الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

تخصص: أدب عربي حديث و معاصر

مسرحية الفصل الواحد عند الشاعر المسرحي صلاح عبد الصبور "مسرحية مسافر ليل"

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالب:
* كريم كركوب
* أسماء مسلم

إشراف الدكتور:
* كمال علوات

لجنة المناقشة:

1- د: يعقوب قادة	**جامعة البويرة**	**رئيسا**
2- د:كمال علوات	**جامعة البويرة**	**مشرفا ومقررا**
3- د: إسماعيل جبارة	**جامعة البويرة**	**عضوا مناقشا**

السنة الجامعية:2021/2020

شكر وعرفان:

لك الحمد ربي حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضا فنحمدك اللهم على النعم التي أنعمت بها علينا ونشكرك إن كنا من الشاكرين.

أما بعد:

نتقدم بجزيل شكرنا وعظيم امتنانا لكل من بذل جهدا في تعليمنا إلى جميع الأساتذة خاصة الأستاذ المشرف "كمال علوات" الذي تعب في توجيهنا وإرشادنا في هذا الموضوع الذي كان مجرد فكرة ليتطور ويصبح على ما هو الآن والذي أولانا من حسن رعايته وجميل صبره وسعة صدره.

إليكم جميع بارك الله فيكم وجزاكم كل خير.

إهداء

فاللهم لك الحمد والثناء حمدا لا نمل منه على توفيقنا في إتمام هذا العمل الذي أهديه

- إلى من بكت لأحزاني وسعدت لأفراحي إلى نبع الحنان الصافي إلى من جعل الله الجنة تحت أقدامها إلى من سهرت الليالي لتنير حياتي إلى أغلى حواء أمي حفظك الله ورعاك وأدامتك تاجا فوق رؤوسنا.

- إلى سندي في الحياة عزة قلبي إلى كل همسة حنان ورقة قلب وكلمة حب صادقة إلى المثال الرائع إلى صاحب القلب الحنون إلى من تحمل معي التعب والشقاء إلى أبي الغالي حفظك الله ورعاك.

- إلى إخوتي كل بإسمه من أكبرهم إلى آخر عنقود "محمد أنيس"

إلى زميلي "كركوب كريم" الذي قاسمني هذا العمل وزميلتي مصيد فطيمة

إلى كل من مد إلي يد العون لانجاز هذا العمل سواء من قريب أو بعيد.

أسماء

إهداء

إلى الكريمين الذين أتعبا نفسيهما سنين طويلة من أجل حسن تربيتي وتعليمي.

إلى من ساندتني طوال مشواري الدراسي ولم تبخل علي بشيء أختي "هند" أتمنى من الله عز وجل أن يرعاها وزوجها وإلى أولادها إلى كل إخوتي وأخواتي وإلى زميلتي في العمل "مسلم أسماء" إلى روح الفقيد "بن عودة عابد" وإلى ابنه جمال والحاج بن زيان وسيد علي بلخياطي.

إلى كل سكان ولاية البويرة شكرهم على حسن الضيافة خاصة عائلة دربين بلال

إلى زميلتي مروة حرشاو وصديقي رشيد بن سديد.

كريم كركوب

مقدمة

مقدمة:

يعتبر المسرح فن من الفنون القديمة الأكثر تأثيرا في النفوس والأكثر قدرة على التعبير عن رغبات الانسان وأفكاره فهو يجسد الواقع ويمثله من خلال ترجمة الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح وهذا ما يسمى بالمسرحية.

وهذه الأخيرة –المسرحية– تشكل في حد ذاتها جنس أدبي له مميزاته الخاصة والغاية منها إيصال رسالة معينة إلى الجمهور في قالب تمثيلي، والمسرحية أنواع أبرزها مسرحية الفصل الواحد والتي اخترناها موضوعا لبحثنا، كونها لاقت رواجا كبيرا في الساحة الأدبية خاصة العربية.

ومن أشهر الكتاب الذين كتبوا في هذا النوع صلاح عبد الصبور الذي أضاف إلى المسرح صبغته الشعرية وبهذا فقد استوى على يده المسرح الشعري.

وللخوض في دراسة مسرحية الفصل الواحد لصلاح عبد الصبور نطرح الإشكالية التالية:

ما مفهوم المسرحية؟ وما هي مسرحية الفصل الواحد؟ فيم تتمثل أهم خصائصها؟ وماذا عن كيفية نشأتها عن الغرب وعند العرب؟ وكيف نظم صلاح عبد الصبور مسرحيته في الفصل الواحد وما مدى توفيقه فيها؟

أما العامل الرئيسي الذي دفعنا إلى الخوض في هذه الدراسة هو نقص الدراسات الأكاديمية حول هذا النوع من المسرحيات إضافة إلى بعض الأسباب من بينها:

الميول الشخص للمسرحية عامة ومسرحية الفصل الواحد خاصة، ومحاولة معرفة واكتشاف أهم الخصائص التي تميزها ومعرفة دلالتها، وللإجابة عن التساؤلات سالفة الذكر اعتمدنا في دراستنا على المنهج التحليلي كون دراستنا تستدعي حضوره فهو يفيدنا في تحليل العناصر الفنية والجمالية للمسرحية بالاعتماد على آليات الوصف والتحليل معتمدين في ذلك على خطة مقسمة كالآتي: مقدمة، ومدخل وفصلين وخاتمة خصصنا فيها المدخل للحديث عن مفهوم المسرحية ومسرحية الفصل الواحد

والقصة، أما الفصل الأول فقد عمدنا فيه إلى نشأة المسرح الحديث عند العرب وعند العرب وخصائص مسرحية الفصل الواحد وكذا الأدب المسرحي عند صلاح عبد الصبور، ثم أتبعنا الفصل الأول بفصل تطبيقي أدرجنا فيه مضمون المسرحية ودلالة عنوانها وأهم الخصائص كونها مسرحية في فصل واحد.

ثم جاءت خاتمة لتضم جملة من النتائج المتوصل إليها من خلال دراستنا لهذا الموضوع.

وقد استعنا في مراحل انجاز هذا البحث عدة مراجع ومصادر أهمها: ديوان صلاح عبد الصبور، أعلام المسرح ومصطلحات المسرحية لوليد البكيري، فن المسرحية لعلي الراعي وغيرها.

ومثل كل بحث واجهتنا بعض الصعوبات من بينها عدم وجود دراسات سابقة حول الموضوع، قلة المصادر والمراجع وصعوبة الحصول عليها، إلا أننا حاولنا كسر هذه الصعوبات وتجاوزانها للوصول إلى هدفنا وإتمام الرسالة الأكاديمية.

مدخل

1- مفهوم المسرحية:

حسب وليد البكري "المسرحية هي شكل فني يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم حيث يقوم ممثلون بتقمص هذه الشخصيات أمام جمهور في مسرح أو أمام آلات تصوير تلفزيونية ليشاهدهم الجمهور في المنازل[1].

فالمسرحية هي مجموعة من المشاهد لحدث معين يقوم بها مجموعة من الأشخاص ذوي الاختصاص في المجال الفني أو التمثيلي باللعب على خشبة المسرح مع قيام كل بدوره وفي عمل جماعي للوصول إلى هدف معين أو رسالة الغرض منها أن تصل إلى الجمهور المتفرج وهنا يكمن دور المسرحية أي أنها رسائل مشفرة في قالب تمثيلي غرضه التنويه لموضوع ما.

المسرحية هي جنس أدبي متلف عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى فهو متفرّد لخصائصه التي تتمثل في المسرح أو خشبة المسرح، الممثلون الموضوع الجمهور كما أنه في بعض الأحيان تلزمها فرقة موسيقية فكل هذا الطاقم الفني أو المسرحي يقوم بعمل معين يسمى المسرحية والتي هدفها إيصال فكرة معينة أو رسائل إلى الجمهور.

[1] وليد البكري، أعلام المسرح ومصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان (د. ط) 2003، ص 49.

2- مفهوم مسرحية الفصل الواحد:

"هناك مسرحيات ذات فصل واحد، الفعل فيها مركزًا تركيزًا شديدًا، وهذا النمط من المسرحيات يرتكز على موقف معين أو حادثة واحدة حرجة، سواء كانت مضحكة أو مفجعة، من ضمن الأحداث التي تزخر بها حياة البشر، هذا الموقف أو هذه الحادثة تؤدي إلى ذروة واحدة تنتهي بعد ذلك إلى حل"[1] فهي عبارة عن قصة قصيرة تروى فوق خشبة المسرح تختص في حادثة معينة من حياة الناس والمجتمع وتنتهي بالتوصل إلى حلول.

ونجد إبراهيم حمود مسرحية الفصل الواحد بأنها "تمثيلية قصيرة الطول، وتتميز بحنكة فردية أو حوادث مركزة بتفاصيل قليلة، وحوار حي، وشخصيات محدودة العدد وذروة قريبة من نقطة النهاية[2]

أي أنها فن متكامل في عناصر متناسق في وحداته، وهناك عناصر أساسية وضرورية في بناء مسرحية ذات الفصل الواحد وهي وحدة الموضوع ووحدة المكان ووحدة الزمان ونجد على الراعي يقول فيه "المسرحية القصيرة ينبغي أن تحرص كل الحرص على وحدة الموضوع فلا نختار موضوعًا يمكن أن يكون له تعريفات أو ذيول أو يحتاج إلى علاج طويل يمتد في الزمان سنوات طويلة أو المكان فتنتقل إلى جهات متعددة[3] فهو يقول بأن مسرحية الفصل الواحد تناقش موضوع واحد في حادثة معينة فقط.

وفي تعريف آخر نجد أنها مسرحية قصيرة تمثل بلا توقف في مدة زمنية تتراوح بين عشرين وخمسين دقيقة. هذا النوع تطور منذ القرن التاسع عشر (....) فالمسرحية ذات الفصل الواحد ترتكز مادتها

[1]- عادل النادي، فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، 1987، ص 90.

[2]-إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ط 1، 1980، ص 240.

[3]-علي الراعي، فن المسرحية، دار تحرير للطبع والنشر، القاهرة، 1959، ص 112.

الدرامية على أزمة أو مشهد محدد، إيقاعه سريع جدًا، والمؤلف يتعامل معه من خلال التلميح والكناية والإشارة إلى الموقف وبلمسات سريعة واقعية ليرسم الجو[1]

أما في الوطن العربي نجد الكثير من الكتاب الذي كتبوا هذا النوع مثل الكاتب الراحل "سعد الدين وهبة" في مسرحيته "زوجي يحب اللعب"، "مسرحية الغول" لباشا السفاح، مسرحية "ليل العبيد"، لممدوح عدوان كما نجد صلاح عبد الصبور كتب في مسرحيات الفصل الواحد.

وهي "تسمية تطلق على نوع من المسرحيات القصيرة، تطور بشكل خاص في نهاية القرن التاسع عشر ويمكن مقارنة مسرحية الفصل الواحد نسبة إلى المسرحية العادية بالقصة القصيرة نسبة إلى الرواية، تتراوح مدة عرض مثل هذا النوع من المسرحيات بين عشرين وخمسين دقيقة، وقد تقدم في عرض واحد مسرحيتان قصيرتان أو أكثر"[2].

نفهم من هذا الكلام أن مسرحية الفصل الواحد هي قصة قصيرة تمثل على خشبة المسرح في ظرف زمني قصير.

فالمادة الدرامية فيها مكثفة لا تحمل تطورا دراميا كبيرا، فهي ترتكز على موضوع واحد يبرز أزمة أو حالة أو يطرح مرحلة في حياة شخصية ما دون الدخول في تفاصيل وهي بذلك لا تحتمل الحكايات الثانوية، كذلك تتميز هذه المسرحية بسرعة الإيقاع وبوحدة المكان وبقلة عدد الشخصيات التي تصور بملامحها"[3].

---

[1]– باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطار المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2015، ص 401.

[2]– ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح العرض، مكتب لبنان ناشرون، بيروت، ط 2، 1997، ص 464.

[3]- المصدر نفسه، ص464.

أي أنها تعالج موضوع معين في حدث ما دون الدخول في التفاصيل تحمل حكاية أساسية تدور حولها المسرحية شخصياتها محدودة ومكانها واحد.

3- مفهوم القصة:

لغة: جاء في النص القرآني في سورة الكهف: "فارتدا على آثارهما قصصا"[1] أي رجعا في الطريق الذي سلكها يقصان الأثر ونجدها أيضا في سورة يوسف في قوله تعالى: "نحن نقص عليك أحسن القصص"[2] أي نبيّن لك أحسن البيان والقص والذي هو فعل القاص إذا قص القصص، وهو البيان والقصة: الأمر والحديث القصص: الخبر المقصوص بالفتح، وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه.

والقصص: بكسر القاف، جمع القصة التي تكتب (.....)

والقصة أيضا: الأحدوثة التي تكتب، ج: قصص وأقاصيص[3]

القصة كذلك النوع والشأن والأمر والحديث ومنه ضمير القصة.

اصطلاحًا:

"إن القصة في الاصطلاح الأدبي المتداول لم تستقر على مدلول محدد، فهي تارة تستعمل للدلالة على مشتملات الفن القصصي بعامة، من رواية وأقصوصة وحكاية ونادرة ... وغيرها وهي في بعض

[1]–سورة الكهف، الآية 64 ص 301.

[2]–سورة يوسف، الآية: 3 ص 235.

[3]–ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المجلد الثاني عشر، ط1، 2000، ص 120.

الأحيان تستخدم للدلالة على نوع من الفن القصص لا يطول ليبلغ حد الرواية، ولا يقصر ليقف عند حد الأقصوصة"[1]

"القصة مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة [2] أي القصة هي سرد لواقع الإنسان المعاش، تمثلها شخصيات.

يقول الطاهر حجار في كتابه الأدب والأنواع الأدبية "من الصعب أن نعطي تحديدًا شاملا للقصة بحيث نفهم كل إمكانيات هذا النوع الأدبي لم يثبت بعد، وفعلا ما هو الفرق بين الرواية والقصة والقصة القصيرة؟ ... "[3] .

القصة هي فن الحكي وتكون عبارة عن مجموعة من الأحداث والشخصيات، والعناصر الأخرى التي يتم التعبير عنها من خلال الاهتمام بوجود عناصر القصة التي تتمثل في الأحداث والشخصيات والعقدة والحبكة، والزمان لمكان القصص فيما يعرف بالزمان وغير ذلك من العناصر ويتم صياغتها أيضا في شكل نثري تعتمد على الخيال بشكل كبير وخاصة في الأساطير التي تعد الأبرز على الإطلاق بين جميع الحضارات.

يمكن القول أن القصة فن أدبي عالمي قديم جدًا، وقد وجد عند معظم الشعوب والأمم قبل الإسلام وخصوصا عند حضارات الروم، الفرس، كما احتوى القرآن الكريم على العديد من قصص الأمم السابقة.

---

[1]–إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، ج 2، 1988، ص 980.

[2]– محمد يوسف نجم، فن القصة،دار صادر للنشر بيروت، ط 1، 1996، ص 9.

[3]– الدكتور طاهر حجار، الأدبي والأنواع الأدبية دار طوق النجاة، بيروت، لبنان، ط 1، 2004، ص 99.

وهي لا تختلف في تعريفها عن الرواية والقصة والقصة القصيرة، ولذلك نجد مفهومها يختلف في كثير من المرات.

فالقصة عادة تعبر بصوت منفرد عن جماعة مغمورة لها عدة أنواع نذكر منها:

1- الرواية: هي أكبر الأنواع القصصية حجما فهي مجموعة من الحوادث قد أثارت مشاعر معينة في نفس الكاتب تشتمل على حياة فرد أو مجموعة بأكملها يزيد عدد صفحاتها 70 صفحة تهتم بالتفاصيل، أما محورها فيمكن أن يكون أيضا من عناصر القصة دون وجود قيود، شريطة أن يستوعب الكاتب العنصر الذي سيكون محور الرواية استيعابا كاملا.

2- الحكاية: هي وقائع حقيقية أو خيالية لا يلتزم فيها الحاكي قواعد الفن الدقيقة.

3- القصة القصيرة:تمثل حدثا واحدا في وقت واحد وزمان واحد يكون غالبًا أقل من ساعة (وهي حديثة العهد في الظهور)

4- الأقصوصة: هي أقصر من القصة القصيرة وتقوم على رسم المنظر.

5- القصة: وتتوسط بين الأقصوصة والرواية يحصر الكاتب الأقصوصة اتجاهه من، ويسلك عليها خياله، ويركز فيها جهده، ويصورها بإيجاز[1].

[1]-موقع إلكتروني stories-blog.com قصص وروايات ورشة الكتابة الإبداعية.

4 – مفهوم القصة القصيرة:

القصة القصيرة نوع سردي يميل إلى الإيجاز والاختزال والاعتماد على خيط أو عنصر مركزي واحد، تميز بقصرها إذ تقرأ في جلسة واحدة، وبحكايتها التي تبدأ غالبا وسط الأحداث، وبمحافظتها على وجهة نظر واحدة وموضوع واحد ووتيرة واحدة[1].

فهي سرد واقعي أو خيالي لأفعال قد تكون نثرًا أو شعرًا يقصد به إثارة الاهتمام والإمتاع و تثقيف السامعين أو القراءة وهي قصيرة لها عناصر متمثلة في الحبكة والشخصية والحوار وصراع، وتحكي حدث واحد لا أكثر وتعتبر من أكثر الفنون الأدبية المعاصرة انتشارًا وأقدرها تعبيرًا عن أزمة الإنسان المعاصر، فهي مثل قلب هذا الإنسان لكنها في نفس الوقت ذكية وناضجة لا صبر لكاتبها ولا لقارئها على الإسهاب.

وهناك تعريف آخر للقصة القصيرة فيقول: "إن كل قصة قصيرة فنية هي تجربة جديدة في التكنيك إذ من الواضح أنه لا يمكن أن يوجد انطباعان متشابهان كل التشابه نوعًا وعمقًا وشمولا (....) إن القصة القصيرة تتطلب تطابقا تامًا بين الشكل والمضمون[2].

أما الدكتور الطاهر مكي فهو يرى بأنها جنس أدبي وقد حصرها في عشرة حدود هي: "حكاية أدبية، تدرك لتقص قصيرة نسبيا، ذات خطة بسيطة، وحدث محدد، حول جانب من الحياة لا في واقعها العادي والمنطقي، وإنما هي طبقة لنظرة مثالية ورمزية، لا تمني أحداثا وبيئات وشخوصًا، وإنما توجز في لحظة واحدة حدثا ذا معني كبير[3].

---

[1]–لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط 1، 2002، ص 26 – 27.

[2]– عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، دار النشر للجامعات، مصر، ط 2، 1999، ص 60.

[3]–المرجع نفسه ص 60 – 61.

أي أن كل شيء فيه محدود ونسبي وبسيط، والقصة القصيرة شكل أدبي يتطور دائمًا، تعبر عن لحظات عابرة في إيجاز وتكثيف وهذا ما قاله إبراهيم أبو طالب لتحديد مفهومها في قوله: "فن سردي ذو طبيعة تطورية حساسة، شديدة الإيجاز سريعة الإيقاع، لا مجال فيها للحشو من أي نوع سواء في لغتها أو في عناصر بنائها، يترك فيها قدر من النشاط الذاتي للمتلقي، تعبر عن لحظات عابرة، تأملية من الحياة، وتكمن شريعتها في بنائها الفني الذي تتفاعل فيه الذات وهموم الموضوع بلغة مكثفة تهتم بلحظة الإشراق[1].

المسرحية ذات أربعة أو خمسة فصول تلزمها قصة طويلة وعلى مقاس فصولها لكي تدرس جميع جوانب موضوعها لكل نوع من المسرحيات مقاسه من القصص أي ذات فصلين أو أكثر تلزمها قصة طويلة وذات الفصل الواحد تلزمها قصة قصيرة.

فالقصة القصيرة بحكم قصرها تدرس أكثر من فصل فهي دوما تتطلب المسرحية ذات الفصل الواحد أي أنها تدرس حدث معين سواء مفرح أو محزن يكون مباشر وتدرسه هذه المسرحية بطريقة مباشرة ودقيقة وهو ما يؤدي في الأخير إلى إيجاد طول لهذه العلة أو الحدث بعدما يسدل الستار على انتهاء هذه المسرحية وهذا ما يؤكده "عادل النادي" في كتابة فن الدراما حيث يقول: "هذا النمط من المسرحيات يركز على موقف معين أو حادثة حدثت، سواء كانت مضحكة أو مفجعة، ضمن الأحداث التي تزخر بها حياة البشر، هذا الموقف أو هذه الحادقة تؤدي إلى ذروة واحدة، تنتهي بعد ذلك إلى حل"[2].

[1]–إبراهيم أبو طالب، القصة القصيرة في اليمن بين التراث والتجديد، دار زهران، الأردن، 2013، ص 21.

[2]– عادل النادي، فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الله، تونس، ط 1، 1987، ص 90.

الفصل الأول: المسرح الحديث وخصائصه

- نشأة المسرح الحديث وخصائصه

- الأدب المسرحي عند صلاح عبد الصبور

I-نشأة المسرح الحديث

1- المسرح عند الغرب:

إن الموقع الجغرافي المتقارب بين العاصمتين أثينا وروما، وكذلك التشابه بين البيئتين في المجالات الاجتماعية والاقتصادية والدينية وهذا ما ساهم في انتقال العادات والتقاليد اليونانية إلى الحياة الرومانية، فنتج عن ذلك ترقية المعارف العلمية في كل من اليونان والروم، كما كان للغزو البيزنطي لأثينا الأثر الكبير في انتقال الثقافة اليونانية إلى روما عير هجرة الشعراء والفلاسفة وأهم العلم عمومًا، لهذا فإن المسرحية الرومانية على خطى نظيرتها اليونانية وهذا ما أكده عمر الدسوقي في قوته: "أما المسرحية الرومانية التي لها كبير الأثر في المسرحيات الأوروبية الحديثة في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا فقد كانت تقليدًا للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهبًا"[1] .حيث أنهم تأثروا بالمسرح اليوناني وقلدوه تقليداً أعمى، اهتموا بالمشاهد المثيرة والدموية وميلهم للضحك مهد الطريق أمام الملاهي كالطفيلي الجائع الشيخ المراهق .... وغيرها من المسرحيات كما كثرت عندم مشاهد التمثيل الصامت.

أما في العصور الوسطى فاتسمت المسرحية بالطابع الديني وذلك بعد انتشار المسيحية فأصبح المسرح يعتمد على الوعظ والإرشاد الديني وقد استمد موضوعاته من حياة المسيح ومأساة صلبه وحياة القديسين والأخلاق الدينية.

استدعى المسرح عندهم حضور الجمهور ومشاركتهم في العرض بطريقة مباشرة ويتبادلون الأسطر الشعرية مع الممثلين وقد سمو هذا النوع من الحوار بالتراشق الحواري، في هذه الفترة عرف المسرح

[1]- علي عقله عرسان، سياسة في المسرح، منشورات اتحاد كتاب، دمشق، سوريا، (د. ط) 1987 ص 141.

نوع من الضعف لأن الكنيسة احتكرت التمثيل لنفسها أي أن المسرحيات في ذلك الوقت اقتصرت على الملوك والأمراء في شكل لوحات هزلية.

أما في عصر النهضة عاد الأوروبيون إلى التراث اليوناني وبعثوه من جديد حيث ظهر المسرح الكلاسيكي، اعتبر الفرنسيين أنفسهم الورثة الحقيقيين لـ "أثينا" لأن المسرح عندهم انقسم إلى تراجيديا وكوميديا.

أول إنتاج مسرحي لعصر النهضة كان الكوميديا المرتجلة "كوميديا دي لارتي" صاغ هذا المصطلح الكتاب المسرحي "كارلو جولدوني" ليميز بين ما هو مرتجل ومستخدم للأقنعة عن الكوميديا المعروفة التي تمتلك نصا انتشرت انتشارًا واسعًا، كما كان ظهور الطباعة في إيطاليا أثرا بالغا في إحياء التراث الكلاسيكي.

فالمسرح في هذه الفترة "يتمثل في انتقال الصراع في المسرحية إلى داخل شخصية البطل كصراع بين العقل والعاطفة أو بين الحب والواجب، وهذا ما يضع البطل في تفكير عقلي منطقي، يحتم عليه حلا من الحلول، أو أهواء عاطفية تريد السيطرة عليه"[1].

فقد كان لها تأثير على الحياة الاجتماعية وسياسية نتج عنها تطور الحياة تأقلم الفرد مع مجتمع، وبرزت الشخصية الإنسانية في المجتمع.

وبعد ظهور الطبقة البورجوازية في القرن 18 م التي وحدت الفن المسرحي أرض خصبة لتنمية الوعي الثوري في الكتابات المسرحية وهذا ما أكده محمد مندور في قوله: "أن الكوميديا قد جملت العبء الكبير، فلم يعد هذا الفن كما كان عند موليير "Molyeer" (1622–1673) بل أصبح تحليلا

[1]– محمد مندور، المسرح العالمي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط 1، ص09.

نفسيا أو اجتماعيا عند "مارفو بيتزا" (1688–1763) أو كوميديا حبكة وأحداث ثورية في ثلاثية "بو مارشية" "Beau marchais" (1732–1799)[1].فما ميز هذه الطبقة أنها الأكثر تقيدًا بالأخلاق وقيم المجتمع على عكس الطبقات الأخرى وإلى جانب الكوميديا في هذا القرن قامت التراجيديا المنزلية أو العائلية كان أبطالها شخصيات عادية تروي مآسيهم ومشاكلهم وهذا ما أكده عمر الدسوقي في قوله: "ازداد تأثيرها، ووضحت شخصياتها، ومآسيها لا تقل روعة عن مآسي القدماء، إن نقصتها الحماسة فقد عوضتها بقربها من الواقعية ومعالجتها مشكلات الناس وأخلاقهم[2]. وهذا ما نجده في كتاب المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان القصاب حيث نجد:

"فالرومانسية الألمانية أو ما قبل الرومانسية، وفيها قامت محاولات لإرساء التراجيديا الحديثة في ألمانيا مع الكتاب الذين انتموا إلى حركة العاصفة والاندفاع Sturm unddrang والذين رفضوا القواعد المسرحية التي رسختها الكلاسيكية الفرنسية والقائمة على تقليد القدماء ليعودوا بعد ذلك إلى روحية الكلاسيكية بشكل مختلف بعد انحسار هذا التيار، وقد تواكب هذا مع ظهور البرجوازية "[3] وقد استلهمت هذه من المسرح الإنجليزي ويليام شكسبير.

وبعد ذلك نشأت الميلودراما عند الرومانسيين، ارتبطت بالموسيقى من أجل إثارة عواطف الجمهور، وكان هدفهم إثارة الانفعالات لكسبوا لأنفسهم النجاح والرواج الواسع وعادة ما يكون فيها صراع وما يؤكد صحة هذا الكلام القول الآتي "فردية تخص أفرادًا بأعينهم وليست قضايا عامة يدور فيها الصراع بين عناصر اجتماعية متباينة، أو بين عقائد ثابتة وأخرى مستجدة كما هو الحال في المسرحيات

[1]– محمد مندور، نماذج بشرية، دار القلم، بيروت، ط 1، 1985، ص 29.

[2]– ينظر، عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 214.

[3]– ينظر: ماري إلياس– حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 234.

الاجتماعيةذلك إن عناية الميلودراما هي بلوغ التأثير المباشر على المشاهد"[1] فالرومانسية في فرنسا استمرارية للدراما البرجوازية وللميلودراما.

ثم المذهب الواقعي الذي يلجأ إلى محل مشكلات المجتمع المختلفة وتنقل لنا حياة الطبقة الدنيا وتصويرها، وفي القرن 19 ظهرت أشكال مسرحية في أوروبا، أبرزها المسرح الحر سميت بالفرنسية إلى الرغبة في التحرر من التقاليد والأعراف ظهرت في باريس على يد "أندريه أنطوان" عام 1887 م، كتب الكثيرون في هذا الاتجاه نذكر منهم "أوغيست سترندبرغ" والنرويجي "هنريك أبسن" وهذا الأخير يعتبر أول من نادى بحرية المرأة وحرية الفكري، وأول من نبه إلى صلاح المجتمع بصلاح الأسرة .... وصلاح الأسرة يبني على التفاهم الحر والاحترام المتبادل والثقافة الحرة، والوعي الصحيح عند كل من الرجل والمرأة"[2]. أن يسعى إلى تحقيق حرية الفكر ونجد نوع آخر وهو مسرحية الفصل الواحد التي بدأت في فرنسا على يد موليير لتمثل أمام رجال البلاط الملكي في الأعياد والمناسبات، أما في القرن العشرين ظهر مسرح الإصلاح الاجتماعي الذي قوم على فكرة أن أفعال الإنسان تحدها قوى السياسية والاقتصادية القائمة على المجتمع يعتبر بريخت رائد هذا الاتجاه فأطلق على مسرحه اسم "المسرح الملحمي" ليميز بينه وبين الملحمة، وهي التي تتألف من الحوار والسرد معًا، وحيث تروي القصة من وجهة نظر الراوي، وفي الملحمة أيضا تتوفر حرية كاملة تقريبا بالنسبة لتغيير المكان والزمان"[3]. أي أن المسرحية أصبحت قصة تروى من قبل الراوي.

ونجد في القرن العشرين مسرح العبث الذي ظهر بعد الحربين العالميتين وما خلفتاه من أزمة في الضمير العالمي وفقدان الثقة في الإنسان من ترمد وعصبية التي يقصد بها.

[1]– محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع في مئة عام،منشاة المعارف الاسكندرية، مصر ،(دط)، ص 32.

[2]– ينظر: علي عقبة عرسان، سياسة في المسرح، ص 167.

[3]– رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975، ص94.

هو ما يشعرنا وكأنه غير معقول، ويفتقر كليا إلى المعنى، أو إلى علاقة منطقية تربطه بما تبقى من النص أو الخشبة، في فسلفة الوجود والحياة، لا يمكن تفسير العبث من خلال العقل، كما أنه لا يعترف للإنسان بأي تعليل فلسفي أو سياسي لعمله، يجب تمييز العناصر العبثية في المسرح[1].

ونجد الكثير من الكتاب الذين كتبوا هذا النوع بينهم "يوحين يونيسكو" والتي تعتبر مسرحية "المغنية الصلعاء" أو مسرحية عبثية وغيرها من الأعمال التي تلتها.

2- المسرح عن العرب:

يعود الفضل في دخول المسرح إلى العالم العربي إلى التاجر مارون النقاش سنة 1848 حيث كان هذا التاجر محب ومولعا بالأدب فتأثر بالمسرح الأوروبي ودرسه جيدا وتمكن من أساسياته وما أن عاد إلى موطنه الأصلي بعد انتهاء تجارته باشر في إيداع مسرحه على طريقته الخاصة على الرغم من تأثره الواضح بمسرحية البخيل لموليير فأبدع مسرحية من فكرة وفي منزله ومع أفراد عائلته أي أنّ المسرح الأول عند العرب كان بمواد مارون النقاش خاصة[2].

وبعد نجاح هذا الفن والعمل في الموطن العربي أعاد مارون النقاش الإبداع مرّة أخرى بمسرحية الحسن المغفل وهارون الرشيد عام 1849 م فهنا أعطيت إشارة الانطلاق للمسرح العربي فتشكلت فرقة "أحمد أبو خليل القباني" سنة 1865 الذي أدمج الفصحى لغة للحوار والموروث الشعبي في مسرحياته.

أما في مصر في عام 1870م تم إنشاء دار الأوبرا المصرية ليأسس يعقوب صنّوع فرقته الخاصة التي انتقدت الأوضاع السائدة في مصر آنذاك في عصر الخديوي لكن بسبب التعسف توقفت هذه الفرقة بعد سنتين.

[1]- باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2015، ص 53.
[2]- جميل نصيف التكريتي، تأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، د . ط، ص 05.

لكن وفد سليم النقاش إلى مصر بفرقة سنة 1876 م لتتشكل حركة المسرح العربي (اليازجي) أيضا والذي قدم مسرحية شعرية المروءة والوفاء وأتى أيضا أبو الخليل القباني إلى مصر بعد إغلاق مسرحية سنة 1884، وهنا استفاد منه المسرح المصري بحكم أنه يحمل أفكار وحياة جديدة أنعشت المسرح المصري وفي سنة 1891 كوّن إسكندر فرح فرقته المسرحية برفقة جوق سلامة حجازي مما ساهم في إنتاج فنّانين كبار.

وفي سنة 1893 ألف أحمد شوقي في باريس أول مسرحية شعرية بعنوان علي بك الكبير، وهنا دخل الشعر عالم المسرح ومن هنا تم الرجوع إلى الموروث العربي القديم من شعر وفنون تمثيلية أو ما تسمى (عنوان الفرجة العربية)[1].

لكن بعد الثبات والإبداع المسرحي عند العرب كانت هناك العديد من الاتجاهات المعادية لهذا الفن الإبداعي الجديد على العالم العربي وكان لا بد من فنّ يواكب روح العصر وتصوراته فراح الأدباء والكتاب إلى إبداع فن جديد وهذا ما حصل في الأخير ثم إبداع مسرحية الفصل الواحد العبثية نسبة إلى الوضع السائد فهي مانت مرآته فنجد كتاب ارتبطت أسماؤهم بهذا الشكل القصير والجديد نجد منهم "شهد الدين وهبة" و "محمود دياب" و "الفريد فرج" و "توفيق الحكيم"".

[1]– أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربية الحديث، دار الهلال مصر، 1995 م، ص 11–12 (بتصرف)

3- خصائص مسرحية الفصل الواحد

3-1-الحبكة:

أ/ مفهومها:

لغة: الحبكة في اللغة من الفعل الثلاثي حبك، يحبك حبكا والحبكة: الحبل الذي يشد به على الوسط، والتحبيك التوثيق وقد حبكن العقدة أي وثقته وحبك الثوب أي أجاد نسجه وأحسن صنعه والحبيكة كل طريقة من خصل الشعر أو البيضة وجمع الحبكة حبك.

حبك: الحبك: الشد وإحتبك بإزاره: احتبى به إلى يده والحبكة: أن ترتخي من أثناء حجرتك من بين يديك لتحصل فيه الشيء.

أما الحبكة فهي مصدر هيئة للفعل حبط ومعناها رسم خطة أو رسم خريطة[1].

وقد وردت في القرآن الكريم في قوله عز وجل: "السماء ذات الحبك"[2] .ويعني بها طرائق النجوم، الحبائك: الطرق وحدتها الحبكة يعني بها السماوات لأن فيها طرق النجوم والمحبوك: ما أجيد عمله.

اصطلاحا: هي الأحداث المسرحية التي تحدث على عكس ما يمثله موضوعها الرئيسي، إذ يجب على الحبكة أن تكون ذات طابع موحد وواضح لدى كل المشاهد، وأن تمتلك اتصال الشخصيات فيها من خلال نمط حركي ومتواصل بعد الأثر الأول المتمثل في الصراع وخلال الحركة التصاعدية للأحداث يتم الوصول إلى قمتها والانتهاء إلى العمل والفكرة الدقيقة للمسرحية وهي كثير من الأنواع الدرامية، فهي مجموعة أحداق تتشابك خيوطها بسبب تعاريف رغبات الشخصيات وهذا التعارض

[1]- ينظر، ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للنشر، بيروت، الجزء العاشر، مادة حبك، ص452

[2]-القرآن الكريم، سورة الذاريات الآية:7، ص521.

يترجم إلى أفعال يتحدد من خلالها مسار الديناميكي للمسرحية من البداية حتى النهاية وبهذا فإن الحبكة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بوجود صراع وعوائق أو مجموعة عوائق في العمل"[1].

وقد وصفها أرسطو "بأنها الجوهر الأول في التراجيديا تنزل من منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي ثم تأتي الشخصية في المقام الثاني"[2].

فالحبكة في العمل المسرحي لا تكون ظاهرة مثل العناصر الأخرى كالشخصيات والأحداث والزمن والمكان وإنما تترك للقارئ هو الذي يكتشفها عن طريق استخدامه للعقل وهذا ما يحتاجه الكاتب من إثارة عواطفه، وإحداث الدهشة في شعوره.

والحبكة في المسرحية لا تعني مجرد قصة بل هي: "التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذاته، فهي عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض ومنها الشخصيات، الحوار، الأحداث، والموضوع نفسه ...

أي أن الحبكة ترتيب لأجزاء المسرحية في شكل مترابط ليعطينا في النهاية البناء العام للمسرحية[3]

نستنتج من خلال هذا التعريف أن الحبكة هي التي تقوم ببناء مسرحية وترتيبها فيما بينها في شكل هندسي حتى تعطينا الهيكل العام للمسرحية في الأخير.

[1]– ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، لبنان، ط 1، ص 174.

[2]–أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، هلال للنشر والتوزيع، ط 1، سنة 1999 ص138

[3] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما: مؤسسات الكريم عبد الله، ط 1، 1987، ص 60.

ونجد تعريفًا آخر لها من العلوم أن الحبكة أي البناء المسرحي هي التي تعطي المسرحية قوامها فهي ترتيب للأحداث وتسلسها ويتحقق الهدف الذي يرمي إليه المؤلف من تأليف مسرحية وما تثيره من أفكار وانفعالات"[1].

والمقصود هنا أن الحبكة هي التي تعطينا البناء العام للمسرحية من خلال ترتيبها للأحداث وتسلسلها حتى نهاية المسرحية فيتحقق من خلالها هدف الكاتب.

3-2- الشخصية:

أ/ مفهومها:

لغة: مشتقة من كلمة شخص والشخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر والجمع الأشخاص والشخوص وشخاص ... والشخص: سواء الإنسان وغيره تراه من بعدي، وكل شيء رأيته جسمانه فقد رأيت شخصه ... والشخص، كل شخص له ارتفاع وظهور والمرادية إثبات الذات فأستعير لها لفظ الشخص، وشخص، بالفتح شخوصً: ارتفع والشخوص ضد الهبوط وتعني أيضًا: السير من بلد إلى بلد"[2].

ونجدها أيضا في معجم (محيط المحيط) "شخص الشيء عينه وعينه وميزه عما سواه، ومنه تشخيص الأمراض عند الأطباء أي تعيينها ومركزها، وأشخصه أزعجه وأشخص فلان هان سيره وذهابه"[3]

[1]-أبو حسن السلام، الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، سنة 2004، ص 177.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، ج 24، دار المعارف، القاهرة، ط 1، ص 2212.

[3]-بطرس السباتي،محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، (د. ط) 1998، ص 455.

اصطلاحًا: هي مجموعة من الأنماط والتي تحوي الإدراك والتفكير والسلوك والتي تميز ذات الشخص عن آخر إذن "فالشخصية هي مجموع ردود الفعل النفسية والاجتماعية التي يواجه فيها الفرد بيئته أو من أنماط السلوك التي تغنيه على تكثيف نفسه وفقًا بيئته الطبيعية والاجتماعية[1]

كما عرفت الشخصية أنها: "كائن بشري من لحم ودم وتعيش في مكان وزمن معيّن .... أنها هيكل أجوف ووعاء مفرغ يكتسب مدلوله من البناء القصصي فهو الذي يمد بهويته"[2]

أي أن الشخصية هي كائن بشي له صفات بشرية تتفاعل مع الزمان والمكان فهي بناء يتكون داخل العمل القصي.

ويمثل مفهوم الشخصية "مجمل السمات التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي وهي تشير إلى الصفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقية.[3]

ب/ أنوعها: تتنوع الشخصية فنجد المركزية والثانوية منها.

1-الشخصية الرئيسية: وهذا النوع هو الأكثر ظهورًا من الشخصية الأخرى، فهي تحدد الدور الذي يقوم به الحدث من تحديد فعالية الشخصية، وسميت أيضا بالشخصية المحورية "باعتبار أنه شخص محور يكون مركز الحدث ومعه شخصيات أخرى تساعده وتشاركه في الحدث"[4]

[1]-جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 1982، ص 962.

[2]-صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، مجد لاوي، ط 1، 2015، ص 117.

[3]- مرجع سابق، ص 117.

[4]- محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في العمل الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للنشر والتوزيع، ط 1، 2007، ص 27.

ويمكن القول بأنها: "هي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائمًا، ولكنها هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية"[1]

أي تحتل الصدارة في العمل الروائي ولها دور كبير في سير عملية السرد.

وأنها تدور حول شخص رئيسي أو محوري تنطلق وتدور معه الأحداث.

2- الشخصية الثانوية: هي التي لا يوجه لها الكاتب اهتمامًا مماثلا لاهتمامه بالبطل، ذلك أنها تؤدي عملاً ثم تتصرف من ساحة القصة أو تبقى فيها ولكنها لا تتفاعل مع الحوادث تفاعلا يجعلها تطفو على سطح القصة إلا أنها ضرورية للقصة لأنها تطرح الوجه المقابل للبطل أو توضح بعض صفاته أو تقدم له نوع من المساعدة"[2]

وبالمقابل تنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة إنما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو أحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد من حين إلى آخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد البطل أو معيق له، وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي، وهي بصفة عامة أقل تعقيدًا وعمقًا من الشخصيات الرئيسية[3]

[1]–صبحية عودة زغرب، غسان الكنفاني،جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 131 – 132.

[2]– غريد الشيخ: الأدب الهادف في قصص وروايات غالب حمزة، أبو الفرج، قناديل للتأليف والترجمة والنشر، ط 1، 2004، ص 381.

[3]– محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص 39.

فهي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية، وتكون إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتهديل سلوكها، وإما تتبع لها وتدور فلكها وتنطق باسمها، فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها"[1]

أي أنها متممة ومكملة وكاشفة عن الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية كما أنها تعد جوهر العمل الأدبي، إذن وجودها أساسي فهي تصعد إلى مسرح الأحداث حسب دورها المعطي.

وهذا ما قاله محمد غنيمي هلال "....إذا كانت الشخصيات ذات الأدوار الثانوية أقل في تفاصيل شؤونها فليست أقل حيوية وعناية من القاص"[2]

3-3 الحوار:

أ-مفهومه:

لغة: ورد في لسان العرب في مادة (ح، و، ر) أن "الحوار" الرجوع من الشيء والمحاور: المرجع، والمحارة: المكان الذي يحور أو يحاور فيه، وأحار عليه جوابًا: رده، والمحاورة: المجاوبة والتحاور، التجاوب، والمحاورة مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة واستجار الدار: استنطقا الحور: شدة سواد المقلة من بياضها، وهو أحوٌ وامرأة حوراء، بينة الحور والحوراء: البيضاء، والتحوير: الترجيع، والأحوري: الأبيض النائم، والإحوراز الإبيضاض، والحور: خشبة يقال لها البيضاء والحواري: الدقيق الأبيض وحوّر الخبزة تحويرًا: هيأها وأدارها ليضعها في الملة، وحوّر العين الدابة: حجر حولها بكى وذلك من داء يصيبها، والحوراء: كية مدورة، والمَحَار: الخط والناحية والمحارُ: الدقة والمحارة مرجع.

[1]- غزيد الشيخ: الأدب الهادف في قصص ورواية غالب حمزة أبو الفرج، ص 392.

[2]- محمد غيمي هلال، النقد العربي الحديث، دار الثقافة دار العودة، بيروت، (د. ط) 1973، ص 205.

الكتف والمحارة: باطن الحنط، والمحارة: منسم البعير، والمحارة: النقصان، وحوران: موضع بالشام[1]

اصطلاحًا:

يعتبر الحوار من أهم وجوه التعبير الإنساني وتواصله بين عالمه وبين الموجودات التي تملك لغة خاصة بها، فهو الحوار في أبسط تعريفاته: "حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات أو كلام يقع بين الأديب نفسه أو من ينزله المقام نفسه .... ويفرض منه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس[2].

أي أنه كلام الشخصيات ومحادثاتها في أي نوع من الأنواع الأدبية كما أنه تمثيل للتبادل الشفهي وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشخصيات بحرفية سواء كان موضوعًا بين قوسين أو غير موضوع"[3]، ولتبادل الكلام بين الشخصيات أشكال مختلفة كالاتصال والمحادثة والمناظرة وغيرها.

يشغل الحوار حيزًا هاما في أي عمل أدبي نثري، حيث يخفف من رتابة السرد ويربح المتلقي من متابعته ويبعد عنه الشعور بالملل، أما فيما يخص أهمية الحوار فيؤكد خبراء إبراهيم جبرا أنها: "تكمن في جعل الحدث مرئيا أمامنا يقع بتفاصيله، ويرسم صورة واضحة لمستويات الشخصية وطرائق تفكيرها[4]

[1]– بنظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مادة (ح، و، ر) ص 264 – 265.

[2]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1984، ص 100.

[3]– لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر والتوزيع، ط 1، لبنان، 2002، ص 79.

[4]– صبحية عودة زغرب، غسان الكنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 176.

ومعنى ذلك أن الحوار هو من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب لتنمية الأحداث في عمله الأدبي بالإضافة إلى رسم الشخصيات والكشف عن حالاتها النفسية والفكرية والاجتماعية ويرها من الجوانب الداخلية والخارجية فيها.

بالإضافة إلى تعريف آخر للحوار يشمل جميع جوانبه وهو أن "الحوار ظاهرة أدبية تشمل كل نواحي الحياة المختلفة لأنه يمثل الحديث والكلام الدائر بين الناس، وهو اشتراك طرفين أو أكثر في الإحساس بموقف معين يشارك فيه الملقي والمتلقي في إبداء رأي معين أو طرح فكرة غالبا ما تكون فيها الآراء متضاربة"[1]

فيقرب الحوار بين تلك الآراء وينتهي بالاتفاق أو الاختلاف قد تكون سعيدة أو لا تكون، وهو أشبه ما يكون بالعرض والصراع الذي يجري في القصص والمسرحيات لكنه في هذا المجال يخص الكلام الدائر بين المتحدثين.

ويمكن القول أن الحوار هو أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط يكون مباشر وهو عبارة عن العمليات الفكرية التي يقوم بها الأشخاص، ومن أجل إعطاء أو اقتراح أفكار يؤمنون بها من أجل الوصول إلى حل لمشكلاتهم وقضاياهم.

ب- أنواع الحوار:

يمكن أن تميز بين نوعين نذكر منهم:

[1]- ليلى محمد ناظم الحيالي، جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي والأموي، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2009، ص 42.

الحوار الخارجي:

"هو حوار تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر للحديث في إطار المشهد داخل العمل القصص بطريقة مباشرة، ويعتمد الحوار المباشر على المشهد الذي يتولى بدوره إظهار أقوال الشخصية[1]

أي أنه حوار بين شخصيتين أو أكثر في إطار مشهدي حيث أن الشخصية توجب الحديث للشخصية الأخرى فتنصت لها ثم تجيب بدورها، فالأخذ والرد في الحوار الخارج وجهان لعملة واحدة حيث يقدمان تفاعلا بين طرفين يجمعهما مشهد واحد.

ويمكننا القول أن الحوار الخارجي هو الحوار الظاهر الذي يجري على لسان الشخصيات ويشترط أن يسمع الشخصيات حوار بعضهما البعض وهو النمط الأكثر شيوعًا في المسرح ويمكن أن يكون ثنائيا بين شخصين أو أكثر.

الحوار الداخلي:

يعتبر الحوار الداخلي نمطا تواصليا لا يستدعي وجود الآخر، فهو حوار من جهة واحدة ويوجه إلى الداخل ليبلور موقف الذات تجاه أشياء لا تظهر في الحوار الخارجي فقد عرف بأنه "حوار طرف واحد أو حوار بين النفس وذاتها، تتداخل فيه كل التناقضات وتنعدم فيه اللحظة الآنية، ويبهت المكان وتغيب كل الأشياء إلى حين"[2]

فهذا النوع من الحوار يكشف عن تناقضات الشخصية الداخلية والخارجية، فيلغى الزمان والمكان في تلك اللحظة التي تتحاور فيها الشخصية مع ذاتها.

---

[1]– هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، (د .ط)، 2004، ص 214.

[2]– صبيحة عودة زغرب، غسان الكنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص173.

فالحوار الداخلي حديث فردي يدور بين الشخصية وذاتها حيث يدخل المتلقي إلى وعي الشخصية ليقف على حالاتها النفسية الداخلية، كما أن الشخصية لا تلتزم بالترتيب النحوي والمنطقي للكلام.

وهذا ما نجده في القول الآتي: "حوار يجري داخل الشخصية ومجاله النفس أو باطن الشخصية، ويقدم هذا النوع من الحوار المحتوى الواعي أي تقدم الوعي، دون أن تجهر بها الشخصية في كلام ملفوظ[1]

ينتج عن دافع نفسي تعيشه الشخصية بكل أبعاده من توتر وصراع ومواقف فكرية.

3-4- الصراع:

مفهومه:

الصراع لغة: من صرع والصرع الكرح بالأرض وخصه في التهذيب بالإنسان صارعه فصرعه، يصرعه صرعًا، الفتح لتميم والكسر لقيس، عن يعقوب، فهو مصروع وصريع، والجمع صرعى والمصارعة والصراع: معا لجتهما أيهما يصرع صاحبه وفي الحديث: مثل المؤمنين كالخامة من الزرع تصرعها الريح مرة وتعدلها أخرى أي تُميلها وترميها من جانب إلى جانب والمصرعُ: موضع ومصدرٌ (...) ورحل صراعٌ وصريع بيّن وصرعةٌ: كثير الصرع لأقرانه يصرعُ الناس، وصُرعةٌ: يصرع كثيرًا يطرد على هذين بابُ، وفي الحديث أنه صرعَ دابة فجيش شقة أي سقط عن ظهرها[2]

[1]- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال نصر الله، ص 220.

[2]- ينظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مادة (ص ر ع) ص 266.

اصطلاحا:

الصراع الدرامي يجب أن يكون صراعا بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة من البشر"[1]

فهو نتيجة حتمية لمعطيات ومواقف معينة، أي الأحداث تدفعه إلى التطور من موقف معين حيث لا يؤدي إلا إلى احتمال واحد، فينتج صراع بين الشخصيات داخل العمل الأدبي فالصراع الدرامي تحاول فيه كل إرادة هزيمة الأخرى وهذا الصراع لا يعني أبدًا التناقض بين الإرادتين فقد يكون بينهما بعرض أوجه الشبه، وقد يكشف طرفا الصراع في النهاية أنهما متشابهان ومتقاربان فهذا الصراع تحكمه العواطف ويتحكم في القلب، يكون صراعًا متوترًا والعواطف متغيرة قد تشتد وقد تلين في النهاية تكون بين شخصيات المسرحية.

2- أنواع الصراع:

نميز بين ثلاث مستويات رئيسية في الصراع في النص المسرحي، ترتكز معظمها على الشخصية الرئيسية أو البطل نذكر منها:

*** الصراع الخارجي:**

هو الفعل الجسدي الذي يحدث على خشبة المسرح، على سبيل المثال عمليات إطلاق النار والمطاردات والإثارة والانسحابات التي تسلي الجمهور مثل هذا النوع يكون له الثقل الأكبر في المسرحيات الكوميدية القائمة على الحركة والهزل، لأن هذا ما يرغب في مشاهدته جمهور المسرحية.

[1]- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 1، 1998، ص 17-18.

*** الصراع الداخلي:**

يعكس هذا النوع من الصراع نمو الشخصية والفوضى الداخلية التي تعاني منها دراميًا، وأكثر الشخصيات الدرامية المسرحية مثالا للصراع الداخلي شخصية هاملت شكسبير يقدم الصراع الداخلي بالضرورة الكثير من الأشكال المونولوج أو الحوار الداخلي، يمكن اعتبار الصراع الداخلي أهم أنواع الصراع لأنه يعكس ما تستعمله الشخصية في نهاية العرض المسرحي وهو ما ينعكس بالضرورة على ما ستعمله الجمهور.

*** الصراع البيني:**

يمكن اعتبار هذا النوع من الصراعات على مدى تفاعل الشخصيات الثانوية مع الشخصية الرئيسية وهو ما يخلق موجة كاملة من الصراع تحدث على أثر ذلك التفاعل[1]حيث أن الشخصية الرئيسية تخلق ذلك الصراع مبدئيا ويتم ملاحظة ردود فعل الشخصيات الثانوية، سواء كانت عتق أو جدل أم تساؤلات أم طاعة أم صمت.

3-5- المكان والمكان:

1- المكان:

لغة: جاء في لسان العرب بأن " المَكْنُ والمِكْنُ: بيض الضبة والجرادة ونحوهما، قال أبو الهند واسمه عبد المؤمن بن قدوس

ومَكْنُ الضباب الطعام الغريب *** ولا تشتهيه نفوس العجم

[1]- الجرماني آراء عابد "صراع النص المسرحي من التخيل إلى خشبة، مجلة الجديد في 20 سبتمبر 2020، اطلع عليه بتاريخ 03 يناير 2021.

واحدته مكنَة ومَكِينَة بكسر الكاف، لقد مكنت الضبة وهي مكون أمكنت الضِبَة، جمعت بيضها في بطنها، فهي مكون وأنشل ابن برا لرجل من بني عقيل: أراد رفيقي أن أصيده ضبة

ويقول الجوهري:" المكِنَةُ بكسر الكاف واحدة المَكْن والمَكَنات وقوله صلى الله عليه وسلم:" وأقروا الطير على مَكَنَتِها "[1]

وجاء أيضا:é الموضع أمْكِنَة وامَاكِنْ، توهم الميمْ أصلا حتى قالوا تمكن من المكان، وقيل الميم في المكان أصل أنهم من التمكن دون الكون، والمكان المنزل يقال:" فلان مَكِينْ عند فلان بين المَكَانة والمَكَانة والوضع[2].

كما نجدها قد ذكرت في العديد من المواضيع في القرآن الكريم في قوله تعالى:" وأذكر في الكتاب مريم إذ انتبدت من أهلها مكانا شرقيا"[3]

وهنا نقصد به الموضع وهو بيت المقدس الذي كان فيه محرابها، وفي آية أخرى نجذ قوله:" ورفعناه مكانا عليا "[4]

وهنا نقصد به المكان أو المنزل، وقوله أيضا:" قالوا يا أيها العزيز إن له أبا شيخا كبيرا فخذ أحدنا مكانه إنا نراكا من المحسنين".[5]

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ص4249.

[2]– المصدر نفسه، ص4327.

[3]– سورة مريم، الآية 16.

[4]– سورة مريم، الآية 57.

[5]– سورة يوسف، الآية 78.

اصطلاحا: لقد تعددت مفاهيم المكان حيث نجد أرسطو يقول:" أن المكان موجود ما دمنا نشغله ونتحيز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر[1]، " أي لا يمكن نكر المكان ما دمنا موجودين ونتحرك فيه.

وتعرفه الباحثة والناقدة سيزا قاسم:" أنه المكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث "[2]، فهو المسرح الذي تجري فوقه الأحداث وفي تعريف آخر لغاستون باشلار:" نجد المكان الأليف وذلك هو الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خياليا، فالمكانية في الأدب هي السورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدور في هذا المحور"[3]

فهو في نظره المكان الذي ولد فيه الإنسان ويتذكره دائما، وهناك الكثير من النقاد أطلقوا عليه مصطلح الفضاء فيعرفونه بأنه:" المشهد أو البنية الطبيعية والاصطناعية وبنايات بمختلف أنماطها ووظائفها والشوارع والسيارات ... الخ التي تعيش فيها شخصيات روائية وتتحرك وتمارس وجودها[4]

[1]– مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنامينا (حكاية بحار الدفل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، 2011، ص28.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة المقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية لكتاب، القاهرة، (د ت)، 2004، ص106.

[3]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هالسا، مؤسسة الجامعية لدراسات النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص06.

[4]– عمر عبج الواحد، شرية السرد لتحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنبأ القاهرة، ط3، 2003، ص83.

2- الزمــن:

لقد جاء في قاموس المحيط:" الزمن اسم لقليل الوقت وكثيره، وهو جمع الأزمنة وأزمان"[1]

وجاء في لسان العرب:" الزمن والزمان، وأزمنة وزمن زامن: شديد، وأزمن شيء: طال عليه الزمان... وأزمن المكان، أقام به زمانا، وعامله مزامنة من الزمن... ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر... والزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما شابه"[2]. فهنا يقصد بالزمن شهر أو فصل أو غيره

وجاء في معجم الصحيح أن:" الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره أو يجمع على أزمان وأزمنة أو زمن (ولقيته ذات العويم) أي بين الأعوام، الكسائي:" عاملته مزامنة من الزمن كما يقال مشاهرة من الشهر، والزمانة آفة في الحيونات، ورجل الزمن أي المبتلي بين الزمان، والزمان بكسر الزاي:" أبو حي من بكر وهو زمان بن تيم الله ابن ثعلبة ابن عكاية ابن صعب ابن علي ابن بكر وائل ومنهم القند الزماني"[3]

اصطلاحــا:

لقد تنوعت وتعدد مفاهيم الزمان، حيث نجد عبد الملك مرتاض يعرفه في قوله:" الزمن هو ذلك الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي أثارنا حيثما وضعنا الخطى، بل حيثما استقرت بنا النوى، بل حيثما نكون وتحت اي شكل وعبر أي حال نلبسها، فالزمان كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا

[1]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، شركة ومطبعة مصطفى البياتي، مصر، ج2، ط2، 1952، ص233-234.
[2]- ابن منظور، لسان العرب، ص86.
[3]- ابي نصر اسماعيل بن حامد الجوهري، تاج اللغة والصحاح العربة، دار الحديث، القاهرة، ط1، 2009، ص499.

الوجوده أولا، ثم قهره رويدا رويدا، بالإبلاء آخر، فالوجود هو الزمن يحاصرنا ليلا ونهارا ومقاما وتضعانا وصبا وشيخوخة، دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات"[1]

فهو يقصد أن الزمن يتبعنا منذ ولادتنا ويتبعنا في كل مراحل حياتنا ويسجلها حتى شيخوختنا وموتنا، وفي قول آخر نجده يقول:" الزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار... والزمن لا ينبغي له أن يتجاوز ثلاث امتدادات كبرى، فالامتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمخض في الحاضر والثالث يتصل بالمستقبل[2] "أي أن الزمن هنا هو الفترة التي تربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.

3-6 الحـدث:

لغة: لقد جاء الحدث في مقاييس اللغة لابن فارس بمعنى:" انه هو كون الشيء لم يكن، يقال حدث أمر بعد أن لم يكن "[3]، فتكون هناك حالة انتقال من حالة سكون إلى الحركة، أي ينتقل الكاتب من حالة الهدوء إلى حالة صراع وهكذا، وفي تعريف آخر في لسان العرب يقول:" حدث، يحدث، حدوثا وحِدْثَانا ... والحدوث كون الشيء لم يكن وأحدثه الله فحدث، وحدث أمر أي وقع"[4]

فبهذا يصبح شيء موجود بعد أن كان غير موجود أي يحقق في اللاموجود إلى الواقع.

اصطلاحا : إن الحدث يتضمن حالة الفعل، والصور الناتجة عنه والفضاء الذي يتحرك فيه الحدث والحواس تتلمسها والعاطفة والمشاعر التي تتحكم وقد اختلف التعريفات فنجد عبد الكريم جدري يعرفه

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ، الجزائر، دط، 2005، ص170.
[2]- المرجع نفسه، ص174.
[3].- ابن فارس، مقاييس اللغة، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، ط2، 2002، ص36.
[4]- ابن منظور، لسان العرب، ص73.

بأنه:" مجموعة من المواقف والأوضاع الدرامية التي تشكل الوقائع التأسيسية للحدث المسرحي من خلال ترابطها العضوي بالبنية وتطور الأحداث في المسرحية مقترنا بما يصدر من الأفعال وردودها لدى الشخصيات في تعاملها مع الموضوع بالتصوير الحي للحالات والأوضاع السيكولوجية وما تكون عليه الشخصيات"[1]

فالحدث شيء يسري ضمن مكان وزمان تمثله شخصيات يكون فيه صراع أي مشكل يسعى للوصول إلى حل بما يتوافق مع واقع عيشه.

فهو: عبارة عن الحادثة الفعلية أو الموضوع الأساس الذي تدور حوله القصة ويعد أحد ضروريات الكتابة وأساس الفعل فيها ومحور العملية الفنية يتشكل ويتطور لامتداد الوقت إثرا سلسلة من الأفعال تقوم بتمثيلها الشخصية، "فهو يعتني بتصوير الشخصية في أثناء عملها ولا تتحقق وحدته إلا إذا أوفى بيان كيفية وقوعه، والمكان والزمان والسبب الذي قام من اجله، كما يتطلب من الكاتب اهتماما كبيرا بالفاعل والفعل لأن الحدث هو خلاصة هاذين العنصرين"[2]

وفي تعريف أخر نجد:" سلسلة بمنطق السبب والنتيجة"[3]، فهو يتطور ليصل إلى قضية يطرحها ويسعى للوصول إلى حلها في الخير.

[1]– عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، مؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2، 2002، ص42.

[2]– شريبط احمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية د ط، 1998، ص21.

[3]– نبيل راغب، فن الرواية عند يوسف السباعي، مكتبة الخارجي، القاهرة، د ط، د ت، ص110.

II/ الأدب المسرحي عند صلاح عبد الصبور:

أ/ المسرح الشعري:

يعد صلاح عبد الصبور أحد أهم رواد حركة الشعر الحر العربي ورموزه في الحداثة العربية المتأثرة بالفكر الغربي فأراد أن ينقل تجربته الشعرية إلى المسرح فكانت بداياته في المسرح الشعري، فقد إستوى هذا النوع على يداه وبدأ في مصر والعرب بمعناه الحقيقي، إذ أنه قد تميز في وضع الشعر فوق المسرح في شكل مونولوجات وحوارات فقد سعى إلى التحديد في بنائه الفني وأدرك أن الفن المسرحي يشكل جانبا من جوانب البناء الشامخ في جسم الثقافة والأدب للأمة وطبع مسرحه بالصبغة الحديثة، فنظم الشعر الحر الذي يعتمد على التفعيلة دون الالتزام ببحر معين بالتوافق مع الحوار المسرحي وما يناسبه ومن كتاباته في هذا النوع المسرحي نجد مأساة الحلاج فقد أحيا الكلاسيكية حيث أن المسرح كان شعريا من الإغريقي وما يؤكد صحة قولنا القول التالي "وللشعر في المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النشر فيه، فلم يكن الشعر المعتد به عنده– في المسرحيات والملاحم ولم يعبأ لذلك بالشعر الغنائي على أنه جعل قيمة الشعر كلها في مقدرة الشاعر على المحاكاة ومتى توافرت هذه المحاكاة التي نشدها الشاعر بلغ الشعر أقصى غاية درامية له .... فقد ظلت المأساة الشعرية حية حتى الواقعية"[1].

كما نجد "كل شعر ينحو إلى أن يكون دراميا، وكل مسرحية تميل أن تكون شعرية" فهو يرى بأن الشعر هو الذي يعبر عن العاطفة ولذلك يتأثر الجمهور.

وهنا يمكن القول أن صلاح عبد الصبور قام بتزويج نوعين أدبيين وهما المسرح والشعر فنتج مجموعه من المسرحيات الحديثة "مسرحية الفصل الواحد" ودليل قولي هذا: "ولقد نتج عن ذلك الإنجاز

[1]– مدحت الجبار، البحث عن النص المسرحي العربي، دار النشر للجماعات المصرية، ط 2، 1935، ص 166.

وصيد هائل من الفهم والاتصال بأنواع أدبية مختلفة مثل القصة القصيرة التي كتبها 1952 م – 1958 و التمثيلية الإذاعية 1960 م، وترجم عشرات النصوص بين المسرحيات والقصة وكتب العديد من المقالات حول الشعر والدراما والمسرح"[1]. ونجد مدحت عبد الجبار في قول آخر له يقول: "إن عبد الصبور يدعو إلى تقاليد مسرحية شعرية جديدة لا تقتصر على المسرحية إنما تمتد إل القصيدة الغنائية وترك ما يعلمه من الأشكال الجديدة كالعبثية البريختية"[2].

أي أنه اعتمد على الكلاسيكية القديمة ليحييها ويقوم ببعثها بشكل حديث ومعاصر.

ب- المسرح العبثي:

كما أننا نجد بأن صلاح عبد الصبور تأثر بالمسرح العيني فكتب فنية مسرحية "مسافر ليل" فهذه المسرحية شعرية تصنف ضمن المسرح العيني والعبث عنده يتغير مفهومه عن مفهوم الغربيين اللذين سموه باللامعقول بل أن مسرح العبث يخضع للعقل العام وذلك لأنه يعكس الواقع الاجتماعي المؤلم وأهم المشكلات التي يواجهها حيث يقول في تذييل مسرحية مسافر الليل: "لقد ظلت كلمة اللامعقول حيث ألقاها بعض نقاد المسرح الحديث كثيراً لأنه ليس مسرحا لا معقول يمضي أنه مجاف للعقل العام وحتى كلمة العبث تبدو مخيبة للثقة من يستطيع أن يعبث في هذا العصر الذي نعيش فيه حتى ولو كان ذا نفس عابثة لنميز إذاً اختلافه عن سبيل المنطق إلى سبيل روح العقل"[3] .حيث يقصد بأنه الإنسان في هذا العصر عليه إعمال عقله ففي مسرحية "مسافر ليل" يظهر لنا السلطة بكل أشكالها السياسية والاجتماعية والدينية محاولات تسليط الضوء على احترام الصراع بين الإنسان والمجتمع

[1]– المصدر نفسه، ص 169.

ينظر: مدحت الجبار، البحث عن النص المسرحي العربي، ص166.

[3]– صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ص 701 – 702.

واغتراب الإنسان عن واقعها ومجتمع وسلب حريته، وقد مثلها في المسرحية بسلب الراكب لشخصيته والتي تمثل فيه روح المبادرة والتحرر والتمرد.

الفصل الثاني: خصائص مسرحة الفصل الواحد

في مسرحية "مسافر ليل"

- مضمون المسرحة
- دلالة عنوان المسرحية
- الخصائص الفنية المسرحية بفصل الواحد في مسرحية " مسافر ليل"

1. مضمون المسرحية:

جرت أحداث هذه المسرحية في آخر قاطرة ليلية في منتصف الليل، حيث تبدأ بوصف الشخصيات والتي أولها الراكب الذي وصفه الراوي بالمهرج والجالس على أحد مقاعد العربة، فهو نموذج للإنسان بلا أبعاد لا يستطيع الراوي وصفه أي إعطاء وصف دقيق له، فهو يتململ سأمانا، يحاول أن يستخرج ذكريات لكنه لا يتذكر إلا المطفأة منها أي أن حياته كانت بائسة ليدرك أنها لا لون لها، فيضع يده في جيب سرواله الأيمن فإذا بسبحته تسقط وتتناثر حباتها بين الكراسي فوق حديد الأرضية محدثة صوت تراك..تراك...تراك

ثم يستخرج من معطفه جلد غزال دوّن فيه التاريخ ليستذكر عدة أسماء بارزة فيقول:

الاسكندر

"تك..تك...تك"

هانيبال

"تك..تك..تك"تيمورلنك

"تك..تك..تك"

هتلر...متلر...جونسون...مونسون.

..تك...تك..تك..تك

الاسكندر..الاسكندر..الاسكندر[1]

فهذه الشخصيات عظيمة خلدها التاريخ لتستدعيهم الذاكرة ليفرضوا سلطتهم على البسطاء.

فيبقى يكرر

الاسكندر..تك..تك..تك

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور، ص621.

الاسكندر..تك..تك..تك[1]

وهنا يظهر عامل التذاكر وهو يصرخ قائلا:

من يصرخ باسمي؟ من يدعوني؟

من أزعج نومي في زاوية العربة؟[2]

فيجيبه الراكب من أنت فيقول أن الاسكندر فيندهش ويقول هذا الاسكندر لالا. أي لا يصدقه ويتحدث معه ويقول له هل أكثرت من الشرب وهنا يثير غضب العامل فيقول:

لا تعرف قدري يا جاهل

قسما، سأروضك كما روضت المهر الجامح[3].

ويمد يده إلى الجيب الأيمن ليخرج سوطا، والجيب الأيسر يستخرج منه خنجر ومن ثنية سرواله يستخرج غدارة، ومن حلقه أنبوب سم وهنا يتغير وجه الراكب المحموم بالرعب من الاسكندر. الذي يقول أن لا احد يعصي أمره فيتجرد الراكب من جميع مبادئه وكرامته ويتنازل عنها ليطلب من العامل أن يجعله سرجا لجواده، وفرشه لنعله وفحاما في حمامه.

فيلقي العامل بيده اتجاه الراكب من اجل إعطائه تذكرته لكن الراكب يتحدث مذعورا فيقول له اصنع بي ما شئت لكن لا تقتلني فيتعجب العامل من تصرف الراكب فيقول له ماذا..؟

لم تصرخ يا سيد؟

هل تحلم؟

لم تحمد كالفأر المذعور؟

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور ص622.

[2] المصدر نفسه ص622.

[3] المصدر نفسه ص624.

لأظن بأنك لم تركب قاطرة من قبل[1].

فيقول الراكب أنت الاسكندر فيجيبه العامل أن اسمه زهوان وماذا تريد يا مولاي الزهوان فيقول العامل:

مذعور...وغبي

أولا تدرك من ثوبي ما أطلب

أطلب تذكرتك

هذا عملي...عمل مرهق(...)[2]

فيقلب الراكب على تذكرته ويعطيه إياها فيقول عامل التذاكر

شكرا...تذكرة خضراء...

ومربعة تقريبا....

وطرية....

هذا يعني أنك رجل طيب[3].

فيتحسس هذه التذكرة ويأكلها فإذا به يطلب من الراكب تذكرة للمرة الثانية فيقول له أنه أعطاه إياها وهي في بطنك هنا يغضب العامل ويقول للراكب إلزم حدك مدركا أن الراكب سيخر منه ويقول:

إيه...أنا ..ماذا؟

علمني سني أن يتأخر غضبي،

أن يتقدم عقلي، سخطي.

لكني لا أسمح إطلاقا أن يتقدم عقلي خطوات القانون[4].

---

[1] صلاح عبد الصبور،مسرح صلاح عبد الصبور،ص631.

[2] المصدر نفسه ص632.

[3] المصدر نفسه ص 634.

[4] صلاح عبد الصبور،مسرح صلاح عبد الصبور، ص 637.

وهنا يجلس العامل أمام الراكب ويقول له دعنا نتحدث كصديقين وينزع سترته لكي لا يخاف منه لكن لم يلبث إلى أن تحول هذا الهدوء إلى عاصفة، ويقول أن إسمه سلطان وأن زهوان اسم زميله الأرقى منه رتبته أربع سترات فيقول له وأنت ما اسمك فيجيب الراكب أن اسمه "عبده" فيقول له إنك تكذب فيقول الراكب

بل إني عبده..

أقسم لك

وأبي عبد الله، وإبني الأكبر يدعى عابد،

وابني الأصغر عباد، واسم الأسرة عبدون[1].

ويطلب منه بطاقته فيقول أنها خضراء، ومربعة وجافة ويتأملها ويمدها إى فمه، فينتفض الراكب مذعورا ويقول:

أرجوك...لا تأكلها... أرجوك[2].

فينفي العامل ذلك ويقول كيف آكلها، فأنا لم أرى في حياتي أحد يأكل الورق

وهنا يعلق الراوي ويقول أن هذا ليس صحيح لأن ألذ طعام للإنسان هو الورق ولا يوجد أوراق أشهى من أوراق التاريخ ليبقى الراكب متعجبا من الراكب ويردد أقولا يحفظها مثل "جوع كلبك يتبعك"

سيدنا نعمان بن المنذر

ومثل

"عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسي.."

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور، ص639.

[2] المصدر نفسه ص645.

سيدنا هرمان بن جورنج[1].

وغيرها من الأقوال. ويقول انه كان يحدق بها لا أكثر وألقى بها أرضا مصرحا أنها ورقة بيضاء فيلقطها الراكب ويقول أن هذه بطاقتي وأن عليها صورتي واسمي فنجده يقول:

لكن أوراقي ليست بيضاء

هذا اسمي!

هذا رسمي![2]

فيرد عليه العامل متهما إياه أنه سرق الأوراق وأنه قتل الله وسرق بطاقته الشخصية وأنه هو السلطان في هذا العالم. فيقول:

لا...أوراقك بيضاء...أنظر

أنظر، بيضاء تماما

لا تعرف أوراقك

آه، أدركت الآن

هي ليست أوراقك

أنت سرقت الأوراق إذن[3].

ويقول أيضا:

يا عبده

قف، واسمع وصف التهمة

أنت قتلت الله..

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور ص648.

[2] المصدر نفسه ص651.

[3] المصدر نفسه ص 651.

وسرقت بطاقته الشخصية

وأنا علوان بن الزهوان بن السطان

وإلى القانون

في هذا الجزء من العالم

باسمك يا عشري السترة

أفتتح الجلسة[1].

فينطق الراكب: لا....لم أفعل

مظلوم.....مظلوم[2].

فيجلس العامل في أعلى العربة ويضع قدميه على رأس الراكب لأن القانون فوق رؤوس الأفراد فيقول الراكب

مظلوم والله، مظلوم....مظلوم..

لم أقتل أو أسرق

أدركني يا عشري السترة

فالمسافر يتوسل ويقسم أنه لم يسرق ويطلب العفو والعدل من العامل ويقول أنه أعدل من في الأرض وأرحمهم وأكثرهم علما حيث يقول الراكب:

عليم بأسرار الديانات واللغة

له خطرات تفضح الناس والكتب

ولو لم يكن في كفه غير روحه

[1] صلاح عبد الصبور،مسرح صلاح عبد الصبور، ص653.

[2] المصدر نفسه ص655.

لجاد به فليتق الله سائله[1].

فيقول لمن هذا الشعر فيجيبه الراكب بأنه للمتنبي فيقول له بل الشعبان العاتم ليعود ويحكي حياته والعبء الذي يتحمله والفزع في الليل إذ حدثت واقعة ما فينزل ويجلس جنب الراكب ويتحدث معه فيقول له أن هناك شائعة تقول أن رجل من أهل الوادي قد قتل الله وسرق بطاقته الشخصية وأنها صادقة ففقد بطاقته الشخصية معناها أنك لست بموجود فالسارق قد قتلك وأفقدك وجودك وأنت سرقت بطاقته و هذا الأمر متساوي فيلح الراكب على انه لم يقتل فيقول الراكب ونحن نبحث في سرعة السارق عن طريق مراجعة الملفات وتسجيل المكالمات وتصوير الخطابات والإمساك بالناس وتعذيبهم من اجل الاعتراف لكن دون جدوى لان الله ما زال يخاصمنا فالأمر خطير ويستدعي إنكار الذات فطلب منه أن يفعل شيئا من اجله ومن اجل الوادي فطلب منه أن يضحي بنفسه وحياته من أجل أن يتفاخر أمام الناس أنه قد ألقي القبض على الجاني في قوله:

لنميز بين الصادق والكاذب

لا بد من الحسم

لو لم فعل لاختل نظام الوادي

إني أعرف ما لأفعل

سأقول لهم في صحف الغد إني نفسي قد أمسكت الجاني،

وقتلته

وسأعرض جثتك وصورتك على الناس

إنك رجل طيب

مخلوق من أنبل طينة

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور ص658.

أهل للتضحية الكبرى

أنت على استعداد أن تصنع شيئا من أجلي[1].

فوضع أمامه أربع لآلات للموت أولها السوط والثاني السم والثالث الغدارة لكن الراكب رفض هذه الأدوات وانه بريء لا يستحق الموت فيقول ما رأيك بالخنجر بقوله:

معذرة...يا عبده

يا أنبل مخلوق صادفته

فليمسسك الخنجر...

فليدخلك الخنجر

يطعنه بالخنجر[2].

فيخرج البطاقة البيضاء ويلوح بها أمام عيني الراكب المحتضر الذي يسقط ميتا بعد نظرته الأخيرة

فيقول عامل التذاكر:

آه...كيف سأحمل جثة هذا الرجل الممتلئة

متجها إلى الراوي

ساعدني يا هذا

احمله معي

الراوي:

متجها إلى الجمهور

ماذا أفعل

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور ص675.

[2] المصدر نفسه، ص678.

ماذا أفعل

في يده خنجر

وأنا مثلكمو أعزل

لا املك إلا تعليقاتي

ماذا أفعل !

ماذا أفعل![1].

وتنتهي هي المسرحية بموت الراكب المسكين على يد عامل التذاكر الطاغي.

2. دلالة عنوان المسرحية:

إن العنوان هو المرآة العاكسة للنص الأدبي فنجد أن عنوان المسرحية "مسافر الليل" يحتوي على مدلولين مدلول ظاهر والذي يدل على الإنسان الذي ركب القطار في منتصف الليل ليسافر إلى مكان ما، في حين نجد مدلول خفي يستوجب إعمال العقل من أجل فهمه والوصول إليه وهو أن القطار هو مسار الحياة التي يعيشها الإنسان الذي سافر إليها فيجد نفسه خاضع لطبقة الحاكمة والتي تجعله يعيش تحت رحمته ويعيش مسلوب الإرادة والحرية حتى موته" ونجده في هذه المسرحية يقدم رسالة واضحة وهي دفع القارئ إلى التفكير في مصير حياته في ظل الظلم والاستبداد".[2] الذي يعيش تحت وطأته والتي مثلها صلاح عبد الصبور في عامل التذاكر المستبد مستذكرا الأسماء التي حملها بعد ذلك من الاسكندر، هتلر، متلر، سلطان، زهوان، الذي يملك وسائل القوة ليطغى بها على الإنسان الضعيف الذي مثله بالراكب الرامز للشعب الخاضع لهذه السلطة والمستلم لها.

[1] صلاح عبد الصبور، مصرح صلاح عبد الصبور، ص681.

[2] منى عبد المقصود عبد العزيز شنب، أثر التقنيات البرشتية على كتاب المسرح العربي، دراسة تحليلية لنماذج مختارة، ص146.

3- عناصر بناء مسرحية "مسافر ليل" كونها في الفصل الواحد.

3-1- الشخصيات وطبيعتها:

إن مسرحية الفصل الواحد هي مسرحية لا تكثر فيها الشخصيات فقد وظف صلاح عبد الصبور في مسرحيته شخصيتين مثلت هذه المسرحية هما عامل التذاكر والراكب دون الإكثار فيها وهذا نتيجة تأثره بمسرح العبث في مسرحيته خاصة المسرح الذي تبناه بكيت ويونيسكو،ونجد مدى تأثر صلاح عبد الصبور بمسرح العبث في مسرحيته من خلال الآتي:

أ- قلة عدد الشخصيات وعدم تحديد طبيعة كم منهم أن صلاح عبد الصبور يطلق على عامل التذاكر أنه زهوان ، والاسكندر وسلطان، وهكذا فهو لا يريد تحديد الهوية ومن ثم جعل الشخصية عامة غير محددة وهو ما كان ينادي به الاتجاه العبثي"[1] وهذا دليل على تأثره بمسرح اللامعقول ونجده يؤكد كلامه في تذليل مسرحيته فيقول: "لست أريد في هذه المسرحية أن أقدم نماذج، وهي ليست نماذج من الناس، بقدر ما هي نماذج من البشرية واتخاذ النموذج أساسا للعمل المسرحي يعني درجة من التجريد تماما مثل الفكاهة أو النكتة، حين تجعل محورها نموذجا يواجه نموذجا آخر، فتكشف بهذا التجريد لب التناقض[2] أي أن الشخصية تكون غير منطقية في تصرفاتها أي غير عقلانية وهذا ما فعله عامل التذاكر في التبلي على الراكب دون أي سبب "وبواسطتها يمكن تعرية أي نقص أو عيب يعيشه أفراد المجتمع"[3]

[1] منى عبد المقصود عبد العزيز شيب، أثر التقنيات البرشتية على كتاب المسرح العربي دراسة تحليلية لنماذج مختارة "المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد الرابع، الجزء الأول، يونيو 2018، ص135.

[2] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور ص685.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، ص79.

وهذه الشخصيات تمثلت في:

1. **عامل التذاكر:** وهو رجل مستدير الوجه عليه سمات البراءة التي تثير فيه الشبهة وهو الاسكندر ونجد ذلك في قوله:

أن الاسكندر

في صغري روضت المهر الجامح

في هيمعة عمري روضت أرسطاليس

حين بلغت شباب روضت العالم[1].

فهو رجل بسيط يعمل في قطار من اجل كسب قوت عيشه بجمع التذاكر من الركاب ونجد ذلك في قول صلاح عبد الصبور:

أولا تدرك من ثوبي ما أطلب

أطلب تذكرتك

هذا عملي....عمل مرهق

ينزعني من فرشي في بطن الليل

يحرمني من نومي...أشهى خبز في مائدة الله[2].

فهو رجل طيب يكسب قوته بشقاوة ولكن يوجد فيه لذة لأنه حلال لكن سرعان ما يتحول إلى رجل شرير ذو سلطة سرعان ما يتهم الراكب المسكين بسرقة شخصية الله فيقول له:

يا عبده

قف، واسمع صفة التهمة

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور، ص618.

[2] المصدر نفسه ص633.

أنت قتلت الله

وسرقت بطاقته الشخصية[1].

فيغير اسمه ليصبح

وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان

وإلى القانون[2].

وهذه الأسماء التي تدل على القوة والظلم والاستبداد فنجده يقول:

أمسكنا بالآلاف

عذبنا عشرين لحد الموت

وثلاثين لحد الإغماء

لكن لا جدوى[3].

فيتهم هذا العامل الراكب ويجعله يخضع لسلطته فيقوم بعرض أربع آلات للموت "السوط، السم، الغدر، الخنجر ليقوم في الأخير بغدره بالخنجر"

فعامل التذاكر تمثل السلطة في هذه المسرحية أما الراكب فهو الإنسان المظلوم الذي يخضع لتلك السلطة رغما عنه حيث نجد يقول:

آه...الخنجر....

الاسكندر.....

معذرة.....يا عبده

يا أنبل مخلوق صادفته

[1] صلاح عبد الصبور،مسرح صلاح عبد الصبور،ص653.

[2] المصدر نفسه ص653.

[3] المصدر نفسه ص670.

فليمسسك الخنجر...

فليدخلك الخنجر "يطعنه بالخنجر"[1].

2. الراكب: وهو المسافر لا يمكننا وصفه وهذا ما قاله صلاح عبد الصبور: "على أحد مقاعد العربة يجلس المسافر، نموذج للإنسان بلا أبعاد الإنسان الذي لا يستطيع أن نصف إلا ملامحه الخارجية، فنقول إنه بدين أو نحيف، طويل أو ربعه، أشقر أو أسمر، وكل هذه الأوصاف سواء"[2].

وهو يسافر في آخر قاطرة ليلية

نحو مكان ما

ويعد عواميد السكة

واحد...اثنان...ثلاثة...خمسة... مائة[3].

فهذا الراكب أصبح ضحية في يد طاغية وخضع لسلطته فهو رمز للعبودية وذلك من خلال أسمائه "عبده"

حيث يقول:

بل إني عبده..

أقسم لك...

وأبي عبد الله، وابني الأكبر يدعى عابد

وابني الأصغر عباد، واسم الأسرة عبدون[4].

فهذه الأسماء تدل على العبودية فهو الإنسان المقهور أمام السلطة المتجبرة ويظهر ذلك عند قوله:

---

[1] صلاح عبد الصبور،مسرح صلاح عبد الصبور، ص678.

[2] المصدر نفسه، ص617.

[3] المصدر نفسه ص618.

[4] المصدر نفسه ص642.

لا ....لم أفعل.

مظلوم....مظلوم، إني أطلب عشري السترة ذاته

أطمع في عدله[1].

فهنا عندما أتهم بأنه سرق شخصية الله قال بأنه مظلوم وطلب العدل من عامل التذاكر فأصبح يطيعه ويقدسه في قوله:

لا، وجلالة مجدك

هذا شعر سمح مأفون يعلق في ذاكرتي من أيام صباي[2].

كذلك يظهر ذلك من خلال تكراره لكلمة "من يا مولاي"، "لا تحزن يا مولاي".

ليجد نفسه في الأخير ضحية الاسكندر الذي عرض عليه العديد من أدوات القتل والتعذيب لتنتهي حياته بطعنة خنجر تودي بحياته ظلما وهو بذلك الإنسان المظلوم المجرد من جميع حقوقه في ظل سلطة مستبدة.

– بالإضافة إلى هتين الشخصيتين نجد شخصية هامشية وهي شخصية "الراوي" الذي يسرد لنا ما شاهده من زاوية المشاهدة لديه والذي يثير جانب المسرح أي في ركن الجمهور لمتابعة أحداث المسرحية "فعلى جانب المسرح أي في ركن العربة يقف الراوي مرتديا حلة عصرية، بالغة الأناقة...وردة أو رباط عنق لامع أو صدار مقلم أو سوار ساعة ذهبي، أو كل هذه الحلي و الزواقات....وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة، صوته معدني مبطن باللامبالاة الذكية"[3]. فهو موجود في إحدى زوايا القاطرة ويروي ما يحدث أمامه من أحداث التي تجري بين عامل التذاكر والراكب دون فعل أي شيء فيجده نفسه متجبرا مع عامل التذاكر وأحيانا مظلوم مع الراكب أي أنه أحيانا مع السلطة

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور، ص654.

[2] المصدر نفسه، ص659.

[3] المصدر نفسه ص628.

وأحيانا أخرى هدفا لها حيث نقل لنا أحداث هذه المسرحية وكل تفصيلاتها دون أن ينسى أي جزء من أجزائها فنجده يقول:

المشهد يتلخص فيما يأتي:

الراكب محموم بالرعب

مثل إشارة ضوء

والاسكندر قد عبأ جيشه

السوط والأنبوب السم جناح أيمن

والغدارة والخنجر

فيلقه الأيسر

لا نجرؤ طبعا أن نذكر ما في قبعته

حتى لا يغضب[1].

فهذا دليل على دقته في الوصف فنقل لنا جميعها الإسكندر من أدوات قاتلة حتى أشار إلى أنه يضع شيئا تحت قبعته.

لنجده في الأخير يتحول إلى شخصية من شخصيات المسرحية وذلك حين أراد الاسكندر أن يحمل جثة الراكب

في قوله:

ساعدني يا هذا

أحمله معي[2].

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور ص627.

[2] صلاح عبد الصبور،مسرح صلاح عبد الصبور، ص680.

فيتحدث الراوي مخاطبا الجمهور:

ماذا أفعل

ماذا أفعل

في يده خنجر

وأنا مثلكمو أعزل

لا أملك إلا تعليقاتي

ماذا أفعل !ماذا أفعل؟[1].

والراوي في هذه المسرحية هو الجوقة وهذا ما قاله صلاح عبد الصبور في تذليل مسرحيته: "فالراوي هو البديل الجوقة التي عرفها المسرح الإغريقي، وأنا أعد الجوقة فتحا مسرحيا ينبغي ألا يغلق بابه"[2].

3-2- الأحداث في المسرحية:

لكل مسرحية أحداث ومواقف لكن في مسرحية الفصل الواحد نجد حدث واحد لا أكثر تمثله شخصيتان لا أكثر في زمان ومكان ثابتان لا يتغيران تقوم المسرحية عليه فتركز على جوانبه وتدقق فيه وتسعى الوصول فيه إلى حلول لأنها تعالج قضايا سياسية واجتماعية مسايرة لحياة الإنسان فهي تنظر في مشاكله وتوجه له الحلول محاولة التأثير فيه وفي مسرحية مسافر ليل.

"فنجد أن صلاح عبد الصبور كان حريصا على أن يحرك في الشعب إرادة التغيير والرفض للأوضاع القائمة وبالتالي كان يحقق هدف المسرح الملحمي الذي تأثر به فعبد الصبور يعالج قضية اجتماعية وهي حرية الشعوب وكيف يمكن الحفاظ عليها لأنها إذا سلبت من الانسان أصبح مسلوب الإرادة"[3]

[1] صلاح عبد الصبور،مسرح صلاح عبد الصبور، ص681.

[2] المصدر نفسه ص697.

[3] منى عبد المقصود عبد العزيز شنب، أثر تقنيات البرشتية على كتاب المسرح العربي دراسة تحليلية لنماذج مختارة، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية ص146.

وهذا هو الحدث الذي أراد صلاح عبد الصبور أن يبرزه على خشبة المسرح ليثبت الوعي في نفوس الجمهور ودفعهم إلى تغيير مصيرهم فجسد ذلك على عربة قطار والذي يقصد بها الحياة مثلها العامل الظالم حيث يقول:

أنا الاسكندر

في صغري روضت المهر الجامح[1].

ويقول أيضا: "لا يجرؤ أحد أن يعصي أمري"[2].

والراكب المظلوم وهو الإنسان الذي لا حول ولا قوة له الذي يخضع لسلطة عامل التذاكر ليصبح عبدا عنده.

ونلاحظ ذلك من خلال قوله:

لا، يا مولاي

قل لي...بم تأمر؟[3]

يقوم صلاح عبد الصبور بهذا من أجل إيصال الفكرة لأن مسرحية الفصل الواحد لها هدف معين يريد الوصول إليه بإيجاد حلول لكن في مسرحية مسافر ليل تنتهي بفاجعة وهي موت الراكب المسكين.

3-3- الحبكة:

إن الحبكة هي المسار العام من البداية مرورا إلى الذروة ثم النهاية وتفكك العقدة أي متابعة الأحداث وتسلسلها هدفها توليد أثر عاطفي وفني لدى المتابع، وهنا في مسرحية الفصل الواحد والتي تعالج بدورها حدث واحد تتابعه من البداية وصولا إلى الذروة أي تولد الصراع وصولا إلى الحل فنجد مسرحية صلاح عبد الصبور تبدأ بهدوء وذلك بركوب الراكب إلى القطار من أجل الانتقال بين الراكب

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور ص623.

[2] المصدر نفسه ص627.

[3] المصدر نفسه ص628.

وعامل التذاكر وهذا مانسميه الوصول إلى الذروة فتجد أنها تحاكم بين طبقتين من المجتمع أي بين السلطة والشعب فنجد منى عبد المقصود تقول: "تأثر صلاح عبد الصبور بالمسرح البريشتي في مسرحية مسافر ليل حيث نجد أن المسرح البريشتي فيه الصراع بين قوى اجتماعية قاهرة وأخرى مقهورة"[1] فالذروة هذه ميزة من مميزات مسرحيات الفصل الواحد ليبحث لها عن الحل في الأخير فهي "سلسة الحوادث التي تجري في المسرحية وتتطور العقدة من خلال حركات الشخصيات ومن مواقف الفعل عن طريق المؤلف حتى تصل الى ذروتها وقمة تعقيدها".[2]

والصراع في هذه المسرحية يبدأ حين يتحول عامل التذاكر من عامل بسيط إلى الاسكندر الطاغي المتجبر الذي يفرض سلطته على الراكب ويتهمه بسرقة شخصية الله وذلك في قول صلاح عبد الصبور:

أنت قتلت الله....

وسرقت بطاقته الشخصية[3].

ويتفاخر بنفسه كونه السلطة العليا أي الظالم

وأنا علوان بن زهوان بن سلطان

وإلى القانون[4].

وقوله أيضا:

أنا عشري السترة

أنظر... !فيجعل هذا العامل الراكب تحت رحمته ويظهر ذلك من خلال قوله:

---

[1] منى عبد المقصود عبد العزيز شنب، أثر تقنيات البرتية على كتاب المسرح العربي دراسة تحليلية لنماذج مختارة، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية ص140.

[2] عبد القادر قط، فن المصرحية، دار النشر، لبنان، ط1، 1998، ص03.

[3] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور ص653.

[4] صلاح عبد الصبور،مسرح صلاح عبد الصبور،ص653.

لا يجرؤ أحد أن يعص أمري

هل تجرؤ[1].

فيجيبه الراكب

لا، يا مولاي

قل لي...بم تأمر؟

أسرع من رجع حديثك سأكون[2].

ويقول الراكب أيضا:

ماذا ينبغي من مثلي شيئا

أعني...بم يشملنني عطفك؟

بم تكرمني

هل تجعلني سرجا لجوادك؟

فيقول عامل التذاكر

ضاقت نفسي بركوب الخيل الآن

الراكب:

هل تجعلني فرشة نعلك؟

ليحاول صلاح عبد الصبور من هذا الصراع الذي عالج من خلاله قضية سياسية واجتماعية وهي بطش الطبقة الحاكمة على الطبقة الضعيفة فيحاول أن يؤثر فيهم بطريقة مسلية أي يعالج قضايا تحدث في الواقع المعاش استدل بشخصيات عظيمة من التاريخ وهي شخصية الاسكندر وذلك في

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور ص627.

[2] المصدر نفسه ص627.

الواقع لتبحث هذه المسرحية في الأخير عن حل لهذا الصراع والخروج من الذروة ولكن مسرحية مسافر ليل تنتهي بفاجعة أليمة وهي قتل الراكب وطعنه بالخنجر ويظهر ذلك في قول عامل التذاكر:

يا أنبل مخلوق صادفته

فليمسسك الخنجر

فليدخلك الخنجر

يطعنه بالخنجر[1].

3-4- الزمان والمكان: تقع أحداث هذه المسرحية على متن قطار في منتصف الليل حيث نجد الراوي يقول:

وهو يسافر في آخر قاطرة ليلية

نحو مكان ما

ويعد عواميد السكة

واحد..اثنان....ثلاثة...خمسة...مائة[2].

فالشخصية تجسد عملها في حيز مكاني معين وزمن محدد ولا يمكن لها أن تكون في اللامكان فهو:" الإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات فكل حدث لا بد له من مكان خاص يقع فيه".[3] ونجد أن الزمان والمكان في مسرحية مسافر ليل هو شيء واحد وهذا ما يقوله مدحت الجبار: "في مسافر ليل يتوحد الزمان والمكان ويتحولان لشيء واحد على خلاف بقية مسرحياته، فالحوادث كلها تدور في عربة القطار في سيره هو الزمان وهو المكان في آن واحد"[4]. فقد جرت كل الأحداث

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور ص678.

[2] المصدر نفسه ص618.

[3] هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص277.

[4] ينظر: مدحت الجبار، البحث عن النص في المسرح العربي ص211

على متن القطار وهو يسير في منتصف الليل منذ ركوب الراكب وجلوسه على مقعد القاطرة إلى استيقاظ عامل التذاكر وكل الحوارات التي جرت بينهما والتي كان فيها العامل يحاول أن يتجبر ويتسلط على الراكب ويلصق فيه التهمة بأن سرق شخصية الله وقتله في قوله:

يا عبده

قف، واسمع وصف التهمة

أنت قتلت الله...

وسرقت بطاقته الشخصية[1].

إلى أن حتم عليه الموت باستظهار أدوات القتل لتنتهي به بطعنة بالخنجر.

نجد تغيرات داخل المسرحية في المكان حيث تتغير العربة إلى قاعة محكمة وذلك في قول عامل التذاكر:

أنا علوان بن الزهوان بن السلطان

وإلى القانون

في هذا الجزء من العالم

باسمك يا عشري السترة

أفتتح الجلسة[2].

فهنا القاضي هو عامل التذاكر والمتهم هو الراكب الذي يطمع في العدل لكن هذا التحول غير حقيقي فمازالت الأحداث على متن القطار وهذا ما نجده في القول الآتي: "يتحول المكان كله (العربة) إلى

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور ص653.

[2] المصدر نفسه ، ص653.

السجن وقاعة محكمة لكن في صورة تجريدية ظهرت اتهاماتها على لسان عامل التذاكر وأدواته و بطشه التي أنبأت بمصير الشخصية أعطت المكان ايجادات السجن والظالمة والمحكمة"[1].

وهنا فهما عنصران ثابتان لا يمكنهما التغير في مسرحية الفصل الواحد.

3-5- اللغة والحوار:

إن مسرحية مسافر ليل هي نوع من الكوميديا السوداء فهي مضحكة بطابع فكاهي لكن لها هدف فهي تبث الوعي في نفوس الجمهور وتؤثر فيهم تحمل الكثير من المنطق وهي مسرحية واقعية ابتعد فيها صلاح عبد الصبور عن التكرار والإطالة فاللغة هي الوسيلة التي تتصل بها الشخصيات فيما بينها فهي مهمة في سير العمل المسرحي فهي" تنطق الشخصيات وتكشف الأحداث وتوضح البيئة ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي بعبر عنها الكاتب".[2] وهنا نجد اللغة الشعرية أي وظف فيها الشعر حيث يقول: "فالقارئ قد يشهد هنا ألفاظا لم يعتدها في الشعر، وقد وقفت أنا كثيرا تجاه بعضها يتجاذبني عاملان إسقاطها أو تغييرها لأن فيها شبهة ركاكة أو عامية ففي المقطع الثاني من حديث الراوي نجد عبارة "فالأمر بسيط... بل أؤثر معناها القديم كإحدى ضيع "مبسوط" بمعنى ممدد مستوٍ، ولكن الكلمة قد انتقلت من هذا المعنى إلى معناها الجديد كما انتقلت كلمة سهل من معناها كأرض منبسطة إلى معنى اليسر والوضوح والاستواء في شرع الفكر لا في رؤية العين[3].

حيث وجد أن هذه اللغة هي التي تناسب السياق وتتوازن معه فهي مسايرة لروح العصر وتتغير المعاني وفقا لمتطلباته ونجد بقول أيضا في تذليل مسرحية "أبقيت على هذه الألفاظ لأني أؤمن أن لكل

---

[1] ينظر: مدحت عبد الجبار، البحث عن النص في المسرح العربي ص211.

[2] عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب المنيرة، القاهرة، مصر، د ط، 1982، ص199.

[3] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور ص694-695.

عمل بلاغته، ولأنني وجدت أسلافنا في كتاب المسرح حيث يكتبون الكوميديا يترخصون الجلال لصالح التعبير، ولأنني كما قلت كنت حريصا على شاعرية لا شاعرية الأداء"[1].

فجميع القواعد تسقط أمام التعبير فيجب أن يوظف ما يناسبه فكانت حواراته تحمل في طياتها صورا شعرية وجمل مباشرة من أجل تحقيق مبتغاه وهو التأثير في الجمهور وإقناعه فنجد حوار يريد العامل فيه أن يقنع الراكب بضرورة موته واستسلامه.

فنجده يقول: فلنتحدث في هذا الموضوع الشائك كصديقين كرفيقي رحلة

بدلا من أن نتحدث خصمين كما يفرض هذا الموضوع المؤسف

(راكب وعامل تذاكر)

إيه....أوسع لي جنبك

وسأخلع سترتي الرسمية حتى لا تخشاني

فلدي بعض الناس حساسية ضد اللون الأصفر[2].

كما نجد الحوار الجدلي القائم حول العامل القوي والراكب الضعيف الذي لا يجرؤ حتى على الدفاع على نفسه ونجد منى عبد المقصود تقول في هذا الرأي: "تأثر صلاح عبد الصبور بالمسرح البريشتي فجاء الحوار محملا بالجدل فحينما يتهم عامل التذاكر الراكب بأنه سرق بطاقة الله الشخصية يحاول الراكب أن يثبت براءته من هذه التهمة بشتى السبل"[3].

ويظهر ذلك جليا في المسرحية فنجد عامل التذاكر يقول:

تذكرتك يا سيد

---

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور ص695.

[2] المصدر نفسه ص638.

[3] ينظر: منى عبد المقصود عبد العزيز شنب، أثر تقنيات البرشتية على كتاب المسرح العربي دراسة تحليلية لنماذج مختارة، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية ص140.

الراكب:

أعطيتك إياها يا سيد

عامل التذاكر:

أين...؟

الراكب

في بطنك يا سيد

عامل التذاكر

لا ترفع الكلفة إلا بين صديقين

فالزم حدك

أقسم أنك رجل ساخر

لكنك لن تجني من سخريتك إلا ما ترضاه

الراكب: أقسم أني أعطيتك إياها يا سيد

عامل التذاكر:

وأنا ألقيت بها من الشباك...؟

الراكب: لا، أنت أكلـ....[1].

فهنا جدل في الحوار الذي يدور بين الراكب وعامل التذاكر حيث أن هذا الأخير يطلب التذكرة من الراكب مرة أخرى بعد أن كان قد أعطاها إياه لكنه لا يصدقه ويتهمه أما الراكب فيجادله بأنه قد أعطاه إياها ويسعى إلى إقناعه بذلك.

كذلك نجد ذلك في قوله:

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبورص635-636-637.

هذي قطعة ورق بيضاء

فزد واحد

في حوزته هذه الأوراق البيضاء(.....)

"الراكب يمد يده للأرض، ويلتقط الورقة، ويتحدث وهو يشير إليها...."

لكن أوراقي ليست بيضاء

هذا اسمي !

هذا رسمي !

عامل التذاكر

لا....أوراقك بيضاء...أنظر

انظر بيضاء تماما

لا تعرف أوراقك

آه، أدركت الآن

هي ليست أوراقك

أنت سرقت الأوراق إذن[1].

هنا يطلب عامل التذاكر البطاقة الشخصية للراكب وحين يعطيه إياها فيقول له بأنها ورقة بيضاء فيرد عليه الراكب بأنه بطاقته وعليها اسمه وصورته

لكن العامل يجادله ويصر بأنها بيضاء ويتهمه بأنه سرق هذه الأوراق وسرق شخصية الله ومنه فقد نتج حوار بينهما وهذا الحوار جدلي.

[1] صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور ص650-651.

خاتمة

خاتـــمة:

لكل بداية نهاية والحمد لله الذي وفقنا على هذا العمل الذي توصلنا إليه إلى مجموعة من النتائج هي:

– أن مسرحية مسافر ليل هي مسرحية من فصل واحد حيث أنها تعالج قضايا سياسية واجتماعية مسايرة للعصر.

–أن مسرحية مسافر ليل هي مسرحية عبثية إلا أنها تحمل الكثير من المنطق فصلاح عبد الصبور أراد أن يؤثر على المتلقي من اجل اللجوء إلى تغيير الواقع المعاش.

– أن مسرحية مسافر ليل هي نوع من الكوميديا السوداء لأنها تقدم لنا مأساة اجتماعية بطابع مضحك.

– أن مسرحيات الفصل الواحد لها الكثير من الخصائص والمتمثلة في "الحوار،الحبكة، الشخصيات، الحدث، الزمان والمكان".

– أن لكل ميزة من هذه المميزات مهمة ولا يكاد أي عمل مسرحي الخلو منها.

– كما نجد أن الظلام والاستبداد صفة طاغية عند الحكام يجب على الانسان الضعيف مواجهتها للحصول على حريته والعيش بسلام.

– استخدم صلاح عبد الصبور مجموعة من الرموز وذلك من أجل جعل القارئ يعمل عقله للبحث عن الدلالة الخفية فالقطار هو الحياة، والعامل هو الانسان الذي يعيش فيها والذي يمثل القوة الغاشمة، أما الراكب هو الانسان الضعيف الخاضع لتلك القوة.

– كما نلاحظ أن هذا النوع من المسرحيات هو فن يهتم بالإنسان ومشاكله ويسعى للبحث عن حل لها.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

I. القرآن الكريم

II. المصادر:

- الموقع الالكتروني Stories blog.com قصص وروايات ورشة الكتابة الإبداعية.

1- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، شركةومطبعة مصطفى البياني،مصر ج2، ط2،سنة 1952 .

2- أبي نصر اسماعيل بن حامد الجوهري، تاج اللغة والصحاح العربة ،دار اللغة والحديث، القاهرة،ط1، سنة 2009 .

3- 32.إبن فارس، مقاييس اللغة، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، ط2 ،2002 .

4- عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2،سنة 2002 .

5- شريبط أحمد شريبط،تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة،منشورات الإتحاد الكتاب العرب،سورية، د ط، سنة 1998.

6- نبيل راغب، فن الرواية عند يوسف السباعي، مكتبة الحارجي، القاهرة، د ط.

7- مهدي عبيدي،جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار الدفل،المرفأ،البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية ، دمشق،سنة 2011.

8- سيزا قاسم، بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)،الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة، د ط، سنة 2004.

9- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا،المؤسسة الجامعية ، للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، سنة 1984.

10- عمر عبد الواحد، شعرية السرد لتحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنبأ، القاهرة، ط3، سنة 2003.

11- عبد القادر قط، فن المسرحية، دار النشر بيروت، لبنات، ط1، سنة1998.

12- عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب المنيرة ،القاهرة، مصر ، د ط، سنة 1982.

13- إبراهيم أبو طالب، القصة القصيرة في اليمن بين التراث والتراث والتجديد، دار زهوان، الأردن، ط1، 2013.

14- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة ط1، سنة 1980.

15- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، ج24، دار المعارف القاهرة، ط1.

16- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المجلد الثاني عشر، ط1، سنة 2000.

17- أبو حسن السلام، الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، سنة 2004.

18- أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الادب العربي الحديث، دار الهلال، مصر، 1995.

19- أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، سنة 1999.

20- اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العليم للملايين، ج2، 1998.

21- ايميل بديع يعقوب، المعخم المفصل في اللغة والادب، دار العليم للملايين، ج2، عام 1998.

22- باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف، خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2018.

23- بطرس البستناني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط) سنة 1998.

- الجرماني آراء عابد،(صراع النص المسرحي من التخييل الى الخشبة ، مجلة الحديد،في 20 سبتمبر 2020 ، اطلع عليهبتاريخ 03 يناير 2021.

24- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناي، بيروت، لبنان، ط1، سنة 1982.

25- جميل نصيف التركيتي، تأملات في المسرح الاغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، (د.ط).

26- ختو عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1984.

27- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975.

28- صبيحة عودة زعرب، غسان الكنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، مجدلاوي، ط1.

29- صلاح عبد الصبور، مسرح صلاح عبد الصبور، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، (د.ط).

30- طاهر حجار، الادب والانواع الأدبية، دار طوق النجاة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

31- عادل النادي، فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1987.

32- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة دار النشر للجامعات، مصر ط2، 1999.

33- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها.

34- علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1987.

35- غريد الشيخ، الادب الهادف في قصص وروايات غالب حمزة أبو الفرج، قناديل التأليف والترجمة والنشر، ط1، 2004.

36- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، الناشرون، لبنان ط1، 2002.

37- ليلى محمد ناظم الحيالي، جمهورية النشر النسوي في العصر الإسلامي الاموي، بيروت، ناشرون، لبنان، ط1، 2009.

38- ماري الياس، حنان القصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1.

المجلات:

1- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

2- محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع في مئة عام، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، (د.ط).

3- محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في العمل الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للنشر والتوزيع ط1، 2007.

4- محمد غنيمي هلال، النقد العربي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت،(د.ط) 1973.

5- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، (د.ط) 1975.

6- محمد مندور، نماذج بشرية دار الفيلم، بيروت، ط1، 1995.

7- محمد مندورا، المسرح العالمي، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، ط1.

8- مدحت الجبار، البحث عن النص المسرحي العربي، دار النشر للجماعات المصرية، ط2، 1935.

III. المراجع:

- منى عبد المقصود، أثر التقنيات على كتاب المسرح العربي دراسة تحليلية لنماذج مختار، المحلية العلمية لكلية التربية النوعية، العدد الرابع البورشتية الجزء الأول، 2018.

المواقع الالكترونية:

الموقع الالكتروني .htpp.arm-wiki pedia

1- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، (د.ط) 2004.

2- وليد البكري، أعلام المسرح ومصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، د.ط سنة 2003.

3- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، سنة2005 .

فهرس

الفهرس الموضوعات

الفهرس	الصفحة
مقدمة	أ– ب
– مدخل	
1– مفهوم المسرحية	09
2– مفهوم مسرحية الفصل الواحد	11–10
3– مفهوم القصة لغة اصطلاحا	 12 14–12
4– مفهوم القصة القصيرة	16–15
الفصل الأول	
نشأة المسرح الحديث أ– عند الغرب ب– عند العرب	 22–18 23–22
– خصائص المسرحية الفصل الواحد 1– الحبكة أ– لغة	 24

ب- اصطلاحا	26-24
2- الشخصية	
لغة	26
اصطلاحا	28-27
3- الحوار	
لغة	30-29
اصطلاحا	32-30
4- الصراع	
لغة	33
اصطلاحا	35-34
5- الزمان والمكان	
أ المكان	
لغة	36-35
اصطلاحا	37-36
ب- الزمان	
أ لغة	38
اصطلاحا	39-38
6- الحدث	
أ لغة	39

اصطلاحا	40-39
الأدب المسرحي عند عبد الصبور	
أ- المسرح الشعري	42-40
ب- المسرح العبثي	43-42
الفصل الثاني	
مضمون المسرحية	53-45
دلالة عنوان المسرحية	53
خصائص مسرحية الفصل الواحد في مسرحية مسافر ليل	
1- الشخصية	60-54
2- الأحداث	61-60
3- الحبكة	64-61
4- الزمان والمكان	66-64
5- اللغة والحوار	69-66
خاتمة	71

قائمة المراجع والمصادر	73-77
فهرس الموضوعات	