

تجليات المعمارية السردية في مسرحية أمغار والحسنة Narrative Architecture In The Play Amghare And The Belle

*بشلاق ليلي

مخبر الشعرية الجزائرية جامعة محمد بوضياف المسيلة، (الجزائر)، dzleila.bechelaleg@univ-msila

أ.د خلوف مفتاح

جامعة محمد بوضياف المسيلة، (الجزائر)، meftah.khelouf@univ-msila.dz

تاريخ النشر: 2024/12/27

تاريخ القبول: 2024/10/13

تاريخ الاستلام: 2024/07/26

ملخص: تتناول هذه الدراسة المعمارية السردية في النص المسرحي الجزائري، فتتجاوز تلك الدراسات التقليدية القائمة على دراسة البنية الفنية للنصوص وعناصرها، لتبحر في أغوار شبكة العلاقات بين هذه العناصر كون المعمارية هي الميزة الفارقة لتصنيف الأجناس الأدبية كما تكشف الدراسة عن علاقة التداخل بين النص المسرحي وأنماط الخطابات السردية إثر استثمار النصوص المسرحية في السرد بعد صهر الحدود بين الأجناس الأدبية وتداخلها بوصفها السمة الغالبة في النصوص الحديثة.

كلمات مفتاحية: النص المسرحي الجزائري – المعمارية المسرحية – المعمارية السردية.

Abstract: This study examines the narrative architecture in Algerian Theatrical texts, going beyond traditional studies based on examining the artistic structure of texts and their elements. It delves into the depths of the network of relationships between these elements, as architecture is the distinguishing feature for classifying literary genres. The study also reveals the interconnected relationship between Theatrical texts and patterns of narrative discourses, following the investment of Theatrical text in narration after blurring the boundaries between literary genres and their overlap, which is considered the dominant feature in modernist texts

Keywords: Algerian Theatrical text-Theatrical architecture – Narrative architecture.

*المؤلف المرسل: بشلاق ليلي، الإيميل: leila.bechelaleg@univ-msila.dz

1-مقدمة:

تعد الكتابة المسرحية من أعقد أنواع الكتابات الأدبية، فالنص المسرحي نص كتب بغرض عرضه، ومن ثم لا تكتمل عناصره إلا بالتجسيد على خشبة، في حين يرجع البعض الآخر هذا التعقيد إلى طبيعة هذا الجنس الذي يستقطب كل الفنون والألوان الأدبية منها وغير الأدبية من شعر وموسيقى وغناء ورقص، حتى أن البعض ذهب أكثر من ذلك أين اعتبر "عز الدين جلاوي" المسرح الابن المدلل للفنون؛ لأنه نتاج تلاقي عدد كبير من الفنون التي نشأت قبله، إنه فن يتخلق من هذا التلاحم الجميل والبهي بين الكلمة المبدعة والرقص والإيقاع والموسيقى والرسم والنحت، وغير ذلك مما قد يتمرّد على الحصر.

تعد الرواية والقصة من أقرب الأجناس إلى المسرح فتشترك مع المسرح في عديد العناصر من فكرة وحدث وشخصيات وصراع مع احتفاظ كل عنصر من العناصر بخصائصه في كل لون، فالشخصية مثلا في المسرحية تختلف عن الشخصية في الرواية

أو القصة وتتقاطع معها في عنصر الحوار الذي يعد عصب وجوهر المسرح غير أن هذا لا ينف قطعاً اعتماده على عنصر السرد، حتى أن النصوص المسرحية المعاصرة أصبحت تستجدي أدوات السرد نصاً وعرضاً بوصفه سمة من سمات التجريب، ولأن المسرح الجزائري يتأثر بنظيره الغربي والعربي، نزع المؤلفون إلى تطبيق كل آليات التجريب، حيث خاضت "ليلي بن عائشة" غمار التجريب والإبداع في كتاباتها المسرحية متأثرة بكتابات "إبراهيم الكوني".

ولأن دراستنا هذه تطبيقية على نص مكتوب لاهتمامنا بأدبية النص المسرحي حاولنا تسليط الضوء عبر تحقيقات المنهج الوصفي التحليلي حول مدى تجسد ومضات سردية من خلال عناصر البناء الفني للمسرحية. وقد تضمنت إشكالية الدراسة ما يأتي:

- ما مدى تعالق المعمارية المسرحية مع المعمارية السردية في النص المسرح الجزائري؟

- كيف تحققت المعمارية السردية للنص المسرحي "أمغار والحسنة" لصاحبها ليلي بن عائشة؟

2- مفهوم المعمارية:

لا ضير أن المعمار في أبسط تعريف هو ما يعمر به المكان، أما المعمارية فهي فن البناء تتميز ببعدها الجمالي في حين يتوقف البناء عند تحقيق النفعية والاحتواء فقط، وما يميز المعمارية الهندسية أنها عملية ممنهجة تتطلب العديد من الخطوات المرتبة والمتسلسلة والمتراطة منطقياً، فتنتقل من فكرة فمخطط، لتجسيد الفكرة على أرض الواقع بغية تخريج البناء المشيد في أحسن صورة.

وقد ارتبط مفهوم المعمارية بمجال الهندسة لينسحب تدريجياً بعد هذا التلاقح والانفتاح الحاصل بين العلوم في عصر الحداثة وما بعدها ليصل استخدامه إلى مجال الأدب، يقصد بالمعمارية طرازاً معيناً من البناء يتميز بسمات محددة، وما يتعلق بها من مهن مكملية كالطلاء والزخرفة والديكورات ونحوها، فهي هندسة خاصة بتشديد الأبنية وتنظيمها وزخرفتها، كما تكمن الفكرة الأساسية للمعمارية حول فن تطويع أرضية ما بالمكونات المتوفرة بغرض خلق كيان جديد يعكس فلسفة خاصة - فلسفة المهندس - أو فلسف عامة لمجتمع، إذ نجد فوارق بين المعمار الإسلامي والمعمار الغربي، بل ارتبط فن المعمار بالتاريخ وحضارات الأمم، فاختفت العديد من الحضارات وبقيت آثارها، فالمعمارية كما يراها "فيكتور هيجو" هي خط إنسانية.

3- المعمارية السردية:

ينشأ الخطاب الأدبي والخطاب السرد على وجه الخصوص على قاعدة الاختيار بداية بالتركيب ثانياً، وفي الحقيقة ليس التركيب سوى وجه من أوجه التنظيم والبناء أو الهندسة التي ينتج عنها ذلك التنوع في الأشكال حتى لو تشابهت العناصر المكونة له من خلال مجموع الخصائص التي تكسب خطاباً ما هويته وتميزه عن غيره من الخطابات، ومن هذا المنظور يتهاوى الخط الفاصل بين السرد والعمارة، إذ يتحول السارد إلى مهندس وفعل السرد تعميراً يجسد تصميمًا، والمسرد عمارة تتجلى في مدينة السرد الواقعي أو التخيلي.

وإذا كان حضور العمارة والتعمير الهدم والتدمير والتفكيك ثيمات للمتن السرد، فإن الناظر في الدراسات النقدية أيضاً يجد فيها المصطلحات والمفاهيم السردية المحيلة إلى علم الهندسة، وفن العمارة ما يؤكد هذا التلاقح، وهذه التبادلية بين فن العمارة والأدب اعتماد العديد من المفاهيم النقدية على شاكلة المنظور والفضاء والبناء والمعمار الإطار الصورة الشكل التشبيدي.

كما يملأ السرد الشفوي الأمكنة، ويتحول السرد المكتوب إلى فضاء تشكله الخطوط، وضروب من العلامات غير اللغوية ذات القيمة الجمالية والفكرية.

وعلى النقيض من ذلك تعد العمارة منتجاً فنياً له من المقدرة أن يسرد قصة مواده وتقنياته وأساليبه، كما يسرد تاريخ ذاكرته وثقافته فكراً ومعتقدات وتطلعات بمعنى آخر مثلما نجد في السرد عمارة سواء من جهة محتوى القول أو كفاءاته نجد أيضاً في العمارة سرداً سواء سرداً لقصة العمارة أو لقصة ثقافتها، مثلما تكون عمارة السرد بسيطة أو معقدة، تقليدية أو تجريبية يكون سرد العمارة تقليدياً أو حديثاً أو تراثياً أو مستقبلياً.

ومما سبق قوله نصل إلى نتيجة مفادها أن كتاب السرد قد استثمروا بوعي أو بغير وعي مقولات الهندسة والتصميم في تمثيل عوالمهم السردية وتشبيد أركانها إضافة إلى اهتمامهم بالأمكنة أطراً للشخصيات والأحداث وبالتعمير والتخريب قضايا وأسئلة وجودية وحضارية.

وعلى النقيض من ذلك عول المهندسون والمعماريون على التاريخ مستثمرين السرد في تصور العمارة وتشكيل الفضاءات الواقعية الداخلية والخارجية.¹

4-السرد والمسرح:

انفتح النص المسرحي المعاصر على تقنيات السرد، فأخذت التقنيات السردية تمارس حضورها وحركاتها على بنية النص مؤكداً طبيعة الإنسان ورغبته في الحكى والسرد، إذ أخذت الآليات السردية بمفهومها الحديث طريقها إلى النص المسرحي كونه بنية هجينة تقبل التداخل والتجريب؛ ولأن السرد هو أداة من أدوات التعبير الإنساني، وطريقة تحويل التجربة الإنسانية من المعاني التي تتخذ الخصائص الثقافية المرتبطة من الزمان والمكان والأحداث.

و"من الواضح أن السرد في وقتنا الحاضر لم يعد بحاجة ملحّة للنضال من أجل جذب اهتمام المخرجين المسرحيين، كما أنه لا يجد الآن أية فائدة من دفاعه عن حصانته واستقلالته عن الفن..."² غير أن معادلة الوعي وتأثير العوامل جد مهمة"، وكلما يسعى المخرج بجدية ونشاط إلى شق نسيج الرواية والولوج إلى عالمها وترجمتها إلى لغة المسرح (وإلى لغته الإخراجية الخاصة –المتفردة قبل أي شيء آخر)، ازداد اقترابه من فهم العمل السردى والارتباط به على نحو أكثر خصوصية، زمن ثم تتسع مساحة الثقة بينه وبين المتفرج.³

5-المعمارية الفنية المسرحية:

يقصد بها تكوين الموضوع وترتيبه وتطويره بطريقة تجعل منه ملائماً للمفهوم المسرحي، فيستمد النص خاصية التمسرح عن طريق هذا البناء أو التشييد، ولا يكتمل وجوده إلا بتوافر عناصره الفنية وتفاعلها، فالمسرح ليس مجموعة أشكال وقوالب جامدة؛ بل جوهره وروحه يكمن في تلك العملية التفاعلية بين العناصر، فالشكل والمعمار ليس منفصلاً عن الموضوع، وإنما هو الموضوع نفسه، وهو الجسم النصي المتكامل في حد ذاته. ومن خلاله يتم إخراج الأشياء والأحداث والأشخاص من دوامة الحياة وقانون آخر هو قانون الفن، يقوم العمل المسرحي على نحو متكامل لا ينبع من طبيعة العمل المسرحي وحده؛ بل من طبيعة المكونات نفسها، فليس هناك في الحياة أفعال مجردة عن الشخصيات، ولا شخصيات بدون أفعال أو أقوال تحقق وجودها الإنساني أو من غير علاقات تعاونية تارة وصراعية تارة أخرى، فالغاية من هذه العناصر هي خلق بناء كامل ينشئه المؤلف خطوة

بخطوة من بداية المسرحية، وإلى غاية نهايتها حتى إن اكتمل هذا البناء اكتملت تلك العناصر معه وتضافرت في نقل كلي لفكرة المسرحية وأفعالها وشخصياتها وما تنطوي عليه من دلالات ورموز.

ومن ثمَّ شرط تحقق المعمارية المسرحية التحام عناصرها وجزئياتها ليتجانس الجميع في حالة تنظيم بغية تكوين النص المسرحي وإخراجه بطريقة فنية بشكل يصنع تفردا وتميزه عن باقي الألوان الأدبية الأخرى.

5-1- بناء الفكرة المسرحية:

ارتبط وجود المسرح وتطوره بتحقيق أهداف توجيهية وتعليمية بالدرجة الأولى عن طريق عرض تجربة حياتية أو من خلال استلهاهم واقع الحياة لذلك كان لابد للمسرحية من فكرة على إثرها يقوم المؤلف بنسج خيوط عمله، فالهدف الذي يرمي المؤلف إلى تحقيقه من عمله الفني عامل مهم، وعادة ما تكون مستلهمة من واقع الحياة أو ثمرة تجربة شخصية كما يمكن أن تكون من وحي خيال المبدع أو رواية تاريخية أو رواية أسطورية.

فكل عناصر العمل المسرحي تدور في فلك فكرة العمل، فمنها تبدأ الحكاية وبغرض نقاشها يعمل المؤلف على تطويع باقي العناصر، وعليه، ف"الفكرة لا تغيب في كل مراحل كتابة النص من البداية إلى الوسط، وحتى النهاية".⁴

وبأبسط تعريف للفكرة ووظيفتها داخل الهيكل المعماري للنص المسرحي هي صفة تؤدي إلى نتيجة، فالطموح غير الشرعي مثلا يؤدي إلى الهلاك، من أهم شروط بناء الفكرة المسرحية أن تكون رصينة بعيدة عن التقليدية، مبتكرة، جذابة، وواضحة ذات نهاية منطقية.

تدور أحداث المسرحية في فلك فكرة رئيسية هي بشاعة الذات الإنسانية التي تطمح إلى فكرة الخلود والحياة الأبدية مهما كلف الثمن حتى وإن كان ذلك سيكلف أرواح الغير. هذه الذات التي تطمح إلى دوام السلطة والتشبث بها، ولعل إقدام الشخصية الرئيسية في المسرحية على الزواج من فتاة صغيرة ما هو في الحقيقة إلا بحث عن وصفة تجدد للشيوخ شبابها، وما كانت نتيجة هذا الطموح غير المشروع إلا نهاية مأساوية وخرابا عصفا بالبلاد والعباد.

5-2- بناء الشخصيات المسرحية:

من الناحية الفلسفية تعد الشخصية العلة الأنطولوجية للكتابة الأدبية بصفة عامة والكتابة المسرحية بصفة خاصة، حيث إن الوجود يأخذ معناه من الإنسان. اقترن ظهور مصطلح الشخصية بالفن المسرحي، فالشخصية في معناها اللغوي هي القناع الذي يلبسه الممثل لأداء أدواره المسرحية، وهي الوجه المستعار الذي يظهر به الشخص أمام الغير. فهي علامة مشحونة بوظيفة تحيلنا إلى بني اجتماعية؛ لأنها تمتلك القدرة على تطوير الأحداث، ومنه تطوير النص داخليا وخارجيا، لذلك يفترض أن تمتاز بالتركيز والدقة والمتانة والبعد الفني في التفكير والعمل والاستجابة.⁵

وتظهر أهميتها في النص المسرحي كونها الوسيط المحمل بالمضمون الفكري الذي يعبر عن رؤية المؤلف، ومن خلال تفاعلات الشخصيات والحوارات التي تدور بينها ينتج النص، وعن طريقها يقدم المؤلف فكرته ويعرض موضوعه، فيقدمها للجمهور من خلال شكلها وتصرفاتها وحركاتها وملابسها ولهجاتها في الكلام وما يجري على ألسنتها من حوار بذكاء ولباقة تمكن المتفرج من تحديد قسماتها وأبعادها وما يعنيه على فهمها والافتناع بها وحتى التعاطف معها⁶، ولهذا الأسباب اهتم المؤلف بالشخصية تركيبا وبناء وتطورا كونها محركا للأحداث ومخصصة لمعانيه مجسدة للمعنوي المتمثل في الأفكار في قالب مادي، ومن ثمَّ فإن الشخصية في العمل الأدبي بصفة عامة والعمل المسرحي بصفة خاصة عبارة عن تركيبات ذهنية ونفسية تعد

انعكاسا للواقع أو لبواطن النفس ما يجعل منها مفهوما شائكا ومعقدا، فهي لولب العمل ووضع الشخصيات في المكان والزمان الصحيحين المناسبين يساعد على خلق المبررات الضرورية لتطوير الأحداث.

تحدد شخصيات المسرحيات من خلال ثلاثة أبعاد هي البعد الفيزيولوجي - البعد السيكولوجي - البعد السوسولوجي.

أ- البعد الفيزيولوجي/الجسمي: يتضمن الصفات الجسمانية للشخصية مثلا الجنس (أنثى/ذكر) الطول أو القصر البدانة أو النحافة الوسامة والجمال أو القبح، عيوب جسمانية ترجع للوراثة أو إلى حدث ما كل هذه الصفات قد تكون محركا لأحداث الصراع أو حتى تكون مسببا لها.

ب- البعد السيكولوجي/الاجتماعي: ويتضمن بعض المعطيات الاجتماعية التي لها تأثير في تنشئة الشخصية مثل الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية، عملها، مستواها التعليمي، ملابسات العصر الذي تعيش فيه، حياة الأسرة التي تنتمي إليها (الزوجية، المالية، الفكرية)، الدين، الجنسية، التيارات السياسية، الهويات....، وبهذا المنطق "تلعب الشخص [...] دورا كبيرا في تجسيد وتشخيص الوقائع الاجتماعية كما تكون الأحداث والأزمات أطرا لحركات هذه الرموز".⁷

ج- البعد السيكولوجي/النفسي: يتمثل هذا البعد في تأثيث الجانب الداخلي للشخصية، وما يتعلق بتصويرها "وسلوكتها ومواقفها من القضايا المحيطة بها"⁸، والرغبات والمزاج تبرز أبعاد هذه القيمة من خلال إطار القدرة الفنية التي تربطها ربطا وثيقا لينمو الحدث والشخصية لتحقيق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف، وفي توتره وغزارة المعاناة وفي تجسيم هذه المعاني في نتاج حسي لا يخرج عن دائرة الاحتمال والاستقلال بعد منهما عن البعدين الآخرين في المسرحية.

وفي العادة تتأرجح الشخصيات الدرامية بين شخصيات واقعية معاصرة وأخرى خيالية، أو شخصيات تراثية، وقد تكون شخصيات تاريخية أو أدبية أو فنية أو أسطورية وحتى خرافية أو فلسفية فكرية أو علمية، وحتى شخصيات سياسية معروفة.

كما تصنف الشخصيات حسب ظهورها إلى:

رئيسية وثنائية/ سلبية وإيجابية/ عميقة وسطحية.

يتمحور بناء الشخصية حول ماهيتها ومحمل السمات أو الملامح التي تشكل طبيعتها ومكوناتها الخلقية والخلقية الذهنية والايديولوجية والاجتماعية، ولهذا يعد رصد هذه المحددات الذاتية والموضوعية إجراء منهجيا بالغ الأهمية، ومدخلا ضروريا ليس فقط لفهم كيفية تشكيلها، وإنما أيضا لفهم طبيعة الأثر الذي تنتزل فيه.

وقد تنوعت شخصيات النص المدرس بين الرئيسية والثانوية، فنجد من الشخصيات الرئيسية: شيخ القبيلة-الحسناء- زوجة الزعيم.

أما من الشخصيات الثانوية: نائب زعيم القبيلة-العراف- الرسول الشبح.

الشخصيات الرئيسية:

1- شيخ القبيلة (أمغار): صوت الذكورة والسلطة في القبيلة، وأكثر الشخصيات حضورا تستهل لوحات العمل بشفائه

بعد مرضه، وتنتهي بفضح سره ثم موته، هو سليل أعرق القبائل والسلالات التارقية، وأعتى القادة الذين تبقوا من القبيلة ممن يتصلون بالسلالة المقدسة.⁹

الشيخ 2: روح زعيمنا مقدسة، وهو من سلالات النادرة الموعودة بسر الحياة.¹⁰

قائد أقوى القبائل، وهذا ما جعل منه شخصية قوية ذات عزم وحنكة صعب المراس كثير الحيلة والحذر¹¹ شخصية متوجسة لا تثق بأحد (الزعيم وهو مطرق برأسه يفكر محدثاً نفسه: ما الذي يقصده العراف الخرف يا ترى؟؟؟..وما الذي يرمي إليه؟؟؟... هل هي مكيدة لأخذ الزعامة مني أم ماذا؟؟؟... هل؟؟؟ يا ويلي ويا سواد ليلي؟؟¹².
حازم في موافقه لا يتحكم في غضبه متسلط في أفعاله وأقواله.

الزعيم (غاضباً): لا أود أن أسمع هذا الكلام الذي لا طائل منه مجدد.. انصرفي الآن ودعيني وشأني.¹³
الزعيم: لك الأمان ولكن إن ثبت تأمرك مع أحدهم قطعت رأسك.¹⁴

الزعيم (متفاجئاً بما قاله الشيخ¹ ولكنه لم يشأ الاستسلام لحديثه): لقد تماديت وتجاوزت كل الحدود... توقف وإلا؟؟؟¹⁵

الزعيم: تعلمين ما سيحدث الآن... عليك أن تختاري بين حلين أحلاهما مر إما أن أقتلك أو أقطع لسانك حتى لا تشي بسري..¹⁶

لتنهار كل هذه الخصال ويسقط هذا التسلط مثلما يذوب تمثال الشمع بعد أن ذاع السر وجاء الشبح ليقبض روح الزعيم.

الزعيم: أرجوك سامحني.. لم يكن بوسعي فعل شيء بوجود تلك المغنية الجنية.....¹⁷

2-الحسنة: تامنو كالت هي أميرة ذات قدٍ بهي وجمال أخذ وصوت شجي اعتادت الترحال والغناء تملك من الذكاء والحكمة ما يجعلها تحاور وتجادل أعتى وأقوى الرجال صريحة لا تخاف لومة لائم حطت الرحال بالقبيلة لإحياء الحفل المقام بعد الشفاء مبهم الأسباب، وطاب لها المقام تظهر أهمية توظيف هذه الشخصية العجائبية التي تتضح بأنها في الحقيقة سوى جنية سخرها الرسول الشبح، وهي في الحقيقة اختبار لمدى قدرة شيخ القبيلة على حفظ السر وكتمانها.

3-زوجة الزعيم: فتاة من فتيات القبيلة ذات حسن وقدٍ أخذ استطاعت سلب قلب زعيم القبيلة وعقله فاتخذها له خليلية بعد شفائه تملك من الذكاء والفطنة ما جعلها تربط بين حوادث وفاة جنود القبيلة وسبب شفاء زعيم القبيلة، وتمتلك من الجرأة والشجاعة ما جعلها تتجرأ على طرح السؤال مباشرة على الزعيم في حين لم يقوى حتى أشجع شجعان القبيلة على طرحه خوفاً من بطش الزعيم، ولقرباتها بنائب الزعيم حاول هذا الأخير الزج بها في صراعه حول السلطة بغية كشف سر شفاء الزعيم وإسقاط حكمه.

وعلى الرغم من رجاحة عقلها إلا أنها كأي أنثى استسلمت لغيرتها على زوجها، فحاولت كذلك تتبع خيوط حكاية الحسنة، وبعد شعورها بالتهديد، والخطر ما كان منها إلا أن تديع السر وتتسبب بمقتل الزعيم حفاظاً على حياتها.

وفي حقيقة الأمر أن شخصية كل من الحسنة وزوجة الزعيم صورة من صور ذلك الاختبار الأبدي للرجل منذ خلق الكون بداية من قصص آدم وحواء وسبب نزولهم إلى الأرض.

الشخصيات الثانوية:

نائب زعيم القبيلة: شخصية متعطشة للسلطة سخرت كل جهدها من أجل الإطاحة بزعيم القبيلة.

العراف: يمثل صوت العقل المقموع في القبيلة.

مثلاً استعانت المؤلفة ببعض الشخصيات المساعدة لتتلخص مهمتها الأساسية في سرد الأحداث، وإنائها أو حتى في توصيف.

شخصيات العمل فذكرتها تارة بجنسها (رجل 1 رجل 2 امرأة 1 امرأة 2) وتارة أخرى بانتمائها لمرحلة عمرية محددة (شيخ 1 شيخ 2) على الرغم من إيرادها بهذه الطريقة إلا أن وظيفتها كانت بمثابة المحرك للأحداث، ومن غيرها ما كان ليستقيم هذا البناء المحكم للأحداث .

5-3- بناء الصراع المسرحي:

يعد الصراع مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، كما يوجد ضمن الذات البشرية، أما في الأعمال الأدبية، فالصراع تجسيد لعلاقات صدامية مستمدة من الواقع بين قوى ورغبات متعارضة في موقف معين أما في المسرح، إذ يعد عصب النص المسرحي، ومن خلاله يكتسب كثافة وتركيزاً؛ لأنه يولد الديناميكية المحركة للفعل الدرامي، فالصراع هو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث، ويؤدي إلى تكوين الأزمة، ويدفع الفعل باتجاه العقدة، فالذروة ثم الحل.¹⁸

وعليه، فالصراع الدرامي أهم العناصر الفنية التي تقوم عليها المسرحية؛ بل أكثر من ذلك؛ لأنه ما يميزها عن غيرها من فنون الأدب كونه القوة الدافعة التي تسري خلال المسرحية لتظل حية متحركة، وهو التضامن خلال الفعل بين المواقف والشخصيات الحيوية والمتعاكسة في مختلف الأهداف والمصالح، وهو ما يولد الديناميكية المحركة للفعل الدرامي، وهو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث، ويهدف إلى تكون الأزمة، ويدفع الفعل باتجاه التعقد، والذروة ثم الوصول إلى الحل.

أنماط الصراع:

أ/ صراع داخلي: ساحته الذات البشرية تعيشه الشخصية بين الواجب والرغبة أو العقل والعاطفة، وعادة ما يعبر عنه عن طريق المونولوج.

ب/ صراع خارجي: يقع بين شخصيات العمل مبني على التنافس لأسباب عاطفية أو اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو ثقافية، فيتجسد عن طريق أفعال أو عن طريق خطاب.

ج/ صراع اجتماعي: عادة ما يحدث بين طبقات المجتمع.

د/ صراع سياسي: مثل صراع المحتل.

هـ/ صراع ذهني: يكون في المسرحيات الرمزية مثل المسرحيات الذهنية عند توفيق الحكيم (مسرحية شهرزاد- مسرحية أهل الكهف- مسرحية بيجامليون).

و/ صراع ميتافيزيقي: بين الإنسان وقوة ما غيبية.

تتصالب الصراعات، وهذا ما تجسد في مسرحية "أمغار والحسناء"، حيث تبدأ الكاتبة "ليلى بن عائشة" بتصوير الصراع الداخلي في حوار الزعيم مع نفسه، وهذا الصراع غير ملحوظ حين قراءة النص المسرحي غير أن المتعمق في أحداث الزعيم، وخاصة مع الرسول الشبح، وبعد فناء الشجعان، يدرك أن الزعيم عاش فترة تأزمية صراعية ساحتها ذهنه، فمرة يحدثنا أنه باقيا حيا مدى الزمن، وأن زعاماته كذلك غير زائلة، وأن حب زوجته، وأهل القبيلة لو باقي وطمعه في الحكم مدى الحياة ... وسرعان ما يفاجئ ذاته ويخبرنا أن نهاية زعامته قد اقتربت، وأن سره سيظهر لا محالة، وهذا ما تجسد من خلال اللوحة 7 :

الزعيم: وهو مطرق رأسه يفكر محدثا نفسه ما الذي قصده العراف الخرف يا ترى؟؟ وما الذي يرمي إليه؟؟....؛ بل هي مكيدة لأخذ الزعامة مني أم ماذا؟؟ بل...؟؟ يا ويلي ويا سواد ليلي؟؟
كما نرصد في المسرحية مجموعة من الصراعات الخارجية الحاصلة.

فيطالعنا صراع نائب الزعيم مع الزعيم، وهو صراع مخفي غير ظاهر؛ لأن أطماع النائب في الزعامة مبطنة، حيث نجده يظهر الولاء والطاعة للزعيم في حين أنه يحيك الدسائس من أجل الكشف عن سر الشفاء، فنجد استعان في ذلك بقريته زوجة الزعيم.

ونلقي كذلك صراع الزعيم مع زوجته.

وصراع زوجة الزعيم مع الحسناء، وقد كان سببه الغيرة.

ونقف أيضا على صراع الحسناء مع هل القبيلة، وقد كان بسبب شكهم بأنها السبب في نفوق جنود القبيلة.

4-5- بناء الحدث المسرحي:

يعد الحدث مظهرا من مظاهر النشاط الإنساني نتيجة لسلوكه النفسي والاجتماعي وعلاقته مع مجتمعه داخل بيئته ينشأ عنه في العادة صراع، فيختار المؤلف لنصه ما يراه مناسباً لعمله الفني، وتعبير أبسط هو الواقعة التي تحدثها الشخصيات في حيزي الزمان والمكان، فلا يمكن أن يكون مجردا خارج الفعل الإنساني، ويظهر الحدث في التكوين الفني الدرامي على هيئة سلسلة من التصرفات تقوم بها الشخصيات المسرحية يختلف دور الحدث أو الأحداث في كل فن آخر، ويتواجد عادة في المسرحية، إذ يبنى عليه صاحب التكوين الفني الإنشاء الأدبي لمصنفه، يعقده ويحلله بتسلسل الحدث الذي يشترك كذلك في رسم شخصية الدور.¹⁹

تكمن أهميته في مدى تأثيره في شخصية ما، وهو فعل بالأساس طموحه تحويل الثبات الرؤيوي إلى دينامية فاعلية، وبذلك يمكنه تفجير الشخصية لتعلن عن مكبوتاتها تبعا للعلاقات التي تتيها ضمن العمل الدرامي من خلال مواجهة عنيفة للواقع والتاريخ والذات.

وقد تعددت الأحداث في النص المسرحي المدروس، وتنوعت من حيث التعقيد والتأزم صعودا ونزولا لتنتهي بحل يتناسب مع الفكرة أو العبرة.

استهلت الكاتبة أحداثها بشفاء الزعيم من مرض ألزمه الفراش أنه أختار أفضل الصبايا زوجة له بعد حفل بهيج أحيتته الحسناء.

تصاعدت الأحداث بالوفاة مجهولة الأسباب لجنود القبيلة، فتعالت الأصوات تحليلا وتفسيرا حول هذه الظاهرة الغريبة بين من ربطها بحلول الحسناء أرض القبيلة، وبين من رأى بأنها نتيجة للشفاء الغامض لسيد وزعيم القبيلة، ونظرا لسلطة الزعيم تم ترجيح التفسير الأول ما جعل الحسناء مجبرة على إثبات براءتها أمام زوجة الزعيم ثم أمام كل أفراد القبيلة، وما كان من زعيم القبيلة إلا إتباع سياسة الترهيب والتهديد، فقام بحبس زوجته مهددا بقطع لسانها أو قتلها إن فضحت سره، وطال تسلطه الحسناء التي أمر برجمها.

وأثناء ذلك انفضح أمره لتنتهي أحداث المسرحية بوفاة الزعيم.

5-5- بناء الحوار المسرحي:

يعد الحوار أهم العناصر التي تشكل الخطاب المسرحي؛ لأنه الأساس الذي يبنى عليه هذا الفن، فهو الذي يلقي الضوء على الشخصيات يحلل، ويحمل معان كثيرة بكلمات قليلة، ومن خلاله يجسد ميول الشخصيات ومواقفها، ويفرز نفسيات الممثلين ورؤاهم للعالم، أما المونولوج أو الحوار الذاتي، فيعبر عن التمزق النفسي والصراع الداخلي، وتستند المسرحية أسلوبيا ولغويا إلى أربعة أنماط من الحوار:

الحوار المباشر/ الحوار غير المباشر/الحوار الداخلي/الحوار الصامت.

وإذا تأملنا بنية المسرحية بصفة عامة، فيمكن الحديث عن خمسة محلات داخل الحوار المسرحي.

أ- البرولوج Prologue : وهو الاستهلال يقوم فيه ممثل أو مدير المسرح أو منظم الفرجة ليتحدث مباشرة إلى الجمهور قبل العرض يرحب به، ويعطيه فكرة عن الخطوط الرئيسية للمسرحية.

ب- الديالوج Dialogue: يتموقع بين الاستهلال والانفراج، ويقصد به الحوار المشهدي الذي يعرض عقدة المسرحية، وصراعها الدرامي، وبه يستكشف الصراع العاملي، ومن خلاله ثنائية الذات والموضوع إيجابا وسلبا، وهو ما يأخذ مساحة نصية كبرى من حجم العمل.

ج- المونولوج Monologue : الحوار الذاتي الداخلي الذي يعبر عن صراع نفسي، وعن تمزق نفسي، والتفكير الذهني الذي يترجمه المبدع في أجمل صيغة.

د- المناجاة: خطاب الشخصية غير الموجه لمخاطب ما، بل للذات وعبرها إلى الجمهور تختلف عن المونولوج في الطول، فتتميز عنه بالقصر وبالاندماج في بقية الحوار، وكأنها فلتت من الشخصية، وسمعت صدفة من طرف الجمهور في حين أن المونولوج خطاب أكثر تنظيما موجه؛ لأن يكون مرثيا ومتوقعا في الحالة الحوارية.

هـ- الإيولوج Epilogue: ويسمى حوار الخاتمة أو النهاية، فهو الحصيلة الختامية المسرحية، حيث يعرض الحلول المقترحة لإنهاء المشكلة المعروضة دراميا، ويلخص لنا كل ما تقدم ذكره في المسرحية، ويقدم الرسالة والمقصدة النهائية.

وقبل التفرد من الحديث عن عنصر الحوار المسرحي تجدر الإشارة إلى الحوار المسرحي نوعان، فهو إما نثر وإما شعر مثل مسرحية "بلال" لحمد العيد آل خليفة، ويعد النوع الثاني أكثر صعوبة؛ لأنه يستلزم خبرة بطرائق التصعيد الدرامي، ويتطلب التحكم الجيد في الإيقاع العروضي وتفادي السقوط في الغنائية فلا قيمة للحوار المسرحي الشعري إذا تحولت المسرحية إلى تمثيلية ركحية مجسدة فوق خشبة المسرح، وفي هذا الصدد نجد الناقد الإنجليزي توماس إليوت يجزم بأنه إذا كان الشعر في المسرحية مجرد زينة أو زخرف أو كان مجرد إمتاع لأصحاب الذوق الأدبي وإعطائهم فرصة الاستماع إلى الشعر، فإن الشعر في هذه الحالة يكون عاملا طاغيا زائدا عن حاجته، إذ أنه قادر أن يكيف نفسه للمسرح، وأن يكون أداة مرنة للتعبير عن حاجاته، لا مجرد نغم جميل مصبوب في قالب مسرحي، وإذا لم يتحقق هذا فيتختم على المسرحية أن تكتب نثرا مادام النثر يكتفيها حاجتها في التعبير الدرامي، ومن هنا فقد وجب على النظارة أن يكونوا على وعي تام بأحداث القصة وأفعالها؛ لأن الذي يثير العواطف ويحرك انتباهنا إنما هي القوة الدرامية الناشئة من مواقف شخصيات القصة وأحداثها المسرحية.

وقد اعتمدت "ليلي بن عائشة" في نصها هذا على لغة مباشرة وبسيطة بعيدة كل البعد عن التكلف، فكانت حوارات الشخصيات واضحة لا تحمل الغموض أو التأويل، وجاءت جمل الحوار في الغالب قصيرة إلا ما تعلق منها بوصف لحالة نفسية تعيشها الشخصية، فنميز نمطين من الحوار حوار داخلي وحوار خارجي.

فأتى الحوار الداخلي الذي يحدث بين الشخصية، وذاتها خاصة ذلك الحوار الحاصل بين عقل زعيم القبيلة وضميره في العبارة:

(الزعيم وهو مطرق برأسه يفكر محدثاً نفسه: ما الذي يقصده العراف الخرف يا ترى؟؟؟.. وما الذي يرمي إليه؟؟؟... هل هي مكيدة لأخذ الزعامة مني أم ماذا؟؟ هل...؟؟؟ يا ويلي ويا سواد ليلي؟؟²⁰

الزعيم (يكلم نفسه) طالما أن زوجتي تفكر بهذا الشكل فغيرها سيفكر كذلك حتما.. ينبغي أن أتحرّك بسرعة لاحتواء الأمر.. (يخرج مسرعاً).

كما اعتمدت الكاتبة على الحوار الخارجي بين الشخصيات بغرض:
*تطوير الأحداث.

* إبراز مكان الخلاف والصراع بين الشخصيات.

* توصيف الشخصيات.

تباينت جمل الحوار بين الطول والقصر كما تميز بالسرعة والحيوية بعيد كل البعد عن الملل والرتابة مما جسد حواراً منظماً أبرز الصيغ التعبيرية التي اعتمدتها المؤلفة من خلال النص في صياغة الأحداث والأدوار التي أسندتها إلى الشخصيات، فأسهم في الكشف عن الملامح الفكرية لهذه الشخصيات وتعدد مواقفها من موضوع إنساني يعبر عن دواخل الإنسانية بشكل رمزي يتمثل في فكرة الخلود يقوم على دقة تمثيله للصراع وطبائع الأفراد والأفكار باعتباره المظهر الحسي للمسرحية الذي يصل إلى كونهما العنصران المميزان للنص المسرحي.

5-6- بناء الإرشادات المسرحية:

لم تكن معروفة في العصور الكلاسيكية، لكن بعد منتصف القرن التاسع عشر تعاظم دورها فنياً وجمالياً وسينوغرافياً، ويطلق عليها كذلك: ملاحظات الكاتب، الإرشادات الركحية، أو التوجيهات المسرحية، كما يطلق عليها النص الثانوي، والفرعي والمرافق...

وغالباً ما توضح بين قوسين، وترد في شكل ملاحظات أو جمل مركزة أو فقرة نصية.

وفي العادة يكتبها المؤلف؛ لأنها تتضمن مجموعة من المعطيات التي تتعلق بحالة الشخصيات، وطبيعة التصوير، وتحديد الفضاء الدرامي، وتعد مهمة جداً بالنسبة للمتلقي ليمثلها أثناء القراءة أو أثناء تحليل المسرحية فهماً وتفسيراً أو تفكيكاً وتركيباً، كما تبرز أهميتها بالنسبة للممثل في مرحلة القراءة من خلال توجيهه ومساعدته في تشخيص الدور وتقمصه، وأما بالنسبة للمخرج، فهي تقوم بتوجيهه بناء وتركيباً وتخطيطاً، ومهمة للسينوغراف؛ لأنها توجهه إلى تحديد التقنيات التي تصلح في بناء مشاهد المسرحية، وتجسيدها بصرياً.

وعلى الرغم من أهمية الإرشادات المسرحية إلا أنه بإمكان المخرج الاستغناء عنها ليبدع من خلال بلورة إرشادات أخرى.

أ- أنواع الإرشادات المسرحية: يمكن حصر نوعين من التوجيهات:

-إرشادات تقع خارج الحوار: ترد في بداية المسرحية، وهي مستقلة بنفسها في شكل تعليمات إخراجية، أو تأتي في

أطراف الحوار لتصوير الشخصية داخلياً وخارجياً في شكل إشارات تداولية.

-إرشادات داخل الحوار: تقع وسط الحوار أو في نهايته.

ب- مكونات الإرشادات المسرحية:

-أسماء الشخصيات.

- مؤشرات الفضاء الدرامي (الزمان، المكان) تحديد سياق التواصل.

- مؤشرات دالة على الشخصية: كنيثها، التركيز على وظيفتها، هيئتها الخارجية، ملامحها، أبعادها النفسية والاجتماعية.

- مؤشرات سينوغرافية: تتعلق بالديكور والأثاث، الإضاءة، الملابس، المكياج، الموسيقى، الإكسسوار.

- مؤشرات دالة على عملية النطق: التصويت، التهجي، القراءة، الغناء، الإنشاد، الصراخ...

- معطيات تتعلق بالكوريفاريا والحركة والرقص الجسدي.

ج-وظائف الإرشادات المسرحية:

تظهر أهمية وظائف التوجيهات فيما يلي:

-تقرب النص الدرامي من عالم السينما.

-تحول النص اللغوي إلى نص بصري حركي.

-تمييز بين الروائي والدرامي كما تميز بين السمعى والبصري.

-تقديم معلومات وافية عن الشخصية.

-تساعد المتلقي على فهم الحوارات وتفسيرها واستيعابها.

-تقوم بعملية التعليق على الحوار وتوضيحه.

-تجعل من المسرح أب الفنون من خلال الجمع بين العلامات اللغوية والبصرية، فهو نقطة التقاء كل الوسائل التعبيرية؛

لأن جوهره يقوم على الجمع بين كل الفنون؛ والهدف هنا هو طرح عمل درامي يقلد تأثير العالم، عمل يستطيع من خلال

لعب الممثلين، ونبرات أصواتهم، وملابسهم، والديكور، والإنارة أن يقود الجمهور إلى حالة من الهوس الجماعي.

وبغرض تحضير المسرح في ذهن المتلقي (خاصة القارئ) عمدت المؤلفة إلى استخدام عدد من التقنيات التوجيهية،

فنجدها تستهل لوحاتها بذكر شخصيات اللوحة.

فضلا عن بعض التوجيهات التي وردت في حوار الشخصيات بغية تشخيص الحدث لإظهار ردات الفعل، فتوجه خيال

المتلقي، وبذلك يحدث عنصر الإقناع.

كما عمدت المؤلفة على اللعب بعنصر الإضاءة من أجل تحويل دلالات النص، فتكررت عبارة تنطفئ الإضاءة في جل

اللوحات إيدانا بنهاية مشهد، وبداية مشهد آخر.

6. خاتمة:

من خلال دراستنا هذه توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

-يتميز الفن المسرحي من غيره من الألوان الأدبية الأخرى بشقيه الفني والأدبي، وتختلف مكوناته بحسب زاوية نظر

الدارس.

- يقبل النص المسرحي التزاوج وتمازج العديد من الألوان الأدبية.

-على الرغم من ارتكاز هذا اللون على الفعل والحوار إلا أنه لا يخلو من عنصر السرد.

-عمد المؤلفون إلى الاستثمار في عنصر السرد المسرحي كونه صفة من صفات التجريب والتحديث في هذا اللون.

-مارس التجريب سطوته على المسرح الجزائري.

-جنحت الكاتبة "ليلي بن عائشة" إلى تطبيق فنيات التجريب على نصوصها المسرحية أين أولت أهمية بالغة لعنصر

السرد.

-تحققت جمالية النص المدروس من خلال معماريته، فعمدت المبدعة إلى تأنيث فراغات الحوار من خلال الاستثمار في

عنصر السرد مما زاد النص تماسكا وانسجاما.

-على الرغم من اهتمام الكاتبة بهندسة النص إلا أن ذلك لم يتعارض، ولم ينتقص من أهمية الموضوع الذي تناولته بل

أسهم ذلك في خدمة بناء الموضوع.

-على الرغم من بساطة طرح الكاتبة إلا أن نصها هذا دعوة للقفز على القوالب الجامدة للكتابة المسرحية من خلال

خوض غمار التجريب، فالنص الحداثي نص متحرر هادم للقيود.

7. قائمة المصادر والمراجع:

1. رضا الأبيض، السرد والعمارة، القبس الثقافي، 25 ماي 2022م. تم الاطلاع عليه في 25 أبريل 2024 رابط الموقع

<https://www.alqabas.com/article/58844909>

2. مجموعة من المؤلفين، السرد والمسرح، إعداد النص، السينوجرافيا-منطق الجنس الدرامي، ترجمة: أشرف الضباغ، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

3. خيرة بونوة، بناء الفكرة في المسرحية، مجلة لغة كلام، مجلة فصلية محكمة تصدر عن مختبر اللغة والتواصل، جامعة أحمد زبانة، غليزان، الجزائر، ع6، 2017.

4. عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.

5. إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009.

6. شنان قويدر، البعد الاجتماعي في مدونة عبد الحميد بن هدوقة، حوليات الآداب واللغات، جامعة مسيلة، مج 1، ع 2، 2003.

7. شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دط، 1998.

8. ليلي بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، (نص المسرحية غير منشور).

9. ماري الياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 1998.

10. مفتاح خلوف، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر قراءة في التشكيل والدلالات، دار المجدد للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2022.

قائمة الإحالات:

¹ رضا الأبيض، السرد والعمارة، القبس الثقافي، 25 ماي 2022م. تم الاطلاع عليه في 25 أبريل 2024 رابط الموقع

[/https://www.alqabas.com/article/58844909](https://www.alqabas.com/article/58844909)

² مجموعة من المؤلفين، السرد والمسرح، إعداد النص، السينوجرافيا-منطق الجنس الدرامي، ترجمة: أشرف الضباغ، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م، ص 9.

³ المرجع نفسه، ص 9.

⁴ خيرة بونوة، بناء الفكرة في المسرحية، مجلة لغة كلام، مجلة فصلية محكمة تصدر عن مختبر اللغة والتواصل، جامعة أحمد زبانة، غليزان، الجزائر، ع6، 2017م، ص 144.

⁵ عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 130.

⁶ إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009، ص 399.

⁷ شنان قويدر، البعد الاجتماعي في مدونة عبد الحميد بن هدوقة، حوليات الآداب واللغات، جامعة مسيلة، مج 1، ع 2، 2003م، ص 478.

⁸ شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دط، 1998م، ص 35.

⁹ ليلي بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، (نص المسرحية غير منشور) ص1.

¹⁰ المصدر نفسه، ص 13.

- 11 المصدر نفسه، ص 06.
- 12 المصدر نفسه، ص 09.
- 13 المصدر نفسه، ص 11.
- 14 المصدر نفسه، ص 12.
- 15 المصدر نفسه، ص 17.
- 16 المصدر نفسه، ص 25.
- 17 المصدر نفسه، ص 29.
- 18 ماري الياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، لبنان، 1998، ص 288.
- 19 مفتاح خلوف، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر قراءة في التشكيل والدلالات، دار المجدد للطباعة والنشر، ط 1، الجزائر، 2022، ص 108.
- 20 ليلي بن عائشة، مسرحية أمغار والحسناء، ص 9.