

منظومة العرض البنائية والبصرية في مسرحية بئر "الكاهنة" لمحمد واضح

د. صالح قسيس

قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، salah.guessis@univ-bba.dz

تاريخ القبول: 2021/12/08

تاريخ المراجعة: 2021/03/26

تاريخ الإيداع: 2021/03/26

ملخص

يعد المسرح من أكثر الفنون اتصالاً بالواقع، كونه ناتجا عن علاقة حية قائمة بينه وبين المجتمع، يعكس ثقافته القائمة بين الأطراف الفاعلة فيه، تبعا للشروط التاريخية المحددة والنص المسرحي نسيج تتخلله جملة من الوحدات الدالة والمفاهيم القائمة على شبكات دلالية متجانسة ومتكاملة، والعرض هو جوهر الظاهرة المسرحية فلا يتكامل إلا بالاعتماد على مجموعة من الجهود المتكاثفة المشكلة للفريق المسرحي، والحدث الاجتماعي، أو ما يعرف بسوسيولوجيا المسرح.

الكلمات المفاتيح: مسرح، منظومة بنائية، منظومة بصرية، ممثل، جمالية، مشاهدة.

The structural and visual display system in the play Of the biral Kahina of Mohammed wadih

Abstract

Theatre is one of the most relevant arts, as it is the result of a living relationship between society and it, reflecting its culture between its actors, depending on the specific architectural and theatrical traditions. The theatrical text is a fabric that is interspersed with a number of indicative units and concepts based on homogeneous and integrated semantic networks the presentation is the essence of the theatrical phenomenon.

Keywords: Theatre, structural system, visual system, actor, aesthetic, viewing.

Le système de présentation structurelle et visuelle dans la pièce De Biral Kahina de Mohammed wadih

Résumé

Le théâtre est l'un des arts les plus connectés, car il est le résultat d'une relation vivante entre la société et lui, tout en reflétant sa culture entre ses acteurs, en fonction des conditions historiques spécifiques. La texture de son texte est entrecoupée d'un certain nombre d'unités signifiantes et de concepts basés sur des réseaux sémantiques homogènes et intégrés. La présentation est l'essence même du phénomène théâtral, qui n'est intégré qu'en s'appuyant sur un ensemble d'efforts combinés formés par l'équipe théâtrale et l'événement social, ou ce qu'on appelle la sociologie du théâtre.

Mots-clés: Théâtre, système structurel, système visuel, acteur, esthétique, visualisation.

إن قدرة التّجاوب مع روح العصر ومتغيراته، تعدّ من أهم وأبرز خصائص الخطاب المسرحيّ الذي امتلك خاصية الدينامية من جراء تشبّهه بالحياة، ومعطيات الرّاهن المصيريّ، فضلا عن المحمولات الفكرية والجمالية المرتجلة من خطاب النصّ إلى نصّ العرض؛ المبنوثة عبر الأنساق البصرية والحركية واللفظية التي تؤلف مجتمعة ما اصطلح على تسميته بمنظومة العرض البنائية والبصرية، ولأنّ الخطاب المسرحيّ يمثّل منظومة رمزية مشفرة، فإنّ هذه السمة تجعل الطرق معبّدة أمام المقاربات الساعية لإخضاع أنساق اللعبة المسرحية إلى مقتضيات المسرح وضروريات الواقع، وعلى هذا الأساس تأتي هذه الورقة البحثية طارحة إشكالية تمظهر الأنساق البنائية والبصرية، ومقوماتها الجمالية في مسرحية بئر الكاهنة لمحمد واضح، وفق رؤية نقدية تستند إلى أدوات إجرائية للمناهج النقدية المعاصرة.

ملخص إخراج: مسرحية "بئر الكاهنة" تراجيديا كتبها "محمد واضح" عام 1963، ونشرتها الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1973، تدور أحداثها حول زمن الفتح الإسلامي للجزائر، وذلك في ثلاثة فصول، بطلتها داهية الأوراس الملقبة بالكاهنة الأوراسية، عرفت بحربها مع العرب بسياسة الأرض المحروقة، قاومت الفاتح حسان بن النعمان وانتصرت عليه، وبقيت تحكم المغرب مدة عشر سنوات حتى هاجمها حسان مرة ثانية سنة اثنين وثمانين للهجرة، فافوضها لكنها لم تستجب له ولا لأتباعه في الدّاخل ومنهم إلى جانب شعبيها، أبناؤها الذين اكتشفت إسلامهم، فارتأت أن تضحي بأعوانها من قوات الروم حتى تتخلص منهم، وبالطبع قضى جيش المسلمين عليهم جميعا، لتخرج الكاهنة لمواجهة قائد الجيش حسان بن النعمان الذي قضى عليها بجمال الأوراس في موضع يسمى "بئر الكاهنة".

1. مقومات المقاربة الجمالية في مسرحية الكاهنة:

تتأسس المقاربة الجمالية على عناصر التركيب الجماليّ في العرض المسرحيّ، والتي يمكن تحديدها في أربعة عناصر أساسية تشكّل عصب الإنجاز المسرحيّ وهي: الفضاء المسرحيّ L'Espece Théâtral والأدوات التقنيّة التي تساهم في تشكيل الأنظمة السينوغرافيا Les Systèmes Scénographiques والتّمثيل Le Jeu، ثمّ الكتابة الدراميّة L'écriture Dramatique، وهي المستويات المركزيّة في استجلاء البعد الجماليّ في الإنجاز المسرحيّ نظرا لتكاملها من جهة، وللتراتبية التي تميّزها من جهة أخرى عبر الأنساق الجمالية التالية:

1.1 الأنساق الدراميّة في مسرحية بئر الكاهنة:

إنّ الخطاب الموجه إلى المتلقّي له أبعاد مختلفة، يسعى المؤلّف من خلالها إلى جذب انتباه المتلقّي وهذا يجعل بنيته تخضع للتنظيم والتفنّن في جماليات العلامة، واكتشاف المواضع الملائمة لكلّ مادة⁽¹⁾ وكذا استثمار سينوغرافيا العرض^(*) Scénographie، ودمجها في المعنى الكلّي له، وإخضاع الفضاء المسرحيّ L'espece Théâtral إلى الأنساق البصرية والسمعية والإيحائية أو ما يعرف بالأعراف المسرحية Conventions، وتعميق المنحى الدلاليّ للخطاب بكلّ أشكاله، مما يؤدّي إلى الارتقاء بصيغ التعبير عن الفكرة ويؤسس لتعدد مستويات القراءة فيتحوّل إلى بيانات تسهم في توليد المعاني، فتحوّل المتلقّي من الفاعلية الاستهلاكية إلى الفعالية الإنتاجية؛ كما في المقطع الآتي:

خالد: لن يكون قومك مغبونين إن صالحت العرب.

الكاهنة: والعار؟ كيف يمحي العار؟

خالد: لن تمسك إهانة.

الكاهنة: أنا...؟...أنا أحسب لنفسى حسابا. أن الذي يعنيني هو شرف قومي وبلادي.

خالد: الصلح الكريم لا يمس شرفهم.

آنتينا: نعم يا أمي. الصلح الكريم لا يندس الشرف.

خالد: ولن يكون عجا أن يتصالح عرب وبربر. بل العجيب أن يتحاربوا.

الكاهنة: ليس لقوم ظلموا وغزيت بلادهم إلا أن يحاربوا الغزاة الظالمين.

خالد: إن العرب والبربر يتشابهون في كل شيء. إنهم أبناء الصحراء.... إنهم أمة واحدة...⁽²⁾

فقد أنتج المرسل خطابا ذا فعالية كبيرة، أريد من خلاله بموضوعية تحديد سبب الفرقة، وهو تحول كبير تقوم عليه المسرحية، حين يدرك الفرد حقيقة وجوده، الرافضة للتمزق، فهذه الحركة كفيلة بجعل المسرحية بخصائصها تستفيد من المعطيات الحديثة والمعاصرة، وكان من جراء ذلك أن توسعت مساحة التلقي وامتدت تأثيرات المسرح المعاصر وفق منظومة إجرائية عززت ثقة المتلقي بجدوى الخطاب المسرحي، حيث أخرجته "من سلبية ومن حالة التلقي الانفعالية البحتة، وذلك بدعوته لأن يفكر ويحل ليفكك هذه الأعراف ويعيدها إلى سياقاتها التاريخية"⁽³⁾ فنشطت المعالجات النقدية، معلنة عن الدور الفعال الذي يحدثه النقد المسرحي في تقويم مسارات الخطاب المسرحي.

وحيثما ارتبط المسرح بالجماهير، وتحول إلى وجه معبر عن طموحاته، بلور قضاياها في أعمال فنية تحمل سمات التطلع إلى الجديد، ومناقشة وجهات النظر فيها باعتباره "ساحة اجتماعية، وهو الذي يجعل خبرة الأداء المسرحي أو الموسيقى الحي، أو ما شابه ذلك من أشكال الأداء المختلفة عن مشاهدة الأفلام في السينما أو مشاهدة التلفزيون، هو ذلك الشعور بأننا جزء من بنية اجتماعية ما، أو من واقعة ما تحدث الآن أمامنا"⁽⁴⁾، فجسد القضايا المعاصرة تجسيدا جديدا، ويخلق فني متع تحولت الكثير من القضايا التي تشغل الإنسان المعاصر إلى خشبة المسرح Scène فأثرته بالجديد "الذي لا يركن إلى السكون أو الجمود أو مجرد العرض العابر، والنقد الساخر الخالي من كل آثار للذهن، أو تحريك للفكر أو للمشاركة الجدلية"⁽⁵⁾ كل ذلك قائم على أنساق درامية أكسبته خصوصية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

1.1.1 الأداء اللغوي:

فمن خلال المسرحيات المعروضة ومنها مسرحية بئر الكاهنة، ندرك القيم الفنية والجمالية العالية التي اتسمت بها، "فكل مسرحية مسكونة بهاجس هو صياغة رسالتها حسب أساليب وطرق وأشكال تكون مغرية ومقنعة تستطيع كسب متلقيها، والبحث عن الجمال وصورة الفعل المسرحي"⁽⁶⁾ فأبعادها عن السطحية والتقريرية، وتعميق الصراع، وتنمية الأحداث ومعالجتها معالجة ذكية، جعلت بناء المسرحية متماسكا تماسكا أنيقا، خاليا من البهرجة والحشو، وهذا ما نجده واضحا في معظم مشاهد مسرحية "بئر الكاهنة" التي نورد منها هذا المقطع:

الكاهنة: واعلموا أن العرب، إذ يغزوننا، إنما يريدون كمن سبقهم، التمتع بخيرات بلادنا الكثيرة.

قائد: ما في ذلك شك.

الكاهنة: فيجب أن نمنعهم منها بكل وسيلة، أتوافقون.

سقرديد: نعم، بكل بساطة.

الكاهنة: هاهي مهمتك أيها القائد: ينتشر جنودك في طول البلاد وعرضها، ويستعملون سلاح الفأس والنار، فيسقطون كل شجرة مثمرة، ويفسدون كل حديقة مزدهرة، ويهدمون كل ضيعة ودار، ثم يشعلون النار...⁽⁷⁾ فالنص له نقاط إسناد في العرض ومفاتيح، يعيد المتلقي تركيبها ليصل إلى ماهية Quiddité الشخصية وجدواها، فهي من الناحية التداولية Pragmatique قد أبانت على قصد مضمّر، لدى "الكاهنة" وهو: حبها للنار وهذا الحب مؤشر Index على ما ستقبل عليه من حرق وتخريب، وزجّ الروم في الحرب مع العرب، فكان بذلك النص مشتملا على وظيفتين:

الأولى: تتمثل في أن المبدع يقدم باللغة الحقائق العلمية والمعلومات الواقعية؛ منها دسائس الروم في مملكة البربر لمحاربة العرب حيث أمدهم بالمرتزقة والعتاد، غدر "كسيلاء" بـ"عقبة بن نافع" وقتله بمساعدة الروم، مقاومة الكاهنة للفتح "حسان بن النعمان" وانتصارها عليه، وقيمت تحكم المغرب مدة عشر سنوات حتى هاجمها مرة ثانية سنة اثنين وثمانين للهجرة وقضى عليها بجمال الأوراس، كما أبان عن الصراع بين العرب والروم الضارب في القدم، مشيرا إلى قبول البربر للعرب الفاتحين واعتناق دينهم وبهذا فقد ربط الكاتب المسرحية بالتاريخ الجزائري.

الثانية: أنه يستعملها لنقل أحاسيسه ومشاعره الخاصة، أثناء تناوله تلك الحقائق والمعلومات؛ فقد أبان من خلال النص عن دعوة صريحة إلى التعايش السلمي ونبذ كل فرقة، محذرا من الرومان فهم أعداء العرب، عبر كل العصور فهم يحيكون المكائد لتحقيق مآربهم غير أبيهين بغيرهم.

فلغة المسرحية إلى جانب كونها أداة للدلالة على الفكر، فهي "تعمل على تأكيد الوظيفة الإشارية في الدراما إذ تتمثل الواقع الخارجي في عدد من تجلياته الثابتة داخل بنية العالم الدرامي"⁽⁸⁾، وقد أشار النقاد القدماء والمحدثون إلى ذلك فدرسوا وظيفتها التأثيرية والانفعالية «وذلك في موضوع تناولهم بلاغة العبارة من حيث المعنى، واللفظ الحسن، أو الصورة اللفظية البديعة التي تعجب المتلقي فيتأثر بها"⁽⁹⁾، ولا يمكننا أن نحكم ببنية الكلمة أو العبارة إلا إذا كان لها دور نفسي وذهني، إلى جانب كونها أداة توصيل تتعين في أنها تعرض المعاني الكامنة في ذهن المبدع وتكشف عنها للمتلقي، كشفا يعينه على الإحاطة بها ليستجيب لها ويتفاعل معها" فيتحقق التواصل الهادف إلى نقل الخبرة والمعرفة من جيل إلى جيل داخل المجتمع الواحد أو من مجتمع إلى مجتمع آخر والحاجة إلى التواصل تعني التعبير عن محتوى معرفي يتميز به الإنسان دون غيره"⁽¹⁰⁾ فيصبح الكاتب في علاقته بهذا السياق متفاعلا معه، محققا الدرامية التي تتجسد بتفاعل المتلقي وتجاوبه مع النص، وبذلك يحقق غايته الجمالية والمعرفية والاجتماعية.

حيث يقدم المبدعون المادة للمؤدين، فيقوم المؤدون بإحداث أثرهم الخاص في الجمهور الذي يراقب كل ما يجري على خشبة Scène بشكل دقيق، فيتفاعل معه بالقبول أو الرفض، الدهشة والغرابة، الفرحة أو التألم؛ وعندما يسدل الستار Rideau لآخر مرة تعزف موسيقى سريعة الإيقاعات لكي يخرج كل شخص من المسرح في أفضل حالة نفسية، مفعما بالطاقة الروحية، فتتضح جمالية التعبير الدرامي في التأثير ودوره في خلود الأفكار والقيم والقضايا الإنسانية⁽¹¹⁾، فالمسرحية "وحدة فنية تتجمع فيها وتجمعها مقومات غنية عدة، فلا يمكن والحالة هذه أن نجزي عناصرها عن بعضها لنقول إنها كانت على مستوى عالٍ من حيث الشكل الفني الذي قدمت فيه بناء على غناء أعجبنا به، أو موسيقى سحرنا بأنغامها"⁽¹²⁾ وهناك قواعد تحكم العرض المسرحي، تعطيه خصوصية Spécificité Théâtral فتجعله عرضا ناجحا، محققا للمتعة والفائدة منها:

- الفعل الدائم، يعبر عنه الممثلون سواء بالحوار أو الغناء أو الحركة، ولهذا الفعل رد فعل لدى الآخرين، فكل من في المسرح له صلات بما يحدث عليه، لذا فعلى الأطراف المشكّلة للمسرحية أن تعي ذلك وتجتهد في تحقيقه طلبا للمتعة والإقناع في أدائها التمثيلي، حتى يتحقق التّكامل بين النصّ والعرض وهذا لا يكون إلا بالالتزام الفنيّ Engagement، مع الاهتمام بالعمارة المسرحية Architecture Théâtral^(*) لما لها من أهمية في إنجاح العمل المسرحي.

- من الضروري أن يظلّ شعور الممثل Comédien ناميا في كلّ لحظة من لحظات الأداء سواء أكان غناء أو تمثيلا، وأداؤه رمز الإيحاء Suggestion المثير للتساؤلات "فلايحاءات المستخدمة في الأداء الدرامي لا ينبغي أن تقلد الكلمات المنطوقة"⁽¹³⁾.

- على المخرج Metteur en scène ألا يترك فراغات في فترات العرض، بل يجب أن يغطّيها بصوت من الأصوات أو بأداء الممثل مع الحرص على الرّبط الجيد بين عناصر الأداء والمشاهد المسرحية وبذلك يكون التّكامل Intégration حاصلًا بين أجزاء المسرحية دون خلل⁽¹⁴⁾، فيخلق بذلك متعة جمالية تقوم على تناسق عناصر متعدّدة مثل الأداء الموسيقيّ والألوان والأزياء وعناصر الديكور.

- المشاهد المسرحية تنساب على المسرح انسيابا لا إسفاف فيها ولا إئثار، وكذا الشخصيات الأخرى (الثانوية) تؤدي دورها دون أن نحسّ بأنها مقحمة إقحاما، أو مضافة من أجل توفير جو من المرح والفكاهة في المسرح "فالحق أن الأعمال المسرحية التي يكتبها الأدباء، أعمال فنية كبيرة، تحتاج إلى إمكانات فنية وتكنيكية تتلاءم معها وتجسدها تجسيدا فنيا جميلا يكشف الكثير مما تضمنه المحتوى من لمسات وأفكار فينسقها بأناقة ليصبح العطاء الفنيّ متكاملًا متلائمًا بين المضمون وشكله الخارجي"⁽¹⁵⁾ لذا فإنّ الخطاب المسرحيّ المعروض على خشبة والموجه للجمهور، يلزم المخرج السعيّ نحو تحقيق التّجانس Homogénéité بين أجزاء العرض المكونة من الوحدات الفنية، وإيجاد الانسجام Harmonie بين جميع العناصر التي تخلق العرض، والتي تجعل المخرج Metteur en scène يجد صعوبة كبيرة في بلورة المواهب الفردية بصورة أغنى، وتوجيهها للكشف العميق عن الهدف الأعلى للعرض، كما أن الموهبة الأصلية للفنّ التمثيليّ تكمن في خلق الممثل للشخصية، بحيث ترتبط ارتباطا عضويا وعميقا مع الشخصيات المحيطة بها فتكشف عنها، وتتكشف عند الاتصال معها، أما إن ترك الممثل Acteur/comédien الحرية المطلقة لنزواته الإبداعية، وراح يؤدي دوره بمعزل عن الآخرين فإنه لن يتمكن من تجسيد الشخصية بصدق، بل إنه يفسد أداء الممثلين، وبذلك يفسد المسرحية ككل⁽¹⁶⁾؛ ومما لا شك فيه أنّ كلا منا شاهد في حياته عددا من العروض المسرحية التي أثارته وخلفت في ذاكرته انطبعا عميقا، يعود إلى عدّة أسباب منها:

- أن فكرة المسرحية كانت قوية باهرة، أو أن المسرح قد عرض المسرحية بدقة وجرأة، أو أن أداء بعض الممثلين، كان أخذا بعبقريته الفذة، وأخيرا قد يعود سبب ذلك إلى روح الفكاهة وابتكار المخرج لديكورات العرض المؤثرة، "مما يجعل تأثير العرض ككلّ هومن القوة بحيث يجعلنا لا نستطيع التفكير في المسرحية أوفي التمثيل أو بعمل المخرج وفنان الديكور كلّ على انفراد"⁽¹⁷⁾ فالممثل لا يستطيع أن يسعى إلى هدفه النهائي، إلا عندما يذوب في جوهر المسرحية هذا السعيّ الفعّال، يمرّ عبر المسرحية كلّها وخط الفعل المتصل الذي تساهم في تحريكه الشخصيات الدرامية، يجعلنا ننظر إلى جميع الأحداث والمشاهد والفصول على أنها مراحل تطور خط فعل واحد، وإن فقدت المسرحية ذلك، فإنّ العرض لا محالة مقضيّ عليه بالفشل⁽¹⁸⁾؛ ذلك أنه لا يضيّع الاتجاه الفكريّ ويزري

بالقيمة الفنية فحسب، بل يهدم الشكل المسرحي *Forme Théâtral*، فينهار العرض إلى أجزاء منفصلة لا تشكل وحدة متكاملة.

2.1.1 التعبير الجسدي:

إحدى جماليات التمثيل التقني، حيث إنه وبمساعدة المخرج وعلى نمط خاص من التدريبات، ينبغي أن تكون كل حركة، وكل إيماءة بل وتتنطق كل كلمة وفق تسلسل مخطط، يدرب عليه الممثل على نحو جيد، حتى يضمن الأداء الأمتل للعرض فهي "مظاهر ثقافية اجتماعية، يتفق عليها أفراد المجتمع، يتحول الجسد فيها إلى أداة معرفية ذات بعد ثقافي تاريخي، تستقر في وعي الجماعة بدلالات رمزية"⁽¹⁹⁾.

فالأداء على خشبة المسرح يتطلب جهدا خاصا متكاملا من لدن فريق العمل كله، ويقوم المخرج بتنسيق coordination هذا الجهد، فالإعداد التام يمنحه الثقة، ويسهل عمل الذاكرة *mémoire*، ويجعل الروابط المتسقة بين الموضوع والحركة، وكلمات الأدوار والموسيقى، أمورا يسهل تذكرها⁽²⁰⁾ فيتحقق للخطاب المسرحي الغاية المرجوة منه، وهذا ما أكده يوسف العاني^(*) حينما حضر مع فرقته إلى الجزائر بمناسبة ثقافية بقوله "و حين تجمعهم الناس في المسرح ووصلت مهماتهم إلينا وأطفنت الأنوار نسينا كل شيء ووضعنا أماننا أن ينجح العرض وأن يكون كل واحد منا رقبيا على الآخر يساعده إذا ما وقع في خطأ ما، فنحول العرض إلى فرحة لنا، ثم نقلها إلى الجمهور فتؤكد نجاح التجربة، وحينما تعالي التصفيق في أكثر من مشهد، وحين دوت الضحكات في أكثر من مقطع ومقطع وحين انتهى العرض ووقف الجمهور يحينا... كنا نحن نضحك ودموع باردة كالتلج تتألق في عيوننا... فقد مر مسرحنا بتجربة جديدة ونجح فيها"⁽²¹⁾ فهذا النجاح يرجع إلى استراتيجية التخطيط المسبق للحركة وتوقيتها مما جعل هذا المعطى *Donné*، يسهم وبشكل فعال في تحرير الممثلين، فأكسبهم التركيز على الجوانب المتعددة في الأداء كالتلونات الصوتية في كلمات الدور الخاص بكل واحد، وهذا ما لمسناه في كل مشاهد مسرحية "بئر الكاهنة" ومن ذلك:

خالد: (بفتور) وما ذاك يا أماه؟

الكاهنة: ليلة حكمت عليك بالموت، وأرسلتك إلى البئر لتبتلعك... حكمت على نفسي بالشقاء

خالد: نرجو الله ألا يأتيك إلا خير يا أمنا.

الكاهنة: يا خالد يا بني، ما في الأقدار إلا خير لبني البشر، لو كانوا يعلمون لا تتساها يا خالد.

غرطة: يدخل في ابتهاج وحماس) خالد، أنتينا، أمي، انتهى القتال.

أنتينا: بشرت خيرات، يا غرطة (أثناء الحوار ارتمى غرطة نحو كل منهما وعانقه وقبله

الكاهنة: انتهى القتال، وانتصر حسان، وبعد قليل تغرب الشمس، ثم بعد قليل، يطلع القمر⁽²²⁾.

تحيلنا لغة المشهد إلى حقبة زمنية قديمة، وهي الوجود المسيطر لحقيقة الموت، بذلك يخرج المشاهد بدرس تعليمي يتمثل في استيقاظ مقدرته على القياس والتأمل *Mesure et Contemplation* في الواقع الذي تعالجه المسرحية، كما يتخذ موقفا عقلانيا من القضايا التي يواجهها في النص وخارجه لما فيها من اتصال فكري⁽²³⁾، وهذا لا يعني أن الكاتب يجد في الوقائع التاريخية مادة سهلة، لأن عنصر الاختيار الواعي *Libre arbitric* عامل حاسم في المعالجة، عندما يصبح التاريخ إطارا لبناء درامي، يعاد من خلاله تشكيل هذا الواقع، فالكاتب "يتلفظ بحسه الفني فترة أو لحظة يستجمع فيها المتغيرات، ويركز الرؤية المجلية لموقفه الإنساني مما حوله، متفاعلا معه موظفا لغته الخاصة في الكشف عن ذلك"⁽²⁴⁾ وعليه فقد تخيل المؤلف جوانب الشخصيات بتلويحات صوتية خاصة

بكلّ واحدة، يشترك في بنائها المتخيّل داخل الإطار اللّغوي، بحيث "تجلّت وظيفتها في ترجمة خطاب المؤلّف الدراميّ عبر أدوارها الوظيفية بصفتها فاعلاً"⁽²⁵⁾ تتحرك في فضاءين متلازمين:

- الفضاء الدراميّ L'espace dramatique الذي أنشأه المؤلّف لخلق النصّ، حيث تطابق الهاجس الفكريّ بتجليه الجماليّ، في شكل بسيط وواضح غير مضمّن أية أبعاد فلسفيّة.

- فضاء المتلقّي L'espace de trécé، كما يجسده في خياله، ويشترك في هذا الفضاء القارئ والمخرج والممثلّ والسينوغرافي، لتتشكّل الصّورة النهائيّة للشخصيّة في نهاية الحدث الدراميّ وينتهي المتلقّي رسم ملامحها، وكذا في التّرابطات الوثيقة بين الألوان وفي التّقل من مكان إلى آخر تزامنا مع التّغيرات الصوتيّة، ومعايشة الدور Rôle بصدق فيحققون بذلك الغاية المرجوة، "مستأثرين بانتباه المتلقّين واجتذاب اهتمامهم"⁽²⁶⁾ سواء أكانت المسرحيّة مأساة أو ملهاة، صاخبة أو هادئة؛ وينضوي نصّ محمد واضح، تحت لواء هذه الجماليّة التّقليديّة السّاعية إلى تجسيد محتوى الخطاب عبر الديكور السّاكن.

3.1.1 حفظ الدور:

وهي استراتيجية خاصة بجماليّات الأداء حيث يعدّ من أهم العناصر التي يجب على الممثلّ أن يلتزم بها قبل الصّعود على الخشبة ونظرا لأهميّتها الكبيرة، فقد حدّدت استراتيجيات من طرف الباحثين قدّما بموجبها للمؤدّين عددا كبيرا من التّقنيات أو الإشارات الضمنيّة Implicite الخاصة حول كيفية قيامهم بحفظ المادة في الذاكرة حرفيا، بشكل أكثر كفاءة Compétence من شأنه ضمان الفاعليّة Activité، للمنجز المسرحيّ ومن هذه التّقنيات ما يلي⁽²⁷⁾:

/ تقنية التّقطيع أو التّجزئة: فبعد القراءة أو الاستماع للعمل ككلّ للوصول إلى انطباع كليّ حوله نقتطع المادة الخاصّة بالعمل إلى وحدات قابلة للتّعامل معها، بحيث ينبغي أن تشتمل كلّ وحدة على هدف فرعيّ يتمّ الوصول إليه خلال عمليّة الحفظ، ومن ثمة الوقوف على الخيار الجماليّ المحقّق للأسلبيّة^(*) Stylistation⁽²⁸⁾.

ب/ تقنيّة تجميع القطع: بعد التّمكّن من تجميع القطع الجزئيّة على نحو تام، ينبغي تجميعها معا في أقسام أكبر على نحو القسم الخاصّ بالمشهد الأوّل مثلا، ويعدّ أن يتمّ إنجازها على نحو ناجح ينبغي أن تتقدّم عمليّة التّجميع نحو الحجم الأكبر من الوحدات Les unités مثلا الفصل الأوّل أو الأغنية الأولى أو الحركة الأولى، وهكذا حتى يتمّ التّمكّن من العمل الكليّ، بإرشاداته الإخراجيّة Indications Scéniques، التي يحددها المخرج مع الممثلين وفق أعراف المسرح.

ج/ تقنيّة الاختبار الذاتي: في كلّ مرحلة ينبغي اختبار الذاكرة، من خلال إجبار المرء نفسه على تكرار ترديده المقطع، دون النّظر إلى النصّ، وفيها تشخّص وتحدّد مناطق الضعف فيركّز عليها الممثلّ حتى يرسخها في الذاكرة على نحو أكثر عمق ليحقق التّرابط بين الفكر والحركة والفعل⁽²⁹⁾، وفق قاعدة حسن اللّباقة Bien Sénace.

هـ/ تقنيّة المبادعة بين التّدرّيبات: لا ينصح بالعمل لفترة طويلة، فهذا ينجّم عنه الإنهاك والارتباك، ممّا يؤدي إلى إحداث ضغط وإجهاد نفسيّ، من شأنه إضعاف المردود فبدلا من أن يجبر الممثلّون أنفسهم على تنفيذ العمل والاستمرار فيه أوحشوه في العقل بشكل قاس، من الأفضل لهم أن يأخذوا فترة نقاهة تساهم في ترسيخ المادة في الذاكرة⁽³⁰⁾، وهو ما يعرف باستراتيجيّة إعداد الممثلّ La formation de L'acteur، أو فن تصميم الحركة مسبقا.

و/تقنية التعليم داخل السياق: بقدر ما تكون المادة قابلة للتدريب عليها، بقدر ما ينبغي تعلمها أو حفظها داخل السياق الكلي الخاص بالأداء النهائي، أي أن يتم ذلك على خشبة المسرح الفعلية، أوفي مكان ما يحاكي هذه الخشبة، بنفس المهمات والأزياء Costumes وحتى الديكور Décor، ومع الزملاء أنفسهم فالكلمات الخاصة بالدور Rôle يتم تذكرها على نحو أفضل من خلال علاقتها بالحركات والمواضع على خشبة المسرح scène، وكذلك في ضوء المشاهد المسرحية المختلفة القائمة على محاكاة وتصوير الواقع Mimétisme et Représentation de la Réalité، "فخطة العرض المسرحي تذكرنا إلى حد ما بخطة العملية الحربية، أي يجب أن تحفظ في السر حيناً من الوقت عن جيش الممثلين وأن يهيا لها بعناية فندرس بعمق وتنفذ على دفعات، فالخطة تملك استراتيجيتها وتكتيكها في علاقتها بالممثلين" (31).

4.1.1 تكامل الشخصية المسرحية:

إن العلاقة بين الممثل والمخرج والواقع في العمل المسرحي علاقة تكاملية بموجبها يولد تكامل Intégration في الشكل المسرحي، الناتج عن النضج Elaboration الفكري من جهة، وتبلور الفكرة المسرحية من جهة أخرى "فقدرة المخرج على فهم الشخصية بوصفها شخصية تعيش حياة مستمرة حتى خارج حدود المسرحية هي السمة الأساسية للتفكير الإخراجي الخالق للوحدة الفنية في العرض المسرحي والشيء نفسه بالنسبة للممثل، إذ إن استمرار حياته في الدور، وعدم خروجه عن الجو المسرحي والفعل الدرامي" (32)، الذي يراعي فيه الوقت المحدد الذي تستغرقه، لأن الفعل المسرحي L'Acte Théâtral فعل مكثف يتطلب زمناً أقصر من ذات الفعل في الحياة. وبالمقابل فغالبا ما يتناول الكتاب المعاصرون موضوعاً حيويًا، غير أن فكرة المسرحية تنشأ كوعظ للمتفرج باعتباره جزءاً من علم جمال التلقي (33)، في حين تبقى تناقضات الواقع الحي خلف حدود الإبداع فإن مثل هذه العملية التي تهمل الحقائق لن تنتعش أبداً، فارتباط فن الإخراج والممثل والحال L'état بالمسرحية أمور من البديهيات Axiomes، يضاف إليه الدور القيادي للكتابة الدرامية، ذات الأهمية الكبيرة في بعث الموضوعات من جديد، وإبداع سبل وطرائق في التأليف، تجعل المتلقي يقبل عليها بشكل لافت كونه لمس صدقاً فنياً في الطرح" فهذه الطريقة يستطيع أي كاتب مسرحي أن يكتب مسرحية وراء أخرى مكتسباً الخبرة والمقدرة الحرفية بصورة يتمكن معها أيضاً من قراءة المحاضرات الانتقادية التي تؤكد علو شأنه (34).

ولا ينبغي لنا أن نهمل عنصراً آخر يتمثل في الخيال Image، الذي يجب أن يخلق حياة الشخصية المسرحية كلها سواء أكان ذلك قبل بدء المسرحية أو بين الفصول، حيث ينطلق من النص ويرتبط بشخصية الكاتب وأسلوبه الفني، وفكرة المسرحية وجوهرها الانفعالي؛ وكلما كان ذلك فإن مهمته تسهل حسب ليليان هلمان بقوله: "إذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيدة فإنها تقوم عنك بقول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها" (35) فخيال الممثل يوسع عوالم Mondes المسرحية ويحولها من مرحلة الابتكار إلى مرحلة الحدث الحياتي المشابه للحقيقة، فتجد انطباعاته وتجربته الحياتية تطبقها في الفن.

كما أن مكان الأحداث يفرض نمطاً معيناً من التعبير فهو "العنصر الأكثر وضوحاً في العرض المسرحي منه في النص، إذ إنه لا وجود لعرض مسرحي دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث، ويتميز المكان المسرحي إن في النص أو العرض، في أنه أول ما نلتقاه من علامات تشير لنا إلى عنصر المكان وأول شيء يقرأ في النص المسرحي، هو تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان" (36)، وهذا ما نجده بارزاً في المشاهد التالية:

الفصل الأول: حجرة اختلاء الكاهنة. باب على اليسار تدخل وتخرج منه الكاهنة. باب في مؤخرة المسرح للحاجب. باب على اليمين لبقية الأشخاص. الحائط الذي يقابل الجمهور عليه صورة بشعة لأفاع وثعابين وحيوانات أخرى مفترسة وأسامة، أمام الكرسي مجمرة تضيئ الحجرة ذبال تبعث نورا ضعيفا⁽³⁷⁾.

الفصل الثاني المنظر الأول: بهو من أبهاء القصر، أعمدة وأقواس من الفن الروماني. يدخل سقريد من مؤخر اليمين، دخول خالد وأولاد الكاهنة من مؤخر اليسار، الكاهنة والحاجب يدخلان من مقدم اليسار⁽³⁸⁾.

الفصل الثاني المنظر الثاني: قاعة العرش قاعة فسيحة. في وسط مؤخرة المسرح، عرش الكاهنة، وبجانبيها باب خاص بها. يوازي حائطي الجانبين مقاعد وثيرة، فوق العرش على الحائط. صورة رب وثني⁽³⁹⁾.

الفصل الثالث المنظر الأول: قاعة بها مقاعد، ومائدتان أو أكثر - زرابي مبنوثة وزرابي معلقة - باب للكاهنة والحاجب، باب للجميع⁽⁴⁰⁾.

المنظر الثاني: ربوة يعلوها بئر، تمتد وراءها ربوات، في الأفق جبل، القمر يبعث نوره من وراء الجبل، بعض النجوم في سماء صحو، عند البئر الكاهنة وقد لبست أحسن ملابسها، وتزينت بحليها...⁽⁴¹⁾ كما نشير إلى زمن وقوع الأحداث المعروضة في الفصول الثلاثة، وهي:

الصفحة	الزمن	الفصول
17	غدا أوبعد غد سيأتي قانديكم حسان	الفصل الأول
18	أنت تعرفين أنه بعد يوم، أوبعد ليلة سيغلب جيشهم.	
24	سيستيق بعد حين	
27	ما مر إلا وقت قصير	
27	بئر الكاهنة لا تستقبل ضحاياها إلا في الليل	
28	آه، هذه الليلة	
32	صباح الخير	
35	في هذا الصباح ستخبريني عن كل شيء	
38	على استعداد في الليل والنهار	الفصل الثاني
39	لكن البارحة، كنت تتبع شخصا	
45	ليسعدني أن يلتف أولادي حولي هذه الساعة	
75	أنا منذ ثلاثة أيام أنتقل بين الحجرات	الفصل الثالث
87	اجتمعت بأولادي قبل غروب الشمس	
84	منذ ذلك اليوم يا ابنتي	
85	بعد قليل يطلع القمر	

فقد تنوع الفضاء المكاني والزمني في النص الدرامي، وتغير بتغير الأحداث، بل إن جميع عناصر الفعل المسرحي وفتياته، تكشف لنا الكيفية التي نُظمت بها هذه الفضاءات Espace المزدحمة بالرموز والمعاني فهي "أماكن راسخة في الذهن غير قابلة للإمحاء"⁽⁴²⁾ مرتبطة بالأحداث الجارية فيها، تجاوزت وظيفتها الاعتيادية إلى فضاء واسع تتفاعل فيه أقطاب الإرسال، حسب مقام التخاطب Situation Discursive وفق علامات معروضة في توافق وانسجام مع كل ما يجري على الخشبة، فهذا التوافق هو الذي يربط جميع الشخصيات الدرامية، وانفعالاتها وإيقاعات الحياة المسرحية ومختلف الأصوات والمؤثرات في العرض، سواء كان الفعل المسرحي يجري في مصنع أو غابة أو حقل، فهذه العناصر ضرورية "على مستوى الخطاب الموجه للقارئ أو الجمهور، لأغراض لها علاقة بطبيعة المسرح وغايته حيث يسعى المؤلف في خطابه الضمني إلى جذب انتباه القارئ إلى أوضاع

اجتماعية، وثقافية وسياسية وأخلاقية ونفسية وايدولوجية⁽⁴³⁾ وأهميتها لا تقتصر على المتفرج وحده بل على الممثلين أيضا، إذ أنها تحفز خيالهم، فيقودهم بعيدا وراء الحدود المتطورة، فعلى الممثل أن يعمق النظر في ذلك، وأن يدرك عالم Mondes الأشياء الظاهرة على الخشبة فهناك تعيش الشخصية التي يبدعها، رابطا "العالم الخيالي على المسرح بمرجعته في الواقع"⁽⁴⁴⁾، ليعطي بذلك مجالا لإبداع المتلقي، كونه وظف كل التقنيات لتحفيز خياله، فيتجاوز به حدود خشبة المسرح المتطورة، محققا بذلك الإضافة Relation.

فتكامل الشخصية المسرحية هو نتاج مجموعة الجهد الروحي والجسماني عند الممثل، ذلك الجهد الذي يكشف عن أدق رابطة أو علاقة متبادلة في السمات الخارجية والداخلية للشخصية الإنسانية وفي هذه العملية تتعكس ثقافة الفنان، وذوقه وتجربته وانطباعاته والجهد الكبير الذي يبذله الممثل في خلق الشخصية، والذي يسبب متعة جمالية للمتفرج الذي يبقى في الإنتاج المسرحي الفني الأصيل خارج حدود المسرح "فجميع الشخصيات المسرحية التي يخلقها الممثلون الكبار هي شخصيات منسجمة بطريقة معينة، وهي جميعها متتابعة ومنطقية إلى حد كبير (...)" وما قد يبدو لأول وهلة غير منطقي يجد في نهاية الأمر شرعيته ومنطقيته⁽⁴⁵⁾، فالعرض المسرحي الذي يكتمل مساء، والمتضمن للمشاعر والأفكار الكبيرة، الحامل للتوتر النفسي Tension Psychologique يتطور ويعيش كظاهرة حياتية ويتحول إلى نوعية أخرى من المشاعر والأفكار التي يعيشها المتلقي، فتؤثر في أفكاره ومعتقداته، فيضفي عليها فكره ومزاجه؛ ومن ثمة ينفذ الخطاب إلى كنهه فيعمل على إقناعه وتعزيزه وحظه على قول شيء أو القيام بفعل، فهو إذ ينتهي في الساعة من الليل يبتدئ حياة واقعية جديدة ويدخل وعي المتفرج بعد أن يولد فيه انفعالات جديدة.

وبديهى أن مثل هذا التأثير Influence للمسرح، يفترض أدبا مسرحيا جديا ومضمونا غنيا، فهولا يكتفي بتكرار حكاية المسرحية وإنما يظهر كفن مستقل معمق لفكرة المسرحية وخالق لمؤلف مسرحي جديد بوسائل تعبيرية خاصة به، فالعرض المسرحي يجد صدهاء الفعلي وتكامله الفكري والفني عند المتفرج فقط وذلك من خلال مساهمته وتدخله المباشر في العرض بآليات استقباله المتعددة والتي منها الإدراك والتأويل Perception et Anagogique⁽⁴⁶⁾، وعلى الرغم من هذه التعددية الوظيفية التي تميز عنصر التمثيل، فإن المقاربة الجمالية تسعى إلى اختزالها في وظيفتين مهمتين هما: الوظيفة التمثيلية التي عن طريقها يحيل الممثل إلى الشخصية الدرامية، ثم الوظيفة الجمالية التي تدعم البعد الإبداعي والفني للوظيفة السابقة، القائمة على التفرج Distanciation.

2. درامية الخطاب في المسرحية:

تكشف المقاربة الجمالية عن مقومات الكتابة الدرامية باعتبارها نصوصا تكسر أشكال الكتابة المسرحية التقليدية، وتقدم صياغة تضع نصب أعينها الخشبة بكل خصائصها، حتى تبرز الأساليب الدرامية التي أتاحت "ابتداع مسرح تركيبى جمع بين الكلمة والحركة، والإنارة والموسيقى، كما أنه يقوم على الحدث المسرحي ضمن منظومة جمالية تأخذ شكل لوحات وتركيبات جمالية"⁽⁴⁷⁾، فدراستنا للنصوص المسرحية ضمن مراحلها التاريخية ومعطياتها الأدبية يختلف عن مشاهدتنا لها على الخشبة، بل والانطباع Impression يختلف عند مشاهدة نفس العرض عدة مرات «فالنص المسرحي باق إلى الأبد بعد تأليفه وعرضه ولكن العرض يختلف من فترة لأخرى، فهو دائم التغيير"⁽⁴⁸⁾ وهذا يوحي بوجود قراءتين مختلفتين، إحداها تشتغل على النص ككلمة مقروءة والأخرى على العرض كصور سمعية بصرية على الرغم من التقاء القراءتين في مفصل أو أكثر من مفاصل العمل الدرامي، وإن أغلب النصوص المسرحية هي نصوص قرائية، مادامت لم ترتق خشبة المسرح بعد، فإن ارتقتها

تحوّلت إلى أفعال درامية تختلف طرق تناولها عن الكلمات المقروءة، ممّا سيوصلنا إلى استنتاج يتجسّد في اختلاف لغتي النصّ Le Texte والعرض La Représentation ممّا يوجب علينا ابتكار قراءتين مختلفتين للغتين مختلفتين.

والفعل Acte عنصر رئيس من عناصر الدراما المسرحية الذي بدونها لا يمكن للعمل المسرحي أخذ حالته النهائية، يتمنّع بوجود حيويّ في أغلب الأجناس الأدبية، لكنّه فيها يتسم بطابع ذهنيّ تحليليّ بحت، أمّا في المسرحية فهو يتجسّد على هيئة حركة أو مجموعة حركات يقوم بها الممثلون في العرض المسرحي بل وقد ينشئون مسرحاً داخل مسرح^(*) Théâtre dans le théâtre فيشكلون بواسطة كل ذلك صورة العرض النهائية التي تعكس المعنى المزمع إيصاله لجمهور النظارة، خاصّة وأنّ للمتفرج دوراً لا يستهان به في إنجاح العرض عن طريق الملاحظات والمواقف الصادرة عنه في كلّ مرة تحرك أو تكلم فيها الممثل⁽⁴⁹⁾ ممّا يشكّل تفاعلاً بين النصّ والمخرج والممثل والمتفرج، لهذا لا تمتلك الدراما المسرحية القدرة على استبعاده مثلما تستطيع ذلك مع بعض عناصرها الأخرى.

فالعمل المعروض إذن هو فكرة النصّ التي يقدمها المخرج بشكل حركات منطقية تشكّل في مجملها صوراً لأفعال الفكرة، تجعل من قراءتها أمراً وارداً، من هنا نستنتج أنّ لغة العرض تختلف اختلافاً كبيراً عن لغة النصّ، وقراءة لغة كلّ منهما تختلف عن الأخرى، ممّا يؤدي بنا إلى البحث عن أدوات جديدة لتفعيل قدرتنا على تناول كلّ منهما على انفراد، وبما أنّ الصورة تتكوّن من مجموعة أعمال تتأسّس على كمّ هائل من الحركات المنطقية التي تشكّل في نهاية الأمر فكرة العرض المراد إيصالها إلى المتلقّي؛ نجد ثمة صفة اتصفت بها الكلمة والفعل على حد سواء هي دراميتها Dramatique، وهي صفة تطلق على أيّ خطاب فنيّ أو أدبيّ يستوفي كلّ أو بعض شروطها وهي الحاضرة في المسرحية كالاتي:

الفعل	أو الحدث ويتمثل في النصّ إصرار الكاهنة على موقفها والوقوف في وجه كلّ المعتدين.
الصراع	ظهر بين البربر والروم/ البربر والفاتحين/ خالد والكاهنة/ أنتينيا والكاهنة/ الكاهنة وحسان
الحبكة	وتظهر في تماسك أحداث المسرحية، التي تخللها كثير من الإيجاز بالحذف.
الشخصيات	تنوعت بين الرئيسية ومنها: الكاهنة وخالد وأنتينيا، وثانوية: ومنها سقرديد والحاجب وأبناء الكاهنة ومتوفة والضابط والقواد والمجازية وتمثّلت في شخصية كسيلاء.
الحوار	متراوح بين الطول والقصر، تميّز بالضعف الفنيّ، إذ لم يرتق إلى مستوى الأحداث.
العقدة	تأزمت الأحداث عند وصول جيش حسان عند مشارف ديار الكاهنة، لتتأزم أكثر عند مواجهة الكاهنة لحسان أمام البئر.
الحل	نهاية النصّ كانت كلاسيكية، حيث قتل حسان الكاهنة أمام البئر..

يظهر الجدول المعالم الدرامية للخطاب في مسرحية "بئر الكاهنة"، من خلال علاقتي التشاكل Isotopie والتباين Alotopie التي تبدو من خلالهما المسرحية ذات أبعاد مختلفة، أدت بتطور الحدث الدرامي بطريقة لعبت فيها ثقافة المبدع دوراً فعالاً، غير أنّ صفة الدرامي لا تسقط عنه لمجرد الاستغناء عن واحدة أو أكثر من هذه العناصر، فقد يخلو الخطاب المسرحي من الحوار تماماً، دون أن تسقط عنه صفة الدرامية كما في مسرح الصمت Théâtre du Silence أو يخلو من الشخصيات البشرية كما في مسرح الدمى Théâtre de Marionnettes، ولكننا لو أسقطنا عن ذلك الخطاب الفعل أو الصراع لاستحال علينا تسميته درامياً، لأنّ هذين العنصرين هما جوهر كلّ خطاب مسرحي وقد ذهب أرسطو في كتابته "فنّ الشعر" Art Poétique إلى أنّ

المسرحية تتطوي على عنصرين أساسيين هما: الشخصية والحبكة *Personnage et Intrigue*، إذ يتوقف كل منهما على الآخر⁽⁵⁰⁾، فإذا كان من الممكن التساهل مع الشخصية بحذفها " فالحبكة هي العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه"⁽⁵¹⁾، لأنها هي التي تخطط لسير الأحداث، والتقاء بواعث الشخصيات وتصادمها في نقطة من المسرحية تبلغ فيها الذروة *Paroxysme point culminant*.

وهنا لنا أن نتساءل عن إمكانية قدرة أرسطو التعويضية عن الفعل *Acte* والصراع *Conflit*، وهي قدرة حتى وإن كانت افتراضية الإزاحة، فإنها لا تستطيع إلغاء الدور الأساسي لهذين العنصرين، ذلك أن الصراع هو الجوهر *Substance* في المسرحية، ولأن الفعل بنيتها الأساس ولأنها أي الحبكة في أحسن أحوالها تمثيل للفعل فهي ذلك العنصر في تقنية المسرحية الذي يضيء شكلا على الفعل الذي يمثل⁽⁵²⁾ فهي تأتي بعده ضمن سلسلة العناصر الأساسية، وبانعدامه تغيب مبررات وجودها الفعلي في الخطاب المسرحي؛ وقد توجد قصة ما بدون حبكة ولكن هذا محال في الدراما، ذلك لأن الحبكة تمنطق الأحداث الدرامية، وتربطها بخيط متصل متصاعد نحو عقدها⁽⁵³⁾، حتى في المسرح الملحمي *Théâtre Intime* الذي تبدو فيه المشاهد مستقلة عن بعضها البعض، إلا أنها ترتبط برباط الفكرة العامة التي تؤدي إلى هدف كبير محدد أو غاية مشودة.

أما في القصة الخالية من الحبكة *Intrigue* فإن القاص يستطيع أن يبدأ من أي نقطة كانت ويستطيع الانتقال من نقطة إلى أخرى، دون أن تخضع قصته للتسلسل المنطقي للأحداث؛ ومما لا شك فيه أن كل مسرحية جيدة لها رجل أفعالها، وقد يكون هذا الرجل هو البطل *Héros* أو الشرير *Malin* ذكرا كان أم أنثى، فمن واجب الكاتب المسرحي أن يصور شخصياته، وصفاتها ونوازعها تصويرا واضحا بحيث يفهما تماما أو يكاد يفهما الجمهور اليقظ⁽⁵⁴⁾.

أما الصراع *Conflit* فهو جوهر المسرحية وروحها النابضة الفاعلة، وعنصرها الأكثر أهمية ذلك أن كل موقف درامي لا يتأسس إلا على الصراع بين قوتين متضادتين، وهاتان القوتان تكون إحدهما مسيطرة والأخرى مدافعة، وقد اعتبر الفيلسوف الألماني فريدريك هيغل *f.hegel* (1770/1831) في كتابه علم الجمال " أن الفعل المسرحي يتم بالأصل ضمن وسط تصادمي"⁽⁵⁵⁾، يتخذ الصراع أشكالا تختلف باختلاف القوى المتصارعة منها ما يحدث بين قوتين متكافئتين ومتناقضتين، كاشتباك البطل مع خصمه؛ كما هو ظاهر في المسرحية بين "الكاهنة" و"حسان بن النعمان" وهو أكثر الأشكال شيوعا، ثم يأتي بعد ذلك الصراع بين الشخصية وبين القوى الخارقة أو القضاء والقدر، وهو حسب النص يظهر في صراع الكاهنة مع الآلهة، أما الشكل الآخر للصراع فيتمثل في صراع الفرد مع نفسه، المتجسد في شخصية "الكاهنة".

أما الحوار *Dialogue* فهو عنصر ملازم للشخصية لا غنى لها عنه، فقد تتخلى الشخصية الدرامية عن الحوار كما في التمثيل الصامت، ولكن من المستحيل أن يوجد حوار بلا شخصية فهو عموما لا يتم إلا بين متحاورين كشفا عن صفاتهم متميزا عن الكلام والمحادثة الاعتيادية بأمر عديدة، وله دور نفعي في الدراما وقد يضعه المؤلف على لسان شخصية واحدة كما في المونولوج^(*) *Monologue*، لهذا كله شبه الحوار *Dialogue* بالسفينة التي تعبر النهر بمؤلفها من منبعه إلى مصبه، وما يقال عن أهمية الحوار يقال عن العقدة والحل *Nœud et Dissolution*، هكذا باجتماع هذه العناصر يأخذ الخطاب المسرحي صفة الدرامية، ويقدر تحققها وبدرجة فاعليتها يقاس مدى نجاح المسرحية وإخفاؤها من الناحية الجمالية، وهو ما يؤكد على أن التمثيل لا ينفصل عن الدراما، إذ هو الذي يجسده، ويصل به إلى مستوى التكامل الفني.

من هذا كله تتشكل صور يمكن قراءتها، والتوصل إلى معانيها الظاهرة والخفية (Apparence et Implicite)، فالعملية المسرحية المتكاملة تبنى على الكلمة كأساس لها وعلى الفعل كبناء شيد على ذلك الأساس، وما يميزها هو القدرة الأدائية والجمالية بطرفيها الكلمة والفعل.

خاتمة

وفي ختام هذه الدراسة نصل إلى جملة من النتائج نذكر أهمها:

- تتأسس المقاربة الجمالية على عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، والتي يمكن تحديدها في أربعة عناصر أساسية تشكل عصب الإنجاز المسرحي وهي: الفضاء المسرحي والأدوات التقنية التي تساهم في تشكيل الأنظمة السينوغرافيا والتمثيل، ثم الكتابة الدرامية.

- الخطاب الموجه إلى المتلقي له أبعاد مختلفة، يسعى المؤلف من خلالها إلى جذب انتباه المتلقي وهذا يجعل بنيته تخضع للتتظيم والتفنن في جماليات العلامة، واكتشاف المواضع الملائمة لكل مادة.

- امتدت تأثيرات المسرح المعاصر وفق منظومة إجرائية عززت ثقة المتلقي بجدوى الخطاب المسرحي، حيث أخرجته من سلبيته ومن حالة التلقي الانفعالية البحتة، وذلك بدعوته لأن يفكر ويحل ليفكك هذه الأعراف ويعيدها إلى سياقاتها التاريخية، فنشطت المعالجات النقدية معلنة عن الدور الفعال الذي يحدثه النقد المسرحي في تقويم مسارات الخطاب المسرحي.

- فمن خلال المسرحيات المعروضة ومنها مسرحية بئر الكاهنة، ندرك القيم الفنية والجمالية العالية التي اتسمت بها، فهي مسرحية مسكونة بهاجس صياغة رسالتها حسب أساليب وطرق وأشكال مغرية ومقنعة استطاعت كسب متلقيها، وهذا بابتعادها عن السطحية والتقريبية، وتعميق الصراع، وتنمية الأحداث ومعالجتها معالجة ذكية، جعلت بناء المسرحية متماسكا تماسكا أنيقا، خاليا من البهرجة والحشو،

- لغة المسرحية إلى جانب كونها أداة للدلالة على الفكر، فهي تعمل على تأكيد الوظيفة الإشارية في الدراما، إذ تتمثل الواقع الخارجي في عدد من تجلياته الثابتة داخل بنية العالم الدرامي.

- الأداء على خشبة المسرح يتطلب جهدا خاصا متكاملًا من لدن فريق العمل كله، ويقوم المخرج بتنسيق هذا الجهد، فالإعداد التام يمنحه الثقة، ويسهل عمل الذاكرة، ويجعل الروابط المتسقة بين الموضوع والحركة، وكلمات الأدوار والموسيقى، أمورا يسهل تذكرها.

هوامش البحث:

1- ينظر/أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، 2008 ()، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، مصر، ص 194.

*- من المصطلحات المسرحية المستحدثة في النقد والخطاب المسرحيين، وتعني فن تصميم مكان الفضاء المسرحي. ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص 265.

2- محمد واضح: بئر الكاهنة، (1973)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، ص 19.

3- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، (1997)، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، لبنان، ص 364.

4- جيلين ويلسون: سيكولوجيا فنون الأداء، ترجمة شاعر عبد الحميد، (2000)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 93.

5- يوسف العاني: التجربة المسرحية معاشة وانعكاسات، (1979)، دار الفرياني للنشر، (دط)، بيروت، لبنان، ص 97.

6- ميسون علي: المتعة المسرحية، (2008)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص 163.

- 7- محمد واضح: بئر الكاهنة، ص 59/58.
- 8- وليد منير: جدلية اللّغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، (1997)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، مصر، ص 148.
- 9- حسن البندري: تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي المعاصر، (1992)، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، القاهرة، مصر، ص 153.
- 10- نصر حامد أبو زيد: العلامات في التراث دراسة استكشافية، (1986)، دار إلياس العصرية، ط1، القاهرة، مصر، ص 75.
- 11- ينظر/ أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص 198.
- 12- يوسف العاني: التجربة المسرحية، معايشة وانعكاسات، ص 135
- *- تعبير يقصد به البناء المشيد الذي تقدم فيه عروض مسرحية، انظر/ ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص 318.
- 13- جليل ويلسون: سيكولوجيا فنون الأداء، ترجمة شاكِر عبد الحميد، ص 204.
- 14- ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص 419.
- 15- اليكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر/ شريف شاكِر، (1976)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط1، مصر، ص 157.
- 16- ينظر/ جليل ويلسون: سيكولوجيا فنون الأداء، تر/ شاكِر عبد الحميد، ص 150.
- 17- اليكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر/ شريف شاكِر، ص 11.
- 18- ينظر/ المرجع نفسه، ص 54.
- 19- مدحت الكاشف: اللّغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون (مسرح) (2006)، مطابع الأهرام التجارية، ط1، قليب، مصر، ص 25.
- 20- ينظر/ هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض (2008)، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، ص 53.
- * - يوسف العاني، مؤلف وممثل ومخرج عراقي، أسهم في تأسيس المسرح في العراق، له العديد من الدراسات المسرحية، من أهم مسرحياته المفتاح 1968. الخرابة 1970 الشريعة 1970.
- 21- يوسف العاني: التجربة المسرحية معايشة وانعكاسات، ص 79.
- 22- محمد واضح: بئر الكاهنة، ص 85.
- 23- ينظر/ ببير آجيهتوشار: المسرح وقلق البشر، تر/ سامية أحمد سعد، (1971)، الهيئة المصرية للكتاب، دط، مصر، ص 160.
- 24- سعد أبو الرضا: في الدراما اللّغة والوظيفة، نصوص وقضايا، (1989)، منشأة المعارف بالإسكندرية، (دط) مصر، ص 214.
- 25- رضا غالب: الممثل والدور المسرحي، 2006، أكاديمية الفنون (مسرح)، ط1، القاهرة، مصر، ص 49.
- 26- ميلتون ماركس: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تر/ محمد مندور، (1965)، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، لبنان، ص 20.
- 27- ينظر / جليل ويلسون: سيكولوجيا فنون الأداء، ص 160- 162.
- *- الأسلبة مشتقة من كلمة الأسلوب، ظهرت واستخدمت في مجال فنّ التصميم، والأسلبة في المسرح هي ابتعاد عن المحاكاة التصويرية للواقع والاكتفاء بتقديم علامات تدلّ على هذا الواقع أو ترجع عليه. ينظر ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي ص 33.
- 28- ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص 33.
- 29- ينظر/ المرجع السابق، ص 50.
- 30- ينظر/ جليل ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، تر/ شاكِر عبد الحميد، ص 150.
- 31- الكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر/ شريف شاكِر، ص 88.
- 32- المرجع السابق، ص 149.
- 33- ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص 115.
- 34- أليكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر/ شريف شاكِر، ص 45.

- 35- عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، دراسة سيميائية، تر/ أدمير كورية، (1997)، منشورات وزارة الثقافة، ط1، سوريا، ص 170.
- 36- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، (2003)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، ص 90.
- 37- محمد واضح: بئر الكاهنة، ص 9.
- 38- المصدر نفسه، ص 37.
- 39- المصدر نفسه، ص 51.
- 40- المصدر نفسه، ص 69.
- 41- المصدر نفسه، ص 91.
- 42- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر/ غالب هالسا، (2000)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، ص 39.
- 43- المرجع نفسه، ص 130.
- 44- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص 14.
- 45- أليكسي بوبوف: عناصر التكامل الفني في العرض المسرحي، ص 162.
- 46- ينظر / ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص 409.
- 47- حسن المنيعي: هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته، (1990)، منشورات السفير، ط1، مكناس، المغرب، ص 81.
- 48- المرجع نفسه، ص 45.
- * - المسرح داخل المسرح: أسلوب دراسي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من المسرحيين يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثان أو حكايتان تتواضعان ضمن مكانين وزمانين متباينين فيحصل نوع من القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث مما يجعل الخشبة تنقسم إلى حيزين مكانيين هما حيز اللعب، وحيز الفرجة، ينظر ماري إلياس وحنان قصاب المعجم المسرحي ص 435
- 49- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ظل النظرية التداولية، ص 45.
- 50- ينظر/ أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر الصورة الإبداعية، 2005، مكتبة الأسرة، ط2، الهيئة المسرحية العامة للكتاب، مصر، ص 150.
- 51- فرديب مليت، جير الدايدس بنتلي: فن المسرحية، تر/ صدقي حطاب، 1996، دار الكتاب، ط1، بيروت، لبنان، ص 395.
- 52- المرجع نفسه، ص 393.
- 53- ينظر / ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص 166-168.
- 54- ينظر/ فرديب ميليت، جير الدايدس بنتلي: فن المسرحية، تر/ صدقي حطاب، ص 441/440.
- 55- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص 288.
- *- كلمة مونولوج تعني كلام الشخص الواحد، وهي منحوتة من الكلمتين اليونانيتين mono = واحد، وlogos = الكلام، وهو في الخطاب المسرحي شكل من أشكال مناجاة فردية مع الذات، ينظر ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 494.