

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة الحاج لخضر

باتنة

## شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في المسرح الجزائري

إشراف الأستاذ الدكتور  
يوسف لطرش

إعداد الطالب:  
خلوف مفتاح

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د عبد الرزاق بن سبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
أ.د يوسف لطرش	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	مشرفا مقرر
أ.د علي منصوري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
أ.د محمد عزوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سطيف 2	عضوا مناقشا
أ.د الشريف بوروية	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
د. ليلي بنعائشة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سطيف 2	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2014-2015م

# شكر

أتوجه بجزيل الشكر والعرفان للأستاذ الدكتور يوسف لطرش

على كل ما بذله من جهد وعلم وقته الثمين وكل إسهاماته

المنهجية والمعرفية لإخراج هذا العمل للنور.

كما أتوجه بالشكر لكل أعضاء اللجنة المناقشة على قبولها

مناقشة عملي هذا.

والشكر موصول لجامعة الحاج لخضر باتنة وكلية الآداب

واللغات وقسم اللغة العربية وآدابها على إتاحة لي فرصة

البحث.

وإلى كل عقل حر وجريء

# إهداء

إلى روعي والديّ رحمهما الله وعطر ثراهما، اللذين تمنيت أن يريا  
ثمرة جهدهما.

إلى التي عوّضت علي رحيل والديّ، وصبرت عليّ كثيرا فكانت نعم  
الصاحب ونعم الرفيق ونعم السند

زوجتي وحبّيتي ورفيقة عمري ..... "عائشة"

إلى أول نور في ذريتي نبع حيات أهل الجنة

ابنتي "سلسبيل"

إلى ثاني نور عين في ذريتي فاكهة ولباس أهل الجنة

ابنتي "جنى سندس"

إلى ثالث نور عيني وولي عهدي ومن أردت به أن أتعبد وأتحمّد ابني

"محمد عبد الصمد"

# مقدمة

تمتد مسيرة المسرح بجذورها في أعماق التاريخ البشري، منذ أن أوما الإنسان بحركاته وإشاراته وتلفظ بكلماته الأولى، معبرا عن أحاسيسه ومشاعره ومتطلباته الذاتية منها أو المادية بصور فنية، وطرق فريدة جعلته يتميز عن باقي المخلوقات والموجودات، وهذا ما جعله يكون أشياءه الخاصة، ويصف البعض منها بأنها جميلة ورائعة، فيختص ويتميز بها.

والأدب المسرحي نصا وعرضا من أعلى صور التعبير الأدبي، لازم الإنسان منذ وعيه بالواقع إلى يومنا هذا، جسد كل القيم التعبيرية وكل فنون الأدب، فجمع نسيجه الدرامي بين مجموعة من الفنون والأجناس الأدبية كالرسم، النحت، الشعر، القصة، الأسطورة....

وعلى غرار الإنتاجات الأدبية العالمية فإن الخطاب المسرحي الجزائري قد لازم الإنسان الجزائري بخاصة والعربي بعامة أو الإنسان إجمالا، وحوى همومه وجسدها بحسب المرحلة التي وُجد فيها، فكان في مرحلة يفقد خصائص ويكتسب خصائص أخرى، وتلك حتمية النمو والتطور في الأجناس الأدبية.

والحوار المسرحي بوصفه محور المسرحية وأداة التخاطب بين الشخصيات، فقد عرف تغيرات كثيرة، واكتسب أشكالا متعددة بسبب طبيعته المرنة، التي تخضع لحتمية التطور والتفاعل مع نتائج العلوم الإنسانية من جهة، والواقع المعيش من جهة أخرى، إذ أن الذات العربية بعامة والجزائرية بخاصة عاشت وتعيش ظروفًا خاصة على المستوى الثقافي واللغوي والاجتماعي، جعلت الحوار المسرحي يخضع لذلك الاضطراب المتواصل فيشغله الحنين إلى الموروث (حلقة قوال، حكواتي، أحاجي...) وما يتضمنه من محافظة على الهوية حينًا، وتغريه الحداثة الغربية (التجريب، الذهنية،...) حينًا آخر.

ومن خضم هذا التشكل النواتي للحوار المسرحي الجزائري ونموه وتطوره باتجاهات مختلفة، نبعت إشكالية البحث وتبلور موضوع الرسالة الموسوم بـ:

### "شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى يومنا هذا".

والذي يمكن صياغة إشكاليته في التساؤلات التالية:

كيف تبلور الخطاب المسرحي الجزائري بعد الاستقلال؟ وما الميزات التي تميزت بها شعرية حوارته؟ وما الوظائف الفنية والجمالية والأدبية التي اضطلع بها؟ وكيف استطاع التنوع اللغوي واللساني أن يساهم في صياغة شعرية حوار مسرحي جزائري متميز عن باقي الأقطار العربية؟

وكيف ساهمت تشكيلته الشعرية في بناء الفضاء الركحي استنادا إلى الفضاء المكاني والاجتماعي والزماني؟ وما مدى تأثير هذه الشعرية في بناء فعل التخيل لدى المتلقي المسرحي الجزائري؟ وهل بقي الحوار المسرحي في الخطاب المسرحي الجزائري منغلقا على القوالب الذاتية القديمة أم غرف من غيره وانفتح عليه؟

ولإجابة عن هذه التساؤلات وطرح خفايا هذه الإشكالية، فقد استندت إلى مجموعة من المناهج والوسائل الإجرائية لتحقيق أهداف البحث والتي أذكر منها:

- المنهج النقدي التحليلي في تحليل الأفكار ونقدها والرجوع بالآراء المخالفة وإبداء بعض الاجتهادات.
- والمنهج النفسي والاجتماعي في دراسة بعض الملامح النفسية والاجتماعية لبعض الشخصيات المسرحية.
- المنهج التاريخي في دراسة بعض حقبات النصوص المسرحية المتناولة بالدراسة وعلاقتها بشعرية الحوار.
- وبعض الوسائل الإجرائية السيميولوجية لما يتطلبه البحث في تحليل وتفسير بعض العلامات داخل الحوار المسرحي، وفك الشفرات.

ذلك أن الحوار المسرحي بنية معقدة تتلاقى في بناء شعريته جميع البنيات اللسانية الفنية، النفسية، الاجتماعية والثقافية، تُستقطب فيها كل عناصر الجمال الفردية أو الإرث الاجتماعي، وبهذا فالحوار المسرحي بكل تعقيداته، لا يمكن اختزاله في جانب من الجوانب، ولا تكفيه الوسائل الإجرائية لمنهج معين، بل إن شعرية تشكله تتفاعل فيها عدة عناصر - كما قلنا سابقا- وهذا ما جعل المسرح يصنف في مرتبة أبي الفنون في جميع الثقافات الإنسانية. إضافة أن الباحث في مجال الحوار المسرحي يجد نفسه في بعض الأحيان يبحث عن شعرية بعيدة عن الأدب، إلى شعريات لها صلة بمبادئ أخرى، على اعتبار أن التيارات الحديثة تدعو إلى تقليص حجم ومسافة الحوار المسرحي لصالح العرض والصمت والسينوغرافيا والحركة والإيماءة.

إن تصور الموضوع بهذا الشكل يوحي بأن الدراسة -منذ البداية- ستكون متشعبة ومتنوعة، غير أن الصرامة المنهجية والمنتهجة تجعلني لا أتجاوز حدود بناء وتشكيل شعرية الحوار في الخطاب المسرحي، وعرضها من خلال النماذج التي اخترتها للدراسة والتحليل. ولن يكون تنويعي لمناهج الدراسة إلا في

الحدود التي تفرضها طبيعة البحث العلمي لأن فكرة الاستجابة الجمالية للحوار المسرحي ترتبط بالحالة النفسية لأقطاب الإبداع في الخطاب المسرحي: كاتب، مخرج، ممثل، سينوغرافي، كما ترتبط بالسياق الاجتماعي والثقافي لاشتغال المعنى.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون وفق الخطة الآتية:

إذ قسمت العمل إلى خمسة فصول يسبقها مدخل.

أما المدخل فقد عرّفت فيه بالشعرية وتحليلاتها عند العرب والغرب قديما وحديثا، ثم عرّجت على الدرامية وعلاقتها بالشعر المسرحي.

وأما الفصل الأول فكان إلى حد ما تمهيدا أو مفتاحا للفصول الأربعة الموالية، فتناولت فيه الحديث عن التأصيل المعرفي للخطاب والخطاب المسرحي، والتأصيل المعرفي للفن المسرحي، وهل الخطاب المسرحي جنس أدبي؟ وإن كان نعم فكيف يشتغل؟ ثم عرّجت على التأصيل السوسيوثقافي للخطاب المسرحي وتطوره، ثم البيئة السوسيوثقافية ونشأة الخطاب المسرحي الجزائري وتطوره من بداياته الأولى إلى يومنا هذا.

ثم خصصت الفصل الثاني لدراسة الحوار مفهوما ومصطلحا، معربا عن أشكاله والفرق بينه وبين المحادثة، وبيّنت ميزاته وسماته، وخلصت إلى وظائفه الفنية والجمالية.

أما الفصل الثالث فناقشت فيه شعرية اللسان في الحوار المسرحي الجزائري، فتناولت شعرية الحوار وجدلية اللسان عامية/فصحى، ثم فصلت القول في شعرية الحوار بلسان عامي، ثم بلسان عربي فصيح، ثم بلسان أوسط ثم بلسان مفرنس ثم بلسان أمازيغي. مستندا إلى نصوص مسرحية جزائرية مقتطفا بعضا من حوارات شخصياتها، وفق ما يخدم طبيعة البحث وأهدافه.

أما الفصل الرابع فخصصته لدراسة شعرية التشكيل في الحوار المسرحي الجزائري مبتدئا بشعرية تشكيل الفضاء المكاني والاجتماعي، ثم شعرية تشكيل الفضاء الزماني، وأتبعها بشعرية تشكيل الخيال وبناء فعل التخيل في الحوار المسرحي الجزائري. وخلصت إلى شعرية تشكيل الإيقاع في الحوار المسرحي الجزائري.

أما الفصل الخامس، فطرحت فيه شعرية الانفتاح في الحوار المسرحي الجزائري، مبتدئا بطرح مفهوم شعرية الانفتاح واختلافها من مدرسة على أخرى، ومن تيار إلى آخر، ثم تطرقت لشعرية انفتاح

الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري على مستوى الكتابة والتأليف، وعرجت على شعرية انفتاح الحوار المسرحي على السياق الاجتماعي والاقتصادي والسياسي العام. ثم شعرية انفتاحه على التراث والثقافة الشعبية وعلى الخطاب القرآني والسنة النبوية المطهرة، إلى شعرية انفتاحه على الذهنية، وخلصت إلى شعرية انفتاح دلالات الصمت والغياب في الحوار المسرحي الجزائري.

وأهميت بحثي بخاتمة تحتوي على أهم النتائج التي توصلت إليها، فكانت بذلك حوصلة شاملة.

إن تجسيد الخطة السابقة وتحقيق أهداف البحث وتذليل الصعوبات تقتضي مني توظيف كل الأدوات الإجرائية التي تمكنني من تفكيك ثغرات شعرية الحوار المسرحي، وفق تصوير يتجاوز التحليل التقني للمعنى، وهذا ما يبرز تنوع مرجعيات هذا البحث، سواء أكان على مستوى المرجعيات المعرفية لصياغة الحوار المسرحي وبناء شعرية خاصة به، أم كان على مستوى المرجعيات المنهجية للدراسة والتحليل.

ومهما يكن فإن المرجعية الأساس التي أسعى إلى تحقيقها من خلال بحثي هذا، هي أن المسرح يرتكز أكثر على الحوار، وأن تشكيل هذه الركيزة يقتضي الإلمام بوسائل فنية وجمالية وتعبيرية وتقنية، تنصهر كلها لتشكّل لنا شعرية الحوار، سواء أما تعلق بمرحلة الإنتاج والتأليف أم بمرحلة العرض والإخراج، وبالتالي فإن دراستي لن تضعني في فضاء ركحي محدود بمحدود الحوار المسرحي، أو ما يتلفظ به الممثل أو الراوي، بل ستجعلني أحلق في كل الفضاءات التي صنعت شعرية هذا الحوار، من فضاءات لغوية، ثقافية، دينية، فكرية، تراثية، عرفية، ووجدت في وعي الجمع العام للمتلقي والمبدع معا.

وقد اعتمدت في دراستي على بعض المسرحيات الجزائرية التي تسنى لي الحصول عليها من المسارح الجهوية لـ: باتنة، وهران، قسنطينة والمسرح الوطني، وبعض المراجع والدراسات النقدية التي درست الخطاب المسرحي نصا وعرضا.

ولا أخفي أنه اعترضني صعوبات جمّة، تعود بالأساس إلى ندرة النصوص المسرحية الجزائرية، وما وجد منها فمعظمه مخطوط منشور في أدراج المسارح الجهوية، إضافة إلى أن بعض المسرحيات الجزائرية الناجحة التي مُثّلت داخل وخارج الوطن ولقيت نجاحا باهرا، فعندما تبحث عن نصها لا تجده، أو يقال أنها كانت ارتجالية، كونهم يركزون على العرض أثر من النص الدرامي. إضافة إلى انعدام التأريخ الدقيق للنصوص المسرحية وعدم نسبتها إلى أصحابها الحقيقيين أحيانا لأسباب مجهولة.



كما أن المسرح ليس من ضمن الاهتمامات الثقافية في الجزائر سواء أكان على المستوى الشعبي أم الأكاديمي، وخاصة في مرحلة الثمانينيات والتسعينيات، وتسلط الرقابة على المسارح وتوجيهها إيديولوجيا تماشيا مع السياسة العامة للدولة، خاصة في فترة السبعينيات، مما جعل الفعل المسرحي مقيدا فضعت فيه روح الإبداع.

ولكن رغم الصعوبات السابقة الذكر إلا أن توفيق الله سبحانه وتعالى أولا، وحنكة مشرفي الأستاذ الدكتور "يوسف الأطرش" ورباطة جأشه، وصبره عليّ ثانيا، وعزيمتي وإصراري على البحث ثالثا، كلها منحني دفعا إلى الأمام.

وبعود على بدء فإنني أتمنى أن يكون بحثي في مستوى تطلعات البحث الأكاديمي في ميدان المسرح الجزائري، وأن ينضاف جهدي المتواضع إلى جهود أساتذتي: "حفناوي بعلي"، "أحمد منور"، "أحمد شنيقي"، "بوزيان بن عاشور" وأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور "صالح مباركية".

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من مدّ لي يد العون من قريب أو من بعيد، وكان سندا لي عبر مراحل هذا البحث، وأخص شكري للأستاذ المشرف: الأستاذ الدكتور "يوسف الأطرش" على صبره وتنويره لدربي عبر طيلة مسيرتي الجامعية، وإلى قسم اللغة العربية وآدابها وكلية الآداب واللغات بجامعة باتنة على منحهم لي فرصة البحث والدراسة، وإلى رئيس المشروع الأستاذ الدكتور "صالح مباركية" -شفاه الله-، الذي غرس فيّ جذوة المسرح وجعلني أهتم بكل ما هو مسرحي، وإلى كل أساتذتي جميعهم، وإلى اللجنة المناقشة على قبولهم مناقشة رسالتي وتحملهم لمشاق السفر.

وأخيرا وليس آخرا فإنني لا أدعي الكمال والإمام والفضل، فإن لوحظ على بحثي بعض القصور أو النقص، فحسي أن الدراسات المسرحية في الجزائر لازالت فتية في بداياتها، فمع المواظبة وشدة الطلب والإصرار تسدد الخطى، فأنا بشر أسهو وأخطئ، وجل جلال من لا يسهو، وأمل التوفيق والاستفادة، وألا يضيع جهدي هباء منثورا.

وأن يكون عملي هذا فاتحة خير وبشرى سعيدة لموضوعات أشمل وأوسع وأدق، وأن يكون بوابة صغيرة نلج من خلاله إلى عالم أكبر وأشمل.

والله الموفق والمستعان.

الباحث: "مفتاح خلوف"

## مدخل: الشعرية والدرامية

أولاً: الشعرية المفاهيم والتطور.

1- الشعرية لغة.

2- الشعرية عند الغرب قديماً.

3- الشعرية عند الغرب حديثاً.

4- الشعرية عند العرب قديماً.

5- الشعرية عند العرب حديثاً.

ثانياً: بين الشعرية والدرامية.

## أولا - الشعرية الحدود المفاهيم والتطور:

يشيع في الدراسات النقدية والأدبية الحديثة والمعاصرة كثير من المصطلحات، مثل: الأسلوبية، البنيوية، الحداثة، ما بعد الحداثة، التناص، الظاهرية، السردية والشعرية. ونحو ذلك من المصطلحات التي تستعمل إما فيما أراده أصحابها الأجانب، وإما غير ما أرادوه لها، وباعتبار أن مصطلح الشعرية جوهر دراسي للحوار في الخطاب المسرحي، فإنني آثرت أن أوضح هذا المصطلح بوصفه من مستلزمات الدراسة المعاصرة التي ينبغي التعامل معها بوعي وإدراك.

وسأطرق في هذا المدخل لمصطلح الشعرية وشرح ملابساته وتتبع مساراته، عله يكون محطة أكشف من خلالها تشكيل الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري، من وجهة نظر الشعرية أو الشاعرية أو الإنشائية أو نظرية الشعر أو فن الشعر ... على اختلاف تسمياتها، باحثا عن إبدالاتها ودلالاتها في الفكرين العربي والغربي.

ومن هذا المنطلق تطرح كثير من التساؤلات عن المفهوم الحقيقي للشعرية أو بمعنى آخر ما الشعرية؟ وما موضوعها؟ وفي أي إطار يمكن إدراجها؟ أهى علم الشعر أم علم النثر أم هي علمهما معا؟ وما العلاقة القائمة بين الشعرية والدرامية في المسرح؟ وهل الحوار المسرحي الجزائري ينطوي على الشعرية؟ فإن كان كذلك فقيم تمثلت؟

### 1- الشعرية لغة:

ورد في معجم مقاييس اللغة لـ "ابن فارس" أن: "الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على الثبات، والآخر علم، علم ... وشعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له"<sup>1</sup>.

وجاء في كتاب أساس البلاغة لـ "الزمخشري": "شعر فلان أي قال الشعر ... وما شعرت به أي ما فطنت له وعلمته"<sup>2</sup>.

كما ورد في لسان العرب لـ "ابن منظور": "شعر بمعنى علم ... وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت، الشعر منظوم القول"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ابن فارس. مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، اتحاد الكتاب العرب، ج3، سوريا، 2002، ص 209.

<sup>2</sup> الزمخشري. أساس البلاغة مادة "شعر"، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 331.

<sup>3</sup> ابن منظور. لسان العرب، المجلد الخامس، دار الحديث، القاهرة، 2003، ص 125.

والشاعرية صفة كل ما يتصف بسمات الخيال والعاطفة والتعبيرات البليغة، التي ترتبط في ذهن الإنسان بالشعر، ولا يشترط بطبيعة الحال أن يكون الأثر الشعري منظوما تبعا لقواعد العروض المتواضع عليها، ولكن المهم أن يكون موضوع وأسلوب التعبير هما المتصفان بالشاعرية"<sup>1</sup>.

## 2- مفاهيم الشعرية عند الغرب قديما:

جاء في تعريف "أفلاطون" للجمال بأنه: "الشيء الذي تكون به الأشياء جميلة"<sup>2</sup>، أي تلك الجزئيات المتناسقة التي تتكامل فيما بينها لتشكل لنا شعرية الجمال وفنيته. إن "أفلاطون" بهذا التعريف المختصر للجمال قد أعطى للشعرية تعريفا بطريق غير مباشر، فكان تعريفه هذا سنداً لماهيات الشعرية في طروحات النقاد الغربيين. فهذا الشيء الذي يجعل الأشياء جميلة - في نظر أفلاطون - قد يكون ذلك الانسجام بين العالم التخيلي، الذي ينشئه الفنان بالموازاة مع العالم الحقيقي المعبر عنه باللغة<sup>3</sup>.

وقد يكون تلك العناصر المشكّلة للمادة الشعرية، المتمثلة في العادات والأخلاق وما يتنزل في سياقها، وما له علاقة بالمحتوى الأخلاقي والمعرفي للشعر. ذلك أن ما يشكل عناصر الصورة الشعرية يستقطبه التخيل أو المحاكاة والوزن واللحن أحيانا<sup>4</sup>.

ولكن المتبع لتاريخ الأدب بدقة يجد أن مصطلح الشعرية يعود إلى "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" أو "الشعرية". إذ يرى أن هناك سببين لقول الشعر، يكمن الأول في المحاكاة التي هي ميزة فطرية في الإنسان منذ الطفولة، أما السبب الثاني فيعود إلى المتعة واللذة، التي يجدها الإنسان في فعل المحاكاة<sup>5</sup>.

إذا فالشعرية عند "أرسطو" تعني قول الشعر، إذ يحاكي الشاعر أصوات الطبيعة من تحرير وصفير وحفيف وهديل، ولا تتوقف هذه المحاكاة على ما هو كائن فقط، بل تتعداه إلى ما يمكن أن يكون، وهي إشارة إلى عنصر التخيل، ذلك أن الطبيعة في نظر "أرسطو" ناقصة، والفن أو الشعر هنا متمم لهذا النقص.

<sup>1</sup> ينظر: مجدي وهبة، كامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 208.

<sup>2</sup> نقلًا عن: تريفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، المغرب، 1982، ص 36.

<sup>3</sup> بشير تاوريرت. الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص278.

<sup>4</sup> حسن ناظم. مفاهيم الشعرية. المركز الثقافي العربي ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص19.

<sup>5</sup> ينظر: عيد الدحيات. النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت لبنان،

2007، ص41.

وقد بنى "أرسطو" شعريته على الأجناس الأدبية التالية: الشعر، المأساة، والملحمة. ذلك أن المسرحي في عهده هو الشاعر، والشاعر هو المسرحي. وبهذا يكون "أرسطو" قد غير مفهوم الشعرية، من مفهومها الفلسفي والوصفي، إلى تصور آخر وفق وجهتين: أولاهما أن الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر المسرحي، وثانيهما أن يفني الشعر بمتطلبات العرض وأن يتطابقا مع الأشكال والموضوعات. وبهذا فقد كان كتاب "أرسطو" في الشعرية كتابا في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام، فهو يصف خصائص الأجناس الممثلة (الملحمة والدراما)، ولم يكن يتناول الشعر في حد ذاته، بل لكونه وسيلة من وسائل التبليغ والتواصل في الملحمة والدراما، أو المسرح بوجه عام. وهذا ما ذهب إليه "تودوروف" بأن موضوع كتاب "أرسطو" الشعرية هو التمثيل وليس الأدب، وما ذهب إليه "جيرار جينيت" عندما اعتبر أن الشعر قد ألغاه "أرسطو" من كتابه الشعرية<sup>1</sup>.

وخلاصة القول مما سبق أن جذور الشعرية تعود إلى "أرسطو" رغم أن المصطلح لم يتبلور إلا في مطلع النهضة اللسانية الحديثة مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني<sup>2</sup>.

### 3- الشعرية عند الغرب حديثا:

عندما تتبعنا مصطلح الشعرية قديما وحديثا وجدنا أن الدراسات الغربية الحديثة قد أولت اهتماما بالغاً لهذا المصطلح، معتمدة على آراء "أرسطو" - كما مر سابقا-، فحاولت كل دراسة أن تعطيه تحديدا معينا ودلالة خاصة. ومن أولئك الذين بحثوا في هذا المصطلح "رومان جاكسون ROMAN JAKOBSON" الذي انطلق من الوظائف الستة التي وضعها للدورة التواصلية، فكانت الشعرية إذا هي التي قادت "رومان جاكسون" إلى البحث في الإشكالية التالية: ما الذي يجعل الشعر شعرا؟ إذ الوظيفة الشعرية - في نظره - هي التي تجعل الرسالة أثرا أدبيا. يقول في ذلك: "إذا ظهرت الوظيفة الشعرية وبلغت أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي فإننا سنتحدث حينئذ عن شعر"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ينظر: حسن ناظم. مفاهيم الشعرية، ص23.

<sup>2</sup> ينظر: يوسف وغليسي. الشعرية والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007، ص5.

<sup>3</sup> رومان جاكسون. قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1988، ص19.

إذا فالشعرية عند "جاكسون" تنتج من تواصل النص. بمتلقيه، أو هي نتاج قارئ يتجدد معه النص بتجدد قراءاته وتعددتها، لأن الشعر ليس له معنى محدد، ولا يعبر عن فكرة، بل قائم على تعدد المعاني وتنوعها، إنه لغة داخل لغة<sup>1</sup>.

ويخلص "جاكسون" إلى أن الشعرية تتجسد في كون "الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليس بديلا عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة<sup>2</sup>.

إن قول "جاكسون" قد يُحمل على الدراما، أو النص الدرامي، إذ أن الكلمة إذا أُتبع بعرض، وطُعمت بحركات وديكور وسينوغرافيا تكتسب أبعادا دلالية أوسع، من أن لو نُطقت بمفردها، وأرحب من أن تلفظ هكذا دون إلحاقها بمكذا وسائل. وبخاصة إذا دعمت هذه الوسائل المرئية بأدوات لفظية كالتكرار والقافية والسجع والترصيع والمقابلة والنبر والتنغيم. حيث يقول "جاكسون": "أن الشعر يعتمد على الترابط بالمشابهة، بينما الترابط بالمجاورة هو الذي يعطي للنثر السردية زحمة الأساسي"<sup>3</sup>.

يظهر أن "جاكسون" أقام رأيه في هذا القول على ثنائية (الشعر - النثر) الذين يجتمعان في أكثر ما يجتمعان في النص الدرامي أو المسرحي، حيث تتألف الكلمة والصوت، والمشابهة الناتجة عن الاستعارة والتشبيه، والتمثيل والتخييل بالسببية، والتلازم المكاني والزمني والفضائي بوجه عام.

ومن النقاد الغربيين الذين عنوا بالشعرية كذلك "جون كوهن" الذي انطلق في تعريفه لها من الأسلوب الذي يقوم على منطلق "الانزياح" الذي يعني الخروج عن المؤلف، وخرق القاعدة العادية. ولذلك فقد عني بالشعر في حين أقصى النثر من خيانة الشعرية، لأن لغته - في نظره - عادية لا تحدث آثارا جمالية، بعكس الشعر فإن لغته مصنوعة يصيبها الانحراف، لذلك نجد أساليبه تحمل قيما جمالية. يقول في هذا الصدد: "إن الشاعر لا يتكلم مثل الآخرين، وإن كلامه غير طبيعي، حيث يتحول الواقع إلى حِكْمٍ يمتاز فيه المعقول واللامعقول"<sup>4</sup>، ويقر بذلك صراحة في قوله: "إن الشعرية علم

<sup>1</sup> مصطفى دراوش. "شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية"، مجلة مخبر تحليل الخطاب، العدد الثاني، جامعة تيزي وزو، 2007، ص 79.

<sup>2</sup> رومان جاكسون. قضايا الشعرية، ص 19.

<sup>3</sup> محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناسل) - المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء المغرب، 1982، ص 149.

<sup>4</sup> جون كوهن. بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986،

موضوعه الشعر، وأنها علم الأسلوب الشعري"<sup>1</sup>، فسعى بالشعرية إلى أن تكون المقياس للتمييز بين الشعر والنثر.

وباستناده إلى مستويي التحليل اللغوي: الصوتي والدلالي، ميز بين ثلاثة أنماط شعرية هي: قصيدة النثر، الشعر الكامل، النثر المنظوم. وأعاب على قصيدة النثر وأسمائها قصيدة دلالية لإهمالها الجانب الصوتي، واكتفائها بالعناصر الدلالية لخلق الجمالية المنشودة. أما الشعر - في نظره - فيتحقق بتوحد السمات الصوتية والدلالية، ويعد عنده منزاحاً عن النثر بصورة مطلقة<sup>2</sup>.

رغم أن الشعرية حسب "جون كوهن" تهدف إلى الكشف عن السمات العامة التي تصنف بموجبها الأعمال إلى شعرية أو غير شعرية، أي السمات الحاضرة في كل ما صُنّف ضمن الشعر، والغائبة عن كل ما صُنّف ضمن النثر<sup>3</sup>، فإنه لا ينفي قيام شعرية عامة تبحث عن الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشعري<sup>4</sup>، وهو الهدف الذي تصبو إليه الجماليات الفلسفية عموماً. فكأنما على الشعرية أن تبحث في الجماليات التي تكتنزها النصوص الأدبية غير الشعرية كالمرسح والدراما، التي تبعث في نفس المتلقي الانفعال الشعري الذي ذكرناه سابقاً.

وخلاصة القول أن "جون كوهن" يبني مفهومه للشعرية على الانزياح، ويتخذها عاملاً من عوامل توليد الغموض في الشعر، لأن التركيب الجديد للكلمات في ضوء علاقات جديدة هو الذي يحول العبارة الشعرية والنص الشعري إلى إشعاع دلالي مكثف<sup>5</sup>.

وبناءً عليه فإن اللغة في النص الدرامي سواء أكان شعراً أم نثراً، قلماً تبقى على حالها في الاستعمال، إذ كثيراً ما تخضع للانزياح، إما من تركيب الكلم في حد ذاته، وإما لعلاقة التركيب اللغوي بما يحيط به من علامات صوتية ومرئية في الديكور العام للعرض المسرحي، أو لعلاقة الكلم أو النص الملفوظ بالنص الموازي، وما يقدمه المؤلف المسرحي للمخرج من إرشادات يستعين بها في إخراج العمل الفني على الوجهة التي يريدتها مؤلفه.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 16.

<sup>2</sup> حسن ناظم. مفاهيم الشعرية، ص 114.

<sup>3</sup> يوسف اسكندر. اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 2008، ص 125.

<sup>4</sup> جون كوهن. بنية اللغة الشعرية، ص 10.

<sup>5</sup> بشير تاويريرت. الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 313.

أما الشعرية عند "تزييفيان تودوروف TZICETAN TODOROVE" فيمكن الوقوف عليها من خلال كتابه "شعرية النشر" Poétique de la pose (1978)، حيث يرفض "تودوروف" قصر الشعرية على الشعر دون النشر، حيث يقول: "الشعرية اسم لكل ما له صلة بإيداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، بل تتعلق كلمة شعرية بالأدب كله، سواء أكان منظوما أم لا، بل تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"<sup>1</sup>.

يستشف من هذا القول أن "تودوروف" ينظر إلى الشعرية أنها العلم الذي يهتم بالخصائص التي تجعل من الأدب أدبا، فموضوع الشعرية في نظره ليس هو العمل الأدبي في حد ذاته، بل خصائص هذا العمل الأدبي.

ويذهب "تودوروف" إلى أبعد من ذلك، عندما يعتبر الشعرية لا تُعنى بالأدب الحقيقي فقط، بل كذلك بالأدب الممكن، أو بالأحرى تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية<sup>2</sup>.

ومنه فإن "تودوروف" يقيم شعرية تُحطم التقاطعية بين الشعر والنثر، ولا تقيم المقارنة والموازنة بينهما، بل تبحث في كل على حده، وما هي الخصائص الفنية والجمالية التي صنعت أدبيته، وذلك بتوليد عناصر المقاربة الجمالية من داخل العمل الأدبي نفسه، أو كشف اللآلئ الجمالية المتمثلة في نظره في الأدبية، أو استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي<sup>3</sup>.

أما "جيرار جينيت" فقد تأثر بـ "تودوروف" حين أقام مفهومه للشعرية على البحث في خصائص الجنس الأدبي، والانطلاق منها، وتقاطعاته مع الأجناس الأخرى، وسمى ذلك "المتعاليات النصية"، أي علاقة التداخل التي تجمع هذا النص بغيره من الأنواع الأدبية الأخرى. فيعرف الشعرية

<sup>1</sup> تزييفيان تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 23.

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 24.

<sup>3</sup> ينظر: نور الدين السد. الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1994، ص 265.



قائلا: "مجموعة الخصائص العامة أو المتعالية، التي ينتمي إليها كل نص، ونذكر من هذه الأنواع: أصناف الخطابات، صيغ التعبير والأجناس الأدبية"<sup>1</sup>.

ويذهب "شارل بودلير" إلى الدعوة لشعرية حدائية تتخطى النماذج المعروفة، بداية بالثورة على العادات والتقاليد على كل المستويات، والدعوة إلى التجديد في كل شيء<sup>2</sup>.

ويسير "رامبو RAMBORD" على النهج نفسه، عندما يدعو إلى شعرية حدائية أيضا، تقوم على الرؤى الهادفة للبحث عن المجهول، بالكشف عن أسراره الخفية، والسفر إلى ما بعد الواقع، طالما أن الواقع لم يعد كافيا. وسميت شعريته بشعرية الحلم والرؤيا<sup>3</sup>.

ويتخذ "ميلارميه" من العاطفة والوجدان ميدانا لشعريته، عندما يعتقد أن الشعرية هي شعرية الأحاسيس الباطنية والانفعالات المتأججة<sup>4</sup>.

أما "توماس إليوت" فيدعو إلى شعرية الانفتاح اللامحدود، لأن الجمال في الشعر يكمن في هذا الانفتاح على عالم جديد بكر يقوم على التمرد والعبث<sup>5</sup>.

وخلاصة القول أن الشعرية لم تأخذ مفهوما واحدا، ولم تستقر على وجه معين، بل أخذت أشكالا مختلفة، ووجوها متعددة، فنظر إليها كل باحث من زاويته الخاصة، بحسب الخلفيات الفكرية والفلسفية التي يستند إليها. فأنتجت لنا هذه الرؤى المتباينة شعريات بأكثر من لبوس، فوجدت لنا في نهاية المطاف شعرية الإيقاع والوزن، شعرية الانزياح، شعرية أدبية الأدب، شعرية المتعاليات النصية، الشعرية الحدائية، شعرية الوجدان، وشعرية الانفتاح اللامحدود.

<sup>1</sup> حيار جنيث. مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، ط2، المغرب، 1986، ص 152. أو نقلا عن: عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر، 1998، ص 235.

<sup>2</sup> سيريل داغر. الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1981، ص 38.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 41.

<sup>4</sup> علي جعفر العلاق. الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، 2002، ص 79.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص 81.

## 4- الشعرية عند العرب قديما:

ومثلما كان الاختلاف حاضرا وجليا في مفهوم الشعرية عند الغربيين، كان التباين ظاهرا بينا في مفاهيم العرب القدامى والمحدثين لها كذلك. فقد ورد لفظ الشعرية في كتابات عربية عدّة، عند علماء مختلفين، في سياقات متعددة بدلالات مختلفة، لا تكاد تستقر على مفهوم واحد.

فهو عند "الفارابي" ظاهرة فنية ناتجة عن ترتيب وتحسين لفظي، يؤدي ذلك إلى تجلي أسلوب وسمّة معينة على أسلوب الشاعر تطغى على نصه، فيكتسب صفة الخطابة ثم صفة الشعرية. يقول في ذلك: "والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطيبة ثم الشعرية قليلا قليلا"<sup>1</sup>.

في حين يميل "ابن سينا" إلى إعطاء "الشعرية" معنى نفسيا يرتبط بغريزة الإنسان، الساعية إلى المحاكاة، والتي بدورها تحقق المتعة المتأتمية من التناسب بين التأليف والموسيقى<sup>2</sup>. يقول في ذلك: "إن السبب المولد للشعر شيان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها. فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع، وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم، وقريحته في خاصته، وبحسب خلقه وعادته"<sup>3</sup>.

ويذهب "ابن رشد" إلى أدق من ذلك عندما يطرح الفروقات الدقيقة بين الأدوات التي توظف في الشعر، ويشكك في شعرية بعض الأقوال التي لا تستخدم من أدوات الشعر إلا الوزن، فيقول في ذلك مستندا إلى قول لـ "أرسطو": "ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط، كأقاويل سقراط الموزونة بخلاف الأمر في أشعار هوميروس"<sup>4</sup>.

ويستفيد "حازم القرطاجني" من آراء وأقوال من سبقوه من كتاب ونقاد وفلاسفة، فيعطي للشعرية معنى أدق وأشمل وأوسع، فيحملها مهمة البحث في قوانين الأدب والشعر، يقول في ذلك:

<sup>1</sup> الفارابي أبو نصر. كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار العلم للملايين، ط1 بيروت، لبنان ص 141.

<sup>2</sup> حسن ناظم. مفاهيم الشعرية، ص 13.

<sup>3</sup> ابن سينا. كتاب الشفاء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)، تحقيق عبد الرحمان بدوي، دار صادر، ط1، بيروت، 1982 ص 172.

<sup>4</sup> ابن رشد. تلخيص كتاب أرسطو "فن الشعر" (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)، تحقيق عبد الرحمان بدوي، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1982، ص 204.

"وكذلك ظن هذا من أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم، أي لفظ كيفما اتفق نظمه وتضمينه، أي غرض اتفق على أي صفة اتفق دون قانون ولا رسم موضوع"<sup>1</sup>.

إن "حازم" ينكر أن تكون الشعرية في الشعر نظماً للألفاظ والأغراض بصورة اعتبارية، فهو يبحث عن قانون أو رسم موضوع يمنح الشعر شعرية، أو يجعل من النص اللغوي نصاً شعرياً، أو أي خطاب أدبي من شأنه أن يكون شعراً. يقول في ذلك: "وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس ماثلاً للأقاويل الشعرية، لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية، لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل، إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته"<sup>2</sup>.

أما "عبد القاهر الجرجاني" فقد استعمل مصطلحاً آخر بديلاً لمصطلح الشعرية، إنه مصطلح "النظم"، حيث يجمع فيه بين جمالية اللفظ والمعنى على حد سواء، بالاعتماد على خط المعجم وخط النحو في آن معاً، بالاعتماد الأول على المفردات واعتماد الثاني على المركبات. ففي معرض حديثه عن علاقة اللفظ بالمعنى، يقول: "ما في اللفظ قيمة لو لا المعنى، وهل الكلام إلا بمعناه، وعلى هذا لا تكون مزية للشعر إلا إذا أنتج حكمة أو أدبا، واشتمل على تشبيه غريب أو معنى نادر"<sup>3</sup>. ولا تتحقق جمالية اللفظ والمعنى على حد سواء إلا إذا صاغ المتكلم كلامه وفق الاختيار الواعي الذي يتعامل مع الدوال صوتياً ودلالياً، وفي هذا يقول: "والمزية في الكلام إنما تتحقق عند التأليف بإحسان واختصار ومعرفة المواضع المناسبة"<sup>4</sup>.

وما يخلق الشعرية عند "عبد القاهر الجرجاني" هو إسقاط محور الاختيار على عملية التأليف، حيث ينشئ هذا الإسقاط مجموعة من الخطوط، تكون شبكة كاملة من العلاقات. فهي: "شبيهة بقطعة النسيج التي تتحدد خطوطها أفقياً ورأسياً، ثم تزداد فنيتهما بالأصباغ والنقوش المختلفة المواقع، فالتحيز الذي ينصب على الخيوط أولاً ثم يتصل بالمواقع ثانياً هو الذي يقدم الصورة النسيجية على مستوى التشبيه والصورة الشعرية ثم على مستوى الواقع"<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> القرطاجني حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، لبنان، 1981، ص 117.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 118.

<sup>3</sup> عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، مصر، 1984، ص 252.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 304.

<sup>5</sup> ينظر: عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة نسخة السيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978، ص 111.

إن "عبد القاهر الجرجاني" دعا إلى عدم الفصل بين الشكل والمضمون من جهة، والصوتي والدلالي من جهة أخرى. بل إن نظرية النظم عنده تنبني على الجمع بين الحروف المنظومة وفق المعاني المرتبة في النفس، وأنه بالنطق بها تتناسق دلالاتها وتتلاقى معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل<sup>1</sup>.

## 5- الشعرية عند العرب حديثاً:

تأثرت الشعرية العربية حديثاً بنظيرتها عند الغرب، فلا نكاد نعثر على شعرية في الفكر الغربي إلا ونجد لها مثيلتها في الشعرية العربية، و سنتعرض فيما يلي إلى أهم الشعرية العربية، مشيرين إلى ما يماثلها في الشعرية الغربية، وسنكتفي ببعض النماذج العربية التي نراها أثرت بشعرياتها في الحركة الأدبية والنقدية العربية على حد سواء، مثل الشعرية عند "عز الدين إسماعيل"، "كمال أبو ديب"، "الغذامي"، "نازك اللاتكة"، "أدونيس ومحمد بنيس".

يبني "عز الدين إسماعيل" رؤياه الشعرية على ثنائيتي التشكيل الموسيقي وتشكيل الصورة الشعرية، فعن الطرف الأول يقول: "إن لم يوفق الشاعر من خلال الصورة الموسيقية إلى خلق حالة التفوق بين الحركة التي تموج بها النفس، والحركة التي تموج بها الأشياء - وإن يكن ذلك على نحو غاية في الخفاء - فإن الصورة الموسيقية عندئذ مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص تخفق في تحقيق غايتها الفنية"<sup>2</sup>. وفي معرض حديثه عن دور الصورة في التشكيل الشعري يقول: "من هنا يمكننا أن نضع المسلمة الأولى، التي يقوم عليها تشكيل الصورة في الشعر الجديد، وهي أن التشكيل المكاني في القصيدة كالتشكيل الزماني، معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وصورها الناشزة، كذلك كيفما شاء"<sup>3</sup>.

إن الشعرية عند "عز الدين إسماعيل" شعرية البناء والالتحام والتوافق بين الشكل والمضمون، والتوافق بين الحركة النفسية للشاعر، والحركة التكوينية في القصيدة أو النص الأدبي ككل.

في حين ينطلق "كمال أبو ديب" في بناء رؤياه الشعرية من مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر، منطلقاً من مفهوم الانزياح عند "جون كوهن" - كما مر سابقاً - بانها إياها على ثنائية العلائقية والكلية، رافضاً فكرة الظاهرة المفردة، فهي إذا: "خصيصة علائقية تتجسد في النص من شبكة من العلاقات

<sup>1</sup> ينظر: بسام قطوش. استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، ط1، الأردن، 1998، ص 207.

<sup>2</sup> عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1981، ص 124.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 126.

التي تنمو بين مكونات أولية، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها فيتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها<sup>1</sup>. إذا فالشعرية عنده تخلق فضاء الفجوة، أو مسافة التوتر لدى القارئ، عندما تتموضع الأشياء في فضاء من العلاقات على غير المؤلف، فيتحقق بذلك الانزياح والانحراف والتوتر.

وينطلق "عبد الله محمد الغدامي" من شعرية القراءة والتلقي، وضرورة الانفتاح على مستوى القراءة، لكشف مفهومه للشعرية التي يعتبرها: "مثقلة بروح التمرد وعنصر الإدهاش، قهوى كسر كل مألوف منتهكة لقوانين العادة، مما ينتج عن ذلك تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم، إلى أن تكون في نفسها عالما آخر بديلا عن ذلك العالم، إنها سحر البيان"<sup>2</sup>.

وتتفق "نازك الملائكة" مع "الغدامي" في نظرتها إلى الشعرية، بأن تكون شعرية التمرد والثورة على القوالب القديمة شكلا مضمونا، بداية بهيكل القصيدة الجديد (شعر التفعيلة) ورفض الشكل العمودي<sup>3</sup>.

وينطلق "أدونيس" من الشعرية ليؤسس لثورة على النقد التقليدي، واعتماده على قوالب جاهزة، داعيا في الوقت نفسه إلى أن النقد يجب أن يفتك آلياته ووسائله وشفراته من النص في حد ذاته، وليس خارجا عنه، وبذلك تعدد وجهات معاني النص بتعدد قراءاته<sup>4</sup>. ومن هذا المنطلق يدعو إلى انفتاح النص الشعري، وتأسيس نقد جديد لا ينبني على أحكام قاطعة ثابتة، وإنما على كشف نظام الدلالات المترابط في النص، الذي بدوره لا يلغي وجود قراءات أخرى<sup>5</sup>.

وخلاصة القول، فإن مفهوم الشعرية قد تطور في النقدين الغربي والعربي منذ ظهور الدراسات البنيوية، نظرا لتغير المنطلقات والتصورات الذهنية لأصحاب النظريات، وفهمهم لمشكلة الإبداع في الفنون والآداب والأجناس الأدبية، وغير الأدبية، فتطورت الشعرية حتى باتت منهجا له أدواته وأساليبه الإجرائية، فانفتحت من فجوة البحث الضيق في بلاغة اللغة، إلى آفاق أوسع تتعلق بالنص من حيث تركيبته الداخلية، وعلاقاته بغيره من النصوص. كما أن الشعرية لا تنقضي بانقضاء الزمن وإنما قد تعود

<sup>1</sup> كمال أبو ديب. في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1987، ص 14.

<sup>2</sup> عبد الله الغدامي. الخطيئة والتكفير، ص 26.

<sup>3</sup> ينظر: نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1962، ص 235-238.

<sup>4</sup> ينظر أدونيس. الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، لبنان، 1983، من ص 26 إلى ص 32.

<sup>5</sup> ينظر: أدونيس. زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت، لبنان، 1978، ص 11.

كما يرى "خليل موسى"<sup>1</sup> بلبوس آخر وموجة أخرى أشد عتوا ودفعاً، وهكذا فالشعرية تتجدد بتجدد المذاهب.

كما يتبين مما سبق أن احتواء الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري على الجملة الشعرية أو ما يسمى بـ "شعرية اللغة" يسهم إسهاماً جلياً في تشكيل البنية الإيقاعية للحوار في الخطاب المسرحي، رغم نثرته في أحيان كثيرة. فالشعرية تمنح الحوار المسرحي عنصراً مهماً، يسهم في تحقيق المستوى الإيقاعي للبناء الدرامي فيه، فهي -أي الشعرية- الكفيلة بتهيئة المتلقي لاستقبال المعنى والصورة والفكرة، وكذلك التشكيل الزماني والمكاني للنص، وعمق الصراع الدائر فيه. فتفتح الشعرية للنص والمتلقي على حد سواء فرصة الجمع بين المدى الشعوري والنفسي من جهة، والمدى المعرفي والفعلي والحركي من جهة أخرى.

وقد جسّد الكثير من المشتغلين في حقل الخطاب المسرحي الجزائري نمط الكتابة المفتوحة، المنسجمة مع طبيعة الكتابة الدرامية والمسرحية، التي تذيب الحدود والاشتراطات، التي وضعتها نظرية الأدب للخصائص النوعية والأجناسية للأدب، ضمن ما عرف في النقد الحديث بالتناسل، أو التداخل بين النصوص المتباينة، والانفتاح على نصوص عدة. ليصبح الحوار المسرحي فسيفساء من نصوص مختلفة، ومظهراً من مظاهر التعالق النصي، بين كثير من الفنون والآداب والعلوم: شعر، رواية، قصة، مسرح، سينما، اقتصاد، تاريخ، فلسفة، جغرافيا... حتى غدا الحوار المسرحي شكلاً من أشكال النص المعرفي المفتوح، وفي هذا يرى "عصام الدين أبو العلاء" أن المؤلف المسرحي كرّس في نصه الحديث والمعاصر "شعرية اللغة" لتمثل في البعد الدلالي بمظاهره المختلفة، والطيران بجناح الجملة الشعرية، والحوار الشعري، لتحقيق أو تأسيس المشروع الكياني للشعرية في النص المسرحي، هذا المشروع الذي تتحرك في اتجاهه الجديد أشكال وملامح شعرية حديثة، تتناغم مع ظاهرة ثورة اللغة الشعرية، وتخضع للمرونة الأسلوبية العالية. إن المشروع الكياني لشعرية اللغة في المسرح، أو شعرية المسرح عموماً، ترجم شعرياً أو تجسد في مصطلح "شعرية النص" عوضاً عن المصطلح القديم "المسرح النثري" وتمثلت فيه -أي المصطلح الحديث- الرؤية العصرية للشعرية الحديثة التي يمتزج فيها الذاتي بالموضوعي، والشعري بالمعرفي، في عملية صياغة جديدة تحوي تأمل واستبطان وتناظر بين مركباتها المختلفة، بعيداً عن الصور البراقة

<sup>1</sup> خليل موسى. جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات (4)، دمشق، 2005، ص 23.

والزخرف البلاغي، وصيغ الاستعارة، والتناغم الموسيقي والإيقاعي، لتخلق تناغما جديدا هو التناغم الشعري<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> ينظر: عصام الدين أبو العلا. آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 2007، ص ص 146-147.

## ثانيا - بين الشعرية والدرامية:

يناقش "أرسطو" مصدر كلمة "دراما" من الناحية اللغوية، فيرى أنها ترجع إلى كلمة Drao التي تعني في اللهجة الدورية عملا يؤدي، ثم تحولت فيما بعد إلى شكلها الحالي Drama<sup>1</sup>.

أما "عادل النادي" فيرى أن كلمة Drama من الفعل اليوناني القديم Drao. بمعنى أعمل، فهي تعني أي عمل أو حدث في الحياة أو على خشبة المسرح<sup>2</sup>.

ويرى "محمد حمدي إبراهيم" أن "الدراما" كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي إلى الفعل Drao الذي يعني عند الإغريق "الفعل" أو "التصرف" الإنساني بوجه خاص، لأن الفعل صفة لصيقة بالإنسان وحده<sup>3</sup>.

وجاء في موسوعة المصطلح النقدي أن: "الدراما كلمة إغريقية تعني العمل والأداء، وتطلق على تأليف بالنظم أو النثر قوامه الحوار والفعل"<sup>4</sup>.

نستشف من التعريفات والمفاهيم السابقة أن لفظ الدراما لفظ يوناني الأصل مشتق من الفعل Drao الذي يعني "فعل"، وصفة درامي Dramatique موجودة في اللغة اليونانية Dramatikos وفي اللاتينية Dramaticus للدلالة على كل ما يحمل الإثارة أو الخطر<sup>5</sup>.

وقد عُرِّفت الدراما -أيضا- بأنها: "لفظ يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع، ويتضمن تحليلا عن طرق افتراض وجود شخصين متصارعين على الأقل"<sup>6</sup>.

وعن ارتباط الدراما بالشعر، فإنه يمكن القول أن هذا الارتباط وجد منذ العهد اليوناني، حيث لقب كتاب الدراما في ذلك الوقت بالشعراء، حتى أن قواعد الدراما أنشئت على يدي أرسطو في كتابه

<sup>1</sup> ينظر: أرسطو. فن الشعر، تحقيق وترجمة محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 29.

<sup>2</sup> عادل النادي. مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، ط1، تونس، 1987، ص 07.

<sup>3</sup> محمد حمدي إبراهيم. نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1994، ص 09.

<sup>4</sup> دمين كراتن. موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الثالث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن، 1983، ص 447.

<sup>5</sup> ينظر: صبيحة أحمد علقم. تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أمثودجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، الأردن، 2006، ص 38.

<sup>6</sup> ينظر: فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1988، ص 67.



"فن الشعر" - كما مرّ سابقا- و يدل هذا على الصلة الوثيقة بين الدراما والشعر. وقد أتخذ من المونولوج آنذاك وسيلة من وسائل التعرف على الشخصية، وملاحظتها وأفكارها ومشاعرها<sup>1</sup>.

وبالعودة إلى ما سبق من مفاهيم للشعرية، نجد أن "أرسطو" أول من نظّر للدراما في كتابه "فن الشعر"، فقسم الشعر إلى: شعر غنائي، شعر ملحمي وشعر درامي. إلا أن هذا التحديد لم يعد جاريا، فهناك سمات مهيمنة لهذه الأنواع ما فتئت تنتقل من نوع إلى آخر، حتى باتت من الصعوبة الفصل فيها وبينها خاصة إذا كانت تنتمي إلى هذا النوع من الشعر أو تلك الدراما.

غير أن استجلاء درامية النص الشعري والنص الدرامي أو المسرحي، لا يعني البحث عن الدراما بوصفها فنا، بقدر ما يعني البحث عن ملامح فن الدراما فيه، ذلك أن مفهوم الدراما الفضفاض وغير المحدد، جعل الأجناس الأدبية تشترك معها في بعض الصفات<sup>2</sup>.

ولهذا فقد ظلت العلاقة بين الشعر والدراما لافتة للنظر، لا نستطيع تحديد أيهما أسبق على الآخر، هل تولّد الشعر من الدراما، أم تولدت الدراما من الشعر؟ أم بوجه آخر هل الشعر أسبق بوصفه أول ما عرف الإنسان من فنون القول؟ أم التمثيل بوصفه مكونا غريزيا في السياق الاجتماعي الإنساني؟.

وبوصف المسرح أبا للفنون، وارتكازه على الدراما والشعر والقصة والرسم والموسيقى، زاد تماهي الشعر بالدراما تركيزا، ليصير كقطرة الزئبق، فصارت شعرية الدراما ودرامية الشعر ثنائية تزيد من رهافة الجمال، وفورة الغضب، وهما جناحا الوعي الجمعي للشعوب.

كما استمرت تلازمة الشعر والدراما في مختلف فنون المسرح وأنواعه ردحا من الزمن، على اختلاف التيارات المسرحية، منذ التراجيديا والكوميديا، مروراً بالنيوكلاسيك والرومانسية، والمأساة البرجوازية. وما سقطت هذه التلازمة إلا مع ظهور التيار الواقعي، في أواسط القرن 19، وما لبثت هذه التلازمة أن عاودت الرجوع مع ظهور تيارات مسرحية حديثة، كالرمزية والتعبيرية، فبعثت مسرحا يجمع بين طرفي الشعرية والدرامية<sup>3</sup>.

ونظرا لهذا التماهي والتداخل بين الخطاب المسرحي وفنون القول الأخرى من شعر وتراث شعبي (مثل أغنية). خاصة ما تجسد منها في الحوار، فإني آثرت أن أتخذ في أطروحتي من السجلات النصية التي

<sup>1</sup> أسامة فرحات. المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، مصر، 1997، ص 19.

<sup>2</sup> ينظر: علي بن تميم. السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص 19.

<sup>3</sup> ينظر: أحمد سخسوخ. الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 القاهرة، 2009، ص 04.

اقتطفتها من حوارات الشخصيات في الخطابات المسرحية والسياقات والمقامات عناصر وأدوات للبحث في إنتاج المعنى في الحوار المسرحي، ومقدرة العناصر الدرامية الأخرى -غير الحوار- في الخطاب المسرحي على تجلية الحوار وتطويره. وزيادة استجابة المتلقي ليحصل التفاعل المطلوب بين الخطاب المسرحي بعامة والحوار بخاصة مع المتلقي. لذلك فإن العناصر الدرامية من: لغة، صراع، موقف، حدث، شخصيات، حوار، فضاء، ديكور سينوغرافيا، زمان ومكان، كلها تسهم في سيرورة فعل استجابة المتلقي، وتعطيه أبعادا ومعاني ودلالات تحقق مستويات عالية من الصراع والتوتر المطلوب للمتلقي، لكي يستجيب لفعل وتفاعل وتأثير الحوار، بوصفه واحدا من وسائل ووسائط الاتصال في الخطاب المسرحي.

وبهذا الامتزاج بين الدراما والشعر والقصة والمثل، ظل الحوار في الخطاب المسرحي مزيجا من الأجناس الأدبية والأغراض الشعرية "التي اشتغلت على أساس سيرورة دائمة من التحول والتغيير، إذ لم يكن نشوء الأغراض الشعرية وأنواعها ينطلق من باعث العبثية والفوضوية، إنما كان يلي حاجات اجتماعية وإبداعية متجلية في ذلك التداخل بين الشعر والدراما، منذ نشأة المسرح اليوناني، الذي ظلت فيه العلاقة محايثة إلى نهاية القرن الثامن عشر. ولاسيما في المذهب الواقعي الذي عمل على وضع الفواصل بين الشعر والدراما، إلى أن حدث التقارب من جديد بين تقنيات الدراما والشعر الحديث، الذي ذوّب وصهر اللغة النثرية، محوّلا إياها إلى شعر في القصيدة الحديثة، ولاسيما في قصيدة النثر، مما فتح الطريق أمام نوع جديد من التناسل والتلاقح بين الأجناس الأدبية، التي عمل الشعر من خلالها على تذويب وصهر وامتصاص عناصر السرد، والدراما والقصة، وترويضها لخدمة أهدافه وغاياته الشعرية والجمالية، التي هيمن وتسلط عليها الجانب الشعري، دون أن تمارس الأجناس الأخرى عليه سلطة الإقصاء والتهميش والتذويب للعناصر الشعرية"<sup>1</sup>.

وفي هذا الصدد يمكن القول أن الحوار المسرحي من حيث بناؤه اللغوي والسردى والإيقاعي والتخييلي ظل قائما على الشعرية من جهة، والدرامية من جهة أخرى، حتى وإن تبين للعيان أنه نثري، إلا أنه ظل يضم في طياته جوانب من الشعرية، التي اعتمد فيها المؤلفون على بناء حوار (شعري/نثري) قائم على التكثيف والاختزال، وصياغة فكرة قائمة عن التأويل والدلالة.

<sup>1</sup> محمود خليف خضير الحياي. استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار حامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2012، ص 37.

وعن سبب هذا التعالق بين المسرح والدراما من جهة، وباقي الأجناس الأدبية من جهة أخرى، يرى "إسلىن ESSLEN" أن الأمر يعود إلى أن الدراما تمتاز بتحديدات مرنة، تستطيع أن تجدد نفسها بالاستناد إلى مصادر واقعة خارج نطاقها، مما سهل انصواء كثير من الأشكال الأدبية تحتها<sup>1</sup>.

من هنا فإن نزوع الشعر إلى الدرامية من جهة واتصاف الخطاب المسرحي وبخاصة الحوار منه بالزرعة الشعرية، سببه - كما يرى عز الدين إسماعيل - أن الشاعر العربي وجد في الدراما وسيلة مهمة للتعبير عن قضايا عصره، وأن الإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساس لكل قصيدة لها طابع درامي<sup>2</sup>.

وعليه فإن العلاقة بين الشعر والدراما علاقة وثيقة، لأن جوهر الدراما هو جوهر شعري، وكون الحوار المسرحي يستدعي عناصر رئيسة من الشعر كاللغة والمخيلة، ثم أن خلق عالم معيش داخل الصراعات الإنسانية معين شعري قوي. كما أن ومما يوثق صلة الشعر بالدراما أنواع الإلقاء الشعري، وطرق إدارة الحوار بين الشخصيات، حتى تصبح كل قصيدة دراما مصغرة، أو فصلا دراميا مصغرا، وذلك من خلال تركيز الممثل/الشاعر على بعض البنى الصوتية لها، فيمزج بذلك بين القيمة الشعرية لها وبين القيمة الدرامية للإلقاء<sup>3</sup>.

وبوصف الحوار المسرحي الوسيلة اللفظية التي تتجلى فيها الزرعة الشعرية والدرامية، وباعتباره أوضح جزء في العمل المسرحي ووسيلة التخاطب، فإن كلماته وعباراته يصنعها المؤلف ويحملها أفكاره وآراءه، ويصيغها بأسلوب يزيد من النغمية، والتأثير في المتلقي، دون إغفال للبعد النفسي التأثيري الدرامي. فهو - أي الحوار المسرحي - ليس محصورا في الكلمة التي تقال، لأن ما لا يقال بأهمية ما يقال، فالوقفة المسرحية المليئة بالمعنى والفعل الدرامي الذي يستمر داخل الصمت لها قوة درامية كبيرة<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> نقلا عن: صبيحة أحمد علقم. تداخل الأجناس الأدبية (الرواية الدرامية أمودجا)، ص 06.

<sup>2</sup> ينظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية المعنوية)، ط5، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، 1994، ص 244.

<sup>3</sup> ينظر: علي تميم. السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2003، ص 131.

<sup>4</sup> ينظر: ميادة برهوم. كراسة فعاليات الدراما، مركز الدعم التعليمي، القدس، فلسطين، 2004، ص 05.

ومعنى هذا أن اللغة الدرامية في الحوار المسرحي لا تعبر فقط عن الشخصية في مواقفها وهواجسها وتأملاتها وعلاقاتها، بقدر ما تعبر أيضا عن قطاع واسع من الواقع المعيش، ولذلك وجب أن تتميز الجملة المسرحية بـ<sup>1</sup>:

- أن تبدو اللفظة وكأنها مدفوعة إلى الانطلاق بما سبقها.

- أن تبدو وكأنها نوع من الصراع والتوتر بين الشخصيات.

- أن تبدو وكأنها تعاون يفسر الموقف وطبيعته.

<sup>1</sup> ينظر: س.و.داوسن. الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، 1980، ص 39.

## الفصل الأول: التأصيل المعرفي للخطاب والخطاب المسرحي.

أولاً: التأصيل المعرفي للخطاب.

1- الخطاب في الأصول العربية.

2- الخطاب في الأصول الغربية.

ثانياً: التأصيل المعرفي للفن المسرحي.

ثالثاً: الخطاب المسرحي وجدلية النص والعرض.

1- ما الخطاب المسرحي؟

2- هل الخطاب المسرحي جنس أدبي؟

3- كيف يشتغل الخطاب المسرحي؟

رابعاً: التأصيل السوسيوثقافي للخطاب المسرحي وتطوره.

خامساً: البيئة السوسيوثقافية والسوسيوثقافية لنشأة الخطاب المسرحي

الجزائري وتطوره.

- المرحلة الأولى: خطاب مغامرة الهواة الناجحة.

- المرحلة الثانية: خطاب البحث عن الذات.

- المرحلة الثالثة: خطاب الهصاعب.

- المرحلة الرابعة: خطاب الاستفاقة.

- المرحلة الخامسة: خطاب الدعاية والثورة.

- المرحلة السادسة: الخطاب النهضوي الاجتهادي.

- المرحلة السابعة: خطاب الركود.

- المرحلة الثامنة: خطاب الانتعاش.

- المرحلة التاسعة: خطاب النزعة.

- المرحلة العاشرة: خطاب الخروج من النزعة.

- المرحلة الحادية عشر: خطاب الاحترافية.

## أولاً- التأصيل المعرفي للخطاب:

تنطوي الدراسات الحديثة على كثير من الإشكالات، ولعل أهمها إشكالية المصطلح، إذ الضبط المعرفي للمفاهيم، والدلالات. هذا المصطلح الذي ينتج في بيئة من نسق ثقافي معين ثم ينقل إلى أنساق أخرى، فإن لم يصغ بدقة فإن ذلك يؤدي إلى التعارض في المفاهيم وشيوع الغموض والقلق في التوصل بين مصادر المعرفة وجهات التلقي، الأمر الذي يعرض التراكم المعرفي إلى كثير من الصعاب إن على مستويات التحليل والوصف أو على مستويات الاستنباط والاستنتاج الذي يهدف إليها كل بحث.

وتقديراً منا لحجم المسؤولية آثرت - قبل أن أحوض غمار بحثي- أن أتبع بدقة دلالة مصطلح "الخطاب" ونشأته وتطوره عند العرب وعند الغرب.

### 1 - الخطاب في الأصول العربية:

يتصل مصطلح الخطاب في الثقافة العربية بمقوله "علم الأصول"، وقد ورد في عدة مواضع من القرآن الكريم، بصيغ متعددة. منها صيغة الفعل في قوله تعالى: "وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً" (الفرقان، الآية 63)، وبصيغة المصدر في قوله تعالى: "شددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب" (سورة ص، الآية 20).

تبيين من التفاسير الذي وضعها المفسرون القدماء، والمحدثون للآيات القرآنية التي وردت فيها لفظة الخطاب "أن المفهوم القرآني للخطاب يحيل على الكلام ولا تختلف دلالة هذه اللفظة في المعجم العربي عن هذه الإحالة، إذ وردت في معجم "الوسيط" بمعنى "الكلام"<sup>1</sup>، في حين وردت في "المنجد في اللغة العربية المعاصرة" بمعنى الكلام الموجه إلى الجمهور من المستمعين في مناسبة من المناسبات"<sup>2</sup>.

وذهب "التهاوي" إلى تعريف الخطاب - بحسب أصول اللغة - على أنه: "توجيه الكلام نحو الغير للإفهام"<sup>3</sup>، مميزاً بين الكلام عامة، والخطاب بوصفه نوعاً من الكلام.

والخطاب عند "الجابري" هو: "مجموعة من النصوص لها جانبان: ما يقدمه المرسل وهو الخطاب، وما يصل المتلقي وهو التأويل"<sup>4</sup>، ويتضح الفرق بين ما يقدمه المرسل وما يفهمه المتلقي لمقدار

<sup>1</sup> إبراهيم مصطفى وآخرون. معجم الوسيط، دار الدعوة، استانبول، تركيا، 1989، ص 243.

<sup>2</sup> المنجد في اللغة العربية المعاصرة. دار الشروق، بيروت، 2000، ص 396.

<sup>3</sup> التهاوي. كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، الهيئة العامة للكتاب، ج2، القاهرة، 1972، ص 175.

<sup>4</sup> محمد عابد الجابري. الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، 1988، ص 35.

الاختلاف في القصدية والعمدية. "فالخطاب محكوم بمستوى الحدس (الافتراض) الذي يقوم به الكاتب بإعادة القراءة، فهو المتلقي الأول يقوم بإعادة الإنتاج بافتراض القارئ النموذجي، لكن هذا القارئ يستمد مرجعيته اللغوية من معجم المؤلف الخاص"<sup>1</sup>.

إن مصطلح الخطاب، يعني في عمومه أسلوب التناول، وصياغة وعرض الأفكار، والقضايا والمشكلات، ولكشف النقاب عن جوانب هذا المصطلح بوصفه طرفاً ثالثاً في إشكالية أطروحتي سأورد مجموعة من التعاريف العربية لهذا المصطلح عليها تكشف التصور العربي ومن ذلك:

أ- عرف معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة الخطاب أنه: "مجموع التعابير الخاصة التي تحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الإيديولوجي"<sup>2</sup>.

ب- عرفته "سامية أحمد" أنه: "مجموعة من الجمل منظمة وأن هذا التنظيم يجعله يبدو وكأنه رسالة "Message"<sup>3</sup>.

ت- ويعرفه "مالك المطلي" أنه: "الكلام في حال تحوله من جمل الفكرة التي تخللها، من التوسط إلى التلبس، والخطاب هو المجموع والنص الواحد، النص مسمى والخطاب اسم، ظاهرة النص"<sup>4</sup>.

ث- وعرفه "سيار الجميل" أنه: "مقول القول، يطلقه صاحبه بلغته القومية، وضمن الأفق الفكري الذي يتعامل معه"<sup>5</sup>.

ج- ويعرفه "عبد الله إبراهيم" أنه: "مظهر مركب من وحدات لغوية ملفوظة أو مكتوبة، تخضع في تشكيله وفي تكوينه الداخلي وفي قواعد قابلة للتتميط أو للتعين مما يجعله خاضعاً لشروط الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه أسردياً كان أم شعرياً"<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> ناصر عويد شاطري. الخطاب الثقافي، النص والقارئ، جريدة الصباح، العدد 417، 2004/10/25، العراق، ص 07.

<sup>2</sup> سعدان علوش. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار البيضاء، 1985، ص 83.

<sup>3</sup> سامية أحمد. التحليل البنوي للسرد، مجلة أقلام العدد الثالث بغداد 1978 ص 04.

<sup>4</sup> مالك المطلي. نشوء الخطاب، صحيفة الجمهورية، العدد 5994 بغداد، ص 7.

<sup>5</sup> سيار الجميل. الخطاب التاريخي العربي: مجلة المستقبل العربي، العدد 148 بيروت، 1991، ص 23.

<sup>6</sup> عبد الله إبراهيم. إشكالية المصطلح النقدي: الخطاب والنص مجلة الآفاق العربية، السنة 18، عدد آذار، بغداد، 1993، ص 56.

د- وعرفه "عبد العليم محمد" بأنه: "نظام فكري يتشكل من منظومة من المفاهيم والمقولات النظرية حول جانب معين من الواقع الاجتماعي"<sup>1</sup>.

ح- وتعرفه بعض الأدبيات البنيوية على أنها: "الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما متتابعاً، تسهم في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في خطاب بعينه تشكل نصاً منفرداً، وتتألف النصوص نفسها في النظام متتابع لتشكل خطاباً أوسع، ينطوي على أكثر من نص منفرد"<sup>2</sup>.

## 2- الخطاب في الأصول الغربية:

نطلق في تحديد الأصول الغربية لهذا المصطلح من تفريق العالم اللغوي الشهير "فرديناند دي سويسير" بين اللغة (LANGUAGE) والخطاب (DISCOUR) في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة"<sup>3</sup>. "فاللغة تعد شيئاً اجتماعياً يمثل المجتمع بأسره أما الخطاب فيعتبر بالسنة إليه منجزاً فردياً. فاللغة وسيلة ممكنة بينما الخطاب يؤخذ على أنه أنشطة وممارسات فعلية اتصالية"<sup>4</sup> وقد ورد هذا المصطلح بمفاهيم مختلفة عند الكتاب والنقاد الغربيين، وفيما يلي مجموعة من المفاهيم والتعريفات على سبيل التمثيل لا الحصر.

أ- عرفه "إميل بنفنيست E BENVENISTE" على أنه: "كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً، عند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"<sup>5</sup>.

ب- ويعرفه "تودروف TODOROV" على أنه: "أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راو أو مستمع، وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما"<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> عبد العلي محمد. ملاحظات نقدية حول دراسة الخطاب السياسي مجلة المنار، السنة الأولى، العدد 07، باريس، 1985، ص 18.

<sup>2</sup> حميدة سمسم. الخطاب الإعلامي العراقي، بحث مقدم إلى المؤتمر الإعلامي الأول، جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم الإعلام، 2001، ص 04.

<sup>3</sup> محاضرات في اللسانيات العامة. ألقاها دي سويسير على طلبته في سنتي 1911/1906، ترجمها إلى العربية صالح القرمامي، محمد الشترين، محمد عجيبة، بعنوان: "دروس في اللسانيات العامة".

<sup>4</sup> ينظر: عبد الستار جواد. اللغة الإعلامية، دراسة في صناعة النصوص الإعلامية وتحليلها، منشورات بيروت، 1998، ص 51.

<sup>5</sup> يسعد يقطينة. "تحليل الخطاب الروائي وأبعاده النصية"، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ص 49/48، بيروت، 1989، ص 17.

<sup>6</sup> ترفتان تودروف. اللغة والأدب في الخطاب الأدبي، ترجمه سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص 48.



ج- ويعرفه "ميشال فوكو" أنه: "النصوص والأقوال كما تعطى، أو مجموع كلماتها ونظام بنائها وبنيتها المنطقية أو تنظيمها البنائي"<sup>1</sup>.

إذا أردنا تعاريف الخطاب السابقة - العربية والغربية- أمكن لنا أن نكتشف بعض السمات المتفق عليها في تحديد جوهر هذا المصطلح ومنها:

- أن الخطاب نظام من الملفوظات.

- أن مصدر الخطاب فردي وهدفه الإفهام والتأثير، وهذه الخاصية تقرر المصدر الفردي للخطاب، كونه ناتجا يلفظه الفرد، ويهدف من ورائه إلى إيصال رسالة واضحة المرمى ومؤثرة في المتلقي.

- أن ملثقي الخطاب يجب أن يكون حدقا، يستشف المقصد الذي ينطوي عليه، ويتمثل الرسالة الدلالية التي تكمن فيه.

<sup>1</sup> ميشال فوكو. حفريات المعرفة، ترجمة سالم، بيروت، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 1987، ص31.

## ثانياً - التأصيل المعرفي للفن المسرحي:

إن المتصفح للمعجم المسرحي لـ "حنان قصاب" و"ماري إلياس"، يجد أن "الدراما" كلمة اشتقت من الفعل "dram"، والتي تعني الفعل والصفة: "درامي" "Dramatique" موجودة في اللغة اليونانية باسم: Dramatimos، وفي اللاتينية: Dramaticus للدلالة على كل ما يحمل الإثارة والخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي<sup>1</sup>. للدلالة على معنى الكتابة المسرحية .

كما تدل الدراما على معنى المسرحية، التي تعرض على الجمهور في المسرح، وهي مشتقة كذلك من الفعل اليوناني "Drao"، بمعنى يعمل أو يتحرك<sup>2</sup>، فهي من "الفعل"، أي فعل المحاكاة، محاكاة السلوك البشري وعرضه<sup>3</sup>. وتطلق صفة درامي على الشيء غير المتوقع، والذي يهز المشاعر هزة عنيفة، ويكون ذلك إما عن طريق المفاجأة أو الصدمة.

وأخذت كلمة "مسرح" عدة دلالات عبر التاريخ، والمسرح بوصفه فناً، شكل من أشكال الكتابة، كما هو كذلك مكان عرض هذا الشكل من خلال شخصيات تقوم بالتمثيل. "وأصل كلمة مسرح Théâtre مأخوذة من اليونانية Théatron، والتي تعني حرفياً مكان الرؤية أو المشاهدة"<sup>4</sup>، ومنها كذلك لفظة la Dramaturgie التي تعني الكتابة الدرامية، أي تأليف المسرحيات . و Un Dramaturge بمعنى كاتب أو مؤلف النصوص المقدمة للعرض المسرحي، أي مسرحة الأحداث .

ومصطلح المسرح يطلق أيضاً على ما يكتب من أعمال من أجل العرض المسرحي في بلد ما، أو أي موقف مسرحي ينطوي على صراع، يقوم على افتراض وجود شخصيات مسرحية<sup>5</sup>.

ويتحدث "ألارديس نيكول" في كتابه "علم المسرحية" عن استعمال الكلمة في هذا المعنى فيقول "إن لكنتا الكلمتين مسرحية و dramatic استعمالاً أكثر امتداداً، وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى فأنت تقرأ في الصحف عن لقاء مسرحي بين أخوين تقابلاً بعد غياب طويل، ثم يتحدثان عن

<sup>1</sup> بنظر: ماري إلياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، بيروت، 1997، ص 194 .

<sup>2</sup> محمد مندور. الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، دت، ص 61 .

<sup>3</sup> مارتن أسلن. تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، ص 12.

<sup>4</sup> ماري إلياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي، ص 423 .

<sup>5</sup> بنظر: عبد الوهاب شكري. النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص 61 .

هذا اللقاء، وكيف أن الابنين لرجل واحد، انفصلا عن بعضهما البعض، منذ ثلاثين سنة، بعد شجار سخيف إلى أن يلتقيا صدفة في أحد الفنادق، ويتعرف كل واحد منهما على الآخر ويتصالحان<sup>1</sup>. فهذا الموقف الذي وقع فيه هذان الأخوان، موقف دراماتيكي، يهز المشاعر ويؤثر في العواطف.

ويتفق معه "العشماوي" عندما يبين لنا المضمون الخاص لكلمة درامي لدى الجمهور. "فهي تستعمل لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصة في المشاعر، ويثير عن طريق الصدفة ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يثيره مشهد عادي"<sup>2</sup>. فعلى المسرحية إذا، أن تمدنا بمجموعة من الهزات والمفاجآت، التي تختلف حدتها باختلاف حدة الانفعال الناشئ عن هذه الأحداث.

ولعل خير مثال على ذلك: مسرحية "أوديب ملكا"<sup>3</sup> المليئة بالكثير من هذه المشاهد الدرامية، كلقاء "أوديب" لـ "بترياس" واتهام هذا الأخير بأنه قاتل أبيه، ثم لقاءه بعده ذلك الراعي و الرسول، فكل هذه الأحداث صدمات مثيرة<sup>4</sup>. فاستعمال العامل غير المتوقع، يؤدي إلى الصدمة العاطفية والذهنية، ويبعث في الجمهور انفعالا عارما.

وقد تنوعت الكلمات الدالة على هذا الفن في الحضارات الإنسانية المختلفة، ففي الحضارة اليونانية استخدم "أرسطو" تسمية "التراجيديا" بمعنى المأساة، أما في الحضارة الرومانية فاستخدمت لفظة الخرافة Fabula، بمعنى النص المكتوب، الذي يجمع بين الفقرات المختلفة.

"فأطلقت تسمية Puluda Fabula على المسرحيات الكوميديا اليونانية و Fabula Togota على المسرحية التي تكون شخصياتها من المواطنين الرومان، ثم صارت كلمة Fabula تطلق على المسرحية بشكل عام"<sup>5</sup>.

وفي القرون الوسطى أصبحت كلمة "play" التي تعني اللعبة أو التمثيلية، تطلق على المسرحية، وفي القرن الثامن عشر صارت كلمة "دراما" تطلق على أي عمل تمثيلي يقوم على عرض فعل درامي،

<sup>1</sup> ألدريس نيكول. علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، د ت، ص 122.

<sup>2</sup> محمد زكي العشماوي. في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق للطباعة والنشر، د ت، ص 56.

<sup>3</sup> أوديب ملكا: مسرحية يونانية قديمة ألفها سوفوكليس، تعالج صراع الإنسان مع الأقدار، بطلها أوديب يقتل أباه ويتزوج من أمه.

<sup>4</sup> ينظر: عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2006، ص 107.

<sup>5</sup> ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي، ص 423.

يتطور في مسار معين، ويحتوي على الصراع. أما كلمة "Théâtre" فصارت تستخدم للدلالة على المسرح كنوع وعرض ومكان<sup>1</sup>.

أما في اللغة العربية، فالمسرح بفتح الميم هو المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي، وجمعه مسارح<sup>2</sup>.

ويرى "محمد مندور" أن: "فن المسرحية يدخل ضمن فنون النثر و الشعر معاً، لأنه إذا كان ابتداءً عند اليونان شعراً، فإنه قد تحول إلى فن نثري في العصور الحديثة، خاصة بعد أن استقل فن التمثيل عن الموسيقى والرقص والغناء"<sup>3</sup>. ويعرفها "زكي العشماوي" بقوله: "المسرحية أدب يراد به التمثيل، وهي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب، وإنما هي قصة تكتب لتمثل"<sup>4</sup>.

يتضح مما سبق، أن الكاتب أو المؤلف يختار قطاعاً من الحياة ليصوره، في إطار من الأحداث المتعاقبة، ويعتبر الأشخاص وسيلة للتعبير عنها، وترسم الشخصيات في أذهاننا عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان وأفكار. فالمسرحية إذاً، عمل أدبي مكتوب يعتمد على الحوار، والغرض منه العرض على المشاهد بواسطة الممثلين، وهي فن يشمل جميع الأمم، وتكاد تشيع بأشكالها المتعددة عند معظمها، إلا أنها برزت بالصورة المعروفة لدينا عند أمة اليونان القديمة، وعنها أخذت أوروبا. كما عرفت عند المصريين القدامى وفي الهند والصين وغيرها.

أما المسرحية كجنس، فمن العسير حصر بداياتها الأولى في زمن بذاته، وما يمكننا قوله عن ظهورها، هو أن الإنسان ابتكر وسائل تضمن له التواصل مع بني جنسه حول أمور الحياة المشتركة، إذ كان: "أول ما التجأ إليه الإنسان المرح لتحقيق غايته التعبيرية، من تفسير للظواهر، وترجمة للخبرات... فمثل من أجل تطويع الرمز والرسم والحركة والإشارة"<sup>5</sup>. ثم جعل من الرمز وسيلة توافق حاجاته البيولوجية، والبيسيكولوجية، والذي اختلفت دلالاته من حضارة إلى أخرى. وبمرور الأزمنة أصبح هذا الأمر من التقاليد والأفكار سبباً في ظهور الرواية الشفهية، والتي بدورها أصبحت وسيلة لتجسيد كل ما يتعلق بحياة تلك المجتمعات. ومعنى هذا أن المسرحية عرفت عند معظم الأمم ذات الحضارات العريقة، بدءاً باليونان والمصريين، فبلاد الهند والصين. فهي وإن اختلفت أشكالها، فإن أصولها

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 422.

<sup>2</sup> أبو منصور محمد بن أحمد الأزهرى. تهذيب اللغة، تحقيق رياض زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2001، ص1667.

<sup>3</sup> ينظر: محمد مندور. الأدب وفنونه، ص 79.

<sup>4</sup> محمد زكي العشماوي. في النقد المسرحي والأدب المقارن، ص 43.

<sup>5</sup> عبد الكريم جدري. الفن المسرحي، دار الفنك للنشر، الجزائر، ط1، 1993، ص 92.

واحدة، بدأت بالطقوس السحرية ثم الدينية، وكان يشرك في أداء عروضها الغناء والموسيقى، وفي هذا الصدد يقول "محمد زغلول سلام": "حيث يتبادل الغناء أو الحوار مجموعتان من الممثلين، أو قائد المجموعة وقائد مجموعة أخرى"<sup>1</sup>. ظل الغناء ملازماً للمسرحية ردحا كبيرا من الزمن، كما بقي الحوار عنصراً أساسياً وركيزة هامة لتطور الحدث الدرامي في فصول المسرحية. ولم تكن المجتمعات اليونانية أقل شأنًا مما كانت عليه الأمم الأخرى، فبفعل الاحتكاك اليوناني بغيره من المجتمعات، استفادت الحضارة من مخلفات ما قبلها، ومع تطور الزمن انتقل الإنسان من استعمال الرمز إلى مجال تنظيم الأهازيج، إلى إيقاع وضبط الرقصات، وتهذيب الكلمات في شكل قصائد وأغانٍ.

وقبلها اتجه الإنسان البدائي إلى تقليد الحيوان، من خلال استغلال جلده في تشكيل الزي والقناع، وغايته من ذلك المحاكاة وتقمص شخصية غير شخصيته. "وحتى يعيش هذا الإنسان فترة من الزمن أحداثاً، ووقائع في عالمه الحقيقي عن طريق الوهم، بارتداء الزي غير العادي، وتأدية حركات غريبة عن طباعه"<sup>2</sup>.

ولعل هذا الإنسان، كان يقصد من وراء هذه المحاكاة ملء وقته أو التسلية، أو أن فضوله دفعه لذلك. فالفن إذن، بدأ عند الإنسان البدائي على شكل محاكاة، هذه المحاكاة التي ظلت العنصر الفعال والدافع الذي مكن الإنسان من استغلال إمكاناته المادية والفكرية، سعياً إلى تحقيق حياة أفضل. ثم استغل الإنسان هاته المحاكاة لرواية مغامراته، وذلك عندما يعقد جلسات السمر مع قومه، فكان كل واحد يفتخر بإنجازاته، ومغامراته في مطاردة فريسته، أو رحلة بطولية، أو ما شابه ذلك من أمور الحياة. "وحتى يتلقى الآخرون المعنى، ويفهمون المغزى، التجأ إلى وسائل للتوضيح منها الإشارة والحركة والصوت و الزي في تقليد الحيوان ومحاكاة أفعاله وأصواته"<sup>3</sup>.

ثم انتقلت المحاكاة شيئاً فشيئاً من التعبير عن الجانب المادي، إلى ما يتعلق بالماورائي، وإن الأثرية التي تركها الإنسان على الجدران والكهوف، خير دليل على العلاقة التاريخية للمحاكاة بالمعتقدات الفكرية والوجدانية، "حيث كان دور المحاكاة في ربط الفن بأجزاء التاريخ بارزاً، إذ كان الإنسان في حياته الأولى يبحث عن مصدر القوة الخارقة - القوة ما فوق البشرية (الميتافيزيقا) - حتى يستمد منها

<sup>1</sup> محمد زغلول سلام. المسرح والمجتمع في مئة عام، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، د ت، ص 03.

<sup>2</sup> عبد الكريم جدرى. الفن المسرحي، ص 13.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 14.

اعتقاداته الروحية، قمعا للخوف الكامن في ذاته، الناجم عن أهوال الطبيعة والانقلاب الجيومورفولوجي الذي عرفته الكرة الأرضية في الأحقاب الزمنية الغابرة"<sup>1</sup>.

فكانت المحاكاة إذا، سببا من أسباب ظهور الأجناس الأدبية، وكانت القصص البطولية التي تروى وراء انبعاث الخرافة والأسطورة، ثم القصة والقصيدة الشعرية كما كانت اللبنة الأولى لظهور فن المسرحية.

---

<sup>1</sup> عبد الكريم جدري. نماذج من المسرح الأوربي الحديث، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002، ص 14.

### ثالثاً - الخطاب المسرحي وجدلية النص والعرض:

بعد رصدنا للتأصيل المعرفي للخطاب، في الأصول العربية والغربية، والتأصيل المعرفي للفن المسرحي. يقتضي الأمر وقفة عند الخطاب المسرحي وكشف خصوصياته، والوقوف عند أهم السمات التي تميزه عن باقي الخطابات، وأهم مكوناته المتداخلة، ولكي تتوضح شعرية هذا الخطاب نصوغ إشكاليتنا في مجموعة من الأسئلة:

- ما الخطاب المسرحي؟
- هل الخطاب المسرحي جنس أدبي؟
- ما حدود انتمائه للخطاب الأدبي؟
- كيف يشتغل الخطاب المسرحي وكيف تتم عملية تلقيه؟

### 1- ما الخطاب المسرحي؟

تعتبر الظاهرة المسرحية من الظواهر الإبداعية الفنية، الشديدة التركيب والتعقيد، وذلك لأنها تحتضن في الآن نفسه مجموعة متداخلة من العناصر والأشكال الفنية، وإزاء هذا التعدد والاختلاف اعترضت النقد المسرحي منذ ظهوره إلى الآن مجموعة من المشكلات والقضايا الفكرية والنظرية والمنهجية، تجسدت بالخصوص في عملية التوفيق بين العناصر والمكونات التي يتشكل منها الخطاب المسرحي، وفي طريقة البحث عن نماذج ومناهج نقدية تحليلية تتلاءم وخصوصيته من جهة، وطبيعة العمل الدرامي من جهة أخرى.

كما وجد المنظرون والباحثون إشكالات مختلفة في تحديد تعريف مضبوط للخطاب المسرحي ورسم حدوده، وفيما يلي سنعرض هذه الإشكالية بالتفصيل.

ورد في المعجم المسرحي لـ "حنان قصاب" و"ماري إلياس" تعريف للخطاب المسرحي جاء فيه:  
"الخطاب المسرحي قول مزدوج يخلق عملية تواصل تتداخلان فيما بينهما"<sup>1</sup>.

إذا فالخطاب المسرحي يختلف عن غيره من أنواع الخطابات بازدواجية مظهره، جانب النص وجانب العرض، وبغيره وعدم ثباته، فالعلامة الخطية (النصية) بمجرد تحولها إلى علامات سمعية بصرية

<sup>1</sup> ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي، ص186.

تحدث على النص مجموعة من المتغيرات وبخاصة من جانب الإدراك الدلالي. إذ يكون فهمنا للنص -بوصفنا قراء- مختلفا ومغايرا لفهمنا له بوصفنا متفرجين، وهذا ما يؤكد تعدد قراءات الخطاب المسرحي وفي هذا يقول جلال زياد: "وأخيرا يأتي نص العرض حين تنتقل العلامات اللغوية إلى علامات سمعية بصرية، وتدخل على النص متغيرات جديدة، مع مساهمة الممثلين، وتدخل الدراماتورج، ومصمم الديكور، ومصمم الإضاءة، فتتشكل مدلولات خاصة بعناصر العرض"<sup>1</sup>.

لذا يواجه كاتب الخطاب المسرحي جملة من الصعوبات قد لا يواجهها كاتب القصة، لأنه مضطر لأن يراعي اعتبارات خارجية كثيرة، منها الممثلين الذين يقومون بتمثيل مسرحيته، ومنها الإمكانيات المادية للإخراج، ومنها المخرج نفسه. فتعدد أقطاب الإبداع في الخطاب المسرحي جعل العلامات فيه متداخلة، تعيش حياة أحصب من الحياة التي تعيشها في خطاب أدبي آخر. "فالخطاب المسرحي ليس شيئا بسيطا، إنه يُستمد من الحياة، ولكنه ليس مجرد معنى للحياة، أو فكرة عنها نتعلمها كما نتعلم الأشياء الأخرى"<sup>2</sup>.

إن هذا القول يجرنا إلى مقارنة بسيطة بين حضور الشخصية في الخطاب السردي، وبين حضورها في الخطاب المسرحي. فإذا كانت في الأول تعتبر شخصية موصوفة مرتبطة بمقدار التصور لدى القارئ وحضوره الذهني، فإنها في الثاني حية متحركة تتمتع بالعمق الدرامي، تنمو حسب تحديدات الأحداث من النواحي الزمانية المكانية والموضوعية.

إن الخطاب المسرحي نص قرائني، ما دام لم يرتق خشبة المسرح بعد، فإن ارتقاها تحول إلى أفعال درامية، تختلف طرق تناولها لها عن الكلمات المقروءة، فمن هنا نستنتج أن للخطاب المسرحي لغتين: لغة العرض ولغة النص، وعلى اختلاف وجهي الخطاب المسرحي فإن ماهيته ظلت تتكون من جملة من العناصر يختلف حضورها باختلاف الموضوع، ونوع الخطاب المسرحي وهي: الفعل، الصراع، الحبكة، الشخصية، الحوار، الذروة والحل.

#### أ- الفعل:

هو عنصر رئيس من عناصر الخطاب المسرحي، الذي من دونه لا يمكن للخطاب المسرحي أن يأخذ حالته النهائية. ويتمتع الفعل بوجود حيوي في أغلب الأجناس الأدبية، وعلى رأسها القصة والرواية ولكنه يتسم فيها بطابع تخيلي ذهني بحت، أما في المسرحية فإنه يتجسد على هيئة حركة أو

<sup>1</sup> جلال زياد. المدخل إلى السيمياء في المسرح، وزارة الثقافة، ط1، عمان، 1992، ص49.

<sup>2</sup> محمد الدالي. الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1999، ص16.



مجموعة من الحركات، يقوم بها الممثلون في كل لحظة من لحظات العرض، ليشكلوا بوساطتها صورة العرض النهائية، التي تعكس المعنى المزمع إيصاله إلى الجمهور<sup>1</sup>. فالفعل هو الدافع المنمي للأحداث المطور لها "لأن المسرحية في مرحلة من مراحلها تحتاج إلى دافع، أي محفز ومنشط، وبمعنى آخر إلى من يقوم بالأفعال، وإلى إرادة قوية تجعل الأحداث تحدث"<sup>2</sup>.

نستخلص مما سبق أنه لا يمكن أن نتصور خطاباً مسرحياً دون فعل، فهو بمثابة الروح للجسد فلا يمكن أن تتحرك أحداثها وأن تنمو في إطارها الزماني والمكاني في غياب الفعل.

### ب- الصراع:

جاء في المعجم المسرحي أن: "الصراع مفهوم عام يفترض وجود علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر"<sup>3</sup>. يتجلى من خلال هذا التعريف أن الصراع هو قلب الخطاب المسرحي النابض الفاعل، وعنصره الأكثر أهمية إذ أن كل موقف درامي لا يتأسس إلا على الصراع بين قوتين متضادتين، وهاتان القوتان تكون إحداهما مهاجمة، والأخرى مدافعة، ويشتد الصراع بينهما بتبدل مواقع الشخصيات، وتحول موازين قواها المتصارعة، كلما اشتد التضاد، وفرض التناقض نفسه على أحداث الخطاب المسرحي.

وفي هذا يقول "ميلتون ماركوس Milthon Markus": "إن قصة الصراع في كل تمثيلية يجب أن تكون دائماً قابلة لإيجازها في عبارات بسيطة، عامة وخاصة على حد سواء. فأما بيان الصراع بعبارات عامة فيشكل موضوع التمثيلية، وأما بيانه بعبارات خاصة فيشكل حبكتها"<sup>4</sup>. وقد اعتبر الفيلسوف الألماني "فريدريك هيغل F. HEGEL" (1770-1831) في كتابه "علم الجمال" أن: "الفعل المسرحي يتم بالأصل ضمن وسط تصادمي"<sup>5</sup>. ويتخذ الصراع أشكالاً مختلفة باختلاف القوى المتصارعة، منها ما يحدث بين قوتين متكافئتين، ومتناقضتين، مثل اشتباك البطل (قوة الخير) مع خصمه (قوة الشر). وهذا أكثر أشكال الصراع شيوعاً في الطبيعة الإنسانية.

<sup>1</sup> ينظر: ضياء خضير. الإخراج في "المسرح العراقي"، مجلة أفلام، وزارة الشؤون الثقافية، بغداد، 1990، ص 12.

<sup>2</sup> استيوارت كريفش. صناعة المسرحية، ترجمة عبد الله معتمد الدباغ، دار الكتاب العربي، بغداد، 1968، ص 19.

<sup>3</sup> ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي، ص 288.

<sup>4</sup> ميلتون ماركوس. المسرحية كيف ندرسها وتذوقها، ترجمة فريد مدور، دار الكتاب العربي، بغداد، 1965، ص 39.

<sup>5</sup> ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي، ص 288.

أما الشكل الآخر للصراع فيتمثل في صراع الفرد مع نفسه، إذ تتصارع داخل نفس الشخصية قوة الخير وقوة الشر معا، كما قد نجد النوعين معا، فالشخصية المسرحية وهي تخوض صراعاتها لا تتقيد بهذه الصراعات (أشكال الصراع)، فقد تتضمنها جميعا في آن واحد، وذلك عائد للظروف المحيطة، ومؤثرات تلك الظروف في تأزم الحدث.

كما قد ينقسم الصراع إلى أنواع أخرى:<sup>1</sup>

- صراع خارجي مبني على تنافس بين شخصيتين لأسباب عاطفية، اقتصادية، سياسية ... إلخ.
- صراع خارجي مبني على تناقض بين رؤيتين للعالم، وذلك حين تتضارب الرؤى.
- صراع وجداني يأخذ شكل نزاع أخلاقي بين الواجب والرغبة أو الفعل والعاطفة.
- صراع ميتافيزيقي بين الإنسان وقوى غيبية.

#### ت- الحبكة:

هي مخطط سير الأحداث، والتقاء بواعث الشخصيات وتصادمها، ومبرر وجود الفاعل في الخطاب المسرحي، أو هي تمنطق الأحداث الدرامية وترابطها بخيط متصل متصاعد نحو عقدها. "ويجب أن تكون الحبكة عرضا منطقيا للموضوع، بحيث تنسجم في نهاية التمثيلية مع التعميم الذي ينطوي عليه ذلك الموضوع"<sup>2</sup>. ونشير هنا إلى أنه قد توجد مسرحية بلا حبكة، فالكاتب يستطيع أن يبدأ من أي نقطة كانت، ويستطيع الانتقال من حدث إلى آخر دون تخضع مسرحيته للتسلسل المنطقي للأحداث، كما هو الحال في المسرح الملحمي.

والحبكة مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في الخطاب المسرحي والخطاب الروائي على حد سواء. "فهي مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات، وهذا التعارض يترجم إلى أفعال، يتحدد من خلالها المسار الديناميكي للمسرحية من البداية حتى النهاية"<sup>3</sup>.

يظهر من هذا القول أن الحبكة ترتبط بالبنية السطحية للخطاب المسرحي، فهي الوجه الظاهر للفعل الدرامي الذي يرتبط بالبنية العميقة للخطاب، أو ما يصطلح عليه بالقوى الفاعلة في الخطاب.

<sup>1</sup> ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي، مادة صرا، ص 289.

<sup>2</sup> ميلتون ماركوس. المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ص 20.

<sup>3</sup> حنان قصاب وماري إلياس. المعجم المسرحي، ص 166.

## ث- الشخصية:

هي ذلك الكل المتكامل من الأفعال والصفات، والمواقف النفسية والاجتماعية، أو هي ذلك الحضور المزدوج، إن على مستوى البنية السطحية أو العميقة، فهي يمكن أن تكون القوى الفاعلة تتوضع في البنية العميقة للخطاب المسرحي، كما قد تكون ممثلاً للقوى الفاعلة تتوضع على البنية السطحية للخطاب.

والشخصية المسرحية لا يمكن أن تكتمل إلا عندما تتجسد فعلياً، أثناء أداء الممثل، ولذلك هناك فرق شاسع بين الشخصية كما يتخيلها القارئ من خلال النص، وبين الشخصية التي يؤديها الممثل على خشبة المسرح. لأن الأولى امتزاج بين الأوصاف التي أصبغها الكاتب والصورة التي رسمها لها القارئ. بينما الثانية امتزاج لأوصاف الكاتب ونصائح المخرج وصفات الممثل ورؤية السينوغرافي ثم رؤية المتفرج.

وتنقسم الشخصية من حيث الدور إلى شخصية محورية، رئيسة، ثانوية، طارئة أو عارضة. وتنقسم من حيث التكوين إلى شخصية نامية متطورة، وشخصية ثابتة نمطية، وشخصية مسطحة بسيطة، وشخصية عميقة معقدة مركبة.

## ج- الحوار:

ورد في المعجم المسرحي في مادة "حوا" أن: "الحوار هو شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر"<sup>1</sup>. وإذا عدنا إلى بنية المسرحية وجدنا أن المسرحية عمل فني شكله وهيكله الحوار، ولبه الصراع. فالحوار إذا هو المظهر الخارجي للخطاب المسرحي عموماً، وإن كانت بعض الخطابات المسرحية الحديثة، تستغني عن الحوار والحديث، فيما بات يعرف بالمسرح الصامت ويختلف الحوار عن المحادثة، في كونه مقصوداً مدروساً مختصراً هادفاً ذا دلالة.

إن الحوار عنصر ملازم للشخصية، له وظائف عدة في الخطاب المسرحي، كتطوير الأحداث وربط أطراف الحبكة كما يقوم بوصف مناظر المسرحية غير الحاضرة في العرض، ويكشف عن صفات الشخصيات الظاهرة والباطنة.

<sup>1</sup> حنان قصاب وماري إلياس. المعجم المسرحي، مادة "حوا"، ص 175.

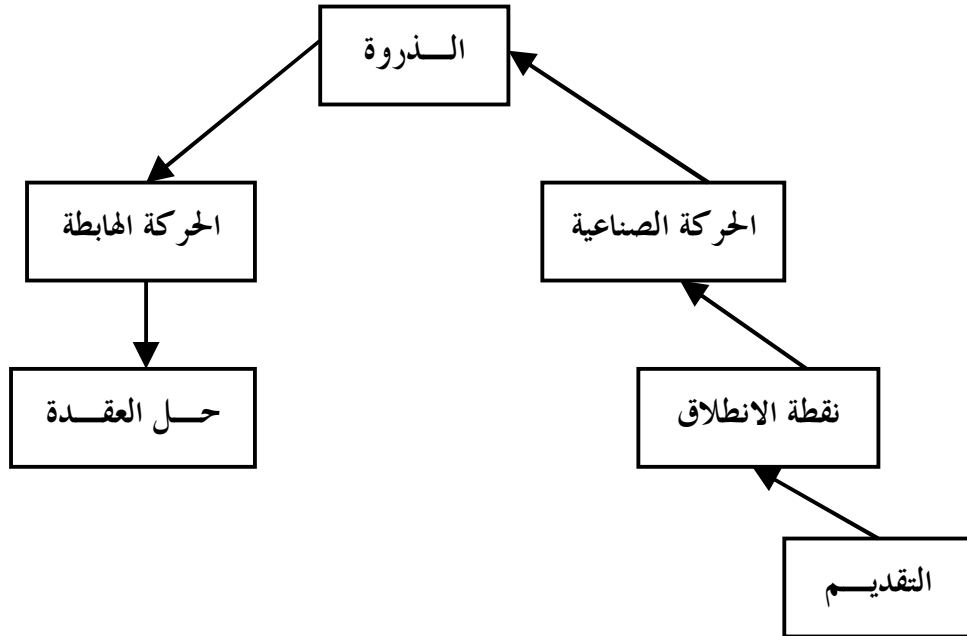
ويطرح الحوار في الخطاب المسرحي بأشكال مختلفة: حوار داخلي (مونولوج) وحوار خارجي (ديالوج) وحوار سردي استحضاري لأحداث ماضية.

وسنأتي إلى تفصيل هذا العنصر بدقة في الفصل الثاني، بوصفه جوهرًا لإشكالية البحث، أو ضلعها الثاني الذي يتموضع عليه مثلث الأطروحة (الشعرية، الحوار، الخطاب المسرحي).

### ح- الذروة:

هي اللحظة التي تتأزم فيها الأوضاع فتبلغ قممها في الإثارة والتشويق فيشتاق عندها القارئ والمتفرج إلى الحل. أو هي: "مرحلة تتموضع منتصف المسرحية حين يصل التصاعد المسرحي إلى أوجّه ويتعقد"<sup>1</sup>.

وتختلف الذروة باختلاف نوع الخطاب المسرحي، ففي التراجيديا اليونانية تأتي قبل الانقلاب، الذي يؤدي إلى الخاتمة، وفي المسرح الكلاسيكي تأتي بعد الانقلاب. كما قد تغيب الذروة تمامًا مثلما يحدث في المسرح الملحمي ومسرح العبث ومسرح الحياة اليومية. ويمكن تحليلها وفق مخطط "غوستاف فرايتاغ" (1816-1895) في كتاب "تقنية المسرح"<sup>2</sup>.



<sup>1</sup> المصدر السابق. مادة "ذروة"، ص 221 .

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 221.

خ- الحل:

هو الانفراج النهائي للخطاب المسرحي، ويحمل الحل وجهة نظر الكاتب للموضوع الذي عاجله، وسميت الخطابات المسرحية القديمة نسبة إلى حلولها ونهاياتها، فالتراجيديا تنتهي نهاية حزينة، والكوميديا تنتهي نهاية سعيدة مفرحة، وبناء عليه (الحل) يحدث ما يسمى بالتطهير عند أرسطو.

وقد يغيب الحل في المسرح الحديث (مسرح العبث، المسرح الملحمي) وذلك لإشراك المتفرج والقارئ في إنتاج الخطاب المسرحي، فتبقى نهاية المسرحية مفتوحة ليملاًها القارئ والمتفرج حسب ميولاته وثقافته.

2- هل الخطاب المسرحي جنس أدبي وما حدود انتمائه للخطاب الأدبي؟.

يقوم الخطاب المسرحي على ثنائية: نص/عرض، مما يجعلنا نعتبر وضعه الأجناسي<sup>1</sup> وضعاً إشكالياً، خاصة إذا اعتبرنا أن الطرف الأول من الثنائية يعتبر المسرح فناً يقترب - إلى حد بعيد - من بعض الأجناس الأدبية الأخرى، كالقصة والرواية والشعر، باعتبارها - أي المسرحية - تستوعب داخلها كل فنون القول، كالسرود والوصف والحوار والحدث... وغيرها.

في حين نجد الطرف الثاني (العرض) يجعل من الخطاب المسرحي جزءاً لا يتجزأ من فنون الفرحة، تلك التي تقوم على أساس الفعل والأداء، ولذلك فتكوين هذا الخطاب من هذه الثنائية (نص/عرض) يجعلنا نتعامل معه بنوع من الخصوصية، إذ يدفعنا إلى اعتبار النص المسرحي كتابة إبداعية، قد تتجسد في كتب مطبوعة، لا تكتمل إلا بوساطة عملية إبداعية أخرى، تعتمد على تشغيل مجموعة من التقنيات والوسائل التعبيرية غير اللغوية. وفي هذا يقول "حسن يوسف": "إن الخطاب المسرحي لا يمكن تحديده كجنس أدبي فقط، لأنه يوجد في نقطة تقاطع بين مجموعتين من الأنواع الفنية: مجموعة الفنون الأدبية، ومجموعة فنون الفرحة"<sup>2</sup>. وترى "آن أوبرسفيلد UBERSFELD ANNE": "إنه بإمكاننا دائماً قراءة نص مسرحي باعتباره لا مسرحاً، وإنه لا وجود لشيء في هذا النص يمنع من قراءته كرواية، ويمنع بالتالي من اعتبار الحوارات فيه حوارات روائية، والإرشادات المسرحية أوصافاً، ومن ثمة يمكن دائماً تحويل المسرحية إلى رواية، مثلما يمكن بالمقابل مسرحية رواية ما"<sup>3</sup>. ويقول "باتريس بافيس PATRICE PAVIS" في تحديد الفروق بين الخطاب المسرحي والتمسرح: "التمسرح مفهوم

<sup>1</sup> الأجناسي نسبة إلى لفظة الأجناس ونقصد بها الأصناف الأدبية.

<sup>2</sup> حسن يوسف. قراءة النص المسرحي، دراسة في مسرحية شهرزاد، مكتبة عالم المعرفة، الكويت، 1995، ص8.

<sup>3</sup> Anne ubersfeld. Lire de théâtre edition sociales paris, 1982, p19.

صيغ على غرار نفس التقابل بين الأدب و الأدبية، فالخطاب المسرحي هو كل ما له خصوصية المسرحية، سواء أكان داخل العرض أو داخل النص الدرامي<sup>1</sup>.

يتبين من الأقوال الثلاثة السابقة أن خاصية التمسرح لا تتم ولا تتحقق إلا داخل مستويين اثنين من الممارسة المسرحية، فكل خطاب مسرحي يتشكل من مجموعة من الدلائل والعلامات، منها ما يشكل المادة التعبيرية للنص، وهي الدلائل اللغوية، وتتعلق باللغة بوصفها أداة للتواصل. ومنها ما يشكل المادة التعبيرية للعرض، وهي الدلائل والعلامات السمعية والبصرية التي تساعد في تحقق التواصل مع المتلقي.

وتذهب "ماري إلياس وحنان قصاب" في المعجم المسرحي إلى القول: "الخطاب المسرحي يمكن أن يكون حركياً بحتاً، حين يتم الاستغناء عن الكلام وتعويضه بالحركة"<sup>2</sup>. ويرمي هذا القول إلى نوع خاص من المسرح، يقفز على حواجز اللغة ويطلق عليه اسم البانتوميم<sup>3</sup>.

ومنهم من يرى أن الخطاب المسرحي لا يمكن تجزئته أو فصل طرفيه، نص و عرض، ويدعو إلى ضرورة أخذه بالصورة الكل. "فالنص إدراك للعرض الذي تم إنجازه بهدف الإقناع بأفكاره". ويواصل مناقشته للثنائية بقوله: "ومع ظهور اتجاه الحداثة، وتجلياً في الخطاب المسرحي العربي، تخلى النص عن مكانته وموقعه بالنسبة إلى العرض؛ إلى دراماتورجيا المخرج، من خلال حركة دؤوبة، يجتهد أقطابها في إنتاج عروض تجريبية أثرت في تغيير بنية الخطاب المسرحي"<sup>4</sup>.

وترى آن أوبرسفيدل A. UBERSFELD: "المسرح فن المفارقة"<sup>5</sup> مشيرة إلى أن الخطاب المسرحي نتاج أدبي، و عرض يشبه الواقع، فالخطاب المسرحي نص و عرض، نص هو ذاته، لا يتغير. ولكن عرضه هو الذي يختلف باختلاف الفترة الزمنية، وكذا الممثلين والمخرجين.

<sup>1</sup> P.pavis. dictionnaire de théâtre, Dunot, Paris, 1996, p395.

<sup>2</sup> ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي، ص 187.

<sup>3</sup> البانتوميم: يسمى المسرح الصامت، يعتمد على الحركة والإيماءة.

<sup>4</sup> وطفاء حمادي. الخطاب المسرحي في العالم العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2007، ص14.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص14.

ومنهم من يضيف إلى هذه الثنائية عنصرا ثالثا ملازما لها، ألا وهو الجمهور. "فعلى الكاتب وهو يؤلف نصه الدرامي<sup>1</sup> ألا يفغل العناصر الثلاثة (الانفعال، الخشبة، جمهور المتفرجين) الشيء الذي يؤكد انفتاح النص المكتوب على العرض، ويجعلنا نقول بتداخل عناصر النص بعناصر العرض، وتداخل هذه العناصر بآليات الفرجة المسرحية"<sup>2</sup>.

إن التعدد والاختلاف الفني الذي يتمتع بالخطاب المسرحي، هو الذي دفع بعض النقاد المسرحيين إلى الاقتصار على الخاصية الأدبية لهذا الخطاب، حيث وقفت دراساتهم النقدية عند حدود النص المسرحي، ولم تتجاوزته إلى بقية العناصر المشكلة للعرض، يقول "محمد الكفاط" في هذا الصدد: "ظل النقد المسرحي فترة طويلة من الزمن نقدا أدبيا، ينطلق من النصوص الدرامية، ويحاول إظهار مزاياها الأدبية وتحليلها، ولم يكن هذا الاتجاه خاصا بنقاد المسرح الغربيين فقط، فقد تبعهم في ذلك النقاد العرب، منذ أن استوردوا منهم المسرح في أواسط القرن التاسع عشر، وربما لا يزال النقد المسرحي العربي، إلى الآن، أكثر من غيره، ارتباطا بالجانب الأدبي في المسرح"<sup>3</sup>.

إن تطور وتبلور الظاهرة المسرحية في إطار ما عرفته من تغيرات وتحولات، أفرزتها الاتجاهات والمدارس المسرحية الحديثة - في منظور محمد الكفاط - حتم ضرورة الإبعاد عن إشكالية أدبية الفن المسرحي، والاهتمام بعناصر ومكونات الخطاب المسرحي ككل. و بخاصة بعدما أصبح النقد الحديث يدرك خصائص هذا الخطاب واستقلاله عن فن الأدب. ويعني هذا أن "مفهوم الإخراج ومفهوم الكتابة الركحية، هما الطريقة الوحيدة التي تمكن من تحقيق النص المسرحي وإخراجه إلى حيز الوجود، ومن ثمة بدأ النص المسرحي يتراجع شيئا فشيئا أمام الإخراج المسرحي وأمام العرض"<sup>4</sup>.

ولذلك يتم التأكيد في الدراسات النقدية المسرحية الحديثة على أن الخطاب المسرحي نص وعرض في آن واحد، إذ يعد النص عنصرا ثابتا، ويظل خطابا ثانويا ما لم يبلغ الخشبة، حيث يخضع لعملية التحويل، ويتجسد بعرض مسرحي مختلف من تجربة إخراجية لأخرى.

<sup>1</sup> هناك فرق بين كلمتي "دراما" و"درامي"، فالأولى تستعمل بمعنى المسرحية، التي تقدم للجمهور، والثانية لها دلالة مختلفة، فلا تنحصر فقط في كونها مجرد وصف للظاهرة المسرحية، بل تستعمل في الحياة اليومية، للدلالة على الشيء غير المتوقع، الذي يهز المشاعر بالصدمة أو المفاجأة.

<sup>2</sup> محمد الكفاط. "وجدتك في هذا الأرخيل"، جريدة بيان اليوم، عدد 1996/07/13، سوريا، ص 11.

<sup>3</sup> محمد الكفاط. المسرح وفضاءاته، البوكلي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، الدار البيضاء، 1996، ص 187.

<sup>4</sup> سامية أسعد. "النقد المسرحي والعلوم الإنسانية"، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، 1983، ص 73.

إن خصوصية الخطاب المسرحي التي أترناها تنبني على العلاقة بين النص والعرض من ناحية، وبين النص والعرض والمتلقي من ناحية أخرى، فالخطاب المسرحي لا يصل هدفه النهائي (المتلقي) إلا عبر العرض الذي يتم إنجازه، من خلال تحويل النص عبر المسرحية الكاملة فيه، إلى خطاب درامي مجسد من خلال استغلال مجموعة من الوحدات السيميائية المتداخلة والمركبة: الكلمات، تغير نغم الصوت، تعبير الوجه، الإيماءة، حركة الجسد، الماكياج، الملابس، الإكسسوارات، الديكور، الإضاءة، الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

يقول "رونالد هيمن": "عندما نقرأ مسرحية أو رواية، لا نستطيع أن نستوعب أكثر من انطباع واحد، وفي الوقت الذي تتحرك فيه أعيننا بشكل جانبي عبر الأسطر المطبوعة، فإن أدمغتنا تتلقى كل مؤثر بشكل مستقل، وتأتي المعلومات بدفعة واحدة، مثل الماء المنبعث من ثقب ضيق. أما في الأداء التمثيلي فيمكن فتح صنابير عديدة في وقت واحد"<sup>1</sup>.

نستخلص مما سبق أن للخطاب المسرحي مكونين: الكلمة (النص) والفعل (العرض)، فللكلمة دور تأسيسي، وللفعل دور بنائي. فالنص نقرأه وتخيّل ما وراءه من الأصوات والصور والمعاني والشخصيات، أما العرض فإنه يجعلنا نرى كل ذلك مباشرة.

وهكذا، فعندما نشاهد مسرحية ما فإننا نسمع الكلمات، ونرى الشخصيات والخلفيات، وتشكل في أذهاننا الصور المختلفة، التي تفضي إلى معنى محدد. فالكلمة إذا تهيئ الأرضية اللازمة - ذهنياً - للوصول إلى هدف الكاتب، والفعل يجعل كل مفردات العرض تصب في الهدف المشترك للكاتب والمخرج على حد سواء. ويظل الفارق ماثلاً بين القراءة الأدبية الوصفية، وبين المشاهدة العيانية المباشرة، كالفارق بين قراءة وصف يكتبه رسام للوحة، وبين مشاهدتنا لتلك اللوحة.

### 3- كيف يشتغل الخطاب المسرحي وكيف تتم عملية تلقيه؟

إن حديثنا عن آليات اشتغال الخطاب المسرحي، وكيفية وصوله إلى المتلقي يجرنا إلى الحديث عن التلقي في المسارح، وكيفية تفاعل ثلاثية: النص، العرض والمتلقي. وإن كان الاهتمام سينصب أكثر على الطرف الثالث (المتلقي). إذ يعد الجمهور عنصراً هاماً من عناصر الخطاب المسرحي المتسم بالتعقيد والتركيب، ولذلك فإنه من المستحيل تصور قيام عمل مسرحي في غياب الجمهور، هذا الجمهور الذي

<sup>1</sup> رونالد هيمن. قراءة المسرحية، ترجمة مدحي الدوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995، ص93.



يتكون من أفراد ينتمون إلى مستويات مختلفة ومتعددة، إن على مستوى التلقي المسرحي، أو الأذواق المتباينة من حيث السن، الثقافة، التعليم، البيئة، الطبقة الاجتماعية والحس الفني.

ومنه فإن نجاح عملية التلقي لا يرتبط فقط بما يقدم على خشبة المسرح، وإنما بمقدرة التأثير في المتلقي. "ومن ثمة فإن العرض المسرحي لا يحقق قيمته الفعلية إلا بعدما يستطيع التواصل مع الجمهور المتلقي من خلال جعله يشارك في الشخصيات كل حالاتها النفسية والمادية الوجدانية في إطار من الوهم الاختياري المؤقت الذي لا يلغي وعي المتلقي"<sup>1</sup>، ولتحقيق هذا التواصل يسعى المؤلف والمخرج والفنيون والممثلون للتأثير في المتلقي وذلك بتكييف الخطاب المسرحي مع عقلية المتلقين المشاركين بوجدانهم وهذا هو الأمر الذي جعل كثيرا من الخطابات المسرحية وخاصة العروض منها يلجأ أصحابها إلى تغيير بعض الأحداث، أو إضافة كلمات وحذف أخرى، استجابة لنوع المتلقي وبيئته وثقافته.

ولكن هناك من ينفي وجود عملية التواصل في الخطاب المسرحي، فينطلق من مسلمة يلغي فيها كل عملية تواصلية بين الممثل والمتفرج، وعلى رأس هذا الاتجاه الناقد المسرحي "جورج مونان GEORGES MOUNIN" الذي يعتبر أن التواصل الحقيقي يرتبط بـ: "قدرة الأطراف المشاركة على استعمال الدلائل والشفرات ذاتها، وعلى إمكانية تبادل المواقع الخطابية بين المرسل والمتلقي... والتواصل في المسرح يتسم باتجاهه الأحادي، أي من الخشبة إلى القاعة، حيث يظل الباث باثا والمتلقي متلقيا، ولا يتبادلان الأدوار"<sup>2</sup>.

إن كلام "مونان" يلغي الوظيفة التواصلية للخطاب المسرحي، ويجعله خطابا مغلقا، بين أقطاب التمثيل، فلا يتعدى ذلك إلى المتلقي.

في حين رأى قسم آخر أن التواصل قائم في الخطاب المسرحي، وهو يتمثل في علاقات عدة: علاقة المتلقي بالنص، الممثل، المخرج والفنيين وعلاقة الممثل بالشخصية التي يؤديها، والعلاقة التي تقوم بين متلق وآخر في أثناء العرض. ومن أبرز دعاة هذا الاتجاه الإيطالي "كير إيلام" الذي اعترض على وجهة نظر "جورج مارتان" واعتبر أن "العرض المسرحي يتسبب في تكاثر عوامل اتصاله، ففي كل مرحلة من مساره يبرز مركب من المكونات الكاملة أكثر مما يبرز في عنصر منفرد"<sup>3</sup>، ويكشف "كير إيلام" عن تكاثر عوامل التواصل في الخطاب المسرحي، وبخاصة العرض، فيرصد لنا: المخرج الذي تحدد

<sup>1</sup> نيل راغب. فن العرض المسرحي، الشركة المصرية العامة للنشر، القاهرة، 1996، ص233.

<sup>2</sup> Georges mounin.introuduction, a'la sémiologie minuit, paris, 1970, P89.

<sup>3</sup> كير إيلام. سيمياء المسرح والدرامة، ترجمة رثمة كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص75.

قراراته وتعليماته وأشكال التواصل وطرقه، وكذا الشكل الذي تأخذه إشارات وحركات وإيماءات الممثلين، ومصمم الديكور ومصمم الإضاءة ومؤلف الموسيقى، ومدير المسرح والتقنيين، الممثلين أنفسهم بوصفهم صانعي قرار.

وأمام هذا التكاثر والتعدد في المكونات والأنساق في العرض، يرى "إيلام" أنه من المستحيل التحدث عن رسالة مسرحية مفردة بل عن "رسائل متعددة تستخدم في آن واحد، من أجل إنشائها قنوات كثيرة للتواصل، تجتمع في تركيب جمالي أو إدراكي"<sup>1</sup>. فالمتلقي للخطاب المسرحي يفسر هذا المركب من الرسائل على أنه خطاب موحد، بما يتفق وما يختزنه من ثقافة مسرحية، ولذلك فإننا نجد يقوم بإرسال إشارات صوب الممثلين كالضحك، التصفيق، التصفير والمهمة... إلخ. ويطلق "إيلام" على هذه الإشارات الصادرة من المتلقين مصطلح "الفعل المرتد".

من هنا نؤكد أن الخطاب المسرحي وجد أصلا من أجل الجمهور. "فبدون الجمهور لا يقوم أي مسرح، لأنه من أجله تكتب المسرحيات، ومن أجله أيضا تعرض، ومن أجله تتم عملية الإنتاج الفكري، والمادي، لخلق ممارسة فنية جماعية"<sup>2</sup>. وبناء على حضور الجمهور إلى قاعة العرض بنت "آن أوبرسفيدل A. ubersfeld" قيام التواصل المسرحي الذي "ينطلق من المتفرج وينتهي إليه"<sup>3</sup>، فقيمة المتفرج والمتلقي - في نظرها - لا تقل أهمية عن الممثل.

يمارس المتلقي على الخطاب المسرحي عمليتين متلازمتين: عملية الهدم، وعملية البناء في آن واحد، فيهدم خطابا ليبنى معنى، ويهدم منظومة من العلامات ليبنى فكرة. ولا تتم هاتان العمليتان إلا بوساطة ربط ذات وعي المتلقي بجمالية العرض، وجمالية الربط بين النص الدرامي ونص العرض المسرحي، وفعل الإخراج بوصفه تأويلا جماليا للعرض المسرحي.

وأمام هذا الاهتمام المتزايد بالجمهور والمتلقي، فقد ظهرت في الآونة الأخيرة كتابات ودراسات نقدية، سلطت الضوء على طبيعة المشاهدة المسرحية، ومن بين المنظرين الذين اهتموا بفعل المشاهدة "أمبيرتو إيكو" الذي جعل من العرض محور اهتمام الدراسات السيميوتيقية، التي أدت فيما بعد إلى زيادة الاهتمام بالجمهور المسرحي، فضلا عن أن العرض المسرحي ليس منتجا نهائيا كالرواية أو القصيدة، بل هو عملية تفاعلية لن تتم إلا بحضور الجمهور.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 77.

<sup>2</sup> Rechar d monod les textes de théâtre ce dic. 1977, p12.

<sup>3</sup> A. ubersfeld lire de théâtre II l'ecole du spectateur ed belin paris 1996. P19.

وإذا كان البعض قد أولى أهمية بالغة للمتلقى في العملية المسرحية، فإن هناك من ذهب إلى حد اعتباره عنصراً أساساً في العملية التواصلية، باعتباره أول من يبدأ الدائرة الاتصالية وذلك من خلال اهتمامه بالعرض.

وعلى الرغم من أن مفهوم الاستقبال حديث نسبي في الخطاب النقدي المسرحي، إلا أنه بدأ يتغلغل في أوساط الثقافة النقدية المسرحية حيث بدأ الاهتمام يتزايد حول المعاني المتعددة للاستقبال من قبيل التركيز على:

- العناصر التي تتحكم في تعرض الجمهور للأعمال الفنية .

- معرفة اهتمامات الجمهور ووضعهم الاجتماعي.

- الفعل الذي يمارسه المتفرج الفرد كإنسان له مكوناته النفسية والاجتماعية لتفسير ما يشاهده.

ولقد أدى التطور في مفهوم التلقي والاستقبال في المسرح مؤخرًا إلى إحداث تغيير في توجه النظريات الدرامية، كالتقليل من أهمية النص لصالح العرض - كما أسلفنا الذكر فيما سبق -.

وهذا ما ذهب إليه "باسم الأعمس" عندما ناقش قضية متعة التلقي المسرحي واستجابة القارئ قائلًا: "إن الميزة التي يتمتع بها الخطاب المسرحي استناده إلى فلسفة مركبة، وتعدد إرسالاته، ينعكس ذلك على المتعة المسرحية، فتكون متنوعة، تبدأ من قراءة النص بوصفه مكونًا رئيسًا في ثنايا خطاب العرض المسرحي، وانتهاءً بمتعة تلقي العرض المسرحي بوصفه مدركا جماليا"<sup>1</sup>.

تتفق كل دراسات النقدية الدرامية على أهمية المتلقي، وفاعليته في صنع الحدث الفني، وبدوره الإيجابي في الفعل أو الحدث الفني على اختلافه، حيث ترى بعض هذه الدراسات: "أن المتلقي يعتبر بمثابة الحبكة التي يدور فيها صراع الأفكار الفنية في سبيل وجودها وهيمنتها، اعتبارًا من أن التلقي في مجال الفن يعد أحد العناصر الأساس التي تساعد على الكشف عن قوانين الفن ووظائفه ودوره، فضلًا عن اكتشاف اهتمامات المتلقي وأذواقه وحاجاته، ورفع مستوى تذوقه للأعمال الإبداعية"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> باسم الأعمس. مقاربات في الخطاب المسرحي، دار الينابيع للطباعة والنشر، ط1، دمشق سوريا، 2006، ص 47.

<sup>2</sup> ميلود بوشايد. تداولية الخطاب المسرحي وإشكالية القراءة، محاضرة مرقونة أقيمت بالمركب الثقافي سيدي عثمان، المغرب، 16 يناير 1994.

والملاحظ أن الاهتمام بمشاركة المتلقي في الفنون قد ارتفع مقارنة مع وسائل الاتصال الأخرى، مما يعكس اهتمام المتلقي بالفنون، هذا الاهتمام المصوغ بطابع الحرية، لأنه لا أحد يجبر الجمهور على ارتياد المسرح لمشاهدة عرض، أو الذهاب إلى معرض لمشاهدة تشكيلة من اللوحات الفنية، أو حضور حفل موسيقي للاستمتاع بالموسيقى. بل إن الجمهور يقبل على كل هذا وذاك بمحض إرادته، رغبة منه في الاستمتاع، والمشاركة في صنع الحدث الفني. ففي المسرح - على سبيل المثال - لا تقتصر مهمة المتلقي على عملية المشاهدة فقط، بل تتعداها إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يعرض أمامه على الخشبة، ولا شك في أن ذلك نابع من طبيعة هذا الفن في حد ذاته، القائمة أساسا على المشاهدة والرؤية، والحضور الفعلي للجمهور، ومشاركته في الحدث الثقافي.

ولقد أدى الاهتمام بالجمهور إلى تطوير الدراسات باستخدام أساليب علمية جديدة لدراسة ظاهرة الجمهور والمتلقي دراسة شافية وافية. إذ بلغت دقة الدراسات والبحوث في هذه الظاهرة، درجة التركيز على التفاصيل الدقيقة كالسنن، الجنس، الخلفية الاجتماعية، مستوى التعليم، والوضعية المادية. بالإضافة إلى رصد ردود أفعال الجمهور بمختلف فئاته ومستوياته.

وبما أن الجمهور والمتلقي، جزء مهم من الظاهرة المسرحية، فإنه يخضع لذات عوامل التطور التي تخضع لها، كما يعد الجزئية الأكثر دقة لذا تتطلب اهتماما بمختلف التطورات التي يمكن أن تطرأ عليها. فالجمهور هو المعنى الأساس بتلقي العرض، لذا فإن كيفية تلقيه العرض المسرحي تأثر بشكل مباشر في بقية العناصر الأخرى المشكلة له. هذا الجمهور الذي ظل مهمشا لفترة طويلة من الزمن<sup>1</sup>.

وثمة طريقتان تتم من خلالهما عملية التواصل مع الجمهور<sup>2</sup>:

- اجتذاب الجمهور إلى مكان العروض المسرحية.

- الذهاب إلى الجمهور في موقعه (الالتقاء به في الشارع، الحدائق، المؤسسات.... الخ)

والهدف في كلتا الحالتين هو تحقيق التواصل مع الجمهور. وإذا نظرنا في المسارح الرومانية وجدنا أنها كانت تتسع لعدد كبير من الجمهور، يقدر - حسب المؤرخين - بخمسة عشرة ألف متفرج، ورغم أن العدد هائل، إلا أن الفنيات والمهارات المتعددة التي كان يحرص عليها المشرفون على تقديم العرض كانت تمكن الجمهور من الاستمتاع والرؤية رغم المسافة بين الجمهور والممثل. ومن هذه

<sup>1</sup> ينظر: حسن المنيعي. المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرز، فاس، 1994، ص 48.

<sup>2</sup> ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي، مادة ج م هـ، ص 160.

المهارات: مهارة تصميم البناية (مسرح تيمقاد، جميلة) مهارة البراعة الصوتية، مهارة البناء نصف الدائري، ومهارة اختيار الحجارة التي ترد الصدى... إلخ. إضافة إلى المؤثرات الأخرى كالأقنعة والملابس.

وإذا كان المسرح بوصفه حدثا ثقافيا قد فقد مكانته التي كان يحظى بها عند اليونانيين فإن وجوده ظل مرهونا بوجود الجمهور، وارتبط نجاح العروض المسرحية بإقبال الجمهور، فمن الضروري القول إذا أن مستقبل المسرح مشروط بالجمهور.

والجدير بالذكر أن أي تطور يمس أحد عناصر العملية المسرحية بدءا بالكتابة، وانتهاء إلى آخر لمسة في العرض المسرحي، إنما يقوم بالأساس على الجمهور ولأجل الجمهور. غير أن الاهتمام الذي حظي به الجمهور في المسرح اليوناني القديم، لم يقابله اهتمام به كعنصر هام في الفعل المسرحي من قبل المنظرين. وهذا ما نلمسه في كتاب "فن الشعر" لـ"أرسطو" حيث كان ينظر إلى المتفرج على أنه مرآة تعكس قوة النصوص والعروض الجيدة بـ: "الانفعال والإقبال والتفاعل مع العرض"<sup>1</sup>.

وأهم ما تمت الإشارة إليه من قبل "أرسطو" في تحديده للعلاقة بين المتفرج والعرض أن: "العرض يؤدي إلى التطهير"<sup>2</sup>.

إلا أن الدراسات الحديثة والمعاصرة - كما أسلفنا - أعادت الاعتبار إلى الجمهور المتلقي، وأولته اهتماما أكثر باعتباره علامة تواصلية جد هامة في الخطاب المسرحي. وإذا كان "أرسطو" يتوقف عند عملية التطهير في تحديد طبيعة العلاقة بين العرض والجمهور، فإن "روبرت يابوس" يشير إلى ثلاثة أنماط من اللذة الجمالية في طبيعة تعامل الجمهور مع الفن، أو بالأحرى تعرض الجمهور للفن، يعد التطهير واحدا منها وهي: الإبداع، الإدراك الحسي، التطهير<sup>3</sup>.

أ- الإبداع: تكمن اللذة الجمالية في هذا العنصر في طريقة صياغة العالم من جديد كما لو كان عالما خاصا مختلفا.

ب- الإدراك الحسي: وتكمن اللذة الجمالية في هذا العنصر في تحديد إدراك المتفرج للواقع الخارجي والداخلي للعرض.

<sup>1</sup> أرسطو. فن الشعر، ص 146.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 153.

<sup>3</sup> ينظر: جوليان هيلتون. اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة أمين الرباط وسامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ط2، القاهرة، 1995، ص 85.

ج- التطهير: وتكمن اللذة الجمالية في هذا العنصر في القدرة على تغيير ذهن المتفرج وتحريره.

وقد أشار القديس "أوغيسطين" إلى ما سبق في معرض حديثه عن المسرحيات الدينية، وطبيعة علاقة المشاهد أو المتفرج بها قائلا: "على مشاهد المسرحية الدينية أن يتجاوز مجرد الاستماع التأملي بالمسرحية، فهو ليس مجرد متفرج تفصله عن الخشبة ستارة، لذا عليه أن يجعل نفسه جزءا من الفعل الدرامي"<sup>1</sup>.

ولعلنا نقف على حقيقة ما تحدثنا عنه آنفا إذا ما استعرضنا تجارب الكثير من الباحثين والمخرجين، فنجد أن "ماير هولده" قد دعا إلى التخلص من الإيهام، حيث جعل المتفرجين يشاركون الممثلين في صنع الحدث المسرحي على الخشبة. وأكد "ماير هولده" - عبر تجربته - أهمية الجمهور ومشاركته في العرض المسرحي، وأن عمل المخرج مرهون بحضور الجمهور، إذ لن يحقق أي عرض تأثيره كاملا إلا عندما يجتاز مراقبة ما أسماه: "التأثير المتبادل بين خشبة المسرح والقاعة"<sup>2</sup>.

ولم يتوقف "ماير هولده" عند ما سبق ذكره، بل كان يهتم كثيرا بردود أفعال الجمهور، حيث أنه كان يندس وسطهم في القاعة ويراقب تصرفاتهم، ويرصد تعليقاتهم وردود أفعالهم، التي كانت مادة خصبة يبني عليها نظريته في التغيير المستمر في المسرح، للحصول على ما هو أفضل لأجل الجمهور، فقد كان المتلقي هو المهم عنده يقول في هذا الصدد: "إن مزية المسرح العظيمة هي أنه كائن حي، يستطيع فيه خالفوه - من خلال اتصافهم الحي بالذين يعملون من أجلهم - التحقق من عملهم والوصول به إلى درجة الكمال"<sup>3</sup>.

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن العرض المسرحي الواحد لا تكون ردود الأفعال تجاهه واحدة، أي أن العرض المسرحي الواحد الذي أعد وفق خطة معينة سيكون استقباله مختلفا في قاعات جمهور مختلفة، ولتحقيق التواصل المطلوب كان "ماير هولده" يشعر ممثليه بطبيعة جمهور العرض، وهذا نظرا لاختلاف الجمهور الذي يقبل على العروض المسرحية. ولهذا الغرض فإن العرض المسرحي الواحد يؤدي - في بعض أجزائه - بصورة مختلفة أمام جمهور مختلف، وهنا تبدو براعة الممثل وكياسته في ضبط إيقاع آدائه، بشكل مختلف في كل العروض.

<sup>1</sup> أوغيسطين. نقلا عن جون لينارد وماري لوكهارتس، المرجع في فن الدراما، ترجمة: رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2006، ص 231.

<sup>2</sup> ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي، مادة أي، ص 94.

<sup>3</sup> جوليان هيلتون. اتجاهات في المسرح، ص 35.

وإذا كان البعض قد نظر إلى المتلقي نظرة أحادية، بكون دوره لا يتعدى التلقي للعمل الموجه إليه، فإن "ماركو دو مارينيس MARCO DE MARINIS" يقترح أو يفصل بين رؤيتين للمتفرج المسرحي:<sup>1</sup>

- المتفرج الأول: طرف سلبي، وهو مجرد هدف للأفعال والعمليات التي ترسلها المنصة.

- المتفرج الثاني: طرف إيجابي فاعل، يقوم بعملية التلقي المتمثلة في الإدراك والتأويل والتقييم الجمالي، والاستجابة العاطفية والذهنية، والرؤية الثانية هي التي تستهوي النقاد والباحثين المعاصرين في قضايا المسرح وإشكالاته.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 42.

## رابعاً - التأصيل السوسيو تاريخي للخطاب المسرحي وتطوره:

نشأ الخطاب المسرحي وتطور في بيئات تاريخية مختلفة، وكان في كل مرحلة من مراحلها، أو بيئة من بيئاته، يعرف تطوراً معيناً. فقد كان الأدباء و النقاد يضيفون مبادئ، ويستغنون عن مبادئ أخرى، وذلك تبعاً لظروف الحياة الدينية، الاجتماعية، السياسية والثقافية، التي كان لها تأثير بالغ على الأدب بصفة عامة، والخطاب المسرحي على الأخص، كونه لصيقاً بالحياة في كل مرحلة من مراحلها. وهذا ما سنراه بوضوح أثناء تتبعنا لهذه المراحل، التي تبلور فيها هذا الخطاب وخرج إلى صيغته الحالية المعروفة عندنا اليوم. وإن سبقته إلى ذلك نماذج من الخطاب المسرحي القديم، من مثل ما كان في ساحات المعابد المصرية القديمة، التي تحكي بعض الطقوس الدينية، وتعرض ملامح من أساطيرهم ومعتقداتهم<sup>1</sup>.

كما ارتبطت البدايات الأولى للخطاب المسرحي الإغريقي بالطقوس الدينية، فنشأ الخطاب المسرحي في كنف الأساطير. و ظن اليونانيون أن هناك قوى غيبية تتحكم في سير الكون. "فتقربوا منها، وتلقوها بالقرابين والعبادة"<sup>2</sup>. وأقدم المسرحيات التي عرفها التاريخ، هي المسرحيات الإغريقية، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم<sup>3</sup>، إذ إن اليونان آمنوا بتعدد الآلهة، لأن طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر، كثيرة التغير، جبال، تلال، كهوف، دفيء جميل على الشاطئ، ريح لينة تارة وعاصفة تارة أخرى، وغيرها من الظواهر. ومن الآلهة التي قدسوها "ديونيزوس أو باخوس"<sup>4</sup>. إله النماء والخصب، وخاصة الكروم والخمور، وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء بعد حني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية، وتعقد حلقات الرقص، وتنطلق الأغاني. "ومن هذا النوع من المسرح نشأت "الملهاة" أو "الكوميديا"، وكانوا يعتقدون من أن للإله "ديونيزوس Dionysos"، دخلاً في الخصوبة وازدهار الطبيعة"<sup>5</sup>. وقد كان موضوع "الخطاب الكوميدي" النقد عبر الضحك والسخرية من المواقف، وبهذا يحدث حسب أرسطو "التطهير"، حينما

<sup>1</sup> يذكر الدكتور أمير إبراهيم القرشي في كتابه "النماذج والمدخل الدرامي"، ص 23، أنه قد اكتشفت عام 1922 لوحة لعروض مسرحية، تنسم بالطابع الدرامي، تخلد ذكرى موت "أوزوريس" وكيف جمعت أشلاءه زوجته "إيزيس".

<sup>2</sup> عمر الدسوقي. المسرحية تاريخياً، أصولها ونشأتها، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت، ص 5.

<sup>3</sup> نشأ المسرح في كنف العقائد، إذ أن طبيعة التمثيل المسرحي هي الرقص (فولكلور)، والرقص كان طقساً دينياً (مدحياً) للتقرب للإله، وهذا ما يفسر الطابع الديني الأسطوري لجميع المسرحيات القديمة اليونانية والرومانية.

<sup>4</sup> يسمى عند اليونان dionysos وعند الرومان bac chus كانت تقدم له الأغاني الديثرامية Dithyrambe وكانت مصحوبة بالرقص، كما تسمى Les dionysies أو Les bacc hanales تلك الأغاني التي تطورت إلى المسرح وكانت عبارة عن

مسابقات تعرض في فصل الربيع

<sup>5</sup> عبد الكريم جدرى. الفن المسرحي، ص 116.



يستطيع الإنسان أن يتخلص من رواسب هموم الحياة وأعبائها. "ففي هذا محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك"<sup>1</sup>.

وقد كان هذا الخطاب يستقي موضوعاته وشخصياته من حياة المجتمع ومشكلات عامة الناس، وكان كاتب الملهاة يعتمد إلى تصوير الناس في صور كاريكاتورية، أو في صور أقرب مما هم عليه، ليثير الضحك، أو استثارة الضحك من المواقف والسلوكات والتصرفات، التي يقوم بها البطل.

أما الحفل الثاني فيكون في أوائل الربيع، حيث تكون الكروم قد أورت، وهو حفل حزين، ومنه نشأ "خطاب المأساة"، أو "التراجيديا" والتي يعرفها "أرسطو" بأنها: "محاكاة فعل تام، لها طول معلوم، وتؤدي بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم على أيدي أشخاص يفعلون، لاعن طريق الحكاية والقص، وتثير الرحمة والخوف، فيؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"<sup>2</sup>. وقد كانت المأساة عبارة عن ابتهالات قصد إرضاء الإله "ديونيزوس"، ليمن عليهم بالخيرات (الإنتاج الزراعي). وهذه التراجيديا لا تقوم على التقليد بقدر ما تقوم على محاكاة الفعل، والتحرك من حالة إلى حالة مناقضة. ويعرفها "مندور" بقوله: "هي المسرحية الجادة، التي تستهدف التأثير عن طريق إثارة المشاعر"<sup>3</sup>.

إذا فجوهر خطاب المأساة أن أحداثه تثير الشفقة والخوف لتحقيق التطهير، فقد يقع البطل الرئيس فيه تحت تأثير مجموعة من الصراعات الأخلاقية، والتي تنتهي بكارثة، كأن يموت البطل نفسه مثلاً.

وإذا كان الخطاب الكوميدي يستمد موضوعاته وشخصياته من حياة العامة من الناس، فإن خطاب التراجيديا على العكس من ذلك، يستمد موضوعاته من أساطير الآلهة والملوك والأبطال، وهذا ما جعله تعبيراً فنياً نبيلاً، بموضوعاته وشخصياته، وفخامة لغته الشعرية، ثم بنوع الصراع العاتي، الذي كان يجري فيه، فيثير الفزع والشفقة. حيث قد يكون هذا الصراع بين شخصيات خطاب التراجيديا وبين القدر المحتوم، أو بينها وبين قوة معنوية ساحقة، كقوة الحقيقة. "وقد تجسد هذا الصراع عند أوديب، الذي ظل يكافح عبثاً في التخلص من الحقيقة، وكشف جريمته الظالمة، في مسرحية: "أوديب ملكاً"، حتى تتمكن منه في النهاية فيفقاً عينيه"<sup>4</sup>. وإذا كان فضل تقسيم الخطاب المسرحي إلى

<sup>1</sup> عمر الدسوقي. المسرحية تاريخها، أصولها ونشأتها، ص 58.

<sup>2</sup> أرسطو طاليس. فن الشعر، تحقيق وترجمة شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 85.

<sup>3</sup> محمد مندور. المسرح العالمي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، ط1، دت، ص 10.

<sup>4</sup> محمد مندور. الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ط1، دت، ص 23.

مأساة وملهاة يعود إلى "أرسطو"، فإن مما يكتب لـ: "ثيسبيس" (Thybspis)، أنه أول من أدخل التمثيل إلى العرض، فصار شيئاً فشيئاً فناً مستقلاً بذاته، وقد كان التمثيل أول الأمر لا يعدو بعض الرقص والأناشيد الجماعية، والأغاني الدينية، والابتهالات للإله، ثم مثل شخص "ديونيزوس" (Dionysos)، فكانت "الجوقة" (الفرقة) تشير إليه وهو على خشبة مرتفعة، ثم أدخل الحوار بينه وبين الجوقة، ثم مثلت شخصيات أخرى يرد ذكرها في الأغاني والأناشيد، حيث كان الممثلون يظهرون على هيئة البشر في نصفهم الأعلى، وصورة الماعز في نصفهم الأسفل<sup>1</sup>. أي إنهم يرتدون جلود الماعز، أثناء أدائهم للأدوار المسرحية، لأن الماعز من الحيوانات المقدسة عندهم، وعند الكثير من الشعوب، حيث كان يقدم قربانا للإله.

ويعجىء الشاعر "أسخيلوس" (Eschyle) (525-456 ق.م)، قلل من أهمية الجوقة وأناشيدها، وأعطى للحوار أهمية، ورفع عدد الممثلين إلى اثنين، إلى جانب الفرقة الصوتية، ثم جاء الشاعر الكبير "سوفوكليس" (Sophocle) (495-406 ق م)، الذي رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة، وأمر برسم المناظر<sup>2</sup>.

وفي معرض حديثه عن الخطاب المسرحي يحدد محمد مندور أقسام العرض المسرحي كالآتي<sup>3</sup>:

أ - مدخل **Prologos**: وفي هذا المدخل يعرض رئيس الجوقة موضوع الخطاب المسرحي، وكذا الشخصيات الرئيسية.

ب- أغنية الدخول **Parados**: وهي التي تؤدي من طرف الجوقة عند دخولها بحركات راقصة، ويعلق عليها محمد مندور قائلاً: "هي بمثابة تعليق عاطفي وذهنى على موضوع المسرحية التي سيشاهدها الجمهور"<sup>4</sup>.

ج- الحادثة الأولى **Episodis**: وهي بمثابة جزء حوارى تمثيلي بين الممثلين.

د- الأغنية الثابتة **Stosimon**: تنشدها الجوقة بعد أن تتخذ مكانها تحت الأوركسترا، مع موسيقى خفيفة وحركات الرقص الإيقاعي.

هـ- الحادثة الثانية: وبعدها مباشرة يرجع إلى الأغنية الثابتة.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 10.

<sup>2</sup> ينظر: عبد الكريم حدري. نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، ص 33.

<sup>3</sup> محمد مندور. الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، ص 12.

<sup>4</sup> محمد مندور. الأدب وفنونه، ص 64.

و- الحادثة الثالثة.

ز- أغنية الخروج **Exodoy**: وهي الأغنية الختامية.

ونشير هنا إلى أن الجوقة لا تظهر على خشبة المسرح، وإنما يسمع صوتها فقط، وتسمى الكورس من **Chorale** و **Chorus**. بمعنى المجموعة الصوتية.

وبهذا يعد اليونان أول من أنشأ أبجديات الخطاب المسرحي، ووضعوا له قواعده الفنية والجمالية، وقانون الوحدات الثلاثة: وحدة الزمان، وحدة المكان، ووحدة الموضوع.

إن موقع كل من أثينا وروما أسهم في ذوبان بعض العادات والتقاليد اليونانية في الحياة الرومانية، فكان هناك تشابه كبير بين البيتين من نواح مختلفة: الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، والدينية والتاريخية؛ "فتبلور من ذلك كم هائل من المعطيات الثقافية والفنية، التي مكنت من ترقية المعارف العلمية والأدبية في كلتا العاصمتين"<sup>1</sup>، وقد انتقلت الثقافة اليونانية إلى روما، عبر هجرات الشعراء والعلماء والفلاسفة، خاصة بعد سقوط أثينا أثناء الغزو البيزنطي لها .

وبهذا فقد حذا الخطاب المسرحي الروماني حذو الخطاب المسرحي اليوناني، في أمور شتى، وتجلى ذلك في أعمال "هوراس" (Horras) النقدية التي تأثر فيها كل التأثر بكتاب "فن الشعر" لـ"أرسطو"، كما تأثر "فرجيل" (Vargil) بـ "هومير" (Homer) وفي هذا يقول "عمر الدسوقي": "أما المسرحية الرومانية فقد كانت تقليداً للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكتاب الرومان على الأدب اليوناني بنهبه نهبا"<sup>2</sup>. حيث قامت الحملات العسكرية ضد أثينا لسنوات عديدة بسلب كل ما هو غال وثمين، من تراث مادي: أثاث، تماثيل، حلي...، وتراث معنوي: كتب، رسائل... وأخذها إلى روما محاولة منهم لبعث الحياة الثقافية في العاصمة الجديدة.

وبهذا عمد اليونان إلى تطوير وترقية المفاهيم الفنية والأدبية، لاسيما تلك التي تتصل بالحياة اليونانية، كالاحتفال بالمواسم والأعياد الدينية، فلا يبتعد هذا النمط الاحتفالي عن ذلك الذي كان يقام في "أثينا"، إلا في بعض الأشياء. ففي الفرحة الرومانية تأخذ الألعاب البهلوانية قسطاً من زمن الاحتفال، إلى جانب ترويض الوحوش، فيما يسمى الآن بـ "السيرك"، وظهرت احتفالية أخرى إلى جانب تلك

<sup>1</sup> عبد الكريم جدرى. نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، ص 121.

<sup>2</sup> عمر الدسوقي. المسرحية تاريخها، أصولها ونشأتها، ص 09.

العروض تتمثل في "التمثيلات الإيمانية"<sup>1</sup>. "إذ بظهور الإيمائيات ظهر الزي والأقنعة المتعددة النماذج، وصل عددها إلى أربعين نموذجاً، فالمتنوع يبدو من خلالها مسروراً أو حزينا، هادئاً أو ساخطاً"<sup>3</sup>. حسب حاجة الموقف والدور لذلك .

وفي منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، تعرف الرومان على نوع من خطاب التراجيديا اليوناني، الذي جعلوه أنموذجاً لأعمالهم المسرحية، وقد كانت الفكرة الرئيسة في خطاب الكوميديا الروماني تقوم على تشكيل تنكري ضاحك، أما مادة الموضوع فمأخوذة من الحكايات الأسطورية، وأما موضوع خطاب التراجيديا فكان المناظر الوحشية والدموية.

أما في القرون الوسطى، فقد أهمل فيها معظم التراث اليوناني و الروماني القديم، بعد ظهور المسيحية، وانتشارها في العالم الغربي، ولذا فقد عادت بالخطاب المسرحي إلى الكنف الديني المسيحي حيث: "تحول المسرح إلى مسرح كنسي، يعتمد على الوعظ والإرشاد الديني، وقد أقيمت الجماهير على مشاهدة مثل تلك العروض، ثم ما لبث المسرح أن انتقل من الكنائس إلى الأماكن العامة"<sup>3</sup>. وفي هذا الصدد يقول "محمد مندور": "فالمسرحيات تستمد موضوعاتها من حياة المسيح، ومأساة صلبه، وحياة القديسين وكراماتهم، وأسس الأخلاق الدينية"<sup>4</sup>. فالخطاب المسرح هذه الفترة لم يرتفع إلى المستوى الفني الإنساني، الذي بلغه عند اليونان والرومان. وقد كانت طبقات الشعب أكثر حرماناً، حيث ساد الفقر والقهر، على عكس ما كانت تعيش عليه الكنيسة التي أولت اهتماماً كبيراً للسلطة الدينية، واحتكرت التمثيل لنفسها، وكانت تقمع كل صوت ينادي بالتححرر الفكري. كما كانت المسرحيات لا تقدم إلا للملوك والأمراء على شكل لوحات هزلية، تسليهم وترفه أنفسهم، وأغلب ما يقدم من عروض لا يعكس الوجه الحقيقي للمجتمع. "و رغم هذا الحصار برزت المرحلة الديالكتيكية للحركة الفكرية في شكل انتفاضة لتأسيس بوادر النهضة الفكرية"<sup>5</sup>.

حيث إن عصر النهضة لم يلبث أن عاد بأوروبا إلى التراث اليوناني والروماني القديمين، فبعث من جديد، واحتدّي به، وهجر الخطاب المسرحي الديني، وظهر الخطاب المسرحي الكلاسيكي نتيجة

<sup>1</sup> التمثيلات الإيمانية: نوع من العروض البهلوانية، كانت تعرض في مسارح روما القديمة، كنوع من الاحتفالات في المواسم والأعياد، وقد نشأت من carnival، المكونة من carn وهو اللحم و vale وهو التظاهرة، أو عيد اللحم عند الرومان.

<sup>2</sup> عبد الكريم جدرى. نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، ص 123.

<sup>3</sup> أمير إبراهيم القرشي. النماذج والمدخل الدرامي، دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص 25.

<sup>4</sup> محمد مندور. الأدب وفنونه، ص 57.

<sup>5</sup> عبد الكريم جدرى. نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، ص 152.

لذلك، وبخاصة في فرنسا التي اعتبرت نفسها وريثة "أثينا" القديمة . وظل الخطاب المسرحي في ظل المذهب الكلاسيكي ينقسم إلى خطاب التراجيديا وخطاب الكوميديا، كصورة عاكسة للمجتمع المنقسم في الوقت نفسه إلى الطبقتين نفسيهما<sup>1</sup>.

ويشير "محمد مندور" إلى أن هناك فارقا كبيرا بين اللونين عند اليونان والكلاسيكيين؛ ويتمثل هذا الفارق في انتقال الصراع في الخطاب المسرحي من خارج الإنسان إلى داخله، فتحول عند الكلاسيكيين من كونه يجري بين شخصيات المسرحية، إلى داخل شخصية البطل كالصراع بين العقل والعاطفة أو بين الحب والواجب<sup>2</sup>، أي إنه حالة سيكولوجية يعيشها البطل، بين تفكير عقلي منطقي، يفرض عليه حلا من الحلول، أو نوازع عاطفية تحاول السيطرة عليه.

وقد شملت هذه التجربة عدة بلدان أوروبية، كأعمال الإيطاليين في النقد، وتحديد المواقف والمبادئ، حيال المشكلات التي لمح إليها "أرسطو" في كتابه "فن الشعر". "وقد ساهمت بحق في تغيير مجريات الأحداث الثقافية بالبلاد الأوروبية، كما كان لها تأثير على الحياة الاجتماعية والسياسية"<sup>3</sup>.

وقد استطاع الخطاب المسرحي الكلاسيكي في القرن السابع عشر الميلادي أن يعكس التطور المذهل الذي وصلت إليه الحياة في عصر النهضة، والذي من أهم خصائصه ظهور الفرد وسط الجماعة، بعد أن كان تأنها عديم الشخصية، إلى بروز الشخصية الإنسانية واحتلالها الصدارة وسط المجتمع. يقول "محمد مندور": "وكان من الطبيعي أن ينتقل الصراع من خارج الشخصيات إلى داخلها، كنتيجة للاهتمام بالإنسان في ذاته، وتحديد أبعاده، وتحليل مقوماته النفسية والعقلية، وما يجري من صراع، حتى سمي الأدب الكلاسيكي بالأدب الإنساني".

وقد قام خطاب المدرسة الكلاسيكية على أساس محاكاة القدماء الرومان ثم الإغريق<sup>4</sup>. وذلك بدافع التشبث بالتقاليد الثقافية القديمة، والمبالغة في تقدير هذه الآثار. ولرواد هذا الخطاب حجة يرددونها هي: "إن هؤلاء القدماء هم أمراء الفن الذين بلغوا غاية الذروة، ولم يستطع الزمن أن يعفى على آثارهم أو يتحيف من محاسنها"<sup>5</sup>، وفي القرن الثامن عشر اندلعت الثورة الفرنسية سنة 1789، التي كانت وراءها طبقة اجتماعية جديدة، ظهرت في المجتمع، وهي الطبقة التي كان يطلق عليها الطبقة"

<sup>1</sup> ينظر: وطفاء حمادي. الخطاب المسرحي في العالم العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2007، ص 119.

<sup>2</sup> ينظر: محمد مندور. المسرح العالمي، ص 09.

<sup>3</sup> عبد الكريم جدري. نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، ص 153.

<sup>4</sup> عرف الفرنسيون المسرح اليوناني عن طريق روما كما عرفوا أرسطو عن طريق هوراس .

<sup>5</sup> عمر الدسوقي . المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها. ص73 .

البرجوازية"<sup>1</sup>. والتي يعرفها "محمد مندور" قائلا: "وهي طبقة ظهرت في المدن، كما يدل اسمها المشتق من الكلمة الألمانية "بورج" "Bourg" ومعناها مدينة"<sup>2</sup>. كما يشير إلى ذلك "عمر الدسوقي" قائلا: "وأصحاب هذه الطبقة هم من المفكرين وأصحاب المهن الحرة، في الوقت الذي كان الريف فيه لا يزال ينقسم إلى نبلاء وعبيد، دون وجود طبقة وسطى"<sup>3</sup>.

وقد كانت لهذه الطبقة الجديدة همومها الخاصة، ويرجع ذلك إلى كونها الأكثر تقيدا بقواعد الأخلاق، ومواضعات المجتمع وعاداته، في حين ترى الطبقة الارستقراطية نفسها، أسمى و أرقى من أن تقيد نفسها بتلك العادات، والطبقة الشعبية (الكادحة) ترى نفسها أنها أحط من أن تقيد بالأخلاق والعادات.

وكما قلنا سابقا، فإن الثورة الفرنسية وبتزواجها مع الخطاب المسرحي، أدت دورا كبيرا وفعالا في تنمية الوعي الثوري، حيث يرى "محمد مندور" أن خطاب الكوميديا قد حمل العبء الكبير في ذلك، فقد تطور هذا الخطاب، فلم يعد كوميديا شخصيات كما كان عند "موليير" (Molyeer) بل أصبح إما تحليلا نفسيا؛ أو اجتماعيا هادئا عند "ماريفو" (Marivo) أو كوميديا حبكة وأحداث ثورية، في ثلاثية "بوما رشيه" (Beaumarchais) الشهيرة: "حلاق اشبيلية - زواج فيجارو - الأم الآثمة"<sup>4</sup>. وهذه الأخيرة هي ثلاثية، بطلها ابن الشعب "فيجارو" الذي اشتغل بكافة المهن، من الحلاقة إلى الخدمة في بيوت النبلاء. فسخر منهم سخرية لاذعة، وأضحك منهم جمهور المسرح والقراء، مما دعا الملك "لويس السادس عشر" إلى الزج بالمؤلف في السجن، وهذه صورة واضحة عن تدمير الطبقة الوسطى من الطبقة الارستقراطية فانعكس ذلك في الخطاب المسرحي.

ثم نشأ بعد ذلك خطاب "الميلودراما"<sup>5</sup> عند الرومانسيين أو "المشجاة" التي ارتبطت بالموسيقى، من أجل إثارة عواطف الجمهور، لأن كتاب هذا النوع من الخطاب يرون أنه من الضروري إثارة الانفعالات لدى المشاهدين، ليكسبوا لأنفسهم وأعمالهم الرواج والنجاح، وعادة ما يكون الصراع فيه

<sup>1</sup> الطبقة البرجوازية: من Bourg وتعني في اللغة الألمانية المدينة القائمة على بلدية وكنيسة، وتعني سياسيا الطبقة التي تملك وسائل الإنتاج، ولا تعتمد على الأعمال اليدوية، وهي الطبقة المهنية في الأنظمة الرأسمالية.

<sup>2</sup> محمد مندور. المسرح العالمي، ص 06.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 07.

<sup>4</sup> ينظر: فابريزيو كروتشيان. فضاء المسرح، ترجمة: أماني فوزي حبشي، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح، 1987، ص 85.

<sup>5</sup> الميلودراما: هي صورة من المأساة، إلا أنها تعتمد على شد الآلام والأحزان، و النكبات، مما يخاطب العواطف النائرة لدى الجمهور، تختلف عن المأساة كونها تنتهي نهاية سعيدة .

ظاهريا، كالصراع بين رجلين من أجل امرأة، أو محاولات المدين مخادعة دائنيه. أما من حيث الأحداث، فإننا نجدها غالبا ما تكون. " فردية وليست قضايا عامة، يدور فيها الصراع بين عناصر اجتماعية متباينة، أو بين عقائد ثابتة، وأخرى مستجدة كما هو الحال في المسرحيات الاجتماعية"<sup>1</sup>. كما كتب الرومانسيون مسرحيات لا يلتمسون منها الإثارة أو المتعة الجمالية، في حين تمخض المذهب الواقعي عما يسمى بخطاب الدراما الحديثة، والذي يعالج بكل جدية مشكلات المجتمع، وخاصة الطبقة العاملة الكادحة، وبهذا ظهر الخطاب المسرحي الجاد الذي يستقي موضوعاته وشخصياته من هذه الطبقة.

وبعد اندلاع الحرب العالمية الأولى، أحدثت ويلاهما أزمة في الضمير العالمي، وقد كانت نتيجة لحدثين كبيرين: أولهما: فقدان رجال الفن والأدب والفكر ثقتهم في العقل الواعي، وقدرته على رسم طريق السعادة للبشر، فبدأوا يبحثون عن مسالك القيادة، وهو ما يسميه "فرويد" بمنطقة اللاوعي في العقل البشري<sup>2</sup>. وثانيهما: يتمثل في انفجار الثورة الاشتراكية في العالم الشرقي (روسيا)، وظهور الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن، وهي واقعية متفائلة تؤمن بالإنسان، وتكشف عن مواضع القوة والخير فيه حتى يسترد ثقته في نفسه ويتضامن مع أخيه<sup>3</sup>.

وهكذا فكلما حدث تغيير في المجتمع، تبعه تغيير في الخطاب المسرحي، فالمتتبع لعرضنا التاريخي هذا، يلاحظ بشكل واضح التصاق هذا الخطاب بالحياة والمجتمع، كما يتضح كيف أن هذا التطور لم يتم على أساس الأصول الفنية المجردة، بل خضع للتطور الإنساني العام، الثقافي، السياسي والاجتماعي.

<sup>1</sup> محمد زغلول سلام. المسرح والمجتمع في مئة عام، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط 1، د.ت، ص 37.

<sup>2</sup> ينظر: محمد زغلول سلام. المسرح والمجتمع، ص 07.

<sup>3</sup> ينظر: محمد الدسوقي. المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها، ص 24.



خامسا - البيئة السوسيوثقافية ونشأة الخطاب المسرحي الجزائري وتطوره:

إن الخطاب المسرحي هو أحد أشكال التعبير القديمة، والتي وجدت مع الإنسان منذ نشأته الأولى، كما رأينا، فالإنسان البدائي على اختلاف مناطق تواجده، أو لسانه، عبر عن طموحاته وأفكاره وعواطفه تعبيرا جماليا فنيا، امتزجت فيه نفسيته بمحيطة الاجتماعى، وأماله وأفاقة بواقعه الحلو والمر على حد سواء.

ومنه فلا يمكن قبول فكرة أن الخطاب المسرحي الجزائري وليد العصر الحديث، فللسبب الجزائري جذور تاريخية ضاربة في أعماق التاريخ الإنساني، أرسى بها قواعد لهذا الخطاب العريق، حتى وإن كانت في أشكاله البدائية الأولى، وهذا ما يراه "عز الدين جلاوجي": "فالمجتمع الجزائري أعرق بكثير من هذه الفترة، والنشاط المسرحي نصا وتمثيلا، هو نشاط إنساني ارتبط بكل المجتمعات الإنسانية، على اختلاف مستويات الرقي فيها، و على اختلاف أشكال المسرح عندها، ولو خالف الشكل الذي تألفه البشرية عندنا اليوم، بحكم شيوع الأشكال الغربية في مناحي الحياة"<sup>1</sup>.

ولو عاد الإنسان إلى أعماقه لوجد في ذاته فنا مسرحيا، ففي أعماق كل إنسان فنان يهوى التمثيل وتقمص الأدوار، فاسترجاعك لذكرى وحكايتك لحادث أو نقلك الخبر، يجعلك لا محالة بأي شكل من الأشكال تمارس الخطاب المسرحي وتمسرح الحدث، ولو عدنا إلى مراحل الطفولة لوجدنا أن الخطاب المسرحي قد شكل جزءا هاما من حياتنا الطفولية، فكثيرا ما لجأنا ونحن صغار إلى ألعاب تمثيلية، فيها هم مجموعة من الصغار، يمثلون جو عرس، فهذا عريس وهذه عروس، وهؤلاء مدعوون.

وعلى اختلاف الغاية من هذه الممارسة الطفولية، أو الهدف من التمثيل، فإنها تبقى حاجة ملحة دعت إليها الطفولة الإنسانية في كل المجتمعات، كتعبير عن الوجود وسير الحياة.

ولم تكن الجزائر بمعزل عن الحضارات العالمية، بل توافدت إليها من كل حذب وصوب، فتعرف الجزائريون على أشكال مختلفة من الكتابة، فانصهر البربر مع الفينقيين والقرطاجيين واليونانيين والرومانيين، وتمازجت العناصر الثقافية، والمقومات الفكرية على اختلافاتها، رغم حساسية البربر المفرطة للعنصر الأجنبي، حيث تغلبت عليهم صفة الصراع مع الآخر أكثر من الاهتمام بأمور الفن والفكر.

لكن بمجيء الفينقيين عرف البربر طقوسا تعبدية جديدة، كما عرفوا شيئا من الحضارة والتمدن، واكتسبوا بعضا من الثقافة المسرحية من اليونان القدامى، هذه الثقافة التي تجسدت أكثر

<sup>1</sup> عز الدين جلاوجي. الفن المسرحي في الأدب الجزائري، دار الهدى، ط1، عين مليلة، الجزائر، ص 81.



بدخول العنصر الروماني إلى بلاد المغرب، حيث تطور البناء العمراني، واتسعت المدن وظهرت حواضر علمية وثقافية وتجارية متعددة، على غرار: شرشال، تنس، جميلة، تمقاد... إلخ، فتطورت المسارح نصف الدائرية التي لا تزال خالدة إلى يومنا هذا.

وعلى عكس الوفود السابقة والتي شهدت مقاومة عنيفة، وصدا كبيرا، فإن الوفود العربي ورغم ما شهده من مقاومة، إلا أنه حقق انصهارا وتلاحما مع العنصر البربري، إن على مستوى الدين أو على مستوى اللغة أو الفكر. فلم يرحل هذا الوافد الجديد، بل عمق جذوره، ولم يجد البربر إلا التلاحم مع هذا العنصر فتحقق التمازج والاختلاط بين العنصرين وتوحدت التقاليد.

وفي العهد العثماني وبقدوم العنصر التركي، قدمت معه عناصر ثقافية جديدة، وأشكال تعبيرية مختلفة، فاستخدم بعض المثقفين منهم فنونا ثقافية وطقوسا جديدة على البيئة الجزائرية القديمة كـ: "خيال الظل" و"مسرح العرائس". وفي هذا تقول الكاتبة الفرنسية "آرليت روث" في كتابها "المسرح الجزائري": "أن بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر سنة 1835... ثم منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد احتلال الجزائر، لأسباب سياسية، وكان ذلك عام 1843، لكون هذا الشكل كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر، فخشي الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم"<sup>1</sup>.

ويورد الأستاذ "أحمد بيوض" في كتابه "المسرح الجزائري" شهادات لبعض الرحالة عن مشاهدتهم لمسرح "القرقوز" في أماكن مختلفة من الجزائر قائلا: "ويذكر الرحالة الألماني مالستان Malastain أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام 1862. وأن دوشن Douchen هو الآخر قد شاهد قبل هذا التاريخ مسرح القرقوز وذلك عام 1847"<sup>2</sup>.

ويذكر الدكتور "فليب ساندر جروف" "PHILIP S.GROVE" المحاضر بقسم الدراسات العربية بجامعة "أندنبرا" (باسكتلندا) والمتخصص في الأدب العربي، أثناء بحثه في الحركة الثقافية ليهود شمال أفريقيا، أنه عثر على مخطوط المسرحية بعنوان: "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة تريباق بالعراق" لصاحبها الجزائري "إبراهيم دانيوس"، ويرجح أنها تكون قد طبعت عام 1848 وقد استعمل

1 أحمد بيوض. المسرح الجزائري نشأته وتطوره. منشورات التبيين الجاهظية، الجزائر، 1998، ص12.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 12.

فيها "دانيوس" "اللغة الثالثة"، ومال فيها إلى الأسلوب الشعاري، على غرار الموشحات الأندلسية، إضافة إلى توظيف الأساطير الشعبية<sup>1</sup>.

وتقع المسرحية في قسمين، تروي قصة حب تجري أحداثها في مدينة خيالية بالعراق، في زمن غير محدد بين "نعمة" وابن عمها "نعمان" ربان سفينة وهاوي ترحال، يرحل إلى الهند لخدمة "الباشا"، وأثناء افتراق الزوجين تحاول الأم إقناع ابنتها "نعمة" بالطلاق من زوجها والزواج من ابن خالتها "رامح"، وبعد صراع مرير تقرر "نعمة" بقاءها مخلصاً لزوجها، وعند عودته تعاتبه على غيابه الطويل.

وبعد توطن أقدام الفرنسيين في الجزائر، نشط الخطاب المسرحي الاستعماري، فعمدت الفرق المسرحية الفرنسية إلى شحذ الهمم، والرفع من معنويات الجنود، وشد بأسهم وإثارة حماسهم، وهو ما جسده الجنرال "كلوريل" Cloryl حين أصدر مرسوماً بإنشاء مسرح فرنسي، وتم ذلك بالفعل في سنة 1850، وقد أفتتح بعرض درامي من تأليف الضابط "دوفورا" Devora بعنوان "الجزائر"، وتم عرضه باللغة الفرنسية. وهو تصوير للانتصارات الفرنسية التي تحققت خلال هذه الفترة، خاصة بعد انهزام "الأمير عبد القادر"، وهكذا بدأت العروض المسرحية تتوالى حتى بلغت زهاء أربعين مسرحية<sup>2</sup>.

وقد ظلت هذه الأعمال وقفاً على الجنود الفرنسيين وعائلاتهم، ثم توسعت للأوروبيين واليهود، ودارت موضوعاتها حول الترغيب في الهجرة إلى الفردوس الموهوب. وأمام هذا الاحتكار للخطاب المسرحي من حيث الموضوع واللغة، فقد فضل الجزائريون في بادئ الأمر الانعزال والانغلاق على أنفسهم، خوفاً من رياح الترغيب. ويُرجع الدارسون هذا العزوف وعدم الإقبال إلى مجموعة من الأسباب. عنصرية وعقائدية صرفة، إذ إن مضامين الأعمال الدرامية والخطاب المسرحي لا تتماشى والانتماء الحضاري الجزائري، واستهجان الجزائريين للسلوكات الأوروبية التي تبيح الاختلاط، إلى جانب الدافع السياسي، كتعبير من الجزائريين على نفورهم من هؤلاء الدخلاء، أضف إلى ذلك عامل اللغة الذي حفز الجزائريين على عدم الإقبال على هذه العروض.

كل العوامل السابقة أبقّت الخطاب المسرحي الاستعماري الفرنسي بعيداً عن الجزائريين، تدور أفلاكه في نطاق ضيق ومحدود، زادت من ضيقه صورته البرجوازية الاستعمارية المتعالية، وبالتالي فمقاطعته ضرب من ضروب المقاومة، والمحافظة على التراث.

<sup>1</sup> ينظر: إبراهيم دانيوس. نزهة المشتاق وغصة العشاق في زمن طرباق بالعراق، تحقيق مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، 2006، ص 06.

<sup>2</sup> ينظر: سعاد محمد حضر. الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، بنان، 1967، ص 145.

وفي مطلع القرن العشرين شهدت حركة الخطاب المسرحي في الجزائر انتعاشا ثقافيا متميزا، وهذا ما يؤكدده المرحوم "أحمد توفيق المدني" قائلا: "وقد كان من الواجب أن تنشأ إلى جانب تلك الموسيقى الأندلسية، موسيقى أخرى شعبية، تعبر عن انفعالات النفس الجزائرية، أضف إلى ذلك تلك المونولوجات العصرية التي أخذت تظهر في الآونة الأخيرة (العشرينيات) مقتبسة أنغامها من الموسيقى المصرية أو الأوروبية، وقد أنشأ "بشطارزي" و"رشيد القسنطيني" عدة قطع في انتقاد العادات المحلية الفاسدة ومحاربة البدع والضلالات"<sup>1</sup>.

ومن أهم الجمعيات الثقافية والفنية التي أرهصت لميلاد الخطاب المسرحي الجزائري:

أ- جمعية المطربة: أسسها "ناطون إيدمون بافيل" اليهودي (1877-1928) سنة 1911، ضمت اليهود ثم توسعت لتضم الجزائريين، والذين من بينهم "محي الدين باشطارزي" الذي أصبح رئيسا لها سنة 1928 بعد وفاة مؤسسها<sup>2</sup>.

ب- ودادية الطلبة المسلمين 1919: أسسها "باشطارزي" مع "فرحات عباس"، "بومالي"، "بن حبيلس"، "الشريف سعدان"، كانت مهمتها مساعدة أبناء الفقراء على الدراسة، وقد أصدرت مجلة "التلميذ".

ج- جمعية المهدبية 1921: وأنشأها "الطاهر علي شريف" سنة 1921، وتعتبر الإرهاص الأول للتمثيل العربي في الجزائر، حيث كتب منشطها عدة مسرحيات، منها: "الشقاء بعد العناء" (1921)، "قاضي الغرام" (1922)، و"بديع" (1924)<sup>3</sup>.

ثم توالى العروض المسرحية بعد ذلك، فكتب "محمد منصالي" مسرحية "في سبيل الوطن" سنة 1922، ومسرحية "فتح الأندلس" (1923).

وقد دُفعت عربة الخطاب المسرحي إلى الأمام بقدم فرقة "جورج أبيض" المسرحية إلى الجزائر سنة 1921، وتقديمها لمسرحيتين تاريخيتين باللغة الفصحى هما: "صلاح الدين"، "ثاراات العرب"<sup>4</sup>. ولم يكن إقبال الجمهور كبيرا على مشاهدة المسرحيتين لضعف مستواه اللغوي، كما أن المجتمع

<sup>1</sup> ينظر: نور الدين عمرو، المسار المسرحي الجزائري، إلى سنة 2000، ص 25.

<sup>2</sup> ينظر: أحمد بيوض. المسرح الجزائري، ص 35.

<sup>3</sup> ينظر: صحيفة المجاهد. عدد 06 جانفي 1988، ص 08.

<sup>4</sup> ينظر: أنيسة بركات. أدب النضال في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 191.

الجزائري لم يتعود على هذا الفن. وبذلك لم يعرف كيفية التعامل معه ، فكان تواجد فرقة "جورج أبيض" حدثا غير عادي ذلك أن: "المجتمع الجزائري كان منكفئا على نفسه، وعلى جراحاته وهمومه، فلم تكن تستهويه مثل هذه الأمور، فالمسرح فن راق لا يظهر إلا عند الأمم الراقية"<sup>1</sup>. إضافة إلى أن أعضاء الفرقة استعملوا اللغة العربية الكلاسيكية القريبة من لغة القدامى، وطريقة العرض الثقيلة.

وبعدها تفتن أقطاب الخطاب المسرحي في الجزائر إلى ذلك، فمالوا إلى خطاب "المنوعات"، ذي الطابع الهزلي، الذي يمزج فيه الغناء بالتمثيل، ويمكن تلخيص مسار الخطاب المسرحي في الجزائر وفق المراحل التالية:

### المرحلة الأولى: خطاب مغامرة الهواة الناجحة " 1926 - 1932".

وفي هذه المرحلة شهد الخطاب المسرحي في الجزائر انطلاقة من بعض الهواة، الذين حققوا انطلاقة نوعية، اعتمدوا فيها على إبداعاتهم، فهم بالإضافة إلى مهنتهم الاجتماعية الخاصة، كانوا يمارسون المسرح كهواية، فكان تكوينهم مبنيا على تبادل النصائح فيما بينهم فقط.

وقد نحا الخطاب المسرحي في هذه المرحلة منحى اجتماعيا ترفيهيا هادفا، حيث لامس اهتمامات الناس. "فعالج رجال المسرح: علالو، قسنطيني وباشطارزي قضايا مكافحة الأمراض الاجتماعية، وتعاطي الخمر والمخدرات، وكذا توعية المرأة"<sup>2</sup>. ولم يكن المثقف الجزائري بعيدا عن واقعه ، بل راح يشخص الداء، ويحدد مواطن العلة في المجتمع، ويقترح الدواء لذلك، فعولجت قضايا اجتماعية هامة في مسرحيات متعددة، منه مسرحية "زواج بوعقلين" لـ"علالو"، "بابا قدور الطماع" لـ"رشيد القسنطيني"<sup>3</sup>.

لقد سبق الذكر أن من بين أسباب فشل مسرحيات "جورج أبيض" في استقطاب الجمهور الجزائري، اعتمادها على اللغة الفصحى، هذا ما تفتن إليه أقطاب الخطاب المسرحي في الجزائر، فاعتمدوا اللغة العامية، واستطاعوا - بها - توجيه الشعب وتوعيته سياسيا وتربويا، كما مزجت العروض المسرحية بعروض غنائية، لجذب جمهور المسرح، وجمهور الغناء والرقص من جهة أخرى، أضف إلى ذلك أن "العروض المسرحية كانت تقدم يوم الجمعة، ويخصص وقت للرجال وآخر

<sup>1</sup> عز الدين جلاوي. الفن المسرحي في الأدب الجزائري، ص 39.

<sup>2</sup> أحمد بيوض. المسرح الجزائري، ص 39.

<sup>3</sup> عبد القادر جغلول. الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ترجمة سليمان قسطون، دار الحداثة، بيروت لبنان، 1984،

للنساء، وكذا مصادفة الانطلاقة المسرحية لشهر رمضان المبارك، حيث يبحث الجمهور خلاله عن أماكن لقضاء السهرة"<sup>1</sup>.

إلا أنه واجهت العروض المسرحية جملة من المشكلات والمعضلات والعوائق منها:

افتقاد العروض المسرحية لممثلات يؤديين أدوارا نسوية، فاضطر المخرجون إلى الاستنجاد بالرجال لتأدية هذه الأدوار، وقد أشتهر الممثل "إبراهيم دحمون" بلعب الأدوار النسائية<sup>2</sup>. كما شكل الديكور عائقا كذلك أمام العروض المسرحية، حيث لم يكن من الجزائريين من كان يقوم بالجانب التقني الفني، كالديكور، الملابس والإخراج، بل كانوا يستعينون برجال المسرح الفرنسيين في ابتداء الحيل الديكورية المسرحية المناسبة لكل خطاب مسرحي. حيث يقول "علالو" في هذا الشأن "كنا نستعين بالفرنسيين العاملين في المسرح، وكانوا ينفذون لنا كل الديكورات والحيل المسرحية التي نطلبها منهم، ولم يخلقوا لنا أية مصاعب، لأننا كنا نعرف كيف نتعامل معهم"<sup>3</sup>.

أما من نواحي الإشهار والإعلان والدعاية الإعلامية فقد اعتمدت طريقتان:

أولاهما: الإعلان الصحفي، أو الملصقة الإعلانية، وفي هذا يقول "محي الدين باشطارزي": "كنا نطبع حوالي 400 ملصقة إعلانية، لكي تلصق في واجهات المحلات، وكنا نقوم بالإعلان في الصحف بسهولة، وأحيانا نقوم بتقديم إعلاناتنا المسرحية دون مقابل"<sup>4</sup>.

وثانيهما: الدعاية الشعبية المجانية، من خلال حديث الناس مع بعضهم بعض، حول مضامين المسرحيات وأوانها، وتنقلات الفرق عبر مسارح الوطن ودور العرض.

### المرحلة الثانية: خطاب البحث عن الذات (1932 - 1939):

شكل الخطاب المسرحي الجزائري قاعدة انطلاقة متينة في المرحلة الأولى، فكون فيها جمهورا ذوقا، واسترعى انتباه الناس، ولقد شكلت هذه المرحلة بحق البحث عن الذات في خفايا الهواية، أو بالأحرى رحلة إثبات الذات باحترافية، وأن الخطاب المسرحي الجزائري في مستوى حلم تلك الجماهير

<sup>1</sup> مخلوف بوكرواح. المسرح الجزائري ثلاثون عاما مهام وأعباء، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1995، ص 95.

<sup>2</sup> ينظر: مصطفى كاتب. مجلة حقائق مدينة الجزائر، عدد 39، جانفي 1986، ص 57.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 56.

<sup>4</sup> أحمد بيوض. المسرح الجزائري، ص 40.

العرفضة، خاصة وأن هذه المرحلة قد شهدت انضمام عناصر شابة جديدة منها "عجوزي عائشة" - المعروفة باسم كلثوم- و"حبيب رضا"، "محمد الثوري" و"عبد الرحمان عزيز"<sup>1</sup>.

ويمكن تقسيم خطاب هذه المرحلة إلى خطابين:

أ- خطاب الانتشار (1923-1936): وقد تقاسم الدور الريادي في هذه المرحلة كل من "رشيد القسنطيني" و"محي الدين باشطارزي"، حيث أنتج وقدم الأول ما بين (1932-1933) عدة مسرحيات منها: "بوسبسي، عائشة وباندو، المورسطان، باب الشيخ، تاخير الزمان، ولونجا الأندلسية"<sup>2</sup>. كما أنتج "محي الدين باشطارزي" ما بين سنتي: (1934-1935) مسرحيات: "فاقو" البوزريعي في العسكرية<sup>3</sup>. وتدل الدراسات والمذكرات على أن المسرح الجزائري في هذه المرحلة واصل حشده للجمهور، وتوسيع قاعدته الشعبية، فتحاشى الموضوعات التي من شأنها أن تحدث انتكاسة لمسيرته، وهو الشيء الذي حدث فيما بعد.

ب- خطاب الحصار و الانحصار (1937- 1939): وتبدأ هذه المرحلة بتلك النكسة التي أصابت الخطاب المسرحي الجزائري مباشرة بعد عرض مسرحية "الخداعين"، والتي كانت بمثابة الفتيل الذي فجر النكسة وألهبها، حيث أصدر الحاكم العام "لوبو" "Le beau" قرارا يمحصر النشاط الدرامي والغنائي، وإيقاف الجولات التي كانت تقوم بها فرقة "محي الدين باشطارزي"<sup>4</sup>.

وفي هذه المرحلة كانت قد تأسست جمعية العلماء المسلمين، فتمازج خطابها الديني بالخطاب المسرحي، فتجسد في عرض مسرحيات ذات طابع ديني، من مثل مسرحيات "عمر بن الخطاب" و"بلال" لـ"محمد العيد آل خليفة"، ويؤكد "موسى همومي" أن العمل المسرحي ظل يشتغل بقاعة الأوبرا بإشراف "محي الدين باشطارزي" إلى غاية غلق هذه القاعة سنة 1956<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> ينظر: مخلوف بوكروح. ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1998، ص 68.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 46.

<sup>3</sup> نفسه، ص 46.

<sup>4</sup> ينظر: MAHIEDDINE BACHTARZI, Memoires Tom 1 SNED, ALGERIE 1969, P306

ترجمة أحمد بيوض.

<sup>5</sup> ينظر: موسى همومي. "المسرح الجزائري والثورة"، صحيفة أضواء الأسبوعية، عدد 15 جوان 1985، ص 15.

كما تجدر الإشارة هنا إلى ظهور بعض المحاولات لإقامة خطاب مسرحي إذاعي، الذي أثمر ببث أول مسرحية إذاعية في 03 أبريل 1938، بعنوان "الطيبب الصقلي"، وقد أدى بطولتها "محي الدين باشطارزي"، وتضمنت دعاية وحربا نفسية ضد النازية الألمانية.

### المرحلة الثالثة: خطاب المصاعب "1939-1946".

وقد صادفت هذه المرحلة قيام الحرب العالمية الثانية، وما صاحبها من تغيير سياسي وثقافي واجتماعي، ولم تكن الجزائر بعيدة عن مسرح المواجهات، بل كانت جزءا منه، لذا فيمكن تقسيمها إلى مرحلتين جزئيتين:

أ- من 1939 إلى 1943: حيث شجعت السلطات الفرنسية الخطاب المسرحي الإذاعي كرد فعل على النازية الألمانية، وتميزت هذه المرحلة بإعادة عرض بعض الأعمال الناجحة، كأعمال "باشطارزي" "ما ينفع غير الصح" و"محمد التوري" "أعلاش رايك تالف، في القهوة، كي الكيلو" ومسرحية "الثلاثة" "للشبير الإبراهيمي"<sup>1</sup>.

ب - من 1943 إلى 1946: وتصادف هذه المرحلة دخول الحلفاء من إنجليز، وأمريكان إلى الجزائر، لذا فقد شل العمل المسرحي، كما ساهم في هذا الركود فقدان المسرح لبعض رجاله كـ"إبراهيم دهمون" (1942) و"بن شوبان" (1943) و"رشيد قسنطيني" (1944).

### المرحلة الرابعة: خطاب الاستفاقة "1947-1955":

شهد الخطاب المسرحي في هذه المرحلة استفاقة، ولعل من أسباب هذه الاستفاقة والازدهار استمالة السلطات الفرنسية لبعض أقطاب المسرح حيث وفي: "30 سبتمبر 1947 تم تعيين محي الدين باشطارزي مديرا للمسرح العربي بقاعة الأوبرا، كما تم تعيين مصطفى كاتب مساعدا إداريا له"<sup>2</sup>.

وقد سار أقطاب المسرح في هذه المرحلة بذكاء وحيلولة، دون الوقوع في فخ الاستعمار، إذ ضمنوا خطابهم المسرحي أبعادا دينية وسياسية، تاركين للجمهور مهمة التأويل، وفك الشفرات وقراءة ما بين السطور. وفهم المضامين الخفية التي يريد رجال الثورة إيصالها، دون أن تتفطن السلطات

<sup>1</sup> ينظر: موسى حمومي. "تأريخ المسرح الجزائري". مجلة الثقافة عدد 87، شهر ماي/جوان 1985، ص 237.

<sup>2</sup> مخلوف بوكروخ. ملامح عن المسرح الجزائري، ص 13.

الفرنسية. "فكتب محمد العيد مسرحية "بلال" الشعرية، وعبد الرحمان الجيلالي مسرحيتي: "المولد"، "الهجرة النبوية". وفي سنة 1951 أصدر توفيق المدني مسرحية "حنبل" التاريخية النثرية"<sup>1</sup>.

وكلما سار الزمن ناحية تاريخ اندلاع الثورة، كلما ضيق الخناق على المسرح، وضعف نشاطه. وبعد اندلاع الثورة، واهتمام الناس بالأحداث العسكرية والسياسية، واشتداد الرقابة فقد الخطاب المسرح في الجزائر جمهوره آنذاك، فانتقلت الفرق المسرحية للنشاط في الخارج إن في أوروبا أو البلدان العربية.

### المرحلة الخامسة: خطاب الدعاية والثورة "1955-1962".

في هذه المرحلة حملت الفرق المسرحية لواء الدعاية للثورة خارج الجزائر، ونشر صداها، وتعبئة الجماهير لدعمها، فشهد الخطاب المسرحي نشاطا هائلا، حيث قامت الفرق المسرحية بجولات فنية واستعراضية في مدن أوربية مختلفة. إذ شاركت فرقة مصطفى كاتب التي كانت تضم نحو 102 شابا في مهرجان الشبيبة العالمي المنعقد ببرلين العام 1951 وبوخارست عام 1953 وفارسوفيا عام 1955 وظلت هناك تنشط فترة من الزمن"<sup>2</sup>. وواصلت هذه الفرقة عملها الفني، ونشر صدى الثورة، وتبليغ رسالة التحرير، حيث سافرت إلى "تونس" وعرضت مسرحية "أبناء القصبه" لـ "عبد الحليم رايس" في المسرح البلدي "بتونس" في 6 جانفي 1959، وقد تناولت هذه المسرحية نضال المرأة الجزائرية، والوعي الثوري داخل العائلة الجزائرية، والنضال في المدن. وقد كان الواقع الجزائري مصدر إلهام الكثير من الكتاب المسرحيين، حيث استلهمت منه موضوعات ثم وضعت في قالب فني متماسك.

كما قامت الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني في سنة 1960 بـ: "جولة فنية إلى كل من الصين والاتحاد السوفياتي دامت 45 يوما، تم خلالها تقديم عروض غنائية ومسرحية كمسرحية "الخالدون" لـ "عبد الحليم رايس" حضرها الوزير الأول الصيني آنذاك "شوان لاي"<sup>3</sup>.

وكثيرا ما كان الكتاب المسرحيون يتخذون معركة أو حادثة أو نموذجا لما يجري في الجزائر، منطلقا لخطاب مسرحي متماسك ومتكامل، خاصة وأن من الجمهور الذي كان يحضر العروض، الطلبة الجزائريون المقيمون بالخارج، ولعل من أهم المسرحيات التي تمثل هذه الحقبة الزمنية، وتؤرخ لها مسرحية

<sup>1</sup> أحمد بيوض. المسرح الجزائري، ص 86 .

<sup>2</sup> مخلوف بوكروح. ملامح عن المسرح الجزائري، ص 14.

<sup>3</sup> أحمد بيوض. المسرح الجزائري، ص 86.



"مصراع الطغاة" لـ "عبد الله الركبي"، حيث اعتُبر الكاتب وغيره من كتاب هذه المرحلة أن المجاهد في المسرحية، ما هو إلا واقع كل رجل جزائري، يتحلّى بروح الوعي والمسؤولية، وروح الجماعة، على اعتبار أن البطل الحقيقي هو الشعب الجزائري، الذي صنع صوراً رائعة للتفاني وحب الوطن، وقد وصف الأستاذ "محمد الطمار" مسرحية "مصراع الطغاة" قائلاً: "إنها تدل دلالة واضحة على تقدم هذا النوع من الأدب في الجزائر، والمسرحية تعرض صورة أمينة عن جزائر ما قبل التاريخ، باعتبار أن لها ماضياً عريقاً، ويلعب عنصر الحب في هذه التمثيلية دوراً مهماً"<sup>1</sup>. وقد كان بحق الخطاب المسرحي في هذه الفترة أو المرحلة، يمتاز بالعفوية والواقعية، عكسَ على خشبات المسارح وواقع الجزائر بلغة شعبية بسيطة، فكان سفيراً للجزائر بالخارج، أكسب القضية الجزائرية الكثير من التأييد. وشهدت هذه المرحلة نشاطاً غزيراً من أقطاب المسرح، سواء من المنضويين تحت لواء الجبهة مثل: "عبد الحليم رايس"، "مصطفى كاتب"، أو خارج لواء الجبهة مثل "كاتب ياسين"، الذي ألف عدة مسرحيات باللغة الفرنسية والعامية أشهرها: "الرجل صاحب النعل المطاط"، "فلسطين المخدوعة"، و"الجثة المطوقة"، هذه الأخيرة التي قالت عنها الدكتورة "سعاد محمد خضر": "إنها تصور لنا مأساة البطل "خضر"، الذي يدور ليس فقط داخل حلقة الضغط الاستعماري، بل الذي يدور داخل نطاق مأساته الذاتية، حين يحاول أن يشيد بمعالم الأجداد، وأن يعود لنفسه وماضيه ويعيد لوطنه مجده ووحدته الممزقة خلف قناع المستعمر، وفي غمرة هذا الصراع مع ظروفه، يتوصل إلى أن الانتفاضة الثورية هي وحدها التي تنقذه من دائرة الموت البطيء، التي يدور فيها"<sup>2</sup>.

كما تجدر الإشارة هنا إلى أن الخطاب المسرحي المكتوب باللغة الفرنسية لم يكن بعيداً عن الواقع الجزائري، بل ناضل مع الخطاب المسرحي المكتوب باللغة العربية، فوظف التاريخ الجزائري القديم، وأدان الاستعمار، ودعا بكل جرأة إلى الثورة، وتقلد وسام الوطنية، وفتح عيونهم على ظلم الاستعمار، فجاء متمرداً على الواقع المرير، متأصلاً بالبيئة الجزائرية، يتأرجح بين الغضب والهدوء، حتى قالت عنه "سعاد محمد خضر": "والمسرحية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، هي كذلك تعالج مواضيع كفاحية، وإن اختلفت فيها أساليب العرض عن أختها العربية، إنها مسرحية تُعدّ في مصاف المسرحيات العالمية، من حيث مستواها الفني، وقيمتها الجمالية الرفيعة، إنها مسرحيات متأثرة بتقاليد المأساة اليونانية، إلى جانب تأثرها بالمسرح الفرنسي الزاخر"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> محمد الطمار. الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 273.

<sup>2</sup> سعاد محمد خضر. الأدب الجزائري المعاصر، ص 61.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 61.

## المرحلة السادسة : الخطاب النهضوي الاجتماعي "1963-1972":

انطلاقاً من الدور الثقافي والاجتماعي والتربوي والتوجيهي للمسرح، وإبرازاً لأهمية النهوض بالثقافة، التي يُعتبر المسرح أحد روافدها الهامة، فقد أمتته الحكومة الجزائرية بمقتضى المرسوم رقم 63/12 المؤرخ بتاريخ 08 جانفي 1963 حيث تضمن: "أن النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب"<sup>1</sup>. وتميزت هذه المرحلة بالطرح الاجتماعي للموضوعات، من مثل قضايا المرأة، العمل، البطالة، العادات البائدة، التقرب من الأولياء والصالحين، البيروقراطية...، فبرزت أعمال مسرحية ناجحة شكلاً ومضموناً مثل: "الغولة" لـ"رويشد" التي تعالج تفشي البيروقراطية في المؤسسات الجزائرية، و"القراب والصالحين" لـ"ولد عبد الرحمان كاكي"، التي تعالج تفشي ظاهرة الشعوذة، والإيمان بقوة الأولياء وإمكانية تغييرهم للقضاء والقدر. وقد سعى هذا الأخير إلى تطوير الخطاب المسرحي الجزائري من خلال إدخال الجو الشعبي، و"القبول" على العرض المسرحي، هادفاً إلى إدخال عنصر الاحتفالية في العرض المسرحي الجزائري، وبهذا يكون "ولد عبد الرحمان كاكي" "قد لعب دوراً رائداً في الحركة المسرحية الجزائرية بأعماله ذات الطابع الخاص، والتميز باستلهامه للأساطير الشعبية، ليعالج من خلالها القضايا الاجتماعية"<sup>2</sup>. ليكون بذلك قد ابتعد عن العلبة الإيطالية، ومال إلى "البريختية". وصور الخطاب المسرحي في هذه المرحلة الوصلية والانتهازية، وفضح السلوكات الاجتماعية المشينة، والمعيقة للنمو الاجتماعي والتطور الاقتصادي، ويمكن تقسيم هذه المرحلة إلى فترتين:

أ- من 1963 إلى 1966: وتعتبر مرحلة الزخم الفني أو العصر الذهبي للخطاب المسرحي الجزائري.

ب- من 1967 إلى 1972: وهي مرحلة تطبيق اللامركزية في تسيير مؤسسات الدولة، فشهدت ميلاد المسارح الجهوية في كل من عنابة، قسنطينة، وهران، بلعباس. ويمكن تسجيل بعض الملاحظات على هذه المرحلة نوجزها في ما يلي:

- شيوع ظاهرة الاقتباس في الخطاب المسرحي الجزائري، وكثرة الأعمال المقتبسة عن كبار المسرحيين من مثل: "موليير"، "بريخت"، "شكسبير"، "توفيق الحكيم".

- إعادة عرض بعض الأعمال المسرحية الثورية لسد الفراغ الذي أحدثته سياسة اللامركزية.

<sup>1</sup> نص مرسوم التأميم الصادر بتاريخ 08 جانفي 1963 تحت رقم 63/12.

<sup>2</sup> أحمد بيوض. المسرح الجزائري. ص 92.

- بروز الخطاب المسرحي النسوي بميلاد أول مسرحية لجزائرية هي: "آسيا جبار"، التي ألفت مسرحية "أحمر الفجر".

### المرحلة السابعة: خطاب الركود "1972-1982".

وتعتبر هذه المرحلة امتدادا للفترة الثانية من المرحلة السادسة، حيث تم تطبيق سياسة اللامركزية في مختلف سياسات الدولة ومؤسساتها، بما في ذلك فتح مسارح جديدة مستقلة في المدن الكبرى، مما خلق صعوبات حمة للمسرح الوطني، بتشتيت قدراته البشرية والمادية المحدودة، وتوزيعها على المسارح الجهوية، مما أضعف جهده ومردوده.

وقد مال الخطاب المسرحي في هذه المرحلة، إلى انتقاد الواقع الاجتماعي، ووجوب دعم بعض شعارات الدولة وتوجهاتها السياسية والاقتصادية والإيديولوجية، كما شهدت هذه المرحلة بروز ظاهرة جديدة في الساحة المسرحية، وهي ظاهرة التأليف الجماعي، والميل إلى الاقتباس أكثر من الإبداع والتأليف، إضافة إلى أن بعض المسارح الجهوية خاضت تجربة مسرح الطفل، مثل مسرح وهران الذي أنتج مسرحية "النحلة"، وقدمها كرمز للجدية والعمل والإتقان، وقد كان ذلك عام 1975<sup>1</sup>.

ورغم أن المسارح الجهوية، قد ظلت تتخبط في دوامة من العوائق والمشكلات، إلا أنها ظلت مراكز إشعاع فني، أثرت الثقافة الوطنية بإنتاجاتها المختلفة، كما استطاعت أن تكون فضاءات تلاق بين الفرق المحترفة والهواية، وأن تنظم أياما ومهرجانات مسرحية، خلقت أجواء من المنافسة.

### المرحلة الثامنة: خطاب الانتعاش "1983-1989".

رغم الانتكاسات التي تعرض لها الخطاب المسرحي في الجزائر في الفترة السابقة، من آثار تطبيق اللامركزية، ورحيل بعض رجاله، إلا أنه برزت بعض العوامل التي حققت له الانتعاش، شكلت له بمثابة إعادة ضخ للدماء في جسده، بدأت باهتمام الدولة بالحركة المسرحية والتي تجسدت في:

"إقامة ندوة أيام المسرح، التي أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح، تحت شعار "من أجل تطوير المسرح الجزائري" والتي عاجلت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحي: النص المسرحي لغة ومضمونا وشكلا، الإخراج والتمثيل، بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية والتكوين

<sup>1</sup> ينظر: عبد السلام بوشارب. مجلة الجيش، عدد 195، جوان 1980، ص 64.

المسرحي"<sup>1</sup>. كما استُحدثت المديرية الفرعية للأعمال المسرحية التابعة لوزارة الثقافة، والتي من مهامها تنظيم المسارح الجهوية، ومساعدتها في الإمداد بالوسائل والتجهيزات اللازمة، وتكوين الإطارات، وتنظيم وترقية الفنانين والممثلين. ورغم أنه عادة ما تكون مثل هذه القرارات حبرا على ورق، وحبيسة للأدراج، إلا أنها أسهمت في تحريك الفعل المسرحي، والحوار الثقافي، وإذكاء جذوة التمثيل. و لو تأملنا المراحل السابقة الذكر و أردنا أن ننصف الخطاب المسرحي الجزائري، ورجالاته لأمكننا الاهتداء إلى جملة من العوامل المباشرة وغير المباشرة، أسهمت جميعها في تدهور الخطاب المسرحي الجزائري والتي منها:

- المنافسة الشرسة من وسائل الإعلام الأخرى كالتلفزيون، السينما، الفيديو....
- قلة اهتمام الدولة بالمسارح وضعف الميزانيات. - انعدام التنظيم وانعدام القانون الخاص بالفنان، الذي يكفل له حقوقه، وقلة التشجيع المادي والمعنوي.
- تفاقم البيروقراطية وارتباط الخطاب المسرحي بالمناسبات.
- ضعف التكوين والتنسيق والاستمرارية في العمل.
- اعتبار المسرح آخر الاهتمامات إن على المستوى الجهاز الإداري (الدولة)، أو على مستوى المواطن.
- قلة الإعلام والإشهار للمسرح.
- افتقاد المسارح لتقاليد مسرحية، وتمرکز عملها في المدن الكبرى.

### المرحلة التاسعة: خطاب الأزمة "1990-1999".

لم تكد تتخلص الجزائر من مخلفات أحداث 8 أكتوبر 1988 حتى بُليت بأزمات أخرى تفاقمت على جسدها، فأثقلت كاهل الجزائريين وأفشلت جهود المسرحيين، خاصة بعد دخول الجزائر في دوامة العنف والعنف المضاد، أو ما يعرف لدى العامة بالعشرية السوداء، فكتمت الأفواه، وبدأت آلة العنف الحصاد، وكان من ضحاياها أقطاب المسرح الجزائري "عز الدين مجوبي"، "عبد القادر علولة" وأغلقت بطريق غير مباشر المسارح الجهوية التي كانت ناشطة آنذاك، وأحيل المسرحيون (المخرجون، الممثلون،

<sup>1</sup> مخلوف بوكروج. المسرح الجزائري ثلاثون عاما مهام وأعباء، ص 35.

التقنيون ...) على شبه بطالة مجبرة، ولذلك فلا عجب أن نجد المسرحيات التي قدمت في هذه المرحلة قليلة تعد على أصابع اليد، والتي نذكر منها: مسرحية: "مخند أفحلول" من تأليف "سليم سوهالي" وإخراج "حسين بلاغماس" وإنتاج مسرح باتنة الجهوي، ومسرحية "عالم البعوش" وهي من اقتباس "عمر فطموش" وإخراج "عز الدين مجوي" وإنتاج المسرح الجهوي باتنة سنة 1994، ومسرحية "المخضرم" لـ "محمد آدار" وإنتاج مسرح وهران سنة 1994. وفي السنة نفسها ألف "كمال زرارة" مسرحية "لعبة الموت" والتي أخرجها المخرج "شبية لحسن" وأنتجها المسرح الجهوي باتنة. وفي سنة 1998 ألف "عز الدين ميهوبي" مسرحية "الدالية" التي أخرجها المخرج "جمال مرير" وأنتجها المسرح الجهوي باتنة، وجابت ربوع الجزائر، ثم شاركوا بها في مهرجان المسرح العربي بالأردن، فحصلت خمس جوائز أوسكار عربية من أصل سبعة جوائز أوسكار عربية رصدت في المهرجان<sup>1</sup>. والشيء اللافت للانتباه أن مسرحيات هذه المرحلة سواء التي أنتجت بالمسرح الجهوي باتنة أو بقية المسارح الجهوية، حملت طابع الحزن أو تناولت موضوعات تتعلق بالموت أو تكميم الأفواه أو الخوف أو اللأمن.

### المرحلة العاشرة: خطاب الخروج من الأزمة أو للممة الجراح "2000-2005".

وتبدأ هذه المرحلة مباشرة عقب انتخاب الشعب للرئيس عبد العزيز بوتفليقة وطرحه لميثاق السلم والمصالحة فيما بعد، فدأبت الحياة الثقافية تنتعش قليلا قليلا، حالها كحال بعض الميادين والقطاعات، وبدأت المسارح الجهوية تنفض عن نفسها غبار الركود الذي لازمها لعشرية كاملة، وبدأ أفرادها ممن بقوا يؤمنون برسالة المسرح في الممة جراحاتهم. واستعادت المسارح الجهوية عافيتها وبدأت النشاط من جديد، كما بُعثت التعاونيات الثقافية وأُسست الجمعيات والفرق الهاوية ولقيت تشجيعا من دور الثقافة.

ولذلك فإن المسرحيات التي عرضت وأنتجت في هذه المرحلة على ضعف مستواها بعض الشيء، فإنها متنوعة، بعضها من إنتاج المسارح الجهوية، وبعضها من إنتاج هذه التعاونيات الثقافية، والتي نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر: مسرحية "الرايس" التي ترجمها وأخرجها "بوزيد شوقي" وأنتجها مسرح باتنة سنة 2000، ومسرحية "ليلي والكوابيس" التي ألُفت تأليفا جماعيا وأنتجها مسرح باتنة الجهوي وطرحت فيها مخلفات العشرية السوداء، وإشكالية كيفية تجاوز الأزمة السياسية والأمنية. وفي العام 2004 ألف "العربي بوليينة" مسرحية "الغلة" وأنتجها المسرح الجهوي بباتنة في العام نفسه، وتدعو للمحافظة على البلد والسعي به للتطور والتنمية.

<sup>1</sup> مقابلة مع المخرج جمال مرير في صيف 2007 بالمسرح الجهوي عنابة.

ولفن كانت مسرفحات المرحلة السابقة تحمل الألم والخوف واللائمن، فإن مسرفحات هذه المرحلة قد شعت ببرفق الأمل والتفاؤل، والدعوة الصرفحة إلى المصالحة وتجاوز الماضي الحزفن.

### المرحلة الحادفة عشر: خطاب الاحتراففة "2006-2014".

عرف المسرح الجزائري منذ بداية 2006 دخول الاحتراففة من بابها الواسع من خلال الانفتاح على الغفر والدخول فف مهرجانن دولفة، وحصد جوائز مشرفة و إقامة مهرجانن للمسرح المحترف بالجزائر والسعف إلى تنافس شرفف بفن المسارح الجهوففة ففما بفنننن، وتشجعف الفائز بالجائزة الأولى بالعروض الدورفة فف البلدان العربفة. كما عرف المسرح فف هذه المرحلة مفلاذ أول طبعة لمهرجان المسرح المحترف فف ماف 2006، بإشراف الرافل "محمد بن قطاف" - رحمه الله<sup>1</sup>.

حفث قدم مسرح وهران مسرفحة "الطلاق" الفف لاقن نجاحا باهرا، ثم توالن العروض المحترفة تباعا، والفف نذكر منها: مسرفحة "هاملن" للمسرح الجهوف للعلمة، مسرفحة "ماذا سنفعل الآن" المسرح الجهوف بلعباس، ثم مسرفحة "امراة من ورق" للمسرح الجهوف عنابة، وبعض مسرفحات جمعفان الثقاففة كمسرفحة "نساء بلا ملامح" لجمعفة النوارس البلفدة، ومسرفحة "رسالة إنسان" لفرقة الرافة قسنطفنة<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> فنفظر: وزارة الثقافة، المسرح الوطنف، نشرفة المهرجان، العدد النالن، 26 ماف 2006، الجزائر، ص 2.

<sup>2</sup> فنفظر: وزارة الثقافة، المسرح الوطنف، رفبفرتوار المسرح الوطنف، ماف 2014.

## **الفصل الثاني: الحوار المسرحي: المفهوم السمات والوظائف.**

**أولاً: الحوار: المفهوم والمصطلح.**

**ثانياً: أشكال الحوار.**

**ثالثاً: الحوار والمحادثة.**

**رابعاً: ميزات الحوار وسماته.**

**خامساً: وظائف الحوار المسرحي.**

## أولاً- الحوار التعريف والمفهوم:

ليس هناك تعريف محدد للحوار، يمكننا إيراد تعريفًا متفقًا عليه، غير أن الدارسين يؤكدون على ميزات يتميز بها عن غيره من أنماط التعبير، لذلك اختلفت صياغاتهم وتعريفاتهم له، وسنورد فيما يلي أهم هذه التعريفات إن في المعاجم اللغوية أو في الكتب النقدية. راصدين في دراستنا هذه جملة من القضايا: ماهية الحوار، خصائصه، ميزاته، أشكاله، وظائفه والفرق بينه وبين المحادثة .

فقد جاء في منجد اللغة والأعلام في مادة "ح ا و ر" أن الحوار من "مادة حاور، محاوره وحواراً وحواراً بمعنى الإجابة وترجيح الكلام، فنقول حاوره أي جاوبه وراجعه الكلام، وتجاوز القوم أي تراجعوا الكلام وتجاوزوا"<sup>1</sup>.

وجاء في المعجم المسرحي أن الحوار: "شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر"<sup>2</sup>، وعلى هذا الأساس فإن الحوار هو أداة التخاطب في الخطاب المسرحي، وهو السمة التي تشيع الحياة والجازبية في المسرحية "إذ كلما ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار، ... ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية، فهو الذي يعرض الحوادث، ويخلق الشخصيات ويقوم المسرحية من مبدئها إلى ختامها"<sup>3</sup>، لذا فالتأليف المسرحي يعتمد اعتماداً كلياً على الحوار، في حين يمكن لأعمال أدبية أخرى، شعرية أو نثرية: كالقصيدة، القصة والرواية أن تستغني عنه، لذا يعتبر الحوار الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى من حيث أن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح"<sup>4</sup>. فهذه الألوان الأدبية تتفاوت من حيث توظيفها للحوار. "كالفنون التمثيلية الإذاعية، التلفزيونية والسينمائية حسب الحاجة إليه في العمل الفني"<sup>5</sup>.

يتبين من التعاريف والمفاهيم المطروحة سابقاً أن الحوار يكتسب أهمية بالغة خاصة في الخطاب المسرحي، هذه الأهمية التي تتأتى من كونه - أي الحوار - وسيلة فعالة من وسائل التعبير، إذ هو أداة فنية تتواصل عن طريقها الشخصيات، ومن خلاله يصلنا الحدث، ويتجسد الصراع، ولذلك فهناك علاقة جدلية قائمة بين الحوار والعناصر المسرحية الأخرى، بوصفه وسيطاً يعمل على نقلها، وتآلفها وتحقيق الانسجام بينها، بل هناك من يذهب إلى أبعد من ذلك فيعتبر الحوار أوضح جزء في العمل

<sup>1</sup> ابن منظور. لسان العرب، ص 160.

<sup>2</sup> ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي مادة "حو"، ص 175.

<sup>3</sup> توفيق الحكيم. فن الأدب، دار مصر للطباعة، دط، 1952، ص 142.

<sup>4</sup> عادل النادي. مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، ط1، تونس، 1987، ص 28.

<sup>5</sup> عدنان بن ذريل. فن كتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص 59.



الدرامي، وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم، به يعبر الكاتب عن فكرته، وبه يكشف عن الأصداح المقبلة والجارية في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها، "والحوار الجيد هو الذي تدل كل كلمة فيه عن معنى يكشف عن حقيقة معينة، وتعبر عن تلك الحقيقة تعبيراً دقيقاً لا مبالغة ولا افتعال فيه"<sup>1</sup>.

إنه بهذا المعنى يأخذ منحى آخر، إذ هو وسيلة التخاطب، والتفاهم بين الممثلين على خشبة المسرح، سواء في ذلك أوجه إلى المتفرج والمسرحية تعرض أو إلى القارئ في شكل كتاب، "الحوار هو الذي يقيم التواصل بين الشخصيات وبيننا وبين المتلقين، والأخطر من هذا أن الحوار المسرحي يبدو لا معنى له إذا لم يحمل شخصيته العاطفة، المتولدة عن العلاقات بين الشخصيات، ومهما بلغت قوة الفعل ودلالته فإنها لن تكون بديلاً عن الكلام، لأن موضوع المسرحية وصراعها وشخصياتها لن تقوم لهم قائمة إلا بالحوار، وبهذا الشكل كان المترجمون مضطرين إلى الاهتمام بالحوار لأنه عامل المسرحية كلها، وجامع جميع عناصرها"<sup>2</sup>.

من هنا فإن الحوار المسرحي في نهاية الأمر ما هو إلى لغة مسبوكة في قالب تخاطب بين الممثلين والجمهور أو بين شخصيات المسرحية فيما بينها لتحقيق التواصل فيما بينها في عالم الخيال عالم النص الدرامي و عالم الواقع و عالم المتفرج في قاعة العرض. وفي هذا يقول إيريك بانتلي: "هذه هي الحياة فالفنون التعويضية ولقاء الكتابة الرديئة التي نقرأها كل يوم، يهين لنا الأدب الكتابة الجيدة التي تدهش وتسرع، ولقاء الكلام الرديء الذي نسمعه كل يوم، تهين لنا الدراما الكلام الجيد الذي يدهش ويسرع، إن الدراما حلم المتكلم وانتقام الرجل السكوت ذلك أنها كلها كلام، فالمسرحية يكتبها إنسان لا يريد إلا الكلام للجمهور لا يريد سوى الإصغاء إلى الكلام"<sup>3</sup>.

يتبين مما سبق أن للحوار أهمية بالغة في بناء النص الدرامي، وفي النسيج الدرامي للمسرحية ككل، ويتجلى ذلك في تعريف محمد مندور له بقوله: "الحوار هو الذي يتكون منه نسيج المسرحية وهو

<sup>1</sup> عادل النادي. مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص28.

<sup>2</sup> فرحان بلبل. النص المسرحي الكلمة والفعل، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 106.

<sup>3</sup> إيريك بانتلي. الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968، ص 83.

الذي يعطيها قيمتها الأدبية"<sup>1</sup>، وهو بهذا التعريف نجده يلتقي مع "بيترز روندي" الذي يقول: "لقد أصبح الحوار العنصر الوحيد المكون للنسيج الدرامي"<sup>2</sup>.

إذن يعتبر الحوار الأداة الهامة للتصوير في المسرحيات سواء أكانت هذه الأخيرة ممثلة أم مقروءة، فإذا كان الصراع هو المظهر المعنوي للمسرحية، فإن الحوار هو المظهر الحسي لها، المظهر البارز الذي يدركه المشاهدون بأسماعهم وأبصارهم.

<sup>1</sup> محمد مندور. الأدب وفنونه، دار النهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة، القاهرة، 1، ص 113.

<sup>2</sup> بيترز روندي. نظرية الدراما الحديثة، ترجمة أحمد حيدر، مكتبة الأسد، دمشق، 1977، ص 07.

ثانيا - أشكال الحوار: تتعدد أنواع الحوار كتعدد أنواع الكلام وتنقسم إلى:

### 1- الحوار الروائي:

يخضع للسرد يعتمد التلميح أحيانا، مقروء ويمكن قراءته مرات عديدة، والحوار الروائي يتميز عن المسرحي بكونه محصور في إطار اللغة فقط، يقول "لطيف زيتوني": "الحوار الروائي بعيد عن المجانية لأنه محكوم بمحاجة النص إليه أي بالدور الذي يؤديه تبادل الكلام في رسم الشخصيات، وتفسير الأحداث وهو بعيد عن العفوية بسبب طابعه الأدبي، وقيود اللغة والأسلوب والتراكيب النحوية، بسبب تحرره من مراعاة الجليس ومن الظروف الواقعية المرتبطة بمكان الحوار ومنه وأطرافه، فهو حوار وهمي تحضر العلاقة بين أطرافه في معطيات النص ويقتصر العامل الخارجي على البديهية، أي ما يتوقع الكاتب من القارئ أن يقبله سلفا قياسا على الواقع"<sup>1</sup>.

### 2- الحوار الخطابي:

يتجلى في المسرحيات التي تعالج موضوعات سياسية فتتجلى الأساليب الخطابية ويتجلى هذا الحوار الخطابي في المواقف الحاسمة والبطولية ومواطن الاعتداد بالنفس، الافتخار بالوطن ويرى "محمد غنيمي هلال": "أن أخطر ما يكون على لغة المسرح، أن تكون خطابية وذلك حين يستقر القارئ/المتفرج أن الشخصية لا تتوحد بمجديتها إلى الشخصيات المسرحية الأخرى بل إلى المتفرجين، وكأن الكاتب ينسى عمله الفني، ليعبر عن رأيه مباشرة لجمهوره"<sup>2</sup>. ولذلك يجب على الكاتب أن يكون ذكيا عند استعماله للحوار الخطابي فلا يكثر ولا يسهب ولا يطيل إطالة مفرطة في أساليبه الخطابية فتصبح مملة، ويجب أن تكون أكثر تعبيرا وإرساء لما يختلج في وجدانيات الشخصيات المسرحية.

ويمكن أن نمثل هنا بمسرحية "الباب المفتوح"<sup>3</sup> للكاتب "محمد واضح" الذي أسهب في الطابع الخطابي، فتلون حوار المسرحي بالترعة الخطابية، وهو الرأي الذي ذهب إليه الدكتور "شايف عكاشة" عندما اعتبر أن الكاتب حذا بحواره حذو الطابع الخطابي مما جعلها -أي المسرحية- تكون سطحية،

<sup>1</sup> لطيف زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية.

<sup>2</sup> محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982، ص142.

<sup>3</sup> الباب المفتوح: مسرحية تاريخية دينية، تتناول لحظة تاريخية من لحظات الدين الإسلامي، وهي لحظة فتح مكة، بطنها هند بنت عتبة، إذ تكشف صراعها مع زوجها أبي سفيان الذي طالبته بالتصدي لجيش محمد (ص)، لكنه رفض لأنه كان قد أسلم دون علمها فهتمت بقتله بالخنجر الذي قتلت به حمزة، وتنتهي أحداث المسرحية بإسلامها وندمها على ما فات، وطلبها من زوجها أن يرمي الخنجر في بئر مهجور حتى لا تتذكر قتلها لحمزة.

وذلك بسبب تركيز الكاتب على الوقائع التاريخية، وجنوحه إلى الموعظة التي يمكن أن نستخلص منها كتحويل بيت "أبي سفيان" الذي كان طاغية متجبرا إلى مأوى آمن للمسلمين أثناء فتح مكة<sup>1</sup>، ولنا أن نأخذ ثلاثة جمل مسرحية من بداية المسرحية ثم من وسطها ثم من آخرها، لكشف هذه التزعة الخطابية الوعظية فتحويل حوار المسرحي إلى مجرد مواعظ تتداول على ألسنة الشخصيات تراوحت بين البشري وأخذ العبرة وصدق النوايا في الإسلام.

ومن ذلك ما قالته "هند" عندما علمت بأن زوجها قد أسلم خفية عنها، وأنه رفض قتال المسلمين الذين دخلوا مكة فاتحين فقالت:

"هند: أبشري يا هند أبشري ..... أبشري قد صار زوجك من أتباع محمد"<sup>2</sup>.

كما تتجلى التزعة الخطابية الوعظية في حديث "أبي سفيان" لـ "بديل" عن قوة شخصية "هند" بنت "عتبة"، وأنها طالما وأنها طالما عاشت سيدة قرارها وأنها متى قررت شيئا قامت به: وذلك في قوله:

"إسمع يا بديل ... إنك لا تعرف هندنا بنت عتبة.

هند ... عندما تعتزم الإسلام ... ستدخل الإسلام من تلقاء ذاتها"<sup>3</sup>.

وتبلغ لغة الحوار درجة الصفر عندما تختلف "هند" مع "معاوية" بعد إسلامها حول مصير الخنجر الذي ظلت تحتفظ به كذكرى عن قتل "همزة". والذي أصبح يؤلمها أكثر مما يفرحها، ويذكرها بنشوة أخذ الثأر، إذ آثرت أن يرميه في بئر مهجورة رمزا لدفن هذه الذكرى السيئة. في حين آثر زوجها أبو سفيان أن يهديه لابنه معاوية يحفزه أكثر على القتال في المعارك ضد الشرك والمشركين، يقول:

"سأهديه إلى ولدي معاوية"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> ينظر: شايف عكاشة. مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 66.

<sup>2</sup> محمد واضح. الباب المفتوح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976، ص 09.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 46.

<sup>4</sup> نفسه، ص 58.

## 3- الحوار السردى:

إن الحديث عن الظاهرة السردية في الحوار المسرحي، يجرنا أولاً إلى تحديد مفهوم السرد، وعلاقته بالخطاب المسرحي، وما مدى حضوره فيه، من جهة، وما علاقة السرد بالطابع الحكائي للحادثة المسرحية من جهة أخرى. وفي هذا يرى الدكتور "حميد الحمداي" أن الحكى يقوم على دعامتين أساسيتين: أولاهما أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثاً معينة. وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة. فبينى بذلك الظاهرة السردية على ثلاثية: الراوي، القصة والمروي له. ويخلص في النهاية إلى أن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي، والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها<sup>1</sup>.

من هذا المنطلق فإن السرد في الخطاب المسرحية هو حكي قصة من الماضي لها صلة بالأفعال الدرامية، أو حكي قصة استشرافية يمكن أن تحدث في المستقبل. هذا ما أكسب الحوار الدرامي صفة السردية فأطلقنا عليه الحوار السردى. والذي يتجلى بكثرة في الخطاب المسرحي الجزائري كأن تقوم شخصية من الشخصيات في المسرحية بسرد قصة أو حدث أو ذكرى لغايات مقصودة ومدروسة مسبقاً كتقديم معلومات للجمهور - يجب أن يعرفها - لكي تتضح الشخصية عنده أكثر كما قد تبين من خلاله (أي السرد) سبب الأزمة. كما قد يكشف الكاتب من خلاله الطابع الغالب على الخطاب المسرحي: سياسي، ثقافي، ديني، اجتماعي ... إلخ. وتبقى الميزة الخاصة للحوار السردى في الخطاب المسرحي أنه متعلق بالماضي مثلما هو متعلق بالمستقبل. ومما زاد من طغيان النزعة السردية في الخطاب المسرحي الجزائري انتشار الشكل الشعبي المعروف بـ"الحكواتي" والذي ابتدعه "ولد عبد الرحمان كاكى". وبهذه الصبغة لا يبقى المتفرج/القارئ للخطاب المسرحي حبيس جدران المسرح بل يأخذه الممثل/الراوي إلى مشاهد خارج الحدث المسرحي حيث وقعت.

وقد يتداخل المونولوج مع السرد - ولعل الفعل المسرحي الناجح هو ذلك الذي يجمع بين المونولوج والسرد والتحقيق - في مسرحيات متعددة مثلما حدث في مسرحية "الدالية" لـ"عز الدين ميهوبي" عندما خاطب "الهائم" السلطان "بلارج" قائلاً: "بصح السؤال انتاعي هو إذا كان واحد اطلع لكوكب من الكواكب، ومات كيفاه نديرو باه ندفنوه، وما موقف المذاهب الأربعة من القضية"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ينظر: حميد حمداي. القراءة وفعل توليد الدلالة، ص 87.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي. الدالية، ص 49.

فـ"الهائم" بهذه الحكاية لا يحدث السلطان فحسب، بل يشرك الجمهور في الخيرة والاندهاش وفي هذا يقول "حازم شحاتة": "إن الحكيم يؤكد فعلا مسرحيا يشبه فعل الراوي الشعبي ... وهو بذلك لا يروي للشخصيات فقط، وإنما يشرك الجمهور، مما يؤكد على السمة الرئيسة للخطاب المسرحي"<sup>1</sup>.

فإذا كان "الهائم" في الحوار السابق قد قام بفعل استباقي للأحداث، وافترض لقضية قد تقع في المستقبل. فإنه ربط حوار به سرد جزء من التاريخ إما لتأصيل الجانب الاجتماعي والديني لفضاء النص أو لإبانة أزمة، أو تقديم معلومات. وقد يتجلى السرد في حوار السلطان "بلارج" مجيبا عن سؤال "الهامل": "وبناه اللي خلقت الأولى، الدالية ولا العنب"<sup>2</sup>، فيرد عليه السلطان بنوع من الاستهتار والاستعلاء قائلا: "الدالية كي زادت لقيتها معرشة، وفيها لعنب، بصح الناس قالوا بلي الدالية كانت عنقود عنب، جابوه من الحبشة وحطوه لستين يوم تحت التراب، بدا يطلع ويكبر حتى ولى دالية، وإذا كذبتني روح تقرا الكتب تاع ابن خلدون، تلقى فيها كل شيء"<sup>3</sup>.

فالحوار السردى هنا لا يغذي التوتر الدرامي، وإنما هو فعل توصيل معلومات في نبرة متعالية، ففي هذا الجزء من الحوار الدرامي يظهر الراوي الذي هو بطل المسرحية بوظيفة مزدوجة: أولاها الكشف عن الطبيعة، بأن يتظاهر بالثقافة وثانيهما نقل المعلومات - حتى وإن كانت غير صحيحة - عن العالم الدرامي الخارج عن النص المسرحي، بوصفه جزءا من الخطاب المسرحي ككل. ويعتمد الحوار المسرحي هنا على الأداء وموقع الشخصية البطلة (شخصية السلطان) من بقية الشخصيات لأن كل ما تقوله سوف يصدق.

ومثلما أشرت سابقا فإن توظيف الراوي في الخطاب المسرحي زاد من صفته السردية ودعم التحامها به. وأنه هنا بأن توظيف الراوي في الخطاب المسرحي يكثر في المسرحيات ذات الطابع التاريخي أو التراثي.

وخلاصة القول أن السرد في الحوار يبنى على حكي قصة من الماضي لها صلة بالأفعال الدرامية في النص الدرامي ذاته، بحيث تقوم شخصية من الشخصيات في المسرحية بسرد قصة أو حدث أو ذكرى، وفي ذلك غايات مقصودة، منها تقديم معلومات للجمهور - يجب معرفتها - لكي تتضح الشخصية

<sup>1</sup> حازم شحاتة. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، القاهرة، 1967 ص 162.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي. الدالية، ص 48.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 48.

عنده أكثر، كما قد يتبين من خلال سبب الأزمة، كما قد تبين الطابع الغالب على الخطاب المسرحي سياسي، ثقافي، ديني أو اجتماعي...، ويبقى هذا النوع من الحوار يمتاز بأن أحداثه من الماضي دائما، وهو نوعان:

أ- حوار سردي سريع: ويتمثل في تقنيتي التلخيص والحذف، بحيث أنه مقطعا صغيرا من الحوار يغطي وينوب عن فاصلة زمنية طويلة من المسرحية.

ب- حوار سردي بطيء: ويتمثل في تقنيتي الوصف حيث مقطع طويل من الحوار يقابل فترة زمنية قصيرة من المسرحية.

#### 4- المونولوج (الحوار الداخلي):

هو الحوار الذاتي أو الوجداني الذي يخلج وجدانيات الشخصيات المسرحية، تظهره الشخصية على الخشبة فهو حوار بين شخصية وذاتها، يختلف عن الحوار العلي (الديالوج) في كونه تعرية للنفس البشرية فتظهر على صورتها الحقيقية؛ "فهو يعني الحديث المنفرد الذي يضطلع به شخص واحد على الخشبة، في صوت مسموع، حيث تعبر الشخصية عن أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها، أو تهدف إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجري في المسرحية من وقائع"<sup>1</sup>. إنه بمثابة إثارة لخيال المتفرج والقارئ، فعندما يقف الممثل يحدث ذاته، فإنه وبطريق غير مباشر يأسر لب المتفرج والقارئ معا ليخلق في ذهنه جوا خاصا من الخيال، فيجعله يشترك معه في العمل الدرامي، يقول "حازم شحاتة": "المونولوج - دراميا - يقرب المتفرج من الشخصية، وهو - مسرحيا - تخصيص الفضاء المسرحي لممثل واحد، بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشخصية كمن يطلع على أسرارها، فيخلق المونولوج إتقادا مباشرا بين المتفرج والممثل"<sup>2</sup>.

إنه مناجاة داخلية تقوم بها الشخصية، فتتفرد بذاتها في المسرح، فهو عادة ما يعمل على محور الزمان، وليس على محور الزمان والمكان، وبهذا فكأنه استيقاف للزمن في لحظة معينة، أو هو أشبه ما يكون بالصورة الفوتوغرافية، حيث يتجمد الحدث عند لحظة معينة.

<sup>1</sup> ماري إلياس. حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 494.

<sup>2</sup> حازم شحاتة. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص 148.

وفي النص الدرامي "الدالية" يتأتى لحظة الانفراج النفسي لـ "بلارج" وكشفه عن خبايا نفسه عندما يقول: "سبحان مغير الأحوال، الصباح كنت كناس، ولعشية نحكم في الناس، الله يرحمك يا لحداية"<sup>1</sup>.

وبهذا فالمونولوج أفضل التقنيات للتعبير عن ذلك الانفجار النفسي، الذي يُؤلّد موقفاً ما يأتي كما يرى "ميخائيل رومان" بعد "توتر طويل، وحوار حادّ، يبدو من وجهة نظر البطل، في لحظة الانفجار لحظة البوح بالأسرار، لحظة كذب الحقيقة في وجه العالم، لحظة كشف النفس للآخرين"<sup>2</sup>.

فيقذف "بلارج" الحقيقة للجميع في إيقاع سريع، تعبيرا عن التناقض الصارخ، الذي نتج عن البطولة المطلقة للحكم، وعدم قبول المشاركة من الشعب، فيقذف الحقيقة في وجه الشعب قائلا: "آخر كلمة نقولها لكم هي: أنا عمري ما كنت نحلّم بأكثر من كناس في شارع من شوارع الدالية، رأس مالي خبزة وزيتونة، كنت نخرج كل صباح باش أنظف الطرق والساحات"<sup>3</sup>.

وبعد تصفحه لحياته، ينفرد بالحديث، ويخلص إلى النتيجة الحتمية التي تبرر وجوده، وتعطيه شرعية لحكم "الدالية" قائلا: "شوفو لي ينافقني نعرفو، ولي يجاملني نعرفو، ولي يعاوني نعرفو، واش نقولكم ربي اعطالكم قد قلوبكم، لو كان كنتو أهل خير كان ابعتلكم واحد من أهل الخير بلا ما تجيبوا لحداية"<sup>4</sup>.

إن المونولوج في "الدالية"، اعتراف ومحاسبة للذات وخلق للشرور في العرض والنص الدرامي، للمشاهد والقارئ على حد سواء، فنبرته تكون نبرة القرار والإجابة النهائية، وحركته حركة التأكيد على الصعود والثبات.

وفي مسرحية "الأجواد" لـ "عبد القادر علولة" نجد المونولوج يتجلى في كلام "جلول الفهامي"، الذي ينفجر في المستشفى، منتقدا طريقة تسيير الطب المجاني، والعناصر الانتهازية التي تقف ضد تنظيمه.

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي. الدالية، ص 26.

<sup>2</sup> فاروق عبد الوهاب. مع كتاب المسرح، "حوار مع ميخائيل رومان"، مجلة المسرح، مايو 1967، ص 18.

<sup>3</sup> عز الدين ميهوبي. الدالية، ص 53.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 53.



ولكن لحظة الانفجار بالضبط كانت الحادثة التي حصلت في جناح حفظ الجثث الذي يشتغل فيه "جلول"، حين أدخل المريض إلى هذه المصلحة على أنه ميت، وأدخل الميت إلى مصلحة الاستعجالات على أنه حي.

إن هذه اللحظة هي التي دفعت "جلول" إلى الجري والصراخ، بعد تجمع سعة كبيرة من الضغط والتوتر، فكان "المونولوج أفضل التقنيات المعبرة عن ذلك الانفجار الذي يولد الموقف"<sup>1</sup>.

ويستمر المونولوج رغم دخول شخصيات أخرى في حوار مع بعضها البعض، ويتجلى ذلك في المقطع التالي:

"جلول: أجري يا جلول أجري ... أنت بغيت حد ما رغم عليك ... شفت لفهامة وين توصل ... أنا نستاهل الضرب ... نستاهل ..."

العاملة: مسكين جلول فلت من عقله وقيلًا ... هذي الثالثة من المرات وهو يفوت علينا طائر يسب.

العامل: واقيل فلت كيما راكي تقولي ... عمري ولا شفت جلول يجري ... عمري ولا سمعته يسب ... هو يتنرفز صح، ولكن ما يجري ما يسب، ينسف صدره كالسبع، يجهد الوقفة ... ويزهر كالسبع"<sup>2</sup>.

ففي الوقت الذي يتحدث فيه العمال عن حالة "جلول" وعن مجموع ردود فعله إزاء مشكلات المستشفى، طيلة مسيرته المهنية، يستمر "جلول الفهامي" في حوار مع ذاته عن الاختلاسات الحاصلة في المستشفى، وعن الإهمال الذي تعيشه، كتعطل أجهزتها ونقص الأطباء، ورغم أن شخصيات الخطاب المسرحي تشاركه الحوار من حين إلى حين إلا أنه لا يأبه بهم، ويستمر في مونولوجه.

ورغم أن المتعارف عليه أن الحوار الداخلي (المونولوج) يكون بين الشخصية وذاقتها، إلا أن صوت "جلول" يبقى مسموعاً للجمهور والعمال، وهذا عرف مسرحي، إذ لا يعقل قطع التواصل مع الآخرين في حالة المونولوج، فظروف التمثيل تقتضي قوله بصوت عال.

<sup>1</sup> حازم شحاتة. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص 156.

<sup>2</sup> من مسرحيات عبد القادر علولة، ص 133-143.

كما يمكن أن نستقصي آثار المونولوج في مسرحية "النار والنور" للدكتور "صالح المباركية" في مواضع مختلفة، نذكر منها ذلك المقطع الذي حدث فيه "محمد" نفسه بعد استشهاد "عمار" حيث قال: "مات البطل، الأبطال يموتون، رحمك الله يا عمار، ورحم إخوانك الشهداء، ثم هيننا فنحن على دربك سائرون"<sup>1</sup>.

ونلخص إلى القول أن المونولوج في الخطاب المسرحي الجزائري يشكل في نص الخطاب الدرامي أو المسرحي على حد سواء نوعاً من التصوير الفني للأزمة التي تعيشها الشخصية، أو هو بتعبير آخر نوعاً من البوح القصري الذي تعيشه الشخصية، التي لا تود أن تبوح ببعض أسرارها، وهذه التقنية الفنية واحدة من التقاليد المسرحية، ترسم بواسطتها بعض الجوانب النفسية للشخصيات، فتظهر جليلة للمتفرجين، ويخلق المسرحي نوعاً من التعاطف بين المتفرجين والممثلين والمتلقين "فيستمعون لما يمكن أن يكون به نجوى النفس -عادة- إنه كشف نفسي مثير في عبارات فيها من التوتر والشاعرية وما يصور انفعالات الشخصية الباطنية"<sup>2</sup>.

فهذا الضرب من التعبير أداة رئيسية لرصد خلجات النفس من زوايا مختلفة دينية، فكرية، اجتماعية... فهو شيطان للاشعور، إذ كثيراً ما يلجأ إليها الكتاب المسرحيون لكشف جوانب الشخصية، "فتفصح عما بداخلها، بما ينير المواقف ويطور الأحداث، وبخاصة في حالات التردد والشك والصراع والقلق ولعل تناسب المسرحي لا يبتعد كثيراً عما يدور في حياتنا"<sup>3</sup>.

وتتحلى المناجاة النفسية أكثر في منولوج "التأخر" "routard" للكاتب "جمال عبيدي" وتمثيل "توفيق مزعاش". الذي تدور أحداثه الدرامية حول شاب يحكي ويروي تأخره في كل شيء، بداية من تأخر والده في الزواج ثم تأخر ولادته ومراحل نشأته، وتأخره في الدراسة ثم تخلفه عن أداء الخدمة الوطنية، ثم تأخره عن عالم الشغل، إلى أن اعتقد أن التأخر متجذر فيه، لا مهرب منه، فأنشأ حزبا ينادي بالتأخر مرددا ما يخدمه من شعارات براقرة رنانة، مثل: أن كل تأخير فيه خير، وانتهى بعقد ندوة صحفية يطالب فيها بجعل يوم ميلاده يوماً عالمياً للتأخر. وعبر مراحل أداء هذا العمل الدرامي يتقمص الممثل "توفيق مزعاش"، شخصيات سياسية عدّة، احترفت اجترار الكلمات، والشعارات الجوفاء، ساهمت في تأخير مجتمعنا على أصعدة كثيرة. كما يعتبر هذا المونولوج عملاً فنياً كشف من خلاله عن مشاهد

<sup>1</sup> صالح المباركية. النار والنور، دار باتنت، ط2، 2006، ص12.

<sup>2</sup> عبد القادر القط. فن المسرحية، ص30.

<sup>3</sup> ماري إلياس. حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص168.

لمرحلة التعددية التي مزقت الشعب الجزائري بدلا من أن تلم شمله، وصيرته طوائف بعد ما كان لا يؤمن إلا بالوحدة، كل هذا بدعوى الديمقراطية التي كان يحلم أهلها بالتطور فوقعوا في فخ التأخر.

كما يكشف "التأخر" تدني مستوى الأذواق، واستبدال الناس لقصائد الغزل العفيف، وسمو الروح بالروح إلى الروح، والتدني بها إلى أغاني سوقية. والحال نفسه في برامج التلفزة الجزائرية، التي هي في نظر صاحب العمل الدرامي سر التأخر والمرآة العاكسة له، وعليه فإن هذا العمل الدرامي يعتبر مسحا فوتوغرافيا لحقبة زمنية عاشتها الجزائر في ميادين مختلفة.

ويندمج المونولوج بالمرحح الذهني<sup>1</sup> في مسرحية "الهارب" لـ "الطاهر وطار" على لسان السجين "إسماعيل" الذي يؤثر البقاء في السجن على الخروج منه، ولقاء الأهل والخلان لأنه بكل بساطة فقد لذة العيش، وآثر البقاء في زنارته على الخروج، ثم يقبل بعد ذلك على الانتحار، ويخاطب نفسه قائلا: "أنا ... هكذا يبدو لك الأمر ... لا علينا أنت الآن مصمم على الانتحار ... على مغادرة الحياة ... أليس كذلك.

إني مصمم على ذلك ... وأرجو أن تصمم أنت على معارضي ... إن الانتحار أنبل طريقة يتبعها الإنسان للخروج من المأزق ... فهو لا يكلفنا إلا ألم لحظات وبينما تكلفنا الحياة ألم العمر كله"<sup>2</sup>.

إنه حوار داخلي يعكس الصراع لأجل النفس البشرية عندما تبلغ بها ضراوة الحياة إلى لحظة السداد الفكري، فلا يقوى الإنسان على التفكير ولا يقوى حتى على الحديث.

وخلاصة القول أن للمونولوج أهمية قصوى في بناء الحوار والخطاب المسرحي بعامه، والخطاب المسرحي الجزائري بخاصة، إذ بوساطته يلقي الكاتب الضوء على جوانب في الشخصية قد تترأى للمتلقي/المتفرج وقد تتوارى عنه، ومن خلاله يكشف عن سلوكياتها وطرق تفكيرها، فيتيح الكاتب للشخصية أن تناجي نفسها كاشفة عن دحيلتها، وذلك إثر حالة أزمة تقع فيها الشخصية فتصطدم بها، وتختار المسلك الذي تسلكه، هذا المسلك الذي يتوافق وما قدم عنها من وصف وبناء سيكولوجي وسوسيولوجي وفيزيولوجي.

<sup>1</sup> يري إبراهيم حمادة. أن هذا النوع من المسرح "المسرح الذهني" "Drams of Ideas" عمل في لا يهدف إلى التسلية أو الإمتاع فحسب، بل يعني في الحمل الأول مناقشة الأفكار التي غالبا ما تتصل بالأوضاع السياسية والاجتماعية المعاصرة، أنظر أحمد صقر، المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2002، ص 06.

<sup>2</sup> الطاهر وطار. الهارب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط1، الرغبة الجزائر، 2004، ص 37.

## 5- التحقيق:

إذا خلصنا فيما سبق إلى أن المونولوج هو تخصيص الفضاء المسرحي للممثل واحد، فإن التحقيق يأخذ شكلا دراميا آخر، إنه ذلك الحوار التراتبي، لممثل واحد، فإن التحقيق يأخذ شكلا دراميا آخر، والخطاب المسرحي بعامة يبحث في سرعة الأداء في الفعل، ونبرة الأداء في السؤال، ونبرة أداء الإجابة، وعلاقة كل شخصية وحركاتها، مزامنة مع باقي شخصيات الفعل المسرحي، وعنه يقول "حازم شحاتة": "فسرعة الأداء هي حيز التحقيق في علاقته مع الزمن، الذي يشغله أداء المسرحية، فترفع من إيقاع المشاهد، بوصفه لحظات مصيرية في حياة شخصية ينتظر المتفرج نتيجتها"<sup>1</sup>.

إضافة إلى هذا فإن التحقيق يمثل نوعا دراميا للتقابل بين شخصيتين، أما مسرحيا فإنه يعني: "قسمة انتباه المتفرج على اثنين، بحيث يكون الانتباه منتصبا على المباراة التي يلعبها الممثلون بالانفعال والأداءات وحركة الممثل"<sup>2</sup>.

وقد شغل التحقيق حيزا هاما في حوار الخطاب المسرحي الجزائري، وسنورد فيما يلي بعض الأمثلة والمقاطع التي تؤكد ما نقول اخترناها من المسرحيات التي وضعناها موضوعا لدراستنا.

ومن أمثلة ذلك ما يتجلى في حوار "الهائل" مع "الهائم" في مسرحية "الدالية" لـ"عز الدين ميهوبي"، إذ تجسد التحقيق في جملة من الاستفهامات والإجابات، كانت فاتحة للفعل المسرحي: "الهائل: قول يا الهائم شكون يغلب الرجال.

الهائم: النساء.

الهائل: وشكون يغلب النساء.

الهائم: أولادهم.

الهائل: وشكون يغلب أولادهم.

الهائم: العناس.

الهائل: وشكون يغلب العناس.

<sup>1</sup> حازم شحاتة. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص 151.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 147.

الهايم: السهرات.

الهايل: واش يغلب السهرات.

الهايم: النار.

الهايل: واشكون يغلب النار.

الهايم: الماء.

الهايل: واشكون يغلب الماء.

الهايم: العقبة.

الهايل: وشكون يغلب العقبة.

الهايم: الرجال<sup>1</sup>.

وقد أخذ هذا التحقيق سياق السؤال والجواب، وبقي في حلقة دائرية، بدأ بالرجال وانتهى بالرجال في شكل حديث كلامي تتضمن فيه الجمل في أنساق تركيبية مبنية على مبدأ السببية، فكل جملة حوارية تولد الأخرى، وقد جرى هذا التحقيق بين شخصين. كما قد يكون بين شخصية ومجموعة من الشخصيات، كما هو الحال بين "بلارج" و"الجميع" بعدما اختارته "الهداية" سلطانا جديدا لـ "الدالية"، فيحدث أول لقاء بينه وبين من كانوا ينافسونه على كرسي الحكم.

"بلارج: فهمتو ولا ما فهمتوش.

جزء: فهمنا.

جزء: ما افهمناش.

بلارج: فهمو رواحكم فهمتو ولا ما افهمتوش.

الجميع: فهمنا...ش.

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي. الدالية، ص 01.

بلارج: اللي فهم يفهم صاحبو.

جزء: يرفعون أصابعهم.

أرواحوا منا وأنتم لي ما فهمتوش أرواحوا منا.

شوفوا لي فهموا ليهم السجن، ولي ما فهموش ليهم الحبس.

الجميع: علاه واش درنا.

بلارج: واش درتو..... لي فهمو حبو يكونو خير مني، ولي ما فهموش حبو يعرفلو المسيرة الثورية

لي رايح نقوم بها.

الجميع: أملا فهمنا واش نديرو.

بلارج: أنا لي ندير نتوم صفقو<sup>1</sup>.

يمكن تقديم أكثر من قراءة لهذا المشهد، بتحديد طبيعة العناصر الثلاثة التي يقوم عليها التحقيق (السرعة، الحركة والنبرة) فنبرة الأداء هنا يمكن رؤيتها في ضوء علاقة "بلارج" بالجميع، حيث يمثل السلطة وهم يمثلون المواطنين البسطاء، وبالتالي يكون حيز التحقيق في أقل وأقصر زمن ممكن، وسوف تكون حركة هجوم من "بلارج" وحركة دفاع من الجميع.

وتكاد تكون أسئلة وأجوبة التحقيق في حوار "الدالية" حيزا متكررا، فيما أن تكون بخط عمودي من أعلى إلى أسفل أي من "بلارج" إلى الجميع أو تكون أفقية من بين "الهائم" و"الهائل" أو بين "الجميع" و"الضاوية". ويكشف هذا التحقيق جانبا من جوانب درجات الحرية المسموحة للفرد في هذا العالم الدرامي، الذي تسيطر عليه قوة "بلارج" إذ يعتبر كل إجابة تدخلا في شؤون الحكم، لذا فكل مواطن متهم حتى تثبت براءته، وبالتالي فنبرة "بلارج" جازعة شديدة ونبرة الجميع هادئة، ويتجلى الفارق الشديد في النبرة في المقطع التالي:

"بلارج: يعني راكم حابين تعرفلو المسيرة تاع بلارج.

الجميع: والحل يا سيدنا.

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي. الدالية، ص 30.

بلارج: أسكتو، ومن الآن ورايح نصدر قانون السكات.

الجميع: موافقين.

بلارج: قتلکم السكات ماوش الهدرة ... فاهميني.

الجميع: يطأطون رؤوسهم بالموافقة<sup>1</sup>.

ومثلما كان الحوار عموديا في تحقيقه بين "بلارج" والجميع في النص الدرامي "الدالية"، فإنه كذلك في مسرحية "اللاثام" لـ "عبد القادر علولة"، حيث كان موجهها من أعلى إلى أسفل من مفتش الشرطة إلى العامل البسيط العفيف "برهوم"، حيث نجد في هذا التحقيق مفارقة عجيبة يحول من خلالها الضحية "برهوم" إلى متهم، إذ في الوقت الذي قصد فيه مركز الشرطة لتقديم شكواه، أُلقي القبض عليه لأن الشرطة قد أرسلت إليه استدعاء للحضور إلى مقرها بتهمة التخريب والتشويش، وتوزيع منشورات تدعو إلى الإضراب، ويتجلى هذا الصراع في التحقيق التالي:

"المفتش: أنت ولد أيوب؟

برهوم: نعم.

الشرطي الأول: برهوم ... قضية البرمة لي خُونُها وطيبوا بيها ... مصنع الورق.

الشرطي الثاني: إيه ... برهوم ... هذا هو برهوم؟ ... من العينين عرفته.

المفتش: بعثالك استدعاء للدار ... اليوم الصبح ... ياك اليوم خرجت من المستشفى؟

برهوم: نعم، ربما كنت خرجت من الدار ... ولما وصلت ...

المفتش: بعدما خرجت من الدار وين مشيت؟

برهوم: قطعت البلاد ومشيت ندور شوية في الخردة قلت ...

المفتش: قلت، نحب نتلقى مع الأعرج ... ولا مع واحد آخر منهم؟

برهوم: لعرج ...؟ واش جاب لعرج للخردة<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 31.

<sup>2</sup> من مسرحيات علولة، ص 208.

تتحلى من خلال هذا الجزء المختار النبيرة الشديدة التي يتحدث بها "المفتش"، وبالمقابل الهدوء والردود الباهتة التي كان يرويها "برهوم"، بل والساذجة على اعتبار أن "المفتش" لا يترك لـ "برهوم" فرصة لإتمام الجواب و"برهوم" لا يحاول تماما، ثم يكتشف أنه ضحية تراكم الأسئلة المفرضة، فيرد بعدما اتهمه المفتش لأنه كان يحضر مع لعرج لقاء سريرا للمؤامرة: فيقول:

"برهوم: لقاء سريري؟ ... اضطراب؟... اسمحلي راك تسأل فيا وأنا مازال ما تكلمت .... خليني نشكي ومن بعد اسأل"<sup>1</sup>.

ثم يواصل "المفتش" تحقيقه مع "برهوم" فيسأله عن كل خصوصياته الفيزيولوجية والسيكولوجية والسوسولوجية.

"المفتش: شحال تلبس في الصباط؟

برهوم: في الشتاء 42 في الصيف 43 كذلك منين نخرج من الحمام.  
المفتش: علاقتك بالنقابة؟.

برهوم: منخرط.... لكن مرة نشكر ومرة نسب... أسمح لي نسقم لك الآلة.... المسمار المحلول راه ناقص....

المفتش: الآلة هذي قاع ماتحبشش.....تصلي؟

برهوم: وأنت تصلي؟

المفتش: أنا لي رايني نسأل.

برهوم: هذا السؤال نخلوه ليوم القيامة.

المفتش: نشاطك السياسي كيفماه؟

برهوم: فقير مثل حالي .....أخيرا انتخبت على نواب ما نعرفهمش .....انتخبت عليهم زهر.."<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 209.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 210.



يقابل "برهوم" في هذا التحقيق نبرة "المفتش" الشديدة بنوع من الاستخفاف والاستهزاء والسخرية ويتجلى ذلك في إجاباته، كذلك عن مقاس حدائه، أو عن الصلاة التي أجل الإجابة عنها إلى يوم القيامة، ويتجلى في هذا التحقيق تقلص الحيز الرسالي انطلاقاً من سرعة الأداء وسرعة النبرة وشدتها الناتجة عن طبيعة التحقيق البوليسي.

ويبلغ التحقيق قمته في النبرة وسرعة الأداء وتقلص هامش الحرية في الإجابة، ما في حوار الضابط الفرنسي مع "أب أحمد" في مسرحية "أم الشهداء" لـ"عزالدين جلاوجي"، بعد أن اقتحم جنود فرنسيون بيت والد "أحمد"، باحثين عن المجاهد "أحمد"، حيث يكتشف التحقيق التالي وحشية "الضابط" وشدّة معاداته ونبرته الحادة، وبالمقابل رباطة جأش الأم وشدّة ثقتها في الله، والنصر القريب.

"الضابط: هكذا إذن تتآمرون ضد فرنسا.... أين قطاع الطرق؟

أخبرني وإلا فصلت رأسك عن جسدك.

الأب: لسنا مخبأ للصوم حتى نأوي قطاع الطرق؟

الضابط: أصبحت ألسنتكم طويلة هذه الأيام تعرفون كيف ترفعون رؤوسكم في وجوه أسيادكم وكيف تجيبونهم يا أوغاد.

الأم: أقسم بالله أنه لم يأتنا أحمد.

الضابط: هكذا تقسمين كذبا أيتها العجوز الشمطاء. وهذا البرنوس لمن تحضرينه أيتها العجوز الشمطاء...

لقطاع الطرق، اطمئني سيستسلم للجوع والبرد ولطلقات رصاصنا.

الأم: معهم الله.

الضابط: رصاصنا أقوى منهم وسيهزمهم.

الأم: الله أقوى منكم<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> عزالدين جلاوجي. البحث عن الشمس، أم الشهداء، دار هومة، ط1، الجزائر، 2003، ص 41.

رغم أن خطية التحقيق متجهة من الأعلى إلى الأسفل، أي من القوة الفاعلة في الخطاب المسرحي شخصية "الضابط" إلى القوة المستقبلية للفعل شخصية "الأم" إلا أننا نلمس نوعاً من التوازن في التحقيق. ونوعاً من التساوي في النبوة ولدتها شجاعة "الأم" وصلابتها ورباطة جأشها، إذ أنها لم تستكن ولم تلن رغم تهديدات "الضابط". أضف إلى ذلك أن الحيز الزمني للتحقيق قصير، ومرد ذلك إلى سرعة النبوة وطبيعة التحقيق البوليسي.

قد تكون خطية التحقيق في الحوار أفقية أي بين شخصيتين متساويتين في المركز الاجتماعي، وتكون بأقل نبوة، وحيزها الزمني غير قصير، يمنح للمحقق معه فرصة الإجابة والاستفسار.

## ثالثا - الحوار والمحادثة:

يفرق دارسو الحوار المسرحي بين الحوار في العمل الدرامي والحوار في الحياة، لكن هذا الأخير يفضل تسميته بالمحادثة فإذا كان الأول - كما سلفنا الذكر - عملية تواصل بين طرفين موجودين على الخشبة، هذا التواصل الذي هو في حقيقة الأمر متضمن داخل تواصل أوسع يتم بين منتج الخطاب المسرحي (الكاتب، المخرج) والمتلقي (القارئ، المتفرج).

فإذن الثاني (المحادثة) وإن كان يؤدي وظيفة تواصلية كذلك فإنها كلام عام غير محدد المعالم، غير مضبوط وغير مقصود، وتتميز بـ: "طابعها المرتجل والنجاني فليس فيها ما هو مهياً سلفاً، لعدد المشاركين ولا مرة التبادل، ولا طول المداخلة، ولا الموضوعات المطروحة"<sup>1</sup>. أما الحوار المسرحي كغيره من العناصر المسرحية، هو حوار نموذجي برغم ما يبدو في الظاهر من أنه طبيعي يمثل طبيعة الحوار في واقع الحياة، فلو درسنا حواراً في موقف من المواقف المسرحية لاكتشفنا أن المتحدث يعبر عن مواقفه وعواطفه وأفكاره دون تلثم أو تردد أو خروج عن الموضوع "في حين يستغرق المتكلم في الحياة العامة وقتاً قد يطول أو يقصر قبل أن يتحدث في موضوع ما، وقد يتشعب به الحديث فينسى بعض ما كان يريد أن يقوله، أو يجاوز ما كان قد بدأ فيه، فيتحدث عن شيء آخر"<sup>2</sup>، ويمكن أن نرصد الكثير من مواطن الاختلاف بين الحوار المسرحي والمحادثة نوردتها فيما يلي:

أ- أن الحوار المسرحي غير الحديث العادي، أو المحادثة التي قد لا يكون لها هدف، وتمتلئ بالسخافات والروايات، أما الحوار المسرحي فممتقى ومهذب ومركز وله غاية محددة، أي أنه درامي بالمفهوم المسرحي الدقيق.

ب- أن الحوار غير النقاش، فالنقاش خلاف في الرأي، غايته إقناع أو فرض رأي على آخر أو تصفية خلاف بينهما، كما قد تتم هذه التصفية أو لا تتم، أما الحوار المسرحي فهو صراع بين رؤيتين أو قوتين استثنائيتين وغايته عليّة قوة اجتماعية أو إنسانية على أخرى.

ت- أن المحادثة تتخللها الكثير من التوقفات والمقاطعات، على خلاف الحوار المسرحي الذي يجري وفق نسق متواتر من التنظيم، فالشخصيات لا يقاطع بعضها بعضاً، فكل منها ينتظر انتهاء كلام الآخر ليبدأ، أو ينتظر دوره ليتحدث، والفكرة التي يتم التطرق إليها لا تعاد إلا لسبب يتعلق ببناء الحكمة، وبهذا تبدو

<sup>1</sup> لطيف زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 12.

<sup>2</sup> عبد القادر القط. من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، مصر، 1978، ص 33.

المسرحية قطعة متماسكة مسبوكة، وحتى وإن تخللت الحوار المسرحي فترات صمت فإنها مقصودة. "لأن الصمت في المسرحية كلام، فهو يمهد لجملة ويترك لها حتى تترك أثرها عند المتلقي، وكثيرا ما أورد الكتاب في ملاحظاتهم الإخراجية لحظة صمت قصيرة أو لحظة صمت طويلة حسب الحاجة إليها"<sup>1</sup>.

ويذهب "كبير إسلام" في كتابه "سيميائية المسرح والدراما" إلى حدود أبعد مما سبق أثناء عملية التمييز بين الحوار اليومي (المحادثة) والحوار المسرحي، التي يمكن أن نوجزها في:<sup>2</sup>

أ- التركيب النحوي: إن تلفظت الحوار المسرحي تامة نحويا، في حين نجد التركيب النحوي في المحادثة متقطعا أو غير واضح، ويعود الأمر إلى متطلبات قابلية الفهم التي يقتضيها الحوار المسرحي.

ب- القوة الإعلامية: تعتمد المحادثات اليومية على عدوى التواصل<sup>3</sup>، فيتدنى فيها المستوى الدلالي، في حين يزيد هذا العنصر في الحوار المسرحي ذلك أن كل ملفوظ من الشخصية له فعله، وكل منطوق له شأنه.

ت- صفاء ما في القول: أي أن المحادثات اليومية قد تقوم على الاستسلام لجريان الحديث، لذا فقد يكون فعل الكلام المنشأ عنها غير ذي أهمية أحيانا، أما في الحوار الدرامي والمسرحي فإن كل تلفظ جوهري بالنسبة إلى نمو الفعل، فالكلام فيه واضح وحي ومرتب وأكثر تماسكا وجلاء.

ث- التحكم في حق توزيع الكلام: إن توزيع أدوار الكلام في المحادثة غير مدروس ولذلك فقد نجد شخصية تكثر الكلام وأخرى تستمع ولا يمكن لها أن تتحدث إلا بعد وقت طويل وذلك لاعتبارات اجتماعية، دينية، سياسية، فكرية... إلخ. فنجد إنسانا يتحدث والناس له مستمعون دون أن يقاطع فيلجأون إلى صدى المتكلم طلبا للسماح بالمقاطعة. أما في الحوار المسرحي فإن توزيع حق الكلام يعود إلى المؤلف، ثم إلى المخرج، ونظرة كل منهما إلى الموضوع وطبيعته الشخصية، ودورها وأهميتها في الخطاب المسرحي، فمن المحتم أن تحصل الشخصية البتلة على كلام أكثر ووقت أطول مما تحصل عليه شخصية ثانوية، فالحوار بين الشخصيات متناوب دون مقاطعة الواحدة للأخرى.

<sup>1</sup> فرحان بلبل. النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص 108.

<sup>2</sup> ينظر كبير إسلام. سيميائية المسرح والدراما، ترجمة رثيف كرم، ص 275-285.

<sup>3</sup> عندما يألف أفراد المجتمع تعابير معينة فيفهمون معناها دون غيرهم ولو نقلت هذه التعابير إلى بيئات أخرى لما فهمت، إذ يغلب عليها الدور الاجتماعي أكثر من الدور الوصفي الإعلامي للموقف المراد التعبير عنه.

**ج- التماسك النصي:** ضوابط التماسك النصي في المحادثة تكون فضفاضة، أي أن المتحدث بإمكانه أن يستخدم الاستطراد والتكرار والاستنتاج بلا مقدمات، وتغيير الموضوع فجأة. بينما يكون التماسك النصي في الحوار الدرامي أكثر قوة ومتانة ورصانة، ويمكن تدقيق هذا كما يلي:<sup>1</sup>

**ج-1: التماسك الفعلي (الفعل):** يربط المحاور كلامه بفعله، فكل تلفظ عادة ما يتبع حتى يضمن التواصلية أكثر.

**ج-2: التماسك المسرحي للخطاب:** يستطيع المستمع أو المتفرج على الحوار الدرامي أن يميز مرجع النص الخطابي وأن يجد الفكرة الرئيسية الإجمالية، ويميزها عن غيرها من الأفكار الثانوية المطروحة، والتي يجري الرجوع إليها في مجرى التخاطب.

**ج-3: التماسك المنطقي:** يمكن للشخصيات المتحاور أن تخلق جوا من الترابط بين الأحداث، فتتابع وفق مبدأ العلية أو السببية، كما يمكن أن نجد علاقة منطقية بين العالم الدرامي الحقيقي والعالم الافتراضي المعروض.

**ج-4: التماسك البلاغي أو الأسلوبي:** يتجلى هذا التماسك من خلال انفعال الشخصية المحاور مع حوارها، فتصبغ عليه لغتها الفردية المتميزة، وأسلوبها الجمالي المميز بتكرار بعض الكلمات أو الجمل والعبارات، فتشكل بذلك قوة بلاغية تتجلى في حوار الشخصيات من بداية الخطاب المسرحي إلى نهايته.

**ج-5: التماسك الدلالي:** المقصود بهذا التماسك علامات النص الدالة عليه فتبقى الكلمة المفتاح تتردد على ألسنة الشخصيات، من بداية الخطاب المسرحي إلى نهايته كذلك.

<sup>1</sup> ينظر: سيمياء المسرح والدراما، ص 285.

## رابعاً- مميزات الحوار المسرحي وسماته:

يتميز الحوار المسرحي بجملة من الميزات والخصائص تزيد من دراميته نوردها فيما يلي :

## 1- الإفصاح والإبانة:

يهدف الحوار المسرحي إلى خلق وسيط للتواصل بين الممثل/الكاتب والمتلقي/القارئ، ولذلك وجب أن يكون هذا الحوار مدونا بدقة معبرا، يكشف عن الفكرة التي يريد أن يطرحها الكاتب، فلا يضيع جهده بين ثنايا الكلام. ومن سمات هذا الحوار: "ما حَسُنَ تركيبه، سَهْلَ قوله، وانفتح معناه، وعبر تعبيراً ملائماً، لذلك وجب التوضيحية بزخرف الكلام، وأناقته في سبيل المعنى"<sup>1</sup>.

وتتطلب هذه السمة اجتناب الأطناب قدر المستطاع، وعدم ترك شخصيات العمل المسرحي تتحدث كثيراً، حديثاً لا طائل من ورائه، لا يثري العمل المسرحي ولا يبين عن الشخصيات ولا ينمي الأحداث.

ولتوضيح ذلك نأخذ جزءاً من حوار جرى بين "عائشة وأمها" في مسرحية "أم الشهداء"<sup>2</sup> لـ "عز الدين جلاوجي":

"عائشة: مرحى.. مرحى أماه، خرجت باكراً وعدت باكراً....

دعيني أساعدك.... إليك أماه... أحط عنك فربة الماء الثقيلة..

والله لأنت أعظم من كل الرجال.

الأم: هكذا أمك دوما، مجاهدة طول حياتها في البيت وخارج البيت، آه يوم كنت في سنك يا ابنتي كنت أفعل كل شيء، أقوم بشؤون البيت، أساعد أبك في جمع الحطب، وفي الحرث، الحصاد، الدرس، الرعي، وحتى الحراسة ليلاً، فيسهر هو لأنام أنا، وأسهر أنا لينام هو...."<sup>3</sup>.

رغم بساطة لغة الحوار -وهي قصد من المؤلف- الملائم لبساطة الشخصيين، إلا أنها كشفت عن لبسة ريفية لا زال أهلها يعتمدون على القرب لجلب المياه، كما يكشف لنا بساطة بيت القروي،

<sup>1</sup> طه عبد الفتاح مقلد. الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975، ص 10.

<sup>2</sup> أم الشهداء: مسرحية لعز الدين ميهوبي، تتحدث عن تضحية الأم بأبنائها في سبيل حرية الجزائر.

<sup>3</sup> عز الدين جلاوجي. أم الشهداء، دار هومة للنشر، ط 1، الجزائر، 2003، ص 11.

ومختلف الأشغال اليومية التي تقوم بها المرأة سويا مع الرجل، من جلب للماء وحرث وحصاد وحراسة، فهذه الزوجة اقتسمت مع زوجها كل مشاغل الحياة، حتى ما تعلق الأمر بالجهاد والنضال، فوقفت إلى جانبه ولم تتأخر عنه، بل كانت نعم الرحم المنجبة للأبطال والشهداء.

وهنا تبرز فطنة الكاتب المسرحي ونباهته في أن يُنطق شخصياته ما يريد، دون أن تتجلى ذاته في الخطاب المسرحي، أو تُكشف ميولاته الشخصية، فبين الفكرة دون أن يكشف ذاتيته، فيقول: "حسين رامز":

"الدراما شكل من أشكال الفن، قائم على تصوير الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث، هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار بين الشخصيات دون تدخل الفنان بالشرح أو برواية ما يحدث"<sup>1</sup>.

يكشف الناقد في هذا القول عن قيمة الحوار في الكشف عن أحداث الحادثة أو الفكرة التي يعالجها الكاتب، وأهميته في إحداث المتعة لدى المتلقي، لأن المباشرة وسرد الأحداث ينقصان من قيمة العمل المسرحي والفرجة المسرحية، إذ تتحول المسرحية بذلك قصة تروى.

## 2- مناسبة اللغة لموضوع المسرحية:

عنصر التشابك عناصر العمل المسرحي وتتآلف، وما يتعلق بتفصيل عنصر حتى يرتبط بعنصر آخر فلئن رأينا في العنصر السابق قيمة الإفصاح والإبانة في لغة الحوار وكيفية ولوجها في كتاب وأعماق الحوار المسرحي، وسنكشف هنا عن قيمة مناسبة اللغة لموضوع المسرحية، إذن طبيعة موضوع المسرحية تقتضي من المؤلف أن يغير لغة حوار، وأن يكيّفها وفقه.

إذ تختلف لغة المسرحية ذات الاتجاه الواقعي عن لغة المسرحية ذات الاتجاه التاريخي، وعن ذات الاتجاه الرمزي، بل يمكننا أن نجزم القول بأن مجموعة من المسرحيات حتى وإن كانت من اتجاه واحد لنفرض أنه تاريخي، فإن اختلاف الحقبة التاريخية يفرض على منتج الخطاب المسرحي تغيير لغته، أو بالأحرى مستوى لغته، وطبيعة المعجم اللغوي المستعمل، فالقاموس اللغوي للعصر الجاهلي غير القاموس المتداول في العصر الإسلامي، وغير القاموس المتداول في العصر العباسي وغير المتداول عندنا حاليا. وفي

<sup>1</sup> حسن رامز محمد رضا. الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972، ص 27.

هذا يقول "توفيق الحكيم": "الموقف هو الذي يملئ طبيعة الحوار، فيتلون الحوار بلون الموقف المسرحي"<sup>1</sup>.

ومن مقتضيات تلاؤمه مع الموقف المسرحي أن يتلاءم مع الشخصية وفكرها، (خاصة الشخصية البطلة) على اعتبار أنها حاملة الفكرة الرئيسية للموضوع.

ويمكن أن توضح تلاؤم اللغة مع طبيعة موضوع المسرحية، من خلال هذا المقطع أو الحدث المسرحي المقتطف من مسرحية "المخضرم"<sup>2</sup> لـ "محمد آدار" التي يكشف من خلالها معاناة "علي" وسط جماعة يختلف عنهم في المنطلقات والطموح.

"علي: الناس، هب، هب، هب، وأنا باقي واقف.

جاء اللي جاء وأنا باقي واقف .

صار لي صار أنا باقي واقف.

هذا طار، هذا طاح هذا غاب، هذا غير، هذا اتنحى، هذا هرب أنا باقي واقف.

الناس هاي، هاي أنا باقي واقف.

هيا جات كوارث، زلزلة موري زلزلة أنا باقي واقف.

الربيع، صيف، خريف، شتاء راحوا أنا باقي واقف.

عاودوا ولاو عاودوا ولاو أنا باقي واقف.

من ذاك ذاك العام إلى يومنا هذا.

أنا بنادم أنا؟

أنا داندو.

<sup>1</sup> توفيق الحكيم. فن الأدب ص141.

<sup>2</sup> المخضرم: مسرحية ألفها محمد آدار، سنة 1994، مثلت بمسرح وهران، بلعباس، تعالج عدم الاندماج الاجتماعي عند بعض الأشخاص الذين يقعون في أماكنهم ولا يستطيعون أن يسايروا التغيرات الاجتماعية، فيبقون مربوطين بماضيهم.



الناس هاك وهاك، هابطة من وطالعة من.

وأنا علي بلقاسم باقي حاله هو هو.

الجماعة: أنت الضجيج المكروه.

أنت الهايشة المهمش.

أنت الشر المشرور .

أنت البهيم المبهم.

أنت الدابة المدبدة.

علي: نستاهل علي رايب زيديوني"<sup>1</sup>.

ويستمر "علي" في نعت نفسه بكل العيوب، وشتم وسب كل ما يومئ إليه بصلة.

فهذا المقطع وعلى الرغم من عامية لغته، إلا أنها تتطابق مع موضوع المسرحية الذي يدور حول ضياع "علي" وسط تغير وتبدل قيم مجتمعه، إذ بقي مربوطا بزمن غير الزمن الذي يعيش فيه، ويؤمن بأفكار اعتبرتها "الجماعة" رمزا للرجعية. فهو يصرح بأن كل شيء تغير في وجوده إلا هو ظل قابعا غير قابل للتبدل.

وتجسد شخصية "علي" فكرة المؤلف - بامتياز - لأولئك الذين اصطفوا على هوامش المجتمع، ينظرون إلى ما يحدث بالهيار وفي هذا تقول "إليزابيت وود بريدج" "ELISABETH woodbridj": "الدراما ما هي إلا تقديم أو عرض لحدث أو فعل أو مجموعة أحداث بينها صلة، والتعبير عنها مباشرة بالكلمة والإشارة والحركة، إن موضوع الدراما دائما ما يتناول الفعل ورد الفعل، بالإرادة الإنسانية، وهي تتعامل مع وجهة نظر، وليس مع تتابع أحداث، أي أنها تتعامل مع العلاقة الأساسية كأسباب ونتائج"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> محمد آدار. المخضرم، (مخطوط) مسرح وهران، 1994، ص 03.

<sup>2</sup> شكري عبد الوهاب. النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص 11، نقلا عن:

Elisabeth Woodbridj. The drama, Its Technique, allyn and Bacon INC. Boston, 1926. P13.

إذا يكتشف الكاتب ببصرية وتهكم الأزمة النفسية التي تقع فيها النفس البشرية من جراء عدم اندماجها في المجتمع وما يترتب عنها من نتائج وخيمة. فهو يرصد الفعل ورد الفعل في آن واحد.

ويذهب "برايس PRICE" مذهب "إليزابيث"، عندما يربط الحياة والأحداث المحتملة فيها بالأحداث المجسدة في الدارما، وأن هذين الأمرين يجب أن يربطاً بلغة تتوافق معهما، يُجسدهما تجسيدا فعليا، يقول: "إن الدراما ما هي إلا محاكاة لفعل تام، يناسب الاهتمام العاطفي للإنسان، وتتطور بنجاح، في تتابع واستمرار، وحوادث مختلفة الحدوث تتمثل، ويعبر الكلام والرموز عن صورة الحياة والأوضاع الفعلية"<sup>1</sup>.

ولا يمكن أن يصور الكلام الحياة والأوضاع الفعلية التي تعيشها الشخصية، وبالتالي الموضوع الذي يريد أن يطرحه الكاتب، إلا عندما يحدث نوع من التناسق والانسجام بين الموضوع واللغة التي قُدِّم بها، فهي روحه وقلبه النابض.

### 3- انسجامه مع الشخصية:

إن من علامات الخطاب المسرحي الناجح أن تعي الشخصية ما تقول وما تفعل، إذ لا تُنطق إلا بما يناسبها، فيحدث الانسجام بين الشخصية وما تمثله أو ما تؤديه، ومن علامات انسجام الحوار مع الشخصية وملاءمته لخصوصياتها، وطبيعة مواقفها أننا نراه قد يطول وقد يقصر، قد يكون هادئا وقد يكون عنيفا، وهذا طبعا تماشيا مع طبيعة الموقف الذي توضع فيه الشخصية، فتؤثر بموقفها في الحوار، كما تتأثر هي ذاتها به: "فقد يمضي الحوار على نحو عاد، حتى يبلغ الموقف حد التأزم، فيتوتر الحوار، ويزيد إيقاعه ويفتح -في المسرحية البشرية- أقرب إلى الشعر، وقد تتطور الشخصية خلال نمو الحدث المسرحي، فيتلون الحوار حسب ما طرأ عليها من تغيير، كما يتلون حسب اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> المرجع نفسه، ص 11. نقلا عن:

W.T.Price, the technique of drama, Apleton Century Company, New york, 1935, p5.

<sup>2</sup> عبد القادر القط. من فنون الأدب المسرحية، ص 34.

وقد تتحول لغة الحوار إلى أقصى تجسيد للمشهد وتشخيصه، ويظهر ذلك في مسرحية "الدالية"<sup>1</sup> وذلك في خطاب "بلارج" إلى منافسيه في الحكم، بعد أن فاز عليهم واختارته "لحاداية" حاكما وسلطانا:

"بلارج: أرواح يا الفاهم حضر لي قائمة بأسماء الشعب الفاهم، وأنت يا الزاهي جييلي الزهوانية من الشعب، وأنت يا الباهي جييلي الفواخة، وأنت يا الهايم جييلي البنزاسة، وأنت يا الهايل جييلي فارغين الشغل، وأنت يا بودبزة وبوخبرة أبقاو معايا في القصر، واحد عساس يعس لقصر ولاخر طباخ يديرنا ماكلة تشبّع"<sup>2</sup>.

يظهر من خلال هذا المقطع أن كلام "بلارج" جاء موافقا لدور الشخصية في العمل الدرامي، فأسند مهمة الطبخ لـ "بوخبرة" ومهمة الحراسة لـ "بودبزة".... وهذا التساوق السيميائي مثل قمة الانسجام والتلاؤم بين الشخصية والحوار.

ولا يكتب النجاح لدور المسرحي إلا إذا حدث نوع من التكامل بين الشخصية، وما تقوله وما تقوم به، والحيز أو الفضاء المسرحي الذي تتحرك فيه. وفي هذا يقول "إدوارد جوردن كريجج" **"EDWARD GORDON GRAIG"**: "إن فن المسرح لا هو تمثيل فقط، ولا نص مسرحي فقط، إنه ليس مشاهد أو مناظر فقط، ولا رقص، إنه توليفة من كل هذه العناصر، الفعل الذي هو جوهر التمثيل، والكلمات والعبارات التي تشكل قوام مسرحية، والسطور والأسلوب، واللون الذي يصبغ المشاهد المسرحية، والإيقاع الذي هو جوهر فن الرقص"<sup>3</sup>.

يكشف "إدوارد" في قوله هذا قيمة التوافق بين عناصر الدراما، أو التكامل والانسجام بين الشخصية والحوار، فلا يُنطق الكاتب شخصياته إلا بما يلائمها من حيث المستوى الثقافي والاجتماعي والديني، فكلام الإمام غير كلام الفلاح، وكلام الطبيب غير كلام النجار، فلكل مستوى لغته، وطبيعة قاموسه اللغوي، بل إن الشخصية الواحدة قد تتغير لغتها تبعا لموقف معين تفرضه عليها سيرة الأحداث في الخطاب المسرحي.

<sup>1</sup> الدالية: مسرحية نثرية لعز الدين ميهوبي، إنتاج مسرح باتنة الجهوي، شاركت في مهرجان المسرح العربي بالأردن وحازت على خمسة جوائز من أصل سبعة، كأحسن حوار وأحسن إخراج وأحسن دور نسوي، وتدور أحداث المسرحية حول مملكة أسطورية سماها الكاتب "الدالية" يموت سلطانها، فيختار القوم في كيفية تعيين خليفته.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي. الدالية، ص 32.

<sup>3</sup> شكري عبد الوهاب. النص المسرحي، ص 11. نقلا عن: EDWARD GORDON GRAIG on the surt of the theatre, william heumen , ltd. London.1957.p 138.

كما يتجلى التلاؤم بين الشخصية وما تقوله في مسرحية "سفنونية قابيل"<sup>1</sup> لـ"عز الدين جلاوجي"، ولنا أن نضرب بالحوار الافتراضي التالي بين "الميت" وأصدقائه المشيعين له:

"الميت: (وهو مسجى في كفنه الأبيض) ستلحقون بي جميعا وستحملون إلى هذا المكان.

تاجر مشيع: ليت الموكب يُسرّع، لقد ضيّعت من وقتي كثيرا.

زان مشيع: آه يا جاري سليمان كم هي جميلة زوجتك التي تركت، ليس إلا شهر وتنسك، وسأنصب حياتي لأصطادها كالفراشة.

عدو مشيع: ما أعدل الموت حين يأخذ أمثالك، ويا لفرحة الدود الليلة"<sup>2</sup>.

وبعدما يصل الموكب الجنائزي، ويوضع النعش، ويحمل الميت بسرعة، ويوضع في مكان منعزل للصلاة عليه، تكشف كل شخصية عن حقيقتها وما تطمح إليه، وتقتصر دعائها إلى ما تسعى إليه دون الاهتمام للميت:

"الإمام: الله أكبر.

التاجر: اللهم إني عبدك بن عبدك فبارك في تجارتي ورزقي وحسناقي.

الزاني: اللهم إني عبدك بن عبدك أقض أرواح كل أزواج الجميلات.

العدو: اللهم إنه عبدك وابن عبدك فكشر عليه الدود"<sup>3</sup>.

وبعدما يسلم الإمام من صلاته، تتسابق الأيدي في حمل الجثة نحو القبر، يواصل الكاتب كشف حفايا شخصياته استنطاق مكنوناتها:

"الميت: أولاد الكلب، لا يسرعون بي إلا إلى القبر، لو دعوتهم وأنا حي إلى تقديم الخير إلي ما حضروا بهذه الكثرة وهذه السرعة.

<sup>1</sup> سفنونة قابيل: مسرحية لعز الدين جلاوجي، ألفها سنة 2006، تتناول لحظة من كفاح فراق الدنيا في حوار ذهني بين أربع شخصيات وميت أثناء تشييع جنازته، في تودده، وصمت رهيب تتبادل الأيدي فيه ذراعي النعش، وصوت الأقدام المتخالفة، وهو سيد الموقف.

<sup>2</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال المسرحية غير كاملة، سفنونة قابيل، دار الأمير خالد للنشر والتوزيع، 2009، الجزائر، ص 07.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 07.

شيخ: يرحمك الله يا سليمان، اللهم وسع له في قبره.

الميت: يا لك من شيخ منافق تبكي نفسك خوفا من ظلمة القبر ووحشته وشراسة الدود ونهامته، وتدعو لنفسك بالرحمة وتلبسني أنا كالدئب يلبس بياض الطهر.

العدو: استروا أخاكم أستروه أرقد يا ولد الكلب سأضع فوقك قناطر من التراب.

الزاني: لا تحزن كثيرا يا جاري سأخلفك بخير على زوجتك.

التاجر: أسرعوا فالملائكة ستزوره الساعة، أسرعوا بالخروج...، عليك اللعنة لقد ضيعت الكثير من مصالحي"<sup>1</sup>.

وهكذا في ومضة مسرحية استطاع الكاتب أن يجسد فكرة التطابق والانسجام بين الشخصية والحوار وما تقوله. فحديث "التاجر" يكشف مدى حرصه على الوقت وقيمه في كسب الربح، حتى وإن تعلق الأمر بجنازة، وحديث "الزاني" يكشف شدة حرصه على إشباع شهوته غير مبال بمن أو كيف أو متى. وحديث "العدو" يكشف مدى حقه وشدة بغضه التي لم يستطع أن يتخلص منها رغم هول الموقف.

#### 4- التكثيف والتركييز والإيجاز:

إن أجمل ما يميز شعرية الخطاب المسرحي عامة، والحوار بخاصة، أن الكلمة فيه تملك قدرة لفظية مشحونة بالدلالة، أو ما يصطلح عليه بالتكثيف الدلالي<sup>2</sup>، فالحوار في الخطاب المسرحي يستطيع أن يلخص دوره أو عمله المسرحي، في لفظة أو جملة مسرحية، إذا عرف الكاتب كيف يتقنها ويشحنها بالعاطفة، ويكشف معانيها ويوجز دلالاتها، وفي هذا يقول "إبراهيم الكيلاني": "إن الكلمة هي كل شيء، إنها رسول الفكر، ذات امتداد ووقع وإصابة وصدى، تخرج من فم الممثل، فتشيع في الحوار الدرامي معنا خاصا، تزيد حركات الممثل دلالة ورمزا، بل قد يمتد معناها إلى أبعد من مدلولها الأصلي، ومما قصده المؤلف ذاته. ذلك أن اللغة الجسدية لغة مباشرة تعتمد على التكثيف والتركييز،

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 08.

<sup>2</sup> التكثيف الدلالي: مصطلح سيميائي يقصد به أنه اللفظة في الحوار المسرحي بوصفها علامة سيميائية لا يمكن أن تدرس منعزلة بل في حضم العلامات المتداخلة من سمعية- بصرية، صوتية ولونية، فإذا قال الممثل "الجزائر" بصوت مرتفع وتبعته موسيقى ثورية ولون خشبة بلون أحمر وكان نطقه لها جهوريا، وأتبع نطقها برفع الذراع إلى الأعلى ورفع الرأس، كل هذا يعتبر تكثيفا دلاليا.

واستنفاد الطاقة التعبيرية للكلمة إلى أبعد الحدود، فتقذفها إلى أذن السامع من أقرب سبيل، مشحونة بالكمون الدرامي الذي يجعل منها كلمة مقولة وفاعلة ومنفعلة"<sup>1</sup>.

نستشف من هذا القول أن اللفظة في الحوار المسرحي لا توضع اعتباطاً بل تدرس، فموقعها في سيرورة الحديث مدروس بدقة، وطريقة نطقها ووضعيتها إلقاءها مدروسة سلفاً، تبعاً للشخصية ولوقوفها والموضوع العام المعالج، وإن كانت مثل هذه التوقعات اللفظية في الخطاب المسرحي تقع على عاتق المخرج والممثل أكثر مما تقع على عاتق المؤلف، على اعتبار أن الخطاب المسرحي قلماً يثبت على الصيغة التي ألفه بها المؤلف إذ يخضع - خاصة الحوار - إلى كثير من التعديلات تبعاً لطرق الإخراج، وطبيعة التمثيل والقاعة، وطبيعة الجمهور نفسه، والزمن المتاح للعرض. وفي هذا يقول "بيكر" G.P. "Baker": "الدراما الجيدة تغطي بدقة العواطف والأحاسيس كشيء أساسي، مستخدمة الفعل، الشخصية، الحوار، ومساحة زمنية معينة ومحددة، ولا تزيد عن الساعتين والنصف، والثلاث ساعات، وهي عادة بطريق غير مباشر، عبر الممثل كقناة توصيل جيدة للمشاهدين، وليس عن طريق المؤلف"<sup>2</sup>. إذن فالخطاب المسرحي يكشف الحياة ويلخصها ويركزها ويختصرها، في مجموعة أحداث أو أفعال تمثل على خشبة المسرح.

ويمكن الاستشهاد في هذا الصدد بمسرحية مكثفة مركزة موجزة لـ "عز الدين جلاوجي" بعنوان: "هي... هن"<sup>3</sup>، كشف عبر حوار "هي" مع "هن" المختصر المعتصر ظاهرة اجتماعية تمثلت في مطالبة بعض النساء بالمساواة مع الرجال، بل وبلغ بمن الأمر إلى حد التخلي عن الأنوثة، والدعوة إلى ضرورة تأنث الرجال ومعاقبتهم، يقول:

"هي: وهكذا يا أحبائي لم نعد الجنس اللطيف... بل نحن اليوم الجنس الخشن، لا بد من تغيير الجلد والشكل والصوت، بل واستطعنا بعد نضال طويل وجهاد مرير من تغيير الاسم منذ الآن نحن رجال، وهن نساء. هاهو الطلب ينتصر لنا، فيستطيع أن يقهر الأنوثة فينا، ويقهر الذكورة

<sup>1</sup> إبراهيم الكيلاني. الأوراق، دار المسيرة، ط1، عمان، الأردن، 2003، ص 196.

<sup>2</sup> شكري عبد الوهاب. النص المسرحي، ص 12 نقلاً عن:

George Pierce bahur, Framatic Technique, Houghton Mifflin Boston, 1919, p46.

<sup>3</sup> مسرحية "هي... هن": لعز الدين جلاوجي، ألفها سنة 2006، تعالج ظاهرة استرجال النساء وتحولهن إلى رجال، يبحر صباحاً في كنف المسرح الذهني، إذ تطالب "هي" أن تصير رجلاً ويصير الرجال نساء وتوافقها مجموعة من النسوة حملن المشروع نفسه فتظهر "هي" متمرة في حالة استنفار قصوى أمام تجمع ضخم للنساء وقد ارتدت قميصاً وتباناً وحلقت شعرها وأزالت من وجهها كل آثار الزينة.

فيهن ... فنحن منذ اليوم لا فهود ولا حمل ولا إرضاع بل النهود لهم أقصد لهن وكذلك الحمل والإرضاع وكل شؤون البيت، هذه أحبائي آخر الإنجازات ولكم الكلمة"<sup>1</sup>.

ثم تردُّ عليها بعض الحاضرات مُطالبَةً بضرورة معاقبة الذي كان رجلاً، ومحاکمته على ظلمه لحواء، لتحمله في آخر المطاف على تأسيس جمعية للدفاع عن حقوقه، وهكذا تتحقق الدائرة الحوارية<sup>2</sup> في الخطاب المسرحي:

"حاضرة 1: ولكننا طالبنا بمعاقبة الرجل أقصد المرأة على جرائمه أقصد جرائمها.

حاضرة 2: وآدم أول من نحاكم وندين على جرائمه ضد حواء.

حاضرة 3: يجب أن نفرض على الرجل أقصد المرأة الحلي والجواهر والحريير وأحمر الشفاه و...

حاضرة 1: بل ونغير كل شكله مادام سيصير امرأة ليدوق ذل الحمل والإرضاع والكنس والطبخ

...

حاضرة 2: وعلى الرجل أقصد المرأة حينئذ أن تُؤسَّس لها الجمعيات، وتطالب بحقوقها وبمشاركتها للرجل كل الحقوق لتعرف معاناتنا نحن النساء أقصد الرجال.

هي: حبيتم، حبيتم وإلى لقاء آخر"<sup>3</sup>.

إن هذه المسرحية تجسد بحق ظاهرة التكتيف والإيجاز والتركيز في الحوار المسرحي، إذ استطاع المؤلف وبمجموعة من الجمل المسرحية أن يكشف عما تصبو إليه بعض الأصوات المتعالية بنداء المساواة فيتحقق بذلك تعريف "آلان داوونر" للدراما بقوله: "هي محاكاة مكثفة وتصوير مركز الحياة"<sup>4</sup>.

فالكاتب اشتغل في إنتاج حوار شخصياته على فرضية أن المؤلف لا يترك الشخصيات تتحدث بإسهاب، وتندمج في حديث لا هدف منشود منه، ولا فائدة مرجوة من إسهابه، حتى لا تخرج عن

<sup>1</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة، هي ... هن، ص 13.

<sup>2</sup> الدائرة الحوارية: هي أن يؤول الحوار إلى النقطة التي بدأ منها، فبدأ بنضال المرأة من أجل الحقوق وانتهى بالرجل الذي صار امرأة إلى تأسيس جمعيات للمطالبة بالحقوق.

<sup>3</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال الأدبية غير الكاملة، هي وهن، ص 14.

<sup>4</sup> شكري عبد الوهاب. النص المسرحي، ص 12، نقلا عن:

الموضوع ولا تتعدى الحدود المرسومة لها. أي لا بد من الاقتصاد في الحوار، بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية معينة، وليس معنى الاقتصاد في الحوار الإيجاز لدرجة تؤدي إلى عدم الفهم<sup>1</sup>.

## 5- الواقعية:

إذا نظرنا إلى الحوار من جانب هذه الميزة - أي الواقعية - جرنا الحديث إلى مفهوم **المحاكاة** في المسرح، وجرنا الحديث إلى علاقة الفنون بالواقع، هل هي ترجمة حرفية له أم أنه المسرح ليس مجبراً على ذلك. على اعتبار أن بعضهم اعتبر المسرح متعة لا منفعة وأنه نشاط منقطع عن الحياة الواقعية فيفرون بين المعرفة بوصفها فعل تقدم روحي وبين العمل الذي هو فعل تقدم مادي<sup>2</sup>. فرفعوا الفن عن الواقع وأعلوه إلى عالم المثل، في حين نجد أن واقعية المسرح قد تجسدت في كتاب "فن الشعر" لأرسطو، الذي ظل يصرفه على ضرورة واقعية الفن المسرحي فكان "أكثر واقعية من معلمه وقد نزل من الغيب إلى دنيا الحياة الفعلية، وكان تفسير الأشياء بذاتها من ذاتها"<sup>3</sup>. ويتجلى حديثه على واقعية المسرح وواقعية الحوار والأفعال التي تقوم بها الشخصيات في تحديده لموضوع المأساة بقوله: "تنشأ فيها أحداث دامية بين الأصدقاء، كأن يقتل أخ أخاه، أو يوشك أن يقتله أو أن يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع، وكمثل الولد يرتكب الإثم في حق أبيه أو الأم في حق ابنها، أو الابن في حق أمه، نقول إن هذه هي الأحوال التي يجب أن نبحث فيها"<sup>4</sup>.

وتتشابك واقعية الحوار بواقعية الحدث، فيظهر - أي الحوار - أنه مشابه للحوار الواقعي الجاري بين الناس يومياً، من جهة ومخالف له من ناحية أخرى، إذ يشاهده في أنه يعرف بنوازع الشخصيات وسلوكها الإنساني، ويخالفه في أنه مركب بطريقة فنية لها وظائف محددة.

وخلاصة القول أن الحوار إذا اتسم بالواقعية لا يعني أنه واقعيًا بحتًا، بل أن يوحى بالواقع. وهذا ذهب إليه "جالزورثي" والتزمه في مسرحياته عندما اعتبر أن واقعية الحوار هي أن يراعي الكاتب مقدرة الشخصية على التعبير عن ذات نفسها في واقع حياتها<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> ينظر: عادل النادي. مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 30.

<sup>2</sup> ينظر: سيدني فنكشتين. الواقعية في الفن، ترجمة دريني خشبة، دار الجامعيين للنشر، بيروت، لبنان، 1985، ص 12.

<sup>3</sup> إيليا الحاوي. الفن والحياة والمسرح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1985، ص 102.

<sup>4</sup> أرسطو. فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، مصر، 1997، ص 43.

<sup>5</sup> ينظر: على أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، 1991، ص 88.



وتتجلى الواقعية بهذا المفهوم في الخطاب المسرحي الجزائري في مسرحية "عيسى تسونامي" لـ "عز الدين ميهوبي" وبالضبط في المشهد الأول في الحوار الذي دار بين "زينب" الخياطة أم "سميرة"، و"القوهواجي قرداش" والشيخ المتقاعد المعروف بـ "سي مختار" حول زواج "سميرة" بـ "عياش" ابن الكاتب العمومي "عيسى تسونامي"<sup>1</sup>.

"قرداش: والله غير عياش عندو الحق يا زينب ... أنت لازم لك راجل معاك في الدار، وعياش ما فيه حتى عيب، شاب باهي وظريف، كيما الشباب لي حابين ينجحوا ويستبيتوا ويديروا التاويل ... هاو مسكين هاج مع الفيزا ... وما كتبلوش ربي ... لربما إذا قبلت باش تزوجيه بنيتك سميرة يتحل المشكل.

زينب: سميرة خلصت الجامعة وهو ...

سي مختار: العيب موش في الإنسان إذا قاري ولا موش قاري ... العيب إذا موش راجل ... هاهم قدامك الألوفا من لي خلصوا الجامعة وقاعدين يكيلوا في الطرق، ما يجبوا خدمة، ما يفكروا في المستقبل ... اتعلموا السياسة وعادوا كل ربعة خمسة، يديروا جمعية ويقولولك احنا نمثل المجتمع المدني"<sup>2</sup>.

إن هذا المقطع وعلى الرغم من بساطته، وبساطة لغته، إلا أن الكاتب وبأدوات فنية بسيطة استطاع أن يجعل حواراه واقعيًا، وأن يُنطق شخصياته بما يتلاءم ومع واقعها الذي تعيشه. فـ "قرداش" دافع عن رجولة "عياش" رغم أن الأيام عكست حظه فلم يستطع الحصول على التأشيرة (الفيزا)، وأن بقاء "زينب" مع ابنتها الوحيدة "سميرة" في غياب الأب المغترب بفرنسا لا يعد حصانة، فينبغي أن تحصن ابنتها برجل وبالتالي تحصن بيتها.

كما تتجلى واقعية "زينب" في أنها نظرت في الفارق في المستوى الدراسي، وهي نظرة تنظرها كل امرأة لها بنت متخرجة من الجامعة، فترى أن ابنتها لا تتزوج إلا رجلا في مستواها، أو أكثر منها مستوى، أمّا وأنها تقبل برجل دونها مستوى فهذه منقصة في نظرها.

<sup>1</sup> عيسى تسونامي: مسرحية لعز الدين ميهوبي تدور أحداثها في مدينة قسنطينة بطلها "عيسى تسونامي"، وهو كاتب عمومي أمام مقهى، يقصده الناس على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية من رئيس البلدية إلى الصحفي وموزع البريد ولاعب كرة القدم والخياطة ... وتنتهي بأن يستغل عيسى تسونامي نفوذه الاجتماعي ليترشح للانتخابات البلدية فيفوز بالأغلبية الساحقة.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي. عيسى تسونامي، المكتبة الوطنية الجزائرية، مخطوط، ص 15.

ويشع كلام "سي مختار" واقعية، حيث يكشف كلامه تشريحا للمجتمع من أن مقياس التفاضل بين الناس ليس المستوى الدراسي، وإنما الجهد والاجتهاد في الحياة، الذي عبر عنه بلفظ الرجولة، وضرب لها مثلا بكثير من الشباب ممن أنهموا دراستهم الجامعية، ولكنهم لم يظفروا بمنصب عمل فمالوا إلى ممارسة السياسة لسد الفراغ على حد قوله.

## 6- التوالدية:

وهي ميزة تميز الحوار المسرحي عن غيره بخاصة المحادثة اليومية، إذ قد يكون الحوار فيها ثابتا غير متوالد، بينما يكون الحوار المسرحي مبنيا على مبدأ السببية أو العلية، أي أنه يكون علة لتطوير الحدث وأن الكلام يتوالد بعضه من بعض وقول شخصية لكلام معين يكون سببا في جرها إلى قوا كلام ناتج عنه، أو سببا لكلام آخر يقال لاحقا، وهكذا. فهذا النمو والتوالد في الحوار هو السلاح الرئيس الذي يتسلح به صاحب الخطاب المسرحي، ليشد انتباه القارئ/المتفرج، ويزيد من ارتباطه به. فلا يكون حوارا مملا يدعو القارئ/المتفرج إلى الهجران. وهذه هي الخصيصة التي تزيد من احتدام الصراع بين الشخصيات، إذ أن حالة الشد والجذب والتأزم في مسرحية معينة، قد تكون بسبب كلمة تقال، وفي هذا يقول "فرحان بلبل": "إن الصراع يولد الحوار التنافسي بمنطق السببية، الذي يبنى الحكاية، وهذا النمو والتوالد يجب أن يُبنى بسرعة ودون توقف، حتى يستوفي الكاتب كل ما تقدم من أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية القصيرة المتاحة له"<sup>1</sup>.

نستشف من هذا القول أن صفة التوالدية في الحوار المسرحي تبني على أمرين هامين هما: السببية والسرعة، فالأول يساعد على تماسك أحداث الحكاية التي تبني عليها المسرحية، والثاني يجعل من حركة الأحداث تسير بوتيرة تتوافق وحركة الأحداث. ولنا المثل هنا بمسرحية "المغص"<sup>2</sup> لـ "أحمد بودشيشة". وإن كان بعض الدارسين قد أعاب عليه انعدام وحدة الموضوع التي هي صفة هامة في المسرح<sup>3</sup>، كما أعابوا عليه انعدام الرصانة في الحديث المسرحي<sup>4</sup>، أضف إلى ذلك أنه هو نفسه اعترف بأن عمله مال إلى الأسلوب المفصل والثثرة الحوارية التي أرهقت فضوله<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة، ط2، دمشق، سوريا، 2001، ص 122.

<sup>2</sup> المغص: مسرحية لأحمد بودشيشة، كتبها سنة 1984، تناول فيها معاناة المسرحي بوجه خاص، والفنان بوجه عام هذه المعاناة المزوجة طرفها الأول الأنتى والزوجة، وطرفها الثاني المؤسسة المسرحية التي تمارس عليه بيروقراطية تفقده لذة فنه.

<sup>3</sup> ينظر: الرشيد بوشعير. دراسات في المسرح الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، الجزائر، 1994، ص 49.

<sup>4</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 50.

<sup>5</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 51.

إذ رغم ما أعيب عليه من حيث المبالغة في الحوار، وبساطة الحدث وعدم رصانته، إلا أن التوالدية في الحوار ظاهرة للعيان، ويتجلى ذلك في حوار "المؤلف" مع "هو" و "هي"، في المقطع التالي:

"المؤلف: ماذا هل أنت تشتمني.

هو: كلا.

المؤلف: لقد قلت كلمة قبيحة.

هو: لا أقصد ... إنها مجرد كلمة جرت على لساني ... فلتت مني.

المؤلف: بل أنت تقصد أحدا.

هو: إني لا أقصدك.

المؤلف: الـ ... لعبة ... أية لعبة.

هو: اللعبة القذرة

المؤلف: لعبة من.

هو: لعبتك.

المؤلف: إذن ... أنت تسبني يا هذا"<sup>1</sup>.

وفي خضم هذا الشد الحواري بين "المؤلف" وخصمه "هو"، حول مسؤوليته عن كلامه وعن مدى صدق نيته في شتمه، أم لا، تتدخل "هي" لتزيد من شدة توتر الحوار وتوالدية السؤال والجواب.

"هي: لا أقصدك ... إنها مجرد كلمة جرت على لساني ... فلتت مني لأنتقم بسرعة.

المؤلف: الانتقام.

هي: ذد عن شرفك وعن كرامتك.

المؤلف: ماذا تقولين أيتها المجنونة.

<sup>1</sup> أحمد بودشيشة. المغص، مجلة آمال، وزارة الثقافة، عدد 14، الجزائر، 1984، ص 45.

هي: الحقيقة يا سيدي.

المؤلف: إنها ليست الحقيقة ... لقد رأيت عنها كثيرا.

هي: أفى رأسك شيء آخر؟ ألك أسلوب في الانتقام لا نعرفه.

المؤلف: ليس هذا من شأنك"<sup>1</sup>.

ويتواصل المد والجزر بين "هي" و"المؤلف" وما ينفك هذا التوالد ينتهي حتى يتدخل "هو" مرة أخرى، فتصير الأقطاب الثلاثة (هو، هي و المؤلف) مولدة لتوالدية الحوار، وتصير تراتبية بثلاثة منابع لا بمنبعين فقط، وإن كان المنبعان الرئيسيان هما "هو" و"هي" أما المؤلف فيتحول إلى محرك للحوار بين الطرفين الأولين فقط.

"هو: لا تحاوي أن تعرفي لكنه سينتقم مني إن آجلا أو عاجلا تأكدي.

المؤلف: المؤلفون لا ينتقمون إنهم أنقى الناس، إنهم الصنف الذي لا يعرف للانتقام طريقا ولا مذهبا.

هي: وشرفك يا سيدي؟

هو: ليس للمؤلفين شرف يغارون عليه، لذلك نرى قلوبهم خاوية ليس فيها ذرة من الغيرة تحفزهم للانتقام"<sup>2</sup>.

## 7- الرشاقة والإيقاعية:

ويتعلق الأمر هنا بضرورة أن يضع المنتج للحوار المسرحي في حسابه أن طول المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى، فيضطر إلى اختصار كلامه وحديث شخصياته، هذا الاختصار الذي يجب أن يمتاز بإيقاعية في الجمل المسرحية، لتساعد الممثل على الأداء الجيد، كما تساهم في شد انتباه السامع/القارئ. كما يجب أن تغذي هذه الإيقاعية بالابتعاد عن الحروف التي لا تتلاءم إذا تجاوزت، مثل: السين الشين، والقاف والكاف، والكلمات المتقاربة في الصوت والنطق، والتي ترهق الممثل والمتفرج على حد سواء، وفي هذا يقول "فرحان بلبل": "إذ الإلقاء جزء من بناء الدراما، فالكاتب يكتب نصه المسرحي واضعا في ذهنه أن كلامه سوف يلقيه الممثل على الخشبة، ثم يأتي الممثل والمخرج فينبان الوصف المسرحي

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 64.

<sup>2</sup> نفسه، ص 47.

بالقاء الحوار ... إذا فإن قواعد الإلقاء المسرحي يجب أن ترتبط بالفعل الدرامي عند رسم الشخصية وصوغ العرض المسرحي"<sup>1</sup>.

ولنا أن نضرب المثل برشاقة وإيقاعية الحوار بمسرحية "من بلدها"<sup>2</sup> لـ "عز الدين جلاوجي" حين يحاور "الخادم" سيده بعدما يطلب منه أن يحضر الفطور، فيتفاجأ "الزوج" بامتناع "الخادم" عن الخدمة بوصية من الزوجة، ولتجسيد تجاهل الزوجة لزوجها وجعلها له نكرة في حياتها، يجعل الكاتب شخصيته باسم "هو" ويتجلى ذلك في المقطع التالي:

"هو: ما أثقل الليل ... ما أطوله ... اللعنة على الليل ... يا خادم.

الخادم: حاضر سيدي أمرك.

هو: لا تعرف! ... أين الإفطار؟

الخادم: الإفطار ... الإفطار...

هو: مالك تتمم؟ ... هيا عجل بالإفطار.

الخادم: لا يوجد إفطار اليوم ... يا سيدي.

هو: ويلك ... ماذا تقول؟ أم أنك قهذي؟

الخادم: لقد أمرتني سيدي ألا أقدم لك شيئاً.

هو: سيدتك وأين سيدتك.

الخادم: خرجت منذ الصباح الباكر. وأوصتني ألا أعطيك إفطاراً.

هو: ماذا تقول هل أنت قهذي"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مكتبة مديولي، القاهرة، 1996، ص 09.

<sup>2</sup> من بلدها: مسرحية ألفها سنة 2006، تعالج ظاهرة الزواج بالأجنبيات وآثارها السلبية على الحياة الزوجية، خاصة إذ انبنى هذا الزواج على مصلحة من الزوج من أجل الإقامة في الخارج أو ما شابه ذلك، فينجر عنه أن يصبح الزوج ذليلاً وأداة طيعة في يدي زوجته تمنعه متى تشاء وتمنع عنه ما تشاء.

<sup>3</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة، مسرحية "من بلدها"، ص 9.

وفي ظل دهشة الزوج النكرة المكنى عنه بـ "هو"، وإصرار "الخادم" على عدم تقديم الطعام امتثالاً لأمر الزوجة، يكشف "الخادم" عن نفسه بأنه لم يكن يهذي وأنه يعي ما يقول تمام الوعي، ثم يبرر السبب الذي جعل الزوجة تمتنع عن منح الطعام للزوج قائلاً:

"الخادم: لا أنا في كامل قواي العقلية ووعيي وإدراكي.

هو: بل هو هراء وجنون ... جنون.

الخادم: أرجوك سيدي لا تمس بكرامتي ... فأنا أعني ما أقول.

هو: إذا لم لا تقدم لي الإفطار.

الخادم: قالت سيدتي إن الخبز من بلدها.

هو: من بلدها؟

الخادم: وأن المعجون والزبدة من بلدها.

هو: من بلدها؟ أعرف ذلك.

الخادم: وأن ...

هو: أعرف... أعرف.... ولكن أين المشكلة؟

الخادم: المشكلة أنك لست من بلدها"<sup>1</sup>.

بحوار رشيق وإيقاعية متناغمة، ودون إشكال من حيث الجانب الإيقاعي في الكلام استطاع الكاتب أن يصور جانباً من معاناة المتزوجين بأجنبيات، خاصة إذا كان الزوج في موقع ضعف وضعّة وكانت هي في موقع قوة.

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 10.

## خامسا - وظائف الحوار المسرحي:

تكاد تجمع آراء الدارسين للخطاب المسرحي -الذين سبق ذكرهم- على أن الحوار المسرحي من أهم العناصر التي يقوم عليها بناء الخطاب المسرحي، لأنه الوسيلة التعبيرية التي يمكن أن يصل عن طريقها المضمون المطروح، وإن كانت تسانده في نقل المعاني والأفكار بقية العناصر كالمواقف والشخصيات، الإضاءة، الديكور. إلا أن هذه العناصر المسرحية تبقى شكلية أكثر منها تعبيرية، وقد تتضافر هذه العناصر مجتمعة لتحقيق وظائف الحوار التي طرحها وحددها "روجير بنسفيلد الابن" في معرض حديثه عن اللغة والحوار المسرحي ولخصها في ثلاث وظائف: "أولها: السير بعقدة المسرحية، أي تقديمها وتدرجها وتسلسلها، وثانيها الكشف عن الشخصيات، وثالثها مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية في أثناء إخراجها"<sup>1</sup>.

يسند الناقد هنا للحوار المسرحي الكثير من الوظائف والأدوار، إذ يعتبره من أبرز أدوات التعبير عن الأفعال في النص المسرحي، والانفعالات الداخلية والتفاعلات بين الشخصيات، فهو الذي يكشف عن الشخصية، وينمي الصراع ويحرك المشاعر، ويدفع الأحداث الجارية نحو النهاية، ولذلك: "فخطاب الحوار يعتبر المحور الذي يحمل الدراما، وإمكانية تحققها مرتبطة بإمكانية تحقيقه. لذلك وجب أن يتوافر على جملة من المواصفات ليصبح دراميا، وليس سرديا"<sup>2</sup>، ويمكن أن نوجز جملة الوظائف التي يضطلع بها الحوار المسرحي فيما يلي:

## 1- تصوير الشخصيات وتقديمها:

إن الحوار المسرحي يختلف من شخص إلى آخر، ومن مسرحية إلى أخرى، إلا أن هناك حقيقة هامة يجب أن توضع في الحسبان وهي أن الحوار المسرحي ليس مجرد حوار، بل هو جزء هام من أجزاء الخطاب المسرحي وفتياته، لذلك ينبغي أن يكون له دوره الفعال في رسم ملامح الشخصيات وتصويرها، فيكشف عن شخصية صاحبه وأفكاره وعواطفه، "فبالحوار نعرف الشخصيات وعواطفها، وبه نعرف مدى ثقافتها، وما تنويه من أفعال، وما أنجزته من مهام، وبالحوار أيضا تصارع الشخصية خصومها، وتصل بصراعها للنهاية المحتومة. ولكن قد يعاني الكاتب من مشكلة مقلقة في تصوير الشخصيات بالحوار لأن الإنسان في العادة لا يكشف عن نفسه بالكلام، بل يخفي عواطفه، ونواياه الشريرة والخيرة فلا أحد يقول عن نفسه أنه جبان، وإذا قال أنه شجاع اتمنائه بالادعاء والتفاخر

<sup>1</sup> روجير بنسفيلد الابن. فن الكتاب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مطبعة النهضة، مصر، القاهرة، 1978، ص 230.

<sup>2</sup> فؤاد الصالح. علم المسرحية وفن كتابتها، تالة للطباعة والنشر، ط1، 2001، ص 55-56.

ومع ذلك فإنه على الكاتب أن يجعل الشخصية تفصح عن نفسها بشكل طبيعي، وهنا تتجلى مهارة الكاتب وطول باعه<sup>1</sup>، وهنا يلجأ الكاتب والمخرجون عادة إلى حيل تساعد في رسم ملامح شخصياتهم كالاستعانة بالحديث النفسي، أو المناجاة، بحيث يحدث ما يسمى وقفًا للحدث، فتستمر الشخصية في وصف مشاعرها الذاتية، فتتفصل الشخصية عن زميلاتها في الحدث والموقف، فيتم التركيز الدرامي، يقول "إيريك بانتلي": "كثيراً ما تقوم جملة من جمل إيسن بأربع أو خمس مهام في الوقت نفسه، فهي تلقي الضوء على الشخصية التي يدور حولها الكلام، وهي تطور الحدث إلى الأمام وتنقل في ذات الوقت إلى المتفرج معنى المعنى الذي تفهمه الشخصيات"<sup>2</sup>.

ولهذا فإن الحوار يجب أن يسير على لسان الشخصية سلساً طبيعياً، حتى لا يحس المتلقي أو المتفرج بالنشوز، وحتى يحس أن ما تقوله الشخصية في الخطاب المسرحي هو ما تقوله نظيراتها في الحياة الحقيقية، ولذلك فإن "المسرحيين الواقعيين يعبرون على ضرورة التزام الكاتب بحدود الشخصية المرسومة، فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها، سواء أوتيت أم لم تؤت القدرة على الإيضاح عن ذاتها، وفي هذا يؤخذ على برناردشو في كثير من مسرحياته أنه يُنطق بعض شخصه بما لا يمكن أن ينطقوا به، حتى على فرض أنهم قادرون على التعبير عن ذلك"<sup>3</sup>.

وقد تتجلى مهارات الكاتب المسرحي حين يلجأ إلى وضع الشخصية في موقف تضطر فيه إلى الاعتراف، كأن يضعها في موقف ضغط أو معاناة، أو يقابل الشخصية مع صديق حميم أو حبيب، أو عزيز عاد بعد طول غياب، لتجد نفسها تحدّثه عن نفسها. وهنا يتجسد دور الحوار في رسم معالم الشخصية.

وقد تجلت هذه الوظيفة في الخطاب المسرحي الجزائري كثيراً، سواء أكان في الخطاب المسرحي المكتوب بالفصحى أم المكتوب بالعامية، ومن أمثلة ذلك ما صدر من شخصية "عمار" في مسرحية "النار والنور" للدكتور "صالح المباركية" وذلك بعد أن يتوسط الخشبة فيقدم وصفاً لنفسه قائلاً:

"اسمي عمار ... عمار بن مختار ... أمي ماتت وعمري 3 سنوات، تركتني وأختي صغيرين بين ذراعي والدي ... والدي الواقف هناك"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 50.

<sup>2</sup> نقلاً عن: فرحان بلبل. النص المسرحي، ص 110.

<sup>3</sup> على أحمد باكثير. فن المسرحية، مطبعة المعرفة، القاهرة، 1964، ص 75.

<sup>4</sup> صالح المباركية. النار والنور، ص 13.



في هذا المشهد تصف الشخصية نفسها، وتكشف عن ماضيها ومعاناتها، أما في مشهد آخر فتكشف الشخصية عن ملامح شخصية أخرى كحديث "عمار" لـ "سي عبد الله" يقول: "وعدت أنت منتصرا، عدت منتصرا وعلى صدرك نياشيف وميداليات الشجاعة ... سي عبد الله أنت جزائري ..."<sup>1</sup>.

إن طبيعة الحوار المسرحي، وطبيعة الشخصية بالحوار الذي تحدثه، واللغة التي تستعملها تجعلنا أمام تساؤل: هل لغة الحوار المسرحي هي التي تصنع الشخصية؟ أم الشخصية المسرحية هي التي تصنع الحوار المسرحي؟ والحق أن هذه الثنائية من أعقد الثنائيات في تحليل خطاب الحوار المسرحي، ويرجع ذلك لسببين:

**أولهما:** يرجع إلى فلسفة المسرح في حد ذاته وأنه يجمع بين أكثر من فن، وأن الكتابة المسرحية من أعقد الكتابات، إذ أن منتج الخطاب المسرحي يضع في حسابه، جميع القضايا التي قد لا يهتم بها كاتب القصة والرواية، أو ناظم القصيدة، أضف إلى ذلك أن طرق تلقي أو قراءة الخطاب المسرحي تختلف عن طريقة تلقي وقراءة خطاب آخر.

**وثانيهما:** يرجع إلى شعرية الحوار في حد ذاته وإلى المرسلات الحوارية من أين تنطلق وإلى أين تنتهي، ذلك أن: "طبيعة الحوار المسرحي نفسه، موجه إلى الشخصية المقابلة، وإلى الجمهور في الوقت نفسه، أي لا بد من أن تكون اللغة الخالقة للشخصية هي نفسها اللغة التي تخلقها الشخصية، وهو ما يجعل كلمة ثنائية (اللغة - الشخصية) نفسها تعاني من المفارقة"<sup>2</sup>.

إضافة إلى ذلك فإن منحى الخطاب المسرحي، عندما يختار شخصية ما لأداء دور وفعل درامي معين، فإنه لا يأخذها كما هي في صورتها الواقعية الاجتماعية، فهذا التصوير فوتوغرافي، وهي مهمة الصحفي، أما منتج الحوار المسرحي فيمررها بخياله، فتأتي مُشكَّلة بصبغتي الواقع والخيال، فتكون أكثر فنية وأشد إمتاعا، وتظهر ميزة لغة الحوار التي تصنع الشخصية وتساهم في رسم بياناتها وكشف خفاياها في نشيد مسرحية "الدالية" الجديد الذي أقرّه "بلارج" بعدما اختارته "لحداية" سلطانا:

"بلارج سلطاننا.

سلطاننا واعر بزاف.

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 17.

<sup>2</sup> حازم شحاتة. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص 72.

كل شيء عندو بالكتاف،

يزعف مرة كل شهر.

وحياتو لبينة وتمر.

يجب الناس تصفقلو.

وتغني وتعوقلو.

شيعارو شيكور لبلاد.

خلي تخلى ... تروح للواد"<sup>1</sup>.

فشخصية "بلارج" لا تُكتشف خارج النص، وإنما تكتشف من خلال النص أو داخله، فتطور لغة الحوار: صفاته النفسية (واعر)، ومنطلقاته ومبادئه (كل شيء عندو بالكتاف)، وعصبية الحدودية المبرجة (يزعف مرة في الشهر)، وبساطة حياته المبنية على اللبن والتمر، ولامبالاته طالما أنه على كرسي الحكم، فالمسؤولية عنده تشرىف لا تكليف (خلي تخلا تروح للواد).

وقد تحدث تحولات مفاجئة في لغة الحوار في الخطاب المسرحي، فتصير شخصية تصنع لغة في مثل حديث "الضاوية": "يقول أهل الدالية، كبار، صغار، أخرجو غدوة الجمعة وقت العصر للطحطاحة، ورايحة تجي الحداية، تحوم فوق الروس، ولي حطت على راسو هو سلطان الدالية"<sup>2</sup>.

فالشخصية الفاعلة هنا "الضاوية" هي التي وجهت لغة الحوار وصنعت طبيعتها، فجاءت بنبرة الأمر المرشد، فحدّثت بها الناس، ودلّتهم على سبيل الخروج من الأزمة، فبيّنت المكان والوقت والعلة والنتائج. فالمكان هو "الطحطاحة"، والزمان وقت العصر، والعلة وجوب اختيار السلطان الجديد، والنتائج سيكون من تختاره "الحداية"، كما تكشف عن طبيعة الشخصية المقابلة وهي أهل "الدالية" دون أن تكشف عن ردود الأفعال الصادرة منهم.

ولو تأملنا ثنائية (لغة الحوار - الشخصية) لوجدنا العلاقة القائمة بين طرفيها علاقة تأثير وتأثر، كيف ذلك؟ فإذا كان الحوار بين الشخصيات أو اللغة المتبادلة بينهما هي تصنيع السياق، فإن هذا

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي. الدالية، ص 32.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 22.

السياق نفسه يعود ليؤثر في طريقة حديث الشخصيات فيما بينها، فـ"الضابوة" بحديثها تصنع اللغة، هذه اللغة التي تنمو فيما بعد وتصنع شخصية "بلارج".

ومنه فإن أية شخصية سواء كانت "الهائم، الهايل، الباهي، الزاهي" تكون في بداية الخطاب المسرحي مجرد معطى من المعطيات، يقدمها الخطاب بلغة بسيطة للقارئ أو المتفرج، أما حديثها فيما بينها وحوارها أثناء نمو الخطاب المسرحي، والفعل الدرامي هو الذي ينميها، ويشف عن تفاصيلها، ويجعلها جوهر الحوار المسرحي في كل مرحلة، وبذلك لا يخفي القارئ الجهد الذي يبذله كاتب الخطاب المسرحي في مفصلة تقنيات الكتابة المسرحية، وتنقلات إنتاج الدلالة بين الحوار والشخصية، وفي هذا يقول الناقد المسرحي "درايدن (1631-1700)": "إن المسرحية ينبغي أن تكون صورة صادقة حية تجسد الطبيعة الإنسانية، وتعيد العواطف والأحاسيس والأمزجة والتقلبات، والتغيرات التي تحدث في أقدار الشخصيات بسبب حظوظهم، وطبقا لمسار الأحداث التي يتناولها الموضوع من أجل إمتاع الجنس البشري وتثقيفه"<sup>1</sup>.

يفعل "درايدن" الحوار المسرحي في تحليل تكوين الشخصية المسرحية بخاصة، والنفس البشرية بعام، وكشف كمونتها السيكلوجية والسوسولوجية والفيزيولوجية، فهذه الحمولة الشخصية التي تحملها ثنايا الحوار في الجملة المسرحية من شأنها - كما يقول - أن تكشف عن الشخصية وموقعها في الحدث المسرحي، إضافة إلى أنها تساهم وبقسط وافر في إحداث المتعة لدى القارئ/ المشاهد، وتثقيفه وتوعيته، فالجتماع بين الوظيفة الفكرية والفنية للحوار في الخطاب المسرحي.

<sup>1</sup> مجدي وهبة، محمد عناني. درايدن والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، 1964، ص 67.

## 2- تطوير الحكمة والحدث وتنمية الصراع:

إن الصلة بين الخطاب المسرحي (الكاتب-المخرج)، والمتلقي له (القارئ/ المتفرج) لا تكون إلا بالحوار الجيد المحدد الفكرة، البناء للحدث، فالخطاب المسرحي عمل فني فيه كثير من العوامل، ومن كانت جملة مترابطة متماسكة، كانت مساعدة في تجسيد هذا الخطاب، "فالخطاب المسرحي فعل من أفعال به يزداد المدى الفني عمقا، والحدث المسرحي تقدما إلى الأمام، فلا ركود في لغة المسرح"<sup>1</sup>.

فإذا طعن البطل خصمه مثلا وخاطبه قائلا: "اجعلها ثارا لدماء أبي"، أو "لن تحول بيني وبين حبيبتي"، أو "حان الوقت لأن أخذ منك ما ورثته عن أبيك"، ففي هذه اللحظة بالذات يدفع الحوار بحيوية الحدث، فيقوم بمهمة التمهيد للأحداث المقبلة، ويوجه سير المسرحية، ويزيد من الصراع حيوية وتشويقا، وإذا تخلى الحوار عن هذه الوظيفة وقع الخطاب المسرحي في فخ السردية التي هي ميدان الرواية. ويتوقف تطوير الحكمة على الحوار خاصة عندما يتعلق الأمر بالأفعال التي لا يمكن أن تجري على الخشبة، وبهذا "فالحوار هو الذي ينقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل، وهو الذي يكشف جوانب الصراع ويعمقه ويدفعه إلى التآزم، وهو الذي يعطي الفعل المسرحي قيمته، إذ يرافقه شارحا، أو يسبقه مههدا، أو يتبعه مفسرا"<sup>2</sup>.

فإذا كان السرد هو الذي يميز الرواية والقصة عن باقي الفنون ويطور أحداثها، ويصور أفكار شخصياتها، فإن الحوار هو الخصيصة التي تميز الخطاب المسرحي، بل هو الميزة التي تبعث في الخطاب المسرحي جاذبية، وهي الخيط الرفيع الذي يبقى يربط المنتج للخطاب بمتلقيه "فالحوار - من أول مسرحية إلى نهايتها - شيء دقيق يجب أن تتولاه يد صناع، وهو بذلك أشبه بنسيج الشفوف الرفيعة الغالية، إن هذا النسيج الرائق الشائق والصريح الفصيح، الذي يزداد رسمة مع كل خيط قوة وانسجاما، يأتي كل شيء بعده في المحل الثاني"<sup>3</sup>.

وخلاصة القول أن الحوار المسرحي يجب أن يسير بالعقدة، ويعمل على تقدمها وترتيبها وتسلسلها وتنمية الصراع، وبهذا فإن أهم ما في تطوير الحوار للحبكة "أنه يسوق المسرحية ضمن خطة

<sup>1</sup> محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1977، ص 613.

<sup>2</sup> محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973، ص 659.

<sup>3</sup> روجر بنسفيلد. فن الكتاب المسرحي، ترجمة ديرني خشبة، ص 217.

معينة للوصول بها إلى النهاية، وإلى هدفها الأعلى، ولن يتحقق للحوار تأدية هذه الوظيفة إلا إذا كانت كل جملة في الحوار من أول المسرحية إلى آخرها مربوطة سلفا بالهدف الأعلى<sup>1</sup>.

فمن خلال حوار الشخصيات فيما بينها تتطور العلاقات فيما بينها، وتتقدم الأعمال وتتطور، لأن الكاتب مجبر على بناء أحداث وفق مبدأ العلية، فكل حدث ناتج عما سبق وسبب لما يأتي. وتتجلى هذه العلية والسببية في حديث الشخصية إلى شخصية أخرى، وقد يتعدى هذا التطور والسببية مستوى القول إلى مستوى الفعل، إذ "إن الحوار متطور لا بفعل القول ذاته فحسب، وإنما أيضا بما ينبجر عن هذا الفعل من نتائج، وكذلك بما يمكن أن ينبجر من هذا الحوار تأثيره في الملتقى"<sup>2</sup>.

وقد تجلى تطوير الحوار للحبكة في الخطاب المسرحي كثيرا، إذ لا نكاد نعثر على خطاب مسرحي يخلو من هذه الظاهرة، وإلا لفقد خاصيته الدرامية، ومما وجدناه يؤكد هذه الوظيفة، ما ورد في مسرحية: "النار والنور"<sup>3</sup> لصالح مباركية.

سي عبد الله: قلت لك ماذا أنتظر.

محمد: (يحمل سلاحه) حورية قليلا من الأكل.

سي عبد الله (يا محمد) إياك أن تعود... أطلب ما شئت.

محمد: نظرة احتقار.

سي عبد الله: تكلم... تكلم... أريد الزواج بها فلا تقف في طريقي.

محمد: (يأخذ الطعام من حورية) سي عبد الله.. كن مطمئنا، لن أعود هنا لكن أخبرك بيومك

آت...آت.

سي عبد الله: مع السلامة.

حورية: محمد... محمد... إلى أين؟ (تقف في طريقه)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> بوكاسرو. وظيفة السرد والحوار، نقلا عن الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، ص 45.

<sup>2</sup> فرحان بلبل. النص المسرحي: الكلمة والفعل، ص 110.

<sup>3</sup> النار والنور: مسرحية ثورية ألفها الدكتور صالح مباركية، تتحدث عن التضحيات الجسيمة التي قدمها الشعب الجزائري في سبيل نيل الحرية.

<sup>4</sup> صالح مباركية. النار والنور، ص 14.

إن ثانيا هذا الحوار، قد دفعت بالأحداث إلى التطور، لينشأ الصراع بين الأطراف الثلاثة، وتتأزم الأوضاع لتبلغ ذروتها، ويزداد ارتباط السبب بالمسبب، والمعلول بالعلة. ولأجل تنمية الصراع في الدراما وضع "برونتيير" في أواخر القرن التاسع عشر، قانونا ينظم البناء الدرامي حيث اشترط أن تكون الأحداث مترابطة منسجمة فيما بينها، يكشف عنها حديث الشخصيات فيما بينها، إذ يرى أنه عندما نشاهد دراما أو نستمتع لحوار درامي فإننا نشاهد إزاءه كفاح في سبيل الوصول إلى هدف معين، وهي مدركة للوسائل التي تستعملها في سبيل الوصول<sup>1</sup>.

وتتحدد وظيفة الحوار في تطوير الأحداث والسير بالحبكة إلى التأزم ثم الحل في قول "برايس": "إن الدراما ما هي إلا محاكاة لفعل تام يناسب الاهتمام العاطفي للإنسان وتتطور بنجاح في تتابع واستمرار، وحوادث محتملة الحدوث تمثل، ويعبر الكلام والرموز عن صورة الحياة والأوضاع الفعلية"<sup>2</sup>. يعلق "برايس" بنجاح الخطاب المسرحي بعامته، والحوار المسرحي بخاصته، بمدى استجابته لخاصية التتابع والاستمرار والنمو الذي يزيد من شد القارئ - المتفرج - ويعد الملل عنه، فلا يحس بالعشوائية في سير الأحداث وورودها.

### 3- الوظيفة الجمالية الفنية:

إن الحوار هو المظهر الذي نتلقى من خلاله المسرحية، بوصفها عملا أدبيا مقروءاً، وهو أيضا الشرارة التي تنطلق منها كل عناصر التكوين المسرحي حتى يعلو النص المسرحية فتصبح العناصر الإخراجية كلها، من الإضاءة والديكور والملابس والحركة ... في تناغم كامل مع الحوار المسرحي، فيتم بذلك التكامل الفني بين عمل المؤلف وعمل المخرج، لتجمع في الحوار الذي وجب أن يكون جميلا، من حيث الصياغة والسبك والقوة والبيان، ولذلك فقد استمتع القدماء بمسرحيات: "أسخيلوس، وبوريبيدس وسوفوكليس" لأنها جمعت بين سحر الشعر وتشويق روايته، وقوة البناء المسرحي لأحداثه.

وإذا كان الكتاب والنقاد في البداية على اختلاف الفنون والقصة النثرية يولون اهتماما بالغا للجملة والتعبير، فإن هذا الاهتمام يزداد ويتضاعف في حقل المسرحية، على اعتبار أن قارئ الرواية أو القصة يمتلك إمكانية الإعادة، في حين يفتقدها الذي يشاهد المسرحية، ويتلقى عرضها لذلك وجب أن يتسم خطاب الحوار بالإيصال المباشر للمعاني، "لأن القارئ يستطيع العودة إلى الجملة إن غاب عنه

<sup>1</sup> ينظر: شكري عبد الوهاب. النص المسرحي، ص 10.

<sup>2</sup> ينظر: شكري عبد الوهاب. النص المسرحي، ص 10. نقلا عن:

معناها، أو صعب وصوله إليه، أما المستمع فيجب أن يصل إليه المعنى كاملاً بكل ما يتضمنه من مواقف نفسية واجتماعية ومشاركة في سبك الحكاية، ولذلك لا بد أن تكون الجملة قادرة على الوصول السريع إلى القارئ"<sup>1</sup>.

إن قوة الصياغة، وحسن نطق الجملة، وإتباعها بالشحنات العاطفية تجعل من المحاور في الخطاب المسرحي يأسر لب سامعيه، "فالقُدرة اللغوية تجعل الناس على اعتقاد ما .... المتكلم، لاستنتاجهم من لهجته أن ما يقوله حق، حتى لو كان غير صادق في الواقع، كما أن المتكلم بلهجته الفاعلية ينجح في إثارة شعور سامعيه ولو كانت حجته فارغة، ولهذا يلجأ بعض الخطباء إلى أن يغمر سامعيه بصوته الجمهوري دون أن تحتوي عباراته شيئاً ذا بال"<sup>2</sup>.

فمجال المسرحية وعدوتها سر ارتباط القارئ والمتفرج بالخطاب المسرحي بشقيه العرض والنص، ولذلك كان المسرح اليوناني والروماني القديمين يسعى كتابهما إلى الإمتاع واللذة فقصدوا بذلك الشعر وسيلة، فأقيمت المسابقات ورصدت الجوائز القيمة، ولم يبدأ المسرح شعراً إلا لأنه كان يقدم متعة مركبة، فهو شعر جميل، وهو قصة جميلة وهو مروي بتشويق"<sup>3</sup>.

وهنا تبرز الوظيفة التعبيرية والمجازية للغة، وتتكامل العناصر الفنية فيها لنتج لنا خطاباً مسرحياً جميلاً. فيجمع الكاتب بين فنية الأدب، بالحرص على تدوين الأفكار والمعاني والأصيلة الذهنية، وتحليلها ومن ثم حصرها وترتيبها في حوار يقدم إلى القارئ وبين جماليات الفعل المسرحي خارج حيز الكتابة وفي هذا يقول "إبراهيم الكيلاني": "فأما التأليف المسرحي فإنه التحقيق الآتي فيه، فالمسرحيات تُولف لتمثل، ولا حياة لمسرحية إلا بالتمثيل، ومهما أوتيت المسرحية من قوة الإيجاء، ومهما أوتي قارئها من قوة التمثيل والتشخيص فليس له غنى عن مشاهدة تمثيلها والشعور بالانفعال"<sup>4</sup>.

ويذهب "رياض عصمت" مذهبه ويسانده فيما ذهب إليه ويؤكد أن النص المسرحي المكتوب "لا يعني كل شيء بل لعل أهم ما في النصوص العظيمة، عند كبار المؤلفين المسرحيين مثل: شكسبير،

<sup>1</sup> ينظر: فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، ص 122-123.

<sup>2</sup> محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973، ص 117.

<sup>3</sup> فرحان بلبل. الكلمة والفعل، ص 111.

<sup>4</sup> إبراهيم الكيلاني. الأوراق، ص 185.

إيس، تشيخوف، ليس السطور نفسها، بل ما بين السطور من معاني خفية مغلقة، لا يوضحها ولا يكشفها إلا العمل عليها من قبل مخرج واع وممثلين فنيين موهوبين<sup>1</sup>.

إذاً، هناك جمالية اللغة، وجمالية ما وراء اللغة، تحتاج إلى جهد من منتج الخطاب المسرحي ليوصل المتلقي إليها، كما تحتاج جهداً من متلقي الخطاب ليكتشفها. ويتعلق هذا -طبعاً- بالمهارة التي يملكها كل منهما أو ما يسمى لدى النقاد بالثقافة المسرحية، من لدن القارئ أو المتلقي، وكثرة التعامل مع جمهور المتلقين من قبل الكاتب/المخرج. فيسهل عملية اكتشاف واستكشاف خبايا الحوار المسرحي وجعل المتعة أكثر وروداً. وبهذا فالخطاب المسرحي يبقى خطاباً مفتوحاً على كثير من فنون التعبير التي تحقق المتعة الفنية والجمالية، وفي هذا يقول "فرحان بلبل": "وكان له من جماليات الشعر مهاده موطنة، لتحقيق الإمتاع بلذائذ الكلام فلما صار نثراً، صارت مهمته في تحقيق الإمتاع أصعب، ثم لما صار واقعياً يحاول أن يحاكي اللغة اليومية في مشاكل القضايا اليومية، صار تحقيق الإمتاع الجمالي أشد صعوبة"<sup>2</sup>.

يكشف "فرحان بلبل" في قوله هذا أن المسرح الشعري أكثر امتعاً من المسرح النثري، وأن كثيراً من الكتاب الواقعيين أفقدوا المسرح قيمته الجمالية لما غاصوا في أحوال الواقع.

وبجدثنا عن الواقعية في الحوار المسرحي، وضرورة أن يجمع الخطاب المسرحي بين الواقعية والجمالية والفنية، فإنه يجدر بنا أن نتوقف عند قول لـ: "مارجوري بولتون **Marjorie Boulton**" لما سئل عن القيمة الجمالية للمسرحية فأجابهم: "أن المسرحية الحقة ليست قطعة أدبية حقيقية، ولا تصلح للقراءة، إذ أن المسرحية الحقيقية هي تلك التي تتسم بأبعادها الثلاث، إنها الأدب الذي يمسي ويتكلم أمام أعيننا نحن المشاهدين"<sup>3</sup>.

يطرح "بولتون" في قوله قيمة الحوار في إثارة مكان الجمال في العمل المسرحي، وأن المسرحية مهما أوتيت من قوة أدبية في الصياغة إلا أنها تعتبر - حسب رأيه - عملاً أدبياً. فجمالها الفعلي واستشارة مكان الإبداع لا يتأتیان إلا بعد تحويل القول إلى فعل والفكر إلى تمثيل، وهنا أمكن للقارئ المشاهد أن يهتدي إلى مواطن الجمال الفني.

<sup>1</sup> رياض عصمت. "مفهوم مسرحية"، مجلة لأسبوع الأدبي، عدد 519، حزيران 1986، ص 04.

<sup>2</sup> فرحان بلبل. الكلمة والفعل، ص 111.

<sup>3</sup> شكري عبد الوهاب. النص المسرحي، ص 12. نقلاً عن:



وبين جمالية الحوار من كونه عملاً أدبياً، وبين جماليته من حيث كونه أداءً تمثيلاً. يقع الدارسون للخطاب المسرحي في مشكلات حمة تتعلق بهذا الحوار من جهة، وما سيضيفه المخرج والممثل من جهة أخرى.

لذا فمن بين المشكلات الجملة التي يواجهها الخطاب المسرحي، طبيعة لغة هذا الخطاب، إذ يكون لزاماً على الكاتب أن يمنحها مرونة بحيث تتلاءم والمخرج والممثل من جهة، والجمهور والقراء من جهة أخرى، مع شرط الحفاظ على خصوصيات الخطاب المسرحي وبالضبط خطاب الحوار وما يميزه عن الوحدات اللغوية في الفنون الأخرى. وقد أقر "ابن سنان" بأن: "أهل كل علم، وأهل كل صناعة لهم ألفاظ يختصون بها، للتعبير عن مرادهم، ويختصروا بها معان كثيرة"<sup>1</sup>.

ولتحقيق التواصل بين المنتج للخطاب ومتلقيه، وجب على مبدعه أن يختار من حقل اللغة الألفاظ التي تتناسب وميدان إنتاجه حتى تميزه عن غيره، وتميز أدبه عن باقي الفنون، وفي هذا يقول "ابن سنان": "ألا يستعمل في الشعر المنظوم والكلام المنثور من الرسائل والخطب ألفاظ المتكلمين والنحويين ومعانيهم ... والألفاظ يختص بها أهل الألفاظ والعلوم، لأن الإنسان إذا خاض في علم، وتكلم في صناعة، وجب عليه أن يستعمل ألفاظ أهل ذلك العلم، وكلام أصحاب تلك الصناعة. وهذا شرف أبي عثمان الجاحظ، ذلك أنه إذا كاتب لم يعدل عن ألفاظ الكتاب، وإذا أصنف في الكلام لم عن يخرج عبارات المتكلمين، وكأنه في كل علم يخوض فيه لا يعرف سواه ولا يحسن غيره"<sup>2</sup>.

إذا كان "ابن سنان" في قوله يقر بنظرية الحقول الدلالية، وأن لكل ميدان ألفاظه الخاصة به، فإن هناك من يرى غير ذلك، ويقر بعدم وجود معجم لغوي خاص مستقل عن الرصيد اللغوي العام<sup>3</sup>، وأن التمييز لا يكون إلا في الاستعمال، فالخطاب الأدبي يختلف عن بقية العلوم من حيث استخدامه للغة التي كثيراً ما تميل إلى المبالغة في الوصف، والميل إلى التعابير الجمالية والبيانية، ناهيك عن أن نجاح العملية التواصلية لا يتم إلا بعمق الوعي بالقيمة التعبيرية للكلمة حتى تدخل في علاقتهما مع بقية العناصر في التركيب، فكلما كان المبدع أعمق نظراً في إدراك العلاقات التي ينبغي أن تنشأ بين الكلمة والفعل، كان نصه أكثر أدبية عن سواه.

<sup>1</sup> ابن سنان الخفاجي. سر الفصاحة، تحقيق علي فوده، مكتبة الخفاجي، ط1، القاهرة، 1994، ص 166.

<sup>2</sup> نقلاً عن عبد القادر هني. نظرية الإبداع الأدبي في النقد الأدبي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 1999، ص 192.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 193.

ومن منطلق أن الخطاب المسرحي يتخذ اللغة وسيلة هامة لحوار شخصياته وتواصلها مع القراء/المتفرجين وجب على كاتبه أن يضع في حسبانته تميز لغته وثرائها، لدرجة أن يحقق تفاعلا بين النص والقارئ ولا يتأتى ذلك إلا بانتقاء وسائل التعبير المختلفة من جودة في الإيقاع، وحسن اختيار اللفظ، وتماسك التعابير وتكثيف المعاني. وفي هذا يقول "روجرم بسفيلد": "لما كانت العادة الجوهرية التي يستعملها الكاتب المسرحي في كتابته هي الحوار، فلا محيص لنا بوصفنا كتابا من أن نهتم اهتماما بالغا بنواص الإيقاع وخصائصه في اللغة التي يكتب بها"<sup>1</sup>.

وبين جمالية اللغة المنطوقة في الخطاب المسرحي وجمالية الأداء لدى الممثل ومهارته يطل علينا "رونالد بيكوك Ronald Peacock"، يجمع فيه بين جمالية عنصر المفاجأة وإثارة المشاهد/القارئ وضرورة أن يجعل الكاتب المخرج والممثل القارئ يشاركهم الفعل المسرحي يقول:

"إنه من الضروري أن تحتوي المسرحية على فعل، وأحداث ومواقف تمثل، وأن تكون مصحوبة بالتوتر والقلق، والتغيرات المفاجئة في الأقدار، ويصل الصراع فيه إلى نقطة الذروة، وأن المفهوم أو الرأي يجب أن يشمل على الاحتمالات من أجل فن الممثل"<sup>2</sup>.

وبذلك تأتي المتعة الفنية والجمالية في الخطاب المسرحي الجزائري من النصوص المسرحية المكتوبة بالفصحى مثلما قد تأتي من النصوص المكتوبة باللهجة العامية.

<sup>1</sup> روجرم بسفيلد. فن الكتاب المسرحي ، ص 237.

<sup>2</sup> شكري عبد الوهاب. النص المسرحي، ص 13، نقلا عن:

**الفصل الثالث: شعرية اللسان في الحوار المسرحي الجزائري.**

**أولاً: شعرية الحوار وجدلية اللسان عامية/فصحى.**

**ثانياً: شعرية الحوار بلسان عامي.**

**ثالثاً: شعرية الحوار بلسان فصيح.**

**رابعاً: شعرية الحوار بلسان أوسط.**

**خامساً: شعرية الحوار بلسان مفرنس.**

**سادساً: شعرية الحوار بلسان أهازيفي.**

## أولاً - شعرية الحوار المسرحي وجدلية اللسان عامية/فصحى:

إن إشكالية لغة الحوار في الخطاب المسرحي العربي بوجه عام، وفي الخطاب المسرحي الجزائري بوجه خاص، جزء من إشكالية أكبر، هي الابتعاد عن الفصحى في التعامل اليومي وفي التخاطب، والحوار حتى في أوساط المثقفين، وفي المناسبات الثقافية، بل وحتى في التدريس على اختلاف مستوياته، وفي دروس اللغة العربية نفسها، وما يقال عن الخطاب المسرحي، ينطبق على خطابات وسائل الاتصال الأخرى لاسيما الإذاعة والتلفاز. والمؤسف أن هذه المشكلة - وعلى خطورتها - لم تحظ بالاهتمام والعناية، ولم تُبذل جهود جادة من أجل تجاوزها.

ولم تكن هذه الإشكالية وليدة الحاضر، سواء أكان الأمر يتعلق بالوسط العام للمجتمع، أم بالوسط الثقافي وبخاصة إبداع المسرحيات، إذ حينما وفد الأدب المسرحي إلى أدبنا العربي في منتصف القرن الثامن عشر الميلادي، وبدأ العرب يبدعون مسرحيات على النسق الغربي، شغلتهم مشكلة الحوار هل يكون بالعاميات المحلية، أم بالعربية الفصحى، فاختلفت خيارات المبدعين<sup>1</sup>. وشكلت هذه الجدلية قضية ساخنة دفعت ببعض المبدعين إلى حد تقسيم اللغة الفصحى إلى مستويين، أي إذا كانت الفصحى هي التي ينبغي أن تكون لغة للمسرح، فأية فصحى ينبغي أن تكون؟ هل هي الفصحى التقليدية ذات المستوى الأحادي الذي لا يميز بين الشخصيات المسرحية، من حيث المستوى الثقافي وغيره؟ أم الفصحى المعاصرة التي تلتزم بقواعد اللغة العربية وتراعي التمايز المذكور بين الشخصيات، "وتكون سهلة الإدراك، حتى لتخيل إلى القارئ أنها عامية لسهولة، غير أنها تخضع لقواعد الفصحى"<sup>2</sup>.

لقد اعتمد من ذهب هذا المذهب على اعتبار أن الوظيفة الأولى للغة هي التواصل، وما دامت هذه الوظيفة قائمة وعلى أهل صورة فلا ضير في ذلك.

وقبل الخوض في جدلية اللغة بين العامية والفصحى، حري بنا أن نلقي نظرة خاطفة على عنصر الحوار وعلاقته باللغة، متجنبين الغوص في فلسفة اللغة إلا بحدود تعلق الأمر بموضوعنا، تفاديا للدخول في متاهات، وتحقيقا لعلاقة اللغة بالحوار وتأرجحها بين العامية والفصحى. إذ يبقى من المفيد أن تنطلق مناقشتنا لهذه الثنائية من فهمنا للغة، ما دامت اللغة وسيلة وأداة لتوصيل المعنى، فالحوار أو المؤدي للحوار المسرحي (الكاتب، الشخصية) يجد نفسه بوعيه، أو لا وعيه يختار كلمات أو مفردات يشكل بها كلاما ثم خطابا، إذ بدون جمع الألفاظ بعضها إلى بعض لا تكون لغة، ودون أن تكون هذه اللغة موصلة

<sup>1</sup> ينظر: أحمد سمير. المسرح العربي في القرن التاسع عشر، مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس، 1985، ص 83-84.

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 94.

للمعنى، ودون أن يفهمها المتلقي لا تحقق الفائدة. وفي هذا يقول "عبد القاهر الجرجاني": "فإن الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعم دهما وجه دون وجه من التركيب والترتيب"<sup>1</sup>، وبهذا فإن التركيب في الحوار المسرحي ذو أهمية بالغة، إذ بوساطته تكتسب الألفاظ والمفردات معان أخرى أينما وردت في أي تركيب كان، بل إنهما لا تكتسب دلالة مقصودة إلا عبر ورودها في تركيب متعلق بصائغته في حد ذاته<sup>2</sup>. وقد شكل الحوار وتأليف الكلام ومراعاة مقتضى الحال هامشا لدى العرب، منذ القديم، فكانت عنايتهم بالحديث ومحاوره الناس عناية فائقة، إذ يطرح "الجاحظ" في كتابه "البيان والتبيين" قضية اللغة التي تنقل بها الوقائع والنوادر والطرائق، والحكايات التي تقع لأناس ويرويها أناس آخرون، فيدعو إلى ضرورة الحفاظ على صيغتها، واللهجة التي قيلت بها، يقول: "متى سمعت حفظك الله، بنادرة من كلام الأعراب، فإياك أن تحكيها إلا مع إعرابها ومخارج حروفها وألفاظها، وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة والطعام، فإياك أن تستعمل فيها الإعراب، أو تتخير لها من فيك مخرجا سريا، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها ويخرجها عن صورتها، ومن الذي أريدت له، ويذهب استقطابهم إياها، واستلامهم لها"<sup>3</sup>.

يشير هذا القول إلى تفتن النقاد العرب القدامى إلى أثر اللفظ دون غيره في المتلقي، فإذا استبدل لفظ بلفظ آخر في حوار الناس وسردهم الأحداث، فقد اللفظ تأثيره وهذا ما يؤكد قصدية اللغة في خطاب الحوار، ودقتها ودراستها دراسة مدققة، تحقق مراعاة أحوال المتلقي من جهة وطبيعة الموضوع المتناول والموقف الموجود فيه، وفي هذا يقول "قدامة بن جعفر": "وللفظ السخيف موضع آخر لا يجوز أن يستعمل فيه غيره، وهو حكاية النوادر والمضحك وألفاظ السخفاء والسفهاء، فإنه متى حكاها الإنسان على غير ما قالوه، خرجت عن معنى ما أريد بها، وبردت عند مستعملها، وإذا حكاها كما سمعها وعلى لفظ قائلها، وقعت موقعها، وبلغت غاية ما أريد بها، ولم يكن على حاكها عيب في سخافة لفظها"<sup>4</sup>.

يجرنا هذا القول إلى التركيبة الاجتماعية للجزائر واختلاف اللهجات بين شرقها وغربها وشمالها وجنوبها، فشساعة الجزائر أنتجت زحما من اللهجات حتى لا يكاد الذي يقطن "تبسة" لا يفهم ما يقول الذي يقطن "تلمسان".

<sup>1</sup> عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة، تحقيق محمد محمود شاكر، دار المدني، جدة، 1991، ص 04.

<sup>2</sup> ينظر: عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، 1969، ص 97.

<sup>3</sup> الجاحظ. البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مصر، ص 145-146.

<sup>4</sup> قدامة بن جعفر. نقد النثر، تحقيق وتقديم طه حسين وعبد الحميد العبادي، دار الكتب العربية، بيروت، 1995، ص 139.

إن ازدواجية اللغة في العالم العربي (الفصحى - العامية) فرض على منتجي الخطاب المسرحي وبالضبط خطاب الحوار ازدواجية الاستخدام، إذ استُخدم النوعان في العمل الفني الواحد، ويتجلى ذلك لأول مرة عند "مارون النقاش"، حين قام بترجمة أول مسرحية إلى لغتنا العربية عام 1847 وهي مسرحية "البخيل" لـ"موليير" إذ مال إلى استخدام أكثر من لغة في العمل الأدبي الواحد<sup>1</sup>. فجعل شخصيات تتحدث الفصحى وأخرى تتحدث العامية، وليست هذه الازدواجية ميزة الأدب العربي فقط، بل وجدت كذلك في الأدبين الفرنسي والانجليزي، ولكن ليس بالحدة نفسها والشرح عينه الذي عرفه الأدب العربي<sup>2</sup>.

لقد كان الحوار إذاً بين دعاة العامية والفصحى في المسرح ذا طابع سجالي، قد يعمل أحيانا إلى اتهامات علنية لا تهدأ، بين الفريقين، فدعاة الفصحى في المسرح يتهمون دعاة العامية بالتعلل والدعوى إلى التغريب<sup>3</sup> الأوربية<sup>4</sup> والانسلاخ من الجذور، ودعاة العامية يتهمون دعاة الفصحى بالتخلف والتقوقع والجمود والأحادية، وراحت نسائم الخمسينيات والأربعينيات تهب من وقت لآخر حتى الآن، ولو تأملنا ما كتب وما نثر عن هذا الموضوع لوجدنا آراء متباينة، بعضها يدعو إلى الفصحى لغة للحوار المسرحي، من منطلق عربي إسلامي، للحفاظ على الموروث وإثبات الهوية، وبعضها يدعو إلى العامية لسهولة فهمها وجماهيريتها، ولأنها قد تكون في موقع معين لا يمكن غيرها أن يحل فيه. وهناك من وقف بين بين فدعا إلى استخدام لغة الوسط أو اللغة الثالثة التي تتميز بأنها عربية فصحية بسيطة غير معقدة.

والواقع أن هذا الإشكال في توظيف العامية أو الفصحى في الخطاب المسرحي بعامية، وفي حوار الشخصيات بخاصة، لم يكن وليد اللحظة الراهنة أو العصر الحديث، بل طُرح هذا الإشكال منذ القديم. إذ يؤكد "زكي العشماوي" أن "أرسطو" قد أعطى أهمية كبرى للغة حديث الشخصيات، حيث يقول عندما ميز بين المأساة والملهة "التراجيديا تمتاز بنبهها، نبلا في الأسلوب الشعري، ونبلا في الشخصيات التي يصورها الشاعر، فأسلوبها فصيح لا ابتذال فيه، وهو أبعد ما يكون عن لغة الحديث والدارج، فأسلوبها أدبي رفيع، وصورتها بعيدة المنال، وشخصياتها، آلهة، أو أمراء أو أبطال"<sup>5</sup>. بينما نجده في معرض حديثه عن الملهة يقول: "الكوميديا أسلوبها دارج في غير الأجزاء

<sup>1</sup> ينظر: يوسف الشاروني. دراسات أدبية، مطبعة المعرفة، مصر، 1964، ص 130.

<sup>2</sup> ينظر: محمد مندور. الأدب وفنونه، ص 118.

<sup>3</sup> التغريب: مصطلح يطلق على كل عمل مسرحي يكسر القوالب المألوفة في المسرح

<sup>4</sup> الأوربية: نسبة إلى أوربا.

<sup>5</sup> محمد زكي العشماوي. دراسات في الأدب المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق للطباعة والنشر، لبنان، ص 223.

الفنائية التي يغنيها الكورس، وهي مليئة بالألغاز الشعبية، ألفاظ الشوارع والصراعات والأسواق، وشخصياتها من أفراد الشعب العاملين"<sup>1</sup>.

إذن نلاحظ أن اليونانيين كانوا حريصين على أن تكون لغة مآسيهم رفيعة، وقد تتبعهم في ذلك الكلاسيكيون فيما بعد.

إن اهتمام اليونان القدامى بلغة مآسيهم، وشدة عنايتهم بتراكيبها وتأثيرها في المتلقي جعلهم يفضلونها شعرا لا نثرا، ودعموها بفنون أخرى كالموسيقى والغناء والرقص، وفنون تشكيلية أخرى كالديكور والنحت إلخ، ويفصح "محمد مندور" عن أهمية الشعر في تلك المسرحيات اليونانية، واتخاذها وسيلة للتعبير وسمو لغته في قوله: "ومن المؤكد أن أهمية الشعر في المسرحية القديمة وسمو لغته وفخامته، واعتباره متعة في ذاته، هو الذي جعل كلاسيكي القرن 17 يحرصون على استبقائه أداة للتعبير، حتى بعد أن استقل فن التمثيل بذاته عن الغناء والموسيقى"<sup>2</sup>.

ويرجع كل هذا إلى أن الكلاسيكيين كانوا يحرصون كل الحرص على جزالة التعبير اللغوي، ودقته وفصاحته، فلم يكن لهم من بد غير الشعر لتحقيق هذه الجزالة والقوة، غير أنه وبعد ذلك وفي القرن 18 بدأ الشعر يختفي ليحل محله النثر وسيلة لتخاطب الشخصيات المسرحية، هذا النثر الذي زاد الحوار المسرحي وضوحا، إلا أن هذا النثر قد انزلق بالخطاب المسرحي من الدرامية إلى أسلوب غير درامي أو أسلوب المناقشات الراكدة<sup>3</sup>.

أي أن النثر قد بدأ في الظهور تقريبا بظهور البورجوازية الحديثة التي أوجدت "الدراما الجادة" والتي يعرفها "ديدور" بقوله: "هي لون أدبي يقع في منتصف الطريق بين المأساة والملهارة، أي أنه ينتمي إليهما معا، إلى المأساة لأن نبرته جادة، وأبطاله مهددون في شرفهم وسعادتهم، وإلى الملهارة لأنه يقدم صورة واقعية للأوساط البرجوازية"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 223.

<sup>2</sup> محمد مندور. الأدب وفنونه، ص 114.

<sup>3</sup> ينظر: يوسف الشاروني. دراسات أدبية، ص 151.

<sup>4</sup> مارتن أسلن. تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، مكتبة النهضة، 1977، بيروت، ص 112.

إن هذا التغيير في مضمون الدراما صاحبه تغير في الشكل وفي لغة الحوار المسرحي، من الشعر إلى النثر لسيادة الطبقة المتوسطة، وليخدم مصالحها ويعبر عن مشاغلها، ونادى "ستاندال" إلى: "استعمال النثر الجيد ذي الأسلوب المثقف"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، لبنان، ص 240.



## ثانياً - خطاب الحوار عامياً:

ظهرت في الأدب العربي عموماً وفي الخطاب المسرحي على وجه الخصوص دعوات كثيرة، تنادي باستعمال العامية في حوار الشخصيات، وبرزت هذه الدعوات في كتابات مسرحية كثيرة مثل أعمال: "محمود تيمور"، "رشاد رشدي"، "يوسف إدريس"، "ميخائيل رومان" ... بدعوى الواقعية - كما سبق الذكر - مما جرّ "طه حسين" إلى التعليق على أحد أعمال "يوسف إدريس" في مقدمة كتبها له، حيث أشاد بمقدرة "يوسف إدريس" وبراعته ولكنه طلب منه: "أن يرفق باللغة العربية الفصحى، ويبسط سلطانها شيئاً ما على أشخاصه حين يقص، كما يبسط سلطانها على نفسه، فهو مفصح إذا تحدث، فإذا انطق أشخاصه أنطقهم بالعامية، كما يتحدث بعضهم إلى بعض في واقع الأمر، حين يتقنون ويديرون بينهم ألوان الحوار"<sup>1</sup>.

ويستند دعاة هذا المذهب إلى السياق الجمالي الذي توفره العامية، ومقدرتها الحية أحياناً على التعبير بظلال من المعاني والأحاسيس، التي قد لا تستطيع الفصحى التعبير عنها بنفس الدقة والإيجاز<sup>2</sup>، فإذا كان لدينا مثل شعبي موضوع بالعامية، وورد هذا المثل على لسان إحدى شخصيات المسرحية، فهل نقله إلى الفصحى أم نبقية كما هو؟ وإذا نقل إلى الفصحى، فإنه سيفقد قدرته على التأثير لأنه أخرج من سياقه الجمالي الذي وضع فيه. واحتج دعاة العامية في المسرح بأشياء كثيرة إلى جانب الأمثال الشعبية، منها ما يتعلق بالأغاني الشعبية الموضوعية أصلاً بالعامية، إضافة إلى ضرورة انسجام لغة الحوار المسرحي مع شخصيات لا مكان لها أن تتحدث إلا بالعامية، ولو وضعت في غير هذا السياق، لفقدت مصداقيتها الفنية ومن ثم تأثيرها، وذهبوا إلى حد ضرورة التزام لغة الحوار المسرحي بمراعاة التفاوت بين الشخصيات، وارتباطها فيما بينها من جهة، وبين الأحداث والأمكنة التي تنتمي إليها من جهة أخرى، بمعنى أن لغة الحوار المسرحي ينبغي أن تنسجم ووعي الشخصيات الثقافي والجمالي، وكذلك البيئة التي ينتمون إليها، لأنه ليس من المعقول في مسرحية تعكس بيئة متخلفة حضارياً، أن تتحدث شخصياتها التي تنتمي إلى تلك البيئة اللغة العربية الفصحى، ويرتكز أيضاً هذا الاتجاه إلى أن العامية تخدم الأغراض الفنية أكثر فالشخصية المحاور بالعامية "تشعر بأنها مزودة بإدراك عميق أكثر لمهمة اللغة في التوصيل. والعامية تجعل الشخصية تنطق بلغتها الخاصة، فيستطيع القارئ أن يعايشها ويتآلف مع مشاعرها"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> يوسف إدريس. سلسلة الكتاب الذهبي (المقدمة لطلح حسين)، مكتبة القاهرة، ط1، 1954، مصر، ص 06.

<sup>2</sup> محمد مندور. "المسرحية بين العامية والفصحى والشعر"، مجلة الكاتب، العدد 9، ديسمبر 1961، القاهرة، مصر، ص 61.

<sup>3</sup> موسى كريدي. "الرجع البعيد والفن الروائي"، مجلة أقلام، العدد 6، بغداد، 1981، ص 136.

ويذهب أنصارها إلى حد الانبساط، خاصة عندما يقدم الخطاب المسرحي على خشبة المسرح، باعتبار أن العامية حالة واقعية لا بد من الاعتراف بحضورها في المسرح، وهي من خلال ذلك قادرة على التعبير عن أبعاد الشخصيات والأحداث، وقادرة على إثارة الكوميدي والتراجيدي، ورسم الجميل والقيح، وتكوين الجليل ببراعة متناهية، والعامية بهذه الصورة - ومن منظور جمالي - تعتبر جميلة لأنها تؤدي إلى الذي وضعت لأجله، ولأن هناك من يجعلها كذلك، فقد راجت وصار لها جمهورها الواسع، وسحرها الخاص، بل أصبحت العامية تتحكم بتغيير الذوق الاجتماعي. وقد دفعهم هذا إلى القول: "إن القوة التعبيرية التي تكمن في عبارة تقال بالعامية في ظرف ومكان معينين، لا يمكن أن نجد مثيلا لها في جملة بالفصحى مهما بذلنا من جهد، والقضية في آخر المطاف تتعلق بالإحساس الفني"<sup>1</sup>.

ولكن الإشكال الذي يطرح في لغة الخطاب المسرحي الجزائري ولغة حوار، أن العامية الجزائرية عاميات، ولتبيين هذه الإشكالية سأورد مجموعة من النصوص المسرحية من مختلف مناطق الوطن لكشف هذه الاختلافات.

ولنا أن نضرب المثل هنا بمسرحية "الأمنح" <sup>2</sup> لـ "محمد آدار" وبالضبط في المشهد الأول من اللوحة الثانية في حديث "البواب" مع "رئيس الجمعية"، حيث يتآلف ما يقول "البواب" مع شخصية "البواب"، فيحدث تصادق وانسجام بين الشخصية وما تقول، ويتناسب قولها وحديثها مع مستواها الثقافي والاجتماعي، يقول:

"البواب: هنا أنا هو البواب ملي نعقل على روعي وأنا عند الباب، بعض من الناس قالوا زدت عند الباب، وشي المؤرخين قالوا بيّ بناو الباب، ولي ما يعرفش الباب راه ما يعرفيش.

لما تطيح عليه الشتا تحكمني البردة، كي تقوى عليه السخانة تحكمني الحمة عايش لي شعرة وحتى حد ما اهتم بي"<sup>3</sup>.

تتجلى بعض الألفاظ الخاصة في هذا الحديث العامي، والتي تستخدم في منطقة الغرب الجزائري ومن ذلك: "ملي نعقل" أي بمعنى منذ أتذكر، وقوله: "وشي المؤرخين" أي بعض المؤرخين.

<sup>1</sup> فؤاد التكري. "العامية والفنية"، ملتقى القصة الأول، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978، ص 39.

<sup>2</sup> الأمنح: مسرحية لمحمد آدار تتحدث عن معاناة طائفة من الناس امتازوا بالذكاء والفتنة ولكن المجتمع همشهم فلم يحظوا بفرصهم في الحياة، بطلها "درويش" يقع في صراع مع قاض وبواب ورئيس مسؤول، وهي عمل فني يتشكل من 8 لوحات، قدمها للمسرح الجهوي بوهران للمرة الأولى يوم 1972/02/24، وعرضت 20 مرة.

<sup>3</sup> محمد آدار. الأمنح، المسرح الجهوي، وهران، مخطوط، ص 06.

أما إذا انتقلنا إلى عمل فني آخر لمنطقة أخرى، فإننا سنجد أن الكاتب يستعمل ألفاظا عامة أخرى، تخص تلك المنطقة التي تتحدثه أو تقوله، ومن ذلك مسرحية "الحلم التارقي"<sup>1</sup> لـ "عز الدين ميهوبي"، حيث تتجلى العلاقة الوطيدة بين الشخصية والدور الذي تؤديه، وخاصة في ذلك الحديث الذي جرى بين "أمين العقال" و"أمغار"، حين يستعمل كل منهما بعض الألفاظ التارقية الخاصة بمنطقة الأهقار ويتجلى ذلك في هذا الحديث:

"أمين العقال: ناسنا قالوا: "أستنتيا إيلوان أسنان إيمان إيسلوان"، ويعني الناس ما يعرفوا الراحة والمال غير إذا كان عندهم الماء.

أمغار: صحيح يا أمين العقال، ناسنا قالوا: "أمان إيمان" يعني الماء أمان، ولازم الصبر في الشدة.

أمين العقال: وناسنا يا أمغار .... قالوا: "تريضارت نللي توقدا اثغروستنيات ويعني الحر من الناس لازم يصبر عمرو كامل"<sup>2</sup>.

يكشف هذا الحوار المقتضب استعمال المتحاورين لبعض التعابير التارقية مثل آمان - إيسلوان - إيمان ... كما أن حديث الشيخ "أمغار" يكشف مدى حنكته وفطنته ومقدرته على تقدير الأمور حقها، ووضعها مواضعها.

كما تتجلى بعض الألفاظ العامة الخاصة بمنطقة الشرق الجزائري، وبالضبط منطقة "سطيف"، ويتجلى ذلك في المقطع التالي المقتطف من مسرحية "غنائية أولاد عامر"<sup>3</sup> لـ "عز الدين جلاوجي"، حين يكشف الكاتب غيرة بعض أتراب "عامر" منه، فاتهموه بسوء الخلق، فلم يرض "الشيخ غانم" بهذا الحديث، ولم ترض أمه كذلك. إذ تبين من حديث الشخصيات فيما بينها أن الألفاظ تعكس وعي الشخصية ومستواها الفكري والتعليمي:

"أحداهم: (باستهزاء) اللي فعلوا عامر يا شيخ غانم محال.

<sup>1</sup> الحلم التارقي: مسرحية لعز الدين ميهوبي تدور حول معاناة المجتمع التارقي وصبره في مكافحة قساوة الطبيعة الصحراوية من جهة وشح المطر وقلة هطوله من جهة ثانية، وبطش القبائل الغازية من جهة ثالثة، كما تكشف مساندة المرأة وشدة قتالها أثناء أسر الرجال ورباطة جأشها.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي. الحلم التارقي، المكتبة الوطنية الجزائرية، مخطوط، ص 02.

<sup>3</sup> أولاد عامر: مسرحية تراثية تتحدث عن قيمة رجل القبيلة عامر وعن بعض القيم الاجتماعية التي زالت حين امتزج الحوار فيها بمقاطع غنائية تراثية من الطابع "السراوي" بطلها "عامر"، الذي أحب "علجية".

الشيخ غانم: سيد القوم على فعلو ما يتعاقب.

قدرو عالي حاضر ولا غايب.

الأم: إذا تشجعت ... هذا الكلام قولوا في حضرتو.

الراجل ما يضرب في الظهر.

وما هو من شيمتو الغدر"<sup>1</sup>.

وما أكثر النصوص والخطابات المسرحية التي وظف فيها الكتاب الجزائريون العامية في حوارات شخصياتهم، وأنطقوها بلغة حياتهم اليومية، وبلغوا بها حدود العالمية، عرضت مسرحياتهم في مسارح عربية وأوربية ونالت جوائز قيمة. وقد استند روادها إلى دواع كثيرة تبرر سبب اختيارهم للعامية على الفصحى.

حيث يرى أنصار لأدب الواقعي أن موضوعية الحوار المسرحي وواقعيته تقتضي استعمال اللغة التي توافق الشخصية، وطبعها ومستوى إدراكها، فتكون بذلك تلك هي لغة حياتها اليومية، المعبرة عن مشاعرها، فانتشر استعمال العامية في المسارح العربية وفي الخطاب المسرحي العربي بوجه عام، ويرجع ذلك إلى الهوة الواسعة بين العامية والفصحى. ويؤكد "محمد مندور" ذلك في قوله: "وذلك بحكم أن الخلاف بين لغة الحديث والحياة اليومية في أقطارنا العربية المختلفة وبين اللغة العربية الفصحى قد بلغ من الاتساع حدا شبيها بالإزدواج اللغوي"<sup>2</sup>.

وقد حق "مندور" في رأيه هذه، إذ أن الهوة بين العامية والفصحى تزداد اتساعا يوما بعد يوم في كامل البلدان العربية، ويرجع ذلك إلى مجموعة من العوامل كانتشار الجهل وكثرة اللغات الأجنبية على حساب اللغة الأم.

ولـ "محمد مندور" رأي حاسم حول نوعية اللغة المناسبة في الحوار المسرحي، إذ يرى أن اللغة الفصحى أقدر على التعبير من العامية في جميع المجالات، فيما عدا المسرحية التي تتصل بحياة الناس الواقعية، خاصة المسرحيات الكوميديّة، والدراما الاجتماعية، لأنها (العامية) الأصلح في الكتابة في مثل هذه المسرحيات. فيعلق "مندور" عليها قائلا: "إن هذه اللغة العامية تلقى إقبالا واسعا من طرف

<sup>1</sup> عز الدين جلاوجي. غنائية أولاد عامر، ص 85.

<sup>2</sup> محمد مندور. الأدب وفنونه، ص 116.

الجمهور الذي يفهمها جيدا، على عكس الفصحى التي لا يعرفها إلا بعقله"<sup>1</sup>، ويستند في حكمه إلى تجارب الفرق المسرحية التي جابت مختلف البلاد العربية.

ونجد "هنري رياض" يتفق مع "محمد مندور" حول أهمية اللغة العامية في المسرحيات الشعبية فيقول: "في مثل هذه المسرحيات يتجه الكاتب إلى الحساسيات الشعبية، إذ يؤيد في هذه الحالة استعمال العامية، إذ أنها تبدو أقدر على التعبير والإفصاح والتلوين العاطفي"<sup>2</sup>.

إذن فلكل نوع مسرحي لغته الخاصة، التي تجمع قسما العمل الفني فيه، وتسمو بروحه ومغزاه، وفي هذا يقول "زكي العشماوي": "ولقد علمنا شكسبير أن القراءة السطحية العابرة لا تغني عن قيم المعنى الكلي الذي يريده الشاعر، وعلمنا صوفوكيس من قبل شكسبير أن اللغة في المسرحية أبعادا أخرى لا تقف عند الظاهر الغريب، بل تحتاج منك إلى استكانة واستبطان الروح الخلفية، التي تقع وراء الصور والكلمات على طول العمل المسرحي"<sup>3</sup>.

يبين "العشماوي" في قوله هذا أهمية اللغة ودورها في إبراز أسرار المسرحية وقيمتها ومكونات عملها.

ويذهب "مندور" إلى حد القول أن مسألة الخلاف بين العامية والفصحى، ليست مطروحة في الآداب الأجنبية كالفرنسية والانجليزية يقول: "ذلك راجع لعدم وجود اختلافات كبيرة بين لغة الحديث عندهم ولغة الكتابة والثقافة، وإن وجدت فهي فروق طفيفة"<sup>4</sup>.

فالشعراء والكتاب الفرنسيون والانجليز يرفضون استخدام تلك اللهجات الشعبية في التعبير، بل يستعملونها فقط كوسيلة لتحديد أبعاد الشخصيات، كاستخدامهم لمصطلحات شعبية خاصة بطائفة معينة.

ويرى الدكتور "عبد القادر القط" أن مستلزمات المسرح الحديث تقتضي أن تتحدث الشخصيات بالعامية، خاصة في ظل معالجة القضايا المعاصرة، لأن العامية أقدر على معالجتها ولا تخلق

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 117.

<sup>2</sup> هنري رياض. محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي، نشر وتوزيع درا الثقافة، مكتبة النهضة السودانية، الخرطوم، السودان، ص 100.

<sup>3</sup> محمد زكي العشماوي. دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ص 278.

<sup>4</sup> محمد مندور. الأدب وفنونه، ص 116.

مفارقتي الشخصية واللغة التي تتحدث بها. كما أنها تعكس واقع الحياة بما يلزم من إيجاز وسرعة في الأداء وإيجاء ودلالة<sup>1</sup>.

ونظر إليها "أحسن تليلاني" من ثلاث زوايا:<sup>2</sup>

- زاوية إشكالية المتفرج.
- زاوية الجماهيرية.
- زاوية واقعية الخطاب المسرحي.

فطرح في زاوية المتفرج إشكالية التواصل بين المتلقي والعرض، حيث تظل اللغة أهم عامل في ذلك، ويقيم موازنة بين تجارب الجمهور مع مسرحيات "باش تارزي" و"رشيد القسنطيني" وإقباله الشديد عليها في ظل استعمال المسرحيين للعامية. في حين عزف هذا الجمهور عزوفا تاما عن مسرحيتي "تارات العرب" و"صلاح الدين الأيوبي" اللتين قدمتهما فرقة "جورج أبيض" سنة 1951 لأنهما مثلتا بالفصحى.

ويتفق معه "كاتب ياسين" في طرح هذا الإشكال الذي يرجعه إلى ازدواجية الخطاب اللغوي في حياة المواطن الجزائري، فالطرف الأول يميل إلى اللغة الفصحى الرسمية، وهي خاصة بطبقة المثقفين المعربين والطرف الثاني هي العامية وهي لغة عامة الشعب<sup>3</sup>.

أما الزاوية الثانية فهي زاوية البعد الجماهيري للمسرح، فهو بعيد عن الورق، وأن المسرحية تعد لتمثل، وطالما أن عامة الشعب يتحدثون العامية فلا مناص من استعمال العامية.

ومن خلال الزاوية الثالثة طرح إشكالية واقعية الخطاب المسرحي، إذ أنه يرى أن من جوهر الواقعية واقعية الحوار، الذي يجب أن يكون بلغة الواقع وهي العامية.

ولم يشذ "ولد عبد الرحمان كاكي" عن القاعدة وراح يكتب بالعامية، لاقتناعه أنها أقرب طريق لإبلاغ الرسالة المسرحية، وأيسر سبيل لبلوغ أفهام المتفرجين والمتلقين، خاصة لما يكون الموضوع ذا

<sup>1</sup> ينظر: عبد القادر القط، قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص 225.

<sup>2</sup> أحسن تليلاني. مقدمة مونولوج الثعلبة والقبعات، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص 4-5-6.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 05.

طابع اجتماعي، مثلما نجد في مسرحيته "القراب والصالحين"<sup>1</sup>. التي عالج فيها ظاهرة إيمان الناس واعتقادهم بالخرافة، حيث بني حبكة مسرحية على قصة القراب "سليمان" بائع الماء وأولياء الله الصالحين الثلاثة، إذ استلهمها من قصة كانت تروى في الأسواق عن ثلاثة أولياء يتزلون إلى الأرض، ويقصدون مدينة يسودها قحط وجفاف ليتفقدوا أحوال العالم، ويبحثون عن مضيف لهم بين السكان، ولكن الشخص الوحيد الذي استجاب لهم هو "سليمان القراب" أو بائع الماء، فيحاول جاهدا أن يجد لهم مضيفا فيتهرب الناس منهم، إلا امرأة كفيفة، فإنها لم تتردد في ضيافتهم وذبح عترتها التي هي كل ما تملك. ومكافأة لها على طيبتها يستجيب الله لدعاء أوليائه الصالحين، فتتحقق المعجزة لعودة البصر إليها، ثم تملك ثروة من المال، ويعود ابن عمها "الصافي" الذي كان مفقودا.

ولكن الأولياء الثلاثة يطلبون من "حليمة" قبل مغادرتهم لها أن تبني لهم ثلاثة مزارات، فتستجيب وتنفذ ذلك وتتكفل بجلب الطعام للزائرين لها، ولكن في نهاية المطاف يخلد أهل القرية للكسل والخمول، بعدما وجدوا ما طاب في هذه المزارات، فبعدها تفشل "حليمة" في دعوتهم للعمل، وعدم التواكل على المزارات، يظهر "الصافي" ابن عمها، ويطرده هؤلاء المتكاسلين الذين اعتادوا الخمول.

ولتجسيد هذه المعاني القيمة، والوصول بها إلى أذهان الناس والمجتمع الذي كان ولا يزال يؤمن بهذه الخرافات، اختار "ولد عبد الرحمان كاكي" اللهجة المحلية التي تفهمها الأوساط الشعبية وتتقبلها، فظهرت لغته شعبية في روحها، مليئة بعبق التراث، وتجلت في تلك الحوارات التي دارت بين "القراب" و"الصالحين" أو بين "حليمة" و"الصالحين" أو بين "حليمة" و"عويشة". فجاءت مميزة مكثفة بالإيجاء والرموز، مشحونة بلغة تراثية، تفيد في تفسير المعاني والأفكار أكثر مما تفيد في التفسير والشرح.

ومما يدل على ذلك المقطع الحواري الذي جرى بين "حليمة" و"عويشة".

"حليمة: أرواحي تعاونيني نقتلوا الطعام، ونديروا العشاء لضياف ربي، وعيطي للهاشمي أيجي يذبح المعزة.

عويشة: يذبح المعزة يامّا حليمة!؟.

حليمة: إيه اليوم اخرج عندنا ... زارونا ضياف ربي.

<sup>1</sup> مسرحية القراب والصالحين: ألفها ولد عبد الرحمان كاكي سنة 1965، فاز بها بالجائزة الكبرى لمهرجان صفاقس بتونس سنة 1987 وبالميدالية الذهبية للمهرجان الدولي للمسرح المحترف بالقاهرة سنة 1990. تناول فيها الواقع المزوج بالأسطورة وتواكل الناس واتكاهم على القوى الغيبية في المنح والعتاء.

عويشة: المعزة هذا ما عندك، باش تتقوتي يا مّا حليمة؟.

حليمة: نذجوها نلاقيو بها ضيف ربي، وغدوة ربي يجيب.

عويشة: أمّا حليمة ... اللّا ... ربي ما يحبش !

حليمة: استغفري يا بنتي راكي تكفري، قولي للهاشمي يجي يذبحها وأرواحي عاونيني"<sup>1</sup>.

إنّ "ولد عبد الرحمان كاكي" يخضع لغته المسرحية للمخيرية فيعلي درجة التأثر والتأثير ودرجة الاستجابة لها، فيجعلها ذات وقع في النفوس، تمتع المتلقي وتبسّط له المعاني، بقدر ما تلزمه التفكير والتأمل، كيف لا وهو الذي يقول: "أنا لا أكتب المسرحيات للقراءة، إنني أصور بالكلمات مسرحيات لتعرض على خشبات المسرح"<sup>2</sup>.

يفهم من قول عبد الرحمان كاكي، أن لغته رغم عاميتها لا تكتفي بالوظيفة الإفهامية بل تتعداها إلى اللغة الإنشائية التعبيرية، فتتحول كلماته البسيطة إلى لوحات فنية تتنفس حركة مسرحية وتشع بدراما مؤثرة.

ورغم العامية التي يستعملها وسيلة للتعبير، إلا أنه يكسبها مستويات مختلفة. فها هو في حوار "الصالحين" الثلاثة مع "حليمة" بعد استجابتها للضيافة، وكرمها لهم يدعون لها بوافر الخير والهناء، حيث يوظف عامية أرقى من السابقة:

"سيدي عبد القادر: شوفي يا وليّة في هذي الليلة، وبين الزمان قصد القرية، واحنا ضيف ربي نطلبوا ربي في ثلاثة، أنتي الولية المؤمنة ونحن الأولياء الصالحين.

سيدي عبد الرحمان: كون نطلبوا جميع ربي: الصافي يولي، ويولولك عينيك، ويعطيلك ربي الرزق، ماشي رزق الإيمان، رزق الدنيا من المثير واشتا ديري؟

حليمة: نأمل ندير الخير.

سيدي عبد الرحمان: أمّاله يا ولية هيا باسم الله نرفدوا الفاتحة، أنتي حليمة العمياء، وأحنا أولياء الله الصالحين.

<sup>1</sup> ولد عبد الرحمان كاكي. القراب والصالحين، مخطوط المسرح الجهوي وهران، ص 37.

<sup>2</sup> مخلوف بوكرواح. ملامح عن المسرح الجزائري، ص 75.



سيدي بومدين: وأنا سيدي بومدين.

سيدي عبد القادر: وأنا سيدي عبد القادر الجيلاي.

سيدي عبد الرحمان: أيا سيدي عبد القادر الجيلاي أطلب ربي وانا معاك ونردوا عليك آمين.

سيدي عبد القادر: في القرن الرابع عشر، في نهار القحط والزمان، اقصدنا قرية سيدي دحان. سيدي بومدين، سيدي عبد القادر، سيدي عبد الرحمان، القينا في الطريق قراب اسمه سليمان، وجينا نشوفوا إذا مومن صالح، وصلنا عند مؤمنة صالحة. وطلبنا ضيافة الله وقالت مرحبا، ... يا الله يا لي عطيت السعد للسعود، وتحب الإنسان يطيع ويتوب، هاهم يدينا صافيين من كل ذنوب، دايرين بيهم فاتحة، يا لي ما تسهى ما تنوم"<sup>1</sup>.

إن هذا المقطع ورغم لغته العامية، إلا أنه استطاع أن يستنفذ مكامن الجمال في الفصحى، من خلال اعتماده على حقل دلالي ديني: عبد الرحمان، عبد القادر، مومن صالح، مؤمنة صالحة، ضيافة الله، يطيع، يتوب.

بالإضافة إلى استناده إلى السجع للتحسين اللفظي وحتى يضيفي على الكلام نغمة موسيقية عذبة من خلال إتهائه لفواصل كلمه بالحرف نفسه .... الزمان ... دحان ... عبد الرحمان ... سليمان، وفي قوله: "... يتوب .... ذنوب".

وبهذا تتميز لغة "ولد عبد الرحمان كاكي" بمقدرة عالية من التركيز والتشخيص والتمثيل رغم اعتماده على العامية، حيث يستخدم الضلال السحرية للكلمات والصور القادرة على الكشف<sup>2</sup>.

إن هذه الفنية في اللغة العامية هي التي جرّت الناقد "بوزيان بن عاشور" إلى القول: "فكانت مسرحيات كاكي المكتوبة باللغة العامية المفهومة من عامية الشعب، قد خلقت جوا عاطفيا مألوفا عند مجي الحفلات العائلية، لهذا كان إقبال الجماهير كبيرا عليها، وكانت بعض المسرحيات تعرض لأكثر من شهر في مكان واحد"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ولد عبد الرحمان كاكي. مسرحية القراب والصالحين، ص 45/44.

<sup>2</sup> ينظر: الخادم سعيد. الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، سلسلة الألف كتاب، ص 477.

<sup>3</sup> Bouziane ben Achoour. Le theater Algérien, une histoire d'étapes éditions, dar-el-ghareb, P 166.

إن المتأمل للمقاطع الحوارية التي اعتمدها للاستشهاد عن لغة "ولد عبد الرحمان كاكي"، يجد أنه يميل في حوارهِ إلى استعمال لغة مكثفة بالدلالات والإيحاءات والمعاني المتعددة، وأنه يغير من إيقاعاتها ودلالاتها بتغيير الشخصية المحاور، فـ"حليمة" تكلمت بلغة بسيطة لا تتعدى حياتها البسيطة، وإيمانها الراسخ بوجوب إكرام الضيف، والأولياء الصالحون تكلموا بلغة تناسب وعيهم ومكانتهم في المجتمع.

ويساير "عبد الحليم رايس" "ولد عبد الرحمان كاكي" في توظيفه للعامية لغة للكتابة المسرحية، فيوظف ألفاظا شعبية خاصة بمنطقة الوسط، وبالضبط الجزائر العاصمة. ويتجلى ذلك في مسرحية "أبناء القصة"<sup>1</sup>. التي اعتمد فيها على حادثة واقعية جرت سنة 1957 بحج القصة، يقول عنها: "أنا ليست مسرحية جاءت لتلبية طلب ما، أو هي دعائية، وأنها مسرحية كتبت نفسها، وهي لائقة لكل قصبات الجزائر، إلا أنني ركزت على هذه الفترة من نهاية عام 1956 وبداية عام 1957 في هذا المكان لأنني أعرفه، فالقنبلة الذي تعرضنا لها في المسرحية، عاش اثنان منا، أحداثها في حي القصة. فذات مساء جاءنا المرحوم الشهيد "عبد الرحمان طالب" عائدا بها بعد أن تلقى صعوبات في وضعها، ثم فككها في خمس دقائق قبل أن تنفجر، والعرق يتصبب منه، إننا نحكي ما عشناه في واقعنا"<sup>2</sup>.

هذه الواقعية زادت أواصرها، بلجوثه إلى ألفاظ متداولة في القصة، على اعتبار أنها حي عريق حافظ على الثقافة الشعبية الجزائرية، وعلى الحوارات العائلية البسيطة التي تجري بين أفراد العائلة الواحدة، حتى في أحلك اللحظات. حيث يكشف المقطع الذي سنورده فيما بعد شدة حرص "الأم" على سلامة ابنها "توفيق" المنظم إلى جهاز البوليس الفرنسي ظاهريا، والداعم للثورة الجزائرية باطنيا، وتدخل الأب "همدان" من حين لآخر لتوضيح الرؤى.

"الأم: ياخي ما صراك حتى شي مع الخاوة قول؟

توفيق: واش تحبي يصراي معاهم؟

الأم: ما نعرف أنا نقول بلاك حلفو فيك باش تبطل خدمتك يا وليدي، إذا هكذا غير بطل ما نحبش يصير لك كيما المفتش لي قتلوه اليوم.

<sup>1</sup> أبناء القصة: مسرحية ثورية تجري أحداثها في بيت "دويرة" من بيوت القصة، تعالج الحالة النفسية للمجتمع الجزائري أيام الثورة الجزائرية والدعاية الإعلامية للمستعمر الفرنسي، ومشاركة المرأة الجزائرية في الثورة المسلحة، وهي مسرحية استهلت بها المسرح الوطني نشاطه سنة 1963.

<sup>2</sup> أحمد بيوض. المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1962-1989)، ص 20.

توفيق: سمعت بيه؟ هذا أنت يا بابا لي تقراها الجرائد.

الأم: قول يعيش وليدي ياك ما حلفوش فيك؟

توفيق: لالا يا يما، ما وصلوش حتى هذا ما تخافيش.

الأم: أما له بطل قبل ما يوصلوا.

توفيق: ما تخافيش يا يما هذوا الناس منظمين يعرفوا واش يفعلوا ما راهمش يقتلوا برك، راهم حتى

يحكموا على الإنسان باش يقتلوه.

الأم: وعلاه قتلوا المفتش أماله لو كان ماشي على الصنعة انتاعو؟<sup>1</sup>.

وأمام هدوء "الابن" وشدة إصرار "الأم" على ضرورة تخلي "الابن" على وظيفته تفاديا للموت - وهي حالة نفسية تعيشها أي أم - يتدخل الأب "حمدان" ليوضح الأمور.

"حمدان: ياك فهمتك يا امرأة.

توفيق: هذا خبيث يا يما: وعندو ما عمل باطل، وهو لي كان متكفل بوسائل التعذيب، هذاك وحش يا يما.

الأم: وأنت توفيق تعاون المجاهدين.

توفيق: أنا نخدم خدمتي يا يما على كل حال مانيش ضدهم.

الأم: وما راكش معاهم.

حمدان: واشنهو ضرك، راه في البحث ولا، رجعت من مسؤولي الجهة باش تسالي هكذا، هيا تتوضاي باش تصلي العيشا راهو فاتك الوقت وخلينا نتحدثو"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> عبد الحليم رايس. مسرحيات أبناء القصبة دم الأحرار، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، الجزائر، 2000، ص 21.

<sup>2</sup> عبد الحليم رايس. أبناء القصبة، ص 22.

يتجلى في هذين المقطعين السابقين توظيف الكاتب لبعض العامية الخاصة بالعاصمة مثل: يّما (أمي)، ياك (إنني)، بلاك (ربما)، أماله (إذن) وبابا (أي) وقد زادت من ارتباط المسرحية بالبيئة المكانية الخاصة بها.

وهناك من ذهب إلى أن النزاع بين العامية والفصحى في المسرح كان سببه المباشر الفرقُ الشاسع بين الفصحى والعامية في لغتنا، بينما في حقيقة الأمر لا صراع بين العامية والفصحى بين الكتاب، فلكل جمهوره ولكل لغة جمهورها أيضا، وفي الأمم جميعا يعيش الأدب الفصيح إلى جنب الأدب الشعبي، فلا ينبغي أن نفاضل بين الفصحى والعامية لنحتم إحداها دون الأخرى، بل يجب أن نترك لكل منها مجاله الطبيعي ليسير فيه ما يشاء، يوظف فيه الأدوات الكفيلة بإرسال وضمأن نجاح المرسله المسرحية. إذ أنه بالرغم من التقارب بين اللهجات المحلية ولغة الأدب أو تباعدها - على حسب مذهب الكاتب - فإن الأولى أكثر استخداما في شؤون الحياة اليومية، ولها من هذه الناحية صورها الخاصة في التصوير، ولها قرائن استعمال تكسبها أنواعا شتى من الدلالات المعرفية الواقعية، التي قد نقصر عنها لغة العلم والأدب، بل - ومن هذا المنطلق - يكاد يكون لكل حي من أحياء المدينة، وكل قرية، بل لكل أسرة ألفاظا حية اكتسبت بقرائن العيش مدلولات لا يتذوقها سوى أهلها، فنحكم على الفصحى بأنها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال نظرا لأن العامية ثرية بقرائن ألفاظها الحية في الاستعمال، أو مراعاة واقع الحال في حديث الشخصيات التي تتكلم العامية.

ولكن هذا الثراء ومراعاة مقتضى الحال لا يعدم اللغة الفصحى، لأنها الأقدر على تجسيد المعاني العالية والأفكار العميقة والخواطر والمشاعر الدقيقة، وفي سبيل ذلك لا ينبغي أن نراعي التيسير على عامية الجمهور يقول "رشاد رشدي": "من غير المعقول في القصة على الإطلاق أن يجعل الكاتب شخصه يتكلم بمستوى لغوي واحد، وخاصة إذا كانت اللغة المستعملة غير التي يتكلم ويفكر بها في الحياة، والكتاب ليسوا أحرارا في أن يجعلوا شخص قصصهم يتكلم أو تفكر بالعربية الفصحى كما يتراءى لهم، فالكاتب عليه أن يكون واقعا، يحاكي الواقع، وليس معقولا أن يتكلم الفلاح الفصحى"<sup>1</sup>.

وهناك من يتمسك بالكتابة بالعامية تمسكا شديدا، ويدافع عنها دفاعا مستميتا، ويراهها أنها الأقرب إلى الفئات الشعبية، والأقدر على تحقيق الفرجة، ومن هؤلاء المسرحي الجزائري "محي الدين باشطارزي" حيث يقول: "ومهما يكن الأمر فإنني أعتقد أنني لم أضيع وقتي عندما كافحت حياتي

<sup>1</sup> محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، ص 173.

كلها من أجل استخدام اللهجة، فلهجة جحا جعلتنا نحقق خطوة كبيرة إلى الأمام في سبيل خلق الجمهور"<sup>1</sup>.

وعلى النهج نفسه سار الكاتب المسرحي "كاتب باسين"، حيث دعا صراحة إلى وجوب استخدام العامية الجزائرية لغة للكتابة المسرحية، وأداة للتعبير في المسارح الجزائرية، ويتجلى ذلك في تصريح صحفي أدلى به لجريدة المجاهد الناطقة باللغة الفرنسية قائلا: "إنني بصفتي فنانا، سأكتب باللغة العامية، واللغة التي يفهمها الناس، اللغة التي تفهمها أمي، ويفهمها بائع الخضروات، طالما أن اللغة التي يتحدثون بها هي تلك اللغة العامية، ولذلك فلن أستخدم إلا اللغة العامية إذا ما أردت أن أكتب مسرحا واقعا"<sup>2</sup>.

من هذا المنطلق دأب بعض المسرحيين الجزائريين إبان الاستعمار وبعده إلى استخدام اللغة العامية، تبعا للأحوال التي كان يفرضها الاستعمار بعدما حارب الفصحى، باعتبارها من مقومات الأمة، فحاول المسرحيون التقرب من شرائح المجتمع عن طريق العامية، كونها لغة الاتصال الممكنة، والأكثر نجاحا في توصيل الأفكار في الأوساط الجماهيرية. فسار خلف "باشطارزي" كل من "عبد الحليم رايس"، "محمود النوري" وغيرهم، كلهم كتبوا بلغة عامية شعبية بسيطة لمسا من خلالها الواقع الاجتماعي الجزائري، وعبروا بصدق عن الأمراض الاجتماعية من جهل وفقر ومرض واضطهاد وتخلف. فحاربوا بأقلامهم - رغم بساطة لغتها - العادات والأخلاق الفاسدة، الدخيلة عن مجتمعا، وساهموا مساهمة فعالة في توعية أفراد المجتمع والدفع به إلى نبذ الكثير من الشعوذة والأمراض الاجتماعية.

كما سعوا بكتاباتهم المسرحية العامية إلى خلق وعي سياسي، لنبذ الاستبداد والظلم والقهر والتمييز الذي يتعرض له الجزائريون من طرف المعمرين، والإدارة الفرنسية على حد سواء. مستلهمين موضوعاتهم من التراث والتاريخ الديني والثقافي الجزائري.

وقد تمحض عن اهتمام المسرحيين الجزائريين الناطقين بالعامية بالقضية الجزائرية إلى تأسيس الفرقة المسرحية الفنية لجهة التحرير الوطني، وأخذوا على عاتقهم التعريف بالقضية الوطنية الجزائرية، فجابوا دولا عديدة في أوروبا الشرقية وآسيا والعالم العربي، وسعوا إلى التعريف بالمبادئ العليا للثورة الجزائرية<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص 203.

<sup>2</sup> سعاد محمد خضر. الأدب الجزائري المعاصر، ص 56.

<sup>3</sup> ينظر: نور الدين عمرو. المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 142.

وفي مقابل كل ما سبق قد تنزل اللغة وتصير سوقية في بعض الخطابات المسرحية الجزائرية، وذلك تبعاً للشخصيات الناطقة للحوار، مثلما نجده في مسرحية "ناس الحومة" وبالضبط في حوار بعض البطالين والمتشردين الموشم، فيجيتيف، خرابطة.

"الموشم: راني قتلتم ماشي علينا ... نزلت فيكم الرهبة ... تقول الدنيا خلات .... أخرجوا ياخي بزوز ياخي.

أسمعوا يا لي تباتوا كي الجاج، الراجل فيكم يخرج يقابل الموشم"<sup>1</sup>.

لقد استطاع مؤلفو هذه المسرحية - رغم تدني لغة الحوار - أن يرسّموا لنا صورة حقيقية عن المعاناة التي تعيشها فئة المتشردين، وعن الآفات الاجتماعية المترتبة عن ذلك، وعن الأسباب التي جعلت هؤلاء الشباب لقمة سائغة بين أنياب الحرمان. ولكن ورغم إحساسنا بتدني اللغة الحوارية، إلا أنه يتسرب إلى قلوبنا الإحساس بالحزن والشفقة والرحمة، خاصة في حوار "الموشم" مع "خرابطة" و"جامس" في المقطع التالي:

"الموشم: والوالدة مازالت حية؟

خرابطة: أمّا؟ مازالت.

الموشم: خرابطة ! ... أهلا فيها وكون راجل عيشة بلا والدين كيف الليل مغميم محروم من القمر والنجوم.

جامس: فكرتني في بابا ... بالصح هو قبل ما يرقد يدخل علينا بالسببة أنا وخاوتي وأمّا، وكى يغلب بيكي ويشكي، حصلتوا في جرتي خانتني صحتي ... نهرب عليكم ... والسبع قبل ما يهرب امراض، وعقب آخر عمرو في السبيطار، ... كنت نكره بابا ... بصح لما شففتو في هذيك الحالة عرفت بلي الوالدين هما الوالدين"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> جماعة من المؤلفين. ناس الحومة، المسرح الجهوي قسنطينة، ص 52.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 58.

## ثالثا - خطاب الحوار فصيحاً:

إذا كان دعاة العامية - كما رأينا سابقاً - قد تعللوا بجملة من الأسباب لإنطاق شخصياتهم بلسان عامي، فإن دعاة الفصحى لهم ما يعتقدون به، لاختيار اللغة الفصحى لغة لحوار شخصياتهم، وسأكشف الأسباب التاريخية والدينية والقومية والفنية التي دعت هؤلاء لأن يذهبوا هذا المذهب.

وبداية سائداً بالعلة، التي يرى فيها أنصار هذا الاتجاه بأن الفصحى هي الأصل في الاستعمال، أما العاميات فهي فرع من فروع الفصحى، ظهرت على إثر اختلاف الناس في النطق وامتزاج الفصحى بغيرها من اللغات، "فاستخدام الفصحى هو الأصل بينما استخدام العامية هو خروج عن ذلك"<sup>1</sup>.

فلو نظرنا إلى آداب الأمم الأخرى، وبخاصة كتاباتهم المسرحية، ونصوصهم الدرامية، لوجدنا أن اليونانيين والرومانيين والهنود قد ربطوا اللغة المستعملة بحسب صنف المسرحية مأساة أم ملهاة، وبحسب الجمهور الذي تقدم له. فربطوا مسرحياتهم بالملاحم والأغاني الدينية التي أثرت تأثيراً بالغاً في لغة المسرح، فجعلتها فصيحة سامية بعيدة عن السوقية والابتذال. ومن شدة عنايتهم بها أنهم ألحقوها بالموسيقى ليزيد تأثيرها. "فلقد نشأت المسرحية عند اليونان من أغنية، وفي إنجلترا كانت مرتبطة على وجه التقريب من حيث نشأتها بترتيلة دينية، ثم تقدمت على هذه الوتيرة في كل من اليونان القديمة وإنجلترا، ثم بقيت فيها هذه النغمة الغنائية الخاصة التي تتجلى في الحوار الحقيقي أحياناً، وأحياناً تظهر أحياناً عذبة أقرب من حيث الشكل إلى الشعر"<sup>2</sup>.

ويعزز اهتمام القدامى بلغة المسرحية وإخراجها فصيحاً بأنها حلّة جميلة مقدمة، وهو ما ذهب إليه "تشلدون تشيبي" في حديثه عن نشأة المسرحية في بلاد الهند قائلاً: "وكيفما كان الأمر فقد ظهرت المسرحية بعد ظهور الرقص والغناء والطقوس الدينية، والقصائد والملاحم الفصيحة الجميلة التي كان يقوم المنشدون بإنشادها... ولشدة اهتمامهم بشكل المسرحية وحكيهم للغة فقد كان النص يكتب عادة بالنشر الذي يتخلله قدر كبير من الشعر الذي كانت أوزانه تختلف وتنوع تنوعاً واسعاً"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> نجم عبد الله كاظم. مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2007، ص 41.

<sup>2</sup> ألدريس نيكول. علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، 1966، ص 204.

<sup>3</sup> تشلدون تشيبي. تاريخ المسرحية في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، 1963، ص 158-159.

ولم يشذ المسرح الصيني على القاعدة، إذ ظل رواه يهتمون بلغة شخصياتهم ويعتنون بها أيما اعتناء، لتساوق وطقوسهم الدينية حتى "إننا قد نجلس ست أو سبع ساعات في المسرح من المسارح الصينية، ونقاسي ونقاسي من فترات الملل والسآمة، بين كل فترة وأخرى من فترات العجب والمسيرة، إلا أننا بعد هذا لن ننفك نذكر هذه الطريقة التي كانت فيها اللغة تسحرنا وتستولي على ألبابنا الفنية والعينية، ومن حين إلى حين، كما لا نستطيع أن ننسى هذا الرّواء المسرحي والريق اللغوي الذي كانت المنصة تتبدى فيه"<sup>1</sup>.

والحال نفسه عندما نتحدث عن المسرح في اليابان، إذ كانت لغة مسرحياتهم تمتاز بالأناقة وجمال التعبير يطلق عليها "نو" "No"، وهي تمثيلات خفيفة ذات فصل واحد، وسحر غنائي عظيم، والسر في ذلك أن نصوصها تتشكل من عبارات أنيقة وإلهام شاعري أخذ<sup>2</sup>.

أما إذا عدنا إلى المسرح العربي وطبيعة اللغة السائدة فيه، فإن كثيرا من الكتاب والنقاد قد أخذوا على الذين استعملوا العامية في كتاباتهم، بل واعتبروها بداية انحطاط، وربطوا الصياغة المسرحية بالبعد القومي، فقوميتنا مرهونة باستعمالنا للفصحى، فهي بُعدٌ من أبعاد الوحدة العربية. وبذلك أبدى رجال المسرح خوفهم من انتشار العاميات، واشتداد سواعدها، فتصبح بالتالي لغة الأدب والفن، ومن ثمة تتحول اللغة العربية الأم إلى عدة لهجات منتشرة في الوطن العربي، وبذلك تفقد الأمة العربية أهم مقوم من مقومات الوحدة العربية. على اعتبار أن هذا المقوم أقوى من مقومات الجنس والتاريخ والمصير المشترك.

ومن الذين أحسوا بخطر انتشار اللهجات والعاميات على حساب الفصحى في الكتابات المسرحية "مارون النقاش"، الذي رغم شيوع العامية في مسرحياته، إلا أنه دعا دعوة صريحة إلى ضرورة تعلم الألفاظ الفصيحة والمعاني الرجيحة<sup>3</sup>.

والحال نفسه مع "توفيق الحكيم" الذي جعل استعمال اللغة الفصحى بدل العامية، وسيلة لإيجاد أداة تفاهم - قدر الإمكان - بين شعوب الأمة العربية<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 173.

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 183.

<sup>3</sup> ينظر: مارون النقاش. المسرح العربي، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1961، ص 12.

<sup>4</sup> ينظر: توفيق الحكيم. مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1961، ص 53.



أما "محمد عزيزة" فقد تساءل صراحة رافضا فكرة الكتابة بالعامية، معتبرا إياها معيقا للوحدة العربية. "وهل يمكن أن نوافق عليها، ومفهوم الوحدة العربية يزداد صلابة، ونشعر به ضرورة إلزامية نهنو إليها بشوق".

ويذهب الدكتور "عثمان أميني" إلى حد اعتبار أن أزمة الوحدة العربية قد تحل إذا نحن وضعنا نصب أعيننا أهمية اللسان العربي في التخاطب، وآثاره في تجميع شعوب أمتنا العربية، والمحافظة على عروبته، فضلا عن وفاء الفصحى لكل مستويات التعبير في تصوير خوالج النفس الإنسانية<sup>1</sup>.

وإذا كان الداعون إلى استعمال العامية لغة للتخاطب بين الشخصيات في الكتابة المسرحية قد تحججوا بالواقعية، فإن أنصار الفصحى قد نظروا إلى واقعية العمل المسرحي من زاوية أخرى غير الزاوية التي نظر منها غيرهم، ومن أولئك "محمد مندور" الذي قال: "فالواقعية في الأدب لا يقصد بها الواقعية في اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع، ومن المتفق عليه أن الأديب يستنطق لسان حالها شخصياته، ثم وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعير عما يفهمه بأية لغة يشاء"<sup>2</sup>.

إن "محمد مندور" يطرح في قوله هذا الفرق بين واقعية اللغة والمعنى الفني للواقعية، ويعتبر أن مراعاة الكاتب لواقع الشخصية وواقع الحال في حديث الشخصيات هو واقعية الأداء وليس المفهوم التقني للواقعية، ويناقش "نجيم عبد الله كاظم" قول "مندور"، ويتفق معه في التفريق بين معنى الواقعية، وواقعية اللغة بأن الخلط بينهما ناتج عن قصور شنيع في فهم الواقعية. فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع، والكاتب لا يستنطق لسان المقال، بل لسان الحال. ولا بد في عالم الأدب من الاختيار والتعمق لا الاقتصار على نقل الواقع<sup>3</sup>.

ثم يذهب "محمد مندور" إلى حد التفريق بين الكتابة الأدبية بوصفها جزءا من التراث، وبين الممارسة المسرحية بوصفها وثائق تاريخية لا غير، إذ يدعو إلى ضرورة أن تكتب المسرحية باللغة الفصحى، فإن مثلت جاز أن تترجم إلى العامية، ويضرب المثل بمسرحيات "مارون النقاش"، يعقوب صنوع، الذي يعتبرها الكثير من الدارسين مفخرة الريادة في مجال الخلق في المجال المسرحي، إلا أنها بعيدة أن تلحق بالتراث الأدبي وفي هذا يقول: "وما أظن أنه سيأتي يوم ندرس فيه مسرحيات مارون النقاش

<sup>1</sup> ينظر: عثمان أميني. المسرح والقومية العربية، جريدة الأهرام، العدد 30660 بتاريخ 1970/11/20، القاهرة، مصر.

<sup>2</sup> محمد مندور، المسرح النثري، معهد الدراسات العربية، جامعة الدول العربية، 1959، ص 15.

<sup>3</sup> ينظر: نجم عبد الله كاظم. مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص 34.

وأبي خليل القباني وغيرهما من كتاب المسرحيات في المعاهد والجامعات كجزء من تراثنا الأدبي، الذي تنشأ عليه الأجيال، وإنما يمكن دراسة هذه المسرحيات كوئائق للتاريخ"<sup>1</sup>.

وعن التفريق بين واقعية اللغة وواقعية العمل المسرحي، يقول الدكتور "عز الدين إسماعيل":  
"وينبغي أن تكون اللغة لسان حال لا لسان مقال، ومن هنا فإن على الكاتب المسرحي أن يراعي في شخصياتها طريقة تفكيرها وعاطفتها وشعورها، وعليه بعد ذلك أن يتعامل مع اللغة من حيث أنها أدواته ووسيلته الأدبية التي يضع فيها كل إمكانات اللغة الموسيقية والتصويرية والإيحائية والدالة، كي ينقل إلى المتلقي خبرة جديدة مفعمة بالحياة"<sup>2</sup>.

وفي معرض حديث الدكتور "علي الراعي" ومقارنته مسرحيات "توفيق الحكيم" المكتوبة بالعامية قبل سنة 1927 يصف الأولى بأنها فارغة فنيا، وبأن الثانية غنية فنيا. تقرأ بوصفها أدبا وفكرا، يقول عن الأولى: "وقد حقق السفر إثراء للأدب العربي واحتجاجا على المسرحية الفارغة العقل، التي سادت مصر قبل، والتي تقوم على مجرد الحوادث المثيرة والحركات والمفاجآت، ولا تعرف الحوار القائم على دعائم الفكر والأدب والفلسفة"<sup>3</sup>.

أما من الناحية الفنية وجمالية اللغة الفصحى ومقدرتها على التعبير تعبيرا دقيقا، وجمالية عالية، ومنحها للأدب المسرحي بعدا عالميا، يقول الدكتور "محمد غنيمي هلال": "ذلك أن القصص والمسرحيات العالمية لو ظلت تكتب بلهجة محلية لما ارتقت فنيا، وأنه لا نزاع في أن اللغة الفصحى أقدر وأثرى في تنويع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحددة في مفرداتها، العاجزة عن المعاني العالية والأفكار العميقة والخواطر والمشاعر الدقيقة"<sup>4</sup>.

ويدعم هذا الرأي "محمد مندور" عندما يعتبر أن مسرحيات "أحمد شوقي" و"عزيز أباظة" و"توفيق الحكيم" و"محمد تيمور" فصيحة جيدة السبيل خالصة الفصاحة، وأن لغة شخصياتهم تعبر في عمق ونفاذ عن لسان حال الشخصيات، مبتعدين في ذلك عن العامية في الحوار التي تخرجه إلى السطحية والثرثرة التافهة، وأن الكاتب الذي ينطق بشخصياته باللغة التي يعيشها في حياه اليومية لا يحتلق أدبا، ولا

<sup>1</sup> محمد مندور. المسرح النثري، ص 17.

<sup>2</sup> عز الدين إسماعيل. الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، 1965، ص 22.

<sup>3</sup> علي الراعي. "توفيق الحكيم فنان الفرحة وفنان الفكر"، مجلة الهلال، العدد 212، نوفمبر 1969، القاهرة، ص 216.

<sup>4</sup> محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط1، بيروت، 1987، ص 671.

يكشف عن مجهول من قيم النفس أو المجتمع. وما ينفك تكون مهاراته كمهارة البغاء الذي لا عقل له وإنما يكفي بالتسجيل والترديد<sup>1</sup>.

هذا من الناحية الواقعية، أما من ناحية الموضوع فإن رواد الفصحى قد اعتبروا أن الفصحى التي تتخاطب بها الشخصيات في المسرحيات التاريخية والدينية أقدر على التأثير في المتلقي والغوص في أعماقه، وفي هذا يقول الدكتور "عبد القادر القط": "فللماضي في نفوس الناس من السحر ما يشيع بجو شعري يتناسب مع أجواء المسرحية التاريخية"<sup>2</sup>.

وقد حذا المسرح الجزائري حذو المسرح العربي، فكانت المسرحيات التاريخية والدينية بلسان فصيح، في حين جاءت المسرحيات التي تعالج الواقع وقضايا المجتمع الراهنة بلسان عامي، ومن بين المسرحيات التي أنطق فيها الكتاب شخصياتهم بالفصحى الخالصة، بعض مسرحيات "عز الدين جلاوجي"، ونذكر فيها على سبيل التمثيل لا الحصر مسرحية رحلة فداء<sup>3</sup>، التي تدور أحداثها بين مكة والمدينة بعد غزوة أحد مباشرة، وقد جاءت لغتها فصيحة محكمة السبك جيدة الصياغة. فهاهو في المشهد الأول يكشف تأمر اليهود: "عمرو بن جحش" و"سلام بن أبي الحقيق" و"حي بن أبي أخطب" لتحويل انتصار بدر إلى هزيمة، ويتجلى ذلك في الحوار الفصيح الذي جرى بين عمرو وحيي:

"عمرو: رغم الضربة التي كادت تكون قاصمة إلا أن محمدا لازالت به بقية حياة.

حيي: لا يا ابن الحقيق قد استفاد من غزوة أحد، وإن هو لم ينتصر فهو لم يهزم أيضا.

عمرو: حق ذلك، وإنما نفخ في قريش فظنت أنها المنتصرة، وأنها محت العار الذي لطح بها محمد جبينها"<sup>4</sup>.

ثم ينتقل بنا في جو فصيح إلى المشهد الثالث حيث يدور الحوار بين "عاصم بن ثابت" و"سلمان الفارسي" و"نجيب بن عدي"، وهم في واحة من واحات المدينة المنورة في وقت الضحى يقبلون الأرض،

<sup>1</sup> ينظر: محمد مندور. الأدب وفنونه، ص 117.

<sup>2</sup> عبد القادر القط. في الأدب المعاصر، دراسة تطبيقية لمشكلات معاصرة في الأدب والثقافة في مصر، مكتبة مصر، الفجالة، 1955، ص 145.

<sup>3</sup> رحلة فداء، مسرحية تاريخية دينية، كتبها عز الدين جلاوجي سنة 1987 ذات موضوع ديني تاريخي تحكي شدة إقبال الصحابة على التضحية في سبيل الله، وشدة معاناتهم عقب الهزائم في معركة أحد وتأمر اليهود مع المشركين والمنافقين على النبي (ص) وأتباعه.

<sup>4</sup> عز الدين جلاوجي. رحلة فداء، الأعمال غير الكاملة، ص 352.

حتى يطل عليهم "عبد الله بن طارق"، فيدور بينهما حديث عن مهمة من مهمات الفداء التي أسندها له النبي (ص):

"عبد الله: بعد قهر الرسول لقبيلة بني أسد، ترامى إلى سمعه أن خالدا بن سفيان الهذيلي يستعد لغزو المدينة المنورة، فاستدعاني ذات يوم فهرعت إليه، وما كدت أصل حتى أطلعني على الأمر، وأمرني أن أخرج إلى خالد بن أبي سفيان الهذيلي.

سلمان: وما هي الخطة التي رسمها لك؟

عبد الله: ما رسم لي خطة، بل ترك الرسول (ص) لي حرية التصرف وفق ما أراه مناسبا، فخرجت وحدي مختفيا.

عاصم: دون أن تخبر أحدا؟

عبد الله: هكذا فهمت من رسول الله (ص).

عاصم: عجبا لرسول الله يبعث لقوم المائة والمائتين، ويبعث لقوم رجلا!<sup>1</sup>

ولا يختلف الأمر والحال عن اللغة التي يستعملها في مسرحية "الفرات والملح"، طالما أن الموضوع كذلك ديني تاريخي، حيث يطرح فيها صراع المسلمين ضد اليهود والمشركين والمنافقين بعد غزوة بدر، واشتداد نار الحقد وتأججها في قلوبهم. وهذا المشهد الثالث منها يكشف شدة وطأة هزيمة بدر على نفوس الكفار والمنافقين، ويتجلى ذلك في مقطع من حوار جرى بين "أبي سفيان" و"عكرمة بن أبي جهل" وزعيم المنافقين "عبد الله بن أبي بن سلول"، والذي تدور أحداثه بمكة، حيث يجتمع الثلاثة يتدارسون خطة للفتك بمحمد (ص) وأتباعه، وتجنيب قافلتهم سطو المسلمين:

"أبو سفيان: واخترنا للقافلة دليلا حاذقا عالما بالطرق والوديان.

عبد الله: فرات بن حيان بن وائل؟ نعم ما اخترت يا أبا سفيان.

أبو سفيان: لعله الآن بالشام، قد وصلها، أو أوشك على ذلك، وسيعود إلينا غانما سالما، محملا بالمال والخيرات، وسنعد العدة لضرب محمد ضربة لن يقوم بعدها أبدا.

مالك يا عكرمة لا تكلمنا، يطبق عليك الصمت، وكأن على رأسك الطير؟

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 358.

عكرمة: ليس لي كلام إلا في الحرب والقتال، والكر والفر، أما ما تعرفونه من أمر التجارة والمال، فلا حاجة لي به، لقد مات أبي ذليلا في معركة بدر يدافع عنكم وعن شرفكم، وسمعتكم يا قريش، ومات معه كبراؤنا وأشرفنا، وأسِر سبعون منّا، منهم من فداه ماله وأهله، ومنهم من مازال ذليلا حقيرا، مهانا مكبلا في أغلال محمد، هذا الذي لا تملكون معه إلا السب والشتم، فإن كنتم عزمتم على مواجهته فكلموني، وإلا فإني نذرت للآلهة صوما، فلن أكلم منكم أحدا، وسأقاتل وحدي... أجل وحدي.

عبد الله: وهل ترانا نسينا الثأر يا عكرمة، أو نمنا عليه؟ والله ما هي من شيمنا، ونحن أشرف الناس وأعلاهم مكانا، والله ما هي إلا أياما تشفى فيها الروح، وتلتئم فيها الجروح، وينجلي عنا الهم والنكد، ونجمع المال والرجال، ونعود<sup>1</sup>.

يتجلى من المسرحيتين السابقتين أنه ورغم أن الكاتب لم يلجأ إلى اللغة الشعرية المفعمة بالأحاسيس والخيال، إلا أن لغته جاءت فصيحة بينة بعيدة عن الإسراف اللغوي، الابتذال العامي تنم عن حس فني يستطيع الكاتب من خلاله أن يلائم لغته لحال شخصياته، وإن كانت هاتين المسرحيتين تتخللهما مقاطع شعرية تلائم شخصية "عكرمة"<sup>2</sup> في مسرحية "رحلة فداء"، وشخصية "كعب بن زهير"<sup>3</sup>، حيث تسمو لغتهم في سماء البلاغة والبيان، وتطير بأجنحة الخيال وهي ميزات اللغة الشعرية.

وإذا ما قارنا لغة الكاتب "عز الدين جلاوجي" في مسرحيته السابقتين بلغته في مسرحية "النخلة ولسطان المدينة"<sup>4</sup>، فإننا نجدها تغرق في الرمز، حيث وظفت فيها لغة تعبيرية شاعرية مجازية أكثر، ويتكشف ذلك في هذا الحوار الذي دار بين "الشيخ" و"النخلي" و"السيف" حول مصير المدينة ودور كل واحد منهم فيها وذلك في لوحة "الأمل":

"السيف: ومن أين نبدأ؟"

<sup>1</sup> عز الدين جلاوجي. الفرات والملح، الأعمال غير الكاملة، ص 411.

<sup>2</sup> ينظر: عز الدين جلاوجي. رحلة فداء، ص 355.

<sup>3</sup> ينظر: المصدر نفسه، ص 365.

<sup>4</sup> النخلة ولسطان المدينة: مسرحية لعز الدين جلاوجي كتبها سنة 1991 تدور أحداثها بمدينة النخيل، سكانها كثر وبها خيرات كثيرة، تتوسطها نخلة على ربوة أمامها ينبوع، تحرك أحداثها شخصيات: السلطان، السيف، الشيخ، النخلي وقائد الجند. وقد قسمها إلى خمسة عشر لوحة عنوانها بالترتيب: الأمل - الجذور - الفجران - الحيرة - الفرس - الفرج - الكهف - الذكاء - الرأس - القهوة - الإجهاض - السد - النملة - اليأس - المحاكمة.

الشيخ: احفظوا لأهل المدينة عزهم ومجدهم وكرامتهم وكبراءهم.

النخلي: هذه معركة أصبحت أصعب وأشد.

الشيخ: وهل الحياة إلا معارك؟ وهل الإنسان فيها إلا جندي محارب؟ وهل السيف الذي تحمله إلا الحق أو الباطل؟ فماذا نحن فاعلون؟ لقد كان أجدادنا غرة في جبين التاريخ.

السيف: ولن نكون وصمة عار في جبينه.

الشيخ: فلنعوّد أنفسنا على السفر الشاق.

النخلي: نفوسنا معدة وطوع أمرك.

الشيخ: المعركة هذه المرة أصعب.

السيف: أجل بشيخنا أصعب.

الشيخ: معركة الأعداء ليست معركة النفس والإخوان، ولن ينتصر منا إلا العظماء، أمامنا أبواب كثيرة لا ندري أي باب نلج.

السيف: نبدأ بأولها.

الشيخ: شرايين المدينة وأوديتها جافة، يجب أن نسقيها حتى نترك الحياة فيها، يجب أن نحول المدينة إلى جنات معروشات، يجب أن نزرع فيها واحات من نخيل.

النخلي: ومن كل الثمرات مختلف ألوانه.

السيف: نزرع فيها من كل طيب.

النخلي: ونجث منها كل خبيث نكر.

السيف: أرضنا طيبة لا تنبت إلا طيبا.

الشيخ: صدقت وأول الطيبات النخيل، أولم يسم أجدادنا مدينتنا مدينة النخيل؟ إنها الشجرة التي تخيف الأعداء.

النخلي: ولذلك دأبوا على اجتنابها كل هذه الأزمنة.

الشيخ: فلنملاً مدينتنا نخيلاً، ولنتعلم منه العزة والإباء والكبرياء والثبات والإصرار والتماسك".<sup>1</sup>

يتضمن هذا المقطع شدة إصرار أهل المدينة وتمسكهم بالنخيل، الذي لم يعد شجرة فقط، وإنما صار رمزاً للشموخ والعزة والأصالة، وصاروا لا يرون ذواتهم إلا فيه، فالنخلة وطن، والنخلة وصية، والنخلة ذات هوية إلخ.

ولا يخرج "عز الدين ميهوبي" عن دائرة المهتمين بالمسرح الفصيح -رغم كتاباته الكثيرة في المسرح العامي- إذ نجده يقدم لنا بعض المسرحيات الفصحية التي بلغت لغتها أعتاب فنيات اللغة العربية، وذلك ما نجده في مسرحية "طاسيليا"، التي ظلت فيها اللغة الفصحى لغة فنية رائعة، بسط فيها الكاتب بصمته الفنية، فكشف عن مواطن عدة للإبداع، جعل النص يجمع بين دراميات النص المسرحي، وشعرية النص الشعري، ومن ذلك ما جاء في رد "يونيسا" على "غيلاس" قائلاً:

"يونيسا: مجنون أنت يا غيلاس.

لا تسأل قمرا عن عاشقة في السر.

لا تقطف وردتك البيضاء بتلك الحرية.

إن العطر يموت.

لا ترقص وحدك إن الشمس تغار.

لا ترسم وشم الطفلة في شفئك فإن حديث الطير صموت.

لا تبحث عن نجمتك المذبوحة في الأبراج.

لا تسأل يونيسا وارحل.

أنزار سيأتي.

غيلاس: فليأت ...

<sup>1</sup> عز الدين جلاوجي. النخلة وسلطان المدينة، الأعمال غير الكاملة، ص 254-255.

وسيرحل مثلي حين يرى التابوت يسير إليه.

وأنا لا أملك غير الناي.

قل ما شئت فلست المذنب ... لست القاتل ... لست سوى عاشق.

"أنزار" يجب الموت وهذا الماء دم في الأرض.

يونيسا: ارحل يا غيلاس.

ارحل فأنا أعرف أنك تشبه نوميديا المسكونة بالفرح المقتول"<sup>1</sup>.

إنه على الرغم من الفتور الدرامي الذي انتاب هذا المقطع المسرحي، فإنه من حيث اللغة جاء مفعما بالإنشائية والتعبيرية، وارتفعت لغته إلى درجات عليا من التصوير الفني، فاكتمت لوحة فنية جمالية.

وفي خضم هذا الصراع الدائر بين أنصار الفصحى وأنصار العامية في الكتابة المسرحية، هناك من يقف موقف المتعصب لاستعمال اللغة الفصحى، ومن أولئك "علي أحمد باكثير" الذي ظل يحمل تدني أذواق الناس لفئة الكتاب المسرحيين، الذين عودوا الناس على العامية فساعدوا في انتشارها، وقللوا من أهمية الفصحى، فلو كتبوا بالفصحى لرفعوا من مستوى الناس، وقضوا على الأمية التي ضربت بأطنابها في جنبات المجتمع العربي يقول:

"لماذا يقال كيف ينطق الفلاح باللغة العربية الفصيحة؟ إننا لا ننكر أن المسرحية العصرية إذا كتبت باللغة الفصيحة لن تلقى من جمهورنا اليوم القبول الذي تلقاه لو كانت العامية، ولن تنجح نجاحها، ولكن مرجع ذلك إلى العادة التي غرستها الفرق المسرحية منذ وقت طويل، فطغت العامية على الذوق العام لجمهور المتفرجين، ولو جرت العادة بغير ذلك لما أحس جمهورنا اليوم بأي نبوءة، وغرابة في مشاهدة المسرحيات المعاصرة ممثلة باللغة الفصحى"<sup>2</sup>.

يتجلى من هذا القول موقف الكاتب المتشدد في ضرورة جعل لغة المسرحية فصحى بعيدة عن العامية، بل ويتعدى ذلك إلى اعتبار الجمهور أداة طيعة في أيدي الكتاب والفرق المسرحية، فلو عودوه

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي. طاسيليا، المكتبة الوطنية الجزائرية، مخطوط، ص 13.

<sup>2</sup> علي أحمد باكثير. محاضرات في المسرح والمسرحية (من تجاربي الخاصة)، معهد الدراسات العربية، جامعة الدول العربية، 1958، ص 03.



اللغة الفصحى خطاباً للشخصيات لتعود على ذلك. ولكنهم فعلوا العكس بالعكس، فعودوه على العامية ثم تعللوا بعدم إقباله على المسرحيات ذات اللغة الفصيحة، ثم يستطرد قائلاً: "فمن الواجب علينا أن نسعى إلى تغيير هذه العادة الفنية التي جرينا عليها، في عهد مضت إلى عادة أفضل وأصح، كما نسعى في تغيير عادات كثيرة في مختلف ميادين الحياة، إلى عادات أصلح وأنظف. إنه إن جاز استبقاؤها فيما مضى فلا يجوز لنا اليوم، ونحن نتطلع إلى نحو الأمية ونشر الثقافة والتعليم على نطاق واسع"<sup>1</sup>.

كما يمكننا أن نضيف هنا موقف "نجيب محفوظ" المتشدد والمتعصب لاستعمال الفصحى في الكتابة الأدبية، ورفضه عن ابتذال العامية -رغم أنه أوردها في كذا من رواياته- حيث يقول: "إن اللغة العامية من جملة الأمراض التي يعاني منها الشعب، والتي يتخلص منها حتما حين يرتقي، وأنا أعتبر العامية من عيوب مجتمعتنا مثل الجهل والفقر والمرض"<sup>2</sup>.

ويتشدد رأيه أكثر، ويكشف مدى مقتته للعامية، ومدى انتصاره للقومية في قوله: "اللغة العامية حركة رجعية، والعربية حركة تقدمية، فاللغة العامية المحصار وتضييق وانطواء على الذات، لا تناسب العصر الحديث، الذي ينتزع للتوسع والتكثف والانتشار الإنساني"<sup>3</sup>.

أما إذا خصصنا الحديث عن الخطاب المسرحي الجزائري، وبخشنا في دواعي ميل الناس إلى الفصحى في حوار الشخصيات، وجدنا أن الكاتب "أحسن تليلاني" يرجعها إلى أربعة عوامل:<sup>4</sup>

أ- زاوية الفصاحة والبلاغة.

ب- زاوية الجماهيرية (الانتشار والبقاء).

ت - زاوية واقعية اللغة.

ث - زاوية إشكالية الجمهور.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 84.

<sup>2</sup> يوسف نوفل. قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977، ص 03.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 04.

<sup>4</sup> ينظر: أحسن تليلاني. مقدمة مونولوج "الثعلبية والقبعات"، ص 7، 8، 9.

نكتشف في العامل الأول أهمية الفصحى في الكشف عن فنية الفن المسرحي، والمقدرة التي تكتنزها الفصحى في التعبير عن المعاني الدقيقة. أما في البعد الثاني فيبين أن العامية لا تمنح النص المسرحي الرواج والانتشار انطلاقاً من كونها محلية، في حين أن انتشار النص ورواجه في العالم العربي مرهون باللغة التي يُكتب بها ألا وهي الفصحى. ويستدل على ذلك بكثير من النصوص الجزائرية، والتي كتبت بالعامية من أمثال نصوص "باش طرزي" و"رشيد القسنطيني"، وكان مآلها الانتشار كونها لم تكتب بالفصحى، فلو كتبت بها لطبعت وبقت خالدة، ثم يستدل بمثال مضاد عندما يرى أن خلود مسرحية "بلال" لـ "محمد العيد آل خليفة" صنعتها اللغة الفصحى التي كتبت بها.

ولا يتعد في العامل الثالث عن آراء "محمد مندور" و"محمد غنيمي هلال"، عندما يعتبر أن الواقعية لا تحتم علينا أن ننطق مثلاً "جلول الفهامي" في مسرحية "الأجواد" لـ "عبد القادر علولة" بالعامية والفرنسي بالفرنسية، بل يجب أن يكون هناك صدق فني، الذي لا تنافيه الفصحى إن نطقت بها الشخصيات.

أما العامل الرابع الذي يتعلق بإشكالية الجمهور، الذي يتعلل به دعاة العامية بأنه لا يتذوق النصوص الناطقة بالفصحى ولا يفهمها، فيرد عليه بمسرحيتين فصيحيتين عرضتا بالجزائر أواخر الثمانينيات ولقيتا رواجاً وإقبالاً كبيراً من الجمهور الجزائري. وهما مسرحية "خيوط من فضة" الفلسطينية والتي أخرجها "جواد الأسدي"، ومسرحية "الوزير العاشق" للمسرح القومي المصري، حيث اكتظت قاعات العرض بالجمهور، وأعجب بهما الجزائريون أيما إعجاب، ولم تكن لغة الضاد البتة عائقاً أمام تذوقه لهما.

إن استعمال العامية في نظر دعاة الفصحى يورث النمطية في العمل الفني المسرحي، ونحن لا نتحدث عن المؤلف إنما نبحث عن الشخصيات الحية النامية المتعددة الجوانب، التي تكشف أفكارها من خلال كلماتها ولغتها المستعملة، ولا يمكن أن تتأني في هذه الخاصية إذا وضعنا في فم الشخصيات ما تستعمله في حياتها اليومية، تلك الحياة ذات الحجم اللغوي المحدود<sup>1</sup>، ويمتد هذا الاستعمال العامي إلى حدود رسم الشخصية وطرق تفكيرها فيأتي شعورها مكبلاً، وتفكيرها سطحيًا.

ويتوافق هذا الرأي مع ما ذهب إليه "الارديس نيكول"، عندما اعتبر أن الكاتب الذي يسعى إلى أن يقف بإمكانات شخصياته اللغوية عند حدود الحياة التي تعيشها بدعوى الواقعية في الطرح، عادة ما يسقط فنه ويضعف، لأنه لا يستطيع أن يخلق هذه الشخصيات خلقاً جديداً، وسيقف رسمه لها عند

<sup>1</sup> ينظر: أحمد سمير بيبرس. المسرح العربي في القرن التاسع عشر، مكتبة سعيد رأفت، ط1، القاهرة، 1985، ص 89.

حدود تعبيرها، والفن خلق لا تغيير، فهو خلق من حيث الحدث ومن حيث التعبير ومن حيث اللغة، بوصفها كيانا له حيويته وشاعريته، فهو إن أنطق شخصياته بالفصحى، أي بلغة غير اللغة اليومية المتداولة، ابتعد عن تقليد الحياة تقليدا جامدا دونما إضافة من رؤيته الخاصة، وإبداعه الفني لهذا الواقع الذي تتحرك فيه شخصياته، ويذهب إلى حد اعتبار المسرحية قطعة من الحياة ولكنها أكثر إثارة من الحياة نفسها التي تعيشها الشخصيات في واقعها<sup>1</sup>.

ويؤيد هذا الرأي كل من "جان بول سارتر" و"مارجوري بولتيون" عندما يعتبر الأول أن اللغة بطبيعتها إضمارية، فلا يجب أن تعكس مواقف الحياة اليومية عكسا مباشرا، بل بطريقة غير مباشرة، وأول الوسائل اللامباشرة في الخطاب المسرحي ألا تنطق الشخصيات بلغة الحياة اليومية، حتى تجعل القارئ لا يحس بأن المسرحية هي الواقع اليومي ذاته<sup>2</sup>.

ويرفض الثاني أن تنقل لغة الناس اليومية إلى خشبات المسارح، لأن إنطاق الشخصيات باللغة اليومية المألوفة عند الناس يثير السخط في النفوس، وتعتبر المسرحية مقبولة لا يمكن احتمالها ولا تحمل جديدا للمتلقي والمتفرج<sup>3</sup>.

وكما يعلل أنصار الفصحى رفضهم لاستخدام العامية في الخطاب المسرحي، كونها عاجزة عن التعبير عن المشاعر الدقيقة للشخصيات المسرحية، وقد لخص ذلك "أحمد بن سالم" في معرض حديثه عن أي اللغتين أصلح للكتابة المسرحية، فقال: "إن المسرحية رسالة تنفيذية في طرق المواضيع الخطيرة، والتعبير عن الأفكار الدقيقة، وتصوير الأزمات النفسية الداخلية، فلا بد للمؤلف المسرحي من استخدام الفصحى لأداء رسالته، لأن العامية في نظرهم غير قادرة على التعبير عن الأمور العميقة الدقيقة"<sup>4</sup>. خاصة عندما يتعلق الأمر بالقضايا العاطفية.

ويؤيده "عبد الحميد جودت السحار" حيث يقول: "إن العامية لا تخلق أبدا، وبعد أن جبت البلاد العربية كلها وجدت أن الكلمة العامية الواحدة تختلف في المعنى من بلد إلى آخر، وقد تختلف من إقليم إلى إقليم، وقد لا تفهم خارج نطاقها المحلي، ولو سلمنا جدلا بأن واقعية الأسلوب تحتم

<sup>1</sup> ينظر: أالارديس نيكول. علم المسرحية، ص 215.

<sup>2</sup> جان بول سارتر. ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1961، ص 83.

<sup>3</sup> مارجوري بولتيون. تشريح المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1962، ص 187.

<sup>4</sup> ينظر: محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1984، ص 200.

استعمال العامية في الحوار، فإن التضحية بهذه الواقعية أقل بكثير من التضحية بالحوار المسرحي كاملاً<sup>1</sup>.

ويذهب الدكتور "محمد مصايف" إلى أبعد من ذلك، فيثير فكرة الأمة والترعة القومية، ويضع مبرراً آخر لضرورة استعمال الفصحى، فيرى أن استخدام العامية في المسرحية لا يخدم وحدة الأمة لأن المسرح الذي يستخدم لغات عديدة ومتباعدة فيما بينها، إنما يزيد من ابتعاد الجماهير، وبخاصة إذا لم ينجح في القضاء على الأمية<sup>2</sup>. ويواصل إبراز رأيه بأن الإكثار من استخدام العامية في المسرح يباعد بين الفصحى والعامية، ويزيد من الشرخ بين الأمة ولغتها، أما إذا انتشر التعليم وخفت الفوارق الثقافية بين الطبقات فإن استخدام العامية لن يكون أكثر من إجراء مؤقت، القصد منه توعية الجماهير بمشاكلها وظروفها السياسية والاجتماعية<sup>3</sup>.

وتذهب الكاتبة "سعاد محمد خضر" المذهب نفسه، عندما تبين أن كثيراً من المسرحيات الوطنية الجزائرية تعرضت للموضوعات التاريخية والاجتماعية باللغة الفصحى، كالإدمان والجهل، والموضوعات السياسية كمحاولة السلطات الفرنسية التعسفية لفرنسة الجزائر -قصدا منهم-، حيث عمد أصحابها إلى الاتجاه التثقيفي أكثر من اتجاههم إلى الجانب الترفيهي<sup>4</sup>.

ويسلك الدكتور "صالح مباركية" المسلك نفسه، عندما يتحدث عن فرقة هواة التمثيل العربي التي أسسها "محمد الطاهر فضلاء"، والتي أخذت اللغة الفصحى أساساً لأعمالها المسرحية، وأداة للتعليم والتوجيه والتربية، والدعوة إلى النضال والجهاد، وإبراز شخصيات بطولية جهادية، والدعوة إلى اقتفاء آثارها. ويواصل كشفه للتأليف الفصيح في الجزائر ويربطه بالحركة الإصلاحية، فيرى أن التأليف باللغة العربية الفصحى سلكه رجال الإصلاح والمربون، وكل الذين اتخذوا المسرح وسيلة للتثقيف وتربية النشء، وهذا الاتجاه هدفه الإصلاح الاجتماعي والتوعية، وإيقاظ الشعور الوطني والقومي<sup>5</sup>.

ويوضح الداعون إلى استعمال الفصحى أداة للإبداع المسرحي موقفهم بدقة عندما يدعون إلى توظيف لغة فصيحة بسيطة بعيدة على التعقيد والغموض، وضرورة الابتعاد عن الكلمات الغريبة -غير

<sup>1</sup> عبد القادر أبو شريفة. حسين لافي قرقر. مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للنشر والطباعة والتوزيع، ط3، القاهرة، 2000، ص 122.

<sup>2</sup> ينظر: محمد مصايف. النقد الأدبي في المغرب العربي، ص 201.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 202.

<sup>4</sup> ينظر: سعاد محمد خضر. الأدب الجزائري المعاصر، ص 58.

<sup>5</sup> ينظر: صالح مباركية. المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، ص 100.

المتداولة- يقول "أحمد بن سالم": "إننا لا نطالب الأدب المسرحي بأن يعتمد في كتاباته إلى لغة الفرزدق أو لغة الحريري، فالعصر غير العصر، وإنما الذي نتمناه هو أن يستخدم لغة عربية مفهومة لدى الجميع، وقادرة ينبغي أن تتصف بسهولة في اللفظ، وبساطة في التعبير لتأدية الأفكار العميقة، والمعاني الراقية، فيتوفر عندئذ للأدب شرطان من شروط النجاح: القيمة والروح"<sup>1</sup>.

إن اللغة التي يدعون إليها هي تلك اللغة البسيطة، التي تتوفر فيها كل شروط النجاح من حيث الوظيفة الإفهامية والوظيفة الجمالية التعبيرية، ولا يكفل ذلك إلا حلاوة اللفظ وطلاوة التعبير وغنائية المقطع.

وتبدي "ناجية تامر" رأيها المساند لهذا الاتجاه بقولها: "ولذلك فمن المستحسن استعمال اللغة الفصحى في الكتابة المسرحية، مع الامتناع عن استعمال الكلمات الصعبة، ومفردات عصر الجاهلية"<sup>2</sup>.

ويواصل "محمد مصايف" تعليقه على لغة المسرح، فيكشف انتصاره للفصحى على حساب العامية، ولكن الفصحى المبسطة وليست لغة القدامى، فيرى أن اللغة الفصحى وحدها هي التي يمكن أن تقدم للقضايا الوطنية والقومية الدعم والدفع الذي ننتظره من المسرح، إلا أن اللغة الفصحى لا تعني لغة "امرئ القيس" ولا لغة "الفرزدق"، ولا حتى لغة "العقاد" و"الرافعي"، بل يجب أن نختاط كثيرا في كتابة مسرحياتنا، أو في ترجمة الآثار المحررة باللغة الأجنبية، يجب أن نختاط من حيث اللفظ ومن حيث الجملة، والمسرحي المقتدر يستطيع أن يعبر عن آرائه بطرق مختلفة، فهو يملك ثروة هائلة من الألفاظ. بعضها متداول ومستعمل عند الأغلبية الساحقة من جماهيرنا، ومن واجبه أن لا يتجاوز حدود الواقع الممكن بالنسبة لجمهورنا، الذي لم يكتب له الدخول إلى المدرسة العربية، بل من واجبه أن يقصر باستعماله على الألفاظ المتداولة التي لا تتطلب جهدا كبيرا في فهمها"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص 202.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 203.

<sup>3</sup> ينظر: محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 81-82.

## رابعاً- الحوار الأوسط:

طرحنا فيما سبق الرأي الداعي لاستعمال الفصحى، والعلل والأسباب التي استندوا إليها، كما طرحنا الرأي الساعي لاستعمال العامية، والعلل والأسباب التي اعتمدوا عليها، وإزاء تعصب كل طرف إلى ما ذهب إليه ظلت المسرحية متأرجحة بين هذا وذاك، وازدادت ضغوط الحيرة بين الطرفين. وباشتداد المد والجزر بين طرفي الجبل، بتمسك الأول بالفصحى لسانا لشخصيات المسرحية، على اعتبار أنها تزيد من الرابط الروحي بالدين وأركانه، وقدرتها التعبيرية وتمتعها البلاغية، وتمسك الطرف الثاني بالعامية. لسان حال الشخصيات المستقاة من الواقع، على اعتبار أن العامية تزيد من واقعية الكتابة المسرحية، وشدة ارتباط المتلقي بها لأنها تصير جزءا من همومه وحياته. بات من الضروري اللجوء إلى حل ونمط يجمع بين الطرفين الأول والثاني في عمل إبداعي واحد.

وفي خصم هذا الصراع، سارع بعض رواد الخطاب المسرحي إلى اللجوء إلى حل وسط، ومحاولة الكتابة بلغة وسطى سميت بتسميات مختلفة، مثل تبسيط الفصحى، تفصيح العامية، ولم يكن هذا الصراع حول لغة الكتابة بين كتاب مختلفي الاتجاهات والنزعات، بل نحد من الكتاب من عاش مع نفسه هذا الفراغ. ويتجسد ذلك في بيان نشره "توفيق الحكيم" سنة 1956 جعله مقدمة لمسرحيته "الصفقة" التي كتبها بلغة حوار وسطى، قال فيه: "كانت ولم تزال مسألة اللغة التي يجب أن أستخدمها في المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف، وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى، وقد سبق لي أن خضت التجربة مرتين في محيط واحد، محيط الريف المصري، كتبت مسرحية المزمار بالعامية، وكتبت أغنية الحدث بالفصحى، فما هي النتيجة في نظري أشك في أن المشكلة قد حلت تماما، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطق بها الأشخاص، فالفصحى إذن، ليست هنا لغة نهائية في كل الأحوال، كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، وهو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن وفي كل قطر بل ولا في كل إقليم، فالعامية إذا ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل مكان أو زمان"<sup>1</sup>.

يكشف "توفيق الحكيم" في هذا البيان ذلك الصراع الذي عاشه حول أية لغة يستعمل لإنطاق شخصوه، كما يكشف عن المعوقات التي تعترضه سواء أكان مستعملا الفصحى أو العامية. وفي هذا يجد نفسه مضطرا إلى طرح الحل الوسط فيقول: "وكان لا بد لي من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى، وهي في الوقت نفسه مما يمكن أن ينطق به الأشخاص، ولا تتنافى في طبيعتها

<sup>1</sup> توفيق الحكيم. مقدمة مسرحية "الصفقة"، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 1956، ص 02.

ومع جو حياتهم، لغة سليمة يتعلمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم، ويمكن أن تجري على الألسنة في محيطها. تلك هي لغة هذه المسرحية (يقصد مسرحية الصفقة) فقد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى، فإنه يجدها منطقية وعلى قدر الإمكان، بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة حسب النطق الريفي فيقلب القاف إلى جيم أو همزة، تبعا للهجة إقليمية فيجد الكلام طبيعيا مما يمكن أن يصدر عن ريفي، ثم قراءة بحسب النطق العربي الصحيح فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة<sup>1</sup>.

يتجلى من خلال هذا التصريح بأن الكاتب استطاع أن يتوصل إلى حل وسط، استطاع من خلاله أن يبتعد عن ابتذالية العامية، وعن فخامة الفصحى، فأوجد لغة ثالثة استطاع أن يكسب بها العالمية، ويقفز بها على حدود الإقليمية. ثم ما يلبث أن يبين لنا الهدف المتوخى منها قائلا: "فإذا نجحت هذه التجربة فقد يؤدي ذلك إلى نتيجتين، أولاهما: السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا، تقربنا من بعضنا البعض، كما هو الحال في اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوروبية والثانية: وهي الأهم، التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة، بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضروريات الفن"<sup>2</sup>.

وقد بارك هذه اللغة الكاتب "جبرا إبراهيم جبرا"، لما قرأ مسرحية "الصفقة"، فعلق عليها قائلا: "إذ جعلها في لغة يمكن أن تتلى كأنها فصحي إذ أعربت، أو عامية إذ أهمل إعرابها"<sup>3</sup>.

وقد انتشرت هذه اللغة بكثرة في الخطاب المسرحي الجزائري، وبرز كتاب كُثر يدعون إلى هذه اللغة، لدعم التواصلية مع الجمهور أكثر، ومن هؤلاء "عز الدين جلاوجي" في مسرحية "الأقنعة المثقوبة"<sup>4</sup>، إذ أنطق شخصياته بلغة وسطى أو فصحي بسيطة، ولا أدل على ذلك من حوار "الحاج القرواطي" مع نفسه، بعدما انهزم حزبه (الحزب الوطني) أمام حزب الأصالة في الانتخابات المحلية فاستشاط غضبا، وزاد من عذابه فرار زوجته الثانية إلى أوروبا، يقول "الحاج": "ماذا نفعل بما؟ الشعب الخائن يريد الإحسان والخير شرا، اللعنة عليه، لو كنت رئيسا لأبذته عن آخره، شعب لا يستحق

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 02.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 03.

<sup>3</sup> جبرا إبراهيم جبرا. الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979، ص 94.

<sup>4</sup> الأقنعة المثقوبة: مسرحية نثرية لعز الدين جلاوجي، ألفها سنة 1993 تعالج الحياة الاجتماعية الجزائرية في ظل احتكار بعض التجار لمصادر الرزق واستئثارهم بنعم الحياة وإذلالهم للفقراء، بطلها الحاج القرواطي، استطاع بأمواله أن يربط علاقات متينة مع رئيس البلدية وذوي النفوذ.

كل هذه الحربة العصا أولى به، لا ديمقراطية ولا هم يجزنون (يتوجه إلى التلفزة وهو باسق عليها) اتفوه وجه الكلب ... وجه النحس ... اعتمدنا عليكم فضيعتم أنفسكم وضيعتمونا ... ضاعت آمالي ... ضاعت أحلامي ... ضاعت أموالي. ضعت أنا ... ضعت، ضعت ... آه ... عطشت، جف ريقني ... آه لو كنت معافي ... لو كنت صحيحا ... المرض ... العلة ... حتى تلك الكلبة اللعينة تزوجتها لأجعل من امرأة كالنساء ... لأنقذها من التشرد والضياع ... لأحميها من الذئاب والضباع ... ذهبت إلى أوروبا وتركتني ... المكان المناسب للمرأة هو البيت ... بيت أبوابه من حديد ... ونوافذه من حديد ... مغلقة بتسعين مفتاحا من مفاتيح قارون"<sup>1</sup>.

إن القارئ لهذا المقطع الحواري يجده من الفصحى المتداولة بين الناس، فلا هي فصحي الأدباء الفنية المتخمة بالصور والخيال، ولا هي العامية السوقية المتداولة. بل فصحي إن قرأت بالحركات وعامية إن سكنت، كما إنها يمكن أن تكيف بحسب نطق كل منطقة للحروف، دون أن ينتاب الحوار غموض وإبهام وعدم فهم، كما هو الحال في بعض الخطابات المسرحية المكتوبة بالعامية.

وقد سار "أحسن تيلاني" على النهج نفسه في مونولوج "الثعلبة والقبعات"<sup>2</sup>، حيث جعل البطل "الله غالب" يتحدث عن قصص بسيطة، تكشف معاناة الإنسان المعاصر، في ظل كثرة التوجهات الإيديولوجية، والأزمات النفسية والتصدعات التي يعيشها، وإن كان الصراع يبدو ظاهريا نفسيا واجتماعيا، فإنه يحيلنا إلى عدة رموز وإيحاءات تصور أزمة العقل وضياعه بين مختلف الأولويات، فالعقدة ذات أبعاد حضارية، تاريخية، وسياسية وفكرية<sup>3</sup>.

وقد تجلت الفصحى ببساطة في حوار "الله غالب" مع "دنيا" وكشفه له عن تعلقه بها قبل خطبتها:

"- دنيا إني أحبك صدقيني ... حرام كل هذا التعذيب الذي تمارسينه عليّ أنا أحبك.

- وأنا لا أحبك ألا تفهم؟

<sup>1</sup> عز الدين جلاوجي. مسرحية الأفعى المثقوبة، الأعمال غير الكاملة، ص 155.

<sup>2</sup> الثعلبة والقبعات: مونولوج مسرحي لأحسن تيلاني، بطله "الله غالب" يعيش صراعات داخلية عديدة ناتجة عن إصابته بداء الثعلبة (Pelade) وهو مرض جلدي يؤدي إلى سقوط شعر الرأس ولأن البطل كان بصدد الذهاب إلى بيت حبيبته (دنيا) قصد خطبتها فإنه حريص جدا على إخفاء مرضه الذي جعله يعاني من عقدة الشعور بالنقص، فيلجأ إلى حيلة تتمثل في شراء كل أنواع القبعات بنية اختيار قبعة مناسبة يضعها على رأسه ولكنه يفشل في رحلة البحث واختيار القبعة المناسبة ويقرر في النهاية انطلاقا من موقف ثوري تمردى حلق شعر رأسه تماما.

<sup>3</sup> ينظر: أحمد تيلاني، الثعلبة والقبعات، ص 15.



- أفهم ... أفهم ... ولكن لماذا لا تحبيني؟

- هكذا ما دخلك؟

- نعم ... نعم ... أنا لا دخل لي في مشاعرك، ولكن ماذا أفعل حتى تحبيني؟<sup>1</sup>.

كما برزت اللغة الوسطى بكثرة في مسرحيات "عز الدين ميهوبي"، ولنا أن نستدل هنا بمقطع من مسرحيته "الوردة والسياف" حيث تتجلى في حوار "السلطان" و "ريحانة" لغة فصيحة بسيطة مفهومة كشفت من خلالها عن والدها وعرفت بنفسها:

"ريحانة: كان عمري خمس سنوات ... وكان والدي حارس حديقة قصرك يا مولاي.

السلطان: حارس في قصري؟

ريحانة: نعم يا سيدي ... حارس حديقة قصرك الذي كان كل يوم يجمع لك باقة من ورد، من كل أصناف الورد التي كانت في الحديقة.

السلطان: صحيح ... في الأعوام الأولى التي حكمت فيها المملكة كانت الورد تملأ القصر، وما سألت ولا يوم عن الذي يحضرها للقصر.

ريحانة: لكن يا مولاي كان سيفك أكبر من طيبة والدي.

السلطان: سيفي أنا!.

ريحانة: والدي عمره ما خان وردة، كيف يخون السلطان الذي كان يحبه أكثر من أهله<sup>2</sup>.

هذا عن الشكل الأول من اللغة الوسطى التي تمثلت في فصحي بسيطة أو عامية مفصحة، أما الشكل الثاني من اللغة الوسطى هو - وإن كان قليلا - هو الفصحي الممزوجة ببعض الكلمات العامية، إذ تتحدث الشخصيات بلغة فنية فصحي أنيقة اقتضتها الضرورة، فوظفت فيها بعض الكلمات العامية أو الأجنبية، قصد التقرب أكثر من المتلقي أو الجمهور. وقد أكد "محمد غنيمي هلال" هذه اللغة واعتبرها أنها لا تؤثر في اللغة الفصحي، ولا تنقص من قيمتها الجمالية، يقول في ذلك: "إن إيراد بعض الألفاظ

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 24.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي. الوردة والسياف، ص 09.

العامية أو الأجنبية في التراكيب الفصيحة، لا ينقص من اللغة الفصحى، ولا يجعل منها لغة عامية أو أجنبية، فالألفاظ المفردة لا تخلق اللغة وتُميزها، ذلك أن خاصية اللغة تتمثل في تراكيبها، وما تنصل بالتراكيب من دلالات وضعية أو جمالية<sup>1</sup>.

ولنا أن نضرب المثل هنا بمقطع من مسرحية "اللاثام" لـ "عبد القادر علولة" على لسان "القوال" الذي يستعمل في حديثه لغة فصيحة تتخللها لفظتين عاميتين، يقول:

"يسأل عن العمال ويسأل كذلك عن أشياء خارجة عن الموضوع، باش يتلف له الطريق"<sup>2</sup>.

رغم فصاحة الكلام إلا أنه أدخل فيه لقطتي: "باش" "يتلف".

لقد تعددت الدعوات الصارخة إلى الوصول إلى لغة وسطى، أو لغة ثالثة، أو الفصحى المخففة، أو العامية المشرفة، أو اللغة المسرحية الموحدة، أو عامية المثقفين وفصحى الإعلام، ويتجلى ذلك في الحوار الذي أجراه الصحفي "عبد الله خيرت" مع "سعد الدين وهبة" ومما جاء في الحوار، "أما مسرحية (يا سلام سلم) فقد حاولت في حوارها أن أحقق ما يمكن أن نسميه عامية المثقفين، وفصحى الإعلام"<sup>3</sup>.

وهناك طرح ثالث يصب في باب الجمع بين الكتابة بالفصحى، وبالعامية أيضا، يتمثل في دعوة بعض الكتاب والنقاد إلى كتابة المسرحيات بالفصحى، فإن أرادوا تمثيلها أعيدت كتابتها بالعامية، والعكس بالعكس، فإن كتبت بالعامية ثم مثلت ونالت رواجاً أعيدت صياغتها بالفصحى، ليتسنى دراستها وحفظها كتراث أدبي. وقد دعا إلى هذا الرأي الكاتب "محمود تيمور" لما حاوره الصحفي "سعد حامد" العامل بمجلة "الأدباء العرب"، حيث صرح قائلاً: "أن المسرحية المصرية العصرية إذا كتبت بلغة عصرها أي العامية، وأريد بها أن تقرأ يجب أن تكون لها نسخة بالفصحى المستساغة، حتى يمكن انتشارها في الأواسط العربية على مدى واسع. ولذلك اضطرت عندما كتبت مسرحية (كذب في كذب) للمسرح الحديث أن ألقها بالعامية، ومثلت بالعامية. وبعد ذلك حينما رأيت أن

<sup>1</sup> محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، ص 673.

<sup>2</sup> عبد القادر علولة. من مسرحيات علولة، ص 211.

<sup>3</sup> ينظر: أحمد سمير بيبرس. المسرح العربي في القرن 19، ص 96، نقلاً عن مجلة المجلة، العدد 170، فيفري 1971، ص 80.

أطبعها في كتاب عزّ علي أن أقتصر على نسخة اللغة العامية، فكتبتها من جديد بالفصحى وأخرجتها في مجلد واحد يحوي نسختين: نسخة بالعامية ونسخة بالفصحى<sup>1</sup>.

إن المتأمل لهذا التصريح يجد أن المبدع أو الكاتب المسرحي ملزم بأن يقدم أي عمل مسرحي في نسختين واحدة عامية موجهة للتمثيل، وثانية فصحي موجهة للقراء. مما يوقعه في إرهاب شديد، فهو يعيد التجربة الإبداعية مرتين ناهيك عن أن أعادتها لا تعني صياغتها بالشكل نفسه والأفكار نفسها.

إضافة إلى أن نقل العمل المسرحي من العامية إلى الفصحى، أو من الفصحى إلى العامية، لا يدخل ضمن باب الإبداع بقدر ما يدخل ضمن باب تفسير الأدب، وهو شأن من شؤون النقد.

وإنما الأجدر بالأديب أن يبدع بالفصحى وأن يترك مهمة نقلها إلى العامية للمحترفين والسينوغرافيين، لأنهم الأقرب للممارسة المسرحية وما يليق بها.

إنه وعلى الرغم من اجتهاد أصحاب الطريقة الأولى، الداعين إلى تفصيح العامية أو تبسيط الفصحى، وأصحاب الطريقة الثانية الداعين إلى الفصحى التي تتخللها ألفاظ عامية. ثم أنه هناك من وقف موقف الرفض لهاتين الطريقتين، معتبرا ذلك مساسا بجماليات الكتابة المسرحية، فالطريقتان وإن أصابتا في بعض الأشياء، وزادنا من التواصلية مع الجمهور، إلا أن آثارها وخيمة. ومن أولئك الراضين "جبرا إبراهيم جبرا" حيث يقول: "لي انتقاد على كلتا هاتين الطريقتين: فكلتاها تؤدي لغة مصطنعة، ولهذا تصبح اللغة غير متصلة بالشخصية، أو لا تنسجم معها تمام الانسجام إذا اعتبرت محلية، ولا تحظى بقدرسية الموروث إذا اعتبرت فصحي"<sup>2</sup>.

إنه ورغم محاولات الكتاب والنقاد على حد سواء الخروج من أزمة اللغة في الكتابة المسرحية، إلا أن جل محاولاتهم باءت بالفشل، إذ لا تكاد نقاشاتهم وحواراتهم تستقر على رأي معين محدد، فكل تجربة أو محاولة قوبلت بالنقد والرفض، وبذلك ظل الإشكال قائما حتى الساعة.

وإضافة إلى هذا الإشكال الثلاثي المطروح في الساحة المسرحية العربية (فصحى / عامية / وسطى) فهناك إشكالان آخران يطرحان في الخطاب المسرحي الجزائري وهما إشكال الكتابة بالأمازيغية وإشكال الكتابة بالفرنسية.

<sup>1</sup> ينظر: المرجع السابق، ص 102-103، نقلا عن سعد حامد، مجلة الأدباء العرب، العدد الرابع، أكتوبر 1971، ص 12.

<sup>2</sup> جبرا إبراهيم جبرا. الرحلة الثامنة، ص 94.

## خامسا - خطاب الحوار مفرنسا:

إن الإشكالية التي طرحناها سالفًا عن الكتابة بالفصحى والعامية، قد تعاود الظهور في هذا المبحث ولكن من زاوية أخرى، هل نكتب خطابا مسرحيا بالفرنسية أم يقرها؟

إن الحديث عن الحوارات المسرحية الناطقة بالفرنسية، تجرنا إلى البحث في أسباب التعدد اللغوي الذي يمتاز به الخطاب المسرحي الجزائري: عامية، فرنسية، أمازيغية. فبعد البحث عن أسباب لجوء الكتاب الجزائريين للكتابة بالفصحى، ودواعي هذا التوجه، ومن ناصره ومن رفضه، ثم التيار المعاكس الباحث عن توظيف العامية، ورواده والثائرين ضده، سيستوي حديثي هنا عن الحوار المسرحي في الكتابات المسرحية الجزائرية باللغة الفرنسية، سواء أكان باستعمال مفردات فرنسية، أم جمل أم حوار تام مفرنس.

ولبحث هذه القضية بدقة أخضعتها لثلاث مراحل متباينة، كل مرحلة تحمل خصوصيات غير التي تحملها الأخرى، فالمرحلة الأولى ما قبل الاستقلال لها أسبابها التي جعلت الكتاب يميلون إلى استخدام الفرنسية في كتاباتهم الأدبية على العموم، وكتاباتهم المسرحية على وجه الخصوص.

ثم المرحلة الثانية، مرحلة ما بعد الاستقلال مباشرة، ولها مسوغاتها التي جعلت الكتاب يواصلون الكتابة بالفرنسية وأنطقوا شخصيات مسرحياتهم بلسان فرنسي.

أما المرحلة الثالثة فأثرت أن أتطرق فيها إلى بعض الكتابات المسرحية الجزائرية باللسان الفرنسي ولكن في بداية الألفية الثالثة.

إذا عدنا إلى المراحل السابقة بنوع من التفصيل - وبالضبط إلى المرحلة الأولى - فإننا نجد أن الخطاب المسرحي الجزائري اتخذ اللسان الفرنسي مرغما، ذلك أن السلطات الفرنسية قد أجبرت الكتاب والمثقفين على ضرورة الكتابة والتأليف بالفرنسية، حتى يتحقق وجودها أكثر من جهة، ولأن الفئة الجزائرية المثقفة والقليلة آنذاك، لا تتقن سوى اللغة الفرنسية، حيث عمدت السلطات الفرنسية إلى غلق المدارس العربية والكتاتيب، وتحويل المساجد إلى كنائس، وتضييق الخناق حتى على التعليم الفرنسي، فلا يؤم المدرسة الفرنسية إلا من يضمنون ولاءه بها، وأمام تخوف الجزائريين من ارتياد المدارس حفاظا على هويتهم، آثروا البقاء عن بعد، إذ يؤكد "الطاهر زرهوني" أن: "عدد الأطفال الذين كانوا يؤمون المدرسة الفرنسية سنة 1879 لا يزيد عن 3172 تلميذا، وفي سنة 1892 أي بعد الإصلاحات

التي أقرها قانون جول فيري بلغ العدد 11500. ولم يتجاوز عددهم سنة 24172/1920 لعدد من السكان يقارب 5 ملايين نسمة، أي بنسبة تدرس لا تتجاوز 02%<sup>1</sup>.

وأمام هذا الرفض الجزائري للتعليم الفرنسي، المحكوم بأغراض وأهداف استعمارية محضّة، لجأت السلطات الفرنسية إلى إنشاء مدارس ترضي نفوس الجزائريين بتسميات مختلفة، علّها تضمن انضمامهم إليها، حيث يقول "أبو القاسم سعد الله": "وعلى هذا الأساس أنشئ في الأول ما أطلق عليه اسم المدارس الموريسكية الفرنسية، ثم المدارس العربية الفرنسية، المدارس البلدية المختلطة، مدارس المعلمين ... إلخ، وكان الغرض هو تكوين نخبة من الجزائريين المتعلمين، التي يحتاج إليها الفرنسيون في تعاملهم مع الجزائريين كموظفين في القضاء والترجمة العسكرية والعدلية"<sup>2</sup>.

وفي جميع الأحوال فقد كان الغرض هو تكوين نخبة - كما سبق الذكر - لتكون واسطة بين الأهالي والإدارة الفرنسية، على أن تكون الأسبقية لأبناء الأعوان، كالقياد والآغوات والقضاة وكبار ملاك الأراضي<sup>3</sup>.

وأمام تخرج الجزائريين من المدارس الفرنسية، وتكون الطبقة الجزائرية المثقفة ثقافة فرنسية -على قتلها- وتمكن المستوطنين من مقاليد الحكم والتعليم، دأبت السلطات الفرنسية على فتح العديد من المسارح، وبناء قاعات العرض في المدن الكبرى: كالجائر، وهران، قسنطينة، عنابة، سطيف، سيدي بلعباس ... إلخ، وشجعت الكتابة المسرحية باللغة الفرنسية، حتى قاربت المسرحيات المؤلفة باللغة الفرنسية بين سنتي 1830 و 1925 الأربعين مسرحية<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> الطاهر زرهوني. التعليم في الجزائر قبل وبعد الاستقلال، مؤسسة "مرفم" للنشر، الجزائر، 1993، ص 17.

<sup>2</sup> أبو القاسم سعد الله. اللغة العربية في موائيق الحركة الوطنية، مجلة الكلمة، العدد 4 يناير، الجزائر، 1993، ص 07.

<sup>3</sup> ينظر: الطاهر زرهوني. التعليم في الجزائر قبل وبعد الاستقلال، ص 18.

<sup>4</sup> ينظر: صالح المباركية. المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص 23.

وقد سارت معظم المسرحيات الناطقة بالفرنسية، والتي ألفت قبل الاستقلال إلى الاتجاه الثوري، نذكر منها مسرحية "الكاهنة"<sup>1</sup> لـ "جلول أحمد"، ومسرحية "الجثة المطوقة"<sup>2</sup> لـ "كاتب ياسين"، ومسرحية "سركاجي"<sup>3</sup> و"لازي الشمس"<sup>4</sup> لـ "حسين بوزاهر"<sup>5</sup>.

وقد ضعف الإنتاج المسرحي باللسان الفرنسي في هذه المرحلة لأن المسرح الثوري اتخذ اللسان العامي وسيلة للتعبير، فكانت معظم مسرحيات فرقة جبهة التحرير الوطني تقدم بالعامية الجزائرية، أضف إلى ذلك أن معظم النصوص المكتوبة باللسان الفرنسي لم تمثل للقيود الفرنسية المفروضة من جهة، وعدم توفر ممثلين يتقنون اللغة الفرنسية من جهة أخرى.

أما إذا جئنا إلى المرحلة الثانية التي تلي الاستقلال مباشرة، وقبل الخوض في المسرحيات التي أنطقت شخصياتها بلسان فرنسي، يجب أن نشير إلى قضية في غاية الحساسية، تولدت عن مرحلة ما قبل الاستقلال ألا وهي الندوات، التي عقدت قبيل وغداة الاستقلال عن قضية التعريب ومستقبل كل من العربية والفرنسية في الجزائر. وأشهرها تلك المناقشة التي أثارها مقال لـ "مصطفى الأشرف" نشر سنة 1963 بمجلة الأزمنة الحديثة الناطقة بالفرنسية بعنوان "مستقبل الثقافة في الجزائر"<sup>6</sup>، حيث دارت نقاشات حادة بين "مراد بوربون"، "محمد بوديا"، "مالك حداد" ... إلخ.

وقد سبق مقال "مصطفى الأشرف" مقال لـ "مالك حداد" سنة 1961 بعنوان "الأصفار تدور في فراغ" وأهداه لروح الشيخ "ابن باديس"<sup>7</sup>.

حيث دعا فيه "مالك حداد" صراحة إلى ضرورة الكتابة باللغة العربية الفصحى، أو الانسحاب من الساحة الأدبية، والتوقف عن الكتابة باللغة الفرنسية، قائلا: "كما كان على بعض فناني السينما الصامتة أن يمتنعوا ويتركوا أماكنهم لممثلي السينما الناطقة، فإن على الكتاب الجزائريين الذين

<sup>1</sup> مسرحية "الكاهنة": تاريخية تدور أحداثها حول المقاومة التي أبدتها الكاهنة للفتاحين، وشدة سعادتها واستماتتها في الدفاع عن مملكتها، ألفها جلول أحمد سنة 1957. ينظر نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 80.

<sup>2</sup> مسرحية الجثة المطوقة: لكاتب ياسين ألفها سنة 1954، تدور أحداثها حول فرار سجينين من السجن (لخضر ومصطفى) ومحاولة اندماجهما في الحياة والتضحية بكل شيء في سبيل حريتهما.

<sup>3</sup> مسرحية سركاجي: ألفها حسين بوزاهر سنة 1965، ويدل عنوانها على مضمونها حيث تدور أحداثها في سجن سركاجي، تجسد حياة المساجين في السجون الفرنسية، وشدة البطش والعذاب اللذين يمارسان عليهم.

<sup>4</sup> مسرحية لازي الشمس: ألفها سنة 1960 كذلك، تدور أحداثها حول وحشية القوات الفرنسية في التعامل مع الجزائريين.

<sup>5</sup> ينظر: أحمد منور. الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته تطوره وقضاياها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 112.

<sup>6</sup> ينظر: عبد الله الركبي. الفرانكفونية مشرقا ومغربا، نشر توزيع مكتبة الأمة، الجزائر، 1993، ص 259-264.

<sup>7</sup> ينظر: أحمد منور. الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 119.

ينتمون إلى جيلي، ولهم تكوين ثقافي مثل تكويني، أن يتركوا أماكنهم إلى الكتاب الجزائريين باللغة العربية، وأن يقنعوا بترجمة أعمالهم إلى اللغة العربية في بلدهم. إننا كتاب منفيون في اللغة الفرنسية<sup>1</sup>. وقد ساندته في ذلك "محمد ديب" الذي أحس بمرارة الاغتراب لأنه يكتب بلغة غير لغته الحقيقية، وصرح بذلك في تصريح له نشر سنة 1993<sup>2</sup>، قائلا: "إن رغبة التجذر في عالم غير عالمك تتكسر أمام عدم تمكنك أبدا من لقاء مجتمع، يجب الاعتراف بما هو بديهي، ستبقى دائما جزءا من أولئك المهاجرين البوهيميين الذين نصبوا خيامهم على مشارف مدينة، فإذا هم متهمون بسرقة دجاج السكان الأصليين"<sup>3</sup>.

وعلى الضفة الأخرى بقي كتاب يقاومون موجة التعريب، ورفضوا ركوب زورقها وآثروا أن يستمروا في الكتابة المسرحية باللسان الفرنسي، من أمثال "محمد بودية" الذي ألف سنة 1962 مسرحية "الزيتونة"<sup>4</sup>.

كما ألف "مولود معمري" مسرحيتين باللغة الفرنسية وهما: مسرحية "المأدبة" سنة 1973 ومسرحية "ريح الجنوب" سنة 1982، وألفت "آسيا جبار" و "وليد قرن" مسرحية "أحمر الفجر" سنة 1969، وألف "كاتب ياسين" مسرحية "الرجل ذو النعل المطاطي" سنة 1969، وعرضت على خشبة المسرح الوطني في السنة نفسها باللغة الفرنسية قبل أن تترجم إلى العامية<sup>5</sup>.

وأمام الإقبال الجماهيري الضعيف على هذه المسرحيات، ازداد أصحابها قناعة إما بالتحول إلى الكتابة الروائية كحال "محمد ديب"، أو الكتابة بالعامية كحال "كاتب ياسين"، أو الانتقال إلى مجال التلفزيون والإخراج المسرحي السينمائي كحال "آسيا جبار".

وهنا يبرز كتاب آخرون فضلوا أن ينطقوا شخصياتهم باللسان الفرنسي الممزوج إما بالفصحى وإما بالعامية الجزائرية، وكثيرة هذه المسرحيات، ولكثرها سأقصر دراستي على بعضها فقط، حيث نجد

<sup>1</sup> ينظر: أحمد منور. الكتاب الجزائريون بالفرنسية في مواجهة محنة اللغة، مجلة الثقافة، العدد 17 سبتمبر 2008، وزارة الثقافة، الجزائر، ص 07.

<sup>2</sup> نشر هذا المقال في جريدة "Ruptures" الجزائرية في عددها الصادر في 1993/02/16، وأعيد نشره بجريدة المجاهد الأسبوعية مترجما إلى العربية بقلم جيلالي خلاص في عدد 1699 بتاريخ 1993/02/26.

<sup>3</sup> نقلا عن: أحمد منور. الكتاب الجزائريين بالفرنسية في مواجهة محنة اللغة، ص 08.

<sup>4</sup> مسرحية "الزيتونة" ل محمد بودية تجسد سياسة الأرض المحروقة، تدور أحداثها في قرية من قرى الريف الجزائري، تتعرض لقصف عنيف من القوات الفرنسية بعد عملية فدائية قام بها المجاهدون. ينظر نور الدين عمرون. مسار المسرح الجزائري، ص 84.

<sup>5</sup> ينظر: أحمد منور. الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 112.

أن الكاتب المسرحي الجزائري يمزج في لغة الحوار بين اللسان، العربي واللسان الفرنسي، سواء باستعمال مفردات فرنسية، أو جملة فرنسية تامة، وهذا طبعا خصيصة من خصائص المجتمع الجزائري، الذي يمزج حديثه بين اللغة الفرنسية والعربية.

وللتمثيل سأورد جدولا يخصي أهم الكلمات والجمل الفرنسية المستعملة في مسرحية "الغلة"<sup>1</sup> لـ "العربي بولبينة"، وهي على سبيل التمثيل لا الحصر، إذ لا نكاد نمر على مسرحية جزائرية لا يستعمل فيها المؤلف كلمات فرنسية، إذ كلما عثرنا على مسرحية تعالج موضوعا واقعيا كلما كثر استعمال الكلمات الفرنسية في الحوار، حتى ولو كانت غير مصاغة صياغة صحيحة، أو في تركيب سليم، والجدولين التاليين يحصيان هذه الظاهرة.

<sup>1</sup> الغلة: مسرحية من تأليف العربي بولبينة، إنتاج مسرح باتنة الجهوي سنة 2004، تحرك أحداثها شخصيتان "الطيب" و"علي" عانيا من البطالة والتهميش فقررا الهجرة والبحث عن أي فرصة للكسب.



استعمال الكلمة الفرنسية (مسرحية الغلة للعربي بولبينة، مسرح باتنة، 2004).

الصفحة	الترجمة	الكلمة
01	أسود وأبيض	Noire et blanc
02	نعم	Oui
03	الطوابع	Les timbres
04	الوصفات	Les ordonnances
05	استغل	Profiter
05	المهمة	La mission
06	طبيعي	Naturel
06	شارب غليظ	Mega moustache
09	القائمة	La liste
10	على الأقل	Au moins
10	خشب أحمر	Bois rouge
14	تغليف	Emballage
14	ذكرى	Souvenir
16	الفنادق	Les hôtels
16	استيراد - تصدير الموتى	Mort impot-expot
17	آسف	Désolé
17	رقم الأعمال	Chiffre d'affaire
19	العودة	Le retour

وقد نجد من يوظف مقاطع حوارية تامة باللسان الفرنسي، خاصة إذا كان الطرف المحاور يؤدي دور شخصية فرنسية، مثلما هو الحال في مسرحية "أبناء القصة" لـ "عبد الحليم رايس"، وبالضبط عند حدث دخول المجاهدة "ميمي" إلى بيت "توفيق" لإخفائها عن عيون العساكر الفرنسيين الذين اتبعوها إلى البيت، وبعد طرق عنيف للباب يدخل العساكر الفرنسيون في حديث مع "توفيق" الشرطي، فيضطر المؤلف إلى إنطاق شخصياته باللسان الفرنسي.

**Sergent :** (silence puis de lors) l'armée arrivez, police arrivez au nom de la loi.

**Toufik :** voila, voila j'arrive (il on vie la part, les soldats entrent).

**Sergent :** les mains on l'air tout le monde ... on est la personne qui est entrée ici ?

**Toufik :** qui cherchez vous.

**Sergent :** vous papiers ?

**Toufik :** vous permettez que je baisse les mains ? je suis de la police.

**Sergent :** ah ! montrez-moi cela.

**Toufik :** qui cherchez vous juste ?

**Sergent :** est ce que je sais moi, peu être une femme peu être un homme, comment voulez vous savoir avec ces fellaga, on ne sait à qui se fier<sup>1</sup>.

إن المزاوجة بين الفصحى والعامية أو في العامية والفرنسية، أو بين الفصحى والفرنسية، قاعدة لا هروب منها عند غالبية منتجي الخطاب المسرحي الجزائري، وذلك لاعتقادهم أن الواقعية تفرض عليهم التعامل مع هذه المزاوجة، لمجاعة مقتضى الحال والصدق في التعبير.

أو أن التواصل اللساني بين اللغتين الفرنسية والعربية، أو في الفرنسية والعامية الجزائرية، راجع إلى الواقع المعيشي في الجزائر، فلا ينبغي أن يحاسب عليه الكتاب لأنهم يعيشون في أحضان هذا المجتمع، ورضعوا تغيراته ورضعوا تطوراتها، فلا بد أن تكون لغتهم صورة له، ولا بد لهم أن يجاروا واقعهم اللغوي.

<sup>1</sup> عبد الحليم رايس. مسرحيات أبناء القصة، دم الأحرار، ص 26.

وقد تتجسد هذه الازدواجية حتى في المسرحيات ذات التأليف الجماعي مثلما هو الحال في مسرحية "ناس الحومة"<sup>1</sup>، وبالضبط في اللوحة الثانية من الفصل الثاني حينما يلتقي "عبد العالي" و"عبد القادر" و"فيفي بنانو" زوجة "عبد القادر"، فيدور هذا الحوار بينهم:

"عبد العالي: عندك امرأة شابة يا سي عبد القادر.

عبد القادر: oui بصح un peu تحشم.

فيفي: لو كان تجهيالي ساعة ساعة نعلمها les bonnes manières أتحيها le complexe .... et surtout الحشمة"<sup>2</sup>.

فإن الحوار في هذا المقطع بدأ متمسما بالوضوح، وبالمطابقة مع الشخصية الناطقة له، فـ"عبد القادر" و"عبد العالي" و"نانو" و"فيفي" من الطبقة الأرسقراطية، لذلك أنطقهم المؤلفون باللغة الفرنسية.

إن معظم المسرحيات الجزائرية التي ألفت بعد الاستقلال بالعامية غلب عليها استعمال اللسان الفرنسي، إما سليما كما وجدناه في مسرحية "الغلة" لـ"العربي بولبينة"، أو في مسرحية "أبناء القصة" لـ"عبد الحليم رايس" على سبيل التمثيل لا الحصر، حيث لا نكاد نعثر على مسرحية جزائرية مكتوبة بالعامية تخلو من الألفاظ الفرنسية، وهو استجابة طبيعية لمجتمع طعمت عاميته بكثير من المفردات الفرنسية الدخيلة، نتيجة - كما هو معروف - لطول مكوث المستعمر الفرنسي في الجزائر (132 سنة) من جهة، ولنقص المناعة اللغوية لدى الفرد الجزائري من جهة أخرى، حيث يذوب بسرعة في لغة الآخر تاركا لغته، وقد أدى هذان العاملان بالمتلقي الجزائري إلى اكتساب كلمات من هذه اللغة الدخيلة مع التعديل فيها أثناء النطق، بما يتماشى واللهجة العامية الجزائرية.

وقد يكون هذا التغيير إما لصعوبة نطق الألفاظ أو لعدم وضوحها في السمع<sup>3</sup>، فيلجأ المتحدث الجزائري إلى إحداث تغيير على مستوى الأصوات، ويظهر ذلك بإبدال الصوت الأجنبي الذي لا مثيل له

<sup>1</sup> ناس الحومة: من تأليف جماعي لمسرح قسنطينة، اخرجها هباطي عبد الحميد في 23 أكتوبر 1980، تتشكل من فصلين اثنين، تكشف الصراع الطبقي بين جيلين، جيل قديم وجيل جديد يبشر بواقع جديد.

<sup>2</sup> تأليف جماعي. ناس الحومة، المسرح الجهوي، قسنطينة، 1980، ص 72.

<sup>3</sup> ينظر عبد الصبور شاهين. دراسة لغوية: القياس في الفصحى والدخيل في العامية، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت، لبنان، 1986، ص 237.

في الهجاء العربي، بآخر عربي قريب منه في المخرج أو الصفة، أو بإخضاع اللفظة الفرنسية لقواعد التعريف العربية ولعلامات الفعلية أو الاسمية<sup>1</sup>.

وفي هذا الصدد يقول "الجواليقي": "أعلم أنهم كثيرا ما يجترئون على تغيير الأسماء الأعجمية إذا استعملوها، فيبدلون الحروف التي ليست من حروفهم إلى أقربها مخرجا"<sup>2</sup>.

والحق أن إعراب الكلام الأعجمي ليست ظاهرة خاصة بالكتابة المسرحية الجزائرية، ولا المجتمع الجزائري فقط، بل تمتد جذورها إلى العصر العباسي بعد ترجمة الآثار اليونانية والفارسية، واختلاط الأجناس وانصهار الثقافات في بوتقة واحدة.

وعلى هذه القاعدة فإن أغلبية الكلمات الفرنسية الدخيلة قد أخضعت للنظام المقطعي العربي، فأصبحت تفتتح وتبدأ بصائت بعدما كانت تبدأ بصامت تتلوه حركة<sup>3</sup>، وذلك بزيادة (ال) التعريف، ففي مسرحية "ناس الحومة" -التي سبق وأن أشرنا إليها- لجأ مؤلفوها إلى توظيف كلمات فرنسية، ولتسهيل نطقها أدخلوا عليها تعديلات بإضافة (ال) التعريف، كما في كلمة clochard فتحوّلت إلى "الكلوشار" وإضافة همزة وصل مفتوحة، مثل كلمة trafic فتحوّلت إلى "اطرافيك"، وفي مسرحية "عيسى التسونامي" لـ "عز الدين ميهوبي" تتحول كلمة costat إلى "الكوسطة" وكلمة la poste إلى "البوسطة".

والأدهى من ذلك أن الكلمات بالفرنسية الدخيلة قد وظفت في الخطابات المسرحية الجزائرية بكل سهولة، فأصبحت جارية على الألسنة سهلة الاستعمال بل أكثر من هذا لحقت بها الضمائر، وأصبح لها جذر لغوي يشق منه<sup>4</sup>. فبنظرة فاحصة لمسرحية "ناس الحومة" تستطيع أن تستخرج كثيرا من الظواهر اللغوية والنحوية العربية أصبحت على مفردات فرنسية، مثل صياغة الفعل المضارع في: **يدرسيوه**، **يراطيه**، **اتماجيني**. أو صياغة فعل الأمر في: **كردي لي**، أو صياغة اسم مفعول في: **امسوري**. أو جمع الكلمات غير العربية جموعا عربية مثل جمع التكسير في كلمة: **السوافج**، أو جمع المؤنث السالم في: **بيراوات**، **الكاميووات**، **القاراجات**، أو صياغة بعض المصادر مثل: **التبونيد**، **التسوفيج**.

<sup>1</sup> ينظر: المرجع السابق، ص 292.

<sup>2</sup> الجواليقي. العرب من الكلام الأعجمي، تقديم وتحقيق أحمد محمد شاكر، دار الكتب المصرية، ط2، 1969، ص 54.

<sup>3</sup> عاطف مذكور. علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة، القاهرة، 1987، ص 128.

<sup>4</sup> ينظر: عبد الصبور شاهين. دراسات لغوية، ص 239.

والحال نفسه عند "عز الدين ميهوبي" في مسرحية "عيسى التسونامي"، حيث يوظف كلمات فرنسية ويعطيها صبغة عربية كإضافة (الـ) التعريف كما في: البوليتيك، الباروداج، المورال، الكارتي، الباطيما، الجوامير، البانسيون، أو جمع بعضها جمعا مؤنثا سالما: بالكوات، ديفوات، البيجامات، الطروطوارات، الطومابيلات، أو جعلها مرتبطة بضمائر متصلة مثل: فوطينا، بلاصتك، كونفو كاسيوه، أو جعلها أفعالا مضارعة: تمر كيس، تماركي، نقاردي، يديكلاري.

وفي مطلع الألفية الثالثة برزت أسماء جديدة من أصول جزائرية اشتغلت في حقل الكتابة المسرحية بفرنسا، وهم في معظمهم من أبناء العمال المهاجرين أو الجيل الثاني من المهاجرين الجزائريين، الذين اختاروا أن ينطقوا بشخصياتهم بلسان فرنسي خالص، فكان الحوار باللغة الفرنسية خالصا، ذلك أنهم كتبوا أعمالهم في فرنسا ومثلت هناك، وتبريرهم في ذلك أن اختيارهم اللغة الفرنسية يفرضه الواقع، فلو كتبوا بالعربية فلن تفهم لغتهم، لا من بني جلدتهم ولا من غيرهم، فهم يعتبرون أن اللغة الفرنسية تكسب أعمالهم العالمية، وفيما يلي جدول لمسرحيات - وليس كلها - جزائرية كتبت باللغة الفرنسية<sup>1</sup>.

المسرحية	مؤلفها
- سائق سيارة أجرة	- علاق بلايلي.
- كيروسين.	- نجمة حاج (تعاونية ديتو - ديتو بروكسل).
- قلائد الياسمين / موشح نورو.	- يوسف طهاري.
- جولة أخرى.	- عمر أو معزيز.
- جبل الأموات.	- صوفي عمروش.
- المرحومة.	- عاشور أو عمارة.
- جنة الآمال الزائفة.	- عيسى خلالي.
- ألبرينو.	- نور الدين مغسلي.
- أمسية في باريس.	- مجيد بن شيخ.
- فتيات جيلفين.	- حمة ملياني.

<sup>1</sup> ينظر: عدد من المؤلفين. مختارات من المسرح الجديد الجزائري، ترجمة أحمد تلياني، منشورات المعهد العربي العالمي للترجمة، 2008.

ولأولئك الذين اختاروا الكتابة باللغة الفرنسية أسبأهم الحضارية والتاريخية الموضوعية، فهم جزائريون صاغوا الواقع الجزائري بلغة أخرى غير اللغة العربية، فجعلهم أصولهم جزائرية، تناولوا في المسرحيات السابقة الذكر موضوعات لها صلة من قريب أو بعيد بالجزائر والجزائريين، فطرقوا قضايا حياتهم الاجتماعية في الأحياء التي يقطنونها، والتميز العنصري الذي يمارس ضدهم، وضد أبنائهم فيما يخص فرص التعليم والتكوين والعمل، كما أثاروا موضوعات تتصل بالعادات والتقاليد العربية الإسلامية داخل الأسر المهاجرة، وعلاقاتهم بغيرهم العرب، وغير العرب، المسلمين وغير المسلمين، والعوائق التي تحول دون الاندماج في المجتمع الفرنسي.

## سادسا- خطاب الحوار أمازيغيا:

قبل أن نستعرض الجهود المسرحية المكتوبة باللغة الأمازيغية أو التي اتخذ مؤلفوها حوار شخصياتهم بلسان أمازيغي، ننوه بالجهودات التي قام بها "مولود معمري" في إحياء التراث الأمازيغي. حيث -وكما أسلفنا الذكر سابقا- أن "مولود معمري" بعد ندوات النقاش التي أديرت بعد الاستقلال حول مستقبل الثقافة في الجزائر، بين التعريب والتغريب، فإنه وقف موقف الرفض للكتابة بالعربية، فكرس ما بقي من عمره في الاهتمام بالقضية الأمازيغية، وانصرف انصرفا كليا في النضال من أجلها، والعمل على دراسة وتدریس وتطوير اللغة الأمازيغية ووضع قواعد لها<sup>1</sup>، وإحياء تراثها الثقافي القديم، ودراسة الفولكلور القبائلي خاصة والأمازيغي عامة<sup>2</sup>.

وبعد الانفتاح الثقافي والسياسي الذي عرفته الجزائر نهاية الثمانينات وبداية التسعينات، شهدت الساحة المسرحية ميلاد مسرحيات جزائرية كثيرة، دارت حواراتها باللغة الأمازيغية، وسأكتفي في هذا المجال بالتمثيل بمسرحيتين، الأولى تخللتها مقاطع حوار بالأمازيغية وهي بعنوان "الحلم التارقي" لـ"عز الدين ميهوبي"، والثانية جاءت كلها بلسان أمازيغي وهي "أجماض نتارجابين" (ضفة الأحلام) لـ"سليم سوهالي".

ففي المسرحية الأولى المعنونة بـ"الحلم التارقي" التي ألفها "عز الدين ميهوبي" سنة 2001 والتي تعالج شدة معاناة وصبر وهمة قبائل التوارق في الجنوب الجزائري، وقصة حكمة المرأة الحديدية المكافحة ضد الاستعمار والسلب "تين هينان" وهي مسرحية من فصلين، الفصل الأول بعنوانك "تازيدت" (الصبر) والثاني بعنوان: "ثيمسي" (كية النار والمطر)، وقد تخللت هذين الفصلين مقاطع بالأمازيغية التارقية تضمنت كلاما حكيما، ومن ذلك الحوار الذي جرى بين "أمين العقل" والشيخ "أمغار":

"أمين العقل: ناسنا قالوا: استنتنيا إيلوان أسنان آمان إسلوان.

ويعني الناس ما يعرفوا الراحة والمال غير إذا كان عندهم الماء.

أمغار: صحيح يا أمين العقل نسانا قالو آمان إيمان يعني الماء آمان.

<sup>1</sup> أصدر مولود معمري كتابا بعنوان "تاجرومت تنامازيغث" أو أجرومية اللغة الأمازيغية عن دار maspéno paus سنة 1976، ومختصر قواعد اللغة البربرية *Prise de grammaire berbère* سنة 1988، عن مطبوعات "أوال" أو الكلمة وهي دفاثر الدراسات البربرية التي أسسها معمري بباريس وصدر منها عشرة أعداد في الفترة ما بين 1985-1989، وكان قد أصدر سنة 1973 قاموسا مزدوج اللغة بعنوان "أماوال" فرنسي أمازيغي/ أمازيغي فرنسي.

<sup>2</sup> ينظر أحمد منور. الكتاب الجزائريون بالفرنسية في مواجهة محنة اللغة، ص 10.

أمين العقال: وناسنا يا أمغار انغامان قالوا: "تزيضارت نللي توقدا اتغر ستنيات". ويعني الحر من الناس لازم يصبر حياتو كامل"<sup>1</sup>.

ويواصل "أمين العقال" سرد حكمة وبيان عظمة قبائل التوارق وشدة صبرهم وتمسكهم بأرضهم.

"أمين العقال: الرجال لا يكونوا رجال حتى تكويهم النار، وناسنا قالوا: آري وي ينيلا هارد وار إينس يعني اللي ما يملك ولا شيء لا تفيدو الراحة"<sup>2</sup>.

وفي خضم حروبهم مع قبائل الزنوج وأسرها لرجال التوارق، تنفجر الثورة من نساء التوارق وتظهر "تين هينان" الحكيمة، المحنكة الرزينة، لتخطط كيف يمكن فك أسر رجالهن، فتجتمع بجمع من النسوة وتخطبهم:

"تين هينان: ناسنا قالوا: أدجاجن إي أدجاجن إسامن إيسيوال آكروات داغ تاسّا، إن ماس، أشل إيل.

تقصد اليوم الذي يرعد فيه الرعد ويبرق فيه البرق ويعود فيه الخروف لبطن أمه، هذا هو اليوم الذي يخرج في الرجال من أسر العدو"<sup>3</sup>.

فتبين "تين هينان" بهذا المقطع ضرورة التحدي وتشعر النسوة بعظمة المسؤولية، وتشعل فيهن حذوة التحدي.

وبعد تمكنهن من تحرير الأسرى وإرجاع الأزواج إلى القبيلة، يختفي "أمين العقال" ولا يخرج من خيمته إلا في اليوم السابع مرتديا لثاما على وجهه ثم خاطب قبيلته:

"أحمادي يا مولانا أحمادي يا مولانا.

اجدادنا قالوا: "أوكل آكل وارهينت ناها غين"

أي مهما تكون فاطن في بلاد الذل والظلم، إذا خسرت عمرك ما تلوم حد وإذا رجعت لأهلك قول أحمادي يا مولانا ... أحمادي يا مولانا"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي. الحلم التارقي، مخطوط، المكتبة الوطنية، ص 03.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 08.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 08.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 10.



أما المسرحية الثانية فهي مسرحية "أجماص نتارجاين" أو "ضفة الأحلام" لـ"سليم سوهالي" والتي ألفها سنة 2008، وأنتجها مسرح باتنة الجهوي، فجاءت كلها بلسان أمازيغي خالص، تعالج ظاهرة الهجرة غير الشرعية نحو أوروبا، وما يصاحب ذلك من معاناة على مستوى الفرد المهاجر، وعلى مستوى عائلته التي تبقى تعاني من آلام الفرقة.

وفي العشرة الأخيرة نشط المسرح الناطق باللغة الأمازيغية كثيرا، وأصبحت تقام له مهرجانات وطنية ودولية، احتضنتها على وجه الخصوص المسارح الجهوية لـ: باتنة، بجاية، أم البواقي وتيزيوزو، وعرفت إنتاج الكثير من المسرحيات ومعالجة العديد من الموضوعات الوطنية والسياسية والاجتماعية والدولية، فكانت -بحق- هذه النصوص إضافة أخرى إلى سجل الكتابات المسرحية الجزائرية، وساهمت بقسط وفير في إثراء المكتبة المسرحية الجزائرية.

## **الفصل الرابع: شعرية التشكيل في الحوار المسرحي الجزائري.**

**أولاً: شعرية تشكيل الفضاء الهكاني والاجتهاعي والثقافي في الحوار المسرحي الجزائري.**

**ثانياً: شعرية تشكيل الفضاء الزهاني في الحوار المسرحي الجزائري.**

**ثالثاً: شعرية تشكيل الخيال وبناء فعل التخيل في الحوار المسرحي الجزائري.**

**رابعاً: شعرية تشكيل الإيقاع في الحوار المسرحي الجزائري.**

أولاً - شعرية تشكيل الفضاء المكاني والاجتماعي في الحوار المسرحي الجزائري.

## 1- الفضاء المكاني:

### أ- مفهوم المكان:

المكان عنصر من عناصر الخطاب المسرحي، وهو أحد المساهمين الفاعلين في بناء الحوار المسرحي، ولعل هذا ما ألقى بظلاله على الدراسات التي قام بها النقاد في حقل تنظيم الفضاء المكاني في الخطاب المسرحي بعمامة وفي الحوار المسرحي بخاصة. فازدهر ازدهارا باهرا، وأعطيت له هيئة ولباسا جديدا. وقبل الخوض في الفضاء المكاني، وتحليلاته في الخطاب المسرحي الجزائري، وعلاقته ببناء الحوار جري بنا تحديد مفهوم للمكان لغة واصطلاحا.

**لغة:** المكان كلمة مشتقة من الجذر اللغوي "م.ك.ن" وهي تعني امتلاك الشيء والتمكن منه، وجمعه أمكنة وأماكن. فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: "المكان يعادل الوضع، فهو موضع لكيونة الشيء فيه، وجمعه أمكن، أماكن وأمكنة"<sup>1</sup>.

كما ورد المكان في القاموس المحيط للدلالة على الموضع "المكان الموضع، جمعه أمكنة وأماكن"<sup>2</sup>.

أما المكان بالمفهوم الفلسفي فهو: "الموضع الذي يشغله الشيء سواء أكان مكانا خاصا أم عاما مشتركا"<sup>3</sup> كما قد يدل اللفظ على المترلة والمكانة التي يتبوأها الفرد.

كما وردت لفظة المكان في القرآن الكريم في مواضع مختلفة منها قوله تعالى: "فانتبذت به مكانا قصيا" (سورة مريم، الآية 22)، وفي قوله تعالى: "قل يا قوم اعملوا على مكانتكم" (الزمر، 39). أما المكان في اللغات الأجنبية فإنه يختلف من لغة إلى أخرى، إذ نجد المكان في الإنجليزية ورد بألفاظ: **LOCATION / PLACE / SPACE**. وفي الفرنسية ورد بـ: **ESPACE/LIEU**، وفي اللغة العربية ورد مرادفا لـ: الفراغ - الموضع - الحيز - الموقع<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> ابن منظور. لسان العرب. دار الجيل، بيروت، 1988، مجلد 6، ص 517.

<sup>2</sup> الفيروز أبادي. معجم القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، 1952، ج 14، ص 274.

<sup>3</sup> المعجم الفلسفي. موسوعة الفلسفة، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1996، ص 63.

<sup>4</sup> ينظر: سيزا القاسم. بناء الرواية، دراسة مقارنة ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1981، ص 75.

## اصطلاحا:

المكان عنصر هام لتواجد الإنسان في الكون، فهو يشكل الحيز الذي يشغله ويحاول أن يجسد صور حياته فيه، بجميع أشكالها المتعددة، فينظر في الأعمال القصصية والروائية والمسرحية، من خلال ارتباطه بالشخصيات التي تحاول أن تجعله وعاء تصب فيه ما يجول في خلدتها وأعماقها من مآرب وأفكار.

فالمكان إدراك حسي للأشياء، له وجود مستقل، وهو عنصر بنائي في الخطاب المسرحي، لا يؤثر ويتأثر بالعناصر البنائية الأخرى لهذا الخطاب. يتجلى في معظم حالاته في حوار الشخصيات فيما بينها وحركتها الدؤوبة، في العمل المسرحي فهو بهذا المعنى: "كل زاخر بالحياة والحركة يؤثر ويتأثر ويتفاعل مع حركة الشخصيات وأفكارها"<sup>1</sup>.

والمكان بعد من أبعاد الخطاب المسرحي، يلجأ إليه مبدعه ومنتجه هروبا من واقعه الطبيعي والحقيقي الذي عجز عن تجسيد واقعه وطموحاته فيه، يعرفه "غريماس GREAMAS" بقوله: "هو الشيء الحسي المحتوي على عناصر متقطعة، انطلاقا من الامتداد المتصور على أنه بعد كامل مُمتلئ... ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة"<sup>2</sup>.

وللمكان تأثير بالغ في بناء الحوار في الخطاب المسرحي إذ أنه يمكن رسم ملامح الشخصية وتطوير الحوادث وتوسيع الصراع وتكوين الحوار، فهو ليس مجرد حقل للأحداث وإطار لشخصياتها وإنما هو عنصر فعال في تحريك أحداثها، وتنمية حوارها ورسم شخصياتها بأنماط مختلفة، فهو جزء هام من بنية الحوار والشخصية في آن واحد إذ به تتغير لهجة حديث الشخصية وتتغير ملامحها.

يعرفه "يوري لوتمان YOURI LOUTMAN" بقوله: "فضاء النص هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات، أو الوظائف أو الأشكال، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة، مثل الاتصال والمسافة"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> عبد الفتاح عثمان. بناء الرواية. مطبعة التقدم المنيرة، القاهرة، د.ت، ص 59.

<sup>2</sup> عبد الملك مرتاض. بحث في تقنية السرد. عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988، ص 142.

<sup>3</sup> منيب محمد البوريهي. الفضاء الروائي في الغربية، الإطار والدلالة. سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربي، ط1، الدار البيضاء، 1984، ص 11.

إن المكان فضاء يتم خلقه وإبداعه وإسكانه بالألوان، والحركة، والحوار والروائح الأصيلة. "إنه طريقة لرؤية الوجود، وتراتب الأشياء فيه يتم بلورتها من منظور الكاتب والمكتوب عنه، وإذا كان الإبداع الفني استبصارا بالحياة وحركتها، فهو بالقدر ذاته وعي عميق باللغة، وقدرة على تنميتها، وتخليق عوامل الاتصال الجمالي عبرها"<sup>1</sup>.

إن علاقة الإنسان بالمعطيات المكانية علاقة وطيدة، تتجلى في أنه لا يمكن تصور أية لحظة من الوجود دون وصفها داخل سياق مكاني معين، وفي الخطاب المسرحي بشكل عام وخطاب الحوار بشكل خاص يشكل المكان عالما من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه، فهو الخلفية الطبيعية التي تقع فيها الأحداث، ويتجسد في إطارها الإدراك الحسي بالأشياء.

وقد نجد أنفسنا في هذا البحث أمام مجموعة من المصطلحات المتقاربة، مثل: المكان، الحيز، الفضاء. أما إذا نظرنا إلى الخطاب المسرحي من زاوية العرض فإننا نجد أنفسنا أمام مجموعة من المصطلحات تدل على مكان مثل الديكور، المنظر، فضاء العرض، الصورة المسرحية، الخشبة. ويزداد التداخل بين هذه المصطلحات إذا وضعنا في الاعتبار أن منتج الخطاب المسرحي كتب نصه ليعرض لا ليقرأ، فيجب عليه أن يمتلك رؤيا بصرية يستطيع من خلالها فهم الصورة والحدث على خشبة المسرح، وكيف يمكن أن تساهم هذه الصورة في تجسيد خطاب الحوار، فيتحقق ما يصطلح عليه "الهنا" و"الآن" معا في العمل نفسه.

إن المتتبع للحوار في الخطاب المسرحي الجزائري يجد أن المكان قد وظف بطرق مختلفة، ولكنها وعلى الرغم من اختلافها إلا أنها تساهم كلها في تحقيق التناسق بين الشخصية وما تقوله، أو ما تفعله، وهنا يتجلى تأثيره الواضح في تكوين الشخصيات ورسم ملامحها، وتطوير الحوادث والحبكة والصراع. فالفضاء المكاني في الخطاب المسرحي الجزائري عموما، وفي المسرحيات التي وضعناها موضوعا للدراسة لم يكن مجرد حقل للأحداث، أو إطار للشخصيات فقط، وإنما شكل عنصرا فعالا في تحريك الأحداث، وتنمية لغة الحوار، وتغيير وتيرتها، ورسم الشخصيات بأنماطها المختلفة .

فالفضاءات المكانية الواردة في خطابات الحوار على اختلافها: أحياء، شوارع، منازل، قصور، مزارع، جبال ... تعتبر أماكن مرور ومكوث نموذجية، فهي التي تشهد حركة الشخصيات، وتبعث

<sup>1</sup> صلاح فضل. عين النقد على الرواية الجديدة. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1988. ص 27.

على تطور الحوادث، مما يشكل مسرحاً لغدوها ورواجها، عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها، فتتمدها هذه الفضاءات المبتوثة هنا وهناك بمادة غزيرة في الصور والمفاهيم<sup>1</sup>.

لقد اختلفت درجة الاهتمام بالفضاء المكاني في الخطاب المسرحي على مر العصور، فقد كان الخطاب المسرحي في عهد اليونان يصور أماكن تقليدية أو فيزيقية أو ما يصطلح عليه عالم الآلهة... فهو غير ثابت ولا يملك موقفاً جغرافياً معيناً، يتجلى من خلال حوار الشخصيات أنه يصور قيماً ورؤى تصويراً مطلقاً. يرجع هذا - طبعاً - إلى الذهنية البشرية السائدة آنذاك، وبمرور الوقت جنح الخطاب المسرحي إلى تحديد الفضاء المكاني وتنظيمه، وتحديد مواقفه وسماته، وزوايا النظر إليه.

وقد يعمد إلى كتب التاريخ لتحديد هذه الأماكن، فتؤخذ منها أسماءها، وملاحظتها فتكثر السمات الطبيعية المعمارية على نحو نسيبها إلى المبدعين، كما تنشأ هذه الأماكن من تصورات عقلية محضة، مكتسبة بذلك طابع الغرابة والخروج عن المؤلف<sup>2</sup>.

إذ سلطنا الضوء - كما سبق الذكر - على الخطاب المسرحي الجزائري وجدنا أن المؤلف فيه يجهد نفسه على الالتزام بمكان واحد على الأقل في كل فصل، ثم يحول اهتمامه إلى غير ذلك من العناصر كالشخصيات، الأحداث... إلخ، ويرجع "محمد زكي العثماوي" اقتصار المؤلف المسرحي للفضاء المكاني، إلى عنصر الضيق الذي يحدد العمل المسرحي الذي تنحصر فيه المناظر والأثاث والأضواء، فيعمد الكاتب إلى حصرها، ويهمل من الأفعال ما يحتاج إلى سهول وميادين فسيحة، التي يستحيل عليه تحريكها كما يريد<sup>3</sup>.

إن التأمل للعلاقة الجدلية القائمة بين ما تقوله الشخصية (الحوار) وأين تقوله أو ما تتحدث عنه (المكان) يجد أنها علاقة تلازمية إذ أن الفضاء المكاني يساهم في خلق التكامل بين الشخصية وما تقوله، أو ما تود التعبير عنه، وهذا ما جر "ابن قتيبة" قديماً إلى الربط بين إلهام الشعر والمكان الذي يوجد فيه الشاعر، واعتبر أن تغيير الشاعر لمكان وجوده وانتقاله بين الرياض والأماكن الشاسعة يعتبر مفتاحاً للإبداع أو محرّكاً من محرّكات الإلهام ومهيئاً من مهيئات الإبداع<sup>4</sup>. وفي هذا يقول حسن بجاوي:

<sup>1</sup> ينظر: حسين بجاوي. بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص 81.

<sup>2</sup> ينظر: الصادق قسومة. طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ص 56.

<sup>3</sup> ينظر: محمد زكي العثماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 23.

<sup>4</sup> ينظر: ابن قتيبة. الشعر والشعراء.

"يبدو المكان كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة تبادلية يؤثر فيها كل طرف في الآخر"<sup>1</sup>.

وإذا تتبعنا توارد الفضاء المكاني في الخطاب المسرحي بعامة وفي خطاب الحوار بخاصة، ألقيناه في مسرحية "النار والنور" لـ"صالح مباركية" فقد تعدد وتوزع على الجبال، المتزل، المزرعة ... فقد ترد ذكر المكان في الحوار كما يلي:

- المكان الأول: الجبال وساحة المعركة المفتوحة على الطبيعة.

- الثاني: منزل "السي مختار" الذي دار فيه الحوار بين "السي مختار" و"جنود الاستعمار".

- والثالث: وهو المزرعة حيث وقع اشتباك مع العدو خارج الدار.

وقد ينشأ الفضاء المكاني في الخطاب المسرحي من فعل وجهات النظر التي تبديها الشخصيات أو الحوارات التي تدور بينها، حيث تقوم باختراعات للأمكنة مثلما نجده في مسرحية "الدالية" لـ"عز الدين ميهوبي" حين اختار مكان "الطحطاحة" فضاء للفصل في مصير الدالية وأهلها.

"يا أهل الدالية، كبار وصغار، شيوخ ونساء، تفاهموا كبار البلاد، باش تخرجوا الكل غدوة بعد العصر للطحطاحة، وتقعّدوا كامل في الأرض، ما تتحركوش، ما تتنفسوش، وراح تجي الحداية تحوم على روسكم، ولي حطت على راسو، رايح يولس سلطان البلاد"<sup>2</sup>.

أو قد يرد ذكره على لسان شخصية "بلارج" حيث يقول: "عمري ما كنت نحلم بأكثر من كناس في شارع من شوارع الدالية، كنت نخرج كل صباح باش انظف الطرق والساحات"<sup>3</sup>.

كما قد يورد المؤلف للخطاب المسرحي اسم فضاء مكاني معين كما هو الحال بالنسبة لـ"أحمد عياد" في مسرحية "الغولة" التي يصور فيها تمزق الفلاح بين المدينة والريف، حيث يكشف تشوق بعض الفلاحين مثل "إسماعيل" لأضواء المدينة وبهرج حياتها وتمسك البعض الآخر بالأرض الطيبة يحرثونها ويزرعونها ويجنون غلاتها، حيث يكشف المقطع الموالي توظيف الكاتب للفضاء المكاني المحدد (الجغرافي) متضمناً في حوار الشخصيات فيما بينها:

<sup>1</sup> أحمد زياد محبك، جماليات المكان في الرواية، الفصل. مجلة ثقافية شهرية. عدد 26، ط1، 2000، سوريا، ص 55.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي. الدالية. ص 24.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 53.

"قدور: إيه بغيت ترجع من أهل العاصمة؟ سواسوا، روح خويا، هاهي الطريق قدامك، كل خير تلقاه ثمّ."

إسماعيل: وكى نجي تشوف ماهيش بلادنا، ما نسالوش فيها.

قدور: إيه إيه راني نشوف بغيت لا سنسور، أخلا دار بوك تحبس بيك وتولي تغوث كي منصور روح سقسية هو يفهمك مليح في العاصمة"<sup>1</sup>.

وقد يتجلى وصفا دقيقا للفضاء المكاني على لسان شخصية تبرز تعلقها به وتكشف مدى التحامها به كما هو الحال في مسرحية "صراع الأجيال" لـ "أحمد بودشيشة"، حيث يصف الفضاء المكاني "أمريكا" على لسان "عادل" لما بعث إلى خطيبته "شهلة" بطاقة يكشف من خلالها انبهاره بالحياة في أمريكا حيث يقول:

"هنا في أمريكا وجدتم قد تجاوزوا نظيرتك، التي أقنعك بها صديقي "عمر" والتي قبلتها طائعا، لأنني لم أعثر على وسيلة أخرى كي أطفئ بها النار المتأججة في قلبي، وأنا أراك بقربي، وأهمس بيني وبينك أنني لم أكف مقتنعا قط، ولقد أدركت هذا جيدا بعد أن وضعت رحالي في أمريكا، وهنا في أمريكا أعيش لحظة ميلاد جديدة، قوامها العيش مع من ترغب فيها، دعيني من كلمة حب، إنها صارت نشازا، بل أضحوكة يتسلى بها الأمريكيون"<sup>2</sup>.

وقد يبدو الحيز المكاني مضطربا غير محدد المعالم كما هو الحال في مسرحية "الصخرة" وهي من تأليف جماعي بمسرح قسنطينة، حيث بدو الحوار بين "امرأة" و"أحمد باي" عن مقاومة الفرنسيين عدم تنسيقه مع "الأمير عبد القادر" في الغرب.

"المرأة: كما فهمنا يا الحاج أنت تحارب الفرنسيين في الشرق، والأمير عبد القادر في الغرب، وفي نفس الوقت، علاش ما تقاوموش، درتوا اليد في اليد وحاربتوا الفرنسيين؟

أحمد باي: أنا كنت ندافع على وطني، وهو على وطنه، ونزيد نقولك أن العلاقات ما كانتش مليحة"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> أحمد عياد. الغولة. مسرحية مخطوط أرشيف المسرح الوطني، الجزائر، 1664، ص 21.

<sup>2</sup> أحمد بودشيشة. البيت الشريف. دار البعث، قسنطينة، 1984، ص 97.

<sup>3</sup> الصخرة: مسرحية مخطوط من تأليف جماعي. أرشيف مسرح قسنطينة، 1983، ص 34/33.



إن القارئ للخطابات المسرحية السابقة، يعيد مسرحية الأمكنة والفضاءات المكانية الواردة فيها، ويربطها بأمكنة في ذاته، أو يتخيلها، مجرد ورد فضاء "الدالية" في حوار "بلارج" مع خصومه، أو فضاء "العاصمة" في حوار "إسماعيل" مع "قدور"، أو فضاء "أمريكا" في حوار "عادل" مع "خطيبته" أو فضاء الوطن - الشرق - الغرب في حوار "المرأة" مع "أحمد باي".

تبدأ حياته الكثيرة، يجعل من المكان يتجاوز وظيفته الاعتيادية، بوصفه مكانا لوقوع الأحداث لها فضاء أوسع، تتفاعل فيه أقطاب الإرسال، والإنتاج الدلالي بين المحاور والمحاور: "فالفضاء لا يتحقق إلا بتعدد وتنوع الأماكن، بالإضافة إلى وصف طريقة تحرك الشخصيات، فالفضاء يضم كلا من المؤلف، الشخصيات والقارئ"<sup>1</sup>.

فالفضاء المكاني بأنواعه: الاجتماعي، الدرامي والوصفي، في النصوص السابقة المختارة من حوار الشخصيات فيما بينها، قد وظف بدقة لا متناهية، إذ أصبح مزيجا من الحالات والوظائف، إذ هو حالة وحيز من جهة وله وظيفة دراسية من جهة أخرى، فهو مسرح للأحداث والأفعال تدور فيه كل العناصر المسرحية، وما بينها من علاقات، كما يمنح الخطاب المسرحي بعامة والحوار بخاصة مناخا تتفاعل فيه الأحداث، إذ يكون فضاء "الطحطاحة" حاملا لرؤية البطل "بلارج" والممثل لرؤية ومنظور المؤلف عن الحالة السياسية الجزائرية آنذاك، كما يجسد الفضاء "العاصمة" صورة التهافت الاجتماعي والنزوح الريفي الذي عاشته الجزائر بعد الاستقلال، وشدة ولع أهل الريف بها، ويشخص فضاء "أمريكا" شدة انبهار الشباب بالحضارة الغربية عامة والأمريكية على وجه الخصوص، وعدم مقدرتهم على مقاومة مغرياتها المادية والمعنوية.

إذاً، لم يكن الفضاء المكاني ديكورا يتزين به الخطاب المسرحي فقط بل ظل يمثل نسبة هامة في بناء الحوار المسرحي يكشف من خلاله المؤلف وعلى لسان شخصياته، عن رؤيته للموضوع المعالج، هذه الرؤيا التي لن تنبلج معالمها إلا بوجود قارئ نموذجي يربط فضاء النص الداخلي بالفضاءات الخارجية التي تعد روافد لولوج دهايز الخطاب المسرحي، فالفضاء المكاني "الدالية" لا يمكن فهم مدلوله دون أن نربطه بتلك المرحلة الحرجة التي عاشتها الجزائر بعد مقتل الرئيس "محمد بوضياف"، ومنه فإن القارئ يؤدي دورا كبيرا في إعادة إنتاج فضاء هذا النص من جديد، وإعادة تشكيله عبر القراءات المتعددة التي تهدف إلى فك وتحليل النص، ومحاولة فهم المعنى الوظيفي لهذا الفضاء المكاني الدرامي، لذا فتصفحنا لحوار "بلارج" مع خصومه، معرفتنا المسبقة بأن الأحداث تجري في الجزائر في زمن العشرية السوداء، هل كلها

<sup>1</sup> حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي، ص 32.

مفاتيح لولوج هذا العالم أو بالأحرى محتوى النص ورامزته والحال نفسه عندما نسمع فضاء "العاصمة" في حوار "قدور" مع "إسماعيل" يقتضي منا استحضار الحالة الاجتماعية الجزائرية بعد الاستقلال وهوس الناس بالسكن في العاصمة، كذلك بالنسبة لحوار "المرأة" مع "أحمد باي" وذكرها لفضاء "الشرق والغرب" إذ يجعلنا نعيد النظر في مفهوم الوطن والوطنية التي هي بلا شك لم تكن عند "أحمد باي" مثلما هي عليه الآن فهي كانت - حسب الحوار - مقصودة على حدود الشرق فقط.

إن هذه المرجعية الثقافية يكتنزها القارئ تجعل منه مسلحا برؤية مسبقة تكون بمثابة نافذة يطل من خلالها، على روامز النص، رمز موازاته، فإن غابت هذه التصورات المسبقة، أو بالأحرى المفاتيح، فإن المكان والفضاء في النص أو الخطاب المسرحي سيظل يكتسي صفة الغموض والإبهام.

فتوظيف "عز الدين ميهوبي" للفظه "دشرتنا" منذ بداية نصه المسرحي "الدالية" ليس من باب الاعتباط، بل حرصا من المؤلف على أن يعطي لكل لحظة وفعل من أفعال النص الدرامي إطارا وفضاء مكانيا، فيضع الشخصية الدرامية في إطارها الحقيقي ليستطيع القارئ من خلالها تصور حياتها وسيرورتها وسط الأشياء والفضاءات المحيطة بها، فحضور الفضاء المكاني في "الدالية" لا يكون حضورا جزافيا أو اعتباطيا، بل يشكل الأرضية التي تستقبل أفعال الشخصيات، أو المرآة العاكسة لها، فبمجرد قراءتنا لـ القصة - الطحطاحة - القصر يجعلنا نتصور نوع الشخصيات التي تملأ هذا الجزء المكاني، فالفضاء والشخصية شيان يكملان بعضهما البعض، كما يمكننا الوقوف عند الفضاء الجغرافي في "الدالية" أو الحيز الذي تجري فيه أحداث خطاب الحوار، فهو مكان تخيلي، أضفى عليه المؤلف صبغة من الواقعية، فأصبح واقعا آخر، من خلال ذكره لبعض الأماكن والفضاءات: الطحطاحة - القصر - الطليان - الصحراء - القمر، فتعامل القارئ مع هذه الفضاءات المذكورة على لسان الشخصيات وثنايا الحوار، لا ينحصر في وصفها الخارجي، وتقديم وصف جاف لمواضع ذكرها، وإنما فيما تشير من ذكريات القارئ والمتفرج، وإعطائه تأويلات لها، حسب بيئته، وقد اعتبرها "غاستون باشلار" بأنها: "أماكن راسخة في الذهن غير قابلة للإمحاء"<sup>1</sup> فتصبح جزءا من كيانه، وحياته، بل إننا عندما نمر بمشاهد الأماكن في هذا النص الدرامي، نندمج معها في حميمية مطلقة، "فالإنسان وهو ينظر إلى الأمكنة، لا يمنع نفسه من إضفاء فكره ومزاجه وعواطفه عليها"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> غاستون باشلار. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 5، 2000، ص 39.

<sup>2</sup> حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي، ص 53.

إن القارئ للفضاءات المكانية في مسرحية "الدالية" يجد نفسه يربط تجاربه الماضية بها، فيستحضر أمكنته الخاصة والحميمية. وفي هذا يقول "بريغسون Brigsson": "إن المكان الذي أمضى فيه المرء طفولته هو الفردوس المفقود، وهو يظل في حياة صاحبه كأنه ماسة في عنق الأبدية. وقد تتعدد الأماكن التي يقيم فيها الإنسان، ولكن يظل لمكان الطفولة تفرده وسيمته الخاصة، وحميميته المطلقة"<sup>1</sup>. وعليه فإن أغلب الفضاءات المكانية الواردة في هذا الخطاب الدرامي على ألسنة شخصياتها، والمتضمنة في بنية الخطاب الحوارية، تمارس تأثيراً لا يستهان به على القارئ، فتتحرك فيه ديناميكياً تجعله يعيش عبر هذا النص المقروء مكانه الخاص.

لقد وردت فضاءات جغرافية متعددة في هذا الخطاب الدرامي نذكر منها: "المكسيك، البرازيل، الهند، الحلمية، دالاس، الجزائر، لالمان..."<sup>2</sup>.

فالمنتقل بين هذه الفضاءات الجغرافية، يقع فريسة لأحلام اليقظة، فتراه يوازن بين هذه الفضاءات وأماكن في نفسه، فتشرد به الذاكرة، ويحاول استحضارها، وهذا ما ذهب إليه "غاستون باشلار" عندما قال: "إن القارئ الذي يقرأ غرفة يعلق قراءاته ويبدأ بالتفكير في محل إقامة قديم، إنه يتعد عنك الآن، يصغي لذكرياته عن أب وجددة، عن أم أو خادم، وباختصار عن الإنسان الذي يسيطر على إحدى ذكرياته"<sup>3</sup>.

يبرز هذا القول شدة تأثير المكان، وتداعياته المختلفة على فكر وذكريات القارئ، فلا يستطيع أن يفصل بين ما يقرؤه وما يتخيله، فهي عملية لا إرادية، خارجة عن نطاقه. وحتى وإن وظف "عز الدين ميهوبي" في "الدالية" أماكن خيالية من صنعه، فإنه أسماها بأسماء واقعية معروفة، عند عامة الناس، فكانت ميدانا خصبا لأحداثه الدرامية تمتاز فيها ذوات النص الدرامي بذات القارئ. فيكتسب فضاء المكان الجغرافي في "الدالية" أبعادا نفسية اجتماعية وتاريخية. تقفز إلى الذاكرة مباشرة بعد سماعها في حوار الشخصيات فيما بينها. "وبهذا يغدو المكان تلك البؤرة التي تمسك بالشخصيات، ولا تدع لها إلا هامشا محدودا بالحرية والحركة، فيتحول بذلك إلى حالة نفسية ذهنية"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> محمد جريل. مصر المكان، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2000، ص 14.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي. الدالية، ص 12.

<sup>3</sup> غاستون باشلار. جماليات المكان. ص 63.

<sup>4</sup> فاطمة الزهراء حليمي. صورة البحر في الرواية العربية. حنا مينا أنموذجا. رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، ص 343.

أما إذا تأملنا مسرحيات: الأجواد، اللثام، الأقوال لـ "عبد القادر علولة" فإننا نجد قد أنطق شخصياته الفضاء المكاني بأبعاد أخرى، إذ استخدم فضاءات الطبقة الكادحة في المجتمع، وبالتحديد طبقة العمال، فأعطاهم خصوصيات أمدتها بعدا جماليا متميزا. إذ نجد في مسرحية "الأجواد" وبالضبط في لوحة "الربوحي لحبيب" يجعل الفضاء المكاني حديقة الحيوانات، ويتجلى ذلك في حوار "الربوحي" مع حارس الحديقة. ولكن الكاتب لا يتورع في أن يستحضر من هم خارج سياق الحديقة فيذكر الحي وشبابه الذين تضامنوا مع "الربوحي" للخروج بحديقة الحيوانات من أزمتها.

"لحبيب: أنا جاي غير من وراء الجنان ... أنا جاسوس الفقراء ... أنا لحبيب يا خويا ... وإذا بغيت تتحقق، ضرك نضرب تصفيرة يهجموا أولاد الحومة كلهم، راهم في هاذ الساعة ورا الشباك، متجندين يعسوا، محوطين على الجنينة"<sup>1</sup>.

ففي هذا المقتطف من الحوار يظهر جليا امتزاج الداخل بالخارج في بنية النص من أجل خدمة المعنى الذي يريده المؤلف، وهذا الالتحام في باطنه هو التحام للقوى الفاعلة في محاربتها للفساد والرشوة والاختلاس التي طالت مؤسسات الدولة في زمن الكاتب.

كما يميل إلى هذه التقنية في لوحة "عكلي ومنور" حيث يستحضر لحظات من خارج قاعة الدراسة. عندما كانت المعلمة تلقي درسا عن الهيكل العظمي لـ "عكلي" صديق "منور" حيث يسرد تاريخ صديقه النضالي أثناء الثورة، ونشاطه النقابي بعد الاستقلال.

وإن كان بعض الكتاب المسرحيين الجزائريين يميلون إلى اقتضاب الفضاء المكاني، واختصاره خدمة للعرض فإن "عبد القادر علولة" يميل إلى تعدد الأماكن، ويتجلى ذلك في حوارات الشخصيات فيما بينها، فيربط بين تعدد الأماكن وتعدد الشخصيات، وكأن لكل شخصية حيز مكاني يوافقها ويزيد من بعدها الدرامي، ويعزز بنية حوارها مع الشخصيات الأخرى. ففي مسرحية "الأقوال" نجد ثلاث فضاءات مكانية تتكرر على ألسنة الشخصيات هي: الشركة، البيت، المحطة. وفي مسرحية "اللثام" نجد فضاءات: الحي، البيت، المقبرة. وفي مسرحية "الأجواد" نجد تعدد الأماكن والفضاءات المكانية زاحما، مثل: الشارع، حديقة الحيوانات، المصنع، المدرسة، المستشفى.

وكان بـ "عبد القادر علولة" من خلال رصد فضاءات مختلفة على ألسنة شخصياته، يريد أن يرصد صورة شاملة للشرائح الاجتماعية الفقير بعامة، والطبقة العمالية بخاصة. من خلال علاقتها بالمجتمع

<sup>1</sup> عبد القادر علولة. من مسرحيات علولة: الأقوال، الأجواد، اللثام. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1997، ص 92.

من جهة وبالسلطة من جهة أخرى. فكانت هذه التقنية (تعدد الأماكن في خطاب الحوار) هي الأنسب لتحقيق مسح كلي لهذه الطبقة الكادحة. ولهذا اعتبر الكاتب نفسه مسرحية "الأجواد" بأنها: "عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية، أو بالأحرى بعض اللوحات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء. إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم"<sup>1</sup>.

وهذا ما ذهبت إليه فاطمة الوهبي في قولها: "إن الحديث عن المكان أيضا هو بالضرورة حديث عن الجسد، وبما أن الجسد حيزنا الخاص في المكان والعالم، فهو ما إن يوجد في المكان حتى يكون قد اشتبك في جدل العلاقة بالمكان، بل إن مجرد الوجود هو بداية سلسلة من التفاعلات"<sup>2</sup>.

فالمتتبع لحوارات الشخصيات في نصوص "عبد القادر علولة" المسرحية يجد نفسه يزاحم بجسدين، أولهما جسده الميتافيزيقي العياني، وثانيهما جسده اللغوي المتشكل بين تلك الأماكن الواردة على السنة الشخصيات. والطافحة بالدلالات والتوالد.

إن العلاقة بين الشخصية وما تقوله وما تقوم به، وأين تقوم به، وطيدة جدا، إذ أنه بانعدام الفضاء المكاني تنعدم الأحداث، ولا يصير للقول والفعل معنى. "فالمكان هو أحد العوامل الأساس، التي يقوم عليها الحدث"<sup>3</sup>. "فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"<sup>4</sup>.

فلا يمكن للفعل ولا للقول أن يتم ويتجسد إلا في إطار التكامل المكاني، فيرتبط كل مكان في النص الدرامي، بمكان آخر من مخيلتنا، إضافة إلى ارتباط كل مكان في النص الدرامي بمكان في العرض. وهذا ما يحقق تسلسل الأقوال والأفعال واتساقها، إذ لا مجال للأحداث والأمكنة الاعتبارية في الخطاب المسرحي، فكل شيء مدروس بدقة، وفق رؤية مسطرة من المؤلف.

إن توظيف "عبد القادر علولة" للفضاء المكاني في مسرحياته السابقة، توظيف حقق التكامل الفني بين ما تقوله الشخصية (الحوار) وما تقوم به (الفعل) وما تريده (الهدف). فأجمل الحياة الاجتماعية المضطربة، ولخصها في فضاءات: الشارع، المدرسة، المستشفى. ثم فصل في كل فضاء وجعل يقترب

<sup>1</sup> حوار أجراه محمد جليل. أستاذ علم الاجتماع مع عبد القادر علولة في أكتوبر 1985 (ملحق بـ كتاب من مسرحية علولة ترجمة إنعام بيوض) ص 233.

<sup>2</sup> فاطمة الزهراء الوهبي. المكان الجسد والقصيدة. المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 31.

<sup>3</sup> حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 29.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 30.

منها الواحد تلو الآخر، فكلما مر بفضاء ووجهه، مرر عليه انتقاداته، وهمه السياسي، الذي كان بعيدا في كثير من الأحيان عن قعقة الشعارات المباشرة، بل كان في عمومته بطريقة حوارية كاريكاتورية فكاهية محبة جدا<sup>1</sup>.

ثانيا - شعرية تشكيل الفضاء الزماني في الحوار المسرحي:

### 1- مفهوم الزمن:

يعد الخطاب المسرحي من أكثر الأجناس الأدبية التصاقا بالزمن، فالمسرحية تعد فنا زمنيا، فلا نستطيع أن نتخيل عملا مسرحيا خاليا من الزمن، أو خارج الانتظام الزمني، مهما بالغ صاحبه وسعى إلى تهميش الزمن، إذ يبقى الخطاب المسرحي محرك الزمن، كالمركب دون مجدف، إذ بواسطته تتحرك الأحداث وفيه تتصارع القوى الفاعلة. وقبل الخوض في البحث عن ملامحه في الخطاب المسرحي الجزائري، أرى أنه من الضروري الوقوف عند هذا المصطلح وتحديد بعض المفاهيم الخاصة به، وإبراز أهم التحديدات التي تضمنت أنواعه، وذلك من خلال بعض الآراء التي طرحها مختلف الباحثين، وسأعرج هنا على إعطاء مفهومين للزمن، الأول من وجهة نظر الفلاسفة والنقاد.

#### لغة:

جاء في القاموس المحيط أن الزمن: "اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمان، أزمنة، وأزمن بالمكان أقام زمنا، والشئ طال عليه الزمن، ويقال مرض مزمن وعلة مزمنة، والزمان الوقت قليله وكثره"<sup>2</sup>.

وحدد "ابن منظور" المعنى اللغوي للزمان في قوله: "الزمان اسم لقليل الوقت وكثيرة، وقد يكون الزمان من شهرين إلى ستة أشهر"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> سامي عبد الحميد. "صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي"، مجلة أقلام، عدد خاص، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص 122.

<sup>2</sup> ينظر: فيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب. القاموس المحيط، شركة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، ط2، مصر، 1952، ص 233.

<sup>3</sup> ينظر: ابن منظور. لسان العرب، دار صادر بيروت، مادة "الزمن"، ج4، ص 199.

## اصطلاحا:

إن المتتبع للآراء التي تناولت مفهوم الزمن يدرك تمام الإدراك صعوبة القبض على معنى محدد ودقيق له، ذلك أن كل فيلسوف أو ناقد أو منظر ينظر إليه من وجهته الخاصة. وسأعرض مجموعة من الآراء على اختلافها مبتدئا بآراء الفلاسفة ثم آراء النقاد والمنظرين.

طرح على القديس "أوغستين" سؤال يتعلق بماهية الزمن: ما هو الزمن؟ فقال: "عندما لا يطرح علي أحد هذا السؤال فإنني أعرف، وعندما يطرح علي ف'نني آنذاك لا أعرف شيئا".<sup>1</sup> ويقترب هذا التصور من التصور الأفلاطوني.

حيث اعتبره "أفلاطون" متعلقا بالمتحركات من الوجود، ولا يتم وجوده دون العالم المتحرك، وبداية الزمان كانت مباشرة مع بداية العالم، وارتباطه بالحركة وثيق الصلة، أما طبيعته فتتمثل في: الماضي، الحاضر والمستقبل، شريطة التتابع، إلا لفقد معناه الحقيقي.<sup>2</sup>

أما في تراثنا الفكر نجد "ابن رشد" يرى أن الزمان والحركة متلازمان، ويؤكد على استحالة الفصل بينهما، يقول في ذلك: "إن الزمان شيء يفعلُه الذهن في الحركة، لأنه ليس يمتنع وجوده إلا مع الموجودات التي لا تقبل الحركة، أما وجود الموجودات المتحركة أو تقرير وجودها فيلحقها اللازمان ضرورة"<sup>3</sup>.

كما ربط "كانط" الزمن بحياة الإنسان، إذ يرى أن العلاقة بينهما متينة، ولا يمكن الفصل فيهما، حيث يقول: "الزمان ليس شيئا غير الشكل الحسي الباطني، أعني شكلا عيانا لأنفسنا في حالاتنا الطبيعية"<sup>4</sup>.

والقصد من هذا أن استبعاد الإنسان من الدراسة في دراسة الزمن، يعد عملية غير ممكنة، فالإنسان والفكر والزمن أقطاب متلازمة لا يمكن فصلها.

<sup>1</sup> ينظر: سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي: الزمن، الرد، التبئير. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1997، ص 61.

<sup>2</sup> ينظر: حسام الألومي. الزمان في الفكر الفلسفي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1980، ص 52.

<sup>3</sup> أحمد عبد النعيم. إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2004.

<sup>4</sup> ينظر: بشير بويجرة. بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، 1970-1986، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002، ج1، ص 17.

ويذهب "هيغل" المذهب نفسه حيث يرى أن: "الزمان نتاج الفكرة المطلقة"<sup>1</sup>، فهو بنظره ينتج بسبب الأفكار، ونشاط الإنسان الفكري، فلو لا الفكرة لانعدم الزمن، فهو إبداع من إبداعات الذهن البشري، أو مجموعة تصورات ذهنية تعمل على خلقه وابتكاره.

أما المفهوم الأبى فيرى "بروست" بأن الزمن: "هو وعاء تجاربنا وخبرتنا ورؤانا"<sup>2</sup>، فهو إحياء للحظات الماضي ووقائعه في لحظة من لحظات الحاضر.

ويرى "بول ريكور" بأن: "عدم تشخيص الزمن في شيء ملموس، يجعل دائما فعل القول بوجوده فيه كثير من الارتباب، بالنظر إلى الماضي الذي فات، وإلى المستقبل الذي لم يأت بعد، وإلى الحاضر الذي تتلاشى أجزأؤه وتضيع منه في مسارب الماضي"<sup>3</sup>. وهنا يولي "بول ريكور" اهتماما كبيرا بما يسميه "التجزئة الحكائية" التي يدخل فيها الزمن بكل أبعاده ودلالاته السيكلوجية والميتافيزيقية.

كما يرى الشكلاونيون الروس أن هناك زمنين تقوم بينهما علاقات معينة تسمى الزمنية الأولى "زمنية العالم المتقدم" وتسمى الثانية "زمنية الخطاب المقدم له"، أي التعريف بين زمن القصة أو الكتابة كما وقعت أو خيل وقوعها، والزمن التي تنظم خلاله أحداث هذه الحكاية داخل الخطاب، بمعنى تقديم هذه الأحداث فنيا، وهذا ويطلقون عليه "المتن الحكائي"، أي ترتيب وتسلسل الأحداث قبل صياغتها في شكل فني و"المبنى الحكائي" أي نظام الأحداث نفسها لكن داخل الخطاب الأدبي للرواية الذي عادة هو الرواية، أما من حيث العلاقة بين الزمنين (زمن المتن الحكائي، زمن المبنى الحكائي) فلا يمكن ضبط وتحديد علاقة معينة، وما يمكن تبيينه هو عدم توازن الزمنين لأن زمن المبنى الحكائي (زمن الخطاب) لا يخضع إلى التسلسل المنطقي للأحداث لأن عملية الكتابة تفرض على الكاتب نفسه، توقيف زمن حدث ما للتحويل إلى عملية الكتابة في زمن حدث آخر، وقع في الوقت نفسه، أو قبله أو بعده، فعلى هذا الأساس يستحيل التوازي بينهما<sup>4</sup>.

وخلاصة القول أن الزمن مفهوم وهمي الصيرورة، لا يدرك بوجه صريح في نفسه أو حد ذاته، ولكنه يدرك بما وفيما يحيط بنا من أشياء، فإدراكه متعلق بعلاقاته الخارجية بالأشياء.

<sup>1</sup> حسام الألومي. الزمان في الفكر الفلسفي القديم، ص 52.

<sup>2</sup> عبد الملك مرتاض. النص من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 200.

<sup>3</sup> ينظر: سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التعبير، ص 82.

<sup>4</sup> ينظر: إدريس بوزيدية. الرؤيا والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، ط1، قسنطينة، ص 100-101.



## 2- أنواع الزمن:

إذا كان الفلاسفة والأدباء قد اختلفوا في مفهوم الزمن، ولم يتفقوا على تعريف واحد له، ولا حتى على كيفية تصورهم، فإن شتات آرائهم المتناثرة قد أوجدت أنواعا مختلفة له، يمكن أن نورد بعضها وفق ما يخدم موضوع دراستنا.

## I- الزمن الطبيعي (الكرونولوجي):

لا يمكن للإنسان مهما تقدم وتعلم، ومهما اجتاز من عقبات، وحقق من إنجازات أن يتجاوز حدود الطبيعة الأم التي يظل دائما على ارتباط أمومي بها، ولا أول على ذلك من الزمن الذي هو أحد أهم الركائز الطبيعية التي لم يستطع الإنسان أن يتخطى حقيقة وجودها، أو أن يلغي وطأها عليه، وعلى كل الكائنات من حوله، ولعل هذا ما دفعه إلى القول بالزمن الطبيعي، الذي هو عبارة عن زمن متتالي الوجود يسير دائما نحو الأمام. "فهو عبارة عن جريان منتظم"<sup>1</sup> يمضي دائما نحو الأمام تتعامل معه "كطريق أحادي الاتجاه وغير عكسي، شبيه بشارع وحيد الاتجاه"<sup>2</sup>.

ويعتبر الزمن الطبيعي زمنا موضوعيا، مستقل عن خبراتنا وتجاربنا الشخصية، فيتعدى حدود الذات، ويتعد هواجسنا الخلفية الذاتية للخبرة الإنسانية فنكون بذلك قادرين على أن نحدده بواسطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية والطبيعية<sup>3</sup>، وهو إلى جانب ذلك "زمننا العام والشائع (الوقت) الذي نستعين به (الساعات، الدقائق، ...) لكي نضبط اتفاق خبراتنا الخاصة للزمن بقصد العمل الاجتماعي والاتصال والتفاهم"<sup>4</sup>.

ولعل التقسيم الذي أورده "عبد الملك مرتاض" في كتابه "في نظرية الرواية" يوضح وبكثير من الشرح والتفصيل تماثلات الزمن الطبيعي والتي يوجزها في:<sup>5</sup>

<sup>1</sup> عبد اللطيف الصديقي. الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1995، ص 74.

<sup>2</sup> أحمد محمد النعيمي. إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 23.

<sup>3</sup> ينظر: محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص 161.

<sup>4</sup> مها حسن القطراوي. الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004، ص 22.

<sup>5</sup> ينظر: عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 240، كانون الأول 1998، ص 204.

## تعاضدية الزمن في الخطاب المسرحي الجزائري:

حظي الزمن في الدراسات المسرحية القديمة باهتمام خاص، كونه يشكل الخيط الرابط بين أحداث المسرحية وفضائها الحركي الذي تتحرك فيه أحداث المسرحية وأفكار كاتبها على حد سواء، إذ شكل في كثير من النصوص والدراسات المسرحية حصيلة تراكم عدد كبير من القراءات، وحصيلة تداخل عضوي لوحدات البناء الدرامي في أي خطاب مسرحي.

ولهذا بنى اليونانيون مسرحياتهم على قانون الوحدات الثلاث "وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الموضوع"<sup>1</sup>، ولأهمية الزمن وشدة حرصهم عليه في بناء بنيات النسيج العام للمسرحية فإنهم ما لبثوا أن تخلوا عن فكرة وحدة الزمن، التي كانت مرتبطة بأن لا تتجاوز قصة المسرحية الوقت اللازم لتمثيلها، فمددوه إلى حدود أربع وعشرون ساعة ثم إلى أطول من ذلك، حتى راح هذا التقيد يخف شيئاً فشيئاً، فصارت عملية التمثيل لا تتجاوز ساعتين، في حين تستغرق حوادثها الفعلية مدة من الزمن قد تمتد إلى أسابيع أو شهور أو سنين،<sup>2</sup> وتكاد تتفق جل الدراسات النقدية المسرحية على أن الزمن وتطوره بصيرورته هي التي تعطي للخطاب المسرحي دراميته، وهو الذي يزيد من تعاضد الوحدات الحكائية، فالمخرج والكاتب على حد سواء "كلاهما يواجه الزمن حين يريد التعبير عنه وحين يريد التعبير عن الأشياء التي هي جزء منه"<sup>3</sup>.

ويزداد الأمر أهمية في موضوع البنية الزمانية إذا كانت المسرحية تاريخية أو وقائية، في حين قد يتجاهل أمره في المسرح الحديث أو مسرح العبث أو المسرح التجريبي.

إن اختلاف المسرحيات من حيث النص والعرض، ومن حيث الموضوع وطريقة الإخراج تور السينوغرافي وتقني الإضاءة والصوت، هو الذي جر مؤلفي "المعجم المسرحي" "حنان قصاب ومارلا إلياس" إلى إعطاء تصنيفات مختلفة للزمن في الخطاب المسرحي، فوضعوا الامتداد الزمني المأخوذ من الواقع المعيشي وسموه زمن العرض Temps de représentation ويقبله فيالنص زمن القراءة Temps de lecture، وهناك الزمن الذي يرسمه الحدث المتخيل المعروض على الخشبة ويسمى زمن الحدث Temps de l'action<sup>4</sup>، ومن هذه الأنواع المتضمنة في الخطاب المسرحي يشرد ذهن وفكر المتلقي وتحدث فجوة الإدراك، فإدراك القارئ للزمن في النص غير إدراك المتفرج للزمن في العرض، فإن كان

<sup>1</sup> أرسطو. فن الشعر، ص 21.

<sup>2</sup> ينظر: ملتون ماركس. المسرحية كيف ندرسها وتذوقها، ترجمة فريد ممدور، دار الكتاب العربي، 1965، ص 118.

<sup>3</sup> عز الدين إسماعيل. الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، 1980، ص 207.

<sup>4</sup> ينظر: ماري إلياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي، ص 238.

بإمكان الأول أن يرجع إلى الوراء أحيانا، كي تكتمل لديه فكرة الزمن وتتضح، فهو يصول ويجول بين فقرات النص ليصل إلى بناء فكرة واضحة عن سريان الزمن في المسرحية، فإن الثاني مرتبط فعليا بتعاقب علامات الزمن، إنه مجبر على متابعة أحداث المسرحية من أولها إلى آخرها ليتمكن من إدراك الزمن إدراكا واضحا<sup>1</sup>.

أما إذا تعلق الأمر "باكونو دراما" ومسرح اللامعقول فإن الزمن يتجاهل ولا يهتم به المؤلف والمخرج، ويدخلان في عدم الاكتراث بالربط المنطقي ولا معقولية الإنسان الذي يعجز العقل أحيانا أن يعلل تصرفاته وتداعي خواطره، فسعى رواد المسرح الحديث إلى "تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها من غير الربط بالزمن، والاستفادة من تقنيات تيار الوعي"<sup>2</sup>.

وقد أفاد الخطاب المسرحي نصا وعرضا من تقنيات الخطاب السينمائي في توظيف عنصر الزمان من خلال توظيف أساليب لاختزال الزمن وأسلوب الارتداد والإبطاء والاستباق، ولعل أهم أسلوب يوظف في المسارح الحديثة هو أسلوب الارتداد المعروف بـ "فلاش باك" ليتم بواسطة التفاعل بين الماضي والحاضر، وتنصهر المسافات الزمنية في بوتقة واحدة، وهذا ما زاد من الحساسية الفنية عند مؤلف الخطاب المسرحي (الكاتب - المخرج)، فنمت وتطورت وأصبح يمزج هويته بين اللحظة الآتية والزمن الماضي ليجعل من ذلك المزيج هما طاغيا على كل ما عداه، مما أكد الاعتقاد السائد حول تأثير الزمن في الأشياء دراميا<sup>3</sup>.

إن لعبة الزمن هذه التي يمارسها منتج الخطاب المسرحي بتقنيات الاستباق والارتداد والإبطاء ليست غاية في ذاتها، بقدر ما يتخذها وسيلة لتفعيل الرصيد الاتصالي مع المتلقي وتنشيط الخلفية الثقافية وأنف التوقيع لديه. وسأطبق هذا الكلام على مسرحية جزائرية بعنوان: "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لـ "محمد بن قطاف" والتي اقتبسها من المجموعة القصصية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للروائي "الطاهر وطار" وأخرجها المسرح الوطني سنة 1987، حيث تجلى فيها توظيف الزمن المتماهي، وربط الأزمنة السالفة باللاحقة ربطا دقيقا لدرجة أن المتلقي، لو يفقد تركيزه لدقيقة واحدة مع أحداث المسرحية، يفقد معه الحكمة الفنية الكبرى لسيرورة الأحداث.

<sup>1</sup> ينظر: عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات دار الاختلاف، ط1، الجزائر، ص 83.

<sup>2</sup> روبرت مغري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 44.

<sup>3</sup> ينظر: بويجيرة محمد بشير. الزمن في المسرحية، دار الثقافة، القاهرة، 1991، ص 71.

فلعبة الزمن المسرحي في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لعبة فنية جديدة بالاهتمام، تتحرك فيها الأحداث على المحورين الأفقي والعمودي على حد سواء، إذ أن العنوان في حد ذاته توليفة بين الماضي (الشهداء) والحاضر/المستقبل يعودون هذا الأسبوع، فالعنوان يجس جريان الزمن ويوقف كل الحركة فيه، إنما نهاية حياة وبداية حياة أخرى على أنقاض الأولى، وتتأكد الحركة الزمنية في المقطع التالي:

"العامل (داخل بفرع): عمي العابد ... عمي العابد مسكين.

حسين: (يقفز نحوه في هلع): واش بيه ... واش بيه عمي العابد؟

العاملي: وقف في وسط السكة ورفع يده للقطار ... بصح القطار ما حبسش ... كمل الطريق ويدي عمي العابد.

خليفة: كيفاش ما يحسش ... علاش ما يحسش؟ فيه المسؤولين لي يزورو القرية؟

السبتي: (يجبد التليكس من جيبه ويقراه) ... قريننا ماشي اليوم غدوة.

حسين: (غير مصدق) عمر العابد مات ! ... روحوا يا جماعة أرفدوا الزرابة وخبوا العلامات ... خبوا الأمواس وخلوا النعجة تولد ... خلوا اضرعها مليون حليب ... خلوا صوفها لوليد غدوة"<sup>1</sup>.

فعلى الرغم من ارتكاز نص المسرحية على حادثة مستقاة من التاريخ، وهي الشهداء والتضحية في سبيل الله ووفائهم بالعهد، إلا أن الكاتب لم يهدف إلى إعادة تقديم النضال والكفاح تاريخيا في زمنه الماضي، وإنما الهدف تركه للمتلقي فأتاح له الفرصة كي يحكم على هذه الحادثة من خلال بعده عنها زمنيا، والانفصال الزمني يؤدي إلى البعد العاطفي وازدياد درجة الوعي بالحاضر.

إن المسرحية انعكاس لرؤية معاصرة لحدث من الماضي، يفترض فيه الكاتب لو عاد الشهداء ماذا سيحدث، فخلق بذلك المعادل الموضوعي ما بين زمنين الشهداء (الماضي)، يعودون هذا الأسبوع (حاضر ومستقبل)، ويستمر الكاتب بتجسيد تعدد الأزمنة في المقطع الحوارية الذي استقيناها للتدليل

<sup>1</sup> محمد بن قطاف. الشهداء يعودون هذا الأسبوع (مسرحية مقتبسة من المجموعة القصصية الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار)، ص 22.

بتوظيف أفعال مختلفة ماضية: وقف، رفع ومضارعة: يدي، ما يجسش، يزوروا، وأزمة مستقبلية: غدوة، وأفعال أمر: روحوا، خبوا، خلوا.

إن هذا التوظيف للأزمة بهذه التمازجات يجعل من المتلقي مشاركا في صنع الحدث وإعادة ترتيبه في ذاته، وإسقاطه على مكوناته فينتج عنه عدة أسئلة تمثل جوهر الفعل المسرحي فتزيد من أفق التوقع لديه، كأن يقول: ماذا يريد الشهداء في عودتهم؟، كيف يعودون؟ بل ما طبيعة هذه العودة؟ لماذا يعودون الشهداء في هذه الفترة دون سواها؟ من سيستفيد من عودة الشهداء؟ ماذا يحمل الشهداء بعودتهم وما سر ذلك؟ ماذا لو لم يعد الشهداء؟.

### شعرية متعاليات زمن العرض:

يرتبط هذا الزمن بالخشبة وعرض أحداث المسرحية محدد ومعلوم مسبقا، فلا ينبغي أن يطول فيرهق المتفرج من جهة، ويتعب طاقم التمثيل والإنتاج والتصوير والإخراج من جهة أخرى. وقد كان هذا الزمن محط اهتمام الدارسين للحقل المسرحي منذ العهد اليوناني، حيث "جرى العرف وفقا لما استقر عليه ذوق الجمهور خلال العصور المختلفة، على أن يكون الزمن الذي تستغرقه المسرحية من ساعة إلا ثلاث ساعات، ومن ثمة وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التي تجري في هذا الوقت والمحدد بطريقة تكسبها الثقة والإثارة والتركيز"<sup>1</sup>.

ولهذا فقد وقفت على جملة من العروض المسرحية في المسارح الجهوية (مسرح باتنة، بجاية، قسنطينة، عنابة، وهران، بلعباس...)، والمسرح الوطني في مهرجاناته المختلفة، إذ كانت العروض المقدمة أو التي قدمت في سنوات سابقة - كما قيل لي - لا تتجاوز الساعتين، وذلك مراعاة للمتفرج وظروفه، والحالات الصحية للمشاهدين، فعرض المسرحية على المباشر غير عرض الفيلم مسجلا، فإذا كانت قاعات العرض تلجأ إلى نظام الاستراحة في عرض الأفلام، فإنه ليس بإمكانه وضع استراحة في وسط العرض المسرحي، وأن المشاهد إذا اضطر للخروج ثم عاد، تفوته الكثير من الأحداث مما يشل عملية الإدراك لديه.

### شعرية متعاليات زمن الحديث:

وهو زمن تشترك فيه المسرحية مع باق الأجناس الأدبية التي تعتمد على الزمن لبناء أحداثها: كالقصة، الأقصوصة، الرواية، الخرافة، الأسطورة، القصيدة القصصية... إلخ، يختلف عن الزمن الطبيعي

<sup>1</sup> محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1988، ص 24.

الذي نعيشه، فهو غير خاضع للتسلسل والترتيب وإنما هو في المسرحية خاضع للمحاكاة<sup>1</sup>. يجسده المخرج والمؤلف على حد سواء عن طريق ربط زمن العرض بالأحداث ومحاولة جعل هذا الأخير واقعيًا باللجوء إلى الإيهام، بحيث يتحول المتفرج إلى جزء من هذا الزمن عندما يعيش الأحداث ويربطها بذاته وتجاربه، وما يتذكره من أحداث سابقة، وما يتوقع حدوثه في الأزمنة اللاحقة.

فيعيش المتفرج لحظات انسيابية على خط الزمن يزداد شوقه للمستقبل ويتمتع بالعود إلى الماضي.

### شعرية متعاليات زمن الخلق:

ويقصد به تلك الفترة الزمنية التي أخرج بها الخطاب المسرحي من مخيلته، وخط خطوطها ونشر شرائحها على دفتاره، ويجب التسلح بعرفة هذا الزمن بربط الخطاب المسرحي بسياقاته المختلفة: تاريخية، سياسية، اجتماعية، فنية... إلخ، وذلك من أجل تحديد مرجعياته الفنية والفكرية والسياسية، فالمسرحيات التي أبدعت قبيل الثورة تختلف عن التي أبدعت بعد الثورة والتي كتبت في الستينيات غير التي كتبت في السبعينيات والثمانينات، والتي ألفت في زمن العشرية السوداء غير التي ألفت في بداية القرن الواحد والعشرين، فلكل مرحلة خصوصياتها الفنية والجمالية والفكرية والسياسية تؤثر على محالة على الإنتاج الفني والفكري للكاتب المسرحي، فهو في علاقة تأثير وتأثر بما يحيط به، فإذا أخذنا مثلاً مسرحية "أبناء القصبه" لـ "عبد الحليم رايس" والتي كانت بعد الاستقلال مباشرة، تناولت بنوع من الفخر والاعتزاز ونوع من الاحتفالية على اعتبار أن الاستقلال لا يزال حديثاً وحديث العام والخاص، الصغير والكبير.

أما مسرحية "الغولة" لـ "رويشد"، والتي كتبت في السبعينات، فقد تناولت التوزيع غير العادل لثروات البلاد وتفشي الرشوة والبيروقراطية واستغلال النفوذ والمحسوبية، وتلك هي ميزة المرحلة التي استأثر فيها بعض الأفراد على منابع الثروة بحكم الشريعة الثورية، أما إذا أتينا إلى مسرحية "ناس الحومة" فقد كانت استجابة للتحويلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي عاشتها الجزائر في الثمانينات على اعتبار أنها تتناول جزءاً من الجزائر حبا يسكن فيها أصناف من الناس تختلف توجهاتهم باختلاف مستواهم الاجتماعي، فشرحت السيد والمعلم ورجل الدين ورجل الأعمال... إلخ. أما مسرحية "الدالية" لـ "عز الدين ميهوبي"، فطرحت إشكالية الفراغ الذي عاشته الجزائر بعد اغتيال الرئيس الراحل "محمد بوضياف" وتناحر الناس على الحكم وكثرة الطروحات السياسية.

<sup>1</sup> ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي، ص 239.

إن زمن الخلق والإبداع في الخطاب المسرحي لا يتعلق بالعصر أو الحقبة التي كتبت فيها المسرحية فقط، بل يتعداه إلى المرحلة العمرية التي يعيشها الكاتب، فالكتابات في مرحلة الشباب غير الكتابات في الثلاثينات والأربعينات من العمر، والكتابات في سن النضوج التام غير الكتابات، الخمسينات والستينات تتميز لا محالة عن غيرها، فإذا كانت كتابات الشباب تتميز بالحماسة والاندفاع فإن كتابات آخر العمر تستند إلى الهدوء والميل إلى الذاكرة والتجربة.

وكثيرا ما يستشير المؤلفون في مقدمة أعمالهم المسرحية إلى المرحلة التي كتبوا فيها هذه المسرحيات، وهذه الإشارات - وعلى الرغم من بساطتها - إلا أنها تعطي مفاتيح قرائية للمتلقي.

ولكن الإشكال الذي يطرح في الخطاب المسرحي ولا يطرح في باقي أنواع الخطاب أن زمن الخلق فيه زمان، زمن خلق النص، ثم زمن خلق العرض، فقد يبدع النص في الستينات ثم يقرأ في التسعينات، ويعيد المخرج إخراجه بطريقته الخاصة، وفق ما يتلائم وخصوصية المرحلة. وكثيرة هي النصوص المسرحية العالمية والجزائرية التي أعيد بعثها من جديد، برؤى إخراجية جديدة، فتصير تتوكلأ على زمنين للخلق والإبداع، زمن الخلق لدى المؤلف وزمن الخلق لدى المبدع.

### شعرية متعاليات الزمن الخارجي:

هو الزمن الواقع عند طرفي الرواية المسرحية أو غيرها، أي البداية والنهاية. فهو عبارة عن تأريخ للأحداث الجارية في لحظات الخطاب المسرحي من بداية أول حدث إلى نهاية آخر حدث.

فالزمن الخارجي في مسرحية "الدالية" لـ "عز الدين ميهوبي" يبدأ من لحظة خروج لبشار وإطلاقه لمقولة الدالية دالت التي خلفها السلطان الراحل، إلى آخر حدث وهو تمكن "بلارج" من الحكم ومعاقبته لخصومه.

أما الزمن الخارجي في مسرحية "الأصوار" لـ "عبد القادر علولة"، فيبدأ من اللوحة الأولى التي ظهر فيها علال عامل النظافة الذي يكنس الشوارع إلى اللوحة السابعة لحظة مرض سكينه ووصيتها لعمال المصنع.

أما مسرحية "النار والنور" لـ "صالح مباركية" فيبدأ فيها الزمن الخارجي من لحظة استشهاد "عمار" وينتهي عند لحظة اتحاد "محمد"، "مختار" و"حورية" ليحققوا انتصارا على العدو.

## شعرية متعاليات الاسترجاع:

يعتبر الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية توظيفا في الخطاب المسرحي بخاصة المونولوج، ومنه نمو ذاكرة المسرحية، إذ من خلاله تستدعي الشخصية المسرحية الماضي بجميع مراحلها، يوظفه الكاتب والمخرج فيصبح جزءا لا يتجزأ من أحداث المسرحية، بل قد يكون لها أو الهدف المحوري، وهو العودة للماضي بحيث تصير استذكارا يقوم به يحيل من خلاله إلى أحداث سابقة<sup>1</sup>.

إن استعادة الزمن الماضي في الحاضر المسرحي ليس مجرد عملية زمنية فقط، وإنما تكشف في جوهرها عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة، "حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات وأبعاد جديدة لمرور الزمن، إن رؤية الإنسان للحدث في الماضي في وقت لاحق تتعرض لكثير من التغيرات، بفعل مرورها عبر بوتقة العقل محركة الزمن وما تحدثه من تغيرات جسدية ونفسية، وتجعل رؤية الإنسان لأحداث مضت تتغير مع تغير معطيات الحاضر وتطوره"<sup>2</sup>.

إن استرجاع الشخصية المسرحية لحدث من الماضي لا يقتصر على كونه عملية زمنية يتم فيها فتح نافذة على الماضي، بل هو في ذات الوقت تعبير صارخ بوعي هاته الذات لزمناها في ظل التجربة الجديدة التي يعيشها في الحاضر، تجعل المتفرج والمتلقي على حد سواء يشارك الشخصية المسترجعة لحظاتها ويسقطها على نفسه، ويبحث عن التقاطعات.

ومن مثل ذلك ما استرجعه "الله غالب" في مسرحية "الثعلبة" لـ "أحسن تليلاني" عندما يتذكر شجاره مع تاجر الخردوات الذي عاكس خطيئته: "أتذكر عندما ضربت تاجر الخردوات حتى أغمي عليه، كنت أريد أن أظهر بمظهر الفارس المغوار الذي يقهر كل الأعداء ولا أحد يشق له غبار، عندما كنت أضربه كانت روح الشهامة والرجولة تملأ أعماقي، ثم إن الحب والغيرة غمراني، ولم أكن أعلم أبدا أن الدون كيشوت بداخلي يصارع الطواحين الهوائية"<sup>3</sup>.

يكشف الاسترجاع في هذا المقطع عن جوهر الخطاب المسرحي وفهم أحداث المسرحية، إذ أن "الله غالب" أصيب بالثعلبة، وحتى يتجاوز هذه الأزمة - خاصة وأن موعد خطبته لصديقه قد دنى - يسعى إلى تجريب مجموعة من القبعات: عربية - إيطالية - فرنسية - أمريكية... إذن فصديقه هي

<sup>1</sup> ينظر: مها حسن القطراوي. الزمن في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص 192.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 193.

<sup>3</sup> أحسن تليلاني. الثعلبة والقبعات، ص 27.



المحرك الخفي للأحداث في المسرحية، ومنه فإن الاسترجاع هنا يساعد على فهم الأحداث والتقدم بها نحو النمو والتطور.

وقد يفيد الاسترجاع في المسرحية في إعطاء المتلقي والمتفرج تفسيراً جديداً على ضوء المواقف المتغيرة في الأحداث أو العدول عن أحداث تمت من قبل، فهو يشكل نقطة الانعطاف وتغير حركة الحوار المسرحي، ويتجلى ذلك في مسرحية "أحلام الغول الكبير"<sup>1</sup> لـ "عز الدين جلاوجي"، وبالضبط في حوار "الوزير" مع "قائد الجيش"، إذ بعدما كان يتلذذ بالقتل والسفك سبيلاً لإرضاء الملك "دامص" المتمسك بالملك وكراسي الحكم، يندمان على ما فات، وذلك في لحظة الإعدام فيتذكران جرائمهما:

"الوزير: (لمس رقبتة) أرجوك سيدي لا أريد أن أموت شنقا أو ذبحاً، مازلت أذكر الآلاف الذين قتلناهم ... أنت تعرفهم سيدي.

قائد الجيش: (متذكراً بحسرة) أجل ... لا أحد يمكن أن ينسى تلك المآسي ... وتلك المجازر ... حين أذكرها ... أحكم على نفسي بالإجرام لأننا كنا عوناً للسفاح السفاك ... استعملنا مدى في يديه، خناجر حادة يذبح بها ويعلق الدماء ..."<sup>2</sup>.

كما قد يسند للاسترجاع مهمة التعريف بالشخصية ووصفها، وإضاءة سوابقها والاستفادة من ماضيها وفق ما يخدم المسرحية عموماً، ويتجلى ذلك في المقطع الحوارية الذي جرى بين شاب - امرأة - شيخ حيث يخاطب الشاب الشيخ:

"الشاب: أوجدت دامص اللعين.

المرأة: شنقوه.

الشيخ: قيل ابتلعت الأرض ... انشقت كقم الوحش وابتلعت ... عجنته ثم تقيّاته فتخطفته الكواسر ... وقيل انكب عليه هب شواظ من السماء فأحاله رمادا تذرؤه الرياح ... وقيل حلت

<sup>1</sup> أحلام الغول الكبير: مسرحية لعز الدين جلاوجي، كتبها سنة 1992، تتناول أزمة اللأمن التي بدأت تعيشها الجزائر.

<sup>2</sup> عز الدين جلاوجي. أحلام الغول الكبير، الأعمال المسرحية غير الكاملة، دار الأمير خان، 2008، الجزائر، ص 200.

عليه لعنة الآباء والأجداد فسلبته عقله ... فاندفع يهيم على وجهه يضرب في الشعاب  
والعجاج لا يموت فيها ولا يحيا جزاء نكالا"<sup>1</sup>.

ومن الدارسين من يميز بين نوعين من الاسترجاع:

أ- استرجاع داخلي: ويكون مرتبطا بالشخصية المسترجعة، وبكل ما يتعلق بجوانبها.

ب- استرجاع خارجي: وهو الخارج عن أحداث المسرحية به توقيت خاص ومكان خاص أيضا<sup>2</sup>.

ويتجلى الأول على سبيل التمثيل لا الحصر في حوار "الشيخ" مع "النخلي" في مسرحية "النخلة  
وسلطان المدينة"<sup>3</sup> عندما استرجع أحداث الماضي وهجوم الأعداء على واحات النخيل ووفاة والده  
دفاعا عن المدينة والواحات:

"الشيخ: احفظوا ماءكم، واحفظوا نخلتكم (يتأمل النخلة كالحالم) جذورها في قلب المدينة، ورأسها  
في كبد الجوزاء ... بما تحيون ومن دونها تموتون (متذكرا) كانت مدينتكم واحات من نخيل، بها الظل  
الظليل، يأوي إليها العزيز والذليل، وذات ليلة باردة مظلمة، وكنت حينها طفلا بلغت السعي،  
هاجمتنا من الشمال والغرب قطعان من الخنازير والدببة والذئاب، وأناس لهم أشكال البشر وأرواح  
الشياطين، شقر وحمر وبيض، حين تنظرهم تعجبك أجسامهم، وحين تسمعهم تفتك أقوالهم، فإن  
اطلعت على حقيقتهم وليت هاربا (بصمت متأملا متأملا ثم يواصل) لقد عاثوا في أشجارها وينابيعها،  
وحولوا الخضرة جفافا وقحطا، وقتلوا خيرة الرجال الذين رفضوا الانزواء في بيوتهم أو الارتكان إلى  
حياة الذل والهوان ... ومات والي وقد بلغت معه السعي"<sup>4</sup>.

ومن النوع الثاني (الاسترجاع الخارجي) المقطع الحوارية بين "كعب ومالك" في مسرحية  
"الفرات والملح"<sup>5</sup> لعز الدين جلاوجي، حيث يسترجع "كعب" حدثا من خارج أحداث المسرحية  
وذلك عندما يزوره "أبو نائلة" ويحده عن محمد (ص) وعن عداء القبائل له بسبب محمد (ص)، فيتذكر  
ذلك ويعيده لـ "مالك".

<sup>1</sup> عز الدين جلاوجي. المصدر السابق، ص 221.

<sup>2</sup> ينظر: نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997، ص 170.

<sup>3</sup> "النخلة وسلطان المدينة" مسرحية نثرية كتبها عز الدين جلاوجي سنة 1991 تناول فيها موضوع الأرض والتمسك بالوطن.

<sup>4</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة، ص 258.

<sup>5</sup> الفرات والملح: مسرحية لعز الدين جلاوجي، ألفها سنة 1985، تناول موضوع الصراع الديني والفكري بين اليهود والمسلمين  
والمناقين في شبه الجزيرة العربية، وتقع المسرحية في ثلاثة فصول.

"كعب: لقد جاءني أبو نائلة فجلس معي وتجادبنا أطراف الحديث، وتبادلنا الشعر ساعة من الوقت، ثم قال: يا كعب لقد جئتك في أمر أريدك أن تكتمه، فهل أنت فاعل.

فقلت: أفعل وحق الرب.

قال: أتدري يا هذا أن قدوم محمد علينا كان بلاء؟

قلت مبهوتا: ماذا تقول؟

قال: لقد عادتنا القبائل العربية، ورشتنا على قوس واحدة، وقطعت علينا السبل حتى تكاد العيال أن تضيع، وحتى تجهد الأنفس أن تجد ما يريحها فيذهب جهدها هباء منثورا.

مالك: إني أخشى هذا الرجل يا كعب فلعلما خدعة"<sup>1</sup>.

إن كان الشيخ في الحوار الأول قد استرجع ذكرى تتعلق به وبطفولته وتضحية أبيه، فإن كعبا قد استرجع حدثا خارج أحداث المسرحية وإن كان يخدم تطورها ولو من بعيد.

#### شعرية متعاليات الاستباق:

هو حدث الحكيم قبل وقوعه، أو توقعات الأحداث المستقبلية، أو هو مفارقة زمنية تتجه بالأحداث إلى الأمام بعكس الاسترجاع. يعرفه "حسن مجراوي" بأنه: "القفز على فترة زمنية من زمن القصة ويتجاوز النقطة التي وصلتها الأحداث، لاستشراف المستقبل والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات"<sup>2</sup>.

ويعرفه "موريس أبو ناظر قاتلا": "أما في استشراف المستقبل فالسرد المتنامي صعدا من الحاضر إلى المستقبل يقفز إلى الأمام متخطيا النقطة التي وصل إليها"<sup>3</sup>.

ففي مسرحية "أحلام الغول الكبير" لـ "عز الدين جلاوجي"، وبالضبط في المشهد الثاني من الفصل الأول ينزل فتى وفتاة ويندهشان من حال المدينة، كيف حولها "دامص" إلى مدينة أشباح، فيلتقيان شيخا محنكا فيصف لهم المدينة كما يود أن يراها أو كما يلحم بها أن تكون:

<sup>1</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة، ص 430.

<sup>2</sup> حسين مجراوي. بنية الشكل الروائي، ص 132.

<sup>3</sup> مها حسن القطراوي. الزمن في الرواية العربية، ص 211.

"الشيخ: (حالمًا) هذه مدينة الأحلام مدينة السلام حيث الماء فرات ... والخير زفات ... والحب يفرش الدروب والطرقات ... ذي ولدي ستكون مدينة العدالة ... بذرقها هاهنا السماء ... ذي ستكون مدينة العشاق والشعراء ... مدينة الفلاسفة والعلماء"<sup>1</sup>.

ويعتبر بعض النقاد هذا الاستباق الذي يأتي في بداية العمل بالاستباق التمهيدي الذي يعطي إيجاءات وإشارات يفتح بها القارئ أفق انتظاره<sup>2</sup>.

وقد يكون الاستباق إعلانًا لحدث قادم يقصده المسرحي، ليضع القارئ والمتفرج والمتلقي على محك الحيرة والتساؤل، فتشرب عنقه للتطلع ومعرفة الحقيقة الكامنة وراء الحدث، ويقع فريسة لمجموعة من التساؤلات لماذا هذا الحديث يستحدث ومتى وأين ... وماذا لو لم يحدث تمامًا، وما نتائج حدوثه.

تتحلى هذه الحيرة في المقطع الحوارية الذي جرى بين الحارس و"دامص" الذي يسعى للسيطرة على "تيوكا"، فبعد أن يخبره الحارس أو السيطرة على "تيوكا" أصبحت وشيكة، وأنها قاب قوسين أو أدنى أن تصير ملكًا ليديه، يقع "دامص" فريسة لأحلامه:

الحارس: طبوا نفسا وقرروا عينا وتقوا تماما أن تيوكا العظيمة ملك أياديكم.

دامص: (كالحلم) وسيعيدها سنفتح العالم، العالم بأسره سيكون ملك يدينا وسنقف هكذا على عرش الدنيا، ونصبح في مسمعي الكون نتاجي غيمة عابرة، أيتها الغيمة اذهبي حيث شئت، واهطلي حيث شئت، فحيثما تفعلين يعود خراجك إلينا"<sup>3</sup>.

وقد يكون الاستباق وسيلة لربط البنية الزمنية للحدث المسرحي مع بنية المسرحية فتكون المسرحية ككل، فينتقل المسرحي من لحظة واقعية لينطلق إلى لحظات الحلم تبشر بنهاية المسرحية وفق ما يريد أن تكون، فيقدم للمتلقى مفاتيح التنبؤ بالحدث القادم.

فهاهو "عز الدين جلاوجي" يقدم استباقًا لاستقلال الجزائر في حوار "فاطمة" مع "أحمد" في مسرحية "أم الشهداء"<sup>4</sup> ويتخذ من حلمها في تربية ابنهما إلى رمز بناء الاستقلال.

<sup>1</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة، ص 189.

<sup>2</sup> ينظر: مها حسن القطراوي. الزمن في الرواية العربية، ص 213.

<sup>3</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة (أحلام العول الكبير)، ص 207.

<sup>4</sup> مسرحية أم الشهداء: ألفها عز الدين جلاوجي سنة 1998 عن خنساوات الجزائر اللاتي قمن بأبنائهن وإخوانهن قربانا لحرية الوطن.

"فاطمة: سيعودون مكللين بالنصر المبين ... وستطهر أرض أجدادنا وآبائنا من المحتلين الظالمين، وستعود يا أحمد لنبي عيشنا في ظل حرية الجزائر، نربي ابننا الصغير ... يدرج بيننا يمرح أما أبصارنا ... وسيغدو رجلا نغرس فيه بذور الرجولة والوطنية ليواصل الجهاد الأكبر على درب آبائه وأجداده.

أحمد: ما أحلى ذلك اليوم الموعود يا فاطمة، حين يلتقي الأحباب والرفاق ... حين تكفكف الدموع ... حين تعود البسمة للشفاه ... والفرحة للوجوه، حين ترتفع أغانيها، زغاريدنا ... أهزيجنا".<sup>1</sup>

<sup>1</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة (أم الشهداء)، ص 237.

## ثالثا - شعرية تشكيل الخيال وبناء فعل التخيل في الحوار المسرحي الشعري:

يعتبر الخيال من القضايا النقدية الكبرى التي شغلت بال النقاد القدامى والحديثين، على حد سواء، فقد تحدث عنه "أرسطو" وقلل من شأنه في الأعمال الأدبية، إذ كان يرى بضرورة وصاية العقل عليه، كما كان يميز بينه وبين الوهم<sup>1</sup>، وسار الكلاسيكيون على نهجه ولم يشجعوا على حريته، بل رأوا أنه يجب على الشاعر إذا أراد أن يصل إلى الكمال أن يكبح عقله خياله.

وخالف الرومانطيقيون من سبقوهم، وآمنوا بالخيال إيمانا مطلقا، وبلغت نظرية الخيال عندهم ذروتها، ورأوا أن الخيال هو القوة الحيوية في الإنسان، وأن الأدب لا يكون في أقوى حالاته إلا إذا استند إلى خيال واسع<sup>2</sup>. وفي هذا يرى "كولردج" أن الخيال هو تلك القوة السحرية التركيبية التي تظهر في التوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة، وتحقيق الملاءمة لتحقيق المتعة<sup>3</sup>. ويذهب إلى حد التفريق بين الخيال والوهم، حيث يرى أن الخيال هو القوة الموحدة المركبة، أما الوهم هو القوة على الحشد والجمع دون مراعاة التوافق والملاءمة بين أطراف الصورة<sup>4</sup>.

وللجمع بين شعرية الصورة والخيال، لجأ الرمزيون إلى وسائل تعينهم في تحقيق الجمع بين الطرفين، في جو من الإيحاء والمتعة، ومن بين هذه الوسائل "تراسل الحواس"، كوصف حاسة من الحواس بمدركات حاسة أخرى، كقولهم مثلا: "رأيت رائحة الأبطال" فتبادل الحواس صفاتها، ويتجرد العالم الخارجي من بعض صفاته المعهودة<sup>5</sup>. كما أنهم يلجؤون إلى إضفاء شيء من الغموض، فهم لا يصفون الأشياء بوضوح لأن في ذلك -في نظرهم- قضاء على ما فيه من متعة<sup>6</sup>.

وبالعودة إلى التصوير والخيال والتخييل في الخطاب المسرحي الجزائري، فإن الكاتب -عادة- ما يلجأ إلى إعادة إنتاج الواقع، وإعطائه بعدا خياليا، أو إنتاج الخيال في حد ذاته، وإعطائه بعدا خياليا، أو إنتاج الخيال في حد ذاته وممارسة التخييل عليه. ومن ثمة فإن الكتابة المسرحية تتحول إلى خلق جو من التفاعل بين الواقعي والتخييلي، وفق ما يراه الكاتب، المؤلف، المخرج أو الممثل أحيانا، وبين ازدواجية الإبداع في الخطاب المسرحي بين النص والعرض، تزداد درجة التفاعل بين ما هو واقعي، وما هو تخيلي،

<sup>1</sup> محمد صايل حمدان. قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، 1991، إربد، الأردن، ص 53.

<sup>2</sup> ينظر: إحسان عباس. فن الشعر، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1996، ص 124.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 126.

<sup>4</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 127.

<sup>5</sup> محمد صايل حمدان. قضايا النقد الحديث، ص 55.

<sup>6</sup> المرجع نفسه، ص 57.

بالاستناد إلى الحوار والصراع، والوحدات السينوغرافية والديكورية التي تعين المتلقي القارئ أو المشاهد على التصور والتخيل، وبهذا "يعبر المتخيل النصي من الحياة الروحية المتوارية (حياة النص المكتوب) إلى حياة مادية مُحيّنة (حياة الخشبة)"<sup>1</sup>.

وكغيره من الخطابات المسرحية العالمية، والانتاجات الدرامية العربية، فإن الخطاب المسرحي الجزائري، وبخاصة الحوار منه، قد خضع لشعرية الخيال وبناء التخيل لدى المتلقي، فراح المسرحي الجزائري يسبح في فضاء الخيال المسرحي، آخذاً في تخليق واقعة فنية يعرض بها شخصياته وأحداثه، مستعينا تارة بالواقع، وتارة أخرى بالحقائق العلمية، وأخرى بالأسطورة.

فغرف الخيال المسرحي في الحوار المسرحي الجزائري من ثيمات الحقائق العلمية، فأنتج "عز الدين جلاوجي" مسرحية "نقمة الأرض"، حيث تخيلها في هيئة أم تغمر مخلوقاتها بالرحمة والشفقة، وسرعان ما تتحول إلى منتقمة من فعل الإنسان الذي ظل يفسد فيها، ويسفك الدماء، فكأن هذا الانتقام يمثل معادلا لعدالة الكون التي تعاقب كل من يخرج عن قوانينها.

كما يكشف الكاتب نفسه في مسرحية "هي هن" القدرة على اختراق فضاء المتلقي، وصناعة التخيل لديه، يتصور به حركة الأفعال المسرحية، عندما تعلن "هي" عن رغبتها الشديدة في التخلي عن أنوثتها، فتصبح "هي" و"هن" رجالا لا يأتمرن بأوامر الأزواج، ولا ينجبن الأطفال، بل ينطلقن في حرية، يفعلن ما يشأن، فإذا بالصورة الدرامية عبر ملفوظاتها ومرئياتها تشكل فضاء تخيليا لدى المتلقي، تقول "هي":

"وهكذا يا أحبائي، لم نعد الجنس اللطيف (تصفيق حار)، بل كن اليوم الجنس الخشن ... لا بد من تغيير الجلد والشكل والصوت (تصفيق حار)، بل واستطعنا بعد نضال طويل، وجهاد مرير، من تغيير الاسم ... منذ الآن نحن الرجال وهن النساء (تصفيق حار)، وها هو الطلب ينتصر لنا، فيستطيع أن يقهر الأنوثة فينا والذكورة فيهن، فنحن منذ اليوم، لا نهود ولا حمل ولا إرضاع (تصفيق حار)، بل النهود لهم أقصد هن، وكذلك الحمل والإرضاع وكل شؤون البيت"<sup>2</sup>.

وتزيد الإرشادات المسرحية (تصفيق حار) من فعل التخيل، فيقع المتلقي في فريسته المقارنة بين ذاته وجسده، وبين الصورة التخيلية التي يرسمها الحوار المسرحي.

<sup>1</sup> رضا غالب. الميتاتياترو، أكاديمية الفنون، مطابع الأهرام التجارية، ط1، قليب، مصر، 1996، ص 97.

<sup>2</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال المسرحية غير الكاملة (هي وهن)، ص 13.

وتتجسد الفكرة أكثر في مسرحية "عايلة هاييلة" التي أنتجها المسرح الجهوي بوهران، وشارك بها في فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالعاصمة العام 2006، حيث يتحول الزوج بصفة إرغامية لا إرادية إلى أنثى، ويؤدي دور الزوجة، ويكتشف ذلك من خلال تعاملات الناس معه في البيت وخارجه، فلا مناص من أن يقتنع بأنه صار أنثى، والمفارقة التخيلية أن الزوج يقوم بكامل الأعمال المنزلية، بل وينجب الأطفال، لكن شكله الخارجي ظل محافظا على ملامح الرجولة والذكورة<sup>1</sup>.

ويعبر "عز الدين جلاوجي" عن موت الألفة والحب بين الزوجين وتبعية مستلزمات الأسرة الجزائرية لكل ما يأتي من خارج الجزائر في مسرحية "من بلدها"، فيقدم الكاتب فضاءه التخيلي في صورة رمزية (المرأة الأجنبية) وسلطتها على زوجها، برفض الخادم تقديم الفطور لسيدة بحجة أن كل شيء يقدم له هو إنما هو من بلدها، بل ورمز للزوج بـ "هو" ويتجلى ذلك في المقطع الحوار التالي:

"هو: إذا لا تقدم لي الإفطار! .

الخادم: قالت سيدتي إن الخبز من بلدها.

هو: من بلدها؟! أعرف ذلك.

الخادم: وأن المعجون والزبدة من بلدها.

هو: من بلدها؟! أعرف ذلك.

الخادم: وأن الحليب من بلدها.

هو: من بلدها؟! أعرف ذلك.

الخادم: وأن ...

هو: (مقاطعا) أعرف ... أعرف، ولكن أين المشكلة؟!.

الخادم: لقد طلقتك، وها هي ورقة الطلاق (يسلمه الورقة)، وأمرتني أن آخذ منك البيت وما تلبس من ثياب لأنها من بلدها"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ينظر: المسرح الجهوي وهران - عايلة هاييلة -، مسرحية مخطوط، 2006.

<sup>2</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة، ص 18.



وتتكثف الرمزية أكثر في صناعة فضاء التخيل في مسرحيتي "الدالية" لـ "عز الدين ميهوبي" و"التاعس والتاعس" لـ "عز الدين جلاوجي"، إذ ينطلق -مثلا- هذا الأخير بخياله عندما يجعل أهل القرية التي حل بها "التاعس والتاعس" يختلفون فيما بينهم في اختيار ملك جديد بعد وفاة الملك، ليهتدوا إلى فكرة الغراب، وأن من اختاره الغراب ووقع على رأسه عُيِّن ملكا، فهو حل من شأنه أن ينهي الخلاف بين الطرفين المتناحرين، وتستقر أوضاعهم، ويتجلى ذلك في المقطع الحوارية التالي:

"التاعس: وما الذي ورثتموه عن الأجداد؟"

الشاب 1: أن يُجمع الناس في صعيد واحد، ويُؤتى بغراب مدجن، يحمله أكبر أهل المملكة، ثم يدفع به في الجو، ليحط على أحد الحاضرين، ليكون ملكا.

التاعس: الجميع دون استثناء؟!.

الكهل: الجميع ... الجميع ... الكبار والصغار ... النساء والرجال ... وحتى الغرباء أيضا.

التاعس: ما أعظم هذا الموروث! لأجدادكم أعظم منكم وأذكى.

الشيخ: أدعو كل سكان المدينة إلى الحضور الآن في صعيد واحد (يبدأ الناس في التوافد ... بعد زمن يقف الشيخ في مكان مرتفع وبجواره شاب يحمل غرابا معصوب العينين. يتمتم الشيخ بكلمات غير مفهومة ثم يطلق الغراب ... تتعلق به العيون ... يرفع بعضهم أكف الضراعة ... يحلق الغراب للحظات ثم يقع على رأس أحدهم، ويعود للطيران للحظات ليحط على رأس التاعس ... يحيط به الجميع يرفعونه ويهتفون):

الجميع: عاش الملك، يحيا الملك، عاش الملك ... يحيا الملك. (يبتعد الجميع تاركين التاعس يقف مذهولا).

التاعس: (وهو ينطق من دهشته): ما أحقر الدنيا! ما أحقر الصدف! أقضي معظم حياتي عاملا جادا، وأبقى تعيسا ... ويقضي هذا الحقير معظم حياته ناعسا متطفلا لينصب مالكا عظيما؟! (يرتفع صراخه) عليك اللعنة أيتها الحياة، عليكم اللعنة أيها الجبناء الأوغاد (يسقط أرضا)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة (التاعس والتاعس)، ص 23-24.

إن رمزية الغراب هنا، تزيد من خصوبة الخيال في الحوار المسرحي، والتخييل لدى المتلقي الذي يكتشف تعطل آلة العقل والفكر الإنساني في حوار الشخصيات، لتتحول إلى ميتافيزيقا الخرافة والدجل.

والحال نفسه في مسرحية "الدالية" لـ "عز الدين ميهوبي" عندما يتوفى سلطان "الدالية"، فيحترق الرعية في اختيار الملك، فتهتدي "الضاوية" - وهي رمز الحكمة - في المسرحية إلى فكرة "الحداية" لتعيين واختيار الملك الجديد، فتأمر "بشار" أن ينادي في الرعية قائلاً:

"يا أهل الدالية، كبار وصغار، شيوخ ونساء، تفاهموا كبار البلاد: الواحم الفاهم الزاهي الباهي الهايم الهايل بوخبرة بودبزة، تفاهموا باه تخرجوا الكل غدوة بعد العصر للطحطاحة، وتقعّدوا كامل في الأرض، ما تتحركوش ما تتحدثوش، ما تتنفسوش وراح تجي الحداية تحوم على روسكم، ولي حطت على راسو، رايح يولي سلطان البلاد"<sup>1</sup>.

وبعد أن تحط "الحداية" على رأس "بلارج" ويعين سلطاناً لـ "لدالية" يعلق قائلاً: "عمري ما كنت نحلم بأكثر من كناس في شارع من شوارع الدالية"<sup>2</sup>.

إن الفعل التخيلي الذي يثيره النصان (المقطعان الحواريان)، وكيفية اختيار الحاكم (الغراب - الحداية) من شأنه أن يدمج القارئ في جدلية ذهنية خيالية مع ما يقرؤه أو يراه، أو ما عاشه ويعيشه، "فالإنسان وهو ينظر أو يقرأ الأمكنة، لا يمنع نفسه من إضفاء فكره ومزاجه وعواطفه عليها"<sup>3</sup>.

وتتحول تلك الأماكن إلى حالات نفسية وخيالية وتصورية تزيد من ارتباط القارئ والمشاهد من الاندماج مع الخيال في الحوار، بل إن الإنسان وبخضوره الخيالي يزاحم فضاء النص بثلاثة أجساد إن صح التعبير، أولهم جسده العياني الميتافيزيقي، وثانيهم جسده اللغوي المتشكل من حوار الشخصيات فيما بينها وما تورده من فضاءات، وثالثهم جسدهم الخيالي الذي يتشكل من امتزاج تصورات الكاتب والمخرج والممثل مع تصورات وثقافة المتلقي.

وتزداد شعرية التخيل شساعة عندما يوظف كل من المؤلف والمخرج والمتلقي أنظمة تواصلية متعددة، قد تكون لغوية وغير لغوية، كثيراً ما تتمظهر في الإرشادات المسرحية، أو النص الموازي، حيث تتمظهر فيه

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي. مسرحية الدالية ، ص 53.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 53.

<sup>3</sup> حسن بجاوي. بنية الشكل الروائي، ص 53.

كما رأينا في المقطعين الحواريين السابقين - أبعاد أسطورية لكل من الغراب والحداية، فيأخذ كل منهما مفهوما سيميولوجيا، يوحد فضاء التخيل المندمج بين أقطاب الإبداع الثلاث: المؤلف، المخرج والمتلقي.

ولهذا فإن الإرشادات المسرحية التي يصنعها المؤلف بين ثنايا حوارات الشخصيات، تحيل القارئ إلى تصورات، كما تعينه في تحديد دلالات الرموز، وفي هذا يقول "العربي الذهبي": "قد يبدو أنه من نتائج هذا التصور إقصاء المكون اللغوي للصورة أو الاحتفاظ بمكوناتها التماثلي، الذي يشير إلى التعيين الذهني لتصوير الأشياء، فالرمز المتخيل هو الوجه النفساني لهذا التعبير، إنه الرابط العاطفي التمثيلي الذي يجمع بين متكلم ومحاوره"<sup>1</sup>.

وبهذا فإن النص الموازي يصنع ذلك الخيط الرابط بين ما يتصوره المؤلف، وما يتصوره المخرج، وما يتصوره المتلقي القارئ والمشاهد.

وقد يكون الخيال استعارة عبثية يسخر بها المؤلف من بعض عادات قومه، مثلما نجد في "الغراب والصالحين" لـ "ولد عبد الرحمان كافي" أو في "البشير" لـ "أبي العيد دودو" التي يتخذ فيها من "الابن" وسيلة وواسطة لكشف سذاجة بعض فئات المجتمع، وذلك عندما يتظاهر الابن بأن به مس من الجن، ثم يتأمل تصرفات أمه. ويسخر الكاتب من جمود عقول بعض الأفراد في المجتمع، ويتجلى ذلك في حوار البنت مع الأم:

"البنت: ولماذا كنت خائفة عليه مادام الحال هكذا؟

الأم: تعرفين يا بنيتي أن عيون الناس فاسدة، يمكنها أن تطيح بأكثرنا صحة وشبابا.

البنت: هل تقصدين أنهم أصابوه بالعين! بعد أن فرحنا وبيّض وجوهنا، وبعد أن عرفه الناس؟

الأم: هذا هو الشيء الذي وقع.

البنت: عيون الناس هي السبب، من هو ذلك الذي يضرب بالعين؟ لا بد أن تأتي به حتى نبعد الشر عنه.

<sup>1</sup> العربي الذهبي. شعريات التخيل، ص 112

الأم: ومن أين لي أن أعرف؟ هناك عيون كثيرة ترى وتخزر وتحسد وتضرب، وبعد هذا تقدر أن تتشفى.

البت: إن شاء الله سيسقط الرماد فيها، وتعمى عن رؤيته مرة أخرى، هذا ما أطلبه لها.

الأم: أرسلتُ الطفل ليكتب له عند سيدي الطالب، ولكنه لم يرجع بعد، وأظن أنه بقي يلعب مع أولاده<sup>1</sup>.

ويبقى "الابن" طيلة أطوار المسرحية متمصا لدور المسحور أو الممسوس بجن، ثم يؤتى له بـ"الطالب" ليرقيه، لكنه يدخل معه في جدال سرعان ما ينكشف فيه عجز الراقي أمام المرقى. إذن فشخصية "الابن" تمارس في حقيقة الأمر تقنية "الميتاتياترو" أو المسرح داخل المسرح<sup>2</sup>، فهو يقوم بعمل تمثيلي داخل تمثيلية في حد ذاتها، مما يستدعي في بنائها إحضار ما تتميز به الحكايات الشعبية من تداخل بين عالم البشر وعالم الجن، كتعبير عن وحدة الكون، وليقدم لنا الكاتب كذلك تجربة إنسانية تكشف أهواء القلب الإنساني وتقلباته، عندما تنتفي سيطرة العقل عليه.

وقد يبلغ الأمر ببعض المؤلفين اعتماد هذه التقنية (ميتاتياترو) إلى إقامة تمثيلية داخل العمل المسرحي المقدم. ويشير الكاتب عبر حوار شخصياته إلى أنها على وعي بأنها تنتمي إلى هذا الخيال المسرحي، فيزداد التخيل عند المتلقي تركيزا وشساعة، ويتجسد ذلك في مسرحية "يوسف والوحش" لـ"منصوري البشير" عندما يقيم "الشاب" و"فافي" حوارا داخل مسرحية عن أداء عمل تمثيلي، فتقام مسرحية داخل مسرحية، مما يزيد من تداخل الفضاءات المكانية والزمانية وفضاءات التخيل في آن معا، ويتجلى ذلك عندما يتظاهر "فافي" بالمرض فيدور بينه وبين "الشاب" هذا المقطع الحواري:

"الشاب: إنك ممثل عظيم، ظننت أنك بالفعل مريض.

فافي: ممثل، رائع، أعطيتني فكرة رائعة!.

الشاب: فكرة رائعة؟!.

فافي: سنقص على الأطفال قصة الشجر الكريم، وأهل الضيعة والوحش.

<sup>1</sup> أبو العيد دودو، البشير، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 09.

<sup>2</sup> ينظر: رضا غالب. الميتاتياترو، ص 100.

الشاب: كيف؟

فافي: سنمثل أمامهم أدوار أجدادنا العظماء، أنت تقوم بدور جدي وأنا بدور جدك.

الشاب: فكرة رائعة ولكنني لا أحسن فن التمثيل.

فافي: شيء بسيط، حاول أن تكون طبيعيا في حركاتك وأنت تشعر بالموقف الذي تؤديه.

الشاب: سأحاول... والآن ماذا سأفعل!.

فافي: سنشرع في تقديم العرض إن أراد الأطفال<sup>1</sup>.

ولم يوظف الدكتور "صالح مباركية" في مسرحية "الفلقة" شخصيات "الأشباح" إلا ضربا من الخيال المسرحي، بوصفها واقعة في مجتمع النص وفي المجتمع الحقيقي، تريد من شد القارئ إلى الفعل المسرحي، ويتجلى ذلك في المنظر الثاني من الفصل الأول عندما يطارد "العمري" ثلاثة أشباح وهو يهم بطرق باب صديقه "التومي":

"العمري: التومي ... حل ... حل ... أزرِب (يقترِبون منه) الله الحد، أبقاي يا دنيا على خير (يسجد على الأرض ثم يرفعه أحد الأشباح)، معادش نعاود، اسمحولي هاذ المرة، واش درتلکم، وعلاش راکم تعذبوا في؟ (يبحث في جيوبه) ما عنديش واش نعطيکم، خليوني انروح هنا ونرجع (الشبح يحرك رأسه بالرفض)، انروح للدار ونرجع (يحرك الشبح رأسه بالرفض).

الشبح 1: حبس (بمسكه بالقوة من رقبته).

العمري: آيما ... انروح هنا برك ونرجع.

الشبح 2: لا (ثم يدفعه)<sup>2</sup>.

فظهر الأشباح الثلاثة عبر مراحل تطور الفعل الدرامي، يعتبر في حد ذاته خيالا مسرحيا محضا، ينسجه الدكتور "صالح مباركية" في صلب عمله، فيغوص به في الوعي الجمعي لمجتمع النص الفني، كما

<sup>1</sup> منصورى البشرى. مسرحية يوسف والوحش، مجلة آمال، السنة الرابعة عشر، العدد 60، وزارة الثقافة والسياحة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1985، ص 108.

<sup>2</sup> صالح مباركية. الفلقة، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، 2006، ص 05-06.

يضع المتلقي لهذا الخطاب في سياق الدلالات الدينية والاجتماعية والثقافية للأشباح، فينسج خيالا موازيا لخيال النص<sup>1</sup>.

ويستثير الخيال الواقع التاريخي في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لـ "محمد بن قطف"، حيث يصور الشهداء في أذهان المتلقين أحياء، وقد أفرغت بطون قبورهم ليعودوا إلى الحياة ويتجولوا في شوارع الجزائر، فيخلق واقعا خياليا استثنائيا، فيصيب الكاتب الذين خالفوا بيان أول نوفمبر 1954، وحدادوا عن أهداف الثورة بنوع من الترقب والانتظار، ما عساه يحدث لهم بعودة الشهداء، فيوظف صوت الماضي الذي يُدمج في الحدث الدرامي، فيخلق في المتلقي القارئ والمشاهد أفق التوقع.

كما يوظف "صالح مباركية" الخيال ليدخل المتلقي في جدلية اللعبة المسرحية، ويجعله جزءا من التمثيل، وذلك عندما تخرج شخصية "الراوي" عن مألوف التمثيل والإيهام، ليخاطب نفسه والجمهور معا في مسرحية "الشروق" قائلا:

"الراوي: (محدثا نفسه) يبدو أن عددنا قد زاد (يخاطب الجمهور)، أظن أنكم واقفون ... آه جالسون ... طابت جلستكم ... استريحوا، استريحوا، وكي لا تتبعوا مدوا أقدامكم. ذلك أفضل لديكم لأنكم ستنظرون كثيرا ... لا تزعجوا ... إني أعنيكم (يشير إلى الصفوف الأمامية)، الانتظار أصبح شيئا مألوفا لدينا، أجبرنا عليه"<sup>2</sup>.

فتخرج شخصية الراوي من مجتمع النص إلى مجتمع المسرح (قاعة العرض)، ويكسر الكاتب نظرية المحاكاة بمفهومه الطبيعي، لتصبح مسرحيته وبما تحمله من تقنية المسرح داخل المسرح (الميتاتياترو)، واحدة من المسرحيات التي تبني على الخيال المسرحي الذي يشارك المتلقي في إبداعه مع المخرج والممثل في آن معا.

وبالامتداد الخيالي للزمن يجسد الكاتب والمخرج "جمال العبيدي" في مسرحيته "عودة الحجاج" عدم رضاه على الوضع التي آلت إليه الأمة العربية والإسلامية، من تسيب وانحلال على كل الميادين الأخلاقية والاجتماعية والدينية والسياسية، حيث وبمجرد أن يدخل شاب إلى نادي الأترنت، ويتصل بصديق له يحدثه عن زمن الحجاج، يخرج "الحجاج بن يوسف الثقافي" من جهاز الحاسوب وينبهر

<sup>1</sup> رضا غالب. الميتاتياتر، ص 103.

<sup>2</sup> صالح مباركية. الشروق، شركة باتنت، باتنة، الجزائر، 2006، ص 04.

للعصر الذي بُعث فيه، من حيث اللغة واللباس والوضع العام. فيقدم المخرج "الحجاج" على لسان شخصية هزلية، فتدخل هذه الشخصية في جدلية كاريكاتورية، فيشرح له كيف أن أجداد العرب قد ضاعت، وأن ما صنعه الأجداد قد أضاعه الأحفاد، وأن الأندلس وفلسطين وبلاد الهند قد ضاعت أيضا.

وإزاء هذا الواقع المهترئ يجرد "الحجاج" سيفه من غمده ويعلن لرفيقه أنه سيبحر في الزمن القادم ليعيد للعرب كرامتهم، وما إن يخفت صهيل خيله ووقع أقدامها حتى يظهر "الحجاج" في الزمن الحاضر، ليجد أن الحكام العرب لقد أصبحوا لا يتسامرون في قضايا أمتهم، وانشغالات رعيتهم، وإنما بأغاني "نانس عجرم".

وتتحول تقنية الإبحار في الزمن دون عوائق، وسيلة للمؤلف في إحداث الدهشة لعقل المتلقي القارئ/المتفرج، للاواقعية هذا الإبحار، ولفنتازية بعث شخصية من الماضي على منصة الحاضر، فيطرح المتلقي العديد من الأسئلة على نفسه، تكون إجاباتها في غير صالح النظم السياسية والاجتماعية والأخلاقية والدينية العربية، الأمر الذي يدفع بالمتلقي لأن يبحث عن السبل التي تساعد على تغيير واقعه المتردي<sup>1</sup>.

ويعيد مونولوج "الخطوة" لـ "سليم سوهالي" أنموذجا للخيال المزدوج، أو المزوج بين الممثل والمتلقي، وأنموذج التداخل بين حلم اليقظة مع الوهم والخيال الفني وتداخلهما مع الواقع الحياتي، فتنتفي الحدود الفاصلة بين مكان اللعب (منصة التمثيل) وقاعة الحضور (الجمهور)، فيطالعنا المؤلف بشباب يدعى "بوذا الراشكلو" فيقدم نفسه للناس، كاسرا كل وهم، مشركا للجمهور في العمل الفني قائلا:

"راكم هنا، جيتو للمسرح، في الحقسقة راكم هارين من المسرح الكبير للمسرح الصغير، ربما فهمتوا المقصود، ياو أكل رانا فمخلوا،...واللي ما يعرفش يلعب الدور نتاعو كيف ما يلزم ... يكلو بعو، وبعو في كل مكان وفي كل بلاصة.

من خلال هذه المسرحية رايجين تشوفوا رواحكم بكل هنا، كل شيء مفصل بلا مكياج وبلا تخربيش.

المسرحية البطل تاعها ماهوش معروف كي أبطال شيكسبير،... أنا هو البطل يسموني "بوذا الراشكلو".

<sup>1</sup> ينظر رضا غالب. الميتاتياترو، ص 114.

كما راكم تشوفو المسرحية بلا ديكور، الخشبة فارغة باردة، السبب هو أني رفضت المخرج والإخراج، اللي باغي يردني كي الحجرة نتاع الضامة أفعد، روح، أجري، أرفع يديك، أرفع..."<sup>1</sup>.

إن هذه الازدواجية من الممثل بوعيه بذاته الإنسانية، بوصفه كائنا اجتماعيا، وبالشخصية الدرامية التي يؤديها، تجعل من المتلقي يعيش الحدثين معا، الحدث الاجتماعي، الحدث الفني، ويربط بينهما عبر خياله.

---

<sup>1</sup> سليم سوهالي. مونولوج الخطوة، مسرح باتنة، الجزائر، 1998، ص 01.



## رابعا - شعرية التشكيل الإيقاعي في الحوار المسرحي الشعري:

إن الحديث عن شعرية الإيقاع في المسرح الشعري أو الشعر المسرحي، يميلنا إلى ذلك الجمال الصوتي أو النغمة الرنانة التي تختلف بها لغة الشعر عن لغة النثر، ذلك أن التأثير الصوتي أهم المداخل إلى النفس البشرية.

إن الإيقاع الشعري عنصر هام لا تخلو منه أية قصيدة، فللموسيقى أثر بالغ في الخطاب الشعري المسرحي لا يقل أهمية عن أثر الصورة والخيال - كما مرّ سابقا- لأن هذه العناصر كلها تتآزر لتشكيل شعرية المسرح الشعري أو الشعر المسرحي. وقد برز اهتمام النقاد بالوزن والإيقاع والموسيقى الشعرية منذ القدم إلى يومنا هذا، فـ"ابن رشيق" يذهب إلى تحديد ماهية الشعر بقوله: "الوزن أعظم أركان الشعر، وأولهاها به خصوصية"<sup>1</sup>. ويذهب "كولردج" إلى القول بأن: "الوزن هو الشكل الصحيح للشعر"<sup>2</sup>.

إن التلاحم الوثيق بين عناصر التشكيل في الخطاب المسرحي، وبالضبط في الحوار، من لفظ وإشارة وديكور وموسيقى وإضاءة. تقتضي من المؤلف أن يصنع حوارا بكل احترافية، يراعي فيه اللفظ الملائم والمنسجم موسيقيا، بحيث ثمة تكامل دقيق بين الألفاظ ونغمها في تشكيل الحوار في الخطاب المسرحي الشعري، هذه العلاقة الدقيقة بين اللفظ وإيقاعيته هي التي أشار إليها "رتشاردز" في قوله: "يندر أن تحدث الإحساسات المرئية للكلمات بمفردها، إذ تصحبها عادة أشياء ذات علاقة وثيقة بها، بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة، وأهم هذه الأشياء الصورة السمعية، أي وقع جرس الكلمة على الأذن الداخلية"<sup>3</sup>.

والإيقاع خصيصة هامة في بناء شعرية الحوار في المسرح الشعري، حيث يتأتى من انسجام الألفاظ والأصوات والصيغ والأساليب والجرس الموسيقي، فيؤثر ذلك على السمع، وبالتالي على المعنى. ومعنى ذلك أن الوزن والقافية والروي من أجزاء الإيقاع. "فالوزن تكرار النبر الناتج عن تفعيلات البحر بشكل منسجم، أي توالي الحركات والسكنات، وتتابع المقاطع الصوتية وفق نظام معين، وأما القافية فهي أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر والأبيات من القصيدة، والتكرار يكون جزءا من الموسيقى

<sup>1</sup> ابن رشيق القيرواني. العمدة، ج1، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجليل للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1972، ص 143.

<sup>2</sup> كولردج. سيرة ذاتية، ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، 1971، ص 302.

<sup>3</sup> رتشاردز. مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، مصر، 1963، ص 171.

الشعرية. وبعد حرف الروي جزءا مهما من أجزاء القصيدة العمودية خاصة، وإليه تنسب القصيدة، فيقال نونية ابن زيدون وسينية البحري وميمية المتنبي وهمزية البوصيري وهكذا<sup>1</sup>.

وسأفرد دراسة وصفية للإيقاع في مسرحية "قال الشهيد" لـ"عز الدين ميهوبي" من حيث الموسيقى الداخلية والخارجية.

وبادئة ذي بدء جاءت الأصوات في مقاطعها الحوارية منسجمة، فلا يوجد تنافر في مخارج الحروف والكلمات، مما سهل العملية التواصلية.

## I - الموسيقى الخارجية:

### 1- الوزن:

أما من ناحية الوزن فقد استند الشاعر في بداية المسرحية إلى تفعيلية بحر الخفيف "فاعلاتن"، ثم ما فتئ أن تحول إلى تفعيلية بحر الوافر "مفاعلاتن"، ولا يخفى ما لهذين البحرين من تأثير على بنية القصيدة العربية من حيث الموسيقى والتشكيل الصوتي، حيث كثيرا ما لجأ إليه الشعراء في قصائد الطرب والغناء.

### 2- القافية والروي:

اختلفت الآراء حول تعريف القافية، حيث يراها "الأخفش" أنها آخر كلمة في البيت، ويراها آخرون مساوية للروي، أي آخر حرف صحيح غير معتل<sup>2</sup>، في حين يراها "الخليل بن أحمد الفراهيدي" -وهو التعريف الأكثر شيوعا- بأنها: "مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت"<sup>3</sup>.

وبالعودة إلى المدونة محل الدراسة نجد أن الشاعر الكاتب "عز الدين ميهوبي" لم يلتزم بقافية معينة، ولا بروي محدد، بل راح ينوع بين الاثني معا، فتارة قافية مقيدة بهاء ساكنة (أوجاعيه، ثانية، حاميه، غاليه...) وتارة قافية مقيدة بحرف صحيح (الجرح، الأرض...). أما عند قبول "الابن" التضحية وتلبية النداء، استعمل قافية مطلقة (أعماقي، أشواقي، الباقي، أحداقي، أعراقي...)، وكانه أراد أن يعبر عن

<sup>1</sup> إبراهيم رماني. الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 158.

<sup>2</sup> سيد بحراري. موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف، ط1، القاهرة، مصر، 1985، ص 63.

<sup>3</sup> سيد بحراري. العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، مصر، 1993، ص 86.

الحرية والانطلاق، ويتأكد ذلك عند لحظة خروجه للجهاد، حيث أردف الشاعر قافية قصيدته وأطلقها حرة (الجهادي، الرمادي، الحدادي، بلادي).

وبعد استشهاد الفتى تردد المجموعة أنشودة قافيتها مردفة مطلقة حرة (روحاً، جروحاً، نوحاً، قروحاً، صروحاً...). ولما بقيت صورة الفتى متداخلة في أذهان خلانه في الجبل، يردد صوت الشاعر قصيدة بقافية مؤسسة مطلقة حرة (حافيا، نائيا، داميا، باكيا، آتيا، غالبا...).

ونجده في مواضع أخرى ينوع القافية والروي، وبالتالي تتغير شعرية الإيقاع عموماً، ومن مثل ذلك ما نجده في المسرحية الشعرية "المسيرة" وإن كانت بالشعر الشعبي:

جيل يتبع جيل	ورجال ديما واقفة
وليل يتبع ليل	وشمس تبع عاصفة
وفي كل خطوة ميل	في عيون ديما نازفة
والحر ما يضر و كلام	والنخل ما تهدو عواصف
من الدم نسقي دوالي	ومن الصبر نبني عراش
على الجوع نمشي ليالي	وندوس شوك الأحراش
الوطن ماوش بر خالي	والشمس ما تجينا بلاش <sup>1</sup> .

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي. المسيرة، ص 01.

## II - الموسيقى الداخلية:

1- شعرية التوافق: وتقوم هذه الظاهرة على المماثلة الصوتية بين عناصر الخطاب، وتتمثل في التصريح والتكرار.

أ- التصريح: وهو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب<sup>1</sup>. وقد ورد في مواضع كثيرة ساهم في توليفة الموسيقى الداخلية للحوار المسرحي، وبشعرية التصريح سار الحوار بنغمية لفتت انتباه المتلقين القراء والمشاهدين على حد سواء. ومن ذلك:

"لذاكرة الأرض والساقية أصوغ هواك رؤى آتية"<sup>2</sup>.

وفي حوار "الابن" مع أبيه مخاطبا إياه:

"أبتاه النار بأعمافي ويد تمتد لأشواقي"<sup>3</sup>.

كما يتجلى في حوار الشاب مع الثوار موصيا إياهم بضرورة الحفاظ على العهد، ومذكرا بطول مكوث الاستعمار في البلاد قائلا:

"قضوا ربع قرن وقرنا هنا يبيحون أرواحنا للفنا"<sup>4</sup>.

وفي أثناء عودة المجاهدين للجبل وحملهم بشرى استشهاد الفتى يخاطبون الأم واحدا واحدا:

"أيا أم بشراك غنّ معي وحيدك مات فلا تجزعي"<sup>5</sup>.

وبعد سماع الأب خبر الشهادة يتلو آية: "ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون" (سورة آل عمران، الآية 169).

<sup>1</sup> عبد العاطي غريب علام. دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة بنغازي، ط1، ليبيا، 1997، ص 219.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي. قال الشهيد، ص 02.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 04.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 16.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص 16.

ثم يدلي المجاهدون بشهاداتهم عن ابنه واحدا واحدا، فيخاطبه أحدهم قائلاً:

"كان الفتي كالنار في جسمه في روحه إصرار"<sup>1</sup>.

#### ب- شعرية التكرار:

التكرار مظهر من مظاهر النغمية في النص، وعلامة من علامات الموسيقى الداخلية في خطاب الحوار الشعري، ووسيلة من وسائل لفت الانتباه، وفي هذا تقول "آمال منصور": "القيمة الصوتية في الخطاب الشعري قيمة جمالية وبنائية مركزية، مرتبطة بالقيم الشعورية، والدلالات الفكرية أشد ارتباطاً. ولا يزال التكرار أهم قوانينها، فينوجد في العمل الفني على درجات متفاوتة، كما الألوان في لوحة الرسام، والأحان في القطعة الموسيقية، والتكرار ليس عيباً من عيوب التعبير الجمالي بل يقصد لغاية وهدف فنيين عاليين، ما لم يجاوز الحاجة إليه، فهو إذا تجاوزها مذموم مستغنى عنه"<sup>2</sup>.

إن التكرار في المقاطع الحوارية لمسرحية "قال الشهيد" يعتبر من الخصائص الشعرية المحتوم وجودها في بنية المسرحية ككل، وذلك أن الكاتب حين يطول حديثه عن شيء أو شخص معين، فإنه يضطر إلى تكرار بعض الألفاظ أو العبارات أو الحروف، إما لغاية معنوية كالتوكيد، وإما لغاية صوتية كإحداث النغمة الصوتية المطلوبة للتأثير في المتلقي. وبالعودة إلى المدونة يمكن تحديد حقول دلالية، كثيراً ما تتكرر ألفاظها بقصد من الكاتب، ويمكن تلخيص هذه الألفاظ المتكررة في الحقول التالية:

حقل الطبيعة الحية: العصفير، الطائر والرياح.

حقل الطبيعة الجامدة: الجبال، الشمس، الأرض، الصخور والكون.

حقل الزمن: الأيام، الليالي، ثانية، الفجر والصباح.

حقل الأعضاء: اليد، المعصم، القلب، الشفاه، الضلع والصدر.

حقل الحب: عانقت، الحب، عشيقها، الهوى، غالية، أضمك وروحي.

حقل الحجر والمعاناة: ودعت، خرجت، وحدك، حافيا، الجرح، داميا، تذرّف، دمعة ودمي.

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 16.

<sup>2</sup> آمال منصور. أدونيس وبنية القصيدة القصيرة (دراسة في أغاني مهيبار الدمشقي)، عالم الكنب الحديث، ط1، أربد، الأردن، 2007، ص 151.

حقل الغضب والثورة: النار، الثورة، الجهاد، العدو والمجاهدون.

إن الألفاظ التي رُصدت في الحقول السابقة كثر تكرارها وتوظيفها في حوار شخصو المسرحية، وقد مثلت شعرية التكرار هنا عمود البناء اللغوي في الحبكة الدرامية لهذه المسرحية الشعرية، مولدة اشتباكات مع الذوات الفاعلة من جهة، والمتلقي من جهة أخرى، كما أدت دورا دلاليا هاما في ربط القارئ بين النص وجعله شديد الصلة بها، "ولا يعني التكرار في النصوص الأدبية -دائما- إعادة العناصر التعبيرية والدلالية بصيغة ثابتة، فإحضار البدائل أو المماثلات أو ما يعبر عنه "قريماس Greimas" بالنظائر، كل ذلك يمثل بنية تكرارية دالة في النص، ووظيفتها شد انتباه القارئ، وجعله يفكر في دورها الأساسي الذي ينبغي مراعاته في أي تأويل محتمل"<sup>1</sup>.

وبهذا فشعرية تكرار ألفاظ: الثورة، الجهاد، الشهادة، النار تمثل مادة الصراع، وجوهر التنافس، ولب الفعل المسرحي في حوار الشخصيات، كما إن ضرورة تبادل الدور في الحوار المسرحي الشعري تقتضي إعادة أو تكرار بعض الجمل، كما هو الحال في حوار المجموعة مع الشاب، حيث أنه في كل مرة يمنح الدور للمجموعة تخاطب الشاب بتكرار تعبير:

"هي الأرض لك - هو الفجر لك"<sup>2</sup>.

كما نشهد تكرارا في حوار المجموعة مع "الثائر"، حيث تردد بالتناوب جملة:

"قسما بها ثم تردد جملة قسما نعود"<sup>3</sup>.

ج- شعرية الجناس: الجناس هو اتفاق اللفظتين نطقا واختلافهما معنى، ويكون إما تاما أو ناقصا<sup>4</sup>.

وقد كان قليلا في هذه المسرحية الشعرية على اعتبار أن الجناس قلما يرد في النص الشعري، لأنه يعوض عادة بالتصريح والترصيع، ولكن ذلك لم يمنع ورود بعض منه مثل: الصياح والرياح وهو جناس ناقص<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> حميد الحمداني. القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص 15.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي. الدالية، ص 11-12.

<sup>3</sup> عز الدين ميهوبي. قال الشهيد، ص 14.

<sup>4</sup> ينظر أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة والبيان والبدیع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، لبنان، 1999، ص 303.

<sup>5</sup> عز الدين ميهوبي. قال الشهيد، ص 14.

2- شعرية التضاد: وهو ضرب من ضروب الاشتراك، إذ يطلق على المعنى ونقيضه، مثل القوة والضعف، السيد والعبد<sup>1</sup>. وله عدة أشكال، منها:

أ- الطباق: وهو الجمع بين الشيء وضده في الكلام<sup>2</sup>. وقد حفل به النص كثيرا، ومما ورد منه قول "الصوت":

ينام الناس ويصحو الجرح<sup>3</sup>.

تتوالى الأيام - تتوالى الليالي<sup>4</sup>.

وقول الوالد: بشرى لكم لا تلبسوا ثوب الحداد<sup>5</sup>.

قول الأم: مت شهيدا يا بني<sup>6</sup>.

المجموعة: إن في الموت الحياة<sup>7</sup>.

صوت الشاعر: الأم تذرّف دمعة وأبوك يفرح باكيا<sup>8</sup>.

وأراك ترحل يا فتى لتعيد بعثك ثانيا<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة والبيان والبدیع، ص 303.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 303.

<sup>3</sup> عز الدين ميهوبي. قال الشهيد، ص 03.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 04.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص 05.

<sup>6</sup> المصدر نفسه، ص 06.

<sup>7</sup> المصدر نفسه، ص 06.

<sup>8</sup> المصدر نفسه، ص 08.

<sup>9</sup> المصدر نفسه، ص 08.

كما تميزت شعرية الإيقاع في هذه المسرحية الشعرية بخصائص أخرى، كتقطيع الحوار وتجزئته وتطويعه، ويتجلى ذلك في حوار "الأم" مع "المجموعة" وكيف أن البيت الواحد يجزأ بين "الأم" و"المجموعة"، فما أن تنطق الأم الشرط الأول تكمل المجموعة الشرط الثاني كما يلي:

الأم: دونك الأرض بني	المجموعة: إنها أم الحياة.
الأم: سر على الدرب القصي	المجموعة: إن في الدرب الحياة.
الأم: واحمل الشمس إلي	المجموعة: إن في النور الحياة.
الأم: كن بإيمان قوي	المجموعة: هكذا تبني الحياة.
الأم: مت شهيدا يا بني	المجموعة: إن في الموت الحياة.
الأم: وإذا ما عدت حي	المجموعة: فمن الله الحياة <sup>1</sup> .

وهنا يحسن استخدام البطء الصوتي، حيث تنطق "الأم" الشرط الأول، ثم بعد روية ترد عليها "المجموعة" بالشرط الثاني، فيحدث تواءم بين الحوار وإيقاعيته، بحسب طبيعة الموقف كذلك، ذلك أن الإيقاع في حالة الفرح والسعادة غيره في حالة الوداع والوهن والضعف النفسي.

وبالعكس من ذلك قد يتدفق الحوار بسرعة وإيقاعية أسرع، مثلما نجده في حوار "القائد" مع "الشاب"، حيث تصير إيقاعية الحوار أكثر نبضا، كما يتسم الحوار بالإيجاز، فلا يشعر القارئ بالملل. وسرعة الإيقاعية هذه تعكس شوق الشاب لملاقة الأعداء، ومعاينة الموت، ويتجلى ذلك في:

"القائد: هل أنت جائع؟

الشاب: جوعي إلى الأعداء.

القائد: لماذا طلبت الجبل؟

الشاب: لأن الأرض تدعوني.

القائد: ألا تخاف النار؟

الشاب: أخاف ألا أموت شهيدا.

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي. قال الشهيد، ص 05-06.



القائد: هل أنت متزوج؟

الشاب: من الثورة<sup>1</sup>.

فهذه الإيقاعية الناتجة عن تلازمية السؤال والجواب، أوجدت تلازما بين الأداء النفسي والمعنوي والموسيقي.

---

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 13.

## **الفصل الخامس: شعرية الانفتاح في الحوار المسرحي الجزائري.**

**أولاً: شعرية انفتاح الحوار المسرحي الجزائري على القراءة والتلقي**

**ثانياً: شعرية انفتاح الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري على مستوى الكتابة والتأليف.**

**ثالثاً: شعرية انفتاح الحوار على السياق الاجتماعي والاقتصادي والسياسي العام.**

**رابعاً: شعرية انفتاح الحوار المسرحي الجزائري على التراث والثقافة الشعبية.**

**خامساً: شعرية انفتاح الحوار المسرحي الجزائري على القرآن الكريم والسنة النبوية.**

**سادساً: شعرية انفتاح الحوار المسرحي الجزائري على الذهنية.**

**سابعاً: شعرية انفتاح دلالات الصوت والغياب في الحوار المسرحي الجزائري.**

## أولاً - شعرية انفتاح الحوار المسرحي الجزائري على القراءة و التلقي:

تكاد تجمع كل الدراسات الفنية والأدبية والنقدية والمسرحية على أنه لا يوجد عمل فني مخلوق من عدم ولا يوجد نص أدبي ولا مسرحي ابتدع من اللاشيء، ولهذا فإن كل الخطابات تكاد تكون ملتقى تجارب متعددة ومختلفة.

والخطاب المسرحي أشد أنواع الخطابات زحاما من هذا الجانب إذ تلتقي فيه نماذج فنية مختلفة ونصوص أدبية متنوعة وتجارب إنسانية متشابكة ولذلك سمي بأبي الفنون.

انطلاقا من هذا المبدأ سأناقش في هذا الفصل شعرية انفتاح الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري على مستويات الكتابة، التأليف، الإخراج، القراءة، التلقي والمشاهدة.

وقبل الخوض في غمار هذه الدراسة آثرت أن أعرج على مفهوم الانفتاح وتحليلاته في النقدين الغربي والعربي في مدخل يبين الوسائل الإجرائية، ويحدد بعض المفاهيم والمصطلحات التي سترد خلال مراحل هذه الدراسة.

## 1 - شعرية الانفتاح: المفاهيم والحدود:

ظهر هذا المصطلح وتُدوّل بعدما ألف الناقد السيميائي الإيطالي "إمبرتو إيكو" كتابه "الأثر المفتوح" إذ لاقى شهرة لا نظير لها جراء الثورة التي قام بها على مفاهيم القراءة، وانفتاح النص، إذ يعتقد أن: "النص المبدع نص مفتوح وعالم مفتوح النهاية، حيث يمكن للمؤول أن يكتشف ما لا يحصى من الترابطات والعلائق"<sup>1</sup>.

ولكن وعند تعاملنا مع النص عموما والنص المسرحي يوجد النصوص بوصفة بنية مفتوحة فإن هذا الانفتاح يتأتى من جوانب مختلفة أهمها:

أن النص عند أصحاب المنهج الاجتماعي وثيقة صلة بين مؤلفه والبنية الاجتماعية، التي نشأ فيها، فهو يكتنز القيم الجماعية التي خلفتها الجماعة في المؤلف، وفي هذا يذهب لوسيان جولدمان إلى أن:

<sup>1</sup> محمد سالم سعد الله. ما وراء النص، دراسات في النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر، ط1، أربد، الأردن، 2008،

"الأعمال الأدبية لا تعبر عن أفراد، وإنما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة"<sup>1</sup>. إذن فالعمل المسرحي ليس فقط تعبيراً عن جهة نظر شخصية بقدر ما هو انعكاس للوعي والضمير الجماعي.

وينفتح النص عند التاريخين على بنيته بوصفه وثيقة تاريخية شاهدة على حقبة معينة، فكثيرة هي النصوص المسرحية عند اليونان، ومن بعدهم الرومان، التي اعتمدت وثيقة تاريخية تؤرخ لحقبة ما دينيا وفكريا وثقافيا بل وحتى جغرافيا. فالنص عند أصحاب المنهج التاريخي خاضع للتغيرات الثقافية والاجتماعية والدينية والسياسية والتاريخية<sup>2</sup>.

وينفتح النص جماعيا عند الماركسيين، ليعبر بصدق عن تآلف جماعة إنسانية واتحاد تفكيرها: "فهو في عرفهم إبداع جماعي وتعاون فكري"<sup>3</sup>.

وينفتح النص عند أصحاب المنهج النفسي على الوعي واللاوعي، فهو تجل للظواهر النفسية، التي شكلتها التجارب الطفولية للمبدع والتي تعتبر المرجعية الحقيقية للعلامات التي يستعملها في إبداعه. وفي ذلك يذهب "فرويد" إلى اعتبار أن: "اللاشعور هو المخزن الخلفي غير الظاهر للشخصية الإنسانية"<sup>4</sup>.

وينفتح النص عند البنيويين من اعتقادهم أن النص لا يبقى عبدا خاضعا لسيد واحد أو قارئ واحد، وإنما يفتح على قراءات مختلفة، وقراء متعددين، انطلاقا من أن القارئ ليس ذاتا، بل هو تلك المواصفات التي تتشكل ما جراء القراءات السابقة. ومنه فإن ردة فعل القارئ للنص تتحدد وفق القراءات السابقة والتجارب القرائية التي اكتسبها القارئ. وبناء عليه يستطيع القارئ أن: "يكشف البنية الداخلية في النص الأدبي والتي تعتبر جوهره، والتي من خلالها تتشكل بنية نظام النص، أو شبكة العلاقات"<sup>5</sup>.

ويهمش التأويليون المؤلف، وصاحب النص، ويركزون عملية تحقيق المعنى على القارئ، الذي يتسلح بالخلفية الثقافية، التي يستند عليها في تأويل النص الذي يبني "على تجاوز الحدود التفسيرية الحرفية، والسعي لكشف آليات إنتاج المعرفة"<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 1996، ص 56.

<sup>2</sup> ينظر: أنريك اندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991، ص 111.

<sup>3</sup> محمد عباس الواحد. قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة 1996 ص54.

<sup>4</sup> صلاح فضل. النقد المعاصر، ص 64.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص 94.

<sup>6</sup> عبد القادر شرشار. تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص22.

وينحى السيميائيون منحاهم عندما يرفضون أن يكون النص مدلولاً جاهزاً، بل يتجاوز مادته إلى عملية التواصل، ما يعني أن يصير منفتحاً لا مغلقاً فهو في نظرهم "دليل منفتح متعدد الدلالات"<sup>1</sup>.

كما قاد السيميائيون أصحاب القراءة إلى مفهوم انفتاح التفاعل، فالقراءة تتعدى عملية الاستلزام من النص إلى القارئ بل تؤدي عملية إرجاعية من القارئ إلى النص، فتتحكم عملية التكافؤ المنطقي في العلاقة بين القارئ والنص، فالقارئ الذي كان متلقياً أصبح فاعلاً، والنص الذي كان مستهلكاً أصبح مصدر فعل القراءة. "فهو يحتل مكانة فاعلة في تشكيل وحدات كلية، خلال عملية المشاركة في إنتاج المعنى"<sup>2</sup>. وبهذا فالنص الذي كان لغزاً غامضاً، فك قيوده ذلك القارئ المتمرس ذو الخلفية الثقافية المتينة.

إذا فالعلاقة بين النص والقارئ أصبحت: "جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ وتعمل هذه الجدلية دائماً على محوري الزمان والمكان"<sup>3</sup>، هذه الجدلية التي تخلق في القارئ شغف اكتشاف خبايا النص، وهذا النص الذي لا يعطي حقائق جاهزة للقارئ وإنما يعطيه إشارات ودلالات، تعينه على التفسير والتأويل، الذي لن يكون بدوره إلا بتعاون ثنائية النص والقارئ، فلا توجد تأويلات ولا تفسيرات في غياب أحدهما، فالإبداع يجمع بين المتلقي والنص "الذي لا يعطي حقائق وإنما يعطي أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع الحقائق"<sup>4</sup>.

وسعت التفكيكية إلى فتح النص وتحريره من قيود الانغلاق، وأحادية المقصد في التأويل والقراءة، وذهبوا إلى أن النص يبقى مفتوحاً على كم هائل من الدلالات والقراءات، على اعتبار أن تغير القارئ يؤدي إلى تغيير التأويلات، واختلافها. ولذلك سعى "جاك دريد"<sup>5</sup> إلى تأسيس ممارسة تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول نهائي وصريح محدد<sup>5</sup>.

وخلاصة القول أن الاهتمام في بداية الأمر كان منصبا على المؤلف والنص والظروف التاريخية والاجتماعية المنتجة للنص، ثم تحول الاهتمام إلى النص في حد ذاته، وبنيته ومضمونه، ومحاوله تفسيره، ليذهب الاهتمام فيما بعد إلى المرسل إليه، أو المتلقي والمشاهد، وذلك عند أصحاب نظريات الاستقبال والقراءة، الذين اعتبروه منتجاً فاعلاً في إعادة إنتاج النص، لا متلقٍ سلبي يكتفي بالاستقبال فقط. فأصبح

<sup>1</sup> صالح بلعيد. نظرية النظم، دار هومة، الجزائر، 2002، ص 165.

<sup>2</sup> محمد سالم سعد الله. ما وراء النص، ص 165.

<sup>3</sup> ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 194.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 194.

<sup>5</sup> أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، ص 86.

للقارئ والمتلقي والمشاهد في نظرهم "دور فعال في قراءة النص وتأويله، ولم يعد مجرد مستهلك للنص، بل أصبح منتجا له ومشاركا فيه بصورة أو بأخرى"<sup>1</sup>.

### ثانيا - شعرية انفتاح الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري على مستوى الكتابة والتأليف:

سأسعى في دراستي لقضية شعرية انفتاح الحوار في الخطاب المسرحي على مستوى الكتابة إلى التعرف على أسرار الكتابة الدرامية، ومتطلباتها، ومحاولة قدر المستطاع أن أزيل عنها غبار السنين، الذي يخفي عنا بريقها، فلا تلبث أن تبدو في صورة رائعة، تفوق تلك الصورة التي كنا نتمثلها عليها، قبل أن ننزل بها إلى بساط البحث. كاشفا خصوبة تجربته الدرامية الجزائرية، وثراء لغتها المسرحية، وما قدمته من أعمال فنية بلغت بهويتها وشعبيتها قمة الجمالية. معرجا على الأصول والخلفيات الأدبية والاجتماعية والفكرية التي تساعد في فهم مضمون العمل المسرحي، وقيمتها الحقيقية، فهما أكثر مما لو تابعته من زاوية التلقي والمشاهدة فقط.

وللوقوف على ظاهرة انفتاح الحوار المسرحي على مستوى الكتابة والتأليف، آثرت أن أثير هذا العنصر من ثلاثة زوايا: الزاوية الأولى زاوية المؤلف/المخرج، أي ما هي خصوصيات الحوار المسرحي عندما يكون مُبدعا من مؤلف مزدوج الهوية المسرحية، مؤلف ومخرج في آن واحد. أما الزاوية الثانية فهي زاوية التأليف الجماعي التي عُرف بها المسرح الجزائري، وكيف تُسهم هذه التجربة الجديدة في انفتاح الحوار، كون الإبداع هنا متعدد الأقطاب (ممثل، مؤلف، مخرج، تقني، ...). أما الزاوية الثالثة فهي زاوية الارتجال وعدم ثبات النص على شكل معين، بل غيابه في أحيان كثيرة.

فمن الزاوية الأولى تتجلى لنا أعمال الكاتب "عبد القادر علولة" الذي صاغ عمله وواءم به عصره، ووسمه بالتطابق مع الأرضية الاجتماعية، التي نشأ فيها، وانعكس عليها. فلا شك أن القاريء والمتلقي ذائق معه على طول هذه الدراسة النقدية أرفع المتع، سواء أما تعلق بالقضايا التي عالجها، أم بما استند إليه في إبداعه، وما تعالی وتجلّى في نصوصه وخطاباته المسرحية خاصة "اللاثام، الأجواد والأقوال".

ويعود ذلك إلى أن الكاتب "عبد القادر علولة" يجمع بين وظيفتين: وظيفة الكتابة المسرحية، ووظيفة الإخراج المسرحي. فإذا كان الكاتب الدراماتورجي يكتب نصه الدرامي وهو يضع في حسبانته أن ما ظهر من نقائص سوف يكملها المخرج، أو أنه يزود نصه الدراسي بجملة من الإرشادات

<sup>1</sup> فوزي سعد عيسى. النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2009، ص 07.

الإخراجية، التي يستنير من خلالها المخرج، حتى تتطابق فكرته التي يريد أن يبرزها مع رؤية المخرج، ومن ثمّة الممثل للعمل المسرحي.

فإن "عبد القادر علولة" يختصر هاتين العمليتين في عملية واحدة، فكتابته الدرامية تشتغل على مستويين: الكتابة الدراماتورية والإخراج المسرحي في آن واحد.

فإن كانت الكتابة الدراماتورية، أو التأليف المسرحي عند غيره من المؤلفين الجزائريين تستند إلى رؤية ثانية هي رؤية المخرج، ومن ثمّة فإن العمل المسرحي يبقى ناقصا حتى يتجسد بعمل إخراجي "إذ أنه ليس عملا تقنيا يقوم على معطيات محددة ومحدودة، تضاف في كل مرة إلى النص المسرحي حسب ما تقتضي الأمور فحسب، بل هو عملية إعادة خلق"<sup>1</sup>، فيتحول النص إلى مكون من مكونات العمل المسرحي، يؤلف بينها المخرج لتمنح المتلقي المعنى العام، فيسعى المخرج كما ترى "آن أوبرسفيدل" إلى ملء بياض وثقوب النص الدرامي<sup>2</sup>.

إلا أن الحال عند "عبد القادر علولة" مختلفة، فهو المخرج والمؤلف في آن معا، له قدراته ولغاته الخاصة به، يتعامل مع النص المؤلف في لحظة تأليفه بمنظور نقدي في آن واحد. فيجعله يغير الإشارات أو يلغيها لفائدة قوله الخاص، لأنه مسؤول عن حياة النص الأدبي (التأليف) والثانية (الإخراج)، فالكاتب عبد "القادر علولة" ابن الإبداع المسرحي أصلا، من سلالة المسرحيين وليس دخيلا عنهم.

إنه يتسلح بالبصيرة في كتابة الحوار وإخراجه في الآن نفسه، إذ أن ثلاثيته تميز بتوازن الحوار بين الشخصيات، فلا يعطي لشخصية مقطع حواريا طويلا، لأن ذلك يرهق الممثل والمتلقي في آن معا.

فراه يميل إلى كتابة خاصة، متأثرا بأعمال "بريخت"، كما سيظهر في انفتاحه على البريختية، إذ أن نصوصه لا تعتمد على قواعد الكتابة المسرحية المألوفة عند المسرحيين، المتعلقة بالحدث والزمان والمكان... وقانون الوحدات الثلاث، بل يحطم هذه القواعد ويبني أعماله المسرحية على نحو مغاير، فيذوب النص المرافق (الإرشادات المسرحية) في العمل المسرحي، فتذوب هذه الإرشادات وهذا النص الموازي والمرافق في نسيج حديث "القول"، فيصعب على المتلقي استخراجها، أو تتبع آثارها. عكس ما يحدث أو ما هو متعارف عليه في النصوص المسرحية المعدة للقراءة، إذ يستطع القارئ بنظرة بسيطة أن

<sup>1</sup> رياض عصمت. بقعة ضوء، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1975، ص 130.

<sup>2</sup> ينظر: آن أوبرسفيدل. قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، 1977، ص 85.

يفرق بين النص الدرامي والإرشادات المسرحية، التي تكون حول حركة الممثلين، وإشاراتهم و إيماءاتهم التي توضع بين قوسين.

إن عدم ظهور هذا النص الموازي في أعمال "عبد القادر علولة" وبخاصة ثلاثيته "الثام، الأجواد والأقوال" ربما يعود إلى انتفاء الحاجة إلى مثل هذا النص، أو هذه الإرشادات، على اعتبار أن "عبد القادر علولة" المخرج هو "عبد القادر علولة" المؤلف.

إن الكتابة الدرامية عند "عبد القادر علولة" تتجاوز القراءة إلى الفعل، فلا يضع في حسبانته القارئ، وإنما - في معظم الحالات - يضع في حسبانته المتلقي المشاهد، فيميل إلى الفعل المباشر. فكتابته لها خصوصياتها التي تجعل منك عندما تقرأ نصوصه، تجد أنها تميل إلى السرد المسرحي أكثر منها إلى الخيال، أو مساعدة القارئ بالإرشادات، على تخيل النص الدرامي. ذلك أن هذه المرحلة يتجاوزها فيوظف: "اللغة الفنية التي لا تعني الزينة الشكلية الفارغة بل العناصر الجمالية الفاعلة"<sup>1</sup>. التي تحول اللفظة إلى فعل مشخص في ذهن المتلقي المشاهد.

ففي لوحة "عكلي ومنور" في مسرحية "الأجواد" - مثلا - تشخص لغة الكاتب على لسان "منور" شخصية "عكلي" فتبرز الكتابة الدرامية فكره ومنهجه في الحياة وهدفه المنشود، يقول "منور":

"عكلي قبل ما تخرج منه الروح ناض، وأكد لي ....، أخدم العلم يا منور، وسبيل لي نقدر عليه، قبل ما يلقف قال لي: منور ... منور .... العلم .... يا منور، لما ينتشر العلم في بلادنا ويتملكوا فيه الخدامين البسطاء قرابينك وقرابيني لما يعودوا يتصرفوا بيه في اعمالهم وحياتهم اليومية ذلك الوقت بلادنا تحصل على استقلال ثاني"<sup>2</sup>.

فالكتابة المسرحية في هذا المقطع المسرحي، من حديث "منور" عن "عكلي" وبثه لأمله وطموحه قبل موته، وحرصه وإصراره عليه تعد: "دلالة تشخيصية لحالة أو لدافع أو لعلاقة ما حدثت، أو ما سوف يحدث، أو كان حادثا أو مازال خارج حدود التشكيل الحاضر لضرورة من ضرورات التكثيف أو التعذر أو الإقناع في آن واحد"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> سعد أبو الرضا. في الدراما: اللغة والوظيفة، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1989، ص 155.

<sup>2</sup> عبد القادر علولة. من مسرحيات علولة (الأقوال - الأجواء - الثام)، ص 124.

<sup>3</sup> أبو الحسن سلام. الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2004، ص 321.



وقد تميل اللغة الدراماتورية في الكتابة الدرامية عند "عبد القادر علولة" رغم بساطة مفرداتها، إلى تجسيد فعل الإحساس عند الشخصية، أو تجسيد الانفعالات، وربطها بالمكان والزمان، وبيان كيفية الأداء، وتخييل الحدث، كما هو الحال في حديث "قدور السواق" مع مديره بلهجة حادة في مسرحية "الأقوال":

"قدور السواق: اليوم أنا نتكلم ... خمسطاش سنة تقريبا وأنا ساكت .... باكم .... أما اليوم نتكلم ... ماذا بيك تسمعلي مليح، وما تحاولش تقطع لي الكلام"<sup>1</sup>.

وخلاصة القول أن تجربة "عبد القادر علولة" تمثل أنموذج التقاطع بين فضاء المؤلف وفضاء المخرج في فضاء واحد. أو بالأحرى هي كما وصفها: "لخضر منصورى": أن "علولة المخرج يلاحق علولة المؤلف لينزع منه ما لم يستطع إبداعه في النص، حتى يتمكن من ابتكار اللاشعور وجعله مرئيا متحركا فوق خشبة المسرح"<sup>2</sup>.

وغير بعيد عن تجربة المؤلف/المخرج التي اضطلع بها "عبد القادر علولة" تبرز تجربة مسرحية أخرى تفتح فيها الكتابة والتأليف، إنها ظاهرة التأليف الجماعي، التي تكاد تكون خصيصة من خصائص المسرح الجزائري. تقول عنها "حنان قصاب" و"ماري إلياس" في "المعجم المسرحي": "التأليف الجماعي أو الإبداع الجماعي، أسلوب في تحضير العرض المسرحي، يقوم على مشاركة مجموعة من الأشخاص متعددي المواقع والإمكانيات (كاتب، مخرج، ممثل، ...) يعملون معا في إطار فرقة مسرحية، ومع هذا لا ينفي وجود مدير أو مخرج للفرقة، يقوم بعملية الربط بين المقترحات توحيدا للرؤية"<sup>3</sup>.

إن طريقة التأليف هذه كسرت الحاجز بين المؤلف والمخرج والممثل، بل وحتى الجمهور الذي قد يُشترك أحيانا، فحقق الحوار المسرحي نوعا من الانفتاح أثناء الكتابة والتأليف. وفي هذا الصدد يعلق "مصطفى كاتب" على ظاهرة التأليف الجماعي قائلا: "ظهرت في السنوات الأخيرة فكرة التأليف

<sup>1</sup> عبد القادر علولة. من مسرحيات علولة، ص 23.

<sup>2</sup> لخضر منصورى. "المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة" المسرح العربي مسيرة تتجدد الكتاب العربي، وزارة الإعلام، الكويت، 2012، ص 188.

<sup>3</sup> حنان قصاب وماري إلياس. المعجم المسرحي، ص 01.

الجماعي خاصة عند الشباب، وحتى لا نظلم محاولاتهم نقول أنها كسرت طوقا من محاولات الكتابة التقليدية، في اتجاه تأسيس كتابة مسرحية جديدة، يشارك فيها الممثل والجمهور على حد سواء<sup>1</sup>.

وقد مارس هذه الكتابة المسرحية الجديدة معظم المنتسبين للمسارح الجهوية الجزائرية، فأتت مسرح وهران مسرحية "المائدة" بتأليف جماعي وبإشراف "عبد القادر علولة"، طرحوا من خلالها فلسفة الثورة الزراعية، وناقشوا شعار الأرض لمن يخدمها<sup>2</sup>. كما قدم مسرح عنابة مسرحية "أنتيك يا لولاد" سنة 1983، وهي من تأليف جماعي، تناولت مشكلات المراهقين العاطفية والنفسية ونظرهم العبثية للحياة<sup>3</sup>.

إلا أن ظاهرة التأليف الجماعي في الجزائر اقترن ذكرها بفرقة "البحر" القسنطينية، التي أرست قواعد الكتابة والتأليف الجماعيين، حتى ذاع صيتها خارج الجزائر، فورد ذكرها في المعجم المسرحي لـ "ماري إلياس" و"حنان قصاب"، لما طرحا ظاهرة التأليف الجماعي<sup>4</sup>، وأشاد بها "علي الراعي" في كتابه "المسرح في الوطن العربي"<sup>5</sup>، ووصفها "حنناوي بعلي" بأنها مدرسة مسرحية متنقلة تستغني عن غيرها، تكتفي بذاتها<sup>6</sup>.

ويصرح "قدور النعيمي" أحد أفراد هذه الفرقة عن هذه التجربة قائلا: "إنها الحيلولة لألا يكون الممثلون ببغاوات وقردة وقرافوزات وروبوات، وحتى لا يرددون بضاعة غيرهم فقط، ودمى يجردها المؤلف والمخرج، وإشراكا منهم للمتفرج حتى لا يصبح مجرد مستهلك سلبى"<sup>7</sup>.

وقد قدمت هذه الفرقة أعمالا جلييلة ارتقت إلى صف الأعمال الجادة نصا وعرضا وإخراجا، ومن ذلك: "قيمة الإثقال"، "جسمي وصوتك فكرة"، ومسرحية "هذا يجب هذا" التي عرضت سنة 1976، ثم مسرحية "ريح السمسمار" سنة 1977 و"ناس الحومة" سنة 1980 و"الرفض" و"لا حال يدوم" سنة 1981<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> أحمد فرحات. أصوات ثقافية، دار العالمية للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 1984، ص 185.

<sup>2</sup> نور الدين عمرون. المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 182.

<sup>3</sup> أحمد بيوض. المسرح الجزائري، ص 127.

<sup>4</sup> حنان قصاب وماري إلياس. المعجم المسرحي، ص 02.

<sup>5</sup> علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، ص 472.

<sup>6</sup> حنناوي بعلي. أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2005، ص 91.

<sup>7</sup> علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، ص 476.

<sup>8</sup> ينظر: نور الدين عمرون. المسار المسرحي الجزائري حتى سنة 2000، ص 198.

ولتوضيح الأمر أكثر وكشف خصوصيات هذا النوع من الكتابة، وشدة ارتباطه بالمجتمع ونقده له، آثرت أن أتوقف عند بعض المقاطع الحوارية المأخوذة من مسرحية "ناس الحومة"، التي تجري بين "عبد القادر" و"عبد العالي" و"المحفوظ" حول فكرة الاشتراكية:

"عبد العالي: وقيلة يا الشيخ المحفوظ، الشراب وصل لمحك، ودّو حك .... ما تخلطش.

المحفوظ: كيفاه.

عبد العالي: واش رايك، نشترك أنا أنت وسي عبد القادر ونديرو شركة.

عبد العالي: واش تسمى هذي؟.

عبد القادر: اشتراكية.

عبد العالي: الاشتراكية لي تحوسوا عليها مايش كيما يفهموها لخرين.

المحفوظ: متأسف ... والله غير عندكم الحق ... وين رحح يا عقلي ... وين رحح.

عبد القادر: أذاه الشمبوان.

المحفوظ: الشمبوان حشاه، آذاته الثورة الزراعية<sup>1</sup>.

تكشف هذه المقاطع الحوارية وما يلي منها، الانتهازية التي استغلها بعض المسؤولين الجزائريين إبان الاشتراكية، وتطبيقهم لها ليس وفق مبادئها، وإنما على هواهم ووفق ما يخدم مصالحهم، حتى وإن اقتضى الأمر امتصاص دماء الضعفاء.

وحتى وإن غاص أصحاب التجربة الجديدة في أعماق المجتمع وسبر أغواره، إلا أن تجاربهم الإبداعية اتسمت بنوع من النمطية والسطحية في الطرح، وافتقار بعض أعمالهم إلى التزعة الدرامية. فتخال أن شخصيات المسرحية في محادثة يومية وليس في حوار درامي مدروس. وقد يُعزى هذا إلى ضعف الحركة المسرحية الجزائرية آنذاك، وإلى فتوة التجربة الجديدة في حد ذاتها، وميل أصحابها إلى الفعل أكثر من الكلمة والحوار.

<sup>1</sup> تأليف جماعي. ناس الحومة، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1986، ص 76.

كما تتجلى ظاهرة أخرى في الكتابة الدرامية الجزائرية، إنها ظاهرة "الارتجال" وتغير الحوار الدرامي أو تغير النص المفوظ، حسب نوعية المتلقي أو حسب مكان العرض، مما يجعل من الحوار المسرحي خطابا مفتوحا على التغير في أية لحظة. وهذا ما عرّف بـ "علي الراعي" إلى القول بأن: "حوار المسرحية لا يستقر على شكل معين، بل يضيف الكتاب وينقصون بين الحين والآخر، ومن عرض لآخر، وفق ما يروونه مناسبا، مما يجعل فكرة قدسية النص تتحطم نهائيا"<sup>1</sup>. ويستند الكاتب إلى شهادة "كاتب ياسين" الذي يعتبر أن الأعمال المسرحية فلما تثبت على وجه معين أو شكل معين، بل هي منجز ناقص، في كل مرة يجري تكوينه على خشبة المسرح، ولا يكون هذا التكوين نهائيا، بل طالما تحذف أشياء وتعوض بأشياء، تبعا لنوع العرض ووقته ومكانه، وطبيعة الجمهور المقدم له هذا العرض<sup>2</sup>.

وللتدليل على ذلك أستشهد بمونولوج "السرسب" للممثل "العمري كعوان" الذي عرض لنا ثلاث مرات سنة 2006 لاتخاذ مادة للتطبيق يوم كنا سنة أولى ماجستير بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة باتنة، حيث عرض علينا في قاعة الدراسة بجامعة "الحاج لخضر" ثم بالإقامة الجامعية للبنات (الإخوة أوجرة) ثم بالمسرح الجهوي باتنة. إذ لاحظنا -نحن طلبة الماجستير- أن العرض الأول بالجامعة (قاعة خاصة) لجأ فيه الممثل "العمري كعوان" إلى انتقاء الألفاظ وتكييفها حسب طبيعة المتلقين (جمهور خاص)، أما لما عرضه بقاعة النشاطات بالإقامة الجامعية "الإخوة أوجرة" فقد عمد إلى اختيار الألفاظ التي تتناسب ومشاعر الأنثى، فبكى أحيانا وأبكى. أما لما عرضه لعامة الناس في المسرح الجهوي بباتنة، فقد غابت تلك الخصوصيات والعاطفيات، ومال أكثر إلى توظيف الأغنية الشاوية والأمثال الشاوية، قصد تكييف العرض حسب طبيعة الجمهور.

وخلاصة القول أن المتلقي الذي يحضر مجموعة من العروض لعمل مسرحي واحد مبني على الارتجال، يخيل إليه وكأن العمل أعمال، وأنه بنصوص متعددة ومختلفة لا نصا واحدا وموضوعا واحدا.

والأدهى والأمر أن ظاهرة الارتجال في التأليف والكتابة الدرامية في الجزائر جرتنا إلى وجود عروض دون نصوص تماما، أو وجود عروض قوية ناجحة، وعندما تبحث عن نصوصها الدرامية لا تكاد تعثر إلا على بعض الوريقات التي تعتبر ورقة عمل لا نصا دراميا مكتملا. ولهذا يغدو النص من هذه الزاوية صيرورة مستمرة نامية قابلة للتغيير والانفتاح في أية لحظة.

<sup>1</sup> علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، ص 476.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 477.

## ثالثا- شعرية انفتاح الحوار على السياق الاجتماعي والاقتصادي والسياسي العام:

تنطلق نظرية القراءة - كما مرّ سابقا - من المشاركة الفعالة والقوية للقارئ في إنتاج الدلالة، وبناء المعنى، حيث يعتقد "آيزر" بأن: "الشيء الأساسي في أي عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه"<sup>1</sup>.

ولأجل تمام هذا التفاعل وتوسيع عملية الفهم، وتحقيق المتعة الجمالية في آن واحد، وجب على القارئ المتلقي استحضار جملة من العناصر، واستنطاق جملة من المتواصلات مع النص أو العرض المسرحي قبل قراءته أو مشاهدته. ولعل أولى هذه العناصر والمتواصلات هو السياق الذي ولد في رحمة النص، حيث يتأكد في هذه المرحلة بالضبط انفتاح الخطاب المسرحي نصا وعرضا على السياق العام الذي وجد فيه، فهو كائن يؤثر ويتأثر، لذا فغيابه (السياق) يؤدي إلى غياب الدلالة الواضحة، فلا تتم عملية القراءة بشكل تام وكامل.

فعلى القارئ لمسرحية "الأجواد" أن يتسلح بتسليم مسبق مفاده أن النص أنتج في ثمانينيات القرن الماضي، وما حملته هذه المرحلة من تغيرات اجتماعية وثقافية واقتصادية في الجزائر، حتى كاد الفرد البسيط لا يستطيع أن يجلب لأبنائه لقمة العيش، فشهدت الساحة الجزائرية بطالة وتفكيكا للمؤسسات الوطنية، وإفلاسا لبعضها وتسريحا لعمالها.

فكان النص الدرامي "الأجواد" مرآة عاكسة لمعاناة الفئات البسيطة في المجتمع، عمال القطاع الصحي، التربية والتعليم، الورشات والمصانع، أو بتعبير آخر جاء النص منفتحاً على الظروف المحيطة بالكاتب والقارئ معا، وهي الفكرة التي ذهب إليها "أمبرتو إيكو" عندما اعتبر أن تقسيمات النص الأدبي وتطوراتها تخضع للتحويلات الاجتماعية<sup>2</sup>.

وفي خضم انفتاح النص على السياقات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية التي يعيشها الكاتب من جهة، والقارئ الفاعل من جهة أخرى، نجد أن "ياوس" قد استنطق أفكار "غادامير" حول الأفق

<sup>1</sup> فولفغانغ آيزر. فعل القراءة ونظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد الحمداني والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، الدار البيضاء، المغرب، 1995، ص 12.

<sup>2</sup> خضر ناظم عودة. الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1997، ص 134.

التاريخي، ليصوغ مفهومه الإجرائي المعروف بـ "أفق التوقع"<sup>1</sup>. فتكون الظروف المسبقة لمشاهدة العمل المسرحي عند "علولة" مفاتيح لفهم وتفسير ثم تأويل العمل الأدبي، أو بالأحرى إعادة فتح صفحاته الاجتماعية والثقافية والتاريخية.

وقد لا تتوافق الظروف السالفة الذكر مع عملية التفسير والتأويل التي يمارسها القارئ، فيكون الانفتاح معكوسا خائبا، فتحدث مفاجأة النص للقارئ، ويحدث ما يسميه "كارل يوبر": "خيبة الانتظار"<sup>2</sup>. فيعيد القارئ بناء تفسيراته وتأويلاته للفعل المسرحي، على مخزون ثقافي آخر غير الذي كان يستعين به، ويشكل به أفق انتظاره، أو تلك التوقعات الأدبية والثقافية التي كان يتسلح بها حينما يخوض عملية القراءة المتباعدة للنصوص، ومشاهدتها والتفاعل معها<sup>3</sup>.

وخلاصة القول أن جوهر انفتاح القارئ المشاهد لمسرحية "الأجواد" إنما يتم داخل مفهوم "أفق الانتظار" أو "أفق التوقع"، الذي يمارسه المشاهد المتلقي من خلال التفاعل الذي يحدث بين التجربة القبلية التي يمتلكها المتلقي عن الجنس الأدبي، الذي يشاهده (مسرحية، دراما، مونولوج....). وشكل الأعمال السالفة التي شاهدها، وبخاصة إذا كانت للكاتب "عبد القادر علولة". فيكون في ذاته مسارا للدراما، أو للكاتب، أو للمخرج الذي يشاهده في عمله المسرحي (أي الكاتب عبد القادر علولة)، والموضوعات التي تُتناول، خاصة إذا كانت قد تُنوّلت من قبل بطرق مختلفة، فيقع المتلقي في مصيدة المقارنة المفروضة. كما يمكن أن يتشكل انفتاح أفق الانتظار عند المتلقي من خلال تلك الموازنات التي يقيمها بين العالم التخيلي الذي يجسده الفضاء الدرامي، والواقعة اليومية الاجتماعية التي يعيشها.

أضف إلى ذلك أن من بين المؤثرات التي تصيب أفق الانتظار بالتغير، تعدد العروض وتغير أمكنتها، فالعرض نفسه قد يعرض في مسرح تحضره شرائح مختلفة، وقد يعرض في قاعة نشاطات بجماعي، كما قد يعرض في قاعة نشاطات لمصنع أو معمل، وقد يعرض لمجموعة من شباب في مخيم صيفي. فهذا الاختلاف في مكان العرض والجمهور قد يجبر المخرج إلى تغيير بعض الألفاظ، أو الحركات، لحساسيتها. فيؤثر أفق توقع المخرج لردود أفعال المتلقين في العمل المسرحي ككل، وبالتالي يتأثر أفق التوقع لدى المتلقي خاصة إذا كان قد شاهد العمل المسرحي نفسه في أماكن مختلفة، فيصدم بالتغير، وبالتالي بخيبة الانتظار.

<sup>1</sup> بشرى موسى صالح. نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص 157.

<sup>2</sup> المرجع السابق، ص 158.

<sup>3</sup> ينظر: سعد البازعي. دليل الناقد الأدبي، مكتبة الملك فهد، ط1، 2003، ص 133.

كما قد يتأثر أفق التوقع والانتظار بعامل الزمن، فلكل زمن ظروفه وقراءاته، فالعمل المسرحي نفسه نعرضه في فترة التسعينيات، فيقرأ ويؤول بوجه غير الوجه الذي أوّل به، لو عرض في بداية الألفية الثالثة.

إذن فالمتلقي مسرحية "الأجواد" لـ "علولة" يجد نفسه موسعا لدائرة التأويل والتفسير على جميع الجوانب الاجتماعية، السياسية، التاريخية والثقافية، التي عاشتها الجزائر في الثمانينيات. فيمزج آفاق هذه الجوانب السابقة وآفاق المتلقي والثقافة القبلية، ومن ثمة يكتسب المتلقي مقدرة على تنمية آفاقه، وتوليد توقعات جديدة ومتعددة للدلالات والمعاني. وفي سياق تسهيل عملية بناء أفق التوقع عند المتلقي والمشاهد، والاندماج مع الحدث الدرامي، يذهب بعض النقاد إلى ضرورة الربط بين أفق التوقع عند القارئ، وأفق التوقع عند الكاتب، حسب فرضية القارئ الضمني الذي يمارسه المؤلف قبل أن ينتج أو يخرج عمله. فيحدث نوع من التوافق والتوافق بين آفاق التوقع عند الطرفين مما يساعد على الفهم والتأويل<sup>1</sup>.

والحال نفسه يطرح عندما يقرأ أو يشاهد المتلقي مسرحية "عيسى تسونامي"<sup>2</sup> لـ "عز الدين ميهوبي"، حيث يستمد الحوار الدرامي بين شخصيات المسرحية أبعاده الاجتماعية من تقاليد وطبائع المجتمع الجزائري، فتتجانس أبعاد تكوين الشخصية مع أبعاد المجتمع، كاللغة والدين والملابس ووسائل الزينة والنظام الخلقي والسياسي ونمط الأسرة والقيم والمثل.

فالمأمل حوارات شخصيات المسرحية يستشف الروح الجماعية وطغيان ضمير الـ "نحن"، لأنه أساس تكوين المجتمع، لأن: "أساس القومية هو الشعور بالـ نحن، أو الشعور بالانتماء إلى الجماعة، فيشعر الأفراد المنتمون لقومية ما برابط التعاطف فيما بينهم، شعورا يختلف بما يحسون به نحو أفراد قومية أخرى، ويحسون برغبة في أن يعيشوا معيشة مشتركة، وهذا الإحساس هو الذي يجعل القومية حقيقية، ويجعلها واقعية"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ينظر: مخلوف بوكرواح. التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة الجزائر، ص17.

<sup>2</sup> عيسى تسونامي: مسرحية ألفها عز الدين ميهوبي 2006، مثلتها فرقة المسرح الجهوي بقسنطينة، تدور أحداثها حول الروح الوطنية الصادقة لدى الفرد الجزائري، بطلها عيسى الكاتب العمومي الذي يمارس مهنته قرب مقهى "قرداش"، يقصده الناس لكتابة رسالتهم الغرامية والإدارية الرسمية... إلخ، له ابن اسمع عياش يعشق ابنة جاراته ويحلم بالفيزا، تجري انتخابات ويخلف رئيس البلدية وعوده، فننتهي عهدته ويترشح عيسى ويفوز بأغلبية الأصوات، فيعم الخير البلدية.

<sup>3</sup> حسين حموي. الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، 1999 ص271.

وبهذا يفتح خطاب الحوار الدائر بين شخصيات هذه المسرحية على الفضاء الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الجزائري والدولي، وسأتوقف عند بعض هذه المحطات لكشف ذلك.

وأول واقع اجتماعي يتراءى للمتلقي ويفتح أمامه واقع المرأة الجزائرية والزواج، فالمرأة في خطاب الحوار تظهر في صورة المرأة الأم، المرأة الأخت والمرأة الشابة، المرأة الزوجة، فالحوارات الدائرة بين الشخصيات تكشف معاناة الأم "زينب" التي تكذب وتجدد في الخياطة بالبيت لتعيل بيتها وابنتها، متحملة كل مصاعب الحياة، بسبب سفر زوجها إلى الغربية، فظلت تراسله وتواسيه ولو بالكلام الطيب حتى تشعره أنها بجانبه دائما، فهي خير سند لخير عمد.

أما البنت "سميرة" فهي فتاة متخرجة من الجامعة تبحث عن العمل، ولكنها لم تتح لها الفرصة، متعلقة بـ "عياش" ابن "عيسى"، فتحبه وتتعلق به رغم عدم تكافؤ المستوى، وهذا هو سبب تردد الأم، ويظهر ذلك في حوار "قرداش" و"سي مختار" مع "زينب" ومحالة إقناعها بقبول "عياش" ابن "عيسى" زوجها لابنتها:

"قرداش: والله غير عياش عندو الحق يا زينب ... أنتِ لازمك راجل معاك، وعياش ما فيه حتى عيب، شاب باهي وظريف، كيما الشباب لي حابين ينجحوا ويستيتوا ويديروا التاويل.

زينب: سميرة خلصت الجامعة وهو ...؟!..

سي المختار: العيب ماوش في الإنسان إذا قاري ولا ماوش قاري ... العيب إذا ماوش راجل"<sup>1</sup>.

فـ"سميرة" تظهر من خلال حواراتها مع "عياش" حاملة بأن تفوز بفرصة عمل ويفوز "عياش" بفرصة أيضا وأن يكون مسؤولا، ويوفر سكنا. كما تبدو الأم حريصة قلقة على مستقبل ابنتها، فلا يرتاح قلبها إلا إذا أحست أنها في عصمة رجل صالح مسؤول، يضمن لها العيش في سلام وطمأنينة.

كما يدل حوار "عياش" مع "سميرة" على محافظة المجتمع الجزائري على القيم والمبادئ وعفتها، من خلال تواصلهما بالرسائل أو التقائهما في أماكن عامة مفعمة بالحركة، وذلك من خلال قول "عياش":

"عياش: نتلاقاو غدوة قدام السوق"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي. عيسى تسونامي، ص 16.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 18.



أما فيما يخص التواصل الكتابي فهو واضح من خلال قول "الفاكتور":

"الفاكتور: أنا كنت عارف ... 17 برية عقب بين يدي منو ليها ... و 27 برية منها ليه

...<sup>1</sup>.

كما يفتح خطاب الحوار على مشكلات المجتمع، من بطالة وقضايا اقتصادية، فلا نكاد نعثر على حوار لـ "سميرة" أو "عياش" أو "عيسى" أو "لاعبي الدومينو" إلا ونجد أن الحديث يدور حول البطالة، ويتجلى ذلك فيما يلي:

"لاعب الدومينو 1: لو كان جات الدنيا دنيا ... أنا نقري في الدومينو ...

لاعب الدومينو 2: وأنا عندي أوزين تاع دومينو ... وكل ما يزيد الشوماج، الوزين نتاعي يزيد في الإنتاج، بصح الدنيا ماهي دنيا، والشوماج ماهو شوماج.

عياش: أنا كيفكم ... شومار زايد عليكم بطابلة دخان"<sup>2</sup>.

نستشف من حوار الثلاثة أنه مضى وقت طويل على ممارستهم للدومينو، مما يفسر هروب بعض الشباب من الشارع وآفاته إلى المقاهي ولعبة الدومينو، وما ينجر عن ذلك من خمول وكسل.

أما "عياش" فبالإضافة إلى البطالة وقهر المجتمع له، فشأنه في ذلك شأن الإطارات الجزائرية المتخرجة حديثا، فإنه يعاني من ضغط الزواج، وما تعرض له من رفض أم "سميرة" تزويجه إياها. كما أن الروتين الذي يعيشه يوميا، جعله يفكر في السفر إلى الخارج والاعتراب بهدف العمل وضمان المستقبل ويتجلى ذلك في قوله: "ما عندي ما ندير، أنا ماني طالب حتى حاجة ... فيزا ونخدم على روجي"<sup>3</sup>.

إضافة إلى والد "سميرة" الذي جرّته ظروف الحياة الاجتماعية الصعبة إلى المهجر، إضافة إلى "عيسى" والد "عياش" الكاتب العمومي الذي فرضت عليه الظروف القاسية العمل في الشارع أمام مقهى، بدلا من مكتب خاص به.

ولم يفتح الحوار على القضايا الاجتماعية فقط، بل راح يفتح على القضايا السياسية والثقافية، إذ نجد أن الكاتب "عزي الدين ميهوي" تقمص شخصية "عيسى" الذي ترشح حرا، وراح يدافع عن

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 16.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 06.

<sup>3</sup> نفسه، ص 07.

حقوق المواطنين التي هضمت، وداس عليها من يدعون الوطنية لغايات شخصية، فيتحول شخص "عيسى" إلى كاتب يعبر عن آلام الناس وآمالهم، وصوتا ينادي بأعلاه رافضا لكل مظاهر الظلم السياسي والاجتماعي والثقافي، بل حتى الديني، ولذلك فإن أول إجراء اتخذه رئيس البلدية هو منع "عيسى" من أداء مهام كتابة الرسائل، ويتجلى ذلك في حوار "عيسى" مع صاحب المقهى "قرداش":

"القضية ماهيش القهوة يا قرداش ... القضية وما فيها ... عيسى لازم يطير منا ... ما يزيدش يقلقهم ويكتب لبراوات للناس لي ما عندهم لمن يشكيو غير لربي ... المير هاكم تشوفوا ما قدرش، دبرو عليه قالولو سكت عيسى، يسكتو المواطنون ... إيه من اليوم عيسى يولي كوشمار للمدير واصحابوا"<sup>1</sup>.

وبعد منعه من كتابة الرسائل يقرر الترشح للانتخابات المحلية وهو مقتنع بالفوز، بوصفه كان بمثابة الصديق الذي استمع لجميع شكاوى وأسرار المواطنين، وساعدهم على إسماع أصواتهم إلى المسؤولين. وبالفعل كان الفوز حليفه، وحتى وإن بدا أن حملته الانتخابية سياسية في ظاهرها إلا أنها اجتماعية في مضامينها، فبدأ بطي صفحة الماضي ومساحة المخطئين إشارة إلى الوثام والمصالحة الوطنية، والمضي في إصلاحاته الاجتماعية وإعطاء الحقوق لأصحابها، بدءا بالمتضررين الذين تعرف عليهم أثناء كتابته لرسائلهم سابقا، ويتجلى ذلك في حوار "رئيس البلدية" المنهية عهده مع "عيسى" رئيس البلدية الجديد أثناء استلامه المهام:

"المير: اللي غلطت فيه أنا، إن شاء الله ما تغلطش فيه أنت ... مبروك عليك يا سي عيسى، والتسونامي انتاعك ارحانا كامل.

عيسى: هذي خصلة انتاع الرجال ... وإن شاء الله الحاجات لمليحة اللي درتها نحافظوا عليها، ولي غلطت فيها نسقموها، واللي ما درتهاش نديروها ... وهادي هي الدنيا"<sup>2</sup>.

إن هذه المسرحية والحوارات التي جرت بين شخصوها، تجسيد حي للواقع المعيش، وانفتاح بين للحوار على الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية للمجتمع الذي ولد في رحمة النص، وترعرع فيه الكاتب "عز الدين ميهوبي".

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 31.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 54.

كما انفتح الخطاب المسرحي الجزائري منذ العشرينيات من القرن الماضي على السياق السياسي العام الذي تعيشه الجزائر، ويعيشه الوطن العربي بوجه عام، بل اقتصرت حوارات الشخصيات بعدا ثوريا، ينبىء عن الوعي السياسي الذي بلغه الفرد الجزائري عموما، والمثل على وجه الخصوص. وفي هذا يقول "عبد الحليم رايس": "إن المسرح أثناء الثورة لم يجد عن مساره في تأدية رسالته ألا وهي نشر الوعي والتعبير عن آمال وتطلعات الشعب الجزائري نحو التحرر والانعتاق من شر الاحتلال الفرنسي"<sup>1</sup>.

لقد انساقت الثورة الجزائرية المجيدة على ألسنة الشخصيات، فعبر المسرح بحق عنها في المدن وفي الجبال، وقد دلت على ذلك قوة عناوينها وصدى الكلمات التي تفوهت بها الشخصيات في مسرحيات "عبد الحليم رايس": "دم الأحرار، الخالدون، أبناء القصة" التي يقول عنها: "لقد أردنا أن يكون مسرحنا مسرحا مفتوحا ومفهوما من كل شعبنا، فإذا نحن استعملنا هذا التعبير العامي، وهذه المواضيع، فلنكن مفهومين. واليوم لا نكتفي بمحاربة الاستعمار كما هو الحال قبل الثورة، بل إننا نتحدث عن حياة الشعب بوضوح، ولهذا تعتبر مسرحية أبناء القصة تطورا طبيعيا لمسرحنا الذي كان بالنسبة إلينا شكلا من أشكال الكفاح ضد الاحتلال"<sup>2</sup>.

وفي السياق نفسه يقول "مصطفى كاتب": "إن مسرحيات أبناء القصة الخالدون ودم الأحرار لعبد الحليم رايس التي أخرجتها جميعا، تتحدث كما توضح عناوينها عن مختلف جوانب كفاح الشعب الجزائري من أجل هويته واستقلاله"<sup>3</sup>.

ثم توالى الأعمال المسرحية ذات البعد السياسي، وطرح مؤلفوها قضايا سياسية شائكة، تتعلق بالدعوة إلى الحفاظ على مبادئ ثورة نوفمبر المجيدة، ورفض الانتهازية والوصولية كما هو الحال بالنسبة لمسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لـ "محمد بن قطاف" والتي اقتبسها من رواية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لـ "الطاهر وطار"، حيث طرح "محمد بن قطاف" المبادئ العليا للثورة الجزائرية، وكيفية استغلالها من طرف بعض الانتهازيين والوصوليين لتحقيق رغباتهم ولو على حساب قيم الثورة التي مات من أجلها الشهداء<sup>4</sup>، وكأن بالعنوان تهديد ووعيد لأولئك الوصوليين.

<sup>1</sup> أحمد بيوض. المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 89.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 89.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 90.

<sup>4</sup> ينظر: نور الدين عمرون. المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 171.

كما يطل علينا "أبو العيد دودو" بمسرحية عبقة بروح السياسة إنها مسرحية "التراب" التي طبعت سنة 1968، وإن كان صاحبها يعترف في المقدمة بأنها ألقت سنة 1954<sup>1</sup>، أي في السنة الأولى للثورة التحريرية، وتطرح هذه المسرحية تضحية الفرد الجزائري بكل شيء من أجل استقلال وطنه، حتى ولو تعلق الأمر بجمهورية قلبه (حبيبته). حيث يكشف "أبو العيد دودو" بنوع من الشعرية في الحوار عن شدة تعلق "كريم" بأرضه ووطنه وعلمه، وعن هيامه به، ويتجلى ذلك في حوار مع العلم تارة (حوار داخلي) ومع "زهور" تارة أخرى (حوار خارجي):

"كريم: (مخاطبا إياه) ألوانك يا علمي تعكس أصالة ماضيها وحاضرنا، اليوم ترفرف هنا على التلال الخضراء وغدا تحتضنك السهول والبطاح، وإني لأكاد أرى العيون تنرنو إليك بنظرات الواله المستهام (يقف تحته) في ظلك أشعر أن لي هويتي الخاصة، وأني أنتسب إلى الأرض التي كبرت فيها (يلمسه بيديه)، لا يهم أن تكون من كتان رخيص، عن قريب سنصنعك من مخمل كي تغدو ألوانك أكثر إشراقا وأشد بهاءً وألقا، وأروع منظرا، حسبك الآن أنك تجسم حياة أمة، وتمثل كيان شعب رفض الفناء والاندثار.

زهور: أتناجي العلم في صمت.

كريم: (ضاحكا) لقد أسمعته صوتي فاهتز لي وخفق، كأنه يستجيب لمناجاتي ولكن خفقة قلبي كانت أبلغ وأكثر<sup>2</sup>.

وفي خلال تبادل أدوار الحوار بين "زهور" و"كريم" ينكشف عبر شعرية اللغة شدة تعلق الجزائري بعلمه، وبالتالي بوطنه، وقناعته بتضحيته من أجله، كما ينكشف حبه بأنه وجهان لعملة واحدة، وجه اسمه "الجزائر"، ووجه اسمه "زهور"، حيث استطاع "أبو العيد دودو" في ثنائية شعرية (الحبيبة-الوطن) أن يجمع بين اللغة المنطوقة ولغة الحركة والإشارة (يقف تحته - يلمسه بيديه - ضاحكا) فشكل فسيفساء درامية تجمع بين جمالية الشعر ودرامية الحدث المسرحي.

كما لم يفت على المسرح الجزائري معالجة معاناة العمال الجزائريين في المهجر وبخاصة في فرنسا، ومكابدتهم لولايات العنصرية، وقد مثل هذا المنحى المسرحي الكاتب "مصطفى كاتب" في مسرحية "محمد خذ حقيبتك"، وهي مسرحية عدها "حفناوي بعلي" من النماذج الجيدة التي تناولت موضوع

<sup>1</sup> أبو العيد دودو. التراب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1968.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 65-66.

العمال بشكل عام، وعمالنا المهاجرين بشكل خاص<sup>1</sup>. كما وصفها "نور الدين عمرون" بأن حوارات شخصياتها تكشف التمييز العنصري الذي يعيشه المغتربون في فرنسا، خاصة الجزائريين منهم<sup>2</sup>. وقد وصف أحمد فرحات العمل المسرحي الذي قام به "مصطفى كاتب" والذي فضح به السياسة الفرنسية تجاه المغتربين بأنها لقطات مضيفة<sup>3</sup> Flach Back، وسماها "علي الراعي" بالمسرح الوثائقي، وأنها صفة خاصة بالمسرح الجزائري<sup>4</sup>. ومما يدل على عنصرية فرنسا ما يقرؤه أحد أصدقاء "محمد زيتون" في أحد الصحف الفرنسية: "يوجد في مستشفياتنا أكثر من نصف الغرف المخصصة للمرض يشغلها جزائريون، ولهذا الواقع تأثيره على ميزانية الضمان الاجتماعي، وساهم في وقوعها تحت العجز"<sup>5</sup>.

وقد يفتح حوار الشخصيات على السياق السياسي من زاوية أخرى مثلما هو الحال في مسرحية "الدالية" لـ "عز الدين ميهوبي" التي تتناول الفترة العصيبة التي مرت بها الجزائر بعد اغتيال الرئيس "محمد بوضياف" والأزمة السياسية التي نتجت عن هذا الاغتيال، حيث صور الجزائر في صورة "دالية" امتدت جذورها وأغصانها وخرجت عن السيطرة، بعد وفاة سلطانها الذي كان يرعاها، والذي ترك وصية مفادها أن اختيار خليفته يتم وفق طريقة ميتافيزيقية خرافية بخروج الناس إلى "الطحطاحة" وانتظار طائر "الحداية"، فمن وقعت على رأسه خير حاكم "للدالية"<sup>6</sup>. حيث تتوالى حوارات الشخصيات فيما بينها بنوع من العنفوان السياسي الذي اكتسح الجزائر في فترة التسعينيات، كما ملحت هذه الحوارات بالطرافة والفكاهة، ففي رد من الردود السياسية والاختبارات الفكرية التي أقيمت على السلطان الجديد "بلارج" لإثبات أحقيته في الحكم، يجيب عن سؤال الفرق بينك الشاه والملك والسلطان والرئيس والزعيم قائلا: "الشاه يزيد وفي فمو مغرف من الذهب، والملك يزيد ويقمطوه في الذهب، والسلطان يزيد وعلى راسو تاج من الذهب، والرئيس يزيد ويلقى يستنى فيه كرسي من الذهب، والزعيم يزيد وفي يدو عصا من الذهب"<sup>7</sup>.

كما قد يفتح الخطاب المسرحي الجزائري على القضايا الإقليمية والعربية، فكثيرا ما كانت قضية فلسطين محور الحركة الدرامية في العمل المسرحي ومحرك أحداثه، كما هو الحال في مسرحية "الشروق"

<sup>1</sup> حفاوي بعلي. أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، ص 88.

<sup>2</sup> نور الدين عمرون. المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 207.

<sup>3</sup> أحمد فرحات. أصوات ثقافية، دار العالمية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1984، ص 183.

<sup>4</sup> علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت، ص 476.

<sup>5</sup> حفاوي بعلي. أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، ص 89.

<sup>6</sup> ينظر: عز الدين ميهوبي. الدالية، المكتبة الوطنية الجزائرية (مخطوط)، ص 21.

<sup>7</sup> المصدر السابق، ص 50.

للدكتور "صالح مباركية"، حيث يصور انتظار الشعوب العربية لحل ينهي الاستعمار الصهيوني لفلسطين، هذا الحل الذي طال أمده حتى تسلل الشك إلى قلوب الشعوب، يقول "الراوي":

"ماذا بعد الانتظار؟ الشمس تغرب، نحن ننتظر الليل، ننتظر الظلام، الليل المخيف ... الظلام يحاصرنا بأصواره العالية، لا يمكن أن يكون انتظارنا لانبلاج فجر جديد مشرق ... علينا أن ننتظر لتأكد من ذلك، لنفرح ونبتهج، وتبعث فينا الحياة من جديد، أما إذا كان غروبا فيسكون غروبا أبديا، غروبا تكون فيه نهايتنا ونهاية أيامنا ... لاشك أن المجتمعين قد اشرفوا على نهاية الاجتماع، إنهم يحررون اللوائح والتوصيات (صمت) لا ننتظر منهم الشيء الكثير ... فهذا الاجتماع مثل الاجتماعات السابقة لقاء بين الأحبة والأصدقاء، وحفلات شاي وقهقهات، ينتقل صداها عند الردهات والكواليس"<sup>1</sup>.

يكشف هذا المقطع الحواري مدى السأم والملل واليأس الذي تملك الشعوب العربية جراء الاجتماعات الفارغة عن قضية فلسطين، التي لا تتعدى نتائجها رسالة تنديد بالاستعمار الصهيوني، وأن الآمال في كل مرة تتبدد، وأن الأحلام تتجمد.

ويفوح شذى الحوار بحسب القبعة التي يرتديها البطل "الله غالب" في مسرحية "الثعلبة والقبعات" للكاتب "احسن تلياني" حين استطاع الكاتب أن يكيّف شعرية لغته حسب العلامة المسرحية (القبعة) التي يرتديها البطل والدلالة السياسية التي تكتنّزها، وقط يعطى للقبعة بعدا ثنائيا ليجعلها ثنائية سياسية كذلك. فعند وضعه للقبعة الفرنسية تحت العمامة العربية يقول: "بهذه الهيئة يمكنني أن أنشئ حزبا سياسيا رجلاه هنا، ورأسه في فرساي"<sup>2</sup>.

وعند حديثه عن التطبيع الخفي الذي تمارسه بعض الدول العربية، يضع القبعة اليهودية ثم يضع فوقها العمامة العربية، ويقول: "تعالى يا نصف حصارة ... صغيرة الحجم لكن مشاكلها كبيرة ... هكذا أحس أن رأسي أكثر حرارة ... ولكن لا بأس أن يلاحظوا أنني أضع قبعتين، ثم أليس هذا النوع من التطبيع؟ التطبيع اليوم مطلب أساسي، ومن الأحسن اجتناب تعقيد الأمور، فمن يرفض التطبيع جهارا نهارا يمارسه سرا ليلا"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> صالح مباركية. الشروق، شركة باتنيت، ط1، باتنة، الجزائر، 2006، ص 05.

<sup>2</sup> احسن تلياني. الثعلبة والقبعات، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص 35.

<sup>3</sup> المصدر السابق، ص 45.

ولتعبيره عن تبعيات السياسات العربية للسياسة الأمريكية، وعدم مقدرتها على الخروج من بيت الطاعة الأمريكي، يضع الآن العمامة العربية ثم يضع فوقها القبعة الأمريكية ويعلق قائلاً: صرتُ مثل ملوك البترول ... رغم غرابة منظري إلا أن فيه لمسات إبداعية جديدة ... هناك مزج بين قوة الماضي وقوة الحاضر ... ستظل هذه القبعة سمائي من كل شيء"<sup>1</sup>.

وحتى يكشف تبعية العالم العربي التامة للسياسة الأمريكية واحتضانها لكل القرارات العربية، حيث لا يمكن لأي حاكم عربي أن يتخذ قرارا ما لم تباركه أمريكا، أما القرارات العربية فلا تتعدى حفلات اللهو والرقص، فعبر عن ذلك "الله غالب" بقوله: "سأكتفي بوضع القبعة الأمريكية فقط ... أما العمامة فيمكن وضعها على خصري على شكل حزام ... يبدو أنني عرفت كيف أضع كل شيء في موضعه"<sup>2</sup>.

إن المتأمل للومضات الحوارية السابقة عبر مراحل تغيير البطل للقبعات، يجد أن المتلقي لا يقف بمسافة بعيدة عن التغييرات التي قام بها البطل "الله غالب" بل راح يتفاعل معها. ومع كل تغيير مشهدي يحدث تغيير نفسي وفكري وإيديولوجي في ذهن المتلقي.

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 52.

<sup>2</sup> نفسه، ص 52.

### رابعاً - شعرية انفتاح الحوار المسرحي الجزائري على التراث والثقافة الشعبية:

جاء في المعجم الأدبي أن التراث هو تلك: "العادات والتقاليد والتجارب والخبرات والفنون التي يتركها السلف للخلف"<sup>1</sup>، ويعرفه الزبيدي الهادي بأنه: "الدعامة الأساسية والركيزة الثانية التي تميز ملامح الأمة عن سواها... إنه يمتد ويشمل كل ما عبر عن شعورنا ونبع من ذاتنا وترعرع على أرضنا، وبالتالي فالتراث هو موروثنا الحضاري لغة وأدبا وعلمنا وفنا وفلسفة وديننا وسياسة واجتماعاً"<sup>2</sup>، ويقسمه الجراري عباس إلى صنفين: صنف يحيا بيننا يوميا وصنف معطل في رفوف المكتبات، يقول في ذلك: "جميع ما أنتجته عقول الأجيال السابقة، وما أوحى به قلوبهم من علوم وفنون وآداب وهو نوعان: أحدهما معطل في المتاحف والخزائن، والثاني تضمه العادات والتقاليد والفنون وما إليها من المآثورات الشعبية التي مازلنا نمارسها ونمدها بالحياة"<sup>3</sup>.

إن المتأمل للمفاهيم السابقة، يخلص إلى خلاصة جامعة بأن التراث هو كل ما ورثته الأمة عن سابقتها، وتتركه للاحقها من نتاج فكري وعلمي وأدبي وفني وروحي وفلكلوري، أو بالأحرى هو تلك التراكمات التي وصلتنا عن أسلافنا في جميع مناحي الحياة الفكرية، الثقافية، الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية والدينية.

انطلاقاً من قيمة التراث في بناء الفرد والمجتمع وتأصيلهما، تفتن رواد المسرح الجزائري وكاتبوه إلى أهميته، فنبشوا خفاياه، وضمنوها أعمالهم المسرحية، أو بالأحرى انفتحت نصوص حواراتهم على التراث والثقافة الشعبية، فظهرت تجارب مسرحية جزائرية كثيرة تنهل من التراث، على غرار تجربة "ولد عبد الرحمان كاسي"، و"عبد القادر علولة" الذين استلهما التراث الجزائري بكل أشكاله وأصنافه، من عادات وتقاليد، وقوال وحلقة، إلى سردية وشفهية الشعر الشعبي، وتأثرية الأغنية الشعبية وإيقاعيتها. وسأدرج في هذا العنصر بعض شذرات التراث والثقافة الشعبية الجزائرية التي وردت في حوارات بعض الشخصيات في الخطابات المسرحية الجزائرية على سبيل التمثيل لا الحصر.

فقد استغل "عبد القادر علولة" فنية التراث الشعبي وزاوجها بتقنيات المسرح العالمي، لينتج لنا مسرحاً جزائرياً يستمد روحه من الموروث الشعب الجزائري.

<sup>1</sup> جبور عبد النور. المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، لبنان، 1984، ص 63.

<sup>2</sup> الزبيدي الهادي. "تراثنا العربي وأبعاده"، مجلة جذور، العدد 12 مارس 2013، تونس، ص 65.

<sup>3</sup> الجراري عباس. من وحي التراث، مطبعة الأمينية، المغرب، 1977، ص 44.



ولا أدل من شعبيته من توظيف الأغنية الشعبية التراثية، التي تسهم دوماً في إنتاج جماليات المعاني، وإعطاء العرض المسرحي حيوية ورشاقة تعبيرية، وبخاصة إذا كان الأداء الغنائي حياً، فتعمق المعنى وتجعل المتلقي يسبح في كم هائل من العلامات السمعية، وكما تضيف على لغة العرض المسرحي تنوعاً تتراوح فيه العلامات السمعية بالبصرية.

كما تتجلى الثقافة الشعبية في حوار "نشناش" مع "الحاج" في مسرحية "الأقنعة المثقوبة"<sup>1</sup> لـ "عز الدين جلاوجي" في المقطع التالي:

"نشناش: كم أدعو سيدي؟".

الحاج: عشرين فرداً، وذكّرهم باللباس الأبيض، العمائم والبرانس"<sup>2</sup>.

حيث يكشف هذا المقطع الحواري جانباً من التراث المادي واللامادي الجزائري الخاص برجال الدين وغيرهم، اللباس الأبيض، العمائم، البرانس. مما يزيد من هويتهم ووقارهم، كما يكشف أيضاً تقدير المجتمع لهؤلاء الناس، انطلاقاً من المظهر لا من المخبر. إذ لو كان عكس ذلك ما ألح "الحاج" على "نشناش" أن يرتدي المقرّون للقرآن هذا اللباس، قناعة منه بأن الناس ينخدعون بالمظاهر فقط، فاللباس قناع يخفي كثيراً من خفايا شخصيات الناس.

ويتجلى التراث والثقافة الشعبية كذلك في حوار "الأب" مع "الأم" في مسرحية "أم الشهداء"<sup>3</sup> لـ "عز الدين جلاوجي"، حيث يخاطب زوجته قائلاً:

"الأب: وهذا البرنوس لمن تنسجينه؟ ... والبرانس التي قبله؟ ... وهذا المخبأ الذي يقع تحت الموقد من حفره؟ ومن يصونه؟ وقناطير الكسكس من فتلهها؟"<sup>4</sup>.

فهذا المقطع الحواري بغض النظر عن أنه يؤرخ لحقبة زمنية معينة من تاريخ الجزائر الثوري، وتضحيات المرأة الجزائرية العظيمة، وإسهامها جنباً إلى جنب مع الرجل في سبيل تحرير الجزائر، إلا أنه

<sup>1</sup> الأقنعة المثقوبة: مسرحية لعز الدين جلاوجي، ألفها سنة 1993، تناول فيها ظاهرة النفاق الاجتماعي في المجتمع الجزائري، وسعي بعض الناس لتحصيل المال على حساب المبادئ والقيم والأخلاق والأعراف ورمز هؤلاء بـ "الحاج"، خاصة وأن هؤلاء كثيراً ما يسعون لانتخاذ الدين غطاءً للتخفي ودس الحقائق.

<sup>2</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة، الأقنعة المثقوبة، ص 132.

<sup>3</sup> أم الشهداء: مسرحية ثورية وطنية.

<sup>4</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة "أم الشهداء"، ص 234.

كذلك يحمل في طياته انفتاح خطاب الحوار المسرحي الجزائري على عادات وتقاليد المجتمع الجزائري، وثقافته الخاصة به. إذ ورغم هول الثورة وشدة وطأة الاستعمار على الجزائريين، إلا أن هذه الأم لم تتخل عن عادة نسيج البرنوس لكل فرد من ذكور العائلة، ليتباهى به ليلة زواجه، كما يكشف المقطع الحواري طريقة ومكان إشعال النار في البيت الجزائري، حيث تحفر حفرة وسط الغرفة، إضافة إلى أن الجزائريين في الأرياف آنذاك دائبون على تخزين الزبدة (الدهان) في آنية طينية تدفن في البيت، وتعلوها مواقد النار، كما تكشف عدم تخلي الجزائريين عن الكسكس حتى ولو في حالك الصعاب، واتخاذهم الغذاء الأساس للمجاهدين وغيرهم.

كما قد يفتح الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري على الأغنية الشعبية، مثلما نجد في حوار غنائي بين "حيزية" و"سعيد" في مسرحية "حيزية"<sup>1</sup> لـ "عزي الدين ميهوبي"، فتغني "حيزية" مخبرة "سعيداً" بأن أهما قرر الرحيل غداً:

"حيزية: غدا نرحل إلى التلّ فلا تقلق نعود غدا

وودع موكب الأهل فطير الراحلين شدا

أنا أهواك في حلي وفي ترحالي أبدا"<sup>2</sup>.

ثم يرد عليها "سعيد" غناءً:

هي الأقدار تجمعنا وتبعدنا إذا شاءت

على كفين تحملنا فتسحقنا إذا جاءت"<sup>3</sup>.

وتتوالى المقاطع الحوارية الغنائية في هذه المسرحية تباعاً فلا نكاد نعثر على مشهد لا ينطوي على مقطعين غنائيين على الأقل، سواء أتعلق الأمر بحوار "حيزية" مع "سعيد" أم حوار الفتيات مع بعضهن البعض أو مع "حيزية". وبعد وفاة "حيزية" وبقاء "سعيد" وفيها لها، يلجأ الكاتب "عز الدين ميهوبي" إلى تقنية المسرح الذهني، فتتحوّل روحا "سعيد" و"حيزية" في شكل توارد للخواطر يتجسد في المقاطع الحوارية التالية:

<sup>1</sup> حيزية: مسرحية اجتماعية، ألفها عز الدين ميهوبي، تتناول تشدد الآباء وقسوتهم على بناتهم ومعاناتهن من وطأة العادة والتقاليد.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي. حيزية، المكتبة الوطنية الجزائرية مخطوط، ص 04.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 05.

"سعيد: دمك على خدك جراي حيرانة.

حيزية: دمعي من حبك جراي في ليلك.

سعيد: وقدك ذابل في لرماش سهرانة.

حيزية: ما يطير طير بلا لرياش ويجيلك.

سعيد: في امنامي شفتك في موت قربانة"<sup>1</sup>.

ومن دلائل انفتاح الحوار المسرحي على الثقافة الشعبية كذلك، أن الكتاب المسرحيين الجزائريين كثيرا ما ينطقون شخوصهم أمثالا وحكما وأغنيات شعبية، ومن ذلك ما نجده عند "عز الدين ميهوبي" في مسرحية "حيزية"، حيث يمكن رصدها في الجدول التالي:

الصفحة	المثل أو الحكمة
ص 03	صديق سعيد: أذكر الصيد يهدف.
ص 03	بن قيطون: اللي تحبوا قابله ولي تكروهوا جانبه.
ص 03	بن قيطون: اللي ارقص يوم الجمعة ييكي يوم الحد.
ص 03	بن قيطون: الحديد ياكلو الصديد والقلب تاكلو الحزان.
ص 03	بن قيطون: الفرغ ما عندو عايلة والحزن ما عندو عايلة وأولاد.
ص 04	بن قيطون: يا معزّي بعد عوام يا مجدد في الأحران.
ص 06	الأب: الماء يغسل كل شيء غير كلام الناس.
ص 07	حيزية: وناس بكري قالوا: إذا فسد الملح ما كان شيء يملحو
ص 09	بن قيطون: يا بني زينة الثوب كمه وزينة الإنسان فمه.
ص 09	بن قيطون: اللي يحمل نار في قلبو بيان للناس دحانها.

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 19.

ص 16	الحادي: الشمس إذا غابت تعود بعد يوم والبايرة إذا خابت ما ينفعها سوم والراحلة إذا ناخت لخريفها ما أدوم والعاشقة إذا ماتت ما يرجعها لوم
ص 18	الأب: علة الفولة من جنبها

كما تتجلى الثقافة الشعبية بكل أشكالها في مسرحية "الوردة والسياف" لـ "عز الدين ميهوبي" حيث يقول "السلطان":

"اللي عندو قلب تحيرو كلمة، واللي ما عندوش قلب ما تهزرو جبال"<sup>1</sup>.

أو في قول صوت مجهول من المسرحية نفسها:

"الشمس إذا اضوات في الليل محنة.

والثلج إذا طاح في الصيف محنة.

والرياح إذا هب في صمت محنة"<sup>2</sup>.

لقد عملت الحكم والأمثال السابقة على ربط الحوار بسياقه الاجتماعي والثقافي، كما عملت على إيجاز اللفظ وإصابة المعنى، وجودة الكتابة، ولخصت تجارب أناس أو مجتمعات بأكملها<sup>3</sup>.

وقد يخرج الحوار المسرحي من الأمثال والحكم إلى الانفتاح على الأغايزي والسير والأحاجي، ومن ذلك ما ورد في مسرحية "حمّة الكردوني" لـ "عز الدين ميهوبي"، حيث يقول "حمّة":

"واش هو الشيء اللي يقدر حمل قنطار وما يقدرش يحمل مسمار؟ وواش هو الشيء اللي تحملو ويملك في نفس الوقت؟"<sup>4</sup>.

وتتجلى الأغنية الشعبية في مواضع كثيرة من مسرحية "حيزية" لـ "عز الدين ميهوبي" ومن ذلك غناء "سعيد" قصيدة الشاعر "محمد بن قيطون":

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي. الوردة والسياف، ص 06.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 02.

<sup>3</sup> ينظر حلمي بدير. أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 1992، ص 36.

<sup>4</sup> عز الدين ميهوبي. حمّة الكوردوني، ص 07.

"عزوني يا ملاح في رايس لبنات.

سكنت تحت اللحد ناري مقدية"<sup>1</sup>.

أو غناء مجموعة - في تأثر شديد - أغنية الحسرة الأخيرة قبل نهاية المسرحية:

"يا رياح لا قبي ويا نواو لاتصبي.

ويا نجوم لا اطلو ويا برور ما نخبي.

ويا رمال لا قملو ويا احباب زادوا غلي

ويا طيار لا تعلو ويا عمار لا تجي.

ويا أيام لا تغلو كل شي في يد ربي"<sup>2</sup>.

أو غناء "الحادي" تحت إيقاع لحن "حيزية" أغنية الوداع قائلا:

"الليل إذا طال سهرانة نجومو.

والنخل إذا مال لرحياح لا ترومو.

والفول إذا ذبال في السوق لا تسومو

والعاشق إذا قال يا ناس لا تلومو"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي. حيزية، ص 20.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 20.

<sup>3</sup> نفسه، ص 20.

## خامسا - انفتاح خطاب الحوار المسرحي على القرآن الكريم والسنة النبوية:

كثيرا ما اعتُبر أن أكثر النصوص أصالة ما كان في تكوينها رواسب من النصوص السابقة، وأن المبدعين سواء أَدركوا ذلك أم لم يدركوا فإن ما يكتبونه وثيق الصلة بما قرؤوه، وهذا ما ذهبت إليه "جوليا كريستيفا" عندما اعتبرت كل نص لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى<sup>1</sup>.

وهذه الظاهرة الفنية تدل على وفرة اطلاع الكاتب، وتحدد في كثير من الأحيان مجال مقروئته وتأثره، فهي بالدرجة الأولى قراءة لهذه النصوص المستحضرة، وإعادة قراءة لها، وتشكيل لموقف إزاءها، مما يجعل الأديب المعاصر أديبا مثقفا متعدد الاتجاهات الثقافية، متنوع المشارب، كما يجعل مهمة القارئ مهمة عسيرة جدا، إذ يجب عليه أن يكون قارئاً مثقفا لا ينحصر دوره في مجرد التذوق الساذج للنصوص والإنصات إليها من الخارج<sup>2</sup>.

وقد جاءت الكتابات المسرحية الجزائرية مفعمة بالقرآن الكريم والتراث الإسلامي، فشعت حوارات شخصياتها بذلك البريق القرآني، وانفتحت لغتهم على النص القرآني لسببين، أولهما: اعتبار الأسلوب القرآني مثلا يحتذى به في التأليف والبلاغة والفصاحة والبيان، وثانيهما أن معظم الكتاب تعلم بالكتاتيب وتذوق سحر البلاغة القرآنية، فتعود لسانه على ذلك. وسأكتفي بإيراد بعض الأمثلة على سبيل التمثيل لا الحصر، لأن المجال لا يتسع لذكر كل ما ود من انفتاح للحوار في الخطاب المسرحي على النص القرآني، مقسما هذا الانفتاح إلى ثلاث مستويات: الاجترار، الامتصاص والحوار. إذ يعتبر "إبراهيم رماني" أن النص الغائب قد غدا توظيفاً معقدا يولد تفاعلا خصبا بين النصوص، يثري مناخا مغايرا للأصل، تتداخل فيه عناصر هذا النص الغائب، وتترامن في عمق الطبقات النصية، مما يدل على التنوع والخصب والانفتاح على الآخر، والتحرك من مدار الألفة إلى مدار الغربة، ومن حيز الأحادي المغلق إلى حيز المتعدد المنفتح، ومن دائرة الوضوح إلى دائرة الغموض<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ينظر عبد الله محمد الغدامي. الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريعية، دار سعاد الصباح، ط1، 1993، ص 322.

<sup>2</sup> عبد الحميد هيمة. علامات في الإبداع الجزائري، دار هومة، ط1، الجزائر، 2000، ص 88.

<sup>3</sup> إبراهيم رماني. الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 348.

## 1- مستوى الاجترار النصي:

إن الاجترار هو استحضر النص بشكل نمطي لا جدة فيه، أي التعامل مع النص الغائب بوعي سكوني<sup>1</sup>.

ومن مواضع الاجترار حوار "نشناش" مع "الحاج" في مسرحية "الأقنعة المثقوبة" لـ "عز الدين جلاوجي"، حيث خاطب "نشناش" "الحاج" بعدما سأله ماذا قلت لصاحب الجنازة؟ فردّ عليه: قلت له: "عظم الله أجركم وأهم ذويكم الصبر والسلوان، إنا لله وإنا إليه راجعون"<sup>2</sup>، فأخر الكلام مقتبس من قوله الله سبحانه وتعالى "الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنا لله وإنا إليه راجعون" (سورة البقرة، الآية 156).

كما يتجلى الاجترار في رد "الحاج" على "نشناش" وفي موضع آخر قائلا: "أرأيت كيف يفسدون الدين ويخربون البيوت؟ لقد نسي هذا الصبي إن مع العسر يسرا، وأن الله يغفر الذنوب جميعا"<sup>3</sup>، حيث اقتبس معنى هذا الحوار من سورة الانشراح الآية السادسة، ومن قوله تعالى: "قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِن رَّحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ" (سورة الزمر، الآية 53).

أو ما ورد في مسرحية "أم الشهداء" لـ "عز الدين جلاوجي" حين يتحدث "الصوت المجهول" الذي يؤدي دور الراوي للأحداث ومحركها قائلا: "ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون"<sup>4</sup> (سورة آل عمران، الآية 169).

ومما ورد من انفتاح الحوار على السنة النبوية الشريفة ما نجده في حوار "خليفة" مع "عباس" في مسرحية "عباس التراس" لـ "عز الدين ميهوبي" يقول:

"خليفة: لاه الكذب فيه فن.

عباس: وكل فن بدعة.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 348.

<sup>2</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة (الأقنعة المثقوبة)، ص 131.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 136.

<sup>4</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال المسرحية غير الكاملة (أم الشهداء)، ص 238.

خليفة: كيفاه.

عباس: وكل بدعة ضلالة.

خليفة: وكل ضلالة في النار"<sup>1</sup>.

فهذا المعنى شكل من قول النبي صلى الله عليه وسلم فيما رواه عنه الإمام أحمد في مسنده، فقد روى بسنده قال: حدثنا الضحاك بن مخلد عن ثور عن خالد بن معدان عن عبد الرحمن بن عمرو السلمي عن عرياض بن سارية رضي الله عنه قال صلى لنا رسول الله صلى الله عليه وسلم الفجر، ثم أقبل علينا فوعظنا موعظة بليغة ذرفت لها الأعين، ووجلّت منها القلوب، قلنا أو قالوا: يا رسول الله، كأن هذه موعظة مودع فأوصنا، قال: "أوصيكم بتقوى الله والسمع والطاعة، وإن كان عبداً حبشياً، فإنه من يعش يري من بعدي اختلافاً كثيراً، فعليكم بسنتي وسنة الخلفاء الراشدين المهديين، وعضوا عليها بالنواجذ، وإياكم ومحدثات الأمور، فإن كل محدثة بدعة وإن كل بدعة ضلالة"<sup>2</sup>.

وما يتجلى كذلك في حوار "الحاج" مع "نشناش" و"الفار" وبحث "الحاج" عن كل ما يجعلهم يوافقون على زواجه من فتاة عنوة، وإن كان "الحاج" يلبس حديثه بلبوس ديني يقول:

"الحاج: ألم يقل سيدي رسول الله صلى الله عليه وسلم: تُنكح المرأة لأربع لجمالها ومالها وحسبها ودينها.

نشناش: وعادة تجمع كل هذه الصفات.

الفار: خاصة الدين والحسب"<sup>3</sup>.

فصياغة هذا الحوار مقتبسة من قول النبي صلى الله عليه وسلم هذا الحديث رواه البخاري ومسلم: عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ عَنِ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: "تُنكحُ الْمَرْأَةُ لِأَرْبَعٍ: لِمَالِهَا، وَلِحَسَبِهَا، وَلِجَمَالِهَا، وَلِدِينِهَا، فَظَفَرُ بَدَاتِ الدِّينِ تَرَبَّتْ يَدَاكَ"<sup>4</sup>.

2- مستوى الامتصاص النصي:

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي. عباس التراس، المكتبة الوطنية الجزائرية، ص 05.

<sup>2</sup> الإمام أحمد، المسند دار الأرقم، ط4، الدمام، المملكة العربية السعودية، ص 235.

<sup>3</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال المسرحية غير الكاملة (الأقنعة المنقوبة)، ص 153.

<sup>4</sup> الإمام البخاري. صحيح البخاري، دار التقوى، ط2، الرياض، المملكة السعودية، ص 195.



يعد الامتصاص مستوى أشد تعقيدا وأكثر عمقا من المستوى الأول، فالأديب لا يعيد كتابة النص بحرفيته ومدلوله، بل يعيد صياغته وكتابته وفق المتطلبات الحديثة للتجربة، ومقتضيات الانفتاح، أي يتمثله بوعي جديد دون أن ينفي أصله<sup>1</sup>. ومن أمثلة الامتصاص في خطاب الحوار في المسرح الجزائري ما ورد على لسان "الأرض" في مسرحية "نقمة الأرض" لـ "عز الدين جلاوجي"، حيث تنور في وجه الإنسان محملة إياه سبب فسادها قائلة: "التهمتي أحقادكم وإحنكم، غص حلقي بدمائكم، شربته حتى الثمالة، رانت على قلبي دسائسكم"<sup>2</sup>، فالمعنى في نهاية الكلام مأخوذ من قوله تعالى: "كَلَّا بَلْ رَانَ عَلَى قُلُوبِهِمْ مَا كَانُوا يَكْسِبُونَ" (سورة المطففين، الآية 14).

كما يتجلى كذلك في قول "الأرض" مخاطبة "الإنسان": "لقد أفسدت فيّ وسفكت الدماء، واتبعت شهواتك، فجاء أمر الله"<sup>3</sup>، الذي أخذه الكاتب من مجموعة من الآيات، مثل قوله تعالى: "فَخَلَفَ مِنْ بَعْدِهِمْ خَلْفٌ أَضَاعُوا الصَّلَاةَ وَاتَّبَعُوا الشَّهَوَاتِ فَسَوْفَ يَلْقَوْنَ غِيًّا" (سورة مريم، الآية 59)، ومن قوله: "أَتَى أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يُشْرِكُونَ" (سورة النحل، الآية 01).

وفي موضع آخر يأخذنا "عز الدين جلاوجي" إلى غياهب قصة أهل الكهف، فيفتح حوار "الغريب" مع "المقهور" في مسرحية "التاعس والتاعس" على حيثيات القصة، وتتراعى لك أحداثها بعد تساؤل الفتية عن مدة الإقامة في الكهف بعد استيقاظهم، يقول:

"المقهور: المهم أني لم أمت، أنا ما زلت حيا أرزق، والمهم أن تحبيني عن سؤالي منذ متى وأنا نائم؟

الغريب: (متنهدا) منذ قرون إن أردت الحقيقة.

المقهور: (متعجبا) منذ قرون ! منذ قرون ! إنه لزمان طويل حقا"<sup>4</sup>.

فمعنى هذا الحوار مقتبس من قوله تعالى: "كَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِئْتُمْ قَالُوا لَبِئْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِئْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ

<sup>1</sup> ينظر: إبراهيم رماني. الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 348.

<sup>2</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة (نقمة الأرض)، ص 11.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 12.

<sup>4</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال غير الكاملة (التاعس والتاعس)، ص 32-33.

فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا، (سورة الكهف، الآية 19).

كما يتجلى الانفتاح على الحديث النبوي الشريف والسيرة النبوية العطرة على مستوى الامتصاص في حوار "سي مختار" مع "قرداش"، حيث اعتبر الأول "العيفة" بأنه يهذي عندما نسب إليه الأبناء الذكور، في حين أن ليس له إلا الإناث في مسرحية "عيسى تسونامي" لـ "عز الدين ميهوبي" يقول:

"سي مختار: يظهر لي السيد راح فيها ... وأنا منين جاويني الذراري، ما عندي غير البنات.

قرداش: البركة في البنات"<sup>1</sup>.

فجواب "قرداش" مأخوذ من حادثة النبي صلى الله عليه وسلم عندما كان مع جماعة من صحابته نساء ورجالا يدارسهم أمور دينهم، فأخبرهم بأن من كانت لها ثلاث بنات وربتهن أحسن تربية كن شفيعات لها يوم القيامة، كما أن النبي صلى الله عليه وسلم لقب بأبي البنات، ويتجلى ذلك في ما روي عنه. فعن أبي هريرة عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: "مَنْ كَانَ لَهُ ثَلَاثُ بَنَاتٍ فَصَبَرَ عَلَى لَأْوَائِهِنَّ وَضَرَّائِهِنَّ وَسَرَائِهِنَّ أَدْخَلَهُ اللَّهُ الْجَنَّةَ بِفَضْلِ رَحْمَتِهِ إِيَّاهُنَّ فَقَالَ رَجُلٌ أَوْ ثِنْتَانِ يَا رَسُولَ اللَّهِ قَالَ أَوْ ثِنْتَانِ فَقَالَ رَجُلٌ أَوْ وَاحِدَةً يَا رَسُولَ اللَّهِ قَالَ أَوْ وَاحِدَةً"<sup>2</sup>.

### 3- مستوى الحوار النصي :

لا يقصد بالحوار هنا تبادل أطراف الحديث بين شخصين فأكثر، وإنما هو - كما يرى إبراهيم رماني - أعلى درجات الانفتاح والتناص، إذ أن الأديب في تعامله مع النصوص الغائبة يعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النص المائل ببنيات نصوص سابقة معاصرة، فيعيد صياغة النص القديم بشكل جديد تماما داخل النص الجديد، فتزال أجزاء وتنضاف أجزاء أخرى، ويكاد النص الغائب يختفي في أدغال النص المنتج، مما يتطلب معه قارئاً ذكياً ومثقفاً أيضاً في مستوى التلاقح الذي حدث<sup>3</sup>.

ومن ذلك ما رد به "المجاهدون" على "الشاب" بعد وصوله إلى الجبل في مسرحية "قال الشهيد" لـ "عز الدين ميهوبي"

<sup>1</sup> عز الدين جلاوجي. عيسى تسونامي، المكتبة الوطنية الجزائرية، مخطوط، ص 04.

<sup>2</sup> الإمام أحمد. المسند، ص 311.

<sup>3</sup> ينظر: إبراهيم رماني. الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 349.

"هي الأرض لك.

هو الفجر لك.

وكف الإله.

التي تحرسك"<sup>1</sup>.

فمعاني هذا المقطع الحوارية متشظية على مواضع مختلفة من الخطاب القرآني، فمعناها لا يكتمل إلا إذا جمعنا أجزاء الصورة، فجزء منه يتشكل من آية البيعة، عندما قال تعالى: "إِنَّ الَّذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ<sup>2</sup> فَمَنْ تَكَثَّ فَإِنَّمَا يَنْكُثُ عَلَىٰ نَفْسِهِ<sup>3</sup> وَمَنْ أَوْفَىٰ بِمَا عَاهَدَ عَلَيْهِ اللَّهُ فَمَنَّا أَجْرًا عَظِيمًا" (سورة الفتح، الآية 10)، فهذا الشاب بايع على الجهاد في سبيل الله فبيعته هذا نال الحماية الإلهية، وبقيت كف القدر تحرسه حتى وصوله إلى الجبل، وجزء من الصورة تلتقطه من حادثة وضع موسى عليه السلام في التابوت لما كان رضيعا، فحمته ورعته العناية الإلهية كذلك.

وقد يحتاج القارئ إلى عدة أسلحة ليخوض غمار البحث عن النصوص الغائبة في النص الحاضر، ويستجمع أجزائها في حوار "الشاعر" مع "الشاب" هامسا:

"فجئت أضملك يا بعض روحي ورحت أحطم أوثانيه

أفق هذه الأرض تدعوك فجرا أفق يا فتى الثورة آتية"<sup>2</sup>.

فمعاني الصورة الشعرية هنا في هذا النص الحاضر، موزعة على نصوص قرآنية عديدة، ففي قوله: رحت أحطم أوثانيه إشارة إلى حادثة إبراهيم عليه السلام الذي حطم الأوثان، وعلق الفأس على كبيرهم لعلهم إليه يرجعون، مقتبس من قوله تعالى: " فَجَعَلَهُمْ جُدَادًا إِلَّا كَبِيرًا لَهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُونَ" (سورة الأنبياء، الآية 58).

وقوله: "أفق هذه الأرض تدعوك فجرا" إشارة إلى حادثة لوط عليه السلام، وأخذه لقومه فجرا ليخلصهم من العذاب مقتبس من قوله تعالى: "قَالُوا يَا لُوطُ إِنَّا رُسُلُ رَبِّكَ لَنْ يَصِلُوا إِلَيْكَ فَأَسْرِ

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي. قال الشهيد، ص 08.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 03.

بَأَهْلِكَ بِقَطْعٍ مِنَ اللَّيْلِ وَلَا يَلْتَفِتُ مِنْكُمْ أَحَدٌ إِلَّا أَمْرًا تَكُ إِنَّهُ مُصِيبُهَا مَا أَصَابَهُمْ إِنَّ مَوْعِدَهُمُ الصُّبْحُ  
أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيبٍ" (سورة هود، الآية 81).

كما تتراءى ملامح النصوص الغائبة من بعيد في حوار "الأب" مع ابنه في المسرحية نفسها، حيث  
خاطبه قائلاً:

"مت شهيدا يا بني إن في الموت الحياة.

وإذا ما عدت حيا فمن الله الحياة"<sup>1</sup>.

فالبيت الأول دعوة للشهادة، وما أكثر النصوص القرآنية التي دعت إلى ذلك وحدثت عن جزاء  
الشهداء، ومن ذلك قول الله سبحانه وتعالى: " وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءُ  
عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ (169) فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ وَيَسْتَبْشِرُونَ بِالَّذِينَ لَمْ يَلْحَقُوا بِهِمْ مِنْ  
خَلْفِهِمْ أَلَّا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ" (سورة آل عمران، الآية 169-170).

أما البيت الثاني فمأخوذ من قوله تعالى: "مِنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ"  
(سورة الأحزاب، الآية 23).

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي. قال الشهيد، ص 06.

## سادسا- شعرية انفتاح الحوار المسرحي الجزائري على الذهنية:

لم يبق المسرح الجزائري بمعزل عن التطورات الحاصلة في المسرح العربي والمسرح العالمي، بل ظل رواده على اتصال دائم بالحركة المسرحية العربية والعالمية، ينهلون من منابعها المختلفة، ويفتحون على آفاقها الرحبة. فأثمرت هذه الجهود الانفتاحية ظهور المسرح الذهني الجزائري، أو بالأحرى تجلت الذهنية في بعض الأعمال المسرحية الجزائرية.

وقبل الخوض في كشف مواضع الذهنية في الحوار المسرحي الجزائري، حري بنا أن نضع لفظ "الذهني" أو "الذهنية" في حدود الاصطلاح المسرحي المقصود به، حيث يرى "إبراهيم حمادة" أن المسرح الذهني هو مسرح لا يهدف إلى الإمتاع والمؤانسة فحسب، بل يعني في المحل الأول مناقشة الأفكار التي غالبا ما تتصل بالأوضاع الاجتماعية والسياسية المعاصرة<sup>1</sup>، وقد تطلق عليه تسميات أخرى قريبة من الذهنية، وهي مسرح المشكلة أو القضية<sup>2</sup>. ويرى الدكتور "يوسف حسن نوفل" بأنه مسرح يعني بإبراز الصراع الفكري، واستخراج المطلق من المعاني أكثر من اهتمامه بأبعاد الشخصية وألوان الصراع<sup>3</sup>.

ويوضح "توفيق الحكيم" طريقته في المسرح الذهني في مقدمة مسرحيته "بيجامليون" قائلا: "إني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز، لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة، لقد تساءل البعض: أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي؟"<sup>4</sup>.

يكشف "الحكيم" من خلال هذا التصريح فحوى المسرح الذهني الذي ينبنى على صراع الأفكار والمعاني، وبالتالي يعترف بصعوبة تجسيده على خشبة المسرح، وهي العلة التي قدمها لبعده عن المسارح، فهو مسرح موجه للقراءة أكثر مما هو موجه للتمثيل.

<sup>1</sup> نقلا عن أحمد صقر. المسرح الفكري والتطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، مصر، 2000، ص 06.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 10.

<sup>3</sup> يوسف حسن نوفل. بناء المسرحية العربية، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1995، ص 236.

<sup>4</sup> توفيق الحكيم. بيجامليون، دار الآداب، القاهرة، 1942، ص 02.

ويبرر "يوسف حسن نوفل" انتصاره للمسرح الذهني الذي تطغى عليه الأدبية أكثر من التمثيلية الحركية قائلا: "حقا إن غلبة الطابع الذهني في هذا النوع من المسرح تطغى على الأحداث، وتدير مجموعة من القضايا، يحصل بينها الصراع والتقابل، غير أننا في النهاية نظفر بغم كبير يتحقق بين أيدينا، ونحن بصدد بحثه. ذلك أن من خصائص المسرحية الذهنية قيامها على قدر كبير من الحوار، فهي من هذه الناحية مُخَصَّبة لفن الحوار"<sup>1</sup>.

ومن المسرحيات الجزائرية التي تجسد هذا الاتجاه المسرحي مسرحية "الهارب" لـ "الطاهر وطار"، التي تدور في معظم أحداثها في شكل حوار بين "إسماعيل" السجين البرجوازي وذاته، وفي أحيان بين "إسماعيل" السجين و"الصادق" المحكوم عليه بالمؤبد، حول رفض "إسماعيل" الخروج من السجن رغم أن مدة عقوبته انقضت، متعللا بأن السجن قد أنساه ولو مؤقتا مأساة الوجود البشري، فيقترح "إسماعيل" على مدير السجن أن يتبادل هو وصديقه الحكم، إذ يبقى هو في السجن مؤبدا، ويخرج زميله "الصادق" على اعتبار أنه يبحث عن العدم في حين يبحث صديقه عن الحياة<sup>2</sup>.

وتبلغ لحظات اليأس بـ "إسماعيل" إلى حد التفكير في الانتحار والتخلص من المعاناة والآلام النفسية، التي تراكمت عليه جراء خيانة "صفية" له وعدم مقدرته على استيعاب الواقع المرير. يقول:

"أنا: هكذا يبدو لك إذا... لا علينا أنت الآن مصمم على الانتحار... على مغادرة الحياة... أليس كذلك.

إسماعيل: (متوددا): أجل مصمم على ذلك، وأرجو أن تصمم أنت على معارضتي، أليس الانتحار أنبل طريقة يتبعها الإنسان للخروج من المأزق، فهو لا يكلفنا إلا ألم لحظات، بينما الحياة تكلفنا العمر كله"<sup>3</sup>.

إن هذا المقطع الحواري يكشف التناقض النفسي الصارخ الذي يعيشه "إسماعيل"، إذ أن المؤلف أن أمنية السجين الحرية والعودة إلى الأهل والأقارب، لكن "إسماعيل" يتضح من حوار مع ذاته أن معاداته لواقعه تجاوزت به ألمه وسجنه، ولم يعد يطبق نفسه لا داخل السجن ولا خارجه، وإن كان يرضى بالبقاء على الخروج، إذا فهو في حالة سداد فكري، لا يرى إلا ما تمليه عليه أحاسيسه ورغباته.

<sup>1</sup> يوسف حسن نوفل. بناء المسرحية العربية، ص 237.

<sup>2</sup> ينظر: شايف عكاشة. مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ص 39.

<sup>3</sup> الطاهر وطار. الهارب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط1، الجزائر، 2004، ص 37.

وتتمظهر الذهنية أكثر في مسرحية "جبل الأموات" لـ "صوفيا عميروش"، بل إنه يمكننا القول إنها من المسرح الذهني الخالص، حيث تتجلى الذهنية في كامل مقاطعها الحوارية. فمن الذهنية طغيان الطرح الفلسفي، والذي يتجلى في حوار "هي" مع "سيدة الجوقة".

"سيدة الجوقة: من أين جئت، تكلمي، نحن نصغي إليك.

هي: أنا أبحث عن جبل الأموات لكي أستريح، لكي أهمل من حكمتهم، وأسمو بسموهم، الأموات في نظري لا يقولون شيئا، أو أن ضجيج المدينة هو الذي يحجب كلامهم النجس كفلس قديم لا قيمة له"<sup>1</sup>.

كما تتجلى النزعة الفلسفية في ردها على الشيخ الذي اتهمها بأن تقاعسها هو الذي جرّها إلى نسيان الموتى واللامبالاة لخالهم، رغم أنهم كانوا كثيرا ما يكلمونها في نومها، ويتحدثون إليها، حتى أصابتها صحوه فجاءت قائلة: "بقدر ما أستمع إليك بمقدار ما يزيد يقيني بأنه ليس سحر الموت هو الذي حملني على الهجاء إلى هنا، ولا إغراء العدم، لا إنه الحنين المفاجئ الذي يشبه اللفهة العنيفة، المفاجئة لذكرى حبيسة في تجاويف صدرك، ومنبع الخلق منك، هذا الإحساس الفريد، والتوق إلى ذلك المجد الضائع، ذلك الهوس الذي كنا نحمله في مستقبل حياتنا، حيث كانت الحياة تبسط القمم الفضية وهي تختارها لك"<sup>2</sup>.

وقد يبلغ الحوار بين "الشيخ" و"هي" حد استعمال الرمز في ردها على تساؤل الشيخ في سر اهتمامها بالموتى، فهي على غير عادة أتراها الذين يسعون لنسيان موتاهم:

"الشيخ: لماذا تهتمين بالموتى؟ قد تكونين مريضة؟ هل جعلك المأتم لا تطيقين التعزية؟ أم هل تركت قريبا على عتبة الموت؟

هي: بماذا أجيبك أيها الشيخ؟ أتراني أعرف أنا ذلك؟ كيف يقوى الموت على إغرائي؟ أنا التي لا تحب إلا الشمس وسناها المناسب، ليلا أطبق أجفاني سريعا لكي يهجرني الظلام بسرعة، أحرض القمر على أن يحضني إليه، ذلك المنبر الذي يؤنس وحدتي"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> صوفيا عميروش. جبل الأموات، مختارات من المسرح الجزائري الجديد للاحسن تليلاني، ص 309.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 314.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 314.

إن المتأمل لهذا المقطع الحواري يجد أن "هي" استعملت ألفاظ الليل، الشمس، الظلام والقمر ولكن بنوع من الرمزية تجاوزت حدود معانيها المعجمية والقاموسية، إلى دلالات الأمل، الضيق، الأنا، والأحلام.

ثم تواصل حوارها في رمزية قائلة:

"صدقي ليس رغبة مني حين ركبت البحر اللجاج ليلقي بي على الشواطئ الناعمة لهذا البلد المنكوب، حيث كل شجرة صبار ترشقي بآلاف أشواكها المريبة، مهلا أليست هذه بلدة جبال المرارة؟ هل تعرف الطقوس التي تقرب من الأموات؟"<sup>1</sup>

وتبلغ الذهنية في الصراع إلى حد حشد الثنائيات المتضادة وغير المتجانسة، في جو يشوبه نوع من الغموض، وميتافيزيقا الحضور والغياب في النص. حيث تقول "همالة الماء" ردا على طلب "هي" التي طلبت أن تقص عليها بعض حكايات هذه البلاد:

"همالة الماء: توجد شجرة ذات جذعين توأمين ... فالحياة غالبا ما تحب أن تجعل النباتات تنمو زوجين ... وتلك التي تعلقت بما قسمت نسغها بينها قسمين، تريد ربما أن تتحدى القدر بذلك، ومع ذلك عبثا تحاول، فكثيرا ما يكون الغصن المزهري هو الذي يذبل ويموت سريعا، بينما الغصن النحيف قد يعلو على الأقوى منا، إنما تحب على ما يبدو هذه الثنائيات غير المتجانسة"<sup>2</sup>.

وفي جو من الشاعرية تواصل الكاتبة "صوفيا عميروش" صوغ كتاباتها المسرحية بنوع من الذهنية، خاصة في المشهد الرابع من اليوم الموالي، حيث تصعد "هي" رفقة "الجوقة" و"الشيخ" إلى الحراب للتطهر، قبل الصعود إلى جبل الأموات، تقول "جوقة النساء":

ورود تفتحت من ذكرى العالمين.

تنبي بأقذاركم المجهولة.

السموات تماوت بمرارة في براميل بلا نبذ.

البحر ينحت رويدا رويدا شواطئه الصخرية.

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 312.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 317.



أجفان مطبقة ترهق الرياح.

النوارس المتخاصمة.

ترتل آيتكم.

تروي انحرافاتكم.

وتنقل إلى السماوات السكرى.

إشارتكم المجردة من الأيدي.

مسحوق عظام أبيض.

اختلط بأرض جرداء.

فوق الصخرة الكبيرة العارية.

لكل من دفكم.

التي تنشأ بحزم.

في مواجهة اللاوجود المنفرد"<sup>1</sup>.

إن هذا المقطع يلخص كل خصائص المسرح الذهني، فهو يجمع بين الرمزية (البحر، النوارس، الصخرة) والتناقض المتأتي من ذكر الموت واللاوجود، وبمقابل ذلك ذكر البحر والنورس، كل هذا في قالب شاعري.

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 319.

## سابعاً - شعرية انفتاح دلالات الصمت والغياب في الحوار المسرحي الجزائري:

إذا كانت اللغة في الحوار المسرحي وسيلة للتخاطب، ومستودعا للأفكار، وطريقة للكشف عن تفكير الشخصيات وفكرها، وأداة إبلاغية تستخدم للتواصل بين الشخصيات و"علامة مرجعية للتعبير المسرحي"<sup>1</sup>، بما ينمو الحدث وعليها يتوقف سريلانه. فإن الصمت لا يقل أهمية عن الكلام، إذ يرتبط بعلاقة متينة باللغة مكتوبة كانت أم منطوقة، فهو يسبق الحوار أحياناً ويتوسطه في أخرى، ويكون في نهايته في أحيان أخرى.

ولما كان الخطاب المسرحي منجزاً لغوياً، وغير لغوي في آن معاً، فإن الصمت يظهر فيه بأشكال متنوعة، رغبة في تحقيق غايات فنية وجمالية، متعلقة بالنص الدرامي في حد ذاته من جهة، وبالمتلقي لهذا الخطاب من جهة أخرى.

ولذلك فلا عجب أن نجد أن موضوع الصمت قد طرق في مجالات مختلفة، فبحث فيه اللغويون، والمقروئون وعلماء البلاغة، واللسانيات، والمسرحيون والمخرجون ... وأولوه عناية فائقة. فهو عند البلاغيين باب البلاغة، وقطب الرحي، فيه وعليه مدار الإعجاز، لاسيما في كلام الله<sup>2</sup>. وهو عند بعضهم أقوى من الكلام وأفصح وأبين، "فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجعدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق"<sup>3</sup>.

وقد عدّه "ابن المقفع" من البلاغة، مقراً بقدرته على الإبانة والتعبير عن المقاصد فقال: "البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجهه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت ... ومنها ما يكون جواباً"<sup>4</sup>. وقد اعتبره "الجاحظ" لا يقل أهمية عن النطق، فهو محمود في أحيان، مثلما هو محمود الكلام والنطق حسب مقتضى الحال، يقول في ذلك: "واعلم أن الصمت في موضعه ربما كان أنفع من الإبلاغ بالمنطق في موضعه، وعن إصابة فرصته"<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> هاني أبو الحسن سلام. سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2006، ص 172.

<sup>2</sup> ينظر: عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز في علم المعاني، مكتبة القاهرة، ط1، مصر، 1969، ص 112.

<sup>3</sup> ابن هشام الأضراري جمال الدين بن محمد. مغني اللبيب عن كتب الأعراب، تحقيق وشرح عبد اللطيف محمد الخطيب، ج6، وزارة الثقافة، ط1، الكويت، 2002، ص 317.

<sup>4</sup> ينظر: الجاحظ عمرو بن بحر. البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ج1، دار الفكر، ط3، بيروت، لبنان، 1990، ص 166.

<sup>5</sup> الجاحظ عمرو بن بحر. الرسائل، رسالة المعاش والمعاد، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، لبنان، 1991، ص 113.

فما دلالة الصمت في المسرحية؟ وما دواعي حضوره؟ وما أثر غياب الحقيقة على أداء الشخصيات من جهة، وأداء الحوار الدرامي من جهة أخرى؟. كل هذه التساؤلات سأحاول الكشف عنها في تطبيق إجرائي عن مسرحية لـ "عز الدين جلاوجي" موسومة بـ "التاعس والتاعس"<sup>1</sup> ذات البعد الميتافيزيقي، حيث يبقى الحوار الدائر بين "التاعس" الذي يكذب ويعمل دون جدوى، و"التاعس" الذي لا يبرح فراش نومه معبرا عن مدى قناعة الأول بالكذب والجد، وقناعة الثاني بالقضاء والقدر، وأن الحياة هي فرص ميتافيزيقية، يجب على الإنسان أن يستغلها، فلا وجود لشيء غريب أو مستحيل. ولذلك ففي معظم اللحظات المسرحية يلجأ "التاعس" إلى الصمت ردا على تساؤلات "التاعس" الكثيرة والمتعبة.

ومن لحظات الصمت هذه التي تعتبر في نظريات القراءة وجماليات التلقي فجوات نصية، وأمام غياب الحقيقة عن طرفي المسرحية "التاعس" و"التاعس" تنطلق الدلالات وتفتح التأويلات الممكنة وغير الممكنة، ولتوضيح الأمر أكثر اقتطفت هذا المقطع من اللوحة الأولى، والذي أراه يجسد ما سبق ذكره أكثر:

"التاعس: (متثابرا): لم عدت اليوم سريعا على غير عادتك؟.

التاعس: تعبت وكرهت (يصمت) ألسْتُ بشرا؟!.

التاعس: أحسنت هذا قرار جميل دعك وهذا التعب.

التاعس: ماذا تقصد؟.

التاعس: أسمعني؟.

التاعس: دون شك كلي آذان صاغية.

(يصمت التاعس قليلا، يجلس أمامه التاعس ويحيط أدنيه ويجلس قبالة).

التاعس: أنت ترهق نفسك كثيرا وتجد في العمل أكثر من أي إنسان آخر.

<sup>1</sup> التاعس والتاعس: مسرحية لعز الدين جلاوجي، ألفها سنة 2006، تعالج فكرة عدم قناعة الناس بالعمل، وأن الرزق مضمون عملت أم لم تعمل، وأن قدرك وما كتب الله لك لاحق لا محالة، فمثل ما عشت أياما تاعسا قد تسبقك الأقدار وتقدر لك أن تعيش ملكا، وذلك ما تحقق للتاعس الذي ظل طوال حياته تاعسا يشخر وانتهت به الحياة إلى ملك بعد اختيار الغراب له.

التاعس: هذا صحيح ... أكبر عامل في هذه المدينة هو أنا.

التاعس: ولماذا تعمل؟.

التاعس: ولماذا أعمل؟ ... لماذا أعمل؟ (ثم يصمت).

التاعس: رأيت لم تجد الإجابة الشافية.

التاعس: بل وجدتها.

التاعس: ما هي؟!.

التاعس: كي أستريح! أنا أطلب الراحة!.

التاعس: متى تستريح؟!

التاعس: متى أستريح؟! (يصمت قليلا) ... حين أكبر.

التاعس: وهل يجد الإنسان راحة حين يكبر، وقد تقوس ظهره، وضعفت عظامه، وهاجمته الأمراض من كل حدب وصوب؟.

التاعس: ومتى أستريح؟

التاعس: (بعد صمت) استرح الآن، أنت تعمل لتستريح ... استرح الآن.

التاعس: أستريح الآن؟! سأستريح الآن ... ولكن هل ذلك ممكن؟!.

التاعس: طبعا طبعا وما المانع؟.

التاعس: ما المانع؟! وممّ نعيش؟ ماذا نأكل وماذا نشرب؟.

التاعس: أنت أعمى البصيرة حقا.

التاعس: ما دخل البصيرة فيما يضمن حياتنا؟.

التاعس: ألا تراني أنا؟ هل تراني أعمل؟.

التاعس: أبدا، أنت والعمل كالملائكة والشياطين.

التاعس: هل مت؟ أنا أحسن منك، أحصل على طعامي وكسائي وأنا نائم.

التاعس: صدقت ... نائم ملء جفونك ... ولكن؟!.

التاعس: (بصمت) ولكن ماذا يا أيها الغبي؟ لماذا تفلسف كل شيء؟.

التاعس: نعم صدق من قال تفلسف الحمار فمات جوعا، ولكن ... (بصمت) إنك تأكل من جهدي أيها الغبي.

التاعس: أحسنت (بصمت) ... ما عليك إلا أن تستريح وتخلد للراحة التامة، وسيسوق الله لك تاعسا ليخدمك.

التاعس: (متراجعا عن اندفاعه، صامتا برهة) أكاد أقتنع ... صدقت ... أنت محق ... والله ... لست وحدك من قضيت ما مضى من عمرك متطفلا عليّ ... الأرض مملأى بالمتطفلين في عالم النباتات والطيور والحيوانات ... ومملأى بالأغبياء والأشقياء مثلي<sup>1</sup>.

يستعمل "عز الدين جلاوجي" في مسرحية "التاعس والتاعس" من خلال هذا المقطع لغة مختزلة جدا، عادية خالية من التكنيف الصوري والمجازي، إلا أنها لغة قلقة متشظية، تحيل إلى حالة من اللاجدوى من الوجود، أو الإحساس بالموت أو اللاوجود. إنها لغة تعبر عن الضجر والقلق الوجودي، فهذا الحوار الثنائي يتراءى للقارئ والمتلقي وكأنه حوار داخلي بين الشخصية ونفسها. تغيب فيه الشخصية الثانية وبخاصة في لحظات الصمت التي تسبق الحديث، لتبقى اللغة حبيسة الإفصاح عن اللامعنى، ودلالة خارجية عن غياب المنطق لتوحي بأن الحياة مجرد عبث وفوضى في نظر "التاعس"، وشبه اقتناع ذلك في نظر "التاعس"، فيتحول النعيم إلى جحيم والجحيم إلى نعيم، ونعمة الكد والعمل إلى نقمة، ونقمة التكاسل إلى نعمة، فينتقل خطاب الحوار من الخارجي الذي يظهر به إلى داخلي مضمّر في كل ذات إنسانية. يقول "إيغون يونسكو": "الحياة جحيم، كل فرد فيها حبيس حيز خاص به، يعزله تماما عن الأصوات الخارجية، فلا يراه الآخرون، ولا يسمعونه، والاتصال المزعوم بين إنسان

<sup>1</sup> عز الدين جلاوجي. الأعمال المسرحية غير الكاملة "التاعس والتاعس"، ص 16-17.

وآخر ليس إلا وهما وخداعا، فالاتصال الحقيقي الوحيد الذي يجري طوال الوقت هو اتصال الإنسان بذاته"<sup>1</sup>.

إن شخصيتي "التاعس" و"الناعس" تهذيان بكلام يحوم في عالم الأمل واللاجدوى (الناعس)، والراحة والهناء (التاعس)، لخداع نفسيهما بوهم الاتصال والهروب من الإحساس بالرعب الناتج عن صمتهما، وغياب الحقيقة عن كليهما، وبخاصة أن الشخصيتين قد تجردتا من أبعادهما السيكولوجية والسوسولوجية والإيديولوجية، وحتى البعد الديني، فأضحى "الكلام يماثل الأصوات الفاقدة للمعنى، وكان الحوار تكرارا لعبارات نمطية وآلية تستخدم في الحديث اليومي"<sup>2</sup>.

إن اقتناع "الناعس" بميتافيزيقا الرزق، وأنه غير مقرون بالعمل، واقتناع "التاعس" بعدم جدوى العمل، وأن عمره الذي قضاه كادحا لم يجن منه شيئا، ودوران الحوار حول هذا الخواء جعل من حديثهما إلى بعضيهما وكأنه ثرثرة تعبر عن الضيم والقلق واليأس والسخرية، وربما هو هروب "الناعس" إلى العالم الميتافيزيقي عله يجد في ذلك عزاءً.

إن الملل في انتظار اللامحدي، وانتظار حضور الغياب، يحتم على الحوار أن يكون كلاما ميتافيزيقيا. وتحول اللغة إلى مجرد حديث من أجل الحديث، والشخص إلى مجرد حاملين لهذا الحديث دون جدوى. إنه: "مجرد ثرثرة، لملء الفراغ القاتل، ونوع من التمويه، ولكن في أكثر تقديره هو تعميق للمعاناة الداخلية"<sup>3</sup>.

فهي عبارات تارة اعتيادية يومية، كقوله: "ماذا تقصد، أنت ترهق نفسك كثيرا"، أو فلسفية مبهمة كقوله: "أعمل كي أستريح"، وأحيانا حكمية متولدة عن العقل المخصب بالانفعال والتجربة كقوله: "أنت والعمل كالشياطين والملائكة"، أو هزلية سخرية هادفة، كقوله: "ما عليك إلا أن تستريح وتحل للراحة التامة وسيسوق الله لك تاعسا ليعخدمك".

وانطلاقا من أن الكلمة شكل مستقل له معنى، ومن خلال تواجدها في سياق، فإن الكلام والصمت يفتحان الحدث على دلالات درامية متعددة. ولذلك فهاتان الشخصيتان تعيشان على أملين

<sup>1</sup> إيغون يونسكو. نقلا عن: إيليا الحاوي، يونسكو في مسرحياته ومسرحه، دار الثقافة، سلسلة الثقافة للجميع، ط1، بيروت، لبنان، 1986، ص 48.

<sup>2</sup> إيليا الحاوي. يونسكو في مسرحياته ومسرحه، ص 50.

<sup>3</sup> أنوال طامر. سيكولوجيا الحزن والموت عند يونيسكو، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور فائق الجراح، جامعة وهران، 2001، ص 96.

مختلفين، فـ "الناعس" يعيش على أمل الأمانى والميتافيزيقا، وأن الله سيسوق له رزقه، وأكثر من هذا سيسوق له غرابا يختاره لأن يكون ملكا. أما "الناعس" فيعيش على أمل أن يفضي به عمله وكده وشقاؤه إلى الراحة، التي لم تتحقق له طول حياته. لذلك فحوارهما المتخلل بالصمت أحيانا يميل إلى التكرار والتتابع للاستفهامات والتعجبات والتحقيقات التي تصل حد الرتابة.

إنه كلام أضحى هو اللاكلام، أو بالأحرى هو لغة الصمت، إنهما يتكلمان لا لكي يقولا شيئا، وإنما لكي يتدفق الصمت في انتظار الحقيقة الغائبة، إنهما يتحدثان ليشعرا نفسيهما بالوجود، فليس لديهما شيء آخر يفعلاه إلا التحاور. وحتى وإن لم يأت هذا الحوار بأي جديد، فلحظات الصمت المتعددة التي تخللت حوارهما (يصمت الناعس قليلا، لماذا أعمل ثم يصمت، متى أستريح، يصمت قليلا) تصبح تهديدا نفسيا لهما ما دام الصمت يشعرهما بالعدم أو اللاوجود.

وهنا لا يعدو الحوار إلا أن يكون وسيلة من وسائل التشويق، وإحداث الإبطاء الفني لدى المتلقي، لأنه هو من ينتظر انكشاف الحقيقة، والتوق لمعرفة كيفية الحدوث. فالتشويق والتوتر كلاهما دلالة صنعهما دال واحد هو "الغراب"، وفي هذا يقول "مارتن إسلن": "كل مشهد يتضمن عنصره التشويقي الخاص به"<sup>1</sup>.

إن قلق "الناعس" و"الناعس" وضجرهما ليس سوى انتظارا أزليا محتوما، لذلك فهما يتكلمان، وليس المهم ما يقولانه، ولكن المهم هو أنهما من خلال ذلك يسعيان إلى إقناع ذاتيهما بوجودهما. وهي كما يقول "جان أونيموس": "شهادة بينة، أن هناك حضورا إنسانيا، وإذا ما توقفت الكلمة فعندئذ لن يبقى شيء"<sup>2</sup>.

يمضي الحوار على شاكلة دائرية مغلقة ومتكررة، لقطع سيل الوقت، وقتل الملل، والتهرب من وطأة الزمن، ويتجلى ذلك بعد تصور "الناعس" نفسه ملكا، وماذا سيفعل، ثم تصور "الناعس" نفسه ملكا وماذا سيفعل أيضا، فيقطع "الناعس" حلم صديقه "الناعس"، ويتجلى ذلك في المقطع الحوارى التالي:

"الناعس: سبحان مغير الأحوال!.

<sup>1</sup> مارتن إسلن. مجال الدراما - كيف تخلق العلامات على المسرح والشاشة-، مركز الترجمة بأكاديمية الفنون، سلسلة إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 1994، ص 159.

<sup>2</sup> جان أونيموس. نقلا عن إيليا الحاوي، بيكيت في مسرحياته ومسرحه، سلسلة الثقافة للجميع، دار الثقافة، ط1، بيروت، لبنان، 1985، ص 446.

الناعس: لنعد لما كنا عليه.

الناعس: كيف سنصير ملوكا حقيقة؟.

الناعس: (بعد صمت) لقد قررت السفر.

الناعس: لماذا؟.

الناعس: لأصير ملكا!.

الناعس: ولماذا لا تصير ملكا هنا؟!.

الناعس: لا نبي في قومه يا غبي ... قومك يحسدونك.

الناعس: صدقت، فلنسافر"<sup>1</sup>.

يستخدم "عز الدين جلاوجي" في هذه المسرحية لغة يُكثر فيها من صيغ التعجب، والاستفهام والتكرار والصمت، بديلا تمكيميا لتلك الحوارات المبتذلة بين "الناعس" و"الناعس". ومما زادها ابتذالا وبساطة، الديكور الذي يظهران فيه، إذ لا يعدو أن يكون شجرتين غير مورقتين، يتكئ "الناعس" عند جذع إحداهما، ويغط في نومه، ثم يدخل "الناعس" في ثياب رثة، وينشر ثيابا مهترئة على جبل بنين الشجرتين، وهما يتبادلان التهم، ولعبة كشف دلالة الاسمين (الناعس والناعس).

<sup>1</sup> عز الدين جلاوجي. الناعس والناعس، ص 21.



خاتمة

لكل جهد مبذول نتائج، وخلاصة تثنى، ومن خلال بحثي هذا، الذي بقدر ما تمنيت أن يكون ممتعا وشيقا، بقدر ما حرصت على الوصول به إلى نتائج موضوعية، يمكن أن تكون لبنة صغيرة في صرح الدراسات المسرحية الأكاديمية الجادة، وعلى الرغم من إدراكي المسبق بأن كل شيء يدعي الكمال ما هو إلا شيء ناقص، فإني أقر مسبقا بالنقص الذي أرجو أن لا يكون نقصا محلا فادحا.

وكخاتمة لبحثي الذي اشتغلت فيه على كشف شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري، فإني لا أدعي تقديم حقائق نهائية ولا يقينا مطلقا ولا آراء ثابتة، وإنما قدمت مجموعة من المواقف والآراء النسبية التي توصلت إليها، ومن مجمل ما يمكن أن نستنتجه:

✓ أن كل إضافة قدمتها في بحثي في شعرية الحوار في الخطاب المسرحي ستصير موضوعا قابلا للقراءة والتوليد، سواء أما تعلق بشعرية اللسان أو شعرية التشكيل أو شعرية الانفتاح.

✓ إنه لا يوجد منهج كامل متكامل بإمكانه الإلمام الشامل والنهائي بكل جوانب الحوار في الخطاب المسرحي، لذا فالحل في توظيف مجموعة مناهج حسب ما تقتضيه طبيعة البحث.

✓ أن الحوار المسرحي الجزائري خطاب منفتح على العلبة الإيطالية، والملمحة البريختية، والحلقة الجزائرية.

✓ كما أنه منفتح على الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية للفرد الجزائري، فكان بحق مصب همومه ومخرج آلامه وباعث آماله.

✓ أن التنوع اللساني في خطاب الحوار المسرحي الجزائري لا يعد عيبا بقدر ما يعد ثراء له وانفتاحا على الغير.

✓ أن الطابع الشعبي للحوار المسرحي يكشف مدى تمسك الفرد الجزائري بتراثه، إن على مستوى المؤلف أو الممثل أو المخرج أو المتلقي.

✓ أن المشتغل على الحوار المسرحي عليه أن يتسلح بمجموعة مناهج وإجراءات نقدية عملية.

✓ أن الحوار المسرحي بخاصة والخطاب المسرحي الجزائري بعامة، ورغم ما قيل ويقال عليه استطاع أن يفرض نفسه كغالب تعبيرى، ويثبت تطوره على الساحة الثقافية والاجتماعية، فالإرادة تصنع المعجزات خاصة عندما يفتح على غيره ويتغذى بتجارب الآخرين.

✓ أن الحوار المسرحي الجزائري رغم تأرجحه بين الفصحى والأمازيغية والعامية والفرنسية إلا أنه ظل محافظا على جماليته وأدبيته وتأثيره في المتلقي.

✓ أن الحوار المسرحي حتى ولو كان نثرا ظل ينهل من إيقاعية الشعر للتأثير في الجمهور.

✓ أن الحوار المسرحي الجزائري رغم خصوصيته ظل يثبت بأنه قادر على تجاوز الحدود الجغرافية والقومية والعرفية التي نشأ فيها.

✓ أن بعض المقاطع الحوارية في نصوص مسرحية رائدة احتوت على دلائل نصية بإمكانها جعل المتلقي يستغني عن حضور العرض تماما، وذلك إذا استطاع أن يدرك أبعاد العملية الإبداعية من خلال إقامة حوار بينه (كذات مدركة) وبين النص (كإنتاج جمالي) يحتاج إلى من يدركه، ويغوص في أعماقه للظفر بأشياءه الثمينة، التي لا يمكن أن ييوج بها إلا إذا وجد إصرارا وتحديا وعنادا من القارئ.

✓ أن الحوار المسرحي الجزائري في كثير من محطاته يهدم بعض توقعات القارئ ويخرق أفق توقعه، وهذا ما يجعل منه أن يكون حوارا طموحا يريد مجاوزة الطرائق التقليدية، الكثيرة والشائعة الاستعمال من طرف بعض المسرحيين، وذلك من خلال إيجاد بعض الطرائق الفنية المستحدثة كاستعانتها بعلامات غير لسانية.

✓ أن بعض المقاطع الحوارية تحمل كثافة دلالية بطاقة تعبيرية كبيرة، إذ كلما تم تفجيرها من طرف القارئ كلما أمطرته بوابل من المعاني.

وخير ما أختتم به أن شعرية الحوار المسرحي في الخطاب المسرحي الجزائري تكشف وتقول الكثير عن الإنسان بعامة، والجزائري بخاصة، فالمعاني تتجسد في حركاتنا وإيماءاتنا ولكن مهما أولنا أو اكتشفنا أو استقرأنا المعاني الواردة في المقاطع الحوارية، فإنها تبقى كالبئر العميقة، كلما أدلوت بدلوك كان الورد أكثر وأوفر، وتبقى وسيلتنا الوحيدة في استنطاق الحوار المسرحي الجزائري أن نستدل بالمباني على ما تخفيه المعاني.

# المصادر والمراجع

• القرآن الكريم.

• السنة النبوية الشريفة.

أولا- المصادر (المسرحيات):

- 1- إبراهيم دانيوس. نزهة المشتاق وغصة العشاق في زمن طريقا بالعراق، تحقيق: مخلوف بوكرواح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2006.
- 2- أبو العيد دودو. البشير، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1985.
- 3- أبو العيد دودو. التراب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1968.
- 4- أحسن تليلاني. الثعلبة والقبعات، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000.
- 5- أحمد بودشيشة المخص. مجلة آمال، وزارة الثقافة، 1984.
- 6- أحمد بودشيشة. البيت الشريف، دار البعث، قسنطينة، 1984.
- 7- أحمد عباد، الغولة، المسرح الوطني الجزائري، مخطوط، 1964.
- 8- تأليف جماعي. الصخرة، المسرح الجهوي قسنطينة، مخطوط، 1983.
- 9- تأليف جماعي. عايلة هاييلة، المسرح الجهوي وهران، 2006.
- 10- جلول أحمد. مسرحية الكاهنة، المسرح الوطني، مخطوط.
- 11- جماعة من المؤلفين. ناس الحومة، المسرح الجهوي قسنطينة، مخطوط.
- 12- سليم سوهالي. الخطوة، المسرح الجهوي باتنة، مخطوط، 1998.
- 13- صالح مباركية. الشروق، شركة باتنيت، ط1، باتنة، الجزائر، 2006.
- 14- صالح مباركية. الفلقة، شركة باتنيت، ط1، باتنة، الجزائر، 2006.
- 15- صالح مباركية. النار والنور، شركة باتنيت، ط1، باتنة، الجزائر، 2006.

- 16- صوفيا عميروش. جبل الأموات، مختارات من المسرح الجزائري الجديد لأحسن تليلاني.
- 17- الطاهر وطار. الهارب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط1، الرغاية، الجزائر، 2004.
- 18- عبد الحليم رايس. أبناء القصبة الأحرار، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، الجزائر، 2000.
- 19- عبد القادر علولة. من مسرحيات علولة "الأقوال، الأجواد، القيام"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007.
- 20- العربي بولسينة. الغلة، المسرح الجهوي باتنة، مخطوط، 1994.
- 21- عز الدين جلاوجي. الأعمال المسرحية غير الكاملة (الأقنعة المثقوبة، هي - هن، .....، البحث عن الشمس، النخلة وسلطان المدينة، أحلام الغول الكبير، الفرات والملح، التاعس والناعس) دار الأمير خالد للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.
- 22- عز الدين جلاوجي. البحث عن الشمس، أم الشهداء، دار هومة، ط1، الجزائر، 2003.
- 23- عز الدين ميهوي. الحلم التارقي، مخطوط، المكتبة الوطنية الجزائرية.
- 24- عز الدين ميهوي. الوردة والسياف، مخطوط، المكتبة الوطنية الجزائرية.
- 25- عز الدين ميهوي. حيزية، مخطوط، المكتبة الوطنية الجزائرية.
- 26- عز الدين ميهوي. طاسيليا، مخطوط، المكتبة الوطنية الجزائرية.
- 27- عز الدين ميهوي. - عباس التراس، مخطوط، المكتبة الوطنية الجزائرية.
- 28- عز الدين ميهوي. قال الشهيد، مخطوط، المكتبة الوطنية الجزائرية.
- 29- عز الدين ميهوي. الدالية، مخطوط، المكتبة الوطنية الجزائرية.
- 30- عز الدين ميهوي. عيسى تسونامي، مخطوط، المكتبة الوطنية الجزائرية.
- 31- محمد آدار. الأبخاخ، المسرح الجهوي وهران، مخطوط، 1994.

- 32- محمد آدار. المخضرم، المسرح الجهوي، وهران، مخطوط، 1994.
- 33- محمد الواضح. الباب المفتوح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976.
- 34- محمد بن قطاف. الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المسرح الوطني، مخطوط، 2008.
- 35- محمد بودية. الزيتونة، مخطوط بالمسرح الوطني.
- 36- ولد عبد الرحمان كاكي. القراب والصالحين، المسرح الجهوي وهران، مخطوط، 1987.
- ثانيا - المراجع:
- 37- إبراهيم الكيلاني. الأوراق.
- 38- إبراهيم رماني. الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
- 39- ابن رشد. تلخيص كتاب أرسطو "فن الشعر" (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار صادر، بيروت، لبنان، 1982.
- 40- ابن رشيق القيرواني. العمدة، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجليل للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1972.
- 41- ابن سنان الخفاجي. سر الفصاحة، تحقيق: علي فودة، مكتبة الخفاجي، ط1، القاهرة، 1994.
- 42- ابن سينا. كتاب الشفاء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1982.
- 43- ابن فارس. مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، اتحاد الكتاب العرب، ج3، سوريا، 2002.
- 44- ابن منظور. لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، 2003.
- 45- أبو الحسن سلام. الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2004.

- 46-** أبو منصور محمد بن أحمد الزهري. تهذيب اللغة، تحقيقك رياض زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2001.
- 47-** إحسان عباس. فن الشعر، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1996.
- 48-** أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة والبيان والبديع، ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، لبنان، 1999.
- 49-** أحمد بيوض. المسرح الجزائري نشأته وتطوره، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998.
- 50-** أحمد سنخسوخ. الدراما الشعرية بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 2009.
- 51-** أحمد سمير بيرس. المسرح العربي في القرن 19، مكتبة سعيد رأفت، ط1، القاهرة، 1985.
- 52-** أحمد صقر. المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2002.
- 53-** أحمد صقر. المسرح الفكري والتطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، مصر، 2000.
- 54-** أحمد عبد النعيم. إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004.
- 55-** أحمد فرحات. أصوات ثقافية، دار العالمية للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 1984.
- 56-** أحمد منور. الأدب الجزائري باللسان الفرنسي.
- 57-** إدريس بوذينة. الرؤيا والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، ط1، قسنطينة، 2005.
- 58-** أدونيس. الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، لبنان، 1983.
- 59-** أدونيس. زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت، لبنان، 1987.
- 60-** أرسطو. فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968.
- 61-** أرسطو. فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، مصر، 1997.



- 62-** أسامة فرحات. المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، مصر، 1997.
- 63-** أالرديس نيكول. علم المسرح، دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، 1966.
- 64-** أالرديس نيكول. علم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، 1999.
- 65-** آمال منصور. أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2007.
- 66-** أمبرتو إيكو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2002.
- 67-** أمير إبراهيم القرشي. النماذج والمدخل الدرامي، دار عالم الكتب، ط1، القاهرة، مصر، 2001.
- 68-** آن أوبرسفيدل. قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، 1977.
- 69-** أنريك أندرسون. مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991.
- 70-** أنيسة بركات. أدب النضال في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
- 71-** إيريك بانتلي. الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968.
- 72-** إيليا الحاوي. الفن والحياة والمسرح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1985.
- 73-** إيليا الحاوي. بيكيت في مسرحيات ومسرح، سلسلة الثقافة للجميع، ط1، بيروت، لبنان.
- 74-** إيليا الحاوي. يونسكو في مسرحياته ومسرحه، سلسلة الثقافة للجميع، ط1، بيروت، لبنان، 1986.
- 75-** باسم العسم. مقاربات في الخطاب المسرحي، دار الينابيع للطباعة والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2006.

- 76-** بشرى موسى صالح. نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2007.
- 77-** بشير بويجيرة. بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970-1986، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002.
- 78-** بشير بويجيرة. بنية الزمن في المسرحية، دار الثقافة، القاهرة، 1991.
- 79-** بشير تاوريت. الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية لبسام قطوش، استراتيجيات التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، ط1، الأردن، 1998.
- 80-** بيتز روندي. نظرية الدراما الحديثة، ترجمة: أحمد حيدر، مكتبة السد، دمشق، 1977.
- 81-** تزيفيطان تودوروف. الشعرية، ترجمة: شكري المنحوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، المغرب، 1982.
- 82-** تزيفيطان تودوروف. اللغة والأدب في الخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.
- 83-** تشيلدون تشيني. تاريخ المسرحية في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة: دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، 1963.
- 84-** التهاوني. كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق: لطفي عبد البديع، الهيئة العامة للكتاب، ج2، القاهرة، 1972.
- 85-** توفيق الحكيم. فن الأدب، دار معز للطباعة، 1952.
- 86-** توفيق الحكيم. مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1961.
- 87-** توفيق الحكيم. مقدمة مسرحية الصفقة، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 1956.
- 88-** توفيق الحكيم. مقدمة مسرحية بيجماليون، دار الآداب، القاهرة، 1942.

- 89-** جان بول سارتر. ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1961.
- 90-** جبرا إبراهيم جبرا. الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.
- 91-** الجراري عباس. من وحي التراث، مطبعة الأمينية، المغرب، 1977.
- 92-** جلال زياد. المدخل إلى السيمياء في المسرح، وزارة الثقافة، ط1، عمان، 1992.
- 93-** الجواليقي. المغرب من الكلام الأعجمي، تقديم: أحمد محمد شاكر، دار الكتب المصرية، ط2، 1969.
- 94-** جوليان هيلتون. اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة: أمين الرباط وسامح فكري، أكاديمية الفنون، ط2، القاهرة، 1995.
- 95-** جون كوهن. بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
- 96-** جيرار جينيت. مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، ط2، المغرب، 1986.
- 97-** حازم شحاتة. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1997.
- 98-** الحافظ عمرو بن بحر. البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مصر، 1969.
- 99-** حسام الألومي. الزمان في الفكر الفلسفي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1980.
- 100-** حسن المنيعي. المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرارز، فاس، 1994.
- 101-** حسن ناظم. مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994.

- 102- حسن يوسفى. قراءة النص المسرحى، دراسة فى مسرحية شهرزاد، مكتبة عالم المعرفة، الكويت، 1995.
- 103- حسين بجرأوى. بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، ط1، 1990.
- 104- حسين هموى. الاتجاه القومى فى مسرح عدنان مردم الشعربى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.
- 105- حسين رامز محمد رضا. الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972.
- 106- حفناوى بعلى. أربعون عاما على خشبة مرح الهواة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائرىين، ط1، الجزائر، 2005.
- 107- حلمى بدير. أثر الأدب الشعبى الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 1992.
- 108- حميد الحمدانى. القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافى العربى، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003.
- 109- حميدة سمسم. الخطاب الإعلامى العراقى، منشورات المؤتمر الإعلامى الأول، قسم الإعلام، كلية الآداب، جامعة بغداد، 2001.
- 110- حضر ناظم عودة. الأصول المعرفية لنظرية التلقى، دار الشروق، ط1، لبنان، 1997.
- 111- خليل موسى. جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العربى، دمشق، سوريا، 2005.
- 112- دمين كرانت. موسوعة المصطلح النقدى، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مجلد 3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن، 1983.
- 113- رتشاردز. مبادئ النقد الأدبى، ترجمة: مصطفى بدوى، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، مصر، 1963.
- 114- رشاد رشدى. فن كتاب المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

- 115-** الرشيد بوشعير. دراسات في المسرح الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، الجزائر، 1994.
- 116-** رضا غالب. الميتاتياترو، أكاديمية الفنون، مطابع الأهرام التجارية، ط1، قليب، مصر، 2003.
- 117-** روبرت مغري. تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1982.
- 118-** روجير بنسفيلد الابن. فن الكتاب المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، مطبعة النهضة، القاهرة، مصر، 1978.
- 119-** رومان جاكبسون. قضايا الشعرية، ترجمة: عبد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1988.
- 120-** رونالد هيمن. قراءة المسرحية، ترجمة: مدحي الدوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.
- 121-** رياض عصمت. بقعة ضوء، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1975.
- 122-** الزمخشري. أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، لبنان.
- 123-** س وداوسن. الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، 1980.
- 124-** ستيوارت كريفش. صناعة المسرحية، ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ، دار الكتاب العربي، بغداد، 1968.
- 125-** سعاد محمد حضر. الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1967.
- 126-** سعد أبو الرضا. في الدراما اللغة والوظيفة، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1989.

- 127- سعيد مجراوي. العروض إيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، مصر، 1991.
- 128- سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبئير، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1997.
- 129- سيد مجراوي. موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف، ط1، القاهرة، مصر، 1985.
- 130- سيدني فنكشتين. الواقعية في الفن، ترجمة: دريني خشبة، دار الجامعيين للنشر، بيروت، لبنان.
- 131- سيريل داغر. الشعرية العربية، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1981.
- 132- سيزا القاسم. بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1981.
- 133- شايف عكاشة. مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائرية، 1991.
- 134- شكري عبد الوهاب. النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001.
- 135- الصادق قسومة. طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس.
- 136- صالح بلعيد. نظرية النظم، دار هومة، الجزائر، 2002.
- 137- صالح لمباركية. المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، ج1.
- 138- صالح لمباركية. المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، ج1.
- 139- صحبة أحمد علقم. تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، الأردن، 2006.
- 140- صلاح فضل. عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1988.
- 141- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 1996.

- 142- الطاهر زرهوني. التعليم في الجزائر قبل وبعد الاستقلال، موفم للنشر، الجزائر، 1993.
- 143- طه عبد الفتاح مقلد. الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب بالقاهرة، 1975.
- 145- عادل النادي. مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، ط1، تونس، 1987.
- 146- عاطف مذكور. علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة، القاهرة، 1978.
- 147- عبد الحميد هيمة. علامات في الإبداع الجزائري، دار هومة، ط1، الجزائر، 2000.
- 148- عبد الستار جواد. اللغة الإعلامية دراسة في صناعة النصوص الإعلامية وتحليلها، منشورات بيروت، 1998.
- 149- عبد الصبور شاهين. القياس في الفصحى والدخيل في العامية، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت، لبنان، 1986.
- 150- عبد العاطي غريب علام. دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة بنغازي، ط1، ليبيا، 1997.
- 151- عبد الفتاح عثمان. بناء الرواية، مطبعة التقدم المميزة، القاهرة، مصر، 1999.
- 152- عبد القادر أبو شريفة وحسن لافي قزق. مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للنشر والطباعة والتوزيع، ط3، القاهرة، 2000.
- 153- عبد القادر القط. في الأدب المعاصر دراسة تطبيقية لمشكلات معاصرة في الأدب والثقافة في مصر، مكتبة مصر، الفجالة، القاهرة، 1955.
- 154- عبد القادر القط. قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.
- 155- عبد القادر القط. من فنون الدب المسرحية، دار النهضة العربية، مصر، 1978.
- 156- عبد القادر جغلول. الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ط1، ترجمة: سليمان قسطون، دار الحدائق، بيروت، لبنان، 1984.

- 157-** عبد القادر شرشار. تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.
- 158-** عبد القادر هني. نظرية الإبداع الأدبي في النقد الأدبي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.
- 159-** عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة، تحقيق: محمد محمود شاكر، دار المدني جدة، 1991.
- 160-** عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978.
- 161-** عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، مصر، 1984.
- 162-** عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، 1969.
- 163-** عبد الكريم جدري. الفن المسرحي، دار الفنك للنشر، الجزائر، ط1، 1993.
- 164-** عبد الكريم جدري. نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002.
- 165-** عبد اللطيف الصديقي. الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1980.
- 166-** عبد الله الركيبي. الفرانكوفونية مشرقا ومغربا، نشر مطبعة الأمة، الجزائر، 1993.
- 167-** عبد الله محمد الغدامي. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر، 1998.
- 168-** عبد الله محمد الغدامي. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، ط1، الكويت، 1993.
- 169-** عبد الملك مرتاض. النص من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
- 170-** عبد الملك مرتاض. بحث في تقنية السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، دار الآداب، الكويت، 1988.



- 171-** عبد الوهاب شكري. النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 2001.
- 172-** عدد من المؤلفين. مختارات من المسرح الجزائري الجديد، ترجمة: أحمد تليلاوي، منشورات المعهد العربي العالمي للترجمة، 2008.
- 173-** عدنان بن ذيل. فن كتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1996.
- 174-** عز الدين إسماعيل. الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، 1965.
- 175-** عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1981.
- 176-** عصام الدين أبو العلا. آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 2007.
- 177-** علي أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، 1991.
- 178-** علي أحمد باكثير. فن المسرحية، مطبعة المعرفة، القاهرة، 1964.
- 179-** علي أحمد باكثير. محاضرات في المسرح والمسرحية، معهد الدراسات العربية، جامعة الدول العربية، 1958.
- 180-** علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت، 2001.
- 181-** علي بن تميم. السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003.
- 182-** علي تميم. السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2003.
- 183-** علي جعفر العلاق. الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، 2002.
- 184-** عمر الدسوقي. المسرحية تاريخها أصولها ونشأتها، دار الفكر العربي، القاهرة.

- 185- عمر عباس الواحد. قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1996.
- 186- عيد الدميات. النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكالشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2007.
- 187- عيسى خليل محسن حسين. المسرح، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
- 188- غاستون باشلار. جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط5، بيروت، لبنان، 2000.
- 189- فؤاد التكرلي. العامية والغنية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978.
- 190- فؤاد صالح. علم المسرحية وفن كتابتها، تالة للطباعة والنشر، ط1، 2001.
- 191- فاطمة الزهراء الوهبي. المكان الجسد والقصيدة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
- 192- فايز ترجمي. الدراما ومذاهب الدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1988.
- 193- الفرابي أبو نصر. كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار القلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان.
- 194- فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة، ط2، دمشق، سوريا، 2001.
- 195- فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مطبعة مدبولي، القاهرة، 1996.
- 196- فرحان بلبل. النص المسرحي، الكلمة والفعل، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- 197- فوزي سعيد عيسى. النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2009.
- 198- فولفغانغ آيزر. فعل القراءة ونظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد الحمداني والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، الدار البيضاء المغرب، 1995.

- 199- قدامة بن جعفر. نقدر النشر، تحقيق وتقديم: طه حسين وعبد الحميد العبادي، دار الكتب العربية، بيروت، 1995.
- 200- القرطاجني حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، لبنان، 1981.
- 201- كمال أبو ديب. في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1987.
- 202- كوليردج. سيرة ذاتية، ترجمة: عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، 1971.
- 203- كير إسلام. سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.
- 204- لخضر منصور. المسرح العربي مسيرة تتجدد، الكتاب العربي، وزارة الإعلام، الكويت، 2012.
- 205- ماجوري بولتييون. تشريح المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1962.
- 206- مارتن أسلن. تشريح الدراما، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، 1988.
- 207- مارتن غسلن. مجال الدراما - كيف تخلق العلامات على المسرح والدراما - أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، 1994.
- 208- مارون النقاش. المسرح العربي، تقديم: محمد يوسف نجم، دار الثقافة بيروت، 1961.
- 209- مجدي وهيبة ومحمد عنانين ورايدن والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، 1964.
- 210- مجدي وهيبة، كامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.
- 211- محمد الدالي. الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1999.

- 212- محمد الطاهر. الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
- 213- محمد الكغاط. المسرح وفضاءاته، البوكيلي للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 1996.
- 215- محمد جبريل. مصر المكان، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2000.
- 216- محمد حمدي إبراهيم. نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر ط1، القاهرة، مصر، 1994.
- 219- محمد زغلول سلام. المسرح والمجتمع في مائة عام، مركز افسكندرية للكتاب، دت، مصر.
- 220- محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1989.
- 221- محمد زكي العشماوي. دراسات في الأدب المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق للطباعة والنشر، لبنان، 1991.
- 222- محمد زكي العشماوي. في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1987.
- 223- محمد سالم سعد الله. ما وراء النص، دراسات في النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2008.
- 224- محمد صايل حمدان. قضايا النقد الحديث والأمل للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 1991.
- 225- محمد عايد الجابري. الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1988.
- 226- محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.
- 227- محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط1، بيروت، 1973.
- 228- محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط2، بيروت، 1982.

- 229- محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط3، بيروت، 1987.
- 230- محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1977.
- 240- محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1984.
- 241- محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
- 242- محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1982.
- 243- محمد مندور. الأدب وفنونه، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
- 244- محمد مندور. الكلاسيكية والوصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة.
- 245- محمد مندور. المسرح العالمي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، الفجالة القاهرة، مصر.
- 246- محمد مندور. المسرح النثري، معهد الدراسات العربية، جامعة الدول العربية، 1959.
- 247- محمود خليف خضير الحياني. استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار حامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2012.
- 248- مخلوف بوكردوح. المسرح الجزائري، ثلاثون عاما مهام واعباء، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائرية، 1995.
- 249- مخلوف بوكردوح. ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.
- 250- مخلوف بوكروح. التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة الجزائر، 2006.
- 251- منيب محمد البوريهي. الفضاء الروائي في العربة الإطار والدلالة، دار النشر المغربي، ط1، الدار البيضاء، 1984.

- 252- مها حسن القطراوي. الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004.
- 253- ميادة برهوم. كراسة فعاليات الدراما، مركز الدعم التعليمي، القدس فلسطين، 2004.
- 254- ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.
- 255- ميشيل فوكو. حفريات المعرفة، ترجمة: سالم أحمد، المركز الثقافي العربيين بيروت، الدار البيضاء، 1987.
- 266- ميلتون ماركوس. المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة: فريد مندور، دار الكتاب العربي، بغداد، 1965.
- 267- نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1962.
- 268- نبل راغب. فن العرض المسرحي، الشركة المصرية العامة للنشر، القاهرة، 1996.
- 269- نجم عبد الله كاظم. مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2007.
- 270- نور الدين السد. الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة الجزائر، 1999.
- 271- نور الدين عمرون. المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000.
- 272- هاني أبو الحسن سلام. سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2006.
- 273- هنري رياض، محمد مندور. رائد الأدب الاشتراكي، مكتبة النهضة السودانية، الخرطوم، السودان، 1985.
- 274- وطفاء حمادي. الخطاب المسرحي في العالم العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2007.

- 275- يوسف إدريس. سلسلة الكتاب الذهبي، القاهرة، 1954.
- 276- يوسف اسكندر. اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 2008.
- 277- يوسف الشاروني. دراسات أدبية، مطبعة المعرفة، القاهرة، مصر، 1964.
- 278- يوسف نوفل. بناء المسرحية العربية، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1995.
- 279- يوسف نوفل. قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977.
- 280- يوسف وغليسي. الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007.

### ثالثا - القواميس والمعاجم:

- 281- إبراهيم مصطفى وآخرون. معجم الوسيط، دار العودة، استانبول، تركيا، 1989.
- 282- ابن منظور. لسان العرب، دار الجليل، بيروت، 1952.
- 283- جبور عبد النور. المعجم الديني، دار المعلم للملايين، ط2، بيروت، لبنان، 1984.
- 284- سعدان علوش. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، المغرب، 1985.
- 285- لطيف زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية.
- 286- ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، 1997.
- 287- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار الشروق، بيروت، لبنان، 2000.

### رابعا - الصحف، المجلات، الجرائد والمراسيم:

- 288- جريدة الأهرام. العدد 30660 بتاريخ 1970/11/20، القاهرة، مصر.
- 289- جريدة الصباح. العدد 417، 2004/10/25، العراق.
- 290- جريدة بيان اليوم. عدد 1996/07/13، سوريا.

- 291- صحيفة أضواء الأضواء الأسبوعية. عدد 15 جوان 1985، الجزائر.
- 292- صحيفة الجمهورية. العدد 5994، بغداد، العراق، 1981.
- 293- صحيفة المجاهد. عدد 06 جانفي 1988.
- 294- مجلة أقلام. العدد 06، بغداد، 1981.
- 295- مجلة أقلام. العدد الثالث، بغداد، العراق، 1978، (وزارة الشؤون الثقافية).
- 296- مجلة الأدباء العرب. العدد 04 أكتوبر 1971.
- 297- مجلة الأسبوع الأدبي. عدد 519، 1986، بغداد، العراق.
- 298- مجلة الآفاق العربية. السنة 18، العدد 221، بغداد، 1993.
- 299- مجلة الثقافة. عدد 87 ماي/جوان 1985، الجزائر.
- 300- مجلة الجيش. وزارة الدفاع الوطني، عدد 195 جوان 1980.
- 301- مجلة الفكر العربي المعاصر. العدد 49/48، بيروت، لبنان، 1989.
- 302- مجلة الفيصل. عدد 26/2000، سوريا.
- 303- مجلة الكتاب. العدد 09 ديسمبر 1961، القاهرة، مصر.
- 304- مجلة الكلمة. العدد 04 يناير 1993، الجزائر.
- 305- مجلة المجلة الثقافية. العدد 17 سبتمبر 2008، وزارة الثقافة، الجزائر.
- 306- مجلة المحلة. عدد 170، فيفري 1971.
- 307- مجلة المستقبل العربي. العدد 148، بيروت، لبنان، 1991.
- 308- مجلة المسرح. وزارة الثقافة، مايو 1967.
- 309- مجلة المنار. السنة الأولى، العدد 07، باريس، 1989.



- 310-** مجلة الهلال. العدد 212، نوفمبر 1969، القاهرة، مصر.
- 311-** مجلة آمال وزارة الثقافة. عدد 14، الجزائر، 1984.
- 312-** مجلة جذور. العدد 12 مارس 2013، تونس.
- 313-** مجلة حقائق مدينة الجزائر. عدد 39 جانفي 1986.
- 314-** مجلة فصول. مج4، العدد1، 1983.
- 315-** مجلة منبر تحليل الخطاب. العدد الثاني، جامعة تيزي وزو، 2007.
- 316-** مرسوم التأميم الصادر في 1963/01/08 تحت رقم 63/12.

**خامسا - المراجع باللغة الفرنسية:**

- 317-** Alen Dawner. The art of the play, winston INC. N Y, 1955.
- 318-** Anne Ubersfeld. Lire de théâtre. Edition sociales, Paris, 1982.
- 319-** Bouziane Ben Achour. Le théâtre Algérien, édition de el gharb, Oran.
- 320-** Elisabeth Woodbridj. The drama Ets, allyn and bacon Boston, 1926.
- 321-** George Pierce Bahun. Dramatique technique, houghton mifflin, Boston, 1919.
- 322-** Georges mounin. Introduction a la sémiologie minuit, Paris, 1970.
- 323-** Mahieddine Bachtarzi. Mémoires, tom 1 sned, Algerie, 1969.
- 324-** Marjorie Boulton. The antomy of drama, Routledge LTD, London, 1960.
- 325-** Patrice Pavis. Dictionnaire de théâtre Dunot, Paris, 1996.
- 326-** Renald Peacok. The art of drama, Routledge LTD, London, 1960.
- 327-** W.T.Price. The technique of drama, apleton centry, company NY. 1935.

**خاتمة**

# فهرس المحتويات

## فهرس المحتويات:

الصفحة	المحتوى
	كلمة شكر
أ	مقدمة
<b>مدخل: الشعرية والدرامية</b>	
2	أولاً- الشعرية المفاهيم والتطور .....
2	1- الشعرية لغة .....
3	2- مفاهيم الشعرية عند الغرب قديماً .....
4	3- الشعرية عند الغرب حديثاً .....
9	4- الشعرية عند العرب قديماً .....
11	5- الشعرية عند العرب حديثاً .....
15	ثانياً- بين الشعرية والدرامية .....
<b>الفصل الأول: التأصيل المعرفي للخطاب والخطاب المسرحي</b>	
21	أولاً: التأصيل المعرفي للخطاب .....
21	1- الخطاب في الأصول العربية .....
23	2- الخطاب في الأصول الغربية .....
25	ثانياً- التأصيل المعرفي للفن المسرحي .....
30	ثالثاً- الخطاب المسرحي وجدلية النص والعرض .....
30	1- ما الخطاب المسرحي .....
36	2- هل الخطاب المسرحي جنس أدبي وما حدود انتمائه للخطاب الأدبي؟ .....
39	3- كيف يشتغل الخطاب المسرحي وكيف ننم عملية تلقيه؟ .....
47	رابعاً- التأصيل السوسيوثقافي للخطاب المسرحي وتطوره .....
55	خامساً- البيئة السوسيوثقافية والسوسيوثقافية لنشأة الخطاب المسرحي الجزائري وتطوره ...
59	المرحلة الأولى: خطاب مغامرة المهواة الناجحة 1926-1932 .....
60	المرحلة الثانية: خطاب البحث عن الذات 1932-1939 .....
62	المرحلة الثالثة: خطاب المصاعب 1939-1946 .....
62	المرحلة الرابعة: خطاب الاستفاقة 1947-1955 .....
63	المرحلة الخامسة: خطاب الدعاية والثورة 1955-1962 .....
65	المرحلة السادسة: الخطاب النهضوي الاجتماعي 1963-1972 .....
66	المرحلة السابعة: خطاب الركود 1972-1982 .....
66	المرحلة الثامنة: خطاب الانتعاش 1983-1989 .....

67	..... المرحلة التاسعة: خطاب الأزمة 1990-1999
68	..... المرحلة العاشرة: خطاب الخروج من الأزمة أو للممة الجراح 2000-2005
69	..... المرحلة الحادية عشر: خطاب الاحترافية 2006-2014
<b>الفصل الثاني: الحوار المسرحي: المفهوم السمات والوظائف</b>	
71	..... أولا- الحوار التعريف والمفهوم
74	..... ثانيا- أشكال الحوار
74	..... 1- الحوار الروائي
74	..... 2- الحوار الخطابي
76	..... 3- الحوار السردى
78	..... 4- المونولوج (الحوار الداخلي)
83	..... 5- التحقيق
90	..... ثالثا: الحوار والمحادثة
93	..... رابعا: مميزات الحوار المسرحي وسماته
93	..... 1- الإفصاح والإبانة
94	..... 2- مناسبة اللغة لموضوع المسرحية
97	..... 3- انسجامه مع الشخصية
100	..... 4- التكتيف والتركيز والإيجاز
103	..... 5- الواقعية
105	..... 6- التوالدية
107	..... 7- الرشاقة والإيقاعية
110	..... خامسا: وظائف الحوار المسرحي
110	..... 1- تصوير الشخصيات وتقديمها
115	..... 2- تطوير الحكمة والحدث وتنمية الصراع
117	..... 3- الوظيفة الجمالية الفنية
<b>الفصل الثالث: شعرية اللسان في الحوار المسرحي الجزائري</b>	
123	..... أولا- شعرية الحوار المسرحي وجدلية اللسان عامية/فصحى
128	..... ثانيا- خطاب الحوار عاميا
142	..... ثالثا- خطاب الحوار فصيحيا
157	..... رابعا- الحوار الأوسط
163	..... خامسا- خطاب الحوار مفرنسا
174	..... سادسا- خطاب الحوار أمازيغيا
<b>الفصل الرابع: شعرية التشكيل في الحوار المسرحي الجزائري</b>	

178	أولاً- شعرية تشكيل الفضاء المكاني والاجتماعي في الحوار المسرحي الجزائري .....
178	1- الفضاء المكاني .....
189	ثانياً- شعرية تشكيل الفضاء الزماني في الحوار المسرحي .....
189	1- مفهوم الزمن .....
192	2- أنواع الزمن .....
205	ثالثاً- شعرية تشكيل الخيال وبناء فعل التخيل في الحوار المسرحي الشعري .....
216	رابعاً- شعرية التشكيل الإيقاعي في الحوار المسرحي الشعري .....
<b>الفصل الخامس: شعرية الانفتاح في الحوار المسرحي الجزائري</b>	
262	أولاً- شعرية انفتاح الحوار المسرحي الجزائري على القراءة والتلقي .....
262	1- شعرية الانفتاح: المفاهيم والحدود .....
229	ثانياً- شعرية انفتاح الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري على مستوى الكتابة والتأليف ....
236	ثالثاً- شعرية انفتاح الحوار على السياق الاجتماعي والاقتصادي والسياسي العام .....
247	رابعاً- شعرية انفتاح الحوار المسرحي الجزائري على التراث والثقافة الشعبية .....
253	خامساً- انفتاح خطاب الحوار المسرحي على القرآن الكريم والسنة النبوية .....
254	1- مستوى الاجترار النصي .....
256	2- مستوى الامتصاص النصي .....
257	3- مستوى الحوار النصي .....
260	سادساً- شعرية انفتاح الحوار المسرحي الجزائري على الذهنية .....
265	سابعاً- شعرية انفتاح دلالات الصمت والغياب في الحوار المسرحي الجزائري .....
273	خاتمة .....
276	المصادر والمراجع .....