الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 20 أوت –سكيكدة-
كلية الأداب واللغات الأجنبية
قسم: اللغة والأدب العربي
التخصص: أدب حديث ومعاصر

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر

الموسومة ب:

جماليات الكتابة الدرامية في المسرح العربي مسرحية يا رب لعلي عبد النبي الزيدي

إعداد الطالبتين:
- بلعارف خولة
- ويشاوي سمية

إشراف الأستاذة:
- بن جدو نعيمة

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الصفة	الجامعة
بن جدو نعيمة	أستاذ مساعد- أ-	مشرفا ومقررا	جامعة 20 أوت 1955
نطور عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة 20 أوت 1955
بوناب عصام	أستاذ مساعد - أ-	ممتحنا	جامعة 20 أوت 1955

السنة الجامعية: 2021-2022

بسم الله الرحمـــــــان الرحيم

لا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنتَ مَوْلَانَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ (286)

شکر و تقدیر

شكر وتقدير

نحمد الله تعالى ونشكره فهو المنعم والمتفضل قبل كل شيء إذا وجب علينا الشكر فإننا لا نجد من الكلام ما نعبر به عن عظيم شكرنا وامتناننا لأستاذتنا المشرفة "نعيمة بن جدو" التي تكرمت وتفضلت غلينا بثمين وقتها وسديد توجيهاتها النافعة فأسأل الله أن يبارك فيها، كما نتقدم بالشكر الجزيل لكل من وقف هنا وآزرنا خلال مسيرة بحثنا

إهداء

إهداء

الوردة تخرج أحيانا من قلب الصخرة الصماء، وهذا ما أخرجته من رحم الليالي المظلمة

فإليها من بكت لأحزاننا وسعدت لأفراحنا، وأخلصت الدعاء من قلبها للمولى لي التوفيق "أمي "الغالية"

إليه من عاش وربى وتعب وكدّ من أجل نجاحنا وفرحتنا، صاحب القلب المؤمن والروح النقية الطاهرة "ابتي"

إلى إخوتنا كل باسمه.....

إلى الأحبة والأصدقاء....

إلى شيوخنا وأساتذتنا ومعلمينا...

إليهم جميعا أهدي ثمرة هذه الدراسة، وما ألذها بعد التعب والعناء

مقدمة

مقدمة

يعرف المسرح في اللغة هو مكان تمثيل المسرحية و جمعه مسارح، وفي معناه الفني هو شكل من أشكال الفن يتم فيه تحويل نص المسرحية الأدبي المكتوب إلى مشاهد تمثيلية، يؤديها الممثلون على خشبة المسرح أمام حشد من الجمهور و يختلف المسرح عن المسرحية على الرغم من استخدام الكلمتين لنفس الدلالة في بعض الأحيان، فالمسرحية هي النص الأدبي المكتوب، وتشير إلى الجانب الأدبي من العرض المسرحي و هي عنصر واحد من عناصر المسرح المتعددة، كالإخراج، التمثيل، الأزياء، الإضاءة، وفن الديكور، الموسيقى، و الغناء والرقص في بعض الأحيان وقد وصف المسرح بأنه أبو الفنون، لاستجابته هذه العناصر الفنية مجتمعة.

للمسرح أهمية كبيرة كونه فن أدبي راق القدرة على ملامسة الواقع من خلال قدرته على الإطاحة بمشاكل الناس وهمومهم وانشغالاتهم فهو يعتبر آلية من آليات التعبير التي مارسها الانسان منذ القدم و لهذا فقد سمي بأب الفنون كونه يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن المتلقي، فهو شكل من أشكال الفنون البصرية الذي تؤدى أمام المشاهدين، بحيث يترجم فيه الممثلون نصوصا أدبية مكتوبة حولت الدراما الى عروض مسرحية سعيا وراء إبراز الجهد الذي بدله الكتاب العربي، والوقوف على مقدرتهم ووعيهم بذلك من حيث المساهمة في معالجتها من زوايا عدة في ضوء دراسة المسرح بهدف التحري ومحاولة كشف مناهج جديدة في المسرح بهدف التحري و محاولة كشف مناهج جديدة في المسرح الدرامي، فقد أقبل الإنسان على دراسة أشكاله متقصيا حقيقتها.

أسباب اختيار الموضوع:

أشار كتاب المسرح حديثا إلى الموروث المسرحي العربي فيه إشارات واضحة إلى كثير من القضايا الاجتماعية على أرض الواقع، ولذلك فقد حملتني الرغبة إلى دراسة المسرحية وتحليلها واكتشاف الخبايا، وسأحاول من خلال ابرازها كل ما يتعلق بالمسرحية الدرامية.

شهد حقل المسرح تطورا ملحوظا خاصة في مجال الفنون الي شغل بها العلماء الروائيين وأسست له منابر، ارتأينا أن نبحث في هذا الموضوع محاولين توضيح بعض النقاط العالقة حول قضية الدراما المسرحية، لذلك حاولنا أن نجيب من خلال هذا الموضوع على بعض الإشكاليات الآتية:

- فيما تتمثل الجمالية الكتابية؟
- هل تتوافق الجمالية مع فن المسرح؟

وحتى نتمكن من إتمام هذا البحث استعنا ببعض المراجع أهمها:

أرسطو، فن الشعر ترجمة شكري عياد، وكتاب فواز معمري، سيميائية في مسرحية الطاغية لمحمد غمري.

وللإجابة عن هذه الإشكالية أعددنا خطة بحثية تم تقسيم البحث إلى مدخل وفصلين تتقدمها المقدمة، أما المدخل الموسم بالمسرح مقاربة أبستمولوجيا تناولنا فيه مفهوم المسرح، أعلام المسرح وأثر المسرح وأهميته.

أما الفصل الأول (فصل نظري) فعنوانه جمالية الكتابة الدرامية في المسرح كما تناولنا فيه مفهوم الكتابة لغة واصطلاحا.

أما الفصل الثاني (فصل التطبيق) فكان عبارة عن فصل اجرائي تطرقنا فيه الى التحليل للمسرحية.

و في الأخير خاتمة تشمل أهم النتائج التي توصلنا إليها و المتعلقة بموضوع بحثنا ولكي نتمكن من إتمام هذا العمل اعتمدنا منهجا معينا و هو منهج الوصفي التحليلي لأنه أكثر المناهج الحديثة أهمية في دراسة اللغة و صفاتها.

المدخل

الدخل: المسرح مقاربة استيمولوجية

أ- مفهوم المسرح

ب- أعلام المسرح

ج- خصائص المسرح

المدخل: المسرح مقاربة استيمولوجية:

مفهوم المسرح (لغة واصطلاحا)

أولا: لغة: جاء المسرح في أصل تسميته العربية من الفعل سرح على وزن (فعل) وسرح هي فغل الغياب عن المحيط الخارجي لمن حدث من سرحان ومنه سرح فهو سارح سارحا و اسم المكان من سرح وهو مسرح، على ذلك فإن مسرح معناها المكان الذي يجرى فيه خروج الفنان عن أصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل حالة شخصية يعايشها فكرا وصوتا وحركه وشعور....[1] و هناك تعريف لغوي آخر .

كلمة (مسرح) بفتح الميم فهي مشتقة من الفعل (سرح) ويعني (رعى) ومنه اسم المكان المرعى الذي تسرح فيه الماشية للرعي، وجمعه مسارح[2]،و ان المتصفح للمعجم المسرحي لـ "حنان قصاب و ماري الياس" يجد أن الدراما كلمة اشتقت من الفعل Dram، و الذي يعني لفعل وصفه درامي (Dramatique) موجودة في اللغة اليونانية باسم Dramatikos وفي اللاتينية Dramacticus وهي تدل على كل ما يحمل الإثارة والخطر وستخدم كلمة فاللغة العربية بلفظها الأجنبي.[3]

ثانيا اصطلاحا: المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الانسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإيرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة، [4] ويعد المسرح سبيلا نحو الثقافة والتطور فهو من الوسائل المساعدة في ازدهار المجتمعات والوصول بها على أحسن وذلك ما يتميز به من قدرة على توظيف الأشكال التعبيرية، متخذا لنفسه عدة لغات فنية من إيقاع وحركة وأضواء وملابس... ومادته الواقع المسلط على الفنان، ولغته وأدوات فنية ملائمة لموهبة الكاتب ة تجربته و استعداده، أما غايته فوصف هذا الواقع الموجود في النفس و المتسرب اليها عن طريق العالم الخارجي.[5] والمسرح فن من الفنون الوافدة الى وطننا العربي عرفناه بعد الحملة الفرنسية على مصر عن طريق الفرق الفرنسية التي جاءت

---

[1] / أبو الحسن عبد الحميد سلام : حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف، طبعة 2 ، مركز الإسكندرية للكتاب ،مصر ،1993. ص28-29.

[2] / إبن منظور (أبو الفض جمال الدين محمد إبن مكرم)، لسان العرب، مج 9، دار الحديث، القهرة، مصر، 2003/ مادة سرح، 552.

[3] / ماري الياس ،حنان قصاب = المعجم المسرحي ن،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ،لبنان ،1997، ص 194.

[4] / ـ أبو الحسن عبد الحميد سلام : حيرة النص المسرحي، ص 19.

[5] / عبد الملك مرتاض ،النص الأدبي من أين و أين ،د . ط ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983، ص15.

لترفه عن جنود نابليون... لكن يعزى الفضل في أول عرض مترجم بتصرف عن المسرح الفرنسي و الأدبي بشكل عام للبناني مارون النقاش، الذي قدم في حديقة منزل الأسرة مسرحية (البخيل) للكاتب الكوميدي الفرنسي الشهير (مولبير)[1] فقد كان هذه الواقعة كافية لإثارة وضعية قلقلة في المسرح و مشروعية انتمائه للثقافة العربية .[2]

ويتضح لنا من خلال هذا أن المسرح العربي حديث الولادة، وهو فن دخيل على الثقافة العربية، لم يكن معروفا من قبل وفق مجال محدد المعالم على رغم من أن هناك محاولات عديدة تقر بأن العرب قدر عرفته لأنه ليس هناك ما يثبت ذلك.

أ- أعلام المسرح العربي:

1- مارون النقاش 1855/1817:

تعد الخطبة الشهيرة التي افتتح بها رائد المسرح الأول "مارون النقاش" عرض مسرحيته الأولى "البخيل" 1847"[3] أول النصوص في هذا المجال فهي فضلا عن قيمتها التاريخية تعد وثيقة فنية هامة لما تضمنه من آراء مختلفة حول المسرح كفن وظيفتها الاجتماعية و الرسالة المتوحاة منه و غيرها من المسائل الهامة، يقول في ذلك "وها أنا متقدم دونكم إلى قدام، محتملا فداء عنكم إمكان الملام، مقدما لهؤلاء الأسياد المعتبرين أصحاب الإدراك الموقرين، ذوي المعرفة الفائقة، و الأذهان الفريدة الرائقة الذين هم عين المتميزين بهذا العصر، وتاج الألبا و النجبا بهذا القطر، مبرزا لهم مسرحا أدبيا و ذهبا فرنجيا مسبوعا عربيا...".[4]

و المتأمل في نص الخطبة يلاحظ أن "النقاش" كان يدرك جيدا، ومنذ البداية مدى خطورة المحاولة التي أقدم عليها في مجتمع تقليدي محافظ لم تكن له معرفة مسبقة بهذا الفن، اللهم تلك الفنون التي عُرفت في الثقافة العربية الشعبية، والتي يطلق عليها البعض " الأشكال التي ما قبل المسرحية"[5] كخيال الظل و الكراكوز، والحكواتي أو القوال وغيرها من أشكال التي ارتبطت في أذهان الكثير بالتسلية واللهو

---

[1] / أبو الحسن عبد الحميد سلام : حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف، طبعة 2 ، مركز الإسكندرية للكتاب ،مصر ،1993. ص30.

[2] / سعيد الناجي: قلق المسرح العربي، ط1، منشورات دار ما بعد الحداثة، قاس2004-، ص7.

[3] / ذكر هذا التاريخ في "أرزة لنبان"، لنقولا النقاش، (د ط)، (بيروت: المطبعة العمومية، 1869)، ص 338.

[4] / نقولا النقاش، "أرزة لبنان" (د . ط)، (د ت)، ص15-16.

[5] / هذا التعبير إستخدمه الكثير من دارسي المسرح العربي للإشارة إلى الأشكال المسرحية الشعبة، وعلى رأس هؤلاء الباحث المسرحي التونسي "محمد عزيزة"، في كتابه: الإسلام والمسرح، ترجمة: رفيق الصبان، ص52.

بل و المروق عم الأخلاق والدين، فكيف لهم بهذا الوافد الجديد الذي ارتبط بالعرب الكفار، الغرب المستعمر والقاهر للذات العربية والمهدد لكيانها ومقومات شخصيتها.

2- **أحمد أبو خليل القباني (1833-1902) :**

وإذا جئنا الى الرائد الثاني "احمد أبي الخليل" نجد أن مسرحه في شكله العام هو مسرح " الليالي" أي المسرح الذي يستمد مادته من حكايات ألف ليلة وليلة. ولما كان الرجل من العارفين بالموسيقى والغناء العربيين، المتقنين لنظم الشعر،[1] وهي عناصر أساسية في الثقافة العربية كما أسلفنا، فقد حرص " القباني" بدوره على إيجاد وسيلة أكثر نجاعة يمكنه بواسطتها شد انتباه الجمهور السوري "المحافظ" آنذاك إلى عروضه دون أن تفقده ممارسته لهذا الفن الجديد احترامه بين الناس و هو الشيخ الوعر، شديد الندين لاسيما وأن المسرح كان في تلك الحقبة من البدع التي يجب محاربتها،[2] لارتباطه في الأذهان بالخلاعة والمجون،[3] كما أدرك "القباني" ان مهمته صعبة وأن ما أقدم عليه لم يكن بالأمر الهين وأن نجاع تجربته رهين بنجاحه في الاقتراب من ذوق متلقيه وتكوينهم الثقافي. لذلك فقد جعل اهتمامه منصبا على بعض عناصر الثقافة العربية كالغناء والشعر والرقص وأولاها اهتماما خاصا في مسرحه بل جعلها في كثير من الأحيان المبرر الأول لقيام المسرحية، فقصة المسرحية عنده، كما يقول على الراعي تقوم أساسا كي تنشئ المواقف التي يتغنى فيها البطل أو البطلة أو المجموعة، أو تخلف المناسبة التي يقدم فيها الرقص....[4]

3- **يعقوب صنوع (1839-1912):**

أما تجربة الرائد الثالث للمسرح العربي الحديث "يعقوب صنوع" فإنها لم تخرج عن التوجه الذي بدأه "النقاش" وتبعه فيه بقية الرواد ممن جاء وبعده، فقد حرص بدوره على تحقيق نوع من التواصل مع جمهوره، الأمر الذي دفعه الى إدخال بعض التعديلات على مسرحياته مراعاة منه لمقتضى الحال حتى وإن كان ذلك على حساب الفن.

---

[1]/ سعد الله ونو س، بيانات لمسرح عربي جديد ،(د.ط) ،دار الفكر الجديدة ، بيروت ،1988، ص 72-

[2] / لقد وردت في كتاب أعيان دمشق، القرن الرابع عشر، "للشيخ جميل الشطي، وفي معرض حديثه عن سعيد الغبرا، مفاده أن هذا الأخير.. .." نقلا عن سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص65.

[3] / يقول كامل الخلعي "الموسيقى الشرقي": إن وجود التمثيل.... والمجون"، نقلا عن سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص62.

[4] / علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، "عالم المعرفة " ،سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،بالكويت، (ط.2) ،الكويت ،دار الوطن ، 1999، ص 71.

وعلى الرغم من اعترافه بإعجابه وتأثره الشديدين بالمسرحيات الأوربية التي كانت تقدمها الفرق الأجنبية على مسرح "الكوميدي فرانسيز" بالأزبكية، وعلى الرغم من اعترافه بدراسته لكبار الأدباء المسرحيين الأوربيين من أمثال "كارلو غولدوني". (1707-1793)، و"موليبز" "Molière (1622-1973) وغيرها[1]. فإن هذا لم يمنع "صنوع" من أن يعلن منذ البداية عن رغبته العميقة في إنشاء وتأسيس مسرح مصري باللغة العربية يتحدث عن الشعب المصري وإليه، في وقت كان فيه المصريون لا يعرفون من هذا الفن إلا ما كانت تقده الفرق الأجنبية للأوربيين المقيمين بالقاهرة، قد وهو، أي الخديوي، الذي فتح دار الأوبرا وأسس مسرحا تعرض فيه الفرق الأجنبية أعمالها، وقد بلغ من إعجاب الخديوي به وقال له: "نحن ندين لك بإنشاء مسرحا القومي، فإن كوميديتك ومآسيك قد عرفت الشعب على الفن المسرحي فاذهب فإنك مولبير مصر، وسيبقى اسمك كذلك أبدا" .[2]

ج- خصائص المسرح:

تتكرر بيننا المقولة الشهيرة "اعطني خبزا ومسرحا أعطيك شعبا مثقفا" و التي تدل دلالة واضحة على أثر المسرح التنموي و أهميته منذ القدم للمجتمعات (الشعوب) كأحد منابر الأدب والثقافة ومختلف الفنون، ويؤكد هذا الكلام الدكتور محمد زكي العشماوي، حيث يقول " ما أظننا نغلو في القول إننا اليوم أشد منا في أي يوم آخر حاجة الى العناية بالمسرح... و لعلنا كذلك لا نغالي إذا قلنا إن الأدب التمثيلي هو أكثر آدابنا حاجة الى الرعاية وبذل الجهد والتماس النضج والأصالة و التطلع الى النهوض نهضة تكفل لشعبنا العربي ما هو أهل له وعلى الأخص في هذا الوقت الذي خطط فيه لمستقبلنا و ندعم فيه البناء لغد آمن مستقر.[3]

ويحتل المسرح في دول العالم المتقدم مرتبة مهمة في الحياة اليومية محققا ما تخططه من الأهداف التربوية أو الأخلاقية أو الأمنية أو حتى السياسية وهو أحد أهم الوسائل الإعلامية التي ترقي بالمتلقي (الجمهور) وتساعد على ترسيخ الهوية الوطنية وهو الساعي دوما لتوفير حلول لمشكلات المجتمع وخصوصا ما يندرج تحت التنشئة

[1] / ينظر، المحاضرة التي ألقاها صنوع بدعوة من جمعية " تعاون الأفكار" في سنة 1912، وقد نشرت في كتابه "حياتي شعرا ومسرحي نثرا"، ص 9-11.، نقلا عن نجوى إبراهيم فؤاد عانوس، مسرح يعقوب صنوع ،(د.ط)،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة (مصر) ،1984، ص 32-33.

[2] / نجوى إبراهيم فؤاد عانوس، مسرح يعقوب صنوع ،(د.ط)،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة (مصر) ،1984، ص 33.

[3] / محمد زكي عشماوي، فلسفة الجمال عبر العصور، دار النهضة العربية ،ط،بيروت، 1981.

الاجتماعية صانعا مرآة واضحة لملامح المجتمع بمحاسنه وسيئاته ويحفزه بخطاب مؤثر جدا للتغيير ويرى المختصون أن دخول المسرح في الحياة الاجتماعية سياسي، جعله يدخل في التدريب السياسي جعله يدخل في التدريب الواعي للفرد عبر محاكاته لأحاسيس هذا الفرد فالمسرح يحشد الانفعالات و يدفعها في الآفاق الطبيعية و الاجتماعية فيجعل الأنسان واعيا لحب الخير العام وكراهية الضرر العم لذلك كان المسرح يدرب النفس الإنسانية على إعادة تقدير مواقفها واعتماد العقل و المنطق أساسا للرأي والموقف، إنه يشير الإنسان ليتخذ الموقف السليم ويزوده بالحافز السليم لبناء موقفه.[1]

"إذ كان من المسلم به أن في قدرة المسرح أن يلقن الشعب وطلاب العلم ما تلقنه في المعاهد والجامعات، وإذا كان من المقطوع به أن أثر المسرح في تنمية الوعي وتطوير الملكات لا يقل بأي حال عن أثر المدرسة والجامعة فهل يجوز لنا أن نعتمد في بناء المسارح وإعداد العدة لتكوينها مع علمنا بأنها إحدى الدعامات الأساسية في بناء مهمتنا؟ فمن التراث الإنساني ما هو صالح لنهضتنا الحديثة وتكويننا الجديد ومنه ما هو غير صالح، من أجل ذلك كان علينا عند نشر الوعي والثقافة أن نكون على بصيرة بما نقوم به، لأنه (المسرح) الفن الذي لا يمكن أن يسلم قيادته إلا فنان قادر على التأثر بالجماعة الإنسانية التي يعيش معها والتأثير فيها ...فالمسرحية تتجاوز تجربة الفرد في القصيدة والشعر إلى تجربة الجماعة كذوات متواصلة متأثرة ببعضها، وتتعدى القصة من نثر خيالي للقراءة إلى حياة تدب على الخشبة لكافة الشخوص والأحداث فضلا عن اشتماله للأزياء والإكسسوارات والمؤثرات الضوئية والصوتية.[2]

لا تختار المسرحية من الفعل إلى جانبه المثير الأكثر قدرة على الإيحاء وأوثق صلة بالحدث الرئيس أو ما يسمى خط الفعل المتصل[3] وأيا كان الجانب الذي يختاره المسرحي فيستحيل أن يذهب في عرضه وتمثيله مذهب القصصي من تحليل وتفصيل[4].

إن الأدب جزء من الحياة ويعد ترجمانا صادقا لمشاعر الأمة يصور خلجاتها ويعبر عن أحاسيسها ويمثل حياتها بما يعتريها من آمال وآلام وأفراح وأحزان وما

---

[1] /عبد الغني، عباس علي، 2006، دور وسائل الإعلام في تنشأة الفرد، المسرح أ نموذجا، مجلة علوم إنسانية: www.uLum.Nl السنة الرابعة: عدد 30: أيلول (سبتمبر)

[2] / محمد زكي، العشماوي ،(د.ط)،(د.ت) ،(المسرح) ،دار النهضة العربية ـ بيروت

[3] / ستاشلافسكي ، قسطنطينة ، اعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي و نجيب مرسي ،(دط) (دت).

[4] / تشارلتون ،فنون الادب ، ترجمة ، زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1364، ص123.

تنقلب فيه الأمة من أعطاف التعليم وما تتردى فيه بؤر البؤس والشقاء، لذلك يجب أن ننبذ الرأي القائل بأن الفن للفن وهي نظرية أدبية معروفة أخذناها من الغرب وقامت حولها مناقشات ومجادلات كثيرة، نحن نرفضها لأن ديننا يسعى إلى إسعاد الإنسان في حياته وآخرته[1].

ويتفق المهتمون بالتربية الحديثة بأهمية المسرح المدرسي ودوره الفعال في مساعدة الطالب لكي يصبح إنسانا سويا قادرا على خدمة نفسه ووطنه[2] واهتمام المملكة العربية السعودية وبرغم مجيئه متأخرا إلا أنه لم يظهر أثرا يذكر بجانب التجارب العربية والعالمية، يقول د. محمد مندور:" وإذا كنا قد أنشأنا في القاهرة معهدا لتخريج الممثلين المثقفين ونقاد المسرح المستنيرين فإن مجال العمل لهؤلاء الخريجين لن يتوفر ما لم تولى الدولة عنايتها لهذا الفن وتعتبر دوره معاهد تثقيف وتهذيب وتربية وتوجيه[3].

فإن المسرح يهدف إلى عدة أهداف تربوية حيث "يساعد الطلاب ليس فقط في معالجة الظروف والأحداث في ظل التنظيمات الكبرى بل ينمي المشاعر الأخلاقية تجاه الإنسانية وغرس العادات والتقاليد الحاضرة وتطور الأحكام الأخلاقية المتطلبة لحاجات المستقبل، حيث يعد أداة تربوية للإنجاز من خلال أحداث التغيير في المجتمع[4].

ويؤكد الدكتور كمال الدين حسين أن المسرح "يعمل على اكساب التلاميذ الكثير من أساليب السلوك والاتجاهات الإيجابية، نحو الذات ومن خلال الاختيار الجيد للنص المناسب يمكن تحقيق هذا الهدف وغيره من التنمية الاجتماعية، والانتماء للوطن والقدوة الحسنة والثقة بالنفس.[5]

إن المسرح في العصر الحديث أخذ طابع آخر فكان (مثلا) أداة لتحريك الشعوب لتثور ضد الاستعمار أو الظلم مثلما صنع بريخت Brecht في مسرحه الذي عرف بالمسرح الملحمي، وكما استعمل الفن المسرحي كوسيلة لإدماج الفرد في المجموعة

---

[1] / حمد ناصر ،الدخيل،الادب العربي الحديث ،من إصدارات النادي الأدبي بحائل، ط1 ،1420.

[2] / عسيري، حسن موسى، 1430ه، مقال بعنوان" التربية المصرحية، داخل مؤسساتنا التربوية"، بملحق الأربعاء بصحيفة المدينة يوم 23/ ذو القعدة/ 1430ه ص30.

[3] / منذر، محمد، المسرح، در النهضة للنشر، مصر (د ط)، 2004.

[4] /nelli mc cas lim ,1990 ,cheldren drama,p107-108.nellie mc cas lin,creative drama in ihe school ,5th ed.players press,califormia

[5] / حسين كمال الدين، المسرح التتعليمي المصطلح والتطبيق، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2005،

بعد استقراء أغوارها ولهذا سلط عليه علماء النفس الأضواء ولم يستطع علماء الاجتماع تجنبه[1].

وفي مجال التعديل السلوك كان للمسرح أثرا كبيرا حيث وجد تطور مثير داخل مجال التعليم والذي يعتمد على وجود (اسهامات علاجية النفسية خاصة في مجال العلاج بالدراما jorejer2003)[2] وفي بولندا كان المسرحي الكبير جروتوفيسكي يقوم بتجاربه في ورشته المسرحية والتي كان يدرب الممثلين بشكل جيد يعتمد على إعادة التفكير بالنفس وكيفية تعاملها مع الأدوار الإنسانية في الواقع، حيث كان منهجه شكل من أشكال التمثيل العلاجي للمشاهد والممثل معا[3] وقد أثبتت إحدى الدراسات أن التعرض للمشاهدة ووجود نموذج معين يتحدى به الطفل من أبطال المسرحيات التي قدمت على مسرح العرائس أدى إلى خفض السلوك العدواني و الاعتمادي لديهم[4].

ويذكر أن السايكو دراما تعمل على تخفيف العدوانية لدى الأطفال اللقطاء وأنها (السايكودراما) تساعدهم على التعبير اللفظي الحر والنفيس الانفعالي والتلقائي والاستبصار الذاتي في الموقف الجماعي[5] (أبو الفتوح 1999) ولا يقتصر الأثر على العاملين فيه فقط بل على المجتمع (المتفرج) بكافة أطيافه وفئاته وباختلاف أدوار أفراده، يذكر الدكتور مندور "أن مسرحية (الظلوم) أغضبت الخديوي إسماعيل عام 1978 حيث قام بطرد جوقه سليم النقاش القادمة من سوريا[6] و جورج برناردشو قدم تجاربه في مسرح الفكر والتي تطرقت لعلاج أمراض المجتمع ومن مسرحياته "مهنة السيدة وارن التي تتطرق لمشكلة انتشار الدعارة كمهنه و مسرحية بيوت الأرامل التي ينتقد فيها المدينة الإنجليزية حيث أدت إلى استغلال حاجة الفقراء للمسكن وقال في مسرحية أن المثاليين واصحاب المبادئ لا بد وأن ينجرفوا وراء الطمع في أموال الفقراء.

---

[1] / بن ترديت زهير، ألعاب درامية، نشر وتألف لإتصال تونس، ط1، 2003.

[2] The prounpt ,the jorojer ,2003,changes for drama .magazine of b.a.dth therapy in education.

[3] / حسين، سبق ذكره.

[4] / الشربيني، هانم، إستخدام مسرح العرائس لتعديل بعض أشكال سلوك المشكل لدى أطفال الروضة، المنصورة، مصر، 1987.

[5] / أبو الفتوح، خالد، إستخدام السايكو دراما في تحقيق العدوانية لدى الأطفال اللقطاء مجهولي النسب، لسن ما قبل المدرسة، جامعة عين شمس دراسات الطفولة.

[6] / منظور، محمد، المسرح، نهضة مصر للنشر، (د ط)، 2004.

ونعمان عاشور الذي كتب مسرحية (الناس اللي فوق) ومسرحية (الناس اللي تحت) حيث انتقد فيها الطبقية التي تفشت في المجتمع المصري بعد ثورة 23 يوليو ساعيا لإذابة الفروق الصارخة بين أفراد المجتمع المصري[1].

ومسرحية (قمة حديقة الحيوان) لإدوارد ألبي التي تناولت غربة الإنسان في مجتمع المدينة وصعوبة التفاهم بين الناس في عالمنا اليوم[2].

[1] / العشماوي.

[2] / إسيسلين ملرتن، دراما اللامعقول، ترجمة صدقي عبد الله، ومراجعة محمد إسماعيل الموافي، ط2، نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 2009.

الفصل الأول

الفصل الأول: جماليات الكتابة الدرامية في المسرح

المبحث الأول: مفهوم الكتابة

أ- لغة

ب- إصطلاحا

المبحث الثاني: مفهوم االجمالية عند النقاد والفلاسفة

المبحث الثالث: مفهوم الكتابة الدرامية

المبحث الرابع: مكوناتها وخصائصها

الفصل الأول: تجليات الكتابة الدرامية في المسرح:

المبحث الأول: مفهوم الكتابة:

أ- لغة:

عرف القلقشندي[1] الكتابة بأنها لغة: مصدر كتب يكتب كتاب وكتابة ومكتبة فهو كتاب، ومعناها الجمع، يقال: تكتبت القوم إذا إجتمعوان ومنه قيل لجماعة الخيل كتيبة، كما سمي خرز القربة كتابة لضم بعض الخرز إلى بعض، وقال إبن الاعرابي: وقد تطلق الكتابة على العلم ومنه قوله تعالى: { أَمْ عِنْدَهُمُ الغَيْبُ فَهُمْ يَكْتُبُونَ} [الطور: 41] ؛ أي: يعلمون.

ب- إصلاحا:

قدم تعريفات كثيرة للكتابة، إلا أنها تدور في فلك واحد، وهو تفسير عملية معقدة، في ذاتها كفاءة أو قدرة على تصور الأفكار وتصويرها في حروف وكلمات وتراكيب صحيحة نحوا، وفي أساليب متنوعة المدى والعمق، والطلاقة، مع عرض تلك الأفكار في وضوح ومعالجتها في تتابع وتندفق، ثم تنقيح الأفكار والتراكيب التي تعرضها بشكل يدعوا إلى مزيد من الضبط والتفكير.[2]

"ورأى إبن خلدون في مقدمته أن الخط والكتابة من عداد الصنائع الإنسانية، وهو رسوم أشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، فهو ثاني رتبة من الدلالة اللغوية وصناعة شريفة، إذ الكتابة من خواص الإنسان التي تميز بها عن الحيوان، وأيضا فهي تطلع على ما في الضمائر وتتأدى بها الأغراض إلى البلد البعيد، فتقضى الحاجات وقد دفعت مؤونة المباشرة لها، ويطلع بها على العلوم والمعارف وصحف الأولين وما كتبوه من علومهم وأخبارهم؛ فهي شريفة بهذه الوجوه والمنافع، وخروجها من الإنسان من القوة إلى الفعل إنما يكون بالتعليم.[3]

فالكتابة هي إحدى مهارات اللغة العربية، وهي عبارة عن عملية عقلية يقوم الكاتب فيها بتوليد الأفكار وصياغتها وتنظيمها ثم وضعها نهائيا على الورق.

المبحث الثاني: مفهوم الجماليات عند النقاد والفلاسفة

1-1 ديكارت والجمال (1650-1596م):

---

[1]/ أبو العباس أحمد، القلقشندي، صبح الأعشى، في صناعة الإنشاء، دار الكتب المصرية، القاهر، ج1، (د ط)، 1966، ص 51.

[2] / حسني عبد الباري عمر، الإتجاهات الحديثة لتدريس اللغة العربية في المرحلتين الإعدادية والثانوية، مركز إسكندرية للكتاب، 2005، (د ط)، ص 248.

[3] / المندورة، أبو عبد الله السعيد (1994) مقدمة إبن خلدون، ص 87.

لقد ربط ديكارت فلسفته بين الذوق والجمال بتغير الأذواق "وكأن ديكارت تنبأ بقدوم كانط بأولية الذوق على الجمال في حد ذاتها حيث قال ديكارت[1]: "إن الشيء الجميل جميل بقدر تباين عناصره وإختلافها وبقدر وجود التناسب بينهما، وأن هذا التناسب يجب أن يكون حسيا معنى هذا أن الذوق له أولية على مثال الجمال فهو يختلف من إنسان إلى آخر مما يجعل مفاهيمه الجالية ذات نزعة نسبية.

1-2 الجماليات عند لبيتز (1646/ 1716م):

لقد أثرت الفلسفة المونادولوجيا على الجمالية عند ليبتز حيث أرجع الجمال إلى ذلك الإنسجام الداخلي فينا فالإنسجام الكوني وروعة الإنسجام تمتد منا إلى الأشياء أو منها إلينا، وأن الحالة الفنية تتجلى بهذه ألما لست أدري.[2]

نفهم من هذا أن الجمال عند " ليبتز" مرتبط ومستقر في "الإنسجام" أو "ديمومة" المنطق في العالم الحسي. أي موضوع لدراسة مستقلة أو على المعرفة الحسية يكون موضوعه ظواهر كالمخيلة والذوق أي الشعور الجمالي متحليا في الطبيعة كالقصيدة مثلا. وقد كان هناك تناقض أساسي (في هذه المرحلة اليبتزية) بين الفكرة الذوق، غير أنه وقبل الولوج في فلسفة الجمال عند كانط لا بد أن نؤسس هذا العمل والبحث في التساؤل حول ما هو الجمال للإجابة على هذا السؤال نجد انفسنا مدفوعين إلى العودة إلى:

1-3 ألكسندر بومجارتن (1714- 1762م):

هو من أسس لفظ استطيقا Esthétique كإسم خاص بعلم الجمال وأن غايته الإستطيقا هي تحديد ما هو الجمال؟ وقد عرف الجمال بأنه كمال المعرفة الحسية"[3] فالجمال نظام بين الأجزاء في علاقاتها المتبادلة، وفي علاقة كل جزء منها بالكل، وقد عالج الإستطيقا العملية، وأن النور الجمالي هو الذي يؤثر على العمل الفني، إن المسار الحديث للفكر بدأت ثورته الفكرية والعلمية والفنية بالإنتشار عبر بعض المدارس المستقلة عن الكنيسة، تناول مفهوم الجمال في كتابه [4]: (التأملات في الشعر) بتعريفه بأنه علم المدرك الحسي فقد إعتبر الشيء الجميل ينتج من إدراك الحواس وإعتبر الفن جمالا أملي على تصور عقلي.

1-4 **الجمالية عند إيمانويل كانط (1724-1804):**

---

[1] / محمد زكي عشماوي، فلسفة الجمال عبر العصور، دار النهضة العربية،ط، بيروت، 1981، ص96

[2] / بشير زهدي، علم الجمال والنقد، جامعة دمشق: ط ، 1985، ص 96

[3]/Denis husman et patrix georges l'esthétique, 1ere édition: presses universiatiare de france. 1961 p29

[4] /كمال محمد عويضة، مقدمة في علم الفن والجمال، دار الكتب العلمي، ط1، بيروت 1996، ص 83

حافظ "كانط" على مدلول كلمة Esthétique بوصفها المدركات الحسية، ففي دراسته وتحليليه للظاهرة الجمالية (نقد ملكة الحكم) نجده واصفا الذوق بأنه ملكة الحكم على الجميل...[1]، ثم يؤسس كانط للذوق فيرى "..أن الإحساس باللذة هو من أهم الأسس التي تشكل ملكة الذوق"[2].

غير أن اللذة أمر مقيد والجمال أمر حر يخلو من كل مضمون، لأن كانط يتناول الحكم الجمالي من جهات أربعة، الكيفية، الكمية، النسبية والشكل. أما بالنسبة لحكم اللحظة الكيفية فهي حكم الذوق حكما حياديا غير متحيز، بينما حكم اللحظة الكمية فهي أن يكون الجميل بمعزل عن أي تصور عقلي موضوع رضى كلي.

حيث يقول[3]: "أن تدرك موضوعا وتحكم عليه من خلال اللذة فهو حكم تجريبي أما أن نقول أني أجده جميلا فهو حكم قبلي، بمعنى أنني أنسب إلى جميع ذلك الشعور بالرضا أو الإرتياح". هكذا أصبح موضوع الجميل مبحثا مستقلا غير أنه في الوقت نفسه تهيئ شروط الإنفصال عنه.

فكيف يمكن فهم هذه المفارقة؟ يرى كانط أن تحديد مجال هذه الإستطيقا Esthétique تكون بمعزل عن طبيعة موضوع التمثيل la représentation de l'objet[4] فالجمال عند كانط يتعلق بحالة الذات المدراكة لهذا الشعور الجمالي. إستطيقا لا يكون فيها هذا الشعور مفهوما متعلقا بموضوع العلم.

يقول كانط" إن الجميل ذلك الذي يسر بمجرد النظر والحكم عليه".[5] ومن ذلك لم يستبعد نهائيا دور المخيلة في الشعور بالجمال. كما يستبعد دور الحكم لأنه يتعلق بالفهم وبذلك يرى أن الجمال هو ربط المخيلة بالفهم "إن هذه المفارقة فالإستطيقا الكانطية تعد مفارقة لأنها تحاول إدراك هذا الحكم الجمالي في شعورنا ذاته. الذي هو ذات اللحظة فردي وكوني، أي قابل لأن يكون موضوعا للتواصل وليس في الموضوع الجمالي ذاته،[6] بل إن الإبداع الفني لا يشكل في حد ذاته الموضوع الجوهري للدراسة الإستطيقية". إن الأهم في إدراك الموضوع الجميل والذوق هو ما أكتشفه في ذاتي. من خلال موضوع التمثيل، الذي لا يمكن من خلاله تحديد تواجد الموضوع.

---

[1] /kant emmanuel critique de la faculté de juger-traduction qar a-qhilo menko- qaris :hibrairie 1965, p49

[2]/ Ibide. P49.

[3] / كامل محمود عويضة، ص88

[4] / الدكتور حميد حمادي، مقالة إستيطيقا الحكم، مجلة الأيس Eis مجلة فصيلة العدد 1 حوا 2005، ص63.

[5] / فلسفة كانط، إيميل بوترو، ترجمة د. عثمان أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط1، 1981، 107.

[6] / kant emmanuel critique de la faculté de juger. P23

1-5 الجماليات عند هيغل (1770-1831):

لو لم يلق مصطلح الأستقيطا كلفظ يواري جميع التعاريف التي سبقت تعريف الحس إلا أن هيغل هيغل أقر به لكنه رفع المصطلح من الحس إلى فكرة فكرة المطلق فالجمال عند هيغل هو تألق المطلق وإشعاعه من خلال أقنعة العالم الحسي، الفكرة حين تدرك في إطار حسي وحين تدرك بالحواس سواء أكان في الفن أو في الطبيعة، إن الجمال هو رؤية المطلق، وهو يتلألأ من خلال وسط حسي، والمطلق الذي يرسل بريقه من خلال الوسط الحسي هو المضمون الروحي، والوسط الحسي الذي يشع في التجسيد المادي ويمكن أن تكون طبيعة المطلق بالروح أو بالفعل الذي يشع فيه التجسيد المادين ويمكن أن تكون طبيعة المطلق بالروح أو بالعقل، حيث يقول:"....يبدوا أننا محقون في إفتراضنا أن جمال الفن هو أعلى من الطبيعة.[1]

يعتبر هيجل الجمال هو المطلق وهو الله، وأن الله هو الروح، والروح يجسد في الإنسان أكمل حضور له. فقد إنتقل هيغل من اتحاد الذات مع الموضوع، والطبيعة مع الفكر، والذهني مع المحسوس، وأن الجمال هو التجلي المحسوس للفكر التي هي مضمون الفن، وتتلخص صورة الجمال في تصويرها المحسوس والخيال وأن الأشياء كلما ارتقت في سلم العقل والحياة تكون أقدار على أعطيانا الشعور العالمي بمثابة الموضوع الواقعي. نفهم من ذلك أن الجمال عند هيجل هو الحضور الحسي للفكر وهو مزيج يصل بين الفكرة العقلانية والأداء الحسي، أي الشكل والمضمون للفكر، وهو مزيج يصل بين الفن و عرض والفن هو تعبير حسي عن مضمون مثالي. يقول هيغل "أن الفن هو عرض فردي للواقع الدي تقوم وظيفته في تجسيد الفكرة، في جانبها الظاهر.[2]

المبحث الثالث: مفهوم الكتابة الدرامية:

مفهوم الكتابة الدرامية: قبل الولوج في معنى الكتابة الدرامية علينا أن نعرف ما معنى كلمة دراما؟

أخذت كلمة الدراما من عند الإغريق، ويعتبر أرسطو هو أول من نظر لها في كتابة الموسم.

ب "فن الشعر" فناقش مصدرها على أنها " تتمثل في جنسي التراجيدي والكوميديا، الذين يعتبرام محاكيات لأفعال يقوم بها أناس، ترجع إلى كلمة دران dran... ثم تحولت فيما بعد إلى شكلها الحالي drama.[3]

---

[1] / بشير زهدي، علم الجمال والنقد، مطبعة جامعة دمشق، ط1988، ص 217.

[2] / عبد الرحمان بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيغل، دار الشروق، ط1، 1996، ص 233.

[3] / أرسطو – فن الشعر- ترجمة د. إبراهيم حمادة – مكتبة أنجلو المصرية، ينظر التنظير للدراما، (د ط) 2019.

كما يعرفها الدكتور إبراهيم حمادة على أنها "كلمة يونانية الأصل، dran ومعناها الحرفي يفعل، أو عمل يؤدين ثم إنتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة drama إلى معظم اللغات أوروبا والكلمة تعني مدلولين، أولا النص المستهدف عرضه فوق خشبة المسرح أيا كان جنسه أو لغته، ويتقلد أدوار شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل ونطق الكلام، أما المدلول الثاني، فالدراما تعني المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة، أو الأسيفة، والتي تعالج مشكلة هامة علاجا معمقا بالعواطف، على أن لا يؤدي إلى خلق إحساس مأساوي"[1]

المبحث الرابع: مكوناتها وخصائصها:

تعتمد الكتابة الدرامية في جوهرها على عدة عناصر كالفكرة، والشخصيات،والصراع والفعل وغيرها، تتألف فيما بينها مكونة النص الدرامي الموجه للقراءة بين دفتي الكتاب، سنذكر أهم هذه المرتكزات والتي هي:

أ- الفكرة:

يري بعض المنظرين "أن الفكرة هي موقف حيوي معين، ويرى آخرون أنها الحس الكوني الشمولي، هذا الحس يمكن أن يجعل الناس متشابهين مجازيا وحتى متماثلين في الكشف مباشرة عن الحالات المتناثرة في أهدافهم،[2] وتبقى الفكرة على جدل وإستفسار بين المنظرين والدارسين، حيث يرى بعضهم أنها "مشروع أو موضوع أو بحث أو أطروحة أو فكرة جذرية أو فكرة أساسية"[3]، إلا أن لايوس إيجري يرى أن الفكرة هي المقدمة المنطقية لأنها تشتمل على جميع عناصر العرض[4]. فالمقدمة المنطقية هي التي تبرز لنا الأحداث التي وقعت قبل بداية المسرحية ولكن تنكشف للمتلقي من خلال أحداث المسرحية.

ويبقى أرسطو المنظر الأول الذي تطرق إلى مفهوم الفكرة بوصفها أحد أهم العناصر المكونة للدراما، فيعرفها بقوله: "إنها القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة...[5]

فالفكرة هي التي تبين قدرة الكاتب على الخوض في موضوع معين بصورة درامية تبين للمتلقي بصورة واضحة مت يريد قوله المؤلف. كما يقول لجورج بيرس

---

[1] / معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، 1985، ص 113

[2] / لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة ديني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرةن (د ط(، (د ت)، ص 43.

[3] / المرجع نفسه، ص 45.

[4] / ينظر المرجع نفسه، ص 45.

[5]/ أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عباد، (د ط)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص 54.

بيكرا في هذا الصدد: " كيف يمكنك أن تذكر لنا الطريق الذي سوف تسلكه ما لم تعرف إلى أين أنت ذاهب، فالمقدمة المنطقية هي التي سوف تدل على الطريق"[1]. فالمقدمة المنطقية من خلال تعريفها للأحداث والمواقف التي وقعت قبل بداية المسرحية هي التي تبين وجهة نظر المؤلف وقدرته على التواصل دراميا مع متلقيه.

تدل التعريفات السابقة وغيرها على أن الفكرة هي الجانب العقلي والمنطقي والأهم أي عمل درامي، ويأتي التأكيد على ذلك من خلال تفاعل مجموعة العناصر الدرامية فيما بينها من أحداث وشخصيات وصراع تحت فكرة واحدة. الأمر الذي يجعل منها المنطلق الأول لكل نص مسرحي فالفكرة من هذا الزاوية تعمل على تقديم موضوع المسرحية: والموضوع سواء كان قديم التطرق أو كان إبتداع الشاعر نفسه فإن عليه أولا أ يحدد الفكرة العامة وبعد هذا فقط، يؤلف الأحداق الفرعية ويبسطها.[2]

كون تحديد الفكرة يساعد المؤلف على الخوض في عمله الإبداعي بصورة واعية تجعله يركب الأحداث الفرعية تركيبا منطقيا يخدم الحدث الرئيس.

يعتبر المسرح وسيلة يستطيع من خلالها المؤلف نقل تجربته الإجتماعية بكل ما تحمله من متناقضات، لهذا لا بد أن تكون لكل مسرحية جيدة فكرة أساسية، واضحة المعالم، سليمة التكوين. " ومن الممكن أن يكون أكثر من طريقة واحدة لصياغة هذه الفكرة.لا أنها مهما إختلفت الصياغة فإن الفكرة ستبقى واحدة"[3]. إذن فالفكرة تبقر ذلك العنصر الإرتكازي في تركيب السرحية، وتدل على الهدف العام والجانب العقلي والإنفعالي فيها، وبمعنى آخر هي خلاصة المسرحية[4]. فالمسرحية تحمل من الأفكار والإيديولوجيات ما يؤهلها لتبوء الريادة في فنون الأدب من خلال معرفة الكاتب لكيفية إيصال تجاربه الإجتماعية إلى المتلقي.

كما يمكن إعتبار الفكرة أساس العمل الدرامي، إذ لا يجب أن تكون جافة، بل لا بد لها أن تحمل في ثناياها أفكارا جزئية تغذيها، إلى أن تصل إلى هدفها في النهاية، "لأن الكاتب يأخذ المادة ثم يتبين ما فيها من متفرجين،[5] وافكرة الجيدة لا بيد أن توحي لنا بالشخصيات وأخلاقها وكذا الصراع الفائم بين هذه الشخصيات وكذلك توحي لنا

---

[1] /بتصرف شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ص 46-47، (د ط)، (د ت).

[2] / أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، ص 94.

[3] / لاييوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة ديني خشبة (د ط)، (د ت) مكتبة أنجلو المسرية، القاهرة ، ص 54.

[4] / ينظر فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، أردن ط1، 2001، ص 78.

[5] / سفيلد ، فن الكتابة المسرحي ، ترجمة دريني خشبة ،النهضة مصر ،1946.

بالنهاية[1]. فالفكرة الجيدة هي العمل المسرحي لايجب أن يكون مفاجئة، ولكن يجب أن تحدث النهاية وفق السير المتسلسل والمنطقي للأحداث.

يؤكد الدكتور حمادة إبراهيم بالنسبة للفكرة عند الكتاب المسرحيين على أنه "من الضروري أن يكون للمسرحية فكرة، أساسية أو موضوع مترابط الأجزاء يعبر عن معنى في ذهن المؤلف، يريد أن ينقله لمشاهديه، مما لا شك فيه أن لكل إنسان وجهة نظره الخاصة التي تدفعه لمعالجة موضوع ما"[2]. فالفكرة في المسرحية هي الجوهر، وعلى المبدع أن يعي خطورة ما يطرحه من أفكار إن على مستوى النص أو على مستوى التجسيد، وعليه أن يحدد ويعرف جيدا ماذا يريد أن يقول ولماذا؟ فلما يتحدث مثلا عن فكرة معينة كالغيرة أو الحسد، يجب علي أن يكون على دراية كبيرة، بمعنى هذه الأفكار التي يطرحها في نصه.

ب- الحبكة

تحول الحبكة في المسرحية الحكاية إلى قصة مسرحية فهي التي تترابط فيها أحداث القصة بتسلسل منطقي أي أنه حدث كذا ولذلك حدث كذا. وهذا التسلسل المنطقي هو الذي يخلق التشويق لأنه هو الذي يصل بالحكاية إلى منطقة حرجة تتأزم فيها أحوال الشخصيات ويبلغ الصراع ذروته التي يسأل فيه المتفرج نفسه ماذا سيحدث بعد ذلك؟"[3]، إذ تتألف الحبكة من مراحل ثلاث هي: (التمهيد- الوسط- النهاية). ففي التمهيد يقدم الكاتب شخصياته ويرمي الخيوط الأولى للحكاية. وفي الوسط يزج الشخصيات في لحظة تأزم الصراع. ويجعله يتسائل بلهفة: ماذا سيحدث بعد ذلك؟ وفي النهاية تنحل الأزمات وينتهي الصراع وتختتم الحكاية.

تعد الحبكة في العمل الدرامي روحه ومحتواه إذ يقول أرسطو: "الحبكة إذا هي الجوهر الأول في التراجيديا بل لها في منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي".[4] كما يحددها الدكتور إبراهيم حمادة بقوله:" هي ذلك التنظيم العام للمسرحية ككائن موحد، إنها هندسة الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها البعض، فهي الروح العملية

---

[1] /ينظر لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة ديني خشبة، (د ط)، (د ت) مكتبة الأنجلو، المصرية، القاهرة، ص 58.

[2] / إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1977.

[3] /فران بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص 45.

[4] / أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو المصرية، (د-ط)، 2019، ص 98.

الدرامية".[1] إذن فالمسرحية عبارة عن قصة يحركها الفعل الدرامي بتجسيد ذلك الصراع بين مواقف الشخصيات، فهي كما قال عنها أرسطو محاكات الفعل التام.[2] والفعل هو عبارة عن حكاية أو قصة كاملة لها بداية ووسط ونهاية.

أ- **البداية**: يقوم المؤلف في هذه المرحلة بتعريف الأحداث والشخصيات معرجا عن المكان والزمان، كما يهتم بالأساس "بتعريف الموضوع وبخاصة الشخصيات الأساسية التي تطرح أفكار الموضوع المناقش، والتي تضفي حالة من التشويق والتطلع لما هو قادم.[3] ومن هنا تصبح البداية هي النقطة التي تفترض أن لا يسبقها شيء، ويفتض في الآن ذاته أن يلقيها شيء أخر،[4] يهتم كاتب المسرحية بالبداية، لأنها مقدمة الأحداث هذا من جهة، ومن جهة أخرى لأن البداية هي البداية فلا بداية قبلها ولا بعدها.

ب- **الوسط**: فيه يتم عرض الأحداث بكثافة وهي تأتي عقب شيء يتحتم تقديمه. كم يجب أن يعقبها شيء أخر بالضرورة.[5] حيث تكون هذه المرحلة في طريقها إلى الذروة، التي يكون فيها التوتر والصراع في أعلى درجاته. إنطلاقا من عدة أزمات صغرى تتآلف بينها موصلة إلى هذه الدرجة من الإحتقان.

ج- **النهاية**: وهي مرحلة تعقب بالضرورة شيء أخر ولكن لا يعقبها شيء بالضرورة،[6] وهي جزء الأخير في العمل المسرحي فيه ينتهي الصراع. إنها محصلة الأحداث المسرحية، وما آلت إليه من نتائج، فالنهاية إذا مرحلة حتمية تتوج تنامي الفعل الدرامي وتكشف عن القيمة الفكرية والجمالية للعمل المسرحي.

ج- وإذا كان الكاتب ملتزما بأصول الدراما، فإنه لا عز ومن قول أن هذا الشكل هو أصلح أشكال الكتابة الدرامية، إذ يعتمد على منطقة الأحداث وترتيبها من بداية ووسط ونهاية، واجب صياغة المسرحة فإطار حبكة متقنة، تمكن المتلقي من إستيعاب الفكرة التي يراد إيصالها، فالحبكة بطبيعتها الخاصة، تندرج تحت

---

[1] / د. إبراهيم حمادة، سلسلة كتبك، ع 26، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص 20.

[2] / ينظر أرسطو فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو المصرية، (د-ط)، 2019، ص 78.

[3] / عمر الدسوقي، المسرحية نشاتها، تاريخها، أصولها، دار الفكر العربين القاهرة، ط2، 1997، ص 385.

[4] / أرسطو فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو المصرية، (د-ط)، 2019، ص 28.

[5] / المرجع نفسه، ص 31.

[6] / رشاد رجدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، 1975، ص 17.

الحركة والفعل، ولذا يجب أن يصل بها المؤلف إلى هدفه الأسمى الذي رسمه من خلال كرته ليصل إلى ما سماه أرسطو التطهير "Quataris"

د- الشخصيات:

يتفق أغلب النقاد أن الشخصيات هي التي تخلق العقدة أو الحبكة أو الموضوع المسرحي، فهي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية، إلا أن أرسطوا في كتابه فن الشعر لم يأت على ذكر كلمة شخصية لكنه ذكر "الأخلاق" بإعتبارها جزء من الأجزاء الستة المكونة للمأساة، حيث يرى أن المواقف والترفات التي تصدر عن الشخصيات هي التي تقوم عليها المسرحية، وليست الشخصية بحد ذاتها. كذلك يرى ويليم أرثر أن الشخصية ما هي إلا مركب من العادات الذهنية والإنفعالية والعصبية والمسرحية، لا تقوم بدون فعل ما[1]. فإذا وجدت الشخصية مضاف إليه الفعل فإن ذلك يعني أننا أماما مسرحية جيدة. وبخلاف أرسطو ووليم أرثر فإن جل العاملين في حقل النقد المسرحي يؤكدون على أن الشخصية هي التي تبرز الموضوع والحبكة. تعد الشخصيبة المسرحية مرآة للشخصية البشرية، ومنه فإن إبداع الشخصية المسرحية من أصعب وظائف المؤلف المسرحي، لأنها تتطلب خبرة تتطلب خبر وموهبة وتجربة حياتية كبيرة، يتمتع بها الكاتب، لتكون شخصياته مقنعة لدى المتلقي، "فالشخصيات تعبر عن ذلك الوجود الملموس الذي يراه المشاهدون، حيث يتابعون من خلال سلوكاتهم وإنفعالاتهم وحواراتها المعاني التي يحملها الحدث الدرامي، إنها أحد أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة إهتمام المشاهد وليس كافيا أن تقود الشخصية أهدافها كي تتوفر على الخصوصية الدرامية، إنما من الضروري ، أن تقودها وهي متناقضة مع أهداف ومصالح شخصيات أخرى....والكاتب لا يقوم برسم شخصية سكونية كما يفعل الرسام، لأن جوهر الحياة الإنسانية لا يكمن في زئبق العلاقات المتفاعلة بدلا من كتابة الكيان المنعزل".[2] ومن هذا التفاعل ينتج الصراع الذي هو جوهر الدراما من خلال تقاطع لقوتين متضادتين تتمثلان في الشخصية والشخصية المضادة.

يراعي الكاتب المقتدر أبعاد شخصيته الدرامية المتألفة بين ما هو جسماني وإجتماعي ونفسي؛ أما الأول فهو مرتبط بتركيب الشخصية، من حيث أنه متقدم في السن أو شاب طويل أم قصير، قوي البنية أم نحيل ذكر أم أنثى....، أما البعد الإجتماعي فيقوم على تحديد العلاقات والمعتقدات والعادات والتقاليد وغيرها من

---

[1] / ينظر، اريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، (د ط)، 1968.، ص61.

[2] /إيريك بنتلي، الحياة في الدراما، (د ط)، (د ت)، دار الثقافة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، ص 65.

المكونات الإجتماعية التي يجب أن تتفق منطقيا مع حالة الشخصية المسرحية،ليأتي البعد النفسي كنتيجة منطقية لتآلف البعدين السابقين مكونا بدلك المزاج والأحاسيس والإنفعالات النفسية للشخصية المسرحية. لذلك "فإن الشخصية المسرحية هي نموذج للشخصية البشرية، الذي لا يكتمل وجودها إلا إذا إكتملت جميع أبعادها، لأن كل شيء فلوجود له أبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والإرتفاع، والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية هي البعد الفيزيولوجي والسوسيولوجي والسيكولوجي، ونحن إن لم نفرق هذه الأبعاد لا يمكن تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره.[1]

فالأبعاد الثلاثة لازمة لأي عمل إبداعي، لكن لكي تكون قريبة من الشخصية الواقعية، وحتى يكون لها تاثير إيجابي على المتلقي.

لهذا يجب على المؤلف أن يراعي هذه الأبعاد مراعاة عميقة حتى تتبين له سمات الشخصية بوضوح وجلاء، والبحث عن الأجزاء المفقودة ليتعرف على كل ما يؤثر في الشخصية المسرحية من جزيئات بسيطة، كمنديل عطيل مثلا".[2] والشخصية المسرحية الجيدة لا بد أن تنقل أحاسيسها ومشاعرها بصورة جيدة. معبرة بذلك عن نفسها وماضيها، والأسباب التي جعلتها تحمل هذه المواصفات "فيجب أن تكون الشخصية ثلاثية الأبعاد، بعيدة عن التسطيح، تعيش حياتها الطبيعية وفق أقدارها المرسومة، بدلا من أن تكون مجرد لعبة في يد المؤلف، بحثت نراها كمتلقين شخصية بشرية بكل معنى الكلمة".[3] فالمؤلف يجب أن يتحلى بنوع من الموضوعية في بناء شخصياته المسرحية، حتى تتوافق والواقع الذي يعيشه المتلقي.

تنبع أهمية الشخصية من كونها محور العمل الدرامي، إذ تتجمع حولها جميع العناصر الأخرى من فكرة وصراع، وغيرهما من العناصر، لأنها الجانب المشع الذي يبرز أهداف ومضامين العمل المسرحي، الأمر الذي يتطلب الوضوح في علاقاتها الإنسانية ومظهرها الخارجين حتى تكون الشخصية حيوية. ديناميكية غير جامدة متوفرة على عنصر التشويق والإثارة، ومن جهة أخرى فالكاتب له الخيار في تركيب نفسية الشخصية، فقد تكون ثابتة ومستقرة في أهدافها، وسلوكياتها، ويكون هذا عادة في الشخصيات العظيمة والمشهورة، كما يجعل الكاتب شخصياته متحولة ديناميكية تتحول من السلب إلى الإيجاب، وهو نوع محبذ بالنسبة للمتلقي، حيث يدرك أن الإنسان ليس كله شر وليس كله خير، زد على هذا فإن الشخصية المسرحية يجب أن تكون حاملة في

---

[1] / المرجع نفسه، ص 50.

[2] / ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ط2. الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، 2001، ص 66.

[3] / اريك بنتلي، الحياة في الدراما، (د ط)، (د ت)، دار الثقافة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، ص 66.

ذاتها لتلك النزعة الإنسانية الواسعة أو ما يسميها ساسلافيسكي، الروح العالمي الشامل.[1]

ه- الفعل الدرامي:

يعتبر الفعل من الخصائص الإنسانية، إذ إرتبط منذ الأزل بسلوكه وبواسطته يتحكم الإنسان في إرادته وحركاته وسكناته، ولما كان العقل من السلوكات الخاصة بالإنسان،كان من الضرورة تجسيده بصورة فنية على خشبة المسرح، عن طريق التمثيل والفعل الدرامي، تلك الحركة الداخلية التي يتابعها المشاهدون عن طريق السماع والرؤية "فالدراما في كنهها هي محاكاة لفعل إنساني"[2]

بمعنى أن الدراما عبارة عن قصة تحاكي أفعال البشر عن طريق ممثلين على خشبة المسرح، هذا الفعل يكون في التراجيديا نبيل وجاد وتام. فيقدمها المبدع وفق حركية الفعل عن طريق ما تصرح به الشخصيات من أقوال ومواقف. يكون للفعل بداية ووسط ونهاية، فالخط الدرامي يبدأ بمقدمة ثم فعل ينمو ويتصاعد إلى ذروة ثم الحل،[3] والفعل الفني لا يعني تلك النشاطات الحسية للإنسان، وإنما الكوامن الكامنة خلق تلك الأفعال، التي لها طول معين، ويذكر أرسطو في إطار تعريفه للفعل وحدته، "فالفعل الدرامي لا يحتمل إلا نهاية واحدة يحكمها منطق درامي"، وكأن أرسطو يشير بهذا التعريف إلى قسمين من أقسام الفعل وهما[4]: الفعل البسيط: يكون حدوثه متصلا وواحدا، ويكون فيه التغيير دون أن يكون هناك إنقلاب أو تعرف.

الفعل المركب: هو الذي يكون فيه التغيير نتيجة مباشرة لإنقلاب * أو تعرف** بهما معا.[5]

دخل الفعل مع الكلاسيكيين الجدد فيما يسمى بالوحدات الثلاث، إذ يرون أن وحدة الفعل تعني أن تدور المسرحية حول فعل واحد تام له بداية ووسط ونهاية، وعلى ذلك

---

[1] / ينظر ساسلافيسكي، إعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي، محمود مرسي، أحمد راجعة ديني خشبة، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، ص 85.

[2] / أرسطوا، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، (د ط) دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص 80.

- يقصد أرسطو الفعل النبيل الجاد، ذلك الفعل المهم والمؤثر، إذ تتناول المأساة أفعال جادة، وعلى قدر عظيم من الأهمية ، أما التام فهو الفعل الكامل الذي يحوي فكرة كاملة توضح أسبابه ودوافعه وما يترتب عليه من آثار.

[3] / ينظر عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما مؤسسات عبد الكريم، بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1987، ص 93.

[4] / ينظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكر عياد، (د ط)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص 70.

[5] / ينظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكر عياد، (د ط)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص 70.

يجب أن لا يكون في المسرحية غير بطل واحد يثير الإهتمام، وفعل واحد ترتبط أجزاءه مع بعضها.[1] إذ يقول (درايدن) عن وحدة الفعل: "أنه على الشاعر أن يرمي إلى بناء حدث واحد وعظيم وكامل، ولتنفيذه ينبغي أن يكون في كامل المسرحية أحداث فرعيه تساعد على تطور الفعل الرئيس الذي يجب أن يكون واضح المعالم وله طول محدد.[2]

ويقسم نقاد العصر الحديث الفعل إلى نوعين بسيط ومركب، مثلما هو الحال عند أرسطو، "فالحدث البسيط هو الذي يعتمد في بناءه على قصة صغير واحدة، بينما الفعل فهو الذي يرتكز في تركيبه على قصة رئيسية تغذيها قصة فرعية، أو أكثر من ذلك،[3]والفعل البسيط يسير في خط واحد وبسيط أما الفعل المركب فتتآلف معه أفعال أخرى بسيطة وأقل أهمية تسير معه في تسلسل زمني إما بموافقته أو بمعارضته حتى تصل به في الأخير إلى حل منطقي يوافق سير الأحداث عبر المسرحية،عبر المسرحية ومنه يمكن أقول أنه ليس العبرة بالفرق بين الفعل المركب أو البسيط، وللكن العبرة بإيصال الرسالة إلى المتلقي، بصورة واضحة.

و- وحدة الزمن:

تعتبر وحدة الزمن في العمل المسرحي من الوحدات التي تحدث عنها أرسطو في كتابه فن الشعر وأفرد لها حيزا معتبرا من تحليله، غير أنه لم يكن صارما مع وحدة الزمن إلى حد كبير إذ يقول: "التراجيديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة شمسية واحدة، وأن لا تتجاوز ذلك إلا قليلا".[4] فالزمن النفي للمسرحية يحاول أن يأخذ أخر أربعة وعشرين ساعة من الزمن الكلي للمسرحية، وقد أخذت الكلاسيكية الجديدة لهذه الوحدة التي أقرها أرسطو، فهم يأخذون بتساوي الوقت الذي تستغرقه أحداث المسرحية مع الوقت الذي يقضيه المشاهد في المسرح، وهذا الزمن لا يجب أن يتعدى إلا أربعة وعشرين ساعة في شقه الفني. "فلمشاهد عندما يذهب إلى المسرح يدرك تمام الإدراك أنه ذاهب ليقضي ثلاث ساعات، وبالتالي لا سبيل لإقناعه، بأنه من خلال هذه الساعات قد مضت أيام وشهور أو سنوات."[5]

---

[1] / ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ط2، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولة ، 2001، ص 19.

[2] / درايدن، نقلا عن عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، ص 100.

[3] / عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما مؤسسات عبد الكريم، بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1987، ص 100

[4] / ينظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكر عياد، (د ط)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص 58.

[5] / الدرايدن، نقلا عن رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، 1975، ص 95-96.

غير أن الرومنسيون وعلى رأسهم شكسبير قد كسروا هذه القاعد، حيث نرى أن تعدد الأزمنة أصبح في جل أعمال الرومنسيين، ونجد مصلا في مسرحيات شكسبير تعدد واضح للزمن، فالأحداث تجري على مر أشهر أو سنوات، وفي اليل وفي النهار.

أما في العصر الحديث لم يعد الزمن مجرد زمن الوحدات في الدراما الإغريقية والدرامة الكلاسيكية الجديدة، إذ أصبح الزمن نسبيا وقد بين الكتاب المحدثون أن قيمة الحدث لا تكمن في كون حدثا في منظومة الزمن الذي تحدد ساعة الحائط، بل إستجابة شعورية داخلية خارجة عن إدارة الزمن المألوف، قد تمتد وتتعمق داخل إحساس الفرد لتلغي في النهاية وحدات الزمن المعروفة المتسلسلة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل.[1]

وهكذا يمكن القول أن إستعمال وحدة الزمن يكون وفق الضرورات المسرحية حسب ما تقتضيه الحاجة لذلك وفق التطور المستمر لفن المسرح.

ز- وحدة المكان:

نادى بوحدة المكان في المسر الكلاسيكيون الجدد ونسبوها إلى أرسطو فقد كانوا أرسطيين أكثر من أرسطو نفسه، حيث لم يتكلم هذا الأخير في كتابه فن الشعر عن وحدة المكان، وإنما تكلم عن وحدة الزمن، ولعل إلصاق وحدة المكان بأرسطو يرجع إلى كون المسرح الإغريقي كان يحاكي مكان واحد، ولكن عندما ننظر لى الأسباب نجد أن الإمكانيات تقنية محدودة في ذلك العصر هي التي رفضت ذلك الإلتزام فالكلاسيكيون الجدد يعتقدون " أن الجمهور الذي يرتاد المسرح يعرف تماما أنه ذاهب إلى مكان واحد المسرح بمنصته، فالمكان لا يجب أن يتغير طوال عرض المسرحية أي أن يستمر الحدث من بدايته إلى نهايته في مكان ونحن لا نستطيع أن نتصور مكان المسرحية، قد إنتقل مثلا من أثينا إلى روما".[2] بمعنى أن خشبة المسرح هي مكان واحد ولا يجب أن تتغير الأماكن في العرض لهذا الإعتبار.

تم كسر هذه الوحدة تماما مع الرومنسيين، فقد كسر شكسبير وحدة المكان في جل أعماله إذ تخلى عنها في مسرحية "عطيل" مثلا ، حيث نجد أحداث المسرحية في تجري في مدينة البندقية ثم ينتقل بنا عبر الفصل الثاني المحاذية إلى إسطنبول،[3] وهكذا فقد تم تكسير وحدتي الزمان والمكان الذي إبتدأ من العصر الرومنسي حتى العصر الحالي.

---

[1] / ينظر عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما مؤسسات عبد الكريم، بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1987، ص 100-101.

[2] / كاستيلفرو: نقلا عن عادل لنادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، ص 97.

[3] /ينظر شكسبير، مسرحية "عطيل"

ويبقى أن نقول أن عنصري الزمان والمكان ورغم الإختلافات في إستعمالاتهما إل أنهما يبقيان من الوحدات الأساسية التي يجب مراعتها في بناء المسرحية سواء من ناحية وحدتهما أو التعامل معهما وفق ما تقتضيه الضرورة المسرحية.

ح- الصراع:

تحمل الحياة في جوهرها أنواع من الصراع، فهي لا تتطور، وتنموا إلا بوجود هذا العنصر، الذي يبين ما فيها من تناقضات. الأمر الذي يجع الصراع أساس المجتمعات والأفراد سواء أتعلق الأمر بالأفكار أو السياسات المتباينة بين أبناء المجتمع الواحد، لذلك تتطور عجلة الحياة وفق ما تخلقه الصراعات الموجودة بين الأشخاص بالشكل الإيجابي وليس سلبي، لكن الصراع في الدراما يأخذ مجالا مركزا وخاصا، حيث يكون نوعي بعتباره جوهر الدراما، وفي الأصل الدراما تقوم على مبدأ الفعل الذي يكشف عن الصراع وفيه يتجلى كفاح الشخصيات من أجل وصولها إلى هدفها المنشود. وبما أن الدراما لا تحتمل الهدوء، فلا بد من تكوين نوع من الصراع يشكله وعي الكاتب ليضفي على عمله قيمته الجمالية والفنية، إذ به تظهر معاناة الشخصيات الدرامية سواء الفردية أو الجمالية من خلال مبررات منطقية ودوافع مقنعة تعطي قيمة معنوية لصراعها. "ويكون الصراع مؤثرا ومقنعا ويدعوا إلى الإهتمام إذ بني على أساس من التوازن والتكافئ بين أقطابه، وهنا لا نقصد بالتوازن القوة المادي، لأن شرف الشخصيات يكمن في مواجهة مصير مروع قوي وأكبر منه. لكن في المقابل نجد هذه الشخصيات حتى لو إفتقدت القوة المادي، لا يجب أن تفقد القوة المعنوية والتي تجعلها تتحمل عبئ الصراع ومقتضاته،[1] وهذا هو سر المتعتة في الصراع الدرامي الذي يقوم دائما على النقيدين. مما يؤدي إلى التشويق وشغف المتلقي ي متابعة الأحداث المعروضة.

إن "ما يثير المتعة في الصراع هو عندما تتبادل القوتين المتصارعتين المواقع في سير الحكاية، فيبدوا أخدهما مسيطرا في لحظة ثم يصيح مدافعا في لحظة أخرى، وبهذا تتصاعد أنفاس المشاهدين وهم يتابعون هذا الإنتقال وهذا التنوع في إيقاع الصراع، وهنا ينجاز الشاهد بالضرورة إلى احد الأطراف تأييدا لأفكار والقيم، والتي

[1] / ينظر ماكس مالتن وفريد، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، نقلا عن فرحان بلبل ، النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات إتحاد المتاب العرب، دمشق، 2003، ص 51.

سبب في صراعه مع نقيضه، .[1] وهذا هو الصراع الذي ينتج من تقاطع الإرادات والأهواء لطرفي النزاع في المسرحية.

والصراع الدرامي مثله مثل الصراع في الحياة ، ومنه ما هو داخلي ومنه ما هو خارجي ،فأما الداخلي فيتجلى من خلال المنولوجات الطويلة التي تكشف مظاهر القلق والتوتر ، فيكون في كنهه صراعا نفسيا عادة .أما الصراع الخارجي فيكون بين شخصيتين ، أو بين شخصية وما يحيط بها من ظواهر الطبيعية ، أو صراع مع قوى كبرى كالقدر ، والموت مثلما هو الحال في الكلاسيكيات القديمة "فالصراع هو التصادم بين الشخصيات أو النزاعات وهذا ما يؤدي إلى تبيان الحدث في المسرحية أو القصة، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر والبيئة، أو بين شخصيتين تتحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى".[2] ويكون الصراع من جهة أخرى إما مادي محسوس أو نفسي يتجسد من خلال منولوجات والحوارات الجانبية أو سلوكات الشخصية.

حتى تكتمل مهمة هذا العنصر الحيوي في الدراما، لا بد على الكاتب، أن يمهد له أولا من خلال أحداث جزئية ومواقف صغرى تتكاثف شيئا فشيئا، مجلية طبيعة الصراع الموجود. ويجب أن يكون الصراع متكافئا بين أقطابيه كما سبق الذكر حتى لا يقع المؤلف في مطب الحلول الفجائية التي لا ترتكز على أسس درامية، إذ لابد أن يكون الصراع نابع من الأحداث والمواقف الموجودة فعلا في العمل الدرامي. ولا يأتي لسبب خارج عن نطاق الحبكة الدرامية المستقاة، حتى يكون الحل في نهاية الأمر منطقي ومعقول يراعى فيه تسلسل الأحداث في الحبكة المسرحية إلى أن يصل في الأخير إلى نهاية يكون فيها منتصر أو منهزم. وفي هذا الصدد يقول ساسلافيسكي: "إن الحياة صراع متواصل ودائم، ويسفر الصراع عن منتصر ومهزوم من هذا الصدام والصراع، وإلى جانب الأحداث بشكل الموقف الدرامي".[3]

ومن هنا يمكن القول أن الصراع ينشأ من القوة المضادة لأنها هي تقوم برد الفعل، عندها يبدأ الصراع وببدايته، تبدأ حبكة العمل الدرامي، ويتأجج وتتعقد في الأخرى وبإنتهاء الصراع تنتهي الحبكة.

ط- الحوار:

يعتبر الحوار من أهم سمات العمل الدرامي، فهو الذي يميز المسرحية من غيرها من فنون الأدب الأخرى وبصورة جلية، فإذا كانت القصة والرواية مثلا تعتمدان على

---

[1] / فرحان بلبل،النص المسرحي ن الكلمة والفعل نمنشورات اتحاد الكتاب العربي،دمشق ،2003 ،ص55.

[2] / مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب،مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 85.

[3] / ساسلافيسكي، إعداد الممثل، (د ط)، (دت)، دار النهضة العربية، بيروت ،ص 75.

السرد والوصف، وإذا كانت الملحمة تعتمد على الشعر الغنائي، فإن المسرحية تعتمد بصورة كلية على الحوار الذي يعدو وسيلتها الأولى والأهم على الإطلاق، إذ " يعتبر الفن الدرامي أرقى أشكال التعبير الإنساني، لأن أداته الحوار، وهو أقدر الوسائل الفنية على نقل المضمون الروحي".[1] فالحوار في المسرحية هو العنصر الجلي، والواضح بإعتباره أداة التخاطب الذي بواسطته تكشف الشخصيات عن مكنوناتها وصراعاتها، وبه يتم تقريب معنى المسرحية إلى سمع ونظر المتلقين.

بنفس الصورة التي يقدمها الحوار العادي في محادثتنا اليومية، يأتي الحوار الدرامي كمرآة لهذه المحادثة العادية، فكلا من الحوار الدرامي له هدف واضح وهو التواصل، غير أن الحوار الدرامي له خصائص تميزه عن الحديث العام اليومي فهو منتقى من طرف المؤلف يضعه على لسان شخصياته، إذ تراعي فيه العبارات المنطوقة من حيث توافقها مع المعنى المراد إيصاله وكذا مع إيماءات ومستويات الشخصيات.

يعتمد الحوار الدرامي أساسا على حسن وبراعة التعبير وكثافة اللغة، وكذا على التسلسل المنطقي حسب تسلسل أفكار وحبكة المسرحية رائجا في كل ذلك إلى الإختصار والدقة. وفي هذا الصدد يقول "إريك بينيتلي": "لقاء الكلام الرديء الذي نسمعه في الحياة اليومية، يعرض لنا الأدب عامة والمسرح بخاصة الكلام الذي يسرنا ويدهشنا ويثير فينا الإهتمام والإنشغال"،[2] فنحن كمتلقين عندما نذهب لرؤية مسرحية ما، إنما نعيش قصتها التي تعرض أماما من خلال رؤية شخصيات وسماع حواراتها.

يكشف لنا الحوار كذلك على طبيعة الشخصيات والمواقف والأحداث المعروضة أمامنا، كما يبين لنا دوافع الصراع لهذا يجب أن يكون الحوار جيدا ومتماسكا لأنه أقرب عناصر المسرحية إلى قلوبنا، ولهذا على الكاتب المسرحي أن لا يغفل المتلقي أثناء صياغة حواراته لأن هذا الأخير هو المقصد الأول في العملي المسرحية برومتها، هذا من جهة، وهذا من جهة أخرى فإن الحوار الدرامي الجيد هو ذلك الحوار الذي يأتي معبرا عن أبعاد الشخصيات الفيزيولوجية والنفسية والإجتماعية، وحتى الأخلاقية التي يجب أن تظهر بجلاء في صياغة الحوارات الدرامية.

يكشف الحوار كذلك عن الفكرة العامة للعمل الدرامي، إذ يعتبر الحوار الركيز الأول في الكشف عنها، من خلال ما تنطق به الشخصيات في ثنايا صراعاتها، من أجل وصولها إلى أهدافها النهائية، من أجل هذا وجب إستعمال العبارات والكلمات البسيطة التي تتوافق مع فهم كل المتلقين، كما يجب على الكاتب ـن يتحسس لحظات التطور

---

[1] / أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما بمن هيجل إلى ماركس، ترجمة ضيف الله مراد، نشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشف، سوريا، 2000، ص 110.

[2] / إيريك بنتلي، الحياة في الدراما، (د ط)، دار الثقافة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، ص 81.

الدرامي في مسرحيته لحظة بلحظة، فيعرف أين يحتد ويتوتر الحوار ومتى يخبوا ويهدأ بإعتبار أن الإقاع الحواري يخضع بدوره لتتابع الأحداث وفق مشاهد وفصول المسرحية أيضا يجب أن يكون المؤلف على درايا بلحظات طول الحوار ولحظات قصره مع إحترامه للتواتر الزمني من حيث أن المسرحية لها زمن ضييق ومعلوم يجب إحترامه حتى تتم السيطرة على المواقف الفني، إذ يرى بيسفيلد أن: "الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصعوبات الفنية والآلية التي تواجه المخرج، وهو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها...."[1]

ي- اللغة:

تحمل اللغة في ثناياها كما هائلا من المميزات الثقافية والتاريخية، وبواسطتها يتألف الحوار وبها تكون كلاماته وإشاراته، وباللغة ينصهر الفرد في الجماعة ومنها يستمد خصوصياته التاريخية والحضارية والفكرية والأخلاقية والإجتماعية، وبها يتم التواصل وإفادة الإجيال وبخاصية اللغة المدونة غير أن هذه الأخيرة لا تنحصر في ما هو مكتوب، بل يتألف فيها المكتوب للشفوي مؤيدية بذلك مهمة التواصل بين الأفراد والمجتمعات من خلال تبادل المعارف والأفكار وحتى القيم الأخلاقية والسلوكات الحضارية.

يعد من اللازم عطفا على هذا تطوير اللغة وتنقيحها حتى توفر لنا مبتغى التواصل من خلال عدة وسائط، سواء كانت محصنة متمثلة في اللغة الإشارية والرموز العلمية والإبهام والغموض والتعقيد مع مراعاة الفصاحة والسلالة في تكوينها، ويجدر بالكاتب المسرحي أن يتفادى الألفاظ التي يصعب نطقها فالتعبير يكون أكثر تأثيرا وجمالا ووضوحا بإستعمال الجمل والعبارات البسيطة والقصيرة والمركزة التي لا تحتاج إلى بذل جهد كبير لتفسيرها.

يصطلح على اللغة في مفهومها الشائع تلك الألفاظ التي ينطق بها اللسان وتسمعها الأذن، غير أنها في المسرح تحمل معاني أخرى نبدأها باللغة الصامتة، التي ترى ولا تسمع أو ما يصطلح عليها باللغة البصرية،[2] أي أن للمسرح لغته الدرامية الخاصة به تفوق اللغة العادية المتواترة بين الناس لأنها تعتمد بصورة أكبر على ما هو مرئي، ولهذا فقد إهتم اللغويون المحدثون باللغة المرأية إهتماما بالغا، حيث أخذت هذه الأخيرة طريقها إلى المسرح بإعتباره أخصب الفنون الأدابية ملائمة لهذا النوع من اللغة، فعرف المسرح السيميوطيقا أو علم معرفة العلامات "وهو علم الدلالة الإجتماعية،

---

[1] / روجوم بيسفيلد، الكتاب المسرعي الإذاعة والتلفزيون والسينيمان ترجمة دريني خشبو، مكتبة مصر، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 226.

[2] / ينظر م ن، ص99.

الذي يحاول أن يطبق نظاما منهجيا على نشوء كل ما يمكن أن يسمى بالعلامة أو الإشارة، لغوية كانت أم تصويرية"[1]

[1] / مجدي وهب، معجم مصكلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

الفصل التطبيقي

الفصل الثاني: تجليات الكتابة الدرامية في مسرحية "يا رب"

أولا: قراءة في عنوان المسرحية

أ. الجانب الصوتي
ب. الجانب التركيبي
ج. الجانب الدلالي

ثانيا: شخصيات المسرحية

ثالثا: الزمان

رابعا: المكان

خامسا: الحوار

الفصل التطبيقي: تجليات الكتابة الدرامية في مسرحية (يا رب):

أولا: العنوان:

يعد العنوان أول عتبة تصادفنا قبل الغوص في باطن النّص لمعرفة محتواه، كون هذا الأخير (العنوان) يحمل عدّة دلالات تجعل المتلقي يطرح العديد من التّساؤلات والاشكاليات والوقوع في تأويلات، إذ نجد العنوان محور الحديث بين الشخصيات، أو قد يكون الكلمة الأكثر تكرارا في النّص، ومن هنا فهو بمثل الرّحلة الحساسة لدى المبدع. يقول **رولان بارث**: " أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية"[1] أي أنّها نسق من العلامات التي تساعدنا لقراءة أي عمل أدبي بصفة عامة والمسرحي بصفة خاصة "فالعنوان هو المولّد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية، فبنية العنوان تمثل بحق الرحم الخصب الذي يتمخض فيه النّص الأدبي"[2] فمن خلال تأويلات السيميائية للعنوان يستطيع المتلقي إعطاء فكرة مبدئية في ذهنه عن الصراع المسيطر على أحداث النص المسرحي، فهو بمثابة المفتاح السّحري لأي نص ابداعي قبل الولوج في النّص، فالعنوان يقوم باكتشاف أسرار العمل الإبداعي وكشف عناصر مجهولة لدى المتلقي فهو "إظهار لخفي ووسم للمادة المكنونة إنه توسم وإظهار، فالكتاب يخفي محتواه ولا يصفح عنه ثم يأتي العنوان ليظهر أسراره ويكشف العناصر الموسعة الخفية أو الظاهرة بشكل مختزل وموجز وعنوان كل شيء ما يظهره وينقله من حالة الكمون والاحتجاب، إلى حالة البروز والانكشاف، قال النميري:" الشيب عنوان الكبر" وكبر السن قد يخفى ولكن الشيب يظهره، وهو عنوانه"[3]

---

[1]منيرة بوراي: مأساة وطنية في مسرحية (زيتونة المنتهى) لأحسن ثليلاني (دراسة سوسيولوجية في المسرحية)، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة 2013-2014 ص44

[2]زبيدة بوغواص : الرّمز في مسرح عز الدين جلاوجي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، (د.ط)2010-2011، ص 58

[3]فواز معمري : قراءة سيميائية في مسرحية "الطاغية" لمحمد غمري، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، جامعة المسيلة، (د،ط) 2013-2014، ص31

قراءة في عنوان مسرحية "يا رب":

وإذا كان العنوان هو المفتاح الذي يجعلنا ندخل للنص فهل هو كذلك في نص "يا رب"؟ وهل توجد علاقة بين النّص والعنوان؟ وهل هو محور الحديث بين الشخصيات في النّص؟

يشكل عنوان "يا رب" عدّة تأويلات في ذهن المتلقي كونه يحمل العديد من الدّلالات فهو كعنوان مسرحي تضمن مجموعة من الرموز والعلامات التي من خلالها يمكن لنا الولوج للنّص بهدف فهم محتواه، لدى وجب علينا أن ندرس هذا العنوان "يا رب" من بعض جوانبه:

أ. الجانب الصوّتي:

إذا نظرنا إلى لفظة "يا رب" من النّاحية الصوتية نجد أنه يحمل عدّة دلالات، فقد تدل على المناجاة والاستغاثة والدعّاء وطلب الرّحمة في محتوى النّص المسرحي، فمن خلال نبرة أصوات الحروف يمكننا معرفة معاني الكلمات ومدلولاتها "فالأصوات هي اللبنات التي تشكل اللغة، أو المادة الخام التي تنبني منها الكلمات والعبارات، فما اللغة إلا سلسلة من الأصوات المتتابعة وقد قسم المحدثون الأصوات إلى قسمين: سمّوا الأولى منها الأصوات الصّامتة (CONSONANT) والثاني الأصوات الصّائتة أو العلل (VOYELLE) ولكلّ صوت من هذه الأصوات صفة خاصّة به كأن يكون مجهورا أو مهموسا أو مفخما أو مرققا أو غير ذلك من الصّفات"[1]

فلكل صوت صفة يحملها تميزه عن غيره من الحروف وتعطيه خاصية معينة مثل ما هو الحال بالنسبة لأصوات الحروف التي يحملها عنوان مسرحية "يا رب" ويمكن إيضاحها على النّحو التّالي:

ب. الجانب التركيبي:

من ناحية الجانب التّركيبي للفظة "يا رب" نجد أنها بمية مكونة من حرف نداء ومنادى.

يا ← حرف نداء

رب ← منادى

[1] فواز معمري : قراءة سيميائية في مسرحية (الطاغية) لمحمد غمري، ص36

وما نلحظه أن العنوان مركب من أداة نداء ومنادى وهو يمثل لفظ الجلالة "رب" وجاء مبني على الضم في محل النّصب، ويبنى على الضّم لأنه اسم نكرة مقصودة.

ويجوز اعرابه بهذا الشكل:

يا رب بالكسر، لأن أصلها "يا ربي" تم حذف ياء المتكلم من أجل التّخفيف ونبقي على دالة تدل على الحذف وهي الكسرة، ويمكن اعرابها بالشكل التالي: منادى منصوب وعلامة نصبه الفتحة المقدرة منع من ظهورها حركة مناسبة الياء وهو مضاف لياء المتكلم المحذوفة تخفيفا "لأن الحذف خلاف الأصل يكون لمجرد الاختصار والاختزال عن العبث بناء على وجود قرينة تدل على المحذوف"[1] والغرض من حذف الياء هو التخفيف كما يجعل المتلقي يقع في عدّة تأويلات لفهم محتوى النّص فالعنوان ما جاء إلا ليعكس لنا خفايا النّص وما يرمي إليه وما يهدف له وإعطاء صورة للمتلقي، وعليه نجد "أن العنوان ليس عنصرا زائدا وإنما عتبة أولى من عتبات النّص، وعنصرا مهما في تشكيل الدلالة وتفكيك الدوال الرمزية وإيضاح الخارج قصد إضاءة الدّاخل، وليس العنوان حيلة وإنما هو عنصر مواز ذو فعالية في موضعية النّص في الفضاء الاجتماعي للقراءة ، أي الخارج النص ومتجاوب من قبل ذلك البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف"[2]

وما ندركه من خلال هذا أن العنوان هو الذي يوضح معالم النص حتى يتمكن المتلقي من تتبع أحداثه ودراستها، كونه هذا الأخير (العنوان) هو الذي يكسب النّص قيمة فنية وجمالية.

ج. الجانب الدلالي:

ومن هذا الجانب نجد أن لفظة "يا رب" في هذا النص المسرحي تدل على عدّة معاني ودلالات منها: الدّعاء والطلب والاستغاثة والتوسل والتمسك بالله تعالى والتضرع له وشدّة التعلق به.

فالدعاء هو أحد الوسائل التي يتقرب بها العبد إلى ربّه بغية الاستجابة لشيء ما ينفعه ولفظة يا رب نستعملها للدعاء لحاجتنا له وهذا ما نجده في النص المسرحي؛ فلقد عمد

[1] فواز معمري :سيميائية في مسرحية "الطاغية" لمحمد غمري، ص 38
[2] فواز معمري : قراءة سيميائية في مسرحية (الطاغية) لمحمد غمري، ص 39

الكاتب استعمال لفظة "يا رب" كعنوان لنصه كونه يحمل كل الدلالات التي تعبر عما بداخل النّص ويظهر بشكل واضح في شخصية الأم التي تبدو مقهورة ومنهارة كليا: "ترفع رأسها جئت إليك يا ربي وفي قلبي ألف دمعة وعتاب"[1] فهنا حاول الكاتب أن يوضح دلالة العنوان وشخصية الأم خير معبر عن هذا، فهي هنا تظهر دلالة أخرى للعنوان وهي الاستغاثة، فالانسان الذي يستغيث ربه يكون عاش إلى ذروة الألم واليأس والعجز الكلي عن إيجاد حل لحالته وعن انهاك لنفسيته المنهارة ولم يجد إلا الله تعالى الوحيد ومد له يد العون والتوسل إليه قصد رفع البلاء عنه والتخفيف عليه كما هو الحال في هذا النص حيث نجد علامات الاستغاثة والتوسل في قول الأم: "يا رب...كلمني بل أرجوك..."[2]

وهنا بين لنا الكاتب مدى تميك الأم بالله تعالى وشدة التعلق بربها والإيمان بأنه السبيل الوحيد لحماية أبنائها والحفاظ على أرواحهم من القتل والدليل على ذلك هو حرف (يا) فهو يدل على الاستغاثة والنداء، كما نجد لفظة "يا رب" قد تكررت في النص عدة مرات، مما يدل على أنها الأساس في بناء النص وأن الكاتب قد استوحى عنوان نصه من محتوى النص بحد ذاته، واختاره وجعله عتبة له.

ومن هنا نجد "أن العنوان يعبر عن الفكرة المطروحة أو الموقف المراد التعبير عنه ليجد القارئ نفسه موزعا بين العنوان وما يمتلك من خلفية مرجعية للنص وما يمتلك من اخلاص للعنوان"[3]فالعنوان في هذا النص المسرحي عمل على إثارة القارئ وأن الكاتب تعمد ذلك بغرض متابعة المتلقي لأحداث النص المسرحية والعمل على كشف خباياه، إذ يعتبر العنوان العتبة الأولى التي تجلب انتباه القارئ.

ثانيا الشخصية

تعد الشخصية الحور الأساسي في كل عمل درامي، فقد توجه الدارسين إلى تحليل الشخصية ومعرفة مكوناتها، من تصرفات وحركات وأساليب وعلاقات مع الآخرين فالدراما تسعى إلى تصوير الشخصية وهي في حركة دائمةن بينما يسعى

[1]علي عبد النبي الزيدي : مسرحية يا رب، 2013 ص02
[2]فواز معمري : قراءة سيميائية في مسرحية (الطاغية) لمحمد غمري، ص43
[3]فواز معمري : قراءة سيميائية في مسرحية (الطاغية) لمحمد غمري، ص43

الرسام –مثلا- إلى تصوير مظهر الأجسام دواخلها عن طريق التشخيص الظاهري للحركة ذاتها فقط فإنه يظهرها في لحظة متوقعة جاعلا منها أيقونة ثابتتة الملامح.[1]
على عكس تصوير الشخصية الدرامية حيث يسعى الدرامي إلى جعل الشخصية تتمظهر بحيوية مستمرة ربما لا تنتهي حتى بإنتهاء المسرحية، وبذلك فإنه يحملها معاني ومضامين تضمن لها مرموزات ومستويات ترفعها إلى مستويات التفسير ولتأويل المستمرين.[2]

1- **الشخصية في المسرحية**:

تعددت التساؤلات حول الشخصية المسرحية حتى عن المفهوم "حيث تختلف المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية وتصل حد التضارب والتناقض وفي النظريات السيكولوجية وتصير فردا شخصان وتصل حد التضارب والتناقض، وفي المنظور الإجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط إجتماعي يعبر عن واقع طبق، ويعكس وعيا إيديولوجيا[3] ومع كل الصفات التي يجب أن تتوفر في الشخصية المسرحية إلا أن الكاتب المسرحي حرس على تناسق الشخصية مع الأحدث سواء كانت شخصية في محورية في مسرحية أو عكس ذلك.

تطبع الشخصية مجموعة من المواصفات والتي تتمثل في المواصفات السيكولوجية والخارجية والمواصفات الإجتماعية وعن المواصفات السيكولوجية: فهي تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية (الأفكار، المشاعر، الإنفعالات، العواطف.....)،[4] ولأي شخصية في مسرحية "يا رب" التي نحن بصدد تخليل وكشف شخصياتها المحورية والثانوية، دور المحرك أول الشخصيات الفعالة هي:

الأم:

حملت العديد من المواصفات السيكولوجية فقد كان لها أفكار مشتتة ومخاوف تسيطر عليها بسبب خسارتها لأولادها، عاشت صدمات متتالية، اي أوصلتها حد الجنون، وإنفعالاتها واضحة وبرزت من خلال بكائها الشديد، والصراخ القوين وهذا ما شد الإنتباه (تصيح أكثر) يا رب كلمي أرجوك مثلما كلمت موسى هنا في هذا الواد، رد

---

[1] / مجيد حميد جبوري: البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا، ط1، دار الفكر للنشر والتوزيعن بيروت، 2013، ص 100

[2] / المرجع نفسه، ص 101.

[3] / محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيمن دار الإيمان الرباط، 2010، ص 39.

[4] / محمد بوعزة : تحليل النص السردي، ص 40.

على قلب هذه الأم التي خسرت أولادها ولدا ولدا قلبا قلبا وضحكة ضحكة، ولم يبقى سوى ابن واحد ينتظره الموت في كل لحظة.[1]

وهذه العبارة تجسد لنا مدى الم الأم وقهرها على أبنائها، فقد كانت شخصية ذات كيان داخلي مضطرب تحمل من الهموم مالا تحمله أم في بلد آخر مستقر، تعيش على أمل تحقيق حلمها والمتمثل في أن يحيا أولادهافي سلام "(تصيح) نحن الأمهات نري أن تصل أعمار أولادنا إلى الخمسين عاما على أقل تقدير، خمسون عاما.... هل هي صعبة عليك يا أرحم الراحمينن لم نطلب مستحيلا[2].

فهذه الكلمات تمثل حرقة الأم على فلذة كبدها، فكل حركة وكل كلمة كانت منسجمة مع ما كانت تعيشه من ضغوطات وكل كلمة كانت منسجمة مع ما كانت تعيشه من ضغوطات.

إما الخلاص أو التمرد، لا إستغفار لا توبة، وقفت وقفة مهدد تحاور النبي موسى آخر صلاة لها آخر سبحان الله فاتصفت الأم بالموقف الصلب أمام الله عز وجل كلماتها جارحة، تثير غضب الرب، تفوهت بألفاظ لا يقولها إنسان واع.

وإذا ابتعدنا قليلا عن المواصفات الداخلية للشخصية الدرامية المحورية سنصطدم حتما بمواصفات أخرى خارجية ترتبط إرتباطا قويا بالمظهر تتمثل في اللباس والعمر ولون الشعر، ولون العينين، وغيرهم من الصفات والأم في هذه المسرحية ميزتها مجموعة من المواصفات، فأول هذه الصفات عمرها فهي في الخمسينيات من عمرها، وما هذا إلا دليل على وعيها في القول والفعل، وعن اللباس فقد كانت ترتدي عباءة نسائية سوداء "تظهر الأم في مكان تغطي جسدها عباءة نسائية سوداء، حافية القدمين تحمل كيسا كبيرا على رأسها، نسمع صوتها قبل أن تظهر، تتحدث عن طريق جهاز موبايل بصوت عال، تضع الكيس جانبا...."[3]

لون العباءة الأسود فبالتالي ما هو إلا دلالة على الغموض، لون يعكس ذلك هم وبؤس من يرتديه، فنلاحظ مدى تناسق حالة المرأة النفسية (الأم) مع لون عباءتها السوداء فالمعروف عليه أيضا في بعض البلدان أنه لون العصيان والتمرد، وهذا ما يتضح من خلال بعض الأقوال التي نطقت بها الأم "نحن نحب الله أكثر عندما نضرب عن الصلاة والصيام".[4]

وكذا قولها "الله أعطانا الحق أن نتمرد من أجل أن نعيش".[5]

---

[1] / علي عبد النبي الزيدي: مسرحية "يا رب"، ص 2،.
[2] / المصدر نفسه، ص 3
[3] / علي عبد النبي الزيدي: مسرحية "يا رب"، ص01.
[4] / المصدر نفسه، ص 05.
[5] /المصدر نفسه، ص 05.

كما أنه لون للحزن، للجنازة، فالأم خير ما ارتدت في هذا الدور التمثيلي فقد فقدت جميع ابنائها ولم يبقى إلا ولد واحد، زرعت فيه الأمل وزرعت فيه الحلم، تتمنى رؤيته يكبر مثل باقي الأولاد دون ان يمسه ضر أو شر، ووقوف الأم في منتصف الوادي وهي تجري مكالمة هاتفية كانت مع إحدى الأمهات اللواتي فقدنا أولادهن تعدهن بالخبر السار، رغم شعورها بالخوف من ذلك المكان، وهذا ما جاء في قولها "نعم....لقد وصلت إلى المكان، يبدو مخيفا، قولي لكل الأمهات....لن أعود إلا ومعي البشرى لهن ماء بارد على قلوبهن المتعبات... نعم نعم سأتصل بك لاحقا."[1] فهي تدخل الوادي تدعو الرب باكي، معاتبة، تطلب الإستجابة، تدخل بعد نزعها الحذاء فهي تعلم أن الوادي مقدس.

تحمل الأم في هذه المسرحية أيضا مواصفات إجتماعية، والمقصود بالمواصفات الخارجية أنها "تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الإجتماعي وإيديولوجيتها، وعلاقتها الإجتماعية (المهنة/ طبقتها الإجتماعية عامل /طبقة متوسطة/ برجوازي/ إقطاعي، وضعها الإجتماعي فقير/ غني/ إديولوجيتها: رأس مالي، أصولي، سلطة...)".[2] إعتمدت الأم على مجموعة من الأفكار التي كونت لها موقفا معارضا مع الرب ومع النبي موسى الذي حاول التفاوض معها ليصل إلى حل يرضي الطرفين، فقد رفضت أن تصمد أمام البلاء، رفضت أن تؤمن وأولادها يقتلون ويحرقون همها الوحيد أن تتوقف الحرب والدماء، ويتلاشى الظلم والحزن، والرصاص والفقدان علاقتها مع النبي موسى واضحة فهي تريد منه أن يتوسط بين الأمهات والرب حتى يصلوا إلى حل عادل أرادت بأقوالها وأفعالها ان تصنع الحدث التاريخي بتنظيمها لمظاهرة مليونية تضرب فيها وجميع الأمهات عن الصلاة والصيام وتريد من العصيان أن يستمر حتى يحقق لها الله عز وجل مطالبها فكانت إيديولوجيتها، إما الخلاص أو التمرد، لا إستغفار لا توبة، وقفت وقفة مهدد تحاور النبي موسى أنها آخر صلاة لها آخر سبحان الله، فإتصفت الأم بالموقف الصلب أمام الله عز وجل كلماتها جارحة، تثير غضب الرب، تفوهت بألفاظ لا يقولها إنسان واع.

موسى:

(يقصد به النبي موسى) فهو ثاني شخصيات هذه المسرحية فقد مثل هو الآخر شخصية محورية، صور في مظهر المتكئ على عصا وكان يرتدي ثيابا قديمة، كما جاء في المسرحية يعيش في الوادي المقدس منذ زمن بعيد حواره طويل مع الأم التي دخلت الوادي، قدم لها العديد من النصائح، فهو " يبدو في الستينات من عمره"[3].

---

[1] / علي عبد النبي الزيدى: مسرحيه "يا رب"، ص01.

[2] / محمد بوعزة:تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 40.

[3] / علي عبد النبي الزيدي: مسرحية يا رب، ص01.

وهذا يدل على نج التفكير، ونضج التصرفات الذي ساعد على تحريك الأحداث وتفعيلها بشكل واضح، وكل أقواله وحواراته مع الأم رسمت ملامح المسرحية.

تجسدت مهمة موسى في النصح والإرشاد للأم حتى يجنب المسلمين بما فيهم أمهات الشهداء من الوقوع في كارثة إنسانية، ويجنبهم الكفر وغضب الله فيزيدهم بلاء على ما هم فيه من حالة يرثى لها، فرغم تأثره بوضع الأمهات غلا أنه واصل في مهمته التي بعث من أجلها والتي تمثلت في التفاوض وتوقيف مهزلة الإضراب عن العبادة (صوم وصلاة)، فهو يعلم ان هذا العصيان يمس الإسلام فهو ليس من عمل المسلمين، قائلا "وكيف لمخلوق أن ينقطع عن حبه لخالق وهبه كل شيء،[1] وقوله كذلك "أعرف ذلك ولكن الإضراب عن الصلاة والصيام، عصيان على سلطة الله في الدنيا"[2] فموسى هنا أمر بالمعروف ونهى عن المنكر حتى يبعد الأمهات عن إفتعال المفاسد والفتن، حاول أن يقنع الأم بفكرة أن ليس الحق في التشريع حتى لا تحدث المعصية والشرك بالله تعالى.

مخالفة الشرع والتمرد على مبادئ الدين وهو أول ما لاحظه النبي موسى عند دخول الوادي المقدس فهذا ما حاولت الأم أن تظهره، وقد قال تعالى " فليحذر الذين يخالفون عن أمره أن تصيبهم فتنة أو يصيبهم عذاب أليم 63".[3] سورة النور الآية 63.

وكانت هذه المخالفات ظاهرة أم باطنة، فالنبي موسى حاول أن يحمي باقي الأمهات من العقاب، الذي يمكن أن تلحقه أم واحدة باقي الأمهات، فقد طال الحوار بين موسى والأم في الوادي المقدس، تمسك موسى بموقفه ينهي فيه الأم حتى تكف عن عناده، وينصحها أن الحل الوحيد هو الدعاء لله تعالى ليخفف الدماء والآلام، فإن خالفت أم واحدة كونها أول ما أوجبها الله علينا من عبادات، فإن خالف واحدة من هذه العبادات حل العقاب بجميع الأمهات كما نلاحظ أن الكاتب ذكر النبي موسى يرتدي ثيابا قديمة وهذا ما يدل على طول مكوثه بالوادي المقدس فكل إرشادته واعية تحمي الأمهات لما له من خيرة في هذا الوادي.

تأثرت إلى حد ما نفسية موسى بعد أقوال الأم في الوادي، صحيح أن موسى على يين بقدرة الله، فالله قد خلق كل شيء وقدره، إلا أن عبارات الإستسلام باءت واضحة من خلاله قولا " لا فائدة سوف أتخلى عن هذه المهمة..يبدو أن لعنة القتل حلت هنا ولن تتوقف[4]" هذا التغيير حدث فجأة في نفسية موسى هذا ما صرح به بعد الضغوطات الواقعة عليه ففي أواخر المشهد المسرحي يحدث أن يكون موسى مغلوبا على أمره.

---

[1] / المصدر نفسه، ص 05.

[2] / علي عبد النبي: مسرحية يا رب، ص 10.

[3] /سورة النور، الآية 63.

[4] / علي عبد النبي الزيدي: مسرحية يارب، ص 23.

المساندة في الشخصية موسى، إذ يقف موسى وقفة مساندة مع الأم التي قدمت الوادي المقدس وكذا باقي الأمهات "(يرفع رأسه) عفوك يا رب عشت عمري كله قريبا من تلك الأرواح العذبة في الأرض، لن أعود للجنة حتى ينتهي هذا الألم لا يمكن أن أعيش في جنة تجري تحتها الأنهار وهنا وطن يجري من تحته الجحيم... لا يمكن (بحزم الأم) اسمعي سأشترك معكم بالإضراب عن الصلاة والصيام...."[1] فهو حاول دعمهم والوقوف جنبهم مهما كلف الأمر، تخلى عن الجنة إلى موعد مجهول تنتهي فيه هذه المحنة يرى موسى في نهاية المطاف أن التضامن خير الحلول في مثل هذه المصائب لتوظيف موسى في هذه المسرحية عدة دلالات باطن هذا التوظيف "المعجزة لعل وعسى يضرب بعصاه السحرية وتتوقف مهزلة الحرب وسفك الدماء هذا ما كانت تأمله الأم رغم جهلها لتواجد النبي موسى هناك في الوادي المقدس أو تكليم الله موسى لعلو مرتبته عنده عز وجل، قوله: "ورسلا قد قصصنهم عليك من قبل ورسل لم نقصصهم عليك وكلم الله موسى تكليما164"[2]، سورة النساء الآية 163-164 فتكليم الله لموسى مر، وتكليمه بمثل لسانه مرة أخرى يحدث شيء من الأمل في نفس موسى، إذن أن معظم كلامة مع الأم في لوادي يوحي بنوع من المواسات.

"ما زلت أحمل عصاي قد تعمل في أي لحظة"،[3] يكلمها مرارا وتكرارا يأمرها بفعل أي شيء كأن توقف الحرب والحرائق، وتعمم السلام في هذه الأرض الطاهرة فقد أصيب موسى بالصدمة عندما رأى الواقع اليوم من قابل وجرائم اكبر بكثير لما حدث في عصره.

الشخصية الثانوية في المسرحية:

تتعامل الأم مع شخصية ثانوية لا يظهر دورها على خشبة المسرح، كان التواصل معها عبر الهاتف لا أكثر تتصل هذه الشخصية لتطمئن على الأم وعن أخبار المشروع (الإضراب عن الصلاة والصيام) "الأم: (تقف في منتصف الوادي) نعم .. لقد وصلت الى المكان ، يبدو مخيفا ، قولي لكل الأمهات .. لن أعود إلا ومعي البشرى لهن ، ماء بارد على قلوبهن المتعبات .. نعم نعم ، سأتصل بك لاحقا[4].

لم يكن دور الشخصية الثانوية كبيرا في هذه المسرحية إلا أن حذفها يلغى تناسق الأحداث، ويفسد التواصل بين الأم وباقي الأمهات، تتوالى الأحداث والحوارات بين الأم وموسى دون أن يكون أي تدخل من قبل شخصية ثانوية أي أن الدور كان مقطوعا، لم يكن ملازما لمجريات الأحداث بل تمثل الدور في تسيير صفحة الفيسبوك

---

[1] / المصدر نفسه ص 24.
[2] / سورة النساء، الآية 163-164.
[3] /علي النبي الزيدي مسرحية يا رب، ص 15.
[4] / المصدر نفسه، ص 01.

موقع التواصل الإجتماعي الإعلان ليصل عن إضراب الصيام والصلاة واسع النطاق ويصل الخبر لجميع أمهات الوطن وبهذا الإعلام يكون التأثير قد نجم عن شخصية ثانوية في المسرحية، فهي عملت على تحريك انفعال الأمهات، وبالتالي جهودها كانت تقارب جهود الأم في الواد المقدس، لكن نلاحظ أن كاتب المسرحية ركز على دور الشخصية الثانوية مهملا إهمالا واضحا لباقي تفاصي الشخصية كالشكل والباس، وهذا ما نلمسه في الكثير من المسرحيات وهو أمر طبيعي لأن الدور الأساسي هو الربط بين الأحداث والأدوار في المسرح.

ثالثا: فضاء الزمان والمكان:

يعتبر كل من الزمان والمكان عنصران مهمان في بناء أي عمل أدبي، فهما اللذان يساعدان في تحديد معالم النص.

1- الزمان:

يشكل الزمن الدافع الرئيسي في سيرورة أحداث الإنسان، منذ بدايتها إلى نهايتها فهو مرتبط بحياته سواءا الجزء المتعلق بماضيه حول إسترجاع لذكرياته أو لأحداث المتعلقة بحاضره في الوسط الذي يعيش فيه مما يساعده على تتبعها بشكل منظم ومبسط، يسهل عليه التعايش في الحياة، كون الزمن عنصر يجعل جريان الأحداث مسألة مبررة وخاضعة لمنطق محدد. فالزمان هو بمثابة الإيقاع النابض لأي عمل إبداعي، وذلك بفضل حركته وسرعته وبطئه مما يدل على أنه العنصر الذي يساهم بشكل كبير في سير العمل الأدبي المتحكم فيه وفي بقية عناصره، فالزمن نجده حاضر عناصر النص، فهو مرتبط بالسرد والوصف والحوار، كما أن تشكيل الشخصيات لا يتم إلا عبر الزمن، ويعد بمثابة المحور الأساسي في تشكيل النص الأدبي عامة والمسرحي خاصة، إذ يعمل على تجسيد أبعاد النص التاريخية والإجتماعية والسياسية، وكذا النفسية، فدون زمن لا يمكن أن تكون أحداث، فهناك من إعتبره "وسط متجانس غير محدود تمر فيه الأحداث المتلاحقة والمدة جزء منه، وقد يطلق على مدة معينة وعده أرسطو مقياس الحركة وفرق بينه وبين المكان وما دامت الحركة متصلة فالزمن متصل، يقول إبن سينا: الزمان معرف مقدار الحركة المستديرة من جهة المتقدم والمتأخر وهو عند "برجسون" تغيير مستمر يصبح معه الحاضر ماضيا، ويأبى الذهن أن يضل في التيار الزمني، بل يجسم كل ما يتصل به ويربطه بفكر معينة فالزمان مرتبط بالديمومة".[1] وما نراه ان العنصر لقي إهتمام كبير لقي إهتمام كبير لدى مختلف الباحثين منذ زمن بعيد أمثال: الفيلسوف المعروف ارسطوا وإبن سيناء، كما أعطى بعض النجاة تعريف آخر للزمن حيث إعتبروه "عامل محرك إذ هو التواصل

[1] / فواز معمري: قرائة سيميائية في مسرحية "الطاغية" لمحمد غمري، ص 86-87.

نفسه المرتبط بوجود المخلوقات والأزمنة هي أشكال الفعل المعبرة عن مختلف علاقات الوجود في مختلف العصور والتي تستطيع النظر إليها من خلال الزمن."[1]

وهنا نجد أن الزمن يلعب دورا مهما في بناء النص المسرحي ويجعل جريان أحداثه يكون في إستمرارية وحيوية وفي نص المسرحية "يا رب" نجد الكاتب علي عبد النبي الزيدي لم يولي أي اهتمام بتدرج الزمن في نصه المسرحي، يقدر ما نجده ركز على الحدث الذي يكتبه وهو واقع الأطفال في الوطن العربي والطفل العراقي بصفة خاصة وفي ذلك هو دليل على الواقع الذي يعيشه وطنه العراق في الوقت الحالي من إنعدام للإستقرار والأمن السياسي داخل وطنه، لأن الكاتب نجده في محاولة منه تصوير الواقع الإجتماعي والسياسي في البلاد العربية فهو موضوع جد حساس يجعل من الفكرة أهم شيء في النص والإجتهاد على ترسيخها في ذهن المتلقي وهي فكرة واقع الطفل العربي ومحله من هذه الدوامة التي يعيشها لأنه المتضرر الوحيد كون الأطفال أرواح بريئة تقتل دون رحمة وبلا سبب فهو هنا يدعوا بعدم قبول هذا الوضع وعدم السكوت عليه في هذا الزمن حيث مثل هذه الفكرة بشخصية الأم كونها شخصية مكتوب عليها بالألم والتفجع، والقدر حكم على أولادها بالموت.

لم يركز الكاتب في نصه هذا على أزمنة متعددة وإنما ركز على زمن واحد – وهو زمن الحاضر- لان القضية التي يتناولها والفكرة التي يحملها في نصه هي وليدة الحاضر ومازالت مستمرة غلى يومنا هذا فإذا نظرنا إلى النص نجد أحداثها كلها مرتبطة بزمن الحاضر وحوارات الشخصيات أيضا تدور في زمن واحد.

"أم: (تقف في منتصف الوادي) نعم"[2]

"ترفع رأسها جئت إليك يارب..."[3]

"موسى: (يظهر في المكان، يتوكأ على عصاه يرتدي ثيابه القديمة)."[4]

وفي قوله كذالك:

أم: (تركع) وأنا أصلي كما ترى..."[5]

فمن خلال الأفعال الواردة في النص نجد أن الكاتب إتخذ من زمن الحاضر زمن وقوع الأحداث وتصاعدها، كما أنه لم يفصح عن الزمن في المسرحية، ولم يحدده بأي إشارة أو دالة تدل على زمن الأحداث التي تجري، بل جعل المتلقي أماما شفرة، مما يجب عليه حلها وتحدد زمن الأحداث التي تدور بين شخصيات المسرحية، لكن القارئ

---

[1] /المرجع نفسة: ص 87.

[2] / علي عبد النبي الزيدي: مسرحية "يا رب"، ص 01.

[3] / المصدر نفسه، ص 02.

[4] / المصدر نفسه، ص 02.

[5] / المصدر نفسه، ص 21.

والمتمعن للنص المسرحي يجد أن الأفعال الواردة في النص تدل على زمن أحداثها وأن الفكرة التي تدور في النص أيضا تدل على زمن الحاضر والوقت الراهن.

2- المكان:

يرتبط الإنسان بالمكان إرتباطا وثيقا، وتجمعهما علاقة حميمية تمتزج فيها الثقافات والفنون والعادات، إذ يمكن للإنسان أن يحقق ذاته الإجتماعية والتاريخية كونه الحيز الذي يعيش فيه الفرد وينتقل بشكل مستمر في. ويعد المكان عنصرا من عناصر البناء، فلا يمكن لأي جنس أدبي مهما كان نوعه التخلي عن المكان سواء كان (رواية- قصة- شعر- مسرحية) لأن فقدانه (المكان) في العمل الأدبي سيؤدي بالضرورة إلى زوال أصالته، لهذا يولي الكتاب أهمية كبيرة للمكان في تأليف نصوصهم، وهناك من ذهب إلى أبعد من ذلك وجعله العمود الفقري الذي يقوم عليه النص الأدبي، فهو المؤثر الفعال وإذا طرأ تغيير في المكان سيحدث تغيير على العمل الادبي في حد ذاته ونجد الباحث السيميائي "لوتمان" قد وضع تعريف للمكان في قوله "هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بينهما علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية (مثل الإتصال، المسافة....)[1]. ومن خلال هذا الكلام يتضح لنا وجود علاقة كبيرة تربط الوقائع بالأمكنة ولا يمكن لأي حدث أن تجري أحداثه خارج حيز مكاني.

"فإذا كنا نريد فهم ماذا يعني حدث ما لفاعل اجتماعي فيجب أن نرجع إلى المكان وديناميكية الحركات،لأن الظواهر المدركة مثل: سلوكيات تأخذ معناها انطلاقا من هذا الإطار[2] " نجد أن الفلاسفة والمفكرين أسسوا تعريفهم من خلال منظور فلسفي رياضي.

وفي الفن المسحي نجد مفهوم المكان يحمل عدة دلالات لأنه يعتبر نقطة تلاقي بين الأدب والفن والحياة الإجتماعية المعاشة، لأن الفن المسرحي عبارة عن نص وما النص إلا جزء من الأدب ويمثل الحياة الإجتماعية من خلال العرض كونه يقوم على الفرجة، ولهذا نجد المؤلف المسرحي يجعل من المكان عنصرا مهما في إبداعه، لأنه يجعل عمله المسرحي عملا متكاملا، فالمكان وسيلة فنية تحمل أبعاد عميقة ويحمل دلالات وأبعاد ومعاني ذاتية، إضافة إلى كونه يصور تجارب الحياة الإجتماعية للمجتمعات، ومن خلال التعاريف الموجزة للمكان نجد أن نص مسرحية "يا رب" دور

[1] / فواز معمري: قراءة سيميائية في مسرحية "الطاغية "، ص 112.
[2] / المرجع نفسه، ص 111.

مهم في تحريك أحداث النص، ونجد المؤلف قد ذكر في عمله الإبداعي ثلاثة أمكنة وهي: (الوادي- الشارع- الوطن)، ولكل مكان دلالة تحمله ويعبر عن شيء معين في النص، بين أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة.

أ- الأماكن المغلقة:

وهي الأماكن التي لها طابع مميز خاص يميزها؛ فعندما تتفاعل شخصيات حدث ما مع المكان المتواجد فيه تجعل منه حيز حي مفعم بالحياة.

- **الوادي:**

يعبر هذا المكان عن معاني عدة، كونه يحمل دلالات بعيدة ويجعلنا نقع في تأويلات لأجل معرفة مدلولاته الخفية فالوادي يدل على الخوف والظلمة، كما أنه يدل على السكينة وهذا بصفة عامة، وهو مكان مغلق محدود.

أما في نص "يا رب" نجد الكاتب علي عبد النبي الزيدي قد ذهب بهذا المكان إلى أبعد من ذلك، ونظر إليه نظرة مخالفة؛ ولم يجعله وادي عادي، وإنما مادي مقدس (طوى) وتأويل هذا أن الكاتب يجعل من القرآن الكريم مرجعا في كتاباته النصية، فالوادي المقدس هو المكان الذي كلم الله تعالى نبيه موسى عليه السلام في قوله تعالى: " إِذْ نَادَاهُ رَبُّهُ بِالْوَادِي الْمُقَدَّسِ طُوَى16"[1] .سورة النازعات الآية 16 ، وهو مكان في إشارة قرآنية ولكن على مستوى التأويل ،وبالتالي يشير إلى مكان آخر في وطنه، وما نلاحظه هو أن الكاتب لم يتخذ من القرآن مرجعا فحسب بل ذهب إلى أبعد من ذلك ويتضح أنه متمسك ومتعلق بالله تعالى بشكل كبير ما يدل على أنه اتخذ منحى صوفيا في كتابته لنصه وهذا معروف عليه؛ والدليل على ذلك إنطلاق نص مسرحيته من مكان (مقدس الوادي، المقدس طوى) اتخذه مكان رئيسي لسير وقائع مسرحيته والمكان في النص لا يختلف عن المدلولات السابقة كما يوضحه المؤلف "المكان: وادي كبير تحيطه جبال من كل جانب، غريبا في شكله يسمى الوادي المقدس طوى"[2]، فهوا واد مخيف، خال مظلم لا يسكنه بشر في قول الأم "أم: (تقف في منتصف الوادي) نعم...لقد وصلت إلى المكان يبدو مخيفا... تتفحص الوادي كل شيء يدعو للخوف هنا...."[3] كما أنه يدل على مكان مقدس يمتاز بالقدسية لا يدخله إلا من أذن له الرحمان ويتضح ذلك في النص من قول موسى "موسى: الهمس سيد المكان هنا ،فهو واد مقدس لا يدخله سوى من أذن له[4] "فالواد يدل على أن الكاتب كان في خلوة بينه وبين خالقه يشكي له همومه وفي نفس الوقت يشعر بالغربة داخل أنفاسه،وانه ضائع رغم وجود

---

[1] / سورة النازعات، الآية 16.

[2] / على عبد النبي الزيدي: مسرحية "يا رب"، ص 01.

[3] / المصدر نفسه، ص 01

[4] / على عبد النبي الزيدي: مسرحية "يا رب"، ص 03.

الله لأنه رأى أن الله تعالى تخلى عنه وعن أبناء وطنه، ما جعل قربه من خالقه الوسيلة الوحيدة لإيقاف ما يحدث في وطنه، وما يدل أيضا على أنه في قمة التصوف، وكل هذا نجده مجسد سواء كان أو مخفيا يحتاج التأويلات في نصه كما قد يدل الوادي على أحد الأماكن المتواجدة في وطنه.

ب- **الأماكن المفتوحة**:

" المكان المفتوح" حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاء رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق"[1].أي أنه يمتاز بأنه واسع وطلق عكس المكان المغلق.

- **الشارع**

تمثل الشوارع أماكن الإنتقال والتفاعل بين الناس، كما أنه مكان يدل على عدة مدلولات، فهو يدل على البساطة، مكان يسكنه الفقراء والبؤساء، فهو الملجأ الوحيد لهم، فالشارع مكان غير آمن هذا من مفهومه العام، وفي مسرحية "يا رب" قصد الكاتب علي عبد النبي الزيدي بهذا المكان، أنه أحد شوارع وطنه الجريح (العراق) ما يمكن تفسيره إلى أبعد من ذلك فنجده يدل عكس ما قلناه سابقا ففي نص المسرحية دل على أنه مكان لا يوجد فيه سوى الألم والبؤس والحرمان مكان يعبر تعلوه صرخات أمهات، شوارع تملؤها الدماء ناتجة عن رمق الأرواح دون رحمة، إنه مكان يعبر عن حال وطنه، وما الشارع إلا أحد أماكن القتل والخراب، فمن هذا المكان تنطلق المعاناة خاصة وهنا نجده في النص، فكلما ذكر الكاتب لكلمة (الشارع)، إلا وعبر بها عن شعور حزين وأليم للأطفال التي تقتل في كل دقيقة، وهذا واضح في نصه المسرحي"...قلت لهم سيأتي ابني ولم يصدق أي أحد هذه المجنونة التي تشتكي الشوارع من قدميها (تصرخ) تعالوا لتشاهدوا ابني وهو يعود لحضن أمه بثيا عرسه".ونجد في قول آخر من المسرحية "موسى (يصرخ بها) تراب الشوارع عندكم عجن مع الألم"، وتذكر أيضا الأم الشارع في حوارها" أم: كل لحظة في شوارعنا مراسيم لصلب أعزائنا بأبشع ما يكون" ،وفي حديث أخر "أم: لا جديد... الغضب منتشر في شوارعنا على شكل عبوات ناسفة، معدة لقتل صغارنا...." فنجد أن الشارع في نص مسرحية "يا رب" لم يمثل ذلك المكان الذي يدل على الأماكن والإستقرار وإنما أراد الكاتب في نصه أن يصور لنا م تعيشه الشوارع في حاضرنا، فالشارع كمكان أصبح يدل على القتل والغضب والصراخ، وكلها دلالات تعبر عن الحزن والأسى لواقع مرير في وطنه العراق وفي شوارع الوطن العربي عامة.

- **الوطن**

[1] / سمراء قفي: البنية السردية في رواية "عائد إلى حيف لغسان كنغاني، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ص 75.

مكان يدل ويعبر عن مسقط رأس الشخص فهو المكان الذي يسكنه ويتأثر ويتفاعل فيه، كما أن الوطن قد يدل على العاطفة التي تربط أبناء الواحد، وتعبر عن إخلاص الفرد لبلده، فهذا المكان يمثل الهوية والإنتماء، وقد أصبح الشارع هاجسا عند الكاتب، ومحو كتاباتهم، فهناك العديد من الكتاب المسرحيين من تأثرو بأوضاع الأمة العربية، خاصة الأوضاع الوطنية في وقتنا الحاضر، وعلي عبد النبي الزيدي واحد من هؤلاء الذين قدموا أرواحهم لتصوير حال الأمة العربية من بينهم وطنه العراق ففي نص مسرحية "يا رب"؛ يقصد الكاتب بالوطن- وطنه الذي ينتمي إليه- الوطن المفجوع الذي طالت به الحروب إلى يومنا هذا، هذا الوطن الذي خسر العديد من الأرواح البريئة، ففي النص تصوير لحال الأمهات وصراخهن على حال أبنائهن، والأم هنا في النص ما هي إلا أم كباقي الأمهات في الوطن العربي، وما العراق إلا موطن ينطق عى كل الأمكنة التي فيها حروب وإرهب وقتلى، فالكاتب هنا نجده يحاول أن يوصل نداء لربه من خلال الدعاء والمناجاة بعد اليأس وفقدان الأمر عن إيقاف الفوضى في هذا الوطن، حيث نجد الكاتب قد ذكر لفظة الوطن إلا أنه جعلها خفية ولم يصرح عن وطنه "أم: يجب أن تتوقف الفوضى في الوطن"[1] وفي موضع آخر "أم: نشعر أن الله رفع يده عن هذا الوطن فتحول إلى جهنم"[2] أما عن النبي موسى فيقول " موسى: جئتك اليوم متوسلا أن توقف نهر الدماء في وطن الأمهات..."[3] فنجد أن لفظة (الوطن) ذكرها الكاتب في العديد من المواضع في النص، فنجده شبه وطنه بالجحيم؛ وهذا يدل على الواقع المفجوع في العراق.

كما أنه إعتبره موطن للأمهات مما دل على أن أكثر ألما في مثل هذه الحالة هي الأمهات التي تتألم وتئن في صمت لما يحدث لأبنائهن ففي وطنه وباقي الأوطان لا تسمع إلا صرخات النساء تبكي على فقدان أبنائهن وهذا ما صوره الكاتب في نصه المسرحي.

3- الحوار:

الحوار أساس أي عمل مسرحي، فهو أحد خصائصه الفنية، يصور لنا أفكار ومشاعر ومعتقد الشخصيات في النص الدرامي، فإتقانه وسلاسته عند الشخصيات تبرز قيمته، وعلى الكاتب المسرحي أن ينتقي في الحوار من المفردات ما هو معبر عن

---

[1]/ علي عبد النبي زيدي، مسرحية "يا رب"،ص 07.

[2] / المصدر نفسه، ص 08.

[3] / المصدر نفسه، ص 22.

الموقف (ملهاة أو مأساة)، فالمسرحية تأخذ شكلها من الحوار، فكل مواضيع وقضايا المسرح تطرح للجمهور عن طريف الأسلوب التعبيري "الحوار".

فهو الذي يدفع بالأحداث نحوا هدفها وبالتالي تفجير الصراع الدرامي بين الشخصيات، إذ يمثل"العنصر الذي يحمل المسرحية حيث يمثل الجانب المادي لها، وقد وضع ليقال بإعتباره كلام بين الشخصيات، ولهذا ميز بمجموعة من الخصائص كونه أداة التواصل في المسرح كالتوصيل والإيجاز والدقة والملائمة للشخصيات، ومعقولية اللغة التي تتحدث بها مع الشخصيات حتى تتوضح الفكرة في النص الدرامي".[1]

والمسرحية التي نحن بصدد دراسة عنصرها الحواري، كان الحوار فيها يحتوي على أركانه، أدابه، ومعوقاته، فقد تواجد الطرفين المتحاورين (الأم وموسى)، فكانت قضيتهما الحرب وضحاياها الأطفال فنلاحظ عدم تداخل المواضيع أثناء الحوار. والمؤلف في النص المسرحي، يجعل الحوار المحرك الأساسي في إبداعه الفني، فهو يعطيها صورة واضحة من خلال العبارات التي إنتقاها الكاتب لتنطق بها الشخصيات وهذا الحوار ما هو إلا تجسيد لما يدور في عقل الكاتب من خلجات مكنونة وأفكار، كونه أداة إتصالية إنسانية إجتماعية، والتحاور هنا ليس بالضرورة أن يكون عربيا فصيحا، فقد أدرجت بعض العبارات باللهجة الدارجة المحلية للعراق، نطقت بها الأم دون النبي موسى فهي أقرب للمتلقي العراقي والمتداولة بين أفراد الشعب. نرجع بالذكر إلى بعض الحوارات التي جاءت في المسرحية، فنقتطف منها الحوار الآتي:

"موسى: (يصرخ بها) أريد أن أفهم ماذا تريدين؟

أم: الرحمة!

موسى: هو أرحم الراحمين.

أم: أعرف..ولكن ليس في وطني موسى رحمته في كل مكان"[2]

يبين لنا موسى في هذا الحوار ثقته بالله عز وجل ومدى قدرته في عبارات قصيرة، فرغم كثرة الذنوب التي يقترفها عبده إلا أن الله يرحم ويغفر المعصية، ولكن مع هذا فإن النبي موسى في قلبه شيء من الخوف على الأم وباقي الأمهات، يخاف من أن يقعني في الشرك بالله فالله لا يغفر هذا الذنب قوله تعالى: "{ إِنَّ اَللَّهَ لَا يَغْفِرُ أَنْ يُشْرِكَ بِهِ وَيَغْفِرُ مَا دُونَ ذَلِكَ لِمَنْ يَشَاء وَمِنْ يُشْرِكُ بِاَللَّهِ فَقَدْ اِفْتَرَى إِنَّمَا عَظِيمًا48}[3] سورة النساء الآية 48.

---

[1] / نورة جبار: آليات الصراع الدرامي في النص المرحي الجزائري، دراسة تطبقية لنماذج مسرحية جزائرية، بحث لنيل شهادة ماجستير جامعة أحمد بن بلة، وهران، (د ط)، 2016-2015، ص 172.

[2] / علي عبد النبي الزيدي: مسرحية "يا رب"، ص6.

[3] / سورة النساء، الآية 48.

وأن رحمته وعطفه يعم كل مكان بلدها أو بلد آخر (جميع خلقه)، فالحوار كان من العيار الثقيل، كلمات الأم هي التي حمست موسى للدخول في هذا النقاش الحاد حتى يفهمها حدود العبد من ربه، فيستمر حوار الأم مع موسى.

"أم: لن أرجع حتى يكلمني الله.

موسى: لين يكلم أحد.

أم: لا شأن لك، إنه ربي"[1].

والله لايستجيب الدعاء إلى وكان قلب عبده ممتلئا بالتوحيد. يحب الله عز وجل السؤال من عبده الضعيف، فالدعاء هو العبادة، له منزلة رفيعة الصلة بين العبد وربه، قوله تعالى: { وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةُ اَلدَّاعِي إِذَا دَعَانِي186}[2]،سورة البقرة الآية-186. معظم الحوارات مع الأم عبارة عن نصائح ووعظ للأم، فالنصيحة أغلى شيء في الحياة، نصحها بطريقة خاصة فقد ذكرها بالله، وبالعذاب والمعصية.

"موسى: لم نصل للحل يا أم.

أم: ولن نصل يا نبي.

موسى: أخاف عليك من غض الله"[3]

فعلى الإنسان أن يسعى دائما لينال رضوان الله عز وجل، ويبتعد عن غضبه صحيح أن العبد يخطئ، لكن مع هذا خير الخطائين التوابين، وقد ناقش النبي موسى الأم بأسلوب جيد دون الإساءة لها، تحلى بالأدب والإختصار في الحديث بعبارات بسيطة، يراعي رغبتها في الحديث معه، أراد منها حسن الإستماع والإصغاء له، فالنبي موسى كان له هدف واضح ليرجع الأم إلى الطريق الصحيح، والبشر بطبيعته يحب الحوار والجدال ما جاء في قوله تعالى: { ولقد صرفنا في هذا القرآن للناس من كل مثل وكان الإنسان أكثر شيء جدلا 54} سورة الكهف الآية 54.

فالجدل هو ما طبع به الإنسان وتميز به عن غيره، والصلاة خير حوار بين الإنسان وربه هذا ما زاد من حدة تعجب النبي موسى حيث أرادت الأم الإضراب عن الصلاة، حيث أولها إلى مؤامرة للإطاحة بالإسلام ودليله على ذلك هو فتح الأمهات صفحة على الفيسبوك وبهذا يصبح الإضراب عن العبادة حديث الساعة الذي تتناوله مختلف وكالات الأنباء ومواقع التواصل.

أطال موسى الحوار مع الأم حول هذا خوفا من أن تحل بالأرض الإسلامية ويعم العصيان ويدمر الدين الإسلامي بعبارة صغيرة على الفيسبوك، صحيح أن الإختلاف

---

[1] / علي عبد النبي الزيدي: مسرحية "يا رب"، ص 09.

[2] / سورة البقرة، الآية 186.

[3] / علي عبد النبي الزيدي: مسرحية " يا رب"، ص 16.

في الآراء أثناء محادثة البشر فيما بينهم أمر ضروري لكن الأهم عند مثل هذه الحوارات أن نتبع المنهج القرآني بحجج مضبوطة.

يستمر الحوار بين موسى والأم:

"أم: أين هو الخير يانبي؟ أين؟ أين أجده؟ فأي سوق يباع؟ أربعة أولاد كل ما أملك هذه الدنيا...

موسى: الموت بهذه الطريقة هو موت درامي مؤثر، ولكن عقول الأمهات لا تستوعب أن الله يريد الخير بعودة الأبناء إلى مكانهم الحقيقي!"[1]

كلمات الأم كانت فيها نوع من الشك خيرات الله ورأفته بعبده الضعيف ربما هذا ما أصابها من وسواس سببه أرواح أولادها التي زهقت في حرب دامية. وقد ذكرنا سلفا إدخال المؤلف للهجة العامية، لكل إستعمالها يكاد يكون نادرا تجسدت في قول الأم: عبارة "شنو أفرعلك"[2]، معناها هل تريد مني أن أخلع لك حجابي؟ رأسي حتى الشيب وقد غزى رأسي دلالة على إنهيار الأم وتلاشي صبرها، وإظهار ألمها المكتوم لسنوات طويلة، فاللهجة العامية هي ما كانت متداولة بين أفراد الشعب الوحد، ونلاحظ إستعمال عبارة أخرى من طرف الأم قولها "شسوي، وشبيدي"[3]، دلالة على الحيرة وصعوبة وجود حل يوقف المهزل التي حلت بالبلد وبأطفالهم. فما باليد حيلة، فالعامية تعطي صفة مميزة للنص يلاحظها قارئ المسرحية أو المتفرج عليها.

[1] / علي عبد النبي الزيدي: مسرحية "يا رب"، ص 17.
[2] / علي عبد النبي الزيدي: مسرحية "يا رب"، ص 02.
[3] / المصدر نفسه، ص 02.

الخاتمة

الخاتمة:

طرحنا الدراسة لنبحث في قضية جماليات الكتابة الدرامية في المسرح العربي وفي مسرحية "يا رب" للعراقي علي عبد النبي الزيدي ومن خلال داستنا توصلنا إلى النتائج التالية:

الكتابة هي معيار نجاح تعليم اللغة العربية بعد المهارات اللغوية الأخرى وهي الإستماع والكلام والقراءة.

الكتابة وإن كانت مهمة كوسيلة من وسائل الإتصال والتعبير عن النفس والفكر، فإنها مهمة أيضا في حجرة الدراسة حيث يتطلع الدارس للغة العربية إلى القدرة على أن يكتب بهما كما يتحدث ويقرأ.

تعتمد الكتابة الدرامية على مجموعة من العناصر والأسس، لابد على المبدع أن يتتبعها حتى يتكون له نص مسرحي يحمل بين طياته معالم الدراما الحقيقية.

تختلف الإتجاهات المسرحية في تعاملها مع العناصر الدرامية، مثل الإختلاف في توظيف الزمان والمكان.

يعد المسرح شكلا من أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس البشرية والأفكار المختلفة بإستخدام فني الكلام والحركة، وبمساعدة بعض المؤثرات الأخرى ويعد وسيلة للترفيه والمتعة أيضا وسيلة للتعبير.

شكلت مسرحية "يارب" للكاتب علي عبد النبي الزيدي لب الدراسة كونها تناولت القضية بكل تفاصيلها.

الكاتب العراقي علي عبد النبي الزيدي مؤلف مسحي حاول من خلال أعماله تصوير واقع الطفل العربي وحجم المعاناة التي تحيط به في المقابل العمل على عدم السكوت.

نجد الكاتب في نصه المسرحي "يا رب" ركز على الطفل بصفة خاصة وهو محور ومضمون النص.

من خلال العنوان، يتضح لنا أن الكتاب هنا أسس الحالة الحاجة لله تعالى وحجم المعاناة والمأساة في الوطن العربي فالعنوان يحمل مدلولات عدة (إستعانة ودعاء، الترجي، والتوسل)

حاول الكاتب من خلال شخصية الأم جعلها لسان ناطق له في النص المسرحي، للتعبير عن همومه والشكوى لله تعالى.

اتخذ علي عبد النبي الزيدي من القرآن الكريم مرجعا له في أعماله الأدبية المسرحية وهذا يدل على شدة تعلقه بالله تعالى ففي نصه العديد من النماذج للتراث الإسلامي.

النص المسرحي مشبع بالرمز نجد الكاتب مزج بين الرمز الديني والرمز الصوفي كون الكاتب أثناء كتابته لنصه منحنى صوفي.

الصراع في المسرحية يختلف عن الصراع التقليدي لأنه صراع روحي حيث ذهب الكاتب إلى أبعد من ذلك

وما يسعنا قوله في الأخير أن الكتابة الدرامية هيي نوع من أنواع التحفيز العقلي الذي يقوم بالخيل والإبداع وهي غريزة فطرية يرغب العقل القيام بها فهي تعطي لكاتبها الفرصة بأن يتفاعل وينغمس مع مشاعر السعادة التي لا تكون ربما موجودة على أرض الواقع.

الملحق

الملحق:

سيرة المؤلف علي عبد النبي الزيدي:

ولد الكاتب علي عبد النبي الزيدي بالعراق الناصرية سنة 1965 كاتب وناقد ومسرحي خرج من معطق الجوع والحرب والدكتاتورية كان مولع بالأدب بصفة عامة أما عن رحلته للكتابة في المسرح فقد بدأت سنة 1983 همه الوحيد الإختلاف في الأسلوب عن باقي كتاب المسرح العراقي والعربي، فالظرف العراقي بحروبه والحالة العربية التي آلت إليها الأسرة هي الدافع الوحيد الذي جعله يحب التفرد فقد كان عضو فعال في الكثير من النقابات والإتحادات فشارك كعضو إتحاد الأدباء والكتاب العراقيين وعضو أيضا ف نقابة الفنانين العراقيين كتب العديد من البحوث والدراسات المسرحية ونشرها في الصحف العراقية والعربية منذ مطلع التسعينات، شارك في العديد من المهرجانات المسرحية الدولية والعراقية كما أخذت العديد من نصوصه المسرحية كعيينات تطبيقية في رسائل الماجستير والدكتوره الجامعات العراقية منذ منتصف التسعينات إلا أن شارك كذلك كمحكم في العديد من المسابقات الخاصة بالتأليف والعروض المسرحية في العراق إهتم به العديد من الباحثينن فقد كتبت عن أعماله المسرحية تأليفا وعرضا العشرات من الدراسات والبحوث من قبل نقاد المسرح في العراق وخارجه أما عن ما ميز كتاباته فهي الصرامة في النصوص المسرحية خاصة ما تعلق منها بما خلفته الحروب كما إشتغل على تهديم الكثير من المسلمات مستخدما اللامعقول في بناء موجودات وأفكار جديدة يحب إعادة إنتاج الأشياء من جديد وصياغتها بطريقة مألوفة عند الآخرين ويجعل في ذهن القارئ الغير متوقع متوقعا تماما بالرغم من إستحالة حدوثه.

مؤلفاته:

كتب علي عبد النبي الزيدي المسرحيات التالية:

1. مسرحية نقطة بداية إخراج جاسم صكر عام 1984.
2. مسرحية الحقائق تأليف علي عبد النبي الزيدي وإخراج جاسم صكر عام 1984.
3. مسرحية الشحاذ إخراج حيدر مكي 1985.
4. مسرحية الواقعة إخراج ياسر البراك عام 1995.
5. مسرحية كوميديا الأيام السبعة إخراج ياسر البراك عام 1996.
6. مسرحية الرجل الذي لم يغب أخرجها رعد سعيد مترجمة للغة الكردية.
7. مسرحية العد التنازلي لمكبث إخراج أحمد حسن موسى الفرقة القومية للتمثيل بغداد 2010.
8. مسرحية الأيام السبعة إخراج معتصم عبد الرحيم – فريق حكاوي- مصر 2017.

وعشرات العروض المسرحية للعديد من النصوص الأخرى التي عرضت في العديد من أرجاء الوطن العربي، فقد كانت إنتجاتهم متتالية عاما يلي الأخر أصدر كذلك كتب في مجال المسرح:

1- ثامن أيام الأسبوع مسرحيات عام 2001- دار الشؤون الثقافة العامة- بغداد.
2- كتاب الجمرات المشترك نصوص مسرحية عام 2011، طبع في سوريا.
3- مختارات في المسرح العراقي كتاب مسرحية مشترك مترجم للإنجليزية دار مأمون- بغداد 2011.
4- كتاب مشترك مترجم للإنجليزية في المسرح العراق المعاصر دار مثون للنشر لندن2017.
5- كتاب ما بعد الآلهيات مسرحيات دمشق. 2017. دار أمل جديدة.

حصل على الجوائز التالية:

1- جائزة الأقلام العراقية الأولى للتأليف المسرحي عن مسرحية (الذي يأتي) عام 1993.
2- جائزة (يوسف العاني للتأليف المسرحي) الثاني عام 1996 عن مسرحية قمامة.
3- جائزة أفضل نص مسرحي في مهرجان البصرة المسرحي عن مسرحية (كوميديا الأيام السبعة) عام 1996.
4- الجائزة التقديرية في مسابقة الشارقة للإبداع العربي عام 1999.
5- جائزة أفضل عرض مسرحي عن مسرحيتي الحفار وثامن أيام الأسبوع في مهرجان المسرح العربي في القاهرة إخراج المخرج الكويتي هاني الناصر سنة 2013.
6- جائزة أفضل نص مسرحي في مهرجان المنستير في تونس للمسرح العربي عن نص (الواقع الجغرافي) 2017.

ملخص مسرحية "يا رب":

هذا النص المسرحي الذي بينا أيدينا للكاتب المسرحي العراقي علي عبد النبي الزيدي، وهو من بين النصوص التي يحتويها المشروع الذي أبدع فيه إذ أطلق على هذا المشروع (الإلهيات) أو (ما بعد الإلهيات)، ومسرحية يا رب هي نص بين علاقة العبد بربه، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك والذي نحى الكتاب في منحى آخر.

إذ تظهر فيه معالم التصوف، وهي علاقة عاشق مع المعشوق وهو الله وتكون علاقة العبد التصوف مع الله تعالى حين انطلقت أحداث النص المسرحي من مكان مقدس بين شخصية (الأم) وشخصية (النبي موسى) ذكره الله في الكتاب العزيز، إذ هو كلم الله فيه نبيه موسى.

إتخذت الأم من النبي موسى أسوة لها حتى تحاور الله تعالى وتشتكي له همومها، حتى تحاور الله وتشكي له همومها، وتطلب منه إيقاف سفك دماء أبناءها وزهق أرواحهم مترجية له، في الأم المفجوعة حسب ما ذكرها الكاتب في نصه، بل وهددت الله تعالى بالإضراب عن الصلاة والصيام، إن لم يوافق على طلب الأمهات، وبينما هي تصرخ فالوادي داعية الله مرددة يارب، يارب، وفي نفس الوقت والمكان الذي تتواجد فيه (الأم) تظهر شخصية (النبي موسى) وهو متوكئ على عصا ويرتدي ثيابا قديمة يأمرها بأن تكف عن الصراع، وأن ترجع إلى ديارها، فتطلب نه أن لا يتدخل فيها، فيخبرها أن الله تعالى أرسله ليتفوض معها وأن تتراجع عن قرارها بإضرابها عن الصلاة والصيام فترفض التفاوض معه وان تكلمه وتتمسك بقرارها، ولن ترجع إلى الديار حتى تأخذ عهدا من الله بحماية أبنائها وأبناء جميع الأمهات المفجوعات مثلها.

وبعد النقاش الذي دار بين الأم والنبي موسى في النص ومحاولته التفاوض معها. وإقناعها بترك قضية الإضراب عن الصلاة والصيام نجد أن موسى تراجع عن ما جاء من أجلهن كونه فوجئ بحجم الألم الذي تعرضت له الأمهات بما حدث لهن ويضل يدعو الله إلى أن يستجيب لدعائه، ويتوسل إليه بأن ينزل الرحمة على وطن الأمهات، ويوقف نهر الدماء التي تجري بشوارعه، لكن الله تعالى ل يستجيب له، فما بالك أم ضعيفة ومنهارة لا تملك إلى التوسل والمناجات لخالقها وفي نهاية المسرحية وبعد عجز النبي موسى والأم يقرر موسى إعتزال النبوة لفترة مؤقتة حتى يتوقف ما حدث في هذا الوطن، وفي حق هؤلاء الأطفال الأبرياء، فيقرر الإنضمام إلى الأضراب مع الأمهات وهنا يمثل إنتصار الأم من أجل الحفاظ على أرواح أبناءنا.

ملخص البحث

ملخص البحث:

الملخص باللغة العربية

تناولنا في البحث موضوع جماليات الكتابة الدرامية في المسرح العربي وحاولنا الإجابة عن بعض التساؤلات المتعلقة به، وتطرقنا إلى مفهوم الكتابة الدرامية وأبرز مكوناتها وخصائصها التي تجلت أو ظهرت في المسرح العربي من خلال دراسة مسرحية "يارب" للكاتب العراقي علي عبد النبي الزايدي وكانت هي مصدر بحثنا، حاولنا استقراء وإستخراج الخصائص الفنية من قراءة للمدونة من خلال العنوان والشخصيات والحوار والزمن والمكان، وفي الأخير ختمنا الدراسة بخاتمة أدرجنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال مسار بحثنا.

ملخص باللغة الفرنسية:

Dans la recherche, nous avons traité le sujet de l'esthétique de l'écriture dramatique dans le théâtre arabe et essayé de répondre à certaines des questions qui s'y rapportent. , nous avons essayé d'extrapoler et d'extraire les caractéristiques techniques d'une lecture du blog à travers le titre, personnages, dialogue, temps et lieu, et à la fin nous avons conclu l'étude par une conclusion dans laquelle nous avons inclus les résultats les plus importants auxquels nous sommes parvenus au cours de nos recherches

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

1/ المصادر :

- علي عبد النبي الزيدي : مسرحية يا رب .2013 .

2/المراجع باللغة العربية :

1. - أبو الحسن عبد الحميد سلام : حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف، طبعة 2 ، مركز الإسكندرية للكتاب ،مصر ،1993.
2. حسين ،كمال الدين، المسرح التعليمي المصطلح و التطبيق ،الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2005.
3. سعيد الناجي: قلق المسرح العربي، ط1، منشورات دار ما بعد الحداثة، قاس2004-.
4. سعد الله و نو س بيانات لمسرح عربي جديد ،(د.ط) ،دار الفكر الجديدة ، بيروت ،1988-
5. - عبد الملك مرتاض ،النص الأدبي من أين و أين ،د . ط ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983 .
6. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، "عالم المعرفة " ،سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،بالكويت، (ط.2) ،الكويت ،دار الوطن ،1999.
7. لنقولا النقاش ،(د . ط)، بيروت : المطبعة العمومية، 1869.
8. محمد زكي، العشماوي ،(د.ط)،(د.ت) ،(المسرح) ،دار النهضة العربية - بيروت .
9. محمد زكي عشماوي، فلسفة الجمال عبر العصور، دار النهضة العربية ،ط،بيروت 1981.
10. محمد، مندور ، المسرح،نهضة مصر للنشر ،2004.

11. نجوى إبراهيم فؤاد عانوس، مسرح يعقوب صنوع ،(د.ط)،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة (مصر) ،1984 .
12. بن تردا يت ،زهير ،ألعاب درامية ،نشر ألفا للاتصال ، تونس ،ط 2003،1.
13. الشربيني ،هانم ،1987 ،استخدام مسرح العرائس لتعديل بعض أشكال السلوك المشكل لدى أطفال الروضة ،المنصورة،مصر.
14. خالد أبو الفتوح ،استخدام السايكو دار ما في تحقيق العدوانية لدى الأطفال اللقطاء مجهولي النسب ،لسن ما قبل المدرسة ،جامعة عين شمس دراسات الطفولة .
15. القلقشتدي، أبو العباس أحمد ،صيح الأعشى ،في صناعة الإنشاء ،دار الكتب المصرية ،القاهرة ج ،1(د.ط) ،1966.
16. بشير زهدي ،علم الجمال والنقد،جامعة دمشق:ط،1985.
17. كامل محمد عويضة، علم النفس، دار الكتب العلمية، ط1، 1996.
18. الدكتور مصطفى عبده ،مدخل فلسفة الجمال ،مكتبة مدبولي القاهرة،(د ط).
19. عبد الرحمان بدوي،فلسفة الجمال و الفن عند هيغل،دار الشروق،ط1، 1996.
20. شكوي عبد الوهاب ،(المسرح)النص المسرحي-ط2-الاسكندرية- مؤسسة حوس الدولية-2001.
21. فؤاد الصالحي علم المسرحية وعلم كتابتها،دار الكندي للنشر و التوزيع الاردن،ط2001،1.
22. فرحان بلبل، النص المسرحي،الكلمة والفعل ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003 1977.
23. عمر الدسوقي،المسرحية ،نشاتها، تاريخيا ،فصولها ،دا الفكر العربي ،القاهرة ،ط2 ،1997.
24. رشاد رشدي ،نظرية الدرامات أرسطو إلى الآن ،دار لعودة ، بيروت،1995.

25. حمد ناصر ،الدخيل،الادب العربي الحديث ،من إصدارات النادي الأدبي بحائل، ط1 ،1420.
26. عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع، تونس،ط1 ،1987.
27. مجيد حميد جبوري :البنية الداخلية المسرحية ،دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا ، ط1، دار الفكر للنشر و التوزيع ،بيروت ، 2013.
28. محمد بوعزة ،تحليل النص السردي تقنيات و مفاهيم ،الامان ،الرباط 2010.

3/ المراجع المترجمة :

1. محمد عزيزة :في كتابة الاسلام و المسرح ،ترجمة رقيق الصبان.
2. ستاشلافسكي ، قسطنطينة ، اعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي و نجيب مرسي ،(دط) (دت).
3. تشارلتون ،فنون الادب ، ترجمة ، زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1364.
4. اسلين،مارتن،2009 ،دراما اللامعقول،ترجمة صدقي عبد الله خطاب ومراجعة محمد اسماعيل الموافي ،ط2 ،نشر المجلس الوطني لثقافة والفنون و الاداب ،الكويت .
5. فلسفة كانط ،امريل بوترو ،ترجمة د- عثمان امين ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط 1، 1981.
6. ارسطو-فن الشعر –ترجمة د .ابراهيم حمادة –مكتبة انجلو المصرية ينظر التنظير للدراما،(د.ط)، 2019.
7. لايوس ايجري، فن كتابة المسرحية ، ترجمة ،ديني خشبة ،(د.ط) ،(د.ت) ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة .
8. ارسطو، فن الشعر ، ترجمة شكري عياد ، (دط) دار الكتاب العربي للطبا عة والنشر ،القاهرة 1976.
9. سفيلد ، فن الكتابة المسرحي ، ترجمة دريني خشبة ،النهضة مصر ،1946.

10. اريك بنتيلي ، الحياة في الدراما ،ترجمة جبرا، ابراهيم جبرا ، المكتبة العصرية ،بيروت ن(د.ط) ،1968.
11. ستاشلافسكي ،اعدادالممثل ،ترجمة محمد زكي العشماوي ،محمود مرسي احمد ،راجعة ديني خشبة، دار النهضة ، مصر ،للطباعة و النشر.
12. انيكست ،تاريخ دراسة الدرامة ،نظرية الدرامة بين هيجل الى ماركس ترجمة ضيف الله مراد،منشورات وزارة الثقافة ،المعهد العالي للفنون المسرحية ،دمشق سوريا ،2000.
13. رجوم بيسفيل ،الكاتبالمسرحي والاذاعة والتلفزيون والسنما ترجمة دريني خشبة ،مكتبة مصر، القاهرة (د.ط) ،(د.ت).

3/ المراجع باللغة الفرنسية :

1. Nelli mc cas lim ,1990, chibtren drama, nelliemc cas, creative drama in the school, sth ed playerspress, California.
2. thepronpt, the joyier, 2003, changes for drama magazine of b .a.dththerapy in education.
3. demis huisnan et patrrix georges l'esthetique. 1ere edition: persses universitaires defronce -1961.
4. kant emmanuel gritique dela faculte dejuger-traduction qar a-qhilo menko- qaris :hibrairie 1965.
5. Ibid .
6. Kant-Q-Critique De Faculté De Juger.
7. اريك بتتيلي ،الحياة في الدراما ،(د.ط) ،(د.ت) ،دار الثقافة الجامعية للطبع والنشر و التوزيع.
8. ستانسلافسكي، اعداد الممثل ،(د.ط) ،(د.ت) دار النهضة العربية ،بيروت.

4/ المعاجم:

1. ماري الياس ،حنان قصاب = المعجم المسرحي ن،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ،لبنان ،1997.
2. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،دارالمعارف -1985.
3. ابراهيم حمادة ،معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية دار الشع القاهرة 1977 ،مصطلح رقم،147.
4. وجدي وهبة ،معجم ،مصطلحات الادب ،مكتبة لبنان ،بيروت 1974.
5. معجم اللغة العربية :معجم الوسيط ،ط4 ، مكتبة الشروق الدولية مصر ،1425 ه 2004م .

5/ الرسائل الجامعية:

1. الحبيب سوالمي :طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر –رسالة ماجستير، اشراف ميران العيد-جامعة وهران -2011/2010.
2. منيرة بواري: ماساة وطنية في مسرحية(زيتونة المنتهي) لاحسن تليلاني (دراسة وسيولوجية في المسرحية)، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر ،جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة ،2014،2013.
3. فواز معمري ،قراءة سيبائية في مسرحية الطاغية لمحمد غمري ،مذكرة مكملة لنيلشهادة الماجستير،جامعة المسيلة ،(د.ط) ، 2013- 2014.
4. سمراء قفي: البنية السردية في الرواية عائد الى حرف لغشان كنغاني ،مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة محمد بوضياف ،لمسيلة.
5. نورة جبار ، آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري ، دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية جزائرية ، بحث لنيل شهادة ماجستير ،جامعة احمد بن بلة،وهران،(د ط)، 2016-2015.

6/ المجلات والمقالات

1. مجلة العلوم الإنسانية www.ulum.nl السنة الرابعة: العدد 30، أيلول (سبتمبر).

2. مقالة بعنوان "التربية المسرحية داخل مؤسساتنا التربوية، بملحق الأربعاء لصحيفة المدنية يوم 23 ذو القعدة 1430ه.
3. إبراهيم حمادة، سلسلة كتبك، العدد 26، دار المعارف، القاهرة 1977.
4. الدكتور حمادي، مقالة استطيقا الحكم، مجلة الأيس EIS مجلة فصلية، العدد1، جوان 2005، ص 63.

الفهرس

جدول المحتويات

بسم الله الرحمـــــــان الرحيم 2

شكر وتقدير 4

إهداء 6

المدخل: المسرح مقاربة استيمولوجية 10

مفهوم المسرح (لغة واصطلاحا) 10

أ- أعلام المسرح العربي 11

ج- خصائص المسرح 13

الفصل الأول: تجليات الكتابة الدرامية في المسرح 20

المبحث الأول: مفهوم الكتابة: 20

المبحث الثالث: مفهوم الكتابة الدرامية 23

المبحث الرابع: مكوناتها وخصائصها 24

الفصل التطبيقي: تجليات الكتابة الدرامية في مسرحية (يا رب): 40

أولا: العنوان 40

قراءة في عنوان مسرحية "يا رب": 41

أ. الجانب الصوّتي 41

ب. الجانب التركيبي 41

ثالثا: فضاء الزمان والمكان 49

1- الزمان 49

2- المكان 51

3- الحوار 54

الخاتمة 59

الملحق 62

ملخص البحث 66

المصادر والمراجع 69