

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر - الوادي



قسم اللغة والأدب العربي

كلية الآداب واللغات

أبعاد الكتابة الفاعلة في الخطاب المسرحي للأديب أحمد رضا حوحو

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية والأدب العربي
تخصص : نقد حديث ومعاصر

إشراف الدكتورة :

إعداد الطالبتين :

- بومعزة نوال

- مومن موسى كنزة

- قليدة الخنساء

- لجنة المناقشة -

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
قرفي السعيد	أستاذ محاضر - أ-	الشهيد حمه لخضر - الوادي	رئيسا
نوال بومعزة	أستاذ محاضر - أ-	الشهيد حمه لخضر - الوادي	مشرفا
حنكة العيد	أستاذ تعليم عالي	الشهيد حمه لخضر - الوادي	مناقشا

الموسم الدراسي: 1443/1442هـ - 2021/2022م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إهداء

نهدي ثمرة جهدنا

إلى...الوالدين الكريمين أطل الله في عمرهما.

إلى... إخواننا الأعزاء.

إلى... كل أفراد العائلة الكبيرة.

إلى...كل أساتذة اللغة العربية في جميع الأطوار التعليمية.

إلى...كل من أمدنا بيد العون ماديا أو معنويا، قليلا كان أو كثيرا.

إلى... روح جدتي رحمها الله وأسكنها جنة الفردوس.

إلى كل هؤلاء شكرا جزيلا.

شكر وتقدير

قال تعالى :

﴿ رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا فترضاه

وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين ﴾ سورة النمل الآية 19

نشكر الله عز وجل الذي وفقنا لإتمام هذا العمل المتواضع كما نتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد، كما يشرفنا أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى الأستاذة الفاضلة نوال بومعزة التي ساندتنا ودعمتنا ولم تبخل علينا بنصائحها و توجيهاتها القيمة فمهدت لنا طريق العمل ويسرت لنا المصاعب لإتمام هذا البحث.

مقدمة

مقدمة:

إن المسرح فن من الفنون التي تحمل على عاتقها أمر التبليغ والتعبير عن قضايا الشعوب عامة، ولعلنا نلتفت للمسرح الجزائري بشكل خاص حيث كان له الأثر البارز في خدمة قضايا شعبه، ونقل تطلعاته إلى العالم عبر حمل المتغيرات التاريخية والاجتماعية والأسطورية، ففي فضائه تم التعبير عن الآلام، والأفراح، والأحاسيس؛ فهو بمثابة المتنفس الذي يلجأون إليه للترويح عما يجيش في الدواخل بسبب العديد من العوامل المؤثرة داخليا وخارجيا، وقد برزت مجموعة من الكتاب والرواد في المسرح الجزائري كان هدفهم علاج مجتمعهم، والنيابة عنه في التفكير، ووضع الحلول المساعدة على نهضته ومنهم "الأديب أحمد رضا حوحو" الذي كرس جهوده ومسرحه لكل ما ذكرنا؛ فأردنا أن نعمل على الغوص في بعض من أعماله المسرحية من خلال بحثنا الموسوم بأبعاد الكتابة الفاعلة في الخطاب المسرحي للأديب أحمد رضا حوحو الذي استشرعنا أهميته لكون الكاتب أخلص وأحب وطنه فعبر بأدبه عن ذلك فاستحق الأخذ بعين الاعتبار بالبحث، كما أن قلة الدراسات النقدية للعمل المسرحي الجزائري فتح أمامنا آفاقا واسعة للدراسة. ولعل من الدوافع الموضوعية لاختيارنا لهذا الموضوع هو الشغف والرغبة في اكتشاف خباياه الفنية المسرحية كون هذا الفن أحد الأشكال الأدبية السردية التي لها خصائص تميزها عن الفنون الأخرى؛ مما يضيف لرفوف المكتبة أعمالا جديدة تسهم في إكمال سيرورة البحث العلمي عموما والنقدي خصوصا، أما عن دوافعنا الشخصية فهي حبنا للمسرح وللتأليف المسرحي، ورغبتنا في اكتساب الآليات الفنية له؛ وهذا ليقيننا بأنه وسيلة للتواصل والتربية والتأثير والتغيير، والإسهام في تطوير المجتمعات. وقد اهتم بحثنا بالعمل على الإجابة على إشكالية رئيسة هي إلى أي مدى استطاع أحمد رضا حوحو أن يؤثر في الجماهير من خلال أعماله المسرحية؟ وكيف طوع بنيته الفنية لخدمة البنية الاجتماعية؟ وما هي أبرز القضايا التي عالجها فنه؟ وبنينا للإجابة عن ذلك خطة مؤلفة من مدخل نظري يحتوي على مفاهيم

للمسرح والنص والخطاب المسرحي، ونشأة وتطور المسرح الجزائري، ثم أحمد رضا حوحو رائد المسرح الجزائري ثم خصصنا فصلين للتطبيق الأول: بعنوان مسرحيات أحمد رضا حوحو بنية سردية لخدمة البنية الاجتماعية: تطرقنا فيه لتحليل عناوين المسرحيات المختارة: الأستاذ، بائعة الورد، ملكة غرناطة، ودراسة بنية الشخصيات ودلالاتها، ثم صور المكان والزمان وأبعادهما في المسرحيات، وبعدها الآليات غير اللغوية وجمالية توظيفها. أما الفصل الثاني فعنوانه بمفهوم الكتابة الفاعلة في المسرحيات المختارة: عالجا فيه مفهومي الأدب والمسرح الملتزم، وتطرقنا فيه إلى القضايا التي اهتم بها رضا حوحو في مسرحه وهي التربية والمرأة والتاريخ. ثم خاتمة للبحث تضم أهم النتائج المتوصل إليها. واخترنا لبحثنا المنهج السيميائي بتوظيف مقولات النقد الثقافي كونها الأجدر باكتشاف النص وإدراك معانيه ومدلولاته وتفكيك أنساقه المضمرة لإثارة قضايا فكرية، واجتماعية، وثقافية. ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها :

_مسرح أحمد رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة) لأحمد مندور.

_المسرح الجزائري لأحمد بيوض.

_التحليل السيميائي للمسرح سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان لمنير الزامل.

_بنية النص السردى لحميد حميداني.

_تحليل الخطاب السردى لعبد المالك مرتاض.

كانت الدراسة التحليلية شيقة وممتعة في كشف أسرار المسرحيات المختارة إلا أن ذلك لم يخل من بعض التحديات التي واجهتنا أهمها :

_نقص الدراسات النقدية للنصوص المسرحية التي تعمل على تطبيق المناهج الحديثة .

صعوبة تطويع وتكييف بعض معطيات المنهج السيميائي في دراسة المسرحيات كونها تختلف فنيا على القصة والرواية.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نتوجه بالشكر الجزيل للأستاذة الدكتورة نوال بومعزة أولاً لقبولها الإشراف على متابعتنا و ثانياً على كل الدعم والتوجيهات والنصائح الثمينة الموجهة من قبلها والتي لولاها ما اكتملت دراستنا لهذا البحث فلها منا كل الشكر والإمتنان.

مدخل

أولا مفهوم الخطاب المسرحي:

لقد تعددت مفاهيم الباحثين والدارسين في رصد مفهوم الخطاب المسرحي، فنرى باتريس بافيس يعرفه من خلال ملاحظته أن الخطاب المسرحي يختلف عن الخطاب اليومي العادي أو الأدبي حيث يقول: "التحقيقية أفعال يتحقق لدى قولها أو قدرتها، رمزيا على إنجاز فعل"¹، وفي المسرح نلاحظ وجود تقليد أو انتقائية ضمنية نقول [القول هو الفعل] وبالتالي إن تطابق الأفعال والأقوال أو بالأحرى انسجام الفعل مع القول حيث لا يجب أن يخرج عن صيغته الدلالية.

كما يعرفه غسان غنيم بقوله: "الخطاب المسرحي يختلف عن بقية أنواع الخطاب في أنه يقدم عبر وسيط، يشكل السرد فيه مثلا الشخص الغائب، الحاضر الذي يقدم الأحداث والشخصيات، ويعرف كل شيء ويتحكم بكل شيء فهو وسيط بين الأحداث والمتلقين بينما يختفي هذا الوسيط ببراعة تامة في الخطاب المسرحي"².

أما خشلافي لخضر فيرى أن الخطاب المسرحي لا يلزم معنى لكنه يقترح معاني ومن "محاولة الوصول إلى دلالة نهائية معينة، سيؤدي إلى فتح متاهات أو انزلاقات دلالية لا حصر لها... فكل شيء داخله سرا، وكلما تم الكشف عن سره فإن هذا السر سيحيل إلى سر آخر، ضمن حركة تصاعدية موجهة نحو سر نهائي"³

كما يؤكد الأنصاري أن الخطاب المسرحي يتجسد من خلال "عملية مسرحية النصوص المتعددة التي يحتويها هذا الفن، وليس النص المكتوب فقط بل يتحول إلى جزء

¹ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال فخطار، المنظمة العربية للترجمة، ط1، شباط (فبراير)، بيروت، لبنان، 2015 ص180

² غسان غنيم، الخطاب في المسرح، مجلة الأثر، العدد الخاص، أشغال الملتقى الدولي الرابع، تحليل الخطاب، سوريا، ص288

³ خشلافي لخضر، سيميولوجية الخطاب المسرحي، جامعة الجلفة، دت، ص1

من البنية التكوينية للفضاء الدرامي، باعتبارها الأثر المكتوب وهو رموز بصرية تظل بحاجة إلى تجسيد سواء صوتيا أو حركيا عبر تفعيل العلامات المخزنة بداخلها"¹

ثانيا بين المسرح والخطاب المسرحي:

العالم بأسره مسرح...و البشر نساء و رجال ما هم إلاممثلون، لهم مخارجهم و مداخلهم...و عديدة هي الأدوار التي يمثلها المرء في الحياة، ويعتبر المسرح من أهم الفنون التي لها صلة وثيقة بالمجتمع باعتباره موجه المجتمع بمختلف شرائحه الاجتماعية، ويهتم بمعالجة مختلف القضايا في أسلوب حوارى، فهو منبر لتلاقح الأفكار و تبادل النقاشات، حول الظواهر الاجتماعية و الفكرية و التراثية، التي يعبر عنها الفنان المسرحي.

كما أن هناك العديد من المصطلحات التي لها علاقة بفن المسرح ومن هذه المصطلحات نذكر: النص المسرحي .

وعليه نعرفه بأنه عبارة عن قصة مكتوبة تقدم على خشبة المسرح، وتشمل الأحداث و الشخصيات و الحوار بينها ويوضح طبيعة ارتباط الأشخاص بالمكان و الزمان عبر سلسلة من المشاهد المرتبطة والمتلاحقة ويعتبر النص المسرحي البناء الدرامي الذي يحدد سير العرض المسرحي وأساليب الإخراج و التمثيل و التصميم، فهو الإيحاء الذي يسهل على المخرج تصور المكان و الزمان، كما يعد الممثل بالتصور المبدئي للحالة التمثيلية التي سوف يتقمصها أثناء قراءته للدور التمثيلي في النص وحفظه، كما يتيح النص المسرحي المجال للجمهور لفهم فكرة وغاية المسرحية وكثير ما يقرر النص المسرحي نجاح العمل المسرحي برمته أو تعثره عند المشاهد الاولى².

¹ 1 النقدية الأكاديمية العربية، صحين الأنصاري، الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء النص، قسم الفنون والدراسات

² فاطمة مشعلة، مفهوم تانص المسرحي، [WWW.HTTPS://:MAUDOO3COMm](https://www.maudoo3.com) 17 أكتوبر، 2018، 08:33

ومن هنا نستطيع أن نقول أن النص المسرحي هو نص مصمم خصيصا للتمثيل على خشبة المسرح والمبني على أساس التقاليد و القواعد الدرامية المتعارف عليها "وهو عادة ما يسبق العرض المسرحي ثم يصاحبه مع بداية العرض"¹.

فهو في هذه الحالة مثل رواية أو قصة نستطيع قراءتها، كما أن حوارهِ وإرشاداتهِ بمثابة حوار الرواية ووصفها وهو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة وتبقى مهمة المؤلف المسرحي كيف يتناول هاته الحقيقة وكيف يعرضها انطلاقاً من فهمه لها .

إذن فالعلاقة الموجودة بين النص المسرحي و المسرح هي بمثابة مشروع وصفه المؤلف يشبه المشروع المعماري الذي يصممه المهندس لبناء ما على الورق ولا يمكن أن نسميه عمارة سكنية الى في حالة انتقال التصميم من الورق الى حيز التنفيذ، نفس الشيء بالنسبة للنص المسرحي فهو عبارة عن وريقات تحمل أفكارا وشخصيات ساكنة وتتضمن صراعاتها، ولكن لما يقوم المخرج بتحويل تلك العبارات إلى عناصر بصرية و محسوسة تصبح عرضاً مسرحياً يمثل على خشبة المسرح في حين يؤكد فرحان بلبل أن النص المسرحي هو عماد المسرح وقوام عرضه فهو حسب قوله " هو نص يحاول أن يسير على أصول الدراما، وقواعد التأليف المسرحي من تجسيد بالحكاية وبناء للشخصية و الصراع المسرحي"².

لذلك حظي النص المسرحي بعناية كبيرة حيث اعتبر من قبل ثلاثة من الدارسين و المؤلفين جوهر العملية الإبداعية المسرحية؛ فهو منطلق العرض ونواته وهو الذي يمنح للمسرح قيمته الأساسية، كما يرى هؤلاء أن النصوص الجيدة تحقق فائدة و متعة، تفوق فائدة و متعة المشاهدة زيادة على ذلك، أن المسرح في منظور الكثير من المبدعين و النقاد

¹شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، الاسكندرية، ط2، 2001، ص3

²فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل_دراسات_منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 2003، ص19

المسرحيين يركز بشكل أساسي على النص المسرحي المكتوب وعلى ما يتضمنه من أفكار ومواقف، الشيء الذي يجعل من العرض منبرا خطابيا ويجعل من الممثل قناة لتمرير الأفكار وتصورات الكتاب .

مما سبق ارتأينا أن المسرح ليس نصا مسرحيا مكتوبا فحسب؛ فمعمار العرض المسرحي يشكل وفقا لنظام الكثير من العناصر، فلا مسرح دون نص ولا مسرح دون تمثيل...، حيث يرى جوردن كريج أن المسرح لا هو تمثيل فقط ولا هو نص مسرحي فقط إنه إدماج لكل العناصر بداية بالفعل الذي يعد لب التمثيل، اللغة، العبارات، الحوار الذي يشكل قوام المسرحية و الإيقاع الذي يعتبر جوهر فن الرقص".¹ نخلص من ذلك إلى أن النص المسرحي ينمو عبر مراحل تكوينية ليصل إلى خشبة المسرح وبالتالي إلى الجمهور في ما نرى أيضا كخلاصة جزئية لكل من ما هية الخطاب المسرحي، بين المسرح و النص المسرحي لما وجدنا فيهما من ترابط مفاهيمي أن الحديث عن الخطاب المسرحي يستدعي بالضرورة التطرق إلى ثنائية النص المسرحي والعرض المسرحي، حيث يرى باتريس بافيس " نستطيع إذن التكلم عن الخطاب المسرحي شاملين في الوقت عينه العرض المسرحي و النص الدرامي الذي ينتظر حالة بيان مشهدي"².

هذا يدعو إلى أنه لا يمكن تخيل أيضا خطاب مسرحي خال من تلك الثنائيتين، كما لا يمكن تخيل نص مسرحي دون تجسيد على خشبة المسرح لأنه في حقيقة الأمر ما هو إلا قول بحاجة الى تطبيق، وفعل يتحقق من خلال العرض الفني الذي تم التحضير له من قبل، وذلك عبر الوجود الحي و الفعلي للمؤدبين (المرسلين) و المتفرجين (المستقبلين) الذين يستحضر معهم، داخل عملية الإرسال و الاستقبال ... إلخ".³

¹ينظر، حنان قصاب، دماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، 1997، ط1، ص422

²باتريس بافيس، معجم المسرح، ص180

³نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2000، ص11

أي إذا كان المسرح يعتبر فنا من فنون العرض حيث يقوم الممثلون بأدوارهم المختلفة، وعلى الخشبة يتم تلقي هذا الحدث ويستقبل من طرف المتفرجين بصفة جماعية، وبالتالي فهو جهاز ثقافي فكري قد انقلب مؤخرا وعلى وجه التحديد في منتصف القرن التاسع عشر في خضم الاحتكاك بالآداب العربية وبالأخص الأوروبية منها عن طريق الاقتباس، إذن فالمسرح بمعناه البسيط ظاهرة قائمة في أساسها على لقاء واع ومقصود بين الممثل و المشاهد يكون في مكان وزمان محددين، ويهدف هذا اللقاء إلى تجسيد نص أدبي ما باستخدام التعابير اللغوية أو الجسدية أو الإثنية معا بهدف تحقيق متعة فكرية وجمالية .

ثالثا المسرح الجزائري النشأة و التطور :

إن التأريخ للمسرح الجزائري ليس بالمهمة السهلة، وذلك لتعدد الآراء حول انطلاقاته، فهناك من اعتبر انطلاقاته الحقيقية كفن مكتمل سنة 1926، وهناك من دعا إلى البدايات الشعبية التراثية له في الساحات العمومية، وقلّة من عادوا الى أعماق التاريخ بحثا عن بداياته في العهد الروماني، الإسلامي.

لم تكن الجزائر بمعزل عن الحضارات العالمية بل توافدت إليها من كل حذب و صوب مما أدى إلى وجود تأثير وتأثر بين أبنائها وأبناء الشعوب الأخرى، لذلك يرجع العديد من الباحثين المهتمين بشؤون المسرح في المغرب العربي عموما والجزائر على وجه الخصوص إلى العهد الروماني ودليلهم " تلك البنايات الضخمة للمسارح الرومانية المنتشرة في ربوع البلاد من أقصاها إلى أقصاها ونذكر منها : تيمقاد، جميلة، تيبازة، قالمة ... ¹"

¹ علاوة جروة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دط، الجزائر، 2004، ص 22

أما عن العصر الإسلامي (الحكم العثماني) لم يشهد العرب ظهور المسرح بشكله المكتمل إلا أنه لا يمكننا أن ننكر وجود إرهابات مسرحية انتشرت في مختلف البلدان وأصبحت تقليدا معروفا كالأحتفالات الدينية والاجتماعية.

ومن ممارسات الشعوب الإسلامية التي يراها الدارسون قريبة من المسرح، حادثة كربلاء عند العرب و ما يعرف بالتعازي الشعبية¹ (احتفالية التعازي أو يوم عاشوراء) " أكثر الاحتفالات الدينية الإسلامية ذات الطابع الطقسي الأقرب من المسرح الجماهيري العام سواء بأساليب نقد لها أم بتأثيرها على الناس "².

وإذا ما عدنا إلى الجزائر فإننا نلاحظ وجود أنشطة شعبية مشابهة للمسرح منها الأشكال التراثية القريبة من الفن الدرامي من حيث توفرها للعناصر الأساسية لهذا الفن من عرض وممثلين ومتفرجين كالمداح، والرواي الشعبي والحلقة والزرده واحتفالات الأعياد الدينية كالمولد النبوي عاشوراء، الوقوف عن مقابر الأولياء، موسم الحج، الزواج ...

وقد ظل الأمر هكذا حتى دخلت الجزائر تحت الحماية العثمانية، فبقدم العنصر التركي إلى الجزائر في القرن 17 قدمت معه عناصر ثقافية جديدة وأشكال تعبيرية مختلفة " عندها عرف الجزائريون لون مسرحي آخر وهو يشبه خيال الظل المعروف في البلاد العربية في المشرق العربي أنه مسرح القراقوز "³

¹ يتظر مدحت الجبار، البحث عن النص المسرحي جزءان:ج1، في التراث، ج2:المسرح الشعبي، دار النشر للجامعات المصرية، 1995، ط2، ص36

² فراس الزلموني، الطقوس البدائية والمسرح، دار المكتبة الكندي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014، ص51 وما بعدها

³ سعاد محمد خضر، لأدب الجزائري المعاصر(دراسة أدبية نقدية)، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1967، ص54

انتشر هذا اللون المسرحي غداة الاحتلال الفرنسي للجزائر في أنحاء البلاد، حيث يعرض إلى مواضيع كثيرة متسقة من الواقع الجزائري فأصدرت الإدارة الفرنسية قرارا يمنع إقامة عروض القراقوز سنة 1943 بدعوى أنه يحرض على الثورة ضدها ويقدم الفرنسي بصورة ساخرة.

فبعد حصارها لمسرح خيال الظل، ومحاربة الظواهر الفنية الشعبية التي تعبر عن روح هوية الشعب الجزائري عمدت سنة 1850 إلى إنشاء مسرح خاص لتعزيز وجودها في الجزائر، ولتنشيط الحياة الثقافية للمعمرين والترفيه عنهم، ومن هاته العروض التمثيلية : الجزائر 1830 – 1853 " لذكروا 1853 " تصور استيلاء فرنسا على الجزائر واحتلالها لعرش الجزائر وهي تحمل تمثالين للإمبراطور والإمبراطورة¹

كما قدمت أيضا مسرحية عمار لبولوس 1877 ومسرحية " الإفريقي " لأومون 1960 وتوالت العروض بما لا يقل عن ثلاثة وأربعين مسرحية بين سنوات 1830 – 1925 حيث أقدمت القنوات الاستعمارية على إنشاء مسارح بلدية في المدن الكبرى المحتلة، كالعاصمة، وهران، قسنطينة، عنابة، سطيف

ويذهب أبو القاسم سعد الله إلى أن تلك المسرحيات كانت " من النوع الذي غلبت عليه الكمية عن الكيفية فقد كان الغرض منها هو كثرة الإنتاج، وليس رفع المستوى والوصول إلى أهداف نبيلة² .

على الرغم من كل تلك العروض التي قدمها المسرح الفرنسي إلا أن الشعب الجزائري ظل وفيما لتلك الأشكال الشعبية التي تعبر عن هويته، وأصالته، وأكدت على توجهاته إلى العزلة، الإنطواء رغم محاولات إدماجه رافضا هذا الشكل الأجنبي الدخيل، الذي يحمل معه ثقافة أجنبية عنه، فقد ظل الشعب الجزائري بعيدا عن الجو الأدبي

¹ تمارا إلكسندر، ألف عام وعام على المسرح العربي، دار الفرابي للنشر والتوزيع، ط1، 1990/1/1، ص141

² أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ط1، ج5، ص415

وعن مختلف النشاطات الثقافية بما في ذلك النشاط المسرحي " هذا المسرح رغم كل إمكانياته الحرفية الرائعة ظل مادة مستوردة مخصصة للمتفرجين الأوروبيين وبقي غريبا عن ذوق واهتمامات السكان المحليين الذين استمروا كعهدهم السابق بالاستمتاع برواية المداحين أو بفرج مسرح العرائس أو خيال الظل"¹.

أما عن المحاولة الجادة لكتابة نص مسرحي جزائري فتمثلت في مسرحية نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة تريباق بالعراق لصاحبها إبراهيم دانيوس وذلك سنة 1835، هذه المسرحية التي اعتبرت أحسن من " البخيل " التي اقتبسها مارون النقاش² والتي عرضت في بيروت عام 1848 م حيث يقول البريطاني فيليب سادجروف: " مسرحية " دانيوس " تبدو أكثر أصالة من " البخيل " ومن العديد من المسرحيات العربية المبكرة التي كانت تقليدا باهتا للأعمال الغربية ك: البخيل المقتبسة عن " موليير "... لقد وظف دانيوس في مسرحيته الأساطير الشعبية وكتبها بأسلوب شاعري على غرار الموشحات الأندلسية وسيطة بين العربية الفصحى والعامية..."² ولذلك اعتبرت هذه المسرحية الحلقة المفقودة بين الدراما الغربية في القرون الوسطى والمسرح الغربي الحديث.

أما عن البداية الفعلية للمسرح في الجزائر فقد كانت سنة 1921، وذلك بإجماع أغلب الباحثين والمؤرخين وفي طليعتهم محي الدين ماستارزي، علي سلالي (المشهور باسم علالو) اللذان شاركا في تأسيسه، وساهما في تطويره بالتأليف والتمثيل، والذي تزامن مع زيارة الفرقة المسرحية المصرية للجزائر³ والتي قدمت عرضين مسرحيين لنجيب حداد هما : شهامة العرب، وصلاح الدين الأيوبي في كل من العاصمة و،

¹ تمارا إلكسندر، ألف عام و عام على المسرح العربي، ص41

² أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص23

³ فرقة مسرحية مصرية بقيادة جورج الابيض قدمت إلى الجزائر بدعوة من الأمير خالد عندما التقى به بفرنسا سنة 1910 وطلب منه أن يبعث له بعض المسرحيات لتمثيلها بالجزائر إيمانا منه بأهمية المسرح في إيقاظ الأمة

وهران وقسنطينة على التوالي وقد كان لهذه الزيارة " أثرها في الأوساط المسرحية، وبدأ المسرح الجزائري يخطو خطوة جدية؛ بحيث مثلت مسرحيات ذات مضامين جديدة وتكونت فرق مسرحية وفنية لعبت دورا جادا في خلق مسرح جزائري بلغة عربية فصحة استمر إلى غاية 1926 "

وعلى الرغم من أن هذه الفرقة لم تجد إقبالا جماهيريا إلا أنها كانت السبب الرئيسي في انبعاث المسرح الجزائري الى الوجود. عقب هذه الزيارة قامت مجموعة من المثقفين الجزائريين بعدة محاولات تمثلت في تأسيس عدة جمعيات ثقافية لتنمية الفعل المسرحي منها :

1. جمعية المهدبية : أسسها الطاهر علي الشريف سنة 1921، بفضل التشجيعات التي تلقوها من أفراد الفرقة المصرية راحوا يتدربون على أدوار مسرحية ذات الفصل الواحد حيث قدم ممثلوها ثلاث مسرحيات هي : الشقاء بعد العناء 1921، خديعة الغرام 1923، البديع 1924¹، ركزت في عروضها على الجانب التربوي التعليمي من خلال معالجة الآثار السلبية التي يخلفها الخمر.

2. جمعية التمثيل العربي : أسسها المسرحي محمد منصالي في نفس الفترة ضمت إلى جانبه، عبد العزيز لكحل، إبراهيم يحمون، محي الدين باشطارزي وآخرين ... قدمت مسرحيتين واحدة بعنوان " في سبيل الوطن " مقتبسة عن مسرحية تركية قدمت بتاريخ 29 ديسمبر 1922² تتناول موضوع الوفاء للوطن، وأما المسرحية الثانية بعنوان " فتح

¹ سعد الدين بن أبي شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ص31

² أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص16

الأندلس " قدمتها بتاريخ 18 جوان 1923 وهي من اقتباس محمد منصالي وتروي أحداث فتح الأندلس من طرف المسلمين.¹

وتوالت بعد ذلك ظهور الفرق المسرحية، ومحاولات التأليف المسرحي وعلى الرغم من الاستعداد والرغبة التي كانت تحذو أولئك الرواد إلا أن أغلب تلك الفرق والجمعيات كان مصيرها الفشل لأسباب مختلفة يوجزها معظم المهتمين بدراسة المسرح الجزائري في تلك الفترة. حيث يرجع كل من علاو ومحي الدين باشطارزي " أن الجمهور لم يكن في استطاعته فهم النصوص التي كنا نمثلها باللغة العربية²، في حين لم يؤكد علاو " أن هذه المحاولات الحميدة، وإن كانت في صالح المسرح فإنها لم تكن تثير سوى جمهور محدود العدد من المثقفين بالعربية".³

كما يؤكد سعد الدين بن أبي شنب إلى أن الصعوبات قد نشأت من الجمهور ومن الممثلين في آن واحد " ففي الدرجة الأولى لم يكن جمهور العاصمة معدا ولا مكونا لتقبل المسرح، لذلك لم يدرك جيدا مبادئه وأهدافه وقد كان من الصعب على هذا الجمهور أن يفهم اللغة العربية الفصحى إما لجهله لهذه اللغة أو لأن أذنه لم تتعود على سماعها".⁴ وإلى جانب اللغة يضيف أسبابا أخرى:

_ غياب الثقافة المسرحية والعنصر النسوي المطلوب لتأدية الأدوار النسائية التي كانت تلغى لهذا السبب، مع عدم توفر القاعات المناسبة لتلك العروض.

¹ أحمد منور، مسرح أحمد رضاوحو، مذكرة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر،

1409 هـ_1989م، ص18

² المرجع نفسه، ص1

³ علاو شروق، المسرح الجزائري، ترجمة أحمد مندور، منشورات البين الجاحظية، 2000، ط1، ص23

⁴ سعد الدين بن أبي شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ص31

ويرى أحمد منور أن حصر فشل تلك التجارب في عامل اللغة وحده ناتج عن نظرة غير معمقة، وهو يميل إلى تبني رأي سعد الدين بن أبي شنب مع تأكيده على أن مواضيع المسرحيات كانت جادة بعيدة عن الترفيه¹.

لعلنا من خلال ما لاحظناه من آراء نجد أن سبب فشل تلك العروض يعود لها مجتمعة.

بعد البداية المتعثرة عرف المسرح الجزائري تحولا جذريا بداية من سنة 1926؛ حيث استفاد كتابها من تجارب غيرهم وفي طليعتهم علالو، رشيد القسنطيني، محي الدين

باشطارزي، فقد قدموا عروضاً مسرحية اهتمت بقضايا الشعب بلغة بسيطة قريبة منه، وركزوا فيها على عنصري الترفيه والكوميديا، وأدخلوا الموسيقى والغناء في العرض المسرحي، كما اقتربت مواضيعهم من الواقع الجزائري. وقد كانت فاتحة تلك العروض مسرحية جحا 1926م المكونة من فصلين وثلاثة مشاهد وهي من تأليف علالو، عرضت في 12 أبريل 1926م بمسرح الكورسال² بباب الواد. وكما ذكرنا سابقاً أن زيارة الفرقة المصرية جورج الأبيض للجزائر سنة 1921م كان له أثر بارز وهام على الحركة الثقافية آنذاك؛ لذا اعتبرت تلك الزيارة هي العامل الحقيقي لبداية النهضة المسرحية في الجزائر خاصة أنه "كان لعروضها المسرحية على مسارح الجزائر الصدى البعيد في نفوس النخبة المتتورة من أبناء هذا الوطن فجمعوا أنفسهم وعقدوا العزم على خوض غمار هذه النهضة فكان ما أرادوا³. ثم تواصلت مسيرة المسرح الجزائري منذ ذلك الحين

¹ أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوجو، ص 19

² سعد الدين أبي شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ص 32

³ محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخاً... ونضالاً، مذكرات عن المسرح الجزائري في عهده الاحتلال والاستقلالي، ج2، ص 14

مرتبطة بما يحدث في الجزائر؛ فكل مرحلة أحداثها السياسية، والاجتماعية، هذه الأخيرة تنامت تصاعديا مواكبة المسرح، فاختلفت معالمه من مرحلة إلى أخرى، لقد تراوحت المراحل بين الثلاثة والسبعة حسب تقسيمات النقاد¹ الجزائريين مرتبطة بالفترة المقسمة

_فأحمد منور يشمل تقسيمه ثلاث مراحل على امتداد من 1921_1947م.

_جروة علاوة وهبي استعرض ست مراحل بداية من 1926م حتى سنة 1973م.

_أما بوعلام رمضان فقد قسم الفترة بين 1921م_1981م إلى سبعة مراحل.

_في حين تعامل أحمد بيوض مع أطول فترة امتدت من سنة 1926م إلى سنة 2007م والتي قسمها إلى تسع مراحل نذكر منها المراحل الخمس الأساسية:

المرحلة الأولى: من 1926م_1934م: تبدأ مع مسرحية جحا باعتبارها فاتحة العروض المسرحية في هاته الفترة بقلم الكاتب علي مدلاي، وهو تلميذ جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، إذ لقيت هذه المسرحية إقبالا كبيرا وتفاعلا واسعا من قبل المشاهدين؛ فبالتالي يكون علاو قد وضع حجر الأساس للمسرح الجزائري "كما كتب علاو بعد ذلك سلسلة من المسرحيات الناجحة بلغ عددها سنة 1931م سبع مسرحيات"². ولا ننسى رشيد القسنطيني الذي خلف بعد وفاته حوالي عشرين مسرحية، والكثير من التمثيليات الفكاهية القصيرة حيث قال عنه باشطارزي: "إنه أول من أعطى للمسرح الجزائري شخصية متميزة وزوده بنموذج لم يستعره من أي مسرح آخر و ذلك بفضل موهبته الخارقة كممثل كوميدي"³. أما محي الدين باشطارزي فقد سار على اتجاه علاو،

1 ينظر أحمد منور، المسرح الجزائري بداياته وتطوره، مجلة ثقافات، ص 187_188، جروة علاوة وهبي، ملامح

المسرح الجزائري، ص 38_51

2 أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوجو، ص 21

3 المرجع نفسه، ص 22

وكانت باكورة أعماله مسرحية جهلاء مدعون بالعلم حارب فيها الشعوذة، كما قدم العديد من العروض نذكر منها فاقو 1934م وعلى النيف 1934م وأعمال أخرى.

المرحلة الثانية 1934م_1939م: أصبح المسرح ذا طابع سياسي نظرا للأحداث التي رافقت هاته المرحلة، كظهور الأحزاب السياسية الوطنية؛ فجاء مضمون المسرحيات يدور أساسا حول النضال السياسي وضرورته، وإبراز تاريخ وهوية الشعب الجزائري، وبالتالي عرف المسرح في هذه الفترة نشاطا كبيرا على يد كل من رشيد القسنطيني، ومحي الدين باشطازي، كما شهدت هذه المرحلة انسحاب علالو من الساحة الفنية وانضمام عناصر شابة جديدة منهم محمد التوري، ومصطفى كاتب، ومحمد حطاب، كما شهد المسرح الجزائري التحاق الفنانة عائشة عجوزي المشهورة بأم كلثوم باعتبارها أول امرأة تدخل مجال الفن المسرحي.

المرحلة الثالثة 1939م_1945م: هي فترة الحرب العالمية الثانية، حين تصاعد النضال السياسي على يد الحركات التحررية، فعملت السلطات الفرنسية على تشديد الخناق على الفرق المسرحية لدورها في إنكاء الروح الوطنية في الجماهير وبالتالي حدث انقطاع بين المسرح والجمهور" وهكذا نجد أن الاستعمار في سبيل القضاء على الحوار الاجتماعي كان يتجه نحو خلق العقبات والمشكلات المختلفة في طريق الفرق المسرحية الناشئة¹، كما فقد المسرح الجزائري في تلك الفترة بعض رجالاته حيث توفي إبراهيم رحمون 1942م وهو أحد الأسماء التي ساهمت في تنشيط الحركة المسرحية ليلتحق به بعد سنتين رشيد القسنطيني سنة 1944م ثم محمد المنصالي سنة 1945م.

المرحلة الرابعة 1945م_1956م: بعد حالة الركود والانحصار التي عرفها المسرح الجزائري خلال الحرب العالمية الثانية، عاد نشاطه أقوى مما كان عليه خاصة بعد الاعتراف الرسمي به من قبل السلطات الفرنسية التي سمحت للقائمين عليه بتقديم

¹ نصر الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر 1945_1980، الأردن، الجامعة الأردنية، 1991، ص53

عروض بقاعة الأوبرا بالعاصمة ابتداء من سنة 1947م وقد تأسست في هذه الفترة فرق مسرحية أهمها فرقة مسرح الغد عام 1946م على يد رضا حاج حمو والمركز الجهوي للفن المسرحي وفرقة المزهري القسنطيني التي تأسست عام 1948م على يد أحمد رضا ححو وبن دالي. "وقد كانت جمعية العلماء المسلمين وتلاميذ المدارس الإصلاحية يقيمون مسرحيات لنشر الدعوة الإصلاحية للمحافظة على القيم الدينية والأخلاقية والثقافية وكانوا يستعملون المسرحيات كسلاح من أسلحة الإيقاظ الشعبي"¹.

المرحلة الخامسة 1956م_1962م: هي فترة اندلاع الثورة حيث لقي المسرح الجزائري ضغطا كبيرا من طرف الاستعمار الذي يعمل على سحق الجزائر أرضا وتاريخا وثقافة وأمام هذا الوضع اضطر المسرح أن يلجأ إلى الخارج لإتمام رسالته النضالية، وقد مر المسرح الجزائري في المهجر بفترتين مختلفتين من حيث نوعية النضال السياسي فكانت الفترة الأولى من 1955م إلى 1958م في فرنسا والثانية من 1958م إلى 1962م في تونس، أما الأولى فلم تعرف الكثير من التأثير في مسار الثورة بسبب الضغوط الاستعمارية التي كانت لا تسمح بالنشاط المسرحي السياسي، وعلى العكس في تونس عمل المسرح بحكم المكان على تعميق الكفاح النضالي ضد الاستعمار الفرنسي؛ فكان بمثابة المنبر الذي يعلو منه الصوت، والصوت، والثورة، والشعب وتحول إلى بندقية بيد كل فنان مسرحي، خاصة بعد أن تأسست الفرقة الوطنية لجبهة التحرير الوطني للفنون الدرامية في شهر أبريل، ومن نتاج هذه المرحلة الخالدة من تاريخ المسرح في الجزائر مسرحية "تحو النور" وهي عبارة عن لوحات من كفاح الشعب و"أولاد القصب" لعبد الحكيم رايس و"الخالدون ودم الأحرار" لمصطفى كاتب.

¹ أنيسة بركات درار، أدب النضال في الجزائر من سنة (1945 حتى الاستقلال)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،

من خلال ما جاء في نشأة المسرح الجزائري وتطوره، خلصنا إلى أن تركيز رواد المسرح الجزائري خاصة تلاميذ جمعية العلماء المسلمين كان على المواضيع الإصلاحية التربوية في عروضهم، وعلى رأسهم أحمد رضا حوحو الذي شغل عمله الكثير من الباحثين لتمييزه عن أقرانه، وهذا ما رأينا أن نتحدث عنه في العنصر الموالي.

رابعاً : أحمد رضا حوحو رائد المسرح الجزائري :

يعتبر الأديب أحمد رضا حوحو من أبرز الأدباء الجزائريين، وهو الأديب الوحيد الذي تفرد بإنتاج الفنون الأدبية المختلفة المقال، والقصة، والرواية، والمسرحية، كما يعد قامة مسرحية متميزة في الجزائر من خلال المجهودات التي قدمها في إرساء قواعد هذا الفن وإثبات وجوده.

يعد المسرح الميدان الذي برع فيه حوحو اقتباساً وتأييلاً وتمثيلاً، فقد تفتن لأهميته منذ البداية في فترة حرجة من تاريخ الجزائر.

يرجع أول أشغال حوحو بالمسرح إلى سنة 1929، حين انضم إلى " جمعية الشباب العقبي الثقافية " بمسقط رأسه التي كان يرأسها شباح المكي الأوراسي . " حيث أصبح أمين مرخص، وأحد أعضائها النشطين وخاصة في مجال التمثيل المسرحي " ¹ كما تعتبر " مسرحية فرعون العرب آخر مسرحية يمثلها حوحو مع جمعية الشباب العقبي قبل هجرته " ²

¹ أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص 53

² أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 120

وعلى الرغم من أن تجربته في هذه الجمعية لا تكاد تذكر إلا عرضاً في مسيرته الأدبية والفنية إلا أنها جد مهمة فقد " بينت له عملياً أن فن المسرح فن خطير يمكن لممارسه أن يعرف السجن أو الاضطرار للهجرة خارج الديار"¹

كما أنها " قدمت له تعليماً آخر يبرز الجوهر المسرحي للسير والقصص والأخبار التي تزخر بها مدونة السرد الغربي، خاصة الشعبي منه "²

إن أول المعارف التي تلقاها حوحو في مجال المسرح كان مصدرها المدرسة الفرنسية " ففي تكميلية لوسيانى بسكيدة يكون قد اطلع على إبداعات حوحو في الشعر والمسرح"³.

ولعل مستوى حوحو التعليمي حسب منور لا يؤهله أن يكون من المثقفين، إلا أن حوحو بفضل ذكائه وعصاميته عرف كيف يستغل ما حصل عليه من الزاد المعرفي المتوسط لتنمية ثقافته ومعارفه، فأهله ذلك إلى الإطلاع على عيون الأدب الفرنسي، حيث أحسن استغلاله في مسرحياته فيما بعد عن طريق الترجمة والاقتباس لما استقر به المقام في الحجاز. لم تنقطع صلته بالمسرح نهائياً، حيث تشرح مجلة المنهول الملكية مقالات عن أعلام الأدب الفرنسي، وكان من بينهم أعلام في المسرح مثل : موليير، وفيكتور هيغو في سنة 1938 ثم أقدم على كتابة أولى محاولاته المسرحية سنة 1939 " فنشر في نفس المجلة وعلى التوالي : أدباء المظهر، وضعية البرامكة، والواهم"⁴

يمكننا اعتبار فترة إقامة حوحو في الحجاز مرحلة التأليف المسرحي مقارنة بمرحلة الجزائر التي تمثل مرحلة التمثيل فوق الخشبة .

¹ الشريف الأدرع، الشروط الجمالية لمسرح أحمد رضا حوحو، الفجر; WWW:ALFADJERCOM 2015/05/27

² المرجع نفسه، ص ن

³ المرجع نفسه، ص ن

⁴ أحمد منور، المرجع السابق، ص53

وإن كانت هذه المرحلة الحجازية أو كما سماها الشريف الأدرع " مسرح على ورق"¹ لا تمثل شيئاً في مساره المسرحي فإن المقالات التي كتبها حول المسرح في تلك الفترة تهمنا كثيراً في معرفة مفهومة للمسرح، ويتضح ذلك من خلال مقالين له نجدهما ضمن كتابه في الأدب والإجتماع²، الأول بعنوان موليير تحدث فيه عن حياته ومسرحه بقول أحمد منور في هذا الصدد أنه " أتى فيها بأفكار وتصورات واجتهادات لا تنطبق في الحقيقة على مسرح موليير، بقدر ما تعكس أفكار حوحو وتصورات المسرح وأهدافه"³ كما أنهى تحليله للمقال بتساؤل : عما إذا كان ان يعكس مفهومه الشخصي للمسرح فاتخذ من مسرح موليير ذريعة لذلك ؟

كما توجي هذه المقالة انطلاقاً من تاريخ كتابتها أنها تسبق بكثير الأعمال المسرحية في المرحلة الجزائرية وبالتالي يتضح لنا أن حوحو من البداية كان له تصورا وبرنامجاً مسرحياً.

أما المقالة الثانية بعنوان " الأدب الحي بين أدب القصة والمقالة"⁴ " قارن فيها بين المقالة والمسرحية والقصة وقدرة كل فن من هذه الفنون الأدبية على التوصيل وسرعة الانتشار ". ومن جهتنا نرى في تأكيده على أهمية المسرح عن باقي الفنون الأدبية، أن المسرحية تحتاج أولاً إلى مشاهدين لا إلى قراء، " كما لا يشترط أن يكون الفرد متعلماً، ولا تقف الأمية حبر عثرة في طريقه"، وهذا ما يجعل المسرح فنا جماهيرياً بدرجة أولى، حيث يقول حوحو " والمسرحية لا تحتاج إلى قراء بقدر ما تحتاج إلى مشاهدين، حيث تتخاطفها فرق التمثيل المتعددة التي تقوم بعرضها على آلاف

¹ الشريف الأدرع، المرجع السابق، ص ن

² أحمد منور، المرجع السابق، ص 80

³ م ن، ص ن

⁴ م ن، ص ن

النظارة من مختلة الطبقات والبيئات، وحتى إذا احتاجت إلى قراء فإنه يكفي التعليم الأولي البسيط لفهم مراميها واستجلاء أغراضها ¹.

أما الخاصية الثانية حسب رأيه في الأفكار التي تبرز في المسرحية مجسمة بالأشخاص وبلغتهم التخاطبية الحوارية سهلة الفهم فورية التأثير في النفس يقول حوحو " إن المسرحية أشد تأثيرا في القلوب، وأعظم نفوذا في امتلاك النفوس، وذلك لتصويرها الحادثة أو الفكرة تصويرا دقيقا واضحا لا يحتاج إلى عتاد في الفهم أو دقة في الملاحظة، إذ تبرز المعاني مجسمة في أشخاصها الذين تنطقهم بألسنته نطقهم العادي الخالي من التكلف والغموض ²."

وبعودته إلى الجزائر وانضمامه إلى جمعية العلماء المسلمين تبدأ المرحلة الأهم في تاريخ حوحو المسرحي وتشمل على مرحلتين :

أ. مرحلة المسرح المدرسي :

بدأ بممارسة نشاطه المسرحي في إيصال ما تقدمه مدارس الجمعية من نشاطات ثقافية خاصة " مدرسة التربية والتعليم الذي كان مديرا لها ³ فكانت فاتحة عروضه مسرحية صنيعة البرامكة بالمسرح البلدي لمدينة قسنطينة يومي 22 - 23 جوان 1947 ⁴ أما العرض الثاني فكان، " مسرحية ابو الحسن التيمي أو هارون الرشيد بالمسرح نفسه بتاريخ 28 جوان و05 جويلية من نفس السنة ⁵ كما قدم حوحو مسرحية ثالثة بعنوان البخلاء الثلاثة وإن كانت تعتبر في عداد الأعمال الضائعة .

¹ أحمد منور، المرجع السابق، ص82

² م ن، ص82، 83

³ م ن، ص 83

⁴ م ن، ص61

⁵ م ن، ص ن

ب. مرحلة جمعية المزهر القسنطيني للموسيقى والتمثيل

بعد مرور عامين من اقامته بقسنطينة قام كل من الدكتور بن دالي واحمد رضا حوحو بتأسيس جمعية المزهر بقسنطينة، حيث كان حوحو مديرها الفني وذلك بسنة 1948، وهي مكونة من شباب يسهرون على تنشيطها في ميداني الموسيقى، المسرح، حاول حوحو من خلالها إعطاء المسرح طابعا استعراضيا يتناغم فيه التمثيل مع الغناء والرقص جمع فيها بين فرقتين فئيتين هما :

- فرقة الموسيقى :

كانت تحت إشراف " بن دالي هدفها إحياء الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية " ¹ حيث كان " محمد العجالي يجيد الموسيقى الكلاسيكية تحت قيادة محمد داودي قائد الجوق " ²

- فرقة المسرح :

أما المسرح فكان يشرف عليه أحمد رضا حوحو الذي اقتبس العديد من الأعمال المسرحية عن " موليير ومارسيل، بانويل وفكتور هيقو " ³ ومن المسرحيات التي قدمتها الجمعية مسرحية البخلاء الثلاثة " والتي تم تقديمها بكلية الشعب بتاريخ 03 ماي 1949 " ⁴ " ومسرحية ابن الرشيد التي عرضت بتاريخ

¹ أحمد منور، المرجع السابق، ص 53

² أحمد بيوض، المرجع السابق، ص 12

³ م ن، ص 12

⁴ الشريف الأدرع، المرجع السابق، ص ن

1950/12/13 وقد شارك في تمثيلها حسب جريدة الشعلة " " أربعون شخصا 28 رجلا و 12 امرأة بين ممثلين ومغنيين وراقصات اثناء لجانب الفرجة في العرض¹ والحاصل أن فرقة المزهري كانت تعتمد بشكل رئيس طوال فترة نشاطها على ما كان يمدّها به حوحو من أعمال مسرحية، ويذكر أحمد منور أن حوحو " ترك حوالي عشر مسرحيات بين مقتبسة وموضوعة مثلت معظمها فرقة المزهري القسنطيني² جمعت بين الدراما التاريخية والاجتماعية، اعتمد على اللغة العربية الفصحى في ما هو مأساوي ودرامي واعتمد على اللغة العربية الدارجة في ما هو كوميدى. سعت جمعية المزهري بفرقتها لإرساء مسرح قوي، حتى أنها " أشركت الأوروبيين للغناء بالعربية، أما عن الباليه فكان يقوم به كونيو، الذي كان على صداقة مع أحمد رضا حوحو³ امتد نشاطها إلى المدن المجاورة منها، سكيكدة، قالمة، وعين البيضاء والعلمة وبسكرة....

كما قامت الفرقة برحلة إلى فرنسا سنة 1954 "وقدمت حفلتين فنيّتين في مدينتي مرسيليا وليون ولقيت إقبالا ونجاحا كبيرين لدى الجالية المغربية هناك".⁴ إن طريق النجاح الذي لقيته المزهري لم يكن معبدا خاليا من العراقيل بل تعرض للكثير من المصاعب، أهمها الأزمات المالية بسبب الظروف الإستعمارية التي لم تكن تساعد على القيام بأي نشاط ثقافي هادف، وقد عبرت جريدة الشعلة عن تلك المتاعب بقولها " لقد صادفت المزهري عراقيل شديدة منذ نشأتها، وتغلّبت عليها إلى حد الآن بعزيمة الشبان، أهم العراقيل فقرها المدقع، وبتضحية الساهرين عليها أمكن لها أن تكون رأس مال والجوهرة الثمينة فيه إيمان الشبان برسالتهم، أما ثاني العراقيل فهم أولئك المتطفلون

¹ م ن، ص ن

² أحمد منور، المرجع السابق، ص 67

³ أحمد بيوض، المرجع السابق، ص 121

⁴ أحمد منور ومسرح أحمد رضا حوحو، ص 69

الذين يحاولون دس أنوفهم في كل هيئة ومشروع استغلاله إن أمكن أو تحطيمه.... وقد حاولوا الإثنين مع المزهر فباؤوا بالفشل ¹.

والجدير بالذكر أن أحمد رضا حوحو كان قطبا ثقافيا كبيرا في منطقة الشرق الجزائري، وبالرغم من المدة الوجيزة التي عاشها فيها بعد عودته من الحجاز إلا أنه استطاع أن يقدم مدارس ومذاهب مختلفة فبعضها كلاسيكي وبعضها الآخر رومانسي بعضها كوميدي وبعضها الآخر مأساوي لكن للأسف ضاع منها ما ضاع ومن هاته الأعمال.

صنيعة البرامكة، هارون الرشيد أو أبو الحسن التيمي، أو ياء المظهر، الواهم أو الأستاذ، البخلاء الثلاثة (مفقودة)، البخيل، عنبسة أو مملكة غرناطة، بائعة الورد عاشور، التمدن النائب المحترم .

لقد كان حوحو الأديب الوحيد الذي أنشأ فرقة مسرحية والكاتب الذي كتب واقتبس ما يزيد عن عشرة أعمال درامية يقول أحمد منور " إن الأمر لا يتعلق بالريادة في هذا الفن أو ذاك أو بعدد الأعمال التي أنجزها ولكن بنوعية تلك الأعمال وبقيمتها الأدبية تلك القيمة التي شهدها معاصروه والتي مازالت تلقى عند الأجيال اللاحقة فس التقدير والإعجاب بفضل تميزها وأصالتها ².

ونشير أيضا إلى أن حوحو ضمن مسرحياته أفكارا أساسية يعالجها وأهداف يسعى إلى تحقيقها، كما أعلن سنة 1954 أنه أعد للطبع ست مسرحيات له إلا أن الظروف قد حالت بينه وبين تحقيق ذلك، خاصة بعد نشوب ثورة التحرير الكبرى " ولا سيما السلطات الاستعمارية هددته بالموت واعتبرته مسؤولا عن أي حادث يحدث في

¹ م ن، ص 69_70

² المرجع السابق، ص 57

المدينة¹ وقد نفذت وعيدها حيث أخذ حوحو من منزله ولم يعرف عنه أي خبر بعد تاريخ 29 مارس 1956

كما ذكرنا سابقا أن أحمد رضا حوحو عاش في مرحلة تعد من أصعب المراحل التاريخية التي مرت بها الجزائر ورغم ذلك كان أدبيا مثالا للصمود في وجه المستعمر الغاشم حيث استطاع ان يبدع أعمالا أدبية متميزة وأكد من خلالها التغييرات التي عرفها المجتمع الجزائري كما ترك بصمته الخاصة بإسهاماته في مجال المسرح وباقي الفنون الأخرى

شهيد الكلمة أو شهيد الواجب الوطني هكذا سمي في عدة دراسات، هذا اللقب يحمله من كان كاتباً متميزاً واعياً لرسالة الأديب، مدركاً لقيمة الأدب ودوره في الإصلاح الديني والسياسي والاجتماعي فوظف كل ما يملكه من مواهب، وفكرية ليبدع في كل الحقول الأدبية فتجاوز فن القصة والمقال والرواية ليستثمر فن المسرح ويوظفه في التوعية والإصلاح.

يعتبر حوحو صوتاً أدبياً مغايراً عما عرفته الساحة الأدبية عامة والمسرحية على وجه الخصوص في تلك الفترة وهذه المغايرة لا تعود فقط إلى تنوع أعماله وثوراتها وبل إلى طريقة تعامله مع الموضوعات الاجتماعية والسياسية والثقافية والفنية، فهي طريقة تختلف تماماً عما كان ينشر آنذاك أسلوباً ولغة وفكراً ورؤية، فهو بحق " مصلح اجتماعي في أدبه مساهم للحركة الإصلاحية في بلده وناقد بصير بعيوب المجتمع وأمراضه خدم شعبه وبلاده بقلمه في قصصه وتمثلياته"² حيث يرى أحمد بن دياب أن أحمد رضا حوحو " أول كاتب جزائري نزل إلى الشعب يبحث عنه ليأخذ بيده إلى النور

¹ م ن، ص 78

² محمد الصالح رمضان، شخصيات ثقافية جزائرية، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ط1،

بطريقة مختلفة¹ وما يميز أسلوبه الأدبي " السخرية والتهكم والرسم الكاريكاتوري للشخصيات التي يكتب عنها مطبوعا بالصدف والخفة والدعابة"²

نخلص إلى أن حوحو من الممثلين والأدباء المسرحيين الذين شدوا انتباه الجمهور الجزائري وجعلوه يتذوق فن الدراما والذي ساهم بدوره في إرساء دعامة الفن المسرحي في الجزائر وتقاليد من خلال فرقة المزهرة القسنطينية هذه الأخيرة شكلت لها مسرحيات حوحو ماء الحياة رغم ما كانت تعانيه بسبب الظروف السياسية وما تواجهه من صعوبات مالية إلا أنها استطاعت أن تحقق نجاحات معتبرة اعترف بها الكثيرون، خاصة ان تجربة حوحو مع المسرح تكتسب أهميتها " من كونها وطنية في منطلقاتها، تثقيفية في وسائلها، تربية في أهدافها وهو ما جعل منها نموذجا مثاليا في المسرح الجزائري ومن صاحبها مثالا للمثقف الواعي الذي عاش هموم شعبه ووطنه"³ ونعتبر مع قصرها " تجربة غنية تمثيلا وتأليفا واقتباسا، حيث استطاع أن يقوم بنشاط مسرحي معتبر"⁴ كشف به التفات عن عيوب المجتمع الجزائري في صورة فكاهية ساخرة فيها الكثير من الجرأة والتميز.

1 المرجع السابق ، ص228

2 محمد خان، الأدب الإصلاحي في الجزائر، مجلة العلوم الانسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دار الهدى، عين مليلة، جوان 2002، ص33

3 إبراهيم صحراوي، قراءة في مسرح الشهيد أحمد رضا حوحو، البديل العراقي، القدر العربي، 2006، 02، 15
WWW:ALBAEEIL/AGMAIL/COM

4 أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص184

الفصل الأول

مسرحيات الأديب أحمد رضا حوحو

بنية سردية في خدمة البنية الاجتماعية

1. تحليل العنوان وأبعاده في المسرحيات المختارة :

أ مفهومه ووظائفه:

يعد العنوان من أبرز العتبات المحيطة بالنص إحاطة خارجية كيف لا وهو؛ يمثل أول لقاء بينه وبين القارئ، بحكم احتلاله لمساحة هامة من الغلاف، من هنا تظهر لنا الرسالة الأولى التي يسعى الكاتب إلى تبليغها وذلك بإثارة وإغراء القارئ وحمله على اكتشاف دلالاته المختزلة والمكلفة إلى تمكنه من الولوج إلى النص وهكذا أصبحت عتبة العنوان علما قائما بذاته La tétralogie، وذلك بعدما وضعت له تعريفات مختلفة نذكر منها تعريف رولان بارت R. Barthes بأنه " نظام سمبولوجي يحمل في طياته قيما أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية"¹، وهو عند جيرار جنيت G. Genette "مجموعة من العلامات اللسانية (...) التي يمكن أن توضع على رأس النص لتحده، وتدل على محتواه لإغراء الجمهور المقصود بقراءته"² ومنه فهو كاشف لهوية النص ومضمونه ليغري القراء للاطلاع عليه أما المساهمة العربية في تحديد مفهوم للعنوان فيمكن التمثيل لها بتعريف **خالد حسين** مفادها أن " العنوان علامة لغوية تتموقع في واجهة النص لتؤدي مجموعة وظائف تخص أيولوجية النص ومحتواه وتداوليته في إطار سوسيو ثقافي خاص بالمكتوب"³ وهنا تظهر ثلاثة محاور تتعلق كلها بالعنوان هي : الطبيعة اللغوية له، موقعه الكتابي، ووظائفه التي يؤديها. وقد اهتم جيرار جنيت بدراسة العناوين " حيث أفرد لها فصلا خاصا في كتابه **عتبات** فبعد سرد مفصل لتاريخية العنوان وبنائه

¹ راح بوصبيح، قراوة سيميائية في عتبات العنوتن والغلاف لرواية واسني الاعرج طوق الياسمين رسائل فيالشوق والصبابة

والحنين، مطبعة رويقي، ط1، الجزائر، الاغواط، 2008، ص52

² محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، (التشكيلومسالك التأويل)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، دار الأمان،

منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الرباط، الجزائر، 2012، ص15

³ خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر،

دمشق، دط، 2007.ص77

خلص إلى أن للعنوان عموماً أربع وظائف¹ وسنحاول تقديم مفهوم لكل وظيفة كما رصدها جنيت:

1/ الوظيفة التعيينية : حيث يسمى العنوان النص ويتميز عن غيره وإن حصل لبس في اتفاق روايتين على عنوان واحد لا بد من العودة للعتبات الأخرى من اسم الكاتب وغيره وتوظيف المعرفة السياقية عن الرواية.

2/ الوظيفة الوصفية : وفي هذه الوظيفة إشارة للعناوين الموضوعاتية والخبرية والمختلطة .

3/ الوظيفة الإيحائية : ولهذه الوظيفة ارتباط بالوظيفة الوصفية وتعتبر هذه الوظيفة قيمة في العنوان أكثر منها وظيفة .

4/ الوظيفة الإغرائية : وهي وظيفة تشتغل على جذب اهتمام القارئ وتشويقه ويرى جنيت أن هذه الوظيفة ليست فاعلة في كل الأحوال لاختلاف أهواء وأفكار القراء.

- من خلال ما سبق يمكن أن نستنتج بنية العنوان في مسرحيات أحمد رضا حوحو من خلال تحليل بعض من نصوصه :

ب - بنية العنوان في المسرحيات المختارة ودلالاتها :

إن العنوان في المسرح لا يقل أهمية عن باقي الخطابات الأدبية الأخرى فهو المعلم الأول الذي يقدمه النص المسرحي، ومهم جداً التوقف عنده من حيث أنه " بنية لغوية مستقلة بذاتها (...) يمكن مقاربتها معجمياً ونحوياً وصرفياً وبلاغياً ودلالياً من طرف المتلقي الدارس الذي يمتلك أجهزة قرائية عالمية تستند إلى ذخيرته اللغوية

¹ أحمد المنادي، النص الموازي آفاق المعنى خارج النص، مجلة علامات، ماي 2007، مج16، ج61، النادي

والنحوية والاستدلالية¹ في ما يخص عناوين هته المسرحيات رأينا أن نتجاوز المستوى المعجمي لأنها لا تحتاج إلى ذلك.

1. **البنية التركيبية للعنوان** : إن أول ما يلفت انتباهنا لأول وهلة ونحن نستعرض عناوين المسرحيات **بائعة الورد، ملكة غرناطة، الأستاذ** لأحمد رضا حوحو، نجد عناوين أحادية المبنى مثل : مسرحية "الأستاذ" وعناوين ثنائية المبنى مثل : مسرحية "بائعة الورد"، و"ملكة غرناطة" كما نلاحظ أيضا أن حوحو اعتمد على المركب الإضافي في اختيار عناوينه البداية ، فعنوان مسرحية "بائعة الورد" و"ملكة غرناطة" هو عبارة عن نكرة مضاف ومضاف إليه أما بالنسبة لمسرحية "الأستاذ" فقد جاء العنوان فيها اسما معرفة معرفا ب(ال)

يمكن اختصار التركيبة النحوية لعناوين المسرحيات في الجدول الآتي:

العنوان	البنية التركيبية
بائعة الورد	خبرمضاف+مضاف إليه
ملكة غرناطة	خبر مضاف+مضاف إليه
الأستاذ	اسم علم معرفة بدل من مبتدأ محذوف

2. **البنية الدلالية للعنوان** : إن محاولة الإحاطة بالبنية السطحية تنقلنا مباشرة إلى محاولة معرفة البنية العميقة وذلك من خلال معرفة دلالات العنوان ومحاولة تفجيرها، وما يمكن ملاحظته من عناوين المسرحيات أنها تحيلنا إلى محتوى النص في عمومه فعندما نقول : هذا الأستاذ، وهذه بائعة الورد، وهذه ملكة غرناطة فكأننا نفهم بأن متن المسرحيات سيحمل بطريقة أو بأخرى تعريفا لها أو يقدم ما يدل عليها خصوصا أننا نمتلك بعض المعلومات المسبقة عن غالبيتها وهذا ما يجعلنا نميل

¹ محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)، ص 22

إلى هذه التأويلات أكثر، لكن هذه الأخيرة غير كافية للوصول إلى دلالات مكتملة ورؤى واضحة لتجنب القيام بفعل القراءة من أجل ضبط دلالاته بما يتماشى مع النص. فالعنوان " المرأة التي تكون في بداية الأمر مكسورة تعطي انطبعا مشتتا، ومن زوايا وأحجام متعددة تدفع العنوان كي يفتح سؤالا ولا تتم الإجابة عنه إلا متأخرا¹

فعنوان مثل بائعة الورد يشير مباشرة إلى الموضوع الرئيسي لها من خلال القراءة الأولية لها، فلا شك أن هذه المسرحية سترسم لنا حياة هذه البائعة وهذا ما تؤكد قراءتنا العميقة للمسرحية، لنذكر أن هذا اللقب لم يطلق على هذه البطة إلا في آخر فصولها (**الفصل 4**) وأن اسمها عائشة عبد الباقي كما أن العنوان جاء كلفظين متضايقين، حيث جاءت كلمة **بائعة** مضاف نكرة مجهولة يمكن تأويلها لأكثر من معنى، والسؤال المطروح بائعة ماذا؟، فعرفت بالإضافة بلفظة " الورد " لنفي أدنى ملابسة كما أن هاتين اللفظتين اكتسبتا بالإضافة معنى زائدا لا يفيد منهما بمفرده؛ فبائعة الورد تفيد معنى خاص وهو من تقوم ببيع الورد وهو يختلف عن معنى بائعة على إطلاقه، ومعنى الورد على إطلاقه كذلك.

كما يتراءى لنا من خلال مسرحية **الأستاذ أو الواهم** أن العنوان عبارة عن مفارقة؛ إذ أن البطل رئيسه ذلك الأمي يتوهم أنه أديب ويحب أن يناديه الجميع الأستاذ وذلك بمجرد انتقاله من وضعية الفقر إلى الغنى عن طريق وراثة عمه، وتأتي المفارقة في العنوان إعلانا عن طبيعة النص، كما أضفت عليه صبغة تتضافر مع السياق اللغوي لتثير الابتسام، والسخرية. وبالانتقال إلى عنوان مسرحية **ملكة غرناطة** نلاحظ أيضا أنه جاء على شكل اسمين متضايقين؛ فلفظة ملكة أضيفت إليها لفظة غرناطة؛ إذ لم

¹ منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح (سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان)، دار مؤسسة

رسالن للطباعة والنشر والتوزيع، دط، سوريا، 2014، ص26

تعد مجهولة جهالة تامة ومعروفة تمام المعرفة، أصبحت نكرة مخصصة، كما نلاحظ أيضا أن عنوان المسرحية جاء عبارة عن أسماء تاريخية لشخصيات معروفة؛ فأول الدلالات التي يستحضرها القارئ هنا هي الحياة الحقيقية لتلك الشخصيات، لكن تبقى أهم التساؤلات التي قد يطرحها المتلقي هل سيكون موضوع المسرحيات الحياة الحقيقية لها؟ أم هي مجرد إسقاطات لبعض صفاتها على أبطال مختلفين، ليكتشف بعدها من خلال فعل القراءة أن هذه المسرحية تحدثت عن مرحلة معينة من ناحية تلك الشخصيات المليئة بالأحداث والعبير والمواعظ والتي لن نخوض في الحديث عنها الآن لأننا سنتطرق إليها في عنوان الموالي بشيء من التفصيل.

- تقوم عناوين مسرحيات حوحو التي اخترناها للدراسة على أبعاد كثيرة يسعى الكاتب إلى إبرازها خاصة أنه " يعتبر الفن الدرامي وسيلة تربية هامة تهدف بالدرجة الأولى إلى تقويم سلوك الأفراد ومحاربة الآفات الاجتماعية"¹ إضافة إلى كشف أغوار النفس البشرية ومعرفة نوازعها النفسية، الاجتماعية وإظهار تعقيدات المجتمع وما يمارس ضد أفراد من قهر وظلم مستعينا ببعض الأحداث التاريخية التي تهدف من خلالها إلى تغيير واقع المجتمع إلى الأفضل، كما جاء العنوان في المسرحيات الثلاث موافقا للمتن داعما له؛ حيث ساهم في توضيح دلالات النص واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية فكان بذلك الأداة التي تحقق لها اتساق النص وانسجامه.
- ومما لاحظناه أيضا من عناوين المسرحيات المختارة أنها جاءت باعثة لرؤيا الكاتب وأفكاره في الإصلاح والتربية والتغيير وكسر الطابوهات آنذاك في قوالب فنية متنوعة اجتماعية سياسية ثقافية وغيرها.

¹ أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، ص 89

- كما أن أحمد رضا حوحو زواج في المسرحيات المختارة بين الجمل والمفردات في اختياره للعنوان فجاءت العناوين ذات بنى بسيطة ومباشرة لا تشبه التركيب الكلاسيكية التراثية الطويلة .
- مما لفت انتباهنا في عنوان مسرحية بائعة الورد أن العنوان لا يتناسب مع النص المسرحي ؛فكما أشرنا سابقا أن لقب بائعة الورد أطلق عليها إلا في الفصل (4)، فالبطلة اسمها عائشة عبد الباقي، فكان من المستحسن أن تعنون المسرحية بالاسم الحقيقي للبطلة، والأنسب من ذلك أنه لو منحها من البداية بمزاولة هذه المهنة (بائعة الورد) ولكن كما نعلم أن نص المسرحية مقتبس، فلم يركز الكاتب كثيرا على هذه التفاصيل.
- كذلك أين نجد بائعة ورد في المجتمع الجزائري؟ أنذاك حيث كان يعاني الفقر والبطالة فمزاولته شخصية عائشة في المسرحية مهنة بائعة الورد ولا يتطابق مع الواقع الجزائري وقتها.
- أيضا مسرحية "ملكة غرناطة" نلاحظ أن كلمة "ملكة" جاءت نكرة.

2. بنية الشخصية ودلالاتها في المسرحيات المختارة

أ. مفهوم الشخصية في النقد الأدبي :

تعتبر الشخصية من أهم العناصر السردية التي يقوم عليها العمل السردى وهي المحرك الأساسي له ؛حيث أن الأحداث تتطور من خلالها وتتأزم وفق إطار زمكاني، ولهذا يولي لها الكاتب أهمية كبيرة ويحرص على انتقاء شخصيات عمله بعناية واهتمام كبيرين. ولعلنا في هذا الموضوع نذكر ما يراه فيليب هامون في مفهوم الشخصية :>> السمة الدلالية للشخصية ليست ساكنة ومعطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أن نتعرف عليها ولكنها بناء يتم اطرادا زمن القراءة وزمن المغامرة الخيالية أنها " شكل فارغ "

هي دائما تكاثف لأثر سياقي ونشاط استذكاري وبناء يقوم به القارئ >>¹ نستنتج مما قاله هامون أنه يرى الشخصية علامة لسانية ليست بمعزل عن بقية العناصر بل، إنها لا يمكن أن تكتمل إلا بتواجدها في النص يساهم في بنائها تلقي القارئ لها فقال : >> هكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدي في الحكي بغض النظر عن يديه >>² فهو يرى أن مفهوم غريماس الشخصية هو ما يمكن تسميته بالشخصية المجردة، وليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد؛ ذلك أن العامل في تصور غريماس يمكن أن يكون شخصا أو فكرة، أو جمادا أو حيوانا، ومن هذا نرى تقارب مفهوم الشخصية لدى فيليب هامون وحמיד لحميداني في كونها علامة لا يمكن اكتمالها إلا بتواجدها ضمن السياق النصي.

ب_ أنواع الشخصية : تقسم الشخصية حسب الدور إلى قسمين هما الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية :

ب.1. الشخصية الرئيسية : هي التي تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر هي في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها، ومن طبيعة تلك الصلة³، وتسمى أيضا في النقد المعاصر الشخصية المحورية؛ أي التي من خلالها تتشكل الحكمة الفنية.

ب.2. الشخصية الثانوية : تعتبر الشخصيات الثانوية عنصرا مساعدا في بناء المسرحية وهي التي تملأ عالم المسرحية وعن طريقها تكتشف ملامح الأفراد

¹ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، المغرب، 1990، ص7_8

² حميد لحميداني، بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991، ط1، ص52

³ عبد القادر القط، فن المسرحية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1998، ط1، ص20

والمجتمعات وهذه الشخصيات العادية قد تكون منها ما هو صديق الشخصية الرئيسية ...¹، وهي شخصيات مساعدة، تحرك فعل السرد إلى الأمام وتدفع لتنامي الأحداث.

الأحداث.

مما ذكرناه من أنواع الشخصيات باعتبار الفعل السردي نستخلص آليات استخراج الشخصيات الرئيسية والثانوية من الأعمال المسرحية المختارة لأحمد رضا حوحو من خلال :

ج_ بنية أسماء الشخصيات في المسرحيات المختارة:

يشكل اسم الشخصية علامة أساسية رامزة للشخصية التي أسند إليها؛ مما يدفع بالكاتب إلى أن يعمل على اختيار الأسماء مناسبة لشخصيات عمله حتى تصبغ بصبغة واقعية لدى القارئ ونجد ذلك في أعمال أحمد رضا حوحو من خلال :

(أ) مسرحية الأستاذ :

صيغ مركبة	صيغ مفردة	صيغ الأسماء
	زكي - ناصر -	الأسماء
	زينب - رتيبة ² -	المحددة
	سلمان	
أحد الشبان		الأسماء غير
أحد الحاضرين ³		المحددة

¹فاطمة شكشاك، مذكرة ماجستير(التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر)، جامعة باتنة، 2008_2009،

ص114

² أحمد رضا حوحو، مسرحية الأستاذ، ص395_396_409

³ م ن، ص402

نلاحظ من خلال الجدول أن رضا حوحو قد استعمل أسماء متنوعة في مسرحية " الأستاذ " من خلال الصيغ، إلا أن أكثرها جاء بصيغة مفردة بين مذكر ومؤنث ما عدا " عبد الحق " فهي مركبة كما جاءت أسماء غير محددة أسهمت في سيرورة الأحداث دون تأثير كبير، كما نرى أن حوحو قد اعتمد في اختيار الأسماء على مرجعيات مختلفة كالإسلامية مثل : عبد الحق زينب، زكي وأخرى اجتماعية مثل : رتيبة. نظرا لتكوينه الإسلامي وتشعبه بروح القومية العربية.

ولأن أهمية الشخصية كعنصر فني في العمل السردي بالغة فإننا لا نغفل البحث عن مدلولاتها، وذلك لنصل إلى معرفة تطابق دلالة الأسماء على حاملها من حيث المضمون بين الدال " الاسم " والمدلول " الشخصية "

نستقصر في هذا الجدول على أسماء الشخصيات الرئيسية وبعض الثانوية في المسرحية

الاسم	الدلالة اللغوية والمعجمية	الدلالة النصية السردية
عبد الحق ¹	مركب من كلمتين : مذكر الأولى عبد : تدل على العبودية والخضوع الحق : من أسماء الله الحسنى يدل على الاعتدال والاستقامة	يحمل دالتين : ⊗ دلالة الأستاذ التائه الواهم الذي لا يعرف الحقيقة ولا الحق ⊗ دلالة المكانة الاجتماعية العالية والمحترمة كأستاذ يتعلم منه الجميع
زكي ²	مفرد مذكر : يدل على معنى التزكية والتطهير	⊗ دلالة الشاب المحتال المخادع ⊗ دلالة الباحث عن المال والشهرة والمظاهر المادية

¹ المرجع السابق، ص 395

² م ن، ص 398

ناصر ¹	مفرد مذكر : يدل على النصر والفوز	☒ دلالة الشاب الحكيم ☒ دلالة الشاب الصادق الذكي والقادر على التغيير
-------------------	-------------------------------------	---

بعدما رأينا من أسماء شخصيات مسرحية " الأستاذ " ومدلولاتها كان هناك عدم تطابق بعض الأسماء مع الشخصيات وأفعالها في المسرحية، فمثلا اسم " زكي " لا يتلاءم مع شاب مخادع وكذلك (عبد الحق) لا يتلائم مع شخصية غافلة غير واعية بما يحيط بها وتجهل الكثير من الحقائق أما بالنسبة لشخصية (ناصر) فنجد أنها تلاءمت مع الدور المسند له فهو شاب بحكمته وبمرونته استطاع إرجاع الأمور إلى مجاريها ونصر الفتاة وأنجدها من قرار أبيها.

ب) مسرحية بائعة الورد :

صينغ الأسماء	صينغ مفردة	صينغ مركبة
الأسماء المحددة	عائشة - حسني - عمار - لطفي - فتحي - زينب - رجاء - كامل - فاطمة - شافية - شميت	قدور عبد المحسن عبد المعطي أحمد عبد الحق
الأسماء غير المحددة	الشرطي ²	

من خلال ما نستنتجه من الجدول نرى أن أسماء مسرحية بائعة الورد جاءت بين صينغ مركبة مثل عبد المعطي وأحمد عبد الحق وبين مفردة مثل عائشة وحسني كما نرى إضافة أسماء أجنبية كـ " شميت " كما جاءت فيها الأسماء المذكورة أكثر من

¹ م ن، ص 410

² أحمد رضا حوحو، مسرحية بائعة الورد، ص 119

المسرحية السابقة فكأننا نرى رضا حوحو قد التفت إلى المرأة في هذه المسرحية. ومن هنا نتطرق إلى معرفة مدلولات أهم أسماء شخصيات المسرحية.

الاسم	الدلالة اللغوية والمعجمية	الدلالة النصية السردية
عائشة ¹	مفرد مؤنث : له معنى العيش والحياة على صيغة اسم فاعل بمعنى من يقدر الأداء والفعل. وله دلالة مرجعية إسلامية وشهرة واسعة في المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة.	☒ دلالة المرأة الضحية في المجتمع والمكافحة لتحقيق شروط الحياة. ☒ دلالة تجسد صورة المرأة في المجتمع وكونها صامدة رغم ما حدث من تحديات.
عمار / قدور (عبد المحسن) ²	الشخصية الأولى : مفرد مذكر : له مرجعية اجتماعية واسعة في الجزائر. الشخصية الثانية : مركبة من قدور : بمعنى القدرة والقوة. ☒ عبد المحسن : مركب من : ● عبد : بمعنى العبودية.	دلالة أولى : الشخصية التي تسعى للتطور والإعمار ولم تثنى عائشة. دلالة ثانية : مزيفة مخادعة .

¹ المرجع السابق، ص 122

² م ن ص ن

	• المحسن : الإحسان.	
<p>☒ دلالة الشخص المحب والمعطاء والمساهم في تحسين الأوضاع. ☒ دلالة من ينصر الحق.</p>	<p>اسم مذكر مفرد : يحمل دلالة الإحسان والجمال.</p>	<p>حسني¹</p>

من الجدول أعلاه نستشف من مسرحية بائعة الورد أن أحمد رضا حوجو قد وفق إلى حد ما في اختيار أسماء الشخصيات لتكون دالة على الشخصيات المختارة، إلا أنه أخفق في بعض الأسماء كونها لا تطابق أفعال الشخصيات في المسرحية مثل : قدور عبد المحسن الاسم المستعار لعمار >> عمار رئيس العمال واسمه المستعار قدور عبد المحسن <<² كما نرى تكرار اسم (عبد الحق) في هذه المسرحية، كما استعمل نفس الاسم في مسرحية " الأستاذ " ولعل ذلك يجعلنا نصل إلى أن الكاتب يريد إظهار الحق في ظروف شابتها كثير من الممارسات والسلوكات الخاطئة مثل ما جاء في مسرحية " الأستاذ " هو رمز العلم ومخزن المعارف والحقائق فسماه " عبد الحق " فإنكم تجهلون اسمي... فإن اسمي عبد الحق " وكذلك >> صاحب المصنع " أحمد عبد الحق " <<³ <<³ الذي مات وفي هذا إشارة إلى موت الحق وانتشار الخداع والمكر.

ج. مسرحية مملكة غرناطة :

صينغ مركبة	صينغ مفردة	صينغ الأسماء
ابن حفصون ⁵	عنيسة ⁴	الأسماء

¹ م ن، ص 137

² المرجع السابق، ص 119

³ م ن، ص ن

⁴ أحمد رضا حوجو، الأعمال الكاملة، ص 144

⁵ م ن، ص 156

		المحددة
ملكة غرناطة ²	الوزراء ¹	الأسماء غير المحددة

مما جاء في الجدول نلاحظ أن الكاتب قد اعتمد على مرجعية تاريخية في اختيار أسماء الشخصيات في هته المسرحية كما نلاحظ أنها أسماء جاءت مفردة ومركبة ذات مرجعية تاريخية. ومن هذا نمضي للتعرف على دلالة تلك الأسماء فيم يلي :

الاسم	الدلالة اللغوية والمعجمية	الدلالة النصية السردية
ملكة غرناطة ³	ملكة مركبة من جزأين. ملكة : دلالة السلطة والتملك والقوة والعظمة. غرناطة : اسم علم لمدينة أندلسية.	دلالة المرأة المتسلطة والحاكمة دلالة الملكة التي يغلبها هواها وحبها. دلالة آخر الممالك العربية في الأندلس التي سقط بها حكم المسلمين بعد 8 قرون ⁴ .
ابن حفصون ⁵	مركب من جزأين : ابن : تدل على البنوة والانتماء. حفصون اسم تاريخي.	⊗ دلالة الرجل المناهض لحكم المرأة الأنثى. ⊗ دلالة المسؤول الغيور على بلده من تملك الغريب غير

¹ م ن، ص 134

² م ن، ص ن

³ أحمد رضا حوجو، مسرحية ملكة غرناطة

⁴ م ن، ص ن

⁵ أحمد رضا حوجو، الاعمال الكاملة، ص 134

الأصيل.		
<p>☒ دلالة الشخص المسير الذي لا رأي له فهو منفذ فقط.</p> <p>☒ دلالة من يريد الارتقاء ويحاول إعلاء شأنه بالتقرب من الملكة.</p>	مفرد مذكر معنى مؤنث لفظا له مرجعية تاريخية.	عنيسة ¹

مما لاحظناه من هذا الجدول وفي دلالات الشخصيات من أسمائها نرى أن هناك ما وفق الكاتب اختياره مثل عنيسة وهناك ما لم يوفق فلم يظهر عمق مدلول الاسم مع الشخصية في النص مثل ابن حفصون، كما أنه في هاته المسرحية قد غيب اسم الملكة رغم أنها شخصية رئيسية فيها واقتصر على تسميتها بملكة غرناطة، وصورها في أسوأ صورها كاشفا خيانتها لزوجها الملك كما قالت << كن كما تشاء أيها الحبيب فأنا أحبك >>² وقبل ذلك ذاكرة كونها غريبة عن غرناطة غير معروفة الأصل فكأنه بذلك يمرر أفكاره في قالب غير مباشر حول السلطة والحكم. كما أن رضا حوحو لم يركز في أحداث تاريخية واضحة بل حاول صنع مسرحية بالصبغة التاريخية ليس إلا فالشخصيات ليس لها وجود في غرناطة.

د_ البنية الفنية للشخصيات في المسرحيات المختارة : الأستاذ، بائعة الورد، ملكة غرناطة

إن حرص الكاتب على اختيار شخصياته يجعله يضع معايير انتقائية دقيقة ليلونها بلون الحقيقة ولعل هذا ما يجعلنا نقف على الأبعاد الفنية الثلاثة التي تبنى من خلالها الشخصية وهي البعد الفيزيولوجي، والنفسي، والاجتماعي ومنتقل لنفصل في ذلك بشكل أدق :

¹ م ن، ص 144

² المرجع السابق، ص 150

الشخصية	البعد الفيزيولوجي	البعد النفسي	البعد الاجتماعي
الأستاذ عبد الحق	<p>✗ رجل العقد الخامس من عمره .</p> <p>✗ ضخم الجثة.</p> <p>✗ يرتدي أثوابا فضفاضة دون ترتيب.¹</p>	<p>✗ مهتز نفسيا .</p> <p>✗ يسعى لتحسين صورته في أعين الآخرين .</p> <p>✗ متوتر.</p>	<p>قبل الثراء :</p> <p>عامل بسيط عم عامة الناس أمي غير معروف لضالة مركزه الاجتماعي يكسب قوته .</p> <p>بعد الثروة :</p> <p>مشهور محط أطماع الكثيرين جاهل غافل.</p>
زكي	<p>✗ شاب في مقتبل العمر.</p>	<p>✗ يحلم بالغنى والثراء.</p>	<p>محتال ومخادع >> رجال الأعمال يا سعادة الأستاذ لا يصلحون للأدب <<².</p>
ناصر	<p>✗ شاب في مقتبل العمر.</p>	<p>✗ مستقر نفسيا يتمتع بثقة في نفسه .</p> <p>✗ ذكي.</p>	<p>✗ محط ثقة.</p> <p>✗ يحمل رمز النجدة.</p> <p>✗ صادق ومتخلق.</p>

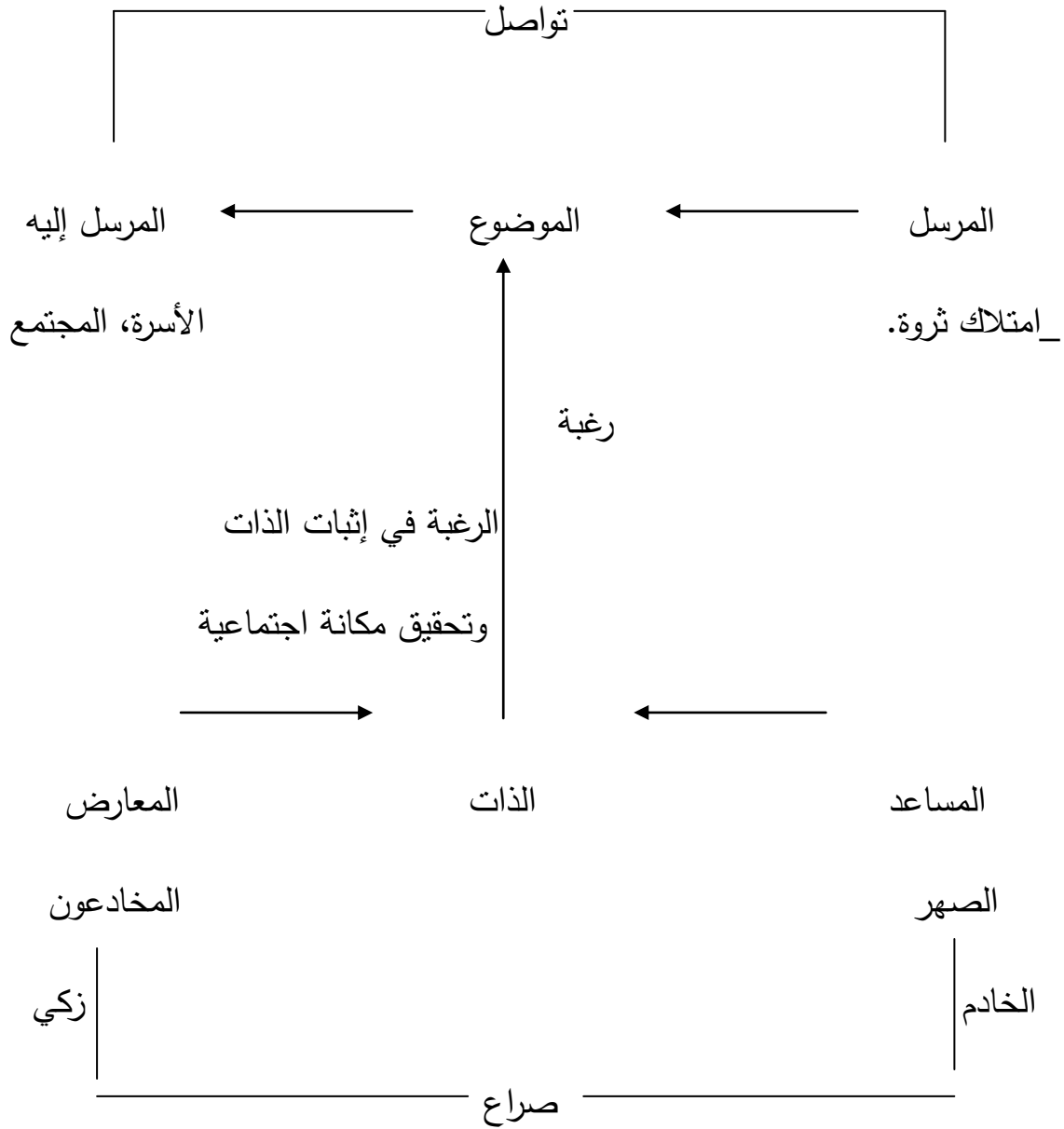
¹ أحمد رضا حوجو، مسرحية الأستاذ، ص395

² م ن، ص401

من خلال ما جاء في الجدول وتطرقنا إليه من أبعاد الشخصيات الفيزيولوجية، والاجتماعية، والنفسية نجد أن بناء الشخصيات على مستوى تلك الأبعاد كان متناسقا مثلا نجد شخصية عبد الحق (الأستاذ) في شكله الجسمي المتواضع البسيط ذي الملابس المهلهلة مناسبة لوضعه الاجتماعي قبل الثراء؛ حيث لم يكن يعره أحد أي اهتمام وبعد الثراء أصبح يهتم بشكله وصار الكل يود التقرب منه وذلك ما جعله أيضا متلائما مع وضعه النفسي الهش والمضطرب الذي كان يعيش فوضى في أفكاره ووضعا جديدا لم يعتده كما جاء >> أرشدني لما يجب علي عمله من لباس وأحاديث لك خبرة بحياة القصور وحياة كبار الأثرياء مثلي <<¹.

ه نموذج العملي لمسرحية (الأستاذ)

¹ المرجع السابق، ص 395



نلاحظ من خلال النموذج أن علاقة (الذات) وهو (الأستاذ)، (الموضوع) وهو (تحقيق مكانة اجتماعية مرموقة) علاقة رغبة وشغف للتحقيق، وكانت علاقة المرسل وهو (امتلاك الثروة) (بالمرسل إليه) وهو (الأسرة والمجتمع) علاقة تواصل بينما نرى أن العلاقة بين (المساعد) وهو (الصهر) و (الخادم) والمعارض وهو الشباب ومنهم (زكي) علاقة صراع.

الشخصية	البعد الفيزيولوجي	البعد النفسي	البعد الاجتماعي
---------	-------------------	--------------	-----------------

<p>☒ أرملة ضعيفة. ☒ تعمل بوابة بمصنع. ☒ ملاحقة أمنيا بتهمة القتل والحرق ظلما. ☒ سجين. ☒ بائعة ورد بعد خروجها من السجن.</p>	<p>☒ حزينه على فراق زوجها وتعيش على ذكراه. ☒ تشعر بالوحدة وجسامة المسؤولية تجاه أبنائها. ☒ تعيش خوفا بعد شيوعتها خبر قتلها لصاحب المصنع. ☒ تحمل كرها لعمار سبب دخولها السجن.</p>	<p>☒ شابة عمرها 25 سنة. ☒ متوسطة القامة. ☒ شعرها أسود طويل. ☒ عيناها واسعتان سوداوان¹. ☒ جميلة.</p>	<p>عائشة</p>
<p>قبل الهرب: رئيس العمال بالصنع. نشيط في عمله. مقرب من مديره. بعد الهرب: غني متزوج بأمركية. ميكانيكي صاحب تصميمات وأفكار ربحية في صناعة الأسلحة بعد</p>	<p>☒ أحب عائشة وأراد الزواج منها قبل هربه. ☒ مخادع وأناني يضمّر غيرة ولوّما لرئيسه. ☒ ذو نزعة انتقامية وغادر. ☒ محب لابنته.</p>	<p>قبل الهرب : ☒ شاب في مقتبل العمر. بعد الهرب : ☒ ذو هيئة ولباس جميلين. ☒ يبدو عليه الغنى.</p>	<p>عمار /) قدور عبد (المحسن)</p>

¹ أحمد رضا حوحو، مسرحية بائعة الورد، ص140، 143، 144، 196،

إنهاء دراسته في أمريكا ¹ .	✗ خائف مضطرب من اكتشاف أمره وحقيقته.		
رسام. متقف. يحظى باحترام ومحبة لطفه لأنه رباه منذ صغره. مساعد في التحقيق في قضية عائشة ²	إيجابي. محب لفعل الخير. ذكي	شاب في بداية المسرحية. كهل بعد تطور الأحداث.	حسني

من خلال ما جاء في الجدول نرى أن الأبعاد الثلاثة للشخصيات جاءت متلائمة، رغم أن رضا حوحو قلل من وصف الجانب الفيزيولوجي لبعض الشخصيات مثل شخصية [عمار] واكتفى بالقول بعد هروبه إلى أمريكا على لسان خذير³ لم نلتق منذ سنوات ثم الهيئة واللباس الجميل كل هذا غير منظره... لقد أصبحت غنيا على ما يظهر لي³ والأمر ذاته مع شخصية [حسني] حيث استنتجنا كونه شابا أثناء هروب [عائشة] ولجوئها لمنزل الإمام. وبمرور 20 سنة أصبح كهلا يخاطب لطفه ببني في "اعلم يا بني بأنني استطعت أن أتصل على إثبات"⁴. أما شخصية [عائشة] فجاءت متلائمة على جميع الأبعاد؛ حيث أن الكاتب أراد أن يبين أن جمالها كان سببا في مضايقة [عمار] لها، وفي الوقت نفسه كان نقمة عليها بعدما ورطها في حرق المصنع، ودخولها للسجن كإشارة منه إلى قسوة المجتمع على المرأة عندما ترفض

¹ م ن، ص 122، 129، 133، 134، 150، 151، 152، 195، 196

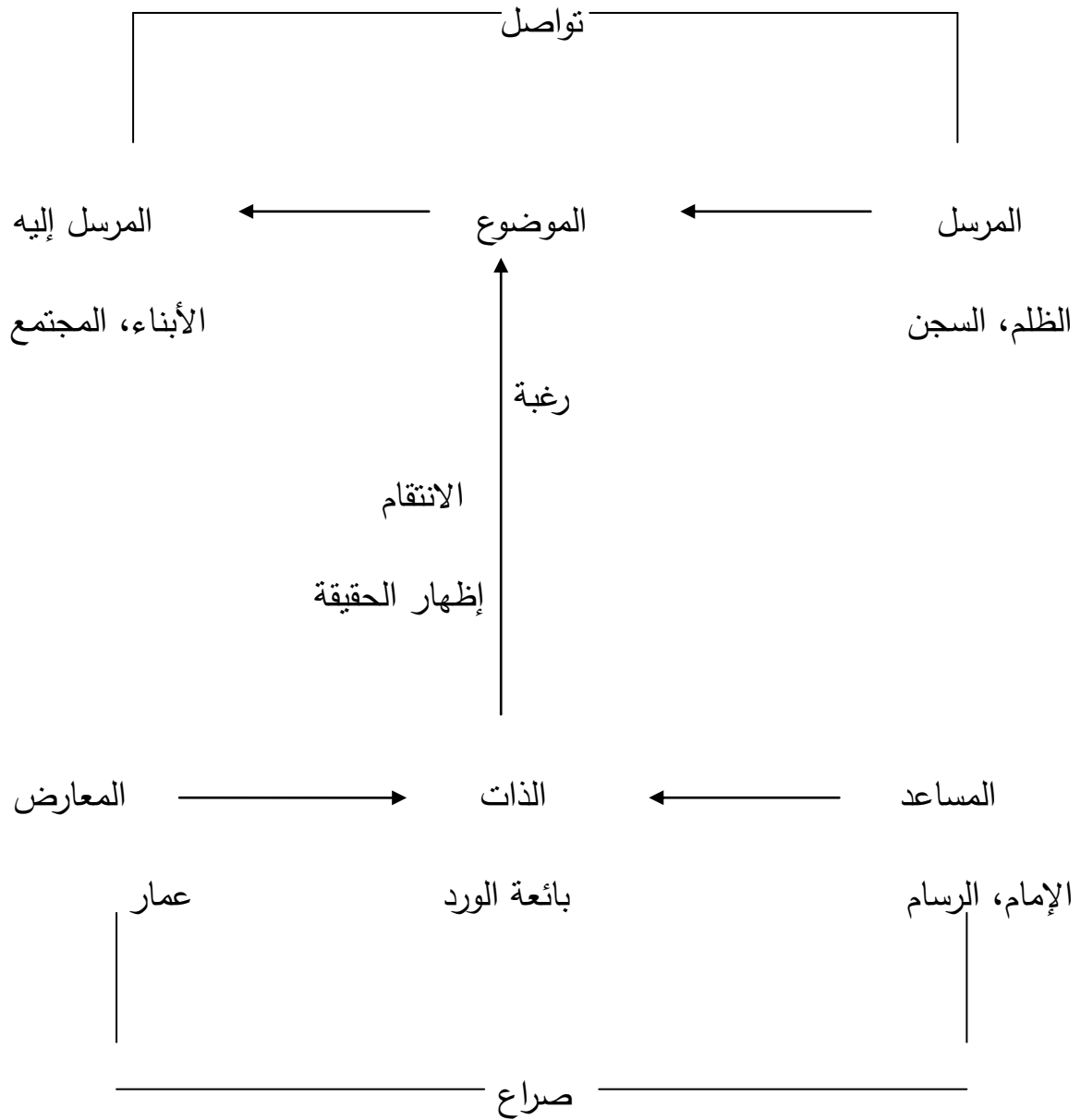
² المرجع السابق، ص 171، 172، 187، 189، 193

³ م ن، ص 151

⁴ المرجع السابق، ص 187

رغبته.ومن خلال صفات تلك الشخصيات نلمس دلالاتها في الحياة الواقعية، من ضعف وخداع ومكر ثم نصرة للحق.وفي هذا إخبار عن أوضاع مجتمعية فاسدة تحتاج إلى علاج من قبل مسؤولين عادلين هدفهم الإصلاح الفعلي.

نموذج العاملِي لمسرحية (بائعة الورد)



من خلال هذا النموذج نستنتج أن العلاقة بين الذات وهي [بائعة الورد] والموضوع وهو [الانتقام] أو [إظهار الحقيقة] هي علاقة رغبة وإصرار، ونجد أن العلاقة بين المرسل وهو [الظلم] أو [السجن] أو المرسل إليه وهم [الأبناء] أو [المجتمع] هي علاقة تواصل. بينما نرى أن العلاقة بين المساعد وهو [الإمام] و [الرسام] و [المعارض] وهو عمار هي علاقة صراع.

البعد الاجتماعي	البعد النفسي	البعد الفيزيولوجي	الشخصية
✗ جاءت جارية	✗ تعيش حيرة	✗ امرأة أعجمية.	ملكة
من دولة غير عربية غير معروفة الأصل.	وانشغالات بحبيب مجهول. ²	✗ جميلة فاتتة.	غرناطة
✗ أصبحت ملكة متسلطة .	✗ نافرة من زوجها الملك الشيخ.	✗ رشيقة القوام ذات عيين سوداوين .	
✗ تسعى لفرض نفوذها وصرامتها في الحكم فألغت زوجها.	✗ تصارع هواها والحرص على صورتها في الدولة.	✗ لطيفة القد. ¹	
✗ بدا عليها حب عنبسة حتى دخل الخطأ في قراراتها.	✗ تسعى لحماية حبيبها وتقريبه منها. ³		

¹ أحمد رضا حوحو، مسرحية ملكة غرناطة، ف4، ص101

² أحمد رضا حوحو، الأعمال الكاملة، ص150

³ المرجع السابق، الأعمال الكاملة، ص ن

<p>✗ وزير في بلاط الملك.</p> <p>✗ يحظى بسلطة تقبدها الملكة.</p>	<p>✗ يعيش حالة قلق وغيض من حال الملكة ووضع البلاد.</p> <p>✗ يسعى لإزاحة الملكة ويدبر لها المكائد.</p> <p>✗ غير متقبل لكون الحكم في يد امرأة وغير عربية من بلده.</p>	<p>✗ يلبس ملابس حريرية¹.</p> <p>✗ فصيح اللسان يعيش في منزل فخم وأكل رفيع².</p>	<p>ابن حفصون</p>
<p>✗ خادم لابن حفصون</p> <p>✗ مسير لا رأي له .</p> <p>✗ ينفذ ما يطلب منه.</p>	<p>✗ يحب الملكة ويفكر فيها.</p> <p>✗ يحرص على التقرب منها.</p> <p>✗ يستكثرها على الملك ويشفق عليها منه.</p> <p>✗ منافق في آرائه.</p> <p>✗ تأمر مع الوزير للإيقاع بالملكة وأحبها في الوقت نفسه.</p>	<p>✗ يلبس لباس الخدم.</p> <p>✗ هيئته حقيرة³.</p> <p>✗ شاب.</p>	<p>عنبسة</p>

¹ أحمد رضا حوحو، مسرحية ملكة غرناطة، ف4 وص 144

² م ن، ص 96

³ م ن، ص 144

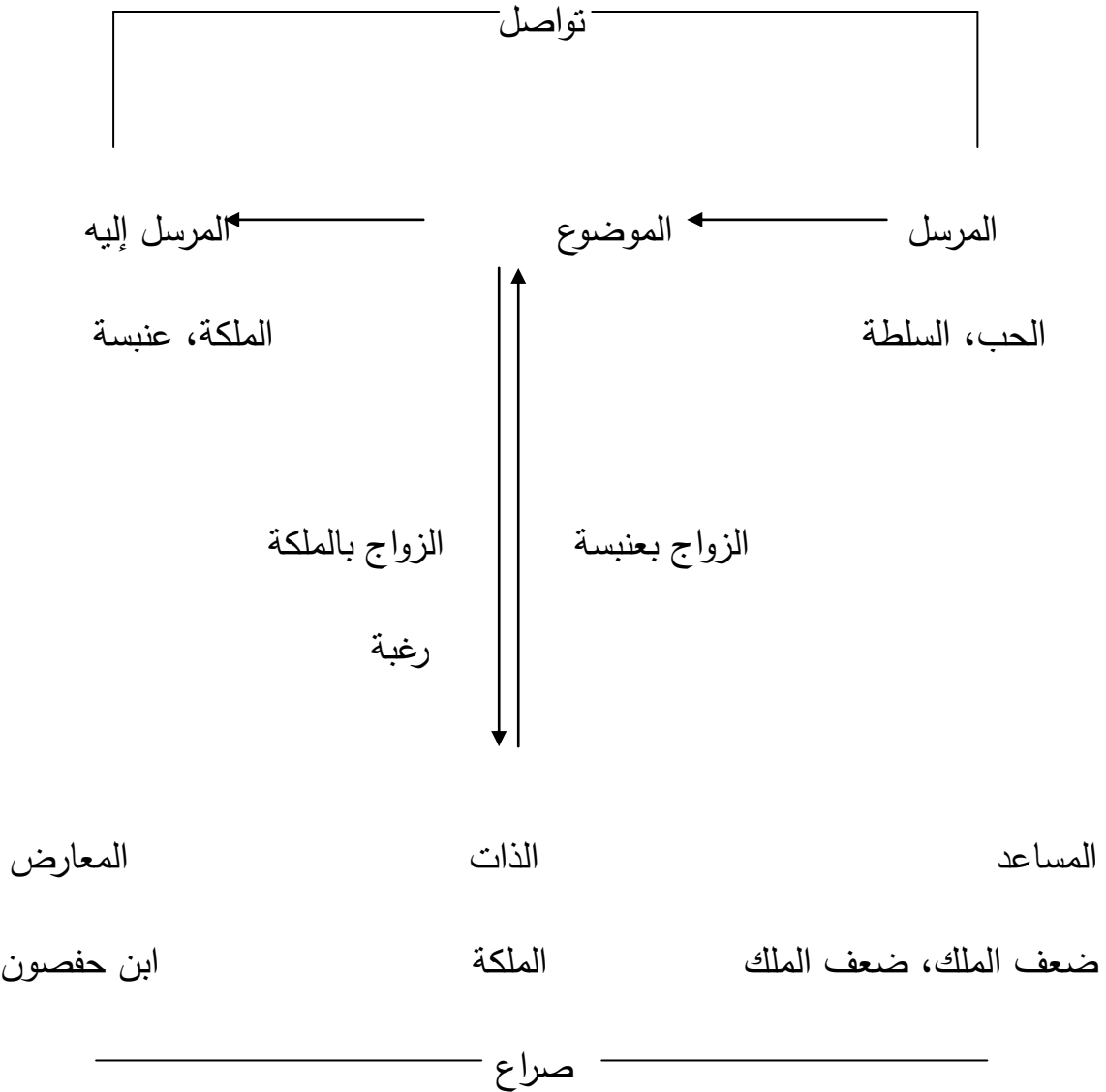
	<p>☒ محتار في تصرفاته ويسعى لرفع مكانته.¹</p>		
--	--	--	--

بعدما اطلعنا على أبعاد الشخصيات الثلاث نرى أن حوحو وفق في اختيارها ومطابقة الأبعاد لها من حيث الجانب الاجتماعي والنفسي، إلا أنه وكما أسلفنا لم يعر أهمية كبيرة للجانب الشكلي (الفيزيولوجي) فلم يصف (الملكة) و (ابن حفصون) ولا (عنيسة)، ولعل هذا لشغفه في إيصال فكرة المسرحية وما تحمله من قضايا كفساد الحكم وتسيبه وضياع الملك من أصحابه ووقوعه في يد الأجانب في ظل غفلة وعجز الأصليين وهذا كما جاء في نص المسرحية على لسان (ابن حفصون) >> من الملكة ؟ هذه المرأة الاعجمية الدخيلة التي استولت على عقل هذا الملك الهرم الخرف ... ولكن سأنتم<<² وهذا ما يجعلنا نفهم اعتماد رضا حوحو على حذف الكثير من المعلومات والأوصاف والأحداث في المسرحية رغبة منه في معالجة الموضوع اللب رغم أن ذلك قد أصاب المسرحية ببعض القصور .

¹ المرجع السابق، ص144

² أحمد رضا حوحو، الأعمال الكاملة، ص134

نموذج العاملِي لمسرحية (مملكة غرناطة)



من خلال نموذج العاملِي رأينا أن العلاقة بين (الذات) وهي (الملكة) و(الموضوع) وهو (الزواج بعنبة) علاقة رغبة وشغف متبادل بينهما فجاءت الرغبة من (الذات) إلى الموضوع ومن (الموضوع) إلى (الذات)، وجاءت العلاقة بين (المرسل) وهو (الحب، السلطة) والمرسل إليه وهو (الملكة) و(عنبة) هي علاقة تواصل بينما كانت العلاقة بين (المساعد) وهو (عنبة) و(ضعف الملك) و (المعارض) وهو (ابن حفصون) هي علاقة صراع.

3. صور المكان وأبعاده في المسرحيات المختارة :

أ. مفهوم المكان :يعتبر المكان والزمان عنصرين أساسيين في النص السردي ؛فهما يدخلان في علاقات متعددة مع المكونات السردية الأخرى كالشخصيات والأحداث والرؤى السردية، لذا أردنا أن نتطرق لها في بحثنا هذا. من خلال ما رآه الباحث السينمائي يوري لوتمان في تعريفه للمكان حيث قال :>> هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة ألخ) تقوم بينهما علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية (مثل الاتصال، المسافة <<¹ فنستنتج أن المكان عنده ليس بمعنى الحيز الذي يحوي الشخصيات والأشياء بينما هو مختلف، فقد يكون شخصية، أو شيء أو حالات أو وظائف. ونجد عند عبد المالك مرتاض في كتابة تحليل الخطاب السردي هو >> غني حيزا جغرافيا حقيقيا، ومن حيث يطلق الحيز في حد ذاته على كل فضاء خرافي أو أسطوري أو كل ما يند المكان المحسوس، كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة، وما يعترى هذه المظاهر الحيزية من الحركة والتغيير <<² من خلال تعريف تعريف عبد المالك مرتاض نرى أن المكان عنده هو حيز جغرافي حقيقي كما يرى أن الحيز هو ذلك الفضاء الخرافي او الاسطوري اي الفني والكثير من الرموز والعلامات المتغيرة والمتحركة لتخبر عن مكان محسوس في داخل القارئ، ومنه نرى أن (مرتاض) يختلف في مفهومه للمكان عن (لوتمان) في إضافة الجغرافيا لمفهوم الحيز (المكان).

¹ محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان، الجزائر، 2010، ط1، ص99

² عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية جمالية لرواية زقاق المدق)، ص245

ب_المكان وأبعاده في المسرحيات المختارة:

1. في مسرحية الأستاذ :

المكان	نوعه	المقطع من المسرحية	دلالاته
الحي المتواضع.	مفتوح	وبعض جيرانه في الحي المتواضع ¹ .	يدل على هيئة ساكنيه وحالتهم الاجتماعية المتدنية بما فيهم (الأستاذ) الفقير.
دار الاستاذ	مغلق	تجمهر الزوار على باب داره ² .	دلالة المكانة الاجتماعية المرموقة التي جذبت انتباه الناس فصار مقصد الطامع والفضولي.
قاعة مؤنثة فسيحة في دار عم الأستاذ.	مغلق معادي	قاعة فسيحة في دار عمه التي ورثها مؤنثة بأثاث شرقي ³ .	دلالة الثراء وإغراء الطامعين وإثارة الغيرة في نفوس المخادعين وجرهم للكيد والمكر.

من خلال ما جاء في الجدول نرى أن الأماكن لم ترد بكثرة ذلك؛ أن المسرحية دارت في مكان واحد، وصف الكاتب وذكر بعض من أجزائه كون المسرحية تشمل على فصل واحد. كما بد واضحاً تأثير المكان في الشخصية الرئيسية (الأستاذ) كونه متعود على الفقر والمكان فاره مؤنث مما سهل خداعه.

2. في مسرحية بائعة الورد:

¹ أحمد رضا حوحو، مسرحية الأستاذ، ص 395

² م ن، ص ن

³ م ن، ص ن

المكان	نوعه	المقطع من المسرحية	دلالاته
مكان البوابة	مغلق معادي	منظران منفصلان من جهة البوابة ¹ .	يدل على بساطة وضعف المرأة العاملة فيه كما على كونها عرضة للمضايقة ومقابلة جميع أصناف الناس.
مكتب المهندس	مغلق	ومن الجهة الأخرى مكتب المهندس ² .	دلالة العمل والحركة يمثل الإقامة المؤقتة.
المصنع	مغلق معادي حميمي	فهو لا يريد أن يدخل الكاز إلى المصنع ³ .	دلالة البيئة المنتجة وهو حميمي لعمار كونه مصدر نجاحه المستقبلي ومعادي لعائشة كونه سبب ومصدر تعاستها وسجنها.
محل البيسري	مغلق	رحنا عند البيسري واشترينا الكاز ⁴ .	حيادي
الحصان الخشبي	مغلق	فيلتقطها الطفل ويضعها داخل الحصان الخشبي ⁵ .	دلالة الوفاء كون الحصان وفي لصاحبه وكان الحصان سببا في فضح عمار وانتصار عائشة.

¹ احمد رضا حوجو، مسرحية بائعة الورد، ف1، ص121

² م ن، ص ن

³ م ن، ص 125

⁴ م ن، ص 124

⁵ م ن، ص134

دار ريفية يسكنها الإمام.	مغلق حميمي	دار ريفية يبدو الإمام وزوجه.	دلالة السكنية والهدوء والملاذ الآمن كون صاحبها إمام، مما جعل عائشة تزتاج فيها.
قرية البدرية	مفتوح	وقعت البارحة جريمة خطيرة قرب قرية البدرية ¹ .	دلالة المكان الذي عمه السكون والمسالمة مما يسهل الإجرام فيه.
السجن	مغلق معادي	اقبض علي، قدني إلى السجن ² .	دلالة الإجبار والقيود وفقدان الحرية. دخلته عائشة ظلما وكان السبب في شتات عائلتها وسوء أحوالها.
الملجأ	مغلق حميمي معادي	فأنت إلى السجن والطفل إلى الملجأ ³ .	دلالة الاحتواء والسكن للأولاد ويحمل دلالة الشتات بالنسبة لعائشة. دلالة مقر المعلومات الشخصية الصحيحة.
فندق بأمريكا	مفتوح حميمي	هو فندق في أمريكا يدخل عمار ⁴ .	يدل على الرغبة في الاستقرار والاستكانة في بلاد الغربة محاكاة للبيت في البلد الأصلي.
نيويورك	مفتوح حميمي	إلى اللقاء يا سيدي عبد	يدل على البيئة الداعمة على النجاح. ولاية أمريكية

¹ المرجع السابق، ص ن

² م ن، ف 2، ص 147

³ م ن، ص ن

⁴ م ن، ص 149

تدل على التطور والتقدم العلمي.	المحسن في نيويورك ¹ .		
يدل على مكان العمل والإنتاج إضافة إلى كونه موقع حل مشكلاته الأسرية.	مكتب عمار، عمار يقرأ البريد ² .	مغلق حميمي	مكتب عمار
<p>☒ دلالة لم الشمل رغم عدم وضوحه بشكل حقيقي فالبنيت تنادي المرأة أمي زينب فهناك دفاء.</p> <p>☒ دلالة الخطر وتزعزع قلب عمار لأن الشخصيتين من أعدائه.</p>	<p>☒ علمت أنها ابنة عائشة عبد الباقي³</p> <p>☒ إنها تسكن وحدها في بيت يحمل رقم 2 في الشارع العام⁴</p> <p>☒ عند امرأة سمعتها تناديها أمي زينب.</p> <p>☒ يا الهي هي رجعت بعد 20 سنة أنت تقلق حياتي.</p>	مغلق حميمي معادي	بيت شافية رقم 2 في الشارع العام.

¹ م ن، ف2، 158

² المرجع السابق، ص161

³ م ن، ص ف4، ص167

⁴ م ن، ص ن

صالون كبير	مغلق معادي	صالون كبير ... أثاث يدل على الثروة والغنى ¹ .	دلالة المكان الاجتماعية المرموقة والثرية لكنها مزيفة مما جعله مكان اكتشاف حقيقة صاحبه وتبرئة عائشة.
------------	---------------	---	---

من خلال الجدول نجد أن الأماكن وردت بكثرة في مسرحية بائعة الورد منها الحميمي ومنها المعادي، وهذا حسب علاقته بالشخصيات الرئيسية وتطور الأحداث حولها كما جاءت الأماكن المغلقة أكثر من المفتوحة، وهذا ما يدل على أن رضا حوحو منغلق في طرحه للقضايا الاجتماعية الخاصة ببلاده ولا يمثل الانفتاح عنده على الآخر إلا جزء قليلا، وبدا تغير الأماكن مؤثرا على الشخصيات من حيث مشاعرها وأفكارها وواقعها المعيش فالغربة بالنسبة لعمار كانت سببا في ثرائه وازدهار حياته، والسجن لعائشة كان سببا في شتات عائلتها وتغير نظرة المجتمع لها مما جعلها تسعى للانتقام وكشف الحقيقة.

3. في مسرحية ملكة غرناطة :

المكان	نوعه	المقطع من المسرحية	دلالاته
غرناطة	مفتوح	يعيثون بأموال الدولة ويقتسمونها في هذه الأيام الصعبة التي تجتازها غرناطة ² .	آخر مملكة عربية تم سقوطها في الأندلس على يد الإسبان. دلالة على الضياع

¹ المرجع السابق، ف5، ص185

² أحمد رضا حوحو، مسرحية ملكة غرناطة، ف4، ص91

<p>والفقدان كونها ضاعت من المسلمين فنسبها للملكة.</p>			
<p>دلالة بؤر الفساد والتسيب في ظل السلطة والقوة والتحكم في زمام الأمور. بؤرة للصراع بين الآراء والأصول والكيد للملكة.</p>	<p>فيتفق مع ابن عمه " عبد المالك " ومجموعة من العصابات لفضحها في مملكة غرناطة ثم يطردونها من القصر¹. الملكة : دعوني فأنا أموت في هذا السجن وهذا الشقاء.²</p>	<p>مغلق معادي</p>	<p>القصر</p>
<p>دلالة المكانة المتدنية وعدم موافقة المنصب لصاحبه مما يفهم منه سوء تدبير الملكة الخاضعة لهواها .</p>	<p>عنبسة الذي التقطته من المزابل في أحقر الشوارع وزيرا ؟.³</p>	<p>مفتوح</p>	<p>الشارع</p>
<p>دلالة الرغبة في إعماء الأبصار وخداع العقول بإبعاد الأصل عن موطن أصله للتمكن من</p>	<p>تطردني من بلادي امرأة أعجمية تلوك لسانها.⁴</p>	<p>مفتوح معادي</p>	<p>المنفى</p>

¹ المرجع السابق، ف1، ص50

² م ن، ص39

³ م ن، ص94

⁴ م ن، ص40

تحقيق الأهداف والأغراض الخاطئة.			
------------------------------------	--	--	--

من خلال ما جاء في الجدول نجد أن حوحو قد اقتصر في أغلب المشاهد على القصر كمكان رئيسي تدور فيه الأحداث ؛ذلك أنه يعالج قضية فساد الحكم والطبقة الحاكمة وما يجري داخل بلاط الحكم مما أدى إلى تدهور أحوال البلاد في شتى مجالات الحياة.

ج _ أثر المكان على الشخصيات :

إن المكان بأنواعه التي ذكرناها له أثر على الشخصيات، ولعل وصفه بالانفتاح والانغلاق يعود إلى طريقة تفاعل وتعاطي الشخصية، معه ومن هذا نرى أن شخصية " الأستاذ " في مسرحية الأستاذ قد تأثرت بالمكان وبدا أثره واضحا عليها وذلك أن "عبد الحق " وهو " الأستاذ " عندما كان يسكن في حي متواضع وأمي لم يتعلم وكان فقيرا لا يكاد يهتم به أحد ؛حيث ملابسه مهلهلة فضفاضة لبسها على عجل دون ترتيب ولا نظام¹. ولكن بعد حصوله على الثروة صار الكل يقصده ويقوم له ألف حساب، وصار يرى أنه يجب أن يعتني بمظهره ولباسه وحديثه لأنه لا يريد أن يظهر بمظهر الغباء أمام الناس². كما أن مكان عيشه قد تغير وصارت له قاعة فسيحة في دار عمه التي ورثها مؤنثة بأثاث شرقي³. أما في مسرحية " بائعة الورد " فنجد أن هناك أماكن كثيرة لكن سنقتصر على الأكثر أهمية وأثرا بالنسبة للشخصيات، نجد أن " المصنع " هو مكان غير مريح بالنسبة " لعائشة "؛ حيث مضايقة " عمار " لها، وطردها من عملها ثم تلقيها للرسالة المهدة، ثم حادثة الحريق والتصاق التهمة بها كله أثر على جانبها النفسي فشعرت بالقهر والخوف ؛مما اضطرها للهرب فهو بذلك مكان طارد معاد وبعد

¹ أحمد رضا حوحو، مسرحية الأستاذ، ص395

² م ن، ص396

³ م ن، ص395

ذلك تم أخذها للسجن ظلماً، وهو مكان منفر أيضاً يحد من حرية المرء وكونها امرأة فهي عانت فيه سوء المعاملة وكان سبباً في تشويه سمعتها وهي امرأة أرملة وشتات أولادها وهم صغار. وبمرور سنوات خرجت من السجن وأقامت مع ابنتها في منزل لوحدها وكان التعامل ما بينهما دافئ فهي تتأديها بأمي زينب وهي تتأديها بابنتي.

4/ بنية الزمن و التقنيات الموظفة في المسرحية :

أ_ مفهوم الزمن:

يعد الزمن أحد مكونات البناء المعماري للمسرحية؛ فأحداث المسرحية تسير في زمن والشخصيات تنمو عبر الزمن و الفعل يقع في زمن، فلا مسرحية دون زمن. و النص المسرحي في جوهره بؤرة زمنية متعددة الاتجاهات ولأهمية الزمن في المجال المسرحي نجد الكثير من الدارسين والنقاد اعتنوا به ومنحوه أهمية كبيرة من جهدهم، ولن ندعي أننا في هذه العجالة استطعنا الإلمام بكل النظريات و البحوث التي إستغرقها الجهد الإنساني في مجال الزمن، إلا أننا وقفنا على أهم هذه الدراسات فجل ما نطمح إليه هو فهمها و استيعابها ومحاولة الاستفادة منها في عملنا هذا، ولا بد من التنويه هنا إلى اعتمادنا الأساسي في بحث الزمن على ما أرساه جيرار جينت في كتاب خطاب الحكاية من مقولات زمنية فتوصلنا إلى السؤال التالي :

ب_ تقنيات الزمن في المسرحيات المختارة:

أولاً مسرحية الأستاذ: يلاحظ قارئ مسرحية الأستاذ ظهور العناصر الزمنية بشكل واضح، بدءاً من المفارقة الزمنية التي تحدث عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة¹

¹ حميد لحميداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،

؛فعندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة تنشأ علاقات متعددة هي الاسترجاع، الاستباق.

السرد الاستذكاري أو الاسترجاع : وهو كل عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد وقد اعتمده رضا حوحو في مسرحية الاستاذ بشكل ملفت نوعا ما كما نلاحظ في الجدول الآتي :

المفارقة الزمنية	موضوع الاسترجاع	مؤشراته	الصفحة ¹
استرجاع	"كان عبد الحق عاملا بسيطومتسولين وفضوليين"	كان ذات يوم، وكان لم يتلق	ص41
	"انت الذي قضيت جل حياتك مع عمى رحمة الله"	قضيت	ص42
	"...ولا تخافك هذه الجموع الغفيرة من الزوار"	ولا تخافك	ص43
استرجاع	"بلغنا انكم تتوون في هذه الايام، زفاف ابنتكم على شخص من عامة الناس"	بلغنا هذه الايام	ص43
	ولا يخفاك أن بنت الأديب لا تتزوج إلا مثله	لا تخفاك	ص43
	...وقد قضيت طوال حياتك خادما ... لقد كان وفد الأدباء _ كبار الناس عندي هنا وقد لقبوني لهذا اللقب وجعلوني رئيسا لهم .	قضيت طوال حياتك كان لقبوني جعلوني	ص44
	أولئك المحتالون النصابون ... أني أعرفهم جيدا يا سيدي، وأعرف أعمالهم	اولئك اعرفهم	ص45 ²
	نعم...نعم...نسيت	نسيت	ص45
	أصحيح ما قاله سلمان ؟	قال	ص46

¹ أحمد رضا حوحو، نماذج بشرية، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2013، ص 41. 44 .

43

² م ن، ص 45. 46. 47

ص46	منذ ساعة	إن عمك أصيب في عقله فإنه لم يفتر من الهديان منذ ساعة.
ص 47	كنت أظن	كنت أظن غير ذلك ولهذا عزمت على أن أزوج زينب غيرك .

كانت هذه أهم الاسترجاعات التي وظفها أحمد رضا حوحو في المسرحية ربما كانت لغرض ملء الفراغات التي قد يتركها لإبعاد الملل الرتابة لدى القارئ؛ فهو عندما يترك حادثة يعود إلى الماضي لم يرجع يكون قد جدد النفس لديه من المؤشرات الدالة على السرد الاسترجاعي صيغة الأفعال الدالة على الزمن الماضي : كان، بلغنا، لقبوني، جعلوني، قضيت ... أيضا، ذات يوم، منذ ساعة ...؟

ب/ السرد الاستشرافي أو الاستباق : هي تقنية أخرى من تقنيات المفارقة السردية التي تقوم على تقديم الأحداث اللاحقة في بنية السرد وهي بعكس الاسترجاع، ويستدعي في الاستشراف أحداثا لم يحن سردها بعد لتحل محل أحداث قائمة، فيحدث بذلك تداخل بنائي وحالة انتظار وتشويق يعيشها القارئ أثناء القراءة للنص، ولا تكتمل الرؤيا عنده إلا بعد الفراغ من القراءة إذ يستطيع تحديد الاستباقات والحكم بتحقيقها أو عدمه.

المفارقة الزمنية	موضع الاستباق	مؤشراته	الصفحة ¹
استباق	تستطيعون أن تعتمدو علي يكون خير إن شاء الله	يكون إن شاء الله	ص43
	سيخرج قريبا من مدرسة الصنائع	سيخرج قريبا	ص43
	سأفعل ذلك	سأفعل	ص44
	نحن منتظرون إشارتكم لعقد القران.	منتظرون	ص44

¹ أحمد رضا حوحو، نماذج بشرية، ص 43. 44

ص44	سأخبرهم الوقت المناسب	سأخبركم بذلك في الوقت المناسب .	
ص45 ¹	سأزوج	ثم أني سأزوج زينب على الأستاذ زكي.	استباق
ص45	ستندم	إنك مخطئ يا سيدي فيما عزمت عليه وستندم.	

من خلال الجدول حاولنا التطرق إلى أبرز المقاطع الإستشرافية في هذه المسرحية؛
فالقارئ لها ينتظر بلهفة كبيرة تزداد كلما زاد زمن السرد، كما يتنبأ بما يحدث بعد حين من
الزمن، ويطلق الخيال ليستشرف المجهول، ويتوقع أحداثاً على سبيل الافتراض كأن يقول :
سأفعل، سأخبركم، سيخرج...إلخ.

تأتي القضية يجب النظر إليها في علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، هي المدة وقد
ترجمها حميد لحميداني في كتابه بنية النص السردي و الاستغراق الزمني، إلا أننا سنختار
الترجمة الأكثر استعمالاً المدة وتعني سرعة القص وفي دراستنا لهذه العلاقة نلاحظ أن
الكاتب المسرحي قد يقص في مسرحيته ما جرى في عدة سنين ببضع كلمات ؛لذلك يلجأ
إلى بعض التقنيات السردية من حيث السرعة والبطء ويستعرض جيران جنيث مجموعة من
التقنيات الزمنية التي تعمل على إبطاء السرد وزيادة سرعته منها:

1_ تسريع زمن السرد :

ا/ الحذف : هو " تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم
التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث " ².

¹ المرجع السابق، ص 45

² حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990، ص 156

أهم مؤشر تدل على الحذف في مسرحية " الأستاذ " والذي طغى بصفة كبيرة حتى لا نكاد نجد سطر فيها يخلو منها، وهي تقنية النقط المتتابعة التي تأتي للتعبير عن شيء محذوف، وترك داخل السطور ومن ذلك في المسرحية .

_ أولئك المحتالون النصابون... إني أ عرفهم جيدا وأعرف أعمالهم...

_ اخرس... أيها الوقح... تصف الأدباء كبار الناس بالاحتتيال...

_ نعم...نعم... نسيت، عفوك يا أستاذ، سامحني يا أستاذ...

وبهذا نلاحظ أن هذه النقط لا توضع داخل النص حيث بدلها وظائف خدمت سرعة السرد ووتيرته.

2/تعطيل السرد : مثلما يحتاج المسرحي إلى تسريع زمن السرد يحتاج إلى إبطاء حركته، وإيقافه عن المضي ومن أجل تحقيق ذلك يلجأ إلى:

أ_المشهد : يقصد بتقنية المشهد " المقطع الحواري، حيث يتوقف السرد ويشد السارد الكلام للشخصيات فتتكلم بلسانها وتتجاوز فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته"¹.

وهكذا يتعطل السارد الذي يسير للأمام خطيا وفيه يتطابق زمن القصة وزمن الخطاب من حيث المدة و الاستغراق، يعمل الحوار على تقوية المشهد وتثبيته والزمن في الحوار يسير ببطء يصعب تحديده حيث يقول جنيث"إن المشهد الحواري في أغلب الأحيان هو تحقيق تساوي زمن الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا"².

والملاحظ أن مسرحية الأستاذ ذات الفصل الواحد جاءت على شكل مشهد واحد في مكان واحد ومن أمثلته:

الإيقاع	موضوع المشهد	طرف الحوار	الصفحة ³
---------	--------------	------------	---------------------

¹ محمد بوعزة، تحليل النص السردى (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص 95

² جبرار جنيث، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر، محمد معجم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 1997، ص 108

³ أحمد رضا حوحو، نماذج بشرية، ص 42، 43

الزماني			
ص 42		أهلا ومرحبا بكم...تفضلوا...سلمان أحضر القهوة و الحلويات للسادة ... ما مهنتكم؟	
ص 43	عبد الحق زكي	_نحن أدباء يا حضرة الأستاذ الجليل ... _إنكم تجهلون اسمي على ما أظن فإن اسمي " عبد الحق " وليس اسمي "الأستاذ" _إن اسمكم مشهور عن عامة الناس وخاصتهم كأنه علم في رأسه نار .	المشهد

ب_ الوقفة : يقتضيها الوصف، و تتجلى في توقف السارد عن السرد لنصف شيء ما، فيبقى زمن القصة واقفا في مكانه بانتظار انتهاء السرد من الوصف، فلغة الوصف تجسد المكان، وتصف الزمان، وتصور الشخصيات وقد توفرت مسرحية الأستاذ على وقفة وصفية واحدة ساهمت في إبطاء زمن السرد في وصف دار عم عبد الحق، كما وصف شخصية عبد الحق بطل المسرحية فيقول : " المنظر قاعة فسيحة في دار عمه التي ورثها ومؤتثة بأثاث شرقي من زرابي و أرائك، يبدو عبد الحق في صدر القاعة، وهو رجل في العقد الخامس من عمره ضخم الجثة مرتديا أثوابا جديدة فضفاضة لبسها على عجل دون ترتيب ولا نظام"¹.

تعتبر مسرحية الأستاذ مسرحية واقعية حقيقية، التزم فيها الكاتب بالتسلسل الزمني في كل مقاطعها حيث عكس كل مقطع فيها جانب من جوانب الحياة الاجتماعية لمجتمع كادح. وتطرح المسرحية موضوعا من المواضيع الحياتية المعاشة كما تعكس واقع الإنسان بجانبه الخير، الشرير، الفطن، الغبي، المحتال، البسيط ... إلخ تحدث فيها أحمد رضا حوحو عن شخصية عبد الحق بطل المسرحية وهو إنسان بسيط أمي يعمل بكد لتوفير قوته وقوت عائلته، كان لعبد الحق عم ثري جدا وشاءت الأقدار أن توفي هذا العم تاركا كل ثروته

¹ م ن، ص 41

لوريثه الوحيد عبد الحق فأصبح ثريا جدا ولأن الناس معادن فقد اصطفوا عند بابهم منهم للتهنئة من القلب فرحا له، ومنهم للطمع، والحسد على حظه الذي ابتسم له. توحى لنا هاته المسرحية ببعدين الأول الإيحاء بسذاجة ومحدودية تفكير عبد الحق والثاني في فكرة الاستمرار في الزمن حيث، أن السرد يتابع تطور أحداث المسرحية وفق لشخصية البطله مع مرور الزمن .

■ وظف أحمد رضا حوحو مجموعة من التقنيات الزمنية كان أولها الاسترجاع التي تمثلت وظيفته في توفير جملة من الأخبار عن ماضي الشخصية البطله وعن الحالة الاجتماعية المزرية التي كان يعيشها قبل أن يرث عمه في افتتاحية المسرحية، كما لم يحدد الكاتب زمن الاسترجاع في المسرحية لأن شخصية عبد الحق أو بالأحرى هذه الحالة تتكرر في كل زمان و مكان في المجتمع.

■ يظهر الاستباق في المسرحية بصورة إشارة سريعة لا تشغل أكثر من كلمتين في السطر نتيجة القرارات الفجائية لشخصية عبد الحق فمن خلال هته الإشارة الإستباقية يعرفنا الكاتب بالمصير الذي سيؤول إليه عبد الحق و كل حالة اجتماعية متشابهة له.

استخدم الكاتب في المسرحية تقنية الحذف بشكل كبير جدا كما سبق وذكرنا من أجل إسقاط فترة زمنية وتهميش ما وقع من أحداث، من أجل إبراز الأحداث الرئيسية في النص وتسريع زمن السرد وقد يكون الحذف الحالة النموذجية التي تعقب انتهاء الفصل إلى حين استئناف الحكى من جديد في الفصل الموالي. فهو لذلك يسرع وتيرة السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت ليجتنب التكرار ويقلص زمن الخطاب تاركا للمتلقي دوره في إدراك تلك المحذوفات مما أضافت جانبا جماليا فنيا للمسرحية وليس العكس.

■ سيطرت المشاهد الحوارية على المسرحية وهذا أهم ما يميزها عن القصة و الرواية ؛فالمسرحية نص حوارى كتب ليمثل عبر مشاهد حوارية لا ليوضع على رفوف الكتب، ومن الملاحظ أن تقنية المشهد تحتل نسبة كبيرة من مسرحية الأستاذ فقد وظفها أحمد رضا

حوحو على شكل حوار بين شخصه المسرحية ومن بين المشاهد ذلك الحوار الذي دار بين عبد الحق وزكي عندما كان يوهمه أنه من كبار الأدباء حين منحه لقب "الأستاذ".

كما ساهم المشهد في الكشف عن الطبائع النفسية و الاجتماعية للشخصيات وكل هذا يؤدي إلى بث الحركة في السرد وتقوية أثر الواقع في المسرحية .

ثانيا : مسرحية " بائعة الورد " :

ينطلق الزمن السردى في مسرحية بائعة الورد من الحاضر الذي جسد المعاينة الراهنة للكتابة في نسج الوقائع، والأحداث، هذه الأخيرة غالبا ما أخذت وجهة ورائية ارتدادية، حيث ينشط فعل الذاكرة وتتناسق أطوار الأحداث وفق تيار انبعاث ماضوي، والحاضر هو الذي يجسد زمن الفعل المسرحي، انطلاقا من المفارقات السردية من استرجاع واستباق ومن هنا نجد أن أحمد رضا حوحو لم يتقيد بالتسلسل الزمني للأحداث بل صار كسر في البناء الخطي لها كما هو موضح في الجدول الآتي :

المفارقة الزمنية	موضع الاسترجاع	مؤشراته	الصفحة ¹
	أرجوك يا عمار لا تعيد هذا الكلام مرة ثانية فقد حدثتني به مرارا وسمعت رأيي فيه.	مرة ثانية مرارا سمعت	233
	فهل نسيت يا عمار بأنه لم يمر حتى الآن إلا خمس أشهر على وفاة زوجي وقد كان صديقك الحميم.	نسيت، خمس أشهر، قد كان	233
استرجاع	يا سيدة عائشة إني مستاء لأنني اطلعت على تصرفات منك غير لائقة لقد أخبرني فتحي بأنك تركت عاملا من العمال يخرج من المصنع دون إذن فأنت هنا بوابة وقد أمرتك أن لا تتركي كائنا من كان يخرج دون إذني.	اطلعت، لقد أخبرني، قد امرتك .	235 ²

¹ أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، ص 233

² م ن، ص 235، 240، 244، 247

240	كانت، نفس الليلة، طردها نفس اليوم، قد فرت	كانت تحرس المعمل في نفس الليلة امرأة اسمها عائشة عبد الباقي وجميع الأدلة تدل على أنها مرتكبة الجريمة الشنيعة، وذلك انتقاما من صاحب المصنع أحمد عبد الباقي الذي طردها من عملها في نفس اليوم، وقد فرت مع طفلها.
244	كنت، أظنك منذ خمس سنوات.	نعم ابن عمك الوحيد، فأنا مسرور برؤيتك وكنت أظنك ميّتا منذ خمس سنوات.
247	أعرف، مات، كنت	ولكن يجب أن تعلم أنني أريد أن أوضح عدة أمور، وينبغي أن أقول لك أولا أنني أعرف جيدا ابن عمي وأؤكد لك أنه مات ما في ذلك شك وحتى إذا كنت ممن يؤمنون بالبعث في الدنيا أصرح لك أنك لا تشبهه في شيء وثانيا وإن كنت في أمريكا فأنا على اطلاع على ما يحدث عندنا هناك .
247 ¹	لقد قرأت، مات	ولقد قرأت في إحدى الصحف ورأيت صورة سيد قالوا عنه أنه شجاع، أنه مات بالنار وهو ينفذ صاحب المصنع الذي يعمل به ...
251	20 سنة	يا إلهي هي رجعت بعد 20 سنة أتت تفلق حياتي.
252	20 سنة	بدأت هذا الرسم منذ 20 سنة فهو يمثل حادثة مريعة رسمتها في نفس الأيام التي قتل فيها والد كمال في الحريق الذي وقع فيه البرية.
253	يذكرني يوم	نعم يذكرني هذا الرسم يوم التجأت عائشة إلى منزل الإمام.
257	منذ خمسة أشهر نسيت كنت أعب حين كنت	وعلمت أنها هربت من السجن منذ خمسة أشهر ... ثم نسيت فلم أحدثك عن ورقه وجدتها داخل ذلك الحصان الخشبي الذي كنت أعب به حين كنت طفلا .
260 ²	قبل عشرين عاما قتل،	قبل عشرين عاما قتل هذا الرجل وسرق وأشعل النار وترك الناس يعتقدون أنه مات تاركا امرأة مسكينة تسجن بداله، بينما سرق أموال صاحبه

¹ أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوجو، ص 247، 251، 252، 253، 257

² م ن، ص 4، 264

	وأوراقه وهرب إلى أمريكا حيث أصبح غنيا وتزوج والدتك .	سرق، أشعل، ترك، هرب	
--	--	------------------------------	--

- هذه كانت أهم الاسترجاعات الموظفة في المسرحية
- تتفاوت المقاطع الاستذكارية من حيث طول أو قصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي، كما أن هذا التفاوت يبدو جليا فمن خلال القراءة الأولى نستطيع تحديد مدة الاستذكار وذلك من خلال الإشارة الى الفترة الزمنية بشكل واضح على عكس ما جاء في مسرحية الأستاذ، حيث لم يصرح أحمد رضا حوحو بالفترة الزمنية من بين هذه الإشارات الزمنية : خمسة أشهر، قبل عشرين سنة، نفس الليلة، نفس الروم
- كما نلاحظ أن معظم الاسترجاعات التي حفلت بها المسرحية كانت تلبية لفجوة خلفها السرد ككشف عمار بعائشة وقصة زوجها المتوفي، كما ساهم الاسترجاع في توفير جملة من الأخبار عن ماضي الشخصية البطلة وعن الحالة الاجتماعية والنفسية المزرية التي وصلت إليها بعد وفاة زوجها وثبوت الجريمة عليها.
- لم يقتصر الكاتب توظيف هذه التقنية على الشخصية البطلة فقط بل طبقها على باقي شخصيات المسرحية بالقدر الذي يتناسب مع تطور الأحداث.
- وعلى العموم فإن الكاتب أحمد رضا حوحو أظهر قدرته برجوعه إلى الماضي، وتوظيفه لهذه التقنية زادت النص جمالا وتشويقا.
- ب. الاستباق : كان استخدام الكاتب أحمد رضا حوحو لهذه التقنية كثيرا في المسرحية، و ربما يدل على أنه استمد أحداث مسرحيته من الواقع المعيش، التطلع إلى المستقبل أفضل من الاستباقات التي وردتنا في المسرحية :

المفارقة الزمنية	موضع الاستباق	مؤشراته	الصفحة
---------------------	---------------	---------	--------

234 ¹	سأجعل يوميا لعلني أكون يوما ما ستكونين لا تسوقيني	وهل من الخيانة لروحه إذا قلت لأب عائشة، أبناء صديقي سأجعل منهم أبنائي ... فهذا أحمد بعد مصيبة زوجك عينك بوابة للمصنع بمبلغ لا يكفي قوتك ... أما أنا فإني أكسب 1500 فرنك يوميا ومن يدري لعلني أكون يوما صاحب مصنع عائشة إني أحبك، لا تبعديني عنك فإني أريدك وستكونين لي ... لا تسوقيني إلى ارتكاب الفضيع.	استباق
235	تبحثني ستتركين هذا الشهر.	وعليه فأرجو يا سيدتي من الآن أن تبحثني لك عن عمل آخر فإنك ستتركين المصنع في آخر هذا الشهر.	
236 ²	سأترك سأعطيك سأخصص	أنا اكتشفت هذا الاختراع ولكن لإبرازه أنا بحاجة إليك، وأنا أفكر إذا ما تم لنا النجاح فإني سأترك ثروة طائلة لإبني ولكني سأعطيك نصيبك وسأخصص لك 15% مقابل أعمالك.	
237	عدة أيام سأصبح انتظرك هذا المساء منتصف الليل	هذه آخر مرة أقلقك فيها بكلامي وأكتب إليك هذه الكلمات ... ففي عدة أيام سأصبح من أرباب الملايين ... فإني أعرض عليك أن تقاسميني العيش فإذا رضيت فإني أنتظرك هذا المساء عند منتصف الليل أمام باب المصنع.	
242	سأحتفظ	اخضعي للقانون يا بنيتي ولا تخافي لن يذهب ابنك إلى الملجأ سأحتفظ به عندي.	

¹المرجع السابق، ، ص 234 ، 235 ، 236

²م ن، ص 236 ، 237 ، 242 ، 243 ، 245 ، 247 ، 249

243	سأجعل	سأجعل من هذه الحادثة رسماً رائعاً، لوحة خالداً
245	سيحمل	إن هذا الاختراع سيحمل اسمك يا ميسيو شميت.
247	سأعطيك نكون يوماً ما	إذن نحن شركاء ... وأنت عازب سأعطيك سكناً، من يدري ربما نكون أنساباً يوماً ما ...
249	عدة أيام ستشاهدين سيطلب	ثقي بي يا بنيّتي ... ففي عدة أيام ستشاهدين تبدلاً كبيراً من كمال نحوك، وسيطلب هو نفسه يدك للزواج.
251 ¹	سندرس المستقبل	لا .. كفى من هذه الجرائم سندرس المسألة في المستقبل.
253	أنتظركم يوم الاثنين.	لا يحبها بعد الآن، فأنا أنتظركم يوم الإثنين .
254	يعذبني طوول عمري سأقتل	لكن أفهم يا سيدي بأن هذا الزواج يعذبني طول عمري فأنا إذا تزوجت الآنسة رجاء سأقتل التي أحبها من شدة الألم.

إن القارئ لكل هذه المقاطع التي مرت بنا والتي هي عبارة عن استشرافات نجده ينتظر بلهفة كبيرة تزداد كلما زاد الزمن السردية، كي يتجنب لما يحدث بعد حين من الزمن، يطلق العنان لخياله ليستشرف المجهول ويتوق الأحداث على سبيل الافتراض كأن يقول : سأجعل، سأصبح، سأكون

¹المرجع السابق، مسرح أحمد رضا حوحو، ص 234

استهل الكاتب مسرحيته بالحوار الذي دار بين عائشة وعمار اشتمل على العديد من الاسباقات التمهيدية كإقناع عمار لعائشة بالزواج منه وانه سيهتم بأبنائها مع إشارات استشرافية من الكاتب لما سيحدث في المستقبل إذا لم تقبل عائشة الزواج من عمار حيث يقول لها " لا تسوقيني لارتكاب الفضيحة"¹.

والاستباق هنا جاء توقعاً لما سيأتي وبالفعل ففي أحداث المسرحية وتحديداً بعد رفض عائشة لعمار بدأ هذا الأخير يخطط لحرق المصنع والفرار كما يظهر الاستباق كذلك من خلال الرسالة التي بعثها عمار لعائشة كآخر فرصة لها لقبول عرضه والفرار معه كما يهددها في آخر الرسالة في قوله " إذا رفضت، فأني قادر على القيام بعمل فضيحة..."² فكانت هنا لقطع السرد والقفز نحو المستقبل كي يعرفنا بالأمور التي ستؤول إليه البطلة إذا لم تقبل بالزواج، أما من حيث المدى فقد استعمل الكاتب عبارة ففي عدة أيام لينحصر الاستباق في مدى قريب لأحداث وقعت بالفعل فحين تتبع أحداث المسرحية نجد أن عمار أصبح بالفعل من أرباب الملايين.

كما أدى الاستباق وظيفة تكرارية حيث أعلن عمار عن خطبة كمال لابنته رجاء بعد أن استهلك كل الظروف في إقناعه بالزواج منها.

ب. تسريع السرد :

1. التلخيص : من خلال دراستنا لهذه المسرحية نجد أن أحمد رضا حوحو وظف تقنية جديدة ألا وهي التلخيص أو الخلاصة، وهي سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر من زمن القصة ويتضمن البنى السردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها، ويعد التلخيص تقنية زمنية يلجأ إليها الروائي في حالتين :

¹المرجع السابق، ص 251، 253، 254

²م ن ، ص ن

• **الحالة الأولى :** حين تكون أحداث حكايته ممتدة في فترة زمنية طويلة فيقوم بتلخيصها في زمن من السرد وتسمى الخلاصة الإسترجاعية .

• **الحالة الثانية :** حين يتم تلخيص لأحداث سردية لا تحتاج إلى توقف زمني سردي طويل ويمكن تسميتها الخلاصة الآتية في زمن السرد الحاضر¹ .

حين قام الكاتب في آخر مشهد من المسرحية بتلخيص فترة طويلة في عدة أسطر حيث أنه قام بحكي موجز وتسريع عابرا للأحداث أي أنه لم يتعرض للتفاصيل، تتمثل في رسالة الإمام إلى حسني الرسام يخبره فيها بإيمانه ببراءة عائشة وأنها سجنّت ظلما وأنه قام بتبني ابنها لظفي.

2. الحذف : كان نادرا في المسرحية جاء على شكل ثلاث نقط تجنبنا للتكرار فقط

" لم يدخل أحمر رضا حوحو أي تعديل على المدة الزمنية التي تجري فيها الأحداث حتى تلك الفجوة الزمنية التي تمتد على اتساع عشرين سنة، التي قضاها عمار في أمريكا لم يحاول تجاوزها، وكان بإمكانه مثل أن يجعل المسرحية تبدأ بعد عودة عمار من أمريكا وهو أمر ممكن جدا خاصة أن صبغة الفن المسرحي لا يحتمل شأن الفن الروائي اتساع المدة اتساعا كبيرا².

كما أن محافظة الكاتب على الأحداث كما جاءت في النص المقتبس منه حاملة الخبز³ جعلته لا يقدمها بشكل مقنع فمثلا اطلاع عمار على التصاميم الجديدة وسرقتها كان في نفس الأمسية التي يطلعه عليها صاحب المصنع عليها بجدة تكتب رسالة لعائشة " بعد أيام سأصبح من أرباب الملايين ... واني أعرض عليك أن تقاسميني العيش فإذا رضيتي فإني

¹ مها حسن، القطراوي، الزمن في الرواية العربية ص 224

² أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص 108

³ حاملة الخبز، اقتبسها حوحو عن رواية حاملة الخبز لكزلفيه ديمونتيان

أنتظرك هذا المساء عن منتصف الليل أمام باب المصنع لنسافر معا¹ قبل أن يدرس تلك التصاميم.

إبطاء السرد :

1. المشهد : ورد في مسرحية بائعة الورد الكثير من المشاهد الحوارية من بينها المشهد الذي دار بين عمار وعائشة في الفصل الأول؛ فالكاتب هنا قام بإيقاف السرد مما أدى إلى تباطؤ وتيرة السرد كما أن هذا الحوار بين لنا جانبا من نفسية عائشة بطلة المسرحية وما هي وما عليه من أخلاق؛ فمن خلال الحوار الذي دار بينها وبين عمار تظهر كشخصية مخلصه وفية وصادقة مع زوجها وهي في تناقض تام مع شخصية عمار الشريرة المليئة بالخبث والخيانة والطمع. لم تظهر شخصية أحمد عبد الحق صاحب المصنع حين يطلع عمار على تصاميم مشروعه فيستغلها هذا الأخير في تنفيذ مخططاته وينهي المشهد بإضرام النار في المصنع وهروب عائشة فالزمن الذي توقف فيه المشهد الأول زمن حساس جدا لتشويق القارئ والتماس خياله في ما سيحدث بعد ذلك وهكذا وتتنامي مع الأحداث وتتطور مع كل مشهد حوارى في المسرحية وقد ساهمت المشاهد الحوارية في الكشف عن ذات الشخصية ومفرداتها التي تعير لها إلى جانب هذا ساعدت المشاهد على تطوير الأحداث والكشف عن الطبائع النفسية الاجتماعية للشخصيات.

2. الوقفة : برزت هذه التقنية في مسرحية بائعة الورد في بداية المشاهد الحوارية عند كل فصل حيث لم تتجاوز ثلاثة أسطر وقد نجحت في تبيان العلاقة التي تجمع بين الشخصية والمكان وجعلها علاقة متميزة داخل النص المسرحي فالكاتب مثلا قدم لنا وصفا خارجيا في الفصل الأول فيقول منظران منفصلا من حيث حجرة البوابة ومن الجهة الأخرى مكتب المهندس تبدو البوابة جالسة تدوح بطفل رضيع بينما ابنها الكبير يلعب بحصان خشبي وألعاب أخرى الكاتب هنا يعمل على تقريب المكان والشخصية من تصور القارئ كما قام الكاتب بوصف شخصية عائشة بطلة المسرحية فوصفها على إنها شابة جميلة فانتة تحظى باهتمام كل الرجال حتى ولو كانت أرملة وهو ما يتجلى في حديث عمار معها عائشة التي

¹ أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص 109

لن تتزوج أبداً عمار أنا واثق من العكس لأن أشياء كثيرة تدل على ذلك فأنت لازلت في أوج شبابك تستطيعين فنته كل من يراك وهل بإمكانك أن تقضي حياتك كلها في الترميل إن هذا محال¹. في حين يظهر وصف الكاتب لعائشة أكثر دقة في الفصل الثاني بعد أن عرضت الصحف أوصاف عائشة لتمكن الشرطة من الإمساك بها حيث يقرأ الإمام جريدة تعال اجلس بقربي استمتع يقرأ واقعة البارحة جريمة خطيرة فالتهمت النيران المصنع بأكمله وقتل صاحب المصنع كما لقي رئيس العمال حتفه و كانت تحرس المعمل في نفس الليلة امرأة اسمها عائشة عبد الباقي وجميع الأدلة تدل على أنها مرتكبة هذه الجريمة الشنيعة وقد فرت مع طفلها والسلطة تبذل جهدها للقبض عليها وهذه أوصافها :

عمرها 25 سنة متوسطة القامة شعرها أسود طويل عينان² واسعتان سوداوان بصحبته رضيع وطفل في الخامسة من عمره وتعتبر وظيفة الوقفة في هذا المقطع وظيفة تجميلية استخدامها الكاتب في متن النص بغرض استراحة من التتابع التسلسلي للأحداث - إن بناء الزمن في مسرحية بائعة الورد قد قام على مبدأ اللعب بالأزمنة بين الماضي والحاضر والمستقبل فهي ليست مسرحية تتوتر وتتأزم فيها الأحداث ثم تتحل إنما مسرحية سيكولوجية من نوع خاص مما أدى إلى توظيف تقنياتي الاسترجاع والاسباق يضاف إلى ذلك ارتباط الزمن النفسي في هذه المسرحية بظاهرة سرعة النص وبطئه من خلال إحساس الشخصية به بحيث تستطيل اللحظات فتغدو دهرا وتقتصر الأعوام فتبدو لحظات يتوقف الزمن عند الشخصية مرات عدة؛ بسبب حدث مفاجئ لها فمثلا في آخر الفصل الأول من مسرحية بائعة الورد عندما تتعالى الأصوات بالحريق دون أن تفكر تحمل طفلها وتهرب في لحظة لا وعي منها بالزمن من جراء حالة الذعر التي عاشتها ،كما يتوقف الزمن لشعور الشخصية بالقلق والعجز ومثال ذلك في المسرحية عندما سأل الإمام عائشة لماذا الفرار؟ وقالت: أحس بأني تائهة³ هنا يبدو تأثير الزمن النفسي على الشخصية واضحا جدا في ارتباكها وضياعها كما يبدو صراع الشخصية البطل مع الزمن واضحا ليصبح الزمن النفسي ثقيلًا مظلما في الفصل الثاني من المسرحية عندما

¹ المرجع السابق، ص 233

² م ن ، ، ص 240

³ المرجع السابق، ص 241

يقبض البوليس على عائشة وهي في حالة انكسار وخوف مما هو آت نلاحظ أيضا أن عبارة منذ 20 عاما تواترت في النص بشكل ملفت فإحساس عمار لهذه المدة الزمنية في الفصل الرابع يختلف عن إحساس عائشة لها في الفصل الخامس الأولى أن عمار أحس بأن العشرين عاما مرت سريعا لأنه كان في حالة خوف من أن تكشف حقيقته أما إحساس عائشة لها كان بهذه الفترة الزمنية كان ثقيلًا مظلمًا لأنها سجنّت، وتعذبت، وعانت من فراق أولادها إذا نخلص إلى أن تأثير الزمن النفسي على شخصيات المسرحية بدأ واضحا ببيان ما تشعر به وتصوير معاناتها وعجزها من خلال شخصية عائشة ومن خلال ما تريد أن تحققه مستقبلا حتى وإن كانت الوسيلة إلى ذلك القتل والسرقة ويتجلى ذلك في شخصية عمار وذلك عبر توظيف تقنيّتي الإسترجاع والإستباق التي جعلت من السرد متدخلا منكسرا وخلقت نوعا من أنواع الترقب التشويق الدهشة لدى القارئ إلى جانب هذا ساعدت المشاهد على تطوير الأحداث والكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات.

ثالثا : مسرحية ملكة غرناطة

مسرحية ملكة غرناطة كسابقتها لم يتقيد الكاتب فيها بالتسلسل الزمني للأحداث بل صار التركيز في البناء الخطي سمة من سمات أعمال أحمد رضا حوجو وهذا ما يبينه الجدول التالي :

الصفحة	مؤشراته	موضع الاسترجاع ¹ الاسترجاع ¹	المفارقة الزمنية
39	حلت بي طاحت	ما أكبر هذه المصيبة التي حلت بي هذه الصاعقة التي طاحت على رأسي هذه النهاية المحزنة يا ابن شهيد.	استرجاع
40	استولت	من الملكة... هذه المرأة الأعجمية	

¹ أحمد رضا حوجو، الأعمال الكاملة، ص 39، 40، 43، 44

		الدخيلة التي استولت على عقل هذا الملك الهرم الخرف.	
43	ذلك اليوم سطا، نزعوا، لم يتركوا.	ذلك اليوم سطا الصوص على مولانا القاضي ابن المبشر ونزعوا جميع ملابسه ولم يتركوا إلا عباءته.	
44	كنت وقت	ولكنك كنت معهم وقت السرقة.	
45 ¹	أفكر	اسمع يا عبد الملك إنني كلما أفكر يسيل من جبيني عرق العار والخزي.	
47	الأيام ضيعت أثقل فهربت اتخذت	أنا رجل شريف وقريبك واسمي عبد الملك بن حفصون هذا صحيح ولكن الأيام عاكستني كنت غنيا ذا مال وقصور ولكني ضيعت كل شيء أقل كاهلي الدين فهربت من حياة القصر واتخذت اسما جديدا أعيش به.	
54	أذكر تلك الأيام أيام كنت أعيش، أنام كنت أعيش.	لازلت يا رفيقي أذكر تلك الأيام أيام كنت حرا، أعيش بقربك وأنام في أي مكان، لا زلت أذكر يوم كنت أحدثك عن آمالي الواسعة وأنت تضحك مني ومن حديثي، نعم يا رفيقي	

¹ المرجع السابق، ص 45، 47، 54، 56، 64

		كنت أعيش من فضلات الناس.. ..
56	أمرني بالأمس أكون قبل الصبح	لقد أمرني بالأمس أن أكون هنا قبل الصبح وها أنا حسب أمره.
64	سنوات طوال	لنا سنوات طوال لم نرك يا عبد الملك أهلا وسهلا.
69 ¹	خاطر ظلام الليل تاركا	سبب اضطرابي الحقيقي هذه الرسالة المجهولة... الذي خاطر بحياته توصل إلى بيتي في ظلام الليل تاركا لي هذه الرسالة التي كلها غرام وهيام.
78	أمرت منذ أشهر	أمرت بتعيين عبد الملك بن حفصون وزيرا أكبر للدولة وبهذه السرعة وهنا لم نعرفه إلا منذ شهر.
91	علمت عزلت	دعك من هذا، أخبرني ماذا جرى في غرناطة في غيابي؟ علمت أنك أصبحت وزيرا أكبر وعزلت ابن المبشر، ابن عامر، وابن معاوية من مناصبهم.

كانت هذه أهم الاسترجاعات الموظفة في المسرحية

¹ المرجع السابق، ص 69، 78، 91

يبدو التفاوت في طول وقصر المقاطع الاستذكارية جليا للقارئ عند قراءة المسرحية ؛ بحيث نستطيع تحديد مدة الاستذكار وذلك من خلال الإشارة إلى الفترة الزمنية التي يمكنها أن تكون واضحة في النص المسرحي فنجد :

ذلك اليوم أذكر تلك الأيام أمرني بالأمس منذ أشهر سنون طوال
يمكن القول أن الاسترجاع قد أدى دوره في تشكيل معمارية مسرحية ملكة غرناطة من خلال تقديمه لشخصيات لم يسبق لها الظهور على مستوى الأحداث مثل شخصية الملك، وعمارة اللص أو من خلال إضاءة جوانب مظلمة في حياه الشخصية التي سبق وأن شملها السرد مثل ابن حفصون وعنبسة كما أسهم من خلال بعض المقاطع التكرارية في رسم صورة واضحة لنفسية الملك من خلال كمية المشاعر التي تكنها لصاحب الرسالة، ومشاعر الكره والقلق من ابن حفصون كما ساهم في سد الثغرات التي لم يستطع الحاضر تغطيتها.

2. الاستباق : يتخذ الاستباق أحيانا في مسرحية ملكة غرناطة شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ، أو إفتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل ؛حيث نجد الكاتب كثيرا ما يستشرف أحداثا يكون وقوعها في المستقبل متجاوزا بذلك الحكي الإبتدائي .

*تلاحظ الجدول الآتي:

المفارقة الزمنية	موضع الاسترجاع	مؤشراته	الصفحة ¹
استرجاع	ولكن غدا ستعلم كل الناس الحكاية، لا أريد ان أسقط مكتوب اليدين، أريد أن أختفي ولكني قبل أن أختفي ستحدث أمور.	غدا ستعلم ستحدث	40
	ولكن سأنتقم انت الذي عشت معي كثيرا أتعرفني وتعرف شدة انتقامي. حضر لوازم السفر، أما أنا فسأجتمع مع ذلك الشقي ابن عمي	سأنتقم سأجتمع	40

¹المرجع السابق، ، ص 40، 41، 42، 48

41	بعد ساعة ستمر تكون	بعد ساعة ستمر الملكة من هذا الرواق حيث تذهب إلى قاعة الاستقبال يجب أن تكون هناك حاضرا.
42	سأكون	حسننا لا تبتعد كثيرا، سأكون في حاجة إليك.
48	سأعطيك	وسأعطيك خمسة آلاف دينار.
48	أخلص، تختفي أطلق، تصرف	إن استدعيتك هنا لأنني أريد ان أصلح أحوالك أريد أن أردد لك شرفك ...أخلص ديونك أريد أن أخلق لديك في أموالي نصرف كما نريد دون خوف.
58	أكون، أتبختر	وهل أدري أن، لم لا أكون رجلا من رجال القصر أتبختر في ملابس الحريرية أمامها كما يفعل غيري .
62	سأختمها ستعرف ستتبدل سأجعل	لا سأختمها بخاتمي ستعرف أنها مني إن حالتك يا عنيسة ستتبدل، سأجعل منك رجلا كبيرا ويكفيك أن تطيع أوامري.
64	سأتركك سأفارق	تشجع يا عبد الملك يا ابن عمي، أنتبه لنفسك سأتركك وحدك وسأفارق البلاد.
71	سأعرض سأدخل	لتطمئن مولاتي سأعرض عليها

		أروع ما عندي وسأدخل السرور على نفس مولاتي.
76 ¹	آتون ستكون هذه الساعة	لا بأس عليك، هيا نخرج من هنا لأن رجال الدولة آتون إلى هنا وستكون وزيراً في هذه الساعة.
79	سأعيه غدا	حسنا سأعيه غدا رئيساً لكتاب المحكمة الشرعية هل يسرك هذا ؟
92	سأعود أمرك كن سأبعث	دعنا من هذا الآن ولتتهتم لما هو أهم، انتظرنى هيا سأعود بعدها أعد بعض الأمر وكن مستعداً لما أمرك به وسأبعث لك ببعض النقود مع خادمي.

كثيرة هي المقاطع الإستشرفية في هذه المسرحية كما سبق لنا الذكر بأن الاستباق جاء على شكل حلم تجسد ذلك في حلم عنبسة بأن يصير رجلاً له مكانه وأهميته، وبالفعل تحقق حلمه مرتين في المسرحية، أولها حين انتحل شخصية عبد الملك ابن عم ابن حفصون بأمر منه والثاني عندما عينته الملكة وزيراً.

كما جاء الإستباق على شكل تنبؤات تجسدت في إنتقام ابن حفصون من الملكة ؛حيث رجع أولاً من سفره وبالتالي انتهى حلم عنبسة في التقرب من الملكة، ثانياً كان سبباً في موت عنبسة في آخر المسرحية عندما قتله هذا الأخير انتقاماً للملكة وقتل نفسه.

تسريع السرد :

¹المرجع السابق، ، ص 76، 79، 92

الحذف : تجسد الحذف في المسرحية من خلال تقنية النقط المتتابعة، التي كانت تظهر بين الحين والآخر بسبب تناوب بين الاسترجاع والاستباق، أو لشيء محذوف، أو ترك داخل السطور ومن ذلك في المسرحية " من الملكة.... هذه المرأة الأعجمية الدخيلة التي استولت على عقل هذا الملك الهرم الخرف.... ولكن سأنتقم أنت الذي عشت معي كثيرا تعرفني وتعرف شدة انتقامي.... حضر لوازم السفر ¹

إبطاء السرد :

المشهد : امتدت المشاهد الحوارية في المسرحية على مدى أربعة فصول ولكن المشهد الذي أثر فينا كقراء بغض النظر على أننا باحثين هو المشهد الثالث الذي جرى في قاعة اجتماعات في القصر الملكي بين ابن مبشر وأبو معاوية وابن عامر وعنبسة وخاصة الكلام الذي وجهه هذا الأخير لهؤلاء الثلاثة لما يحمله من قيمة فكرية.

أبو معاوية : أراكم تقسمون وحدكم أموال الدولة وضيعها ووظائفها وأما أنا فلا ينوبني منها إلا الشيء اليسير.

عنبسة : [يقترب منهم] شهية طيبة أيها السادة بالصحة الطعام.

ابن مبشر : هذا عبد الملك من أين أتى ؟.

أبو معاوية : الوزير الجديد من دخل هنا من أين دخل إثره كان يستمع إلينا.

ابن عامر : لقد تلقينا أمر تعيينك وزيرا للدولة الآن يا عبد الملك فأليك تهانينا القلبية.

عنبسة : وأنا أهنئكم على اقتسام أموال الدولة وخيراتها في هذا الظرف الحرج الذي تقاسي

فيه المملكة والأمة العناء الكبير يعينكم الملك وقضاة ووزراء لخدمة الدولة فإذا بكم لا

تعرفون إلا شهواتكم ولا تخدمون إلا بطونكم ².

لقد ساهم هذا الحوار في تقديم شخصيات المسرحية ومستوى تفكيرها في هذا المشهد أعطى

الكاتب لشخصياته الحرية في التعبير ما يدور في خوالج نفسياتها وتطلعاتها كما صور لمشهد

¹ المرجع السابق، ص 40

² م ن، ، ص 81، 82

الشور والآثام التي كانت أعمال الشخصيات تتسم بها.

الوقفه : تخللت المسرحية بعض الوقفات الوصفية للمكان والشخصيات الذي ساهم في إبطاء زمن السرد، إلى جانب في رسم الشخصيات والكشف عن ملامحها الخارجية فمثلا يصف الملكة بأنها امرأة أعجمية جميلة المظهر وفاتنة استطاعت بجمالها أن تسير الأحداث كما تريد، حيث استولت على عقل وفؤاد الملك العجوز ويظهر ذلك من خلال حوار بعض الشخصيات حولها بقول

ابن حفصون : من الملكة .. هذه المرأة الأعجمية الدخيلة التي استولت على عقل هذا الملك الهرم الخرف " كما يصف جمالها على لسان عنبسة بقوله (وحده) يا إلهي ما أجملها ما أروع حسنها¹.

كما وصف الكاتب ابن حفصون بفصاحة لسانه وسرعة البديهة في تسيير الأمور يقول عبد الملك ضاحكا : ما أفصح لسانك فإنك خطيب ماهر استمر في خطبتك الرائعة² أما بالنسبة للمكان فنجد مثلا يصف في بداية الفصل الأول من المسرحية " يقول صالون كبير في وسطه نافذة كبيرة وفي جانبه باب صغير يدخل ابن حفصون من الباب الصغير وراءه عنبسة وابن شهيد "³.

- نعتبر مسرحية ملكة غرناطة مسرحية تاريخية يتميز بناؤها بتحديد محكم من خلال فصولها المختلفة، لكن هته الفصول لا تعد لا بالأيام ولا بالسنين ؛فلقد رجع فيها الكاتب بزمانها خمسة قرون إلى الوراء فجعل أحداثها تدور في غرناطة بالأندلس في حوالي القرن الرابع الهجري (العاشر ميلادي)⁴ بمعنى أن الكاتب اختار لهذا النص زمانا ومكانا محددين مما جعل له تاريخا، فالكاتب في هذا النص نقل لنا التاريخ بنبش الماضي حيث أطلق

¹ المرجع السابق، ص 72

² م ن، ص 48

³ م ن، ص 39

⁴ م ن، ص 101

العنان للذاكرة لاسترجاع الأحداث مترجمة إياها كعمل أدبي متكامل من حيث العناصر الفنية.

5. الآليات المسرحية غير اللغوية وجمالية توظيفها في النصوص المسرحية المختارة :

إن انتقال النص من كونه خطابا حواريا على ورق إلى عرض مسرحي واقعي متحرك يستدعي الكثير من التقنيات والمكملات الجمالية والفنية التي تلعب دورا هاما في خلق جو المسرحية والتي تسهم في تحديد مسار الأحداث الدرامية فالعرض المسرحي إلى جانب النص يعد مصنعا لإنتاج العديد من العلامات غير اللغوية التي تعد من المكملات الجمالية في العرض المسرحي إذ لا يمكن تجاوز إيماءات وإشارات الشخصية في مشهد معين كذلك الديكور والإضاءة والموسيقى والأزياء إذن هنا ممكن طرح السؤال التالي :

1. **الديكور** : " هو فن المناظر الذي يعكس اللون والصورة في العمل المسرحي الديكور يقدم صورته تعكس المغزى من المسرحية الفكرة الذي تقدمه من خلال الديكور المقدم له من قبل المصمم "¹ من خلال هذا المفهوم سنعالج ديكور المسرحيات :

* في مسرحية " الأستاذ " ذات الفصل الواحد في بداية المشهد الأول يصف لنا حوحو منظر المسرحية بأن حوادثها تجري في قاعة فسيحة مؤثثة بأثاث شرقي من زرابي وأرائك² وهذا إن دل فإنمنا يدل على فخامة هذا الديكور

* في مسرحية " بائعة الورد " يصف لنا حوحو في الفصل الأول بداية المشهد الأول منظران منفصلان من جهة حجرة البوابة ومن الجهة الأخرى مكتب المهندس³ يحمل هذا الديكور بعض الدلالات الاجتماعية لو ركزنا على كلمة بوابة امرأة فقيرة محتاجة ومكتب المهندس دلالة على مكانة إجتماعية عالية هنا بدأت تتضح بعض التفاصيل للقارئ ويزداد عنصر التشويق لما هو آت من الحوادث

¹ محمد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، المنهل اللبناني، بيروت، ط 1، 2013م - 1434هـ، ص

117

² أحمد رضا حوحو، نماذج تربوية، ص 41

³ أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص 233

* في مسرحية " ملكة غرناطة " مثلا يصف لنا في الفصل الثاني هذا المنظر صالون كبير ذو نوافذ يطل على البستان والملكة جالسة وبجانبها سناء وعلى بعد منها خديجة و ميمون واقف عند الباب¹ دلالة أيضا على فخامة وكبر هذا القصر الذي تعيش فيه هذه الملكة التي تحظى بولاء كل من في القصر - نخلص إلى أن الديكور يعبر عما يحتويه النص ويبين الجو العام للمسرحية ويوضح التفاصيل والأبعاد النفسية للشخصيات ويحمل دلالات رمزية مقصودة.

2. الأزياء : " تعد تقنية الأزياء المسرحية من العناصر الأساسية في تركيبية العنصر المسرحي من حيث الشكل والمضمون حيث يتجلى دورها في تعميق جانب التعبير وإعطاء دلالة مفتاحية للعرض المسرحي ومن هنا يتضح أن دراسة الزي تسهم في تعميق الخصائص الجوهرية للعرض المسرحي موضوعية كانت أم شكلية على السواء² " وهناك بعض الاعتبارات التي يجب أن يضعها المصمم في ذهنه وهو يقوم بتصميم أي زي مسرحي.

1. طبيعة الشخصية.

2. العمر.

3. المركز الاجتماعي والذوق وغير ذلك.

4. حالة الشخصية العاطفية.³

ومن خلال ما ذكرناه عن الزي المسرحي سنحاول معالجته في المسرحيات الثلاث حسب الشخصيات الواردة في النص والظروف التي أوجبت عليه لبس هذا الزي

¹ أحمد رضا حوحو، الأعمال الكاملة، ص 62

² سعسع خالد، تجليات فن التمثيل الملحمي في مسرح الجزائر، بحث لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، قسم

الفنون الدرامية، 2013-2014، ص31

³ حمد رضا حوحو، المؤلفات الكاملة، مسرحية، ف 4، ص 95

*في مسرحية " الأستاذ " : يذكر حوحو في وصف شخصية عبد الحق " وهو رجل في العقد الخامس من عمره ضخم الجثة مرتديا أثوابا جديدا فضفاضة لبسها على عجل دون ترتيب أو نظام.¹

دلت أزياء عبد الحق على بساطتها فليست لديه أدنى خبرة على حياة الأثرياء وبدليل أنه يستعين بخادم عمه سلمان الذي صار في خدمته فيقول " أرشدني لما يجب علي عمله من لباس وأحاديث وغير ذلك فإنني لا أريد أن أظهر بمظهر الغباء أمام الناس "²

* في مسرحية " بائعة الورد " : ركز فيها حوحو على العنصر الباطني للشخصيات أكثر من المظهر لكن هناك بعض الإشارات التي تظهر مثلا شخصية عمار بأنها مرت بتحول إجتماعي فمثلا في الفصل الثالث من المسرحية في وصف خذير لعمار بعد لقائه في الفندق باعتباره ابن عمه قدور عبد المحسن.

عمار : كيف حال أهلك ؟

خذير : لقد توفوا جميعا مع الأسف ولم يبق غيري ااه كم أنا مسرور بلقائك يا ابن عمي إني لم أعرفك في بداية الأمر حتى سمعت اسمك الحقيقي لم نلتق منذ سنوات ثم أن الهيئة واللباس الجميل كل هذا غير منظرك فماذا فعلت في هذه المدة لقد أصبحت غنيا على ما يظهر لي.³ وهذه دلالة تشهد أن شخصية عمار عرفت تحول كبير فهو مجرد عامل بسيط في مصنع وهذا ما نجده في الفصل الأول في حديثه مع عائشة والذي يتساءل فيه عن سبب رفضها له هو مستواه الاجتماعي فيقول عمار " لعلك لا تحبيني لأنني مجرد عامل ولا ثروة لي بسواء راتب شهري ولكني إذا صرت غنيا جدا هل تقبليني زوجا ؟ "⁴

* في مسرحية " ملكة غرناطة " : " نأخذ على سبيل المثال شخصية عبد الملك حيث ذكر

¹ أحمد رضا حوحو، نماذج بشرية، ص 41

² م ن، ص 42

³ أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص 244

⁴ م ن، ص 234

الكاتب بأن ملابسهم مهلهلة¹ بالإضافة إلى عنبسة الخادم البائس يقول لما لا أكون من رجال القصر أتختر في ملابس الحريرية أمامها ولكن ماذا أفعل أنا خادم في لباس الخدم وهل أظهر أمامها في هذه الهيئة الحقيرة؟² لقد أدت الأزياء دورا واضحا في بناء الشخصيات فقد ساهمت في بيان المستوى الحقيقي للشخصيات فيما دلت على الفقر والبساطة عند كل من عنبسة وعبد الملك.

3. الإضاءة : " تعد الإضاءة المسرحية من أهم التطورات التكنولوجية التي أدخلها المجتمع الصناعي على فن المسرح إذ لا يمكن تقديم عرض مسرحي دون وجود نور أو ضوء في العراء و داخل الصالات المغلقة بالإضاءة وظائف في هذا المكان أو ذلك لا يمكن الإستغناء عنها حيث أصبحت الإضاءة عنصرا عضويا في بناء العرض الفني³ والإضاءة عبارة عن عنصر مكمل لفنيات العرض المسرحي فهي تؤثر على نجاح المشهد و تضيف جاذبية على الصورة المسرحية فالإضاءة تكسب أهميتها من التعامل الواعي والمدروس لا من تعدد مصادرها ومفاتيحها أو تطور تقنياتها من أهداف الإضاءة في المسرح :

1. التعبير عن الزمان ليلا .. نهارا.

2. التعبير عن المكان حديقة .. منزل .. مدرسة.

3. التعبير عن الجو النفسي للشخصيات مؤامرة .. حزن .. حب .. ظلم .. فرح.

4. إظهار المتفرجين ولفت أنظارهم وتحريك مشاعرهم وعواطفهم.

5. إبراز الحجم والمسافة.

¹ م ن، ص 45

² م ن، ص 58

³ طارق العذاري، حرفية الاخراج المسرحي، دار مكتبة الكندي للنشر، والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان،

ط 1، 2014-1435، ص 103

6. الإيهام بالحركة.

7. تأكيد حدوث الأشياء.

نخلص إلى أن الضوء يكشف حركة الممثل شكله ملابسه ردود أفعاله وفي الوقت نفسه تظهر لنا الإكسسوارات جلية فهي لا تقل أهمية وجمالية عن الديكور

4. الإيماء وتعابير الوجه :

يعتبر الإيماء الوسيلة التواصلية الثابتة بعد اللغة يلجأ إليها الإنسان عندما تتعطل اللغة وتعجز عن أداء مهمتها التواصلية والإيماء بإمكانه توليد علامات كثيرة جدا وهذا الغنى والتنوع في العلامات له دور فعال في العرض المسرحي لأنه يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه¹.

يلجأ الممثل في أغلب الأحيان إلى الإيماء للتعبير عن انفعالات شخصية، وعواطفها من فرح وحزن، وألم، ويأس أي يتعرف المتفرج على العمق النفسي للشخصية فهو يسعفه في إبراز ملامحها باعتبارها كائنا منفردا جسديا، وعندما يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية. والإيماءات أثناء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية يكفي أن يغير الممثل إيماءاته حتى يدرك المتفرج أنه انتقل إلى أداء شخصية أخرى²، ونقصد بتعابير الوجه مختلفة هيئات الوجه ومظاهره فهو يؤدي وظائف دلالية هامة؛ فهو مؤشر على سن الشخصية وجسمها ومزاجها وحالتها الذهنية والفكرية وقد يدل كذلك على انتمائها العرفي والاجتماعي والطبقي³.

¹ محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط 1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2006، ص

40

² المرجع السابق، ص 40

³ م ن، ص 45

غير أن أهم وظيفة دلالية ينهض بها وجه الممثل هي الوظيفة الانفعالية؛ إذ يعكس إحساسات الشخصية، وانفعالاتها، وردود أفعالها، والنسق اللفظي شديد الصلة بتعابير الوجه إذ تعمل هذه الأخيرة على تأكيد الكلام، أو نفيه كان يفصح الوجه عما يرغب المتكلم في إخفائه.

* الآن سنحاول الكشف عن العلامات الغير اللغوية في النصوص المسرحية المختارة والرسائل التي أسهمت لغة الجسد في توصيلها:

أولا : مسرحية الأستاذ : من خلال الجدول التالي:

الشخصية	العلامة	دلالاتها (وظيفتها)
عبد الحق	يعتدل في جلسته ¹ ويصلح من هندامه.	تضافرت هذه الجملة مجموعة من الأعضاء التي تداخلت في عملية انتاج الدلالة وعبد الحق هنا يزيد أن يظهر بمظهر الأثرياء أمام الناس حتى أنه يريد أن يفهمهم بأنه معتاد على حياة الأغنياء ولا يظهر بمظهر الغباء أمامهم.
	يلمس رأسه. ²	دلالة على الغباء والجهل.
	في تعاضم. ³	دلالة على البساطة والسذاجة يصدق كل شيء يقال له.
	صارخا. ⁴	دلالة على الغضب وعدم الفهم.
	هازئا ⁵	دلالة على السخرية من خادمه لأنه في كل مرة ينسى أن يلقيه بالأستاذ.

¹ أحمد رضا حوحو، نماذج بشرية، ص 42

² م ن، ص 43، 44، 45

³ م ن، ص ن

⁴ المرجع السابق، ص 43، 44، 45

⁵ م ن، ص 45

أسهمت كل هذه العلامات الجسدية والإيماءات في مسرحية الأستاذ بإبراز ملامح شخصية عبد الحق وانفعالاتها ومستواه الاجتماعي البسيط وتفكيره الساذج وكل هذه العلامات جاءت تأكيدا لكلامه في المسرحية.

* ثانيا مسرحيه بئعه الورد :

الشخصية	العلامة	دالاتها (وظيفتها)
عائشة	تطل فترى اللهيب ¹ فتحمل طفلها للهروب فتسمع عمار.	تتضافر هنا علامتان الرؤية والسمع من أجل تحديد دلالة متعلقة بالحالة النفسية للشخصية إزاء هذا الحدث الذي تواجهه فتنتج دلالة الخوف والارتباك.
	تأخذ في البكاء. ²	دلالة على الشكر والامتنان.
	قائمة. ³	دلالة على الصدمة وصعوبة الموقف.
عائشة تلنقت وترى ⁴ عمار ... يتبادلان نظرات حادة.	هذه العلامة تختصر فترة زمنية مقدارها 20 سنة كما أنها تختصر كلاما كثيرا بين عمار وعائشة حيث تتضافر حركة الجسد مع الرؤية معبرة عن دلالة الصدمة والمفاجأة التي بدورها تنفسر إلى دالتين : فنظرة عائشة لعمار نظرة كره وغضب وحرمان وعذاب أما عمار فدلالة نظرتة تدل على خوفه من كشفها حقيقته.	

كانت أهم الحركات الجسدية والإيمائية في مسرحية بئعة الورد طبعا لا يسعنا المقام لنذكرها كلها ولكن ركزت على أهمها حيث جاءت كلها معبرة عن باطن الشخصيات وحالتها النفسية

¹ أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص 238، 239، 241، 259

² م ن، ص ن

³ م ن، ص ن

⁴ م ن، ص ن

في كل فصول المسرحية وبالتالي لا محالة سترك أثر في نفسية القارئ أو المتفرج فكل ما كان تقمصت الشخصية للدور وأتقنته أكثر كان تفاعل الجمهور معها أكثر.

* ثالثا مسرحية ملكة غرناطة:

الشخصية	العلامة	دلالتها (وظيفتها)
عنيسة	يرتمي فوق الكرسي ¹ حزينا.	دلالة على التعاسة والحزن وألم العشق المستحيل كما أن مكانته الاجتماعية لا تمكنه من البوح أو بالأحرى اعترافه للملكة بأنه يحبها.
	يحرك رأسه رافضا. ²	تدل على أنه يفضل يضل خادما في القصر ما دامت الملكة فيه عن حريته تدل هذه الحركة على التضحية.
ابن حفصون	يجلس وعنيسة ³ واقف سقط منديله ⁴ عنيسة يناوله المنديل.	هذه الإشارة يريد بها ابن حفصون تذكير عنيسة بأنه خادمه وعليه طاعته حتى لو كان أمر تعيينه من الملكة ذاتها فلا يغير من الأمر شيء هنا دلالة على السلطة والمكانة العالية.
	ساخرا. ⁵	تدخل هذه الإشارة على استهزاء ابن حفصون بعنيسة حيث يذكره بماضيه وأنه كان جزء من خطة لا غير ليصل إلى مراده فهنا دلالة على الخبث والخداع والمكر.

إذن عبرت كل الحركات الجسدية والإيماءات في المسرحية عن دواخل ونفسية الشخصيات الملكة بالكذب والمكر والخداع فكل الإشارات وتعابير الوجه جاءت التأكيد لها عادة شخصية

¹ أحمد رضا حوحو , المؤلفات الكاملة، ص 58، 60، 91

² م ن، ص ن

³ م ن، ص ن

⁴ م ن، ص ن

⁵ م ن، ص ن

عنبسة الذي كان يحاول إثبات نفسه أمام الملكة يشغفه بها لذلك انساق وراء عاطفته ولم يفكر بعقله مطلقا فكل التعابير شخصية عنبسة في المسرحية كانت دالة على التعاسة والحزن وضع في الشخصية وخوف وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على نقص في تفكيره وتكوينه الاجتماعي.

الفصل الثاني

مفهوم الكتابة الفاعلة في مسرحيات

الأستاذ بائعة الورد ملكة غرناطة

1 - في مفهومي الأدب الملتزم والمسرح الملتزم:

إن الأدب الملتزم هو أدب إنساني كبير في مضامينه عميق في معالجته لقضايا الشعوب المظلومة؛ فهو دعوة تحررية لهم بغية تغيير الحاضر وتجاوزه لبناء مستقبل أفضل يعرفه أحمد طالب هو كل أدب يقف على جانب الإنسان لا فردا منعزلا وإنما ممثلا للإنسانية كلها في تاريخها الطويل في كل زمان ليحسم صراعه الرهيب ضد الإستغلال والعبودية للوصول الى الحرية الشاملة في مجتمع عادل بشرط أن لا يبتعد عن أصالته وطبيعته¹.

بمعنى أن الأديب يجب أن يقف جنبا لجنب مع أبناء وطنه في كل المحن بأدبه شرط أن لا يبتعد عن أصالته والمصير الواحد فهو جزء لا يتجزأ منه ليكون عمله الأدبي وحدة متكاملة وفاعلة.

أما من وجهة نظر محمد مصايف فالأدب الملتزم هو الأدب الذي يسعى إلى توجيه الجماهير إلى واقع إجتماعي وأدبي أفضل لمسايرة الثورة الاشتراكية والخلص الوحيد للأمة من الجهل والتخلف². بمعنى أن الأدب الملتزم هو أدب هادف لتغيير الظروف الإجتماعية والأدبية فهو السبيل الوحيد للنهوض بالأمة وانتشالها من التخلف والجهل.

إذا نستخلص أن الأدب الملتزم يقف على مرتكزات منهجية واعية تجتمع فيه كل من الرواية الفكرية الخاصة للأديب بالكلمة المؤثرة الصادقة فبالتالي يكون مرآة لعصره وترجمان لظروفه يتواصل مع مجتمعه فيكون إذا جديرا باسمه ومما لا شك فيه أن الأدب المسرحي وعلى غرار الفنون الأخرى حاول مسايرة المجتمع وتطويره فسلك مسلك الإلتزام بقضاياها الراهنة فحاض فيها بالبحث والإستقراء ولأن المسرح صديق الإنسان ممثلا له على مدى

¹ أحمد طالب، الإلتزام في القصة الجزائرية المعاصرة (1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،

(دط) (دت)، ص 23

² محمد مصايف، دراسات في النص الأدبي، المؤسسة الوطنية للكتاب ' وحدة الرغبة، الجزائر، (دط)، 1988،

تاريخه الطويل ملتزما بقضاياها مجسدا صراعه ضد كل أنواع العبودية من أجل الوصول إلى الحرية من هنا شكلت الكثير من الطروحات والجدليات حديثة أفلامية لقد إختار حوحو كتاب المسرح فتناولوا قضية الإلتزام بمختلف قضاياها وعليه فإن الحديث عن المسرح الملتزم يحيلنا حتما إلى مدى إرتباطي هذا الفني الأصيل بالمجتمع والتعبير عنه وعن قضاياها وهمومه¹ شكلا ومضمونا وهنا تكمن أهمية المسرح ورسالته في أن يكون مواكبا وملتزما بقضايا الشعوب و نافذة لها على فهم ما يجري حولها.

وقد كان هذا حال جيل من المسرحيين الجزائريين المتميزين الذين حملوا الهموم الوطنية الإنسانية فكانوا كوكبة مضيئة تثير دروب التحرر والمعرفة حيث كانوا يبتون في شعوبهم روح الوعي الذي يتأسس على الماضي الأصيل أو الواقع المعيش ونخص بالذكر هنا الأديب أحمد رضا حوحو الكاتب المسرحي الجزائري المتميز.

2 - المسرح الملتزم عند أحمد رضا حوحو ودوره تجاه قضايا الوطن والأمة :

لقد اختار حوحو منذ بداية مسيرته الأدبية أن يكون إلى جانب الشعب الجزائري حيث التزم بطرح مواضيع من صميم الحياة المعيشة، وحاول تمثيلها على خشبة المسرح وإعطاء بعض الحلول لها ولقد غلب على هذه المواضيع الإتجاهان التاريخي والاجتماعي وذلك لإهتمامه بالقضايا الوطنية ومشاكل الشعب الجزائري ويعانيه من عذاب وشقاء من جراء المستعمر فكان من الطبيعي أن يدخل أحمد رضا حوحو المعركة ويكون مسرحه سلاحا من أسلحتها المؤثرة والفاعلة من أجل الحرية والكرامة فكان هذا الإلتزام مرافقا للثورة واستمراره.

ولما كان هدف المستعمر منذ أن وضع قدمه على أرض الجزائر طمس هوية الشعب ومحو مقوماته وتجريده من مبادئه حيث عمل على إيهام الشعب بأن لا ماضي له لتفكيكه ولأن التاريخ هو المربي الحكيم والرادع والملهم فكان الوسيلة الوحيدة التي اعتمد عليها كتاب

¹ محمد عبد السميع وابراهيم الملا، المسرح الملتزم مشروع فكري وطني، <https://www.alittihad.ae>، 2

المسرح الجزائري ومن بينهم أحمد رضا حوحو لبعث الأمل واستنهاض الهمم والتخفيف من الشعور بالضعف والهوان الذي كان يملأ النفوس حيث قدم أكثر من مسرحية مثل صنيع البرامكة، عنبة، أبو الحسن التميمي كلها أعمال كتبت قبل الثورة الجزائرية التحريرية كان الهدف منها تنبيه الجماهير الجزائرية لكي يلموا بماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة¹ حيث استحضر حوحو شخصيات وأحداث واستغلها لتمرير أفكار مختلفة للمتلقين كانت توعوية وتربوية ونضالية وغيرها.

أما في ما يخص المجتمع فقد جاءت مواضيع مسرحياته من أجل مناقشة بعض القضايا والسلوكات الاجتماعية ونقد المشين منها، ومن بين المواضيع الحاضرة ويقوه في كتابات رضا حوحو المسرحية موضوع المرأة الذي عبر عن أهميته الكثير من المؤلفين بقول توفيق الحكيم الجنة لا تسمى جنة إذا لم تكن فيها حواء²، فهي نصف المجتمع والعنصر الفعال في الأسرة باعتبارها اللبنة الأولى لبنائه وهذا ما يجعلها من الموضوعات الحساسة نظرا للدور الهام الذي تؤديه، وقد ظهرت المرأة في مسرحية أحمد رضا حوحو في صور مختلفة كان أهمها:

أ. **المرأة المحبة** : تضمنت مسرحية " سي عاشور " والتمدن صورة للمرأة المحبة تجسدت في شخصية لطيفة وكذلك علاقة الحب الموجودة في مسرحية البخيل وتمثل هاتين الصورتين عينة من قصص الحب العذري الموجود في المجتمع الجزائري وما يواجهه من عقبات ومشاكل.

ب. **المرأة الوفية** : نجدها في مسرحية " بائعة الورد " في شخصية عائشة الأرملة التي تظل وفية لذكرى زوجها برفضها لكل مرة حب عمار وعرضه للزواج بها.

¹ صالح قسيس، معالم الالتزام في المسرح الجزائري ودوره في تفعيل القيم الوطنية، التربية جامعة محمد البشير

الابراهيمي، برج بوعرييج، الجزائر، 15.05.2019، ص 136

² خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ - تنظير - تحليل)، اتحاد كتاب العرب (دط)، دمشق،

1997، ص 91

ج. المرأة الخائنة : خير مثال لهذه الصورة وتجسدها ملكة غرناطة في مسرحية ملكة غرناطة بعد أن خانت زوجها وأقامت علاقة حب مع الخادم عنبسة.

مع العلم أنه توجد مواضيع أخرى لأن القيم الوطنية والدينية و النضالية تتشابك وتتخامر وتتداخل وتتعانق... أما مشكلة وأما متقابلة وذلك على سبيل التزاوج والتلازم في ما بينها، وعلى أن هذا التزاوج كثيرا ما ينشطر إلى قيم أخرى داخل الثنائيات¹ ومنه نجد قيما إيجابيه أخرى منها الوفاء، الحب، الفرح، كما نجد سلوكات سلبية منها : الظلم، النصب، الإحتيال، الإستبداد، الفقر، الخيانة، الخداع، الحزن ...

وما يمكن ملاحظته هو تنوع الموضوعات في مسرحيات أحمد رضا حوحو كما تنوعت القضايا وهذا إن دل عن شيء إنما يدل على اتساع رؤيته ومعايشته الفعلية لكل ما يحدث في المجتمع.

نخلص إلى أن رضا حوحو كان مؤمنا بالرسالة النبيلة للمسرح في النهوض بحياة المجتمعات للمضي قدما نحو مستقبل أفضل من خلال ما كتبه من أعمال تجلى فيها الإلتزام بأوضح مظاهره وأسمى سمات الإبداع والخبرة في استلهام الماضي في الدروس والعبر والقراءة الجادة للقادم.

3 - المسرح والتربية من خلال مسرحية الأستاذ :

كثيرا ما كان الهدف من التأليف المسرحي تربويا يصبو إلى التقويم أو التعديل أو غرس قيم مختلفة في العقول والنفوس ولعل ذلك ما نسميه بالتربية وهي الإسهام في صناعة وبناء الفرد عقليا ونفسيا واجتماعيا حتى تتوفر فيه صفات الإعتدال والإستقامة ويعتبر

¹ عبد الملك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر 1830-1962 ج2، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،

المسرح من الآليات والأساليب المساعدة على تحقيق ذلك لاعتماده على التجديد والتصوير الداخلي والخارجي لما يحدث للشخصيات وما يتعلق بها من مشاعر وأحاسيس وأفكار وسلوكيات وقد ساد اعتقاد لدى رواد المسرح العرب الأوائل مثل مارون نقاش وأحمد أبو خليل القباني ويعقوب صنوع أن المسرح الذي ينقلونه إلى بلادهم العربية هو الشكل المسرحي الوحيد الذي عرفته البشرية وهو إلى هذا شكل راقى وباعث على التمدن والإصلاح¹ إلى أن عمله مبني على تقريب هذا الفن الجديد إلى بلادهم العربية جعلهم ينوعون الأساليب والقوالب ويضيفون من النكت والرقص والغناء والمورثات الشعبية استقبال الشعوب العربية لفن المسرح فانبثق عن ذلك ثلاثة أنماط للمسرح العربي المجلوب التي ظل يصب فيها أعماله من منتصف القرن الماضي حتى الآن وهي الأوبريت (المسرحية الغنائية)، المسرحية الكوميديّة الانتقالية ذات الأساس الشعبي والمسرحية الجادة في الأساس تعتمد على النص الأدبي وتتجه إلى محاولة رفع شأن الناس وتبصيرهم مثل ما جاء في ميدان التأليف أول مسرحية عام 1894 م نتخذ شكل الميلو دراما الإجتماعية أوضاع مصر في فصولها كان اسمها " صدق الإخاء " للمؤلف " اسماعيل عاصم " حيث تناول في فصلها الرابع مناقشة عصرية تتصدى للحرية والتعليم غرضها استنهاض ورفع وعي المصريين للدسائس التي تسهل احتلال أرضهم² ومن هذا الإهتمام الكبير بتوعية المجتمع وقضاياها نرى اهتمام أحمد رضا حوحو به من خلال مسرحياته ومنها الأستاذ التي تعمل على الإنتقاد والتوعية بخطر تقلد مربينا ومصالحين ومعلمين غير أكفاء لتلك المناصب الحساسة التي من خلالها ينتشر الصلاح والوعي أو العكس وقد اختار رضا حوحو اسم الأستاذ للمسرحية كإشارة منه لهاته الشريحة الأكثر من مهمة في المجتمع وصور بصورة الوهم الضعيف التابع الساذج يبين الخبايا والمخاطر التي تهدد الوطن من خلال تدهور وضع التعليم والتربية بتدهور المعلمين والمربين كما جاء في المسرحية "إنكم تجهلون اسمي على ما أظن فإن اسمي عبد الحق

¹ المسرح في الوطن العربي، علي الراعي، ص 66

² المرجع السابق، ص 70

وليس اسمي الأستاذ" وعبد الحق يلمس رأسه:"يا لطيف في رأسي نار؟"¹

4- المسرح وقضايا المرأة من خلال مسرحية بائعة الورد :

لطالما كان موضوع المرأة من المواضيع التي شغلت النص الأدبي بأنواعه نخص هنا النص المسرحي وخصائصه فقد دخلت المرأة وكانت تارة موضوعا رئيسا للمسرحية وأخرى إحدى الشخصيات التي لها دور ضمن أدوار المسرحية وقد بد ذلك من خلال عناوين لمسرحيات جاءت بصيغة مؤنثة مثال مسرحية بنت الإخشيد 1916 والبدوية 1918 للكاتب المسرحي المصري إبراهيم رمزي كما ألفت في السياق الإجتماعي عدة مسرحيات كما ذكرنا سابقا هدفها تصوير المرأة في المجتمع مثل مسرحية صرخة طفل 1923 التي تتناول مشكل الزواج في مصر وانصراف الزوج عن زوجته مما اقتضى إلى بحثها عن العاطفة مع رجل غيره² وقد عمل على ذلك الكاتب المسرحي الجزائري أحمد رضا حوحو ذو التوجه الإصلاحى الناقد لأوضاع الوطن السياسى والإجتماعية فجاءت في أعماله موضوع المرأة بارزا واضحا ومن خلال ما جاء في حديثنا عن قضايا المرأة في المسرح العربى والجزائري نخلص إلى أن رضا حوحو قد أراد من تصويره للمرأة في مسرحيته وفي مسرحية بائعة الورد تحديدا أن يبين العديد من انشغالات المرأة الجزائرية في الواقع الذي تعيش فيه محاولة منه لقضية أو إشكالية تحتاج إلى علاج حتى تستمر الحياة بشكل أفضل ونذكر من ذلك :

1. هموم الذات الأنثوية : ظهر ذلك من خلال تصوير عائشة تلك المرأة الجميلة الأرملة بطفلين وما تركه فراغ زوجها في نفسها وكيف أصبح وضعها من أم وأنثى يعولها زوجها إلى أم وأب وإلى امرأة ورجل في الوقت نفسه لهمومه مسؤولية الحفاظ على نفسها وعفتها ومسؤولية تربية الطفل لها وإعطائها احتياجاتهما النفسية والمادية لتكون أما مثالية لهما ونرى ذلك من خلال نص المسرحية >> لا ... أنا لا أهدد أحدا إنني أقبل البلاء الذي أصابني

¹ أحمد رضا حوحو، مسرحية الأستاذ، ص 398_399

² المسرح في الوطن العربى علي الراعى، ص 71

ضربة بعد ضربة إنني لم أقم بواجبي وأستحق الطرد سأغادر العمل <<¹

2. علاقة الأنثى بالمجتمع : بما أن عائشة امرأة أرملة فهذا بالنسبة للمجتمع الذي تعيش فيه هم يبعث على القلق وعدم الارتياح لوضعها بين مشفق عليها وبين خائف وما بين مستضعف مستغل وهذا ما يجعل من ذلك سببا في معاملتها معاملة تصل للقسوة والعنف وكأنهم يحملونها مسؤولية وضعها مما يزيد من الألم والقلق والاضطراب النفسي فتفقد ذاتها وتتعدم استقلاليتها وحققها في اتخاذ قرار نابع من داخلها كما جاء في نص المسرحية >>

فإذا رضيت فإني أنتظرُك هذا المساء عند منتصف الليل أمام باب المصنع لنسافر معا وإذا رفضت فإني قادر على القيام بعمل فضيع <<².

3. صراع المرأة مع الآخر : لقد بدأ الصراع في مسرحية بائعة الورد منذ البداية حيث ظهر عمار وهو يطلبها للزواج وهي ترفض طلبه في أسبابها الخاصة من خلال قولها >> أرجو يا عمار ألا تعيد هذا الكلام مرة ثانية فقد حدثتني به مرارا وسمعت رأيي فيه <<³

كما أن ذلك في حد ذاته يعتبر صراعا مع العادات والتقاليد المجتمعية التي ترى بأن فتاة أرملة صغيرة يجب عليها أن تتزوج لتلم شملها وشتاتها وهي لا تزال تعيش على ذكرى زوجها المتوفي غير مكترثة لكبر المسؤولية التي أصبحت على عاتقها

4. محاولة إثبات الهوية النسوية : رغم المصاعب التي تكبدتها عائشة الشخصية الرئيسية لبائعة الورد إلا أنها كانت تسعى لإثبات هويتها من خلال العمل والحرص على الحصول على قوت يومها وأولادها بعرق جبينها دون الحاجه لدور الضحية وجاء ذلك من خلال قولها في النص >> هكذا أطرِدني ؟ بعد الأعمال التي قام بها زوجي في خدمتك... فكل هذا لا يهمك تطرِدني فمـاذا يـكـون مصـيري انـا وأولادي ؟ <<⁴

¹ أحمد رضا حوحو، بائعة الورد، ص 128، ف 1

² م ن، ، ص 134

³ المرجع السابق، ص 122

⁴ م ن، ص 127

كما أن غضبها وإدانتها لعمار لم ينتهيا بل ظلت تبحث عنه لتكشف حقيقته وتبين أن المرأة لا تهان ورغم ما فعله بها إلا أنها ما تزال قادرة على مواجهته وإثبات قوتها من خلال قولها <<.... كفى من الهزل يا عمار فإنك تعلم أنني عائشة وإني هنا لأرغمك على أن تدفع ثمن إجرامك>>¹.

5- المسرح والتاريخ من خلال مسرحية ملكة غرناطة :

منذ بزوغ نجم المسرح عالميا وعربيا ووطنيا كان التاريخ يطل من عنان شموخه على النص المسرح والذي وجد فيه المادة المطواعة التي تعينهم على الخلق الدرامي ذلك؛ أن التاريخ يتفق في طبيعته مع المسرح في كونهما يعنيان بالأحداث المصيرية لشعب من الشعوب ومهمة الكاتب المسرحي ليست تسجيل الأحداث التاريخية وإنما التقديم منتج إبداعي يتخذ من الماضي وسيل لمعاينة الحاضر مستعينا بخبرته الإنسانية في استحضار جوهر التاريخ لما يتلاءم مع طبيعة المشكلات المعاصرة استطاعت الآداب العالمية على مر العصور أن تخلق من التاريخ فنا تمثليا له طابعه الدرامي الخاص به ويظهر ذلك جليا من خلال مسرحيتان ويليام شكسبير (1564 - 1616) " حيث تفوق من خلال تواجدياته لاسيما التاريخيه منها نظرا لأنه عاش في عصر مليء بالثورات وعدم الاستقرار السياسي والاجتماعي اعتمد شكسبير على كتب التاريخ الأساطير في معظم مسرحياته ممسرحة الشخصيات الأحداث التاريخية عنده شكل ظاهرة فريدة في استلهاام التاريخ من شيئا المصادر بشكل واعي ومتقدم حيث ارتبطت مسرحياته التاريخية غالبا بغايات وطنية² بداية اعتمد المسرح الغربي في نشأته على الإقتباس والترجمة من المسارح الأوروبية وخاصة المسرح الفرنسي حيث حاولوا استنبات مسرح غربي في قرية عربيه أي بالتوفيق بين المسرح الغربي والمضمون التراثي التي ونحب عن طريق التوليد والتجريب وذلك لدفع العجلة

¹ م ن، ص 194

² يحي سليم عبي، المسرحية التاريخية العربية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية عن مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلة 22 العدد 1، يناير 2014، ص 225، 226

المسرحية لتقديم الصورة المضيئة من التاريخ العربي المليء بالبطولات والأمجاد - رغم توزع المسرح العربي في أقطار متباعدة من المكان يحمل سمات مشتركة وخصائص متشابهة تجعله أخذ في تعدده حيث السند على المادة التاريخية حين ولادته وأثناء نشوته وامتداده نظرا لأن الأقطار العربية طوله مدة القرن ونصف القرن التي هي عمر المسرح العربي كانت تعيش حالة استعمار واضطراب سياسيا واجتماعي حيث واجه المسرح العربي هموم التحرر وهموم النهضة معا على نحو شمولي فمسرحيات أحمد شوقي مثلا التاريخية عرضت على المسارح العربية في حين بقية مسرحيته الست هدى في حدود مصر لذلك لجأ كاتب المسرحية العربي إلى التاريخ لأنه السلاح الأقوى في هذه المعركة من أحداث وشخصيات تاريخية يقدرونها مثل صلاح الدين الأيوبي طارق بن زياد وخالد بن الوليد من أجل تنوير الشعوب والنهوض السياسي لمقارعة المستعمر والدفاع عن الثورات العربية المجتمع الجديد تعد تجربة توفيق الحكيم في استلهام التاريخ من المسرح الغربي على الرغم من تأثره به وخاصة الفرنسي، إلا أنه أبدى شغفه وتأثره بالتاريخ الثقافي الشرقي حيث كتب مسرحية السلطان الحاكم عام 1959 ركز في كتابتها على واقعة تاريخية هي الأقرب الى طبيعة الحكاية الشعبية القديمة كالرق والعبودية حيث شرعها لتكون محورا للصراع الذي ينتهي بانتصار الحق والقانون¹ لقد تفاعل المسرح الجزائري أيضا منذ نشأته مع التاريخ الذي شكل ذاكرة الشعب الجزائري ووسم مسيرته عبر زمنه عهود مختلفة الحقيقة إن إقبال المسرح الجزائري على النهل من التاريخ لم يكن لأسباب فنية وحدها وإنما لأسباب سياسية في الأساس ذلك لأن الاستعمار الفرنسي الذي كابده الشعب الجزائري لايزيد من قرن من الزمن قد سعى إلى تغييب التاريخ الجزائري ومحوه تماما وهو ما جعل المسرح الجزائري ينهل من منبع التاريخ لينتقده من برائن التغييب والمحو من جهة وليستعمله أداة في مقاومة من جهة أخرى وبذلك تعددت المصادر التاريخية التي طعمت المسرحية الجزائرية التاريخية فوجدت

¹المرجع السابق، ، ص 226

مسرحيات توظف التاريخ المغربي القديم مثل مسرحية حنبعل¹ و أخرى توظف التاريخ النوميدي الأمازيغي مثل مسرحية يوغرطة² كما وجدت مسرحيات توظف التاريخ الغربي الإسلامي مثل مسرحية بلال³ وهناك من اتجه إلى اقتباس المادة التاريخية من المسارح العالمية وخاصة المسرح الفرنسي ثم يقدمونها في ثوب الجزائر لخدمة قضايا المجتمع والوطن - يعد أحمد رضا حوحو من الكتاب الجزائريين الأوائل الذين سخروا أقلامهم لخدمة قضايا المجتمع والوطن، مستثمرين المسرح لتمرير خطاباتهم الاجتماعية الثقافية الفكرية التي كانت سائدة في المجتمع الجزائري أثناء فترة تواجد الاستعمار الفرنسي في الجزائر - اهتم حوحو بالتاريخ محاوله منه استلهاهم وقائعه ومواقف الأبطال فيه لذلك استقطب هذا المحور في نصوصه بشكل كبير سواء ما اقتبسه من المسرح العالمي أو من الموروث القصصي المغربي وله ثلاث مسرحيات اندرجت ضمن هذا المحور صنيعة البرامك 1939 أبو الحسن التيمي 1949 عنبسة أو ملكة غرناطة 1950 - استطاعت مسرحية ملكة غرناطة أن تحقق إقبالا جماهيريا كبيرا على اختلاف مراحل عرضها دراما تاريخية تتكون من أربعة فصول مقتبسه عن مسرحية "روي بلاس" الكاتب الفرنسي "فيكتور هيغو" كشفت البنية السردية في مسرحية ملكة غرناطة عن عبقرية وبراعة حوحو في تقديم المادة التاريخية حيث لم يأخذ سوى فكرة النص الأصلي ثم تصرف وحول وعدل بقية عناصر المسرحية من شخصيات وزمان ومكان ومواقف ليجعلها قريبة من البيئة الجزائرية - إلا أن أول ما نلاحظه عند العوده إلى المسرحي هو أن حوحو أعطى للعنوان صيغة جديدة تتناسب مع البيئة الجديدة التي نقل إليها مع أفكاره التي يريد التعبير عنها فاختر روحه لهذا العنوان لم يكن اعتباطيا إنما لما يحمله من أبعاد ودلالات رمزية تحيل إلى الواقع فلفظه ملكة تحيل إلى القوة والعظمة والمكانة ويقصد بها الطبقة الحاكمة الفاسدة أما لفظه غرناطة تحمل دلالة

¹ ينظر المدني أحمد توفيق، حنبعل، المطبعة العربية بالجزائر، 1950

² ينظر ماضي عبد الرحمان، يوغرطة، ط 2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979

³ ينظر : محمد العيد آل خليفة، بلال بن رباح، المطبعة العربية بالجزائر، سنة 1986

خاصة عند المسلمين؛ حيث كانت آخر الممالك العربية في الأندلس وبسقوطها على يد الإسبان سقط آخر حكم عربي لتلك البلاد التي كانت في ما مضى تمثل مركز قوه ومجد للمسلمين.

- يعود حوحو بأحداث المسرحية إلى تاريخ غرناطة في ظل الحكم الأندلسي والتي يعود زمانها إلى خمسة قرون إلى الوراء فجعل أحداثها تدور في غرناطة بالأندلس في حوالي القرن الرابع الهجري (العاشر ميلادي)¹ يصور لنا حوحو في هذا المنجز السردى جانباً من جوانب الانحلال الخلقي لدى رجال الحكم في دولة غرناطة ويعكس فيها مظاهر الفساد وانتشار البيروقراطية من الرشوة و الترف واتباع الهوى؛ فكان كل ذلك سبباً لانحطاطها وانهارها ولما كان حوحو دائماً الانشغال بقضايا وطنه ملتزماً بها فهو مصلح اجتماعي في أدبه مسير للحركة الإصلاحية في بلده، ناقد كبير بعيوب المجتمع وأمراضه² انطلاقاً من التزامه باصلاح قضايا مجتمعه إلى هذه القضية الهامة وعالجها من خلال مسرحيه غرناطة.

- لقد ساعدت الأدوات السردية من شخصيات وزمان ومكان في المسرحية في الكشف عن بؤر الأمراض الاجتماعية، و الثقافية، والسياسية التي تتخر المجتمع الجزائري في فترة الاستعمار.

- أخذت أحداث المسرحية في فترة معينة من الواقع السياسي والاجتماعي للجزائر والدليل على هذا تاريخ كتابة وعرض المسرحية حيث كانت ما بين سنتي 1950 - 1951 هذه الفترة التي شهدت الجزائر فيها صراعا سياسيا بين الأحزاب السياسية من أجل المناصب وبالتالي نسوا هدفهم الرئيسي "الاستقلال" مما أثر سلباً على المجتمع الجزائري.

- جمع حوحو بين السرد والحوار ليصور لنا شخصيات بأزياء وديكور تاريخ حيث أخذ من التاريخ ما يتناسب مع أفكاره، ويعبر عنها كما تحكمه أيضا الظروف التي مر بها مجتمعه

¹ أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، ص 96

² محمد الصالح رمضان، الأديب الشهيد أحمد رضا حوحو آثاره، مجلة الثقافة العدد 54، الحركة الوطنية للنشر

والتوزيع، الجزائر، نوفمبر - ديسمبر، 1979، ص 63

سياسية واجتماعية، واقتصادية في الوقت فنجد في التاريخ أحداث تتشابه مع حال واقعه فحوحو لم ينقل الأحداث التاريخية في مسرحية ملكه غرناطة نقلا حرفيا بل أخذ من القصة ما يعبر عن القضية الأساسية، وأضاف إليها لمسة من خياله إذ نستنتج أن غرض حوحو من الاستلهام التاريخي هو أن يستعمل أسماء تاريخية لشخصياته وما يتبعها من لباس و ديكور ليس من أجل إعادة كتابة التاريخ، وإنما من أجل معالجة قضايا أو التكلم عن مواضيع تخدم المجتمع الجزائري بالدرجة الأولى في الكتابه الدرامية بالمتخيل التاريخي وهو امتزاج بين الواقع والخيال، بين الحقيقة والوهم هو الذي يعطي للمسرحية خصوصيتها الجمالية وتميزها المنفرد انطلاقا من كونها حكاية تستند إلى السرد غايتها التأثير في الآخرين من خلال الأحداث الخيالية التي تمتزج بالأحداث الحقيقية سيعدل فيها الكاتب ويقم فيها أماني خياله وإحساسه ومحصلات مواقفه من الحياة لتكون لذلك مساحة يستغلها الكاتب من أجل بث رؤاه ونظرتة للعالم¹.

- اتخذ حوحو من شخصياته في مسرحية ملكة غرناطة وسائل لمعالجة قضية الرشوة والخيانة، والفساد السياسي وأدوات تلقي الضوء على كل خلفيات القضايا المطروحة حيث يتسنى للمتلقي إدراك أسبابها وظروفها التي تحيل دون تصورهم فمثلا حوار عنبسة بعدما نصبته الملكة وزيرا مع ابن المبشر وأبو معاوية وابن عامر يطرح فيه حوحو قضية الاختلاس، والرشوة والفساد كما طرح حوحو قضية الخيانة من خلال شخصية الملكة التي تسير وراء أهوائها وعواطفها مع شخص لا تعرفه لمجرد أن أرسل لها رسالة غرام مجهولة من خلال المونولوج التالي:

الملكة (وحدها) : بسبب اضطرابي الحقيقي هذه الرسالة المجهولة من الحبيب المجهول الذي خاطر بحياته وتوصل إلى بيتي في ظلام الليل تاركا هذه الرسالة التي كلها

¹ نور الدين بن نعيجة، الوعي التاريخي في رواية اصابع لوليتا لواسيني الأعرج، رسالة لنيل الماجستير، جامعة عمار

غرام وهيام¹ (وحدها) كن ما تشاء أيها الحبيب المجهول فأنا أحبك والله يحرسك.² -إننا إذا نظرنا إلى تاريخية المكان، فاختيار حوحو لغرناطة كما كان يجري فيه حوادث المسرحية كان اختيارا موفقا لما يحمله هذا الاسم من دلالة خاصة في المجتمع الغربي فغرناطة كانت آخر الممالك العربية التي سقطت على يد الإسبان عام 1492 وبالتالي وصفت نهاية الحكم العربي الذي دام ثمانية قرون وشهدت على ضياع الأندلس من يد المسلمين التي كانت في وقت سابق تمثل مجد وحضارة المسلمين ومركز قوة لهم حيث تطرق حوحو في المسرحية مصورا أسباب ضعفها وانهارها وبالتالي دعوة إلى التأمل وأخذ العبرة، فحوحو يعيد صورة مدينة غرناطة وغيرها من المدن الأندلسية في فترة كانت كل الدول العربية تحت وطأة الاستعمار، وبالتالي فهو يتمنى أن تعود لهم قوتهم ومجدهم في الوقت الراهن مثل ما كانت عليه في فترة حكمهم في الأندلس، ومن جهة ثانية فهو يشدذ الهمم ويدعو إلى مجتمع مكافح واع موحد يقف وقفه رجل واحد ضد أي استعمار أجنبي وإلا سيحدث المصير ذاته مرة أخرى ويعيد التاريخ نفسه من جديد وسيؤول إلى الإنهيار والضياع.

إلى هذا الحد نستنتج أن حوحو سخر قلمه في خدمة ومساعدة المجتمع حيث تميزت البنية السردية في نصوص حوحو المسرحية بسرد جمالي فني ووعي ثقافي بحيث يحتاج القارئ لنصوص حوحو إلى الغوص في أعماقه والكشف عن مضمراته وتفكيك أنساقه حتى يصل إلى مغزاه.

¹ أحمد رضا حوحو ' الأعمال الكاملة، ص 150

² المصدر نفسه، ص 150

خاتمة

خاتمة

ها نحن نقف عند آخر محطة في بحثنا وهي الخاتمة باستخلاص أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث المتواضع وتتبعنا له بمختلف تفرعاته ويمكننا إجمال هذه النتائج كالآتي:

_ يعتبر فن المسرح أب الفنون لأنه فن قادر على الولوج في الذات الإنسانية ومتعلقاتها وسبر أغوار النفس البشرية سواء إبداعاً أو كهدف بحد ذاته.

_ يلتقي النقد الأدبي و يتقاطع مع فن المسرح في كونهما يهدفان إلى دراسة متعلقات الظاهرة الإنسانية؛ فكلاهما موضوعه الإنسان ويهدف إلى ملامسة أعماقه لتبيان وعرض مواطن الحسن والقبح لديه من خلال أسلوب فني .

_ حتى يكتمل العمل المسرحي لابد من وجود نص مسرحي جاهز للتمثيل ومسرح معد للأداء الفعلي على خشبة خلفها جمهور متلق.

_ الخطاب المسرحي قوامه الأداء فهو يرى أن التأثير يكمن في اتحاد والتحام القول والفعل فلا قول دون فعل ولا مسرح بدونهما .

_ أحمد رضا حوحو ناقد مسرحي اجتماعي و إصلاحى اعتمد استخدام قالب السخرية والمفارقات كأسلوب نقدي مقنع يمرر من خلاله أفكاره وآراءه الإصلاحية .

_ استطاع أحمد رضا حوحو أن يضع يده على المشكلات والأوضاع المتردية مقترحا مجموعة من الحلول الملائمة لها؛ رغبة منه في تسريع التغيير إلى الأفضل .

بعد تحليلنا للمقومات الفنية للمسرحيات اتضح لنا أن :

_ العناوين المختارة لمسرحيات رضا حوحو ذات بنيات ودلالات عميقة تعكس ما يخفيه الكاتب من معان وأفكار غرضها النهوض بالواقع آنذاك.

_اختار الكاتب شخصيات مسرحياته بعناية؛ مما عمل على اعتمادها كمفاتيح للولوج إلى عالم المسرحيات فكانت دلالاتها واضحة جلية في مجريات المسرحيات.

_تفنن الكاتب في استخدام تقنيات للزمان والمكان باعتبارهما مقومين رئيسيين فكان أثرهما الجمالي بارزا في المسرحيات المختارة.

_عالجت المسرحيات العديد من القضايا الاجتماعية والوطنية مثل التربية؛ والتعليم، المرأة والسياسة، والتاريخ وغيرها واتضح ذلك من خلال تكاتف المقومات الفنية السردية ورؤية الكاتب الإصلاحية.

_كان الإلتزام عند رضا حوحو عاملا أساسيا و فعالا في قدرة مسرحياته على إيصال أهدافه المرجوة .

ربما نتوقف عند هذا الحد إلا أننا على وعي بأن الموضوع لا يزال قابلا لشغوبا للبحث والتوسع والإضافة خاصة في مجال التحليل البنيوي السيميائي للنصوص المسرحية الجزائرية من أعمال رضا حوحو وغيره من الكتاب الجزائريين.

قائمة

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

1. أحمد رضا حوحو، مسرحية الأستاذ
2. أحمد رضا حوحو، مسرحية بأئعة الورد
3. -أحمد رضا حوحو، الأعمال الكاملة
4. أحمد رضا حوحو، مسرحية ملكة غرناطة
5. أحمد رضا حوحو، نماذج بشرية

ثانياً : المراجع

6. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط1، ، 1998م، ج5.
7. أحمد بيوض، المسرح الجزائري ونشاته وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013م.
8. أحمد طالب، الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، (1931_1976م)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائري(د ط، د ت).
9. أحمد منور، مسرح الفرجة والنصال في الجزائر.
10. أنيسة بركات درار، ادب النضال في الجزائر من سنة 1945م حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، ، 1984م.
11. تمار ألكسندر، ألف عام وعام على مسرح العرب، دار الفارابي للنشر والتوزيع، ط1، 1990م.

12. جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر محمد معتصم وآخرون، المجلس الاعلى للثقافة، ط2، ، 1997م.
13. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.
14. حشافي لخضر، سوسولوجية الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء النص، قسم الفنون والدراسات النقدية، الاكاديمية العربية.
15. حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي) (المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م
16. خالد حسين حسن، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د ط، 2007م.
17. خليل الموسيقى، المسرحية في الادب العربي الحديث (تأريخ-تنظير-تحليل)، اتحاد كتاب العرب (د، ط)، دمشق 1997م.
18. رابح بوصبيح، قراءة سيميائية في عتباتي العنوان والغلاف للروزاية واسيني الاعرج - طوق الياسمين رسائل في الشوق والصبابة والحنين، مطبعة رويقي، ط1، الجزائر الاغواط 2008م.
19. سعاد محمد خضر، الادب الجزائري المعاصر (دراسة ادبية نقدية)، منشورات المكتبة العصرية، بيروت (د، ط) 1967م.
20. سعد الدين بن ابي شنب، المسرح العربي في مدينة الجزائر.
21. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، الاسكندرية، ط2، 2001م.
22. صالح قسيس، معالم الالتزام في المسرح الجزائري ودوره في تفعيل القيم الوطنية والتربوية، جامعة محمد البشير الإبراهيمي -برج بوعريريج-الجزائر 15-05-2019م.

23. طارق العذاري، حرفية الإخراج المسرحي، مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، ، 2014م-1435هـ.
24. عبد القادر القط، فن المسرحية (2)، دار نوبار للطباعة، القاهرة ط1، ، 1998م
25. عبد المالك مرتاض، أ د ب المقاومة الوطنية في الجزائر 1830-1962م، ج2، دار هومة للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر 2009م.
26. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية جمالية لرواية زقاق المدق).
27. علاو، شروق المسرح ترجمة احمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، ط1، ، 2000م.
28. علاوة جروة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، (د، ط)الجزائر، 2004م.
29. فراس الريموني، الطقوس البدائية للمسرح، مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، ط1، عمان 2014م.
30. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، دراسات منشورات اتحاد كتاب العرب، د ط، دمشق، 2003م.
31. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، المغرب، 1990م
32. ماضوي عبد الرحمان، يوغرطة، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1979م.

33. محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، دار الأمان، الرباط المغرب، 2006-م.
34. محمد الصالح رمضان، شخصيات ثقافية جزائرية، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ط1، ، 2007م.
35. محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا... ونضالا، مذكرات عن المسرح الجزائري في عهدة الاحتلال والاستقلال، ج2.
36. محمد العيد آل خليفة، بلال بن رباح، المطبعة العربية بالجزائر، 1986م
37. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل).
38. محمد بو عزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان الجزائر، ط1، ، 2010م.
39. محمد مصايف، دراسات في النقد الأدبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د-ط)، 1988م.
40. مدحت الجبار، البحث عن النص المسرحي، ج1 في التراث، ج2 المسرح الشعبي، دار النشر للجامعات المصرية، ط2، 1995م.
41. المدني أحمد توفيق، حنبعل، المطبعة العربية بالجزائر 1950م
42. منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح (سيميائية العنوان - سيميائية الشخصيات- سيميائية المكان)، دار ومؤسسة رسلبان للطباعة والنشر والتوزيع، (د، ط)سوريا، 2014م،
43. مهى حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية.

44. نصر الدين سفيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر 1945-1980م الأردن، الجامعة الأردنية 1991م.

45. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر 2000م.

ثالثا : الرسائل الجامعية

46. أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة).

47. شعشع خالد، تجليات فن التمثيل الملحمي في مسرح الجزائر، بحث لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، قسم الفنون الدرامية، 2013-2014م.

48. فاطمة شكشاك، مذكرة ماجستير (التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر)، جامعة باتنة، 2008-2009م

49. نور الدين بن نعيجة، الوعي التاريخي في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج، رسالة لنيل الماجستير، جامعة عمار ثليجي، الأغواط 2014-2015م

رابعا : المجالات

50. أحمد المنادي، النص الموازي أفاق المعنى خارج النص، مجلة علامات، ماي 2007م، مج16، ج61 النادي الأدبي جدة.

51. أحمد منور، المسرح الجزائري بداياته وتطوره، مجلة ثقافات.

52. غسان غنيم، الخطاب في المسرح، مجلة الأثر، العدد الخاص، أشغال الملتقى الدولي الرابع تحليل الخطاب، سوريا .

53. محمد الصالح رمضان، الأديب الشهيد احمد رضا حوحو واثاره، مجلة الثقافة العدد 54، الحركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، نوفمبر -ديسمبر 1979م
54. محمد خان، الأدب الإصلاحي في الجزائر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة دار الهدى عين مليلة، جوان 2002م.
55. محمد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، دار المنهل، بيروت ط2013م، 1434هـ

خامسا : الموسوعات والمعاجم

56. حنان قصاب، ماري إلياس، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ط1، ، 1997م.
57. ماتريس بافيس، معجم المسرح، تر ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط1، شباط(فبراير)، بيروت لبنان، 2015م.
58. يحي سليم عيسى، المسرحية التاريخية العربية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية عن مجلة الجامعة الإسلامية والبحوث الإنسانية، المجلد22، العدد1، يناير2014م

سادسا : المواقع الإلكترونية

59. إبراهيم صحراوي، قراءة في مسرح الشهيد أحمد رضا حوحو، البديل www.albadeeliraq.com...
60. الشريف الأدرع، الشروط الجمالية لمسرح أحمد رضا حوحو ... www.alfadjr.com 2015_05_27
61. فاطمة مشعلة، مفهوم النص المسرحي. [www..https:// maudoo3.com](https://maudoo3.com).

62. محمد عبد السميع وإبراهيم الملا، المسرح الملتزم مشروع فكري
ووطني <https://www.alittihad.ae>

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الصفحة	العنوان
	البسمة
	الإهداء
	شكر وتقدير
أ	مقدمة
مدخل	
05	أولا : مفهوم الخطاب المسرحي
06	ثانيا : بين المسرح والنص المسرحي
09	ثالثا : المسرح الجزائري النشأة والتطور
19	رابعا : أحمد رضا حوحو رائد المسرح الجزائري
الفصل الأول	
مسرحيات أحمد رضا حوحو	
بنية سردية في خدمة البنية الإجتماعية	
30	1. تحليل العنوان وأبعاده في المسرحيات المختارة
30	أ_ مفهومه ووظائفه
31	ب_ بنية العنوان في المسرحيات المختارة ودلالاتها
32	ب.1 البنية التركيبية
32	ب.2 البنية الدلالية
35	2. بنية الشخصية ودلالاتها في المسرحيات المختارة
36	أ_ مفهوم الشخصية
36	ب_ أنواع الشخصية
37	ج_ بنية أسماء الشخصيات في المسرحيات المختارة

43	د_ البنية الفنية للشخصيات في المسرحيات المختارة
46	هـ_ نماذج العاملي للمسرحيات المختارة
54	3. صور المكان وأبعاده في المسرحيات المختارة
54	أ_ مفهوم المكان
55	ب_ المكان وأبعاده في المسرحيات المختارة
61	ج_ أثر المكان على الشخصيات
62	4. بنية الزمن والتقنيات الموظفة في المسرحيات المختارة
62	أ_ مفهوم الزمن
63	ب_ تقنيات الزمن في المسرحيات المختارة
88	5. الآليات المسرحية غير اللغوية وجمالية توظيفها في النصوص المسرحية
الفصل الثاني	
مفهوم الكتابة الفاعلة في مسرحيات	
(الأستاذ، بائعة الورد، ملكة غرناطة)	
99	1. في مفهومي الأدب الملتزم والمسرح الملتزم
100	2. المسرح الملتزم عند أحمد رضا حوحو ودوره تجاه قضايا الوطن والأمة
103	3. المسرح والتربية من خلال مسرحية الأستاذ
104	4. المسرح وقضايا المرأة من خلال مسرحية بائعة الورد
106	5. المسرح والتاريخ من خلال مسرحية ملكة غرناطة
114	خاتمة
117	قائمة المصادر والمراجع
125	فهرس الموضوعات
128	الملاحق
	ملخص البحث



ملاحق :

1 أحمد رضا حوحو: من مواليد 1911م ببلدة سيدي عقبة بولاية بسكرة. ناقد ساخر، يهوى الفن والتمثيل والموسيقى ويعزف على آلة العود. درس باللغتين العربية والفرنسية وواصل تعليمه بالمدينة المنورة مهاجرا إليها رفقة أهله سنة 1935م، تخرج من مدرسة العلوم الشرعية عام 1938م، انضم إلى جمعية العلماء المسلمين وعمل مدرسا فمديرا ثم مفتشا للتعليم، أنشأ جمعية المزهرة القسنطيني للمسرح والموسيقى، أهلتها كفاءاته وإمكاناته الأدبية والفنية إلى أن يتبوا منزلة الصدارة بين المثقفين. له إنتاج قصصي ومسرحي غزير أبرز فيه آراءه وأفكاره في قضايا أدبية واجتماعية ومن أهم أعماله غادة أم القرى، مع حمار الحكيم مسرحيات متنوعة منها بائعة الورد، ملكة غرناطة، وغيرها.

ملخصات :

1. مسرحية الأستاذ: وهي مسرحية من فصل واحد، وهي دراما اجتماعية بالعربية تجري أحداثها في دار الواهم ومع جمع غفير من الناس جاؤوا لأغراض عديدة منها التطفل، والحسد، والخداع، برز فيها عبد الحق وهو غير واع بما يدور حوله، منبها بالثراء المفاجئ، يريد أن يظهر بمظهر لائق أمام الناس، كان لا يفقه شيئا من أمور التعامل والعلم والثقافة؛ مما سهل خداعه وانقياده وراء كلام أحد المخادعين حتى كاد يخرب حياته وحياته عائلته لولا تدخل صهره في الأخير ليعيد الأمور إلى مجاريها.

2. مسرحية بائعة الورد:

وهي مسرحية من خمسة فصول أو دراما اجتماعية بالعربية اقتبسها الكاتب عن رواية حاملة الخبز لكزافيه دي مونتيان، وهي تتألف من ثلاثة أقسام تجري أحداثها في الجزائر، وفرنسا، والولايات المتحدة الأمريكية تحكي قصة عائشة المرأة الضحية في مجتمع ظالم، وقد حافظ حوحو على الأحداث الرئيسية للرواية وهيكلها العام.

3. مسرحية عنيسة أو (ملكة غرناطة) :

وهي دراما تاريخية من ثلاثة فصول اقتبسها الكاتب عن مسرحية روي بلاس لفيكتور هيجو، ولخص فكرتها بنفسه عندما قدمها للجمهور القسنطيني سنة 1950م تتحدث عن قضايا فساد الحكم وضياع زمام أمور الدولة في يد الغرباء في ظل انغماس الحكام والمسؤولين في تلبية شهواتهم وخدمة أغراضهم الشخصية.

ملخص البحث

إن تسميه المسرح بأبي الفنون، ليس أمرا اعتباطيا ذلك أن هذا الفن منفتح على النفس البشرية ومكوناتها يخاطبها ويواسيها ويعلمها ويوعيها في حلة فنية وأسلوب عذب قريب من الأرواح وهو فن قديم قدم البشرية وصولا إلى العصر الحديث والمعاصر وقد عرف تطورات ومؤثرات عديدة شأنه في ذلك شأن الجوانب الحياتية الأخرى، ولعلنا نلنقت إلى المسرح الجزائري وتطوره من نشاطات وعروض بسيطة لم تلق في البداية تجاوبا وسط المجتمع الجزائري إلى مسرحيات كاملة لها مضامينها وأهدافها. وبما أن المسرح هو أحد الأشكال الأدبية السردية فقد عملنا في هذا البحث على دراسة بنيته من شخصيات وزمان ومكان إضافة إلى العنوان وبعض الآليات غير اللغوية وجمالية توظيفها وذلك من خلال مسرحيات الأستاذ، بائعة الورد، ملكة غرناطة للأديب أحمد رضا حوحو رائد المسرح الجزائري والذي كرس جل أعماله لخدمة المجتمع فتعددت قضايا مسرحياته منها التربية والتعليم والمرأة والتاريخ وقد خلصنا إلى إبداع حوحو في تطويع البنية السردية لصالح البنية الاجتماعية بالوقوف على أبعاد العناوين والشخصيات والزمان ودلالات كل ذلك في المسرحيات المختارة، مما أنتج مسرحيات هادفة التزم فيها الكاتب بقضايا وطنه ومجتمعه مع إتقانه للتخفي وراء أفنعة فنية غرضها تقديم نقد أو اعتراض على الأوضاع المتردية في المجتمع أملا في إيجاد آذان صاغية وعقول واعية تعمل على الإصلاح.

Abstract:

The theater was known as the father of arts. This fact is not arbitrary. King that this art is open to the human soul. It addresses her, comforts her, teaches her and sensitizes her in a rich suit and sweet style that is close to soul. It is a fan who introduced humanity down to the modern and contemporary era. It has known many developments and influences that affect other aspects of life. Perhaps we turn to the Algerian theater and its development from simple activities and performances that initially did not receive a response among Algerian society to complete plays with their contents and goals. Since theater is one of the literary narrative forms, we worked in this research to study its structure and components of personalities, time and place in addition to the title and non-linguistic elements, charismas and the aesthetics of its employment through plays by the professor, the flower seller, the queen of Granada by the writer Ahmed Reda Houhou, the pioneer of the Algerian theater, who devoted most of his works to the service of society, and his plays were many issues, including education, woman and history. We have concluded the creativity of Reda Houhou in adapting the narrative structure to serve the social structure by identifying the dimensions of titles, characters, time and place, their connotations in the selected plays, which produced purposeful plays in which he committed to the issues of his country and society, with his mastery of hiding behind rich masks whose purpose is to present criticism or hypothesis on the deteriorating conditions in society in the hope of finding attentive ears and conscious minds working on reform.