وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان–

كلية الآداب و اللغات

قسم: الفنون

مذكرة تخرج

لنيل شهادة ماستر

تخصص: المسرح المغاربي

بعنوان:

عناصر البناء الدّرامي في النص المسرحي الجزائري

–قراءة في أعمال الكاتبة "فاطمة غالير" (مسرحية الأميرات)–

من إعداد الطالب:

- شبيكة مصطفى

تحت إشراف:

- الأستاذ: الدكتور الحبيب سوالمي

اللجنة المناقشة

د. سوالمي الحبيب	جامعة تلمسان	مشرفا
أ بولنوار مصطفى	جامعة تلمسان	رئيسا
أ. هني كريمة	جامعة تلمسان	مناقشة

السنة الجامعية: 2018/2017

شكر و تقدير

في هذه اللحظات بتوقف اليراع ليفكر قبل أن يخط الحروف ليجمعهُ في كلمات، تتبعثر الأحرف وعبثا أن يحاول تجميعهُ في أسطر، سطورا كثيرة تمر في الخيال ولا يبقى لنا في نهاية المطاف إلا قليلا من الذكريات و صورا تجمعنا برفاق كانوا إلى جانبنا فواجب علينا شكرهم و وداعهم ونحن نخطو خطواتنا الأولى في غمار الحياة، ونخص بجزيل الشكر و العرفان إلى كل من أشعل شمعة في دروب علمنا و إلى من وقف على المنابر وأعطى من حصيلة فكره لينير دربنا،

إلى الأستاذ الدكتور الحبيب سوالمي، الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث فجزاه الله عنا كل خير فلهُ منا كل التقدير و الإحترام

الإهداء

الزهرة تنبعث أحيانا من بين الصخر، و هذا هو بصيص الأمل في الليالي المظلمة. يعجز اللسان عن التعبير و القلم عن الكتابة، فلو مكثت العمر كلهُ أجمع كلمات العالم لشكرك فلن يكفيني عمري ولا كلماتي، إليك أنت يا باعثة كياني و حافظة عهدي و باكية أحزاني و سعيدة أفراحي.

"أمي الغالية"

إلى ذلك العظيم الذي طرز قلبي و مهجتي و حياتي بالمعاني النبيلة التي تنبض سحرا و برهانا في الوجود.

"أبي الغالي"

إلى أجمل هدية منحني الله إياها إبنتي **"أسيل"**

إلى كل من كان عونا لي أثناء مسار البحث الدكتور: الأستاذ الحبيب سوالمي و الإخوة : كمال، إكرام، فوزية، منال، رابح، فتحي، زكرياء، فاطمة و إلى كل من عرفني و بادلني الحب و الإحترام.

خطة البحث

- **مقدمة.**
- **مدخل.**
- **الفصل الأول:** عناصر البناء الدرامية.

-**المبحث الأول:** الدراما.

-**المبحث الثاني:** عناصر البناء الدرامية.

1 - الحدث المسرحي.

2 - الصراع.

3 - الشخصيات.

4 - الحوار.

5 - السرد.

6 - البناء المسرحي.

- **الفصل الثاني:** دراسة تطبيقية لمسرحية الأميرات للكاتبة فاطمة غالير.

-**المبحث الأول:** أهم الأعمال للكاتبة فاطمة غالير.

-**المبحث الثاني:** دراسة تطبيقية لمسرحية الأميرات.

- **خاتمة**

مقدمة

مقدمة

إن المسرح فن واسع وعريق، وليس هناك من فن أكمل منه، إذ يجتمع بين فنون متعددة، جمعا نتفاعل فيه هذه الفنون تفاعلا ينتج عنه معمار جديد، ذو مزايا فنية جديدة، بحيث تجعله أرقى وسائل التعبير الحضاري. والمسرح من فنون التعبير الأدائي يتميز بطابعه الإنساني وحلته الجمالية الأنيقة واتساعها بأدائه شتى الأغراض بطريقة تعتمد على الوصف والسرد والحوار.

وهو يتناول قضايا إنسانية جوهرية بالتحليل الواقعي المتسم بالعمق. ومن هنا كانت انطلاقة المسرح الجزائري الذي لعب دورا أساسيا في توعية وإرشاد الشعب الجزائري.

فخرج عن وظيفته الجمالية والفنية إلى وظيفة اجتماعية وأخلاقية، لكن لكل مسرح خصوصيات ومميزات تتناسب مع التكوين الاجتماعي والفكري للمتفرج أو المشاهد، ولكل مسرحية شكلها الخاص الذي يفرضه الموضوع.

هذا ما جعلنا نتطرق للموضوع البناء الدرامي في المسرح الجزائري، مبتدئين بحثنا بإشكالية ما معنى الدراما؟ وما هي عناصر البناء الدرامي في المسرح؟ مقسمين بحثنا إلى فصلين بعد مقدمة وخاتمة، فالفصل الأول تناولنا عناصر البناء الدرامي و الفصل الثاني كان دراسة تطبيقية لمسرحية الأميرات للكاتبة فاطمة غالير، متبعين في دراستنا المنهج التحليلي الذي يقوم على إعطاء الأولوية للنص الدرامي فيتتبع بناءه الداخلي ويحلل دلالته حيث أتاح إلينا التحرك في كل اتجاه من هذه الدراسة من تحليل و توضيح. وفي أي

مشوار علمي ومعرفي يعتمد على دراسات سابقة عالجت الموضوع من قبل فكانت لنا نظرة في أعمال رائد المسرح الجزائري عبد القادر علولة، في المعالجة الدرامية لمسرحية الأجواد لدكتور منصور لخضر وأيضا إلى بعض المقالات و المحاضرات التي تناولناها في المسار الجامعي في تخصص المسرح. وما جعلني أسلك مسار هذه الدراسة وأبحث فيها هو شغفي وهوسي في البحث و التفتيش عن هذا الموضوع الذي كان يشغل بالي و أنا في مقاعد الدراسة الجامعية ونحن نأخذ الدروس والمحاضرات التي تصب في عالم المسرح. وكأي بحث لا يخلو من الصعوبات والعراقيل، وقد كانت أهم المشاكل التي اعترضتنا نقص المصادر العربية التي تتناول الدراما بالتدقيق والتفصيل، كما لم نجد أي دراسة تطبيقية أو نقدية وافية حول المسرح في الجزائر.

وفي النهاية نتمنى أن نكون قد قدمنا دراسة واقية حول الموضوع ووفينا البحث حقه متطرقين إلى كل جوانبه.

كان المسرح الجزائري وليد ظروف اجتماعية أكثر منها فنية فلم تكن نشأته بسبب المحاكاة وعن طريق الترجمة والاقتباس مثلما حدث في باقي البلاد العربية وإنما كان الهدف من وجود المسرح الجزائري تحقيق الشخصية الجزائرية في إطارها العربي الإسلامي، فتحول إلى مؤسسة تربوية تحمل على عاتقها رسالة تثقيفية تهدف إلى توعية الناس وتحريك النفوس من أجل خدمة القضية الوطنية ،فالظروف التي كان يعيشها المجتمع الجزائري في ظل سيطرة الاستعمار الفرنسي وسياسته التعسفية من جهة ومن جهة أخرى انتشار الآفات الاجتماعية نتيجة الأوضاع المتردية التي كان يحياها المواطنون، فجاء المسرح ليعكس تلك الصورة ويعرضها أمام الجمهور بطرق مختلفة بين الجادة والساخرة محاولا إيجاد طرق لمعالجتها،كما كانت مهمة المسرح تتلخص في إحياء الماضي بصورة تتلاءم ومطامح جمهوره الذي يريد أن يرى هذه المطامح حية ومشروعة في كل زمان، وللجزائر تاريخ قريب وبعيد حافل بالأمجاد التي يود الجزائري أن يحياها مع الممثلين على خشبة المسرح خاصة وأن عهد الاحتلال الذي دام ما يربوا على قرن و ربع حاول طيلة وجوده أن يطمس هذه الأمجاد وأن ينسى شعبنا إياها حتى يسهل عليه إدماجه في أسرته الأجنبية.

فكان المسرح تعبير عن النفس العامة للشعب الجزائري في إطار عملي يسهل هذه الاتصال بهذه النفس والتجاوب معها وهذا من خيرما يقدمه المسرح للشخصية الجزائرية في مرحلتها الجديدة التي هي من أشد الحاجة إلى العمل الجماعي الضروري لكل مسيرة تاريخية .

و المسرح كفن واسع و عريق حظي باهتمام العديد من الفنانين ،الذين تجندوا في هذا المجال وخاضوا غمار التمثيل حيث أخد من وقتهم الكثير، من أجل إرضاء المتفرج وقد انتشر في أحضان العديد من البلدان العربية منها الجزائر وقد عرف الشعب الجزائري لونا من المسرح الشعبي المعروف في الشرق العربي، هذا اللون يقدمه شخص يلعب مختلف الأدوار، ويعرض إبداعاته الفنية في الساحات العامة، فيقوم بتمثيل مشاهد مثل المحارب، أو الصياد أو الفارس و ما إلى ذلك، وهناك لون أخر عرفه الجزائريون، و يشبه خيال الظل المعروف في المشرق العربي، وهو مسرح "القراقوز" وهو شخص ماكر، حاذق، ناهب و لكنه طيب وهناك " لالا سنابه" و صديقها الذي يفارقها مطلقا.

تعرض مسرح "قراقوز" في فترة الاحتلال إلى مواضع مستقاة من واقع الجزائر حيث كانت الفراق الشعبية وكذا الفرق المتجولة تتجول بين القرية والمدينة تنتقد الاحتلال الفرنسي وتسخر من اللذين يتعاملون معه، لكن السلطات الفرنسية حرمت ذلك المسرح الشعبي أي خيال الظل في سنوات 1843.

في بداية القرن العشرين حاول جمع من الشباب الجزائريين اللذين تلقوا الثقافة الفرنسية أن يكونوا مسرحا بالمعنى الحقيقي وكان الهدف الذي يسعون إليه هو توجيه ونوعية الجماهير رغم أنهم محرومون من كل دعم مادي إلى جانب حرمانهم من النظارة و لهذا باءت محاولاتهم بالفشل.

واستمر الوضع كذلك، حتى الحرب العالمية الأولى أين عرف المسرح الجزائري يقظة حقيقية حيث استقى تقاليده من واقع الشعب الجزائري وتأثر المسرح العربي في المشرق وكذا المسرح الفرنسي.

وقد برز في ميدان المسرح الجزائري أعلاما ظلت رائدة في هذا المجال ووضعت اللبنة الأساسية للحركة المسرحية الجزائرية ويعتبر"رشيد القسنطيني" [1] أب المسرح الجزائري الحديث حيث أسس دعائم المسرح الجزائري وقد عرف "رشيد القسنطيني" بالحكمة والدقة وعمق نظرته إلى الحياة اشتغل في الخارج وتجول في مناطق مختلفة من العالم.

وقد عرفه الجزائريون مؤلفا مسرحيا ساخرا، وممثلا بارعا، عبر بلغة الشعب، العامية والتي يفهمها كل الناس، وربما كان هذا سببا في شهرته إلى جانب طرافة الموضوعات التي تدور حول مشاكل المجتمع الجزائري والتي زاد الاستعمار الفرنسي ونظامه الاستغلالي في عمقها ومساحتها.

أما الألوان المسرحية التي تطرق لها فهي الكوميديا، الدراما والمهزلة وكانت هذه الأخيرة تتمتع بلون من التجديد المتواصل في التعبير والموضوع، ورغم أن "رشيد القسنطيني" لم تكن له أفكار محددة عن مستقبل بلاده، إلا أنه تعرض بالنقد لجميع المشاكل التي عاشها المجتمع الجزائري وعانى منها.

ونقده لم يكن يوجه بصورة مباشرة لأن الظروف الموضوعية التي أحاطت بنشأة المسرح لم تكن تسمح بالنقد الصريح.

[1] د.سعاد محمد خضر- الأدب الجزائري المعاصر – منشورات المكتبة العصرية – صيدا – بيروت – لبنان ص55.

وأبطال قسنطيني كانوا دائما كبار التجار أو كبار الملاك أو القضاة، هذا إلى جانب شخصيات أخرى وقد عالج مشاكل الأطراف المعنية، أو الرجال اللذين يتاجرون باسم الدين، وتلك الطبقة التي تستفيد من جهل الشعب لخدمة مصالحها.

أما الشعب في مسرح "قسنطيني" فكان دائما يمثل الوجه الخير، ويمثله شخص ماكر، ذكي، واسع الحيلة لكنه طيب يتمتع بصفات محترمة فهو يفي بالوعد ويحفظ العهد ويذود عن حمى الأصدقاء، فهو شخص كريم يسمع الكثير من الوعود دون أن يحصل عليها ودون أن ينقاد أو يخضع لمن يبذل تلك الوعود السخية والمزيفة ورغم إمكانياته الضعيفة، فإنه يقف في وجه الأعداء.

كان المسرح قسنطيني يناضل في سبيل القضاء على الأمراض الاجتماعية ويساند القضية الوطنية، وقد اهتم بمكافحة بعض المظاهر التزمت في التقاليد وقد عرض كل ذلك باللغة العامية للتقرب أكثر من الشعب وللحصول على تجاوب واسع بين ما يقد على خشبة المسرح والجمهور الذي يسعى إلى الفهم بشتى الطرق مما يجعلنا نسوق تعليقا في هذا المضمار أدلى به "مصطفى كاتب" في إحدى المقابلات الصحفية مع جريدة المجاهد متعرضا لاستخدام اللغة العربية كأداة من المسرح الجزائري عندما قال: " إ ننى بصفتي فنان سأكتب باللغة العامية، اللغة التي يفهمها الناس، اللغة التي تفهمها أمي، ويفهمها بائع الخضراوات مثلا، طالما أن اللغة التي يتحدثان بها هي تلك اللغة العامية، ولذلك لن أستخدم إلا اللغة العامية إذا أردت أن أكتب مسرحا واقعيا"[1].

[1] د.سعاد محمد خضر- الأدب الجزائري المعاصر – ص 56

لكن هل استعمال اللغة العامية هو الوحيد الذي يحدد واقعية المسرح ؟.

يكمن للمسرح أن يستخدم اللغة العامية كأداة من أدوات التعبير دون أن يكون ذلك المسرح متمتعا بصفة الواقعية. إذا ما عالج موضوعات تكون في اتجاهاتها بعيدة عن الواقعية، فتحديد صفة الواقعية على المسرح الجزائري لا تتعلق باستخدام اللغة العامية أو الفصحى، فاللغة تحدد فقط سعة نجاحاته و شهرته، كما أن طريقة معالجة الموضوع نفس مشكل ازدواج لغة الأدب، ففيما نستعمل اللغة العامية كأداة تعبير في المسرح، نرى أن لغة الأنواع الأدبية الأخرى هي اللغة الفصحى فلا يمكن القضاء على هذا الشكل إلا بنشر التعلم و محو الأمية والقضاء على الجهل. وكون واقعية المسرح يحددها اختيار الموضوع وطريقة عرضه، يجعلنا نصف مسرح "قسنطيني" بأنه واقعي لأن موضوعاته مستقاة من واقع حياة العب الجزائري، فيقل مختلف وقائع وصور وحياة وطرائق معيشة هذا العب وتعرضه لموضوعات تتعلق بالنقد لأمراض الاجتماعية المختلفة، التي استفحلت تحت ظل الاستعمار.

إضافة إلى ذلك نجد شخصية أخرى خلقت " رشيد القسنطيني" وواصلت نشاطها رغم الصعوبات إنه "محي الدين البشطارزي" الذي يعد من اكبر كتاب الكوميديا في عصرنا، وقد قام هذا الأخير بجمع مسرحيات" قسنطيني" وإعادة إحراجها على المسرح، وتجديدها إلى جانب المسرحيات الجديدة التي قام بتأليفها وإخراجها للمسرح الجزائري، فوجوده كان بمثابة لبنة أساسية للعمل المسرحي، كونه أضفى تغييرا جذريا على المسرح على غرار ما كان معروف على مسرح

"قسنطيني"[1] لأن الجمهور أصبح يطلب أكثر من مجرد الترفيه وكان يود لو يرى على المسرح تلك الماسي والمصاعب التي يعانيها الشعب الجزائري. كتب"محي الدين" مسرحية الخداعين و"وى فاقو" (أي استيقظ) أولئك الذين يتكلمون الفرنسية. كما أنه تابع التطرق لمواضيع تتعلق بمشاكل الأسرة وكذلك مشاكل الإدارة الفرنسية ومساوءها وتحمل مختلف ألوان الضغط، من قبل السلطات الاستعمارية. كما يتضح جليا تأثير موليير على كتاب المسرح فقط تأثر "قسنطيني" بموليير ولكن تأثير هذا الأخير كان أعمق على خلفه محي الدين الذي كتب مسرحيات استلهمها من المسرحيات التي كتبها موليير، بل أخد بعض مسرحياته و تصرف في موضوعها وشخصياتها، فقد كتب محي الدين رواية "الحشامين " مستندا إلى رواية البخيل لموليير ورواية "أغنياء السوق السوداء " وهكذا تعرفت الجماهير الجزائرية إلى موليير .

و عاصرت نهاية الحرب العالمية الثانية بوادر نهضة مسرحية جديدة ذات اتجاه جديد فقد جابهت السنوات 1944 تكوين فرق مسرحية جديدة من الشباب،كانت تقوم بتقديم مسرحيات وطنية تتعرض للتاريخ القديم أو لمواضيع تنتقد الإدمان على الخمر وتطرقت للجهل ومحاولات السلطات الفرنسية التعسفية فرنسة الجزائر. وعلى الرغم من النجاح الذي أحرزه المسرح خلال هذه الفترة إلا أن استخدامه للغة فصحى إلى جانب المصاعب التي خلفتها السلطات الفرنسية في وجه هذا المسرح الناشئ قد أدت إلى عدم استمرارية ذلك إن اتجاه ذلك المسرح كان تثقيفيا أكثر منه ترفيهيا. وكانت أكثر الفرق المسرحية تقدم

[1] د.سعاد محمد خضر- الأدب الجزائري المعاصر – ص 56

عروضها في صالات عرض صغيرة لا تتسع للكثير، فضلا على أنها لا يمكنها أن تؤدي تلك العروض في مسارح العاصمة الكبرى لكن جهود الجزائريين ووعيهم المتزايد مثل الصحف الوطنية منها صحيفة التي لعبت دورا هاما في تشجيع المسرح الجزائري في كونها قامت بتمكين الفرق المسرحية من تقديم عروضها في صالات العرض الكبرى في العاصمة والتي كانت مخصصة من قبل الفرق الفرنسية وللجمهور الفرنسي، وعليه فقد تكونت فرق مسرحية تعمل طوال الفصل المسرحي كله. منها فرقة برئاسة الدين محي يساعده الكثير من الفنانين "كمصطفى كاتب " الذي كان يدير و يرأس فرقة " المسرح الجزائري ".

و كان المسرح الجزائري إلى جانب عرضه لمسرحيات كتبها كتاب جزائريون مثل قسنطيني ومحي الدين، بعرض مسرحيات موليير و إيسن فوكلي ، و رايليه.

أما المسرحيات الجديدة فقد كانت أكثر جرأة وعمقا في طريقة اختيار المواضيع و معالجتها، لكن بعد نوفمبر تفوقت هذه الفرق المسرحية واشترك معظم أفرادها في حرب التحرير، ومن ثمة أصبح المسرح في تلك الفترة يمثل لونا متطورا من الأدب الشعبي الشفهي.كما كان المسرح "قسنطيني" يمثل مرحلة من مراحل الثورة العاطفية، ذلك لان الأسباب الحقيقية التي كانت وراء مأساة الجزائر لم تعرض تماما ولم يتعرض لها. كما كان التشاؤم يسوده، لكن ذلك لم ينقص من قيمة ذلك المسرح الذي كان سلاحا من أسلحة إيقاظ الجماهير ففي ذلك الوقت التي خلقت فيه السلطات الاستعمارية مختلف الصعوبات أمام الجمهور. قدم "قسنطيني" أدلة على أن الشعب يستطيع أن يجد وسيلة للمقاومة

وإلى جانب تلك المسرحيات التي كانت تعرض على المسرح الجزائري باللغة العربية العامية كانت هناك مسرحيات التي كانت تعرض على المسرح الجزائري باللغة العربية العامية كانت هناك مسرحيات على مستوى فني عالي مكتوبة باللغة الفرنسية لم يتح لها أن تعرض على مسارح الجزائر لصعوبات جمة أو لها عدم موافقة السلطات الحاكمة وثانيتها كونها تعرض باللغة الفرنسية مما جعلها بعيدة عن مخاطبة العامة، فهي لا تخاطب سوى فئة خاصة فقط، أي اللذين يتكلمون ويفهمون الفرنسية بالدرجة التي تسمح لهم بمتابعة أحدث الرواية، كما ينبغي أن نشير في نفس الوقت إلى أن المسرحية الجزائرية باللغة الفرنسية هي كذلك مسرحية تعالج مواضيع كفاحية، إن اختلفت فيها أساليب العرض عن أختها المعروضة بالعربية وهي مسرحيات تستحق أن تقف في مصاف المسرحيات العالمية من حيث مستواها الفني العالي و قيمتها الرفيعة، فهي مسرحيات متأثرة بتقاليد المأسلة اليونانية إلى جانب تأثرها بالمسرح الفرنسي الزاخر، ومن أشهر كتاب ذلك النوع من المسرحيات هو الكاتب الجزائري "كاتب يسين " الذي كتب أشعارا و قصصا تعطينا صورة رائعة لكل ما يحدث في الجزائر، فمسرحياته تنفرد عن غيرها بمستواها الفني الرفيع، فقد ولدت المسرحية عنده في غمرة الصراع الدامي في سبيل الحرية و الاستقلال، فهي عند كاتب ياسين الجزائر ثائرة، الجزائر حريصة، ثم الجزائر منتصرة، وفي هذا الصدد يقول : " إذا دار الحديث عن مأساة الجزائر، فلا يوجد هنا سوى مخرج واحد، النضال ضد المستعمر في سبيل الاستقلال والتحرر" [1]. وعليه فإن مسرح

[1]- د.سعاد محمد خيضر، الادب الجزائري المعاصر، 60

ياسين مسرح كفاحي بمعنى الكلمة وقد كتب ياسين مسرحية رائعة من ثلاث أجزاء بعنوان حلقة الضغط والإرهاب بأسلوبه الرائع المليء بالصور والتعبير الأصيل الموحي و المليء بالمعاني فصور لنا أنواع الضغط الاستعماري والإرهاب والتعسف الذي عانى منه الشعب الجزائر آنذاك فقد كشف القناع ببراعة عن مأساة الجزائر الدامية، فهو يدفع بالقارئ أو المشاهد دفعا مع أحداث المسرحية إلى الثورة مع الجزائر ضد فرنسا المستعمرة ، وتدور المسرحية حول مصير الشاعر نفسه (انهى دراسته، دخل السجن، تعذب وتشرد مع ملايين من مواطنيه، و بالفعل كانت ثمة حلقة من حلقات النظام الاستعماري المفزعة. المتمثلة في سجن وتعذيب وتشريد ومحاولة فصل الفرد الجزائري عن ماضيه ووطنه وتقاليده، إنها تلك التي يدور فيها بطل مسرحية "لخيضر" وبلاده الممزقة السلبية للجزائر.

و ما يمكن قوله عن تلك المسرحية إلى جانب كونها صرخة ودعوة للثورة والوقوف في وجه الظالم من جهة أخرى، فهي تدعو الفرد الجزائري لأن يعرف نفسه أن يعترف على ماضيه ووطنه وتقاليده وحتى يعيد العزة لأمته، ووطنه الجزائر، وتتكون هذه المسرحية من ثلاث أجزاء، الأولى بعنوان "الجثة المحاطة" وهي تصور لنا مأساة البطل لخيضر الذي يعيش نوعين من المأساة، الأولى متمثلة في حلقة الضغط الاستعماري، والثانية متمثلة في نطاق مأساته الذاتية وقيوده التي فرضتها عليه على خيالاته، و تصوراته ولهدف الذي يسعى إليه، فيحاول "الخيضر" [1] أن يبحث عن معالم الأجداد ثم يعود لنفسه ويعيد لوطنه

[1]- د.سعاد محمد خيضر، الادب الجزائري المعاصر، 61.

صفاته ووحدته الممزقة،خلف قناع المستعمر. وفي غمرة تلك الصراع مع ظروفه، وذاته يتوصل إلى أن الانتفاضة الثورية هي التي تنقذه من دائرة الموت البطيء التي يدور فيها. ويموت "لخيضر" في نهاية الجزء الأول من المسرحية، أما الثانية "قدح نار النفس" وهي ملهاة ساخرة و يمكن إعطاؤها عنوانا أخر وهو "الفيلسوف و قانون العدد". فأمام الجموع التي تتبعه ولا تفهمه يكتشف الفيلسوف الذي يعيش في السحاب دروسا مليئة بالعبر والسخرية.

أما الثالثة فهي "الأقدمون يزدادون قوة" وتزداد فيها الرموز غموضا، وتتحول أفكار الشاعر وأماله إلى رموز غامضة تجعل من الصعب تمييزها، ولكن الرائعة التي كتبتها تعتبر أجمل وأكمل عمل أدبي جزائري، وإن لم يسعفها الحظ أن تعرض على مسارح الجزائر بل عرضت مرة واحدة في تونس.

وعليه فإن براعة كاتب ياسين في سيطرة تامة على اللغة التي يكتب بها، فقد عرف أسرارها وعرف كيف ينتقي الألفاظ الموحية، المعبرة التي تساعد على التعابير الجميلة، فهو معركة الشعب الجزائري كله ، إنه حب ذلك الوطن الكبير، فروائع كاتب ياسين تجعل من المسرح الجزائري مسرح،معركة الحرية والنصر ،فهناك " نجمة" وهي عرض للفردوس المفقود، وهي حلقة وصل بين الأبطال الذين وقعوا صرعى معركة الدفاع، والذود عن الوطن بين الأجداد الذين أسسوا دعائم تلك الأمة الجزائرية، وهكذا تشتعل الشرارة وتقوم الانتفاضة وتقوم ضد المستعمر الدخيل من أجل إعادة بناء الأمة الجزائرية.

فأهم ما ميز المسرحية المكتوبة باللغة الفرنسية، أنها تعرض لجمهور محدود من يتقنون الفرنسية، أما الطبقة التي لا تتقن هذه اللغة فحت أن ينالها

شيء من الفهم، لأن اللغة التي تتداولها مختلفة عن اللغة المنطوقة على خشبة المسرح.

وعن ميزات المسرح الجزائري يقول مصطفى كاتب:" بينما ارتبط المسرح ف بلاد المشرق بالترجمة، ترجمة المسرحيات العالمية أو تعريفها أو الاعتماد عليها بأشكال مختلفة، نجد الوضع في الجزائر مختلفا، إذ أن ظهور المسرح لم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة المثقفين، ولم يكن هواية فقط إذ أنه ارتبط في بداياته بشركة الأسطوانات المسماة جوموفون حيث ظهرت أولى الاستكشافات المسرحية المسجلة على اسطوانات و كانت غنائية هزلية اجتماعية"[1]. و من هنا يمكن أن نحدد العوامل التي ارتبطت بظهور المسرح الجزائري، أو بالأحرى سمات المسرح الجزائري التي تمكن فيما يلي كما حددها مصطفى كاتب [2] إنه ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة حيث كانت الاستكشافات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان، و من ثمة فهو مسرح تجاري أي أنه مسرح ينتمي إلى المحترفين، سواء كانوا فنانين، أم منظمي عروض مسرحية، ولهذا فقط إلى المسرح منذ بداية المطالب والاهتمامات الشعبية و تقاليدها الفنية.

إنه مسرح ارتبط بالغناء و بلغة قادرة على توصيل الفكرة، والتعبير الفني، إرضاء ذوق المتفرج، ومن جهة أخرى فإن الغناء قد ارتبط بالفكاهة لذا غلبت سمة الفكاهة على طريقة الأداء في المسرحيات الجدية.

[1]- د.علي الراعي، المسرح في الوطن العربي سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الادب، الطبعة الثانية اغسطس/ آب 1999، العدد 248 ص 447.

[2]- المصدر السابق ص474.

إنه مسرح شعبي، غير مثقف بعيد عن رجال الأدب حتى أن بعض هؤلاء حينما جربوا الكتابة المسرحية، لم تكن نصوصهم صالحة للتقديم لذا بقيت أعمالا أدبية نشرت في الكتب والمجلات.

أن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة الكتابة وإعداد النص المسرحي، وكانت بعض هذه النصوص يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين، ثم تجري كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه،كما كان يحدث في حالة رائد المسرح الجزائري رشيد القسنطيني، ولهذا ارتبط النص المسرحي ارتباطا عضويا بالعرض، و في أوائل العشرينيات، شرع الممثلان "علالو" و "حمون" في إخراج هزليات في شكل مسرحيات ضاحكة مكتوبة بالعامية، وقدمت لأول مرة على مسرح الكورسال سنة 1926 وفي الثلاثينيات عرف المسرح الجزائري عصرا ذهبيا على يد رشيد القسنطيني (1887-1944) والذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري.

ويمضي مصطفى كاتب في وصف المراحل التالية في المسرحيات الجزائرية فيقول:[1]"إن المسرح بدأ بعد ذلك يعتمد على النصوص المترجمة ولكنها لم تكن مترجمة بالمعنى المعروف للكلمة وإنما نوع من الاقتباس أو"الجزأرة" أي "التحويل إلى الجزائرية "، ثم أخد الاقتباس بعد ذلك أشكال متعددة حتى أنه في بعض الأحيان لم يكن يبقى بعد "الجزأرة " سوى عقدة المسرحية أو هيكلها مثلما حدث في مسرحية توفيق الحكيم "الطعام لكل فم" فبعد إعداد هذه المسرحية لرواد المسرح الجزائري لم يبق فيها إلا فكرة الجدار ثم يوضح قدور النعيمي [2] أن

[1]- د.علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ص474

[2]- د.علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ص775.

فائدة أخرى تنتج عن التأليف الجماعي هي الحيلولة، ذلك أن اشتراكهم الفعلي في عملية الخلق الفني يضمن لهم أن يصبحوا فنانين واعين مسؤولين ونشطين، و يأتي بعد هذا دور المتفرج، ومن أجل ألا يصبح المتفرج مجرد مستهلك سلبي للعمل الفني، هذا ما دفع فرقة مسرح البحر إلى ترك بياضات أو فراغات في مسرحياتهم يدعوا الممثلين في حدودها جماهير المتفرجين إلى ملئها بالكتابة، وإلى جوار هذا رجعت فرقة البحر إلى شكل مسرح الحلقة، أي الشكل الدائري المعروف في الساحات العامة الشعبية،كما أن الفرقة تلجأ إلى لغة المسرحية المبسطة. ذلك أن لغة المسرح هي وسيلة إبلاغ أكثر من ن لهذا الاتجاه مبرراته الموضوعية و الاجتماعية..... فإن غياب النص المسرحي و عدم قدرة شاب صغير على صغير على كتابة مسرحية كاملة بمفرده هما السبب الرئيسي لظاهرة التأليف الجماعي "[1].

ويصعب حاليا الحكم على مدى نجاح تجربة التأليف الجماعي في مسرح الهواة، إلا أنها بالتأكيد ظاهرة صحية وايجابية، سادت على تجاوز مشكلة النص. وأسهمت في إغناء تجارب وشخصيات هواة مسرح الشباب.

وإلى جانب هذا الذي تقدم من وصف للنشاط المسرحي في الجزائر، نجد الكاتب الجزائري عبدالحميد بن هدوقة: " في المسرح تختص الجزائر بمجموعة من الكتاب المسرحية الجدد بالإضافة إلى كتابها السابقين :محي الدين الباشطرزي، بوعلام رايس، توفيق المدني"[2].

[1]- د.علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ص478.
[2]- د.علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ص478.

أما المسرح الحديث فيمثله كتاب مسرحيون من أمثال كاكي ولد عبد الرحمن الذي كتب مجموعة من مسرحيات القيمة منها " افريقيا قبل السنة الاولى "،"ابني كليون" كما قدم الكاتب علولة مجموعة من المسرحيات مثل "الخبزة" و" المايدة" وغيرها من انتاجاته المسرحي الحديث الذي يستحق التنوية كل من الأقوال و"الأجواد" حيث اهتدى إلى لغة مسرحية من أذكى وأجمل وابسط ما يقرأ في أدب الجزائر.

وقد تمت في الجزائر حركة مسرحية نشيطة، يقوم بها الشباب يلتقون مها في مهرجان المسرح الذي يعقد بمدينة مستغانم لتبادل التجارب والاستفادة من بعضهم البعض.

و قد أسهمت هذه الملتقيات والمعرجات التي تقدم فيها العروض المسرحية في إنعاش المسرح الجزائري، وازدهاره، وعطاءه أبعاد تتماشى و تطورات العصر.

الفصل الأول

عناصر البناء الدرامي

الدراما:

ليس هناك من فن أكمل من فن المسرح، الذي قيل عنه أبو الفنون يجمع بين فنون متعددة جمعا تتفاعل فيه هذه الفنون تفاعلا ينتج عنه معمار جديد ذو مزايا فنية جديدة حيث تجعله أرقى وسائل التعبير الحضاري.

فقد كان الفن الدرامي من أقدم الفنون الأدائية التي عرفها الإنسان وهو أنبلها وأصعبها أيضا ذلك لما يلقاه من إقبال – جماهيري باعتباره فنا شعبيا عرفه الإنسان منذ نشأته، ومفهوم الدراما الحديث مم: يتوصل إليه بن بيوم وليلة، وإنما حياته الأولى وتمنعه في الظواهر الطبيعية من حوله وفرت له جيلا بعد جيل عنصرا وآخر من عناصر البناء الدرامي،حين لم تكن اللغة في المراحل الأولى من حياة الإنسان أداة أساسية للتعبير– فكان الفن الدرامي باعتباره فنا أدائيا في الأساس.

فأصل كلمة دراما من الفعل اليوناني Dram الذي يعني فعل، وصفة درامي Dramatique موجودة في اللغة اليونانية Dramatikas وفي اللاتينية Dramaticus لدلالة على كل ما يحمل الإثارة أو اخطر.

ولكلمة دراما طيف واسع يحدده السياق: – في المعنى العام تطلق كلمة دراما على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها.

حيث تدل كلمة دراما Drama على المسرح كنص و كتاريخ وكجماليات مقابل كلمة Performance التي تعين العرض والأداء، وكذلك تطلق تسمية دراما على كل عمل تمثيلي من ابتكار الخيال حتى ولو لم يقدم على خشبة المسرح.

ومن هنا تسمية الفنون الدرامية وهي المسرح والتمثيليات الإذاعة والتلفزيونية.

والدراما بالمعنى الفرنسي نوع مسرحي ظهر في القرن الثامن عشر في فرنسا للدلالة على المسرحيات التي تعالج مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية فيها خلط بين طابع الجد والهزل بسبب اهتمامها بتصوير الحقيقة على الخشبة من خلال المحاكاة الإيهامية.[1]

فالدراما فن تأسس في اليونان أثناء الحضارة الإغريقية حوالي 500 سنة قبل الميلاد "يعود تاريخ المسرح الأوربي كما رصده مؤرخو المسرح إلى القرن الخامس قبل الميلاد".[2]

وإن كان الفن الدرامي موجودا قبل هذا التاريخ لكنه كان عبارة عن عروض أدائية تجمع بين الحركة وبعض الأناشيد. والعامة يعرفون الدراما كوصف للعمال والنصوص المسرحية مهما كان نوعها وهى تدل على الحركة والفعل وتحمل معنى الإثارة والتشويق.

ولم يعرف العرب المسرح إلا في النصف الأول من القرن التاسع عشر أي بعد حملة نابليون على مصر وكانت المسرحيات المعروضة آنذاك إما مترجمة، مقتبسة أو معربة ولما بدأ الأدباء في تجارب مسرحية. قاموا بتأليفها، فإنها لم تحمل الكثير من الأحداث والفواجع مثلما كانت في المسرحيات الإغريقية ويرجع محمد مندور السبب لافتقار الأدباء العرب إلى الخيال فيقول :" أما الميليو دراما فإن اغلب المسر حيات التي كانت تقدم من هذا النوع كانت مترجمة أو معربة

[1] - د.هند قصاب حسن ود.ماري إلياس المعجم المسرحي، دار الفكر، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 1989، ص 194.

[2] - هند قواص – المدخل المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني بيروت، 1991. ص 27.

أو مقتبسة وذلك لأن هذا النوع الذي تكثر فيه الأحداث والفواجع إنما تخصص فيه عدد من أدباء الغرب الذين أوتوا نوعا من الخيال لا نظنه يتوفر لأدبائنا العرب إلا في القليل النادر".[1]

إن هذا الرأي الذي قدمه محمد مندور يعتبر إجحافا في حق التراث الشعبي العربي بمختلف أنواعه ومجالاته، بأن أبطل عنصر الخيال عند العرب. الخيال الذي يعتبر الأساس الأول في أي عمل إبداعي، فكأنما لم تعرف العرب الحكايات، ولا الخرافات، و لا الأساطير ولا يسعني للرد على هذا التعليق إلا أن أسوق ما يؤكده الدكتور عبد العزيز حمودة في كتابه البناء الدرامي إذ يقول: "وهنا أحب أن أشير إلى حقيقة هامة وهي أن المصريين والسوريين قد سبقوا العامل كله في تحقيق بداية أكثر من مشجعة وتلك الحقيقة لا ينكرها كل مؤرخي المسرح العالمي، فأسطورة إزيس وأزوريس في مصر وأسطورة عشتار وتموز في الشام والعراق تعتبران البداية الواضحة للمسرح العالمي".[2]

عناصر البناء الدرامي:

المسرحية كجنس أدبي تتركب من عناصر متصلة ببعضها البعض، لا يكفي الاهتمام بواحد منها دون غيره، بل هي مترابطة متكاملة لا بد من توجيه الاهتمام بجميع أبعادها في آن واحد.

من هذه العناصر نجد الحوار، لأنه لا وجود لراو يقص علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطباعات وعلاقات بعضها البعض. إنما تكشف

[1] - الدكتور محمد المندور– المسرح النثري نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع الفجالة، القاهرة، ص 36.

[2] - د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998،ص17-18.

الشخصيات عن نفسها بنفسها، وتتحاور بينها لتنمي الحدث من خلال الموافق التي تجري لها. وهي تعتمد كغيرها من الفنون القصصية على قصة أو حادث يعرض علينا من خلال الحوار.

والحادث مظهر من مظاهر النشاط الإنساني ونتيجة لسلوكه النفسي والاجتماعي وعلاقاته مع

بيئته و مجتمعه.

وهو يتطلب وجود شخصيات تحدث ويحدث لها هذا الحدث، ومن خلال لقاء هذه الشخصيات وعلاقاتها وتفاعلها مع الحدث ينشأ صراع ما بني بعض تلك الشخصيات، وهو ما ميز الحدث المسرحي عن غيره من أحداث الحياة بما في من توتر ودلالات ويضفي على الشخصيات وجودا مسرحيا متميزا عن مثيلاتها في الحياة الواقعية.

1 - <u>الحدث المسرحي:</u> لما كان لجوء المؤلف إلى جوانب البحث عما يراه صالحا ليكون مادة لعمله المسرحي، فإنه يعتمد على الاختيار و العزل.

<u>أ- الاختيار والعزل:</u> إذا اختار الكاتب جانبا من جوانب الحدث الواقعي، فإنه يعمد إلى التركيز _عليه، وعزله عن الجوانب الأخرى التي ليست ذات علاقة بتلك المعاني لأنها قد تحجب ما لهذا الحدث من دلالة لو ظلت ملتصقة به ومتداخلة معه "والحق أن الاختيار والعزل أساسيان، لكل عمل فني فليس الهدف من الإبداع الفني مجرد محاكاة الواقع أو نقل صورة كاملة له، وإلا كانت رؤية الواقع أكثر جدوى من الفن، فالفنان ينفعل بالحياة انفعالا خاص ويرى الواقع

رؤية مميزة تكشف فيه دلالات خاصة ويود أن يعبر عنها وأن ينقلها إلى من يتلقى فنه، هذه الدلالات لا يمكن أن تكشف إذا ظل الحدث مختلط بغيره من أحداث الحياة اليومية وغذا ظلت أجزاؤه متناثرة في إطار الزمان والمكان كما يحدث في الواقع".[1]

الاختيار والعزل في الإبداع الفني يعتمد على موهبة وفطرة الفنان من ناحية وعلى الوعي بطبيعة الموضوع وما يريد أن يحمله من دلالات وهما ضرورة تحتمها طبيعة الفنان و طبيعة الأدب القصصي إلا أن العمل المسرحي يقتضي مزيدا من الصرامة في تطبيق هذا المبدأ و هذا لا يعني أن تتجرد المسرحية من بعض ما في الواقع من اختلاط الحدث الرئيسي بغيره من الأحداث الفرعية وإلا بدت للمشاهدين مفتعلة بعيدة مما ينبغي عن واقع الحياة فهي:"تقوم في أساسها على خلق إيهام بالحقيقة عند المشاهد وإذا تدبرنا كل مقومات المسرحية من حدث وشخصية وصراع وحوار وغيرها لوجدناها كلها صورة نموذجية لما يمكن أن يحدث في واقع الحياة و لكنها ليست هذا الواقع بنفسه، وحتى لا يبدوا هذا النموذج مصنوعا مفتعلا لابد أن يظل قريب الشبه بالحياة قدر الإمكان".[2]

و الحدث المسرحي لا يستمد أهميته من الأحداث الكبرى أو الهامة في الحياة و التي تشغل بال الناس بل تكمن أهميته فيما يضيفه و ما يحمله المؤلف من دلالات.

[1] - د.عبد القادر القط – من فنون الأدب المسرحية- دار النهضة العربية للطباعة و النشر بيروت صب 749،1978، ص12-13.
[2] - المصدر السابق، ص 15.

"كثير من الأحداث الصغيرة أو حتى التافهة التي تمر علينا كل يوم دون أن نعيرها اهتماما يمكن أن تلتقطها عين الفنان وتستخرجها من بين ركام الأحدث الكثيرة الأخرى ويعرضها في ضوء جديد فنراها و كأننا نراها لأول مرة".[1]

فقد تتساق المسرحية وراء تسجيل حدث كبير وبارز و الاهتمام به فتحجب الناس عن رؤية دلالته الحقيقية فتصبح مجرد عرض هذا الحدث. في حين نجد مسرحية أخرى، تدور حول حدث صغير، مألوف تشدنا إليها فنعجب كيف لم ننتبه إلى ما تنطوي عليه من مغزى أو دلالة على ضآلتها وارتباطها بقيم ومعان لها شأن في حياة الناس.

كما أن الاكتفاء بعرض الحدث الرئيسي وحده، قد يجعل مجال الإبداع والعرض ضيقا أمام المؤلف، وقد يشعر المشاهد أن المسرحية تمضي في خط ضيق مستقيم، بعيدا عن طبيعة الحياة.

"لذلك يرى الكاتب أنه من الخير أحيانا أن يكون هناك إلى جانب الحدث الرئيسي حدث ثانوي أو أكثر يقرب المسرحية من الحياة، ويضفي على مشاهدها بعض المرونة والرحابة، كما يكون ذلك الحدث الثانوي في ذاته معبرا عن دلالات خاصة، ووسيلة لرسم بعض الشخصيات الثانوية لبناء مسرحية".[2]

و القصص الثانوية قد تؤدي إلى تشعب الأحداث، و تعدد الشخصيات فيتشتت انتباه المشاهد، ويجعله عاجزا عن متابعة التيار الرئيسي للمسرحية، و لا ينبغي أن تكون منفصلة عن الموضوع الرئيسي للمسرحية، و إلا كانت مسرحية

[1] - د.عبد القادر القط – من فنون الأدب المسرحية ص16
[2] - المصدر السابق، ص 19-20

مستقلة بذاتها، فلابد أن يكون تفاعل بين الحدثين دون أن تطغى الأحداث الثانوية على الحدث الرئيسي.

و في بعض المسرحيات يكتفي المؤلف بحدث هام واحد يمكن أن يتحمل كل الدلالات التي يريد أن ينقلها المؤلف للمشاهدين، وعادة تكون هذه المسرحيات صغيرة.

وعندما يختار المؤلف حدثا مسرحيا من بين ما يجري في الحياة الواقعية من أحداث ويقوم بعزله عما يشوبه ويقوم بتقويمه، و تنقيحه فإنه يبحث له في النهاية عن إطار خارجي يقدم لنا من خلاله هذا الحدث الدرامي وهو ما يعرف بالقصة.

وينبغي علينا إذن أن نميز أولا بين الحدث والقصة، والإنسان الذي الملك الخبرة الكافية والحساسية المفرطة في تذوق الأعمال الأدبية والفنية، قد لا يتمكن من إدراك الفرق أو الحد الفاصل بينهما.

"الحدث الدرامي هو الحركة الداخلية للأحداث أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهاية لهذه الحركة في آخر العرض".[1]

فالحركة الداخلية أو الحدث الدرامي يحتاج إلى أكثر من مجرد الإدراك الحسي، بل هو تحتاج إلى القدرة على فهم ما يجري وربطه ببعضه البعض

[1] - د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي،ص43.

* الحدوثة : الأحدوثة ، وردت في كتاب البناء الدرامي على أنها مرادف القصة.

حتى تكتمل الصورة في النهاية وهو ما نقصده بالمحصلة التي تأتي بعد مراحل مختلفة من التطور.

بينما ما يتابعه المتفرج أثناء العرض اعتمادا على حواسه إلى جانب قدرة معنية على التخزين والتذكر، دون الحاجة إلى إمعان الفكر لمتابعة دقائقها هو ما يعرف بالقصة. "الحدوثة* (القصة) هي إفطار الخارجي الذي يقدم لنا المؤلف عن طريقها لحدث الدرامي[1].

فالحدث و القصة متلازمتان لا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض لكن بينهما الخلط واضح وللحدث الدرامي تطورات فلا بد له أن يتسم بالحتمية التي تجعل أي تطور للموقف منذ بدايته هو التطور الوحيد المحتمل من هده الناحية، ومن ناحية أخرى فالحدث الدرامي لابد أن يكون جاد بمعنى أن خطوات تطوره لا يمكن الرجوع فيها.

وينقسم الحدث إلى قسمين: حدث بسيط وحدث مرحب.

والحدث البسيط هو الذي يعتمد في بناءه على قصة واحدة بينما الحدث المركب هو الذي يعتمد في تركيبه على قصة رئيسية تغذيها قصة فرعية أو أكثر.

ب – لحظتا الانقلاب والتعرف:

"هما لحظتي مفاجأة تحدث في أولاها عكس ما يتوقعه البطل، ويتحول في ثانيهما إل حالة إدراك لشيء يجهله".[2]

[1] - المصدر السابق، ص45.
[2] - د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي،ص48.

باعتبار أن الحتمية هي القانون العام الذي يحكم تطور الحدث فإن عنصر المفاجأة ضروري في البناء الدرامي، حتى لا تكون النتيجة النهائية متوقعة منذ البداية.

وعنصر المفاجأة الذي تحدثه لحظتا الانقلاب والتعرف يمثل قلبا للأوضاع رأس على عقب، أو تغيرا لسير الأحداث لأن المفاجأة تحدث في حدود الحتمية الضرورية لتطور الحدث.

2 - **الصراع:** هو نتيجة حتمية لمعطيات ومواقف معينة، أي الأحداث تدفعه إلى التطور من موقف معين حيث لا يؤدي إلا إلى احتمال واحد، فيصبح ضرورة لا بديل عنها، وبهذا تلغى الصدفة المحضة.

"الصراع الدرامي يجب أن يكون صراعا بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة من البشر".[1]

فالعرض المسرحي في صراعه بين إدارتين يكون شبيها بتيار مستمر بين أخد و رد و بين مد وجزر أي يتجاذبه طرفا الصراع، فيكون مرة إلى جانب هذا ثم يتحول إلى جانب الطرف الثاني مما يدفعنا كمتفرجين و مشاهدين لهذا الصراع إلى التعاطف و تأييد طرف على آخر." و عملية الحياد في هذه الحالة عملية بعيدة الحدوث، بمعنى أن المتفرج لا يستطيع أن يظل بعيدا عن ذلك

[1] - د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي،ص110.

الصراع الإنساني ولا بد أن يتعاطف مع أحد طرفي الصراع حتى ولو لم يعني ذلك بضرورة النفور من الطرف الثاني"[1]

والصراع الدرامي بطبيعة الحال يختلف عن الشجار في أحد الشوارع، والذي يتم في منتهى العفوية، كما يختلف عن الحوار القائم مثلا بين مفتشي شرطة ومشتبه به حول جريمة قتل مع سبق الإصرار والترصد.

فالصراع الدرامي تحاول فيه كل إرادة هزيمة الأخرى وهذا الصراع لا يعني أبدا التناقض بين الإرادتين، فقد يكون بينهما بعرض أوجه التشابه، وقد يكتشف طرفا الصراع في النهاية أنهما متشابهان ومتقاربان. أو أن يكتشف أوجه التباين بينهما في مرحلة متأخرة من المسرحية لأن هذا الصراع الذي تحكمه العواطف ويتحكم في القلب، يكون صراعا متوترا والعواطف متغيرة قد تشتد وقد تلين في النهاية.

أما عن طبيعة الصراع، مصدره ودوافعه فقد اختلف تفسيرها و تغير الحكم عليها بحسب أراء الفلاسفة والأدباء فتجد أن فرويد أرجع الصراع إلى التحليل النفسي ليكشف التصادم الدراماتيكي بين الإنسان ورغباته وأهوائه والمجتمع أو الأخلاق "حسب نظرية فرويد لا يطمح الإنسان سوى إلى إشباع رغباته وميوله اللاواعية إلا أن الحضارة والثقافة تكبحان هذه الميول وترغمان الإنسان على العيش وفقا لمبادئ المجتمع الأخلاقية والجمالية، ومن هنا ينشأ النزاع بين الإنسان والمجتمع، ويظهر هذا النزاع في التصادم الدراماتيكي لبداية الإنسان

[1] - المصدر السابق، ص110

الطبيعة ومجموعة الموانع التي وضعها المجتمع وغزت عالم الإنسان الداخلي".[1]

وهناك من يرى أسباب الصراع مرتبطة بأحداث تاريخية، وقضايا ثورية كما هو الحال في مسرحيات غور كي: "وإذا ما نظرنا إلى مسرحيات غور كي نجد انه لم يكتب أي مأساة، غير أن مسرحياته كلها ذات طابع مأساوي وتكمن مأسويتها في أن الصراع اليومي الاعتيادي في هذه المسرحيات منوط و مرهون بحوادث تاريخية هامة، تتعلق بأحداث الثورة".[2]

ومن جهة ثالثة نجد للجانب الاجتماعي نصيب في خلق الصراع الدرامي وتحريكه، ونجد في القضايا الاجتماعية حقلا خصبا لنمو الصراع، الصراع الذي وظفه لوركا في مسرحياته "وقد بنى لوركا مسرحياته الدرامية على تحليل القضايا الاجتماعية الرئيسة للقرن، قرن التغيرات الاجتماعية المنقطعة النظير... مسرحياته تبدوا للوهلة الأولى مبنية على نزاعات وصراعات محلية، أما مواضيعه تربة لتصادم التناقضات الكلاسيكية العميقة والتي يشكل حلها وتقريرها تاريخ المجتمع".[3]

كما أن الصدام الذي يشكل الصراع في مسرحيات لوركا يتم بشكل طبيعي بين حياة الإنسان الانفعالية وحياته الاجتماعية.

[1]- مجموعة المؤلفين.دراسات من الأدب والمسرحية،ترجمة فزار عيون السود المنشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق، ص75.

[2] - المصدر السابق، ص41.

[3] - مجموعة المؤلفين.دراسات من الأدب والمسرحية، ص75.

"أما الصدام في مسرحياته فيجرى في وسط ودي مألوف بين حياة الإنسان الانفعالية وحياته الاجتماعية".[1]

ومن بين القضايا الاجتماعية التي يطرحها ويعاجلها لوركا في مسرحياته، نجده" يطرح قضية المسؤولية، فلأنه مقتنع بأن نقائص الحياة الاجتماعية لا يمكن أن تسيطر بصورة كاملة على روح الشعب ومقتنع بأن حب الشعب للحياة و طموحه للحرية و ظمأه للعدالة خالدة كلها أبدا الدهر".[2]

جهة أخرى يستمد منها الصراع أصوله: الفكر الديني، الصراع بين الخير والشر، ارتكاب الخطأ، الإيمان والكفر. كما أن بدايات المسرح كانت انطلاقا من تطور الطقوس الدينية التي كانت عبارة عن أناشيد وأهازيج تصاحبها حركات معنية.

فالملاحظ أن عنصر الصراع الديني يستمد جذوره من الفكر الديني للإنسان البدائي... وربما يمكن تفسير ذلك بأن الفكر الديني، بل حتى الأديان السماوية غنية بفكرة الصراع بين الخير والشر وعنصر الغواية المتمثل في الشيطان ونقطة الضعف التي تزين للإنسان إتباع هواه. وارتكاب الخطأ وما يستتبع ذلك من عقاب"[3]

[1] - المصدر السابق، ص75.
[2] - المصدر السابق، ص75.
[3] - د.عبد العزيز حمودة البناء الدرامي ص 111

وهذا ما يؤكده ليف توليستي في كتابه شكسبير والدراما حين يقول: "كي تملك الدراما الأهمية التي يخصونها بها، ينبغي عليها أن تكرس نفسها لخدمة مسالة شرع الوعي الديني، كذلك كانت الدراما دائما...."[1]

و يبقى الصراع في كل الأحوال نتيجة اصطدام تيارين متعاكسين، ورغبتين مختلفتين، تسعى كل واحدة إلى طمس الثانية، و التغلب عليها. وتعددت الآراء بتعدد المناهج التي تناولت الصراع في العمل المسرحي منها الجانب النفسي والاجتماعي التاريخي والديني وهو في كل الأحوال يخدم كل هذه الجوانب بعرضها على الجمهور في محاولة إبلاغ هذه الرسالة السامية لمعالجة مشاكل الإنسانية.

3 - **الشخصية**:

"إن الشخصية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون، ويتابعون من خلال سلوكه انفعالاته و حواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام".[2]

فالمسرحية تعرض قصة عن طريق الأداء أي عن طريق الحوار الحركة التي تقوم بها الشخصيات تحرك وقائع هذه القصة.

أفعال وسلوك الشخصية وكل ما تقوم به أثناء العرض يفصح عن طبيعة تلك الشخصية وتكوينها الفكري، الخلقي والنفسي وغير ذلك من جوانب النفس الإنسانية.

[1] - ليف تولستي شكسبير و الدراما، ترجمة د محمد عبدوا لنجاري دار الحصاد للنشر و التوزيع دمشق 1992. ص 89.
[2] - د عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحية، ص 21.

وحتى تستجيب الشخصية لبعض المواقف المتوترة وتتجاوب مع بعض الأحداث الحساسة في المسرحية يقوم المؤلف تكثيف سلوك الشخصية قصد إبراز خصائصها المقصودة. كما يعتمد المؤلف أيضا على وسائل أخرى لإبراز سمات الشخصية وتقريبها إلى طبيعة الشخصية الإنسانية الحقيقية التي تستمد وجودها من تفاعلها وعلاقاتها بغيرها من الناس.

فيعتمد المؤلف أيضا الحديث الشخصيات الأخرى عنها وسلوكها اتجاهها "يستطيع المشاهد أن يدرك طبيعة الشخصية على نحو أوضح وأعمق وأكثر تركيبا من فهمه إياها لو اقتصر الأمر على رصد سلوكها وحديثها وحدها."[1]

وحتى يتحمل المؤلف الشخصية المسرحية ما يريده من دلالات، فانه ينشىء بينها وبين بعض الشخصيات صراع حول أمر ما، قد يكون مبدأ خلقيا، أو قضية اجتماعية، أو طموحا شخصيا أو غير ذلك من وجوه النشاط الإنساني.

فمن خلال الصراع والمواقف المتوترة الناتجة عنه تبرز سمات الشخصية وتكشف عن الدلالات التي حملها إياها المؤلف، وبدونه أي الصراع تبقى الشخصية سطحية فموقفها من الصراع وتصرفها اتجاهه يساهم في التعريف بالشخصية.

أ- البطل المسرحي : هو المحور الذي تدور حوله معظم الأحداث، و تتأثر هي بهذه الأحداث أو تؤثر فيها أكثر من غيرها من الشخصيات المسرحية .

[1] - د عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحية، ص 23.

"وهو المحرك الأول لأحداث المسرحية و هو الذي يبقى في أغلب الأحيان أطول مدة على خشبة المسرح و يتمثل في سلوكه و مصيره موضوع المسرحية الرئيسي."[1]

وهذا لا يجعل من الشخصيات الأخرى مجرد عوامل مساعدة لظهور شخصية البطل فحسب ،فقد تمثل أيضا نماذج إنسانية و مسرحية ناجحة .

"إن عناصر المسرحية متكاملة بتداخل بعضها مع بعض و أن شخصية واحدة في المسرح لا يمكن في المسرحيات الكاملة الكبيرة أن تستأثر بإدارة الحدث المسرحي وحدها."[2]

و يمكن لشخصية واحدة أو شخصيات أن تقوم بإدارة المسرحية من حدث و حوار إلا أن هذه المسرحيات تكون في العادة صغيرة و نشعر فيها بوجود شخصيات أخرى لا تظهر على خشبة المسرح لكنها تحضر من خلال الحوار و الأحداث في نفوس المشاهدين.

"فالجو المسرحي ليس ثمرة جهود واعية و إنما ينشأ بصورة عفوية نتيجة فعل درامي حيوي متبادل يقوم به ممثلين عبقريين."[3]

فتفاعل الممثلين على خشبة المسرح بطريقة عفوية، بقرب المسرحية من الواقعية، ويبعد الحوار عن الافتعالية، فالعرض الدرامي الناجح يعتمد على مدى نجاح الممثلين في تقمص شخصيات المسرحية، وتحريكها عفويا وما من شيء يعترض هذا النجاح ويكون عائقا يعترض الممثل في تحقيق هذا العرض إلا سلبية الشخصية ذاتها.

[1] - المصدر السابق، ص26

[2] - المصدر السابق، ص27.

[3] الكس بوبوق، التكامل الفني في العرض المسرحي. ترجمة شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد، دمشق 1976، ص97.

فسلبية الشخصية تقيد رغبة الممثل في إنجاح الفعل الدرامي و إيصال أثره إلى المتفرجين، وهنا يتدخل المخرج "إن قدرة المخرج على التعبير عن فكرة بصورة أساسية عبر الممثل هي دائما دليل الحرفية الناضجة في فن الإخراج ،أما المخرج الذي يشكو من تبعية فنه والذي يقيد الممثلين بخياله الإبداعي لن يصل إلى فهم الجوهر الأصيل لفن المسرح والذي يقوم في أساسه على العلاقات المتبادلة بين مختلف المواهب الفردية".[1]

فالفن ذو طبيعة انفعالية ترتبط بالحياة والنضال ومعاناة الناس، مما يجعل فكر الفنان وموقفه من العالم صعبا، فهو يتعامل مع المحيط بصورة ذاتية من جهة ومن جهة أخرى عبر القوانين الموضوعية لتطور المجتمع الإنساني لذا :"أكد غوركي على انتصار الأفراد العظام، ودورهم الكبير في تطور الإنسانية، ودعا الأدباء إلى أن يخلقوا في أدبهم أبطالا تدعوهم الحياة والأحداث والبروز والعمل، كما أوضح أن سمات كل بطل أدبي يجب أن تكون مرتبطة بالعصر في تطوره التاريخي".[2]

4-الحوار :

هو من أهم الفوارق الأساسية بين الأدب القصصي و بين الفن المسرحي، وليس كل عمل أدبي على شكل حوار يمكن أن يكون حوارا دراميا، كأن تقف شخصيتان على خشبة المسرح لتتجاذب حوارا أيا كان. فالحوار أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور وهو يصور صراعا إداريا بين إدارتين تحاول كل منهما كسر الأخرى نو هزيمتها ومن هنا يمكن تحديد الفرق أو الفاصل بين الحوار

[1] المصدر السابق، ص30-31.
[2] - مجموعة المؤلفين دراسات من الأدب و المسرحية ص45.

الدرامي و غير الدرامي "الحوار الدرامي لا يكون دراميا إذا افتقر إلى الهدف الكلي أو الأثر الكلي. عندما لا تكون في وحدة عاطفية أو حتى فكرية تحكم الصراع الذي يصور الحوار منذ بدايته حتى النهاية." [1] فالحوار الدرامي ينبغي أن يخدم الهدف الكلي أي الحدث الذي تدور حوله القصة فلا ينفصل عنه ولن يكون مشحونا بالعاطفة التي تحكم الصراع والفكرة التي أدت إلى نشوءه. فإذا حاد عن موضوع المسرحية لم يعبر عن العاطفة أو الفكرة التي تناقش بواسطة الحوار فإنه يخرج عن وظيفته الدرامية. "الحوار الدرامي الجيد يستخدم للتعبير عن صراع رئيسي في المسرحية كلها و ينجح في خلق التوتر الذي يعتبر عنصرا أساسيا في البناء الدرامي الجيد".[2]

فكل جملة في الحوار ينبغي ان يكون لها دور في تحريك الصراع و إبرازه و تطويره لأن الجملة التي لا تساهم في تطوير الحدث أو إبراز أبعاد الشخصية تعتبر جملة ميتة على المسرح. وقد نجد أمثلة لحوار درامي يمكن اختزاله دون أي ضرر بالنص المسرحي، و الإقتصاد في الحوار ليس معناه الإيجاز .فالجمل القصيرة ليست هي أنجح الجمل على خشبة المسرح لأنها قد لا تأدي وظيفة درامية واضحة في الوقت الذي يمتلئ فيه روائع المسرح العالمي بجمل طويلة جدا تبقى درامية في كل تفاصيلها .

"فروائع شكسبير مثلا، تمتلئ بجمل طويلة تنطق بها الشخصية أحيانا فيما يسمى بالمناجاة الداخلية و أحيانا أخرى تنطق جملا ليس من المفروض أن يسمعها ممثل معين على المسرح و كلها أو معظمها طويلة، ومع ذلك فإن

[1] - د.عبد العزيز حمودة البناء الدرامي ص144.
[2] - المصدر السابق ص144

الفنان العبقري ينجح في إبقاء الصراع على حدته دون تباطؤ أو تعطيل للحركة العامة للحدث".[1]

و الحوار يقوم مقام المؤلف في الرواية أي في سرد الأحداث، وتحليل المواقف، والكشف عن نوازع الشخصيات، فهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وهو وسيلة لتفاعل الأحداث.

و الممثل يعبر عن أفكاره وعواطفه في الحوار المسرحي، دون تلعثم أو تردد أو خروج عن الموضوع كما يحدث عادة في الحوار العادي في الحياة اليومية، بل يعتمد أسلوبا كأنما أعد لمواجهة الموقف من قبل، هذا من حيث إحكامه وطلاقته وتتابعه.

"الحوار المسرحي حوار نموذجي برغم ما يبدوا في الظاهر من أنه "طبيعي" يمثل طبيعة الحوار في واقع الحياة".[2]

وقد تعتمد الشخصية المسرحية إلى التلعثم أو التردد في حديثها، و أن تعتمد إلى نسيان بعض ما كانت تريد قوله أو تخرج عن جادة الموضوع، وهذا يكون مقصودا لبيان طبيعة خاصة في الشخصية أو الموقف، لا تصويرا للحوار المسرحي كما يحدث في واقع الحياة على اختلاف الشخصيات أو المواقف.

والحوار يجب أن يتسم بالحيوية وأن يكون قادرا على الإيحاء بما يدور في نفسية الشخصية، وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادي وأن يتجاوب مع طبيعة الموقف والشخصية. "فقد يمضي الحوار على نحو عادي حتى يبلغ الموقف حد التأزم فيتوتر الحوار و يزيد إيقاعه..... وقد تتطور الشخصية خلال نمو الحدث

[1]- د.عبد العزيز حمودة البناء الدرامي ص150.
[2] - د عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحية، ص33.

المسرحي فيتلون الحوار حسب ما طرأ عليها من تغير ،كما يتلون حسب اختلا ف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي و الفكري و الاجتماعي".[1]

و لأن وظيفة الحوار تواصلية فلا ينبغي له أن يتحول إلى حديث من جانب واحد في بعض المولف، فتستأثر به بعض الشخصيات ،و يطول حديثها إلى حد يطغى على وجود باقي الشخصيات ويعوق نمو الحدث و تطور الموقف المسرحي.

وطول الحوار أو قصره يحدده المؤلف وفق إحساسه بطبيعة الموقف و مقتضياته، فقد يطول الحديث في موقف من المواقف على لسان إحدى الشخصيات، يظل المشاهد مشدودا إليه لما فيه من انفعال صادق أو كشف مثير أو تعبير درامي موفق . ويتصرف المؤلف حسب الموقف، فقد يقتضي حوارا سريعا مقتضبا متبادلا، مثلما حين يشتد انفعال الشخصيات ويتأزم الموقف.

نجوى النفس :

يضطر الكاتب أحيانا للكشف مباشرة عما يدور في فكر الشخصية ووجدانها من أفكار ومشاعر إلى وسيلة يستعين بها على تحليل الشخصيات وهي نجوى النفس "ففي بعض مواقف المسرحية المتوترة لا يمكن للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها وفكرها لغيرها من الشخصيات ولكنها مع ذلك تجتاز أزمة نفسية أو لحظة جادة لابد أن ينقلها المؤلف إلى المشاهد. ولذا يتيح المؤلف لتلك الشخصية أن تتحدث إلى نفسها لتكشف عن أفكارها و مشاعرها الباطنة وكأنها

[1] - د عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحية، ص34.

تفكر بصوت مسموع وهو ما يعرف بنجوى النفس". [1] في حين قليلا ما نجد في الواقع إنسانا يتحدث إلى نفسه بصوت مسموع إلا إذا كانت جملا أو عبارات قصيرة و موجزة تعبر باقتضاب عن فكرة أو انفعال، لكن ضرورة التأليف المسرحي لا تجد مانعا من إدراجه من كي يتمكن المؤلف من رسم شخصياته و مواقفه رسما متكاملا .

و المشاهد يقبل هذه النجوى و يتفاعل معها ،لأنها تصور لحظة متوترة، وأزمة باطنية عنيفة عند بطل مسرحي كان المشاهد قد تابع مصيره منذ بداية المسرحية و هو يعلم أن ذلك البطل لا يستطيع أن يطلع أحد تلك الخواطر التي تدور في رأسه .

نجوى النفس تجعلنا نحس بضرورتها، وبأنها أبلغ الوسائل المسرحية التي تجعل الشخصية تعبر عما في باطنها، وأن لها من التعبير الدرامي ما يعوض المشاهد عن غياب الحوار والحركة في المسرحية، فإذا كانت النجوى على هذا النحو فهي ناجحة.

الحديث الجانبي :

"أما الحديث الجانبي فعبارات قصيرة على مشهد من الشخصيات الأخرى لكي تطلع المشاهد على بعض الحقائق التي لابد أن تظل تلك المسرحيات جاهلة بها". بمعنى أن تتحدث الشخصية إلى نفسها أو إلى شخصية ثانية في حضور شخصيات أخرى يفترض أنها لا تسمع هذا الحديث مع أنه يتم على مسمع منها.

[1] - د عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحية، ص35.

و يلجأ الكاتب إلى هذه الطريقة عندما يريد أن يطلع المشاهد على ما تنوي الشخصية أن تأتيه من فعل أو تتخذه من تدابير، في حين تظل باقي شخصيات المسرحية جاهلة به، وهكذا تنفرد الشخصية إلى إحدى الزوايا فتنطق ببعض العبارات التي تنقل المعلومات إلى المشاهدين.

أو تنفرد شخصيتان لتتبادلا بعض العبارات والتي يحددها المؤلف. والفرق بين نجوى النفس، والحديث الجانبي حين تتحدث به الشخصية إلى نفسها، فنجوى النفس تكون والشخصية قائمة بمفردها على المسرح وهي لا تنقل معلومات بقدر ما تعبر عن أفكار، انفعالات ومشاعر، أما الحديث الجانبي فيكون بوجود شخصيات أخرى لكن بمنحى عنها وهي لا تطلع المشاهد على بعض الحقائق التي من المفروض أن تظل تلك الشخصيات جاهلة بها.[1]

5-السرد:

في القصة يستطيع الكاتب أن يختار الزمن الذي يريده كبداية لحياة الشخصية أو الشخصيات، ويستطيع أن يمدده ليعطي جيلا كاملا أو حتى أجيالا، متتبعا التسلسل الزمني الطبيعي لحدوث الأشياء، قد يبدأ بميلاد البطل ثم معنا إلى أن يتزوج وينجب أطفالا ثم يكبر ثم هذه الحرية في استعمال الزمن لا يملكها الكاتب المسرحي . "ففنان المسرح لابد أن يبدأ عند نقطة حرجة، أو نقطة تكون الأحداث قابلة للتفجير أو التعقيد".[2]

فالمؤلف المسرحي مرتبط بوقت محدد للعرض و بجمهور يجب أن يبقى جالسا في مقاعده إلى النهاية ،لهذا لا يستطيع أن يتراخى في تقديم الحدث في

[1] - د عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحية، ص38.
[2]- د.عبد العزيز حمودة البناء الدرامي ص163

تسلسله الطبيعي أي منذ ولادة البطل حتى وفاته ،كما يجب أن يخلق جوا مشحونا بالقلق و التوتر الدائمين و اللازمين حتى يشد المتفرج للبقاء حتى نهاية العرض. بينما قارئ الرواية القصصية له حرية التوقف متى يشاء و المتابعة متى يشاء و هذه الحرية لا يمتلكها رواد المسرح .

"السرد يكون إما بسبب استحالة تقديم كل شيء على خشبة المسرح أو صعوبة الرجوع إلى الماضي لإعادته إلى الحياة خاصة إذا كان مجرد خلفية فقط".[1]

إذا الرجوع إلى السرد يكون لتعريض الزمن المختصر أو الغائب عن خشبة المسرح أو صعوبة الرجوع إلى الماضي خاصة إذا كان يمثل خلفية لما يقدم أثناء العرض المسرحي.

التشويق: التشويق أن يثير المؤلف عند المشاهد شوقا لمتابعة الأحداث والاندماج في المواقف والتفاعل مع الشخصيات التي يتعاطف معها وأحيانا يتمثل نفسه مكانها، فيقوم المؤلف بشد انتباه المشاهد طيلة العرض دون أن يفتر شعوره نحو متابعة الأحداث، والمؤلف يبلغ هذه الغاية.

"بأن يعتمد في رواية الحدث على الدرامية الدائمة، متجنبا السرد والإشارات الكثيرة إلى أحداث تقع خارج المسرح، كما يعتمد كذلك على التركيز متجنبا الإطالة في الحوار قدر الطاقة، وتشعب الأحداث ويعدد الشخصيات أكثر مما ينبغي".[2]

[1] -المصدر السابق، ص165
[2] - د.عبد العزيز حمودة البناء الدرامي ص168

فالمؤلف يستعين بالحركة على خشبة المسرح إلى جانب السرد و لشد انتباه المشاهد أكثر يشير و يلمح إلى أحداث وقعت خارج المسرح ،أي لم تعرض على الجمهور بينما تذكر فقط على أنها قد تحدثت ،و يتجنب الإطالة في الحديث فالحشو في الكلام يشعر المشاهد بالتضمر،كما أن تشعب الأحداث و تعدد الشخصيات قد يشتت انتباه المتفرج فتختلط عليه الأمور ،و يضيع الحدث المسرحي ضمن الأحداث الثانوية .

و في سبيل الحفاظ على الحركة الدرامية ،لا يدع المؤلف الأحداث تسير سيرا عاديا حتى تصل المسرحية إلى القمة أو الأزمة ،بل يحاول أن يبلغ هذه القمة عن طريق مواقف صغيرة متوترة تتعقد ثم تنحل تباعا صاعدة طوال الوقت إلى قمة المسرحية و أزمتها"[1]

المؤلف يلجأ إلى بناء مواقف صغيرة تسير نحو التوتر ،فيكتسب الحوار مزيدا من الإيقاع حتى يتحول المشهد إلى أزمة صغيرة لا تلبث أن تحل عقدتها ليبدأ المؤلف من جديد بتهيئة الجو لموقف جديد، و هذا الأسلوب يلجأ إليه الكاتب حتى يكون البناء المسرحي كله موقفا عاديا وحوارا عاديا مما يجري بين الناس. فيجعل هذه المواقف الصغيرة المتعاقبة تسير على نحو منطقي لكن ليس شرط أن يحدث هذا التعاقب على مدى زمني متسلسل من اللحظة الحاضرة إلى مايليها.

"فقد يجد المؤلف من الأنسب للبناء الدرامي أن يعود من اللحظة الحاضرة إلى الماضي عن طريق الاسترجاع أو الذكرى ثم يعود بعد ذلك إلى الحاضر.

[1] - د عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحية، ص43.

وأغلب ما يكون الانتقال في المسرحيات النفسية التي تتردد بين الماضي و الحاضر لتكشف جذور عقدة نفسية أو سيطرة فكرية أو سلوك على إحدى الشخصيات".[1]

فالعودة من الحاضر إلى الماضي أو ما يعرف بالذكرى أو التذكر، ثم العودة مرة أخرى إلى الحاضر، أسلوب من أروع الأساليب التي يستعملها الكتاب المسرحيون خاصة إذا كانت المسرحية ذات أبعاد نفسية .

النهاية الحاسمة والنهاية المفتوحة: تبلغ المسرحية قمتها حين ينتهي الصراع إلى غايته و ترجح كفة جوانبه على الأخرى، وتنتهي الأحداث إلى ما يمكن أن يحس المشاهد معه أنها نهاية المسرحية.

في نهاية بعض المسرحيات يتقرر مصير الشخصيات ولا يتوقع المشاهد معها أي امتداد آخر للأحداث فيها قابلة للنمو، تكون هنا النهاية مفتوحة.

و البناء الدرامي هو الذي يتحكم في طبيعة النهاية فلا مجال للتفضيل بينهما ،و إن كانت النهاية المفتوحة تتيح للمشاهد أن يعيش في جو المسرحية نو يصاحب شخصياتها و أحداثها زمنا طويلا يمتد بعد نهاية العرض المسرحي، بما تثيره لديه من توقعات لما يمكن أن يحدث، أو ينتهي إليه مصير الشخصيات.

"ومهما يكن من أمر هاتين النهايتين، فإن كلتيهما ينبغي أن تصل إلى خاتمة للصراع من حدود البناء الفني الذي أقامه المؤلف لمسرحيته"[2]

[1] - د عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحية، ص43.
[2] - د عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحية، ص46.

6-البناء المسرحي:

إذا كنا قد تحدثنا عن عناصر البناء الدرامي في المسرحية من حدث و شخصية و صراع و حوار ،كل بمعزل عن الآخر ،فإن هذه العناصر ليست على هذا النحو من الانفصال لكنها تقوم في المسرحية على نحو متكامل لا يتبع من طبيعة العمل المسرحي وحده، بل من طبيعة الأشياء نفسها، فليس هناك في الحياة أحداث مجردة عن الشخصيات ولا شخصيات قائمة بذاتها دون أن يقع لها أو منها أفعال وتبدو منها أقوال تحقق لها وجودها الإنساني.

"فالمسرحية هي دائما حلقة انتزعت من سلسلة الحلقات الأخرى للأحداث الحياتية و تكون عادة الحلقة الأساسية و الحاسمة في إطار تلك التي يتعرض لها الكاتب".[1]

وليست غاية الكاتب المسرحي من هذه العناصر أن يستخدمها لذاتها،و لكنه يهدف من وراءه إلى خلق بناء مسرحي كامل ينشئه خطوة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها ،ففي عملية تنظيم الفعل الدرامي ينبغي فهم الأهداف الفكرية للمؤلف أي الهدف الأعلى و خط فعل المسرحية .

"وكما ينموا النبات من البذرة تنمو من أفكار الكاتب ومشاعره، فأفكار الكاتب و مشاعره و أحلامه، تمر عبر حياته كلها و توجه نشاطه في لحظة الإبداع. إنه يضعها في "بذرة"المسرحية و من هذه البذرة تنما المسرحية....إن التعبير عن أفكار و مشاعر وأحلام الكاتب، آلامه وأفراحه الأبدية هو المهمة الأساسية للعرض المسرحي".[2]

[1] -ألكس بوبوق، التكامل الفني في العرض المسرحي، ص48
[2] - المصدر السابق، ص 52.

و المسرحية بأحداثها و شخصياتها تحمل دلالات و رموز لإيصالها إلى المتفرجين لذا ينبغي على المخرج و الممثل سير المسرحية و إيقاعها و التفاعل مع شخصياتها.

"و الحق أن كل مسرحية تبدأ مرحلة ما في حياة الشخصيات شأنها في ذلك كل يوم يمر في حياة الإنسان، وعلى المخرج و الممثل أن يشحذا خيالهم الإبداعي لرؤية هذه البداية في الماضي أي بوصفها باستمرار للأيام والأحداث الماضية ...لهذا من الضروري أن تستوعب الجوهر الانفعالي للمسرحية و إيقاع وطباع الشخصيات على أساس من التطور".[1]

ومن عناصر البناء المسرحي أن يقوم المؤلف بوضع الإطار الزمني والمكاني لشخصيات المسرحية وما تقوم به من أحداث حتى تتحد أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية فإذا اجتمعت كل هذه العناصر من حدث وشخصيات، حوار وصراع ، ووضعنا لها الإطار الزمني والإطار المكاني كان لابد من إضافة عنصر هام لتمازج مكونات هذا العمل فيقول محمد مندور:"ومن الواضح أن تصور الأحداث وبنائها هو عملية في التأليف المسرحي وهي تحتاج إلى نوع خاص من الخيال الذي يستطيع تصور الأحداث الكبرى و بناء بعضها على بعض".[2]

هذا الخيال لا ينبغي أن يكون حبيس النص المسرحي و أن يكون محدودا بإطار خشبة المسرح بل ينبغي أن ينتقل إلى المتفرجين ليجعلهم يتفاعلون مع أحداث المسرحية و يتعاطفون مع أبطالها و شخصياتها .

[1]-ألكس بوبوق، التكامل الفني في العرض المسرحي، ص49.
[2] - محمد مندور، المسرح النثري ص37.

فيقول ليف تولستوي :"ينبغي على العمل الفني وخاصة الدراما أن يثير التخيل لدى القارئ أو المشاهد ليحس بما يحس به البطل وليعاني مما يعانيه من اجل ذلك و بالقدر الذي ينبغي فيه على المسرحي أن يعرف ما هي بالتحديد الأشياء التي يمكنه إرغام أبطاله عليها، عليه بالقدر ذاته معرفة لا يمكنه إرغامهم عليه و ذلك حرصا على سلامة مخيلة القارئ أو المشاهد".[1]

فالفن المسرحي تعبير عميق عن حقيقة الحياة و الرغبة في إشراك المتفرج وتحسيسه بالمعاناة ،و من ثم الإخلاص للواقعية ،و هذا ما يخلق الانسجام في العلاقة بين المخرج و الممثل، واعتبار المتفرج شريكا أساسيا في عملية الإبداع الفني، هذا الانسجام الذي يجعل الانتصارات الإبداعية والإحساس بسعادة الخلق الفني أمر غير مستحيل.

[1] - ليف توليستوي، شكسبير و الدراما، ص62.

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية لمسرحية
الأميرات للكاتبة فاطمة غالير

المبحث الأول: أهم الأعمال للكاتبة فاطمة غالير.

فاطمة غالير (السيرة):

فاطمة غالير من مواليد الجزائر سنة 1944 في قسنطينة بالعروش فيما بين سكيكدة وعاصمة الجسور المعلقة، وهي "دراماتورج" كاتبة نصوص مسرحية، جزائرية فرنسية خريجة جامعة الجزائر بالعاصمة، حاصلة على ليسانس في الأدب الفرنسي، وفي السينما عن جامعة فانسون الفرنسية، كتبت ما يزيد عن عشرين نصا مسرحيا، تمت ترجمتها إلى لغات كثيرة، فازت بجائزة آرليتني سنة 1990. وجائزة كاتب ياسين ومالك حداد عن مركز نور الدين عتبة سنة 1993، وجائزة آميك من الأكاديمية الفرنسية 1994، عن مجموع أعمالها، هذا علاوة عن الكثير من جوائز التقدير التي نالتها عن أعمالها الإبداعية، هي أحد أعضاء الأكاديمية الدولية للكتاب الدراميين لساتيون ... كما تحصلت على منحة من بومارشي ومنحة أخرى عن المركز الوطني للكتاب سنة 2005.[1]

وعلاوة على هذا نجد لها مجموعة من النصوص المسرحية، كمسرحية الأميرات، الحلقة الذكورية، الضرائر. وتبدو أشجار الخروب من بعيد، ريم الغزالة، التي زادتها في عالم المسرح وأثرت بها، وقد اخترت مسرحية ريم الغزالة والحلقة الذكورية وقمت بتلخيصها:

ريم الغزالة:

عالجت الكاتبة في نص "ريم الغزالة" موضوع الجنازة في الأعراف الجزائرية، فكانت عيناها تراقب أدق التفاصيل التي تساهم في إعداد جنازة تكون أهلا لعراقة الأسرة، وفي مقام الفقيدة التي كانت أما متفردة الحضور، ذات هيبة ووقار بين قومها،

[1]- فاطمة غالير، ص 5.

وهذا ما لأدى بخادمتها وكل عشيرتها أن يكون فراقها شاقا عليهم، فلم يكن السارد غير صوت الكاتبة، وهي ترافق أمها إلى مثواها الأخير، لتعود إلى فرنسا بضمير مرتاح بعدما كانت الأم والوطن فلم تعد بحسبها مدينة لها بشيء.

يعتمد هذا في شكله ومضمونه على الشخصية المنفردة أي أن "ريم" هي من تتحدث وتروي عن طريق السرد ما وقع لها من أحداث طيلة الأزمنة المقترحة وفي حوارات سردية، تنتج معان لملامح شخصيتها، التي تبرز سنها، فهي امرأة شابة في مقتبل العمر ذات الملامح المتوسطة.[1]

يستند النص على ما يعرف بالحوار السردي، حيث تستعين الشخصية في جل النص بضمير المتكلم وضمير المخاطب عن طريق تقمصها لشخصيات تتصادم معها، ومثال ذلك هذا المقطع حين تتقابل مع أحد أقربائها:

ريم: صباح الخير أيها الشاب، قلت له وأنا أمد له يدي، كم يسرني حضورك.

يقف الرجل الشاب مذهولا ويقول بشكل مشكوك في أمره.

– ريم ...؟ ألم تتعرفي عليَّ؟[2].

أدقق النظر في الوجه الجميل اللطيف والطفولي وأستعرض ذاكرتي، أصدقاء الجامعة وزملاء الثانوية، ثم أحباب المدرسة الابتدائية.

– يا رجل هل هرمت إلى هذا الحد، ذكرياتي لن تعد تسعفني

– استسمحك لا أتذكر.

– نور الدي ... أنا نور الدين.

– آو ! هل هذا ممكن لقد تركتك رضيعا !

[1]- ينظر: فاطمة غالير، جميلة مصطفى الزقاي، ص 257.

[2]- مقطع من نص فاطمة غالير، ص 260.

– لا ! لقد كان عمري سبعة سنوات. عندما رحلت يا ابنة عمتي.

– قبلته وقد ضمني بقوة[1].

أما عن اعتماد الشخصية على ضمير المتكلم كبنية كلامية تنسج علاقة حميمية مع القارئ لتستعطفه لما تنتجه من معاني حولها وحول ما يحيط بها استعانة بهذا الضمير "أنا" ولكم من الأمثلة من النص تتثبت ما نقدمه:

إنني كنت أفكر في العديد من الأمور ...[2]

أقرأ أنني لم أكن أحس بحرج ...[3]

أما فيما يخص الشخصيات فكانت حاضرة من خلال حوارها السردي، تنتج تلك الحكاية المشوقة، ولعل أبرز ملامح تلك الشخصيات يظهر لنا بجلاء تقنيات الكتابة وأسلوب الحكي عند فاطمة هي "ريم" الشخصية المركزية وتتميز هاته الشخصية بكثير من الغموض على مستوى أبعادها النفسية حيث تعمدت الكاتبة في إبداع هذه الشخصية مند بداية المسرحية، والزج بالمتلقي إلى ما يسمى بالخبطة المسرحية، فهي شابة في مقتبل العمر سافرت إلى فرنسا نتيجة لرفضها العيش في ظروف رأت أنها مخالفة لأسلوب تفكيرها، وطموحها المشروع للعيش في ظروف أحسن تسمح لها بتطوير مهاراتها الثقافية واللغوية.

أكدت الكاتبة على أن تكون هذه الشخصية ذات أبعاد نفسية متينة ومشبعة بالقناعات الشخصية، فهي متحكمة في عواطفها، وعقلانية التصرف حتى أثناء الظروف القاسية التي تمر بها في جو الجنازة مثلا:

[1]- مقطع من نص فاطمة غالير، ص 260.

[2]- مقطع من نص فاطمة غالير، ص 258.

[3]- مقطع من نص فاطمة غالير ص 259.

فريد غادرت الجزائر مند سنوات وكانت تزور أهلها من حين لآخر، جعلها تعيش حالة ذاتية، وقد يبدو للقارئ أنه نوع من الانفصام مع الوطن الذي يتكرر حينئذ في محطات كثيرة داخل النص، أرادت من خلال ذلك أن تتغير ملامحه ويصير مثل باقي الدول في التطور والازدهار.

كما أنها كانت تذكر باستمرار وبطريقة غير مباشرة التقاليد والأعراف المحلية من خلال ملاحظاتها وحواراتها الدقيقة عبر شخصيتها والشخصيات التي تتكلم على لسانها، وتنتقد أسلوب النائحات اللواتي جئن إلى البيت العائلي دون دعوة من أهل الدار، وأيضا عادة التفريق بين الرجال والنساء أثناء مراسيم الجنازة.

والشخصيات الأخرى الثانوية:

- سائق رئيس البلدية: شخصية بسيطة وهو خادم ذو مرتبة عالية.
- عبيد: ذو شخصية منفصلة، وهو خادم العائلة طاعن في السن.
- خدومة: حنونة وطيبة وهي خالة ريم.
- أم نور الدين: صحتها مريضة وهي امرأة صالحة.
- فرقة المغنيات: النائحات متطوعات وأرامل ذو لياقة وبشاشة.
- أب ريم: هادئ وبسيط وتعبان، مشرق الملامح.
- المغسلات: ناجعتين، ومستعجلتين ومبتسمتين وذو لباقة.

فتقريبا كل الشخصيات الأخرى هم أفراد العائلة المقربين، كابن الخالة وابن العم والخالة والعمة وأطفال البيت.

الزمان والمكان:

تتحدد فضاءات المكان منذ البدء من خلال لمسات وإرشادات المؤلفة، إذ تضعنا في ديكور عبارة عن استديو كبير، تنطلق من الحكاية وتجعلنا ندخل أمكنة متعددة من

خلال مرورها بالبيت العائلي الكبير وخارجه، لقد تعددت أمكنة الحكي، رغم الاقتراح الذي فضلته فاطمة غالير من خلال الإرشادات، وهو فضاء ركحي، ثم تقوم الشخصية المركزية بنقلنا عبر السرد إلى أمكنة مختلفة.

أما عنصر الزمن فلم توضحه الكاتبة في إرشاداتها على الرغم من وجوده في القصة السردي كيوم الجنازة، ومساء الدفن.

الصراع:

من المعلوم أنه لا وجود لنص مسرحية دون صراع، إذ يعتبر الركيزة الأساسية في تقابل الفعل والنقيض ... والكشف عن خبايا الحبكة والحكاية، *** هذا النص المسرحي كان الصراع داخليا ما بين شخصيتها المركزية "ريم" ونفسيتها في التقابل والاستسلام لحقيقة وفاة أمها ولعل مثل هذا الصراع قدمته من خلال ندم "ريم" وقبولها حقيقة وفاة أمها، فإن بنية النص تجعلنا نؤمن بأن كل الأحداث تضعنا في جو التحضير لحفلة أقيمت على شرف الأم، وبعد سلسلة من الأحداث تنكشف أن العرس هو في الحقيقة مراسيم جنازة أمها، تختزل فيها حنين أمها ووطنها.

فتبين من خلال قراءة النص أن "كدومة" قد توفيت منذ الصباح وأن "ريم" تحاول إقناع نفسها بأن الأم لم تمت بعد، فهذا الهذيان والصراع الداخلي، يجعلنا أمام حالتين متقابلتين تعيشهما الشخصية المركزية طيلة المسرحية، والمتمثل في حالة الوعي واللاوعي.

2- الحلقة الذكورية:

تدور أحداث المسرحية حول الشابة الجزائرية صادقة، والفرنسي بيار الذي أحبها رغم اختلاف عقيدتهما، أرد التقرب منها لكنها رفضت وطلبت منه الزواج أولا، فوعدها أن يختتن ثم يعود لخطبتها.

ففي الجزء الأول من المسرحية، يتم التحضير لختان عائلتين في أجواء احتفالية كبيرة، الجميع يرتدي الزّيّ الأبيض، النسوة يغنين ويزغردن، وترى الأطفال متحمسون، ويدخل المختن المدعو "الطاهر" تحت الأهازيج وقرع الطبول، إذ الختان رمز للسلام والفرح والمصالحة حسب رأي أهل القرية، لأن الختان شيء مقدر في الوزاع الديني الإسلامي، يرى الآباء أن أبناءهم سيدخلون إلى مصاف الكبار بعد عملية الختان، "الطّهار" هو حلاق في الأصل يقوم في الأول بحلق شعر الطفلين اللذين سيختتان في اليوم الموالي، فجاة يدخل مهرج يرتدي زي النساء ويفسد فرحتهم، ثم يظهر إلى العيان رجل يرتدي زيا أوروبي ويقول أنه يريد أن يختتن؟

يبدأ غريب وصغير وظريف في مناقشة موضوع ختان الأوروبي، حيث يرى صغير أنه من الضروري تلبية مطلبه في حين يرى الآخرون العكس، يفقد ظريف هدوءه ويرغب في سحب ابنه من الحفل، يتواصل الحوار ويؤكد ظريف ولمين أنه عدو أو يهودي.

بينما يرى عبيد ضرورة التريث ومعالجة القضية بحكمة فربما أتى الأوروبي ليختبر عقلية المسلمين، وفجأة يتخذ الطاهر قراره ويطلب ملاقاة الغربي (الأجنبي بيار) ويدعو شرف وغريب لإجراء عملية انتخاب نعم أو لا للاختتان الغريب القادم من الشمال، يتواصل النقاش ويرى الجميع ضرورة أخذ رأي الطاهر بعين الاعتبار، حيث أن الطاهر لا يرى أمرا خارقا في ختان رجل راشد ويؤكد في نفس الوقت أنه لن يخرج على رأي الجماعة.

الطاهر يفكر في القضية بجدية، ويقول للجميع لماذا نتسرع ونظلم الغريب ربما تجمعه قصة حب مع فتاة من قريتنا واشترطت عليه الختان لإتمام العلاقة.

يتواصل الحوار الشيق بين الطاهر ومالك وشرف، يحللون طلب الأوروبي بطريقة فلسفية ويذكرون علاقة الختان بالأديان، وفي الأخير يتفق الجميع على رفض ختان الغريب ويفترقون متمنيين لبعضهم البعض ليلة سعيدة.

في الجزء الثاني يلتقي الطاهر والصغير بالغريب، فيجد الفتى الغريب الجميل طلبه المتمثل في الختان، ويخبره الطاهر أن الجماعة اتفقت على عدم القيام بعملية الختان، فيتفاجأ الفرنسي ويسود محياه الحزن والأسى.

يتبادل الغريب والطاهر أطراف الحديث بكل عفوية، الغريب متحمس لأن يرى عضوه الذكري مختن مثل الذكور المسلمين، يقوم الطاهر بإخافة الغريب من عملية الختان، لكن هذا الأخير كله أمل أن يختن.

يذهب الصغير رفقة الفتى الفرنسي إلى الطبيب، يفاجئ الغريب أن الطبيب على علم بطلبه، يعبر الغريب عن حبه لفتاة ولا يرى سبيلا لبلوغها سوى عملية الختان وهذا ما يثير حفيظة الصغير، يبدأ الحديث بين الطبيب والغريب، ما الختان؟ ما فوائده؟ الختان والسنة النبوية؟

الغريب يعلم بكل شيء عن الختان كأنه مختص، أكد للطبيب أن العشق هو الذي دفعه للبحث في موضوع الختان، ويؤكد أنه يستحمل كل الألم من أجل محبوبته.

يطرح الطبيب عديدا من الأسئلة على الغريب ويجيب العاشق بكل عفوية.

يؤكد الطبيب أخيرا أن لا خطر على الغريب إن قام بعملية الختان، يعود الغريب برفقة الصغير إلى السيد الطاهر، يستعد الغريب لعملية الختان وكله فرح، يحل الظلام.

وفي الجزء الثالث إنه يوم الختان، كل شيء على ما يرام، النسوة يغنين ويزغردن، الطفلين ينظران للجمهور وكأنهما في حلم والابتسامة تشع من محيايهما، لكن

الطاهر يقول للجمع الغفير أن الغريب أولى بالختان وسيختنه ويأخذ المسؤولية على عاتقه وهذا ما يفاجئ الجميع.

الطاهر سحب سكينة الحلاقة من جيبه ويقترب من الغريب ويقول له: سأبدأ بك لأنك أقل شجاعة حيث العادات تقتضي البدء دائما بالأطفال الأقل شجاعة.

يهب الغريب نفسه ككبش فداء، ويفاجئ الطاهر ومساعديه، الغريب مختن الآن بفضل الله، /ختن مثل النبي عيسى عليه السلام ومثل محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم، ويواصل الطاهر عملية الختان، يختن الطفل الأكبر.

المبحث الثاني: دراسة تطبيقية لمسرحية الأميرات

1- تمهيد:

مسرحية الأميرات، مسرحية مستوحاة من المجتمع المغاربي، وبالخصوص المجتمع الجزائري، تقدم لنا الحياة الاجتماعية والفكرية والثقافية للفرد المغاربي عموما والجزائري خصوصا، وقد يكون نص الأميرات سيرة ذاتية لكل امرأة مغاربية، اتخذت الضفة الغربية من وراء البحر وجهة لها للعيش فيها واكتشاف عالم جديد، ربما ينسيها التأزم المعيشي والفقر الفكري، والتخلف الناتج عن العقائد التي تجعل منها تعيش في دوامة من البؤس والأوجاع، فالمسرحية بالتحديد قدمت لنا عودة هذه المرأة المغتربة المهاجرة بعد سنين أمدا إلى ديار الأصل إلى بني جلدتها، حاملة معها أوجاع وحنين الفراق وعمرها عشرون سنة، كلها شوق وحزن، شوق للوطن وحزن على فراق الأحبة وبالخصوص أمها وأبيها الذي جاءت بسبب وفاته، والذكريات بكل ألوانها وحيثياتها، إذ أن المسرحية هي محاكمة للأميرة إثر عودتها إلى بني جلدتها من ديار المهجر بعد زواجها من فرنسي، وهذا ما جلب لها وابلا من التقبل والرفض، من أبناء عشيرتها، وما

الأميرة إلا رمزا للتحدي الذي خرج من رحم تقاليد وعادات كلها جبروت، تجعل من المرأة مستعبدة مستضعفة راضخة لجهل وأمية لفكر متقوقع يؤدي بها إلى الهاوية، والرضوخ لفكر تعسفي، فهذه الأميرة تجاوزت كلا هذه الدهنيات التي تفطنت لها ورمتها جانبا واختارت الخروج من هذه المطبة والذهاب إلى عالم جديد يناسب فكرها.

فالمسرحية وضحت لنا ذلك الرفض الدنيء لزواج الأميرة من الأجنبي غير المسلم، لأسباب تعسفية ظالمة من عجوزات هرمات متسلطات، أردن أن يعاقبن هاته الأميرة الطيبة ومحاكمتها، عن الخطأ والفضيحة الشنعاء في نظرهن، هو كسر للتقاليد المعروفة في القرية وإهانة للدين، في حين أنهن يعشن بنفاق كامل كله سحر وشعوذة وهذا ما كانت عليه "زهور" التي كانت تمارس الشعوذة وذلك بنبش القبور وتشويش حياة الآخرين.

وهذا مقتطف من المسرحية:

المجنونة: أنت يا زهور يا ساحرة الليل؟ كم قبرا فتحته في حياتك الطويلة؟ كم حياة شوشتها بشعوذتك؟

الأميرة: يمكنك أن تذهبي لتشربي، هناك ما يلزم بالبيت.

نونو: ليست مجنونة جدا على ما يبدو ! ها هي في لحظة من لحظات العقلانية ! [1]

فهؤلاء النسوة العجوزات: شريفة، زهور، العميدة، المرأة الشريرة وعجوزات أخريات، أعلن تأسيس محاكمة دنيئة تحت وصاية الشيخ الحاج اللاتي يعتبرنها وصاية مقدسة وتحقيقها أمر لازم، لحلم الشيخ الذي طلما كان يحلم به منذ زمن طويل ولم يتحقق مقابل إرثهم الثروات التي كان يملكها، ولكن قوة الأميرة كان أعظم من تعنتهم،

[1]- فاطمة غالير، ترجمة جميلة زقاي، ص 73.

فواجهت بكل كبرياء وثقة أنها على صواب دون استعمال الشفقة والمسكنة التي فرضوها عليها، وهذا في مقطع من المسرحية.

– العميدة: هل تريدين إنهاء المرافعة يا أميرة الشجاعة؟

– الأميرة: لا أيتها الأم العجوز لا داعي لذلك على الإطلاق، لاحظت ذلك؟

– العميدة: ما هي آخر أمنية لك؟

– الأميرة: لن أطلعك عليها لكنها تستحق !

– المرأة الشريرة: للمرة الأخيرة هل تريدين هداية الخائن؟

– الأميرة: لا ! لأن الغرض من هذا السؤال هو جعلي أركع وأتوسل إليكن، لن أفعل شيئا، لن أمنحكن الرضا لترينني أبكي، سأموت بعينين جافتين بما أنه ينبغي أن أموت.

– المرأة الشريرة: إن الله معنا !

– الأميرة: الوداع يا أحبائي، إن الله معنا ! [1]

فالأميرة تحدت العشيرة المتمثلة في عجائزها بتحريضها للنساء الشابات على الذهنية المتحجرة والأفكار التظلمية، فوقفن إلى جانب الأميرة، ولكن لن تنجو من مخالب الموت والمحاكمة المدبرة جورا وظلما، فهي ثارت على العادات والتقاليد البالية والأعراف الظالمة، وهذا كله بسبب زواجها من أجنبي غير مسلم، طيب، يحبها ويحترمها وبقي على عهده معها، من احترام ومودة وأمان وصدق.

وللدخول في الدراسة التحليلة للعمل المسرحي "الأميرات" سنتبع خطوات أبجديات التحليل المسرحي ما يوافق عناصر البناء الدرامي:

[1]- فاطمة غالير، ص 84.

1- الحدث المسرحي:

في أول الأحداث التي يعرضها المؤلف والتي عنوانها "الأميرات"، تدور أحداث القصة عن فتاة جزائرية اختارت ما وراء البحر هناك، موطنا جديدا لها، هاجرت قريتها التي كانت موطنا للبؤس والجهل والتعصب، التقاليد والأعراف المسقية بالأمية، جعلت منها تختار الهجرة والبحث عن موطن يخدم فكرها المتفتح القابل للحضارة المنيرة، تاركة وراءها عشيرتها، أبواها وصديقاتها وجدتها وجيرانها، تركت وراء ظهرها ذكريات الطفولة والثانوية، تلك المرأة وصلت إلى المهجر "فرنسا" تزوجت بأجنبي غير مسلم، أعطاها توأمين في بيت كله احترام ومودة ودفء وتفهم، وبعد عشرون سنة تعود المرأة إلى مسقط رأسها، وهنا تبدأ القصة، بسماع صوت أقدام في السلم بنوعين: "واحدة خفيفة ومنتظمة، والثانية متثاقلة ومتعبة ومترنحة تقريبا"[1]، في ظلام دامس، حالك.

وبعدها يدور حوار بين الصوت الرجالي العجوز المسن الملهث، والصوت النسائي: شابة ضاحكة في العقد الثالث من عمرها (الأميرة)، ومعها حقيبة تحملها، عن سبب الظلام الحالك. فاستفسرت !

الصوت النسائي: ألا يوجد مصابيح؟ ورد عليها الصوت الرجالي: لا يوجد هنا، ولا في الإدارة ولا في السوق السوداء ولا في أي مكان في هذه القرية المنسية، فاندهشت المرأة وكذبت الرجل العجوز حول موضوع المصابيح، ثم سأل الرجل العجوز المرأة عم يوجد في الحقيبة، فردت كتب، فقال هل جئت لحضور جنازة أبيك أم من أجل التحضير للثورة؟ وقال لها الرجل العجوز أيضا: والكتب دخلت بها إلى الوطن والجمارك لم يفعلوا لك شيئا، فعادة لا يتركوا هاته الأمور تذهب هكذا، ربما على وجهك المحبوب.

[1] - فاطمة غالير، ص 23

وواصلا السير حتى وصلا للبيت عند "نونو" العجوز جدتها، فسألت (الأميرة) العجوز عن نونو، فرد عليها: "نونو" فقدت قواها العقلية، الآن تعيش في كوخها الحقير، ولازال الرجل العجوز والأميرة في الظلام الدامس، فوجد شمعة، وبعدها العجوز يجد عود ثقاب وينتشر ضوء خافت لبضع ثوان، فيسمح برؤية ساحة كبيرة محفوفة بجدران البيت من ثلاث جهات، ثم ينطفئ الضوء ويحاول إشعال الشمعة ولكن لم ينجح، وعودة الظلام الدامس، سماع صوت التنفس للرجل العجوز بصيغة مرتفعة، ثم صوت نسائي (أميرة): أتعبت نفسك أيها الرجل العجوز.[1]

وبعدها العجوز يشعل عود ثقاب، وضوء الشمعة يستقر وظهور الديكور والشخصيات، رجل قوي بلباس عادي، شيخ داكن السمرة بلباس قديم ناصع البياض ملفت الأنظار، فيدور حوار بين الأميرة والرجال حول موضوع المقارنة بين الحياة التي كانت تعيشها الأميرة في فرنسا والبادية، – شرطة فرنسا نزيهة، وشرطتنا يتقاضون الرشوة من طرف والد الأميرة – ونجد هذا في مقتطف من المسرحية:

– رجل: شرطي يجرأ الكلام معك؟

– امرأة: لديه الحق في ذلك، بل هذا من واجبه في بعض الأحيان.

– رجل: والدك هنا اشتراهم جميعا، هؤلاء الحثالى باللباس الرسمي ... بالنقود [2]!

فالأميرة كانت في المهجر لمدة عشرين سنة، كانت لا تريد العودة إلى البلاد، كانت تصر على هذا الموقف، حيث كانت تحب أمها أكثر من أبيها، ومواصلة للسير العام للقصة، وصول الأميرة عند جدتها "نون" تلك العجوز صاحبة القرن وثلاث سنوات، فتعانقها عناقا شديدا بين الفرح والحزن والبكاء، فخرجت العجوز وشكرت الله

[1]- فاطمة غالير، ص 26.

[2]فاطمة غالير، المرجع نفسه، ص 31.

على مجيء الأميرة حفيدتها فدار حوار بينهما بالعربية والفرنسية، فالعلاقة كانت قوية جدا بين "نونو" والأميرة، إذ أن العجوز قالت للأميرة: أنا اليوم سأموت وأرتاح لأنني رأيتك، وفي الصباح مجيء الحضور لرؤية الأميرة، نساء، شابات ... الفرح بادي على وجوههن، يلبسون لباس أحادي اللون، بمجرد الدخول ينزعن خمارتهن، كما دخل بنات العمة والخالة والعم والخال، بدرجات متفاوتة، ثم صديقات الصغر والجارات والغائبات هن التي تزوجن في المدينة، وبعدها بدأن بتبادل أطراف الحديث، ويظهر هذا في مقتطف من المسرحية.

– أيتها الأميرة ! تبقين دائما أميرتنا !

– لم نعد وحيدتين بعد الآن !

– لن يكون حب الفرنسيين لك أكبر من حبنا.

– هل يعرفون حتى معنى الحب؟

– هناك من أجاد حبي.

– وهل استطاع أن يبقيك بجانبه ! هو رجل إذن !

– هل استطاع الفرنسيون تدليلك؟

– هناك واحد على الأقل من عرف كيف يدللني !

– إذن هو رجل حقا ! [1]

– الرومي والفرنسي استطاع إبقائك بجانبه وتدليلك فعلا ! هل نسيتنا؟

– الأميرة: إن كنت نسيتكم فماذا أفعل هنا؟ لم أنس شيئا ولا أي أحد[2].

[1] المرجع نفسه، ص 39.

[2] - نفسه، ص 39.

وبعدها نجد ظهور عدة شخصيات من صديقات الأميرة، من بينها "بادية" صديقة الطفولة التي تزوجت وهي صغيرة وتحكي للأميرة حالة القرية من السيئ إلى الأسوء، وقصت لها أيضا علاقة الحب بينها وبين شاب من مدينة القل الذي كان يدرس التكنولوجيا، وأيضا مجيء المجنونة التي كانت في نفس عمر الأميرة وهي جارتها، فهاته المجنونة كانت تهدأ بمجرد إعطائها صينية من الحلوى، وبعدها أيضا دخول شخصية "زهيرة" زوجة الرجل الفقير والتي تزوجت متأخرة ولها توأم، حتى أن الأميرة جلبت ملابسا لزهرة ولأبنائها التوأم، ثم دردشوا على "ساسية" أخت زهرة التي تزوجت خمس مرات، طلقت أرع مرات وسبب الطلاق هو أبوها كان عندما يتشاجر مع صهره يأتي بساسية إلى منزله ويترك للزوج أطفاله، إذ وصل الحد أن لها عشرة أطفال لم تراهم، وزوجها الخامس هو فلاح متوسط الدخل، وأيضا دخول شخصية أخرى "أبلة" تتحدث عن قصة "غابية" التي تزوجت في اتجاه المدينة بإتجاه البحر، يقال عنها كانت عقيمة وولدت بعد تسع سنوات من الزواج والدا وهي حامل حاليا، كما روت لهم عن "أم غابية" ولدت خمسة عشر مرة، وأيضا حكوا عن "زهية" تلك الأستاذة التي تزوجت شرطيا الذي كان يهينها، فهربت من المنزل وتركت له المجوهرات والمنزل والسيارة، حيث خرجت بعباءة وللحادثة خمس سنوات، إذ يقال أن زوجها كان مريضا نفسيا، فكان يضربها ويهينها ولم تستطع العيش معه، ثم تنطق "نبيلة" وتروي لهم حكاية الفتى الأعرج وشفي وارتاح على يد مشعوذ، وهو متزوج الآن ويعمل حداد، ويسكن محاديا لطريق قسنطينة.

وهن يتبادلن أطراف الحديث تنهض المجنونة وتبقى تتكلم وترقص وتغني وتعكر عليهم صفو الكلام، فيضربونها بالمروحية، حتى أن الأميرة كانت تمنعهم من ذلك، وبعدها تدخل امرأتين متحجبتين عند الأميرة ونادتها بالسيدة، وأمرت الأميرة بنزع النقاب

عن وجهيهما ولم يرضخا لها، كما أنهما لم يأكلا رغم الإلحاح عليهما، وبعدها دخول رجل مقعد إلى الجلسة النسائية مما أدى بالشابات للهروب والتستر من المقعد، فقد كان هذا الرجل مقعد وضعيف وأخبر الأميرة أن حياتها في خطر، وبعدها خرج وعادت النساء لإكمال الحديث، حيث "بيبية" ذكرت الأميرة أيام الدراسة في الداخلية وإضرابها عن الطعام عند نفي ابن " بلة" سنة 1965 وتكلمتا عن صديقتيهما اليهوديتان في الداخلية وعن الحارسة العامة التي كانت قاسية معهما.

وهذه السلسلة من الأحداث الثانوية، أما الحدث الأساسي الأول فيكمن عامة في وصول الأميرة إلى بيتها العائلي الكبير التي كانت تقطن فيه الجدة "نونو"، ثم بعدها ندخل في الحدث الثاني الذي يعتبر رئيسيا في مجرى القصة حيث وقع الصراع الشديد بين المرأة الشريرة والأميرة، وفي مواصلة السير العام للقصة، وفيما يخص الحدث المسرحي الثاني، فإن "نونو" تكون قلقة جدا بالتنبؤ المشؤوم عن طريق "المجنونة" والمقصد بأنه ستحدث مصيبة للأميرة، وأيضا يظهر القلق عند الأميرة إثر الحلم الذي رأته في القيلولة، وهذا ما عكر مزاجها، وجعلها متوترة، إذ أنها لم تكن تحلم في الماضي، لأنها لم تكن تقيلل، ففي المنام رأت الكاهن رجل الكنيسة الذي أقنعها بالعودة إلى المهجر، حيث أن هذا الكاهن كان لها علاقة معها وكانت تعرفه منذ عشرين سنة، أراد أن يعوضها مكانه، لكن الأميرة لم يكن لها شهادة البكالوريا، وأيضا هروبها دائما من المسؤولية والنفور منها، وتبعا للسلسلة دائما "نونو" خائفة من العجائز إذ تراهم خطرا على الأميرة، وأيضا على لسان الأميرة رأت نصف المنام "الخائن" الذي كان دائما ثملا، حاملا لقنينة التي رآها وسيلة لنسيان همومه، حيث كان مذموما من بني عشيرته، إلا أن الأميرة كانت تحبه لأنه كان يملك قلبا طيبا ولكن موجوع وجعا أكبر من سنه.

مواصلة للحدث المسرحي، تذهب "نونو" من طلب الأميرة لمناداة العجوزات الخادمتان وهما قرب السرير الذي تنام عليه الأميرة، فتذهب "نونو" وجهة اليسار من البيت، وتقف الأميرة مقابل باب المدخل ويأتي العجائز في زي النائحات بلباس صارم ليس فيه رونق ولا جمال، ونجد هذا في مقدمة المسرحية:

بينما تدخل "نونو" من باب اليسار لتجلب الخادمتين، تقف الأميرة لتفتح باب الدخول، تستقبل الزائرات بكثير من اللطف وبمزاج رائق، قبلات وسلام وعناق ....، بعض الأمور التافهة.[1]

وعند دخول العجائز، ولا واحدة فيهن أرادت الأكل والشرب، في هذه الأثناء "نونو" تتحرك في البيت حتى توهم الحضور أنها تـنفعهم، ولكن في الحقيقة كانت قلقة، مشدودة الأعصاب وهي تراقب الضيوف، أذن المؤذن ولا واحدة تحركت لتأدية الصلاة، وبعدها صوت النساء: الحياة تمر بسرعة، عشرون سنة كأنها هنيهة، ثم المجنونة تبدأ بالضحك والنساء يسألن عن المجنونة، فترد الأميرة: هي جارتنا المسكينة، ولكي تسكت نضربها على رأسها، ثم تنطق العميدة: إذن فلنضربها.

العميدة والزهور جاءتا ليحاكما الأميرة لزواجها بالأجنبي الرجل غير المختن ظنا منهم أنها فضيحة ونجد هذا في مقتطف من المسرحية:

– العميدة: إذن فلنضربها !

– نونو: لا دعها وشأنها، إنها مشوشة جدا منذ مساء الأمس ...

– العميدة: أيتها الخادمة بنت الخادمة، هل طلبت على الأقل الكلمة؟

– نونو: لقد أخذت الكلمة منذ زمن طويل ... لن أنحني لا أمام حقدك ولا أمام وقاحتك[1].

[1]- نفس المرجع، ص 66.

ويدور الحوار العنيف بين "العميدة" و"نونو" حتى تتكلم الأميرة، ونجده في المقطع التالي:

– الأميرة: هذا يكفي !

– العميدة: لا فائدة من كل هذا برأينا ... هل أنت مستعدة للإجابة عن الأسئلة.[2]

وهكذا يدور الحوار الذي كان عبارة عن أسئلة تعنتية للأميرة عن سبب زواجها بالأجنبي غير المسلم، الذي يعتبرونه فضيحة شنعاء.

وبعدها نجد شخصية اسمها "أودية" خادمة للكنيسة ومطيعة لله، تخدش الأميرة، والنساء الحاضرات يساندونها لأنها ليست مثل "أودية" الأولى التي توفيت منذ خمسين سنة وكانت مسيحية خائنة وتظهر بعدها "الشريفة" تقول للأميرة: زوجتي إذن يا أميرة.

– الأميرة: نعم تزوجت وأمام الله وأمام الرجال.

– الشريفة: هل نستطيع الحديث عن هذا الزواج في هذه الحالة المزرية؟ [3]

ويدور الحوار العنيف بين الشريفة والأميرة، وتتهم الأميرة أنها اقترفت ذنبا ألا وهو الزواج بفرنسي.

وهكذا بين الوابل الحواري العنيف الذي كله كان ضد الأميرة، حتى ظهرت شخصية "المرأة الشريرة" هاته الشخصية التي قالت للأميرة: لن أتعاطف معك ولن أحن عليك، ستلقين حتفك وجزاءك لفعلك الشنيع، إذ أن الأميرة لم ترضخ لها، ووقع حوار أعنف مما سبق ونجده في المقطع الآتي:

– المرأة الشريرة: نعم، أريد أن أتحدث، لقد سكتت طويلا !

---

[1]- نفس المرجع، ص 67.

[2]- نفس المرجع، ص 68.

[3]- نفس المرجع، ص 79.

– الأميرة: من أين أنت حتى أنني لم أتمكن من التعرف عليك؟

– المرأة الشريرة: لا يهم أتيت إلى هذه القرية بعد ذهابك والآن أنا أنتمي إليها [1]! أنا عجوز قبيحة مهتمة وشريرة ليس لك أي حظ معي، ليست لنا ذكريات مشتركة، لم أعرفك وأنت صغيرة ولا أريد الخير، أنا هنا لأنفذ رغبة الفقيد وأقبل الأرض التي تحوي جسده الطاهر.

الأميرة: استنادا إلى لهجتك يمكن أن تكوني قد أتيت من الجبل، هناك باتجاه الشرق.[2]

وهنا دار الحوار بين المرأة الشريرة والأميرة ولم ترضخ الأميرة للمرأة الشريرة، إذ ردت عليها قائلة ويظهر ذلك في المقتطف التالي:

– الأميرة: أتيت إلى هنا برغبة مني وسأتكلم دون إكراه، لا أخشى أحد.[3]

– ألا تخافي من الله؟

– الأميرة: لا أخاف منه بما أنني لم أقترف ما يستوجب اللوم !

– المرأة الشريرة: لقد تزوجت بأجنبي، بخائن ! لقد أذيتنا جميعا.

– الأميرة: اقترنت برجل لأجل صفاء وجهه وسعة قلبه.[4]

فضلت الأميرة صامتة ونادت الشابات ودخل المقعد لمساعدتها، ولكن انقض عليه ثلاث نسوة ورموه خارجا وكأنه لم يحدث شيئا، فحمل النسوة العصي وقاموا بنصب دائرة لضرب الأميرة، إلا أن الأميرة وقفت بكل قوة وثقة وهدوء، فيضربون "نونو" حتى تسقط ثم يضيقون الدائرة، ويخرجون الخادمتين والمجنونة، وتبقى الأميرة وحيدة،

[1]- فاطة غالير، المرجع السابق، ص 79.

[2]- فاطة غالير، المرجع السابق، ص 79.

[3]- نفس المرجع، ص 79.

[4]- نفس المرجع، ص 80.

:لها ثقة وصمود للعجائز المتسلطات، فنادت الأميرة الشابات وترفع يدها بشراسة ويظهر هذا في المقطع الآتي من المسرحية:

– الأميرة ترفعها يدها بشراسة لي الشباب ! ولي المقاومة ! وفي لحظة كانت العجائز مسطحات فبدأتن يتحركن ليستعدن عصيهن، كانت لحظة حاسمة وخطيرة، فانتزعت الأميرة قميصها لتجعل منه راية ...، قالت لي الشباب المستقبل ! المقاومة ! والماضي الذي سيخنقها هنا. (تدخل النساء الشابات بخجل) لي أنا، بسرعة ! بلا خجل أو حياء.[1]

فانتفضت النسوة الشابات ضد جبروت العجائز تحت شعار الثورة جيدة، جميل أن نقدر على التعبير، الصراخ جميل ...

وبعدها في هذه الضوضاء، دخول العميد (شخصية جديدة) ويظهر في المقتطف التالي:

– العميد: هذا يكفي ! أيتها النساء ! هذا يكفي ! لقد أنجزتن مهمتكن اللطيفة، اذهبن الآن !

– الأميرة: لقد أخطأت في الجمعية، لم يكن كلامك ليوجه إلينا.

– العميد: أوه نعم ! لقد أقسمت للحاج أنني سألقيه، أيا تكن نتيجة الخصومة.

– الأميرة: (عنيفة) لكن كان يا ما كاني أن ألقي حتفي !

– العميد: كان يعرف ذلك، كان يظن أنك لو لم تكوني قادرة على المقاومة ساعتها، لكان من المستحيل بالنسبة لك أن تعيشي ببلد الوحشية والحب هذا.

– الأميرة: امتحان خطير.

[1]- فاطمة غالير، ص 84.

– العميد: هذا صحيح ! ينبغي أن تنصر من الآن ! [1]

وهكذا العميد يكون النور الذي أشرق بالحق، ودفن الظلامية والحماقة والجهل وكل الأمراض المعدية الخطيرة جدا. العميد الذي نجح وهو متيقن من الامتحان الخطير للأميرة من تسلط العجائز، وقد تأثر وانحنى أمام الأميرة نور الشرق والغرب، ودعاها للعودة إلى بيتها فتجده نقيا طاهرا، وبعدها تذهب الأميرة ماسكة بيد العميد إلى غاية عتبة المنزل باتجاه نور جديد وهكذا يخرج الجميع.

2– الصراع:

هو المحرك للعناصر المتناقضة في العمل المسرحي، التي بدورها تعطي العامل الحيوي وإبداعات فنية في مختلف الفنون، والصراع يقع عندما تتأزم الأحداث وتتطور نحو هدف معين، ولابد أيضا للصراع أن يستمر حتى يتغلب طرف على آخر، لأسباب موضوعية وهذا ما نلمسه في مسرحية الأميرات، عندما تقرر المرأة الشريرة والعجائز محاكمة وقتل الأميرة وذلك سببه الزواج من أجنبي غير مسلم فرنسي الجلدة والأصل، فتقرر في المحاكمة الشنيعة الظالمة ضرب الأميرة بالعصي حتى الموت ولنا المقتطف الآتي من نص المسرحية:

– المرأة الشريرة: ألا تخافين من الله.

– الأميرة: لا أخاف منه بما أنني لم أقترف ما يستوجب اللوم.

– المرأة الشريرة: لقد تزوجتي بأجنبي، بخائن لقد أذيتنا جميعا !

– الأميرة: اقترنت برجل لأجل صفاء وجهه وسعة قلبه.

– المرأة الشريرة: لأعد من جديد، هل هو ملزم باعتناق الإسلام؟

– الأميرة: لا !

[1]- فاطمة غالير، ص 85.

– الجوقة قالت: لا، قالتها لا ! قالتها ! قالت لا !

– المرأة الشريرة: هل سمعت جيدا.

– الأميرة: نعم.[1]

– المرأة الشريرة: لا لاعتناق الإسلام ولا ختان، هذا ما تقصدين؟

– الأميرة: نعم هذا ما أقصد !

– المرأة الشريرة: كنت تنوين قضاء حياتك كلها مع هذه القلفة الإضافية؟

– الأميرة: بالرغم من أنني أحس نفسي غير مجبرة على إجابتك على هذا السؤال الحميمي، يجب أن أقول أننا ناقشنا ذلك وقررنا ... ترك الأمور على حالها.

– المرأة الشريرة: هذا بكل بساطة لا يحتمل !!! [2]

وهدف الكاتبة هو تمرير خطاب حرية الفكر والتصرف في مواجهة الخطاب التقليدي الذي ينطلق من كبح الحريات الأساسية، أو من الفهم الخاطئ للأعراف وللدين هذا في رأي الكاتبة.

وإذا استنطقنا النص المسرحي للكاتبة فاطمة قالير، فالصراع شبيه بما نجده في الأدب اليوناني، وأحسن مثال على ذلك صراع "أنتيقون و كريون" في مسرحية الشاعر اليوناني "اليسو فو كليس" فالكاتبة تؤكد وتبين موقفها مع بطلة المسرحية في هذا الحوار قبل أن ينفذ حكم القتل على الأميرة.

– العميد: ما هي آخر أمنية لديك؟

– الأميرة: لن أطلعك عليها لكنها ستتحقق !

– المرأة الشريرة: للمرة الأخيرة، هل تردين هداية الخائن؟[1]

[1]- فاطمة غالير، ترجمة جميلة زقاي، ص 84.

[2]- نفس المرجع، ص 80.

– الأميرة: لا ! لأن الغرض من هذا السؤال هو جعلي أركع وأتوسل إليكن، لن أفعل شيء، لن أمنحكن الرضا لترينني أبكي، سأموت بعينين جافنتين بما أنني ينبغي أن أموت.

– المرأة الشريرة: إذن الله معنا !

– الأميرة: الوداع يا أحبائي ! إن الله معنا.

تباشر النساء رقصة الموت، فيدرن ويصرخن ويقفزن ليضربن الأميرة بعصيهن وبعدها تنبعث الموسيقى والصراخ والغناء ... وتبدو الأميرة قد سقطت ثم اختفت وسط جماعة العجائز، ثم بعدها تتفكك الجماعة بسبب صمود وقوة الأميرة فتسقط العجائز إلى الوراء.

في الأخير نستنتج ونقر أن الصراع هو أحد أهم الركائز الدرامية التي أسست عليها الكاتبة فاطمة قالير بناءها المسرحي، حتى تجعل منه أكثر قدرة على تحمل الموضوع الذي تتطرق إليه، لتتواصل مع المتلقي.

3– الشخصيات:

يتشكل نص الأميرات من مجموعة من الشخصيات، التي تساهم في دفع الصراع وحبك قصة النص للوصول إلى الفكرة المراد إيصالها للمتلقي، إن جميع الشخصيات المدرجة في العمل المسرحي سواء الأساسية أو الثانوية تجمع فيما بينهم علاقة صراع اجتماعي، تتكشف لنا من خلال موقفها من العادات والتقاليد في حدود فهمها لها، وانطلاقا من أنها سافرت إلى فرنسا وتزوجت هناك.

[1]- فاطمة غالير، ص 81.

تنوعت شخصيات المسرحية من حيث الجنس، فالكاتبة وظفت رجلان وإحدى عشر امرأة، إضافة إلى جوقتين الأولى لشابات عمرهن عمر الأميرة، والثانية متكونة من عجائز عمرهن عمر العجوز "نونو" التي هي مربية الأميرة.

1- البطل:

بطل المسرحية هي الأميرة، بدأت الكاتبة لوحتها المسرحية بمجيء الأميرة من ديار الغربة بعد مدة طويلة عمرها عشرون سنة، هاته الأميرة التي كانت معروفة بكرمها ووجهها الضاحك السعيد، "لا تزالين كريمة" [1]، هاته الشخصية البطل عارضت الأعراف والتقاليد التي فيها تقوقع فكري، فالأميرة صارعت العجائز المتسلطات اللواتي أردن أن يقتلنها، بسبب أنها تزوجت رجلا غير مسلم فرنسي ليس بمختن، فهي عارضتهم بشراسة، فالأميرة صاحبة القلب النقي كانت دائما تتفقد صديقاتها: "غابي، بيبية، ساسية، زهية" وتسأل عن أحوالهم، حتى أنها أتت بالهدايا لصديقاتها من المهجر، عبارة عن كتب وملابس، وبعدها عادت الكاتبة لتوضح لنا الموقف الشجاع، عندما واجهت العميدة والشريفة اللتان أرادتا أن يجعلا من الأميرة ترضخ، ولكن موقف البطل ثابت رغم تغير الأماكن والشخصيات المناهضة لفكرة الزواج ويظهر هذا في وقوف الأميرة في وجه المرأة الشريرة دون خوف ولا ركوع رغم استعمال العجائز القوة بالضرب بالعصي، حتى أنهن ضربن جدتها "نونو" وأزلن المتحجبتين والمجنونة، وأضربن عليهما الخناق، رغم كل هذا التسلط من طرفهن إلا أن قوتهم لم تكف لقتل الأميرة الصامدة، كونها البطل، كان لها تأثير قوي في صديقتها الشابات، فانتفضن ضد تسلط العجائز باسم الثورة ضد الظلم.

[1]- فاطمة غالير، ص 23.

وهكذا انتصرت الأميرة على العجائز بكل ثقة وحنكة، فسقط الجهل وعلا الوعي، فالكاتبة قسمت الشخصيات كالآتي:

- الأمير: شابة في العقد الثالث.
- الشيخ: المسن المتمرد.
- نونو: عجوز ومربية الأميرة.
- بادية: صديقة الأميرة.
- المجنونة، زهية، عبلة، عائشة، حدة، صديقات الأميرة في الطفولة، وأعضاء الجوقة الأولى (جوقة الشابات).
- بيبية، الزهرة: النساء الشابات.
- امرأتان متحجبتان: عبدتان.
- المقعد: رجل شاخ مبكرا.
- العميدة: عجوز بنفس سن "نونو".
- زهور، شريفة، خديجة، علجية، المرأة الغاضبة، المرأة الشريرة، جوقة العجائز حافظات التقاليد.
- العميد: حاكم القرية.

2- الشخصيات الثانوية:

- **زهية** : هذه الشخصية التي تزوجت شرطيا، كان يهينها ولم يستطع قتلها لأنها هربت من المنزل، وتركت له كل شيء من مجوهرات وسيارة وشقة، يقال أنها خرجت بعباءتها ويقال أن الشرطي زوجها كان مجنون وهو من قرية أخرى، حيث أن هذه الشخصية كانت أستاذة.

- **أبلة:** كانت تتحدث عن قصة غابية التي تزوجت في المدينة اتجاه البحر، ويقال عنها عقيمة ولدت بعد تسع سنوات ولدا.
- **أم غابية:** ذكرت على لسان أبلة ولم يكن لها بروزا في المسرحية.
- **عائشة، بيبية، بادية:** شخصيات يتبادلن أطراف الحديث مع الأميرة عن الحالة التي عليها القرية وسكانها، وهن صديقات الطفولة للأميرة.

عن دور الشخصيات الثانوية فهي تساعد في إدارة الحدث وإثرائه وإعطائه صفته الطبيعية، وتوضيح بعض المعالم والرموز التي لا تستطيع أحيانا الشخصيات الرئيسية إبلاغه إلى المشاهدين مثل موقف أبلة.

4- الحوار:

يعتبر الحوار العمود الفقري للتعبير الدرامي، إذ أنه بدون حوار لا يكون وجود لأدب مسرحي، ولعل نص "الأميرات" يستند لما نقول. إذ تعمد فاطمة قالير إلى تقديم الفعل والشخصيات والصراع والحبكة والفكرة والموضوع عن طريق هذا العنصر المهم، ناهيك عن بعض الإرشادات المسرحية التي تفيدنا بحالة المكان والزمان، وفي بعض الأحيان طباع الشخصيات وأفعالها.

تؤسس فاطمة غالير تجربة كتاباتها على هذا العنصر ومستندة على الفعل ورد الفعل انطلاقا من فهمها للكتابة وأساليبها الكلاسيكية في صنع وبناء النص، لعل بعض الأمثلة جديرة بالذكر في هذا المقام:

- الأميرة: لابد من التأكيد أيضا أنك لطالما كنت في حركية دائمة.
- بادية: وبقيت كذلك يا أميرة لأخدمك وأدافع عنك.
- الأميرة: كفاك هراء، أنا أيضا مستعدة لخدمتك والدفاع عنك، إذ لزم الأمر، لكن أين الخطر؟

بادية: هو في كل مكان يا أميرة ! عيناك وقلبك بقيا نقيان كالذهب، على حلهما منذ كنت صغيرة.[1]

هذا الحوار يكشف عن الشخصيات وعن علاقتها الدرامية.

كما أنت الحوار الآتي يكشف عن علاقة الشخصيات فيما بينهم:

– بادية: هيا أسرعي ! لديك الكثير للبوح به ! كل شيء على ما يرام بالنسبة لي، حمدا لله، لست مجبرة على الكلام أكثر من ذلك.

– زهرة: بعد إذنك يا أميرة.[2]

– الأميرة: ألا تتذكرين أننا أكلنا من القصعة نفسها؟

– زهرة: ببساطتك يا أميرة تجبري حتى أعدائك على احترامك.

تريدين القول أنك أكلت من قصعتي وأنا من صحنك الفاخرة المزركشة بالزهور والفواكه، اعتوبني صرنوك، أنا أفقر الفقراء، حتى أنني كدت أصدق ذلك، وهذا ما جعل البعض ينعتني بالمتكبرة.

الأميرة: فلنغير الموضوع ! كيف حالك؟[3]

إن الكاتبة فاطمة غالير، أسست حوارات قصيرة مشبعة بالمعلومات عن الشخصيات وعن الأفكار الأساسية، معتمدة طرق سهلة في التعبير والتوضيح، وإبراز معالم نصها المسرحي.

فالحوار كان جميلا مختصرا، وذلك لإفساح المجال لتشميع الرؤية للمتلقي، وتكون سهلة الاستيعاب والتناول حتى لا يأخذها طابع الإطناب ويكون نتاجه الملل،

---

[1]- فاطمة غالير، ص 40.

[2]- نفس المرجع، ص 42.

[3]- نفس المرجع، ص 42.

واتسم أيضا الحوار بالحيوية وقد تجاوب مع طبيعة الموقف، فأخذ ريتما سريعا متصاعدا، إلى أن وصل إلى لحظة الصراع وذلك أثناء بروز "المرأة الشريرة"، المرأة الشريرة: نعم أريد أن أتحدث، لقد سكتت طويلا ! [1]

وفي نظري الحوار كان ناجحا للكشف عم قد حدث بعيدا عن أعيننا كمتخرجين.

5- السرد:

يساعد السرد على خلق جو مشحون بالقلق والتوتر الدائمين، ويلجأ إليه المؤلف عند استحالة تقدير كل شيء على خشبة المسرح، أو صعوبة الرجوع إلى الماضي لإعادته إلى الحياة، خاصة إذا كان مجرد خلفية، فاللجوء إلى الماضي وإحيائه من جديد، عن طريق السرد يعوض الزمن المختصر أو الغائب، والذي يحتاجه المؤلف في مسرحيته.

ومن بين الفنيات التي اعتمدت عليها الكاتبة فاطمة غالير في سير لوحتها المسرحية "الأميرات" أنه بدأ بالسرد: "في مكان ما وفي قرية من قرى الجزائر، الظلام الدامس ... تتعالى هذه الأصوات لتملأ الظلام"[2]، ثم استعملت بعدها الحوار الذي دار بين الصوت الرجالي والنسائي، فالسرد كان مغفلا، لأن الحوار كان طاغيا في مجريات المسرحية، وما نلاحظه في هذه اللوحة المسرحية، بدأت بمقدمة ثم التعريف بالشخصيتين الصوت النسائي (الأميرة) والصوت الرجالي (العجوز الملهث)، وذكر صفاتهما الحسية والمعنوية، كما ضمنها أيضا بالصراع الذي دار بين الأميرة والمرأة الشريرة، الناتج عن مرحلة التأزم التي كانت متبوعة بطابع الحال ووفق السير المنطقي للمسرحية بلحظة تعرف وانقلاب، ليختتم بذلك صراعه الرئيسي وقد عمدت الكاتبة

[1]- فاطمة غالير، ترجمة جميلة زناي، ص 79.

[2]- نفس المرجع، ص 23.

(المؤلفة)في مقدمة المسرحية الحديث عن الماضي، ثن انتقلت إلى الحاضر، وبعد مواصلة سير المسرحية إلى غاية النهاية التي كانت مفتوحة، ظلت الأحداث فيها قابلة للنمو وبقيت مهام الشخصيات فيها معلقة بعض الشيء "المجنونة" لازالت مجنونة ولم تشفى، والمتمرد لم يعفى من إدمانه، والمحجبات بقينا هكذا، لم تتفتحا وتخرجان من العبودية والذهاب صوب التحرر والعيش الكريم.

6- المكان والزمان:

أ- المكان:

يشكل عنصر المكان أحد المقومات لبناء النص المسرحي، فمنه تتولد الوحدة الدرامية لأي مسرحية، ويضطر المؤلف لرواية الأحداث المسرحية داخل هذا الحيز الذي يشكل أهم مقوم في الدراما، ولعل فاطمة غالير تدخلنا البيت الكبير (البيت العائلي) حين رجوعها من فرنسا بعد وفاة والدها، ومن تمة تنطلق تلك الحكاية عبر أمكنة متعددة داخل المكان الواحد الذي يوجد في إحدى القرى الجزائرية، هذا البيت الكبير متكون من ساحة واسعة وكأن الفضاء هو فضاء الفعل المسرحي.

إن البيت العائلي بمفهومه الاجتماعي هو البعد المكاني الذي تحدد فيه الشخصيات أنماطها الحياتية، ومستوياتها الاجتماعية، ومن خلال المكان نحدد نوع الانتماء للأشخاص، أي بواسطة المكان يستدل على ثقافة الشخصية في إدراكها ووعيها وبذلك يصبح المكان هوية، وهو ما أرادته فاطمة غالير من خلال موضوع الأميرات وفكرتها الرئيسية.

ب- الزمان:

إن تطور الفعل المسرحي يصير حيّا ومتجددا، فالأحداث التي تقع في فترات متقطعة من الليل الذي تضعنا فيه الكاتبة داخل المسرحية، هو ظلام دامس داخل فضاء المنزل (البيت العائلي)، إلى أن ينشر الفجر ضوءه قبل الصباح، ولعل الكاتبة حددت ذلك عبر إرشاداتها عبر متن النص المسرحي مبرزة زمنه، الذي يبدأ بالليل المظلم توازيا مع تطور الفعل، إلى أن تصل إلى نهاية المسرحية في وضح النهار، ولعل رمزية ذلك تنطلق من فكرة ثورتها على التقاليد والأعراف البالية ونجاتها من قتلها، تحت شعار لي الشباب ولي المقاومة.

7- الحبكة:

تحدد الحبكة نوعية الأحداث التي تضمنتها المسرحية، والنظام الذي تتبعه في تدافعها الواحد بعد الآخر، وذلك طبقا لقانون السببية والنتيجة، فأي حدث هو سبب يؤدي إلى حدوث آخر ينتج عنه، ويتولد منه، إن الحبكة تنهض وتتأسس على ما تفعله الشخصيات، كما لها دور هام في تحديد بداية المسرحية ونهايتها بناء على نوعية المضمون المطروح وأساليب معالجته دراميا، ولعل مسرحية "الأميرات" على الرغم من طول الحوار في المقدمة المنطقية للنص والذي يصعب إخراجه مسرحيا، حاولت إدخالنا في عوالمها عبر تتبع الأحداث، انطلاقا من حوارات قصيرة تكشف عن مضمون النص وسير الأحداث، امرأة عادت إلى موطنها بعد عشرين سنة، لما سبق ذكره لتقاوم مجتمع أرادت إقناعه بأنها على حق في اختياراتها الحياتية، بزواجها من أجنبي غير مسلم، مقتنعة بحبها له رغم أن الدين والمجتمع يرفض مثل هذا الزواج، هذه الحبكة التي تؤسس لفعل قد يكون واقعيا في مجتمعنا، وقد تكون له عواقب وخيمة في كسر هذا "الطابو" الذي ينطلق من الصراع بين الحب القناعة الدينية.

تتأسس حبكة نص مسرحية "الأميرات" عن مخالفة التوقع المحتمل لنهايتها، التي أثيرت في سياق الأحداث، ذلك لأن هذا السياق متضمن في تعقيدات ومنحنيات غيرت من اتجاهه الذي كان غير متوقع، فالبطلة في آخر المسرحية لا تقتل، بل تنجو بنفسها تاركة القارئ وسط الاختيار ما بين حقها في الزواج بالأجنبي أو المثول للتقاليد والأعراف المتفق عليها في المجتمع، وما يوصي به الدين الإسلامي.

الخاتمة

الخاتمة

يعتبر المسرح في الجزائر اكبر الفنون شعبية و ذلك لما يلقاه من استقطاب جماهيري، و قد اكتسى هذه الأهمية من الدور الذي لعبه في توعية الشعب و التعبير بصدق عن مشاكل و معاناة و اهتمامات هذا الشعب. الذي اعتبر شريكا أساسيا في عملية الإبداع الفني، فهو يشعر و يفكر بثراء اكبر و أعمق من كتاب المسرح والممثلين و المخرجين، و هذا الاتصال الضروري بالمتفرج يفرض بشكل حاسم الاهتمام بمضمون الفن المسرحي و شكله.

إلا أنّ المسرح الجزائري في السنوات الأخيرة عرف تراجعا بسبب المشاكل التي صار يتخبط فيها و التي يرجعها البعض إلى أزمة النص المسرحي، و البعض إلى نقص التمويل فيما يرجعها البعض الأخر إلى سوء التسيير.

ما يجعلنا نتساءل إن كان سيستعيد المسرح مكانته التي كان عليها من قبل. و لن يحدث هذا إلا إذا تضافرت جهود كل المعنيين و قدم الدعم الكافي لإحياء و إنعاش فن المسرح في الجزائر

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

1 **المصادر باللغة العربية:**

- فاطمة غالبر، خمس مسرحيات: الأميرات، الحلقة الذكورية، الضرائر، و تبدو أشجار الخروب من بعيد، ريم الغزالة.

2 **المراجع باللغة العربية:**

- د.سعاد محمد خضر، في الأدب الجزائري المعاصر.
- د.عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1998.
- د.علي الداعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت.
- د.محمد مندور، المسرح النثري نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، الفجالة القاهرة بمصر.
- د.هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1991.

3 **المعاجم:**

- د.هند قصاب حسن و د.ماري الياس، المعجم المسرحي، دار الفكر دمشق سوريا، الطبعة الأولى 1989.

4 **المصادر و المراجع المترجمة:**

- مجموعة من المؤلفين، دراسات في الأدب و المسرحية ترجمة نزار عيون السود، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي 1995.
- ليفي تولستي شكسبير و الدراما، ترجمة د.محمد عبدو البخاري، دار الحصاد للنشر والتوزيع دمشق 1992.
- ألكسي بوبوق التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد 1976.

ملخص: إن المسرح، هو فن عريق و هو ضمير المجتمع ، بحيث هذا الفن الرائع يصور لنا مجتمعنا على الرّكح فيرفه عنا و يربينا و يجعل من مجتمعنا مثقفا خاليا من التخلف والأزمات الفكرية، فشعب يقبل على المسرح شعب مثقف، لا تغالطه الآفات الاجتماعية ولا تؤثر فيه، حيث يقال في الأثر أعطيني مسرحا راقيا أعطيك شعبا مثقفا.

الكلمات المفتاحية: المسرح ،المسرح الجزائري ، الدراما، الحوار، البناء الدرامي

Résumé: Le théâtre, est un art ancien, et il est la conscience de la société, Alors que Cet art merveilleux nous représente notre société sur la scène il nous divertit et nous éduque et rend notre société dépourvue de retard et des crises intellectuelles, Un peuple accepté sur scène un peuple intellectuel, un peuple qui se rend au théâtre est un peuple cultivé, ne le trompe pas maux sociaux et ne l'affecte pas, Où les ancien dit : Donnez-moi un théâtre prestigieux je vous donner un peuple cultivée.

Mots-clés: théâtre, théâtre algérien, théâtre, dialogue, construction dramatique

Abstract : The theater, is an ancient art, and it is the conscience of the society, While This wonderful art represents our society on the stage it entertains us and educates us and makes our society without delay and intellectual crises, A people accepted on stage an intellectual people, a people who goes to the theater is a cultured people, do not cheat social ills and do not affect it, Where the ancient says: Give me a prestigious theater I give you a cultivated people .

Keywords: theater, Algerian theater, theater, dialogue, dramatic construction