سجل تحت رقم 1969/أ
0-1 JUIL 2009
بتاريخ
ال

الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليـــم العالـــي و البحـــث العلمـــي

جامعـــة بوكـــر بلقايـــد – تلمســـان–

كليـــة الآداب و العلـــوم الإنسانيـــة

و العلـــوم الاجتماعيـــة

قســـم الثقافـــة الشعبيـــة

أطروحـــة جامعيـــة مقدمـــة لنيـــل شهـــادة الدكتـــوراه

فـــي الأدب الشعبـــي:

بعنـــوان:

الحيلة بيـــن النـــص الدرامـــي و الروائـــي
دراســـة تحليليـــة تباينيـــة

إعـــداد الطالـــب: حجـــوي غوتـــي إشـــراف: أ. د. محمـــد سعيـــدي

أعضـــاء لجنـــة المناقشـــة:

– أ. د. عكاشة شايف – أستاذ التعليم العالي – جامعة تلمسان – رئيســـًا
– أ. د. محمد سعيدي – أستاذ التعليم العالي – جامعة تلمسان – مشرفًا و مقررًا
– د. شعيب مقنونيف – أستاذ محاضر – جامعة تلمسان –عضـــوًا
– د. إدريس قرقوة – أستاذ محاضر – جامعة بلعباس –عضـــوًا
– د. بلحاج كاملي – أستاذ محاضر – جامعة بلعباس –عضـــوًا
– د. محمد بن سعيد – أستاذ محاضر – جامعة وهران –عضـــوًا

السنـــة الجامعيـــة: 2007 – 2008

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمـــة شكـــــر

يسرنـــي أن أتقـــدم بأحـــر التشكـــر الخالـــص إلـــى الأستـــاذ المشـــرف الدكتـــور: محمـــد سعيـــدي لمـــا بذلـــه مـــن جهـــد فـــي تتبـــع و قـــراءة فصـــول هـــذه الأطروحـــة.

كمـــا و أتقـــدم بجزيـــل الشكـــر إلـــى الســـادة أعضـــاء لجنـــة المناقشـــة علـــى تجشمهـــم عنـــاء القـــراءة و التصويـــب و التقويـــم.

المقدمـــة

شهـــد النـــصّ المسرحـــي فـــي العصـــر الحديـــث اهتمامـــاً متزايـــدًا مـــن قبـــل النقـــاد و الدارسيـــن، دراســـة و تنظيـــرًا. إلا أن هـــذه العنايـــة لـــم تمنـــع مـــن جعـــل الدراســـات المتصلـــة بهـــا محـــل نقـــص و غمـــوض و اضطـــراب فـــي جوانـــب كثيـــرة. لا سيمـــا منهـــا مـــا يتعلـــق بمقولـــة البنـــاء الدرامـــي و المتضمـــن معالجـــة العناصـــر الأدبيـــة بصفتهـــا وحـــدة متكاملـــة للنـــصّ، تتمثـــل هـــذه الوحـــدة فـــي: الحبكـــة، الشخصيـــات، المشخصـــات، المكـــان و الزمـــان، الموضـــوع، الصـــراع، و الحـــوار...

و لعـــل السبـــب فـــي ذلـــك يعـــود فـــي نظـــري إلـــى كثـــرة المصطلحات و الخلـــط بينهـــا مـــن جهـــة، و انعـــدام المنهجيـــة العلميـــة مـــن جهـــة أخـــرى.

و انطلاقـــاً مـــن هـــذا التصـــور، فالبحـــث يطـــرح التســـاؤلات التاليـــة:

- مـــا هـــو الفضـــاء المعرفـــي العـــام للنـــصّ المسرحـــي انطلاقـــاً مـــن تاريخـــه و جغرافيتـــه و طبيعتـــه؟
- مـــا هـــي العناصـــر الضروريـــة للنـــصّ المسرحـــي؟
- هـــل استطاعـــت النصـــوص المسرحيـــة الحديثـــة مـــن نصوص غربيـــة و عربيـــة و شعبيـــة محليـــة أن تحافـــظ علـــى تركيبـــة وحـــدة العناصـــر للنـــص الكلاسيكـــي؟

- ما هي مكونات و خصائص المسرح الشعبي الجزائري؟

- ما مدى تقارب و تباين النصوص المسرحية الشعبية و النصوص العربية و النصوص الغربية؟

من هنا تحفزت للخوض في بحث هذا الموضوع و الذي استقر عنوانه على "الحبكة بين النص الدرامي و الروائي دراسة تحليلية تباينية"، و ذلك قصد الوقوف على مصطلح الحبكة بوصفه شغل حيّزًا لا بأس به في المنظومة النقدية، و كذا الإجابة على التساؤلات السالفة الذكر.

و لأجل ذلك كانت قراءتي، في تشبع بهذا المصطلح، تعتمد على المصادر و المراجع القديمة و الحديثة.

فمن المصادر القديمة كان "فن الشعر" لأرسطو و "تقنيات الدراما" لفريتاج "Gustav Freytag" و"حبكة الست و ثلاثين عقدة" لجورجيز بولتي "Georges Polti"، و من الحديثة "تحولات الحبكة" لخليل رزق، و "المسرحية في الأدب العربي الحديث" لمحمد نجم و"تشريح القصة" لمارجوري يولتون "Marjorie Boulton"

أما المراجع فهي كثيرة و حديثة و متعددة اللغات و من أبرزها "مظاهر الرواية" لمورغان فورستر "E.M. Forster" و"تركيبة الرواية" لإدوين موير "Edwin Muir " و "الرواية العربية" لمنصور قيسومة و "نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن" لرشاد رشدي و "نظرية الرواية" لعبد المالك مرتاض و "من الفنون الأدب" لعبد القادر القط و "أشكال التعبير في الأدب الشعبي" لنبيلة إبراهيم.

و نتـــج عـــن هـــذه القـــراءة أن صـــار البحـــث فـــي بابيـــن اثنيـــن و خاتمـــة.

فالبـــاب الأول والموســـوم بـــ"الأســـس النظريـــة و التاريخيـــة للدرامـــا" اشتمـــل علـــى فصـــول ثلاثـــة مسبوقـــة بتمهيـــد. فالفصـــل الأول خصـــص للحديـــث عـــن الحبكـــة، و تنـــاول مفهـــوم الحبكـــة و الحبكـــات الأساسيـــة و مميـــزات الحبكـــة و أنمـــاط الحبكـــة و بنـــاء الحبكـــة. بينمـــا الفصـــل الثانـــي خصـــص للشخصيـــة الأدبيـــة أنواعهـــا و أشكالهـــا. و الفصـــل الثالـــث خصـــص للدرامـــا مـــن حيـــث النشـــأة و التطـــور.

أمـــا البـــاب الثانـــي مـــن هـــذه الأطروحـــة فَعُنْـــونَ بـــ "دراســـة تطبيقيـــة تحليليـــة لنمـــاذج مـــن نصـــوص دراميـــة" و هـــو بـــدوره اشتمـــل علـــى فصـــول ثلاثـــة.

فالفصـــل الأول خصصنـــاه لنـــص مسرحيـــة "أوديـــب الملـــك" لسوفوكليـــس و فيـــه ذكـــرت قصـــة "أوديـــب الملـــك" و موضوعاتهـــا و نـــوع الحبكـــة فيهـــا و تقنيـــات تطويرهـــا و مراحلهـــا و بنـــاء الحبكـــة.

و الفصـــل الثانـــي خصصنـــاه لنـــص "مأســـاة الحـــلاج" للكاتـــب المصـــري صالـــح عبـــد الصبـــور و فيـــه نذكـــر: القصـــة و الشخـــوص الدراميـــة و الحـــوار و الموضوعـــات و مراحـــل و بنـــاء الحبكـــة.

و آخـــر فصـــول هـــذا العمـــل كـــان بعنـــوان "الدرامـــا الشعبيـــة الجزائريـــة" و اشتمـــل علـــى نموذجيـــن مـــن الدرامـــا الشعبيـــة الجزائريـــة،

النـــص الأول مسرحيـــة "الأجـــواد" لعبـــد القـــادر علولـــة و أتبعتـــه بنـــصّ "بنـــي كلبـــون" للمسرحـــي ولـــد عبـــد الرحمـــان عبـــد القـــادر الملقـــب بكاكـــي، عرضـــت فيهمـــا أهـــم خصائـــص المســـرح الشعبـــي مـــن أشكـــال شعبيـــة و مظاهـــر التـــراث الشعبـــي.

هـــذا، وقـــام منهـــج بحثنـــا علـــى الوصـــف و التحليـــل و المقارنـــة.

و مـــن صعوبـــات البحـــث التـــي جابهتنـــي، كثـــرة المصـــادر و المراجـــع و تعددهـــا فـــي أكثـــر مـــن لغـــة ممـــا جعلنـــي أعجـــز عـــن الإلمـــام بهـــا جميعـــاً فـــي اللغـــة الواحـــدة فمـــا بالنـــا باللغـــات الأخـــرى.

كـــان هـــذا كلـــه تحـــت إشـــراف أستـــاذي الدكتـــور محمـــد سعيـــدي الـــذي بـــذل الجهـــد الكبيـــر فـــي تتبـــع فصـــول هـــذا العمـــل فلـــه منـــي الشكـــر الجزيـــل و العرفـــان الجميـــل.

حجـــــوي غوتـــــي

البـــاب الأول

الأســـس النظريـــة و التاريخيـــة للدرامـــا

- التمهيـــد
- الفصـــل الأول: الحبكـــة
- الفصـــل الثـــانـــي: الشخصيـــة
- الفصـــل الثـــالـــث: الدرامـــا نشـــأتهـــا و تطورهـــا

- التمهيد:

يتضمن البناء الدرامي معالجة العناصر الأدبية بصفتها وحدة متكاملة للنصّ، تتمثل هذه الوحدة في: الحبكة، الشخصيات، المشخصات، المكان و الزمان، الموضوع، الصراع، و الحوار...

و على هذا الأساس تناول الفصل الأول عرضاً و تحليلاً لمفاهيم الحبكة و صورها المعقّدة و التي تتفاعل ضمن الحدث، و يكون عرضاً واضحاً لمسار و تحرّك و نمو الحبكة. و يمكّن المشاهد / القارئ كذلك من فهم الحبكة عن طريق طرح الأسئلة التالية:

- ما هو الصراع الذي تدور حوله الحبكة ؟ أ هو داخلي أم خارجي؟
- ما هي أهم الحوادث التي تشكل الحبكة ؟ وهل الحوادث مرتبة على نسق تاريخي أم نفسي؟
- ما هي التغيرات الحاصلة بين بداية الحبكة ونهايتها؟ وهل هي مقنعة أم مفتعلة؟
- هل الحبكة متماسكة؟
- هل يمكن شرح الحبكة بالاعتماد على عناصرها التقليدية من العرض، و الأزمة، و الذروة، و الختام أو الحل؟

أما في الفصل الثاني فقد تناولت بالدراسة مفاهيم و أنواع و أشكال الشخصية الأدبية، لأن الشخصية

العنصر الأدبي الوحيد الذي يحرّك الأفعال و الأحداث و يطوّر الصراعات و العقد التي تحبك القصّة.

و أنهيت الباب الأول بفصل ثالث تعرضت فيه إلى كشف و عرض مع التحليل لعنصر الدراما كنشأتها و طبيعتها و تطورها، منذ العصر الإغريقي إلى العصر الحديث مع ذكر الدراما العربية الحديثة عامة و المسرح المصري و الجزائري بالأخص.

الفصـــل الأول

الحبكـــــــة

- مفهـــوم الحبكـــة.
- الحبكـــات الأساسيـــة.
- مميـــزات الحبكـــة.
- أنمـــاط الحبكـــة.
- بنـــاء الحبكـــة.

1 – مفهوم الحبكة:

1-1 – تعريف أرسطوطاليس :

إن أول من ألم بمفهوم الحبكة هو الفيلسوف اليوناني أرسطو حين وصف خصائص الفن الدرامي المسرحي[1]. تقَدّم الحبكة مفاهيم مثل الشخصية الأساسية، أو البطل. فالشخصية الأساسية هي نتاج سبك الحبكة في القصّة.

فأرسطو يعتقد أنّ الحبكة هي ميكانزمات حدث موحد في هيكل "ذي فعل كامل ومتكامل له بِداية، وسط و نهاية "[2] ، ضمن "أحداث مترابطة و موصولة"[3] يُمكن أَنْ تُوضّح و تُبرّر ما يحدث للبطل.

النتيجة في البِداية شيء طبيعي، على خلاف النهاية التي تفرض النتيجة كقاعدة. فجودة حبكي الأحداث يجعلها تبتعد عن العشوائية و تتناسق مع مبادئ السببية.

إذن أرسطو لم يَتكلم إلا عن بِداية-وسط-نهاية وظيفية، إنما تناول أيضاً الترتيب الزمني الذي يقدم صورة متكاملة للحدث عند إنجازه. ففي نظره فإن أي تراجيديا يجب أن تحتوي على حدث أو عقدة واحدة، و له جملة مشهورة تصف التراجيديا: "حدث واحد في

---

[1] - ينظر: Ian Milligan, The English Novel, Longman York press, librairie du liban, (1984), p. 97

[2] - ينظر: Aristotle, Poetics, (trans. .H.Butcher)[<http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.html>] Part 07 Para. 2

[3] - ينظر: Longman Dictionary of Contemporary English, librairie du liban (1984), p. 834

مكان و زمان واحد"[1] و لكن شكسبير خرق هذا المبدأ فهناك في تراجيديا ***الملك لير***[2] عقدتان: الأولى خاصة بالملك لير و الثانية خاصة بدوق جلوشستر.

1-1-2- المفاهيم الحديثة:

بعد تسليط الضوء على مفهوم الحبكة يتبادر إلى الأذهان أن معظم النقاد الذين تناولوها بالدراسة اجمعوا على أنها أساس في إجلاء نمطها النوعي و تأكيده.

و لأن الحبكة تشكّل المستوى الأعلى للقصّة، فإنها تعكس في الوقت نفسه نجاح المبدع و مهاراته في نسج شبكة الحدث، سواءً أكان ذلك قصد تأدية الدور الكامل للشخصية، أم بغية تحريك الشكل الدرامي. ناهيك عن قدرته على استرجاع الماضي و تنبؤ المستقبل. و من النّقاد المختصين في هذا المجال: إيميلي مورغان فورستر E. M. Forster ، روبرت شوليس Scholes و روبرت كيلوج R. Kellogg، مارجوري بولتون Marjorie Boulton، سيمور شاتمان Seymour Chatman ، أيان ميليجان Ian Milligan ، كاتي جرينفيل Kate Grenville، ستيفن كوهن S. Cohan

---

[1] - أرسطو طاليس: "فن الشعر"، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1983.

[2] - ينظر: Frank Kermode : Shakespeare : King Lear. A Selected of Critical Essays, Revised Edition, Caesbook Series, MacMillan, 1992, pp : 198 – 213.

و ليندا م. شيرس L. Shires ، دونالد نورمان Donald Norman ، و بيتر بروكس Peter Brooks .

إن اختياري لهؤلاء النّقاد لم يأت عفو الخاطر، فهو نتاج موازنة بينهم، إذ لمسنا عندهم اهتماما مشتركا و رؤى موحّدة تجاه الحبكة. و هذا لا ينفي انعدام بعض الاختلافات عندهم بطبيعة الحال كما هو الشأن كوقوع اللبس في تحديد مفهومي 'الحبكة' و ' القصّة '.

1 – 1– 2 –1- تعريـــف د.يوســـف نجـــم:

و مـــن النقـــاد العـــرب الذيـــن تكلمـــوا عـــن الحبكـــة، الدكتـــور 'محمـــد يوســـف نجـــم' الـــذي عرّفهـــا "بسلسلـــة الحـــوادث التـــي تجـــري فيهـــا، مرتبطـــة عـــادة بربـــاط السببيـــة. ويجـــب النظـــر أولاً إلـــى المـــواد الأوليـــة التـــي تستمـــد منهـــا، وإلـــى قيمـــة هـــذه المـــواد عندمـــا تعـــارض الحيـــاة نفسهـــا .. والحبكـــة فـــي حقيقتهـــا نـــوع مـــن الحكايـــة. ويمكـــن أن تقســـم القصّـــة مـــن حيـــث تركيـــب الحبكـــة إلـــى نوعيـــن متميزيـــن همـــا: القصّـــة ذات الحبكـــة المفككـــة و القصّـــة ذات الحبكـــة العضويـــة المتماسكـــة"[1].

ففـــي الأولـــى، تُبنـــى القصّـــة علـــى سلسلـــة مـــن الحـــوادث أو المواقـــف المنفصلـــة التي تكـــاد لا ترتبـــط بربـــاط مـــا، ولا تعتمـــد وحـــدة العمـــل القصصـــي فـــيهـــا علـــى تسلســـل الحـــوادث، ولكـــن علـــى البيئـــة التـــي تتحـــرك فـــيهـــا القصّـــة ، أو علـــى الشخصيـــة الأولـــى فـــيهـــا، أو علـــى النتيجـــة العامـــة التـــي تنظـــم الحـــوادث والشخصيـــات جميعـــاً. وعلـــى العكـــس إنّ القصّـــة ذات الحبكـــة المتماسكـــة، إذ تقـــوم علـــى حـــوادث مترابطـــة ، يأخـــذ بعضهـــا برقـــاب بعـــض، تسيـــر فـــي خـــط مستقيـــم حتـــى تبلـــغ مستقرهـــا.

---

[1] – محمـــد يوســـف نجـــم: " فـــن القصـــة " ، دار الثقافـــة، ط 6 ، بيروت، 1998، ص: 74.

1 – 1– 2 –2– تعريف فورستر[1]:

يرى أرسطو أن معنى الحبكة يرتكّز أساسا على صورة ذات فعل واحد، بيد أن ذلك عكس ما يراه فورستر الذي يؤكد على أن الأشّخاص بأمزجتهم و طباعهم هم الذين يمثلون الصورة للقصّة في مغزاها الحقيقي و العميق، لا الحبكة.

و أشار إلى أن إقحام الأشخاص يكون وفق حدوث الفعل وما يتطلبه من احتمال تطوّر أو ظهور أوضاع و حالات جديدة في القصّة. يصمّم المؤلف هذا التخطيط بشكل متعمّد.

و وسع إدوين موير[2] Edwin Muir مؤلف ***تركيبة الرواية*** بالتمييز بين رواية الفعل ورواية الشخصية، وهذا بعد أن بلور فورستر هذه الفكرة في كتابه مظاهر الرواية موضحا "لا تدرك الشّخصية كجزء من الحبكة؛ بالعكس توجد بشكل مستقل بذاته، والفعل

---

[1] -- ولد إميلي مورغن فورستر بلندن سنة 1879، درس بكينج كوليج. ألّف 6 روايات- أربع منها نشرت قبل الحرب العالمية الأولى، و جزأين من القصص القصيرة، و مجموعتين من الدراسات، و أعمال نقدية منها مظاهر الرواية. توفي سنة 1970.

[2] - إدوين موير شاعر و روائي و مترجم ولد سنة 1887 باسكتلندا و توفي سنة 1959. له 7 دواوين شعرية و 3 روايات. تقلد مهام كثيرة منها مهنة القنصل بروما و براج مابين 1946 و 1949، و مهنة التدريس بجامعة هارفارد من 1955 إلى 1959.

الذي يخضع إليها "[1]. و أضاف موير أنّ الفعل "يرتجل" لكي يبرز و يوضّح "الشخصيات" بوضعهم في حالات جديدة[2].

فورستر يرى بأن القصّة هي سرد الأحداث المتّتالية و المتعاقبة. أما الحبكة فهي سرد الأحداث بوجود نظام السببية؛ أو ما يسميه البعض بسبب تسلسل الأحداث، كما أنه فسّر هذه الظاهرة في الصّيغتين التاليتين[3]:

"مات الملك وبعد ذلك ماتت الملكة " القصّة.

"مات الملك وبعد ذلك ماتت الملكة بأسى" الحبكة.

إذا كانت القصّة فنقول "وبعد ذلك"، وإذا كانت الحبكة نسأل " لماذا؟ ". هكذا تميز الحبكة بسؤال بدلا من القول. هذا هو الخلاف الأساسي بين هذين المظهرين.

إن القارئ أو المشاهد لمسرحية ما يستطيع تتبع سرد الأحداث، و لكنه حتما سيجد صعوبة في العلاقات السببية بين الأشخاص والأحداث. و لهذا ظل فورستر يؤكد على مبدأ السببية.

تكتسب صيرورة الأحداث بالقدرات العقلية. و عليه فإن إدراك هذه الظاهرة يكون في مستويين نّفسيين.هنا

---

[1]. - ينظر: Edwin Muir, The Structure of The Novel, 1928, "a latter-day examination of plot", New York: Hillary, 1968, pp 23-24

[2] - ينظر: Edwin Muir, ibid, pp.26-27

[3] - ينظر: E.M. Forster, Aspects of The Novel, penguin books, England, 1990, p.87

تمثل التفصيلات الفضائية و الزمانية عالما واحدا و مسارا واحدا في القصّة السردية، و مناقشة كليهما يأخذ طابع تحويل التّراكيب التي تربط الإطار الزماكاني للرواية بمظاهر القصّة، التي تتربع على فضاء و مكان يبدوان حقيقيين.

لا تقع الحبكة إلاّ بوجود الحوافز الذاتية الإنسانية، لأن "الديناميكي" المتحرك وصف غيرُ كافٍ. فمثلا البركان كظاهرة طبيعية هو دينامكي مع أنّه مجرّد من أيّ حافز ذاتي. يمكن لأي أحد أن يقدّم قصّة حول حياة البركان وحده. لكن تلك القصّة، مهما يكُن ترتيبها، فهي عبارة عن عرض لتقرير فقط، ما لم تتضمن الرّواية بعض الأصناف الشبيهة بالحوافز البركانية.

أثناء مشاهدة إحدى المسرحيات يستكشف المشاهد ويخلق تفاعلا يمكّنه الولوج في القصّة و اختياره لدور يؤديه إلى جانب الشخصيات الأخرى. و بالتالي تصبح الحبكة أداة مميزة يشكّلها المحيط شكلا و مضمونا.

1 - 1- 2 -4- تعريف مارجوري بولتون[1]:

تعاملت بولتون في دراستها للرّواية العامة بشكل منظّم مع العناصر الرئيسية للحبكة. تمكّن طريقة هذا النمط الروائي من كيفية تعامل القارئ مع قصّة بكيفية ذاتية؛ إن هذه النزوات الذاتية الجديدة الموجودة في علم النفس وعلم الاجتماع هي التي ارتقت بعلم النفس التحليلي، وجعلت هذه الظاهراتيّة phenomenology من الرّوائي أن يكون مدركا للرمزية، مهتماّ باللاوعي والحوافز الذاتية.

عرّفت الحبكة على أنها القصّة. فاختيار الأحداث المرتّبة زمنيا...مع وجود مبدأ السببية، يزوّد التراكيب و ينظّم الرّواية[2]. إن هذا التصور يقوم على مظاهر متنوعة لا تفهم إلا بدراسة كل مكوّنات الحبكة:

لم تستطع بولتون في بداية الأمر كغيرها من النقاد التمييز بين القصّة و الحبكة بل كان هناك غموض و هذا إلى حين إعلان فورستر التصنيف بين

---

[1]- تعد مارجوري بولتون من مواليد عام 1924 و هي خريجة جامعة أكسفورد حيث تحصّلت على شهادة الدكتوراه في الدراسات الأدبيّة. و اشتغلت كمديرة بمعهد تكوين الأساتذة ما بين عام 1962 و 1970 و بعدها احترفت الكتابة، و لها العديد من الدراسات النقدية باللغة الإنجليزيّة، و أشهرها: تشريح القصّة و تشريح الدراما و تشريح الشعر.

[2]- ينظر: Marjorie Boulton, The Anatomy of The Novel, Routledge and Kegan Paul, London, 1975, pp. 45-47

القصّة والحبكة؛ الأول يعرف بالقول والثاني بالسّؤال كما أسلفنا الذكر سابقا.

بولتون عندما صرّحت بأنّ "كل الحبكات لها علاقة مباشرة بالزمان، تقصد بأن النتيجة وسببها لا يحدثان إلا في وقت ما... إنّ أهم اعتناء بالوقت هو سرد القصّة في نظامها الترتيبي للأحداث"[1].

كما شبهت الحبكة بالهيكل العظمي لجسم الإنسان المتماسك والمتكامل، والذي لا يوجد في أعضائه أي تعطيل؛ إذ يكون هذا الهيكل متماسكا ببعضه البعض ومزوّدا بتركيبة.

فبالنسبة لبولتون الطريقة الأنجع هي الحفاظ على تصميم واحد يؤسّسه و يسلكه الراوي، و اهتمام القارئ؛ ففي تحليله للحبكة يكون القارئ قد ألّم بمدى تطابق عناصرها و ارتباطها المتين.

لخصت بولتون[2] الخطوات المثلى لوضع الحبكة. و حسب رأيها إن الحبكة بسيطة جدا في القصّة الواحدة ذات الأحداث الكثيرة لأنها تتعامل مع خبرات لشخص واحد.

أما في الحبكة المعقدة فهناك نسيج مرتبط بمهارات و احتمالات لخبرات أشخاص كثيرين و تسلسلات الأحداث المتتالية التي لها نفس الأهمية. ومن ناحية أخرى تتضمن

---

[1] - ينظر: Marjorie Boulton, ibid p.61

[2] - ينظر: Marjorie Boulton, ibid pp.51-70

الحبكة الأساسية الواضحة حبكات فرعية ذات أهمية أقل. فهذه ليست كالحبكة المعقدة بل تكون عبارة عن حوادث بسيطة لا تحرّك الفعل نحو الأمام بالرغم من أنّها تسلّط الضوء على الأشخاص.

في الواقع نستطيع تلخيص فوارق الحبكة في نوعين أثنين:

1 - حبكة أمامية بطيئة الحركة:

يستعمل هذا النوع في القصّة التقليدية ذات المشهد و المنظر الطويل والذي يفرض الدقة في الصفات الظّاهرية الفيزيائية لأوصاف الشخص مع كشف النقاب عن لباسه التنكّري. هذا المشهد الذي يتم في صّفحات عدة يمكن أن يقدّم في ثوان قليلة على خشبة المسرح.

2 - حبكة أمامية سريعة الحركة:

يمكن لأي رواية أو مسرحية باعتبارها مادة ترفيه أن تتجلى بالحركة الأمامية السريعة. و يمكن لهذا النوع أن ينطبق أيضا على الرواية التجريبية التي تقلل من أهمية الحبكة.

1 - 1 - 2 -5- تعريف سيمور شاتمان[1]:

يرى أرسطو أن تقليد الأفعال في العالم الحقيقي يكون بما يعرف في اللّغة اليونانية بـ ' praxis ' و يعني الفعل أو الممارسة، و الذي يشكّل موضوع المجادلة بإحضار الحجج و البراهين 'logos' اللازمة و التي تصطفى ثم يعاد ترتيبها كوحدات mythos و التي بدورها تشكل الحبكة.

ميّز الشكلنيون الرّوس في دراسات النصوص السردية بين هذه التعابير، و استعملوا مصطلحين:

- " الخرافة " أو " الحكاية " (fabula) : بالنسبة لبال[2] Bal " مخطط لأحداث روائية ليس لها أي ميزات محدّدة تستطيع تشخيص الأفراد أو الأفعال في شخصيات وأحداث مادية واقعية "[3]؛ أو قصّة أساسية مكثفة و مرتبطة بمجموع الأحداث.

---

[1] - سيمور شاتمان حامل لشهادة الدكتورة في علم البلاغة، و أستاذ بجامعة كاليفورنيا بمعهد البلاغة. له العديد من المؤلفات أهمها في البلاغة و القصة الخيالية، و الأسلوبية و المحاكاة الساخرة Parodie.

[2] - اشتغلت مكي بال (بحكم تعدد لغاتها و ثقافاتها و معرفتها لبعض الديانات) مديرة بمعهد تحليل الثقافات بأمستردام عام 1991 ثم أستاذة النقد الأدبي بجامعة أمستردام عام 1994. لها العديد من المؤلفات و الدراسات في النقد الأدبي و السرد، آخر تأليفها كان بعنوان الفن المعاصر سنة 1999.

[3] - ينظر: Mieke Bal, Narratology, 'thematics' (1925) in Russian Formalist Criticism: Four essays, Ed. And Trans. Lee T. Lemon and Marion Reis (Lexington: University of Nebraska Press), 1965, pp. 70-71

- " الحبكة" (Sjuzet) : في الحقيقة هي القصّة التي تساق في أحداث مترابطة و متساوية.

لعل انصراف الشكلانيين إلى الخرافة بتصورهم أنها تلك "الأعمال الأدبية التي وصلت إلينا، كمجموعة الأحداث المسرودة حسب ترتيبها" أو "ما قد حدث في الواقع"[1] يكاد أن يجعل القارئ مُلما و مدركا لما حدث، و هذا هو أساس "ترتيب مظاهر الأحداث في نفس العمل"[2] سواء كان طبيعيا (abc) ، أو رجعيا Flashed back (acb)، أو وجوده الوسطي in media res** (bc)[3].

بشكل كثير من الاهتمام قد أشار العديد من الكتاب إلى تعريف فورستر للحبكة، و الكل أجمع على أنها القصّة في تعاقبها الزمني أو السببي.

الحبكة كأداة التعاقب تعتبر منهجا صارما لأن هذا التعريف يوضّح بالكامل خبرة القارئ في تعامله مع

---

[1] - ينظر: J.A. Cuddon, Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, 3rd edition, penguin books, (1992), pp.719 –20

[2]- ينظر: The Hutchison Encyclopaedia, edition (2001). Revised and updated, Helicon. (2001) p : 853

** - in media res جملة لاتينية تعني في وسط مساق الأحداث. الطريقة التي يبتدئ بها سرد واقعة ما. و طريقة البداية الوسطية أصبحت المنطلق الذي يشكل مبدأ تراتب الوقائع، فالبداية التي تنطلق من وسط الأشياء يتبعها عودة إلى فترة مبكرة

[3] - ينظر: Seymour Chatman, Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978) p : 19-20

1 – 1– 2 –6- تعريف أيان ميليجان[1]:

يذهب ميليجان إلى أن كتابة أو قراءة أية قصّة تقتضي في البداية نوعاً من الوعي، قصد تنمية المهارات النقدية. و بعد ذلك يعقبه التقييم الذي سيكون منظّما وفعّالا.

فهذه التّقنية تستند على الطّريقة الشّكلية، و لَيس على الاعتبارات التّاريخية أو الموضوعية التي تستلزم الوقوف عند الحبكة كعنصرٍ أساسي.

و على حسب رأيه دائما إن المفهوم الاصطلاحي لهذا العنصر يبقى مبهما. كما أكّد ميليجان على فكرةَ فورستر مفرقاً بين'القصّة' و 'الحبكة' التي "ليست لها أية علاقة بالملخصة السريعة"[2]، بل إنها المخطط و التصميم الذي يضعه المؤلف للرواية.

على أية حال، إنه موضوع معقّد بتداخل المصطلحات و تفرعاتها، فهو يمكن أن يعني تقريباً كل شيء موحد داخل الرّواية.

و بغرض وضع مفهوم موحد اقترح ميليجان تعريفا شاملا و واضحا، و مُلخّصا كالتالي: "التصميم الضمنيُ

---

[1] - تخرّج أيان ميليجان من جامعة جلاسكو باسكتلندا و بعدها اشتغل في سلك التعليم بالثانوي و الجامعة. له منشورات في التربية و تعليم الأدب و آداب القرنين الثامن و التاسع عشر و في النقد الأدبي.

[2] - ينظر: Ian Milligan, op cit. p.97

الذي يحبكه المؤلف أولا و يقرأ المتلقي كَلماته على الصّفحاتِ ثم يفهمها و أخيرا يفسرها "[1].

علاوة على ذلك، يمكن للحبكة أن تشمل حبكات فرعية تبدو في نهاية القصّةِ كحبكةِ واحدة تشكّل نسيجا متكاملا و موحدا في وحدةِ، يرتبط بتسلسلِ الأحداثِ، و هذا هو فعل القصّة.

حقيقة اكتشاف و تشخيص الحبكة تذهب إلى ما بعد النّص؛ أي التّركيب الذي يتضمن كل مكوّنات الفعلِ و اللغة، حيث يستطيع القارئ إعطاء شكل الحبكة مهما كان عمقها داخل الكلمات (النص).

---

[1] - ينظر: Ian Milligan, op cit. p.100

1-1-2-7- تعريف كاتي جرينفيل[1]:

أشارت كاتي جرينفيل بدورها إلى أهمية الحبكة في الفن الأدبي ، و نفت دورها على أنها الموضوع الذي يجعلنا نقرأ القصّة. إذا كانت الحبكة الكل في الرواية، فأي قارئ يستطيع إطلاع الآخرين عن تصميمها بدون أن يقرأها، فهذا من العجيب و لا يقع إلا نادرا. هناك مثلا بعض الناسِ الذين لَهم موهبة إلقاء النكت بطريقة ممتعة، بينما يمكن لشخص آخر أن يلقي نفس النّكتة ولكن بكيفية مملة جدا. الخلاف لَيس في النّكتةَ نفسها لكن في طريقة إخبارها. ما يحوّل الحبكة إلى نص فني راقي هو التصميم: لَيس الأحداث نفسها لكن كيفية فتح و عرض الأحداث و التعامل معها[2].

إن التّفكير بالحبكة هي مشكلة حقيقية، يمكن لنا من خلال أساطير يونانية أو أفلام الهوليود أو القصص الجدّات التنقيب و الإتيان بحبكة نستعيرها... الحبكة هي النّوع الاصطناعي الأكثر تصنعا في بناء القصّة.

---

[1] - كاتي جرينفيل أديبة و ناقدة أسترالية، ولدت سنة 1950 بسيدني باستراليا. تحصلت على عدة شهادات عليا، منها شهادة الفنون بسيدني و شهادة في الكتابة الإبداعية بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1980. اشتغلت مذيعة و صحفية، لها 7 روايات و 4 كتب في أساليب الكتابة. نالت جوائز منها: جائزة الكومنولث و جائزة الأدب و جائزة البرتقالية سنة 2000.

[2] - ينظر: Kate Grenville, The Writing Book, (St. Leonards NSW, Australia: Allen & Unwin, 1990, p.142

1 – 1– 2 –4– تعريف مارجوري بولتون[1]:

تعاملت بولتون في دراستها للرّواية العامة بشكل منظّم مع العناصر الرئيسية للحبكة. تمكّن طريقة هذا النمط الروائي من كيفية تعامل القارئ مع قصّة بكيفية ذاتية؛ إن هذه النزوات الذاتية الجديدة الموجودة في علم النفس وعلم الاجتماع هي التي ارتقت بعلم النفس التحليلي، وجعلت هذه الظاهراتيّة phenomenology من الرّوائي أن يكون مدركا للرمزية، مهتماً باللاوعي والحوافز الذاتية.

عرّفت الحبكة على أنها القصّة. فاختيار الأحداث المرتّبة زمنيا...مع وجود مبدأ السببية، يزوّد التراكيب و ينظّم الرّواية[2]. إن هذا التصور يقوم على مظاهر متنوعة لا تفهم إلا بدراسة كل مكوّنات الحبكة:

لم تستطع بولتون في بداية الأمر كغيرها من النقاد التمييز بين القصّة و الحبكة بل كان هناك غموض و هذا إلى حين إعلان فورستر التصنيف بين

---

[1]- تعد مارجوري بولتون من مواليد عام 1924 و هي خريجة جامعة أكسفورد حيث تحصّلت على شهادة الدكتوراه في الدراسات الأدبيّة. و اشتغلت كمديرة بمعهد تكوين الأساتذة ما بين عام 1962 و 1970 و بعدها احترفت الكتابة، و لها العديد من الدراسات النقدية باللغة الإنجليزيّة، و أشهرها: تشريح القصّة و تشريح الدراما و تشريح الشعر.

[2]- ينظر: Marjorie Boulton, The Anatomy of The Novel, Routledge and Kegan Paul, London, 1975, pp. 45-47

الحياة ليس لها حبكة: الحياة لها مسار تدفق الأحداث فقط. و النوع الوحيد من الحبكة يمكن للحياة عرضه بأثر رجعي. فالخطأ ليس في البنى الاصطناعية كالحبكات، و لكن يمكن للكاتب أن يختار عملا بدونها، و يُمكنه أن يقلّد الحياة، بما أنها مجرّدة من الحبكة. ويسمحُ للنص السردي أن ينحو منحى أخرِ...إن الخطر الكبير في الحبكة التقليدية هو كونها مخترعة و ليس لها حيوية و بالتالي تكون ميتة: تقليد سطحي لحقائق حياة الترف. إنّ الخطر الكبير للقصّة الخالية من الحبكة هو قلة الاتجاه الأمامي الكافي لإبقاء القارئ مهتماً[1]. أقرتْ جرينفيل أن الروائيين لهم الحق في استعارة نمط من الحبكة و نسجها بالشخصيات، الأوصاف، الخ. إذ تُصبح مغايرة بشكل لا يمكن تمييزها عن القصّةِ الأصلية المستعارة. مثلها مثل العديد من المؤلفين، وجدت أنه من غير اللائق فصل الحبكة عن العناصرِ الفنية الأخرى. وعلى الرغم من هذا، تَجدها تهتم بها كأداة للكتابة لوضع الشّخصيات والموضوع.

---

[1] - ينظر: Kate Grenville, ibid, p.143.

لقـــد تعرضـــت إلـــى أهـــم العقائـــد الأساسيـــة مـــن الفـــنِ الأدبـــي: مهمـــا كانـــت القصّـــةِ، فعلـــى الأقـــل تَكُـــون ذات اهتمـــام.

و أخيـــرا توزّع جرينفيـــل الحبكـــة علـــى مستوييـــن: الأول يتمثـــل فـــي مبـــدأِ تَوجيـــه المؤلـــف، والثانـــي فـــي سيطـــرةِ القـــارئ علـــى أســـاس تعاقـــب الأحـــداث.

1 – 1– 2 –8– تعريف ستيفن كوهن[1] و ليندا م. شيرس[2]:

وصف كوهن و شيرس القصّة على أنها تتكوّن من الأحداث المرتّبة في تسلسل، يوضّح عمليّة التّغيّر و التّحوّل من حدث إلى آخر؛ و يصوّر الحدث زمنياً، في نّشاط عقليّ أو جسديّ، أو في حالة وجود (مثل: التّفكير، الشعور، الإحساس، الوجدان). تقع الأحداث في سلسلة سينتاجماتيكية[3] و تُبنى أيضاً على نمط نموذجيّ[4].

و لذلك تكون "الحبكة عبارة عن سلسلة الأحداث المركّبة صرفياً و التي توضّح عمليّة تغيير الأحداث".[5]

---

[1] - الأستاذ ستيفن كوهن حامل لشهادة الدكتورة من جامعة أوكلا سنة 1981. و أستاذ بجامعة سيراكوز. له العديد من الكتب و المؤلفات في شتى الاختصاصات، من مجال السينما و نظرية السرد و النقد و الدراسات الثقافية و دراسات في الفروق الجنسين.

[2]- تحصلت ليندا شيرس على شهادة الدكتورة بجامعة برنس ستون بنيويورك سنة 1981. عضوه في مركز الدراسات الأوروبية، الدراسات المتخصصة بالمرأة، و الدراسات اليهودية. لها دراسات في الثقافة و الأدب القرن التاسع عشر، و اليهودية، و الإبستيمولوجيا، نالت عدة جوائز علمية و خاصة بجامعة برنس ستون و أخرها سنة 2005 من جامعة سيراكوز.

[3] - (تركيب تعبيري: تركيب فعلي أو اسمي في عبارة).

[4] - (تركيب الصيغ الصرفية).

[5] - ينظر: S. Cohan and L. Shires, Telling Stories: A Theoretical analysis (NY: Routledge, 1988) pp. 53-54.

يعبّر هذا التّعريف كلياً عن فضاء الزّمنية في الحبكة، فمسار ولوج البداية- الوسط – النّهاية في بعضها البعض يكون من خلال تحوّل و تغيّر الشخصيّات و الأوضاع و المواقف، أو فهم القارئ لهذه الأشياء. و علاوة على ذلك ستمثّل هذه التّحوّلات موضوعًا شاملاً أو مجموعةً المواضيع المترابطة.

إن توضيح شرح عملية تحوّل الشخصيّات الزمانية و المواقف يكون – على الأرجح- من التحدّيات التي يواجهها القصاص. إنه أسلوب ملائم في تجربة تطوّر الشخصيّات الروائية لما فيه من إلهام.

و أخيراً نستنتج أن ضرورة إظهار الشخصيّات، و ضبط النص القصصي ذي الأقسام العشوائية، و مراعاة التركيب البنيوي يفرض على الروائي التحكم في عملية الحبك.

1 - 1- 2 -9- تعريف دونالد نورمان[1]:

أكّد دونالد نورمان في كتابه ***سيكولوجية الأشياء اليومية*** أهمية وظيفة التركيب في بناء القصّة، و بيّن الدور الذي تمارسه في مساعدة القارئ على استيعاب الخبرات في عملية التفكير؛ إذ يأمر " بالتفكير بطريقة واعية بخمسة عشرة مسألة/ شيء/ أمر غير مترابطة فيما بينها، ثم تنظّم و ترتّب في تركيب بغرض تشكيل صورة شاملة و متكاملة. و بالتالي يصبح التفسير و الفهم من العناصر الأساسية للفكر الواعي في تطوير المسائل الذهنية و العقلية "[2]. وأشار كذلك إلى أن إنجاز قصّة ما ليس بالأمر الهيّن، و لكنه يتطلب فهماً جيّداً لعملية الكتابة القصصية لأن الحبكة في رأيه نظام يعرض فيه ترابط و اتصال الأحداث و الحالات و الشخصيات فيما بينها.

---

[1] - دونالد نورمان ولد سنة 1935، أستاذ للعلوم المعرفية و علم النفس بجامعة كاليفورنيا. له بحوث في ميدان برمجة الحاسوب. متحصل على شهادات شرفية من جامعات ايطالية، و سنة 2002 اختير أحسن مبرمج للآلة الحاسوب، و في سنة 2006 نال ميدالية بنجمين فرانك لين للعلوم المعرفية و الإعلاميات.

[2] - ينظر: Donald Norman, Psychology of Every Things, (NY) Doubleday, 1988, paperback edition 1990) p127

1-1-2-10- تعريف بيتر بروكس[1]:

لم يأت بيتر بروكس Peter Brooks - أحد علماء ما بعد السرد البنيوي- بحبكة جديدة مغايرة للآخرين، بل اقترح نظاما ينتقل من الشكلية إلى التحليل النفسي الفرويدي. و وفقاً لذلك يرى أن "مفهوم السرد أداة التركيب السيكولوجية التي تسيطر على السلوك البشري و معرفة الذات"[2].

و من المألوف أن بروكس قد طبّق هذه النظرية على تعريف الحبكة الذي يقوم على النحو الخاص و المتكوّن من: " تراكيب منظّمة و موجّهة بحركة أمامية... و الحبكة كما نريدها أن تكون هي فكرة تلاحم قصّة مفتعلة مقصودة و بنية ذات معانٍ تتجلى خلال تعاقب زمني: تثير المعاني المتطورة عملية إنشاء التركيب"[3].

---

[1] - بيتر بروكس من مواليد عام 1938 تحصل على شهادة اللسانس سنة 1959 و شهادة الدكتورة سنة 1965 من جامعة هارفارد. أستاذ الأدب المقارن بجامعتي يال و فرجينيا. و يعد من أشهر الأكاديميين المتعددي التخصصات و اللغات: بين الأدب الفرنسي و الأدب الإنجليزي، و العلوم القانونية و الطب النفسي. له كتب في القانون و الأدب و بعض الروايات.

[2] - ينظر: Peter Brooks, "Reading for the Plot", in/ Narratology: An Introduction, eds. Onega, Susan & Jose Angle Garcia Landa (London: Longman, 1996) p251.

[3] - ينظر: Peter Brooks, ibid, p.255.

تتطـــور الأحـــداث والتراكيـــب حيـــن يتضـــح موضـــوع القصّـــة. يقـــدم هـــذا التعريـــف وظيفـــة و أهميـــة تحـــرك و تقـــدم الأحـــداث فـــي القصّـــة؛ و هكـــذا تكتمـــل الحبكـــة و تُقـــدم إلـــى القـــارئ كصـــورة كاملـــة و مكتملـــة.

إن ضـــرورة وجـــوب نهايـــة جيّـــدة يعنـــي جعـــل كـــل القصّـــة جديـــرة بـــأن تُذكّـــر، و تُناقـــش، و تكـــون تجربـــة جماليـــة فنيـــة دائمـــة.

1 – 2 – الحبكات الأساسية:

من البديهي أن كل أدب له أنواع من الحبكات الأساسية و كل قصة لها شكل مختلف من العقد. و فهم هذه العقد يتطلب شرح بعض المفاهيم التي تتعلق بالصراع لأن هذا الأخير بمثابة جوهر و لب الحبكة. و أكد (فورستر هارس) أن العقد تنبع من الصراع و وصفه بأحاسيس البطل في مقولته:

" لَدَيَّ صراع داخلي من انفعالات
و أحاسيس...ففي أي حال ماذا أفعل لكي
أعالج مشكلة داخلية؟ "[1].

فرؤية (فورستر هارس) جعلتنا نقف مطوّلا على ماهية الصراع و ما مدى دوره في الحبكة.

يُعد الصراع أهم العناصر التي يتركز عليها البناء الدرامي. ويعني به وجود قوتين رئيسيتين متضادتين، ينتج عن تقابلهما أو التحامهما. و قد اصطُلح على تعريف هاتين القوتين باصطلاحات مختلفة، منها :

الفعل و رد الفعل.
الهجوم و الهجوم المضاد.

---

[1] - ينظر: W. Forster-Harris, The Basic Pattern of Plot. Norman: University of Oklahoma Press, (1959), pp. 30-31.

و من الناحية الأخرى، فإن فكرة الصراع، و ما يقترن بها من تفاعل وحركة، تقوم في تكوينها على افتراض أن التحام هاتين القوتين ينتج عنه تغير في الموقف الأساسي لهما، أو وضع جديد يؤدي إلى حدوث تغيير في الموقف.

لا يمكن لأية قصّة أن تكون درامية دون وجود صراع فيها، و إلاّ ظلت قصة وصفية. ذلك أن الصراع هو جوهر القصة الدرامية، أي الرغبة في التخلص من الألم، من خلال الاكتساب أو الرفض.

و هناك الملايين من أنواع الصراعات، ولكن من بين كل هذا التنوع تكون للصراع متطلباته المحدودة، فهو صراع للتخلص من الاضطراب. فلا تمثل - مثلاً - مشاكسات شخص سكّير صراعاً، ولكن الأشخاص الذين يقع عليهم الألم بسببه سوف يتصارعون للوصول إلى أحوال متزنة.

و في هذه الحالة لن يكون الصراع الدرامي حراً أو عشوائياً، ولا يمكن أن يفكر فيه المؤلف وفقاً لذوقه، بل يحدد الاضطراب من جانب، وإمكانية التوافق من جانب آخر.

و يتوجـــه الصـــراع إلـــى تعديـــل الاضطـــراب لتحقيـــق التوافـــق بأقصـــى طريقـــة ممكنـــة، وفـــي مثـــل هـــذه الحالـــة يبـــدو الصـــراع كـــأداة انتقـــال مـــن الدفـــاع إلـــى النيـــة إلى الهـــدف، ويحـــدد كـــل القواعـــد التـــي وجدناهـــا فـــي هـــذا الانتقـــال.

و ينفعـــل كـــل إنســـان بشكـــل مختلـــف، تبـــعاً للدوافـــع المختلفـــة. و قـــد تكـــون للدوافـــع نفســـها تأثيراتهـــا المختلفـــة علـــى مجموعـــة مـــن الأفـــراد المختلفـــة. و لذلـــك فـــإن طبيعـــة الصـــراع تعـــد وليـــدة لطبيعـــة الدوافـــع و مواصفـــات شخصيـــة الإنســـان.

إن إعطـــاء عـــدد و تفاصيـــل و حلـــول الحبكـــات الأساسيـــة يتوقـــف علـــى الجزئيـــات التـــي يتـــم سردهـــا فـــي النقـــاط التاليـــة[1]:

---

[1]- ينظـــر: منصـــور قيسومـــة، الروايـــة العربيـــة الإشكـــال و التشكـــل،ط1،دار حـــر للنشـــر، 1997، ص. ص:5-6.

1-2-1- حبكة العقدة الواحدة:

تُعد الممر الأولي و الإجباري لدراسة الحبكة، فكل دارس يتطرق إليها بسبب بساطتها.

تتماشى معطيات الصورة القانونية للصراع الداخلي وفق سلسلة من العقد تدفع الحدث إلى الأمام من موقف إلى آخر؛ في حركة مستمرة تقود البناء الدرامي نحو ذروة رئيسية للأحداث، و منها إلى نهاية محددة أو مفتوحة، تترتب كالأتي:

" ***العرض*** (الإيضاح) إظهار الشخوص، الزمان و المكان، والموضوع. يقترح الفكرة و حتى بعض التلميحات لمعرفة النتيجة. و المرحلة الثانية تتمثل في ***الحدث المتصاعد*** إذ يعد أهم جزء في الحبكة. ينقسم إلى مجموعة الخطوات، تفرز كل واحدة منها عقدة تتجه نحو الذروة. يرقى الحدث بالأحداث إلى حد بعيد واصفاً مع خلق الشخصيات و الحوار. و تعد ***الذروة*** أوج وقائع الحدث المتصاعد؛ فهي اللحظة الأكثر إثارة و النقطة القصوى من عنصر التشويق، نقطة موجزة و متميزة، أحياناً تكون جملة واحدة فقط. يتعقب ***الحدث النازل*** الذروة ثم يشرح بعض التفاصيل التي قد تساعد القارئ على فهم

النهاية غير المتوقعة. و تكتمل النقطة الأخيرة ***بعقدة حل*** المشكلة."[1]

1-2-2- حبكة العقد الثلاث:

برهن (فورستر هارس) تأكيده على أهمية حبكة العقد الثلاثة[2] و التي يراها على الشكل التالي:

أ - **حبكة ذات نهاية سعيدة مبهجة:** تتغير فيها الأشياء نحو الأفضل. تنشأ هذه العقدة حين تقوم الشخصية الرئيسية – و التي سماها (فورستر هارس) الشخصية الابتدائية – بالتضحيات من أجل الآخرين. يبدو منطق قرار التضحية خاطئا.

ب - **الحبكة ذات النهاية التعيسة:** تقع حين تقوم الشخصية الابتدائية بأشياء تبدو منطقية و صحيحة و بالتالي تخفق في القيام بالتضحيات الضرورية.

ج - **الحبكة الأدبية:** لا تهتم هذه الأخيرة بالبداية السعيدة أو التعيسة. بل تتطلب تفسيرا قيما، و هو الشيء الذي دفع بفورستر هارس أن يخصص لها فصلا كاملا.

---

[1]- ينظر: Holman, C. Hugh and William Harmon. A Handbook to Literature, 6th Ed. New York: Mac Millan Publishing Co, (1992).

[2]- ينظر: W. Forster- Harris, p : 66

و نستطيـــع القـــول بأنـــه يـــرى الحبكـــة الأدبيـــة تتمحـــور حـــول مصيـــر الأحـــداث و ليـــس حـــول اتخـــاذ القـــرار. فالحـــدث الحاســـم يقـــع فـــي بدايـــة القصـــة لا فـــي نهايتـــها، و كـــلّ مـــا ينجـــرّ عـــن الحـــدث يعتبـــر مأســـاة محتومـــة.

1-2-3- حبكة العقد السبع[1]:

تقوم هذه العقد على وقائع الصراع و هي نوعين:

أ - العقدة الداخلية: مبنية على المشاعر و التحولات و الحركات الداخلية كما في الرواية السيكولوجية. و يقصد به صراع الإنسان ضد نفسه، أي مع قوة داخلية مثل: الآلام النفسية، أو الصراع الداخلي الناشئ عن مرض نفسي. أو الآلام العضوية، أو صراع الإنسان مع المرض العضوي أو الخلقي، في محاولة للشفاء منه.

1 – صراع الإنسان ضد الإنسان: أي صراع شخص ضد شخص، أو بين الأشخاص؛ البطل ضد شخص آخر.
2 - صراع الإنسان ضد نفسه: الصراع داخلي، أو الشخص ضد نفسه يحدث عندما يصارع البطل نفسه.

ب - العقدة الخارجية: عقدة تنطلق من الوقائع و التجارب الخارجية كما هو الشأن في قصص المغامرات. ويقصد به صراع الإنسان ضد قوة خارجية، مثل : صراع الإنسان ضد ظروف البيئة الطبيعية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية، للتغلب على العقبات التي تعترضه أو تؤرق حياته؛ و محاولته تحقيق قدر أكبر من النجاح، أو حياة أفضل.

---

[1]- ينظر: The (www.ipl.org/ref / Que / Farq / plot. Farq. Html). Internet Public Library

1 - صراع الإنسان ضد المحيط: يقع حين يكون البطل في صراع ضد قوى اجتماعية و اقتصادية و سياسية.

2 - صراع الإنسان ضد الطبيعية: يقع عندما يكون البطل مهددا و في صراع ضد قوة بيئة.

3 - صراع الإنسان ضد الرب/ الدين: يقع ضد القضاء والقدر. ضد الواقع و الحياة و الموت. ضد قوى يعجز الإنسان التحكم فيها.

4 - صراع الإنسان ضد قوة خفية:

5 - صراع الإنسان ضد التكنولوجية:

يمكن إدماج هذه الصراعات في خمس عقد:

- صراع الإنسان ضد الإنسان.
- صراع الإنسان ضد البيئة.
- صراع الإنسان ضد الدين.
- صراع الإنسان ضد قوة خفية.
- صراع الإنسان ضد التكنولوجية.

1-2-4- حبكة العشرين عقدة:

قدّم رونالد توبياس[1] Ronald Tobias عرضاً من أنواع الحبكات الأساسية يتمثل في عشرين عقدة، تتكرر في كل القصص و الروايات الخيالية. و تناولها محلّلا الاستعمال الفعّال لهذا النوع من الحبكة و أسلوب إدماجها مع كل عناصر القصّة من: شخصيات – الموضوع – المكان و الزمان – الصراع...

لم يأتِ توبياس بخلاصة للحبكة العشرينية، و لكن أظهر طريقة عرضها في القصّة من جهة واستعمال المواضيع من جهة أخرى؛ و بالتالي تتطور بطريقة متوازية و فعّالة.

و يرى أن الحبكة ليست بعنصر ثانوي يكون من خلاله تنظيم بعض المواد المنسجمة مع بعض الشعائر و الطقوس، لأنها شيء عضوي أساسي لا نتوقع منها القيام بعملها، فهي تصمم بإحكام من طرف الكاتب و طبيعة القصّة معاً.

في الواقع إن اقتراح هذا النوع من الحبكة يعد إسهاما آخرا في عملية فهم ما يمكن فعله لتحسين إدراكنا في مواجهة تحدّيات مفهوم الحبكة.

---

[1] - اشتغل رونالد توبياس كأستاذ لمادة العلوم و التاريخ الطبيعي بجامعة بولينج جرين الحكومية منذ سنة 1971، و منتج و كاتب سينمائي، له أكثر من 30 فلما.

فلهذا الغرض ستكون قائمة هذا النوع مفصّلة فيما يلي[1]:

1 - عقدة المطلب: البحث عن الحقيقة، المعرفة، السعادة، و حتى المغامرة. والغاية من المطلب هو التقاء الذات مع الهدف. المطلب هو البحث عن شخص أو مكان أو شيء ملموس أو غير ملموس.

2 - عقدة المغامرة: حب المجازفة و تحمّل المخاطر. الفرق بين المطلب و المغامرة هو أن الأول يمثل عقدة الشخصية (العقل و الذاكرة) و الثاني عقدة الفعل(الجسم).

3 - عقدة المطاردة: و هي الملاحقة بين المطارد و المطارد له. و غالبا ما يكون الملاحق لصاً... و تشبه لعبة "اختبئ ثم ابحث".

4 - عقدة الإنقاذ: تعتمد هذه العقدة كليةً على العمل البدني فهي تتكون من ثلاثة عناصر: البطل و الخصم و الضحية. يقوم البطل بإنقاذ الضحية المأسورة.

5- عقدة الفرار: يكون الفرار بسبب ارتكاب جريمة ضد الحاكم. ترتكز مكانزمات قوة هذه العقدة في الأسر و الهروب. تتمحور العقدة حول أسر غير منصف يكون

---

[1]- ينظر: Tobias, Ronald B. 20 Master Plots (And to Build Them), Cincinnati: Writer's Digest Books, (2003), pp. 67-225.

الأسير بريئاً: أسير حرب، ساحر، غول، أو بعض المخلوقات غير العادية.

6 - عقدة الثأر: تكون هذه العقدة أقوى العقد لما تتناوله من عواطف، يتقمص فيها القارئ إحدى الشخصيات تجعله يحدث موقفاً لإنصاف العدالة. يكون الثأر ضد كل الجنس الآخر بسبب تهمة باطلة أو خدعة أو محاولة قتل.

7 - عقدة اللغز: يكون اللغز فيها مبهماً بتأنّ أو مسألة غامضة، و يكون الحل بدوره رشيقاً و مفاجئاً. يقوم الحل على آلام الموت.

8 - عقدة التنافس: شيئان متناقضان أو خصمان ذا قوى متكافئة و نقائص متباينة، يتنافسان على شيء أو شخص، أب و ابن، ملك و مملوك، ثري و فقير. المتنافس شخص يتنازع عن الشهرة و التميّز.

9 - عقدة الضحية: إنها شكل من أشكال عقدة التنافس و لكن لا تكون فيها القوى متكافئة؛ يكون البطل في عائق و يواجه خلافا ساحقا. هي عقدة اتخاذ مكانة الضعف و بالتالي عدم توقع الفوز.

10 - عقدة الإغواء: إغواء و إغراء شخص للقيام بعمل خاطئ و طائش و لا أخلاقي.

11 - عقدة الانسلاخ (Metamorphosis): تتغير الخصائص الجسدية للبطل من حيوان إلى إنسان، من إنسان إلى بهيمة، الخ. يكون الانسلاخ نتيجة البلاء، و الاعتداءات ضد البشرية و الطبيعة. إن غاية هذه العقدة هي إظهار عملية الانسلاخ لأن الاهتمام يكون في طبيعة التغير أكثره ممّا هو عليه في الفعل.

12 - عقدة التحوّل: تقوم عقدة التحوّل أثناء عملية التغير المرحلي في البطل. تعزل هذه العقدة جزء من حياة البطل و التي تمثل مرحلة من تغير الشخص إلى آخر. إن مواضيع التحوّل هي: الحروب و القتال، بلوغ سن الرشد، البحث عن الهوية، الطلاق و بعض المشاكل العائلية الأخرى، مواجهة الشدة، الموت، و تعلم الأشياء الجديدة.

13 - عقدة النضوج: تعد من العقد التفاؤلية. يكون البطل هنا شابا جذابا و له هدف مضطرب غير مكتمل، يتأرجح بين المسار الذي يريد سلكه، يطفو فوق بحر الحياة دون دفة يرسي فيها، و هذا بسبب النقص في خبرة الحياة. و بناء عليه يعتبر إركسون Erickson أن : "الإنسان الناضج ضروري عند الضرورة، و يحتاج النضج إلى توجيهات و تشجيع"[1].

---

[1] - ينظر: Erik H. Erickson, Childhood and Socicty (1950), p.7. In / The International Thesaurus of Quotations, by Rhoda Thomas Tripp, ISBN 0-06-091382-7

14 - عقدة الحب: تنتمي هذه العقدة إلى عقد الشخصيّة، فالاهتمام ينصب على الشخصيات بدلا من الحدث، و الحب الناجح هو الذي يكون معقداً بين العشّاق. يعتمد أسلوب إظهار الشخصيّات على الوصف السيكولوجي للشخصيّة. و يكون مسار القصّة مأساويا أو هزليا.

15 - عقدة الحب الممنوع: تقوم عوامل ضد حب ما كوجود اعتراض من طرف أحد الأقارب أو اختلاف في طباع العاشقين و تباين في الطبقات الاجتماعية، الاقتصادية، الدين، العرق،السن... إن قوة الحب تجعل من العاشقين أو أحدهما خرق هذا الحب الممنوع. و خير مثال لذلك قصّة الخيانة الزوجية في الشخصيّة الثلاثية: الزوجة، الزوج، و الحبيب.

16 - عقدة التضحية: يضحي البطل بنفسه في سبيل شعبه أو عائلته أو دينه أو أحد مبادئه. في الأصل يعني مفهوم التضحية تقديم شيئاً إلى الإله بغرض توطيد العلاقة بينهما.

17 - عقدة الاكتشاف: لفهم هذه العقدة يجب طرح الأسئلة التالية:

- من هم هؤلاء الأشخاص؟
- لماذا هم هنا؟
- ما مفهوم الحياة؟

إن عقدة الاكتشاف تظهر بعض الحلول لهذه التساؤلات مستندا على الأشخاص و المواقف.

18 - عقدة البائس المفرط: عقدة تقوم على شخص قد أضاع مظهر الحضارة، إما بسبب خلل عقلي قد أصابه أو بظروف اضطرابية وقعت، جعلته يتصرف بشذوذ.

19 - عقدة ارتقاء الذات Ascension : حركة تصاعدية روحية تجعل الشخص الآثم ينتقل إلى القداسة. تكون القصّة حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقي تبحث في قيم الشخص.

20 - عقدة خلاف الذات: عقدة تبحث كذلك في قيم الشخص و لكن ذات مغزى تحذيري و ليس أخلاقي. هنا ينتقل الشخص الشريف إلى الآثم.

و في الأخير لخّص توبياس الحبكة العشرينية في نوعين أساسيين من العقد: عقد الجسم و عقد العقل.

- عقد الجسم تكون مملوءة بالضجيج و لا تعني بالضرورة أي شيء.

- أما عقد العقل تتطلب انتباهاً شديداً و تفكيراً مركّزاً، للإلمام بالمعنى. إن هذا النوع يشبه الحبكة الأدبية لفورستر هارس المذكورة سابقاً

1-2-5 - حبكة الست و ثلاثين عقدة:

يري الناقد الفرنسي 'جورجيز بولتي'[1] Polti, Georges أن كل المواقف - أكانت في القصّة الروائية أم في الدرامية - تتمحور حول واحدة من الفئات المعروفة لديه بالحبكة الست و ثلاثين عقدة[2].

أعاد 'بولتي' استعمال هذا النوع من الحبكة و الذي اقتبسه من 'كارلو غوزي'[3] Carlo Gozzi كما صرّح "... إنه كما أشار 'غوزي' يوجد حقيقة حبكة الست و ثلاثين عقدة، وأنا بدوري وضّحتها في سياق كي تتوزع على التصنيفات العديدة من الدراما..." [4] مع صدور أكثر من موقف إن كانت القصّة طويلة، و كل موقف يحتوي على عنصرين أو أكثر. و عليه ستكون لائحة الحبكة الست و ثلاثين عقدة مختصرة كما يلي:

---

[1] - جورجيز أو جورجي بولتي كاتب فرنسي ولد سنة 1868. له كتاب بعنوان فن ابتكار الشخوص و بحوث في تشخيص الوضع الدرامي الذي كان قد بدأ فيه كارلو غوزي.

[2] - ينظر: Donald Norman, Psychology of Every Things, (NY) Doubleday, 1988, paperback edition 1990) p127.

[3] - كارلو غوزي ولد سنة 1720 بالبندقية و توفي سنة 1806، هو أول من استعمل الحبكة الست و ثلاثين عقدة في تحاليله للنصوص الكلاسيكية.

[4] - ينظر: Georges Polti, The Thirty- Six Dramatic Situations (1868), trans. Lucille Ray (1945) p. 09.

1 - عقدة التوسّل: عناصرها الفعّالة تتمثل في: المستبد، المتوسّل، قوة القرار. يكون القرار مشكوكا فيه، إذ يتخذ المستبد حكما تعسفيا.

2 - عقدة النّجاة: عناصرها: غير المحظوظ، المهدَّد، المنقذ. يعد هذا النوع من أنواع العقد الكلاسيكية الفلكلورية و التي يستعمل فيها نص ذو طابع المغامرات. تتمثل صفة غير المحظوظ في: الزوج/ الزوجة، الصديق أو ربّما حتى المجتمع ككل. و تتمثل صفة المهدَّد كذلك في كونه متحركا أو غيرَ متحرك، حيّا، زلزالا، بركانا، إعصارا... أما المنقذ، فمن المحتمل أن يؤدي دور البطل في القصّة.

3 - الثّأر أو الانتقام لجريمة:عناصرها: المنتقم و المجرم. هناك العديد من الطرق في استعمال هذا النوع من العقدة لوجد الكثير من دوافع الانتقام.

4 - عقدة الثّأر العائلي: عناصرها: الثّأر للقريب، المجرم، إحياء ذكرى للضحية، ممثل لكل من العائلتين. يعتقد "بولتي" أن هذه العقدة مختلفة عن العقدة الثالثة بسبب الحقد العائلي.

5 - عقدة المطاردة: تتضمن العقوبة و المطارد له. يلاحق الهارب من العقوبة كما هو الشأن في الصيد.

6 - عقدة الكارثة: عناصرها: السلطة المقهورة، و العدو/ الرسول المنتصر. مثلا إن المنتصر في الكارثة هو المجاعة،

13 - عقدة عداوة الأقارب: عناصرها: القريب الحقود، الكره، حقد الأقارب المتبادل. تحتاج هذه العقدة إلى عائلتين متعاديتين.

14 - عقدة التنافس بين الأقارب: عناصرها: القريب المفضّل، القريب المنبوذ، و الأشياء المرغوب فيها.

15 - عقدة الخيانة الزوجية القاتلة: عناصرها: الخائن، و الجهة المخدوعة (الزوج و الزوجة).

16 - عقدة الحماقة: عناصرها: المجنون و الضحية. يكون الشخص في إغماء، واع بالأوهام العدائية التي توجد داخل عقله.

17 - عقدة الطيش القاتل: عناصرها: الطائش، الضحية، و الشيء الضائع. نوع من البلاهة المحتومة، فمثلا قد يترك إنسان (الضحية) مهم وثيقة مهمة (الشيء الضائع) داخل محفظة بدون قصد، ثم تسرق (الطائش).

18 - عقدة جرائم الحبّ اللاإراديّ: عناصرها: العاشق، المحبوب/ الحبيبة، المصرّح بهذا الحب. يضطر العاشق قتل كل من يعترض سبيله.

19 - عقدة قتل قريب لقريب: عناصرها: القاتل و الضحية المجهولة الهوية. تتضح هذه العقدة في قصّة أوديب الملك حين قتل الابن أباه دون علم بأنه أبوه.

20 - عقدة التضحية من أجل فكرة: عناصرها:البطل، الفكرة، و الضحية (الشخص/الشيء). كمثال على هذا الحرب الأهلية الأمريكية ضد الرّق، و التي فيها قتل العديد من الأشخاص الذين لا يمتّون بصلةٍ لهذه الفكرة.

21 - عقدة التضحية من أجل العشيرة: عناصرها: البطل، أحد الأقارب، و الضحية (الشخص/الشيء). ليس بالضرورة أن تكون هنا قرابة الدّم.

22 - عقدة التضحية من أجل الحب: عناصرها: العاشق/ العاشقة، الحب القاتل، و الضحية (الشخص/الشيء). كقصّة "روميو و جوليت" لشكسبير. و تزوّد مثل هذه المواقف بالعقد الثانوية.

23 - عقدة ضرورة التضحية بالحبيب: عناصرها: البطل، الضحية المحبوبة، و ضرورة التضحية.

24 - عقدة المنافسة بين الأعلى و الأدنى: عناصرها: الأعلى، الأدنى، و الشيء المتنافس عليه. المنافسة ما بين الأرستقراطي و العامي، كلاهما يبحث عن منصب حكومي.

25 - عقدة الخيانة الزوجية: عناصرها: خيبة أمل زوج/زوجة و الخيانة الزوجية. خيانة الزوجة من أجل خادمة شابة أو امرأة أخرى متزوجة؛ أو خيانة/ نبذ الزوج من أجل منافس أقل شان منه.

26 - عقدة الحب الإجرامي: عناصرها: العاشق و المعشوق. إنه حب محرّم لكونه يقع بين الأم و الابن، الأب و الابنة، الأخت و الأخ...

27 - عقدة كشف فضيحة المحبوب: عناصرها: المكتشف و الجاني. اكتشاف فعل لا أخلاقي: الخيانة، الإجرام، الاغتصاب.

28 - عقدة معارضة الحب: عناصرها: العائق و الحبيبان. يحول الزواج لعدم التوافق العائلي، و معارضة من الأقارب...

29 - عقدة عداوة الحب: عناصرها: العدو العاشق و المعشوق و الكره. تكره عائلة المعشوق العاشق.

30 - عقدة الطموح: عناصرها: إنسان الطَموح، الشيء المشتهى، الخصم.

31 - عقدة الصراع ضد الرب: عناصرها: الميت و الحي، الفاني و الخالد. صراع و نزاع ضد الألوهية.

32 - عقدة الغيرة المخطئة: عناصرها: الغيور، الشيء من أجله، الشريك المفترض، و الخطأ /المخطئ. ينشأ الخطأ بكثرة الشك عند الإنسان الغيور.

33 – عقدة التّقدير الخاطئ: عناصرها: ضحية الخطأ، سبب الخطأ، و المذنب. هناك شك و تّقدير خاطئ عند الإخلاص.

34 – عقدة الندامة: عناصرها: المستنطق، الضحية أو الخطيئة، و المتهم. يكون النّدم بسبب إجرام مجهول، ذنب الحب، أو خيانة.

35 – عقدة الاسترداد: عناصرها: الباحث و الشخص المسترد. قصّة تتمحور حول طفل مخطوف، أو معتقل مظلوم.

36 – عقدة خسارة المحبوب: عناصرها: القتيل، المتفرج، و الجلاد. شهادة تنفيذ قتل أحد الأقارب مع العجز عن المنع.

يستنتج أخيرًا أن التعامل مع هذه العقد ليس بغرض كتابة قصّة، و بناء الحبكة، أو تطوير موقفا درامي ذي دلالة و مغزى؛ ولكن فقط لتصنيفها وإظهارها في القصّة.

بناء عليه قد حاول "بولتي" طرح التصنيفات الأساسية و رسم الأجزاء الدقيقة المتناولة في كل نماذج الأدب.

و مـــع ذلـــك لا تمثـــل هـــذه المواقـــف الدراميـــة الحبكـــة؛ و لكنـــه فـــي الواقـــع يكـــون قـــد تكلـــم فـــي نقـــاط مختلفـــة عـــن العـــدد الوفيـــر مـــن العقـــد، و التـــي تبنـــى بفضـــل استعمـــال المواقـــف.

1 – 3 – مميزات الحبكة:

من بين المحاولات الحديثة لتصنيف العقد، تجدر بنا الإشارة إلى محاولتي (ر. س. كرين[1] R. S. Crane) و (ن. فريدمان N. Friedman).

يرى كرين "الحبكة ككلمة زمنية تركيبية تنطوي على ثلاثة تطويرات سببية ينتج عنها حبكات الفعل (الحدث)، و حبكات الشخصية، و حبكات الفكر".[2] و قدم تصنيفا ثلاثيا. إذ يؤكد على أنه من المستحيل أن نحدد بشكل دقيق ماهية أية حبكة ما لم نُدخل في الصياغة العناصر الثلاثة السابقة الذكر أو تلك الأسباب التي جمعتها الحبكة على مكوّن من المكونات، و يتبع ذلك أيضا أن الحبكات تختلف في البناء حسب السببية الثلاثة التي تستخدم مبدأ التجميع.

ففي حبكات الفعل يكون مبدأ التجميع تحولا مكتملا، تدريجيا و مفاجئا، في وضع البطل، و تؤثر فيه الشخصية و الفكر. إن هذا التفسير يرفض القول بأن حبكة الفعل ترتيب آلي محض، و هي النتيجة التي تم الوصول إليها عن طريق القواعد الدقيقة و تأويلها، مما

---

[1] - كرين، كاتب و شاعر و صحفي أمريكي، ينتمي إلى المذهب الواقعي و الاتجاه الانطباعي في الأدب. و من أهم محاولاته هي تصنيف الحبكة.

[2] - ينظر: R.S.Crane, "The Concept of Plot", In / The Theory of The Novel, ed. Philip Stevick. New York, the free press, (1967), pp.141–45.

جعل من أفكار أرسطو – بحلول القرن السابع عشر – تقاليد ضيقة يمكن التخلي عنها.

أما حبكات الفعل فالأساس فيها عملية تحول مكتملة في الشخصية الأخلاقية للبطل حيث يشكلها الفعل، و تتضح من خلاله و من خلال الفكر و الشعور.

و أما حبكات الفكر فتقوم أساساً على عملية تحول مكتملة في فكر البطل و بالتالي في شعوره، يتحكم فيها و يوجهها كل من الشخصية و الفعل.

يتلاءم مفهوم كرين للحبكة مع الأحداث السردية و الأحداث التاريخية، حيث يكون للشخوص هدف تحليلي يوضّح من خلاله محتوى العرض و العناصر المتنوعة المكوّنة للنمط، و كذلك القدرة على التمييز بين عناصر تحوّل الشخصية و ظروفها و النظرة لآفاقها.

تخضع عقد الشخصية للتحول النوعي تجاوبا مع خبرات العروض الأخرى كالحدث و كذا الفكر حين يقحم نظرة الماضي (Flash back) – بترتيباته و تناقضاته – بالتوقعات المستقبلية و هذا قصد إعطاء الأحكام؛ زد أن الفكر يعني التوعية بواسطة عنصر الشخصية (البطل) أو المؤلف.

ففي منظور كريـن إن فهم الحبكة لا يتحقق إلا بطرح السؤال: (**ماذا يحدث؟**) بل كذلك بـ (**كيف يتم التعبير عنها؟**).

و يقترح فريدمان تصنيفا أكثر تفصيلا بإضافات أخرى من قبيل مدى نجاح أو فشل البطل، وهل يشعر بالمسؤولية؟ و مدى جاذبيته، و التأثير الذي تحدثه هذه العوامل في مشاعر المتلقي.

بينما يرى (فريدمان) في حدود ما استحدث من مصطلحات، تحولا مبكّرًا في القرن العشرين بما في ذلك من الاكتمال الأخلاقي و انفتاحه في الشكل الأدبي. و الفيض الأخلاقي سواءً كان مقيداً أم منفتحاً هو على خبرة مستمرة. فالحبكة تكون نوعاً أساسياً في القصة الخيالية ذلك لأن كلا الطرفين المؤلف و القارئ يتعاملا مع الشخصية حين تتحول من الوضع الصالح إلى الشرير و العكس صحيح، و عندما تنجو من محن، و تتخلص من الوهم، و حين تثبت أنها الشخصية الأكثر إعجابا و جاذبية...

و بناء على ذلك شكّل (فريدمان) مفهوم الحبكة المتكون من أربعة عشر تصنيفات، تساق كلها في ثلاثة نماذج متميزة و متباينة[1]، تكون على النحو الأتي:

1-3-1- عقد الحظ (الفعل):

- ـ عقدة الحدث : العقدة الأول استعملا و الأكثر شيوعا. تنتظم حول مشكلة وحل وهي عديدة في الأدب الشعبي.

صنفت بعقدة الحدث لأن أهميتها الأساسية تتطلب طرح السؤال " ماذا يحدث بعد ذلك ؟ " كقصص الخيال و المغامرات و القصص البوليسية

- - العقدة المثيرة للشفقة: الخاصية ألأساسية لهذه العقدة الألم و الحزن. فالشخصية الأساسية جذابة ولكن ضعيفة يكون مصيرها الفشل لما يلحق بها من مساوئ من أخطائها.
- ـ العقدة التراجيدية : العقدة التراجيدية تكون فيها الشخصية جذابة أو قوية، لها مهارات فكرية تستعملها في تغيير الآراء، و مسئولة عن مصيرها البائس وتنتهي بالتطهير و مثال ذلك : "الملك لير و أوديب".

---

[1] - ينظر: Norman Friedman, "Forms of The Plot", In / The Theory of The Novel, ed. Philip Stevick. New York, the free press, (1967), pp.145 66

- ــ العقدة المفضية للعقاب: و تكون فيها طباع الشخصية لا تثير الشفقة و عملها ليس مرغوبا فيه، و مع ذلك تثير الإعجاب جزئيا – لأن فيها قوة الإرادة – وتنتهي إلى الفشل.
- ــ العقدة العاطفية: و شخصيتها جذابة و ضعيفة و سلبية، تنجح في النهاية. الفضيلة هي التي تجني المكافأة لأن الشخصية محدث عليها و ليست الحدث.
- ــ العقدة المثيرة للإعجاب: يكون فيها البطل جذاباً ويشعر بالمسؤولية ينجح ويثير الإعجاب والاحترام و لا ينتهي إلى النهاية الحزينة، بل إلى الأمل الطويل المدى.

1 – 3 – 2 – عقد الشخصية:

- ــ عقدة النضوج: و فيها يتجلى البطل جذاباً ولكنه غرير، وضعه عبثي يكتسب الخبرة من الأخطاء، و بالتالي نلاحظ فيه النضوج كلما تقدمنا في القصة.
- ــ عقدة الإصلاح: هذا النموذج يشبه العقدة المفضية للعقاب و لكن لها شخصية عميقة التفكير منذ البداية. في أول الأمر يُحبب البطل ثم بسبب خداعه المستمر ينمو فينا غضب إلى أن نكتشف أن هذه الشخصية المسولة عن مصائبها تتحول إلى الأحسن.

- ــ عقدة الامتحان: العلامة المميّزة في هذا الجزء من النمط هي الشخصية الجذابة القوية النبيلة التي تواجه سلسلة من المشاكل على شكل امتحانات.
- ــ عقدة التدهور: بطلها جذاب و ممتلئ بالنشاط و الحيوية، تسوء حاله بعد مروره بأزمة قوية.

1-3-3- عقد الفكر:

- ــ عقدة التعليم: هذا النموذج يشبه عقدة النضوج في اكتساب النضج، و أفكار الشخصية الجذابة تتحسن دون تأثير ذلك على سلوكه.
- ــ عقدة الإظهار: تتعلق بعدم معرفة البطل للعناصر الأساسية في مستهل الحبكة و لكن يكتشف وضعه بعد ذلك. الأمل يحل محل الخوف و يكون متبوعاً بالارتياح و المتعة.
- ــ العقدة المثيرة للعاطفة: تتضمن هذه العقدة تغيير سلوك البطل ومشاعره تجاه شخصية أخرى؛ يتنوع التغير، مما يثير عواطف أخرى، مع عدم تغير فلسفته.
- ــ عقدة التخلص من الوهم: هذه العقدة تجعل البطل ألعوبة في نهاية المطاف لأنه من خلال محنة يتخلى كليا عن مبادئه و بالتالي يفقد مثله وتعاطف المتلقي و ينتهي إلى اليأس و الموت.

و مجمل القول أن التصنيفات التي سبق ذكرها ليست بالمطلقة و لا بالكاملة. فقصص كثيرة قد تبنّت و أدمجت فيها بعض التصنيفات؛ و لكن أن نشير إلى الحبكة التي تتلاءم مع النموذج (القصّة) قد يساعد القارئ على تطوير مناهج و مقاربات المناقشة و التحليل. إن إمكانية مناقشة القصة الخيالية و فهمها لا يتم إلا بالتعامل مع المصطلحات الواضحة.

فهذه النماذج لا تستعمل من أجل التصنيف فقط، بل يُمكن بواسطتها حل مشكلة الرواية (القصة الخيالية) بأساليب و طرق متنوعة.

1 – 4 – أنماط العقد:

أفرزت أنماط العقد المتكاملة و المتممة لبعضها البعض – و التي أقرّها Freytag /Abrams أبرامس[1] و فريتاج[2] – نموذجا يتمثل في النقاط التالية :

1 – 4 – 1 – العقدة الوقائعية : Episodic plot

تعتبر الواقعة حلقة من الأحداث المتعلقة ببعضها البعض والتي تكون بمعزل عن بقية الأحداث المحيطة بها، و ذلك لاحتوائها على فكرة أو أكثر تجمع بينها و بين الوحدة التي تربطها. يوجد هذا النمط في الرواية المتكونة من عدد من الفصول أو القصص، و كل فصل أو قصّة لها حبكتها أو عقدتها و بالتالي لها ذروة Climax و نهاية خاصة بها، مع وجود ذروة و حبكة خاصة بالرواية ككل. تتمحور الحلقات و الوقائع في نسيج متماسك لبعضه حول الشخصية الرئيسية protagoniste بدون تغيير جوهر القصّة المساق في تسلسل مخالف.

إذن هذا النمط هو عقدة ذات نسيج غير محكم، عقدة تفتقر إلى التواصل القوى بين حدث أو حلقة وما

1- ينظر: M.H.Abrams, A Glossary of Literary Terms, 6th ed. (Fort Worth. Harcourt, Brace. Jovanovich, (1993), pp. 159 –63

2- ينظر: Gustav Freytag, Technique of Drama: (1863) An Exposition of dramatic composition. Benjamin Blorn, New York, (1968)

يليهما من أحداث أو حلقات. عقدة من الأحداث و الوقائع تنعدم فيها أدنى علاقة ضرورية.

قيّم أرسطو هذا النمط على أنه النوع الأسوأ من العقد حيث يرى أن تسلسل الوقائع، الواحدة تلوى الأخرى غير محتمل و ليس ضروري.[1]

1 – 4 – 2 – العقدة التدرجية Gradual development plot :

هي عقدة مملوءة بالحوداث و الصراعات، و فيها استعمال قليل لعنصري التوتر و التشويق. و عليه فهي عقدة لا تصعد لذروة محددة واضحة.

1 – 4 – 3 عقدة الحدث المتصاعد Rising Action plot :

أحد العناصر الأساسية في بنية عقدة (محبوكة بإحكام) والحدث المتصاعد يبدأ من العرض وينتهي إلى الذروة. عقدة مملوءة كذلك بالصراعات و التوتر و التشويق؛ و هي تصعد إلى الذروة. تنتهي في نقطة لا تتقرر فيها أية نتيجة (الحل).

1– 4 – 4 – عقدة الحدث المتصاعد النازل Rising and Falling Action plot :

تعتبر أحد العناصر الأساسية في الحدث المتصاعد أو الذروة. إذ تؤلف بنية أية عقدة (محبوكة دراميا بدقة)

---

[1]- ينظر: Aristotle, Poetics, (trans. S.H.Butcher) <http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.html>] Part 09. Para. 2.

1 – 5 – بناء الحبكة:

لا يتضح بناء هيكل الحبكة إلا بمعرفة صورة البناء الدرامي الذي يرتكز أساساً على وجود صراع، يكون روح الحبكة و المظهر المعنوي للنص المسرحي، و يفرض عنصر الحركة و التطور. لكن هذا العنصر غير كاف في حد ذاته للتأثير في المتلقي.

إذن الصراع يُولّد الحركة الدرامية، و هي إما أن تكون ذهنية أو عضوية جسمية. و من طبيعة الصراع أن يُثير انفعال المُشاهد أو القارئ و يُحرك عواطفه. فلكي يكون الصراع مؤثراً، يجب أن تتوفر فيه بعض العناصر الأساسية نستطيع أن نجملها فيما يلي[1] :

أ – إمكانية التصديق، أو احتمال حدوث الصراع.

ب – أن يكون لموضوع الصراع صدى في نفوس أكبر عدد ممكن من الناس، سواء بتناوله شيئاً يمس حياتهم أو أحاسيسهم أو معتقداتهم، أم بتقديمه نوعاً من المعرفة أو القيم الفكرية، أو وجهة نظر تتصل بقضية أو مشكلة ما.

ج – أن تتحقق في موضوع الصراع إمكانية تجاوب المشاهدين معه بإحدى الطريقتين:

---

[1] - محمود تيمور: دراسات في القصة و المسرح، مكتبة الآداب، د. ت، ص.ص: 33، 63، 64.

- الامتزاج الوجداني Dramatic Empathy :

بمعنى أن تكون هناك قابلية تخيل المشاهد لنفسه في ذات الموقف، أو رؤيته من خلال الشخصيات .

- المشاركة الوجدانية Dramatic Sympathy :

إذ تكون في الصراع إمكانية مشاركة المشاهد لمشاعر الشخصيات، أي يحزن لأحزانهم ويتخيل نفسه في ذات موقفهم .

يقوم التكوين الدرامي على شكلين: تقليدي و تحليلي. ويعني الشكل التقليدي: أن الأولوية في تكوينه تصبح في تطور القصة، من بداية إلى وسط إلى نهاية، وعلى ذلك فإن المضمون الرئيسي للبناء، وما يتعلق به من مضامين مكملة أو فرعية، يتم إيصالها إلى القارئ من خلال خط قصصي يتم التركيز عليه[1] . و يتميز الشكل التقليدي، عن الشكل التحليلي، في أنه يخضع في تكوينه لأسس البناء الدرامي التقليدي، من حيث ارتكازه على أركان رئيسية هي :

- ***الكشف أو العرض***: ويقصد به أساساً مقدمة البناء، التي ينبغي أن تحتوي على الموقف الرئيسي موضوع الصراع، ونقطة الهجوم أو الانطلاق المتعلقة به، والتي

---

[1]- ينظر: محمد يوسف نجم: " فن القصة "، المرجع سبق ذكره، ص:7.

تنطلق منها الحركة الرئيسية للبناء ككل. ومع عرض الموقف الرئيسي فإنه ينبغي أن تكشف مقدمة البناء أيضاً عن أكبر قدر ممكن من أبعاد الشخصيات الرئيسية في موضوع الصراع.

– ***الأزمة***: ويقصد بها ما يتولد عن موضوع الصراع من أزمة رئيسية تواجهها الشخصية أو الشخصيات و تدفعها إلى التصرف و الحركة، سواء أكان ذلك لمقاومة خطر ما، أم للسّعي نحو تحقيق هدف معين.

و الواقع أن تحرك الشخصية أو الشخصيات – بفعل الأزمة الرئيسية – يقوم على سلسلة من الأزمات والعقبات المتفرعة عنها حتى تصل بالبناء إلى قمة الصّراع، أو النقطة التي ينبغي أن تتمخض عنها الأحداث في شيء حاسم أو مهم.

– ***الذروة***: و يقصد بها تلك النقطة التي تمثل أوج الذروة في الصراع، و عندها يصبح تحديد المصير النهائي للأحداث و الشخصيات ضروريا و أكيدا على الفور.

– ***الختام أو الحل***: و يقصد به ما يعقب الذروة من نتيجة تمثل نهاية الصراع و ختام البناء الدرامي ككل.
و يتخذ ختام الصراع أحد الأشكال الثلاثة، و هي: النهاية السعيدة، أو النهاية الحزينة، أو المأسوية، أو النهاية

المفتوحة. و تعني النهاية المفتوحة إنهاء القصة عند نقطة تدفع إلى الجدل بالنسبة للقضية أو المشكلة المعروضة.

و عموماً فهذا الشكل التسلسلي: العرض والأزمة والذروة والختام يُسمى السرد الطولي أو المستقيم؛ لكن من ناحية أخرى قد يبدأ السرد بالأزمة أو الذروة مباشرة، مع تعمد إخفاء أكبر قدر من المعلومات المهمة عن الشخصيات و عن موضوع الصراع، حيث تُصبحُ معرفة هذه المعلومات هي المحرك الرئيسي للأحداث. و هذا هو الشكل الغالب للسرد في قصص الجريمة أو المطاردة، أو محاولة الكشف عن أسباب عقدة نفسية للشخصية الرئيسية. و قد يُفضّل هذا الشكل في الدراما التقليدية.[1]

أما الشكل التحليلي، فيعني أن الأولوية في تكوينه تصبح لمادته الموضوعية ومضمونها الرئيسي، بحيث لا يشترط أن تأخذ أحداث التكوين شكلاً قصصياً، بل تهدف أساساً إلى تحليل موضوع التكوين أو فلسفته و ما يتفرع منها من معان مكملة بدرجة تبدو فيها الأحداث مفتقدة للتطور القصصي، حيث إن الارتباط بينها هو ارتباط موضوعي.[2]

ينبغي أن يقوم الشكل التحليلي أولاً على عنصر أساسي، يحدد المضمون الرئيسي للتكوين. و هذا يتمثل

---

[1] - محمد يوسف نجم: المرجع السابق، ص:75.

[2] - ينظر: المرجع السابق ، ص: 98.

في العرض أو المقدمة المنطقية. فالعرض أو المقدمة المنطقية، يصبح بمثابة النظرية، التي يقوم عليها البناء، أو يعد بمثابة واقع أو وجهة نظر إزاء قضية ما أو موضوع ما تم تأكيده أو رفضه.

و عموما فإن كلتا التّقاليد القصصيّة و الدّراميّة ألحت على ضرورة بناء و تطوير القصّة بطريقة منظّمة.

و تنوّع و اختلاف المدارس الأدبيّة جعل الكتّاب ينوّعون في هيكل القصّة. و أظهرت هذه العملية ثلاثة نماذج، هي كالتالي:

- النموذج **الأوّل** و المختصر في خمسة عناصر هو الأكثر استعمالاً بشكل رئيسيّ في دراسات المسرحيّات اليونانيّة و الشّكسبيريّة القديمة ذات هيكل متكوّن من خمسة فصول.

نقّح الكاتب و الناقد الألمانيّ جوستاف فريتاج [1] المولود في القرن التّاسع عشر مفهوم أرسطو في إبرازه للعناصر الأصليّة الثّلاثة و المتمثلة في : البداية، الوسط ، و النّهاية. بناء عليه مدّد هذه العناصر إلى خمسة أجزاء:

- العرض (تقديم المعلومات الأساسيّة):

تقدّم كلّ المعلومات الأساسيّة التي يحتاج إليها القارئ لفهم القصّة. قد تتضمّن هذه المعلومات زمان

---

[1] - ينظر: Gustav Freytag, Ibidem.

و مكان القصّة، أسماء و سمات الشّخصيّات الرّئيسيّة، و أهم الصراعات. ينتهي العرض باللحظة المحرّضة. هذه هي الحادثة الوحيدة في حدث القصّة و بدونها لن تتكون القصّة. إنّها الحادثة التي تنشط و تحرّك القصّة.

– ***الحدث المتصّاعد*** *(الأحداث التي تمهّد لذروة الأحداث)*:

يُواجه البطل كلّ أنواع العقبات التي وُلجت بصفة تدريجية – من الصعب إلى الأصعب – في القصة، حيث هنا يُعقّد الصراع.

– ***ذروة الأحداث*** (نقطة التّوتّر الدّراميّ القصوى في العمل الأدبي. بل إنّها النّقطة التي يُكْشَف فيها العمل المتصّاعد). و تسمى كذلك بحبكة المنحنَى. النقطة التي يتحول فيها مسار القصة من الأسوأ إلى الأحسن و العكس صحيحا. بعبارة أخرى تكون القصّة كوميديا إذا كانت نهايتها حسنة، و القصّة مأساة إذا كانت ذات نهاية حزينة.

– ***الحدث النازل*** (الأقل) (عمل بعد ذروة الأحداث يؤدّي إلى الخاتمة). المرحلة التي تحلّ فيها عقّدة الصراع الأساسيّ و التي ظهرت أثناء الحدث المتصّاعد. قد لا ينتهي الحدث النازل بلحظة الإثارة النّهائيّة التي تُعْطَى للقارئ سبب التساؤل.

– ***الخاتمة*** (المرحلة التي يتم فيها حلّ العقدة). الفصل النّهائيّ للمسرحيّة.

- النموذج **الثاني** في بناء الحبكة يتمثل في ستّة فصول، أشار إليها يفز رويتر Yves Reuter [1] و هي كالأتي:

- ***العرض:*** و يتمثل في المعلومات المطلوبة لفهم القصّة. يتضمّن الزمان و المكان و معلومات عن الشّخصيّات الرّئيسيّة، دون ترتيب الأحداث.

- ***التّعقيد أو النقطة المتصاعدة:*** و هو المحفّز الذي ينبعث منه الصراع.

- ***الحدث الحركي(الديناميكي):*** و هو سلسلة من الأحداث تقع بين النّقطة المتصّاعدة و ذروة الأحداث.

- ***ذروة الأحداث:*** هي الحدث الأساسيّ للقصّة، بل المشكلة نفسها. و تظهر كنقطة تّحوّل، تحدث قبل أن تحاول الشّخصيّات حلّ التّعقيد.

- ***الحل أو النقطة النازلة:*** هو مجموعة الأحداث التي تختم بها القصّة.

- ***النّتيجة:*** و هي ما تتوصل إليه النّهاية، و تكون مجرّدة من الحدث.

لا تأخذ القصّة دائما مساراً مستقيماً من البداية إلى النهاية، يمكن أن تنتقل الأحداث من الماضي إلى

---

[1]- ينظر: Yves Reuter, "Introduction à l'analyze du roman", 2éme edition, Dunod, Paris, (1996), pp.47-48.

الحاضر. و من هنا تكون الطّريقة الّتي بها نتعرّف على وقائع و أسباب الأحداث و كذا اهتمامنا بالقصّة.

- أما النموذج **الثالث** فهو منبثق من نموذج فريتاج، و بالتالي اصطلح و اتفق النقاد على وضعه إذ جعلوا له سبع مراحل[1] هي:

العرض (Exposition):

يُهيئ ***العرض*** مشهد القصّة و الذي يقدّم الكاتب من خلاله الزمان و المكان و الشّخصيّات.

التّحريض على الحادث (Inciting incident) :

يُسَمّى الحادث المحرّض أحيانًا بالتّعقيد. فهو يقع في بداية الحدث و يُشير عادة إلى الصراع الرّئيسيّ.

الحدث المتصّاعد (Rising ***action***) :

في هذه المرحلة تُبنى القصّة و تصبح أكثر إثارة.

ذروة الأحداث (Climax) :

إنّها مرحلة الإثارة و لحظة أوج التّوتّر في القصّة.

الحدث النازل (Falling action):

و ينجم عن نتيجة ذروة الأحداث، و عليه تظهر القصّة قريبة من نهايتها.

---

[1] - ينظر: Brendal Laurel, Computers as Theatre, Reading. MA: Addison- Wesley Company. (1991), p.86.

الحل (Resolution):

في هذه المرحلة يتم حلّ المشكلة أو الصراع الرئيسيّ من لذن الشّخصيّات.

الخاتمة (Denouement):

و تكون في النهاية، حيث يتم فيها حلّ كل العقد و الألغاز التي لم تُحلّ من قبل لأن في بعض الأحيان يتعمد المؤلّف ترك القارئ يفكر في الموضوع.

يمكن أن نتخذ الخاتمة كنقيض للعرض: بدلاً من أن تكون مرحلة إخبار القارئ بالزمان و المكان، و الشّخصيّات؛ فهنا يستعدّ المؤلّف لإنهاء القصّة بتفسير نهائيّ مستندا بحقيقة أمر الشّخصيّات على كيفية تفكيرهم و شعورهم.

إن البناء الدرامي المحبوك بصفة جيّدة يتخذ شكلا هرميًا، يبدأ بعرض خيوط الأزمة، ثم تأخذ الأزمة التي يتمخض عنها الصراع الدرامي في النمو و التطور من خلال الحدث الدرامي إلى أن يصل إلى الذروة التي تأخذ مسارها في الانحدار نحو الحل. و الذروة هي تحقيق للفكر و التي تنبني عليه المسرحية بصورة حدث أساسي متكامل تُركب حوادثه و تُرتب تفاصيله بحيث يكون الحل النهائي أمرًا حتميًا دون أن تتدخل المصادفات المختلفة أو المفاجآت في نمو و تطور الأحداث، لأن المسرحية تبنى على جملة من الأحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطا عضويا متجانسا، و هذا

"من خلال تفاعل الأحداث و الشخصيات و الصراع – في صورة حوار – يتم للمسرحية ما يمكن أن نسميه بالبناء الفني للمسرحية، و نعني به التحام هذه العناصر في عمل متكامل يبدأ بعرض للأحداث و الشخصيات عرضًا عامًا ثم يتبع تطورها و مصائرها حتى تبلغ النهاية التي يرى المؤلف أنها تضع خاتمة لهذا البناء".[1] و تنقسم المسرحية عادة ما بين ثلاثة و خمسة فصول، فيجعل الكاتب لكل فصل وظيفة على أن الفصل الأول يعرض الشخصيات و بيان المشكلة و الفصل الثاني للأزمة و الفصل الثالث للحل. و إذا كانت المسرحية بخمسة فصول أو أكثر، فكل فصل يقوم على أساس حدث مرحلي يقوم على أساس مبدأ السببية؛ يكون فيها كل حدث سببا و مقدمة للحدث الذي يليه. فالمسرحية في جوهرها أحداث متتابعة منظمة، مترابطة ترابطا وثيقا مع الشخصيات فهي وحدة عضوية غير قابلة للتجزيء.

---

[1] – د. عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان ط. 1978. ص: 12.

الفصـــل الثـــانـــي

الشخصيـــــة الأدبيـــــة

- مفهـــوم الشخصيـــة الأدبيـــة.
- الشخصيـــة الأدبيـــة قديمـــاً.
- الشخصيـــة الأدبيـــة حديثـــاً.
- أنـــواع و أشكـــال الشخصيـــة أو الشخـــوص.

2 – مفهوم الشخصية الأدبية:

تُعد الشخصيات من أهم العناصر المؤثرة في العمل، بل هي الوسيلة الأولى، غالباً، لسرد القصّة ونقل الأفكار وجذب انتباه المشاهد و اهتمامه. فالأحداث، مهما عظم شأنها، تظل عارية من أي قيمة حقيقية إذا لم تتأثر، بإحساس الناس ومشاعرهم. ومن هنا تأتي ضرورة العناية بالشخصية واختيار وتحديد السمات اللازمة لها، دون زيادة تؤدى إلى تشويش، أو نقص يؤدي إلى خلل، ما لم تكن الزيادة أو النقص مقصودين فنياً .

تكاد تجمع آراء النقاد على الغموض الذي يكتنف مفهوم الشخصية، و لعل السبب في ذلك هو افتقار إلى النظريات الجامعة و أدوات العمل الدقيقة، إضافة إلى كثرة المصطلحات و الخلط بينها من جهة، وانعدام المنهجية العلمية من جهة أخرى. و يرى. الصادق قسومة في هذا الصدد أن النقص في هذه الدراسات يعود أساسا إلى الغموض والاضطراب في جوانب كثيرة لمصطلح الشخصية[1].

---

[1]– الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، سلسلة مفاتيح، 2000 ص:97.

و لخص حسن بحراوي في كتابه ***بنية الشكل الروائي*** مجموعة من أراء النقاد في هذا المعنى بقوله " فقد ظل مفهوم الشخصية غفلا، و لفترة طويلة من كل تحديد دقيق، مما جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضا" [1]. ففيليب هامون في أكثر من مرة في مقال له " من أجل قانون سيميولوجي للشخصية " حيث يعدّ مسألة صيغ تحليل الشخصية إحدى الركائز الأساسية في النقد، و تشكل عائقا لنظرية الأدب قديمة كانت أم حديثة. فهي مشكلة غامضة ، و قدمت بشكل سيئ . السبب في ذلك حسب "ف .هامون" إنما يعود إلى انتشار نقد سيكولوجي من جهة، و إلى الروائيين الذين يخلطون بتصريحاتهم الأبوية التمجيدية من جهة أخرى[2]. دعّم رأيه بالدراسات التي تذهب في هذا الاتجاه، حيث يقول في المقال السابق: "بعض الدراسات الحديثة قد لاحظت أن مقولة الشخصية ظلت و بشكل مفارق إحدى المقولات لأشد غموضا في الشعرية "[3]. والقول نفسه يشير إليه

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 .1990، ص:207.

[2]- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، 1990، ص.ص:15-16.

[3]- ينظر: Hamon Philipe : « pour un statut sémiologique du personnage poétique du récit ». ed. Seuil. 1977. p : 116.

ميشال زيرافا حيث يعترف " أنه من الصعب تحديد تعبير الشخصية الأدبي "[1].

ولعل ما ذكر شارل بودلير في تسميته للشخصية " بأخوة الفنون" يُعدّ من أبرز عوامل غموض مقولة الشخصية، فهي تشترك في استخدامها فنون مختلفة: السينما ، المسرح ، الرواية، الشعر ...[2] فتشتتها بين الفنون، حال دون تحديد مفهوم دقيق لها.

كما يمكن أن يكون من أسباب الغموض قلة اهتمام الكتاب والنقاد بمقولة "الشخصية" كونها إنسانًا من الواقع الحياتي ــ عند كتاب القرن التاسع عشر ــ وبالتالي فلا مجال للبحث عن المقولة والتعريف والتنظير لها. فيكفي للكاتب أن يعرف الشخصية الحياتية من الداخل، يروي أقوالها وأفعالها وانفعالاتها.

أو شدة الاهتمام بها كونها عنصرا من عناصر النص الأدبي. فليس بالضرورة أن تكون مؤنسنة ــ عند الحداثيين ــ فحسب بل يمكن أن تكون أيضا حيوانا أو وصفا أو شيئا آخر، فهي كائن لها دور في النص السردي، مجردة من البعد النفسي ولا اعتبار فيها إلا لكونها النصي بالمعنى اللغوي[3] ، واختلفت أراء النقاد في

---

[1]- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998. ص:126.

[2]- نفسه، ص:126.

[3]- عبد الوهاب الرقيق،المرجع السابق، ص:128.

ذلك اختلافا شديدا و ازداد بذلك غموض مصطلح الشخصية.

فالشخصيات الأدبية تشارك في الأحداث، إنها تساهم في مجرى النص على مستوى القول أو على مستوى الفعل أو على مستوى القول والفعل معاً، فهي ليست مطابقة لشخصيات بعينها. وقد صنف فيليب هامون الشخصيات الأدبية في ثلاث فئات:

1 ــ **فئة الشخصيات المرجعية:** وقسمها إلى الأصناف التالية :

- الشخصيات التاريخية.
- الشخصيات الاجتماعية كالعامل ، الفارس، المحتال.
- الشخصيات الأسطورية (فينوس، زوس) .
- الشخصيات المجازية كالحب، الكراهية.

2 ــ **الشخصيات الواصلة** : وتكون علامات على حضور المؤلف، أو القارئ ، أو من ينوب عنهما في النص. إنها الوسائط وهي بالخصوص لسان المؤلف.[1] شخصيات ناطقة باسم المؤلف (الوسائط) وهم لسان المؤلف. الكاتب قد يكون حاضرا بشكل قبلي وراء ضمير الغائب (هو) أو ضمير المتكلم (أنا). وراء شخصية أقل تمييزا، أو وراء شخصية متميزة بشكل كبير. إن الشخصيات الواصلة تساهم في تطور أحداث النص.

---

[1] – ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967، ص: 49.

3 ـــ **الشخصيات المتكررة** (التكرارية): هي عموما تحيل إلى النظام الخاص بالعمل الأدبي. فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات ، لمقاطع الملفوظ منفصلة ذات طول متفاوت. هذه الشخصيات تقوم بوظيفة تنظيمية لاحمة. أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ. مثل الشخصيات المبشرة بخير، و تظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف و البوح. وكل هذه العناصر تعد أفضل الصفات لهذا النوع من الشخصيات ومن خلالها يقوم العمل بالإحالة على نفسه بنفسه.[1]

وأشار فيليب هامون بملاحظة حول هذا التصنيف الثلاثي، أنه بإمكان أية شخصية أن تنتمي في الوقت نفسه أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث.[2]

بعد هذا التمهيد الذي تحدث فيه فيليب هامون عن مفهوم الشخصية وأصنافها. انتقل إلى تحليل ثلاثة محاور أساسية هي: مدلول الشخصية، مستويات وصف الشخصية، دال الشخصية.

---

[1] – رزق خليل، تحولات الحبكة، مقدمة الدراسة الرواية العربية، مؤسسة الأشرف للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1998.

[2] – فيليب هامون، المرجع سبق ذكره، ص. ص:24 – 25 .

وقد حدد هذه المحاور على ضوء مقولة " إن تحليل الشخصية الأدبية وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف. حيث هي دال ومدلول، وليس كمعطى قبلي وثابت "[1]

وتتم دراسة الشخصيات الأدبية عند فيليب هامون انطلاقًا مما تقوله الشخصيات الأخرى عنها، وكذلك مما تقوله هي نفسها، وتفعله. فهي إذن تتضح من خلال أفعالها وأقوالها، حيث تتحرك وتتكلم. وكذلك أيضا التقابل من خلال علاقة شخصية بشخصيات أخرى في الملفوظ.[2]

وما تجدر الإشارة إليه أن الشخصيات التي لا تظهر في النص لا تفقد وظيفتها، فالشخصية إذ تدخل إلى نص لتؤدي وظيفة معينة مهما كانت أهمية هذه الوظيفة، فهذه الشخصيات (النوع الثالث) وإن كانت تقوم بفعل ما إلا أنها لا تقيم بحكم طبيعة أفعالها علاقات فاعلة في سياق السرد وفي تحولاته.

---

[1] – حسن بحراوي، المرجع سبق ذكره، ص:213

[2] – رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط.2. 1975، ص. ص:17- 18.

عضويا بالحدث[1]. و في هذا التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأعمال هي التي تتحكم في رسم صورة الشخصية، والمأساة بهذه الصورة لا تحاكي عملا من أجل أن تصور الشخصية، و لكنّ محاكاتها للعمل تتضمن محاكاة الشخصية[2].

استمر هذا التصور عند المنظرين الكلاسيكيين الذين يرون الشخصية مجرد اسم يقوم بالحدث[3] وفاءً منهم لرؤية أرسطو التي ترى أن العمل الفني محاكاة للحياة بما فيها من سعادة و شقاء. لأن السعادة تكون في العمل، فالناس يكونون سعداء أو أشقياء بأعمالهم و لا بصفاتهم[4] . فاعتبروا الشخصية من مقتضيات الأعمال و توابعها.

في القرن التاسع عشر بدأت الشخصية تحتل مكانا بارزا في النص الدرامي، و أصبح لها وجود مستقل عن الحدث.

يرى ألآن روب قريي أن الاهتمام بالشخصية إنما يعود إلى ارتقاء قيمة الفرد ورغبته في السيادة . هذا ما أدى بالنقاد أن يجعلوا الشخصية تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية.

---

[1] – رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلي الآن، المرجع سبق ذكره، ص.ص:17- 18.

[2] – دفيد ديتشس، المرجع سبق ذكره ، ص:50.

[3] – حسن بحراوي، المرجع سبق ذكره ، ص:208 .

[4] – دفيد ديتشس، نفسه ، نفس ص.

وأصبحت عناصر السرد توظف لإظهار الشخصية، و إعطائها الحد الأقصى من البروز[1].

تُعامل الشخصية في هذه الفترة على أساس كائن حي له وجود فيزيائي ومدني، فتوصف ملامحها وحيويتها و انفعالاتها... ذلك أن للشخصية دورا فعالا في أي عمل روائي[2].

ساد آنذاك النقد الاجتماعي بحيث تمثل الشخصية شخصا اجتماعيا. فقد كانت غاية "بلزاك" في " الملهاة الإنسانية " تصوير موقف البرجوازيين مما ساد مجتمعهم من تقاليد ونظُم. وقصد إميل زولا تصوير كفاح العمال للحصول على حقوقهم، وإزاحة الستار عن قوى الشر في مجتمعهم، و من خلال الوعي اليائس لشخصياتهم، رسم قوى الشر وهي تغتالهم اغتيالا لا رحمة فيه[3].

يقول محمد غنيمي هلال في هذا الصدد : "الأشخاص في القصّة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار و الآراء العامة... الأشخاص كذلك مصدرهم الواقع"[4] و يظهر جليا في القول أن للشخصية مكانة هامة

---

[1] - حسن بحراوي، المرجع سبق ذكره، ص:208 .

[2] - عبد المالك مرتاض ، نظرية الرواية(بحث في تقنية السرد)،سلسلة عالم المعرفة، العدد 240 ديسمبر1998. الكويت، ص:86 .

[3] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط.1، 1982. ص:571.

[4] - نفسه، ص:562.

في البناء النص، وأنها تعكس الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته.

ولعل الكاتب الفرنسي "بلزاك" يُعدّ من أبرز من يمثل مرحلة ازدهار الشخصية الأدبية حيث كتب حوالي تسعين رواية، أقحم في نصوصها أكثر من ألفي شخصية.[1] وكأني به يريد أن يرصد كل ما يحدث في المجتمع. وهذا العدد الهائل من الشخصيات يُعدّ مسحا يكاد يكون شاملا لحركة المجتمع في نظره.

وعلى هذا الأساس ساد الاعتقاد في النقد الغربي طيلة القرن التاسع عشر - العصر الذهبي للرواية - عند الكتاب، ومحصله "أن أساس النثر الجيد هو رسم الشخصيات ولا شيء دون ذلك"[2] وصارت الشخصية ذات وجود فعلي، متعدد المستويات لا يستمد شرعيته من الأعمال وحدها. بعد أن أضحت الشخصية ذات هوية، وخصائص مختلفة، وما يدل على هذه الأهمية من الشخصية. جاءت في بعض الأعمال السردية مدار القصّة ومادتها، وربما أعطتها اسما، فصار عالمها واحدا مثل شخصية "الأب غوريو" لبلزاك و السيدة "بوفاري" لفلوبير و "زينب" لهيكل و"إبراهيم الكاتب " لي المازني[3] .

---

[1]- عبد المالك مرتاض، المرجع سبق ذكره، ص:104.

[2]- عبد الوهاب الرقيق،المرجع سبق ذكره، ص:127.

[3]. الصادق قسومة، المرجع سبق ذكره، ص:97.

و هذا مع وجودها و استعمالها من قبل في النص المسرحي، مثل شخصية "أوديب الملك" لسفوكليس و"عطيل" و"مكبيث" و"كينغ لير" لشكسبير.

2 – 2 – الشخصية الأدبية حديثاً:

الشخصية في مفهومها الحديث قد تبلورت في نهاية القرن السابع عشر، حين أعطى وليام كونغريف عام 1695 مفهوما للشخصية "على أن الشخصية واحدة ذات نمط من فعل و كلام لا يمكن تجنبهما، بل تختص و تتميز بهما كل شخصية عن الأخرى[1]. و لقد سماها في الأول الأمر "الدُعابة" وليس بالشخصية. فمنهم بعد ذلك من أعطى للشخصية لفظة " نمط " ومنهم من أعطاها صورة " هُزأة " كاريكاتوري.

لقد بدأت الرؤية إلى الشخصية تتغير في بداية القرن العشرين، فحاول النقاد، و الروائيون، و المسرحيون التقليل من سلطتها في الأعمال الأدبية. فلم تعد عند البعض إلا مجرد كائن ورقي بسيط، فهي مجرد عنصر شكلي وتقني للغة النص، مثلها مثل الوصف، و السرد، و الحوار"[2].

---

1 – ينظر: Grellet.F/ Valentin M.H. : An Introduction to English Literature, From Sidney to Sillotoe, Hachette, 1984.p.12

2 – عبد المالك مرتاض،المرجع سبق ذكره، ص:104.

لقد كان رد فعل النقاد شديدا على المكانة التي تتبوؤها الشخصية. إلا أنه من الصعوبة بمكان، البحث عن موقف موحد للشخصية في الأدب الحديث. وذلك لتضارب مواقف الكتاب و الدارسين بشأنها. منهم من يجعلها إنسانا حيا من الواقع، ومنهم من يشيئها، ومنهم من يتنكر لها تماما، و هناك من يقف موقفا وسطا منها[1].

البحث في هذه العجالة سيكتفي بالإشارة إلى بعض الآراء المختلفة حول الشخصية في العصر الحديث.

أحد أقطاب الشكلانيين الروس "طوماشفسكي" يعلن صراحة أنه يمكن الاستغناء عن الشخصية في الخبر، في قول له: " إن البطل ليس ضروريا للخبر. فالقصّة من حيث هي نظام وحدات سردية يمكن أن تستغني عن البطل، وعن الصفات التي يتصف بها "[2]. التقليل من أهمية الشخصية واضح في قول 'طوماشفيسكي'، إلا أنه لا يتنكر لها تماما، حيث يمكن وجودها عبر النص السردي ككائن حي و كلمة *'البطل'* إشارة إلى ذلك .

أورد عبد المالك مرتاض في كتابه ***في نظرية الرواية*** جملة من الآراء التي تدعو إلى ضرورة الحد من سلطة الشخصية . منهم على الخصوص "أندري جيد"

---

[1]- عبد الوهاب الرقيق، المرجع سبق، ص:128.

[2]- الصادق قسومة، المرجع سبق ذكره، ص:96.

الذي يعدّ ـ حسب رأيه ـ من الأوائل الذين دعوا إلى التقليل من أهمية الشخصية. ولقي رأيه صدى واسعاً بعد انتشاره عام 1925 ولعل ذلك الرأي هو الذي جعل 'فيرجينا وولف' تُردد قول 'أندري جيد' حينما ألقت محاضرة في صدد الدفاع عن تصورها للشخصية، و ما ينبغي أن تكون عليه: " إن العلاقات الاجتماعية والطبقية تغيرت على ما كانت عليه من قبل. حيث يعسر إيجاد نوع موحّد للشخصية "[1].

إنها ترفض التحديد الاجتماعي، والنفسي للشخصية، ومعها كثير من الكتاب العالميين يرون أن مثل هذا التحديد لم يكن إلا وهما أو خداعا. فهم يقولون: إن واقع الفرد وحقيقته لا يتحدد بموضعه ولا بطبعه في المجتمع، ولكن بطائفة من القيم الثابتة التي تنهض في الغالب على غير المتوقع[2].

لعل رأي 'ولاك' و 'وارين' يذهب في هذا الاتجاه، حيث ينفيان علاقة الشخصية بالواقع و يختزلانها في الجمل التي تقدمها وصفا، أو سردا، أو نطقا. فهي حسب هذه المعطيات مجردة من البعد النفسي، ولا اعتبار فيها إلا لمكوناتها النصية بالمعنى اللغوي[3].

---

[1]- عبد المالك مرتاض، المرجع سبق ذكره، ص:91.

[2]- نفسه، نفس ص.

[3]- عبد الوهاب الرقيق، المرجع سبق ذكره، ص.ص:127-128

وموقف ' فلادمير بروب' من الشخصية معروف، فهو لم يهتم في كتابه ***بنية الحكاية العجيبة*** بالشخصيات في ذاتها، وإنما نظر إليها من زاوية الوظائف . بينما تأتي الشخصيات لخدمتها[1].

وما يعدّ تقزيما للشخصية الأدبية، بحق ما نجده عند ' كافكا ' الذي يقلّص دور الشخصية في روايته ***المحاكمة*** بإطلاق مجرد ' رقم ' على شخصيته. وقد أطلق فيما سبق على شخصية رواية ***القصر*** مجرد حرف ' K '[2].

ومن الكتاب الجدد الذين ثاروا علي البعد الإنساني في الشخصية و نادوا صراحة أن الحديث عنها، يعدّ من الأمور البالية - ألان روب قرييي - وهو من رواد المدرسة الجديدة بفرنسا حين يقول مما كتبه عن الشخصية. "القول في بعض المفاهيم البالية الشخصية "[3]. و معروف عن ' ألان روب قرييي ' عزوفه عن الشخصية حيث يجد الدارس في كتاباته شخصيات مختلفة يطلق عليها اسما واحدا في القصّة الواحدة، والشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم[4].

وكثيرا ما يجد القارئ في رواياته عالما لا يوجد مكان فيه للإنسان، كل المكان المتاح قد أخذته

---

[1]- الصادق قسومة، المرجع سبق ذكره، ص:96.

[2]- عبد المالك مرتاض، المرجع سبق ذكره، ص:97.

[3]- عبد الوهاب الرقيق، المرجع سبق ذكره، ص:128.

[4]- ينظر: Hamon Philippe, pour un statut sémiologique du personnage. opcit,. p143

الماديات الصلبة التي تصدم بها بقايا الإنسان . وفي روايته ***الغيرة*** بالرغم أن زاوية القص هي زاوية الشخص المتكلم. فإنه لا توجد أية إ شارة في القصّة الأدبية كلها إلى 'أنا' حتى أن أحد النقاد تحدث عن وجهة نظر السرد في الأدبية علي أنها ' آلان روب' الغائب [1] .

أمام هذه المواقف المتشددة إزاء الشخصية الأدبية، هناك طائفة من الدارسين من أنصفَها من بينهم ' تزفتان تودوروف ' الذي يرى دورها أساسيا في النص، فيقول في هذا المعنى: " إن الشخصية تشغل في القصّة بوصفها حكاية دورا حاسما، وأساسيا بحكم أنها المكوّن الذي تنتظم انطلاقا منه مختلف عناصرها "[2].

الملاحظ في هذا القول، ذكرَ أهمية الشخصية إلا أنه لم يحددها، كونها إنسانا حيا، أو شيئا آخر.

و'كلود بريمون ' يعدّ من بين الذين أعادوا للشخصية اعتبارها بوصفها فاعلا، وإن كان استعمل مصطلح الوظيفة كما عرفها فلادمير بروب ' إلا أن ذلك يعود إلى كون استعمال المصطلح ضرورة لهيكله كل رسالة سردية.

---

[1]- ناثان سكوت، صمويل بيكيت، ترجمة مجاهد عبد المنعم، سلسلة أعلام الفكر العالمي (المجموعة الأدبية)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط.1، 1974. ص:30.

[2]- عبد الوهاب الرقيق، المرجع سبق ذكره، ص:114.

و في حديثه عن المكوّن المقطعي يرفض 'كلود بريمون' بإلحاح إقصاء الشخصية من بنية القص قائلا: "إن الوظيفة ليست فقط ترجمة الحدث (إساءة، معركة، انتصار) دون عون ولا ضحية معينة، وكأنه ليس من الأهمية بمكان أن نعرف القائم بالإساءة. سيصبح بعد ذلك واحدا من المتصارعين ثم غالبا أو مغلوبا في المعركة. فهو يعزز من مكانة الشخصية التي يعود إليها الفضل – حسب رأيه – في التعريف بالوظيفة من زاوية مصالح، أو مبادرات الشخصيات التي تكون ضحيتها أو فاعلتها. و قد انتقد ترسيمة بروب الوظائفية التي تنكر على الشخصية قيمتها [1].

و رأي 'إتيان سوريو' يقترب كثيرا من موقف 'كلود بريمون' حيث أنه اعتمد على ترسيمة بروب الوظائفية كذلك، إلا أنه عندما قام بإعداد ' نموذج عاملي' من ست وحدات يسميها (وظائف درامية) وهي تختلف عن الوظيفة عند بروب فيشير أن هناك البطل وهو يتزعم اللعبة السردية. هذه الشخصية تعطي قوة الدفع إلى الأمام، وهناك البطل المضاد وهو القوة المعاكسة التي تعرقل قوة الدفع، وفي هذا يتضح أن للشخصية دورا في ترسيمة سوريو بخلاف ترسيمة بروب [2].

---

[1] – عبد الوهاب الرقيق، المرجع السابق، ص.ص:149 – 150.

[2] - بنظر: Etienne Souriau, les deux cent mille dramatiques, Flammarion (réédition 1970), p.24 In/ Goldenstein, J.P. « pour lire le roman », Bruxelles, 1989,pp.56-57

وموقف 'أ.ج.غريماس' يكاد يتفق مع سوريو إلا أن فكرة الشخصيات عنده هي العوامل التي تبرز شيئا من الاختلاف عن مفهوم الأدوار عند سوريو [1].

إن غريماس انطلق من العوامل لا من الأحداث[2]. كما أن مستوى الممثلين ومستوى العوامل والعلاقة بينهما في إطار التحليل يكشف العلاقة بين الشخصيات والعوامل [3].

إلا أن الشخصية عند غريماس قد تكون مؤنسة أو شيئا آخر، سواء أكان مفهوما معنويا، كالحب والكراهية، أو مظهرا طبيعيا كالنهر الذي يمكن أن يكون عائقا للفاعل يوضع في الترسيمة العاملية معارضا.

أما 'رولان بارت' يعدّ موقفه وسطا حيث يؤنسن الشخصية، ويجعلها في الوقت نفسه علامة لسانية، تنتج الخطاب.

كما أن الخطاب ينتج الشخصيات، يقول: " الخطاب ينتج الشخصيات فكان هناك شيئا من التضافر الحميم بين الخطاب والشخصيات التي تضطرب عبره علاقة معقدة تقوم على التمثل الجمالي العاطفي للأحياء

---

[1] - ينظر: Oswold Ducrot et Tzvetan Todorov , dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, EDT col point 1973 pp. 290- 291.

[2] – ينظر: Greimas, A.J., Sémantique Structurale, larousse 1966, p.180
In/ Goldenstein,p59

[3] – ينظر: Greimas, A.J., op.cit,180-181

والأشياء فكان للشخصيات عينات من الخطاب، وكان الخطاب يصبح عبر هذه العلاقة المعقدة مجرد شخصية "[1].

أما 'فيليب هامون' حاول أن يستفيد من الآراء المختلفة حيث يعد الشخصية علاقة لسانية، وإنسانا حيّا من الواقع، ومفهوما معنيا، وشيئا من الجمادات كالدقيق، والفيروس.

وقد ورد هذا التنوع في استعمال الشخصية في مقاله "من أجل قانون سيميولوجي للشخصية" كما أنه أشار إلى بعض الأسماء من الدراسيين الذين استفاد منهم غريماس و تودروف و إتيان سوريو و كلود بريمون و رولان بارت. فيمكن ذكر بعض من هذه النصوص: " إن الشخصية باعتبارها مورفيما فارغا..."[2]

و يقصد بالمورفيم المصطلح اللساني الذي يعني أصغر وحدة صوتية لها معنى. فهنا إذن يؤكد أن الشخصية قضية لغوية.

إن الشخصية وحدة دلالية، وإذا قبلنا فرضية المنطلق أن شخصية رواية ما تولد من وحدات المعنى. و أن هذه الشخصية لا تبنى إلا من خلال جمل تنطق بها، أو يتلفظ

---

[1]- ينظر: Barthes Roland, « analyse structurale des récits ».communication, n° 8, 1966. Réédité dans le recueil collectif poétique du récit.Seuil, points n° 78 p.35. In/ Goldenstein, J.P. « pour lire le roman », Bruxelles, 1989, p.61.

[2]- ينظر: Hamon Philippe, pour un statut sémiologique du personnage, op.cit. p128

هامون' يعدّ نوعا من التوافق بين هذه الآراء المختلفة تجاه الشخصية.

و يمكن اعتماد قول ' يمنى العيد ' الذي يقترب من رأي ' فيليب هامون' من حيث التنوع من استعمالات الشخصية مع الاحتفاظ على دورها الهام في النص حيث تقول: " إن الشخصية ليست مجرد نسيج من الكلمات بلا أحشاء - لذا يبدو اعتماد التأويل في تحليل الخطاب الروائي أو الدرامي اختيارا يعيد للشخصية الأدبية طابع الحياة كما يحافظ عليها ككائن حي"[1].

[1] - يمنى العيد، دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي، تحليل رواية(رحلة غاندي الصغير)، ملتقى السيميائية و النص الأدبي، عنابة، 1995. ص:238.

2 – 3 – أنواع و أشكال الشخصية أو الشخوص:

يحاول الكاتب تقديم فكرته و عرض موضوعه عن طريق الشخوص، فيرسمها و يقدمها للجمهور من خلال شكلها و تصرفها و حركتها و ملامحها و ملابسها و حوراها بذكاء. تُمكّن المتفرج أو القارئ من أن يحدد أنواعها و أشكالها و أبعادها، مما يعينه على فهمها و الإحساس بمشكلتها و التعاطف معها و الانفعال بمواقف صراعها. و يُراعي الكاتب كذلك كل حركة أو كلمة تصدر عن أي نوع من الشخصيات في أي موقف من المواقف تتفق في رسم الشخصية كما أرادها مع غيرها من الحركات و الكلمات. و الشخصية لا تمثل الأداة بل يتحقق من خلالها الحدث على أن هذا لا يمنع من نمو الشخصية مع نمو المسرحية و تطور و تتابع أحداثها.[1] و هنا لابد من الإشارة إلى أنواع و أشكال الشخصية، و خاصة أبعادها الثلاثة في رسم الشخصية.

---

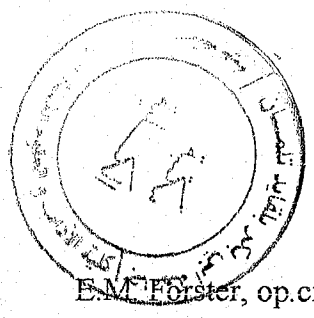
[1] – د. ماري إلياس و د. حنان القصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، ط.1، 1997، ص. ص: 265 – 270.

2-3-1- أنواع الشخصية:

إن تحليل الشخصيات الروائية أو المسرحية لا يتحقق إلا بمعرفة النوع الكيفي للشخصية الأدبية و الأسلوب الأدبي المنتهج من قبل الكاتب. ولقد تكلم الكثير من النقاد عن أنواع هذه الشخوص، منذ أرسطو إلى يومنا هذا، كفورستر في كتابه مظاهر الأدب حيث تطرق مطوّلا إلى الشخصية و أنواعها...[1] وكذلك سكولز و كيلوج، و العديد من النقاد. ومعظمهم اجمعوا على الأنواع التالية:

- الشخصية المستديرة (المتكاملة):

شخصية معقدة متعددة الأبعاد ويصعب التنبؤ بما تفعله. تكون في نفس الوقت قادرة على سلوك مقنع ومفاجئ. هي شخصية في نص أدبي، توصف في اكتمال بحيث تصبح قابلة للتعرف عليها وفهمها وتمييزها كفرد يختلف عن الآخرين الذين يظهرون في نفس النص. ويذهب أي. إم. فورستر إلى أن اختبار الشخصية الممتلئة هو التساؤل عن مقدرتها على الإدهاش بطريقة مقنعة. و قد عنى بذلك أن تلك الشخصية ليست من الشخصيات الجاهزة القياسية وليست مجرد نمط عام.



[1]- ينظر: E.M. Forster, op.cit. pp.73-75

- الشخصية الضحلة(المسطحة):

شخصية موهوبة بسمة واحدة أو سمات قليلة، ومن السهل جدا التنبؤ بسلوكها. والشخصية المسطحة لا تتطور ولا تكتمل، وتفتقد التركيب ولا تدهش القارئ أبدًا بما تقوله أو تفعله وتمكن الإشارة إليها كنمط ثابت أو كاريكاتير. أما الشخصية التامة الممتلئة فعلى العكس من ذلك لها عمق واضح وأبعاد مركبة وتطور مكتمل وقادرة على أن تدهش القارئ إدهاشًا مقنعًا مرات عدة.[1]

وتضم كل الأعمال الأدبية الكبرى التي تصور الشخصيات هذين النوعين معًا الشخصيات المسطحة والشخصيات التامة الممتلئة كما تفعل الحياة نفسها.

- الشخصية التبئيرية:

الشخصية التي تعرض وفقا لوجهة نظرها الوقائع والمواقف المسرودة، الشخصية التبئرية، الشخصية صاحبة وجهة النظر في الشخصية المركزية. و التبئير هو المنظور الذي من خلاله تعرض الوقائع والمواقف المسرودة، الوضع التصوري أو الادراكي الذي يتم من خلاله التعبير عنها.

---

[1]- ينظر: E.M. Forster, op.cit. pp.73-78

- – الشخصية النمطية:

شخصية جامدة غير فعالة معطياتها قليلة، وتشكل مركبا متجانسا من المزية أو الموقف أو الدور. فالاهتمام الأساسي بها يتركز على صفاتها الخارجية. كشخصية البخيل، والمتبجح والموسوس.[1]

- – الشخصية الثابتة:

لا يحدث في تكوينها أي تغيير، وتبقى تصرفاتها ذات طابع واحد لا يتغير.

- – الشخصية النامية:

تتطور و تنمو مع الأحداث.

---

[1] - ينظر: Marjorie Boulton,op.cit p.77

2 – 3 – 2 – أشكال الشخصية:

يقوم البناء الدرامي السليم على شخصيات رئيسية، ذات أبعاد محددة، تُعطي تبريراً منطقياً لتصرفاتها في ظل الأحداث التي تمر بها. ولكي يضمن الكاتب منطقية تصرف الشخصيات، بما يُقنع بها القارئ لرواية ما أو المشاهد لمسرحية ما، فإنه يبنيها من خلال ثلاثة أبعاد هي[1]:

أ - البعد المادي أو الجسماني :

ويقصد به تحديد العناصر الجسمية، والمادية الظاهرية، والصفات، التي تتميز بها الشخصية مثل: السن والقامة، والوجه، والشعر، والعينين، والمهارات الجسمانية أو الحركية، والمظهر العام، وأي أمراض عضوية، أو عاهات جسمانية إن وجدت. و على العموم يتمثل في صفات الجسم من طول وقصر وبدانة ونحافة وذكر أو أنثى وعيوبها، وسنها[2].

ب – البعد الاجتماعي :

ويقصد به تحديد مواصفات البيئة، التي نشأت فيها الشخصية، أو البيئة التي تعيش فيها وقت أحداث القصّة. بالإضافة إلى كافة الظروف الاجتماعية المحيطة بها، مثل:

---

[1] - بنظر: Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago University of Chicago Press, 1961. pp: 149-61

[2] - ينظر: Gérard Bessette, Le Libraire, Montréal, LeCercle du livre de France, Poche Canadien, n° 17, 1968,p.10.

مكان الميلاد، والأبوين والأخوات، ومستوى المعيشة، وطبيعة العمل أو الوظيفة، والدرجة العلمية والثقافة العامة، وعلاقته ونشاطه واهتماماته الاجتماعية[1].

ج- البعد النفسي :

وهو محصلة البعدين الجسمي والاجتماعي، ويقصد به تحديد المميزات النفسية للشخصية مثل: ما يحبه وما يكرهه، وانطوائي أو انبساطي، وقيادي أو تابع، وخيالي أو واقعي، وعصبي أو هادئ، ومتفائل أم متشائم، ومتعقل أم مندفع، وجسور أم متردد. أي يكون في الاستعداد والسلوك من رغبات وآمال وعزيمة وفكر، ومزاج الشخصية من انفعال وهدوء وانطواء أو انبساط .

إنّ اكتمال رسم الشخصية من خلال هذه الأبعاد الثلاثة، هو الذي يمنحها سمات العمق. فالأبعاد الثلاثة للشخصية، يمكن تشبيهها بالأبعاد الثلاثة للمنظور في الرسم والتصوير: أي الطول والعرض والعمق. و على ذلك فعندما ينجح الكاتب في رسم الشخصية، من خلال هذه الأبعاد، فإن تصرفاتها تصبح منطقية، مادامت تستند إلى الصفات المحددة مقدما .

وعلى الرغم من أن الكاتب ، يعتمد في رسم الشخصيات الرئيسية على هذه الأبعاد الثلاثة، فإنه قد لا يُعطي كلاً منها أهمية مساوية للآخرين، لأن الدقة في

---

[1] - بنظر: J.A. Cuddon, Dictionary of Literary Terms and LiteraryTheory,p.136.

رسم الشخصية الرئيسية تتأثر، غالباً، بطبيعة موضوع الصراع. فالقصّة التي يغلب عليها الطابع الاجتماعي، تختلف عن تلك، التي تأخذ الشكل البوليسي .

و من الناحية الأخرى، فإن الاهتمام النسبي بكل بعد من الأبعاد الثلاثة، قد يتأثر بحجم القصة، أو بتعدد الشخصيات الرئيسية بدرجة ملحوظة. فالقصة التي تحتوى على شخصيات رئيسية كثيرة، قد لا يسمح بالتسلل إلى كل أبعاد الشخصيات الرئيسية، ومن ثم يكتفي بالتركيز على أهم الأبعاد والصفات فقط .

وعموماً، فإن الاهتمام برسم الشخصيات من خلال الأبعاد الثلاثة، يقصد به أساساً الشخصيات الرئيسية، أما الشخصيات الثانوية فلا يُركّز عليها إلا من خلال صفات محددة فقط. فإنه يميز كل منها بصفة عامة تغلب على صفاتها الأخرى، كأن تتميز الشخصية بأنها شريرة أو خيرة، مسالمة أو إنطوائيه، رومانسية أو واقعية...

لكن تميز الشخصية بصفتها العامة، لا يعنى أن تصبح كل تصرفاتها بهذه الصفة فقط، حتى لا تبدو الشخصية مبالغاً فيها، أو غير مقنعة. بمعنى أن الشخصية الشريرة تكون أكثر إقناعاً لو صدرت عنها بعض اللمسات الإنسانية، على الرغم من عنصر الشر الذي يسيطر عليها، أو الشخصية المسالمة لن تكون مقنعة إذا ظلت

مسالمة في كل مواقعها بل، تكون أكثر إقناعا لو اكتسبت بعض الظلال من صفة مضادة .

و يقوم مبدأ توازن الشخصية، على فكرة أن الشخصية الدرامية ينبغي إلاّ تكون سوداء تماماً أو بيضاء تماماً، بل يجب أن تكتسب بعض الظلال من الأسود في اتجاه الأبيض، أو من الأبيض في اتجاه الأسود .

أقرّ 'فيليب هامون' هذا التوازن في بناء الشخصية من خلال هذه الأبعاد الثلاث و التي تعتمد على التحليل النفسي أو التاريخي أو الاجتماعي. وقد اعتبرها 'حسن بحراوى' أهم وأغنى التصنيفات الشكلية من الناحية الإجرائية، تقوم على أساس نظرية واضحة[1].

ولكي يتم التعرف على الشخصيات من أجل تصنيفها دلاليا يقترح 'فيليب هامون' مقياسين هامين:

- **المقياس الكمي**: ينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية.

- **المقياس النوعي**: مصدر تلك المعلومات حول الشخصية هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تصدر عن الشخصيات الأخرى، أو من قبل المؤلف[2].

---

[1] - حسن بحراوي، المرجع سبق ذكره، ص:216

[2] - ينظر: Hamon Philippe, pour un statut sémiologique de personnage, p134

ويشير إلى ضرورة التمييز بين بعض الثنائيات عند كل تحليل للحكاية، فالدارس سيضطر في لحظة، أو في أخرى إلى أن يميز بين كينونة الشخصيات، وفعلها، ما بين المواصفات والوظائف، في بعض الأحيان لا تتطابق كينونة الشخصية مع الفعل، أو من أجل وصف شخصيات متذبذبة حيث أن مشروع تغيير الوضع لا يتبعه إنجاز والتمييز بين الملفوظ الوصفي والملفوظ السردي[1].

قد وضّح هذا التمييز إبراهيم صحراوي بقوله الملفوظ السردي هو ذكر للأحداث وإيراد للحركات، وأفعال تقوم بها الشخصيات، بينما الوصف تصوير لحالات و وضعيات تتعلق بهذه الشخصيات والأمكنة التي وقعت بها الحركات[2].

---

[1] – فيليب هامون ، المرجع سبق ذكره، ص:38

[2] – إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفاق، الجزائر، 1999. ص: 101.

الفصـــل الثـــالـــث

نشـــأة الدرامـــــا و تطورهـــــا

- مفهـــوم الدرامـــا.
- طبيعـــة الدرامـــا.
- نشـــأة الدرامـــا و تطورهـــا.
- الدرامـــا عنـــد الإغريـــق.
- الدرامـــا عنـــد الرومـــان.
- الدرامـــا فـــي العصـــور الوسطـــى.
- الدرامـــا فـــي عصـــر النهضـــة.
- الدرامـــا فـــي العصـــر الحديـــث.
- الدرامـــا فـــي المســـرح العربـــي الحديـــث.

3 – نشأة الدراما و تطورها:

إن التكلم عن نشأة الدراما و تطورها يستلزم بالضرورة التطرق و لو بصورة موجزة إلى تقديم نبذه عن تاريخ المسرح و ثقافته مع تحديد مفهوم الدراما و طبيعتها.

3 – 1 – مفهوم الدراما:

يعود أصل الدراما إلى العصر اليوناني و تعني "عملا يقام به"[1] و تشمل جميع المسرحيات من تراجيديا و كوميديا...إن اهتمام المسرحيين اليونانيين بالتركيبة الفنية للدراما من (قصة – شخصيات – حبكة – عقدة – حدث –حوار – طباع) جعلهم يوحدون رأيهم، وتم تطوير العمل الدرامي في التراجيديا باحترام هذه العناصر الفنية.[2]

فقد عرف أرسطو الدراما في كتابه **فن الشعر**[3] بأنها القصة المسرحية ذات الهدف أي القصة التي ترمي إلى تقديم الحدث عن طريق الحركة التي تقدم الحدث تقديما فنيا يستوعبه المتلقي، ثم يخرج منه و قد حدث في نفسه شيء ما، هو ما يرمي إليه كاتب

---

[1] – أرسطو طاليس، "فن الشعر"، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1983, ص:96.

[2] – فردي ميلث و جير الدايس بنتلي، "فن المسرحية"، ترجمة صديقي خطاب، دار الكتب ، بيروت، لبنان، 1986، ص:85.

[3] – أرسطو طاليس، "فن الشعر"، ترجمة إبراهيم حمادة، المرجع سبق ذكره، ص.ص: 96–97.

المسرحية، وما يستهدفه من وراء الكتابة لها. حيث نجد المسرحية هي عبارة عن قصة مترجمة إلي حركة عن طريق حدث أو أكثر، بشرط أن تكون نابعة من موضوع واحد وتضم شخصيات وحوار وتقسم تقسيما فنيا خاصا.

و عرّف حسين رامز الدراما بأنها اصطلاح يطلق على أي " موقف أدبي ينطوي على صراع و يتضمن تحليلاً عن طريق افتراض وجود شخصيتين على الأقل. أو بأنها مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون. و هي شكل من أشكال الفن القائم على تصور الفنان لقصّة تدور حول شخصيات، تتورط في أحداث معينة وهذه القصّة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات. و يمكن عملياً تقديم قصّة بهذا الشكل في عرض صامت خال من الحوار. و الفن الدرامي هو الذي تكون فيه الكلمات وسيلة للتعبير عن أفكار الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب وباستعمال الكلمات وحدها يخلق الكاتب الدرامي حبكة، لها شكل و هدف، و تلتزم بالخلفية التراثية والزمان والمكان والحوار الدرامي لا يقتصر على التعبير عما يجري بين الأشخاص بل يتولى توضيح الأفعال التي يقوم بها الأشخاص في حدود علاقة أحدهم بالآخر. بالإضافة إلى توضيح المواقف التي يشتركون فيها داخل حدود العالم الدرامي الذي يتخيله

الكاتب كما أن العلاقة الدرامية صراع لا يقتصر على علاقة الأشخاص ببعضهم، بل يمتد إلى علاقاتهم بالقوى المختلفة المحيطة بهم"[1]. إن التراجيديا لا يمكن أن تكون إلا بفضل حاجة الإنسان المطلقة التي يجدها في معاني الحوار مع القوى التي تتحكم فيه.

ما ميّز الفن الدرامي منذ نشأته حتى اليوم هو كونه فنا قائما على الصراع، و هو صراع درامي لأنه يدور ما بين عالم البشر، أي أنه صراع إنساني.نتيجة كونه يحمل في ذاته احتمالية الحل بطريقة الفوز أو الهزيمة، لكن هذا لا يلغي وجود عنصر الضرورة أو الحتمية القدرية، و عنصر التغير، و الاحتمال، و من ثم المصادفة، فهذه العناصر معا هي جناح الحدث الدرامي. و لولا هذا الجدل الفعال ما كان الحوار الدرامي.

و لعل أهم عنصر يميز الدراما من الفنون الأدبية الأخرى هو "التمثيل" فهي تحاكي، تمثل أو تعيد تمثيل أحداث وقعت أو يفترض وقوعها في العالم الواقعي أو عالم الخيال. فالنص الدرامي هو مخطط أولي لحدث ما محاكي، و لن يأخذ بعده الحقيقي إلا بعد تجسيده على خشبة المسرح[2]، حيث أن الفن الدرامي يتطلب استجابة

---

[1] - حسين رامز رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982، ص.ص:114 – 116.

[2]- ينظر: محمود عبد العزيز، البناء الدرامي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص:6.

العقل و الجسد جميعاً لأن في الأداء التمثيلي يتحقق العمل بأكمله.

يبدو المسرح في تعريفه المباشر الذي يفصله عن فنون العرض الدرامي غير المباشر(السينما والتليفزيون، و مسرح العرائس) بوصفه فن التجسيد الحي المباشر. و من ثم فهو فن "مكشوف بشكل فاضح... و هو الفن الذي لا يستطيع احتقار الجسد لأنه هو الجسد."[1] و هو لا يكتفي بعرض صورة الشخص/الممثل في وضع سكوني مثل فنون العرض اللادرامية (مثل وضعية القاص، أو الخطيب، أو المغني، الخ) و إنما يعرض لنا شخصيات في حال الفعل، و الذي لا يكون سوى فعلا ماديا ملموسا، أو على الأقل مرئيا بصورة محسوسة.

فالتمثيل في النهاية هو نشاط مرئي و مسموع في آن واحد، أي نشاط عضوي أولاً و أخيراً. و ما يقدمه لنا الممثل إنما هو سلسلة متصلة من أفعال الشخصيات التي يمثلها، و من ثم فنحن ننفعل بما يقدمه لنا أكثر من انفعالنا به لو اكتفى فقط بالحكاية، أي سرد ما يحدث له، و ما يفكر به. و ما يضفي "المسرحانية" على المسرح ، أي ما يجعل منه مسرحا بحق، إنما هو جسد الممثل. "فهو يعبر عن وجود الممثل، و عن فورية

---

[1] - اريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة:جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1982، ص:43.

الحدث وماديته الخاصة "[1]. و بالنسبة للممثل فإنه و من دون الجسد لا يمكن للانفعال أن يظهر، إذ لا وجود لأي خامة عقلية مستقلة، منفصلة، يُصنع منها الانفعال، كما يقول وليم جيمس، "فبغير التغيرات التي تحدث في الجسم، وتتبع الإدراك الحسي، لن تظهر حالات مثل الحزن، أو الغضب، أو الخوف،الخ...، إلا بوصفها حالات معرفة، أي خالية من كل حرارة انفعالية."[2] فاستخدام الجسد يؤثر في العقل، مثلما تنعكس حالات العقل عضويا على الجسد.

---

[1] – جوزيت فيرال: المسرحانية، بحث حول خصوصية اللغة المسرحية، ترجمة: صالح راشد، القاهرة، مجلة فصول، المجلد 14، العدد الأول، 1995

[2] – ينظر: أ.كاسيرر، الدولة والأسطورة، ترجمة: د. احمد حمدي محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، فصل (الأسطورة وسيكولوجية الانفعالات) ص.ص:42 –43.

3 – 1 – 1 – طبيعة الدراما:

الأصل في المسرح هو أنه فن شفاهي في جوهره، أي أنه فن شعبي، جماعي، ينتمي إلى عالم الفولكلور أكثر من انتمائه إلى عالم الأدب. و من هنا نبرز الدور البارز الذي أدّاه بقاء العرض المسرحي كتعبير ضمني عن تلهف الإنسان إلى الفرح، و إلى الاحتفال بالمشاركة و بالإبداع الجمعي.

و تقوم الدراما أساسا على الحوار الذي يعتبر أسلوب التعبير الدرامي النموذجي و الصيغة الأكثر مواءمة لتعبير الشخصية المسرحية و الأكثر مشابهة للواقع؛ ذلك أن الحوار يقوم بوظيفة تحديد الشخصّية و المكان و الفعل. و يبنى الحوار بنظام الدور حيث توجه شخصية ما الحديث إلي شخصية أخرى فتجيب بدورها و تتحول إلي متكلم.

و قد يأتي الحوار على شكل تبادل مقاطع كلامية قصيرة (Répliques) أو طويلة (Tirades)، أو يأخذ شكل حوار متناظر في الطول بين الشخصيتين المتكلمتين. كما يمكن أن يكون تواصلاً فعليا بين متحاورين لهما نفس العلاقة بالموضوع الذي يتم الحديث عنه[1].

---

[1]- إلين استون، جورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، القاهرة: أكاديمية الفنون، 1996، ص: 80.

يعتبر الحوار العنصر الأساسي الذي يميز الدراما الغربية، أما الشرقية فلم تعرف هذا التمييز لأن القالب السردي ظل هو الأساس، و الحوار فيه يأتي ضمن السرد، و هذا ما استند إليه "بريخت". و قد بدأ الحوار في الدراما الحديثة يتراجع و يفقد أهميته و لم يعد يعبر عن التواصل الفعلي بين الشخصيات[1].

إن خصوصية النص الدرامي تخضع لقواعد تحول النص إلى عرض، و من هذه القواعد: وجود الحوار و توزيع دخول و خروج الشخصيات، و تطور الفعل الدرامي، و تقسيم النص إلي مشاهد و فصول أو لوحات. و يطلق على هذا النوع من التأليف الكتابة الدرامية الحوار[2]، الذي يشترط العرض القائم على كل ما هو مرئي و مسموع على الخشبة.

الدراما "الحدث المحاكي" الذي يتكشف في الحاضر (يخلق النص الدرامي حاضرا) و في حضور الجمهور، و الذي يعيد تمثيل الحوادث الماضية الخيالية أو الحقيقية فهو فن فريد، إذ يجمع بين البعدين الزماني

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع سبق ذكره، ص: 176.

[2]- ماري إلياس، المرجع السابق، ص: 367

و المكاني[1]. و الدراما بهذا المعنى هي رواية يمكن رؤيتها، بل صورة زودت بالقوة لتتحرك عبر الزمان.

3 – 2 – نشأة الدراما و تطورها:

3 – 2 – 1 – الدراما عند الإغريق:

كانت الترعة الاحتفالية عند الإغريق تتمثل في التلاقي الفني مع الجمهور و الرغبة في الاحتفال بالآلهة المتعددة والمناسك و المثل العليا و الأبطال[2]؛ و يتم ذلك من خلال التعبير الروحي بالرقصات و الأغاني المصحوبة بالطبول و الأناشيد التي تمجد المناسبات المختلفة و خاصة الدينية منها، والأزياء التنكرية الرمزية و تعني أن الممثل لم يكن مكشوفا، بل يتنكر في قناع رمزي[3]. و لابد من الإشارة إلى أن مثل هذه المظاهر المرتبطة بالمسرح في صورته البدائية وجدت عند الشعوب الأخرى كالهنود و الفراعنة و الأفارقة. إلا أن العوامل الفكرية و الثقافية و السياسية التي ميزت المجتمع اليوناني، شكلت معجزة الإغريق في ظهور المسرح و نشأة التراجيديا حيث ظهر

---

[1]- مارتن إسلن، مجال الدراما، ترجمة السباعي السيد، القاهرة: وزارة الثقافة، مصر،ط2، 1992. ص ص: 35–49.

[2]– شلدون تشيني، "تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة"، ترجمة درويني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر،ط1، القاهرة، 1963.

[3]- ليون شانصوريل ، "تاريخ المسرح"، ترجمة خليل شرف الدين و نعمان اباضة، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1960، ص:14.

شعب أرستقراطي ذواق، و ظهرت ديمقراطية سياسية تفهمت بعمق هذا الفن و بالتالي ظهر جمهور يستسيغ العظمة الحقيقية لشعرائه[1].

و من الذين مثلوا هذا العصر هم[2]:

- " **إسخيلوس** جو" 525 - 456 ق م، هو أول كتّاب المسرح العمالقة من المبرزين في معركتي "ماراثون Marathon و "سلا ميس"Salamis ، لم يرغب في توفير تسلية الجمهور بل كان لديه من الأفكار والتجارب ما يريد إشاعته وإشراك الناس فيه. فكانت مسرحياته بعيدة المدى، عظيمة التأثير. وعالجت مسرحياته مجموعة من الأبطال والملوك والآلهة الذين أوقعتهم الظروف في أزمات شديدة متفجرة.

- أما "سوفوكليس" 496 - 406 ق م، فكانت حياته أقل إثارة من حياة "إسخيلوس"، إلا أنه كان أعظم منه كاتباً مسرحياً، وكاد يبلغ في حياته الخاصة و في أعماله مرتبة الكمال، حيث ظلت مهارته الحرفية معياراً للكتاب المسرحيين و مثلاً أعلى لهم طوال خمسة وعشرين قرناً تقريباً، حيث اتسمت أعماله بالعمق في التفكير والثراء في التعبير والحنكة في صناعة التوتر المسرحي

---

[1]- المرجع نفسه، ص:16.

[2]- هوايتنج ، فرانك م.، المدخل إلى الفنون المسرحية، دار المعرفة، القاهرة، 1970.

وإثارة التهكم الدرامي. و كذلك بقيت لنا من أعماله سبع مسرحيات و هي: أوديب ملكاً، و ألكترا، و أوديب في كولون، و أجاكس، و أنتيجون، و التراقيات، و فيلوكيتيس.

- أما آخر كُتّاب التراجيديا الكبار هو "يوربيدس484 -406 ق م"، و يكفي للإشارة إلى بعض الفروق الأساسية بينه وبين "إسخيلوس" و"سوفوكليس" بعض الأقوال الشائعة بشأنه مثل، "كتب إسخيلوس عن الآلهة، وكتب سوفوكليس عن الأبطال، أما يوربيدس فيكتب عن البشر".

بدأت الدراما تظهر تدريجيا في شكل سلسلة من القصائد الشعرية تتضمن الفعل المسرحي (الحوار-النغمة-الحركة-الإيقاع). و ازدهرت الأبحاث الفلسفية و الأدبية بفضل تضافر أعمال كل من رجال الدين و السياسة و الفلسفة. و من بين الاعتبارات التي كانت تأخذ بعين الاعتبار لتقييم العروض شكلا و مضمونا، ما يلي[1]:

1. يكون نص المسرحية شعرا.
2. أن تكون غير حقيقية و مستقاة من الأساطير أو القصص الخرافية.
3. عدد الممثلين لا يتجاوز ثلاثة.

---

[1] - عبد الكريم جذري، "الفن المسرحي" سلسلة دراسات جديدة، دار الفنك للنشر، الجزائر 1993. ص ص:110-111.

4. تعرض المسرحية في الهواء الطلق.
5. تنظيم الجوقة – فرقة راقصة تقوم بالتعبير الغنائي و الجسدي – و ملازمتها في وقت العرض للمسرحية حين تقوم بتغطية موسيقية.
6. موضوعها ديني مرتبط بالآلهة حيث ترد كل ظاهرة طبيعية أو اجتماعية إلى الإله – دينسوس.

و التدين بالنسبة للإغريق يتجلى في الشعر و الموسيقى و الطبيعة...كما أن الآلهة كانت تجسد قوى الطبيعة و تجسد العواطف الإنسانية، كما كانت تجسد الأعمال السياسية و العسكرية[1]. فطغت الآلهة على كل الميادين بما فيها المسرح. و كانت الدولة هي التي ترعى المسرح، بحيث يقوم الحاكم بإعداد الدراما، و يساعد الشاعر في وضع الملابس و الديكور و الأدوات اللازمة للتمثيل.

و شيئا فشيئا ظهر فن التراجيديا. و كانت التراجيديا الإغريقية عبارة عن طقوس دينية و كانت تشبه الأوبرا الحديثة. فالعنصر الديني واضح في تأثيره على الجمهور (لا يمكن تصور عرضا دراميا إلا بوجود الجمهور و تفاعله مع النص[2])، حيث يعتبر العرض المسرحي

[1]- فردي ميلث و جير الدايس بنتلي، "فن المسرحية"، المرجع سبق ذكره.ص:45.

[2]- آن ايبر سفليد، "قراءة المسرح"، ترجمة مي التلمساني، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، مصر،1994، ص:75.

للتراجيديا احتفالاً دينيا، كما أن المسرح كان عبارة عن معبد حيث يحتل الكهان مكانا بارزا في المسرح. و كانت الحبكة في التراجيديا عبارة عن عقدة دينية مألوفة، و موضوع التراجيديا دينيا محضا بالمفهوم الإغريقي[1].

و مع ميلاد النص التراجيدي -على أيدي الإغريق القدامى- نشأت على ساحة التعبير الدرامي مفارقة النص (الظاهر – الباطن)، و هي المفارقة (PARADOXE) التي تنشا بفعل الأداء الدرامي، في مقابل القراءة. فالنص المكتوب لا يكون في الواقع إلا خطابا مغلقا لا تفصح عنه الحروف و الكلمات المنظومة شعراً، أو نثراً. تلك التي قد لا تكون سوى رموز، أو مفاتيح سر تكشف لكل قارئ ما وراءها من صور خيالية. في حين أن هذه الكلمات نفسها تصبح عالما محسوسا، بمجرد تجسيدها داخل إطار مشهدي (سينوغرافي) يضعه المخرج بواسطة الممثلين. فهنا تصبح أفعال الممثلين المرئية و المسموعة هي طريقة التأويل المقبولة لما يحتويه النص من معانيه الباطنية.

و لقد تطورت التراجيديا بفعل استنباط الإحساسات المختلفة لدى الخاصة و العامة فبرزت كظاهرة نقدية للتناقضات الفنية و الأدبية و السياسية الكائنة في حياة

---

[1]- فردي ميلث و جير الدايس بنتلي، "فن المسرحية"، المرجع نفسه، ص:66.

المجتمعات اليونانية، بحيث تحاول إدراك العلاقات الإنسانية تجاه الإنسانية أو تلك المتعلقة بالقوة الماورائية. فالشاعر التراجيدي لا يحاكي ما هو كائن، و إنما يحاكي ما يجب أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال[1].

و السمات الرئيسة للتراجيديا اليونانية هي مجموعة من الخصائص الآتية:

أ. ليس من اللازم أن تنتهي التراجيديا اليونانية دائماً بموت الشخصية الرئيسة. أما الموضوع فهو كما أشار أرسطو دائماً موضوع جدي له قدر و حجم.

ب. تستغرق الواحدة من التراجيديات اليونانية ما يزيد قليلاً على الساعة. و قد تلقي هذه الحقيقة بعض الضوء على مشكلة الوحدات الكلاسيكية الثلاثة التي طالما كانت موضوعا للمناقشة، فوحدة الزمن تستلزم أن تقع الأحداث في يوم واحد، و وحدة المكان تستلزم أن تنحصر الأحداث في مكان واحد، و وحدة الفعل تستلزم ألا يكون في المسرحية غير حبكة واحدة.

ج. يتضح مباشرة لمن يقرأ التراجيديات اليونانية أن الجوقة تؤدي فيها دوراً كبيراً، و هي تنفرد بالكثير من أجود الشعر في التراجيديات اليونانية، بل سمح لها

---

[1]- أفلاطون، "الجمهورية"، ترجمة حنا خباز، دار القلم، ط2،بيروت، لبنان، 1980. ص.:85.

بالاشتراك في الفعل الدرامي، وتحمل مسؤولية التعبير عن الكثير من الأفكار والآراء.

د. قصد الإغريق بالتراجيديا أن تؤدي لهم دوراً خاصاً، هو تحقيق تطهير الروح عن طريق الشفقة والخوف، ولا يستطيع أحد أن يجزم بأنه يفهم معنى هذا الكلام تماماً.

و يمتد إلى الحل. و هي عقدة مملوءة أيضا بالصراعات، و التوتر، و التشويق؛ تصعد إلى الذروة. الذروة تتبع بمرحلة إزالة التعقيد Denouement إلى أن تتقرر النتيجة.

1 – 4 – 5 – العقدة الموحدة Unified plot :

تكون فيها الوقائع محبوكة بطريقة منظمة بغية إحداث أثر الفعل الواحد و المتكون من سلسلة متواصلة و مستمرة مشكلة من بداية – منتصف – نهاية. "فإذا أزيحت أو نزعت أية وحدة ، يعوّق الكل و بالتالي يتفكك".[1]

1 – 4 – 6 – العقدة المتوازية (المتطابقة) Parallel plot :

يوجد هذا النمط في القصّة ذات عقدتين متكافئتين من حيث تشابه الأحداث. تُوصف و تُرسم الأحداث معا – في وقت واحد – أو الواحدة تلوى الأخرى إلى أن تتقاطع العقدتين في نقطة (موضع) ما.

1 – 4 – 7 – العقدة متعددة الأصوات Polyphonic plot :

تزيد الحبكة الرئيسية قيمة و جمالا بالتحامها بالعقد الثانوية – كمجموعة الأحداث الموحدة و المتزامنة – مما يعطي للقصّة مغزى واضحا.

---

[1]- ينظر: Aristotle, Poetics, Part 08. Para.1. (trans. S.H.Butcher

3 – 2 – 2 – الدراما عند الرومان:

لم تختلف الدراما الرومانية عن اليونانية، بل كان هناك تقارب كبير من الناحية الثقافية، و استعملت نفس الأساليب مع إقحام بعض النماذج الجديدة كالألعاب البهلوانية التي كانت تأخذ حظا أوفراً في العروض الاحتفالية. و أقيمت عروض نسائية فظهرت المرأة –لأول مرة– على خشبة المسرح[1]، و كان دورها في التمثيل و الرقص على إيقاعات موسيقية مختلفة مُعبّرة حسب الموضوع. و ظهرت كذلك المسرحيات الإيمائية و تميّزت بالألبسة و الأقنعة المتعددة و المُختلفة.

و من حيث النماذج الدرامية فقد اهتم الرومان بالنوع الكوميدي إذ أبدع جل الكتاب في هذا النمط و جددوا فيه شكلاً و مضموناً، و من أهمهم: "بلوتس" (Plutus) – "تيرنس" (Térence)– و "سنكا" (Seneca)[2].

و ليس من الصعب إبراز الأسباب التي أدت إلى عقم روما، حيث لم يصل هؤلاء الثلاث إلى مرتبة كتاب المسرح الإغريق. فقد ركّز الرومانيون جهدهم

---

[1]- عبد الكريم جذري، " الفن المسرحي"، مرجع سبق ذكره، ص. ص:121–122.

[2]– ليون شانصوريل، "تاريخ المسرح"، مرجع سبق ذكره، ص:24.

على الغزو بتطويرهم للآليات الحربية لأن اهتمامهم انصب على تدعيم الاقتصاد.

و أشهر ما كتبه "بلوتس" هو مسرحية "البيت المسكون" و كانت مسرحياته ذات حبكة و قصص متشابهة. أما "تيرنس" فكان يكتب بخفة و رشاقة، غير أنه لم يكتب غير خمس مسرحيات، على رأسها مسرحية "أنديرا".

أما الكاتب الوحيد الذي اهتم بالتراجيديا الرومانية هو "سنكا"، و قد ترك تسع تراجيديات أخذت كلها من تراجيديات يونانية. و المسرحيات التي كتبها أقرب إلى أن تكون تدريبات في الخطابة و الفلسفة من أن تكون شعراً دراميا خيالياً. و كثيراً ما تبلغ أحاديث الشخصيات في مسرحياته حداً مسرفاً في الطول. بل قد يكون دخول الشخصيات و خروجها غير مقرون بدوافع من الحياة المسرحية لهذه الشخصيات.

و تتميّز التراجيديا الرومانية بالشعر الغنائي و الجوقة التي كانت تحتل ثلثي العرض المسرحي، و كان الموضوع مستقى من الأساطير القديمة[1]. كما كان الإنتاج في التراجيديا قليلاً في الأدب الروماني لأنهم كانوا أكثر اهتماما بالكوميديا.

---

[1]- عبد الكريم جذري، " الفن المسرحي"، مرجع سبق ذكره، ص ص:126-127.

3 – 2 – 3 – الدراما في العصور الوسطى:

سقطت إمبراطورية روما عام 476 و كان قد سقط قبلها المسرح. و لم يكن هناك على الإطلاق إبداع في الكتابة الدرامية، و هذا منذ وفاة "سنكا" آخر كاتب ذي أهمية حتى بداية ما يعرف بالعصور الوسطى. و حتى العروض المسرحية، من عروض الرقص الصامت و فرق الممثلين المتجولين، التي ظلت موجودة منذ ذلك الحين تدهورت شيئاً فشيئاً حتى بلغت النهاية في البداءة. لأن العصور المظلمة كانت حقيقة مظلمة بالنسبة لتاريخ الكتابة المسرحية. و مع هذا فإن الفضل في ميلاد الدراما الجديد يعود إلى فرق الممثلين المتجولين و بالأخص إلى الكنيسة نفسها، بالرغم من أنها كانت صاحبة أكبر أثر في القضاء على المسرح، كاتخاذها القرار بتحريم أية صورة من صور النشاط المسرحي[1].

و كانت الكنيسة قد استولت على السلطة و هيمنت على مدار عشرة قرون، و بقيت قوة كبرى تسيطر على الحياة في أوروبا، و ظلّت تأثر في هداية الناس. و من إيجابيات نشاط الكنيسة خلال عصور الظلومات و الهيمنة و الجهل كانت رحمة للعباد و المصدر الوحيد للعلم. و كان العمل المسرحي كله يقدم داخل

---

[1]- عبد الكريم جذري، " الفن المسرحي"، المرجع السابق، ص. ص: 132-133

الكنيسة و أثناء الاحتفالات الدينية لأن مواضيعها دينية بحتة. و هكذا ظهرت الدراما الطقوسية و هي دراما تتمثل في إقامة القداس و مسرحة الأحداث المختارة من الكتاب المقدس (الإنجيل): مسرحية صغيرة تصور قيامة (Resurrection) المسيح في أبسط صورة درامية ممكنة[1].

و انتشرت هذه الدراما الطقوسية، و التي كانت تكتب باللغة اللاتينية، في كل من إيطاليا و فرنسا و انجلترا. في إيطاليا صبّ "دانتي" (Dante) اهتمامه في "الكوميديا الإلهية" خلاصة الفكر في العصور الوسطى لأنه شعر أن العالم يوشك أن يقبُل على عصر جديد، و صوّر فيها مخاوف عقاب الآخرة.

و قد جاءت الكوميديا الإيطالية في عصر النهضة قريبة الشبه بالكوميديا الرومانية. و اشتهرت فرنسا بنماذج من المسرحيات عرفت باسم "المسرحيات الأخلاقية"، و مسرحية "أي إنسان"[2] أبرز نموذج من نماذج هذا النوع. و كذلك "المسرحيات الفواصل" و أهمها مسرحية "السيد بيير باثلاين" التي ما زال الجمهور الحديث يجد

---

[1]- ليون شانصوريل، "تاريخ المسرح"، مرجع سبق ذكره، ص:31.

[2]- – تصور المسرحية أي إنسان و قد استدعاه الموت، فراح يستنجد لرحلته بالصداقة و العصب و القرابة و المال بل و بالقوة و الجمال و المعرفة، و لكنهم بمجرد أن يقتربوا من القبر يتخلون عنه جميعاً. و أخيراً لا يجد "أي إنسان" من يرضى بمصاحبته غير الأعمال الصالحات.

متعة في تتبعها؛ إن هذه الفواصل راجعة إلى تلك العروض التي كان يقدمها الممثلون المتجولون، و في كل الأحوال فإن هذه الفواصل تمثل خطوة مهمة في تاريخ الكتابة المسرحية لأنها تعد المنعطف الذي أقحم العامة في الكتابة و التمثيل. فقد أصبحت العروض المسرحية تشاهد خارج قاعات الكنيسة. و أصبح التكفل بالمسرح بأيدي أشخاص غير تابعين للكنيسة. و طوّروا في المواضيع إذ أصبحت ذات علاقة بالتاريخ و الحضارة[1]. أما إنجلترا نشأت فيها مجموعات من مسرحيات "الأسرار"، أُخرجت من الكنيسة و نُظمت في مجموعات تعرف بحلقات الأسرار و كانت هذه المسرحيات مستمدة كلها من الكتاب المقدس لتعالج الموضوعات الإنجيلية. ثم تطورت تلك المسرحيات لتظهر مرحلة جديدة أطلق عليها اسم "مسرحيات المعجزات" (Miracle Plays)[2] التي تتعرض لحياة القديسين(Hagiologists). و تتيح هذه المسرحيات للكاتب المسرحي درجة أكبر من الحرية من تلك التي سمحت بها مسرحيات الأسرار.

---

[1]- ليون شانصوريل، "تاريخ المسرح"، مرجع سبق ذكره ، ص:129.

[2]- ينظر: Ifor Evans, A Short History of English Literature, 4th ed.Penguin Books, England,1990, pp. 137-139

3 – 2 – 4 – الدراما في عصر النهضة:

إن إرادة التحرر من هيمنة الكنيسة للمسرح و تضافر الجهود الفكرية في إبداع المواضيع ذات الواقع الإنساني جعل المسرح الأوروبي يتطور و يتخذ رؤية مخالفة للدراما الإغريقية في تصوير الفعل المسرحي للناس على ما هم عليه و ليس كما يجب أن يكونوا عليه، إذ انبثق عن هذه النظرة نوع جديد ظهر باسم "المسرح الاجتماعي" حيث عالج قضايا اجتماعية.

و كان الإنتاج المسرحي في أوروبا و خاصة في إيطاليا وإسبانيا ضعيفاً لأن أثناء عصر النهضة كانت إسبانيا مسيطرة على الجانب الأعظم من إيطاليا و الكثير من أوروبا. ذلك أنها كانت أبرز دول العالم آنذاك، إلا أن ما حققته في الفن جاء ضئيلاً. و بالرغم من هذا كان هناك تجديد و ظهور تقنيات جديدة تختلف عن المبدأ الكلاسيكي و استعمال الحوار و البحث و والألفاظ المعبرة، و ليست مهجورة، في قالب شعري و غنائي متصلاً بالحياة الواقعية و الميادين الفلسفية و العلمية. كل هذا أنتج نمطا مسرحيا يعرف "بالمسرح المختلف الشكل". كما اهتم الإيطاليون كسائر الأمم الأوروبية الأخرى بالمسرح و لم يرق هذا الاعتناء إلى درجة الفرنسيين

و الإنجليز، بل ظهر المسرح الصامت و بعض الكوميديات إلى جانب البالي. [1].

أما فرنسا فاستطاعت رسم و وضع أسس المسرح في غضون إنشاء الأكاديمية الفرنسية عام 1629م. و طورت و أرست قواعد "المسرح المختلف الشكل" و "المسرح الغنائي" الذي يعرف بالأوبرا و الميلودراما[2]. و من أهم الكتاب الذين صنعوا المسرح الفرنسي في مرحلة عصر النهضة و قبيل فترة المسرح الحديث هم[3]:

1-" كورناي": أول مسرحي طبع الدراما بطابع الحقيقة. و من مؤلفاته: - السيد، - الأرملة، - هيراكليوس، - أوديب، - سبرتوريوس.

2-" راسين": من مؤلفاته: - ايفيجين، - فيدر، - المتقاضون، - تراجيديا طيبة. من خلال هذه المسرحيات و خاصة الأخيرة اتضح أن راسين كلاسيكي و تراجيدياته ذات نهايات أخلاقية و غير دامية طبعتها الجوقة.

3- " موليير": بدأ مهنته كممثل ثم ككاتب مسرحي متجوّل إلى أن استقر به الوضع أخيراً بالقصر الملكي.

---

[1]- عبد الكريم جذري، " الفن المسرحي"، المرجع سبق ذكره، ص. ص: 140.

[2]- الميلودراما: مسرحية شعبية غنيّة بالمواقف المؤثرة و الأحداث المفاجئة/ العواطف المثيرة.

[3]- عبد الكريم جذري، " الفن المسرحي"، المرجع السابق، ص. ص:163 - 164.

كان من أعظم الكتاب الذين مثّلوا العهد الكلاسيكي و اهتم كثيراً بالنوع الكوميدي ذي النمط الاجتماعي و الفكري و الأخلاقي.

تتجسم قوة المسرح الفرنسي في الدراما البورجوازية - التي أعقبت الكلاسيكية- و التي لها مبدأ يكون قد أكده "راسين": " ...القاعدة الأساسية هي الإعجاب و الإحساس..."[1] إذ أن هذه الخلاصة كانت نتاج لما قام به الفلاسفة حين شنّوا هجوماً منسّقاً ضد المسرح الكلاسيكي لأنهم عرفوا جيداً ذوق الجمهور الفرنسي تجاه المسرح و الآثار الفكرية التي ستترتب عنه.

إن الدراما البورجوازية واقعية و خاصة بالحيل المسرحية نفسها كالديكور والأزياء (الملابس) و التلاعب بالألفاظ. فضلوا النثر عن الشعر، و ذكر ديكور المشهد بدقة، و أدخلت التفاصيل الريفية التي كانت مجهولة من قبل، و أدخلت كذلك عدة مشاهد صامتة ليتركوا المجال للإيمائية التي تحدد المواقف و التعابير الخاصة بطريقة أوقع من اللغة[2].

---

[1]- د. محمد الربداوي، "الأدب و الأنواع الأدبية"، ترجمة طاهر حجار، دار النشر، ط.1، دمشق، 1985، ص:317.

[2]- د. محمد الربداوي، "الأدب و الأنواع الأدبية"، المرجع السابق ، ص:219.

و لا شك أن عصر النهضة كان عصراً مهماً في تاريخ المسرح العالمي لأن إنجلترا فاقت كل التوقعات حيث أخرجت لندن في الفترة الممتدة ما بين 1580 و 1642 عدداً كبيراً من المسرحيات العظيمة يفوق ما أبدعته أي مدينة أخرى قبل ذلك الوقت و بعده، باستثناء الإغريق خلال القرن الخامس قبل الميلاد. و ازدهر المسرح بالفترة الإليزابيثية و تميزت الفترة الإليزابيثية بأوج المسرح في حياة الأدب الإنجليزي حيث حفزت الملكة إليزابيث الأولى (1558-1603) البحث في مجال الفنون عامة و الأدب خاصة[1]. فمنذ ذلك الحين خطت الفنون الدرامية خطوات ايجابية بل عملاقة في ترسيخ دعائم المسرح الإنجليزي الذي أصبح المسيطر الأول بعد المسرح الإغريقي، و هذا بفضل صنّاع الدراما آنذاك، و هم: وليام شكسبير، كريستوفر مارلو، بان جونسون، و غيرهم من الكتاب العظماء...

و ما ميّز نبرة المسرح الإليزابيثي هو استعمال تقنيات جديدة كظهور حبكتين في النص الدرامي الواحد بدلاً من حبكة واحدة، و المزج الصحيح و الإيجابي للمفهومين السائدين المستعملين في تلك الفترة و ما قبلها و المعروفين بـ: "سكولا" (Scolastique) المدارس الفلسفية الشهيرة في العصور الوسطى حيث سادت فلسفة أرسطو

---

[1]- ليون شانصوريل، "تاريخ المسرح"، مرجع سبق ذكره، ص:64.

في الفكر و "النزعة الإنسانية"(Humanisme) مذهب مُفكّري النهضة الأوروبية في إحياء الآداب القديمة. و كذلك ظهر النوع المسرحي التاريخي و الذي تناول أخبار الملوك و الأمراء و القادة[1].

يعتبر وليام شكسبير من رواد الدراما في انجلترا و له العديد من المؤلفات المسرحية: مسرحيات تاريخية، و كوميديا، و تراجيديا. و من أهم المسرحيات (عطيل – الملك لير – ماكبث...). كان شكسبير شاعراً دراميا واعيا بهموم الإنسان الداخلية و تمتاز مسرحياته بوحدة الموضوع و وحدة الزمان و وحدة المكان.

عرفت أواخر عصر النهضة بداية من مطلع القرن الثامن عشر إلى أوائل القرن التاسع عشر ظاهرة التحول من الأرستقراطية و الكلاسيكية إلى البورجوازية و العاطفية، و ظهر أثر هذا التحول بالتدريج على الحياة و الأدب معاً خلال هذه المدة. و سيطرت في حينها الميلودراما[2] و هي لا تنشغل بالتجربة الإنسانية و تحليلها قدر انشغالها بتوفير التسلية و الترفيه، أما الحبكة فيها فهي عادة مصطنعة مفتعلة تنتهي دائماً و دون تخلف بنهاية سعيدة.

---

[1]- ليون شانصوريل، "تاريخ المسرح"، مرجع سبق ذكره ، ص:66.

[2]- عبد الكريم جذري، " الفن المسرحي"، مرجع سبق ذكره، ص:162.

3 – 2 – 5 – الدراما في العصر الحديث:

بدأت الدراما الحديثة منذ نهاية القرن التاسع عشر حيث تعددت الاتجاهات المسرحية وجعلت من المفهوم التراجيدي الأرسطي ينتهي. إلا أنها لم تستطع أن تتخلص من سيطرة تعريف أرسطو للفن الدرامي بعامة على أنه "محاكاة".[1]

ساهمت الاتجاهات المسرحية في خلق جمهور واسع متعطش للعروض المسرحية، فأصبح هذا النشاط في متناول الجميع على السواء: المختص أم غير المختص ليبادر به التجار لأن همهم الثراء وليس الفن من أجل الفن. و من ثمة سارع المهتمون الحقيقيون بإعطاء الوجه الصحيح للمسرح و هذا بالعودة إلى الاتجاه الكلاسيكي و تطوير فن الإخراج بهدف إعادة عنصر الجمال إلى عالم المسرح. و من هنا تتضح بجلاء سيطرة الناحية التقنية على الناحية الأدبية، إذ أصبح المخرج أهم من المؤلف. و مع تطور الدراما تطورت أيضاً عناصر المسرح من ديكور و إضاءة و مؤثرات صوتية و ضوئية، أدت إلى تطور الفن المسرحي[2]. ثم دخل الكمبيوتر ليعطي

---

[1]- د. محمد الربداوي، "الأدب و الأنواع الأدبية"، مرجع سبق ذكره ، ص:326.

[2]- ليون شانصوريل، "تاريخ المسرح"، مرجع سبق ذكره ، ص. ص:202–206.

إمكانات كبيرة للدراما المسرحية و للفنانين، و ليتيح لهم مساحة أكبر في إبراز مواهبهم الفنية.

يمكن أن ننسب تاريخ الدراما الحديثة للأديب المسرحي النرويجي "إبسن هنريك" (1838-1906م) الذي يعد أولى الشخصيات و أعظمها في الدراما الحديثة. كان في طفولته مرهف الحس، قضى معظم عمره منطوياً على نفسه، فلم يكتسب سوى عددا قليلا من الأصدقاء. و أخذت تنمو في أعماقه بالتدريج روح التمرد على المجتمع، و هي روح تبدو واضحة في مسرحياته الأولى. كان سيئ الحظ كأغلب الانطوائيين تكاد تغلب عليه حالة من الفشل المزمن. و في 1851م تقلّد إبسن منصباً في إدارة المسرح القومي النرويجي، و قد أتاحت له السنوات الخمس التي قضاها مديراً للمسرح الاحتكاك بالأعمال المسرحية الخالدة لكل من شكسبير و موليير وغيرهما من كبار الدراميين. و قد ألّف إبسن مسرحيتين هما: "كوميديا الحب" و "المطالبة بالعرش".

و غير بعيد عن النرويج ظهر الكاتب المسرحي السويدي الذي لا يقل شموخاً عن إبسن و هو "أوجست سترندبرج" (1849-1912م)، و إذا كان نفوذ هذا الكاتب بسيطاً حتى الحرب العالمية الأولى فإنه لم يبق كذلك بعد الحرب، و قد نال تقدير النقاد و المؤلفين و الشعراء.

أما في روسيا لقد تأسس مسرح الفن عام 1896م و كان له الأثر الكبير في تطوير فن الإخراج و تكوين الممثلين. و على صعيد آخر لقد تركت الثورة البولشوفية بصماتها على المسرح الروسي و العالمي معاً، حيث تغير دور و ذوق الجمهور مما فسح المجال للمسرح الثوري.[1]

و أما المسرح الألماني الحديث ففضل تطوره يعود إلى برنرولد بريخت الذي قام بتغيير مفهوم الدراما و الإخراج المسرحي و من خلال العرض المسرحي البرختي تكون عملية توعية و تربية الجمهور. زد على هذا أنه يغرس فيه اندفاعات ثورية – مثل ما فعل المسرح الروسي- و هكذا أصبح الجمهور عنصراً فاعلاً و أساسيا في العروض المسرحية.[2]

أما فرنسا فعرف فيها المسرح مرحلتين:

أ – المرحلة الأولى: مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى. عندما كانت "المسارح الشعبية في الأحياء السكنية، أو (مسارح البوليفار) تقدم مسرحيات هنري

---

[1] - ينظر:
Barabash Yuri : "Aesthetics And Poetics", progress publishers, Moscow, 1977. p. 89.

[2]- ليون شانصوريل، "تاريخ المسرح"، مرجع سبق ذكره ، ص:214.

باتـــاي، و هنـــري برنشتـــن، و شـــارل ميريـــه، و مسرحيـــات جـــورج فيـــدو الهزليـــة.

ب – المرحلـــة الثانيـــة: و تتمثـــل فـــي الحركـــة الثقافيـــة الجديـــدة التـــي ظهـــرت شيئـــاً فشيئـــاً فـــي فرنســـا. و تعتمـــد علـــى مسرحيـــات ابســـن **و براندللـــو و برنـــارد شـــو** و أندريـــه جيـــد و كوكتـــو و غيرهـــم.

و كـــان هنـــاك أيضـــاً مســـرح الطليعـــة فـــي مســـارح (ألفييـــه كولومبييـــه، و الايفـــر، و الاتلييـــه).[1]

---

[1]–أحمـــد حمـــروش "خمـــس سنـــوات فـــي المســـرح""، مجلـــة الشـــرق الأوســـط الدوليـــة، ع: 8315 سبتمبـــر 2001، ص: 99 . (أحمـــد حمـــروش مديـــراً عامـــاً للفرقـــة المصريـــة و يتحكـــم فـــي تكويـــن اللجـــان للمســـرح القومـــي و هـــو المســـرح الرسمـــي الـــذي تدعمـــه الدولـــة بميزانيـــة كبيـــرة. و إلـــى جانـــب كتابتـــه بالصحافـــة فقـــد شغـــل منصـــب رئيـــس تحريـــر "روز اليوســـف" التـــي بلغـــت فـــي عهـــده أوج تطرفهـــا اليســـاري ناهيـــك عـــن عضويتـــه فـــي عـــدد مـــن مجالـــس الإدارة مثـــل مجلـــس إدارة النـــادي الأهلـــي و عضـــو مجلـــس إدارة مؤسســـة السينمـــا و مشـــرف علـــى الثقافـــة الجماهيريـــة.)

3 - 2 - 6 - الدراما في المسرح العربي الحديث:

تعتبر الدراما العربية حديثة العهد فهي فن جديد بالنسبة للشعوب العربية و خاصة مصر و سوريا و لبنان أين نشأت و ازدهرت الدراما العربية التي كانت تنقسم ما بين المسرحيات المترجمة من لغات أخرى و مسرحيات مؤلفة باللهجة العامية. و من خلال ترجمة بعض النصوص يظهر لنا أن المسرح العربي هو صورة متكاملة عرفته الشعوب العربية من خلال احتكاكها بالحضارة الغربية الحديثة؛ فلهذا يعتبر المسرح فناً أدبياً مستحدثاً في الثقافة العربية. جاء عن طريق المحاكاة و التأثر بالأوروبيين فنسجوا على منوالهم و من هذا المنظور يقول المسرحي المغربي "عبد الكريم برشد": "المسرح العربي موجودٌ في الظرف الحاضر كمشروع و ليس كحقيقة ثابتة، و عندما نصف مسرحنا بالعربي فما ذلك إلا باعتبار ما سيكون و ما نريده أن يكون".[1] و أحسن مثال على هذا هو "مارون النقاش"[2] الذي يعرف برائد المسرح العربي حيث

---

[1] - د. عبد الله أبو هيف "المسرح في المؤثرات الأدباء العرب"، مجلة الثقافة، العدد 111 سبتمبر 1995، ص: 168.

[2] - مارون النقاش (1817 - 1855) أول مؤسس للمسرح العربي بلبنان. تأثر كثيرا بالمسرحيات و الأوبرات الإيطالية. و كان بروزه في الكوميديا و التراجيديا أكثر من الأوبرات و التي كانت محزنة مرفقة بقطع موسيقية تتوافق مع الذوق العربي. و تميزت عروضه المسرحية بالبراعة في الإخراج حيث دعمها بالحركة و المناظر الملائمة، أما التمثيل فتميز بالإبداع حيث ساهم في تكوين ممثلين. هذا و لقد ترك مدرسة رائدة في المسرح تمثلها عائلة النقاش. (ينظر: محمد يوسف نجم، "المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914"، ط 2، دار الثقافة، بيروت، 1967. ص:30.

عرض لأول مرة عام 1847م عرضاً مسرحياً في الوطن العربي ببيروت تحت عنوان "البخيل"، المستوحاة من قصة موليير لتبدأ أولى خطوات المسرح العربي الحديث. و سارت الأعمال الدرامية العربية بعد ذلك في ثلاث مسارات رئيسة هي الترجمة، و الاقتباس، و المسرحيات المؤلفة.[1]

لم تلبث الترجمة أن حلت محل الاقتباس الذي ظل شائعاً منذ أيام مارون النقاش إلى أيام محمد عثمان جلال. على أن السبب في اختفاء منهج الاقتباس من المسرح العربي الذي كان "جلال" داعيته و كذلك منهج التكييف في بعض ترجمات الحداد، لا يرجع فقط إلى ارتفاع المستوى الثقافي عند المتفرجين، و لكنه، باتفاق الآراء، يؤول إلى حقيقة أن المسرح العربي قد اندرج إلى أقسامه الثلاثة: الكلاسيكي و الموسيقي و الشعبي.

ثم بدأت بعد ذلك المسرحيات العربية الأصلية أو "المؤلفة" تحت ستة أنماط متميزة:

– المسرحيات التاريخية – الميلودراما – التراجيديا – الكوميديا – المسرحيات السياسية – المسرحيات الرمزية.

يتوافق العرض المسرحي العربي مع ذوق الجمهور العربي، فهو يميل إلى العرض الكوميدي الذي يجسد

---

[1]– محمد يوسف نجم، المرجع السابق، ص:311.

الغناء و الرقص و النكت الشعبية و الفكاهة[1]. و من هنا تُشخص فكرة الإسقاط أو التقمص العاطفي (Empathy) – التي وضعها شكسبير ضمن تقنيات الدراما- في سلوكيات الجمهور المتعطش لعروض المبارزات الدامية و تغليب الخير على الشر و صورة المواقف الغرامية التي دائماً ما تسدل الستار بنهاية سعيدة، وهذا لإرضاء ذوق الجمهور.

و على مستوى آخر يَرى النقاد العرب أن المسرح العربي قد ينقسم إلى قسمين، المسرحيات الذهنية (مسرح الأفكار و العقل) و غير الذهنية (مسرح اللامعقول) .

يقول توفيق الحكيم في مجال اللامعقول: "إنّ اللامعقول ليس هو ما يسمى بالعبث في المذاهب الأوروبية... و لكنه استكشاف لما في فننا و تفكيرنا الشعبي من تلاحم المعقول في اللامعقول... و لم يكن للتيارات الأوروبية الحديثة إلا مجرد التشجيع على ارتياد هذه المنابع فنياً دون خشية من سيطرة التفكير المنطقي الكلاسيكي الذي كان يحكم الفنون العالمية في العصور المختلفة... فما إن وجدنا تيارات و مذاهب تتحرر اليوم من ذلك حتى شعرنا أننا أحق من غيرنا بالبحث عن هذه التيارات في أنفسنا... لأنها عندنا أقدم و أعمق

[1]- محمد يوسف نجم، المرجع السابق، ص: 19.

و أشد ارتباطاً بشخصيتنا"[1]. يعتمد المسرح الذهني على الأساطير، و خاصة أساطير الإغريق القديمة، لأن الأساطير هي إدراك رمزي لحقائق الحياة الإنسانية التي قد تكون قاسية. و هدفها خلق نوع من الانسجام بين الحقائق الإنسانية حتى تستطيع أن تستجمع إرادة الإنسان و توحد قواه و يتزن كيانه المضطرب.[2]

لقد بدأ المسرح العربي ينفر من كل ما يتيح للنص المسرحي دخولاً في التأمل الفكري، و يهوى كل ما يتيح للنص دخولاً في المشهدية البصرية. و لعل لذلك أسباباً سياسية تتعلق بانهيار الموقف العربي تجاه قضاياه المصيرية، و أسباباً اجتماعية تتعلق بانهيار الحلم العربي في تحقيق العدالة التي حلموا بها منذ بداية عصر النهضة. لكن السبب الرئيسي هو أن الحركة المسرحية العربية اليوم يقودها المخرجون و ليس الكتاب، لأنهم تجنبوا العمقَ الفكري و النفسي في كتاباتهم. و أما هؤلاء المخرجون فأكثرهم توجهوا في عروضهم المسرحية نحو إبراز الشكلانية الجمالية. و بذلك تحولت الكتابة المسرحية إلى ما يشبه السيناريو الذي يحبك أحداثاً

---

[1]- د . عبد الرحمن ياغي . في الجهود المسرحية (الإغريقية الأوروبية العربية)، من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، دار الفارابي، بيروت، 1999، ص: 185.

[2]- د. سامي منير عامر، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن و النقد السياسي والاجتماعي. الهيئة المصرية العامة للكتاب- فرع إسكندرية- 1978 ، ص: 18.

فعّالة في خلق المشهد البصري دون الاهتمام بإبراز موقف فكري أو إنساني. و حتى النصوص الأجنبية المترجمة فقد جُرِّدت شخصياتها من عمقها الفكري و الإنساني بعدما كانت في نصها الأصلي ذات صراع قوي، شامخة تصور بأفكارها و مواقفها على خشبة المسرح[1]. و من هنا برزت النصوص التي تصلح للعرض فقط. و قد حلّت هذه النصوص محلّ الأدب المسرحي.

كلنا يعلم بشاسعة الوطن العربي و دوله العديدة التي جعلته مختلفاً دار، من دول الخليج الكثيرة مروراً بدول الشام ومصر إلى المغرب العربي، و لكنه في الفكر و اللغة واحد.

و لكن لكي لا تكون دراسة الدراما العربية الحديثة معمّقة و مسهبة بالتطرق إلى معاينة كل مسرح دولة على حدا، ارتأيت بنية اختبار النماذج العربية أن يكون اهتمامي نصبا على مصر أولاً و الجزائر ثانياً.

---

[1]- محمد يوسف نجم ، "المسرحية في الأدب العربي الحديث، المرجع سبق ذكره، ص:32.

3 – 2 – 6 – 1 – المسرح في مصر:

نشأ المسرح المصري، شأنه شأن المسارح العربية الأخرى، على الترجمة المباشرة من المسرح الغربي، ثم تحول من الترجمة الحرفية إلى الاقتباس و التعريب، حتى اشتد عوده و بدأ في التأليف الأصلي.

ساعدت التأثيرات الإيطالية و الفرنسية في مصر على صقل "الشعور بالمسرح" عند المصريين، و لكن هذه التأثيرات لم تكن كافية لتعميق جذور المسرح في مصر، إذ إن مثل هذا التطور كان يتطلب أولاً بلوغ مستوى معيناً من الثقافة لأنها حدثت خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر بينما كانت الأمية متفشية تقريباً بشكل عام في مصر. و بالرغم من هذا الوضع فكان لمصر عدد كبير من الكتاب و المؤلفين المسرحيين قد تحدّوا **النظرة الأوروبية الاحتقارية** (Euro-centric vision) للدول العالم الثالث و من بينها الدول العربية؛ إذ يرى و يعتقد أصحاب هذه الرؤية أن الوطن العربي لا تستطيع القيام بذاته و بالتالي إلى يومنا هذا لا توجد هناك دراما عربية، بل توجد فقط دراما باللغة العربية. لأن جميع المسرحيات التي ظهرت بهذه اللغة ليست إلا ترجمات، و على أحسن الفروض تقليدات تحاكي الأعمال الأوروبية.

و لكن من البديهي أن قوة الإبداع لا تكون أولاً إلا بالمحاكاة لأنها ظاهرة مشروعة.[1]

و في نفس الوقت لا يمكن لنا أن نتجاهل الدور الذي أداه المسرحيون المصريون في تكاتفهم الكلي لإظهار المسرح المحلي بعد إرهاصات كثيرة، ففي عام 1894م أخرج "إسماعيل عاصم' أول مسرحية مصرية تأخذ شكل الميلودراما الاجتماعية تحت عنوان "صدق الإخاء' (تسعي المسرحية إلى تبصير الأغنياء بمضار الترف و تبديد الثروات). إنها تمثل قيام المسرحية الاجتماعية المؤلفة التي تجعل همها معالجة هموم المجتمع و عيوبه. و علي غرار"إسماعيل عاصم' يوجد توفيق الحكيم المولود عام 1898م و الذي غذّى الفن الدرامي و جعله فرعا هاما من فروع الأدب العربي؛ و خير دليل على ذلك أعماله المسرحية التي تربو الخمسين باختلاف أنواعها و شخصياتها، لذا كان جديرا أن يطلق عليه اسم (والد المسرح العربي)[2]. و كانت أول مسرحية أخرجها عام 1919م تدعى "الضيف الثقيل" و هي كناية عن هجاء درامي للاحتلال البريطاني الذي كان يكتم أنفاس مصر آنذاك. أما أول مسرحية كاملة تصل من فن الحكيم فهي "المرأة

---

[1]- د . نادية رءوف فرج، "يوسف إدريس و المسرح المصري الحديث"، ص: 71.

[2]- د. شوقي ضيف، "الأدب العربي المعاصر في مصر"، القاهرة، دار المعارف. 1974 ، ص: 288.

الجديدة" التي خرجت عام 1923م غير أن أصولها الفرنسية لا تخفى على العين المدققة رغم التمصير الجيّد الذي قام به الحكيم.[1]

و من الكتاب الذين كان لهم كذلك اهتمام بالعروض المسرحية: "جورج الأبيض"[2] الذي يعتبر أول من وضع أسس الفن المسرحي المبني على الدراسة الأكاديمية و الأصولية. براه النقاد على أنه ممثل بارع في العرض التراجيدي و عاجز في العروض الكوميدية. و استطاع أن يؤثر في جماهير الدول العربية الأخرى و هذا من خلال عروضه التي قام بها.[3]

تطورت الحركة المسرحية في مصر تطوراً ملحوظاً، خاصة بعد ثورة يوليو عام 1952م حين أطلقت الطاقات المسرحية و وفدوا إلى أوروبا و بدورهم اهتموا بنشر الثقافة، فظهرت اتجاهات مسرحية ناضجة يمثلها نعمان عاشور، و يوسف إدريس، و سعد الدين وهبة، و لطفي

---

[1]- أ. بابادبولو، " توفيق الحكيم وعمله الأدبي " ، مقالة ضمن مسرحية " السلطان الحائر"، ص: 182.

[2] - ولد جورج الأبيض ببيروت – لبنان عام 1880 ثم رحل إلى مصر عام 1898، كما اهتم بالتمثل المسرحي منذ صغره، ثم رحل إلى فرنسا حيث تعلم فن التمثيل. و هو من مؤسسي المسرح العربي بالمشرق، و كان له دور كبير في النهوض بالمسرح بمصر.

[3]- و. لندا، م. يعقوب، "دراسات في المسرح و السينما عند العرب"، ترجمة و تعليق أحمد المفازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1972. ص:148.

الخولي، و الفريد فرج، و هؤلاء الكتاب المسرحيين لم يكونوا مصدر إشعاع في مصر فحسب و لكن في المنطقة العربية بأسرها، و التي تأثرت بفن هؤلاء المسرحيين، و أخذت عنهم الكثير.

3 - 2 - 6 - 2 - المسرح في الجزائر:

إن طبيعة المنهج تفرض على الناقد إتباع طريقة معيّنة في تقسيم المسرح الجزائري، فيمكن تقسيمه – أولاً – من حيث "الموضوع"، إذ تنصب على نوعية و صفة و فكرة و موضوع النص الدرامي، و تمثل هذه المواضيع فترة الاستعمار، و أخرى تمثل فترة ما بعد الاستقلال. أما التقسيم الثاني فيتمحور حول الدراسة التاريخية للمسرح الجزائري و يرتكز على سرد الأحداث المتعاقبة زمنياً للمسرح و تكون بعض – أو جلّ – نصوصه مثقلة بالمظاهر الاجتماعية و السياسية لتلك الفترة.

و بعيداً عن كل الاتجاهات الإيديولوجية و السياسية و الفكرية...ارتأيت أن أتوسع نسبياً في التقسيم التاريخي لأن اختياري للنص النموذجي التطبيقي جاء عشوائياً.

و في هذا الشأن إذا ألقينا نظرة على المسرح الجزائري فهو قد عرف الكثير من الصعوبات و مر بمراحل تاريخية متعددة تميّزت بصفات خاصة تعطيها طابعها المستقل عن المرحلة التي سبقتها و يمكننا هنا تقسيم هذه المراحل إلى خمس مراحل[1]:

---

[1]- اقتبست هذا التقسيم عن تقسيم محمد غباشي الذي قسّمه إلى سبع مراحل تاريخية سلّط فيها الضوء على أهمية تأريخ و نشأة المسرح في الجزائر.

1- المرحلة التمهيدية:

ظهرت بوادر المسرح الجزائري منذ أن أقام "جورج الأبيض" بالجزائر عام 1921م عرضين مسرحين باللغة العربية الفصحى تحت عنوان "صلاح الدّين الأيوبي" و "ثارات العرب"، و حاول من خلال هذين العرضين أن ينشر فن المسرح في المغرب العربي و يضع أساسا لمسرح عربي إلا أن هذه الجهود باءت بالفشل لأن لم يكن هناك جمهور يهتم بالمسرح لظروف مريرة كان يعيشها آنذاك، كما كان الكثير من الجزائريين يجهلون المسرح. بل تقوقع فقط في الجزائر العاصمة و ظهرت الممارسة الناطقة بالعربية على النسق الأرسطي[1]؛ و نعني بالنسق الأرسطي – شكل تنظيم العرض المسرحي اعتماداً على تجسيد الحدث.

و لكن لا ننفي الدور الذي أداه المسرح في تلك الفترة في نشر الثقافة بين الناس، و التي عمل الاستعمار على محوها منذ الاحتلال، حيث ساهمت النخبة الثقافية الجديدة التي بدأت تتكون شيئا فشيئا في تأسيس هذا الفضاء الثقافي من خلال المسرح. و مع واقع الاستعمار فإن الكتّاب المسرحيين الجزائريين الأوائل

---

[1]- عبد القادر علولة، "من مسرحيات علولة" –الأقوال- الأجواد- اللثام. ترجمة جمال بن العربي، موفم للنشر،1997، ص:09.

لم يعتمدوا في البداية على النماذج الكلاسيكية للمسرح الفرنسي، بالرغم من أن الفرنسيين أدخلوا المسرح إلى الجزائر في وقت مبكر؛ حيث شيدت المسارح في معظم المدن الجزائرية. إلا أنه لم يعجل من ظهور الحركة المسرحية الجزائرية. و يعلل محي الدين بشتارزي عدم استفادة الجزائريين من المسرح الفرنسي إلى عدم ترددهم على قاعات المسرح و عدم مشاهدتهم للعروض التي كان يقدمها الفرنسيون. و مردّ ذلك إلى الهوة العميقة التي كانت قائمة بين الجزائريين و المعمرين[1].

أما بخصوص عدم اللجوء إلى الترجمة أو الاقتباس للمسرح الفرنسي، فيرى 'سعد الدين بن شنب" أن الجمهور الجزائري يجد صعوبة في فهمها و تذوقها. و يرى أن هناك بعض الاستثناءات من التقليد تم ملاحظته في مسرحية "جحا" لعلالو، و هذا بالرغم من الغرابة التي تبدو في أحداثها و تفرد فكرتها، لكنها تتقارب إلى حد ما مع مسرحيتي "مريض الوهم" و "الطبيب رغم أنفه" لموليير من حيث الحبكة الخالية من أي تعقيد، فضلا عن بساطة الشخصيات[2].

---

[1] - ينظر: Bachtarzi Mahieddine, Memoire Tome II. ALGER. ENAL.1984..p.29

[2]- سعد الدين بن شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ترجمة عائشة خمار، الجزائر: مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، 1980، ص. ص:32 ، ن،33 .

و من أهم العروض المسرحية التي أنتجت في هذه الفترة "الشفاء بعد العناد" و "قاضي الغرام"، و مسرحية "بديع"؛ و هي ذات فصل واحد، قد كتبها "الطاهر علي شريف" الذي كان ينتمي إلى الجمعية "المهدية" التي أنشئت في تلك الفترة.

2- مرحلة بروز المسرح الجزائري:

تنقسم هذه المرحلة إلى فترتين: الأولى تمثل مرحلة توعية الأهالي (القومية – الدينية – الاجتماعية – السياسية) و الثانية تتمحور حول المقاومة السياسية و النضال المسلح. و مضمون المسرحيات كان يدور أساسا حول ضرورة النضال السياسي و إبراز تاريخ و هوية الشعب الجزائري.

و تمثل هذه المرحلة بروز المسرح الجزائري حيث كان لظهور الأحزاب السياسية الوطنية دور في إعطاء المسرح الطابع السياسي. و مثّل هذه الانطلاقة الثقافية كل من "محي الدين بشطارزي" الذي كان هدفه الأساسي نشر التربية الدينية و الأخلاقية و التوعية الوطنية، و "رشيد القسنطيني" الذي بجهوده تنشّط و تطور المسرح الجزائري، حيث كتب للفرقة الشعبية مسرحيات نقدية ساخرة خلقت نوعاً من العلاقة الروحية بين المسرح و الجمهور. و كان نص المسرحيات مكتوبا بالعاميةَ لأن استعمال اللغة العربية الفصحى منعته السلطات الاستعمارية، فوجد رجال المسرح العامية كوسيلة لتحطيم الرقابة على

اللغة الفصحى و التقرب من الجمهور الذي كان يعاني من الأمية. و من جهته ذكر الكاتب الفرنسي جابرييل أوديزي: "إن ميلاد المسرح في الجزائر بعد العشرينيات دليل على أن الجزائريين أخذوا يعبرون علانية عن وجودهم و شخصيتهم بلغتهم و يثبتون هويتهم عن طريق المسرح الذي بدأ يعي قدره و قدراته". و يضيف "و لم يكن تحقيق هذا ممكنا لأول وهلة في غياب القاعات و الجمهور... كل شيء يجب ابتكاره أو تكوينه"[1]. و بجانب القسنطيني و بشطارزي كان هناك أيضا "دحمون" و "سلالي علي" المعروف بعلالو الذي كتب مسرحية "جحا" بالعامية مراعاة للمستوى الثقافي لجمهور هذه الفترة.

و لا ينفي علالو تأثر الكتاب الجزائريين بالمسرح الفرنسي الذي أخذوا عنه تقنيته لخلق مسرح وطني جزائري. إلا أن موضوعات المسرحيات كانت مستقاة من المصادر الأدبية و الشعبية الخالصة، لا سيما من ألف "ليلة و ليلة". و يؤكد بأنهم لم يترجموا و لم يقتبسوا مسرحيات فرنسية أو غير فرنسية لأنها لم تكن لتستأثر باهتمام جمهورنا[2].

---

[1] - ينظر: Bachtarzi Mahieddine, Memoire Tome II. ALGER. ENAL.1984.p.29

[2] - علالو، شروق المسرح الجزائري، ترجمة أحمد منور، الجزائر: منشورات التبيين، 2000، ص: 70.

أعماله "الصحراء" التي اقتبسها من مسرحية ليوسف وهبي[1]. وهناك العديد من الشخصيات المسرحية المجهولة في تاريخ المسرح الجزائري قبل الاستقلال لأن الاستعمار شدد قبضته على الشعب ليضغط و يضيّق عليه لكي يتسنى له سحق تاريخ و ثقافة الشعب الجزائري.

3- مرحلة المسرح الجزائري ما بعد الاستقلال:

كان من الطبيعي أن تكون هذه المرحلة من المسرح الجزائري امتداداً للمهمة التي قام بها قبل الثورة التحريرية المتمثلة في التعريف بالشخصية الجزائرية للرأي العام العالمي و حماية الشخصية الوطنية و محاربة الآفات الاجتماعية. ففترة ما بعد الاستقلال كانت فترة التشييد و البناء و محاولة التحرر الاقتصادي و الاجتماعي و الثقافي. وهذا ما دفع الحكومة إلى إعطاء عناية خاصة للمسرح دون سواه، و ترقيته كإجراء وطني ثوري يخدم الثقافة الوطنية و الاتجاه الاشتراكي الذي تبنته الجزائر[2].

هكذا بدأ المسرح الجزائري خطواته الأولى بعد الاستقلال متكيفاً مع الأوضاع الجديدة؛ كان المسرح في هذه المرحلة موجهً، ارتكز دوره في خدمة مبادئ

---

[1] - ينظر:- Arlette Roth, Le Théâtre Algérien de Langue Dialectale – 1926-1954, François Maspero, Paris 1967. pp.34-35

[2] - محمد غباشي، "أضواء على الحركة المسرحية في الجزائر منذ النشأة حتى الاستقلال"، صحيفة البعث، دمشق، سوريا، العدد 10542، 2002، ص:21.

الاشتراكية التي كانت آنذاك تساير التحولات الجديدة في البناء و التشييد وخاصة اتخاذ قرارات التأميم.

و نتيجة لهذا الاهتمام بالمسرح تأسس المسرح الوطني عام 1963، و ذلك عندما كُلف المسرحي العملاق "مصطفى كاتب"، بأخذ زمام المسرح الطليعي. و قد كان رائداً و منظراً أول لجيل ما بعد الاستقلال من المسرحيين و الفنانين بشكل عام و إلى اليوم، حيث إن معظمهم تكون على يديه و راح يعطي بسخاء لا نظير له في كل الولايات، فكانت هناك بحق نهضة مسرحية امتدت آثارها إلى كل المنطقة بفضل ما كان لذلك الرائد من قوة شخصّية و اعتزازٍ بقومه و تعلقه بكل ما هو جميلٌ في تاريخهم. و كانت تلك النهضة مبنية على الاشتراكية و معبّرة عن الواقعية الثورية التي تحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى و رغبة الشعب ولا يمكن أن نتصور فناً درامياً بدونه (الجمهور)[1].

تعرف المرحلة الثالثة بمرحلة نهضة المسرح الجزائري، و رجعت أسباب هذه النهضة إلى عاملين أساسين:

أ - تكفل الدولة بالمسرح: لقد حضي الإنتاج المسرحي بدعم الدولة بما فيها المؤسسات الثقافية و الإعلامية،

[1]- محمد غباشي، المرجع نفسه، ص: 22.

حسان"، "هي قالت و أنا قلت"، و "الإنسان الطيب لستشوان"، و مسرحية "بني كلبون" التي سنتطرق لها بإسهاب في الباب الثاني.

أما المسرح الجهوي بعنابة فقد أنتج مسرحيتين هما: "بو علام زيد القدام" و "يوم الجمعة خرجوا الريام". و هما من تأليف سليمان بن عيسى.

و أنتج المسرح الجهوي بوهران المسرحيات التالية: "الجفوة"، "حمام ربي"، "الخبزة"، "حوت يأكل حوت"، "النحلة". و كانت هذه المسرحيات من إنتاج جماعي. يمكن القول انه في هذه الفترة قد سيطر المسرح الجهوي بوهران. و من المسرحيين الذين برزوا آنذاك نذكر "عبد القادر علولة" و الفنان "ولد عبد الرحمان كاكي" و "الهاشمي نور الدين". و قد قدم المسرح المركزي بالعاصمة الأعمال التالية: "فرسوسة و الملك"، "عفريت و هفوة"، "بونوار و شركائه"، و "جحا و الناس". و بجانب الفتور و الشلل الذي أصاب المسارح الجهوية و غياب المسرح الجهوي بقسنطينة و سيدي بلعباس فقد لاحظنا أن المسرح الجهوي بوهران قد قدم في هذه الفترة أعمالاً ثورية، كتبها "علولة"، منها "الاقوال". كما

قدم "محمد آدار" و "عباس الأخضر" مسرحية "ميمون الزوالي" [1].

و الملاحظ أن هذه الفترة عرفت تبلور و ظهور أنماط المسرح الجزائري، و التي تتمثل في مسرح المحترف، مسرح الهواة، و مسرح التعاونيات:

- مسرح المحترف: يتمثل هذا النمط في الحركة المسرحية التي حُضيَ أصحابها بالدعم من طرف الدولة. و تتوزع على سبع مسارح جهوية (المسرح الوطني بالجزائر العاصمة، مسرح وهران، مسرح عنابة، مسرح قسنطينة، مسرح سيدي بلعباس، مسرح باتنة، مسرح بجاية).

و جاءت هذه المسارح بهدف رفع مستوى وعي الجمهور لأن أفكار و مضامين النصوص المسرحية مثّلت اهتمامات الفرد الجزائري و واقعه باعتباره وسيلة فعّالة في التربية السياسية و الإيديولوجية و دوره الهَام في الثقافة الوطنية.[2]

- مسرح الهواة: المرحلة الأولية و البداية لكل المسرحيين و الفنانين الكبار، و من هنا يُمضي الفنان

---

[1]- محمد غباشي، المرجع نفسه، ص: 24.

[2] - ينظر: أحمد فرحات، أصوات ثقافية من الغرب العربي الجزائري، الدار العالمية للطباعة و النشر و التوزيع ببيروت، لبنان، ط.1، ي، 1984، ص:192.

قدما بإرادة كبيرة في تحقيق ذاته الفنية. و هذا النمط المسرحي يدعو دائما إلى التجديد، فالهواة لهم فضل السبق و الخلق الأول للمسرح بكل مكوناته.[1] لا يختلف مسرح الهواة عن المسرح المحترف إلا من حيث الممارسة المسرحية، فالمحترف يأخذ بالمقابل على العرض المسرحي أجرًا.

- مسرح التعاونيات: أدّى مسرح التعاونيات دورا في تقريب المسافات بين الهواية و الاحتراف، فاندفع بعض الهواة إلى تأسيس مسرح التعاونيات من جهة و انظم آخرون إلى أخرى، تضم مسرحيين محترفين من جهة أخرى. و فتح مسرح التعاونيات آفاقا جديدة لممارسة الفن المسرحي و توسيع إنتاجه، لذا كان من البديهي بروز شكل تنظيمي جديد، يجمع المسرحيين و يخرجهم من الأزمة التي آل إليها المسرح الجزائري بوجه عام.

و خلاصة القول عن هذه المرحلة فإنه يمكن التأكيد على أن المسرح قد أدّى دوراً طلائعياً و ساير مجمل تطورات الوضع على المستويين الداخلي و الخارجي، و إن الجمهور الذي صار يتردد على المسرح يعد خير شاهد على ذلك.

---

[1] - ينظر: محمد يوسف : محمد يوسف نجم، المرجع سبق ذكره، ص:177.

4 - مرحلة الثمانينات:

دخل المسرح الجزائري بداية الثمانينات مرحلة جديدة دعت المسرحيين دق ناقوس الخطر حتى ذهب بعضهم إلى القول أن المسرح الجزائري بدأ يعيش حالة الركود. فلهذا أجمع الكل على أن بداية أزمة المسرح الجزائري كانت ابتداء من سنة 1980 [1]. و يقول الأستاذ مخلوف بوكروح في هذا السياق "أن لا تقدم المسارح الجزائرية خلال الموسم 1980 -1981 أي عمل مسرحي يذكر... هذه كارثة ثقافية"[2]. و في موقع آخر أوضح كذلك بوكروح تأثر المسرح الجزائري بالحياة السياسية حيث وجدَ الفنان نفسه في مشكل، إذ أن المسرح ما يزال يبحث عن مشروعية حضارية تساعده في التجدر بالتربية الثقافية، و ما زال يعيش أشكالا عديدة من الاقتراب و التذبذب و الاضطراب. و الواقع أن الباحث في قضايا المسرح يتأكد أنه وجه من أوجه الضعف الثقافي العام[3]. فأزمة المسرح إذن وجه عام للمشكلة الثقافية الجزائرية في الثمانينات لأن الثقافة أحد أسس المسرح. و يمكن حصر و تشخيص تفاقم هذه الأزمة - حسب بوكروح[4] - في النقاط التالية:

---

[1] - ينظر: أحمد فرحات، نفسه، ص: 187.
[2] - مخلوف بوكروح، المرجع سبق ذكره، ص:46.
[3] -مخلوف بوكروح، المرجع سبق ذكره، ص:92.
[4] - نفسه، ص:80.

- تمركز المسارح الجزائرية بالمدن الكبرى، و هو الشيء الذي جعل النشاط المسرحي ينحصر فيها بشكل كبير.
- نقص إقبال الجمهور على العروض المقدمة.
- قلّة العروض المسرحية المقدمة.
- غياب النصوص المسرحية الإبداعية؛ "فالاقتباس غلب على التأليف...، بحيث يفرغ النص المقتبس من مضمونه"[1].

5 - مرحلة المسرح الجزائري في عشرية الإرهاب:

عرفت هذه الفترة ركوداً في مجال المسرح بصفة عامة، حيث كان كل المبدعين و الكتاب في خطر و تحت تهديدات مستمرة، فمنهم من اضطر إلى الهجرة إلى بلد آخر خوفاً من أن يقتل و منهم من استوطن في بلده، همه الوحيد وهو النضال من أجل فكرة أو اتجاه يؤمن به، إلى أن جاءت يد الغدر لتسكته إلى الأبد. و من الأقطاب المهمة في الحركة المسرحية الجزائرية الذين ذهبوا غدراً نذكر "عبد القادر علولة"، هذا المبدع الرائد الذي اغتالته يد الغدر الجزائرية أيام المحنة الأخيرة. كما اغتالت غيره من الفنانين و الصحافيين و الأدباء. و صحيحٌ أن علولة كان مسرحياً محترفاً بالدرجة الأولى، غير أنه يعتبر موهوباً بامتياز. و من القلائل

[1] - أحمد فرحات، مرجع سبق ذكره، ص: 185.

الذين حافظوا على حضورهم بين الناس إلى يوم اغتياله، موظفاً ثقافة فنية واسعة لخدمة ما يكتب و ما يقتبس، على اعتبار أن الرجل قد تفرغ تقريباً لإخراج أعماله فقط ... و كان يرى أن المسرح وليد بيئة حضارية غربية لا يناسب ثقافتنا. و قد طرح الباحث "أوجينيو باربا" قضية رفض فكرة النمط الموحّد لشكل التعبير المسرحي، و دعا إلى ضرورة البحث عن مساحة التنوع من خلال الفرجة الشعبية. و يؤكد "باربا" أنه بإمكان المسرح أن ينفتح أمام تجارب المسارح الأخرى، ليس بغرض مزج الأساليب المختلفة في الأداء، بل للبحث عن المبادئ الأساسية عبر التجارب نفسها. و في مثل هذه الحالة إن الانفتاح أمام التنوع لا يعني بالضرورة السقوط في دعوة التوفيقية و فوضى اللغات المختلفة. فذلك يجنب المسرح خطر العزلة؛ ذلك "أن المسارح تتشابه في مبادئها و ليس في

عروضها و أدائها[1]. فلهذا دعا "عبد القادر علولة" إلى ضرورة العودة إلى الأشكال الفنية الشعبية، و تبني أسلوب الحلقة و الراوي الذي يعتمد على مخاطبة الأذن التي بدورها تستدعي الخيال[2]. و أكد علولة أن "المسرح

---

[1] - فوزي فهمي مقدمة منشورة في كتاب ادريان بيج، موت المؤلف، ترجمة فهاد صليحة، القاهرة: أكاديمية الفنون، 1995، ص:13.

[2] - أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، بيروت، لبنان، 1982، ص:6.

الجزائري ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي و التراث العالمي. كما أنه ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليومية، و من المُعَاش الحقيقي و اليومي لشعبنا"[1]. إن هذه الخصوصية في المسرح الجزائري أعطته ميزة خاصة: أنه ظهر من خلال العرض الشعبي و ارتبط بذوق الجماهير و ارتكز في مادته الخام حينا على حكايات شعبية "جحا' و "ألف ليلة و ليلة". كما كان الغناء و الفكاهة أساسين أو مرتكزين لهذا المسرح، مما ساهم في توصيل الأفكار (التعليمية) و إرضاء ذوق الجماهير (المتعة).

إنه من الطبيعي أن تقل النصوص الدرامية بقلة جهود المسرحيين أو بالأحرى اختفائهم في فترة الإرهاب. و أفرزت هذه الوضعية الواقع الجزائري الحديث في مضطرب الحضارة العالمية المتجدد. لذلك خفت صوت الخطابية، و تراجع التوجيه، و قدم المسرح الجزائري الإنسان الجزائري العادي في ثوب من مشاكله اليومية، و همومه الخاصة، و التي يمكن جردها في مشكلة الإرهاب.

قدم المسرح الهاوي و المحترف نصوصاً جديدة (شفوية)، تناولت مشكلة الإرهاب، محاولاً التركيز على الآثار النفسية التي خلقتها الظاهرة في نفسية الشباب

---

[1] - عبد القادر علولة، "من مسرحيات علولة" ، المرجع سبق ذكره، ص: 235.

التمهيد:

فكرة النصوص المسرحية جاءت نتاجاً لخطة منهجية محكمة استوحت العامل الزمني في جمع النصوص و دراستها و تحليلها. فكان أول نص ابتداء من أعماق التاريخ مسرحيا زمن سوفوكليس و عقدة (أوديب) مروراً بالعصر الحديث فتقذفنا أمواج مسرحية "مأساة الحلاج" لصالح عبد الصبور، ثم التوقف بالدراما الشعبية الجزائرية محطة عبد القادر علولة و مسرحية (الأجواد) وصولاً إلى شاعرية ولد عبد الرحمان عبد القادر كاكي عن طريق مسرحية (بني كلبون) حيث أن الأدب الشعبي الذي ينتمي إليه علولة و كاكي يجنح إلى عرض قضايا فكرية عامة. و قضايا وطنية بشكل خاص. و قضايا اجتماعية بالتحديد جسّمت نمط العيش من مظاهر التراث و عادات و أشكال شعبية و طقوس... تُكشف من خلالها الرؤية العميقة و الأصيلة للشعب و بلغة بسيطة يفهمها معظم أنماط المجتمع.

1 - نموذج من الدراما القديمة:

1 - 1 - قصة أوديب الملك:

يرى الكثير أن قصة "أوديب ملكاً" هي أسطورة من الأساطير المؤسسة للمعرفة الإنسانية، و هي أكمل مسرحية كتبت على إطلاق المسرح منذ نشأته حتى الآن، و قد عدها أرسطو نموذجاً لكثير مما تعرض له في كتابه النقدي "فن الشعر"، و امتدحها، خاصة حبكتها المشتبكة، وأحداثها المنسوجة بترابط، و وضوح الدوافع.

يعني اسم أوديب باللغة اليونانية (صاحب الأقدام المتورمة) و ملخص هذه الأسطورة هو أن العرّاف (الكاهن) قال لـ(لايوس) ملك طيبة آنذاك بأنه سيُقتَل بيد ابنه، و في ذلك الوقت كانت زوجته (جوكستا) حاملا فلما ولدت أوديب، أمر الملك بأن تدق مسامير في أقدام الوليد و يرمى به فوق الجبل و لهذا السبب جاء اسمه أوديب. و هكذا دقت المسامير و رمي به فوق الجبل فوجد الرعاة ذلك الطفل على تلك الحالة و أخذوه إلى بوليبوس (Polybus) ملك (كورينث) (Corinth) الذي تولى تربيته كما يُربى الأمراء. و لما كبر أوديب أراد أن يعرف موطنه و مولده و لكن العرّاف لم ينصحه بذلك - أي العودة إلى بلاده - و قال له أن هناك خطراً ينتظرك و ستقتل أباك و تتزوج أمك. و لم يأبه أوديب بذلك و قرر أن

العرّاف و أبلغه بالحقيقة المرّة فعندما عرفت زوجته التي هي أمه الحقيقة شنقت نفسها، أما أوديب فقد فقأ عينيه و غادر طيبة مع ابنته التي ولدتها أمه و هام ليعيش بقية حياته في البؤس.

استغل فرويد هذه القصّة الأسطورية و أطلق عليها تسمية عقدة أوديب التي يؤكد فيها على أن الولد يتعلق بأمه تعلقا جنسيا و تسيطر عليه غيرة و كراهية لأبيه و أن هذه الظاهرة تكون على أشدها في سن الثالثة حتى الخامسة و إن لم تعالج هذه الظاهرة فإنها تؤدي إلى الاضطرابات في الشخصية عند الكبر، كما تنعكس هذه الاضطرابات و تتحول و تأتي على شكل أحلام. و لقد ردت عدة انتقادات على ذلك.

و لكن لا أحد ينفي أن البحث في التراجيديا اليونانية قد نشّط الفكر الفرويدي الذي أثّر من جانبه وبشكل نهائي على تحليل النص اليوناني. إذا كان فرويد تغذى بأوديب فالنص لا يسمح بقراءته دون ذكر فرويد ... إن مادة البناء في أوديب هي المحرك للنظرية العامة، التي تؤثر فيما بعد على تفسير النص الذي استوحاه فرويد. و بذلك تنعقد (حلقة التأويل). إنها أفضل ما يؤهل العلاقة التي تربط فرويد و أوديب و التي حددت هذه المقاربة بعلاقة دائرية[1].

---

[1]- ينظر: Michael Grant: Myths of the Greeks and Romans. A fascinating study of the world's great myths and their implicit on the creative arts through the ages, A Meridian book, 1995. pp. 203-204.

نشّطت أدوار هذه القصّة التي قامت أمام قصر أوديب مجموعة من الشخصّيات الدرامية كانت على النحو التالي:

- أوديب (ملك طيبة)
- كاهن زوس
- جوكستا (أرملة لايوس و وزوجة أوديب)
- كريون (أخ لجوكستا.)
- تيرزياس (النبي الضرير)
- الرسول الأول
- الرسول الثاني
- خادم لايوس
- الجوقة. (تتألف من أشراف مدينة طيبه).

1 – 2 – موضوعات قصّة أوديب الملك:

يستنبط القارئ من قصّة "أوديب الملك" عدة موضوعات و أفكار. و تتمثل أهمهما في فكرتين أساسيتين: القضاء و القدر و عقوبة مرتكب الجريمة.

تظهر الأولى – جوهر القصّة – في عدم سيطرة الإنسان أو السيطرة القليلة على حياته لأن مصيره محتوم و مرهون بقوى إلهية، فقُدّر لأوديب أن يرتكب كل هذه الأخطاء لأن تنبؤ "أبولون" لأوديب بقتل أبيه تحقق و هذا بالرغم من محاولة الملك لايوس (أب أوديب) الوقوف أمام التنبؤ لتغيير المصير بنية ترك الابن في جبل سيثيرون (Cithaeron) ليموت، ولكن رسول "كورينثيان" (Corinthian) ثبّت القدر بإنقاذ أوديب.

إذن ما تَنكهن به الآلهة حتماً سيتحقق و حتى الملوك لا تقدر على إيقافه.

إن قوة القدر وجّهت أوديب لاحقا ليفر من مكان صباه حين سمع أنه سيقتل أباه و يتزوج بأمه.

يترتب عن هذه الفكرة ضمنياً موضوع سخرية الأقدار: سكان المدينة يستغيثون بمن هو سبب محنتهم.

أما الفكرة الثانية تُحثُ على معاقبة المخطئ أو المجرم، أي ترتكز على موضوع الحث على العقاب. فمثلا من سلّموا بمعاقبة قاتل لايوس هم على التوالي تيرزياس(النبي الأعمى) ثم جوكستا ثم أوديب بصفته ملكاً. و الإرادة القوية لكشف القاتل و معاقبته جعلت هذه

الفكرة تتجلّى و النص الدرامي ينمو في ظل الصراعات القائمة نتيجة الاتهامات المتبادلة بين أوديب و تيرزياس و كريون.

و من الأفكار الأخرى نجد موضوع "فقدان البصيرة". و تدرك هذه المسألة إلا بالنظام التقابلي- التباييني الفعال، إذ أن هذا العنصر يكشف لنا صورتين متناقضتين، فأوديب الشخص الذي له القدرة على رؤية الأشياء الخارجية- الفسيولوجية بعينيه المجرّدة لا يستطيع معرفة و فرز و انتقاء ما هو صحيح و شرعي، و ما هو غير شرعي و دنيء. إذن هذه هي الحماقة بل الجهل بعينه "ألحّ تيرزياس و كريون كثيراً على أوديب بخطيئته، و لكنه يُصرّ و لا يُبالي..." إنه فعل إرادي من إنسان ذي بصر سليم و يتجاهل الحقيقة. أما الصورة المتناقضة تكشف لنا عن الشخص - تيرزياس- الذي هو حقاً أعمى و لكن بصيرته عميقة تُمكنه من معرفة و استخلاص العديد من القضايا الغامضة.

- و تقوم مسرحية "أوديب الملك" كذلك على معالجة موضوع "السلوك الشائن بإزاء محرم"[1] (inceste). فجريمة أوديب الشنعاء، هي اقتراف هذا السلوك الشائن بالذات، أو بمعنى آخر هي الاستسلام لتلك الضلالات

---

[1]- ينظر : د. دسوقي كمال: موسوعة علوم النفس ، مجلد1 ، الدار الدولية للنشر و التوزيع، القاهرة ، 1988 .

التي تبثها بقايا القيم البدائية، المتوحشة، المختبئة في ظلام اللاشعور، و التي قد نشك في أنها هي الدافع الخفي وراء سقطة أوديب في هاوية اقتراف الزنا بالمحارم (الزواج بالأم) و قتل الأب في آن واحد. تلك القيّم التي تنتمي إلى زمن ماض بعيد لم يكن يعرف نظم قرابة الدم والعائلة الأبوية، و العلاقات الملكية وسلطة الدولة التي صارت هي حامي التقاليد والأعراف.

و لا عجب - إذن - أن يستخدم فرويد أسماء هؤلاء الأبطال الإغريق مثل (أوديب و ألكترا) لتسمية حالات التعلق المرضي بالأم أو الأب، و كأنه يريد أن يغوينا لكي نطبق نحن هنا فرضيته حول ارتكاب المحارم (inceste)، فنقول إن السر الغامض وراء ميلاد التراجيديا هو الخوف من سفاح القربى و الشفقة على المرضى من الأبطال الذين قد يقعون فريسة لهذا الخلل العقلي[1]. و لعل في هذا تأكيد على الربط الضمني السابق بين الميل التمثيلي (acting)، و بين التداعي النفسي[2] (acting-out) من ناحية، والتحرر الأخلاقي (acting-up) من ناحية أخرى، كقول شتاينر - مثلا- إن ما يعمق إحساسنا بالتراجيديا هو وجود "طاقات شيطانية"[3]

---

[1]- ينظر: Michael Grant: Myths of the Greeks and Romans. Op.cit. pp. 204-205.

[2]- نمط سلوك غير متوقع و مخالف لمألوف مسلك الشخص (تصرّف مخالف) . ينظر:
Encyclopédie du Monde Actuel: "La Psychanalyse", Collection dirigée par Charles-Henri favrod, Le livre de Poche. 1975. Paris. P.41.

[3]- ينظر: Michael Grant: Myths of the Greeks and Romans. Op.cit. p. 197.

تمارس تأثيرها على أرواحنا، فتدفعنا إلى الجنون... أو تسمم إرادتنا فتدفعنا إلى ارتكاب أفعال عنيفة و قاسية ضد أنفسنا وضد من نحب.

- موضوع الدين: يترتب عنه الوحي الإلهي، و التنبؤات، و الكهانة لأن سلطة الملك أو الحاكم تكمن في استشارة كاهن ليتنبأ له بالمستقبليات؛ لايوس و جوكستا تنبَّأ لهما بأن الأول سيقتل من طرف ابنه و يتزوج بأمه، و كذلك الابن بدوره كان له نفس التكهن بعد أن أصبح شاباً...

و ندرج ضمن سياق هذا الموضوع موضوعات أخرى تعرضنا لها سالفاً كالقضاء و القدر، و ارتكاب المحارم.

تستعمل التنبؤات أساساً بهدف الإظهار، و سخرية الأقدار، و إحداث الوضع التراجيدي.

- تعتمد قصّة "أوديب ملكاً" كذلك على موضوع التحويل (Metamorphosis) حيث تتعدد الدلالات و تعطي وجوهًا غامضة، و لكنها مركبة (مثل وجوه **الكائنات الخرافية "كأبي الهول"**) لتسبغ بعدًا أسطورياً، ميتافيزيقياً، بما قد يلوح – مثلا – من صلة لها بتسمية Morpheus **إله الأحلام عند الإغريق**، و ما يتبع ذلك من تضمينات ذات صلة بعالم الخيال – فالفن قد لا يكون، في الحقيقة، إلا تنقية و تهذيبا لأحلامنا في المنام و اليقظة، كما يرى فرويد مثلا – و نحن نعلم المكانة التي منحتها الإنسانية للتحويل، أو التناسخ(Reincarnation) بمعناه الأسطوري في الفكر

الديني و الفلسفي أيضا في العصور القديمة. و في التراث العربي الوسيط يقول الدواني: "إن التناسخ ينقسم إلي نسخ من إنسان إلي إنسان، و مسخ إلي حيوان، و فسخ إلي نبات، و رسخ إلي جماد"[1]. فعنصر التحويل في"أوديب ملكاً" لا يمكن أن يكون سوى استنساخاً و مسخاً: إن أبا الهول قد استنسخ من إنسان لأنه يمتلك مواصفات إنسانية - سواء جسميا لأن نصفه آدمي، أو فكريا لأن الإنسان فقط الذي له قدرة الكلام و طرح الأسئلة و التفكير، "طرح أسئلة لحل اللغز، و الألغاز لا يعرفها إلا الإنسان". أما المسخ يجعل الشخص يتدنى من السمو الإنساني إلى الطبيعة الحيوانية؛ أوديب كشخص قد خسر إنسانيته حين تزوج بأمه و كان أباً لأبنائه.

---

[1]- د. مراد وهبة، المعجم الفلسفي، مادة تناسخ، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ط 3، 1979، ص:131.

1 – 3 – الحبكة في قصة أوديب الملك:

ظهرت الحبكات المختلفة في سلسلة من الحكايات التي تصور المغامرات البطولية ذات الطابع الأسطوري. و يمكن اعتبار الخرافات و الأساطير ذاكرة الشعوب، إذ من بعض وظائفها أنها تُدّون المعطيات الاجتماعية و السياسية و الدينية و حتى التاريخية للعديد من المجتمعات. و تتضمن هذه القصص مشاكل البشر و طبيعة الآلهة. تتطلب هذه القصص الأسطورية ضرورة استعمال العنصر التراجيدي لأن المطلب الأساسي في الدراما هو الوظيفة الدينية حيث تساعد الدرامي في التعامل مع الموضوعات الأخلاقية.

و في تاريخ الأدب العالمي قليلة هي النصوص التي ساهمت في الكشف عن المعرفة. فمنذ الإغريق تأكد عن المعرفة. و خير دليل على مأساة أوديب باعتبارها استعارة رمزية تصف عشق الإنسان للحقيقة و إرادته في المعرفة، بمعنى أنّ حالة اللامعرفة، بالنسبة للإنسان المشغوف برغبة الحقيقة، ليست سوى مرحلة عابرة لا يمكنه أن يقيم فيها إلى الأبد دون أن يسلط عليه القدر ضربة تراجيدية و هذا ما حدث لأوديب.

و لمعرفة المسار التراجيدي و الدرامي لهذه القصّة و إدراك و فهم اتجاه حبكتها، تطرقت أولاً لشرح تقنيات تطوير الحبكة في " أوديب الملك "، و ثانياً لمراحل هذه القصّة.

1 – 4 – تقنيات تطوير الحبكة في " أوديب الملك ":

تتركب الدراما القديمة من نظام بنيوي واضح و محدد مع أن هناك بعض التغيرات الثانوية. إذ تؤدى التراجيديا الكلاسيكية - النمط الدرامي الأكثر تطوراً و شيوعاً، "أوديب الملك" مثلاً- على خشبة المسرح دون انقطاع و لا تحتوي على المشهد (scene) أو الفصل (act) مثل الدراما الحديثة، لأن المسرح الإغريقي "أنتج الموقف الدرامي(situation) و بالتالي تطورت التراجيديا الآنية اللحظية (moment) على عكس الدراما الغربية الحديثة التي أنتجت الشخصية الدرامية و التي تعبر التراجيديا فيها عن الحياة كلها"[1]. و يعرض هذه النوع الدرامي الكلاسيكي كوحدة متكاملة و مجزأة في فواصل متتابعة تكون على النحو التالي:[2]

1 – الفاتحة Prologue : 1- 150 (الكاهن، أوديب، كريون)

فاصل أول في بعض أنواع التراجيديا يسبق و لكنه لا يشتمل على التعقيد؛ المشهد الافتتاحي الذي من خلاله يثبت الممثل المسرحي الواحد أو بالحوار أسس القصة.

---

[1] - ينظر: Oswald Spengler, *The Decline of the West*, I, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1926, pp. 129-131.

[2] - ينظر: Miller, Jordan Y. *The Heath Introduction to Drama.* Lexington, MA: 1978. p. 38.

2- استهلال الغناء Parodos : 151- 215

أول ما تغنيه الجوقة بعد ظهورها على خشبة المسرح[1]. تحمل القصيدة الغنائية الفكرة الأساسية للمسرحية.

تتضرع جوقة مواطني مدينة "ثيبان" بالصلوات إلى "زيوس" - كبير آلهة اليونان- ، "أبولون"*، و أثينا لإنقاذهم من الوباء. و قبلها كان أوديب قد أرسل كريون إلى دلفي Delphi -مكان الكهانة- للتنبؤ، فاخبرهم بان قاتل لايوس يجب أن يطرد.

3- المشهد الأول First Episode: 216 – 462

أنزل أوديب لعنته و سخطه على القاتل ثم أمر رعيته بِتَزوِيدَه بالأخبار عن المجرم.

تقدم تيرزياس – أخيراً- ليدلي بشهادته لأن أوديب أعلن عن المؤامرة (الوهمية) التي قام بها كريون ثم قام بتوبيخ الحاشية، فلهذا أشار تيرزياس (مرغماً) بدوره على

---

[1]- د. سهيل إدريس. "المنهل" قاموس عربي- فرنسي. ط.6. دار الآداب. بيروت.1995.ص:875.

* - واحد من آلهة الإغريق الكبار، إله الجمال و السماء و كذلك رب الشمس والتنبؤ و الشعر و الموسيقى. و رب الشفاء و الطهارة. و مؤسس المدن و المستعمرات. كان هو المثال الأعلى للجمال الإغريقي و للفتوة عند الشباب... (ينظر: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية – أمين سلامة).

أن القاتل موجود بينهم و وصفه في شخص واحد يمثل الزوج و الابن.

4 – المخرج الأول First Stasimon : 463 – 512 .

القصيدة الغنائية التي بها ينتهي الحدث، و تكون مرحلة تناوب أحداث التراجيديا بالتوازي.

تتردد الجوقة هنا في بادئ الأمر بإنشاد الصورة الرهيبة التي تكهّن بها المتنبئ، إلا أن إخلاصهم للملك ألزمهم أخيراً التصريح بالأمر.

5 – المشهد الثاني Second Episode: 513 – 862 (كريون، أوديب، الجوقة، جوكستا).

غضب كريون من اتهامات أوديب له و لهذا السبب تجادلت الجوقة في الأمر و أخيراً نصحت أوديب بالتحفظ وترك كريون يرحل، ثم حاولت جوكستا التدخل فأطلعها أوديب على مصدر التنازع. بدأت جوكستا تروي قصّة موت لايوس بكل دقة و صدق، و فدمت ما تنبأ به في حق ابنها، و من ثمة أدرك أوديب الكثير من التفاصيل و بدأ يهتم بشأن التكهن: أُخبروا أن لايوس قد اغتيل من طرف عصابة في حين كان أوديب لوحده أثناء قتله للرجل.

6 - المخرج الثاني Second Stasimon : 863 - 910 (الجوقة).

تعد الجوقة النواة التي تطور التراجيديا، و تعني باللغة الإغريقية "الرقصة". تأتي الجوقة هنا لتلقي القصيدة الغنائية ذات القوانين السماوية المقدسة، و تردد مصداقية الكهانة و أن كل التنبؤات واقعة و أي ملك مستبد متجاهل و رافض للعدالة و الإنصاف و تبجيل الآلهة يجب أن يتلاشى نظامه و بالتالي هو نفسه ينهار.

7- المشهد الثالث Third Episode: 911- 1085 (جوكستا، الرسول، الجوقة، أوديب).

جاء الرسول من كورينث(Corinth) ليعلن عن موت بوليبوس(Polybus). و بدأ في تهدئة غضب و مخاوف أوديب من تكهن العرّاف له بزواج أمه. و بالرغم من اعتراض جوكستا في معرفة الحقيقة أخذ أوديب على نفسه عهدا لاكتشاف ما هو سرٌّ. و أخيرا أسرعت جوكستا داخل القصر.

8 - المخرج الثالث Third Stasimon : 1086 - 1109 . (الجوقة).

تنشد الجوقة أبوّة و نسب أوديب بقصيدة من الشعر الغنائي.

9 - المشهد الرابع Fourth Episode : 1110- 1185 (أوديب ، الراعي ، الجوقة).

أوشك نسب أوديب الحقيقي حين أقبل الخادم الذي دهب بطفل الملك لايوس و هرب لما قتل الملك. ثم اندفع أوديب مهرولا داخل القصر.

10 - المخرج الرابع Fourth Stasimon : 1186 - 1222 . (الجوقة).

تُردد الجوقة أنه و لا أحد بكون في هناء: لأن السعادة عبارة عن توهم. و حتى البركات التي كانت مصدر قوة أوديب انهارت و اختفت.

11 - الخروج النهائي Exodos : 1223 - 1530 . (الرسول، الجوقة، أوديب، كريون).

الحدث (الختامي) الأخير الذي يلي مباشرة "المخرج" و ينتهي بخروج رسمي شعائري لكل الممثلين.

أعلن الرسول عن مأساة انتحار جوكستا و فقإ أوديب لعينيه. و ظهر أوديب و هو يَبكي قَدَرَهُ ثم توسل إلي كريون ليهتم بابنيه أنتيجون و إسمان. و كم أراد كريون إقناع أوديب للعودة إلى القصر و تحمل مسؤولية المُلك.

1 – 5 – مراحل قصّة "أوديب الملك":

تنقسم قصّة "أوديب الملك" إلى خمس مراحل موزعة كالتالي:

– **المرحلة الأولى:** تضم كل من الفاتحة، و استهلال الغناء، و المشهد الأول، و المخرج الأول. و تستهل القصّة ببداية وسطية يعيد فيها أوديب طمأنة الجوقة على أنه سيعالج القضية بكل ثقة و أمان، كما فعل قبلها مع السفانكس. و أكد حماسته في القضية لما طلب من أعضاء الجوقة أن يسمحوا له بالمباشرة في البحث عن قاتل الملك لايوس و ألا يحتشد بالرعية حتى يكتشف القاتل.

ألحّت الجوقة على ضرورة إحضار تيرزياس و استشارته، حينها كان أوديب قد أرسل إلى تيرزياس ليحرضه ضد كريون لأنه ظنّ أنه يتآمر لأخذ الملك.

– **المرحلة الثانية:** و تضم كل من المشهد الثاني و المخرج الثاني.

و تستهل هذه المرحلة بشجار بين أوديب و كريون و حاكم وسطي يتمثل في جوكستا، و من الطبيعي أن يكون حكمها عادلاً لأنها بين الأخ و الزوج. يجسد أوديب – هنا – النظرية (الفكرة) الاستبدادية العدوانية للحكم الأوتوقراطي المطلق، و كلما زاد أوديب في جوره و ظلمه زاد كريون في إنصافه و عدله حيث برزت هذه الصفة في آخر العرض عندما تألم و واس كريون أوديب

في مأساته. فأنتج هذا الشجار صراعا و بالتالي نوعاً من العقدة (غير أساسية) ساعدت في تطوير الحبكة الأساسية.

- **المرحلة الثالثة:** تضم كل من المشهد الثالث و المخرج الثالث.

تبدأ هذه المرحلة بصلاة جوكستا لأبلون حيث تظهر إيمانها و ولائها للآلهة و ألحّت على ضرورة المساعدة على إصلاح الأحداث بعد ما لقيت من الجوقة انتقادات حادة.

و بينما كانت جوكستا في صلواتها مَثَلَ فوراً - ربما تلبية لدعائها - الرسول الآتي من كورنتوس و الحامل لأنباء سّارة لأوديب على أن التكهن لا يتحقق، لأن بوليبوس – الذي يعتقد أن أبوه - قد توفِيَ.[1] و هكذا تَخَلَصَ أوديب من الذعر الذي سبب له صراعاً ذاتياً؛ لكن يجب عليه ألا يتجاهل ضرورة حتمية القدر لأنه شخص يؤمن بالآلهة.

إن فرحة أوديب كانت ناقصة لأن مخاوفه من الزواج بأمه بقِيَت تّراوده إلى أن جوكستا طمأنته بأن الكثير

---

[1]- سوفوكليس ، "من الأدب التمثيلي اليوناني"، أود يبوس ملكا، ترجمة طه حسيين ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1986. ص.ص: 229-231.

هم الرجال اللذين حلموا بأمهاتهم، و أقنعته على أنه حلماً فقط[1].

لم تدم الفرحة طويلاً لأن الرسول أكد لأوديب عدم وجود صلة القرابة (الدم) بين بوليبوس و أوديب لأنه كان عَقِيماً.

و من جهته أجبره أوديب أن يدله على نسبه فقصَّ عليه قصته عندما وجده في جبل "كِتارون" و مفاصل قدميه محروقتان، ففكهما و بعدها قدمه له راع آخر قد أشفق عليه يقال أنه من خدم لايوس، ثم هو بدوره قدمه إلى الملك بوليبوس الذي اتخذه ولداً.

- **المرحلة الرابعة:** و تضم كل من المشهد الرابع و المخرج الرابع. إنها أقصر مرحلة من حيث الكلمات.

يواجه أوديب مصيره القاسي بمفرده بعدما اختفت جوكستا للأبد داخل القصر، لأنها تكون قد أدركت صحة وجوب وقوع التكهن من خلال قصّة الرسول، و تركته يعاني آلام معرفة الحقيقة التي صَمَّمَ أن يُدركَها مَهْمَا تكون صفتها سعيدة أم مشئومة. و شكل اهتمامه الكبير بالبحث عن أصله انقلابا في موازين سعادته.

---

[1]- هذا هو التلميح الأول و الإشارة الخفية لعقدة أوديب التي تتعرض لها القصّة، و التي تبناها علم النفس الحديث في مفهوم شنيع.

- **المرحلة الخامسة:** هي المرحلة الأخيرة، و تضم الخروج النهائي.

جاءت نهاية العرض لمسرحية أوديب الملك حين أوحى الرسول أن المنزل (و أشار إلى القصر الذي يعيش فيه أوديب و جوكستا) مُدنّس، و أضاف أن لا نهر "الدانوب" و لا نهر "الراين" يمكنهما تطهير هذا الدّنَس.

و هذا ما ساعد أوديب أخيرا على اكتشاف هويته الحقيقية، طبعاً، بطرح الأسئلة العديدة.

و هنا يكتمل البناء الدرامي للقصّة إذ تنحل كل العقد و ينتهي نمو الحبكة بخروج نهائي مأسوي.

1 – 6 – مراحل الحبكة في "أوديب الملك":

1– عقدة التكهن:

تشتمل المسرحية على ثلاث تنبؤات هي: تكهن للايوس على أنه سيُقتل من طرف ابنه، و نفسه كان للابن (أوديب)، و الثالث هو تكهن تيرزياس بمعرفة الجاني (قاتل لايوس).

2 – عقدة اجتناب التكهن:

تجسد هذه القصّة المفهوم اليوناني على أن محاولة تجنب فكرة التكهن غير ذَا جدوى و باطلة. و بالتالي إرادة لايوس و جوكستا في اجتناب التنبؤ باتت غير ممكنَه حين "أمر الملك يطرح الصبي (أوديب) في العراء على جبل يقال له كيتبرون و لكن الراعي الذي أُمر بذلك أشفق على الصبي فأسلمه إلى رعاة بوليبوس ملك مدينة كورنتوس"[1] الذي رباه كابن له حتى شب.

إن فعلة الراعي أحكمت مصير التنبؤ، لأن التكهن هو صفة لا يمكن استئصالها بل هو كُليّة الوجود في القصّة، فلهذا كان مصدرها الصراع الدرامي القائم بين الشخصيات و بالتالي تتكون العقد و تنحوا منحى الحبكة.

---

[1]- سوفوكليس ، "من الأدب التمثيلي اليوناني"، المرجع السابق. ص:189.

3- عقدة قتل قريب لقريب:

أوديب بدوره أراد اجتناب التنبؤ عندما أُنذر بأنه إذا عاد إلي وطنه سيقتل أباه و يتزوج بأمه، ففرّ ظاناً منه أن بوليبوس و ميروب والداه الحقيقيان.

إن هروب أوديب هو فرار من مصير إلي مصير، و هنا تحقق وحيُ الآلهة بتجسيم أول تنبؤ و هو القتل، فكانت المأساة في مفترق الطرق لما قتل أوديب أباه الحقيقي لايوس.

4 – عقدة اللغز:

ينتصب بباب وحش له رأس و صدر آدميان وجناحا نسر، اسمه "السفانكس" يفترس كلّ من لا يجيب على السؤال : من يمشي على أربعة في الصباح و على اثنتين في الظهر و على ثلاثة في المساء ؟ يا له من سؤال سخيف فالمعني بالأمر كما يعرف الكلّ ليس الفيل و الصرصار و النمل و طائر اللقلق، و إنما آدم. يجيب أوديب على السؤال و يحّل اللغز الذي يكمن في "الإنسان"... يمشي على أربعة و هو رضيعا، و على اثنتين و هو كهل، و على ثلاثة و هو عجوز.

ينتحر "السفانكس" وتتخلّص منه المدينة. لا يجد الشعب ما يكافئ به المخلّص غير تتويجه ملكا عليهم و زوجا لملكة دون زوج[1].

5 -عقدة الحب الإجرامي:

إنه حب محرّم لكونه يقع بين الأم و الابن، بين أوديب الابن و الأم جوكستا. فها هو إذا للمرة الثانية يتحقق تنبؤ الآلهة بزواج الأم بعد قتل الأب دون أن يشعر أحد.

6 – عقدة الكارثة:

ظهر الطاعون في المدينة حيث معاقبة لأهالها على تركهم قاتل الملك لايوس دون التعرف عنه و محاكمته:

" تيرزياس : المدينة كما ترى قد زلزلت زلزالها.

كريون : فالبذور المثمرة تموت في أرضها.

تيرزياس و كريون : الطاعون يجتاحنا. يدمر المدينة تدميراً.

تيرزياس : إننا نلجأ إليك لترضي الإله.

كريون : أنصف المدينة أوديب.

تيرزياس : فكِّرْ في أمرها.

الاثنان : أَنْقِذْ مدينتنا. ارفعها من الهاوية. الطاعون يجتاحنا. يدمر المدينة تدميراً."

---

[1] - ينظر: Ingri And Edgar Parin D'Aulaire's , *D'aulaires'* (Garden City: *Book Of Greek Myth,* Doubleday & Company Inc., 1972),p :158.

7- ظهرت الجوقة المؤلفة من شيوخ "طيبة" المتكونين من خمسة عشر من أشرافها فوصفوا الوباء المنتشر في أنحاء البلدة "...لقد سارت العدوى في الشعب كله، وعجز العقل أن يخترع سلاحاً يدود به عن إنسان، لقد جمدت ثمرات الأرض فهي لا تنمو، و همدت الأمهات فهن لا ينهضن من مراقدهن، قد أرحت عليهن آلام الوضع، و جعل الموت يرسل ضحاياه متتابعة في سرعة النار التي لا ترد إلى آلهة الجحيم. و جعلت المدينة و قد فقدت أبناءها بغير حساب تهلك و يلح عليها الدمار في غير رحمة و لا رفق."[1] ، و قد جاؤوا ليعبروا عن شعورهم لما قد يكتشفه أوديب و ينادوا الآلهة لمساعدتهم:

"الجوقة: أوديب أيها الأمير. أعلم أنني أكون غبياً لا عقل لي إذا تخلّيتُ عنك أنت الذي، حين ألمَّت الآلام بوطننا الحبيب، أقَلْتَه وحدك من الهوة. و الآن، إن استطعتَ، كن قائدَه الموفق.

يتقدم أوديب في صمت من الجوقة ليكون قائدهم في استعراضهم."

إنها مقاطعة طقسية وليست كلامية من تيرزياس و كريون، و أثناء المقاطعة ينصت لهم أوديب.

---

[1]- سوفوكليس ، "من الأدب التمثيلي اليوناني"، مرجع سبق ذكره، ص.ص: 197-198.

8 – عقدة البوح بالسر:

لكي تكون الأحداث متوالية و محبكة في نسيج قصصي محكم أراد هنا سوفوكليس أن يجعل من القدر مدار القصّة و قوة تدافع مكوناتها لأن "الأساطير القديمة تتغلب عليها سمات القضاء و القدر"[1]

لم يكن لكريون حاجة في نفس يعقوب قضاها عندما رغب في إفشاء سرّ التنبؤ لأن – ظاهريا – موضوع التنبؤ ليس له علاقة بالوضع المزري في المدينة، و لكن مشيئة الآلهة اقتضت من كريون أن يذيع الخبر:

" – كريون: سأقول إذاً ما سمعته من فم الإله. إن الملك أبولون يأمرنا أن ننقذ هذا الوطن من رجس ألم به، و ألا نسمح لهذا الرجس بأن يبقى حتى ينمو و يصبح شفاؤه عسيراً.

– أوديب: بأي نوع من أنواع الطهر؟ و إلى أي نوع من أنواع الثر يشير الإله؟

– كريون: أما الطهر فأن ننفي مجرما و أن نقتص من القاتل...

– أوديب: عن أي قاتل يتحدث الإله؟

---

[1] - ينظر: Freud, Sigmund, "Oedipus Rex" in *The Interpretations of Dreams*, New York: Basic Books, 1954. (Translator, James Stinchey). P.59.

– كريون: أيها الملك لقد حكم هذه المدينة لايوس قبل أن يصير أمرها إليك.

– أوديب: أعرف ذلك أنبئت به و لكني لم أر هذا الملك قط.

– كريون: أما و قد قتل فإن الإله يأمر بعقاب قاتليه مهما يكونوا.

– أوديب: أين هم؟ كيف نقص آثار هذه الجريمة القديمة؟

– كريون: قال الإله إنهم في هذا الوطن، من بحث عن شيء وجده، و من أهمل شيئاً أفلت من يده."[1]

9- عقدة الثّأر أو الانتقام لجريمة:

أقسم أوديب علنياً على أن يكتشف القاتل و يقوم بمعاقبته، و على كل من لديه علم بالخبر أن يقوم بتبليغ الملك أو يكون له نفس قصاص المذنب:

"...فإني أعلن إليكم أيها المواطنون أني آمر أيكم عرف قاتل لايوس بان يدلني عليه، حتى وإن أشفق من ذلك حتى و إن كان هو القاتل... و أيكم عرف القاتل... فلينبئني، و لكن إذا آثرتم الصمت فإليكم ما ينبغي أن تنتظروا مني..."[2]

---

[1]- سوفوكليس ، "من الأدب التمثيلي اليوناني"، مرجع سبق ذكره، ص.ص:194-195.

[2]- نفسه، ص.ص:199-200.

10- عقدة التنافس:

يكون التنافس ليس من أجل السلطة و لكن من أجل معرفة الحقيقة، فأوديب يريد كشف الحقيقة و في المقابل يريد تيرزياس إخفاءها و هذا ما خلق نوعاً من التنافس بين أوديب و تيرزياس و كريون يتجسم في تبادل التهم. لقد حمّلَ كربون و تيرزياس أوديب مسؤولية ما صرّح به و هذا ما جعل العقدة تتطور نحو الحل، و لكن القدر قرر أن يكون حلاً سلبيا ينتهي بمأساة حقيقية للمنتقم؛ أوديب نفسه عجّل في معرفة هويته المشئومة و بالتالي كان سببا في توالي الأحداث:

"- أوديب: تعلم أني أتهمك بأنك اشتركت في الجريمة، دبرتها و هيأتها لها، و لم تبرأ منها إلا يدك. و لو أنك كنت بصيراً لما ترددت في أن أؤكد أنك وحدك القاتل. – تيرزياس: أحق هذا؟ إني إذن أكلفك أن تنفذ الأمر الذي أصدرته، و ألا تتحدث منذ اليوم إلى أحد لا إليّ و لا إلى هؤلاء، فأنت الرجس الذي يدنس المدينة...

- تيرزياس: أؤكد أنك قاتل هذا الرجل الذي تبحث عمن أورده الموت."[1]

---

[1]- المرجع السابق، ص.ص: 204-205.

11- عقدة المطلب:

يريد أوديب البحث عن الحقيقة بعد أن قام تيرزياس بتوجيه التهمة له على أنه يعيش عيشةً الخزي مع أقرب الناس إليه:

" تيرزياس: إنك لا ترى ما أنت فيه من بؤس ولا أين تسكن و لا مع من تعيش.

أوديب: إنك أعمى أصم مغلق العقل. و ما هذا الشيء؟
تيرزياس: أيها البائس. إنك توجه إليَّ اللوم الذي سيوجهه إليك هؤلاء عما قريب."

و تزيد شكوك أوديب لأن الإرادة القوية لمعرفة قاتل لايوس كشفت له قناع آخر أفصح عن هويته:

" تيرزياس: إن ذلك الرجل الذي تبحث عنه لأنه قتل لايوس موجود هنا.

الجوقة: أيها الأمير.

تيرزياس: على أنه أجنبي مقيم بيننا.

الجوقة: أعلم أني أكون غبياً لا عقل لي إذا تخليت عنك. تيرزياس: و سيتضح فيما بعد أنه من أبناء طيبة. و لكنه سوف لا يبتهج لهذه النتيجة.

الجوقة: أنت الذي حين ألمت بوطننا الحبيب.
تيرزياس: إنه بصير. ثم يصبح كفيفاً. إنه ثري. لكنه سيصبح فقيراً.

الجوقة: سيذهب إلى منفاه مسترشداً بعصاه. و سيظهر أنه أخ و في نفس الوقت أب للصبية الذين يعيشون معه، و أنه ابن و زوج للمرأة التي أنجبته، و أنه تزوج بزوج أبيه الذي هو قاتله."

12- عقدة الإظهار:

بدأ الأمل يحل محل الخوف عند أوديب لما حمل الرسول النبأ المزدوج (المشئوم بالنسبة لجوكستا و السار لأوديب) يخبرهم أن أوديب قد أصبح ملكا خلفا لأبيه بوليبوس:

"- الرسول: أنباء سارة لبيتك و لزوجك أيتها المرأة.
- جوكستا: ماذا تعني؟ و من أين أقبلت؟
- الرسول: أقبلت من كورنتوس و النبأ الذي أحمله يمكن أن يسرك بل سيسرك من غير شك و لكنه يمكن أن يسوءك أيضا.
- جوكستا: ما هذا النبأ؟ و ما هو الأثر المزدوج الذي يمكن أن يحدثه؟
- الرسول: إن سكان كورنتوس سيختارون أوديب ملكاً عليهم كما سمعت منهم.

– جوكستا: ماذا تقول أمات بوليبوس؟

– الرسول: نعم."[1]

13– عقدة الارتياح:

إنه لم يكن ارتياح تام لأن الشطر الثاني من التكهن مازال قادراً أن يوشك لأن ميروب مازالت حيّة و هذا ما زاده شكوكاً، ثم بدأت جوكستا في طمأنته:

"– أوديب: كيف لا أخاف سرير أمي؟

– جوكستا: ماذا يجدي على الإنسان أن يملأ نفسه ذعراً ؟ إنما المصادفة وحدها هي المسيطرة على أمره كله دون أن يستطيع التنبؤ بأيسر ما سيعرض له. و الخير في أن يستسلم للحظ ما استطاع. أما أنت فلا تخف من فكرة الاقتران بأمك فكثير من الناس من اقترنوا بأمهاتهم في أحلام الليل...

– الرسول: و من هذه المرأة التي تثير في نفسك هذا الهلع؟

– أوديب: هي ميروب التي كان يعايشها بوليبوس.

– الرسول: و ما يخيفك منها؟

– أوديب: وحي من الآلهة، وحي خطير أيها الغريب...

– الرسول: أتعلم أن خوفك لا أساس له.

– أوديب: كيف ذلك إذا كنت ابن هذين الشخصين؟

---

[1]- المرجع السابق، ص: 229.

- الرسول: لأن بوليبوس لم تكن بينه و بينك صلة النسب. - أوديب: ماذا تقول؟ لم يكن بوليبوس أبي؟

- الرسول: لم يكن أباك.

- أوديب: و كيف يكون أبي مساوياً لمن لا صلة بينه و بيني؟

- الرسول: إنه لم يلدك."[1]

14- عقدة الشكوك:

تزيد شكوك أوديب عندما أكد له الرسول أن بوليبوس ليس أباه و أن الرسول كان قد سلمه له راع آخر:

" - الرسول: تلقيتك من راع آخر

- أوديب: من عسى أن يكون؟ أتستطيع أن تدل عليه؟

- الرسول: كان يقال إنه من خدم لايوس.

- أوديب: من خدم الملك القديم لهذا البلد؟

- الرسول: نعم كان راعياً لهذا الرجل.

- أوديب: أما زال حياً؟

- الرسول(لأعضاء الجوقة): أنتم أعلم بهذا لأنكم من هذه المدينة.

- أوديب(للجوقة): أيوجد بينكم من يعرف هذا الراعي..؟ - الجوقة: أظن أنه ليس إلا هذا الريفي الذي

---

[1]- المرجع السابق ، ص. ص.231-232-233.

كنت تراه منذ حين، و لكن جوكستا أعلم بذلك منا."[1]

يصرح الخادم بأنه ترك أوديب يعيش و سلمه للرسول:
"- الخادم: كلا، لقد أنبأتك بأني دفعت الصبي إليه."[2]

15- عقدة الاكتشاف:

يبقى الآن أن يكتشف أوديب الحقيقة الرهيبة بعد سنوات من بحبوحة العيش و خلوّ البال و تناسي اللعنة المسلّطة فوق رؤوسهم.

يأتي اليوم الذي يوضع فيه أوديب أمام تاريخه الحقيقي و أنه ابن مغتصب ملعون وقاتل أبيه وناكح أمّه و أب و أولاد هم أفظع ما أنتج الزنا:

" أوديب: أنت يا عالم يا ابن الكلب، أنت من تتباهي عليّ بجمالك و الحال أنّك لست سوى مومس رحمها مستنقع و فرجها دهليز حفرته الجراثيم، أنت يا مسرح البؤس و العبث. أغرب عن وجهي فلست جديرا بأن تراك عيني".

16- عقدة العقاب:

تخرس الرعية من هول الحقيقة. تنتحر الأمّ – الزوجة. يتمرّد الولدان. تكشّر الآلهة عن بسمة راضية و قد تحققت النبوءة و انتقمت من ابن الجاني و ليس من

---

[1]- نفسه، ص. ص 234-235.
[2]- المرجع السابق، ص: 240.

الجاني فقط. وعوض أن ينتحر أوديب كما يفعل أصحاب هذه الحالات، يقرّر أن يواجه.

يفقأ أوديب عينيه يسقط العالم مدرّجا بدمه و قد أدهشه ردّ الفعل. حقّا سيفاجئه دوما. هذا الكائن الذي لم يعرف يوما كيف التعامل الصحيح معه.

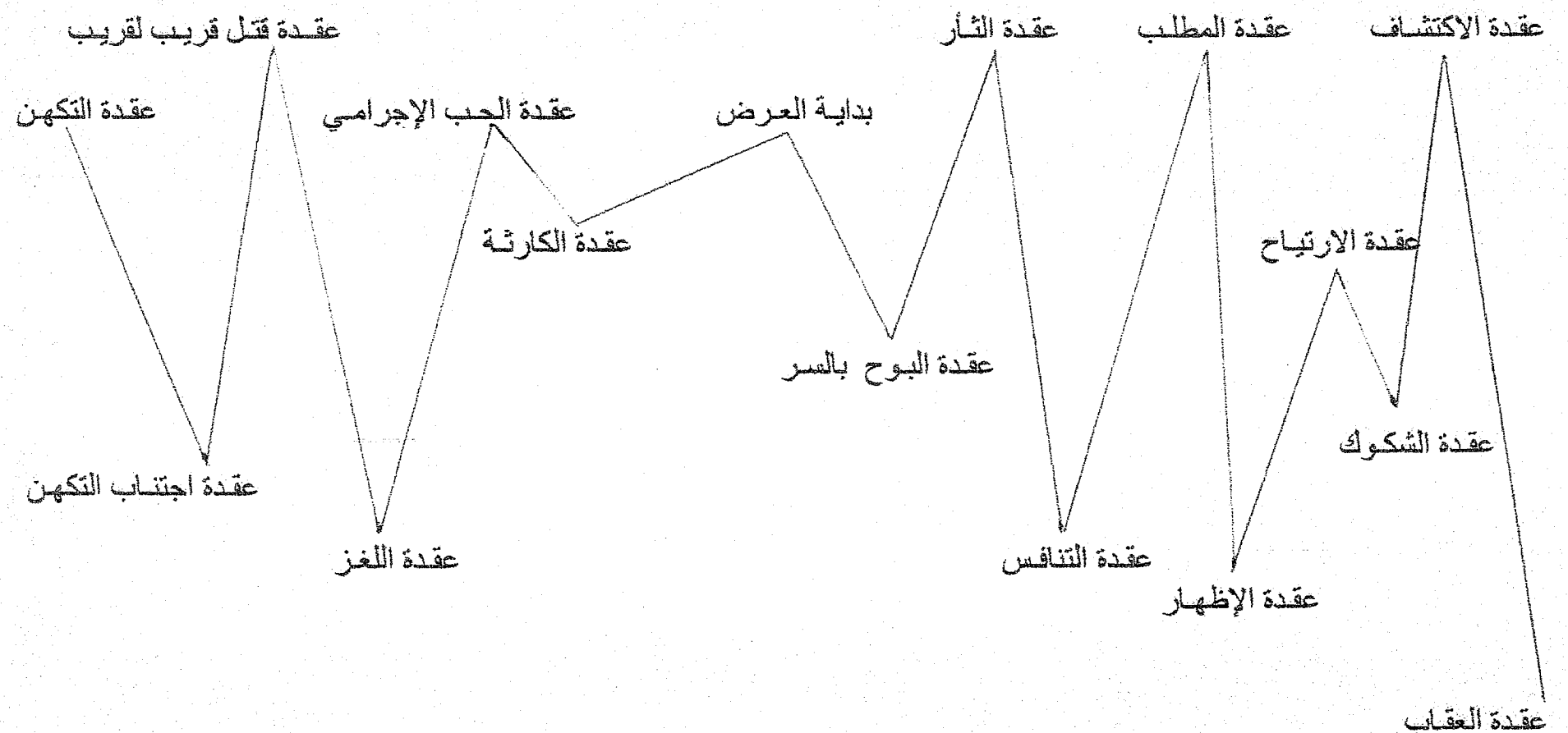
" يتراجع أوديب إلى ما وراء الستار. يعيش كالخفّاش في ظلام الروح و الجسد تاركا لأبنائه تصريف شؤون البلاد.

الجوقة: أيها الأمير. أعلم أنني أكون غبياً لا عقل لي...

أوديب في استعراضه محاولاً: ها رموني كامل بين الطقوس والكلمات.

يقتربون منه لفعل طقس جديد معه و هو فقء العين ".

جاءت الحبكة مرتكزة على الكلمات، و كثرة التطويل و الدوران حول الفكرة و كثرة التوترات و العقد المختلفة في القصّة. (أنظر الشكل رقم 1)



الشكـــل رقـــم 1.

1 – 7 – بناء الحبكة في قصة أوديب الملك:

تبنى حبكة "أوديب الملك" حول القضاء والقدر، لما قيل لأوديب أن قدره قتل الأب و التزوج بالأم، فحاول منع ذلك حين تأكد من صحة النبأ. و لكن كل محاولاته باءت بدون تجنب المصير المشئوم و حتمية التنبؤ باتت أكيدة و هذا عن غير قصد[1]. إن كلا الطرفان –أوديب و الأبوان– عملا تراجيدياً على حدا في منع الكارثة.

ساهمت شخصية أوديب كثيرا في بناء حبكة هذه القصة، فهويته عرفت كل أصناف البشرية وهي تتقاطع في محورين[2]:

---

[1]- إن كل محاولة منع الحادث جعلت أوديب يرتكب حادث آخر يكون نتيجة للأول و سبب للموالي, و هذا مبدأ السببية الذي تكلم عنه فورستر في كتابه مظاهر الرواية، و كنا قد فصلنا هذا في القسم النظري.

[2] - ينظر: Segal, C. Tragedy and Civilization : An Interpretation of Sophocles. Cambridge, MA, 1981. p 227.

أعلى

إله

المستبد

ابن الصدفة = طبيعة ربانية

المدينة		الهمج
البيت		الجبل
الحضارة	أوديب	التوحش
الهوية		ليس له هوية

ابن الصدفة = طبيعة بهيمية

تدنس

بهيمة

أدنى

يتمثل المحور الأفقي في الظواهر الاجتماعية، فأوديب شخصية مجتمعية له انتماء اجتماعي قد رجّح مكانته بين أوديب المدني و أوديب الهمجي، أوديب الذي له بيت و أوديب الآتي من الجبل، أوديب المتحضّر و أوديب المتوحش، أوديب الذي له اسم عائلي (عرقي) ذو شهرة واسعة و أوديب المجرّد من الاسم.

أما المحور الثاني العمودي ينبثق من ذات شخصية أوديب، هو ملك ذو سلطة و يستند إلى معرفة الآلهة، سرعان ما تنهار إلى التدنس و الطبيعة الحيوانية بسبب قتله لأبيه و ارتكاب جنحة المحارم (و لو عفوية).

يلاحظ أن كل هذه المنحنيات تحبك القصة من الحسن إلى السيئ، و من السيئ إلى الأسوأ؛ فهذا هو مسار التراجيديا المحبوكة، "يساهم البطل في بؤسه و معاناته النفسية التي تنتهي بنكبة"[1]. و يكون أوديب في هذه الحالة قد عايش و عرف كل الحالات الاجتماعية.

و عملياً تُبنى قصّة "أوديب الملك"، مثل النصوص الكلاسيكية الأخرى، على حبكة مهيكلة في أربعة أجزاء موزّعة على النحو التالي:

1 – العرض: تتمثل ***مقدمة البناء*** في الصورة الافتتاحية للمسرحية و التي ينوح فيها كاهن طيبة لأن النساء يعانين آلام المخاض من غير أن يضعن مواليد أحياء، و لأن ثمار الأرض و البقر في الحقول تحتضر كما في المدينة نفسها[2]. إذا هذا هو ***موضوع الصراع*** الذي يتمحور حول الوباء المتفشي في البلدة و الذي هو في الواقع علامة لغضب الآلهة على أهالي طيبة كلها.

---

[1]- ينظر: Bradeley, A.C., Shakespearean Tragedy, Peguin Books, England, 1991, pp. 09-10.

[2] - ينظر: Sophocles, *The Theban Plays*, tr. by E.F. Walting, Penguin Classics, 1981, "King Oedipus," p. 26.

و من خلال هذا العرض يمكن أن نكتشف موضوع و مكان و زمان وقوع القصّة و الأشخاص اللذين يُنَمُّونَ الصراع و يصنعون الحدث الدرامي الذي يتكون من بداية-وسط-نهاية مع أنها مراحل لا يمكن أن تجزأ إلى عناصر مستقلة لأن "النصوص الدرامية الإغريقية تبنى على مفهوم واحد"[1] نراه ككل غير مجزئ. فمثلاً الرسول و الخادم و جوكستا يتوزعون مع الأشكال الأخرى ليصبحوا كتلاً بشرية جامدة تُستَدْعى في الوقت المناسب، أما تيرزياس و كريون موزعان بشكل استعدادي لتأدية طقوسهما؛ تيرزياس ديني و كريون شعبي. و يعتبر أوديب في حالة الدوام المستمر للقصّة و هو متقوقع في الشخصية المستديرة و التي ليس بالسهل التنبؤ بما تفعله و كيف هي صفتها، و لكن قناع هذه الشخصية جعلها تكون ذات إسقاط أحادي الأبعاد إذ يكون التعرف عليها سهل المنال لأنها شخصية مميزة و مختلفة، و قدرها (أوديب) غير ممكن تفاديه.

إن قصّة أوديب ذات شكل بطولي و يعتمد تحليلها على الدراسة و التوقف عند الشخصيّة الرئيسية و التي تتمحور هنا حول شخص أوديب. و لا يدرك تحليل هذا النوع من الشخوص إلا بتحصيل ***أبعادها***: فيساعد البعد الجسمي أو المادي على معرفة طبيعة الدراما و التي لا تكتمل إلا

---

[1] - ينظر: H. D. Kitto, *The Greeks*, London: Penguin Books, 1951, p. 186.

من خلال السمات الخارجية للشخص كالملامح و الصفات.أوديب كما نعلم يعني في اللغة اليونانية الإنسان ذا الأرجل المتورمة. إذً إنها عاهة جسمية، فسوفوكليس كان له هدف و مغزى لما جَسَّمَ أوديب على هذا النحو. ألم يراد من ورائها التعرف على هوية أوديب؟ ألم يراد منها تغيير طبيعة التنبؤ؟ بما أن العاهة وُجدت بعد ولادته.

إنها تساؤلات أمام القدر، و هل يترك القدر الشخص يرتكب الأخطاء و الذنوب (كالزنا و القتل)؟

الجواب هو أن **البعد الاجتماعي** للبيئة الإغريقية قد طغى عليه الفكر الأسطوري-الديني الذي يتمثل في الآلهة... و سوفوكليس كانت له كل المعطيات أثناء كتابة القصّة فأردها أن تكون مأساوية ذات توترات و عقد متكافئة و متوازية لأن نمو هذه الحبكة يقوم على طرح الأسئلة.

أما **البعد النفسي** فهو مرآة و محصلة للبعدين الأوليين. و من هنا تبلور مفهوم عقدة أوديب النفسية التي تداول استعمالها علماء التحليل النفسي و على رأسهم فرويد كما أشرنا إليه في بداية هذا الفصل.

و درس "فارنونط" (Vernant)[1] شخصية أوديب من خلال الألفاظ الموجودة في النص و استنتج أن كلمات أوديب المتعددة المعاني تعكس الوضع الغامض للحدث الدرامي الذي تستند عليه التراجيديا بأكملها. فأوديب أحيانا يلفظ أشياء مغايرة مما يفكر فيه، فهو بنفسه لغز لا يحل إلا إذا اكتشف ذاته مغايراً لفكره و مظهره. و هذا الغموض لا يعني أنه مزدوج أو ذو انفصام في الشخصية بل هي ثابتة على نحو تام و متماسك و إلا كيف نفسر وجوده الكلي في جميع حالات الصراع التي صنعت حبكة القصّة بإتقان لأن طبيعة الصراع متناقضة.

و ناقش كذلك "كيتو" (Kitto)[2] هذا التناقض بين الفكرة و اللفظة و أكد أن طبيعة الفكر الإغريقي في النصوص الدرامية له رؤية خاصة تقسم الكون إلى الجانب المادي و الجانب الأخلاقي، و لا تكون هذه الرؤية فقط عقلانية (منطقية) و معرفية بل حتى بسيطة غير مركبة إذ أن إدراك تضاعف الأشياء المادية يظهر سطحياً.

---

[1] - ينظر: J.P.Vernant, "Ambiguity and Reversal on the enigmatic Structure of Tragedy and Myth in Ancient Greece, Vernant, J.P. and Vidal- Oedipus Rex", In Naquet, P. Sussex, 1981. P: 90.

[2] - ينظر: H. D. Kitto, *The Greeks*, London: Penguin Books, 1951, p. 179.

2 – الأزمة: تولد عن موضوع الصراع الذي هو الوباء المتفشي في البلدة صراع ظاهري يتمثل في قيام التوتر بين الأشخاص كأوديب و كريون و تيرزياس. و من صفحة 202 إلى صفحة 217 كلها تبادل الشتائم و التهم بينهم:

"-كريون: أيها المواطنون لقد سمعت أن سيدنا أوديب يوجه إليَّ تهماً خطيرة...

- أوديب: إنه لم يكن ليقول أني(تيرزياس) قاتل لايوس لو لم يكن قد دبر هذا الأمر معك(كريون)..."

3– الذروة: يمثل المشهد الرابع مرحلة قمّة الذروة إذ يترك أوديب يواجه قدره لوحده حين جاء الرسول بنبإ موت بوليبوس. و من ذلك الحين أخذت الحقيقة تتجلى شيئا فشيئا و هذا بتوضيح الرسول لبعض الأحداث. فأرغم أوديب الكاهن الناطق باسم الآلهة على النطق بالحقيقة غير المحتملة، و ها هو سبب المصيبة ينكشف داخل أوديب نفسه، بما أنه هو قاتل أبيه الملك لايوس و مدنس أمه الملكة جوكستا.

4 – الختام: جاء الحل الختامي لهذه المسرحية مأساويا. و الحدث على مستوى عال من الرمزية بحيث سيفقأ أوديب عينيه ليستأصل حقيقة الحواس الخادعة التي أبقته لوقت طويل داخل الوهم، بشكل مفارق، عندما يكف إطلاقا عن البصر بعينين من لحم و دم، آنذاك فقط يتمكن من الرؤية بشكل حقيقي و جوهري.

و عليه فالنهاية تقود البطل إلى الهدف و تربطه بالعنوان أو معناه، و بما أن أوديب بطل مأساوي، و البطل المأساوي هو الذي يقع في السقطة المأساوية التي تكون نتيجة لضعف في بناء الشخصية، رغم أنه يؤمن بالقواعد و المبادئ. و لن تحدث المأساة إلا في خروجه عن القواعد أو تمسكه المتزمت بها. و من هنا يفقأ عينيه و تكون النهاية دموية يطهر بها أوديب نفسه لأن الدم عبارة عن طهارة روحية.

الفصـــل الثـــانـــي

نـــصّ "مأســـاة الحـــلاج"
لصالـــح عبـــد الصبـــور

- قصّـــة "مأســـاة الحـــلاج".
- الشخـــوص الدراميـــة فـــي "مأســـاة الحـــلاج".
- الحـــوار فـــي "مأســـاة الحـــلاج".
- موضوعـــات قصّـــة "مأســـاة الحـــلاج".
- مراحـــل قصّـــة "مأســـاة الحـــلاج".
- مراحـــل الحبكـــة فـــي قصـــة "مأســـاة الحـــلاج".
- بنـــاء الحبكـــة فـــي قصـــة الحـــلاج.

2 - نموذج من الدراما العربية الحديثة:

2 - 1 - قصّة "مأساة الحلاج":

أخذ صلاح عبد الصبور فكرة و صراع و أهداف "مأساة الحلاج" من مسرحية ت. س. إليوت "جريمة قتل في كاتدرائية".

تناولت مسرحية "مأساة الحلاج" قصّة رجل من أقطاب الصوفية هو الحسين بن منصور الحلاج البيضاوي البغدادي الذي ولد في موضع يقال له فارس، و عاش في القرنين الثالث و الرابع الهجريين (224 - 309 هـ). و كان أبوه يشتغل بصناعة الحلج و عمل هو بها زمناً، و من هنا أتاه هذا اللقب[1].

تلقى الحلاج خرقة[2] الصوفية في شبابه و هو في العشرين من عمره عن المتصوف المعروف عمرو بن عثمان المكي، أحد كبار المتصوفين الذي سافر إليه إلي البصرة و تتلمذ عليه. و اتصل بعد ذلك بالجنيد شيخ صوفية عصره، ثم صار له مريدون عَبَّرَ عنهم في قصائده بقوله "أصحابي و أخلائي"، و قد اختلف مع صوفية عصره حين أخذ يتصل بالناس و يتحدث إليهم و أذاع بينهم أن الله يحل في عباده المؤمنين، فحدث القطيعة بينه و بين الجنيد، فنبذ و خلع خرقة الصوفية - كأول

---

[1]- عبد الصّبور، صالح: الأعمال الكاملة: "مأساة الحلاج"، دار العودة، بيروت، 1986. ص: 605.

[2]- الخرقة رمز الانخلاع عن الدنيا و الفناء في الجماعة الصوفية.

صوفي متمرد – محتجاً على اتهام شيوخ التصوف له و امتزج بالفقراء و عايشهم، فكشف عن بؤسهم، منتصراً لهم فيما يتعرضون له من ظلم و طغيان، و قد قُبضَ عليه و سُجنَ ثم حُوكمَ بتهمة الزندقة، ثم صُلبَ و قُتلَ و أُحرقت جثته و أُلقيَ رمادها في نهر دجلة[1]. كان الحلاج تقياً ذا إيمان ظاهري مقبل على العبادة.

تحمل شخصيّة الحلاج في داخلها عناصر التجربة الدرامية، فهو بطل استشهد من أجل قضية جاهر بها و دافع عنها. و يتجلى الجانب البطولي للحلاج في هذه المأساة كونه شخصيّة جليلة تشبه شخصيّة ملوك مآسي بوربيدوس و سوفكليس و أسخيلوس، فيه مسحة من الجلال و التعالي، انقلب من حال السعادة إلى الشقاء حين عاين الواقع الاجتماعي و كانت معرفته سببا في شقائه و موته. كما حاول عبد الصبور أن يبرز سقطة البطل التي فهمها عن أرسطو في مقولة "و السقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها عن أرسطو، نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل و لكنه في تركيبه و باعث الخطأ هو الغرور و عدم التوسط".[2] فهو يتخير لمسرحيته الأولى قالباً كلاسيكياً قد يؤيد مقولته السابقة، فقد تمثل فيها

---

[1] – فريزر (ج) : الغصن الذهبي، ترجمة اللجنة بإشراف د. أحمد بوزيد – اللجنة العامة للتأليف و النشر، القاهرة، 1971، ص: 112.

[2] – صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ط1 – دار العودة– بيروت، 1969، ص: 164.

الشكل التراجيدي اليوناني، يعتبر فيها التلاقي تراجيديا و النص صوفياً. و حاول أن يقدم المأساة التي يعرفها أرسطو بأنها "محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة، وأن لها طولا معلوما، و تؤدى بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف باختلاف أجزاء المأساة و تتم هذه المحاكاة بواسطة أشخاص يمثلونها. و ليس بواسطة الحكاية، و هي تثير في نفوس المتفرجين الرعب و الرأفة و بهذا إلى التطهير أي تطهير النفوس من أدران أفعالها"[1].

عرض عبد الصبور في هذه المسرحية صورة لمجتمع معاصر يعاني الفقر و الظلم و افتقاد العدل. كما عالج من خلالها قضية من قضايا المجتمع المصري، و هي دور المثقف في المجتمع، و أيهما أجدى: الكلمة أو القوة في تغيير الواقع.

[1] – صلاح عبد الصبور، السابق، نفس الصفحة.

2 – 2 – الشخـــوص الدراميـــة فـــي "مأســـاة الحـــلاج":

نشطـــت أدوار قصّـــة "مأســـاة الحـــلاج" مجموعـــة مـــن الشخـــوص الدراميـــة الموزعـــة علـــى ثلاثـــة أنمـــاط:

1 – الشخصيـــات البطوليـــة:

فالشخصيـــات البطوليـــة حبكـــت القصّـــة فـــي نسيـــج درامـــي محكـــم. و مـــن أهـــم مـــن قـــام بهـــذا الـــدور البطولـــي – الحـــلاج – تلـــك الشخصيـــة الدراميـــة التـــي صنعـــت كـــل أحـــداث القصّـــة، بمـــا فيهـــا جســـد الحـــلاج المصلـــوب. فهـــو كلـــيّ الوجـــود خـــلال القصّـــة.

و الحـــلاج مـــن الشخصيـــات المشكلـــة الجالبـــة للحيـــرة – قديمـــاً و حديثـــاً – و قـــد اختلـــف فـــي شأنـــه القدمـــاءُ و المحدثـــون، فبعضهـــم يـــراه واحـــداً مـــن أقطـــاب الصوفيـــة، و بعضهـــم يرميـــه بالزندقـــة. بعضهـــم يتنفـــس الصعـــداء لمقتلـــه و إخمـــاد فتنتـــه، و بعضهـــم ينتظـــر بعثـــه و رجوعـــه علـــى ضفـــاف أنهـــار العـــراق بعـــد مقتلـــه بعشـــرات السنيـــن[1].

و تجلّيـــات هـــذه الشخصيـــة متنوعـــة، و جمـــع ابـــن باكويـــه طرفـــاً منهـــا فـــي كتـــابٍ ظـــلٌّ مخطوطـــاً حتـــى نَشَـــره لويـــس ماسينيـــون[2]، و فيهـــا مـــا يلـــي: – المجاهـــد: كـــان الجهـــاد بمعنييـــه المباشـــر و المجـــازي، تجلّيـــاً مـــن تجلّيـــات الحـــلاج الكثيـــرة، كـــان المجاهـــد الروحـــي العظيـــم فقـــد جاهـــد فـــي مراحـــل مـــن

---

[1] – الأعمـــال الكاملـــة: مأســـاة الحـــلاج، سبـــق ذكـــره، ص: 607.

[2] – ابـــن باكويـــه : أخبـــار الحـــلاج (نشرة ماسينيـــون و كـــراوس ، باريـــس 1936) ص: 43.

حياته، وفقاً للمعنى المباشر لمفهوم الجهاد إذ ارتحل في شبابه إلى الأطراف الشرقية للعالم الإسلامي. كما كان له تجلٍّ جهاديٍّ آخر، تمثّل في ميله للعديد متن الشخصيات الشيعية التي كانت مناوئةً للحكم العباسي في بغداد. أما الجهاد الأكبر كان بجهاد النفس. و لنتأمل ما رواه عنه الصوفي الشهير أبو يعقوب النهرجوري:

" *دخل الحسين بن منصور الحلاج مكة، فجلس في صحن المسجد لا يبرح من موضعه إلا للطهارة أو الطواف، لا يبالي بالشمس و لا بالمطر، فكان يُحمل إليه كل عشية كوزٌ و قُرْصٌ (يقصد إناء ماء و رغيف خبز)، فيعضّ من جوانبه أربع عضّات و يشرب*"[1]

- العرفاني: سلك الحلاج في التصوف مسلكاً وعراً، إذ ألقى بكليته في غمار الحضرة الإلهية، مشتاق في نفسه إلى خاتمة درامية.

- المتحيّر: تجلّى الحلاج، متحيّراً، في كثيرٍ من أقواله و أحواله حتى أنه بعدما اشتهى الخروج من الدنيا و صرّح برغبته في الموت، يعود يوم نطقوا بإعدامه بعد محاكمته، ليقول لقضاته: دمي حرامٌ، و لا يحق لكم أن تتأوّلوا عليّ بما يُبيحه. و اعتقادي الإسلام، و مذهبي السُّنّة. فالله، الله، في دمي. ثم يعود، بعدما تيقّن من

---

[1]- أخبار الحلاج، السابق، ص: 43.

موته، ليناجي ربه في آخر أيام مقتله، فيقول ضمن مناجاته: هؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصُّباً لدينك و تقرُّباً إليك، فاغفر لهم. فإنك لو كشفت لهم ما كشفت لي، لما فعلوا ما فعلوا؛ و لو سترت عني ما سترت عنهم، لما لقيتُ ما لقيت[1].

و كذلك من الشخصيات الأخرى التي عايشت كل أطوار المسرحية، شخصية الراوي التي تعتبر شخصية رئيسية و ليست بطولية، لأن مهامها التعليق و ليس البناء. فالراوي هو بديل للجوقة التي عرفها المسرح الإغريقي، إذ أنه يوضح و يعلق و يشير، لأن المسرحية المكتوبة هي الكلمة -واجبة و موحية- و على الخشبة أن تخضع لها. أما دور الراوي الرئيسي فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح، لذلك فهو يقف على حافته[2].

---

[1] - نفسه، ص: 11.

[2] - الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص: 699.

2 - الشخصيات الأساسية:

و عرف النص المسرحي فئة من الشخصيات الأساسية تمثلت في "الشبلي" كأول هذه الشخصيات التي تقارن اسمه بالحلاج ليقتسما صفة كبار الصوفية و كان صديقاً له. و "الشبلي" مثّل الوجه الثاني للصوفية إذ كانت له شهادة في المحكمة، و قد استجوب الحلاج و هو على صليب الموت بهذه الآية القرآنية "أو لم ننهك عن العالمين"[1]. ظهر "الشبلي" في فصلين، و لو كان ظهوره في كل المشاهد لاقتسم البطولة مع الحلاج بالتوازي.

و يقتسم الدور الأساسي لهذه القصّة شخوص أخرى كالسجنين و القضاة الثلاثة. و تعمّد عبد الصبور عدم منحهما أسماء لعدم التعرف عن هويتهما و بالتالي سهولة إدانتهما و تجريدهما من أية مرجعية تكون شهادة في حق الحلاج؛ أما القضاة – بالعكس- كل واحد منهم أعطاه عبد الصبور اسماً و صفةً: أبو عمر الحمادي، أنيق بدين، و ابن سليمان، قصير حفي في حديثه هادئ الصوت، و ابن سريج، نحيل حسن. و يريد من وراء تعريف الألقاب إثبات انتمائهم و توجههم الأحادي الحكم في السلطة المستبدة.

---

[1] – نفسه، ص: 460.

3 - الشخصيات الثانوية:

أما هذا الصنف من الشخصيات فيمكن الأستغناء عنها لما تمثل من أدوار تكميلية، و وجودها صنع ديكوراً يوحي بحقيقة المشهد كما أثبته شكسبير في مقولته المشهورة: "ما من امرئ إلا و له دورا على خشبة المسرح"[1]. و تتمثل هذه الشخصيات في ما يلي: إبراهيم، تلميذ و خادم الحلاج. الحاجب الذي قام بمهمة مثقلة جعلته يمثل دورين: شخصية الراوي الذي يتولى نقل الأحداث الخارجية التي حدثت بعيداً عن مكان الحدث الموجود فيه شخوص المسرحية في وقت واحد يقول:

"*يا مولانا القاضي*

قتلوا المسجون الهارب

لكن العامة ما زالت تتجمع في الطرقات"[2]

و يتناول دور التفسير و التعريف بأشخاص آخرين:

"*مبعوث من وزير القصر*

يستأذن أن يدخل"[3]

و قد يكون هذا من صميم دوره كحاجب و لكن ليس من دوره أن يعلق على الأحداث البعيدة عنه و حين يسأل عن الحلاج يجيب متوليا تصعيد الحدث واصفاً:

---

[1] - هذه ترجمتي من: All the world's a stage, men women are merely players

[2] - الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص: 561.

[3] - نفسه، ص: 590.

"الشرطة يأتون من باب خراسان
و هم يلتمسون الطرق الخالية من العامة
حتى يتوقوا أهل الفتنة"[1]

و من الشخصيات الثانوية أخرى: الحارس داخل السجن، و الشرطة، و مجموعة من الصوفية، و من العامة كالتاجر و الفلاح و الواعظ...

2 – 3 – الحوار في "مأساة الحلاج":

يمكن القول بأن الحوار شكل من أشكال التواصل و تبادل الكلام بين فردين أو جماعة من الشخصيات. و يتميز الحوار في النص المسرحي بقيّم خاصة، تتمثل في ما يلي:

- يدفع إلى تطوير الحدث الدرامي، و من ثَم تنتهي وظيفته كعامل طرفي خالص.
- يعبر عما يميز الشخصية من الناحية النفسية و الجسمية و الاجتماعية و البيداغوجية.
- يولد في المُشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش.
- يوحي بأنه نتيجة أخذ بين المتحاورين و ليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل. و قد يقع

[1] – نفسه، ص:554.

الحوار المسرحي شعرًا كلأه أو نثرًا عاميًا أو فصيحاً و قد يقع مزيجاً.[1]

و الحوار كشكل من أشكال الخطاب في المسرح يشبه المحادثة في الحياة العادية لكنه يختلف عنها جوهرياً، فهو اقتصادي و دلالي دائماً و لا مجال للاعتباطية فيه، و وظيفته الحقيقية هي وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى القارئ أو المشاهد عبر الشخصيات. و رغم أن الحوار في المسرح هو عملية تواصل بين طرفين موجودين على الخشبة (الشخصيات) إلا أن هذا التواصل متضمن في عملية تواصل أوسع تتم بين الكاتب و المتلقي (القارئ / المشاهد).[2]

يستعين عبد الصبور في نص "مأساة الحلاج" بعدد من الوسائل الحوارية التي تجعل من حواره دافقًا بالحركة و السرعة، التي تسهم في إبراز الحدث و تأكيد الصراع دون أن يتعمد ذلك، فهو يفصح عن شخصياته من خلال الحوار الدرامي الذي يتميز "بالفصاحة و القابلية للديالوج"[3] حيث يؤدي إلى تماسك البناء الدرامي عند توظيف الخصائص و الوسائل، فكل مشهد

---

[1] – ينظر: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، المكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط.3، 1985، ص.ص: 101 – 102.

[2] – ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، المرجع سبق ذكره، ص: 175.

[3] – أريك بنتلي، الحياة في الدراما، المرجع سبق ذكره، ص: 80.

يؤدي إلى مشهد آخر ينمو فيه الصراع و تتصاعد الأحداث بواسطة الحركة و الفعل. "فالواعظ" – مثلا – يتولى دورًا تمهيديًا للإعداد للمشهد الموالي، فيأتي المشهد طبيعيًا كردٍ على تطلعات الواعظ:

"ضاعت عظتي إلا أن أتبع هذا الشيخ الطيب

فيحدثني بالقصة

يا شيخ...ما القصة... ما القصة... من قاتل هذا

الرجل المصلوب؟

هل ندركه، فيحدثنا...؟"[1]

و يسدل ستار المشهد مباشرة بعد كلمات الواعظ لتكون بداية لمشهد آخر. و إذا كان المشهد الثاني من الجزء الأول لا ينتهي بالواعظ، فالمشهد الثالث يكون قد بدأ به:

"...و ألزم كل صاحب بيت بأن يلقي بدينار لبيت المال لكي يُثبت حقُ الملك".[2]

و انتهى به في نفس المشهد ليكون تطلعا تركيبيا لمشهدي الجزء الثاني:

"الواعظ: (وحده على المسرح) باح...

بم باح، لكي تأخذه الشرطة؟

لا أدري، و على كلٍّ، فالأيام غريبة و العاقل من

---

[1] – الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص. ص:462 -463.

[2] – الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص: 491.

يتحرز في كلماته

لا يَعْرضُ بالسوء لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض أو مال أو محتسب أو حاكم".[1]

و يمكن حصر خصائص و مميزات **الحوار** لمسرحية "مأساة الحلاج" في ما يلي:

- **حوار سؤال جواب:** استخدم عبد الصبور طريقة السؤال و الجواب لكشف ملامح الحوار. و هذه الطريقة تسمح بهذا القدر من المعلومات التي تخرج غير متعمدة، بل تبدو طبيعية ليست مفروضة على الشخوص. فهذه الطريقة "ملائمة للحد من حرية الكاتب المسرحي فلا يخرج كل ما عنده دفعة واحدة"[2]، يعطي معلوماته الدرامية دون فرضها.

و يمكن إجمال عدد الأسئلة التي تضمنتها المسرحية في (210) مائتين وعشرة سؤال. و يوجب البناء الدرامي استخدام الأسئلة بكثرة لأنها توفر الحركة في الحوار و بعث روح التماسك بين الشخوص ببؤرة درامية واحدة.

- **الاسترجاع:** يلجأ الكاتب في هذا النوع من الحوار إلى الاعتماد على الاسترجاع – الرجوع بالبطل و شخوصه إلى الوراء – و هي وسيلة حية للتغلب على عنصر الخبر المباشر الذي ترفضه الدراما. و الأخبار المسترجعة تدخل في النسيج الدرامي و تقلبها بين الأزمنة

---

[1] – نفسه، ص: 510.

[2] – أريك بنتلي، الحياة في الدراما، مرجع سبق ذكره، ص: 88.

و الأمكنة، فشخص الحلاج موجود في الشارع، السوق، السجن، المحكمة...أما زمانه أزلي يبدأ منذ أن صُلب و قُتل. و هنا تُبنى كل المسرحية انطلاقا من هذا السؤال (لما قُتل الحلاج؟) ثم ترتد الأحداث إلى الوراء لتقدم لنا الإجابة عن السؤال (لماذا قُتل؟)، و يستحضر الكاتب صوراً تاريخية زمنية حتى نعيش مع مأساة الحلاج بعينه.

- **الفكاهة الحوارية:** و من الوسائل الحوارية التي استعان بها كذلك النزوع إلى الفكاهة و النكت و التي بها يصل (الحوار) إلى الأذهان و يضيف أبعادًا جديدة من الحركة التي تنسجم مع بناء المسرحية. و يؤدي هذا الحوار إلى كشف المواقف وتجلي المفاجئات مما يشيع التشويق في الدراما.

و من الفكاهة الحوارية استخدام الصدى و إعادة نهاية مقاطع الجمل السابقة على الجملة الأصلية كما في هذا الحوار: *أبو عمر: ... فإذا كانت تستوجب تعذيره..*

ابن سليمان: عذّرناه

أبو عمر: و إذا كانت تستوجب تخليده...

ابن سليمان: خلّدناه

أبو عمر: و إذا كانت تستوجب أن يهلك

ابن سليمان: أهلكناه"[1]

---

[1]- الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص. ص: 556 – 557.

يكشف لنا هذا الحوار تبعية ابن سليمان العميا المضحكة إلى جانب أبي عمر، فكأن الشخصيات شخص واحد كونهما أداة الحاكم و صوته.

- **الرمز**: إن الرمز أحد العناصر المؤثرة في مسرحيات صلاح عبد الصبور فهو يرى أن الرمز "يتمثل في الشعر أو ما يتمثل"[1]، فالرمز يتلبس بشخوصه و مواقفهم الدرامية و لغتهم و خطواتهم، و لكن مع ذلك فإن الرمز إذا تعمق في الغموض جنح إلى التجريد. كما أن ثراء هذه الدلالات الرامزة يجعل الاتفاق على تفسيرها أمرًا محفوفًا بالمخاطر، فالرمز عنصر بنائي لا يعوق الدراما بقدر ما يغذيها و يمنحها دفق المعنى الذي تحتاجه الدراما الشعرية.

- **الحوار الشعري**: جنح عبد الصبور في نص هذه المسرحية إلى لغة الحوار الشعري المحمل بالدلالات، و هو يغذي حواره بعناصر درامية تقدمها لغة الشعر. و علاقة الدراما بالشعر تبرز شكلا يتخذ الدرامية ركيزة أساسية في بنائه، و يتجلى في القصيدة الدرامية، و هي التي هضمت الكثير من السمات الدرامية كالتوتر و الصراع و الحوار و تعدد الأصوات، و مع ذلك فهي ذات طبيعة

---

[1] - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، المرجع سبق ذكره، ص: 162.

الشبلي: هذا حالي يا حلاج...

أحوال الصوفيين مواهب

الحلاج: لا، إني أشرح لك

لِمَ يختار الرحمن شخوصا من خلقه

ليغرّق فيهم أقباسا من نوره

هذا ليكون ميزان الكون المعتّل".[1]

- **الحوار النفسي:** يعبر الحوار عن رموز النفس الإنسانية و تحولاتها و نقائصها كما يكشف عن عيوبها فيبرر تصرفاتها و يمتلك (الحوار) في مأساة الحلاج هذه القوة على نقل الصراع و الحركة بين الحلاج و الحارس في السجن:

"الحارس: اصرخ..لن أسكت حتى تصرخ

الحلاج: عفوا يا ولدي، صوتي لا يسعفني

الحارس: قلت اصرخ.. أنت تعذبني بهدوئك

الحلاج: فليغفر لي الله عذابك...

الحارس: استحلفني بالله، بأولادي بتراب أمي..

انظر لي نظرة خوف تتبع سوطي...

أنهكت.. أنهكت.. أنهكت...

يا شيخ..

قل لي من أنت...؟

من أنت...؟

من أنت...؟

---

[1] - الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص: 468.

2 – 4 – موضوعات قصّة "مأساة الحلاج":

– الإلتزامية:

ظهرت الإلتزامية في الأدب و خاصة المسرح منه في مستهل الخمسينيات و لهذا كان لمسرحية "مأساة الحلاج" نصيبها الأوفر من هذا النوع من الموضوعات لأنها نتاجها في تلك الفترة، و كان المؤلف مجبراً على تبيان و التكلم عن الصور المؤلمة للمجتمع الذي ينتمي إليه، كاضطهاد بعض الحكام لشعوبهم، و تفشي الظلم و كثرة الفقراء و استعمالهم و استغلالهم في قضايا تهم بدرجة قصوى الطبقة الحاكمة مثل ما وصلوا إليه من إدانة الحلاج، و هنا كان الفقراء الذين يدافع عنهم الحلاج يحكون كيف تسببوا في الإيقاع به:

"صفّونا.. صفّاً.. صفّاً

الأجهر صوتاً و الأطول

وضعوه في الصف الأول

ذو الصوت الخافت و المتواني

وضعوه في الصف الثاني

أعطوا كلاً منا ديناراً من ذهب قان

براقاً لم تمسسه يد من قبل

قالوا: صيحوا .. زنديق كافر

صحنا.. زنديق كافر

قالوا: صيحوا إنا نحمل دمه في رقبتنا

صحنا: إنا نحمل دمه في رقبتنا

قالوا: أمضوا فمضينا
الأجهر صوتاً و الأطول
يمضي في الصف الأول
ذو الصوت الخافت و المتواني
يمضي في الصف الثاني"[1]

و لقد اتخذ صلاح عبد الصبور من شخصية الحلاج - الذي كان شاعرا متصوفا و مصلحا اجتماعيا في آن واحد - مناسبة لطرح قضية الالتزام: و إلى أي حد يجوز للمفكر أن يلتحم بمشكلات عصره؟ و هل يقتصر على تسجيل رأيه أم ينزل إلى حومة الفعل المباشر؟ و هل له الحق أن يحاول تغيير الضمائر أم يعمد إلى العنف الثوري؟! هذا ما جاء ضمنياً خلال نصّ قصة "مأساة الحلاج"

- ***التصوف***:

استعان عبد الصبور بلغة الصوفيين لينقل لنا نفس الجو الذي عاش فيه الحلاج، ليعرض علينا بأمانة قضية "الخلاص" من خلال "مأساة الحلاج"، فالخلاص كما يراه أحد المفكرين "في حد ذاته توبة و إنابة تقود إلى الفردوس و جنة التائبين"[2]. و قد عاش

---

[1] - الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص. ص: 454 - 455.

[2] - ابن دانيال، خيال الظل و تمثيليات ابن دانيال، تحقيق و دراسة إبراهيم حمادة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الطباعة و النشر، القاهرة، 1961، ص:135.

الحلاج التجربة الصوفية بكل ما فيها من صدقٍ و روعة، و غرق في بحر النور الإلهي تمام الغرق. و استخدم في هذه القصّة معجماً صوفياً ذا معان راقية مثل (النجوى – البكاء – الوجد المشبوب – نور الوصل – التسليم – الرؤية – الخلاص – اليقين – الصفو النوراني...) و هي تُوحي بالجو النفسي الذي كان يتحرك فيه شخوص المسرحية الصوفيين:

"الحلاج: رعاك الله يا ولدي، لم تستثير شجاي

و تجعلني أبوح بسر ما أعطى

ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين

هو النجوى التي إن أعلنت سقطت مروءتنا

لأن حين جاد لنا المحبوب الوصل تنعمنا..." [1]

و هناك صورة أخرى تعتمد على ألفاظ تُستعمل من طرف الصوفية:

"بل حدقت إلى الشمس

و طريقتنا أن ننظر للنور الباطن

و لذا فأنا أرخي أجفاني في قلبي...

و أرى في قلبي أشجارًا و ثمارًا

و ملائكة و مصلين و أقمارًا

و شموسًا خضراء و صفراء و أنهارًا...

---

[1]- الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص: 504.

كل في أعلى سمته" [1]

يعني اللون الأخضر عند الصوفية الارتقاء بالذات إلى الصفاء.

- *التضحية/ إرادة الاستشهاد (منح الذات)*:

إن الاستشهاد لا يكون إلا في سبيل الله. فالحلاج يحب الله إلى درجة التضحية بالذات في سبيله، فقد سعى إليه الحلاج في صراحة، و بحرية.

و الدافع الحقيقي للاستشهاد في هذه الحالة مبهم : في مقدمة المسرح تقف المجموعة التي تصيح مطالبة بصلب الحلاج، و من خلفهم وقف القضاة الذين يدينون الحلاج بأسلوب استعداد الحلاج للسعي إلى الموت الذي يلوح أمامه، إنهم قد تسببوا في استشهاد الحلاج بناء على رغبته. و هكذا فإن المسرحية في أبعد مستوى لها ترتكز على إرادة الاستشهاد.

رأى الحلاج أن حياته لن تكون ذات قيمة ما لم يروها بدمائها. فيبحث عن الموت و يتعصب لها، فإنها تحقق بغيته، و يقول على لسانه:

"إذا غسلت بالدماء هامتي و أغصني
فقد توضأت وضوء الأنبياء

---

[1]- الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص: 467.

كان يريد أن يموت كي يعود لسماء...
كأن من يقتلني محقق مشيئتي
و منفذ إرادة الرحمان"[1]

و هكذا تكون التضحية بطريق الخلاص أمام المجتمع و التي تتأتى بواسطة عنصر الدم الذي يعني السعادة و الطهر. و ليس الموت سوى بعث جديد و خلاص و تطهير من تناقضات الحياة. إنه بحث عن الخلود الأبدي بعيدًا عن حياة يسودها الموت و الفناء في كل لحظة.

- *التاريخ و الدين*:

تتناول "مأساة الحلاج" أحداثاً تاريخية و دينية تشكل جزء حقيقياً من الثقافة التي ينتمي إليها كاتبها صلاح عبد الصبور. وجّهَ الكاتب اهتمامه إلى التاريخ العربي الإسلامي الذي له نبع خصب زاخر بالأحداث كالتراث الصوفي و الذي جعل منه إطارًا عامًا لمسرحية "مأساة الحلاج". فالأحداث تدور في بغداد و الزمن الذي صلب فيه الحلاج عام 309 هـ[2]. فاعتمدت هذه المسرحية على واقعة محاكمة أحد مشايخ الصوفية و هو "حسين بن منصور الحلاج" في العصر العباسي، لتقدم من خلال

---

[1]- الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص: 407.

[2] - الخطيب البغدادي. تاريخ بغداد، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتاب العربي، بيروت، 1997، ص: 112.

إلا أن يظلمَ قلبي" [1]

و استخدم الحلاج ليتحدث نيابة عنه حول الفقر على النحو التالي:

"الحلاج: فقر الفقراء

جوع الجوعى، في أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها
أحياناً أقرأ فيها
ها أنت تراني
لكن تخشى أن تبصرني
لعن الديان نفاقك
أحياناً أقرأ فيها
في عينك يذوي إشفاق، تخشى أن يفضح زهوك
ليسامحك الرحمن
قد تدمع عيني عندئذ. قد أتألم
أما ما يملأ قلبي خوفاً، يضني روحي فزعاً
و ندامة
فهي العين المرخاةُ الهدبُ
فوق استفهام جارح
أين الله.. ؟ "[2]

---

[1]- نفسه، ص: 471.

[2]- الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص. ص: 469 -470.

2 - 6 - مراحل الحبكة في قصة "مأساة الحلاج":

تترتب الحبكة في قصّة "مأساة الحلاج" من خمس عقد أساسية، هي كالتالي:

1 - عقدة الاكتشاف:

إن لب هذه العقدة هو طرح الأسئلة الفضولية لمعرفة بعض الحقائق التي لا تتضح إلا بتوالي و تتابع الأحداث. فمثلاً السؤال الأساسي الذي يطرح في هذه العقدة الابتدائية هو (***من القاتل؟***) :

" الفلاح: هل تعرف لم قتلوه؟

أو من قتله؟

التاجر: ..هل أعرف علم الغيب؟

اسأل مولانا الواعظ؟

الفلاح: هل تعرف يا مولانا؟

الواعظ: لا .. فلنسأل أحد المارة

التاجر: نعم، قد يكون أمره حكاية طريفة

أقصّها لزوجتي حين أعود في المساء...

الفلاح: أما أنا فإني فضوليّ بطبعي..."[1]

كل الشخوص التي نشّطت المشهد الافتتاحي للمسرحية تتساءل عن الصورة المأساوية للشخص المصلوب و تُريد اكتشاف هوية المقتول و القاتل، و لماذا قُتلَ.

" - فلنسأل هذا الجمع ...

- من هذا الشيخ المصلوب؟

---

[1]- الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص. ص: 450 - 451.

- *أحد الفقراء*

- *هل تعرف من قتله؟* "[1]

فَرُبَمَا هذه الأسئلة تكون أسئلة بديهية، لأن هناك بعض الصفات التي توحي بماهية الشخص المصلوب كسماته الذاتية التي تظهر في صفته كشخص، و انتمائه الاجتماعي الذي يبرز في كونه أحد الفقراء ...

إن ما يلفت النظر في هذه العقدة هو صدى تكرار ***كلمة*** من القاتل خلال المنظر الأول من الجزء الأول من المسرحية.

2 - عقدة التحول:

تقوم هذه العقدة عندما تحول الحلاج في بعض طباعه كخروجه على طباع الصوفية و' ***نزوله إلى العامة'*** ، و تبدت هذه الظاهرة الدرامية، بداية من المنظر الثاني من الجزء الأول، عندما استهل الشبلي حديثه متوجهً إلى الحلاج:

" ... *يا حلاج ، اسمع قولي*

لسنا من أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا

أسرعنا الله الخطو العجلان، فلما أضنانا الشوق الظمآن...

الحلاج: لكن.. يا أخلص أصحابي، نبّئني..

كيف أميت النور بعيني

هذي الشمس المحبوسة في ثِنْيات الأيام

تّتاقَلُ كل صباح، ثم تنفّض عن عينها النوم

---

[1]- نفسه، ص. ص: 451 -452.

و مع النوم، الشفقة

و تواصل رحلتها الوحشية فوق الطرقات

فوق الساحات، الحانات، المارستانات، الحمامات

و تجمّع من دنيا محترقة

بأصبعها الحمراء النارية.." [1]

هنا تتضح رؤية و رغبة الحلاج في نزوله إلى العامة و التقرب إلى الفقراء و معايشتهم ليفهم أكثر معاناتهم و بؤسهم و شقائهم. فلهذا ترددت ***"كلمة"*** الفقر في هذا المنظر.

3 – عقدة التضحية من أجل فكرة / عشيرة:

تظهر هذه العقدة عندما أُلقيَ ***القبض على الحلاج*** لأنه جاهد من أجل فكرة رسخت في نفسه؛ فكرة التضحية من أجل عشيرته – عشيرة الفقراء – و من أجلها سُجنَ:

"الأعرج: أخذته الشرطة...

من..؟

الأعرج: الرجل الطيب

و لماذا..؟

الأعرج: كان يحدثنا بحديث القلب

لم يستطيع الكتمان، فباح

دعني أمضي

الواعظ: بم باح، لكي تأخذه الشرطة؟

---

[1] – الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص. ص: 466 – 466.

لا أدري، و على كلّ، فالأيام غريبة
و العاقل من يتحرز في كلماته
لا يَعْرضُ بالسوء
لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض
أو وال أو محتسب أو حاكم"[1]

لم يُدافع و لم يُقاوم الحلاج عن نفسه و رَآها مشيئة الله فضَحَى بروحه:

"الحلاج: عاقبني يا محبوبي إني بُحتُ و خُنت العهد
لا تغفر لي، فلقد ضاق القلبُ عن الوجد
لكنْ عاقبني كعقاب الخصم خصيمه
لا كعقاب المحبوب حبيبه...
اجعل بدني الناحلَ أو جلدي المتغضن
أدوات عقابك
"يتقدم الحلاج أمام الشرطة كأنه يقودهم،
و الجمع يتبعه..."

الصوفي: هل نتركه للشرطة؟

صوفي آخر: هذا ما أوصانا به.

و يخرج الصوفية و هم يرددون: هذا ما أوصانا به"[2]

جاءت تضحية الحلاج لأجل فكرة كَتَمَهَا لم يشأ أن يُبديها، فأكثر همه حال الفقراء:

"صوفي: يا قوم

---

[1]- الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص. ص: 510 – 511.

[2]- الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص. ص: 508 – 509.

هذا الشرطي استدرجه كي يكشف عن حاله
لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب؟
لا، بل من أجل حديث القحط
أخذوه من أجلكم و أنتم
من أجل الفقراء المرضى، جزية جيش القحط" [1]

نُسجت هذه العقد السابق ذكرها من خلال لفظة "***الكلمة***"، و التي جعلت الحلاج يختلط بالفقراء ثم يُلقى عليه القبض و يُسجن و يُقتل. فهذا التطور طبيعيٌّ لمجاهد بالكلمة، نزل إلى العامة و اختلط بهم فقبضت عليه السلطة الحاكمة التي لا تَرضى بأن يكشف المجاهد عما يلاقيه الفقراء و البؤساء في المجتمع من ظلم و فساد. و من هذا السياق يمكن تأويل معنى ***الكلمة بالموت***.

4 – عقدة اللغز:

إن هذه العقدة ليست كعقدة اللغز عند أوديب حين أجاب على السؤال الصعب الذي طُرحَ من طرف "السفانكس"، بل السؤال الذي طُرحَ هنا جاء نتيجة لحيرة أولجت في خاطر الحلاج جعلته يُردد السؤال ***ماذا أختار؟***:

"لا أبكي حزناً يا ولدي...
من حيرة رأيي و ضلال ظنوني...

---

[1]– نفسه، ص: 506.

هل عاقبني ربي في روحي و يقيني؟...
و الأفكار المشتبهة؟
أم يدعوني أن أختار لنفسي؟
*هبني اخترت لنفسي، **ماذا أختار؟***
ها أرفع صوتي،
أم أرفع سيفي؟
ماذا أختار..؟
ماذا أختار..؟ "[1]

5 – عقدة التراجيدية:

الحلاج ذو شخصية قوية جذّابة؛ لقد زعزع كيان السلطة، فحسب له الحاكم ألف حساب، ثم كِيدَ له حتى سُجِنَ بتهمة لا احد يستطيع تبرئته منها – إنها تهمة الزندقة.

"*أبو عمر (القاضي): أن الدولة قد سامحت الحلاج*
فيما قد نسب إليه...
من تحريض العامة و الغوغاء على الإفساد
و عفت عنه عفواً كلياً لا رجعة فيه"[2]

و هنا يكون جواب الحلاج على السؤال الذي تردد في العقدة السابقة ما أختار؟ فاختياره أنه يقبل **بمصيره**

---

[1]- الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص: 547.
[2]- نفسه، ص: 591.

البائـــس، لأنـــه أدرك أن حتـــى السلطـــان الـــذي أدانـــه بالأمـــس لا يُفيـــده عفـــوه اليـــوم. فعلـــم أن مصيـــره قَـــدّرهُ لـــه ربـــه لأن الله اختـــار – اختـــار لـــه الخلـــود بواسطـــة المـــوت، إذ يَـــرَى الحـــلاج أن هـــذا أحلـــى مـــا أعطـــاه ربـــه؛ و كـــان موتـــه خلـــوداً لبطولتـــه.

"لكـــن وزيـــر القصـــر يضيـــف: أغفلنـــا حـــق السلطـــان..

مـــا نصنـــع فـــي حـــق الله؟

فلقـــد أنبئنـــا أن الحـــلاج

يـــروي أن الله بجـــل بـــه...

مـــن أوهـــام و ضلالات

و لهـــذا أرجـــو لـــو يُســـأل فـــي دعـــواه الزند يقيـــه

فالوالـــي قـــد يعفـــو عمـــن يجـــرم فـــي حقـــه

لكـــن لا يعفـــو عمـــن يجـــرم فـــي حـــق الله".[1]

تتمحـــور العقدتـــان الأخيرتـــان حـــول كلمـــة "***المـــوت***"؛ ليـــس للمـــوت فـــي الكـــلام عـــن "مأســـاة الحـــلاج" هـــذا المعنـــى الأكاديمـــي التقليـــدي، معنـــى الحـــد و الفاصـــل و النهايـــة. إن المـــوت بالنسبـــة لهـــذه القصّـــة هـــو المدخـــل و البدايـــة، بدايـــة تأخـــرت فـــي الزمـــن، لكنهـــا سابقـــة فـــي الوجـــود، فـــلا مفـــر فـــي الحديـــث عنـــه مـــن هـــذا المدخـــل. إذن فهـــو اختيـــار الخلـــود علـــى الحقيقـــة، إذ أن مـــوت الحـــلاج لـــم يكـــن موتـــاً عاديـــاً و إنمـــا أدى إليـــه الســـؤال الصعـــب فـــي عقـــدة

[1]- الأعمـــال الكاملـــة: مأســـاة الحـــلاج، سبـــق ذكـــره، ص: 592.

اللغز(*ماذا أختار؟*)، و كانت إجابة الحلاج في عقدة التراجيدية أن يتحمل مصيره و يجاهر بدعوته، ثم قبل اختياره لأسلوب القوة أو السيف قُبضَ عليه و قُتِلَ.

و تشابكت هذه العقد في منحنى أمامي صنَعَ الحدث من خلال الأسئلة الكثيرة التي جاءت في المسرحية، و هي التي تؤدي بحياة الحلاج إلى الموت، ففي المنظر الأول من الفصل الأول سؤالان: لِمَ قتلوه؟ و من قتله؟

و في المنظر الثاني من الفصل الأول سؤال أكثر حيرة: كيف نزاوج بين البصر و البصيرة؟

و في المنظر الثالث يطرح المتلقي على نفسه سؤالا ينفعل به صارخاً: ماذا فعل الذين ضحى الحلاج لأجلهم؟

و في الفصل الثاني نجد السؤال بصورة أخرى، كيف نزاوج بين الكلمة و السيف، بين الحكمة و الفعل؟

و يُمكن إحصاء الأسئلة التي استخدمت بكثرة ضمن البناء الدرامي للمسرحية، لأنها توفر الحركة في الحوار و تبعث على التماسك و ربط الشخوص ببؤرة درامية واحدة يدورون حولها. و في أسئلتهم يتكشف الموقف المسرحي و يعطي عبد الصبور معلوماته الدرامية دون فرضها، لأن الصورة الإيحائية تتطلب مهارة الكاتب

و ذكاءه، فهي تعبر عن المعنوي بصورة حسية[1]، و خير مثال على هذا قول أحد الصوفية:

"كنا نلقاه بظهر السوق عطاشاً فيروّينا

من ماء الكلمات

جوعى، فيطاعمنا من أثمار الحكمة

و ينادمنا بكئوس الشوق إلى العرش الرباني"[2]

يتضح الإيحاء هنا، لأن المتحدث الصوفي يراعي استخدام العناصر المعيشية اليومية مما يتناسب مع مفهوم العامة في الحياة.

و الأسئلة بالمعنى الإيحائي البعيد لها دلالة أخرى عندما تصبح ظاهرة، تدلل على حيرة الكاتب و تخبطه بحثاً عن الحل للمشكلة الكبرى التي هي الوجود.

---

[1] - د. عز الدين إسماعيل: الأدب و فنونه، دار الفكر العربي، ط.7. 1978، ص:121.

[2] - الأعمال الكاملة: مأساة الحلاج، سبق ذكره، ص: 456.

2 – 7 – بناء الحبكة في قصة الحلاج:

كتب عبد الصبور مسرحية "مأساة الحلاج"، و كان فيها عودة إلى ينبوع المسرح الإغريق. فقد خلت المسرحية من كل شبهة معاصرة في البناء الدرامي، أو خروج عن مألوف المسرح الكلاسيكي. إنه تأثر كثيرا بالإغريق، و حتى أجزاء البناء تكَونْ وحدة متكاملة كما رآها أرسطو.

1 – العرض:

بدأ عبد الصبور ***بمقدمة البناء*** في مسرحيته برسم صورة تشخيصية لمنظر الحلاج المصلوب، بغية إشعار القارئ / المشاهد بالمأساة و تعميق دلالتها المفجعة، كما استعان في هذا المنظر بالعناصر الدرامية المؤثرة، مثل منظر الموت ذاته و تساؤل العامة حوله.

و من خلال هذا العرض يمكن أن نكتشف موضوع و مكان و زمان وقوع الأحداث و الأشخاص اللذين يطورون الصراع و يصنعون الحدث الدرامي، ففي هذه المأساة نحن أمام ساحة في بغداد، و سجن، و محكمة، و بيت الشبلي. و هي أماكن تمثل وحدات عامة، أو مشاهد عامة خرجت من طبيعة الأحداث التاريخية التي توالت فيها أحداث موت الحلاج. أما عنصر الزمن يتمثل في الشخصيات من التاريخ الإسلامي كالحلاج، الشبلي، إبراهيم، بن فاتك، القضاة الثلاثة. و هكذا يعيش القارئ / المشاهد مع مأساة الحلاج بعينه.

و يتولد الشكل الدرامي خلال "جوهر النص المسرحي القائم على الصراع الذي يولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية النص، و يؤدي بطبيعة الحال إلى نمو القصة فضائيا و زمنيا"[1]. و الشكل الذي اختاره الصراع كان موزعاً متقطعاً قائماً على عدّة صراعات مختلفة باختلاف أنواع الشخوص، من رجال الدين و سلطة و عامة. و كان صراع غير متكافئ بينه و بين القوى المحيطة به. و قد تمحور ***موضوع الصراع*** حول السؤال الذي رددته معظم شخصيات النص، (لماذا قُتلَ الحلاج؟) إن محاولة الإجابة عن هذا السؤال ستظهر حقائق من خلال التطرق إلى الأنواع المختلفة من الصراعات القائمة في المسرحية، و التي يمكن لنا إجمالها في ثلاثة أقطاب من الصراعات: القطب الأول يتمثل في الصراع بين الحلاج و أجهزة السلطة (الحاكم)، فقد بصّر الحلاج الفقراء بحقيقة اضطهادهم، فخافت السلطة خطر ذلك و تعرضت له و رصدت خطواته و أوقعته في تهمة الكفر و قدّموه إلى محاكمة صورية أمرُها في يد الحاكم. و القطب الثاني كان صراع بين الحلاج و الصوفية، و كان هذا الصراع ثرياً متصاعدًا مملوءاً بعنصر التشويق، قامت أحداثه في بيت الحلاج، بينه و بين الشبلي الذي يختلف معه في نظرته للدنيا و لوضع الإنسان فيها. أما

---

[1] - ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، ط.3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص: 127.

القطب الثالث فهو أكثر الصراعات تعقيداً، لأنه قائم بين الحلاج و ذاته؛ إذ يقع الحلاج في حيرة مع داخله. و يبدأ الصراع مع الذات بالبحث عن كيفية تزاوج بين الكلمة و السيف، بين الحكمة و الفعل، فيحتار الحلاج من أمره بسؤال (ماذا أختار؟) هل أحمل سيفي أم أحمل كلماتي في وجه الشر؟ الشر الذي يعارض الخير.

إذن البناء الدرامي لهذه المسرحية مبنيّ على صراع الخير و الشر.

أما ***أبعاد*** قصّة الحلاج فهي متشعبة، ويمكن حصر أهمها فيما يلي:

- **البعد الجسمي:** رأى الحلاج أن حياته لن تكون ذات قيمة ما لم بروها بدماءٍ لأنها تُطهّره من الحياة المادية التي يحاول الفكاك منها و هذا عن طريق الخلاص.

و في مستوى آخر ظهر البعد الجسمي من خلال الشخصية النمطية. و قدم الكاتب هذا النوع من الشخصيات ليس بأسمائها و لكن بعاهاتها الجسمية (كالأبرص، و الأعرج، و الأحدب). و من المنطق أن عبد الصبور قد اعتمد هذه الخصال و المواقف في هذا النص الدرامي، و هذا قصد إبراز قضايا الشعب و معاناته.

و تنديد بأضدادها، لأن هذه القيم هي قلبي و جرحي و سكيني معا، إني لا أتألم من أجلها و لكني أنزف[1].

و كان الحلاج أول من يصدر بحقه حكم بالإعدام بسبب أفكاره، بطريقة شديدة القسوة، فقد أصدر القضاة حكمهم بصلبه بقصد طمس أفكاره. هذه الخلفية الواقعية كانت وراء إبراز الصراع الاجتماعي الدائر في الخلافة العباسية بين الشرائح الاجتماعية المختلفة في الخط الدرامي للمسرحية، حيث تبرز عدة خطوط فكرية تستند إلى مرجعية دينية تؤكد خلالها مصداقيتها، يوضحها الخط الدرامي للمسرحية بلقاء بين الشبلي و الحلاج لاستعراض مفهومين للصوفية: الديني الذي يبتعد عن الدنيوي و يعزل نفسه تقربا لله - كما عبّر عنه الشبلي - و الاجتماعي الداعي إلى رفع الظلم، و إطلاق الحريات، و سد الحاجات الاقتصادية و المعيشية - كما عبّر عنه الحلاج - و كل منهما يستند إلى مرجعيته الدينية.

و يمهّد هذا اللقاء لمشهد آخر يُبرز مخاطر فكر الحلاج عندما يقوم أحد تلامذته بتحذيره من نية حاشية الخليفة في الاعتداء عليه و اعتقاله تمهيدا لقتله إذا لم يتوقف عن نشر أفكاره بين المهمشين و الفقراء،

---

[1] - ينظر: صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، المرجع سبق ذكره ص:125.

لكن ذلك لم يردعه عن استمرار مواجهته لهم حتى قام الخليفة باعتقاله.

و هو ما يمهّد لبروز تيار فكري ثالث يقوم على تبرير ممارسات السلطة السياسية، استنادا إلى مرجعية دينية مغايرة للتيارين السابقين.

و أثناء وجود الحلاج في السجن يتعرف على سجين متمرد – يُقتل فيما بعد إثر هروبه من السجن – يعبّر عن تيار فكري رابع يستند أيضا إلى مرجعيته الدينية، فيتجه إلى التمرد بعد أن هزمته وطأة الحياة الظالمة التي فرضها رجال الخليفة.

و نستخلص أخيرًا أن البعد الاجتماعي قد يتبلور بالأوضاع التاريخية و الدينية و حتى الإصلاحية منها، لأن الهدف الأسمى للمفكّر أو المصلح إصلاح المجتمع الذي يعيش فيه.

2 – الأزمة:

تمخض عن الصراعات الموجودة في القصة صراع رئيسيٌّ قام بين الحلاج و السلطة التي أدانته و قتلته –على الأقل بصفة مباشرة- و تبدأ أزمة القصة حين خلع الحلاج خرقة الصوفية، و هنا تبدأ مرحلة جديدة إذ خرج إلى الناس و نزل إلى العامة و حدثهم بما رأى؛ لقد رأى في وجوه الناس الفقر، فهو قد عاينه في الطرقات و اختلف مع أصحابه و صارع في أفكارهم،

و حاول أن يصل إلى الحقيقة و وضع آراءه الإصلاحية من أجل المزاوجة بين البصر و البصيرة، بلغة استعملها – في رأي السلطة- لغة تحريضية.

إن هذا الصراع و التوتر أثرى الحدث و كشف عن الشخوص و دفع بالفعل الدرامي إلى الذروة.

3 – الذروة:

اتخذت الحركة بكل شخوصها الدرامية في تصاعد مستمر، و خاصة الجوقة إذ أكّدت ثراء الصراع و قوة الحدث الذي يتغير كل لحظة حتى يصل إلى الذروة و التأزم، فهنا يتعرض الحلاج لكل أصناف المجتمع الذي قرر أن ينزل إليهم مضحيًا ساعيًا إلى خلاصهم. إن نزوله إلى الناس و معاينة الفقر في الطرقات اكتسب إلى جانب قداسته و بطولته و إلحاحه على الجانب العلوي- اكتسب شعبية و اقترابًا من الناس. فهو يعاين شوقهم إلى العدل و حاجتهم على الإصلاح، و لكن لا أحد يتكلم، و ينتشر بينهم الخوف و الرعب و القهر، و أما الواجب عليهم فهو الاحتيال للنجاة، فكلهم شهدوا ضد الحلاج لأن السلطة تعمّدت استغلالهم من استخدام جهلهم في ترديد شعارات تخدم الحاكم على حساب مصلحة البلد. و حتى أولئك الصوفية اللذين كانوا على وعيٍ تعمدوا في إدانته، و لكن لغرض أسمى، فقد حولوه من رجل فانٍ إلى حيٍّ خالد.

إذن حركة المسرحية أدركت ذروتها بالمشاهد المثيرة مثل شهادة "الشبلي" صديق الحلاج، و الذي شهد في المحكمة شهادة اعتبرت ضده، و كذلك شهادة العامة التي تدينه مع أنه نزل إليهم و ترك طريق الصوفيين لأجل قضيتهم.

4 – الختام:

إن المسرحية تنتهي بالبداية نفسها، و هنا نشعر بمغزى الإيحاء باستمرارية الصراع، إنه الصراع الأبدي الذي لا يموت بنهاية البطل.

إن مع التكشف التدريجي للمسرحية يبرز أمامنا هذا السؤال : أحقا كان حنين الحلاج لحبيبه (سبحانه) هو الذي يؤدي حتما إلى الاستشهاد، أم أن موت الحلاج ثم – بالأحرى- عقاباً له على الخطيئة التي ارتكبها بالبوح بعلاقته بربه؟ أ هو عدم الحيطة ما قاد إلى استشهاد الحلاج ؟ أن النهاية تترك مبهمة. و نحن نعلم – من المسرحية و من التقاليد الصوفية – أن البوح بالسر المقدس خطيئة، و لكننا لا نعلم ما إذا كان الحلاج قد حكم عليه الله أو الإنسان. أكان استشهاد الحلاج باختياره أم عقاباً له. و لكن القتيل مع ذلك لما سيق إلى حتفه كان راضياً و متقبلاً لمصيره بابتهاج، و لم يبذل أية مقاومة خارجة عن إرادته، فمعرفته و غروره دافعان لا إراديان، فالرجل متطوّع بمنح حياته لله؛ إذ أنه كان فرحاً

بقدره، تواقاً إلى الخلاص من الدنيا حتى يروي الأرض بدمائه فيخصبها و تلد بطلاً.

الفصـــل الثـــالـــث

الدرامـــا الشعبيـــة الجزائريـــة

- التمهيـــد.
- الأشكـــال الشعبيـــة:
  * - الكلمـــة
  * - المـــداح
  * - التجريـــب

- نمـــوذج مـــن الدرامـــا الشعبيـــة الجزائريـــة لمسرحيـــة "الأجـــواد" لعبـــد القـــادر علولـــة:

* - الشخصيـــات
* - الحـــوار
* - الصـــراع
* - الحـــدث
* - الأبعـــاد
* - البنـــاء الدرامـــي
* - مظاهـــر التـــراث الشعبـــي

- نمـــوذج مـــن الدرامـــا الشعبيـــة الجزائريـــة لمسرحيـــة "بنـــي كلبـــون" لعبـــد الرحمـــان كاكـــي:

* - التمهيـــد
* - الشخصيـــات
* - الحـــوار
* - الصـــراع
* - الحـــدث
* - الأبعـــاد
* - البنـــاء الدرامـــي

3 – التمهيد:

جاء النموذج الجزائري بقطبين من المسرح الشعبي – عبد القادر علولة و عبد الرحمن كاكي – اللذين قدما الكثير للساحة الفنية الجزائرية من إنتاجات متعددة و موضوعات مختلفة. و لا شك أن هذه المسرحيات قد طَغَى عليها الطابع الشعبوي من خلال استعمال اللغة العامية لأن الجمهور فرض أن تكون كذلك.

و قبل أن نُسهب في كل كاتب على حِدا، من خلال مسرحيتي "الأجواد" لعلولة و "بني كلبون" لكاكي، كان لابد أن نشير على بعض القواسم المشتركة في استعمال الأشكال الشعبية و عنصر المداح، إضافة إلى طريقة التجريب التي وضع فيها عبد القادر علولة نكهته الخاصة.

3 – 1 – الأشكال الشعبية:

أسس علولة و كاكي مسرحاً نابعاً من ثقافة الشعب الجزائري المتأصل بالثقافة العربية المعبرة عن هويته و تراثه، لأنهما كانا يعرفان جيداً المستوى الثقافي لهذا الشعب، "إن التراث الشعبي يُكسب الكاتب المسرحي لغة أصيلة، لغة ثرية بثراء الفكر الذي يعبّر عنه فإذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة، و فجر طاقتها عند ذلك تفجرت لديه مكوّنات الأفكار"[1]. فعملا على تبسيط المسرح لغوياً و فكرياً ليتلاءم مع المستوى اللغوي و الفكري للجمهور. و بالتالي قد جعل توظيف التراث الشعبي المشحون بالأشكال الشفهية في المسرح الجزائري ظهور استعمال اللغة الشعبية العامية المتلائمة مع وجدان و أصالة هذا الجمهور. فهكذا تطور المسرح الجزائري و ذلك عن طريق مخاطبة الجمهور بلغته التي يتكلم بها في حياته اليومية و المعبرة عن هويته و ثقافته التي ينتسب إليها. فالنتاج الثقافي بأشكاله المختلفة و على رأسها الكتابة المسرحية وليدة تفاعل المبدع مع المجتمع، فهو "حامل بحكم تجربته الشخصية مع المجتمع لِزَادٍ ثقافي معين، و نظرة ثقافية إلى الأمور محدودة... و الأدب

---

[1] – عبد الستار جواد: مهمات المسرح العربي، مجلة الأقلام، عدد 8، دار الجاحظ، بغداد مارس 1979، ص: 67.

الشعبي، أعمق معين يمكن أن يستقي منه الأديب المبدع إذا رام ارتباطا جذريا بحياة شعبه و أمته"[1].

إن التجارب المسرحية التي قدمها هذان الكاتبان تناولت مواضيع من التراث الشعبي و استلهمته و كيّفته و عصرنته حسب روح العصر و ميولات الجماهير الشعبية. و اعتمدت هذه المسرحيات على لغة تراثية سهلة الفهم، تُوحي برموز و دلالات أكسبتها جمالية جديدة في الخطاب المسرحي و صياغة المسرحية.إنها صياغة هادفة، اهتمت بتقديم مشاكل حياة الإنسان و خلق نماذج درامية إيحائية و رمزية تكشف عن الغموض، و تدعُو المُشاهد إلى إدراك واقعه الاجتماعي و السياسي.

و على هذا الأساس إن توظيف التراث لا من أجل الهروب إلى الماضي، أو استخدامه لسهولته أو بعبارة "الماضي الذي لا يمضي"، بل على أساس أن يستلهم من هذا الماضي التراثي دوافع تغيير الحاضر و بناء المستقبل. إن مجمل النصوص المسرحية لعلولة و كاكي ترتكز على مقومات كثيرة، و أكثرها أهمية هو التراث الشعبي، أي الواقع الذي لا يمكنه الاستمرار إلاّ إذا امتدت جذوره و روافده إلى الماضي بكل أبعاده.

---

[1] – د. عبد الله عبد الدائم: المسالة الثقافية بين الأصالة و المعاصرة، مركز دراسات الوحدة العربية، طبعة أوت 1985 بيروت لبنان، ص: 690 و ص: 703.

3 - 1 - 1 - الكلمة:

تعامل - علولة و كاكي - مع الكلمة في مسرحياتهما كوسيلة للتراث الشعبي و محاكاتهما للحكايات و الأساطير الشعبية التي كانت تتداول على شكل سردي قصصي في قالب الشعر الملحون من طرف المداحين و القوالين[1] في الحلقات الشعبية - فضاء العرض - التي كانت تُقام في الأسواق و الساحات العمومية. فكانت "الكلمة" لغة تراثية شعبية مكنتهما في إبداعاتهما المسرحية، فالكلمة " تعتمد على جميع مفردات العرض المسرحي، بحيث تصبح الاحتفالية كلها لغة و الاحتفال بالأساس لغة، لغة أوسع و أشمل و أعمق من لغة اللفظ (الشعر، القصة) و من لغة اللحن (الغناء، الموسيقى) و لغة الإشارات و الحركات (الإيماء). و هي لغة جماعية تراثية شعبية تقوم على المشاركة الوجدانية و الفعلية "[2]. إن الجزء الخالد في المسرحية هو الكلمة، و الكلمة التي ترفع إلى أقْصَى طاقتها هي الشعر بعينه، و هذا ما ينطبق على قول "كولوردج" للشعر بقوله إنه أفضل الكلمات نسقاً.

و على صعيد المضمون فهو مسرح ملتزم ترجم المطالب الوطنية، و هو مسرح شعبي بتوجهه إلى الأغلبية الساحقة من السكان عن طريق الجولات التي كانت

---

[1] - المداح و القوال: يعرف في المسرح العربي بالراوي.

[2] - ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية القراب و الصالحين، منشورات المسرح الجهوي بوهران، ص: 01.

تقام. و بمحتواه و موضوعاته المستقاة من الحياة اليومية، و هو مسرح وطني بموقفه من الأحداث التي كانت تعيشها الجزائر، و ارتبط بالصراعات التي خاضها الإنسان الجزائري من أجل إثبات هويته الثقافية و شخصيته الوطنية.

3 - 1 - 2 - المداح:

كما أنهما - علولة و كاكي - تفاعلا مع "الكلمة" تفاعلاً حيّاً وَقَفَا من خلالها على جوهر الأداء المسرحي عند شخصية المداح. و من هذا المنطلق يرى "بيير بورديو" أنه يمكن التوصل إلى إدراك رغبة المداح أو القوال في الحلقة و توارثها إلى العرض المسرحي الحديث[1].

و من المعلوم أن "المداح" يتميز بالمواجهة و قوّة الشخصية، و هذا ما يجعله يتحكم في إرسال لغته السردية الشعرية التي تساعده على تأثير و شدّ انتباه الجمهور الملتف حوله بصفة تلقائية. و يأتي المداح أحيانا بأسلوب السؤال و الجواب، فهذه الطريقة هي التي تسمح بهذا القدر من المعلومات التي تخرج غير متعمدة، بل تبدُو طبيعية ليست مفروضة على الشخوص. و هي طريقة ملائمة للحد من حرية الكاتب المسرحي فلا يخرج كل ما عنده دفعة واحدة. إنها تنظّم المعلومات

---

[1] - ينظر: Pierre Bourdieu, Sociologie de l'Algérie, PUF, 1958. P : 85.

بشكل طبيعي مركزّ و مختصر. و هذه الطريقة تتميز من كونها شعائرية طقوسية.[1]

إنه مسرح يرتكز على إعادة ربط الصلة من جديد بالعادات والتقاليد الثقافية التي يزخر بها المخزون التراثي الشعبي، ما يجعل العمل ينصب على قدرات أخرى من قوة إيحاء الكلمة لمنطوق القوال (الراوي) و على عادات الإصغاء لدى المُتفرج، وقدرته على التخيل. ففي مثل هذا النوع من العروض، أي مسرح الحلقة، "يشترك الراوي و المتفرج بصفة ديناميكية وجدلية. و يكون المداح شاعر النص الدرامي - الممثل و المغني - موجودا في مركز الحلقة "[2]. و يزين الكلمة أثناء العرض بمختلف أنواع التلميح، و الإشارة، و الإيحاء، و التصحيح، و التضخيم، بهدف إثراء خيال الجمهور و إشراكه في صنع الفعل الدرامي.

كان لهذين الكاتبين المسرحيين خصوصيتهما في العروض، حيث شكّلاَ مسرحاً محافظاً على الهوية من خلال تأثرهما و توظيفهما للمداح، فهما يواجهان الخبرات و التطلعات لَدَى المُتلقي، و يتماشيا مع هويتهما و تطلعاتهما

---

[1] - ينظر: أربك بنتلي، الحياة في الدراما، المرجع سبق ذكره، ص: 88.

[2] - ينظر: Gilles Costaz *in* Revue *spécial théâtre d'Algérie,* numéro trilingue français – anglais - arabe, n°27-28 juin 2003, France, Ed. Ubu, p: 28.

من خلال الأفكار الثورية و الاجتماعية و السياسية و التربوية و حتى الدينية.

3 – 1 – 3 – التجريب:

يتجه المسرح الجزائري عامةً و مسرح علولة خاصةً نحو التجريب، و في هذا الشأن كتب المسرحي العراقي جواد الأسيدي قائلاً: "مسرح المغرب العربي، مسرح اجتهادي يعتمد على البحث بصفة تجريبية و هي صيغة خلق تعتمد التجريب و تتشكل سماتها يوماً بعد يوم، الطيب الصديقي، عبد القادر علولة، زياني شريف عياد، كاتب ياسين... و كلهم يؤكدون أنهم ماضون في بحثهم المتواصل لإغناء المسرح العربي بعطاءات مميزة "[1].

إن التجريب يُعني أخذ أساليب معينة و إسقاطها على الواقع الجزائري، فظل التجريب – عند البعض – غامضاً فضفاضاً لا يستند إلى خلفيات جمالية تستمد طاقتها و حركيتها من عبقرية الشعب و لا ينطلق من أرضية قوامها الوضوح الفكري. فالتجريبيون يعملون على تفجير الأشكال بمعزل عن حركة الشعب و يتحركون تحت وطأة تقليد الغرب.

---

[1] – الأسيدي، جواد، نقطة ضوء حول المسرح، نشرة الستار، العدد 04، المهرجان الوطني الثاني للمسرح المحترف، الجزائر من 02 – 13 أكتوبر 1986، ص: 03.

إذن التجريب عملية استكشاف تنطلق داخل المألوف لتنقله إلى عالم مجهول و تقدمه بأشكال و تكوينات و رؤى جمالية و فكرية و روحية فيها من الطرافة و الإضافة و التجديد ما يبهر المتفرج، لكن لا يعني هذا أنه مغامرة في المجهول سمتها الاعتباط و مخالفة المألوف، بل هي مغامرة مؤسسة على قواعد عملية تضمن لها قسطا من النجاح. و لا بد من الإشارة في هذا المجال أن المسرحي التجريبي لا بد أن يكون متشبعا بقواعد المسرح الكلاسيكي، واعيا لأهم التجارب التي قدمت في مجاله حتى يتسنى له الانطلاق من الأساس لمخالفته و اقتراح الجديد.[1]

لا أحد قد ينفي حقيقة التقليد بل أن شرعيته باتت واجبة على كل مسرحي جزائري، لأن هذا الكاتب لا يملك موروثاً نصيًّا أو بصرياً، و عليه فإن الباحث عن الدرامية غير الذي يجد نفسه في مركزها. و لكن ذلك -التقليد- راجع كذلك إلى الثقافة الغربية و خاصة الفرنسية منها و التي تتمتع بها النخبة الجزائرية، و عدم اضطلاعها على إرثها الحضاري و الفكري، و بحكم أن المسرح من جملة الفنون الوافدة إلينا من أوروبا، على الرغم من وجود أشكال مسرحية في تراثنا لم تتهيأ

---

[1] - ينظر: د. محمد عبارزة: التجريب المسرحي في مجالات المأثور الشعبي (بعض المحاولات التونسية)، مجلة دراسات مسرحية العدد المزدوج 4 و5 مارس 1995، ص: 26.

لها الظروف للتشكل على الشكل مسرح، إلاّ أنّه يسعى دوماً إلى تحقيق ذاتيته و خصوصيته، و لتجسيد ذلك لا بد من الاستفادة من التجارب العالمية و محاكاة الجديد و الجيد منها و أغناء الممارسة المسرحية و تصويبها. فعلولة - بتأثره ببرخت - قد أعطى نظرة جديدة للفن المسرحي الجزائري، إذ أن الأمر يتعلق بمسرح سردي و ليس بمسرح تشخيص للحركة ذي النمط الأرسطي الذي مارسه المسرح الجزائري منذ العشرينيات إلى يومنا هذا، حيث إن وحدة الزمن لم تعد كما كانت و أصبحت كما هو الحال في الرواية تستغرق وقتاً طويلاً، فالنص السردي يستطيع أن يقدم عرضاً لحياة بأكملها. و حتى ولد عبد الرحمن كاكي يكون قد وظّف نصاً مسرحياً خاضعاً لنمط السرد مشحوناً بالإيحاءات و الرموز التي تفيد في تطوير المعاني و الأفكار أكثر مما تفيد في التفسير و الشرح. و لكن علينا ألا ننسى، ضمن هذا السياق، أن السردية كمخزون شعبي، أو كتراكم تذكاري، و من خلال عمليتي التفتح، و التفكيك خضعت لعملية تلقيح من خلال التجارب العالمية الكبيرة، أي لم تعد سردية خالصة، نقية، بل امتزجت ببعض الأنماط البرشتية، فكانت هنا عنصرا تغريبيا. و نظن أن عبد القادر علولة أكثر من استفاد و أفاد في هذا المجال.

3 - 2 - نموذج من الدراما الشعبية الجزائرية لمسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة:

3 - 2 - 1 - الشخصيات:

لا توجد في مسرحية "الأجواد" شخصيات رئيسية و أخرى ثانوية، بل الكل تتكامل فيما بعضها لأنها مستقاة من المُعاش اليومي و من مجتمع واحد يتقاسم لغة واحدة مشتركة – لغة عامية - هذه اللغة التي هي القاسم المشترك بين كل أفراد المجتمع من مثقف و غير مثقف، من معلم، و طبيب، و عامل و حارس، الخ.

لا تصنع شخصية ما الحدث وحدها، بل هذا النوع من المسرحيات الاجتماعية يجعل كل الشخصيات في مستوى واحد؛ إذ أن النظرة البطولية تكون شمولية و لا تنحصر في شخصية ما، و بالتالي البطل الحقيقي لهذا النوع من النص المسرحي هو المجتمع ككلٍ. و حتى اختيار عنوان المسرحية جاء بصيغة الجمع "الأجواد" و ليس الجواد، و هذا يعود أولا لالتزامية الكاتب بالنوع الأدبي الذي ينتمي إليه و ثانيا ليظهر أهمية المجتمع في خدمة و تطوير الفنون الشعبية لأن المجتمع لا يُبنَى بفردٍ واحدٍ و إنما بأشخاص تختلف فيما بينها من حيث الأنماط و تتكامل في بناء مجتمعها، و تنبثق من الواقع و الحياة اليومية لأن هذا الواقع "يُزَوِدُنا باستمرار بمواد و مواضيع و أفكار و مبررات تغدي وعينا الاجتماعي

و الفني، و تدفعنا للإبداع و التخيل و الابتكار"[1]. إن الخيال يستقي من الواقع الحي و يكشف أشكالاً جمالية خاصة، و ديناميكيات اجتماعية و إنسانية.

إن هذه الجماليات تتجلى واضحة في عنوان النص المنحصر في كلمة "الأجواد" و معناها الحرفي "الكرماء"، فالكلمة تلخص الفكرة الجوهرية للنص، و هكذا جاءت شخصيات الأجواد للجود على مجتمعهم.

إن العروض المسرحية الشعبية ذات النصوص السردية لا تتطلب حشداً كبيراً من الشخصيات، فالمداح يستطيع الولوج في مخيّلة المشاهد بتقنياته الخاصة و التي تمتاز بمهارات إلقائية عالية حيث يجعله يرى الأشياء حسب ما برمجته. هذا ما قلّص عدد الشخصيات الدرامية أثناء الإلقاء، فلهذا رَكَّز الكاتب على مجموعة من الشخصيات، كانت كلها شخصيات كاريكاتورية[2]، توزعت على ثلاثة مواضيع تمثلت في ما يلي:

- جرت أحداث الموضوع الأول في البلدية، و من الشخوص البطولية:

علال (القوال الأول) عامل بسيط، مهنته منظف (زبال) بالبلدية.

---

[1] - عبد القادر علولة، "من مسرحيات علولة" ، مرجع سبق ذكره، ص: 243.

[2] - كاريكاتور: ساخر Satirique. طريقة هزلية في وصف التناقضات و الأمراض المجتمعية، كالرشوة، و البيروقراطية...

العساس: حارس حديقة البلدية.

المنتخبين: الّذين لا يعملون لشؤون البلدية.

الربوحي الحبيب (القوال الثاني) عامل بسيط، مهنته حداد بالبلدية. تتميز شخصية الربوحي بصفات و ملامح جسدية و معنوية يستطيع المشاهد / القارئ من خلالها اكتشاف الصفات الخارجية بسهولة، معتمداً على الملاحظة، لأن السارد (القوال) يعتمد على التشخيص الخارجي الدقيق[1]، أما الصفات المعنوية فإنه لا يتسنى للقارئ / المشاهد اكتشافها إلا من خلال أفعالها و أقوالها.

تنقسم شخصية الربوحي إلى شخصيتين: الربوحي الشخصية التي لا تعير لها الشخوص الرسمية أي اهتمام[2] و الحبيب الذي يعني الصداقة و هكذا تعامل مع الحيوانات و أهل الحي و العساس[3].

سي الحاج: الشخصية التي تمثل الثراء و البذخ.

- جرت أحداث الموضوع الثاني في المدرسة، و من الشخوص البطولية:

قدور(القوال الثالث) البناء البسيط المحروم[4].

---

[1] - عبد القادر علولة، مرجع سبق ذكره، ص ص: 82 – 83.

[2] - نفسه، ص ص: 82 – 85.

[3] - نفسه، ص ص: 86 – 101.

[4] - نفسه، نفس الصفحات.

عكلي: طباخ المدرسة (صورته الجسمية طويل القامة و سمين[1].

منور: بواب المدرسة (صورته الجسمية عكس صديقه عكلي قصير القامة[2].

الجموع (التلاميذ) تمثل الجمهور.

- جرت أحداث الموضوع الثالث في المستشفى، و من الشخوص البطولية:

المنصور(القوال الرابع) المتقاعد[3].

الفهايمي جلول (القوال الخامس) عامل تقني سامي بالمستشفى إلى جانب العامل عثمان و العاملة.

سكينة (القوال الأخير)[4].

و إجمالاً فإن معظم هذه الشخوص بسيطة و تمتاز بالكرم. و من أبرز شخصيات نصّ "الأجود" القوال أو الراوي الذي يقوم بدور محوري في المسرحية، فهو المرآة التي تعمل على عكس الأحداث بوضوح، و استعمل لتقريب الأشياء و تعريفها للقارئ أو المشاهد. و كذلك للربط بين الأحداث حيث نراه يفتتح المسرحية و آخر يُنهيها؛ تبتدئ بالقوال أو المداح ، لأنها غنائية،

---

[1] - السابق ، ص: 104.

[2] - نفسه، ص: 105.

[3] - نفسه، ص ص: 125 – 127.

[4] - نفسه، ص ص: 149 – 151.

علال ثم قدور ثم المنصور ثم سكينة و هذه الأخيرة

الوضع الذي كانت تعيشه الجزائر على الصعيد الثقافي اتسم بانتشار الأمية في الأوساط الشعبية لم يكن يسمح باستمرار تجربة المسرح الناطق بالفصحى. لكن هذا الوضع لم يمنع الجزائريين من التعبير عن قضاياهم باللغة التي يتكلمون بها في حياتهم اليومية، و هو ما جعل الحركة المسرحية تتخذ العامية أداة للتعبير المسرحي.

و بالتالي إن من خصائص المسرح الشعبي أنه يكون مملوءًا بالألفاظ التي تكون في متناول العامة، و هذا لكي يتسنى لكل أنماط المجتمع من فهم نص المسرحية أولاً و مغزاها ثانيًا. فقد استعان علولة في الحوار القائم بين شخوص المسرحية باللهجة العامية. و إذا تعاملنا مع هذه الظاهرة اللغوية برؤية "سوسيو- لغوية" (Sociolinguistique) فسنجد حتمًا من خلال قراءتنا لحوارات مسرحية "الأجواد" أن هذا النص محشوٌّ بحشد كبيرٍ من الكلمات الأجنبية و خاصة الفرنسية، و التي كُيِّفت فونولوجيا مع اللسان الجزائري و حتى تركيبيا كأخذ الألف و اللام. (أنظر الجدول التالي ص:263).

الكلمة	الصفحة	مقابلها باللغة الفرنسية	مقابلها باللغة العربية
البوط	80	Botte / bottillon	حذاء طويل
البرتسو	83	Pardessus	معطف / رداء
الكروكوديل	84	Crocodile	تِمساح
الدوفيز	90	Devise	عملة أجنبية
الباطوار	96	Abattoir	مذبح
ترابانـدو	98	Contrebande	تهريب البضائع
الفيلة	98	Villa	بيت أنيق
طنك	99	Tank	دبابة
الشانطي	102	Chantier	ورشة عمل
لامورق	146/132	Morgue	مستودع الموتى/الجُثث
سيانس	132	CNS	الشرطة
لامبيلانس	133	Ambulance	سيارة الإسعاف
كراطين	138	Carton	علبة كرتون
السبيطار	139	Hôpital	مستشفى
الصباط	140	Sabot	نَعْل/حذاء
كاميو	144	Camion	شاحنة
زوفري	145	ouvrier	عامل

إذن يتميز هذا الحوار بتعدد الرموز اللغوية من لغة فصحى، و دارجة، و لغة أجنبية... هذا الخليط اللغوي يتماشى بصورة ايجابية مع الفضاء المسرحي، لأن المسرح وليد البيئة، و البيئة تشمل المثقف و غير المثقف، و المثقف ينقسم إلى مثقفٍ باللسان الفرنسي و آخر باللسان العربي.

3 - 2 - 3 - الصراع:

لا وجود لحدث بدون صراع، فهو ينميه و يطوره داخل القصة، فالصراع يعتبر من أهم العناصر الفنية في المسرحية التقليدية، فإذا كان الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية فإن الحوار هو المظهر المعنوي لها، و قد بدأ الصراع في المسرح القديم صراعًا من النوع الخارجي (شخصية أخرى أو قوة خارجية / القدر). ثم تحول في القرن السابع عشر إلى صراع الدوافع النفسية، داخل نفسية البطل. ثم بدأ فتي داخل النفس البشرية بين الحب و الواجب و بين الحب و الكراهية أو بين الضمير و الرغبة، ثم تحول إلى صراع خارجي متخذاً طابعاً جديداً، هو الطابع الاجتماعي حيث يجري الصراع بين أفراد ينتمون إلى طبقات اجتماعية متصارعة، مما يؤدي إلى قيام صراع اجتماعي تمارس فيه الإرادة الواعية دورها الفعال. و لكن هذا لا يعني أن الصراع النفسي قد انتهى، بل إنه ما زال يتعايش مع الصراع الخارجي جنباً إلى جنب.

إن الصراع في هذه المسرحية من بدايتها إلى نهايتها قائم بين الخير و الشر و "كثيراً ما يكون الصراع بين الخير و الشر هو محور الشخصية المسرحية الذي يدور حوله سلوكها و تتشكل من خلاله مواقفها و علاقاتها"[1].

---

[1] - د.عبد القادر القط، "من فنون الأدب، المسرحية"، المرجع سبق ذكره، ص: 29.

لقد جاء الصراع هنا واضحاً رسمته فكرة المسرحية و بينته الشخصيات من خلال حواراتها، و مظاهرها و تصرفاتها (معاناة قدور من العمل المجهد في البناء و شوقه إلى زيارة عائلته، و صراع علال في حياته العملية كمنظف بالبلدية، و كذلك صراع الفهايمي جلول داخل المستشفى ... كلها أظهرت لنا صورة الصراع بين الخير و الشر.)

3 – 2 – 4 – الحدث:

لابد للمسرحية من موضوع يختاره الكاتب، و الهدف الذي يرمي المؤلف إلى تحقيقه من عمله الفني عامل هام في اختياره للموضوع الذي قد يكون مستلهما من واقع الحياة المعاصرة أو ثمرة تجربة شخصية للأديب، أو من خلال المبدع أو رواية تاريخية أو فكرة أسطورية أو شيء آخر مما قد يعين الكاتب في عمله الإبداعي. إن وضوح الفكرة الأساسية للمسرحية في ذهن الكاتب أمر حيوي حتى لا تخرج غامضة أو مفككة و حتى لا تضيع العلاقة بين أحداثها التفصيلية و الحدث الأساسي الذي يمثل عمودها الفقري المتجمعة حوله سائر التفاصيل و المواقف "فالأحداث لا تأخذ معنى و لا تنتظم في سلسلة زمنية إلا بالنظر إلى مشروع إنساني معطى"[1].

---

[1] – د. بن مالك، رشيد، "قراءة سيميائية في حكاية وحش الجبال و حوار العين بلالة"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد5 لسنة 1996، ص: 55.

و عليه، فقد جاءت أحداث النص المسرحي "الأجواد" مصورةً مناظر الحياة اليومية لجماعة من الأفراد شيمتهم الكرم، فلهذا أخذت المسرحية عنوان الكرماء أو بالأحرى و الأدق "الأجواد"، و التي أظهر فيها علولة بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة و الناس البسطاء. إن إلتزامية الشاعر و كذلك الاعتبارات الأدبية جعلته يكشف لنا بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس، و كيف يتكفلون بتفاؤل كبير و بإنسانية متأصلة بالمشاكل الكبرى للمجتمع، و هذا ضمن حدود شرعيتهم الاجتماعية و المهنية.

3 – 2 – 5 – الأبعاد:

رسم الكاتب شخصيات المسرحية في صورة متداخلة الأبعاد (البعد الجسمي، البعد الاجتماعي، البعد السياسي، البعد النفسي، البعد الديني، و البعد التربوي) و هذه الأبعاد المتداخلة يُؤثر بعضها في البعض الآخر. فالبعد الجسمي له تأثير في البعد النفسي الذي يتضح من اختلاف نفسية الشخوص المختلفة جسميا كاختلاف لون البشرة، القامة، حجم اليد... صفات لها دلالتها، صفات توحي بالعناء و الحرمان و الفقر:

"الربوحي...في القامة قصير شوية. السندان و المطرقة خلّاو فيه المارة. أسمر بلوطي. و سنّيه واحدة واقفة جدرتها تبان... شعره أشهب كرد مبروم و الشيب ما ترك شعرة"[1]

– **البعد النفسي**: لم يتخذ البعد الجسمي حيزاً أوسعاً كالبعد الاجتماعي و البعد السياسي، فالبعد النفسي تَجَلَّى في ظاهرة انفصام الشخصية (بطل الموضوع الأول ظهر بشخصيتين الربوحي و الحبيب، و الموضوع الثاني ظهر فيه البطل أحياناً بشخصية المنور و أحياناً أخرى بشخصية عكلي، و الموضوع الثالث ظهر فيه جلول بشخصية ثانية شخصية الفهايمي). و لكن هذه الظاهرة النفسية لم تتفاقم بالرغم من وجود بعض المؤشرات السيكولوجية كالخوف

[1] – عبد القادر علولة، المرجع السابق ، ص: 82.

(يخوفوك.)[1]، هنا الخوف لم ينبعث من داخل نفسية الشخوص – كل الشخصيات البطولية لهذا النص لم تعش هذه الوضعية – بل جاء تخويفاً، مصدره قوة خارجية (النظام، السلطة القاهرة، الشرطة...)

و للبعد النفسي أهمية واضحة لسلوك الشخصيات و تصرفاتها، فالكاتب جعل السلوك النفسية لجلول كالقلق و النرفزة تطفوا إلى سلوك ظاهرية، واتضح هذا في معاملته مع الشخوص الأخرى التي تعمل معه داخل المتشفى...

– **البعد الاجتماعي**: تبدو أهمية البعد الاجتماعي في تحديد الكاتب لسلوك و تصرفات الشخصية داخل الأسرة و البيئة الاجتماعية و الطبقة التي تنتمي إليها و المهنة التي تمارسها. و هنا يكون علولة قد أظهر قضايا اجتماعية كثيرة، منها أولاً العدالة الاجتماعية التي يصبو شخوص النص إلى ترسيخ قواعدها، فكل الصراعات القائمة في النص هدفها إقام العدالة و المساواة و محاربة البيروقراطية. فالفقر و الحرمان الاجتماعي هما خاصيتان ظهرتا من خلال بعض الحوارات كحوار "فطيمة" مع زوجها "قدور" لما طلبت منه ترميم سقف بيتها:

"*سقم السقف لا يطيح و يردمنا*"[2]

---

[1] – نفسه، ص: 97.

[2] – عبد القادر علولة، المرجع السابق ، ص: 103.

و هذا يدل كذلك على ظاهرة أزمة السكن و التي عبّر عليها أحد المسؤولين بكل صراحة:

" *شوف لحالتي أنا اللي مردّف عايش كالقرادة في سقيفة ساكنين فيها أنا و المرأة و الدراري*"[1]

لم يكن هذا الحرمان – في نظر علولة – حرماناً أبدياً و لكنه ظرفياً، لأن الشخصيات التي عانت الحرمان كانت رحيمة فيما بينها، مما جعل هؤلاء البسطاء كرماء و "أجواد":

"*عندنا عمال من الميناء مطردين رانا نلمّو لهم العيد*"[2]

و تظهر اللامساواة و التفرقة في رغبة أصحاب المال و النفوذ في عدم مخالطة أبنائهم بأبناء البسطاء و حتى في ميدان اللعب و الترفيه كما جاء على لسان القوال:

" *هذا الحديقة مجاورة الأحياء الشعبية...مواليين المال ما يجيبوش أولادهم لهذا الجنينة*"[3]

و هنا نبرز صوّر لظاهرة البيروقراطية:

"*تكلم مع بعض من الإداريين في البلدية، الأول قال له: الله غالب...*"[4]، تسوية الملف تجاوزت كفاءة المسئول البلدي، و لا يريد أن يفعل شيء.

---

[1] – نفسه ، ص: 84.

[2] – عبد القادر علولة، المرجع السابق ، ص: 101.

[3] – نفسه، ص: 99.

[4] – نفسه، ص: 83.

"*قدموا لنا مشروع يخدم البلاد*"[1]، المشاريع التي تتجاوز كفاءة المسؤول لا تقبل.

"*الملف الإداري أنتاعه يوزن خمسة كيلو و نصف*"[2]

قضاء حوائج الناس مرهون بكمية الأوراق الإدارية المطلوبة.

"*الأجنحة منفصلة على بعضها بعض ما يتعاملوا ما ينسقوا بيناتهم...*"[3]، عدم التنسيق بين الأجنحة المختلفة للإدارة، و هذا ما جعل ظاهرة البيروقراطية تتفاقم.

أما ظاهرة الفساد و الرشوة و السرقة فتكون قد تجلّت في مواطن عديدة لا تحصى خلال النص، و نذكر منها على سبيل الحصر:

"*قاع رانا ندو*"[4]، كلنا آخذ للرشوة.

"*وكيل المصروف اللي ضارب ضربته مع الجزار*" ص:105، المحاسب المالي للمدرسة يستعمل الخيانة و السرقة لما يشتري اللحم لمطعم المدرسة.

"*لاهق وكّال*"[5]، يجري وراء المال و الرشوة.

"*أحنا ناكلوا*"[6]، آخذ للرشوة.

"*أعطيت الرشوة*"[7].

---

[1] – نفسه، ص ص: 107 – 108.

[2] – نفسه، ص: 139.

[3] – السابق، ص: 140.

[4] – نفسه، ص:96.

[5] – نفسه، ص:130.

[6] – نفسه، ص:139.

[7] – نفسه، ص:146.

"*ما صايب وين تسرق الدوا / اللحم*"[1]، تعوّد بعض العمال الخيانة في عملهم و خاصة ذوي المسؤولية.

– **البعد الإيديولوجي**: استعمل علولة أفكاراً ذات أبعاد سياسية تبلورت خاصة في استعمال النظام الاشتراكي الذي انتهج سياسة المصلحة العامة و التسيير الجماعي العمالي للمؤسسة، هذا النظام الذي انصب اهتمامه على طبقة العمال – طبقة البسطاء – شعاره المؤسسة ملك للشعب و العامل له الحق في قبول القرارات أو رفضها (بالطبع عن طريق الإضراب – الكلمة التي تواترت كثيراً في النص المسرحي).

و من المؤشرات التي طبعت البعد السياسي تردد كلمة النقابة تقريباً في كل حوارات نص " الأجواد":

"*حول النقابة*"[2]، "*مكتب النقابة داخلة في السياسة*"[3]، "*المكتب النقابي*"[4] "*النشاط النقابي*"[5]، "*الاجتماعات النقابية..الدفتر النقابي*"[6]، "*النقابة*"[7]، "*الخلية النقابية*"[8].

---

[1] – نفسه، ص:133.

[2] – السابق، ص:82.

[3] – نفسه، ص:84.

[4] – نفسه، ص:90.

[5] – نفسه، ص:123.

[6] – نفسه، ص:130.

[7] – نفسه، ص:136.

[8] – نفسه، ص:147.

فالكاتب المسرحي العملي "يستجيب عادة للاهتمامات المعتادة الجارية أكثر من استجابته لتيار التطور العريض لفنه"[1] و النشاط النقابي مكمّل لمتطلبات العمال، و الهيئة تكون صَدَى لاهتماماتهم و معاناتهم (كل الشخصيات البطولية لهذا النص من الطبقة العاملة).

يبدو أن الكاتب يكون قد أشار من خلال هذا النص المسرحي ضمنياً إلى بعض مفارقات النظام الاشتراكي، فهذا النظام يسعى إلى المساواة و الحرية و المصلحة العامة و لا على الهيمنة و الاستغلال، و الديمقراطية الحقيقية هي التي تتماشى مع رغبة الشعب و حرية رأيه، و ليست تلك التي ناد بها النظام الرأسمالي بسياسة السلطة و القمع من خلال إخماد إرادة الشعب بواسطة الشرطة (*CNS الشرطة*[2]).

- **البعد التربوي:** يعتبر علولة مربيّ قبل أن يكون رجل مسرح أو كاتب قصصي، و يجب أن يكون هذا المبدأ فوق كل اعتبار بحيث لا يمكن الاستغناء عنه في الكتابة و العرض المسرحي، أو في أيّ عنصر من العناصر الفنية كالحبكة مثلاً، أو الوصول إلى الحدث المسرحي أو بلوغ الذروة، و المسرحي الناجح يجب أن يصل إلى هذه

---

[1] - جون جاستر – المسرح في مفترق الطرق – ترجمة سامي درويني خشبة، مراجعة الدكتور رشاد رشدي، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، طبعة 1967 ، ص: 41.

[2] - السابق، ص:133.

الأمور في ضوء التربية و مراعاة علم النفس التربوي، ففي نص "الأجواد" خصص علولة حيزاً طويلاً للفضاء التربوي، و هذا من خلال المدرسة و المعلمة و إدارة التعليم و البرامج التعليمية، إذ يشعر أي متلقي أنه داخل قسم يتلقن درساً في البيولوجيا (الهيكل العظمي[1]).

و يشير الكاتب كذلك إلى ضرورة استعمال الوسائل التعليمية (المناهج) المحلية و غير المستوردة: " *البداغوجية يستفادوا بيه أولادنا أحسن من اللي يستوردوا واحد من الخارج من (فرنسا)* "[2]

يعني هذا أن علولة يكون قد آمن بالمبادئ الوطنية و الهوية الجزائرية. و كان على دراية كاملة أن المدرسة لا تصلح إلا باستعمال مقوماتها الاجتماعية و بأبنائها.

- **البعد الديني:** يكتسب النص خلفيات دينية، فالكاتب يكون قد أثراه بالتعابير الدينية، فمثلاً: *إنشاء الله* ترددت كثيراً[3]...، *سبحان الله*[4]، *بسم الله الرحمن الرحيم و الصلاة و السلام على أشرف المرسلين*[5]، *عظم الله أجركم*[6]، *بسم الله/ الحمد لله*[7]، *كنت كل ليلة نقرأ عليه*

---

[1] - نفسه، من ص:100 إلى 124.

[2] - السابق، ص: 106.

[3] - نفسه، ص ص:85 - 86.

[4] - نفسه، ص:100.

[5] - نفسه، ص:107.

[6] - نفسه، ص:108.

[7] - نفسه، ص:115.

"سورة الأعراف"[1]، الله يرحمه[2]، قاري على الدّين وعلى سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم / ديننا الحنيف دين المساواة دين الإسلام دين المشاورة و الكرامة و التضامن مع الفقراء و لا ديننا العنف و الغموض...[3]، يقرأ في آية الكرسي...[4]

إذن كل هذه الأمثلة التي ذكرناها و التي لم نذكرها تُوحي بهوية الكاتب الدينية، فالبحث عن الهوية هو مقدار وعي الكاتب بالعملية المسرحية، و مقدار مساسه لقضايا الناس والمجتمع، و كيفية تحقيق و إيصال هذه القضايا ضمن سياق درامي، و توقفي عند نص "الأجواد" هو جزء من تحقيق هذه العملية كلها.

---

[1] – نفسه، ص:117.

[2] – نفسه، ص:121.

[3] – نفسه، ص:131.

[4] – نفسه، ص:138.

3 - 2 - 6 - البناء الدرامي:

يتميز البناء الدرامي في مسرحية "الأجواد" باعتماده على شخصيات، تقوم المواقف من خلال حركتها الداخلية و صراعاتها النفسية. و يؤكد علولة من خلال مسرحيته دور الشخصية في البناء الدرامي بما يضيفه إلى شخوصه من أهمية، حتى أن الحدث ينبع من داخل هذه الشخوص لا من خارجها، و على قدر توترات الشخوص يكون نجاح الصراع و تحقيق هدفه من الدراما. و هنا لابدّ أن نشير إلى أن هذه المسرحية جاءت بعيدة عن التعقيد و تشابك الأحداث التي تعلو مستوى المشاهد البسيط، كما يلزم الكاتب مراعاة قدرة المشاهد و الفهم و الاستيعاب و الربط بين الأحداث و المشاركة في بعض الأحيان. و يأخذ شكل البناء الدرامي لهذه المسرحية ثلاثة مواضيع درامية تستقطعها أربع أغنيات (chorus). و كل عنصر من عناصر المسرحية مستقل بذاته من حيث الموضوع؛ إذ يكاد النص يحتوي على ثلاث مسرحيات في نص واحد، تكون الفكرة العامة فيه الحياة اليومية للكرماء و البسطاء القاسم المشترك.

و اعتمد الهيكل الدرامي للنص اللغة الدارجة كوسيلة للتعبير و توظيف التقاليد الشعبية التي جعلت المشاهد / القارئ يذوب في فضاء و زمان المسرحية، فالأماكن و الأزمنة هي نفسها التي يعيش فيها المشاهد حياته

اليومية. و النص المسرحي عبارة عن تجسيد لخواطره و دوافعه المكبوتة و صدى لمعاناته. و مهما اختلف الفضاء من حديقة الحيوانات و مدرسة و مستشفى، فالمعانات اشتملت كل بسطاء الشعب، و لهذا استهدف المسرحي الجزائري العنصر الشعبوي من المجتمع.

أما على الصعيد الأدبي فتميز النص بالشعر الشعبي الغنائي و غلبة الطابع الكوميدي على عروضه، و المزج بين الغناء و الموسيقى، و طغيانهما على العناصر المشهدية الأخرى لدرجة يصعب الفصل بين العناصر الدرامية و العناصر الموسيقية لأنهما متمازجين، ويشكلان وحدة متكاملة للعرض المسرحي. و جعلت التوليفة الموسيقية الشعرية كل شخص من شخوص المسرحية يرسم بجسده و بصوته و بفكره كل جوانب الشخصية، و جاء هذا كله بواسطة المداح الذي هو بمثابة الشاعر؛ و هنا يتجلى نوعاً ما عنصر التقليد الكلاسيكي في المسرح الجزائري إذ استهلت المسرحية ككل بأغنية علال: استهلال الغناء (Parodos)، ثم تلتها أغنية قدور: المشهد الأول (First Episode)، ثم أغنية المنصور: المشهد الثاني (Second Episode)، و أخيراً انتهت المسرحية بأغنية رابعة كانت بمثابة الخرجة (Exodos).

3 - 2 - 7 - مظاهر الإيحاء: امتلأ نص المسرحية بتعبيرات و كلمات في نسق لغوي إيحائي، تتمثل فيما يلي:

التعبير	الصفحة	المعنى
الدرك و الشرطة	63	دلالة حفظ الأمن و تحقيق الصرامة
الثورة المسلحة	83	الإيمان بمبادئ الثورة و شعارات الوطن
الطاوس تفتح...الببغاء ينطق بأهلاً	85	تُوحي بالفرح
الموتى حتى هما تابعين للبلدية	85	تُوحي برقابة الدولة عن كل شيء
يشطح	86	يُوحي بالفرح
تابعين رزق الدولة	97	الاشتراكية
نخاف يهدفوا و يطلعوك	97	يُوحي بسياسة القمع و لا وجود للديمقراطية
السقف يطيح و يردمنا	103	تعبر عن الفقر و الحرمان و أزمة السكن
إذا هانك شيء حد هنا في هذا المدرسة قول لي راني هنا ...مطرق الأجداد رام هنا حداي	105	مظهر القوة المستمدة من الآباء و الأجداد

منـــوّر طـــاح للأرض سجـــد و ضـــرب ركعتيـــن... و عكلـــي أجـــرى للحانـــوت أشـــرى و ضـــرب قرعتيـــن	108	يُـــوحي بتعايـــش كـــل أصنـــاف الشخصيـــات داخـــل المجتمـــع الواحـــد، مـــن متدينيـــن و غيـــر متدينيـــن
مامـــا اليـــوم تنـــدب لـــي بيـــد القـــط	112	عـــدم القبـــول و الرضـــا بفعـــل شـــيء مـــا
كـــان مولـــى نيـــف	119	لـــه كلمتـــه فـــي المجتمـــع و يغـــار علـــى وطنـــه
عقلنـــا و هـــزّ راســـه	138	يعنـــي القبـــول
هـــز كرعيـــك	138	يأمـــر بالذهـــاب
ينقلـــب علـــى قفـــاه	139	تَعُـــمُ الفوضـــى
الـــدم اللـــّي راه هنـــا يسيـــل سواقـــي	139	الثـــورة
الشفايـــة	141	تُوحـــي بالشخـــص الخـــوّاف
التحزيمـــة	141	تُوحـــي بالعـــزم فـــي فعـــل شـــيء
شرطـــي خـــرج مـــن تحـــت الحـــزام الخزرانـــة	147	تُوحـــي بسياســـة القمـــع
سكينـــة	149	السكـــون و الشلـــل

3 - 2 - 8 - مظاهر التراث الشعبي:

ظهر الكاتب علولة في مسرحية "الأجود" سياسوياً أكثره من تراثياً و هذا عكس مسرحية "اللثام" التي زخرت بالتراث الشعبي المتمثل في العادات و التقاليد الشعبية و المظاهر الفولكلورية و الاحتفالات الشعبية، و مع هذا هناك بعض المظاهر التراثية التي أبدع الكاتب في استلهام عناصرها من امتصاصه لحياة مجتمعه، و تنحصر فيما يلي:

3 - 2 - 9 - العادات و التقاليد:

هناك بعض العادات و التقاليد الشعبية الموجودة في هذه المسرحية، نجدها في الأمثلة التالية:

الأمثلة	الصفحة	مقابلها بالفصحى
عايشة...تفتل (الطعام)	102	طريقة الطبخ.
دير وعدة	115	الوعدة هي عادة شعبية موسمية تقام فيها الأكلات الشعبية

3 - 2 - 10 - الأمثلـــة الشعبيـــة: أمـــا الأمثلـــة الشعبيـــة فتتمثـــل فـــي:

الأمثلـــة	الصفحـــة	مقابلهـــا بالفصحـــى
الهـــدر و المغـــزل	93	العمـــل و المثابـــرة
جبـــت لـــك جـــاه ربـــي	101	يترجـــاه أن لا يفعـــل ذلـــك الشـــيء
مامـــا اليـــوم تتـــدب لـــي بيـــد القـــط	112	عـــدم الرضـــا بفعـــل شـــيء مـــا
درلي سعدي في يـــدي	115	زوجهـــا غيـــر راضـــي عنهـــا
اضربنـــي و ابكـــى و سبقنـــي و اشكـــى	139	الظالـــم فـــي وضعيـــة المظلـــوم

3 - 2 - 11 - الأكـــلات الشعبيـــة:

الأمثلـــة	الصفحـــة	مقابلهـــا بالفصحـــى
الملفـــوف	93	لحـــم مشـــوي
خبـــز الـــزرع	94	خبـــز مصنوعـــا مـــن الشعيـــر
طعيمـــه	102 / 147	أكلـــة شعبيـــة أو طبـــق مـــن الطعـــام يصنـــع فـــي شمـــال إفريقيـــا و يعـــرف بالكسكـــس
خبيـــز	113	أكلـــة شعبيـــة تصنـــع مـــن نبـــات البقوليـــات
القلـــة تبـــرد	119	المـــاء يبـــرد فـــي إنـــاء مصنـــوع مـــن مـــادة الطيـــن، بـــدون ثلاجـــة
السفيريـــة / المحنشـــة / كعـــب غـــزال / باقـــلاوة	121	أطبـــاق مـــن الحلويـــات الشعبيـــة التقليديـــة
المطلـــوع	151	خبـــز تقليـــدي

3 - 2 - 12 - الطقوس: لقد وظّف علولة مجموعة من الأمثلة الطقوسية، و سنكتفي بذكر البعض منها في الجدول التالي:

الأمثلة	الصفحة	مقابلها بالفصحى
مُولى خيمتي	82	زوجي
نظم حلقة تضامنية	85	تنظيم اجتماع تضامني
مراه راها حملة	88/ 87	إن المرأة حامل / حُبلى
اليوم نخرج وعدة	89	نجعل وليمة (طقوس احتفالية)
الربوحي الحبيب هو مول الدعوة	93	الربوحي الحبيب هو من الأولياء الصالحين
تفول بالموت	96	
عندكم رُحانية	117	نوع من الأساطير و الإيمان بالأشباح
أكري لي يد الميت نبركش بيها	118	الشعوذة
اتساتفو بكايات	149 / 136	طريقة نعي الميت
أكوى	137	يعاقب الإنسان نفسه بنفسه بنوع من الحرق (الكي) لكي يبتعد عن ذلك الفعل أو العادة
جابو عريس مكستم قالوا راه تعبان خاصة أبرة باش ينقعد أهله و أهل العروسة راهم يستنوا في الجلطيطة	141 / 140	عادة طقوسية تقام في الأعراس و من خلالها تعرف الزوجة إن كانت عذراء أم لا
فزعوا حاملين السكر و القهوة	151	المواساة في الحزن

3 – 2 – 13 – مظاهـــر الاحتفـــال:

الأمثلـــة	الصفحـــة	مقابلهـــا بالفصحـــى
حتـــى يفرجهـــم، يلعـــب صباعـــه...	83	لعبـــة تشبـــه لعبـــة عرائـــس القراقـــوز
تولـــول		صـــوت تحدثـــه النســـاء بأفواههـــن حيـــن التعبيـــر عـــن الفرحـــة
نشوف أولادي نمحـــي التعـــب نفاجـــي الغمـــة	102	الفرحـــة حيـــن لقائـــه بعائلتـــه
طـــارو للسمـــاء (بالفرحـــة) حيـــن مـــا وصلهـــم...	108	مثـــال يعبـــر بـــه عـــن الفـــرح
تزغريتـــه	114	صـــوت تحدثـــه النســـاء بأفواههـــن حيـــن التعبيـــر عـــن الفرحـــة
احتفلنـــا فـــي الداخليـــة بعيـــد أول نوفمبـــر	118	احتفـــال وطنـــي
يشطـــح العـــلاوي	131	رقصـــة شعبيـــة فولكلوريـــة.

3 - 3 - نموذج من الدراما الشعبية الجزائرية لمسرحية "بني كلبون" لعبد الرحمان كاكي:

3 - 3 - 1 - تمهيد:

أسس المسرحي الجزائري ولد عبد الرحمان عبد القادر كاكي لاكتشاف نموذج لمسرح جزائري أصيل شعبي الجوهر نابع من أصالة و تقاليد هذا الشعب[1]، جاءت لغته وسطية، ليست فصحى و لا عامية سوقية، مفهومة من طرف كل أنماط المجتمع. أما من حيث جانب تقنيات المسرح و حتى من الجانب اللغوي فيكون قد وظّف الشكل العالمي الغربي، لقد مزج هذا المسرح بالأشكال الشعبية الجزائرية من خلال التراث الديني و الثقافي، فهو قد أخذ بعين الاعتبار طبيعة المتلقي الجزائري و جعله عنصراً فعالاً في إبداعه المسرحي.

---

[1] - د .لخضر بركة سيدي محمد: الشعر الملحون في المسرح الجزائري أو تجربة ولد عبد الرحمان كاكي، مجلة الثقافة، العدد 1، مارس 1993، ص:127.

3 - 3 - 2 - الشخصيات:

قدّم نصّ "بني كلبون" شخصيات غير مفعمة بالتفاصيل الشخصية، و هي بالتالي تتحرك بحريّة و خارج القوالب الجاهزة و المقولات المسبقة، فمنها تنشأ صراعات و تناقضات، تتأتى من تباين في المواقف و وجهات النظر و المصالح. إن الشخصيات التي وضعها ولد عبد الرحمان كاكي لا تتميز بصفات و ملامح جسدية، و لكنها ذات سمات معنوية يستطيع المشاهد / القارئ اكتشافها.

يبدو أن ما قام به كاكي في انتقاء الشخصيات يعاكس نمط و نوع شخصيات علولة في مسرحية "الأجواد" لأن هذا الأخير استطاع أن يُدقق – من خلال الراوي – في الملامح الجسدية لشخصياته معتمداً على التصوير الخارجي الذي يَسهل على المشاهد / القارئ التعامل معها. أما مسرحية "بني كلبون" فاعتمد فيها كاكي على الشخصيات المعنوية إذ يستنبط المشاهد / القارئ طباع شخصيات النصّ من خلال الأفعال و الأمثال الشعبية و العادات و الأذكار الدينية و التعاملات و المواقف التي تصدر عنهم تارةً أو عن طريق المداح تارةً أخرى؛ فتمسك "عمر" بموقفه في قضية القتل و رفضه الرشوة التي عرضها "كبير الدوار" مقابل صمته يُوحي بسمات النزاهة و الشرف، و عدم المبالاة بطرده من منصبه و تهجيره تدل على سمة الرجولة. و يبدو أن حتى زوجته "فطومة" و صديقه اللذين يبديان له الحب و الوفاء

يكونان قد قاسماه سمة التمسك بالقضايا العادلة. أما صفة الانتهازية و الاستغلال جسّدها "كبير الدوار" لاحتقاره كل الناس ظناً منه أن كلهم يشترون بالمال، فاستغل فقر و ضعف البسطاء:

"*كبير الدوار: كل شيء ينشرى و ينباع...*"[1]

تقيم هذه الشخصيات حواراً جدلياً فيما بينها، تحدّدت سماتها من خلال البعد الاجتماعي و النفسي و الديني، و هذا لما فيه من تأثير في آلية تفكير هذه الشخصيات، و في تكوين طباعها، بحيث توضح ارتقاء الذات إلى الخصال الحميدة من جهة، و تكشف عن انحطاط الأخلاق و تدنيها من جهة أخرى.

---

[1] - ولد عبد الرحمان عبد القادر كاكي: مسرحية بني كلبون، مطبعة فنون و ثقافة، الجزائر، 2002، ص: 17.

3 - 3 - 3 - الحوار:

جاء الحوار في مسرحية "بني كلبون" مباشراً في معظم الحالات واضحاً غير مقنعاً دلالته واضحة، و غير مباشراً في حالات ضئيلة مبنية على الألغاز و المعاني و الأمثال الشعبية إلى جانب استعمال الرموز و الإيحاءات، مثل: (جدول الإيحاءات)

الأمثلة	الصفحة	مقابلها بالفصحى
المعنوي بلا شك يفهمها	01	تدل على عمق المعنى
بني كلبون ... ادخل و اغلق الباب و خليهم ينبحو	02	النباح يدل على الكلام غير اللائق
اللي قال كلمة قبالكم اتعشي مرشومة	03	سرعة انتشار الخبر بين أوساط الشعب
نخلة عايشة في وسط الدوم	03	تدل على انتصار الخير و لو كان الشر بكثرة
الشرطي	09	السلطة و النظام
هولتني و دخلت لي في القلب الزعاف	09	القلق و الغضب
البولبتك	10	التكلم في السياسة من الممنوعات
ما ينسى احبيبه لو كان يلبس ابطانة	11	الإنسان لا يتغير مهما تقلد مناصب عليا

الريح اللي جاء يديه	16	ليس له وجهة نظر و لا يتخذ قرارا
يرجع يخاف من اخياله	16	تدل على القهر و الاضطهاد
القانون راه مفقود العينين	17	عدم الخضوع للقانون و عدم اتخاذ القوانين الصارمة
طبعوه كما طبعوا الماشية	20	تدل على القذف و التشهير بالشخص و اتهامه
بيت ... هي الدنيا ...إذا إنسان أرقد ... يتغطى بالرحمة و إذا عمره طويلة يشوف الشمس غدوة كي تشرق	26	البيت الذي لا يدخل إليه صاحبه الحرام فهو في رحمة الله مادام على قيد الحياة
السقف انتاعه راه امنندي	32	البيت المملوء بالحرام سينهار

و لكن مهما كانت الكمية قليلة فلابد أن نشير إلى أن كاكي كان قد سعَى إلى تثبيت استنتاجاته و تقويم مساره و جهده من جهود السابقين له، فأضفى على التراث جماليات الصورة المسرحية و نقّحها ببعض العادات و التقاليد و الطقوس كالوعدة، الوليمة، الأكلات الشعبية، كبير الدوار، الوالي الصالح، المداح، القيم الروحية ...

ضربني و ابكى و اسبقني و اشتكى	10	الظالم في وضعية المظلوم
كثير الصحاب يبقى بلا صاحب	11	الشخص الذي يدّعي أن له أصدقاء و عند الحاجة لا يجدهم
لا خير في رجل لا يجول	12	الرجل الذي لا يتجول لا يعرف قيمة الرجولة
يد وحدة ما تصفق	20	القوة بالجماعة
السعادة امرأة و شر امرأة	20	وراء كل عظيم امرأة
يذرق الشمس بالغربال	20	يخفي شيء ظاهر أو بديهي
ارفد اكراعك	28	أمر شخص بالذهاب
كالباي بلا كرسي هو راه في الجبنة	30	كالحاكم بلا قرار و لا حكم، كأنه في القبر
اللي ضربته يده ما توجعه	30	من فعل مصيبة أو خطئا لا يلوم إلا نفسه

ظهرت عفوية خالية من التصنّع مستنبطة و مستوحاة من واقع مُعاش يبدُو للمشاهد / القارئ مشهداً حقيقياً حيّاً، يُنبهه و يُبقيه يقظا متفكراً مقارناً بين وجهات النظر المختلفة ليخلص بالتالي إلى وجهة النظر الخاصة بالبطل الأساسي.

3 - 3 - 4 - الصراع:

إن الصراع الذي يُعد جوهر العمل المسرحي هو مرآة تعكس و تبرز قوة تباين و تنافر القوى و الطبقات في المجتمع الواحد، فالكاتب المسرحي يعكس انقلابات اقتصادية و اجتماعية عاشها عصرهم.[1] مسرحية "بني كلبون" جاء الصراع فيها واضحاً أعطاه كاكي بعداً إصلاحيا و في الوقت نفسه يعمد إلى تربية الفرد و تغيير المجتمع و تطهيره من الآفات الاجتماعية المختلفة كالظلم، الرشوة، المحسوبية، استغلال الناس، الخ. و هذه الرؤية الاجتماعية الواضحة يجد فيها المشاهد / القارئ نفسه و عصره في حالته المتحركة في تحقيق رغباته، و هنا يكون كاكي - كمؤلف - شاهداً على عصره بفهمه لقوة المجتمع.

و حتى يحتدم الصراع أكثر و تتجلى عقدة القصة، أعطى المؤلف مفهوماً للصراع بين الخير و الشر، إذ أن

---

[1] - ينظر: بلبل فرحان "الصراع المسرحي براعة فنية أم رؤية اجتماعية؟" صحيفة تشرين - ثقافة و فنون- دمشق، سوريا، 2002، ص:25.

كل العرض المسرحي مبنيٌ أساساً حول تصادم هاتين القوتين، وعليه فإن المشاهد / القارئ يُدرك في نهاية العرض أن طريق الخير ليس سهلاً و حتماً هو المنتصر، [إن "عمر" بتجسيده لقوة الخير يكون في الأخير هو المنتصر، فَمَهْمَا سُلِبَ من حقه و طُرِدَ من عمله و هُجِرَ من بلده يكون قد انتصر بالكرامة و الشرف و الحلال]، و على عكس قوة الشر التي مثلتها مجموعة الشخوص تعمل تحت رحمة الجاه و السلطان و المال و لا يُبالون بالحرام، أولهم "كبير الدوار" الذي ليس له ضميراً يُؤنبه و لا لمفهوم الشرف يحافظ عليه و لا لإنسانية يرأف بها؛ فقد عرض رشوة على القاضي (عمر) مقابل أن يتخلَى هذا الأخير عن مبادئه المهنية و شرفه و حتى إنسانيته لكي يبقى في منصبه و يتراجع عن قراره بأن ابنه قتل:

" عمر: كاين اللي خاف منك و كاين اللي اشريته
كبير الدوار: كل شيء يشرى و انت حاسب
بللي القانون هو كل شيء راك
غالط انسى ما اسرى عندك تخسر
من فمك كلمة و أنا انديرك من
اكبار القرية و ما يخصك حتى
شيء ... و نزيدك حتى المال "[1]

---

[1] – ولد عبد الرحمان عبد القادر كاكي: المرجع سبق ذكره ، ص: 17.

3 - 3 - 5 - الحدث:

تفتقر مسرحية "بني كلبون" للأحداث الزاخرة، فكاكي اعتمد على رسم مواقف و انفعالات الشخصية من خلال حدثٍ عام عرّف لنا مفهوم الأخلاق بواسطة شخصية "عمر" الذي جَسَّدَ بعض الخصال النبيلة كالأمانة المهنية و الشرف و المروءة. و لهذا أخذت المسرحية طابع حواري أكثره من حركي، و هذه الطريقة في الحقيقة تجعل الكلمة[1] أبرز ميزة لهذا النص و أعمقها، إذ أنها نابعة من رؤية إنسانية تؤكد المحافظة على الأخلاق.

أخذت الكلمة مكان الفعل و الحركة في هذا النوع من المسرح حيث عبّر الكاتب عن الفعل الدرامي بالكلمات، و جعله حدثاً كلياً لا يتجزأ تعاقب عليه عدد من المداحين بالكلمة؛ تلك الكلمة التي وظّف فيها المؤلف دلالات متنوعة من الإيحاءات و أمثال شعبية متعددة مكّنت المتلقي من استنباط المعنى العميق للكلمة. ذلك المعنى الذي يُوحي بحفاظ كاكي بذخيرة من الأساطير و الحكايات و العادات و الأشعار الشعبية.

---

[1] - إلزامية كاكي للتيار الثقافي الشعبي جعلته يتبنى هذا النوع من الدراما المعتمد على قوة و صَدَى الكلمة، فلهذا لفظة "الكلمة" ترددت في نص "بني كلبون" 89 مرة.

3 - 3 - 6 - الأبعاد:

- **البعد الديني:** تحمل القصّة حيزاً واسعاً من البعد الديني المتمثل في بعض الألفاظ و الأذكار، و التعاملات الدينية، نذكر أهمها في:

* - العقيدة: فلفظ "الله" الذي يمثل العقيدة الإسلامية تكرر في مواطن عديدة، منها خمس مرات في ص:01. "...كللي العنت الدين..." ص:10، بمثابة الكفر و المساس بالعقيدة. "إنشاء الله" ص ص:15 - 25. "ما تكفرش يا عمر أمن فللي خلقنا..." ص:19. "...و قوله كالكفرة" ص:25.

* - الإيمان: "اتقوا الله" ص:05. "اللي أغنا قلبه بالإيمان الحاجة الضيقة في ضميره توساع عليه" ص:26. "الإنسان اللي امعمر بالإيمان..." ص:26. "الإيمان هو الرزق" ص:26.

* - الإيمان بالغيب: "وقفوا عليهم فالمنام" ص:06.

* - الإيمان بالقضاء و القدر: "قاستني القدرة" ص:04. "ما تكفرش يا عمر...اللي كتبه ربي نلحقوه" ص:19. "ما تكفرش العيشة في يد ربي" ص:21.

* - ذكر اسم الله و التوكل عليه: "أيا بسم الله انرحوا" ص:04. "بسم الله" ص:23.

* - الحمد و الشكر: " و يقول الحمد الله" ص:23.

* - الدعاء: "طلب الرحمة للميت" ص:06.

* - أركان الإسلام: - الشهادتان: "أتشهد (و ترقد)" :26.

- الصلاة: "راك اتصلي" ص:07. "صلا و قام..." :13.

– الصيام: (صلا و قام في) رمضان" ص:13.

– الحج: "الكعبة" ص:06. "(ينساو النهار الأكبر انهار) الوقفة" ص:31.

* – أمور فقهية: "يحدث و يفسر القرآن" ص:13.

* – و هناك مرجعية تاريخية مستنبطة من التاريخ الإسلامي يتمثل في شخصية عمر ابن الخطاب (رضي الله عنه)، تلك الشخصية التي جسّدت العدالة بين الشعب و أعطت كل ذي حق حقه، فأراد بطل هذه القصّة – عمر بوسنة– التشبه بشخصية عمر الفاروق: "...اجبرت نسميه عمر علي عمر الحق" ص.ص:07 – 08 – 24. "عمر و هو يمثل الحق" ص:17.

تبين من خلال المعطيات السالف ذكرها أن الكاتب متمسّك إلى حدٍّ كبير بمقومات الإسلام و سنّة الرسول محمد (صلى الله عليه و سلّم) ["نرجعوا الدين...و السنة" ص:05.] و ذلك اتضح مما ورد على لسان شخوص المسرحية عن طريق الحوارات التي لا تخلو من الألفاظ و الكلمات و الأذكار الدينية...

- **البعد الاجتماعي:** يمثل هذا البعد، مثله مثل البعد الديني، جوهر المسرحية فالعدالة الاجتماعية، التي ينضوي تحتها العدل و القانون و ما يقابلهما من ظلم و تحقير، هي الموضوع الرئيسي لهذه القصّة مثل **العدل و القانون** [*"الظلم و الحقرة"*[1]. *"المداح2: اشكون اللي يحكموا بلا قانون"*[2]. *" المداح2: ... حبوه يحطم القانون و هم يعفسوا عليه و عمر يحارب على القانون ارجع عندهم قليل العقل"*[3]] و **الظلم و التحقير** [*"الظلم و الحقرة"*[4]. *"سعيد: ما ابقى حق يا ربي لا في الدار لا في هذا البلاد اكثر الظلم ..."*[5]].

يريد عمر بكل ما كان لديه من صلاحيات المهنية كقاضٍ أن يضع القانون فوق الجميع بالعدالة التي أرادها أن تُطبّق كما يجب و على كل أنماط المجتمع، بما فيه ابن كبير و ممثل القرية الذي اتهم بالقتل:

"المداح2 : امالله إذا فهمت مليح اهنى تبدأ المشكلة.

المداح1: راك على صواب ... يحكم على كبير اللوار ... ابداو المصائب.

عمر: اشكون أنت؟

---

[1] – ولد عبد الرحمان عبد القادر كاكي: المرجع سبق ذكره ، ص: 24.

[2] – نفسه، ص: 02.

[3] – نفسه، ص: 16.

[4] – نفسه، ص: 04.

[5] – نفسه، ص: 08.

المتهم: هذه المدرة ... راني قدامك.

عمر: القانون يلزم عليا انقول اشكون أنت ... و ولد من"[1]

إن الطبقات الاجتماعية المختلفة لابد أن تكون في نفس المستوى الاجتماعي و أن كل فرد من الأفراد له نفس الحقوق و عليه نفس الواجبات.

إذن في غياب العدالة الاجتماعية يكون الظلم متفشياً و خاصة إذا كان من طرف السلطة، مثل:

"الشرطي: الخوف من الشرطة حرمة ...

عمر: الحكم و لا الحكومة ردتهم غولة ..."[2]

فالشرطي هو الأداة الأولى التي يتحقق بها القانون و تطبق العدالة لأنه على اتصال دائم بكل أنماط المجتمع. ففي هذه القصّة يمثل الشرطي سلطة القمع و الضغط على الشعب:

"الشرطي: ... راك تبالني قبيح و شين و صفعة من عندي ... تنجم تروح تدير شكاية ..."[3]

و تمثل الطبقة الحاكمة (المسؤولين) من المجتمع الظلم و الجور، فأقالوا عمر من منصبه كقاضٍ لأنه أراد فقط أن يُطبّق القانون [*"المداح: شوف يا المداح واش اصرى*

---

[1] – السابق ، ص: 13.

[2] – نفسه، ص: 09

[3] – نفسه، ص: 10.

3 - 3 - 7 - البناء الدرامي:

لا يقوم البناء الدرامي لهذا النص إلا إذا تواجدت العناصر التالية و انسجمت فيما بينها، فالشخصيات و الحوار و الحدث و الصراع كلها مثلت التسلسل المنطقي للمسرحية و ليس فقط الزمني، حيث أن البناء الدرامي المتقن من حيث التسلسل و الشكل يجذب انتباه المتلقي بسلاسة، و يشوّقه بالمفاجآت التي تحتويها الحبكة.

اختار كاكي تراكمات التراث الشعبي من أمثال شعبية و عادات و طقوس ... ذريعة لبناء نصّ "بني كلبون" في سياق درامي تتمحور أحداثه حول بعض الآفات الاجتماعية كالظلم و الرشوة و استغلال الأفراد. انتظمت هذه الأحداث في بناء مسار الحبكة التي عرفت بدورها بعض العقد كعقدة الصراع بين الأفراد (عمر ضد كبير الدوار)، عقدة صراع الفرد ضد المجتمع (المجتمع المرتشي و الظالم)...

أعاد كاكي - من خلال نصه - بناء التراث الشعبي الذي وفّقه مع معطيات الحاضر، فيبدو أن تعامله كان موضوعياً، لا على أساس الهروب إلى الماضي، و إنّما على أساس أن يستلهم من هذا الماضي و من الفولكلور الشعبي الدوافع و المحفزات إلى تغيير الحاضر و بناء المستقبل. فاستعمل لغة تعبيرية درامية تجمع بين الأصالة و المعاصرة يتجه بها إلى الأوساط الشعبية ليدرس عاداتها و تقاليدها، مع الحفاظ على الهوية الجزائرية و التي

جـــدول الأكـــلات الشعبيـــة:

الأمثلـــة	الصفحـــة	مقابلهـــا بالفصحـــى
الطعـــام	05	الكسكـــس
الطعـــام / التريـــد	06	أكلـــة شعبيـــة
الأتـــأي	06	الشـــأي (مشروبـــات شعبيـــة)
مقنـــة	06	أكلـــة مطبوخـــة مـــن الدقيـــق تشبـــه الكسكـــس و لكـــن فيهـــا نسبـــة مـــن السكـــر. تجعـــل هـــذه الأكلـــة بعـــد ولادة الطفـــل
المسمنـــة	08/ 06	أكلـــة شعبيـــة تصنـــع كذلـــك بالدقيـــق و تصبـــح عجينـــة رقيقـــة ثـــم تطبـــخ علـــى الطجيـــن
معـــاش	04	هنـــاك بعـــض المناطـــق تطلـــق علـــى الخبـــز كلمـــة معـــاش

لقد تداخلت العناصر المسرحية مع العناصر الشعرية، حيث تعتمد الأولى (أي العناصر المسرحية) على وحدة من وحدات أرسطو (الزمان- المكان- الموضوع)، و تضيف إليه الثانية (أي العناصر الشعرية) الصورة الشعرية التي تختزل الزمان والمكان داخلها. و لا بد أن نشير في هذا السياق إلى الارتباط الجوهري بين الزمان و المكان، إذ "في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، و الذي يود حتى في الماضي- حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة - أن يمسك بحركة الزمن. إن المكان، في مصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوى على الزمن مكثفا، و هذه هي وظيفة المكان"[1] تجاه الزمن.

يتجلّى لنا من خلال هذا التقديم أن كاكي استعمل لغة شعبية في قالب مقفى بأسلوب محكي، تجعل من المشاهد / القارئ يتابع الأحداث و يفهم معناها، و ذلك بلغة شعرية ملحونة و مؤثرة تعبر عن الحدث الدرامي، و تستعمل من طرف المداح في الحلقة الشعبية أو عن طريق مجموعة من المداحين، كما يتضح في المثال التالي:

---

[1] - غستون بشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، كتاب الأقلام رقم (1)، وزارة الثقافة و الأعلام، بغداد، 1980، ص: 46.

أغنيـــة الجميـــع

زاد اولـــد عنـــد سعيـــد بوسنـــة زاد اولـــد اليـــوم عيـــد
عنـــد سعيـــد بوسنـــة نطلبـــو له العفـــا و الهنا
زاد اولـــد عنـــد سعيـــد اليـــوم عيـــد وعدتنا الطعام و التريـــد
و كـــل مـــا يزيـــد عنـــد سعيـــد بوسنـــة نطلبـــو له العفـــا و الهنا
زاد اولـــد عنـــد سعيـــد اليـــوم عيـــد وعدتنا الطعام و التريـــد
و كـــل مـــا يزيـــد عنـــد سعيـــد بوسنـــة نطلبـــو له العفـــا و الهنا[1]

[1] – ولـــد عبـــد الرحمـــان عبـــد القـــادر كاكـــي: المرجـــع سبـــق ذكـــره ، ص: 05.

الخاتمة

توصل البحث، في نهاية المطاف، إلى النتائج التالية:

- أولا: إن معظم آراء النقاد انصبت في أن الحبكة هي فن ترتيب الأحداث وسردها وتطويرها. و هناك من يرى أنها مجموعة من الأحداث يربطها الزمان، و معيار الحبكة الممتازة هو وحدتها. و بصفة عامّة يمكن القول أن الحبكة تصميم ضمنيّ يساعد القارئ في ربط العلاقات بين الأحداث الهائلة و المسرودة في الصفحات. و كذلك يساعد المشاهد على ربط كلام و أفعال الممثّلين فوق خشبة المسرح. و بتعبير آخر إن الحبكة أسلوب قصصيّ يعتمد على السرد في القصة الروائية بينما على المشهد و العرض في النص المسرحيّ. و بصفة خاصّة، الحبكة هي مسار و ليست نتيجة، إذ تتقدم بواسطته الأحداث المؤثّرة و النشيطة و غير الثابتة.

- ثانيا: تحديد العصر الذي كتبت فيه المسرحية، و الإلمام بنواحي الحياة التي سادت في ذلك العصر، من كل النواحي: السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية، حتى يمكن فهم الروابط التي قد تكشف عن مسار المسرحية و عن عصرها، سواء أكان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

- ثالثا: يتمتع النص الدرامي بقدرة حيوية لبثّ العوالم الدرامية في نفسية المشاهد أو القارئ، مع اختلاف بينهما في كيفية تلقي هذه العوالم. فالمشاهد يتلقى الكلمات و هي تتوالى عليه دون توقف. أما القارئ فيرتبط بالنص الدرامي، و تكون له القدرة على تخيل و اختراق الفضاء الدرامي من خلال القفز فوق مشاهد معينة و العودة إلى الوراء و إجراء المقارنات.

- رابعا: إن المشاهد / القارئ العربي بطبعه ميّال للضحك و المرح، فلهذا يفضّل النوع الكوميدي للمسرح، أما الغربي بمزاجه البارد فهو يفضّل التراجيديا على الكوميديا. زد أن الثقافة المسيحية تفرض عليه هذا النوع لأن التراجيديا التي هي احتفال ديني يراد بها التطهير، يعود أصلها لصلب المسيح (في نظر الكنيسة المسيحية).

إن عملية التطهير تختلف بين الثقافتين، فعند الغرب يكون آثار التراجيديا في صورة الدم (قتل البطل لنفسه، فقأ عينه...)، أما الثقافة العربية الإسلامية تعتبر سيولة الدم عملية طقوسية يراد بها التعبير عن الفرح (القيام بوليمة، الختان، الزواج، نحر أضحية العيد...).

- خامسا: لعل أول نتيجة يمكن أن تتجلى لنا بوضوح من خلال قراءة النصوص المسرحية الأربعة هي الاختلاف و التباين الشاسع في النص المسرحي القديم و المسرح الشعبي. فهذا الأخير التصق بحركية الواقع و تعبير نصوصه الغنية بالألفاظ

العاميـــة، عـــن طموحـــات المجتمـــع باقترابـــه مـــن همـــوم الشعـــب و مسايـــرة تطلعاتـــه الآنيـــة و المستقبليـــة.

- سادســـا: ساعـــد ظهـــور التجـــارب المسرحيـــة و تعددهـــا، و اختـــلاف طرائـــق و أساليـــب طـــرح و معالجـــة القضايـــا السياسيـــة و الاقتصاديـــة و الاجتماعيـــة فـــي النهـــوض بالمســـرح الجزائـــري مـــن حيـــث نصوصـــه و عروضـــه الكثيـــرة و النوعيـــة التـــي عرفتهـــا فتـــرة الستينـــات و السبعينـــات و الثمانينـــات، و الـــذي أنجـــب مسرحييـــن متميزيـــن تركـــوا بصماتهـــم فـــي المســـرح، أمثـــال: مصطفـــى كاتـــب، كاكـــي، علولـــة، و غيرهـــم مـــن المؤلفيـــن.

- سابعـــا: اعتمـــاد المســـرح العربـــي عامـــة و الجزائـــري خاصـــة علـــى جميـــع تقنيـــات المســـرح العالمـــي و توظيفـــه للتـــراث الشعبـــي. إن الاستلهامـــات مـــن التـــراث لا تنفصـــل عـــن البنـــاء الدرامـــي، و إنمـــا تصبـــح فـــي نسيـــج المسرحيـــة جـــزء منهـــا يصعـــب فصلـــه عنهـــا.

إذا كانـــت هـــذه النتائـــج التـــي توصلنـــا إليهـــا ذات أهميـــة، فقـــد نجـــح مسعانـــا، و إن هـــي قصـــرت فـــي أهدفهـــا المرجـــوة، فـــإن الميـــدان مفتـــوح أمـــام الباحثيـــن، أماننـــا فيهـــم أن يستكملـــوا أوجـــه النقـــص.

ملحـــق الأعـــلام و التراجـــم

1- حيـــاة الكاتـــب سوفوكليـــس:

يعتبـــر سوفوكليـــس (حوالـــي496-405 ق م) أعظـــم كتـــاب العصـــور الأدبيـــة كلهـــا. فكانـــت حياتـــه أقـــل إثـــارة مـــن حيـــاة إسخيلـــوس (525 - 456 ق م) و إن كـــان أعظـــم أعطيـــات ككاتـــب مسرحـــي، و كـــاد أن يبلـــغ فـــي حياتـــه العمليـــة و المسرحيـــة مرتبـــة الكمـــال تقريبـــا بحيـــث بعـــد وفاتـــه خُلّـــد بطـــلاً و اتخـــذت لـــه أثينـــا معبـــداً خاصـــاً[1]. و قـــد ظلـــت مهارتـــه الحرفيـــة معيـــارا للكتـــاب المسرحييـــن و مثـــلاً أعلـــى لهـــم طـــوال خمســـة وعشريـــن قرنـــا تقريبـــا، فلـــم يستطـــع أي كاتـــب مسرحـــي آخـــر أن يجاريـــه بيـــن العمـــق فـــي التفكيـــر و الفـــن فـــي التعبيـــر[2]. سوفوكليـــس أستـــاذ فـــي خلـــق الدوافـــع، و صناعـــة التوتـــر المسرحـــي و إثـــارة التهكـــم الدرامـــي و أستـــاذ أيضـــاً فـــي الشاعريـــة و اتـــزان الأحكـــام.

لا بـــد لكـــل شخـــص يـــدرس المســـرح أن يقـــرأ واحـــدة علـــى الأقـــل مـــن المسرحيـــات الثـــلاث : "أوديـــب ملكـــا" و "أنتيجـــون" و "ألكتـــرا"، مـــع العلـــم أن مجمـــوع أعمالـــه سبـــع مسرحيـــات. الثـــلاث السابقـــة و "أوديـــب في كولـــون" و "أجاكـــس" و "التراقيـــات"

---

[1]- أميـــن سلامـــة: "مسرحيـــات سوفوكليـــس" ، مراجعـــة متولـــي نجيـــب، دار القوميـــة للطباعـــة و النشـــر، 1966، ص:03.

[2]- م. فرانـــك هوايتنـــج: "المدخـــل إلـــى الفنـــون المسرحيـــة"، دار المعرفـــة، القاهـــرة، 1970. ص: 156.

و "فيلوكتيتس". و تعتبر مسرحية أوديب ملكا هي أكمل مسرحية كتبت على الإطلاق.[1]

2 - حياة الكاتب صلاح عبد الصبور[2] : (1930 ـ 1981)

ولد صلاح عبد الصبور بالزقازيق عام 1930م. و أكمل دراسته حتى تخرج من جامعة القاهرة بكلية الآداب قسم اللغة العربية. يعد من رواد الشعر الحديث و الدراما الشعرية في مصر فهو شاعر و ناقد، أخذ يكتب الشعر في سن مبكرة و كان ذلك في مرحلة دراسته الثانوية، ثم أخذ ينشر قصائده في مجلة الثقافة القاهرية و الآداب.

عيّن صلاح عبد الصبور بعد تخرجه مدرسا بوزارة التربية و التعليم إلا أنه استقال منها ليعمل بالصحافة، و في عام 1961م عيّن بمجلس إدارة الدار المصرية للتأليف و الترجمة و النشر، و شغل عدة مناصب بها.

تأثر عبد الصبور بالشعر الإنجليزي من خلال الشاعر ت. س إليوت (T.S. Eliot) ، و في منتصف الستينات خاض أول تجربة له في الدراما الشعرية فكتب مسرحيته: "مأساة الحلاج" عام 1964، و قد كان تأثره في هذه المسرحية

---

[1] - ينظر: Sophocle : Tragédies, présentation et traduction de Paul Mazon, le livre de poche, Paris, 1964, pp.07-08.

[2] - د. فاطمة موسى: قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995. ص: 1002.

بإليوت واضحا جدا، و هذه المسرحية جاءت شبيهة بمسرحية إليوت: "جريمة قتل في الكاتدرائية".

تنوعت أعمال صلاح عبد الصبور بين المسرحيات التي كتبها، و بين دواوينه الشعرية و بين دراساته و مقالاته الأدبية[1].

كتب عبد الصبور خمس مسرحيات هي:

1 ــ "مأساة الحلاج" و هي تعالج قصة استشهاد الحسين بن المنصور – المشهور بالحلاج – في بغداد عام 309 هـ، بعد محاكمته أمام ثلاثة قضاة.

2 ــ "مسافر ليل" سنة 1969م. و هي مسرحية طليعية قصيرة تأثر فيها عبد الصبور بمسرح العبث، موضوعها القهر و الانهزام أمام السلطة.

3 ــ "ليلى و المجنون" سنة 1969م. تتصف هذه المسرحية الشعرية بالطابع الاجتماعي، حيث إنها تتناول قضية تمس المثقفين في مصر قبل ثورة 1952، تدور معظم أحداث المسرحية قبل ثورة 1952. و هي تحكي قصة مجموعة من الصحفيين الشباب فقدوا القدرة على الحب بسبب المناخ

---

[1] – ماهر شفيق: "مسرح صلاح عبد الصبور، ملاحظات حول المعنى و المبنى". مجلة فصول. المجلد الثاني. العدد الأول أكتوبر، القاهرة، 1981. ص: 118.

العام، و يطرح رئيس التحرير حلاً لأزمتهم و هو أن يقوموا بتمثيل مسرحية رومانسية عن الحب، و يختار لهم مسرحية: "مجنون ليلى" لأحمد شوقي، و يظهر التباين الشديد بين العاشقين ليلى و المجنون و نظيريهما المعاصرين ليلى و سعيد. كان قيس عند - أحمد شوقي- عاشقا صاحب قضية فردية، أما سعيد – عند صلاح عبد الصبور – فكان على النقيض عاجزا عن الحب مهزوما تثقله ذكريات الطفولة الأليمة، فتتحول ليلى إلى حسام الذي يكشف عن وجهه القبيح بكتابة التقارير عن زملائه في الجريدة، يسجن سعيد لاعتدائه على حسام، و يتفرق أفراد الجماعة محبطين و يمضي كل منهم في سبيله، بعد أن استسلموا للعجز و اليأس.

4 - "الأميرة تنتظر" سنة 1970م. و لجأ فيها الكاتب إلى عالم الأساطير و أجواء ألف ليلة و ليلة، و تتحدث عن قصة الأميرة و وصيفاتها الثلاث، و هي تصور ما يتعرض له الإنسان من قهر و ظلم.

5 ــ "بعد أن يموت الملك" سنة 1973م. و تتناول فكرتها الرئيسية الصراع بين الخير و الشر، و تنتهي بانتصار الخير على الشر بعد صراع عنيف بينهما.

3 – حيـاة الكاتـب عبـد القـادر علولـة[1] : (1939 ـ 1994)

ولـد عبـد القـادر علولـة بالغـزوات (تلمسـان) عـام 1930م. و تابـع دراسته الابتدائيـة بعيـن البـرد (سيـدي بلعبـاس)، ثـم واصـل دراسته فـي مدينـة سيـدي بلعبـاس و بعـد ذلـك فـي وهـران. و بـدأ يمـارس المسـرح كهـاوٍ مـع فرقـة الشبـاب بوهـران مـن سنـة 1956 إلـى 1960. شـارك فـي عـدّة دورات تكوينيـة و مثّـل فـي مسرحيـة "خضـر اليديـن" التـي كتبهـا محمـد كرشـاي، و فـي 1962 اخـرج فـي إطـار فرقـة المجموعـة المسرحيـة الوهرانيـة مسرحيـة "الأسـرى" للمؤلـف الرومانـي بلـوت "Plaute". اغتيـل الفقيـد يـوم 10 مـارس 1994.

أهـم أعمـال عبـد القـادر علولـة:

1 – التمثيـل: مثّـل فـي "أولاد القصبـة" لعبـد الحليـم رايـس و مصطفـى كاتـب، "حسـن طيـرو" لرويشـد و مصطفـى كاتـب، "الحيـاة حلـم" لمصطفـى كاتـب، "دون جـوان" اقتبـاس و إخـراج مصطفـى كاتـب و هـذه المسرحيـات مثّلـت سنـة 1963، "ورود حمـراء لـي" لعـلال المحّـبْ و "ترويـض نمـرة" إخـراج عـلال المحّـبْ سنـة 1964، و "الكـلاب" لحـاج عملـو سنـة 1964.

2 – الإخـراج: "الغولـة" كتبهـا رويشـد سنـة 1964، "السلطـان الحائـر" لتوفيـق الحكيـم سنـة 1965، "نقـود مـن ذهـب" اقتبـاس

---

[1] – عبـد القـادر علولـة: "مـن مسرحيـات علولـة" ، مرجـع سبـق ذكـره، ص. ص: 05 – 08.

من التراث الصيني القديم سنة 1967، "نوماس" اقتباس إبراهيم و محبوب اسطمبولي سنة 1968، و "الدهاليز" مكسيم جوركي – ترجمة محمد بوحابسي – سنة 1982.

3 – التأليف: "العلف" سنة 1969، "الخبزة سنة 1970،"حمام ربي" سنة 1970، "حق سليم" مقتبسة عن يوميات أحمق لجوجول سنة 1972، حوت يأكل حوت" سنة 1975، "الأقوال" سنة 1980، "الأجواد" سنة 1985، "اللثام" سنة 1989، "أرلوكان خادم السيدين" ترجمة لمسرحية جولروني سنة 1993، "التفاح" سنة 1993.

4 – كتابة السيناريوهات: "حورين" إخراج محمد إفتسان سنة 1972، "حلطي" إخراج محمد إفتسان 1980، اقتباس لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين على شكل مسرحيات للتلفزيون سنة 1990، "ليلة مع مسجون السلطان" و "الغربان" و "الوسام" و "الشعب فاق" و "الواجب الوطني" أخرجها بشير بريشي سنة 1990.

5 – التمثيل في الأفلام: "الكلاب" للمخرج هاشمي الشريف سنة 1969 "الطارفة" أي الحبل للمخرج هاشمي الشريف سنة 1971، "تلمسان" للمخرج محمد بوعماري سنة 1989، "حسن النية" للمخرج غوتي بن ددوش سنة 1990، "جنان بورزق" للمخرج عبد الكريم بابا عيسى سنة 1990.

4 – حيـاة الكاتـب ولـد عبـد الرحمـان كاكـي: (1934 ـ 1995)

يعتبـر ولـد عبـد الرحمـان كاكـي مـن أكبـر رجـالات المسـرح الجزائـري. ولـد بمستغانـم سنـة 1934م. تعلـق بالمسـرح منـذ أن كـان فـي المرحلـة الابتدائيـة، حيـث أدى عـدّة أدوار فـي المدرسـة و فـي الكشافـة الإسلاميـة.

و فـي سنـة 1953 تعـرف كاكـي علـى المسرحـي الجزائـري مصطفـى كاتـب (مديـر المسـرح الوطنـي بعـد الاستقـلال عـام 1963) و أسـس معـه "مسـرح الغـد" و هـو مسـرح واكـب الحركـة الثوريـة بالجزائـر. و ابتـداء مـن سنـة 1955 إلـى 1958 أصبـح كاكـي مكونـا وطنيـا للفنـون الدراميـة، و قـام بعـدة تربصـات كانـت تقـام بوهـران. و مـن سنـة 1960 إلـى 1962 قـام بعرضيـن مسرحييـن همـا: "132 سنـة" و "شعـب الظلمـة".

دخـل كاكـي عالـم الاحتـراف فـي سنـة 1963 إثـر تأسيـس المسـرح الوطنـي. و فـي هـذه الفتـرة ألّـف و أخـرج العديـد مـن الأعمـال و العـروض المسرحيـة، أهمهـا: "كـل واحـد و حكمـه"، "132 سنـة" ، "ديـوان القراقـوز"، "إفريقيـا مثـل الواحـة" "القـراب و الصالحيـن"، "بنـي كلبـون"، "الإنسـان الطيـب لستشـوان" ... راح كاكـي يبحـث عـن مسـرح جزائـري صميـم بتوظيفـه للأشكـال التراثيـة فـي أعمالـه المسرحيـة، فقـدم عرضـا مسرحيـا بعنـوان: "مـا قبـل المسـرح" بباريس فـي عـام 1964 إذ لاقـت هـذه التجربـة نجاحـاً كبيـرًا حيـث كتـب عنهـا أحـد النقـاد مـا يلـي:

".. إن كاكي أقرب إلى بريخت و الحكواتية العرب منه إلى فيرمان جيميه صاحب نظرية المسرح الشعبي. إن أعمال كاكي تعتمد على تحرك ناعم و لطيف للتمثيل.(ضحك، قراقوز، مهرجون، مسرح إيمائي، النقد، المزاح، و حتى العنصر التراجيدي.. فهو فن حرّ و صحيح.." [1].

---

[1] - أردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: عالم المعرفة، 1977 ص: 378.

المصـــادر و المراجـــع

1 – المصـــادر و المراجـــع باللغـــة العربيـــة:

1 – د. إبراهيـم، نبيلـة: أشكـال التعبيـر فـي الأدب الشعبـي – دار النهضـة – مصـر للطبـع، 1974.

2 – ابـن باكويـه : أخبـار الحـلاج (نشرة ماسينيـون و كـراوس)، باريـس، 1936.

3 – ابـن دانيـال، خيـال الظـل و تمثيليـات ابـن دانيـال، تحقيـق و دراسـة إبراهيـم حمـادة، المؤسسـة المصريـة العامـة للتأليـف و الطباعـة و النشـر، القاهـرة، 1961.

4 – اجيـه، بييـر: المسـرح و قلـق البشـر، ترجمـة د. ساميـة أسعـد، الهيئـة المصريـة العامـة للتأليـف و النشـر، 1971.

5 – د. إدريـس، سهيـل: "المنهـل" قامـوس عربـي– فرنسـي. ط.6. دار الآداب. بيـروت، 1995.

6 – أردش، سعـد: المخـرج فـي المسـرح المعاصـر، الكويـت: عالـم المعرفـة، 1977.

7 – أرسـطو طاليـس: "فـن الشعـر"، ترجمـة إبراهيـم حمـادة، مكتبـة الأنجلـومصريـة، القاهـرة، 1983.

8 – استـون، إليـن: جـورج ساقـونا، المسـرح والعلامـات، ترجمـة سباعـي السيـد، القاهـرة: أكاديميـة الفنـون، 1996.

9 – إسلـن، مارتـن: مجـال الدرامـا، ترجمـة السباعـي السيـد، القاهـرة: وزارة الثقافـة، ط2، مصـر، 1992.

10 – د. إسماعيـل، عـز الديـن: الأدب و فنونـه، دار الفكـر العربـي، ط.7، 1978.

11 – أفلاطـون: "الجمهوريـة"، ترجمـة حنـا خبـاز، دار القلـم، ط2، بيـروت، لبنـان، 1980.

12 – د. إليـاس، مـاري و د. القصـاب حسـن، حنـان: المعجـم المسرحـي، مفاهيـم و مصطلحـات المسـرح و فنـون العـرض، عربـي، إنجليـزي، فرنسـي، مكتبـة لبنـان ناشـرون، ط.1، 1997.

13 – بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 .1990.
14 – بدوي، أحمد زكي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، بيروت، لبنان، 1982.
15 – بشلار، غستون: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، كتاب الأقلام رقم (1)، وزارة الثقافة و الأعلام، بغداد، 1980.
16 – البغدادي، الخطيب: تاريخ بغداد، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتاب العربي، بيروت، 1997.
17 – بنتلي، أريك: الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط. 3، بيروت، 1982.
18 – بوكروح، مخلوف: المسرح الجزائري ثلاثين سنة مهام و أعباء، دار التبيين، الجاحظية، 1995.
19 – تشيني، شلدون: "تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة"، ترجمة دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر،ط1، القاهرة، 1963
20 – تيمور، محمود: دراسات في القصة و المسرح، مكتبة الآداب، ب. د. ت.
21 – ثامر، فاضل: الصوت الآخر "الجوهر الحواري للخطاب الأدبي"، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992.
22 – جاستر، جون: المسرح في مفترق الطرق ، ترجمة سامي دريني خشية، مراجعة الدكتور رشاد رشدي، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، طبعة 1967.
23 – جذري، عبد الكريم: "الفن المسرحي" سلسلة دراسات جديدة، دار الفنك للنشر، الجزائر 1993.
24 – جغلول، عبد القادر: الاستعمار و الصراعات الثقافية، ترجمة سليم قسطون، بيروت: دار الحداثة، 1984.
25 – حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، المكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط.3، 1985.

26 – خليل، رزق: تحولات الحبكة، مقدمة الدراسة الرواية العربية، مؤسسة الأشرف للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1998.
27 – د. دسوقي، كمال: موسوعة علوم النفس ، مجلد1 ، الدار الدولية للنشر و التوزيع، القاهرة، 1988.
28 – ديتشس، ديفيد: مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967.
29 – الراعي، علي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الآداب، الكويت، ط.2، العدد 248، 1999.
30 – رامز رضا، حسين: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982.
31 – د. الربداوي، محمد: "الأدب و الأنواع الأدبية"، ترجمة طاهر حجار، دار النشر، ط.1، دمشق، 1985.
32 – رشدي، رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط.2. 1975.
33 – الرقيق، عبد الوهاب: في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998.
34 – سفليد، آن ايبر: "قراءة المسرح"، ترجمة مي التلمساني، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، مصر، 1994.
33 – سكوت، ناثان: صمويل بيكيت، ترجمة مجاهد عبد المنعم، سلسلة أعلام الفكر العالمي (المجموعة الأدبية)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط.1،1974.
34 – سلامة، أمين: "مسرحيات سوفوكليس" ، مراجعة متولي نجيب، دار القومية للطباعة و النشر، 1966.
35 – سوفوكليس: "من الأدب التمثيلي اليوناني"، أود يبوس ملكا، ترجمة طه حسيين ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1986.

36 – شانصوريل، ليون: "تاريخ المسرح"، ترجمة خليل شرف الدين و نعمان أباضة، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1960.
37 – شقير، نعوم:أمثال العوام، دار المعارف المصرية،ط.1950.
38 – صحراوي، إبراهيم: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفاق، الجزائر، 1999.
39 – د. ضيف، شوقي: "الأدب العربي المعاصر في مصر"، القاهرة، دار المعارف. 1974.
40 – د. عامر، سامي منير: المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن و النقد السياسي والإجتماعي. الهيئة المصرية العامة للكتاب– فرع إسكندرية– 1978.
41 – د. عبد الدائم، عبد الله: المسالة الثقافية بين الأصالة و المعاصرة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، طبعة أوت 1985.
42 – عبد الصّبور، صلاح: الأعمال الكاملة: "مأساة الحلاج"، دار العودة، بيروت، 1986.
43 – عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ط1 – دار العودة– بيروت، 1969.
44 – عبد العزيز، محمود: البناء الدرامي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
45 – علالو، شروق المسرح الجزائري، ترجمة أحمد منور، الجزائر: منشورات التبيين، 2000.
46 – علولة، عبد القادر: "من مسرحيات علولة" – الأقوال – الأجواد – اللثام. ترجمة جمال بن العربي، موفم للنشر، 1997.
47 – العيد، يمنى: دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي، تحليل رواية (رحلة غاندي الصغير)، ملتقى السيميائية و النص الأدبي، عنابة، 1995.
48 – غنيمي هلال، محمد: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط.1، 1982.

49 – د . فرج، رءوف ناديـة: "يوسف إدريس و المسرح المصري الحديث".
50 – فرحات، أحمد: أصوات ثقافية من الغرب العربي الجزائري، الدار العالمية للطباعة و النشر و التوزيع ببيروت، لبنان، ط.1، ي، 1984.
51 – فريزر، (ج) : الغصن الذهبي، ترجمة اللجنة بإشراف د. أحمد بوزيد – اللجنة العامة للتأليف و النشر، القاهرة، 1971.
52 – فهمي، فوزي: مقدمة منشورة في كتاب ادريان بيج، موت المؤلف، ترجمة نهاد صليحة، القاهرة: أكاديمية الفنون، 1995.
53 – قيسومة، منصور: الرواية العربية الإشكال والتشكل،ط1، دار سحر للنشر، 1997.
54 – قسومة، الصادق: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، سلسلة مفاتيح، 2000.
55 – د. القط، عبد القادر: "من فنون الأدب، المسرحية"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1978.
56 – كاسير، أ.: الدولة والأسطورة، فصل (الأسطورة وسيكولوجية الانفعالات)، ترجمة: د. احمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975.
57 – كير، وولتر: عيوب التأليف المسرحي، مكتبة الفنون الدرامية، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، مكتبة مصر، ب.د.ت.
58 – لندا، و. يعقوب، م.: "دراسات في المسرح و السينما عند العرب"، ترجمة و تعليق أحمد المفازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1972.
59 – مرتاض، عبد المالك: نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد) ، سلسلة عالم المعرفة، العدد 240 ، الكويت، ديسمبر 1998.
60 – مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، ط.3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

61 – د. موسى، فاطمة: قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.
62 – ميلث، فردي و جير الدايس بنتلي، "فن المسرحية"، ترجمة صديقي خطاب، دار الكتب ، بيروت، لبنان، 1986.
63 – نجم، محمد يوسف: " فن القصة " ، دار الثقافة، ط 6 ، بيروت، 1998.
64 – نجم، محمد يوسف: "المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847–1914"، ط 2، دار الثقافة، بيروت، 1967.
65 – هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، 1990.
66 – هوايتنج ، فرانك م.: المدخل إلى الفنون المسرحية، دار المعرفة، القاهرة، 1970.
67 – ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية بني كلبون، مطبعة فنون و ثقافة، الجزائر، 2002.
68 – ولد عبد الرحمان عبد القادر كاكي: مسرحية القراب و الصالحين، منشورات المسرح الجهوي بوهران.
69 – د. وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، مادة تناسخ، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ط 3، 1979.
70 – د . ياغي، عبد الرحمن: في الجهود المسرحية (الإغريقية الأوروبية العربية) من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، دار الفارابي، بيروت، 1999.

2 – المجلات و الدوريات:

1 – د. أبو هيف، عبد الله: "المسرح في المؤثرات الأدباء العرب"، مجلة الثقافة، العدد 111 سبتمبر 1995.
2 – الأسيدي، جواد، نقطة ضوء حول المسرح، نشرة الستار،ع: 04، المهرجان الوطني الثاني للمسرح المحترف، الجزائر من 02 – 13 أكتوبر 1986.

3 – بابادبولو، أ.: " توفيق الحكيم وعمله الأدبي "، مقالة ضمن مسرحية " السلطان الحائر".
4 – بن شنب، سعد الدين: المسرح العربي لمدينة الجزائر، ترجمة عائشة خمار، الجزائر: مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، 1980.
5 – د. بن مالك، رشيد، "قراءة سيميائية في حكاية وحش الجبال و حوار العين بلالة"، مجلة الثقافة الشعبية،ع:5، 1996.
6 – جواد عبد الستار: مهمات المسرح العربي، مجلة الأقلام، ع: 8، دار الجاحظ، بغداد مارس 1979.
7 – حمروش، أحمد: "خمس سنوات في المسرح"، مجلة الشرق الأوسط جريدة العرب الدولية، ع: 8315 سبتمبر 2001.
8 – شفيق، ماهر: "مسرح صلاح عبد الصبور، ملاحظات حول المعنى و المبنى". مجلة فصول. المجلد الثاني. العدد الأول أكتوبر، القاهرة، 1981.
9 – د. عبارزة، محمد: التجريب المسرحي في مجالات المأثور الشعبي (بعض المحاولات التونسية)، مجلة دراسات مسرحية العدد المزدوج 4 و5 مارس 1995.
10 – غباشي، محمد: "أضواء على الحركة المسرحية في الجزائر منذ النشأة حتى الاستقلال"، صحيفة البعث، دمشق، سوريا، العدد: 10542، 2002.
11 – فرحان، بلبل: "الصراع المسرحي براعة فنية أم رؤية اجتماعية؟" صحيفة تشرين، ثقافة و فنون، دمشق، سوريا، 2002.
12 – فيرال، جوزيت: المسرحانية، بحث حول خصوصية اللغة المسرحية، ترجمة: صالح راشد، القاهرة، مجلة فصول، المجلد 14، العدد الأول، 1995.
13 – د .لخضر بركة، سيدي محمد: الشعر الملحون في المسرح الجزائري أو تجربة ولد عبد الرحمان كاكي، مجلة الثقافة، العدد 1، مارس 1993.

3 – المصـــادر و المراجـــع باللغـــة الأجنبيـــة:

1 - Abrams, M. H.: A Glossary of Literary Terms, 6th ed. (Fort Worth. Harcourt, Brace. Jovanovich, (1993).

2 - Aristotle: Poetics, (trans. H. Butcher) [http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.html] Part 07.

3 - Bachtarzi, Mahieddine, Memoire Tome II. ALGER. ENAL.1984.

4 - Bal, Mieke: Narratology, 'thematics' (1925) in Russian Formalist Criticism: Four essays, Ed. And Trans. Lee T. Lemon and Marion Reis (Lexington: University of Nebraska Press), 1965.

5 - Barthes, Roland : « analyse structurale des récits ».communication, n° 8, 1966. Réédité dans le recueil collectif poétique du récit.Seuil, points n° 78 p.35. In/ Goldenstein, J.P. « pour lire le roman », Bruxelles, 1989.

6 - Bésette, Gérard : Le Libraire, Montréal, LeCercle du livre de France, Poche Canadien, n° 17, 1968.

7 - Boulton, Marjorie: The Anatomy of The Novel, Routledge and Kegan Paul, London, 1975.

8 - Bradeley, A.C.: Shakespearean Tragedy, Peguin Books, England, 1991.

9 - Brooks, Peter :"Reading for the Plot", in/ Narratology: An Introduction, eds. nega, Susan & Jose Angle Garcia Landa (London: Longman, 1996).

10 - Bourdieu, Pierre : Sociologie de l'Algérie, PUF, 1958.

11 - Chatman, Seymour :Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978.

12 - Cohan, S. and L. Shires: Telling Stories: A Theoretical analysis (NY: Routledge, 1988).

13- Costaz, Gilles *in* Revue *spécial théâtre d'Algérie,* numéro trilingue français – anglais - arabe, n°27-28 juin 2003, France, Ed. Ubu

14 - Crane, R.S.: "The Concept of Plot", In / The Theory of The Novel, ed. Philip Stevick. .New York, the free press, (1967).

15 - Cuddon, J. A.: Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, 3rd edition, penguin books, (1992).

16 - Donald Norman, Psychology of Every Things, (NY) Doubleday, 1988, paperback edition 1990).

17 - Ducrot, Oswold et Tzvetan Todorov : dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, EDT col point 1973.

18 - Erickson, Erik H.: Childhood and Society (1950), p.7. In / The International Thesaurus of Quotations, by Rhoda Thomas Tripp, ISBN 0-06- 091382-7

19- Evans, Ifor: A Short History of English Literature, 4th ed.Penguin Books, England,1990

20 - Favrod Charles-Henri : Encyclopédie du Monde Actuel: "La Psychanalyse", Le livre de Poche. Paris. 1975.

21 - Forster, E.M.: Aspects of The Novel, penguin books, England, 1990.

22 - Forster-Harris, W.: The Basic Pattern of Plot. Norman: University of Oklahoma Press, (1959).

23 - Freud, Sigmund: "Oedipus Rex" in *The Interpretations of Dreams*, New York: Basic Books, 1954. (Translator, James Stinchey).

24 - Freytag, Gustav: Technique of Drama: (1863) An Exposition of dramatic composition. Benjamin Blom, New York, (1968).

25 - Friedman, Norman: "Forms of the Plot", In / The Theory of The Novel, ed. Philip Stevick. New York, Free Press, (1967).

26 - Goldenstein, J.P. « pour lire le roman », Bruxelles, 1989.

27 - Grant, Michael: Myths of the Greeks and Romans. A fascinating study of the world's great myths and their implicit on the creative arts through the ages, A Meridian book, 1995.

28 - Grellet.F/ Valentin M.H.: An Introduction to English Literature, From Sidney to Sillotoe, Hachette, 1984.

29 - Greimas, A.J. : Sémantique Structurale, larousse, 1966.

30 - Grenville, Kate :The Writing Book, (St. Leonards NSW, Australia: Allen & Unwin, 1990

- Hamon, Philipe : « pour un statut sémiologique du personnage poétique du récit ». ed. Seuil. 1977.

- Holman, C. Hugh and William Harmon: A Handbook to Literature, 6th Ed. New York: Mac Millan Publishing Co, (1992).

- The Hutchison Encyclopaedia, edition (2001). Revised and updated, Helicon. (2001).

- Ingri And Edgar Parin D'Aulaire's, *D'aulaires' Book Of Greek Myths* (Garden City Doubleday & Company Inc), 1972

- The Internet Public Library (www.ipl.org/ref / - plot. Farq. Html). Que / Farq /

- Kermode, Frank : Shakespeare : King Lear. A Selected of Critical Essays, Revised Edition, Caesbook Series, MacMillan, 1992

- Kitto, H. D.: *The Greeks*, London: Penguin Books, 1951.

- Laurel, Brendal: Computers as Theatre, Reading. MA: Addison- Wesley Company. (1991).

- Longman Dictionary of Contemporary English, librairie du liban (1984).

- Longman Dictionary of American English, 2nd ed. (1997).

- Milligan, Ian: The English Novel, Longman York press, librairie du liban, (1984).

- Muir, Edwin: The Structure of The Novel, 1928, "a latter-day examination of plot", New York: Hillary, 1968.

- Miller, Jordan Y.: *The Heath Introduction to Drama.* Lexington, MA: D.C. Health, 1978.

- Norman, Donald: Psychology of Every Things, (NY) Doubleday, 1988, paperback edition 1990).

- Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, 15th ed. Oxford University Press. (1995).

- Polti, Georges :The Thirty- Six Dramatic Situations (1868), trans. Lucille Ray (1945).

- Reuter, Yves : "Introduction à l'analyze du roman", 2éme edition, Dunod, Paris, (1996).

- Roth, Arlette: Le Théâtre Algérien de Langue Dialectale – 1926-1954, François Maspero, Paris 1967.

- Segal, C. Tragedy and Civilization : An Interpretation of Sophocles. Cambridge, MA, 1981.

- Sophocle : Tragédies, présentation et traduction de Paul Mazon, le livre de poche, Paris, 1964.

- Sophocles: *The Theban Plays*, tr. by E.F. Walting, Penguin Classics, "King Oedipus," 1981.

- Souriau, Etienne : les deux cent mille dramatiques, Flammarion (réédition 1970).

- Spengler, Oswald: *The Decline of the West*, I, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1926.

- Tobias, Ronald B.: 20 Master Plots (And to Build Them), Cincinnati: Writer's Digest Books, (2003).

- Vernant, J.P.: "Ambiguity and Reversal on the enigmatic Structure of Oedipus Rex", In Tragedy and Myth in Ancient Greece, Vernant, J.P. and Vidal-Naquet, P. Sussex, 1981.

- Robert Scholes and Robert Kellogg: The Nature of Narrative, New York: University Press Oxford, 1966.

- Wayne, C. Booth: The Rhetoric of Fiction, Chicago University of Chicago Press, 1961.

- Yuri, Barabash: "Aesthetics and Poetics", progress publishers, Moscow, 1977.

الفهـــرس العـــام

المحتويـــــــــــــات	الصفحـــة
كلمـــة شكـــر	
المقدمـــة	أ
البـــاب الأول	
الأســـس النظريـــة و التاريخيـــة للدرامـــا	01
التمهيـــد	02
الفصـــل الأول	04
الحبكـــة	04
الفصـــل الثـــانـــي	72
الشخصيـــــة الأدبيـــــة	72
الفصـــل الثـــالـــث	102
نشـــأة الدرامـــــا و تطورهـــــا	103
البـــاب الثـــانـــي	
دراسة تطبيقيـــة تحليليـــة لنماذج من نصوص الدرامية	157
التمهيـــد	158
الفصـــل الأول	159
نـــصّ مسرحيـــة "أوديـــب الملـــك" لسوفوكليـــس	159
الفصـــل الثـــانـــي	201
نـــصّ "مأســـاة الحـــلاج" لصالـــح عبـــد الصبـــور	201
الفصـــل الثـــالـــث	246
الدرامـــا الشعبيـــة الجزائريـــة	246
3 - 2 – نمـــوذج مـــن الدرامـــا الشعبيـــة الجزائريـــة لمسرحيـــة "الأجـــواد" لعبـــد القـــادر علولـــة	257
3 - 3 – نمـــوذج مـــن الدرامـــا الشعبيـــة الجزائريـــة لمسرحيـــة "بنـــي كلبـــون" لعبـــد الرحمـــان كاكـــي	283
الخاتمـــة	305
ملحـــق الأعـــلام و التراجـــم	308
قائمـــة المصـــادر و المراجـــع	316
الفهـــرس العـــام	327
الفهـــرس التحليلـــي	328

الفهـــرس التحليلـــي

المحتويـــــــــــات	الصفحـــة
كلمـــة شكـــر	
المقدمـــة	أ
البـــاب الأول	
الأســـس النظريـــة و التاريخيـــة للدرامـــا	01
التمهيـــد	02
الفصـــل الأول	04
الحبكـــة	04
1- مفهـــوم الحبكـــة	05
1-1 - تعريـــف أرسطوطاليـــس	05
1-1-2 - المفاهيـــم الحديثـــة	06
1-1-2-1- تعريـــف د. يوســـف نجـــم	08
1-1-2-2- تعريـــف فورستـــر	09
1-1-2-3 - تعريـــف شوليـــس و كيلـــوج	12
1-1-2-4 - تعريـــف مارجـــوري بولتـــون	14
1-1-2-5 - تعريـــف سيمـــور تشاتمـــان	17
1-1-2-6 - تعريـــف أيـــان ميليجـــان	20
1-1-2-7 - تعريـــف كاتـــي جرينفيـــل	22
1-1-2-8 - تعريـــف ستيفـــن كوهـــن وليـــندا م. شيـــرس	25
1-1-2-9 - تعريـــف دونالـــد نورمـــان	27
1-1-2-10 - تعريـــف بيتـــر بروكـــس	28
1-2 - الحبـــكـــات الأساسيـــة	30
1-2-1 - حبكـــة العقـــدة الواحـــدة	33
1-2-2 - حبكـــة العقـــد الثـــلاث	34
1-2-3 - حبكـــة العقـــد السبـــع	36
1-2-4 - حبكـــة العشريـــن عقـــدة	38
1-2-5 - حبكـــة الســـت و ثلاثيـــن عقـــدة	44
1-3 - مميـــزات الحبكـــة	52

1-3-1- عقـد الحـظ (الفعـل)	55
1-3-2- عقـد الشخصيـة	56
1-3-3- عقـد الفكـر	57
1-4- أنمـاط العقـد	59
1-4-1- العقـدة الوقـائعيـة	59
1-4-2- العقـدة التدرجيـة	60
1-4-3- عقـدة الحـدث المتصاعـد	60
1-4-4- عقدة الحدث المصاعـد النـازل	60
1-4-5- العقـدة الموحـدة	61
1-4-6- العقـدة المتوازيـة (المتطابقـة)	61
1-4-7- العقـدة متعـددة الأصـوات	61
1-5- بنـاء الحبكـة	62
الفصـل الثـانـي	72
الشخصيـة الأدبيـة	72
2- مفهـوم الشخصيـة الأدبيـة	73
2-1- الشخصيـة الأدبيـة قديمـاً	79
2-2- الشخصيـة الأدبيـة حديثـاً	83
2-3- أنـواع و أشكـال الشخصيـة أو الشخـوص	93
2-3-1- أنـواع الشخصيـة	94
2-3-2- أشكـال الشخصيـة	97
الفصـل الثـالـث	102
نشـأة الدرامـا و تطورهـا	102
3- **نشـأة** الدرامـا و تطورهـا	103
3-1- مفهـوم الدرامـا	103
3-1-1- طبيعـة الدرامـا	108
3-2- نشـأة الدرامـا و تطورهـا	110
3-2-1- الدرامـا عنـد الإغريـق	110
3-2-2- الدرامـا عنـد الرومـان	117
3-2-3- الدرامـا فـي العصـور الوسطـى	119
3-2-4- الدرامـا فـي عصـر النهضـة	122
3-2-5- الدرامـا فـي العصـر الحديـث	127
3-2-6- الدرامـا فـي المسـرح العربـي الحديـث	131

3 - 2 - 6 - 1 - المسرح في مصر	136
3 - 2 - 6 - 2 - المسرح في الجزائر	140
الباب الثاني	
دراسة تطبيقية تحليلية لنماذج من نصوص درامية	157
التمهيد	158
الفصل الأول	159
نصّ مسرحية "أوديب الملك" لسوفوكليس	159
1 – نموذج من الدراما القديمة	160
1 - 1 - قصة أوديب الملك	160
1 - 2 - موضوعات قصّة أوديب الملك	164
1 - 3 - الحبكة في قصة أوديب الملك	169
1 - 4 - تقنيات تطوير الحبكة في " أوديب الملك "	170
1 - 5 - مراحل قصّة "أوديب الملك"	175
1 - 6 - مراحل الحبكة في "أوديب الملك"	179
1 - 7 - بناء الحبكة في قصة أوديب الملك	193
الفصل الثاني	201
نصّ "مأساة الحلاج" لصالح عبد الصبور	201
2 - نموذج من الدراما العربية الحديثة	202
2 - 1 - قصّة "مأساة الحلاج"	202
2 - 2 - الشخوص الدرامية في "مأساة الحلاج"	205
2 - 3 - الحوار في "مأساة الحلاج"	210
2 - 4 - موضوعات قصّة "مأساة الحلاج"	219
2 - 5 - مراحل قصّة "مأساة الحلاج"	225
2 - 6 - مراحل الحبكة في قصة "مأساة الحلاج"	228
2 - 7 - بناء الحبكة في قصة الحلاج	237
الفصل الثالث	246
الدراما الشعبية الجزائرية	246
3 – التمهيد	248
3 - 1 – الأشكال الشعبية	249
3 - 1 - 1 – الكلمة	251

3 - 1 - 2 – المـــداح	252
3 - 1 - 3 – التجريـــب	254
3 - 2 – نمـــوذج مـــن الدرامـــا الشعبيـــة الجزائريـــة لمسرحيـــة "الأجـــواد" لعبـــد القـــادر علولـــة	257
3 - 2 – 1 – الشخصيـــات	257
3 - 2 – 2 – الحـــوار	261
3 - 2 – 3 – الصـــراع	264
3 - 2 – 4 – الحـــدث	265
3 - 2 – 5 – الأبعـــاد	267
3 - 2 – 6 – البنـــاء الدرامـــي	275
3 - 2 – 7 – مظاهـــر الإيحـــاء	277
3 - 2 – 8 – مظاهـــر التـــراث الشعبـــي	279
3 - 2 – 9 – العـــادات و التقاليـــد	279
3 - 2 – 10 – الأمثلـــة الشعبيـــة	280
3 - 2 – 11 – الأكـــلات الشعبيـــة	280
3 - 2 – 12 – الطقـــوس	281
3 - 2 – 13 – مظاهـــر الاحتفـــال	282
3 - 3 – نمـــوذج مـــن الدرامـــا الشعبيـــة الجزائريـــة لمسرحيـــة "بنـــي كلبـــون" لعبـــد الرحمـــان كاكـــي	283
3 - 3 – 1 – تمهيـــد	283
3 - 3 – 2 – الشخصيـــات	284
3 - 3 – 3 – الحـــوار	286
3 - 3 – 4 – الصـــراع	291
3 - 3 – 5 – الحـــدث	293
3 - 3 – 6 – الأبعـــاد	294
3 - 3 – 7 – البنـــاء الدرامـــي	300
الخاتمـــة	305
ملحـــق الأعـــلام و التراجـــم	308
قائمـــة المصـــادر و المراجـــع	316
الفهـــرس العـــام	327
الفهـــرس التحليلـــي	328