الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور الطاهر مولاي سعيدة

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

تخصص نقد العرض المسرحي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر الموسومة بـ:

خطاب الشخصية الدرامية في العرض

مسرحية النار والنور لصالح لمباركية ـأنموذجاـ

من إعداد الطالب: قويدري صدام حسين

تحت إشراف الأستاذة: سعيدي مي مونة

السنة الجامعية: 2018 – 2019

شكر وتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا محمَّد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد...

فإني أشكر الله تعالى على فضله حيث أتاح لي إنجاز هذا العمل، فله الحمد أولاً وآخراً.

بعد شكري لله عز وجل على أن أعانني على إنجاز هذه المذكرة المتواضعة أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لأستاذتي "سعيدي مي مونة" على تفضلها بقبول الإشراف على بحثي هذا، وعلى ما أسدته لي من نصائح وارشادات كانت بمثابة النبراس المنير في كل خطواتي.

ولا يفوتني بهذه المناسبة أن أوجه شكري واحترامي إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد في إنجاز هذا الجهد المتواضع، وأخص بالذكر أخي قويدري نصرالدين الذي كان أحرص مني على إنجازها ولولاه ما استطعت إكمال هذا العمل وأستاذتي سعيدي التي كلما احتجتها وجدتها بجنبي وإلى كل أصدقائي الطلبة.

قويدري صدام حسين

إلى من أرضعتني الحب والحنان، إلى رمز الحب وبلسم الشفاء، إلى القلب الناصع بالبياض والدتي الحبيبة ستي.

إلى من جرع الكأس فارغاً ليسقيني قطرة حب، إلى من كلّت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة، إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم، إلى القلب الكبير والدي العزيز لخضر.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي إخوتي: نصرالدين وعبد العالي ووهيبة ونصيرة.

إلى كل من علمني حرفاً أصبح سنا برقه يضيء الطريق أمامي أساتذتي جميعا بدون استثناء.

إلى من سرنا سوياً ونحن نشق الطريق معاً نحو النجاح والإبداع إلى من تكاتفنا يداً بيد ونحن نقطف زهرة التعلم إلى أصدقائي وزملائي.

إليهم جميعا ومن أعماق القلب، أهدي ثمرة ما هداني الله تعالى إليه في هذا العمل المتواضع

قويدري صدام حسين

مقدمة

مقدمة:

تحظى الشخصية بأهمية خاصة في الأبحاث والدراسات بوصفها عنصرا مركزيا في العمل الدرامي والمسرحي، وباعتبارها مفهوما معقدا يصلح موضوعا لخطابات متعددة. فقد تناولت مجموعة من الدراسات في حقول معرفية مختلفة.

كما يهدف البحث إلى استقصاء مفهوم الشخصية الدرامية في نص المسرحية بوصفه مدونة أولية لخطاب العرض المسرحي وجودة النص المسرحي تتمثل في قدرته على إثارة الشخصية الدرامية، فهي للرؤية الإخراجية للعرض المسرحي كونه يشكل من صور سمعية وبصرية تفترض وجود مرسل ورسالة ومرسل إليه، من خلال خاصية التبادل الحواري وخاصية التجسيد الذي يرتقي بدرامية النص، ولما تنطوي عليه من وظائف تكسبه قيمة درامية، وجمالية إلى جانب قيمتها التواصلية والتعبيرية والدلالية آخذا بعين الاعتبار استراتيجية التلقي كمعيار لذلك، وينبغي في الفهم والتحليل واستخلاص النتائج مما يمنحها القدرة على خلق تفاعلية مع الجمهور.

كما يفرض الحديث عن العمل الدرامي واقعا موضوعا يتمثل في حضور النص الأدبي المسرحي "الدراما" ووجود العمل الأدبي. ولا يقبل أحدهما أن يختزل في الأخر، وهذا ما يشكل نوعا من الخصوصية للخطاب المسرحي.

إن الخطاب المسرحي تلتقي داخله مجموعة من الأنواع الخطابية لعلى أبرزها الخطاب الدرامي ونص العرض حيث يجد الأول إمكانية وروده باعتباره حالة تنتظر الآداء المشهدي الذي تتداخل فيه اللغة المنطوقة بغيرها من الأشياء المسرحية ذات الأبعاد البصرية بالإيماءات والحركات والإشارات والديكور والإكسسوارات بينما يجد الثاني تحققها في تلك المظاهر المشهدية التي تصاحب الملفوظ وتقوم ببناء نسقية العرض المسرحي.

إن العرض المسرحي هو حالة ثقافية يعبر المخرج عنها من خلال أدواته المعرفية والممثل الذي يجسد رؤيته على الخشبة ولا يتعلق أن تكتمل هذه الحالة ما لم يكن هناك متفرج يستقبلها ويتفاعل معها كونها شريكا أساسيا في العملية الإبداعية.

لقد بات تأويل الخطاب المسرحي بشقيه (النص الدرامي/ العرض) ضرورة ملحة نظرا لأن المسرح يركز اهتمامه على المتلقي (القارئ والمتفرج) ويسمى نجاحه على تأويل الجمهور ومدى تفاعله وفهمه الخطاب المسرحي برمته.

وقد نقلت الثورة المسرحية الحديثة المسرح من سلطة النص إلى سلطة أخرى هي سلطة مكونات العرض، أي أن المسرحية تقوم على جملة أحداث مرتبطة ارتباطا حيويا، وعضويا متتابعا، وهذه الأحداث أو الأفعال إما أن تكون خارجية أو داخلية فالخارجية تؤثر في الشخصيات والداخلية هي ما يأتيه الأشخاص في المسرحية بتجاربهم على الأحداث أو نفورهم منها، فالمسرحية كفن مفعم بالوعي الأدبي.

في ضوء أن الدراما بنية معقدة تتلاقى فيها جميع البنيات الاجتماعية والثقافية، فان الخطاب المسرحي بكل تعقيداته لا يمكن اختزاله في جانب من الجوانب، بل هو نتاج تتفاعل فيه عدة عناصر، وهذا ما يحاول هذا البحث دراسته.

كما أن هذا البحث لا يهدف إلى رصد بوادر ظهور هذا الاتجاه أو التعريف بالخطاب الدرامي بقدر ما يهدف إلى محاولة تطبيق العروض وفق ملامح الشخصية

ومن هذا المنطلق فإن هذا البحث يتمحور حول دراسة موضوع **"خطاب الشخصية الدرامية في العرض – مسرحية النار والنور لصالح لمباركية أنموذجا".**

وعند الغوص والخوض في مضمون بحثي ودراسته تبادرت لي عدة تساؤلات كان أهمها:

- ما مفهوم الخطاب المسرحي وما مدى تبلوره واستيعابه؟
- إلى أي مدى يسهم الخطاب المسرحي في ترجمة الواقع إلى نصوص تتناسب وخصوصية المسرح؟
- ما دور الشخصية وما هي الأبعاد التي تجسدها في إطار العمل المسرحي؟
- كيف يسهم كل من النص الدرامي والعرض المسرحي من خلال علاقتهما في تحقيق بنية الخطاب المسرحي؟
- هل ساهم خطاب الشخصيات في بناء موضوع مسرحية النار والنور؟

ففيما يخص الأسباب الذاتية جاء اختياري لهذا الموضوع محاولة فهم المفاهيم الحديثة لخطاب الشخصية وتطبيقها على المسرح.

أما عن الأسباب الموضوعية تمثلت في معرفة الركائز اللغوية والفنية والدلالية للدراما وما تعلق بطبيعتها وذاتها باعتبارها ترتبط بالجمهور، فهي بمنزلة عملية تواصلية يحاول الإنسان الترويح والتسلي بها من جهة، وبعث الأمل من جهة أخرى.

ولتحقيق هدفنا في إعداد هذا البحث ارتأينا إلى تقسيمه إلى فصلين ومقدمة يليها مدخل تطرقت فيه إلى ماهية الخطاب المسرحي وخاتمة وملاحق دعمت بها بحثي.

الفصل الأول تمثل في خطاب الشخصية الدرامية حيث كان يتضمن مبحثين، فالمبحث الأول كان يدور حول الشخصية الدرامية وأبعادها وجل ما تعلق بها، أما المبحث الثاني فاعتمدت على دراسة خطاب الشخصية الدرامية على مستوى العرض والنص.

أما الفصل الثاني فكان منصب حول الدراسة التطبيقية للمسرحية التي اخترتها (النار والنور) لصالح لمباركية فجاء فيه ملخص المسرحية بالإضافة إلى خطاب العنوان وخطاب الشخصية في مسرحية النار والنور وتحليلها مبرزا أهم الشخصيات والخطابات التي دارت حولها موضوع المسرحية.

أما بالنسبة لمنهج الدراسة فإننا التزمنا بالمنهج الوصفي التحليلي، نظرا لما تقتضيه طبيعة الدراسة فقد اعتمدنا على بعض أدوات المنهج الوصفي لعرض ما يتعلق بالخطاب المسرحي الذي يعتبر أساس دراستنا والمنهج التحليلي الذي تمثل في تحليل الشخصية الدرامية، بالإضافة إلى تحليل مسرحية "النار والنور" لصالح لمباركية.

أما المراجع فيفوق عددها التسعون مرجعا، عملت جهدي كي أقتصر على الأهم لئلا يطول البحث ويتشعب، ولقد تفاوتت هذه المراجع في إفادة البحث، فكان أهمها:

- الشخصية والتلقي في مسرح عبد القادر علولة مسرحية الأجواد –دراسة تطبيقية-لخوجة بوعلام.
- الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر دراسة بنيوية مسرحية النار والنور لصالح لمباركية – أنموذجا-لصالح قسيس.
- الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الإبداع لبرزوق مذكور.

أما عن الدراسات السابقة لهذا الموضوع فلم أجد دراسات كثيرة تناولت هذا الطرح بعينه، غير مذكرة "خطاب الشخصية المسرحية بين النصية والمشهدية مسرحية (موقف إجباري) أنموذجا لأمحمد بن قطاف" للأستاذة **بشارف يمينة استعنت بها في الجانب النظري، أما الجانب التطبيقي فقد استندت على مذكرة**

"الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر دراسة بنيوية مسرحية النار والنور لصالح لمباركية –أنموذجا-" لصالح قسيس.

وبطبيعة الحال فإن كل بحث أو عمل أكاديمي مهما كان حجمه وتنوع مواضيعه لابد أن تعترض طريقه شتى أنواع العراقيل والصعوبات التي تثبط من عزيمة الباحث وتكاد تؤدي به إلى اليأس لولا الإرادة والعزيمة التي يحاول فيها بكل جهد ومثابرة تخطيها لتحقيق ما يصبوا إليه ولعل أكبر العوائق التي واجهتني نذكر منها:

- غزارة المصادر والمراجع وصعوبة فرزها، بالإضافة إلى أن بعضها يعتمد على بعض مما شكل صعوبة في كيفية التعامل معها والأخذ منها.
- ضيق الوقت الممنوح للمذكرة، فالوقت الممنوح لإنجاز هذه المذكرة غير كاف حتى لتجميع المادة ورصفها قبل تحليلها واضطرابات الطلبة التي زادت من حدة عرقلتنا.
- تداخل المناهج جعلنا في الكثير من المرات نحتار أيهما أصلح للظاهرة المدروسة.

يمكن القول في النهاية أن إنجاز هذا البحث لم يكن مضنيا أو شاقا كله بالنظر إلى المتعة التي كان يحققها، كونه موضوعا حيويا، يبعثنا بشكله النهائي إلى الراحة والاطمئنان، ومن المؤكد أن هذا البحث العلمي لا يخلو من الزلات والعثرات، غير أن إنجازه ساهم في تنمية قدراتنا العلمية والمنهجية، فتمنياتنا أن تكون هذه الدراسة موفقة ولو بالقليل، والله ولي السداد والتوفيق.

مدخل

مدخل:

"تعددت مفاهيم مصطلح الخطاب بتعدد تصورات المهتمين عنه ولقد برز مصطلح الخطاب بصفة عامة في عدد من الدراسات المعاصرة، يعد الخطاب من الألفاظ التي شاعت في حقل الدراسات اللغوية ولقيت اقبالا واسعا من قبل الدارسين والباحثين، والخطاب ليس بالمصطلح الجديد ولكنه كيان متجدد ذو استعمالات عديدة يشتمل على مجالات واسعة من الأنشطة التداولية السيميائية الاجتماعية، النفسية الأسلوبية..."[1].

يتردد لفظ الخطاب كثيرا بالاقتران بوصف آخر، مثل الخطاب الديني، الخطاب المسرحي ولذلك ورد المصطلح بتعريفات متنوعة بوصفه فعلا يجمع بين القول والعمل فهذا من سماته الأصـلية، فقد حظي بتعريفات متعددة بتعدد التخصصات وزوايا الرؤيا.

ورغم قدم جذور هذه الكلمة في الثقافة العربية فإن استخداماتها المعاصرة بوصفها مصطلحا له أهمية متزايدة تدخل بمعانيها إلى دائرة "الكلمات الاصطلاحية التي هي أقرب إلى الترجمة، والتي تشير حقولها الدلالية إلى معان وافدة ليست من قبيل الانبثاق الذاتي في الثقافة العربية، فما نقصد بالكلمة المصطلح (الخطاب) هو نوع من الترجمة لمصطلح Discourseفي الإنجليزية ونظيره Discoursفي الفرنسية أو Diskurفي الألمانية[2]".

جاء في **لسان العرب** :خطب الخطب: الشأن أو الأمر صغر أو عظم. وقيل سبب الأمر. يقال: ما خطبك؟ أي ما أمرك. وتقول هذا خطب جليل، وخطب يسير والخطب الأمر الذي تقع فيه المخاطبة. والشأن والحال. ومنه قولهم: جل الخطب أي عظم الأمر والشأن[3].

أّما في **المعجم الوسيط:** (خطب) الناس، وفيهم وعليهم، خطابة، وخطبة: ألقى عليهم خطبة. وفلانة، خطبا، وخطبة: طلبها للزواج. ويقال: خطبها إلى أهلها: طلبها منهم للزواج. (خاطبه) مخاطبة، وخطابا: كالمه وحادثه ووجه إليه كلاما. يقال: خاطبه في الأمر :حّدثه بشأنه[4].

[1] - جابر عصفور، آفاق العصر، ط 1، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا-دمشق-، سنة 1997، ص47.
[2] - ابن منظور، لسان العرب، ج 5، ط1، دار صادر للنشر، بيروت-لبنان-، سنة2003، ص359، (مادة خطاب).
[3] - ابن منظور، **لسان العرب**، مج1، مادة (خطب)، ص 322.
[4] - إبراهيم مصطفى وآخرون، **معجم الوسيط**، ط2، دار الدعوة، تركيا، ص242-243.

ورد هذا المصطلح في الثقافة العربية في عدة مواضع، إذ ورد في القرآن الكريم بصيغ متعددة منها صيغة الفعل في قوله تعالى :"... وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سلاما"[1]-"والمصدر في قوله تعالى " شَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ "[2]

وقال تعالى :{أَن هذا أخي له تسع وتسعوْن نعجَة ولي نعجَة واحدةٌ فقال أكفلنيها وعزني الخطاب}[3] .

وجاء في صيغة المصدر في قوله عز وجل :{رُّب السماوات والأرض وْما بينهما لا يملكون مْنه خطاًبا }[4].

ومن جانب آخر فلا نعدو الحقيقة، إذا قلنا إن لفظ الخطاب قد ورد عند الأصوليين انطلاقا من أنه الأرضية التي استقامت أعمالهم عليها. فتردد كثيرا عندهم اشتقاقات مادة (خطب) ومن بين الأدلة على ذلك إيرادهم لاسم الفاعل(مخاطب) ولاسم المفعول(مخاطب) بوصفهما طرفي الخطاب.

ظهر مصطلح" **خطاب** "في حقل الدراسات اللغوية الغربية، وحظي بانتشارا واسعا في أوساط النقاد والباحثين لذلك.

وعرفه **"هاريس"** الخطاب أنه (ملفوظ طويل، أو هو متتالية من أجل الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خللها معاينة سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض)[5] وقد اعتمد في تشكيل مفهومه هذا اعتمادا على مفهوم **بلومفيلد** للجملة عبر تأكيده بحتمية وجود خطاب يكون مرهونا بنظام متتالية من الجمل التي تقدم بنية الملفوظ وبالتالي إقصاء كل ما هو لساني في الخطاب .

ويعرف "فوكو" الخطاب بأنه "... هو أحيانا يعني الميدان العام لمجموعة المنطوقات (Enoncés) وأحيانا أخرى مجموعة متميزة من المنطوقات، وأحيانا ثالثة ممارسة لها قواعدها، تدل دلالة وصف على عدد معين من المطوقات وتشير إليها".

ويعرفه في موضع آخر بقوله: "مجموعة من المنطوقات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية، فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية، قابلة لأن تتكرر إلى ما لا نهاية، يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ ... بل هو عبارة عن عدد محصور من المنطوقات التي تستطيع تحديد شرط وجودها".

[1] - القرآن الكريم: الآية 63 سورة الفرقان، دار ابن الجوزي، رواية ورش عن نافع، القاهرة، سنة 2012، ص365.
[2] - سورة ص، الآية 19.
[3] - سورة ص، الآية 22.
[4] - سورة النبأ، الآية 37.
[5] - سعيد يقطين، تحيل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، سنة 1997، ص22.

فيما يذهب **"مايكل شورت": Michael short** أبعد من ذلك حيث يقول: (الخطاب اتصال لغوي، يعتبر صفقة بين المتكلم والمستمع نشاط متبادل بينهما، وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي)[1] فالخطاب تجربة دينامية تساهم فيها أطراف متعددة عن طريق التفاعل من أجل تحديد الأدوار: مؤلف، خطاب، قارئ، (مستمع) هذا الأخير الذي يسعى دائما إلى تحليل الخطاب من أجل الوصول به إلى أقصى حد ممكن من مقرؤيته وقوفا على كل الرؤى والبنى، التي تسهم في هذا الإنتاج الفكري التواصلي المتنوع: (دين/تراث /اقتصاد مجتمع /قيم...))[2].

ومن خلال ما سبق يمكن تحديد حقل الخطاب الذي ينبثق من العلاقة بين النص والموضوع بمعنى الحدث، وجنس الخطاب يكون نتيجة العلاقة القائمة بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة وبينة السياق ومرجعياته التركيبية، أما مضمون الخطاب وفحواه فهي العلاقة التفاعلية بين المرسل والمتلقي في دوائر التفاعل الاجتماعي. فالخطاب هو رسالة توجه إلى الجماهير، في مناسبة من المناسبات، ويشترط في ذلك الفصاحة وما يحسم الأمر والحكم وبالبينة والنطق به، وإن لا يكون الخطاب إنجاز مخل ولا إسهاب ممل[3].

وبالنظر الى طبيعة الخطاب المسرحي الذي هو خطاب مزدوج خطاب درامي وخطاب مسرحي يحمل في رحمه نص درامي وعرض مسرحي، فهل يمكن التمييز بين الخطابين؟ .

بداية علينا التمييز بين مصطلحي دراما ومسرح، فغالبا ما يتم اعتبار " المسرح كمجال متميز تختلط فيه فنون الكلمة والحركة ...وكل التجليات متعددة الألوان للفن التي تظهر أن نظام المسرح التواصلي لا يقتصر فقط على الديكور، إطار الحدث، والأضواء التي تجسد المناخ الذي يجري فيه الحدث بل يمتد الأمر إلى إيقاع الأصوات وتناغم الحركات، وكل ما يعكس طريقة اللعب لدى الممثلين تحت قيادة المخرج ".

هذا التنوع هو ما يضفي على المسرح طابع الخصوصية والنفوذ عن باقي الفنون الأخرى، خاصة وأن العلامات داخله تتمتع بنوع من التعقيد والترابط نظرا لنوعية الجماعة التي ترسلها (المؤلف، المخرج، السينوغراف، جماعة الممثلين، مصمم الديكور، مصمم الأزياء، الموسيقى...الخ)[4].

---

[1] - نعيمة سعدية، تحليل الخطاب والدرس العربي: قراءة لبعض الجهود العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة –الجزائر-، جانفي 2009، ص04.

[2] - نعيمة سعدية، تحليل الخطاب والدرس العربي: قراءة لبعض الجهود العربية، م.ن، ص 203-04.

[3] - أحمد عيسى، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة ماجيستر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، سنة 2011، ص14.

[4] - مقدس نورة، تداولية الخطاب في المسرح الجزائري مسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د تخصص: نقد مسرحي، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون، جامعة الجيلالي اليابس –سيدي بلعباس-، سنة 2017، ص91.

فالمسرح هو "أحد الفنون الأدبية، فهو يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار، وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد".

أو هو "لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الأنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمته، فهو نشاط إبداعي فكري حرفي اجتماعي، وهو إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعر ".

إن المسرح يكون أساسا بحضور الجمهور، فهو عرض يتم تقديمه من طرف مجموعة من الشخصيات، لذلك فهو نشاط اجتماعي وفكري وإبداعي، وعليه فإن له لغة خاصة به تبنى عن طريق الخطاب.

أما فيما يخص الدراما فهي التعبير الفني على فعل وموقف إنساني، وبدون هذا الفعل لا تكون هناك دراما "الدراما هي التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر، لأنه لا يمكن أن تكون ثمة دراما لتقرأ فقط دون التمثيل، لكن الدراما هي دائما للتمثيل وينبغي أن يكون هذا الشرط موجود باستمرار في ذهن مؤلفاتها؟"[1]، فهي الفن الذي يحاكي أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلي بوجه عام.

إن طبيعة الخطاب المسرحي تقوم على مصطلحين [الخطاب] بالإضافة إلى مصطلح أخر وهو [المسرح] الّذيْ ن تطرقنا إلى مفهومهما مسبقا.

إن حديثنا عن مسألة الخطاب المسرحي يتطلب منا دراسة متضمنات القول على مستوى الخطاب الموجه للقارئ أو الجمهور لأغراض لها علاقة بطبيعة المسرح وغايته.

هذا ما ركز عليه باتريس بافيس في كتابه معجم المسرح إذ يرى أن الخطاب المسرحي متعدد المهام كتمثيل وتجسيد النص إلى عرض مسرحي إي تحويل من الحالة المكتوب للنص إلى الحالة البصرية الفعلية المتمثلة في العرض وفي هذا السياق يقول: " الخطاب المسرحي هو مكان إنتاج الدال على مستوى فّن البلاغة، والافتراضيات المنطقية، وما يعرض من وقائع وكلام، إذن ليس له مهمة وحيدة، فقط لتمثيل العرض على الخش فحسب، بل المساهمة لتقديم وتمثيل نفسه، كآلية لبناء الحكاية والشخصية والنص"[2].

[1] - محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، سنة 1994، ص10.
[2] - حسين الأنصاري، الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة الكتاب وفضاء النص، قسم الفنون والدراسات النقدية، الأكاديمية العربية المفتوحة، ص01.

الخطاب المسرحي بعده فنا تواصليا بالدرجة الأولى والنظر في سياقه الخارجي الذي يكونه، متجاوزة بعده اللغوي إلى بعده أثناء الاستعمال أو الإنجاز لأنه خطاب حيوي تفاعلي متجدد وليس مجرد معان جامدة[1].

إن الخطاب المسرحي هو "النص الأدبي الوحيد الذي لا يمكن مطلقا قراءته قراءة تعاقبية، والذي لا يستدعي إلا في كثافة العلامات المتزامنة، أي العلامات المتراصة في الفضاء "[2].

فهو خطاب تمثله شخصيات، كل شخصية لها دورها الخاص، كما يشترط فيه ترتيب الأحداث ترتيبا زمنيا تسلسليا[3].

وإذا بحثنا عن الخصوصيات التي تميز الخطاب المسرحي عن باقي الأنماط الفنية والأدبية نجد أن إحدى أهم الخصوصيات هي قيامه على النص والعرض. هذه الثنائية جعلت الوضع الأجناسي للمسرح وضعا إشكاليا خصوصا وأن الطرف الأول من الثنائية يجعله قريبا من الأجناس الأدبية، في حين يجعله الطرف الثاني جزءا مما يسمى بفنون الفرجة[4].

- وقد جاء في معجم المسرح جملة من الخصائص الفنية للخطاب المسرحي التي تعتبر أكثر شيوعا بين الدارسين والمنظرين وحتى النقاد وجاءت كالتالي:

- إن الفاعلين في الخطاب المسرحي ينبغي البحث عنهم في الأماكن التي لا نتوقع وجودهم فيها، إلى درجة أن الفاعل الإيديولوجي والفاعل النفسي غالبا ما يظهران كما لوناهما خارج المركز حيث لا يقدم الإخراج عنهما سوى صورة تقريبية وهمية.

- إن الخطاب المسرحي يتسم بعدم الثبات أو السكونية، فالممثل والمخرج يفضلان التمايز عن النص وإعادة صياغته وبنائه حسب المقام التلفيظي.

- إن الخطاب المسرحي يتسم بخاصيته المشهدية والحركية وقابليته للترجمة المشهدية ترتبط بإيقاعه وبلاغته وبخصوصيته الصوتية.

- إن موضع الخطاب المسرحي في مقام معين تكشف بحسب درجة دقتها وشرحها عن العناصر التي كان من الممكن أن تظل خفية داخل النص.

---

[1] - شموري وليد: البعد التداولي في الخطاب المسرحي مسرحية (التاعس والناعس) عزالدين جلاوجي نموذجا، العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، مجلة المعرفة، سنة 2017، الجزائر، جامعة المسيلة، العدد 01، ص124.

[2] - آن أوبرسفيلد، **قراءة في المسرح**، تر: مي التلمساني، وزارة الثقافة والمهرجان الدولي للمسرح التجريبي، سنة 1982، ص175.

[3] - ماجدة جابوري، دور الأفعال الكلامية في الخطب المسرحي مسرحية "شهرزاد لتوفيق الحكيم أنموذجا –دراسة بنيوية-، مذكرة لنيل شهادة الماستر تخصص اللسانيات النصية، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح –ورقلة-، سنة 2015، ص29.

[4] - أحمد عيسى، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة أنموذجا، م.س، ص23.

- إن جدلية الخطاب المسرحي متفاوتة، فهو يرتبط بالتغيرات المقامية الدرامية ويتوالى وفق الصراعات الدرامية، أو حسب الحلول المقترحة لها، أو على العكس من ذلك يكون محكم بالصدفة.

- إن الخطاب المسرحي هو شكل تخاطبي يسعى إلى تعويض الحوار "التبادل الدرامي أو التخاطب".

- كما أن طبيعة الخطاب المسرحي تقوم على اصطناع لغة أدائية يختلط فيها الملفوظ بالأداء الجسدي، أي أن الكاتب المسرحي يضع في اعتباره أن يوظف اللغة مع تصور أن جسد المتكلم مشارك في عملية تبادل التأثير وتبادل المعلومات من خلال المستويين اللفظ والحركي).

ومن هنا يمكن القول أن: "الخطاب المسرحي محكوم بالتعددية خلاف للنص السردي المكتوب، وخلال عملية التمسرح يتشكل النص وفق ألية ضبط جديدة لشفرته وكيفية انتظامها وتوزيعها في بنية الخطاب ..." أي أن الخطاب المسرحي ما هو إلا وصلة للعمل المنجز، يقدم أفكارا موضوعية باعتباره على وسائل مختلفة من خلال ترجمة النص إلى عرض مسرحي بغية التأثير في التلقي.

كما أن: "الطابع التركيبي للخطاب المسرحي وفاعلية نصوصه بتحولاتها الأفقية العمودية التي تحصل بفعل حالات الهدم والبناء المستمرين داخل فضاء الإنشاء المسرحي، هو ما يمنح العرض قدرة في تحويل دلالة الإنشاء والأجساد العارضة من حالة إلى أخرى[1].

ولعل ما جعل "بيار لارتوماس" يؤكد (أنه سيكون من الخطأ الاعتقاد بأن الخطاب المسرحي يتكون من الكلام فقط وإنما هو يتكون من ثلاثية هي: الكلام، والحركة والصمت وتتشكل هذه الثلاثية من تركيبات متنوعة[2].

إذا تحدثنا عن اللغة في درامية الخطاب المسرحي فإن المعنى عند اللغوين تعني الخطبة وهي تأخذ معان متعددة ومختلفة في حالتي المفرد والمركب، وإذا كان من معانيها الخطبة أو الخطاب أو النص الخطابي، ألا يمكن أن يدخل الخطاب المسرحي ضمن هذه المعاني باعتباره نصا خطابيا دراميا، مادام معناه الأدبي وجهده القرائي يشكلان مدلولين لدال واحد وهو الكلمة نفسها[3].

كثر الحديث عن الخطاب الدرامي، وتعددت دلالاته بتعدد اتجاهاته، ومجالات تحليلية، وعلى هذا الأساس تتداخل تعريفاته في بعض الأحيان، كما قد تتقاطع، وأحيانا أخرى يكمل بعضه البعض وتتباعد[4].

---

[1] - باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت –لبنان، فبراير 2015. ص44.

[2] - Anne Ubersfeld, lire le théâtre, éditions sociales, messidor-paris-, 1982, p247.

[3] - صالح قسيس، الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر دراسة بنيوية مسرحية النار والنور لصالح لمباركية –أنموذجا-، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر في الأدب الحديث تخصص: مسرح جزائري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر –باتنة-، سنة 2008، ص75.

[4] - العيد ميرات، فضاءات المسرح، مجلة Word، أفريل 2017، وهران: مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، العدد 08، ص103.

إن جنس الدراما يعرف من حيث طبيعة خطابه على أنه خطاب مهيأ للعرض المسرحي، ولا يتوفق عند القراءة، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى أنه خطاب جماعي الأداء وجماعي التلقي، وبناء عليه ينبغي أن ننظر إلى هذا الخطاب من زاوية تقوم على المقاربة، تأخذ في الاعتبار عدة عوامل نذكر على سبيل المثال : بنية الجملة المسرحية في علاقتها التوليفية مع الجمل الأخرى، وكذا تموقع كل جملة في سياقها المحدد لها من قبل المرسل، وإلا تعذر –إن حدث ذلك- الفهم الصحيح للفكرة التي يقصد إيصالها للمتلقي لنخلص إلى القول والتركيز على أن المتلقي في المسرح طرفا هاما في المعادلة المسرحية التي يصنعها الخطاب المسرحي (...) خصوصية الخطاب المسرحي تجمع بين اللغة المكتوبة والدلائل والعلامات المتولدة عند العرض المسرحي، حيث يتداخل السمعي البصري، علاوة على صفة المسرحي التي تقترن بطبيعة هذا الخطاب والتي بدورها تجعله يرتبط بالوهم والتخيل والافتراض، كما يرتبط هذا الخطاب بالأداء (التمثيل) وما يرتبط به من عناصر أخرى كالإلقاء والإضاءة والموسيقى وغيره[1].

وبالتالي إبراز باطن الخطاب الدرامي. وهناك من يؤكد ضرورة اشتراك مجموعة من المختصين في مجال المسرح حيث يسهرون على صياغة النص المكتوب بطريقة سمعية بصرية. وقد يكون ذلك لغرض التبسيط والإقناع[2].

إن هناك مجموعة من الخطوات الإجرائية التي ينبغي أن نأخذها بعين الاعتبار في رصد البنية الدلالية لهذا الخطاب، وهي خطوات يمكن تحديدها كالتالي:

- الحقائق المتعلقة بالمشاركين في الحدث الدرامي (طبيعة الشخصيات، مكانتها الاجتماعية، الخلفية الثقافية والمعرفية والفنية لهذه الشخصيات)

- الأحداث اللغوية/الحوارية وما يصاحبها من مظاهر غير لغوية (حركة اليدين، تعابير الوجه، تشكلات الجسد وبلاغته).

- الأمور المادية التي لها صلة مباشرة بالحدث الدرامي (المكان-الديكور-الأشياء-المسرحية).

- السياق المعرفي العام للخطاب المسرحي (الثقافي، الإيديولوجي، التاريخي، الاجتماعي، النفسي، الفني، الجمالي).

نستنتج من هذه الخطوات أن الدلالة في الخطاب المسرحي هي نتيجة علاقات متشابكة ومتداخلة[3].

[1] - العيد ميرات، فضاءات المسرح، م.ن، ص110-111.
[2] - أحمد عيسى، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة أنموذجا، م.س، ص22.
[3] - محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي/القراءة نحو مقاربة تداولية للحوار، ص98.

إن الخطاب الدرامي المكتوب هو مجموع العلامات اللسانية التي ينتجها النص المسرحي[1]. ولذلك يمكن اعتبار الخطاب الدرامي أحد أليات بناء الحكاية والشخصية والنص.

فالخطاب الدرامي من هذه الوجهة هو مجموع العناصر الرئيسية في مادة التأليف الدرامي (شخصيات، زمان، حوار، لغة...) في مستواها الافتراضي المنجزة خصيصا للعرض.

الخطاب المسرحي يقدم غالبا في شكل حوار أي في شكل تبادل لفظي بين الشخصيات، ويمكن أحيانا أن يتحول إلى مونولوج أين تخاطب الشخصية نفسها مما يتيح للمؤلف إمكانية إضافية في الكشف عن حوافز الشخصية، مما يسمح بفرز ما يكتبه المؤلف وما تنطلق به الشخصية "[2].

مهما اختلف النقاد في تحديد أركان وعناصر المسرحية، فإنهم مجمعون على أن الشخصيات المسرحية في جميع العصور ومختلف المذاهب كانت فصيحة اللسان، فالحوار في كتابات النقاد يوصف بأنه " أسلوب التعبير الدرامي المتميز "[3]فهو الأداة المسرحية وهو الذي يعرض الأحداث ويخلف الشخصيات ويرافق المسرحية من بدايتها إلى نهايتها "فالحوار أداة تقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط[4].

ويهدف إلى التأثير فيهم سواء كان الحوار بالكلمات أم بالإشارات فالحوار هو "أوضح جزء في العمل الدرامي، فمنه يعبر الكاتب عن فكرته ويكشف عن الأحداث وعن تطور الشخصيات، فالحوار الجيد يكون دقيقا ويعبر عن الأحداث الجارية فهو أداة التخاطب في المسرحية التي تأخذ شكلها النهائي عن طريق الحوار وخشبة المسرح[5].

وتسمى قواعد الخطاب المنظمة للحوار المسرحي بالمبادئ التحاورية، وهي عبارة عن سنن تضبط المتحاورين وتحدد اللعبة اللغوية وترتبط هذه القواعد بالأصل الجغرافي والبيئة وما هو سيكولوجي للمتحاورين. والممثل عندما ينطق بالحوار فهو يستخدم الجسد أيضا للإشارة إلى علاقته بالعالم الدرامي في إطاره[6] تقوم دعائم الخطاب المسرحي على الحوار الذي يوظف فيه المتخاطبان كل طاقتهما الفكرية،

[1] - Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Ibid, p225.

[2] - برزوق مذكور، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الإبداع، أطروحة تخرج مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الفنون الدرامية، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، جامعة أحمد بن بلة –وهران-، سنة 2015، ص107.

[3] - فرحان بلبل، النص المسرحي –الكلمة والفعل، ط2، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة 2003، ص101.

[4] - مقدس نورة، تداولية الخطاب في المسرح الجزائري مسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر أنموذجا، م.س، ص94.

[5] - عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، ط1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، سنة 1987، ص27.

[6] - يمينة بشارف، خطاب الشخصية المسرحية بين النصية والمشهدية مسرحية (موقف اجباري) أنموذجا لأمحمد بن قطاف، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر تخصص: نقد العرض المسرحي، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة مولاي الطاهر –سعيدة-، سنة 2014، ص51.

والجسدية في كثير من الأحيان[1]. لأن الحوار المسرحي يخطط له بشكل جيد وبصفة مستمرة، مما يحتم على المرسل أن يختار الطريقة المناسبة التي بها يستطيع أن يعبر عن قصده[2].

الإرشادات المسرحية، أو ملاحظات الكاتب، عدت الظرف أو السياق الذي يبني فيه الخطاب المسرحي، وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنص لغوي وتتحول إلى علامات مرئية أو سمعية ، ...تحتوي علي معلومات تحدد مكان الحدث وزمانه، وتبين أسماء الشخصيات (قائمة الشخصيات) والمعلومات الخاصة بكل منها أحيانا (السن، الشكل الخارجي، المهنة ...إلخ)، كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل (اللهجة، الحركة والانفعال...)، بالإضافة إلى معلومات حول الديكور والإضاءة، والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات السمعية ...إلخ، كذلك فإن اسم كل شخصية متكلمة بجانب الحوار على امتداد النص يعتبر جزءا من الإرشادات الإخراجية[3].

ويبرز دور الإرشادات المسرحية في نقل النص المسرحي من طبيعته المكتوبة إلى مرحلة العرض المسرحي، لهذا نجد أردش يعرفها بأنها" مجموع العمليات الفنية والتقنية التي تتيح لنص المؤلف أن ينتقل إلى الحالة المجردة أي حالة النص المكتوب على الورقة، إلى حالة الحياة الفعلية على خشبة المسرح"[4].

[1] - عبد القادر البار، العناصر التداولية في الخطاب المسرحي العربي، جامعة ورقلة، ص04.

[2] - ينظر: رابح ذياب، الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس –دراسة بنيوية-، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة الحاج لخضر –باتنة-، سنة 2011، ص39-40.

[3] - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض-، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، سنة 1997، ص22-23.

[4] - سعد أردش، المخرج في المسرح العربي، مجلة أقلام، العدد 06، سنة 1980، ص140.

الفصل الأول

خطاب الشخصية الدرامية

المبحث الأول: الشخصية مفهومها، تطورها وأبعادها

1- مفهوم الشخصية:

أ. المفهوم العامي:

يعتبر مفهوم الشخصية من المفاهيم الأكثر استعمالا وتداولا في الوسط الاجتماعي حيث "يقال عادة أن لفلان شخصية، ويقصد بذلك ما يتميز به الفرد عن غيره من خصوصيات جسمية أو مكانة اجتماعية مميزة، مرتبطة بثروته أو نفوذه السياسي أو الاجتماعي (...)، وعلى عكس ذلك نسمع بضعف الشخصية أو انعدامها، ويراد بذلك الإشارة إلى صفات الانهزامية والاستسلام، والخضوع التي يمكن أن تغلب على الفرد، وهذا ما يؤكد أن مفهوم الشخصية خلطا ما بين مفهوم الشخص ومفهوم الشخصية"[1]، ففي تصور العامة، تتحدد معايير هذه الشخصية انطلاقا من مكانتها الاجتماعية، ومن ما يتركه هذا الشخص من انطباع في الآخرين كأن يقال عنه مثلا أنه شخصية محبوبة أو شخصية قوية أو جذابة[2].

ب. التعريف اللغوي:

وردت كلمة الشخصية بمعان مختلفة في ثنايا القواميس والمعاجم، ولتحديد هذه المعاني تتبعنا ورودا للبحث عن تطور دلالتها، فقد جاء في لسان العرب أف الشخصية لغة مشتقة من الفعل الثلاثي (شخص)[3].

الشخصية من الشخص [و] "الشخص جمع أشخص وأشخاص وشخوص، سواد الإنسان وغيره تراه من بعد // يطلق على الإنسان ذكرا أو أنثى// وعند المولدين التمثال الذي يصنع من الحجارة وغيرها"[4]، وهو ما يعني الجسم المشخص الذي له حجمية.

---

[1] - مأمون صالح، الشخصية بناؤها تكوينها أنماط اضطراباتها، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، سنة 2008، ص17.
[2] - قداسي خيرة، سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرح شكسبير –الملك لير دراسة تطبيقية-، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانيا –وهران-، سنة 2011، ص24.
[3] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج7، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت –لبنان-، سنة 1999، ص51.
[4] - المنجد في اللغة والأعلام، طبعة جديدة، ومزيد عليها ومنقحة، المطبعة الأربعون، دار المشرق، بيروت –لبنان-، ص387.

تعد الشخصية من المواضيع التي استأثرت مجهود بجهود عدد كبير من علماء النفس وعلماء الاجتماع، وقد أجرى (ALLPORT) وهو من المشتغلين بعلم النفس مسحا شاملا للشخصية، ووجد أزيد من خمسين تعريفا لها في الفلسفة، والدين، والقانون وعلم الاجتماع.

اشتقت كلمة (Personnalité) من اللاتينية (Personna) وتعني أصلا القناع المسرحي، وهو السبب الذي دفع باشتقاق مصطلح (Personna) من اليونانية (Prosopon) والذي هو أيضا يعني القناع المسرحي[1]، واشتقت من اللاتينية sonner a trarers de(Perisonna)، وكذلك من اليونانية Perisonnaوتعني.au tour du corps

التعريف الاصطلاحي:

إن الشخصية عنصر أساسي من عناصر النص السردي، إذ أن سائر العناصر تنتظم انطلاقا منها[2] لكونها تمثل العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال التي تمتد وتترابط في مسار الحكاية[3]؛ تتجلى عبر أفعالها الأحداث، وتتضح الأفكار، وتخلق من خلال شبكة علاقاتها حياة خاصة تكون مادة هذا العمل فهي؛ تمثل العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية التي لا يستطيع العمل التعبير عن مفهوماته، عن مصير الإنسان، وتحولات تجاربه إلا من خلالها وهي تضطلع بأدوار مؤثرة مؤدية مختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي[4].

إن تشكل نسيج السرد واتصال حلقاته معقود إلى درجة كبيرة بما يميز شخصياته من نشاط، وما ينم عنها من أفعال وحوارات؛ بتباين محمولاتها واختلاف مواقعها ومستوياتها معبرة بذلك عن تباين العمل السردي وتعدد مستوياته، وعدم خضوعه لمقولات أو حقائق تعجز معها الشخصية أن تنمي حدثا أو تدير صراعا أو تنشئ حوارا، وهي تقيم جدل علاقاتها مع سواها من الشخصيات ومع عناصر العمل السردي[5]

[1] - وين فريدرهوبر، مدخل إلى سيكولوجية الشخصية، تر: مصطفى عشري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1995، ص12.

[2] - ينظر: محمد القاضي، مفاتيح تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، تونس، سنة 1997، ص44.

[3] - ينظر: آسيا جريوي، سيميائية الشخصية الحكائية في رواية الذئب الأسود، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر –بسكرة-، العدد 06، سنة 2010، ص200.

[4] - سميرة زارد، بناء الشخصية في مسرحية التيرانوسورس الأخير لسليم بتقة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية تخصص أدب حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر-بسكرة-، سنة 2017، ص07.

[5] - ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، ط1، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان –الأردن-، سنة 2010، ص179.

تحظى الشخصية بأهمية كبيرة في الدراسات والأبحاث منذ القدم حتى العصر الحديث، بوصفها عنصرا مركزا هاما في العمل الأدبي، وباعتبارها مفهوما معقدا، وقد مر مفهومها بتطورات عديدة تبعا لتطور المناهج الحديثة فهي التي "تؤدي الأحداث الدرامية في النص المسرحي وهي المصدر الأساسي لخلق من الأحداث التي تتطور من خلال الحوار والسلوكات "،كما أنها "تحوي مجموعة من الأنماط والتي تحوي الإدراك والتكفير والإحساس والسلوك والذي تميز ذات الشخص عن الآخر[1]"،أي أن الشخصية لها ردود فعل نفسية واجتماعية يواجه بها الفرد بيئته أو مجتمعه.

وجاء في معجم النقد الأدبي Dictionnaire de critique littéraire الذي وضعه كل من: جوال تامين وماري كلود هوبرت وأرموند كولين، أن الشخصية «كائن متخيل يحدثه الروائي أو الكاتب الدرامي يحملنا التوهم – مجبرين – على عده كالشخص الحقيقي[2]» .

أما فلاديمير بروب: Filadmir Brobفقد درس الشخصيات ضمن محورها الدلالي وما تؤديه من أفعال أو وظائف داخل النص وعليه فليس لها وجود حقيقي أو مزايا طبيعية خاصة بها، بل هي عناصر تلجأ إليها القصة لربط وحداتها ولتوضيحها وللتمييز بين مختلف الأحداث والأعمال فيها[3].

أما "فليب هامون" فيرى أن "الشخصية ليست مفهوما أدبيا محضا، بل هي مرتبطة بالوظيفة النحوية التي يقوم بها داخل النص أما الوظيفة الأدبية في رأيه تأتي حيث يخضع ناقد الشخصية الأدبية إلى المقاييس الجماعية، كما يرى أنها "مورفيم" فارغ يمتلئ تدريجيا كلما تقدمت الحكاية، ويرى أيضا أنها تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، حيث تتوزع هويتها في النص من خلال أوصاف"[4]، فالشخصية بالنسبة إلى "فيليب هامون" ليست "كأن عاقلا فقط، بل هي أيضا علامات ورموز لسانية تجسد النص وتجمعه نابضا بالحياة[5] "، يتبين لنا أن "فيليب" يعطي قيمة كبيرة للنص، فهو يقدسه، أي ارتباط الشخصيات بالنص فلا يمكن للشخصيات أن تخرج عن إطار المتن الذي يعطيه الكاتب لها.

[1] - سعيدي ميمونة، بناء الشخصية الكوميدية في مسرح عبد القادر علولة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، سنة2012، ص20.
[2] - أمينة فزازي، سيميائية الشخصية في تغريبة بني هلال، ط1، دار الكتاب الحديث، القاهرة، سنة 2011، ص50.
[3] - ينظر: أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ط1، دار الصفاء، عمان –الأردن-، سنة2011، ص384.
[4] - حميد لحميداني، بنية النص السردي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، سنة 2000، ص52.
[5] - سعيدي ميمونة، بناء الشخصية الكوميدية في مسرح عبد القادر علولة، م.س، ص23.

كما عدها مجرد كائن لغوي محض" إن الشخصية بناء يقوم النص بتشييده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص[1]."

لقد رأى غريماس "بأن المنهج البروبي غير دقيق، ووجد فيه فراغات، ويضرب مثلا على انعدام الدقة في مزج "بروب" بين الوظيفة والحالة، حيث يعتبر "بروب" الرحيل وظيفة، ويوافقه "غريماس" لأن الرحيل يعطي مجالا تقوم به الشخصية، ولكن الافتقار أبعد من أن يكون وظيفة ولا يتعدى أن يكون حالة[2].

2- تعريف الشخصية الدرامية:

تختلف الشخصية المسرحية عن بقية مكونات العملية المسرحية من حيث مفهومها، ودورها باختلاف العصور بداية من أرسطو الذي اهتم بسلوك الشخصية وأفعالها[3].

يعرفها **إبراهيم حمادة** بأنها الواحد من الّناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المسرح في صورة الممثلين"[4]، أو هي كل شخص يؤدي دورا في عمل أو إبداع مسرحي يجسده فنانون[5]. وتعرفها الباحثة **البياتي** كذلك بأنها:" ذلك الانتقاء في قيم التّنظيم الحيوي للشخصية الإنسانية الذي يستخدمه الفّنان المسرحي لتقديم أفكار مجردة أو صور ذهنية أو آراء معينة متوخيا وضعها في قالب جمالي مليء بالتشويق وميسور الفهم من قبل المتفّرج، حيث يستعار لهذا التنظيم جسم الممثل وأدواته لتحويله من تنظيم (انتقائي-متصور) إلى تنظيم (فعلي – عياني) في العرض المسرحي"[6] لأّن الشخصيات تحيا في النص أو بالعرض المسرحي وتموت بانتهائهما فقد عرفها **فيليب هامون** بأنها "عبارة عن كائنات ورقية[7]، فهي تعتبر من أهم عناصر البناء الدرامي التي تلهم الكاتب المسرحي وتمده بفكرة المسرحة، فلا يوجد نص أدبي إلا وجدناه يحوي مجموعة من الشخصيات، فلا توجد " مسرحية بدون شخصيات إنسانية، فالمرء

[1] - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الهوائية، تر: د. سعيد بن بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، سنة 1990، ص51.

[2] - خوجة بوعلام، الشخصية والتلقي في مسرح عبد القادر علولة مسرحية الأجواد –دراسة تطبيقية-، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجيستر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة السانيا-وهران-، سنة 2012، ص22.

[3] - جيدور كريمة، الشخصية أبعادها ومرجعياتها في مسرحية أبو دلامة لعلي أحمد باكثير نموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي تخصص: أدب مسرحي ونقدي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح –ورقلة-، سنة 2016، ص09.

[4] - يحي بشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، ط1، دار الكندي، الأردن، 2004، ص15.

[5] - أمينة فزازي، سيميائية الشخصية في تغريبة بني هلال، م.س، ص48.

[6] - يحي بشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، م.س، ص15.

[7] - شيبان ابتسام، سيكولوجية الشخصية في المسرح الجزائري –مسرحية-ياقوت والخفاش لأحمد بودشيشة –أنموذجا-، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي مسار أدب عربي حديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي-، سنة 2016، ص61.

يحب بقليل أو كثير من النرجسية، أن يشاهد ذاته على المسرح، من خلال الممثلين، لذلك هو لا يمل الموضوعات ذات الصلة بأحاسيسه ومشاعره[1]".

لا شك أن للشخصية مكانة هامة في المسرح ذلك أنها اعتبرت من بين المواضيع التي استأثرت بجهود كثير من المهتمين الذين اختلفت تعريفاتهم وفق زوايا تدخلهم، حيث نجد الشخصية في علم النفس، والشخصية في علم الاجتماع[2]، وتعد إحدى العناصر الدرامية المهمة في تكوين النص المسرحي، وثمة خصائص وكيفيات تتحقق بها فعالية هذه الأهمية وتتجلى بوضوح في بنية النص الدرامية. لتثير لدى المتلقي لذة المتابعة والترقب والتوجس[3].

تعتبر الشخصية المسرحية أساس العمل الأدبي، فبوجودها يصبح له معنى وقيمة، وقد تتنوع الشخصية بحسب الفن الذي تنتمي إليه، فهناك الشخصية التي تنتمي إلى الفن السردي، وهناك الشخصية التي تنتمي إلى الفن المسرحي[4].

إن الشخصية المسرحية هي "تصوير منظم لجانب واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميزه عن غيره، موضوعا في حالة صراع مع الآخرين، مقصودا به الوصول إلى هدف معين[5]"، التصوير المنظم للشخصية المسرحية يعني أن الكاتب يأتي من أفعال الشخصية وأقوالها لا يخدم الموضوع الذي يريد أن يتناوله فيغنيه ويطوره بما يريد[6].

احتلت الشخصية المسرحية مكانة بارزة في أعمال الأدباء ودراسات النقاد والقراء باعتبارها آداة محركة للأحداث الدرامية سواءً في النص الورقي أو على خشبة المسرح، فهي اللبنة الأساسية لمعمار البناء الدرامي"[7]إذ يقع عليها عبء تصوير الحدث الدرامي"، ومن أهم القيم الدراماتيكية. فلا يمكن أن تنتج مسرحية دون وجود شخصية ينبع منها الفعل باعتبار أن الشخصية الفنية الدرامية في النص الأدبي لها القدرة على تطوير الحدث، وتطوير النص داخليا وخارجيا وتمتاز بالتركيز والدقة والمتانة، والبعد الفني في

[1] - أنطونيوس بطرس، الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس –لبنان، 2005، ص193.
[2] - وين فريدرهوبر، مدخل إلى سيكولوجية الشخصية، م.س، ص12.
[3] - نشأت مبارك صليوا، الشخصية في النص المسرحي، مجلة الأكاديمي، 30 جوان 2016، العراق، العدد 44، ص212.
[4] - حياة قريب، أبعاد الشخصية ومرجعياتها في مسرحية "رحلة حنظلة" لسعدالله ونوس، مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب المسرحي ونقده، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح –ورقلة-، سنة 2017، ص02.
[5] - فرحان بلبل، النص المسرحي –الكلمة والفعل-دراسة، م.س، ص90.
[6] - لطيفة ديلمي، بناء الشخصية في النص المسرحي لتوفيق الحكيم -مسرحية شمس النهار أنموذجا-، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر أكاديمي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف-المسيلة-، سنة 2017، ص23.
[7]- فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، سنة 1999، ص49.

التفكير والعمل والاستجابة ورد الفعل لذلك فإنّ العمل الأدبي الجيد يقاس بمدى متانة الشخصية وقوتها في التأثير[1]"

ودراسة خلق الشخصية الدرامية في النص تأتي من إعادة المؤلف رسم واقعها المعاش بسعته وتنوعه، كما يرسم بيئتها باختلاف ثقافتها وانشطتها الاجتماعية والسياسية[2].

وتتصف الشخصيات داخل العمل المسرحي بصفات من أهمها ":

-ألا تفقد كل شخصية صمتها بالعالم الحقيقي الذي تعيش فيه.

- ألا يفرض المؤلف عليها فتتحول إلى أبواق تنطق بأفكار المؤلف.

- كما أنها تتصف بالوحدة، بمعنى أن كل ما يصدر عنها من قول أو عمل يمكن تفسيره في ضوء المنطق الخاص لهذه الشخصية.

- وتتصف الشخصيات في مجموعها بالتنوع والتفاعل والصراع.

- وآخر صفة في الشخصية المسرحية هو أن المؤلف يبرز كلا منها منفردا بخصائصه الجسمية والنفسية والاجتماعية"[3]. يتضح من خلال هذا أن الشخصية المسرحية لها صفات عديدة ومتنوعة تنفرد بها وهذا يجعلها "قادرة على غير ما لا يقدر عليه أي عنصر آخر من المشكلات السردية"[4].

مما سبق ذكره نستنتج أن الشخصية في العمل الإبداعي المسرحي تعتبر "أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها، فيجعل منها كائنا حيا، له آثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي[5]"، أي أن الشخصية في المسرح ما هي إلا أداة يرسمها المؤلف في إبداعاته الفنية ليطرح من

[1] - عزالدين جلاوجي، النص المسرحي الجزائري، دراسة نقدية، ط1، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، سنة 2007، ص130.
[2] - الشخصية في النص المسرحي، م.س، ص212.
[3]- إسماعيل الصيفي، شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، ط1، دار القلم، الكويت، سنة 1988، ص146.
[4]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار المعرفة، الكويت، سنة 1990، ص79.
[5]- عزالدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المسيلة، سنة 2009، ص120.

خلالها قضية معينة، أو يعبر عن آراء أو أفكار شغلت ذهنه، فيجعل منها كأنها إنسان حقيقي له آثاره في العمل الإبداعي الأدبي، وذلك عن طريق الخيال[1].

وعليه يمكننا القول أن الشخصية المسرحية هي: " تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي والارتباط باللاشعور، وذلك بمقتضى حمولتها الإيديولوجية والثقافية، وبناء على هذا التصور يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات التي تحاول كل واحدة منها أن تقدم نفسها لا على أساس أنها شخصية مستقلة بوجودها، ولكن على أساس أنها مرتبطة في أفعالها وسلوكاتها بشخصيات أخرى وذلك ما ينعكس على اللغة والحوار "[2].

3- أبعاد الشخصية الدرامية:

تتوهج الشخصية ببناء متكامل من الصفات الجسدية والخلقية المميزة لفرد ما، وما ينثره الكاتب في النص المسرحي، لابد وأن يتطابق مع متطلباتها، ويكشف عن سماتها ومشاعرها ودرجة تطورها في أحداث النص نسبة إلى مستواها منذ الانطباع الأول الذي تظهر فيه في بداية المسرحية، ويعتمد بناءها في النص على قدرة الكاتب في جعلها مستوفية شروط البناء الدرامي، بوضوح معالمها وطباعها ومميزاتها وتمثيلها للأبعاد المسرحية، ومن أهمها[3]:

أ. البعد الفيزيولوجي (المادي) أو (الجسماني):

وهو ما يشمل الجانب المادي، حيث "يتصل بتركيب الجسم هل البطل سليم العاهات أو العكس، فإن ذلك يؤثر في نظرته إلى الحياة، ويظل أساس العقد، ومركبات النقص والاستعلاء عنده[4]، كل هذا سهل في تحديد الشخصية من حيث السن والطول والوزن، وتحديد الجنس (ذكر، أنثى)[5].

[1] - لطيفة ديلمي، بناء الشخصية في النص المسرحي لتوفيق الحكيم -مسرحية شمس النهار أنموذجا-، م.س، ص24-25.
[2] - عزالدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، م.س، ص14.
[3] - نشأت مبارك صليوا، الشخصية في النص المسرحي، م.س، ص216.
[4] - عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، ط1، ف 2، الشخصية والطباع، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص24.
[5] - قداسي خيرة، سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرح شكسبير –الملك لير دراسة تطبيقية-، م.س، ص31.

ب. البعد السوسيولوجي (الاجتماعي):

ويتمثل هذا البعد في "انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية. وفي نوع العمل الذي يقوم به في المجتمع، وثقافته ونشاطه وكل ظروفه، التي يمكن أن يكون لها أثر في حياته وكذلك دينه وجنسيته وهواياته"... فهذا البعد يوضح بصورة دقيقة بأن الشخصية التي تنتمي إلى طبقة اجتماعية عالية من الغنى والمستوى الثقافي وغيرها ليست هي تلك الشخصية التي تعاني الفقر.

ويشمل هذا البعد أيضا "مستوى تعميم الشخصية، ونوع الحياة الاجتماعية (أطر الزواج: أعزب متزوج، أرمل، مطلق)، وترتيبه في العلاقة الاجتماعية (ابن، ابنة، أخ، جد، جدة ... إلخ).

كما أن العلاقات الاجتماعية خارج إطار الأسرة في محيط المجتمع من العلاقات المهمة في توضيح الخصائص الاجتماعية للشخصية كأن يكون للشخصية نشاط سياسي مثلا، أو خيري، أو هواية مؤثرة عمى خصائصها."

وفي الأخير يمكن القول بأن البعد السوسيولوجي له دور كبير جدا في التعرف أو تحديد الشخصية المسرحية وذلك من خلال انتمائها إلى طبقة اجتماعية معينة ومن خلال مستواها العلمي والثقافي ونوعية الحياة الاجتماعية لديها، كل هذا يسمح بكشف تلك الشخصية وكيفية تعاملها مع بقية الشخصيات الأخرى[1].

ج. البعد البسيكولوجي (النفسي):

إن البعد النفسي هو ذلك الكيان "المتصل بالتركيب العصبي، والشعوري للشخصية، ويعد ثمرة للبعدين السابقين ومتمما لهما، إذ أن أثرهما المشترك هو الذي يحيي في الشخصية ميولها ومزاجها وعقدها وهواجسها وعوارضها المرضية، ومن ثم يتحكم في سلوكها وعلاقاتها، ونظرتها العامة إلى الأشياء وقوة صراعها، واحتكاكها بالآخرين"[2]

[1] - لطيفة ديلمي، بناء الشخصية في النص المسرحي لتوفيق الحكيم –مسرحية شمس النهار أنموذجا-، م.س، ص32.
[2] - علي عواد، المعرفة والعقاب قراءات في الخطاب المسرحي العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة 2001، ص58.

ويقصد علماء النفس بالبعد النفسي "الجانبين العقلي والانفعالي الوجداني"[1] ويعتبر الجانب الانفعالي الوجداني "هو أعقد الجوانب وأكثرها غموضا في شخصية الإنسان إذ يشمل سماته الوراثية الأخرى غير العقلية كخفة الروح أو الظل والمزاج والطباع، وما يصدر عنها من عواطف وانفعالات ودوافع"[2]، ويمكن تحديد بعض الخصائص النفسية كتاريخ الشخصية النفسي، أي "النتائج المتكونة عن تاريخ الشخصية السوي من عناصر إيجابية وقوة ما تعانيه من ضعف أو خلل نتيجة تاريخها غير السوي"[3] ونشير هنا إلى اختلاف هذه الخصائص بحسب النوع الاجتماعي (الرجل والمرأة) وبحسب مراحل العمر (الطفولة والشباب والشيخوخة).

وللبعد النفسي أهمية واضحة بالنسبة للسلوك والتصرفات، بل يعتقد البعض أنه "هو الأهم، حيث أن سلوك الفرد تحدده عوامل نفسية معقدة قد لا يفهمها ولا يعرفها الفرد نفسه، ويركز هؤلاء على الدوافع واللاشعور"[4].

ويبلغ التكامل بين الدراما وعلم النفس درجة كبيرة "فكما تستفيد الدراما من علم النفس في بناء الشخصيات الدرامية، فقد استفاد علم النفس من أهم الشخصيات المسرحيات، لتكون علما على بعض الخصائص النفسية والأمراض، فكانت شخصية أوديب وإلكترا عناوين لتوصيف حالات نفسية وسلوكية مميزة"[5].

ونؤكد على حقيقة أن البعد النفسي ما هو إلا "ثمرة البعدين السابقين في الاستعداد، والسلوك والرغبات والآمال والعزيمة والفكر وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها، ويتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء ومن انطواء أو انبساط وما ورائهما من عقد نفسية محتملة"[6].

وموجز القول أن الأبعاد الثلاثة للشخصية ليست منفصلة عن بعضها البعض، بل هي في الغالب متداخلة، يؤثر كل منها في الآخر ويتأثر وأن "لا قيمة لها، إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها رباطا وثيقا ينمو الحدث، والشخصية، لتتحقق وحدة العمل الأدبي، أو وجدة الموقف، في توتر، هو غزارة معناه، وفي تجسيم

[1] - عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (1) الشخصية، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ديسمبر 1999، ص24.
[2] - عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (1) الشخصية، م.س، ص24.
[3] - أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، سنة 2006، ص51.
[4] - عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (1) الشخصية، م.س، ص22.
[5] - أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، م.س، ص51.
[6] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص573.

هذه المعاني في نتاج حي لا يخرج عن دائرة الاحتمال ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين في المسرحية[1].

كما لا يصح أن تقدم هذه الأبعاد بأسلوب مباشر في الحوار، بل يجب أن "تندمج في مجرى الحدث، والحركة بحيث توحي بها دون تعبير مباشر تظهر فيه ذاتية المؤلف، وتبلغ المقدرة الفنية الدرجة القصوى حين ينتج تصوير الأبعاد أثره دون وعي من الشخصيات نفسها[2].

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، م.س، ص573.
[2] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، م.ن، ص575.

4- أنواع الشخصية:

تختلف أنواع الشخصية المسرحية، وتتعدد بتعدد النماذج المستوحاة منها، فالتباين بينها ينعكس على شخصيات العمل الفني بما فيه المسرح، ومن أبسط التصنيفات تلك التي ترتكز على أهمية الدور المسند لكل شخصية في النص وسنذكر بعضا من هذه الأنواع[1]:

أ. الشخصية الرئيسية:

وهناك من يطلق عليها اسم الشخصية المحورية، "تتمثل في البطل الذي تتمحور حوله الأحداث في الحكي حيث يجسد في الغالب القوة الفردية، في مواجهتها لقوى معارضة[2]، وتكون هذه الشخصية، تحمل فكرة معينة أو مضمونا معينا، لتكون وسيلة لإيصال رسالة أو طرح رؤيا[3].

ب. الشخصية المركبة:

ترتقي الشخصية المركبة بالدور الرئيس، البطولة لامتلاكها خاصيتين أو أكثر من الخواص التي تتصارع في النص المسرحي، مع امتلاكها لخواص آخر تعزز من خواصها الأساسية، وهي غير متكافئة في القوة إلا أنها تخدم الشخصية وبنائها الدراسي ككل[4].

ج. الشخصية الثانوية:

مثلت الجوقة الشخصية الثانوية ومع تطور المسرح انحصر دورها وزاد عدد الشخصيات الثانوية التي عرفت باسم الشخصيات الصامتة[5].

---

[1] - سميرة زارد، بناء الشخصية في مسرحية التيرانوسورس الأخير لسليم بتقة، م.س، ص24.

[2] - بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص80.

[3] - خديجة شريف، هندسة الفضاء في مسرحية أمغار والحسناء لـ "ليلى بن عائشة"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر تخصص أدب جزائري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف-المسيلة-، سنة 2018، ص59-60.

[4] - نشأت مبارك صليوا، الشخصية في النص المسرحي، م.س، ص218.

[5] - نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، مذكرة مقدمة لنيل الماجيستر في الأدب العربي تخصص مسرح جزائري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر –باتنة-، سنة 2011، ص103.

والشخصية الثانوية هي البسيطة في صراعها، غير المعقدة وتمثل صفة أو عاطفة واحدة، وتظل سائدة بها حتى النهاية، ويعوزها عنصر المفاجأة إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشخصيات الأخرى، وهذا النوع أيسر تصويرا وأضعف فنا لأن تفاعلها مع الأحداث قائم على أساس بسيط لا تكشف به كثيرا عن الأعماق النفسية والنواحي الاجتماعية[1]، يؤتى بها لتبرز جانبا من جوانب البطل أو الحدث أو السياق ثم تمضي، إنها أدوات تعبير وتحريك للحدث واضاءة لجانب من جوانب البطل بالدرجة الأولى[2].

كما تعتبر الشخصيات الثانوية شخصيات بسيطة للغاية يفهمها القارئ لأول وهلة ومهما تعمق في دراستها وتفسيرها، وفي حبها أو بغضها فإنه لن يظل سبيله معها وسيجدها بسيطة وواضحة[3].

د. الشخصية الكاريكاتورية:

وهي الشخصية "التي يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية أو النفسية أو الخلفية أو غير ذلك من ملامح الشخصية الإنسانية، مهملا بذلك كثيرا من الجوانب الأخرى التي تظل الشخصية بدونها كيانا مفتعلا غير مقنع"[4] حيث تبدو في نظر المؤلف المسرحي غير أساسية ولا يركز عليها كثيرا أكثر مما يركز عليه في الشخصيات الثانوية والرئيسية، لكن مع هذا كله يبقى لها دور.

والملاحظ للشخصية الكاريكاتورية يراها بأنها ثابتة وهي الصفة التي تميزها، حيث يستطيع المشاهد أن "يتنبأ بسلوكها في المواقف المختلفة كما يتنبأ بسلوك الشخصية النمطية"[5].

ومثل هذه الشخصية أيضا "تغري كثيرا من كتاب الكوميديا بالتقاطها ورسمها، ومع ذلك فلا يمكن أن تنجح نجاحا حقيقيا، إلا إذا كان لديها شيء من (المرونة) التي تتيح لها أحيانا أن تتمرد على صفتها الغالبة"[6].

---

[1] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، م.س، ص529.
[2] - عودة الله منيع القيسي، نجيب محفوظ تكنيك الشخصيات الرئيسية والثانوية في رواياته، ط1، دار البداية، عمان، سنة 2010، ص67.
[3] - محمد يوسف نجم، فن القصة، ط1، دار صادر، بيروت-لبنان-، سنة 1996، ص83.
[4] - عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، سنة 1978، ص26.
[5] - عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، م.ن، ص26.
[6] - عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، م.ن، ص26.

يمكن القول أن الشخصية الكاريكاتورية لها دور كبير في العرض المسرحي وتبقى مهمة وضرورية لموضوع المسرحية.

ه. الشخصية النمطية:

الشخصية النمطية هي الشخصية التي «تفتقر إلى ما هو خاص وفردي، تتمتع بصفات محددة تطرح في عموميتها، وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكل مباشر، وقبل مأن تبدأ بالتصرف ضمن الحدث»[1]؛ أي إنّها الشخصية «التي تتحقق فيها صفات يفترض أن تتحقق عند من ينتمي إلى مهنة معينة كالقصاب أو الحلاق أو خادم في المقهى أو غير هؤلاء من نراهم في كثير من المسرحيات العربية»[2] كما عرفها البعض بتلك «التي لها وجه واحد، يعطي مظهرا واحدا، يمكن التنبؤ بسلوكها إلى حد بعيد، وتتحقق فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها»[3].

ومما يميزها عن غيرها أنها لا تعرف «أي تحول أو تغير لافتقارها إلى الكثافة الإنسانية النفسية التي يمكن أن نجدها في الشخصية المسرحية، وهي تحافظ على ملامحها طوال الحدث مما يؤثر على طبيعة فعلها»[4].

وحين نبحث عنها نجدها تكثر «في الأنواع المسرحية التي تهدف إلى النقد الاجتماعي، أو إلى الإضحاك من خلال تضخم الصفة بشكل كاريكاتوري، لذلك نجدها في الكوميديا»[5] أما بالنسبة إلى المسرحية الجادة «فإن هذه الشخصيات لا تصلح لما يفترض أن يكون في المسرحيات الجادة من شخصيات حية تثير اهتمام المشاهد وتعاطفه بما تحمل من دلالة وما تأتي من سلوك وما تجتازه من أزمات أو تنتهي إليه من فواجع»[6].

غير أن لها عيبا هو «أنها إلى جانب انتمائها المهني، أو الطبقي لا تتميز بوجود متفرد داخل هذا الانتماء»[7]، كما أنها «تفقد بكثرة تكرارها في المسرحيات المختلفة قدرتها على إثارة الضحك بعد أن يألف المشاهد مظهرها وسلوكها ودعاباتها التي لا تكاد تتغير»[8]، كما أن المؤلف المسرحي« قد يسرف أحيانا في

[1] - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، م.س، ص273.
[2] - عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، م.س، ص24.
[3] - علي عواد، المعرفة والعقاب قراءات في الخطاب المسرحي العربي، م.س، ص54.
[4] - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، م.س، ص273.
[5] - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، م.س، ص274.
[6] - عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، م.س، ص25.
[7] - عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، م.ن، ص24.
[8] - عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، م.ن، ص25.

إضفاء وجود متميز للشخصية فينتهي بها إلى أن تصبح شخصية نمطية»[1]، والأسلوب الصحيح لرسم الشخصية النمطية هو «أن يكون لها وجودها العام داخل هذا الانتماء بحيث تتحقق فيها بعض الصفات العامة لأبناء تلك الحرفة أو الطبقة ثم يكون لها وجودها الخاص كفرد متميز بسمات شخصية عن أبناء حرفته أو طبقته»[2].

و. الشخصية النامية:

وهي التي تتغير وفق تغير الحوادث، وليس لها موقف ثابت.

ز. الشخصية الثابتة:

وهي التي لا تتأثر بالأحداث، بل تؤثر فيها وموقفها ثابت[3].

ح. الشخصية المرجعية:

الشخصية المرجعية هي التي سبقت بها المعرفة وبالعالم الذي وجدت فيها أن تكون شخصية تاريخية معروفة في ثقافة ما، وتحيل توظيف الشخصية المرجعية في العمل القصصي، على تموقع الخطاب في إطار الثقافة المحلية من منظور إيديولوجي، ومن أمثلة الشخصيات المرجعية في الرواية الحديثة، بشخصية نابليون الأول ونابليون الثاني في الرواية الفرنسية، كروايتي: قضية سرية، والثوار الملكيين[4].

ط. الشخصية الاستذكارية والمتكررة:

وهي تقوم بدور الاستدعاء والتذكير (الاستشهاد بالأسلاف، التكهن بالمستقبل)، من خلال أجزاء ملفوظة متفاوتة الحجم (جمل، كلمات، فقرات)[5].

---

[1] - عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، م.س، ص24

[2] - عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، م.ن، ص25.

[3] - سميرة زارد، بناء الشخصية في مسرحية التيرانوسورس الأخير لسليم بتقة، م.س، ص26.

[4] - بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، م.س، ص82.

[5] - بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، م.ن، ص85.

5- تطور الشخصية الدرامية:

مرت الشخصية المسرحية بعديد التغيرات والتطورات على مر العصور والأزمنة، على اعتبار أن الشخصية المسرحية هي شخصية إنسانية مستمدة من الواقع المعيش،« فكان من الطبيعي أن أي تغيير يطرأ على الشخصية الإنسانية سينعكس تلقائيا على الشخصية المسرحية باعتبارها محاكاة وتجسيد لها[1].

أ. الشخصية في المسرح اليوناني:

من المتفق عليه أن الإغريق ساهموا بقدر كبير في تطوير المسرح، حيث نضجت عناصره الأساسية: الفعل والمحاكاة والصراع والحبكة والحوار والأبطال (الشخصيات) [2].

وفيما يتعلق بعنصر الشخصية، فلم يكن موجودا بأتم معنى الكلمة فـ "في بداية المسرح اليوناني كان الحوار بين الجوقة ورئيس الجوقة الذي يشكل الصوت الإفرادي الوحيد"[3].

وبهذا يعتبر "**أسخيلوس***" من أرسى الأسس الثابتة للمأساة الإغريقية حيث "كانت المأساة في عهده بحاجة حقا إلى جمال المناظر، وعظمة الحركة، وسحر الأداء المسرحي، لتبدو عظيمة، واستطاع هو أن يقدم كل ذلك لها"[4].

وبعد ذلك جاء "**سوفوكليس****" الذي استطاع أن يلائم بين العقل والقلب، بين الإنسان والآلهة، وخلف لنا مسرحا مثاليا، وأدبا متزنا حيث "رفع عدد الأدوار المحاورة إلى ثلاثة، وهذا ما أدى إلى ظهور الحوار بشكله المتكامل في المسرح"[5]، كما اهتم برسم الشخصيات في مسرحياته، وحملها مصائرها، وبين سر

---

[1] - سميرة زارد، بناء الشخصية في مسرحية التيرانوسورس لسليم بتقة، م.س، ص17.
[2] - نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، م.س، ص89.
[3] - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، م.س، ص270.
* - **أسخيلوس [Aiskhulos]** (القرن 456-525 ق.م) شاعر يوناني انصرف إلى الفن المسرحي فأبدع في المأساة من آثاره: الضارعات، بروميثيوس مقيداً، أغامنون. **ينظر:** المنجد في الأعلام، دار المشرق، بيروت-لبنان-، ط26، 2003، ص44.
[4] - حمدي موصللي، المسرح اليوناني القديم، ديوان العرب، 23 ماي 2006، diwanalarab.com.
** - **سوفوكليس [Sophokles]** (405-496 ق.م) شاعر ومسرحي يوناني من مآسيه: أنتيقونة. أوديب الملك. إليكترا. **ينظر**: المنجد في الأعلام، ص315.
[5] - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، م.س، ص270.

ضياعها وانهزامها، رغم أنه "لم يكن هناك تطابق بين عدد الممثلين والأدوار لأن الممثل كان يؤدي عدة أدوار يحدد كل منها القناع المستخدم، وبالتالي لم يكن هناك ارتباط بين الممثل والشخصية[1].

أما عنصر الشخصية عند هوميروس*** Homerosفقد اهتم به، ونجح في تصويره بالرغم من كون أبطاله من الآلهة وأنصاف الآلهة لكنه أكسبهم صفات بشرية في تعاملاتهم؛ فهم ينقسمون إلى أحزاب ومعسكرات منهم القوي الذي يبطش، والضعيف الذي يرتجف ومنهم الشجاع والجبان، كما اهتم هوميروس بالمرأة وأسند إليها أدوارا هامة[2].

وظف "يوربيدس" في مسرحية شخصيات عادية، حيث "نزلت "الكترا" التي كانت من الأبطال عند "أسخيلوس"، ومثالية عند "صوفوكليس"، نزلت عنده إلى فتاة عادية تذهب لتأتي بالماء من البئر وتتزوج فلاحا، أي أن "يوربيدس" أنزل الأبطال من عليائهم وجعلهم يسيرون في الشوارع والطرقات على الأرض بدلا من هذه الأبراج أو القصور الشامخة، التي كانوا يعيشون فيها عند الشعراء السابقون[3]، وهكذا يكون "يوربيدس" قد خرج عن قواعد التراجيديا الإغريقية التي لم تكن تسمح بتقديم شخصيات عادية، وإنما بتقديم شخصيات من ذوي الصيت الذائع والمرموقة".

رفض "يوربيدس" توظيف الأسطورة وتجسيد الآلهة في مسرحه، فكان بذلك أكثر واقعية، مما أعطى الصبغة الواقعية للشخصيات التي نراها في الحياة اليومية "ويجب أن نلاحظ أن عقيدة الشعب اليوناني في هذا العصر وقبله، تجعل الآلهة تسيطر على البشر، وهي عقيدة متوارثة، وليس من السهل أن ينزعها الإنسان أو الكاتب من أدمغة قومه، وليس من السهل أيضا أن يأتينا كاتب يحاول أن يغير ما عليه قومه"[4]، اتسمت شخصيات مسرحه بالنزعة الإنسانية [ف] "لعل أهم ميزة يمتاز بها "يوربيدس" عن أدب من سبقوه سواء كان في تصوير الشخصيات، أم في التحليل النفسي لها، أنه كان يرسم هذه الشخصيات ببحث دائم عن القوانين الأخلاقية والآداب الإنسانية، أي ما يعرف الآن بعلم النفس السلوكي، فالفضائل والرذائل أخذت حيزا كبيرا جدا في كل مسرحية من مسرحياته"[5].

---

[1] - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، م.س، ص270.

***- **هوميروس [Homeros]** (القرن 9 ق.م) ولد في آسيا الصغرى، شاعر ملحمي، يوناني ينسب إليه المؤلفون اليونان أشعار الإلياذة والأوديسا والأغاني الهوميرية التي أثرت تأثيرا عميقا على مستقبل الشعر اليوناني ينظر: المنجد في الأعلام، ص603.

[2] - سميرة زراد، بناء الشخصية في مسرحية التيرانوسورس لسليم بتقة، م.س، ص18.

[3] - محمد كمال حسين، من الأدب المسرحي في العصور القديمة الوسطى، دار الثقافة، بيروت، ص77.

[4] - محمد كمال حسين، من الأدب المسرحي في العصور القديمة الوسطى، م.ن، ص73.

[5] - محمد كمال حسين، من الأدب المسرحي في العصور القديمة الوسطى، م.ن، ص76.

أما أرسطو* Aristotelesفقد أهمل عنصر الشخصية ونظر إليها على أنها تابعة للفعل[1]، ولما كانت المأساة هي محاكاة لعمل ما، فقد كان من الضروري لها وجود شخصيات تقوم بذلك العمل لكل منها صفات فارقة في الشخصية والفكر تنسجم مع طبيعة الأعمال التي تنسب إليها، وفي هذا التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأحداث هي المتحكمة في رسم صورة الشخصية واعطائها أبعادها الضرورية والمحتملة وتصبح المأساة لا تُحاكي عملا من أجل أن تصور الشخصية ولكنها بمحاكاتها للعمل تتضمن محاكاة للشخصية من حيث صفاتها الأخلاقية وما تعبر عنه من حقائق.

وهكذا ففي الشعرية الأرسطية كانت الشخصية تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيلي أي خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث[2].

ب. الشخصية في المسرح الكلاسيكي:

أصبح عنصر الشخصية من أهم العناصر في المسرحية، حيث تم إلغاء الجوقة وباتت الشخصية على عظمتها لا تتعدى كونها شخصيات تسيرها أهواؤها وتخضع لنقاط ضعفها البشري، إذ أنها تنطلق من مفهوم محدد هو عمومية النماذج الإنسانية التي تطرحها، وصلاحيتها لكل الأزمنة[3]، حيث تتناول سيرة أحداث تقع لشخوص بطولية أو شبه مقدسة في مجابهة المحن[4]، أي أنهم حاولوا الإبقاء على عظامية الشخصيات ولكن لا مانع من اتخاذ الوصيفات والأصدقاء في أدوار تافهة وتعتمد الشخصية الكلاسيكية التعليل وتوضيح الأسباب إذا تحدثت عن متاعبها مما يجعل المشكلة عامة يحتمل أن يقاسي منها أي إنسان[5].

---

* - **أرسطو [Aristoteles]** (القرن322-384 ق.م) فيلسوف يوناني من كبار مفكري البشرية من مؤلفاته: المقولات، ما بعد الطبيعة. **ينظر:** المنجد في الأعلام، ص37.

[1] - ينظر: نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، م.س، ص90-91.

[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، سنة 2009، ص208.

[3] - ينظر: نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، م.س، ص91-92.

[4] - السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، سنة 2002، ص189.

[5] - ينظر: نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، م.س، ص92.

ج. الشخصية في المسرح الرومانسي:

الرومانسية من أهم المذاهب التي شكلت محطة هامة في تطور المسرح "كما تميز أيضا بالثورة على المبادئ الموروثة عن "ارسطو" واستبدالها بما هو ذاتي، ووجداني، وبالعودة إلى الموروث الشعبي القرن الوسطي مثل نصوص الشعراء الجوالين، وغيرها"[1].

ومن أهم مرتكزات الرومانسية في المجال الدرامي، حرية الإبداع، حيث تم المزج بين التراجيديا والكوميديا والجمع بين الرفيع والوضيع، بين الشخصيات النبيلة والدنيئة، حيث كانت "شخصيات المآسي الرومانسية تجمع بين السادة وبين السفلة، بل هي كثيرا ما تجعل السفلة يتحكمون في السادة"[2].

كما أن "الشخصيات عموما في المذهب الرومانسي خاضعة لنقاط ضعفها، والتي تقضي عليها في نهاية الأمر غالبا، وتتميز بسطحية عواطفها، والمبالغة في تصوير الدوافع التي تثير هذه العواطف"[3] إضافة إلى "تحكم العواطف المختلفة في الشخصية الرومانسية ... العواطف المشبوبة التي يذكيها في نفوس تلك الشخصيات، وفي نفوس القراء أو المتفرجين بجو ساحر من الخيال والشعر والأوصاف الرقيقة المجنحة"[4].

كما يمكن للشخصيات أن تتكلم لغتها الخاصة بطبقتها، حيث يتكلم السادة لغة المثقفين المنمقة، بينما تتكلم الشخصيات العادية أي الأقل درجة لغة الشارع، وقد تم الاقتراب في تلك المرحلة أكثر فأكثر من الحياة البومية وصولا إلى تصوير الفرد، وبذلك صارت الشخصية تحمل صفات خاصة كثيرة تقربها من الشخص العادي (المظهر الخارجي العمر ...إلخ)، بل وأدخلت على الأعمال المسرحية عوامل اجتماعية نفسية لتفسير تصرف الشخصية[5].

د. الشخصية في المسرح الطبيعي:

ظهرت الطبيعية كتوجه جمالي في فرنسا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ويهدف المسرح الطبيعي إلى تحقيق الإيهام الكامل، أما الشخصية فنجدها تتسم بالضعف والسلبية فهي ضحية لعوامل طبيعتها

---

[1] - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، م.س، ص371.
[2] - دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، ط2، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، سنة 2004، ص115.
[3] - ثائر العطار، عنصر الشخصية في المسرح، مؤسسة الجنوب للصحافة والنشر، المنارة، سنة 2008، www.almanarah.com
[4] - دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، م.س، ص116.
[5] - سميرة زارد، بناء الشخصية في مسرحية التيرانوسورس الأخير لسليم بتقة، م.س، ص92-93.

الوراثية البيولوجية والنفسية، تتلاعب بها أمواج الجريمة والأمراض التي تتفشى بسبب الظروف الاجتماعية فالطبيعيون يعنون أشد العناية بأن يكون أبطال مسرحياتهم أبطالا ضعافا سلبيين، يسهل قيادتهم والتأثير عليهم، ومن ثمة كان معظم الكتاب الطبيعيين أقرب إلى التشاؤم والنظرة السوداء للحياة[1] ومستقبل الإنسانية.

ه. الشخصية في المسرح التعبيري:

التعبيرية "تسمية أطلقت منذ 1914 على الأعمال التي تصور العالم من خلال حساسية الفنان وانفعالاته، ثم شملت الفنون، والمسرح، والشعر وصارت تدل على مذهب جمال أدبي يبرز كثافة التعبير"[2] والمسرح التعبيري هو "رد فعل ضد كل من المسرح الطبيعي والمسرح الرومانسي"[3].

من أهم سمات المسرح التعبيري اشتمال المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسية واحدة تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية على أن ترى البيئة والناس في المسرحية من خلال نظرة تلك الشخصية الرئيسية إليهما. أما ما عداها من الشخصيات فتبدو أشبه بشخوص الأحلام غير محددة المعالم فهي شخصيات مساعدة لا أكثر كلها في خدمة البطل، لتتركز كل الأضواء عليه[4].

و. الشخصية في مسرح العبث:

تستعمل كلمة العبث أو اللامعقول للدلالة على نوع من أنواع الكتابة المسرحية ظهر في الخمسينات من هذا القرن حيث أشفق الأدباء على مصير الإنسانية حين فقدوا ثقتهم بمنطق الحياة، فحاولوا تصوير التمزق الروحي الذي أصاب الذات نتيجة لاصطدامها بمنطق الحياة المشرب بالقلق والناشئ عن الاضطراب[5].

وشخصيات مسرح اللامعقول والعبث تنفذ من خلال جسد الممثل، ومن خلال كثافة الأشياء التي تحاصره، أو تصبح امتدادا لميكانيكية جسده لتحقق من افتراضات قائمة على التندر المأساوي ، أو الضحك الأسود القاتم لإنسان هذا العصر الذي فقد يقينه السابق وأصبح قالبا بين قوالب التكنولوجيا وعينة مختبرية

[1] - ينظر: نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، م.س، ص93-95.
[2] - سميرو زارد، بناء الشخصية في مسرحية التيرانوسورس لسليم بتقة، ص21.
[3] - حسن المنيعي، المسرح الحديث (اشراقات واختيارات)، ط1، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة 6، طنجة –المغرب-، سنة 2009، ص36-37.
[4] - سميرة زارد، بناء الشخصية في مسرحية التيرانوسورس الأخير لسليم بتقة، م.س، ص21.
[5] - ينظر: نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، م.س، ص93-95.

تصهرها العقول الجامعية وسواها في تجارب البحوث العلمية والتربوية والنفسية والسياسية بحيث انحلت الإرادة الإنسانية وتراجع البشر أمام قوى جديدة ضاغطة من التروس التقنية العملاقة، ونظم الحاسوب والطاقة الكونية الغامضة، إن الأشياء تلعب دورا مصيريا في تحديد مستقبل النوع البشري برمته[1].

وشخصيات المسرح العبثي عموما لا تعي أنها تعيش العبث، وبالتالي فإن هذا المسرح يغيب تماما دور الإنسان في مجرى التاريخ، فهو لا يسيطر على الأحداث، وأحيانا لا يسيطر على نفسه، وهذا ما يظهر بشكل واضح في الحركة والكلام وعدم القدرة على التركيز على نقطة محددة، وبالتالي فإن فعل الشخصية يفقد كل معنى، وقد اعتمد العبثيون عدم المطابقة مع الواقع في بناء الشخصية التي لا تشبه إنسانا محددا من الواقع كما تعتمد أسلوب التناقض بين الكلمة والفعل[2].

6- أهمية الشخصية الدرامية:

تعتبر الشخصية الدرامية "الركن الأول والأساسي في النص الدرامي، فهي تتحرك في فضاء ممتلئ ماديا، وغني بالأحداث والمشاعر، كما يرتبط تشكيل هذا الفضاء بشكل كبير بحركة هذه الشخصية وظهورها ونمو الأحداث التي تسهم فيها"[3]، وقد أثار هذا الرأي لأرسطو جدلا نقديا كبيرا، كانت ثمرته انقسام النقاد ودارسي المسرح إلى فريقين، كل فريق يرد إثبات صحة رأيه بما توفر له من أدلة وبراهين:

أ. الفريق الأول:

يتزعمه ارسطو، ويرى اصحابه "أن الحبكة هي الأساس والأصل، وما الشخصية إلا عاملا مساعدا لإبراز هذه الحبكة، والشخصية لا تختلف عن اللغة والأفكار والمواقف"[4] فأرسطو في كتابه فن الشعر يذهب حد يرى فيه أن الحبكة أكثر أهمية من الشخصية حيث يزعم بأن "التراجيديا يمكن أن توجد بلا ملامح شخصية أساسية ولكنها لا يمكن أن تعيش بدون حبكة"[5]، أي "يمكن أن توجد المسرحية دون أن يكون فيها أي شيء من ذلك الذي يسمونه الشخصية، ولكنها لا يمكن أن توجد، إذا لم تشتمل على ما أي موضوع ما"[6]،

---

[1] - عقيل مهدي يوسف، جماليات المسرح الجديد، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد –الأردن-، سنة 1999، ص50.
[2] - ينظر: نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، م.س، ص97.
[3] - أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي دراسة سينمائية، ط1، دار المشرق، مغرب -دمشق-، سنة 2000، ص73.
[4] - صالح لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص52.
[5] - أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة 1983، ص 122.
[6] - علي عواد، غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، سنة 1997، ص60.

فالتراجيديا بالنسبة إليه ليست تصويرا للشخصيات، وإنما هي محاكاة لأفعال هذه الشخصيات، لذا يتوجب على الشاعر التراجيدي أن يهتم بأفعاله الدرامية ثم الحبكة، ثم الشخصيات التي تقوم بتنفيذ تلك الأفعال حيث يقول: "إن أهم ما في التأليف المسرحي كله هو بناء الحوادث، ولست أعني حوادث الإنسان، ولكن حوادث الموضوع(الفعل)، وحوادث الحياة"[1] ولعل سبب عدم اهتمام أرسطو بالشخصية المسرحية، واهتمامه بالقصة إلى كون "تلك الشخصيات أسطورية في الغالب كالآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال والملوك والتي لم يكن لها ما تتميز به ذاتيا[2].

ب. الفريق الثاني:

يرى هذا الاتجاه "أن الشخصية هي أساس القصة الدرامية والحبكة هي نتاج طبيعي لصراع الشخصيات وتضارب أفكارها وأفعالها" فالاصطلاح الفني للشخصية التي تطبع الأدب بطابع خاص ومميز، هذا الطابع الذي يعطي المسرحية حياة، ونقلة حية تحيا وسط عالم الأحياء، عالم تعيش فيه الشخصية وتؤدي فيه مهامها بوصفها عنصرا حيا له القدرة على تطوير الحدث وتطوير النص داخليا وخارجيا.

إن أي كاتب لا يستطيع أن يخطو خطوة واحدة، أو أن يكتب سطرا واحدا دون أن تكون لديه قصة معينة أو موضوع معين أو حبكة ما تصورها في خياله، ثم خلق لها الشخصيات التي تناسب ظروفها وتتحرك لتحقيقها [3].

مهما كانت الحبكة فالمؤكد أن الشخصية أساسية في البناء المسرحي والحبكة عملية يتم فيها نشاط شخصية أو عدة شخصيات ومجال تجري فيه الأحداث وتتصارع فيه الأفكار، فأحداث الموضوع هي أفكار الشخصيات يقول "مارون ألوود": " هناك ما هو أهم من الحبكة ... هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحبكة معنى ومغزى وحياة... هذا الشيء هو الشخصية ".

[1] - سمير شيخاني، روائع المسرح العالمي، ط1، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان-، سنة 2006، ص08.
[2] - فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، م.س، ص49.
[3] - ينظر: صالح لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، م.س، ص33-35.

والشخصية الفنية الدرامية لا تختلف في تكوينها ونشاطها في النص الأدبي عن الشخصية الواقعية، التي يمثلها الإنسان في الطبيعة بالتركيز والدقة والمتانة وتمتاز كذلك بالبناء والتركيب في الأبعاد النفسية والاجتماعية هذا التكامل وهذا البناء هو الذي يؤدي بالضرورة إلى قيام العمل الفني[1].

[1] - ينظر: صالح لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، م.س، ص34-35.

المبحث الثاني: الشخصية حامل للخطاب المسرحي بين النص والعرض

بالنظر إلى طبيعة الخطاب المسرحي الذي هو خطاب مزدوج، يحمل في رحمه النص الدرامي والعرض المسرحي ملم يفتح المجال لافتراض فروق دقيقة وجوهرية بين هذا الفن ذي الطبيعة المزدوجة وغيره من الفنون التي قد يحتويها معا موزعة على كلا وجهيه الدرامي منها والمسرحي[1].

فالخطاب المسرحي بمكوناته الثلاثة (النص، التمثيل، الإخراج) خطاب ذو بنية حوارية سجالية تقوم على تعدد صوتي، ودلالي، وفني ومرجعي، وتحمل آثار خطابات عديدة سابقة عليها أو متزامنة معها أو متوالدة منها[2].

إن الخطاب المسرحي يرتقي بدرامية النص ليصبح خطابا تجاوزيا ضمن فضاء مغاير يصنعه خشبة المسرح والممثل والمتلقي معا، فهناك علاقة متضمنة بين النص المكتوب والنص المعروض، ما دام الأول يتوقف إلى أن يتمثل في الذهن على شكل عرض متخيل وبدون هذه المنيرة لا يمكن للنص المسرحي أن يكون أكثر من تراكما لدلالات اللغوية كما أن هذا التمثل لا يمكن أن يتصور إلا إذا افترضنا أن هناك بنية معرفية تفترض وجود قواعد وأسس للمقابلة بين النص الدرامي وبين الطريقة المتخيلة لإمكانية عرضه.

هذا التصور يعتبر متكاملا لأنه يعالج كل الأشكال الخطابية للشخصية المسرحية، حيث تقول **أوبر سفيلد**: "إن نظريات أفعال اللغة أتت بإضافات جديدة لتحليل الخطاب المسرحي[3].

1- خطاب الشخصية على مستوى النص:

قسم الكثير من الدارسين "النص الدرامي" إلى قسمين، قسم يضم النص الرئيسي Haupttext وهو نص الحوار الدرامي فقط، والذي يستطيع القارئ أن يقرأه والمشاهد يستمع إليه، والنص الفرعي Nebentextويعني به نص الإرشادات المسرحية التي كثيرا ما يتغافلها القارئ لكونها تعيق سير تتبعه

[1] - ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع –دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي-، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الفنون الدرامية والأدب التمثيلي تخصص: مسرح عربي، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، سنة 2011، ص50.

[2] - علي عواد، غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، م.س، ص21.

[3] - Anne Ubersfeld, lire le théâtre, Ibid, p282.

لقراءة المسرحية وأحداثها وأفعالها[1]، حيث قالت "آن أوبر سفيلد" إنه يتكون من جزأين محددين لا يمتزجان وهما الحوار والتعليمات[2].

كما إن الخطاب المسرحي بالفعل هو دائما خطاب الشخصية الموحد نحو شخصية أخرى وخطاب المؤلف الموجه إلى المشاهد في الوقت نفسه[3].

الخطاب المسرحي هو نتيجة لتفاعل وجدليات الأدوار المسرحية المتعددة، ومن الوحدات البنائية التي تصنع الدور المسرحي، الشخصية الدرامية والممثل يتفاعلان معا لتجسيد المسرحية (الدور) من خلال التطور التاريخي لكل منهما[4].

إن تحليل الخطاب المسرحي لا بد أن يمر على تحليل خطاب الشخصية، بحيث يشمل ازدواجية التلفظ، فالشخصية تتكلم بلسانها وتتكلم لأن المؤلف أراد لها أن تتكلم هذا الكلام دون غيره، فخطاب الشخصية إذن مزدوج ذلك أنه عبر الشخصيات يتصل خطاب المؤلف الذي يتوجه إلى متلقي[5].

خطاب الشخصية موجه في الأساس لخدمة الخطاب المسرحي العام مما يمنح لمفهوم الشخصية المسرحية أهمية في أي تحليل للخطاب المسرحي، فهي المرتكز الذي وحد الخطابات على خشبة المسرح وذلك عن طريق خطابها على خشبة محققة من طرف الممثل[6].

إن تنامي الشخصية وتطورها، لا يتم من خلال دراسة الشخصية بمفردها فقط، وإنما من خلال علاقاتها بالشخصيات الأخرى داخل النص، وكذلك علاقتها بتعدد وظائفها وفاعليتها داخل الأنساق العلاماتية، كما تعد عامل مهم ومؤثر بالنسبة إلى باقي مكونات المسرحية الأخرى، حيث تعتبر" مصدر الحبكة، التي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية "[7].

---

[1] - أحمد صقر، قراءة سيميولوجية في مسرحية أحذية الدكتور طه حسين (عنصري الشخصية والإرشادات المسرحية) ، مجلة الحوار المتمدن، 03 ماي 2011 18.27، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية العدد 3354. www.m.ahewar.org

[2] - زبيدة بوغواص، انفتاح النص المسرحي على السرد (مسرديات عزالدين جلاوجي نموذجا)، كلية الفنون والثقافة، قسم الفنون التشكيلية، جامعة قسنطينة 3 (الجزائر)، 2016 19:11.

[3] - غسان غنيم، الخطاب في المسرح، مجلة الأثر، العدد الخاص: أشغال الملتقى الدولي الرابع في تحليل الخطاب، سوريا، ص291.

[4] - يمينة بشارف، خطاب الشخصية المسرحية بين النصية والمشهدية مسرحية (موقف اجباري) أنموذجا لأمحمد بن قطاف، م.س، ص44.

[5] - برزوق مذكور، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الإبداع، م.س، ص107.

[6] - برزوق مذكور، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الإبداع، م.ن، ص108-109.

[7] - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة 1994، ص155.

ففي بعض مواقف المسرحية المتوترة لا يمكن للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها وفكرها لغيرها من الشخصيات ولكنها مع ذلك تجتاز أزمة نفسية أو لحظة حادة لا بد أن ينقلها المؤلف إلى المشاهد. ولذا يتيح المؤلف لتلك الشخصية أن تتحدث إلى نفسها لتكشف عن أفكارها ومشاعرها الباطنة وكأنها "تفكر بصوت مسموع" وهو ما يعرف بنجوى النفس[1].

يتشكل الفضاء الدرامي للشخصية انطلاقا من وجهة نظر الكاتب. هذا الأخير الذي لا يجد إلا الكلمة كوسيلة للتعبير، ويعمل كبنية تنضوي تحته فنون أخرى كالموسيقى والرقص والديكور.

إن خطاب الكاتب الدرامي قد يتماهى مع خطاب الشخصية، بل يذوب خطاب المؤلف في ثنايا خطابها، فلا يكاد ينفصل أحدهما عن الآخر، ولا نقوى من ثمة على تبين الخيط الرفيع الذي يفصل بينهما، إن كان هنالك خيط[2] .

نص الشخصيات، "هو خطاب يختفي فيه الكاتب كصاحب للقول، وله أشكال متعددة أهمها الحوار والمونولوج والحديث الجانبي والتوجه للجمهور يحافظ هذا النص على طبيعته اللغوية لكنه يتحول إلى كلام منطوق خلال العرض"[3]، وهذا شيء طبيعي، كما يتجلى عبر خطابات أخرى تتعدى حدود الكلمة ليكون خطاب الشخصية خطابا متناميا من حيث التنوع والتلون بألوان مختلفة من الخطابات الأخرى إلى جانب اتسامه بالدقة، من هنا اكتست الشخصية المسرحية أهميتها وسماتها التي تميزها عن غيرها[4].

ومن هنا نجد أن المؤلف المسرحي يصوغ خطابه الدرامي بعد هضمه للقيم الدراماتيكية المساهمة في أحداث النص مقدما بناء فكريا ،و مبينا أطراف الصراع، حيث تمثل شخصيات النص الدرامي نماذج بشرية عايشها المؤلف ،و خلق فيها جوا من التوتر للإقناع ، فخطاب الشخصية الدرامية هو الذي يحدد اتجاه القصة وهو الذي يقوي المشاعر التي تنشأ لدى القارئ عبر تطوره الدرامي كونه محمل بأفكار وانفعالات وتصرفات المؤلف الذي يعطي للشخصية الأهمية الأولى على حساب القصة والحدث والبناء الدرامي، حيث يكمن سر خلود الأعمال المسرحية الكبرى في القدرة التي يتمتع بها مبدعوها من خلال تحديد خطاب الشخصية الدرامية[5].

---

[1] - عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، م.س 1978، ص35.

[2] - ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع –دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي-، م.س، ص71.

[3] - محمد سالم سعد الله، أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن-، سنة 2007، ص187.

[4] - ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع –دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي-، م.س، ص70.

[5] - مقدس نورة، تداولية الخطاب في المسرح الجزائري مسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر أنموذجا، م.س، ص113.

ويعتبر الحوار وسيلة من الوسائل التي تجعل بين الشخصيات اتصال دائم دون انقطاع وبين الجمهور كذلك، ويهدف إلى التأثير فيهم سواء كان الحوار بالكلمات أم بالإشارات فالحوار هو "أوضح جزء في العمل الدرامي، فمنه يعبر الكاتب عن فكرته ويكشف عن الأحداث وعن تطور الشخصيات، فالحوار الجّيد يكون دقيقا ويعبر عن الأحداث الجارية فهو أداة التخاطب في المسرحية التي تأخذ شكلها النهائي عن طريق الحوار وخشبة المسرح "[1].

وهو الأساس الذي تبنى عليه المسرحية، وهو أداة فنية أساسية فيها، وهو أحد أنماط التعبير الذي تقوم به الشخصية، ويرسم بها ملامح الشخصيات ويجب أن يكون الحوار ملائما لكل موقف أو الموقف الذي يمثله الممثل أو الشخصية، وهو أحد الأجهزة السيميوطيقية للنص المسرحي.

إن النص المسرحي يقدم نفسه باعتباره حوار بين شخصيات متفاعلة فهو ليس إنتاجا لحوار طبيعي بل إنه التمثيل الفني لمثل هذا الحوار[2].

فالحوار –كنص-له بناء خاص، يقوم على التفاعل بين طرفين أو أكثر تتبادل الكلام فيما بينها تبادلا، لا يتحكم فيه التتابع فحسب، وإنما يخضع لبنية تراتبية هي الأساس أو القاعدة التي تقوم عليها طبيعتهما.

إن خطاب النص المسرحي يرتكز على نوعين من الحوار:

الأول: يكون محددا من قبل المؤلف من خلال الشخصية والإرشادات المسرحية.

الثاني: هو قراءة الممثل الواعية (الأدائية) من خلال تفكيك شفرات النص الظاهرة والباطنة وبثها مرئيا من خلال المعطى الجسدي أي بصورته السمعية (الحوار) والمرئية (الشكل)[3].

إن الحوار عبارة عن لغة مسكوبة في قالب تخاطب بين الممثلين والجمهور أو بين شخصيات المسرحية فيما بينها ولا يمكن لهذا التخاطب إلا أن يكون كلاما لأن الحوار يتموضع في لغة مكتوبة تكون من كلمات تحمل داخلها مواقفا وأفكارا تأتي على لسان شخوص المسرحية لتحقيق التواصل فيما بينها[4]، فهو آداة تقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، هو وعاء الذي يختاره أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعا إراديا بين إرادتين، تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها[5].

[1]- عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، م.س، ص27.
[2] - غسان غنيم، الخطاب في المسرح، م.س، ص291.
[3] - برزوق مذكور، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الإبداع، م.س، ص113-114.
[4] - مقدس نورة، تداولية الخطاب في المسرح الجزائري مسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر أنموذجا، م.س، ص96.
[5] - عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص139.

فالحوار المسرحي هو أهم ما في الخطاب المسرحي فهو يتشكل في بنية حوارية تشبه إلى حد بعيد البنية الحوارية للخطاب العادي.

تقوم دعائمه على الحوار الذي يوظف فيه المتخاطبان كل طاقتهما الفكرية، والجسدية في كثير من الأحيان[1].

والخطاب المسرحي ليس خروجا أو إنكارا للواقع التاريخي، ولكنه وسيلة لتواصل العمل الإبداعي مع إنسانية المبدع ضمن هذا الواقع[2].

الخطاب المسرحي يختلف عن بقية أنواع الخطاب في أنه لا يقدم عبر وسيط، يشكل في السرد مثلا الشخص الغائب الحاضر الذي يقدم الأحداث والشخصيات ويعرف كل شيء ويتحكم بكل شيء فهو وسيط بين الأحداث والمتلقين بينما يختفي هذا الوسيط ببراعة تامة في الخطاب المسرحي. حيث يترك للحوار وللشخصيات حرية تقديم الأحداث والدلالة محتجبا مختفيا ويزداد احتجابه النسبي في حالة تنفيذ العمل فوق خشبة ليبرز المخرج والممثل عنصريين أساسيين في عملية التواصل مع المتلقين يتوسلان خطاب المؤلف اللاشخصاني[3].

في المعنى والدلالة بين اسم الشخصية وفعلها، كذلك فإن اسم كل شخصية متكلمة بجانب الحوار على امتداد النص يعتبر جزءا من الإرشادات المسرحية"[4]. مما يؤكد أهمية الدلالة في التحليل السيميولوجي بشكل عام والشخصية بشكل خاص[5].

2- خطاب الشخصية (الممثل) على مستوى العرض:

لقد كان الممثل ولا يزال عنصرا مهما جدا في الخطاب المسرحي، إذ يكون بحد ذاته خطابا مسرحيا متصلا أو منفصلا، لذلك نجد أن الدراسات الحديثة والمعاصرة تناولت وضع الممثل في العرض المسرحي

[1] - عبد القادر البار، العناصر التداولية في الخطاب المسرحي العربي، م.س، ص04. https://dspace.univ-ouargla.dz
[2] - وطاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990-2006)، ط1، إشكاليات وقضايا المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان- ، سنة 2007، ص07.
[3] - غسان غنيم، الخطاب في المسرح، م.س، ص288.
[4] - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، م.س، ص22-23.
[5] - أحمد صقر، قراءة سيميولوجية في مسرحية أحذية الدكتور طه حسين (عنصري الشخصية والإرشادات المسرحية) ، م.س.

من وجهات نظر مختلفة وبحسب اتجاهات متنوعة مما أعطى لوجوده ومثوله وآدائه الكثير من القراءات والأبعاد التي تختلف باختلاف التوجهات[1].

وبناء على ذلك، فإن قراءة لغة العرض المسرحي بهذا المفهوم، تستند بدرجة عالية على دعوة (سوسير) إلى دراسة جميع أنماط العلامات، لسانية كانت أم غير لسانية، بوصف العرض المسرحي هو لعبة صناعة ذلك الطقس الذي يتماهى فيه ومعه المتلقي، من هنا نفترض بأن الشخصيات المسرحية وحضور الممثلين والعلاقات بين مجمل مكونات فضاء العرض، إنما هي وحدات أساسية لتشكيل لغة العرض.

"فقد اعتبرت السيميولوجيا الممثل علامة من علامات العرض، ودرست علاقته بالمكونات الأخرى مثل الديكور والزي المسرحي والماكياج والمكان. كما أنها لم تعتبره مجرد مؤد للنص، وإنما نظرت إليه على أنه نص في حد ذاته، معنى أنه حامل لعلامات يمكن استقراؤها وتفكيكها لتركيب المعنى"[2].

إن هدف الممثل أن يحقق النجاح في تمثيل معين بواسطة التمارين التي يطور بها معيناته الجسدية والبيولوجية، ويعتمد على قدراته الإبداعية على تخليق الدور المسرحي في صورة جمالية متناسقة قلبا وقالبا بالاستناد على ركائز فن الممثل، وقد يساعده مدرب تكون وظيفته تقديم المساندة الاجتماعية إضافة إلى العديد من العناصر الخارجة عن معيناته الجسمية لتصنع الدور وبما أن لغة العرض المسرحي تتشكل من خلال مجموعة أدوات مادية وعناصر معنوية، فالممثلين والأزياء والإضاءة والإكسسوارات التي تمثل الكيان المادي للعرض، تمثل في الوقت ذاته الكيان العرض المعنوي، عندما تتحول من مفردات تشكيلية في العرض المرئي إلى علامات حاملة لمدلولاتها التي تنتج معنى يتشكل عبر ارتباط وتداخل وترتيب حركتها، لتبدو كما لو إنها مفردات لصياغة لغوية تتشكل في سياق جملة معناها المنفتح على أفق التلقي، أي إنها تمثل لغة الخطاب المسرحي[3].

إن التضامن الذي يشهده الممثل في أداءه ما بين شخصيته بوصفه إنسان والشخصية المسرحية يجعله يمر بتجربة فريدة في مواجهة ذاته وإمكانياتها ومواقع القصور أو القوة في شخصيته إضافة إلى ما يتيحه الأداء لاسيما التمثيلي من قدرة في الوقوف موقف الشخصية فتكون المعالجة الذكية من قبل الممثل سبيلا لخوض تجربة قصدية تهدف إلى إيجاد معالجة موضوعية كان من الممكن أن يمر بها الممثل الإنسان بسياق

[1] - ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي، م.س، ص87.
[2] - كوكلان الأكبر، الفن والممثل، تر: شريف شاكر، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، سنة1986، ص13.
[3] - يمينة بشارف، خطاب الشخصية المسرحية بين النصية والمشهدية مسرحية (موقف اجباري) أنموذجا لأمحمد بن قطاف، م.س، ص44.

حياتي معاش، إلا أنها على المسرح تمنحه فرصة أكبر عبر الخوض بالتجربة دون أضرار بالغة ، مع ما تمنحه التجربة من إمكانية الإضافة إليها عبر الدراسة المتمعنة وطرق المعالجة الإبداعية[1].

إن جسد الممثل على خشبة المسرح يصوغ النص الدرامي أو يكيفه ويحوره كيفما شاء لأن النص المسرحي عبارة عن علامات لغوية وترميزات مشفرة لها كودات يختص المخرج بمساعدة الممثل على فكها، تقول **آن أوبر سفيلد** "إن الخطاب الدرامي المكتوب هو مجموع العلامات اللسانية التي ينتجها النص المسرحي"[2]. ولذلك يمكن اعتبار الخطاب الدرامي أحد آليات بناء الحكاية والشخصية والنص[3].

إن هناك تلازما بين قيم الصوت المهيمنة على النص الدرامي والطريقة التي ينطق بها الممثل. بمعنى آخر أن صيغة النص تنطوي على تراكيب وايقاعات صوتية خاضعة لأنساق لغوية تلزم الممثل على تكييف نطقه ليتناسب مع القيم الصوتية للنص[4].

العناصر والجزئيات المكونة لهذا التواصل، سواء من ناحية الجانب المادي أو الفكري، وهذا ما حددته هذه الدراسة حيث تسعى إلى الكشف عن جزئيات التواصل وعناصر إنتاج المعنى في العرض المسرحي[5].

ولا يمكن الحديث عن الممثل في العرض المسرحي دون الحديث عن المخرج خاصة، منذ مطلع القرن العشرين تغيرت نظم بناء الخطاب المسرحي وتطورت آليات تشكيله، إلا أن المسرح يقوم على مجموعة من العناصر والمتمثلة في النص المسرحي والممثلين والجمهور، ولكي يتحقق هذا العمل المسرحي لابد من أن يكون هناك شخص يسير ويفرض وجهة نظره على جميع عناصر العمل المسرحي من خلال رؤيته الخاصة والذي أطلق عليه اسم المخرج[6].

المخرج إذن في المسرح المعاصر هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، وهو في الوقت ذاته العقل المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي: هو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية، وإن لم يكن بالضرورة القيادة الإدارية والمالية.

---

[1] - محمد عباس خنتوش، جدلية الشخصية المسرحية وشخصية الممثل، موقع كلية الفنون الجميلة، 20 ماي 2011 11:53، جامعة بابل، ص02.

[2] - Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Ibid, p225.

[3] - أحمد عيسى، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة أنموذجا، م.س، ص21.

[4] - آسيا زيتون، سيميائية النص المسرحي العربي مسرحية الملك هو الملك لسعدالله ونوس أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي مسار أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي-، سنة2015، ص15.

[5] - أوعيل حمزة، آليات التواصل وإنتاج الدلالة في الخطاب المسرحي، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، 2018، جامعة الجزائر 2، العدد 03، ص148.

[6] - مقدس نورة، تداولية الخطاب في المسرح الجزائري مسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر أنموذجا، م.س، ص113.

المخرج هو الذي يختار النص المسرحي، أو يوافق عليه على الأقل، (إذا قامت إدارة الفرقة باختياره)، وهو الذي يحدد متطلبات العرض المسرحي[1]. وهو المحقق للعرض المسرحي حسب تخطيط مبرمج[2]

مع التطور والزمن أثبتت التجربة أهمية المخرج كوظيفة فنية محورية أصبحت تسيطر على العرض المسرحي، وكانت سببا رئيسيا دافعا لتقدم المسرح وتطوره[3].

إن الخطاب المسرحي يتسم بعدم الثبات أو السكونية، فالممثل والمخرج يفضلان التمايز عن النص وإعادة صياغته وبنائه حسب المقام التلفظي[4].

لا يمكن تصور خطابا واحدا في العرض دون إشراك المخرج المسرحي، الذي بدوره يعطي إنتاجا آخرا بتشكيلته التنفيذية لفكرة المؤلف وذلك ما يعطي قراءة أخرى لدى الجمهور الذي بدوره سيعطي خطابا مخالفا أو موازيا لأفكار العرض[5].

إن عملية التواصل في المسرح عملية معقدة ومتشابكة والخطاب المسرحي ينطوي تواصليا على خطابات، ولا شك أن خطاب المخرج المسرحي واحدا من هذه الخطابات المتعددة ...، ويكمن تعقد العملية المسرحية في كوننا نجد أطراف إرسال متعددة (منتجو الخطاب)، والرسالة هي رسائل متنوعة ومختلفة[6].

يشمل الإخراج جملة من العمليات وهي:

1- إدارة الممثل وتحديد طابع الآداء.
2- تقديم قراءة محددة للنص والتعبير عن المعاني الكامنة فيه من خلال أدوات يتبناها العرض، وتحديد أسلوب العرض.
3- توضيح الحدث الدرامي أو معطيات النص في فضاء ما، وترتيب عناصره والتنسيق بين مختلف مكونات العرض.

[1] - سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مجلة عالم المعرفة، يوليو 1979، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب، العدد 19، ص13.
[2] - أحمد أمل، نظرية فن الإخراج دراسة في إشكالية المفهوم، ج1، ط1، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء –المغرب-، ص11.
[3] - خديجة شارف، تجليات الأدب الجزائري في الخطاب المسرحي رواية "ارهابيس" لـ: عزالدين ميهوبي أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماستر المشروع: دراماتورجية العرض المسرحي، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون، جامعة الطاهر مولاي –سعيدة-، سنة 2016، ص48.
[4] - أحمد عيسى، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة أنموذجا، م.س، ص25.
[5] - أحمد عيسى، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة أنموذجا، م.ن، ص25.
[6] - ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي، م.س، ص81.

4- التنسيق بين مختلف العاملين في مجال بناء العرض المسرحي من أجل تشكيل الوحدة العضوية للعرض المسرحي[1].

و عليه فإن المرسل الرئيسي للعمل الفني هو المخرج الذي يعطي صورة من الحياة اليومية عن طريق خطاب مسرحي الذي يحمل في طياته المتعة الجمالية و الفكرية، و لكي يتم التواصل في الخطاب المسرحي مع المتلقي يجب على المخرج الربط في مخيلته بالواقع، و العرض هو اغناء العرض المسرحي و ربط تفكير المتلقي بواقعه و هنا تبرز أهمية المخرج في إيصال الخطاب المسرحي من خلال خلق التفاعل الجدلي و المحفزات التي تعطي الثراء و العمق و الغموض في بنية العرض المسرحي بين جميع الأطراف، و القصد بالغموض هو الغموض الفني الغني بالدلالات الايحائية التي تفضي إلى تحقيق فعل جمالي[2].

[1] - أحمد أمل، نظرية فن الإخراج دراسة في إشكالية المفهوم، مج1، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ردمك، سنة 2013، ص11.

[2] - مقدس نورة، تداولية الخطاب في المسرح الجزائري مسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر أنموذجا، م.س، ص116.

الفصل الثاني

الدراسة التطبيقية لمسرحية النار والنور

1- ملخص المسرحية:

مسرحية النار والنور من تأليف صالح لمباركية سنة 2006م وتم عرضها في المسرح الجهوي لأم البواقي سنة 2012 من اخراج عيسى جقاطي وزاوي الطاهر كمساعد مخرج بمناسبة احتفالية عيد الاستقلال الخمسين لا تتجاوز الساعة وعشرون دقيقة، تأخذ في مفهومها الدرامي الطابع الوطني الثوري إذ تحكي جانبا من ملحمة الكفاح والجهاد في سبيل الوطن وعالجت قضية اجتماعية باتت العنصر الطاغي في زمننا هذا وهي ظاهرة الهجرة الغير شرعية وكل هذا في سياق درامي متكامل.

يبدأ العرض بكوريغرافيا* جميلة يجسّدها شباب من الجنسين، نفهم من سيرورة العمل أنها تحاكي شهداء الثورة الجزائرية يتوافق معها صوت يروي لنا ويعرفنا بماضي الجزائر وكيف كان أبناؤها يضحون بأنفسهم من أجل وطنهم.

تدور أحداث المسرحية في فضاءات متعددة (الجبل، المنزل)، تبدأ بمعركة بين المستعمر الفرنسي والثوار الجزائريين مني العدو بهزيمة نكراء وكانت الغلبة للمجاهدين، وسط نيران الحرب يستشهد المجاهد "عمار ابن مختار" أحد أبطال الثوار، وإثر هذا المصاب كان لابد من تكليف أحد الجنود المجاهدين "محمد بمهمة توصيل نبأ استشهاده لعائلته،

في مشهد آخر نشاهد شابا يذهب إلى بيت جده القديم، ينتظر صديقيه للالتقاء معا في منتصف الليل للحرقة آملين أن يجدوا الحياة السعيدة في فرنسا، إن هذا الشاب واحد من جيل ما بعد الاستقلال، جيل الفايسبوك وفي حين "مخطار الحفيد" ينتظر أصدقائه يسمع صوت لا يعرف مصدره حتى تخبره المرآة الموجودة في البيت أنها هي من تخاطبه ومن هنا تكون لحظة العناق بين الماضي والحاضر وتبدأ تفاصيل سرد المسرحية.

يتزامن وجود المجاهد محمد في بيت الأب مختار والأخت حورية مع وجود سي عبد الله، أحد أذناب فرنسا وأتباعها من الخونة، مع تمشيط فرقة من الجيش الفرنسي للمنطقة فيضطر الجد مختار بالتحايل على العدو بأن جعل منه جثة مكفنة فوق نعش مهيأ للدفن على أنه ابنه المتوفى جراء التعرض لحادث سقوط من أعلى الشجرة، فانطلت الحيلة على الكبتان وجنوده بأمر من مسيو فرانك الذي كان يستلي على آراضي الجزائريين، ويضطر سي عبد الله إلى السكوت خوفا من القتل الذي هدده به مختار، لتظهر مطامعه حينما

*- الكوريغرافيا: تستعمل كلمة كوريغرافيا كما هي في أغلب اللغات وفي اللغة العربية أيضا، وهي تعني حرفيا فن تدوين حركات الرقص لأنها منحوتة من الكلمتين اليونانيتين choreia التي تعني رقصات الجوقة، وGraphiaالتي تعني تدوين. وقد ظل هذا المعنى سائدا حتى القرن الخامس عشر.

أراد الزواج بحورية، مستغلا الموقف للضغط عليه كي يزوجه ابنته، تتصاعد الأحداث ويصبح من الصعب أن يستمر محمد بالتظاهر بالموت، و في جو درامي كثيف انبثقت الأحداث المترابطة مالكة خطا متواصلا فسارت لصالح محمد الذي تمكن من الكابتان الطامع في الجزائر و أسر العميل سي عبد الله و انطلق رفقة حورية ووالدها مختار .

فبعد سماع الحفيد مختار لكل ما روته له المرآة تنتهي المسرحية بعدول "مخطار الحفيد" عن الهجرة وأن يخدم وطنه الذي ضحى عليه أجداده.

إن المسرحية التي نحن بصدد دراستها وتحليلها **"النار والنور"** للمخرج عيسى جقاطي تألفت من ثمانية مشاهد: فالمشهد الأول كان تعريفا لماضي وبطولات الأجداد إبان الثورة التحريرية من خلال الراوية والكوريغرافيا المصاحبة لها ودخول بعض الشخصيات على خشبة المسرح، أما المشهد الثاني فتمحور حول الحرب التي نشبت بين الثوار الجزائريين والمستعمر الفرنسي التي أدت إلى وفاة المجاهد عمار بين يدي صديقه محمد الذي كلفه القائد بمهمة نقل خبر استشهاده، في حين أخذنا المشهد الثالث إلى حقبة الحاضر القريب وذلك ما استوحيناه من خلال كلام الحفيد مختار بالهاتف النقال مع صديقيه حول موضوع الحرقة الذي جعل المرآة تنطق وتروي له حكاية أجداده.

غير أن المشهد الرابع جاء مكملا لحكاية المرآة بمجيء محمد حاملا خبر استشهاد عمار وأثناء ذلك تصاعدت الأحداث وهذا المشهد أخذ الحيز الكبير من المسرحية. أعادنا المخرج في المشهد الخامس لزمن الحاضر مبينا مدى تركيز مختار الحفيد في حيثيات القصة، أما المشهد السادس جاء مكملا لأطوار المشهد الرابع

وجاء المشهد ما قبل الأخير بتراجع مختار الحفيد عما كان مقدم عليه، والمشهد الأخير تمثل في حضور جميع الشخصيات المشاركة في العرض على جانبي خشبة المسرح.

2- خطاب العنوان في مسرحية النار والنور:

العنوان في مسرحية "النار والنور" لصالح لمباركية، كان العتبة التي لابد من الوقوف عندها مطولا قبل سبر أغوار المتن الدرامي، لما يكتنف هذا العنوان من إبهام وحيرة تتولد لدى القارئ، وتجعله يمضي في قراءة النص ليعلم سبب اختيار الكاتب لهذا العنوان دون غيره، فتوظيف الكاتب للنار إنّما يعني رمز الثورة والحرب قبل كل شيء، نار الاستعمار والظلم والقسوة أما النور فيرمز للحرية التي ظل يضحى بها ملايين الشهداء لاكتسابها، والنار هي عنصر طبيعي فعال، يمثله النور والحرارة المحرقة، وتطلق على اللهب الذي يبدو للحاسة، كما تطلق على الحرارة المحرقة.

ومن خلال العرض المسرحي نشاهد لمسة المخرج في توظيفه للون الستار (برتقالي) الذي يدل على لهيب النار والمعركة الضارية التي جرت بين المجاهدين والمستعمر الفرنسي أما النور فنلتمسه من شعاع المرآة وهي تحكي قصة مخطار الجد لمختار الحفيد هذا من جهة ومن جهة أخرى أخذ مدلول الحرية في اسم حورية وبالتكلل بطعم الاستقلال دون أن ننسى ذكر كلمة النار والنور في العرض المسرحي وتمثل في قول **محمد: وكل المؤمنين بقضيتنا، تعالي لترين النور، لكن لا تخافي من النار نحن نشعل النار لنرى"، وجاء كذلك في قول محمد لسي عبد الله:**

محمد: "من أجلهم أشعل هذه الأرض نارا، نارا ستلتهمك أنت وأمثالك".

3- خطاب الشخصيات المسرحية في مسرحية النار والنور:

توجد عدة خطابات يمكن أن يستعملها المخرج لإيصال فكرته للمتلقي عبر شخصياته المسرحية والتي تتمثل في التصريحات والتلميحات واستعمال الحجج اللغوية حيث يجب توفر شروط الخطاب "المرسل والمرسل إليه"، كما أن للخطاب المسرحي دور في تشخيص الشخصيات وإبراز سيماتها النفسية والاجتماعية، حيث أننا نجد الشخصيات في مسرحية "النار والنور" تحمل خطابات متطابقة مع الواقع فهي شخصيات من عامة الناس تتلاءم طبيعتها وطبيعة البشر تجعلك تركز عليها، جذابة ومترجمة للمشاعر والأحاسيس بشكل جيد، تعبر عن مختلف مراحل حياتها بعيدة عن التصنع أو التقليد مبرزة أبعادها النفسية والاجتماعية والجسمانية، وأخرى خيالية تشارك في تركيب الموضوع وبلورته ترتكز في بعض المشاهد على بعض الخوارق كتوظيف صوت المرآة وصوت الشهيد عمار.

ساهم خطاب الشخصيات في بناء أحداث المسرحية وكشف حيثياتها فمن خلاله تم تحديد زمان ومكان الحدث كما كشفنا لنا الصراع القائم بين الشخصيات فبعضها يرغب في الانعتاق من العبودية وآخرون يريدون السيطرة على ممتلكات الجزائر.

ونشير إلى أن شخصيات هذه المسرحية مستوحاة من البيئة الجزائرية المحافظة على بنيتها، تميزت بعض الشخصيات منها بحبها للوطن والتضحية في سبيله ومواجهة المستعمر الفرنسي أو أي شخص يقف كعقبة في تحقيق هدفهم المنشود حتى وإن كان شخص من ذويهم أو بني جلدتهم بشكل قطعي لا رجعة فيه أو مساومة، أبوا الخضوع أو الهوان وظهر هذا من خلال تصرفاتهم وكلامهم ويتبين هذا في قول **محمد " لا ولا وربي لن أنحرف عن هذا المسلك، النور أمامنا ليس ببعيد(إلى الجد مختار) عمي مختار أستودعك الله"** دون أن ننسى معارضة حورية لسي عبد الله الذي قال**: "لم يعارض...ولكن البنت تعاملني بشيء من الجفاء"**، لا يغريهم لا مال ولا جاه كما تميزت أيضا هاته الشخصيات بحملها للسلاح والمشاركة في الحروب وهذا ما شاهدنا في مطلع المسرحية أثناء المشادة التي حدثت بين الاستعمار والثوار الجزائريين، تتسم هذه الشخصيات بمبدأ القوة رغم المعاناة التي عاشوها والفقر والتشريد والتعذيب إلا أنهم بقوا صامدون وتحلوا بالصبر لنيل مسعاهم وإيمانهم بالنصر والعيش أفضل مما هم عليه.

أما بعض الشخصيات الأخرى فهي التي كانت فاعلة في بناء الصراع القائم في العرض المسرحي تمثلت في رجال المستعمر الفرنسي والعميل كانت غايتهم طمس هوية الجزائريين والاستيلاء على أراضيهم إلى أن خططهم باءت بالفشل وكانت نهايتهم هزيمة نكراء.

دون أن ننسى شخصيات زمن الحاضر التي استخدمها المخرج للربط بالموضوع الرئيسي مستعينا بالمرآة السحرية وشخصية مختار الحفيد لمعالجة مشكل الهجرة الغير شرعية من خلال سردها لماضي وبطولات أجداده وتمسكهم بأرضهم رغم المعاناة والفقر الذي كانوا يعيشونه آنذاك

فنلاحظ في العرض المسرحي أن الشخصيات متكاملة كل شخصية تؤدي وظيفتها الموكلة إليها من خلال إصدار أفعال وسلوكات وتصرفات تتلاءم معها (طبائع، رغبات، مشاعر...الخ).

لقد وظف المخرج عدة شخصيات تسير وفق نظام معين وتتفاوت في درجة الحضور والتأثير على سير الأحداث، تتبادل هذه الشخصيات أطراف الحوار فيما بينها وهي كالتالي:

- **شخصية محمد:**

هو شخصية البطل وهي الشخصية التي دارت عليه أحداث المسرحية، فمن خلال مشاهدتنا لعرض مسرحية النار والنور نلاحظ أنه المحرك الرئيسي الذي بني عليه موضوع المسرحية حيث تجده في جل مشاهد العرض المسرحي، وهو الفاعل الرئيسي يتمثل في مقاومة الاستعمار ورغبته بالاقتران بحورية الذي كان مصرا وعازما على بلوغ النور نحو مستقبل مشرق للجزائر مضحيا بحياته في سبيلها.

هو رمز المجاهد، كان صديقا لعمار، شاب شجاع محبوب في الوسط الذي يتحرك فيه، لأخلاقه، ومواقفه، يتوافق ظاهره وباطنه، يحمل اسما يتوافق ودلالته، رجل غيور على وطنه وواجه العدو بضراوة كان شاهدا على وفاة صديقه عمار.

في قوله: (بصوت عال) ينادي عمااااار (وهو يبكي) "الله أكبر استشهد عمار...هيا يا رجال"

وهو الذي كلفه قائده بحمل خبر استشهاده إلى أهله من خلال هذا الخطاب:

القائد: "... هذا المساء فقدنا بطلا عظيما هو صديقك الذي تربى معك لذا سأكلفك بمهمة الاتصال بعائلته وتبليغهم خبر استشهاده"

تزامن حضوره إلى بيت مخطار الجد والد الشهيد عمار بوجود العميل سي عبد الله الذي جرى بينهم صراع حول حب الوطن والعودة إلى جادة الصواب وتمثل في خطابه:

محمد: "طريقك مسدود"

سي عبد الله: ماذا تريدون مني؟

محمد: "نريدك سندا وقوة، ظلا عندما يشتد بنا الحر، سي عبد الله تحرر وانطلق وثورتنا ماضية"

وهو يهم بالمغادرة فإذ بدورية من العساكر الفرنسيين أرادوا اقتحام المنزل فتظاهر على أنه جثة بأمر من الجد مختار[1]

كان العنصر الذي حل المشكلة العويصة وذلك عندما كان العميل سي عبد الله يهددهم ويظهر ذلك جليا:

وفي خضم تبادل الحوار الخطابي بين "**حورية** "و "**مختار** "و" **سي عبد الله** "بنبرات متفاوتة من حيث القوة والهدوء، بشأن كشف السر، إذ يضع **محمد** حدا لكل هذا.

محمد ينزع اللحاف عن نفسه، يقف موجها بندقيته اتجاه، مسيو فرانك وسي عبد الله.

محمد: (ينقض على سي عبد الله) "ويحك"

حورية: محمد

مختار الجد: "محمد، الحمد لله الآن يا فرانك ستحل أمامك كل الألغاز[2]

وحدثت مشادات كلامية وصراع بين فرانك ومحمد أبرزها:

محمد: "وطنك ذاك الذي هجرته وأتيت، أهلك هم من وراء البحر

مسيو فرانك: "اهدأ، اهدأ ودعنا نتفق"

محمد: "فيما نتفق؟، أنت لم تكن ضارة لا بد من انتزاعها قبل تفسد كل الأرض وها هي أصحاب القلوب الضعيفة قد جرفها تيارك" كان يقصد العميل سي عبد الله

هنا يحل محمد موضوع المسرحية ويحل الأزمة الشائكة والخروج من النار إلى النور فتتحول المعادلة فيصبح الغالب مغلوبا ويقعون تحت وطأة أقدام محمد مستنجدين ومستغيثين طالبين الرأفة والعطف.

لقد وقع محمد بين نارين نار الثورة ونار حبه لحورية التي كانت محل أطماع العميل سي عبد الله.

لكن جرأته وكشف المستور فتح له الباب لتحقيق غايته والوقوف في وجه سي عبد الله ووجه العدو.

في هذه المشاهد يبين لنا المخرج مدى تضحية محمد بنفسه وعدم خوفه من الموت.

[1] - أنظر الصورة في الملحق (صورة توضح كيفية التستر على محمد على أنه جثة)، ص97.

[2] - أنظر الصورة في الملحق (صورة توضح عندما نزع محمد اللحاف وانقض على سي عبد الله)، ص97.

- **شخصية عمار:**

هو مثل الشهيد الباسل، الغيور على وطنه، رمز الحق والبطل سواء إن انتصر على العدو أو استشهد، مات لكنه بقي خالدا، الذي **"لا نحسبه ميتا، بل هو حي عند ربه "**فهو يبقى عامرا في أذهاننا.

عندما كانت هناك مشادة بين الثوار والمستعمر الفرنسي دار بينه وبين صديقه محمد حوارا يظهر من خلالها أنه يملك شخصية قوية وهذا ما برز في خطابه:

عمار: "الأرواح فدا الجزائر، هيا فلنتقدم أكثر فالجبناء يتراجعون".

وفي خضم تلك المعركة أصابته رصاصة العدو وهو يتلفظ أنفاسه الأخيرة حمل محمد جملة من الوصايا مخاطبا محمد:

عمار: (وهو ينازع)"محمد الجزائر، الجزائر"

محمد: " لا عليك سنفرح باستقلالها نعم" (وينادي الطبيب قدور ملتفتا يمينا وشمالا)

عمار: "لا لن أكون بينكم لكن احرص على أن يكون أبي وابني" (يلفظ أنفاسه)[1]

استشهد في ساحة المعركة إلا أنه لم يمت في قلوب محبيه الذي كان ملهمهم والعنصر الذي يستمدون منه القوة لم يخفت صوته ولم تمحى صورته وتمثل في خطاب مختار الجد لسي عبد الله ومسيو فرانك:

مختار الجد: "لي ابن واحد زادني موته شرفا ورفعة أما سي عبد الله فأولاده من يحددون عمره"

أبقى المخرج على **صوت الشهيد عمار** في مسرحيته إنّما فعل ذلك لأنّه يخشى أن ينطفئ ويذوب داخل حياة المجتمع الصّاخبة وهذا ما شاهدناه في الخطاب الحواري الذي دار بينه وبين حورية:

...

حورية: "أقنعني بكلامه الذي يحمل أملا آت وأنت ماذا عساك أن تفعل"

صوت الشهيد عمار: "الشيء الكثير"

حورية: "تموت؟"

[1] - أنظر الصورة في الملحق (صورة الشهيد عمار وهو ميت)، ص97.

صوت الشهيد عمار: "لتحيين سعيدة ليحيا ابني ويكبر حرا في هذا البيت لا أريد له أن يكبر وهو محاط بالأشواك كيف؟ كيف لو أن يجد ويلعب في هذا الحيز الضيق الذي أجبرنا أن نقيم فيه وأرض أجداده واسعة وجميلة أترضينا أنتي بهذا الذل يا حورية؟ بهذا السجن؟" ...[1]

ساهم صوت الشهيد في إصرار البقية على هدفهم فهنا يبرز تأثير الشهيد على الثوار ويحركهم رغم موته وبقي الصراع قائما بين أحفاده وأعدائهم وهذا ما لمسناه:

صوت الشهيد عمار: " ... **هذه النار التي أوقدناها هي من تنير لنا درب الحرية ..."**

• شخصية حورية:

رمز المرأة العفيفة المحافظة على أصالتها، أخت الشهيد عمار وهي مثال عنصر المرأة الموظف في هذا العرض فله دلالات كثيرة وتجلى دورها أنها امرأة مناضلة محبة لوطنها تلجأ باحثة عن الأمان متخبطة بين مطامع العميل "سي عبد الله" ومتشبثة بالمجاهد "محمد" صديق أخيها الشهيد "عمار"، تتفق شخصيتها واسمها، فهي جميلة، رزينة، وفيها يتحقق التوافق بين ظاهرها وباطنها، الرزانة، الخوف على محمد، الاستقامة، الجمال، كما وظف المخرج اسمها للدلالة على الحرية والسعي لنيل الاستقلال، حورية مثال المرأة الصبورة التي تعجبها شجاعة محمد وتؤيده في كل ما يفعل.

عند سماعها بخبر استشهاد أخيها عمار همت بالبكاء والصراخ من فاجعة هذا الأمر مخاطبة إياه:

حورية: (تصرخ بقوة) "عمار حي، حي هو هنا في هذه الغرفة هناك تحت الراية الخضراء وبين نتوء النجمة الحمراء"

متذكرة أقواله ونصائحه:

حورية: (وهي تبكي) "عمار، عمار أخي الوحيد ورفيق صباي أذكر ذاك اليوم الذي حدثني فيه عن الثورة والثوار ومواجهة العدو بالسلاح فهمت ما نوى عليه، بكيت، بكيت يومها كثيرا ولكنني اقتنعت حين أراد الالتحاق بالثوار أمسكت بيده عند الباب عماااار وأنا"

كما خيل لها بأنه يخاطبها:

[1] - أنظر الصورة في الملحق (صورة تبرز حوار حورية وصوت عمار)، ص97.

صوت الشهيد عمار: "بيتنا الغالي الذي احتضن صرخة الأولى ولعبي وفرحتي بالاستقلال، عشنا فيه الصبا، وأحزان الفراق حينما أدركتني وأختي صغيرين يتيمين بين ذراعي الوالدة، والدي من أنبل الرجال واجه الآلام بقلب صلب رياح الظلم لم تزعزعه رغم السنين القفار أخذ عهدا من جده أن يحفظ الأرض ويرعاها فصانها بقلبه وعرقه ولكن الغاصبين اغتصبوها كما كل آراضي الفقراء البائسين غير أنه لم يتنازل عنها وقبل أن يخدمها ولو أجيرا عند هؤلاء الذين استولوا علينا وعلى خيراتنا، الصمت رفيق أبي وظله، هذا الصمت الذي كان يخيفني دائما لماذا لا يرفض وضعه؟ لماذا لا يثور ثورة العاصفة؟ الصمت جسره أسواره عالية"

وبعد تصاعد الأحداث لاحظنا أن حورية حاولت أن تحيي في العميل سي عبد الله الروح الوطنية وذلك من خلال تأنيبها له والذي تمثل في خطابها له:

حورية: "راجع نفسك جيدا، ماذا ربحت؟، ربحت الخزي والعار، العار الذي لا يزال ملتصقا بأمثالك والذل فوق رأسك في كل نفرة من نفرات شاشك، المياشيم مظهر زائف، والحزام الفضي الذي يتوسطك مظهر زائف، والكلمات التي لقنوك إياها مظهر زائف، أنت يا سي عبد الله بالنسبة لهم واحد منا، ستبقى واحدا من الآلاف التي يعدونها من ممتلكاتهم، أنت كالثور في القطيع يعدونك من المواشي والأنعام مثلنا تماما يا سي عبد الله، أنت جزائري مهما تسييت، جزائري مهما تنكرت، جزائري وعلى محياك عنوان الوطن، تتجرأ فقط عندما تقف في وجهي ووجه أبي وأمام آلاف البؤساء الآخرين، تتباهى بلباسك، تتباهى بلباسك أمام الحفاة العراة من الأطفال والنساء الجائعين أنت يا سي عبد الله صورة مزيفة ممسوخة بأيادي الشعب أنظر إلى حقيقتك أنظر إلى نفسك"

حورية: "بعد كل هذا ولا زلت متشبثا بخيط الوهم الذي كبلتك به فرنسا؟".

كما تجسد دورها من خلال مساعدتها في التستر على محمد أثناء محاصرة العساكر الفرنسية لمنزلهم ومداهمته في تمثيليته على أنه جثة أخيها وهذا ما نلحظه في هذا الخطاب:

مختار الجد: " حورية، أحضري لباسا هيا، هاتي اللحاف ... حورية أسرعي" حورية تحضر ما طلبه أبيها منها.

مختار الجد يطلب من محمد أن يتمدد على الأرض ويقول لحورية "لفيه جيدا، أسرعي"

وكذلك ساعدت الجد مختار (أبيها) مجددا في إخفاء جثة مسيو فرانك بعد عودة الدورية للبحث عنه وهذا ما شاهدناه في العرض

(تعود حورية ساعديني تجر معه الجثة، ثم تضع عليها اللّحاف)[1].

كانت تعطي للثوار الأكل والمؤونة وهذا ما شاهدناه في العرض المسرحي من خلال هذا الخطاب:

محمد: (موجها الكلام لحورية)"أبإمكانك إحضار لي بعض المؤونة؟"

حورية: تشير برأسها بالقبول وتذهب نحو الغرفة ... ثم تحضر له المؤونة بعد فترة.

- **شخصية مختار الجد:**

شيخ كبير في السن، شخصية رزينة، كان مستسلما في صباه للمستعمر الفرنسي الذي اغتصب أراضيه وثرواته، كان رجلا صامتا راضخا لمطامع المستعمر، يبرز دوره في البداية أنه كان منطويا في أحد زوايا المنزل كأنه جزء من الأثاث ويتبين هذا في خطابه

مختار الجد: " تريدني أن أركع وعمري كله كان انحناء وسجودا، عدمت الصمت في صباي، أيامي قضيتها ألوك الكلمات في صبر ".

انتفض وخرج عن صمته حين استفزه العمل الدنيء من العميل "سي عبد الله" الذي كان يريد التبليغ عن المجاهد محمد في خطابه:

مختار الجد: بصوت عال "لن أدعك تقتل الأمل الباقي لنا كي نعيش أحرارا" "وسط دهشة حورية قائلة "أبي، أبي أنت تتكلم؟

لقد كان مختار الجد صاحب الفكرة في التستر على محمد وذلك بإيهامهم على أنها جثة ابنه الميت ويتبين ذلك من خلال هذا الخطاب الذي جرى بين فرانك ومختار الجد

فرنك: (موجها الكلام إلى مختار الجد) ماذا كان يشتغل المرحوم؟

مختار: كان يعمل معي في المزرعة

فرانك: هل ترك أبناء؟

سي عبد الله: ابنا واحدا

فرانك: أوا هو هذا الذي يبكي داخلا؟

[1] - أنظر الصورة في الملحق (صورة تبين أن حورية تجر الجثة)، ص97.

بعد تمشيط الدورية للمنزل وانطلاء الحيلة عليهم يغادرون[1]

ولكن يبقى مسيو فرنك مما أثار هذا الأمر حفيظة الجد مختار[2]

بعد سماعه أن العميل سي عبد الله ينوي الزواج بابنته كان رافضا تزويجها له مخاطبا لهما:

مختار الجد: "الموضوع انتهى ... ولا أريد أن تعود إليه ... حورية لن تتزوجها

مختار الجد: "...تريد أن تتزوج بحورية... لا...وألف لا..."

وفي مشاهد أخرى كان يهم بضربه[3]

عند موت مسيو فرانك في منزلهم وعودة الدورية للبحث عنه هم الجد مختار بإخفائه بنفس الخدعة التي استند إليها في التستر على المجاهد محمد وهذا في خطابه:

مختار الجد: (يسمع صوتا ويأمرهم بالصمت) "محمد ما هذه الأصوات؟

سي عبد الله: "الكابتان وجنوده" (بصوت عال) "أيها الكابتان"

محمد: (يوجه المسدس نحوه) "لا تتفوه بكلمة"

حورية: "ماذا نفعل الآن؟"

مختار الجد: "خذا هذا الخائن إلى الداخل كبله وأغلق فمه جيدا"

سي عبد الله: "وصلوا لا مجال لـ "

محمد: "لا تتكلم"

مختار الجد: "محمد بسرعة"

حورية: (موجهة الكلام لمحمد) "أسرع، أسرع"

[1] - أنظر الصورة في الملحق (صورة توضح مغادرة الدورية)، ص97.

[2] - أنظر الصورة في الملحق (صورة الجد مختار وهو يظهر أنه لا يريد بقاء مسيو فرانك في بيته)، ص98.

[3]- أنظر الصورة في الملحق (صورة تبين أن الجد مختار يريد أن يضرب سي عبد الله بالفأس)، ص98.

مختار الجد: "حورية ساعديني" (ويقومان بجر جثة مسيو فرانك) "هاتي اللحاف بسرعة لفيه جيدا مثلما فعلنا مع محمد"

حورية: "أسرع يا أبي أسرع"

صوت من خارج البيت ينادي مسيو فرانك

حورية: "أبي، أبي إنهم هنا أنا خائفة"

مختار الجد: "لا تخافي يا ابنتي الله حافظنا، افتحي الباب، افتحي"

فيدخل الكابتان في جو من التوتر الدرامي الشديد. وهم يسألون عن "**فرانك**" فيخبر بأنّه في بيت"**سي عبد الله**"، فيشكرهم، وينصرف مع جنوده.

أثناء حديثه كان يقول أمثالا لا يعرف معناها المعمر مسيو فرنك التي استعملها المخرج لتضليله تمثلت من خلال خطاباته المتعددة:

مختار الجد: "عبد الله تذكر أننا في مركب واحد إن غرق هلكنا جميعا".

سي عبد الله: "نعم، نعم مركب"

مسيو فرانك: " ما هذه الألغاز الذي تتحدثون بها مركب أيوجد بحر في النواحي ولا أعلم

مختار الجد: (بنبرة صوت عالية)"نعم بحر أمواجه عالية عاتية سيجرف بكل من سيقف في طريقه"

مسيو فرانك: "لغز آخر لم أفهمه، المهم يبدو أن وفاة المرحوم قد أثرت فيك كثيرا ... "

كما تبين لنا من خلال خطاب شخصية مختار الجد في المسرحية تعلقه بابنته:

مختار الجد: "أقتلني إن شئت لكن لن تلمس شعرة منها"

قرر الجد مختار الذهاب مع المجاهد محمد إلى مكان تواجد الثوار مصطحبين حورية والرضيع والعميل سي عبد الله أسيرا ويتضح ذلك في هذا الحوار الخطابي:

محمد: "أظن لا مكوث هنا بعد الآن"

مختار الجد: "طبعا، علينا الرحيل قبل أن يكتشف الكابتان بأن فرانك ليس ببيت عبد الله"

محمد: (موجها الكلام لسي عبد الله) " لا تستعجل نهايتك ..."

مختار الجد: "حورية اذهبي واحضري ما تمكنتي من اللباس علينا الرحيل"

حورية: "أجل"

مختار الجد: "فأنا أطوق إلى حمل السلاح مع إخوتي"

بهذا نرى أن الجد مختار كان عاملا مساعدا مهما ساعد البطل محمد في بناء موضوع العرض المسرحي.

- **شخصية سي عبد الله:**

هو فاعل معارض ساعد في بناء الصراع القائم في عرض المسرحية، فقد **كان** رجل كبير السن محتال وأناني منفصم الشخصية لا يحمل أي شيء من اسمه وهو رمز الإقطاعيين والانتهازيين وهو عميل محب للمال شديد الحرص عليه مستأثرا لكلّ ما تقع عليه عيناه. وهذا يظهر في خطاب محمد وحورية لسي عبد الله:

محمد: (بسخرية) "أتفتخر بكونك شاركت فرنسا في هزم الألمان، أين أقرانك أين المئات من قطعت معهم البحر لترد الألمان عن الأرض الفرنسية"

حورية: "راجع نفسك جيدا، ماذا ربحت؟، ربحت الخزي والعار، العار الذي لا يزال ملتصقا بأمثالك والذل فوق رأسك في كل نفرة من نفرات شاشك ... ".

انتزع الأراضي من الجزائريين ومنحها لمسيو فرانك، كان يشي بكل كبيرة وصغيرة ويخبر الفرنسيين بها ويرصد تحركات الثوار. "لك ذلك، لك ذلك"

رجل جبان ويظهر هذا أثناء محاصرة الدورية الفرنسية لبيت الجد مختار مخاطبا حورية ومحمد:

سي عبد الله: "هذا ما كنت أخشاه " (يقترب من الباب الخارجي) " أضواء الدبابات والسيارات العسكرية قوة كبيرة تحاصر المكان" وهو مصاب بالهلع.

ويصنف من بطل التبعية لأنه تابع للاستعمار الفرنسي لا يملك قراراته بيده، يغير رأيه بين الفينة والأخرى ويظهر هذا جليا في قوله: **"نحن واعون وسياسيون نتعامل مع العدو معاملة العاقل للأسد، علينا أن نتحايل لنكسب الحياة"**، هكذا تتجلى تبعيته وانقياده لفرنسا وخاضعا لها وكان يؤيد العدو وهذا ما يمكننا أن نكتشفه عندما خاطبه مسيو فرانك:

مسيو فرانك: يقولون أنهم يقتلون الآدميين ويأكلون لحومهم

سي عبد الله: (ضاحكا) "وماذا تظن أنهم يأكلون في الجبال، الحشائش؟ طبعا يأكلون البشر لو استطاعوا لأكلونا أحياء هؤلاء المتوحشون"

كما يمكننا تصنيفه كبطل للتمزق والصراع لأنه يتخبط بين أفكاره وفي صراع دائم مع ذاته غير راضي بما آلى إليه لأنه يعلم أنه مخطئ ولا يمكنه التخلي عنها لأنها من صفاته فهو غريب الأطوار متخوف يمكننا اكتشاف هذا من خلال خطابه:

سي عبد الله:(بصوت عال) "لماذا؟ ماذا تريدون من فرنسا؟ وماذا تريدون منا؟ لماذا أصبحتم وحوشا تسكنون الجبال؟ أتريدون القضاء على فرنسا؟ (مستهزئا وهو يضحك) " وهم، وهم يا لكم من مجانين

هنا تحس أنه متخوف وضعيف الشخصية، ومن جانب آخر طمع سي عبد الله في الزواج بحورية رغم أنه يكبرها سنا بكثير ويتمثل هذا في خطابه لها:

حورية: (تمنعه) "أبي أرجوك، الدورية الفرنسية في الخارج وهذا" (مشيرة إلى سي عبد الله) "ماذا تريدون منه؟"

سي عبد الله: "أريدك أنتي"

حورية: (مندهشة) "أنا؟"

سي عبد الله: "زوجة في الحلال"

حورية: (بغضب) "يا لا وقاحتك"

وكان الخصم اللدود لمحمد لأن حورية كانت تحب محمدا.

محمد: "أوا تظنني أنني لم ألاحظ نظراتك المليئة بالطمع في حورية ولا أعلم سبب زيارتك المتكررة لهم".

سي عبد الله: "بما أنك عرفت ذلك فلا تعد إلى هنا، أنوي الزواج بها فلا تقف في طريقي، لا تقف في طريقي"

كان بين الفينة والأخرى يقوم بتهديدهم وفضحهم نرى ذلك في خطابه:

سي عبد الله: "مختار فكر جيدا سأفضحك"

حورية: "ماذا تقصد؟"

سي عبد الله: "أنتما تعلمان ما أقصد، سأخرب بيتك وسآخذ ما أريد بالقوة"

تتصاعد الأحداث ويقع العميل سي عبد الله في قبضة محمد بعد وفاة مسيو فرانك يصاب بالهلع لا يعلم ما سيؤول إليه مصيره ونلحظ هذا من خطابه:

سي عبد الله: " ... وأنا ماذا ستفعلون بي؟ أرجوك، أرجوك لا تأخذني إلى الجبل أرجوك خذ ما شئت هيا خذ ما شئت حورية لك حورية لك حورية لك" (وهو يبكي ويخر ساجدا) "ارحمني لا تقتلني"

سي عبد الله فقد كل شيء فلم تعد له أراضي ولا أموال فقد أصبح في قبضة الثوار.

تفاعلت الشخصيات مع بعضها البعض وتشكلت حوارات وتداخلت الأحداث مبرزة بنى متعددة أعطت للموضوع حركية وانفعالا كبيرين

- **شخصية مسيو فرانك:**

يمثل تيار المستعمر، من الفرنسيين لكنه ولد في الجزائر في خطابه:

مسيو فرانك: "لقد ولدت هنا في الجزائر ولا أعرف غيرها وطنا وحقي فيها كما حقكم أنتم"

مستغل وطماع يبحث عن الثروة هو رمز الاستعمار كان من المعارضين سعى إلى تجريد الجزائريين من أراضيهم وحقوقهم ويظهر هذا من خلال خطابه:

مسيو فرانك: "أنا لا أريد إلا ذلك السهل عند مخرج القرية أريد الحصول عليه قبل موسم الحرث"

مريض بالقلب ونلحظ هذا في هاته الخطابات:

مسيو فرانك: " ... ولولا أني مريض القلب وآخذ الدواء لبقيت معكما هنا حتى طلوع الفجر...".

سي عبد الله: " مختار محمد ارحموا الرجل إنه مريض بالقلب وإن مات هنا أبادت فرنسا كل القرية، كل القرية ".

حورية: (موجهة الكلام لأبيها) "أبي أرجوك، أرجوك يا أبي أنظر إليه يبدو مريضا، لا نريد مصائب أخرى عندنا أرجوك، أرجوك".

لا أخلاقي لا يحب سوى المال، كان يتوسط للعميل سي عبد الله من أجل تزويج مختار الجد ابنته لسي عبد الله وهذا ما لاحظناه في خطابه:

يبدو أن مكانتك عند سي عبد الله كبيرة ولا لما جاء إليك في هذه الليلة المظلمة يشاركك حزنك، أنظر، أنظر إليه إن قلبه يتقطع ألم على ما أصابك وهو كما بدا لي ينوي التقرب منك أكثر وأكثر" (وهو يضحك ويواصل كلامه) "ينوي مصاهرتك والزواج من ابنتك"

بعدما انقض محمد على العميل سي عبد الله يكتشف مسيو فرانك الخديعة ويشعر من خلالها بالصدمة[1]

يظهر على ملامحه الألم من شدة المرض مخاطبا سي عبد الله:

مسيو فرانك: "أجل، أجل ألم بسيط فقط"

بعد الإطاحة به وشعوره بقرب نهايته أصبح يتودد لمختار الجد والمجاهد محمد مخاطبا لهما:

مسيو فرانك: "مختار، مختار ألست واحدا منكم؟ لماذا تعاملني كغريب؟ (يتوجه نحو حورية) "حورية، حورية أرجوكي حورية" لكنها تأبى ذلك "ما ذنبي أنا؟، ما ذنبي؟ لماذا تريدون قتلي؟ لماذا تريدون قتلي؟ ألست واحدا من هذا الوطن؟

مسيو فرانك: "اهدأ، اهدأ ودعنا نتفق"

مسيو فرانك: "الجزائر لي" وهو يتنفس بصعوبة "الجزائ" يلفظ أنفاسه.

- **شخصية مختار الحفيد:**

شاب في مقتبل عمره، من جيل ما بعد الاستقلال، جيل الأنترنيت، شخص يائس من الحياة، يمثل حقبة الحاضر، أراد البحث عن حياة أفضل خارج وطنه متجها نحو فرنسا، اتفق مع صديقيه على الحرقة ونفهم هذا الأمر من خلال خطابه لهما عن طريق الهاتف:

مختار الحفيد: (يتكلم بالهاتف مع صديقه زينو) "جوستومون هذا هو المكان اللي ما يعيش فيه حتى واحد، هاه، لا لا مشية ساعتين بالطاكسي إن شاء الله ونكون رايح للسيد أوكي؟ أيا صحا ديغول صحا" (ثم يعاود الاتصال بصديقته فوزية) "واه فوزية، صافا؟، كيفاه؟" (بصوت عال) "اسمعي، أنتي باينة ما كيش حابة تتحركي معانا، اقعدي في هاذ البلاد حتى تاكلك المزيرية" (يصمت قليلا) "يا بنتي مانجموش نأجلوا الهربة واش بيك؟، السيد رانا تفاهمنا معاه في كل شي، ايييه أنا الليلة ماشي، ماشي، نروح لفرنسا نخدم زبال وما نقعدش في هاذ البلاد" (يصمت قليلا مرة أخرى) "فوالا نستعرف بيك، نروح مع عمري

[1] - أنظر الصورة في الملحق (صورة توحي بصدمة مسيو فرانك)، ص98.

لفرنسا نعيشو ديبرانس حذا بيدون زبالة، صحا أيا اسمعي 12:00 كوني هنا أوكي؟ أيا غروند بيزو أيا، أيا أمح باي، باي، صحا" ويغلق الهاتف.

وأثناء انتظاره لهما في بيت جده سمع صوت لم يعلم مصدره فتفاجأ منه:

المرآة: "مختار"

مختار الحفيد: (يتفاجأ) "شكون بسم الله الرحمن الرحيم"

المرآة: "مختار"

مختار الحفيد: (يرجع للخلف مهرولا وخائفا)

وبعد برهة أخبرته المرآة أنها هي من تحدثه فاستغرب:

المرآة: "لا تخف، أنا المرآة"

مختار الحفيد: (يتقدم) "مراية تتكلم"

لكنه بدأ ينصت لها وهي تخاطبه عن ماضي أجداده وبطولاتهم وعن مدى تعلقهم بأرضهم وأنهم ضحوا بالنفس والنفيس على غرار ما هو راغب به.

أثناء سردها له حكايتهم كانت له ردود أفعال شبيهة بردود أفعال أجداده وتمثل هذا خطابه:

مختار الحفيد: "النار اللي تقولي عليها انتي هي اللي راح تضويلي مستقبلي، المسؤولين يضلوا يهدروا، يهدروا ويوعدوا، يوعدوا حتى خلاص كلامهم وأنا كلامهم شبعته من زمان"

المرآة: "سبحان الله وكأني أسمع عمار ابن مختار نفس الكلمات التي استعملها مع أخته حورية قبل الالتحاق بالثورة واستشهاده" (وبصوت أعلى) "ولكن كلماته كانت ضد الفرنسيين وليس ضد وطنه"

مختار الحفيد: "أتمنحنا ما لا تملك وتعطينا ما هو حقنا أصلا الجزائر وطننا ولن نفرط في ذرة من ترابها وستطرد منها كلبا كما دخلها جدك مطرودا من فرنسا"

المرآة: "نفس الجمل والعنفوان"

قرر مختار الحفيد بالعدول عن الحرقة وأنه يجب أن يعمل في وطنه وهذا ما شهدناه عند قدوم صديقيه ونكتشف ذلك من خلال هذا الخطاب:

زينو: " ... السيد يستنى فينا وفرنسا تستنى فينا"

مختار الحفيد: "ما نروحش

زينو وفوزية: "كيفاه؟"

مختار الحفيد: "ما نروحش"

زينو: "مختار إذا راك تتمسخر ما هوش وقتو"

مختار الحفيد: "ما رانيش نتمسخر وراني قاعد هنا في بلادي"

فوزية: "كيفاه قاعد في هاذ البلاد، يا خي انت اللي كنت تقولينا راهي بلاد المزيرية وما فيها والو"

مختار الحفيد: "على خاطر حنا اللي خليناها ما تسوى والو، لو كان حبيناها كيما الناس اللولين اللي ضحاو عليها راهي جنة فوق لرض"

- **شخصية المرآة:**

شخصية خيالية، غير آدمية استخدمها المخرج للربط بين حقبتي الماضي والحاضر وجعلها الشاهد لهما:

المرآة: "لقد عشت سنوات طوال في هذا البيت وكنت شاهدة على أحداث كثيرة مولد جدك عمار وأخته حورية، صباهم، معاناتهم مع المستعمر الفرنسي وحتى مولد والدك، لم تعلموا عشر ما عانوه من أجل الجزائر لما فكرت في تركها لحظة واحدة"

كما استعمل المخرج عنصر الإضاءة في المرآة خلال حديثها مع مختار الحفيد للدلالة على أنها عنصر حي، كانت السبب الرئيسي في تراجع مختار الحفيد عن قراره في الحرقة وهذا ما قدمته له من معلومات عن أجداده وحبهم لوطنهم عبر سردها له حكايتهم مخاطبة:

المرآة: "ليلة من أجمل ليالي الانتفاض ضد الظلم، نعم حين جاء محمد ليبلغ جدك مختار وحورية خبر استشهاد جدك عمار، أتريد أن أحكي لك ماذا جرى؟"

مختار الحفيد: "ما زال الحال، الجماعة ما زال ما يجيوش احكي، احكي، احكي ديما، ديما نودروا شوية وقت"

المرآة: "في ليلة من نفس تاريخ هذه الليلة".

المرآة: " كانت كلماته تنفذ إلى القلوب بسلاسة لتحيي فيها النبض الميت" (كانت تقصد الجد مختار)[1].

- **شخصية قدور:**

الطبيب الذي كان يشرف على عناية وعلاج المجاهدين كان ضمن المعركة التي استشهد فيها عمار وهو الذي أسعف المجاهد موسى وتمثل ذلك في خطابه:

قدور: (بصوت عال) "موسى ... موسى ..." وهو يعاين فيه ويفحصه "لا عليك الجرح بسيط"

قدور: وبصوت عال كذلك ينادي على فاطمة قائلا " ناويليني الحقيبة"

قدور: "نعم نعم الله الساتر هاتي الرباط وساعديني في وقف النزيف"

- **شخصية القائد:**

لا يخفى علينا أن من أهم مميزات القائد أن يكون صارما فمن خلال صوته نستنبط أنه جدي في كلامه يفرض أوامره على حاشيته ونرى ذلك في خطابه:

القائد: (للمجاهد فرحات) "خذ رجالك وحاول أن تقترب من المكان الذي كان فيه العدو وأجمعوا ما ترك من أسلحة وعتاد، وإياكم، وإياكم أن تشتبكوا معه فظروفنا لا تسمح بذلك، علينا أن العودة إلى المركز قبل أن يصلهم الدعم فموسى فقد الكثير من الدم وعبد الله أصيب كذلك، اسمع نحن سنتوجه نحو المركز وأنتم حاولوا اللحاق بنا قبل طلوع الفجر هيا"

هو الرجل الذي يدير مصالح المجاهدين ويملي عليهم الأوامر ويوجههم.

هو من أوكل مهمة نقل خبر استشهاد عمار لصديقه محمد كما ذكرنا سابقا وأعطاه طاقية عمار.

- **شخصية موسى:**

هو أحد المجاهدين الذي أصيب في فخذه أثناء المشادة بينهم وبين العساكر الفرنسية حيث أنه فقد الكثير من الدماء ويتبين هذا من خلال ما قاله **القائد: "... فموسى فقد الكثير من الدم..."**.

وكان يتألم كثيرا وبشدة من خلال آهاته وصراخه وهذا ما نلمسه في خطاب **قدور: "تحمل قليلا يا أخي"**.

[1] - أنظر الصورة في الملحق (صورة توضح خوف مختار الحفيد أثناء تحدث المرآة)، ص98.

- **شخصية فاطمة:**

هي إحدى المجاهدات التي شاركن في المعركة التي حدثت، اقتصر دورها على مشهد واحد فقط فقد كانت الممرضة التي ساعدت الطبيب قدور في إسعاف المجاهد موسى خلال إصابته ونرى ذلك في قولها

فاطمة: "سي قدور الجرح بليغ والرصاصة غائرة"

- **شخصية فرحات:**

هو المجاهد المطيع الذي أوكل له القائد مهمة تمشيط المنطقة التي كان فيها العدو مخاطبا القائد:

فرحات: (وهو يهم بالخروج) "حاضر يا قائد".

- **شخصيتي سليمان وعبد الله:**

شخصيات لم تظهر على خشبة المسرح أدرجها المخرج لإبراز كثرة المجاهدين، فهما مجاهدان شاركا في المعركة حيث أصيب المجاهد سي عبد الله ويتبين هذا في حطاب **القائد: (بتحسر) "... وعبد الله أصيب كذلك" وقول مجاهدة من الداخل: "لقد أصيب يا قائد"**

ويظهر اسم سليمان عندما كان يبحث عنه **القائد مخاطبا: "سليمان، سليمان أين سليمان؟" ترد عليه فاطمة وهي تعالج المجاهد موسى قائلة:" إنه هناك يا قائد".**

- **شخصية الرضيع:**

هو ابن الشهيد عمار الذي أصبحا يتيما الأبوين فأمه ماتت أثناء ولادته وأبوه استشهد على أرض المعركة وعمته حورية وجده مختار قاما بالتكفل به.

استعان به المخرج في بعض المواقف تمثلت في بكاءه أثناء محاولة الكابتان نزع الستار عن جثة مسيو فرانك، وفي آخر مشهد حمله جده وهو يخاطبه طالبا منه أن يسمي ابنه بمختار مخاطبا إياه: **" إن رزقك الله بابن اجعل من الأسماء مختارا فأنا أريد أن يدوم كفاحي من أجل وطني عبر أولادي وأولادك"** وحمله رسالة للحفيد مختار **"لا تنسى أن تخبرا مختار الصغير أنني أحبه دون أن آراه، أحبه دون أن آراه"[1].**

- **شخصية الكابتان:**

هو من القادة الفرنسيين الذي كان يقوم بدورية في كل مرة على بيت الجد مختار

Capitaine : "Ah si très contagion …"

- **شخصية زينو:**

شاب صديق الحفيد مختار من جيله، كان متفقا معه على الحرقة، لكن أثناء عدول الحفيد مختار اندهش ولم يؤيده وتشبث على قراره على الحرقة من خلال خطابه:

زينو: (يجري نحو حقيبته) " ... الحرقة لفرنسا أحاري، آ حقا تفكرت وثما يعترفوا بيا كإنسان عندو حق في المعيشة ... "

- **شخصية فوزية:**

صديقة الحفيد مختار، كانت مقدمة على الهجرة الغير شرعية معه، أتت رفقة زينو، لكن سرعان ما ألغى مختار الحفيد قرار الحرقة ساندته مخاطبة إياه: **" مالا نرجع للدار ديجا توحشت ما وخاوتي".**

من خلال علاقتي الاتصال والانفصال تظهر معالم الخطاب المسرحي أدت بتطور العمل الدرامي بشكل عام ووصل خطاب الشخصيات المسرحية إلى نتيجة منطقية جعلت العرض متماسكا.

[1] - أنظر الصورة في الملحق (صورة الجد مختار وهو يحمل الرضيع)، ص98.

من خلال خطاب الشخصيات يتضح وجود أربعة تيارات أولها يتمثل في الشخصيات التي كانت تدافع على وطنها وتصدت للمحتل رغم قسوته وتعذيبه لهم إلا أنهم أبوا العبودية وقرروا التحرر والخروج من النفق المظلم سالكين نار الحرب كمنفذ إلى إنارة طريقهم تمثلت في كل من عمار ومحمد ومختار الجد وحورية والمجاهدون والقائد.

أما التيار الثاني فتمثل من خلال شخصيات المستعمر الذي أراد طمس كل قيم المجتمع الجزائري لتحقيق رغباته في الاستيلاء على أرضهم وضمه لبعض الجزائريين إلى صفه تمثلت هذه الشخصيات في مسيو فرانك والكابتن وجنوده والعميل سي عبد الله.

وفي زمن الحاضر نجد بالمقابل التيار الذي كانت لديه فكرة الحرقة إلى بلد فرنسا هروبا من بلده الجزائر مصطحبا أصدقاءه تمثلت في الحفيد مختار وزينو وفوزية، فاستعان المخرج بالمرآة للتصدي له كتيار رابع معتمدة على ماضي أجداده موضحة له تضحياتهم لأرضهم بدل التخلي عنها.

تطورت الأحداث بالتقدم في موضوع المسرحية فلاحظنا حورية ومختار كانا مساعدين لشخصية البطل محمد أما سي عبد الله ومسيو فرانك فكانا العناصر المعارضة له.

تجلت بنى الخطاب في مسرحية النار والنور في ثنائية الحرية والاستبداد لتكون محور العرض المسرحي وأساس الصراع القائم هذا من جهة ومن جهة أخرى تجلت في التخلي عن فكرة الحرقة وعلى ضوء هذه العوامل تتبادل الشخصيات خطابها كل منها يريد أن يفرض رؤيته ورغبته مشكلة عملا دراميا، حيث شهد خطاب الشخصيات المسرحية تصاعدا ملحوظا ونبرة متعالية وذلك من خلال الحركات المعمولة والألفاظ والتطلعات، فخطابه المسرحي كان يمتاز بكثافة الرمز وقوة الأسلوب يمتاز بالقوة والعمق والمتانة حيث أن أسلوب الخطاب يرقى ويضعف حسب الشخصية التي يعبر عنها ونلمس هذا في بعض الشخصيات المشاركة في العرض المسرحي تمثلت في مختار الجد حيث رأيناه في بداية المسرحية شيخ منطوي في زاوية الركح لا يحرك ساكنا لكن بعد تصاعد الأحداث لاحظنا انتفاضته وخروجه عن صمته الطويل.

مختار الجد: بصوت عال "لن أدعك تقتل الأمل الباقي لنا كي نعيش أحرارا"

كما نلحظ كذلك في شخصية العميل سي عبد الله الذي كان يبدو أنه قوي وذو سلطة تمثل ذلك في خطابه:

سي عبد الله: "مسيو فرانك يهان على مسمعي" يذهب ناحية مختار الجد ويشير له بالعصا موجها له الكلام "أتجرؤ على أسيادك يا كلب".

إلا أنه في نهاية العرض المسرحي أصبح ذليلا ومنكسرا كما ذكرنا سابقا.

كما لا ننسى شخصية مسيو فرانك الذي كان صاحب مكانة مرموقة ورجل عصبي تمثلت في خطابه:

مسيو فرانك: (بغضب شديد) ' سترى عاقبة هذا الكلام سأمحو اسمك من الأرض" (ويسقط في الأرض)

إلا أنه أصبح يتوسل ويطلب الرحمة قبل لحظات من موته عندما خاطبهم:

مسيو فرانك "حسنا، حسنا أنا لست بعسكري، ماذا تريدون مني؟ ماذا تريدون؟"

مسيو فرانك: "تلك رحلة قاموا بها جدي منذ عشرات السنين ما ذنبي أنا؟ ما ذنبي؟"

من خلال خطاب الشخصيات ولعبها فوق خشبة المسرح وتأديتهم لأدوارهم يتبين لنا موضوع المسرحية:

تتجلى خصوصا في أساليب القمع والقهر المسلطة على الجزائريين من قبل المستعمر وأذنابه وهذا ما ظهر جليا في محاولة مسيو فرانك سلب أراضي الجزائريين.

تظهر في إصرار الجزائريين على تخطي عقبة المستعمر، موظّفين كلّ الإمكانيات المتاحة لتحقيق النصر وذلك ما شهدناه في بداية المسرحية إذ أنه كانت هناك معركة قائمة بين المجاهدين والمستعمر الفرنسي والإصرار على تحقيق الحرية ومجابهة العدو، هما اللّذان شكلا روعة الموضوع وغذياه دون انقطاع تمثلت في عزيمة المجاهد محمد الذي لم يأبى الرضوخ للمستعمر والتصدي له وتمسك مختار الحفيد وتعلقه برموز الثورة بعدما روت له المرآة قصة أجداده وبطولاتهم.

دون أن ننسى معالجة ظاهرة الهجرة الغير شرعية من خلال المرآة التي ساعدت مختار الحفيد في العدول عن رأيه ووصايا مختار الجد بالاستمرار والمقاومة حتى تحقيق النصر لحفيده (الرضيع) ومواصلة درب وخطى الشهيد عمار.

نرى أن الشخصيات لم يصبها اليأس أو فقد الأمل في الوصول إلى طريق النور الذي يؤمنون به وذلك لتعلقهم بالأرض وحبهم لها لأنهم كانوا يطمحون إلى نيل الحرية هذا من جهة ومن جهة أخرى محاولة إقناع العميل عبد الله بالعدول عما وقع فيه قصد إرجاعه إلى جادة الصواب والوقوف مع أهاليه الجزائريين ولكنه لم يأبى محاولا إعطاء مبررات لأعماله الدنيئة وولاءه لفرنسا.

شاهدنا قصة الحب التي تعيشها حورية ومحمد:

حورية: (بكل احتشام) تعطي منديلا لمحمد "ستعود قريبا"

محمد: يعيد المنديل لها "نعم"

وطمع سي عبد الله بالزواج بها كما قام المخرج تم توظيف الوقائع التاريخية وذلك من خلال خطاب حورية وسي عبد الله:

حورية: "حدثني عن الفيتنام، وعن قصر إليزي"

سي عبد الله: " ... ألمانيا العظمى وأبيدت عن آخرها"

تضافرت الصراعات وتشابكت خيوط الفعل الدرامي وتعقدت إلى حد تشكيل نقطة انعطاف من خلال إنارة الطريق نحو حل القضية لاحظنا بمرور زمن العرض تأزم الوضع وذلك عند مجيء دورية العسكر لبيت مختار الجد ومحاولة محمد للمواجهة لكن يقظة ودهاء مختار الجد وصل إلى حل هاته المعضلة باعتراضه عن فعل ذلك ومحاولة تخبئته، وعند رغبة الكابتن بنزع الستار عن الجثة وعند مجيء زينو وفوزية صديقي مختار الحفيد وإخبارهما بأنه تخلى عن قراره وأنه سيعيش في وطنه ويعمل في أرض أجداده.

ويتجلى الصراع كذلك عند اشتباك الثوار بالعدو فتعالت طلقات الرصاص وقصف المدافع وتواجد الجنود هنا وهناك في صراع مع العدو.

عمد المخرج لنشوب المعركة ليلا كون المجاهدون كانوا يمشون في الليالي الحالكة متخفين من المستعمر الفرنسي ولضرب العدو وقت راحتهم وذلك خلال فترة الحرب التحريرية أما زمن الحاضر فاعتمد فيه على توظيف المرآة ومختار الحفيد.

حورية كانت قلقة على محمد وخائفة أن يكشف أمره تمثل ذلك في زمن الخوف أما زمن الاكتئاب تمثل في إذلال مسيو فرانك والعميل سي عبد الله عندما وقعوا في براثين محمد دون أن ننسى زمن التستر الذي نراه جليا في تستر محمد على أنه جثة ابن مختار.

زيادة عن ذلك نلحظ زمن الانتصار الذي تجلى في بداية المعركة بانتصار الثوار، وعنما انتصر محمد ومختار الجد وحورية على مسيو فرانك والعميل، وكذلك عند نجاح المرآة في توعية الحفيد مختار بأنه مخطئ بقراره في الحرقة وعدوله عن ذلك.

لم يعطي المخرج الكثير من الاهتمام للمكان فلم يوظف الأشياء التي توحي بذلك.

تعرفنا على أنها طبيعة من خلال المعركة التي جرت آنذاك أما البيت فوجود المدفأة والمرآة يوحيان بذلك الأول في الطبيعة أثناء الاصطدام بالعدو الفرنسي التي انتصر فيها الثوار الجزائريين واستشهد فيها "عمار وتعرض فيها "موسى" للإصابة بطلقة نار على مستوى فخذه أما الثاني فكان في بيت الجد مختار الذي

جرت فيه كل الأحداث سواءا في الحاضر عند سرد المرآة الحكاية للحفيد أو في الماضي أثناء مجيء محمد لإبلاغهم باستشهاد عمار وكل التطورات الأخرى دون أن ننسى أنه تم ذكر المزرعة التي زعم الجد مختار أنه يعمل فيها وتوفي ابنه فيها وكذلك البحر الذي جاء ذكره في الخطاب الذي جرى بين محمد و حورية وسي عبد الله عن حرب ألمانيا ضد فرنسا.

محمد: "يحمل سلاحه" حورية أحضري قليلا من الأكل "تدخل إلى الغرفة ".

من خلال هذا المقطع يوضح المخرج المكان ومعاناة الشعب الجزائري، لكن هذه التوضيحات غير كافية.

من خلال خطاب حوار الشخصيات تبين لنا ما يلي:

تعرفنا على مضمون العرض المسرحي وتفاصيله حيث يتجلى ذلك في خطاب عمار:

عمار: (وهو يحمل السلاح متحدثا مع محمد) " ... الأرواح فدا الجزائر، هيا فلنتقدم أكثر فالجبناء يتراجعون"

محمد: "الله أكبر تحيا"

فهنا يتبين أن الموضوع حول الثورة أما في خطاب:

المرآة: " ... أسبابك تجعلك ترمي بنفسك في عرض البحر؟، تموت؟"

مختار الحفيد: "باش نعيش سعيد، هنا لا دار، لا خدمة، لو كان جيتي انتي بشر تقبلي بهاذ الوضع؟ هاذ الذل؟ أنا رايح لفرنسا رايح" (ويهم بالمغادرة).

المرآة: "مختار لا تذهب، النار أمامك".

فهذا يعطينا أن المخرج يود معالجة موضوع الهجرة الغير شرعية

كما تعرفنا على الصراع القائم بين الشخصيات من خلال الحوارات المدرجة في ثنايا المسرحية نذكر بعضا منها حيث شهدنا صراعا كان قائما بين العميل سي عبد الله ومختار الجد نكتشفه من خلال هذا الحوار الذي دار بينهما فيتبين رفض مختار للعميل بعدما خرج عن صمته بعدم تزويجه لابنته حورية مخاطبا له:

مختار الجد: موجها الكلام لسي عبد الله" لا لن تتزوج بها إنها بسن أصغر أولادك ألا تخجل؟ أخذت مني الأرض والآن تريد أن تأخذ العرض لا وألف لا حورية ابنتي لن تأخذها مني، لن تأخذها"

نلاحظ في هذا المقطع من الحوار صلابة مختار في التصدي لسي عبد الله وتشبثه بقراره ولو كلفه حياته وافتخاره بوطنه وعدم التخلي عنه رغم الاغراءات الموجهة إليه من طرف العميل ومسيو فرانك.

أما في زمن الحاضر نلمس أنه كان هناك صراعا تمثل بين المرآة ومختار الحفيد التي كانت غايتها أن يعدل عن قراره في الحرقة وتجلى ذلك في خطابها:

المرآة: (بصوت مرتفع) "لا تخف أرجوك، قد سمعت كل ما قلته بخصوص هروبك من وطنك ولم أفهم أسبابك"

مختار الحفيد: "انتي مراية ما تنجميش تفهمي أسبابي"

هنا نرى أن المرآة استطاعت إقناع مختار الحفيد بأن يلغي قراره في الحرقة إلى فرنسا وتبين هذا في خطابه:

زينو: "معيشة صعيبة، خدمة مكانش، مالقينا فيها والو ..."

مختار الحفيد: "علاه يا الفاهم المعيشة في وقت الثورة كانت ساهلة الجوع والعرى اللي كان عايش معاهم في كل وقت راك عايشو أنت ضرك؟، الظلم والقهر اللي فرضاته عليهم فرنسا راك عايشو أنت ضرك؟، رانا نشوفوا بلي البلاد ما مدتلنا والو، بصح في الحق حنا اللي ما مدينالها والو"

أما من خلال خطاب الحوار نكتشف طابع النبرة الخطابية عن الفعل الدرامي معبرا عن صرامة محمد ومختار

محمد: "ثورتنا ماضية ... وستحرق كل من يقف في طريقها، إنه سيل جارف، إنه الحق والحق يعلى ولا يعلى عليه"

تجلى خطاب حوار الشخصيات في عدة عناصر فهناك مخاطب ومخاطب والموضوع الذي يدور بينهما دون أن ننسى نوع الكلام وكمه، ظهر عنصر المخاطب في قول مختار الجد لسي عبد الله:

مختار الجد:" لا لن أضحي بنفس الظاهرة الأبية من أجل أن يعيش خائن حقير مثلك..."

وأثناء مخاطبة المرآة للحفيد مختار حين قالت له: **"أرى أنك متوتر قليلا ... معك حق لو كنت حاضرا يومها لكان لك رأي آخر، أفهم منك أنه لا يهمك تكملة القصة؟"**

أما المخاطب في قول محمد:

محمد: "سي عبد الله كن مطمئنا لن أدعك تحقق مرادك فنهايتك آتية لا محالة، أمثالك يرمون في النار يا أصحاب العز والجاه، ستنتهون، (بصوت عال) ستنتهون"

الموضوع والكلام الذي يدور بين الشخصيات وعلى سبيل المثال في المشهد الأول عند موت الشهيد عمار نجد **القائد** يخاطب محمد:

القائد: " ... محمد، محمد حاول الاتصال بالمسؤولين هناك وأخبرهم بحاجتي الماسة للدواء ... ".

أو مغالطة المخاطب كخطاب سي عبد الله

مسيو فرانك: "لا تقل سي عبد الله قل ابني عبد الله"

تتداخل الحوارات فيما بينها مشكلة أحداث مشوقة تكون مشاهد المسرحية.

استخدم المخرج صيغة الانشاء تمثلت في الاستفهام والنهي والنداء والتمني فهي تعطي تناسبا في استخدام الوسائل اللّغوية الطّلبية في الخطاب لإقامة الاتصال بين طرفي التواصل نذكر من بينها:

يا رجال"، "أتركني، أتركني"، "لا تخرج"، "لا تخف"، "اهدأ، اهدأ"

النطق أو الصوت " عمقه، نبرته" يبين لنا جوانب الشخصية فلكل شخصية صوت يخصها فطبيعة الصوت توضح لك ثقة الشخصية من عدمها، وبما لديه من مقدرات عقلية وجسدية.

أما فيما يخص طبيعة خطاب الشخصيات المسرحية في مسرحية "النار والنور" بالفصحى الراقية والتي تمتاز بقوة الأسلوب، فهي تعبر عن رموز الثورة والمرآة تمثلت في خطاباتهم نذكر البعض من العبارات:

سي عبد الله: "وها هو اليوم لن يعود أبدا ظلله ذلك المجانين حتى لقي حتفه أنا أعرف نواياهم جيدا يريدون أن يقضوا علينا، يريدون فناءنا، يريدون أن يملؤوا قلوبنا رعبا وخوفا، بماذا استفاد، بماذا استفدت يا عمار"

محمد: "هنيئا لنا استشهد الشبل اليوم ليولد الأسد من جديد"

حورية: "وخذوا معكم نفاياتكم"

واللغة الفرنسية التي شهدناها في لفظ المستعمرين لها والجزائريين ردا عليهم هذا فيما يخص حقبة الماضي:

Capitaine : " Vous cachez quelqu'un ici ?"

Mokhtar grande- père : Est très malade capitaine à tuberculose

Capitaine :" que est qui a dit toi ? "

Si Abdellah : "ce son fils que mort "

أما فيما يخص الحاضر نرى أن المخرج وظف اللغة العامية من خلال كلام الحفيد مختار وصديقيه زينو وفوزية

مختار الحفيد: "زينو فكر مليح بلادنا فيها خير كبير وحنا اللي غافلين عليها".

فوزية: "زينو فرنسا ما قدرتش تعترف بالجرائم الإنسانية اللي دارتهم في بلادنا كيفاه حابها تعترف بيك أنت كإنسان؟".

زينو: (يحدق بفوزية) "أنتي ثاني؟، كيما حبيتوا راهي ليكم اشبعوا بيها ...".

نرى جميع الشخصيات لها دور فعال فتتفاوت كمية الكلام من مشهد لآخر سواءا بأن تصبح بكم أكبر أو أقل أو تنعدم تماما في مواضع ما من المسرحية مثلا عندما أخفوا محمد على أساس أنه جثة عمار ودور الرواة الذي انقطع كلامهم ودور عمار وصوت الرضيع كما نلاحظ أن المخرج أعطى حيزا كبيرا لشخصية العميل فهو كثير الكلام لأن له مطامع كثيرة ويبحث عن مصلحته.

حيث نرى أن الكلام جاء في بعض المواطن بسيطا وفي مواطن أخرى يخفي بين طياته مضمون ما ويستعمل التشبيه والأمثال والألغاز:

مختار الجد: "لن يجدي للخروف أن يكون رئيسا للقطيع حين يجرون جميعا نحو الذبح".

فرانك: "أنت بارع في قول الألغاز وهذه من علامات الحكمة التي يتميز بها الشيوخ" (وهو يضحك).

مختار الجد: "محمد، الحمد لله الآن يا فرانك ستحل أمامك كل الألغاز".

محمد: "أيسأل اللص صاحب البيت عن وجوده بها؟"

حورية: "لا أظنه بارعا جدا في فهم الألغاز فذكاه منحصر في الظلم وكيفية الاستيلاء على المزيد من الأراضي"

عمد المخرج إلى تسليط الضوء على عاملي الخير والشر لخلق صراع محتدم يولد عرضا متكاملا بدأه بالحصار وأنهاه بتفوق المجاهد محمد ومختار الجد هذا في حقبة الماضي أما في زمن الحاضر فبدأه بمحاولة مختار الحفيد الحرقة وأنهاه بإلغاء قراره.

نرى أن المخرج عرف كيف يحبك مسرحيته إذ أنه بدأها بشكل جيد تمثل في التعريف بالماضي على لسان الراوي ومن خلال الكوريغرافيا التي رسمها معها فجاءت مشاهد أخرى وضعت النقاط على الحروف وربطت بين بنى العرض بشكل وثيق مما أدى إلى تتابع الأحداث بطريقة نسقية ثابتة نحو النهاية.

خلص المخرج إلى جلب اهتمام وتركيز وترقب المتفرج كما أنه زاوج بين الماضي والحاضر في وقت واحد عن طريق ارجاعنا للمرآة ومختار الحفيد، لعب على الوتر الحساس في إثارة مشاعر المتلقي وذلك من خلال توظيف الموسيقى الحزينة وكلام حزين يؤدي بصاحبه للبكاء "عار عليكم أن تبكوا"، أثار الأحاسيس من خلال خطاب الشخصيات لبعضها البعض، دون أن ننسى الصوت الذي تجسد في المسرحية أصوات المجاهدين (الله أكبر)، طلقات الرصاص، زغردة حورية وغيرها من الأصوات التي صنعت العرض المسرحي.

حيث رأينا هناك شخصيات عاطفية وأخرى عدوانية، مستعينا بعنصر الإضاءة الذي يساعدنا في كشف الحالة النفسية لكل شخصية، كما وظف كذلك الألغاز والحكم.

أما فيما يخص الصعيد الشكلي أو الحركي أو الإشاري فجاء مكملا له وظف إشارات وايحاءات وأضواء وديكور وأصوات أعطت للعرض المسرحي دلالته وفك شفراته التي يستطيع من خلالها المتلقي فهمه، فالكلام تتبعه حركات مرئية عن طريق الجسد غير منطوقة نذكر منها حركة مخطار الجد بأنه غير راغب في تواجد مسيو فرانك في بيته إلا أنه لا يمكنه قول ذلك له.

رسم المخرج للشخصيات مظهرها الخارجي واستعمل كل شخصية في موضعها الذي يليق بها حيث ألبسهم الهندام الذي يليق بهم فأعطى لحورية عباءة الإمرأة البسيطة الماكثة في البيت ومحمد بدلة الجندي ومخطار سروال الشيوخ وكذلك مسيو فرانك الذي أعطاه هندام فاخر يدل على أنه من المالكين دون أن ننسى سي عبدا لله الذي ألبسه برنوس ووسام منحه له مسيو فرانك في بداية المسرحية كما ألبس مختار الحفيد وصديقيه لباسا عصريا يوحي أنهم ينتمون لزمن الحاضر كما أعطى مختار الحفيد هاتف نقال.

فمن خلال الهندام تتبين لك مكانة الشخصية هل تنتمي للطبقة الراقية أم الوسطى أو الكادحة وهذا كله يعتبر كوصف خارجي أما فيما يتعلق بالوصف الباطني فيكمن ذلك في وصف الحركات والأفعال الصادرة عنها وذلك من خلال الحوار أو المونولوج.

كما للملابس الدور المهم في تعزيز دور الشخصية وتبين حالتها وبها تستطيع التعرف على هويته وعرفه ووضعه الاجتماعي فلقد أعطى المخرج لكل شخصية ملابس تلائمها فأعطى لحورية عباءة المرأة البسيطة

وأعطى لمحمد لباس الجندي ومختار الجد سروالا فضفاضا أما لباس سي عبد الله يختلف عليهم فكان عبارة عن برنوس فيه ميداليات ويتوسطه حزام فضي دون أن ننسى لباس فرانك والكابتن.

زيادة عن ذلك أدرج المخرج المسدس والبندقية لتوضيح أن الشخصيات في حرب ضروس وذلك من خلال طلقات الرصاص المتصاعدة كما وظف المخرج المرآة كشخصية بارزة ومهمة والمدفأة وفراش ولحاف أبيض وعكاز للجد مختار.....الخ

استعمال مختار الحفيد للهاتف بغية إخبارنا ما في جعبته، بأنه مقدم على الحرقة رفقة أصدقائه ... الخ.

أبقى المخرج على طاقية الشهيد عمار كرمز لتواجده بينهم.

استعمل المخرج بطريقة ذكية نوع من الحبكة تمثل في التشويق محاولة منه لشد انتباه المشاهد للعرض المسرحي لو شعر بالملل خلال أطوار هذا العرض وتجلى ذلك في مشهدين مبرزا حبس أنفاس كل من حورية ومختار ومحمد وسي عبد الله

تمثل المشهد الأول عندما أراد الكابتن إزالة الستار الذي كان يغطي محمد على أنه كفن لكن المخرج يرجعنا للحاضر فتداخلت الأحاسيس وزاد التوتر وأثارت هاته المشاهد ارتباكا وخوفا لدى المتفرجين لكن سرعان ما تلتها مرحلة معرفة ما جرى وتم حل المشكلة تمثلت في استعمال المخرج دخول مسيو فرانك كوسيلة لإنقاذهم من هذا الموقف:

حورية تبزق على الكابتان حين حاول التحرش بها فهم يريد أن يضربها فإذ به يسمع صوتا صادرا من تحت اللحاف تقدم نحوه يريد معرفته (كان صوت محمد الذي كان يتستر على أساس أنه جثة ابن مختار الجد)

تعود الأحداث بنا إلى زمن الحاضر

محتار الحفيد: "واش صرا؟، نحالو اللحاف؟" (بصوت عال) "واش صرا؟"

المرآة: "أرى أنك متوتر قليلا"

محتار الحفيد: "وعلاه نتوتر أنا اللي تحت اللحاف؟"

المرآة: "معك حق، لو كنت حاضرا يومها لكان لك رأي آخر، أفهم منك أنه لا يهمك تكملة القصة

مختار الحفيد: "لا لا لا كملي، كملي، واش صر؟"

المرآة: "حسنا، عندما اقترب الكابتان من محمد"

تعود الأحداث إلى الماضي:

مسيو فرانك: (وهو يدخل بيت الجد مختار ينادي الكابتان)

"capitaine ،capitaine trouver quelque chose ? "

Capitaine : "Non monsieur Franck on est rien trouver"

مسيو فرانك: (ينادي) "سي عبد الله"

سي عبد الله: (وهو يضحك) "مسيو فرانك جئت في الوقت المناسب" ...

مسيو فرانك: "سي عبد الله ما هذا النعش؟"

سي عبد الله: "ابن هذا الرجل"

مسيو فرانك: "ومن يكون؟

سي عبد الله: "مختار أحد الفلاحين الذين يعملون عندي في المزرعة جئت قبل قليل لأعزيه في ابنه ولقد شارك في حرب فرنسا ضد الألمان"

مسيو فرانك: (موجها الكلام لمختار الجد) "إذا تقبل تعازينا نحن كذلك" ثم يلتفت للكابتان ويخاطبه طالبا منه الانصراف.

هكذا مسيو فرانك أنقضهم من هذا المأزق دون درايته.

أما المشهد الثاني والذي كان فيه مسيو فرانك جثة هامدة ملقاة على الأرض مغطاة بستار مدعيين أنه ابنهم عمار عاد جنود العدو إلى بيت **مختار** باحثين عن **فرانك** وعند تقدم الكابتن مقبلا على الجثة لنزع الستار كذلك فعل المخرج خاصية التشويق مستعينا ببكاء الطفل لتشويش فكر الكابتن.

مختار الجد: "خذا هذا الخائن إلى الداخل كبله وأغلق فمه جيدا" ثم يجر جثة فرانك بمساعدة حورية ويضعوها في المكان الذي كان فيه مستلقي على أنه جثة)

فيدخل الكابتان في جو من التوتر الدرامي الشديد. وهم يسأل عن "فرانك" فيخبر بأنه في بيت سي عبد الله، يهم الكابتان على نزع الستار لكن صوت الرضيع أتى في الوقت المناسب

الكابتان يتبادل مع مختار الج أطراف الحديث حول مرض الرضيع ثم يشكره، وينصرف.

بعد هذا الموقف يتنفس الصعداء كل من الشخصيات والجمهور المتفرج عليهم الذي شده المخرج بهذا التشويق.

استخدم المخرج عنصر الفكاهة لإخراج الجمهور من الحزن الذي يعتريهم من موضوع المسرحية تمثل في قول مختار الجد للكابتان: "تأكد أننا لن نفعل ذلك أيها الغبي" مستهزئا به كونه لا يعرف اللغة العربية وفي مشهد آخر عندما كانا صديقا مختار الحفيد يدقان الباب قال: **(وهو في حالة خوف) "عساكر فرنسية؟** من هنا؟" وتكرر قوله أثناء دخولهما ردا على فوزية بعد أن قالت له: "واش مختار؟ عام باش تحل؟ قائلا: **" للحظة ظننت أنكما من جنود فرنسا"**

عالجت المسرحية مشاكل اجتماعية وانتشار المفسدين والعملاء أمثال سي عبد الله، سلط الضوء على معاناة الشعب الجزائري حقبة الاستعمار موظفا بطولات أجدادنا والدفاع عن أرضهم بينما جيلنا يرغب بالتخلي عنها والهروب إلى موطن المستعمر، تهدف إلى غرس حب الوطنية والتضحية من أجله مهما جرى، أراد من خلالها أن يصحي عقول الناس وتذكيرهم بالماضي لبناء المستقبل

ومن جهة أخرى أعطى للموضوع جدية "إنهم يملؤون قلوبنا خوفا ورعبا"، "قتلتنا أين تذهب، أين تذهب، "اذهبوا بعيدا عنا، الحركات والانفعال في خطاب الشخصيات على خشبة المسرح أعطت للعرض جوا دراميا وشدت انتباه المشاهد من لحظات ترقب وخوف.

بعد الخروج من المأزق الذي كانوا فيه قرر مختار الجد المغادرة من البيت متوجهين نحو تواجد الثوار للالتحاق بهم مصطحبين معهم العميل سي عبد الله الذي لا يعرف مصيره لكن محمد يطمئنه بأنه سيبقي عليه حيا.

عمد هنا المخرج لإبقاء العميل سي عبد الله حيا لأنه يعتبر موته راحة له لهذا وجب عليه أن يبقى على قيد الحياة جاهلا للمصير الذي ينتظره.

خرج كل من محمد وحورية من البيت

جمع المخرج في نهاية العرض المسرحي بين الجيلين (جيل الماضي وجيل الحاضر) كل منهم في زاوية على ركح المسرح فلقد كان جيل الاستقلال في اليمين وجيل الثورة على يساره متماشيا مع سرد المرآة والحفيد مختار كلاما عن حب الوطن.

ختم المخرج مسرحيته بطريقة بسيطة فأعطى لعمله مصداقية وقبول المتلقين للعرض وإشعارهم بأن العمل كاملا وكافيا وهذا من خلال النهاية الواقعية التي تتناسب مع سيرورة المجتمع وتسمية الأشياء بمسمياتها زادت من تصديق العرض المسرحي فانتصر صاحب الحق.

وكخلاصة عامة تمحور موضوع المسرحية في معالجة آفة الحرقة التي باتت تشغل عقول شبابنا وقد سلط المخرج الضوء على الثورة على الاحتلال الفرنسي ورفض الجزائريين له كأداة لشد عقول الموهومين بفكرة الحرقة أنها الطريقة المثلى والمؤدية إلى بر الأمان موضحا تضحية أجدادنا في سبيل وطنهم والمعاناة التي عاشوها آنذاك وقسوة المستعمر ومحاولته تجريدهم من هويتهم وأعرافهم لكنهم أبوا ذلك عازمين على تحقيق هدفهم بأن يخرجوه من أرضهم الطاهرة مستعينا بشخصيات عدة تمثلت في المجاهدين ومحمد ومختار الجد والحفيد والشهيد عمار وحورية وسي عبد الله وفرانك والكابتين، القائد، الرواة كل حسب دوره.[1]

[1] - أنظر الصورة في الملحق (صورة تبرز جميع الشخصيات المشاركة في المسرحية في نهاية العرض المسرحي)، ص98.

الخاتمة

خاتمة:

كما هو معلوم فإن لكل بداية نهاية، وكما أن لبحثنا بداية -مقدمة-له خاتمة بالمثل والتي خصصناها للحديث عن أهم النتائج المتوصل إليها في بحثنا هذا فقد اقتضى موضوع بحثنا أن يشمل على خاتمة كثمرة للجهد الفكري والمعرفي المبذول خلال المسار التعليمي، هذا ما مكننا من استنتاج أهم العناصر المتناولة في البحث والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

- ❖ حاولت في هذه الدراسة أن أركز على الخطاب المسرحي من خلال اعتباره خطابا مزدوجا "أدبيا وفنيا" في الوقت عينه.
- ❖ الدراما لا توصل هدفها النهائي إلا عبر العرض الذي يتم إنجازه من خلال تحويل العلاقة الكامنة فيه إلى خطابات مجسدة، وإذ كان النص قائما على مجموعة أنظمة لفظية منها و غير لفظية، فإنه يوسع مدارك الجمهور ويجعله يعيش لحظة من الاهتمام بما يعرض أمامه.
- ❖ إن الدراما نص وعرض في آن واحد ويعد النص عنصر ثابتا، ويظل خطابا ثانويا ما لم يؤدي على خشبة المسرح، بحيث يخضع إلى عملية التحويل، ويتجسد بعرض مسرحي.
- ❖ إن خصوصية الدراما تقوم على طبيعة العلاقة التكاملية بين عناصرها أي النص والعرض.
- ❖ لقد ارتبط النص الدرامي بالعرض الدرامي، لذا فإنه يستحيل بأي حال من الأحوال أن نمتلك نشاطا دراميا دون وجود نص أدبي معروض.
- ❖ لا يمكن تقصي الخطاب المسرحي أو دراسته دون المرور بالشخصية وخطاباتها ووظائفها، من هنا أخذت الشخصية المسرحية كل الأهمية أثناء أي مقاربة نظرية أو تطبيقية.
- ❖ للشخصية الدرامية أهمية كبيرة في بناء الحدث الدرامي، حيث أنها تطور النص داخليا وخارجيا كما أنها تمتاز بالدقة والقوة والمتانة. ولا تتضح صورة الأحداث إلا من خلال العديد من الشخصيات فيما بينها.
- ❖ أصبحت الشخصية عنصرا مهما في العرض الدرامي، تعتمد على التعليل، وتوضيح الأسباب.
- ❖ إن الشخصية أساس القصة الدرامية، والحبكة هي نتاج لصراع الشخصيات وتضارب أفكارها وأفعالها.
- ❖ أهمية الشخصية الدرامية في العملية الإبداعية أعطاها أهمية كبيرة في تصويرها بجميع مكوناتها وأبعادها

خاتمة

- ❖ يضطلع فن العرض الدرامي بتشكيل المكان الركحي وفق قراءة عميقة جدا للنص الدرامي المؤهل للعرض إذ تتشاكل الأجسام والألوان والفراغات واللغة والحركة من أجل صناعة الفعل الدرامي بصياغة الدلالات المكانية ضمن المقولة العامة للمسرحية.

مسرحية **النار والنور**، تستقطب جانبا كبيرا من الاتجاه المسرحية في الجزائر من شأنها أن تعلي من أهمية الأفكار وتبلوراتها الحاسمة في الحياة والأخلاق، إنها تتخذ من الأحداث المبنية بدوافع مختلفة ومن الفلسفة النضالية القائمة على تجسيد الصراع الأبدي بين الخير والشر سياقا دراميا أساسيا يفصح عن تبلور تلك الأفكار.

ونظرا لما يقتضيه هذا السياق من اعتداء أبدي صارخ للبشر وما تقتضيه نهاياتها من تغليب مستمر لعنصر الخير، فإنّ المسرحية، تؤرخ لمرحلة معينة من التطور التاريخي، مر فيها المجتمع بمرحلة من الصراع غير المتكافئ بين العنصر الغازي وحركة تحرير الوطن من القوى الدخيلة والعميلة، هذا من جهة ومن جهة أخرى تعالج ظاهرة الهجرة الغير شرعية التي باتت تطغى على مجتمعنا الحالي وتنظر هذه الدراسة للمسرحية- **النار والنور-باعتبارها** شكلا من أشكال العمل المسرحي المتطور عن مسرحيات ثورية واجتماعية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ. المصادر:

1- القرآن الكريم: واية ورش عن نافع.

2- عيسى جقاطي، عرض مسرحية النار والنور لصالح لمباركية بمسرح أم البواقي، قرص مضغوط، سنة 2012.

ب. المراجع باللغة العربية:

1- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة 1994.

2- أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، سنة 2006.

3- أحمد أمل، نظرية فن الإخراج دراسة في إشكالية المفهوم، مج1، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ردمك، سنة 2013.

4- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ط1، دار الصفاء، عمان –الأردن-، سنة2011.

5- إسماعيل الصيفي، شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، ط1، دار القلم، الكويت، سنة 1988.

6- أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي دراسة سينمائية، ط1، دار المشرق، مغرب -دمشق-، سنة 2000.

7- أمينة فزازي، سيميائية الشخصية في تغريبة بني هلال، ط1، دار الكتاب الحديث، القاهرة، سنة 2011

8- أنطونيوس بطرس: الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس –لبنان

9- جابر عصفور، آفاق العصر، ط 1، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا-دمشق-، سنة 1997.

10- حسن المنيعي، المسرح الحديث (اشراقات واختيارات)، ط1، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة 6، طنجة –المغرب-، سنة 2009.

11- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، سنة 2009.

12- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، سنة 2000.

13- دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، ط2، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، سنة 2004.

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

15- سعيد يقطين، تحيل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، سنة 1997.

16- سمير شيخاني، روائع المسرح العالمي، ط1، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان-، سنة 2006.

17- صالح لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

18- ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، ط1، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان –الأردن-، سنة 2010.

19- عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، ط1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، سنة 1987.

20- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

21- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، سنة 1978.

22- عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (1) الشخصية، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ديسمبر 1999.

23- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار المعرفة، الكويت، سنة 1990.

24- عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، ط1، ف 2، الشخصية والطباع، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996

25- عزالدين جلاوجي، النص المسرحي الجزائري، دراسة نقدية، ط1، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، سنة 2007.

26- عقيل مهدي يوسف، جماليات المسرح الجديد، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد – الأردن-، سنة 1999.

27- علي عواد، المعرفة والعقاب قراءات في الخطاب المسرحي العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة 2001.

28- علي عواد، غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، سنة 1997.

29- عودة الله منيع القيسي، نجيب محفوظ تكنيك الشخصيات الرئيسية والثانوية في رواياته، ط1، دار البداية، عمان، سنة 2010.

30- فرحان بلبل، النص المسرحي –الكلمة والفعل، ط2، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة 2003.

31- فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، سنة 1999.

32- مأمون صالح، الشخصية بناؤها تكوينها أنماط اضطراباتها، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، سنة 2008.

33- محمد القاضي، مفاتيح تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، تونس، سنة 1997.

34- محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، سنة 1994.

35- محمد سالم سعد الله، أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن-، سنة 2007.

36- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

37- محمد كمال حسين، من الأدب المسرحي في العصور القديمة الوسطى، دار الثقافة، بيروت.

38- محمد يوسف نجم، فن القصة، ط1، دار صادر، بيروت-لبنان-، سنة 1996.

39- وطاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990-2006)، ط1، إشكاليات وقضايا المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان-، سنة 2007.

40- يحي بشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، ط1، دار الكندي، الأردن، 2004.

ج. المراجع باللغة الأجنبية:

1- Anne Ubersfeld, lire le théâtre, éditions sociales, messidor–paris-, 1982.

د. المراجع المترجمة:

1- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة 1983.

2- آن أوبرسفيلد، قراءة في المسرح، تر: مي التلمساني، وزارة الثقافة والمهرجان الدولي للمسرح التجريبي، سنة 1982.

3- باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت – لبنان، فبراير 2015.

4- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الهوائية، تر: د. سعيد بن بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، سنة 1990.

5- كوكلان الأكبر، الفن والممثل، تر: شريف شاكر، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، سنة1986.

6- وين فريدرهوبر، مدخل إلى سيكولوجية الشخصية، تر: مصطفى عشري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1995.

ه. المجلات والدوريات:

1- آسيا جريوي، سيميائية الشخصية الحكائية في رواية الذئب الأسود، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر –بسكرة-، العدد 06، سنة 2010.

2- أوعيل حمزة، آليات التواصل وإنتاج الدلالة في الخطاب المسرحي، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، 2018، جامعة الجزائر 2، العدد 03.

3- حسين الأنصاري، الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء النص، قسم الفنون والدراسات النقدية، الأكاديمية العربية المفتوحة.

4- زبيدة بوغواص، انفتاح النص المسرحي على السرد (مسرديات عزالدين جلاوجي نموذجا)، كلية الفنون والثقافة، قسم الفنون التشكيلية، جامعة قسنطينة 3 (الجزائر)، 2016 19:11.

5- سعد أردش، المخرج في المسرح العربي، مجلة أقلام، العدد 06، سنة 1980.

6- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مجلة عالم المعرفة، يوليو 1979، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب، العدد 19.
7- شموري وليد: البعد التداولي في الخطاب المسرحي مسرحية (التاعس والناعس) عزالدين جلاوجي نموذجا، العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، مجلة المعرفة، سنة 2017، الجزائر، جامعة المسيلة، العدد 01.
8- العيد ميرات، فضاءات المسرح، مجلة Word، أفريل 2017، وهران: مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، العدد 08.
9- غسان غنيم، الخطاب في المسرح، مجلة الأثر، العدد الخاص: أشغال الملتقى الدولي الرابع في تحليل الخطاب، سوريا.
10- نشأت مبارك صليوا، الشخصية في النص المسرحي، مجلة الأكاديمي، 30 جوان 2016، العراق، العدد 44.
11- نعيمة سعدية، تحليل الخطاب والدرس العربي: قراءة لبعض الجهود العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة –الجزائر-، جانفي 2009.

و. المعاجم:

1- إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ط2، دار الدعوة، تركيا.
2- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
3- ، لسان العرب، ج 5، ط1، دار صادر للنشر، بيروت-لبنان-، سنة2003.
4- ، لسان العرب، ج7، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت –لبنان-، سنة 1999.
5- ، لسان العرب، مج1، مادة (خطب).
6- بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.
7- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض-، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، سنة 1997.
8- المنجد في الأعلام :دار المشرق، بيروت-لبنان-، ط26، سنة 2003.
9- المنجد في اللغة والأعلام، طبعة جديدة، ومزيد عليها ومنقحة، المطبعة الأربعون، دار المشرق، بيروت –لبنان-.

ز. الرسائل الجامعية:

❖ رسائل دكتوراه:

1- برزوق مذكور، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الإبداع، أطروحة تخرج مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الفنون الدرامية، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، جامعة أحمد بن بلة –وهران-، سنة 2015.

2- ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع –دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي-، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الفنون الدرامية والأدب التمثيلي تخصص: مسرح عربي، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، سنة 2011.

3- مقدس نورة، تداولية الخطاب في المسرح الجزائري مسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د تخصص: نقد مسرحي، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون، جامعة الجيلالي اليابس –سيدي بلعباس-، سنة 2017.

❖ رسائل ماجيستر:

1- أحمد عيسى، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر مسرحية الصدمة أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة ماجيستر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، سنة 2011.

2- خوجة بوعلام، الشخصية والتلقي في مسرح عبد القادر علولة مسرحية الأجواد –دراسة تطبيقية-، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجيستر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة السانيا-وهران-، سنة 2012.

3- رابح ذياب، الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس –دراسة بنيوية-، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة الحاج لخضر –باتنة-، سنة 2011.

4- سعيدي ميمونة، بناء الشخصية الكوميدية في مسرح عبد القادر علولة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، سنة2012.

5- صالح قسيس، الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر دراسة بنيوية مسرحية النار والنور لصالح لمباركية –أنموذجا-، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث تخصص: مسرح جزائري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر –باتنة-، سنة 2008.

6- عزالدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المسيلة، سنة 2009

7- قداسي خيرة، سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرح شكسبير –الملك لير دراسة تطبيقية-، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانيا –وهران-، سنة 2011، ص24.

8- نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، مذكرة مقدمة لنيل الماجيستر في الأدب العربي تخصص مسرح جزائري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر –باتنة-، سنة 2011.

❖ رسائل الماستر

1- آسيا زيتون، سيميائية النص المسرحي العربي مسرحية الملك هو الملك لسعدالله ونوس أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي مسار أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي-، سنة2015.

2- جيدور كريمة، الشخصية أبعادها ومرجعياتها في مسرحية أبو دلامة لعلي أحمد باكثير نموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي تخصص: أدب مسرحي ونقدي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح –ورقلة-، سنة 2016.

3- حياة قريب، أبعاد الشخصية ومرجعياتها في مسرحية "رحلة حنظلة" لسعدالله ونوس، مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب المسرحي ونقده، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح –ورقلة-، سنة 2017

4- خديجة شارف، تجليات الأدب الجزائري في الخطاب المسرحي رواية "ارهابيس" لـ: عزالدين ميهوبي أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماستر المشروع: دراماتورجية العرض المسرحي، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون، جامعة الطاهر مولاي –سعيدة-، سنة 2016.

5- خديجة شريف، هندسة الفضاء في مسرحية أمغار والحسناء لـ "ليلى بن عائشة"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر تخصص أدب جزائري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف-المسيلة-، سنة 2018، ص59-60.

6- سميرة زارد، بناء الشخصية في مسرحية التيرانوسورس الأخير لسليم بتقة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية تخصص أدب حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر-بسكرة-، سنة 2017.

7- شيبان ابتسام، سيكولوجية الشخصية في المسرح الجزائري –مسرحية-ياقوت والخفاش لأحمد بودشيشة –أنموذجا-، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي مسار أدب عربي حديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي-، سنة 2016.

8- لطيفة ديلمي، بناء الشخصية في النص المسرحي لتوفيق الحكيم –مسرحية شمس النهار أنموذجا-، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر أكاديمي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف –المسيلة-، سنة 2017.

9- ماجدة جابوري، دور الأفعال الكلامية في الخطب المسرحي مسرحية "شهرزاد لتوفيق الحكيم أنموذجا –دراسة بنيوية-، مذكرة لنيل شهادة الماستر تخصص اللسانيات النصية، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح –ورقلة-، سنة 2015.

10- يمينة بشارف، خطاب الشخصية المسرحية بين النصية والمشهدية مسرحية (موقف اجباري) أنموذجا لأمحمد بن قطاف، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر تخصص: نقد العرض المسرحي، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة مولاي الطاهر –سعيدة-، سنة 2014.

ح. المواقع الإلكترونية:

1- أحمد صقر، قراءة سيميولوجية في مسرحية أحذية الدكتور طه حسين (عنصري الشخصية والإرشادات المسرحية) ، موقع الحوار المتمدن، 03 ماي 2011 18.27، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية العدد 3354.www.m.ahewar.org

2- ثائر العطار، عنصر الشخصية في المسرح، مؤسسة الجنوب للصحافة والنشر، المنارة، سنة 2008، www.almanarah.com

3- حمدي موصللي، المسرح اليوناني القديم، ديوان العرب، 23 ماي 2006 . www.diwanalarab.com

4- عبد القادر البار، العناصر التداولية في الخطاب المسرحي العربي، جامعة قاصدي مرباح-ورقلة-
، 06 جويلية 2016، العدد 03، https://dspace.univ-ouargla.dz
5- محمد عباس خنتوش، جدلية الشخصية المسرحية وشخصية الممثل، موقع كلية الفنون الجميلة، 20
ماي 2011 11:53، جامعة بابل. www.uobabylon.edu.iq

الملاحق

السيـرة الذاتيـة لكاتب المسرحية

- **الاسم :**صالح
- **اللقب :**لمباركية
- **تاريخ ومكان الميلاد:** 26 /04 / 1948باتنة
- **الشهادات العلمية:**
  - شهادة الأهلية سنة1968
  - شهادة الباكالوريا سنة1976
  - شهادة الليسانس "أدب عربي" سنة1981
  - شهادة الماجيستير "أدب عربي" سنة1992
  - شهادة دكتوراه الدولة "أدب عربي" سنة2003
- **المناصب الوظيفية :**
  - معلم ابتدائي سنة1968
  - أستاذ التعليم الثانوي سنة1981
  - أستاذ مساعد بالجامعة سنة1982
  - أستاذ مكلف بالدروس سنة1992
  - أستاذ محاضر سنة2004
- **الوظائف الإدارية :**
  - مدير المسرح الجهوي بباتنة من 1986إلى1990
  - مدير المعهد الوطني العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان الجزائر من1998 إلى2001
  - نائب العميد مكلف بالدراسات العليا والعلاقات الخارجية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الحاج لخضر باتنة 2006
- **الملتقيات الدولية:**
  - ملتقى المسرح العربي (عضو لجنة التحكيم) القاهرة سنة1993
  - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (1994،1997،2000)
  - مهرجان قرطاج الدولي بتونس (1993و2003)
  - مهرجان المسرح الجامعي المنستير، تونس (عضو لجنة التحكيم) سنوات (1995،1997،1998،2003،2005،2006)

- الندوة العالمية للمسرح الجامعي دكار بالسنغال سنة1999
- منتدى ابداع الطالب بجامعة الحسن الثاني في المملكة المغربية
- عضو لجنة التحكيم 16 سنوات (2006 ،2007 ،2008)

❖ **الشهادات الشرفية والتقديرية:**

- شهادة تقديرية من وزارة الثقافة المصرية سنة 1993
- شهادة أحد أعلام المسرح العربي بالقاهرة سنة2000

❖ **المنشورات:**

- بناء الشخصية "في مسرح ألفريد فرج" بمصر سنة1997
- المسرح في الجزائر "النشأة والرواد" بالجزائر سنة2006
- المسرح في الجزائر "دراسة نصوص" بالجزائر سنة2006

❖ **المسرح في الجزائر في إطار:**

- الجزائر عاصمة الثقافة العربية سنة2007
- مسرحية الفلقة الجزائر سنة2006
- مسرحية النار والنور الجزائر سنة2006
- مسرحية الزلقة الجزائر سنة2006
- مسرحية الشروق الجزائر سنة2006
- الآداب الأجنبية "دراسة أكاديمية" سنة 2007

صورة توضح كيفية التستر على محمد على أنه جثة

صورة توضح عندما نزع محمد اللحاف وانقض على سي عبد الله

صورة الشهيد عمار وهو ميت

صورة تبرز حوار حورية وصوت عمار

صورة تبين أن حورية تجر الجثة

صورة توضح مغادرة الدورية

صورة الجد مختار وهو يظهر أنه لا يريد بقاء مسيو فرانك في بيته

صورة تبين أنه يريد أن يضربه بالفأس

صورة توحي بصدمة مسيو فرانك

صورة توضح خوف مختار الحفيد أثناء تحدث المرآة إليه

صورة الجد مختار وهو يحمل الرضيع

صورة تبرز جميع الشخصيات المشاركة في المسرحية

في نهاية العرض المسرحي

الفهرس

الفهرس

▪ إهداء	
▪ شكر وتقدير	
▪ مقدمة	أ
▪ مدخل: مفهوم الخطاب	05
▪ الفصل الأول: خطاب الشخصية الدرامية	15
• المبحث الأول: الشخصية مفهومها، تطورها وأبعادها	16
1- مفهوم الشخصية	16
2- تعريف الشخصية الدرامية	19
3- أبعاد الشخصية الدرامية	22
4- أنواع الشخصية	26
5- تطور الشخصية الدرامية	30
6- أهمية الشخصية الدرامية	35
• المبحث الثاني: الشخصية حامل للخطاب المسرحي بين النص والعرض	38
1- خطاب الشخصية على مستوى النص	38
2- خطاب الشخصية (الممثل) على مستوى العرض	42
▪ الفصل الثاني: الدراسة التطبيقية لمسرحية النار والنور	47
1- ملخص مسرحية النار والنور	48
2- خطاب العنوان في مسرحية النار والنور	50
3- خطاب الشخصيات في مسرحية النار والنور	51

▪ خاتمة	81
▪ قائمة المصادر والمراجع	84
▪ الملحق	94
▪ الفهرس	99
▪ ملخص	

الملخص:

يعتبر كل من الخطاب والشخصية والعرض من أهم العناصر الضرورية في العمل الدرامي فهم يمثلون عصبها وعمودها الفقري "الدراما" ونظرا لهذه الأهمية اخترتها كموضوع للدراسة والتي رسمتها في "خطاب الشخصية الدرامية في العرض" لمسرحية النار والنور لصالح لمباركية" أنموذجا كما اتجهت دراستنا إلى الاهتمام بالخطاب المسرحي الذي تحددت تأثيراته المختلفة سواء على النص أو العرض وحتى الشخصية ومن خلال تحقيق غايته "الخطاب المسرحي" في إضفاء النقاط المظلمة باعتباره عنصر من عناصر البناء الدرامي.

وقد حاولت في هذا البحث تتبع أهم ما طرأ على الشخصية من تطور انطلاقا من دراسة شخصيات مسرحية "النار والنور" وخطابها.

RESUME :

La colonne vertébrale du drame c’est bien le discours la personnalité et l’exposition ou le show c’est pour sa je l’ai choisi comme thème d’étude en prenant comme exemple « Le jeu théâtral de feu et de lumière » sous le titre du fugitif en étudiant.

Un discours personnel dramatique dans le spectacle en focalisant le travail sur le discours théâtral qui influence le texte et le spectacle et même la personnalité en atteignant son objectif du discours théâtral en éclairant les coins sombre de la question ... J’ai essayé dans ce recherche de sucre l’évolution de la personnalité en étudiant les personnages de "feu et de lumière "et Son discours