مجلة البدر المجلد 10 العدد 05سنة 2018 ISSN 2170-0796

نحو مقاربة جمالية للمنجز الأدبيّ في آثار محمد البشير الإبراهيمي مسرحيّة الثلاثة أنموذجا.

الدكتور :صالح قسيس

أستاذ محاضر"أ" جامعة–برج بوعريريج

البريد الإليكتروني : guessis 11@gmail.com

الملخص:

تحاول هذه المقالة الوقوف على جماليات الكتابة في المنجز الأدبيّ لمحمد البشير الإبراهيميّ ،وهذا استنادا على نصّ من نصوصه الإبداعيّة والمتمثّل في مسرحيّة الثّلاثة ،الّتي حاول من خلالها مَسْرحة أحداث من واقع عايشه ،عكس فيها تجربته المسرحيّة الوحيدة ،في قالب فنّي جعل منها نصّا متعددّ الأبعاد ،نقف فيه على أحدها والمتمثّل في البعد الجماليّ .

الكلمات المفتاحية : المسرح ، التَمسرُح ، الجماليّة ، التّعبير الدرامي ، الإعداد المسرحي ، الحبكة الفنية

Resumé :

Cet article tente d'identifier l'esthétique de l'écriture au sein du texte littéraire de Mohammed Al-Bachir Al-Ibrahim; c'est en faisant recours à l'un de ses textes créatifs qu'est: la pièce" Al-Thalatha" (des trois), où il tente de dramatiser les événements en leur donnant un statut multidimensionnel dont la dimension esthétique, sujet de notre propos

تمهيد :

تعدّ الكتابة الدراميّة L'écriture Dramatique وحدة متكاملة تعمل على تحقيق اللّذة والمنفعة في آن واحد ،وهي بطبيعتها لا تقبل الانفصال عن عناصرها المتكاملة ،الغاية المرجوّة منها لا تكون إلاّ من خلال الصّلة المتآزرة بينها وبين الذّوات الفاعلة فيها ،تعكس وسطا اجتماعيّا يتفاعل فيه الفرد مع غيره فينشأ عنه صراع بين الفعل وردّ الفعل ،في سعي حثيث إلى إشباع الذّوق وتصفيّة منبع الإحساس مع إثراء الذّهن.

وإذا كانت المقاربة الجماليّة Esthétique تكشف عن مقومات الكتابة الدّراميّة على اعتبارها نصوصا تكسر أشكال الكتابة المسرحيّة التّقليديّة ،مقدّمة صياغة دراميّة تضع نصب عينها الخشبة بكلّ عناصرها وخصوصياتها ،مبرزة أساليب أفرزت مسرحا تركيبيا جمع بين الكلمة والحركة ،ضمن منظومة جماليّة تأخذ شكل لوحات وتركيبات

إيحائيّة اكتسبت من خلالها الكتابة الدراميّة ثلاثة أشكال رئيسية وهي : الإعداد Adaptation /والتّركيب Synthèse/ والمسْرحَة/ Théâtralisation

وإن اعتبرنا للمقاربة الجماليّة اشتغالا نقديا لرصد مجالات تمظهر الاشتغال الجماليّ في العناصر السّالفة الذّكر فإنّه يتوجّب علينا طرح الإشكاليّة التّاليّة : ما خصوصيّة التّجربة الإبداعيّة عند مُحَمَّد البشير الإبراهيميّ ؟وإلى أيّ حدّ تكون المقاربة الجماليّة في كشفها عن تمظهرات الاشتغال الفنيّ في منجز الإبراهيميّ حصرا على التّركيب المنطلق من الواقع والمنتهي بالكتابة ؟وما أبعاد العناصر المحركة للأحداث في النّص ؟

هذه جملة المشكلات الّتي يحاول هذا البحث أن يدرسها ويحلّلها ،والّتي تطرح مسألة هويّة النّص الإبراهيميّ في هذه المرحلة الّتي عبئ فيها ليكون أكثر استجابة لمتطلبات العصر ،ولمنطق الصراع الفكريّ في معركة البناء الاجتماعيّ والثقافيّ.

1/ المسرح الشعريّ الماهيّة والمفهوم

ورد في المعجم المسرحيّ تعريف للمسرح الشّعريّ بأنّه : "تسمية يقصد بها المسرحيّة المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري ،وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمكتوب نثرا"[1] ويعرّف خليل الموسى المسرح الشّعريّ بقوله :"هو النص المكتوب شعرا ،وهو قابل للتّمثيل ،لأنّ البناء الدرامي يهيمن فيه على العناصر الغنائيّة ،ويسيرها لمصلحة التمثيل"[2] وهذا يعني التّركيز على شقين الشّق الأول هو المسرح والشّق الثّاني هو الشّعر ،فهل يعني التّزاوج بينهما تماهي أحدهما في الآخر لتشكيل فنّ ثالث أم يعني غلبة أحدهما على الآخر وذوبان الثاني فيه ،أم أنّ هذا التّزاوج يحفظ لكلّ واحد منهما خصوصيّته فلا طغيان لهذا على ذاك ،ولا ذاك على هذا ؟.

إنّ المتأمّل في تعريفي المسرح والشّعر يكشف عن المفارقة بينهما ،فلكلّ منهما آلياته Mécanismesالّتي يوظّفها لبلوغ غاياته ،ولا شكّ أنّ المسرح والشّعر يختلفان – رغم أنّ أصول المسرح كانت شعرا دراميّا – يتمايز أحدهما عن الثّاني ،فلكلّ منهما خصوصياته غير أنّ المتأمّل يلاحظ أنّ المسرح يتعايش في توافق تام مع الفنّون السّمعيّة والبصريّة الّتي يعدّ الشّعر واحدا منهما ،إن لم يكن في طليعتها جميعا.

إنّ عدم تشابههما واتحادهما لا يجعل منهما شكلين متنافرين ،وخطين متوازيين لا يلتقيان أبدا فالمسرح لا يناقض الشّعر ولا يدخل معه في صراع ،كما لا يدخل في صراع مع بقيّة الفنّون الأخرى وإنّما يجمع بينهما بكثير ،إنّه فنّ المصالحة و التّلاحم ،فتعبير "الشّعر التّراجيديّ poésie tragique الّذي استخدمه أرسطو في كتابه "فنّ الشّعر" للحديث عن التّراجيديا يعني فعلياّ النّص المسرحيّ لأنّ المسرح كان يكتب شعرا ،وهذا هو سبب النّظرة الّتي سادت طويلا إلى المسرح كجنس من أجناس الأدب للنّص فيه طابع أدبيّ ومكانة هامة"[3] فبقدر ما نستطيع القول إنّ المسرح أبو الفنّون هو أيضا ابنها المدلل.

فالمسرح حين يستدعي الإيماء والحركة والصّوت والموسيقى والفنون التّشكيليّة والكلمة الشّعريّة كاستراتيجيّات لا بغرض إذابتها داخله ،ولكن لتشكيل ما يسمى باللّعبة المسرحيّةJeu Théâtral تكون العلامة فيه مؤشرا Index محضا أو أيقونة Icone بارزة أو رمزا Symbolisme دالا خاصة عندما تتفاعل أنساق العرض المسرحيّ وعناصره ،وتتمازج العلامات الصّغرى في العلامات الكبرى الّتي يؤسّس بها لنظريّة التّلقيّ المبدع .

هذا الانسجام بين الشّعر والمسرح أثار إشكاليّة الرّيادة ،فنشأت مصطلحات تقدّم الأول مرّة وتؤخره مرة أخرى ،مرّة المسرح الشّعريّ ومرّة أخرى الشّعر المسرحيّ ،ونجد كثيرا من الدّارسين يفرّقون بينهما ويؤكدون أنّ هناك شعرا مسرحيّا ومسرحا شعريّا فالأوّل "شعر أولا ومسرح ثانيا والثّاني مسرح أولا وشعر ثانيا..."[4] فهذا التّمييز بين الشّعر المسرحيّ والمسرح الشعريّ ليس شيئا مستحدثا ولكنّه شيء قديم معروف عرفته كلّ الآداب العالميّة فلم يعرف الشّعر المسرحيّ إلاّ بعد أن جفّت ينابيع المسرح الشّعريّ [5]،وعلى اعتبار أنّ عالم المسرح هو عالم الفرجة ،لا عالم البيان والبلاغة والشعر فهو في المسرحيّة الجيدة ليس هدفا ولا غاية ،بل وسيلة للتّعبير عما يجول في أعماق الشّخصيات بحيث يتناسب مع كلّ حركة من حركاتها في الفرح و الهدوء والتوثّب والصّراع.

إنّ العلاقة بين الشّعر والمسرح وثيقة ،فقد كان المسرح في أصوله يسمى دراميّا Dramatique،كما أنّ الكاتب المسرحيّ كان يسمى شاعرا ،وقد صنّف أرسطو Ares tôle(384-322ق.م) المسرح ضمن فنّون الشّعر بسبب الأصول الغنائيّة والطقسيّة لهذا الفنّ ،ولا يقتصر الأمر على الإغريق فحسب بل يتخطاهم إلى كلّ الحضارات القديمة حيث كان المسرح يكتب شعرا ،وهذا ما نجده في المسرح الشّرقيّ وفي المسرح اليونانيّ والرومانيّ ،لقد بدأ المسرح شعرا ولم يكن يدور بخلد أحد أنّه سيأتي زمن يكتب فيه المسرح نثرا ، وقد "كان كبار المسرحيّن شعراء كبارا"[6] أمثال يوربيدسEuripide(484-406)، سوفوكلّيسSophocle(496-406) ،أسخيليوس Aschyle (525-456) ،أريسطوفان Aristophane (385-445) لكن ذلك لم يكن أبدا على حساب خصوصيات المسرح ،والّتي نعني بها في هذا الموضع فكرة الصّراع وتعدّد الأصوات الّتي يتّصف بها المسرح ،فإذا خلت المسرحيّة الشّعريّة منها غدت شعرا فقط ولو صيغت حوارا إذا الشّعر "يستوعب صوت الشّاعر كلّه، ويستوعب صوت الإنسان الفرد"[7]،وهو ما يتنافى مع تعدّد الأصوات الّتي يتّصف بها المسرح بل ويقوم عليها.

وإذا كان العرب في بداية حركتهم النّقديّة قد ميزوا بين الشّعر والنّثر بواسطة الإيقاع فقالوا "الشعر كلام موزون مقفى "،فإنّ الّذي يميّز لغة الشّعر عن لغة النّثر اليوم هو الصّورة الفنّية الّتي بفضلها يحقّق الشّعر عنصر السّحر،بما يحدثه في القارئ من تأثير وانجذاب ،فالصّورة هي معطى مركّب معقّد من عناصر كثيرة منها الخيال والفكر والموسيقى واللّغة ،فعن طريق الشّعر وحده يمكن أن تصل المسرحيّة إلى أعماق النّفس لأنّ "الشعر أبلغ تعبيرا من النثر،وأدق في وصف التجارب النفسية"[8]؛وتاريخ المسرح يحدثنا عن عديد المسرحيّات الشّعريّة الّتي كتبت ،وظلّ

النّاس يعجبون بها دون أن يلمسوا فيها مسرحا والعيب ليس في الشّعر بقدر ما هو في الشّاعر الّذي يفتقد للروح الدراميّة.

إنّ الشّعر في المسرحيّة الشّعريّة يكون أساسا ولكنّه ليس هدفا ولا هو غاية ،ولا يجوز لكاتبها أن ينساق وراء ملكته الشّعريّة "فيسترسل في خواطر غنائيّة أو خطابيّة أو في هجاء أو نصائح مباشرة ،وإلاّ فقد الأثر المسرحيّ جوهره الفنّي ،ليصير جملة قصائد غنائية"[9]، كمالا يصحّ بحال أن يستسلم الشّاعر للذّة ذكر أحداث تاريخيّة ،أو وصف منظر أو لوحات تضاف إلى الحدث المسرحيّ ولا تصوّر لونا من الصّراع فيه ،والواجب الفنّي أن يجعل الشّاعر نصب عينيه مهمة اكتشاف علم خاص اكتشافا تدريجيّا من خلال الأحداث والأشخاص.

وقد مزج المسرح العربيّ في بداياته بين الشّعر والنّثر،لتتّحد بعد ذلك ملامح المسرح الشعريّ بشكل مستقّل ،متّخذا اللّغة العاميّة أو الفصحى أو مازجا بينهما سبيلا لبلوغ مراميه ،فيعمل المبدع على شحن نصّه بمختلف أشكال الانزياح ،حتى يتسنى للقارئ رصدها واستيعاب النّص المسكوت عنه من خلال الخطاب المقول ،وقد تباينت الآراء وتعدّدت حول الشّكل الأسمى لهذه الأنواع الثّلاثة في القدرة على الإيصال والتّواصل مع الجمهور،أو الجمع بين الوظيفتين:الجماليّة/الإبداعيّة والإبلاغيه/الإيصاليّة حتى يتمكن المتلقّي من فكّ أسرار العرض أو نّص الخطاب والولوج إلى مجاهله ومناطقه المحرّمة ،هذا ما جعل فئة من النّقاد يرون أنّ الأمة العربيّة أمّة شاعرة والشّعر هو ملهمها مؤكّدين على أنّ المسرح لم يتخلّ عن الشّعر لأنّ الأسطورة وتجنيحات الخيال تكوينات شعريّة سواء صيغت في القصيدة أو في المسرحيّة أو في الحديث العادي ،فالشّعر ظلّ ولا يزال نسيجا أساسيّا في بناء المسرح حتى في الزّمن الّذي تخلّص فيه مسرح الشّعر التّقليديّ والاتباعي من هيمنة القوالب وقسوة القواعد وصخب الإيقاع [10].

وعليه فإنّنا نجد المسرحيّة الشّعريّة تحافظ على خصائصها الفنّيّة ،كالحوار والشّخصيّات واللّغة والصّراع إضافة إلى اللّجوء إلى التّعبير بالرّموز الّتي كثيرا ما يجعلها كاتب المسرحيّة عمدا ؛جزءا من تصوّره الأساسيّ ويجب تفسيرها بالإحالة إلى الرّمزيّة "إذا ما أريد لها أن تفهم بأبعادها الكاملة" [11]،فمن طبيعة الشّعر الغموض والإيحاء ،وإذا أضيف له الرّمز تفتّح فيه ذهن المتفرّج على دلالات متعدّدة"تشّكل النّظم الدّلالية في العرض بحيث يكون لتفكيكها تأثيره على تفسير الرّسالة نفسها ،وهذا ما يسيّر العمليّة التأويليّة الّتي يقوم بها المتفرّج"[12]؛وما دامت اللّغة في المسرحيّة الشّعريّة وسيلة ،فيجب أن تتناسب وعناصر العمل مع مراعاة المتفرّج ،وذلك بأن تبتعد عن الإسفاف والتّقعر ،وبما أنّ أساسها الحوار الّذي يعبر بواسطته المبدع عن فلسفته ،كاشفا به عن شخصياته ،فلا يوظّف إلاّ بقدر مناسبته لها مختلفا باختلاف المواقف في بناء دراميّ مثير للشفقة أو الخوف[13]، لذا فإنّ الشّعر المسرحيّ يختلف في بعض جوانبه عن الشّعر الغنائيّ ؛إذ تلتقي فيه ملامح الغنائيّة بالدّراميّة وتمتزج به ،إلاّ أنّ الغلبة

فيه للمسرح الّذي يحافظ على كلّ خصوصياته الّتي يفتقدها الشّعر ليكون دراميّا ،وبذلك تطلق تسميّة المسرح الشّعريّ على النّص لا على الشّعر المسرحيّ.

مسرحية الثلاثة :

بيان تعريفي للمسرحيّة : المسرحيّة عبارة عن أرجوزة مكوّنة من ثمان مائة واثنين وسبعين بيتا وردت في خمسين صفحة ،تدور أحداثها حول محادثة مطوّلة بين ثلاثة شخصيّات وهم الشّيخ السعيد بن حافظ مدير مدرسة التّربية والتّعليم الحرة بقسنطينة ،والأستاذان عبد الحفيظ الجنّان ومُحَمَّد بن العابد الجيلالي المعلمان بها ،يدور موضوعها الرّئيسي حول تقصير الثلاثة في وصال شيخهم برسالة بعد أن فرّق بينهم الزّمن ،وهذا ما ذكره بقوله " تمثل حالة ثلاثة من الأساتذة لا يدفعون عن فضل ولا أدب ولا ذكاء ،وما فيهم إلا بعيد الأثر في الحركة الإصلاحية ،لخطى في ميدان تعليم الناشئة وتربيتها ....وكان لهم شيخ يقارضونه برا ببر ،وتكرمة بتكرمة ،وكان لهم كالوالد يأويهم ...ثم طرق الدهر بحادث حال بينهم وبينه وبين الناس ...ولكنهم بدلا من ذلك نسوه وكأنهم التراب دسوه وقطعوا حبل الاتصال الكتابي البتة " [14] ممّا جعله يكتب هذا النّص ساخرا منهم ومن تصرفاتهم ،فلا مبرّر لانقطاعهم عن شيخهم إلاّ " الفرنك أعني قيمة طابع البريد الذي يحمل الرسالة إليه ،وهو لا يطمع منهم أكثر في هذه الصلة ،وهو في محنته التي هو بها أحوج إلى المقويات الروحية منه على المقويات المادية ،وكان يبلغه عنهم ما يعتقده فيهم وهو أنهم يكثرون في مجالسهم ،وهم بحكم وظيفتهم مجتمعون دائما الحديث عنه والشوق إليه ويضيقون ذرعا بالرسالة منه تأتي لغيرهم "[15]

وللنّص بحسب صاحبه قصديتان الأولى أن يكون دافعا للخوض في طابع الأدب الهزليّ ،والثّانيّة محاكاة صنيع القدماء وبعض المحدثين من أمثال ابن الخطيب ،وأحمد شوقي .

العناصر الفنّيّة في مسرحيّة الثّلاثة:

ظلّت كتب فنّون الشّعر تشكّل المرجع الرّئيسيّ في دراسة جماليات المسرح esthétique théâtrale إلى أن ظهر علم الجمال مع الألماني **باومغارتن** Baumgarten في القرن التّاسع عشر كأحد فروع الفلسفة الّتي تهتمّ بمفهوم الجمال وعلم جمال والمسرح جزء منها إذ " يقوم على تحديد المعايير الّتي تسمح بالحكم على عمل فنّي ما ،من خلال مفاهيم جماليّة محددة منها الجميل le beau والحقيقي le vrai والذائقة le goût ،وهو بذلك يذهب إلى أبعد من توصيف المادة الفنّية لأنّه يعالج طابعها على ضوء التّصنيفات الجماليّة catégories esthétiques (المأساوي والمضحك و الدّراميّ) ويتقصى كيفية تأثيرها على متلقيها (متعة أو تطهيرا) ويطرحها كجزء من التّجربة الجماليّة في الأعمال الفنّية".[16] وهذا بتقصّي ظروف إنتاج النّص وخصوصيّته ،وتقنياته ،وعوالمه ،وطريقة تلقيه.

لذا عدّ هذا النّص مظهرا آخر من مظاهر جماليات الكتابة الدّراميّة حينما أخضع لتقنيّة المَسْرحة Théâtralisation ، وهذا بحضور الكتابة الرّكحية الّتي تعتمد التّصور المسبق لها ،فهي نمط من الكتابة ينطلق من الاشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح تعتمد على تجاوز أدبيتها Littérarité وتضمينها خاصيّة التمسرح Théâtralité حتى تصير قابلة لأن تكون مادة نصيّة يقوم عليها الإنجاز المسرحيّ ،فهي كتابة تشتغل على النّص الشّعري والسّرديّ ،وتحوله إلى نصّ مُمسرح قابل لأن يعرض فوق الخشبة Scène.

وقد قامت القصيدة في بنائها الهيكليّ على تعدّد التّقنيات الفنيّة كالرّمز والحوار والتّناص مشكّلة صورة فنيّة ذات علائق متعدّدة عن واقع ضارب في التّاريخ الجزائريّ ،دون أن تتوغّل في مزالق التّجريب فهي أدعى إلى الشّعر المسرحيّ بجماليّاته المتمثّلة في:

أ/ جماليّة اللغة : المسرحيّة على غرار بقيّة الفنّون الأدبيّة ،نصّ أدبيّ من بين ما يتميّز به اللّغة فالنّص الدّراميّ الجيّد يكون ثريّا بكلّ مناحي الجمال والإيقاع ،وهذا ما أكّدته "روجرم يسفيلد" بقولها "فلا محيص لنا بوصفنّا كتابا من أن نهتم اهتماما بالغا بنواحي الإيقاع وخصائصه في اللغة التي يكتب بها"[17]،وهي بهذا لا تختلف عن تعريف صلاح فضل في كونها "تتميز بخصيصة جوهرية هي أنّها وسيلة وليست إنتاجا نهائيا تاما في ذاته مثل الرواية بل هي هنا بؤرة تتجمع فيها المشكلات الّتي تتعدد فيها المستويات والمرجعيات ،ويتم فيها اختبار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياة في إعادتها للحركة مرة ثانية"[18].

انطلاقا من هذا نجد لغة المسرحيّة شعريّة فصيحة بطابع هزليّ ،لم تخضع لمستوى أدائيّ معيّن فيها جانب شحذ فيه المؤلّف موهبته الشّعريّة ،فنزع إلى الغنائيّة وهو الغالب ،وجانب تراوح بين الشّعر والنّثر،وظّفت فيه الجمل القصيرة من أجل إعطاء نفس للمتلقّي ،فكانت معبّرة عمّا تريد الشّخصيّة إيصاله ومن ذلك قوله ":

المدير

أنا النذير فاسمعوا نصيحتي وأرهفوا أسماعكم لصيحتي

والدم لا يغسل بالأبوال والنار لا تطفأ بالأقـــوال

الجنان أفض الشقللة

بكلمة تثني الفصيح مفحما والحق سدّى والبيان ألحـــما

أعني بهم جماعة التعليـــم وعصبة التهذيب في الإقليـم

قد وضعوك أيها المديـــر في رتبة أنت بها جديـــــر

فالملاحظ على المسرحيّة أنّها تتميّز بلغة ساخرة كان السيّاق فيها هو الموجّه في اختيار الألفاظ الّتي تقتضيها البنية الدّلاليّة والإيقاعيّة والجماليّة للنّص ،مشكّلة نصا دراميّا ثريّا يتفاعل معه القراء .

ب/جماليّة الحوار : الحوار من أشكال الخطاب في المسرح ،يشبه المحادثة في الحياة العاديّة لكنّه يختلف عنها جوهريا فهو اقتصاديّ ودلاليّ دائما ولا مجال للاعتباطيّة فيه ،ووظيفته الحقيقيّة هي وظيفة إبلاغيّه تقوم بتوصيل المعلومات للمتلقّي عبر الشّخصيّات[19] ،يكشف بواسطته الكاتب عن الأحداث الجاريّة والمقبلة والماضيّة فيطورها ويدفعها إلى النّمو،ذو قدرة على الإيحاء يشدّ إليه المتلقّي لما فيه من انفعال صادق ،أو كشف مثير أو تعبير دراميّ مصنوع يعتمد الانتقاء ،له هدف مدروس يعمل على وحدة النّغم *يطول أو يقصر بحسب المواقف الّتي تتحكّم فيه فيدفع الأحداث ،أو يشرح المواقف بنوع من الاقتصاد والوضوح[20] ومنه قوله:

يدخل تلميذ آخر في يده قرعة شمة ملفوفة في قرطاس

التلميذ : هدية من رجل براني مثل حمار جارنا الحراني

كلفني من بعد ما منالي بحملها لشيخنا الجنالي

الجيلالي :

قد كذب الطفل ولو قد صدقه لكانت الشمة أيضا صدقة

يفتحها ويذوقها بأنفه

الجنان :

بوركت الأيدي اللواتي حكت دخانها وفركت وفكت

فقد حرص المؤلّف على أن يكون حواره مطابقا لشخصيات النّص ،كاشفا عن أبعادها فتشكّلت لحمة بين الحوار والشّخصيّات وفق فلسفة **برنار شو**Bernard choo في بناء حواره المسرحي والمتمثّلة في قوله "إنّ حواري وشخصياتي متداخلان في بعضهما تداخلا مطلقا لا تنفصم عراه وذلك لأنّ كلّ منهما جوهر أخيه وروحه الّتي لا تفارقه"[21] وهذا ما ميّز المسرحيّة بحيث امتاز الحوار فيها بالتّنوع ،فأعطى قدرا كبيرا من المعاني كاشفا عن الصّراع بين أطراف متعدّدة ،وإن غلب طابع النّبرة الخطابيّة عن المسرحيّة إلاّ أنّه لم يبعدها عن طابعها الدّراميّ ،إذ ألفينا تصعيدا دراميّا تعدى حدود اللّفظة إلى دلالات رمزيّة أضاءت الأحداث.

ج/جماليّة عرض الشّخصيّات : الشّخصيّات هي النّماذج البشريّة الّتي يرسمها المؤلّف بقلمه أو خياله في لحمة النّص المسرحيّ ،منها الأساسيّة ومنها المساعدة تنهض بأدوارها أثناء العرض وفقا للنّص المكتوب مع إضافة رؤية لما يراه مناسبا لأداء وحركة وحياة تلك الشّخصيّات [22]،وشخصيّات مسرحيّة الثّلاثة نجدها وفق نموذجين ،الأول ممثّل في شكل الشّخصيّة الرّئيسيّة وهي المدير المشخّص لكاريزمية المتسلّط الّذي يتوعّد كلّ من خالف تعاليمه وهذا ما نجده بارزا في قوله :

أعطوا الرئاسة حقها أعطوا الرئاسة حقها

إن العقوق منزلة تعس امرؤ قد عقها

الحر يعلي شأنها والغر يبغي محقها.

فهو يرى في نفسه المسيّر الّذي يجب أن يحدو حدوه من هم تحت سلطته دون نقاش.

أمّا النموذج الثاني فهو ممثل في شخصية "أحمد بوشمال " الّذي عكسه المقطع التالي:

إلى الأخ الصفي الأمجد العمدة الحر الأبي الأمجد

يبحث في الخراشب القريبة ويدرس العقاقير الغريبة

ويقتني دجاجة وعنزا ليحضر الجن ويبدي الكنز

ولا يخصنا سوى اجتماع بك ولو في أنجس البقاع

إضافة إلى الجنان والمعلم فكلّها شخصيّات رسمت بمرجعياتها الفكريّة والتّعبيريّة ،سمّاها الكاتب بأسماء أحسن اختيارها وتعبئتها دلاليا ،لتكون لها ظلال إيحائيّة كبيرة وهامّة على المقصد الشامل للمسرحيّة ،محاولا من خلالها وضع قارئ النّص في السّياق التّخيليّ للأحداث ودمجها في إطاره الزّماني والمكانيّ ،فشخصيات المسرحيّة بنية معقّدة تتضمّن مدلولات مختلفة منتظمة في هيكل مركّب فرضه النّص الدّراميّ ،ينمّ عن مقدرة المؤلّف على حبك نصّه بسخريّة اختار لها شخصيّات تخيّلها تخيّلا كاملا متتبّعا نموّها ،واضعا لها فضاءها الدّراميّ الّذي تتحرّك فيه ،راعى فيه الوقت الّذي يستغرقه فعلها " لأنّ الفعل المسرحيّ فعل مكثّف يتطلب زمنا قصيرا من ذات الفعل في الحياة"[23] ،غايته في ذلك الارتقاء بشعريّة النّص وعمق دلالاته وشدّة تأثيره على المتلقّي.

د/**جماليّة الحبكة** :يضع المؤلّف المسرحيّ خيوط العمل الدّراميّ عبر منظومة الحوار المشتمل على شتى العناصر البشريّة وفقا لطبيعة دورها في البناء الأدبيّ ،ومنها الحبكة الّتي تنتهي إليها خيوط العناصر المشكلّة كرقعة النّسيج ككلّ ،والحبكة الدراميّة عمل بنائيّ أدبيّ فنّيّ يقوم على التّتابع المنطقيّ من خلال بنيات جزئيّة عديدة ، تعرض لها الناقد إبراهيم حمّاد في كتابة "طبيعة الدراما "فيذكر أنّ الحبكة الدّراميّة مزيج من الجمل البنائيّة العديدة من مثل : نقطة الانطلاق ،الحدث الصاعد ،الاكتشافات ،التّلميح التّعقيد التّشويق ،الذّروة ،الحدث الهابط والحل[24]،

والملاحظ على نصّ الثّلاثة أنّ صاحبه اختار عمله الفنيّ بطريقة واضحة للمتلقين فتميّز عمله ب:

- **المعقوليّة**: متمثلا في واقعيّة الأحداث، إذ تشعرنا المشاهد بأنّ القوانين المتحكّمة في حوادث المسرحيّة هي نفسها القوانين المنطقيّة التي لا يرفضها العقل ،بل ولا مجال فيها للصدفة .
- **التشويق** :عنصر لازم المسرحيّة ،به أثار المؤلّف المتلقي لمتابعة الأحداث والاندماج في المواقف والاهتمام بالشخصيات ،ممّا جعلنا نتعاطف مع بعضها ،فترك الكاتب القارئ عن قصد في حيرة من أمره نتيجة للمشكلة التي مسرحها.

2-3/جماليّات التّشكيل الإيقاعيّ:

إنّ الاهتمام بالموسيقى في العمل الأدبيّ ،لم يكن من قبيل التّرف الزّائد ،بل إنّه في تقدير النّقاد وسيلة فعالة من وسائل التّبليغ ،فالمبدع بما يوفّره في عمله من إيقاع يتوصّل إلى كسب مودّة المتلقي ويحمله على متابعته حتى نهاية العمل ،بما يساعد عليه الإيقاع من تحطيم الفواصل بين شعور المبدع ،وشعور المخاطب ،فالوصول إلى نفس المتلقي وإثارة الانفعال فيها هو الغاية من جمال الإيقاع اللّفظي بشتى وسائله على اعتبار أنّ الوقع الحسن للألفاظ على السّمع يؤدّي إلى الطّرب ،والطّرب انفعال وتجاوب" فالبنية الإيقاعيّة على هذا ليست حياديّة عن العمل الأدبي ،إنما لها وظيفة تبليغيّة بالغة الأهمية ،لما تثيره من انفعال لدى المتلقي، فينجذب إلى العمل الفني وينخرط في سياقه، وتلك هي الخطوة الأولى نحو التأثير في سلوكه"[25] .

لذا فالتّشكيل الموسيقي موضوع لقي عناية فائقة من النّقاد ،فالشّاعر يحقّق بالوزن مع مادّة القصيدة عملا فنّيا ،يكشف عن تجربته الشّعريّة وحركته النّفسية إنّه يشكّل التّوهج والنّمو العضوي ،وإذا كان الوزن هو جسد القصيدة فالإيقاع هو النّسق الكلّي بإشراقاتها الشّاحنة للألفاظ الّتي ينجم عنها الإيحاء [26] لذا فالقصيدة الأرجوزة من شعر التّفعيلة ،نبع تشكيلها الموسيقي الدّاخلي من صميم النّص مساهما في تشكيل جمالياته الظّاهرة في :

-الشّدة وهذا تكثيف عائد لإصرار الشّاعر على الفكرة الّتي طرحها ، وأهمية الالتفاف حولها .

- المدّ: تعجّ القصيدة بأدوات المدّ من ألف و واو وياء متفاوتة في نسبة التّوظيف.

وبهذا نجد بأنّ الشّاعر قد نجح إلى -حدّ كبير- في هيكلة النّص مستغلا الرّؤى والإيحاءات والنّبرة والصّوت وغيرها من الأدوات الفنّية والجماليّة ،فجاء البناء الموسيقي في النّص مركّبا من نغمات تعلو وتنزل ،تأتلف وتختلف ،تقسوا وتحنّ ،مولّدة من هذه الحركة بنية جماليّة ترسّخ مبدأ الجمال في ذاته كما عبّر عنه **شافتيسبراي"** الجميل متناغم متناسب، والمتناغم والمتناسب حق ، وما هو جميل وحق معا هو بالنتيجة ممتع وجيّد"[27]، وهكذا سار الجمال والغاية جنبا إلى جنب الجمال والمنفعة ،فالأدب بوصفه متعة جماليّة من جهة ،وخطابا عن العالم والإنسان من ناحيّة أخرى تشكّل في قالب فنّيّ وجماليّ متماسك منزّه عن الغرض أو الغائيّة..

مراجع البحث

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ،مكتبة لبنان ، بيروت ،لبنان ،ط1، 1997.ص :281.

[2]- خليل الموسى:المسرحية في الأدب العربي الحديث،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا، 1997،ص: 3.

[3]- ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص: 243.

[4]-خليل موسى : المسرحيّة في الأدب العربي الحديث، ص : 42 .

[5]- ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص :343 .

[6]- خالد محي الدين لبرادعي: تجليات التّراث في المسرح الشعري العربي، مجلة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق،سوريا، ع 61-62، 2003، ص: 159.

[7]- مدحت الجيار: البحث عن النّص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، ط2، (د ت)، ص :132.

[8]- عبد اللطيف محمّد السيد الحديدي: العمل المسرحيّ في ضوء الدراسات النقدية، ، دار المعرفة، مصر، ط1، (د ت)، ص 116.

[9]- محمّد غنيمي هلال:في النقد المسرحيّ، دار العودة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1975، ص: 91.

[10]– ينظر/ خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا،ط1، 1986، ص: 74.

[11]– أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر ، الصّورة الإبداعية، مكتبة الأسرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، 2005 ،ص: 175.

[12]– ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص : 232.

[13]– ينظر/هانز– تيزليمان: بانوراما المسرح ما بعد الدراما ، ما وراء الحدث الدّراميّ، تر/ علاء الدين محمود، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 73 ، 2008 ، ص:37–38.

[14]– محمّد البشير الإبراهيمي : الآثار ،جمع وتقديم أحمد طالب الإبراهيمي ج2، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،لبنان ،ط1، 1997 ، ص 60.

[15]– المصدر نفسه : 60/ 61.

[16]– ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي : ص 316

[17]–روجرم يسفيلد : فنّ الكاتب المسرحيّ ، تر/ دريني خشبة، مكتبة النهظة ،مصر ، ط1 ، 1964، ص: 25.

[18] – ينظر/صلاح فضل: شفرات النّص، سلسلة كتابات نقدية، وزارة الثقافة، القاهرة،مصر، ط1، 1991، ص:371.

[19]– ينظر/ ماري إلياس، حنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص:17

[*]– وحدة النّغم هو الجو المسرحيّ القائم على الإيقاع ، إما مأساة أو ملهاة ، ينظر المعجم المسرحيّ، ص: 106.

[20]– ينظر/يوسف حسن نوفل : بناء المسرحيّة العربيّة ،رؤية في الحوار ،دار المعارف القاهرة ،مصر، ط1، 1995.ص: 221.

[21]– روجرم ياسفيلد: فنّ الكاتب المسرحيّ،تر/دريني خشبة ،ص: 224

[22] ينظر/ ماري إلياس، حنان قصاب : المعجم المسرحي، ص:176.

[23]– شكري عبد الوهاب : النّص المسرحيّ، دار فلور للنشر والتوزيع ،القاهرة ،مصر ، ط2، 2001ص: 66.

[24]– ينظر/ أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح،دار الوفاء للطباعة والنشر ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2001. ص:160.

[25]–عبد القادر هنيّ: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،ط1999،1.ص: 224.

[26]– ينظر / وليد منير: فضاء الصوت الدرامي دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،مصر ، دط ، 1992.ص: 179.

[27]– تزيفتان تودوروف: الأدب في خطر، تر/ عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2007.ص : 31..