الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحي فارس بالمدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الموضـــــــوع:

بنية الشخصية وأبعادها في المسرح الجزائري المعاصر

مسرحية عودة الولي لمحمد بورحلة – أنموذجا–

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

ـ فاطمة عبوس.

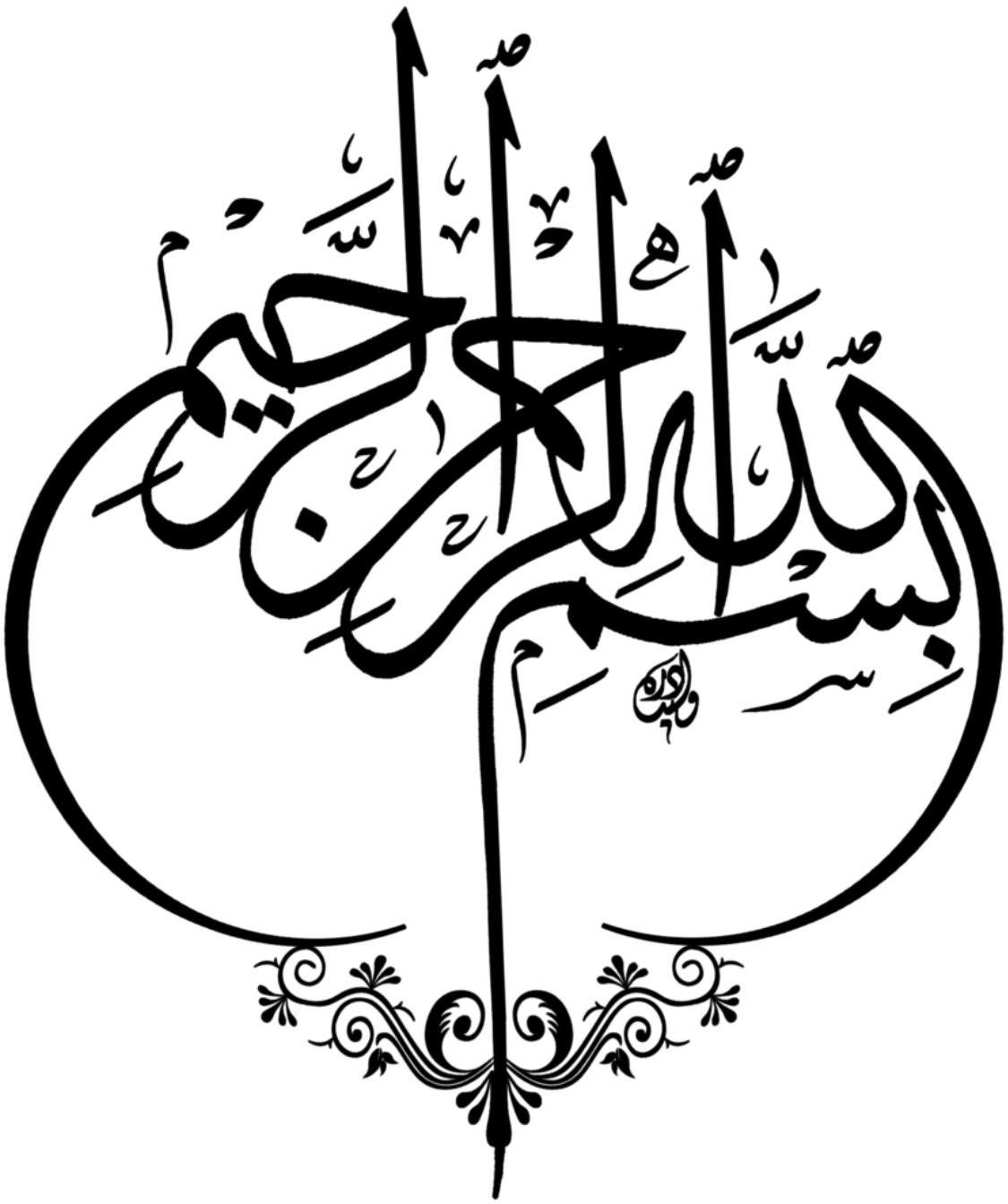
ـ زهرة عجاني.

إشراف الأستاذ (ة):

ـ د /نوال جوابلية

السنة الجامعية: 2024م/ 2025م.

1445هـ/1446 هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله حتى يبلغ الحمد منتهاه والصلاة والسلام على أشرف مخلوق أناره الله بنوره وأصطفاه

وإنطلاقا من باب من لم يشكر الناس لم يشكر الله أتقدم بخالص الشكر والتقدير للاستاذة المشرفة د.جوابلية نوال على إرشاداتها وتوجيهاتها التي لم تبخل علينا يوما بها، كما أتقدم بجزيل الشكر والعطاء إلى د.بورحلة مُحَمَّد وإلى كل يد رافقتنا في هذا العمل سواء من قريب أو من بعيد والشكر موصول كذلك إلى أوليائنا الذين سهروا على تقديم لنا كل الظروف الملائمة لإنجاز هذا العمل كما لا ننسى أن نشكر جميع الاساتذة والمؤطرين الذين قدموا لنا يد المساعدة وإلى كل الزملاء والاساتذة الذين تتلمذنا على يديهم وأخذنا منهم الكثير.



إهداء



أهدي هذا العمل إلى من زرعوا في قلبي بذور الأمل، وسقوني بحبهم الصادق حتى أينعت نجاحا...

إلى والدي العزيز، قدوتي ومصدر عزيمتي، شكرا لك على دعمك اللامحدود وتضحياتك التي لا تعد...

إلى والدتي الحبيبة، نبع الحنان وأغلى الناس، دعاؤك سر توفيقي، وابتسامتك كانت نوري في أصعب اللحظات...

إلى أخواتي الأعزاء، أنتم السند والرفقة الطيبة، وجودكم في حياتي نعمة لا تقدر بثمن أهديكم ثمرة هذا المشوار، فلكم كل الحب والامتنان

إلى صديقات دربي من قريب أو من بعيد أهديكم هذا الثمر الناضج وإلى كل زملاء العمل...

-فاطمة-



إهداء



إلى أسمى آيات العطاء البشري

إلى من لإيضاهيما أحد في الكون إلى هديتي من الله والنعمة الكبيرة التي أعيشها أمي وأبي

إلى من وهبني الله نعمة وجودهم في حياتي إلى العقد المتبقي ومن كانوا عونا لي أخوتي وأخواتي

وإلى كل من ساعدني وكان دور في إتمام هذه الدراسة زوجي الذي كان الداعم الأكبر لي خلال هذه الرحلة شكرا لك لوقوفك بجانبي وتحفيزي في كل الأوقات

إلى أطفالي الأعزاء، الذين كانوا مصدر سعادتي وقوتي إلى نبضي قلبي هشام، ريان، إياد أنيس

إلى خالي محمد ونور الدين

إلى صديقات دربي الأعزاء مجيرة، حكيمة، فه الزهراء.

إلى كل صديقاتي

إلى تلاميذي الأعزاء

زهرة

مقدمة

مقدمة:

يعتبر المسرح من أقدم الفنون الإنسانية وأكثرها تفاعلا مع تحولات المجتمع وتناقضاته، حيث يمثل مرآة تعكس القضايا اليومية والطموحاتالمستقبلية والمخاوف الوجودية للناس، وبالتالي يتجاوز المسرح كونه مجرد عض ترفيهي ليصبح خطابا فكريا وجماليا يستفسر من الواقع ويعيد تشكيله من خلال حبكة درامية وشخصيات حيوية تجسد البنى العميقة للفكر والمشاعر الجماعية.

إضافة إلى ذلك، إن الشخصية المسرحية لا تُفهم فقط من حيث حضورها الظاهري على الركح أو ضمن صفحات النص، بل يجب أن تُحلل من حيث مستوياتها النفسية والاجتماعية والثقافية والدلالية لأنها تمثل اختزالاً لكثير من القيم والرؤى المتشابكة التي يود الكاتب إيصالها لجمهوره. وعليه، تزداد أهمية هذه المقاربة حين ننتقل إلى المسرح المغاربي والمسرح الجزائري المعاصر خاصة الذي جاء محملاً بإرث من الأسئلة السياسية والاجتماعية والوجودية في ظل ظروف تاريخية طبعتها المقاومة والتحرر والهُوية والبحث عن الذات.

وفي هذا السياق، تبرز مسرحية "**عودة الولي" لمحمد بورحلة** كنموذج درامي غنيّ ومركّب، تلتقي فيه الأسطورة بالتاريخ والذاتي بالجمعي والواقع بالرمز، فهي لا تطرح فقط سؤال العودة بالمعنى السردي أو الزمني، بل تحمّل هذا الفعل بعمق روحي وثقافي يجعل من شخصية "الولي" مركزاً دلالياً تتقاطع فيه التمثلات الدينية والاجتماعية والأسطورية. وبالتالي، هو ما يمنح هذه الشخصية ثقلاً رمزياً ووظيفياً داخل نسيج النص إذ يجعل دراستها ضرورة لفهم البنية الدرامية والرسالة الفكرية للمسرحية.

وعليه، فقد تم اختيار هذا الموضوع بناءً على دوافع ذاتية تتصل باهتمامنا بالمسرح الجزائري كحقل تعبيري غنيّ ومتنوع، وخاصة بكتابات بورحلة التي تُعد من بين التجارب القليلة التي تمزج بين البُعد الرمزي والتجريب الجمالي. كما أن لهذا الاختيار أبعاداً موضوعية ترتبط بندرة الدراسات الأكاديمية التي تناولت مسرحية عودة الولي أو خصصت تحليلاً معمقاً لبنية الشخصيات فيها رغم أهميتها الفنية والفكرية.

تتجلى أهمية هذه الدراسة في سعيها إلى تجاوز القراءة السطحية للنص المسرحي، وذلك بالتركيز على تحليل الشخصية بوصفها مكوّناً بنيوياً يشكّل اللبنة الأساسية في بناء المعنى. فالشخصية ليست مجرد عنصر يؤدي وظيفة سردية أو حركية، بل هي تمثل منظومة دلالية تعكس رؤية المؤلف للعالم، وتموضعه في سياق اجتماعي وثقافي معيّن. كما تهدف هذه الدراسة إلى تحليل الأبعاد النفسية، الاجتماعية، الرمزية، والأسطورية لشخصيات مسرحية عودة الولي، واستجلاء الطريقة التي بُنيت بها، ومدى انسجامها مع بقية مكونات النص من حوار وفضاء وصراع درامي.

ومن بين أهداف هذه الدراسة كذلك نجد الكشف عن الطابع الخاص لبنية الشخصيات عند محمد بورحلة ومدى تميزها مقارنةً بما هو سائد في المسرح الجزائري والعربي؛ وفهم كيفية تفاعل الشخصيات مع محيطها النصي والمجتمعي؛ وتحليل التحولات التي تطرأ عليها ضمن مجرى الأحداث ودلالات هذه التحولات في ضوء الخلفية الثقافية للنص.

وبناءً على ما سبق، تُطرح إشكالية الدراسة على النحو التالي: **كيف تتشكل بنية الشخصية المسرحية وما هي أبعادها الدلالية في مسرحية "عودة الولي" لمحمد بورحلة؟** وينبثق عن هذه الإشكالية سؤال مركزي يتفرع إلى تساؤلات فرعية منها:

- ما هي الخصائص الشكلية والمضمونية التي تميز شخصيات هذه المسرحية؟
- كيف تشتغل الشخصيات داخل البنية الدرامية؟ ما هي تمثلاتها للذات والآخر والمقدّس؟
- وكيف تسهم هذه الشخصيات في بناء خطاب درامي يعكس تحولات المجتمع الجزائري وهمومه الراهنة في صياغة رمزية عالية الكثافة؟.

وفي هذا السياق، اعتمدنا في البحث على **المنهج البنيوي كمنهج أساسي** للكشف عن العلاقات النصية التي تحكم تشكّل الشخصيات داخل البناء الدرامي، سواء على مستوى اللغة أو الصراع أو التفاعل مع الفضاء المسرحي. مدعما بآليات الوصف والتليل،

بوصفه الإطار المنهجي في دراسة بنية الشخصية المسرحية وأبعادها في مسرحية عودة الولي لمحمد بورحلة، حيث يوظف هذا المنهج في قراءة مكونات النص وتحليل عناصره الداخلية مع التركيز على الشخصيات من حيث البناء والتطور والوظيفة.

استندت الدراسة جزئياً إلى مقارباتالتحليل **السيميائي** من أجل تتبع الرموز والدلالات التي تنطوي عليها الشخصيات، خاصة في ما يتعلق بالبُعد الرمزي والوظيفة التأويلية التي تنهض بها داخل النص. وعليه، يُتيح هذا التداخل المنهجي مقاربة متعددة الزوايا للشخصية المسرحية تجمع بين البنية والشكل والدلالة وتساعد على استجلاء العمق الرمزي والفكري الذي يحمله النص المسرحي المدروس.

وعليه انقسمت هذه الدراسة إلى مدخل تمهيدي وفصلين نظري وتطبيقي يندرج تحتهما عدد من المباحث والمطالب التي تخدم إشكالية البحث وأهدافه، إضافة إلى مقدمة وخاتمة.

إذ تناولنا في المدخل: نشأة المسرح الجزائري وتطوره.

أما الفصل الأول تطرقنا فيه إلى تأصيل نظري لمفهوم الشخصية داخل الفن المسرحي، ويتضمن ثلاثة مباحث أساسية: يتناول المبحث الأول مفهوم الشخصية المسرحية ونشأته وتطوره، بينما يُعنى المبحث الثاني بتصنيف أنواع الشخصيات في العرض المسرحي، في حين يركّز المبحث الثالث على العلاقة بين بناء الشخصيات والبُنيات السردية، وخصوصاً تفاعلها مع الزمان والمكان داخل النص المسرحي.

بينما تضمن **الفصل الثاني** مقاربة تطبيقية تختص بتحليل الشخصيات في مسرحية عودة الولي لمحمد بورحلة. ويتضمن هذا الفصل أيضاً ثلاثة مباحث: يتناول المبحث الأول تحليل البنية العامة للنص المسرحي، ومكانة الشخصية فيه من حيث الاسم والهوية

والدور؛ في حين يُعالج المبحث الثاني أنواع الشخصيات ووظائفها الدرامية داخل النص محل الدراسة؛ أما المبحث الثالث، فينصرف إلى تحليل أبعاد الشخصيات في المسرحية، سواء كانت أبعاداً جسدية، نفسية، اجتماعية أو فكرية.

- ويُختتم البحث بخاتمة تتضمن أهم النتائج المتوصّل إليها، مع فتح المجال أمام آفاق بحثية لاحقة في موضوع الشخصية المسرحية ضمن المسرح الجزائري المعاصر.

أولت الدّراسة اهتماماً خاصاً لبعض الدراسات السابقة التي اشتغلت على مسرحية عودة الولي، وغيرها من المسرحيات ومن أبرزها:

- دراسة الباحثة **بن دادة نور الهدى** تحت عنوان مسرحة الرواية - عودة الولي لمحمد بورحلة أنموذجا -

- دراسة الباحثة مسيعيد خيرة المعنونة ببنية الشخصية التراثية في المسرح العربي الحديث- مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس-

- دراسة الباحثة زارد سميرة بعنوان بناء الشخصية في مسرحية التيرانوس الأخير لسليم بتقة.

وفي سبيل إنجاز هذا العمل، تم الاعتماد على مجموعة من **المراجع النظرية والمنهجية** التي أسهمت في تأطير الإشكالية المطروحة، وتوجيه مسار التحليل النظري والتطبيقي، فقد استُند إلى كتب نقدية ومراجع أكاديمية متخصصة في **نظرية الأدب والمسرح**، خاصة تلك التي تناولت بنية الشخصية في النصوص الدرامية من زوايا مختلفة (بنائية، سيميائية، نفسية وسوسيولوجية). كما تم الرجوع إلى مؤلفات تناولت البنية السردية للمسرح، وموقع الشخصية ضمن هذه البنية، من بينها:

- كتابات عبد الملك مرتاض، وسمر روحي الفيصل، وجيرار جنيت وغيرهم من المنظّرين الذين أثروا الحقل النقدي المعاصر.

– استُعين بمصادر ومراجع تناولت **المسرح الجزائري** بصفة عامة، وأعمال **محمد بورحلة** بصفة خاصة، مع الرجوع إلى نص عودة الولي بوصفه المتن الرئيس للدراسة.

غير أن هذه الدراسة لم تكن بمنأى عن التحديات، فقد واجهت صعوبات متعددة، تمثلت أساساً في محدودية المصادر النقدية المخصصة لأعمال بورحلة، وقلّة الكتابات التحليلية التي تناولت شخصياته المسرحية بالدراسة والتفكيك. إضافة إلى ذلك، كان من الضروري التوفيق بين مناهج تحليل النصوص الأدبية من جهة، وخصوصية النص المسرحي الذي يدمج بين الأدب والعرض من جهة أخرى.

وفي الأخير، لا يسعنا إلا أن نحمد الله تعالى ونشكره على ما أنعم به علينا من توفيق وسداد خلال مراحل هذا البحث، حتى اكتمل بفضل رعايته. كما نعبّر عن بالغ امتناننا وعميق تقديرنا للمشرفة الفاضلة التي لم تبخل علينا بعلمها وتوجيهاتها القيّمة، فكانت خير سند لنا في مسيرتنا العلمية حيث تبنّت هذا العمل منذ بداياته وأمدّتنا بخبرتها الواسعة حتى خرج هذا البحث إلى حيّز الوجود، فجزاها الله عنّا كل خير آملين أن يشكل هذا البحث لبنة جديدة تضاف إلى صرح البحث العلمي، فإن أصبنا فلنا أجران وإذا اجتهدنا فأخطأنا فلنا أجر.

المدخـــل: المسرح الجزائري

النشأة والتطور.

- المسرح باعتباره جنسسا أدبيا.
- المسرح الجزائري نشأته وعلاقته بالمسرح العربي.
- عوامل تطور المسرح الجزائري.

المدخل: المسرح الجزائري النشأة والتطور.

تمهيد:

يعتبر فنُّ المسرح واحدا من أقدم أشكال التّعبير الفني في التّاريخ البشري، حيث يجسد الحكايات والقصص من خلال التّركيب المسرحي المعقد الذي يجمع بين عدة جوانب فنية مثل التمثيل، والكتابة الدرامية، التصميم الانتاجي والإخراج.

والمسرح يتيح للجمهور فرصة فريدة لاكتشاف عوامل جديدة والتفاعل مع شخصيات متعددة، إن تجربة مشاهدة عرض مسرحي تتيح للجمهور فرصة تجريبية مختلفة من العواطف والأفكار، مما يجعلها تجربه ثرية ثقافية غنية أما من الجانب التاريخ نجد أن فن المسرح قد تطور عبر العصور مع تغيرات في الأساليب والمواضيع والتقنيات من المسرح اليوناني القديم وصولاً إلى المسرحيات الشكسبيرية و المسرح المعاصر.

إنَّ شكل فن المسرح مرآة للثقافة والتاريخ والتّطورات الاجتماعية وقد امتد تاريخ المسرح عبر العديد من المراحل التاريخية المهمة التي شكلت تطور هذا الفن العظيم سنأتي للتفصيل فيها من خلال هذا المدخل.

1/المسرح باعتباره جنسا أدبيا.

1/1ـ تعريف المسرح:

أ/ لغة:

جاء تعريف المسرح عند الفراهيدي في معجم العين من مادة (سرح)، إذ يقول: " سرّحنا الإبلَ، وسَرحتِ الإبل سرحًا والمَسْرَح مَرْعى السّرح والسّرح من المال ما يفدى به ويُراحوالجميع سُروح ".[1]

وبهذا يتم التركيز على المسرح كمرعى للسرح، حيث يوضح النص أن هذا المكان يعتبر موطنا لهذه الإبل، وبالاشتقاق من هذا المفهوم، يشير إلى أن "السرح يعبر عن المال الذي يمتلكه الفرد والذي يمكن استخدامه والراحة به هذه الفكرة تبرز كيف يرتبط المفهوم بالاستقرار المالي والرفاهية.

ومن جهة أخرى يرى ابن منظور أن المَسْرَح في مادة (سرح) هو:" المَسْرَحُ بفتح الميم مرعى، وجمعه مَسَارِح وهو الموضع الذي تَسْرح فيه الماشية للرعي".[2]

الرأي الذي عبر عنه ابن منظور بخصوص معنى كلمة مسرح من الجذر (سَرَحَ) أنه تغير مدلول هذه الكلمة من قديم إلى حديث، فأصبح يعني بشكل مجازي إلى المكان الذي تتجمع فيه الحشود للاجتماع بغرض مشاهدة العروض المسرحية، بمثابة مكان مفتوح يشبه المرعى الذي تتسرّح فيه الماشية. ومن هنا يأتي تأويله لمعنى الكلمة بأنها تعني (مرعى) أو (مرج) كما هو معنى الجذر السرح.

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة(م س ر)،دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2003م، ص 233.

[2] أبو فضل جمال الدين محمد بن مكرم بن المنظور الأفريقي المصري، لسان العرب، (مادة مسرح)، دار صادر بيروت – لبنان، ط3، 2004 م، ص 108.

وهذا التفسير القديم للكلمة يظهر كيف كانت اللغة العربية تستخدم المفاهيم المألوفة في الحياة اليومية لإيصال المعنى، وكيف استخدمت الصور والمفاهيم الطبيعية لتشبيه المكان الذي تقام فيه العروض المسرحية بالمرعى الذي يتسرح فيه الحيوانات.

هذا التوجه اللغوي الذي يربط بين مفهوم المرعى والمسرح يبرز الإبداع والتنوع في اللّغة العربية وكيف أنها تحمل تاريخاً وثقافة غنية تعبر عن العديد من الجوانب للحياة.

ب/ اصطلاحا:

عُرف المسرح في الكتب على الشكل التالي: " بأنه شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض متخيل قوامه الممثل والمتفرج ".[1] أي هو ما يجمع بين النصوص المكتوبة والأداء المسرحي، تقدم فيه قصص مختلفة على المسرح من خلال تجسيد الممثلين للشخصيات وتفاعلهم مع الجمهور المتفرج، كما يعتبر المسرح وسيلة فنية تعبيرية تهدف إلى تقديم قصص وأفكار متنوّعة، وتعزز تفاعل الفنانين والجمهور.

ويعني كذلك باللغة الأجنبية: " **(Theatre)** وهي كلمة مشتقة من الكلمة الإغريقية **(Theatron)** وهي تعني المشاهدة... وهو المساحة المسرحية أو الفضاء المسرحي.

أما المساحة المسرحية تنقسم إلى قسمين:

ـ الأول: ويتعلق بالمشاهدين حيث هي صالة العرض التي يجلس فيها زوار المسرح.

ـ الثاني: وهو القسم السحري أو منصة المسرح حيث هي مخصصة لأداء الممثلين وتقديم العروض المسرحية. ".[2]

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، 10، 1997م، ص 426.

[2] سماش سيد أحمد ، المسرح الجزائري: دروس موجهة إلى طلبة السنة الثالثة فنون درامية، كلية الآداب والفنون، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان. السنة الجامعية 2022م/2023م، ص 08.

ويتضح من هذا الوصف أن هذا الفضاء المسرحي بقسميه يلعب دورا حيويا في تجربة المشاهدة والأداء المسرحي. أما المسرحية فيتم فيها تقديم العروض وتعتبر هذه المنصة مكانا سحريا أين يتقاسم الممثلون قصصهم وأحداثهم مع الجمهور الذي يجلس في صالة العرض.

2/ المسرح الجزائري نشأته وعلاقته بالمسرح العربي:

يعتبر المسرح الجزائري جزءا حيوياً من التراث الثقافي والفني للجزائر، كما شهد تنوع وابتكارا فهو الروح الحية والديناميكية للفن المسرحي وكذلك يثري المشهد الثقافي والفني بطرق مبتكرة وملهمة، وبفضل قدرة المسرح على استعراض وتناول والقضايا الاجتماعية والثقافية، يعد المسرح الجزائري وسيلة فعالة لتعزيز التواصل والتفاهم داخل المجتمع وخارجه.

أ/ نشأة المسرح الجزائري:

مرَّ المسرح الجزائري عبر مراحل ساهمت في تطوره، و سنحاول فيما يلي حوصلة تلك المراحل في مرحلتين هما:

1/ مرحلة الاستعمار.

هناك من يؤكد أن بذرة المسرح قد ظهرت مبكرا في الجزائر وهذا على يد **إبراهيم دانينوس**، بينما يذكر الباحث البريطاني **فيليب سادا جروق** أنه عثر على مخطوط المسرحية تقول إنها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي، وهذا بمدرسة اللغات الشرقية والمسرحية وكانت بعنوان " **نزهة المشتاق وغصة العشاق**" في مدينة ترياق بالعراق لصاحبها الجزائري **إبراهيم دانينوس** والتي من المرجحأن تكون قد طبعت عام1848م.[1]

[1] ينظر: قاسمي كاهنة، المسرح الجزائري، النشأة والتطور، مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الانسانية، جامعة برج بوعريرج، العدد1، ديسمبر 2019م، ص268.

وبهذا يتجلى التأثير المبكر **لإبراهيم دانينوس** على المسرح العربي وتسليط الضوء على تاريخه الفني وتطوره، ومن الواضح أنّ هذه البذرة المبكرة للمسرح في الجزائر تعكس الاهتمام الدائم بالتعبير الفني والثقافي وتعزز البلاد لمركز حضاري مهم في المنطقة.

وقد ولد المسرح من رحم مرحلةالاحتلال الفرنسي " ثم بدأ المسرح الجزائري يتطور شيئا فشيئا خاصة عند قيام السلطات الاستعمارية ببناء عدة مسارح على أرض الجزائر"[1]

فقد كان لدى الفرنسين اهتمام كبير بالمسرح مما دفعهم إلى نقله وتعزيزه في جميع المدن التي احتلوها، حيث قاموا بتشييد خشبات المسارح لعرض الأعمال الفنية عليها.

وبين فترتي 1934م/1939م برز المسرح الجزائري وزاد نشاطه بسبب أعمال كل من **رشيد قسنطيني ومحي الدين بشطارزي**، حيث اقتبس هذا الأخير عدة مسرحيات كمسرحية **سليمان اللوك** و **فاقو والبوزريعي العسكرية**. "وقد ميز هذه المرحلة البحث عن الذات وتكوين جمهور عريض أكثر فأكثر عبر أنحاء الوطن. "[2]

وبين فترتي 1939م/ 1946م تميزت هذه المرحلة بالركود بسبب الحرب العالمية الثانية و السلطات الاستعمارية التي شددت الرقابة على المسرح و أيضا فقدان المسرح لبعض شخصياته مثل **إبراهيم دحمون** 1942م، **ورشيد قسنطيني** 1944م، ومن أعمال هذه المرحلة مسرحية **امرؤ القيس** التي اقتبسها **بشطارزي** من الأدب العربي **والهبال والراقد** اللذان اقتبسهما من أعمال **رشيد قسنطيني**، وهذه الفترة كانت غنية بالاقتباس من الأدب العربي.

ومن فترتي 1946م/1962م التي تعتبر أهم فترة في التاريخ الجزائري وهي فترة الثورة التحريرية المجيدة، فمثلما كان للفنون الأدبية دور في الثورة، كذلك كان المسرح

---

[1] ينظر: قاسمي كاهنة، المسرح الجزائري، النشأة والتطور، مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الانسانية، جامعة برج بوعريرج، العدد1، ديسمبر 2019م، ص269.

[2] بيوض أحمد: المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار غرناطة للنشر والتوزيع الجزائري، ط2، 2013م، ص 83.

مساندا لجبهة التحرير الوطني ومترجما لواقع الشعب الجزائري ولعب دورا بارزا في الثورة التحريرية المجيدة في الجزائر. وكان أحد المنابر الهامة لجبهة التحرير الوطني حيث تمثل في ترجمة حية وملموسة لواقع الشعب الجزائري وتوجهات الحركة التحريرية مثل مسرحية **أبناء القصبة** و**الثورة** التى عرضت في تونس 1959م من طرف فرقة اسمها الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، "وقد سجلت الجزائر خطوة كبيرة باعتمادها للمثلين لها في الخارج"[1]. وشهدت هذه الفترة ازدهارا كبيرا لبروز أكبر الفنانين رغم رقابة السلطات الاستعمارية حيث ظهر فيما **رضا الحاج حمو** المعروف **برضا الغلاقي** بتأسيسه لفرقة مسرحية **الغد** عام1946م، ومسرحية **الناشئة المهاجرة لمحمد صالح رمضان** 1947م.

فهؤلاء الفنانون والكتاب تمكنوا من نقل رسالة الثورة إلى الجمهور و تسليط الضوء على التحديات والمعاناة التي يواجهها الشعب الجزائري وكان المسرح وسيلة فعالة للتعبير عن أطروحات جبهة التحرير ولتوجيه رسائل واضحة وقوية للمجتمع المحلي والعالم بأسره.

فبفضل تأثير المسرح وقدرته على ايصال الوسائل بشكل ملموس، ساهم هذا الفن في تشكيل الوعي الوطني والتضامن الشعبي ضد الظلم والظروف القائمة، من خلال الأدوار المتنوعة والقصص التي تم تقديمها على خشبة المسرح، ثم تمثيل تجارب الشعب ونضالهم، مما أثر بشكل كبير في تحفيز الناس للمشاركة في الحركة التحريرية الجزائرية، وساهم في توثيق وتعزيز النضال من أجل الحرية والكرامة الوطنية.

2/ مرحلة ما بعد الاستقلال 1962م:

بعد فترة النضال والحركات السياسية والتحولات الت شهدتها الجزائر وما قام به المسرح من توعية الشعب ورفض الظلم والاستعمار، وبعد حصول الجزائر على استقلالها عام 1962م أصبح المسرح يعبر عن التجارب بالشكل الفني، وكما أصبح المسرح أيضا له تقنياته الفنية المبتكرة وهي تحولات جديدة وحديثة في عالم الفنون الأدائية.

[1] بيوض أحمد: المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص 149.

ممالا ريب فيه أنه: " من بزوغ فجر الاستقلال 1962م برزت أهمية النهوض بالثقافة الوطنية. واعتبار المسرح أحد الروافد الأساسية قررت الحكومة الجزائرية تأميمه، وقد تم ذلك بمقتضى المرسوم رقم 12-03 المؤرخ بتاريخ 8 جانفي 1963م. والذي جاء فيه أن النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا ولا يسمح أن يكون المسرح حكرا على المؤسسات الخاصة "[1]، فبعد الاستقلال أدركت الحكومة الجزائرية أهمية دور المسرح كوسيلة لنشر الوعي والتواصل مع الشعب.

ففي فترتي 1962م/1972م بدأ المسرح بالتطور والتجديد والسير على ركب الحضارة رغم أنه كان متأخرا على الدول العربية وكذا الغربية. وقد عمد الجزائريون النهوض بالمقومات الجديدة للمسرح، ولكن بالاحتفاظ بالعادات والتقاليد، وفي هذه الفترة نجد **أحمد عياد** الملقب **برويشد** الذي ألف مسرحية **الغولة** سنة 1966م بعد مسرحية **حسان طيرو** التي ألفها سنة 1964م، وفي هذه المرحلة أيضا تشكلت فرق المسرح الوطني" والتي استطاع ان يقدم اكثر من 41 عرضا مسرحيا ما بين 1963م/ 1973م "[2]

فكان للمسرح دور كبير في توعيه الجمهور لخدمةالوطن و ارتقائه، ومن بين المسرحين في هذه الفترة **عبد الرحمن كاكي** الذي كان له دور كبير فى الحركة المسرحية الجزائرية من خلال اسهاماته " إن كاكي، قد لعب ورا كبيرا في هذه الحركة المسرحية الجزائرية بأعماله ذات الطابع الخاص والمتميز باستلهامه الأساطير ... لعلاج من خلالها القضية الاجتماعية ".[3] ومن أهم أعماله في هذه الفترة " **أولاد القصبة لعبد الحليم رايس.** 1972م/1982م، في هذه الفترة ظهرت بوادر الركود في المسرح الجزائري، وأصيب المسرح الجزائري بالتقهقر وذلك بتطبيق اللامركزية على المسرح وتشتت القدرات البشرية والمادية وتراجع في الانتاج المسرحي كما ونوعاً و ايضا بعد اعتباره مؤسسة ذات طابع

[1] بيوض أحمد ، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص 177.

[2] المرجع نفسه، ص 178.

[3] المرجع نفسه ص 92.

صناعي وتجاري " ولقد اجمع المسرحيون أن بداية تأزم المسرح أيضا باللون الجديد للحياة السياسية بالجزائر" .[1]

" لكن المسرح شهد في هذه الفترة خللاً كبيرا لامس مختلف نواحي هذا الفن من اضاءة، صورة ، ملحن الخشبة، التصوير المسرحي ".[2]

وعلى الرغم من التراجع الملحوظ للإنتاج المسرحي فقد وجدت مسرحيات مالت معظمها الى إثراء نقد الواقع الاجتماعي ، ومن بين هذه المسرحيات **بابور الغرق- حزام الغولة،** مسرحية **روما لمحمد ديب.** و **مسرحية قوال1980م لعلالو.**

فهذا الركود راجع لسوء الأوضاع التي كانت تعيشها البلاد ووفاة العديد من المسرحيين.

ومن بين فترتي 1982م/2007م: حيث شهدت هذه الفترة الانتعاش والازدهار بسبب رغبة المسرح الجزائري بالوقوف مجددا وساعده في ذلك اهتمام الدولة بالحركة المسرحية إلا في فترة أواخر الثمانينات والتسعينات التي اتسمت بالقتل والعنف و هذه المرحلة مرحلة سميت بالعشرية السوداء و التي افشلت جهود المسرحين أمثال **عزالدين مجوبي – عبد القادر علولة** و أغلقت المسارح الجهوية بسبب الإرهاب والمخاوف و هجر بعض الفنانين من البلاد بسبب المضايقات، وكان تقديم المسرحيات قليل جدا.

وفي هذه الفترة أيضًا استحدثت وزارة الثقافة العديد من الهياكل المسرحية في أنحاء الوطن، إذ نجد ان المؤشرات التمهيدية لانتعاش المسرح الجزائري بدأت عام 1889م انعقاد الملتقى الوطني للفنون والآداب بقصر الأمم بالجزائر العاصمة ما بين 4 و 07 أفريل 1981م.

---

[1] قرقوة إدريس: الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والافاق، دار العرب، للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د/ط، 2005م، ص 139.

[2] حفياد علي: نظرة حول المسرح الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر،د/ط،د/ت، ص 30.

"انعقدت في ما بين 3 و 5 ديسمبر 1983 ندوة أيام المسرح التي طرحت اول منذ الاستغلال البلاد فكرة النهوض بالمسرح تحت شعار من أجل تطوير المسرح الجزائري".[1]

وكل هذا ساعد على ظهور مستوى جديد للمسرح الجزائري "النص المسرحي لغة و مضمونا و شكلاً" ثم الاخراج والتمثيل المسرحي بالإضافة إلى تقسيم الهياكل المسرحية والاخير التكوين المسرحي في الجزائر ".[2]

كما اهتم المسرح الجزائري بمسرح الأطفال حيث الف المسرحي **عزالدين جلاوحي** 40 مسرحية للأطفال منها مسرحية **لمن تهتف الحناجر، غصن الزيتون،** ومما زاد للمسرح الجزائري تطورا في هذه المرحلة اختيار الجزائر عاصمة للثقافة العربية سنة 2007م، وعرف نشاطاً و تميزا باستخدام اللغة الفصحى.

شهدت الجزائر ابتداء من سنة 2000م فتح المسرح الوطني الجزائري الكثير من المهرجانات المسرحية بمشاركة عربية ودولية منها الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007م، حيث وصل المسرح قمة الانتاج بفضل ابداعات الكثير من الكتاب المسرحين.

وبهذا تكون رحلة نشأة المسرح الجزائري كانت طويلة فقد شهد تطورا مستمرا من المسرح الشعبي إلى المسرح الاحترافي وندرك أن المسرح الجزائري ليس مجرد فن بل هو مرآة تعكس تاريخ وثقافة المجتمع الجزائري ولعب دورا هاما في تعزيز التراث الثقافي والتعبير عن آلامه وأحلامه.

3/ عوامل تطور المسرح الجزائري:

تطور المسرح الجزائري عبر عوامل مختلفة، نذكر منها:

---

[1] بيوض أحمد ، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره ، ص 276.

[2] ركيبي عبد الله: تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، للطباعة والنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، د /ط، 2009م، ص 312.

- زيارة الفرق المسرحية العربية والدولية. حيث أثرت تأثير كبيرا على مسار تطور المسرح الجزائري" **كجورج الأبيض** وقدوم فرقته في ربيع سنة 1921م هذا الحدث الذي هز المثقفين الجزائريين من الشباب ".[1]
- استعمال العامية في المسرح " حقا فقد عرف المسرح الجزائري ابتداء من سنة 1926م تحولاً جذريا على مستوى الشكل والمضمون واستعمال العامية في الحوار في بدل اللغة الفصحى"[2]حيث لعبت العامية دورا حيويا في جذب الجمهور وكان حاسما في نجاحه، حيث اللغة السهلة والقريبة من الجهور تسهل فهم المحتوى والتواصل معه.
- غلبة الطابع الفكاهي على المسرح وتكيفه مع عقلية وطبيعة الجزائريين الذي ساهم في تطوير لحظات من التسلية والضحك و هو أمر يساهم في جذب الجمهور وجعله يشعر بالارتباط والتفاعل مع العروض المسرحية "التحول من الدراما الاجتماعية الحادة إلى الكوميديا ".[3]
- معالجة المسرح قضايا وقصص اجتماعية وواقعية مكنت الجمهور من التعاطف والتعايش معها.
- اطلاع أعلام المسرح الجزائري على المسرح في المشرق خاصة لبنان وسوريا و. أوروبا أيضا

وبهذه العوامل نجح المسرح الجزائري في تكوين جمهور واسع وفي نقل الرسالة والتأثير على التعبير في المجتمع.

---

[1] رمضاني بوعلام: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية، للكتاب، الجزائر، ص 13.

[2] منور أحمد: مسرح رضا حوحو، دراسة ادبية تحليلية مقارنة، بحث لنيل شهادة الماجستير في الادب العربي، 1989م، جامعة الجزائر ص 20.

[3] المرجع نفسه، ص 20.

الفصل الأول: بنية الشخصية داخل المتن المسرحي

المبحث الأول: بنية الشخصية داخل المتن المسرحي.

المبحث الثاني: مفهوم الشّخصية.

المبحث الثالث: علاقة الشّخصِيات بمُكوّنات البُنية المسرحية.

ـ خلاصة.

الفصل الأول: بنية الشخصية داخل المتن المسرحي.

تمهيد:

لطالما كانت البنية الداخلية للأعمال الأدبية عامة والمسرحية خاصة محط اهتمام الكتّاب والنقاد لما تتضمنه من مكونات أساسية تساهم في تشكيل العوالم النّصية، إذ تتحد فيها الشّخصية لتشكل الحدث من منطلق أنها هي صانعته والمتحكم الأول، فالشّخصية جزء لا يمكن الاستغناء عنه لها قدرة على توجيه الأحداث والتحكم في مسارها، كما أن الشّخصية تتحرك ضمن إطار زماني ومكاني يمنحانها المعنى والدّلالة بينما تمنحهما هي الوجود، وعليه فتوظيف الشخصية خاصة المسرحية يهدف للتعرف على القضية المطروحة.

المبحث الأوّل: بنية الشّخصية داخل المتن المسرحي.

المطلب الأوّل: تعريف البُنية.

ورد مفهوم البنية في المعاجم على النّحو التالي:

أ / لغة:

البنية مُشتقة من الجذر (ب ن ي)، أي الفعل بنى، و" البَنْيُ نَقيضُ الهَدْم، وَمنْهُ بَنَّى البَنَّاءْ بَنْيًا، وَبِنَّاءْ، وَتَبْنَي قُصُوراً وبُنْيَانًا، وَبُنْيَةً وَبِنَايَةٌ "[1]، وعليه فالبنية يُقابلها الهدم وهو عكسها، إذ أن البناء يُساهم في تشكيله عدّة عناصر ومواد أساسية لا يُمكنه الاستغناء عنها.

أما أبي بكر الرازي فيقول: " البنيان الحائط، والبنية على فعليه الكعبة، والبنى بالضم مقصور البناء، يقال بنية وبَني وبُني ويبني بكسر مقصور مثل: جزية، ويقال فلان

[1] ابن منظور: مُعجم لسان العرب، مجلد 1، مادة (ب ن ي)، ص 365.

صحيح البنية أي الجسم، والبنا تتماثل الصغار تلعب بها الجواري، وفي حديث عائشة رضي الله عنها: كنت ألعب بالبنات...".[1]

فهنا البنية مربوطة بالجسم، وبالدمى التي كانت تلعب بها البنات الصغار.

" الأَصْلُ اللُّغَويُّ لكَلمَةْ بَنْيَةٌ (Structure) تَعْنّي البنَّاءُ أَو الطَّرِيقَةُ التَّي يَقُومُ عَلَيْهَّا بنَّاء مَا، ثُّمَ امْتَّدَ مَفْهُومٌ وَمَعْنَّى الكَلمَةُ ليَشْمَلْ وَضْعَ الأَجْزَاءْ في مَبْنَى مَا منْ وُجْهَةٌ النَّظَر الفَنيَةٌ المعْمَاريَةُ، وَبمَا يُؤَدي إليْه منْ جَمَال تَشْكيلي، وتُشِيرُ المَعَاجِم الأَجْنَبِيَةُ علَى أَنْ فَنَّ المِعْمَارِ يُسْتَخْدَمْ هَذِهِ الكَلِّمَةُ مُنْذُ مُنْتَصَفْ القَرْنِ السَابِعَ عَشَرْ".[2]

وهذا يعني أن البنية مصطلح قديم عرفه الإنسان ليلتحق فيما بعد بمجال الأدب والنقد خاصة المناهج النقدية، وعليه فجذوره موغلة في القدم، ويُقصد به الكلية.

وتعني كذلك" النِظَّامْ المُنَّسَقْ الذِّيْ تَتحِدْ أَجْزَّائَهُ بِمُقْتَضَى رَابِطَةٌتَمَاسُكْ وَتَوقَفْ، وَتَجْعَلْ مَنَّ اللُّغَةِ مَجْمُوعَةٌ مُنْتَظَمَةٌ مَنَ الوَحَدَاتْ أَوْ العَلاَّمَاتْ المَنْطُوقَةُ التَّي تَتَفَاعَلْ، وَتُحَدِدُ بَعْضَهَا بَعْضا علَى سَبِيلُ التَبَادُلِ ".[3] أي هي التّنظيم المُحكم لعناصر ومكونات الجنس الأدبي، وهي مُشكلة من العلامات الدّالة التي تعكس حقيقتها، حيث تتفاعل فيما بينها مشكلة الوحدة الدالة.

[1] محمد ابن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1979م، ص 56، 57.

[2] جمعة العربي الفرجاني: أسس النظرية البنيوية في اللغة العربية، المجلة الجامعة، ع 3، م1، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الزاوية، يناير 2016م، ص 5.

[3] المرجع نفسه، ص 6.

ب / اصطلاحا:

أما تعريف البنية في الاصطلاح ورد على النحو التالي:

" هي ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية، تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة ".[1]

بمعنى أنها كل بناء مجموعة أسس وقواعد تنظمه وتشد قوامه، إذ يساهم في دمج العناصر والمكونات الداخلية بشكل فني إبداعي، ليصبح بنية متكاملة قوامه النظام والتوافق والتماسك.

وفي تعريف آخر نجد أن البنية: " هي نسق من العلاقات الباطنية، له قوانينه الخاصة المحايدة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يقتضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يبدو معها النسق دال على معنى ".[2]

فالبنية في عالم المسرحية لا تتوقف مهمتها حول الجانب الشكلي اللغوي بل على العكس من ذلك، لأنها تولي اهتماما كبيرا للدلالة التي تعمل على تفجيرها من خلال التماسك الفني والمنتظم بين مكونات النص الداخلية من شخصيات وزمان ومكان وأحداث وحبكة وأسلوب وحوار.

إن البنية تختص وتتمحور حول الطريقة التي تساهم في بناء ومزج المُكونات الداخلية، فالمسرحي مثلا عادة ما يتم اختياره لطريقة بنائه بطريق مُحكمة وأسلوب مثير حتى يحقق نوعا من التميز، حيث يختار الروائي كيفية معينة تساعده على مزج مُكونات عمله الأدبي، فطُرق اشتغال المسار السردي تُبنى على أساس فني متين، فلا بناء دون سرد يُعلن عن وجوده، كما أن " النظام اللغوي وسيطرته على عناصره، معناه أن كل

---

[1] صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985م، ص 121.

[2] إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، آفاق العربية، بغداد، د ط، 1985م، ص 289.

عنصر يتوقف داخل هذا النظام على بقية العناصر الأخرى، وهذا لا يكون إلا بفضل علاقته بماعداه".[1] بمعنى أن البنية تتمحور حول كلية النص التي تقوم على جملة من الروابط والعلاقات المُتداخلة والعناصر الثابتة التي لا يتحقق وجودها إلا عن طريق علاقتهما الفاعلة مع باقي العناصر الأخرى داخل البناء الفني للمسرحية، كما ن العناصر المكونة للبنية لها أدوار تختلف باختلاف نوعية المكون ودوره في العمل الأدبي.

وعموما يُقصد بالبنية كمصطلح حديث ارتبط بجنس المسرح تلك العلاقات المُترابطة فيما بينها والتي تعكس دلالات النص وعالمه الداخلي، أو باختصار نستطيع أن نقول بأن البنية هي العمود الفقري للمسرح.

المبحث الثاني: مفهوم الشّخصية.

تعتبر الشخصية من أهم المكونات التي ترتكز عليها الأجناس الأدبية، إذ من خلالها تتضح الأحداث بملامحها لتؤكد قصدا بعينه، وتوضح رؤية الكاتب وطبيعة أفكاره المطروحة التي تتحد مع الشخصية ليظهر الحدث بوضوح أكثر، من هذا المنطلق أن الشخصيات هي التي تصنع الحدث وتحدد معالم بقية المكونات الأخرى.

أ / لغة:

تتساوى الشخصية مع الجسد بطريقة موازية، والشخصية هي مجموعة تستطيع من خلالها تميز الأفراد عن بعضهم البعض، وهي مأخوذة **من:** " الشَّخْص جماعة شخص الإنسان وغيره، والجمع أَشْخَاصٌ وشُخُوص، شَخْصَان والشَّخْص سواء الإنسان وغيره نراه من بعيد ونقول ثلاثة أشخاص، وكل شخص رأيت جسمانه، رأيت شخصه"،[2] أي يقصدفي المفهوم اللغوي أن الشخصية تتعانق مع الجسد.

[1] جمعة العربي الفرجاني: أسس النظرية البنيوية في اللغة العربية، ص 7.

[2] ابن منظور: معجم لسان العرب، مادة (ش خ ص)، مج 7، ص 45.

أو هي بمفهوم آخر: " الجسم الذي له مشخص وحجمية، وقد يراد به الذات المخصوصة، والهيئة المعينة في نفسها تعيينا يمتاز عن غيره ".[1]

وجاء في تاج العروس للزبيدي: " شخص الرجل (ككرم) شخاصة: فهو شخيص (بدن وضخم) ويقال: شخص (بصره) فهو شاخص إذا (فتح عينه وجعل لا يطرف) ".[2]

من خلال التعريفات اللغوية يتبين لنا أن أن الشخصية يمتاز بها الإنسان عن غيره من صفات مختلفة وسمات متنوعة.

ب/ اصطلاحا:

تعد الشخصية عنصرا هاما من عناصر البنية الفنية (البنية السردية)، إذ تبنى عليها المسرحية، والشخصية.

"تقوم بدور فعال في تهيئة النسيج السردي العام الذي تتشابك ضمنه مختلف خيوط العناصر السردية"،[3] وهي عبارة عن شخصية تخييلية تؤدي جملة من الأدوار، لتجسيد مواقف بعينها.

أو هي " مجموع ردود الأفعال النفسية والاجتماعية التي يواجه بها الفرد بيئته وأنماط السلوك التي تُعينه على تكييف نفسه وفقا لبيئته الطبيعية والاجتماعية ".[4]

---

[1] البستاني بطرس ، محيط المحيط، مادة (ش خ ص)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، د ط، 1998م، ص 455.

[2] الزبيدي محمد بن محمد: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: حسين ناصر، ج 18، سلسلة التراث العربي، مطبعة حكومة كويت، ص08.

[3] بوسكين نعيمة: شعرية خطاب المستنسخات في الرواية الجزائرية " نماذج مختار"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة برج باجي مختار عنابة، سنة 2015م/2016م، ص 50.

[4] صليبيا جميل: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، 1982م، ص 692.

أو بمفهوم آخر: " الشخصية الروائية فكرة من الأفكار الحوارية، التي تدخل في تعارض دائم مع الشخصيات الرئيسية أو الثانوية ".[1]

كما لهذه الأخيرة دور بارز في تجسيد رؤى الكاتب (المسرحي) وأهدافه، وتُدير الأحداث وتوجهها للوجهة المراد بلوغها، إذ تمتزج الشخصية التي هي عنصر سردي هام مع بقية المكونات لتصنع الحدث وتُقدمه في قالب فني أدبي وهنا تتحدد صفاتها وسماتها الجمالية الإبداعية.

المطلب الاول: أنواع الشخصية.

سعى الكثير من النقاد والباحثين إلى تصنيف الشخصيات وتنظيمها داخل إطار واحد، إلا أنهم لم يتفقوا على تقسيم واحد وواضح وهذا ما نلمسه من خلال التضارب في الآراء، والتصنيفات، فهناك من اختار تصنيف الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية، وهناك من اختار تصنيف الشخصيات لشخصيات مدورة وشخصيات مسطحة وغيرها، إلا أن الواضح من خلال هذه الآراء هو اتفاقهم اللامقصود في دور هذه الشخصيات، وهذا ما سنفصل الحديث فيه من خلال النوعين الآتيين لتتضح ملامح الحضور لكليهما.

أ/ الشخصية الرئيسية:

تعتبر الشخصية الرئيسية الميدان والمجال الرئيسي التي تدور حوله الأحداث فالشخصيات الرئيسية هي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، أي أنها " الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أرادت تصويره، أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتكون هذه الشخصية قوية ذات فعالية كلما منحها القاص حرية وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإراداتها، بينما يختفي هو بعيدا يراقب صراعها وانتصارها أو اخفاقها وسط المحيط الاحتماعي".[2]أي أنها تحتل الصدارة في العمل الروائي ولها دور كبير في عملية سير تقنية السرد.

---

[1] علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 126.

[2] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصية للنشر، ط1، 2009، ص45.

ب/ الشخصية الثانوية:

تشكل الشخصية الثانوية المساعد الرئيسي للشخصية الثانوية، وتتميز بالوضوح والبساطة، وهي المرافق الأساسي لها لأجل سير الأحداث وتوازنها، " فهي التي تضيئ الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية الرئيسية، أو تكون أمينة سرها فتبيح لها بالأسرار التي يطلع عليها القارئ ".[1]فهي النافذة التي تسمح بخلع الستار تدريجيا للتعرف على مجريات النص، أما عن دور الشخصيات الثانوية فهو" لا يقل أهمية عن دور الشخصية الرئيسية، إنها في كل رواية تساعد الشخصية الرئيسية في أداء مهمتها وإبراز الحدث "،[2] أي أنها دورها محدود في ومهم في نفس الوقت.

أو هي باختصار العصا الذي يتكئ عليها المسرحي في تقديم أدواره، وكيف يتفاعل معها.

المبحث الثالث: علاقة الشّخصِيات بمُكوّنات البُنية المسرحية.

تحظى الشّخصية بدورٍ حيويّ ومتين في تنمية وتسيِير العمل السّردي، بتقديمِها العواطِف، الصِّراعات والعلاقات التِي تحمل الأحداثَ وتطوُّرات الأحداث، فالشّخصية تُعدّ "في علم السّرد عنصرًا من عناصرِ بناء السّرد والحكايَة، ولها علاقةٌ وثيقة بكلّ العناصرِ الأخرى كالحِوار والحدث والزّمن والمكان والصِّراع "،[3] ويعني ذلك أنّ الشّخصية تُعد عنصرًا حيويًا في بناءِ السرد والحكاية في علم السرد، حيثُ تلعب دورًا حاسمًا في تقديمِ المسرحية وجذب انتباه القُراء أو المشاهدين ولذلك، ترتبِط الشّخصية بشكلٍ وثيقٍ بكلّ العناصر الأخرى في السّرد مثل الحوار، والحدث، والزمن، والمكان، والصراع .

---

[1] أبو شريفة عبد القادر: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار القكر، عمان، الأردن، ط4، 2008، ص135.

[2] مرتاض عبد المالك ، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والقنون والآداب، الكويت، د ط، 1998، ص133.

[3] سارا زيد محمود: خطاب الشّخصية السَّردِية في روايات مها حسن، مجلة قهلآنزانست العلمية، مجلّة علمية دورية مُحكّمة تصدُر عن الجامِعة اللبنانية الفِرنسيّة _ إربيل، كوردستان، العراق، العدد 02، 2024م ، ص868.

فبداية ومن خلالِ شخصيات المسرحية يتمُ عرض الحِوارات التي تكشف عن تفاصيل كل شخصيّة على جهة، وتُساهم في تطوِير العلاقات بين الشّخصيات وفهم دوافِعهم وأهدَافهم،فَالحوارات تعكس الشخصية وتوفر نافذة إلى عقولهم وقلوبهم، ممّا يساعد في تعمِيق التفاعلات والصراعات بينَهم، أما ثانيا ترتبِط شخصيات المسرحية بالأحداثِ والصِّراعات التي تحدث لها، كما أن تَفاعل الشّخصيات مع الأحداثِ وتصرّفاتهم تُجاهها هو ما يدفع بالحبكة إلى الأمامِ ويُنمي تطوّرات الحكاية، وبالتالي تكون الشخصيات محركًا أساسيًا لتطور الأحداث والصراعات في السرد، أما ثالثا فالزّمن والمكان يلعبان دورًا أساسيًا في تشكيلِ سياق حياة الشخصيات وتأثيرِه عليها.

أ _ علاقة الشّخصية بالحدث:

يعتبر الحدث من أبرز العناصر المُشكلة للعمل الإبداعي خاصة والمسرحي عامة ذلك لأن المسرحية عبارة عن أحداث متواترة ومتكاملة تُجسدها وتمثلها شخصيات معينة في إطار زماني ومكاني معينين، فلا يمكن أن نتصور مسرحية دون أحداث تحركها، وعليه فالحدث روح المسرحية وعمودها الفقري، ومُحركها الأساسي، فهو لا يقل أهمية عن باقي العناصر الأخرى، وإن:" المفهوم الجوهري لمعنى الحدث والذي لا يتغير من تيار إلى آخر، ه مراحل احتدام الصراع نحو النهاية، كما قد يكون الحدث نفسيا وقد يكون ماديا ".[1]

وعليه فالحدث المسرحي هو تلك الأفعال والمواقف التي تعبر عن من يمثلها داخل العمل الإبداعي عامة والمسرحي خاصة، من زمان ومكان وشخوص، كما يشير إلى تسلسل مراحل الصراع المسرحي وتطوره حتى يصل إلى مرحلة النهاية.

الحدث هو اقتِران فعلٍ بزمنٍ، وهو لازم في المسرحية؛ لأنّها لا تقوم إلّا به، ويستطِيع الممثل المسرحي إن أراد أن يكتفي بعرض الحدث، إذ يكتسب هذا الأخير أهميته من خلال طريقة العرض، وعليه فالحدث في السرد بصفةٍ عامّة هو ببساطة فعل

[1] السيد إبراهيم: نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص 213.

يحدث في لحظة زمنية محددة، وهو ضروريٌ لأنّهُ يشكّل قوام المسرحية، فالسرد بلا أحداث يفتقِد للحيوية والجاذبية التي تدفع القارئ للمتابعة والاهتمام بما يَجري، كما تُعد طبيعة العلاقة بين الشّخصية والحدث " علاقة تكاملٍ وتلازُم، فكلّ عنصرٍ يُكمّل الآخر، ذلِك أنّ الشخصيّة بدون حدث شخصيّة باهتة ميّتة، والحدثُ بدون شخصيّة حدثٌ جامِد لا يُمكن تصوُّر وقوعِه ".[1]

إذن العلاقة بين الشّخصية والحدث في السرد تعتبر علاقةً تكاملية وتلازميةً بالفعل، وذلك لأنّ كل عنصر سواءَ الشخصية أو الحدث، يُكمّل الآخر ويسهمُ في تحقيق التوازنِ والديناميكية في القصة.

الشخصية بدون حدث يكون لها وجود باهت وميّت، حيث تفتقد للفعالية والحركة التي تميز شخصيات الأعمال السردية القوية. إذ تتطلب الشخصيات التفاعل مع الأحداث لكي تنمو وتتطوّر، وتواجه تحدّيات تكشف جوانبَها الداخلية وتغيّر نظرةَ الجمهورِ عنها، كما "أن الشخصية هي دائما وليدة مساهمة في الأثر السياقي، حيث لا تكتمل الشخصية دلاليا إلا بواسطة تجميع القارئ لمختلف الحمولات السردية التي تتخلل حركية وصيرورة الحدث وبذلك تبقى رهينة هذه المعاني والوحدات الدلالية الصغرى التي تبدأ ببداية الحكاية وتنتهي بنهايتها ".[2]

فالدراسات المتخصصة بالعلاقات البنيوية بين المكونات الأدبية للأجناس اتفقت على ترابطية الكل، ناهيك عن كونِ الحدث بدون شَخصية يكون جامدًا وغيرَ قادرٍ على أن يلفِت انتباه القارئ أو المشاهد. فالشّخصيات تعمل على إعطاءِ الأحداث الحياة والعاطفة، وتُضفي جانب الإنسانيّة والتوتر على تطور الأحداث،فَمن خلال استجابة الشخصيات للأحداث، نرى مدى تأثير تلك الأحداث عليهم وكيف يتغير سلوكهم ومواقفهم وبالتالي يتبادَل كلّ من الشّخصية والحدث تأثيرًا بينهما يجعلهُما مكملين لبعضهما

[1] شريط جميلة: علاقة الشّخصية بباقي المكوّنات السردِية الأخرى (دِراسة في رواية بخور السّراب لـ بشير مفتي)، المركز الجامِعي تيسمسيلت، الجزائر، د ط، د ت، ص85.

[2] بونشادة نبيلة: الشخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرد في رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة المخبر، العدد7، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر، 2011م، ص 111.

البعض، فالشخصيات تعطي الأحداثَ معنًى وعمقًا، بينما تمنح الأحداث الشّخصيات السياق والتحديثات التي تحتاجها للتطور، وهكذا تدعم الشّخصية والحدث بعضهما البعض لخلق إطار مسرحي متكامل ومثير للاهتمام.

ب _ علاقةُ الشّخصية بالمكان:

حظي المكان باهتمام اللغويين الذين حاولوا استنطاق جذره اللغوي وهو (م. ك. ن) وهذا ما يؤكده القول التالي: " مكان بما فيها الدبي، وحثنا الجوهري، المكنة بكسر الكاف، واحده المكنى والمكنات وقوله صلى الله عليه وسلم . أقروا الطير على مكانهاومكانها بالضم"،[1]بمعنى أن المكان هو الذي ينسب إليه الشيء، فهو المستودع والمستقر، لأن الطير تعرف بعشها، والعش هو المسكن الذي يأوي إليه الحيوان والإنسان وهو يختلف من حيث الهيئة التي وجب أن تتناسب وطبيعة المنسوب، وعليه فالمكان مرتبط بالمرجع، فالطير يرجع إلى عشه والإنسان يرجع إلى بيته.

يعتبر المكان عنصرا هاما من عناصر البنية السردية، ففي المكان تدور الأحداث، وتقوم الشخصيات بأدوارها التي تُفصح عن ملامحها "ويعرف المكان بما يتسم به من خصائص، وقد تكون هذه الخصائص أو بعضها على درجة كافية من الدقة تعني الحاجة إلى الاستعانة بغلاف مكاني يحيط بالمكان المعني"،[2]بمعنى أن المكان يحظى بأهمية كبيرة، لأنه يمنح للشخصيات وجودا، وللزمن ملامح تحدد بعده الزماني، وهكذا تصبح للحكاية جذورا تؤسس وجودها وتجر عليها نوعا من المصداقية، وعليه فالمكان له دور فعّال لأنه يسهم في بلورة الأحداث ضمن إطار تتحرك في ظله الشخصيات والأحداث وغيرها من بقية المكونات الأخرى.

يشغل المكان أهمية كبيرة لما يحويه من مميزات، فمن خلاله تتضح ملامح الموقع ليأتي في صورة جمالية، فالمكان مرتبط بالإنسان ولا يتحقق وجوده إلاّ عن طريق الإدراك الحسي، فهو شيء ملموس، مؤكد للحقائق ومُعلنا عنها، فمن خلاله يتمكن القارئ من

[1] ابن منظور: معجم لسان العرب، مادة (م ك ن)، ص 4251.

[2] ديفيز ب. س: المفهوم الحديث للزمان والمكان، تر: سيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1996م، ص6.

معرفة طبيعة العلاقات التي تربط الإنسان به، ولقد تعددت التعريفات بشأنه واختلفت بحسب الباحثين، إلا أنه يبقى " المكان كمدرك حسي ويختص بإدراك العلاقات المكانية التي تجعل للأجسام والموضوعات مواقع معينة في المكان . بعضها متقدم على بعض . بعضها في مستوى أعلى من مستوى البعض، أي أن هناك أبعادا نسبية في المكان مما يجعلنا نقول إن ترتيبها يقع في أبعاد ثلاثة ، هذا هو المكان كمدرك حسي ".[1]

بمعنى أن المكان لا يدرك إلاّ من خلال أبعاده وشكله، لأنه يختلف عن غيره، من منطلق أن له وجود حقيقي يجعل الإنسان يختار منه ما يتأقلم وروحه ونفسيته، فمكان العيش من شأنه أن يُقدم الكثير ويعكس ملامح الحياة وطبيعة العيش ونفسية الشخصيات،و "المكان هو أحد المكونات الأساسية التي تبني المسرح وتعطيه شكلا حيويا وإن البعض اعتبر المكان هامشيا ولم يُعره كبير اهتمام لهذا انصرفوا إلى باقي العناصر المسرحية، لكن سرعان ما انقلبت المعايير وأصبح النقاد ينظرون له نظرة فاحصة"،[2]ليتخذ المكان مكانه الرئيسي في المتن المسرحي، ليصبح عاملا موجها للأحداث وحاملا لهموم الشخصيات وعاكسا لأفراحهم وآلامهم وآمالهم.

يعتبر المكان مُتسعا للشخصيات التي تتعلق دون وعي منها بمرجع ملازم لوجودها ولقد تنوعت الأماكن بتنوع الشخصيات والأحداث، إذ اهتم النقاد والباحثين بتقسيم المكان حسب انتمائه الجغرافي لتعدد الآراء والرؤى، إلا أن الأغلبية في التقسيم انصب حول نوعين هما:

ـالمكان المغلق.

ـ المكان المفتوح.

---

[1] إميل توفيق: الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1986م، ص 77.

[2] زهرا دهان: علاقة الشخصية بالمكان المغلق والمفتوح وتشكيل الفضاء الروائي حامل الوردة الأرجوانية نموذجا، مجلة فصيلة إضاءات نقدية، العدد 31، أيلول 2018م، ص 16.

وكل حسب مظهره، وهذا امتداد لقول أحد الباحثين:" أكثر النقاد في تقسيمهم للمكان وتحدثوا عن تقسيم المكان إلى مغلق ومفتوح، في البداية عند سماع هذه التسمية أول شيء يخطر في البال هو أنه الانغلاق والانفتاح هو حسب ما يؤطره المكان فإذا كان له سقف أو محدود فهو مغلق أ أما إذا كان واسعا وغير محدود فهذا مفتوح"،[1] وهذا يعني أن الموقع الجغرافي الذي يتموضع عليه المكان يلعب دورا هاما في رسم معالمه، ليصبح البيت مثلا مكان مغلقا لأنه محدود. أما البحر فهو مكان مفتوح لأن لا حدود تحده، وعليه يصبح هذا التقسيم المكاني الأنسب والأبسط لتحديد نوعية الأمكنة التي تختلف باختلاف خصائصها الجغرافية والفنية، والمكان له علاقة وطيدة بالشخصيات إذ تمنحه هي الدلالة ويمنحها هو الانتماء، " وما يؤكد بالفعل تلك العلاقة الاجتماعية بين المكان والشخصية ما أوردته أسماء شاهين في دراستها لجماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا مُبينة ما يقدمه المكان بالنسبة للإنسان وكيفية تفعيله للعلاقات الاجتماعية في قولها: فالمكان الاجتماعي هو الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي إنتاج اجتماعي آخر، كما يحمل جزء من أخلاقية ساكنيه، وأفكارهم ووعيهم ".[2]

فالمكان يعتبر أكثرَ من مجرد خلفية للأحداث، بل يمكن أن يكون شخصية بذاته، إذ يحمل تاريخًا وأحداثًا وذِكريات ترتبط به، وهذه العناصر تؤثّر على شخصيات السّرد وتُشكل طبيعتهَا النفسية والسلوكية، كمايلعب دورًا في تعزيز فهمنا للشَّخصيات وتحليلها، فالبيئة التي تعِيش فيها الشّخصيات قد تكون مُعبّرة عن حالتهم النفسية، وتنعكِس فيها تفاعلاتهم مع العالم الخارج، فعلى سبيلِ المثال، مكان العزلة قد يرمزُ إلى انعزالية الشخصية، بينما مكان الازدحام قد يعكس علاقاتها الاجتماعية وتحولاتها.

[1] زهرا دهان: علاقة الشخصية بالمكان المغلق والمفتوح وتشكيل الفضاء، ص 18.

[2] مسعودي العلمي: تحولات الشخصية الروائية وتفاعلاتها مع الحيز، رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج نموذجا، مجلة مقاليد، العدد2، الجزائر، ديسمبر 2012م. ص 22.

المكان هو ذاكَ "الفراغ المتوهّم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده"،[1] المكان في النّص الأدبي يشير إلى البِيئة أو الفضاء الذي تَجري فيه الأحداث وتتفاعَل فيه الشّخصيات،هذا الوصف يُركّز على الطبيعة المتخيّلة للمكان في المسرحية.

فالمكانُ لا يتم التِقاطه كما هو في الواقع بل كيف يتمّ تصوُّره في الخيال الأدَبي، وتحديدا من خلال تلكَ الأبعاد الجسمية كتمثّل الطول والعرض والارتفاع وحتى العمق النّفسي والعاطِفي الذي يمكن أن يحمِله المكان، وعليه فَالمكان في أيّ عملٍ أدبي يمكن أن يكون له دلالات متعدِّدة ويمكن أن يؤثر في الشّخصيات بقدر تأثيرها فيهممّا لاَرَيْبَ فيهِ أنّ طبيعة العلاقة بين الشّخصية والمكان في البناء السردي والمسرحي هي الأخرى "علاقة ترابطٍ وتكاملٍ فالمكان في المفهوم السّردِي المُعاصر لا يحمِل بُعدًا موضوعيًّا وإنّما يحمِل أبعادًا نفسيّةً تعكِس الحياة الدّاخلية للشّخصيَة، والشّخصية تُعبّر عن الوضعِ الاجتماعيّ لِمَن يتواجدون في ذلكَ المكان". [2]

والعلاقة بين الشّخصية والمكان في البِناء السردي تمثّل علاقةً ترابطيّة وتكاملية مهمة، فَعلى الرغم من أن المكان في المفهوم السردي المُعاصر يُظهر أبعادًا نفسية تعكس الحياة الداخلية للشخصية، إلا أنه أيضًا يعكس ويؤثر على الوضع الاجتماعي للشخصيات الذين يجتمعون في ذلك المكان.

وعموما يتمُ تكامل الشّخصية والمكان معًا لتشكيلِ سياق معين يعزز فهمنا للمسرحية وموضوعها وللشخصيات التي تحملها، كمايعكس المكان الظُّروف الاجتماعية والنفسية للشخصيات، بينَما تعبر الشخصيات عن تفاعلها مع هذا المكان وكيفية تأثيرِهِ على حياتها وتطورها.

---

[1] الجرجاني علي بن محمد، التعريفات، تحقيق إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1998م، ص293.

[2] شريط جميلة: علاقة الشّخصية بباقي المكوّنات السّردية، ص107

ج _ علاقة الشّخصية بالزّمن:

يعتبر الزمان من أهم مكونات البنية السردية للمسرحية، إذ من خلاله تظهر ملامح الأحداث والشخصيات وغيرها من المكونات، ولقد عرفه الناقد**غاستونباشلار**بقوله: " هو تكريس نظام مفيد وفعال "،[1]بمعنى أن الزمن هو النظام الذي يحكم تحركات البنية السردية وبذلك ينتظم ومكوناتها، والزمان مفهوم فلسفي لأنه يتكون من دلالات يحددها السياق، ولقد عرفته الناقدة **يمنى طريف الخولي** بقولها:" الزمان هو الذي يحمل أمل الإنسان ويأسه، مجده وتفاهة شأنه، إنه الكيان الموجد الفاني".[2]

فهو يعكس وضع الإنسان وحاله سواء أكان هذا الوضع جيدا أو رديئا، بالإضافة إلى أن الزمان يملك طاقة خلاقة تمنح المسار السردي حركية دائمة في أزمنة مختلفة، تارة تكون ماضية وتارة أخرى تكون حاضرة أو مستقبلية، فهو الذي يؤطر الشخصية ويجعل لها ملامحا وبعدا فكريا، لذا يعتبر ركيزة أساسية لا يكون لسرد وجودا لولاها، وهو بذلك ضروري في العمل الروائي، لأنه يساهم في خلق فضاء تتناغم ضمنه كل المكونات الأخرى لتأتي في صورة تقريبية للحدث والشخصية الصانعة له والتي توحي بالمقصدية المراد إبلاغها من طرف المبدع أو المسرحي، لذا يمكننا القول بأن الزمن" قيمة جمالية وخاصية بنيوية للسرد، تحدد رؤيا المبدع الفنية".[3]

وهذا يجعل منه خاصية فنية قيّمة تمنح السرد أو النص المسرحي خصوصية تُحددها رؤيا المبدع المسرحي التي تُشحن فيها بطريقة فنية إبداعية، لذا لا يمكننا تصور جنس أدبي سواء أكان قصة أو رواية أو مسرحية دون أن يكون هناك زمن، لأنه هو

---

[1] غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر خليل أحمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص 33.

[2] يمنى طريف الخولي: الزمان في الفلسفة والعلم، مؤسسة هنداوي للنشر، القاهرة، مصر، د ط، 2012م، ص 21.

[3] عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان، الرباط، المغرب، دط، 2015، ص 195.

الذي يمنحها الوجود الحقيقي ويزودها بالطاقة الإبداعية التي يحتاجها العمل الإبداعي بصفة عامة.

لا يستطيع الإنسان التحرر من الزمن، لأنه يعيش ضمنه وفيه، فمنه يستمد وجوده، وبه يتحقق ذاته، فهو المؤكد على الوجود والمحقق له، فلولا الزمان ما استطاع أحد تخليد ذكراه وما كان لنا أن نقسم الماضي والحاضر والمستقبل، فالزمان مفهوم متحرر، حظي بتعريفات عديدة لكنها غير منصفة له، لأنه ليس شيء مادي محسوس، يسهل الإمساك به، فهو مرتبط بالإدراك، لذا نجد أنه مفهوم " **يجتازنا**، ولكن إدراكنا له لا يتم إلا في فترة تنظيم تتعين فيها تفاصيل هذا التنظيم وتنتج حول العلاقة تتابع".[1]

بمعنى أن الزمان صعب التحديد، لذا وجب على الدارسين له دراسته ضمن نظامه المتتابع، لأنه لا ينفصل عن بعضه البعض، فهو بمثابة السلسلة التي يصعب تحديد بداياتها، لكنها تتميز بشيء واحد وهو التتابع الذي لا سبيل لفكه، ولقد أخذ الزمان تعريفات عديدة تنوعت بتنوع الحقول التي ينتمي إليها فهو في الفلسفة " مقولة فلسفية، شغلت الإنسان منذ بدء الخليقة، لارتباطها به أشد الارتباط، إذ شكلت تساؤلاته التي أفضت مضجعة وحيرته، فكانت دهشته الأولى والأزلية ".[2]

فهنا ارتبط تعريف الزمن بالوجود الإنسان لتصبح العلاقة بينهما متوازية ومترابطة أشد الارتباط، فوجود الإنسان لا يتحقق إلا بالزمن، والزمن أيضا لا يتحدد إلا عن طريق الإنسان لتصبح العلاقة بينهما جدلية وهذه المسألة أثارتها الفلسفة بطريقة متشعبة تميل تارة للغموض وتارة للوضوح لتصبح بمنزلة إشكالية فلسفية تختلف عما طرحته الساحة الأدبية.

يظهر الزمن وفق ما يسمى بالمفارقة الزمنية التي توضح انتماء الشخصية من خلال التباعد الزمني الذي يستخدمه المسرحي والذي يقوم بالدرجة الأولى على التباعد،

---

[1] مجموعة من المفكرين: الزمان والمكان اليوم، تر: وائل بشير الأتاسي، المركز الإسلامي الثقافي، دار الكتاب، سوريا، د/ط، د/ت، ص 5.

[2] الأطرش رابح: مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة فرحات عباس سطيف، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، مارس 2006، ص2.

ولقد عرّفها الناقد **جيرار جنيت** بقوله:" هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مُقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أوالمقاطع الزمنية نفسها في القصة وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك".[1]

فالواضح أن المفارقات الزمنية تحدث من خلال عملية التوظيف في المتن المسرحي، لأن المؤلف أو الممثل عندما يكون بصدد سرد أحداث ماضية في زمن حاضر يلجأ إلى تقديم حدث معين على حدث آخر، بينما في الماضي نجد أحداثا كثيرة حدثت في نفس الوقت، وهو وقت القصة.

يتواجد الزمن في المسرحية بطريقة متداخلة تحددها الشخصية التي تارة تأخذنا إلى الماضي وتارة أخرى تأخذنا للحاضر أو المستقبل، وهذا ما يسمى بالمفارقات الزمنية التي تتكون من تقنيتي الاستباق والاسترجاع، فالاستباق هو: " الذي يتم قبل بداية الحكاية ونجده في النصوص الأخروية، وهو الأدب التنبؤ"،[2]فهو استشراف لما قد يحدث، " ويقصد من ورائه التطلع لما هو متوقع، أو محتمل الحدوث في عالم المحكي".[3]

ويلجأ إليها المسرحي من أجل التطلع نحو الأفق المستقبلية سواء أكان المستقبل القريب أو البعيد، أما الاسترجاع فهو تقنية زمنية تقتصر على عملية التذكر، بمعنى أن الممثل أو " الراوي يوقف حركة السرد المتنامي ليرتد إلى فترة زمنية سابقة عن الفترة التي توقف عندها السرد، وتبرز هنا أهمية الذاكرة ودورها في القيام باستحضار الماضي"،[4] أي أن الاسترجاع هو عملية التذكر التي يخوضها المؤلف ثم الممثل بغرض رسم معالم

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المغرب، ط2، 1997م، ص 47.

[2] جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التنظير، تر: ناجي مصطفى، دار الحوار، المغرب، د ط، 1999م، ص 122.

[3] نعيمة بوسكين: شعرية خطاب المستنسخات في الرواية الجزائرية " نماذج مختار"، ص 69.

[4] المرجع نفسه: ص 68.

الحدث المسرود أو طبيعة وماضي الشخصيات التي من شأنها أن تساعد القارئ والمتفرج في بلوغ واكتشاف مقصدية المؤلف المراد إبلاغها للقارئ.

والزمان "هو خيطٌ وهميّ مسيطر على التصوُّرات والأنشِطة والأفكار"،[1] وانطِلاقا من هذا التعريف نجد بأنّ عنصر الزمان يؤكد على كونه ليس مجرد حاضر أو ماضٍ أو مستقبل، بل هو مفهوم أوسع يمكن أن يشكّل وعي الشخصيات وطريقة تفاعلهم مع العالم الذي يعيشون فيه، كما يعكس الزمان الدورات والتغيرات، ويؤثر في تصورات الشخصيات والقراء على حدٍ سواء، والشَّخصية "لا تظهر إلّا من خلال ارتِباطها بالزّمن الذي يُحرّكها، فهو أساسُ وجودِها وكينُونتِها، فهِي مُرتبِطة به ارتِباطًا وثيقًا ولا يُفارِقها لحظة "؛[2] بمعنى أنّ الشّخصية في السرد تترابَط بشكلٍ أساسيّ مع الزمن، حيثُ يعتبر الزمن هو المحَرك الأساسي لتطور الشخصيات وحدث القصة بشكل عام، فَالشخصية لا تكون إلا منْ خلال ارتِباطها الوثيق بالزمن، وهو العنصر الذي يُحدد وجودَها وحياتها .

يلعبُ الزّمن دورًا أساسيًا في تشكيلِ هوية الشخصية، حيث يعكس تأثير الزمن على تطور ونضوجِ الشخصية مع مُرور الأحداث والتحولات، ويظهر الزمن كيفية تطور الشّخصية من خِلال تجاربها وتفاعلاَتها مع البيئة والأحداث التي تمر بها،ولاَ يمكن فصل الشّخصية عن الزمن، حيثِ يكون الزمن السياق الذي تعيش فيه الشّخصيات ويتفاعلون معه.

وعموما فمن خلال ربط الشخصيات بالزمن، يمكن للقارئ أو المشاهد فهم خلفية الشخصيات وسبب تصرفاتهم بناءً على الزمن الذي يعيشون في وبالتالي يمكن اعتبار الزمن كأحد أدوات السرد التي تُساهم في تطوُّر الشخصيات وتقدم المسرحية وذلك يعود للارتباط الوثيق بين الشخصيات والزمن ويجعل الشخصيات أكثر واقعية وعميق، حيث يعكس الزّمن تأثيره على سلوكيَاتهم وتحوُّلاتهم الداخلية.

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص179

[2] شريط جميلة: علاقة الشّخصية بباقي المكونات، ص111.

خُلاصة:

شكلت البنية الشّخصية في السرد المسرحي عنصرًا أساسًا تفاعليًّا بشكلٍ مركب مع بقيّة مكونات البنية السّردية، بما فيها الحدث، الزّمن، والمكان، إذ مثلت الشّخصية المركزَ النابض في السرد المسرحي، حيث تتناولُ عمق وتطوّر الشخصياتِ تحتَ ضوء التَّفاعل مع عناصر الحدث والزمنوالمكان، فَالحدث يلعب دورًا حيويًا في تشكيلِ وتطور الشخصيات المسرحية، لِتكون بذلك تفاعلات الشّخصيات مع الأحداث الدرامية والمواقف المأساوية أو الكوميدية التي عادة ما تبرز جوانب شخصيّاتهم تبين نُضوجهم أو انهِيارَهم النفسي .

يعتبر الزمن هو الآخر المسؤول عن تحدِّيد سياق تطور الشُّخصيات على مرِّ الأحداث المسرحية ليتباين تأثير الزمن على الشخصيات سواءَ كانت المسرحية تدور على مَدى ساعات معدودة أو سنواتْ طويلة في تجاوُب الشخصيات مع التّحولات والتطورَات التي يشهدونهاوأخيرًا نجد أن المكان يُسهم في توجِيه الأداء المسرحي وتقديم الشّخصيات على خشَبة المسرح، لِيعكس البيئةَ التي تتفاعل معها الشُّخصيات وتؤثر في سلوكياتهم وعواطفهم، ويضيف بعمق إلى تجسيد الشخصيات للتعبير عن ذواتهم، وباختصار إن بنية الشخصية في المتن المسرحي تعزز وتتنوع من خلال التفاعل المعقد مع بقية عناصر البنية المسرحية مما يثري تجربة المشاهد ويجعل العروض المسرحية مليئة بالعمق والتعمق النفسي.

الفصل الثاني:

بنية الشخصية في مسرحية عودة الولي لمحمد بورحلة.

- المبحث الأول: دلالة الاسم وعلاقته بالشخصية
- المبحث الثاني: أنواع الشخصية.
- المبحث الثالث: أبعاد الشخصيات في المسرحية

الفصل الثاني: بنية الشخصية في مسرحية عودة الولي لمحمد بورحلة.

تمهيد:

شغل المسرح بما يحمله من حمولات دلالية أقلام الباحثين والدارسين في المجال الأدبي، فالمسرح بمنزلة مرآة المجتمع فهو الحامل للهمومهم والمعبر عن طموحاتهم وغاياتهم، إذ تشكل القضية أو الرسالة التي يطرحها المسرحي جزء لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية والواقع المعيش، وهذا ما نلمسه على مستوى مسرحية **عودة الولي** التي طرح من خلالها المؤلف **محمد بورحلة** قضية لطالما أرقت الفكر العربي وهي التصوف، الذي يعد ستارا دينيا تختبئ وراءه النفوس المريضة، التي تتولى مهمة إيهام الناس بالكرامات وغيرها، وكل هذا للحفاظ على منصبها، فهذا الطرح يحمل بعدا سياسيا مضمرا يمتزج بصبغة دينية.

ملخص المسرحية:

يدور المحكي المسرحي حول قصة الولي الذي يتولى في المقام مهمة علاج الناس بما لديه من كرامات تجعل منه شخصية مقدسة، وبفضل هذا الطابع تكتسب خوفا الكل الناتج عن عدم وعيهم، فالولي يحاول إرساء بعض الأسس التي تضمن استمرارية منصبه، ومنها عدم ترك العاملين في المقام من الانفتاح عن الحياة لما لها من أضرار على تفكيرهم ومستقبلهم، إذ لم يكتف بطمس شخصياتهم فحسب بل تجاوز ذلك للتأكيد على الجهل والكره والدعوة للتقتيل ومناصرة الاجرام، مدعيا أنه ما خالف قوله سيكون باطلا وسيوقع صاحبة فيما لا يحمد عقباه، وكل هذه الأمور أسهمت في رسم ملامح نهايته من طرف شيخ الشيوخ الذي ظهر طمعه من خلال كيده للولي ليوقع به ويعتلي منصبه ودرجته.

لقد قام العديد من الكتّاب الجزائريين بمسرحة أغلب أعمال الكاتب **الطاهر وطار** لما تحويه من قابلية للاقتباس، ولقد عدّ الكاتب **محمد بورحلة** واحدا من هؤلاء، حيث قام بمسرحة رواية **الطاهر وطار** الموسومة بـ: **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**، والتي عنونها الكاتب **محمد بورحلة** بعنوان **عودة الولي** فالمسرحية مقتبسة عن الرواية، وردت

مكونة من حوالي 53 صفحة، أي أنها من الحجم المتوسط، موزعة على سبعة مشاهد، وهذه المشاهد ليست لها عناوين بل هي موزعة على مدار اليوم، فالأحداث تسردها مجموعة من الأشخاص متواجدون بمكان مجهول على رأس جبل، وقد توالت الحوارات والأحداث معهم وقد قسمت المشاهد كالآتي:

1/ المشهد الأول: بدأ بعرض الأشخاص والمكان والزمان ليتحدد من خلاله الملمح العام، والإطار الذي تتحرك من خلاله المكونات المسرحية، كما وصف عناصر الديكور المتواجدة مثل اللباس، وكذا وصف بشكل دقيق الولي، وورد فيه شكل الحضرة وعودة الولي الذي كان في انتظاره رفاقه ومريدوه، وينتهي المشهد بدخول مرجانة.

2/ المشهد الثاني: يبدأ المشهد بدخول مرجانة ووصفها الحسي، والحركات المغرية التي كانت تقوم بها وطريقة حديثها مع الولي، وانتهى المشهد بخروجها.

3/ المشهد الثالث: ورد فيه كيفية إبلاغ الولي بالفتنة القائمة في المقام، والشك بتواجد الوباء في المقام، وهنا أصدر الولي أمره بقتل الفتنة، التي كانت متمثلة في مرجانة.

4/ المشهد الرابع: وصف قلق الولي وتوتره من جراء القرار الذي اتخذه بقتل مرجانة.

5/ المشهد الخامس: قتل مرجانة والقضاء على الوباء، ووصف طريقة قتلها من طرف الشخوص والممثلين.

6/ المشهد السادس: ظهور شبح الرفيق، وشبح مرجانة ليشكلوا تهديدا صريحا لمكانة الولي، وهنا تتأزم حالته النفسية لدرجة الهذيان.

7/ المشهد السابع: ضياع خوذة الولي والتي تسببت في نهايته، ليعتلي شيخ الضبط المقام، ويصبح هو الولي الجديد.

وهكذا تنتهي المسرحية بصوت قرد يضحك ساخرا، يقفز الشخص ويخرج في حذر.

المبحث الأول: دلالة الاسم وعلاقته بالشخصية.

تعد الشخصية من أهم عناصر البناء السردي والمسرحي، إذ من خلالها تتضح الأحداث، وتتبلور ملامحها بصورة فنية، " والشخصية هي ذلك التنظيم الفريد لاستعدادات الشخص للسلوك في المواقف المختلفة "،[1] بمعنى أن الشخصية عبارة عن هيكل تنظيمي، سواء أكانت شخصية رئيسية أو ثانوية مع العلم أن هذه الشخصية تبقى ذات طبيعة تخييلية ورقية، تُستخدم من طرف الروائي لإبراز مواقف معينة تعكس طبيعته الفكرية (الإيديولوجية)، " والشخصيات في العمل الفني متفاوتة، ولكل منها ميزة بارزة، بحيث لا نستطيع تعميم هذه الميزات على كل الشخصيات مهما كان الحال "،[2] وهذا يعني أن الشخصية تختلف من حيث الموقف الذي تجسده؛ أي أنها تبقى ذات طبيعة تمييزية، لأن وضعية الشخصيات لا تكون متساوية، من ناحية الأدوار وحتى من ناحية الشكل والفكر والدور، وهذا يزيد من أهميتها وشأنها، "إذ أن شخصيات العمل هي نتاج البناء التأليفي، فهناك شخصيات الأبطال والشخصيات الرئيسية، التي تمثل محورا مهما في العمل الفني وقد تقوم عليها الحكاية بأكملها، ويكون ذلك بمساعدة نوع آخر من أنواع الشخصيات وهو الشخصيات الثانوية ".[3]

فالشخصيات المسرحية خاصة وجب أن تتوافق والقضية المطروحة على مستوى البناء الفني، لتُيسر من عملية التواصل بين المسرحي والمتلقي، وعليه فالشخصيات هي بمنزلة العمود الفقري للعمل المسرحي، فكلما أجاد الكاتب التوظيف كلما زاد ذلك من عمله وإبلاغ مقصديته، وعلى الرغم من تنوع الشخصيات واختلافها، إلاّ أنها تبقى مُكملة لبعضها البعض، فلا يجوز الاستغناء على الشخصيات الرئيسية ولا حتى الشخصيات الثانوية، لأنها تتحد لتشكل معالم الحدث، فهي عبارة عن بناء متكامل، و" الشخصية هي

---

[1] توماس جورج خوري: الشخصية مقوماتها وسلوكاتها، وعلاقتها بالتعلم، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص6.

[2] أسماء عبد الرحيم تكروني: بناء الشخصية في روايات جيل الثمانينيات دراسة في نماذج مختارة، مجلة الدراسات العربية،ع5، مج 46، كلية دار العلوم، جامعة المينيا، مصر، ص 2429.

[3] المرجع نفسه، ص 2429.

مجموع الصفات والمزايا الذاتية التي يمتاز بها الشخص عن غيره "،[1] بمعنى أن الروائي أثناء تعامله مع الشخصية وجب عليه إبراز جملة الفروقات والمزايا، وهذا من شأنه أن يزيد من توتر مستوى الأحداث، وبالتالي زيادة شغف القارئ لمواصلة عملية القراءة وبلوغ مرحلة النهاية.

والشخصية هي:"الصورة الفنية التي تحمل دلالات ومضامين واقعية ترتبط بفكرة المؤلف في العمل"،[2] فالشخصية عادة ما تنطلق من نموذج واقعي، قد يُفرغه الكاتب من طبيعته الواقعية ليُدخله عالما فنيا مسرحيا،كما قد يجعل منها شخصية مثالية أو العكس، إلا أن الشخصية تبقى ذات مضمون فكري يرتبط بالواقع أشد ارتباط، وقد يظهر شكل هذا الارتباط كما قد لا يظهر.

تُقدم مسرحية "عودة الولي" لمحمد بورحلة، المقتبسة من رواية الطاهر وطار "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، مجموعة من الشخصيات التي تُجسد أبعادًا رمزية واجتماعية ونفسية متنوعة، وتُساهم في بناء الصراع الدرامي وكشف الأفكار المحورية للمسرحية حول السلطة، الإيمان، الواقع، والحلم، وهذا ما سنذكره من خلال الطرح التالي:

1 ـ شخصية الولي:

هي رمز صوفي ديني، وهي عبارة عن " رتبة دينية صوفية ذات مقام يكفل لها الاطلاع بدور غرضي موضوعاتي سديد داخل المجتمع "،[3] وعليه، يُقدَّم "الولي" بوصفه رمزًا صوفيًا دينيًا يحمل رتبة روحية عالية، إذ يشغل مقامًا مقدسًا يُعرف بـ"المقام الزكي"، وهو حصن معزول عن العالم الخارجي يُروَّج داخله لمعتقد العودة إلى "العصر الذهبي"

---

[1] محمد عطية الأبراشي: الشخصية، مطبعة المعارف ومكتبة مصر، ط4، 1944م، ص 15.

[2] أسماء عبد الرحيم تكروني: بناء الشخصية في روايات جيل الثمانينيات دراسة في نماذج مختارة، ص 2431.

[3] بغلول بوزيان: المكون السردي والخطابي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مج 12، ع 2، كلية اللغة العربية واللغات الشرقية، جامعة الجزائر2، 2024م، ص 16.

للقيم النقية والطهر الروحي وبالتالي،تُعد شخصية **الولي** الشخصية المحورية في مسرحية عودة الولي، إذ تتواتر في النص حوالي 110 مرة، مما يدل على مركزيتها في بنية العمل الدرامي ودلالاته الرمزية. إضافة إلى ذلك، يتخذ الولي موقع الزعامة الروحية لجماعة مغلقة تستمد وجودها من ماضي متخيّل وتلتحف بالقداسة لتثبيت شرعية وجودها غير أن هذه الشخصية تتجاوز تمثيلها المباشر للقداسة لتعبّر عن سلطة روحانية متسلطة قد تكون تجسيدًا لهيمنة رمزية ودينية تُمارَس باسم الطهر والإيمان وهذا مانجده في القول: "الولي الذي وظف في الرواية هو شخصية صوفية مفعمة بالبركات، نتيجة اتصافها بالتقوى والورع، فهي ترمز إلى العفة والطهارة لذلك وجدنا الكاتب قد أقرن كلمة الولي بالطاهر وهي كذلك صفة تدل على النقاء والتقوى".[1]

فالولي لا يكتفي بتسويغ العنف، بل يرفعه إلى مرتبة "الرحمة"، فيقول مخاطبًا أحد مريديه بعد قتل صبي مريض: "لم تقتله يا ولدي، لكنك رحمته"،[2] ويحثهم على القتل باعتباره "فنًا" و"حماية من السقوط"، ما يكشف عن رؤية فكرية مغلقة تُنتج التطرّف والتسلّط.

ورغم هذه الصورة القوية، فإن الولي لا يخلو من تناقضات وصراعات داخلية تكشف هشاشته النفسية فبينما يُبرّر القتل الجماعي يثور غضبًا حين تُقتل ذبابة في صرخة تكشف اضطرابًا في معايير الرحمة، ويبلغ هذا التصدّع ذروته عندما يأمر بقتل مرجانة، ثم ينهار أمام فعلته قائلاً: "أنا المجرم... قتلت الجمال... أتكلم أموت، أسكت تموت... أنا القاتل والمقتول"،[3] في لحظة تشظٍ داخلي تسقط فيها صورة القائد المعصوم. علاوة على ذلك، يُظهر المشهد السادس بلوغ هذه الصراعات مداها، حين يغرق الولي في هذيانات يرى فيها دهاليز لا نهاية لها ويتخيل أن المقام قد اندثر وأنه **ممزق بين نفسه**

---

[1] عبد الرزاق علاء: الشخصية الصوفية في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة العلامة، ع 4، كلية الآداب واللغات جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي، الجزائر، جوان 2017، ص 330.

[2] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص33.

وغيرِه في تجسيد رمزي لانهيار عالمه المتخيل تحت ضغط الواقع. وعليه، يعكس هذا التدهور النفسي التصدّع البنيوي في منظومته العقائدية التي رفضت الحب، العقلوالتساؤل، وتنتهي شخصيته بشكل تراجيدي حين يُقتل على يد شيخ الضبط، في مفارقة دلالية تكشف أن النظام الذي يقوم على القمع والعنف محكوم عليه بالفناء، وأن السلطة التي تُؤسَّس على تغييب الوعي تنقلب في النهاية على ذاتها وتلتهم مؤسِّسها، كما قد ترمز في تأويلات أخرى إلى ديكتاتورية روحية تستغل بساطة المريدين وجهلهم مما يضع الشخصية في موقع ملتبس بين النقاء والتزييف. وفي هذا السياق، يوصف "الولي" بأنه "غيّاب... يجوب الأزمنة والأمكنة مبشّراً بمعتقده أو مقاتلاً لأجله"،[1] و"يظهر بملامح غامضة وصوت جهوري، بحيث "لا يمكن التنبؤ بتصرفاته"،[2]

ما يكرّس طابعه الأسطوري والغرائبي. كما تتجلّى ازدواجيته في قوله: "الولي من غير تأويل ليس وليا"،[3] وهي عبارة تحوّله من كيان واضح إلى رمز مفتوح على احتمالات التأويل. ويُمثل "الولي" من جهة الصورة المثالية للتقوى والطهارة في البنية السطحية للنص، إذ يرتبط اسمه بـ"الطاهر"، وهي صفة توحي بالنقاء الروحي والبركة"،[4] وتُكسبه مكانة مقدّسة داخل المخيال الشعبي، حيث يُنظر إليه ككائن خارق قادر على تحقيق الكرامات والتأثير في الواقع، كما يتجلى في قوله مخاطبًا أتباعه: " أحبابي صفوتي، غبت عنكم لكن قلبي لم يفارقكم، آه كم اشتقت إليكم "،[5] غير أن هذه القداسة الظاهرية سرعان ما تُكشف عن زيفها، حيث يبرع "الولي" في توظيف رمزيته للتأثير النفسي والعاطفي على مريديه، ما يجعله يجيد "فن النصب والاحتيال" بمهارة خطابية تُغلف أطماعه بمسحة روحانية. ومن ثم، فإن الشخصية، رغم قدسيتها الشكلية، ترمز على مستوى البنية العميقة

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 04.

[2] المصدر نفسه، ص 05.

[3] المصدر نفسه، ص 42.

[4] عبد الرزاق علاء: الشخصية الصوفية في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، ص 330.

[5] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 11.

إلى الفساد العقائدي والانتهازية المقنّعة، وتُثير اضطرابًا فكريًا في البنية الاجتماعية، يهدد السلم والأمن الروحي داخل الجماعة. وهكذا، يكشف النص من خلال هذه الشخصية عن مفارقة رمزية دقيقة: فالطهر الظاهري لا يخفي بالضرورة خبثًا داخليًا، بل قد يكون وسيلة لشرعنة العنف واستغلال البسطاء باسم القداسة.وفي ضوء المشهد الختامي، يتبيّن أن شخصية الولي قد لا تكون إلا تجلياً لعقل باطن يعيش حالة من الانقسام النفسي "السكيزوفريني"،[1] إذ تلمّح المسرحية إلى أن الأحداث بأكملها قد تكون مجرّد حلم داخلي تحدث من خلاله عقله الباطن والذي يُعبّر عن تمزّق داخلي لدى الشخصية الرئيسية. وبالتالي، تتجسد شخصية "الولي" بوصفها كائناً درامياً مركّباً يتأرجح بين الأسطورة والحقيقة، بين الطهر والسلطة وبين الرمز والنقد.

2 ـ شخصية مرجانة:

تُعد شخصية **مرجانة** من أبرز الشخصيات الأنثوية في مسرحية "عودة الولي"، وقد ورد ذكرها 83 مرة، مما يدل على أهميتها الدرامية ودورها الحيوي في زعزعة المنظومة الفكرية والعقائدية المغلقة داخل المقام. كما تستمد مرجانة رمزيتها من تقاطعات ثقافية ودينية وأسطورية في الذاكرة العربية؛ فاسم "مرجان" يحمل أبعادًا رمزية روحية وجمالية في السياق الإسلامي، كما ورد في قوله تعالى: ﴿يَخْرُجُ مِنْهُمَا اللُّؤْلُؤُ وَالْمَرْجَانُ﴾ [الرحمن: 22]، حيث يُستدعى المرجان باعتباره جوهرة ثمينة تُستخرج من الأعماق، دالّة على الندرة، العمق، والجاذبية. وبذلك، تتجلى مرجانة في المسرحية كشخصية رمزية مزدوجة البنية تجمع بين طهارة المعنى وقدرته على الإرباك وبين فتنة الحضور ونزوعه إلى التحوّل، ما يجعلها قوة فاعلة داخل النسيج الدرامي للنص.

إضافة إلى ذلك، تُجسّد مرجانة في المسرحية نموذج المرأة المتمردة والعاقلة التي لا تقبل الانقياد وراء الشعارات الجاهزة، فهي لا تتورع عن طرح الأسئلة المحرجة والمقلقة للولي، كما يظهر في تساؤلها: "وهل الإيمان بعقيدة العودة واجب؟"،[2] وهذا ما يعكس

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي ، ص 52

[2] المصدر نفسه، ص 25.

قدرتها على استخدام العقل والمنطق في تحليل المفاهيم التي يقوم عليها المقام. وقد وصفها النص بأنها "ليست كباقي النساء"،[1] إذ تتصف بالاختلاف والفرادة وتحمل سمات إنسانية تنأى بها عن الانصهار في جماعة تتنكر للفردية، فهي قادرة على التأثير في من حولها، وفي مقدمتهم الولي نفسه، الذي يُفتتن بها ويصفها لاحقًا بـ"الفتنة" ويعترف بأنها كانت أحد أسباب انهياره النفسي والرمزي.

وعليه، إن مشروع مرجانة داخل المسرحية يتمثل في رغبتها بخلق إنسان جديد ومختلف عن الإنسان المقنّن الذي تنتجه تعاليم المقام الصارمة، وتقول في هذا الصدد: "وننجب نسلاً كباقي الناس... سلالة تتزوج بحرية، تعرف الحقيقة، تمقت الأكاذيب، تحب الحياة وتمشي بخفة"،[2]ما يجعلها صوتًا للحرية والإنسانية، ورفضًا للتعصب والجمود. وبعد مقتلها، يتحول وجودها إلى شبح يُطارد الولي، ويؤثر فيه نفسيًا حتى النهاية، إذ يبكي متأثرًا، مرددًا كلماتها، وكأنها لا تزال حاضرة في وعيه: "خائفة أنتِ؟... أنقذوا الأوّلين، أنقذوا الوباء، أنقذوا الوباء".[3] وهكذا، تصبح مرجانة رمزًا للفتنة التي تهزّ الأنظمة المغلقة، وهي الشخصية الوحيدة التي تمكّنت من فضح هشاشة العقيدة ودفع الولي نحو السقوط من عرشه الرمزي.

3 ـ المقدم:

تُعد شخصية "المقدم" من الشخصيات المركزية في *مسرحية* عودة الولي، حيث ورد ذكره في النص 29 مرة وهو ما يعكس حضوره الوظيفي الفعّال في البنية الدرامية. كما يُمثّل المقدم الذراع اليمنى للولي والمسؤول عن تنفيذ أوامره وتسيير شؤون "المقام الزكي"، مما يجعله همزة الوصل بين السلطة العليا والمريدين. علاوة على ذلك، يتجلى دوره كوسيط طائع يُجسّد البيروقراطية الدينية التي تفرض النظام والانضباط داخل المقام

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 12.

[2] المصدر نفسه ، ص 45.

[3] المصدر نفسه، ص 43.

ويظهر ذلك في عبارته المتناقضة: "تقدّموا إلى الخلف، تقدّموا إلى الخلف"،[1] والتي تكشف عن مفارقة لغوية تعبّر عن خلل في بنية الخطاب السلطوي ذاته. وفي هذا السياق، يُظهر المقدم ولاءً مطلقًا للولي إذ يأمر المريد الأول بالصمت فور محاولته الحديث ويبرّر غياب الولي قائلاً: "يفنى الجسد وإنما الروح حية"،[2] في محاولة لتثبيت قداسة الولي في أذهان الأتباع، وتعزيز الإيمان الغيبي به.

إضافة إلى ذلك، لا يقتصر دوره على الانضباط، بل يشارك أيضًا في ترسيخ منطق الطاعة العمياء إذ يرفض "البرنامج" أو التفكير المستقل ويعتمد فقط على تسليم مطلق لتوجيهات الولي. كما يتورط مباشرة في الأحداث الحاسمة للمسرحية فهو من يُبلغ الولي بقدوم مرجانة ويشارك في وصف لحظة قتلها قائلًا: "..فتدحرج رأسها كأنه كرة من صوف أحمر"،[3]وهذا ما يعكس تنفيذ الأوامر دون مساءلة أو وازع أخلاقي. وهكذا، تُجسّد شخصية المقدم صورة البيروقراطي المنفذ الذي يتحرك داخل النظام لا بقناعة شخصية، بل بخضوع تام لمنظومة لا تسمح بالتفكير أو الاعتراض مما يجعله رمزًا للآلة التي تضمن استمرارية السلطة وتبرّر العنف باسم الطاعة.

4 ـ شيخ الشيوخ:

تدنو في رتبة الولي، وهذا ما نلمسه من خلال القول الآتي: " فالمنطق يقتضي أن نبحث عن نموذج علاقة السلطة في العلاقات بين الشيخ والمريد أثناء التلقي الصوفي، فالمرشحون للمشيخة والتصدر للتربية يتهيأون تحت إشراف مرشد(في إطار قواعد وسلمية يفرضها فرضا) كي يلجوا بدورهم إلى منصب سلطة يعلوا الآخرين "،[4] فالرتب الصوفية موزعو بدقة بالغة حيث " كان الشيخ الدال عليه دار سيد الأدلاء وأكملهم وأعظمهم

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي ، ص 49.

[2] المصدر نفسه، ص 07

[3] المصدر نفسه، ص 38.

[4] عبد الله حمودي: الشيخ والمريد، النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة، ترجمة عبد المجيد جحفة، توبيقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2010، ص 113.

والسالكون إليه أسعد السالكين وأنجاهم "،[1] فالشيخ له مكانة كبيرة ، إذ لا يمكن لأس كان بلوغ هذه المرتبة، لتظهر على اثرها نوع من منافسة الولي على المكانة والزعامة،تشكل شخصية "شيخ الشيوخ" أحد أعمدة السلطة الدينية والفكرية في مسرحية عودة الولي، حيث ورد ذكره 26 مرة، ويُجسّد سلطة تقليدية راسخة تنتمي إلى الماضي وتستمد شرعيتها من الانتماء إلى تاريخ طويل من العقيدة والطاعة. كما يمثل هذا الشيخ النموذج الأكثر صلابة في الدفاع عن معتقد "العودة" ويتحدث بصوت يعكس خطابًا تطهيريًا إيديولوجيًا لا يقبل بالاختلاف أو التعدد، ويتجلى ذلك في قوله: "لن نحدد الخصم حتى يفصل الدم بيننا وبينه"،[2] وهو تصريح يكشف عن استعداده لاستخدام العنف لحماية العقيدة، مهما كانت الكلفة. إضافة إلى ذلك، يظهر "شيخ الشيوخ" كشخصية محافظة صارمة، تحتل موقعًا فكريًا ودينياً مهماً داخل المقام وتدافع بشدة عن الولي وعن العقيدة رافضًا أي تساؤل أو تفكير نقدي كما حين يثور قائلاً: "شيت، لم يعجبه السؤال!"[3] و"شيت، لا تظني يكفيك الإيمان..."،[4]مما يعكس نفورًا من كل ما يُهدد صلابة اليقين الجمعي.

ويؤكد الشيخ مرارًا على أن "المنطق أداة الشيطان بيننا "،[5] في تعبير صريح عن رفض العقل واختزال الإيمان في التسليم الأعمى، وهو ما يجعله أحد أقوى الداعمين لتكريس خطاب الولي. كما يُصرّ على فكرة "النجاسة" القادمة من الخارج مكرّسًا ثنائية الداخل النقي والخارج الموبوء ما يعمّق الإقصاء العقائدي داخل بنية المقام، ويأخذ دوره منحى حاسمًا في لحظة الذروة الدرامية حين يكتشف أن الولي لا يرتدي خوذته – رمز الحماية والتقديس – فيصرخ مذعورًا: "ابتعدوا، ابتعدوا، أصابه الوباء!"،[6] وهي لحظة

---

[1] قاسم جاخاتي : الأبعاد الروحية والسلوكية لعلاقة الشيخ بالمريد في الفكر الصوفي، مجلة آفاق علمية، ع 10، المركز الجامعي تامنغست، جوان 2015، ص 97.

[2] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 18.

[3] المصدر نفسه، ص 06.

[4] المصدر نفسه، ص 07.

[5] المصدر نفسه، ص 15.

[6] المصدر نفسه، ص 6.

تنقلب فيها سلطته إلى أداة تكشف زيف الولي وتُمهّد لسقوطه النهائي. وبذلك، يتحول "شيخ الشيوخ" من مجرد حارس للعقيدة إلى عامل فجائي يُسرّع بانهيار المنظومة التي دافع عنها كاشفًا عن هشاشة السلطة عندما تنهار رموزها من الداخل.

5 ـ الرفيق:

تشكل شخصية "الرفيق" عنصرًا محوريًا ضمن النسيج الدرامي لمسرحية عودة الولي، حيث ورد ذكره 43 مرة، ما يدل على حضوره الرمزي والوظيفي في تطور الأحداث إذ يُقدم الرفيق في البداية بوصفه أحد المريدين المخلصين لعقيدة المقام، بل ويشارك في تثبيت خطاب العودة، قائلاً: "عاد مولانا ليقودنا..."،[1] ويُردد مقولات الطاعة العمياء من قبيل: "لا حاجة لنا إلى عقل..."،[2] وهو ما يضعه ضمن دائرة الأتباع المتماهين مع فكر الولي. غير أن هذا الولاء لا يلبث أن يتزعزع، إذ تبدأ شخصية الرفيق في طرح تساؤلات بسيطة تكشف عن شقوق في بنية الإيمان، كما في تدخله الذي أثار حفيظة الولي: "مولاي... قتل الصبي ثم تزوج أمه وأهداها رأس زوجها مهراً!"،[3] وهو تدخل ينمّ عن وعي داخلي بدأ يتشكل ويمثّل لحظة انكشاف مبكر لزيف الطهارة التي يدّعيها الولي.

وعليه، يُقابل هذا التساؤل بالعنف الفوري، حيث يُقدِم الولي على خنق الرفيق حتى الموت ليصبح قتله تجليًا صريحًا لرفض النظام الشمولي لأي شكل من أشكال التفكير المستقل،وهذا المصير لا يعكس فقط مصير فرد تجرأ على السؤال، بل يُرسل رسالة تحذير لبقية المريدين بأن الخط المرسوم لا يُمكن تجاوزه دون عقاب قاتل. وبعد موته، لا يختفي الرفيق من فضاء المسرحية، بل يعود كطيف يطارد الولي ويعيد على مسامعه عباراته السابقة بشكل ساخر، كقوله: "المنطق أداة الشيطان بيننا"،[4] ما يجعل من شبحه ضميرًا حيًا يُذكّر الولي بتناقضاته ويُعري ازدواجية خطابه. وبالتالي، إن عودة الرفيق من

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 50.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

[3] المصدر نفسه، ص 16.

[4] المصدر نفسه، ص 15.

الموت ليست مجرد أداة درامية، بل هي رمز لاستمرارية الأفكار التي لا يمكن القضاء عليها بالعنف ورسالة ضمنية بأن الأنظمة القمعية، مهما بلغت سطوتها، لا تملك القدرة على إخماد الأسئلة التي تثيرها عقول أبنائها. وهكذا، تتحول شخصية الرفيق من تابع بسيط إلى صوت للوعي والاحتجاج، ومن ضحية إلى رمز فكري يستمر في زلزلة أركان السلطة حتى بعد الموت.

6 ـ شيخ الضبط:

يُجسّد "شيخ الضبط" في *مسرحية عودة الولي* الذراع الأمنية والعقائدية التي تتولى فرض الانضباط وتنفيذ الأوامر داخل المقام، حيث ورد اسمه 47 مرة، ما يؤكد حضوره القوي كرمز للسلطة التنفيذية الصارمة. كما لا يتحرك "شيخ الضبط" بدافع قناعة شخصية، بل بوصفه منفّذًا أمينًا لإرادة الولي وتعاليمه، وهو ما يتجلى في لهجته الآمرة:"شيـت! الأصول، الأصول..."،[1] وفي تبريره المطلق لكل شيء عبر الإيمان الأعمى: "الإيمان بمولانا يفسر كل شيء".[2]علاوة على ذلك، يظهر في مواقفه التزام تام بمنطق الطاعة العمياء وينقل باستمرار تعليمات الولي حتى حين يُبلغه بوجود "الوباء داخل المقام" مشيرًا إلى الكائن الملثم بوصفه "جني الجبال" وهو ما يعكس ذهنية تُخضع الواقع للتأويل الغيبي وتُجرّمه من منطلق ديني/عقائدي.

إضافة إلى ذلك، يلعب شيخ الضبط دورًا مباشرًا في تنفيذ الأوامر القمعية، حيث يُكلّف بقتل مرجانة ويقدّم شعرها للولي كـ"غنيمة حرب" في مشهد يُبرز الطبيعة الرمزية للعنف المشرعن باسم العقيدة. ومع تطور الأحداث، يتحول **شيخ الضبط** من منفّذ إلى طامح في استلام زمام الولاية، ويظهر ذلك بوضوح في المشهد الأخير حين يكتشف أن الولي لا يرتدي خوذته، الرمز المقدس، فيصرخ مذعورًا: "الخوذة، أين الخوذة؟"،[3] ثم يقفز عليه ويخنقه حتى الموت. كما لا يُمثل هذا الفعل خيانة بقدر ما هو امتداد منطقي

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 28.

[2] المصدر نفسه، ص 07.

[3] المصدر نفسه، ص 50.

لمنظومة مغلقة تلتهم زعيمها حين يفقد رمزية الطهارة. وفي اللحظة الأخيرة، يعلن توليه القيادة قائلاً: " أحبابي، البناء على البناء، الآن فقط نبدأ مع الولي الجديد"،[1]وهذا ما يُعبّر عن استمرارية حلقة القمع وتدوير السلطة داخل النسق نفسه دون تغيير في البنية الفكرية أو العقائدية. وبذلك، يُجسد "شيخ الضبط" النهاية المأساوية للأنظمة التي تبني مشروعها على العنف والطاعة العمياء، حيث يصبح الحارس هو السيد ويستمر القمع تحت عباءة جديدة.

7 ـ المريد الأول:

يعتبر درجة دينية صوفية، ورتبة من الرتب الدينية، كما أن " تكوين المريد، والعمل الشاق الذي يقوده من حالة الغياب عن النفس وعن الله إلى الرجوع التام إليهما في إطار التعالي، عبارة عن ولادة "[2]، فالاجتهاد والنفاق هو سبيل هؤلاء في بلوغهم للمراتب الصوفي، وقد "يحتاج المريد إلى شيخ وأستاذ يقتدي به ليهديه إلى سواء السبيل، ويحول بينه وبين الدخول في طرق الشيطان التي تبعده عن جادة الصواب ".[3]

وعليه، يُجسّد **المريد الأول** في مسرحية عودة الولي صورة المريد النموذجي الذي يتسم بالتسليم التام والطاعة العمياء، حيث ورد ذكره 31 مرة، ما يدل على فاعليته في تمثيل شريحة واسعة من الأتباع داخل المقام. إذ يُقدَّم كمؤمن متحمّس لعقيدة **العودة**، يتبنى أقوال الولي وتفسيراته دون مساءلة، بل يكررها باعتبارها حقائق مطلقة كما حين يُفسر ظاهرة عودة السلمون إلى النبع بالموت، ثم يعدّل فهمه لاحقًا ليقول: "الموت من أجل العودة حياة"،[4] وهو ما يعكس استيعابًا مثاليًا لمقولات الولي حتى في صيغها الرمزية المتطرفة.

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 51.

[2] عبد الله حمودي: الشيخ والمريد، النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة ، ص 129.

[3] قاسم جاخاتي: الأبعاد الروحية والسلوكية لعلاقة الشيخ بالمريد في الفكر الصوفي، ص 96.

[4] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 08.

كما تظهر هذه الطاعة كذلك في مشهد يأمره فيه المقدم بالصمت، فيضع إصبعه على شفتيه قائلًا:"شيت!"،[1] وهي لحظة تؤكد سطوة النظام ومحو الشخصية المستقلة للمريد .

وبالتالي، يبلغ هذا الولاء أقصاه حين يُقدم المريد الأول على قتل صبيّ مريض تنفيذًا لأوامر المقام مبررًا فعله وفقاً لرؤية الولي بأن "القتل رحمة"،[2] في موقف يُجسد الإيمان الأعمى الذي يُسوّغ العنف باسم الطهر العقائدي. إلا أن شخصية المريد الأول لا تخلو من التردد والاضطراب الداخلي، إذ تظهر لحظات يشير فيها إلى تأثره بالكائن الملثم الذي "حدثه عن الورد"،[3] ويدعوه إلى "إعادة قراءة التاريخ"،[4] ما يعكس بداية اهتزاز في وعيه وتوقًا باطنيًا لفهمٍ مغاير. ورغم ذلك، يبقى أسير التناقض بين تنفيذ الأوامر وتلقّي التوجيهات المتضاربة، كما في مشهد يتأرجح فيه بين أمر بالخروج وأمر بالتوقف، مما يكشف عن حالة من اللااستقرار والضياع داخل النسق المغلق.

وعليه، يُعد "المريد الأول" بذلك مرآة للطاعة العمياء التي تُنتج عنفًا باسم الفضيلة، كما يُظهر كيف يمكن للنظام العقائدي أن يُفرغ الفرد من هويته ويحوّله إلى أداة تنفذ الأوامر دون تفكير. وفي الوقت ذاته، تُمثّل شخصيته إشارة إلى هشاشة هذا النوع من الإيمان حين تبدأ ملامح الشك في التسلل إليه في ظل خطاب بديل يفتح أبواب التأمل في التاريخ والحياة.

8 ـ المريد الثاني:

يظهر "المريد الثاني" في *مسرحية* عودة الولي بوصفه شخصية مكمّلة ضمن جماعة المريدين، حيث ورد اسمه 19 مرة، لكنه يختلف عن "المريد الأول" من حيث درجة الحماس والتفاعل مع عقيدة المقام، إذ يمثل هذا المريد نموذجًا للتابع المتردد الذي

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 06.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص 30.

[4] المصدر نفسه، ص 31.

يتأرجح بين الإيمان المطلق والانبهار الطفولي وبين بوادر وعي لم تكتمل.ففي أحد المشاهد، يُفاجأ بسعال الولي ويصرخ بانبهار: "مولاي يسعل؟!"،[1] وهي لحظة تكشف هشاشة الهالة المقدسة التي تُحيط بالزعيم وتُظهر كيف يمكن للمريدين أن يضفوا معنى خارقًا على أبسط التصرفات الجسدية لزعيمهم مما يُبرز المبالغة في تقديس السلطة .

كما يُكرر المريد الثاني عبارات تُشير إلى إيمانه بالخوارق مثل: "كرامات! كرامات!"،[2] وهو ما يكرّس حضوره كصوت يعيد إنتاج الأسطورة داخل المقام. ومع ذلك، تظهر في حديثه بعض اللمحات التي توحي بتأثره بخطاب الكائن الملثم، حيث يذكر أن الأخير "حدثه عن التاريخ"،[3] وأشار إلى أن له "عقالًا لا يمكنه أن يسلم فيه"،[4] ما يعكس بداية وعي داخلي أو على الأقل شعورًا بعدم الراحة حيال الطاعة غير المشروطة.

ورغم ذلك، يبقى "المريد الثاني" جزءًا من جماعة تهتف وتنفذ ويطيع أوامر الشيوخ دون اعتراض مما يُجسّد الصراع الداخلي بين الحاجة إلى الإيمان والقدرة على التساؤل. وعليه، فهو بذلك يمثّل نموذجًا للتردد الإنساني في مواجهة السلطة المطلقة ويعكس في الوقت ذاته تنوّعًا نسبيًا داخل بنية الجماعة، حيث لا يتماهى الجميع بنفس الدرجة من التسليم، بل تتفاوت مستويات الفهم والانفعال. وهكذا، فإن شخصية المريد الثاني تضيء جانبًا من الطبيعة البشرية التي تتأرجح بين القبول والانبهار وبين البذور المبكرة للوعي النقدي حتى وإن لم يكتمل.

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 06.

[2] المصدر نفسه، ص 07.

[3] المصدر نفسه، ص 30.

[4] المصدر نفسه، ص 30.

9 ـ المريدة الأولى:

تُجسد شخصية "المريدة الأولى" في مسرحية عودة الولي تمثيلاً أنثويًا للطاعة المطلقة والولاء غير المشروط داخل بنية المقام، حيث ورد ذكرها 20 مرة. إذ تُقدَّم هذه الشخصية بوصفها نموذجًا للمريدة التقليدية التي تنخرط باندماج عاطفي وروحي تام في طقوس الجماعة، وترى في الولي ملاذًا روحيًا ومصدرًا للطمأنينة. كما تعكس أفعالها وعباراتها حالة من الإيمان الحار الممزوج بالخضوع، إذ تتبنى خطاب الولي بحماس واضح كما يظهر في عبارتها: "نحن، يا موالي، كل شيء... والباقي كله وباء... والوباء يجب القضاء عليه!"،[1] وهي جملة تُظهر اندماجًا تامًا في فكر الإقصاء العقائدي الذي يروّج له المقام .

إضافة إلى ذلك، تلعب "المريدة الأولى" أيضًا دورًا في ترسيخ الخطاب الديني المتشدد من خلال حرصها على تصحيح المفاهيم لدى بقية المريدين، مثل محاولتها توضيح للمريد الأول أن "الموت من أجل العودة حياة"، مما يعكس استيعابها للمقولات الرمزية التي يروجها الولي وتكرارها كحقائق مقدسة. كما تشارك بحماس في طقوس التمجيد، وتردد مع الآخرين "كرامات! كرامات!"،[2]في تأكيد على تقديسها للولي واستسلامها الكامل لنظام المقام.

ومع ذلك، تكشف لحظة حرجة عن اضطراب داخلي حين تشير إلى الولي بخوف وتهمس: "هو، هو..."،[3] في موقف يجعلها في موقع الشاهدة على سقوط رمز الطهر. وعليه، فهذه اللحظة التي تبدو فيها مترددة ومتوترة تُشير إلى تصدع في قناعتها، ولو عابرًا، وتُبرز أن الإيمان، وإن بدا متينًا، يمكن أن يتزعزع تحت وقع الشك أو الصدمة.كما تتأثر هذه الشخصية بالكائن الملثم، الذي "حبّب إليها الياسمين"، وهي إشارة رمزية إلى فتح باب للتذوق الجمالي والحسي قد يُمهّد لتحول داخلي. وبذلك، لا تمثل "المريدة الأولى"

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية الولي، ص 16.

[2] المصدر نفسه، ص 07.

[3] المصدر نفسه، ص 50.

فقط التبعية، بل تعكس أيضًا جانبًا وجدانيًا وعاطفيًا للإيمان، يظهر فيه ولاء النساء في السياقات الروحية، لا بوصفه ضعفًا، بل شكلًا من أشكال البحث عن معنى أو انتماء وإن كان محفوفًا بقيود الانضباط العقائدي.

10ـ المريدة الثانية:

تُجسّد "المريدة الثانية" في *مسرحية عودة الولي* نموذجًا أنثويًا يعكس التذبذب بين الطاعة والتساؤل، حيث ورد ذكرها 17 مرة، ما يشير إلى دورها الرمزي ضمن جماعة المريدين. وعلى غرار "المريد الثاني"، تمثل "المريدة الثانية" حالة من التردد والتأثر المتأرجح بين التلقين العقائدي والاستجابة العاطفية الفطرية. ففي البداية، يظهر صوتها النمطي ضمن الهتاف الجماعي: "كرامات! كرامات!"،[1] وهو ما يُبرز اندماجها في حالة الغيبوبة الجماعية والتكرار الآلي الذي يميز الأتباع داخل الأنظمة المغلقة، غير أن الشخصية لا تظل أسيرة هذا التكرار إذ تبدأ في إظهار مؤشرات حسية وانفعالية تدل على اهتزاز داخلي؛ فتتأثر بالجو الصوفي وتصاب بالرعشة وتصرخ وتحاول تمزيق شعرها ما يُظهر هشاشة اليقين الذي بُني على الانفعال لا على الإدراك.

علاوة على ذلك، تتعمق هذه الهشاشة حين تتأثر بالكائن الملثم الذي يحدثها عن **الحب وكل الناس**، وهي كلمات بسيطة لكن مفعمة بالدلالة تقابل خطاب الولي القائم على الإقصاء والخوف. وعليه، تُظهر هذه اللحظة قابلية الذات المؤمنة للانفتاح على معاني إنسانية دفينة، وتكشف أن التلقين لا يمكنه القضاء تمامًا على نزعة الحب أو الحاجة إلى الفهم. ورغم أن "المريدة الثانية" لا تتمرد بشكل علني، فإن انفعالها الداخلي يجعل منها مرآة للصراع النفسي الذي تعيشه النساء داخل الأنظمة الروحية المغلقة، حيث تتقاطع مشاعر الإيمان، الرغبة، والاضطراب، في مشهد داخلي عميق ومركّب. وهكذا، تتحول "المريدة الثانية" من مجرد تابع متحمّس إلى شخصية رمزية تُعبّر عن الصراع بين الفطرة والتلقين، وبين الحب والخوف، وبين العاطفة والولاء. وإن كانت لا تملك القدرة على المواجهة أو الانشقاق، فإن حالتها الشعورية تعبّر عن بداية تشكّل وعي بديل قد يكون

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 07.

خافتًا، لكنه يحمل بذور الشكّ والتغيير. وبهذا، تُمثّل نموذجًا للشرخ الصامت في جسد الجماعة العقائدية، الشرخ الذي يُنذر بأن السيطرة الفكرية لا تدوم أمام بقاء الفطرة الإنسانية.

المبحث الثاني: أنواع الشخصيات في المسرحية.

سعى الكثير من النقاد والباحثين إلى تصنيف الشخصيات وتنظيمها داخل إطار واحد، إلا أنهم لم يتفقوا على تقسيم واحد وواضح وهذا ما نلمسه من خلال التضارب في الآراء، والتصنيفات، فهناك من اختار تصنيف الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية، وهناك من اختار تصنيف الشخصيات لشخصيات مدورة وشخصيات مسطحة وغيرها، إلا أن الواضح من خلال هذه الآراء هو اتفاقهم اللامقصود في دور هذه الشخصيات، وهذا ما سنفصل الحديث فيه من خلال النوعين الآتيين.

1/ الشخصيات الرئيسية في المسرحية:

هي تلك الشخصية الفاعلة التي غالبا ما تظهر كشخصية رئيسية تحاول أن تتأقلم مع جميع الأوضاع، إذ تحوم حولها جملة من الإشكاليات تفرضها طبيعتها الصعبة التي لا تستقر على وضع أبدا، إذ لا يستطيع القارئ أن يضع تصورا مسبقا لمواقفها وآرائها وتصرفاتها، ولقد عرّفها الناقد عبد الملك مرتاض في كتابه " في نظرية الرواية بقوله:

" فالشخصية المدورة مثلا هي معادل مفهوماتي للشخصية النامية"،[1] فالواضح من خلال هذا القول أن المصطلحات تتعدد بتعدد النقاد والباحثين، إلا أنها تصب في نفس المجرى الدلالي، ليصبح المعنى واحد والمصطلحات متعددة.

والشخصية الرئيسية هي التي تتميز بصفات القوة والثبات والتحدي، " ذلك أن الشخصية الإيجابية، كما يفهم ذلك من بعض هذا المصطلح غير الأدبي، هي تلك التي

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، ديسمبر 1998م، ص 89.

تستطيع أن تكون واسطة، أو محور اهتمام لجملة من الشخصيات الأخرى ، فتكون ذات قدرة على التأثير، كما تكون ذات قابلية للتأثر أيضا".[1]

وعليه فالشخصية الرئيسية هي نوع يتميز بموقع استثنائي، ويكون المحور الذي تدور حوله كل الشخصيات الثانوية، لتصبح الوسيط الذي تتم من خلاله عملية التواصل بين الكاتب والمتلقي، لأنه سبيله الوحيد في إبلاغ مقصديته للقارئ، وقد تمثلت على مستوى المسرحية في شخصية الولي.

أ/ شخصية الولي:

تعتبر شخصية الولي شخصية رمزية هادفة، يسعى المسرحي من خلال توظيفها إلى كشف بعض الخبايا التي تسترها مثل هذه المناصب خاصة على المستوى الفكري والاجتماعي للأفراد، وقد جاء في هذه المسرحية بصورة مُنفرة يدعو من خلالها المسرحي لأخذ الحيطة والحذر من هؤلاء الذين يتحدثون باسم الدين ويوهمون الناس بقدراتهم الخارقة، وهذا ما نلمسه من خلال القول التالي: " يستيقظ الولي، يرش بالعطر، تعلو زغرودة... ينهض الولي، المريدون ينفضون لباسه يفتح فاه ويغلقه دون صوت... الحضور مذهول... يتمتم. يمشي. يتوقف، يبتسم، يضع رجله على جسم المريد الأول، فينهض سالما، تعلو زغرودة متبوعة بتقبيل يده "،[2]فهنا تظهر كراماته، كما أنه يركز على شيء واحد يضمن له مواصلة مشواره بأريحية والحفاظ على منصب وهو تغييب العقول، وهذا ما يوضحه قوله: " احذروا العقل فتن متلاحقة. احذروا قوتنا في إيماننا ووحدتنا... ليس في المنطق! "،[3] فالمنطق إذا فُعل سيطعن في منصب الولاية ويُسقطه.

تكشف مساءلة الرفيق للولي عن إعمال نوع من العقل وهذا ما أثار الولي الذي يهاب العقل والفكر، لينفعل ويقتله، إذ قال الراوي: "الولي تغضبه أسئلة الرفيق فينقض

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 89.

[2] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص 15.

عليه ويشرع يخنقه في مقامنا الوباء؟ أصابته العدوى فسد إيمانه، أصبح لا يتوقف على السؤال الرفيق يصرخ لكن الولي لا يبالي فيقتله. الذعر يصيب المريدين ".[1]

فالواضح أن الولي يسعى جاهدا للتخلص من أية محاولة فكرية من شأنها أن تقلب الموازين عليه.

2/ الشخصيات الثانوية في المسرحية:

هي نوع ثانوي يتميز بقدرته المحدودة، وبموقعه الثابت وبشخصيته المسالمة، وهي بذلك عكس الشخصية الرئيسية، إذ ترضخ لقرارات الآخرين، ليست لديها مواقف واضحة، أي أنها تتخذ موقع التابعة، ولقد تعددت المصطلحات لهذه الشخصية، بمعنى أن دورها ليس أساسي، لكنه مهم إذ يسهم في دفع عجلة السرد إلى الوجهة المراد بلوغها من طرف المسرحي خاصة، كما تسهم الشخصية الروائية التخييلية في انصهار بقية المكونات لكي تتضح ملامحها التصويرية ضمن السياق الحكائي، وعليه يمكن القول بأن:" الصورة الإنسانية للشخصية الروائية لا تتحقق بذاتها بل بواسطة الكائنات والفضاء اللذين يحيطاني بها، وهذا يعني أن الوعي الكامل بصورة الحياة، إنما يتحقق على مستوى التلقي وليس على مستوى الشخصية الرئيسية التي تظل محدودة الإدراكمهما شحنها المبدع"،[2] ومن هنا تتخذ الشخصية موقعا في البناء المسرحي انطلاقا من الأحداث التي تصنعها، ومنه تتحدد قيمة الكاتب الفنية، كما أن قدرته على خلق الشخصيات تلعب دورا كبيرا في توجيه مسار المسرحية ويترتب على هذا أن قيمة المؤلف تتحدد من خلال قُدرته على خلق الشخصية وإقناع القارئ بها، وقد تجلت على مستوى المسرحية على مستوى الكثير من الشخصيات منها:

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 17.

[2] محمد أنقار:بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، مكتبة الإدريسي، المغرب، ط1، 1994م، ص 28.

أـ شخصية الرفيق:

هو شخصية مسالمة، لكن الولي قرر التخلص منه لأنه رأى فيه محاولة لاستنهاض العقل، وهذا ما يكشف عنه القول الآتي:

"الرفيق: لا حاجة لنا إلى عقل ".[1]

وقوله: "الرفيق: جذبة ثم سكر ثم صحوة! ".[2]

فسعيه لنيل الرضا قاده إلى ما لا يحمد عقباه ليسقط قتيلا على يد الولي المجرم، وليس هناك أدل من قوله: "المريدان يحملان الرفيق ميتا على الأكتاف ".[3]

وقوله: " شبح الرفيق: لم قتلتني يا مولاي؟(...)

أنا الجمجمة التي صنعت طريقك إلى المجد ".[4]

فالرفيق مغدور به لكن الغريب أن الكل يرى في جرائم الولي حق مشروع، لذا لا يُبدون معارضة.

ب ـ شخصية شيخ الضبط:

هو شخصية منافقة ومتلاعبة، وهذا ما يُظهره قوله: "شيخ الضبط: الإيمان بمولانا يفسر كل شيء "،[5] فإظهاره للطاعة والخضوع يضمن له الاستمرارية في منصبه، كما تظهر قسوته في نظرته لمرجانة التي يرى فيها رمزا للفساد الديني والأخلاقي، إذ "تخرج مرجانة... يدخل شيخ الضبط والمريدون، الشيخ ينظر إلى مرجانة بقسوة "،[6] فنظراته تضمر الكثير من القول، كما أنه عادة ما يسير لجانب مرافقيه وفق المشهد التالي:

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 7.

[2] المصدر نفسه، ص 8.

[3] المصدر نفسه، ص 18.

[4] المصدر نفسه، ص 42.

[5] المصدر نفسه، ص 7.

[6] المصدر نفسه، ص 26.

"جاء شيخ الضبط ليخبر الولي بالفتنة الواقعة داخل المقام.. يرافقه المريدون ".[1]

وقوله:

"شيخ الضبط: أخبرني المريدون أن كائنا ملثما يأتيهم ليلا ليفتنهم، ها هم أمامك، اسألهم يا مولاي ".[2]

فتقصيه وبحثه عن الحقائق يعكس طبيعة تفكير حازمة في أمور الظلال، كما تظهر وحشيته من خلال قتله لمرجانة، واصفا ذلك بقوله:

" يدخل شيخ الضبط يلهث حاملا جمّة شعر مرجانة كأنها غنيمة حرب..

يتبع شيخ الضبط المقدم وشيخ الشيوخ ".[3]

فهنا تظهر الطاعة العمياء والجبروت لشخصية المقدم.

ج ـ شخصية شيخ الشيوخ:

يتميز بالبطش والجبروت، إذ قال تزلفا للولي:

"تترك الحقيقة حجابها إكراما له، وقتئذ ليس الولي الذي يتكلم وإنما الحقيقة "،[4]فتقربه كان مدروسا من أجل نيل الولاية، كما تظهر جرائمه من خل قوله:

"باغتها ضربة بالسيف على العنق"،[5] فعملية المباغتة تكشف عن حس إجامي مسبوق، فهو يجيد القتل ويتفنن فيه.

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 27.

[2] المصدر نفسه، ص 28.

[3] المصدر نفسه، ص 36

[4] المصدر نفسه، ص 8.

[5] المصدر نفسه، ص 16.

د ـ شخصية مرجانة:

من طلبة العلم وهي مقربة للولي وتحاول إيقاعه في شباكها، والدليل قوله:" مرجانة الطالبة الزائرة تريد رؤية مولاي لأمر علمي استعصى عليها الوليأدخلها أيها المقدم، للعلم حرمة! أدخلها ولا تفسد خلوتي حتى يجيئك من يطلب مقابلتي، حينئذ أطلب الباب برفق "،[1]

فالولي معجب بها.

يحاول الولي أن يكشف عن حبه لمرجانة ولكن بطريقة خبيثة فيقول لها:

"الولي: أنت تفوقت عليّ؟

مرجانة: أتهزأ بي يا مولاي أنت المعنى والكلام يتشرف بتنفيذ أوامرك؟ أنت مصيب على الدوام.

الولي: وأنت مصيبة على الدوام.

مرجانة: أو كم أتعبته.

الولي: من؟

مرجانة: الكلام يا سيدي.

الولي: من أين تأتين بهذه الأفكار، من ورائك؟ "[2]

فمرجانة تعمد لإثارة الأسئلة حتى تتقرب من الولي وتكشف عن طبيعة تفكيره وخباياه، لكنه يعطيها الأمان ويغدر بها بعد مكر مساعيه، ليعيش بعدها في حالة من التشتت الفكري، الذي يظهر له في هيئة شبح مرجانة:

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 18.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

"شبح مرجانة تنهض وتدور حول الوليالمنطق والعقل سبب الوباء، أفسد كل شيء، الولي مذهول لا يصدق ماذا يرى "،[1]

فتأكيده الظاهري على أنها وباء، يعكس صورة المرأة في الفكر الصوفي.

هـ ـ شخصية المريد:

ورد حضوره بشكل متفاوت، كشف عم شخصية تابعة مستسلمة وخاضعة لا تبدي الرأي ولا تشاركم ، بل تكتفي بتنفيذ الأوامر التي تسدل إليها فحسب، كما تنقسم إلى المريد الأول والمريد الثاني ولهما نفس الدور والملامح والصفات والأدوار، وهذا امتدادا لقوله:

"المريد الثاني منبهرا مولاي يسعل! "[2]

وقوله:

" المريد الأول: كل ليلة بعد العشاء.

المريد الثاني: عند الذهاب إلى المرقد، يأتينا كائن ملثم

المريد الأول: لا أدري إن كان جنيا أو إنسيا ".[3]

يكشف القولان على طبيعة العلاقة القائمة على السيد والعبد، فالمريد ما هو إلا خادم الشيخ والولي.

حاولت شخصية المريد الكشف عن الجانب العقلي دون شعور منها، وذلك من خلال سرده لتفاصيل الكائن الملثم، إذ قالا

" الولي: وماذا قال الكائن عن عقيدتنا؟

المريد الأول : لا يؤمن بها

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 6.

[3] المصدر نفسه، ص 28.

المريد الثاني: يؤمن بنفسه، بالعقل؟

الولي: إنها الفتنة إنها الحرب المعلنة علينا "،[1] فهنا كشف عن ضرورة إعمال العقل الذي من شأنه أن يعصف بالزيف والكذب الذي استمر لقرون ماضية ولا زال مستمرا، كما قال المريد الثاني:

"المريد الثاني: حدثني عن التاريخ، قال لي إن للتاريخ عقلا لا يمكنه أن يسلم فيه، وإنه لا يتوقف وإن توقف فما ذلك إلا مجرد اضطرابات سرعان ما تزول "،[2] فالتاريخ ما هو إلا كاشف لنهايات هؤلاء والحافظ لأدوارهم وجرائمهم اللامتناهية، لذا فهم يخافونه هو والعقل.

يحاول الولي إظهار نوع من الحقوق المزيفة، عندما صرح له أحد المريد بجريمته، قائلا:

" المريد الأول: (خجلا منكوس الرأس، للولي مازال الهتاف)

مولاي قتلت صبيا كان يرضع ثدي أمه

الولي: مبتسما، مربتا على كتف المريد

لم تقتله يا ولدي لكنك رحمته ".[3]

فالولي مناصر للظلم ومساعد على انتشاره والدليل أنه نصر القاتل بل وأقنعه أنه على حق وأنه كان مناصرا للخير.

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 29.

[2] المصدر نفسه، ص 30.

[3] المصدر نفسه، ص 16.

و ـ شخصية المقدم:

هو شخصية مأمورة، خاضعة، أعلى سلطة من المريد، وهذا ما نلمسه من خلال قوله: " المقدم يقفز آمرا المريد الأول بالسكوت واضعا سبابته على شفتيه شيت! المريد الأول يشعر بالذنب وتأنيب الضمير".[1]

فالمقدم يمارس دورا سلطويا على المريد، ليذله كيفما شاء، إلا أنه يظهر هو بدوره خضوعا تاما للولي، إذ قال:

"المقدم: ببالغ التواضع، مشيرا إلى الولي

هو الوحيد الذي يعلم ذلك

الولي ينن إشارة إلى رضاه بجواب المقدم ".[2]

ففي حضور الملك تصبح الحقائق مُغيبة حتى لا يظهرون نوعا من التفوق عليه واستخدام العقل الذي يعد جريمة، إذ قال المقدم:

" المقدم: يفنى الولي في جوهر الحقيقة فيتحدان ثم يبعث ".[3]

وقوله: " فتدحرج رأسها كأنه كرة من صوف أحمر".[4]

فمن خلال الأقوال السالفة يتضح بأن المقدم استجاب لنداء الدم ظنا منه أنه الصواب وبالتالي إرضاء الملك.

د ـ شخصية المريدة:

هي شخصية ضعيفة مأمورة، خاضعة وهذا ما يوضحه قولها:

" المريدة الأولى: باحترام مبالغ، سائلة شيخ الضبط أمام شيخ الشيوخ

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 6.

[2] المصدر نفسه، ص 6.

[3] المصدر نفسه، ص 8.

[4] المصدر نفسه، ص 38.

أين كان مولاي؟ ".[1]

فالواضح أنه تجهل خطوات الولي والكثير من المعلومات على الرغم من أنهما في نفس المقام، وهذا يدل على أنها مهمشة، وذلك يظهر من خلال قولها:

" المريدة الأولى: تصحح فهم زميلتها تزلفا إلى الشيوخ

الموت من أجل العودة حياة يفرح الشيوخ لكلامها ".[2]

وقولها: " ومن لا يؤمن بنا عدو! "[3]

فالمريدتين فهما الدرس وشربا من نفس الكأس، ليمثلان دورهما بجدارة، وبالتالي يكونان محببتان للولي وللشيوخ، كما أنهما لا يسلمان من تغزل الولي، حيث قال:

" الولي: نعم، هم لا شيء (للمريدة الأولى) ونحن أيتها المريدة الجميلة؟

المريدة الأولى: نحن يا مولاي كل شيء.. والباقي كله وباء. والوباء يجب القضاء عليه! "[4]

فالواضح أن الولي تمكن من زرع أفكاره الشيطانية على مستوى العاملين في المقام.

إن هذه الشخصيات أكدت على القضية المبثوثة بين ثنايا النص، وهي قضية سياسية بالدرجة الأولى، أساسها طبيعة الحكم والتفكير الذي يحكم مثل هذه المناصب المسيرة لأمور الدولة.

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي ، ص 6.

[2] المصدر نفسه، ص 8.

[3] المصدر نفسه، ص 14.

[4] المصدر نفسه، ص 16.

المبحث الثالث: أبعاد الشخصيات في المسرحية.

1/ البعد الفلسفي:

يظهر البعد الفلسفي من خلال الأسئلة التي أثارتها بعض الشخوص، للتأكيد على مواضيع بعينها كالعلم والحب والإيمان: وهذا ما يوضحه القول الآتي:

" الولي: لا نكهة في القديم، في ما يجود به الماضي.

مرجانة وهي تدور حول الولي.

ظننت أن الماضي موجود ليمضي، تشخص الماضي وتكلمه سيدي الماضي، ألا تريد أن تمضي، أن تفسح المجال للمستقبل؟ هيا. لا تخف لن أنساك (للولي) مولاي أنظر الماضي يريد أن يتكلم ولكن "،[1]فالفلسفة هنا تظهر في تحديد معاني الماضي والمستقبل لتُترك المعاني والدلالات مفتوحة أمام تأويل القارئ، فاعترافهم بأن: " الماضي ليس دقائق وساعات، الماضي هو الأصل، هو الجوهر هو القيم، المبادئ والشمائل، ما ينبغي أن يدوم ويسود، هو الزمن الذي يتمدد، والعودة إليه رشد، وعي، صحوة وتقدم "،[2]فهنا نلمس بأن الدعوة مفتوحة تقتضي إعمال العقل وإعادة التفكير في العديد من الأمور أهمها الزمن وأخذ العبرة من تجارب الماضي والتعامل مع مثل هذه الأمور والأفكار والمعتقدات.

تسترسل مرجانة في بث أسس البعد الفلسفي من خلالها قولها:

" مرجانة: يا مولاي أين الحق

الولي : حيث أقول لك إنه موجود ".[3]

فالحق غمره الباطل وهذا التساؤل مرده الدعوة لفهم ماهية الحق الذي ارتبط في المسرحية بالولي وهو رمز للفساد والتدني الخلقي.

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي ، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] المصدر نفسه ص 24.

2/ البعد الحسي:

هو الذي يركز من خلاله الكاتب على ذكر التفاصيل الحسية والمادية والجسدية للشخوص، وهذا ما نلمسه في وصف الولي:« فيما يتعلق بالشخصية الرئيسية (الولي) ، يراها الكاتب الطاهر وطار هكذا : أسمر اللون، مستطيل الوجه، مقوس الأنف، ماضي العينين أكحلهما، لحيته يتراوح لونها بين حمرة وسواد، عريض المنكبين ينسدل على كتفيه شعر رأسه الأسود الغزير، طويل مستقيم القوام»[1]، فالولي وجب أن يتميز عن غيره من خلال المواصفات الحسية ليزرع بدوره نوعا من الهيبة في نفوس الرعية، كما استرسل الراوي في وصفه قائلا:

" يمكننا أن نضيف إلى شخصية الولي الصفات التالية: غامض، جهوري الصوت، طويل مستقيم القوام، مضطرب عيناه كالجمر لا يمكن التنبؤ بتصرفاته لباسه طويل أبيض مزين بحاشية متعددة الألوان "،[2] فالواضح أنه يأتي في صورة ملك ليُبهر من حوله، كما تظهر الصفات الحسية في وصف مرجانة تلميذة وعشيقة الولي:

" تدخل مرجانة الزائرة الجميلة، شعرها بحمرة المرجان، وشاح يغطي رأسها، تلبس عباءة سوداء ".[3]

وقوله:

" مرجانة: سيدي وقرة عيني.

الولي: ابتعدي يا ابنة النار، خلخلت أفكاري.

مرجانة تضحك تنزع الوشاح والعباءة منظر لباس عصري.

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 5.

[2] المصدر نفسه، ص 5.

[3] المصدر نفسه، ص 19.

ثم تشرع تدندن، تلعب وتدور حول الولي، خفيفة رشيقة كالفراشة، كأنها في باليه".[1]

فاتصافها بهذه المواصفات يكشف عن الجانب الأنثوي الذي يخافه ويتجنبه هؤلاء، كما أنها تقوم بحركات راقصة تعكس أنوثها التي بدورها تشتت الملك:

" مرجانة وهي تدور حول الولي

ظننت أن الماضي موجود ليمضي (تشخص الماضي وتكلمه) سيدي الماضي، ألا تريد أن تمضي تفتح المجال للمستقبل؟ هيا لا تخف لن أنساك (للولي) مولاي أنظر الماضي يريد أن يتكلم ولكن..."،[2] وقوله:

" مرجانة: مجرد امرأة إذا أصبت أكون مصيبة. وإذا تلألأت، أبقى ليلى، كائنا مظلما غامضا، كالخمر تماما!

مجنونة!

مرجانة: وكائن معلق لا أنا بشر ولا أنا حيوان.. ولا أنا حرة ، ولا أنا أمّة. مرحلة بين مرحلتين! "،[3] فهي ترى في نفسها نظرة دونية كشفت عن نوع من التمزق العاطفي، والمعاناة التي تعيش في ظلها المرأة وسط الطائفة الصوفية، كما تظهر من خلال تساؤلاتها أنها حكيمة:

مرجانة وهل للحق لون واحد؟

الولي: نعم لون الدم الذي يفصل بيني وبين من يخالفني "،[4] فالواضح أنها جميلة وماكرة، ومن المواصفات أيضا نلمس قوله:

"مرجانة وهي تلبس عباءتها وترتدي وشاحها

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

[3] المصدر نفسه، ص 22.

[4] المصدر نفسه، ص 25.

أوامر مولاي لا تعصى، سأعود فورا بعد خروج عبيدك (يتظاهر الولي بالغضب، مرجانة تضحك»[1]

فالمواصفات والبعد الحسي ظهر من خلال شخصية الولي ومرجانة فقط.

3/ البعد النفسي:

يتعلق بنفسية الشخوص، وما تعتريهم من اضطرابات وأحاسيس نلمسهاعلى مستوى شخصية الولي في قوله: " الولي يرتعش، تسرى عدوى الرعشة إلى الشخوص. المريدة الثانية تصرخ وتسقط مصروعة تتوقف رعشة الولي ثم الجميع، يعود الهدوء، تستفيق المريدة الثانية»[2]، فحالة الصراخ والاغماء نتيجة عن التأثير النفسي العميق لحضور الولي وللمقام، كما يظهر الاضطراب في قوله:

"المريدة الأولى تصيح مرددة

المقام دار النور الأول، المقام، (تمشي مغمضة العينين، منتشية وهي تصرخ مرددة) أنظروا أنظروا، كرامات.. أرى من غير عيون، أنظروا، أرى ... كرامات»[3]، فتصرفاتها هذه تعكس الميول النفسي لخدمة المقام واكتشاف الكرامات لتغرق في بحر الأوهام وترى أشياء غير موجودة، وهنا «يتضاعف تقبيل يد وثوب الولي

الولي:

كاد الوباء يفتك بي، كنت أتوه، (المقدم يبكي) حتى الشمس فقدت وهجها واتجاهها، فأصبحت لا تدري أين تذهب (...) مت مت ثم بعثت (الجميع مندهش) تعرضت للوباء لكنني صبرت وقاومت فانتصرت "،[4] فالولي يجي فن التأثير على النفوس

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 26.

[2] المصدر نفسه، ص 7.

[3] المصدر نفسه، ص 10.

[4] المصدر نفسه، ص 11.

والتلاعب بالكل، ليعيش في مملكته دون خوف، إذ قال: " الولي: عدت لأخبركم.. خارج المقام ملاهي (يشرع يجري، يلهث سائلا الجميع) وتحت الملاهي؟

" الولي: وحاربت في المستقبل من أجل توحيد المؤمنين بي ".[1]

فالولي هو المعلم لهؤلاء ومصدر الحقائق فلا حقيقة تخرج من قبضته، ولا يمكن لأحد أن يقول شيء آخر، فإخباره بالفساد الأخلاقي الواقع خارج المقام دليل عل امكانياته العالية في التأثير النفسي على من هم دونه، كما قال:

كهوف مظلمة وفي الكهوف المظلمة تماسيح "،[2] فهنا اعتمد على سياسة التخويف ليعيش الكل في ظل رحمته المزعومة، كما صرح قائلا:

"أحقيقة تريد أن تعرف ما وراء النافذة؟ كل ما وراء النافذة عدو؟ من أصابه الوباء عدو»[3]، فالوباء الذي يهدد الكل وهو مصدر التخويف هو وباء فكري يحاول الولي استعماله بغرض التخويف، وفرض الزعامة، إذ أخبرهم قائلا:

" كانت محفوفة بالمخاطر، كاد الوباء يفتك بي، نحن غرباء بين الأعداء لكنه الابتلاء ثم النعيم؟ (هزيم الرعد) انصتوا (يستغل الرعد ليثير العواطف. ينزل من على المنصة الجميع يقبل يده) أنصتوا الرعد معكم الرعد يبارك عودتكم ".[4]

فالولي يعمل على استمالت النفوس

يحاول الولي جاهدا إلى التمظهر في صورة منافية لحقيقته ولواقعه وهذا ما يوضحه القول التالي:

" الولي وهو يتباكى

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي ص 14.

[2] المصدر نفسه، ، ص 12.

[3] المصدر نفسه، ص 14

[4] المصدر نفسه، ص 15.

مابك أيها الشقي، هل هجرت الرحمة قلبك؟ ماذا أصابك تقتل ذبابة؟ (يردد الكلمة متأثرا... يستقبح الجميع فعل المريد الأول الذي يشعر بالذنب فيكثر من الاعتذار. الولي يبكي متبوعا بالشيوخ ثم بلطف أيها الأخيار لا تدعوا الرحمة تغادر قلوبكم طهروها بالدم، إراقة الدم دليل المؤمن لكن إياكم والذباب "،[1] فالولي هنا يظهر الشقفة على الذباب مع العلم أنه يسعى إلى التقتيل بين الناس ويأمر به فهذا الفعل يؤكد بأنه شخصية مريضة، كما يظهر البعد النفسي في قوله:

" مرجانة بمكر بعدما توقفت عن الدوران

أحقا تريد أن أبتعد؟ (يبتسم الولي) يا مولاي أيمكنك أن تؤذيني؟ الولي : أنا أؤذيك أبدا".[2]

" الولي: من أتي بك هنا أيتها الجنية؟

مرجانة: أنسيت هربت من الوباء

الولي: الوباء تحملينه معك

مرجانة تقهقه

يا مولاي أنا غنيمة حربك، سبية، سبيتني في إحدى رحلاتك ... تضحك ".[3]

فمرجانة تسعى لكسب رضاء الملك إلا أنها تتعامل بحذر وفي الوقت نفسه تحاول استمالته النفسية من خلال التأثير الأنثوي عليه والذي يظهر من خلال ضحكاتها المتتالية.

يعمل البعد النفسي في الرواية على كشف ما تتضمنه النفوس من خبايا، تتصاعد بين الحب والكره والمكر وغيرها، وهذا ما يظهر أيضا على مستوى شخصية المريدة في القول التالي:

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

[3] المصدر نفسه، ص 23.

" المريدة الثانية بخجل

حدثني عن الحب يا سيدي ".[1]

فالحب يعد من المحرمات في المقام، لذا نجد الكل متشوق لمعرفته، إلا أن هذا الوضع يجعل الولي يغضب من هؤلاء الذين يريدون معرفة ما الحب وما المشاعر وغيرها من الأمور التي يوضحها قوله:

" الولي يفور غضبا

لابد من الدم ".[2]

وقوله: " الولي في حالة هستيرية

ايتوني ايتوني برأس الفتنة.. الآن فورن.. هيا تحركوا.. ايتوني برأس أول وافد عليّ بعد ذهابكم، إنه هو حدسي لا يخطئ أبدا، أنا الولي ايتوني برأسها الدم المسفوح يزيل الفتنة يصرخ "،[3] فالولي يعيش في حالة من المشاعر المضطربة والقلقة والتي تنعكس على مستوى أقواله وتصرفاته العشوائية، فتارة يغضب وتارة يصاب بالهستيريا، إذ يقول:

" الولي (لا يسمع شيخ الضبط يحدث نفسه في أوج الاضطراب

ما بي، ما فعلت؟ أمرت بقتل مرجانة؟ لا سأوقفهم لكني لو فعلت لانتحر (يبكي المريدون يعتقدون أنها حالة صوفية) لا أنا المجرم، قتلت الجمال أطفأت شمعة الحياة ".[4]

وقوله: " بقي الولي وحده يتزايد قلقه، يتضاعف شعوره بالندم، يتفاعل مع ما يأتيه من أصوات خلف الباب"،[5] فالواضح أن النهاية اقتربت لأن الشخصية الصلبة التي تندد

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 31.

[2] المصدر نفسه ، ص 32.

[3] المصدر نفسه، ص 32.

[4] المصدر نفسه، ص 33.

[5] المصدر نفسه ، ص 35.

بالتقتيل وبسفك الدماء انهارت أمام أول موقف عسير وهو قتل مرجانة رمز الفتنة ولكن هذا التصرف كان عشوائيا، كما صرح الراوي قائلا:

" الولي يخفي حزنه

لا شيء لا شيء إذن الفتنة مرجانة ".[1]

فعلى الرغم من أنه استطاع اخفاء حزنه بفقده لمرجانة إلا أنه لم يستطع الاستمرار أكثر لينهار سريعا ويعيش حالة من الصراع النفسي والتي انعكست بطريقة سلبية على حاله ووضعه، إذ " ينهض الولي شعر مرجانة بيده.. يمشي مذهولا، مضطربا يقوم بحركات غريبة، يصرخ، يبكي، يمسك رأسه بين يديه، يتلفظ بكلام مبهم الكلمة الواحدة التي تفهم هي مرجانة، ثم يبدأ يهذي "،[2] فحبه إليها لم يظهر إلا بعد فقدها، ليعيش حالة من العزلة والتشتت الفكري، وهنا بدأ يهذي بظهور شبح مرجانة له، والدليل قوله:

" شبح مرجانة: أنت لست بحاجة إلى كتب ولا عقل حتى

شبح الرفيق: أنت بحاجة إلى إيمانك. فقط الإيمان بالعودة. وبك؟

شبح مرجانة: مولاي الموازين انقلبت، لا الليل أصبح الليل ولا النهار أصبح النهار، كن حذرا؟

شبح الرفيق: احذر يا مولاي، التقدم تقهقر، العلم جهل والرحمة ضعف، والعقل فتن متلاحقة.

الولي يمسك رأسه ويشرع في الصراخ من هول ما يرى ويسمع. الشبحان يحاصرانه "،[3] ومجمل القول أن البعد النفسي ظهر من خلال مشاعر حب الولي لمرجانة التي أمر بقتلها في الأن نفسه، وأيضا قتل الولي للرفيق وظلمه وغيرها من الأمور النفسية.

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 38.

[2] المصدر نفسه، ص 41.

[3] المصدر نفسه، ص 44.

4/ البعد الاجتماعي:

أ/ مكانة الجاهل:

تتبدى بوادر البعد الاجتماعي من خلال العلاقات الاجتماعية التي تحكم المتواجدين الجاهلين في المقام والذين يتموضعون في شكل سُلم ترتيبي، حيث يظهر في قوله: " انتهت الحضرة (الشطح الصوفي) غاب الولي أثناءها وهو الآن عائد إلى مقامه الزكي، رفاقه مريدوه ينتظرونه على أحر من الجمر لكنه لا يزال نغمى عليه "،[1] فالناس يحبون الأولياء والمقامات ظنا منها أنها تسهل عليهم صعوبات الحياة، لذا يتوافدون على زيارة الأضرحة تقربا وتزلفا للكرامات، حيث " يرتدي أصحاب الطائفة ملابس يظهر من خلالها الجنس، الوظيفة، المكانة والانضباط السائد داخل المقام (الصرامة/الطاعة العمياء) لا ينبغي أن تشير الألبسة إلى دين معروف مثل عمامة أو ثوب كاهن (سوتان) أو توجه إيديولوجي معين "،[2]وكل هذه الأمور الظاهرية تزيد من حماس المتوافدين وتجعلهم يستبشرون خيرا بمطالبهم وغاياتهم التي ستتحقق بلا شك، كما أن « أصحاب المقام (ظلال) يحيطون بالولي، الولي ممدد على أريكة، خوذته بجانبه، الجو مهيب، نقيق ضفادع، نقيق غربان، الظلال تروح وتجيء تتبادل الهمسات "،[3] فأصحاب المقام ما هم إلا ضحايا لفكر ديني صوفي متغلغل في القدم، ويتجلى البعد الاجتماعي من خلال الجو المُهيب الذي يبعثه المقام في الناس عامة.

ب/ مكانة المتعلم:

كان للبعد الاجتماعي حضورا قويا، جسدته الشخصيات المتعلمة مثل رفيق والولي، وهذا ما نلمسه من خلال القول التالي: " يمشي الولي بسرعة كأنه يبحث عن شيء ثم يجري في كل مكان وهو يتلفظ بكلام مبهم والعرق يكسوه، الجميع معجب خائف. يتخوذ الولي ويبدأ يتكلم، (أثناء حديث الولي تسمه أصوات مختلفة، جلبة، هبوب الريح،

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 5.

[2] المصدر نفسه، ص 5.

[3] المصدر نفسه، ص 6.

طلقات رصاص، صفارات إنذار، صوت ماكنة تسجيل المدفوعات النقدية "،[1] فالناس الذين يأتون للمقام لطلب الشفاء أو لتحقيق أمنياتهم يستغربون تصرفات الولي إلا أنهم معجبون بها في نفس الوقت.

أسفرت عملية قتل المريد لأحد الأطفال استحسانا من طرف الولي، وهذا امتدادا لقوله:

" الولي غاضبا من تعقيب الرفيق

قتل المصاب بالوباء من الإيمان وأعلى مراتب الإيمان بإزالة الفتنة (يمشي بين الجميع) أيها الأخيار القتل يرفعكم فوق الأرض، وما يحفظكم من السقوط إلا مواصلته، الرحمة ضعف، فتشددوا والقتل فنون، فتفننوا "،[2] فتحريض الولي على التقتيل والإجرام كان لدواعي أبرزها فرض الهيمنة والسلطة بالقوة، لينتشر الذعر ضمن الأوساط ويخاف الكل، لذا نلمس تشجيعا كبيرا من طرف الولي الذي قال:

الولي: أحسنتم، أحسنتم أيها البقية الطاهرة. الدم يكشف المتردد، يرعب الجبان، يرفع الباسل، الدم جسر العودة، الخندق بين الحق والباطل (هتاف) الآن أخرجوا عودوا إلى أشغالكم، أتركوني في خلوتي "،[3] وعليه فالبعد الاجتماعي ظهر من خلال العلاقة التي تحكم الرعية بالولي، وأيضا من خلال علاقة الولي بالمتواجدين في المقام.

أما رفيق فتظهر ملامحه كمتعلم من خلال تساؤلاته التي أثارت الولي وأدت إلى قتله: وهذا ما يعكسه قوله:

" الرفيق: استنتاج منطقي.

الولي: يصعد على المنصة وبأبوية مفرطة.

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص 18.

لا لا أيها الرفيق... المنطق آداة الشيطان بيننا؛ المنطق والعقل سبب الوباء، أفسد كل شيء.. دع إيمانك يحدثك، دع المجهول يكلمك، أنت لست بحاجة إلى كتب ولا عقل حتى... أنت بحاجة إلى إيمانك بي، فقط! "،[1] فالمنطق يستوجب إعمال العقل وهذا الأمر لا يرضاه الولي لأنه سيطعن في مكانته ووجوده، وهذا الأمر غير مستحب، لذا ثار على الرفيق، وهذا ما يوضحه قوله:

" الرفيق للولي

مولاي قتل الصبي ثم تزوج أمه وأهداها رأس زوجها مهرا ".[2]

فالولي عارض الرفيق ليعطي الحق للقاتل وهذا ما استفز رفيق لأنه يؤمن بالعقل والتفكير، ليتصرف الملك وفق القول الآتي:

" الولي غاضبا من تعقيب الرفيق

قتل المصاب بالوباء من الإيمان، وأعلى مراتب الإيمان بي إزالة الفتنة "،[3] فرفيق مثال للمتعلم الذي جر على نفسه الكثير من المشاكل، التي أدت إلى نهايته، مع العلم أن شخصية المتعلم (المثقف) هي التي تهدد أصحاب المناصب لذا يتصيدون لها الفرص للتخلص منها.

ج/ مكانة المرأة:

احتلت المرأة مكانة دون المستوى في المقام، حيث نُظر لها نظرة شهوانية مساوية للحيوان، وهذا ما نلمسه من خلال القول الآتي:

" مرجانة: أنا يا سيدي؟ لكنت كما تصفني لسكنتك عوض المقام (يبتسم) أنا مجرد جارية لا دخل لي في طول الحبل أو عرضه.. صبية على مدى الدهر، قاصرة إلى الأبد، الشؤم رفيقي والبؤس قدري.. أنا راحة المحارب عادة. واستراحت مولاي الولي تارة؟ (تضحك،

---

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص 16.

يضحك) مولاي يضحك هل عاد إليه البِشر"،[1] يتضح من خلال هذا القول أن المرأة في المقامة وسيلة للراحة وليس لها مكانة مطلقا، فوجودها مثل عدمها، ولا أحد يعترف بها.

تعكس المسرحية من خلال الأبعاد المدروسة حقيقة سياسية مرتبطة أشد الارتباط بالمناصب العليا في البلاد والتي لا تتحكم فيها ديمقراطية شعبية بل توجهها رغبات دفينة في قلوب هؤلاء الذين لا يهتمون بالمصالح العامة بقدر ما يراعون مصالحهم الشخصية وأهدافهم.

[1] محمد بورحلة، مسرحية عودة الولي، ص 22.

ملخص الفصل:

لقد تضمن الفصل التطبيقي الوقوف عند أبرز المحطات الفنية التي من شأنها أن تُمكن القارئ أو المشاهد من كشف ما تستبطنه المسرحية من معاني مضمرة وغايات هدفها الكشف عن المسكوت عنه وذلك من خلال بنية الشخصية في مسرحية **عودة الولي لمحمد بورحلة** والتي كشفت عما تحويه هذه الشخصية من عمق يتعانق تارة مع التاريخ وتارة مع السياسة، فالمتأمل في التاريخ يجد بأن شخصية الولي ما هي إلا بدعة ووهم خلقه المنافقين والمتحايلين ليحتالوا على الناس ويعيشونهم في وهم هم من صنعوه، أما المتأمل في السياسة فيجد أن السياسي صاحب السلطة العليا ادة ما يلجأ لتنويم الناس من خلال شعارات براقة، وأماني زائف، ولذا فالوجهان (التاريخي والسياسي) يتعانقان في معنى واحد ألا وهو الاحتيال الذي كان ولازال معمول به مع اختلاف الطرق والوسائل حتى تتلاءم مع طبيعة الرعية والزمن المعيش.

خاتمة

خاتمة:

وانتهت بنا رحلة البحث عند هذا المستوى من الدراسة التي حاولت تحليل بنية الشخصية المسرحية وأبعادها الدلالية والفكرية في مسرحية عودة الولي لمحمد بورحلة، استناداً إلى الإيمان بأن الشخصية المسرحية ليست مجرد مكون تقني داخل النص، بل هي كائن فني وإيديولوجي تتجمع فيه مجموعة من الأبعاد النفسية، الاجتماعية، الرمزية والفلسفية، التي تجعلها عنصراً محورياً لفهم المعمار النصي والدلالي للمسرحية. وعليه، تناولت الدراسة في جانبها النظري الخلفيات المنهجية والمفاهيمية المرتبطة بالشخصية في المسرح من خلال تتبع تطورها التاريخي وتنوع أنماطها ووظائفها داخل النص المسرحي بالإضافة إلى ارتباطها بالزمان والمكان والصراع

من أبرز النتائج التي حققتها الدراسة نلاحظ:

- ✓ شخصية "الولي" كمركز للصراع، إذ أن شخصية "الولي" تمثل محور الصراع الدرامي في المسرحية بسبب ما تحتويه من تناقضات بين النقاء والانحلال، والمقدّس والملوّث مما يمنحها عمقاً دراماً ورمزية كبيرة. ومن ثم، أظهرت هذه الدراسة أن مسرحية عودة الولي تعيد فحص مفهوم "الولي" من منظور نقدي عميق، حيث تتحول هذه الشخصية من نموذج ديني مقدس إلى رمز للسلطة الزائفة التي تستمد شرعيتها من تهميش الوعي الشعبي واستغلال المقدس لأهداف دنيوية.
- ✓ أظهرت الدراسة أن شخصية المقدم تلعب دورًا يتجاوز مجرد التكامل، حيث تُعتبر وسيلة للنظام التنفيذي ضمن السياق وتبين كيفية مساهمة الشخصيات الثانوية في تعزيز الانضباط وتأكيد التسلسل الهرمي مما يعكس أساليب السيطرة داخل الهيكل الاجتماعي المغلق.
- ✓ كشفت الدراسة أن شخصيات المسرحية، سواء كانت رئيسية أم ثانوية، لا تؤدي وظائف تكميلية فحسب، بل تتداخل ضمن رؤية فكرية شاملة يسعى الكاتب من خلالها إلى تحليل منظومة اجتماعية وثقافية تعزز الخضوع والجهل.

- ✓ استثمار الرمزية بعمق، إذ لم يعرض محمد بورحلة شخصياته في إطار واقعي مباشر فقط، بل أضفى عليها رموزاً وإيحاءات دلالية تتيح قراءات متنوعة مما أضاف للنص بُعداً تأويلياً وجمالياً غنياً.
- ✓ تتيح طبيعة النص إمكانية التأويل، إذ جعل المؤلف النص المسرحي متاحاً لأبعاد نقدية تتجاوز نطاق العرض مما يسمح بالتعامل مع شخصياته من وجهات نظر تحليلية متعددة تربط بين الأدب والحقيقة.
- ✓ تعزيز البعد الرمزي للشخصيات، حيث أظهر بورحلة إدراكاً فنياً في استخدام الشخصيات كرموز تعكس قضايا اجتماعية وثقافية هامة، مثل السلطة والخضوع والهوية الجماعية.
- ✓ جمع بين الأسطورة والواقع، حيث استند الكاتب إلى استدعاء التراث الأسطوري والديني لبناء شخصيات حديثة تحتوي على أبعاد تاريخية وثقافية متأصلة في الوعي الجماعي الجزائري.
- ✓ تتنوع أنماط الشخصيات ووظائفها في المسرحية بين الرئيسية والثانوية، حيث يلعب كل منها دورًا محددًا في تعزيز الصراع وتكثيف المعنى ضمن البنية الدرامية.
- ✓ التوافق بين الشخصية والبيئة المسرحية، إذ يظهر أن الشخصيات تتفاعل بشكل فعال مع الفضاء الزماني والمكاني للنص ما.

وبناءً عليه، تتيح هذه الدراسة فرصًا بحثية متنوعة سواء في الاستمرار في تحليل نصوص محمد بورحلة التي تتطلب مزيدًا من النقد، أو في استكشاف تمثيلات الشخصيات الرمزية والدينية في المسرح الجزائري المعاصر من منظور مقارن، إما ضمن النصوص الجزائرية المتعددة أو بين المسرح الجزائري ونماذجه العربية. كما يمكن أيضًا توسيع دراسة الشخصيات النسائية في المسرح الجزائري، وتمثيلها لقضايا الجنس والسلطة الجندرية، أو استكشاف تطور تشكيل الشخصية عبر المقارنة بين المسرح التقليدي والمسرح التجريبي في الجزائر.

وفي النهاية، تؤكد هذه الدراسة أن تحليل الشخصية المسرحية هو مدخل لفهم البنية

الفنية للنص، وهو أيضاً وسيلة لفهم التركيبة الاجتماعية التي يعكسها هذا النص. لذا، فإن دراسة الشخصية تظل مجالاً مفتوحاً وغنياً يربط بين الفن والواقع وبين الجمالي والفكري ويوفر للباحث آفاقاً تفسيرية لا تنتهي .

الملحق:

نص المسرحية

محمد بورحلة

عودة الولي

مسرحية مقتبسة من رواية الطاهر وطار

"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"

"قد نتحايل على النهر فنحصر ماءه،

وإن في بركة،

ونستحم فيه مرتين،

ولكن لن نستطيع االستضاءة بنور الشمعة الواحدة مرتين."

الطاهر وطار .[1]

[1] الطاهر وطار، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، الإهداء، موفم للنشر، الجزائر، 2013.

عودة الولي

مسرحية في سبعة مشاهد

الشخوص:

1) الولي

2) مرجانة

3) المقدم

4) شيخ الشيوخ

5) الرفيق

6) شيخ الضبط

7) المريد الأول

8)المريد الثاني

9)المريدة الأولى

10)المريدة الثانية

المكان: المقام الزكي (فضاء ذو مدخل ونافذة)

(المقام) حصن على رأس جبل؛ سكانه منقطعون عن العالم؛ زعيمهم (الولي). عقيدتهم مبنية على الإيمانبكرامات الولي وأمثلة الماضي؛ فهم يدعون إلى العودة إلى العصر الذهبي (زمن القيم الصافية) والاستضاءة بنوره مجددا. يعادون كل من لم يشاركهم

معتقدهم بَنى الولي (المقام) ليلوذ إليه وجماعتُهفيتحصنون من الوباء(الكفر بمعتقد الطائفة) الذي يستوجب الهروب منه إلى المقام أو.. "إزالة" الموبوء

عناصر الديكور:

- أريكة – قِربة معلقة بجدار – منصة (مرقاة) للخطابة

- صندوق خشب – مُبخرة يحترق فيها بخور

ملاحظة: على السينوغرافيا أن تعكس شيوع ظاهرة معتقد "العودة" بين الناس مهما اختلفت مشاربهم وأن تنقل الماضي المؤسطر إلى الحاضر. فمن خلال تصميمها، يحل النبع الصافي محدثا الحنين إليه والبغض للموبوء كما يحضر الجو الدرامي الملائم للحلة الصوفية التي تميز شكل المسرحية.

عن مسرحية "عودة الولي"

مسرحية مقتبسة من رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لأديب الراحل الطاهر وطار

في مكان مجهول، على رأس جبل، يوجد المقام. المكان ملاذ أصحابه؛ يتحصنون به من الوباء الذي أفسد البشر ويعيشون طقوسهم المبنية على الإيمان بحتمية العودة إلى عصر الآباء المؤسسين للطريقة. خارج المقام، العالم موحش و"الآخر" عدّو لدود. مريض يجب القضاء عليه حتى لا ينتشر الوباء على رأس الطريقة، شخص غريب الأطوار، لافت للنظر: الولي. الولي رجل غيّاب؛ خلال كل حضرة،"يغيب". غيابه رحلات يتعدد أثناءها، فيجوب الأزمنة والأمكنة مبشرا بمعتقده أو مقاتلالأجله. بُعيد تلك الغيابات المضنية، يعود إلى مقامه ليجد السكينة، عطف مريديه وعبق الماضي المنير. لكن المقام يعرف أزمة سببها "مرجانة"؛ الطالبة الجميلة المقربة إلى قلب الولي. لسببها يد بّ القلق

بين المريدين وينسى الولي رباطة الجأش، فيأمر بأمر ويندم عليه لكن آلة الجنون – وما هو غير متوقع – كانت قد تحركت.**محمدبورحلة**

المشهد الأول

– شخوص المشهد الأول:

1) الولي

2) المقدم

3) شيخ الشيوخ

4) الرفيق

5) شيخ الضبط

6) المريد أألول

7) المريد الثاني

8) المريدة أألولى

9) المريدة الثانية

المكان: مقام الولي

الزمن: أول ضوء الفجر، لم ينقشع الليل تماما

انتهت الحضرة (الشطح الصوفي).. غاب الولي أثناءها وهو الآن عائد إلى مقامه الزكي. رفاقه، مريدوه ينتظرونه على أحر من الجمر، لكنه لا يزال مغمى عليه. الجو الصوفي يتجلى من خلال الكوريغرافيا ودور الممثلين (حركات غريبة، هذيان، تشنج عضلات،

الخ). يرتدي أصحاب الطائفة ملابس يظهر من خلالها الجنس، الوظيفة، المكانة والانضباط السائد داخل المقام (الصرامة، الطاعة العمياء). لا ينبغي أن تشير الألبسة إلى دين معروف مثل عمامة أو ثوب كاهن (سوتان) أو توجه أيديولوجي معين. فيما يتعلق بصورة الشخصية الرئيسية (الولي)، يراها الكاتب الطاهر وطار هكذا:"أسمر اللون، مستطيل الوجه، مقوس الأنف، ماضي العينين أكحلهما، لحيته يتراوح لونها بين حمرة وسواد، عريض المنكبين، ينسدل على كتفيه شعر رأسه الأسود الغزير، طويل مستقيم القَوام".[1] يمكننا أن نضيف إلى شخصية (الولي) الصفات التالية: غامض، جهوري الصوت، مضطرب، عيناه كالجمر؛ لا يمكن التنبؤ بتصرفاته. لباسه طويل أبيض مزين بحاشية متعددة الألوان(تلميحا إلى شيوع "معتقد" العودة) تبدأ من الكتف حتى القدم.

أصحاب المقام (ظلال) يحيطون بالولي.. الولي ممدود على أريكة، خوذته بجانبه.. الجو مهيب.. نقيق ضفادع، نعيق غربان.. الظلال تروح وتجيء، تتبادل الهمسات.. (جدال عند الشيوخ، قلق وخوف لدي المريدين).. الوجوه بدأت تظهر، الولي يتنهد، علامات الأسى تظهر على الوجوه.. يقترب الجميع منه..

سيدي!

المقدم (يقفز آمرا المريد الأول بالسكوت واضعا سبابته على شفيته..)

شيت! (المريد الأول يشعر بالذنب وتأنيب النفس)

نباح كلاب، طلقات رصاص.. الشيوخ يتوجهون متدافعين إلى النافذة؛ المريدون، إلى مدخل المقام.. الأولون يفتحون النافذة، الآخرون، الباب.. الشيء.. إلا صوت قرد كأنه يضحك ساخرا.. الولي يسعل..

المريد الثاني (منبهرا)

مولاييَسعُل!

---

[1] الطاهر وطار، المرجع السابق، ص 66.

شيخ الضبط

أتعبَهُ السفر..

المريدة الأولى(باحترام مبالغ، سائلة شيخ الضبط أمام شيخ الشيوخ..)

.. أين كان موالي؟..

الولي يضاعف من السعال، يكاد يختنق.. كأنه استغرب السؤال..

شيخ الشيوخ(منزعجا، للمريدة الأولى وبصوت خافت..)

شيــت، لم يعجبه السؤال!

نهيق حمار ثم يعود الصمت..

الرفيق (مطمئنا المريدين..)

عاد موالنا ليقودنا..

المريدة الثانية(سائلة الرفيق..)

.. إلي أين؟..

المقدم(ببالغ التواضع، مشيرا إلى الولي..)

.. هو الوحيد الذي يعلم ذلك..

الولي يئن إشارة إلى رضاه بجواب المقدم..

المريدة الثانية

أظن..

شيخ الشيوخ(غاضبا؛ يأمر المريدة الثانية بالسكوت..)

شيــت، لا تظني! يكفيك الإيمان..

شيخ الضبط

الإيمان بمولانا يفسر كل شيء..

الرفيق

لا حاجة لنا إلى عقل..

المقدم

.. ولا إلى برنامج..

شيخ الشيوخ

.. ولا إلى تنظيم..

شيخ الضبط

.. حسبنا مولانا!

المريدون جميعا، ببالغ الوقار..

كرامات، كرامات!

الولي يرتعش.. تسري عدوى الرعشة إلى الشخوص.. المريدة الثانية تصرخ وتسقط مصروعة..

تتوقف رعشة الولي ثم الجميع.. يعود الهدوء.. تستفيق المريدة الثانية..

المريد الأول (مذهولا..)

غاب الولي.. ثم عاد!

المريدة الثانية(تهمس في أذن المريد الأول)

يجيء ويروح..

المريد الثاني(للمريد الأول والمريدة الثانية)

.. كرامات!

المريدة الأولى(للمقدم، مشيرة إلى الولي..)

.. هل مات سيدي؟

المقدم

يفنى الجسد وإنما الروح حية..

طنين ذبابة.. المريد الأول يتبع الذبابة ويقتلها..

المريدة الأولى (إلى شيخ الشيوخ..)

سيدي.. أين يذهب الولي لما يغيب؟

الرفيق(يسبق المسؤول إلى الإجابة، فيغضب شيخ الشيوخ لكنه يكتم غيظه..)

يذهب إلى أرض الوباء.. هو الآن عائد منها!

المريدة الثانية(للرفيق..)

سيدي.. (تريد أن تسأل، فيحول شيخ الضبط دون ذلك)

شيخ الضبط

شيــت، الإيمان بالعودة واجب!..

المقدم

.. العودة إلى النبع الصافي، إلى نور الشمعة الأولى..

المريد الأول (وهو يرسم بيده عودة السلمون إلى النبع..)

سيدي، عودة سمك السلمون إلى النبع.. تقتله!

المريدة الأولى(تصحح فهم زميلها، تزلفا إلى الشيوخ..)

.. الموت من أجل العودة حياة!(يفرح الشيوخ لكلامها..)

شيخ الشيوخ(للمريدة الأولى)

أحسنت أيتها المريدة، أحسنت، لقد حفظت الدرس بالتمام والكمال نفنى وال نموت؛ الغياب سفر..

شيخ الضبط

.. فناء ثم رحلة ثم إشراق..

الرفيق

.. جذبة ثم سكر ثم صحوة!

المقدم

يفنى الولي في جوهر الحقيقة فيتحدان ثم يُبعث..

شيخ الشيوخ

.. تترك الحقيقة حجابها إكراما له؛ وقتئذ ليس الولي الذي يتكلم وإنما الحقيقة..

المقدم

.. حتى ولو هذى الشيخ..

شيخ الضبط

.. فليس الشيخ..

الرفيق

.. وإنما الحقيقة!

المريدة الثانية

الحقيقة تهذي؟!

المقدم

كرامات.. الهذيان رسالة الباطن للعارفين!

المريدتان تزغردان، المريد الأول يبكي فرحا، صاحبه يقبل الولي.. الولي يئن بقوة..الإنارة تزداد

الجميع يصرخ: "كرامات، كرامات" ثم يعود الهدوء..

المريدة الأولى(تعيد سؤالها على شيخ الشيوخ، فتثلج صدره..)

سيدي.. أين يذهب الولي لما يغمى عليه؟..

شيخ الشيوخ

يسافر إلى أرض الوباء..

المقدم

.. فيمكث بها لحظة أو قرونا..

شيخ الضبط

ثم يعود إلى مقامه الزكي!

شيخ الشيوخ

لكنه لما يعود، ال يعود وحده.. يعود معه الماضي..

الرفيق(للمريدين، بإلحاح..)

ألم تشموا؟..

المريد الأول

رائحة البخور؟..

شيخ الضبط

لا، رائحة الماضي!

المقدم(للمريدين)

.. ألم تشاهدوا؟

المريد الثاني

ماذا سيدي؟

شيخ الشيوخ(للمريدين)

نور الشمعة التي استضاء بها الأولون!

المريدون كلهم

شهدنا، شهدنا! كرامات..

المريدة الثانية تصاب برعشة..

المريدة الأولى(تصيح مرددة..)

المقام دار النور الأول، المقام.. (تمشيُ مغَ مضة العينين، منتشية وهي تصرخ مرددة..)
انظروا، انظروا، كرامات.. أرى من غير عيون، انظروا، أرى... كرامات..

صراخ: كرامات، كرامات! ثم.. أنين الولي..

تتوقف رعشة المريدة الثانية، تنظر إلى الجميع، فاقدة الوعي.. المريد ألول يصرخ ويسقط مغشيا عليه.. الولي يئن.. صمت وحيرة.. يستيقظ الولي، يَر ش بالعطر؛ تعلو زغرودة.. ينهض الولي.. المريدون ينفضون لباسه.. يفتح فاه ويغلقه دون

صوت.. الحضور مذهول.. يتمتم، يمشي، يتوقف، يبتسم.. يضع رجله على جسم المريد الأول، فينهض سالما.. تعلو زغرودة متبوعة بتقبيل يده، كتفه، طرف ثوبه.. يحدق إلى الجميع بحنان، يكتم رغبة في البكاء ثم يقترب من المريدة الأولى، يضع يده على جبينها فتأخذها رعدة.. الولي والمريدة يرتعدان وسط الهتاف ثم يبتعد عنها فتتوقف رعدتها.. الجو مهيب. يمشي الولي بسرعة كأنه يبحث عن شيء ثم يجري في كل مكان وهو يتلفظ بكلام مبهم والعرق يكسوه.. الجميع معجب وخائف.. ويتخذ الولي ويبدأ يتكلم)أثناء حديث الولي ت سمع أصوات مختلفة: جلبة، هبوب الريح، طلقات رصاص، صفارات إنذار، صوت ماكنة تسجيل المدفوعات النقدية)

الولي(يطوف حول الجميع ثم يتوقف عند المريد الأول.. يدقق النظر إليه ثم بشموخ..)

هل يلتقي المتوازيان؟

الحضور مذهول..

المريد الأول(رأسه إلى أسفل، مغمض العينين، يتلعثم..)

علم ذلك عند مولاي..

يسر الولي بالإجابة؛ يربت على كتف المريد، فيفرح.. الجميع يهنئ المريد، لقد فاز في الاختبار..

الولي

أحبابي، صفوتي..

يتضاعف تقبيل يد وثوب الولي..

الولي

كاد الوباء يفتك بي، كدت أتوه.. (المقدم يبكي) حتى الشمس فقدت وهجها واتجهاها، فأصبحت لا تدري أين تذهب..لاالمشرق أصبح المشرق وال المغرب صار المغرب.. وال

الليل أصبح الليل وال النهار أصبح النهار.. متّ، مت ثم بُعثت.. (الجميع مندهش) تعرضت للوباء لكنني صبرُ ت وقاومت فانتصرت!

المريدة الأولى

سيدي! ..

الرفيق (للمريدة الأولى)

..شيت، لا تقاطعي سيدك..

الولي

تشعبت الطرق وغاب مقامي بين قصور الوباء المز يّفة.. (المريدة الأولى تصيح) داهمتني الفتن لكنني..

المقدم

..لكنك صبرتَ..

شيخ الشيوخ

..وقاومتَ..

شيخ الضبط

فانتصرتَ(!تعلو زغرودة المريدتين؛ المريدان يعبران عن فرحتهما ثم يعود الصمت)..

الولي

أحبابي، صفوتي.. غبت عنكم لكن قلبي لم يفارقكم؛ آه، كم اشتقت إليكم (يقبل الحضور) !

شيخ الضبط

يبكي) أعلم أنكم تتألمون لغيابي.. (المريدة الثانية تصرخ وتحاول تمزيق شعرها فيضع الولي يده على

جبينها فتهدأ..)لكن للولاية واجب وللإيمان تضحيات!كم مضى من وقت وأنا غائب؟ (يتدافع المريدون

للإجابة)لا، لا.. أنا أقول لكم؛ غبت عنكم قرونا(!يندهش المريدون) نعم، قرونا.. صادفت من خلالها..

المقدم

..رجالا ليسوا كالرجال..!

الولي

..نعم، ليسوا كالرجال.. وشاهدت نساء..

شيخ الشيوخ

..لسن كالنساء!

الولي

يتكلمون كلاما غريبا..

شيخ الضبط

..لا شأن لهم إلا العبث..

الولي

..يلبسون ألبسة ضيقة..

الرفيق

..لا تفرق بين الحيوان والبشر!

الولي

عدت لأخبركم.. الأرض خارج المقام ملاهي.. (يشرع يجري، يلهث سائلا الجميع..) وتحت الملاهي؟..

المريد الأول

..كهوف مظلمة! ..

الولي

..وفي الكهوف المظلمة؟..

المريد الثاني

..تماسيح! ..

الولي

..ومع التماسيح؟..

المريدة الأولى

..ثعالب.. !

الولي

..ومع الثعالب؟..

المريدة الثانية

..ضفادع!..

الولي

..ومع الضفادع؟..

المقدم

قُمّل!

شيخ الشيوخ

نعم، قمّل، قمّل، قمّل.. !

الكل يصيح: ق مل، قمل! ..

الولي (بعد ما عاد الهدوء)

نعم، قمّل.. فهل من حرج في قتل القمّل؟..

الجميع

أبدا، أبدا!

الولي

قمل.. بعضهم يتوجه يمينا وبعضهم يتوجه شمالا.. وبعضهم لا يتحرك!

المريد الأول

لا يتحركون؟!

الرفيق (للمريد الأول)

..شيت، لا تقاطع سيدك..

الولي

ضلّوا، أصابهم الوباء.. اسألوا خوذتي رفيقتي في رحلتي، اسألوها.. هل جربتم عليها الكذب يوما!

المقدم

أبدا!

الولي

أيها الأخيار، داخل المقام..

شيخ الشيوخ

الأمن والأمان! ..

شيخ الضبط

..النور والحبور!

الولي (يتوجه إلى المريدين)

وخارج المقام؟

المريد الأول

الرعب.. !

المريدة الأولى

..الوباء! ..

المريد الثاني

..الأعداء! ..

المريدة الثانية

..الحرب!

الولي

..العدوى، العدوى(!مخفضا وتيرة الحديث..) خضت معركة في الماضي من أجل القضاء على الوباء..

يمثل الولي المعركة التي عاشها.. يتبعه أصحاب المقام.. (تمثيل إيمائي)

يختم الولي المعركة بقوله: انسحبوا، انسحبوا ..!يعود الهدوء.. يواصل الولي قصته..

الولي

..وحاربت في المستقبل من أجل توحيد المؤمنين بي.. (يضم إليه الرفيق والمقدم) وخضت..

فجأة يقفز الولي صارخا ثم يش ق النافذة.. ي طِّ ل على الخارج ثم يغلقها..

المريد الأول (للولي، متسائلا عما يوجد وراء النافذة)..

مولاي ؟..

الولي

أحقيقة تريد أن تعرف ما وراء النافذة!كل من وراءها عدو؛ من أصابه الوباء عدو..!

المريدة الثانية

..ومن لا يؤمن بنا عدو! ..

شيخ الضبط

..من لا يؤمن بمولاي الولي عدو(!يسر الولي بذلك)..

* للإخراج الحرية في اختيار نوع المعركة. إما أن تكون حديثة من نوع حرب العصابات (إغارة)، في جنح الليل، مستعملة التسليح الملائم (قنابل يدوية، أسلحة بيضاء..) أو تقليدية بالسيوف والصواهل..

الرفيق

استنتاج منطقي..

الولي (يصعد على المنصة وبأبوية مفرطة)..

لا، لا أيها الرفيق.. المنطق أداة الشيطان بيننا؛ المنطق والعقل سبب الوباء؛ أفسدا كل شيء.. دع إيمانك

يحدثك، دع المجهول يكلمك، أنت لست بحاجة إلى كتب ولا عقل حتى.. أنت بحاجة إلى إيمانك بي، فقط!

المقدم

الإيمان بالعودة..

شيخ الشيوخ (مزايدا على المقدم)

..وبمولاي الولي!

الولي

احذروا، العقلُ فتن متلاحقة.. احذروا!قوتنا في إيماننا ووحدتنا.. ليست في المنطق!

شيخ الضبط

كيف كانت رحلة مولاي؟..

الولي

كانت محفوفة بالمخاطر، كاد الوباء يفتك بي.. نحن غرباء بين الأعداء لكنه الابتلاءُ ثم النعيم(هزيم الرعد).. انصتوا.. (يستغل الرعدَ ليثير العواطف.. ينزل من على المنصة، الجميع يقبِّل يده..) انصتوا.. الرعد معكم، الرعد يبارك عودتكم.. العودة الصغرى إلى

المقام والكبرى لما يَشِّع نورُ الشمعة الأولي في الكون.. في انتظار ذلك، النور هنا، في مقامنا الذي أسسناه هروبا من الوباء.. النور الأول موجود هنا..

المقدم

..هنا الحياة وهنا الطهر..

الولي

..وخارج هذه الجدران المباركة..

شيخ الشيوخ

..النجاسة!

الولي (مثيرا حميّة الجميع، يجري بينهم، سائلا)..

أيها الأخيار، من نحن؟

شيخ الضبط

..نحن جزيرة الصفاء في بحر الغموض، نحن عطر زمان من غير عطر..

الولي (للمريدين)

نحن القلب الطاهر لهذا العالم الفاسد.. وهم، الآخرون، المرضى؟..

المريدون جميعا (يصرخون)..

..هم لا شيء..

الولي (للكل)

أعيدوا، لم أسمع..

الكل (يصرخون)..

هم لا شيء.. لا شيء، لا شيء، لا شيء..

الولي

نعم، هم لا شيء.. (للمريدة الأولى) ونحن أيتها المريدة الجميلة؟..

المريدة الأولى

..نحن، يا مولاي، كل شيء.. والباقي كله وباء.. والوباء يجب القضاء عليه!

يسر الولي بإجابة المريدة؛ يهنئها وسط الهتاف والصرخات الهستيرية.. ثم يعود الهدوء..

المريد الأول (خجلا، منكوس الرأس، للولي، بعد ما زال الهتاف)

مولاي.. قتلتُ صبيا أصابه الوباء.. لما قتلته كان يرضع ثدي أمه..

الولي (مبتسما، مربتا على كتف المريد)..

لم تقتله يا ولدي لكنك رحمته..

الرفيق (للولي)..

مولاي.. قتلَ الصبي ثم تزوج أمه وأهداها رأس زوجها مهرا! ..

الولي

أيها الرفيق، هل ضعُف إيمانك.. أين العيب في ذلك!الزواج لا بد منه والمهر كذلك.. أخوك اجتهد..

الرفيق

لكن..

الولي (غاضبا من تعقيب الرفيق)

قتل المصاب بالوباء من الإيمان.. وأعلى مراتب الإيمان بي إزالة الفتنة.. (يمشي بين الجميع) أيها الأخيار، القتل يرفعكم فوق الأرض.. وما يحفظكم من السقوط إلا مواصلته.. الرحمة ضَ عف، فتشدّدوا والقتل فنون، قتفننوا.. هناك من يقتل ب قُبلة وهناك من يقتل بجرة قلم.. والجبان يقتل بالبسمة.. لكن القتل عندنا هو القتل.. وما يسميه الضعفاء ش ر قِتلة هو عندنا الواجب، دليل الصلاح.. أريقوا الدم.. بدمهم..

المقدم

..يزول الوباء!

الولي

..وبدمنا..

شيخ الضبط

..يسمو مقامنا! ..

الولي

..حببوا القتل إلى أنفسكم، لا تخشوا من الإجهاز على تلك الكائنات الوقحة.. هي لم تعرف الحياة بعد.. أنتم تقتلون ميتا، تقتلون قمّلا، تقتلون لا شيء.. مم تخافون إذن!القتل، القتل أيها الأخيار..

الرفيق

ولكن..

الولي (تغضبه أسئلة الرفيق فينقض عليه ويشرع يخنقه)..

في مقامنا الوباء؟!أصابته العدوى، فسد أيمانه، أصبح لا يتوقف عن السؤال..

الرفيق يصرخ لكن الولي لا يبالي فيقتله.. الذعر يصيب المريدين..

صمت مطْبِق.. طنين ذبابة.. المريد الأول يتبع الذبابة ويقتلها.. يغضب الولي من المريد..

الولي (وهو يتباكى)..

ما بك أيها الشقي، هل هجرت الرحمة قلبك؟.. ماذا أصابك.. تقتل ذبابة(!يردد الكلمة متأثرا.. يستقبح الجميع فعل المريد الأول الذي يشعر بالذنب فيكثر من الاعتذار.. الولي يبكي متبوعا بالشيوخ ثم بلطف..(أيها الأخيار، لا تدعوا الرحمة تغادر قلوبكم.. طهروها بالدم؛ إراقة الدم دليل المؤمن!لكن إياكم والذباب، إياكم.. وأما الباقي، فلا حرج.. أحبابي، غيرنا لا يوجد ف لم الحرج!نحن الضمير.. موت غيرنا، حياته، حديثه، صمته، نفس الشيء يعني لا شيء!أحبابي، المؤمن بي لا يستطيع أن يحيا إلا بنفي الذات واعترا فُه بالغير كفر بعقيدتي.. فلا تلينوا في مقاومة الوباء، بل ازدادوا غلظة.. (يشير إلى الرفيق)المسكين.. أحببناه.. تربي في حجرنا، لكن الوباء لا يرحم.. (يتباكي) خطفه منا رغم حبنا(!يفتح النافذة)وراء هذه النافذة، الوباء، لا غير.. لا تتعبوا أنفسكم في التفكير، لا تثقوا في أحد، المصاب بالعدوى خبيث؛ لا يخدعنكم!يريد أن يصدكم عن العودة ولا يمكننا أن نعود إلى عصرنا حتى نتوحد ولن نتوحد..

شيخ الضبط

..حتى نؤمن بأننا نمتلك الحقيقة..

المقدم

..ولن نمتلك الحقيقة حتى نحدد الخصم!

شيخ الشيوخ

..ولن نحدد الخصم حتى يفصل الدم بيننا وبينه!

الحضور يهتف: الدم، الدم.. ثم يعود الهدوء..

الولي

أحسنتم، أحسنتم أيتها البقية الطاهرة.. الدم يكشف المتردد، يرعب الجبان، يرفع الباسل.. الدم جسر العودة؛ الخندق بين الحق والباطل.. (هتاف).. الآن اخرجوا، عودوا إلى أشغالكم، اتركوني في خلوتي..

يشرع الجميع في الخروج عدا المقدم.. المريدان يحملان الرفيق ميتا على الأكتاف..

المقدم (يقترب من الولي ويهمس في أذنه)..

مُرجانة.. الطالبة الزائرة.. تريد رؤية مولاي لأمر علمي استعصى عليها..

الولي

أدخلها، أيها المقدم، للعلم حرمة!أدخلها ولا تفسد خلوتي حتى يجيئك من يطلب مقابلتي؛ حينذاك أُطرق

الباب برفق؛ كل ما هو لطيف، يزعجه الصخب!إذا أذنت لك، أدخله.. سر، سر تتبعك دعواتي.. !

يخرج المقدم مطأطئ الرأس، فرحا.. تدخل مرجانة

المشهد الثاني

- شخوص المشهد الثاني:

1) الولي

2) مرجانة

المكان: مقام الولي

الزمن: الشروق

تدخل مرجانة الزائرة الجميلة.. شعرها بحمرة المرجان.. وشاح يغطي رأسها.. تلبس عباءة سوداء..

مرجانة

سيدي وقرة عيني..

الولي

ابتعدي يا ابنة النار، خلخلت أفكاري..

مرجانة تضحك، تنزع الوشاح والعباءة مظهرة لباسا عصريا..

ثم تشرع تدندن، تلعب وتدور حول الولي، خفيفة، رشيقة كالفراشة.. كأنها في باليه..

الولي

توقفي أيتها المجنونة؛ كلما اقتربت مني أصابني الّ دوار، تشتّتت أفكاري..

مرجانة(كأنها تفاجأت..)

تفّكر! (تقترب من القِربة، تمسها ثم تضحك بصوت عال..) القربة في زماننا يا مولاي!

الولي

لا نكهة إلا في القديم، في ما يجود به الماضي..

مرجانة(وهي تدور حول الولي)

ظننت أن الماضي موجود ليمضي.. (تشخص الماضي وتكلمه) سيدي الماضي،ألا تريد أن تمضي، أن تفسح المجال للمستقبل؟ هيا، ال تخف، لن أنساك.. (للولي) موالي، انظر، الماضي يريد أن يتكلم ولكن..

الولي(مانعا مرجانة من مواصلة حديثها..)

.. توقفي، أيتها المجنونة، توقفي، ابتعدي.. (يتفقد النافذة، يغلقها..)

مرجانة(بمكر بعد ما توقفت عن الدوران..)

أحقا تريد أن أبتعد؟.. (يبتسم الولي) يا موالي، أيمكنك أن تؤذيني؟..

الولي

أنا أؤذيك؟! أبدا.. وبعدما توحد الجوهر! (تضحك) ثم لست من زمرة الشيوخ ولا المريدين حتى.. طالبة مغمورة في الصف الأول.. ثم في طريقتنا الجاهل معذور! (مرجانة تقهقه لكلام الولي..) لم تضحكين؟

مرجانة

أعجبلالنقياد الكلام بين يديك!سيدي، سيدُ الكلام؛سيدي الكلام بين يديه طيّع كأنه كلب وفي!إذا أراد سيدي مدح غيره، جامله كلبُه ولعق يده وإا غيّر النبرة هاجَمه وعضه!يا سيدي، نفس الكلمة تفعل بها ما تريد، تلّفها كما يلف الميت في أكفانه وتقول بها الشيء وعكسه.. ونحن نصدق! من يستطيع أن يتفوق عليك!

الولي

أنت، أنت تفوقت علي!

مرجانة

أتهزأ بي! يا مولاي أنت المعنى والكلام يتشرف بتنفيذ أوامرك! أنت مصيب على الدوام..

الولي

.. وأنت مصيبة على الدوام!

مرجانة

آه كم أتعبتَه!

الولي

من!

مرجانة

الكلام يا سيدي..

الولي

من أين تأتين بهه الأفكار، من وراءك؟..

مرجانة

الفضول يا مولاي.. النساء..

الولي

.. أعلم.. الفضول من طبيعة النساء..

مرجانة

و الكمامة من صنع الذكور..

الولي

.. ماذا تريدين؟..

مرجانة(تعود إلى الطواف حول الولي..)

حّدثني عن الجديد..

الولي

الجديد في القديم!

مرجانة

إذن، لم يعد لي أمل في أن أكون أنا..

الولي

تحسنين حديث الكبار..

مرجانة

بالنسبة إليك.. كم عمري؟

الولي

الأنثى صبية ولو بعد قرون..

مرجانة

إذن لن أكبر أبدا!

الولي

أبدا! ولو بعد قرون..

مرجانة

.. والذكر راشد ولو كان في المهد!

الولي

طبعا! لكنني أعترف، تحسنين الحديث..

مرجانة

تقولون إني أحسن التسلية فقط..

الولي

كم أنت معقدة أيتها الجنية..

مرجانة

أنا يا سيدي؟! لو كنُ ت كما تصفني لسكنتك عوض المقام.. (يبتسم) أنا مجرد جارية لا دخل لي في طول الحبل أوَ عرضه.. صبية على مدى الدهر، قاصرة إلى الأبد، الشؤم رفيقي والبؤس قدري.. أنا راحة المحارب عادة.. واستراحة مولاي الولي تارة! (تضحك، يضحك) مولاي يضحك، هل عاد إليه البَشر؟!

الولي

واصلي، واصلي..

مرجانة

مجرد امرأة.. إذا أصبت أكون مصيبة.. وإذا تلألأت، أبقى ليلى.. كائنا مظلما، غامضا.. كالخمر تماما!

الولي

مجنونة!

مرجانة

مجنونة وكائن معلق.. لا أنا بشر ولا أنا حيوان.. ولا أنا حرة.. وال أنا أمة .. مرحلة بين مرحلتين!

الولي

من أتي بك هنا أيتها الجنية؟

مرجانة

أنسيت! هربت من الوباء..

الولي

الوباء تحميلنه معك..

مرجانة (تقهقه..)

يا مولاي، أنا غنيمة حربك، سبيّة.. سبيتني في إحدى رحلاتك.. (تضحك)

الولي (ينشد أبياتا وهو يحّ دق إلى مرجانة..)

سبيت النجم وأنا الفذ الرصين

لكني أنا المهزوم وأنا الحزين

قاهري دّرة من بديع المرجان

كلما تلألأ بريقها ثِمل الولهان

كل من رآني قال هنا العَرين *

لكن النجم جلادي وأنا السجينَ

مرجانة (تضحك..)

تنشد الشعر !مازال الأمل قائما إذن..

الولي(تجهم وجهه..)

اسكتي..

مرجانة

ما لي أرى وجه موالي تغير..

الولي

شغلني الوباء وأتعبني السفر..

مرجانة

عش معنا، لا ترحل.. ولو لفترة..

الولي

اسكتي..

* العرين: العز والمَنعة

مرجانة

أتكره صوتي؟..

الولى

لا، أبدا.. صوتك جميل لكنني إذا أطلت االإستماع إليه..(الكلام المضمر: لا تبعتك)

مرجانة

عد إلينا..

الولي

نور الماضي يسكنني؛ لا يرى قلبي شيئا سواه..

مرجانة

وأنا؟..

الولي

أنت فتنتي؛ الابتلاء..

مرجانة

.. ثم النعيم.. (يضحكان) مولاي، أين المستقبل؟..

الولي

.. في الماضي.. الماضي ليس دقائق وساعات، الماضي هو الأصل.. هو الجوهر، القيم، المبادئ والشمائل.. ما ينبغي أن يدوم ويسود.. هو الزمن الذي يتمدد.. والعودة إليه رشد، وعي، صحوة.. وتقدم..

مرجانة

.. نتقدم إلى الوراء؟!

الولي (يغضب..)

لا، لا ما هذا الكلام العجيب.. عصر الذهب توقف والعودة إلى الوراء منتهى التقدم!

مرجانة

يا مولاي أين الحق؟..

الولي

حيث أقول لك إنه موجود..

مرجانة

وأين الباطل؟

الولي

حيث يتواجد من ال يؤمن بي!

مرجانة

وأين الحب؟

الولي(يقهقه ساخرا..)

الحب؟! الحب، الشعر، الأدب.. هراء، لغو، لغط!.. الذي يهمني هو الحق..

مرجانة

وهل للحق لون واحد؟

الولي

نعم، لون الدم الذي يفصل بيني ومن يخالفني..

مرجانة

وهل الإيمان بعقيدة العودة واجب؟

الولي

بالطبع! لا يمكننا أن نستضئ إلا بالشمعة التي أنارت درب السلف..

مرجانة

وهل لغيرنا إيمان بالعودة؟

الولي

نعم، لكن إيمانهم مغشوش.. الحق معنا، دون غيرنا..

مرجانة

يا موالي ألا تشك أبدا؟

الولي

أبدا!توقفي الآن، تسألين كثيرا..

مرجانة

.. ألم تقل إننا شخص واحد؟.. يعني اتحدت أسراُ رنا.. (يبتسم) أم أنك تخاف منافستي؟.. (تضحك)

الولي

لو استطعت لأخرجت هذا القلب من صدري ومزقته لكن..

مرجانة

بدل ذلك، أخرجنا من هذا المقام.. يا موالي هل تعتقد حقا أننا نستطيع االستضاءة بنور الشمعة الواحدة مرتين.. مستحيل! دعنا نعش زماننا، نخرج سويا، نتعرف على الحياة، نسمع الطيور، نتنفس الحب..

الولي

.. هل جننت؟

مرجانة

آه يا مولاي لو رأيت ما رأيت..

الولي

وماذا رأيت؟

مرجانة

رأيت الناس وحبهم للحياة.. فأحببتهم..

الولي

أحببت كل الناس!

مرجانة

نعم، أحببت كل الناس.. من يشبهني ومن أختلف معه.. آه يا موالي لو رأيت من هام بالورد..

الولي

حسبك يا مرجانة!

مرجانة

مولاي ناداني باسمي!

الولي(يغير مجرى الحديث)

يا مجنونة، لا حياة خارج المقام؛ الحياة هنا ولا حب إلاالأهله..

مرجانة

والناس؟

الباب يطرق..

الولي

الناس لا شيء، حشد دون معنى؛ موتهم أو حياتهم نفس الشيء.. دعينا من العدم، أحببت لو أن .. (الباب يطرق.. يغضب الولي ألنه مجبر على إنهاء المقابلة) وددت لو أن، لا، لا.. (الولي يرتبك، مرجانة تضحك) هيا انصرفي، سأخبرك فيما بعد؛ اخرجي اآلن، لكن عودي.. فورا، بعد خروج هؤالء الزوار!

مرجانة(وهي تلبس عباءتها وترتدي وشاحها..)

أوامر مولاي ال تُعصى، سأعود فورا بعد خروج عبيدك.. (يتظاهر الولي بالغضب، مرجانة تضحك)

الولي

ادخل!

تخرج مرجانة.. يدخل شيخ الضبط والمريدون.. الشيخ ينظر إلى مرجانة بقسوة..

المشهد الثالث

- شخوص المشهد الثالث:

1) الولي

2) شيخ الضبط

3) المريد أألول

4) المريد الثاني

5) المريدة أألولى

6) المريدة الثانية

المكان: مقام الولي

الزمن: النهار

جاء شيخ الضبط ليخبر الولي بالفتنة الواقعة داخل المقام.. يرافقه المريدون..

شيخ الضبط(يلهث..)

سيدي، سيدي..

الولي

ما بك يا شيخ الضبط؛ أراك مضطربا.. تكلم!

شيخ الضبط

الوباء داخل المقام!

الولي

ماذا تقول، المقام محصن!

شيخ الضبط

أخبرني المريدون أن كائنا ملثما يأتيهم ليال ليُفتنهم.. ها هم أمامك، اسألهم يا موالي..

(**الولي**)للمريدين..

تكلموا، تكلموا..

المريدة الأولى

يا مولاي..

شيخ الضبط(يأمر المريدة الألول بالسكوت واضعا سبابته على شفتيه..)

شيــت!الأصول، الأصول.. (يقصد أن الكلمة للذكور قبل الإناث)

المريد الأول

يا مولاي، كل ليلة..

المريد الثاني يتوجه إلى النافذة.. * يفتحها ثم يطل..

(**الولي**)غاضبا من المريد الثاني

أغلق، أغلق النافذة بسرعة.. الحقيقة داخل المقام وليس خارجه(للمريد األول(واصل حديثك، واصل..

المريد الأول

يا سيدي، كل ليلة.. بعد العشاء..

المريد الثاني

.. عند الذهاب إلى المرقد، يأتينا كائن ملثم..

المريد الأول

.. لا أدري إن كان جنيا أم إنسيا..

* النافذة هي الفتحة على الجبال.. على الواقع المعادي والمصابين بالوباء

المريد الثاني

.. ذكرا أم أنثى..

شيخ الضبط

أكيد.. إنه جني، جني الجبال!

الولي

وكيف كان صوته؟

المريد الأول

لم أسمع مثله..

المريد الثاني

جميل، يا مولاي، جميل.. إذا.. (يتلعثم)

المريد الأول

إذا أطلت.. (يتلعثم)

الولى

إذا أطلت الاستماع إليه، لاتبعته..

المريدان

موالي.. كيف عرفت!

شيخ الضبط

كرامات!

الولي

وماذا قال الكائن عن عقيدتنا؟..

المريد الأول

لا يؤمن بها!..

المريد الثاني

.. يؤمن بنفسه، بالعقل!

الولي

إذن هي الفتنة، الحرب المعلنة علينا! (للمريدتين..) وأنتما، ماذا حدث لكما.. قصا علي..

المريدة الأولى

يا سيدي، كل ليلة..

المريدة الثانية

بعد العشاء..

الولي (مستاء..)

عند الذهاب إلى المرقد يأتيكما كائن ملثم..

المريدة الأولى

لا أدري إن كان جنيا أم إنسيا..

المريدة الثانية

.. ذكرا أم أنثى..

شيخ الضبط

أكيد.. إنه جنية، جنية الجبال!

الولي

وكيف كان صوته؟

المريدة الأولى

لم نسمع مثله يا مولانا..

الولي (للمريدين كلهم..)

وعن أي شيء حدثكم.. هذا الكائن الملث

المريد الأول

حدثني عن الورد..

شيخ الضبط

عن الورد! المسألة خطيرة إذن..

المريدة الثانية

حبّب إلي الياسمين..

شيخ الضبط

هذا ساحر تسلل إلى مقامنا..

الولي

ثم ماذا؟..

المريد الثاني

حدثني عن التاريخ.. قال لي إن للتاريخ عقال ال يمكنه أن يسلم فيه.. وإنه ال يتوقف.. وإن توقف فما ذلك إلا مجرد اضطرابات .. سرعان ما تزول..

شيخ الضبط(يصرخ رافعا يديه إلى السماء)

دخل الذئب الزريبة، أنقذنا يا مولاي!

الولي (ينفجر غضبا..)

الوباء، الوباء.. أصبح المقام مهددا!

المريد الأول

نصحني الكائن بإعادة قراءة التاريخ..

المريد الثاني

قال لابد من قراءته بعيون حية..

شيخ الضبط

وهل عيوننا ميتة!

المريدة الأولى

قال إن الماضي..

المريدة الثانية

.. موجود..

الولي

.. ليمضي! (يندهش المريدون لقول الولي)

المريد الأول

يا مولانا.. كأنك كنت معنا!

شيخ الضبط

كرامات، كرامات أيها المريدون، كرامات!

الولي

وماذا قال أيضا؟

المريدة الأولى

حدثنا عن أشياء كثيرة..

الولي(متسِّرعا..)

مثلا، مثلا.. (للمريدة الثانية) أنت.. قولي، ماذا قال لك؟

المريدة الثانية (بخجل..)

حدثني عن الحب يا سيدي..

شيخ الضبط(مصدوما، منزعجا..)

هكذا، عن الـ.. (لا يستطيع نطق الكلمة) جني ماكر! (محرجا) مثل هذه الأمور لا يهتم بها إلا السفهاء!

المريد الثاني

حدثني عن حب الناس..

المريدة الثانية

كل الناس!..

شيخ الضبط (مستنكرا..)

.. كل الناس، العجب العجاب!

المريد الأول

هذا ما قال ثم اختفى..

الولي (مضطربا، يتدخل بقوة..)

مستحيل.. هذا شيطان، مستحيل، لا يمكننا أن نحب كل الناس.. جلهم مصاب بالوباء! يا شيخ الضبط!

شيخ الضبط

السمع والطاعة يا مولاي..

الولي (يفور غضبا)

لابد من الدم!

شيخ الضبط

نعم، لابد..

الولي (يتأوه)

الفتنة داخل أسوارنا! (يكاد يغشى عليه، يسقط في أحضان الشيخ ثم ينهض.. الجميع ينتظر بما سيتفوه.. صمت.. يطوف حول الجميع ثم – ناسيا موعده مع مرجانة – يصرخ..) أحبائي، القتل من اإليمان وأعلى مراتبه إزالة الفتنة.. القتل يرفعكم فوق األرض وما يحفظكم من السقوط إال هو.. القتل فنون، قتفننوا..

شيخ الضبط

تفنّنا..

الولي (في حالة هستيرية..)

ايتوني، ايتوني برأس الفتنة.. الآلن، فورا.. هيا تحركوا.. ايتوني برأس أول وافد عليّ بعد ذهابكم؛ إنه هو.. َحدسي لا يخطئ أبدا، أنا الولي.. ايتوني برأسها، الدم المسفوح يزيل الفتنة! (يصرخ) ايتوني برأسها؛ أمسكوها، الحق متعطش إلى دمها، اقتلوا الفتنة وافصلوا الرأس عن الجسد.. ياشيخ الضبط!

شيخ الضبط

السمع والطاعة يا مولاي..

الولي

إن كانت الفتنة ذكرا، ايتوني برأسه.. سيكون رأس الفتنة وقود نار خلوتي!وإن كانت أنثى، ايتوني بشعرها.. سيكون زينة خوذتي! هيا، ماذا تنتظرون، المقام في خطر، نحن في خطر.. الحق في خطر!

شيخ الضبط

ليُرح مولاي باله، أمره نفذ..

الولي

اتركوني الآن في خلوتي.. هيا انصرفوا، انصرفوا..

يشرعون في الخروج.. ماشين بالخلف، مطأطئي الرؤوس.. يستوقفهم صراخ الولي..

الولي(تذكر موعده مع "مرجانة" وأنه قتلها بأمره.. دب إليه الذعر)

توقفوا، توقفوا!..

يتوقف الجميع على الحالة التي كان عليها كل واحد منهم؛ يشبهون أصناما..

شيخ الضبط (منبها المريدين..)

كرامات، كرامات..

الولي (لا يسمع شيخ الضبط، يحدث نفسه، في أوج االضطراب..)

ما بي، ماذا فعلت؟.. أمرت بقتل مرجانة!الا، سأوقفهم.. لكني لو فعلت لانتحرت (يبكي، المريدون يعتقدونها حالة صوفية) لا، أنا المجرم.. قتلت الجمال، أطفأت شمعة الحياة.. ماذا أفعل؟ أسكت، تموت؛ أتكلم ..أموت أنا القاتل والمقتول! الا، انصرفوا، انصرفوا!(لا يدري ما يفعل)لا، توقفوا، انصرفوا!..

(الجمع يتأرجح بين أوامر الوالي المتناقضة.. الولي في حيرة؛ يصرخ، يضع رأسه بين يديه، يبكي..)

شيخ الضبط والمريدون

كرامات، كرامات! (يتسارع المريدون إلى تقبيل طرف ثوب الولي..)

الولي

أتدرون من يدخل علي بعد ذهابكم؟..

المريد الأول

علم ذلك عند مولاي..

الولي

هي..

شيخ الضبط

هي الفتنة!

المريد الأول

إن كانت رجلا..

المريد الثاني

.. سنأتيك برأسه!..

المريدة الأولى

.. وإن كانت أنثى..

المريدة الثانية

.. سنأتيك بشعرها!

الولي (متذمرا..)

اخرجوا، اخرجوا..

يخرجون في تأدب واحترام..

يبقى الولي وحده..

المشهد الرابع

- شخوص المشهد الرابع:

1) الولي

المكان: مقام الولي

الزمن: الزوال

بقي الولي وحده. يتزايد قلقه، يتضاعف شعوره بالندم؛ يتفاعل مع ما يأتيه من أصوات خلف الباب. يمشي، يصعد المنصة، ينزل، يستنشق البخور، يفتح النافذة، يطل منها، يغلقها، يبتعد عنها ثم يعود إلى نفس الفعل. يسمع وقع أرجل، يسارع إلى الباب، يضع أذنه عليه.. لا شيء!صمت مخيف. ضجيج. يضطرب، يذهب في كل االتجاهات؛ توّجسه كبير، يكتم صرخة؛ يهرب من شيء يطارده)من الواقع الذي ال يستطيع تحمله، من نفسه المألى بالتناقضات(الجلبة تقترب، يسمع صياحا.. هو صوت مرجانة! يصاب بالذهول، تتغير مالمحه، ينزوي إلى ركن ويجثو على ركبتيه، مبديا ظهره للوافد.. الباب يطرق..

الولي

ادخل..

يدخل شيخ الضبط يلهث حامال ج مة شعر مرجانة كأنها غنيمة حرب..

يتبع شيخ الضبط المقدم وشيخ الشيوخ

المشهد الخامس

- شخوص المشهد الخامس:

1) الولي

2)شيخ الضبط

3) المقدم

4) شيخ الشيوخ

المكان: مقام الولي

الزمن: الزوال

شيخ الضبط(هائجا؛ يرمي ال شعر عند أرجل الولي)

لك ما طلبت يا موالي؛ قضينا على الفتنة!..(الولي يضطرب عند رؤيته الشعر لكنه يتحكم في نفسه..)

شيخ الشيوخ

الفتنة مرجانة يا مولاي!

الولي(يلتفت إلى محدثيه، بعد ما أمسك الشعر، متأثرا..)

المرجان دائما فاتن..

المقدم

نعم؟..

الولي(يخفي حزنه..)

لا شيء، لا شيء.. إذن الفتنة مرجانة..

المقدم

.. كادت تخدعنا لولا بركة المقام.

شيخ الضبط

.. وبركة مولاي! بينما كانت تهزأ وتجادل..

شيخ الشيوخ

باغتتها ضربة بالسيف على العنق..

المقدم

.. فتدحرج رأسها كأنه كرة من صوف أحمر..

شيخ الضبط

ضربة بالسيف قضت على الفتنة..

الولى

هال سألتموها..

شيخ الضبط

(خير البر عاجله).. كما علمتنا..

المقدم

الفتنة تنتشر كالنار في الهشيم..

شيخ الشيوخ

.. كالجرب في القطيع..

الولي

هل عدت إلى مقامي ألهرب من الفتن.. أم ألفتن من جديد!

شيخ الضبط

لابد!

المقدم

نعم، لابد!

الولي(متسائلا عما يقصدان بكلمة "البد")

لابد!

شيخ الشيوخ

لابد من استئصال الورم!

الولي

نعم، لابد!

شيخ الضبط

ضربة بالسيف..

المقدم

.. والرأس سقط..

شيخ الشيوخ

.. ومعه الفتنة!

الولي

هكذا!

المقدم

منك يا مولاي تعلمنا.. فنفذنا!

شيخ الشيوخ

بايعناك على السمع والطاعة!

شيخ الضبط

سقطت القبيحة!

الولي

مرجانة قبيحة!

شيخ الشيوخ

بشعة!..

شيخ الضبط

.. الوباء يتعلق بأهدابها..

المقدم

أول يوم رأيتها أحسست أنها الشؤم بعينه..

شيخ الضبط

نعم، الشؤم بعينه! كان لابد.. ضربة بالسيف..

شيخ الشيوخ

اجتهدنا..

الولي

.. فأصبتم.. (تأخذه رعشة) دعوني آلن، دعوني في خلوتي..

المقدم

يا سيدي.. نقيم الليلة حضرة احتفاء بعودة الأمن..

شيخ الضبط

.. وزوال الفتنة..

شيخ الشيوخ

.. نرجو مشاركة موالنا لتنالنا بركته..

الولي

سأحضر، سأحضر.. اخرجوا الآن، اخرجوا..

يخرجون..

يبقى الولي وحده.. يجعل شعر مرجانة على صدره.. يغمض عينيه..

يغمر الظالم المكان..

يدخل شبحا "الرفيق" و"مرجانة" (دون شعرها) ويجلسان يشاهدان الولي..

المشهد السادس

- شخوص المشهد السادس:

1) الولي

2) شبح مرجانة

3) شبح الرفيق

المكان: مقام الولي

الزمن: المساء

ينهض الولي، شعُر مرجانة بيده.. يمشي مذهوال؛ مضطربا.. يقوم بحركات غريبة، يصرخ، يبكي، يمسك رأسه بين يديه، يتلفظ بكالم مبهم.. الكلمة الواحدة التي تُفهم هي "مرجانة".. ثم يبدأ يهذي..

الولي (وهو يمشي)

من، لماذا، ماذا.. لا، لا، لا.. (يصرخ) ليتني لم أعُد ولم أر ما حل بمرجانة.. (كأنه شهد شخصا فيناديه) أي أنت، أيها الشبح، من أنت؟..(صمت) لا يرد.. ربما الرجل قتل مظلوما، فال يحتاج إلى الرد.. (ينادي مجددا) أي.. نعم، أنت.. من، شيخ الجبل!(يقهقه) ماذا تقول؟.. لا شيخ هنا إلا أنا.. من، نافِع! وإن يكن.. أنا الولي، هيا، هيا اخرج من مقامي، العودة يقودها شيخ واحد.. هيا اخرج أيها الدجال.. لا لست الشيخ.. إذن من أنت؟ قطز.. الملك المظفر! يا مرحبا، يا مرحبا.. أنت أيضا قتلتك العودة من (عين جالوت..) لا، لست قطز؛ من، إذن؟ صلاح الدين! (يقترب من الطيف ثم يتأخر مذعورا لأنه رأى شبح الرفيق) من!

شبح الرفيق

نعم، يا مولاي.. أنا الرفيق، رفيقك..

الولي

لماذا عدت؟ مكانك هناك، في الماضي، في..

شبح الرفيق

.. أنت حببت إلي العودة..

الولي

آه العودة، العودة.. نسيت..

شبح الرفيق

ِلم قتلتني يا مولاي؟

الولي

تأولت..

شبح الرفيق (يصعد على المنصة..)

نعم، الولي من غير تأويل ليس وليا..

الولي (لشبح الرفيق)

هكذا، تصعد على منبري! توقف، يا رجل، يمكننا أن نتفاهم.. لا تريد! (يسمع صوتا، فيلتفت) من! شبح تشي جيفارا! تشعر بالحنين إلى الماضي وتريد أن أذكرك.. ماذا،جئتلتنتقم لمدينة (كرونشتاد) من تروتسكي.. لم يدعُ إلى العودة؟!لكن.. الحكم للسوفيات! (يكلم تروتسكي أي، تروتسكي، تأمر بقمع الرفاق! ماذا؟! العودة تبرر القتل.. أنت أيضا!وتأولت مثلي (فجأة، يلتفت يمينا وشمالا كأنه سمع صوتا يهزأ به) ماذا، أيها الصعلوك، تقول إنني ألعب!.. أيها المجنون، الولي ال يلعب أبدا.. الولي يعود.. ويجتهد.. فقط! (يتألم صارخا) أي مرجانة.. (الإضاءة تظهر شبح مرجانة) مرجانة! ماذا تفعلين هنا؟..

شبح الرفيق

تعرفها يا مولاي!

الولي

كلاكما عدوي.. أنت تريد هدم مكانتي وهي تريد نسف سكينتي..

شبح الرفيق

أنا الجمجمة التي صنعت طريقك إلى المجد..

الولي

أضف كلمة، أقتلك.. لا، لا، نسيت، أنت ميت أصلا.. لا، يمكنك أن تتكلم، هيا تكلم، ما بك؟ الأمور تسير هكذا؛ من قديم الزمان.. الأب يقتل ابنه و.. هيا تكلم! (الشبح لا

يرد.. أصوات غريبة) ما بي، ماذا أصابني؟ ينحني كأنه يمسك شمعة من االرض ثم ينادي أشخاصا خياليين) أي، أنتم.. نعم، أنتم.. كنتم تعتقدون أن شمعتنا ال تضيء؟ (يجري مظهرا الشمعة) ها هي، ها هي الشمعة.. صافية، بيضاء تتلألأ مثلما كانت بالأمس.. ذهبت هناك ثم عدت بها.. ها هي كما كانت؛ الآن يمكننا أن نتأخر إلى الأمام، اليوم أحل لنا دم المخالف!اليوم لا أمام وال خلف وال شرق ولا غرب إلا ما تقرره الشمعة! (ينادي شبحا خياليا، يجري وراءه) أي، أنت، تعال، توقف، أرجوك.. (يجثو على ركبتيه، يبكي) أرجوك، لا تهرب.. ألم تتذكرني، أنا الولي، أنا صاحب المقام.. عدت إليك، نعم عدت.. (ينهض مغتاضا) كلكم ضدي أيها الأغبياء.. أصابكم الوباء! (كأن الشبح رد عليه) ماذا!لا تريد أن تنتظرني لأن.. ماذا؟.. على جبيني دم حبيبة وفي يدي جمجمة رفيق! (بلطف) العودة يا حبيبي تتطلب ذلك.. العودة إلى العصر الذهبي، من أرض الوباء إلى المقام.. لكن لا تشغل بالك بالتفاهات واتبعني إلى مقامي.. (تستوقفه قهقهه الرفيق..)

شبح الرفيق

لو كان مقامك مقاما ما دخلته الجنية ابنة النار..

الولي

استنتاج منطقي..

شبح الرفيق (مقلدا الولي وبأبوية مفرطة..)

لا، لا أيها الولي.. أنسيت!المنطق أداة الشيطان بيننا..

شبح مرجانة (تنهض وتدور حول الولي)..

المنطق والعقل سبب الوباء؛ أفسدا كل شيء(الولي مذهول، لا يصدق ما يرى)..

شبح الرفيق

دع إيمانك يحدثك، دع المجهول يكلمك..

شبح مرجانة

أنت لستَ بحاجة إلى كتب ولا عقل حتى..

شبح الرفيق

..أنت بحاجة إلى إيمانك.. فقط!الإيمان بالعودة.. وبك!

شبح مرجانة

مولاي، الموازين انقلبت، لا الليل أصبح الليل ولا النهار أصبح النهار، كن حذرا!

شبح الرفيق

احذر يا مولاي، التقدم تقهقر، العلم جهل والرحمة ضُعف.. والعقل فتن متلاحقة!

الولي يمسك رأسه ويشرع في الصراخ من هول ما يرى ويسمع.. الشبحان يحاصرانه..

شبح مرجانة

ما بك يا مولاي، هل تخاف الأموات!

شبح الرفيق

..ما بك يا مولاي، هل نسيت أن قوتك في إماتة العقل وإحياء القتل.. !

شبح مرجانة

أنسيت دروسك:"القتل أعلى مراتب العبادة.. يرفعكم فوق الأرض..

شبح الرفيق

..وما يحفظكم من السقوط إلا مواصلته.." أنسيت، القتل فنون.. قتفنن يا مولاي، تفنن..

الولي

سأتفنن، أيها الرفيق العدو، سأتفنن.. صح، كلامك منط.. 5يكاد يقول "منطقي"، يتلعثم ثم..– كلامك من عسل، نعم من عسل مر(!يلتفت يمينا وشمالا كأنه يبحث عن شيء.. يصيبه الهلع..) أين المقام، أين مقامي الزكي، هل ابتلعته الأرض.. وأين مريدي؟ مرجانة، أنت السبب (يصرخ هاربا) ها هي الدهاليز.. دهليز بجانب دهاليز.. واحد، اثنان.. وها هي الأنفاق؛ كل نفق بلون وكل لون بوَلِيّ ومريد ولا أرى لها مخرجا.. أنا ممزق بين نفسي وغيري وأنفاقي؛ أسكن نصف نفسي والنصف الآخر يمتلكه غيري، أنا اليد التي تقتل وأنا الدم المسفوح (يصرخ– أنا من؟ يا ماسينسة، يا يوغرطة، يا بوعمامة، يا بوبغلة.. متى تعودون؟ لا تريدون العودة! (كأنه شهد امرأة– شجرة الدّ ر!لا.. إذن.. لالة فاطمة!لا، أيضا.. إذن عيشة قنذيشة".. أم "أم الدويس"؟ لا، أيضا.. إذن (إيفا براون).. (يمشي مشية جندي ألماني مشيةالإوزة وهو يصرخ باللغة الألمانية) "أين، زفاي.. أختونك، فربوتن، راوس، شنال "![1]مرجانة

"

[1] واحد اثنان، حذار ممنوع اخروجوا بسرعةEinzwei, Achtung verboten rausschnell ( ) !

شبح مرجانة

سيدي وقرة عيني..

الولي

آه يا جنيتي، ثامْطوثَ حْرَشْ، أَويدْأَقَروييمْ ([1])(يقبل رأس مرجانة بينما هي تضحك..)

شبح مرجانة

ماذا يريد مولاي؟

الولى

وددت لو..

شبح مرجانة

فات الأوان..

الولى

مرجانة، يا ابنة النور، قولي.. هل تألمتِ حين ضربوا عنقك؟ (يبكي) مرجانة أين أنت؟ أبصرك لكني لا أراك، لا تبتعدي.. (غاضبا) أنت السبب، أنت السبب.. ابتعدي، يا ابنة النار، ابتعدي.. من أين جاءتك هذه الفكرة الغريبة، نتزوج وننجب نسل "كل الناس".. سلالة تعيش للحب، لا تعرف الكراهية ولا الغِل..

شبح مرجانة

سلالة تقرأ بعيون حية وتمشي حقيقة.. تمقت الأغلال، تحب الحياة وتكره القتل..

الولي (متعجبا)

[1]ثامطوث حرش، أويدأقروييم: " أنت شاطرة، أعطيني رأسأك.." بالأمازيغية

مستحيل!

شبح مرجانة

لا، يا مولاي، المستحيل هو العيش هنا.. تعال معي؛ لنغادر المقام، لم تعد الحياة موجودة هنا والحب هجر المكان.. ليس هناك إلا شيء واحد.. الخوف.. الخوف من كل شيء!

الولي

مرجانة.. قولي، ماذا تفعلين هنا، لماذا عدت؟

شبح مرجانة

عدت لأسألك..

الولي

اسألي..

مرجانة

هل أنت حي؟

الولي

بالطبع!

شبح مرجانة

ألستُ روحَك؟..

الولي

بلى، أنتِ كذلك..

شبح مرجانة

تقتل روحك!

الولي

ظروف، ظروف قاهرة دفعتني.. أنا مجرد بشر!

شبح مرجانة

اعتقدتك أكثر من ذلك..

الولي

حقا!

شبح مرجانة

ألم تزعم أنك تمتلك الحقيقة لوحدك، أنك..

الولي

دهاليز وأنفاق يا روحي؛ ثقوب مظلمة تمتصنا، مآزق!

شبح مرجانة (تعود إلى مقعدها)..

كم هي كثيرة المآزق، يا مولاي، وكم هي مكَلِّفة..

الباب يطرق.. يلتف الولي إلى الباب.. تخرج مرجانة..

الولي

وأين المخرج؟ (اختفت مرجانة) مرجانة أين أنت.. (يصرخ..) مرجانة أين المخرج؟..

شبح الرفيق

إياك، لا تسأل العقل.. لقد طلقناه منذ مدة!

ينزل الرفيق من على المنصة مقهقها ثم يخرج..

الولي

ما بي، أصبح الأموات يتلاعبون بي.. لا، مرجانة لستِ روحي؛ روحي لا تعذبني، لا تؤرقني.. يا ابنة النار، أنت فتنتي، أنت كابوسي؛ أتظنين أن حيلك انطلت علي(!يقهقه متعاظما) لا أيتها المسكينة، أنا الولي وأنت الساحرة الشريرة؛ الغاوية التي تريد هلاكي.. من بعثك، هيا اظهري وقولي من بعثك؟ (يصرخ جاثيا على ركبتيه) مرجانة.. (يقهقه ثم ينهض منصتا إلى صوت خيالي) من!فلادمير لينين.. ماذا قلتَ ؟ "خطوة إلى الأمام وخطوتان إلى الوراء".. أين العيب!الخطوة إلى الوراء هي خطوة إلى الأمام، عودة إلى الأمام(يضحك..) هيا، هيا.. أي أنتم، نعم أنتم المسافرون عبر الزمان.. تقدّموا إلى الخلف.. (يضحك) أو تأخروا إلى الأمام(!ارتفع صوت البندير معلنا عن قربه وبداية الحضرة.. الولي يلعب مثل طفل..) خطوة إلى الأمام، خطوتان إلى الوراء.. لا، لا القول الصحيح خطوة إلى الوراء، ثلاث، أربع، ألف خطوة إلى الأمام.. مرجانة مليون، مليار خطوة نحو المجهول.. من أين دخل الوباء؟ مرجانة، هل فتح الوباء المقام أم المقام لم يعد مقاما أم لم أزل سكرانا.. مرجانة، يا ابنة النور، مرجانة.. !

الباب يطرق..

ينهض الولي مسرعا، يأخذ خوذته وجمة شعر مرجانة ويخفيهما في الصندوق..

يدخل أصحاب المقام.. المريدان يضربان على البندير، المريدتان تترنحان..

يدخل الولي الحضرة..

المشهد السابع

ـ شخوص المشهد السابع

1) الولي
2) المقدم
3) شيخ الشيوخ
4) شيخ الضبط
5) المريد الأول
6) المريد الثاني
7) المريدة الأولى
8) المريدة الثانية

المكان: مقام الولي

الزمن: الغروب

-- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- --

الحضرة هي عملية التطهير الجماعي؛ تمثل الجنوح إلى تفسيرات عالم ما وراء الطبيعة هروبا من الواقع. جوهرها شطحات وحالات هستيرية.. تكون فيها الفرجة المسرحية في قمتها. أثناء الجذبة تسقط الألبسة –عدا ثوب الولي– وتتنوع إشارة إلى أن ظاهرة العودة إلى العصر الذهبي ليست حكرا علىجماعة معينة. الحضرة هنا حلقة مستديرة تتماوج أماما وخلفا، يمينا وشمالا والولي في الوسط. خلالها، يتخلل صوت البنديروالطار صيحات الغيتار الكهربائي إشارة إلى أن الظاهرة قديمة وحديثة، محلية وكونية. الرقص فيها يشير إلى الفوضى في العقول، حالة الكبت، الاضطراب والانفصام.

الحضرة صارت في أوجها..

المقدم (يصرخ)..

تقدموا إلى الخلف، تقدموا إلى الخلف! .. *

شيخ الشيوخ

تأخروا إلى الأمام، تأخروا إلى الأمام! .. *

في خلفية الركح شريط مرئي يظهر كثرة الأنفاق ومقاومة بعض الشموع للريح العاتية..

بعد لحظات يقع الولي مصروعا وسط الحلقة.. يوضع على أريكته..

الصمت يعم المكان.. الضوء خافت.. الجو مهيب..

الولي ممدود يئن..

المحيطون بالولي يتبادلون الهمسات..

علامات الأسى تظهر على الوجوه.. يقترب الجميع من الولي..

الولي يتنهد..

المريد الأول (مندهشا، للمقدم..)

سيدي؟!

المقدم (يأمره بالسكوت واضعا سبابته على شفتيه)..

شيت!

صوت بعيد للكلاب.. طلقات رصاص.. صوت البندير يزول تدريجيا..

الولي يسعل..

المريد الثاني (منبهرا..)

مولاي يَسْعُل؟!

شيخ الضبط

أتعبته الرحلة..

الولي يئن.. صمت.. يستيقظ، ي رش بالعطر؛ تعلو زغرودة.. ينهض.. المريدون ينفضون لباسه..

الولي يفتح فاه ويغلقه دون صوت.. الحضور مذهول..

شيخ الضبط– قلقا– يحوم حول الولي، يحدق إلى وجهه ثم يلاحظ أن الولي لا يحمل الخوذة ..

*على الكوريغرافيا أن تظهر استحالة الحركة عند المريدين

شيخ الضبط (هائجا، تارة للولي وتارة أخرى للحضور)..

الخوذة، أين الخوذة؟ (الولي يتلعثم)

شيخ الشيوخ

نعم، أين دليل الكرامات؟..

المريد الأول

..الشاهد على الرحلات!

الولي في حرج.. تذكر أنه –لما تأثر لموت مرجانة– أخفى الخوذة في الصندوق..

شيخ الضبط (يصرخ مشيرا إلى الولي)

خالف الأصول، أصابه الوباء، أصابه الوباء!

شيخ الشيوخ (للمريدن)

ابتعدوا، ابتعدوا، أصابه الوباء!

المريدة الأولي تصرخ وتسقط مصروعة.. المريد الثاني يريد أن يفتح النافذة، فيمنعه شيخ الشيوخ..

أصاب الخوف الولي.. يتراجع.. علامة الغضب تظهر على وجوه الحضور..

شيخ الضبط

في مقامنا الزكي الوباء؟!

المريدة الأولى (تنهض، تشير إلى الولي، خائفة)..

هو، هو..

شيخ الضبط

كرامات، الذي يسكن المريدة يشهد.. !

المقدم

أصابته العدوى، فسد إيمانه..

شيخ الشيوخ

لم يُظهر الخوذة دليل الكرامات.. !

يقفز شيخ الضبط على الولي، يمسكه من رقبته ويشرع يخنقه..

المريد الأول (يصيح لما يرى الولي وقد لفظ ن فَسه الأخير)

اجتهد الشيخ، فأصاب! ..

شيخ الشيوخ (ينظر إلى المريد الأول مصححا)..

اجتهد الولي، فأصاب!

المريدة الثانية

كرامات، كرامات!

الجميع (عدا شيخ الضبط)

كرامات، كرامات!

الجميع ي هن ئ شيخ الضبط على الظفر بمنصب الولاية بالتقبيل.. بينما يكتفي هو بترديد كلمة: كرامات..

يوضع الولي القتيل على الأريكة ويغطى بإزار أبيض..

المريد الثاني (يهمس في أذن المريد الأول)

تجرأ شيخ الضبط على قتل صاحب الكرامات!

المريد الأول

شيت، اجتهد الولي الجديد فتأول!

المريدة الثانية (تصرخ)

كرامات، كرامات!

شيخ الضبط 5بنفس السلوك التي كان يظهر به الولي؛ مرددا كلامه)..

البناء على البناء، ال بَنّاء الحقيقي ينفر منه!كثر الانحراف مع الولي الدجال.. أحبابي، الآن –الآن فقط– يمكننا أن نتفرغ إلى العودة الصحيحة.. العودة لاستعادة المجد، العودة إلى النور الأول.. العودة إلى النقطة التي يسبقها الجهل ويليها الوباء.. العودة

مهما كان الأمر، مهما كلف الثمن وسال الدم.. العودة ولو على جبال من الجماجم وبحر من الدماء.. !

هتاف: الدم، الدم، الدم.. صمت..

المريدة الثانية

أظن..

شيخ الشيوخ (يأمرها بالسكوت واضعا سبابته على شفتيه)..

شيت، لا تظني!يكفيك الإيمان بالولي..

شيخ الضبط (بفخامة، للمريد الأول)

هل يلتقي المتوازيان؟

المريد الأول

علم ذلك عند مولاي..

يسر الولي بالإجابة؛ يربت على كتف المريد، فيفرح.. الجميع يهنئ المريد، لقد فاز في الاختبار..

شيخ الضبط (مشيرا إلى الولي القديم، متباكيا.. حاثا على البكاء)..

تربي المسكين في حجرنا، لكن الوباء لا يرحم.. خطفه منا رغم حبنا.. إياكم والوباء إياكم!ثم إياكم وقتل الذباب، إياكم.. لنخرج الآن نتفقد حال المريدين، هيا..

يخرج الجمع مضاعفا التقبيل وعلامات الولاء للولي الجديد

الولي المقتول ي ترك مغطى وممدودا..

دوي الجزَمات وصوت ماكنة تسجيل المدفوعات النقدية..

لم يبق فوق الركح إلا القتيل..

فترة صمت ثم رنين حاد ل م ن ب هـ.. يبدأ يتحرك القتيل تحت إزاره ..*

ينهض القتيل.. الإزار يغطي كل جسمه (يشبه شبحا).. يتخبط في طيات إزاره، يكاد يسقط..

القتيل يتخلص من إزاره..

عِوض الولي، يظهر شخص يشبهه.. يلبس الرجل منامة بخطوط طولية (لباس مسجون..)

نعيق غربان..

يرفع الشخص يديه كأنه يريد أن يشكو.. لكنه يريد أن يتثاءب.. فقط!

نقيق ضفادع..

يلتفت الشخص مشدوها كأن كابوسا يطارده في اليقظة..

يلتفت الشخص يمينا وشمالا..

صوت قرد يضحك ساخرا.. يقفز الشخص ويخرج في حذر..

*المشهد هنا تعبير عن حالة السكيزوفرينيا التي يعيشها الشخص وتلميح إلى أن شخصية الولي وكل الذي سبق من أحداث مجرد حلم تحدث من خلاله عقله الباطن.

انتهى

تمت بمدينة أولاد يعيش (ولاية البليدة)

الخميس 11 رجب 1436 هجري الموافق ل 30 أفريل 2015 م

مؤلفات الكاتب محمد بورحلة

ـ المسرح

1. – الملك يلعب –2010– إنتاج المسرح الجهوي سكيكدة (2012)–
جائزة أحسن نص أصلي المهرجان الوطني للمسرح المحترف الجزائر2012–
2. – في انتظار المحاكمة –01 نوفمبر – 2012 / إنتاج المسرح الجهوي عنابة (2014)



3. – الثؤلول (مونودراما) –15 نوفمبر – 2012
4. – ليلة غضب الآلهة – 2013 / إنتاج المسرح الجهوي باتنة 2014
5. – صديقي العزيز (مونودراما) –26 فيفري – 2013
6. – يوم قبل القيامة –03 ماي 2014
7. الفالوذج –07 سبتمبر – 2014
8. – قلب من خشب (مونودراما) – 30 سبتمبر – 2014
9. – الوحوش تهاب الورد –09 مارس – 2015
10. – عودة الولي –30 أفريل – 2015 / إنتاج المسرح الجهوي باتنة (2015)
مسرحية مقتبسة من رواية الأديب الراحل الطاهر "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"

ـ الرواية

11. الخبز و الإدام – 2006
12. قبل البدء حتى – 2013

ـ الأدب التعليمي

13. – وصيتي إليك يا بني–

الأدب باللغة الفرنسية

14. 2008 (recueil de chroniques) Le pire des mots –
15. 2009 (recueil de 10 nouvelles) Le Laurier–rose ـ

إنتاج آخر–

16. "الزاد". قاموس فرنسي عربي في مصطلحات تسيير الموارد البشرية ـ 1998

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش.

I المصادر:

بورحلة محمد: مسرحية عودة الولي،(مخطوطة).

II -المراجع:

II -1 المراجع باللغة العربية

1. الأبراشي محمد عطية: الشخصية: مطبعة المعارف ومكتبة مصر، ط4.
2. أبو فضل محمد جمال الدين بن مكرم بن المنظور الأفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر بيروت – لبنان،ط3، 2004م.
3. إميل توفيق: الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1986م.
4. أنقار محمد: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، مكتبة الإدريسي، المغرب، ط1، 1994م. 1944م.
5. البستاني بطرس، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، د ط، 1998م.
6. بيوض أحمد ، المسرح الجزائري، نشاته وتطوره، دار غرناطة للنشرؤ والتوزيع الجزائري، ط2، 2013م.
7. الجرجاني علي بن محمد ، التعريفات، تحقيق إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4 ،1998.
8. جورج خوري توماس: الشخصية مقوماتها وسلوكياتها، وعلاقتها بالتعلم، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

9. حمودي عبد الله: الشيخ والمريد، النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبيقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2010م.
10. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2003م.
11. الخولي يمنى طريف: الزمان في الفلسفة والعلم، مؤسسة هنداوي للنشر، القاهرة، مصر، دط، 2012م.
12. ركيبي عبد الله ، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، للطباعة والنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، (دط) 2009م.
13. رمضاني بوعلام ، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية، للكتاب، الجزائر.
14. الزبيدي محمد بن محمد: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: حسين ناصر، ج 18، سلسلة التراث العربي، مطبعة حكومة الكويت.
15. السيد إبراهيم: نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.
16. شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصية للنشر، ط1، 2009م.
17. شريط جميلة: علاقة الشّخصية بباقي المكوّنات السردِية الأخرى (دِراسة في رواية بخور السّراب لـ بشير مفتي)، المركز الجامِعي تيسمسيلت ، الجزائر، دط، دت.
18. صلاح فضل: النظرية البدائي في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985م.
19. صليبيا جميل: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دط، 1982م.

20. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،دط، ديسمبر 1998م.
21. علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.
22. عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان، الرباط، المغرب، دط، 2015م.
23. قرقوة إدريس ، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والافاق، دار العرب، للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، (د.ط)، 2005م.
24. ماري إلياس وحنان قصاب، المعدم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، 10/ 1997 م.
25. محمد ابن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.

II – 2 المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

1. إديت كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، آفاق العربية، بغداد، د ط، 1985م.
2. جيرار جنيت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المغرب، ط2، 1997م.
3. جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التنظير، تر: ناجي مصطفى، دار الحوار، المغرب، دط، 1999م.
4. ديفيز ب س: المفهوم الحديث للزمان والمكان، تر: سيد عطا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1996م.

5. غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط3، 1992م.
6. مجموعة من المفكرين: الزمان والمكان اليوم، تر: وائل بشير الأتاسي، المركز الإسلامي الثقافي، دار الكتاب، سوريا، د/ط، د/ت.

II – 3 المجلات والدوريات:

1. الأطرش رابح: مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة فرحات عباس سطيف، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، مارس 2006م.
2. بغلول بوزيان: المكون السردي والخطابي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، م12، العدد 2، كلية اللغة العربية واللغات الشرقية، جامعة الجزائر2، 2024م.
3. بونشادة نبيلة: الشخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرد في رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة المخبر، العدد7، جامعة محمد خيصر، بسكرة، الجزائر، 2011م.
4. تكروني أسماء عبد الرحيم: بناء الشخصية في روايات جيل الثمانينيات دراسة في نماذج مختارة، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المينيا، مصر.
5. جاخاتي قاسم: الأبعاد الروحية والسلوكية لعلاقة الشيخ بالمريد في الفكر الصوفي، مجلة آفاق علمية، العدد 10، المركز الجامعي تامنغست، جوان 2015م.
6. جمعة العربي الفرجاني: أسس النظرية البنيوية في اللغة العربية، مجلة الجامعة، العدد 3، م1، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الزاوية، يناير 2016م.

7.دهان زهرا: علاقة الشخصية بالمكان المغلق والمفتوح وتشكيل الفضاء الروائي حامل الوردة الأرجوانية نموذجا، مجلة فصيلة إضاءات نقدية، العدد 31، أيلول 2018م.

8. سارا زيد محمود: خطاب الشّخصية السَّردِية في روايات مها حسن، مجلة قهلآنزانست العلمية، مجلّة علمية دورية مُحكّمة تصدُر عن الجامِعة اللبنانية الفِرنسيّة إربيل ،كوردستان ،العراق، م 09 العدد02، 2024م.

9. علة عبد الرزاق: الشخصية الصوفية في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة العلامة، العدد 4، كلية الآداب واللغات جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي، الجزائر، جوان 2017م.

10. قاسمي كاهنة، المسرح الجزائري ، النشأة والتطور مجلة الابراهيمي للآداب والعلوم الانسانية، جامعة برج بوعريرج، العدد1، ديسمبر 2019م.

11. مسعودي العلمي: تحولات الشخصية الروائية وتفاعلاتها مع الحيز، رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج نموذجا، مجلة مقاليد، العدد2، الجزائر، ديسمبر 2012م.

II – 4 المذكرات والأطروحات:

1. بوسكين نعيمة: شعرية خطاب المستنسخات في الرواية الجزائرية " نماذج مختارة"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة باجي مختار عنابة، سنة 2016/2015م.

2. حفياد علي، نظرة حول المسرح الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر.

3. منور أحمد، مسرح رضا حوحو، دراسة ادبية تحليلية مقارنة، بحث لنيل شهادة الماجستير في الادب العربي، 1989.

II – 5 المحاضرات:

1. سماش سيد أحمد ، المسرح الجزائري، دروس موجهة إلى طلبة السنة الثالثة فنون درامية، كلية الآداب والفنون جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، السنة الجامعية 2022م/ 2023م.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

المحـــــــــــــــتوى	الصفحة
شكر وتقدير	-
إهداء	-
مقدمة	أ-هـ
المدخل: المسرح الجزائري النشأة والتطور.	17-8
تمهيد.	8
1/ المسرح باعتباره جنسا أدبيا.	11-9
ـ تعريف المسرح.	9
أ/ لغة.	10-9
ب/ اصطلاحا.	11-10
2/ المسرح الجزائري النشأة وعلاقته بالمسرح الجزائري.	17-11
أ/ نشأة المسرح الجزائري.	17-11
1/ مرحلة الاستعار	13-11
2/ مرحلة ما بعد الاستقلال.	16-13
3/ عوامل تطور المسرح الجزائري.	17-16
الفصل الأول: بنية الشخصية داخل المتن المسرحي.	36-19
تمهيد.	19
المبحث الأول: بنية الشخصية داخل المتن المسرحي.	22-19
المطلب1: تعريف البنية.	22-19
أ/ لغة.	20-19

ب/ اصطلاحا.	22-21
المبحث 2: مفهوم الشخصية.	25-22
أ/ لغة	23-22
ب/ اصطلاحا	24-23
2/ أنواعها.	25-24
أ/ الشخصية الرئيسية.	24
ب/ الشخصية ثانوية.	25
المبحث 3: علاقة الشخصيات بمكونات البنية المسرحية.	36-25
أ/ علاقة الشخصية بالحدث.	28-26
ب/ علاقة الشخصية بالمكان.	31-28
ج/ علاقة الشخصية بالزمن.	35-32
خلاصة.	36
الفصل الثاني: بنية الشخصية في مسرحية عودة الولي لمحمد بورحلة.	77-38
تمهيد.	38
ملخص المسرحية.	39-38
المبحث الأول: دلالة الاسم وعلاقته بالشخصية.	55-40
شخصية الولي.	44-41
شخصية مرجانة	45-44
المقدم	46-45
شيخ الشيوخ	48-46
شخصية الرفيق	49-48

شيخ الضبط.	50-49
المريد الأول	51-50
المريد الثاني	52-51
المريدة الأولى	54-53
المريدة الثانية	55-54
المبحث الثاني: أنواع الشخصيات في المسرحية	64-55
ـ الشخصيات الرئيسية في المسرحية	56-55
شخصية الولي	57-56
ـ الشخصيات الثانوية في المسرحية	57
الرفيق	58
شيخ الضبط	59-58
شيخ الشيوخ	59
مرجانة	61-60
المريد	62-61
المقدم	63
المريدة	64-63
المبحث الثالث: أبعاد الشخصيات في السرحية	76-65
1/ البعد الفلسفي.	65
2/ البعد الحسي.	68-66
3/ البعد النفسي.	72-68
4/ البعد الاجتماعي.	73
أ/ مكانة الجاهل.	73

ب/ مكانة المتعلم.	75-73
ج/ مكانة المرأة.	76-75
ملخص الفصل.	77
خاتمة.	81-79
ملحق	156-83
قائمة المصادر والمراجع	163-158
فهرس المحتويات	

الملخص

يدور بحثنا حول بنية الشخصية وأبعادها المسرح الجزائري المعاصر مسرحية عودة الولي محمد بورحلة أنموذجا، ومن خلال المسرحية وقفنا عند أبرز المحطانت الفنية التي من شأنها أن تمكن القارئ من كشف ما تستنبطه المسرحية من معاني.

وتتجلى أهمية هذه الدراسة في سعيها إلى تجاوز القراءة السطحية للنص المسرحي وذلك بالتركيز على تحرير الشخصية بوصفها مكونا بنيويا يشكل اللبنة الأساسية لبناء المعنى.

وقد قسمنا دراستنا إلى مدخل وفصلين، تناولنا في المدخل نشأة المسرح وتطوره، وخصصنا الفصل الأول لتأصيل الشخصية المسرحية من حيث أنواعها ووظائفها وتفاعلها مع باقي مكونات النص، وفي الفصل الثاني قمنا فيه بدراسة تطبيقية على مسرحية عودة الولي فحللنا الشخصيات المسرحية من حيث الإسم والهوية والأبعاد النفسية والاجتماعية.

الكلمات المفتاحية: البنية، الشخصية، المسرحية.

Abstract

Our research revolves around the structure and dimensions of character in contemporary Algerian theater, using the play "The Return of the Saint" by Mohamed Bourhala as a model. Through the play, we examine the most prominent artistic elements that enable the reader to uncover the play's connotations.

The importance of this study lies in its attempt to transcend a superficial reading of the theatrical text by focusing on elucidating character as a structural component that forms the fundamental building block for constructing meaning.

We divided our study into an introduction and two chapters. In the introduction, we addressed the origins and development of theater. The first chapter was devoted to establishing the theatrical character in terms of its types, functions, and interaction with the rest of the text's components. In the second chapter, we conducted an applied study of the play "The Return of the Saint," analyzing the theatrical characters in terms of name, identity, and psychological and social dimensions.

Keywords: structure, character, theatricality.

Résumé
Notre recherche porte sur la structure et les dimensions du personnage dans le théâtre algérien contemporain, en prenant comme modèle la pièce « Le Retour du Saint » de Mohamed Bourhala. À travers cette pièce, nous examinons les éléments artistiques les plus marquants qui permettent au lecteur d'en découvrir les connotations.
L'importance de cette étude réside dans sa tentative de transcender une lecture superficielle du texte théâtral en s'attachant à élucider le personnage comme une composante structurelle, élément fondamental de la construction du sens.
Notre étude comprend une introduction et deux chapitres. Dans l'introduction, nous abordons les origines et le développement du théâtre. Le premier chapitre est consacré à la définition du personnage théâtral, à ses types, à ses fonctions et à son interaction avec les autres composantes du texte. Dans le deuxième chapitre, nous avons mené une étude appliquée de la pièce « Le Retour du Saint », analysant les personnages théâtraux en termes de nom, d'identité et de dimensions psychologiques et sociales.
Mots-clés : structure, personnage, théâtralité.