحيا/ الشرق، قرطاجنة والإسكندرية، أو أماكن يضطر للذهاب إليها كروما وأويا، أو أماكن يقدرها كأثينا.

ومن خلال الإرشادات بداية كل لوحة يؤكد الكاتب على ذكر المكان، ويورده أربع عشرة مرة، وإن اضطر أحيانا إلى تكراره، وهذه الأماكن إما أن تكون فضاء اجتماعيا كالمدين والدور والساحات العامة والقصور، أو قمعيا كمخفر الشرطة، أو ثقافيا كمكتبة أويا، أو طبيعيا كالصحراء، والجدول التالي يحدد الأماكن ونوعها ودلالاتها، حسب ورودها في المسرحية:

الرقم	المكان	الصفحة	نوعه	دلالاته
1.	ساحة عامة في مدينة مداوروش	256	اجتماعي	دلالة على رسوخ قدم الاستعمار الروماني
2.	مخفر شرطة	262	قمعي	دلالة على استعمال القوة لتركييع السكان واستعمارهم
3.	بيت فخم	267	اجتماعي	دلالة على المكانة الاجتماعية التي يحظى به أب أبوليوس
4.	مخفر شرطة	275	قمعي	دلالة على استعمال القوة لتركييع السكان واستعمارهم
5.	ساحة عامة بمدينة مداوروش	286	اجتماعي	دلالة على رسوخ قدم الاستعمار الروماني
6.	دار القنصل	295	اجتماعي	دلالة على البذخ الذي كان يجياه قادة الرومان
7.	متزل أبوليوس	304	اجتماعي	وهو المقصود في اللوحة الثالثة
8.	الباب الشرقي لمدينة مداوروش	311	اجتماعي	دلالة على التحصينات التي كانت تقام في المدن الرومانية

9.	مدينة مداوروش تظهر من بعد	315	اجتماعي	دلالة على رسوخ قدم الاستعمار الروماني
10.	مكتبة أويا	317	ثقافي	دلالة على رقي المجتمع الروماني واهتمامه بالعلم
11.	قصر بودنيلا	327	اجتماعي	دلالة على نبها ورقي منزلتها وعلى اهتمامها بالمعرفة
12.	محكمة أويا	336	مهني	دلالة على سيادة القانون في أويا
13.	مدخل الصحراء	353	طبيعي	دلالة على التيه الذي كان يعانيه أبوليوس
14.	الساحة العامة بمدينة قرطاجنة	362	اجتماعي	دلالة على قيام المدينة الشرقية مقابل روما

وبتأمل الجدول السابق يُلاحظ أن الأحداث تجري ثماني مرات في مكان مغلق، مرتين في مخفر الشرطة رمزا للقمع الذي كان مسلطا على السكان الأصليين، وأربع مرات في منازل إحداها هو منزل أبوليوس، واثنان منها في مداوروش والرابع هو قصر بودنتيلا في أويا، وكلها مساكن فخمة تدل على الثراء الفاحش الذي يعيش فيه الرومان/ كبير الرومان دار القنصل ليانوس والأميرة بودنتيلا وأتباعهم/ أب أبوليوس، المكان السابع هو المكتبة والثامن هو المحكمة.

كما تجري ست مرات في مكان مفتوح، مرة في مدخل الصحراء حيث يرمى بأبوليوس ليختار اتجاهها بعينه إلى الإسكندرية أو إلى قرطاجنة، ومدخل الصحراء يمثل الجهول والخوف، ومرة في قرطاجنة حيث المدينة الشرقية، وحيث يحظى أبوليوس بالتكريم الكبير، وما تبقى من المرات في مدينة مداوروش وهي مدينة رومانية أقيمت على أرض نوميدية يسكنها الرومان متغطرسين، ويسكنها النوميديون مقهورين ولكن نائرين.

كما نلاحظ أن الفضاء الاجتماعي هو المهيمن على المسرحية بتسع مرات، يليه القمعي مرتين، ثم الثقافي والمهني والطبيعي مرة لكل واحد.

أما حين نعود لتأمل سينوغرافيا النص التي تؤثت المكان المسرحي نلاحظ أن ثراء مقبولا إلى حد ما يميز ذلك، ويمكن ذكر ما يلي: الأقواس، الأعمدة، أضواء باهرة، أثاث بربري، أثاث روماني، انطفاء الأضواء، أسوار ضخمة، قافلة/ أزياء رومانية، البرنوس، القشائية، لباس رسمي/ سيوف، عصي، السلاح، كتب، قفص اتهام/ أريكة فخمة، التحف والتماثيل، طراز روماني فخيم، تماثيل، ستار، سراب.

ويمكن لكل هذه العلامات السينوغرافية أن تكون علامات إيقونية يتماثل فيها الدال والمدلول ويتطابقان، إذ أن ما يحكم العلاقة الإيقونية هو الشبه، فالإيقونة علامة ترجع إلى الموضوع الذي

تدل عليه حقيقة بفضل ما تملك من خصائص مميزة لها.

ويمكن تقسيم هذه العلامات إلى مايدل حقيقة على الطبيعة مثلا: كالصحراء والسراب والقافلة، ومنها مايدل على العمران كالأقواس والأعمدة والأبواب والأسوار، ومنها مايدل على المدنية والحضارة والرفاهية كالأثاث والأرائك والتحف والتماثيل والمحكمة، ومنها مايدل على الانتماء العرقي كالبرانيس والقشائية والأزياء الرومانية، ومنها ما يدل على القوة والسلطة كالسيوف والعصي والسلاح وقفص الاتهام، ومنها ما يدل على المعرفة كالكتب.

غير أن هذه العلامات الإيقونية ذاتها قد تصير علامات إشارية أمارية أيضا، إن الأسوار والأقواس والأبواب تشير إلى العمران الروماني الذي أقامه الرومان على أرض نوميديا كما يشير إلى قوة الرومان وإحكام قبضتهم القوية على السكان، إنهم يحمون أنفسهم بالمدن المحصنة، والقشائية والبرانيس فوق أنما ملابس تؤدي الوظيفة الحياتية فهي أيضا علامات إشارية أمارية، لتمسك السكان بعاداتهم وتقاليدهم.

كما يلجأ الكاتب أحيانا إلى استحضار علامات رمزية كلها تقريبا رموز خاصة من مثل الضباب الذي يرمز للغموض والكاتب يبدأ به ليزرع التشويق في نفوس المتلقين، والمكتبة في قصر بوندتيليا رمز للمعرفة التي ارتقى إليها المجتمع الروماني آنئذ، كما يعد السراب الذي يرتبط بالصحراء ويظهر في اللوحة الثالثة عشرة رمزا للتيه.

## 2- سيمياء المكان وسينوغرافيا النص في مسرحية الزفاف يتم الآن:

على الرغم من أن الكاتب لا يشير إلى مكان طبيعي تقع فيه الأحداث، فإن المكان حاضر بقوة داخل نص بطاو، ذلك أنه ينقله مباشرة إلى الخشبة، فهو يكتب نصه للإخراج مباشرة أكثر منه للقراءة، إن كل الأحداث تنطلق من الخشبة لتعود إليها، ولذا على المتلقي/ القارئ بالأساس أن يجهد نفسه في تخيل المكان.

غير أنه يمكن افتراض أماكن تبعا لنوع الأحداث التي تجري فيها، ومن ذلك مثلا، صالة الاحتفالات التي تقع فيها وقائع العرس الذي يستعد العريس لإقامته مع أصدقائه " يتصدر المسرح العريس يجلس على كنبه مزركشة... " (ص 4)، ثم تنتقل الأحداث إلى قصر فخم به خدم وحشم وأثاث فاخر وأطعمة من كل نوع مما يوحي بأنه لأثرياء "صورة موناليزا وفي الوسط طاولة تتكوم فيها جميع أنواع المأكولات... وحوها بعض الكراسي المزركشة" (ص 8)، سريعا تنتقل الأحداث إلي بيت فقراء يرعم

فيه البؤس والمأساة "خلفية رسم عليها رغيف خبز" (ص 11)، ثم ينتقل إلى بيت أسرة متوسطة الحال تنعم بالود والحب في أحضان الطبيعة الجميلة الفاتنة بحقولها وأشجارها "مزرعة بها أشجار... وسط سنابل... يبدو باب بيت مفتوح..." (ص 15)، ثم تنتقل الأحداث بعد ذلك إلى حانة لبعض الجنود الأمريكيان، وهم يعربدون استعدادا لجولة أخرى من الهمجية "حانة خمر... طاولة عالية خلفها عامل البار..." (ص 17)، تنتقل الأحداث إلى الأسرة السعيدة وقد قتل الجنود كل أفرادها، ثم تنتقل إلى مكان عام حيث يلقي المخبرون القبض على شخص دعا مظلوما إلى الشكوى، ثم إلى قصر الملك والجميع يأتمر بأمره "على الخلفية مرسوم تاج ملكي... وتحت كرسى على هيئة عرش" (ص 25)، ثم تنتقل إلى السجن حيث يشقى المغضوب عليهم من أبناء الشعب الكادح "المساجين في القفص" (ص 27)، لتعدو الأحداث سريعا إلى مكان البداية ليتواصل الفرحة من الانتصار على اليأس والظلم "عاد المسرح إلى ما كان عليه" (ص 31).

والكاتب يعتمد في التنقل من مكان إلى آخر بالإضاءة والإظلام، يظهر كل أماكن البؤس والشقاء كبيوت الفقراء والسجن في الجانب الأيسر عادة، ويظهر بيوت الأثرياء والحكام والحانة في الجانب الأيمن، مما يوحي بصراع اليسار واليمين المأخوذ من الثقافة الغربية، أي الصراع بين الاشتراكية والرأسمالية.

والجدول التالي يقدم كشفاً بذلك:

الرقم	المكان	الصفحة	نوعه	دلالتة
1.	العريس يجلس على كنية مزرعة	4	اجتماعي	دلالة على الفرحة
2.	طاولة فيها جميع المأكولات.. بعض الكراسي المزرعة	8	اجتماعي	دلالة على الشراء الفاحش
3.	خلفية رسم عليها رغيف خبز	11	اجتماعي	دلالة على الفقر والبؤس
4.	مزرعة بها أشجار... سنابل... بيت مفتوح...	15	اجتماعي	دلالة على السعادة في الأسرة
5.	حانة خمر... طاولة عالية خلفها عامل البار...	17	ترفيهي	دلالة على لامبالاة الجنود بجرائمهم
6.	تاج ملكي... وتحت كرسى على هيئة عرش	25	سلطة	دلالة على الملك والسطوة
7.	المساجين في القفص	27	قمعي	دلالة على القمع
8.	عاد المسرح إلى ما كان عليه	31	اجتماعي	دلالة على استمرار الأفراح

وبتأمل الجدول يلاحظ سيطرة المكان الاجتماعي، يليه المكان العام، كما يلاحظ انقسام الأماكن إلى ثلاثة أقسام، قسم للثراء والسلطة والطغيان، وقسم للفقر والبؤس والشقاء، وثالث ما بينهما.

يعتمد الكاتب سينوغرافيا يؤثث بها نصه، منها على الخصوص الأثاث كالكراسي والأرائك، هي علامات جامدة، تأتي بعد ذلك الأشجار والسنابل والقمر، وهي علامات طبيعية، الرشاش علامة عسكرية وهكذا، وهي علامات إيقونية تدل على ذاتها.

غير أن هذه العلامات الإيقونية هي ذاتها علامات إشارية أمارية أيضا، إن الأثاث ليدل على الرخاء في البيوت والقصور، والرشاش ليدل على الصراع بين أبناء البشر، كما يدل على القوة. غير أن بعض هذه الأشياء تتحول إلى رموز، مثل صورة تاج الملك رمزا للقوة، وصورة الرغيف رمزا للفقر، والكرة رمزا للبراءة، والقمر رمزا للحلم، وهكذا.

### 3 - سيمياء المكان وسنوغرافيا النص في مسرحية زلزال في تل أبيب:

لم يهتم الميداني بن صالح كثيرا بالمكان عند عرضه بداية كل فصل، ولا في نص الإرشادات المصاحب لنص الحوار، مما يدل على أنه لم يكن يكتب والخشبة بين عينيه، لكن الملاحظ هو حضور المكان في متن النص بشكل لافت جعله يطغى على كل شيء.

لقد حضر ما يشير إلى المكان أكثر من ثلاث مئة مرة (302)، وحضر بألفاظ مختلفة وكثيرة منها الأرض، التراب، فلسطين، طرق، وديان، أوكار، منازل، كنائس، مساجد، سجون، تلال صحراء، خيمة، إلخ...

بل إننا نجد المكان في عنوان النص من خلال ذكر كلمة تل أبيب "زلزال في تل أبيب" كما نجدها في عنوان الفصل الثالث "الأرض" مما يكاد يجعل محور المسرحية الشعرية المكان دون غيره، ولا غرابة فالقضية الفلسطينية هي قضية أرض.

وقد وردت كلمة الأرض وحدها مئة وخمس مرات (105)، مما يجعلها سيدة في هذا النص دون منازع، وتكاد تدون في كل سطر من النص.

معظم هذه الألفاظ جاء مضافا أو منعوتا مما يجعلها محددة، وهو كثيرا ما يضيفها إلى مجموع الفلسطينيين "أرضنا" وربما أضاف إليها كلاما ينعتها أرضنا قدس النبوات، وهي نبع عبقري، أرضنا البهية، أرضنا فيض من نور، أرضنا السلبية، أرضنا السلبية البهية، أرضنا المسلوقة، أرضنا الأم،

أرضنا العربية، أو إلى ياء التكلم أرضي، أو يضيف إليها ويصفها بصفات رفيعة مثل الأرض الحبيبة وأرض العرب، الأرض المحتلة، الأراضي السليبية، الأم المحتلة.

كما أورد الكاتب أماكن حقيقية موجودة على جغرافيا الأرض، بل بالغ في ذكرها والتركيز عليها، مثل: عكة، الدير، صفورية، القدس، نابلس، غزة، الناصرة، الجليل، القادسية، تل أبيب، يافا، صفد، عرعر، زعترة، مزرعة، حيفا، اللد، أرملة، جبل الكرمل، تل أبيب، فلسطين، طبرية، الجليل، اللطرون، وكلها لأماكن بفلسطين تكاد تغطي الأرض الفلسطينية كلها، كما ذكر مكانين في غير فلسطين الأول الأردن والثاني القادسية.

بل إن الشاعر أضاف أسماء أماكن لبعض شخصياته، على عادة العرب قديماً في نسبة الشخص إلى وطنه أو بلدته، وهو مانراه في الفصل الثالث "سنان المزرعي من قرية المزرعة، حمدان الكرمل من جبل الكرمل، خالد اليافي من مدينة يافا".

إن هذا الاهتمام بالمكان هو وعي من الشاعر بقيمته، ولكنه وعي شاعر لا وعي مسرحي مادام لم يركز عليه على مستوى الفعل المسرحي - والمسرح فعل كما نعلم - بمثل ما ركز عليه شعرا. وبتتبع الإرشادات المسرحية بداية كل فصل نلاحظ أن الكاتب يكتفي بمخيم عام في الفصل الأول وبخيمة في الفصل الثاني، وكلاهما دلالة على الشقاء والبؤس الذي يعاني منه الفلسطينيون، ثم ينقل الأحداث بعد ذلك لبيت في الفصل الثالث، دلالة على التطور الحاصل في المقاومة الفلسطينية، وهي كلها أماكن اجتماعية.

والجدول التالي يحدد الأماكن ونوعها ودلالاتها حسب ورودها في المسرحية:

الرقم	المكان	الصفحة	نوعه	دلالاته
1	مخيم للاجئين الفلسطينيين، خيام وأكواخ	9	اجتماعي	يدل على حالة الشقاء التي يعيشها الفلسطينيون
2	خيمة ممزقة متآكلة	43	اجتماعي	يدل على حالة الشقاء التي يعيشها الفلسطينيون
3	بيت به كرسي وأسلحة وخرائط وأوراق	81	طبيعي	تدل على التطور الذي اتصفت به المقاومة

ومن خلال الجدول يلاحظ سيادة المكان الاجتماعي، وانعدام الأشكال الأخرى من الممكنة، وذلك ما دعى إليه حصر الأحداث في أرض الشتات، وإن كان للكاتب أن يورد أماكن أخرى لتكون مسرحيته أكثر ثراءً وغنى، كوقوع الأحداث داخل الأرض الفلسطينية، أو أماكن للصهاينة

وهم يخططون لإبادة الشعب الفلسطيني، أو حتى أماكن لقصور حكام العرب وهم ينعمون بالرفاهية ويتآمرون على الفلسطينيين.

بالنسبة للعلامات السنوغرافية في نص زلزال في تل أبيب يمكن إيراد ما يلي: خيام وأكواخ قزديرية وحقق سردينية وعلب حليب وجبن فارغة وأرض متربة، وخيمة ممزقة متأكلة وضوء مصباح بترولي ومنضدة قليلة الارتفاع تتوسط الخيمة وبيت وكرسي وأسلحة وخرائط معلقة وأوراق وملفات ويمكن لكل هذه العلامات السينوغرافية أن تكون علامات إيقونية يتماثل فيها الدال والمدلول ويتطابقان، ويمكن تقسيم هذه العلامات إلى مايدل حقيقة على الاجتماع حتى لا نقول العمران، مثل: خيام، أكواخ، بيت، ومنها ما يدل على التأهب والإعداد كالكرسي والخرائط والأوراق والملتفات، ومنها ما يدل على القوة والكفاح مثل الأسلحة، ومنها مايدل على الفقر والبؤس مثل: حقق سردينية وعلب حليب وجبن فارغة.

وهذه العلامات الإيقونية ذاتها قد تصير علامات إشارية أمارية أيضا، إن الخيام والأكواخ، وعلب الطعام المرمية مثلا إشارة إلى البؤس الذي يتخبط فيه الفلسطينيون في مخيمات النفي والتشريد، وإن وجود بيت وأدوات حديثة يوحي بسير الثورة نحو الانتصار.

بالنسبة للعلامات الرمزية كان يمكن للكاتب أن يستغل كثيرا من الرموز العامة كالحمام الأبيض وإشارة النصر وغصن الزيتون والكوفية، كما يمكنه أن يضيف رموزا خاصة بيدعها من نضال الشعب الفلسطيني ومعاناته.

وأهمل الكاتب العلامات الدالة على الشخصية، وهي علامات يتمسك بها الفلسطينيون ويتميزون بها، كالكوفية والعلم ويمكن تحديد خريطة فلسطين

#### **4 - سيمياء المكان وسنوغرافيا النص في مسرحية المعركة الكبرى:**

إن الهدف الأكبر من نص علي الصقلي هو إظهار أهمية المعركة في تاريخ المغرب أكثر من الاهتمام بصانعها وصناعها، ولذلك اتخذها عنوانا لنصه "المعركة الكبرى" بل إنه في بداية الإرشادات بعد أن يورد شخصيات المسرحية والتي فاقت 26 شخصية يشير إلى الزمان بسنة 1478م وإلى المكان بوادي المخازن بالقرب من القصر الكبير، على الرغم من أن أماكن أحداث المسرحية تتنوع وتوزع بين الجزائر والمغرب.

يورد علي الصقلي في نصه الكثير من الأماكن ويعد المكان الجغرافي أكثر حضورا، حتى ليكاد

يحول المسرحية إلى نص تاريخي، ومن هذه الأسماء: فاس، الجزائر، اصطنبول، دجلة، نيل، جنة عدن، حلق الوادي، تونس، حصن الحلق، الخضراء، المغرب، سلجماسة، أصيلة، الحمراء، برتغال، مدريد، لشبونة، الباب، الإسبان، وادي المخازن، مراکش، روما، لندن، أنجلترا، أفريقيا.

وهي أسماء يمكن تقسيمها إلى أماكن غربية أوروبية قديمة كروما، وحديثة كلندن، ومعظمها معاد للسعديين، وأماكن عربية وإسلامية قديمة كدجلة والنيل وجنة عدن، وحديثة كتونس، وإسلامية كأصطنبول، بعضها مؤيد وداعم كتونس، وبعضها مناوئ كالجزائر.

وبتتبع الإرشادات المسرحية بداية كل فصل يلاحظ أن الكاتب يكتفي بقاعة في الفصل الأول والثاني غير أن الأولى في الجزائر والثانية في المغرب، وبساحة معركة في الثالث، وهي تتوزع على نوعين من الأماكن الأول والثاني اجتماعي والثالث طبيعي.

وهو فقر في مخيلة الكاتب إذ أن الأماكن في أحداث المسرحية كثيرة، وكان للكاتب أن يستغلها استغلالا جيدا وأن ينوع فيها، بل وبإمكانه أن يصف أماكن في أصطنبول وأوروبا وتونس، وهو لا يتعب نفسه كثيرا في ذكر تفاصيل المكان، إلا أن يصفه بصفات عامة كليس بالفخم ولا المتواضع، "قاعة ليست بالفخمة ولا بالمتواضعة، أثاثها تركي، يظهر في جانبيها بابان متقابلان" (ص 13)، أو لها بابان متقابلان "... يظهر في جانبيها بابان متقابلان" (ص 13)، ولا هدف لهما سوى تيسير خروج الممثلين ودخولهم "تخرج هندا من باب، بينما تدخل عائدة ودلال من أخرى" (ص 27)، وحتى الطرق التي ذكرها للساحة القريبة من المعركة حيث يقيم عبد الملك خيمة قيادته للمعركة يهمل الكاتب وصفها من الداخل والخارج، ويكتفي بذكر "يظهر عبد الملك قادما من إحدى الطرق الثلاث، وهو في غاية الجهد والإعياء، لا يكاد ينقل الخطو إلا بمساعدة رضوان وأبي هاني، عن يمينه وعن شماله" (ص 178)، "ينسحب أبو هاني، عائدا من الطريق التي أتى منها، فيما يبقى رضوان خارج الخباء، عبد الملك وحيد، يسبح في مناجاة روحية" (ص 182).

والجدول التالي يحدد الأماكن ونوعها ودلالاتها حسب ورودها في المسرحية:

الرقم	المكان	الصفحة	نوعه	دلالاته
1	قاعة ليست بالفخمة ولا بالمتواضعة	13	اجتماعي	تدل على حالة الأسرة في الجزائر
2	قاعة مفروشة بالأثاث المغربي	83	اجتماعي	تدل على الشراء والانتماء
3	ساحة قريبة من ميدان المعركة	155	طبيعي	تدل على الاستعداد للمعركة والإشراف عليها



وبملاحظة الجدول السابق يظهر غلبة المكان الاجتماعي بوروده مرتين متتاليتين مقتصرًا على قاعة إحداهما في الجزائر وهي متواضعة، والثانية في المغرب وهي فخمة، ومرة طبعي حيث يمثل ساحة المعركة وبالضبط المكان المشرف عليها.

من حيث السينوغرافيا يفتقر النص لهذا الجانب تماما إلا ما يمكن استنباطه من خلال الحوار، كالرسائل وآلات العزف، وكان أمام الكاتب فرص كثيرة لاستثمار هذا الجانب، وتشكيل المشهد المسرحي إيقونيا وإشاريا ورمزيا، إن الظرف الزمني يوفر مادة خصبة من خلال الألبسة والأسلحة والرايات والأثاث وشكل المنازل، واختلاف ذلك بين تركي ومغربي وجزائري وغربي مما يحقق ثراء داخل النص المسرحي، غير أن الكاتب لم يكن له وعي بذلك.

إن أثار البيوت المذكور في الإرشادات المسرحية خاصة بداية كل مشهد ليوحي بتمسك كل قوم بانتمائهم وثقافتهم، وما يذكره الكاتب نوعان، أثار مغربي وأثار تركي، كما تشير الخيمة إلى الاستعداد للحرب.

غير أن الكاتب كان يمكن أن يستغل عشرات العلامات المختلفة، كالهلال والصليب، وكالسيوف والأعلام، وما ترتديه الشخصيات مما يدل على تشبثها بهويتها وانتمائها، خاصة وهي تخوض معركة يقوم فيها الانتماء في المقام الأول.

مما تقدم يمكن الوصول إلى الخلاصة التالية:

للمكان أهمية كبرى في العمل المسرحي مما جعل الدارسين يولونه اهتماما كبيرا، ويختلفون في تسمياته وأنواعه، ودلالاته، إلى درجة أن يرتقي إلى مستوى الشخصية. والمكان في المسرحية شكلان مكان على الخشبة، وآخر على الواقع، الذي يرسمه خيال المؤلف المسرحي، ولكل خصوصياته ومميزاته.

أما السينوغرافيا هي مصطلح حديث جاء عوضا عن الديكور، ولكنه أشمل منه وأعمق، وصار للسينوغرافيا أهمية قصوى خاصة بعد ظهور المناهج الحديثة وعلى رأسها السيمياء. وقد ورد المكان في المسرحيات المدروسة على شكلين، المكان الجغرافي والمكان الفني وقد أسهمت الإرشادات المسرحية في تحديد المكان ونوعه ودلالته، غير أن المكان في المسرحيات المدروسة فقير، حمل دلالات إيقونية، وافتقر كثيرا للعلامات الإشارية والرمزية.

وقد تم الانتقال بين مكان وآخر عن طريق تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد ولوحات،  
غير أن هذا الانتقال قد تم في مسرحية الزفاف يتم الآن عن طريق الإضاءة والإظلام.

# خاتمة

- بعد هذه الجولة في نماذج من المسرحيات الشعرية المغاربية يمكن الوصول إلى جملة من النتائج أهمها:
1. المسرح الشعري فن أدبي قائم بذاته لا يذوب في الشعر، مثلما لا يذوب في جملة من الفنون تعد أساسية في فن المسرح، لكن الشعر بلغته وإيقاعه يعد مقوما أساسيا فيه، وهذا ما يؤكده تبعية الشعر للمسرح في تركيب المصطلح.
  2. بدأت المسرحية في المغرب العربي متأثرة بتجارب المشرق العربي، وامتخفة عنه بأكثر من ثمانين سنة، وهو زمن طويل جدا، وتعد مسرحية بلال بن رباح للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة، أول مسرحية شعرية مغاربية، وقد كتبها سنة 1938، تليها مسرحية رواية الثلاثة للعلامة المصلح الجزائري محمد البشير الإبراهيمي، وقد كتبها سنة 1941، وثالث مسرحية هي مسرحية المغربي الشاعر علال الهاشمي الخياري بعنوان ربة شاعر كتبها سنة 1952، تليها مسرحية الشاعر التونسي جمال حمدي التي كتبها سنة 1955 بعنوان علي بن غداهم، أما من حيث غزارة الإنتاج فيعد كتاب المغرب الأقصى أغزر إنتاجا، وأكثر تنوعا في كتابة المسرحية الشعرية، مما يجعلهم يحتلون الريادة بفارق كبير، أما ما أنتجته الدول الأخرى فيعد على الأصابع، في حين لم أعثر في موريطانيا على نص واحد.
  3. احترم نص أبوليوس مقومات هذا البناء، مما جعله ثريا مغريا بالتلقي، مليئا بالمطبات التي تزيد دائما من شهوة هذا التلقي، وكذلك الأمر بالنسبة لنص الزفاف يتم الآن الذي كسر وهم الجدار الرابع، كما كسر النظرة الكلاسيكية لهندسة النص، ومكانه وزمانه، غير أن نص المعركة الكبرى كان على هذا المستوى أقل نضجا، ولعل سبب ذلك هو انقياد الكاتب وراء إغراء التاريخ، مما يعيب نضجه المسرحي، أما نص زلزال في تل أبيب فقد أهمل كلية ذلك، مما جعله أقرب إلى الشعر.
  4. ظهر أحمد حمدي أكثر وعيا وإدراكا للشخصية وحاول تشخيصها بكل الأساليب، غير أن الميداني بن صالح وعلي الصقلي كانا أقل وعيا بذلك، ويقف أحمد بطاو بينهما، ولعل السبب في ذلك عائد عنده إلى توزيع الأحداث بين شخصيات كثيرة.
  5. حضرت الحركة والانفعال والإيماء بقوة وبوعي في مسرحية أبوليوس، فساهمت في بناء المسرحية عموما وبناء الشخصية على وجه الخصوص، أما في باقي المسرحيات فجاءت أقل، خاصة في مسرحية زلزال في تل أبيب.

غير أنه لا يلاحظ في كل النصوص المدروسة تحديد دقيق للحركة، فلا يحدد العضو الذي تصدر عنه الحركة أو الإيماء، كحركة الرأس، والفم، واليد، والرجل، وملامح الوجه، وما إلى ذلك مما يكون عوناً للمتلقي/ قارئاً ومخرجاً ومشاهداً.

6. ظهر المكان في المسرحيات المدروسة فقيراً، حمل دلالات إيقونية، وافتقر كثيراً للعلامات الإشارية والرمزية، بل وكان يمكن للكتاب المغاربة أن يتمردوا انطلاقاً من المكان والسينوغرافيا على المسرح الأرسطي وحتى البريختي ليستفيدا من أشكال مسرحية عربية مختلفة، وما يلاحظه المتتبع هو حضور المسرح الأرسطي في مسرحيات المعركة الكبرى وزلزال في تل أبيب، ومحاولة التمرد عليه في مسرحية الزفاف يتم الآن وبشكل أقل في مسرحية أبوليوس.

7. بدأت المسرحية الشعرية المغربية متكئة على الشعر العمودي، وزنا وقافية، كما ظهر عند علي الصقلي، ثم ما فتئت أن تبنت شعر التفعيلة لسلاسته وقدرته على إنجاز الفعل الدرامي داخل المسرحية، كما في مسرحية حمدي وبطاو والميداني، والمسرحية الشعرية المغربية اتبعت في ذلك نفس الطريق الذي سارت عليه المسرحية الشعرية العربية في المشرق.

وتنوعت لغة المسرحية الشعرية المغربية بين لغة تقليدية جزلة بل وحوشية كما عند الصقلي، الذي غرف كثيراً من التراث، ولغة سهلة بسيطة كما في باقي المسرحيات، بل وعامية أحياناً كما في مسرحية الزفاف يتم الآن.

8. ينقسم النص المسرحي إلى قسمين رئيسيين، القسم الأول قسم الحوار، وهو الأساس، والقسم الثاني هو قسم الإرشادات المسرحية (القراءة/ الإخراجية)، ويمكن إضافة قسم ثالث للنص المسرحي، هو نص العتبات التي لا يقل أهمية عن الحوار والإرشادات، وبالتالي فإن هيكل المسرحية يضم الحوار والنص الموازي المتمثل في العتبات والإرشادات.

في نص الزفاف يتم الآن ونص أبوليوس اهتمام أكبر بالنص الموازي الذي كان له دور إخراجي أيضاً، مما يشير إلى وعي الكاتبين بحاجة المتلقي/ القارئ، المشاهد، إن الاهتمام بالمكان والزمان والشخصية بل وحتى الموسيقى والإضاءة وتأثيرها بما يجيل على الواقع ويشجع على توهمه، غير أن نص زلزال في تل أبيب ونص المعركة الكبرى أهمل ذلك، مما يجعل النصين أقرب إلى الشعر.

# الملاحق

- الملحق الأول: ترجمة كتاب المسرحيات الشعرية المغاربية المختارة.  
الملحق الثاني: أهم الأعلام الواردين في البحث.  
الملحق الثالث: أهم المصطلحات الواردة في البحث (عربي فرنسي).  
الملحق الرابع: أهم المسرحيات الشعرية العربية وكتابها.

ترجمة كتاب المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة

1 - أحمد حمدي

الأستاذ الدكتور أحمد حمدي من مواليد 1948/9/9 بالديلة — ولاية الوادي — الجزائر، أكاديمي وكاتب وشاعر جزائري، يعتبر أحد رواد حركة التجديد في الشعر الجزائري، وأبرز شعراء ما يعرف بجيل السبعينيات في الأدب الجزائري، صدرت له عدة مؤلفات، في مجالات الشعر والمسرح والبحث الأكاديمي، نذكر منها:

**في مجال الشعر:** انفجارات، قائمة المغضوب عليهم، تحرير ما لا يجرر، أشهد أنني رأيت، الأعمال الشعرية 1965—2005.

**وفي مجال المسرح:** أبوليوس، مسرحية شعرية، حصن الأحرار، المقصلة اليومية، مونودراما، وقت للضرب ووقت للطرح، مسرحية، ديوان الداوي حديث السقوط، مسرحية شعرية.

**وفي مجال الدراسات والبحوث:** واقع السينما في الجزائر، الثورة الجزائرية والإعلام، ديوان الشعر الشعبي.. شعر الثورة المسلحة، دراسات في الصحافة الجزائرية، جذور الخطاب الإيديولوجي الجزائري، الخطاب الإعلامي العربي.. آفاق وتحديات، تاريخ الصحافة العربية في الجزائر.. تأليف مفدي زكرياء ..

2 - عبد الحميد بطاو

ولد عبد الحميد بطاو بمدينة درنة في منتصف الشهر الرابع من عام 1942م صدر له أول ديوان بعنوان تراكم الأمور الصعبة قام بطبعه على حسابه الخاص بدرنة، قدم من خلاله نفسه للناس، ثم انتسب عام 1973م لفرقة المسرح الوطني بدرنة وتعلم بعض تقنيات المسرح على يد الخبير المسرحي المصري حسن عبد الحميد، حيث كتب عبد الحميد بطاو أكثر من ستة نصوص في مجال المسرح الشعري منذ عام 1973 م.

شارك في الكثير من النشاطات الثقافية على مستوى ليبيا، كما شارك ضمن الوفود الثقافية إلى

العراق والمغرب وتونس ومصر واليونان وتركيا، حيث أضافت هذه المشاركات في تكوين اسم الشاعر عبد الحميد بطاو على مستوى العربي.

صدر للشاعر عبد الحميد بطاو الدواوين التالية:

تراكم الأمور الصعبة، بكائية جالبة المطر، عندما صمت المغني، مرثية مرثية، موش عارف كيف بالعامية.

كما صدرت له المسرحيات الشعرية التالية:

- الموت أثناء الرقص، الجسر، معزوفة الكبرياء، الزفاف يتم الآن.

- مسرح بطاو الشعري مجلد من أربع مسرحيات شعرية.

- ديوان شعر (أشجان هذا الزمان).

يعتبر رائداً للمسرح الشعري في ليبيا، حيث كتب أول مسرحية شعرية متكاملة، وقد عرضت كثير من أعماله المسرحية على الخشبة وتحصلت نصوصه على كثير من الجوائز.

### 3 - علي الصقلي

ولد في 15 ماي 1932 بفاس، تابع تعليمه بجامعة القرويين حيث حصل على الإجازة في الأدب سنة 1951 وعين أستاذا بنفس الجامعة، التحق سنة 1956 بالديوان الملكي، حيث عين مستشارا بوزارة الخارجية فأستاذا ملحقا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سنة 1964، يعمل منذ سنة 1971 مفتشا عاما بوزارة التربية الوطنية، انضم علي الصقلي إلى اتحاد كتاب المغرب سنة 1967، حصل سنة 1981 على جائزة المغرب عن مؤلفه "المعركة الكبرى"، يهتم بالكتابة للأطفال وبالتأليف المدرسي، له: مسامير ومزامير، ريجان وألحان، المعركة الكبرى، مع الأسيرتين، الأميرة زينب، ومن مسرحياته الشعرية: عروس الملك، الفاتح الأكبر، قافلة النور، المعركة الكبرى... توفي علي الصقلي سنة 1984.

### 4 - الميداني بن صالح

الدكتور الميداني بن صالح من مواليد 15 نوفمبر 1929، شاعر وأديب تونسي، درس في جامعة الزيتونة وجامعة بغداد، إضافة لكونه شاعر وأديبا كان لبن صالح نشاط كبير في المجتمع المدني



فقد ساهم في تأسيس الإتحاد العام لطلبة تونس سنة 1956، اتحاد الكتاب التونسيين سنة 1971، الرابطة التونسية لحقوق الإنسان سنة 1977، انتخب سنة 1991 كرئيس لاتحاد الكتاب التونسيين وبقي في منصبه إلى وفاته، كما عين سنة 2005 في مجلس المستشارين، قلده الرئيس زين العابدين بن علي بخمسة أوسمة مختلفة، من دواوينه: قرط أمي، الليل والطريق، من مذكرات خماسي، الموت الخالد، الزحام والأقنعة، وله مسرحية شعرية بعنوان زلزال في تل أبيب

## أهم الأعلام الواردين في البحث

### الألف

ألاردس نيكول، أرثر جونس، أرسطو، أسخيلولوس، أنيوس، أكيوس، إيسن، برنارد شو، ستيرنز إليوت، انرسون، أبو خليل القباني، أحمد شمس الدين، الحجاجي، أحمد سرخوس، إبراهيم الأحذب، إلياس عطا الله، أحمد علي باكتير، الأمير خالد، أحمد حمدي، أحمد قنابة، أحمد الدباغ، أحمد بنميمون، أبو بكر اللمتوني، أحمد بنميمون، أنتون، آرتو، أدغار، آلان، أوكيسي، أحمد علوش، أبو بكر اللمتوني، أرسطوطاليس، ألبرت مهرايان.

### الباء

بلوتس، بريخت، بايرون، برتولت، بريشت، برتولت، بريشت، بيتر هاندكة، بانتوميم.

### التاء

ترتس، تشيخوف، توماس، التيجاني زليلة، تودوروف، توماس بيرنهارد.

### الجيم

جورج أبيض، جورج حداد، جمال حمدي، جان دو فينو، جون سينغ، جاك شيرير، جورج لوكاش، جورج شحادة، جان بييرلا سارازاك، الجاحظ.

### الحاء

حسن الطرييق، الحسين بن علي، حنا طنوس، الحبيب بولعراس.

### الخاء

خالد محيي الدين البرادعي، خليل إده، الخوري بطرس، خليل الموسى، خليل اليازجي.

### الراء

رشيد الحاج عطية، رشيد القسنطيني، رولان بارت، رومان إنجاردن، رذورث، روجرم بسفيلد، روجيلر يغلرد، راشيل كروثرس.

## الزاي

زولا.

## السين

سوفوكليس، سلامة حجازي، سلاي علي، سليمان القرداحي، سمير العيادي.

## الشين

شوقي، شيني، شلي.

## الصاد

صلاح عبد الصبور، صموئيل بيكيت.

## الطاء

طه حسين، طارزي، الطاهر بن عيشة.

## العين

عبد الحميد بطاو، علي صدقي، عبد الباسط عبد الصمد، علال الهاشمي الخياري، عبد الكبير العلمي، علي الشريف الطاهر، علال الفاسي، علال الهاشمي الخياري، عبد الملك السعدي، عبد الكريم برشيد، عدنان بن ذريل، علي الصقلي، عبد السلام بوحجر، عزالدين المدني، عمر بن سالم، عبد الكريم الطبال، عبد الملك مرتاض، عيسى اسكندر المعلوف، عدنان مردم بيك، عزيز أباضة، عبد الرحمن الشرقاوي، عبد الله البستاني، عزالدين إسماعيل.

## الغين

غوستاف فرايتاغ.

## الفاء

فاكيفوس فردريك هيغل، فاروق جويده.

## القاف

قيصر المعلوف.

## الكاف

كلوديل، كوكتو، كريستيفا، كولويدج، كيتس، كورني.

## اللام

لوركاء، ليليان هلمان.

## الميم

ماكسويل، موليير، مارون النقاش، الماغوط، محمد البقالي، محمد الميموني، محمد مفتاح، محمد الطنجاوي، محمد الطنجاوي، مهدي زريوخ، محمد الجعابي، المسعدي، مصطفى الفاسي، محمد الحلوي، محمد الأشعري، الميداني بن صالح، المولدي فروج، محي الدين باش طارزي، محمد العيد آل خليفة، محمد البشير الإبراهيمي، محمد الأخضر السائحي، معين بسيسو، محمد الفيتوري، محمد مندور، محمد عمار شعابنية.

## النون

نجيب سرور.

## الهاء

هيروودوت، هوراس، هنري جيمس.

## الواو

وليم آرثر، وليم بيتس، وليد إخلاصي، وليم بيتي.

## الياء

يوحنا حداد، يوحنا البشعلاني.

أهم المصطلحات المسرحية الواردة في البحث (عربي فرنسي)

المصطلح بالفرنسية	المصطلح بالعربية	الرقم
<b>الألف</b>		
sceniques Indications	الإرشادات الإخراجية	.1
Mime/Pantomime	الإيماء	.2
Rythme	الإيقاع	.3
Prologos	استهلال	.4
Eclairage	الإضاءة	.5
Mise en scène	الإخراج	.6
Emotion	انفعال	.7
<b>الباء</b>		
Structure profonde	البنية العميقة	.8
Structure de surface	البنية السطحية	.9
stricture du discours	بنية الخطاب	.10
Construction /Planification	بناء وتصميم	.11
Héros	البطل	
<b>التاء</b>		
Tragédie	التراجيديا	.12
<b>الجيم</b>		
Public	جمهور	.13
Quatrieme mur	الجدار الرابع	.14
<b>الحاء</b>		

Intrigue	الحبكة	.15
Dialogue	الحوار	.16
Evénement	الحدث	.17
Coup de théâtre	الحدث المفاجئ (الانقلاب)	.18
Gesture	الحركة	.19
<b>الخاء</b>		
Imagination	الخيال	.20
Scène	الخشبة	.21
Ombres chinoises	خيال الظل	.22
Dénouement/L'épilogue	الخاتمة	.23
Discours théâtral	الخطاب المسرحي	.24
<b>الدال</b>		
Drame	الدراما	.25
<b>الذال</b>		
Point culminant / Paroxysme	الذروة	.26
<b>الراء</b>		
Symbolisme	الرّمزيّة	.27
Scène	الركح	.28
Romantisme	الرومانسية	.29
<b>الزاي</b>		
Temps	الزمان	.30
<b>السين</b>		
Narratologie	السرد	.31
Sémiologie	سيمائية	.32
Scénographe	سينوغراف	.33

Scénographie	السينوغرافيا	.34
Sémiologie théâtrale	سيمياء المسرح	.35
<b>النشيد</b>		
Poème	قصيد أو قصيده	.36
poétique	الشعرية	.37
Poésie	الشعر	.38
Suspence	التشويق	.39
Personnalisation	التشخيص	.40
<b>الصاد</b>		
Conflit	الصراع	.41
Conflit interne	صراع داخلي	.42
Conflit externe	صراع خارجي	.43
Silence	الصمت	.44
<b>العين</b>		
Théâtre à l italienne	العلبة الإيطالية	.45
Noeud	العقدة	.46
Signes scénographique	علامات سينوغرافية	.47
Kinésique	علم الحركة	.48
Signes icones	العلامات الإيقونية	.49
Signes symboliques	العلامات الرمزية	.50
Signes indéxicals	العلامات الأمارية الإشارية	.51
Seuil	عتبات	.52
<b>الفاء</b>		
Acte	الفعل المسرحي	.53
Espace théâtral	الفضاء المسرحي	.54

Espace dramatique	الفضاء الدرامي	.55
<b>القاف</b>		
Alkerkoz	القراقوز	.56
Lecteur	القارئ	.57
<b>الكاف</b>		
Classicisme	كلاسيكية	.58
Chours	الجوقة	.59
Comédie	الكوميديا	.60
<b>اللام</b>		
Langue	اللغة	.61
Tableau	اللوحة	.62
<b>الميم</b>		
Théâtre	المسرح	.63
Pièce de théâtre	المسرحية	.64
Théâtre poétique	المسرح الشعري	.65
Spectateur	المشاهد	.66
L'exodos	المخرج	.67
Spectateur	متفرج	.68
Prologue	المقدمة	.69
mimesis	المحاكاة	.70
lieu théâtral	المكان المسرحي	.71
Acteur/Comédien	الممثل	.72
Monologue	المونولوج	.73
Metteur en scène	المخرج	.74
Scène	المشهد	.75



<b>النون</b>		
Point de retournement	نقطة الانعطاف	.76
Dénouement	النهاية (الخاتمة)	.77
Paratexte	النص الموازي	.78
Intertextualite	التناص	.79
<b>الواو</b>		
Réalisme	الواقعية	.80
<b>الهاء</b>		
Pyramid Freytag	هرم فرايتاغ	.81

أهم المسرحيات الشعرية العربية وكتابها

الرقم	اسم المؤلف	المسرحيات
		الألف
1.	أمين ظاهر خير الله	البيان الصراح في نذر يفتاح، السموأل.
2.	أحمد زكي أبو شادي	الآلهة، إحسان، أرد شير و حياة النفوس، الزباء أو زنوبيا ملكة تدمر.
3.	أحمد حمدي	أبوليوس، ديوان الداوي حديث السقوط.
4.	أحمد السويلم	أخناتون، شهريار.
5.	أحمد عبد الهادي	الخمساء الشاعرة، أم الشهداء.
6.	إلياس عطا الله	شهداء الغرام.
7.	أحمد شوقي	علي بك الكبير أو دولة المماليك، مصرع كليوباترة، قمبيز، مجنون ليلى، عنتره، الست هدى.
8.	أحمد علوش	المارق
9.	أبو بكر اللمتوني	بقيت وحدي.
10.	أحمد عبد السلام البقالي	مصرع الخلخالي.
11.	أحمد بنميمون	نار تحت الجلد، وأعدوا القبول للأحياء، الرجل والعصافير، حتى يستريح الأب، رقصة الدفن.
12.	أحمد الجوماري	الجدار
		الباء
13.	بدر الدين الحامد	ميسلون
14.	أحمد صبري	الأرض بين المدخل والبداية
		الجيم

15.	جمال حمدي	علي بن غدهم
		الحاء
16.	حسين علي محمد	بيت الأشباح
17.	حسن طرييق	وادي المخازن، مأساة المعتمد، بين الأمواج والقراصنة.
18.	حاجوي عبد العزيز	في كل زمن يتشابه الخروج
		الحاء
19.	خالد محي الدين البرادعي	دمر عاشقاً، العرش والعدراء، حصان الأبانوس، السلام يحاصر قرطاجنة، جودر والكتز، المؤتمر الأخير للملك الطوائف، النبوة، جزيرة الطيور، عرس الشام، أشباح سيناء، الأيام السبعة الطوال في حياة أبي القاسم الفردوسي، الشجرة أورقت سيوفاً، مكاشفات عائشة بنت طلحة، أسفار سيف بن ذي يزن، الامبراطور زمسكس، وادي العذارى، تلك القرية، الزهر والسيف، عرس الشام وأشباح سيناء
20.	الخوري بطرس المكرزل	استير
		الراء
21.	رشيد الحاج عطية	تبرئة المتهم
		السين
22.	سعيد عقل	بنت يفتاح - قدموس
		الشين
23.	شوقي خميس	الحب والحرب.
		الصاد
24.	صلاح عبد الصبور	مأساة الحلاج، الأميرة تنتظر، مسافر ليل، بعد أن يموت الملك، ليلي والمجنون
		العين
25.	عبد الله البستاني	مقتل هيرودوس لولديه
26.	علي أحمد باكثير	همام أو في بلاد الأحقاف، أختاتون ونفر تيتي، روميو وجولييت، قصر الهودج، مأساة أوديب، شيلوك الجديد.
27.	عبد الغني الملاح	مجد الزهور

أرواح و أشباح	28. علي محمود طه
مأساة جميلة، الحسين ثائرا، الحسين شهيدا، الفتي مهرا، النسرا والغربان، النسرا الاحمر، عرابي زعيم الفلاحين، وطني عكا، تمثال الحرية.	29. عبد الرحمن الشراقي
محاكمة رجل مجهول	30. عز الدين اسماعيل
من قتل الطفل	31. عبد الغفار مكاوي
ثم يخضر الشجر	32. عبده بدوي
ميلاد ثورة، عروس الملك، الفاتح الأكبر، قافلة النور، المعركة الكبرى، موقعة الزلاقة.	33. علي الصقلي
ربة شاعر أو ابن زيدون، مواقف خالدة،	34. علال الخياري
ليالي اشبيلية،	35. عبد الكبير العلمي
غادة أفاميا- العباسة، الملكة زنوبيا، الحلاج- رابعة العدوية، مصرع غرناطة، فلسطين الثائرة	36. عدنان مردم
ذي قار	37. عمر أبو ريشة
بعث عروة	38. عبد الحميد طقش
دماء تحت النخيل	39. علي صدقي
الترصيف بالأجساد	40. عبد الكريم الطبال
- الموت أثناء الرقص، الجسر، معزوفة الكبرياء، الزفاف يتم الآن.	41. عبد الحميد بطاو
جزاء المعروف أو جابر عثرات الكرام	42. عيسى اسكندر المعلوف
الغبين	
المحنة	43. غازي طليمات
الفاء	
دماء على ستار الكعبة، الوزير العاشق، الخدوي، هولاكوا.	44. فاوروق جويده
القاف	
نيرون	45. قيصر المعلوف
اللام	
احتجاج ضد الذبح	46. لعنبة الحمري
الميم	

رواية الثلاثة	محمد البشير الإبراهيمي	47.
بلال بن رباح	محمد العيد آل خليفة	48.
احبك يا شعب	محمد عمار شعابنية	49.
أناشيد الأحرار، بداية الطريق، فتيان القرية،	محمد الطنجاي	50.
العهد الأنور،	محمد البقالي	51.
تجربة، الانبعاث	المهدي زريوح	52.
آخر أعوام العقم، الغيث،	محمد الميموني	53.
العيون الزجاجية	محمد الأشعري	54.
زلزال في تل أبيب	الميداني بن صالح	55.
ثورة الزنج، شمشون ودليلة، محاكمة كليلة ودمنة،	معين بسيسو	56.
عمر المختار، سولارا	محمد الفيتوري	57.
الصدرى أعلى من الصوت	المولدي فرج	58.
النون		
أحزان الأزمنة الأولى	نصار عبد السلام	59.
ديك الجن الحمصي	نسيب عريضة	60.
أمين آل جزاء الخيانة	ناصر الدين	61.
صلاح الدين الأيوبي	نجيب الحداد	62.
الواو		
أمير لبنان وكسرى، البطل	وحننا طنوس	63.
الياء		
الأسيرة، الأخرس	يوحنا البشعلاني	64.
إبليس	يوحنا حداد	65.

## المصادر والمراجع

## المصادر

### القـــــــرآن الكـــــــريم على رواية ورش

1. أحمد حمدي، أبوليوس، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1990.
2. أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
3. عبد الحميد بطاوة، الزفاف يتم الآن، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1989.
4. علي الصقلي، المعركة الكبرى، جائزة المغرب للآداب والفنون، المغرب، ط2، 1983.
5. الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1974.

## المراجع

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
2. أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية مصر، 2005.
3. أحمد سخسوخ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005.
4. أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، دار الهلال تاريخ النشر 1905 .
5. أحمد صقر، تاريخ النقد ونظرياته، في النقد المسرحي، مركز إسكندرية للكتاب، مصر، 2001.
6. حسن الطريقي، الشعر المسرحي في المغرب حدوده وآفاقه، دار النشر سليكي إخوان، المغرب، 2007.
7. حسين علي محمد، البطل في المسرح الشعري المعاصر، مكتبة الأسرة 1991

8. خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث تاريخ، تنظير، تحليل اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997
9. دار الشرق، المنجد في اللغة والأعلام، ط30، دار المشرق، بيروت لبنان، 1988.
10. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة بيروت لبنان، ط2، 1975.
11. سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، مصر، 1987.
12. سامية أحمد أسعد، في الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1976.
13. سعيد الناجي، قلق المسرح العربي، ط1، دار مابعد الحداثة، فاس المغرب، 2004
14. السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002.
15. سمير العيادي، أنطولوجيا المسرح التونسي، اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، 2005
16. سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط5، دار الشروق - بيروت 1983.
17. شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004
18. صدوق نور الدين، عبد الله العروي وحداثة الرواية، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان 1994
19. عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، 2003.
20. عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985.
21. عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية بين النظرية والتطبيق. ط1، دار المعرفة مصر، 1996.
22. عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشریحية، دار سعاد الصباح، ط1، 1993
23. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب ط3، دار العودة بيروت لبنان، 1982
24. عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1996



25. عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة الجزائر 2000
26. عزالدين جلاوجي، هكذا تكلم عرسان، شطحات في عرس عازف الناي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2003
27. عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2007.
28. علاء الهاشمي الخياري، ربة شاعر، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء المغرب، ط1، المغرب، 1985
29. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط2، عالم المعرفة الكويت ، 1999
30. علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، اتحاد الكتاب العرب، سوريا 1985
31. عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر.
32. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ط5، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، 1970.
33. عواد علي، غواية التخييل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي 1997.
34. عواد علي، المعرفة والعقاب قراءات في الخطاب المسرحي العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2001.
35. فؤاد دواردة، صلاح عبد الصبور والمسرح، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب 1982.
36. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2003.
37. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2006.
38. - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
39. الجمع اللغوي بمصر، المعجم الوسيط، ج1، دار الفكر، مصر.

40. محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، المغرب، 2006.
41. محمد الحلوي، أنوال، لوحات شعرية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، 1986
42. محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، ط1، عالم الكتب، القاهرة مصر، 1999
43. محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة دار النهضة العربية، لبنان، د ت
44. محمد سعيد أسبر وبلال جنيدي، معجم الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، دار العودة، لبنان.
45. محمد الصادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي 1900-1965، ط1، دار الفكر بيروت، لبنان، 1971.
46. محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، دار غريب للطباعة، القاهرة مصر، 1985
47. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة بيروت لبنان، 1975
48. محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2006
49. محمد فراح، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2000
50. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
51. محمد كمال الدين، العرب والمسرح، دار الهلال، مصر، 1975.
52. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914. ط3، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980.
53. مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، ط2، دار النشر للجامعات المصرية.
54. ميشال عاصي، الفن والأدب، ط3، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، 1980.
55. ناجي بزي ورياض حلباوي، لغة الجسد 2، دار الجنوب للطباعة والنشر، دمشق سوريا، 1991.

56. نعيمة مراد محمد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995.

57. نوال بنت ناصر السويلم، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر من عام 1961/1990، دار المفردات للنشر والتوزيع، السعودية، 2008.

58. هند قواص، مدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1981.

59. هشام يحيى الخواجة، مسرح الإشارات والتحويلات، أطياف من المسرح العربي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2007.

60. هشام يحيى الخواجة، إشكالية التأصيل في المسرح العربي، مركز الحضارة العربية، مصر، 2000.

61. واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية، 1 محنة التأسيس، الفضاء الحر، الجزائر، 2007.

62. وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة أبحاث ومقالات في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، 1997.

### المراجع المترجمة

1. آلن بيز، تعريب سمير شيخاني، لغة الجسد كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إيماءاتهم، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 1997.

2. روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي. ترجمة دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر، 1964.

3. فردرب. ميليت وجيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية ترجمة صدقي حطاب ومراجعة محمود سمرة، دار الثقافة بيروت لبنان، 1986.

4. كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، ط1 1992 بيروت لبنان.

### المجلات

1. الجيلالي حلام، التعبير السيميائي في الأداء المسرحي، الحياة الثقافية س25 ع119 نوفمبر 2000، تونس.

2. حسين قحام، التناص، مجلة اللغة والأدب، ملتقى علم النص، جامعة الجزائر، ع12، ديسمبر 1997. الجزائر
3. خالد محيي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، الكاتب العربي، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، س 21، ع 61-62 سنة 2003
4. عبد الرحمن بن زيدان، بداية المسرح الشعري في المغرب بين الهدف الوطني وتجريب الكتابة، مجلة المقاومة، ع43، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس المغرب، السنة 1996
5. عبد الحميد شكير، حول الخطاب المسرحي، خصوصية الخطاب خصوصية القراءة، البيان، مجلة أدبية ثقافية محكمة عن رابطة الأدباء في الكويت، ع 357 أبريل 2000
6. هيثم يحيى الخواجة، تطويع الشعر للمسرح، البيان، مجلة أدبية ثقافية محكمة عن رابطة الأدباء في الكويت، ع 409
7. يوسف الأطرش، دلالات العنوان في رواية «غداً يوم جديد» لـ: "عبد الحميد بن هدوقة"، مجموع محاضرات الملتقى الوطني الثاني، قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، البرج، 2-5 نوفمبر 1999.
8. يوسف وغليسي، أثر الاستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر: جماليات التناص نموذجاً، مجلة الثقافة، الجزائر، ع 104، سبتمبر/أكتوبر 1994

# فهرس الموضوعات

الصفحة	العنوان
1	مقدمة
5	مدخل
6	المسرحية الشعرية: حقيقتها بداياتها وتطورها
7 13	تمهيد أولاً: المسرحية والشعر مفاهيم وخصائص: ثانياً: تاريخ المسرحية الشعرية:
22	1- المسرحية الشعرية عند الغربيين. 2- المسرحية الشعرية عند العرب: III. المسرحية الشعرية عند المشاركة IV. المسرحية الشعرية عند المغاربة:
29	ثالثاً: ملخص المسرحيات الشعرية المدروسة:
39	الباب الأول
39	بلاغة اللغة وبناء الحكمة في المسرحية الشعرية المغاربية
40	الفصل الأول
40	بلاغة اللغة وشعرية الإيقاع في المسرحية الشعرية المغاربية
41	تمهيد أولاً - اللغة والتناص والإيقاع في المسرحية الشعرية: 1- اللغة في المسرحية الشعرية أهمها وشروطها 2- لغة المسرحية بين الشعر والنثر 3- شروط الشعر في المسرحية الشعرية 4- التناص في المسرحية الشعرية 5- الإيقاع في المسرحية الشعرية
52	ثانياً - اللغة والتناص والإيقاع في المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة:
75	الفصل الثاني :
75	النص الموازي في المسرحية الشعرية المغاربية
	تمهيد

	أولاً - النص الموازي في المسرحية 1 - عتبات النص 2- الإرشادات المسرحية (تحديد الزمان، تحديد المكان، وصف المشهد، وصف الشخصية، تحديد الحركة، تحديد اللباس، تحديد الموسيقى، تحديد الإضاءة، تحديد الأصوات)
81	ثانياً - النص الموازي في المسرحيات الشعرية المغربية المدروسة:
98	الفصل الثالث
98	بناء الحبكة والصراع في المسرحية الشعرية المغربية
99	تمهيد أولاً: تصميم المسرحية 1- البداية 2 - الذروة 3 - العقدة 4 - النهاية 5 - الحبكة 6- الفعل 7- الصراع
105	ثانياً: التصميم في المسرحيات الشعرية المغربية المدروسة
	الباب الثاني
117	سيميائية الخطاب في المسرحية الشعرية المغربية
118	سيميائية الشخصية في المسرحية الشعرية المغربية
119	تمهيد أولاً: الشخصية وشعرية التشخيص: 1- تعريف الشخصية: 2- أساليب التشخيص أ - التشخيص بالفعل/ ب - التشخيص بالمظهر ج - التشخيص بالفكر/ د - التشخيص بالرأي هـ- التشخيص بالكلام/ و - التشخيص بالمونولوج.
125	ثانياً: الشخصية وأساليب التشخيص في المسرحية الشعرية المغربية المدروسة
157	الفصل الثاني
157	سيميائية الإيماء والانفعال والحركة في المسرحية الشعرية المغربية
158	تمهيد أولاً: سيميائية الإيماء والحركة والانفعال في المسرحية.

161	<p>1- سيمياء الإيماء في المسرحية</p> <p>2- سيمياء الانفعال في المسرحية</p> <p>3- سيمياء الحركة في المسرحية</p> <p>ثانيا: سيمياء الإيماء والحركة والانفعال في المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة.</p>
170	الفصل الثالث
170	سيمياء الحوار في المسرحية الشعرية المغاربية
171	<p>تمهيد</p> <p>أولاً: الحوار، أنواعه، ووظائفه:</p> <p>1- الحوار المباشر أهميته وشروطه ووظائفه:</p> <p>I. تعريف الحوار، أهميته وشروطه</p> <p>II. وظائف الحوار:</p> <p>ت - الوظيفة الفعلية ب - الوظيفة الكشفية</p> <p>ج - الوظيفة التوجيهية د - الوظيفة الجمالية</p> <p>2 - الحوار غير المباشر وأشكاله:</p> <p>1- الكورس في المسرحية</p> <p>2- السرد في المسرحية</p> <p>3- المونولوج في المسرحية</p> <p>ثانيا: الحوار، وظائفه وأشكاله في المسرحيات الشعرية المغربية المختارة:</p>
179	
217	الباب الرابع
217	سيمياء المكان وسينوغرافيا النص في المسرحية الشعرية المغاربية
218	<p>تمهيد</p> <p>أولاً: سيمياء المكان وسينوغرافيا النص في المسرحية</p> <p>1- مفهوم المكان في المسرحية</p> <p>2- السينوغرافيا</p>
224	ثانيا: سيمياء المكان وسينوغرافيا النص في المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة
234	خاتمة البحث
237	الملاحق
	الملحق الأول: ترجمة كتاب المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة.



	الملحق الثاني: أهم الأعلام الواردين في البحث. الملحق الثالث: أهم المصطلحات الواردة في البحث (عربي فرنسي). الملحق الرابع: أهم المسرحيات الشعرية العربية وكتابها.
	فهرس المصادر والمراجع
264	فهرس الموضوعات