



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور خنشلة



كلية: الآداب واللغات
قسم : اللغة والأدب العربي
شعبة: الأدب العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

عنوان المذكرة:

النص المسرحي بين رؤية المؤلف ورؤية المخرج
مسردية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) أزهو خنجا

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مقاييس شهادة الماستر

إشراف الأستاذة:

بوعود هند

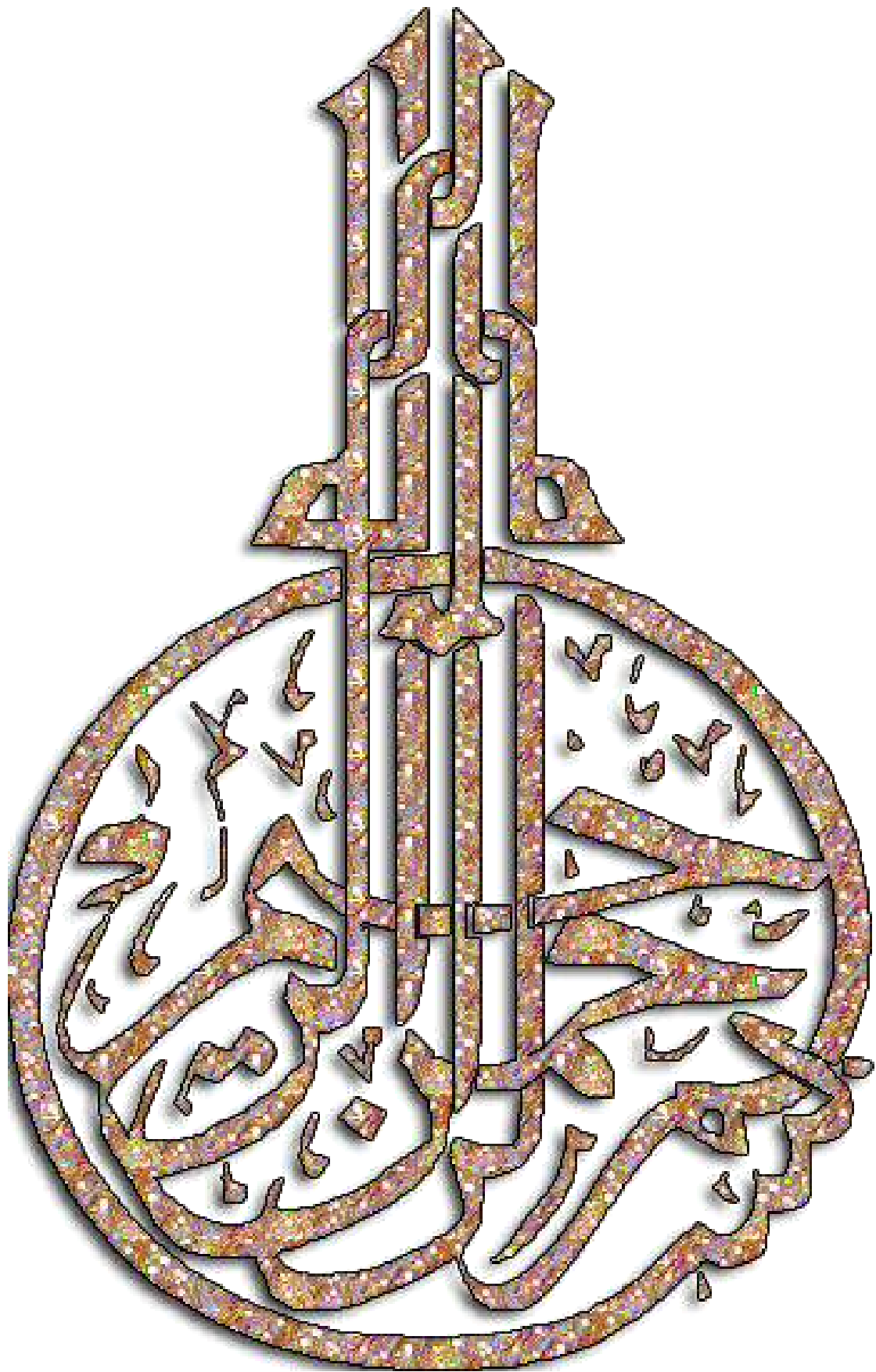
إعداد الطالبة:

• حباش راضية

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
عبد الحميد ختالة	أستاذة محاضر أ-	جامعة عباس لغرور خنشلة	رئيسا
بوعود هند	أستاذة محاضر ب-	جامعة عباس لغرور خنشلة	مشرفا
ملال إيمان	أستاذة محاضر ب-	جامعة عباس لغرور خنشلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2017-2018





شكر و عرفان

"وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت و إليه أنيب"

الحمد لله الذي بذكره تطمئن القلوب ، و تتار به الدروب، و برحمته تغفر الذنوب، و بعفوه تستتر العيوب، و الصلاة و السلام على المنارة المهداة سيد المرسلين و خاتم النبيين محمد صلى الله عليه وسلم

أشكر الله وحده لا شريك له الذي وفقني في إنجاز هذا العمل، كما أنه من لا يشكر الناس لا يشكر الله، و عليه أقدم كلمات شكر و عرفان للدكتور: هند بوعود و التي تشرفت بإشرافها على هذه الرسالة، فقد كان صدرها متسعا لي و لم تبخل عليا بنصائح و توجيهات، و تشجيع، و قد خصتني بوقتها، و قدمت لي نصائح سديدة، و كذلك الشكر و التقدير مواصلا للجنة المناقشة لما ستقدمه من ملاحظات، و إلى كل الأساتذة الفضلاء أعضاء هيئة التدريس بقسم الأدب العربي جامعة خنشلة، و الذين استفدنا من علمهم و خبرتهم، و كل الذين تعاونوا معنا و شجعونا، على الاستمرار و إلى كل الزملاء في قسم السنة الثانية ماستر أدب عربي حديث و معاصر، و إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل عربون شكر و عرفان، إلى كل من يعرفنا من بعيد أو بعيد، و إلى كل من وسعتهم





إهداء

إلى صاحب الفردوس الأعلى وسراج الأمة المنير و شفيعنا النذير البشير سيدنا
محمد صلى الله عليه و سلم، فخرا واعتزازا.

إلى شهداء الجزائر وأخص بالذكر شهداء وضحايا طائرة بوفاريك العسكرية .
إلى من أرضعتني الحب و الحنان، إلى رمز الحب وبلسم الشفاء والدتي، إلى من
سهر الليالي ونسي الغوالي، وظل سندي الموالي، وحمل همي غير مبالي، والذي
الغالي .

إلى من علمونا حروفا من ذهب و كلمات من ورد، وعبارات أسمى من وأجل
عبارات في العلم إلى من صاغوا لنا علمهم حروفا، ومن فكرهم منارة تنير لنا سيرة
العلم و النجاح، إلى أساتذتنا الكرام.

إلى ورود المحبة و ينبوع الوفاء، إلى من رافقوني في السراء و الضراء، إلى
الغاليات على قلبي:

رحمة، نضال ، ياسمينة، حفصة، هيام.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة، والنفوس البريئة، إلى رياحين حياتي، أخواتي: رواية،
أسمهان، رنيم، وأخي رضوان.

إلى من سرنا سويا ونحن نشق الطريق معا نحو النجاح إلى زملائي و زميلاتي .



مقدمة

مقدمة:

يعد المسرح أحد الفنون الأدبية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور فهو ليس وسيلة لترفيهه و المتعة فحسب بل يعد مؤسسة تربية تهتم جميع الطبقات الاجتماعية، ويسعى المسرح إلى إحياء التراث و الماضي بصورة تتناسب مع مطامح الجمهور من جهة كما يعمل على الوعي و النهضة الاجتماعية و السياسية و الفكرية من جهة أخرى فضلا عن مساهمته في التنمية العقلية للأفراد و تحقيق السلوك الطيب عندهم من خلال التأثير فيهم و يتمظهر المسرح في نسق مهم ألا وهو النص المسرحي الذي وضع في تصميمه انه موضوع ليقدم على خشبة و هذا التقديم يكون وفق رؤية المخرج و هذه الرؤية من الممكن أن تكون شبيهة أو مغايرة لرؤية المؤلف في النص المسرحي و بناءا على هذا فإن فكرة البحث جاءت موسومة بعنوان النص المسرحي بين رؤية المؤلف و رؤية المخرج (مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع) فهذه الدراسة تحدها جملة من الأسئلة حاول البحث إضاءتها تتمحور في:

- ❖ هل هناك اختلاف في الأفكار بين المؤلف و المخرج في النص المسرحي؟
 - ❖ هل يستطيع المخرج أن يسير بعكس رؤية المؤلف في العرض المسرحي؟
 - ❖ ما هي أهم العناصر التي يعكس من خلالها كل من المؤلف و المخرج رؤيته؟
- اخترت هذا الموضوع لأسباب ذاتية و أخرى موضوعية، إما الذاتية منها فهي:

- ❖ شغفنا بمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع.
- ❖ اهتمامنا بمجال المسرح .

أما الموضوعية فتتمثل في:

- ❖ نقص الدراسات التي تزوج بين العرض والنص.
- ❖ عزوف اغلب الباحثين على مثل هاته الدراسات.

وخطة البحث التي تصورتها مناسبة لطرح إشكالية البحث والإجابة أو محاولة الإجابة عن مختلف التساؤلات عرضتها فتنتمثل في تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول محاولين الإحاطة بإشكالية البحث وما تثيره من أسئلة

بدأت في الفصل التمهيدي بالحديث عن المسرحية الجزائرية وأهم الأشكال المسرحية الجزائرية، لأنتقل بالحديث عن النص المسرحي والمؤلف وكذلك النص المسرحي والمخرج و النص المسرحي و الجمهور

يعالج البحث في فصله الأول النص المسرحي وفق رؤية المؤلف والذي حاولت فيه أن أبرز كيف للمؤلف أن يبني رؤيته معتمدا في إبراز هذه الرؤية وتوضيحها على النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لمحمد بن قطاف.

أما الفصل الثاني فقد تناولت فيه النص المسرحي وفق رؤية المخرج و أهم العناصر التي يعتمدها المخرج لتحويل النص المسرحي إلى عرض و التي تكون وفق رؤيته و في آخر هذا الفصل تطرقت إلى التلاقي بين نص المؤلف و عرض المخرج

ثم أنهيت البحث بخاتمة خلصت فيها إلى مجموعة من النتائج و الأفكار التي جاءت للإجابة على التساؤلات المطروحة في المقدمة.

أما فيما يخص المنهج المتبع فهو المنهج التحليلي القائم على الرصد والتصنيف والتفسير لرؤية كل من المؤلف في النص المسرحي.

وقد اعتمدت في معالجة هذا البحث على مجموعة من المصادر و المراجع المتنوعة نذكر منه كتاب المسرح الجزائري دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع لأحسن ثيلاني، وكتاب التأليف الدرامي لعبده دياب، وكتاب النص المسرحي لشكري عبد الوهاب، وكتاب سعد أردش المخرج في المسرح المعاصر، ومصدر الدراسة مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع .

مقدمة

ولعل أهم الصعوبات التي يواجهها الباحث وطالب العلم في مثل هذه الدراسة تتمثل في صعوبة اقتناء المادة العلمية لتفرقتها وتناثرها في ثنايا الكتب والمجلات والمقالات، وكذا صعوبة الحصول على العرض المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع).

ولا يفوتني في الأخير إلا أن أرفع أسمى عبارات التقدير والاحترام وعميق الشكر والامتنان لأستاذتي هند بوعود على حسن توجيهها ونصائحها فجزاها الله خيرا.

ورجائي أن أكون بهذا البحث قد وفقت إلى ما أصبو إليه فإن أصبت فهذا من فضل الله وإن أخطأت فمن نفسي وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت له أنيب.

حباش راضية

الفصل التمهيدي:

I. المسرحية الجزائرية

أولاً: نبذة عن المسرح الجزائري.

ثانياً: أشكال المسرحية الجزائرية.

II. المؤلف المسرحي والنص.

III. المخرج المسرحي والنص.

IV. الجمهور والنص المسرحي.

I. المسرحية الجزائرية:

أولاً: نبذة عن المسرح الجزائري:

مرت المسرحية الجزائرية بالعديد من الظروف التي كانت حاجزا لصانعيها للنهوض والمبادرة في نشأة وتطور هذا الفن لذا يرى الباحثون أن البداية الفعلية للمسرح كانت مع « زيارات الفرق المصرية إلى الجزائر في عام 1921 م زارت الجزائر فرقة جورج أبيض »¹ ، لكن هذا كان قبل سنة من ظهور مسرحية سبيل الوطن و كان ذلك ضمن رحلتها إلى شمال إفريقيا .

وقدمت فرقة الممثل العربي الكبير مسرحيتين من التاريخ العربي كتبنا باللغة الفصحى هما «صلاح الدين الأيوبي » و « ثارات العرب " لجورج حداد »² غير أن الفرقة لم تلق من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشمال الإفريقي وخاصة في تونس، وذلك لأن صفة المثقفين الجزائريين كانوا إذ ذلك يتوجهون بفكرهم و أرواحهم نحو فرنسا ، بينما لم تجد جمهرة الشعب الجزائري في المسرحيات التي عرضت بالفصحى كثيرا من المتعة .

وبعد فشل المحاولات التي بذلت لكتابة المسرحيات بالفصحى « شرع الممثلان علاو و داهمون في إخراج هزليات على شكل مسرحيات ضاحكة خشنة الاتجاه مكتوبة بالعامية و قدمت لأول مرة على مسرح الكورسال سنة 1926م »³.

و أحرزت هذه المسرحيات المكتوبة بالعامية نجاحا كبيرا على عكس الأخرى المكتوبة بالفصحى.

وفي الثلاثينيات عرف المسرح الجزائري عصرا ذهبيا على يد رشيد قسنطيني الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري فيقول علي الراعي عنه : «ألف

¹ زيان محمد: لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري، الجزائر، ص23

² علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999، ص 460

³ المرجع نفسه، ص460

رشيد أكثر من ألف مسرحية و سكاتش، وقرابة ألف أغنية وكثيرا ماكان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال وتناول عرض هذه المسرحيات بلغة الشعب . «¹ فقد قدم في مسرحياته الكثير من الشخصيات الشعبية وقد أظهر لنا أسلوبه أنه كان متأثرا بكوميديا يلاترته الإيطالية

ثم عرفت الجزائر مسرحية "النساء" و "الجداعين" من تأليف محي الدين بشطارزي والذي «زاوّل الإنشاد الديني في شبابه ثم تحول إلى الغناء واشتغل مدرسا للموسيقى واتجه بعد ذلك إلى المسرح ومن مسرحياته أيضا نجد: " تشيك تشوك، دار المهابيل، الراقد ، البنت الوحشية ، ما ينفع غير الصح «² .

كما أن بشطارزي قدم بعضا من مسرحيات موليير باللهجة الدارجة الجزائرية.

بعد هذه الفترة نجد المسرح الجزائري قد اعتمد على المترجم من المسرحيات الأجنبية واللجوء إلى المقتبس من ذلك يقول مصطفى كاتب في هذا «إن المسرح بدأ بعد ذلك يعتمد على النصوص المترجمة ولكنها لم تكن ترجمة بالمعنى المعروف للكلمة و إنما هي نوع من الاقتباس أو الجزارة»³ أي التحويل الجزائري .

وقد غلب هذا النوع من الاقتباس على المسرح الجزائري منذ نشأته و هو يظهر بوضوح في أعمال الكاتب المسرحي المعروف كاكي ولد عبد الرحمن والذي كان يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غيره في الغرب غالبا حيث كان يضمن هذا الهيكل «قصة شعبية معروفة ، يصوغها بلغة شعبية خفيفة»⁴ وبهذه الطريقة طريقة اعتماد الأشكال القصص الشعبية لمسرحياته أصبح كاكي ولد عبد الرحمن أحد الفنانين البارزين في المسرح الجزائري.

¹ بوعلام مبارك: لغة المسرح الجزائري بين الهوية و الغيرية، مجلة حوليات التراث، ع 4، مستغانم، الجزائر، 2006، ص2

² علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص461

³ المرجع نفسه، ص461

⁴ المرجع نفسه، ص461

كذلك نجد من أهم المسرحيات التي قيل عنها أنها مقتبسة مسرحية "جحا" لعلالو مقتبسة عن مسرحية مريض الوهم وخاصة في "طبيب رغم أنه" للمسرحي الفرنسي موليير فنجد العديد من النقاد و الدارسين عن المسرح الجزائري يقولون أن مسرحية جحا مقتبسة لكن لعللو ينفي ذلك ويدافع عن رأيه بأنه لم يقتبس عمله هذا من مسرحية الطبيب إذ يقول : «إذا كان هناك تشابه بين مسرحيتي جحا والطبيب فيجب العودة إلى مصدر مشترك وهي حكاية في القرون الوسطى تحمل عنوان: le vilain mire وأضيف مصدر آخر وهو قمر الزمان من حكايات ألف ليلة وليلة وقد أضفت مصدرا آخر إلى العمل الدرامي وهو اسم وأسلوب شخصية جحا المعروفة لجاذبيتها في الأوساط الشعبية»¹ . وعلالو باستخدامه لشخصية جحا المعروفة في الأوساط الشعبية فكأنه أراد أن ينفذ من اقتباسه هذا وبالرغم من أن مسرحية جحا مقتبسة إلا أنها هي من أخذت المسرح الجزائري إلى الانتصار و إلى المسار الصحيح .

فقد ظل المسرح الجزائري يمتاز باستخدامه للغة الشعبية المعبرة عن الواقع السياسي والاجتماعي للطبقات الشعبية حتى ظهرت أعمال كاتب ياسين و تجاربه العامة في محاولة الكتابة باللغة العربية الفصحى فقد كتب ياسين مسرحية حققت نجاحا جماهيريا واسعا وهي مسرحية «محمد خذ حقيبتك أدخل فيها أسلوب المسرح الوثائقي كما اعتمد روحا شعبية فكاهية وبذلك حافظ على صفتين أساسيتين في المسرح الجزائري في بداياته الأولى وهما: الفكاهة الشعبية وفكرة الارتجال وخلال مئات العروض التي قدمت فيها محمد خذ حقيبتك لم تثبت المسرحية على شكل معين واحد بل كان الكاتب بين الحين و الآخر يضيف فكرة»² وعليه فالكاتب هنا حطم مايسمى بقدمية النص.

¹ أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص46

² علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص462

والى جانب كاتب ياسين قامت جهود شابة تسير على دربه غير أنها اصطدمت بأزمة النصوص فقرر هؤلاء الشباب تجربة التأليف الجماعي ويصف واحد من هؤلاء الشباب تجربة التأليف الجماعي و.اسمه قدور النعيمي أحد فناني فرقة البحر الجزائرية «لقد أعربنا منذ أن تكون مسرح البحر في رغبتنا أن نعمل في اتجاه كتابة المسرحية تخرج عن الدروب المألوفة والأشكال المختلفة المجترة التي يجهزها آخرون ... و أن نتطلق من الكتابة القديمة، لتتحت منها كتابة جديدة. ¹ « فهذا الأسلوب في نظرهم هو الوحيد المؤدي إلى إثراء العمل الفني لأنه يعتمد الروح الجماعية و التعاون الكامل. فالتأليف الجماعي له فائدة وهي الحيلولة فاشتراكهم الفعلي في عملية الخلق الفني يضمن لهم أن يصبحوا فنانيين واعين مسؤولين و نشطين.

و بعد هذا تأتي فترة الاستقلال «وتصدر الدولة مرسوما يقضي بتأميم المسرح على مستوى التراب الوطني الجزائري حيث تشكلت فرقة المسرح الوطني الجزائري و التي استطاعت أن تقدم أكثر من 41 عرض مسرحي مابين عامي 1963-1973 و كانت قدمت 52 عرضا مسرحيا مابين 1973-2000² فهذا يدل على أن المسرح قد عرف نشاطا كبيرا حيث وصل المسرح إلى قمة الإنتاج ، و من المسرحيات التي خلدت هذه المرحلة الذهبية: "ديوان القراقوز" 1966 ، " كل واحد وحكمو " 1987 ، الشيوخ 1968 لعبد الرحمن كافي الذي عمل على " إثبات منهجه المبني على تأصيل المسرح القائم على أسس تراثية شعبية³ ومن أعمال كاتب ياسين التي خلدت هذه المرحلة "الجثة المطوقة" 1968 ، "الرجل صاحب النعل المطاط" 1970.

ثم بعد ذلك يشهد المسرح الجزائري مرحلة من الركود بين سنتي (1972-1982) وذلك بسبب العامل السياسي المتعلق بتطبيق قرار اللامركزية و هو ما أكده مصطفى كاتب في

¹ المرجع السابق، ص464

² أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص23

³ مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، وزارة الثقافة، الجزائر، ع5، 1982، ص20

قوله «لا يشهد المسرح الجزائري انحسارا بقدر ما يعيش حالة من الجمود الانتقالي، فرضتها ظروف المرحلة السياسية الجديدة و المتعلقة بأحداث اللامركزية على مستوى الدولة...»¹

ثم يعود المسرح إلى الانتعاش خلال (1983-1989) و هذه الفترة التي عرضت فيها أجود المسرحيات التي عرضها المسرح الجزائري و نذكر منها: «مسرحية الأجواد» لعبد القادر علولة التي انتزعت جائزة أحسن تمثيل في المهرجان نفسه سنة 1985 مسرحية شهداء يعودون هذا الأسبوع 1987، وقد عرفت هذه الفترة أول تجربة نسوية للإخراج في تاريخ المسرح الجزائري ، كانت رائدتها (حميدة آيت الحاج) بمسرحية " أغنية الغابة " 1987»².

وعليه فهذا برهان على إبداعات الشباب في مجال المسرح ، ومن هؤلاء المبدعين كذلك نجد «زهور ونيسي ورشيد ميموني وغيرهما من الكتاب المسرحيين الذين ساهموا في إثراء الانفتاح المسرحي الجزائري ، ووصلت العروض المسرحية سنة 2007 إلى أكثر من 775 عرض مسرحي موزع على 45 ولاية»³

وعليه يكون المسرح الجزائري قد شهد نشاطا كبيرا بالرغم من الظروف القاسية التي مرت بها الجزائر وعبر جميع الفترات و المراحل وقد اعتبرت هذه العروض ناجحة رغم التفاوت بينها .

ثانيا: أشكال المسرحية الجزائرية:

(1) خيال الظل والقراقوز:

لقد انتشر هذا الشكل في شمال إفريقيا و الجزائر تحديدا منذ حضور الأتراك وخاصة زمن (خير الدين بربروس و أخيه عروج) حيث كان الناس يتابعون العروض المسرحية المسلية

¹ أحمد فرحات: أصوات ثقافية، الدار العالمية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984، ص178

² أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص142

³ أنور محمد: المسار المسرحي الجزائري إلى 2000، شركة يانتيت، الجزائر، 2006، ص271

لفن القراقوز بشغف كبير ، وعليه فقد تحصل هذا الفن على مكانة في الأوساط الشعبية الجزائرية.

يرى كمال الدين محمد «أن عروض القراقوز عبارة عن مسرح مكشوف تتم فيه الاستعانة بستارة تنزل على الدمى أو ترتفع عنها ، أما الممثلون فشخص واحد أو أكثر وقد يصلون إلى خمسة ، وهم على شكل دمى أو عرائس تتحرك وهذه العرائس تتحرك بواسطة شخص من وراء الستارة ، وعروض القراقوز تصاحبها في الغالب موسيقى تكون عبارة عن صوت الطبل أو المزمارة ، وما يلاحظ على موضوعات عروض القراقوز بأنها تناسب جميع الطبقات الاجتماعية لأنها مستقاة من الواقع المعيش تعرض في مشاهد قصيرة وهي أقرب إلى المسرحية من فصل واحد وتتميز بالطابع الهزلي لكنها تقدم عبرة أخلاقية أو اجتماعية غير مباشرة»¹ ،ومنه يتضح لنا أن عروض القراقوز هي فن شعبي خالص، كان غرضه مواجهة الوجود الاستعماري في الجزائر وليس هذا فقط بل غرضه كذلك الفرجة والتسلية والترفيه ولهذا فالمتفرج يتابع بشغف الشخصية.

«وشخصية القراقوز تكاد تكون نمطية متكررة تتميز دائما بالخفة و اللباقة ، وحسن التخلص من المآزق بالتحايل و استغلال الحيلة والدهاء»².

فعند مشاهدتنا لعرض القراقوز نلاحظ الشخصية بأنها فضولية تتدخل فيما لا يعنيهها و تؤكد شطارتها أمام الشخوص الأخرى لكن هذا يكون بطابع هزلي مضحك و لهذا الناس يحبون هذه الشخصية لأنها تمثل لهم ما يأملونه ضد الشخوص الأخرى.

ومن المسرحيين الجزائريين الذين استخدموا القراقوز في عروضهم المسرحية "ولد عبد الرحمن كاكي" حيث تميزت تجربته الفنية باستلهام التراث الشعبي فقد «بادر إلى إنشاء فرقة

¹ ينظر أحسن ثيلاني: المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع) ، دار التنوير، الجزائر،

ط1، 2013، ص205

² المرجع نفسه ، ص205

القراقوز من الهواة في مدينة مستغانم اتجهت إلى الأوساط الشعبية لتدرس عاداتها وتقاليدها و تدون أساطيرها و قصصها الشعبية و قصائدها و أغانيها ، وهذا من أجل بلورتها في قالب مسرحي شعبي أساسه التراث»¹ ، و عليه نلاحظ أن تسمية الفرقة باسم (فرقة القراقوز) وتقديم كاكي لأحدى عروضه بعنوان (ديوان القراقوز) له دلالة قوية على أن هذا المسرحي له اهتمام كبير بالتراث الشعبي وعليه فإن مسرح القراقوز من الأشكال الفنية التراثية المكتملة فنيا ومسرحيا و التي تثبت معرفة الشعب العربي عموما والجزائري خصوصا بالفن المسرحي.

(2) المداح و القوال والحلقة:

ارتبط شكل مسرح الحلقة في الجزائر بنشاط رواة الأقوال و القصص الشعبي مثل المداح والقوال ، فجاءت تسمية مسرح الحلقة « نظرا للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين-المتفرجين ، وهو إما أن يكون حلقيًا أو يشبه حذوة الحصان»².

و يميز الباحث (بورايو عبد الحميد) بين ثلاث فئات من محترفي الرواية الشعبية في الجزائر وهم «أولاً: المداحون أو رواة الحلقات العامة في تجمعات الأسواق و المناسبات العامة . وثانياً: القوالون وهم جماعة من مؤدي الشعر الشعبي الذين يلقون أشعارهم أو يؤدون قصائد غيرهم أمام الناس. وثالثاً: راويات البيوت وهن من النساء اللواتي تخصصن في رواية الحكايات الموجهة للأطفال والتي يطغى عليها الطابع الخرافي»³. وعليه فإن صفة الاحتراف مقصودة فهي تعين الشخص على رواية الأقوال وهي مهنة معترف بها، حيث يحرص كل من القوال والمداح على تعلمها و إتقانها وذلك من أجل إمتاع الجمهور بما يعرضه عليهم من تراث فني ليحصل منهم على مقابل مادي.

¹ بكرواح مخلوف: ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982، ص 43

² أحسن تليلاني: المسرح الجزائري، ص 207

³ المرجع نفسه ، ص 208

وفيما يخص نشاط القوال و المداح يقول عبد الحميد بورايو أن «هذا الراوي الشعبي يختار المناسبات الملائمة لنشاطه ، كالتجمعات العامة في الأسواق و الاحتفالات، فيفسح له المجال على شكل دائرة يكفي لأدائه الحركي و التمثيلي». ¹

كذلك نجد أن الراوي الشعبي قد يؤدي أدائه بمفرده أو قد يرافقه في ذلك مساعدان اثنان، يتبادلون فيما بينهم الرواية أو العزف مستخدمين الرابابة و القصبة و الدف فاستخدام العزف هو عامل أساسي في تصعيد توتر المواقف الدرامية في القصة، وكذلك في تصوير المشاهد القصصية و يجذب المشاهد أكثر و نجد أن من أهم المسرحيات التي وظفت القوال والتي لفتت انتباه النقاد كثيرا هي مسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة و التي حاول فيها إبتعاد عن نمطية المسرح الأوروبي، وذلك بتوظيف أحد أبرز أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي الجزائري، فقد قدمت هذه المسرحية من « قبل مسرح وهران الجهوي في سبتمبر 1985م وبمجرد عرضها تحصلت في العام نفسه على جائزتين متتاليتين هما: جائزة أحسن تمثيل، ثم جائزة أحسن نص و أحسن عرض في المهرجان الوطني للمسرح المحترف في الجزائر العاصمة». ²

وعليه فالجزائر كغيرها من البلدان العربية الإسلامية عرفت انتشارا واسعا لرواة الأقوال و القصص الشعبي، وهو القصص الذي قلما تخلو منه ذاكرة طفل من أطفال الوطن العربي وهذا بفضل تواجد القوال و المداح، وكذلك يمكننا القول أن نجاح هذه الأشكال المسرحية يعود بالدرجة الأولى إلى جودة النص المسرحي وكذلك نجاح الإخراج المسرحي فالنص المسرحي هو مسألة حسية بالغة الدقة للكاتب المسرحي، فالكاتب المسرحي متفرج قبل أن يكون كاتباً و بالتالي عليه أن يضع أمام عينيه أن الجمهور هو البطل الحقيقي لأي عرض مسرحي.

¹ المرجع السابق ، ص 218

² المرجع نفسه ، ص 220

أما فيما يخص خيال الظل فإن هذا الشكل من أشكال التعبير لاقى قبولا من قبل الجمهور وذلك لاحتوائه على الكثير من القصص التي كانت محل السخرية للحياة اليومية «من ناحية أخرى قد تميز مسرح خيال الظل بالصياح و الأصوات العالية و الهرج و الضرب و التلميحات الجنسية وهي تستند على الحياة الغامضة من الناس و ما يدور في الأسواق والحارات و الأزقة»¹ ، ومنه نستطيع القول أن مسرح خيال الظل مسرح متميز بطابعه الشعبي الخالص ولهذا تمكن من استقطاب الجمهور لأن الجمهور الجزائري معروف أنه متميز بشعبيته فهو شعب ذو عقلية كوميدية متميزة.

3) الفارس الشعبي:

كان يقام هذا الشكل التمثيلي في مناسبات المولد النبوي و الحج و الأعراس كان عبارة « عن فصل أو مشهد كوميدي قصير يقدم في مناسبة معينة ويعرض قصة هي مستوحاة في الغالب من واقع الطبقات الشعبية »² ، فهو يقوم على تصوير المجتمع عن طريق الحوار و الحركة لكن هذا الشكل لم يتطور ولم يعرف كثيرا لأن السلطات الاستعمارية كانت تحارب جميع الأشكال التمثيلية لأنها كانت تعبر وتساعد على مقاومة الاستعمار الفرنسي.

وعليه يمكن القول أن جودة النص المسرحي هي ما جعل هذه الأشكال المسرحية تبرز بقوة وذلك بفضل تمكن وبراعة المؤلف للنص.

II. المؤلف المسرحي و النص:

في البداية يجب أن نفرق بين مصطلحين لكل منهما دلالاته.

أولا: النص الدرامي:

¹ أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، ط 1، ص 54
² تمار ألكسندروفينا بوتنيسيق: ألف عام وعام على المسرح العربي ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفرابي، لبنان، ط2،

أي نص المؤلف وهو عبارة عن «بنية لسانية مكتفية بذاتها تشمل علامات محكومة بالعلامة الثنائية بين الدال و المدلول»¹ ، فهو مجرد مشروع مثله مثل أي رواية أو قصة نستطيع قراءته مكتوب بخط اليد على عكس النص المسرحي المعروض.

ثانيا: النص المسرحي المعروض:

«النص الدرامي بما حواه من حوار الشخصيات و إرشادات وضعها المؤلف هما بداية العرض المسرحي، لكن ليس بالضرورة أن يقيد المخرج بهذه الإرشادات ولا بنوايا المؤلف»² ، بل قد يبتكر معنى جديد لهذه الإرشادات أو الحوارات.

إن النص المسرحي المعروض هو النص الدرامي المكتوب بعد أن تناولته يد المخرج ويد مجموعة من مصممي المناظر والملابس و الإضاءة والممثلين وغيرهم لتأتي المعالجة النهائية تحويلا لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة وهكذا لم يعد المؤلف هو المصدر الوحيد لمعنى النص.

(1) من هو المؤلف:

المؤلف هو كاتب النص المسرحي ، تتاط به مهمات عسيرة أولا الثقافة المسرحية الشاملة ، فلا بد لهذا المؤلف أن يكون قارئاً لعدد كبير من النصوص والتجارب العالمية في المسرح في مختلف العصور ، وعلى المؤلف أن يكون ذا رؤية واضحة، يعبر عنها من خلال فكرة النص في جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والإنسانية بوجه عام، فالمؤلف المسرحي يشبه صانع السلعة فهو في صناعته للمسرحية يقدم رؤية شخصية أو مجموعة من التجارب التي لمسها وعاشها أو بحثا عن حقيقة التجربة الإنسانية التي وعها ووضعها و أحسها فعندما يكون بصدد كتابة فكرة ما في قالب تمثيلي فإن أمامه

¹ شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دار خلود للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط2، 2001، ص2

² المرجع نفسه، ص2

مجموعة من التساؤلات عليه أن يضع لها إجابات مقنعة كما أن أمامه مجموعة من الخيارات يتقن أفضلها وما يتفق مع فكرته العامة وهكذا نخلص إلى خيارات منها :

(1) التركيز الدرامي:

« في البداية وقبل أن يشرع المؤلف في كتابة مسرحيته يجب عليه أن يقرر ماذا ومن سيكون بؤرة النص ومركزه ؟ ربما يبدأ المؤلف من فكرة عامة أو حدث ما وليس من شخصية محددة أي من أفعال، أو سلوك بطولي أو صراع سياسي أو كفاح أسرة ونضالها في الحياة وما أن يختار المؤلف شخصياته و أحداث مسرحيته، حتى يبدأ في تحديد صور الحياة أو الأحداث التي سيؤكد عليها.»¹ فالمؤلف المسرحي أيضا باستطاعته أن يؤكد السمات الخاصة لشخصياته في مسرحية ما، ثم يضع سمات أخرى لشخصيات مماثلة في مسرحيات أخرى، وهكذا طبقا لما تقتضيه الحبكة ولكي يحقق ذلك، قد يلجأ إلى تغيير نسق الأحداث وإعادة ترتيبها خاصة إذا كانت المسرحية تعتمد على قصة خيالية أو أسطورة. وخير مثال على ذلك مسرحية الكترا التي تدور حول انتقام الكترا من أمها كليتمينسترا فعن طريق التركيز يستطيع المؤلف أن يجعلنا نعلم عن أي شيء يتحدث ومن هم الأشخاص الرئيسيين والثانويين وغير ذلك.

(2) الغرض الدرامي:

في الوقت الذي قرر فيه المؤلف التركيز على أبرز الأحداث فإنه أيضا يقرر أهداف هذه المسرحية والغرض من تأليفها « فالمسرحية أحيانا قد تميل ببساطة نحو الإثارة أو الترهيب أو الزجر فمثلا مسرحية تحمل في طياتها قصة مرعبة أو ميلودراما قد لا تجعلنا نفكر أو نقف أمامها كثيرا أو نتأملها بل هي تدفع بنا نحو قلب الحدث»² ، وعليه فلكل مؤلف هدف يسعى لتحقيقه من وراء مسرحيته وقد نجد في أحيان أخرى أن المسرحية تهدف إلى هدفين

¹المرجع السابق ، ص4

²المرجع نفسه، ص5

مرة واحدة « فالمسرحية الساخرة الضاحكة يمكن أن تقدم لنا الترفيه بما تقدمه من قفشات ومواقف ضاحكة مسلية ، وهي في ذات الوقت قد تتحول نحو إلقاء مواظ وطرح أخلاقيات»¹ وعلى سبيل المثال مسرحيات الكاتب الفرنسي موليير فهي من هذا اللون إذ تقدم لنا إلى جانب الفكاهة تغابي الشخصيات الإنسانية وسلوكياتها.

(2) وظائف المؤلف:

أولاً: البحث عن أفكار المسرحية:

فالمؤلف العديد من المصادر التي يستوحي منها أفكاره والتي تساعد على تولد الصراع وتنامي الأحداث وفي هذا الأخير يقول أرنت لنجرن في كتابه فن الفيلم «الأحداث موجودة حولنا وهي في انتظار الكاتب ليختار منها المؤثر والفعال بالنسبة لعمله الدرامي، وهو ينظمها وينسقها بطريقته الخاصة ، والأحداث في المسرحية تكون بسيطة ومركزة ومفهومة حتى يمكن استيعابها في ساعتين أو أكثر قليلاً».² فالمؤلف يتخيل بكل مشاعره و أحاسيسه قبل الكتابة ويخطط لمسار الأحداث ويعرف نواحي القوة والضعف للشخصية وحركاتها وسكناتها ولذلك يقدم لنا رؤية واضحة للمسرحية، فالمؤلف عندما يبدأ من نقطة ما ويجسد شخصياته ويطورها فإنه يألف إحدى هذه الشخصيات ويحبها فيركز على خطها، أما إذا بدأ من حادثة استرعت انتباهه فإنه يشير بالحادثة إلى نهايتها.

ثانياً: البحث عن الشخصيات :

فالمؤلف لا يقتصر تصويره «على الشخصيات التي يستحسنها ويتقبلها مزاجه فقط ومعيار مهارته في رسم الشخصيات هو قدرته على أن يرينا كثيرا من أصناف مختلفة من الناس ويجعلهم كلهم متساوين في درجة إقناعهم لنا».³ ولهذا نجد أن المؤلف في كثيرا من

¹ المرجع السابق ، ص7

² عبده دياب: التأليف الدرامي ، دار الأمين للطباعة، مصر ، ط1، 2001، ص40

³ المرجع نفسه، ص53

الأحيان يلجأ إلى النماذج البشرية الحياتية فالمؤلف مثله مثل أي شخص عادي يقابل في حياته شخصيات اجتماعية وسياسية وغيرها ومن بينها نجد:

المثالي:

وهو شخص يحاول أن يأتي سلوكه نموذجاً مثالياً، لذا فهو يذكرنا دائماً بمثاليته وبنبها إلى أخطائنا يدعونا لا شعورياً إلى التشبه به.

المغرور المتعالي:

قد تصادف شخصاً يرى نفسه أعظم من أنجبته امرأة على وجه البسيطة، ويعامل الناس من طرف أنفه.

مدعوا الحكمة:

ومن بين النماذج البشرية من يدعي الحكمة والرأي السديد بل ويكاد أن يتهم من حوله بالغباء.

وعليه يمكن القول أن هناك العديد من الخصال و الأنماط التي يمكن أن تصلح موضوعاً لعمل مسرحي ناجح.

ثالثاً: الحصول على الفكرة الأساسية Thème

ويستحسن د. إبراهيم حمادة «استخدام الكلمة الإنجليزية معربة أي ثيمة»¹، وعلى أي حال هي الفكرة الرئيسية التي تسيطر على العمل الفني.

إن الفكرة أو الموضوع هي أساس العمل المسرحي، وإن ما يربط بين السطور من معان أهم من السطور ذاتها، فهي الرابط بين الأجزاء المختلفة للمسرحية، ووسيلة خلق الوحدة بين

¹ إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1971، مصطلح 147، ص 122

العناصر المكونة للموضوع فالمؤلف عندما يشرع في كتابة عمل فني فإنه يضع في اعتباره هدفان:

الأول: الترفيه والإمتاع:

والترفيه يمكن أن نسميه الإشباع أو القدرة على إضفاء السرور على وجدان المشاهد هو الهدف الرئيسي من المسرحية، وهو إشباع المتلقي بمعنى إمتاعه و إدخاله في جو من الفرح لا إراديا.

الثاني: التنقيف الأخلاقي:

«أي مخاطبة العقل، فبقدر التسلية التي تهدف إليها المسرحية يجب أن يكون هناك قدرا مماثلا من التنقيف المغلف بالتسلية.»¹ ، فلولا مخاطبة العقل لهذه المسرحية لأصبحت شبيهة بالجريدة يتصفحها الإنسان دون أن يتعاطف مع موضوعاتها، وعليه فالمؤلف الذكي هو من يضع ما يريد من أهداف الأخلاقية دون أن يشعر المشاهد أنه يتلقى درسا في أحد الفصول المدرسية.

III. المخرج المسرحي والنص:

يقوم الفن المسرحي على ثلاثة عناصر أساسية هي الممثلون والنص المسرحي والجمهور، ولكن كي تتحقق النتيجة المرجوة من العمل المسرحي لا بد أن يكون هناك شخص يفرض وجهة نظره على جميع عناصر العمل المسرحي، هذا الشخص هو المخرج. فالمخرج هو الشخص المنوط به ربط جميع عناصر العمل المسرحي مع بعضها البعض

¹ شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ص36

يضع المخرج رؤيته المسرحية ثم يغير فيها ويحذف حتى تتاسب ما يريد.¹ ، أي أنه يبدأ من فكرته لا من فكرة المسرحية.

«فالمخرج يتولى مهمتين أساسيتين هما: تنفيذ رؤيته الشاملة وقيادة الآخرين نحو تحول النص المكتوب إلى عمل حي على خشبة المسرح»². ولكي يتمكن المخرج من الاضطلاع بهاتين المهمتين الأساسيتين عليه أن يستقر على التأويل الذي يتبناه النص المكتوب، أو أن يتعاون مع المؤلف (إن أمكن) ولهذا هناك ما يسمى بالمعطيات الإخراجية و التي يعرضها (نديم معلا) في كتابه لغة العرض المسرحي «بأنها تلك الإرشادات التي يضعها الكاتب في أقواس أو توضع في النصوص المسرحية الأجنبية بأحرف مائلة تميزها عن النص الرئيس»³ ، فهذا يتيح للمخرج إمكانية تصور أو تخيل عرض مسرحي.

كذلك على المخرج أن يتعاون مع مصممي الملابس و الإضاءة والديكور وكذا الفنيين في التخطيط للعمل المسرحي. «وكي يتمكن المخرج من الاستقرار على التأويل المناسب للنص فإنه عليه أن يحلل الاسكربت كي يضع يده على بناء المسرحية»⁴، فمن دون هذا النص لن يتسنى له التأويل المناسب، كما يكون عليه وضع تصور للجو العام للمسرحية وأن يكون قادرا على ترجمة التصور على مستوى الديكور واستغلال الفضاء المسرحي. وأخيرا يجب أن يكون المخرج قادرا على رؤية المسرحية على المستويين المادي و اللفظي. ثم يبدأ المخرج بالتجهيز للمسرحية فيبدأ ب: «اختيار الممثلين فيجب على الممثل أن يكون على وعي بالسمات البدنية لكل شخصية»⁵ ،وعلى سبيل المثال شخصية فولستاف في مسرحية زوجتان مرحتان لا يمكن أن يقوم بها ممثل نحيل، وكما هو معروف لكل عمل

¹ فرحان بلبل: أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي، 1992، ص145

² المرجع نفسه، ص146.

³ معلا نديم: لغة العرض المسرحي، دار المدى، دمشق، 2004، ص14

⁴ لديبرايرووك: الإخراج المسرحي، ترجمة رحاب الخياط، جريدة مسرحنا (جريدة أسبوعية)، مارس 2009.

⁵ المرجع نفسه.

مسرحي «بروفات وفي بدايتها يطلب المخرج من الممثلين أن يقرأوا النص كاملاً»¹ وعليه فهذه القراءة تساعد المخرج كثيرا على فرض مناقشة رؤيته. وبعد ذلك يقوم المخرج برسم حركة الممثلين وذلك بأن يضع لهم كيفية أداء الحركات و الكلام، وكذلك كيفية الدخول و الخروج إلى خشبة المسرح، و العديد من الأشياء يقيد المخرج بها الممثلين وكذلك يقوم المخرج «بتفسير الحوار الذي تقوله كل شخصية»²، وإلى جانب هذا هناك أيضا بروفات أخرى للملابس و الصوت و الإضاءة والمكياج والديكور والتي يولي لها المخرج اهتماما كبيرا فهي المرآة العاكسة للمسرحية. وعليه يجب على المخرج التركيز على أدق التفاصيل التي تساعد على نجاح العرض المسرحي. وكذلك عادة ما يعتمد المخرج على أساليب متنوعة في الإخراج وذلك على حسب طبيعة النص وكذلك هذه الأساليب تختلف من مخرج إلى آخر فلكل مخرج أسلوبه الخاص ومن بين هذه الأساليب نجد:

(1) المخرج الدكتاتور:

«في هذا الأسلوب يكون للمخرج دور شديد الحزم»³ ، فالمخرج هنا يكون مسيطرا على جميع عناصر العمل المسرحي فلا يعطي حتى للممثل فرصة للتعبير عن رأيه.

(2) المخرج المتفاوض:

« وهنا نجده عكس المخرج الدكتاتور تماما فهو يتميز بنوع من التواضع يركز في البروفات على الارتجال والحلول الوسط مستخدما أفكار فريق العمل و الممثلين»⁴ ، فهذا الأسلوب يساهم كثيرا في نجاح المسرحية.

¹ المرجع السابق

² المرجع نفسه

³ المرجع نفسه

⁴ المرجع نفسه

(3) المخرج المبدع:

«حيث يرى المخرج نفسه فنانا مبدعا يتعامل مع عناصر العمل المسرحي سواء الممثلين المصممين أو فريق الإنتاج»¹ ، وعليه فالمخرج هنا يكون مستمعا لجميع الآراء و الأفكار التي يطرحها عناصر العمل ككل.

«وأهم صفة يجب أن تتوفر في المخرج هي معرفته بقواعد الإخراج المسرحي فعليه أن يكون دارس لجملة من القواعد والنظريات الأساسية لفن الإخراج و لجملة من الفنون الأخرى لأن اعتماد المخرج على العفوية والتلقائية والصدق الفني هذا غير كاف لنجاح العرض أي أن الدراسة هنا ليست حصول المخرج على شهادة أكاديمية معتمدة من أحد المعاهد و إنما المقصود هو ضرورة الإلمام بالمعلومات الأساسية ومختلف النظريات العلمية سواء تعلق الأمر بدراسة منتظمة أو دراسات تخصصية»² ، فعملية الإخراج المسرحي هي عملية صعبة تقع على عاتق المخرج فهو يحول النص المكتوب إلى عرض نابض بالحياة وذلك وفق رؤيته فهو من يجعل عناصر العرض المسرحي المختلفة والمتعددة منتظمة ومنسجمة مع بعضها البعض.

ثانيا: وظيفة المخرج:

(1) اختيار وتفسير النص:

إن عملية تفسير النص المكتوب تعد من المهام الأولى للمخرج، فاختياره للنص المناسب ومن ثمة تفسيره، مرحلة أساسية من مراحل الإنتاج المسرحي فالنص أساس العرض، بل حامل فكر المؤلف الذي يقدمه المخرج للمتفرجين، وعليه فإن تفسير المخرج للنص هو الذي يحقق نجاح العمل ، في هذا الأمر أي حول كيفية اختيار النص يقول شكري عبد الوهاب:

¹ المرجع السابق

² أشرف حسن زكي: دور المخرج في تأسيس التجريب في المسرح المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003

«التصدي لاختيار النص يتطلب وقفة وعناية، بل ودراية وخبرة ودراسة ولا شك أن الحصيلة الثقافية للمخرج وقراءته في تراث المسرح وأدبه و اتصاله بكل ما هو جديد ومواكبته للأعمال الطليعية أو التجارب العالمية يساعده في وضع معايير واضحة تصبح قاعدة أساسية عند الاختيار»¹ ، فتوافر الخبرة و الاطلاع الدائم على ما هو جديد يجعل المخرج متفاديا للموضوع في دائرة النمط والتكرار .

(2) الرؤية الإخراجية:

لكل فنان رؤياه الإخراجية هذه الرؤية هي التي تحدد شكل العرض النهائي، فالمخرج في البداية يجب أن يعطي تفسيراً إبداعياً للنص المقبل على إخراج، لهذا نجد أن النقاد لم يضعوا معايير خاصة يقوم عليها التفسير للنص فكل مخرج له الحرية في التعامل مع نصه، لأن التقييد سيحد حتماً من رؤيته وإبداعه لكن مع ذلك نجد أن لكل مخرج أسلوبه ومنهجه الذي يسير وفقه والذي يتماشى وفق النص الذي اختاره وفي هذا الأمر يشير أحمد زكي بقوله: « إن مهمة المخرج تطابق مهمة الباحث أو المكتشف، فهو الذي يكتشف أسلوب المسرحية الذي كتبت به ثم عليه بعد ذلك أن يحدد موقفه إذا ما كان سيلتزم بهذا الأسلوب أو يحيد عنه بعض الشيء أو أن يغيره كله ولكن بالرغم من ذلك لا بد أن يكون ملماً بالأساليب الأساسية لكي يفهم طبيعة المادة التي بين يديه»² ، فعلى المخرج أن يجد أسلوباً أمثل للإخراج.

وعليه فنجاح هذه الرؤية مرتبط أساساً باكتمال عناصرها عن طريق التأثير بين جميع العاملين، في تحديد تصميمات الديكور والملابس والألوان وكذلك كيفية تأدية الأدوار من قبل الممثلين.

¹ شكري عبد الوهاب: الإخراج المسرحي، ملتقى الفكر، القاهرة، 2002، ص233

² أحمد زكي: المخرج والتصوير المسرحي ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص72

3) اختيار الممثلين وتوزيع الأدوار:

هذه الخطوة هي من أهم الوظائف التي يقوم بها المخرج فعليه أن يختار الممثل الصالح لكل دور وعلى الدور أن يكون مطابق لشخصيته، فلا بد أن يوزع الأدوار على الممثلين بطريقة صحيحة فالاختيار الأنسب سيحقق نجاحا في العرض.

ولتحقيق هذا النجاح يجب على المخرج أن يكثف من التدريبات و البروفات للممثلين ليفهموا رؤية المخرج ويتمكنوا من حفظ أدوارهم والمشاهد.

IV. الجمهور والنص المسرحي:

يتيح النص المسرحي المجال للجمهور لفهم فكرة وغاية المسرحية وكثيرا ما يكون سببا في نجاح العمل برمته، أو تعثره عند المشاهدة الأولى والنص المسرحي هو أساس القصة التي تدفع الجمهور إلى التوجه نحو صالات وقاعات المسارح، وعليه فالجمهور هو الذي يشكل هدف العرض المسرحي، « إذ لا مسرح بلا جمهور وإن طبيعة العلاقة التبادلية بين الجمهور والعرض المسرحي تحددها نوعية المقاربة التطبيقية لخطاب العرض بأنساقه المختلفة والتي يقع عليها النقل الأكبر في معالجة العرض وإنتاج المتعة المسرحية»¹، وهذه العلاقة التبادلية بين الجمهور و النص المسرحي تحددها الأرصدة الثقافية والمعرفية و المسرحية لدى المتلقي (الجمهور) الذي يحدد نوعية المتعة و الاستجابة و آفاق التأثير و التأثير.

«ومصادر المتعة الناتجة عن تفاعل المتلقي مع النص المسرحي تكون كالاتي:

- 1) المتعة الناتجة عن جمالية اللغة وبلاغة الأسلوب و ثراء الحوار الاجتماعي
- 2) المتعة الناجمة عن جلال المضمون الفلسفي أو الفكري أو الاجتماعي.
- 3) المتعة المتولدة من قراءة الفكرة وصدقها وحيويتها

¹ باسم الأعمس: مقاربات في الخطاب المسرحي، دار الينابيع، سوريا، ط1، 2010، ص56

- 4) المتعة الحاصلة من جراء وضوح اللغة الحوارية وطواعيتها.
- 5) المتعة المتولدة من جراء العلاقة الدلالية بين اللفظ والمعنى.
- 6) توفر الشخصيات المصاغة دراميا.
- 7) التسلسل المنطقي لأحداث النص.
- 8) النهاية المقنعة للأحداث. ¹«.

و بالتالي هذه المتعة الناجمة عن تفاعل المتلقي مع النص المسرحي تعطيه دور وهو يتمثل في تفسير الإشارات والشفرات التي يبعثها المرسل من خلال ما يجسده الممثل على الخشبة، ويقوم المتفاعل بتفكيك الإشارات أو الرموز باحثا عن معنى، وعليه يصبح الجمهور متفاعلا وشريكا في صنع الأحداث ويتجلى هذا التفاعل فورا وبصورة مباشرة خاصة في المسرح (الخشبة) «مما يجعله أفضل لدراسة عملية التلقي»²، وذلك على عكس المؤلف الذي نادرا ما يواجه جمهوره.

¹ المرجع السابق، ص56

² جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ص252.

الفصل الثاني:

النص المسرحي وفق رؤية المؤلف

I. النص المسرحي وفق رؤية المؤلف.

II. معايير بناء النص المسرحي.

أولاً: اللغة والحوار

ثانياً: الصراع الدرامي

ثالثاً: الحدث الدرامي

رابعاً: الزمان والمكان

خامساً: الشخصيات

I. النص المسرحي وفق رؤية المؤلف:

(الشهداء يعودون هذا الأسبوع)

كانت المناهج النقدية في مراحلها الأولى منصبة في الأساس على عنصر الفنان، لما له من أهمية قصوى في تفسير العمل الفني، فالسبب الرئيسي لوجود العمل الفني هو صانعه، أي الفنان لذلك كان إيضاح العمل الفني يكون من خلال شخصية المؤلف وحياته، يقول أندريه جيرين: «هل من الممكن أن نعزل الإنسان عن إبداعه؟ فمن أي قوة يقتات هذا الإبداع إن لم يكن من تلك التي تعمل عند المبدع؟»¹، فلا يمكن عزل المبدع عن إبداعه، ولقد اعتبر جورج لوكاش G. LUKACS (1971-1985) على سبيل المثال أن: «الأدب انعكاس للحياة أو الواقع في إطار السياق الاجتماعي والتاريخي»²، وفي إطار هذا التصور يقول طه حسين: «فلا يكون الأدب أدبا حتى يصور حياة، وليس في الأرض أدب إلا وهو يصور حياة أصحابه (مؤلفيه). فكل أدب في أي أمة لا بد أن يصور واقعها وشعورها وذوقها وثقافتها وأنماط تفكيرها وهو في النهاية انعكاس صورة الحياة في نفوسها»³، وعليه لا يمكن عزل أي مبدع عن إبداعه فهو من صوره وخطط له.

في عام 1967 نشر رولان بارت مقالته "موت المؤلف" LA MORT DE L'AUTEUR يقول: «إن النص من الآن فصاعدا على كافة مستوياته وبجميع أدواته، منذ صياغته وحتى قراءته، يظهر بشكل يغيب فيه المؤلف غيابا كاملا»⁴ فالمؤلف في نظره لا يملك مشاعر و لا عواطف ولا انطباعات من الممكن أن تنتفخ منه لتلج إلى النص.

¹ مارسيل ماريني: "النقد التحليلي النفسي" ضمن مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص 91

² سلدن رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، 1996، ص 67

³ ينظر: طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، القاهرة، ص 22

⁴ بدر الدين مصطفى: من موت الإله إلى موت المؤلف دراسة مقارنة، مجلة مؤمنون بلا حدود، 6 نوفمبر 2017 ص 29

فالنص المسرحي باعتباره شكل من أشكال الأدب فهو يتكون من مجموعة من العناصر التي تتضافر معا منتجة إياه، لكن هذه العناصر أو المعايير تبنى وفق رؤية المؤلف التي يجسدها في المسرحية فالمؤلف «يبدأ بشخصية أو حادثة بسيطة، أو مجرد فكرة، ثم يجعل إحدى هذه الأشياء تتطور وتتمو، وبذلك سيدان الموضوع يكشف عن نفسه رويدا رويدا»¹، فالمؤلف يستلهم من الحياة فنه ويعبر عن إلهامه بطريقته الخاصة وطابعه المميز، ولهذا نجد أن كل نص مسرحي يكشف لنا عن رؤية صانعه وللمؤلف معايير خاصة يبني وفقها نصه وتتمثل فيما يلي: اللغة والحوار - الشخصيات - الصراع الدرامي - الأحداث

II. معايير بناء النص المسرحي:

أولاً: اللغة والحوار:

أ- اللغة:

تتضح أهمية اللغة المسرحية في أنها «تكتشف من السمات الفنية للعمل المسرحي، في أخص خصائصه الفنية بالكلمات هي محور وسائل الفن المسرحي، بوصفه عملاً أدبياً متى انتظمت في جمل وعبارات مسرحية»²، فالكلمة باعتبارها عصب الفن المسرحي قد اكتسبت أهمية كبيرة فالإنسان الجزائري يدرك جيداً معنى أن يكون خطابه فاتناً أو جذاباً وما يترتب على تلك الفتنة من سطوة أو حظوة

فالمؤلف الطاهر وطار في نص "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" اعتمد على اللغة الفصحى مضيفاً في بعض الأحيان اللغة العامية الجزائرية، لكن رؤية محمد بن قطاف كانت مخالفة تماماً للطاهر وطار فقد اعتمد على لغة وسطية جاءت في مجملها بين اللغة الفصحى المخففة و العامية وكنموذج على ذلك:

¹ شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص 38

² محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1971، ص 659

«عمي العابد فتح البرية

بدأ يفرز الحروف على وجهه الدهشة

استغفر وقال بالاك ضعف

حك عينيه ورجع يهجي»¹.

فالنص جاءت لغته لغة عامية مهذبة قربت الجمهور (المتلقي) إلى عمق النص و بالتالي حققت تواصل واضح معه ومع جميع مستوياته فكما هو معروف عن الشعب الجزائري بأنه مميز بعاميته، كما أن زمن المسرحية وموضوعها تطابق مع الحياة الاجتماعية الراهنة وعليه تحتم على المؤلف قطاف الاعتماد على اللغة الوسطية على عكس الطاهر وطار الذي اعتمد على اللغة الفصحى، كنموذج: « اقسام بالله العلي العظيم، أن خيال لم يفارق عيني قط منذ سبع سنوات، كلما وضع الغداء أو العشاء، رحت أبحث عنه يمنا، وشمالا، منتظرا التحاقه بي»²، وتعد اللغة كذلك تشكيل بصري إذ يعتمد المؤلف في توصيل أفكاره بوضوح إلى القارئ على رموز بصرية، والتي تمثلت في علامات الوقف و التي « تقوم بضبط نبرة الصوت في الكتابة وليعوض الصوت عليه بالعين (...) فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برويتنا وبيدينا وجسدنا كله»³، إذا اللغة بهذا لا تتمثل في التراكيب اللغوية المتعارف عليها فقط بل قد تكون أيضا إشارات وفترات صمت وحركات معينة تؤديها شخوص المسرحية وعلامة الوقف في تصور المؤلف مثل الحركات، والانفعالات النفسية و النبرات الصوتية التي يستخدمها المتحدث أثناء كلامه، ليضيف إليه دقة التعبير وصدق الدلالة، فهي تحمل لغة الموضوع وتدفع إلى القراءة و الاستمتاع به.

¹ محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع المسرح الوطني الجزائري، ص 2

² الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع(مجموعة قصصية) ص 2

³ ينظر وليد إخلاصي: مدخل إلى دراسة لغة المسرح في سوريا، ص 44

فعلامات الوقف دور بارزا ومعروفا في صنع الدلالة فبواسطته يمكن أن يحدث نوع من التقارب بين لغة المشافهة ولغة الكتابة، وهذا ما أكده محمد بن قطف في النص المسرحي "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" فالبنظر إلى النص نجد أن بن قطف جعل علامات الوقف تتمظهر خاصة فيما يلي:

أ- **نقط الحذف:** صورتها البصرية هي [...] وهي توحى على الاختصار مثال في قوله: «الشهداء نتاع القرية الكل راهم راجعين

المانع: ...راك لاباس يا عمي العابد؟ عندي خدمة ...»¹، فإبن قطف هنا يصور لنا الصدمة التي تلقاها عند تلقيه خبر رجوع الشهداء والتي أربكته كثيرا، و أدت إلى صمته وتردده بالكلام و الهروب والتحجج فوجود نقط الحذف جعلتنا نضع احتمالات عديدة اتجاه "المانع" عند تلقيه خبر عودة الشهداء

ب- **الهلالان:** صورتها البصرية ()، اعتمد بن قطف كثيرا الهلالين خاصة في توضيح الإرشادات المسرحية لخدمة العرض، مثل الحركة و إيماءات الوجه، الصوت، المكان و غير ذلك مثال في قوله: «العابد (بصوت منخفض حذر) يالمسعي، ماجاش في بالك.. وليدك الشهيد. يرجع كاش نهار. يطبطب فالباب ويتلاح عليك يحضنك؟»²

«) يخرج ساعي البريد ويبقى العابد يقلب في الرسالة تم يفتحها)»³

فتوظيف المؤلف لتقنية الهلالين هي مقصودة، لأنه يريد من القارئ أن يتخيل شكل العرض المسرحي فما هو موضوع بين قوسين هو سمة من سمات الأداء الشفهي فهذه علامة تعتبر بابا وظيفه المؤلف لتنفذ منه إلى داخل النص المسرحي، فهو هنا يجذب القارئ ويستقطب اهتمامه عن طريق محاورة أفق انتظاره.

¹ محمد بن قطفان: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص 10

² المصدر نفسه، ص 04

³ المصدر نفسه، ص 01

ج- **نقطتا التوتر:** صورتها البصرية [..]، يوظف المؤلف نقطتا التوتر بدلا من الروابط النحوية لأنها توصل المعنى أكثر وتعطي المجال للقارئ للتخيل مثال في قوله:

«المجموعة: (...) ولید استشهد وهو موصل بريد الولاية خارج الحدود.. قدور كان معاه وقدور يقول: انفجروا زوج ألام تحته... تقطع على زوج.. هكذا قال قدور... وزاد قال دفنه بيديه.. قدام السلك.. قدور كان شجاع.. المهمة كانت خطيرة.. هكذا وصلونا لخبار»¹

فالنقطتين هنا دلالة على توقف صوت المتكلم للحظات بسبب التوتر الذي دفعه إلى إسقاط الروابط النحوية من موضع النقطتين، وتقديم الرابط (واو العطف)

وهكذا ساهمت علامات الوقف في توصيل تصور فكر المؤلف وذلك بتقديم المتلقي شحنات من القلق و الإندهاش المزعج و المثير في الآن نفسه، فهو يقصد تحريك حواس المتلقي وكذلك ليحدث داخله صدمة المباغته التي تولد فيه التوتر والحيرة والتساؤل.

ب- الحوار:

يعبر الحوار عن مجموعة الدلالات التي يريد المؤلف إيصالها، فهو أداة تعبيرية في يد المؤلف و شخوصه وهو أداة تواصل بين المؤلف والناس وبين الناس والشخوص وبين الشخوص والشخوص، فهو أداة للكشف عن التصور والفكر الذي يعبر عن المؤلف.

والحوار المسرحي هو: «اللغة التي يستخدمها المؤلف في الشرح والتحليل فينقل من خلالها أصوات وكلمات الشخصيات إلى المتلقي»² ، فالحوار هو عقل المسرحية المنظم لحركتها والقائد لأحداثها وشخصياتها وهو كذلك من أهم العناصر التي تساعد في إظهار رؤية المؤلف في النص المسرحي.

¹ المصدر السابق، ص 14، 15

² سميحة عساس: بلاغة الخطاب المسرحي، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص132

أنواع الحوار:

أصبح العمل المسرحي يتضمن نوعين من الحوار، كان لهما الأثر المباشر في معرفة الشخصيات المسرحية و الوصول إلى عمقها واستجلاء أفكارها وعواطفها و آمالها و آلامها، وهذين النوعين من الحوار هما:

- الحوار الخارجي

- الحوار الداخلي

فالأول يكون فيه الحوار بصيغة " أنا " تخاطب " أنت " بنظام الدور فتوجه شخصية ما الحديث إلى شخصية أخرى فتتصت ثم تجيب بدورها وتتحول إلى متكلم.

أما الثاني فهو مخاطبة الذات وفق الصيغة الآتية: " أنا " يخاطب " أنا "، تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية القريبة من اللاوعي فهي تقنية حوارية يسمح بها الكاتب لشخصياته ليعبروا عن دواخلهم بأنفسهم.

و أن العلاقة بين الحوار الداخلي والخارجي هي علاقة اتصال فهما وجهان لعملة واحدة هو الحوار «فيعبر به الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته وعن شخصياتها ومراحل تطورها»¹، ومنه فهو أداة المسرحية فهو الذي يقيمها من مبدئها إلى ختامها فهو بمثابة القناة الرئيسية الحاملة للمعاني و الدلالات.

فالمسرحية عند إخراجها تعتمد على كلمات الحوار، يرى ستانسلافسكي «أن الحوار الحوار الجيد هو الذي يحتوي على مفاتيح و إرشادات تساعد الممثل على أن يقرأ دوره كما ينبغي»²، فكلمات الحوار تساعد على تحديد درجة الصوت و أبعاد الشخصيات و الإيقاعات الحركية التي تصاحبها وهي تتحدث، فالحوار ينبغي أن يقرأ ويسمع و كأنه نوتة موسيقية.

¹ عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص 18

² شفيق مجلي: الحوار المسرحي، مجلة المسرح، ع1، يناير 1964، ص 25

الفصل الثاني:..... النص المسرحي وفق رؤية مؤلف

وانطلاقاً من هذا التحديد لأهمية الحوار المسرحي نجد أن المؤلف محمد بن قطاف وظف الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي في النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع)

أ- الحوار الخارجي:

وظف المؤلف بن قطاف هذا النوع من الحوار للكشف عن الملامح الخارجية و السلوكية للشخصيات الدرامية وتصوير مواقفها، فهنا باتت رغبة المؤلف في الكشف عن رداءة النبالة وسفاهة النفوس المريضة والذنيئة وبهذا يكشف عن رسالة الشرف التي بذل الشهداء من أجلها أرواحهم بدليل ما جاء في هذا المقطع الحواري الذي دار بين العابد والمسعي:

«العابد" وصلني بلي راهم راجعين الكل... في لآمان!

المسعي: (يتوقف مستديراً برأسه نحوه) ...خفاف عقله...

المجموعة:(قائلة مايفكر فيه المسعي)... في طريقه للهبال...

الناس ماشية للقدام وهو مشدود للماضي... يتحصر على وليده... لوكان رجع كيما رجعت البقية كان شيء ما يخصه... يعطوه تبرنة ولا رخصة سيارة و الا... بصح ما ولاش .. أنا ثاني وليدي ما ولاش... بصح الحمد لله جاب حقه و أكثر...»¹

فالمؤلف هنا باعتماده على اللهجة العامية وضح الفوارق الفكرية و المعنوية بين شخصية العابد و المسعي في كون الأول متشبث بفكرة عودة الشهداء والثاني يستهزأ بالعودة بالرغم من أن كلاهما فقد فلذة كبده

وقد عكس المؤلف أيضا عمق الأزمة التي تعيشها الجزائر ما بعد الاستقلال، و التي عاشها عمي العابد بدليل ما جاء في المقطع الحواري الذي دار بينه وبين علي:

¹ محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص05

«علي: ياعمي ماتجرحنيش أنت تعرف راك عشت الحقيقة من بداية الثورة حتى اليوم، كايين حاجة اسمها البيروقراطية، ياعمي العابد وهي الرابحة في الآخر، ياعمي العابد وين بغى الحي يدور رأس الميت ياعمي العابد؟»

العابد: والصح وين ياوليدي؟

علي: في البطاقة ياعمي العابد، ماتقدرش تواجه الصح على خاطر هي الصح

العابد: ولكن ياوليدي كاش ما عندنا شي نعزوا بيه غير مليون ونصف المليون شهيد؟ واش بقى إذا كسرنا حرمتهم؟ إذا عفسنا شواهدهم، إذا كفرنا بحقهم؟¹

ونلاحظ كذلك في النص المسرحي اعتمد بن قطاف على القوال/ الحكواتي على شكل مجموعة، والتي تحتل في النص درجة كبيرة من الأهمية كانت مساعدة على إبراز الحوار الخارجي، حيث كانت تندمج في الأحداث تارة وبالخروج تارة أخرى بأداء جسدي وحركات تعبيرية فتتقمص الشخصيات وتترجم على لسانها عبارات نابغة من القلب والعقل معا:

«المجموعة: عمي العابد شيخ كبير في قرية... في جبال الهيه... احنا هنا خالصين وأنتم ثما مخلصين باه تحضروا الفرجة نوصلوها لكم كيما سمعنا... وحنا سمعنا بدات مع الصباح...»²

وهكذا فالمؤلف أتى بحوار سهل وبسيط يتعاطاه الناس ويتعاملون معه بشكل يومي

ب- الحوار الداخلي:

وظف المؤلف تقنية الحوار الداخلي لمزيد من الإضاءة الداخلية للشخصية بدليل ما جاء في هذا الحوار:

¹ المصدر السابق، ص 14

² المصدر نفسه، ص 01

«قدور: ... قدور اللي طرطق الجبال وركع الإستعمار؟ اللي الثورة ماولات ثورة حتى دخل المعمعة؟ ... روح ياجيل اليوم روح... واش من قراية تتفعلك، إذا نسيت المثالي...هه»¹

في هذا الحوار نلمس انتصار واعتزاز بالذفس لما حققه من انتصارات ابان الثورة التحريرية إلى درجة الغرور و التباهي.

وهكذا تجلى الحوار بنوعيه الداخلي و الخارجي وفق رؤية المؤلف في النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) فاستطاع المؤلف التحرر من اللغة المستهلكة والحوار الممل وقد تمكن من خلال الحوار من إعطاء تجربته الدرامية أبعادا أخرى وكذلك نقل هذه التجربة إلى المجالين الاجتماعي والسياسي وبذلك فسح المجال للتأويل و القراءة في مجال الكتابة النصية المسرحية في الجزائر.

و المؤلف أيضا وعى العلاقة الوطيدة بين الحوار واللغة باعتبارهما ثنائية لا تقبل الانقسام فجاء الحوار مطابقا لشخصياته، أما اللغة فقد جاءت عامية تتبني على قدرة المؤلف على تطويعها وفق مايتطلبه الموقف والحدث الدرامي.

ثانيا: الصراع الدرامي:

يعد الصراع الدرامي من أهم العناصر التي يتركز عليها البناء الدرامي «وبيعني الصراع الدرامي وجود قوتين رئيسيتين متضادتين، ينتج عن تقابلها أو التحامهما، ما يدفع الحدث إلى الأمام من موقف إلى آخر»²، ومن هذا يتوضح أن الصراع يكون في حركة مستمرة تفقد البناء الدرامي نحو ذروة رئيسية للأحداث ومنها إلى النهاية أو ختام محدد أو مفتوح.

ويتنوع الصراع في شكله العام إلى نوعين رئيسيين هما:

¹ المصدر نفسه، ص 19

² عدي عطا حمادي الياسن: أرتوتوظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السنمائي، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص 67.

أ- الصراع الخارجي:

«ويقصد به صراع الإنسان ضد قوة خارجية»¹ ، مثل صراع الإنسان ضد أخيه الإنسان أو شخص ضد مجموعة من الأشخاص، وهذا مايتوضح لنا في النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) فالشخصية الرئيسية "العابد" على غرار باقي الشخصيات تجعلنا نعيش معه ذلك الصراع و الإضطراب النفسي الذي يواجهه، فالعابد كان يعمل على الإستقامة والصلاح و الخير للوطن و في الحين نفسه يتذكر دائما يوم السؤال عندما يلاقي الله سبحانه وتعالى، لكن "العابد" أحس بضياع مجهوداته وكذلك تضحيات الشهداء من أجل الوطن فقد فقد الأمل للمصالحة بين الناس وكذلك عمت الفوضى، وعليه قرر العابد أمام هذه الصراعات أن الحل الوحيد هو الهروب والإنتحار.

وهذه بعض الأمثلة على تشبث العابد للخير و الصلاح وتقديره لمجهود الشهداء:

«العابد: والصح وين يا وليدي؟»

علي: في البطاقة ياعمي العابد، ماتقدرش تواجه الصح على خاطر هي الصح.

العابد: ولكن يا وليدي كاش ما عندنا شي نعزوا بيه غير مليون ونصف المليون شهيد؟ واش بقى إذا كسرنا حرمتهم؟ إذا عفسنا شواهدهم، إذا كفرنا بحقهم؟² ، كذلك نلاحظ أن الصراع يكمن بين الماضي والحاضر بين جيل وجيل، جيل الشهداء وجيل العابد وأمثاله كذلك الصراع بين الأخلاق الحميدة والأخلاق الشاذة ففكرة عودة الشهداء صدت بالرفض تماما الشهداء الذين ضحوا بأنفسهم رفضت فكرة عودتهم بالرغم من أنها مستحيلة تماما. ومثال ذلك:

« العابد: باغي نطرح عليك سؤال صغير

¹ المرجع السابق، ص 67

² محمد بن قطاف، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص17-18

الحسين: اتفضل يا عمي العابد... خير إن شاء الله!...

العابد: لو كان يولوا الشهداء؟

الحسين: (متفاجئاً طبعاً وكأنه يشك في سلامة العابد...) تقصد جميع الشهداء

العابد: أنعم.

الحسين: يزيد عدد السكان أكثر... وتتراكم المشاكل الاجتماعية¹

ومنه يمكن القول أن رؤية المؤلف محمد بن قطف كانت جيدة جدا في ابراز عنصر الصراع وهو المكون الرئيسي و الأساسي لنجاح المسرحية.

ويمكن القول أيضا أن الصراع شارك فيه المتلقي لأن الموضوع يخص القيم الأخلاقية لديه و بالتالي هذا الصراع يولد لديه ردة فعل وهي الانفعال الشديد ورفض مثل هؤلاء الأشخاص لعودة الشهداء.

ب- الصراع الداخلي:

«ويقصد به صراع الإنسان ضد نفسه، أي مع قوة داخلية مثل: الآلام النفسية أو الصراع النفسي الناشئ عن مرض نفسي، و الآلام العضوية»².

وعليه نجد أن الصراع الداخلي أي النفسي يكمن لدى المتلقي فقراءته لعنوان المسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" يصاب بالتوتر ومن ثمة السؤال والحيرة كيف لشهداء أن يعودوا؟ وفي أسبوع؟ وتبدأ الذاكرة ويتذكر رباح بيطاط، مصطفى بن بولعيد، عباس لغرور، وغيرهم، ويقول في نفسه هناك من نسي التاريخ أن يدونهم ويذكرهم فكيف ستكون المواجهة بيننا وبينهم؟ ولهذا نجد أن بن قطف لم يغير العنوان بالرغم من أنه غير في النص فبن

¹ المصدر السابق ، ص 234

² عدي عطا حمادي الياسين: أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، ص 107

قطاف عمل على إبراز الصراعات النفسية لشخصيات من بينها شخصية المانع في رده على العابد المتشوق إلى رؤية وعودة الشهداء وخاصة ابنه مصطفى وكمثال على ذلك:

« العابد: وليدي... وليدي قال لي راه مولي...»

المانع: ماالكش حاجة أخرى؟...»

العابد: ذكرلي واحد الأمور و واحد الأسامي... ماشفيتش عليهم مليح...»

المانع: ما...ذكرش اسمي؟¹

فالمؤلف يصور صدمة تلقي "المانع" لخبر رجوع الشهيد مصطفى وقد أربكت الصدمة "المانع" وهذا ظاهر في رده.

ومنه فالمؤلف لم يأخذ الصراع كشكل هامشي بل على العكس فقد أبرز لنا رؤيته وشعوره القوي الذي يربطه بالمجتمع والمتصل به، فرؤيته تمثلت في بروز الفكر الإشتراكي في النص، من خلال تتبعه للمسار التاريخي للأحداث التي رسمتها جهود الثورة وتضحياتها.

ثالثا: الحدث الدرامي:

«إن الحدث الدرامي كأى عمل فني يقوم في أساسه على الاختبار و العزل»² ، أي أن المؤلف المسرحي يختار ما هو صالح لعمله المسرحي وما يعبر عن تصويره وهدفه.

«فالحدث متعدد المشارب و متنوع المصادر و الأشكال»³ ، فالمسرحية تشتمل على حدث رئيسي تتفرع منه أحداث ثانوية وتكون هذه الأحداث مرتبطة بالحدث الرئيسي ويكون هناك تفاعل بين هذه الأحداث لأن الاكتفاء بحدث رئيسي يضيق مجال الإبداع ولا يستطيع

¹ محمد بن قطاف، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص10

² عبد القادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1998، ص 6

³ أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط4، 2002، ص174

الفصل الثاني:..... النص المسرحي وفق رؤية مؤلف

المؤلف أن ينقل للمشاهدين ما يود التعبير عنه فهذه الأحداث الثانوية تدفع بالحدث الرئيسي إلى النمو والتطور، فالأحداث الناجحة هي التي تصنع مسرحية ناجحة.

النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) نجد فيه أن المؤلف جعل الأحداث متفتحة على أكثر من حدث وهذه الأحداث لم يستقيها من الحكايات القديمة أو تجربته الشخصية، بل من التاريخ والواقع المعيش، فالنص لا يخلو من الإيحاءات التاريخية. وأهم ميزة في النص هي حضورية الحدث «فحضورية الحدث يعطي للمسرحية حضورية التأثير»¹ وهذا يعني أن الإحساس بأن الماضي والحاضر والمستقبل يتركز فيما يحدث الآن فعودة الشهداء كانت بمثابة هاجس لشخصيات وكذلك حدث قائم على الانتظار والترصد الوهمي فالحدث يبدأ متأزماً ويبقى متأزماً.

واعتمد المؤلف على سمة أساسية لجذب انتباه المتلقي وهي التوتر و ذلك يخلق موقف يؤثر لديه الكثير من التوقعات و الاحتمالات التي يمكن أن تحدث، وليس هذا فقط بل اعتمد كذلك على عنصر التغريب و الذي كان واضحا كثيرا في النص المسرحي، فالتغريب هو «إدخال عنصر جديد في موقف ثابت بحيث يغيره تماما»² فإضفاء هذا العنصر جعل الأحداث تتأزم، فعودة الشهداء جعلت الجميع في توتر مستمر.

«العابد: راهم راجعين.

صالح: شكون لراجعين ياعمي العابد؟

العابد: الشهداء

صالح: آه، الشهداء! يعملوا مليح ياعمي العابد لكان غير يولوا»³

¹المرجع السابق ، ص 174

² سمير سرحان: مبادئ علم الدراما، هلا للنشر و التوزيع، ط1، 2000، ص 41

³ محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص 8

واعتمد المؤلف لشد انتباه المشاهد على التشويق وذلك من أجل الحفاظ على الحركة الدرامية حتى لا يدع المؤلف الأحداث تسير سيرا عاديا فاترا حتى يصل إلى القمة أو الأزمة وكأنما الأحداث تنمو كالموجات الصغيرة المتلاحقة. ما تكاد تختفي حتى تظهر أخرى حتى تنتهي إلى موجة كبيرة تتكسر عند الشاطئ في ختام المسرحية «فعنصر التشويق في الدراما في الدراما لا بد أن يبني على الجهل المطبق بأحداث المسرحية من جانب الجمهور أما ستسفر عنه هذه الأحداث ... ومع ذلك يظل عنصر التشويق ركنا أساسيا في البناء الدرامي»¹ فالمؤلف جعل المتلقي في شوق مستمر لموعد عودة الشهداء

• بناء الحدث وفق تصور المؤلف في النص المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع):

1. بداية الأحداث:

البداية هي الأساس الذي يقوم عليه الحدث في المسرحية، فيجب أن تكون محكمة وجيدة فمن لا يستطيع أن يبدأ لا يستطيع أن ينتهي فتصور المؤلف لبداية مسرحيته "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" كانت تتمثل في تلقي الشيخ العابد لرسالة و التي تخبره بعودة ابنه الشهيد مصطفى رفقة زملائه الشهداء في ظرف زمني قصير .

« - ساعي البريد: يا عمي العابد! (أتيا نحو) ...»

- العابد: آه هذا أنت الربيعي؟ صباح الخير

- ساعي البريد: صباح الخير... هاك ياعمي العابد

- العابد: واش هذا؟

¹ سمير سرحان: مبادئ علم الدراما، ص 43

- ساعي البريد: برية... جاتك البارح، وكي مالقيتكش قلت نمدها لك فالجامع هذا الصباح..(يناولها إياه).

- العابد : (شدها) برية؟... ومن أين تجيني لبرية؟¹»

2. تطور الأحداث:

لكل مؤلف تصوره الخاص لأحداث نصه لكن ما هو متفق عليه هو أن الأحداث تسير بانتظام وتسلسل في خط صاعد إلى الذروة ثم إلى خط نازل إلى الحل، فالحدث يبني بترتيب تصاعدي بحيث يتصاعد اهتمام المتلقي، فالمؤلف بتطور أحداث نصه فهو يكشف لنا عن جوانب مختلفة وذلك وفق رؤيته فالمؤلف المسرحي تظل مسرحيته ناقصة حتى يكتمل الحدث. فبن قطاف جعل تطور الأحداث يشمل تلك الصراعات بين الشخصيات في النص المسرحي وصراع البطل العابد مع ذاته بين مؤيدي ورافضي عودة الشهداء. فالنص المسرحي " الشهداء يعودون هذا الأسبوع" وضح لنا تلك الأساليب التي اعتمدها المؤلف لتطور الأحداث منها:

أ- الزمن الاسترجاعي:

وذلك عن طريق "الFLASH باك" فرعشة الأمس التي تعيشها شخصية العابد الذي فقد ابنه الشهيد مصطفى، والتي تمثلت في مشهد عبور ابنه على الحاجز الملغم وكيف صارع الموت ولكل الحوار الذي دار بين قدور وخديجة يكفي لإبراز هذا الأسلوب الذي وظفه المؤلف.

«خديجة: في اليوم السابع طحنا في العسكر ناصب كمين لجماعة مجاهدين ماشيين فالواد... الطاهر و البشير ماعرفوش واش يديروا... أنا ثاني ماعرفتش... بصح هو طلع لحساب في لحظة واحدة... المهمة اللي خرجنا فيها مابقالنا مانخسروا... وبلا ما يزيد كلمة انبطح وبدا يقرص...»

¹ محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص02

قدور: أنا غير انبطحت وهو اللغم الأول والثاني... ارمى مصطفى روحه في واحد الحفرة...
خديجة: اللي طاح الأول البشير، أنا انجرت، الطاهر يجري يساعدي نقاس في نصف
الطريق، وبقي هو وحدوه يضرب...

قدور: بصح ماعدوش الزهر، حتى الحفرة اللي رمى فيها روحه كان فيها لغم آخر... جريت
ليه... لقيت صدره مفتوح...»¹

كذلك ارتئ المؤلف أن يوظف الزمن الاستباقي، والذي تمثل في وحشة الحاضر التي
تمثلت في لقاء العابد بأشخاص فجروا الثورة بدمائهم الطاهرة، فالمؤلف أخذنا بأحداث تارة
إلى الماضي وتارة إلى الحاضر.

3. نهاية الأحداث:

تعد النهاية « هي الجزء الأخير من المسرحية وتسمى أحيانا بالحل أو نقطة التتوير»²
فالنهاية ليست منفصلة عن البداية، فهي مكملتها ومتصلة به. فالنهاية تأتي خاتمة لأحداث
المسرحية وتحل فيها الأزمات و ينتهب فيها الصراع وتكون إما مفتوحة أو حاسمة حسب
الرؤية التي رسمها المؤلف في ذهنه مناسبة لنهاية الأحداث.

فالأحداث في النص المسرحي " الشهداء يعودون هذا الأسبوع" في نهايتها جعلها المؤلف
عبارة عن صدمة، فبدايتها كانت متأزمة ونهايتها كذلك فالأحداث كانت تمشي في خط
تصاعدي إلى غاية الهبوط الصادم، والمتمثل في انتحار العابد فكان موته تأكيد على موت
الشهداء في ضمائر الشخصيات، لكن ليس عند المتلقي فالنهاية لديه تبقى مفتوحة والقراءات
والتوقعات متعددة، « (غير مصدق) عمي العابد مات... (للجماعة) روحوا ارفدوا الزرابة

¹ محمد بن قطاف : الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص 20

² سمير سرحان: مبادئ علم الدراما، ص 59

وخبوا العلامات... خبوا لمواس وخلو النعجة تولد، خلوا ضرعها مليون حليب... خلوا صوفها لوليد غدوة»¹.

رابعاً: الزمان والمكان في النص المسرحي وفق رؤية المؤلف:

يذهب "موريس هاليفاكس" إلى: «أن الزمان و المكان إطاران اجتماعيان للذاكرة حيث يكونان الإطار الذي يختزن فيه الذكريات الاجتماعية»²، يقول ابن خلدون " الإنسان ابن بيئته" المكان الذي نشأ فيه وبمعنى آخر يصبح الزمان و المكان شرطين ضروريين لحفظ التراث الثقافي أو الحضاري للمجتمع الإنساني. فالمكان والزمان في النص المسرحي يتجسد بحسب مخيلة المؤلف ومعرفته بشروط اللعبة المسرحية.

1. المكان:

فبخصوص المكان في النص المسرحي " الشهداء يعودون هذا الأسبوع" نرى أن المؤلف اعتمد الأماكن على الأماكن المفتوحة فقط وهي (القرية، الجبل) وذلك لقوة أبعادها الرمزية ، فهي رمز لثورة التحرير ورمز للحرية فهذه الأماكن في نظر محمد بن قطاق وقفت ضد الهجوم الوحشي الذي قام به المستعمر الفرنسي وقفت ضد من كان يدعي تعمير البلاد وتنقيتها فالقرية هي الرمز الأكبر للطبيعة.فهي تدل على الانفتاح الحرية وتحمل قيم السلام و الأخوة والهدف النبيل ، فهي مهد الثورة ومصدر إشعاعها لذا نجد أن شخصية العابد بمجرد استلامه للرسالة التي تنبأ بعودة ابنه الشهيد فإذا بكل المشاعر والعواطف تستيقظ وإذا بكل مكان في القرية يذكره بابنه.

¹ محمد بن قطاق: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص22

² ينظر: عزوز بن عمر: السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في السينوغرافيا تحت إشراف أحمد عزوز، 2010-2011، ص 29

أما الجبل فهو رمز الشموخ والعزة والكرامة التي تحلى بها العابد، فصورة الجبل هي مقام متميز يكشف عن روح الثورة والرغبة والتعبير والنضال فقد ناضلت هذه الجبال مع الإنسان الجزائري تعرضت معه للدمار والتخريب وإلى الأمل والانتظار.

2. الزمان:

يلجأ المؤلف في كثير من الأحيان إلى استغلال عدة أساليب فنية حديثة لإبراز مقدرته الفنية ولعل من بين هذه الأساليب الاختزال الزمني و أسلوب الارتداد و الإبطاء و الاشتياق ليفي بأغراض عنصر الزمان، ولعل أسلوب الارتداد المعروف باسم (فلاش باك) هو أكثر الأساليب شيوعاً حيث يتم بواسطته التفاعل بين الحاضر والماضي فتصهر المسافتان الزمئيتان في بوتقة واحدة، وبطبيعة الحال فإن رهافة الإحساس أصبحت عن المؤلف المسرحي: «تنمو وتتطور مما ساعد على مزج هويته بين اللحظة الآنية والزمن الماضي ليجعل من ذلك المزيج طاغياً على كل ما عداه مما أكد الاعتقاد السائد حول تأثير الزمن في الأشياء درامياً»¹، فالمؤلف لا يهتم بالزمان في حد ذاته بقدر ما تهمة دلالاته الذاتية والاجتماعية بطرحها وفق رؤيته وإخراج المتلقي من دائرة السكون للزمان إلى آفاق مستقبلية.

فالمؤلف بن قطان في النص المسرحي " الشهداء يعودون هذا الأسبوع" اختار أن يبدأ بالاستطراد والتأريخ في الزمان بين الماضي والحاضر فإعتماد المؤلف على الزمن الاسترجاعي كان ذلك من أجل إضفاء القداسة والعمق على أحداث النص، وهذا يعني أن المؤلف رسم طريق للزمن وسار عليه بطريقته ووفق رؤيته، فبالرغم أن زمن المسرحية يمتد ليوم واحد إلا أن المؤلف لعب على الزمن و مدده إلى أزمنة متداخلة بين الماضي والحاضر وما يدل على أن المؤلف امتاز في توظيفه لزمن هذا المقطع الذي يدل على الزمن الاسترجاعي، ومثال ذلك حوار بين العابد وقدر:

¹ بشير بريجة محمد: الزمن في المسرحية، والقاهرة، 1991، ص14

«- العابد: يا قدور يا وليدي ماذا بيك تعاود تحكي لي قصة وليدي كيما وقعت وكيفاه
استشهد....»

- قدور: واش نقولك يا عمي العابد... راني حكيتها لك شحال من... (...).¹

خامسا: الشخصيات:

يعد هذا العنصر من أكثر العناصر التي تبرز وتظهر رؤية المؤلف في النص، فهي ذات تأثير كبير في نفسية المتلقي، فلا بد من تطور الشخصيات في العمل الدرامي، فجمودها عند نقطة معينة يدعو للملل وعليه «فكل شخصية يجب أن تسير وتتحرك وفقا للهدف الذي وضعه المؤلف في إطارها الفكري والاجتماعي والعاطفي وحسب ما يبدو ضروريا أو محتملا»²، فالشخصيات التي يختارها المؤلف يجب أن تكون قريبة من عقله وقلبه، فهو يتخيل شخصياته بكل مشاعرها و أحاسيسها قبل، ويخطط لمسار الأحداث ويعرف نواحي القوة و الضعف للشخصية، وحركاتها وسكناتها وما يطرأ عليها من تغيير وتقلبات وظروف بحيث تكون واضحة ومفهومة في علاقتها بالآخرين وتطورها، وأثرها في الأحداث ولهذا الشخصيات في كثير من النصوص هي مرآة عاكسة لفكر المؤلف وتنقسم الشخصيات إلى:

أ/ الشخصيات الرئيسية:

والمقصود بها هي: «الشخصيات التي لا يمكن الاستغناء عنها في الأحداث، والتي تقوم بالدور الأساسي الهام في العمل الفني»³، يتوضح لنا من هذا أنها شخصية محورية لها دور فعال في سير النص المسرحي وهي من أهم الشخصيات التي يعطيها المؤلف اهتماما كبيرا لنجاح نصه المسرحي.

¹ محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع ص 11

² عبده دياب: التأليف الدرامي، ص 48

³ المرجع نفسه، ص 29

والشخصية الرئيسية يجب أن تتصف بما يلي:

- هي البطل الأول في العمل، وهي شخصية قوية تدافع عن رأيها ووجهة نظرها وتحس بالمسؤولية.

-يستطيع القارئ أو المشاهد أو المستمع التجاوب معها.

- لا يشترط أن تكون الشخصية الرئيسية محبوبة، فقد تكون شريرة، المهم أن تقنعنا بأفعالها وتصرفاتها.

- تكون واضحة ليسهل فهمها.

فالشخصيات الرئيسية هي المحرك الأساسي لأحداث النص المسرحي وهي التي تكشف عن الأشياء التي يريد المؤلف البوح عنها.

فالمؤلف بن قطاف في النص المسرحي "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" شخصياته الرئيسية بينت لنا رؤيته والأفكار التي أراد قولها ومن بين هذه الشخصيات:

• شخصية العابد:

عاش المؤلف مع هذه الشخصية حلم عودة المبادئ النوفمبرية من خلال سؤاله عن العودة، عودة الشهداء. ونتلمس هذا في الحوار الذي دار بين العابد والحسين:

«- العابد: باغي نطرح عليك سؤال صغير...»

- الحسين: تفضل يا عمي العابد... خير إن شاء الله!...

- العابد: لوكاني وللوا الشهداء

- الحسين: (مفاجئاً طبعاً وكأنه يشك في سلامة)... تقصد جميع الشهداء؟

- العابد: أنعم.

- الحسين: يزيد عدد السكان أكثر... وتتراكم المشاكل الاجتماعية...»¹.

وشخصية العابد كانت عاكسة للموضوعات التي تشغل فكر المؤلف وهي المشاكل المصيرية المتصلة بحياة الإنسان اليومية، فبهذه الشخصية أشعرنا بن قطان بعمق هذه القضايا: المحسوبة، البيروقراطية، الانتهازية، الديمقراطية، وكذلك بروز الفكر الاشتراكي للمؤلف ولعل هذا ما نجده في المقطع الحوارى الذى دار بين العابد وبين عمارة:

« - العابد: لو كان يولوا... بيت المال واش يدير؟... أنت رايس القباضة انتاعها لابد تعرف؟

- عمارة: شكون اللى يولوا يا عمى العابد؟.

- العابد: الشهداء...

- عمارة: هذا مستحيل يا عمى العابد...

- وصلنى خبر من عند ناس ما يكذبوش، بلى شهداء القرية الكل راجعين وزيد ماتتاقشنيش فى هذا الباب قول برك... واش دير الى تخرج الدراهم على يدك من القباضة؟.

- عمارة: راك حيرتتى يا عمى العابد... هذه مسألة ما جات فى بال حتى واحد... بصح من هنا حتى يثبت هذا إلى راجع حياته قدام المحاكم، وهذه مسألة تتطلب إجراءات تدوم سنوات وسنوات... تتوقف المنحة.

- العابد: والشى اللى ندفع؟...

¹ محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص 17.

- عمارة: من وجهة النظر القانونية ياعمي العابد... المسألة واضحة هنا يتسمى الخزينة خرجت منها الأموال مكانش لازم تخرج... وأقل شي تواسيه الخزينة هو تطالب الورثة انتاع هاذ الشهداء يرجعوا ذاك المال... وعلى ما يظهر لي شخصيا... المسألة ولو كانت قانونية... تبقى دايمًا خاضعة لمسؤول القباضة... يقدر يقدم التقرير... وهذا التقرير يقدر يكون واضح وصريح... كيما يقدر يكون غامض ماشي مفهوم... يقدر ما يقدم حتى تقرير... يعلم برك العمال انتاعه بلي المنحة سقطت قانونيا من صاحبها... ويقدر كذلك يقوم بنفسه قضية أمام العدالة... والله... العدالة ولو واضحة قانونيا... فيها دخلات وخرجات كثيرة.

- العابد: يرحم والديك، فهمت... فهمت من كلامك الرجوع انتاعهم يتسبب في جري جديد.

- عمارة: أخ هذا واضح ياعمي العابد... الرجوع انتاعهم في الحقيقة مشكلة... على كل حال يبقى لهم الحق كقدماء مجاهدين ماشي كشهداء...حتى هذه فيها صعوبات... اللجنة اللي تمد الشهادات انتاع الماضي الثوري خلصت أعمالها هذه مدة... وعلى هذا يلتزم عليهم يحصل على أوراق ماشي ساهلة. وشكون يمداهلهم... تتخاط ياعمي العابد... خير تنسى هذا الموضوع وتخليهم وين راهم... ابقى على خير!

- العابد: بصح لوكان يرجعوا؟

- عمارة: لامن للامن قبر وجاب معاه خير ياعمي العابد (يختفي).¹

وهكذا فشخصية العابد رفعت الستار عن وجود العديد من الذين أدوا بالجزائر إلى واقع متدهور ومنحط. وبهذا فالمؤلف يقول لنا أن حب الذات و الأنانية التي سادت في الوسط الجزائري جعلتهم يرفضوا الأنفس الطاهرة، فعودة الشهداء شكلت هاجس للجميع.

¹ المصدر السابق، ص 05

الفصل الثاني:..... النص المسرحي وفق رؤية مؤلف

ويلاحظ أن شخصية العابد هي الاسم الوحيد الخاضع للوصف (العابد بن مسعود الشاوي)، فعندما نمعن النظر جيدا على هذا الاسم نجد أن المؤلف وظف هذا الاسم وذلك لقوة معناه. فكلمة العابد؛ تدل على التقوى والحرص والحفاظ، أما كلمة المسعود؛ فهي تدل على الحظ والسعد، وكلمة "الشاوي" ؛ هي انتسابه إلى الشاوية منطقة الأوراس وهذه الكلمة تدل على الرجولة والصلابة والشجاعة واللاجوع، فتوظيف المؤلف لهذا الاسم هو مقصود وليس افتراض فقط. فشخصية العابد غاصت بنا نحن كقارئين في فكرة قداسة الواجب الوطني وجعلتنا نعيش صراعها الفكري والنفسي الذي تعيشه وتلك المعاناة اتجاه الرفض لعودة الشهداء.

لكن تصور المؤلف للخلاص من هذه المعاناة وانحطاط القيم هو الانتحار، فالانتحار كان هو أنسب طريق للعابد للتخلص من هذا الرفض فكان بالنسبة له أفضل بكثير من العيش مع أشخاص أغرتهم الأنانية والقسوة، فكان موت العابد بالنسبة لهم عبارة عن صفة تأكدوا من خلالها أن العابد نفسه كانت شريفة ولهذا اختار لها عيشة مع الشرفاء في العالم الآخر، فالوفاء بالعهد للشهداء الأبرار كان مسلك سلكه العابد وختمه بالانتحار كما جاء في المقطع الحواري:

«- العامل: (داخل بفرع) ... عمي العابد... عمي العابد مسكين...»

- حسين: (يقفز نحوه بهلع)... واش بيه؟... عمي العابد؟.

- العامل: وقف في وسط السكة ورفع يده للقطار... بصح القطار ما حبشش... كمل الطريق وادى عمي العابد...

- خليفة: كيفاه ما حبشش؟... علاه ما يحبش؟ فيه المسؤولين اللي يزوروا القرية...

- السبتي: (يجبد التليكس من جهة ويقراه)... قرينتنا ماشي اليوم غدوة!

- الحسين: (غير مصدق) عمي العابد مات!...»¹

• شخصية الشهيد مصطفى:

لقد أعطى المؤلف لهذه الشخصية مساحة كبيرة في نصه المسرحي فقد جعلها رمزا للنفس الإنسانية الخالدة، ولخص بها صورة الشهداء ككل، فهي نموذج لشخصية قيادية مفنقدة، فهو ملئ بالعزيمة والتصميم لا يثنيه عن إرادته شيء قوي الاحتمال الجسدي والنفسي، ليس له دافع سوى نصره بلاده.

ولعل المؤلف قصد بشخصية الشهيد مصطفى، الشخصية التاريخية "مصطفى بن بولعيد" والتي كانت حاضرة في نفوس الجزائريين الأحرار والمناضلين في سبيل الوطن ولمعرفتنا أكثر للنضال الذي رسمه المؤلف لهذا البطل نورد الحوار الذي دار بين خديجة وقدر:

« - خديجة: فالיום السابع طحنا فالعسكر، ناصب كمين لجماعة مجاهدين ماشيين فالواد... الطاعر والبشير ماعرفوش واش يديروا... أنا... (...). »

- قدور: أنا غير انبطحت وهو اللغم الأول والثاني... ارمى مصطفى روحه في وحدة الحفرة...

- خديجة: اللي طاح الأول البشير، أنا انجرت، الطاهر يجري يساعدي تقاس في نصف الطريق. وبقي هو وحده يضرب.

- قدور: بصح ما عندوش الزهر... حتى الحفرة اللي رمى فيها روحه كان فيها لغم آخر... جريت ليه... لقيت صدره مفتوح.

- خديجة: رقد عينيه لجهتي وقال: خديجة شوفي كيفاه توصلني للجماعة، أنا (...).

- قدور: كشفت صدره مفتوح عيظت: يامصطفى.

¹ محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص 22.

- خديجة: مصطفى ...وجريت ليه... نسيت جرحي ورفدت راس مصطفى...

- قدور: كلن النور خارج من وجهه... كللي يتبسم...¹

فالمؤلف ارتئ أن تكون شخصية الشهيد مصطفى في النص المسرحي هي ما توحى إلى الشهداء النبلاء الذين ضحوا بالغالي والنفيس من أجل بلادهم.

• شخصية خديجة:

هي شخصية أضافها محمد بن قطاف حيث لم تكن موجودة في القصة فأراد أن يقول أن المرأة ليست رمزا للضعف أو العجز بل هي رمز للتضحية والوفاء بالعهد، وبشخصية خديجة أراد أن يظهر دور المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية، ولهذا اختار أن اسمها من التاريخ العربي الإسلامي. فهي شخصية وطنية ظلت ذاكرة التاريخ حية فيها وأخذت الاستئناس بالمقام التذكري الذي لهم كما ولها، فكانت تدافع عن الحقائق المفقودة أمام الكذب و الجحود لحقائق منسية فهي تحمل في طياتها أسرار رفقاء الشهداء الذين زوروا تاريخهم بعد الاستقلال، وهذا في نظر الجميع امرأة مجنونة تقضي وقتها في مسح الغبار عن الأسماء التي هي بالنصب التذكري.

«- خليفة: (وهو خارج) هه... الشهداء يرجعوا... ياخي مهبولة...»

- خديجة: مانيش مهبولة!... هو صح من أين تقوت يقولوا مخصوصة مسكينة... وأنا فالحق نمشي من قرية لقرية نمسح لغبار على أسماء الشهداء هذا ما كان...²

فروية محمد بن قطاف للمرأة الجزائرية لم تكن نظرة استحقاق وضعف بل كانت عبارة عن شجاعة وبطولة، فالمؤلف أخذنا بشخصية خديجة إلى موكب الخضوع والذلة والسفاهة و الدناءة لبقية الشخصيات.

¹ المصدر السابق، ص 20

² المصدر نفسه، ص 05

• شخصية المانع:

غرض المؤلف من توظيف هذه الشخصية هو إظهار الانتهازية وأصحاب البطون المنتفخة الذي يتباهون في كونهم مجاهدين، فالمانع هو شخصية ثورية عاشت الثورة التحريرية لكنها لا تبالي للتاريخ، فهو يهتم بثروته وخدمة مصالحه ويجهل التاريخ ومجرباته ويستغل منصبه كونه مسؤول في البلدية بكل دكتاتورية وبيروقراطية وبرagamاتية ، وفي هذا المقطع يعكس لنا المؤلف كل هذه الحقائق المسكوت عنها:

«- المانع: ... المكاسب انتاعي في خطر وأنت تسهل فالأمور. الشيء اللي وصلنا اليوم والحمد لله في خطر وأنت تسهل فالأمور. العذاب اللي تعذبنا والشي اللي مديناه لهاذ الثورة، وتحبنا نتلفتو للماضي وبتنساو الحاضر»¹.

فالمؤلف صور لنا رؤيته التي تكشف عن بعض المجاهدين الذين زاغوا عن مبادئ الثورة التحريرية وخانوا عهد الشهداء في شخصية المانع.

• شخصية المسعي:

بن قطاف بهذه الشخصية جعلنا نلتمس قالب الاستسلام والخضوع للأمر الواقع، المانع شيخ كبير من أقارب العابد وهو أيضا والد شهيد وهو ما يوضحه الحوار الذي دار بينه وبين العابد:

«- العابد: (بصوت منخفض حذر) يا المسعي، ما جاش في بالك... وليدك الشهيد. يرجع كاش نهار يطبطب في الباب ويتلاح عليك ويحضنك؟».

- المسعي: (بعد سكتة) ... واش نقولك أخويا العابد... والله ثم والله يا خيال وليدي ما فارقتي هذه المدة... كل ما يتحط فطور وإلا عشا تلقاني نحوس عليه يمين وشمال نستنى

¹ المصدر السابق، ص22.

فيه يلحق بينا .. كل ما نفتح باب يتهز قلبي ونقول هو.. ..كل ما وقف واحد عند راسي نشوف وجهه... آه يا لو كان يرجع لعزير اللي فقدناه ونموتوا أحنأ... حياتنا يا بن أمي. ما عندها لذة ما بقالها معنى....¹

فالمسعي يتحرق شوقا إلى ابنه لكنه لا يؤمن بهذه العودة وليس هذا فقط فهو يفكر في تلك الامتيازات التي منحتها له الدولة كونه والد الشهيد فالمغريات أغنته عن عودة ابنه.

ب- الشخصيات الثانوية:

يدرج المؤلف الشخصيات الثانوية في النص المسرحي لأنها «تقوم بدور فرعي ومساعد في الأحداث فليس لها دخل مباشر في الصراع»². ومع ذلك هذه الشخصيات لها ضرورة في خلق المناظر وتحديد المكان وتحديد المكان الذي يدور فيه الصراع فالمؤلف يوظف هذه الشخصيات وفق رؤيته وخدمة للعمل الدرامي. فبن قطاف وظف في النص المسرحي:

• شخصية ساعي البريد:

من أجل إقحام القارئ في الأحداث وجذبه، وكذلك ليصدق القارئ أن الرسالة التي استلمها العابد هي حقيقة فالرسالة عبارة عن ضوء رسمه المؤلف كان غرضه أن يجعل المتلقي في شغف وشوق.

«- ساعي البريد: برية... جاتك البارح، وكيف مالفيتكش قلت نمدهالك فالجامع هذا الصباح... (يناولها إياه) .

- العابد: (يشدها) برية؟.... ومن أين تجيني البرية؟

¹ المرجع السابق ، ص 04

²عبد دياب: التأليف الدرامي، ص 50

- ساعي البريد: جاتك من الخارج يا عمي العابد... من بلاد بعيدة ياسر...»¹

• شخصية العامل:

خلقها بن قطاف لتكون الشخصية الضعيفة التي تعاني من الجبروت والدكتاتورية من طرف الرؤساء والمسؤولين فهي شخصية مغلوب على أمرها لأنها تنحدر من الطبقة الكادحة، فالظلم الذي يواجهه جعلته يتحصر على الشهداء ويتمنى عودتهم اليوم قبل الغد.

«- العامل: (وهو خارج) آه يا لوكان يوللوا صح يا عمي الحسين»²

ومن خلال هذا يمكن القول أن عناصر النص المسرحي كان لها الدور الكبير في إبراز رؤية المؤلف وكذلك أفكاره فمن خلال النص تسنى للقارئ أن يعرف المؤلف متبني للفكر الاشتراكي.

كذلك عكست لنا عناصر النص فجعة المؤلف بالمحنة الجزائرية ولهذا كان له رد بطريقته الخاصة على السماسرة وتجار التنازلات، فقد زف بينهم بشرى عودة الشهداء كي يفيقوا، فالمواجهة بينهم وبين الشهداء قد تشعروهم بشيء من الخجل اتجاه أطماعم و أفعالهم الدنيئة. فالنص مكتظ بوجع المؤلف، فهو يتذكر دائما دماء الشهداء الزكية التي يتم يوميا تسليعها للحصول على مكاسب رخيصة يستفيد منها الساسة هنا وهناك.

فروية المؤلف إذن تعد الرؤية الأولى لكونها تؤسس للمنجز الإبداعي وذلك على مستويي كل من النص والعرض المسرحيين، فروية المؤلف تمتد من الذي أبدعه وصولا إلى نص العرض الذي أبدعه المخرج المسرحي من خلال عملية التجسيد الإبداعي، وهذا التجسيد يكون وفق تحديد وقيادة واختيار من المخرج.

¹ المصدر السابق ، ص02

² المصدر نفسه ، ص18

الفصل الثالث:

النص المسرحي وفق رؤية المخرج

1. النص المسرحي وفق رؤية المخرج.
2. المتداخلات التي تظهر رؤية المخرج.

أولاً: الأداء التمثيلي.

ثانياً: عناصر السينوغرافيا:

1. الأزياء.
 2. الإضاءة.
 3. الديكور.
 4. الإكسسوارات.
 5. الموسيقى والغناء.
3. التلاقي المسرحي بين نص المؤلف وعرض المخرج.

1. النص المسرحي وفق رؤية المخرج:

تطورت مهام المخرج المسرحي كثيرا عبر العصور إلى أن وصلت ذروتها أواخر القرن التاسع عشر ميلادي، حين أصبح يحتل مركزا أساسيا في الإنتاج المسرحي. وقبل ذلك في زمن الإغريق القدماء كان الشاعر الدرامي هو «المسؤول عن إنتاج مسرحيته وكان هو الذي يوجه الممثلين»¹. وقد استمر هذا الحال كذلك حتى في العصر الوسيط وفي عصر النهضة كان موليير وشيكسبير يمثلان في مسرحياتهما ويخرجانها.

«كان كل من الدوق (ساكس ينغن) من بافاريا و(ماكس راينهارت) من ألمانيا و (اندرية انطوان) من فرنسا و (قسطنطين ستانسلافسكي) من روسيا قد وضعوا الحجر الأساس لمهمة المخرج المسرحي في العصر الحديث وتثبت مركزه كونه الفنان الأول في الإنتاج المسرحي بعد المؤلف المسرحي»²، وهكذا أخذ المخرج يمارس دوره كقوة رئيسية في الإنتاج المسرحي ويبقى السؤال حول ماهية هذا الدور وطبيعته وإذا ما كان قائما لحد اليوم، وهل هو مجرد مفسر لمعطيات النص المسرحي وملتمزم بأفكار المؤلف؟ أم هو فنان مبدع يتخذ من النص نقطة انطلاق لإيصال رؤاه لجمهور المتفرجين؟

يعد النص من إبداع المؤلف وتحت مسؤوليته ويحمل أفكاره ومغزاه ولا يحق للمخرج أن يكتب النص بطريقته، بل عليه أن يحترم إبداع وفكر المؤلف، لكن من حق المخرج أن يتدخل في النص المسرحي لأن له تصور آخر في العمل مادام أنه تصدى للنص وسيخرجه برؤيته، ورؤية المخرج تستوجب أن يعدل في النص المسرحي بحيث لا يخل بالفكرة أو الخط الدرامي، ومن هذا يجدر بنا تعريف مصطلح "الرؤية":

¹ سامي عبد الحميد، المخرج المسرحي مسؤوليته ومهمته، جريدة الوصل تنتصر، ع(3990)، السنة الرابعة عشرة، الثلاثاء

23 أيار 2017، ص

² المرجع نفسه، ص

لغويا:

« رؤى في الأمر (تروية) نظر فيه وفكر به ولا يهمز - وتقو إنشد القصيدة يا هذا أو تقل اروها إلا أن تأمرها بروايتها أي استظهارها

الرؤيا: مارأيته في منامك وقد جاء في الرؤيا أنها اليقظة

رؤية العين كقولك كما تبصر والآخر من رؤية القلب في معنى العلم فتصير كما تعلم»¹

ويعرفها الجرجاني بأنها: «المشاهدة بالبصر حيث كان أي في الدنيا والآخرة»²

اصطلاحيا:

الرؤية «هي النظر بالعين والعقل والقلب»³

فالمخرج يرى تلك الأشياء المخفية وراء النص، فنستطيع تشبيهه بالنحات الذي يعتمد على الإزالة ليصل إلى الشكل الذي يراه في مخيلته، لكن المخرج يعمل على الإضافة ليصل إلى فكرته التي كونها في ذهنه، فهو يتفحص جيدا النص الذي يعمل عليه لأنه هو الركيزة الأساسية التي يبني عليها العرض المسرحي، فمن خلال النص تتكون رؤية لدى المخرج، ولكن هنا متداخلات أخرى تساهم في طرح هذه الرؤية مثل الأداء التمثيلي وعناصر السينوغرافيا (الديكور، الملابس، الإضاءة، المكياج)، والاستعراضات والموسيقى التصويرية والأغاني وغير ذلك، فهذه العناصر يستخدمها المخرج لطرح أفكاره على الجمهور، فيأخذنا من نص على الورق إلى عرض على الخشبة

¹ ثائر هادي ناجي جبارة: الرؤى الإخراجية في العروض المسرحية لمديرية النشاط المدرسي في المديرية العامة للتربية في محافظة بابل، 2004.2007، دراسات تربوية، ع10، نيسان 2010، ص127

² علي بن محمد بن علي الجرجاني: التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، ص151

¹ ثائر هادي ناجي جبارة: الرؤى الإخراجية في العروض المسرحية لمديرية النشاط المدرسي في المديرية العامة للتربية في محافظة بابل، ص128

ومن المخرجين من يحرص على تقديم النص كما هو والبعض الآخر يتعامل مع النص كمادة أولية للانطلاق براءه، فالفنان سامي عبد الحميد يقول:«دأبت على القيام بما يشبه المونتاج لأغلب النصوص المسرحية التي أخرجتها وهو أحد المؤشرات المهمة لأسلوبي الإخراجي إذ إنني بذلك أحاول تطويع النص لمتطلبات خشبة وفقا لرؤيتي الخاصة التي قد تختلف بقليل أو بكثير عن رؤية المؤلف»¹

أما المخرج "أدولف آبيا" «اهتم كثيرا بالعرض الدرامي وقلص من قيمة النص المسرحي»² لأن المؤلف لا يعتني بتجسيد النص سينوغرافيا بل يركز جهده على بناء الحوار اللغوي وتشكيله لذلك يبقى عرض الكلمة أهم من كلمة النص؛ أي أنه لا يدعو إلى إلغاء النص و إنما يولي أهمية كبرى للحركة، وللمخرج المبدع الحرية الكاملة في أن يتحكم في النص ويفسره بالطريقة التي يرتضيها ويجتهد في الإخراج الذي يستهويه، فعملية الخلق الفني وإنتاجه هي الهدف الذي يسعى المخرج إلى تحقيقه والإبلاغ عن رسالته، ويأتي ذلك من خلال التدرج المنطقي للأحداث ف«تأخذ الرؤية طريقها على مراحل ابتداء من إدراك وتصور حتى تكامل العمل الفني ونضجه ووصوله إلى المتلقي»³ ؛ فالمتلقي ينتظر وجهة نظر المخرج في موضوع النص الذي ربما يكون المتلقي ربما قد قرأته سابقا، فمسرحيات شكسبير مثلا قد عرضت بأساليب مختلفة ووجهات نظر متباينة وهذا السبب الذي جعل المخرجين يبحثون دوما عن تقديم آرائهم ووجهات نظرهم في النص منذ سنين طويلة ذات قضية وحدود موضوعية واضحة ومعينة، فرؤية المخرج «محكومة بالحدود الموضوعية للنص، أنها التزام لحدود النص شخوصا وأحداثا وأزمانا و أمكنة وأن قضية التزام المخرج

¹ - ناهر هشام بدن: رؤية إخراجية لقصيدة (تنويمه لسرير فارغ) للشاعر كاظم الحجاج، مجلة دراسات البصرة، ع12،

2011، ص165

² - عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، ط1، 2001، ص98

³ - ينظر: جعفر علي عباس: الرؤية في الفن العربي (السينما والمسرح)، مجلة الأكاديمي، ع3، بغداد، مطبعة

الشعب، ص88

للحدود الموضوعية لا يعني التطابق أو التفاوت بين رؤية المخرج أو المؤلف كما يطرحها البعض¹. ومنه يمكننا القول لو كان بالإمكان وجود رؤية واحدة محددة لأي نص مسرحي لما كانت هناك حاجة إلى إعادة إخراجها ولما كان تمة جديد ينجم عن عملية الإخراج ووا تأملنا مسرحية هاملت لشكسبير وقضية تردده في قتل عمه نجد أن كثيرا من المخرجين تناولوا هذا النص، وإن اختلفت رؤاهم وتجسيدهم لهذه الفكرة كما في المسرحيات (هاملت كما أراه، وهاملت يستيقظ متأخرا،... وغيرها)، فمع بقاء المادة الأساسية هنا للانطلاق يكون التأويل ورؤية المخرج هي المحرك الأساسي في المكان المناسب لنمو النص و الإخراج وهو خشبة المسرح والفضاء الذي يخلقه المخرج، ومن أهم المتدخلات التي تظهر رؤية المخرج في النص المسرحي هي: الأداء التمثيلي وعناصر السينوغرافيا للعرض التي سنبرزه

II. المتدخلات التي تظهر رؤية المخرج

أولاً: الأداء التمثيلي:

يقول بول اوجير: «الممثلون أدوات لتوصيل أفكار المخرج...»² فالممثل يعكس لنا رؤية المخرج التي يريد تقديمها للجمهور عن طريق الأداء و يبوح به الممثل، وعليه فإن علاقة المخرج بالممثل هي واحدة من أكثر العلاقات أهمية في تحقيق المسرحية و أكثر تعقيدا في الوقت نفسه. فيتعين على المخرج أن يعرف بدقة إمكانية كل ممثل ويفهم حدوده ومساحته وقدراته الجسمانية، وينبغي أن يكون قادرا على الأداء المطلوب.

فالممثل هو «شخص ينتحل شخصية أخرى ويعبر عنها بصدق ويوصلها إلى الجمهور ويضيف طاقته الداخلية والخارجية في الأداء»³، فالممثل هنا يعيش الحالة ويتقمصها بكل أحاسيسه ومكوناته من خلال النص المسرحي ليصل إلى مستوى الفرجة، فمن خلال النص

¹ - المرجع السابق، ص 88

² - أمين صالح: الوجه والظل في التمثيل السينمائي، ص 154

³ - ينظر : المرجع نفسه، ص 400

يتعرف الممثل على الشخصية وطبيعتها وعلى تصرفاتها وعلى علاقاتها وأفكارها ووجهات نظرها ومواقفها، فالممثل يقوم بقراءات دقيقة ومتفحصة للنص المسرحي ليحصل على الأجوبة التي تهمة ولكنه يبقى دائما معلق بقيد المخرج، فهو من يتصرف وتكون له الكلمة في أداء التمثيلي.

فالمخرج زياني الشريف عياد في العرض المسرحي "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" اعتمد على ممثلين كانت لهم مكانة وصيت عالي في التجربة المسرحية الجزائرية أمثال: عز الدين مجدوبي الذي قام بدور "المانع" وعبد الحميد رابيا الذي قام بدور "السبتي" ونور الدين بران في دور "العامل" وصونيا في دور "خديجة"، والأهم من ذلك فشخصية "العابد" في النص أوكلها في الأداء إلى محمد بن قطاف وهو مقتبس النص نفسه، وعليه فالمخرج اعتمد على تحريك علامات النص، وخطاباته على كفاءة هؤلاء الممثلين فقد وضع في الحسبان خلال تقديمه العرض دور الممثل الكبير من أجل خلق الصورة التعبيرية التي تخدم النص من جهة وإبداع المواقف التي يصعب تحقيقها من جهة أخرى. ولقد كان المخرج زياني الشريف عياد" من أهم المخرجين الذين حاولوا أن يتجاوزوا نمطية المسرح الأوروبي، وذلك بتوظيف أحد أبرز أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي الجزائري، وظف شكل الحلقة وكان هذا لشكل خدما كثيرا للعرض وكذلك لفت انتباه الجمهور من خلال أداء الممثلين في شكل حلقة، وما يلاحظ على الممثلين في العرض أنهم كثيرون الحركية وخاصة الشخصيات التي ترفض عودة الشهداء وهذه رؤية من المخرج ليدل بها على ذلك الصراع الموجود في النص، وعليه فالمخرج قد نوع في الأداء بين الممثلين من حوار إلى حركة إلى سخرية وبكاء وصراخ ورفض بمرارة لرجوع الشهداء، وبما أن شخصية العابد هي الشخصية الرئيسية في النص فقد ركز المخرج كثيرا على هذه الشخصية فنجد أن "العابد" دائما في الوسط بين الشخصيات ولديه صفة الجدية وذلك واضح كثيرا على ملامحه (ينظر الصورة 1-2)، فعودة الشهداء بالنسبة له كانت هي أمل المستقبل، وكذلك طريقة أدائه للكلام الصارمة، لكن

بالمقارنة بالشخصيات الأخرى استهزاء في الكلام وكذلك الحركات التي توحى باللامبالاة وتبرز عليهم ملامح الدهشة وكذلك الخداع والمكر.

وبهذا يترجم لنا المخرج أفكاره ومدى استيعابه للنص عند القراءة أما فيما يخص الكلمات التي جاءت على لسان الممثلين فقد حافظ المخرج على ما أتى في النص لكن حذف بعض الكلمات التي لا تخل أبدا بالموضوع العام للمسرحية أو أفكاره مثل الحوار الذي دار بين "المانع" و "العابد" في العرض المسرحي والذي يقول فيه:

«- العابد: وليدي وليدي راه مولى

- المانع: ما زادش قالك حاجة أخرى

- العابد: ذكرلي واحد الأسامي»¹

هذا الحوار حذف منه المخرج كلمتين وأضاف كلمة، وقد برع المخرج في تحويل تلك العودة الافتراضية المتخيلة واللاعودة إلى عرض مسرحي زرع الحيوية الفنية بقراءة أنفاس الواقع وقراءة ما في ضمير عمي العابد، فالمخرج أعطى دور "العابد" شكلا فرجويا اعتمد على القوالين ، وهكذا حرك المخرج هذا الموضوع السياسي الذي يحكي الواقع لمنه في نفس الأوان يحكيه حكيا ساخرا تراجيديا.

والمخرج في المسرحية حافظ على نفس الشخصيات كذلك الموضوع " الشهداء يعودون هذا الأسبوع" نجد أن العرض المسرحي ملم بالفكرة وطرحها ومناقشتها بين الممثلين وردود الفعل مثلها مثل الشخصيات في النص، لكن الاختلاف الملموس هو عند المتلقي فأداء الممثلين على خشبة وإخراج الموضوع من الورق إلى المشاهدة أعطاه تفاعلا وكذلك النظر و الإحساس كان مغاير، فالقراءة للموضوع وهو على الورق يجعل المتلقي في تفاعل وصراع في نفسه، لكن الجمهور على غير ذلك في أثناء العرض و أداء الممثلين من حركة وغناء وسخرية بالكلام يجعل الجمهور يسكت وتارة يضحك ضحكا عاليا، وعليه رؤية المخرج لأداء

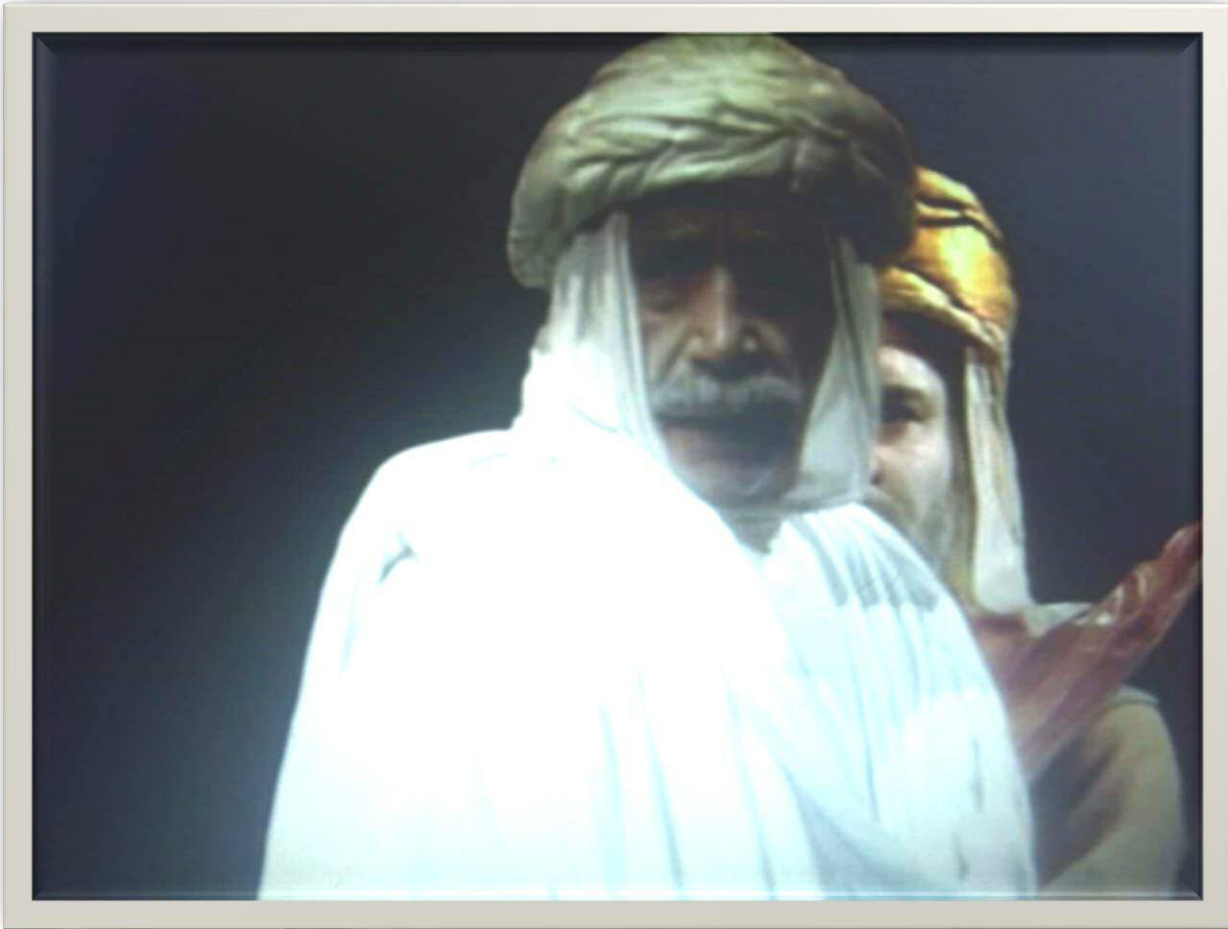
¹ ينظر: زياني الشريف عياد، الشهداء يعودون هذا الأسبوع (عرض مسرحي)، مؤسسة التلفزة الوطنية نقلا عن المسرح الوطني الجزائري

الفصل الثالث:..... النص المسرحي وفق رؤية المخرج

الممثلين من حركات وإيماءات وإشارات تعبيرية كانت ذات أهمية كبيرة حيث كانت تخدم العرض إجمالاً كما كانت موازية وموافقة ومنسجمة.



(1) صورة العابد وسط الشخصيات



(2) ملامح الجدية والعزيمة

ثانياً: عناصر السينوغرافيا

1. الأزياء:

المخرج هو المشرف لأول والأخير على العمل لمسرحي باعتباره عرض بعدم كان نصاً ونقط، وعليه تترتب مسؤولية نجاح العرض المسرحي من فشله، فإن جاز لنا القول هو الذي يختزل جميع الممثلين ويرسم طريق تمثيلهم ويمكنه أن يكون أحد الممثلين. فهو مدير لعرض المسرحي والمسئول في جميع تفاصيله، وإن لم يكن ذ خبرة في تصميم لملبس فهو مطالب بإيجاد خبير في فن الأزياء والملابس ليساعده في عمله «والمخرج كذلك يحدد الفنان التشكيلي التي ستوكل إليه مهمة تصميم الديكور والأزياء والإكسسوار، ويتدارس معه التفاصيل بحيث يأتي كل هذا معبر عن الرؤية التي استقر عليها المخرج في إخراج النص»¹ فيتضح لنا من هذا أن المخرج يرسم رؤيته ويسير وفقها في قراءته للنص المسرحي فالأزياء، تقع على دلالات الشخصيات وتعد حياً لا يتجزأ من شخصية الممثل وفي إخراج ما يستهويه المخرج.

فالأزياء والملابس ليست ثانوية بأي حال من الأحوال بالنسبة للمخرج، فهي واجهة الممثلين الدالة على نفسياتهم، فهي مع الديكور والمناظر تؤدي نصف الهدف والغاية في عكس النص المسرحي على خشبة، والنصف الآخر بين حركة وحوار الممثلين والمخرج يجعل الملابس تحتضن ما هو موجب وما هو مادي في ثنايا تصميماتها، فبإمكانه أن يجعلها تعالج خطاباً سياسياً أو اجتماعياً أو ثقافياً، على حسب ما تقتضيه رؤيته التي يطرحها على خشبة المسرح.

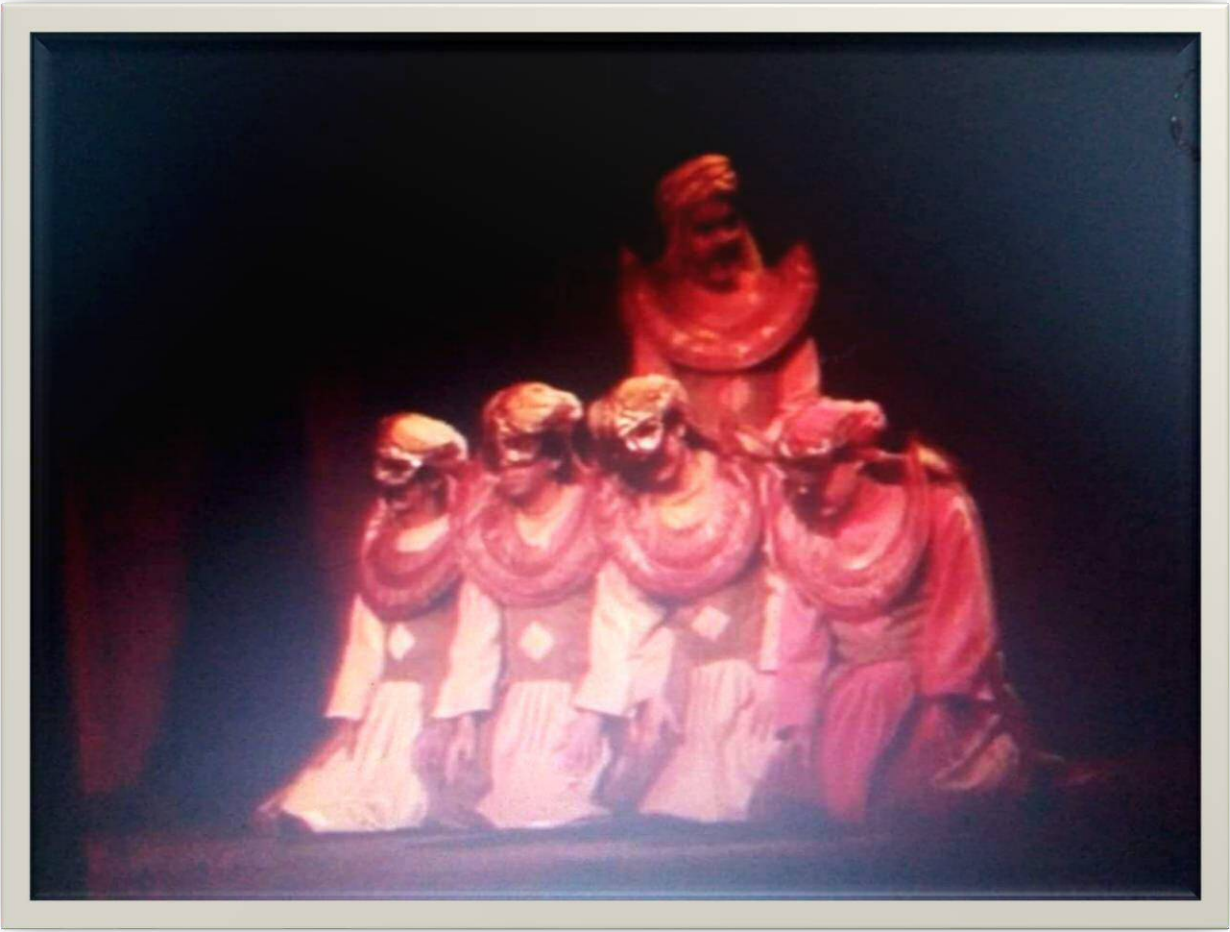
ونظراً لأهمية الأزياء في عكس رؤية المخرج نلاحظ أن العرض المسرحي " الشهداء يعودون هذا الأسبوع" عكس لنا أفكار المخرج فقد جعل الشخصيات التي ترفض عودة الشهداء جميعها ترتدي نفس اللباس (ينظر الصورة 3)، أما الشخصيات التي تؤيد عودة

¹ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1979، ص44

الشهداء لباسها مغاير فالممثلين الذين كانت لهم نفس ردود الفعل اتجاه العودة للشهداء لباسهم عبارة عن "جلايب" وهذا كان مقصود من المخرج فوحدة اللباس تدل على وحدة الأفكار والآراء التي تحملها الشخصية وتوافق الشخصيات مع الموضوع وكذا مع رؤيته الإخراجية فهو يسعى إلى التركيز على المضمون أكثر من الجانب الشكلي للشخصيات المسرحية.

أما فيما يخص الشخصية الرئيسية "العابد" في النص المسرحي فقد جعلها في العرض ترتدي لباس أبيض وهو عبارة عن "قندورة" و "شاش أبيض"، ليدل به على أنه إنسان أصيل متمسك بعاداته وتقاليده المرسومة في نفسه وكذا انتمائه الشاوي ف" القندورة" لباس يميز الشعب الجزائري عن بقية الشعوب هذا من جهة ومن جهة أخرى للفخر بمآثر الآباء عربا و أمازيغا وتاريخهم. شخصية "خديجة" جعلها ترتدي ما يسمى "بالمحفة" وهذا لباس تقليدي يعود أصله إلى منطقة الشاوية فالمحفة لباس مرتبط بحكاية المرأة الجزائرية ودورها الممتد في عمق التاريخ (ينظر الصورة 4).

وعليه يمكننا القول أن الأزياء أبرزت دور المخرج وأسلوبه وأفكاره وكانت هذه لمسة منه أقمحت الجمهور في العرض المسرحي ووضحت رؤية المخرج.



(3) وحدة الملابس بين الشخصيات



(4) شخصية خديجة

2. الإضاءة:

تشكل الإضاءة عاملا حاسما في تشكيل الصورة العامة للعرض المسرحي فدورها يكمن في «فك رموز النص وقراءة ما وراء السطور... إلى جانب التحكم في إيقاع الأحداث... وإظهار الجوانب النفسية للحدث والشخصية...»¹ ولهذا فالإضاءة وسيلة إيحائية رمزية لها دور كمال في من أدوات التعبير للمخرج التي تبرز أفكاره عند قراءته للنص المسرحي فهو يحدد الإضاءة إذا كانت قوية أو ضعيفة أو جزئية أو كلية وفقا للحدث وحجم تأثيره فالإضاءة بالنسبة للمخرج شكلها ولونها مرتبط بالفكرة الموجودة في النص وبالشخصية وبالوضع النفسي والفكري، أي أنها خادمة لأفكاره وليست شيء ثانوي، فهو يؤكد عبرها على وجه ممثل أو أحد أعضاء أو على إكسسوار أو قطعة ديكورية بتسليط ضوء أكبر فوقه ويترك باقي الأجزاء في الظل وهكذا.

في العرض المسرحي "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لعبت الإضاءة دورا جماليا في إبراز رموز النص فنجد أن المخرج استعمل الألوان في الإضاءة منها اللون الأصفر وذلك يدل على الخراب والدمار في بعض المشاهد، وكذلك اللون الأحمر ليبدل على الثورة التحريرية وليرمز به إلى الدمار ويوضح تلك النوايا الشريرة التي تخبأها بعض الشخصيات التي التقت بالعايد، فالمخرج وظف هذا اللون ليعبث التوتر، ونجد كذلك الفنان استعمل البقع الضوئية خلال الحوارات الداخلية للشخصيات خاصة شخصية العايد فسلط عليها الضوء في شكل دائري عندما تكون في حار داخلي وكان هذا واضحا كثيرا على خشبة المسرح بالنسبة للجمهور، كما نلاحظ أيضا أن المخرج بين الحين والآخر يوضح الإضاءة باستعمال اللون الأحمر ليعبث التشكيل الحركي فوق الخشبة.

ومنه فالمخرج بواسطة الإضاءة وضح تلك الصراعات النفسية التي كانت تواجهها الشخصية في النص، وذلك بتسليط الضوء عليها ويترك باقي الأجزاء في الظل، وهكذا تدرج

¹ - طاهر نوال: حفريات المسرح الجزائري المسرح النوميدي في العهد الروماني، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007،

المخرج بالألوان إلى أن يصل إلى الصورة القائمة وهي حدث انتحار العابد فالإضاءة كانت أداة نقلنا بها المخرج من زمان ومن مكان إلى مكان وليس هذا فقط بل استطاع أن يحقق ويشكل معاني النص وفق رؤيته.

3. الديكور:

منذ الإغريق وحتى عصرنا الحديث مازال الديكور مؤثرا لدي المتفرجين لما يتمتع به من شمولية حيث أخذ يتسع في مفهومه ليشمل الصورة كلها، وبهذا يصبح لا ما تراه العين على الخشبة يسمى منظرا وينتمي المنظر إلى ما يسمى بالمسرح البصري «حيث يتوقف بالدرجة الأولى على التركيب التشكيلي ومن وسائله الخط ، الشكل، الكتلة، اللون، الفراغ، ولكل من هذه الوسائل عملها المستقل ويمكن أن يعطى منها معنى معيناً يساهم في التركيب العام»¹ فالديكور إذا بات يشكل أهمية كبيرة في العرض المسرحي فلا بد للممثل أن يتفاعل معه محققا الألفة والعفوية في حركته وهناك عدة أنواع من الديكور الواقعي و التجريدي والتعبيري والمركب والخشبة العارية.

وللديكور أيضا وظائف دلالية كثيرة فهو يفيد في إبراز المكان الذي تحدث عنه المؤلف في النص المسرحي وفق ما يستهويه هو كفنان.

وفي هذا نجد أن المخرج في مسرحية "الشهداء يعودون في هذا الأسبوع" أعطى طابع إيحائي للديكور، فالديكور يحتوي على سلم خشبي صممت فوقه صورة هندسية لشكل الشمس المصنوعة من مادة النحاس فالمخرج من خلال الديكور كانت فكرته واضحة(ينظر الصورة 4)، فالشمس هي النجم الرئيسي الذي تدور حوله الأرض، والشهداء هم الدافع الرئيسي لتحرير الجزائر. ولهذا نجد قديما أن الشعراء يشبهون العظماء بالشمس، يقول النابغة الذبياني:

¹ - الحكيم زياد: الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، ع48، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص35

كأنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لن يبد منها كوكب

فالمخرج جعل هذا التصميم الهندسي للشمس في وسط خشبة المسرح ليدل على أن الشهداء سيعودون، فكانت قراءته للنص جيدة وبدت واضحة في الديكور بتوظيفه لهذه الفكرة بشكل رمزي، ووجود السلم قرب الشمس بدل ذلك على الارتقاء والوصول إلى الحقيقة حقيقة الرموز المخفية، كما نجد أن هناك طريق يمتد إلى الصالة وهذا أسلوب من أساليب التخريب الذي اعتمده المخرج وذلك لدمج المشاهد في وسط العرض المسرحي وخلق جو من الفرحة. وعليه يبدو أن المخرج وظف ديكور يناسب التخمّة للعرض ويركز على مضمون النص المسرحي، وكذلك ليخاطب ضمائر المشاهدين ويعطيهم الفرصة لتأويل يوم اللقاء بالشهداء والحقيقة المخفية.



(5) الشكل الهندسي للشمس والسلم

4. الإكسورات:

من المعتاد أن نطلق كلمة إكسورات على كل ما تستخدمه الشخصية سواء على المسرح أو في الحياة العادية و الإكسورات نعني بها أيضا الملحقات أو الأغراض أو المهمات وقد استعملت هذه الأسماء للدلالة على الأشياء التي يستخدمها الممثل أو الإنسان العادي مثل الكرسي والساعة والمسبحة والسيف وجميع الحلي وكذلك المظلة والنظارات والتاج.

فمنذ بداية المسرح وحتى الوقت الحاضر كان للإكسوار أهمية كبيرة في العرض المسرحي بحيث لم نجد عرضا مسرحيا قدم بدون إكسورات، فالمخرج يعتمد على توظيف الإكسورات لأنها ذات ملامح عدة في العرض توصل إشارة معينة يريد المخرج إبرازها أو توصيلها إلى المشاهد ولهذا فالإكسوار «يفيد في تبليغ معلومات معينة إلى المتفرج ويكون هذا التبليغ إما مباشرا، يستفيد من وظيفة الشيء كدلالة عليه مثل السجائر على التدخين... وإما غير مباشر كأن تدل عليه السجائر على الوضع الطبقي لصاحبها أو على ذوقه»¹ فالمخرج يعتمد في توصيل وتبليغ علامات و إيماءات النص على الإكسورات ولكن وفق ما تقتضيه رؤيته ومدى خدمة هذه الإكسورات للنص والعرض.

فالمخرج زياني جعل شخصية العابد تحمل "عصا" دائما في العرض المسرحي وذلك لكثرة المواجهات والصدمات التي تواجهها هذه الشخصية، وليدل بها على الطعونة في السن لشخصية "العابد" وهي أيضا أداة ليستند عليها إثر تلك الصفعات، كذلك نلاحظ أن المخرج جعل بعض الشخصيات ترتدي قفازات ونظارات سوداء وهذا ليخفي ورائها ذلك الحق الشديد والخبايا السيئة لتلك الشخصية (ينظر الصورة 6)، أما العصا الثانية التي استخدمها المخرج وكانت ذات دلالة رمزية هي العصا التي تحملها خديجة وهي رمز للشهيد مصطفى.

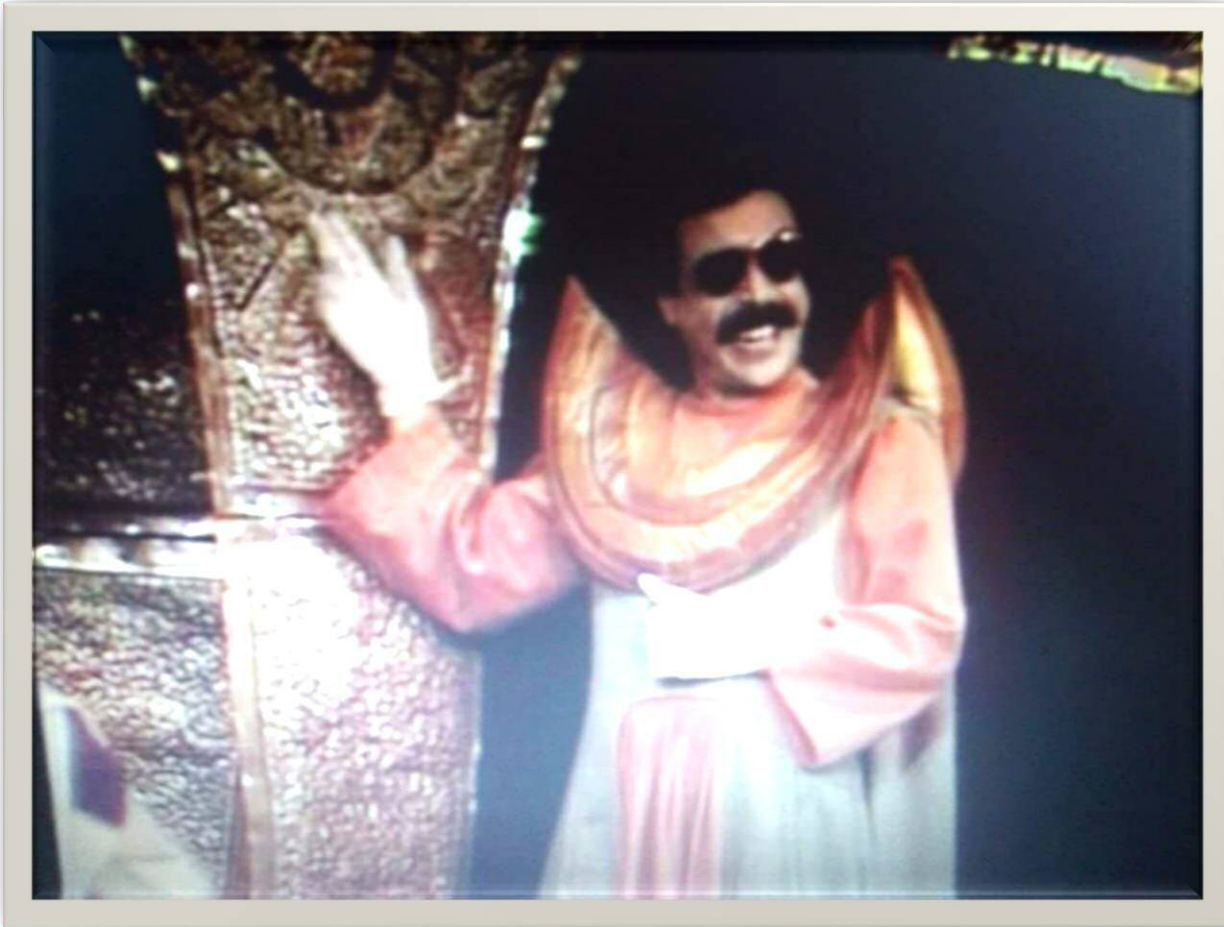
¹ - عبد الحميد ختالة: المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي، تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية، ص123.

الفصل الثالث:..... النص المسرحي وفق رؤية المخرج

وبما أن شخصية الحسين في النص هي مسؤول وصاحب مكتب لأنه عضو في البلدية فقد جعله المخرج يحمل في يده محفظة ، وعليه هذه الإكسسوارات لم تكن مجرد أشياء مادية وظفها المخرج بل هي مضافة إلى الموضوع.

كذلك نجد أيضا أن المخرج وظف "البندير" و"القال" باعتبارهما وسيلة من وسائل الفرجة (ينظر الصورة 7).

ومن هنا تتبين لنا الوظيفة الجمالية و الرمزية لتوظيف هذه الإكسسوارات خلال العرض والتي لم تكن معظمها واردة في الإرشادات المسرحية الموجودة في النص الدرامي وإنما هي من وحي المخرج "زياني شريف عباد".



(6) الإكسسوارات التي تتمثل في القفازات والنظارات



(7) آلة موسيقية شعبية وهي القلال

5. الموسيقى والغناء

عرفت الموسيقى منذ القدم فقد استخدم اليونانيون الجوقة للتعبير عن بعض المواقف و الإنفعالات، وهي مجموعة من الأصوات المختلفة المنبعثة من الخشبة، سواء كانت مؤثرا صوتي لمحركات وآلات أو من صوت الإنسان أي كانت أدوات مختلفة حسب العرض المسرحي، ولهذا فالمخرج يجعل كل من الموسيقى والغناء تارة عنصرا عفويا يعطي للعرض إيقاعه وتارة أخرى عنصرا موافقا للأحداث والشخصيات وتارة أخرى عنصرا دراميا يلعب دورا في تشكيل المعنى. ولأن المخرج بحاجة إلى أدوات ليعبث من خلالها برؤيته ويفك رموز النص كانت الموسيقى والغناء إحدى هذه الوسائل باعتبارها أداة تعبيرية هادفة فهي «لغة العالم التي يفهمها ويحس بها الكائن البشري إذ هي مادة تعبيرية قوية التبليغ والتأثير والتوغل في الأعماق بأنغامها العذبة والمزعجة، بحيث أنها تتفاعل مع مشاعر الإنسان وأحاسيسه وتجعله يتعايش معها»¹؛ فالمخرج يستعين بالغناء والموسيقى لأنها توحى بالجو الذي يتضمنه النص المسرحي فالموسيقى تتوقف أولا وأخيرا على نص المؤلف.

والغناء كان حاضرا في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" فقد أعطاه المخرج طابعا فرجويا ملفتا للجمهور. واعتمد المخرج على أهم أنواع الغناء عند "بريخت" وهو ما يقال على لسان الكورس، فقد اعتمدها المخرج كوسيلة مهمة في الاغتراب من أجل المتفرج لجعله يتأمل في مغزى الأغنية، وقد جعلها الكورس تتألف من الشخصيات الثانوية والرئيسية يتركوا شخصياتهم ثم يعودوا إليها بعد الانتهاء من الأداء الغنائي الجماعي ولكن دون الانتقال مباشرة من إلى الغناء فالمخرج يقوم بتبديل الإضاءة وفي أحيان أخرى تغيير وضعية الأداء. وقد جعل المخرج للغناء وظيفة مهمة وهي تلخيص بعض المشاهد وكذلك التعليق على حدث ما وقد جعله بعيدا عن التطريب في المواضيع التي تحكي عن الموضوع. وقد جعل الغناء مرافقا لآلات موسيقية شعبية وهي البندير و القلال، فهذين الآلتين كانتا حاضرتين

¹ - رابيس عمر: المؤثرات المسرحية بين النقص والتكامل، مجلة الحياة الثقافية، ع1984، تونس، ص32

الفصل الثالث:..... النص المسرحي وفق رؤية المخرج

بشكل مميز فقد جلبت الموسيقى إلى جانب العناصر المسرحية الأخرى للاستحسان والانسجام مع الأداء، فالموسيقى ساعدت الممثلين على إظهار المعنى الباطني الاجتماعي. فالمخرج أعطي الموسيقى والغناء أهمية كبيرة ودور فعال في تحريك الأحداث فالمسرحية بدأت بأغنية أدتها فرقة الكورس وانتهت كذلك بنفس البداية فهذه كانت رؤية من طرف المخرج من أجل تقوية رغبة المشاهد ومن أجل زرع ضرورة التغيير وحتميته. وهذا نموذج للغناء الذي قام بتلحينه الشريف قبلي والذي جاء على لسان خديجة والشخصيات الأخرى:

«ارقد لعصا واتكا عليها خطوة ثقيلة مشى تحت الظلمة طلع لبرية لعينيه بيديه وراح يهجي فالخط ويزيد يهجي فالخط ويزيد يهجي يهجي فالخط ويزيد يهجي خلاصت السطور سكر لبرية ودارها فالجيب تلوى في برنوسو اللي كان بيض»¹

وخلاصة القول أن عودة "المخرج زياني الشريف عياد" إلى التراث الشعبي الجزائري لم يكن صورة طبق الأصل بل أعاد خلقه ومزجه بالإبداع الفني ورؤيته رؤية جديدة في ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية وأن اختيار الألوان والملابس لم يمن وليد الصدفة بل كان اختيار عن قصد ودراية لأنهما «يرسلان علامات وإشارات تستخدم من قبل المتفرج في التعرف على هذه الشخصيات أو تلك وجنسها وقوميتها وفي بعض الأحيان ديانتها ناهيك عن الوضع لاجتماعي والمهني ويستطيع المتفرج أيضا اكتشاف المرحلة التاريخية والمكان الذي تتحرك فيه الشخصية»².

¹ ينظر: زياني الشريف عياد ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع (عرض مسرحي)، مؤسسة التلفزة الوطنية، نقلا عن المسرح الوطني الجزائري

² نديم معلا: في المسرح: في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية، ص 19

III. التلاقي المسرحي بين نص المؤلف وعرض المخرج:

إن الفصل بين نص المؤلف والمخرج هو من بين المزالق الكبيرة التي وقع فيها المسرح الحديث والمعاصر، ذلك أن كلاهما يكمل الآخر فإذا كان النص هو منتج فرديا من قبل المؤلف فإن العرض منتج من قبل مجموعة (المخرج، المؤلف، المنتج) فمن هذا امتزج الاثنان (المخرج والمؤلف) في خطاب موحد هو العمل أو العرض المسرحي ضمن مفهوم تكاملية العرض المسرحي.

وعليه فالمسرح هو نقطة تلاقي كل من المخرج والمؤلف، لكن هذا التلاقي أدى إلى جدال حاد بين النقاد والمسرحيين وتعددت آرائهم حول ذلك، ففريق منهم يجد النص (نص المؤلف) ويعطي الأولوية في الممارسة المسرحية ويعود هذا إلى العصر اليوناني حيث أن الشعراء هم الذين اشتغلوا في المسرح وفضلوا عن الممثلين وعدوا المسرح جنسا أدبيا لا يشغل عرض المخرج فيه سوى عنصر من عناصره، مهمته هي ترجمة كل ما هو مكتوب من طرف المؤلف وأول ما نستدل به في هذا الشأن رأي أول منظر للفن المسرحي أرسطو في كتابه فن الشعر يقول: «ومع أن المشاهد ذات تأثير كبير إلا أنها أبعد الأجزاء عن الفن، إذ من الممكن أن نلمس تأثير المأساة بلا تمثيل ولا ممثلين ثم إن جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس أكثر من اعتماده على فن الشاعر»¹ فمعالجة أرسطو للمسائل الجوهرية التي تخص المسرح كان أساسها نص المؤلف وذلك بالأخص من خلال مسرحيات "سوفوكليس"، حيث حاول أن يبرز ما يميز المسرحي عامة والتراجيديا خاصة فن من فنون التعبير.

وعلى «مر العصور راح طائفة من الفلاسفة أمثال أوغست كونت وبعض الشعراء أمثال ملارميه يشيدون بالنص ويغلبونه عن العرض»² ففي نظرهم النص يتضمن جوهر العمل المسرحي أي فكر المؤلف والقراءة وحدها كافية لإمتاع فكر الإنسان وإبراز قيمة العمل الأدبية، وقد أدى تثمين دور المؤلف وعمله في الممارسة المسرحية إلى ظهور تيار معاد له

¹ أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1999، ص51

² ينظر: سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998، ص73

حيث تبنى العديد من المهتمين بالمسرح هذا الرأي وأشادوا بأفضلية التعبير الشفوي وأولويته وعدوا الكلام أسبق من الكتابة حيث برز مجموعة من المسرحيين والمخرجين أمثال: آرتو، ألبيا، جوردن، كريج،... إلخ فقد قللوا من قيمة نص المؤلف في العمل المسرحي وأعطوا الريادة للمخرج صاحب العرض فيرون أن المخرج هو من يحقق أصالة المسرح.

فكريج يرى «أن المسرح ينحصر في إتاحة الرؤية والعرض المسرحي المثالي هو الذي لا يعتمد على النص المسرحي إلا في حدود قدرته على الإيحاء بمعنى عام، وبإحساس عام ثم يرجعها بأقل الكلمات ليصل إلى التجريد»¹.

بينما غروتوفسكي تارة يعد نص المؤلف جزءا من عرض المخرج وتارة أخرى يلغيه كليا حيث يقول: «إن الالتزام بنص المؤلف وأفكاره هو هدف من أهداف المسرح التقليدي ونحن على العكس من ذلك... نعتقد في قيمة المسرح الذي سماه بعضهم المسرح المستقل أن النص بالنسبة لنا مجرد عنصر من عناصر العرض ومع ذلك فهو ليس أقل أهمية»².

أما آرتو ففي مراحل اجتهاده الأخيرة تخلى عن احترامه للنص المسرحي حتى أنه أدى إلى استبعاده حيث يقول: «أفعل بالنص ما يخلو لي، النص على المسرح شيء مسكين دائما لذلك أؤديه بالصراخ والالتواءات وهي ذات معنى بالطبع... إنني أبادر إلى القول بصراحة أن أي مسرح يخضع للإخراج فيه لسيطرة الكلمة هو مسرح أحرق، مسرح مجانيين، مسرح قواعد اللغة، مسرح بقالة، مسرح لا شعري...»³ فأرتو يرفض التلاقي بين نص المؤلف وعرض المخرج. فالمخرج في نظره عندما يخضع في الإخراج إلى سيطرة الكلمة فإنه مسرح أحرق.

يتضح لنا مما سبق أن مجمل هاته الآراء أغفلت جانب النص إلى حد بعيد في حين جعلت العرض المسرحي يحتل الريادة، وعليه يمكننا القول أن هذا الموقف الذي يجعل نص

¹ ينظر: المرجع السابق، ص 222

² المرجع نفسه، ص 222

³ المرجع نفسه ، ص186

الفصل الثالث:..... النص المسرحي وفق رؤية المخرج

المؤلف أفضل من عرض المخرج هو مجرد وهم فمجموع العلامات البصرية والمسموعة والموسيقية التي يخلقها المخرج والمصمم الديكور والممثلون تشكل معنى ما أو نخبة من المعاني التي تتخطى النص في مجمله.

فالنص إذا عبارة عن تلاقي بين ثنائية وهي نص المؤلف وعرض المخرج، فلا وجود مسرحي من دون هذا التلاقي والتكامل بين المؤلف والمخرج. وهذا التلاقي هو ما التمسناه في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، فهذا التلاقي يدل على توافق الرؤية بين المخرج والمؤلف، فالمخرج زياني الشريف عباد كان محافظا في عرضه المسرحي على أفكار بن قطاف، ومنه فالمخرج عكس مظاهر تمسك واحتفاء المؤلف بالأصالة والتراث الشعبي واختيار اللباس التقليدي الذي ألبسه لشخصية "العابد" حيث اختار اللون الأبيض ليجمع بين الأصالة والنقاء والصفاء فاللون الأبيض هو رمز للجزائر وفي الوقت نفسه رمز للانتصار وكذلك نجد من بين أهم العناصر التي أظهرت التلاقي بين المخرج والمؤلف هي: الديكور فقد اعتمد المخرج على ديكور منافي لتخمة وذلك لأنه يركز على مضمون النص وعلى الآراء والأفكار التي أراد المؤلف البوح عنها، نلاحظ أيضا أن المخرج كذلك ألغى بعض القواعد بخصوص الملابس كون الملابس تحدد العمر والجنس وملامح الشخصية، فقد اعتمد على إبراز عمق النص وأفكار فجعل الشخصيات التي تتادي بالعودة ترتدي نفس الملابس، فالمخرج بهذا ركز على مضمون النص المسرحي وهذا ما أدى إلى التلاقي بينه وبين المؤلف

والشيء المهم الذي لا يمكن لأي مشاهد للعرض "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" أن لا يجذبه هو رمزية العدد سبعة في كل من العرض والنص، فالعدد سبعة امتزجت دلالاته بالأمور الدينية والسياسية والمعتقدات المنتشرة في التراث الشعبي وهذا ما كان مقصودا ن كلاهما (المخرج و المؤلف)، فقد جعلاه يدل على الزمن ويتمثل في عدد أيام الأسبوع وهو يدل على مدة الثورة ويكشف عن الجراح والشقاء والمجازر.

وما يدل كذلك على التلاقي بين نص المؤلف وعرض المخرج في الرؤية و الآراء و الأفكار في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" هو الشخصية الرئيسية في النص كانت في العرض المسرحي موكلة للمؤلف بن قطاف وهو مقتبس النص نفسه فشخصية "العابد" وهي أهم شخصية أكلها المخرج للمؤلف وهذا ما دل كثيرا على وحدة الأفكار بينهما .

وما يدل أكثر على التلاقي بين المخرج والمؤلف هو أن النص المسرحي "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" كان من اختار المخرج قبل المؤلف وفي هذا يقول بن قطاف: «رحبت بالفكرة بل اعتبرتها عاملا محفزا، إذ لأول مرة يقتبس المسرح الجزائري مسرحية عن كاتب جزائري وهو الطاهر وطار، إذا فالاقتراح جاء من المخرج زياني الشريف عياد الذي أعطاني النص وحدثني عن الشكل الذي يريد أن يخرج به المسرحية فقرأت القصة فأثرت في لأنها تحكي واقعا نعيشه ومن القراءة تصورت مسرحتها»¹ ، فمن هذا القول نرى أن اختيار المخرج للنص وتأثر المؤلف بهذا الاختيار كان من بين أهم الأسباب المؤدية إلى التلاقي في الرؤية والتوافق بين العرض والنص.

¹ أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 280

خاتمة

خاتمة:

وقصارى القول وختاما لهذا البحث الذي خصصته لدراسة النص المسرحي بين رؤية المؤلف ورؤية المخرج، وطبقت على مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" نصا وعرضا فإنني لا أدعي تقديم حقائق نهائية، ولا يقينا مطلقا، ولا آراء ثابتة، وإنما قدمت مجموعة من المواقف والآراء النسبية التي توصل إليها والتي سأكتفي بعرض الأهم منها:

1. أول ما يمكن أن استنتجه هو أنه لا يوجد منهج محدد ولا طريقة معينة يسير وفقها كل من المؤلف والمخرج في طرح الرؤية فكل منهما له مستوى فكري وثقافة وبيئة ومسار دراسي خاص به وهذا كان سبب في تكوين رؤيته.

2. يعتبر النص المسرحي عنصرا أساسيا في إبراز رؤية كل من المؤلف والمخرج، بما يتضمنه من عناصر منتجة لأفكارهما، فكلمات الحوار مثلا وسيط اتصالي إنساني ناقل للحقائق و المعلومات العاطفية التي يريد البوح عنها كل من المؤلف والمخرج

3. المؤلف هو الخطوة الأساسية لنجاح المسرحية، فأفكاره ووجهة نظره التي يطرحها عن طريق المسرحية (الحوار، الشخصيات، المكان، الزمان، الحدث الدرامي، ...) هي اللبنة التي ينطلق منها المخرج لنجاح العرض المسرحي.

4. المخرج يشكل أهمية كبيرة في عكس النص المسرحي على خشبة المسرح، فهو عمود إدارة العرض المسرحي والركن الأساسي فيه والكثير من النقاد يرجع نجاح العرض إلى قدرة المخرج في خلق عرض متناغم وتنسجم فيه جميع العناصر والمكونات داخل هرمونية فنية متناسقة.

5. شكل التلاقي بين نص المؤلف وعرض المخرج خلافا بارزا بين النقاد فهناك من يرى أن نص المؤلف جزء من عرض المخرج والبعض الآخر في نظرهم النص يتضمن جوهر العمل المسرحي فهو حامل لفكر المؤلف وهذا ما أدى إلى تثمين دور المؤلف وعمله في الممارسة

المسرحية لكن هذا الآراء ضرب من الخيال؛ فالمسرح هو عبارة عن تلاقي بين ثنائية هي النص والعرض أي بين رؤية المؤلف والمخرج

6. تعد مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع مثالا ناجحا أظهر لنا رؤية المؤلف في النص وكيف استخدم أفكاره في عناصر المسرحية أما العرض المسرحي فهو مرآة عاكسة للرؤية الإخراجية التي تبناها المخرج، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد أظهرت لنا المسرحية التحام فكر المؤلف مع فكر المخرج على خشبة المسرح وهذه المسرحية هي من المسرحيات القليلة التي أدى فيها المؤلف دورا تمثيلا رئيسيا، (شخصية العابد).

وأخيرا تم هذا البحث بعون الله وبفضل أساتذتي المشرفة الدكتورة هند بوعود التي أعاننتي على إتمام هذا البحث منذ أن كان فكرة لم تتخمر بعد مراعاته بملاحظاتها الصائبة كما أنها لم تبخل علي بإرشاداتها القيمة كما أقدم شكري الجزيل للجنة المناقشة الموقرة على قبولهم قراءة هذا البحث ومناقشته وتصويبه بملاحظاتهم ونصائحهم القيمة ولكل من ساهم في إنجازه له مني جزيل الشكر وكامل الاحترام والتقدير

ملحق

ملخص المسرحية:

الشهداء يعودون هذا الأسبوع نص مسرحي اقتبسه محمد بن قطاف عن الرواية الجزائرية الشهيرة للراحل الطاهر وطار التي تحمل نفس العنوان قام بإخراجها زياني الشريف 1988 تعالج هذه المسرحية المبادئ العليا للثورة الجزائرية التي استغلت بعد الاستقلال إلى مصالح شخصية، تظهر المسرحية كذلك القيم الثورية التي مات من أجلها الشهداء وكيف تم الاستهزاء بهذه القيم، فموضوع المسرحية مبني على توقع حضور الشهداء في الزمن الحاضر، وتدور أحداث مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" في قرية تنتشر دعاية بأن الشهيد "مصطفى بن الشيخ عابد" سيعود إلى القرية، ويبدأ سي العابد بنشر الخبر بين السكان ومنهم سي "القدور" الحاكي على وفاة مصطفى، ويواصل الشيخ نشر الخبر بين المسؤولين المحليين؛ شيخ البلدية ومنسق القسمة الكومينيست، رئيس وحدة الدرك، أمين الخزينة، وكل واحد منهم له خلفية اتجاه الثورة... ويجتمع المسؤولون المحليون للمدينة في كيفية العمل ومواجهة الشهيد "مصطفى" خاصة وأن أغليبيتهم لم يشاركوا في الثورة فقط بل استخدموها واستغلوها بحيلهم ونفاقهم على الشعب، وكل مسؤول في القرية بدأ في التخطيط لمواجهة الحالة الطارئة برجوع الشهيد ومواجهة الإشاعات وتقرير مصير العجوز سي "العابد" والد الشهيد الذي ينتظر القطار ظنا منه أن ابنه سيكون عائداً فيه، ويعترض الشيخ القطار فيقتله والحقيقة أن القطار كان يحمل مسؤولين رسميين لتدشين مقام الشهيد.

التعريف بالمؤلف:

محمد بن قطاف:

ممثل ومؤلف ومخرج مسرحي قدير، من مواليد عام 1939م بحب الهواء الجميل بحسين داي في الجزائر العاصمة، التحق بالمدارس الحرة نتيجة الضغوط الممارسة ضد الجزائريين، وبعد حصوله على الشهادة الابتدائية التحق بمعهد الشيخ الإمام عبد الحميد بن باديس

بقسنطسنة وحين أغلقت الإدارة الاستعمارية المعهد عام 1954م واعتقلت جل المشايخ، عاد بن قطاف إلى الجزائر العاصمة.

وفي عام 1957م دخل شبه معهد للتكوين المهني وسط ظروف استعمارية صعبة ثم التحق بعد الاستقلال بالإذاعة والتلفزة الجزائرية ابتداء من عام 1963م وبعد ثلاث سنوات عمل، انتقل إلى المسرح الوطني الجزائري حيث مثل في أكثر من 40 مسرحية منها: "البوابون"، "حسان طيرو"، "الغولة"، "الجثة المطوقة"، "دائرة الطباشير القوقازية"،...

كما أخرج العديد من الأعمال المسرحية منها: "الرجل الأحذب" لمحمد التوري و "جحا والناس" و "لهي لقد رفع الستار" وهما من تأليفه

كما اقتبس العديد من المسرحيات مثل: "عفريت وهفوة"، "عقد الجواهر" 1984، بالإضافة إلى نجاحه في الاقتباس المزدوج إلى العربية والفرنسية في قصة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" عام 1989م للأديب الطاهر وطار و "باية" لمؤلفها عزيز شواكي.

كما أنجز العديد من الأعمال المسرحية منها: "حسنا حسن" 1975، "قف" 1979، "جيلالي زين الهدات" 1986، "الصرخة" 1989، "فاطمة"، "التكرار" 1994، "الواقعية الثانية" 1996، و "صباحات السكينة" 1998.

ثم جاءت "العيطة" فكانت الصرخة المحررة التي خلصته من الرقابة الذاتية والاستيعاب الذي كان ناقصا لخفايا اللسان المسرحي، حيث تغلبت اللغة الغنائية على الجانب المسرحي وسيطر اللفظ والكلام على الفعل والحركة، والعيطة وسعت ذاكرة فضائه وانتبه الكثير إليه إلى ما وراء المتوسط وبالضبط في مهرجان "غرونوبول" 1989 ثم في مسرحية "فاطمة" سنة 1990م التي قدمت في العرض السنوي الأول للمسرح الجزائري.

مسرحيتا "العيطة وفاطمة" هي نتاج مسرح القلعة الذي أسسه محمد بن قطاف سنة 1989 رفقة زياني الشريف عياد وعز الدين محبوبي وصونيا ساحل، ثم انفصلوا بعد إنتاج أربع مسرحيات.

شارك امحمد بن قطاف في مهرجان دمشق المسرحي بمسرحية "التمرين" وقصة التمرين وإن كانت تبدو بسيطة في شكلها العام إلا أنها قدمت بحرفية عالية وهي تعبر عن واقع مليء بالأسى وانكسارات الأحلام.

كما شارك في عدة مهرجانات عربية ودولية منها مهرجان "دمشق" 1989، مهرجان قرطاج، وليموج وكوتونو، والمهرجان الدولي للمسرح بين الثقافات في برشلونة حيث ترجم أعماله المسرحية إلى الفرنسية وصارت تقتبس وتعرض في فرنسا وبلجيكا وكندا...

كما نظم وأشرف وشارك في عدة مهرجانات وطنية منها: المهرجان الوطني للمسرح المحترف في دورته 2008 ومهرجان مسرح الهواء بمستغانم... وغيرها.

حاليا يشغل منصب مدير المسرح الوطني الجزائري محي الدين باشطارزي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

- 1 - محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع (مخطوط)
- 2- زياني الشريف عياد: الشهداء يعودون هذا الأسبوع (عرض مسرحي)، مؤسسة التلفزة الوطنية نقلا عن المسرح الوطني الجزائري.

المراجع العربية:

- 1- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.
- 2- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.
- 3- أحمد زكي: المخرج والتصوير المسرحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1988.
- 4- أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، دط.
- 5- أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط4، 2002.
- 6- أحمد فرحات: أصوات ثقافية، الدار العالمية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984.
- 7- أشرف حسن زكي: دور المخرج في تأسيس التجريب في المسرح المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002.
- 8- أمين صالح: الوجه والظل في التمثيل السينمائي، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.

- 9- باسم الأعمش: مقاربات في الخطاب المسرحي، دار الينابيع، سوريا، ط1، 2010.
- 10- بشير بريجة محمد: الزمن في المسرحية، القاهرة، 1991.
- 11- بوكروح مخلوف: ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.
- 12- زيان محمد: لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري، الجزائر.
- 13- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1979.
- 14- سميحة عساس: بلاغة الخطاب المسرحي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017.
- 15- سمير سرحان: مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000.
- 16- شكري عبد الوهاب: الإخراج المسرحي، ملتقى الفكر، القاهرة، 2002.
- 17- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط2، 2001.
- 18- طاهر نوال: حفريات المسرح الجزائري (المسرح النوميدي في العهد الروماني)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007.
- 19- الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع (مجموعة قصصية).
- 20- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987.

المراجع المترجمة:

- 1- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1999.

2- تمار ألكسندرو فينابوتينيستا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفرابي، لبنان، ط2، 1990.

3- جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، مصر.

4- سلدن رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، 1991.

المعاجم:

1- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1971، مصطلح 147.

الرسائل الجامعية:

1- عبد الحميد ختالة: المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي، تأصيل نظرية ومقاربة في الأنساق المعرفية، بحث مقدم لنيل درجة دكتورا العلوم في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات جامعة باتنة، 2016/2015.

المجلات والدوريات العربية

1- بدر الدين مصطفى: من موت الإله إلى موت المؤلف دراسة مقارنة، مجلة مؤمنون بلا حدود، 6 نوفمبر 2017

2- بورايو عبد الحميد: رواية القصص الشعبي في الجزائر، مجلة الرؤيا، ع1، السنة الأولى، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 1982.

3- بوعلام مبارك: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، ع6، مستغانم، الجزائر، 2006.

- 4- حكيم زياد: الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، العدد 48، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.
- 5- جعفر عبي عباس: الرؤيا في الفن العربي (السينما والمسرح)، مجلة الأكاديمي، العدد الثالث، بغداد، مطبعة الشعب.
- 6- سامي عبد الحميد: المخرج المسرحي مسؤوليته ومهمته، جريدة الموصل تنتصر، ع (3990)، السنة الرابعة عشر، الثلاثاء 23 أيار 2017.
- 7- شفيق مجلي: الحوار المسرحي، مجلة المسرح، ع1، يناير، 4، 19.
- 8- لديربرا برووك: الإخراج المسرحي، ترجمة رحاب الخياط، جريدة مسرحنا (جريدة أسبوعية)، مارس 2009.
- 9- مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، وزارة الثقافة، الجزائر، ع5، 1982.
- 10- ناهر هشام بدن: رؤية إخراجية لقصيدة (تنويمه لسرير فارغ) للشاعر كاظم الحجاج، مجلة دراسات البصرة، العدد 12، 2011.

فهرس الموضوعات

شكر و عرفان

إهداء

مقدمة.....	(أ،ب،ج)
الفصل التمهيدي.....	4
I. المسرحية الجزائرية.....	5
أولاً:نبذة عن المسرح الجزائري.....	5
ثانياً: أشكال المسرحية الجزائرية:.....	9
1) خيال الظل والقراقوز	9
2) المداح و القوال والحلقة.....	11
3) الفارس الشعبي	13
II . المؤلف المسرحي والنص:.....	13
1) من هو المؤلف.....	14
2) وظائف المؤلف.....	16
III. المخرج المسرحي والنص.....	18
IV. الجمهور والنص المسرحي.....	23
الفصل الثاني: النص المسرحي وفق رؤية المؤلف.....	25
I . النص المسرحي وفق رؤية المؤلف.....	26
II . معايير بناء النص المسرحي:.....	27
أولاً: اللغة والحوار.....	27

فهرس الصور

- (1) صورة العابد وسط الشخصيات 62
- (2) ملامح الجدية والعزيمة 63
- (3) وحدة الملابس بين الشخصيات 66
- (4) شخصية خديجة 67
- (5) الشكل الهندسي للشمس والسلم 70
- (6) الإكسسوارات التي تتمثل في القفازات والنظارات 72
- (7) آلة موسيقية شعبية وهي القلال 73