الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر – باتنة-

كلية الآداب واللّغات قسم اللّغة العربيّة وآدابها

استراتيجيّات الخطاب المسرحيّ الجزائريّ المعاصر
مقاربة جماليّة تداوليّة

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في المسرح الجزائري

إعداد الطالب: إشراف الأستاذ الدكتور:

- الصالح قسيس – يوسف الأطرش .

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
أ.د/ معمر حجيج	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
أ.د/ يوسف الأطرش	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	مشرفا ومقررا
أ.د/ أمحمد عزوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سطيف 2	عضوا مناقشا
أ.د/ عمر عيلان	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
أ.د/ علي منصوري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
أ.د/ الشريف بوروبة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2015- 2016

شكر وعرفان

الحمد لله الّذي هدانا لهذا وما كنّا لنهتدي لولا أن هدانا الله

فالحمد والشّكر لله أوّلا وأخيرا على فضله وكرمه

الّذي أنعم عليّ بالتّوفيق لإنجاز هذا العمل

والصّلاة والسّلام على سيّد المرسلين وخاتم النّبيين محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدّين وبعد:

إقرارا بالفضل ونزولا عند قول المصطفى صلى الله عليه وسلّم :

{من لم يشكر النّاس لم يشكر الله}

فإنّ الواجب يدفعني أن اتقدّم بجزيل الشّكر والتّقدير إلى المشرف الأستاذ الدكتور " يوسف الأطرش" الّذي تعهد هذا العمل بالمتابعة والتوجيه منذ بدايته إلى نهايته فجزاه الله عني كلّ خير .

كما لا يسعني وأنا أقدّم هذا العمل إلاّ أن أعبّر عن خالص تشكراتي وعظيم امتناني لأستاذي الكريم الأستاذ الدكتور صالح لمباركية الّذي لم يبخل عليّ بقويم النّصح وصادق الودّ والعون.

كما أتوجه بالشّكر الجزيل إلى أساتذتي الأجلاء بجامعة الحاج لخضر بباتنة الّذين عهدت منهم دوما الرّعاية والتّقدير.

إهـــــــداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى :

"والديّ الكريمين" حفظهما الله وجزاهما عني كريم الجزاء

وإلى "زوجتي " الّتي كانت نعم السّند لي طوال مدّة انجاز هذا العمل

وإلى حبيبتي العزيزتين "نور الأمل" و "ملاك أية الرحمان" حفظهما الله ورعاهما

قال تعالى:

{وإنك لعلى خلقٍ عظيم

فستبصر ويبصرون}

الآية: 3-5، سورة القلم.

مقـــــدّمة

مقـــــدّمـــة

يجمع الدّارسون والباحثون منذ القدم على أنّ الأدب المسرحيّ من أرقى الفنون جميعا، سواء أكان ذلك على مستوى التّأليف أم على مستوى العرض والتّلقي، حتى قيل: «المسرح أبو الفنون «لأنّه يضم إلى حضنه في دفئ فنون القول والموسيقى والتّصوير والإيحاء، وما إلى ذلك من المبتكرات الحديثة المصاحبة للعرض.

كما يجمعون أيضا على أنّ النّصّ المسرحيّ يمثّل أعلى صوّر التّعبير الأدبيّ، فالمؤلّف المسرحيّ الفعليّ شاعر وقصّاص وممثّل في الوقت نفسه؛ يجمع بين فنون عديدة في قالب تأليفيّ يتميّز بالانسجام بين مختلف المكوّنات المسرحية مما جعل وظيفة الجماليّة موضوعا أساسيّا في الدّراسات النّقديّة المعاصرة.

والمتتبع لميدان الإبداع الأدبي والدّراسات الّتي تدور حوله ، يلاحظ أنّه نتاج حظيّ بالعناية الكبرى لدى معظم شعوب المعمورة، أما عندنا فعلى الرّغم من اهتمام النّقد الأدبيّ بالفنّون الأدبيّة الأخرى شعرا ونثرا، فإنّه لم يهتم بما فيه الكفاية بالأدب المسرحيّ، وما نقرأه في هذا المجال لا يعدو أن يكون إشارات عابرة ضمن دراسات تتناول الأدب المسرحيّ بعامة، وغالبا ما تكون هذه الإشارات بسيطة الفكرة، لا ترقى إلى مستوى النّقد الأكاديميّ من حيث منهجيّة الدّراسة ومستوى التّحليل، هذا باستثناء بعض الدّراسات الجادة في هذا المجال ، التي فتحت أمامنا لذّة البحث ومتعة الاكتشاف، كالدّراسة الّتي قدّمها صالح لمباركية الّتي تعدّ مرجعيّة أساسيّة في مجال الدّراسات النّقديّة حول المسرح الجزائريّ.

ونظرا للنّقص الكبير في ميدان النّقد المسرحيّ في الجزائر تنظيرا وتطبيقا، نسعى من خلال هذا البحث للمساهمة في هذا المجال، بأن نقدّم من خلاله محاولة لبعث هذا النّقد، وفتح باب الدّراسات النّقديّة المسرحيّة وفق تصوّر جديد يستلهم أدواته ووسائله من مختلف المناهج النّقديّة المعاصرة، وعلى هذا الأساس ورد مصطلح الاستراتيجية متصدرا عنوان البحث الموسوم بـــ:

استراتيجيات الخطاب المسرحيّ الجزائريّ المعاصر، مقاربة جماليّة تداوليّة.

ممّا يعني بأنّ التّصور المنهجيّ لهذا البحث يسعى إلى التّوفيق بين مفهوم الاستراتيجية الّذي يمتدّ من عمليّة الإبداع إلى مستوى التّلقي، وبين مفهوم الخطاب الّذي يستوعب نظريات تحليل الخطاب المرتكز أساسا على النّظريّة اللّسانيّة والنّظريّة السيمائية، بمعنى أنّها محاولة لمقاربة الخطاب المسرحيّ الجزائريّ وفق منهجيّة ترتكز على مقولات جماليّة التلقيّ ومقولات التّداوليّة، ومن ثمّة ننوي من وراء ذلك إلى تقصي الملامح الاستراتيجية والأسس الجماليّة لطبيعة هذا الخطاب، بهدف بلوغ تحليل مستويات تلقيه بمختلف

أنماطه محاولين اتخاذ هذا التّصور المنهجيّ معيارا لدراسة وتحليل نصوص مسرحيّة نموذجيّة من الأدب المسرحيّ الجزائريّ.

وعليه فإنّ هذا البحث يحاول طرح إشكاليّة استراتيجية الخطاب المسرحيّ الجزائريّ، من خلال آلياته المتنوّعة وعلاقاتها الدّاخليّة والجماليّة النّابعة من النّصوص الأدبيّة ذاتها، وكذا تجليات الظّاهرة الدراميّة من خلال ملامحه وعناصر تكامله الفنّيّ ومدى حضور الالتزام والحركة النّقديّة فيه، معتمدين على نصوص مسرحيّة جزائريّة معاصرة، على أن نضع أفعال القول وأساليب الخطاب فيها موضعا قابلا للمسح والتّنقيب بحسب ما توّفره لنا النّظريات والمناهج الحديثة، بهدف جعلها دراسة للكيفيات الّتي تجعل الخطاب ناجحا وتبحث عن الوجه الأمثل لجعل التّفاعل عنصرا أساسيا فيه، ومن ثمّة الوصول إلى تحديد المبادئ الأساسيّة الّتي تضمن فاعليّة التّلقي، كما تضمن الشّروط اللازمة لأسس هذا التّفاعل مع جماليات الخطاب وتفسيره والكشف عن النّظام التّواصليّ وأطرافه، من المرسل والمتلقّي والرّسالة والسياق، وما إلى ذلك من العناصر التي ترتكز عليها التداوليّة الأدبيّة.

فالمسرح في كلّ الحالات بنية لبنيات معقّدة، فهو ملتقى لبنيات لغويّة وأخرى جماليّة وأخرى لسانيّة، كلّها لا قيمة لها خارج التّلقي الجماليّ، والموقع الّذي يأخذه المتلقّي من سياقاتها اللّسانيّة والفنّيّة ومستوياتها الفكريّة للكشف عن مكامن النّص؛ من هنا يتبيّن لنا أنّ الخطاب المسرحيّ واسع ومفتوح إلى الحد الّذي لا يمكن اختزاله في مكوّن من هذه المكونات الاستراتيجية، كيف لا وهو الحقل الغنيّ بدلالات لا حصر لها، وبذلك ينتج القراءات المتنوّعة، فينشأ تفاعل وجدل من الطراز الأوّل بين الباث والمتلقّي.

هذه هي مجموعة المشكلات الّتي يحاول هذا البحث أن يدرسها ويحللها، والتي تطرح مسألة هويّة النّص المسرحيّ الجزائري المعاصر، في هذه المرحلة الّتي عبّئ فيها ليكون أكثر استجابة لمتطلبات العصر ولمنطق الصّراع الفكريّ في معركة البناء الاجتماعيّ والثّقافيّ.

إنّ أهم تحديد لهذا البحث يتمثّل في التّركيز على استراتيجيات الخطاب المسرحيّ الجزائريّ المعاصر وجمالياته وأساليبه ضمن منحنى سياقيّ تكامليّ؛ بشكل منهجيّ في فضاء عناصر فنّيّة يرتكز عليها العمل المسرحيّ وسياق تاريخيّ وآخر اجتماعيّ يجمع مكوناته وأسسه المعرفيّة قصد إثبات هويّته؛ هذه الأطر من شأنها أن تساعدنا للوصول إلى تكوين مدوّنة للخطاب المسرحيّ الجزائريّ المعاصر، من حيث آلياته الفكريّة وخصائصها الشّكليّة التي تضمن له النّجاح وتحقق مقاصده.

إنّ تطبيق المنهجيّة يجعلنا نسلّط الضّوء على النّص وفق رؤية معيّنة، فنقلّص من تشتت الأفكار ونضع النّص في زاويّة محددة للوقوف على استراتيجياته وجمالياته، لذا فقد استأنسنا بالمنهج التداولّي لتبيان العناصر المساعدة على إبداع هذا النّص، ومدى تأثيره في المتلقّي، مع الوقوف على بعض جوانب المتعة المسرحيّة والبنى الجماليّة وتفسير ظواهرها الخطابيّة التّواصليّة، ولطبيعة الموضوع فقد كان لزاما أن نستعين ببعض الأدوات الإجرائيّة للمناهج الأخرى، كالتّاريخيّ، والسيميائي، وهذا لطبيعة المسرح التّواصليّة الخاضعة لنسق سيميائيّ بعيد عن الاعتباطية، كون التّلازم بين دلالاته ومدلولاته له حوافزه ومبرراته التي تقع ضمن سياق العمل المسرحيّ .

فالمسرح وهو كأيّ فنّ أدبيّ يبدأ من عناصره الأساسيّة وعلاقاتها ونظامها، وأطره الّتي تجعل منه عملا يهدف إلى أسمى الغايات، وهو بذلك لا يشذ عن الظّواهر الإنسانيّة واللّسانيّة التي لها قابليّة التّوزيع على وحدات صغرى في المستوى الواحد، وقابليّة الاندماج في وحدات كبرى حين الانتقال إلى مستوى أعلى، وبهذا أمكن لهذه الرّسالة أن تكتسب قيمتين أساسيتين هما: القيمة الفنّيّة والجماليّة، والقيمة الفكريّة والتّاريخيّة.

لقد انصب البحث على عدّة مصادر منها ما تضمّن المصطلحات المسرحيّة وأخص بالذّكر المعجم المسرحيّ لماري إلياس وحنان قصاب، ومنها ما حوى مسرحيّات وظفت في الدّراسة كمسرحيّة حنبعل لأحمد توفيق المدني، مسرحيّة بلال لمحمد العيد آل خليفة، مسرحيّة الطاغيّة لمحمد غمري، مجوعة تمثيليات الشاعر الزنجي وأخواتها لمحمد الأخضر السائحي، النّخلة وسلطان المدينة لعز الدين جلاوجي ،طاسيليا لعز الدين ميهوبي ، الهارب للطاهر وطار...

أمّا المراجع فقد عملت جهدي لكي أقتصر على الأهمّ منها لئلا يطول البحث ويتشعّب، ولقد تفاوتت في إفادة البحث فكان أهمّها جميعا: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغويّة تداوليّة، لعبد الهادي بن ظافر الشهري، والمسرح في الجزائر بجزأيه لصالح لمباركيّة، وفلسفة الجمال ونشأة الفنّون الجميلة لمحمد علي أبو ريان، وتطور البناء الفنّي في أدب المسرح العربيّ المعاصر لسعيد الورقي، والمتخيل المسرحيّ مقاربات لشعرية النص والعرض لعواد غواية علي، دون أن أنسى بدرجة أقل كتاب النّص المسرحيّ لشكري عبد الوهاب، وكتاب سيمائية براغ للمسرح الّذي ترجمه وقدّمه أدمير كوريه.

ولقد قسمت هذا العمل وفق نظام الفصول بحيث سبقها مقدمته ، ثمّ **مدخل** عنونته بـــ: الأدب المسرحيّ النّشأة والتّطور، ضمّنته تأصلات لفنّ المسرح، الأول معرفي عرضت فيه جملة من التّعاريف

والثّاني تاريخيّ حاولت من خلاله اختصار مسار المسرح عبر الحقب الزمانيّة، أما الثّالث فقد أبرزت من خلاله العناصر الفنّيّة للمسرحيّة.

ليليه **الفصل الأول** الّذي عنونته بـــ" استراتيجيّة الخطاب المسرحيّ ومعايره الجماليّة" وفيه تعرضت إلى مفاهيم الخطاب والاستراتيجية، وأطراف الخطاب والمعايير الّتي يقوم عليها مع تقديم أهم مقاصده مطبقا كلّ ذلك على جملة من النّصوص منها نص النّار والنّور لصالح لمباركيّة، نص النّخلة و سلطان المدينة لعز الدين جلاوجي، نص اللّثام لعبد القادر علولة.

و**فصل ثان:** عنونته بـــ: استراتيجيات الخطاب المسرحيّ إذ قسّمته إلى أربعة عناصر تناولت في العنصر الأول الاستراتيجية التّضامنيّة، وفي الثّاني الاستراتيجيّة التّوجيهيّة، وفي الثّالث الاستراتيجيّة التّلميحيّة، أما الرّابع فتعرضت فيه لاستراتيجيّة الإقناع، بيّنت من خلالهم آليات كلّ استراتيجيّة، مطبقا ذلك على تمثيليات محمد الأخضر السائحي المعنونة بـــ: الشاعر الزنجي وأخواتها التي تفاعلت فيها جملة من العناصر الأدبيّة وغير الأدبيّة.

ثمّ **فصل ثالث** عنونته بـــ: استراتيجيات عناصر التّكامل الفنّي في الخطاب المسرحيّ، فيه بيّنت الأنساق الدراميّة والتّركيبيّة والجماليّة، عاكسا من خلالها قواعد الاتّساق والانسجام فيه، مستخرجا جملة من العناصر المهمّة التي تكفل له التّكامل الفنّي، والعوامل الأساسيّة التي تصنع أفق التّوقع، مطبقا ذلك على بعض النّصوص المسرحيّة الجزائريّة كنص بئر الكاهنة لمحمد واضح، ونص مصرع الطاغيّة لمحمد غمري.

ففصل رابع عنونته بـــ: استراتيجيات تجلّي الظّاهرة الدراميّة في المسرح الجزائري، وفيه أبرزت جوانب الظّواهر الدراميّة في النّصوص المسرحيّة النّثريّة والشّعريّة، واقفا على مداخلها السيمائية وتوليفاتها اللّسانيّة وبعض ملامح الجمال فيها، مركزا على مسرحيّة بلال لمحمد العيد آل خليفة ومسرحيّة طاسيليا لعز الدين ميهوبي، لما فيها من جماليات تعكس تطور المسرح الشّعريّ الجزائريّ المعاصر.

و**فصل خامس** عنونته باستراتيجيات الالتزام وحركة النّقد المسرحيّ في الجزائر، حاولت من خلاله تقديم جوانب الالتزام في العمل المسرحيّ من نواح مختلفة، مدرجا عنصرا مهما وهو مسار الحركة النّقديّة المسرحيّة في الجزائر وما قدّمته للسّاحة المسرحيّة، مركز اعلى نص الهارب للطاهر وطار.

وتوصلت إلى نتائج أثبتها في خاتمة البحث مقدما من خلالها أهم النّتائج التي خرجت بها معتقدا أنني قدّمت شيئا لهذا الفنّ، في أطر كونت من خلالها مدوّنة للخطاب المسرحيّ الجزائريّ المعاصر من حيث استراتيجياته، والعناصر الفكريّة الجماليّة فيه.

وقد اعترضتني مشكلات حالت دون إنجاز عمل متكامل، منها شح المادة المعرفيّة التي تتناول المسرح الجزائريّ بالدّراسة والتّحليل وفق المناهج الحديثة، وكذا انعدام المصادر والمراجع العربيّة والأجنبية ذات الصّلة المباشرة بالموضوع ممّا استلزم بحثا دقيقا في المقالات وبعض الدّراسات الّتي تقاربه، كدراسة عمر بالخير المعنونة بـــ" استراتيجيّة الخطاب المسرحي الجزائري، ضف إلى ذلك صعوبة الحصول على النّصوص المسرحيّة، وبخاصة وأنّ الكثير منها لا يزال مخطوطا يتعذّر علينا في الكثير من الأحيان الوصول إليه، وقد حاولنا تجاوز هذه الصّعوبة على اعتبار أنّ المهم هي الأعمال الأدبيّة وما تقدمه من أفكار تثري السّاحة الثّقافيّة، وقد تغنينا هذه الأعمال عن الاحتكام إلى الذّات والانطلاق في البحث بموضوعيّة واتزان، لأنّ البحث في ميدان الأدب المسرحيّ يثير دائما الانطباعات الذاتيّة ؛ وهذا ما حاولنا تجنّبه تطبيقا للشروط المنهجيّة التي تفرض الموضوعيّة في التّقييم واستخلاص النّتائج.

وبعد فإن بلغت المقصد من وراء هذا العمل فالفضل لله سبحانه وتعالى أولا على توفيقه ونعمائه وللمشرف ثانيا على حرصه الشّديد من أجل إخراج هذا العمل بشكل جيّد بعيد عن كلّ إسفاف، وإن عجزت عن بلوغ ذلك فعزائي أني قدّمت شيئا للسّاحة النّقديّة الجزائريّة، ولا يفوتني أن أقدّم أسمى عبارات الشّكر والتّقدير إلى كلّ من قدّم لي يد المساعدة لإنجاز هذا البحث وأخص بالذّكر الأستاذ المشرف يوسف الأطرش، وكذا الأستاذ صالح لمباركيّة الذى بعث فينا حب الأدب المسرحيّ والتّنقيب عن مكامنه.

مـــدخـــــــــل

الأدب المسرحيّ النّشأة والتّطور

أولا: التّأصيل المعرفيّ للفنّ المسرحيّ.

ثانيا: التّأصيل التّاريخيّ للفنّ المسرحيّ.

ثالثا: التّأصيل الفنّيّ لعناصر المسرحيّة.

الأدب المسرحيّ النّشأة والتّطوّر

أولا: التّأصيل المعرفيّ للمسرح:

إنّ الخطاب المسرحيّ بوصفه واقعا فنّيّا، يفصح عن قيّمه الإبداعيّة والجماليّة في حياتنا الثقافيّة؛ يطرح إشكاليّة الهويّة من حيث الفهم والمفهوم، فكان من التّجليّات الفعليّة لحركيّة تطور الأنماط الحكائيّة في مختلف مراحلها، استجابة منطقيّة لمتطلبات الذّات الباحثة دائما عن أنماط جديدة للإبداع، فعدّ من وسائل التّبليغ القائم على عناصر فنّيّة، ومقومات إبداعيّة، قوامها كلّ من الواقع والخيال، متّخذا لذلك عدّة آليات فنّيّة من إيقاع Rythme ورقصDanse ، وديكورDécor ، وإضاءة Eclairage ... إلخ غايته في ذلك وصف الواقع النّاشئ في النّفس الباطنة، المتسرّب إليها عن طريق العالم الخارجيّ الموغل في النّفس الإبداعيّة[1] .

ولقد عرفت الحضارات القديمة الجذور الأولى لهذا الجنس الأدبيّ، ولأنّه علم وفنّ وأدب قوامه المبدع والممثّل Laceur و المتفرج Spectateur ، فهو من المفاهيم الصّعبة الّتي "لم يتفق على اصطلاح أو تقديم معنى محدد له"[2] فنّجد ابن منظور في "لسان العرب" قد أصّل له في مادة (س.ر.ح) بقوله:

سرح السّرح، الماء السّائل، والليث يسام في المرعى مع الأنعام، **وقال أبو الهيثم** في قوله تعالى: {وَلكم فيها جمال حين ترحون وحين تسرحون وَٱلۡأَنۡعَٰمَ خَلَقَهَاۗ لَكُمۡ فِيهَا دِفۡءٞ وَمَنَٰفِعُ وَمِنۡهَا تَأۡكُلُونَ} النحل الآية06، وقال سرحت الماشية أي أخرجتها بالغداة إلى المرعى وسرح الماعز نفسه إذا رعى بالغداة إلى الضّحى، وقال ابن كثير "حين تسرحون" حين غدوّها إلى المرعى[3]، ولفظة مسرح بفتح الميم مشتقة من الفعل "سَرَحَ" ويعني رعى، ومنه اسم المكان المرعى الّذي تسرح فيه الماشية وجمعه مسارح، فهي كلّمة مشتقة من لفظة "سَرَحَ" بإمعان أثناء حدوث العمليّة، وقد كانت تطلق على مكان رعي الغنم (القطيع) وعلى فنّاء الدار[4] .

---

(1) – ينظر/ عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص:16.

(2) – أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء للطباعة و النشر، ط1، 2001، ص:08.

(3) – ينظر/ ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2003، ماده (سرح).

(4) – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، مفاهيم و مصطلحات المسرح وفنّون العرض، مكتبة لبنان، ط1، 1997، ص: 423.

ومنه فالمسرح هو الفنّ القائم على المشاهدة والرّؤية، ودليل ذلك أصل اللّفظة في حد ذاتها فـــ Théâtre مأخوذة من الكلمة اليونانيّة Théatron والّتي تعني "مكان الرّؤية والمشاهدة"[1]، أمّا الدّراما Drama فهي مشتقّة من الفعل DRAM والّذي يعني فعل وصفه دراميّ Dramatique الدّال على كلّ ما يحمل الإثارة أو الخطر، تهتزّ له المشاعر وتتأثّر به العواطف "يثير عن طريق الصدفة ألوانا من الأحاسيس، مما يثيره مشهد عادي"[2].

أمّا في الاصطلاح فقد تعدّدت تعاريف فنّ المسرح، فهو حسب **"حنا الفاخوري"** عبارة عن رواية تمثيليّة تجري أحداثها على المسرح، يؤدّيها فئة من النّاس يحاكون ما يجري في مسرح الحياة[3]، وهو بذلك شكلّ من أشكال الفرجة قوامه الممثّلComédien/Acteur والمتفرّج Spectateur مجتمعين في مكان العرض فيقال مسرح "راسن"، مسرح "شكسبير"، مسرح " علولة"...إلخ.

أمّا المسرحيّة Théâtrale، فهي نصّ دراميّ يعرض في المسرح Théâtre، يتقلّد أدوار شخصياته ممثّلون يقومون بتأدية الفعل Acte ، وبهذا يكون مصطلح الدّراما Drama بمعنى المسرحيّة الّتي تقدم للجمهور في المسّرح، فتترك المخيّلة الفرديّة تنشط لتحتفظ بذلك الوجدان الجماعي، ليتمّ التّفاعل بين مغزاها ووعي الجماعة أولا، ووعيها الّذي يصبح كلا تغيب فيه الأجزاء ثانيا.

وقد عرّفها حسين رمزا بقوله" الدراما شكلّ من أشكال الفنّ القائم على تصوير الفنّان لقصة تدور حول شخصيات، تتورط في أحداث هذه القصة تحاكي نفسها عن طريق الحوار بين شخصيات، دون تدخل الفنّان بالشرح أو برواية ما حدث"[4]، وهو بهذا يلتقي مع **كيرا يلان** Kier Elan حينما وصف الدّراما "بأنها حالات تتأتي عن البساطة والسّكون، وأنّها سلسلة متصلة من الأحداث Events الّتي تحيط بالأشخاص داخل سياق متغير" ويستطرد مدللا على ما يقول "أن عالم" ماكبث" لا يتعين وفقا للحالة الأولية أو النهائية للأمور الّتي يشار إليها ولكنه يعين وفقا للتعاقب التام الّذي يتضمن الأفعال والأحداث والمواقع الدراميّة "[5].

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 423.

[2] – محمد زكي العشماوي: في النقد المسرحيّ والأدب المقارن، دار الشروق للطباعة والنشر (د،ت) (د،ط)، ص :56.

[3] – ينظر/ حنا الفاخوري:تاريخ الأدب الحديث، الدار اللبنانية للطباعة والنشر،بيروت، لبنان،(دط)، (دت)، ص: 186.

[4] – شكري عبد الوهاب: النص المسرحيّ، دار فلور للنشر، القاهرة، مصر،ط2، 2001، ص: 09.

[5] - – Keir Elan, The semiotics of théâtre and Drama Newyork, 1980.p 117

فالمسرحيّة تكاد تنفرد عن باقي الفنّون إذ إنّها تستدعي مجموعة من العناصر (اللّغة، اللون، الضوء الجمهور،....الخ) والّتي لابدّ أن تتكامل لتحقيق الغاية الأساسيّة من العمل المسرحيّ، وهي عمليّة التّواصل Communication[1]، معبّرة بذلك عن صوّر الحياة بوجهيها المشرق والعابس.

ثانيا :التّأصيل التّاريخيّ للمسرح:

يُرجع جمهور الدّارسين أنّ بواكر فنّ المسرحيّة بدأت في أغلب الأمر عند المصريين القدماء مستدلين في ذلك على استفادة الباحثين المسرحيّن العرب من اكتشافات البحوث الأثرية " الّتي دلت على وجود نصوص درامية في مصر، ليثبتوا أن المسرح أول ما نشأ في مصر القديمة، قبل نشوئه عند الإغريق، إلاّ أنه ظل في مصر القديمة مرتبطا بالدين، بينما انفصل المسرح الإغريقيّ عن الدّين، وعن المعبد فكتب له طول البقاء"[2] حيث تمثّلت عندهم أول الأمر في الأناشيد الدّينيّة تعظيما لألهتهم المجسّدة في الطّبيعة ومنها "ديونيوس" أو "باخوس" إله النّماء والخصب، لتتمثل بعد ذلك في الحفلات الّتي كانوا يقيمونها في مواسم الزّراعة Théâtre Rituel ، فأدوها شعرا حتى يتمكنوا من غنائها، ليتطوّر بعد ذلك إلى الفنّ المسرحيّ الراقيّ الّذي كان من أكبر نقلته أرسطو Aristole [384-322]، فنشأت الملهاة Comédie لتحاكي "الأراذل من الناس لا في كلّ نقيصة ولكن في الجانب الهزلي الّذي يثير الضحك من غير إيلام و لا إضرار"[3] ومن أشهر ما كتب في هذا الجانب كوميديا عنوانها" الضفادع" تهكّم فيها أرسطو بشخصيّة يوربيدس Euripide [4]، واضعا فيها الوحدات الثلاث Les troisUnités *.

أمّا التّراجيديا أو "المأساة" Tragédie فهي مركّبة من كلّمة " أغنية" وكلّمة " جدي" تركيبا مزجيا، وهي حسب أرسطو " محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة ملوّنة بألوان من التّزيين تختلف باختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ على يد أشخاص يفعلون لا عن طريق الحكاية والقصص، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[5]

---

[1] – ينظر/ حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1999، ص: 68.

[2] – المرجع نفسه، ص 10.

[3] – عمر الدسوقي: المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 1، 2003 ، ص: 195.

[4] – ينظر/ أرسطو طاليس: فنّ الشعر تحقيق وترجمة محمد عبده، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،مصر،1967، ص:5 /6.

* – الوحدات الثلاث حسب أرسطو هي: وحدة المكان/وحدة الزمان/وحدة الموضوع.أنظر ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحيّ ص:525- 526 -527.

[5] – عمر الدسوقي: المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، ص: 60.

ولـــ "ثيسبيس" thyspis [525–456 ق م] أسبقية إدخال التّمثيل إلى العرض، حيث اقتصر في بداية الأمر على الرّقص والأغاني Thétàtre Lyrique، ثم مثل "ديونيوس" Dionyos فكانت الكورسChoeur تشير إليه وهو واقف فوق الخشبة وبعدها أدخل الحوار بينه وبين الجوقة* "فكان الممثّلون يظهرون في هيئة البشر في نصفهم الأعلى، وصورة الماعز فيما بقي من جسمهم، مرتدين جلود الماعز في التّمثيل"[1].

وإن كان **يوربيدس** Euripide (484–406ق م) قد نوّع في الموضوعات واختار الشّخصيّات لإدارة الحوار، فإنّ الشاعر **أسخيلوس** Aschyle (525–456 ق.م) وضع أول مسرحيّة شعريّة و هي "الضاريات" سنة 490 (ق.م)، وفيها قلّل من دور الجوقة معطيا الحوار أهميّة كبرى وزاد من عدد الممثّلين إلى اثنين بجانب الفرقة، الّتي قدّمت أعمالا متنوّعة مدّة طويلة إلى أن ظهر الشّاعـــــر **سوفوكلّيس** sophocle (496–406 ق.م)، حيث أضاف ممثّلا ثالثا ممّا ساعد على تقوية جانب التّمثيل على الغناء فكان له فضل زيادة الجوقة إلى خمسة عشر فردا بعدما كانوا اثني عشر[2]، ولمّا عرف اللاتينيون المسرحيّة اليونانيّة قلّدوها وحاكوا خصائصها، فنشأ المسرح اللاتيني منتصف القرن الثّالث قبل الميلاد وكان من أعلامه في الملهاة **بلوتس** Plotouss [ت984ق.م] وفي المأساة **سينكا** Seneca * (2ق م–66م)، فكان له كبير الأثر في المأساة الأوروبيّة فيما بعد ولا سيما الإنجليزيّة منها.

أمّا في العصور الوسطى (456–1453) فقد اتخذت المسرحيّات طابعا دينيّا Théàtre Religieux تقليدا للمسرحيّات اللاتينيّة من جهة، وسيطرت الكنيسة على كلّ نواحي الحياة من جهة أخرى، فغدت بذلك المسرحيّات تستمد موضوعاتها من الدّيانة المسيحيّة، بغية تقريب قصص التّراث إلى أذهان النّاس "خاصة وأنّ جمهرة الغرب آنذاك أميّة لا تقرأ"[3]، ليقتبس منها الأوروبيون موضوعات لأعمال تمثل خارج الكنيسة في الأعياد الدّينيّة.

وغداة عصر النّهضة رجع الأوربيّون إلى مورثهم القديم "اليوناني" فأحيوه مستمدين منه عناصر التّمثيل، ليبرز المسرح الكلاسيكيّ في القرن السّابع عشر يحاكي طبيعة الفترة، فكان الاهتمام بالصّراع الدّاخلي للشخصيات بسبب أبعاد الأفراد النّفسيّة والاجتماعية والعقليّة، يليه المسرح الرّومانسيّ، وفيه

---

* الجوقة مجموعة من المؤدين يتحدثون ويتحركون كمجموعة واحدة بانسجام، ينظر ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي،ص 163.

(1) – محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنّية للدراما، دار النهضة للطباعة و النشر، الفجالة، القاهرة، ط1 (د.ت)، ص:10.

(2) – ينظر/ عيسى خليل محسن الحسيني: المسرح، نشأته و آدابه ،دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص: 74.

* – ولد سينيكا بمدينة قرطبة بإسبانيا ، فيلسوف روماني، استوحى مبادئ الفلسفة من الرّواقيين، كان مربي نيرون ثمّ مستشاره في الحكم ، أنظر / المنجد في اللغة والأعلام،ص: 387.

(3) – عمر الدسوقي: المسرحيّة، نشأتها وتاريخها و أصولها، ص :6.

برزت الميلودراما Mélodrame "حيث حظيت بذيوع كبير خاصة في الحقبة الفيكتوريّة المبكرة وهي- أي الميلودراما-تجتذب المشاعر نحو تلك الانفعالات الحزينة و التّعاطفيّة قبل أن تتقدم فيما بعد نحو النّهاية السعيدة للأحداث"[1] فتبلورت في فرنسا كجنس دراسيّ له أعرافه موجّه لعموم الشّعب[2].

وبظهور المذهب الواقعيّ لجأ هذا الفنّ إلى علاج مشكلات الشّعب، خاصة الطّبقة الدّنيا منه "فنّقلوا ما تزخر به تلك الحياة إلى المسرح ليراه الناس"[3]، ومع مرور الوقت برزت أشكال مسرحيّة متنوعة منها "المسرح الحر" Théâtre libre في القرن التّاسع عشر الّذي أسّسه **أندريه أنطوان** Andrei Antoine [1858-1943] غايته في ذلك التّحرر من التّقاليد والأعراف المسرحيّة، وكذا من المؤسسات الرّسميّة والتّوجه إلى الجمهور، وأشهر من كتب في هذا الاتجاه السويدي **أوغيست ستراندبرغ** A. Strindberg [1849-1912] والنرويجي **هانريك إيبسن** H. ibsen [1827-1902].

وفي القرن العشرين ظهر نوع جديد من المسرح، أطلق عليه أصحابه اسم "مسرح العبث" Théâtre de l'absurdité "بأسلوبه الخاص ولغته ووسائله الأدائيّة"[4]، فألّف رائده **صاموئيل بيكيت** S. Beckette مسرحيّة "في انتظار غودو" عام 1953، وكتب **هارولد بينيتر** H. Pinter سنة 1957 مسرحيّة "الغرفة".

وفي الرّبع الأخير من القرن الماضي، ظهر نوع جديد من المسرح سمي بـــ "مسرح الحياة اليومية" Théâtre de quotidien يحاكي المجتمع الصناعيّ وقد برز فيه كلّ من فرانتر كروتز F. Krotez و"**بوتوشتراوز**" B. Strauss ونظرا لأصله الأوروبي وارتباطه الوثيق بنمط الحياة، فقد انحصر نشاطه داخل أوروبا دون سواها. [5]

وهكذا كلّما حدث تغير في بنى المجتمع لحقه تغير في طريقة الكتابة الدراميّة، ليشهد هذا الفنّ قفزات نوعيّة في شكلّه ومضمونه، فهو لم يعتمد على بعث القديم وحده، وإنّما اعتمد على امتزاج الثّقافات الأوروبيّة امتزاجا معرفيّا عقليّا وحسيّا ذوقيّا، وهذا محاولة لفهم موقف الإنسان وحجمه عبر مختلف الأزمنة.

---

[1] – جيلين ويلسون: سيكولوجية فنّون الأداء، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنّون والآداب، الكويت، حزيران، 2000، ص: 240.

[2] – ينظر/ ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 497.

[3] – دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحيّة و نماذج من أشهر المسرحيّات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1999،ص:25.

[4] – محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله و اتجاهاته، ص: 135.

[5] – ينظر/ ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 413.

المسرح في الأدب العربيّ:

لم يعرف الأدب العربيّ القديم فنّ المسرحيّة، ولا فنّ التّمثيل كما هو معروف في العصر الحديث وذلك لعدة أسباب أهمها: إن هذا الفنّ يتنافى والعقليّة العربيّة القائمة على معتقدات تتضارب والأفكار الّتي يحملها فنّ المسرح، كما أنّهم يرون أنّ أدبهم الغنائيّ يغنيهم عن أدب المسرح، ضف إلى ذلك فإنّ للطبيعة العربيّة ذات الطابع الصّحراوي سلطتها، فهم غير مستقرين في مكان قار فحياتهم حلّ وترحال وفنّ المسرح يتطلّب الاستقرار.

ولكن لو تأملنا الحياة العربيّة لوجدنا شيئا من ذلك، فبدخول العرب مصر واعتناق أهلها الإسلام أثّروا في الفاتحين فكتبوا في هذا الفنّ، بيد أنّه لم يتطور كما تطور عند بقيّة الأمم؛ أما شيعة الشّام فهم يمثلون مقتل الحسين "وذلك بقصة تبدأ بخروجه من المدينة إلى أن قتل في كربلاء، وكانت القصة تمثل في ساحة واسعة ضربت فيها الخيام، واتشحت بالسواد، ويقوم شيخ يثير شجون الناس بذكر ما لاقاه الحسين وآله في نغم حزين يهيج العواطف، و يستدر الدموع".[1]

وإلى جانب هذه التّمثيليات الدينيّة، فقد شهدت البلاد العربيّة في القرن السادس الهجري وفود شكل من أشكال الفرجة، قريب من فنّ المسرح اصطلح على تسميته بـــ "خيال الظل" Théâtre D'ombre وهو عرض يتألّف من موسيقيين ومحركي عرائس، ومنصّة تنصب في ساحة عامة عليها شاشة بيضاء وراءها مصباح، بينهما عرائس تبدو على شكل رسومات تتحرّك وتتحاور، متناولة الأوضاع السياسيّة والاجتماعية السّائدة آنذاك.[2]

وقد دلّت كتب الأدب العربيّ على أنّ **ابن دانيال الكحال** المتوفي نحو سنة 710 هـــ* هو أشهر من ألّف روايات لخيال الظّل، مبتدعا فيه نمطا جديدا وهذا ما يظهر في "طيف الخيال وغريب وعجيب" وقد ازدهر هذا الفنّ في مصر خلال الحكم الفاطميّ، سجّل فيه أصحابه دقائق الحياة الاجتماعية والسياسيّة

---

[1] – عمر الدسوقي: المسرحيّة تاريخها و نشأتها و أصولها، ص: 06.

[2]– ينظر/ مختار السويفي: خيال الظل والعرائس في العالم، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، ط1 ، 1967، ص : 155-156.

*– ابن دانيال الموصلي الملقب بالكحال ولد بالموصل سنة 1238م و توفي في 1311 م انتقل إلى مصر أيام الظاهر بيبرس، مارس الطب وتخصص في طب العيون، لذا لقب بالكحال، لتكحيله العيون، ممتهنا الطب نهار، ومقدما لعبة خيال الظل ليلا، من تمثيلياته [طيف الخيال/عجيب و غريب/المتيم و الضائع اليتيم].أنظر مختار السويفي،خيال الظل والعرائس في العالم، ،ص :155.

لينتشر بعد ذلك في ربوع الجزيرة العربيّة، وامتدّ مع الفتوحات الإسلامية إلى إفريقيا فعدّه الدّارسون النّموذج المتكامل للمسرحيّة العربيّة[1] .

ونظرا للتّضييق الّذي مارسه العثمانيّون على هذا الفنّ، فقد ضعف واندثر ليحل محلّه فنّ آخر من جنسه وهو "القرقوز"** Karagoz، إلاّ أنّه يختلف عنه شكلا ومضمونا، كما أنّه لا يحمل أيّ قيّم فنّيّة "فلم يكن للتمثيليات الّتي كان يقدمها الأراجوز أية قيمة من الناحية الفنّية، أو من النّاحية الأدبيّة وكانت تخلو في معظمها من أيّ مضمون اجتماعيّ أو التّعبير عن فكرة هادفة، و لم يكن يقصد بها إلاّ التّسلية والإضحاك الرّخيص، وسماع التّعليقات بقصد السّخريّة من بعض الشّخصيّات والهزء بها"[2] .

وفي العصر الحديث، وبتأثير الاتصال بين الأدبين العربيّ والغربيّ، ظهر فنّ المسرحيّة في سوريا نحو منتصف القرن التّاسع عشر، وكان أوّل من أدخله إلى البلاد العربيّة **مارون النقاش** (1817/1855)[3] حيث ترجم بعض المسرحيّات الأوروبيّة للتّمثيل، ومن أبرزها مسرحيّة "البخيل" **لـــ موليير** Molière (1622-1673) قدّمها في بيته مع أصدقائه سنة 1849، ولما استقرّ بنى مسرحا صغيرا لهذا الغرض ورافقه كلّ من **خليل القباني**، و**سليم النقاش** وأدخلوه بعد ذلك مصر، وبتشجيع من **الخديوي إسماعيل** كوّن **سليم النقاش** فرقة وقام بالتّمثيل في الإسكندريّة ليلحق به **أديب إسحاق** مقدّما معه مسرحيّة "أندروماك" للفرنسي **راسين** Jean Racine (1639 -1699) ليشتركا بعد ذلك في تأليف المسرحيّات وتمثيلها؛ لينتقل بعدها المسرح المصريّ إلى طور جديد بقدوم **خليل القباني** وفرقته المسرحيّة من دمشق إلى مصر، سالكا مسلكا مغايرا إذ اتّجه إلى النّصوص التّاريخيّة فعرض عدّة مسرحيّات أهمها:"عنترة" "هارون الرشيد"، ليتطور المسرح بعد ذلك على يد كلّ من توفيق الحكيم و أحمد شوقي.

وبعد كلّ من الشّام ومصر، انتقل المسرح إلى المغرب العربيّ فعدّ كلّ من الكاتب الليبي عبد الحميد المجراب، والشاعران أحمد قنابة و إبراهيم الأسطى عمر في مقدمة الرّعيل الأول من رجالات المسرح.

---

[1] – ينظر/صالح سعد: تقاليد الكوميديا الشعبية، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، القاهرة،مصر، 1994، ص:73 .

** – القرقوز لفظة تركية تعني "ذو العين السوداء".وهوشخصية تاريخية ، أحد وزراء السّلطان مراد الثاني،أنظر ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحيّ ، ص: 191.

[2] – مختار السويفي: خيال الظل و العرائس في العالم، ص: 171.

[3] – ينظر/ عمر الدسوقي: المسرحيّة، النشأة و التطور، ص :14.

المسرح في الجزائر:

إذا سلّمنا بأنّ تطور الأدب التّمثيليّ عند كلّ شعوب العالم و ليد جهود متواصلة ومتعاقبة، فإنّنا لا نعدم وجود إرهاصات لهذا الأدب في الجزائر أسوة ببقيّة البلدان العربيّة، إذ يذهب العديد من الباحثين في هذا الفنّ إلى أنّ ظهوره في المغرب العربيّ يرجع إلى العهد الرومانيّ، مستدلين في ذلك بالآثار الّتي تؤكد وجوده كهيكلّ أو كبناء، غير أنّنا لم نعثر على أيّ نصّ من شأنه أن يطلعنا على مقومات هذا الفنّ و أغراضه في تلك الحقبة، حتى وإن لقي هذا الفنّ ترحيبا من طرف بعض المؤيّدين له من أمثال" الملك البربري "يوبا الثاني"* والّذي كان شديد الاهتمام به فشيّد له المسارح، خاصة في منطقة كيساريا** فكان له فضل كبر في رعاية الأدب في عهده وكان شديد الاهتمام بالمسرح، فأقام مسرحا بمدينة شرشال... وألّف كتابا حول تاريخ التمثيل"[1] .

ولكن الملفت في هذه الحقبة، أنّ البربر لم يقبلوا الثّقافة الرّومانيّة فلم ينبهروا بما شيّدوه من هياكل مسرحيّة، كونهم يرون فيها غزوا صارخا يتعارض وقيّمهم، فنّبذوا كلّ ما هو غريب عن ثقافتهم ورغم كلّ هذا العزوف إلاّ أنّ جذوته لم تنطفئ، بل اتّخذ أشكالا متعدّدة وبقيّ يسري في طيات السّنين المتعاقبة وصولا إلى العصر الحديث الّذي أذكاها في أشكال مختلفة، حيث يقول أبو القاسم سعد الله "أن المسرح جديد كلّ الجد على الجزائريين، ولقد كان عندهم من المسرح ما يسمى بالكركوز، لكن الفرنسيين ألغوه سنة 1840، بدل أن يطوروه ويهذبوه"[2]، فشيّدوا مسارح لهم لنشر ثقافتهم وتسليّة جنودهم "سيرا على خطى نابوليون"[3]،في ربوع الوطن عرضوا فيها إنتاجهم.

وبالمقابل نجد في الشّارع الجزائريّ حركية لهذا الفنّ، ممثّلا في مسرح الحلقة، أو المسرح الجوّال Théâtre Ambulantوهو شكلّ مسرحيّ بدائيّ يدخل ضمن الثّقافة الشّعبيّة[4]، يتجوّل في الأسواق والأماكن العامة، بل وحتى في الحفلات الّتي تقام بالزّوايا، يعتمد أصحابه في ذلك على مهرج يدعى المسيح، ومسرح الحلقة "يتكون من فنّانين يقدمون حكايتهم، وأساطيرهم، يساعدهم في ذلك بهلوانيون،

---

*- ملك بربري، و لد سنة 50 ق م، و توفي سنة 18م، أنظر عبد الرحمن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج1، ط4، دار الثقافة، بيروت 1980، ص:86.

**- كيسار، اسم بربري أطلق على مدينة شرشال.

[1] - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972، ص:10.

[2] - أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ، دار المغرب الإسلامي، ، بيروت، لبنان، ج5، ط1، 1998، ص: 410.

[3] - يوسف نجم: المسرحيّة في الأدب العربي الحديث (1847-1914) دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص: 18.

[4] - ينظر/ سعاد خضر محمد: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العربيّة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1967، ص :54 .

وموسيقيون، وقد يشركون معهم الجمهور"[1]، وقد أقرّ **محي الدين باش تارزي** في مذكراته أنّ هذا النّوع أقرب الأشكال إلى فنّ الدّراما، لما يتوفّر عليه من عناصر أساسيّة بتطلّبها هذا النّوع من الفنّ يحوي عناصر المتعة والتّسلية le Plaisir، كانت تقدم في شوارع الجزائر بمناسبة بعض الأعياد الدّينيّة[2]تحمل الإرهاصات الأولى لظهور فنّ المسرح في الجزائر ولكن سرعان ما وُئدت من عدّة أطراف أهمها:

1.المستعمر الّذي وجد فيها تحريضا لوجوده في الجزائر فتصدى لها ومنعها من تقديم عروضها.

2.الحركات الإصلاحيّة الّتي وجدت هذا الفنّ يحمل أوهاما وخرافات تضلل عامة الناس.

وإذا عدنا إلى التّاريخ الفعليّ للحركة المسرحيّة في الجزائر، فإنّنا نجدها مرتبطة الأوصال برجال الثّقافة الفرنسيين الّذين خططوا لنشر أساليبهم الاستعماريّة، فأسّسوا لذلك مسارح هدفها تقديم عروض ظلّت وقفا على جنودهم وعائلاتهم، ثمّ توسعت للأوروبيين واليهود ترغيبا فيهم للاستقرار في الوطن المحتل، وبمقابل ذلك راح الجزائريون يفقدون الثّقة في كلّ ما هو فرنسيّ مهما كان[3]، وما يلاحظ على هذا الفنّ في الجزائر أنّه متفرّع إلى:

1/ المسرح الاستعماريّ: شهد هذا القرن حملة استعماريّة شرسة، حاول أصحابها طمس معالم الدّول المستعمرة، موظفين في ذلك كلّ وسائل العبوديّة، فتفتحت قرائحهم الأدبيّة والفكريّة، وقد أكّد **صالح لمباركية** أنّ الجزائر أوحت للكتّاب الفرنسيين بما لا يقل عن ثلاث وأربعين مسرحيّة ما بين [1830-1925]، فألّف **موكيرو** Moucero مسرحيّة بعنوان "عبيد الجزائر" عرضت عام 1830، كما ألّف **ريبولي** Ribouler مسرحيّة تدور حول الزّواج عرضت سنة 1830، وألّف **لينمورواند** "ريح السيمون" عرضت سنة 1920، وغيرها من المسرحيّات الّتي أوردها **شارل تيلبار** Charle Tailliart في كتابه الجزائر في الأدب الفرنسيّ، و هي كلّها أعمال مسرحيّة "مرتبطة بالزّمن الّذي مثلت فيه أحداثها آنية دعائية، غرضها الإعلام و التشهير"[4]، ممّا جعل الجزائريين يفضلون الانعزال والاغلاق على أنفسهم ورفض كلّ دخيل يمتّ صلة بفرنسا خوفا من رياح التّغيير، فبقي المسرح الفرنسيّ بعيدا عن الجزائريين

---

[1] – ينظر/ علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص :60.

[2] – أحمد منور: مسرح الفرجة و النضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005، ص :9.

[3] – ينظر/ مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية، وحدة الرغاية،الجزائر، (د.ط)، 1982، ص: 10-12.

[4] – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972، ص: 25/24.

وبالتّالي فمقاطعته ضرب من ضروب المقاومة، للمحافظة على الموروث الدّينيّ والتّاريخيّ، بل وحتى الاجتماعي.

2/ المسرح العربي: ترجع بوادره إلى منتصف القرن التّاسع عشر، ردا على أعمال المستعمر الغاشم فكانت الخطوات تتوالى تباعا، ممّا مهّد لحركة مسرحيّة جزائريّة، بدأتها فرق وجمعيّات مهّدت بقدوم المسرحيّين العرب إلى الجزائر، تزامنا مع الحركات الفكريّة العالميّة "فكان من الواجب أن تنشأ إلى جانب تلك الموسيقى الأندلسية موسيقى أخرى شعبية تعبر عن انفعالات النفس الجزائرية، أضف إلى ذلك تلك المونولوجات العصريّة الّتي أخذت تظهر في الآونة الأخيرة مقتبسة أنغامها من الموسيقى المصريّة أو الأوروبية، وقد أنشأ "باشطارزي" و"رشيد القسنطيني" عدّة قطع في انتقاد العادات المحلية الفاسدة ومحاربة البدع والضلالات"[1]، فتوالت العروض المسرحيّة في ربوع الجزائر لتحقق القفزة النّوعيّة لهذا الفنّ الدراميّ بزيارة أول فرقة مسرحيّة عربيّة في البلاد؛ يقودها الفنّان اللّبناني "جورج أبيض"-1959 1880" أواخر صيف 1921، فكانت العامل الحقيقي لبدء النّهضة المسرحيّة في الجزائر[2]، حيث قدّمت مسرحيتين بالفصحى هما "ثارات العرب" و"صلاح الدين الأيوبي" **لنجيب حداد** في كلّ من وهران والجزائر العاصمة وقسنطينة واللافت للنّظر أنّها لم تلق الرّواج اللازم، وقد أرجع الدّارسون ذلك إلى أنّ الجزائر في هذه الفترة لم تعرف حركة مسرحيّة مزدهرة بعد[3]، كما أنّ الجمهور لم يتقبل اللّغة الفصحى وذلك لجهله وأمّيته[4].

وعقب رحيل فرقة جورج أبيض، بدأت الحركات الثّقافيّة الجمعويّة تنشط مستلهمة أعمالها من أعمال المصريين واللّبنانيين، فبرزت في السّاحة الفنّية الجزائريّة ممهّدة لتشكيل فنّ دراميّ جزائريّ محض ومنها على سبيل المثال لا الحصر "جمعية المطربية"* و"جمعية المهذبية"** لتتوالى الإبداعات في ربوع

---

(1) – أحمد توفيق المدني: كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984 ، ص: 367/366.

(2) – ينظر/ محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخا ونضالا، المسرح الجزائري، في عهديه الاحتلال والاستقلال، وزارة الثقافة،الجزائر، ج2، ط2، 2009، ص: 13.

(3) – ينظر/ مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري ، ص: 14.

(4) – بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، (د.ت)(د.ط)، ص: 13.

*– ج المطربية، جمعية ثقافية جزائرية أسسها اليهودي ناطوان إيدمون بافيل (1877–1928)، سنة 1911 ضمت اليهود لتتوسع لتضم الجزائريين، ترأسها محي الدين باشطارزي سنة 1928، بعد موت مؤسسها.

**– أنشأها الطاهر علي الشريف، سنة 1921، مهدت للتمثيل العربي في الجزائر، أبدع من خلالها مؤسسها عدة أعمال مسرحيّة أهمها "الشفاء بعد العناء" "قاضي الغرام".

الوطن، متحديّة كلّ المعوقات إلى سنة 1926 أين ظهرت مسرحيّة "جحا" لعلالو، الّتي عدّها النّقاد أوّل مسرحيّة مكتملة الأجزاء[1]، لتكون هذه المرحلة تمهيدا لمراحل مختلفة أبرزها:

المرحلة الأولى: [1926/1932] مرحلة الهواة:

شهدت المسرحيّة في هذه الفترة انطلاقة مع بعض الهواة الّذين قدموا مسرحيّات واقعيّة اهتمت بواقع الشّعب وبالمقاومة السياسيّة، ومن أشهر كتّابها **علالو ودحمون** اللّذان كرّسا جهودهما لإقامة الرّكائز الأولى للمسرح في الجزائر، إضافة إلى **رشيد القسنطيني** "الّذي عدّ من مؤسسي المسرح في الجزائر"[2]، كما عرفت هذه الفترة زيادة نشاط الجمعيّات فبرزت جمعيّة المدية جمعية العاصمة جمعية الشبيبة الإسلاميّة...إلخ متّخذين من التّراث الجزائريّ مادّة لأعمالهم الدراميّة.

المرحلة الثانية [1932/1993] مرحلة البحث عن الذّات:

وفيها أدرجت الفرق المسرحيّة الواقع السياسيّ والاجتماعيّ الّذي يعيشه الجزائريون، مستلهمة منها موضوعات لأعمالهم الدراميّة، فقدم **رشيد القسنطيني** عدّة أعمال منها [**بوسبسي/ باب الشيخ/لونجة الأندلسية**]، كما تأسست في هذه المرحلة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، سالكة مسلكا دينيا لتوعيّة وإرشاد الشّعب، "فعرضت مسرحيّات عديدة منها "**عمر بن الخطاب**" و"**بلال**" وهي مسرحيّة شعريّة لمحمد العيد آل خليفة سنة 1930 "[3]

المرحلة الثالثة: [1936/1946] مرحلة المصاعب:

وهي فترة الحرب العالمية الثانيّة، وفيها حدث انقطاع بين المسرح والجمهور لتزايد الرقابة الاستعماريّة، فعدّت أقل أهمية من المرحلة السابقة، على اعتبار أنّها لم تعالج هموم الجزائريين، إذ اعتمد كتّابها على التّرجمة والاقتباس، لأنّ السّلطات الفرنسيّة عملت على إفشال مسعى المسرح الجزائري فأغلقت المسارح فارضة رقابة على كلّ العروض، ورغم هذا الخناق إلاّ أنّ المسرحيّين الجزائريين حاولوا الخروج من هذه الورطة بالاقتباس من التّراث الفرنسيّ، ومن رواد هذه المرحلة: "**مصطفى كاتب**" و"**محمد التوري**" اللّذان أعادا عرض بعض الأعمال النّاجحة كأعمال **باشطارزي** "ما ينفع غير الصح"

---

[1] – ينظر/ محمد منور: مسرح الفرجة و النضال في الجزائر، ص: 11-12.

[2] – جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر (د.ط)، 2001، ص: 40.

[3] – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972، ص: 90.

ومسرحيّة "الثلاثة" **للشيخ البشير الإبراهيمي** "[1]؛ ورغم تشديد فرنسا الخناق على الجزائريين إلاّ أنّ جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين حاولت كسر هذا الجمود بتقديم أعمال ذات نوعيّة إصلاحيّة، لبعث القيّم الدّينيّة والأخلاقيّة والثّقافيّة .

المرحلة الرابعة [1955/1946] مرحلة الاستفاقة:

بعد سنة 1945 شهد المسرح استفاقة نسبيّة، إذ تأسست فرق رسميّة قدمت أعمالا غنيّة بالقيّم الدّينيّة والاجتماعيّة و الوطنيّة، فقدّم أحمد توفيق المدني "حنبعل" محمد الصالح رمضان "النّاشئة المهاجرة" "الخنساء"، عبد الرحمن ماضوي "يوغرطة".

وبغية استدراجهم لصفها عملت فرنسا على تخفيف الخناق على المسرحيّين الجزائريين، فقامت سنة 1947 بتعيين **"محي الدين باشطارزي"** مديرا للمسرح بقاعة الأوبرا **ومصطفى كاتب** مساعدا إداريا له، كما أدار **رضا حوحو** جمعية المزهر القسنطينيّ للموسيقى والتّمثيل آنذاك، لبث الرّوح الوطنيّة بين صفوف الشّعب بغية الاتّحاد والمقاومة [2].

– المرحلة الخامسة [1962/1955] مرحلة النّشاط والهجرة:

في هذه المرحلة حملت الفرق المسرحيّة شعار الدّعاية للثّورة خارج الجزائر بغية نقل الواقع الّذي كثيرا ما تسترت عليه فرنسا، فقامت فرقة جبهة التحرير الوطني سنة 1960 بـــ "جولة فنّية إلى كلّ من الصين، الاتحاد السّوفياتي دامت خمسة وأربعين يوما، تم خلالها تقديم عروض غنائيّة ومسرحيّة "كمسرحيّة الخالدون" لعبد الحليم رايس والّتي حضرها الوزير الأول الصّيني "شوان لاي" [3].

كما ظهرت مسرحيّات أخرى كـــ " دم الأحرار" "أبناء القصبة" **لعبد الحليم رايس،** " نحو النّور " **لمصطفى كاتب،** "دم الحب" "الشبكة" "الكوخ" **لولد عبد الرحمن كاكي،** وكلّها أعمال تصبّ في مجال الثّورة الجزائريّة، معرّفة بها مدوّلة لقضيّتها، منها ما كتب باللّغة الفرنسيّة حيث "عالجت مواضيع كفاحيّة وإن اختلفت فيها أساليب العرض عن أختها العربيّة، إنّها مسرحيّة تعد في نصاف المسرحيّات العالميّة من حيث مستواها الفنّي، وقيمتها الجماليّة الرّفيعة، أنّها مسرحيات متأثّرة بتقاليد المأساة اليّونانيّة إلى جانب

---

[1] – موسى حمومي: تاريخ المسرح الجزائري، مجلة الثقافة، عدد 87، ماي/جوان 1985، ص: 237.

[2] – ينظر/ عز الدين جلاوجي: النص المسرحيّ في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، مطبعة هومة ، الجزائر، ط1، 2001، ص: 47.

[3] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشأته و تطوره، منشورات التبيين الجاحظية،الجزائر، ط1، 1998 ، ص: 86.

تأثرها بالمسرح الفرنسي الزاخر"[1]، فهي إذا لم تكن بمنأى عن واقع الجزائريين بل ناضلت مع زميلاتها المكتوبة بالعربيّة، موظّفة التّاريخ مُدينة الاستعمار، داعيّة وبكلّ جرأة إلى استهجان جبروته و طغيانه فكانت بحق مسلكا من مسالك الدّعوة للثّورة، بل وزّودتها بكلّ مقوّماتها.

المسرح الجزائريّ بعد الاستقلال:

بعد تحقيق الاستقلال كان لابد للمسرح الجزائريّ، أن يتّخذ لنفسه مسارات جديدة على غرار الفنّون الأدبيّة الأخرى، لمواصلة درب التّحرر التّام فاتّخذ لنفسه أدوات للرفع من قيمته الفنّيّة وتحقيق مبادئ الثّورة الوطنيّة عبر مراحل نوجزها كما يأتي:

المرحلة الأولى [1962/1972] مرحلة الهيكلّة:

مع استقلال الجزائر عاودت الفرق المسرحيّة الظّهور في مختلف المدن وبشكل أكثر تكثيفا ممّا سبق وأبرز ما ساعدها على ذلك تأميم المسرح بمقتضى المرسوم رقم: 63/12 المؤرخ في: 8 جانفي 1963 حيث بموجبه شهدت الحركة المسرحيّة قفزة نوعيّة فبرز الأديب "**محمد بودشيشة**" في مجال الكتابة الاجتماعيّة مؤلفا ما يربو عن عشرين نصا تعدّدت عناوينها فنجد "المغص واللعبة" و "وفاة الحي الميت" و"الصعود على السقيفة "البواب"؛ وقد طرحت في هذه المرحلة الموضوعات الاجتماعيّة بغية إصلاح ما أفسده المستعمر، من مثل قضايا المرأة، العمل والبطالة، التّقرب من الأولياء...إلخ. فبرزت أعمال مست هذا الواقع كـــ: "الغولة" **لرويشد** الّتي عالج فيها ظاهرة البيروقراطيّة وما ينتج عنها من مضار كما سلك **ولد عبد الرحمن كاكي** المسلك نفسه بغية منه إخراج الجزائريين من نفق الأوهام والخرافات الباليّة خاصة ما تعلّق بالأولياء الصالحين لذا نجده قد "لعب دورا رائدا في الحركة المسرحيّة الجزائرية بأعماله ذات الطّابع الخاص والمتميّز باستلهامه الأساطير الشّعبيّة ليعالج من خلالها القضايا الشّعبية"[2]، كما برز في هذه المرحلة الفنّان "**رويشد**" الّذي تألّق بفضل أسلوبه الخاص فاتّخذ من الفكاهة مسلكا يربطه بالجمهور، فهي على حد قول محمد بن قطاف "لا تضحك الجمهور فحسب بل تجعله يضحك على نفسه، فيكتشف نفسه وموقعه في المجتمع"[3]، فقدّم عدّة أعمال أهمها: "**حسن طيرو**" "**الغولة**" "**البوابون**"[4] ، ليحذو حذوه "**كاتب ياسين**" تاركا بصماته على الفنّ الدّراميّ الجزائريّ، ومن أعماله

---

[1] – سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان،(دط)، 1967، ص :61.

[2] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص: 92.

[3] – بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، ص:25.

[4] – ينظر/ أحمد بوكروح: ملامح المسرح الجزائري ، ص: 32/28.

الخالدة نذكر "صاحب النّعل المطاطي" "الجثة المطوقة"، وقد استعان بعض المسرحيّين بفنّ الغناء، قاصدين الإثارة والتّشويق، ومن هؤلاء **"باشطارزي"** حيث أدخل في اعماله الدّراميّة أغاني وطنيّة تثير حماسة الجماهير منها "بني وطني" "أفق يا بن الجزائر" "صوت الجزائر" " معرفّناش أش من طريق نخذو" كما ترجم بعض الأعمال العالميّة إلى العاميّة كي يقرّ بها إلى عموم الشّعب ولا تقتصر على النّخبة فقط ومن ذلك مسرحيّة البخيل للكاتب الفرنسيّ **"موليير"** Molière الّتي أعطاها اسم "الشحاذ".

ونظرا لغزارة الإنتاج برزت المسارح الجهويّة في كلّ من عنابة، قسنطينة، وهران، بلعباس، ملبيّة أذواق المتفرجين فأثرت السّاحة الفنّية بعديد الأنشطة ذات الطّابع الدّراميّ .

المرحلة الثانية [1982/1972] مرحلة الركود:

تعدّ هذه المرحلة امتدادًا لسابقتها حيث تمّ تطبيق سياسة اللامركزيّة سنة 1972 ، فمالت معظم الأعمال إلى انتقاد الواقع الاجتماعيّ، فبرزت ظاهرة التّأليف الجماعيّ Création Collective، مع الخوض في تجارب مسرحيّة خاصة بالأطفال وفتح مسارح مستقلّة في المدن الأخرى، ممّا أنعش الفنّ المسرحيّ إلاّ أنّه سرعان ما فتر بسبب قلّة الدّعم الماديّ وتشتّت المواهب فعرف حالة من الضّعف والرّكود[1]، أدى به إلى إعادة عرض الأعمال السّابقة فقدم كلّ من:

-المسرح الوطني بين [1973-1982]: قدم ستّ عشرةَ مسرحيّة منها **"بوحدبة"** لمحمد النوري "يا ستار أرفع الستار" لأحمد بن قطاف[2].

-المسرح الجهوي قسنطينة بين [1974-1982]: قدم تسع مسرحيّات منها "الطمع يفسد الطبع"، "بدر البدور"، "الرفض" وغيرها[3].

-المسرح الجهوي بوهران [1972-1982]: قدم سبع عشرة مسرحيّة منها "القراب والصالحين" لولد عبد الرّحمن كاكي، "الأقول" ، "حمق سليم" لعلولة و غيرها ، كما خاض تجربة مسرح الطّفل Théâtre Pour Enfants فقدّم مسرحيّة "النخلة" عام 1985"[4] .

---

[1] – ينظر/محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخا و نضالا، ص: 278.

[2] – ينظر/ نور الدين عمرون: المسار المسرحيّ الجزائري إلى سنة 2000 شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1، 2006، ص: 178.

[3] – المرجع نفسه، ص: 198.

[4] – بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري، بين الماضي و الحاضر، ص: 29.

– مسرح عنابة الجهوي بين [1972–1982]: قدم عشر مسرحيّات منها "بوعلام زين القدام" و"يوم الجمعة خرجوا لريام" لسليمان عيسى[1].

– مسرح سيدي بلعباس بين [1978-1981]: قدم عدة مسرحيّات منها "محمد خذ حقيبتك وارحل" "الجثة المطوقة" "صاحب النعل المطاطي" "فلسطين المخدوعة" لكاتب ياسين.

والملاحظ على ما قدّمته هذه المسارح من عروض مسرحيّة، ينصب في عمومه في مسرح الحياة اليوميّة Théâtre du Quotidien طغت عليه اللّغة العاميّة كي يفهم الجمهور المغزى العام منها، كونهم في الغالب من عموم النّاس ،هذا ومن جهة أخرى فإنّ معظم المؤلّفين مستواهم الثّقافيّ محدود، لذا سلكوا مسلك اللّغة العاميّة.

المرحلة الثالثة [1982–1992] مرحلة الانتعاش:

وفيها استفاق المسرح الجزائريّ من ركوده، حيث أعطت الدّولة اهتمامًا خاصا لهذا الفنّ، وذلك بإقامة ندوات وأيام دراسية، غايتها من ذلك تطوير المسرح "فعالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحيّ، النص المسرحيّ لغة ومضمونا وشكلا الإخراج والتّمثيل، بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحيّة، والتّكوين المسرحيّ"[2] .

فانتعش المسرح، وبرزت أقلام إبداعيّة أثرت السّاحة الفنّيّة، فكتب **محمد مرتاض** "الانتهازية" سنة 1986 عالج فيها واقع الإدارة، ونشر "**زهير علاق**" مجموعة مسرحيّة سماها "مدرسة العجائب" سنة 1983، ونشر **صالح لمباركية** "النّار و النّور" الّتي مثلت عام ،1988 ونشر **محمد الأخضر السائحي** مسرحيّة "الراعي" سنة 1988، ونشر **علال عثمان** مسرحيّة "سيدي العفريت" عام 1990.

كما أخذ المسرح الجزائريّ نصيبه من التّاريخ الغربيّ، و نجد ذلك في نصين أولهما نثريّ عنوانه "الطاغية" لـــ **محمد غمري** الّذي نشر عام 1986 تعرّض فيه لحياة "نيرون "وتجبره حين أحرق مدينة روما، والثّاني شعريّ عنوانه "أبوليوس" للشّاعر الجزائري **أحمد حمدي**.

---

[1] – ينظر/ نور الدين عمرون: المسار المسرحيّ الجزائري إلى سنة 2000، ص: 110.

[2] – مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثون عاما مهام و أعباء، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر، (دط)، 1995، ص: 35.

المرحلة الرابعة [1990 إلى يومنا هذا] مرحلة التّحولات:

شهدت الجزائر مرحلة تقلبات سياسيّة واجتماعيّة و اقتصاديّة، عايش الأديب والفنّان مرارتها، بل ودفع ثمنها مما أربك مسار الإبداع الأدبيّ والفنّيّ، ولكن ورغم هذا الخطب الّذي هال الأمّة الجزائريّة فإنّ الإنتاج الدّراميّ حاول ألاّ يتوارى ويأفل عن الأنظار، فكتب " **عز الدين ميهوبي**" مسرحيّة الدّاليّة في عز الأزمة مترجما حكاية الواقع و السّلطة، كما ألف **سعيد دراجي** مسرحيّة "الأميرة المفقودة "**ومحمد الطيب الدهيمي** "ثلوج الصيف" كلّها نصوص تحكي أزمة الجزائر.

أمّا بعد التّسعينيات فإنّه يمكن الإشارة إلى إنشاء أوّل شعبة تدرس المسرح الأكاديميّ بجامعة وهران تابعة لكلّية الأدب العربيّ، تخرّج منها عديد الباحثين المتخصصين في الفنّ الدّراميّ، تدعّم بها معهد الفنّون الدّراميّة ببرج الكيفان بالعاصمة، فكان بذلك ولوج تجربة أكاديميّة جديدة مكمّلة مسار الحركة المسرحيّة.

ثالثا/التّأصيل الفنّيّ للمسرحيّة:

تنفرد المسرحيّة عن الفنّون الأدبيّة الأخرى بخصائص فنّيّة متميّزة قريبة الشّبه بالمقومات الفنّيّة للقصة فإذا كانت هذه الأخيرة تعتمد على السّرد Récit؛ فإنّ المسرحيّة ظاهرها حوار Dialogue وباطنها صراع Conflit، تتكامل فيها مقومات جعلت منه فنّا معنيا بتقديم الإمتاع Le Plaisir ، والتّحقيق الخياليّ للرّغبات، تتضمّن صفات استكشافيّة أكثر اتساعا لتحقيق الوظيفة التّعليميّة والتّوجيهيّة ممّا يمنح المتلقّي فرصة لمراجعة استجاباته الانفعاليّة واستراتيجياته السّلوكيّة؛ فيصبح أكثر كفاءة لتجاوز ماضيه ومواجهة أيّ شيء مماثل قد يحدث له مستقبلا[1]، كلّ ذلك جعل لفنّ المسرحيّة عناصر فنّيّة تميّزها عن باقي الفنّون الأخرى وهي:

1. الموضوع:Thème

أسوة بالفنّون الأدبيّة النّثريّة والشّعريّة، فإنّ المسرحيّة تعتمد في المقام الأول على " حادثةً أو موضوعًا" يعرض في قالب حواريّ يعكس مظهر من مظاهر النّشاط الاجتماعيّ نتيجة سلوكه النّفسيّ أو الاجتماعيّ وعلاقته ببنى المجتمع؛ ممّا ينشأ عنه صراع يُمَيّز الحدث المسرحيّ عن غيره، فيتشكلّ بناء فنّي متكامل الأجزاء يطرح مشكلّة أساسيّة يريد المبدع معالجتها، فينهل موضوعاته من مشارب مختلفة ولعلّ أهمها التّراث لأنّ العودة إليه كانت السّمة الغالبة الّتي ميّزت الأعمال المسرحيّة [2]؛ فيعمد المبدع إلى تقنيّة الاختيار والعزل، مستلهما منه" التراث" ما يحرك المتلقّي ويجعله يتفاعل مع إبداعه، مكتسبا بذلك لغة وإحساسا ومعارف، حاصرا انتباهه للتّفكير في السيّاق (Tissure)، وفي بعض الحالات خاصة إذا كانت تلميحيّة، فإذا اختار الكاتب جانبا من جوانب الحدث الواقعيّ، عمد إلى التّركيز عليه، وعزله عن الجوانب الأخرى الّتي ليست ذات علاقة بتلكم المعاني والأفكار، الّتي يمكن أن تحجب ما لهذا الحدث من دلالات لو ظلّت ملتصقة به أو متداخلة معه كما تتداخل في الواقع[3]، فتتطوّر الأحداث وتكتمل التّخصصات، فتوضح الدّلالات والرّوامز Code s. [4]

---

[1] – ينظر/ جلين ويلسون: سيكولوجيا فنّون الأداء، ص: 20.

[2] – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ص: 144.

[3] – عبد القادر القط: فنّ المسرحيّة، الشركة المصرية العامة للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص: 06.

[4] – عمر الدسوقي: المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، ص: 64.

2. قالب المسرحيّة:

هو الإطار الّذي يتشكلّ بموجبه نوع المسرحيّة وأوّل من وضع لنا أسس المسرحيّة وحدد أنواعها الأولى أرسطو في كتابه" **فنّ الشّعر**" Art Poétique بعد أن مرت المسرحيّة بأطوار تاريخيّة طويلة ببلاد اليونان منذ الحفلات الّتي كانت تقام للإله ديونتسيوس، و قد قسّم أرسطو المسرحيّة إلى:

أ- المأساة" التراجيديا"Tragidue: تتميّز بطابعها الحاد الّذي يثير في نفسنا الرّحمة والخوف Pitié et Terrier تصطبغ بجو من الحزن، وقد عرّفها أرسطو بقوله:" إنها محاكاة فعل تام نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا الاختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية والقصص وتثير الرّحمة والخوف، فتؤدي إلى التّطهير Catharsis من هذه الانفعالات"[1]، وكان من أشهر كتاب المأساة عند اليونان "**يوربيدس**" Euripide فهو حسب أرسطو أبرز الشعراء في تأليف المأساة.

ب- الملهاة "الكوميديا" Comédie:ورد هذا المصطلح من الكلمة الإغريقية Komaidia الّتي تشير إلى الشّكل الدّراميّ الخالي من الهموم، تقوم على اللّهو والمرح والارتباك والتّشويش، تعالج أحداث الحياة السّعيدة كالحب الرّومنسيّ والزّواج والتّفوق بالحيلة على الآخرين.[2].

ج- الميلودراما Mélodrame: تقنيّة قائمة على المزج بين المأساة والملهاة، حظيت بذيوع كبير في الحقبة الفيكتوريّة المبكرة "تجتذب المشاعر نحو تلك الانفعالات الحزينة والعاطفيّة، وذلك قبل أن تتقدم فيما بعد نحو النّهاية السّعيدة للأحداث"[3]، فتبعث الرّاحة النّفسيّة بعد مرور فترة من الانفعالات جراء تداخل الأحداث ومرور الشّخصيّات بفترات عصيبة كادت تؤدي بها إلى التّهلكة؛ فهذا التّرقب الكثيف الّذي تسير به الأحداث من البداية إلى النّهاية الّتي من خلالها يحدث الضّحك الناشئ عند الفرنسيّ **برجسون** Bergson (1859-1941)والألماني **شوبنهاور** A-Shopenhauer(1788-1860) والإنجليزي **هازلت Hazlitt** (1778-1830)، من عدم التّناسب بين الفكرتين أو الحقيقتين واصطدام شعور بآخر أو ترتب عن مواقف مفاجئة.

---

[1] – أرسطو طاليس: فنّ الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 35.

[2] – ينظر/ زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص: 32.

[3] – جلين ويلسن: سيكولوجيا فنّون الأداء، ص: 240.

3.الشّخصيّات: Personages:

لقد اهتمّ المسرح بالشّخصيّة personnage تركيبا وبناء وتطورا كونها قوامه، محرّكة لأحداثه فهي من "أبرز السمات الفنّية في المسرح، لأنّها الأداة الّتي تعبر عنها أفكار الكاتب" [1]، فهي بهذا من ابتكار الخيال في الكثير من المرات، يسند إليها فعل ما أو دور معين تعبّر عن نفسها بالحوار Dialogue أو المونولوج Monologue أو الحركة Geste دون وسيط.

وقد أرجعت كلّ من ماري إلياس وحنان قصاب، الشّخصيّة لأصلها اللّغويّ إلى لفظة Personnage المأخوذة من اللاتينية persona و الّتي تعني "القناع"، كما أنّها ترجمة للّفظة اليونانيّة والّتي تعني "الدّور" الّذي كان يؤديه الممثّل، واضعا قناعا خاصا به؛ و بمرور الوقت توسع مدلولها لتصبح دالة على الشّخصيّات المسرحيّة أو الرّوائيّة أو القصصيّة.

ويلتقي كلّ من النّاقدين عواد علي غواية، وإبراهيم حمادة في فكرة مؤداها أنّ الشّخصيّة هي مصدر الحبكة Intrigue، بل إنّها المقوم الأساسيّ للعمل المسرحيّ، فهي –الشّخصيّة المسرحيّة– بنية معقّدة الإشارات تتضمن مدلولات مختلفة سواء أكانت الإشارات لغويّة أو غير لغويّة* منتظمة في هيكل مركّب فرضه النّص الدّراميّ، يضفي عليها الممثّل على الخشبة أبعادا خاصة، ممّا يجعلها مكتملة "تحمل صفات خاصة كثيرة تقربها من الشخص العادي"[2]، فإن كان سلوكها وحديثها من الوسائل الأولى الموظّفة في بنائها فإنّ هناك وسائل أخرى تزيد من وضوحها فتقربها من الشّخصيّة الحقيقيّة، كأن يغيّر المؤلّف ملامحها مبينا ما يعتريها من تناقض من خلال احتكاك الشّخصيّات الأخرى بها.

ولّما كان بناء المسرحيّة وقت عرضها المحدّد وأماكن حركاتها المقيّدة بطبيعة المسرح، فإنّ المؤلّف المسرحيّ يحاول قدر استطاعته أن يعطي لشخصيّاته أبعادا مختلفة بحيث تبرز سماتها المقصودة في أوضح صورها ومن هذه الأبعاد نذكر:

أ/ **البعد النّفسيّ (السيكولوجيّ)**Phsicologue: يتعلّق بما تمتلكه الشّخصيّة من قدرات فطريّة وملكات فذّة تخص الجانب الفكريّ، مع توازنات وأمزجة تجعل منها قوّة فعّالة في النّص.[3]

---

[1] – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ص: 144.

*– الإشارات غير اللغوية في المسرح، هي ما يوصف من ملابس و ديكور و أضواء و إشارات وزي مسرحي ....إلخ.

[2] – ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 270.

[3] – ينظر/ شكري عبد الوهاب: النص المسرحيّ، ص: 76.

ب/ البعد الجسميّ (الفيزيولوجيّ) Phisiologue: يتعلق بمظهر الشّخصيّة كالقامة، السّن، اللّون مما يكسبها كيانا خاصا سواء كانت قويّة نافذة أو ضعيفة مستسلمة، متفوقة أو غير متفوقة، هدفها في ذلك "نقل بعض الدلالات الخاصة، و ليس مجرد تصوير الناس كما هم في واقع الحياة"[1]

ج/ البعد الاجتماعيّ (السوسيولوجيّ) Sosiologue: يبرز هذا الجانب في موقع الشّخصيّة الاجتماعيّ وعلاقتها بالآخرين، من خلال مركزها الاجتماعيّ وأثر ذلك في بنيتها النفسيّة والجسميّة ومقومات هويّتها.

كلّ هذه الجوانب أو الأبعاد تعكس سلوك الشّخصيّة المسرحيّة، وما تأتيه من تصرفات تفصح عن طبيعة تلك الشّخصيّة وقيمها وتكوينها النّفسيّ والخلقيّ والفكريّ وغيرها من الجوانب الّتي تتيح فرصة التّعرف عليها وهي تتحرك داخل النّص في منحى يربطها بالشّخصيّات الأخرى، فتكون بذلك "مؤدية أكثر من كونها شخصية سردية نمطية تتسم بالثبات"[2] .

أنواع الشّخصيّات:يكشف التّراث المسرحيّ عن أنواع مختلفة من الشّخصيّات، تفنّن المسرحيّون في خلقها ومن أبرزها من ناحية قوة التّشخيص أو ضعفه نذكر:

أ/ الشّخصيّة المركبة Personnage composè : وهي شخصيّة ذات بعد سيكولوجيّ مميّزة بآرائها و مشاعرها ومواقفها وقوّة تأثيرها في مسار الفعل الدّراميّ Action، كشخصيّة "عطيل" في مسرحيّة شكسبير، أو "حنبعل" في مسرحيّة يوغرطة...إلخ.

ب/الشّخصيّة النّمطيّة أو النّوعيّة Personnage Type: وهي شخصيّة عكس المركّبة، تفتقر إلى ما هو خاص وفرديّ، دورها محدود في العمل المسرحيّ، يكثر هذا النّوع في الأعمال المسرحيّة الهادفة للنّقد الاجتماعيّ، أو في التّرفيه والتّسلية، ومثال ذلك شخصية جحا أو القرقوز. [3].

ج/ الشّخصيّة الكاريكاتوريّة personnage Karèkaterique : وهي شخصيّة يركّز المؤلّف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسديّة والنّفسيّة والخلقيّة، مهملا الجوانب الأخرى (الفكرية) فتظل كيانا مفتعلا غير مقنع، يتنبأ المشاهد بسلوكها في مواقفها المختلفة[4] .

---

[1] – عبد القادر القط: فنّ المسرحيّة، ص: 18.

[2] – علي بن تميم: السرد و الظاهرة الدراميّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص: 94.

[3] – ينظر/ ماري إلياس حنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 274.

[4] – ينظر/ عبد القادر القط: فنّ المسرحيّة، ص: 20.

ع/ **الشّخصيّة الرئيسيّة**: الشّخصيّة الرئيسيّة هي الّتي تدور حولها معظم الأحداث ممّا يجعلنا نتأثر بها، فهي المحرك الأساسيّ للأحداث ، إلاّ أنّ ذلك لا يعني تهميش الشّخصيّات الأخرى، إذ هي عوامل مساعدة لإنجاز الحدث وفق وتيرة متكاملة، يبنى بها الهيكلّ العام للمسرحيّة " فوجودها يتحدد كضرورة درامية بحكم وظيفتها المحددة في الحدث"[1].

هـــ- **الشّخصيّة البطلة**: لقد تغير مفهوم البطل Héros في المسرحيّة بتعاقب الحقب الزمانيّة فعند اليونان يكون ملكا أو قائدا، غداة كان الملوك والقواد وحدهم من يسيطر على دواليب الحكم وكثيرا ما كان الصّراع Conflit، يدور بين البطل المتسم بالنّبل، والمتميّز بالمكانة النّبيلة، وبين قوى خارجيّة ممّا ينتج عنه إثارة تعاطف وإعجاب المشاهد، وقد حدّد أرسطو نموذجين من الشّخصيّات المأساويّة الرئيسيّة في الدّراما الإغريقيّة[2]وهما، نموذج البطل الّذي ليس في قيمة الفضيلة، إلاّ أنّه يتردى في هوّة الشّقاء لا للؤم فيه وخساسة، بل لخطئه غير المقصود، ينمّ عن ضعف تخفّه براءة مثيرة، ونموذج البطل المعتمد الخطيئة، فيكون على وعيّ تام مندفعا إليه محاولا تبريره.

أمّا في العصر الحديث، فقد تغيرت طبيعة العمل المسرحيّ، وهذا بظهور طبقات لها شأن في المجتمع من مثقفين وعمال، فاكتسب الفرد فيها صيغة التّأثير Effet في من حوله، وبالتّالي أصبح البطل من عموم النّاس يسعد لسعادتهم ويحزن لحزنهم، فأصبح "محورا لمسرحيات ذات مستوى عال"[3]، ممّا أمكن المؤلّف المسرحيّ من كشف حقيقة تلك الشّخصيّات على ذلك المدى الطويل الممتدّ، وفي تلك المواقف المختلفة كما يمكن أن يحدث في الحياة.

4- اللّـــغة Langue :

أورد ابن سنان الخفاجي في كتابه سر الفصاحة " إن أهل كلّ علم وأهل كلّ صناعة لهم ألفاظ يختصون بها للتعبير عن مرادتاهم، ويختصرون بها معاني كثيرة"[4]، فبناء المسرحيّة اللّغوي لا يعبّر عن أفعال الشّخصيّات، ومواقفها وأهدافها وحسب بل يتعداه إلى التّعبير عن أشكال الوجود الإنسانيّ في هذا العالم، وفي هذا تقول النّاقدة الفرنسيّة ما رجواي بولتون M-Boultene "المسرحيّة ليست في

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 273.

[2] – ينظر/ عواد علي:غواية المتخيل المسرحيّ، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ص: 55.

[3] – عبد القادر القط: فنّ المسرحيّة، ص: 22.

[4] – ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق على خودة، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص: 166.

الحقيقية ذات خصائص ثلاث :فهي أدب يمشي ويتكلّم أمام أبصارنا"[1] فالمشاهد حينما يذهب إلي المسرح، فهو ينصت بكلّ وجدانه إلى ما يسمعه وما يلاحظه فإيماءات الممثّل Pantomime de comédien ورقصاته، وحركاته وملامح وجهه كلّها لغة مرئيّة، وهذا ما حذا بفيليب فان تيجيم إلى القول " لا مسرح بدون نص، ولا مسرح بدون ممثّلين، ومهما كانت مخيّلة القارئ، فإنّها لن تقدم له الانفعال الخاص الّذي لا بديل له والّذي تحمله إلي تأدية أثر مسرحيّ، لنعط الكلمة معناها القوي معناها الصحيح إن الممثّل يؤدي بلغة نظريّة وسمعية كلّمات النص وصمته، إنّه يترجمها بجسده بوجهه وصوته مظهر الفاجع أو الهزلي بشكلّ أفضل وفقا لاتساع فسحة التّأدية الّتي يتركها له النص"[2] فحركات الممثّل وإيماءاته ماهي إلاّ لغة تنطوي في جوهرها على حب أو رفض، تفصح في سياقاتها عن مجموعة من الأفعال الّتي تكون حديثا بعينه، أو تفضي إليه وانطلاقها بدءا من كلام ما، أو انبثاقها عنه يضع اللّغة التّصويريّة جنبا إلى جنب مع اللّغة التّعبيريّة في إنماء الحركة الدراميّة، ودفعها إلى أقصى حدود فاعليتها المنشودة[3] .

فالمسرحيّة فنّ لا يكتفي بالمنطوق من الألفاظ كقناة لتمرير الرّسائل، بل توظف سينوغرافيا Scénographie متعدّدة، كالرّوامزCode والمؤثّرات الصوتيّة Effets Sonores/ Bruitage والملابس Costume والدّيكور Décor بصوّر مختلفة، تلعب دورا هاما في الدّلالة على المغزى العام للمسرحيّة معبرة عما هو كائن وما يمكن أن يكون[4]، لذا فالخطاب المسرحيّLe Discours Théâtral في شكلّه المباشر يتخذ له لغات متعددة، ولاشك أنّ هناك علاقة بين شكلّه ومضمونه "مما يلزم عنه الربط بهذا المعيار بين قصد المرسل الّذي يتوخى التّعبير عنه في خطابه، وشكلّ اللّغة الدّالة عليه وذلك بالنظر إليه من خلال سياق التلفظ بالخطاب والانطلاق من افتراض عام هو أن لكلّ معنى شكلا لغويا، يدل عليه وفق مواضعة اللّغة"[5] فالكاتب يقدم خطابه إلى قارئه، الّذي يتجدّد ويتعدّد في استمراريّة أزليّة تحقق له الخلود والتّجدد، فالنّص واحد وقراؤه متعدّون متجدّدون، يكثر فيه التّأويل Herméneutique سعيا لفك شفراته وبلوغ كنهه.

---

(1) – ابراهيم حمادة: طبيعة الدراما، سلسلة كتابك، دار المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1977، ص:9.

(2) – فيليب فان تيجيم: تقنية المسرح، تر/ بهيج شعبان، منشورات عويدات، بيروت، لبنان،ط1، 1985 ، ص:19.

(3) – وليد منير: جدلية اللّغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1997، ص:19.

(4) – س.و.داوسن: الدراما والدراميّة، تر/ جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان،ط1 ، ص: 1980.

(5) – عبد الهادي بن ظافر الشهيري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الوطنية،ليبيا،ط1، 2004 ص :114.

وعليه فإنّه يمكن القول بأنّ هذا الشّكل التّعبيريّ، الّذي هو الشّكل اللّغويّ في المسرحيّة غير كاف للدّلالة على قصد المرسل، ممّا يحتم على الممثّل المسرحيّ توظيف أشكالٍ أخرى من اللّغة لتحقيق القصد وتعويض ما عجزت اللّغة المنطوقة عن التّعبيّر عنه وهي لغة المهمات*، فينتج تكاملا في العرض وتواصلا بين الباث Emetteur والمتلقّي Récepteur، الّذي يستقبل وبصمت معاني المسرحيّة بطريقة غير مباشرة، ممّا يجعله يربط علاقات مختلفة بين ما يصدره الممثّل Comédien / Acteur ، وبين ما هو موجود حوله[1]من أشياء Objets تتكلّم في سياقات مختلفة، فاتحة عالم من الاحتمالات المتعدّدة.

5/الحوار:D'dialogues :الحوار شكلّ من أشكال التّواصل Communication يتمّ فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، وقد تعدّدت تعاريفه، فقد ورد في معجم الصّحاح: حار يحور حورا: رجع يقال حار بعد ما كار، و"نعوذ بالله من الحور بعد الكوز" أي من النّقصان بعد الزّيادة، ويقال: فيما أحار إلي جوابا، وما رجع إلي حويرا وحويرة ولامحورة ولا حوار أي: مارد جوابا[2].

أمّا ابن منظور فقد أورد في لسان العرب في مادة[ح و ر] من فصل الحاء، وباب الراء أنّ الحوار هو "الجواب أو الرد، والمحاورة: المجاوبة والتحاور: التجاوب ويتجاوبون يتراجعون الكلام"[3].

أمّا اصطلاحا: فالحوار Dialogues لفظة لاتينيّة مأخوذة من الكلمة الإغريقية Dia logos وتعني موضعا مكتوبا يقوم فيه شخصان أو أكثر بالحوار أو المناقشة لموضوع ما يكون عرضا منظما ودقيقا عن طريق المحادثة الّتي يتمّ تأليفها[4] وظيفته تواصليّة إبلاغيه؛ وقد عدّه الفيلسوف الألماني **هيغل** Hegel (1770–1831) الصّيغة الأكثر ملاءمة لتعبير الشّخصيّة والأكثر مشابهة للواقع، والحوار في المسرحيّة حوار نموذجيّ، يمثّل طبيعة الواقع في الحياة، يتّخذ أشكالا متعدّدة فهو يرد في شكل تبادل مقاطع كلاميّة قصيرة Bé pliques أو طويلة Tirades أو متساويّة في الطّول والقصر.

كما أنّه في بعض المرات قد يخرج عن التّواصل بين الممثّلين إلى جمهور النّظارة فيكون وسيلة لتعريف المتفرّج Spectateur بعناصر الحديث الضّروريّة؛ وهذا ما نجده عادة في المقدمة حيث يمرّر

---

* – هي ما يستخدم في المسرحيّة من وسائل تساعد على الأداء الفنّي الدقيق للعرض فهي وثيقة الصلة بالنص المسرحيّ، تحمل مالا يبوح به النص.أنظر ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحيّ، ص:39/38.

(1) – ينظر/ مارتين أرسلن: مجال الدرامى، تر/ سباعي السيد، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،ط1، 1991، ص: 86.

(2) –إسماعيل بن حماد الجوهري: تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تح/ أحمد عبد الغفور عطار، ج2، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص 638.

(3) – ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، ج3، مادة (ح.و.ر)، ص:298/299.

(4) – منى إبراهيم اللبودي: الحوار فنّياته واستراتجياته، وأساليب تعليمه، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص :19

المؤلّف من خلالها أفكاره في شكل أقوال، ولا يتأتى له ذلك إلاّ باختيار مضامين العبارات الّتي تؤديها الشّخصيّات ومسايرتها للحركات والإيماءات Gestes الصّادرة عنها حتى يُحقَق الغرض من النّص ويخرج بذلك عن كلام البشر العاديين في الشّارع[1].

1/أنواع الحوار: يتّخذ الحوار في المسرح ضربين :

أ- الحوار الباطنيّ Monologue: يعدّ هذا الضّرب من الحوار أداة رئيسيّة لرصد خلجات الشّخصيّة وأحاسيسها وخواطرها وأفكارها، من خلال ما تحدّث به الشّخصيّة بما يستبطن ذاتها فتطلعنا على جوانب في أزمة تمر بها أو حادث وقع لها" فكأن الكاتب يستخدمها لتدخله حتى تفصح الشّخصيّة عما بداخلها، بما ينير المواقف وبخاصة في حالات التردد والشك والصّراع والقلق"[2]، فتبدو أهميّة هذه النّجوىّ Monologue في أنّها تلقي الضّوء على جوانب نجهلها عن الشّخصيّة، فبمقدار إفصاحها عن ذلك تكون قيمتها الفنّيّة.

ب- الحوار الجانبيّ Aparté : وفيه تتحدث الشّخصيّة إلى نفسها أو إلى شخصيّة ثانيّة في حضور شخصيّات أخرى، يفترض أنّها لا تسمع هذا الحديث رغم كونه مسموعًا، وكثيرا ما يلجأ إليه المؤلّف كي يخبر المتلقّي بما تنوي الشّخصيّة القيام به، ليكون على دراية بذلك لأنّ الخطاب موجّه إليه بالخصوص.

والملاحظ أنّ ما يميّز هذين الضّربين، أنّ الأول يكون غالبا والشّخصيّة قائمة منفردة على الخشبة فهي "لا تنقل معلومات بل تكشف عن مشاعر وأحاسيس لتطلع المشاهد على بعض الحقائق الّتي لابدّ أن تظلّ تلك الشّخصيّات جاهلة بها"[3].

لهذا كلّه عدّه النّقاد الخاصيّة البارزة أو العنصر الأساس الّذي يميّز العمل المسرحيّ عن باقي الفنّون الأدبيّة، كونه فنّ دراميّ مصنوع يعتمد الانتقاء والدّراسة، له هدف مدروس يعمل على ما يسمى بوحدة النغم* أو التّنغيم Déclamation، يُكشف به عن الأحداث الماضيّة والجاريّة والمقبلة فيطورها ويدفعها إلى النّمو، كما يرسم به الشّخصيّات "معبرا عن مشاعرها، متّسما بالاقتصاد والوضوح"[4]، ذو

---

[1] – ينظر/ عبد القادر القط: فنّ المسرحيّة، ص: 26.

[2] – ماري إلياس حنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 168.

[3] – عبد القادر القط: فنّ المسرحيّة، ص: 32.

* عرّفت ماري إلياس وحنان قصاب وحدة النغم بأنه ذلك الجو المسرحيّ القائم على الإيقاع أما مأساة أو ملهاة، المعجم ،ص: 106.

[4] – يوسف حسن نوفل: بناء المسرحيّة العربيّة، رؤية في الحوار، دار المعارف،القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص: 221.

قدرة على الإيحاء بما يدور في خلد الشّخصيّات، متجاوبا مع المواقف يشد إليه المشاهد لما فيه من انفعال صادق فهو عدّة الكاتب في مناجاته بما يرى وتعبير وبرهنة عمّا يحسّ؛ لذا فقد شبّهه بعض الدّارسين بالسّفينة الّتي تعبر النّهر بمؤلفها من منبعه إلى مصبه.

6/- الصّراع Conflict:

أصل كلّمة Conflict من الفعل اللاتيني Confligere الّذي يعني يصطدم[1]، وهو حالة من التّصادم الجسديّ أو المعنويّ بين طرفين أو أكثر منشأه القوى الفاعلة الّتي لها منظومة خاصة بها.

والصّراع في الدّراما يتميّز عن الأجناس الأدبيّة الأخرى، إذ أنّه في المسرح يكتسب كثافة وتركيزا فيكون بين أطراف بشريّة فاعلة في النّص، وهذا للأسباب سياسيّة أو اجتماعيّة، أو بينها وبين أطراف غيبيّة أو طبيعيّة لأسباب أخلاقيّة، فيكتسب بذلك المسرح الدّيناميكيّة المحرّكة للفعل الدّراميّ، فيسير بالأحداث نحو التّأزم Point Culminant لينفرج بعده إلى الحل، وهو بهذا مرتبط بالبطل الّذي يواجه العائق Obstacle، مانعا إياه من تحقيق مبتغاه فيأخذ بذلك أنواعا ثلاثة:

أ/- **الصّراع الدّاخليّ أو الخارجيّ**: وهو صراع مبنيّ على التّناقض بين شخصيتين أو رؤيتين للعالم، وكثيرا ما نجد هذا النّوع في المسرحيّات الكلاسيكية، كمسرحيّة أنتيقونا لسوفوكلّيس Sophocle (496-406ق م) حيث تتعارض رغبة كريون مع أنتيقونا.

ب/- **الصّراع الوجدانيّ**: وهو صراع يكون في شكلّ نزاع بين الواجب والرّغبة ، ويكون هذا النّوع في المسرحيّات الكلاسيكيّة والرّومانسيّة و الواقعيّة مثال ذلك مسرحيّة أحمد شوقي- كلّيوباترا.

ج/- **الصّراع الميتافيزيقيّ**: وهو صراع يكون بين قوى بشريّة، وأخرى غيبيّة ويكثر هذا النّوع في المسرحيّات الكلاسيكية القديمة، ومثال ذلك مسرحيّة ماكبث لويليام شكسبير W.Shakespeare(1564-1616).

وكثيرا ما تبنى المسرحيّة على الصّراع، إذ تتداخل فيها الأهواء، وتتباين معارضة بعضها مما ينتج عنه تحديد الكثير من موضوعات المسرحيّات[2]، الّتي فيها ينشأ تعارض في الرّغبات، فتصطدم الشّخصيّات

[1] - ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 289.

[2] - ينظر/ عمر الدسوقي: المسرحيّة نشأتها وتاريخا وأصولها، ص: 267.

وهذا ما نجده في الدّراما القديمة*، فهي من منظور هيجل Hegel (1831/1770)" تقدم لمشاهديها صراعا بسيطا، بينما نحن اليوم نواجه بفيض متنوع من الشّخصيّات، ونشاهد مفاجآت غير متوقعة خلال مرحلة التّعقيد وتطور الحبكة، وهكذا فإنّ الدّسائس والمؤامرات الّتي يحبكها شخص ما ضد آخر تولّد بعض الأحداث العارضة، هي الّتي تميز الأسلوب الرّومانسي عن الأسلوب الكلاسيكي...مما يجعل الصّراع على أشده ودائما ما ينتهي بغالب أو مغلوب"[1] .

فالصّراع في المسرحيّة يكتسي أهميّة بالغة، يحقق للشّخصيّة نموّها وتطوّرها في مسارات مختلفة بغية تحقيق أهدافها، مع المحافظة على نسق تصاعديّ في سيرانها، وهو بهذا يختلف عنه في الأنواع الأدبيّة الأخرى ذات الطّبيعة السّرديّة، فالمسرح "يكتسب الكثافة والتّركيز"[2]، يجسّد العلاقة التّصادميّة المستمدة من الواقع، بين قوى ورغبات متضاربة في مواقعها، يعرضها الكاتب بشكلّ مكثّف، مركزًا على أهم الأحداث الّتي تعترض الشّخصيّة ساعة وقوعها تحت الضّغط، مما يولد ديناميكيّة تحرك الحدث الدّراميّ فتتشاكل المفاهيم، وتتصاعد الأحداث، في توتر بالغ نحو الذّروة Plot، دافعةً الفعل نحو تأزم الأحداث[3].

7/البيئة الزمانيّة والمكانيّة:

يلعب عنصرا الزّمان والمكان دورا كبيرا في الأعمال الأدبيّة عامة، وفي الأعمال المسرحيّة خاصة وإن كانت البيئة ناقلة للأحداث وتصويرا لحالات ووضعيات تتعلق بشخصيّات مختلفة، فإنّ ذلك لا يكون إلاّ في إطارين متلازمين أحدهما زماني والأخر مكاني، ولا يجوز بأي حال من الأحوال الفصل بينهما[4].

أ- الزّمن في المسرح وأبعاده:

إنّ محاولة تحديد ماهية الزّمن Tempsفي المسرح تخلق التباسا، فهو "مرتبط بعناصر متنوعة لزمن الفعل وزمن امتداد العرض وزمن العمل، والزّمن التّاريخيّ للحكاية"[5]، لذا فقد ميّز **أرسطو** المسرح عن

* – الدراما القديمة أو المسرح الكلاسيكي هو المسرح اليوناني المزدهر في القرن الخامس قبل الميلاد ،من أبرز رواده، أسخيليوس، سوفوكلّيس، يوريبدس وكلّهم عاشوا ما بين 525-406 ق م.

[1] – شكري عبد الوهاب: النص المسرحيّ، ص: 89.

[2] – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 388.

[3] – ينظر/ عمر الدسوقي: المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، ص: 269.

[4]- ينظر/ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية،(دط)،1995، ص: 228.

[5] – حنان قصاب، ماري إلياس: المعجم المسرحيّ، ص: 238.

غيره من الفنّون والأجناس الأدبيّة من خلال الزّمن، وعدّه فنّ الحاضر يقدّم أعمال أشخاص على أنّها تجري الآن، في حين نجد الفنون السّرديّة الأخرى، تروي ما حصل بصيغة الماضي[1] .

لذا فالزّمن يعدّ من العناصر الأساسيّة في كلّ من النّص والعرض، وفيه نجد الامتداد الزمنيّ المقتطع من الواقع ويسمى بزمن العرض Temps de représentation ، الّذي يقابله في النّص زمن القراءة temps de l'lecture، كما نجد الزّمن الّذي يرسمه الزّمن المتخيّل المعروض على الخشبة، ويسمى زمن الحدث temps de l'action الّذي يمكننا أن نتقصّاه في العرض والنّص معا، بالإضافة إلى زمن ثالث وهو زمن الخلق.

أ/ **زمن العرض** Temps de représentation : وهو زمن المتفرج، محدد بتوقيت معلوم كي لا يشعر المتفرج بالملل كما لا يصاب الممثّل بالتّعب والإرهاق، فقد " جرى العرف وفقا لما استقر عليه ذوق الجمهور في خلال العصور المختلفة، على أن يكون الزمن الّذي تستغرقه المسرحيّة من ساعة إلى ثلاث ساعات، ومن ثمة وجب على كاتب المسرحيّة أن يشكلّ الأحداث الّتي تجري في هذا الوقت المحدد بطريقة تكسبها القوة والإثارة والتركيز"[2].

ب/ زمن الحدث Temps de l'action : ليس خصّيصة المسرحيّة فقط بل نجده في الأعمال الأدبيّة الأخرى، فهو مختلف عن الزّمن الواقعيّ، ففي المسرح نجده مرتبط بالمحاكاة فبالرّغم من محاولة جعل هذا الزّمن، يبدو واقعيّا لتحقيق الإيهام Illusion، إلاّ أنّه يظل خاضعا لشروط الزّمن الأول (زمن العرض) ممّا يدخل المتفرّج Spectateur في لعبته، فينساب في الزّمن الماضي المرأيّ أو المستحضر بواسطة الذّاكرة أو المستقبل في حلم اليقظة، وهو بذلك "شرط ذاتي Subjection ضروريّ وفقا لطبيعة الخلق الإنسانيّ، من أجل التّنسيق بين المحسوسات أيا كانت وفقا لقانون معين، وهذا هو عيان محض"[3]

ج/ زمن الخلق: وهو زمن إخراج النّص من المخيّلة إلى الواقع، فمعرفة ذلك أمر مهم يساعد على ربط العمل بسياقاته المختلفة سواء تاريخيّة أو اجتماعيّة أو سياسيّة بغية تحديد خلفياته المعرفيّة، فالأديب الّذي أبدع زمن الأزمات والنّكبات، ليس هو نفسه من يبدع وقت الأمن والسّلم، وفي فترة الرّخاء والهدوء، بل يخلف زمن الكتابة في فترة الشّباب عن فترة الكهولة والشّيخوخة، إذ ترسوا المفاهيم على محطات تبعث العمل إلى أبعد نقطة، مشحونا بقيم تلتصق بهذه اللّحظة وتلك.

---

[1] – ينظر/ مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص: 23.

[2] – محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته، ص: 24.

[3] – عبد الرحمن بدوي:موسوعة الفلسفة، ج1-ج2، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان، ط1 ، 1984، ص: 272.

2/- المكان في المسرح:Lieu Théâtral

تُرسم البيئة المكانيّة في المسرح بطرق متعدّدة، كحصر الأمكنة ورؤية كيفيّة تغيير المؤلّف فيها وتعبيره عنها وإبرازه لها والتّعرف على وظائفها، ضمن دلاليّة المسرحيّة في المكان أو الحيّز اللّذين لهما تأثير بالغ في تكوين الشّخصيّات ورسم ملامحها مع تطوير الحوادث والصّراع والحبكة، فهو ليس مجرد حقل للأحداث وإطار لشخصيّاتها، بل عنصر فعال في تحريكها ورسم أنماطها المختلفة، فمن الواضح أنّ الشّوارع بأحيائها ومنازلها، تعدّ أماكن انتقال ومرور تشهد حركة الشّخصيّات، فتمدنا بأشكال متنوعة من الصّور والمفاهيم، ممّا يساعدنا على إدراك القيّم والدّلالات المرتسمة في مساره، ضمن طبيعة مركّبة يطلق عليها اسم مكان العرض Lieu théâtral أو حيّز اللّعب Aire de jeu ، يقابله حيّز أخر خاص بالمشاهد أو المتفرّج، ويطلق عليه حيّز الفرجة، وبين الحيزين تكون علاقة آنيّة تنتهي بانتهاء العرض الّذي تدور فيه وقائع الحدث المتخيَّل و"كما كان لحدود المسرح الزمنية أثرها، فكذلك كان لإمكاناته المكانيّة، من ناحيّة أخرى أثرها في اختيار المواقف والأحداث، فخشبة المسرح لا تتّسع مثلا لجيشين متحاربين، وعندئذ يضطر المؤلّف المسرحيّ إلى إدارة المعركة خلف الأستار، ولا يظهر أمام الناس إلا ما يدل على النتيجة"[1].

ولما كان المشاهد يرى المسرحيّة كاملة في مكان وزمان محدّدين، فإنّ المؤلّف المسرحيّ يحاول أن يشدّ انتباهه لإكمال مشاهدة العرض، فيثير "عند المشاهد شوقا لمتابعة الأحداث و"الاندماج" في المواقف والاهتمام بالشّخصيّات ليتعاطف مع بعضها فيتمثل نفسه في مكانها"[2]، وقد اختلفت درجة الاهتمام بالأماكن المسرحيّة عبر العصور، فعند اليونانيين كانت المسرحيّة تصور أماكن تقليديّة وأخرى ميتافيزيقيّة، فهي غير ثابتة، تصوّر القيّم والرّؤى تصويرا مطلقا، مكتسبة بذلك طابع الفرديّة والخروج عن المألوف.

ومع مرور الأزمنة كان لابد من الابتعاد عن هذه النّمطيّة Type، فباتت الحاجة إلى تحديد الأماكن، فيعمد الكتاب المسرحيّون إلى التّاريخ، أو إلى واقع الحياة المَعِيش، مستلهمين منها الأسماء والملامح فكثرت السّمات المعماريّة، والأيقونات الإشاريّة الدّالة على المكان بكلّ ميادينه الفسيحة، ممّا ألزم القائمين على المسرحيّة، حصر أفعالها ومناظرها داخل حدود البناء المسقوف[3].

---

[1] – عز الدين إسماعيل: الأدب وفنّونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط07، 1978، ص: 246.

[2] – عبد القادر القط: فنّ المسرحيّة، ص: 36-37.

[3] – ينظر /محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص:23.

وهكذا فإنّ عنصري الزّمان والمكان، من بين الوسائل الأولى الّتي يوظفها المؤلّف في بناء المسرحيّة محاولا قدر طاقته بلورة مواقفه بصورة مكثّفة، بحيث يمرّر وقت العرض أبرز سمات النّص في أوضح صوّرها استجابة لتلك المواقف المبلورة المتوتّرة.

8/العقدة (الذروة) و الحل:

1/ العقدة Plot: العقدة عنصر من عناصر المسرحيّة "تستخدم في المسرح للدلالة على تشابك خيوط الفعل الدّراميّ"[1]، ولما قسّم **أرسطو** Aristo (445-486 ق م) الفعل في التّراجيديا إلى مراحل (بداية وسط، نهاية)، فلم يحدد موضعها، وإنّما طرحها كمسار فقال" أعني بالتّعقيد ما يكون من البدء إلى ذلك الجزء الّذي يحدث منه التحول إلى سعادة أو شقاء" [2].

والعقدة أو الذّروة مأخوذة من الكلمة اليونانيّة Paroxysmos والّتي تعني "أثار السّلم" متضمّنة معنى التّصاعد والتّدرج، فهي أزمة الحد الأعلى من الإحساس بالتّوتر، تتضافر فيها الصّراعات وتتعقّد إلى حدّ تشكيل نقطة الانعطاف Point de retournement في الفعل الدّراميّ من خلال إثارة أزمة تبرز في المأساة حينما تقترب نهاية البطل بهزيمته، أمّا في الملهاة فتتمثّل بخطة اقتراب موحّد لخلاص البطل محققا انتصاره[3].

فعنصر التّعقيد من العناصر الأساسيّة في بناء الحبكة، يتألّف من أشكال تعيق البطل فتذكي صراعا بينه وبين خصومه، ممّا يدخله في عوالم غير مرتقبة ترتبط بأحداث تنمي العمل الدّراميّ، مشكلّة مواقف متواترة تسير سيرا آليا ممّا يصعب علينا معرفة " كيف تنتهي القصة، وذلك لما بين القوى المتخاصمة من تكافؤ وتوازن"[4] إلى أن تبلغ حد الذّروة أو التّعقيد "لتتواصل في بناء تصاعدي إلى قمة العمل الدرامي وأزمته فكأنّما " الأحداث تنمو لموجودات الصغيرة المتلاحقة، ما تكاد تختفي واحدة منها حتى تعقبها أخرى أكثر علوا، وقوة، حتى تنتهي إلى موجة كبيرة عارمة، تنكسر على الشاطئ في ختام المسرحيّة"[5].

ومنه فالتّعقيد في العمل الدّراميّ يساهم بشكل كبير في بناء مسار الفعل، بل ويزيد من درجة التّشويق والإثارة والتّرقب، فتحدث بذلك أزمة في حركيّة النّص، نتيجة ارتباطه بالصّراع النّاتج عن

---

(1) – ماري إلياس حنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص :312.

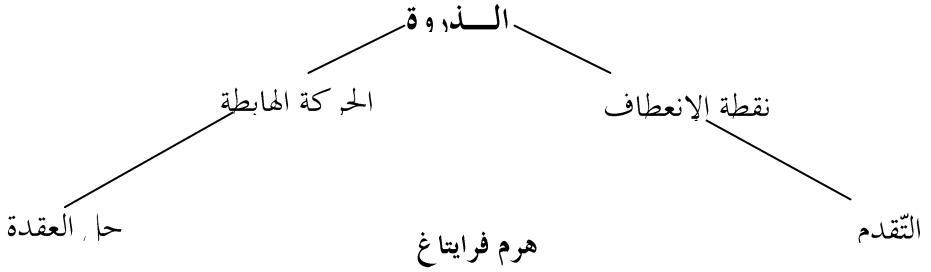
(2) – أرسطوطاليس: فنّ الشعر، ص: 18.

(3) – ينظر/ فيردب ميلت، جير الدايدس بنتلي: فنّ المسرحيّة، تر/ صدقي خطاب،دار الكتاب، بيروت ، لبنان، ط1966،1 ص :423.

(4) – أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999، ص :36.

(5) – عبد القادر القط: فنّ المسرحيّة، ص: 37

تعارض رغبة البطل مع غيره من الشّخصيّات الّتي تعمل جاهدة من أجل خنق حريّته، فيجعل من المتلقّي حبيس لحظات التّرقب لما يحدثه فيه من اضطراب في عواطفه، وملخص هذا كلّه ما قدمه النّاقد الألماني **غوستاف فرايتاغ** G. Freytag (1816–1895) في كتابه تقنيّة المسرح، حيث قدّم نظريّة الهرم المسرحيّ وسماها باسمه" **هرم فرايتاغ**" متتبعا مراحل نمو المسرحيّة من بدايتها إلى لحظة الانفراج أو الحل.



هرم فرايتاغ

2/الحـــل: يضطلع هذا العنصر بوظيفة إنهاء العمل الدّراميّ، الّذي شكلّته العقدة بحيث تنكشف الموقف المعقّد ليقترب البطل من هدفه، فيحظى بإنهاء مهمته[1]، إيذانا بنوع من الاستقرار بعد فوضى التّرقب عاكسا موقفا من المواقف وعليه ففي كلّ " تراجيديا عقدة وحل، فالأمور الّتي تقع التراجيدية وبعض الأمور الّتي تقع داخلها هي العقدة وسائرها هو الحل، وأثمنى بالحل ما يكون من بدء التّحول إلى النّهاية"[2].

فيكون بذلك حل الصّراع في نهاية المسرحيّة كحتميّة للتّفاعل الدّراميّ المشكلّ للأحداث للنّص فارضا بذلك سلطة النّص، فتحقق الشّخصيّات الفاعلة أغراضها متخطيّة كلّ الحواجز الّتي اعترضتها فيكتسب الحلّ بذلك جملة من الخصائص نوجزها كالآتي:

1/ الوضوح: على الكاتب المسرحيّ أن يختار عمله الفنّيّ بطريقة واضحة للمتلقين وهذا بمساعدة القائمين على المسرح، وقد أكد النّاقد رياض عصمت" أن النص المكتوب لا يعني كلّ شيء بل لعل أهم ما في النصوص القديمة عند كبار المؤلّفين المسرحيّين مثل شيكسبير وابسن و"تشيخوف" ليس السطور نفسها بل ما بين السّطور Subtext من معان خفية مغلقة لا يوضحها، ولا يكشفها إلاّ العمل عليها من

[1] – ينظر/ أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص: 37.

[2] – أرسطوطاليس: فنّ الشعر، ص:18.

قبل مخرج واع وممثلين فطنين موهوبين"[1] ، وإمّا إن كان عكس ذلك فإنّ تأثيره وبلا شك يكون محدودا.

2/ المعقوليّة: ويقصد بها واقعيّة الحل، حتى يشعر المشاهد بأنّ القوانين المتحكمة في حوادث المسرحيّة، نفسها القوانين المنطقيّة الّتي لا يرفضها العقل، بل ولا مجال فيها للصّدفة "فالجمهور لا يعترف بالصدفة العمياء، لا يعترف بالنهاية الّتي تقع لغير سبب أصيل، متصل بقوانين هذا العام الطبيعية"[2].

3 / التّشويق: عنصر ملازم في الكتابة المسرحيّة به يثير المؤلّف المشاهد Spectateur ، لمتابعة الأحداث والاندماج في المواقف والاهتمام بالشّخصيّات حتى ليتعاطف أحيانا مع بعضها متمثلا نفسه في مكانها، ما يجعله يعيش جزئيات العرض دون ضيق أو ملل، فيترك بذلك الكاتب جمهوره عن قصد في حيّرة من أمره نتيجة للمشكلة الّتي مسرحها[3]، والمؤلّف حينما يبلغ هذه الغاية، فإنّه يعتمد في عمله على أحد الشكلّين في انفراج الأحداث وهما الشّكل المغلق أو الشّكل المفتوح.

أ- **الشّكل المغلق** Forme Fermée: وفيه تكون النّهاية حاسمة، وبذلك يوضع حدًا للصراع بشكلّ نهائيّ فيتقرر فيها مصير الشّخصيّات و لا يتوقع المشاهد أي امتداد للأحداث.

ب- **الشّكل المفتوح** Forme Ouverte: وفيه تكون النّهاية عكس الأولى، فهي ليست حتميّة ولا حاسمة " تتيح للمشاهد أن يعيش في جو المسرحيّة ويصاحب شخصياتها وأحداثها زمنا أطول بعد أن يشاهدها"[4]فيسدل السّتار Rideau على الأحداث تاركا مجالا واسعا للتّأويل على احتمالات متعدّدة.

ومهما كان من أمر النّهايتين فإنّهما يصلان بالمسرحيّة إلى نهاية الصّراع في حدود الرّؤية الفنّية الّتي حددها المبدع لعمله المسرحيّ.

كلّ هذه العناصر مجتمعة، جعلت النّص المسرحيّ يرتبط بشكل كبير بالمسرح، وهذا منذ أن نشأ عند الإغريق وإلى يومنا هذا، إذ لم تكن تكتب المسرحيّة للقراءة بل ليرى المؤلّف أحداثَها وشخصياتها مجسّدة في استعراض Show مشاهد حيّة أمام آلاف من الجماهير .

---

(1) – عصمت رياض: هموم مسرحيّة " الأسبوع الأدبي"، العدد 519، حزيران 1986، ص: 04.

(2) – محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص: 33.

(3) – ينظر/ فرديب ميليت: جير الدايدس بنتلي، فنّ المسرحيّة، ص: 426.

(4) – عبد القادر القط: فنّ المسرحيّة، ص:40.

الفصـــل الأول

مقاربة لمفهوم الاستراتيجيّة في الخطاب

تمهيد:

أولا: مفهوم الخطاب.

ثانيا: مفهوم الاستراتيجيّة.

ثالثا: معايير تصنيف الاستراتيجيّة،

رابعا: العلاقة بين طرفي الخطاب.

خامسا: مقومات المعايير الجماليّة لشكل الخطاب.

سادسا: معايير هدف الخطاب، ومقاصده.

تمهـــــــــيد:

يتميّز المسرح من حيث هو فنّ من فنون التّعبير الإنسانيّ، واحتفال فرجويّ وفضاء تتداخل وتتفاعل فيه فنون أخرى بثنائيّة النّص والعرض، الفرجة والأداء، فإذا كان العرض هو كلّ ما يقدّم للمشاهد هنا والآن وهو الدّرجة الكونيّة الّتي يشاهد العالم من خلالها بتعبير رولان بارت، فإنّ النّص الدّراميّ على الرّغم من تشعّبه إلاّ أنّه يحوي في طياته عديد الاستراتيجيّات .

لذا فإنّه يكاد يجمع الباحثون في شؤون المسرح على عسر الإلمام بها، ووجه العسر كامن في طبيعة هذا الفن وتعدّد الفواعل فيه، فهو فن جماعيّ بالأساس لا يمكن أن تقوم نتائجه دونما تظافر جهود عدّة أطراف منها المؤلّف، الممثّل، المخرج، الموسيقي، واضع الدّيكور...إلخ، ولا يمكن أن يكون دون قيّام جهاز يضمن سيره ويؤمّن تحقيق اكتماله، فرجة حيّة يتفاعل معها الجمهور تفاعلا حيا .

وهو فن المفارقات بلا منازع فهو من الآن وهنا فن اللّحظة الرّاهنة، وفن اللّقاء لا ينقضي بانقضاء زمن العرض، فتتعدّد دوالّه فرجة وتختلف شفراته وتتداخل، وهو فن يتطلّع إلى الاستمرار والدّوام، ما أن يستوي أدبا ينفتح على اكتماله، فتتعدّد قراءته ويتحقّق أثره عبر العصور، فتنفتح نتائجه في صورته لسبب تجدّد المعالجة وتعدد التّأويل.

وإذا ما أضيفت إلى سمات المسرح العامة هذه، سمات أخرى وسمت استراتيجيّة الممارسة لهذا الفن أصبح الخوض فيه أكثر تعقيدا، من هنا يتّضح دوره في السّاحة الأدبيّة، وبالتّالي في تحديد استراتيجيّاته الّتي يستلزم الحديث عنها، الحديث عن بعض المفاهيم الّتي تعدّ الرّكيزة الأساسية الّتي تبنى عليها مفهوم الاستراتيجيّة.

مقاربة لمفهوم الاستراتيجيّة في الخطاب:

أولا: مفهوم الخطاب:

1/ عند العرب: عرف العرب في الدّراسات القديمة الأدبيّة منها والنّقديّة مصطلحي الخطابة والنّثر، الأمر الّذي يكشف عن أنّ مصطلح الخطاب بالمفهوم الحديث والمتداول في الدّراسات اللّسانيّة الحديثة لم يكن متداولا، فابن منظور يعرّف في اللّسان الخطاب على النّحو التّالي "والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخاطبا وهما يتخاطبان"[1] ولقد زيدت ألف المفاعلة على المادّة الثلاثيّة (خطب) فوردت لفظة الخطاب بصفة المصدر دلالة على المشاركة قصد الإفهام [2]،أمّا الزمخشري في أساس البلاغة فيعرّفه بأنّه "المواجهة بالكلام"[3]، وأمّا في المعجم الوسيط فالخطاب يرد بمعنى "الكلام والرّسالة"[4]،المتداولة بين طرفين أو أكثر.

ولقد وردت مادة (خطب) في القرآن الكريم بصيغة الفعل والمصدر، وذلك في اثنتي عشرة مرّة موزّعة على اثنتي عشرة سورة[5]، ومن ذلك قوله تعالى:{وَعِبَادُ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمۡشُونَ عَلَى ٱلۡأَرۡضِ هَوۡنٗا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلۡجَٰهِلُونَ قَالُواْ سَلَٰمٗا } الفرقان الآية:63، وقوله أيضا: وَٱصۡنَعِ ٱلۡفُلۡكَ بِأَعۡيُنِنَا وَوَحۡيِنَا وَلَا تُخَٰطِبۡنِي فِي ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْۚ إِنَّهُم مُّغۡرَقُونَ} هود الآية: 37، وقوله:{ قَالَ فَمَا خَطۡبُكَ يَٰسَٰمِرِيُّ } طه الآية: 95، وقوله:{وَشَدَدۡنَا مُلۡكَهُۥ وَءَاتَيۡنَٰهُ ٱلۡحِكۡمَةَ وَفَصۡلَ ٱلۡخِطَابِ } ص الآية: 20 وقوله:{رَّبِّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ وَمَا بَيۡنَهُمَا ٱلرَّحۡمَٰنِۖ لَا يَمۡلِكُونَ مِنۡهُ خِطَابٗا } النبأ الآية :37.

والمتداول في اللّغة العربيّة أنّ الخطاب هو ما يكلّم به الرّجل صاحبه، وعكسه الجواب وهذا ما ذهب إليه الآمدي بأنّه "اللّفظ المتواضع عليه، المقصود به إفهام من هو منتهى لفهمه"[6]؛ ومعه يتّفق

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب،ج3، مادة: (خطب).

[2] – ينظر/ نواري سعودي أبو زيد: جدلية الحركة والسكون، نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري، بيت الحكمة ، العلمة الجزائر، ط1، 2009، ص: 14.

[3] – محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1965، مادة (خطب).

[4] – إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم اللّغة العربيّة ، المعجم الوسيط، المكتبة العلمية ، طهران، ج1،(دط)،(دت): مادة (خطب).

[5] – محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الفكر ، بيروت، لبنان، 1986، ص: 235.

[6] – علي بن محمد الأمدي: الإحكام في أصول الأحكام، تحقيق سيد الجميلي، دار الكتاب العربي، بيروت، ج1، ط2، 1986، ص: 136. 136.

محمد فخر الدّين الرّازي، في أنّ الفائدة من الخطاب هي إفهام المخاطب[1]، وإن كانا قد أقصيا ضربا من ضروب الكلام وهو الإشارة الّتي تحيل الخطاب على عناصر السيّاق الخارجيّة المساعدة على إنتاجه اللّغوي وتأويله ممّا يلزم معرفة شروط إنتاجه وظروفه؛ فقد يُنتج الخطاب بعلامات غير لغويّة كما هو الحال في التّمثيل الصّامت، أو الخطاب الإعلانيّ الّذي يقتصر على استعمال علامات غير لغويّة.

2 / **عند الغرب**: ظهر مصطلح "الخطاب" في حقل الدّراسات اللّغويّة الغربيّة، ونما وتطور في ظلّ التّفاعلات الّتي عرفتها هذه الدّراسات ولاسيما بعد ظهور كتاب العالم اللّغوي "**فرديناند دوسوسير**(F. Saussure) (1857– 1913) محاضرات في اللّسانيات العامة حيث فرّق بين الدّال والمدلول، كما ميّز بين اللّغة "langue" والكلام "Parole" معتبرا "اللّغة جزءا جوهريا من اللّسان وفي الوقت ذاته نتاج اجتماعيّ ألسنيّ، فهي مؤسسة اجتماعيّة حركتها التّكرار والثّبات، أمّا الكلام فهو نتاج فرد يصدر عن وعيّ وإرادة فاللّغة ظاهرة اجتماعيّة بينما الكلام ظاهرة فردية"[2]كما بلور مفهوم "النسق أو النّظام "Système الّذي تطور فيما بعد إلى بنية، معتبرا اللّغة شيئًا اتفاقيًا مكتسبًا، ولابدّ أن تخضع للغريزة الطّبيعيّة، فهي أشبه ما تكون بمؤسسة اجتماعيّة Institution Sociale .

ولقد ذهب سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الرّوائيّ إلى أنّ اللّغويّ الأمريكي هاريسHarries أوّل من استعمل مفهوم الخطاب في الدّراسات اللّسانيّة الحديثة، إذ وسّع التّحليل اللّسانيّ إلى ما هو أكبر من الجملة[3]، والكلام نفسه أكّده منذر عياشي في بقوله "ولعلنا نستطيع أن نزعم أنّ من أوائل من مارس هذا التحول في العصر الحديث وتابعه آخرون هو هاريس، وذلك في كتابه "تحليل الخطاب" حيث ركّز على تحليل الخطاب ودور الكلام فيه"[4]؛ ونظرا لتعدّد اتجاهات الدّراسات اللّسانيّة الحديثة ومدارسها، فقد تعدّدت مفاهيم هذا المصطلح الّتي نورد بعضها فيما يلي:

أ/ الخطاب: مرادف لمفهوم دي سوسير " كلام" وهو معناه المعروف به في اللّسانيات البنيويّة .

ب/ هو ما نُسب إلى فاعل، وحدة لغويّة تتجاوز أبعادها الرّسالة أو المقول.

---

(1) – ينظر/ محمد فخر الدين الرازي: المحصول في علم الأصول، علق على حواشيه محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، المجلد الأول، ط1، 1999، ص: 409.

(2) – Ferdinand DE Saussure, cours de linguistique générale Enag, édition alger, 1990, p 21.

(3) – ينظر/ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص : 17.

(4) – منذر عياشي: علم الدلالة من منظور عربي ، مجلة الموقف الأدبيّ ، ع 271، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1993، ص: 34.

جـــ/ أنّه ذلك الملفوظ الموجّه إلى الغير، بإفهامه قصدا معينـــا، فقد جعلـــه **جيلام غيوم** G. Guillaume مرادفا للّسان[1]، منطلق من الثّنائيّة الّتي أصبحت معهودة منذ دي سوسير أي اللّغة والكلام الّتي تكوّن اللّسان؛ ويفضّل غيوم استعمال كلّمة Discours عوض كلام Parle ليؤكّد على ما يكتسبه الانجاز اللّغوي من أوجه قد لا يحقّقها لفظ الكلام المباشر ومن ذلك السيّاق الحركات الجسديّة، الإشارات، الأجواء الضوئيّة Ambiances Lumineuses .... إلخ.

د/ الخطاب هو ما يُكَالم به الرّجل صاحبه ونقيضه الجواب يقابله في اللّغة الأجنبية discoures وهو في المعنى العام للكلمة، "النّص الّذي يقال للآخرين شفهيّا أو كتابيّا بهدف عرض فكرة ما أو شرحها أو الإقناع بها"[2]،كما أنّه كلّ كلام تجاوز الجملة الواحدة، سواء كان مكتوبا أو ملفوظا، له طرفان مخاطَب ومخاطِب تلازمه صفة الحوار أو المواجهة[3].

هـــ/ الخطاب حسب اللّغوي الفرنسي **إميل بنفنّيست** E-Benveniste (1976/1902) هو كلّ مقول يفترض متكلّما ومستمعا، تكون للأوّل نيّة التّأثير في الثّاني بصورة ما، وهو بهذا التّعريف قريب من مفهوم الخطابة الّتي من شروطها التّأثير Influence[4].

ثانيا: مفهوم الاستراتيجيّة في الخطاب:

بديهيّ أنّ الإنسان كائن اجتماعيّ يمارس وظائف متعدّدة اجتماعيّة سياسيّة لغويّة ...إلخ تحكمها قوانين وضوابط متنوعة توظّف حسب ما توافر له من معطيات، فينوّع طرق التّعامل معها مقيما بذلك نوعا من العلاقة التّفاعليّة المثمرة مع الآخرين محقّقا بها تواصلاً فعّالاً بين جميع أفراد المجتمع، وقد اصطلح على هذه العمليّة بـــ "الاستراتيجيّة" أو "الاستراتيجيات"، وهي "فنّ من الفنّون العسكريّة، يتناول الوسائل الّتي يجب الأخذ بها في قيادة الجيوش"[5]، منقولة من الأدب اليونانيّ.

وإذا أمكننا القول بأنّ عصرنا هو عصر الجماهير الّتي تصنع التّاريخ فهو قول يؤكده الاهتمام بالآليات الّتي تحقق ذلك، وطرق التّعبير عنها، فأخرج بذلك مصطلح الاستراتيجيّة من حقله العسكريّ إلى حقول معرفيّة أخرى لحاجتها إليه من جهة، ومن جهة أخرى "أنّ الأزمنة المختلفة تتطلب مقاييس

---

(1) – المرجع نفسه، ص: 182

(2) – ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص: 186.

(3) – ينظر/ ميخائيل الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبيّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص: 89.

(4) – ابراهيم صحرواي: الخطاب الأدبيّ لدى جرجي زيدان تحليل رواية جهاد المحبين، مخطوط ماجستير، جامعة الجزائر، 1995، ص :04.

(5) – المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط23 ،1986، مادة (أ.س.ت).

مختلفة"[1]، وهذا ما نعرفه في النّظرية النّقديّة المعاصرة الّتي أسهمت في حركيّة الخطاب بمنحها أفقا رحبا لأطراف التّواصل باختيار الاستراتيجيّات الّتي تحقق بها مقاصدهم، فالاستراتيجيّات طرق محدّدة لتناول مشكلة ما، أو القيام بمهمّة من المهمّات، أو هي مجموعة عمليات تهدف إلى بلوغ غايات معيّنة لضبطها والتّحكّم فيها.

وبناء عليه يتّضح لنا أنّ الاستراتيجيّة خطّة في المقام الأول لبلوغ الغرض المنشود، ذات بعدين أوّلهما تخطيطيّ يتحقّق في المستوى الذّهني، وثانيهما ماديّ يتحقّق بالفعل الّذي هو أساس الدّراما، فمن المعروف أنّ المسرح فنّ حتميّة الجمهور المتأصّل فيه، فما يقع على الخشبة هو موجّه بطريقة ما إليه.

حيث يتفنّن الممثّل Comédien في لعب الأدوار فكلّما ازدادت أفعاله تعقيدا كلّما ازدادت ليس فقط عدد إشاراته القصديّة، بل أيضا إشارات تلك الأفعال الخاليّة من القصد لذلك يحتلّ واقع شخص الممثّل المقدمة، فنكون بذلك في ساحة اجتماعيّة نشعر فيها بأنّنا جزء من مناسبتها تحدث أمامنا[2])، تُنتج من خلالها الأطراف الفاعلة خطابها باستراتيجيّات متعدّدة حتى تصل الرّسالة Message إلى المتلقّين بشكلّ واضح ولكي يتسنّى لها ذلك فلابد من توافر ثلاثة عناصر وهي:[3]

- السيّاق (Contexte): وهو المرجع الّذي يحيل إليه المتلقّي لكي يتمكن من استيعاب الرّسالة.
- الصّلة (Contact): وهي الّتي تكمن في الحرص على إبقاء التّواصل بين أطراف الخطاب.
- السّنن (Cods): وهي الخصوصيّة الأسلوبيّة للرّسالة الّتي يشترط في لغتها أن تكون متعارفة بين أطراف الخطاب كي تفك بشكل جيّد لتحقيق القصد Intention، والرّسم التّالي يوضح مكونات النّظريّة اللّغوية التّواصليّة.

سياق

مرسل ← رسالة ← مرسل إليه

صلة

سنن

كما تقوم العلامات شبه اللّغوية، بوظيفة المؤشّرات اللّغويّة فهي من استراتيجيّات إنتاج الخطاب المسرحيّ فعبارة "لي البرتقال" قد تحتاج إلى إشارة مصاحبة، حتى يكون للّفظة البرتقال معنى تداولي إذا

---

[1] – رولان بارت: درس السميولوجيا، تر/ عبد السلام بن عبد العلي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص:12 .

[2] – محمد العبد: الدّراما المضادة للعولمة، قراءة في مسرحيّة اللعب في الدماغ لخالد الصاوي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 73، 2008 ، ص: 212.

[3] – رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم للنشر والتوزيع ،عنابة ، الجزائر، ط1، 2006، ص: 18.

-أراد النّص ذلك- يشير إلى حبات البرتقال الماديّة المتناثرة أو معنى مجازي قد يذهب إليه المتفرّج في إشارة أخرى من الممثّلين[1]، وعليه فنادرا ما يحقّق العرض المسرحيّ قصديّته بالإفصاح عنها مباشرة، ممّا يحتّم عليه التّنويع في قنوات بث رسائله، مستعينا في ذلك بأدوات مسرحيّة مختلفة، فتتنوّع استراتيجيّاته بتنوع المعطيات فما يكون مناسبا في سياق ما لا يكون كذلك في غيره، وهذا ما ذهب إليه الفيلسوف الأمريكي "**جون ديوي**"John dewy(1859-1952) في نظريّته البرغماتيّة في "أنّ التفكير يتبع الكفاح والفعل يتبع التفكير"[2]؛ فالإنسان لا يفكر إلاّ إذا كانت لديه مشكلة يحاول التّغلب عليها، فلولا تلك المشاكل لكانت حياته محدودة التّفكير، ولعلّ هذا ما جعل فنّ الدّراما يزدهر في العصور القديمة محقّقا بذلك غايتين، هما المتعة le Plaisir كمفهوم جماليّ، والتّطهير Catharsis كمفهوم وظيفيّ .

فالخطاب مهما كان نوعه لا ينتج غفلا عن السيّاقTissure، فهو عمليّ عقليّ مبنيّ على استراتيجيّات ينجز بها فيكون خطابا مخطّطا له بصفة مستمرّة، ممّا يحتّم على المرسل Emetteur اختيار الاستراتيجيّات التي تمكّنه من التّعبير عن قصده بأفضل حال، ولا يتأتّى له ذلك إلاّ إذا امتلك كفاءة عاليّة تمكّنه من التّأثير في متلقيه، وإن فقد ذلك فالخلل كامن في الاستراتيجيّة الموظفة في إنتاج خطابه.

وبالتّخطيط المحكم والتّجسيد الماديّ المؤسّس يتحقّق الفعل في سياق معين فيكون حينها "الغرض من استعمال اللّغة هو انجاز أحداث اجتماعيّة وتحقيق التّفاعل بما يحققه هذا الاستعمال من تأثير متبادل بين مرسل ومتلق بالأدلة اللّغويّة في شروط سياقيّة ومقامية محدّدة"[3] ولشرح الاستراتيجيّة نضرب مثال الإبحار فهاته العمليّة تكون وفق المخطط الآتي:[4].

الهـــــــــدف	الوصول إلى المرفأ.
السيّاق العـــام	هـــــو البحـــــر.
عناصر السيّاق	أمـــواج أعاصـــير.
الفـــعـــــــل	هـــو الإبحـــــار .
الفـــــــاعل	البـــحـــــــــار.

[1]– ينظر/ حازم شحاتة: الفعل المسرحيّ في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص 74.

[2] – عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ، ج1، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984 ص: 500.

[3] – خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية ، بيت الحكمة، العلمة ، الجزائر، ط1، 2009، ص: 113.

[4] – ينظر/عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 53- 54.

وعليه فلو لم تكن هذه المهمّة لما فكر البحّار في خوضها، وتجاوز عقباتها قصد بلوغ نقطة معيّنة ولاشك أنّ هذه الرّحلة لا تخلو من مخاطر يتغلّب عليها البحّار بتوظيفه استراتيجيّات متعدّدة تمكنه من بلوغ هدفه؛ وإذا كان البحّار في رحلته هندس لهذه العمليّة وفق ما توافر له من معطيات في السيّاق العام الّذي أحاط به فما هي الاستراتيجيّات الموظفة في العمليّة المسرحيّة ؟

إنّ المفاتيح الرّئيسية للعناصر الأساسيّة في الدّراما تتمثّل في النّص Le Texte والممثّلl'acteur والجمهورSpectateur، يكون الممثّل وسيطا بين النّص والجمهور، في إطار انعكاس لقيمة فنّيّة أو إنسانيّة معيّنة[1]، "وعلى الرغم من الحاجة إلى إمتاع الجمهور وتسليّته فإنّه يجب أن يكون للمسرح فلسفة خاصة به ... ومعنى ذلك أنّ للمتعة حدود، على أنّ ثمّة سؤال ملح هو ماذا تعني المسرحيّة الكاملة بمصطلحات التّمثيل الدّراميّ... وعادة تدرس فلسفة المسرح من خلال مفاهيم تكتيك معاصر تحدده مواضعة الكتابة المسرحيّة، ونظام جديد للتمثيل ونظام جديد أيضا للإخراج أو التّصميم"[2]. وبذلك تكون الاستراتيجيّة الدّراميّة كالآتي:

الهـــــــدف	المتعة، الفائدة، التّطهير (حسب أرسطو).
السيّاق العـــام	المسرح كهيكل و المسرحيّة كعرض
عناصر السيّاق	الدّيكور، الإضاءة، الملابس، الماكياج، الأصوات.
الفعـــــــل	التّمثيل (اللعب).
الفاعـــــــل	الكاتب ⇔ المخرج ⇔ الممثّل

فالكاتب المسرحيّ اعتمادا على التّخطيط والفعل، وإدراكا منه أنّه ليس المنتج الأخير للّنص وإنّما هو أحد منتجي العرض المسرحيّ؛ وأنّ نصّه ليس سوى أحد عناصر هذا العرض فقد أنتج خطابا ليس موجها للقراءة فقط، فعمل جهده على تحويل هذه الأنظمة اللّغويّة إلى شفرات مرئيّة ومسموعة يلعب الممثّل دورا مهما في الإبانة عنها فتكون بذلك "تقنية الكتابة المسرحيّة دالة في تقنيات الخشبة، تتغير طبقا لها وتسعى لتحقيقها داخل النّص، ويرى فلتروسكي أنّ أهم تقنيات الخشبة الّتي تؤثر في تقنيات الكتابة هي التّمثيل فلا شيء عنده يحقق جوهر المسرح أكثر من حضور الممثّل حديثه وإيماءاته وحركة جسده"[3]،ممّا يوزّع العلامات على العناصر الّتي تشكّل الخطاب المسرحيّ فنجد:

---

[1] – ينظر/ أحمد زكي العشماوي: اتجاهات المسرح المعاصر، فنّون العرض ، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1996، ص: 157.

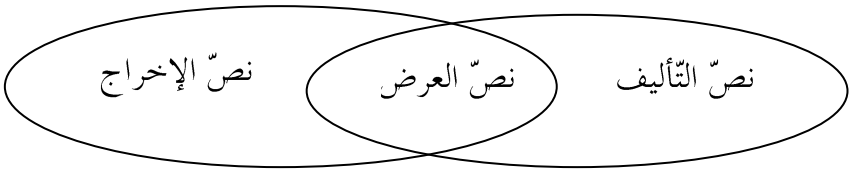
[2] – المرجع نفسه، ص: 81.

[3] – حازم شحاتة: الفعل المسرحيّ في نصوص ميخائيل رومان، ص:41.

أ/نصّ التّأليف: Le texte وهو مجموعة من العلامات اللّسانيّة، يعتمد الاستعمال النّوعيّ للّغة أداة للتّعبير.

ب/نصّ الإخراج: La Partition وهو مجموعة للعلامات السّمعيّة البصريّة، يعتمد توظيف الأنظمة السينوغرافيا Scénographie، خاصة في التّعامل مع نصّ التّأليف وفي التّواصل مع المتلقّي.

ومن مزج المجموعتين النّصيّين[نصّ التّأليف Le texte / نصّ الإخراج La partition] يحصل نصّ ثالث هو نصّ العرض La Représentation ، وهو ما يوضّحه الشّكل التالي:



فهو شكل يوضّح العلاقة بين المجموعات الثّلاث، تحديدا بين النّص والعرض على اعتبار أنّهما قطبا الخطاب، وتتضح هذه العلاقة أكثر بتأكيد أوبيرسفيلد Ubersfeld. A على أنّ: "النّص المسرحيّ حاضر داخل العرض بشكله الصوتيّ والتّلفظيّ، له تواجد مزدوج ، فهو-أوّلا- يسبق العرض، وبعد ذلك يصاحبه"[1]، ولذلك فإنّ الطّرف الفاعل في العمليّة المسرحيّة يخطّط ذهنيّا لبلوغ مراده، آخذا في حسبانه كلّ العناصر السيّاقيّة الّتي تحقّق فعله، فيبدأ بافتراضات تعمل على توجيه تفكيره نحو تصور الآليات الممكنة الّتي توّصل رسالته إلى المتلقّين، على اعتبار أنّهم متفاوتون في السّن والقدرات العقليّة وبذلك نخلص إلى المعاني المتعدّدة للاستراتيجيّة الّتي حدّدها الفرنسي **ميشال فوكو** M- Foucault (1926-1984)وهي:

- التّدليل على حسن اختيار الوسائل المستخدمة للوصول إلى غاية ما.
- الطريقة الّتي نحاول من خلالها التّأثير على الغير.
- التدليل على مجمل الأساليب المستخدمة في اختيار الحلول المربحة[(2)].

فالمسرحيّ لا ينتج خطابه بمعزل عن السيّاق Contexte، إذ لا خطاب دون انخراطه في سياق معين كما أنّه لا يتأتّى دون توظيف العلامات المسرحيّة المناسبة فقد يوظّف المرسل الإشارات اللّغويّة، كما يوظّف العلامات غير اللّغوية مصاحبة للممثّل من حركات ومواضع الدّيكور في المنزل؛ عاكسة وضع

[1] - Ubersfeld(Anne) . Lire Le Théàtre- Editions saciales paris 2eme editions.1981 -P.13.

[(2)] - ميشال فوكو: مسيرة فلسفية، تر/ جورج أبي صالح مراجعة وشرح مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، لبنان،(دط)،(دت) ص: 200.

الشّخصيّة الاجتماعيّ[1]، فيمارس إنتاج خطابه المسرحيّ اعتمادا على استراتيجيّة الممكن والمفضّل فيكون بذلك التّواصل La Communication في المسرح "غير متقيّد باللّغة فيتجاوزها في الكثير من الحالات، وقد يستغني عنها مطلقا"[2]، وهذا ما اصطلح على تسميّته بالبنتوميم Pantomime الّذي "هو فنّ نقل الأحاسيس والأفكار عن طريق حركة الجسم وأوضاعه فنّ وثيقة الصّلة بالمسرح من ناحيتين من حيث هو شكلّ مستقل Puriforme ومن حيث هو جزء من المسرح المتكلّم Spolen Théâtre يهدف دعم الكلمات بالفعل كالرقص والسيرك وغيرهما من أشكال المتعة"[3]؛ ولبلوغ هذا فالمسرحيّون يعمدون إلى توظيف أدوات التّعبير، بكيفيات توائم مقتضى حال السيّاق، ممّا يحتّم على المرسل اختيار استراتيجيّة مناسبة تعبّر عن قصده بأفضل وسيلة.

ثالثا: معايير تصنيف استراتيجيّة الخطاب المسرحيّ :

كثيرا ما تتداخل الاتجاهات النّقديّة المعاصرة، مدّعيّة أنّها تهدف إلى تنوير النّص الأدبيّ، ووضع الكتابة في إطار الأدبيّة، ممّا يعمل على سبر أغوار النّص بمعانيه الّتي لم تعرف من قبل كـــ "مدخل التّحليل النّفسيّ" الّذي أرسى قواعده **فرويد سيغموند** Freud. S (1856/1939) في السّنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، ليتولى بعده تلامذته دراسة المنهج ونشر مبادئه[4]، لتتّخذ كاستراتيجيّات تطبّق على النّصوص الأدبيّة آخذة طريقها فيما بعد نحو التّطور، وهذا على يد تلميذه **يونغ كارل غوستاف** Jung.C.G(1875/1961) ليمتدّ هذا الّتيار السّيكولوجيّ إلى مداخل أخرى.

وهناك من المداخل النّقديّة من اتّجه إلى النّص الأدبيّ مباشرة "بفضل ما قدّمته الحقول الدّلاليّة الجديدة كاللّسانيات والأسلوبيّة والسميولوجيّة من مصطلحات وأدوات إجرائيّة"[5]، مؤكّدين على استقلال موضوعات النّص الأدبيّ من أمثال: ريتشاد Richard، إليوت توماس Elliot.T.S،والنرويجي إبسن هنريك Ibsen.H(1828/1906) حيث قادوا الاتجاه النّصيّ لتنشأ مداخل نقديّة معتمدة على علم الاجتماع اللّغوي، وثمّة اتجاه واضح في مجال الدّرس النّقدي يعود بالاهتمام إلى نظريّة الأدب، محاولا الإجابة عن أسئلة طرحت في الماضي مثل ما الأدب؟ ما النقد؟ ما وظيفة الأدب كلّون من ألوان الخطاب؟ وما حدوده؟ كلّها إشكاليات جعلت البعض يدعو إلى نقد بلا حدود فتتجاوز نظريّة الأدب

---

(1) – ينظر/ عدد من المؤلّفين: سيمياء براغ، دراسة سيميائية، تر/ أدميركوريه، ص: 72.

(2) – جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحيّ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2007 ،ص: 120-121.

(3) – أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر فنّون العرض، ص: 165.

(4) – ينظر/ أحمد يوسف: القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ج1، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2003، ص: 85.

(5) – عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبيّ وقضايا النص، منشورات مخبر الخطاب الأدبيّ في الجزائر، (دط)، (د ت)، ص: 29.

هذا الحد، لتصل إلى البحث في أمور واسعة كالمدارس الأدبيّة وعلاقة النّص بالمؤلّف والأنواع الأدبيّة ومعايير الخطاب فيها.

وكان من نتائج التّركيز على النّص باعتباره فعلاً أو ظاهرة سيمائية تشمل علامات ماديّة ولغويّة متعددة المعاني إيحائيّة تتجاوز واحديّة الدّلالة إلى تعدّديتها[1]؛ أن برزت اتجاهات مصقولة في التّحليل الأسلوبيّ وضعت لها أساسا سمي بـــ"فلسفة الأسلوب" أو الأسلوبيّة في النّقد الحديث الّتي كان موضوعها الخطاب الأدبيّ الّذي عدّه النّاقد "سعد مصلوح "رسالة من الباث إلى المتلقّي تستخدم فيها شفرة لغويّة يتشاركان فيها فتلبي متطلّبات الاتّصال بينهما من خلال ممارستهم صنوف النّشاط الفرديّ والاجتماعيّ في حياتهم[2]؛ وتعنى هذه المداخل الاستراتيجيّة بالخطاب الأدبيّ من ناحيّة تحليله فتدرس عناصر بعينها في نسيج العمل الأدبيّ كالصّورة و الإشارة و السيّاق و بناء الجملة ...الخ؛ وبذلك عدّ الخطاب المسرحيّ شكلا من أشكال الخطاب المتعدّدة، ينفرد عن غيره بمقاييس استخلص من خلالها قيّمه ومبادئه، يحمل في نسيجه خصوصياته الّتي تجعل علاقته مع المتلقّي قائمة على التّواصل.

فالمسرحيّة خطاب إبداعيّ، قناته الممثّلComédie ولغته الحوارDialogue المتبادل بين الشّخصيّات أو الحوار الدّاخليّ المنفرد " المونولوغ Monologue دعامته في العرض الجيّد المعتمد على "النّص الّذي تم تثبيته بواسطة الكتابة"[3] يتضمّن رؤية مبدعه الّتي هي "خلاصة الفهم الشامل للفاعلية الإبداعية في نواحي النسيج والبنية والدلالة والوظيفية"[4]، ومنهجه الّذي هو سلسلة العمليّات المنظّمة الّتي يهتدي بها النّاقد للاقتراب من الأهداف الّتي تنطوي عليها الفعالية الإبداعيّة؛ لذا فاستراتيجيّة الخطاب المسرحيّ تأخذ كلّ ما هو لغويّ شفويّ أوكتابيّ غير لغويّ، تختلف أبعاده من حالة لأخرى بمعايير تتحكّم فيه فيدرج هذا البناء الفكريّ في سياق يفترض قطبين تجري بينهما العمليّة التّواصليّة مع كلّ ما يستلزمه التّواصل من تقنيات ظاهرة أو خفيّة، عمديّة أو عفويّة ممّا يحقّق " التلاعب البارع بانتباه الجمهور"[5] وتتداخل عناصر السيّاق الاجتماعيّة في استعمال الأدوات المسرحيّة، وكذا في انتشار بعض الاستراتيجيّات على حساب انحصار أخرى، وبذلك يمارس المرسل خطابه وفق قواعد عمل منظّمة تحكمها قوى متنوعة تتضافر بخصوصيتها الجماليّة بغية الاستحواذ على المتلقّي كيفما كان عاكسا

---

(1) – ينظر/ عبد السلام المسدي: قضية البنيوية دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 1995، ص: 53.

(2) – ينظر/ سعد مصلوح: في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط 1، 1911، ص :50.

(3) – سعيد علواش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص: 46.

(4)– عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص5.

(5) – جلين ويلسون: سيكولوجيا فنّون الأداء، ص: 226.

"إيديولوجية متنوّعة تخاطب، وتحاور وتحاول أن تقنع وتؤثّر وتحدث هيمنة من نوع ما"[1]،فاسحة له المجال ليمارس انزياحه الإبداعيّ Déviation créatique .

والخطاب الجزائريّ بكلّ أشكاله يحمل كلّ مقومات الواقع، من قيّم ومبادئ ومفاهيم وأفكار تتوزّع على محورين عموديّ يمثّل التّراث المتراكم عبر العصور وأفقيّ يمثّل كلّ الاتجاهات والّتيارات المحليّة والأجنبيّة؛ وبدراسته في محيطه الاجتماعيّ والثّقافيّ نتمكن من استيعاب القيّم الحضاريّة الحافلة بكلّ زخم حداثيّ وبكلّ إرهاصات التّحولات العميقة[2]، من خلالها يمكننا تتبّع ما طرأ على الخطاب المسرحيّ في الفترة المعاصرة وما يميّزه عن غيره من الحقب، فهو يمثّل إلى حد كبير إحدى السّمات البارزة لكلّ الحقب الزمنيّة الّتي صارعت فيها الجزائر المحن فكانت بحق مواكبة لتحولات العصر وتبدلاته.

فكان بذلك الخطاب المسرحيّ الجزائري المعاصر بنوعية المقروء و المعروض مركز إرسال يبث أفكاره ومعانيه عبر استراتيجيّة معيّنة، بكفاءة عاليّة اصطلح على تسميتها "بالكفاءة التداولية" Compétence Pragmatique، إذ نجد خطاب الشّخصيّات متباينا حسب المستويات الذّهنيّة والوضعيّات الاجتماعيّة والحالات النّفسيّة تتضارب إرادتها ومصالحها، موجّهة صوب هدف ما جعل من الدّراما " فضاء جماليا لتمظهرات خطابية مفرطة في اللاتجانس تتنافر وتتعايش، وتتداخل في علائق حواريّة تفضي دائما إلى نتيجة ما مغلقة أو مفتوحة وتجسد هذه التّظاهرات أنماطا متعددة من التّناقضات الاجتماعيّة والإيديولوجيّة الّتي تمثل منظورات غيرية"[3] شأنه شأن الفنّون الأخرى الّتي تكون استراتيجيّة الخطاب فيها غير مرهونة بكمّ محدّد فقد تطول وتقصر وهذا حسب سياقاتها ومقاصدها، ومن ذلك الرّوايات الكلاسيكيّة إذ أنّها تقع في كمّ من الأجزاء ممّا يدلّ على أنّ الخطاب ليس له كمّ يحدّده تحديدا صارما[4]؛ فهو بذلك يمكّنه جمع لهجات عديدة وأجناس متنوّعة موظّفا أساليب تعبيريّة تكشف عن نماذج متعدّدة من فنّون الأدب كالشّعر والقّصة والغناء والرّقص وهذا ما أكّده عز الدين إسماعيل بقوله "إنّ كلّ الأنواع الأدبيّة تصبوا إلى الوصول إلى مستوى التّعبير الدّراميّ، ففي حدود دراستي لهذه الأنواع الأدبيّة.... إنّ الكاتب المسرحيّ الحق هو شاعر وقصّاص في الوقت نفسه فإذا كانت الموسيقى تلخص كلّ القيم التّعبيريّة في سائر الفنّون فإنّ العمل الأدبيّ الدّراميّ يلخّص كذلك كلّ القيم التّعبيريّة في سائر

---

(1) – رزان محمد إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربيّة المعاصرة، دار الشروق للتوزيع، ط1، 2003، ص: 19.

(2) – ينظر/ بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص: 65.

(3) – عواد علي غواية: المتخيل المسرحيّ مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1970، ص :20.

(4) – ينظر/ عبد الملك مرتاض: دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي" لحمد العيد آل خليفة"، ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر ط1، 1992، ص :16 .

فنّون القول"[1]، ولّما كان عنصر الحكي Narration استراتيجيّة تعبيريّة تتّكئ عليها المسرحية كضرب من أضرب الخطاب المبثوث بواسطة السّارد نحو القارئ أو المشاهد فإنّ النّاقد الفرنسي **تزفيتان تود وروف** T. Todorov (1963/1939)يرى أنّ أجزاءه تتنوّع إلى ثلاث مكونات.[2]

1/جهات الحكي: عنصر الحكي ينتشر في كلّ الأمكنة وعبر كلّ الأزمنة، فهو يأخذ حضورا كونيا غير أنّه في الخطاب يجعلنا ندرك الأحداث بصفة مباشرة وذلك لما يضفيه على العمل الأدبيّ من خيال يحول إدراكنا للأحداث الّتي يصفها إلى إدراك غير مباشر، محدثا بذلك خطابا متداخلا يتسرب إلى داخل خطاب آخر مجسّدا مدلولات عن قصد أم غير قصد[3]، وقد التزم "**تودوروروف**" بالأصناف الّتي حصرها "**جون بويون**" gean-P في الإدراك الدّاخليّ للنّص وهي:

الصنف الأول: يكون الرّاوي أكثر معرفة من الشّخصيّة الرّوائيّة أو المسرحيّة، ولذلك لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة.

الصنف الثاني: قد تتساوى المعرفة بين السّارد والشّخصيّة الرّوائيّة أو المسرحيّة، فهو لا يمدّها بتفسير الأحداث قبل أن تتوصل إليه، فيمكن القيام بالسّرد بواسطة المتكلّم المفرد (أنا) أو ضمير الغائب (هو) وهذه ما لمسناه بشكل صريح في رواية "ضوضاء الذاكرة الخرساء "**لحمدي البطران**" حيث "استخدم الرّاوي ضمير الغائب "هو" في طول مسار الرّواية"[4]، ورواية "سكر مر" لمحمود عوض عبد العال حيث اعتمد السّارد على طريقة الرّاوي الحاضر الّذي يسرد الأحداث عن طريق ضمير المتكلّم فهو سارد لأحداثها معايش لها.

الصنف الثالث: يكون السّارد أقل معرفة من أي شخصيّة من شخصيّات الرّواية وبالتّالي لا ينفذ إلى أي ضمير من الضّمائر، فهو لا يقول إلاّ ما تعرفه الشّخصيّة.

2/ زمن الحكي (السرد):يتضمن نوعين من الزّمن، زمن القصّة وزمن الخطاب، يكون الأول متعدّد الأبعاد فيمكن لأحداث كثيرة أن تجري في زمن واحد، وهي خاصيّة المسرح الخاضع لعاملي الوقت

---

[1] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان،(دط)، 1985، ص: 239.

[2] – ينظر/ عز الدين بوبيش: القصة والنبوية الشكلانية، مجلة السرديات معهد اللّغة العربيّة وآدابها ،جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع1 جانفي، 2004 ص :57 .

[3] – ينظر/ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي والثقافي، جدة، ط1،(دت)، ص :321.

[4] – مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص: 62.

والمكان[1] إلاّ أنّ زمن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا مثاليّا، وهي خصوصيّة المبدع حتى يوقف المتلقّي فلا يفوته إدراك المعنى المقصود[2] .

3/ **صيغة الحكي**: هي استراتيجيّة تسمح بالتّمييز بين كاتب يكشف الأشياء وآخر يقولها فقط، فهذه المكونات الّتي أشار إليها **تودروف** رغم أهميّتها ما هي إلاّ عناصر داخل الخطاب، تتعقّد على مستوى الممارسة النّقديّة الّتي تتضافر فيها اجتهادات باحثين كثر، منهم اللّسانيون والبنيويون والتّداوليون والسّوسيولوجيون وكلّها لا تغفل المتلقّي لأهميّته الّتي يشغلها في مخيلة الكاتب.

فهذه المرجعيّات بارزة في الخطاب المسرحيّ، إذ فيه تتعدّد أقطاب الإرسال وتتعمّق فبانتقال النّص من فضائه المكتوب إلى فضاء العرض يكتسب علامات مشهديّه، يجد المتلقّي نفسه مستقبلا كما من المعلومات والمعارف من مصادر مختلفة، يكون جنس التّعبير فيها ذا طابع جدلي مفتوح، وحواريّة قائمة على مكونات نصيّة وإخراجيّة وسينوغرافيا ذات مراكز إرسال متعدّدة، تشكّل مجتمعة نسيجا فنّيّا متكاملا لا يقبل التّجزئة فهي بحق "وحدات سيمائية ترتبط فيما بينها بعلاقات داخلية على مستوى صوغها الداخلي، وامتدادها الدلالي فالنّص كما أسلفنّا تتخلّله شخصيّات متباينة الوعيّ تشكلّ متطورات مستقلة وأصوات خالصة غيريّة لها منطقها الدّاخليّ، ويقضي هذا التّباين أو التّعدد الصّوتي إلى تجابه حواريّ وتنافر اجتماعيّ واشتباك ثقافي معرفي"[3]،وبتعدّد الممثّلين على الخشبة تتعدّد المشاعر مولّدة أنماطا من العلامات الحركيّة، من خلالها يرى النّقاد المسرحيّون أنّ تتابعها وتنوّعها يركّب خطا يكون بمثابة لغة يمكن ضبطها ألسنيا[4]بـــ:

* وظيفة مرجعيّة: الحركة تحلل إلى ظواهر في العالم المرجعي.
* وظيفة تعبيريّة: للحركة طاقة على التّأثير لأنّها تعبّر عن خوالج الباث.
* وظيفة تنبيهيّة: الحركة طلب حقي أو معلن عن التّواصل.
* وظيفة إنشائيّة: الحركة في علاقة مع الحركة فهي إيقاع عام، ومحور للرسالة المبثوثة.
*وظيفة معرفيّة: الحركة تأمر وتتوسل.

---

[1] – محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص: 16-17.

[2] – ينظر/ أحمد مداس: لسانيات النص،نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتاب الحديث،الأردن، ط1، 2007، ص: 29.

[3] – عواد علي: غواية التخيل المسرحيّ، مقاربات الشعرية النص والعرض والنقد، ص: 21.

[4] – عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية، ص: 26.

* وظيفة ما وراء لغوية: الحركة تعليق على الحركة أو الكلمة وهي خطاب ذو دلالات معقّدة تفرضه طبيعة الفنّ، ممّا يحتم علينا التّدقيق في كلّ ما نتلقاه وتوظيف عمليّة التّأويل لتفسير ما يقدم لنا ويمكن اختصار وظائف "**جاكبسن**" Jakobson السّابقة وتجميعها حسب "**أوستين**" J.L. Austin فما يلي:

أ/ وظيفة تحديثيّة: الحركة تقول أو تحدّث عن شيء ما.

ب/ وظيفة مقامية: تولد الحركة العواطف والتّأثيرات عند المتلقّي.

ج/ وظيفة تحقيّقه أو إنجازيّه: الحركة مقولة فاعلة بقولها فهي تأمر وتنهي...إلخ.

وبذلك تتجلّى وظائف الخطاب المسرحيّ كما تصورها جاكسبون كالآتي :

1- الوظيفة التّعبيريّة: وهي وظيفة متعلّقة بالمرسل، فالمخرج Metteur en scène يفرضها بوسائل غير لغويّة ، أمّا الممثّل Comédien فيبثها بوسائل ماديّة، يرسل من خلالها خطابا وفق استراتيجيّة الانتقاء إلى المتلقّي .

2- **الوظيفة التّبليغيّة:** تفرض على المتلقّي عند إجراء خطاب اتخاذ موقف بصياغة إجابة مؤقتة.

3-**الوظيفة المرجعيّة:** تمنع المتلقّي من نسيان السيّاق النّفسيّ والتّاريخيّ والاجتماعيّ للعمليّة التّواصليّة.

4-**الوظيفة التّواصليّة:** تضمن شروط التّواصل بين أطراف الخطاب في المسرح بلغة أطلق عليها علماء النّفس، مجموع الإشارات الّتي تعبّر بها عن الفكرة منها اللّغة الطّبيعيّة، واللّغة الوضعيّة *.

5-**الوظيفة الاصطلاحيّة:** وظيفة تمكّن المرسل من اختيار الاستراتيجيّات الموظّفة في العمليّة التّبليغيّة.

6-**الوظيفة الشّعريّة:** وهي وظيفة توجه أضواءها على العلاقات بين شبكات العلامة النّصيّة والعرض.

*اللّغة الطبيعية:LANGUE NATUREL تشمل الأصوات والإشارات والحركات والظواهر الجسدية الّتي تصحب الانفعال والأفكار، أما اللّغة الوضعية LONGUE CONVONT IONNET فهي تشمل الرموز والإشارات المتفق عليها، أما لغة الكلام LONGUE ARTICULE: فهي لغة وضعية ناتجة عن تطور تدريجي أدى إلى انقلاب الغشاوة على ألفاظ مقيدة ، للتوسع أكثر ينظر جميل صليبا المعجم الفلسفي :ص: 226.

وما يقال على الحركة واللّغة يعمّم على كلّ ما يحتويه الخطاب المسرحيّ Théâtralisa Discoures من علامات Signes؛ وما يوظّفه من استراتيجيّات فيكون بذلك "الخطاب المسرحيّ بمكوناته الثلاثة –النّص – التّمثيل– الإخراج– خطابا ذا بنية حواريّة سجاليه تقوم على تعدّد صوتيّ ودلاليّ وفنّي، تحمل أثار خطابات سابقة عليها أو متزامنة معها أو متولدة منها"[1]، هذا كلّه ينطبق على المسرحيّة الممثّلة، أمّا غير الممثّلة (المقروءة) فوضعها يتغيّر عن سابقتها، ذلك أنّ المرسل هو المؤلّف وحده، والمتلقّي هو القارئ العاديّ والوضع هو اللّغة الّتي كتبت بها المسرحيّة، بعيدة عن كلّ سياق مادي ملاحظ، على القارئ أن يمدّ بينه وبين المؤلّف جسرا كي يستوعب المضمون، في سياق تصويريّ للظّروف الّتي تجري فيها المسرحيّة أو الّتي أحاطت بكتابتها.

رابعا_:معايير العلاقة بين طرفي الخطاب قراءة في مسرحيّة اللّثام لعبد القادر علولة:

يواجه الباحث في طبيعة لغة الأدب إشكاليّة ضبط تصوير استراتيجيّة اللّغة الأدبيّة، إذ إنّ هناك ما يمنحها خصوصيّة في سياقاتها المختلفة، الّتي من شأنها إفراز الخطاب قصد الإفهام المحقق للتّأثير الّذي اختزله كلّ من "**سيرل**"Searle و"**برات**" Barate في قصديّة المتلقّي[2]؛ ممّا يحتّم على المبدع التّحايل في إلقاء الكلام للتأثير بمقتضاه، فينفرد بذلك كلّ فنّ من الفنّون الأدبيّة بخصائص لغويّة تميّزه عن الوحدات اللّغويّة في الفنّون الأخرى فغدا بذلك " لأهل كلّ علم وأهل كلّ صناعة لهم ألفاظ يختصون بها للتّعبير عن مراداتهم ويختصرون بها معاني كثيرة"[3] وهذا بغية تحقيق الغاية المرجوة من العمليّة التّواصليّة Communication المنعكسة في شكلّ الخطاب اللّغوي الّذي يتوقف على ما للّغة من قواعد صوتيّة وصرفيّة وتركيبيّة والّتي تظل غامضة ما لم تدرج ضمن ما يتعلق "بالسيّاق وهو المرجع الّذي يحيل إليه المتلقّي كي يتمكّن من فهم الرّسالة والصّلة Contact الّتي تكمن في الحرص على إبقاء التّواصل والسنن "Code " وهي الخصوصية الأسلوبية للرسالة الّتي يشترط في لغتها أن تكون متعارفة بين المنجز والمتلقّي تعارفا كلّيا، كي يتم عملية فك مكونات الرسالة وإعادة تركيبها للإدراك محتواها وفهمه"[4]، فيختار أحد الطرفين الاستراتيجيّة الملائمة الّتي من شأنها التّعبير عن قصديّته فالمتكلّم يجب أن يعطي المعلومات

---

[1] –عواد علي غواية: المتخيل المسرحيّ، ص: 25.

[2] – ينظر/ جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح ، تر/ أمين الرباط وسامح فكري ، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنّون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ط5، 1995، ص: 57.

[3] – ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص: 166.

[4] – رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص: 18.

اللاّزمة الّتي بحوزته عن موضوع الخطاب والّتي من شأنها أن تنفع المخاطب، فتنشأ بذلك علاقة تواصليّة بين طرفي الخطاب قائمة على خاصيّة التّعاونيّة Coopérative مما يسهم في إنجاح العمليّة التّبليغيّة.

فبهذا المعيار- العلاقة بين طرفي الخطاب- أو ما يعرف بالمعيار الاجتماعيّ عند بعض اللّسانيين تتحقق معرفة مشتركة بين قطبي الإرسال، والّتي تساعد المرسل على إقامة افتراضات قبليّة، وإنّ انعدمت هذه المعرفة و لم تكن العلاقة موجودة، فإنّ المرسل يسعى إلى توظيف ما يملك من استراتيجيّات بغرض إيجادها وفق ما يتطلّبه السيّاق الّذي يؤطّر إنتاج خطابه، ومن ثمّة يكون الهدف من هذه العمليّة إقامة علاقة بين طرفي الخطاب، حيث يراعي فيها المخاطب تصورات المخاطَب آخذا "بالحسبان بعض الافتراضات حول تأويلات المخاطب وبالتّالي ردّة فعله ستؤثر حتما على عملية الاستيضاح" [1] فيكون بذلك الفعل التّواصليّ بين الطرفين ليس قائما على تبادل معلومات، بل إلزام كلّ طرف على تغيير سلوكه وفق مضامين قوانين السيّاق فتستقرّ العلاقة بين الطّرفين على محورين أساسيين هما، محور العلاقة الأفقيّة الّتي تتبلور في أكثر من خصيصة منها: خصائص الدين، الجنس، السن، المهنة ، الجنسية ، الحالة المدنية....الخ، ومحور العلاقة العموديّة المتبلورة في مراتب تصاعديّة للنّاس داخل بنى المجتمع ممّا يجعل كلّ طرف في درجة من درجات السّلم الاجتماعيّ، وهذا ما يحتاج المرسل إلى إدراكه[2].

فبهاذين المحورين تحدث العلاقة بين طرفي الخطاب مختلفة من محور لآخر، ولأنّ استراتيجيّة الخطاب المسرحيّ تختلف عن نظيراتها في الفنّون الأخرى كونه ثنائيّ الشّكل [النّص والعرض]، فإنّ العمليّة التّواصليّة تختلف من شكلّ لآخر فالمقروء يكون طرفَا الخطاب فيه هما المؤلّف والقارئ، بينهما قناة لتمرير الخطاب.

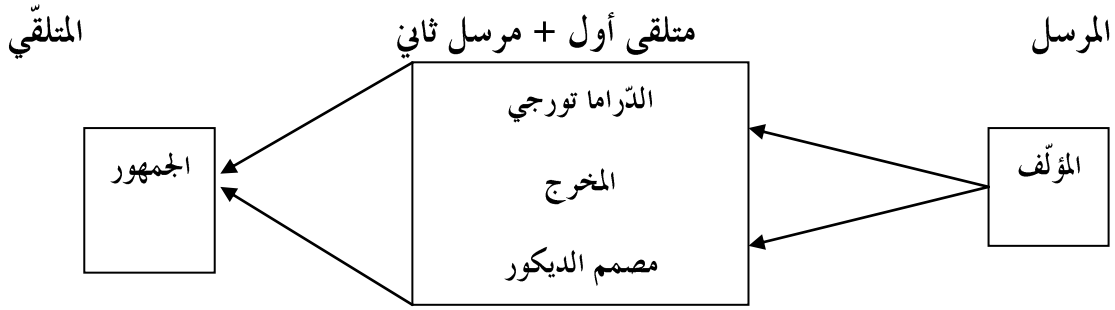
المؤلّف (المرسل) ⟵ الموضوع ⟵ القارئ المتلقّي.

فالعمليّة التّواصليّة بهذا الشّكلّ محصورة بين طرفين هما المؤلّف والقارئ، أمّا المرجع فهو صوريّ تصوريّ انطلاقا من تأويل علامات النّص والظّروف المحيطة بكتابته، أمّا الثّاني فأقطاب الإرسال فيه متعدّدة وسياقاتها مختلفة ويظهر ذلك كما يلي:

---

[1] – عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية، ص: 37.

[2] – ينظر/ عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص: 89.



وبالتّالي فإنّ قنوات الإرسال تتعدّد فينشأ التّواصل بين أعضاء المسرحيّة وفق شروط العمل المسرحيّ؛ يكون الجمهور هو المتلقّي المباشر، فالخطاب" الموجه إلى المخرج/ الممثّل /مصمم الديكور هو أيضا خطاب يأخذ الجمهور في اعتباره، فالجمهور ماثل في أي لحظة أمام المؤلّف أثناء الكتابة، فالكاتب لا يراعي مقتضى الحال بين الشّخصيّات فقط، ولكنّه يجب أن يكتب كأنّه يشاهد ما يكتبه معروضا على خشبة المسرح"[1].

ليأتي نصّ العرض بإيحاءاته وتقنياته المختلفة كما يقول جلال زياد "وأخيرا يأتي نص العرض حيث تنتقل العلامة اللّغويّة إلى علامة سمعيّة بصريّة، وتدخل على نص المسرح متغيرات مع مساهمة الممثّلين والدراما تروج ومصمم الدّيكور ومصمم الإضاءة واللّحن، فتتشكّل علامات جديدة ومدلولات خاصة بعناصر العرض"[2] ليتّخذ به الخطاب المسرحيّ أبعادا يسعى المبدع من خلالها إلى تحريك وبشكل مباشر حاسة الإدراك عند المتلقّي وملامسة لذّته، هذا ما جعل استراتيجيّة الخطاب المسرحيّ تخضع للتّنظيم والتّقنين في جماليات العلامة و التّعبير الجسديّ L'expression Corporelle وكذا استثمار سينوغرافيا العرضScénographie ودمجها في المعنى الكلّيّ له، وإخضاع الفضاء المسرحيّ L'espace إلى أنساق سمعيّة وبصريّة، معمّقة منحى الخطاب الدّلالي للمسرح بكل أشكاله، وعليه نقدّم مقاربة لمسرحيّة **"اللّثام"** لـــ"عبد القادر علولة" كي نقف على جماليّاتها:

تتأسّس المقاربة الجماليّة على رصد عناصر التّركيب الجماليّ، في النّصوص المسرحيّة الجزائريّة بشكل لافت، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر مسرحيّة **"اللّثام"** لعبد القادر علولة، والّتي من خلالها نبرز هذا المعيار يقول علولة: "الخيال عندي أداة للتجريد ولتحقيق الموضوعية الّتي ترمي إلى كشف النّقاب وإزالة الوهم وطرح الأسئلة ... ولأنّه إذا ما أخذناه كما هو بمعزل عن وعينا وواقعنا فإن هذا الخيال

[1] – حازم شحاتة: الفعل المسرحيّ في نصوص ميخائيل رومان، ص: 225.

[2] – جلال زياد: المدخل إلى السيمياء في المسرح ، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 1992، ص: 49.

سيعمل إذ ذاك على الخداع والاستلاب وطمس الحقيقة"[1]، ولأنّه مؤمن برسالة المسرح في التّعبير عن مفهوم شعبه فقد استطرد قائلا: "إن النماذج الّتي اقترحها مستلهمة من حياة شعبنا ففي هاته الشرائح الاجتماعية الأكثر حرمانا ينعكس وجه المجتمع على أفضل نحو بكلّ انشغالاته وكفاحه وبكلّ تناقضاته وقيمه وآماله... في هذه الشرائح ومن خلالها يكون مجتمعنا أقرب للتناول وأكثر تباينا، إنها شرائح ذات حضور قوي وكثافة مركزة"[2]؛ وقد عدّت أعمال المسرحيّ الجزائريّ عبد القادر علولة أحد أبرز أنماط التّعبير عن واقع الجزائريين، الّذي حاول من خلالها إعطاء نظرة عن واقع حال المجتمع الجزائريّ، فكانت مسرحيّة "**اللّثام**"* تحمل كثيرا من الدّلالات الموحيّة بالغموض والمجاهيل، وسنحاول تقديم قراءة لها لاكتشاف مدى الاستراتيجيّات الموظّفة في إنتاج هذا النّص.

فمسرحيّة "**اللّثام**" دراما اجتماعيّة باللّسان الدّارج، من تأليف عبد القادر علولة ، تعالج ظاهرة البيروقراطيّة وآفة الانتهازيّة الّتي يعيشها المجتمع الجزائريّ، تدور أحداثها في زمن تعدّدت فيه أوجه الثّورة، صوّر فيها المؤلّف الصّراع الطّبقيّ النّاتج عن تردي الأوضاع الاقتصاديّة والاجتماعيّة، استهلّها بسرد حياة البطل "برهوم" أو "دحام" بدأ بمولده في ظروف صعبة يكتسب على إثرها شخصيّة خجولة وبرهوم رجل صامت متزوّج من "الشريفة" الّتي رزق منها "الضاوية"، "حليمة"، "العوينة"، "العربي" و"الطيب" ولفاقته هاجر إلى المدينة باحثا عن فرصة عمل فاشتغل في مصنع للورق، ونظرا لسوء تسييره أفلس، ومن ثمّة الغلق الّذي ينتج عنه تسريح العمال لتأخذ الأحداث منحى تصاعديّا، سالكة طريقها نحو التّأزم حينما هدّدت طائفة من الانتهازيين العمال إذا ما أصلحوا أعطابه فإنّهم سيطردون.

وتتصاعد أحداث المسرحيّة تباعا، معلنة عن تأزم في مسارها ففرّ "برهوم" من المصنع إلى بيته خوفا من اصطدامه مع غيره من العمال إلاّ أنّ زوجته هدأت من روعه؛ كاشفة له أنّ من ظنّهم أعداءه هم في الحقيقة مضطهدون مثله أرادوا أن يستنجدوا به بغية تصليح الأعطاب؛ وبعد أخذ ورد بينهما لبّى طلبهم فتسلل خفية إلى المصنع، وهمّ بإصلاح أعطابه فتعرض إلى إصابة خطيرة كادت تودي بحياته لتلقي عليه السّلطات القبض، فسجنوه وجذعوا أنفه، ممّا اضطرّه إلى لزوم بيته، مستخدما لثاما يخفي وراءه عاهته لتتطور الأحداث آخذة مسارا آخر، فيها دخل "برهوم" عالم الدّراويش فسكن المقابر محاولا تحقيق ما عجز عنه في حياته العاديّة، إلاّ أنّ السّلطات لم تتركه وراحت تلاحقه وتطارده حيثما حلّ.

---

[1] – عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة الأقوال، الأجواد، اللّثام، دار موفم للنشر ، الجزائر، ط1 ،1997، ص: 244.

[2] – المصدر نفسه، ص: 244.

*–اللّثام: رداء المرأة قناعها على أنفها، وردّ الرجل عمامته على أنفه؛أنظر/ ابن منظور: لسان العرب، مادة(لَثَمَ).

1/ فضاء العنوان وجمالياته:

يشكلّ العنوان حمولة دلاليّة، فهو علامة إشاريّة تواصليّة، يتمّ بموجبها اللّقاء بين طرفي الخطاب يؤسس لفضاء نصيّ واسع المعالم، يحمل المتلقّي على التّأويل[1]، فيطرح أسئلة على ما هو آت، صانعا لنفسه أفقا توقعيّا، وهو بذلك "حلقة أساسيّة ضمن حلقات البناء الاستراتيجيّ للنّص"[2]، يتلقّاه بصورة مغايرة لغيره من العناوين، يجتذب القارئ إليه فيغريه لقراءته عاكسا له باطن النّص ومحتواه[3].

إنّ عنوانا غامضا كعنوان "اللّثام" حاول من خلاله "علولة" أن يتجاوز بنصه حدود الزّمان والمكان متحدثا بلسان كلّ مضطهد وظّف فيه شخصيّة "برهوم الملثم" ليصب فيه مشاعره "فاللّثام" في نص علولة علامة قائمة في وعيّ المتلقّي، توحي بالمستور والغموض ممّا يجعل المتلقّي تواقا لكشف أسراره كما يحمل معاني السّتر وإخفاء كلّ ما من شأنه أن يحدث سخريّة، كما يوحي "اللّثام" بحمولة تاريخيّة ذات بعد أسطوريّ عند قبائل "التوارق" فهم يلبسونه لجلد الذّات نظير خزي حل بهم؛ والمتلثّمون في عالم البشر كثر (لصوص، جواسيس، مجرمون...) يشتركون في خاصيّة واحدة ألا وهي إخفاء ما لا يحبون أن يظهر للنّاس؛ إلاّ أن سياقات النّص وعلاماته اللّغوية أماطت اللّثام عن هذه العلامة اللّغويّة، فقد اتّخذ "**اللّثام**" في النّص وسيلة غايتها تغطية "الأنف" كونه مجذوع وبالتّالي أخفى به "برهوم" عيبا ظاهرا ورغم هذا فإنّه لم يسلم من فضول الآخرين:"....واحد قال له عمي برهوم راك ماشي تسرق البنكة ولا داير اللّثام غير الكوليرا.."

"حوس على ذوك النواظر اللي لاسق فيهم النيف....كلام الناس باقي يطرطق في وذنيه كالمحريقة... قعد على الرصيف كفت القفة على رأسه ... اللي يفوت بحذاه يتعجب ...واللي يقول الله يحفظ كثروا، واللي يرمي الدراهم، ويقول هذه طلبة مليحة الله يعطيك الصحة... شعبنا يبدع... واللي يقول هذا عنده النيف وراه واقف وقفة سياسة....واللي قالوا انتم السابقون ونحن اللاحقون...واللي قالوا أكتب على القفة الأزمة الاقتصادية."[4]

وأمام كلّ هذا الهمز واللّمز، غدا "اللّثام" ضرورة لازم برهوم، ولم يتمكن الخلاص منه، إلاّ بعد أن خرج عن المألوف، سالكا مسلك الدّراويش فاعتزل النّاس واتّخذ من المقابر أماكن قارة، وأمام تواتر

---

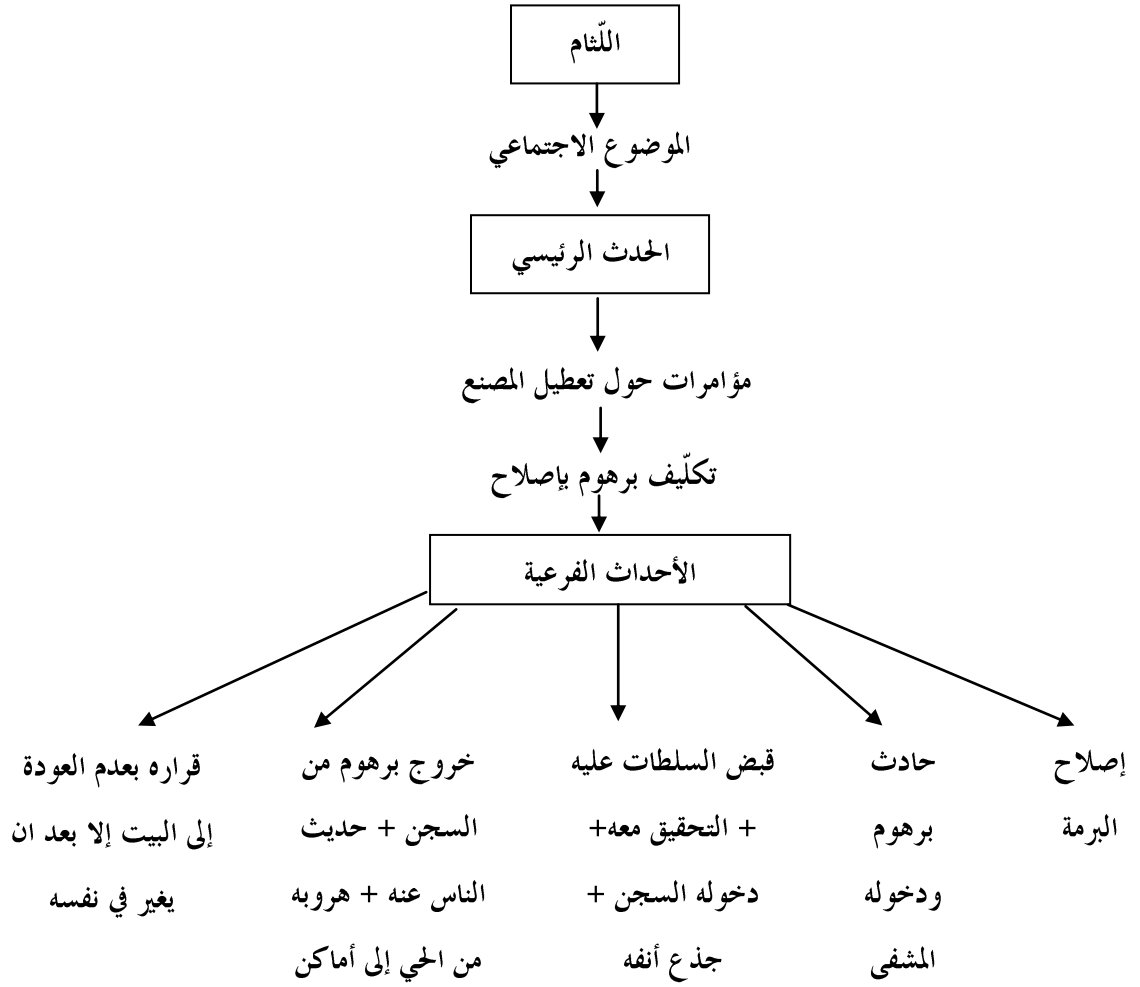
[1] – ينظر/ بسام قطوس: سيميائية العنوان، دار الثقافة ، عمان ، الأردن، ط1، 2001، ص: 36.

[2] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بناياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص: 66.

[3] – رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، دار أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، المغرب،(دط)، 1998، ص: 110.

[4] – عبد القادر علولة:مسرحيّة اللّثام ، ص:83.

الأحداث وتشابكها حسم الأمر بخاصيّة الخطاب الإجماليّ للعرض Le Discours Global de la Représentation ليأخذ التّجسيد الّذي قدّمه المخرج للنّص شكله النّهائيّ، حيث خرج إلى حيّز الوجود في اللّحظـــة الّتي تجسّد فيها العمل على الخشبة، scène متـــخذا أبعاده الفضائيّة والزّمانيّة متضمّنا مولّدات العرض Matrices de Représentation، المتضمّنـــة لمفاتيح الفهم Clés de Compréhentation فاكتسب بذلك النّص والعرض لمسات جماليّة عمل خيال المتلقّي في إطار أنساق النّص على اكتشاف محمولاته الاجتماعيّة والثّقافيّة والسّياسيّة والفكريّة والأخلاقيّة...إلخ لتنتهي أحداث المسرحيّة بقرار برهوم النّهائيّ بعدم العودة إلى البيت والتّغيير في نفسه إلى أن يصبح إنسانا آخر، وعليه فقد سارت أحداث المسرحيّة كما يأتي :



وبهذا تعدّدت المدلولات الحقيقيّة والمجازيّة، وبذلك ازدادت نسبة النّص أفقا، خاصة تلك الّتي تصف الحركة والنّبرة ممّا جعل الأداء المجازي يبرز "القيمة الدلالية للكلّمات ويلفت النظر إلى اللّغة أكثر ما يلفت النظر إلى الفضاء المسرحيّ"[1] فعكس النّص واقعا يعيشه الجزائريّون كما يلي:

بيت برهوم ⟵ الواقع الاجتماعي المزري

المصنـــــع ⟵ الجزائر الّتي تتعرض للنهب .

المشـــــفى ⟵ المرحلة الانتقاليّة من الألم على الأمل.

مركز الشرطة ⟵ السّلطة القهريّة المقيدة للفكر والحريات.

الأماكن الخربة ⟵ الاندثار، الزوال، الموت.

⟶ ملجأ للأمان والسلام .

وعليه فقد بنى المؤلّف نصه على بعض العناصر المبهمة وهذا لجعل الخطاب أكثر تبليغا، وتجنب ما من شأنه الإساءة إليه، فكانت بذلك المسرحيّة صورة مصغّرة للحياة توزعت أدوارها على الأشخاص غدا فيها خطاب النّص هو نفسه خطاب الحياة اليوميّة، الّتي لا يخرج المؤلّف عن لغتها فكان بذلك "الخطاب المسرحيّ أفضل وسيلة تعبيرية عن أفكار وأيديولوجيات لا يحتاج فيها المؤلّف إلى التصريح بها"[2] وبهذا يتبادر إلى الذّهن السّؤال عن حقيقة المرسل والرّسالة الّتي أراد أن يبعثها، في نصه الدّراميّ الّذي "هو أحد عناصر العرض، وهو أشبه بالخطة العامة الّتي تحتاج لتفصيلات تحول كلّ ما هو موجود إلى شيء مرئي/ مسموع موجود بالفعل"[3]؛ لذا يمكن تحديد طرفي الخطاب ومحور العلاقة بينهما في النّصّ كالآتي:

أ/ **المرسل** Emetteur: هو الذّات الفاعلة في إنتاج الخطاب، غايته التّعبير عن مقاصد معيّنة، بغية تحقيق هدف جسّد من خلاله ذاته، اعتمادا على استراتيجيّة خطابيّة قائمة على علامات متعدّدة من شأنها إيصال رسالته بكفاءة عالية ولأنّ المسرح هو ملتقى تفاعل العلامات، فإنّ لغته لا يتجسّد دورها الحقيقي إلاّ من خلال المرسل فتصبح موجودا بالفعل، بعد أن كان وجودها بالقوّة، والمرسل في نص "اللّثام" هو "عبد القادر علولة".

---

[1] – حازم شحاتة: الفعل المسرحيّ في نصوص ميخائيل رومان، ص: 195.

[2] – عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية، ص: 17.

[3] – عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات في اللّغة والمسرح، ص :79- 80.

ب/ الرّسالة Message : علولة من حيث هو مرسل له رصيد فنّيّ كبير إذ أنّه عمل ممثّلا ومخرجا وكاتب سيناريو، كما أخرج مع الطّلبة عدّة مسرحيّات منها "الغول" لمحمد عزيزة[1]؛ وما يمثّل هذه الرّسالة "اللّثام" هو لغتها العاميّة صُوِّر فيها الصّراع الطّبقيّ في المجتمع الجزائريّ بمختلف شرائحه.

والملاحظ على هذه الرّسالة أنّ صاحبها وظف توليفات مختلفة للّغة فنّجد العاميّة، والفصحى وحتى الفرنسيّة، ويرجع ذلك إلى إبراز مشكلات اللّغة عند الجزائريين، فالمغزى من الأعمال الدّراميّة " أنّها تحاول أن توصل فكرة ما أو اتجاه ما، تحاول أن تعلمنا درسا ما أو تقنعنا به بطريقة ما"[2].

ج/ المرسل إليه Récepteur : متلقي علولة على حسب مستوياته متنوّع، يريد من مخاطبته له تحقيق غايات و مقاصد فإذا "كانت جماليات الأدب والمسرح ركزت لفترة طويلة على إرسال النّص فهذه مرجعية إلى أن هذا الجانب في العلاقة بين العمل وقارئه، بدا لمتخصص علم الجمال أكثر وضوحا وأسهل في التّحليل والتّناول وبالنّسبة للمسرح تركز الاهتمام بالدّرجة الأولى على المنتج الجماليّ باعتباره نتاجا لجهد سابق لتلقي المتفرج "[3].

2 / جماليات الكتابة الدّراميّة في مسرحيّة اللّثام:

إذا كنا لا نتصوّر مسرحيّة بلا جمهور فعلى المرسل أن يراعي هذا الجانب، فلا يطيل زمنها مرهقا أذهان المتفرجين وأبدانهم، لذا وجب عليه أن يجعل أحداث نصّه تجري بطريقة تكسبها القوّة والإثارة والتّركيز، فانطلاقا من هذه العناصر التّواصليّة نحدّد أهمية التّحليل التّداولي للمسرح في معرض حديث أبرسفيلد عليه حيث قالت: " إنّ أهمية التّحليل التّداولي للمسرح، هو أن يبين كيف أنّ جزءا مهما من النّص المسرحيّ هو صورة للكلام العاديّ الحيّ في جميع أبعاده"[4]، ووفقا للعلاقة الأفقيّة للخطاب نجد المرسل قد وظّف أنساقا تساعد على تكوين صورة عن حياة "برهوم"، من الجوانب التاليّة:

1/ **الجوانب النّفسيّة**: تظهر في المقطع التالي:

" الدهشة، الدهشة أتحركي...وفرجي عليا"

---

[1] – عبد القادر علولة: اللّثام، ص :07 -08.

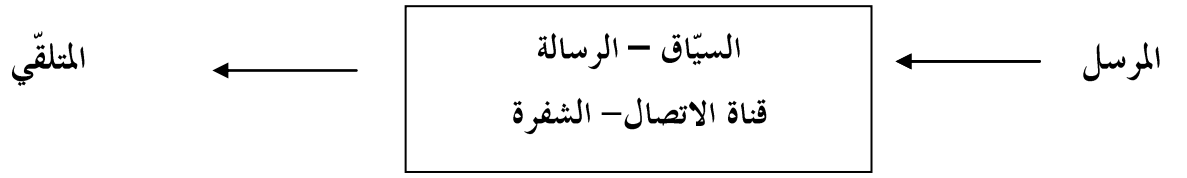
[2] – جلين ويلسون: سيكولوجيا فنّون الأداء، ص: 30.

[3] – جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، ص: 48.

(4)- A. UBERS FELD ، lire le théâtre. p 294.

" الخوف كلّ شيء راه يرعش فيا، واش كاين يابرهوم راك خلعتني"[1]

من خلال هذا المقطع يتّضح أنّ طرفي الخطاب الحوار يتفعلان فيما بينهما، فالطّرف الأول "برهوم" كونه مرسلا يشهد حالة نفسيّة مضطربة طالبا مساعدة زوجته " الشريفة"؛ فظهرت قلقة على زوجها وعلى أثر هذه العمليّة برز الجانب النّفسيّ المتمثّل في الخوف النّاتج عن المعاناة الّتي "تدفع الإنسان إلى الانتحار أوالى الجنون ،ففي الجنون خلاص للذات الإنسانيّة من الاحساس بغربتها ومن الاحساس بضياع الإنسان في خضمّ هذا الكون"[2]، فظهر التّواصل وفق التّرسيمة التّاليّة:

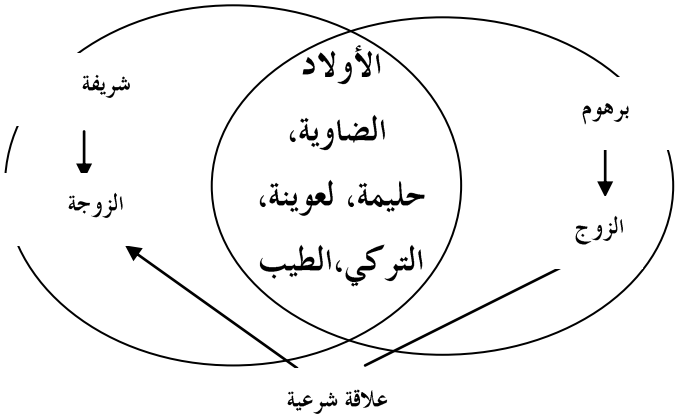


ومنه فإنّ الرّسالة المبثوثة من المرسل إلى المرسل إليه حملت جانبين:

الأول: جانب نفسيّ برز من خلال الحالة الّتي كان عليها المرسل وهي "الخوف".

الثاني :جانب لغويّ عكسته الحالة النّفسيّة، من خلال الكلّمات الدّالة على الاضطراب .

وهنا يظهر قلق وخوف المرسل إليه على المرسل وفسرته صيغة "راك خلعتني" ليبرز الجانب العاطفيّ المشترك بين طرفي الخطاب، وذلك من خلال العلاقة الأفقيّة الّتي تحلينا مع الجانب العاطفيّ إلى الجانب الدينيّ والّذي يبرز من خلال الرّابطة الشرعيّة بينهما، والمتمثّلة في الزّواج كما يوضّحه المخطط الآتي:



2/ **الجوانب الاجتماعيّة:** بناء على العلاقة الشرعيّة بين طرفي الخطاب فقد قام النّص على مبدأ التّكامل والتّكافل بين أطرافه وهذا ما تظهره بعض مشاهد النّص الّتي نورد منها المقطع التالي:

---

[1] – عبد القادر علولة: اللثام، ص: 166.

[2]- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، ط1 ، 1967، ص 366.

الشريفة:" يا برهوم ولد الأصرم تحكي ما يصيرلك وإلا نهز الشاقور ونوقف عند الباب ...."[1]

" شكون هذم ألي راك خايف منهم قول .... أتكلّم راك باغي تخرجني من رحمة ربي ...."[2]

" ما تخافش راني هنا ... نضرب صيحة وحدة الحكومة كلّها تهجم"[3]

فهذه الحالة اكتسبها "برهوم" منذ صغيره لتكبر معه ملازمة له في كلّ مراحل عمره ،ليدخل في جو من الحزن والألم كشف لنا عما يدور في الواقع بصورة لا يتقنها إلاّ الفنّ وحده، في قدرته على سبر أغوار الواقع والوصول إلى ما يعتمل في أعماقه من رؤى ودمدمات ومثله نجد:

" بالشوية بالشوية بدى برهوم في داخله الحزن عاد يظهر كلّي من عقله مداخل .... رجعت فيه الحشمة غارزة على اللي كانت .... عاد قليل وين يتكلّم، عاد مشكلات ويظهر له كيلي ناس راهم يعسوا ويتبعوا فيه ... عاد شيك حتى في جرانه"[4]

وبهذا رويدا رويدا راح البطل يبحث عن عالم يناسبه عالم يشاركه فاقته ووجده، فهو لم يحيا بالقدر الكافي، و لم يصل إلى امتلاك الوجود الحقيقيّ كما يبرزه المقطع التالي:

"مجتمع مثالي على قرية مليانة بالورد...، برج أخضر مشجرا قلعة لا تؤخذ... على النظام الداخلي على حرية التعبير والإبداع"

"برهوم الملثم عاد يتخبى في داره بالنهار وربي الغوفاله... ولى يخرج غير في الليل... ويروح برهوم في الأحياء المحيطية بالمدينة...تلاقي برهوم مع ناس مثله...ناس مثاليهم الشر، معدهم المصايب... وعازلهم المجتمع"

"مدينة شكلّنها طلب الهنا .... قاصد الخير .... مسلكه الأيام"[5].

ففي هذه المدينة وفي ظلام اللّيل كان برهوم وأصدقاؤه يجتمعون في تسامر يغمرون الحياة بفلسفة لا تحكمها قوانين، ولا فوارق وفيها تخلص برهوم من لثامه بعد مضايقات لاحقته أينما حلّ، فرسم الرّاوي للبطل لوحة واصفا من خلالها الحالة المزرية الّتي آل إليها.

---

[1] – عبد القادر علولة: اللّثام، ص: 166.

[2] – المصدر نفسه، ص: 167.

[3] – المصدر نفسه، ص: 168.

[4] – المصدر نفسه، ص: 220.

[5] – المصدر نفسه، ص: 221.

3/الجوانب الدينيّة: عكستها الملفوظات الموظّفة في النّص ونذكر منها:

- الاستغفار: استغفر الله .... ما ندريش يا سيدي ما ندريش[1]
- الحمدلة :" الحمد الله ينبغي كلّشي بيدي" [2]
- ذكر اسم الله :" بسم الله.... بسم الله[3]
- الجهاد في سبيل الله :" الجهاد يا برهوم الجهاد"[4]
- الصلاة على رسول الله :" يا رسول الله قول واش كاين يا ولد الاصرم"[5]

وبهذا الوصف أنتج المخاطب بعلامات لغويّة وأخرى مسرحيّة، خطابا أبرز من خلاله استراتيجيّة في التّعبير عن واقع حال الجزائريين مسقطا ذلك على الحالة الّتي يعيشها "برهوم" وكلّ من هم على شاكلّته فمن خلال هذه العلاقة أنتج المؤلّف خطابا أبان من خلاله عن حقائق لا تتعارض وسياقات النّص موجّهة المتلقّي إلى تأويل الخطاب وفقها.

أمّا المحور الثّانيّ وهو المحور العموديّ فيه تبلورت مراتب النّاس تصاعديّا داخل بنى المجتمع ممّا جعلهم ينتسبون إلى سلّم واحد يقع كلّ طرف من أطراف الخطاب في إحدى درجاته، فيدركه المرسل واضعا كلّ طرف في مرتبة تعكس مقامه، ويتجسّد ذلك في علامات لغويّة من : نهي/ أمر/ رجاء/ أو باستعمال درجات التّنغيم الصّاعدة عند التّلفظ بالخطاب كما هو الحال في "برهوم الخجول ولأيوب الأصرم ازداد هذوا ثنين وأربعين عام بالتقريب...حين ما جاء المزيود للدنيا ما زغرتو عليه ما شطحوا بالمناسبة في ليلة من دوك الليالي المشومة...وقال لها هذا ما يشبهش للأخرين .... هذا راه زعفان مشنف رافض الوضع الحالي.... على حساب السقرة راه صامد مسلح"[6]

هذا عن التّنعيم أما جانب الأمر فيظهر في:

"رانا محاصرينكم .... ما عليكم غير تخرجوا .... المقبرة هذي أجانبية الجبانة هدي عليها الحصانة غادين تخلقوا لنا حادث دبلوماسي مع فرانسة القضية هذه سياسية "،وكذا الأمر المزدوج بالاستعطاف:

---

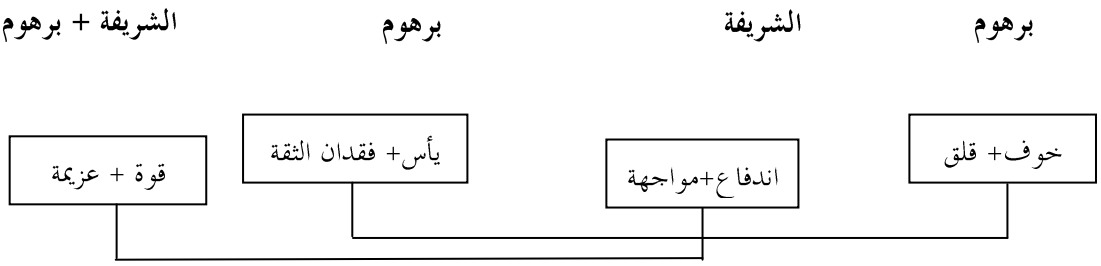
[1] – المصدر السابق، ص: 162.
[2] – المصدر نفسه، ص: 167.
[3] – المصدر نفسه، ص: 167.
[4] – المصدر نفسه، ص: 168.
[5] – المصدر نفسه، ص: 168.
[6] – المصدر نفسه، ص: 221-222.

"حطي السلاح يا مراه واخفضي صوتك هذا الناس ماجينش يخاصموني... أنا راني نتهرب منهم هذا الناس يحبوني... ماشدين لي حسيفة ناويين يتفاتنوا معايا... أنا اللي خايف منهم... خايف يربطوني معاهم في الحركة".

فملفوظ (يهرب منهم وخايف منهم) تدل على أن "برهوم" كان رافضا المهمة ولكن بعد استعطاف الفيلالي والبكوش ولعرج له باصلاح البرمة، اقتنع بأنّ هذا العمل ما هو إلاّ للصالح العام ومن أجل العمال الّذين يقتاتون من هذا المصنع؛ وقد تدخّل السّارد مقدما ملاحظات تحوي وصفا لبرهوم عكس من خلالها حالته، فكان هذا النّوع من الحوار "المونولوغ" مقصودا ليصوّر حالة "برهوم" ونفسيّته الانهزامية ليصبح فجأة صاحب جرأة وأفكار عميقة:

"نعم...هذا الناس كانوا عايشين شهر في الكوخ وشهر في حمام تحت الباش وشهر في القزدير... يبدلوا في نفس الوقت يستقروا شوية... في الحق بغاو يجربوا كلّ واحد حسب مصايب...أنا ...أنا ... باش نوجد الثقة من جديد في نفسي... نلسق في الحياة، نتغلب على الإهانة الي سكنتني ونوجد كرامتي من جديد... هذه التجربة بنيت لي بالي الإنسان حامل معاه محيط... بحر واسع من الطاقات... ومهما كانت الظروف ولو هبط إلى أسفل الوجود قادر يوجد فتحة... يوجد حل ويصعد من جديد"[1].

فمن هاتين العلاقتين الأفقيّة والعموديّة، أنتج المرسل خطابا قائما على جملة من الخصائص، ساهمت في توجيهه إلى اختيار استراتيجيّة مناسبة لخطابه حركت فاعليّة التّأويل لدى المتلقّي، ومن هذا كلّه نجمل القول عن طرفي الخطاب في الشّكل التّالي:



وبهذه الاستراتيجيّة الخطابيّة القائمة على المعرفة المشتركة وعلى الافتراضات المسبقة بين طرفي الخطاب، تشكّلت علاقة أثرت على المرسل في انتقاء استراتيجيّات أطرّها خطابه دون أن يخرج عن القوانين الّتي وضعها "**جان ميشال أدم**" J-M- Adam وهي[2]:

---

[1] – المصدر السابق ، ص: 221.

[2] –J.M.Adam ,(1988) le monologue narratif ou théâtre pratiques , 59 ,pp.60-61

أ/ **قانون الاقتصاد والتّجانس**: فالمسرح بناء مسقوف لا يمكن أن يستوعب معدّات وآلات وبذلك تستبدل برموز وعلامات تعوضها، فقد" جرى العرف وفقا لما استقر عليه ذوق الجمهور من خلال العصور المختلفة على أن يكون الزمن الّذي تستغرقه المسرحيّة من ساعة إلى ثلاث ساعات ومن ثمة وجب على كاتب المسرحيّة أن يشكلّ الأحداث الجارية في هذا الوقت والمحدد بطريقة تكسبها القوة والإثارة والتّركيز"[1].

ب/– **قانون الإخبار**: به يقدم المناجي أو المحاور أخبارا يجهلها المتلقّي سواء عن حالته النّفسيّة أو عن وضع غيره أو ما يصبوا إليه في مستقبل الأيّام مع ضرورة تكييف ما يقدّم؛ بحيث يناسب القراء فيتقبّلونه ولا يعدّونه من الخوارق الّتي يرفضها العقل، وهذا ما أكدّه **جون جاك روسو-j-j** Rousseau(1712-1778) بقوله " على كلّ مؤلف يسعى إلى تصوير أشياء غريبة عن قرائه أن يحرص على تكييف ما يكتبه بحيث يناسب القراء، وبدون ذلك الحرص لن يكتب لأي مؤلف النجاح"[2] هذا ما يحتّم على المسرحيّة المعاصرة أن تكون أفعالها في حدود طاقة البشر، لتكتسب مصداقيّة الاستلاء على مشاعر المشاهد وهو يتابع في صمت حركاتها وسكناتها دون ملل ولا ضجر.

ج/**قانون التّأثير**: قانون تداوليّ مدلوله أنّ الحكي لا يقدم أخبارا فقط، بل يعمل على التّأثيرEffet في المتلقّي فيجعله في حيرة لما يتلقاه[3]، فيترقّب الأحداث بنوع من الخوف رغبة في معرفة خاتمتها، وهذا ما يعرف بالعقدة Nœud فأضحى بذلك الخطاب المسرحيّ يستحوذ على اهتمامات الدّارسين بداية من القرن الماضي، نظير ما تقدمه الحقول المعرفيّة الجديدة كاللّسانيّات والأسلوبيّة والسميولوجيّة وغيرهم من أدوات إجرائيّة، تسهم في مقاربة الأثر الأدبيّ بمقولات نقديّة، فتفسّره وتحلّله في ضوء سياقاتها المختلفة والبحث عن بنياته ودلالاته العميقة.

خامسا: مقومات المعايير الجماليّة لشكلّ الخطاب قراءة في مسرحيّة "النّار والنّور" لصالح لمباركيّة:

تتأسس المقاربة الجماليّة على رصد عناصر التّركيب الجماليّ في العرض المسرحيّ، الّتي يسعى المبدع من خلالها إلى جذب انتباه المتلقّي، هذا ما جعل شكله "يخضع للتّنظيم والتّفنّن في جماليات علامته"[4] وكذا استعراض سينوغرافيا العرض Scénographie ودمجها في المعنى الكلّيّ له، مع إخضاع الفضاء

---

[1] – محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص: 24.

[2] -Jean Jacques Rousseau : lettres M. d'alem Bert sur son article Geneva ,1758, pp :70.

[3] – ينظر/ عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبيّ، دار هومة للطباعة والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص: 84.

[4] – وليد منير:جدلية اللّغة والحدث في الدّراما الشعرية الحديثة، ص: 37-38.

المسرحيّ L'espace Théâtral إلى الأنساق البصريّة والسمعيّة والإيحائيّة لتعميق المنحنى الدّلالي بكلّ أشكاله ممّا يؤدي إلى الارتقاء بصيغ التّعبير عن الفكرة؛ فيتحوّل بذلك المتلقّي من الفاعليّة الاستهلاكيّة إلى الفاعليّة الإنتاجيّة؛ فغدا بذلك المسرح "ساحة اجتماعية، وهو الّذي يجعل خبرة الأداء المسرحيّ، أو الموسيقى ، أو ما شابه ذلك من أشكال الأداء مختلفة عن مشاهدة الأفلام في السينما، أو مشاهدة التلفزيون"[1] لذا فإنّ شكل الخطاب المسرحيّ يقوم على معايير جماليّة أهمها:

1/ **معيار فنّية الأداء اللّغويّ والتّقني**:

يتجلّى الخطاب المسرحيّ في شكله اللّغوي، ممّا يلزم الرّبط بهذا المعيار بين قصد المرسل، وشكل الملفوظات الدّالة عليه، فمن خلال المسرحيّات المعروضة على الخشبة ندرك الجهد المبذول إذ "يرجع هذا المنتج الجمالي إلى اسهامات كلّ من المؤلّف بقصده الأصليّ الّذي طرحه في النّص وأداء الممثّل وجهد الفنّيين ومؤلف الموسيقى ومصمم الرقصات"[2]، والقيمة الجماليّة العاليّة الّتي اتّسم بها بإبعاده عن السّطحيّة والتّقريريّة والنّهاية المتعارف عليها، وهكذا من خلال هذه التّعدديّة نشأت وحدة كاملة من الحركة الدراميّة، الّتي عرّفها "س.و. داوسن" بأنّها "سلسلة المواقف الّتي تستولي على انتباهنا، وكلّ موقف ينشأ عما سبقه، مثيرا فينا توقع المزيد من التّغيير حتى نهاية الحركة الّتي يصفها جونسن بأنّها نهاية التّوقع"[3]؛ ممّا جعل بناء المسرحيّة متماسكا تماسكا أنيقا، خال من البهرجة والحشو وبذلك اشتمل النّص المسرحيّ على وظيفتين:

الأولى: أنّه يستعملها لنقل أحاسيسه ومشاعره الخاصّة، أثناء تناوله الحقائق العلميّة والمعرفيّة . الثّانيّة: تتمثل في أنّ المبدع يقدم باللّغة الحقائق الواقعية كونها "قناة اتصال مفتوحة يعبر من خلالها الفعل المسرحيّ من شخصية إلى أخرى ويعبّر منها المعنى الّذي تنتجه هذه الشّخصيّات عبر أفعالها إلى المشاهد الّذي يتأمل حركة العالم الدّراميّ أمامه"[4] بمواضعة اللّغة، فلكلّ معنى شكل لغويّ يدلّ عليه فيكون بذلك المرسل أحد اثنين: إمّا مخبرا أو طالبا تكون الاستراتيجيّة اللّغويّة في خطاب المرسل إحدى اثنين:

-الأصل: وفيه نصل إليه بدلالة اللّفظ وحده مباشرة نحو قوله تعالى:{ إِنَّ ٱللَّهَ يَأۡمُرُكُمۡ أَن تُؤَدُّواْ ٱلۡأَمَٰنَٰتِ إِلَىٰٓ أَهۡلِهَا وَإِذَا حَكَمۡتُم بَيۡنَ ٱلنَّاسِ أَن تَحۡكُمُواْ بِٱلۡعَدۡلِۚ إِنَّ ٱللَّهَ نِعِمَّا يَعِظُكُم بِهِۦٓۗ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ سَمِيعَۢا بَصِيرٗا} سورة النساء الآية58.

---

[1] – جيلين ويلسون: تكنولوجيا فنّون الأداء، تر/ شاكر عبد الحميد، ص: 93.

[2] – جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، ص:48.

[3] – س.و. داوسن: الدّراما الحديثة، تر/ جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان،(دط)، 1980، ص: 29.

[4] – وليد منير: جدلية اللّغة والحدث في الدّراما الشعرية الحديثة، ص: 17.

-العدول عن الأصل: "لا نصل إليه بدلالة اللّفظ وحده، فنّجد لذلك المعنى دلالة ثانية نصل بها إلى الغرض ومدارها: الاستثناء، الصّورة الشّعريّة، ومن ذلك قوله تعالى: {فَهَلۡ لَّنَا مِن شُفَعَآءَ فَيَشۡفَعُواْ لَنَآ } سورة الأعراف الآية53، فهي استفهام غرضه التمني كما أشار السكاكي إلى قضية خروج الكلمة عن معناها الأصلي إلى غيره لحذف لفظ أو زيادة لفظ، فالحذف كما في قوله تعالى: { وَسۡـَٔلِ ٱلۡقَرۡيَةَ ٱلَّتِي كُنَّا فِيهَا وَٱلۡعِيرَ ٱلَّتِيٓ أَقۡبَلۡنَا فِيهَاۖ وَإِنَّا لَصَٰدِقُونَ}سورة يوسف الآية 82، أي اسأل أهل القرية فإعراب القرية الأصل هو الجر فحذف المضاف وأعطى المضاف إليه إعرابه، وأمّا الزّيادة فقوله تعالى: {لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ }سورة الشورى الآية11، بزيادة الكاف، أو ليس مثله شيء فإعراب مثل في الأصل هو النّصب، فزيدت الكاف فصار جارا[1].

وبذلك يكتسب الخطاب دلالات بلاغيّة، تكشف مواطن الجمال فيها "فالحق أن الأعمال الّتي يكتبها الأدباء أعمال فنّية كبيرة تحتاج إلى إمكانيات فنّية وتكتيكية تتلاءم معها، وتجسدها تجسيدا فنّيا جميلا يكشف الكثير مما تضمنه المحتوى من لمسات وأفكار، فينسقها بأناقة، ليصبح العطاء الفنّي متكاملا متلائما بين المضمون وشكلّه الخارجي"[2]؛ فاللّغة إلى جانب كونها أداة للدلالة على الفكر، فهي كذلك وسيلة للتّعبير عن الأحاسيس وإثارة العواطف، شأنها شأن الفنّون الأخرى كالرّسم والموسيقى.

وقد أشار النّقاد القدماء والمحدثون إلى ذلك فدرسوا وظيفة اللّغة التّأثيريّة والانفعاليّة وذلك "في موضوع تناولهم بلاغة العبارة من حيث المعنى، واللّفظ، الحسن أو الصّورة اللّفظيّة البديعيّة الّتي تعجب المتلقّي فيتأثر به"[3]؛ من هنا يواجه الباحث في طبيعة لغة الأدب إشكاليّة ضبط تصوّر اللّغة الأدبيّة فهناك ما يمنحها وجودا مستقلا عن السيّاق النّصيّ؛ ومن هنا تنفرد بخصوصيّات تميّزها عن الوحدات اللّغويّة في الفنّون الأخرى وهذا ما قصده **ابن سنان الخفاجي** في قوله: "أهل كلّ علم وأهل كلّ صناعة لهم ألفاظ يختصون بها للتّعبير عن مراداتهم ويختصروا بها معاني كثيرة"[4]، وهناك من يرى عكس ذلك ويقر بعدم وجود معجم لغوي خاص للأديب مستقل عن الرّصيد اللّغوي العام، والتّمييز لا يكون إلاّ في

---

[1]- محمد بن عبد الرحمان بن عمر جلال الدين الخطيب (القزويني): الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق مجدي السيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، (د.ت) (د.ط)، ص: 203.

[2] – أليكس بوبوف :التكامل الفنّي في العرض المسرحيّ، تر/ شريف شاكر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (د.ط)، 1976، ص: 157.

[3] – حسن البندري: تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط 1، 1992، ص: 153 .

[4] – ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق علي فودة، ص :166.

الاستعمال، فالأدب يختلف عن بقيّة العلوم من حيث استخدامه للّغة الّتي كثيرا ما تجنح بمبالغة في الوصف والميل إلى صنوف البيان والبديع؛ ممّا يجعل الأديب المبدع يحيّز من ألفاظها ما يناسب صنعته حتى يحقق لها النّجاح ويؤدي العمليّة الإبلاغيّة بعلامات معقدّة متجاوزا بذلك مرحلة القصد إلى مرحلة التّبليغ، يلعب فيها الحوار دورا مهما كونه "المادة الجوهرية الّتي يستعملها الكاتب المسرحيّ في كتاباته"[1] بعلامات لغويّة يصف بها المؤلّف البيئة الّتي يجري فيها الحوار، وسندرس مسرحيّة "النّار والنّور" **لصالح لمباركية** كمثال لذلك:

مسرحيّة" النّار والنور" دراما ثوريّة بفصل واحد وثلاث لوحات من تأليف صالح لمباركية تعالج ظاهرة التقتيل المسلّط على الجزائريين في عهد الاستعمار، وبالمقابل اتحاد الجنود ومساندة الشّعب الجزائريّ للثّورة والثّوار.

تدور أحداثها في فضاءات متعدّدة، أولها الجبل والمعركة الدّاميّة الّتي انتّصر فيها المجاهدون الّذين وتنتقل الأحداث إلى بيت "المختار"، وفيه برز صراع بين جندي يؤمن بالثّورة، و بين "سي عبد الله" الّذي يعتبرها مغامرة صبيانية، فتتطوّر الأحداث وتنمو في تصاعد مستمر، لتظهر مطامع العميل سي عبد الله حينما أراد الزواج "بحورية" أخت الشّهيد "عمار" و"ابنة المختار"، وفي جو من الصّراع يقتحم الجنود المترل بحثا عن (المتمردين) لكن ونظرا لدهاء أهل المترل وضعف العميل، انطلت الحيلة على الكبتان وجنوده فاستغلّ "سي عبد الله" الموقف للضغط على المختار ليزوجه "حورية"، وفي جو دراميّ مكثّف توالت الأحداث تباعا سالكة خطا تصاعديّا لصالح "محمد" الّذي تمكن من الكبتان الطامع في الجزائر وأسر العميل "سي عبد الله" وانطلق رفقة "حورية" ووالدها المختار.

1-1/العنوان معالم وفضاءات:

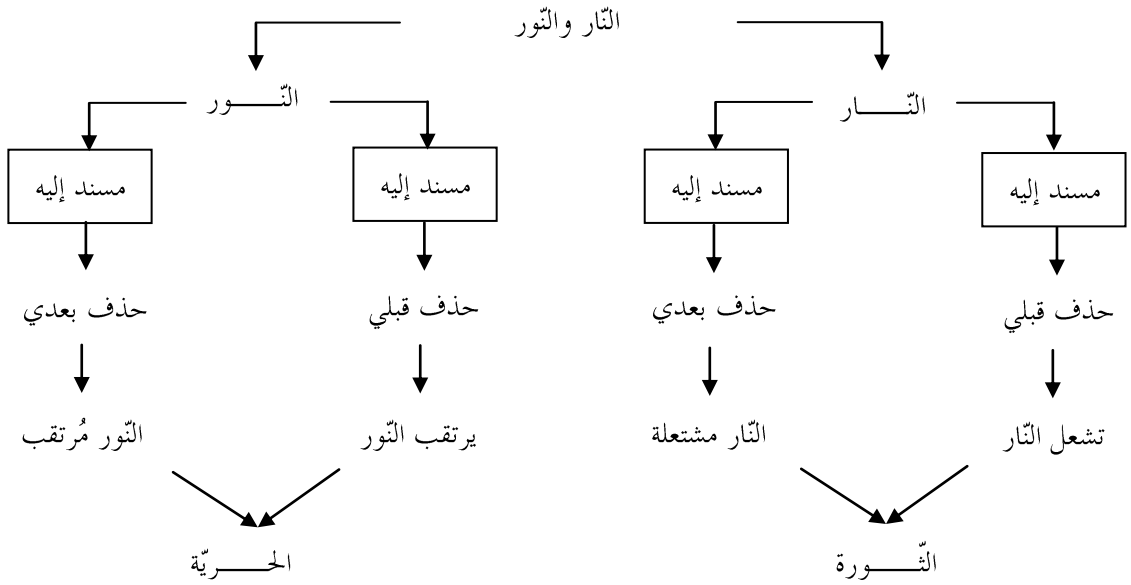
يعدّ العنوان من أهم عناصر النّص نظرا لكونه مدخلا أساسيّا في قراءة الإبداع الأدبيّ، ومن المعلوم أنّ العنوان هو عتبة النّص، فهو العلامة الّتي يجد القارئ فيها ما يدعوه للقراءة والتّأمل "فأصبح حلقة أساسيّة من حلقات البناء الاستراتيجيّ للنّص"[2]؛ والملاحظ على عنوان النّص أنّه مركب إسنادي في تقدير محذوفين أولهما قبليّ والثاني بعديّ فالأول نحو قولك: تُشعل النّار ويُرتقب النّور فيكون بذلك نائب فاعل للفعل المبني للمجهول شعل ويرتقب، فيعطي التّركيب جملة فعليّة لها دلالة التّغيير والتّحول.

---

[1] – روجرم يسفيلد: فنّ الكاتب المسرحيّ، تعريب دريني خشبة، ص: 25.

[2] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته في الشعر العربي المعاصر، ص: 66.

وأمّا الثّاني قولك: "النّار مشتعلة والنّور مرتقب"، فيكون كلّ من لفظ النّار والنّور مبتدأ، وبعده كلّ واحد خبر في صورة جملتين اسميتين، دالّتين حسب البلاغين على الثّبات والاستقرار مع الاستمراريّة في الوقت والحال هنا غير الحال هناك، لأنّ الجملة الفعليّة تصوّر الحالة الماثلة، بينما الاسميّة تصوّر الحالة الدّائمة؛ وبهذه البنية حملت شعريّة العنوان دلالة مزدوجة، واحدة للتّرقب وأخرى للسّعادة والابتهاج وبجمع العنوان ودلالته تظهر الخطاطة الآتيّة:



فمن خلال اللّفظتين، تشكّل مفهوم المسرحيّة ومغزاها العام، القائم على الصّراع بين نقيضين يحاول كلّ منهما احتواء الآخر إلا أنّ الإيمان بحتميّة المواجهة لتحقيق الذّات دفعت بأهل الأرض إلى المقاومة ثمّ الثّورة لكسر الأغلال، فأشعلوا نارا أضاءت لهم طريقا حقّقوا به الحريّة.

2-1 /استراتيجيات الخطاب في مسرحيّة النّار والنّور:

تنوّعت أشكال الخطاب في المسرحيّة بشكل لافت، وهذا نظرا لتنوع الوسائل اللّغويّة للاستراتيجيّة التّخاطبية فنّجد:

أ/الاستراتيجيّة المباشرة: أو ما اصطلح عليه بالأصل ويقصد به أصل الدّلالة على الأصل ونصل إليه بدلالة اللّفظ وحده، ويتجلّى في خطاب المسرحيّة في شكلّ لغويّ وآخر إشاري مكمّل للأول تتشعب فيه مصادر الإرسال وأقطاب التّلقي[1]، ممّا يلزم الرّبط في هذا المعيار بين قصد المرسل وشكل

[1] – ينظر/جلال زياد: المدخل إلى السيمياء في المسرح، ص: 105.

اللّغة الدّالة عليه بالنّظر إليه من خلال السياق، والانطلاق من افتراض عام هو أنّ لكلّ معنى شكلا لغويّا يدلّ عليه وفق مواضعة اللّغة؛ والملاحظ على المعجم اللّغوي للمسرحيّة أنّ مؤلّفها لم يعمد اصطناع لغة مقعّرة، ولا ألفاظ غريبة عن وعي المتلقّي، ولا أعنت نفسه البحث عن مجاهيل المعاجم ولا تَفَيْقَهَ في التّراكيب، وإنّما أنتج خطابا بلغة بسيطة أحسن بناءها وأتقن تركيبها وأجاد توظيفها؛ ولأنّ المرسل هو أحد الاثنين، إمّا مخبرا محتملا الصدق أو الكذب* الأصل فيه أن يدل على أمرين:

– الأول: إفادة السّامع حكما جديدا لم يكن على ذكر منه من قبل وسميّ بفائدة الخبر.

– الثاني: إفادة السّامع أن المتكلّم عارف بالخبر، كأن يكون السّامع على علم بحقيقة والده فيريد المتكلّم أن يخبره بأنّه يعرف ذلك، أو طالبا فإذا كان الأوّل يتمثّل في الخبر بنوعيه، فالثّاني يظهر في الطّلب وهو في اللّغة الإيجاد والاختراع، أمّا في الاصطلاح فإنّه يُطلق على المعنى المصدري وهو إلقاء الكلام الّذي ليس لنسبته خارج تطابقه أولا تطابقه، والمعنى الاسمي وهو نفس الكلام الملقى الّذي له الصّفة المتقدمة [1]، وبناء عليه فقد وظّف المؤلّف في نصه هذه الاستراتيجيّة في مواضع عدّة نوضّح بعضها في الجدول التّالي:

الأسلـــوب	نوعـــه	الأسلـــوب	نوعـــه
– يا رجال	نداء	– لا تقلق نفسك يا مختار اجلس هنا	نهي + نداء، أمر
– عمار عمار	نداء	– ماذا تخسرون؟	استفهام
– يا قدور	نداء	– اجمعا ما يلزمكما وهيا بنا	أمر + نداء
– تعال	اسم فعل أمر	– إياك أن تتحايل	اسم فعل أمر
– أتركني أتركي	أمر	– ماذا تنتظر؟	استفهام
– هات الرباط	اسم فعل أمر	– تحرك أمام يا عبد الله	أمر + نداء
– ساعدنا في توقيف التريف	أمر	– أتعتقد أن أيامي انتهت وأصبحت شيخا؟	استفهام

فالجدول وإن اقتصرنا على بعض النّماذج تفاديا للإطالة، فإنّه يعطي نسبا في استخدام الوسائل اللّغويّة الطلبيّة في الخطاب لإقامة الاتّصال بين طرفي التّواصل، وبما أنّ مدار الفعل هنا لا يتعدى علاقة المتخاطبين فيما بينهما، فإنّنا أحصينا أزيد من مائتين وثمانين أسلوبا طلبيّا تنوع بين الأمر والنّهي والنّداء

* هذا ما ذهب إليه جمهور البلاغيون، وقد أنكر الجاحظ انحصار الخبر في القسمين ورغم أنه ثلاثة أقسام، صادق وكاذب، وغير صادق ولا كاذب، ينظر:كتاب الإيضاح للسيوطي ص:16.

[1] – ينظر/ أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان، المعاني، البديع، مكتبة التراث الإسلامي، مكة، ط5، 1992، ص: 59.

والاستفهام والعرض والتّحضيض، كلّها أساليب خدمت المسرحيّة حيث وظّفها المؤلّف باستراتيجيّات متعدّدة نسج على منوالها نصّه ومن أبرز ذلك:

– **استراتيجيّة الاقناع** Conviction: الإقناع ومنه "الاقتناع بالشّيء وهو الرّضا به ويطلق على اعتراف الخصم بالشّيء عند إقامة الحجة عليه، وهو على العموم إذعان النّفس لما يحييه المرء من أدلة تسمح له بقدر من الرّجحان والاحتمال لتوجيه عمله إلاّ أنّه دون اليقين في دقّته ووضوحه، والاقتناع مقابل الإقناع لأن الاقتناع إذعان النّفس مبني على أدلة عقليّة، على حين أنّ الإقناع يتضمن السّماح للمتكلّم استعمال الخيال أو العاطفة في حمل الخصم على التّسليم بالشّيء، وإذا علمنا أنّ معظم النّاس لا يتأثرون إلاّ بالخيال والعاطفة أدركنا ما له من قدرة في سيطرة الخطباء على الجماهير"[1]، وقد وظّفت هذه الاستراتيجية من قبل "محمد" وقبله "عمار" إذ حاولا جاهدين إنقاذ سي عبد الله ممّا وقع فيه ويظهر ذلك في قول عمار لسي عبد الله "وعدت أنت منتصرا، عدت منتصرا وعلى صدرك نياشين وميداليات الشجاعة (...) سي عبد الله عد إلى حقيقتك، أنظر حول نفسك"[2]، فقد حاول جاهدا تحسيسه بما تورط فيه قصد إرجاعه إلى المسلك القويم، والوقوف مع الجزائريين لكنّه رفض ذلك.

– **استراتيجيّة التّبرير** Justification: نقول "برّره في اللّغة زكّاه، ونسبه للبّر، وفي المعجم الوسيط، برّ عمله زكاه وذكر من الأسباب ما يبيحه، والغرض من التّبرير إيقاع التّعليق والارتباط بين الواقع والحقّ أي ذكر الأسباب الّتي يتيح الشّيء وتجوّزه، وتصوّغه من النّاحيتين المنطقيّة والأخلاقيّة ولذلك قِيل إنّ التّبرير هو ما يبيّن به المرء وجهة نظره في تصرف أو رأي معترض عليه" [3]، وبها حاول "سي عبد الله" أن يجد مبررات لأعماله الدّنيئة وهذا في كثير من المشاهد، منها: "فرنسا قوة لا تقهر" "تموتون كموتة الكلاب"[4].

فولاؤه لفرنسا جعله يتمسك بتبعيّة، غير آبه بعواقب ذلك على نفسه وعلى وطنه، وعليه فإنّنا نلاحظ أن موضوع المسرحيّة يقوم من النّاحية التّأويليّة على أربع دعائم على الأقل وهي:

---

[1] – جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، ص: 112.

[2] – صالح لمباركية: النّار والنّور ، ص: 17-18.

[3] – جميل صليبا :المعجم الفلسفي، ص: 237.

[4] – صالح لمباركية: النّار والنّور ، ص: 18.

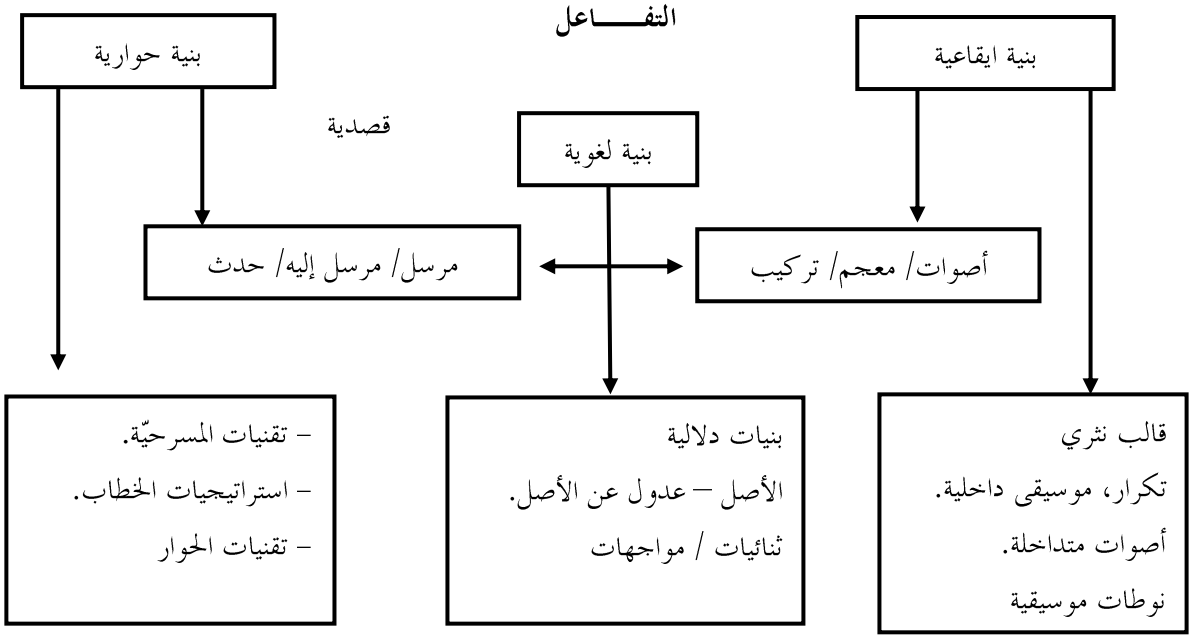
1- **من النّاحية الرّوحيّة**: فالنّص قائم على علاقة وفاء للقيّم والمبادئ، فعلى الرّغم من أنّ حوريّة الحريّة، أو حوريّة الوطن أو حوريّة الهويّة، أو حورية المرأة تتعرض لكلّ المضايقات فإنّها تظلّ مخلصة لأنّها تدرك قيمة ما ستجنيه من وراء هذه التّضحيات، وهذا مؤشّر على تعلّق الجزائريين بأرضهم.

2- **من النّاحية السّياسيّة**: نجد النّص يمثّل المثل الأعلى للجماعة، فقد دعا إلى التّعلق بالحرية؛ فبعد أن وظّف لها كلّ العوامل المساعدة على بعثها ارتقى إلى تجسيم هذا المثل، فشخّص قداسته وأضفى عليه من الخيال الخصب والعاطفة الدّافقة، ما دفع المتلقّي إلى احتضانه للتّضحيّة من أجل الحفاظ عليه.

3- **من النّاحية التّاريخيّة**: النّص يربط الموضوع بالوقائع التّاريخيّة للشّعب الجزائريّ، حيث تصدى للاستعمار من أجل افتكاك حرّيته، فكأنّ الشّخصيّات الفاعلة في النّص هي الشّعب الجزائريّ كلّه وفرونك والعملاء هم القوّة الباغيّة، الّتي سخرت كلّ ما تملك ليبقى الحرمان من الحريّة قائما.

4- **من النّاحيّة الاجتماعيّة**: النّص يبرز العلاقة التّكامليّة بين الجزائريين فنّشأت علاقات حميمية بين الأفراد، فلم يدخروا أيّ جهد في مواجهة المستعمر رغم ما سلّط عليهم من صنوف القّهر

فالعلاقة التّفاعلية البارزة في هذا النّص قائمة على مبدأ الإيمان بضرورة تحقيق الذّات، وهذا لا يتأتى إلاّ بالمواجهة والمقاومة عبر مراحل مختلفة، والخطاطة التّاليّة تبرز لنا الاستراتيجيّات الموظّفة في النّص :



فمن خلال الخطاطة المقترحة نبرز ما أمكن الخطاب المسرحيّ وعلاقته المحققة للنّموذج الفكريّ بصوّره الجزئيّة والكلّيّة و المركّبة، في قراءة باطنيّة تزيد القراءة الأولى تناسقا وانسجاما، فالنّص إذا تركيب وأداء له قابلية التّجديد، إذ له شأن عند تلقيه للمرة الأولى، وله شأن آخر عند معاودته، وشأن ثالث عند اختزاله ورابع عند الحديث عنه، وهو في كلّ مرة كأنّه قد صار جديدا[1] وما يقال عن النّص يقال عن العرض فهو دائم التّجدد، إذ في كلّ عرض تفك شفرات لم يستطع المتلقّي فكّها في العرض السّابق له وهكذا يتّخذ طابع الدّيمومة والخلود؛ ممّا يجعل العلاقات بين مكونات خطاب النّص علاقات اتصال مربوطة برباط فنّي عاكسة بذلك بنية العنوان العميقة والسّطحيّة.

يقول :**عمار**: وعدت أنت منتصرا، عدت منتصرا وعلى صدرك نياشين وميداليات الشجاعة (...) سي عبد الله عد إلى حقيقتك أنظر حول نفسك[2].

فالمخبر في هذا المثال عالم بالحكم، ولا يعلم إن كان "المخاطب" على علم بذلك أم لا، وقد اتّخذ قطب الإرسال أحد الصّيغتين الأولى هي الإخبار، وتجسّد ذلك في مواطن عديدة في النّص بخاصة جانب السّرد، والمتمثّل في حكي قصّة من الماضي لها صلة بالأفعال الدّراميّة في النّص الدّراميّ ذاته، وفي هذا اقتراب من الشّكلّ الشّعبي المعروف في المسرح الجزائريّ، الّذي ابتدعه "**ولد عبد الرحمان كأي**" بإيراد الرّاوي أو الحكواتي فالمؤلّف بفعله هذا يأخذ المتلقّي معه إلى تلك المشاهد حيث وقعت، ويظهر هذا الجانب في النّص، حين قام الرّواة بسرد جزء من التّاريخ بغية استذكاره وإبانة جوانب من الأزمة[3].

الراوي الأول: "أبدا ... أبدا لم يفت الأوان (...) كنباح الكلاب".

الراوي الثاني: "انطفأت حرب الدنيا (...) كاحله كالليل.

الراوي الثالث: "مات الأبطال في المجزرة (...) ثم عادوا".

الراوي الرابع: "الحرب الكبرى (...) من فم الطفل".

فالفعل المسرحيّ في هذه المقاطع يغلب عليه التّوتر الدّراميّ، والنّبرة المتعاليّة في الخطاب، كما أنّه فعل توصيل معلومات للمتلقّي، ويبقى ورود الماضي بالسّرد والحكيّ في النّص قليلا ، ذلك أنّ بناءها

---

[1] – عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، ص: 52.

[2] – صالح لمباركية: النّار والنّور، ص: 17-18.

[3] – المصدر نفسه، ص: 4-5-6-7.

الدّراميّ يحتم ربط وعيّ المتلقّي، فلا تعود الأحداث إلى الماضي ولا تتراجع، إلاّ بالقدر الّذي يحقق للمتلقّي تشخيص موقف أو تبريره.

ب/ الاستراتيجيّة غير المباشرة (التّلميحيّة):وهي استراتيجيّة جماليّة خطابيّة نعدل فيها عن الأصل، فلا نصل إلى المعنى بدلالة اللّفظ وحده، كما هو في الاستراتيجيّة المباشرة، فنّجد بذلك للمعنى دلالة ثانيّة ومدار ذلك:

1- **جماليّة تقنيّة توظيف الرّمز**: الوظيفة الجوهريّة للّغة هي الوظيفة الرّمزيّة، فيها يستطيع الإنسان أن يحوّل العالم رمزيا بواسطة اللّسان دون عناء، وأن يحوّل التّجارب الإنسانيّة إلى مفاهيم كما يتمكّن بها من أن يرتّب ويسلسل القضايا عند الاستدلال، وعندها تحقق الملكة الرّمزيّة وظيفتها التّواصليّة[1]، ويجب أن نشير إلى أنّ هذا الخطاب جامع لعدد غير قليل من الأنظمة العلاماتيّة ففيه العلامة اللّغويّة الخاضعة لنظام سيميولوجيا اللّغة، كما فيه أيضا نظام التّعبير الإيمائيّ Mine ونظام التّعبير الحركيّ Mise en scène ونظام الملابس ونظام الإضاءة ونظام الموسيقى ونظام المؤشرات الصّوتيّة، وقد أكّد **أندري ماريتني** A. Martinet (1908-1999) "أنّ اللّغة يمكن أن تكون لها وظائف أخرى كأن تكون حاملة للفكر، أو أن تسمح لشخص ما للتعبير عن نفسه، تحيل ما يحس به دون أن يهتم كثيرا بردود فعل مستمعين محتملين"[2]، فالرّمز يولّد معناه من وظيفته التّواصليّة والدّلالية وغالبا ما يقترن بدلالات ثقافيّة لذا عدّه **لويس هالمسليف** L. Hjelmslev (1899-1965) "الوحدة السيمائية الأحاديّة الجانب الّتي يمكن أن تتلقى تفسيرا أو تفسيرات متعددة"[3]؛ والنّص المسرحيّ وعرضه هما في الغالب بنيتان رمزيتان يكون عرف الجمهور هو المعيار في قبوله أو رفضه ويعدّ **إرنست كاسيرر**E. Cassirer (1874-1945) من بين المهتمين بالرّمز المسرحيّ، "إذ تقوم رمزيّته على مجموعة المنطلقات الفلسفيّة الخاصة بطبيعة النّوع الإنسانيّ الّذي من شأنه أن يغيّر مجموع الحياة الإنسانيّة، لأنّه يعطي بعدا جديد للواقع"[4]، كمعالجة بعض الموضوعات الّتي يعطي لها المجتمع معنى معينا ثمّ يتلاشى ذلك المعنى بتلاشي ثقافة المجتمع وتغيير تفكيرهم وقد يتعدّى الرّمز في المسرحيّة المعاني؛ ليكون رمزا مجسّدا من خلال ارتداء لباس يرمز إلى ثقافة شعب ما، أو استعمال لغة معيّنة لترمز لطبقة اجتماعية ما.

---

[1] – ينظر/ محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العلي: اللّغة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1989، ص: 56-58.

[2] – مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة، تر/حميد الحميداني ، مكتبة أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1987، ص: 46.

[3] – حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1987، ص: 83.

[4] – رئيف كرم: السيماء والتجريب المسرحيّ، مجلة عالم الفكر، مجلة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنّون والأدب، دولة الكويت، العدد 3، يناير مارس 1996، ص: 245.

وقد اصطنع المؤلّف في نصّه رموزا، مما أعطانا حريّة تأويلها انطلاقا من عرفنا، ومن تصوّرنا لما حول النّص أي انطلاقا لمكامن العطاء فيه، وأوّل ما نلاحظه أنّ النّص يتناول في موضوعه "النّار" و"النّور" وهما لفظتان تحملان دلالّتين مختلفتين، فالأولي رمز الثّورة، والثانيّة رمز الحرّية، لذا أمكننا إدراجهما ضمن حقل كبير ألا وهو الحقل الطّبيعيّ، يضاف إليهما ما يلي:

الغابة الكبيرة ←——— ترمز إلى أرض الجزائريين ←— ط

الفجـــــــر ←——— يرمـــز إلى الاستقـــلال

اللّيـــــــل ←——— يرمز إلى الاستعمار

الأســـــود ←——— رمز الثّوار

البـــركـــان ←——— رمز للمجاهد "عمر"

النّجمة والهلال←——— رمز للعمل الوطني.

كما نجد حقل آخر يظهر في شخص "حورية" و"عمار" إذ أنّ المؤلّف وظّف استراتيجيّة انتقاء اللّفظ ودلالته، فحوريّة رمز لشبكة من القيّم والمعاني والمثل، تتجسّد أساسا في الحريّة، وحب "محمد" لشخص حوريّة هو دلالة لتعلّقه بالحريّة وطلبه لها، والسيّاق التّاريخيّ هو ما جعلنا نميل إلى هذا التّأويل فهذه الحريّة ظلّ ينشدها الجزائريون ما يربو عن القرن ونصف القرن؛ ودليل ذلك اصطناع الكاتب لدوال توحي بجماعيّة الأمل وتعدديّة الحبّ، وهو في كلّ ذلك يعكس ثقافة وعرف المجتمع الجزائريّ ومن ذلك قول:

الشبح الثاني: "أخته حورية والمنديل الأخضر على رأسها تنظر ناحية الشرق وكأن الشمس لم تشرق بعد الضياء الّذي يملأ البسيطة ضياء زائفا، الضياء الحقيق في كف عمار، عمار الشهيد"[1].

وفي موقف آخر يقول:

الشبح الثالث: " سجل ... سجل من الّذي سيلبس البرنوس الحريري الّذي نسجته حورية؟ ومن الّذي يركب الفرس الأبيض ويحضر العروس؟ من؟ من؟ من الّذي سيحضر النجمة والهلال؟ من؟"[2].

---

[1] – صالح لمباركية: النّار والنّور، ص: 11.

[2] – المصدر نفسه، ص: 11.

و عمار رمز للشهداء هذا الّذي وإن استشهد في ساحة الوغى، إلاّ أنّه بقي حيا مخلّدا، لن ينضب عطاءه ولا يخفت صوته سيدخل كلّ بيت ويجلس فوق كلّ شبر ليروي أخباره، وأخبار أترابه، إنّه بحق صوت الحق؛ ولقد استطاع المؤلّف أن يجعل من هاتين الشّخصيتين رمزا شاملا لما ينبغي أن يكون عليه البطل المعاصر في كلّ تجلياته، وهذه دلالة على الكفاءة التّداوليّة للكاتب في توظيف الجانب الفاعل من الرّمز، وهو الموت باعتباره يؤدي إلى الخلود استنادا إلى قوله تعالى: { وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُواْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًا ۚ بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ } آل عمران: 169، فقد رمز الكاتب إلى الخلود كوحدة دلاليّة انطلق منها وجسّدها في معادلة فنّيّة؛ كما وظّف حقلا رمزيّا أسطوريّا تمثل في: عنترة/ جحا/ الغول، وهذا في قوله "نسوا البهجة والسرور والأبطال الّذين عادوا يتكلّمون لا يقصون عن الماضي وعن عنترة وجحا ولا حتى الغول"[1]؛ فهي هنا رموز ضاربة في الماضي تحمل دلالات متباينة فعنترة يحمل معنى القوّة والبسالة مع الحبّ والنّبل والمشاعر الطّيبة، أمّا جحا فهي شخصيّة كوميديّة تحمل على التّفكه، فتحدث الغبطة والسّرور، والانبهار عكسها الغول، فهو رمز أسطوريّ يحمل دلالات الخوف والفزع واللاأمن، كلّ هذه الرّموز كثيرا ما توظّف بشكلّ لافت في المسرح وهذا بسبب نشأته في أحضان الأسطورة[2].

بالإضافة إلى حقل آخر تمثّل في الرّمز التّاريخيّ ويظهر في لفظتي "هيروشيما" و"الايليزي" وذلك في قول "عمار":" بكت أختي يومها كثيرا ... حدثتها حديثا سمعته من الأصدقاء، رويت لها قصة الحرية، تحدثنا كثيرا، تحدثنا عن "هيروشيما" وكلّ ما يجري في قصر الايليزي... بنظرة عميقة ثم انطلق"[3] فالرّمز هنا ارتبط بالمأساة الوطنيّة (الاستعمار) وفي هذا ارتباط بالموقف وإصدار على إبراز مدى بشاعة الاستعمار الّذي تغيب إنسانيته حينما يبرر وجوده بمصالحه؛ فقد دمّرت "هيروشيما" باليابان بقنبلة ذريّة حتى يرغم اليابان على الاستسلام، وفي "الإيليزي" بفرنسا تحاك الخطط للتلاعب بمصالح الشّعوب والعمل على نهب ثرواتها، فهما بحق رمزان للجريمة.

2- **جماليّة الصّورة وعضوية البناء:** لم يعدل المؤلّف عن الأصل في الرّمز فقط، بل نجد كذلك الصّورة الفنّيّة في بناء محكم اتّخذ منها المعنى دلالة ثانيّة، ليصل من خلالها للغرض، ومدار ذلك الاستعارة

---

[1] - المصدر السابق، ص: 06.

[2] - ينظر/عصام بهي: الشّخصيّة الشريرة في الأدب المسرحيّ، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1986، ص: 15.

[3] - صالح لمباركية: النّار والنّور، ص: 15-16.

بنوعيها، والكناية والمجاز المرسل، ممّا نوّع في أنماط شعريّة النّص، ومرجع ذلك غزارة مدارك المؤلّف الفنّيّة والأدبيّة، فوظّف من صنوف البلاغة ما من شأنه أن يقوّي المعنى ويجسّده، في قوالب جماليّة منها:

الصّورة	نوعها	الصفحة	الصّورة	نوعها	الصفحة
لم يفت الأوان	إ. مكنية	04	ذهبت أرضه	إ. مكنية	32
مروا بلحظات	إ. مكنية	05	خذ حذرك	إ. مكنية	33
الحرب مدرسة	تشبيه بليغ	05	الأمر في يدي	إ. مكنية	34
علقوا السلم والسلام	إ. مكنية	06	ألصق به تهمة	إ. مكنية	35
وهم أسود	تشبيه بليغ	07	قلبه يتقطع ألما	إ. مكنية	37
الكون هلل	إ. مكنية	11	الأيادي الملطخة بالدماء	كناية	38
رأسه بين يديه	كناية عن الحيرة	12	فأوقفت الّتيار عن المسير	إ. مكنية	39
يركب الريح	استعارة تصريحية	13	البركان لازال صامتا	إ. تصريحية	41
الليل ذهب بصفه	إ. مكنية	14	جامد كالصخرة	تشبيه مرسل	42
أبي يبعد الفجر	إ. تصريحية	15	بدأ الملل يضايقني	إ. مكنية	43
يملأ قلوبنا خوفا	إ. مزدوجة	16	أنت مجنون	تشبيه بليغ	44
تريدون القضاء على فرنسا	مجاز مرسل	17	انكشف السر	إ. مكنية	45
نريدك ظلا تظللنا	تشبيه بليغ	18	يسكنون الجبال	مجاز مرسل الحالية	46
لن أنحرف عن هذا المسلك	إ. تصريحية	20	يعرفون التنفس كالبشر	تشبيه مرسل	47
ذهبنا مع الريح	إ. مكنية	22	يحفظ البشر من شرك	إ. مكنية	48
ابعد عنا شرهم	إ. مكنية	23	إنها جنة	تشبيه بليغ	49
لو تفوهت بكلّمة	مجاز مرسل	24	أنت زهرة	تشبيه بليغ	52

وهكذا تقوم الصّورة الفنّيّة الحواريّة عند المؤلّف على اللّفظ التراثيّ في اهتمام لفظي واضح دون إسفاف ولا تكلّف ولا ترهّل؛ إلى جانب صنوف البيان من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل، كلّها مجازات لغوية استعملت في غير ما وضعت له مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي؛ كما نجد المؤلّف اهتم بجانب البديع الّذي "هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيّقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة"[1]، منها اللّفظيّة والمعنويّة* فاكتسب النّص بها أبعادا جماليّة مختلفة ومنها:

[1] – عبد المتعالي الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة والبيان والبديع، مكتبة الآداب، القاهرة،مصر، ص: 571.

* المعنوية تقوي المعنى ومنها الطباق والتضاد، والمقابلة، الاستطراد، الثورية، أما اللفظية فإنها تعطي نغما موسيقيا للنص ومنها الجناس بنوعيه والسجع، للتوسع أكثر ينظر: عبد المتعالي الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، ص: 271.

المحسن	نوعه	ص	المحسن	نوعه	ص
– القرى الصغيرة، المدن الكبيرة	مقابلة	04	النور – الظلام	طباق	42
– الحياة أو الموت	طباق	05	يقظة ، انطلاقة – بداية	سجع	42
– عبر البحر من زمان أكلّ الخوخ والرمان	سجع	06	اتخاف البحر ولا تخاف صاحب الدّار	طباق سلب	46
– البرنوس الفرس العروس	سجع	11	– يموتون لنحيا	طباق	47
– الجند والعتاد	سجع	30	سيكون فراشنا الأرض وغطاؤنا السّماء	مقابلة	53
– الرأفة والرحمة	سجع	31	أطعناك خوفا عبدناك جبنا	سجع	40

فهي عيّنة أضفت على النّص بلاغة، وأعطته أبعادا فنّيّة وجماليّة، وأخرى إيقاعيّة تجسّدت من خلالها المسحة الجماليّة للمؤلّف؛ وعليه فشكلّ الخطاب المسرحيّ، مباشر أو غير مباشر خبر أو إنشاء حقيقي أو مجازي، ليس كاف للدلالة على قصديّة المرسل في فعل لغويّ معيّن، ممّا ينتج عنه زوجا من العلاقة بين شكل الخطاب وقصديّته، فقد يطابق شكل الخطاب، قصد المرسل كما أنّه قد لا يطابقه، وبالتّالي يتّضح أنّ صورة الخطاب في مسرحيّة "النّار والنّور"، اتخذت لها شكلين:

الأول/ منطوق الخطاب: وهو ما يسميه اللّغويون التّداوليون "المعنى الحرفي" أو الحقيقي وهو هنا على ضربين حقيقة لغويّة وحقيقة عقليّة، فاللّغويّة هي الكلمة المستعملة فيما وضعت له في اصطلاح التّخاطب، أمّا العقليّة فهي إسناد الفعل أو ما في معناه إلى ما هو له عند المتكلّم في الظّاهر[1].

الثاني/ مفهوم الخطاب: وهو ما يسميه البلاغيون المعنى المستلزم وسماه كلّ من **جرايس وسيرل** بـــ "معنى المتكلّم"، ويسمى الجرجاني هذين الصّنفين بالمعنى ومعنى المعنى، فالأوّل نعني به المفهوم عن ظاهر اللّفظ الّذي نصل إليه بغير واسطة، أمّا الثاني أن تعقل باللّفظ معنى ثمّ يفضي بنا إلى معنى آخر وهو بذلك أراد أن يبدّل الاستراتيجيّة الّتي ينتهجها المرسل، فإمّا أن تكون مباشرة لا تحتاج إلى أعمال العقل لفهمها، أو غير مباشرة تستلزم من المرسل إليه تأويلها لإدراك مدلولاتها.

3– **جماليّة الاشتغال التّقنيّ**: إنّ دراسة النّصوص غير الكلاميّة دراسة لا تقلّ أهميّة عن دراسة النّص الحواري، فالدّارس المتخصّص في المسرح لا يستطيع أن يصف ما يراه على خشبة المسرح ما لم يمتلك

[1] – ينظر/ أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان ، المعاني، البديع، ص: 228.

كفاءة تأويليّة لعلاماته، فهو بذلك يربط "بين العلامات وما تشير إليه دون أن يؤدي ذلك إلى جعل المسرح مجرد محاكاة أيقونة للواقع أو يجعل الأيقونة هي محك تقدير العلامة المسرحيّة"[1].

فمؤلف المسرحيّة لا يكتفي بالمنطوق من الألفاظ لتمرير رسائله، بل يوظّف إشارات وأضواء وملابس وديكور وأصوات مختلفة تلعب دورا هاما للدّلالة على المغزى العام للمسرحيّة " فالكلمة في المسرح تعتمد في تعزيز دورها على لغة أخرى مرئيّة وغير منطوقة على سبيل المثال الصوت بنوعيه، ثم الإضاءة الّتي تعبّر عن الحالات النّفسيّة والأهداف والمغزى والمفهوم ثم أخيرا المعنى ويرى البعض أن اللّغة المسرحيّة تجد أساسها أيضا في الإيماء"[2] فالمسرحيّة لا تعبّر عن أفكار الشّخصيّات ومواقفها وأهدافها فحسب، بل تتعدّاه إلى التّعبير عن أشكال الوجود الإنسانيّ في هذا العالم، والمشاهد عندما يذهب إلى المسرح فهو ينصت بكلّ وجدانه إلى ما يسمعه ويستوعب ما يشاهده، ويتابع اللّغة المسرحيّة والحوار ولحظات الصّمت، ويشاهد الصّورة المرسومة أمامه، إنّه يعيش الوّهم بعقله ووجدانه ويتابعه وكأنّه حدث وقع أثناء الحياة، فجميع العلامات في المسرح أيقونات لعلامات حقيقيّة تجسّدها علامات غير حقيقيّة باستخدام وسائل معيّنة كالصّورة الحائطيّة الّتي تعكس حديقة معيّنة أو حركات أو إيماءات خاصة بشخصيّة تكون معروفة يتقمصها الممثّل[3]، وقد احتوت مسرحيّة "النّار والنّور" كمّا لا بأس به من اللّغة غير المنطوقة نذكر منها:

1-3/ **لغة المناظر المسرحيّة:** يحتاج العرض المسرحيّ إلى بيئة مكانيّة موحيّة تخاطب العين وتحمل لجمهور النّظارة أفكارا لها مدلولات متنوعة ذات معالم متعدّدة المعاني، فإعداد الفضاء المسرحيّ Espace Théâtralيعتمد إلى حدّ ما على النّص الدّراميّ الغني بالدّلالات المصوّرة للبيئة أو الحادثة، فيقدّمها بأشكال متنوّعة حتى يكسب اهتمام المشاهد، ويحقّق الفرجة Spectaculaire فتنوّعت مناظر المسرحيّة بين فضاءين مغلق ومفتوح، وقد رصدناها كالآتي:

---

[1] – عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامة في اللّغة والمسرح، ص: 14.

[2] – شكري عبد الوهاب: النص المسرحيّ ، ص: 97.

[3]– ينظر/ سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيموطوقيا، ج2، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، (د–ت)، ص:94.

مناظر الفضاء المفتوح	ص	مناظر الفضاء المغلق	ص
ساحة المعركة- البحر	07	المـــــركـــــز	10
الجبال	17	بيت خال من الأثاث ما عدا بعض الألبسة	12
المزرعة	26		
خارج المنزل	21		
زقاق المدينة	27		

3-2/ **لغة المهمات**: تظهر فيما يستخدمه الممثّلون من وسائل ماديّة ساعدتهم على الأداء الفنّيّ الدّقيق للعرض المسرحيّ ومن ذلك المسدسات، الخناجر... ومثال ذلك في المسرحيّة "خذ رجالك وحاول أن تقترب من المكان الّذي كان فيه العدو واجمعوا ما ترك من أسلحة وعتاد وإياكم أن تشتبكوا معهم ظروفنّا لا تسمح بذلك علينا أن نتوجه إلى المركز"[1].

3-3/ لغة الملابس "الزيّ المسرحيّ": وهو اللّباس الّذي يرتديه الممثّل في العرض أثناء آدائه الدّور عاكسا به الأعراف الاجتماعيّة والثّقافيّة، كما يعرفنّا بزمان ومكان الحدث وبهويّة الشّخصيّات ووضعها الاجتماعيّ والنّفسيّ ومعتقداتها الدّينيّة والوطنيّة كما أنّه ملمح لمرحلة تاريخيّة ما[2]، فيحيلنا إلى عدّة مواضع مرّة واحدة فهو بذلك بنية لبنى متعدّدة والملاحظ على ملابس شخصيات المسرحيّة أنّها علامات إشاريّة لكلّ شخصية ومن ذلك :

الشبح الثاني: "سجل ... أين السجل يدخل شبح يحمل السجل ويسجل) سجل الشهيد عمار مات وفي يده بندقية صيد مات بسرواله الحوكي، وشاشه الأبيض...سجل الشهيد عمار مات وأبوه عند الباب واقفا ينتظر عودته كلّ صباح ومع غروب كلّ شمس"[3]

4-3/ لغة الصّوت: إلى جانب ما يتلفّظه الممثّلون أثناء الأداء المسرحيّ، نجد بنيتين صوتيتين في النّص الدّراميّ تهدف إلى إعطاء دلالات إضافيّة تؤدي بها اللّغة وهي:

أ/ **الأصوات الموسيقيّة** :**la musique** : لغة لها دلالاتها في نقل المعاني إلى المتلقّي، فعندما يدخل الجمهور قاعة العرض وتطفأ الأنوار وتصدر أصوات موسيقيّة تنبئ عن بداية المسرحيّة، كما أنّ الأصوات تجعل الحديث يتدفّق بسلاسة، ممّا يساعد على توليد المعاني أو تناقص العلامات الأخرى

---

[1] – صالح لمباركية : النّار والنّور، ص: 10.

[2] – ينظر/ شكري عبد الوهاب: النص المسرحيّ ، ص: 111.

[3] – صالح لمباركية: النّار والنّور، ص 10.

الموظّفة في العرض، لذا فللموسيقى دلالات مختلفة تتنوع بتنوع المشاهد مبيّنة حالة من الحالات، أو موقف من المواقف مجسّدة لظاهرة ما تجعل المشاهد يتفاعل معها.

ب/المؤثرات السّمعيّة le bruitage: أصوات قد تستمدّ من الطّبيعة لتجسيد ظاهرة طبيعيّة كالإعصار أو موج البحر أو هزيم الرّعد، وقد تستمدّ من أعضاء الإنسان كدقات قلب رجل يحتضر، أو دقات ساعة فالموسيقى في العرض تعدّ مؤشر، فهي تارة عنصر عضويّ يعطي إيقاعا للعرض، وتارة عنصر مرافق له وظيفة جماليّة وتارة عنصر دراميّ يشكلّ المعنى.[1]

5-3/ لغة الضّوء l'éclairage : للإضاءة دور فعّال في نقل الأفكار والأحاسيس وخلق الجو النّفسيّ المطلوب للأداء المسرحيّ من جهة والتّأثير على المشاهد من جهة أخرى، فالعلامة المسرحيّة بشكل عام والضوئيّة بشكل خاص "تضمر علاقة دائمة بالشيء الّذي تحل مكانه، فانتقال الضّوء من مشهد إلى آخر ومن موضع لآخر، ومن بنية إلى بنية يحقق نظاما تستوعب فيه الأفعال والحركات والأحداث والصّراعات والتحولات في عناصر العرض وتحولها إلى خطاب مسرحي"[2]، فالعلامة الضوئيّة تقوم تنظّم التّركيب الدّاخليّ للأنساق الدّلاليّة للعرض من حيث الشّكل وحركيّة تطوّر المعنى بالانفتاح على الواقع الّذي أتت منه رابطة الدّال بالمدلول؛ فالضّوء السّاطع يوحي بالنّهار أمّا الخافت فيحيلنا إلى اللّيل و بذلك فإنّه يوهم بإعادة تأليف واقع مرئيّ على خشبة المسرح ومن ذلك:

القائد: (محمد) احملوا الشهيد (يحمل الشهيد) ساعدوا موسى على السير... محمد عليك أن تتصل الليلة بأهل الشهيد عمار، وتخبرهم باستشهاده، حاول أن تحمل لنا بعض الدواء، اتصل بالمسؤولين هناك[3].

وفي مشهد آخر لاحت لغة الضّوء مبرزة لحظة اشتباك المجاهدين مع العدو: "المشهد مظلم قصف المدافع وطلقات الرصاص تبدوا مجموعة من الرجال في ساحة المعركة جنود في مواجهة العدو، ينتقلون من مكان إلى آخر"[4]

فالضّوء يمتلك القدرة على تجسيد المجرّد، والتّعبير عن الشّعور والاحساس بجماليّة فائقة وقيمة تأثيريّة على المتلقّي بما توفّره من أجواء مناسبة للخطاب الدّراميّ.

---

[1] – ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ ، ص: 492.

[2] – جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحيّ، مراجعة نهاد صليحة، ص: 209.

[3] – صالح لمباركية: النّار والنّور ، ص: 12.

[4] – المصدر نفسه، ص: 07.

6-3/ لغة الحركة le geste: تشكّل بعد الكلمة الوسيلة الأكثر ثراء، والأكثر ليونة للتّعبير عن الأفكار فقد تتمثّل في نظرة الممثّل للسّاعة موحيّة بالقلق أو انتظار شخص ما، فالحركة من بين المكونات البصريّة الّتي ترسم جماليات العرض من خلال التّشكيلات الحركيّة الّتي تخلقها، لها دور في التّعبير عن الأفعال والعواطف والانفعالات[1]؛ فهي استراتيجيّة مقصودة تنبع من عمليّة اختياريّة في إنتاج علامات العرض وقد تمثّلت هذه اللّغة في ما صدر عن حوريّة من حركات تبحث عن الأمان بين معترك المطامع فهي متشبّذة بالمجاهد والشّهيد والوطن رافضة كلّ المغريات كما يبرزه القطع التاليّ:

حورية: عمار.... النار من أمامك لا تذهب.

عمار: حورية ... الصمت كصمت أبي يبعد الفجر ويزيد اللّيل طولا الملام لا يجدي يا حورية تكلّموا تكلّموا حتى أصابكم البكم، أبي نفذت كلماته ألا ترين أنّه أبكم أخرص إنّه قد انتهى من زمان.

حورية: وأنت ماذا تفعل؟

عمار: الشيء الكثير.

حورية: تموت

عمار: لتحين سعيدة، ليحيا ابني ليعيش حرا في هذا البيت عروستي وابني يكبر في هذا البيت وهو محاط بالأشواك أين يلعب. أيلعب في هذا الحيز الضيق الّذي أجبرنا أن نقيم فيه أترضين بهذا الذل بهذا ..

عمار: نعم

حورية: تندفع نحوه باكية [2].

فالمشهد يقدم صورة للأطراف الفاعلة فيه، بوصفها حاضرة حضورا عضويا بكلّ مقتضياته ومعطياته الديناميكيّة، وهي استيراتيجيّة تقوم بالأساس في الدّراما لجذب انتباه المتلقّي وجعله يعيش الحادثة بكلّ جوارحه، هذه الإحالة إلى الذّات تجعلنا نتأمّل القيمة الجماليّة النّابعة من النّص والعرض.

4/ **جماليّة تصميم الحركة المسرحيّة:** إذ هي لا تعدو أن تكون أحد المبادئ الرئيسيّة في التّمثيل Représentation الفنّي فبمساعدة المخرج Metteur en scène، وعلى نمط خاص بالتّدريبات ينبغي أن تحدث كلّ حركة وكلّ إيماءه، بل وتنطق كلّ كلّمة وفق تسلسل مخطط يدرّب عليها الممثّل على نحو

[1] – ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 169

[2] – صالح لمباركية: النّار والنّور، ص: 15.

يضمن الأداء الأمثل للعرض المسرحيّ[1]؛ وقد أكّد ذلك يوسف العاني في كتابه التّجربة معايشة وانعكاسات بقوله "حين تجمهر الناس في المسرح ووصلت همهماتهم وأطفئت الأنوار نسينا كلّ شيء ووضعنا أمامنا أن ينجح العرض وأن يكون كلّ واحد منا رقيبا على الآخر يساعده إذا ما وقع في خطأ ما فتّحول العرض إلى فرجة لنا ثم تنقلها إلى الجمهور فتؤكد نجاح التجربة حينما تعالى التّصفيق في أكثر من مشهد وحين دوت الضحكات في أكثر من مقطع ومقطع وحين انتهى العرض ووقف الجمهور يحينا كنا نحن نضحك ودموع باردة كالثلج تتألق في عيوننا فقد مر مسرحنا بتجربة جديدة ونجح فيها" [2] فهذا النّجاح سببه التّخطيط المسبق للحركة Geste وتوقيتها، ممّا جعله يسهم وبشكلّ فعّال في تحرير الممثّلين، فأكسبهم التّركيز على الجوانب المتعدّدة في الأداء، كصوت كلّ شخصيّة وتعبيرات الوجه، وفي التّرابطات الوثيقة بين الألوان وفي التّنقل من مكان لآخر تزامنا مع الإيقاعات.

5/ **جماليّة إيماءات الوجه**: تعتبر الايماءات مظهرا جماليّا، تستعمل لإيضاح لفظٍ في تركيب معقّد فهي تجاوز نقاط التّعبير باللّفظ عن حالة من الحالات أو مظهر من المظاهر؛ وقد تكون بالرّأس أو بجفنّ العين لها دور فعّال في بناء جماليّة العرض، خاصة وأنّ الجمهور يتتبّع بتركيز كلّ ما يصدر عن الشّخصيّات من على الخشبة، وهذا الجانب من اللّغة يبرز جليّا في العرض حيث تنوعت إيماءات محمد و حورية و سي عبد الله و القائد فرانك.

6/ **جماليّة لغة الدّيكور**:**Le Décours** : يشكل الدّيكور عنصرا جماليّا يساهم في تكوين الصّورة المشهديّة للبيئة، فيحدد زمان ومكان الحدث ومن خلاله تبرز الفنّون الأخرى، والدّيكور فنّ ينقل للمشاهد بصمت معاني المسرحيّة، بطريقة غير مباشرة ممّا يجعله يربط علاقات مختلفة بين ما يصدره الممثّل وما هو موجود من حوله من ديكور لتتكون لديه فكرة تجريدية ذات معان مختلفة[3].

من هذا كلّه تتّضح لنا جماليّة الأليات الموظّفة في الخطاب المسرحيّ، الّتي تساهم في إنتاجه وتضمن له الاستمرارية لتحقيق غاياته، حيث ترتبط طبيعة هذا المسرح الدّالة بطبيعته المجسّمة القابلة للتّفسير والّتي لا تقبل الإرباك، ولا تصبح جماليات تجسيد الواقع واقتحامه ممكنة إلاّ من خلال هذه الطّبيعة، وتكاد المقاربة الجماليّة أن تجلي تمظهرات الاشتغال التّقنيّ بنفس القدر والعمق فيما يتعلّق بهذه اللّغات فتنكشف

---

[1] – جيمس مير دوند: الفضاء المسرحيّ ،تر/محمد سيد حسين وعلي يحي حسين البدري، مركز اللغات المترجمة أكاديمية الفنّون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر، ط2، 1996، ص 36 /37.

[2] – يوسف العاني: التجربة المسرحيّة معايشة وانعكاسات، ص: 79.

[3] – ينظر /مارتن أسلن: مجال الدّراما، تر/ سباعي السيد، اصدارت مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1991 ،ص: 86.

القيمة الحقيقيّة لهذا الاشتغال؛ الّذي يؤكّد أنّ أدواته تمتلك من مقوّمات خلق الأثر الجماليّ عند المتلقّي أكثر ممّا تمتلكه الكلمة الجافّة، والحوار المسرحيّ الممتدّ دون تقطّع Découpage فألّيات العرض التّقنيّة هي الّتي تفجّر النّص ، وتبرز قوّة التّمثيل وتساهم في التّشكيل الجماليّ العام.

سادسا: معايير هدف الخطاب ومقاصده قراءة في مسرحيّة "النّخلة وسلطان المدينة":

إنّ الحديث عن استراتيجيّة الخطاب، يقتضي بالضّرورة التّعرض لمقتضيات القول على مستوى الخطاب الموجه إلى المتلقّي لأغراض مسرحيّة؛ حيث يعمد المؤلّف إلى جذب المتلقّي بصياغة مسرحيّة تحمل في فحواها الواقع الحياتي المهترئ والمتميّز بالغليان فهذا التّغيير الحتميّ لاستراتيجيّة بنية النّسيج الدّراميّ في طريقة كتابة الدّراما الحديثة، لا ينتج فقط عن الشّعور بالإرهاق والقلق نتيجة الصّراع الدّائر بين أطراف القوى الفاعلة بل هو نتيجة حتميّة للتّغيير في الوعيّ الاجتماعيّ داخل بنى المجتمع.

ولذا فالمسرح هو شاهد ومشاهد ومشهد، يعيد صياغة الواقع ناطقا بلغات عدّة يعلن بها العودة إلى الطّبيعة، فينوع في جماليّاته وفي أشكاله الفنّيّة، فينتج المرسل فيه خطابا بوعيّ استنادا على درايته بتقنيّات اللّعبة المسرحيّة Jeu Théâtralité[1]، قاصدا بذلك سبر أغوار الدّلالات الّتي تحمل في ثناياها إشارات لمحتويات ثقافيّة وسياسيّة ونفسيّة وفلسفيّة واجتماعيّة وجماليّة، يرغب المؤلّف إيصالها للمتلقي[2]وهذا ما يلزمه التّنويع في قوالبه الدّلالية ليحقق قصده؛ فيسعى جاهدا من خلال خطابه للسّيطرة على المرسل إليه وفق شروط مناسبة الأداء للحديث يصبو من خلاله إلى تغير العالم وفق ما يراه مناسبا لذلك؛ وعلى هذا الأساس فالخطاب هو النّشاط التّواصليّ الموجه لتحقيق الهدف، على اعتبار أنّه القوّة الدّافعة الّتي تقف خلف التّواصل الإنسانيّ، وبالتّالي فالهدف يؤثّر في إنتاج الملفوظات وفي تأويلها، مساعد على تحديد علاقة الأفعال الملفوظة فتّتلفظ بالتّعبيرات الّتي نعتقد أنّها ذات علاقة بالهدف الّذي نريده، فنتوجّه إلى اختيار الاستراتيجيّة الخطابيّة من حيث أدواتها اللّغويّة المناسبة الّتي تكفل له التّحقق.

وللهدف في الخطاب دور في التّأثير على المرسل وتوجيهه لاختيار الاستراتيجيّة الخطابيّة بمستويين نفعيّ و فنّيّ(كلّيّ)، فالنّفعيّ موقعه خارج الخطاب وهو غاية المرسل، متعلق بكيفيّة استخدام الأدلة اللّغوية، كونه "فعلا لغويّا يدرس العلاقات بين المنطوقات وعلامات الاتصال والتّفاعل"[3]، خلال عمليّة

---

[1] – ينظر/خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم،بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة الجزائر،ط1، 2009 ص :70.

[2] – ينظر/ عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التدوالية، ص: 132.

[3] – الجلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية ، ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1، 1992 ص :20.

التّلفظ بالخطاب ولإبراز هدف الخطاب سنتناول نص "النخلة وسلطان المدينة" لعز الدين جلاوجي لدراسة أقوال المتخاطبين بما تحمله من معطيات لغويّة ولمسات جماليّة، وظّفت في النّص تنمّ عمّا يحويه الخطاب المسرحيّ من استراتيجيّات يحقق بها أهدافه.

مسرحيّة "النّخلة وسلطان المدينة" دراما سياسيّة، تدور أحداثها في مدينة "النّخيل" صوّر فيها الكاتب ما آلت إليه من خراب ودمار جراء الحرب الّتي أتت على الأخضر واليابس، ولبسالة أهلها وتظافرهم فقد دحروا العدوّ الطّامع فيها؛ ولكنّ الأيام حملت لهم ما لم يكن في الحسبان إذا مرض "شيخهم" وهو الحكيم النّاصح الأمين، فراح ينصحهم بضرورة الحفاظ على مدينتهم وعلى مقاوّمتها وأوصاهم بدفنّه في أعلى الرّبوة ،فمات وكان له ذلك.

وفي ظلّ الاضطراب والحزن والأسى يعود ابن الشيخ الوحيد من بلاد الأشقر مستلما مقاليد حكم المدينة فخرج عن نهج والده و عن نهج أسلافه مغيّرا طريقة عيشهم، فقضي بذلك على أهم مقومات المدينة؛ وبالمقابل شيّد لنفسه قصرا فخما، ثم تزوّج من بني الأشقر موطّد العلاقة معهم، فأصبح يسير على نهجهم منصاعا لأوامرهم؛ مسلّطا صنوف العذاب على أهل مدينته وزجّ بأهمّ رجالها في السّجن – النّخلي، السّف، اللّسان –؛لتشهد الأحداث منحى تصاعديّا في تسلسل دراميّ وصراع شديد بين الأطراف الفاعلة في النّص، كان فيها اللّسان إلى جانب السّلطان، فأوهمه بولائه له وفي لحظة شديدة الاضطراب شهدتها أحياء المدينة، خرج السّلطان لوضع حد لهذا التّمرد آمرا بقتل كلّ طرف فيه ليفاجئ بموقف "السّيف" أمامه عاص أوامره، واضعا حدا لخيانته وجبروته.

ويسدل السّتارRideau على تكاتف كلّيّ لإصلاح ما أفسده " السّلطان" وإعادة الحياة إلى المدينة بغرس النّخل وحفر الينبوع.

1/الفضاء الجماليّ للعنوان ومعالمه.

يمتلك عنوان النّص أهميّة كبيرة، لأنّه يمثل بداية النّص الحقيقية ذلك أن كلماته هي الكلمات الأولى الّتي يتلقاها القارئ ، وعنوان النّص هو "النخلة وسلطان المدينة"؛ والنّخلة في النّصوص الأدبيّة رمز النّماء والعطاء والحياة، تحيل على بيئة صحراويّة عربيّة تعرف بقساوتها الّتي لم تغيّر من نمط حياة هذه الشّجرة بل شكلّت مع نظيراتها مكانا حيا وخلابا يعرف بالواحة؛ ثمارها ذات لون أخّاذ، يميل إلى الصّفرة في تناسق وتناغم مع لون الرّمال وطعم لذيذ تشفى به الأسقام، بل وتعدّ غذاء كامل مع الحليب ، سعفها تسقّف به المنازل وهي ككلّ في الصّحراء عنصر مثير لملكه الإبداع وردت في نصوص كثيرة منها القرآن

الكريم الحديث الشّريف، والكتابات الشّعريّة والنّثريّة ولسحرها الأخّاذ زيّن بها الملوك بساتين قصورهم أمّا السّلطان فهو مصطلح نسب إلى السّلطنة، وهي المدينة الّتي يحكمها ملك بالإرث، يتّخذ الخدم والحشم ويسكن القصور مسلّطا قهره على أهل سلطنته كي ينقادوا له.

عند قراءة العنوان، يترسّم لمتلقي "النخلة والسّلطان" أفقا يتوقّع من خلاله إيحاءات ودلالات تصنع فضاءا معرفيا يحملنا إلى ولوج أغوار النّص العميقة[1]، فيكون بذلك مسندا وأفكار النّص مسندا إليه فهو الكلّ وهي الجزئيّات، يدرس دراسة سيمائية من حيث التّطبيق والدّلالة والإحاطة والمرجعيّة والتّداول[2]؛ وعلى هذا العنوان بني المؤلّف نصّه في خمس عشرة لوحة ضمت العناصر الآتية:

* **المدينة:** مدينة النخيل سكانها كثر وخيراتها وافرة.

* **بيت الشيخ:** بسيط، شيد فوق ربوة.

* **النخلة والينبوع:** من مصادر رزق المدينة أقامها الشيخ بمقربة من بيته

* **القصر والحديقة:** أقامها السّلطان مكان بيت الشيخ بعد أن هدمه.

* **السجن:** كهف مظلم في الجبل بابه من حديد يقف أمام بابه حارسان غليظان

وفي هذه العناصر تتحرك الشّخصيّات الآتية:

* **الشيخ:** زعيم المدينة مسن، يميل إلى الطول ، ذو لحية بيضاء قوي البنية يعكس الرّجل الحكيم.

* **السّيف:** شاب قوي، طويل شجاع، مكلّف بشؤون الدفاع عن المدينة يعكس المحارب المغوار.

* **النّخلي:** شاب ربع القامة مكلّف بالمحافظة على المدينة وتاريخها فهو نمط بيئي لا يغيره الزمن.

* **اللسان:** شاب فصيح يميل إلى الطول مكلّف بالخطابة .

وثلاثتهم ليسوا أسماء أشخاص بل مراتب تقلّد للأكفاء من الشّباب.

***السّلطان:** ابن الشّيخ وخليفته عاد من غربته قبل وفاة والده فخلفه بعد موته ،يمثل العميل الخائن.

* **القائد:** قائد جند السّلطان كان مغوارا وقت الشّيخ، يمثل زبانية السّلطان الظالم.

* **الدرويش** : إنسان زاهد في الدنيا محب للمدينة منشغل بأمورها يمثل صوت الحق والضّمير الحي.

---

[1] – جيليان براون وجورج يول: تحليل الخطاب، تر/ محمد الزليطي وميرا التركي، مكتبه النشر العلمي والمطابع جامعة الملك سعود الرياض،السعودية،(دط)، 1997،ص: 192.

[2] – ينظر/ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، ص 110-111.

* **الرسول:** مبعوث بني الأشقر للسلطان (يمثل العلاقة الدبلوماسية)
* **المخزون:** جواسيس السّلطان
* **شباب وشيوخ:** أهل المدينة

2/ جماليات الكتابة الدّراميّة في المسرحيّة:

نجد الفعل في هذا النّص قائما على ثنائيّة التّآمر والمسخ، إنّه تآمر لا نهاية له، متناسخ عبر فصول تاريخنا كلّه، فنّحن دائما نعيش الماضي في الحاضر، والحاضر في الماضي وهذا ما يكشف عنه النّص ومن ذلك:

- **السّلطان** : من بني الأشقر
- **القائد:** أجل سيدي
- **السّلطان:** وأعطاك ذهبا
- **القائد** (فرقا) ومعه منها الكثير

الرسول: جئت أحمل تحيات وتهاني إماراتنا وأهلها.

السّلطان : إن زيارتكم هذه لشرف عظيم لنا .

الرسول: إنهم جميعا يباركون لك اعتلاءك عرش السلطنة

السّلطان (فرحا مغتبطا) ونحن شاكرون لكم كذلك[1]

ففي هذا المقطع تتجسّد الاستراتيجيّة التّواصليّة بين أطراف الخطاب، حيث حاول المرسل (الرسول) التّأثير على المرسل إليه وتوجيهه للسيّطرة على ذهنه بالآليات اللّغويّة المناسبة الّتي تكفل له تحقيق هدفه فبرز لنا التّحول الكبير الّذي تقوم عليه المسرحيّة حين اعتلى الابن مقاليد العرش؛ فيأبى أن ينتهج نهج والده الشّيخ، متحوّلا إلى عميل يخدم من كانوا أعداء مدينته رغم معرفته بحقيقتهم وذلك في قوله:

القائد: رسول من إحدى المدن المجاورة.

السّلطان: (وهو يقوم) رسول من أعدائنا

القائد: نعم سيدي [2]

إلاّ أنّ صحوته لم تدم طويلا فسرعان ما انساق وراء طمعه آملا في نيل رضى بني الأشقر، وبهذا وقع في فخ تحقيق أهدافهم وفق استراتيجيّة وضعوها لذلك؛ والملاحظ على طبيعة الحوار الموظّف في

[1] – عز الدين جلاوجي: النحلة وسلطان المدينة، ص: 56- 57.

[2] – المصدرنفسه، ص:55.

المسرحيّة أنّه يعكس الوعيّ السياسيّ والفكريّ للكاتب، حيث فسّر فكرة النّظام الفاسد ومحاولة الغربيين استدراج السّلاطين إلى صفوفهم، مشكلّين مصدرا من مصادر الدّعاية للنّظام، فيحاول هذا الأخير ردع كلّ محاولة تمرد وذلك بإنتاج خطابات قهريّة، تحكميّة يختار لها المرسل استراتيجيّات مناسبة يستطيع أن يعبّر بها عن قصده، وتحقيق أهدافه بشكل جيّد وذلك في الخطاب التالي:

السّلطان: من هذا العزيز.

النّخلي: إنّه ذلك الرّجل العظيم الّذي حمى السّلطنة يوما بصبره وجهاده وها هو اليوم يحميها بنصيحته إن السّيف ألا تعرفون رجلا يسمى السّيف [لأهل السلطنة] إياكم أن تنسوا رجلا سمي السّيف.

السّلطان (صارخا في جنده): قيدوه وأودعوه السجن مهانا مذلولا إنما العفو عن الكرام وليس اللئام، جروه إلى السجن ...وأنتم أيّها المخادعون ...أتريدون أن ألحقكم به لتقضوا الشتاء هناك.

السّلطان: ماذا كنتم تفعلون إذن؟

أحدهم: (وقد هزته الدهشة) كنا ...كنا نتفرج فقط ... نعم كنا...، وهو يهرج ويكذب.

آخر: كنا نسمع لنبلغ سيادتكم بمكره وخداعه.

العميل: بل كانوا يتآمرون جميعا للثورة على جلالتك يا مولاي السّلطان

السّلطان: (غاضبا) هيا انصرفوا... لا أريد أن أراكم ...اهتموا بأعمالكم وزراعتكم...[1].

فقد حاول المرسل في خطابه التّأثير على غيره قاصد الإبقاء على هيبته، وبذلك برزت لنا طبيعة الخطاب الدّراميّ في النّص الّذي " يتغذى على الصّراعات والأضداد وأفضل غذاء للدراما هو الشرور فكلّما كانت هذه الشرور متبجحة وقوية كان ذلك أفضل للدراما والمسرح"[2]؛وتتدخل عناصر السيّاق في تحديد استعمالات اللّغة ليمارس بها المرسل خطابه بسلوك عدواني، متّخذا بذلك أبعادا تلميحيّة تظهر في شكل أقوال مضمرة مشكّلة سلّما من المتضمنات المتحققة[3]، عملت فيه الدّراما على خلق التّوتر المستمر فيما بين كلّ أجزاء النّص، فكانت لغتها في مستوى الأحداث بعيدة عن النّبرة الخطابيّة حيث التصقت بجوانب الحياة كلّها ، كما يبرزه المقطع التّاليّ:

النخلي: لعن الله الحرب قد أكلّت الأخضر واليابس.

---

(1) – المصدر السابق، ص:117.

(2)– هناء عبد الفتاح: الدّراما البولندية المعاصرة، وما بعدها، مجلة فصول، العدد 73، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص 87.

(3) - D.MAINGU ENEAU. Pragmatique pour le discoure littéraire,Bourdas , paris ,1990 , p78.

السّيف: وأخذت منا خيرة أبناء الأمة.

النّخلي: وخلفهم أرامل وثكالى وأيتام[1].

ففي هذا المقطع الحواريّ يتّضح تبدل لون الحياة من الشّفاف إلى القاتم، وهو تجلّ آخر للمأساة يساعد على تصاعد الأزمة ويقرّب من بروز الحدث الدّراميّ لذا حاول البطل حماية الحياة، راسما لوحات من البطولة، هدفه في ذلك إيصال رسالته إلى كلّ مضطهد ليعمل على تحرير نفسه فيقول:

النّخلي: (مفتخرا) لقد نقشنا على الأرض آيات البطولة.

السّيف: ورسمنا لوحات للعزة والكبرياء ولقد علمنا العدو درسا لن ينساه أبدا .

النّخلي: (بهدوء) مازال الطريق أمامنا طويلا وما فعلناه هو الخطوة الأولى

السّيف:(مؤيدا) ومازال الطريق شائكا ومازالت المسؤوليّة عظيمة.[2]

والملاحظ على هذا الخطاب أنّ الدّراما فيه لم تقف عند حد الثّنائيات الضديّة بين الموت والحياة، الهدوء والقلق، الحركة والسّكون، الحريّة والعبوديّة، الفعل وردود الفعل، فتشكّلت المسرحيّة فيه بإحكام، متآزرة مع الوسائل التّعبيريّة داعمة بذلك بناءها الدّراميّ[3]، خارجة من مستواها الدّلالي إلى مستويات أخرى، فظهر التّكرار الصّوتي ومستوى التّنغيم، فتصاعدت بذلك لوحات النّص تصاعدا دراميّا لعب الصّراع فيه دورا كبيرا.

هذه التّجليات المتعدّدة للدّراما نبعت من رؤية العالم، ومن التّجربة المسرحيّة الخاصة لهذا النّص في سياقها مع النّصوص الدّراميّة الأخرى ، مشكّلة بعدا رمزيّا ينقل النّص من مستواه الدّلاليّ إلى المستوى الرّمزيّ الإيحائيّ، ومن كثافة المجاز إلى رحابة الرّمز، فتمت بذلك الوظيفة الانتباهيّة "ليتعلق المخاطب بالمخاطب ويهتم بتفاصيل الرسالة ويدرك مضمونها، ويفهم محتواها ويقبله فيحدث الاحتواء، ويكون المخاطب داخل رؤية المخاطب، ويكون بث الرسالة حينئذ ميسورا"[4]؛ وبلغة تتميّز بالتّكثيف بنى المؤلّف نصّه بعلامات لغويّة وأخرى مشهديّة في طابع دراميّ يهدف من وراءه إلى إيضاح الرّسالة أو الخطاب الفنّيّ" ليقيّم من خلالها المتلقّي العلاقات المختلفة الّتي يراها ويسمعها من علامات التّعبير،

---

(1) – عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، ص:08.

(2) – المصدر نفسه، ص:08-09.

(3) – سعد أبو الرضا: في الدّراما اللّغة والوظيفة، نصوص وقضايا، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، (د ط)، 1985، ص:14.

(4) – أحمد مداس: لسانيات النص، ص: 169.

فتكون بذلك الحركة والإشارة والموجودات والمناظر مساعدات لخلق الصّراع المتشكلّ عبر الحوار المتبادل بكثافة إيقاعاته، فيه كلّ لفظة مدفوعة للانطلاق، مشكّلة بذلك تواترا في الأحداث تدفع الموقف إلى التّنامي[1]؛ فتحقّق بذلك هدفا الخطاب وهما: الهدف النّفعيّ والكلّيّ.

وقد تجلى الأول في عدّة أشكال اختلفت باختلاف الظروف الّتي حفّت بتأليف المسرحيّة، وهي الّتي تؤهل المؤلّف إلى استغلال ما توفّره له الدّراما من صيّغ، وكذا ما توفّره له عبقريّته لصياغة خطابه مع مراعاة جوانب عدّة منها المعطيات السياسيّة والاجتماعيّة، فيغير بذلك استراتيجيته وفق كفاءته التّداوليّة الّتي تغذيها حسب أحمد المتوكل عدّة ملكات أهمها : الملكة اللّغويّة، الملكة المنطقيّة، الملكة المعرفيّة، الملكة الإدراكيّة، والملكة الاجتماعيّة [2]، وهذا ما نلمسه في جانب من هذا الحوار:

الشيخ: أبوابكم افتحوها للشرق دائما، ودعوا نوافذكم للغرب، إلا تفعلوا تحل عليكم لعنة الآباء.

السّيف: (خائفا) نعوذ بالله من اللعنة ياشيخنا

الشيخ: نحن أمة الشروق....افتحوا أبوابكم للشرق لتكونوا أول من تشرق عليه الشمس...لتنهضوا مع النور والدفء لتضحك معكم الشمس وتضحكوا معها...افتحوا أبوابكم للشرق تشرقوا في الكون كالشمس (يصمت لحظة) وإياكم والغرب [3].

من هنا نلمس مدى استيعاب المخاطب لخطوب الدّهر، وحرصه الشّديد على ضرورة التّنبيه لما سيحل بهم مستقبلا لأنّ ما حقق ما هو إلاّ بداية، وبالتّالي سيتكالب عليهم بنو الأشقر، فهو بحق استعراض للواقع جماليّ ومفهوميّ، يلتصق به عارضا نفسه من خلال عوارض السّوء والمنغّصات.

ولعلّ ذلك راجع إلى معطيات تاريخيّة وأخرى دينيّة تمثّلت الأولى في الصّراع التّاريخيّ بين العرب والغرب، أما الثّانية فهو حتميّة للأول وهذا انطلاقا من قوله تعالى: {وَلَن تَرْضَىٰ عَنكَ ٱلْيَهُودُ وَلَا ٱلنَّصَٰرَىٰ حَتَّىٰ تَتَّبِعَ مِلَّتَهُمْ ۗ قُلْ إِنَّ هُدَى ٱللَّهِ هُوَ ٱلْهُدَىٰ ۗ وَلَئِنِ ٱتَّبَعْتَ أَهْوَآءَهُم بَعْدَ ٱلَّذِى جَآءَكَ مِنَ ٱلْعِلْمِ ۙ مَا لَكَ مِنَ ٱللَّهِ مِن وَلِىٍّ وَلَا نَصِيرٍ } سورة البقرة الآية 120، والّذي أشار إليه المؤلّف في نصّه على لسان:

---

[1] – ينظر/ وليد منير: فضاء الصوت الدّراميّ دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، ط1، 1992، ص: 35.

[2] – ينظر/ أحمد المتوكلّ: قضايا اللّغة العربيّة في اللسانيات الوظيفية البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1995، ص:30.

[3] – عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، ص :20.

الرّسول: هذا شيء من الذهب الخالص، والجواهر النادرة ...عربون وفاء وإخلاص.

السّلطان: قبلنا هديتكم يا رسول العظماء الكرام، وسنرد عليكم بمثلها.

الرسول: إن الواجب يدعونا أن نطوي صفحات العداوة السوداء وأن نمد جسور المحبة والتآخي.

السّلطان :كم عانينا زمان الشيخ الأمير .

الرسول: ذاك زمان مضى وهذا زمان أهل وأنت عاقل ذكي[1]

فكلّ علامات النّص تحمل دلالة التّآمر وإن لم يصرح بها ، فالبلد مستهدف ودلائل ذلك نلمسها من خطاب الشيخ؛ وفعلا بموت هذه الشّخصيّة ظهرت تيمة أخرى تمثّل الضّمير الحي، وهو "الدرويش" الّذي أنتج خطابا أراد من خلاله التّنبيه إلى ما ستؤول إليه المدينة إن هم بقوا غافلين، وهذا النّمط من الاستراتيجيّة الخطابية أطلق عليها **دومينيك منقونو** D. Maingueneau مصطلح سلّم الافتراضات المتحققة والّتي عبر عنها المرسل في هذه المقاطع:

الدرويش: إلى من تكلّنا شيخنا [2]

"فرس نركبه....يقطع بنا الوعر... يخوض بنا البحار...فرس نحس فوق ظهره بالدفء والعز.[3]

الدرويش: يا للخونة يا للخونة أنفسهم يملأها الغرور والفئران تنهش الجذور[4].

فالملاحظ على ما يصدر عن الدّرويش هو الخائف من المجهول، فيظهر كمؤشر لافت للانتباه إذا أنّه لا يثق في أحد بعد موت شيخ المدينة؛ وأنّ ما تركه من إرث مآله الزّوال ما لم يؤخذ الأمر بجد؛ فمن وراء هذه الأقوال أراد المؤلّف باعتباره مرسلا أن يلّمح إلى حقيقة مفادها أنّ المجتمعات العربيّة تتعرض إلى طمس معالمها، فكلّما ابتعدت عن قيّمها ومبادئها وسلكت سبلا تتنافي و أصالتها فإنّ مآلها الزّوال لا محالة، لتتأكد الحركة الدّراميّة بوجهها اللّغوي مرّة أخرى مذكية وهج الحدث، إذ أثرت الصّراع فيه وهذا حينما ظهر السّلطان مخاطبا:

السّلطان: "يتأمل الجميع ثم يخاطبهم باستعلاء" يا أهل مدينتي الأعزاء... لست أدري أأهنئ نفسي أم أهنيكم؟ مات والدي يرحمه الله .... " .

---

[1] – المصدر السابق، ص:57.

[2] – المصدر نفسه، ص: 21.

[3] – المصدر نفسه، ص: 22.

[4] – المصدر نفسه، ص: 29.

السّيف: (مقاطعا بغضب) فإن قلنا لا طاعة لك ولا سلطان لك علينا.

السّلطان: (بغضب شديد ملوحا بيده) هو السّيف. هو السّيف يقطف الرؤوس اليانعة (للجنود) أروهم حدود السيوف البواتر (يخرج الجنود السيوف فتلمع في الشمس همهمة بين خائف ومستنكر)[1].

فأصبحت بذلك المدينة في مرحلة من عمرها تعاني ضعفا واضطهادا، فرض فيها السّلطان رأيه الّذي يجب أن يتّبع ومن خرج عن طاعته فجزاءه القتل، فهو يتصرّف في سلطنته حسب ما تمليه عليه نزواته، وهذا يقودنا إلى أشاء غير مصرح بها في النّص وهي:

– أنّ السّلطان حينما قال ذلك أراد من رعيّته أن يفهموا ذلك التّخويف والتّرهيب، آمرا جنده إذاقة أفظع أنواع البؤس والعذاب لمن يخالف أوامره.

والمؤلّف بلوحاته هاته أراد أن نفهم ما لم يصرح به السّلطان، فالمسرحيّة ككلّ هي علامات مأساويّة ليس جوهرها المأساة، وإنّما هي أحد ملامحها، تشير إلى حقائق مرتبطة بأنظمة الحكم الطّالبة للمتعة على حساب الرّغبة، فهذا النّوع حسب نقاد كثر، عبارة عن مسرحيّات مشحونة بمغزى اجتماعيّ وسياسيّ لديها ما تقوله[2]، وبذلك أصبح موضوع النّص يومئ إلى ما تؤول إليه البلدان العربيّة ساعة يصبح الحكم لعبة في يد الحاكم، يحرك سلطنته كيفما شاء غير آبه بأعراف الحكم ولا بحال شعبة وهذا ما تجلى بشكلّ واضح في اللّوحتين الثّامنة والتّاسعة:

– طلّق السّلطان زوجته الأولى منذ شهرين وزفت إليه حسناء بني الأشقر وعلى قدر ما وجد فيها من دفئ الجمال وجد فيها مشكلا خطيرا كيف يقنع أهل سلطنته بفعلته هاته؟ إنّ زواجه من الشقر ليوجه إليه أصابع الاتهام بالخيانة المباشرة[3].

فمن أهل السّلطنة من سار خلف السّلطان وأيّده في أعماله إن قناعة وإن خوفا، لكنّ الأكثريّة تُظهر رضا وتبطن حقدا دفينا وبركانا يكاد ينفجر، إنّ خيانة السّلطان خاصة بعد تزّوجه من الأعداء وتنكيل جنوده بأبناء السّلطنة أصبح أمرا لا يطاق ولا يمكن السّكوت عنه ، وبالمقابل فإنّ هذه اللّعنة لن تطول فلأنّهم السّواد الأعظم فقد بدأوا يبحثون عن سبل الخلاص منه:

---

[1] – المصدر السابق، ص: 37،38.

[2]– أحمـــد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر الصّورة الإبداعيـــة، مكتبة الأسرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، ط1، 2005، ص: 231

[3] – عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، :75 .

الشاب1: بالاتحاد والإرادة سنهزم الطباعة.

الجميع: (هاتفين) سنهزم الطاغية... سنهزم الطاغية.

الشاب1: إذن لنعمل معا.

الشيخ: امض ونحن معك في السراء والضراء.

الشاب1: إذن تدبروا الأمر وأعدّوا العدة لقلع النبتة الخبيثة.[1]

3/ أهدف النّص واستراتيجيّاته:

إذا كان الهدف الكلّيّ من الخطاب هو محاولة السّلطان بسط نفوذه على الرّعيّة بكلّ الوسائل وبالمقابل محاولة الأطراف الفاعلة في النّص تنبيه الآخرين إلى ضرورة الانتباه للمكائد الّتي تحاك ضدهم؛ فإنّ الهدف النّفعيّ في جو النّص أراد من خلاله " كاتب المسرحيّة تقديم شخصيّة ما في وقت معين من حياتها وفي بيئة خاصة بها، وكذلك علاقاتها الخاصة وفي حالة عقليّة وصحيّة معينة وتاريخها الشخصي"[2] غايته من ذلك تحقيق أهداف اجتماعيّة وأخرى تعليميّة واقتصاديّة وسياسيّة وعسكريّة وقد دلّت عليها علامات النّص في مواضيع متباينة منها:

أ/الأهداف الاجتماعيّة: وهي جملة الأهداف الّتي يريد المرسل تحقيقها من خلال خطابه كالإصلاح بين الطّرفين أو دعوته للتّكاتف الاجتماعيّ ومن ذلك :

الشيخ: فلنعوّد أنفسنا على السفر الشاق.[3]

" أبوابكم افتحوها للشرق دائما ودعوا نوافذكم للغرب إلا تفعلوا تحل عليكم لعنة الآباء [4].

الشاب 1: بالاتحاد والإرادة سنهزم الطاغية [5]

الشيخ: إلى العمل ....إلى العمل .... لنغرس النخلة..... لنحفر الينبوع.

فحركيّة التّكاتف الاجتماعيّ في النّص دالة على أنّ الأهداف الّتي رسمها السّلطان لاستعباد رعيّته لم تدم طويلا حيث أنّهم بقوا دائما محتفظين بوصايا شيخهم رغم ما مروا به من محن؛ فتتأكد الافتراضات

---

[1] – المصدر السابق، ص:91.

[2] – أحمد زكي العشماوي: اتجاهات المسرح المعاصر الصّورة الإبداعية، ص:199.

[3] – عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، ص: 13.

[4] – المصدر نفسه، ص : 20.

[5] – المصدر نفسه، ص :91.

الّتي وضعها الدّرويش سلفا جعلته لا يأمن مكر السّلطان فارتأى أن يحفظ للمدينة هويّتها وهذا بغرس فسيلة نخل كان قد احتفظ بها ، وفي هذا إشارة عميقة إلى حقيقة الهويّة العربيّة الّتي لا تطمس.

ب/ الأهداف الاقتصاديّة: وهي ما يريد المرسل تحقيقه بغية الحفاظ على هيبة المجتمع، لذا فإنّه إلى جانب حث أبناء مدينته على العمل، راح الشّيخ يبحث عن مصادر أخرى توّفر لهم المال بغية تطوير مجتمعه أو إنشاء مشاريع مساعدة على التّنمية .

الشيخ: يجب أن نعيد توزيع المال والثروات والخيرات والممتلكات بين الناس بالمساواة حتى إذا انطلقوا انطلقوا جميعا وقد تساوت عندهم الخطوط والأسباب والوسائل.

الشيخ: شرايين المدينة وأوردتها جافة يجب أن نسقيها حتى نزرع الحياة فيها يجب أن نحول المدينة إلى جنات مفروشات يجب أن نزرع فيها واحات من النخيل[1].

وفي هذه دلالة على خصوصيّة بلاد العرب، إذ إنّ أساس غذائها ومصدر رزقها التّمر، وبالتّالي فالنّخل يحيلنا إلى الجوانب الاقتصادية للأهل البلاد.

ج/ الأهداف العسكريّة والسّياسيّة: هما جانبان طغوا على النّص، إذا غلب هذان الخطابان بشكل كبير على أطوار المسرحيّة، فالهدف العسكريّ يظهر في حالات الحرب- الصّراع على النّفوذ- كما يظهر في الإشارة إلى عنصر من عناصر العتاد العسكريّ وهو "السّيف" وقد برز في اللّوحة الأولى:

السّيف: تراني أنظف حد سيفي من دماء الأعداء.

النّخلي: لقد رويت عطشه من دمائهم.

السّيف: لقد أثخنا فيهم جميعا.

النّخلي: قتلاهم كثيرون.

السّيف (يغمد السّيف) لم يبق إلا فلول منهكة ضعيفة لم تشأ ألاحقها فأرسلت خلفها جنودي ولعلهم الساعة قد قضوا عليها[2].

---

[1] – المصدر السابق ، ص : 9-11

[2] – المصدر نفسه ، ص: 07.

يبين لنا حوار شخصيّات هذه اللّوحة، شيوع الرّمز التّاريخيّ والتّراثيّ العربيّ الإسلاميّ في التّوجه الدعائيّ: من شخصيّات وأحداث رامزة تحمل دلالات عاطفيّة وشحنات تعبيريّة ضخمة؛ خاصة الرّامزة لعصور القوّة والانتصار.

أمّا الهدف السّياسيّ فقد اتّخذ شكلا دبلوماسيّا وذلك في تبادل الزّيارات بين البلدين، والوقوف معا في وجه الطامعين في الحكم، والقصد من وراء ذلك هو احتواء أحدهما الأخر، أو الاستفادة من منجزاته ومن ذلك هذا المجاز المركب الّذي يخاطب به السّلطان قائد الجند:

القائد: ماذا نفعل يا سيدي؟

السّلطان: حولوه إلى الغرب وحولوا النافذة إلى الشرق[1]

لهذا فقد تحوّل من الشيء إلى نقيضه فغدا واقع التّعاون والحفاظ على الموروث الاجتماعيّ والدينيّ والثّقافيّ ضربا من الماضي، ومن ثمّة تحويل واقع المدينة والشّرق رمز الهويّة والقوميّة، إلى الغرب رمز الاضطهاد، فتعمّق وجه التّعبير عن المؤامرة، لتظهر ملامحها علنا من خلال ما يلي:

الرسول: جئت أحمل تحيات وتهاني إمارتنا وأهلها.

السّلطان: إن زيارتكم هذه لشرف عظيم لنا.

الرسول: أنهم جميعا يباركون لك اعتلاءك عرش السلطنة

السّلطان: (فرحا مغتبطا) ونحن شاكرون لكم ذلك. [2].

فتكون بذلك السّلطة المنوط بها إدارة شؤون البلاد بالتّعاون مع أبنائها تستهدي بالآخر (بني الأشقر) لتحليل الأمر وتحديد وجهة مصير أبناء المدينة؛ بل إقرار أحكام بدل من أن تنتهز فرصة مناقشة أحوالها مع نماذج من أبناء الشّعب؛ وهكذا تتحوّل السّلطنة بقرار فرديّ متسلط إلى مكان لبسط نفوذ الآخر الّذي تواطأ معهم السّلطان نفسّه فاكتسبت المسرحيّة دلالة سياسيّة، فقضية الحاكم المطلق الظّالم المتأثر بحياته المحيطية أو بتأثير قوى داخليّة أو خارجيّة:

الرسول: أنت في حاجة إلى زوجة.

السّلطان: (قلقا) لا تذكرني، زوجتي هي سبب نكدي وهمومي.

---

[1] – المصدر السابق ، ص: 51.

[2] – المصدر نفسه، ص: 57.

الرسول: (متخيلا) في سلطتنا يا سيدي شمس ساطعة. فتاة حين تظهر للشمس تطفئها.

السّلطان: (فرحا ببلاهة وشهوانية) أه ما أجمل دفء الجمال؟ هل تقول صدقا؟

الرسول: ليس من شيمة الشقر الكذب فنّحن أصدق الناس إن تحدثنا وأوفاهم إن وعدنا.

السّلطان: عفوا ما قصدت لك.

الرسول: فما رأيك.

السّلطان. هذا بلسم جراحاتي[1].

بهذا المقطع الحواريّ استوعب السّلطان بصفته المرسل إليه، قصد الرّسول المرسل وبذلك تحقق الهدف النّفعيّ، إنّه الهدف الرّسمي من التّبادل الدّبلوماسيّ، ولأنّ المرسل إليه قد أحسّ بخوف شديد إزاء فعلته طلب من المرسل أن يترك الأمر سرا لتتكون لدينا الافتراضات التّالية:

- ضعف كبير في هرم السّلطة.
- السّلطان قام بعمل غير مرغوب فيه سيلقي رفضا وعصيانا من شعبه.
- الزّواج من الغرب بالنّسبة للسّلطان عواقبه وخيمة على السّلطنة.
- مخالفة وصيّة الشّيخ.
- تسليم مقاليد حكم السّلطنة إلى الغرب فما عجزوا عن تحقيقه بالحرب حقّقوه بالمصاهرة.

وبناءا على هذه الفرضيات راح السّلطان يطلب عون الرّسول:

السّلطان: ولكني أخاف المغامرة.

الرسول: لا تخف نحن معك تحرسك عيوننا وقلوبنا بل تحرسك حرابنا وسيوفنّا .

السّلطان: لن أنسى لكم هذا الفضل.

الرسول: وسنغرق السلطنة في المال والطعام واللباس.

السّلطان: وسأكون عبدكم المخلص (يشتد فرحا) لست أدري كيف أشكرك [2]

---

[1] – المصدر السابق، ص: 06.

[2] – المصدر نفسه، ص : 64

وبهذه الاستراتيجيّة التّخاطبيّة حقق المرسل هدفه من وراء خطابه الدّبلوماسيّ؛ فمكّن لسياسته في السّلطنة لتصبح تابعة للغرب في كلّ شيء، وفي ذلك إشارة من المؤلّف إلى ما يختزنه التّاريخ السّياسيّ والاجتماعيّ للشّعوب العربيّة من حقائق تخفي واقع حال حكمهم، إذ وفّر لنا معلومات عن حقيقة الحكم في كلّ الدّول وعوامل قوتها وضعفها مشيرا إلى مصدر السّلطة لدى كثير من حكام العرب وشعورهم بالعداوة وهو شعور موجّه أو غير موجّه[1]؛ إنّه الغرب الّذي يسيطر عليهم فيمدهم بالمال وصنوف الشّهوات والملذّات حتى يبقوا تابعين له، وما يزيدهم بسطة في الحكم والنّفوذ هو المصاهرة وهذا واقع معظم الدّول العربيّة الّتي عكسها المؤلّف في نصّه وببصيرته تنبأ بنهايتهم.

أما المستوى الكلّي فقد تجسّد في النّص في الفعل اللّغويّ الّذي مارسه المرسل من خلال تلفّظه بالخطاب بغض النّظر عمّا إذا نجح في تحقيق الهدف النّفعيّ أم لا[2]؛ وهو ضروريّ لتحقيق الهدف الأول كامن في صلب الخطاب اللّغويّ مما يجعل منه معيارا لتصنيف الاستراتيجيّات، كاستراتيجيّة الاعتذار والتّبرير والإقناع، إذ يمكن للمرسل أن يوظّف أيّا منها بحسب ما يهدف إليه في خطابه وبذلك يمكن وصف الخطاب بأنّه اعتذاريّ أو تبريريّ أو إقناعيّ ولقد رصدنا بعضا منها في النّص:

1/ **الاستراتيجيّة الإقناعيّة**: كونها من أهداف الخطاب، فقد وجدناها موّزعة في معظم النّص ومن ذلك:

الشيخ: سأموت قرير العين هانئ البال لقد تركت خلقي رجالا إياكم أن تنسوا ما فعل بكم الأعداء ، إياكم أن تركنوا إليهم ولو فتنوكم ببهارج الدنيا... وستبقى أبوابه مشروعة لكم أبد الآبدين.

النّخلي: (بحماس) وإنا على العهد باقون وعليه سيبقى أبناؤنا وأحفادنا سنروي ملامح أجدادنا لكلّ الأجيال... وننقشها لوحات على قلوبهم.

الشيخ: أبوابكم افتحوها للشرق دائما ودعوا نوافذكم للغرب، إلا تفعلوا تحل عليكم لعنة الآباء[3].

فمن خلاله، تبرز الاستراتيجيّة الإقناعيّة كهدف إذ أنّ المرسل وظّف في خطابه علامات لغويّة غايته إقناع الأخرين، كي لا ينسوا ما أوصاهم به ولكن هنا نسأل ما حقيقة هذه المخاوف، ثمّ لم يركز على النّخلي دون سواه؟ ومن ذلك نبني ، إجابتنا على الافتراضات التّالية:

---

[1] – سيد عويس: محاولة تفسير الشعور بالعداوة، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1986، ص: 45.

[2] – ينظر/ عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 150.

[3] – عز الدين جلاوجي:النخلة وسلطان المدينة، ص:20

– الوعيّ السّياسيّ والفكريّ لدى النّخلي ما جعل الشيخ يثق به، وهو هنا رمز للأصالة الّتي تعكس وعي فئة من الشّعب، وإلاّ كيف نفسّر حدوث اضطرابات متتاليّة في الدّول ذات الأنظمة الفاسدة، ومن ثمّة تخلص أهلها من رؤوس الفساد .

– أرادنا المؤلّف أن نعيّ حقيقتين، الأولى حقيقة العالم والثّانية حقيقة الدّول العربيّة.

– مؤهلات المؤلّف المسرحيّة وعبقريته في صياغة هكذا خطاب، والمعطيات الاجتماعيّة والسياسيّة والتّاريخيّة جعلته ينوع في استراتيجياته.

كما نجد استراتيجيّة الإقناع في كثير من محطات النّص فالأولى أشرنا إليها وهي إقناع الشّيخ أبناء بلدته بضرورة الحفاظ على المدينة ومقوّماتها– النخلة والينبوع– مع وجوب التّفاني في خدمتها.

أمّا الثّانيّة فإقناع الرّسول السّلطان بالزّواج منهم حتى يتسنى لهم إغراقه بكلّ الملذات ويبقى ملكه ببقاء تبعيّته لهم؛ ولّما كان له ذلك بحث عن استراتيجيّة يقنع بها رعيّته، والثّالثة إقناع السّلطان بعض حاشيّته باتّباعه ومنهم اللّسان الّذي دخل في صفه وخان عهده مع الشّيخ .

2/ **الاستراتيجيّة التّبريرية**: لقد صوّر المؤلّف في اللّوحة الأولى الخراب والدّمار اللذان لحقا المدينة جراء الحرب، هذه الطامة الّتي لم ترحم أحدا، فقد اكتوى الكبار والصّغار بلظاها ويظهر ذلك في:

الشيخ: إن جراحي في جسمي لعميقة، لقد أصبحت ثقيلا عن النشاط والعمل

النّخلي: (مشجعا) طول السنين وعمق الجراح ومازلت أنشط منا.

الشيخ: أراني أكملت دوري.

السّيف: ولمن تكنا؟.

الشيخ: بل أكل المدينة إليكما أنتما عينا المدينة ومن دونكما تكون كفيفة تسير على غير هدى[1].

فبخطاب تلميحيّ، في مشهد دراميّ بالغ التّأثير سمح الكاتب " للشخصيات أن تتكلّم وفق ما يخطر لها من أفكار وحسب ما يخالجها من أحاسيس"[2]؛فوظف لذلك استراتيجيّة التّبرير في الحوار الدّائر بين شخصيّات المسرحيّة، بيّن من خلالها "الشّيخ" ضعف قوّته، وبهذا فقد حقق هدفا كلّيا وهو الإخبار

[1] – المصدر السابق، ص: 12.

[2] – أحمد زكي العشماوي: اتجاهات المسرح المعاصر، الصّورة الإبداعية ، ص: 132.

بضرورة تسليم القيادة، وبهذا الوعيّ الجمعيّ الظّاهر من خلال كلام الشّيخ المرسل، هيّأ به جوا تسوده الحماسة في المدينة ومن ذلك:

شاب: وسمعنا من يقول أن أرضنا لا ماء بها.

الشيخ (غاضبا): ذاك كلام لأعداء الجبناء، أو الحمقى الأغبياء، أرضنا كالأم مرضعة، تروينا وتروي من لم اروه أمه (يشير إلى الماء) وها أنت ترى العذب ينفجر من رحم الحجارة سلسبيلا.

السّيف: كم نود أن نشارك هذا الشرف.

الشيخ: ولكني انفردت بهذا العمل وحدي لأني اعرف أني سأرحل عنكم قريبا أما انتم فمازال المستقبل أمامكم طويلا فاعلموا، كن ياسيف سيف المدينة الّذي تضرب به.

السّيف: ذاك واجبي سنقف جميعا نرد عن مدينتنا كيد الأعداء وشر الوحوش.

الشيخ: عن المدينة وعن النخلة وعن الينبوع[1].

فقد أنتج المرسل خطابا برر به سبب انفراده بحفر الينّبوع إحساسا منه بدنوّ أجله، فأراد بذلك أن يحقق هدفا لم يصرح به، وهو أن يشرب أهل المدينة ماءا عذبا بدل عن ماء أيام الحروب الآسن ،فيمنع عنهم الشّرور الّتي تتربص بهم، وبذلك حقق هدفا كلّيا هو جمع أبناء مدينته، وآخر نفعيّا وهو تحقيق مكاسب اقتصاديّة من خلال ما خلّفه .

وفي مشهد آخر وبالنّظر إلى أطراف الخطاب ندرك طبيعة الاستراتيجيّة التّبريرية، الّتي حاول من خلالها المرسل أن يبرر لجمهور المتلقّين دواعي زواج السّلطان ممّن لا يجوز الزّواج منهم حسب عرف المدينة- وبنوع من المكر، أنتج المرسل خطابا بفعل الذّهنيّة الخرافيّة الكائنة بحوزة المتلقّين ، جعلته يقول ما قال إذ كان يدرك أنّ ذلك ما هو إلاّ مجرد حيلة وصدقت بدليل قوله:

القائد: على رسلك أيها السّلطان العظيم لقد قلت مادام الجنين قد اختصر خمسة أشهر في يوم واحد ببركة الشيخ فقد بقيت له خمسة أشهر سيقطعها غدا ويخرج للوجود .

السّلطان: باستهزاء واقتنعوا.

القائد: وهل يقتنعون ببركة الشيخ في الأولى ولا يقتنعون به في الثانية؟ نعم اقتنعوا كلهم وفرحوا وسعدوا كلهم وسمعت نساءهم تزغردن.

[1] - عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، ص: 16- 17.

السّلطان: هل يبقى جنين في بطن أمه عشرة أشهر

القائد: أبناء الملوك والسلاطين[1]

ففي هذا الحوار نلمس بذرة فكرة تنمو في المملكة، وهي فكرة تغيير فلسفة كانت سائدة في فيها فحولها تحاك المكائد من طرف بني الأشقر الّذين اقنعوا النّاس بالباطل، وبرّروا لهم سلوكياتهم فتخلوا عن وصايا الشّيخ خاصة ما تعلق بالغرب الّذي لطالما حذرهم منه بقوله:

اللسان: نفتح للغرب نوافذنا.

الشيخ: (فزعا) لا تزيدوا عليها... شمس الغرب باردة... شمس الغرب إلى أفول وانحدار..... لا تفتحوا للغرب إلا النوافذ (يشتد عليه الألم فيجثوا على الأرض يسرع إليه الجميع وعلى وجوههم حزن وحسرة[2]

فالمرسل أخبر رعيّته بضرورة الحرص في تعاملهم مع الغرب، وهذا بخطاب تلميحي وظف فيه رمز الشمس، والخفافيش والرهبة وعليه فقد وظف المرسل كلّ هذه المحمولات حتى يقدم بتبريرات لخوفه من المجهول، وما ذاك إلاّ ليحافظ على هدف الخطاب وجعله بيّنا في ذهن المرسل .

الشيخ: تركت لكم ما إن حافظتم عليه لن تضيعوا أبدا

الشيخ: لا تخف لن تعدموه، ابحثوا عنه في نفوسكم تجدوه.. احملوني أنا متعب ..احملوني..[3]

وعليه فإنّ الشّيخ باعتباره مرسلا وضع الهدف الكلّي نصب عينه محاولا تحقيقه بالآلية اللّغويّة المناسبة، وبهذا حقق هدفا أوليّا من خلال استراتيجيّة الخطاب غير المباشر، وهو الحفاظ على هويّة وأصالة المدينة ولذلك استعمل الاستراتيجيّة التّبريريّة متبلورة في لغة الخطاب، من خلال انجاز الفعل اللّغوي باستعمال أداة لغويّة هي الفعل الماضي (تركت /حافظتم) والفعل المضارع (تضيعوا) ويمكن أن نتبين ذلك من خلال عناصر السيّاق.

وفي اللّوحة الثّامنة نجد الاستراتيجية التّبريريّة في خطاب المرسل المباشر، حيث ظلّ يتلفّظ بأفعال وهو يعني ما يقول جاعلا المرسل إليه يدرك قصده من الإنتاج وذلك في :

---

[1] – المصدر السابق، ص: 82- 83 .

[2] – المصدر نفسه ، ص: 21.

[3] – المصدر نفسه ، ص: 22 .

القائد:أخبرتهم كلهم أن بركة شيخ المدينة قد خرجت من القبر وجاءت على زوجة مولانا السّلطان فحملت واختصرت الزمان فإذا بالجنين يقطع مسافة ستة أشهر في ليلة واحدة.

السّلطان: وقبلوه؟

القائد:ماذا؟

السّلطان: هذا التبرير الّذي قدّمته[1]

وبذلك فالسّلطان كأحد الأطراف الفاعلة في العمليّة المسرحيّة، كان شعوره بالجريمة من نتائج الإحباط ممّا أشعره بالعداوة اتجاه أهل سلطنته فكان بغضه فعلا موجّه نحو الأشخاص، لعدم شعوره بالأمان وهذا ما دلّت عليه لوحات المسرحيّة، بمرجعياتها المختلفة ساهمت في بناء المسرحيّة وإثراء المخزون المعرفيّ للمتلقّي تعمّد الكاتب إبرازها لتكتمل الفكرة في ذهنه.

من هذا كلّه نصل إلى حقيقة اللّعبة المسرحيّة من خلال نص الخطاب، فالمرسل أراد من خلال خطابه بوصفه رسالة، أو فعاليّة لغويّة مفادها الشّعور بالعداوة الّتي يحملها الحاكم للمحكومين بعلامات دالة انحرفت عن موضوعات العادة والمألوف متميّزة بخاصية التّحدي[2] لتخفيف فعل التّواصل.

4/ معالم الخطاب في المسرحيّة:

يرتكز دورها في بلورة المعنى كما هو عند المرسل، ممّا يلزمه مراعاة الاستراتيجيّة الّتي تمكّنه من التّعبير عن قصده، مع مراعاة السيّاق الّذي تجري فيه العمليّة التّخاطبيّة وكذا عناصر السيّاق الأخرى[3] ومن هذه العناصر:

4-1/ اللّغـــــــة: هي أحد استراتيجيّات التّعبير، إذ أنّها تحيل إلى المعنى الّذي أراد أن ينتجه المرسل، بحيث يكون كلامه دليلا على قصده، وهذا ما ذهب إليه **ابن جني** في الخصائص حيث عرّفها بقوله "أما حدها فإنّها أصوات يعبر بها كلّ قوم عن أغراضهم"[4]، والمعنى لا يستقى من بنيتها اللّغويّة وحدها بل من الجانب السيّاقي أيضا، لذا فإنتاج الخطاب اللّغوي لدى علماء العربيّة تتحكم فيه ثلاث معارف:[5]

---

[1]– المصدر السابق ، ص: 80.

[2] – عاطف غيث:قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(دط)، 1979، مادة (جريمة) crime .

[3] – عبد الهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب، ص: 180.

[4] – أبو الفتح عثمان ابن جني:الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروي، لبنان،(دط)، (دت)، ص: 44.

[5] – خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولة محاولة تأصيلية في التدريس العربي القديم، ص:143.

معرفة لسانية [تقتضي معرفة الدلالات والمعاني] معرفة لغويّة [تقتضي امتلاك المتكلّم لقواعد اللّغة] ومعرفة خطابية [تقتضي أن يملك قواعد إنتاج الخطاب] وكلّ منها تقتضي الأخرى، فتحقق اللّغة بذلك التّفاعل بين طرفي الخطاب حسب مقتضيات السيّاق، فتتضح بذلك المقاصد ومثال ذلك ما ورد في مسرحيّة النّخلة وسلطان المدينة حيث دار حوار بين الرّسول والسّلطان:

الرسول: إن انتصارهم وفوزهم بزعامة السلطنة يعني عودة الحرب بيننا.

السّلطان: لاشك في ذلك إنهم متعصبون متعطشون للدماء لا يفكرون إلا بأنيابهم.

الرسول: يجب أن تفرض شخصيتك على أهل السلطنة.

السّلطان: (متخوفا) ولكني أرى الأمر صعبا.

الرسول: لا ليس صعبا بل سهلا، ولكن بقدر ما يحتاج إلى القوة يحتاج إلى الدهاء

السّلطان: ماذا يقصد؟ [1]

من خلال بنية حوار هذا المقطع يتّضح أنّه ليس هناك ما يدعوا السّلطان إلى طرح هذا السّؤال فدلالته الخطاب واضحة، ورغم ذلك نجد السّلطان يطرح هذا السّؤال، فلماذا إذن؟

للإجابة عن ذلك، سنطرح الأسئلة التّالية: ما السيّاق العام الّذي يؤطر هذا الخطاب ؟ ما العلاقة بين طرفي الخطاب؟ وما الافتراضات المسبقة ودورها في الحوار ؟

كلّها أسئلة تدور حول جوهر الموضوع لتتبين قصديّته، فسياق الحوار هو (موت الشيخ الّذي كان يحكم المدينة بالعدل، فأحب رعيته وأحبوه) كان دائم الحرص على خدمتهم، متواضعا معهم ساهرا على راحتهم فتعلّقوا به، إلاّ أنّ الموت اختطفه بعد وهن أصابه، ليخلفه من بعده ابنه الّذي كان غائبا عن المدينة وبموت والده راح يمحوا كلّ ما أنجزه والده، مركزا في ذلك على البطش ثمّ الولاء للآخر خوفا على حكمه، وتقربا من أعداء أبيه ليوفروا له الحصانة.

ورغم الصّلة بين السّلطان ومساعديه (الآخر)، إلاّ أنّه لم يفهم قصد الرّسول حتى يبقى محافظا على ملكه، فعدّت هذه السّمة (حب السلطة) جزءا من المعرفة المشتركة، و لم يمنع الحوار الدّائر بينهما من إنتاج أو تأويل بعض الخطابات المتبادلة وفقا لهذه المعرفة ، ممّا جعل المعرفة المشتركة أساس الافتراضات السّابقة، فكان اختيار استراتيجيّة الخطاب بدقّة للتّعبير عن مقاصد المخاطب هي الخطوة الأولى عند

[1]- عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، ص: 59.

المرسل في الإنتاج وعند المرسل إليه في التّأويل؛ فسؤال السّلطان عن قصد الرّسول في خطابه الأخير رغم وضوحه في مستواه الدّلالي، لم يكشف قصد الرّسول مباشرة، وهذا هو السّبب الرّئيسيّ لسؤال المرسل إليه، وقد استثمر بذلك كلّ عناصر السيّاق، فأجاد التّعبير عن قصده واثقا من قدرة المرسل إليه على إدراك خطابه وتأويله، لذا نجده اشتغل على توظيف الاستراتيجيّة التّلميحيّة.

هذا عن مسرحيّة "النّخلة وسلطان المدينة"، أمّا في مسرحيّة "النّار والنّور" نجد المرسل يعبّر عن قصده في الخطاب من خلال الاشتغال على لغة المتكلّم وهويّته ومقصده ووضعيّته الّتي هو عليها؛ فنّجد المعنى يتعدّد متجاوزا المعنى الحرفيّ إلى أخر أكثر اكتماليّة [1]،كما هو ظاهر المقطع التالي :

سي عبد الله: أتضن أني غير قادر على ذلك؟ (يقبل رأس مختار) ويحصل لي الشرف أن أدعوه بوالدي (بكلّ خبث).

مختار بكلّ احتشام: عفوك .. يابني عبد الله

فرانك: لا تقل سي عبد الله ... قل ابني عبد الله

فرانك: لا مكانتك عند سي عبد الله مرموقة، إنه يحبك ويعطف عليك (...) ويحفظ عرضك وشرفك[2]

من خلال هذا المقطع نلاحظ أنّ المرسل يوهم المرسل إليه بأنّه يحبّه ويحترمه بل هو بمنزلة والده وحقيقة الأمر غير ذلك فخطابه مجرد تقرّب منه ليكسب ثقته، ويميل إليه دون غيره وليس للمرسل إليه إلاّ الثّقة بظاهر اللّفظ، فهذا الحوار أضاء جانبا من جوانب الأحداث وفسّرها فأوحى إلى رغبة ما مستندا على استراتيجيّة أنتج بها المرسل خطابا وفق بنية لغويّة ليحقق بها مقاصده، خاصة وأنّ الأدب المسرحيّ "مؤسسة ثقافية لها رسالتها في خدمة التطور الفنّي والفكري والاجتماعي، أي في بناء الإنسان "[3].

وإن كان النّص المسرحيّ تداوليّا بالفصحى فالقصديّة فيه ليست عبثا، فكذلك النّص الدّارج لا يختلف بدوره عن الأول: ومن ذلك ما نجده في مسرحيّة اللّثام، حيث تظهر فيه أبعاد النّص الدينيّة والاقتصاديّة والسياسيّة قصد من خلالها المنتج إبراز حقيقة في فترة زمنيّة معيّنة، وهذا ما يظهره المقطع الآتي:

---

[1] – فرانسوا أرمينكو: المقاربة التداولية،، مركز الانماء القومي، (دط)،(دت)، ص: 19.

[2] – صالح لمباركية: النّار والنّور، ص: 37.

[3] – نعمان عاشور : عالم المسرح ، دار الموقف العربي للصحافة والنشر والتوزيع ، القاهرة، مصر، ط1، 1985، ص: 84.

"أصبح هذا مسعود يتكلّم ليفهم عن العدالة الاجتماعية"[1]

فمن خلال هذا الملفوظ نطرح التّساؤل التّاليّ: ما موضوع العدالة الاجتماعيّة في المجتمع الجزائريّ؟

ولا شك أنّه عند تداول هذه الوضعيّة الخطابيّة نستشف أنّها تحمل في طياتها معاني غير مصرح، بها حيث يسعى المرسل في خطابه لتعريف المتلقّي بأوضاع اجتماعيّة وثقافيّة وسياسيّة وأخلاقيّة ونفسيّة وإيديولوجيّة.

"..... لا رانا ساكنين في القزدير من الجهة الأخرى..."

" كانوا يباتوا في الحمام .... التغب** والبق*

نعم هذا الناس كانوا عايشين شهر في كوخ شهر في حمام شهر تحت الباش وشهر في القزدير.."[2]

فالمرسل أنتج خطابه استنادا على السيّاق العام من الخلفيّات السّابقة، فتحولت دلالاته من المعنى الظّاهر الّذي تدل عليه اللّغة، إلى معاني أخرى، تحيل اللّغة عليه لتحديد معناه[3]، وهذا ما نلمسه من حرمان اجتماعيّ ودلائل الفقر من خلال قرائنه مثل: القزدير، يباتوا في الحمام ، التغب والبق، الكوخ الباش، الحصيرة وهذا ما تعكسه الثنائيّات التالية:

	القزدير	#	بيت محترم
ف	الكوخ	#	بيت فاخر
	الباش	#	بيت مريح
و	الحمام	#	النظافة
	التغب	#	الراحة

فقد وظّف المنتج كلّ هذه الدّلالات ليعبّر عن قصده، من خلال العلامات السّابقة وهي علامات طبيعيّة، والّتي هي حسب **بويل جرايس** Paul Grèce رغم أنّها تحمل معنى فالقصد لا يتدخل في تحديده[4] فعلامة القصدير والكوخ والباش توحي بالفقر والحرمان وأزمة السّكن؛ فتحيلنا إلى اشتغال

---

[1] – عبد القادر علولة: اللثام، ص: 199.

*التغب: المرارة الشديدة

*– البق: حشرات طفيلية

[2] – عبد القادر علولة، الّثام،ص:288

[3] – عبد الهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب المسرحي مقاربة لغوية تداولية، ص: 182.

[4] –paul grice studies in the way of world Harvard university press 1989, p 213.

الخطاب على عنصر التّلميح وهذا ما اصطلح عليه السيمائيون بالمؤشر index، فنّجد لغة النّص نظاما معقّدا Compiex من الإشارات، رسم من خلالها شخوص المسرحيّة معبرا عن وضعهم الاجتماعيّ، مقدّما وصفا فوتوغرافيّا لشخوصها، ولمكان الفعل الّذي جرت فيه الأحداث ومنه فقد "استخدم الكاتب المسرحيّ والممثّل، كلّ هذه الإشارات كوسائل وصفيّة للتّعبير عن الوضع القوميّ والاجتماعيّ للشّخصيّة وغالبا تستخدم مختارات خاصة في الألفاظ لوصف إنسان من هذه الطّبيعة أو تلك"[1]

4-2/ **القصـــــد**: تعدّ المقاصد أساس العمليّة التّواصليّة، لذا فقد اهتم الدّارسون سواء المهتمون بالدّراسات اللّغويّة أو بالشّريعة أو بمن هم يهتمون بالمسرح، كون المتكلّم أعطى لها حيّزا كبيرا من اهتمامه لكي يحقق مراده من العمليّة التّخاطبيّة القائمة على القصديّة: "فلا وجود لأي تواصل عن طريق العلامات دون وجود قصدية وراء فعل التّواصل"[2] إذ تعدّ فيها اللّغة بمستوياتها المختلفة عنصرا مهما، فامتلاكها وطريقة توظيفها يساعدان على إيصال المراد إلى المتلقّي، ليمارس انزياحه الإبداعيّDéviation Créatrice ممّا يجعله أهلا لتأويلها بشكل يوافق قصد المرسل، كما هو في المقطع التالي:

اللسان: كأننا نرى على وجهك غضبا.

السّيف: (مؤكدا بإشارة من رأسه) صادق فيما رأيت

النّخلي: وماذا في الأمر .

الدرويش: (وقد ظهر فجأة) بل تدري وتدعي أنك لا تدري، مات الفرس الّذي كنا نركبه، مات الّذي كنا نسافر فوق صهوته للشمس والقمر.

السّيف: صدقت والله، مات الفرس الّذي كنا نركبه[3].

فالمتبادر إلى الذّهن في هذا المقطع أنّ المرسل أنتج خطابا استعمل فيه دوالا تنتمي إلى جنس الحيوان، وهذا التّأويل مستفاد من المواضعة اللّغويّة، ولكن بتفكيك هذه الدّوال ومدلولاتها المتعارف عليها تنشأ هناك علاقة أخرى اصطلح البلاغيّون على تسميّتها بالعلاقة المجازيّة لتدلّ على خصائص متعديّة في المرسل إليه [الشيخ] من قوّة وشجاعة، فجماليّة التّعبير في هذا المشهد كانت قائمة على جماليّة

[1] – عدد من للمؤلفين: سيماء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، تر/ وتقديم أدميركوريه، ص: 67.

[2] – جيرار دولودال: التحليل السيميونيطيقي للنص الشعري، تر/ عبد الرحمان بو علي، مطبعة المعارف الجديدة، ط 1، 1994، ص: 25.

[3] – عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، ص: 35.

الصّورة، وإلى جانب هذه العلاقة فقد ارتقى المرسل إلى أعلى مستويات اللّغة مستلهما رموزها كاشفا من خلالها بعدا من أبعاد الشّخصيّة أضاء به العمل الأدبيّ.

وإذا كانت القصديّة في اللّغة تكون بالعلاقة بين الدّال والمدلول المرتكزة أساسا على المواضعة كاستراتيجيّة تخاطبيّة، قائمة على عنصري التّفكيك والتّركيب اللّذان من خلالها يصل المرسل إليه إلى فهم المرسل، فإنّ الدّارسين أشاروا إلى صنف آخر من هذه الدّوال، له أهمية بارزة في الدّراما ألاّ وهو العلامة Signe، إذ ذهب **بيتربوغاتيريف**B.Bogatyrev في بحثه السّمياء في المسرح الشّعبيّ حيث نظر إلى المسرح على" أنّه بنية سيمائية تحول كلّ شيء إلى إشارة، وهذه التّحويليّة هي الصّفة الّتي تميّز المسرح عن باقي الفنّون"[1]، والّتي لا يتحدّد معناها إلاّ من خلال قصد المرسل لذلك "يذهب أيضا سيمياء التّواصل (بويسنس، بريتو، مونان جرايس، أوستين، فتجنشتاين، مارتنيه) إلى أنّ العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبني، الدّال والمدلول والقصد"[2] وسُبل فهم ذلك وربطه ربطا سليما هو المرجعيّة الّتي تسمح للأشكال اللّغويّة أن تحيا على عناصر من العالم، والتّخاطب البشريّ أساسا يقوم على هذه العلاقة"[3] الّتي تعطي للخطاب المسرحيّ بعده الحقيقيّ، محقّقة بذلك الغاية منه فتحصل الفائدة من نحو تطابق العلامة للواقع.

وعليه فالخطاب المسرحيّ علامة من العلامات الّتي تنطوي عليها مقاصد المتكلّم، ممّا يجعل معناه يكتسي صيغة اللاثبوت وتعدديّة الأبعاد Multidimensionnel، ومرجع ذلك تنوع السيّاقات الّتي تنتجه، ممّا يحيل المتلقّي إلى استحضار كلّ المرجعيّات الّتي تمكّنه من تحديد مغزاه العام، بمقابلة المدرك Perceptible وغير المدرك فهو عندما يستقبل تلك العلامات، فإنّه يؤولها بإرجاعها إلى عالمها الحقيقيّ فمرجعها "هو العالم الخارجي الّذي أشارت إليه العلامات في سياق العمل المسرحيّ، فكلّ منا يحمل تصورا مرجعيا خاصا عن الأشياء المحيطة بنا والمسرحيّة تقوم على محاكاة الواقع، فهي تنتقي بعضا من عناصر الواقع وتقدمها على الخشبة بشكل فنّي لتعطي من ورائها مقولات اجتماعيّة ايديولوجيّة وأخلاقية"[4]؛ وحتى يتمكن المتلقّي من الوصول إلى قصد المرسل بشكلّ سليم، يجب أن تتوفر فيه معايير بواسطتها يصل إلى إدراك علامات الخطاب المرسل إليه، ومنها حسب أبرسفيلد:[5]

---

[1] – عدد من المؤلّفين: سيمياء براغ، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، 1997، ص: 18.

[2] – عبد الله إبراهيم وأخرون: معرفة الأخر، مدخل إلى المناهج النّقديّة الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص: 84.

[3] – عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية، ص :64.

[4] – جلال زياد: المدخل إلى السيمياء في المسرح، ص: 27 .

[5] –Anne Ubersfeld. lire le théâtre. p 244/245

– اشتراك قطبي الإرسال [مرسل– المرسل إليه] في استعمال وضع واحد، ومنها اللّغة الّتي يجب أن تكون متداولة بين الأقطاب المختلفة، المتلقّي [قارئ، مشاهد].

– أن يكون المتلقّي على وعيّ بالخلفيات التّاريخيّة والثّقافيّة، إذ يستحيل على المتلقّي [الآخر] فهم مسرحيّة "اللّثام" لعبد القادر علولة، أو مسرحيّة "النخلة وسلطان المدينة" لعزالدين جلاوجي، أو مسرحيّة "النّار والنّور" لصالح لمباركية، إذا لم يمتلك الخلفيّات أو المرجعيّات السوسيونصيّة، وكذا العوامل الداخليّة والأبعاد التّاريخيّة والسيّاسيّة في الجزائر، إلى جانب معرفة تركيبة المجتمع الجزائريّ وتاريخه، وكذا السيّاقات المختلفة الّتي أنتجته، حتى يحقق غايته بقصديّة تواصليّة واعيّة، وهنا تكمن أهميّته في معرفة المعنى فلا كلام إلاّ مع وجود القصد[1]، وهذا ما جعله يكتسي أهميّة قصوى في إنتاج الخطاب .

لذا فقد أشار أحمد المتوكلّ إلى أنّه كي يتفادى عدم تحقيق عمليّة التّواصل بين أطراف الخطاب فإنّه يتوجّب الوصول إلى فحوى العبارة من جهة، وقصد المتلّفظ بها من جهة أخرى، ولا تتمّ عمليّة التّواصل الحقيقيّة إلاّ بتحقق فهم المتلقّي لدلالة العبارة وقصد المتكلّم[2]، وبذلك يتحقق التّواصل النّاجح ويحقق الخطاب هدفه .

[1] – طه عبد الرحمان : اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، (دت)، ص: 103.

[2] – أحمد المتوكلّ : قضايا اللّغة العربيّة في اللسانيات الوظيفية، ص :104.

الفصل الثاني

استراتيجيّات الخطاب المسرحيّ

تمهيد:

أولا: الاستراتيجيّة الإقناعيّة.

ثانيا: الاستراتيجيّة التّلميحيّة.

ثالثا: الاستراتيجيّة التّوجيهيّة.

رابعا: الاستراتيجيّة التّضامنيّة.

تمهيـــــــــــــــد:

يعدّ الفنّ المسرحيّ أكثر الفنون اتّصالا بالواقع، كونه ناتج عن علاقة بينه وبين المجتمع، يعكس ثقافته القائمة بين كاتب وممثّل ومتفرّج، في بيئة يعكس من خلالها ذاكرة المجتمع من خلال علاقاته المتداخلة والمتشعّبة، الّتي تتخلّلها جملة من الوحدات الدّالة والمفاهيم القائمة على شبكات ذات محتوى دلالي متجانس ومتكامل، تلعب فيه الكفاءة أهمّيّة بالغة في خوض مجال اكتساب الحالات الذهنيّة والكشف عنها عند المخاطَب، ليتحدّد الهدف الأسمى من التّواصل الإشاريّ أو الاستدلاليّ بمفهوم **سبربر وولسن** Sperber et wilson والقدرة التّداوليّة الّتي تمثّل الحالات الذّهنيّة وجماليّة الكتابة الدراميّة الّتي الّتي تؤكد سطوة المخرج والمؤلّف و الصّورة المشهديّة La Figuere Scémique، بحضور الكتابة النّصيّة الّتي تعتمد التّصور المسبق للكتابة الركحيّة فهي كتابة درامية تنطلق من الاشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح في الأصل، تعمد على تجاوز أدبيّة النّصوص Littérarité وتضمينها بخاصيّة التّمسرح Théâtralité حتى تصبح قابلة لأن تكون مادّة نصيّة يقوم عليها الإنجاز المسرحيّ القائم على استراتيجيات متعدّدة.

وممّا لا شك فيه أنّ مصطلح الاستراتيجيات، شديد الصّلة بالخطاب في مختلف تمظهراته، فكلّما تعدّدت الخطابات اللّغويّة، تتعدّد معها الميكانيزمات الّتي تعنى بدراسة اللّغة في الاستعمال، فلا يستطيع المخاطِب أن يقتصر في خطابه على ملمح واحد منها، فعندما يعمد إلى التّعبير عن مقاصده وتحقيق أهدافه، فإنّه يسطّر لتحقيق ذلك مجموعة من الخطط، اصطلح على تسميّتها بالاستراتيجيات، تطّرد بعينها من خلال أنساق لغويّة وأدوات معيّنة، تجسدها كفاءة المرسل التّداوليّة في خطابه، لتمارس فعاليّتها وقوّتها بناء على معرفة سياق أطراف الخطاب والعلاقات القائمة بينهم.

وعليه فتعدّد السّياقات مدعاة لتعدّد الخطابات اللّغويّة، وهذا مؤشّر على ضرورة تعدّد الاستراتيجيات الّتي سنحاول استخراجها من النّصوص المسرحيّة الجزائريّة، استنادا على الآليات الّتي اشتغل عليها عبد الهادي بن ظافر الشّهري في كتابه استراتيجيات الخطاب مقاربة لغويّة تداوليّة.

استراتيجيّات الخطاب المسرحيّ:

أولا:الاستراتيجيّة الإقناعيّة قراءة في مسرحيّة نصيب الشّاعر الزّنجيّ:

1/تعريف الاستراتيجيّة الإقناعيّة:

أ/ **الإقناع لغة**:ورد في باب قنع:أقنع الرّجل بيديه في القنوت: مدها واسترحم ربه مستقبلا ببطونها وجهه ليدعو، وفي حديث تقنع بيدك في الوعاء أي ترفعهما وأقنع بيده في الصلاة إذا رفعهما في القنوت قال: الأصمعي في قول الأسود بن جعفر يهجوا فقال بن محمد بن سقين:

فتدخل أيد في أقنعت، لعادتها من الغزير المعرف.

قال: أقنعت أي مدت ورفعت للفم، أقنع رأسه وعنقه رفعه وشخص ببصره نحو الشيء لا ينصرف عنه.

والإقناع: في الصّلاة من تمامها، أقنع حلقه وفمه رفعه لاستيقاء ما يشربه من ماء أو لبن أو غيرهما.

والإقناع: أن تضع الناقة عثنونها في الماء وترفع من رأسها قليلا إلى الماء لتجتذبه اجتذابا[1].

وجاء في معجم المنجد في اللغة والاعلام في باب قنع" قَنعَ قُنُوعًا: سألَ وتذلَّلَ: قَنِعَ قنَعًا و قُنعانًا : رضي بما قسم له، قنّعَ هُ :رضّاه ، أقنع بيديه في الصّلاة مدّهما واسترحم ربّه. والإناء : استقبل به جرية الماء ليمتلئ، يقال:" أقنع الإناء في النّهر"، تقنّع: تكلّف القناعة ، اقتنع بالشيء : رضيّ به "[2]

ب- اصطلاحا: الإقناع Conviction : هو محاولة إحداث حالة ذهنيّة متطوّرة ومشتركة، بين المرسل والمتلقّي من خلال استخدام الإشارات الرّمزيّة (الكلّمات وإشارات الجسم المعبرة)، بغرض جعل أحدهم يقتنع بشيء ما[3]، والاقتناع بالشّيء هو الرّضا به "ويطلق على اعتراف الخصم بالشّيء عند إقامة الحجّة عليه، وهو على العموم إذعان نفسيّ لما يجده المرء من أدلّة تسمح له بقدر من الرّجحان والاحتمال كاف لتوجيه عمله، إلاّ أنّه دون اليقين في دقّته ووضوحه، والفرق بين الاقتناع والاعتقاد أنّ الاقتناع يستند إلى أسباب فكريّة، على حين أن الاعتقاد قد يكون مجرد قبول، أو نتيجة بواعث عملية أو شخصيّة، والاقتناع مقابل للإقناع، لأن الاقتناع إذعان نفسيّ مبني على أدلة عقليّة، على حين أنّ الإقناع يتضمن السماح للمتكلّم باستعمال الخيال والعاطفة في حمل الخصم على التّسليم بالشيء"[4]، فالتّأثير هو

---

[1] – ينظر/ ابن منظور: لسان العرب :ج 10، مادة (قنع)، ص :292.

[2] – المنجد في اللغة والاعلام : دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 23، 1986، مادة (قَنَعَ)، ص: 657.

[3] – ينظر/ حسين محمد أبو رياش: أصول استراتيجيات التعلم والتعليم النظرية والتطبيق، دار الثقافة للنشر ، عمان، ط1، 2009، ص 174.

[4] – جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ص: 112/111.

غاية هذه الاستراتيجيّة، الّذي ينشأ من مواقف كثيرة، توظّف بغية تحقيق أهداف المرسل النّفعيّة، حيث يستعملها التّاجر لبيع بضاعته، والمرشّح للاستحقاقات الانتخابيّة لحمل النّاخبين على تزكيّته، كما يستعملها المسرحيّ لحمل النّاس على اعتناق فكرته، وهو ما يعبّر عنه في المسرح بالأخلاقيات moralité تقدّم عبرة يبرز فيها موضوعان: هما تصوير مسار روح الإنسان نحو الخلاص أو الهلاك، وطرح صراع بين قوّتين متعارضتين كالفضيلة والرّذيلة، الحياة والموت[1]، وواقع الأمر أنّ غاية المسرح في جوهرها هي الإقناع الّذي يحقّق تأثيرا عبر الحدث أو الشّخصيّة على المتفرّج[2]، وهذا التّأثير هو تأثير التّنفيس والتّطهير الّذي تحدث عنه أرسطو في كتابه فنّ الشّعر، وعلم البلاغة والسّياسة.

والإقناع في عمومه من أهم الاستراتيجيّات في الخطاب، لأنّه يتّصل بالانتصار للغاية الّتي يرسمها المخاطب في ذهنه ويوجهها إلى متلقيه، وتتّصل هذه الآليّة بأهداف المرسل الّتي يودّ تحقيقها، لذا فالمرسل يستعمل من أجل هذا الهدف استراتيجيّة تداوليّة تعرف باستراتيجية الإقناع، والّتي تقوم على افتراض مسبق بشأن السيّاق و بخاصة ما يتعلّق بالمرسل، كون هذا الهدف موجّه لتحقيق فعل الإقناع عنده وبذلك فإنّ آليات الإقناع في الخطاب قسمان، يمثّل أحدهما العلامات غير اللّغويّة سواء كانت مصاحبة للتّلفظ أم لا مثل ما يصاحب التّلفظ من إرشادات إخراجيّة Indications Scéniques كالتّنغيم Déclamation والإشارات الجسديّة، وبهذا فإنّه لزام على الممثّل L'acteur أن تكون حركاته مفعمة بإحساسه محمّلة بتفكيره، سواء أكانت متعلّقة بتعبير الوجه، أو حركة إيمائيّة Mémo Geste إشاريّة توكيديّة " فعليه أن يحدد أوضاع جسمه في فراغ المنصة، وفي علاقته بالممثّل الآخر قربا في حميمية العلاقة، أو عدوانيتها "[3]، فلكلّ حركة إيقاعات نفسيّة تطوّر اللّحظات الدراميّة، كاشفة علاقة الشّخصيّة بالمكان، أو بالشّخصيّات الأخرى وبالتّالي تؤثّر في توجيه المتلقّي، وقد قسّم **جوليان هيلتون** Julian Hilton الحركة المسرحيّة باعتبارها مؤشّرا Index على الحركة الّتي تؤديها، ودالا على حركتها النّفسيّة، إلى ثلاثة أنواع رئيسيّة وهي: "حركة تعبيرية بملامح الوجه، حركة إيمائيّة إشارية باستخدام الرأس واليدين أو الجزء الأعلى من الجسد، وحركة انتقاليّة في المكان من خلال الساقين"[4] فسلوك المرسل من الآليات الّتي تسهم في إقناع المرسل إليه فطبيعته البشريّة تحتّم عليه أن تكون أفعاله في المسرحيّة في حدود الطّاقة البشريّة، فلا يلجأ إلى الأفعال الخارقة الّتي تقتضي لتمثيلها طبيعة غير طبيعة

---

[1] – ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ ،ص: 13.

[2] – ينظر/ المرجع نفسه، ص :130.

[3] – رضا غالب: الممثّل والدور المسرحيّ، أكاديمية الفنّون الدراميّة ، ص: 134.

[4] – جوليان هيلتون : نظرية العرض المسرحيّ، تر/ فهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع ، مصر، ط 1 ، 2000، ص: 186.

البشر[1]، في حين يمثّل القسم الآخر ممارسة الخطاب بما يناسب العمل الذّهنيّ، وذلك يتجسّد باستعمال اللّغة الطّبيعيّة بوصفها العلامة الرّئيسيّة، المنبثقة من الإرث الاجتماعيّ والحضاريّ المحيط بالمتكلّم، وهي خزّان المعارف والتّجارب لمن سبقونا، فعندما نتبادل الكلام نلتجئ إلى معجم نفهمه ويفهمه المتحدّث الّذي أمامنا، وإلاّ انعدم التّواصل الاجتماعيّ بيننا، وعليه فلا يجوز حصر اللّغة في سحر البيان وربطها فقط بالتّعبير والوصف، فما نتلفّظ به من ملفوظات يتجاوز بكثير ما نظّرته النّظريّة الاسميّة في المعنى للّغة ليصبح فعل القول قولا ينجز فعلا، وبهذا ننتقل من دراسة الكفاية اللّغويّة إلى دراسة الكفاية التّواصليّة[2]، لذلك فالنّشاط اللّغويّ لا يهتمّ باللّغة كموضوع فحسب، وإنّما يجعلها وسيلة لخلق الفعل التّواصليّ، فلا يكفي أن تكون العبارات مالم تترجم فعلا في الحياة اليوميّة " فالفعل يفرض نوعا من التّداخل بين الذّوات الفاعلة وهذا يتمّ من خلال المشاركة في التّواصل معبّر عنه بواسطة اللّغة"[3]، وفق محور الانتقال Déplacement والكفايّة Métonymie الذي يجعل عنصرا يحلّ محلّ آخر، أو يكسر حلقات السّلسلة ليمرّ إلى شيء آخر مختلف بصورة قاطعة، هذا المحور يرتبط أكثر بجماليات تميل إلى المحاكاة والواقعيّة بحيث تجسّد خشبة المسرح العالم الخارجي وتتوافق معه جوهريا.

2/ مسوّغات الاستراتيجية الإقناعيّة: للاستراتيجية الإقناعيّة عديد المسوّغات الّتي ترجح استعمالها دون غيرها من الاستراتيجيات، نذكر منها:

- تأثيرها التّداوليّ في المرسل إليه أقوى ونتائجها أثبت وديمومتها أبقى، لأنّها تنبع من حصول الإقناع عند المرسل إليه غالبا، حيث يشوبها فرض أو قوّة.
- الرّغبة في تحصيل الإقناع، إذ يغدو هو الهدف الأعلى لكثير من أنواع الخطابات، عندما يفضّل المرسل استعماله، حتى ولو كان ذا سلطة تخوّله استعمال بعض الاستراتيجيات الأخرى.
- شموليّة استراتيجية الإقناع، إذ تمارس على جميع الأصعدة من قبل كلّ شرائح المجتمع وأطيافه بوعي منهم، وهذا مايعزّز انتماؤها إلى الكفاءة التّداوليّة بوصفها دليلا على المهارة الخطابيّة.
- الإقناع سلطة عند المرسل، لاتحقق نجاحها إلاّ بعد التّسليم بمقتضياتها إمّا قولا أو فعلا، وما جعله سلطة مقبولة هو كون الحجاج فيه أداة هامّة من بين ما يتوسّل به المرسل من آليّات لغويّة.

---

(1) – ينظر / محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص: 22.

(2) –jurgen Habermas le discours philosophique de la modernité , op cit, p ,371.

(3) – حسن مصدق: هابرماس ومدرسة فرانكفورت، النظرية النقدية التواصلية، تقديم برهان غليون، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 127 .

سنحاول من خلال مسرحيّة نصيب الشاعر الزنجي لمحمد عبد القادر السائحي أن نبيّن أفعال الكلام الواردة فيها ، وآليات هذه الاستراتيجية.

فالمسرحيّة عبارة عن تمثيليّة ذات أحداث تاريخيّة، نلمس فيها صدق الحب وحرارته ونصاعة المبادئ الإسلامية، التي لا تفرق بين الأبيض والأسود إلا بالتّقوى، سّر أحداثها الأبطال الأتية أسماؤهم:

نصيب: هو أبو محجن نصيب ابن رباح المشهور بالشاعر الزنجي، مولى راشد بن عبد العزي، ثم مولى عبد العزيز بن مروان.

صفوان: هو صفوان بن غازي الكناني والد زينب.

راشد: هو راشد بن عبد العزيز، من قبيلة كنانة ومولى نصيب ساكن"ودان"بين مكة والمدينة.

عبد العزيز بن مروان: أمير أموي تولّى ولاية مصر.

زينب: هي زينب بنت صفوان الكناني، محبوبة نصيب، ثم زوجته.

رملة: صديقة زينب واحدى بنات عمّتها.

سليمان بن عبد الملك: الخليفة الأموي، ما بين96 و 99 للهجرة.

فاضلة: رسول نصيب إلى زينب.

3/ أفعال الكلام Actes de parole في المسرحيّة:

تنطلق هذه النّظريّة من فلسفة اللّغة الطبيعيّة الّتي طرحها أحد فلاسفة كمبريدج وهو **فيتجنشتين** L.Wittgenstein في كتابة "بحوث فلسفيّة"إذ يرى استحالة الفصل بين الدّلالة والتّركيب والتّداول.

وجاء بعده **أوستين Austin** حيث قسّم أفعال الكلام إلى: أفعال إخباريّة أدائيّة ولما تبيّن له أن هذا التّمييز ليس حاسما، وأنّ كثيرا ممّا تنطبق عليه شروط الأفعال الأدائيّة ليس منها، وأنّ كثيرا من الأفعال الإخباريّة تقوم بالوظيفة الأدائيّة رجع إلى السؤال: كيف ننجز فعلا حين ننطق قولا؟[1] من خلاله قسّم "الفعل الكلاميّ الكامل" Acte de discours intégral إلى ثلاث أفعال فرعيّة هي:

[1] – محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص: 45.

أ- **الفعل القوليّ L'acte locutoire**:يراد به "إطلاق الألفاظ في جمل مفيدة، ذات بناء نحوي سليم وذات دلالة"[1]،مع تحديد ما لها من معنى وهذا الفعل يقع دائما مع كلّ قول مع إعطائه معنى ولكن يبقى غير كاف لإدراكنا أبعاده، فهو يشتمل على أفعال لغويّة فرعيّة منها الفعل الصوتيّ الّذي به يتلفّظ بسلسلة من الأصوات المنتميّة إلى لغة معيّنة، والفعل التّركيبيّ الّذي يؤلف به مفردات طبقا لقواعد معيّنة والفعل الدلاليّ وفيه توظف الأفعال حسب معان محدّدة .

ب- **الفعل الإنجازيّ L'acte illocutoire**: وهو فعل أمر أو استفهام أو طلب أوتعجب أونداء أو تحذير، أو وعد...الخ، إنّه فعل ينجز عندما نقول شيء ما وهذا الفعل لا يكون متحقّقا سطحيّا في الجملة، كما أنّه المقصود بالنّظريّة كلّها[2].

ج-**الفعل التّأثيريّ L'acte perlocutoire**: هو فعل إقناع شخص بشيء أو إزعاج شخص أو حمل شخص ما على كلام ومنه: الإقناع، التّضليل، الإرشاد، التّنبيط، التّحريض...إلخ، إنّه أثر الفعل الإنجازيّ[3].

ويمكننا أن نحمل هذه الأنواع الثّلاثة في المثال التّالي:

نصيب: أنا من يقول: إذا المرء لم يبذل من الود مثل ما بذلت له فاعلم بأني مفارقه[4]

أ- **القول**:فقد تلفّظ بجملة مفادها، أنّه من لم يبادله نفس الودّ الّذي يكنه له فهو لا محالة مفارقة.

ب- **الإنجاز**: أنجز المتلفّظ حكما، إذ حكم بمفارقة من لا يبادله الودّ حين نطق بالقول السّابق.

ج- **التّأثير**: إقناعه بمبادلته الوّد نفسه ترغيبا في الحفاظ على الصّداقة وترهيبا من الفراق والانفصال.

وفي مشهد آخر :

- **نصيب**: قل أنّه يحسن إراشة السهام وحجز الأوتار.
- **خادم الأمير**: من يشتري هذا العبد إنه يحسن رعاية الإبل ويبري القسي، وإراشة السهام
- **أحدهم**: سبعمائة دينار[5].

---

[1] -Austin-Qund dire c'est faire- traduction francaise de /Gilles Lane-postface de/Francois Récanati-Edition du seuil-1970.p109.

[2] – Ibid-p113.

[3] – عبد المجيد جحفه: مدخل إلى الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص: 03.

[4] – محمد الأخضر السائحي:نصيب الشاعر الزنجي، ص: 68.

[5] – المصدر نفسه، ص: 74.

نجد هذه الأنواع كما يلي: فالقول كان في قوله قل "إنه يحسن إراشة السهام وحجز الأوتار"، أمّا الإنجاز أنجز المتلفّظ أمرا فقد أمر خادم الأمير أن ينطق بالقول أعلاه، ويبرز التّأثير في إقناع المشترين ببراعة هذا العبد وذلك من أجل الزّيادة في السّعر والوصول إلى سعر ممكن.

وبذلك أكدّ **أوستين** Austin أنّنا عندما نتلفّظ بقول، نقوم بهذه الأفعال الثّلاثة دون الفصل بينهما كما وجّه اهتمامه إلى الفعل الإنجازيّ L'acte illocutoire فسمّيت "النّظرية الإنجازية"[1]، الّتي تنضوي تحتها الأفعال التّاليّة[2]:

أ- أفعال الأحكام (الإقرارية) verdictifs:وهي الأفعال الّتي تثبت في بعض القضايا بناء على سلطة معترف بها رسميا أو سلطة أخلاقيّة، بحيث تقوم هذه الأفعال على إطلاق أحكام ذات قيّم أو حدث مثل حكم، وحلل، وقيّم...

ب- الأفعال التّمرسيّة (القرارات) Exersitife:وهي الأفعال الّتي تجلب ممارسة الحق، ولها القوّة في فرض واقع جديد، تتمثّل في إصدار قرار لصالح أو ضدّ مثل أمر، طلب، عيّن، ونهي، قاد...

ج- أفعال التكلّيف (الوعديّة) comessifs: وهي الأفعال الّتي تؤسس لدى المتكلّم إلزاميّة القيام بعمل ما معترف به من قبل المخاطب مثل التّعهد، الضّمان، الالتزام بعقد، نذر، قسم....

د- أفعال السّلوك (الإخبارات)Comportementaux: وتتمثل في ردود فعل اتجاه سلوك الآخرين وإظهار مشاعر نفسيّة وحدث ما: الاعتذار، التّعزيّة، الشكر، التّرحيب، المباركة...

هـ- أفعال الإيضاح Expositifs:تدخل في علاقة ما يقوله المتكلّم عند الحديث عن طريق الحجاج متمثّلة في بيان وجهة نظر أو عرض رأي مثل: الإثبات، التّأكيد، النّفيّ،الإنكار، التّعريف...

وقد تجلّت هذه الأفعال بأنواعها كما يلي:

---

[1] – فرنسواز أرمينكو: المقاربة التداوليّة،تر/سعيد علواش، ص: 42.

[2]– للتوسع أكثر ينظر، عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي، ص: 159، و الجيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداوليّة، ص: 25.

المثال	الصفحة	نوع الأفعال	أغراضها ومؤشراتها
راع آخر:ولم يا أخي؟ بأي حق يمنع من ذلك؟ أحد الرعاة: إن الشعر من هواية الأسياد أو من صناعة النبغاء ونصيب ليس واحدا منهما فهو أولا راع، وهو ثانيا زنجي.	ص 68	أفعال إيضاح	في المقطع حديث عن طريق الحجاج ، تبيّن من خلاله موقف من " نصيب" وفي هذا إيضاح ومن مؤشرات التأكيد بالأداة "إن" والضمائر "هو"، واعتراض تمثل في استعمال "ليس".
أحد الجماعة: أفصح يا طفوان. راشد: فعلا أفصح يا ابن العم.	ص 70	أفعال أحكام (إقرارية)	المقطع يظهر السلطة القائمة بين المتخاطبين، من خلال فعل الأمر وهو مؤشر عن إقرار.
نصيب: (يدخل) السلام عليكم. راشد: وعليك السلام، ما الذي جاء بك ...	ص 70	أفعال سلوكيات	في المقطع فعل سلوكي يتجلى في إفشاء السلام على الحاضرين كمؤشّر على المحبّة.
نصيب: عفوك مولاي، إنه ليس بالطيش ولكنه فوق طاقتي.	ص 70	أفعال سلوكية	المثال يبرز ردّ فعل إزاء الأخرين، يتمثّل في الاعتذار، وهو مؤشّر على جانب سلوكي.
نصيب: أأنصرف يا مولاي. راشد: دبر أمرك.	ص 71	أفعال تمرسيّة	يظهر المقطع القدرة التي يمتلكها الأمير، وهي مؤشّر على إمكانيّة فرض واقع جديد.
الأمير: امضي به إلى السوق فإذا انتهت الرغبات فيه أخبرني.	ص 72	أفعال أحكام	بناء على السلطة المعترف بها رسميا، نجد المخَاطب ينفّذ أمر سيّده، دون تردّد.
نصيب: "قضاها لغيري وابتلاني ... فهلا بشيء غير ليلى ابتلاني" إذا كان مجنون بني عامر يقول هذا فماذا تقول أنت يا نصيب، وأنت لا في العير ولا في النفير ولا يبعد أن يقال لها زنجي لا يلائمك فتنصرف عني.	ص 82	أفعال إيضاح	يندرج هذا الخطاب ضمن أفعال الإيضاح فالقول الّذي نطق به نصيب فيه "ألم" و"حسرة" ومن مؤشراته "الضمير أنت ، وفي المقطع عرض رأي.
نصيب: مرحبا بك يا أخي أين غيّبتك هذه الأيام؟	ص 83	أفعال سلوكيّة	يظهر المثال مشاعر نفسيّة، ومن مؤشراتها: الترحيب، النداء "يا أخي" "الاستفهام" "أين غيبتك هذه الأيام".

سليمان: أجلس يا نصيب (بعد أن يجلس) أخبرني من هذه الّتي قضاها لغيرك وابتلاك بحبها؟	ص 85	أفعال أحكام	المثال فيه طلبان الأول تمثل في أمر نصيب بالجلوس والثاني إخبار سليمان عن الأمر الّذي طلبه فتضمن معنى الطلب ومن مؤشراته الضمير "أنت – هي" النداء "يا نصيب".
نصيب: أي والله جعلت فداك من العشق.	ص 86	أفعال تكليف (الوعدية)	نصيب في المقطع أقسم بالله، ليبث حقيقته وقدر حبه لمحبوبته. وهو نوع من أنواع أفعال التكليف.
سليمان: انصرف لشأنك وتهيأ للزواج منها بإذن الله فإني سأنظر الأمر وأذلل لك ما فيه من صعاب.	ص 88	أفعال تكلّيف	نلاحظ في هذا الخاطب أن سليمان قد التزم بالنّظر في هذا الأمر وذلل الصعاب حتى يتمكن من الزواج بحبيبته، وهو مؤشّر على التكليف.
زينب: أهلا يا خالّتي فاضلة.	ص 88	أفعال سلوك	تضمن هذا الخطاب تأدبا تمثل في ترحيب زينب بفاضلة ومن مؤشراته: النداء "يا أخي". الضمير "أنت".
فاضلة: من عند الّذي يقول: بزينب ألمم قبل أن يرحل الركب .... وقل إن تملّينا فما ملّك القلب.	ص 89	أفعال تكليف	تضمن البيت الشعر الّذي قاله نصيب "وعدا" بحيث وعد حبيبته بأنه لن يملّها ، وفي ذلك مؤشّر على التّكليف.

فمن خلال الجدول يتّضح لنا انّ المتخاطبين يتجاذبون المعنى الجانبي، والمعنى المستلزم، وينتقل بينها حسب الظروف الخطابيّة، ولكن أيضا حسب مدعاه **جيراس** بالقدرة على اكتساب حالات ذهنيّة والقدرة على نسبتها إلى الأخرين، وبتعبير آخر البحث عن نوايا المخاطِب وكيفيّة فهمها من قبل المخاطَب عندما تنتسب إليه، وهنا تعبّر الدلالة عما قيل، في حين يعبّر الاستلزام عمّا تمّ تبليغه.

وبعد الملاحظة الّتي وضعها أوستين توصّل بعد ذلك إلى تقسيم الجمل إلى وصفيّة و إنشائيّة فالوصفيّة هي الّتي تقابل في العربيّة "الجمل الخبريّة" ويمكن الحكم عليها بالصّدق أو الكذب، فهي صادقة إذا كان الوضع الّذي تصفه قد تحقّق فعلا في الكّون وهي كاذبة بخلاف ذلك، أمّا الجمل الإنشائيّة فإنّها تنفرد بجملة من الخصائص لا توجد في الجمل الوصفيّة، ومن ذلك أنّها تسند إلى ضمير المتكلّم في الزّمن

الحال وتتضمّن فعلا من قبيل "أمر" "وعد" "قسم"...إلخ، يفيد معناها على وجه الدّقة إنجاز عمل وتسمى هذه الأفعال أفعالا إنشائيّة لا تقبل الحكم عليها بمعيار الصّدق والكذب كما سبق ذكره، بل يتمّ الحكم عليها بمعيار التّوفيق أو الإخفاق[1]، ومن ذلك هذا الشاهد:

فاضلة: انزعي عنك هذه الحماقة وانظري لك فتى يلائمك من سادات العرب قبل أن يفضح أمرك[2].

ففاضلة لم تقل شيئا صادقا أو كاذبا ، و إنّما أمرت وأمرها أخفق بما أنّه لم يتم الامتثال إليه وذلك من خلال قول زينب:

زينب: لو كان ذلك بيدي لكان الأمر سهلا... ولكنه ليس بيدي[3].

بينما لو أنجز الأمر لتكلّل أمر فاضلة بالنّجاح.

إلاّ أنّ **أوستين** Austin اكتشف بعد ذلك أن بعض الجمل الإنشائيّة غير مستندة لضمير المتكلّم في زمن الحال ولا تتضمن فعلا إنشائيّا مثل: رفعت الجلسة وميّز بين ثلاثة أنواع من الأفعال اللّغويّة: فعل القول والفعل المتضمن في القول، وفعل التّأثير بالقول[4].

ولتوضيح ذلك نعود إلى المثال السّابق فبمجرد تلفظ "فاضلة" بخطابها فقد قامت بعملين معا، فالأول إنجاز عمل قوليّ أي فعل متضمّن في القوال Acte Locutoire يتمثّل في نطقها بالجملة، والثّاني إنجاز عمل متضمّن في القول أي الفعل النّاتج عن القول Acte Perlocutoire وهو أمر موجّه إلى "زينب" لتترك "نصيب" وتبحث عن شاب يلائمها، ومن جهة "نصيب" تقوم "زينب" بإنجاز ثلاثة أعمال فالأول عمل قوليّ هو نطقها بالجملة: لو كان ذلك سهلا ...ولكنّه سبي بيدي، والثّاني عمل متضمّن في القول وهو عدم رغبتها في ترك "نصيب"، والثالث هو عمل تأثيريّ ويتمثّل في إقناع "فاضلة" بعدم تمكنها من الأمر لأنّه ليس بيدها، ولعلّ هذه المعادلة تتّضح بشكل أكثر في الرّسم التّالي:

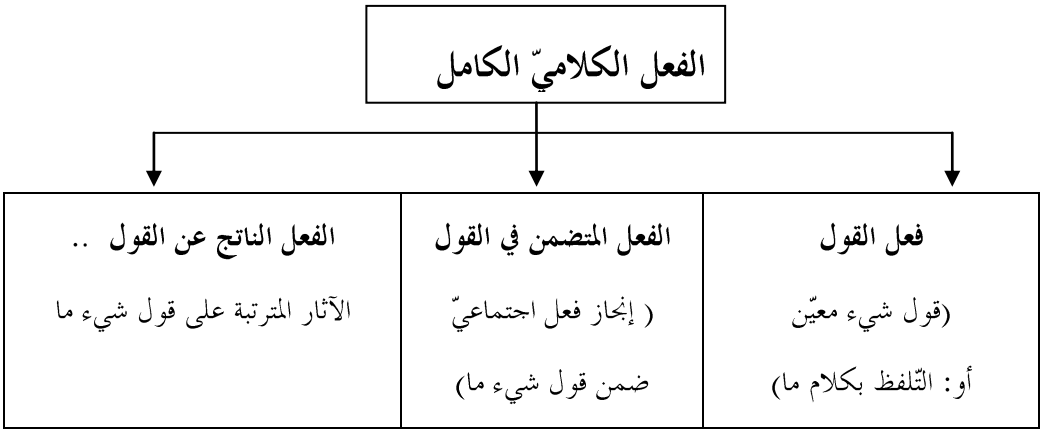
---

[1] – آن بوبول، جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل ،تر/سيف الدين دغفوش ومحمد الشيباني، دار الطبيعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2003 ، ص: 31.

[2] – محمد الأخضر السائحي، نصيب الشاعر الزنجي، ص: 81.

[3] – المصدر نفسه، ص:21.

[4] – ينظر/ آن بوبول، جاك موشلار:التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ص: 31.



وبهذا تخلّى **أوستين** Austin في هذه المرحلة الثّابتة عن تمييز الجمل الإنشائيّة من الجمل الوصفيّة، وأقرّ بأنّ الجمل بمجرد التّلفظ بها توافق على الأقل إنجاز عمل قوليّ وعمل متضمّن في القول، وتوافق كذلك القيام بعمل تأثير قوليّ[1].

4/ آليات الاستراتيجيّة الإقناعيّة:

4-1/ الحجاج:

يعود الأصل اللّغوي للجذر (ح ج ج) في تضاعيف المعاجم اللّغويّة على معان أربعة، ورد ذكرها مفصّلة في مقاييس اللّغة ، وهي:

القصد: وكلّ قصد حجّ، ثمّ اختصّ بهذا الاسم القصد إلى البيت الحرام للنسك.

ومن الباب: المحجّةُ، وهي جادّة الطريق، وممكن أن تكون الحجّة مشتقّة من هذا، لأنّها تقصد، أو بها الحقّ المطلوب، يقال حاججتُ فلانا فحججتُه أي غلبته بالحجّة، وذلك الظّفر يكون عند الخصومة والجمع حُجَجٌ، والمصدر الحجاج.

الحِجّةُ: وهي السنة.

الحَجاج: وهو العظم المستدير حول العين.

الحجْحجة: النّكوص، يقال حملوا علينا ثمّ حججوا[2]

---

[1] – المرجع السابق، ص: 32.

[2]– ابن فارس(أحمد زكريا): معجم مقاييس اللغة، تح/ عبد السلام محمد هارون ج2، دار الجيل،بيروت،لبنان، ط1، 1991، ص:29/31.

وجاء في لسان العرب لابن منظور::" يقال حاججته أحاجّة حجاجا حتى حججته، أي غلبته بالحجج التي أدليت بها والحجّة البرهان، وقيل : الحجّة ما دافع به الخصم"[1].

ويترتب على السالف ذكره استنتاج أنّ لفظ (حجج) يدور حول أربعة معان:

أوّلها: القصد وهي أصل المعنى.

ثانيها: المخاصمة والمغالبة قصد الظّفر.

ثالثها: الإحاطة والصلابة.

رابعها: النكوص والكفّ والتّوقع والارتداع.

ويقابل هذه اللّفظة في الفرنسيّة كلمة" Argumentation" التي تدلّ على معان متقاربة أبرزها[2]:

- القيام باستعمال الحجج.
- مجموعة من الحجج التي تستهدف تحقيق نتيجة واحدة.

وتتطلب عمليّة الحجاج ثلاثة أركان أساسيّة هي:

المُحاج: وهو صاحب الغلبة في الحجاج.

المحجوج: وهو المغلوب.

الحجج: التي تدور على ألسنة كلّ المتناظرين.

فيحاول المحاج أن يمارس حجاجه مع الآخرين دفاعا عن أفكاره ومعتقداته، عارضا أو مفنّدا ، لذا فالحجاج بوصفه نمطا من أنماط الخطاب، يمكن تسميّته بالخطاب الإقناعي الذي يعرّفه **بوتين فيليب** Philippe Bottin بأنّه" نشاط إنساني، يتّخذ أوضاعا تواصليّة متعدّدة، ووسائل متنوّعة ويهدف إلى إقناع شخص ، أو مستمع أو جمهور ما، بتبني موقف ما، أو مشاركة في رأي ما"[3].

والحجاج في الأبحاث المعاصرة يعدّ من الآلية الرّئيسيّة للإقناع، ارتبط مفهومه بالفعل، يهدف إلى دفع فاعلين معينين في مقام خاص إلى القيام بأعمال إزاء الوضع الّذي كان قائما، وقد أشار **بيرلمان** Perlman في كتاب معنون بدراسة الحجاج انطلاقا من موضوعه، الّذي هو درس تقنيّات الخطاب الّتي

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، ط2 ، مادة(حَجَجَ)، ص: 570.

[2] - Petit Robert : Dictionnaire de la langue Français , 1er Rédaction , Paris, 1990 ,P : 99..

[3] - Voir : Philippe Breton : L'argumentation dans la Communication , Edition du Casbah, Alger, Janvier 1998,p : 3.

من شأنها أن تؤدّي بالأذهان إلى التّسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو أن تزيد في درجة ذلك التّسليم ؛ غايته جعل العقول تذعن لما يطرح عليها، وأنجعه ما وفّق في جعل حدّة الإذعان تقوّي درجتها لدى السّامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب إنجازه أو الإمساك عنه وجعلهم مهيئين لذلك العمل في اللحظة المناسبة [1]، وبذلك فقد ميّزه **بيرلمان** بخمسة ملامح رئيسيّة هي:

- أن يتوجّه إلى المستمع.
- أن يعبّر عنه بلغة طبيعيّة.
- أن تكون مسلّماته لا تعدو عن كونها احتماليّة.
- ألاّ يفتقر تقدمه إلى ضرورة منطقيّة بمعنى الكلمة.

وبالتّالي فالحجاج عبارة عن تصوّر معيّن لقراءة الواقع اعتمادا على بعض المعطيات الخاصّة بكل من المحاجج والمقام الذي يتولّد فيه الخطاب، وهذه الخصائص والصّور المحوريّة التي تبنّاها الخطاب الحجاجيّ ولا سيّما الأدبي منه، تنشط الخطاب بهدف تحقيق وظيفة إقناعيّة.

فالمسرحيّ في خطاباته يحاول إقناع الآخرين، من خلال لغته الّتي هي في حدّ ذاتها بعد جماليّ وآخر حجاجيّ في جميع مستوياتها؛ وذلك حسب ما يريد إبلاغه من أفكار وبالقدر المقصود[2]،ويترتّب على سالف الذّكر أنّ الحجاج ذو طابع اجتماعيّ، يتمّ بالطّابع التّأثيريّ، تتنازعه الأفعال العقليّة واللّسانيّة وتسود فيه الحركة والنّشاط ذهنيّا وبيولوجيّا فهو بحقّ يؤسّس مجالا للتّداوليّة، لا باستعمال المفاتيح اللّغويّة فحسب، بل باستعمال المفاتيح المقاميّة، فهو يستجيب لغويا إلى ملامح خاصّة تربط المقطع ككّل، وهي قوالب التّرابط المستقلّة عن البنية التي يشار إليها بالاتّساق، كما يأخذ بعين الاعتبار مقاميّا كلّ ما يعرف عن البنيّة والدّور الّذي تؤدّيه اللّغة.

فالنّص الدّراميّ الجيّد يكون ثريّا لدرجة أنّ قراءه يمكن أن يتفاعلوا معه، ويُحقّق من خلال قراءته له جوهرا لدّراما كفن أدبي ذي لغة جميلة متميّزة بأبعادها الجماليّة ومستوياتها الايقاعيّة، ولتوضيح ذلك سنتناول مسرحيّة نصيب الشّاعر الزنجي، للأديب "محمد الأخضر السائحيّ" كنموذج للدّراسة.

---

[1]– ينظر: محمد سالم محمّد الأمين الطلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة، دار الكتب الوطنية ، بن غازي، ليبيا، ط1 ، 2008، ص: 107.

[2] – ينظر/خليفة بوجادي :في اللسانيات التداولية، ص :87.

وفيها يعود المؤلّف إلى أزهى عصور الحضارة العربيّة الإسلاميّة، هادفا إلى إبراز نصاعتها الّتي لا تفرّق بين الأبيض والأسود إلاّ بالتّقوى[1] حيث يطرد "نصيب" من قبيلة سيّده، ويباع في الأسواق بتهمة تشبيبه بابنة سيّد كنانة، فيلجأ العبد إلى أمير المؤمنين مدافعا عن مشاعره النّبيلة الطّيبة، متجاوزا لونه الأسود، مفتخرا باستقامة أخلاقه، فيقول:

فإن أك حالكا فالمسك أحوى وما لسواد جلـــدي من دواء

وبي كرم عن الفحشاء ناء كبعد الأرض عن جوّ السّماء[2]

فيسمعه أمير المؤمنين، ويمشي معه ليزوّجه محبوبته رغم أنف سادة العشيرة، وفي ذلك إشارة إلى قمّة الألفة بين الرّاعي والرّعيّة، فصار الأمير يبلغ العبد الأسود مراده، ويحقّق حلمه، وفيها دعوة ضمنيّة ليكون الحكّام لرعيّتهم كالسّلف الصّالح، وفيه أيضا دعوة للشّباب الجزائريّ كي يعبّر عن أفكاره بطلاقة وحرّية، وأن يثور ضدّ العادات السيّئة والتقاليد الباليّة، والثّبات أمام الخطر مهما كانت النتائج، موظّفا في ذلك عديد الخطابات الإقناعيّة ومن ذلك المشهد التالي:

زينب: ألا ترين أن العرب ستعيرني بالزواج من زنجي.

فاضلة: إنك مخطئة يابنيتي إن العرب لم يكن عند هذا التمايز القبيح، وإنما هم بعض الأفراد المخدوعين، أما العرب فتعرف لكلّ إنسان حسبه ونسبه فكما يوجد في البيض سادة وملوك ورجال وأنذال، كذلك يوجد في الزنوج وغيرهم من سائر الأمم سادة وملوك ورجال أنذال.

زينب: إذن أنت تنصحينني بالزواج منه.

فاضلة: لو كنت ابنتي وجاء يخطبني فيك، وكنت أعرف منه ما أعرف أو بحثت عنه فعرفت ما أعرف الآن، لما تأخرت في قبوله بعلا لك.

زينب: أحقا ما تُعدين سأصبح عروسا؟ سأصبح عروساً، إنني لا أكاد أصدق

فاضلة: نعم يابنيتي هذه هي البطولة، فليست البطولة في الثّبات أمام الخطر فقط، وإنّما هي أيضا في

---

[1] محمد الأخضر عبد القادر السائحيّ: الشاعر الزّنجيّ وأخواتها ، ص: 61

[2]- المصدر نفسه، ص: 79..

التعبير عن الحقائق رغم كل ما يبدو من ضباب وملابسات، فأنت بطلة في معركة المساومة بين الأجناس، ومن تعيير الأشخاص بقيمهم الحقيقية لا بألوانهم[1].

إنّ الحوار المتداول بين كلّ من "زينب" و"فاضلة" قد خلق مجالا واسعا من التّواصل بينهما، كما أنّ الممارسة الحجاجيّة الّتي اعتمدت عليها "فاضلة" كان الهدف منها كشف الحقيقة وإزالة الغموض والتّشتت، الّذي كانت تعانيه "زينب" من جهة، ومن جهة أخرى محاولتها جعل الخطاب الحجاجيّ مترابطا باعتمادها على حجج عقليّة استطاعت من خلالها محاربة الظّن الّتي عايشته، كما أنّها استطاعت اختراق فكرها وإقناعها بالزّواج من "نصيب" وذلك في قول زينب "سأصبح عروسا؟ سأصبح عروسا؟" فكان هدف هذا الخطاب التّواصليّ الإقناع.

ومثلما ينشأ الخطاب أثناء المحادثة، كذلك ينشأ السّياق، إذ يقوم المخاطَب باستحضار المفاهيم الواردة في الجانب المنطقيّ، بالبحث عنها في الذّاكرة ذات الأمد البعيد، في شكل علامات تمكّن من الوصول إلى المفاهيم المقصودة، والمستقصدة باستدعاء عدّة مستويات منها: المستوى المنطقي، والمستوى المعجمي، والمستوى التّقابلي.*

فيما يهمّ الفعل التّواصليّ بتفاعل شخصين فأكثر على الأقل للتّحدث والفعل، وهو ما يفضي إلى إقامة علاقة بينهما، سواء بالوسائل اللّغويّة أو غير اللّغويّة، بحيث تلعب اللّغة دورا تداوليّا لإقامة التّفاهم بين البشر على أساس عقلانيّ، معزّزة التّفاهم بينهم على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم ونشر ثقافة تواصليّة جماليّة للقيّم النّبيلة المشيّدة على أخلاقيّة المناقشة[2] ، الّتي تعدّ من الآليات المؤديّة إلى الإقناع.

وهذا ما نلمسه في المشهد السّابق، حيث أنّ "فاضلة" من خلال مناقشتها وتواصلها مع "زينب" كانت تقوم بمحاججتها حاملة في طياتها قيّما نبيلة، قاصدة التّخلص من هذا التّمييز العنصريّ الّذي انتشر بين العرب فالإسلام لم يقبل به بل جعل البشر سواسيّة وهذا يتجسّد في قولها: "إن العرب لم يكن عندها هذا التمييز القبيح"، وتأكيدا للعلاقة بين المتخاطبين، ومحاولة كلّ طرف التّأثير على الأخر ندرج المقطع التّالي:

---

[1] المصدرالسابق، ص:91/90/89.

*- المستوى المنطقي: يتم فيه جمع معلومات تربطها علاقات منطقيّة يستدعيها المفهوم في مقابلته للمفاهيم الأخرى من حيث الاستلزام والتّناقض.

- المستوى المعجمي: تجمع فيه المعلومات المحيطة بالمفهوم المستقصد.

- المستوى التّقابلي / المقارن: يسمح المعجم من حيث تقديم مقابلات للمفهوم وبالخصوص عند متعدّد اللّغات.

[2] - ينظر/ حافظ إسماعيل علوي: التداوليات علم استعمال اللّغة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2001، ص: 424.

– **سليمان**: لا تحاول أن تنكر وتخفي حالك فقد سمعتك البارحة وأنت لا تنفك تردد بيت المجنون، أعاشق أنت؟

– **نصيب**: أي والله ما جعلت فداك من العشق.

– **سليمان**: ولمن؟

– **نصيب**: لواحدة من كنانة، علقتها ومنعني منها قلة حسبي وحقارة نسبي بين العرب.

– **سليمان**: وإذا وجدت من يتطفل لك، فما أنت صانع.

– **نصيب**: إني أحمد الله واشكر فضل أمير المؤمنين وأرجو أن ترضى هي بي زوجا لها (...).

– **سليمان**: انصرف لشأنك وتهيأ للزواج منها بإذن الله، فإني سأنظر في هذا الأمر ...

– **نصيب**: أطال الله عمر الخليفة؟ لقد أعجزني جميلك وحببت لي العبودية.

– **سليمان**: احذر، فلو لا أنك حر لما أمكن تزويجك منها فحافظ على حريتك حتى تبنى بها على الأقل.

– **نصيب**: إذا تم ذلك يا أمير المؤمنين فإنها هي الّتي ستسبقك وتستعبدني.

– **سليمان**: أو تستعبدك أكثر مما أنت فيه الآن، إن نشيجك البارحة وأنت تردد شعر المجنون مازال

– **نصيب**: ذلك من فضلكم وكرمكم يا أمير المؤمنين.

– **سليمان**: والآن بكم تشتري حياة العاشقين؟

– **نصيب**: إنهم لا يبيعونها رغم ما فيها من مرارة وقساوة.

– **سليمان**: ...أرسل إليها مستفسر عن رأيها وانتسب إلينا فأنت منا.[1].

– **نصيب**: أمر مولاي.

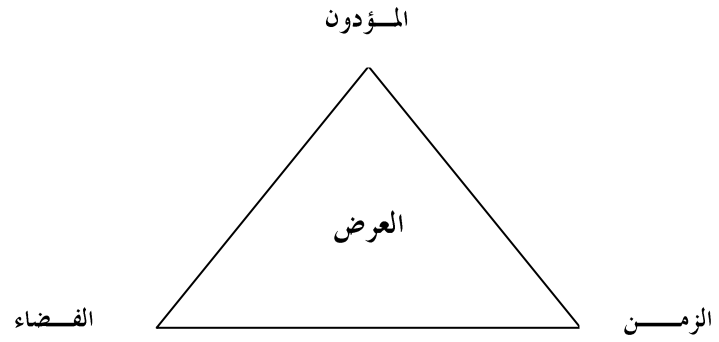
فمن خلال هذه المقاطع الحواريّة التّواصليّة نستنتج المكانة الّتي يتبوؤها "نصيب" وذلك من خلال المقطع: "انتسب إلينا فأنت منا"[2]،كما أنّ هذا التّواصل والتّحاور جعل "نصيبا" يفتح صدره للخليفة ويحكي له عن اختلاجاته بعد أن كان يريد إخفاء الأمر عنه، أمّا في المقطع الثّاني فقد لجأ الخليفة إلى توظيف مجموعة من الحجج لإقناع "نصيب" مثل "احذر فلو لا أنك حر لما أمكن تزويجك منها فحافظ

[1] – محمد الأخضر السائحي: الشاعر الزنجي و أخواتها، ص :86-88.

[2] – المصدر نفسه، ص:88.

على حريتك حتى تبنى بها على الأقل"[1]، وبعد ذلك يعمد الخليفة إلى إزالة الخوف والقلق الّذي كان ينتاب "نصيب"، فيذلّل له صعوبة الزّواج من حبيبته "زينب"، ويطلب منه الاستفسار عن رأيها والانتساب إليه لتحقيق هدفه.

ومن خلال هذا يتبيّن لنا أنّ الإقناع من خلال الاعتماد على الآليات الحجاجيّة هو الأصلح لبلوغ الهدف الّذي ترمي إليه الأطراف الفاعلة في المسرحيّة، من خلال خطاباتهم سواء أكان الهدف منها إقناع أو تواصل أو مناقشة أو طرح رأي معيّن، وهذا بتواجد بعض الأنماط من العروض الايمائيّة الّتي لا يوجد لها نص مكتوب، كون الإيماء يعتمد على الصّورة، بينما يعتمد النّص المكتوب على الرّمز، كما هو مبيّن في التّرسيمة الآتيّة:



حتى في حالة وجود نص مكتوب كمصدر للعرض فإنّه يتحول في النّهاية إلى مجرد عنصر ضمن منظومة، العرض كما لا يتضمن هذا النّموذج أيّة إشارة إلى الجمهور، ذلك أنّ المؤدين يمكن لهم أن يؤدوا في غير وجود الجمهور، وإن كان هذا نادرا.

4-2/ أدوات الحجاج:

أ/ الأفعال اللّغويّة:

تعرّف التّداوليّة على أنّها" علاقة العلامات بالناطقين، بها وبالمتلقي وبالظّواهر النّفسيّة والحياتيّة والاجتماعية المرافقة لاستعمال العلامات وتوظيفها وذلك هو البعد التّداولي "[2]فهي تقوم على دراسة استعمال اللّغة بحيث تسهم الأفعال اللّغويّة في عمليّة الحجاج، بهدف إزالة الشّك في وجهة النّظر محل الخلاف، بحيث يقود المستمع إلى تبني موقف معيّن، وذلك اعتمادا على تمثيليات ذهنيّة مجرّدة أو محسوسة

[1] – المصدر السابق، ص: 88.

[2]– خليفة بوجادي: اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، ص: 67.

أو حسّية ملموسة، أو على قضايا جازمة تهدف في الأساس إلى البرهنة على صلاحيّة رأي أو مشروعيّته[1]وليس من الضّروريّ أن يكون الخطاب الحجاجيّ قائما على سؤال، بل يمكن أن يكون سؤالا مفترضا مثل الخطاب التّداولي التالي:

زينب: إنك مخطئة يا بنيتي، إن العرب لم يكن عندها هذا التمايز القبيح، وإنما هم بعض الأفراد المخدوعين، أما العرب فتعرف لكلّ إنسان حسبه ونسبه فكما يوجد في البيض سادة وملوك ورجال وأنذال كذلك يوجد في الزنوج وغيرهم من سائر الأمم سادة وملوك ورجال وأنذال.

زينب: أنا أعرف ذلك ولكني أخشى ممن لا يعرفونه.

فاضلة: ذلك ما يوجد عليك أن تضربي المثل الحسن فزواجك من هذا الزنجي الّذي ظهرت نجابته وتأكد صلاحه، وأصبح من جلساء الخليفة، ومن سماره المفضلين...[2].

إذ تجيب فاضلة بهذه الحجج على أسئلة مفترضة من "زينب" أطلقت فيها حكمها على نصيب بما نطقت به "لفاضلة"، فكان حجاجا وجوابا في الوّقت ذاته، قاصدة بذلك إقناع "زينب" بالزّواج من "نصيب"، وإزالة الشّكوك والمخاوف الّتي كانت تراودها، لذا فإنّ "فاضلة" قدّرت الوضع الّذي كانت عليه "زينب" فوظّفت حججها لمحاولة إقناعها وإراحتها نفسيّا، ومثال السّؤال المتلفّظ به هو ما تلفّظ به الخليفة "سليمان" في خطابه التّداولي الّذي توجّه به إلى "نصيب" في المشهد التّالي:

نصيب: العفو يا مولاي، إنها فضلة من هداية وفقني الله إليها بحسن رعايتكم.

سليمان: كيف كان طريقكم؟

نصيب: طريق العربي المتشوق إلى كلّ مواطن الأسلاف فتذكره الأشجار ما سمعت من أحاديث وتردد عليه النجود ما وعت من أشعار، وتصوّر له الشّعاب مت شهدت من قصص وحكايات وتضيء له المعالم المقدسة بما حوته من نور، فيشعر بالإيمان يغمر قلبه، وبالاطمئنان يترل على صدره ...[3]

فما نطق به نصيب كان جوابا وحجاجا في الوّقت ذاته، حاول من خلاله رسم صورة جميلة لكلّ ما شاهده في طريقه إلى البقاع المقدسة، محاولا التّأثير في ذهن الخليفة حتى يدفعه لتصوّر الطريق.

---

[1]- ينظر/ فيليب بلانشيه: التداوليّة من أوستين إلى قولدمان، تر/ صابر الحباشة، دار الحوار اللاذقية، سوريا، ط1، 2007،ص: 82.

[2]- محمد الأخضر السائحي: نصيب الشاعر الزنجي، ص: 89.

[3]- المصدر نفسه، ص: 97.

ب/ ألفاظ التّعليل:

تعدّ ألفاظ التّعليل من الأدوات اللّغويّة الّتي يستخدمها المرسل لتركيب خطابه الحجاجيّ، وبناء حجته فيه كالمفعول لأجله، وكذا الحرف "لأنّ" بغية تبرير الفعل بناء على سؤال ملفوظ أو مفترض فيزداد المعنى المراد شرفا وجمالا[1]، وتعدّ **"لأنّ"** من ألفاظ التّعليل، فقد يبدأ المرسل خطابه الحجاجيّ بها في أثناء تركيبه وتستعمل لتبرير الفعل، كما تستعمل لتبرير عدمه[2]،وقد وظّف الكاتب هذه الأداة في خطابه ومن ذلك:

خادم الأمير: ما الّذي أتى بك إلى باب الأمير؟

نصيب: لقد قال لي مولاي إني بائعك ما نضر لنفسك، فلم أرى أصلح من باب الأمير.

خادم الأمير: لماذا؟

نصيب: لأن السبب الّذي جلب علي البيع لا يمكن أن يرضى به إلاّ الأمير.

خادم الأمير: ما هذا السبب الّذي دفع مولاك لبيعك؟ هل أنت كسول؟

نصيب: ليس هذا يا أخي، إنما هو الّذي رغّب الأمير في، إنه الشعر يا أخا العرب؟[3].

إذ يرمي المخاطب إلى تبرير سبب قدومه إلى الأمير، ثمّ بعد ذلك تبرير سبب بيعه باستعمال الرّابط السببي **"لأنّ"** بحجة التّبرير أو التّعليل لهذا الفعل، إلاّ أنّ التّبرير في بدايته كان مضمرا، لم يستطع خادم الأمير فهمه ممّا دفع به لطرح سؤال ملفوظ، ما دفع بـــ"نصيب" إلى التّبرير بهذا السؤال، فالرّابط التّعليليّ في خطابه هذا جعل لفعله سببا معقولا، ومثله تبرير "زينب" السّبب الّذي جعل "نصيبا"من جلساء الخليفة وهذا من خلال المقطع التّالي:

زينب: أتدرين ما الّذي أوصل نصيبا إلى الخليفة؟.

فاضلة: لا.

زينب: لقد كان صغيرا أو كان يرعى إبلا لعمي راشدا فسمع أبي أنه يقول الشعر فطلب من عمي أن يبيعه لأنه أن تركه عندنا إما أن يهجو أحدنا أو يشبب بنسائنا وإن كان أبي يرى ذلك غاية العار.

فاضلة:وتمضي الأيام وإذا به لا يشبب بإحدى نسائكم وإنما هو يشبب بزوجه زينب [4].

---

[1] – السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، مؤسسة البخاري، الجزائر، ط1، 2010، ص 269.

[2] – ينظر /عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص: 478.

[3] – محمد الأخضر السائحي: نصيب الشاعر الزنجي، ص: 73.

[4] – المصدر نفسه، ص: 90-91.

نلاحظ في هذا الخطاب التّداولي أنّ "زينب" قد برّرت سبب بيع "نصيب" فوظّفت جملة من الحجج في ذلك منها: يهجو أحدنا، يشيب بنسائنا ،فكان هذان السببان كافيين لأخذ قرار البيع في حق نصيب.

ج/ **الحجاج بالتّبادل**:

تعدّ الحواريّة من أهم جماليات تجلّى البعد التّداوليّ للخطاب الحجاجي وهي العلاقة التّخاطبيّة بين المتخاطبين، يحاول المخاطب من خلالها وصف الحالة نفسها في وضعيتين متقابلتين[1] ومن ذلك:

يقول نصيب: إذا المرء لم يبذل من الود مثل ما بذلت له، فاعلم بأني مفارقة[2].

فالمخاطب هدفه إقناع المتلقّي بتطبيق قاعدة المبادلة، و ترسيخ مبدأ التّساوي في المعاملة، فالأمر يتعلّق أساسا بإيضاح المعنى القائم في النّفس حتّى يدركه الآخر ، وهذا انطلاقا من الوظيفة الأولى للّغة وهي التّواصل وكشف الكامن في الصّدور.

د/ الوصـــــف: للوصف عدّة صيغ منها: الصّفة و اسم الفاعل، لهما دور حجاجيّ في الخطاب وفيما يلي عرض لكل منها حسب ما وردها في النّص:

1/ الصّـــــــفة: تستعمل في الخطاب لإطلاق نعت معيّن لإقناع المرسل إليه[3]، كما هو موضّح في المثال التّالي حيث يحاول المرسل من خلاله إقناع المرسل إليه بمكانته الحقيقيّة:

أحد الرعاة: إنك تستطيع أن تنفس عن صدرك بأي وسيلة تخطر ببالك إلاّ الشعر فإنه بعيد عنك بعد الخضراء عن الغبراء.

راع آخر: ولما يا أخي؟ بأي حق يمنع من ذلك؟

أحد الرعاة: إن الشعر من هواية الأسياد، أو من صناعة النبغاء، ونصيب ليس واحدا منهما فهو أولا راع وهو ثانيا زنجي[4].

فالمخاطب وصف "نصيب" بوصفين الأول راع، والثّاني زنجيّ، أراد من خلالهما إقناع غيره بأنّ "نصيب" لا يصلح لقول الشّعر فاستعماله للألقاب من الصّفات تجسدا للحجاج، واختياره لهاتين

---

[1]- ينظر/ سعيد فاهم: معاني ألفاظ الحجاج في القرآن الكريم وسياقاتها المختلفة دراسة دلالية معجمية، مخطوط ماجيستير، جامعة مولود معمري،قسم اللغة والأدب العربي، تيزي وزو،2012/2011 ، ص: 12.

[2] – محمد الأخضر السائحي: الشاعر الزنجي وأخواتها، ص: 68.

[3] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 486.

[4] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: نصيب الشاعر الزنجي، ص: 68.

الصّفتين هو قرابتهما من الواقع ما يزيد في درجة سلّميّة الحجّة، وبذلك يجلب الانتباه ويكون هدفه الإقناعيّ سهلا وبذلك تكون الصّفة أداة من أدوات الفعل الحجاجيّ.

2/ اسم الفاعل: يعدّ اسم الفاعل من الأدوات الحجاجيّة الّتي يوظفها المخاطب ليصدر حكما معيّنا، يكون بمعنى الحال أو الاستقبال[1] وقد تمّ تداوله في هذا النّص المسرحيّ في عدّة مواضع نوضّح بعضها في الجدول التّالي:

اسم الفاعل	المقطع	الصفحة
عاقل – مدبر	راشد: عهدي بك عاقل، مدبر، حكيم، يا نصيب فما الّذي دفعك إلى هذا الطيش؟	70
ساهرا	خادم الأمير: أما زلت ساهرا يا أبا محجن؟	82
شافيا	لحى الله أقواما يقولون إننا وجدنا طوال الدهر للحب شافيا	84
عاشق	سليمان: لا تحاول أن تنكر أو تخفي حالك فقد سمعتك البارحة وأنت لا تنفك تردد بيت المجنون، أعاشق أنت؟	86
الكاشحون	لدى لم بكر حين تقترب النوى بنا ثم يخلو الكاشحون بها بعدي	98

فكلّ استعمال لاسم الفاعل كان هدفه الإقناع، فمثلا قول راشد: عهدي بك عاقل مدبّر حكيم يا نصيب...[2]، فالوصف مدبّر هو اسم فاعل مصوغ من غير الثّلاثيّ لم يستعمله لمجرد الوصف بل حاجج به "نصيب" فلزم عن هذا الوصف تصنيفه في إطار معيّن وإدراجه ضمن فئة من النّاس، وكذلك اسم الفاعل عاشق فقد استعمله الخليفة لوصف الحالة النّفسيّة الّتي كان يعاني منها نصيب ومحاولة إقناع الآخرين أو المتلقّي بهذه الحالة النّفسيّة فكان اسم الفاعل عبارة عن حجّة استعملت وفق السيّاق الّذي يوافق الخطاب وذلك من خلال قوله: أعاشق أنت؟[3] ، فالإجابة لا تحتمل إلاّ وجها واحدا من اثنين إمّا "نعم " أو "لا" فكانت الإجابة كما يلي:

[1]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية،تح/ عبد المنعم خليل إبراهيم، ج3، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان،ط 11، 2012،ص 210.

[2] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الشاعر الزنجي و أخواتها، ص: 70.

[3] – المصدر نفسه ، ص: 86.

نصيب: أي والله جعلت فداك من العشق[1].

وبذلك فإنّ الحجّة كانت مثبتة فتأكّد صدقها.

كل ذلك وفق سلّم حجاجي يظهر من خلال تدافع الحجج وترتيبها حسب قوّتها، وبذلك تثبت الحجّة الّتي تفرض ذاتها في السيّاق، ممّا يترتب على المرسل توظيف الحجج المناسبة لدعم خطابه، وهذا التّرتيب هو ما يسمى بالسلّم الحجاجيّ.

وممّا يذكر أنّ المرسل يستعمل السّلم الحجاجيّ في المرتبة الموجّهة توجيها كميّا، إذ يمكّن السّلم من ترتيب الألفاظ من الأدنى إلى الأعلى أو العكس مثل: الألفاظ الدّالة على الأوزان، المقادير، الأسعار فعندما يتلفّظ بها المرسل لشراء السّلع، إذ تنحو للاتجاه من الحد الأدنى نحو قطب الزّيادة حتى تبلغ السّعر الّذي يعتقد المرسل أنّه السّعر الّذي تستحقّه البضاعة[2]؛ وقد وظّف المؤلّف في نصّه هذا النّوع من الحجاج وذلك في خطاب تداوليّ جرت أحداثه بين شخصيّات متعدّدة في سوق النّخاسين:

المقطع	التعليل
خادم الأمير: يا معشر المسلمين من منكم يرغب في شراء العبد. أحدهم: خمسون دينارا. نصيب: قل إنه يحسن العناية بالإبل. خادم الأمير: إنه راع أمين. ثان: مائتا دينار. نصيب: قل إنه يحسن بري القسي. خادم الأمير: إنه يحسن بري القسي أيضا. أحدهم: ثلاثمئة دينار. خادم الأمير: هو بالذات. ثالث: خمسمائة دينار. نصيب: قل إنه يحسن إراشة السهام وحجر الأوتار. خادم الأمير: من يشتري هذا العبد إنه يحسن رعاية الإبل،	فزيادة الأسعار في هذا الحوار المتداول بين المتخاطبين فعل حجاجيّ من المشتري على كلّ سعر. فالمرسل وظف مجموعة من الحجج الّتي أبرز من خلالها الأعمال الّتي يجيدها نصيب، ونجد أن ترتيبها جاء وفق درجات قوتها على المدلول، فبدأ بأقلها دلالة إذ أن رعي الإبل والعناية بها من واجباته وكذا تتعالى الحجج ليضيف كلّ منها مبررا أقوى للصفات الّتي يتميز بها نصيب، فالحجة الأعلى هي الحجة الأقوى في دلالتها على حسن إتقانه للعديد من الأعمال. ونلاحظ من خلال المثال أن البائع لم يقتنع

[1] – المصدر السابق ، ص: 86.

[2] – ينظر/ عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ص: 500-504.

ويجيد بري القسي وإراشة السهام وحجز السهام. أحدهم: ستمائة دينار. ثان: سبعمائة دينار. الثالث: ثمانمائة دينار. خادم الأمير: هل من يزيد؟ أحدهم: لقد شططت يا أخا العرب؟ ثان: فعلا لقد شططت في الطلب. خادم الأمير: هل من مزيد. الثالث: ألف دينارا أزيد ولا دانقا واحدا فهل أنت بائع أخا العرب. خادم الأمير: هل من مزيد؟ هل من مزيد؟ (بعد هيمنة) إذن سأرجع الخبر إلى الأمير[1].	بالسعر المعروض عند التلفظ به فهو يطلب الزيادة من خلال قوله: "هل من مزيد؟ حتى إذا اقتنع بالمبلغ ألف دينار. عاد إلى الأمير ليخبره بالأمر.

فلما كانت للّغة وظيفة حجاجيّة وكانت التّسلسلات الخطابيّة محدّدة بواسطة بنية الأقوال اللّغويّة فقد اشتملت اللّغات الطّبيعيّة على أدوات لغويّة خاصة بالحجاج؛ فاللّغة العربيّة تشتمل على عدد كبير من الأدوات والرّوابط الحجاجيّة، الّتي لا يمكن معرفة صفتها إلاّ بالإحالة على قيمتها الحجاجيّة داخل الخطاب، من هذه الأدوات: ألفاظ التّعليل الإسميّة والحرفيّة مثل (لكن، بل، حتى، لاسيما، فضلا، عن، ليست كذا فحسب مع ذلك...)[2].

ومن بين هذه الأدوات الحرف "لكن" وسنتناوله في دراستنا هذه باعتباره حرف استدراك والاستدراك عند ابن هشام هو "أن تنسب لما بعدها حكما مخالفا لحكم ما قبلها ولذلك لابدّ أن يتقدّمها كلام مناقض لما بعدها نحو "ما هذا ساكن لكنه متحرك" أو ضدّه له نحو" ما هذا أبيض لكنه "أسود" [3]ويوضح في موضع آخر معنى الاستدراك بأنّه تعقيب كلام برفع ما يتوهّم ثبوته أو نفيه، وهو أحد معاني لكن سواء كانت ثقيلة أم مخففة، وهذا ما يوضحه الجدول التّالي:

---

[1] – محمد الأخضر السائحي: نصيب الشاعر الزنجي، ص 74/73.

[2] – ينظر/ حافظ إسماعيل علوي: التداوليات علم استعمال اللّغة، ص: 61.

[3]– ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح/محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، لبنان، ط1،1999، ص: 320.

الأداة	المقطع	الصفحة
لـــكـــن	الأمير: أعطوه دينارا. نصيب: أصلح الله الأمير إني عبد لا آخذ الجوائز، ولكن أباع. الأمير: أمضي به إلى السوق فإذا انتهت الرغبات فيه أخبرني.	ص 72
	رملة: فأدركت أنك لم تكوني تذهبين لجلب اللبن فقط، إنما لتسترقي النظر. زينب: ربما كان ذلك ولكني أدركت فيما بعد أني أجد ميلا كبيرا للحديث أو الاستماع إلى من يروي أشعاره. رملة: انزعي عنك هذه الحماقة وانظري لك فتى يلائمك من سادات العرب قبل أن يفضح أمرك. زينب: لو كان ذلك بيدي لكان الأمر سهلا... ولكنه ليس بيدي.	ص 81
	زينب: ما بك يا أختي إنك تعيدين إلى ذهني صورة الجاهلية الأولى أليس هو مسلما. رملة: نعم إنه مسلم ولكنه عبد. زينب: لا، إنه ليس بالعبد فقد أعتقه الأمير عبد العزيز بن مروان عند وفاته، وأوصى به أخيرا.	ص 81

فمن خلال المقاطع الحواريّة نلاحظ أنّه تمّ توظيف "**لكن**" كحرف استدراك تداوليّا اهتمّ بالبعد الحجاجيّ في المستوى الأول، ففي المقطع الأول عمد المخاطب إلى نفي الأمر الأول وإثبات الثّاني، فهو ينفي كونه عبد يأخذ الجوائز على شعره ليثبت بعد ذلك أنّه عبد يباع، وكان هدفه من هذا لفت الانتباه إلى أمر معين .

كما نلاحظ أنّ المتخاطبين أثناء تحاورهم وتوظيفهم الوسائل الحجاجيّة، كان استحضارهم لمقاصد الكلام وأفعال اللّغة بأبعادها التّداوليّة والسيّاقية وخاصة الحجاجيّة وهذا ما يحدث تعديلا في موقفهم ، على اعتبار أنّ التداولية تنطلق من هدف أساسي هو استثمار الممكن والمتاح من الآليات لتوصيل رسالة لغويّة معينة وجعل المعنى بها يعيها ويتحرك في إطار انجازها [1].

فوضع كلّ من المتخاطبين القول المنفيّ في الدّرجة الأدنى والقول المثبت في الدّرجة العليا حجاجيا ما بعد "لكن" عبارة عن نتيجة تنقاد إلى ذهن المتلقّي، مكان استعمالها للاستدراك وتنبيه الحجاج لما سيتلوها اعتمادا على قول قبلها.

[1] – ينظر/محمد سالم محمد الأمين الطلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص :175.

ومن الأدوات الموظّفة كذلك نجد "بل" وهي "حرف إضراب، كونها داخلة على جملة لا على مفرد وقد فرّق النّحاة بين الدّاخلة على الجملة والدّاخلة على المفرد فالأولى للإضراب والثّانية للعطف"[1]، مع تفريقهم بين الواقعة بعد النّفي أو النّهي و الواقعة بعد الإثبات، فالأولى لتقرير الحكم الأول وجعل ضده لما بعدها، والثّانية لإزالة الحكم عما قبلها حتى كأنّه مسكوت عنه وجعله لما بعدها فهي تفيد الإضراب إلاّ أنّ الدّاخلة على جملة تفيد الإضراب الأول وهو إضراب انتقاليّ[(2)]، ومن ذلك ما يلي:

الأداة	المقطع	نوع الإضراب	الصفحة
بـــل	أحد الرعاة: لقد كنت أعرفه ممن ولع ببري القيسي، وإراشة السهام، وحجز الأوتار. راع آخر: بل إنه من أبرع العرب في صنع ذلك، ومن لا يعرف سهام نصيب في أحياد العرب؟	إضراب انتقالي	ص 68
	رملة: كفى جنونا، إنه لا يخطر على بال أحد، كيف تريدين اجتماع القمر بهذا السواد المخيف؟ زينب: أي عيب في ذلك، ماذا ينقصه؟ بل إنه لأفضل من مئات الشباب الّذين لا يحسنون شيئا.	إضراب إبطالي	ص 81
	* فقال بصير القوم لمحة كوكب بدا في سواد الليل من ذي يمانيا فقلت لهم: بل نار ليلى توقدت بعليا تسامي ضوؤها فبداليا * خليل لا والله لا أملك الّذي...قضي الله في ليلى ولا ما قضي ليا.	إضراب إبطالي	ص 84
	فاضلة من عند الّذي يقول: بزينب ألمم قبل أن يرحل الركب وقل إن تمِلّينا فما ملّك القلب زينب: لقد فضحنا. بل إنه يريد سترك... إنه يريد حلالا على سنة الله ورسوله.	إضراب إبطالي	ص 89
	زينب: إنني أعرف أنه كفء، أنه عقل راجح، وذو مال وافر، وذو مقام عند الخليفة، وكلّ ذلك لم يقنعني بل إني أجد له في نفسي مكانة لا يدانيها أحد ومع ذلك فإني في حاجة إلى شيء لم يدرك...	إضراب انتقالي	ص 90

[1]- ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح/ محمد محي الدين عبد الحميد ج2، ص: 130.

[(2)] – ينظر/ أحمد محمد عبد الراضي: القضايا الصرفية والنحوية، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة، مصر، ط1، 2007،ص :294.

فقد وظّف المخاطب الإضراب الإبطاليّ والانتقالي، ففيما يخص الإبطاليّ فقد وضع المخاطب القول المنفيّ في درجة أدنى من درجات السّلم الحجاجيّ، ومن ثمّ أثبت القول الآخر ممّا رفعه فوق ذاك درجة وبذلك تمكّن من إنجاز فعلين، و ترتيبها حجاجيّا باستعمال الأداة "**بل**" :

فقال: بصير القوم لمحة كوكب * بدا في سواد الليل من ذي يمانيا.

فقلت لهم: بل نار ليلى توقدت * بعليا تسامي ضوؤها فبداليا[1].

إذ أنّ الشّاعر أبطل قول بصير القوم، لأنّ ذلك الضّوء أو النّور هو لمحة لكوكب فنّفاه ووضعه في درجة أدنى، مثبتا أنّ ذلك النّور هو ناتج عن نار "ليلى" وحبّه لها فتوقّدت، ليضعها في مرتبة أعلى باستعمال "**بل**" أمّا فيما يخص "الإضراب الانتقالي" فقد أريد من خلاله الانتقال من غرض إلى غرض مع الإبقاء على معنى ما قبلها ،فالمخاطب أراد الانتقال من درجة دنيا إلى درجة أعلى ومن ذلك:

أحد الرعاة: لقد كنت ممن تولع ببري القيسي، وإراشة السهام، وحجز الأوتار.

راع آخر: بل إنّه من أبرع العرب في صنع ذلك، ومن لا يعرف سهام نصيب في أحياء العرب؟

فالمخاطب في الخطاب الثّاني لم يبطل الخطاب الأول ،بل انتقل من تلك الحجج إلى حجّة أخرى بمعنى أنّه أضرب عن الحجّة الأدنى، إلى استعمال الحجة العليا "بل" أنّه أبرع العرب في صنع ذلك، فوضع ما بعد "بل" في درجة أقوى دلالة على حكمه المطلق، الرّامي إلى تحقيق الغلبة بالدّليل والحجّة باتخاذ رأي ما وإسقاط الرّأي المخالف قصد ترسيخ الحكم في ذهن المتلقي.

وبذلك يبعث لفظ التّداوليّة على استحضار " نظريّة أفعال الكلام " كونها غرضا رئيسيّا للتّداوليّة ورصدها بتنوّعها، وعلى اختلاف الأبعاد التّداوليّة المتعدّدة المستويات الّتي يتيح تحقيقها إمكانيّة معرفة توجّه الخاطَب الحجاجيّ التّداوليّ، والإجابة عن الاشكاليّات الجوهريّة والأسئلة المهمّة المحيطة بعمليّة التّخاطب، كما تعدّ الحواريّة من أهمّ مستويات تجلّي البعد التّداوليّ للخطاب الحجاجيّ، وهي العلاقة التّخاطبيّة، الّتي تتغيّر وتتنوّع في ظاهرة التّشخيص المتجسّد في خاصيّة تلفظيه تتميّز بحدّة العلاقة الخطابيّة مع الشّريك والمقام * فالأمر يتعلّق بإيضاح المعنى القائم في النّفس حتّى يدركه الغير انطلاقا من وظيفة اللّغة التّواصليّة الكاشفة عن المستور.

---

[1] – محمد الأخضر السائحي: نصيب الشاعر الزنجي وأخواتها، ص: 84.

* – المقام : مفهوم تجريدي يدل على الموقف التواصلي، تلتقي فيه جميع العناصر الحجاجيّة من قدرات برهانيّة، وحقائق فعليّة، وقرائن بلاغيّة، والمقام شرط تداوليّ بلاغيّ، لأنّه يعني بضرورة موافقة أفعال القول لمقتضى الحال والموقف الخاص به. ينظر/ الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت ، لبنان، ج1 ،(دط)، 2003، ص: 56.

ثانيا: الاستراتيجية التّلميحيّة قراءة في مسرحيّة رحلة ابن زيدون من قرطبة إلى إشبيليّة:

1/ تعريف الاستراتيجيّة التّلميحيّة.

أ/التّلميح لغة:

ورد في معجم المنجد في اللّغة والأعلام في باب (لَمَحَ): لَمَحَ، لمحاً البصر امتدّ إلى الشيء، ولَمَحَ الرّجل الشيء و إلى الشيء أبصره، أو اختلس النّظر، والاسم اللّمحة، ولَمَحض الشيء بالبصر صوّب بصره إليه.

ولَمَّحَ تلميحًا إلى الشيء : أشار إليه ، لامح ته: خالستُه البصر، ألْمَحَ إلى فلان : اختلس النظر إليه، وألْمَحَ الشيء أبصره بنظر خفيف.[1]

ب/التّلميح اصطلاحا: التّلميح هو وجه من أوجه الإيحاء، يكون اللّفظ القليل فيه دالا على المعنى الكثير، كالإشارة باليد تشير بحركة واحدة إلى أشياء كثيرة لو عبّر عنها بأسمائها لاحتاج إلى عبارة طويلة وألفاظ كثيرة، إنّها لمحة دالة إمّا دلالة تضمين وإمّا دلالة التزام.

فالتّلميح إذن ضرب من الإيجاز والاقتصاد في التّعبير يؤتى به للإشارة إلى حدث تاريخيّ مهم أو قّصة مثيرة أو واقعة من الوقائع العجيبة لتكشف الدلالة والأحداث قصد التّأثير [(2)].

2/ مسوّغات الاستراتيجية التّلميحيّة: للاستراتيجية التّلميحيّة عديد المصوّغات أوردها عبد الهادي بن ظافر الشهري في كتابه استراتيجيات الخطاب، نورد منها:

- التّأدب في الخطاب باحترام أذواق الأخرين وأسماعهم أو ما يعرف بالبعد الاجتماعيّ ، إضافة إلى البعد الدينيّ وذلك باحترام الغير في كلّ شيء حتى حريّة المعتقد، وكذا البعد الذّاتيّ وهذا بالتّرفع عما من شأنه أن يسيئ للمتكّلم.
- إعلاء المرسل لذاته ، وإضفاء التّفوق على الآخرين بذكر معايبهم أو الانتقاص من شأنهم.
- رغبة المرسل أحيانا في التّملص من مسؤوليّته، وذلك بجعل الخطاب يحتمل أكثر من تأويل فيخرج الخطاب على أنّه ذو قصد آخر.

[1]- المنجد في اللّغة والأعلام: مادة (لَمح)،ص:733.

[(2)] - رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، ،عنابة، الجزائر، ص: 286.

- يستعمل المرسل هذه الاستراتيجية لئلا يتّخذ المرسل إليه خطابه دليلا عليه، لذلك يجيبه المرسل إليه بخطاب تلميحيّ يشوبه الحذر كي لا يتّهم بالمساومة، استجابة للخوف.
- الاستغناء عن إنتاج عدد من الخطابات والاكتفاء بإنتاج خطاب واحد يؤدي معنيين هما: المعنى الحرفي، والمعنى المستلزم في الآن نفسه.

وللاستراتيجية التّلميحيّة عديد المؤشّرات سنحاول توضيحها معتمدين على نصّ رحلة ابن زيدون بين قرطبة وإشبيلية، الّذي حبكت أحداثه الشّخصيّات الآتيّة:

- **أبو الوليد أحمد بن عبد الله المخزومي المعروف بابن زيدون:** ولد بقرطبة سنة 394 للهجرة وتوفّي بإشبيليّة سنة 463 للهجرة.
- **ولاّدة بنت المستكفي بالله محمد بن المستظهر بالله عبد الرحمان:** شاعرة الأندلس وصاحبة بن زيدون.
- **علي:** غلام بن زيدون.
- **أبو الحزم بن جهور:** ملك قرطبة.
- **الوليد بن أبي حزم بن جهور:** خلف أباه على ملك قرطبة.
- **أبو عامر بن عبدوس:** أحد وزراء بني جهور، ومنافس ابن زيدون في مراتب الوزارة وفي حب ولاّدة.
- **ريحانة:** إحدى قريبات ابن عبدوس ورسوله إلى ولاّدة.
- **المعتمد بن عبّاد:** ملك إشبيليّة
- **أبو بكر بن عمار:** وزير المعتمد.
- حارس السجن.
- الحجّاب.

المسرحيّة تدور أحداثها حول رحلة أبي الوليد أحمد بن زيدون بين قرطبة واشبيليّة وقصّة حبّه لولاّدة بنت المستكفي، وما لاقاه من عنت، وكيد ودسائس كادت تودي به، مركّزا على معاناته الّتي عاشها في كلّتا المدينتين؛ مصارعا ضيم حسّاده من جهة، وتعلّقه الشّديد بولاّدة من جهة أخرى، كما عرض المؤلّف للشّق السياسيّ من حياة ابن زيدون، وللمناصب الّتي شغلها، ممّا أدى به إلى الدّخول في صراع مع أطراف متعدّدة عادت عليه في كلّ مرّة بنكبات كان آخرها موته.

3/ مؤشرات الاستراتيجيّة التّلميحيّة في المسرحيّة:

3-1/ التّعابير الاصطلاحيّة:

التّعبير الاصطلاحيّ هو تلك العبارات الّتي لا يفهم معناها الكلّي بمجرّد فهم معاني مفرداتها وضمّ هذه المعاني بعضها إلى بعض، فهو نمط تعبيريّ خاص بلغة ما تتميّز بالثّبات، تتكوّن من كلمة أو أكثر تحولت عن معناها الحرفيّ إلى معنى مغاير لغاية تواصليّة والحديث عن الهدف التّواصلي للاستراتيجيّة التّلميحيّة ، لن ينجح بأيّ حال من الأحوال، ما لم تكن هناك ضوابط صوريّة، وفاعليّة لغويّة Rational activité للّغة الّتي يستعملها الخطاب المسرحيّ Théâtral Discours للتّواصل Communication فالنّجاح المرجو منه هو التّفاهم والاتفاق، إنّما يتأتّى من لغة صحيحة وسليمة، ومن ثمّة فكلّ " شخص يملك القدرة على الكلام والفعل يمكنه أن يشارك في التّواصل، وأن يعلن ادعاءاته للصلاحيّة ، ولكن شريطة أن يراعي مقاييس المعقوليّة ، والحقيقة، والدقة والصدق "[1].

فالفعل الكلامي Acte de discours في الخطاب المسرحيّ ، يمكن فهمه من خلال أنّه تعبير بأفعال قوليّة يريد غرضا ليصل إلى التّأثير في المتلقّي[2]، وهذا لن يتأتى إلاّ من خلال التّداوليّة المرتبطة بمعايير :

الصّدق Véracité: عبارة المخاطب صادقة وغير مزيّفة.

المصداقيّة : يجب على المتكلّم ألاّ يكون مقلا في حديثه فلا يُفهم ، ولا ثرثارا فيحشو ويطنب ، بل محكم التّعبير في نواياه ومقاصده .

الصلاحيّة المعياريّة : يجب أن يكون استخدام العبارات والكلمات متطابقا، ولا يخرج عن السيّاق المتعارف عليه، في لغة المجتمع الّذي ينتمي إليه المتكلّم .

المعقوليّة Intelligibilité: ترتبط بشكلّ البرهان والخطاب الّذي يجب أن يخضع لضوابط عقلانيّة حتى يؤدّي إلى الاتفاق[3]

وهي نفسها التي ذهب إليها **يورقن هابر ماس** Jürgen Habermas حيث يقول " يتعين على كلّ متكلّم أن يختار تعبيرا معقولا لكي يتمكن المتكلّم والمستمع من تفهم الواحد الآخر، والمتكلّم يجب أن

---

[1] – محمد نور الدين أفاية : الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة،إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1998،ص: 176.

[2] – ينظر/مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلاميّة في التراث اللساني العربي، دار التنوير، حسين داي، الجزائر،ط1، 2008،ص 54.

[3] – حسن مصدق : يورغن هابر ماس ومدرسة فرانكفورت ، النظرية النقدية التواصلية، تقديم برهان غليون، ص: 65.

تكون له نية توصيل مضمون حقيقي ، لكي يتمكن المستمع من مشاطرته معرفته، وعلى هذا المتكلّم أيضا، أن يعبّر عن مقاصده بصدق لكي يتمكن المستمع من تصديق تلفظ المتكلّم والثقة به، وأخيرا يتعين على المتكلّم اختيار تلفظ دقيق بالقياس إلى المعايير والقيم الجاري بها العمل، لكي يتمكّن المستمع من قبول هذا التلفظ بطريقة تجعل المتكلّم والمستمع في وضعية القدرة على الاتفاق على التّلفظ ذي الخلفيّة المعيارية" [1] فالهدف هو التّواصل عن طريق الاتفاق بلغة هادفة، ممّا يُنشئ نوعا من التّبادل والتّقارب والمشاركة، وقد احتوت المسرحيّة على الكثير من التّعابير الاصطلاحيّة الجامعة بين التّداوليّة والصّوريّة الّتي يتمّ التّفاعل والتّواصل من خلالها ضمن إطار لغويّ ومعياريّ مناسب وهي كالآتي:

المقطع	ص	الشرح
علي: على ماذا أساعدك؟ **الحارس:** بأن تدافع معي ضد المهاجمين. **علي:** هذه مسألة تحتاج إلى حيلة وأظن أن الوجه في هذه الحيلة أن نطلق ساقينا للريح ونترك القصر	110	في هذا الحوار الّذي دار بين الحارس وعلي استعمل علي تعبيرا تمثّل في ـــ أن نطلق ساقينا للريح ـــ عوضا عن الإجابة مباشرة أن نهرب من القصر مسرعين وذلك لعدم مواجهة المهاجمين
علي: أسرع يا مولاي لقد وقعت الواقعة لقد طار رأس الحارس وما أظن أن رأس الخليفة يكون قد طار	111	إن في تعبير علي حين قال لابن زيدون "لقد طار رأس الحارس وما أظن إلاّ أن رأس الخليفة يكون قد طار" جاء عوضا عن القول مات الحارس وأظن أن الخليفة قد مات بطريقة مباشرة.
أبو الجزم: لا هذا ولا ذاك هيهات أن تنام عيني على الماء الهادر أبحث لك يا غرام عن مصدر للرزق فإن مولاك ولكن دعها لوقتها أنظر الحاجب بالباب وانصرف حالا	119	فهنا في تعبير أبي الجزم حين قال "هيهات أن تنام عيني على الماء الهادر" جاء عوضا عن القول لن أبقى غافلا ومكتوف الأيدي والأمور تحدث حولي دون علمي وكما أنّه قال أيضا أنظر الحاجب عوضا عن القول أخرج من هنا مباشرة.
ابن زيدون: أقول لك الحق ويكفيك إلحاحا إن المؤمن عليه ألا ينسى قوله تعالى:" قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا" **علي:** صدق الله العظيم الآن لم يبق لي ما أقوله لك إلا أن أرجو الله أن يكون ما كتبه لنا خيرا.	122	فإيراد ابن زيدون قوله تعالى "قل لن يصيبنا إلاّ ماكتب الله لنا" دليل على يقينه بأنّ كلّ شيء مقدّر من الله تعالى فهو علاّم الغيوب.

(1) - Jürgen Habermas logique des sciences sociales et autre essais ;tra par rainer rochiltz . presses universitaires de France. Paris. 1987. p .333

علي: بلى بلى لقد أخبر أنه غادر بطليوس في طريقه إلى إشبيلية. **ولادة:** إذن لقد عرف من أين تؤكلّ الكتف	135	ففي تعبير ولادة "لقد عرف من أين تؤكلّ الكتف" جاء عوضا عن قوله عرف كيف يتصرف في مثل هذه الحالة.
ولادة: أظن أنك بدأت تخلطين الغث بالسمين فإذا جئت خاطئة فإنني لست ممن ترغب في الرجال لقد عرفت منهم ما فيه الكفاية وقد وقع اختياري على من تعرفين	142	فولادة هنا تقصد بتعبيرها بأن الخالة ريحانة قد بدأت تقول أمورا غير معقولة، فهي تخلط الأمور ببعضها.
ولادة: أرجوك أطو هذه الصفحة أظنك الآن أينما سرت إلا وطُلب منك من كاتب الرسالة؟	147	فعندما قالت ولاّدة "أطو هذه الصّفحة" في حديثها مع ابن زيدون دليل على عدم اكتراثها بغيرها، بل تخاف فقط على ابن زيدون.
علي:(بتأثر) نعم يا مولاتي إنها تتعقبنا لكن هذه المرة أربت في الكلّ وزادت في الحد	157	ففي قول علي "أربت في الكيل وزادت عن الحد" جاء عن قصد فالمصائب تتعقبهم إلى درجة أنّها زادت عن حدّها.
حارس السجن: لا تجزعي يا سيدتي فإن ما قدر يكون وما وقع قد ووقع فأجرك على الله. ولادة: هل مات ابن زيدون؟ أحقا مات؟	158	فتعبير حارس السجن "أجرك على الله" جاء عوضا عن قوله لقد مات ابن زيدون

فالتّعابير الاصطلاحيّة موجودة بكثرة في هذه المسرحيّة، وهذا إدراك من الكاتب بأنّها أدوات يستطيع تسخيرها للتّعبير عن قصده، كما أنّها تساعدنا في فهم المعنى المراد من التّعابير اللّغويّة" المصاغة جيّدا من النّاحيّة النّحويّة تستجيب لشروط المعقوليّة Intelligibilité، ومن يشارك في التّواصل أن يكون مستعدا للتّفاهم بالتّعبير في كلّ مرّة من ادعاءات الحقيقة Vérité والصدق Véracité والدّقة Précision، ومفترضا بشكل متبادل أن هذه الادعاءات محترمة، ومن ثمّة فإن الجمل تكون موضوع تحليل لساني، بينما أفعال الكلام تكون موضوع تحليل تداولي"[1] فالذّات المتكلّمة تمارس الفعل اللّغويّ من خلال علاقتها بالعالم الخارجيّ عالم الوقائع، فكلّما كان التّطابق بين الفكر Pensée والواقع Réalité حصل الإدراك Perception والفهم Comprendre، لذا وجب أن تبدأ وتنتهي إلى الصدق المتعلق بالمصداقيّة الملتزمة بمراعاة القيّم والمعتقدات والأعراف المختلفة .

(1) - Jürgen Habermas logique des sciences sociales et autre essais , Op Cit, P .332

فالجملة في هذا المقام يتحدّد معناها حسب **سيرل** J/ Serrle عن طريق معاني الكلمات وترتيبها وفقا لقواعد اللّغة، "فما يعنيه المتكلّم بنطق الجملة هو بصورة تامة – داخل حدود معيّنة- أمر يتعلق بمقاصده وأقواله داخل حدود معينة عن عمد، لأنك لا تستطيع أن تقول بدقّة أيّ شيء وتعي أيّ شيء فأنت لا تستطيع أن تقول اثنان زائد اثنان تساوي أربعة وأنت تعني أنّ شكسبير شاعر بارع جدا إلى جانب كونه كاتبا مسرحيّا"[1] وهي في هذا المقام تتعلّق بقدرة المرسل إليه على إنجاز الفعل، وهي واضحة في قول "ولادة": "هل تعيد عليّ قصيدة تشوقك إلى معاهد قرطبة" فهي هنا تطلب من "ابن زيدون" أمرا لا يصعب عليه فعله وهو يستطيع انجازه.

3-2/الأدوات اللّغويّة:

هناك أدوات لغويّة تستعمل في بنية الخطاب لتكون مؤشرا تلميحيّا على القصديّة Intentionnalité أو لتحديد توجّه المرسل نحو محتوى القضيّة؛ مثل تلك الأفعال المعجميّة الدّلة على الافتراضات والتّأكيدات والشّكوك وغيرها، ممّا يراه المرسل، ومن تمثيلياتها اللّغويّة ما يسمى بأفعال القلوب و أفعال الرجحان كظن[2]، فهي مؤشّر تلميحيّ على القصد، وقد وظّفها الكاتب مرّة واحدة في المسرحيّة كلّها وذلك في الحوار الّذي دار بين "علي" و"ابن زيدون" عندما مات خليفة قرطبة وجاء "علي" إلى "ابن زيدون" ليخبره بذلك حيث قال:

علي: أسرع يا مولاي، أسرع لقد وقعت الواقعة، لقد طار رأس الحارس وما أظن إلا أن رأس الخليفة يكون قد طار أيضا[3].

ابن زيدون: ماذا تقول يا علي؟ ماذا تقول؟

علي: لقد فهمت كلّ شيء عندما زحفت الجموع وامتلأت بها شرفات القصر، بل حتى الطرقات امتلأت بالسبابلة كان الناس كانوا على موعد.

فهنا تبيّن لنا أن "علي" جاء بخبر لـــ"ابن زيدون" ولكنّه غير متأكد منه، لذا وظّف الظّن لترجيح قوله من جهة، و لتلطيف حدّة الخطاب اللّغويّ كدليل على التّأدب مع المرسل إليه من جهة أخرى.

---

(1) –john r. serle Mind language rand society philosophy in the real world new York basic books 1999 first ed 1 99 yet p .140

(2) – ينظر/ عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغويّة تداوليّة، ص: 396.

(3) – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: رحلة ابن زيدون ، ص: 111.

4/ أفعال الكلام في المسرحيّة: تجلّت الأفعال الكلاميّة في المسرحيّة في نوعين:

4-1/ **الأفعال الإنجازيّة**: لقد توزّعت على عموم النّص ، ندرج بعضا منها في الجدول التّالي:

المقطع	الصفحة	نوع الأفعال	أغراضها ومؤشراتها
علي: مولاي إن الحاجب ليس بالباب، هل أبحث عنه؟ **أبو الحزم:**انصرف ، انصرف أيها الشيطان. **ابن عبدوس:**كيف تركه يفلت... إليّ بهذا الحارس المجنون؟(يدخل الحارس الاشبيلي)(في غضب) كيف تركته يهرب أيها الغبي؟. **أبو لحزم:** تكلم لاتخف ياهذا، حقا لقد خدعنا في أبي الوليد. ولكن فات الأوان الآن. **ولادة:** دعنا من هذا ، لاشك أنّ الرسالة ستفحمه وتجعله يستحي من الخروج...	119 130 131 147	أفعـــالا حكميّة الأحكام	ففي هذا الشاهد ، نجد أنّ بعض القضايا ثبتت بناء على سلطة معترف بها رسميا، وهذا لما تمتلكه هذه الأخيرة من صلاحيات تنمّ عن مكانتها السّياديّة، معبّرا عنها بصيغتي: انصرف، إليّ بهذا الحارس، كيف تركته يهرب أيّها الغبيّ. - ففي هذا الشاهد الأفعال دالّة على التبرئة ومنها: لا تخف/دعنا .في صيّغ لاشك وانّها صادرة من طرف سلطة معترف بها.
حارس السجن:هات الشعر، هات وبعده أتدبر لك الأمر. **ابن زيدون:**إفعل ما وفقك الله إليه، إني استشعر منك كل خير. **حارس السجن:**لقد جاءك الفرج بحول الله، فإني لم أرض ولن أهدأ بأن يبيت ابن زيدون في غياهب السجن....	126 127	أفعال التمرس (قرارات)	تبيّن من خلال هذا المقطع ما للأطراف الخطابيّة من مكانة ، أكسبتها أفضليّة ممارسة الحقّ ، مع فرض واقع جديد ، وهذا من خلال مايلي: أتدبّر لك الأمر/ لن أرض / لن أهدأ.
ابن زيدون: إياك أن تتلهى أو أن تنشغل بالتفاهات كعادتك. **علي:** كن مطمئنا يامولاي، فإني أحسّ بهذا الذي كلّفتني بمراقبته. **علي:** اطمإني فإني سأعود مباشرة من القصر، مع السلامة..	108 157	أفعال التكلف (الوعديّة)	تظهر أفعال الوعد في: اطمئني/ سأعود/ كن مطمئنا حيث بواسطتها تأسّس لدى المتكلم إلزامية القيّام بعمل ما معترف به من قبل المخاطب .

علي: عفوك مولاي، ما كان يدور بخلدي انك ستقول شعرا في هذه الظروف التي لا يدري فيها الإنسان من الحي ومن الميّت؟ **ابن زيدون:** عفوك ياولاّدة لم أقصد إلى إثارتك ، ولكني كما تعلمين أحب قرطبة غير أن هذه الثعالب الخسيسة تجعلني في حيرة من أمري. **حارس السجن:** لا تجزعي يا سيّدتي فإنّ ما قدّر يكون ، وما وقع قد وقع وأجرك على الله.	112 149 158	أفعال السلوك (الإخبار يات	يعكس المقطع مجموعة من الصّيغ التعبيريّة مرتبطة بالسلوك الاجتماعي للمتكلّم ، محملة إيّاه اتخاذ الموقف المنصوص عليه في القول إزاء المخاطب وهذا ما تبيّنه صيغة: عفوك/ أجرك على الله. فهي ليست أفعالا وإنّما تحمل معنى الاعتذار ، والتّعزيّة.
علي: لقد فهمت كل شيء ، لقد كنت هناك عندما زحفت الجموع وامتلأت بها جموع القصر، بل حتى الطرقات امتلات بالسابلة كأنّ الناس كلّ النّاس كانوا على موعد. **أبو الحزم:** إن ابن جهور لا يسمح لمن يريد تخريب الدولة، لا بدّ أن أجد البيّنة ، ولا يكون مصيرك يابن زيدون إلا السجن ما دمت حيا. **علي:** إن رأيك يا مولاي في الحسّاد حق ، وإن استنتاجك صحيح ، وأظن أنه لا يوجد شيء يُصلح بينك وبين الملك إلا الفرار. **حارس السجن:** لقد جاءك الفرج بإذن الله، فإني لن أرضى، ولن أهدأ بأن يبيت ابن زيدون في غياهب السجن. **ولاّدة:** إيه، إيه ...كيف حلك يابن الوليد.....ولكن هيهات لن يكون مآله إلاّ الخزيّ والهوان مهما طال الزمن.	111 119 120 127 128	أفعال الإيضاح (العرض)	فقد دخلت هذه الأفعال في علاقة ما يقوله المتكلّم عند الحديث عن طريق الحجاج ، باستخدام الإثبات والتأكيد في توظيف أداة التوكيد، كأنّ وإنّ والنّفي في: لن أرضى ، لن أهدأ، لن أكون.

فالملاحظ على هذه الأفعال(الأفعال الإنجازيّة Actes Illocutionnaires)أنّه يقترن فيها المضمون بالأداء، أو هو "ما نقول به على سبيل التّحقيق الفعلي أثناء تأديتنا لعمليّة التمفصل اللّغوي، لإقامة العلاقة فيما بين المتكلّم والمتلقي، القائمة على قضيّة القبول أو الرّفض"[1]،وتنقسم الأفعال الإنجازيّة إلى قسمين أفعال لغويّة مباشرة و أفعال لغويّة غير مباشرة[2].

[1]- فرنسوا أرمينكو: المقاربة التداولية،تر/ سعيد علوش ،ص: 62.

[2]- ينظر/ جورج يول: التداولية، تر/ قصي العتابي، ص: 91.

أ- **الأفعال اللّغويّة المباشرة**: (تفهم مباشرة دون سند) ويكون الفعل مباشر إذا تطابق الفعل مع حكم نوع الجملة مع الاستثناء، فحين "يكون الأمر بسيطا ، يتلفظ المتكلّم بجملة ، ليقصد الدلالة بالضبط على ما يقوله حرفيا" [1] ومثال ذلك:

ابتعد عن جنبات القصر/ **أمر**.

ماذا تقول يا علي؟ /**استفهام**.

فالملاحظ على هذه القوالب التّعبيريّة أنّها مباشرة، يراد بها ظاهر القول ، فهي أفعال متواضع عليها تتداول أغلبها بمعانيها الأصليّة، أي مطابقة اللّفظ للمعنى وهي أربعة: فعل القول، فعل الإسناد، فعل التّأثير وفعل الإنشاء، ومثالها في هذه المسرحيّة كالتّالي[2]:

ولادة: أنظر إلى هذه الأبيات الّتي ظلمني فيها، من كان يعتقد حقا أنّنا سلوناه.

علي: أعذريه يا سيدتي ذلك من أثر البعاد لا من شعور الفؤاد

ولادة: نعم يا علي إنّ للغائب سبعين عذرا حتى ولو لم يكن ابن زيدون، أما هو فله سبعون ألف عذر[3].

فعل القول: وهو التلفظ بالكلّمات.

فعل الإسناد: وهو القصد المحقق هنا وهو الأخبار.

فعل التّأثير: التّأثير واضح في موقف علي حيث حاول تبرير ما قاله ابن زيدون ليهدئ ولادة.

فعل الإنشاء: يتحقّق الفعل الإنشائي في القصد المتضمّن في القول إن كان نصحا أو عرضا أوتقيما أو تحذيرا، والقصد المحقق هنا هو التّقيم.

ب- الأفعال غير المباشرة:

الفعل غير المباشر هو استخدام المتكلّم لأشكال قول مجازيّة بدل استخدام المعاني الحقيقيّة، ممّا يشكّل علاقة غير مباشرة بين البنية والوظيفة، ما من شأنه إجبار المتلقّي على الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى الّذي يسنده المتكلّم إلى قوله(الرمز، الصّورة)[4]، فدراسة أفعال الكلام في النّص الأدبيّ لا تكتفي

[1]- فرنسوا أرمينكو: المقاربة التداولية،تر/ سعيد علوش ، ص: 71.

[2] - الجيلالي دلاش :مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص: 25.

[3] - محمد الأخضر عبد القادر السائحي : ابن زيدون بين قرطبة واشبيلية، ص: 138.

[4] - عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية، ص: 54.

بالأفعال الكلاميّة الأولى، بل تتجاوز مستواها الأول إلى مستوى أعلى فهي ذات قيمة كلاميّة شاملة حيث نفهم الفعل الكلاميّ الجامع أو الغرض دون التّصريح به[1]، كما في المثال التّالي:

ترقب إذا جن الظلام زيارتـــي ***** فإنني رأيت الليل أكتم للسر

وبي منك ما لو كان بالبدر لم ينر ***** وبالليل لم يظلم والنجم لم يسر[2]

وفي مثل آخر يقول:

ابن زيدون: نلبس الدنيـــا ولكـــن *** متعـــة ذاك اللبـــاس

يا أبا حفص وما سواك *** فـــي فهـــم إيـــاس

من سنا رأيك لي فـــي *** غسق الخطب اقتباس

ووادي لـــك نـــص *** لم يخالفـــه قيـــاس

أنا حـــيران وللأمـــر *** وضوح والتباس[3]

فالكلام الّذي قالته "ولادة" يحمل دلالة الحب والعشق والاشتياق، حيث إنّها لم تصبر على فراقه وستذهب إليه في اللّيل حتى لا يراها أحد، فلم تصرّح بخطابها وفي هذا تأكيد على قدرة المتكلّم على إنجاز الفعل، وهو شرط تمهيديّ ، يتطلّب شرط المحتوى من حيث كونه فعلا مستقبليا سينجزه السّامع من هذا المنطلق نلاحظ الأثر الواضح في العناية بتأليف النّص وائتلاف عناصره، إذ أنّ الوضوح الفنّي وهو نتيجة من نتائج حسن السّبك، عامل رئيسي في حصول الفهم الّذي لا يتحقّق دون تجاوب المخاطب مع الخطاب الموجّه إليه.

وقد أكّد على هذا **سيرل** عند تناوله مفهوم الأفعال اللّغويّة غير المباشرة من خلال مثاله، "هل لديك الملح" حيث ظاهره هو استفهام لكن دلالته لا تشير البتّة إلى الاستفهام وإنّما إلى الطلب، فالمخاطب أراد من خلال هذا البناء اللّغويّ أن يبدي حاجته الماسّة إلى مادّة "الملح" فاستخدم هذا الشكل التّعبيريّ.

4-2/الأفعال التّقريريّة الوصفيّة: وهي التي لا يعدو فيها المخاطب بيان مجموع حقائق[4]، أو لنقل الخبرات الخارجيّة، من دون إبداء موقف صريح منها أحيانا، لذا فقـــد تردّدت البنيـــة الخطابيّة فعـــلا

---

[1] – الجيلالي دالاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص: 31.

[2]- محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الشاعر الزنجي وأخواتها ،ص:120.

[3] – المصدر نفسه، ص: 126.

[4]- ينظر/ خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، ص: 90، 91 .

بين الإثبات والنّفي سواء تعلّق الأمر بالإثبات في صورته الحقيقيّة وهو القلّة ومثالها في المسرحيّة كالتّالي:

أبو الحزم: إن ابن جهور لا يسمح لمن يريد تخريب الدولة لا بد أن أجد البينة ولا يكون مصيرك يا ابن زيدون إلا السجن ما دمت حيا[1].

حيث قام بإثبات حقيقة أنّه لا يسمح لمن يريد تخريب الدّولة، ومن تجرّأ على ذلك فإنّ مصيره سيكون السّجن وهذا ما حدث لـــ"ابن زيدون"، أو كان في صورة يطغى عليها المجاز وهي الكثرة الكثيرة نحو قول ابن زيدون:

أقرطبة العزاء هل فيك مطمع؟

وهل كبد حرى لبينك تنقع؟

وهل لليالك الحميدة مرجع؟

إذا الحسن مرأى —فيك– واللهو مسمع.

وإذا كتف الدنيا —لديك– موطّأ.[2]

فالملاحظ على المقطع أنّ المرسل يستخدم الضمنيّ L'implicite وهو هنا يظهر في تشبيه قرطبة بالمرأة المغريّة الحسناء، حيث يتمنى أن ترجع كسالف عهدها، فأدّت بذلك الجمل الوظيفة التّواصليّة الّتي تؤديها العبارة والمركبات الاسميّة[3]، والحال نفسه نجده في قول ابن زيدون:

بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا **** شوق إليكم ولا جفت مآقينا

نكاد حين تناجيكم ضمائرنا **** يقضي علينا الأسى لولا تأسينا

حالت لفقدكم أيامنا فغدت **** سودا وكانت بكم بيضا لياليناً[4]

فمن خلال المقطع نجد "ابن خلدون" يصرّح لمحبوبته ما حلّ به بعد فراق أحبابه، حيث أصبحت أيامّه سوداء بعدما كانت بيضاء معبّرا عن شوقه الكبير لمن فارقهم، مؤكّدا أهميّة إظهار الودّ لهم، ومعلوم

---

[1] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الشاعر الزنجي وأخواتها ، ص: 119.

[2] – المصدر نفسه، ص:128.

[3] – نواري سعودي أبو زيد: في تداوله الخطاب المسرحيّ، ص: 77.

[4] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الشاعر الزنجي وأخواتها، ص: 151.

أنّ بطلا المسرحيّة يراعيان وضعيّة التّلفّظ Situation dénonciation الّتي تتضمّن المخاطبين والسّياق إذ أنّ كلا منهما خبر الآخر، لذا نجد الكاتب قد أولى اهتماما كبيرا في تراكيبه لصراع العواطف بين شخصيّات المسرحيّة، مع التّأكيد على المرئيّ Le visible مقابل الفكر فيه Le pensé .

فهذه التّراكيب تقريريّة ولكن في صورة ايجابيّة بحيث تطرح العلاقة فيما بين التّركيب وصدقيّته المنطقيّة نوعا من التّعارض ويبدو بينهما نوع من اللاتجانس؛ إذ لا نسبة محققة في صورة ارتباط ممّا يدل عليه لذلك تتدخّل قوانين المجاز Métaphore لترأب هذا الصّراع فيما بين الطرفين الباديين على طرفي نقيض، بأن تحاول المواءمة بينهما وهو أمر مجسّد، و مدرك بالعقول ممّا يحتّم في عمليّة تصحيح العلاقة بين الفعل وفاعله، أن تعالج مقوماته بالفعل بما يتماشى مع دلالة الكلمات الإيحائيّة، وهي تطرح إشكالا بالنسبة للمتلقّي العادي لارتباط كلّ ذلك ببعد تداوليّ خارجيّ هو سياق الموقف.[1]

وعليه فإنّ التّواصل في المسرح يستوجب توظيف مجموعة من الحواس إضافة إلى الجسد، عبر إجراءات منهجيّة وتقنيّات محدّدة تستلزم مهارات معيّنة على مستوى الأداء نذكر منها:

الاستماع: L'coute : يتحقّق هذا العنصر في العمل المسرحيّ بحسب الرّغبة أو الفائدة أو من أجل العلاقة الإنسانيّة، ومن أجل ضمان ممارسة هذا الصّنف الجماليّ لدى المتلقّين، على المؤدّي العمل على إثارة الرّغبة، وتحديد الأهداف في مقدّمة العرض لجلب الانتباه من خلال تقنيّات منها:

- توظيف التّقنيّات السّمعيّة والبصريّة.
- إعادة الصيّاغة من أجل تحفيز المتلقّين على مستوى الاستماع وتدارك ما فاتهم.
- تقديم المعطيات في شكل بيانات وخطاطات وأرقام.
- تنويع النّبرة والنّظرة والحركة.
- التّنقل بين المشاركين عوض التّثبت في مكان قار، وهو ما يبرز في مسرح العلبة الإيطاليّة Théâtre à l'italienne .

تغيير الصّوت: Modulation: أكّدت تجارب التّنشيط على أهميّة تغيير الصّوت، في جلب انتباه المتلقّين من أجل مشاركة فعّالة تحقق أهدافها المرجوّة، تجنّبا لصوت غير مسموع أو منفّر أو على

[1] – نواري سعودي أوزيد: في تداوله الخطاب المسرحيّ، ص: 78.

وتيرة واحدة لأنّ ذلك يخلق الملل[1]، ويتمثّل تغيير الصّوت في تنويع نبرته لدفع المستمعين إلى تتبّع الحركة المتطوّرة للأفكار والمشاعر، وضبط متغيّراته يساهم في تحقيق فعاليّة:

- **متغيّرات قوّة الصّوت** Variations dev volume: فزيّادته في الحوار تؤدي إلى إثارة الانتباه والحماسة أمّا تخفيضه فغاية ذلك التّعبير عن الهواجس المسيطرة على النّفس ، فيظهر الخوف والقلق ،"ففي مسارح كثيرة في العالم يلجأ كثير من المؤلفين إلى تعديلات تخص الحوار اعتمادا على هذه الحقائق"[2].
- **متغيّرات طريقة النّطق** Variations de Débit: تأخذ هذه الاستيراتيجيّة الجماليّة منحيين أحدهما يكون بطريقة سريعة، وهذا عند سرد معلومات وأخبار أقلّ أهميّة أو معروفة أو واضحة والأخرى بطريقة بطيئة، وذلك عند سرد حجج ومعلومات حاسمة، ذات أهميّة[3]، كما يمكن التّوقف قليلا Pause من أجل إشعار المخاطب بأنّ كلاما هاما سيذكر بعد قليل.
- **متغيّرات نبرة الصّوت** Variations de Ton: وتكون بطريقتين، نبرة حادّة وهذا عند الفرح والحماسة، ونبرة منخفضة عند الحزن والقلق.
- **النّظرة والحركات** Le regarde et Le gestes : تكون هذه الاسيتراتيجيّة وفق تقنيّات جماليّة ذات أبعاد مختلفة فالنّظرة تكون بـــ:

- توزيع النّظر على الجميع.
- توزيع النّظر على جميع الزّوايا والاتّجاهات.
- تجنّب تركيز النّظر على أشخاص محدّدين.

أمّا الحركات فتكون وفق الاستيراتيجيّة التّاليّة:

- تحرير الأطراف وبخاصّة اليدين.
- التّموقع في الفضاء والتّنقل بين المشاركين.
- تغيير ملامح الوجه بحسب الوضعيّات.
- تغيير الوقفة أو الجلسة بحسب الوضعيّات ونوعيّة العروض.

---

[1]- ينظر/ جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ص:192/193..

[2]- أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر، الصورة الإبداعية، ص: 223.

[3]- ينظر/ أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر، الصورة الإبداعيّة، ص: 97.

الاستراحات: هي استراتيجية جماليّة بموجبها يخفف الممثّل الضّغط على نفسه، ممّا يجعله يسترح قليلا بعد الجهد المبذول في الدّور المقدّم، إلاّ أنّ هذه الاستراحة تكون قصيرة جدا، تلتقط من خلالها الممثّل أنفاسه ثمّ يواصل أداء دوره[1]، وهذه الاستراتيجية الأدائيّة تكون بالتّناوب بين أعضاء الفريق متّخذة عدّة أشكال أهمها:

- استراحة من أجل الانتقال من فكرة إلى أخرى في العرض.Pauses pour ponctuer .
- استراحة من أجل الانتقال من محور إلى آخر Pauses de Transition .
- استراحة للتّركيز على فكرة أو لترك الفرصة للتّفكير والاستيعاب Pauses pour accenture .
- استراحة تفرضها الظروف في حالات التّشويش والإزعاج الحادين. Pauses exigées par les circonstances.

فالعرض المسرحيّ واحد من حيث صورته السّمعيّة والمرئيّة، أي من حيث كونه كلمات مسموعة وفضاء مرئيّ، أمّا من حيث المعنى فإنّه يختلف بحسب وعي المتلقّين، وكل تأويل للعرض هو مستوى من المستويات الدّلاليّة المتعدّدة تأخذ طبيعة الرّؤيّة الإخراجيّة ومهارة الأداء التّمثيليّ وفعل العناصر التّقنيّة دورا جوهريا في تأسيسه، ولا يعني ذلك أنّه لا هويّة للعرض، بل إنّ هويّته ليست مجرّد تكرار أو تطابق ، فذات الشّيء ووحدته لا معنى لهما إلاّ بتجلّيهما من خلال التّعدد والاختلاف[2]، وهكذا فالعرض ليس واحدا إلباّ قبل عرضه على الجمهور، فإذا عُرض فإنّه سيُكتسب صبغة التّعدديّة ، فالعرض المسرحيّ نتاج محدّد لوعي المخرج يضع فيه المعاني ويبثّه بل إنّه مجموع دلالات تقع في مستويات عدّة، ينتجها المتلقّي ويمنحها واقعا حيا.

[1]- ينظر/جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ص: 370/369.

[2]- ينظر/ أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر، الصورة الإبداعيّة، ص: 47، 48.

ثالثا: الاستراتيجية التّوجيهيّة قراءة في مسرحيّة ابن زيدون:

1/تعريف الاستراتيجيّة التّوجيهيّة.

أ/التّوجيه لغة:ورد في كتاب لسان العرب لابن منظور:"الجهة والوجهة جميعا :الموضوع الّذي تتوجه إليه وتقصده وضل وجهة أمره أي قصده.واتجهت إليك أتجه أي توجهت لأن أصل التاء فيها واو.ووجه إليه كذا: أرسله، ووجهته في حاجة ووجهت وجهي لله وتوجهت نحوك وإليك ويقال في التحضيض: وجه الحجر وجهة ماله وجهة ووجه ماله، وإنّما رفع لأن عن كلّ حجر يركى به فله وجه ويقال: خرج القوم فوجهوا الناس الطريق توجيها إذا وطئوه وسلكوه حتى استبان أثر الطريق لمن سلكه وأجهت لك السبيل أي استبانت"[1].

وورد في المنجد في اللّغة والأعلام في باب (وَجَهَ): وَجَهَ يَجِهُ وِجَاهَةً: صار وجيها، وَجَّهَ الشيء: أداره إلى جهة ما، ووجَهَ القومُ الطريقَ: سلكوه وصيّروا أثرَهُ بيّنًا، ووَجَّه المطرُ الأرض : قشّر وجهها وأثّر فيها، صيّرها وجها واحدا.

ووجَّهَ البيتَ: جعل وجهه نحو القبلة، ووجَّههُ نحو فلان: أرسله إليه، ووجّهت الريحُ الحصى: ساقته[2]

ب/التّوجيه اصطلاحا: الخطاب ذو الاستراتيجيّة التّوجيهيّة يعدّ ضبطا وتدخلا، ولو بدرجات متفاوتة، على المرسل إليه وتوجيهه لفعل مستقبليّ معيّن؛ وهذا هو سبب تجاوز المرسل لتهذيب الخطاب ومن خلال استعمال بعض الأساليب والأدوات اللّغويّة الّتي لا تتضمّن بطبيعتها ذلك، فتهذيب الخطاب يأتي لديه في المقام التّالي، في حين تتقدّمه مرتبة تبليغ المحتوى وهذا عكس ما تدعو إليه النّظريّات الّتي تناولت التّأدب.

لا يعدّ التّوجيه فعلا لغويّا فحسب، لكنّه يعدّ وظيفة من وظائف اللّغة الّتي تعنى بالعلاقات الشّخصيّة حسب تصنيف **هاليدي**، فاللّغة تعبّر عن سلوك المرسل وتأثيره في توجهات المرسل إليه وسلوكه وهو التّصنيف نفسه عند **جاكسون**Jacobson ؛ بحيث يسمي وظيفة التّوجيه بالوظيفة الايعازيّة أو النّدائيّة إذ

[1] – ابن منظور: لسان العرب، ، مادة (وَجَهَ)، ص: 217-218.

[2]– المنجد في اللغة والأعلام، مادة، (وَجَهَ)،ص: 889.

يمكننا أن نتحدّث لنجعل شخص آخر يتصرّف كما في حالة الأمر والنّصيحة أو الرّجاء أو الرفض أو المنع...إلخ، وهذه المقاصد هي ما يبتغي المرسل انجازها عند إنتاجه خطابه[1].

وتتّسم هذه الاستراتيجيّة بالوضوح في التّعبير عن قصد المرسل، وإبعاد اللّبس عن المرسل إليه، الّذي يفعّل مضمون التّوجيه المقصود، ممّا يساهم في تحقيق هدف المرسل بنوعيه الكلّي والنّفعيّ، لذا فمن" مميزات التّوجيه الصّريح أنّه لا يستلزم أكثر من قصد للخطاب، وبالتّالي فإنّه لا يدع للمرسل إليه فرصة للتّأويل أو التملص من مضمونه"[(2)].

وإلى جانب هذه الاستراتيجية المباشرة، فإنّه يمكن أن يوجه المرسل إليه باستراتيجيّة غير مباشرة بآليات وأدوات لغويّة متعدّدة، لكننا سنقتصر هنا على الآليات والأدوات المباشرة، بحيث اتخذنا مسرحيّة "ابن خلدون" لـــ"محمد الأخضر عبد القادر السائحي" نموذجا مع كلّ خطاب من الخطابات الّتي تخضع لهذه الاستراتيجيّة من أسلوب الأمر والنّهي والتّحذير والإغراء والّتعريض والتّحضيض، وذلك بمعونة السيّاق، واستثمار المعرفة الموجودة في المسرحيّة.

2/ مسوّغات الاستراتيجيّة التّوجيهيّة: للاستراتيجية التّوجيهيّة عديد المسوّغات نذكر منها:

- عدم التّشابه في عدد من السّمات، مثل السّمة المعرفيّة.

- عدم وجود تكرار في الاتصال بين طرفي الخطاب، إذ تنحصر اللقاءات في الرّسمية الّتي يؤطرها جو العمل، وبذلك فليس هناك عمق في المعرفة الشخصيّة.

- الشّعور بالتّفاوت في مستوى التّفكير بين طرفي الخطاب، ممّا يؤثّر في فهم كلّ منهما الآخر.

- رغبة المرسل في الاستعلاء بمنزلته الذّاتيّة، وقد يتّضح هذا في خطاب المظلوم الّذي يطلب من صاحب السّلطة منحه حقوقه .

- حصول تحد واضح لتعليمات المرسل، للأنظمة والتّعليمات العامّة، و الإساءة إليها رغم سلطتها.

- تصحيح العلاقة بين طرفي الخطاب غير المتكافئين في المرتبة وإعادتها إلى سيرورتها الأولى.

[1]- ينظر/ عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 324.

[(2)] – المرجع نفسه، ص: 327.

– إصرار المرسل على تنفيذ قصده عند إنجاز الفعل وعلى حصول أقصى مقتضى خطابه، والتّأكيد على أنّه لا يتوانى عن تعقب خطابه والتّمسّك بمدلوله، فمدلوله الحرفيّ هو الفيصل عند اللّبس في ذهن المرسل إليه، وبالتّالي فإنّ استعمال تلك الاستراتيجية يعدّ احترازا من سوء الفهم .

3/ آليات الاستراتيجيّة التّوجيهيّة في مسرحيّة ابن خلدون.

المسرحيّة دراما تاريخيّة تعكس حقيقة الشّعب الّذي يرفض كلّ أشكال الحكم، تدور أحداثها في فترة ما بين سنة 748هـ– 785هـ، في فترة محدّدة من حياة المؤرخ "ابن خلدون" المليئة بالاضطراب ورغبته الشّديدة في تحصيل العلم وتدريسه للنّاس، فعاش رحّالة بين القيروان وبجاية، ومسيلة، وتلمسان فكان في كلّ مرّة سفيرا للملوك ، ولأنّها شغلته عن العلم فقد قرّر التّخلي فعلا عن السّياسة والاعتكاف للعلم، و بعد قبول "أبي حمو" الاعتذار أقام "ابن خلدون" في قلعة بني سلامة، ثلاثة سنوات وهو يتأمل ويقارن الأحداث ليصل إلى ما كان يبحث عنه منذ أربعين سنة وهو إنشاء علم العمران ونواة علم الاجتماع، في كتاب عنونه" بكتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من السلطان الأكبر".

وقد اختار المؤلّف آليات مناسبة لمقام القول من أجل إيصال مقاصده عبر الخطاب، بداية من اللّغة الّتي سخّرها في الكتابة وأسلوب الطرح المعرفي لأفكاره فهي لغة تساهم في "تحقيق التفاعل بين طرفي الخطاب بما يناسب السياق بمجمله"[1]، من أجل إفهام المتلقّي وتحقيق الغرض ، وذلك ما نلمسه من العرض التّدريجي للمسرحيّة عبر فصولها، بحيث سلك سبيل الإقناع للوصول إلى ترسيخ الحجّة لدى المرسل إليه، ونقله من المجال الذّهني إلى التّجسيد الممارساتيّ بالقول والفعل.

فإذا كان ملمح التّضامن في الخطاب يتأسّس وفق التّأدّب والتّخلّق، لوجود علاقة حسنة بين الطّرفين أو محاولة تأسيسها، فإنّ ثمّة خطابات تتزاح عن هذه الآلية نحو آليات أخرى، ومنها تلك الّتي تحتاج على أولويّة التّوجيه على التّأدب، بحسب سياق الخطاب " فاستعمال اللغة لا يقتصر على البعد التواصلي– الوصفي– أو على التّمثيل أو التبرير بالحجج ولكنه استعمال تفاعلي – مدفوع بالرغبة في تحقيق السلطة والسيطرة في المجتمع"[2]، فتوجه النّاس إلى المسرح غايته " أن يستحوذ عليهم، أن يسحرهم، وأن يثير فيهم القلق، وأن يسمو بهم، وأن يستهويهم، وأن يحرّرهم، وأن يساعدهم على النّسيان، وأن ينقذهم

---

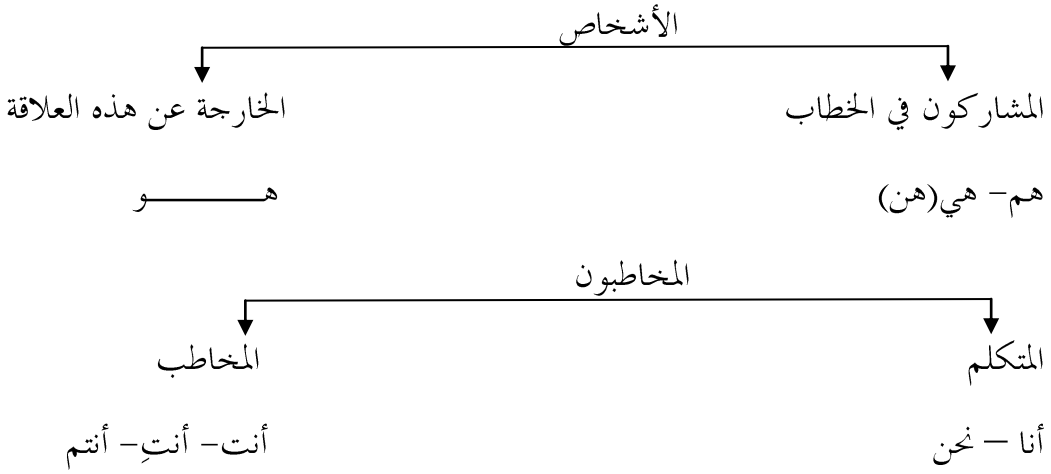
[1] – المرجع السابق، ص: 180.

[2] – ريبول: وظائف اللغة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب ،ط2 ، 1988، ص: 54.

وأن يثيرهم، وأن يحملهم إلى أزمنة أخرى، وأن يمنحهم الأوهام...إن الفن يكف عن كونه فنا متى ما توقف عن فعل ذلك"[1]، ممّا يقتضي من المرسل بتوجيه المرسل إليه عبر اللّغة الّتي يستعين بها، نحو فعل مستقبليّ معيّن.

وبناء عليه فقد تحدّدت أبعاد المسرحيّة في ترجمة فترة من فترات حياة ابن خلدون، المليئة بالاضطرابات، في فترة شهدت تصعيدا على جميع الأصعدة[2]، هذا فيما يخص المقصديّة الأولى.

أمّا المقصديّة الثانيّة فتكمن في التّعبير والالتزام في الأدب بنقل أفكار الكاتب للمتلقّي، ليمكّنه من إعادة بناء الخطاب انطلاقا من تعدّي المشروع الواقعي للكتابة، على اعتبار أنّ" استعمال ضمير الشخص، هو أدق مؤشّر ومعبّر عن الرّتبة الاجتماعية والسياسية والتداولية، وطبيعتها مقارنة بالمتكلم والضّمير في حد ذاته يعتبر شكلا فارغا ، ويقترن استخدامه بعلاقة المتكلم المرجعية بالسّياق الذي يجري فيه الكلام ، وبمعنى أخر لا نفهم ولا نتصوّر معنى الضمير إلا في استخدامه المرجعي، أي في سياق الاستعمال"[3]، لذا فقد كثّف الكاتب الأحداث في خمسة عشر مشهدا، إيحاء منه بحقيقة الشّعب الذي يرفض كلّ أشكال الحكم التي لا توفر له الحريّة، إنّها جماهير صعبة لا ترضى إلاّ بما تريد، ومن إرادتها انبثقت عبقريّة ابن خلدون، والتّرسيمة التّاليّة فيها توضيح لعلاقة التّخاطب في النّص:



فخطاب البطل في المسرحيّة، يعدّ خطابا نموذجيّا في مسألة هامّة من قواعد التّعامل في هذا المقام وفي وضعيّة المخاطبة، بين من هو أشدّ حرصا من المخاطب، ومن هو أعلى مرتبة والتي يلتزم فيها المخاطب

(1) – برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي،تر/ جميل نصيف، مجلة عالم المعرفة،ص: 123

(2) – ينظر/ محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الشاعر الزنجي وأخواتها، ص: 161.

(3) – كاميلية وتيكي: بين سلطة الخطاب وقصدية الكتابة،مقاربة تداولية، دار قرطبة،ط1، 2004، ص: 146.

بالمواجهة بضمير المخاطب للجميع، ممّا جعل التّفاعل يشتدّ بين شخصيّات المسرحيّة، فتداخلت الأحداث وبرزت لحظات تصادميّة فيما بينها أضفت على الموضوع حركيّة وانفعالا كبيرين.

إلى جانب ذلك فالمؤلّف وظّف في نصّه اللّغة الحجاجيّة وذلك بغية التّأثير في أفكار ومعتقدات المستمع فهو يعمل على إقناعه، على اعتبار أنّه وسيلة إخباريّة غايتها التّأثير على الغير[1]، فلإعطاء الخطاب سلطة وإضفاء المشروعيّة عليه، فإنّه يتضمّن الضّمائر التي تحيل على المرسل وما يتمتّع به من سلطة كإحالته على ذاته الاجتماعيّة أو الوظيفيّة مثل:

ماريا: إذا لم تأت سوف أضع رأس طبيبك في الفرن[2].

فالفعل المنجز هو فعل تهديد، القصد منه هو توجه أفعال المرؤوسين، لذا فتوفر السّلطة لدى المرسل شرط أساس عند توظيف آليات الاستراتيجية التّوجيه، هذا ويظهر الحجاج كذلك في المقطع التّالي:

الأعرابي: أما بلغك نبأ صديقك ابن خلدون.

ابن مزني: أي نبأ أيها الأعرابي؟ أي كذبة رأيتها في منامك البارحة؟

الأعرابي: إنه الحق أيها الأمير، إنه الحق، جئت الساعة من حي يعقوب بن علي[3].

فالأعرابي هنا يريد إخبار ابن مزني عن أحوال ابن خلدون، لكن ابن مزني لم يصدق الأعرابي على أنّه استطاع أن يأتي بأخبار صديقه "ابن خلدون" لكنّ الأعرابي أثبت ذلك بحجة أنّه كان في حي بن يعقوب منذ ساعة، فكان ذلك دليل على صدق خبره وبه استطاع إقناع ابن مزني بصحة خبره.

وإلى جانب ذلك فقد وظّف الاقتباس في بعض المواقف من المسرحيّة بغية إقناع المتلقّي، ولغرض حجاجي كان له أثر على تقوية الخطاب وتثبيت الحقائق التّاريخيّة.

4/ أفعال الكلام في المسرحيّة:

4-1/ الأفعال الإنجازيّة:

يدخل فعل التّوجيه ضمن واحد من أنواع الأفعال اللّغويّة الّتي صاغها جون سيرل john Serrle، وقد سمّاها بالأفعال التّوجيهيّة، وتتحدّد بأنّها "كلّ المحاولات الخطابيّة الّتي يقوم بها المرسل بدرجات

---

[1] – ينظر/ عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية ، ص: 121 .

[2] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الشاعر الزنجي وأخواتها، ص: 180.

[3] – المصدر نفسه، ص: 197.

مختلفة للتّأثير في المرسل إليه ليقوم بعمل معين في المستقبل"[1]، وتتعدّد الأفعال الّتي تدخل في صنف الإنجاز والتّوجيه، ومنها: الأوامر والطلبات والاقتراحات والنّصائح ولكي يحقّق المرسل فعل التّوجيه في الخطاب فإنّه يستعين بأدوات أخرى وآليات مختلفة منها أساليب الأمر، النّهي، التّحذير، والإغراء ..إلخ وذلك بالاستناد إلى دور السيّاق يستثمر فيه معرفته، ومعرفة المرسل.

وتظهر دواعي إنشاء فعل التّوجيه في خطاب مسرحيّة ابن خلدون من قبل المؤلّف، أنّها مرتبطة بطلب فعل في المستقبل من خلال ما يلي:

أ- **الأفعال الأمريّة**: لّما كان الأمر هو:"طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء، مع الإلزام"[2]، ولأنّه يعدّ من أكثر الأساليب الّتي يستعملها المرسل في الاستراتيجيّة التّوجيهيّة، وجدنا أنّ معظم الحوار في هذه المسرحيّة استند عليه ومن ذلك:

ابن مرزوق: ما بك يا هذا؟ من أذن لك بالدخول؟

الرجل: أنظر، أنظر من النافذة، إنها الجموع الهائجة إنها الثورة، لقد وصل نبأ واقعة القيروان[3].

فقد وظّف المؤلّف أسلوب الأمر في خطابه في فعل كلاميّ صريح هو (أنظر) حيث يوجه للمرسل إليه أو لمخاطبه قصد التّمعن في ما أتى به من نبأ واقعة القيروان وكذا النّظر من النّافذة إلى الجموع الثّائرة؛ فقد وظّف هذا الأسلوب ليخرج به عن دلالة الأمر إلى قصد أعمال الذّهن عند المرسل إليه وتقرير الحكم له فيما يخص الأمر، ويحدث التّأثير في المرسل إليه وبالتّالي انجاز فعل معيّن في مرحلة تاليّة وهذا ما نلمسه في الحوار الّذي دار بين أم أبي عنان والجارية:

أم أبي عنان: أرسلي أحد الغلامين للاتصال بالشيخ ابن المرزوق، فإن مواصلة سفرنا إلى تونس معه

الجارية: أمر مولاتي.

أم ابن عنان: بلغي الأمر وعودي إلي حالا، إنني لا أريد البقاء وحيدة هذا اليوم...

الجارية: أمر مولاتي[4].

---

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 336.

[2] – السيد أحمد الهاشمي: جواهر للبلاغة، ص: 56.

[3] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي:الشاعر الزنجي و أخواتها، ص: 174.

[4] – المصدر نفسه : ص: 176.

ففي هذا المقطع نجد أنّ "أم أبي عنان" تحاول التّأثير على "الجارية" من أجل انجاز فعل الأمر الّذي طلبت منها تنفيذه حيث "تقوم وجهة الانجاز في الأوامر على محاولة المتكلّم التأثير على الخاطب لفعل شيء ما (باللين أو العنف)"[1]، هذا وتساهم العلاقة بين طرفي الخطاب إلى حدّ ما في الكشف عن مقصديّة الخطاب، ومعرفة إذا ما كان توجيها أو غير ذلك، فإذا صدر فعل الأمر ممّن هو أعلى مرتبة من المأمور استنتج وجوب الفعل ،"فالتّوجيه يرتبط بسلطة المرسل والّتي قد تكون مكسبا في حقل من الحقول الاجتماعيّة أو الوظيفة وغيره، وقد تكون موجودة قبل التّلفظ بالخطاب وتتبلور بالانتماء إلى درجات متفاوتة في سلّم العلاقات العموميّة بين طرفي الخطاب"[2]، وهذا ما نلاحظه في خطابات "أم أبي عنان" ومحضنة السّلطان "أبي الحسن" كونهما تملكان السّلطة، ويظهر ذلك في:

أم أبي عنان: هل نفذت ما قلته لك؟

الجارية: غلامان بالباب.

أم عنان: ماذا أفعل بهما؟

الجارية: أحدها من تلمسان.

أم أبي عنان: أدخليه...بسرعة...هذه رسالة من ولدي.

الجارية: والآخر يقول أن المدينة في هرج، وأن الجماهير ثائرة على عامل السّلطان.

أم أبي عنان: أدخليهما وأذهبي إلى حيث أمرتك.

الجارية: أمر مولاتي[3].

إنّ سلطة "أم أبي عنان" ساهمت في توجيه الجاريّة إلى القيام بالفعل الّذي أمرتها إنجازه، وعليه فإنّ إنشاء التّوجيه يقوم أحيانا على مرتبة المرسل لأنّها هي الّتي تحوّل دلالة الصّياغة من الأمر إلى غير ذلك.

من خلال هذه الأمثلة نلاحظ أنّ معظم أفعال الأمر، المتداولة بين طرفي الخطاب الّتي وظفها المؤلّف في مسرحيّته خضعت إلى صيغة فعل الأمر الأصليّة (إفعل)، وكانت غايته توجيه المرسل إليه إلى انجاز الفعل الّذي طُلب منه انجازه.

---

[1] – حافظ اسماعيلي علوي: التداوليات علم استعمال اللّغة، ص: 155.

[2] – عبد الهادي بن ظافر الشهر:استراتيجيات الخطاب، ص: 342.

[3] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: ابن خلدون، ص: 177.

ب- الإستفهام: من بين الصّيغ الّتي وظّفها المؤلّف أسلوب الاستفهام * كآلية لبلوغ القصد من الخطاب، فهو "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل وذلك بأداة من إحدى أدواته الآتية وهي:الهمزة،هل، متى، أيان، كيف، أين، أنى، كم وأي"[1]، ويقول سيبويه في باب الاستفهام:"وإنما فعلوا ذلك بالاستفهام لأنه كالأمر في أنه غير واجب وأنه يريد به من المخاطب أمرا لم يستقر عنده السائل"[2].

ولقد وظّف المؤلّف في مسرحيّة "ابن خلدون" ثنائيّة السّؤال والجواب في معظم حوارات الشّخصيّات، للوصول إلى اتفاق بين المتخاطبين، الّذي يفترض وجود تعارف متبادل بين أطرافه ووجود نوع من التّقارب في وجهات النّظر، وهذا ما توخّاه المؤلّف في مسرحيّته، إذ بنى حجيّته بتساؤلات كان لها أثرا على مجريات الأحداث داخل المسرحيّة، ومن ذلك ما يظهر في الأمثلة التّالية أين وظف الاستفهام لينجز به فعلا كلاميّا معينا:

يقول **ابن خلدون**: ماذا وراءك أيها الحارس.

الحارس: وصلت سفارة من لدن أمير تلمسان.

ابن خلدون: خيرا إن شاء الله ؟أتأذن لهم أيها الأمير؟[3]

فمن الملاحظ أنّه وظّف الاستفهام لا لينتظر إجابة من المستفَهم، وإنّما لحصول التّوجيه في مخاطبته قصد معرفة ما أتي به من أخبار، وفي مقطع آخر نلاحظ أنّ توظيف المؤلّف للاستفهام كان على سبيل السّؤال الّذي لا يترك للمرسل إليه حريّة اختيار الجواب، فالجواب منحصر في خيار واحد وهو الإجابة بنعم ويظهر ذلك جليا في الحوار الّذي جرى بين "أم أبي عنان" و"ابن مرزوق":

أم ابن عنان: هل بلغتك الأنباء؟

ابن مرزوق: نعم يا مولاتي.

أم أبي عنان: إذن أنت معنا

---

* الاستفهام من الآليات اللغوية التوجيهية التي توجه المرسل إليه نحو محتواها للإجابة عليه ونظرا لقيمته في الخطاب فإنه يعد من أهم الأدوات اللغوية لاستراتيجية التوجيه.

[1] – السيد أحمد الهاشمي :جواهر البلاغة، ص: 62.

[2] – سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان ابن قنبر: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج1، الكتاب، القاهرة، مصر، دط، ص: 99.

[3] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: ابن خلدون، ص: 193.

ابن مرزوق: نعم يا مولاتي[1].

وتواصل" أم أبي عنان" طرح الأسئلة ويظهر ذلك في:

أم أبي عنان: وماذا عنك أنت؟

القسنطيني: لقد جئت لأخبرك بما حدث في قسنطينة بعد أن سمع الناس بواقعة القيروان.

أم أبي عنان: ماذا حدث؟

القسنطيني: لقد هاجم أعراب جيش مولانا السّلطان وهزموه.

أم أبي عنان: ماذا تعيد؟ ماذا تعيد؟ هل أصيب أبو الحسن بشر؟

القسنطيني: لقد نجا، ولكن الأمر هنا في قسنطينة يا مولاتي.

أم أبي عنان: ما بها قسنطينة؟

القسنطيني: لقد ثار الناس وهاجموا عامل السّلطان[2].

طرحت "أم أبي عنان" جملة من الأسئلة قصد معرفة مصير السّلطان، ومن خلالها يتّضح لها أنّ السّلطان "حسن" نجا، لكنّ النّاس هاجموا عامله في "قسنطينة"، ومن خلال الأمثلة الّتي سبق ذكرها نلاحظ أنّ الاستفهام الوظّف هو الّذي سمح بإنتاج قراءة مسرحيّة لغويّة للنّص لا قراءة أدبيّة فقط، وعليه فالاستفهام في المسرحيّة كان له دور هام في تحقيق استمراريّة سرد أحداثها، بطابع فنّي مسرحيّ متداول بين شخصياتها، مضيفا للنّص تفاعليّة بين أطرافه.

ج- النّهـــــي: يعدّ النّهي من الآليات التّوجيهيّة الموظّفة في المسرحيّة بحيث "أنّ العبارات الإنجازيّة أو الأدائيّة هي الّتي تحض على فعل أو تنهى عنه"[3]، وقد استعمل المؤلّف النّهي لتوجيه المخاطب على اعتبار أنّه " طلب الكفّ عن عمل على وجه استعلاء، ويكون بإيراد الفعل المضارع مسبوقا بـــ (لا) الناهية الجازمة"[4]، وفي المسرحيّة استخدم المؤلّف الحرف (لا) الّذي يسبق الفعل في عدّة مواضع نذكر منها الحوار الّذي دار بين ابن صخر والذوادي، إذ يقول:

---

[1] – المصدر السابق، ص: 179.

[2] – المصدر نفسه، ص: 178/177.

[3] – خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، ص: 90.

[4] – عاطف فضل محمد: البلاغة العربيّة، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1 ،2011م، ص: 182.

ابن صخر: إن التحالف مع ابن خلدون لا يمكن أن يكون في صالحنا أبدا.

الذوادي:إنه رجل خطير يستطيع أن يتغلب علينا ويفتت جموعنا بالحيلة وما عرف عنه من الذكاء والعلم.

ابن صخر: هذا هو الرأي أيها الشيخ، لا تتحالف مع صاحب بجاية مادام معه ابن خلدون.

هنا وجّه "ابن صخر" خطابا لشيوخ قبائل "ذواودة" فحواه عدم التّحالف مع صاحب "بجاية" خوفا من "ابن خلدون" لما يتميّز به من ذكاء؛ ومن جهة أخرى كانت مقصديّة الخطاب مصلحة مشتركة تعود عليهم، وعليه فإنّ استعمال النّهي كان من باب النّصح والإرشاد ومن ذلك ما يلي :

المثـــــال	الغرض	الصفحة
لا تنس الموعد هذا المساء إني أنتظرك	التّذكير	180
لا تسأل الأطلال إن لم تروها عبرات عينك واكفا ممتاحا	النّصح والإرشاد	212
...ولا يدل على مكاني إلاّ الّذين يريدون مشاهدتي	التنبيه	216

د/- العـــــرض: يعدّ أسلوب العرض من آليات التّوجيه الأكثر تلطّفا فهو " الطلب بلين ورفق وأداته (ألا)"[1]، وفي المسرحيّة وظّف المؤلّف هذا الأسلوب في موضع واحد، لّما عرض الصّديق على الجموع المكوث، لكن "ابن صخر" رفض ذلك:

الصديق: ألا تمكثون معنا.

ابن صخر: لابد من المسير قبل أن يفلت الأمر[2].

إنّ المتأمّل للمقطع التّوافق التّام الموجود بين أطراف الحوار، فكل من الصديق و"ابن صخر"يفهمان بعضهما البعض فـــ"الصديق" طلب من "ابن حجر" المكوث معهم لتأديّة واجب الكرم، غير أنّه وفق مبدأ التّأدب أخبره بضرورة المسير رغم أنّه لا يودّ ذلك، كي لا تفلت الأمور من بين يديه، كلّ هذا وفق مبدأ من مبادئ غراس، وهي "مبدأ الكيفيّة" الّتي تدعو إلى تجنّب الغموض واللّبس في الكلام.

هـــ/- النّـــــداء: هو طلب المتكلّم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النّداء، يحلّ محلّ الفعل المضارع "أنادي" المنقول في الخبر إلى الإنشاء، وقد يحذف حرف النّداء إذا فهم من الكلام نحو (يوسف

(1) – عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص: 16.

(2) – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: ابن خلدون، ص: 218.

اعرض عن هذا) وأدوات النّداء هي: الهمزة،أي ،يا، آي، آيا، هيا،وا وقد وظّف المؤلّف أداة النّداء "أيها" في معظم مقاطع المسرحيّة،"ويعتبر جلّ النّحاة أداء النّداء "أيها" مركبة من الموصول "أي" وأداة التنبيه "ها""[1]ومن بين تلك المقاطع، الحوار الّذي دار بين "الشّيخ الداودي" و"الشّيخ ابن صخر":

الشيخ ابن صخر: أيها العرب الأحرار لقد جمعنا الشيخ اليوم للنظر في شأننا بعد هذا الحدث الجديد.

الشيح الداودي: ماهو هذا الحدث أولا؟

ابن صخر: ألم تسمع بأن صاحب بجاية قد ولى حجابته للرجل الخطير ابن خلدون[2].

إذ بعدما أصبح "ابن خلدون" رئيسا لحكومة "بجاية"، جمع "الشّيخ ابن صخر" النّاس ليخبرهم بهذا الحدث الجديد، ويعلن الخطر الّذي يحيط بهم، فهو يحاول توجيه الجموع إلى ردّة فعل وتحفيزهم ضدّ الرّجل الخطير وعليه فإنّ النّداء "يعد توجيها لأنه يحفز المرسل إليه لردة فعل تجاه المرسل"[3]، في موضع آخر من المسرحيّة نجد "الشيخ ابن رياح" يدعو الأبناء والأعوان والأصدقاء من "الذواودة" و "صخر" إلى اتّخاذ قرار الاتّفاق مع "ابن خلدون" ليضمنوا بقاء ممتلكاتهم، أو إتمام التّحالف مع "أبي العباس" ضدّه ويظهر ذلك في:

الشيخ ابن الرياح: أيّها الأبناء والأعوان والأصدقاء من "ذواودة"، و"صخر" و"رياح" لقد سمعتم ما كان يدور من حديث، وعلمتم الخطر الّذي أمامنا بوجود "ابن خلدون" على رأس دولة صاحب بجاية والرأي عندي أحد أمرين: أمّا أن نتفق مع هذا الرجل ونضمن عطاءنا ومراعينا ونفوذنا على الطرق والقوافل بالتحالف معه، وإما أن نعلن عليه الحرب ونظل كما كنا متحالفين مع أبي عباس صاحب قسنطينة"[4].

وفي موضع آخر وظّف المؤلّف أسلوب النّداء في بداية المشهد الرّابع عشر في الخطاب الّذي قدّمه "علي بن حسون".بمناسبة الاحتفال بالمولد النّبوي الشّريف لسنة 744 هـــ ،إذ يقول:

---

[1] – أحمد المتوكلّ :الوظائف التداولية في اللّغة العربيّة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص: 166.

[2] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: ابن خلدون، ص: 189.

[3] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص: 360.

[4] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: ابن خلدون، ص: 189-190.

علي بن حسون: أيها الجمع المبارك في هذا العي المبارك...(تكف الهمهمات وتتجه الأعناق إلى الوالي) لقد أبى الله إلا أن يزين هذا الاحتفال العظيم بحضور رجل عظيم هو عالم المغرب العربي [1].

فهو بهذا يريد لفت الانتباه من طرف الجموع ويخبرهم بقدوم "ابن خلدون" من بسكرة، وبحضوره أضفى على الاحتفال زينة وابتهاجا؛ من هذا كلّه نلاحظ أنّ المؤلّف وظّف أسلوب النّداء من أجل توجيه المرسل إليه وجعل اللّغة المتداولة بين طرفي الحوار تخدم الخطاب المسرحيّ، وتحقق الوظيفة التّواصليّة للمسرح، وهذا بتذكير المتفرّج دائما بشروط التّواصل، وبحضور المتفرّج في المسرح فهي تقطع أو توصل الخطاب بين المرسل والمتلقّي، فالنّص والعرض يمثّلان هذه الوظيفة، أي أنّ التّبادل الكلاميّ بين متخاطبين لا يتمّ إلاّ إذا التقيا ضمنيا على عدد من المفترضات Présupposés .

فمن خلال الوسائل اللّغويّة المدرجة والمتعلّقة بالاستراتيجية التوجيهيّة، الّتي يوظفها المرسل في خطابه فإنّه يجب عليه أن يسلك جملة من الخطوات أهمّها:

-إدراك أنّ الخطاب الحرفي لن يناسب السّياق ، ولن يعبّر عن المراد ، فيختار الاستراتيجية التّلميحيّة.

-يبحث عن آليّة مناسبة ينتج بها خطابا يبلّغ به قصده.

- يختار الآليّة الّتي تؤدي المعنى المستلزم من الخطاب، والمغاير للمعنى الحرفي.وعليه فإنّ المرسل إليه حتى يتوصّل إلى مقصود الخطاب عليه أن يفكّك ثمّ يركب، موّظفا عنصر التّأويل ليدرك المراد من الخطاب، حيث يكشف عن المعنى غير الحرفي في الفضاءات الذهنيّة Espace Mentaux ، الملمّح له بالكناية أو الاستعارة أو الأسئلة البلاغيّة وفق جريانها في السّياق، لذا فطرفا الخطاب يستثمران كفاءتهما التداوليّة Compétence Pragmatique في العمليّة التواصليّة، فالمرسل يوظّفها في إنتاج خطابه باستعمال الاستراتيجية التّلميحيّة أمّا المرسل إليه فيوظّفها لبلوغ القصد من الخطاب، ومن ذلك يتأكّد أنّ نظام اللّغة غير كاف لأداء الوظيفة التّلميحيّة أو إنجاز هذه الأفعال، فهناك بعض العناصر الهامّة الّتي تعطي التّوجيه قوّته الإنجازيّة كسلطة المرسل ، وجهة المنفعة الإنجازيّة إمّا باتجاه المرسل أو باتجاه المرسل إليه، وعليه فاستنادا إلى مفهوم القوّة الإنجازيّة ندرج أنواع الأفعال الكلاميّة في المسرحيّة وأغراضها ومؤشّراتها في الجدول التالي

[1] - المصدر السابق، ص: 221.

الأفعال الإنجازية	الصفحة	نوعها	أغراضها ومؤشراتها
أمّ أبي عنان: أرسلي أحد الغلمان للاتصال بالشيخ ابن مرزوق، فإن مواصلة سفرنا إلى تونس معه أولى. **أم أبي عنان:** أدخليهما واذهبي حيث أمرتك. **ابن خلدون:** أدخلهم أيّها الحارس، (يخرج الحارس فيتساءل ابن خلدون) ماذا يريد أبو حمو من هذه السفارة؟ هل هي حرب جديدة؟ لا يمكن ذلك؟ إذن هي مصاهرة؟.	176 177 193	أفعالا حكميّة (الأحكام)	-بناء على قوّة السلطة المعترف بها رسميا ، فإن أفعال الأحكام (الحكمية) تظهركما يلي: أرسلي/ أدخليهما/ أدخلهم.
ابن خلدون: لقد قرّرت أن أخرج بنفسي للاتصال بهم واقناعهم بكل الوسائل والتفاهم معهم، وسوف أعود بأموال الدولة وصداقة هؤلاء الأشاوس إن شاء الله. **ماريا:** لن أعود ...لا تنسي الموعد هذا المساء إني أنتظرك. **ابن صخر:** هذا هو الرأي أيها الشخص، لا نتحالف مع صاحب بجاية ما دام معه ابن خلدون. **أبو عبد الله:** اعلموا أيها الملأ الكريم، واشهدوا أيها الحاضرون من الأفاضل والأمراء والأعيان بأن حجابتنا أصبحت إلى صديقنا وأخينا ، أبو زيد عبد الرحمن بن خلدون.....ليبلغ الحاضر الغائب. **ابن صخر:** ألم تسمع بأن صاحب بجاية قد ولى حجابته للرجل الخطير: ابن خلدون؟ **ابن خلدون:** جميل، إذهب ليذهب أخوك إلى حي أولاد سباع ليخبرهم بأني مقيم هنا بالمسيلة، ولا يدل على مكاني إلا الذين يريدون مشاهدتي.	192 180 190 186 189 216	أفعال التمرس (قرارات)	تبيّن من خلال هذا المقطع ما للأطراف الخطابيّة من مكانة، أكسبتها أفضليّة ممارسة الحقّ ، مع فرض واقع جديد ، وهذا من خلال مايلي: لقد قرّرت/ لا نتحالف/ لا تنسي/ ولّى حجابته/ لا يدل على مكاني/ حجابتنا أصبحت إلى صديقنا . كلها إصدار قرارات لصالح شخص أو ضدّه.
الرجل: (يعود إليه الاطمئنان في حين يبدو الهلع على ابن مرزوق) صحيح ورب الكعبة، إنّه لصحيح. **أبو حمو:** أي ورب الكعبة، ستدخل مطايانا تلك الديار ونجوس خلالها منتصرين فائزين.	175 211	أفعال التكلف (الوعديّة)	تظهر أفعال الوعد من خلال أفعال القسم: ورب الكعبة/ من خلالها تأسّست لدى المتكلم إلزامية القيّام بعمل ما معترف به من قبل المخاطب .
الرجل: (يعود إليه الاطمئنان في حين يبدو الهلع على ابن مرزوق) صحيح ورب الكعبة، إنّه لصحيح. **أبو حمو:** أي ورب الكعبة، ستدخل مطايانا تلك الديار	175 211	أفعال التكلف (الوعديّة)	تظهر أفعال الوعد من خلال أفعال القسم: ورب الكعبة/ من خلالها تأسّست لدى المتكلم إلزامية القيّام بعمل ما معترف به من قبل المخاطب .

ونجوس خلالها منتصرين فائزين.			
ماريا : العفو؟ العفو؟ لم أكن أتوقع أن أجد أحدا معك...اسمح لي. **أبو عبد الله**: أهلا وسهلا، أهلا وسهلا. **الذوادي**: أهلا وسهلا بك يابن خلدون في أرضنا. **الطبيب**: لقد عرفت هذا الرجل في مجلس السلطان أبي عنان المريني معرفة جيّدة، وكنت أسمع قبل ذلك بهذا الشاب	180 186 217	أفعال السلوك (الإخباريات	يعكس المقطع مجموعة من الصّيغ التعبيريّة مرتبطة بالسلوك الاجتماعي للمتكلّم ، بعبارات تنمّ عن الاحترام المتبادل بين أطراف الخطاب مثل: أهلا وسهلا/ العفو، العفو/ اسمح لي.
بطره : ماذا يحكى عنه؟ **الطبيب**: يحكى عنه أنّه أولا من العرب، عرب اليمن الذين دخلوا إلى الأندلس وكان جدوده سادة من وجهاء اشبيلية. **الطبيب**: لقد شاهدت عددا من الخيول الأصيلة مسرّجة بالذهب...وكثيرا من الاكياس التي تستعمل للحرير الرفيع **ابن صخر**: إنّ التحالف مع ابن خلدون لن يمكن أن يكون في صالحنا أبدا. **الاعرابي**: لم يفعل ذلك لان صاحبنا كان حكيما فقد أشار عليه بعض المنافقين أن يعقد البيعة لأحد أطفال السلطان القتيل ويحكم البلاد باسمه، لكنه رفض ذلك وانتظر أبا العباس حتى دخل بجاية وسلّم له البلد.... **محمد بن عريف**:إن ما تقوله صحيح، لكني ما أظنه من الغباوة بحيث يرفض أمر مولانا.	180 181 191 198 214	أفعال الإيضاح (العرض)	ظهر من خلال الأفعال الموظّفة في المقاطع : - التعريف بشخصيّة ابن خلدون. - وصف الخيل، وما تحمله من معادن وألبسة. - توكيد ما أراد المخاطب إثباته بأداة التوكيد "إنّ". - النفي ويظهر في: لم يفعل.

والملاحظ على هذه النّوع من الكلام أنّه ينقسم إلى قسمين:

1/أفعال كلام مباشرة: وهي الّتي يكون فيها علامات الفعل المقصود في القول نفسه، وهي أربعة أفعال، فعل القول، فعل الإنشاء، فعل التّأثير، فعل الإسناد، ومثال هذا في مسرحيّة "ابن خلدون" كالتّالي:

ماريا: العفو؟ العفو؟ لم أتوقع أن أجد أحدا معك...اسمح لي.

بطرة: إياك أن تعودي لمثلها.

ماريا: لن أعود...لا تنس الموعد هذا المساء إني انتظرك[1].

- فعل القول: إياك أن تعودي لمثلها.
- فعل الإسناد: تمّ إسناد الفعل إلى ماريا من طرف الملك بكرة وهنا نجد أنّ فعل القول هنا مقصود إلى ماريا.
- فعل الإنشاء: تحقق الفعل الإنشائيّ وهو تحذير ماريا بعدم تكرارها لذلك الفعل.
- فعل التّأثير: تحقق فعل التّأثير وذلك عند قول ماريا: لن أعود.

2/أفعال كلام غير مباشرة: هي يلك الأفعال التي لا تفهم بظاهرها، بل تحتاج إلى إعمال الفكر لإدراك معناها، فحين" تتعقد الأمور فإنّ معنى الجملة كما هي، والمعنى الذي يتلفظ به المتكلم ، يتوقفان عن التّغطية، وندخل من ثمة في عالم ، هو بالأحرى العالم السحري، الذي تكون مظاهره شراكا، إذ يترلق تحت العشب الأخضر ثعبان السخرية، والإيحاء، والتلميح، ومضمرات الالتباس، والمعاني المزدوجة"[2]، لذا فالمتكلم يقول شيئا، لا يريده بذاته، بل يريد شيئا آخر يفهم من خلال السياق، ومن ذلك:

ابن خلدون: (يتسلم الرسالة وبعدها يقول) إننا لا نبخل على أصدقائنا بأتية مساعدة.

السفير: ذلك هو رأي السلطان فيكم، وإنّه معول عليكم التعويل كله...لا شك أنه بلغكم ما قام به أمير قسنطينة لإعانة أبي زيان عم السلطان الذي شق عصا الطاعة عليه[3].

فالملاحظ أنّ ما قاله السّفير هو كلام مستعمل بشكل عاد وعرفي للتعبير عن مطلب غير مباشر، وهو تهديد للواقفين في وجه سيّده" أبي حمو" خاصة وأنّهم قتلوا صهره، لذا فهو يعوّل على مساعدة ابن خلدون لما يملك من رجاحة عقل، وحسن تدبير.

2-4/ الأفعال التّقريريّة الوصفيّة:

وبعد عرضنا للأفعال الإنجازيّة سنتناول القسم الثّاني من الأفعال الكلاميّة والمتمثّل في الأفعال التّقريريّة، وبما أنّ الأفعال التّقريريّة تدخل تحت باب الخبر في التّقسيمات البلاغيّة التّراثيّة، فإنّ قانون

---

(1) – المصدر السابق، ص: 193.

(2) – فرنسوا أرمينكو: المقاربة التداوليّة، تر/ سعيد علوش، ص: 71.

(3) – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الشاعر الزنجي وأخواتها، ص: 206.

الإخباريّة يمكن تطبيقه على مجموعة من أفعال الكلام مثل التّقرير وهو الغالب والاستفهام[1]، وقد وردت في مسرحيّة ابن خلدون مجموعة من الأفعال التقريريّة وظّفها المؤلّف من أجل إثبات حقائق وقعت في فترة معيّنة من تاريخ المغرب العربيّ بصفة عامة والجزائر بصفة خاصة، إذ يقول المؤلّف في بداية المسرحيّة" لقد حاولنا أن نلتزم بالنّص التّاريخيّ، وأن نكون أوفياء للإطار العام للأحداث التاريخية الّتي نشأت لما ولي العهد الزاهر لدولة الموحدين"[2]، حيث قام بإثبات حقيقة تاريخيّة جرت أحداثها في الماضي، وحاول نقلها إلينا في شكل مسرحيّ وذلك لمعرفة تاريخنا، ممّا جعل المؤلّف يلتزم بالحقائق التّاريخيّة في الإطار العام للمسرحيّة.

وإلى جانب ذلك نجد لغة الحوار بين طرفي الخطاب تراوحت بين الإثبات والنّفي في بعض المواقف المسرحيّة ومنها قول ابن خلدون:"لقد قررت أن أخرج بنفسي للاتصال بهم وإقناعهم بكلّ الوسائل وللتفاهم معهم، وسوف أعود بأموال الدولة وصداقة هؤلاء الأشاوس إن شاء الله[3].

وعليه فإنّ "ابن خلدون" تلفّظ بفعل التّقرير الّذي أراد من خلاله إخبارهم بما سيفعل، فقد قرّر الخروج بنفسه قصد إثبات أنّه بإمكانه إقناعهم على التّفاهم معه وإرجاع أموال الدّولة وكسب صداقتهم.

5/ جماليّات الكتابة الدّراميّة في المسرحيّة:

بناء على كسر الكتابة الدراميّة أشكال الكتابة المسرحيّة التّقليديّة، بتقديم صياغة درامية جديدة تساير التقنيات المعاصرة، الّتي أكسبت الكتابة الدراميّة جماليّات جديدة، منها على الخصوص:

5-1/ التّركيب Synthèse: يعدّ التّركيب في النّص الدّراميّ المعاصر مظهرا جماليّا، كونه تجاوز نمطيّة الكتابة الخطيّة[4]، التي تسير وفق تسلسل الأحداث ووقائعها، عكس التركيب الّذي هو ممارسة الهدم والتّفكيك لنمطيّة الحكايّة التي يمارسها المتلقّي بسلبيّة تجعله في كثير من الأحيان يسير في فلك الأحداث تصاعديا من دون حدوث هزّات في مخياله.

---

[1] – ينظر/ عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية، ص: 190.

[2] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: ابن خلدون، ص: 164.

[3] – المصدر نفسه، ص :192 .

[4] – ينظر/ أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر، الصورة الإبداعية، ص: 270.

فالتّركيب يسمح بإدماج المتلقّي في بناء مضمون حكايّة النّص ، والإمساك ببناه الكبرى، كما انّه يسمح بخلق إيقاعيّة متنامية انطلاقا من الانتقالات الديناميّة بين اللّحظات الدراميّة والتّشكلات الصراعيّة من دون مراعاة التسلسل، وانطلاق من ذلك فإنّ المتلقي يشارك في تجميع جزئيّات النّص الّتي تبدو مفكّكة وإعادة توليفها بين لحظات الاسترخاء والتّوتر، التّقارب والتّباعد ممّا يحفظ للمتلقّي مكانته في إنتاج فرجة العرض، مانحا بذلك تواصلا دلاليّا وأثرا جماليّا على مستوى التّلقي، إذ أنّنا نجد المؤلّف يؤرّخ في نصّه لعبقريّة أبي زيد عبد الرّحمان بن خلدون تارة في السياسة وأخرى في العلم وثلّة في المعارك ، مركّزا على الفترة الممتدّة ما بين (1374-1378) محاولا في البداية تقديم مبرّرات لكتابة هذا النّص من ذلك أنّ حوادثها في معظمها جرت على التّراب الجزائريّ(قسنطينة، بجاية، بسكرة، المدية، الجزائر، تلمسان) [1].

فالأحداث فيه مفكّكة ، غير خاضعة للنمطيّة المعهودة في لكتابة الكلاسيكّية ، مما يحتّم على المتلقي القفز بين زئيتها لتكوين التّركيب النّهائي للنّص .

2-5/الإعداد Adaptation: يشكّل مظهرا من مظاهر جماليّات الكتابة الركحيّة، فهو إفراز لأشكال التّطوّر من سلطة المؤلّف إلى سلطة المشاهد أو المتلقّي، تعتمد الإعداد الدّرامتورجي لتهييء نص العرض حيث تشتغل على نصّ موجود سلفا تعتريه عوائق موضوعيّة، تمنعه من أن يقدّم بالشّكل الأصلي الّذي يوجد عليه على الخشبة، لذا يتوجّب إعادة كتابته كتابة درامية، تعدّه إعدادا درامتورجيّا حتى يصير نصا قابلا للعرض، ومن ثمّ فإن هذا الإعداد " يهدف إلى إقناع المؤدين بتركيز الانتباه على التّأثير الفنّي ذاته، بدلا من التّركيز على الذات أو على استجابات الجمهور"[2]، وتميّز المقاربة الجماليّة بين ثلاثة طرائق لهذا الإعداد:

أ/ **الإعداد من نص مسرحيّ عالميّ**: يتجلى في الكتابات الدراميّة المنطلقة من نصوص إلى التّراث العالميّ فتعمد إلى إعدادها بطريقة تجعلها تستجيب للخصوصيّة المحليّة؛ فيكون الهدف من هذا النّوع من الإعداد هو تذويب النّص الأصليّ في معطيات خاصّة بالبيئة المحليّة، سواء على مستوى الموضوع أو الشّكل الّذي يسمح بتقديم فرجة متميّزة معرفيا وجماليا، ومن ذلك عديد المسرحيّات الّتي كتبت في الأدب الجزائريّ ولعلّ أشهرها مسرحيّة"بائعة الورد" لأحمد رضا حوحو المقتبسة من رواية حاملة الخبز La Porteuse de Pain ل"كزافيه دي منتبيان" Xavier de Montépin ، تعالج فكرة رئيسيّة تمثّلت في الوفاء

[1] – محمد الأخضر السائحي: الشاعر الزنجي و أخواتها، ص: 161

[2] – جيلين ولسون: سيكولوجية فنون الأداء، ص: 386.

بالعهد[1]، ومسرحيّة عنبسة وهي مسرحيّة تاريخيّة من نوع التراجيديا، مقتبسة عن روي بيلاس Ruy Blas لفيكتور هيغو، أعدّ لها رضا حوحو موضوعا عوّل في على خياله دون أن يكلّف نفسه مشقّة قراءة تاريخيّة للحوادث الهامة التي عرفتها الأندلس ممّا أدى إلى ضعفها تاريخيا[2].

ب/ **الإعداد من نص مسرحيّ من نفس المحيط:** معلوم أنّ أفضليّة السّبق في معرفة فن المسرح كانت للمسرح العربي مقارنة بالمسرح المغربيّ، ممّا جعل المغاربة يفتتنون بأعمال مسرحيّة عربيّة عرفت رواجا في وقتها، فكان من آلاء ذلك ان تأثّرت مجموعة من الفرق، بل وحتى المسرحيين بها، فعملوا على محاكاتها في بيئتهم كي يقرّبوها من الشّعب، فلقيّت نجاحا كبيرا كما هو الحال في مسرحيّات عبد اللّه ونوس صلاح عبد الصبور، توفيق الحكيم، أحمد شوقي، متجاوزين بذلك خصوصيّة البيئة.

ج/ **الإعداد من نص مسرحيّ من نفس البيئة:** هذا الإعداد يختلف عن سابقيه في أنّه نصّ محلّي خاضع للمكونات السوسيولوجيّة للبيئة، فلا يجد القائمين عليه عناء في إخراجه للمتلقّي، إذ ينطلقون من تصوّر يعزوه التّفاعل التّقنيّ مع خصوصيّة الخشبة، فيظهر ما كتب محبوكا بشكل جيّد لا يتعارض وضروريّات الرّكح ، تلعب فيه الدراما ورجيا دورا كبيرا لإخراجه دون عائق تقنيّ .

وبالعودة إلى نص ابن خلدون نجد المؤلّف كما سبق ذكره ركزّ على الأحداث الجاريّة في مناطق من الجزائر، ، مبرّرا ذلك أنّ هذه الفترة تعدّ المرآة العاكسة لحقيقة هذا الشّعب الرّافض للخضوع والخنوع ولـــ"كل أشكال الحكم التي لا توفّر له الحريّة ، إنّها جماهير لا ترضى إلا بما تريد ، ومن إرادتها انبثقت عبقريّة ابن خلدون"[3]، فينتقل "ابن خلدون" طوال مشاهد المسرحيّة عبر أقطار المغرب العربي ودويلاته مهادنا حينا، مناورا أحيانا أخرى ، فيطلبه الأمراء ليستفيدوا من دهائه وحنكته، إلى أن ينتهى به التّرحال إلى قلعة بني سلامة حيث يهجر كلّ شيء متفرّغا للتّأمل والتّدبر واستنباط العبر، ليخرج بكتاب المقدّمة وما يؤكّد الطريقة الثّالثة من الإعداد أنّ المؤلف كان مركّزا على الأحداث التّاريخيّة حيث يقول:" لقد حاولنا أن نلتزم بالنّص التاريخي، وأن نكون أوفياء للإطار العام لأحداث التاريخية التي نشأت لما ولي العهد الزاهر لدولة الموحدين"[4]، وفي ذلك تأريخ لأحداث جرت فوق التّراب الجزائريّ .

---

[1] – ينظر/ صالح لمباركية: المسرح الجزائري، ص: 120.

[2] – ينظر/ عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، 1931/1954، ديوان المطبوعات الجامعيّة،الجزائر،ط1،1983، ص: 218/ 219.

[3] – محمد الأخضر السائحي: الشاعر الزنجي وأخواتها، ص : 164.

[4] – المصدر نفسه،ص: 165.

رابعا: الاستراتيجية التّضامنيّة قراءة في مسرحيّة الطريق الأصفر:

1/ تعريف الاستراتيجيّة التّضامنيّة:

أ/لغة:المضمّن من الشّعر ما ضمنته بيتا ، وقيل ما لم تتم معاني قوافيه إلاّ بالبيت الّذي يليه كقوله:

يا ذا الّذي في الحب يلحن أما *** والله لـــو علقت منه كما

علقت من حب رخيـــم لمـــا *** مت على الحب فدعني ومـــا

قال: وهي أيضا مشطورة مضمنة أي ألقي من كلّ بيت نصف وبني على نصف وفي الحكم: المضمن من أبيات الشّعر ما لم يتم معناه إلاّ في البيت الّذي بعده، قال وليس عند الأخفش وألا يكون تضمين أحسن.

قال الأخفش:ولو كان كلّ ما يوجد ماهو أحسن منه قبيح.

تضامن: العزماء:ضمن بعضهم بعضا اتجاه صاحب الحق[1].

ونقول : ضمن الرّجل ضمانا : كفله أو التزم أن يؤدي عنه ما قد يقصر في أدائه.

تضامن القوم: التزم كل منهم أن يؤدّي عن الآخر ما قد يقصر عن أدائه، والتضامن عندهم التزم القوي أو الغني معاونة الضعيف أو الفقير[2].

وورد في المنجد في اللّغة والأعلام، ضمن باب(ضَمَنَ): تضامن الغرماء: ضمن بعضهم بعضا عند صاحب الحق، يقال " هم متكافلون متضامنون" أي لصاحب الحق أن يطلب حقّه كله ممن أراد منهم، وتضامن القوم على أمر: اتّحدوا متّفقين عليه[3].

ب/اصطلاحا:إنّ مفهوم التّضامن Solidarité مفهوم معقّد ومراوغ فهو صنف نظريّ بحت، ورغم هذا يمكن الحدس بمفهوم الاستراتيجيّة التّضامنيّة تقريبا، بأنّها الاستراتيجيّة الّتي يحاول المرسل أن يجسّد بها درجة علاقته بالمرسل إليه ونوعها وأن يعبر عن مدى احترامه لها ورغبته في المحافظة عليها أو تطويرها بإزالة الفروق بينهما[4]، لتحقيق هدف الاتّصال، ولكي ينجح هذا الاتصال لا بدّ أن تتوافر له درجة معيّنة من التّعاون والتّقارب، في الأغراض بين المتخاطبين، ويتجلى ذلك في مبدأ عام أطلق عليه بول

---

[1] – ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة (ضمن)، ص: 315.

[2] – المعجم الوسيط: معجم اللغة العربية، القاهرة، 1960، مادة (ض م ن).

[3] – المنجد في اللغة والأعلام : مادة (ضَمَن)،ص: 455.

[4] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 257.

جراسPaul Grèce (1913-1988) اسم مبدأ التّعاون Cooperative Principale وهذا بجعل الاسهام التّخاطبيّ – عند المرحلة الّتي يحدث فيها- الغرض أو الاتّجاه المقبول لتبادل الكلام. [1]

2/مسوّغات الاستراتيجية التّضامنيّة:

للاستراتيجية التّضامنيّة مسوّغات كثيرة وبواعث فاعلة تهدف إلى تحقيق منفعة ذاتيّة من جهة، ومن جهة ثانيّة الاهتمام بالجانب الأخلاقيّ في التّبليغ عن القصد والتّعبير عنه، ومن مسوّغاتها نذكر:

-تأسيس الصداقة بين طرفي الخطاب، أو إعادتها بين طرفين تفرّقا أو العمل على تمرير العلاقة بين طرفين بينهما علاقة دائمة.

- التّركيز على حسن التّعامل مع صاحب السّلطة، بطريقة تحقق الأهداف وتحفظ العلاقة بينهما.

- تحسين صورة المرسل أمام الآخرين، إذا عرف بتشدّده أو تسلّطه في المعاملة، أو توخى الطريقة الرّسميّة في خطابه.

- تفعيل التّضامن في حياة النّاس، بما ينعكس على التّفاعل الخطابيّ، وتطوير حياتهم مع تقليص دور السّلطة.

و لتبين هذه الاستراتيجية نعتمد نص الطريق الأصفر لمحمد الأخضر السائحي كنموذج لهذه الدّراسة، وكانت الشخصيات الفاعلة فيها كالآتي:

صالح: بطل المسرحيّة، شاب أفسد ثروة أبيه لمشاعره الكاذبة، فتتغيّر ظروفه ويرجع إلى جادة الصّواب بعد ثورة نوفمبر 1954.

عمر: عم صالح والوكيل عليه إثر وفاة والده.

مريم: زوجة صالح الأولى وابنة عمه عمر.

خالد: صديق صالح منذ الصغر.

الحاج سليمان، عمي عبو، البرانسي: أصحاب أموال يريدون شراء الضيعة.

عقيلة: زوجة عمر و أم مريم.

---

[1] - ينظر/ صلاح اسماعيل: نظريّة المعنى في فلسفة بول غراس ، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط 1، 2005، ص87.

ربيحة: بدويّة تشتغل في مترل عمر.

أحمد: شاب من بلدة صالح يلتقي معه في غربته.

شفاء: مطربة تونسية، تقيم السّهرات في مترلها وفي منازل الأكابر.

عبد الرحمان: أخو أحمد، وصديق صالح أيام محنته.

والمسرحيّة في عمومها ترصد حياة شاب مراهق من الجنوب الجزائريّ، يسمى (صالحا) يلعب دهاة الجهة بعقله الصّغير كي يبيعهم أرضه وواحاته، إلاّ أنّ تدخل عمّه يمنعهم من ذلك، وما يكاد يبلغ سن الأهليّة حتى يبرز خلق التّحدي لديه قويا، فيبيع كلّ ما يملك ويترك زوجته الحامل ويغادر إلى تونس، وهناك يلتقي ببعض أبناء بلدته، ويعيش معهم أياما في اللّهو، والمجون في بيت المغنيّة التّونسيّة شفاء، فينفق كلّ ما عنده ويصير معدما فقيرا، ممّا أرغمه على العودة إلى بلده مع زوجته التونسية، وأبنائه بعد غياب دام عشرين سنة ، ويقرر البقاء في بلدته فيستصلح أرضا بورا ، ليعيش مع زوجته وأولاده الأربعة.

3/ استراتيجية بناء موضوع مسرحيّة الطريق الأصفر:

على غرار الفنون الأدبيّة الاخرى، فإنّ المسرحيّة تعتمد في المقام الأوّل على قصّة أو حادثة أو موضوع يعرض علينا بواسطة الحوار، والموضوع ما هو بالشّيء المجرّد، بل هو مظهر من مظاهر النّشاط الإنساني، ينشأ عنه صراع يميّز الحدث المسرحيّ، يتشكّل منه بناء متكامل الأجزاء يبدأ بعرض الأحداث عرضا عاما، ثمّ تنمو وتتطور في تأزّم حتى تبلغ الذّروة، عند نقطة انعطاف معيّنة آيلة إلى النّزول حتى النهاية، التي يرى المؤلف أنّها تضع خاتمة لهذا البناء، حتى "إذا اكتمل اكتملت تلك العناصر معه، وتظافر في نقل تصور كلّي لموضوع المسرحيّة وأحداثها وشخصياتها وما تنطوي عليه من رموز"[1].

فنجد مؤلّف المسرحيّة ، يتناول الأحداث القائمة في المجتمع فرصدها متتبعا مصدرها منبها إلى مخاطرها، مقدّما السّبل المثلى لاجتثاثها من قلوب النّاس وعقولهم، ويلهمهم إلى التّطلع للأمام فتنكشف لهم معالم خاصة تُعزل عمّا لا يناسبها من الأحداث والوقائع المتناثرة في الإطارين الزّماني والمكاني، لذا فقد عمد المؤلّف إلى عزل الحدث عمّا لا يناسبه من الأحداث والوقائع ليحدث الإثارة

[1] – عبد القادر القط: فن المسرحيّة، ص: 06.

والتّركيز[1]، فنظر إليها من زاويّة خاصّة ألقي عليها من الأضواء ما يؤكّد تلك الدّلالات التي يقصد إليها، ليمكّن المتلقي من متابعة الأحداث وفهم الموضوع" وهذه الصّورة المسرحية لا تتحقق إلا إذا هيأ المؤلف للشخصيات من المواقف ما يحفزها إلى القول وإلى الإفصاح عن بعض ما يروى جوانب من موضوع المسرحيّة"[2].

فالمؤلّف في هذا البناء الفني، والعرض الدّرامي أقام موضوعه على عنصرين هامين هما عنصرا الاختيار والعزل، ليقرب العمل من الواقع، ويقوم على إيهام الحقيقة عند المشاهد كي يدرك أهميّته، وعلاقته بالحياة، فلا يشترط في الحدث أن يكون بالغ الأهميّة في الحياة، يستبدّ بعقول العامّة من النّاس، بل من الدّلالات التي استطاع المؤلّف أن يضيفها عليه، فكثير من الأحداث التي تبدو لنا تافهة، يلتقطها الفنان جاعلا منها عملا فنيا بالغ الأهميّة يجعلنا وكأنّنا نراها لأوّل مرّة، لذا نجد أنفسنا في الكثير من المرات صرفنا النّظر عن هذه الأحداث، و لم نتفطّن إلى ما تنطوي عليه من مغاز و معان في الحياة، لذا قامت استراتيجيّة النّص على الاكتفاء بالوقائع الماديّة المعاشة، و لم تُثقّل بوقائع متشعّبة تصرف اهتمام المتلقي، فكلّما "زاد اهتمام الكاتب بالوقائع الماديّة، وكلما امتدت هذه الوقائع وتشعبت فقدت المسرحيّة قدر كبير من قيمتها الفنية، وأصبحت أقرب من طبيعتها إلى قصص المغامرات، التي قد تثير لهفة عصبيّة عند القارئ لكي يعرف ماذا يحدث بعدها، ولكنها تكون أعجز من أن تثير لديه تطلقا فكريا ووجدانيا ومشاركة عاطفية نحو الاحداث والشخصيات"[3].

ويمكن إدراك أبعاد المشكلة التي ترتكز عليها المسرحيّة من فهم المغزى ، فهو يمثل عقدة المسرحيّة وجوهرها الدّرامي، لذا فإنّ ما تشير إليه من دلائل حول العلاقة الأسريّة، والصّداقة، ونبذ التّهور والشعور بالنّقص ، يبرز رؤية الكاتب دون شك ، فقد كشف البطل في نهاية المسرحيّة مغزى هذا الموقف حين قال:" لست أنا الذي تغيّر، لقد تغيّرت الحياة، والحمد لله أن كان تغيّرها هذه المرة من السيء إلى الأحسن، فاذهب إلى تجارتك ودعني أسلك طريقي"[4]، وبهذا فقد راهنت الثّورة الجزائريّة على تحويل الفرد الجزائري من مجرّد شخص مستهلك مهان، إلى مواطن منتج يتمتّع بكل أبعاد الكرامة الإنسانيّة.

---

[1] – ينظر/ محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص: 24.

[2] – عبد القادر القط: فن المسرحيّة، ص: 36.

[3] – المرجع نفسه، ص: 10.

[4] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الشاعر الزنجي وأخواتها، ص: 59.

4/ الأدوات اللّغويّة للاستراتيجية التّضامنيّة في المسرحيّة:

4-1 /الاسم الأول: يوظّف المرسل الاسم الأول عند ندائه المرسل إليه ، أو عند الحديث عنه[1]، وقد وظّفه الكاتب في نصه بشكل لافت نذكر منه:

الفصل الأول	الصفحة	الفصل الثاني
عمر: مريم مريم	16	**مريم:** أتوسل إليك يا صالح...أنظر إلى فلذة كبدك، أعطف على هذا الصبي إنه ابنك.
عمر: أين سأذهب حالا إلى المحكمة،إذا عاد صالح بعدي إياك أن تخبريه بما عزمت عليه، أسمعت.	17	**ربيعة:** ربيحة، افتحي يا سيدتي افتحي
خالد: يا صالح يا صالح	18	**صالح:** يا أحمد، يا أحمد، يا أحمد.
صالح: لا تعجل الأمور يا خالد، فإذا لم يشتر هؤلاء، فهناك غيرهم كثير لولا أني كرهت هذا الطريق لما سلمت في نخلة واحدة.	21	**صالح:** الطاهر، هل أنت سعيد هنا يا أحمد.
صالح: ربيحة ربيحة.	22	**أحمد:** لو يحكي لك يا شفاء عن هذه القصة لقضيت سبعة أيام متواصلة في الضحك
عقيلة: أنك أصبحت الآن يا صالح أعز من ولدي لو كان لي ولد، وعندما تنجب أطفالا تدرك معنى هذه الكلمة.	25	**شفاء:** هاهو ذا خيرات أقبل. **شفاء:** ولكنه بدون بركة أنه لا يشعر بالخيرات حتى كأن اسمه معاكسات...أحضر لنا يا خيرات زجاجة"بيرة" نفتح بها الأمسية ثم ساعد عائشة في إحضار المائدة...إلخ

نجد الاستراتيجية التّضامنيّة تجسّدت في مناداة "صالح" الخادمة باسمها، وهو أعلى مرتبة منها كونه سيدها، وهذا دليل على تضامنه معها، ليتّضح للمتلقّي أنّها سلطة صوريّة، لأنّ الاستراتيجية التّضامنيّة تأتي لنزع الحواجز بين المخاطِب والمخاطَب ما من شأنه أن يساوي بين درجات أطرافه، وأن يقلّص المسافات ويقلّل الدّرجات .

كما نجد كذلك الاسم الأول في المسرحيّة دلا على التّضامن Solidarité كما هو في المقطع التّالي:

خالد: يا صالح، يا صالح.

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص 257.

صالح: لا تستعجل الأمور يا خالد فإذا لم يشتر هؤلاء فهناك غيرهم كثير لولا أني كرهت هذا الطريق لما سلمت في نخلة واحدة[1].

فـــ"خالد" لّما نادى "صالحا" فهذا من قبيل التّضامن ، فعند استعمال المرسل اسم الآخرين في الخطاب التّداولي، فهو ذو دلالات منها قربه منه ماديّا أو عاطفيّا، وفي هذه الحالة هو قرب عاطفيّ فالمخاطب "خالد" هو صديق "صالح" فالقرب موجود من قبل وتنامى التّعامل بينهما فتّجسد التّضامن كونهما صديقين في نفس السّن، لفعل أحدهما أو شعوره تأثير على الآخر.

2-4 /**اللّقـــب**: إلى جانب الاسم نجد اللّقب كمعلم تداوليّ حيث أصبح استعماله تداوليا دليلا على التّضامن شريطة أن يُتلفّظ به بتنغيم مناسب للسّياق وللمعنى أو القصد المراد، وإلاّ انعكس القصد.[2] ونجده في المسرحيّة كما هو موضح في هذا الجدول الآتي:

الفصل الأول	الصفحة	الفصل الثاني	الصفحة
صالح: ولكن إذا وجدت من يدفع لي القيمة الّتي ارتضيها فإني لا انتظرك يا عمي عبو.	20	**صالح**: إنك تحاولين المستحيل يا عيني لقد قررت أن أغادر هذه البلدة ولن يمنعني أي مانع من هذا	33
صالح: يوم سعيد يا عمتي	23	**صالح**: ذلك ما يبحث عنه أخوك.	38
عقيلة: أليس هذا حرام عليك يا بني، إنما ثلاثة أشهر بتمامها لم تزرنا فيها، فصل كامل،ماذا صنعنا لك؟ هل أجرمنا في حقك؟	23	**صالح**: هذا من لطفك يا أخي، إني سأحتفظ لك بهذه الذكريات الطيبة	41
عقيلة: إلى أين يا ولدي إنك في ألف خير ونعمة بين أهلك، وأبناء عمومتك وفي بلدك، إلى أين تسافر.	24	**الفصل الثالث**	
خالد: هون عليك يا أخي، إنك تكاد تقتل نفسك من شدة الحزن والأسى.	26	**صالح**: شكرا لك يا أخي، لقد وجدت كلّ الّذي ظننته.	39
خالد: يا سيدي خفف عليك وكفى،فأنا مستعد لأن أقوم بأي عمل لصالحك حتى ولو أدى الأمر إلى أن أسجن أو أقتل أو...	28	**عبد الرحمان**: بل أنت يا أخي الّذي تفضل علي، ومن الآن فصاعدا لا أسمح بأن تتأخر في طلب أي شيء، تدرك أو تتوقع أنه في إمكاني.	51

[1] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الطريق الأصفر ، ص: 18.

[2] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 275.

فألفاظ القرابة تعدّ فرع من الألقاب وهذه الألقاب هي: ابن، أخ، أخت، أب، عم، جد، جدة ، يستعملها المخاطب عندما يكون لديه خيّار باستعمال غيرها ولكنّه يفضلها للدّلالة عن التّضامن مع غيره، كما هو مبيّن في الأمثلة السّابقة، أو فيما ليست حقيقة له، وهي استعمال ألفاظ القرابة فيما ليس له حق، وهو الاستعمال الأغلب الّذي يدل على التّضامن في أثره الأقوى، على اعتبار" أنّ التّضامن واجب خلقيّ مبني على ضرورة طبيعية"[1] ومن ذلك:

صالح: ولكن إذا وجدت من يدفع لي القيمة الّتي أرتضيها فإني لا أنتظرك يا عمي عبو[2].

فهنا المخاطب "صالح" عندما نادى المخاطب بعمي وهو ليس عمه و لا تربطه أيّ قرابة به، فهو مشتري، من باب الاستراتيجية التّضامنيّة وفي مثال آخر نجد:

خالد: هون عليك يا أخي إنك تكاد تقتل نفسك من شدة الحزن والأسى.

في هذا الخطاب ينادي "صالح" بأخي وهو كذلك بل هو مجرّد صديق يعرفه منذ الصّغر، فهنا يتّضح أنّه يتلفّظ بخطاب يتيح له الكشف عن تضامنه مع صديقه "صالح" عندما استعمل اللّقب أخي، وهو ما ساعده على أن يواصل وقوفه ومساندته واهتمامه بصديقه.

فمن خلال المثالين تتّضح لنا صيغة الاستراتيجية التّضامنيّة، كملمح من ملامح التّقرّب وتوطيد العلاقة بين أطراف الخطاب، تدل على علاقات وجدانيّة ذات اتجاه إنساني، صفته أن يكون أساسا لأحكام خلقيّة تصل الواقع بالمثل العليا.

3-4 /ألفاظ المعجم: بالرّغم من أن ألفاظ القرابة والألقاب الأخرى تنتمي إلى مقولات المعجم الدّلاليّة، إلاّ أنّ المخاطب قد يختار من المعجم ألفاظا تنوب عنها أو تمثّلها للدّلالة على التّضامن والتّقرب من المتلقّي، فيكون "لفعل أحدهما أو شعوره تأثير في الآخر، كالتّعاطف فهو عبارة عن شعور المرء بما يشعر به أخوه"[3] فيجعلها مؤشّرا لغويا في خطابه من خلال انجاز بعض الأفعال اللّغويّة[4]،ومن ذلك:

---

[1] – جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص: 288.

[2] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الطريق الأصفر، ص :20.

[3] – جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص: 286.

[4] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 284.

الفصل الأول	الصفحة	الفصل الثاني	الصفحة
عمر: مع السلامة الآن.	18	**خالد:** إلى اللقاء، ولكن ألا تذهب لحماتك الأولى.	
مريم: مع السلامة.		**صالح:** إنها فكرة ليست رديئة، فعلا ينبغي أن أستقي الخبر من مصادره.	
البراسني: صباح الخير يا سي صالح.	18	**خالد:** وإذا وجدت الخبر بلغهم لا تنسى أن تنقيه أصلا، وان تنكر كلّ شيء فإن الجماعة لم يعلم بمجيئهم إليك أي آخر.	22
صالح: يومكم سعيد، أهلا وسهلا بكم هذا شرف عظيم أن تزورنا وتأتي هذا المحل المتواضع.		**صالح:** إن هذا الأمر لا يحتاج إلى توصية اللقاء مرة أخرى.	
الحاج سليمان: السلام عليكم.		**خالد:** مع السلامة.	
خالد: أين وديعة الله يا سي الحاج.		**عقيلة:** مع السلامة.	26
صالح: سأذهب إلى الدار حالا فإنه أن أقدم على أمر من هذا القبيل لابد أن يخبر ابنته إلى اللقاء.	21		

الفصل الثاني	الصفحة	الفصل الثالث	الصفحة
ربيعة: افتحي يا سيدتي، افتحي	35	**عبد الرحمان:** أهلا بك يا صالح تفضل اجلس	
مريم: يا فتاح يا رزاق ها أنا آتية مرحبا مرحبا	36	**صالح:** شكرا يا أخي لقد وجدت كلّ ما ظنته	49
		صالح: أهلا سي عبد الرحمن	
مريم: يومك أسعد، ماذا وراءك		**عبد الرحمان:** هذا أنت يا صالح، أيه أرض أكلّتك يا رجل إنها سنوات لم نلتق فيها	
ربيعة: في وديعة الله يا سيدتي		**صالح:** لعلك ذاهب إلى مكان آخر فإني أوصلك على الرحب والسعة	54
مريم: مع السلامة		**عبد الرحمان:** شكرا، شكرا عد بي إلى ذلك المكان وإلى اللقاء	
أحمد: أين تريد أن نلتقي في الساعة السادسة	39	**صالح:** إذا متى تزورني	
صالح: في هذا المقهى فأنا أسكن قريبا من هنا، ولا أعرف مكانا آخر		**عبد الرحمان:** لقد قلت لك في أقرب فرصة، هذا المساء أو غدا على كلّ سأزورك قبل	

		نهاية هذا الأسبوع بحول الله وقوته إني الآن في غاية السرور لقد تزحزح عن كاهلي حمل ثقيل، لقد عملت في حيرة من أمرك أتساءل عنك وأود أن أعرف ما فعل الله بك لأني لم أكن أعتقد أن الله يضيع عباده وإن الثورة في حاجة إلى جميع أبناء الجزائر	
أحمد: إذن في الساعة السادسة هنا إلى اللقاء		**صالح:** حاشا أن يضيع الله خلقه ولكن خلق الإنسان عجولا	
صالح: مع السلامة		**عبد الرحمان:** كفى يا صالح ضعني هنا، إلى اللقاء	
أحمد: التلفون من فضلك ألو ألو مساء الخير يا شفاء النفوس، لقد زارني أحد أقاربي هذه الأيام، وغدا لم يكن عندك مانع فإننا نرغب في قضاء السهرة معك؟ ألف شكر أن هذا كرم كبير، سنكون عندك بعد نصف ساعة إلى اللقاء		**صالح:** إلى اللقاء، إني أنتظرك.	56
صالح: أموافقة؟		**عبد الرحمان:** إلى اللقاء.	57
أحمد: ومن لا يرحب بك يا صالح كلّ الناس في خدمتك	40	**خالد:** أهلا وسهلا بالهراب	57
شفاء: أهلا وسهلا، يا ألف مرحبا	42		

فالفعل اللّغويّ يُظهر نيّة المتكلّم، لأنّ لها بنية وتركيبة تعطي المعنى مباشرة، وهذه البنية تظمّ الفعل والكلمة، وهو ما يسميه التدا وليون بالأفعال الكلاميّة، وبصفة إجماليّة فكلّ الأفعال مهما كانت لا يمكن فهمها كنشاطات موّجهة نحو غايات، وبالتّالي لكي يكون هناك تواصل لا بدّ أن يتّجه هذا النّشاط نحو التّفاهم بين طرفي الخطاب، الّذي لا يمكن بلوغه إلاّ بالتّعاون Coopération، المتوقّف على القبول العقلاني للمخاطب وهكذا فالتّحدث بهذه المعايير اللّغوّية، يسهم في تعزيز أواصر التّرابط في العالم المعاش علائقيا، وبالتّالي تحقيق التّقارب بين أطياف المجتمع [1].

إنّ مشاهد مسرحيّة الطريق الأصفر، مليئة باستعمال الألفاظ المعجميّة كصيغ التّلاقي و التّعارف بين أطراف الخطاب، ومنها التّحية المتعارف عليها بأنّها السّلوك الأكثر إخلاصا نحو:

[1] – ينظر/ جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص: 286-289.

صالح: يومكم سعيد، أهلا وسهلا بكم، هذا شرف عظيم أن تزورونا في هذا المحل المتواضع.

مريم: **يا** فتاح يا رزاق ها أنا آتية لك مرحبا، مرحبا.

فبفلسفة تواضعيّة وطريقة لبقة، وجّه كلّ مخاطب عبارات ترحيب لغيره، تحمل معاني التّواضع والتّكاتف بين أفراد المجتمع .

إلى جانب صيّغ التّرحيب نجد صيّغ التّوديع الّتي تنمّ عن مدى الاحترام المتبادل بين أفراد المجتمع فهي ملمح من ملامح التّضامن الأخلاقي، ومنها:

خالد: إلى اللقاء، ولكن ألا تذهب لحماتك أولا.

خالد: مع السلامة.

صالح: بحول الله مع السلامة.

عقيلة: مع السلامة.

إذ ينتجها المخاطب في نهاية اللّقاء، أو في نهاية الحوار دون الالتفات إلى محتوى الخطاب، فليس يقصد معناها المعجمي: الأمن لكم وعلى ذلك فإنّ التّحيّة الّتي لا تتضمن قضية غالبا ما تكون محايدة ومجرّدة كقول خالد وصالح وعقيلة ومريم، فهي مجرد إيذان بأنّ المقابلة والاتصال بينهما قد بدأ أو أنّها قد انتهت، فالنّاس يحددون سلوكهم الاجتماعيّ بناء على نوع من التّنازل أو التّوفيق بين ما يشعرون به بالفعل وما يعرفون أنّه متوقّع منهم، للمحافظة على صورتهم لدى الآخرين دون تكلّف، وتختلف التّحيات في درجة الإبداع الشّخصيّ الّتي تعكسها، فالتّحيّة تتضمّن قضيّة هي أقل أنواع التّحيّة من حيث درجة الإبداع الهادفة إلى تحويل المجتمع من عالم الأنساق إلى العالم المعاش، من خلال خلق التّفاهم الفعليّ القائم على أخلاقيّات المناقشة، في عالم غدا فيه التّواصل الاستراتيجيّة الوحيدة القادرة على توحيد عالم فقد كلّ مرجعياته .

4-4/المكاشفة: يعدّ كشف الذّات عنصرا من عناصر التّضامن، أو دليلا على القرب، ويتفاوت النّاس من إطلاع الغير على الأشياء العامة إلى كشف أدق الخصوصيات؛ وعلى ذلك فاستعمال الصّراحة مع مخاطب معيّن هو دليل على التّضامن والثّقة فيه، في حين قد يخفي المخاطِب بعض ما يخصه، فلا يكاشف أحدا بمثل ما فعل مع الآخر، وللمكاشفة بعض الصّيغ منها ألفاظ الكناية المعروفة وهي " كم وكذا وليت وذيت، فكم وكذا عن العدد على سبيل الإبهام وليت وذيت كنايتان عن الحديث والخبر

كما نحن يخلان وهن عن الأعلام والأجناس، وهنا الفرض الكني المبنية فمن ذلك (كم)وهي كناية عن العدد المبهم وتقع على القليل والكثير والوسط لها، ولها موضعان الاستفهام والخبر (هذه الأسماء (ليت وذيت) كنايات عن الحديث فتقول كان من الأمر كيت وكيت وذيت وذيت"[1]، والجدول التّالي يوضح ورودها في بعض المقاطع في الفصل الأول :

الفصل الأول	الصفحة	الفصل الأول	الصفحة
عمر: مريم، مريم. **مريم:** نعم. **عمر:** تعالي **مريم:**صباح الخير يا أبي **عمر:** صباح الخير بنيتي أين زوجك؟ أين هو هذا المجنون. **مريم:** لقد خرج منذ الصباح الباكر، خيرا إن شاء الله؟ **عمر:** إني سمعت بأن عزم على بيع ضيعة الطريق الأصفر، هل هذا صحيح؟ **مريم:** إنك تعرف يا والدي أنه لا يستشيرني في أموره الخاصة. **عمر:** يا لك من مغفلة بلهاء أو هذه من أموره الخاصة، إن هذه أمورك أنت قبله أن هذه الأملاك ليست له إنها لأولادك...	16	**الحاج سليمان:** إذن أنك راغب في الملايين يا بني؟ **خالد:** ولما لا يا سي الحاج؟ إن الإنسان لا يقدم أملاكه للبيع إلا في مقابل مبلغ محترم، أو في حالة اضطرار خانقة **عقيلة:** إلى أين يا ولدي؟ أنك في خير ونعمة بين أهلك وأبناء عمومتك، وفي بلدك، إلى أين تريد أن تسافر.	20 24
الحاج سليمان: قال لناسي خالد، إنك عازم على بيع غابة الطريق الأصفر، فهل هذا صحيح يا سي صالح؟ **صالح:** فعلا أنت تعلم يا عمي الحاج أن الحياة أصبحت عسيرة وأن الإنسان في هذه الظروف إذ لم يستعمل الرأي والرؤية لا يستطيع أن ينجح. **عمي عبو:** ومع ذلك فقل من ينجح يا بني. صالح: لذا فإني رأيت أن اجمع رزقي في جهة واحدة، فأبيع الضياع المتطرفة والمتباعدة وأشتري في منطقة واحدة لكي أستطيع أن أباشرها بنفسي؟	19	**صالح:** لقد أصبحت أشعر بقلق هنا يا عمتي، كلّ شيء، بكما هو نفس الوجوه الّتي تراها لا تتبدل، نفس العمل الّذي أقوم به لا يتغير، نفس المشاكلّ فلوا مريم لخرجت من عقلي	
مريم: سلمي عليها وقولي لها إني سأزورها قريبا، أما الّذين يقولون أن زوجي أفسد أبناءهم فقولي لهم، أن		**صالح:** الطاهر، هل أنت سعيد هنا يا أحمد؟	37

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 302.

زوجي سيرحل عنهم وسنرى عندئذ صلاح أولادهم. **ربيعة:** ماذا تقولين؟ من الّذي سيرحل؟ **مريم:** لماذا؟ ما الّذي ينقصه هنا؟ **مريم:** أمره الطيب بالسفر، سأحدثكم في الدار عندما أزركم. **أحمد:** هيا بناء إلى المقهى أولا، ما الّذي جاء بك؟ كيف سمح لك عمك بأن تسافر؟ أم أنك تحايلت عليه؟ **صالح:** لا هذا ولا ذاك لقد رأيت أن إقامتي في مدين صغيرة سوف تضرني أكثر من ما تنفعني خاصة إذا كانت مثل قريتنا لا شغل لأهلها إلا ما يصنعه الآخرون. **أحمد:** ولكن وضعيتك أحسن من وضعية الآخرين، لولا أن عمك كان يريد أن يسيطر عليك. **صالح:** لقد كسرت الحكم الّذي حجر به علي، لقد بعت كلّ شيء هناك وسوف أتحول إلى عدة بلدان قصد الاطلاع ربما أمكث على مكان يروق لي، أستقر فيه، وأنقل إليه زوجتي وولدي	36 37	**أحمد:** هناك شيء ينبغي ألا يغيب عنك وهو الشعور بالغربة إنك لا تستطيع أن تتبين هذا الإحساس أما من يقضي سنتبين بعيدا عن الأهل والعشيرة، فإن نظراته تصبح غير نظرة الآخرين. **عبد الرحمان:** ما هي أخبارك؟ **صالح:** ها أنت ترى إنها بخير والحمد لله، لقد نجحت فكرتك في الاتجاه إلى المستقبل، فتعلمت قيادة السيارة وعملت طيلة ثلاث سنوات كسائق والآن والحمد لله- أملك هذه السيارة الّتي أشتغل عليها ولي ثلاثة أطفال وزوجة صالحة، ابتدأت معي خوض المعركة منذ اللحظة الأولى الّتي التقت حياتنا فيها.	

فقد قام المتخاطبون في الخطابات المسرحيّة المتداولة بينهم بالمكاشفة سواء بعدم الإفصاح بكلّ ما لديهم أو العكس؛ فالمخاطب قد لا يفصح بكلّ ما لديه حتى الّذي يعلم عنه بعض الحقائق وبدلا من التّصريح فهو يخفي الحقيقة بخطابه التّداوليّ، فيظهر من خلال ذلك أنّ اللّغة العاديّة القريبة من النّسق الاصطلاحيّ الرّمزيّ بما تتضمنه من إشارات وحركات جسديّة تحتاج إلى تأويل، لكي يحصل التّفاهم والاتفاق كقول مريم لربيعة الخادمة الّتي هي في دراية بأحوال سيدتها، عندما سألتها:

ربيعة: ماذا تقولين؟ من الّذي سيرحل؟

مريم: سيدك صالح.

ربيعة: لماذا؟ ما الّذي ينقصه هنا؟

مريم: أمره الطيب بالسفر، سأحدثكم في الدار عندما أزوركم.

فمريم وإن عرفت بأنّ "ربيحة" سمعت الخبر كونها تدري كلّ ما يحدث من حولها في البيت، إلاّ أنّها أخفت عليها موضوع سفر زوجها صالح، فلم تصرّح لها وهي تعرف بأنّها ستتحدث أمامها في منزل

والديها، إلاّ أنّها فضلت ألاّ تكون هي من يخبرها بالموضوع، فلغتها العاديّة سمحت بخلق علاقة حواريّة بين المتخاطبين، وبالتّعبير عن الفرديّ والخاص اعتمادا على مقولات عامّة، ومن ثمّة فإنّ التّفهم التأويل يجب أن يستعمل فيه البنيّة الّتي تقوم على تطويع التّجربة التّواصليّة اليوميّة والتّفاهم بين الذّات و الآخر[1]،في شكل حوار يجعل المتلقي" يحس إحساسا عميقا بأن ما شاهده أو يقرؤه جزء من الحياة ، كما يحياها الناس خارج المسرح ، لأن كاتب المسرحية يريد أن يقدّم قطعة واقعية أو ممكنة الوقوع في الحياة.

وهذا لا يتسنى بطبيعة الحال إلا إذا احتوت المسرحيّة على شخصيات مختلفة في السن والثقافة والمهنة، والموقف والهدف، وهذا الاختلاف الموجود فعلا في الحياة الواقعية يتطلب لغة مختلفة ومتنوعة"[2] كما نجد المتخاطبين في مقطع أخر يصرّحون بالحقائق لأشخاص سواء يعرفونهم من قريب أم من بعيد من خلال لغة عاديّة؛ وهذا ما جرى بين صالح و أحمد فيما يلي:

أحمد: هيا بنا إلى المقهى أولا، ما الّذي جاء بك؟ هل سمح لك عمك بأن تسافر؟ أم إنك تحايلت عليه؟

صالح: لا هذا ولا ذاك، لقد رأيت أن إقامتي في مدينة صغيرة سوف تضربي أكثر ممّا تنفعني، خاصة إذا كانت مثل ضيعتنا لا شغل لأهلها إلاّ ما يصنعه الآخرون[3].

فـــ"صالح" باح بالحقيقة كاملة لصديقه "أحمد" الّذي التقى به في تونس، فقد كان باستطاعته إخفاء الحقيقة وهذا ينسجم مع قاعدة التّواضع، وقد يكون استعمالها من المزايا الثّقافيّة للمجتمع الّذي تكثر فهي من كفاءة النّاس التّداولية الّتي يستعملونها لقصد أولي، وهنا نجد التّضامن مجسدا في النّص .

لذا فقد فضّل المرسل هنا بالتّصريح لصديقه بالأمر كاملا، وهي أحد أنواع المكاشفة الموجودة في النّص الّتي هي نوع من أنواع التّضامن، فهذه الآلية تسمح بالتّقرب سواء إن كان تقرّبا كبيرا أو تقربا تضامنيا بعيدا؛ فالمسرح يوظّف الخطاب العاديّ- اليوميّ- لإظهار الحركيّة الخاصة للعلاقات الإنسانيّة بالطريقة الّتي تتجلّى فيها استراتيجية أفعال الكلام.

---

[1] – ينظر/ محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل، ص: 74.

[2] – محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص:195/194.

[3] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الطريق الأصفر، ص :37.

4-5/ التّصغير: هو تغير في بنية الكلمة وفائدته تصغير حجمه (نحو: كتيب)، أو تقليل كمّيته (نحو: دريهمات) أو نحو تحقيره (نحو: شويعر)، أو تقريب زمانه (نحو: قبيل الظهر)، أو تقريب المسافة (نحو: فويق الطاولة)، أو التّحبب (نحو: بني)، ومن شروط التّصغير:

أ/ أن يكون اسما فلا يصغر الفعل ولا الحرف وشذّ تصغير التّعجب نحو: "ما أملحه".

ب/ ألا يكون متوغلا في شبه الحرف، فلا تصغر الضّمائر، ولا "من" و"كيف" ونحوهما.

ج/ أن يكون خاليا من صيغ وشبهما فلا يصغر نحو "كميث" لأنّه على صيغة التّصغير.

د/ أن يكون قابلا لصيغة التّصغير، فلا تصغر الأسماء المعظمة كأسماء الله وأنبيائه وملائكته ولا جمع الكثرة ولا أسماء الشّهور ولا "غير" و"سوى" و"الأسبوع" و"البارحة"[1].

وللتّصغير ثلاثة أوزان وهي:

أ/ فعيل: ويصغر على هذا الوزن ما كان على ثلاثة أحرف نحو "قلم، قليم، جبل، جبيل".

ب/ فعيعل: ويصغر على هذا الوزن ما كان على أربعة أحرف نحو "جعفر، جعيفر، زينب زينب" وما كان على خمسة أحرف أصلية نحو "سفيرج، فرزدق، فريزق" وما بلغت أحرفه بالزيادة أكثر من أربعة من ممّا ليس رابعه حرف علّة ويتم التّصغير بحذف الحرف الزّائد، نحو: "غضنفر، غضيفر".

ج/ فعيعيل: ويصغّر عليه ما كان على خمسة أحرف ممّا رابعه حرف علّة، نحو "عصفور، عصيفير، قنديل قنيديل"،ومن هذه الصّيغة الواردة في النّص نذكر:

الفصل الأول	الصفحة		الصفحة
مريم: صباح الخير يا أبت.		صالح: إن هذا المبلغ لا يساوي ربع الضيعة	20
عمر: صباح الخير بنيتي، أين زوجك؟ أين هو هذا المجنون	16	الحاج سليمان: إذن إنك راغب في الملايين يا بني؟	
صالح: يومكم سعيد أهلا وسهلا بكم، هذا شرف عظيم أن تزورونا في هذا المحل المتواضع	18	عقيلة: ويومك أسعد كيف حال الّتي وراءك	
الحاج سليمان: التواضع من الإيمان يا بني		صالح: إنها بخير	
عمي عبو: ومع ذلك فقل من ينجح يا بني		عقيلة: أليس هذا حرام عليك يا بني إنها ثلاثة أشهر بتمامها لم تزرنا فيها، فصل كامل، ماذا صنعنا لك؟ هل أجرمنا في حقك؟	
صالح: لهذا فإني رأيت أن أجمع رزقي في جهة واحدة، فأبيع الضياع المتطرفة المتباعدة وأشتري في منطقة واحدة لكي أستطيع أن أباشرها بنفسي؟		عقيلة: إن مسألة كهذه لابد أن تأخذ فيها رأي أعمامك يا بني ...	
البرانسي: قد كان والدك رحمه الله يتمنى هذا يا بني ف ...	19		

[1] – ايميل يعقوب: موسوعة النحو والصرف، دار العلم للملايين، ط1، 1978، ص: 252.

5/ أفعال الكلام في المسرحيّة:

5-1/الأفعال الإنجازيّة في المسرحيّة:تعدّدت في النّص نوجز بعضا من أنواعها في مايلي:

وإلى جانب هذه الأفعال بأنواعها ومؤشّراتها نجد نوعا آخر من الأفعال الكلاميّة وهي :

الأفعال الإنجازية	الصفحة	نوعها	أغراضها ومؤشراتها
عمر: مع السلامة الآن. **خالد:** إن عمك هذا كالشيطان الرجيم لا تخفى عليه خافيّة، مهما حاولنا. **صالح:** سأعود، سأعود (يطبق الباب وراءه). **شفاء** : إنك صاحب ذوق في دنيا التأنيث على ما يبدو ..على فكرة، ماذا تفضلون من المشروبات؟. **أحمد:** بالنسبة لنا لا داعي لأي كلفة، فإننا نلتهم كل ما يقدّم لنا أليس كذلك يا صالح.	18 22 34 43 43	أفعال حكميّة (الأحكام)	بناء على ما ورد في الأمثلة فإنّنا نلاحظ أن الأطراف المتخاطبة أنتجت خطاباتها وفق أفعال حكميّة ، منها ما يحمل على الذوق، كما في : إنّك صاحب ذوق، وما يحمل على القيّم كما في : لا داعي لأي كلفة.
مريم: شكرا لك ، أنت حقا من عباد الجنّة، مازلت تنظرين إلى هذه الأواصر. **أحمد**: مبروك إني لم أسمع بولدك، متى أصبحت أبا؟ **أحمد**: التلفون من فضلك، (يدير الأرقام) ألو، ألو، مساء الخير يا شفاء النفوس، لقد زارني أحد أقاربي هذه الأيام، وإذا لم يكن عندك مانع فغننا نرغب في قضاء السهرة معك؟ ألف شكر إن هذا كرم كبير... **عبد الرحمن** : أهلا بك ياصالح، تفضل، اجلس. **صالح:** شكرا لك يا أخي، لقد وجدت كل الذي ظننته.	35 37 40 49 49	أفعال السلوك (الاخباريات)	تبيّن من خلال هذا المقطع الاحترام والتقدير المتبادل بين المتخاطبين ، وهذا من خلال توظيف عبارات الودّ ومنها: شكرا لك/ مبروك/ من فضلك/أهلا بك / أشكرك.

صالح: لا تتعجل الأمور يا خالد، فإذا لم يشتر هؤلاء ، فهناك غيرهم كثير، لولا اني كرهت هذا الطريق لما سلمت في نخلة واحدة. **شفاء:** ولكنه بدون بركة، إنه لا يشعر بالخيرات حتى كان اسمه معاكسات...احضر لنا يا خيرات زجاجة "بيرجي "نفتح بها الامسيّة ثم ساعد عائشة في احضار المائدة وإياك أن تنسى شيئا مما ينبغي لنا هنا، أو أن تعاكس عائشة إياك . **عبد الرحمن** : لا تحزن على ما فات، بل أرجو أن تخزن منه ما يصلح لأن يكون لك درسا تتعظ به وتعظ غيرك ممن يجرفهم التيار الذي جرفك	21 44 50	أفعال التمرسيّة (قرارات)	تظهر أفعال التمرس من خلال أفعال : لا تتعجل/ احضر/ ساعد/ اياك أن تنسى/ ان تعاكس/ لا تحزن.
صالح: لا تتأسفي، فسأزوركم مرّة أخرى، خصيصا لأستمع إلى قصة أبويك فعلا لقد حدثتني عنهما مريم مرارا عديدة، ولكن هيهات أن تصل إلى روعةحكايتك أنت. **عقيلة:**لا بد أن تزورنا، إني أنتظركما للعشاء، إياك أن تنسى. صالح: سأظل مدينا لك طول حياتي بهذا الفضل، ولن انسى هذا الجميل، إني أعتبر نفسي الآن قد تخلصت من الهوة...	25 26 51	أفعال التكلف (الوعدية)	ولأنها تلزم المتكلّم بفعل ما وعد به ، فهي تظهر في: الوعد من خلال : سأزوركم / لا بد أن تزورنا . الالتزام بعقد من خلال قول المخاطب: سأظل مدينا لك طول حياتي.

2-5/ الأفعال التقريريّة الوصفيّة:

هي الأفعال التي لا يعدو فيها المخاطب بيان مجموع حقائق، أو لنقل طائفة من الخبرات الخارجيّة، دون إبداء موقف صريح منها أحيانا، ومن ذلك في المسرحيّة نذكر:

صالح: إن درسي لن يزول من عيني ولن أنساه، لن أنسى...إني أتذكر حياتي الآن كأنها شريط مصور بوضوح وجلاء....

عبد الرحمن: إنّ الرجل عرضة للشدائد وهي وحدها التي تصهره وتجعل منه رجلا حقا....

صالح: لقد وجدت وسيلة للعيش ، لكن بقي علي أن أجد أين أقضي اللّيل، فهل تسمح لي بهذا؟[1].

فقد ترددت البنيّة الخطابيّة في هذا المقطع وفق أسلوب عرّفته البلاغة العربيّة بالأسلوب الخبري، به تنشأ العمليّة التّواصليّة، إلى جانب الأساليب المدعومة بطرق لغويّة تشي بحاجة المنشئ لزيادة التقرير، وهذا ما يعرف بالتّوكيد بواسطة الأدوات المعروفة وهنا كان بـــ"إنّ"و "لقد" لحمل المتلقي على التّصديق.

والملاحظ عل مشاهد المسرحيّة أنّ كاتبها قد وظّف الأفعال التقريريّة الواصفة بشكل أكبر من الأفعال الإنجازيّة ، ولعلّ ذلك راجع إلى سرد أحداث، وتقديم حقائق على ألسنة شخصيّات المسرحيّة ليبرز من خلالها واقعا معيّنا عاشه الجزائريون في فترة معيّنة ، وهو بهذا لا يخرج عن أحد العرضين إمّا إفادة المخاطب، أو لازم الفائدة، وقد سبق التعرض إليها في الفصل الأول.

ومنه ومن خلال الاستراتيجيات السّابقة نصل إلى حقيقة مفادها أنّ التّواصل ليس حديثا مونولوجيا وإنّما هو حوار يدور بين ذوات مختلفة، ونقاش مؤسس على الضّوابط التاليّة:

1/ الفعل التّواصليّ هو علاقة تفاعل بين ذاتين أو أكثر داخل مجال العالم المعيش، ولذلك فمن حق أيّ فرد له المقدرة على الفعل المشاركة في التّجربة التّواصليّة .

2/اللّغة هي روح التّواصل بين الذّوات المشاركة في التّفاعل، وبينهم وبين العالم الخارجيّ، على اعتبار أنّ اللّغة هي أساس التّواصل، سواء أكان المشارك متكلّما أو مستمعا.

3/ مبدأ تكافئ الفرص بين المشاركين في الحوار، بحيث أنّ كلّ واحد منهم له حقّ الدّفاع أو الاعتراض أو السؤال ، مع الاعتراف بإمكانيّة الوقوع في الخطأ، وإمكانيّة تصحيحه فلا شيء غير معرّض للنقد.

4/ يتحرر النّقاش عبر الاستراتيجيات من كلّ ألوان التّسلط، خاصة من الهيمنة الّتي يتعرض لها من الخارج، خاصة في الاستراتيجيّة التّضامنيّة، فالحوار يجب أن يكون حرا بين ذوات حرّة ومتكافئة في المكانة والمستوى لضمان موقف مثاليّ في الحديث.

5/ ترمي التّجربة التّواصليّة من خلال الاستراتيجيات، للوصول إلى اتّفاق بين المشاركين في النّقاش

يفترض وجود تعارف متبادل بين أطراف الحوار، ووجود نوع من التّقارب في وجهات النّظر، ومعنى ذلك أنّ الاتّفاق طريقة للتّفاهم، الّذي يفترض التّفاهم المتبادل والثّقة والتّقارب في وجهات النّظر.

---

[1] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الشاعر الزنجي و أخواتها،ص: 51/50

وعليه فالخطاب المسرحيّ يوظّف الأدوات المسرحيّة بأنواعها المختلفة، لغايات متعدّدة، ممّا جعل دعائمه تقوم على الحوار الّذي يوظّف فيه المتخاطبان كلّ طاقتهما الفكريّة والجسديّة في كثير من الأحيان، فخصوصيّة التّلفظ المسرحيّ تتجلّى في تركيب وضعيّتين هما: وضعيّة التّلفظ التّخيليّ، ووضعيّة التّلفظ المشهديّ، والكتابة المسرحيّة المعاصرة تولى اهتماما كبيرا بكل ما من شأنه أن يوصل الرّسالة للمتلقّي، بشكل يجعله يتفاعل معها، ممّا جعل دعائم الخطاب المسرحيّ تقوم على الحوار، الّذي يوظّف فيه المتخاطبان كلّ طاقاتهما الفكريّة، والجسديّة في كثير من الأحيان، فخصوصيّة التّلفّظ المسرحيّ تتجلّى في تركيب وضعيّتين للتّلفّظ هما: وضعيّة التّلفّظ الدّاخليّ، ووضعيّة التّلفّظ المشهديّ، والكتابة المعاصرة تولي اهتماما كبيرا بكل ما من شأنه أن يوصل الرّسالة للمتلقّي بشكل يجعله يتفاعل معها.

ولقد استطاعت المقاربات التّداوليّة أن تفتح آفاقا رحبة أمام الخطاب المسرحيّ، كونها اهتمّت بجميع الأطراف المساهمة في العمليّة التّواصليّة، حيث بيّنت أنّ اللّغة مؤسّسة تضمن استمراريّة الأقوال أثناء الخطاب من خلال علاقات بينها وبين المسرح.

الفصـــل الثالث

استراتيجيات الخطاب المسرحيّ الجزائريّ المعاصر، ملامحها وعناصر التّكامل الفنّيّ فيها.

تمهيد:

أولا: استراتيجيات عناصر التّكامل الفنّي في الخطاب المسرحيّ.

ثانيا: ملامح الخطاب المسرحيّ المعاصر.

ثالثا: السّلطة وأساس نجاح الخطاب المسرحي.

تمهيـــــــــــــد:

إذا كانت اللّسانيات تهتمّ ببنية الألفاظ (النونيات) والجمل المركبة (السنتاقمات) فإنّها تلج كذلك عالم النّص كاشفة أسراره العامة من خلال البحث في بناه، وبقدر ما نتعمّق فيه بقدر ما تتعدّد زوايا رؤيتنا له، وهو رأي **بول فاليري** Paul valery (1871-1945) الّذي يقرّ بأنّ النّص الأدبيّ يخلق خلقا جديدا كلّما قرأه قارئ[1]؛ وهكذا نجد عطاء النّص الأدبيّ أبديّا فكلّما استعطاه القارئ أعطاه، وممّا لا شك فيه أنّ الفن المسرحيّ Art Théâtral أكثر الفنون اتّصالا بالواقع، كونه ناتجا عن علاقة حيّة قائمة بينه وبين المجتمع، يعكس ثقافته القائمة بين الأطراف الفاعلة فيه، تبعا للشّروط التّاريخيّة المحدّدة والنّص المسرحيّ نسيج تتخلّله جملة من الوحدات الدّالة والمفاهيم القائمة على شبكات دلاليّة متجانسة ومتكاملة، والعرض Spectacle هو جوهر الظاهرة المسرحيّة فلا يتكامل إلاّ بالاعتماد على مجموعة من الجهود المتكاتفة المشكّلة للفريق المسرحيّEcipe Théâtral، والحدث الاجتماعيّ، أو ما يعرف بسوسيولوجيا المسرح Sociologie du théâtreولا يتحقق هذا إلاّ من خلال العلاقة المباشرة مع المشاهد، على اعتبار أنّ المسرحيّة المعروضة تختلف مستويات فهم معانيها من عرض إلى آخر، فكلّما شاهدناها تكوّنت في أذهاننا أفكار واكتسبنا معارف لم نهتد إليها في العروض السّابقة، وبتعدّد العروض والإمعان فيها نصل إلى قيّم متنوعة ومتعدّدة تسوقنا مشاهدتها في كلّ مرّة إلى ما هو جوهريّ، خاصة إذا علمنا بأنّه مفتوح على احتمالات لا حصرلها، غذّتها عناصره المتداخلة الموظّفة على الرّكح Scène تفك شفراتها بالمشاهدة المستمرّة.

[1] – ينظر/ عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ،ص: 54-55.

استراتيجيات الخطاب المسرحيّ الجزائريّ المعاصرملامحها وعناصر التّكامل الفنيّ فيها.

أوّلا: استراتيجيات عناصر التّكامل الفنّيّ في الخطاب المسرحيّ الجزائريّ المعاصر مسرحي:

إنّ قدرة التّجاوب مع روح العصر ومتغيراته، تعدّ من أهمّ و أبرز خصائص الخطاب المسرحيّ الّذي امتلك خاصيّة الديناميّة من جراء تشبّثه بالحياة ومعطيات الرّاهن المصيريّ لتمنحه هذه الخاصيّة صفة الدّيمومة Durée والتّأثير Influence، فضلا عن المحمولات الفكريّة و الجماليّة المرتجلة من خطاب النّصّ إلى نصّ العرض؛ المبثوثة عبر الأنساق البصريّة والحركيّة واللّفظيّة الّتي تؤلف مجتمعة ما اصطلح على تسميّته منظومة العرض البنائيّة والبصريّة[1]،ولأنّ الخطاب المسرحيّ Discours Théâtral يمثّل منظومة رمزيّة مشفّرة، فإنّ هذه السّمة تجعل الطرق معبّدة أمام المقاربات السّاعيّة لعصرنة التّراث، بحيث تردم الهوّة المفترضة بين التّراث والمعاصرة، بإخضاع أنساق اللّعبة المسرحيّة Jeu Théâtral إلى مقتضيات المسرح وضروريات الواقع، ممّا يستوجب التّحرر من الأساليب التّقليديّة، هذا ما حرص عليه محمد واضح في نصّ "بئر الكاهنة".

ومسرحيّة "بئر الكاهنة" تراجيديا كتبها "محمد واضح" عام 1963، ونشرتها الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع سنة 1973، تدور أحداثها حول زمن الفتح الإسلامي للجزائر، وذلك في ثلاثة فصول ، بطلتها داهية الأوراس الملقبة بالكاهنة الأوراسيّة، عرفت بحربها مع العرب بسياسة الأرض المحروقة، قاومت الفاتح حسان بن النعمان وانتصرت عليه، وبقيت تحكم المغرب مدّة عشر سنوات حتى هاجمها حسان مرة ثانية سنة 82للهجرة، فاوضها لكنها لم تستجب له ولا لأتباعه في الدّاخل ومنهم إلى جانب شعبها، أبناؤها الّذين اكتشفت إسلامهم، فارتأت أن تضحي بأعوانها من قوات الرّوم حتى تتخلص منهم ، وبالطّبع قضى جيش المسلمين عليهم جميعا، لتخرج الكاهنة لمواجهة قائد الجيش حسّان بن النعمان الّذي قضى عليها بجبال الأوراس في موضع يسمى "بئر الكاهنة".

1/مقوّمات المقاربة الجماليّة لمسرحيّة الكاهنة:

تتأسّس المقاربة الجماليّة على عناصر التّركيب الجماليّ في العرض المسرحيّ، والّتي يمكن تحديدها في أربعة عناصر أساسيّة تشكّل عصب الإنجاز المسرحيّ، وهي: الفضاء المسرحيّ L'Espace Théàtral والأدوات التّقنيّة الّتي تساهم في تشكيل الأنظمة السينوغرافيا Les Systèmes Scénographiques والتّمثيل Le Jeu، ثمّ الكتابة الدراميّة L'Ecriture Dramatique، وهي المستويات المركزيّة في

[1] – ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ ، ص:309.

استجلاء البعد الجماليّ في الإنجاز المسرحيّ نظرا لتكاملها من جهة، وللتّراتبيّة الّتي تميّزها من جهة أخرى عبر الأنساق الجماليّة التاليّة:

1-1 / **الأنساق الدّراميّة:**

إنّ الخطاب الموّجه إلى المتلقّي له أبعاد مختلفة، يسعى المؤلّف من خلالها إلى جذب انتباه المتلقّي وهذا يجعل بنيته تخضع للتّنظيم والتّفنّن في جماليات العلامة، واكتشاف المواضع الملائمة لكلّ مادّة[1] وكذا استثمار سينوغرافيا العرض[*] Scénographie، ودمجها في المعنى الكلّيّ له وإخضاع الفضاء المسرحيّ L'espace Théâtral إلى الأنساق البّصريّة والسّمعيّة والإيحائيّة أو ما يعرف بالأعراف المسرحيّة Conventions، وتعميق المنحى الدّلاليّ للخطاب بكلّ أشكاله، مما يؤدّي إلى الارتقاء بصيغ التّعبير عن الفكرة ويؤسّس لتعدّد مستويات القراءة فيتحوّل إلى بيانات تسهم في توليد المعاني، فتحوّل المتلقّي من الفاعليّة الاستهلاكيّة إلى الفعاليّة الإنتاجيّة ؛ كما في المقطع الآتي:

خالد: لن يكون قومك مغبونين إن صالحت العرب.

الكاهنة: والعار؟ كيف يمحى العار؟

خالد : لن تمسك إهانة.

الكاهنة: أنا ؟...أنما أحسب لنفسي حسابا.أن الّذي يعنيني هو شرف قومي وبلادي.

خالد : الصلح الكريم لا يمس شرفهم .

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

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

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

خالد: إن العرب والبربر يتشابهون في كلّ شيء. إنهم أبناء الصحراء. ... إنهم أمة واحدة...[2]

فقد أنتج المرسل خطابا ذا فعاليّة كبيرة، أريد من خلاله بموضوعيّة تحديد سبب الفرقة، وهو تحول كبير تقوم عليه المسرحيّة، حين يدرك الفرد حقيقة وجوده، الرّافضة للتّمزق، فهذه الحركة كفيلة بجعل

---

[1] –ينظر/أبو الحسن سلام :حيرة النص المسرحيّ بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص :194.

[*]– من المصطلحات المسرحيّة المستحدثة في النقد والخطاب المسرحيّين، وتعني فنّ تصميم مكان الفضاء المسرحيّ.ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي ص: 265.

[2] – محمد واضح : بئر الكاهنة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط1، 1973، ص: 19.

المسرحيّة بخصائصها تستفيد من المعطيات الحديثة والمعاصرة، وكان من جراء ذلك أن توسّعت مساحة التلقيّ وامتدت تأثيرات المسرح المعاصر وفق منظومة إجرائيّة عزّزت ثقة المتلقّي بجدوى الخطاب المسرحيّ، حيث أخرجته "من سلبيّته ومن حالة التلقّي الانفعاليّة البحتة، وذلك بدعوته لأن يفكّر ويحلل ليفكّك هذه الأعراف ويعيدها إلى سياقاتها التاريخيّة[1]" فنشطت المعالجات النّقديّة، معلنة عن الدّور الفعّال الّذي يحدثه النّقد المسرحيّ في تقويم مسارات الخطاب المسرحيّ .

وحينما ارتبط المسرح بالجماهير، وتحوّل إلى وجه معبّر عن طموحاته، بلور قضاياه في أعمال فنّية تحمل سمات التّطلع إلى الجديد، ومناقشة وجهات النّظر فيها باعتباره "ساحة اجتماعية، وهو الّذي يجعل خبرة الأداء المسرحيّ أو الموسيقى الحي، أو ما شابه ذلك من أشكال الأداء المختلفة عن مشاهدة الأفلام في السينما أو مشاهدة التلفزيون ، هو ذلك الشعور بأنّنا جزء من بنية اجتماعية ما، أو من واقعة ما تحدث الآن أمامنا"[2]، فجسّد القضايا المعاصرة تجسيدًا جديدًا، وبخلق فنّيّ ممتع تحولت الكثير من القضايا الّتي تشغل الإنسان المعاصر إلى خشبة المسرح Scène فأثرته بالجديد "الّذي لا يركن إلى السكون أو الجمود أو مجرد العرض العابر، والنقد الساخر الخالي من كلّ آثار للذهن، أو تحريك للفكر أو للمشاركة الجدلية"[3] كلّ ذلك قائم على أنساق استراتيجيّات دراميّة أكسبته خصوصيّة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

أ/ استراتيجيّة الأداء اللّغويّ:

فمن خلال المسرحيّات المعروضة ومنها مسرحيّة بئّر الكاهنة، ندرك القيّم الفنّية والجماليّة العاليّة الّتي اتسمت بها،" فكلّ مسرحيّة مسكونة بهاجس هو صياغة رسالتها حسب أساليب وطرق وأشكال تكون مغرية ومقنعة تستطيع كسب متلقيها، والبحث عن الجمال وصورة الفعل المسرحيّ"[4] فإبعادها عن السّطحيّة و التّقريريّة، وتعميق الصّراع، وتنمية الأحداث ومعالجتها معالجة ذكيّة، جعلت بناء المسرحيّة متماسكا تماسكا أنيقا، خاليا من البهرجة والحشو، وهذا ما نجده واضحا في معظم مشاهد مسرحيّة "بئر الكاهنة" الّتي نورد منها هذا المقطع:

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

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص :364.

[2] – جيلين ويلسون: سيكولوجيا فنّون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، ص :93.

[3] – يوسف العاني : التجربة المسرحيّة معايشة و انعكاسات ، دار الفرابي للنشر ، بيروت، لبنان، (دط)، 1979، ص:97 .

[4] – ميسون علي: المتعة المسرحيّة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ع73، 2008 ، ص :163.

قائد: ما في ذاك شك.

الكاهنة: فيجب أن نمنعهم منها بكلّ وسيلة، أتوافقون.

سقرديد: نعم ، بكلّ بساطة.

الكاهنة: ها هي مهمتك أيها القائد: ينتشر جنودك في طول البلاد وعرضها، ويستعملون سلاح الفأس والنار، فيسقطون كلّ شجرة مثمرة، ويفسدون كلّ حديقة مزدهرة، ويهدمون كلّ ضيعة ودار، ثم يشعلون النار ...[1]

فالنّص له نقاط إسناد في العرض ومفاتيح، يعيد المتلقّي تركيبها ليصل إلى ماهيّة Quiddité الشّخصيّة وجدواها، فهي من النّاحية التّداوليّة Pragmatique قد أبانت على قصد مضمر، لدى "الكاهنة"وهو: حبّها للنّار وهذا الحب مؤشّر Index على ما ستقبل عليه من حرق وتخريب، وزجّ الرّوم في الحرب مع العرب، فكان بذلك النّص مشتملا على وظيفتين:

الأولى: تتمثّل في أنّ المبدع يقدم باللّغة الحقائق العلميّة والمعلومات الواقعيّة؛ منها دسائس الرّوم في مملكة البربر لمحاربة العرب حيث أمدوهم بالمرتزقة والعتاد، غدر "كسيلاء" بـــ"عقبة بن نافع" وقتله بمساعدة الروم، مقاومة الكاهنة للفاتح "حسان بن النّعمان" وانتصارها عليه، وبقيت تحكم المغرب مدّة عشر سنوات حتى هاجمها مرّة ثانية سنة اثنين وثمانين للهجرة وقضى عليها بجبال الأوراس، كما أبان عن الصّراع بين العرب والرّوم الضّارب في القدم، مشيرا إلى قبول البربر للعرب الفاتحين واعتناق دينهم وبهذا فقد ربط الكاتب المسرحيّة بالتّاريخ الجزائريّ.

الثانية: أنّه يستعملها لنقل أحاسيسه و مشاعره الخاصة، أثناء تناوله تلك الحقائق والمعلومات؛فقد أبان من خلال النّص عن دعوة صريحة إلى التّعايش السلميّ ونبذ كلّ فرقة، محذّرا من الرّومان فهم أعداء العرب، عبر كلّ العصور فهم يحيكون المكائد لتحقيق مآربهم غير آبهين بغيرهم .

فلغة المسرحيّة إلى جانب كونها أداة للدّلالة على الفكر، فهي "تعمل على تأكيد الوظيفة الإشارية في الدراما إذ تتمثّل الواقع الخارجي في عدد من تجلياته الثابتة داخل بنية العالم الدرامي"[2]، وقد أشار النّقاد القدماء والمحدثون إلى ذلك فدرسوا وظيفتها التّأثيريّة والانفعاليّة «وذلك في موضوع تناولهم بلاغة العبارة من حيث المعنى، واللّفظ الحسن، أو الصّورة اللّفظية البديعة الّتي تعجب المتلقّي فيتأثر بها"[3]، ولا يمكننا

---

[1] – محمد واضح: بئر الكاهنة، ص: 59/58.

[2] – وليد منير : جدلية اللّغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، ص: 148.

[3] – حسن البندري : تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص:153.

أن نحكم بفنّيّة الكلمة أو العبارة إلاّ إذا كان لها دور نفسيّ وذهنيّ، إلى جانب كونها أداة توصيل تتعيّن في أنّها تعرض المعاني الكامنة في ذهن المبدع ونكشف عنها للمتلقّي، كشفا يعينه على الإحاطة بها ليستجيب لها ويتفاعل معها" فيتحقق التواصل الهادف إلى نقل الخبرة والمعرفة من جيل إلى جيل داخل المجتمع الواحد أو من مجتمع إلى مجتمع آخر والحاجة إلى التواصل تعني التعبير عن محتوى معرفي يتميز به الإنسان دون غيره"[1] فيصبح الكاتب في علاقته بهذا السيّاق متفاعلا معه، محقّقا الدّراميّة الّتي تتجسّد بتفاعل المتلقّي وتجاوبه مع النّص، وبذلك يحقّق غايته الجماليّة والمعرفيّة والاجتماعية.

حيث يقدّم المبدعون المادة للمؤدّين، فيقوم المؤدّون بإحداث أثرهم الخاص في الجمهور الّذي يراقب كلّ ما يجري على الخشبة Scéne بشكلّ دقيق، فيتفاعل معه بالقبول أو الرّفض، الدّهشة والغرابة الفرحة أو التّألم؛ وعندما يسدل السّتار Rideau لآخر مرّة تعزف موسيقى سريعة الإيقاعات لكي يخرج كلّ شخص من المسرح في أفضل حالة نفسيّة، مفعما بالطّاقة الروحيّة، فتتضح جماليّة التّعبير الدّراميّ في التّأثير ودوره في خلود الأفكار والقيّم والقضايا الإنسانيّة[2]، فالمسرحيّة "وحدة فنّية تتجمع فيها و تجمعها مقومات غنيّة عدة، فلا يمكن والحالة هذه أن نجزئ عناصرها عن بعضهما لنقول أنّها كانت على مستوى عالي من حيث الشّكل الفنّي الّذي قدّمت فيه بناء على غناء أعجبنا به، أو موسيقى سحرنا بأنغامها"[3] وهناك قواعد تحكم العرض المسرحيّ، تعطيه خصوصيّة Spécificité Théâtral فتجعله عرضا ناجحا، محققا للمتعة والفائدة منها :

– الفعل الدّائم، يعبّر عنه الممثّلون سواء بالحوار أو الغناء أو الحركة، ولهذا الفعل رد فعل لدى الآخرين، فكلّ من في المسرح له صلات بما يحدث عليه، لذا فعلى الأطراف المشكّلة للمسرحيّة أنْ تعيَ ذلك وتجتهد في تحقيقه طلبا للمتعة و الإقناع في أدائها التّمثيليّ، حتى يحقق التّكامل بين النّص والعرض وهذا لا يكون إلاّ بالالتزام الفنيّ Engagement ، مع الاهتمام بالعمارة المسرحيّة Architecture* Théâtral لما لها من أهميّة في إنجاح العمل المسرحيّ.

---

[1] – نصر حامد أبو زيد: العلامات في التراث دراسة استكشافية، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1986،ص : 75.

[2]– ينظر/ أبو الحسن سلام : حيرة النص المسرحيّ بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ، ص: 198.

[3] – يوسف العاني: التجربة المسرحيّة ، معاينة و انعكاسات، ص: 135

*– تعبير يقصد به البناء المشيّد الّذي تقدم فيه عروض مسرحيّة، أنظر/ ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص: 318.

– من الضّروري أن يظلّ شعور الممثّل Comédien ناميا في كلّ لحظة من لحظات الأداء سواء أكان غناء أو تمثيلا، وأداؤه رمز الإيحاء Suggestion المثير للتّساؤلات "فللإيحاءات المستخدمة في أداء درامي لا ينبغي أن تقلد الكلّمات المنطوقة"[1]

– على المخرج Metteur en scène ألاّ يترك فراغات في فترات العرض، بل يجب أن يغطّيها بصوت من الأصوات أو بأداء الممثّل مع الحرص على الرّبط الجيّد بين عناصر الأداء والمشاهد المسرحيّة وبذلك يكون التّكامل Intégration حاصلا بين أجزاء المسرحيّة دون خلل[2]، فيخلق بذلك متعة جماليّة تقوم على تناسق عناصر متعدّدة مثل الأداء الموسيقيّ والألوان والأزياء وعناصر الدّيكور.

– المشاهد المسرحيّة تنساب على المسرح انسيابا لا إسفافَ فيها ولا إثقال، وكذا الشّخصيّات الأخرى (الثانوية) تؤدي دورها دون أن نحسّ بأنّها مقحمة إقحاما، أو مضافة من أجل توفير جو من المرح والفكاهة في المسرح "فالحق أن الأعمال المسرحيّة الّتي يكتبها الأدباء ، أعمال فنّية كبيرة، تحتاج إلى إمكانات فنّية وتكنيكية تتلاءم معها وتجسدها تجسيدا فنّيا جميلا يكشف الكثير مما تضمنه المحتوى من لمسات وأفكار فينسقها بأناقة ليصح العطاء الفنّي متكاملا متلائما بين المضمون وشكلّه الخارجي"[3] لذا فإنّ الخطاب المسرحيّ المعروض على الخشبة والموجه للجمهور، يلزم المخرج للسعيّ نحو تحقيق التّجانس Homogénéité بين أجزاء العرض المكونة من الوحدات الفنّيّة، و إيجاد الانسجام Harmonie بين جميع العناصر الّتي تخلق العرض، والّتي تجعل المخرجMetteur en scène يجد صعوبة كبيرة في بلورة المواهب الفردية بصورة أغنى، وتوجيهها للكشف العميق عن الهدف الأعلى للعرض، كما أنّ الموهبة الأصليّة للفنّ التّمثيليّ تكمن في خلق الممثّل للشخصيّة، بحيث ترتبط ارتباطا عضويا وعميقا مع الشّخصيّات المحيطة بها فتكشف عنها، وتنكشف عند الاتصال معها، أمّا إنّ ترك الممثّل Acteur/comédien الحريّة المطلقة لترواته الإبداعيّة، وراح يؤدي دوره بمعزل عن الآخرين فإنّه لن يتمكن من تجسيد الشّخصيّة بصدق، بل إنّه يفسد أداء الممثّلين، وبذلك يفسد المسرحيّة ككلّ[4]؛ وممّا لا شك فيه أنّ كلا منّا شاهد في حياته عددا من العروض المسرحيّة الّتي أثارته وخلّفت في ذاكرته انطباعا عميقا، يعود إلى عدّة أسباب منها:

---

(1) – جلين ويلسون: سيكولوجيا فنّون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، ص :204.

(2) – ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص: 419.

(3)– اليكسي بوبوف: التكامل الفنّي في العرض المسرحيّ، تر/ شريف شاكر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،مصر، 1976، ص: 157 .

(4) – ينظر/جلين ويلسون: سيكولوجيا فنّون الأداء، تر/ شاكر عبد الحميد ، ص: 150.

-أنّ فكرة المسرحيّة كانت قويّة باهرة، أو أنّ المسرح قد عرض المسرحيّة بدقة و جرأة، أو أنّ أداء بعض الممثّلين، كان أخّاذا بعبقريته الفذّة ، وأخيرا قد يعود سبب ذلك إلى روح الفكاهة وابتكار المخرج وديكورات العرض المؤثّرة، "مما يجعل تأثير العرض ككلّ هو من القوة بحيث يجعلنا لا نستطيع التفكير في المسرحيّة أو في التمثيل أو بعمل المخرج وفنّان الديكور كلّ على انفراد "[1] فالممثّل لا يستطيع أن يسعى إلى هدفه النّهائيّ، إلاّ عندما يذوب في جوهر المسرحيّة هذا السّعيّ الفعّال، يمرّ عبر المسرحيّة كلّها وخط الفعل المتصل الّذي تساهم في تحريكه الشّخصيّات الدّراميّة، يجعلنا ننظر إلى جميع الأحداث والمشاهد والفصول على أنّها مراحل تطور خط فعل واحد، وإن فقدت المسرحيّة ذلك، فإنّ العرض لا محالة مقضيّ عليه بالفشل[2]؛ ذلك أنّه لا يضيّع الاتجاه الفكريّ ويزري بالقيمة الفنيّة فحسب، بل يهدم الشكلّ المسرحيّ Forme Théâtral، فينهار العرض إلى أجزاء منفصلة لا تشكّل وحدة متكاملة .

ب/ استراتيجيّة التّعبير الجسديّ:

إحدى جماليّات التّمثيل التقنيّ، حيث أنّه وبمساعدة المخرج وعلى نمط خاص من التّدريبات، ينبغي أن تكون كلّ حركة، وكلّ إيماءة بل وتنطق كلّ كلمة وفق تسلسل مخطط، يدرب عليه الممثّل على نحو جيّد، حتى يضمن الأداء الأمثل للعرض فهي "مظاهر ثقافية اجتماعية ، يتفق عليها أفراد المجتمع ، يتحول الجسد فيها إلى أداة معرفية ذات بعد ثقافيّ تاريخيّ، تستقر في وعي الجماعة بدلالات رمزية"[3].

فالأداء على خشبة المسرح يتطلّب جهدا خاصا متكاملا من لدن فريق العمل كلّه، ويقوم المخرج بتنسيق coordination هذا الجهد، فالإعداد التّام يمنحه الثّقة، ويسهل عمل الذّاكرة mémoire، ويجعل الرّوابط المتّسقة بين الموضوع والحركة، وكلّمات الأدوار والموسيقى، أمورا يسهل تذكّرها[4]فيتحقق للخطاب المسرحيّ الغاية Fin المرجوّة منه، وهذا ما أكّده يوسف العاني [*]حينما حضر مع فرقته إلى الجزائر بمناسبة ثقافيّة بقوله" وحين تجمهر الناس في المسرح ووصلت همهماتهم إلينا وأطفئت الأنوار نسينا كلّ شيء ووضعنا أمامنا أن ينجح العرض وأن يكون كلّ واحد منا رقيبا على الآخر يساعده إذا ما وقع في خطأ ما، فتّحول العرض إلى فرحة لنا، ثم ننقلها إلى الجمهور فتؤكد نجاح

---

[1] – اليكسي بوبوف: التكامل الفنّي في العرض المسرحيّ، تر/ شريف شاكر، ص :11 .

[2] – ينظر/ المرجع نفسه، ص : 54.

[3] – مدحت الكاشف : اللّغة الجسدية للممثل ، أكاديمية الفنّون(مسرح) ، مطابع الأهرام التجارية، قليوب، مصر، 2006،ص: 25.

[4] – ينظر/هاني أبو الحسن سلام : سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض ،ص : 53.

[*] – يوسف العاني ، مؤلف و ممثل و مخرج عراقي ،أسهم في تأسيس المسرح في العراق ، له العديد من الدراسات المسرحيّة ، من أهم مسرحياته المفتاح 1968 .الخرابة 1970 الشريعة 1970.

التجربة، وحينما تعالى التصفيق في أكثر من مشهد، وحين دوت الضحكات في أكثر من مقطع ومقطع وحين انتهى العرض ووقف الجمهور يحينا ... كنا نحن نضحك ودموع باردة كالثلج تتألق في عيوننا ... فقد مر مسرحنا بتجربة جديدة ونجح فيها "[1] فهذا النّجاح يرجع إلى استراتيجيّة التّخطيط المسبق للحركة وتوقيتها ممّا جعل هذا المعطى Donné، يسهم وبشكل فعّال في تحرير الممثّلين، فأكسبهم التّركيز على الجوانب المتعدّدة في الأداء كالتّلونات الصوتيّة في كلمات الدّور الخاص بكلّ واحد، وهذا ما لمسناه في كلّ مشاهد مسرحيّة "بئر الكاهنة" ومن ذلك:

خالد: (بفتور)وما ذاك يا أماه؟

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

خالد : نرجو الله ألا يأتيك إلا خيرا يا أمنا.

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

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

آنتنيا: بشرت خيرات، ياغرطة (أثناء الحوار ارتمى غرطة نحو كلّ منهما وعانقه وقبله

الكاهنة: انتهى القتال، وانتصر حسان، وبعد قليل تغرب الشّمس، ثم بعد قليل، يطلع القمر.[2]

تحيلنا لغة المشهد إلى حقبة زمنيّة قديمة، وهي الوجود المسيطر لحقيقة الموت، بذلك يخرج المشاهد بدرس تعليميّ يتمثّل في استيقاظ مقدرته على القياس والتّأمل Mesure et Contemplation في الواقع الّذي تعالجه المسرحيّة، كما يتّخذ موقفا عقلانيا من القضايا الّتي يواجهها في النّص وخارجه لما فيها من اتصال فكريّ[3]، وهذا لا يعني أنّ الكاتب يجد في الوقائع التّاريخيّة مادّة سهلة، لأنّ عنصر الاختيار الواعي Libre arbiricعامل حاسم في المعالجة، عندما يصبح التّاريخ إطارا لبناء دراميّ، يعاد من خلاله تشكيل هذا الواقع، فالكاتب "يتلفظ بحسّه الفنّيّ فترة أو لحظة يستجمع فيها المتغيّرات، ويركّز الرّؤية المجلية لموقفه الإنسانيّ ممّا حوله، متفاعلا معه موظّفا لغته الخاصة في الكشف عن ذلك"[4]وعليه فقد تخيّل المؤلّف جوانب الشّخصيّات بتلوينات صوتيّة خاصة بكلّ واحدة، تشترك في بنائها المتخيّل داخل الإطار

---

[1] – يوسف العاني :التجربة المسرحيّة معايشة و انعكاسات ، ص : 79.

[2] – محمد واضح : بئر الكاهنة ، ص : 85.

[3] – ينظر/ بيير آجيه توشار: المسرح وقلق البشر، تر/ساميّة أحمد سعد، الهيئة المصرية للكتاب،(دط)، 1971، ص : 160.

[4] – سعد أبو الرضا: في الدراما اللّغة والوظيفة، ص: 214.

اللّغوي،بحيث "تجلت وظيفتها في ترجمة خطاب المؤلّف الدّراميّ عبر أدوارها الوظيفية بصفتها فاعلا"[1] تتحرك في فضائين متلازمين:

- الفضاء الدّراميّ L'espsce dramatique الّذي أنشأه المؤلّف لخلق النّص ، حيث تطابق الهاجس الفكريّ بتجلّيه الجماليّ، في شكل بسيط وواضح غير مضمّن أيّة أبعاد فلسفيّة.

- فضاء المتلقّي L'espace de trécé، كما يجسّده في خياله، ويشترك في هذا الفضاء القارئ والمخرج والممثّل والسّينوغرافي، لتتشكلّ الصّورة النّهائيّة للشّخصيّة في نهاية الحدث الدّراميّ وينهي المتلقّي رسم ملامحها، وكذا في التّرابطات الوثيقة بين الألوان وفي التّنقل من مكان إلى آخر تزامنا مع التّغيرات الصوتيّة، ومعايشة الدّور Role بصدق فيحققون بذلك الغاية المرجوّة،"مستأثرين بانتباه المتلقّين واجتذاب اهتمامهم"[2] سواء أكانت المسرحيّة مأساة أو ملهاة، صاخبة أو هادئة ؛ وينضوي نصّ محمد واضح ، تحت لواء هذه الجماليّة التّقليديّة السّاعيّة إلى تجسيد محتوي الخطاب عبر الدّيكور السّاكن.

جـــ/ استراتيجيّة حفظ الدّور:

وهي استراتيجيّة خاصة بجماليّات الأداء حيث تعدّ هذه الاستراتيجيّة من أهم الاستراتيجيّات الّتي يجب على الممثّل أن يلتزم بها قبل الصّعود على الخشبة ونظرا لأهميّتها الكبيرة، فقد حدّدت استراتجيّات من طرف الباحثين قدّموا بموجبها للمؤدين عددا كبيرا من التّقنيات أو الإشارات الضّمنيّة Implicite الخاصة حول كيفية قيامهم بحفظ المادة في الذّاكرة حرفيا، بشكل أكثر كفاءة Compétence من شأنه ضمان الفاعليّة Activité،للمنجز المسرحيّ ومن هذه التّقنيات ما يلي: [3]

1/ **تقنية التّقطيع أو التّجزئة:** فبعد القراءة أو الاستماع للعمل ككلّ للوصول إلى انطباع كلّيّ حوله تقطّع المادة الخاصة بالعمل إلى وحدات قابلة للتّعامل معها، بحيث ينبغي أن تشمل كلّ وحدة على هدف فرعيّ يتمّ الوصول إليه خلال عمليّة الحفظ، ومن ثمّة الوقوف على الخيّار الجمالي المحققّ للأسلبة*Stylisation.[4]

---

[1] – رضا غالب: الممثّل والدور المسرحيّ، أكاديمية الفنّون (مسرح) القاهرة، مصر،ط1، 2006، ص : 49.

[2]– ميلتون ماركس : المسرحيّة كيف ندرسها ونتذوقها، تر/ محمد مندور، دار الكتاب العربي، بيروت ،لبنان، ط1، 1965، ص : 20.

[3] – ينظر / جيلين ويلسون:سيكولوجيا فنّون الأداء ،ص :160- 162.

*– الأسلبة مشتقة من كلّمة الأسلوب، ظهرت واستخدمت في مجال فنّ التّصميم ، والأسلبة في المسرح هي ابتعاد عن المحاكاة التصويريّة للواقع والاكتفاء بتقديم علامات تدّل على هذا الواقع أو ترجع عليه. ينظر ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحيّ ص 33.

[4] – ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص : 33.

2/ تقنيّة تجميع القطع : بعد التّمكن من تجميع القطع الجزئيّة على نحو تام، ينبغي تجميعها معا في أقسام أكبر على نحو القسم الخاص بالمشهد الأوّل مثلا، وبعد أن يتمّ إنجازه على نحو ناجح ينبغي أن تتقدّم عمليّة التّجميع نحو الحجم الأكبر من الوحدات Les unités مثلا الفصل الأوّل أو الأغنيّة الأولى أو الحركة الأولى، وهكذا حتى يتمّ التّمكن من العمل الكلّي، بإرشاداته الإخراجيّة Indications . Scéniques ، التي يحدّدها المخرج مع المثّلين وفق أعراف المسرح.

3/ **تقنيّة الاختبار الذّاتي**: في كلّ مرحلة ينبغي اختبار الذّاكرة، من خلال إجبار المرء نفسه على تكرار ترديدة المقطع، دون النّظر إلى النّص، وفيها تشّخص وتحدّد مناطق الضعف فيركّز عليها الممثّل حتى يرسخها في الذّاكرة على نحو أكثر عمق ليتحقق التّرابط بين الفكر والحركة والفعل[1]، وفق قاعدة حسن اللّباقةBien Sénace.

4/ **تقنيّة المباعدة بين التّدريبات**: لا ينصح بالعمل لفترة طويلة، فهذا ينجم عنه الإنهاك والارتباك، ممّا يؤدي إلى إحداث ضغط وإجهاد نفسيّ، من شأنه إضعاف المردود فبدلا من أن يجبر الممثّلون أنفسهم على تنفيذ العمل والاستمرار فيه أو حشوه في العقل بشكل قاس، من الأفضل لهم أن يأخذوا فترة نقاهة تساهم في ترسيخ المادة في الذّاكرة[2]، وهو ما يعرف باستيراتيجيّة إعداد الممثّل La formation de L'acteur، أو فن تصميم الحركة مسبقا.

5/ **تقنيّة التّعليم داخل السيّاق**: بقدر ما تكون المادة قابلة للتّدريب عليها، بقدر ما ينبغي تعلّمها أو حفضها داخل السيّاق الكلّيّ الخاص بالأداء النّهائيّ، أي أن يتمّ ذلك على خشبة المسرح الفعليّة، أو في مكان ما يحاكي هذه الخشبة، بنفس المهمات والأزياء Costumes وحتى الدّيكورDécor، ومع الزّملاء أنفسهم فالكلمات الخاصة بالدّورRôle يتمّ تذكرها على نحو أفضل من خلال علاقتها بالحركات والمواضع على خشبة المسرح scène، وكذلك في ضوء المشاهد المسرحيّة المختلفة القائمة على محاكاة وتصوير الواقع Mimétisme et Représentation de la Réalité، "فخطة العرض المسرحيّ تذكرنا إلى حد ما بخطة العمليّة الحربيّة، أي يجب أن تحفظ في السر حينا من الوقت عن جيش الممثّلين وأن يهيأ لها بعناية فتدرس بعمق وتنفذ على دفعات، فالخطة تملك استراتيجيتها وتكتيكها في علاقتها بالممثّلين"[3].

---

[1] – ينظر/ المرجع السابق، ص : 50.

[2] – ينظر/ جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، تر/ شاكر عبد الحميد، ص : 150

[3] – الكسي بوبوف: التكامل الفنّي في العرض المسرحيّ، تر/ شريف شاكر، ص :88.

د/ استراتيجيّة تكامل الشّخصيّة المسرحيّة :

إنّ العلاقة بين الممثّل والمخرج والواقع في العمل المسرحيّ علاقة تكامليّة بموجبها يولّد تكامل Intégration في الشّكل المسرحيّ، النّاتج عن النّضج Elaboration الفكريّ من جهة، وتبلور الفكرة المسرحيّة من جهة أخرى "فقدرة المخرج على فهم الشّخصيّة بوصفها شخصية تعيش حياة مستمرة حتى خارج حدود المسرحيّة هي السّمة الأساسيّة للتفكير الإخراجيّ الخالق للوحدة الفنّية في العرض المسرحيّ والشيء نفسه بالنسبة للممثّل، إذ أن استمرار حياته في الدور، وعدم خروجه عن الجو المسرحيّ والفعل الدرامي"[1]،الّذي يراعي فيه الوقت المحدّد الّذي تستغرقه، لأنّ الفعل المسرحيّ L'Acte Théâtral فعل مكثّف يتطلّب زمنا أقصر من ذات الفعل في الحياة.

وبالمقابل فغالبا ما يتناول الكتّاب المعاصرون موضوعا حيويا، غير أنّ فكرة المسرحيّة تنشأ كوعظ للمتفرّج باعتباره جزءا من علم جمال التلقّي[2]، في حين تبقى تناقضات الواقع الحيّ خلف حدود الإبداع فإنّ مثل هذه العمليّة الّتي تهمل الحقائق لن تنتعش أبدا، فارتباط فنّ الإخراج والممثّل والحال L'état بالمسرحيّة أمور من البديهيّات Axiomes، يضاف إليه الدّور القياديّ للكتابة الدّراميّة، ذات الأهميّة الكبيرة في بعث الموضوعات من جديد، وإبداع سبل و طرائق في التّأليف، تجعل المتلقّي يقبل عليها بشكل لافت كونه لمس صدقا فنّيا في الطّرح" فبهذه الطريقة يستطيع أي كاتب مسرحي أن يكتب مسرحيّة وراء أخرى مكتسبا الخبرة والمقدرة الحرفية بصورة يتمكن معها أيضا من قراءة المحاضرات الانتقادية الّتي تؤكد علو شأنه"[3].

ولا ينبغي لنا أن نهمل عنصرا آخر يتمثّل في الخيال Image، الّذي يجب أن يخلق حياة الشّخصيّة المسرحيّة كلّها سواء أكان ذلك قبل بدء المسرحيّة أو بين الفصول، حيث ينطلق من النّص ويرتبط بشخصيّة الكاتب وأسلوبه الفنّي، وفكرة المسرحيّة وجوهرها الانفعاليّ؛ وكلّما كان ذلك فإنّ مهمّته تسهل حسب ليليان هلمان بقوله:" إذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيدة فإنها تقوم عنك بقول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها"[4]فخيال الممثّل يوسّع عوالم Mondes المسرحيّة ويحوّلها من مرحلة الابتكار إلى مرحلة الحدث الحياتيّ المشابه للحقيقة، فتجد انطباعاته وتجربته الحياتية تطبيقها في الفنّ.

---

[1] – المرجع السابق ، ص: 149.

[2] – ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص : 115.

[3] – أليكسي بوبوف: التكامل الفنّي في العرض المسرحيّ، تر/ شريف شاكر، ص : 1645.

[4] – عدد من المؤلّفين : سيمياء براغ للمسرح ، دراسة سيميائية ، تر/ أدمير كورية، ص : 170.

كما أنّ مكان الأحداث يفرض نمطا معينا من التّعبير فهو " العنصر الأكثر وضوحا في العرض المسرحيّ منه في النّص، إذ أنّه لا وجود لعرض مسرحي دون ديكور يوحي إلى المكان الّذي تجري فيه الأحداث، ويتميز المكان المسرحيّ إن في النص أو العرض، في أنّه أوّل ما نتلقاه من علامات تشير لنا إلى عنصر المكان وأول شيء يقرأ في النص المسرحيّ، هو تلك الّتي يضعها المؤلّف للدّلالة على عنصر المكان"[1]، وهذا ما نجده بارزا في المشاهد التّالية:

الفصل الأول : حجرة اختلاء الكاهنة. باب على اليسار تدخل وتخرج منه الكاهنة. باب في مؤخرة المسرح للحاجب. باب على اليمين لبقيّة الأشخاص .الحائط الّذي يقابل الجمهور عليه صورة بشعة لأفاع وثعابين وحيوانات أخرى مفترسة أو سامة، أمام الكرسي مجمرة تضئ الحجرة ذبال تبعث نورا ضعيفا.[2]

الفصل الثاني المنظر الأول: بهو من أبهاء القصر، أعمدة وأقواس من الفنّ الروماني. يدخل سقرديد من مؤخر اليمين، دخول خالد وأولاد الكاهنة من مؤخر اليسار، الكاهنة والحاجب يدخلان من مقدم اليسار.[3]

الفصل الثاني المنظر الثاني: قاعة العرش قاعة فسيحة. في وسط مؤخرة المسرح ، عرش الكاهنة ، وبجانبها باب خاص بها . يوازي حائطي الجانبين مقاعد وثيرة، فوق العرش على الحائط. صورة رب وثني.[4]

الفصل الثالث المنظر الأول: قاعة بها مقاعد، ومائدتان أو أكثر – زرابي مبثوثة وزرابي معلقة– باب للكاهنة والحاجب، باب للجميع .[5]

المنظر الثاني: ربوة يعلوها بئر، تمتـــد وراءها ربوات، في الأفق جبل ، القمر يبعث نوره من وراء الجبل، بعـــض النجوم في سماء صحو، عند البئر الكاهنة وقـــد لبست أحسن ملابسها، وتزيّنت بحليّها... [6]

كما نشير إلى زمن وقوع الأحداث المعروضة في الفصول الثلاثة، وهي:

---

[1] – عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية ، ص: 90.

[2] – محمد واضح : بئر الكاهنة ، ص : 9.

[3] – المصدر نفسه ،ص: 37.

[4] – المصدر نفسه، ص :51.

[5] – المصدر نفسه، ص: 69.

[6] – المصدر نفسه، ص: 91.

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

فقد تنوع الفضاء المكانيّ والزّمانيّ في النّص الدّراميّ، وتغيّر بتغيّر الأحداث، بل إنّ جميع عناصر الفعل المسرحيّ وفنّياته، تكشف لنا الكيفيّة الّتي نُظّمت بها هذه الفضاءات Espace المزدحمة بالرّموز والمعاني فهي " أماكن راسخة في الذهن غير قابلة للإمحاء"[1] مرتبطة بالأحداث الجاريّة فيها، تجاوزت وظيفتها الاعتياديّة إلى فضاء واسع تتفاعل فيه أقطاب الإرسال،حسب مقام التّخاطب Situation Discursive وفق علامات معروضة في توافق و انسجام مع كلّ ما يجري على الخشبة، فهذا التّوافق هو الّذي يربط جميع الشّخصيّات الدراميّة، وانفعالاتها وإيقاعات الحياة المسرحيّة ومختلف الأصوات والمؤثرات في العرض، سواء كان الفعل المسرحيّ يجري في مصنع أو غابة أو حقل، فهذه العناصر ضروريّة "على مستوى الخطاب الموجه للقارئ أو الجمهور، لأغراض لها علاقة بطبيعة المسرح وغايته حيث يسعى المؤلّف في خطابه الضمنيّ إلى جذب انتباه القارئ إلى أوضاع اجتماعية، وثقافية وسياسية وأخلاقية ونفسية وايدولوجية"[2] وأهميّتها لا تقتصر على المتفرّج وحده بل على الممثّلين أيضا، إذ أنّها تحفّز

[1] – غاستون باشلار : جماليات المكان ، تر/ غالب هالسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1،2000، ص: 39.

[2] – المرجع نفسه، ص: 130.

خيالهم، فيقودهم بعيدا وراء الحدود المتطوّرة، فعلى الممثّل أن يعمّق النّظر في ذلك، وأن يدرك عالم Mondes الأشياء الظّاهرة على الخشبة فهناك تعيش الشّخصيّة الّتي يبدعها، رابطا "العالم الخياليّ على المسرح بمرجعِهِ في الواقع"[1]، ليعطي بذلك مجالا لإبداع المتلقّي، كونه وظّف كلّ التّقنيات لتحفير خياله، فيتجاوز به حدود خشبة المسرح المتطوّرة ، محققا بذلك الإضافة Relation.

فتكامل الشّخصيّة المسرحيّة هو نتاج مجموعة الجهد الرّوحيّ والجسمانيّ عند الممثّل، ذلك الجهد الّذي يكشف عن أدقّ رابطة أو علاقة متبادلة في السّمات الخارجيّة والدّاخليّة للشخصيّة الإنسانيّة وفي هذه العمليّة تنعكس ثقافة الفنّان، وذوقه وتجربته وانطباعاته والجهد الكبير الّذي يبذله الممثّل في خلق الشّخصيّة، والّذي يسبب متعة جماليّة للمتفرج الّذي يبقى في الإنتاج المسرحيّ الفنّي الأصيل خارج حدود المسرح "فجميع الشّخصيّات المسرحيّة الّتي يخلقها الممثّلون الكبار هي شخصيات منسجمة بطريقة معينة، وهي جميعها متتابعة و منطقية إلى حد كبير(...) و ما قد يبدو لأول وهلة غير منطقي يجد في نهاية الأمر شرعيّته و منطقيّته"[2]، فالعرض المسرحيّ الّذي يتمّ كلّ مساء، والمتضمّن للمشاعر والأفكار الكبيرة، الحامل للتّوتر النّفسيّ Tension Psychologique يتطوّر ويعيش كظاهرة حياتيّة ويتحوّل إلى نوعيّة أخرى من المشاعر والأفكار الّتي يعيشها المتلقّي، فتؤثّر في أفكاره و معتقداته، فيضفي عليها فكره ومزاجه ؛ومن ثمّة ينفذ الخطاب إلى كنهه فيعمل على إقناعه و تعزيته وحظّه على قول شيء أو القيام بفعل، فهو إذ ينتهي في السّاعة من اللّيل يبتدئ حياة واقعيّة جديدة ويدخل وعي المتفرّج بعد أن يولّد فيه انفعالات جديدة .

وبديهيّ أنّ مثل هذا التّأثيرInfluence للمسرح، يفترض أدبا مسرحيّا جدّيا ومضمونا غنيّا، فهو لا يكتفي بتكرار حكاية المسرحيّة وإنّما يظهر كفنّ مستقلّ معمّق لفكرة المسرحيّة وخالق لمؤلف مسرحيّ جديد بوسائل تعبيريّة خاصة به، فالعرض المسرحيّ يجد صداه الفعليّ وتكامله الفكريّ والفنّيّ عند المتفرج فقط وذلك من خلال مساهمته وتدخله المباشر في العرض بآليات استقباله المتعدّدة والّتي منها الإدراك والتّأويلPerception et Anagogique[3]، وعلى الرّغم من هذه التّعدديّة الّتي الوظيفيّة الّتي تميّز عنصر التّمثيل، فإن المقاربة الجماليّة تسعى إلى اختزالها في وظيفتين مهمتين هما: الوظيفة التّمثيليّة الّتي عن طريقها يحيل الممثّل إلى الشّخصيّة الدّراميّة، ثمّ الوظيفة الجماليّة الّتي تدعّم البعد الإبداعيّ والفنيّ للوظيفة السّابقة، القائمة على التّغريب Distanciation.

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ ، ص :14.

[2]– أليكسي بوبوف : عناصر التكامل الفنّي في العرض المسرحيّ، ص: 162.

[3] – ينظر / ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص: 409.

هـــ/ دراميّة الخطاب في المسرحيّة :

تكشف المقاربة الجماليّة عن مقوّمات الكتابة الدراميّة باعتبارها نصوصا تكسر أشكال الكتابة المسرحيّة التّقليديّة، وتقدّم صياغة تضع نصب أعينها الخشبة بكلّ خصائصها، حتى تبرز الأساليب الدّراميّة الّتي أتاحت" ابتداع مسرح تركيبيّ جمع بين الكلمة والحركة، والإنارة والموسيقى، كما أنّه يقوم على الحدث المسرحي ضمن منظومة جماليّة تأخذ شكل لوحات وتركيبات جمالية"[1]، فدراستنا للنّصوص المسرحيّة ضمن مراحلها التّاريخية ومعطياتها الأدبيّة يختلف عن مشاهدتنا لها على الخشبة، بل والانطباع Impression يختلف عند مشاهدة نفس العرض عدّة مرات «فالنّص المسرحيّ باق إلى الأبد بعد تأليفه وعرضـــه ولكن العرض يختلف من فترة لأخرى، فهو دائم التغيير"[2]و هذا يوحي بوجود قراءتين مختلفتين، إحداهما تشتغل على النّص ككلمة مقروءة و الأخرى على العرض كصور سمعيّة بصريّة على الرّغم من التقاء القراءتين في مفصل أو أكثر من مفاصل العمل الدراميّ، و إنّ أغلب النّصوص المسرحيّة هي نصوص قرائيّة، مادامت لم ترتق خشبة المسرح بعد، فإنّ ارتقتها تحوّلت إلى أفعال دراميّة تختلف طرق تناولها عن الكلمات المقروءة، ممّا سيوصلنا إلى استنتاج يتجسّد في اختلاف لغتي النّص Le Texte والعرض La Représentation ممّا يوجب علينا ابتكار قراءتين مختلفتين للغتين مختلفتين .

والفعل Acte عنصر رئيس من عناصر الدّراما المسرحيّة الّذي بدونه لا يمكن للعمل المسرحيّ أخذ حالته النّهائيّة، يتمتّع بوجود حيويّ في أغلب الأجناس الأدبيّة، لكنّه فيها يتّسم بطابع ذهنيّ تحليليّ بحت، أمّا في المسرحيّة فهو يتجسّد على هيئة حركة أو مجموعة حركات يقوم بها الممثّلون في العرض المسرحيّ بل وقد ينشئون مسرحا داخل مسرح Théàtre dans le théàtre [*] فيشكّلون بواسطة كلّ ذلك صورة العرض النّهائيّة الّتي تعكس المعنى المزمع إيصاله لجمهور النّظارة، خاصّة وأنّ "للمتفرج دور لا يستهان به في إنجاح العرض عن طريق الملاحظات والمواقف الصادرة عنه في كلّ مرة تحرك أو تكلّم فيها الممثّل"[3] ممّا يشكّل تفاعلا بين النّص والمخرج والممثّل والمتفرّج، لهذا لا تمتلك الدّراما المسرحيّة القدرة على استبعاده مثلما تستطيع ذلك مع بعض عناصرها الأخرى .

---

[1] – حسن المنيعي: هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس، المغرب،ط1، 1990، ص : 81.

[2] – المرجع نفسه، ص: 45.

[*] – المسرح داخل المسرح : أسلوب دراسي يقوم على إدخال مسرحيّة داخل مسرحيّة بغض النظر عن حجم أي من المسرحيّتين يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثان أو حكايتان تتواضعان ضمن مكانين و زمانان متباينان فيحصل نوع من القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث مما يجعل الخشبة تنقسم إلى حيزين مكانيين هما حيز اللعب، وحيز الفرجة، ينظر ماري إلياس وحنان قصاب المعجم المسرحي ص:435

[3] – عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ظل النظرية التداولية، ص: 45.

فالفعل المعروض إذن هو فكرة النّص الّتي يقدمها المخرج بشكل حركات منطقيّة تشكّل في مجملها صورا لأفعال الفكرة، تجعل من قراءتها أمرا واردا، من هنا نستنتج أنّ لغة العرض تختلف اختلافا كبيرا عن لغة النّص، وقراءة لغة كلّ منهما تختلف عن الأخرى، ممّا يؤدي بنا إلى البحث عن أدوات جديدة لتفعيل قدرتنا على تناول كلّ منهما على انفراد، و بما أنّ الصّورة تتكوّن من مجموعة أعمال تتأسّس على كمّ هائل من الحركات المنطقيّة الّتي تشكّل في نهاية الأمر فكرة العرض المراد إيصالها إلى المتلقّي؛ نجد ثمّة صفة اتصفت بها الكلمة و الفعل على حد سواء هي داميتها Dramatique، وهي صفة تطلق على أيّ خطاب فنّيّ أو أدبيّ يستوفي كلّ أو بعض شروطها وهي الحاضرة في المسرحيّة كالآتي :

الفعـــل	أو الحدث ويتمثل في النّص إصرار الكاهنة على موقفها والوقوف في وجه كلّ المعتدين.
الصّراع	ظهر بين البربر والروم/ البربر والفاتحين /خالد والكاهنة/ آنتينياو الكاهنة/ الكاهنة وحسان
الحبكـــة	وتظهر في تماسك أحداث المسرحيّة ، الّتي تخللها كثير من الإيجاز بالحذف .
الشّخصيّات	تنوعت بين الرئيسية ومنها :الكاهنة وخالد وآنتينيا، وثانويّة:ومنها سقرديد والحاجب وأبناء الكاهنة ومتوقة والضابط والقواد والمجازية وتمثلت في شخصيّة كسيلاء.
الحـــــوار	متراوح بين الطول والقصر، تميّز بالضعف الفنّيّ ، إذ لم يرتقي إلى مستوى الأحداث.
العقـــــدة	تأزمت الأحداث عند وصول جيش حسان عند مشارف ديار الكاهنة، لتتأزم أكثر عند مواجهة الكاهنة لحسان أمام البئر.
الحـــــــل	نهاية النّص كانت كلّاسيكية، حيث قتل حسان الكاهنة أمام البئر..

يظهر الجدول المعالم الدراميّة للخطاب في مسرحيّة "بئر الكاهنة"، من خلال علاقتي التّشاكل Isotopie و التّباين Alotopie الّتي تبدو من خلالهما المسرحيّة ذات أبعاد مختلفة، أدت بتطور الحدث الدّراميّ بطريقة لعبت فيها ثقافة المبدع دورا فعالا، غير أنّ صفة الدراميّ لا تسقط عنه لمجرد الاستغناء عن واحدة أو أكثر من هذه العناصر، فقد يخلو الخطاب المسرحيّ من الحوار تماما، دون أن تسقط عنه صفة الدّراميّة كما في مسرح الصّمت Théâtre du Silence أو يخلو من الشّخصيّات البشريّة كما في مسرح الدّمى Théâtre de Marionnettes، ولكنّا لو أسقطنا عن ذلك الخطاب الفعل أو الصّراع لاستحال علينا تسميّته دراميّا، لأنّ هذين العنصرين هما جوهر كلّ خطاب مسرحيّ وقد ذهب أرسطو في كتابة "فنّ الشعر"Art Poétique إلى أنّ المسرحيّة تنطوي على عنصرين أساسيين هما: الشّخصيّة والحبكة Personnage et Intrigue، إذ يتوقّف كلّ منهما على الأخر[1]، فإذا كان من

[1] – ينظر/ أحمد زكي : اتجاهات المسرح المعاصر الصّورة الإبداعية، ص: 150.

الممكن التّساهل مع الشّخصيّة بحذفها " فالحبكة هي العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه"[1]، لأنّها هي الّتي تخطط لسير الأحداث، والتقاء بواعث الشّخصيّات وتصادمها في نقطة من المسرحيّة تبلغ فيها الذروة Paroxysme point culminant.

وهنا لنا أن نتساءل عن إمكانيّة قدرة أرسطو التّعويضيّة عن الفعلActe والصّراعConflit ،وهي قدرة حتى وإن كانت افتراضيّة الإزاحة، فإنّها لا تستطيع إلغاء الدّور الأساسيّ لهذين العنصرين، ذلك أنّ الصّراع هو الجوهر Substance في المسرحيّة، ولأنّ الفعل بنيتها الأساس ولأنّها أي الحبكة في أحسن أحوالها تمثيل للفعل فهي "ذلك العنصر في تقنيّة المسرحيّة الّذي يضفي شكلا على الفعل الّذي يمثّل"[2] فهي تأتي بعده ضمن سلسلة العناصر الأساسيّة، وبانعدامه تغيب مبررات وجودها الفعليّ في الخطاب المسرحيّ؛ وقد توجد قصّة ما بدون حبكة ولكن هذا محال في الدّراما، ذلك لأنّ الحبكة تمنطق الأحداث الدراميّة، وتربطها بخيط متّصل متصاعد نحو عقدتها[3]، حتى في المسرح الملحميّ Théâtre Intimeالّذي تبدو فيه المشاهد مستقلة عن بعضها البعض، إلاّ أنّها ترتبط برباط الفكرة العامة الّتي تؤدي إلى هدف كبير محدد أو غاية منشودة.

أمّا في القصّة الخالية من الحبكة Intrigue فإنّ القاص يستطيع أن يبدأ من أيّ نقطة كانت ويستطيع الانتقال من نقطة إلى أخرى، دون أن تخضع قصّته للتّسلسل المنطقيّ للأحداث؛ وممّا لا شك فيه أنّ كلّ مسرحيّة جيّدة لها رجل أفعالها، وقد يكون هذا الرّجل هو البطل Héros أو الشّريرMalin ذكرا كان أم أنثى، فمن واجب الكاتب المسرحيّ أن يصوّر شخصيّاته، وصفاتها ونوازعها تصويرا واضحا بحيث يفهمها تماما أو يكاد يفهمها الجمهور اليقظ[4].

أمّا الصّراع Conflit فهو جوهر المسرحيّة وروحها النّابضة الفاعلة، وعنصرها الأكثر أهميّة ذلك أنّ كلّ موقف دراميّ لا يتأسّس إلاّ على الصّراع بين قوتين متضادتين، وهاتان القوتان تكون إحداهما مسيطرة والأخرى مدافعة، وقد اعتبر الفيلسوف الألماني فريدريك هيغل f.hegel (1770/1831)في كتابه علم الجمال" أنّ الفعل المسرحيّ يتم بالأصل ضمن وسط تصادمي"[5]، يتّخذ الصّراع أشكالا تختلف باختلاف القوى المتصارعة منها ما يحدث بين قوّتين متكافئتين ومتناقضتين، كاشتباك البطل مع

---

[1] – فرديب مليت، جير الدايدس بنتلي: فن المسرحيّة، تر/ صدقي حطاب، دار الكتاب، بيروت، لبنان، 1996، ص: 395.

[2] – المرجع نفسه، ص : 393.

[3] – ينظر /ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 166-168.

[4] – ينظر/فردب ميلت، جير الدايدس بنتلي: فنّ المسرحيّة ، تر/ صدقي حطاب، ص: 441/440.

[5] – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 288.

خصمه؛ كما هو ظاهر في المسرحيّة بين "الكاهنة" و "حسان بن النعمان" وهو أكثر الأشكال شيوعا، ثمّ يأتي بعد ذلك الصّراع بين الشّخصيّة و بين القوى الخارقة أو القضاء و القدر، وهو حسب النّص يظهر في صراع الكاهنة مع الآلهة، أمّا الشكل الآخر للصراع فيتمثّل في صراع الفرد مع نفسه، المتجسّد في شخصيّة "الكاهنة".

أمّا الحوار Dialogue فهو عنصر ملازم للشّخصيّة لا غنى لها عنه، فقد تتخلّى الشّخصيّة الدراميّة عن الحوار كما في التّمثيل الصّامت، ولكن من المستحيل أن يوجد حوار بلا شخصيّة فهو عموما لا يتم إلاّ بين متحاورين كشافا عن صفاتهم متميّزا عن الكلام والمحادثة الاعتياديّة بأمور عديدة، وله دور نفعيّ في الدّراما وقد يضعه المؤلّف على لسان شخصيّة واحدة كما في المونولوج*Monologue، لهذا كلّه شبّه الحوار Dialogueبالسّفينة الّتي تعبر النّهر بمؤلفها من منبعه إلى مصبه[1] ، وما يقال عن أهميّة الحوار يقال عن العقدة والحل Nœud et Dissolution ، وهكذا باجتماع هذه العناصر يأخذ الخطاب المسرحيّ صفة الدّراميّة، وبقدر تحققها وبدرجة فاعليّتها يقاس مدى نجاح المسرحيّة وإخفاقها من النّاحيّة الجماليّة، وهو ما يؤكّد "على أنّ التمثيل لا ينفصل عن الّدراما، إذ هو الّذي يجسده، ويصل به إلى مستوى التكامل الفنّيّ""[2]

من هذا كلّه تتشكّل صوّر يمكن قراءتها، والتّوصل إلى معانيها الظّاهرة والخفيّة Apparence et Implicite ، فالعمليّة المسرحيّة المتكاملة تبنى على الكلمة كأساس لها وعلى الفعل كبناء شيّد على ذلك الأساس، وما يميّزها هو القدرة الأدائيّة والجماليّة بطرفيها الكلمة و الفعل.

1-2/ الأنساق التّركيبيّة:

تعدّ الإشاريّات أنساق تركيبيّة من درجات التّحليل التّداوليّ "الّتي تجسد الخطاب باللّغة في مستوياتها كافة والكلمات جزء من نظام اللّغة، فتحيل كلّ كلمة على مدلول معين، إلاّ أنّ بعضا منها يوجد في المعجم الذهنيّ دون ارتباطه بمدلول ثابت، فلا يتّضح مدلوله إلاّ من خلال التّلفظ بالخطاب في سياق معين"[3]، وهي تُعنى باستجلاء مدى ظهور المخاطب والسيّاق الزمانّي والمكانيّ في الخطاب، متّبعة

*– كلّمة مونولوغ تعني كلام الشّخص الواحد، وهي منحوتةمن الكلّمتين اليونانيتين mono = واحد ، وlogos = الكلام ، وهو في الخطاب المسرحيّ شكلٌ مكن أشكال مناجاة فردية مع الذات، ينظر ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحيّ، ص: 494.

[1] – ينظر /يوسف حسن نوفل : بناء المسرحيّة العربيّة رؤية في الحوار، ص: 218.

[2] – سعد أبو الرضاّ: في الدراما اللّغة والوظيفة، ص: 172.

[3] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 79.

العناصر الإشاريّة، المتمثّلة في الضّمائر وظروف الزّمان والمكان، وما تحيل عليه في السيّاقContexte* الّذي وردت فيه.

تنقسم الإشاريات إلى ثلاثة أنواع رئيسيّة، وذلك من خلال دلالة كلّ نوع منها، وهي تعبّر عن (الأنا، الهنا، الآن) و"إذا أردنا أن نفهم مدلول هذه الوحدات إذا ما وردت في مقطع خطابي استوجب منها ذلك- على الأقل- معرفة هوية المتكلّم والمتلقّي والإطار الزماني والمكاني للحدث اللغوي"[1] ويمكن أن نقسمها إلى ثلاثة أنواع:

النّوع الأول: الإشاريّات الشّخصيّة (Personaldeictics):وهي الإشاريّات الدّالة على المتكلّم أو المخاطَب أو الغائب، فالذّات المتلفّظة تدلّ على المرسل في السيّاق، فقد تصدر خطابات متعدّدة عن شخص واحد، فذاته المتلفظّة هي المعيار Norme في الخطاب التّداوليّ فهي تتغيّر بتغيّر السيّاق الّذي تلفّظ فيه[2]، وهذه الممارسة تدلّ على المرسل في بنية الخطاب العميقة، ممّا يستدعي حضور "الأنا*Moi/Je " في كلّ خطاب، فهي توجد بالقوّة في كفاءة المرسل إليه ممّا يساعده على استحضارها لتأويل الخطاب تأويلا مناسبا، وقد توزّعت القرائن في النّص كالآتي:

أ/ **قرائن المرسل**: يتمثّل حضور المرسل في هذه المسرحيّة عبر مجموعة من قرائن التّعبير والوسائط اللّغويّة الّتي يمكن حصرها في الضمائر المنفصلة المتمثلة في ضمائر المتكلّم والمخاطب، والعلّة في تسميّتها هي وجود صاحبها وقت الكلام، "فهو حاضر يتكلّم بنفسه أو حاضر يكلّمه غيره"[3]والضّمائر المتّصلة فقد يستحسن المرسل في السيّاق اللّغويّ أن يستبدل ضميرا معينا بضمير آخر، فهناك أحرف أو ضمائر يمكن أن يستعاض بها عن الضّمائر المنفصلة، ومن بين هذه الأحرف نجد ماهو سابق للفعل وله دلالة الضمائر المنفصلة[4]، لتوضيح العلاقة التّخاطبيّة سنتناول نص "بئر الكاهنة"،كمثال لذلك:

إذ استخدم الكاتب في مسرحيّتة القرائن الدّالة على حضور المرسل على مستوى السيّاق التّواصليّ الّذي يستوجب حضور المرسل، والجدول التّالي يوضح ما سبق ذكره:

---

*- سياق الكلام أسلوبه ومجراه، تقول وقعت العبارة في سياق الكلام، أي جاءت متّفقة مع مجمل النّص، أنظر/ جميل صليبا: المعجم الفلسفي.ص: 281.

[1] – ج.ب.ج.بول:تحليل الخطاب، تر/ وتعليق محمد لطفي الزليطي، منير تركي، جامعة الملك سعود، (د.ط)، 1997، ص :35.

[2] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص :82.

*- المراد بالأنا عند الفلاسفة العرب الإشارة إلى النّفس المدركة، أنظر/ جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ص: 139.

[3] – ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري ، عالم الكتب، بيروت،لبنان، ط 3، (د ت)، ص: 84.

[4] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 298.

الضمائر المنفصلة	الصفحة	الضمائر المتصلة	الصفحة
– أنا مسلم ولا أعرف إلا الله.	17	– بئري	9
– أنا؟ أنا لا أحسب لنفسي حسابا	19	– محرابي، عقلي، كياني	12
– أنا جندي من جنود الإسلام	20	– تياري، سيدي، طردني	13
– أنا أثق بخالد ثقة تامة	22	– زجرني	13
– أنا تعبان	23	– قومي، سهري، بعدي	14
– أنا معك يا آنتينيا	26	– ثدي	14
– أنا سعيد بلقائك	37	– دمي، هلاكي، عرضي، جيشي، جلدي	16
– أنا جندي	38	– شأني	18
– أنا في خدمة جلالتك.	.39	– أمري، إرادتي	21
– أنا الآن ابن أمنا المفضل.	.43	– مقصورتي	25
– أنا مثبة من يوم أنذرني السحاب	46	– حياتي	39
– أنا طوع جلالتك	58	– حكمي	56
– أنا جندي يا جلالة الملكة	62	– رفاقي	57
– أنا سعيد بهذا الثناء	63	– بلادي	70
– أنا لا أشك في قدرة جلالتك	64	– إحساني	73
– أنا أدري يا سقرديد	65	– لمالي	80
– أنا لا أخرج يا غرطة	71	– حاجبي	86
– أنا لست كسيلاء يا خالد	73	– طريقي	87

فضمير المتكلّم في هذه الأمثلة، يبرز حضور المخاطب وتفاعله مع أحداث النّص على اعتبار أنّه مشارك فعليّ في العمليّة التّواصليّة، فهي الوسيلة الّتي تربط نفسها بالمتكلّم والمخاطب، وقد يظهر معناها من خلال استخدام الضمائر "أنا" و" أنت" أو بزمان ومكان وقوع الفعل من خلالهما.

ب/ قرائن المرسل إليه: يستوجب منطق التّواصل Logique de Communication وجود متكلّم ومتلقّي هذا" ما يؤكد أن العلاقة بين النّص والقارئ هي من النّوع التفاعلي الّذي ينتج في نهاية الأمر شيئا مخالفا لأفكار النّص ولأفكار القارئ ذاته، دون أن يقطع صلته نهما معا بشكلّ تام "[1] وعمليّة التّلفظ داخل كلّ مسرحيّة يحضر فيها المتكلّم والسّامع معا لتحقيق الوظيفة الاتصالية

[1] – حميد الحمداني:القراء ة وتوليد الدلالة، تغير عادتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط 1،2003، ص:15.

Communicative Fonction، عبر مجموعة من القرائن الإشاريّة والوسائط اللّغويّة التّعبيريّة "التي تنطوي على تقابل أساسي بين الإرسال والتّلقي"[1]، وتظهر هذه القرائن في مسرحيّة المسرحيّ فيما يلي:

صيغة الفعل	الصفحة	صيغ النداء	الصفحة
– دعيه	09	– يا بئري العزيزة	9
– ابتلعت	09	– يا خالد، يا ابن العرب	10
– تدرك	10	– أدركي خالدا يا أماه	11
– اذهب	10	– أيها الكاهن	20
– اجذبيه	10	– اسكتي يا تعساء	20
– قطعت	12	أيها النذل	21
– أنقذي	12	أيها الخائن	21
– حاولت	13	– أتعصبي يا وغد	22
– دعي	14	– يا أمي	24
– أصلحت	14	– يا عيد الشقاء	27
– خفت	14	– نحن في السجن يا أخوي العزيزين	32
– كلّميه	15	– ماذا جرى يوغرطة	33
– أنبئه	15	– تثبت أيها القائد	41
– اسكت	16	– لا، لا يا بني	47
– اسكتي	20	– أعرف هذا يا يغور	49
– احك	21	– نعم، يا جلالة الملكة	57
– تكلّم	22	– ماذا ترون أيها السادة	60
– أشفقي	24	– لن تجسري يا كاهنة السوء	67
– ارحميه	24	– قبحك الله، يا عدوة الله	67

كصيغة الفعل فأبنية الأفعال بضمائرها وصيغها الصرفيّة ندل على حضور المخاطب، سواء أكانت تلك الأفعال مضارعة مرتبطة بضمير المخاطب، أم أفعالا أمريه تقترن بضمائر الخطاب، و صيغة النّداء على اعتبارها تحفّز المرسل إليه لرد الفعل اتجاه المرسل، وتدلّ على حضور المنادى سواء أكان ذلك المذكور نكرة مقصودة أو علما أو تشبيها بالمضاف[2]وذلك داخل عمليّة التّلفظ التّواصليّ.

[1] – جوليان هلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، تر/ أمين الرباط، ص: 59.

[2] – ينظر/ مصطفى الغلاييني : جامع الدروس العربيّة، ج3، ص: 118.

النّوع الثاني: الإشاريّات السيّاقية: نذكر منها:

أ/ **الإشاريّات الزّمانيّة** Temporal deictics: هي كلّمات تدلّ على زمان يحدّده السيّاق Contexte بالقياس إلى زمان التكلّم، فهذا الأخير هو مركز الإشارة الزمنيّة في الكلام، فإذا لم يعرف زمان التكلّم أو زمان الإشارة الزمنيّة التبس الأمر على المتلقّي، والعناصر الإشاريّة قد تكون دالة على الزّمن الكونيّ الّذي يفرض سلفا تقسيمه إلى فصول وسنوات وأشهر، وأيام وساعات[1]تكون لحظة التّلفظ هي المرجع "ومن أجل تحديد مرجع الأدوات الإشاريّة الزمنية، وتأويل الخطاب تأويلا صحيحا يلزم المرسل إليه أن يدرك لحظة التّلفظ فيتخذها مرجعا يحيل عليه، ويؤوّل مكونات التّلفظ اللّغويّة بناء على معرفتها"[2].

فالقرائن الإشاريّة الزّمنيّة تعمل على تأطير عمليّة التّواصلCommunication داخل نطاقها الزّمنيّ، كما تعبّر عن اندماج المتكلّم والمخاطَب معا داخل الزّمن النّصيّ، والتّلفظيّ Le Lexis والتّواصليّ وعلى " الاعتبار توجد وظيفتان، وظيفة حال المتكلّم، ووظيفة حال المخاطب، بحيث نتعرف كلّ في حال السيّاق مما يكون فيه الشخص المشارك متكلّما والآخر مستمعا"[3]،ويظهر التّأشير الزّمنيّ في مسرحيّة "بئر الكاهنة"، بواسطة الصّيغ الزّمنيّة وهي كما يلي:

الصّيغ الزّمنيّة	الصفحة		
– لن تموت الساعة	13	– لن تتخاذل الملكة أمام مغلوبها بالأمس	34
– سهر كلّ الليالي	14	– في هذا الصباح	35
– سيدخل في الحين	15	– في الليل والنهار	38
– غدا أو بعد غد	17	– لكن البارحة، كنت تتبع شخصا	39
– ما مر إلا وقت قصير	27	– يلتفت أولادي حولي هذه الساعة	45
– يجب أن نخرج من هنا قبل الليل	27	– قبل غروب الشمس، في الليل	83
– آه، هذه الليلة، ما أفضعها	28	– طلع القمر	85
– فما فارقتنا إلا منذ زمن قصير	33		

فكلّها صيّغ دالة على الدّيمومة الزمنيّة للأحداث، متّخذة منحا تصاعديّا في مسارها عبر أطوار المسرحيّة.

[1] – ينظر/محمد محمود نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص: 53.

[2] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ص: 83.

[3] – فان دايك : النص والسيّاق ، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ص: 260.

ب/ الإشاريّات المكانيّة Spatial deictics: هي عناصر إشاريّة يعتمد استعمالها وتفسيرها على معرفة مكان المتكلّم وقت حدوث العمليّة، أو على مكان آخر معروف للسامع أو المخاطب، بغية "محاولة إعادة تشكيل الفضاءات التي جرت بها أو تجري بها الأحداث المروية، عن طريق اللغّة"[1] فلا يكتفي المرسل لتحديد مرجع للإشاريّات المكانيّة بتعريفها بناء على موقع المرسل إليه واتجاهه فحسب بل بالنّسبة للأشياء الأخرى الّتي يستعمل دوالها في خطابه[2]، ممّا يجعل المكان يتجاوز وظيفته الاعتياديّة بوصفه مكانا لوقوع الأحداث إلى فضاء واسع تتفاعل فيه أقطاب الإرسال محدّدة فضاء عمليّة التّواصل بين أطراف الخطاب، سواء أكانت مفتوحة أو مغلقة، ممّا يساعد على إدراك ما هو جوهريّ فيها من قيّم ودلالات وعلاقات تخترق ذلك الفضاء وترسم مساره "موفّرة على تفاوت درجاتها فرصة اجتماع ، أو تقارب أو اتّصال شخصيتين أو أكثر، يكون لهذا الاجتماع أثره على سير الأحداث"[3] ويتجلّى المكان في النّص كما يلي:

أسماء المكان	الصفحة	ظروف المكان	الصفحة
- قاع البئر	10	- أنتقل بين حجرات القصر	75
- محرابي	12		
- الصحراء	19	- سينتهي القتال في الليل تحت ضوء القمر	76
- المقصورة- القصر	24		
- الغرفة	25	- هل أكون مرة أخرى تحت تأثير سحر الكاهنة	81
- القفص	28		
- مساجد	49	- أحسست بالأرض تهتز تحت أقدامنا	83
- حجرات القصر	75		
- ميدان القتال	87		

وعليه فإنّه يمكن اعتبار القرائن المكانيّة بأنواعها، مظهرا جماليّا في الكتابة الدراميّة من حيث كونها وظّفت في النّص بدقّة إذ أصبحت مزيجا من الحالات، اكتسى بها الفعل الدّراميّL'acte Dramatique أهميّته في فضاء مكانيّ حوى كلّ عناصر المسرحيّة، مانحة النّص مناخا تتفاعل فيه الأحداث.

[1] - إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، ص: 202.

[2] - ينظر/ عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 85.

[3] - إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، ص: 206.

النّوع الثالث: الرّوابط الحجاجيّة:

تقوم الرّوابط الحجاجيّة على تمتين روابط التّواصل، وتقويّة التّلفظ بين المتكلّم والمخاطَب ويعتمد الخطاب في الحجاج Argumentation على تقنيات جماليّة خاصّة "بغية خدمة وجهة نظره، عن طريق حمل المتلقي على التّسليم بصحة موقفه أولا، والإذعان لمراده، والتبني لما يطرحه من وجهات نظر ثانيا"[1] ونجد في المسرحيّة مجموعة من الرّوابط الحجاجيّة لتحقيق الانسجام والإتّساق Harmonie et Cohésion على مستوى بناء الملفوظ، ولأنّها متعدّدة ومتنوّعة فقد ركّزنا على روابط النّفيّ، وروابط الصّلة وروابط التّعليل و نورد منها مايلي:

روابط النّفي		روابط الّصلة		روابط التّعليل	
- لا تستطيع حراكا	13	الّذي لا يعرف سره إلا أنا وأنت	09	سألجأ إليك لتحميني	10
- لم أحب أن يقتله غيري	13	أنت الملعونة الّتي أخبرتني بها البئر	11	كثيرا منهم على استعداد ليخونوني	14
- لا يخفي عني شيئا من أمري	15	هو الّذي زجرني وطردني	13	لتعرف أنني أملك عقاب الخونة	15
- أرى أنه لا يستحق الموت	19	من هؤلاء الروم الّذين يوقعون الفتنة بيننا	19	إنه ينتظر لمجيء العرب ليرتمي في أحضانهم.	30
- يرضون بعار لا تمحوه الأيام	28	هم الّذين يحرضون قومنا على العرب	19	خرج منذ قليل ليشاهد المعركة	
- سر الكاهنة لا يطلع عليه أحد	34	إن الّذي يعينني هو شرف بلادي	20		
إنه شيء لا يخطر في بال العدوان	47	هذه الّتي تقول أنها ابنتي هي الّتي تطلع على كلّ ما أرادت الاطلاع عليه	64		
- لم يهمني شيء سوى أن تحيا البلاد	60	لعلك تعرف بالضبط عدد الّذين ابتلعتهم	65		

فهي روابط ساهمت في إحكام بنى النّص، وقيامها بدور متميّز في تشكيل هيكله، طارحا " مشكلة التفسير بصورة أكثر وضوحا، عندما يعرض على المسرح أكثر منه أثناء القراءة، رغم أنّ كلّ فعل من

[1] - نواري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، ص: 96.

أفعال القراءة يحدث فوق الزّمن، وعلى هذا النّحو فإنّ النّص المكتوب يجري ضغطه في اتجاه النّص الشّفوي أو المقروء شفاهة ثمّ النّص المعروض على المسرح ، ثمّ عفويّة نص الحياة ذاتها"[1]، لذا فلا يمكن أن تتجسّد لنا اللّغة بروابطها المختلفة في المسرح، إلاّ إذا مورست عن طريق التّحريك الّذي يكون شفويّا ليتمّ فعل الكلام، أو حركيّا لينتج حالة معيّنة يقرأها المتلقّي باستخدامه الأيقونة Icone البصريّة أو السّمعيّة وفي كلتا الحالّتين تتمّ الوظيفة التّواصليّة Fonction de communication، وتكون الاستجابة بين هاتين اللّغتين متفاوتة بحسب درجة الفهم الّتي يمتلكها المتلقّي.

2/ أفعال الكلام ومقصديّة الملفوظ في مسرحيّة الكاهنة:

الفعل الكلاميّ هو كلّ ملفوظ يفضي التّلفظ به في شروط معينة، إلى حدث أو فعل ينتج آثارا قد تكون لغويّة أو غير لغويّة، والمقصود بأفعال الكلام الملفوظات المتحقّقة فعلا، من قبل مستعمل اللّغة في موقف معطى ومحدد، دون إغفال لملابسات، ويقترح "أوستين" في إطار نظريّة أفعال الكلام، نموذجا ثنائيّ التّركيب مكونا من الأفعال اللإنجازيّة(actes performatifs) والأفعال التّقريريّة(actes constatifs) يتميّز النّوع الأول باقتران الإنجاز بالتّلفظ، والنّوع الثّاني فهي الأفعال الّتي تحيل على عالم مستقل عن التّلفظ ذاته[2]و على نيّة قصد المتكلّم التّواصليّة في إنشاء اللّفظ، إذ يتوقع المتكلّم أن يتعرّف المتلقّي على مراده "بمساعدة الظّروف المحيطة باللّفظ"[3]، والمؤكد أنّ ما ذهب إليه كلّ من **سيرل** J- Searl **وأوستين** J.L.Austin ، لا يختلف عمّا ورد عند البلاغيين العرب، وهو ما أكّده أحمد المتوكلّ بقوله" من المعلوم أنّ الفكر اللغويّ العربي القديم يتضمّن ثنائية (الخبر والإنشاء) الّتي تشبه إلى حد بعيد الثنائية الأوستينية (الوصف والإنشاء) كما يدلّ على ذلك تعريف القدماء للخبر والإنشاء"[4]وبناء عليه نقسم أفعال الكلام الواردة في مسرحيّة "بئر الكاهنة" إلى:

- الجملة التّقريريّة:وتفيد تأكيد المتكلّم وإقراره لبعض الوقائع والأحداث في الواقع الخارجيّ.
- الجملة الطّلبيّة أو الأمريّة: وتحضر في توجيه المتكلّم طالبا المخاطب إنجاز فعل ما.
- الجملة الوعديّة: تفيد التزام المتكلّم بإنجاز فعل في الزّمان المستقبل.
- الجملة التّصريحيّة: إعلان المتكلّم عن إنجاز فعل يفيد تغييرا مرتقبا على مستوى العالم الخارجيّ.

---

(1) – جوليان هيلتون : اتجاهات جديدة في المسرح ، تر/ أمين الرباط وسامح فكري، ص : 169.

(2) – ينظر/نواري سعود أبو زيد : في تداولية الخطاب الأدبي ، المبادئ والإجراء، ص: 28/27.

(3) – جورج يول : التداولية، تر/ الدكتور قصي العتابي، ص: 83.

(4) – أحمد المتوكلّ: اللسانيات الوظيفية مدخل نظري ، منشورات عكاظ ، الرباط ، المغرب ،1989 ، ص: 37 .

وفي الجدول التالي توضيح لما سبق ذكره:

الجمل التقريرية		الجمل الطلبية الأمرية		الجمل الوعدية		الجمل التصريحية	
الآن قد أصبح العدو في ديارنا	35	اجذبيه أيتها البئر دعيه ينعم بلذة هلاكه	9	إن الكاهنة ستوقع الحرب ولن يكون إلا ما أرادت وكما أرادت	61	سيموت الخائن وستموتين معه	11
لقد كنت معك هذه الليلة فظا غليظا	39	ابتلعيه كما ابتلعت جميع الخونة من قبله	11	ستبتلعك البئر أيها الخائن كما	65	أخذت الخبرة وبلغتها	23
لقد حضر جميع القواد، وهم في انتظار أن تشرفهم جلالتك.	47	أدركي خالدا يا أماه.	18	ابتلعت الخونة من قبلك		أنا في خدمة جلالة الإمبراطور	67
لقد أديا لها يمين الولاء حقا	60	ارحمي قومك إذن ومصالح العرب.	20 21			وبأمره في خدمة جلالتك	67

من هذا الجدول نجد أنّ دورة التّخاطب في عناصرها الثلاثة: مرسل ومرسل إليه وقناة، تكون أفعال الكلام فيها متنوّعة بحسب الغاية من الخطاب، مجسّدا الوظيفة التّواصليّة للخطاب بشكل كبير، إلاّ أنّه لا تقف عند هذا الحدّ، بل تصاحبها علامات Sing على اعتبار أنّ اللّغة الأكثر تجسيدا في المسرح هي اللّغة غير اللّفظيّة، ذلك أنّنا نقرأ الكثير من الأحداث المعالجة على الخشبة من خلال الكينيزياء Kinesics أو ما يعرف بعلم حركة الجسد، والبروكسيمياء Proxemics أو ما يعرف بلغة اتّصال القرب والبعد بين جسدين أو أكثر في الفضاء المسرحيّ، يضاف إليها الرّوامز والأيقونات والعلامات المصطنعة، القائمة على جماليّة الملفوظ التّخاطبي، فهو دال مادام في مجتمع المتحاورين، الحواريّة فيه تحقق مجموعة من الوّظائف الّتي تمنح للتّلفظ طبيعة نسبيّة تحتكم إلى الرّؤية الإيديولوجيّة، الّتي تحمل في ذاتها دلالات خاصة مرتبطة بقيّم ومعان لها شأنها في حياة النّاس[1].

ومن هنا فالمسرحيّة تحمل أصواتا متعدّدة من حيث الأفكار والإيديولوجيات فعلى مستوى الإرسال هناك أصوت أكثر من مرسل: "الكاهنة"و صوت "خالد" وصوت "آنتينيا" و صوت "ياغور"و صوت "غرطة" و صوت "سقرديد"و صوت "متوقة" و صوت "حسان"، بإيديولوجيّة ممثّلة في الفعل وردّ الفعل يميّزه صراع قائم على العداوات والحقد والحرب والتّنافر، بين الذّات المتكلّمة والمخاطب على اعتبار أنّ "كلّ تلفظ يوضع في مجتمع معين لابدّ من أن ينتج بطريقة ثنائيّة، تتجمّع بين المتلفّظين الّذين يتمرّسون

[1] – ينظر / عبد القادر القط : فنّ المسرحيّة، ص: 10.

ثنائيّة الإصرار وثنائيّة العرض، على حدّ تعبير "فرانسيس جاك" وإن كلّ كلام له مالكان تقريبيان وربما من المضبوط القول بأن سيدة الكلام الحواري هي العلاقة التخاطبية ذاتها"[1].

ولقد اهتمت الدّراسات التّداوليّةLa pragmatique في بداية الأمر بالمتكلّم باعتباره قوّة عليا يمتلك السّلطة Autorité ، فيوجه إلى المخاطب الّذي يكون في مرتبة دنيا، مجموعة من الأوامر لتنفيذها بطريقة ميكانيكيّة دون تردد أو مناقشة، كما هو حال الأوامر الدّينية[2] والعسكريّة ويسمى هذا النّوع التّواصل التّوجيهيّ، وهناك من يُعدّ القصديّة Espèces/ Intentionnelles قاسما مشتركا بين كلّ من المتكلّم والمتلقّي متصرفا في الثّاني كيفما يشاء، فيكيّف خطابه حسب رغبات المتلقّي، بل قد يكون ناطقا بلسانه[3]، يعني هذا أنّ النّص الأدبيّ باعتباره ملفوظات لغويّة يحوي مجموعة من المقاصد المباشرة والضمنيّة الّتي يعبر عنها المتكلّم أو المتلقّي أو هما معا، وهي عند أوستين "مبدأ هام من مبادئ الأفعال الكلاميّة، إذ تتوقف عليه الهوية الإنجازية لأي فعل كلامي"[4] فثمّة مقاصد أوليّة تتعلّق بالمتكلّم/ المرسل يعبّر عنها كالحب والخوف Peur، ومقاصد ثانوية تتعلق بالمتلقّي السّامع الّذي يريد أن يُفهم مقاصده فنّلاحظ حضور المتكلّم في كلّ حلقات الخطاب، سواء تلفّظ بصيغة من صيّغ ضمير المتكلّم أو لم يتلفظ فكلامه دليل على وجوده.

وعليه فمسرحيّة "بئر الكاهنة" تحمل لسانيا وسياقيّا مقصديّات مباشرة وغير مباشرة، تكمن في ضرورة التّمثل بفلسفة الصّلح والسّلم مع نبذ الخلافات وترك الصّراعات الشّخصيّة، وهكذا فإنّه يستحيل في بعض الأحيان كما تقول **"كاترين أوريكشيوني"** وهي تتحدّث عن القرائن الإشاريّة "الوصف المناسب للأداء الكلامي دون الاهتمام بمحيطها غير الكلامي، بشكلّ عام، لا يمكن دراسة المعنى دون تحديد صلته بالمرجع، ولا يمكن تحليل القدرة اللّسانيّة بتفريغ القدرة الإيديولوجيّة الّتي تنتظم عليها، ولا يمكنها وصف الإرساليّة دون الاهتمام بالمقام الّذي تتأسس عليه، والنّتائج الّتي تهدف إليها"[5]، لذا فالمقصديّة تتّخذ لها استيراتيجيتين هما :

أ/ **استراتيجيّة المقصديّة الايجابيّة:** تقوم هذه الاستراتيجيّة على نبذ كلّ عنف و تمثل فلسفة السّلم والصّلح، ومن ذلك هذا المقتطفات التّاليّة:

---

(1) – فرانسوا أرمنيكو: المقاربة التداولية، تر/ سعيد علوش، ص: 112.

(2) – ينظر /مسعود صحراوي : التداولية عند العلماء العرب ، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلاميّة في التراث اللساني العربي، ص: 167.

(3) – محمد مفتاح: ديناميّة النص، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ، ط1، 1987، ص: 46.

(4) – مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب ، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلاميّة في التراث اللساني العربي، ص: 168.

(5) – كاثرين أوريكشيوني: فعل القول من الذاتية في اللّغة، تر/ محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 2007، ص: 11.

– **خالد**: لا، إنني لم أرد أبدا إلاّ الخير والسلامة لك ولشعبك.

الكاهنة: ولا زلت تعيدها : دعوتك إلى التّنازل والفرار.

خالد: دعوتي إلى السّلام والنّجاة.

– **آنتينيا**: ارحمي قومك إذن وصالحي العرب.

– **خالد**: لن يكون قومك مغبونين إذا صالحنا العرب.

– **خالد**: الصلح الكريم لا يمس شرفهم.

– **آنتينيا**: نعم يا أمي، الصلح الكريم لا يدنس الشرف. [1]

فالملاحظ على هذا الخطاب الصّريح Discours Explicité أنّه قائم على فلسفة السّلم والدّعوة إليه، مع رفض كل ما من شأنه أن يدّنس القيّم ويشوّه صفاء الحياة.

ب/ استراتيجيّة المقصدية السّلبيّة: تقوم على الصّراع والحرب والحقد وتظهر فيما يلي:

– **الكاهنة**: عندما يصل حسان بن نعمان إلى هنا منتصرا، سيبحث عنك هو وجنده ولن يجدوك، وسيعلمونك، أنك مت شر ميتة، وسينغص موتك على العرب لذة انتصارهم...

– **الكاهنة**: فليأت حسان بكلّ جيش جرار ! ولتلحق بي الخيانة من كلّ جانب ! سأخوض المعركة !

– **الكاهنة**: إن حسانا يريدها، كما أريدها، حربا هائلة حاسمة !

– **الكاهنة**: على استعداد لمعركة كما أريدها، هائلة ساحقة !؟[2].

تبرز مقتطفات أهم ملامح الصّورة الّتي أراد محمد غمري أن يرسمها للكاهنة، تتلخّص في المعنى القوميّ، وفي تلك التّضحيّة الممتدّة في بناء المسرحيّة، منذ أن كشفت عن دوافع قتل خالد إلى أن آثرت الحرب على المهادنة حفاظا على هيبتها وهيبة البربر، وهي في كلّ هذا تشير إلى صراع نفسيّ عنيف احتدم في نفسها قبل أن تتّخذ قرارها الحاسم بالمواجهة رغم تأكدها من الهزيمة.

[1] – محمد واضح : بئر الكاهنة، ص: 16 – 17-18 -19-47.

[2] – المصدر نفسه، ص: 10-34-53-54.

ثانيا: استيراتيجيّات ملامح الخطاب المسرحيّ الجزائريّ المعاصر:

1/ استيراتيجيّة الأنساق الدّراميّة:

بدأت بوادر حركة مسرحيّة جزائريّة جديدة حديثا، متجليّة من خلال الصّفحات الثّقافيّة للجرائد والمجلات، والحركة الواسعة لقاعات العرض هنا وهناك، حمل لواءها نخبة من المبدعين حاولوا طرح تجاربهم الفنّية الّتي ظهرت في سبعينيات القرن الماضي، فبرزت في صوت جديد وسط بحر لا متناه من التّجارب حمل لواء الرّوح الوطنيّة، متّخذا من الواقع مادّة يشتق منها موضوعات متعدّدة[1].

وما يميّز هذه التّجارب هو إحداثها لنقلة نوعيّة في النّظر وفي التّعامل مع المسرح والواقع التاريخيّ قصد الوصول بالمسرح إلى مكانة لائقة به تضاهي نظيره في الدّول الأخرى، فكان من إيجابيات هذه المرحلة أنّها أصبحت تخاطب بإبداعاتها ذاتيّة القارئ، وإذا سلّمنا بأنّ كلّ رسالة تضمّ على الأقل بعدين أو مستويين، هما مستوى التّعبير (الدّال Signifiant) ومستوى التّحليل (المدلول Signifie) فإنّ تلاقح هذين المستويين هو ما يؤلف الإشارة أو المجموعة الإشاريّة، "فالرّسالة بهذا الشّكل إذا ما فُفككت أو وُسعت تصير هي نفسها تعبيرا جديدا لرسالة ثانيّة تكون امتدادا لها"[2]، من هنا نرى أنّ عبقريّة العمل المسرحيّ " في العالم العربي دفعت به أن يتخيّر الشّكل الّذي يرتضيه، فإمّا أن يساير هذا التّطور، أو يركن إلى مذهب من المذاهب يجترّ منه مادته، فلم يكن له بد من أن يتعثر ويلتمس طريقه إلى الجمهور قبل أن تظهر أصالته، وقبل أن يرتكز ويستقرّ كفنّ أدبيّ كبير يساهم في تثقيف الشعب وتربيته وتهذيب ذوقه، وتوسيع إدراكه وفهمه للحياة ومشاكلّها فضلا عن تذوقه للجمال وانفعاله به"[3].

هذا الإنجاز على مستوى المضمون تطلب التّخلي عن الثّرثرة الشّعريّة، وتكريس التّركيز على مستوى جماليّة البناء الفنّيّ، وعلى هذا الأساس Fondement تشكّلت المسرحيّة الجزائريّة المعاصرة بحيث تمّ استغلال اللّغة الدراميّة وكذلك البناء المتكامل من أجل بناء أعمال مسرحيّة تصوّر حركة الواقع متفاعلة معه وبه، ولا شك أنّ هذا الانتقال من التّقليد إلى الإبداع، ومن الرّتابة إلى الحركة المسرحيّة العالميّة والعربيّة ألْزم الجزائريين السّير في فلك جودتها وإتقانها، فأصبح المتلقّي الجزائريّ يطلب الجّيد بل ولا يرضى بديلا عنه.

---

[1] – ينظر / نور الدين عمرون :المسار المسرحيّ الجزائري إلى سنة 2000،ص: 162.

[2] – رولان بارت: الأدب والبلاغة ، تر/ أسعد الغانمي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ، 1993،ص: 54.

[3] – محمد مندور : المسرح ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة، القاهرة،مصر، ط1 ، 1989، ص: 96.

وبما أنّ المسرحيّ الجزائريّ المعاصر، لا يرتبط بقضايا عصره، ارتباط المتفرج الولهان إنّما يعيش الأحداث محاولا استبانة أسرارها، فقد أدى به ذلك إلى اصطناع التّعبير الدّراميّ الّذي كثيرا ما ينعكس في الصّورة الفنّيّة الّتي يستعين في تشكيلها بوسائل التّعبير المختلفة، وإذا عدنا إلى قضيّة التّأثر Influence بالمسرحيّة الشّرقيّة ، فإنّنا نجده يقلّ ويتضاءل في تسعينات القرن الماضي فاندثر ذلك الإفراط Excès في تعاطي كلّ ما تقذف به مطابع وقاعات الشّرق وحلّ محلّه نوع من التّأمل Contemplation والتّصوّرConcept فساعة نزل المبدعون إلى الواقع الجزائريّ، أدركوا الغرابة الّتي يعيشها الفرد الجزائريّ في وطنه وما يشهده تاريخه من محاولة محو وطمس وتناس[1].

ونشير هنا إلى أنّ رمز الحرّية كثير ما تردّد في النّصوص المسرحيّة ، إلاّ أنّ لكلّ مبدع رؤيته الخاصة وطريقته المتميّزة في توظيف هذه الرّموز، **فصالح لمباركية** في مسرحيّة "النّار والنّور" و"الشروق" وظّف كثيرا الرّموز المستوحات من البيئة والثّقافة الجزائريّة والتقى معه عديد المبدعين في هذا المجال **كعبد الله الركيبي** في مسرحيّة "مصرع الطّغاة"، و**الطاهر وطار** في مسرحيّة "الهارب" و **عبد الرحمان رايس** في مسرحيّة "دم الأحرار" و"أولاد القصبة".

وبالمقابل هناك من غاص في أعماق التّاريخ مستلهما مادته، بغية مواجهة اللّحظة الرّاهنة فاستحضر رموزها المتعدّدة، على غرار ما نجده في مسرحيّة "حنبعل" **لأحمد توفيق المدبي** ومسرحيّة "يوغرطة" **لعبد الرحمان ماضوي**، ومسرحيّة "الكاهنة" **لأحمد حمدي**، و"طاسيليا" **لعز الدين ميهوبي** وغيرهم كثر.

فهم بذلك أماطوا اللّثام عن الواقع، وكشفوا ما فيه من زيف عن طريق مقارنته بالماضي المنسكب بكّل أحداثه على اللّحظة الرّاهنة، فكانت النّتيجة إعطاء النّص أبعادا معرفيّة وجماليّة مكثّفة حيث جنحوا في خطابهم إلى توظيف مستويات دلاليّة معقّدة ، فرضتها طبيعة الفنّ ممّا حتّم على المتلقّي التّدقيق في كلّ ما يتلقاه موظّفا عمليّة التّأويل لتفسير ما يقدّم له على اعتبار أنّها " نوع من الإسقاط الذاتيّ يتمّ بواسطة خلق علاقات ما بين دلائل النّصوص المقروءة، يكون بديلا عن علاقاتها المتشعبة ذات الطبيعة الجماليّة ذلك أنّ القارئ يهدف من وراء قراءته الوصول إلى خلق نسق منسجم العناصر يمكنه من إقامة تأويل متماسك يقتنع به تمام الاقتناع، ويأخذ به على أنّه المعنى الفعليّ الوحيد للنّص"[2]، والعمل المسرحيّ كغيره من الفنّون صناعة يقوم فيها المبدع بتوظيف استراتيجيات تمكّنه من الوصول بها إلى الشّكل النّهائيّ، وفق جماليات الدّراما الّتي نذكر منها:

---

[1] – ينظر/نور الدين عمرون: مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000، ص: 247/246.

[2] – فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، تر/ حميد الحمداني ، الجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس ، المغرب، 1995، ص: 70.

أ/ **استراتيجيّة التّصميم:** يبدأ تصميم المسرحيّة عادة بفكرة "تكون في شكل ما مع الشّخصيّات، وجزء من قطعة أو حادث، أو شخصية، أو مجموعة من الشّخصيّات، أو موضوعا (تيمة) رئيسية، والفكرة قد تأتي مباشرة من ملاحظة وتجربة أو من مصدر ثانويّ مثل مقال في جريدة أو قصّة يرويها شخص آخر أو كتاب"[1]، فلكلّ موقف دراميّ آليات يستخدمها، حتى يعطي النّص الشّكل الّذي يريده (تراجيدي أو كوميدي) وبالتّالي يتشكّل العالم الدّراميّ الّذي يخلقه النّص والّذي تعمل بمقتضاه الأدوات المسرحيّة لإنتاج التّقنيّة المسرحيّة [2] الّتي تخلق التّمييز والتّوازن La Distinction et L'équilibre ."فالكاتب لكي يكتب عليه أن يعرف ما الّذي يريد أن يكتبه، وعليه أن يعرف كيف يكتبه، ومعنى هذا أن يعرف كيف يختار من بين العديد من الموضوعات أو الأفكار والقيّم، الموضوع أو الفكرة، أو القيمة الّتي تفرض نفسها عليه فرضا ، ليجد طريقة أو أسلوبا أو شكلا يناسبها، فيصوغها فيه لتصبح تعبيرا أو يبحث عن موضوع مناسب حالة انطلاقه من شكل"[3] وبهذا تتحقّق مملكة النّص المسرحيّ، الّذي ينتظر التّجسيد من على الرّكح scène ليحقق الغاية المرجوة منه .

ب/ استراتيجيّة البناء: يفرض المؤلّف المسرحيّ استراتيجيّة يؤثر من خلالها في جمهور المتفرجين، وهذا " بتفسير كلّ الحقائق لجمهور المتفرجين في الماضي والحاضر للشّخصيّة والحبكة الرّوائيّة والموضوع (الّتيما) والفعل التّحريضيّ هو ذلك الفعل الّذي ينتج من الشّخصيّة أو الظروف ويفيد في دفع الفعل كلّه في المسرحيّة إلى الأمام من حالة توازن بين القوى إلى أزمة تالية وذروة وحل"[4] فتنتظم هذه التّقنيات لتكوين الصّورة المشهديّة La figure scénique، حيث تتداخل في علاقات من أجل تحقيق غاية النّص وإنتاج خطابه .

جـــ/ استراتيجيّة القسر أو الإلزام :تكون المسرحيّة ناقصة في ديناميات الدّراما ما لم يتوفر فيها عنصر الإلزام Compulsion الّذي" يستمد من تبادل التّأثر والتّأثير بين الشّخصيّات، ولأزماتهم الّتي تنشأ بينهم والصّراعات الّتي تدور بينهم...وبناء المسرحيّة يحددها ويشكّلها في منحي الشدة المسئول عن الأثر العاطفي على الجمهور، والإيقاع الخارجيّ للأداء المسرحيّ هو الوسيلة التقنية لنقلها"[5]، لذا يحشد المبدع خياله ومهاراته وخبراته وثقافته المسرحيّة كلّها بغية تحقيق هذا المرمى متوسلا الإبهار والتّأثير

---

[1] – أحمد زكي : اتجاهات المسرح المعاصر ، الصّورة الإبداعية، ص: 134.

[2] – حازم شحاتة:الفعل المسرحيّ في نصوص ميخائيل رومان، ص :101/100.

[3] – أبو الحسن سلام : حيرة النص المسرحيّ بين الترجمة والاقتباس والتأليف، ص: 111-112.

[4] – أحمد زكي : اتجاهات المسرح المعاصر الصّورة الإبداعية، ص: 135.

[5] – المرجع نفسه، ص: 102/101.

الخارجيّ، وإحداث حالة الاستلاب البصريّ أثناء العرض، ما من شأنه أن يترك في الذّاكرة انطباعا لا يمحّى ، إنّه بلا شك جماليّة واقع الحياة اليّوميّة.

2/ **استيراتيجيّة الأنساق التّركيبيّة:** نحاول تبيان هذه الأنساق من خلال مسرحيّة الطاغيّة:

مسرحيّة الطاغية مسرحيّة أخذت موضوعها من التّاريخ الغربي، صدرت عن دار البعث بقسنطينة، مسرحيّة جزائرية معاصرة متوسطة الحجم ثمانين صفحة، تحوي أربع عشرة لوحة؛ موضوعها إظهار ظلم وجبروت الحاكم الروماني نيرون* ورصد غطرسته، تظهر شخصيّته الظّالمة من خلال: قتل زوجته الأولى أكتافي، الّتي اتّهمته بالخيانة، تمتعه بالمشاهد الدّموية والقتالية، حرقه لأكثر من ثلاثة آلاف مؤمن في ساحة الأخدود لمجرد أنهم آمنوا بالله أمره بحرق روما السفلى لأنها ثارت عليه، فحرق روما كلّها. يأمر الأطباء بتحويل رجل من خدمه إلى امرأة كي يتزوج بها، هذا ما زاد الطين بلّة فثار عليه النّاس حتى مستشاره الأمين تجلين، فطلب نيرون من خادمة "جوليوس" أن يطعنه، فكانت نهايته الانتحار وتكون نهاية كلّ طاغية الموت.

2-1 / قواعد الاتساق في المسرحيّة:

إنّ الاتّساق في البيئة النّصيّة مهم، لأنّ تأكيده يثبت صفة النّصيّة، فالوحدة بين عناصر النّص هي المكونة لنصّ كامل، تحقّقها مجموعة من القواعد نذكر منها:

أ- الرّبط: إنّ دراسة الرّبط في البنيّة النّصّية مهم لأنّ تأكيده يثبت وحدة البناء واتساقه وتحقيق الاستلزام المنطقيّ،[1] الّذي من شأنه أن يفتح الطريق أمام المتلقّي كي يحاور نصّه، وينقسم الرّبط إلى أقسام تناولها علماء اللّسانيّات لعلّ أهمّها، الرّبط التّعليلي القائم على ارتباط تركيبين نحويين تامين بأداة مفيدة للتّعليل والاختصاص كاللام ولأنّ، أو ما يقوم مقامها فقد لا تظهر الأداة فينوب البناء المضموني دالا على التّعليل كدلالة القيد أو الاشتراط[2] والتّعليل مختص بأحد طرفي الإسناد أو بمضمونه.

والجدول التّالي يبين هذا النّوع من الرّوابط في المشاهد المختارة من المسرحيّة:

---

[1] – ينظر/ فان دايك: النص والسيّاق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر/ عبد القادر قنيني، ص: 75.

[2] – ينظر/ابن هشام: مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب ، ج2، ص: 209.

المشهد	الموضوع
الأول أكتافي، صفحة 03-09.	– ولولا شراستنا ما كنا نقضي على حضارة قرطاجة – لولا رعايته ما وصلت موصلك هذا.
الثاني المصارعة، صفحة 10-20.	– ارفع رأسك ليبرق التاج. – يذهبون إلى الموت من أجلكم لإرضائك. – يا ويحنا من يوم الانهيار... لهذا كنا نسعى دائما لتشتيتهم
الثالث عشر، يرون باليونان، صفحة 68-72	– جاؤونا كالنسور الجائعة ليفرضوا علينا آراءهم ولينهبوا . – إذا فقدت البلاد ثروتها الفنّية ضاع تاريخها. – حذار من الرومان فهم قساة.
الرابع عشر، جاء الشاعر، صفحة 73-75	– طبل العصيان على روما صار يدق في كلّ مكان بسبب تصرف الحكام – خيم الظلام بانتصار الرذيلة – ساد النفاق بانهزام الفضيلة

والرّبط الإشاري القائم على تحقيق الوصل L' interpolation بين بنى نصّية متباعدة "ممّا يجعل من مهام الربط بهذا النوع من الأدوات تحقيق الانسجام الدّلاليّ بين البنى المضمونيّة الصغرى للخطاب وفي هذا الصدد تبرز القيمة الإحالة لضمير الفصل في كون توظيفه يأذن بتمام الاسم وكماله "[1].

والجدول التّالي يبين هذا النّوع من المشاهد المختارة من المسرحيّة:

المشهد	الموضوع
الثالث الدعوة، صفحة 21-25	– ساقني القضاء والقدر إلى هنا. – ما هذا الصراخ. – من أهتنا قال هذا الكلام. – سمع بقولك هذا. – كونوا إخوة لهذا المؤمن. – لا تبق هنا.
الثاني عشر الانسحاب، 65-67	– ذهب شوطا بعيدا في هذا الأمر. – بهذه الطريقة لا تستطيع القضاء على سكان روما. – لو عرف من دبر هذه المؤامرة. – هذا مد ثوري يصعب التحكم فيه – في هذا البلد.

[1] – ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ص :110.

الثالث عشر نيرون باليونان، 68-72	– هذا الاحتلال ساخر. – هذا غزو حقيقي. – أي عصر هذا الّذي يعيش فيه. – وبعد هذا كلّه تراه يترك الدمار. – ويل لليونان من هذا الرجل. – لا أخلاق لهذا الرجل.
الخامس عشر مصير الطاغية، صفحة 76-79	– هذا ما يبغون. – وأنا حي فعلوا هذه الفعلة. – الشعب لا يميز بين هذا وذاك. – في هذه الحالات كلّ شيء ممكن. – اطعن هنا.

والنّص يبني ترابطه النّسقيّ بواسطة أدوات ربط معهودة كحروف العطف وأدوات الإشارة والضّمائر فأدوات الرّبط حسب –فان دايك – لها تأويلات سيمانطيقية، إذ هي تربط أحداثا مشار إليها وهذا منوط بالعلاقة بين الأحداث وطبيعتها التّداوليّة المسلّم بصحتها بين الجمل المركبة والجمل المعقّدة ومتوالياتها[1]، ومن أهمّ هذه الأدوات والأكثر استعمالا في المسرحيّة هي:– حرف الواو–حرف الفاء– حروف الإشارة– الضمائر، والجدول يبين هذه الأدوات من المشاهد المختارة للدّراسة:

المشهد	الأداة	الموضوع
المشهد الأول صفحة 03-09	حرف واو	– يدخل عليه حارسه ومن ورائه المستشار تجلين. – اقترب وانظر جمالا. – كيف يسيطر اللون الأحمر على البقاع، ترى المعاطف ترفرف والنار تلتهب والدم يتدفق وينتشر والتربة تتلطخ وأشعة الشمس تنغرس مذهبة في المياه السائلة.
المشهد الأول أكتافي 03-09		– تفتخر به روما وتعتز به. – لم تنجبه الفرس ولا اليونان. – ولولا شراستنا ما كنا نقضي على حضارة قرطاجنة وما كنا لنهيمن على البحور وما كنا لنسود العالم. – علمك وكونك ووجهك وحماك وأعطاك ملكا عظيما. – وما شأن أبيك وظرفنّا اليوم يا امرأة. – وما نلت العرش. – قوة وعزة واليوم ابتعدت عن الصواب وانفجرت.

[1] – ينظر/ فان دايك : النص والسّياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي ، تر/ عبد القادر قنيني، ص : 283/282.

		– تبوحي بها ولو صدر منه ظلم.
		من جحودك ومن كتمانك.
		– ومالي وجمالي وشبابي.
		– ولن تثبت أبدا.
		وتزعم أنك لا تنام.
		– وبوبي... ومن هي بوبي لا ورد لها ولا حبا.
		– تخلعني كالفستان وتمنعني عن الكلام.
		– اقطع الساني والشرح.
		– صنعنا ويحميل فيك وقابلتنا بالقبيح.
		– رجل ولا امرأة واحدة.
		... على عدوكم وإلا قضي عليكم.
		– ضربة واحدة واقتلها فورا.
		– وهل من وقت للهزل
		رأي وأظنه الحل الوحيد.
		– وماذا يقول الناس علي.
		– اقتلها يا رجل وإلا ضاعت منك الدنيا.
		فيدخل عليه حارسه
	حرف الفاء	فإنه لا حدود لغضبي
		فالأحياء لا يسكتون
		فيدخل عليه حارسه ومن ورائه
		– دعه يدخل هو من المخلصين.
	الضمائر	– أمتع ما يشاهده المرء.
		– لقوتها، لبطشها.
		– به إلا شاعر مثلكم تفتخر به روما وتعتز بوجوده.
		– أنت الّذي جننت.
		– ولو صدر منه ظلم.
		– أنا الّتي.
		– أنت غر ثابت.
		– أنت غدار.
		– أنت مكار.
		– أنا لا أكتم شيئا.
		– استبدلني بها.
		– من هي.

المشهد الأول أكتافي 09-03		– لا ود لها ولا حب. – أحبها. – أنت لئيم. – أنا لا أسكت ما دمت على قيد الحياة، لا تغلط أنا لست كما تظن. – أنا لا أسكت ما دمت على قيد الحياة، لا تغلط أنا لست كما تظن. – أنت تمزح. – ما أروع هذا الاحمرار. – روعة حقا هذا الاحمرار. – أليس لهذا السبب بالذات اختارت لروما. – هذه مجاملة كنت لا أنتظرها. – ما هذا الصراخ. – ما هذا الكلام. – ما وصلت موصلك هذا. – هذا رأي وأظنه. – المكان المخصص له والّذي يشرف على الملعب. – يرتدي ثيابا أيضا ومعطفا أحمر. – غريزة الناس وحبهم اسفك الدماء. – وتصبح في نظرهم موت امرأة. – مستوى الكيد والمكيدة.
المشهد الثاني العظمة القيصر 10-20	حرف الواو	– ارفع رأسك ليبرق التاج ولا تستح. – وانظر لشعبك. – إياك والضحك. – وكم من ضاحك ملئ فاه بالتراب. – عضلات مفتولة ورؤوس مرفوعة. – الساق بالساق والصدر بارز. – إفريقيا ونوميديا ..... – نوميديا سلة روما ومصدر جواهرها. – والتابعون لهم من طنجة وليبيا ومصر. – كلّما نزلوا إلى الأسفل وتأخروا ونحن نصعد. – تقدم روما وتطورها وازدهارها وترقيتها يكمن في. – سوريون وعراقيون وفلسطينيون. – وهكذا يشيد صرح روما وتتوسع الحدود. – سيتفقون ويتحدون.

		– كنا نسعى دائما لتشتيتهم وتفتيتهم وتقسيمهم ودفعهم للمجابهة.
		– الإقليم والخبرات.
		– مستعمرات ومستوطنات وثكنات ومستودعات.
		– لكن شحمهم ولحمهم.
		– ورب الرعد.
		– الغالب والمغلوب.
		– الهجوم عليهم ولا شفقة.
		– سقط أحد المصارعين في الميدان فوضع الغالب بسيفه على حنجرة المغلوب .
		– إذا قتلتني فسوف تقتل أيضا.
	حرف الفاء	– نحن نصعد كلّما اقتتلوا.
		– إني أخوك.
		– لست أدري ما أنا بك فاعل.
	الضمائر	– أنت تطالب بالحياة.
		– لا أستمع لهم.
		– إني لا زلت في الحياة راغب.
		– سأفعل ما هو به آمر.
		– أتنفذ أمره؟
		– أتظنه سيشفق.
		– اقتله أعدمه.
		– لماذا لا يقضي عليه؟
		– قم أنت.
		– اقتلوهما.
		– الهجوم عليهم ولا شفقة.
		– كلّهم عضلات.
		– من أين هؤلاء؟
		– هؤلاء من إفريقيا ونوميديا.
		– هذا ينقض على هذا.
	الإشارة	– هكذا يشيد صرح روما.
		– لهذا كنا نسعى دائما.
		– من يكون هذا الّذي يعصي أوامري.

إنّ المتأمّل في الجداول يجد المسرحيّة تتمتّع باتساقCohésion قويّ بين أجزائها، بفضل توافر جملة من الأدوات النّحويّة المؤديّة لوظيفة الرّبط، ويمكن بالإضافة إلى هذا الملمح العام استخلاص جملة من النّتائج الجزئيّة هي:

– تمّ الرّبط بين أغلب عناصر الجملة وبين الجمل المتتاليّة بالأداة، فهي لا تدل على ربط الأحداث بل على ربط العبارات، أي الدّلالة Signification على مطلق الجمع لحالة إثبات مفترض أو اتصال استمراريّتها، ومن ناحيّة ثانيّة تستخدم الواو لتغيير موضوع المتواليّة ووجهتها[1].

– تمّ الرّبط كذلك بنسبة كبيرة بضمائر المخاطب والمتكلّم والغائب، وهذا دليل على وجود ذوات مكتملة فاعلة توجّه الخطاب المسرحيّ.

ب/التّكرار: من جماليات النّص الأدبيّ، فهو وسيلة مهمة في اكتشاف الأبعاد التداوليّة للنّص والعنصر المكرر يتمظهر في أشكال مختلفة، فإمّا أن يتكرّر الدّال مع مدلول واحد، وإمّا أن يكرّر مع مدلول يتحقق من جديد في كلّ مرة، أو يتكرّر المدلول الواحد مع دلالات مختلفة .

فدراسة ظاهرة التّكرار لا تتوقف عند حدّ رصد تواترها الخطابيّ، بل يُعنى المحلل بإبراز الظّاهرة في ضوء جدليّة الثّابت والمتغيّرConstant et Variable، ووظيفتها الخطابيّة من حيث كونها وسيلة للإفهام والكشف والإثبات، ويميّز علماء اللّسانيّات النّصيّة بين التّكرار التّام والجزئيّ، الّذي يقوم على الاستعمال المختلف للجذر اللّسانيّ للمادة المعجميّة نفسها، ويعدّ "هذا النّوع بالذّات من أهم الآليات اللّسانيّة الّتي تحقق الوظيفة الاقناعيّة في النّصوص الحجاجيّة"[2]، والجدول الموالي موضح لحضور التّكرار التّام والتّكرار الجزئيّ في المشاهد المختارة من المسرحيّة:

[1] – ينظر /فان دايك: النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ص 282.

[2] – محمد العبد : النص الحجاجي،دراسة في وسائل الحجاج، ص:65.

المشهد	نوع التّكرار	الشّاهد
الثالث الدعوة ، صفحة 21، 25	التكرار الجزئي	–الإمبراطور، نيرون، القيصر.
		– العجوز، رجل كبير السن، الغريب، الرجل، العم.
		– الغلام، الفتى .
		– هاك ، خذ.
		– الرب، الله .
		– إنهم بنو آدم ، إخوة .
		– قتل النفس حرام، قتل النفس حرمه الله
		– الخوف من الله ، لا أخشاهم.
		– سأذهب معك، سأصطحبك.
		– صائم، الصيام، الصوم.
		– ظمآن ، عطشان .
	التكرار التام	الفتى، 11 مرة.
		– الغريب ، 17.
		– فلسطين ، 2
		– ليسوا، 2.
		قتل النفس حرام، 2.
		– أه... آه، 2.
		– الله ، 9.
		– رجل ، 9.
		– الجنة، 3.
		– العجوز، 3.
		– ألا، 6.
		– جميل 2.
		– فزت بالجنة ، 2.
		– انتشروا، 2
	التكرار الجزئي	– مكان القيصر، عرش القيصر.
		– الأمزيغي، العبد، البسيط، الغافل .
		– أسود بلادك، أسود الأطلس .
		– سجين، فقدت حريتي، وراء القضبان.
		– حاجب ، حاجز.
		– أهل نوميديا، بنومزيغ
	التكرار التام	– الامزيغي، 9.

		- اليوناني ، 10. - أسود 2. - سجين، 4. - حر ، 3 - الناس ، 3. - القيصر، 3. - المعرفة، 2. - أمر مضحك ، 2 - لا ، 2.

نستنتج من الجدول أنّ كلا من التّكرار التّام والتّكرار الجزئيّ، كان حضورهما وافرا في المسرحيّة، فظهور التّكرار التّام كان لتنشيط ذاكرة المتلقّي وإثبات ما يقوله النّص، أمّا ظهور التّكرار الجزئيّ فينتشر بنسبة كبيرة في النّص محققا بذلك التّرابط Association بين أجزاء النّص الظّاهرة من جهة، ومؤكّدا للمفاهيم وثبات الأفكار الّتي تكوّن عالم النّص وموضوع الخطاب.

2-2 / قواعد الانسجام في المسرحيّة :

إنّ الحديث عن الانسجام النّصيّ من منظور جماليّ تداوليّ يعني إجراء عمليّة تأويل لخصائصه من شكل جماليّ إلى دلالة معرفيّة، تندرج فيه بنية معرفيّة كلّية تتحقّق فيها شروط الوحدة والانسجام[1]وقد ربط النصيون في دراساتهم الانسجام بين "النّص والمتلقّي فتحقق هذه النّصيّة ليست معط سالفا في النص، وإنما يدرك عبره، لذلك يفترض تنزله في ضوء علاقة النّص بالمقام، ومن مكونات المقام القارئ"[2]، فالانسجام النّصيّ يتحقق بحضور قواعده الّتي تمنحه سمة التّرابط والاتّساق Association et cohésion بين أجزائه، الّتي تظهر في مسرحيّة الطاغيّة ظهورا بارزا من خلال ما يلي:

أ/العلاقات الدّلاليّة :يتحقّق الانسجام في الخطاب المسرحيّ بفضل تداخل مجموعة من العلاقات الدلاليّة، التي تعمل على حبك مضامين الخطاب "قصد التواصل وهو قصد لا يصدق إلا بالعلاقة مع افتراضات أساسية أخرى لا بقيمة الحقيقة المطلقة"[3]، وتحقيق التّكامل والتّناغم بينها، ولعل أهمها:- التّضاد -التفصيل- الترادف الّتي نبينها في الجدول التالي بحسب حضورها في المسرحيّة:

---

[1] – ينظر/ محمد فكر الجزار: لسانيات الاختلاف ، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، اتراك للطباعة، ط1، ص: 303.

[2] – Dominique Maingueneau. Pragmatique pour le discours littéraire. Bourdas, paris, 1990, p 29.

[3] – فيليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان ، تر/صابر الحباشة ، دار الحوار للنشر ، اللاذقية، سوريا، ط1، 2007،ص :10.

المشهد	العلاقة	الموضوع
الرابع ، صفحة 26- 29	التّضاد	سجين ≠ حر احرار ≠ عبيد أمامك ≠ خلفك الغالي ≠ الرخيص تسترجعها ≠ تفتقدها اليوم ≠ غدا الظلام ≠ النور البعد عن المعرفة ≠ المعرفة لست أدري ≠ اعلم الشرق ≠ الغرب أغادر ≠ عاد الشوارع القديمة والضيقة ≠ الشوارع الواسعة والعصرية سأذهب ≠ سأعود الماء≠ النار الأرض ≠ السماء
الخامس، صفحة 30- 34	التفصيل	– دخل القيصر متكبرا متجبرا . – هؤلاء، مسؤول المصارعين، ورجل المعبد والفيلسوف. – وحق الآلة ، لأقلتنهم ولأصلبنهم ولأرمينهم للأسود الجياع. – التماثيل الرخامية الجميلة ترشق يوميا بالحجارة وتشوه وتكسر . – أفكر غريبة عنا جاءتنا من بعد، وتسللت كالنار كالعاصفة كالريح الشديد. – إنه مشهد فريد وهائل .
	الترادف	– متكبر = متجبر – لست أدري = لا أدري – عيشا = حياة – مهجورة = خالية – لا زائر لها = لا عابد لها – ترشق بالحجارة = ترمي بالحجارة – التّدمير = الخراب – الإمبراطور = القيصر – السوقة = العبيد – المعتقدات = الأفكار

	الترادف	– أغادر = لا أعود – صارت الأرض جحيما والسماء سعير . – النار = ألسنة اللهب . – البائسين = الشحاذين . – روما = الإمبراطورية . – الهرب = الفرار – روما كلّها أخذت تحترق = روما بأكملها تشتعل .

وبناء على ما في الجدول نجد أنّ استخدام العلاقات الدّلاليّة بطريقة تركيبيّة Méthode synthétique قد أسهم في تماسك النّص، وعن طريقه نشأت قيّم جماليّة، برزت من خلالها أنماط الاستغلال بوسائل القهر والخداع Contrainte et Illusion.

ب/ أزمنة النّـــص: يفصح النّصّ المسرحيّ هنا عن تشابك زمنيّ مقصود، يشي بالتّجانس Homogénéité الواضح في البيئة الخطابيّة، ومنها الزّمن الموضوعيّ الخاضع إلى معيار المقايسة والتّحديد، بحسب الماضي والحال والمستقبل، وتتوزع صوّر النّص ومشاهده على هذه الأزمنة بنسب متفاوتة، ويمكن تصوّر الزّمن الموضوعي في هذه المسرحيّة من خلال دراستنا لبعض مشاهد مسرحيّة "الطاغية"، حسب ما هو مبيّن في الجدول التالي:

المشهد السّابع (بعد النكبة) 38–39

الزمن	الحدث أو المشهد	المكان
الماضي	– مشهد تجمع المنكوبين بثياب ممزقة ومحروقة. – حدث ضياع الأهل والأموال	العراء روما
الحال	مشهد الحوار بين رجل أول ، رجل ثاني ، رجل ثالث ورجل رابع مشهد نصح الرّجل الثاني بالصّبر الجميل، والدّعوة إلى ترك البكاء. مشهد حثّ الرّجل الثالث على الالتحاق بالرّبوة والانتظار. مشهد حثّ الرّجل الرابع على التسبيح	ساحة روما
المستقبل	/	/

المشهد الثامن "الاضطهاد" ص 40-48

الزمن	الحدث أو المشهد	المكان
الماضي	- حدث الانتهاء من أمر العصاة. - حدث نجاة أكثر من ثلاثة آلاف مؤمن. - حدث تهدّم القصور وانهيار الجدران - حدث ضياع البساتين وضياع التماثيل . - مشهد احتراق الأطفال والشّيوخ كالفئران.	روما
الحال	- حدث دخول المهندسين إلى القصر . - مشهد دخول الحارس ووراءه رجل مهم (زعيم العصاة) - مشهد الحوار بين القيصر ، العجوز، تجلي - مشهد الحوار بين القيصر والمهندسين. - مشهد الحوار بين الحكيم والقيصر . - مشهد رد الحكم على القيصر - حدث طلب القيصر صلب أتباع العجوز والحكيم . - مشهد طلب القيصر من المهندسين انجاز تمثال عملاق له. - مشهد الحوار بين القيصر والمهندسين ثاني.	القصر
المستقبل	-حدث الشروع في بناء روما جديدة. - حدث إرادة القيصر للخلود	روما

المشهد التاسع:

الزمن	الحدث أو المشهد	المكان
الماضي	حدث تخريب نيرون لعاصمته	روما.
الحال	مشهد الحوار بين القيصر وبوبي. مشهد نصح بوبي لنيرون ورفضه لهذه النصيحة. مشهد تهديد نيرون لبوبي. مشهد قتل نيرون بوبي وهي حامل بابنه.	القصر. القصر. القصر. القصر.
المستقبل	حدث عدم تشاؤم القيصر في بناء عاصمة جديدة تكون أكثر جمالا من الأولى. حدث تشييده قصر لبوبي تفتخر به.	القصر.

وكذا الزّمن النّحويّ الذي يكشف عن الطّابع التّقليديّ للظّاهرة الزّمنيّة في اللّسان العربيّ على الثلاثية المشهورة: الماضي، المضارع، الأمر، ومن خلال المشاهد المختارة من المسرحيّة نجد ما يلي:

المشهد العاشر اسبوريوس 53–58

الزمن	الموضوع
الماضي	حضر الأطباء.
	لا علم لنا يا مولاي.
	كيف علمت بمرضي.
	عندما أرسلت لطلبي.
	حقا شعر بهذا.
	لو سمعك.
	أنا طالب دواء نافع.
	لقد انتهيت الكوميديا.
	النّخلي عن ممارسة الفنّ.
	وأيا كان نوعه.
	منذ أن سقطت قرطاجنة.
الزمن	الموضوع
الأمر	لا تخش.
	تقدم...لتفحص ألمي.
	تكلّم.
	اعتمدوا فقط على مهارتكم.

الزمن	الموضوع
المضارع	ليدخلوا.
	هل تعلمون.
	أخبركم الآن، أيوجد بينكم طبيب.
	عاصفة عاتية تهب داخل راسي.
	يكاد رأسي ينفجر.
	أريد أن أستريح.
	لا تخش على نفسك.
	اقترح عليك زيت الخروع.
	سأجرب دوائك.
	سكاكين حادة تمزق أمعائي.
	النار تأكلّ أحشائي.
	هم الّذين يصمون.
	الطويل على العرش ينتج عنه تحجر الأمعاء وفساد الدم.
	أنصحك بالابتعاد عن العرش.
	إذا سمحتم يا مولاي عظمتكم محرومة ومكبوتة وبقاؤها على هذا الحال يجعلها مرهقة وشاذة.
	لتعلم أن مصيبة المرأة أصعب.
	أرى سبب علتك.
	حقا شعرت بهذا منذ أن جفوت الفنّ.
	الفتى يتألم من حالته المعقدة.
	يريد التحويل إلى امرأة.
	المهم عندي تحويله في أقرب وقت.
	لن يبرح القصر أحد.
	لا منقذ لنا.

المشهد الحادي عشر (التحالف): ص 59 –64.

الزمن	الموضوع	الزمن	الموضوع
الماضي	بفعل هذا أصبحت روما كوما من رماد.	المضارع	يسيطر سيطرة تامة.
	أصبحت روما جحيما.		إلا أن يعالجوا أنفسهم معالجة صادقة.
	من كان يظن.		يبقون ضعفاء ماداموا هكذا بعدين عن الاستقامة.
	أنانيته المطلقة كانت بسبب.		كيف يقود السفينة.
	فأغرقته في عالم الظلام.		وعن كلّ هذا لازلتم تشكون.
	لقد أخطأنا خطأ جسيما عندما اعتقدناه		كلّنا نعرف هذا ولا حاجة لذكر المصائب.
	صالحا.		تنقصنا الإرادة والعزيمة.
	انفسخ القناع وظهر بوجهه الحقيقي.		يا فنّدكس لتنقذنا–أنا أنقذكم كيف؟
	استطاع أن يسيطر سيطرة تامة.		الشعب يحبك.
	هم حماة الديمقراطية أصبحوا جلادين.		تحثوني على التمرد.
	ظل يعتبر الناس ثمرات يدوسها متى يشاء.		تدخل الجيش يفتح باب الانقلابات.
	وفي انقسامكم تربى ضعفهم واختمر.		نتفادى به سيل التمرد.
	عرف نيرون.		يدخل مسرعا...من يجري وراءك إني أراك مرتبكا.
	لقد ساس الناس.		يتحدى الآلهة.
	لم أقم بواجبي وخنت مسؤوليتي.		تحويل الرجال إلى نساء.
	اغتصبها واتخذها مزرعة له.		إني أموت ضحكا.
الزمن	**الموضوع**		
الأمر	لا تصب الزيت على النار يا فنّدكس.		
	وضح يا رجل.		
	لا تتألم لست وحدك في الركب.		
	عش ترى.		
	انظر للسيد.		
	بل قل تنقصنا الوسيلة.		
	دعوني اجلس		

المشهد الثاني عشر (الانسحاب): ص 65–67.

الزمن	الموضوع	الزمن	الموضوع	الزمن	الموضوع
الماضي	أرسلت في طلبي. مجلس الشيوخ أيضا ذهب شوطا بعيدا في هذا الأمر. قتل أكتافي وبوبي وجنينها. حرق روما وسكانها. آه لو عرفت.	المضارع	أنا أراك مريضا. رياح العصيان تهب في كلّ مكان. تقول عصيان. الشعب بأكمله يرى تجاوزا وانحرافا في تصرفاتك. التحالف يعتبر مؤامرة. وسأقضي على كلّ من يتمرد. سنخسر. هذا مد ثوري يصعب التحكم فيه. تتنفس في الهواء النقي. سأعود عندما تسقط الأقنعة. سأنتقم.	الأمر	عليك بالرحيل إلى اليونان. اعتبره انسحابا استراتيجيا.

نلاحظ من خلال الجداول السّابقة، أنّ الفترات الّتي تمّ التّركيز عليها أكثر من غيرها، هي تلك الّتي شهدت التّصاعد الدّراميّ للأحداث، خصوصا في المشاهد الأخيرة الّتي عرفت تأزم الوضعيّات النّفسيّة للشّخصيات الفاعلة وتدهور علاقاتها، فظهرت العلاقات الدلاليّة منتشرة على ساحات نصيّة مختلفة تمارس بذلك التّماسك الدلاليّ محققة به الانسجام النّصي.

ثالثا: جماليات الصّراع الدّرامي وأفق التّوقع في مسرحيّة الطاغيّة:

1/ **الصّراع**: أصل كلّمة conflit من الفعل اللاتيني confligere الّذي يعني يصطدم وهو مفهوم عام وفق علامة تصادميّة، حسيّة أو معنويّة بين طرفين أو أكثر، يحكم العلاقة بين الأفراد والمجتمعات[1]وهو أحد العناصر الأساسيّة في الحبكة الدراميّة حيث تتعارض الرّغبات وتصطدم الشّخصيّات مع بعض القوى، في جو نضاليّ ماديّ أو روحيّ قصد الفرض الذّاتي وفي هذا يقول **هيجل** Higuel: "إن الدراما الكلاسيكية تقدم لمشاهدها صراعا بسيطا بينما نحن اليوم نواجه بفيض متنوع من الشّخصيّات، ونشاهد مفاجئات غير متوقعة خلال مرحلة التعقيد والتطور"[2]،ولكي تتحمّل الشّخصيّة المسرحيّة ما يريد لها المؤلّف أن تحمل من دلالات لابدّ أن يقوم بينها وبين أقرانها صراع حول أمر ما

[1] – ينظر/ ماري إلياس حنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 289.

[2] – شكري عبد الوهاب: النص المسرحيّ، ص: 89.

مبدأ خلقيّ، قضيّة اجتماعيّة أو قوميّة أو ذاتيّة[1]، ينتهي الصّراع فيها إلى أحد النّهايات، فإمّا تسويّة بين المتصارعين، أو انتصار أحد الطرفين على الآخر، و يبقى للمتلقيّ الحق في ولوج عالم التّأويل لتغلب طرف على آخر.

وقد استقى "محمد غمري" شخصيّته البطلة من تاريخ روما، وهو قيصر من قياصرتها المعروفين "نيرون القيصر"، اشتهر ببطشه وطغيانه وبظلمه وقتله لشعبه، يسعى إلى تحقيق رغبته في السّلطة Autorité فنّشأ صراع بينه وبين الشّخصيّات المعيقة، الّتي تسعى ضد رغبته، فيظهر لنا الصّراع: الأول بينه وبين زوجته أكتافي، الّتي تعرضت للخيانة والهجران والإهمال من طرف زوجها، فثارت عليه وهذا ما نجده واضحا في المشهد الأول:

أكتافي: تخلعني كالفستان وتمنعني عن الكلام...اقطع لساني واسترح...صنعنا الجميل فيك وقابلتنا بالقبيح.....أنت لئيم...آه...النجدة...النجدة يا ألكود.. انقدني من مخالب الوحش ضم من مرقدك..إني ظلمتك.

القيصر: اسكتي... الأفضل أن تسكتي أيتها المجنونة، لا تثيري غضبي، فإنه لا حدود لغضبي

أكتافي: دعني اصرخ، دعني أنوح، أنا لا اسكت ما دمت على قيد الحياة... فالأحياء لا يسكتون... سأتكلّم، ستجدني بكلّ ناد مبنية للناس خديعتك أيها الزاني.....

القيصر: أخرجوها... اخرجوا هذه المجنونة!

أكتافي: لا تقتربوا أيها العبيد... إني اعرف الطريق

القيصر: بمجابهة ألف رجل ولا امرأة واحد ما العمل ياتجلين؟ إني أحس نفسي في مأزق.[2]

تشير لغة اكتافي في هذا المشهد عن بروز بذرة انقلاب ، لا شك وأنّها ستنتشر في ربوع المملكة لذا فإنّ القيصر يجابه معبرا عن تجربة فرديّة ، تتمثّل في الوجود المسيطر لحقيقة الموت ، وهي حقيقة من حقائق القيصر تهدّد في كلّ لحظة من يقف في وجهه ، لينتهي المشهد بقرار القيصر، قتل زوجته أكتافي.

وفي المشهد يظهر الصّراع الثاني بين نيرون وزوجته الثانية "بوبي" ، حيث نصحته بالتّخلي عن أعماله السّيئة والتّراجع عن قراره، بحرق روما السّفلى وقتل شعبها، إلاّ أنّ "نيرون" رفض ذلك فيشبّ بينهما جدال يظهره الحوار التّالي:

---

[1] – ينظر /عبد القادر القط: فنّ المسرحيّة، ص: 18.

[2]– محمد غمري : الطاغيّة، ص: 07.

بوبي: أردت نصحك

القصير: ماذا اعمل بنصح الضعفاء... لا أقبله أبدا... أنا القيصر!

بوبي: أنت عدت لا شيء أنت قتلت شعبك... أنت أناني، أنت مخيف... أنت العدم!

القيصر: كيف تجرئين، سأؤدبك، أيتها!

بوبي: تهددني، ابتعد عني، لا تقترب، إني حامل، لا تبسط يديك!

القيصر: تستحقين درسا لن تنسيه أبدا!

بوبي: أنت تريد قتلي، أنت مجرم...

القيصر: لا ينفعك أحد اليوم أيتها الذبابة... خذي (يصيب المرأة في بطنها، فسقطت).

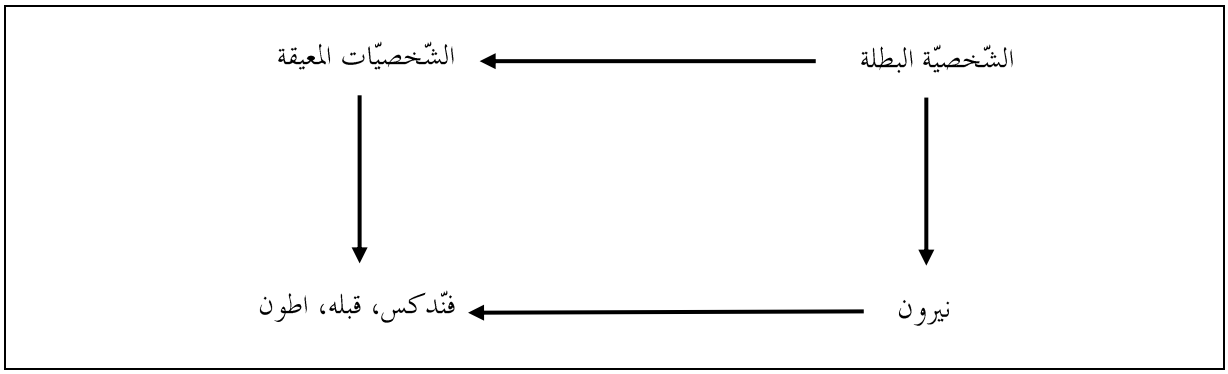
بوبي: آه يا خداع قتلتني وقتلت ابنك.[1]

إنّه مشهد كاشف لحقيقة القيصر، الّذي سيطرت عليه الأهواء فأصيب بهوس السّلطة مما جعله يقتل زوجته الحامل، ليكون مصيرها مشابه لسابقتها، من هنا نفرض مشكلّة الاستبداد نفسها فوق مستوى عام، لا يغادر شيوعها ثنايا المسرحيّة، ويسمى هذا النّوع من الصّراع بالصّراع الواثب، الّذي يظهر طفرات سريعة، وتحولات مفاجئة في سلوك الشّخصيّة ممّا يدفعها إلى اتخاذ القرار سريعا ، لأنّها لو فكّرت مليا لتراجعت عنه.[(2)]

أمّا الصّراع الثّالث وهو الصّراع الرّئيسيّ، الّذي كان بين الشّخصيّة البطلة "نيرون" وبين الشّخصيّات المعيقة "قبلة، أطون، فنّدكس، قواد الثورة"، الّذي ثاروا ضدّ نظام نيرون في القرن السّابع للميلاد، فكان هناك صراع سياسيّ فكريّ وتصادم في المعتقدات، ممّا ولّد صراعا بين الشّعب وقيصرهم وهذا ما يوضحه المخطط التّالي:

[1] – المصدر السابق ،ص: 8.

[(2)] – ينظر / شكري عبد الوهاب : النص المسرحيّ، ص: 94.



وفيه نستخلص علاقة التّواصل Relation de Communication وما تحتويه من قصديّة Intentionnalité وعلاقة الرّغبة Relation de désir وما تقتضيه من اتّصال وانفصال، وعلاقة الصّراع Relation De Lutte وما تستوجبه من معارضين Opposants ومساعدين Adjuvants وهو ما يصنع صراعا دراميّا قائما بين شخصيّات المسرحيّة من خلال المشاهد الآتية:

قبله: لقد أخطأنا خطأ جسيما عندما اعتقدناه صالحا للحكم وصاحب موهبة وحنكة وعبقرية، انفسخ القناع وظهر بوجهه الحقيقي.. الخ.

أطون: وصورته الحقيقية – نصفه إنسان ونصفه شيطان – استطاع أن يسيطر سيطرة تامة على مجلس الشيوخ، سحرهم وفتنهم... هم حماة الديمقراطية أصبحوا جلادين... قتلوها كفنّوها ودفنّوها...

قبله: أفي كلّ كائن يكمن طاغية... نيرون حقق مقاصده بفرض رأيه، فظل يعتبر الناس حشرات يدوسها متى يشاء.

أطون: تنقصنا الوسيلة، ولذا ناديناك يا فنّدكس لتنقذنا

فنّدكس: أنا أنقذكم كيف؟

قبله: لا خلاص، إلا بك، ولا اعتماد إلا عليك، لأن الشعب يحبك واللفيف في طاعتك

فنّدكس: تحثني على التمرد، هذا أمر خطير أفكرتما فيما تدعونني إليه... العصيان

أطون: العمل في صلاح البلاد ومجدها لا يعتبر عصيانا بل عمل بطولي يستحق المدح كلّنا ننطوي تحت إمرتك!

قبله: وهل ترك لنا الطاغية منفذا نتفادى به سبل التمرد

اطون: الوقت حان... وإلاّ ذابت الإمبراطورية العظمى[1]

تترائ لنا هذه الرّؤية العامة مذهبا أخلاقيّا، تعبّر جميع ملامحه عن الرّغبة الصّارمة الّتي يهجس بها الكاتب في محاولاته لوضع تفسيرات أخلاقيّة لمشكلات تتّسم بالخطورة والتّوتر متجاوزة كلّ الحدود الضيّقة، ولما كان هدا الضّرب من الصّراع قرينا لوسائل الضّبط، بديلا عمّا هو غائب من حرّيات وحقوق وأمال، فإنّ شخصيّات المؤلّف تكشف عن صدامها، ونجد مصداق ذلك كلّه هذا المقطع:

القيصر: كم أنت وفيّ يا حسرتك من الحرية بل أنا الّذي يموت.... لا فائدة في العيش في زمن الغدر والنفاق .. اضرب!

جوليوس: **لا**، لا استطيع قتل مولاي.

القيصر: نفذ الأمر... انحر... انحر...

آه... آه... لو تعلم روما ما فقدت اليوم، لقد خسرت فنّانا عظيما[2]

وينتهي المشهد بموت نيرون، وينتهي الصّراع بانتصار الخير على الشر.

لاحظنا من خلال الأحداث الدّراميّة في مسرحيّة الطّاغيّة أنّ الفاعل الرئيسيّ هو "نيرون" وأنّ موضوع فعله يتمثّل في القمع والسّيطرة وقتل الشّعب الرّوماني، وسيطرته وتوليه العرش يضمن لنفسه نوعا من الخلود، والعلاقة الّتي تربط الفاعل بالموضوع هي الرّغبة كما تبرزها الخطاطة التّالية:

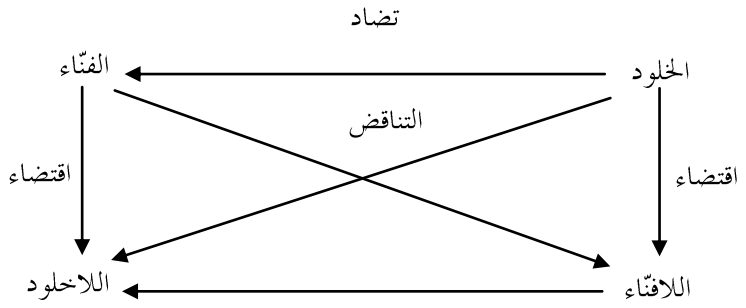
تظهر رغبة الفاعل "نيرون" في الموضوع المتمثّل في "الخلود" لذا نجده وظّف لتحقيق غايته كل الوسائل الّتي تمكّنه من التّصدي لمحاولات الإطاحة به، وتجريده من مقامه العالي.

---

[1] – المصدر السابق، ص: 60-62.

[2] – المصدر نفسه، ص: 79.

فرغبة "نيرون" المتشبثة بالسّلطة تظهر في سيطرته واستيلائه على العرش، ورفض كلّ من ينتقده وفي هذا التّوتّر النّفسيّ Tension Psychologique حب للتّميز كضمان للخلود، فالمعنى هنا يقوم على العلاقة الجدليّة الّتي حددها غريماس في مربعه السّيميائيّ كالآتي:



ما تحت التضاد

ومن هنا نستنتج أنّ محمد غمري قد بني الخطاب في مسرحيّة "الطاغية" على ثنائيّة الخلود والفنّاء Immoratalité et Anéantissement ليكون محور التّضاد هو محمول النّص الدّلاليّ حيث يتعلّق بالتّضاد توسطا واعتدالا، فيما تحت التّضاد بينما محور الخلود والفنّاء، ومحور اللافنّاء واللاتحرر يتعلقان بالاقتضاء، والطرفان هما ركنا الخطاب يبديان للقارئ اتصالا ثنائيّا، وعلى ضوئهما تتبادل العلاقات الدّلاليّة في النّص الدّراميّ.

2/ أفق التّوقع: تستخدم كلّمة مسرح للدّلالة على شكل من أشكال الكتابة، "يقوم على عرض المتخيّل عبر الكلمة"[1]، والسّمة الجوهريّة المميزة للفنّ المسرحيّ في الديناميّة " فكلّ شيء على خشبة المسرح ، لابد أن يحدث لهدف ما أو لغرض معين"[2] فالمشاركون في المسرح سواء الّذين يؤدون الحدث، أو أولئك الّذين يتلقونه جماعيا وفرديا ،كلّ منهم بطريقته باعتبارهم جميعا مشاهدين فعالين ومنتجين[3]،لنظامها الحاكم بلغتها الدراميّة، ومقاصدها الجماليّة والأيديولوجيّة والوظيفيّة، كما أنّ كلّ من كتبوا عن نظريّة التّلقي باتجاهاتهم المختلفة، يجمعهم اهتمام واحد وهو الدّور الّذي يلعبه المتلقّي في الاحتفاظ بذاتيّته والتّعبير عنها[4]، فالنسيج المعقد للفنّ المسرحيّ باعتباره علامة تواصليّة communicative signe فيها من الدّلالات الخفيّة Occulte ، ما يجعلها نصا موازيا أو مرافقا للنّص المكتوب الخالق لكينونته الّتي تعطيه صفة الوجوديّة، فيكتسب صفة الدّيمومة والاستمراريّة، محتاجا إلى من

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 422.

[2] – نور الدين عمرون : المسار المسرحيّ الجزائري إلى سنة 2000، ص: 71.

[3] – ينظر/ روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر/عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر،ط1، 2000، ص: 60.

[4] – جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، ص: 31.

يكتشفه وينبّش في تربته فلا يوجد شك في أنّه لا يمكننا فهم نص العرض وعمليّة الإخراج الدراميّ الّتي تعتبر نصا شارحا (métas texte)، إلاّ في ضوء آليات التّلقي، سواء أكانت هذه الآليات إدراكيّة أو عاطفيّة أو حتى إيديولوجيّة.

فأفق التّوقع مصطلح جماليّ يلعب دورا مؤثّرا في عمليّة بناء العمل الفنيّ والأدبي وفي نوعيّة الاستقبال، ومن فكرة أنّ المتلقّي يقبل على العمل وهو يتوقّع شيء ما متّخذا في ذلك منحيين، منحى درامي يتجلّى في توقّع تسلسل ما للأحداث في المسرحيّة وطريقة معيّنة لحل الصّراع، وبالتّالي فإنّ عنصر التّشويق يبنى انطلاق من هذا التّوقع، وآخر جماليّ يتجلّى في توقّع أسلوب وشكل ما للعرض وصبغة معيّنة للعمل ، مضحك، مأساوي، تهكميّ...إلخ، وأفق التّوقع جزء من عمليّة التّلقّي يمكن أن يؤدّي بالشّعور بالرّضا حين يتجاوب العمل مع توقّع المتلقّي، وإلى الشّعور بالخيبة لأنّ العمل يصدم توقّعاته ويعاكسها، أو إلى الشعور بالمفاجأة حين يقدّم العمل شيئا جديدا لا يعرفه المتفرّج.

وبالرّغم من ارتباط المصطلح بهانز روبرت ياوسH.R.Jauss فإنّ جذوره ممتدّة في الفلسفة الأوروبية، ولعلّ جورج جادامرH.G.Gadamer أبرز المنظّرين الّذين فصّلوا في مفهوم الأفق الّذي يصف تمركزنا في العالم، ولكن ينبغي ألاّ نتصوره على أنّه مرتكز وثابت ومغلق، والأصح أنّه شيء ندخل فيه وهو يتحرّك معنا، ويمكن كذلك تعريفه بالإشارة إلى التّحفيزات الّتي نحملها معنا في أي وقت بعينه، ما دامت هذه التّحفيزات تمثّل أفقا لا نستطيع أن نرى أبعد منه، هذا الأفق الّذي يعرفه ياوس بقوله:" ونقصد بأفق التوقع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الّذي ينتج وبالنسبة لأيّ عمل في اللّحظة التّاريخيّة الّتي تظهر فيها عن ثلاثة عوامل أساسية، تمرس الجمهور السابق بالنسبة للجنس الأدبيّ الّذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية يفترض معرفتها في العمل، وأخيرا التعارض بين اللّغة الشّعرية واللّغة العمليّة بين العالم الخيالي والعالم اليومي"[1]، فهو بقوله هذا يشير إلى العوامل الأساسيّة الّتي تصنع أفق التّوقع وهي:

أ/ **معرفة المتلقي القبليّة عن الجنس الأدبيّ**: هي تلك المعرفة الّتي يكتسبها القارئ عن الجنس الأدبيّ الّذي ينتمي إليه العمل الّذي سيقرأه، فهو بقراءته له يحدد خصائص جنسه الأدبيّ، فالمسرحيّة مثلا لها خصائص تميّزها عن باقي الأجناس الأدبيّة، ذلك أنّها تنفرد بعناصر فنّية ، ولارتباطها بالمسرح فإنّها لا تكشف للقارئ كلّ القيّم والمعاني والرّموز ما لم تلعب على الخشبة Scène، إذ فيه تتجسّد الشّخصيّات

[1] – هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر/رشيد بن جدو، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،ط1، 2004، ص: 44.

وفق ما قدّم لها من إرشادات إخراجيّة Indications Scéniques أمّا إن تجاوز القارئ عنصر المشاهدة، وأقبل على عمليّة القراءة فإنّه لا ريب يجافي الكثير من الحقائق، فتفوته ديناميكيّة الحركةGeste المؤداة من قبل الشّخصيّات على المسرح، وعالم الدّيكور Décor الموّظف فيها بتقنيات متعدّدة يعتمدها المؤلّف كمفتاح لفهم الموضوع وقراءة الأحداث قراءة سليمة، فلحظة الصّمتSilence* الّتي تفوت على القارئ هي جزء مهم في البناء الدّراميّ تعوّض الكثير من الأحداث والحركات، كما أنّ "نظرة الممثّل وزفراته وحركاته لها دلالاتها الّتي لا تظهر واضحة إن أنت نظرت إليها وحدها وإنّما يكون لها الأثر والدّلالة إذا أنت ضممتها إلى غيرها من الإشارات والتّعبيرات حيث تقودك هذه الجزئيات في النهاية إلى فهم كلّي متكامل عن الأثر الفنّي كلّه"[1]، فالعمل المسرحيّ لا يتمّ بمجرد تأليفه، وإنّما يتمّ في الواقع بعد إخراجه وأدائه على الخشبة ، فكون المسرح يقدم نشاطا إنسانيّا يصبح فضاؤه هو مكان هذا النّشاط ، ذلك المكان الّذي يرتبط بالفضاء المرجعيّ للفاعلين من البشر.

ب/ موضوعات يفترض معرفتها في العمل: هو ما عبر عنه ياوس Jauss في موضع آخر بـــ: "العلائق الضمنية"، الّتي تربط النّص بنصوص أخرى تندرج في سياقه التّاريخيّ[2]، فاللّغة الإبداعية لها من الخصوصية ما يجعلها تحافظ على نظارتها وحيويتها حتى لا تستترف ،فالنص الأدبي لا يوحي بموضوعات واقعيّة أو يشرحها ، بل يضعنا بإزاء حالة من الانفتاح، مقدما للقارئ منظورا مختلفا، الإبداعيّة فيه هي الّتي تحفظ له أزليته، وتجعل القراء في كلّ عصر يعيدون بعث الحياة فيه والتّحاور –على سطحه– من خلال آفاقهم مع آفاق القرّاء الّذين سبقوهم وأولئك الّذين ينتظرون دورهم، فالقارئ هنا يبني أفقا جديدا من خلال اكتساب وعيّ جديد وذلك بعد التّعارض الّذي يحصل له عند مباشرته للنّص الأدبيّ بمجموعة من المحاولات الفنّيّة والثّقافيّة، وبين عدم استجابة النّص لتلك الانتصارات والتوقعات[3]وهو ما يخلّف ذاك الاندماج المنشود بين آفاق النّص بظلاله الجماليّة وآفاق القارئ بتوقعاته المسائلة الرّاغبة فيتحقّق المعنى عيانيا كما يمارسه القارئ فنّجد محمد غمري في مسرحيّة "الطاغية" قد استحضر مجموعة من الموضوعات ووظفها في المسرحيّة بأبعادها المختلفة وهي :

*– الصمت في المسرح هو غياب الكلام وكلّ ما هو مسموع من موسيقى وضجيج ومؤثرات، من هذا المنطلق فإن لحظات الصمت في المسرح تكتسب واقعا خاصا دلالاتها تتجاوز الكلام ن ينظر ماري إلياس وحنان قصاب المعجم المسرحيّ، ص: 291.

(1) – محمد زكي العشماوي : المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص :173.

(2) – ينظر/ هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص: 46.

(3) – ينظر /أحمد بوحسن: نظرية الأدب، القراءة، التأويل، نصوص مترجمة، دار الأمان للنشر ، الرباط،المغرب، (د ط)، 2004، ص: 30.

1/موضوعات تاريخيّة: اقتبس الكاتب مسرحيّته من محطّة تاريخيّة من حياة القيصر الرّوماني "نيرون"الّذي تولى الحكم في أوائل القرن السابع للميلاد، وكان اقتباسه ظاهرا على مستوى الشخصيّات الواقعيّة التي لها بصمة تاريخيّة، فنجد:

– **الشّخصيّة البطلة:** "نيرون"، "Néron".قيصر روما، اشتهر بحرق روما سنة اثنان وستين للميلاد، تفنّن بقتل المؤمنين بالله في ذلك الوقت، عرف ببطشه وطغيانه على شعبه، قتل زوجاته...

– **الشّخصيّات الثانوية:** مثّلتها كلّ من:

– **أكتافي:** زوجة نيرون الأولى، ابنة الإمبراطور "اكلّود"، "claude"، قتلها نيرون ليتخلص منها، كانت سبيله للوصول إلى الحكم.

– **بوبي:** الزوجة الثانية لنيرون، كانت زوجة أطون سابقا، قتلها نيرون وهي حامل بابنه لأنها نصحته بالتّخلي عن قراره بحرق روما.

– **أطون:** من شرفاء روما، يتآمر مع قبله وفنّدكس من أجل الإطاحة بنيرون ليصبح قيصرا.

قبله: قيصر بعد نيرون يتآمرون على منافسة أطون.

فنّدكس: قائد الجيش الروماني وقائد الثورة ضد نيرون، يقتل أثناء الهجوم على قصر نيرون.

– **زيندور:** فنّان ونحات اشتهر بصنع التماثيل لليونان في روما.

الداعية: القديس "يولس" أحد الحواريين أصله تركي، عذبه اليهود وأرسلوه إلى نيرون، فصلبه وقطع رأسه وأحرق معه 3000 مؤمن.

– **تجلين:** مستشار القيصر نيرون[1].

وعلى مستوى الأحداث فأوّل ما يلاحظ على المسرحيّة كشكل أدبيّ أنّها تقوم على قصّة أو "حادثة" تعرض علينا من خلال الحوار، "لذلك لا بدّ أن تكون في المسرحيّة – بالطبع–شخصيات تحدث –أو يحدث لها – هذا الحدث "[2] القائم بدوره على استراتيجيّة الاختيارLibre arbric " فإذا اختار الكاتب جانبا من جوانب الحدث الواقعي، عمد إلى التركيز عليه وعزله عن الجوانب الأخرى الّتي ليست ذات علاقة بتلك المعاني والأفكار، والّتي يمكن أن تحجب ما لهذا الحدث من دلالة لو ظلّت

[1] – محمد غمري: الطاغية، ص: 80.

[2] – عبد القادر القط : فنّ المسرحيّة ، ص: 6.

ملتصقة به أو متداخلة معه كما تتداخل في الواقع "[1] وهذا ما يتمثل في تذكير "أكتافي" لـــ"نيرون" صنع أبيها له، الّذي كان سببا في توليه العرش وذلك في الحوار التالي:

أكتافي: ... أنسيت صنع أبي: عملك وكونك ووجهك وحماك وأعطاك ملكا عظيما!

القيصر: وما شأن أبيك وظرفنّا اليوم يا امرأة!

أكتافي: "اكلّود" لولا رعايته ما وصلت موصلك هذا، وما نلت العرش، جعلك رجلا، منحك قوة وعزة، وهبني لك... واليوم... أي جزاء![2]

كما يتمثل في ذكر تاريخ المغرب العربي القديم، و ذلك في حوار بين القيصر وتجلين:

القيصر: من أين هؤلاء؟.

تجلين: من كلّ الأقطار... ستراهم يرشقون بعضهم بعضا من أجل عظمتكم يا مولاي... إنهم يقدسونكم.

هؤلاء من إفريقيا ونوميديا و...!

القيصر: نوميديا... بلاد يوغرطة ذلك الثائر الّذي كبد روما خسائر لا تحصى!

تجلين: نعم يا مولاي... نوميديا سلة روما ومصدر جواهرها[3].

فرغم تعدّد مستويات النّص، فإنّ الّتيمةThème الأساسيّة للمسرحيّة هي تيمة الخيّانة، خيانة الفرد لأحلامه وهو مظهر نفسيّ ناتج عن الغرور والنّرجسيّة Narcissisme ، وخيانة الفرد لزوجته، ثمّ خيانة الحاكم للمحكومين، وجماليّة النّص تظهر في قدرة الكاتب على تطوير هذه الّتيمة Thème والسّير بها تصاعديا من مستوى إلى مستوى بحيث يتباعد صوت الحاكم عن غيره تدريجيّا مع تباعده عن قيّمه فحدثت الخيانة الكبرى وهي خيانة الوطن ؛ وهذه الّتيمات المتولّدة من النّص هي تيمات لا زمنيّة، فهي يمكن أن تحدث في كلّ وقت كما هي حادثة في الماضي، فهي لذلك تأريخيّة Historiciation تجسّد رؤية تاريخيّة لا تاريخيّة تصوّر التّاريخ، زاوج فيها بين الحدث الدّراميّ وهو خيانة القيصر لشعبه، وبين انهيار مملكته بحيث يشكّلان في النّهاية حدثا واحدا .

---

[1] – المرجع السابق ،ص: 6.

[2] – محمد غمري: الطاغية: ص :05-06.

[3] – المصدرنفسه، ص: 15.

كما يعرض النّص مظهرا آخر من مظاهر الخيانة الإنسانيّة، تتجسّد فيها ظاهرة استعباد الشّعوب ويتجلى ذلك في استعباد الرومان للأمازيغ واليونان، وذلك من خلال حوار بين العبد الأمازيغي والعبد الروماني:

الأمازيغي: ... نحن أهل نوميديا لا نفكر مثلما تفكرون... رغم تشابه حالنا نختلف تمام... أنتم بعملكم استطعتم أن تسيطروا على عقول الرومان، أما نحن فلازلنا متخلفين نعاني من الاستغلال والحرمان: نحرث ونزرع ونحصد لفائدتهم، فيشبعون ونجوع... فيتقدمون ونتخلف...البون يتسع... يتسع...

اليوناني: أمر مضحك وحق "جبتر" إذا ما فكرنا جيدا نصل إلى الحقيقة التالية: بدون سواعدكم أنتم وأمخاخنا نحن تصبح الإمبراطورية لا شيء... هيكلٌ منهار... أمر مضحك![1].

ففي هذا المقطع تظهر فلسفة الغرب القائمة على استعباد كلّ ضعيف وفيه يتجسّد استغلال الرومان في سالف عهدهم على "نوميديا" حيث عملوا على تجهيل شعوبها، واستتراف خيراتها، واستعباد أبنائها زيادة على زرع الفتن في أوساط البربر حتى ينصرفوا إلى التّناحر بينما يستغل الرومان كلّ شيء فيها ويمضي الحوار في هذا الإطار المرن على نحو مسرحيّ موّفق تتبادله الشّخصيّات دون أن تستأثر إحداهما بالحديث أكثر من الأخرى، وفق الالتحام Cohésion الصّاعد بالأزمة إلى ذروتها بتصوير سيطرة الرومان على اليونان واستغلال ثرواتها وتاريخها وذلك واضح في الحوار القائم بين حاكم اليونان وابنه:

حاكم اليونان: هذا احتلال سافر، هذا غزو حقيقي...جاءونا كالنسور الجائعة ليفرضوا علينا آرائهم ولنهبوا... بلاء... ألا يفهمون أننا نختلف معهم... نحن نتحكم في تصرفاتنا وسلوكنا الاجتماعي والسياسي بعقلنا وهم بعواطفهم وشهواتهم منقادون إلى الوحشية... ألا يفهمون!

ابنه: لا فائدة في القلق يا أبي... لا تنس أن اليونان بحكم التبعية خاضعة لسلطانهم وسيوفهم[2].

وهو مشهد يبرز مدى نفوذ الروم ، إلا أنّهم وإن استعمروا اليونانيين فإنّهم لا يفعلون بهم كما يفعلون بنوميديا و أبنائها .

[1] – المصدر السابق، ص: 28.

[2] – المصدر نفسه، ص: 68.

2/موضوعات دينية: نجد محمد غمري في مسرحيّته الطاغيّة قد استحضر بعض المحطات الدينيّة المتمثّلة في المقولات الّتي قالها الدّاعية القديس يولس (Saint-Paul des gentils) ويظهر في حوار بين الفتى والغريب :

الفتى: هاك شرب يا شيخ! خذ!.

الغريب: سقاك الله من حوض الجنة يا بني إني صائم.

الفتى: صائم؟ ما معنى صائم؟.

الغربي: الصيام هم الامتناع عن الأكلّ والشرب والشهوات ابتغاء رضوان الله... الصوم عبادة ..

الفتى: لم أفهم قولك يا عم... أنت غريب وكلامك غريب، ظني أنك آت من بعيد!

الغريب: أنا من فلسطين... ساقني القضاء والقدر إلى هنا!

الفتى: فلسطين لا أسمع عنها!

الغربي: ملك الله واسع... وفلسطين مهد الأنبياء المبارك تقع بالشرق يا بني![1].

وكذا في حوار بين الغريب ورجل من عامة روما:

الغريب: الأوثان لا تقول شيئا! الله الأحد هو الّذي يقول...

رجل: الله ومن الله يا رجل!

الغريب: الرب الّذي يحيي ويميت... وهو على كلّ شيء قدير!

رجل: سترى كيف يعالج القيصر أمرك إن سمع بقولك هذا!

الغريب: الله العظيم أقوى من القياصرة جميعا![2]

ويتمّ الحوار بينهما إلى أن يقول الرجل: عرفنّا بخلاصة بما يأمر إلهك.

الغريب: ألا تشرك به... ألا تسيء إلى والديك... ألا تسرق مال غيرك... ألا تزني... ألا تقتل النفس... ألا تضر.

رجل: جميل... قول جميل... أنا آمنت بربك.

---

[1] – المصدر السابق، ص: 22.

[2] – المصدر نفسه، ص: 23.

الغربي: فزت بالجنة... فزن بالجنة... كونوا إخوة لهذا المؤمن... لقد انفتحت له أبواب السماء... كونوا سباقين ولا تكونوا مثل اليهود جاحدين كافرين!.

الفتى: الآن فهمت... أنت بعثتك السماء إلى قوم ضالين... أنا من أتباعك في الدرب... في الصراط المستقيم!

الغريب: أيها المؤمنون، اعبدوا الله ولا تشركوا به أحدا، وآمنوا برسوله، يهدكم صراطا مستقيما ويجركم من عذاب أليم، ويبسط عليكم من رحمته، ويغفر لكم، إنه الغفور الرحيم[1].

وفي حوار بين تجلين، العجوز، القيصر:

تجلين: اسجد لمولانا القيصر أيها العجوز.

العجوز: السجود لله.

القصير: أنت الّذي دعوت الناس إلى دين غير ديننا!

العجوز: نعم دعوتهم إلى الحق ليغفر الله لهم ذنوبهم![2]

تكشف المقاطع عن الشّخصيّة التاريخيّة الّتي تصبح رمزا لمعان دينيّة وسياسيّة واجتماعيّة وخلقيّة جليلة ، حيث انساق الكاتب وراء هذا الوجود الرّمزيّ واصفا نبل الشّخصيّة وثباتها الرّاسخ على مبادئها وإن بدا في بعض الأحيان مخالفا لمنطق الضّرورة، وأصول المواجهة بين الحق والباطل، وخاصة أمام العامة حيث تقتضي الحكمة والسياسة، والحق أنّ المسرحيّة في بنائها ومشاهدها وطبيعة شخصياتها ، يمكن أن تعدّ من أعمال المسرح الشّامل الّذي يكون النّص فيه عنصرا من عناصر الإخراج والأداء ممتزجا بعناصر أخرى من الحركات واللّوحات، وبدون إخراجها على المسرح تفتقد كثيرا من مقومات المسرح التّقليدي المعروف .

جـــ/التعارض بين اللّغة الشعرية *واللّغة العملية: هو ذاك التّعارض بين العلم الخياليّ والعالم اليوميّ الشيء الّذي يسمح لمزاولة مقارنات أثناء القراءة، بالنسبة للقارئ المتأمّل[3]، صاحب الدّراية والممارسة المكتسبة من معاشرة النّصوص والإحاطة بالسنن الفنّية الّتي تتميّز بين الأجناس الأدبيّة، بحيث "يكون

---

[1] – المصدر السابق، ص :24.

[2] – المصدر نفسه، ص :43.

*–الشعرية، ترجمة للمصطلح الغربي la poétique ترجمه النقاد القدماء بـــ(أبو تيقة أرسطو) وتعني نظرية الأدب من الداخل .

[3] – ينظر/ هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجلي تأويل جديد للنص الأدبي، ص: 45.

القارئ مدركا لتوالي النصوص في الزمان، بحيث ينفذ ببصيرته إلى النّصوص الّتي تأتي باختلالات أو تشويشات جديدة عن التّقاليد الفنّية القديمة، ثمّ يتلفظ القارئ بتلك البذور الفنّية الجديدة الّتي تقوى على طرح تساؤلات جديدة على الانتصارات التقليدية الجارية المعهودة"[1]، و بهذا تكوّن العلاقة بين الذات المبدعة والموضوع، كاشفة عن طبيعة التّجربة الخفيّة عن الأبصار، فتأتي الصّورة الفنّيّة لتجسدها في شكل جماليّ مثير للوجدان، ومن ثمّة تتحقق المتعة الجماليّة الّتي طرفاها النّص والمتلقّي.

1/ اللّغة الشعرية: تظهر اللّغة الشّعريّة في مسرحيّة الطاغية في المقاطع الّتي يفهمها القارئ المتأمّل لما تحمله من خيال مجنّح، سيطرت فيه الصّورة الشعريّة على الكلام المباشر ومنها الحوار بين القيصر وتجلين:

القيصر: تعال! تعال! يا صديقي اقترب وأنظر جمالا ينسك هموم الدنيا إن كانت لك هموم!

جمال الشمس الّتي تغمر البحر لهيبا...ما أروع هذا الاحمرار[2].

ثم يرد عليه "تجلين":

حقا غروب الشمس في بحرنا أمتع ما يشهده المرء... روعة جادت بها الطبيعة روعة حقا هذا الاحمرار!

القيصر: أليس لهذا السبب بالذات اختارت روما اللون الأحمر رمزا لقوتها، رمزا لبطشها!

تجلين: تعني لون معاطف اللفيف يا مولاي!

القيصر: أجل! أجل! ...! ألم تشهد يوما ما معركة حامية وقت الغروب... أرأيت كيف يسيطر اللون الأحمر على البقاع... ترى المعاطف ترفرف والنار تلتهب، والدم يتدفق وينتشر والتربة تتلطخ وأشعة الشمس تنغرس مذبة في المياه السائلة...[3]

فمن خلال هذا المقطع تظهر لنا لغة الكاتب الشّعريّة ، الّتي تنم عن حس مرهف، وملكة لغويّة سليمة عبر من خلالها عن منظر جماليّ ارتقت إلى مستواه لغة الخطاب، كيف لا و" الفنّ في جوهره تعبير عن انفعال جمالي "[4]، صوّر لنا منظرا طبيعيا عاكسا لذات الشّخصيّة المحبة للنّار بل القتل والحرق

---

[1] – أحمد بوحسن: نظرية الأدب، القراءة، الفهم، التأويل، ص: 29.

[2] – محمد غمري: الطاغية، ص: 03.

[3] – المصدر نفسه، ص: 04.

[4] – رمضان الصباغ : الجمال والأخلاق ،ص: 306.

والموت، وأمام هذا التّصوير يشعر المؤلّف أنّ من واجبه أن يكشف عن شخصيّة البطل الشّريرة للمشاهد حتى ينقل إلى الواقع الحقيقي لها وهذا من خلال حوار قائم بين القيصر وأكتافي:

أكتافي: تخلعني كالفستان وتمنعني عن الكلام...

اقطع لساني واسترح... صنعا الجميل فيك وقابلتنا بالقبيح، أنت لئيم... آه... أينك يا كلّود... لترى كيف فعل الزنيم بابنتك... قم يا كلّود يا حامي الضعفاء لتشم رائحة الدم الّذي يترف من قلبي المطعون... اخرج من القبر لتنظر كيف يهان الكرام من بعدك.

النجدة... النجدة... يا كلّود... أنقذني من مخالب الوحش قم من مرقدك... إني ظلمت![1]

القيصر: أسكتي... الأفضل أن تسكتي أيتها المجنونة.

لا تثيري غضبي، فإنه لا حدود لغضبي...

أكتافي: دعني أصرخ، دعني أنوح! أنا لا أسكت ما دمت على قيد الحياة... فالأحياء لا يسكتون... سأتكلّم، سأبث كلامي، سأصدح بالحقيقة، سأعلنها إلى الورى... سوف تسمع، ستجدني بكلّ ناد مبنية للناس خديعتك أيها الزاني... أتظنني هينة... لا تغلط أنا لست كما تظن: ألا نسي أنني أكتافي بنت الإمبراطور كلّود[2].

والكاتب يحس إحساسا عميقا بأنّ الرّعيّة في كلّ العصور كانت دائما طريدة الظّلم والاستبداد والخوف ويلح على هذا الإحساس حتى فرض هذه الصّورة على أقرب النّاس إلى القيصر؛ وهي زوجته إيمانا منه بأنّ إبرازها على هذا الشّكل الدّرامي ّالحاد كفيل بأن يخلق عند المتلقّي إحساسا مماثلا ببشاعتها ويدفعه إلى اتخاذ موقف عدائيّ إزائها، وإلى جانب هذه اللّغة الشّعريّة القويّة فإنّنا نلمس في النّص لغة الحكمة الدّالة على الوعظ ومن ذلك الحوار بين القيصر والحكيم:

القيصر: أسمعنا حكمتك!

الحكيم: لا تكن شجاعا حتى الانتحار ولا تكن خوافا حتى الجبن ولا تحقر، رب عود صغير يعطب.

لا تتنفس أكثر من رئتيك.

لا طمع إلا في الله.

---

[1] – محمد غمري : الطاغيّة ، ص: 07

[2] – المصدر نفسه، ص: 07-08.

إياك والكبرياء فالكبرياء جنون.

الظلم مضرة... الظلم غرور![1]

ومن خلال ذكرنا لهذا المقطع نستنتج أنّ الكاتب قد كتب لغة شعريّة موجّهة للقارئ المتأمّل تحمل لغة موحيّة قويّة، فيها من التّعابير المجازيّة نسبة كبيرة، حاملة لمعاني كثيرة ممتزجة بين المدرك والمحسوس Percept et sensible زاد من جمال وقوّة معاني النّص.

2/ اللّغة العمليّة: تظهر اللّغة العمليّة في مسرحيّة "الطاغية" في مقاطع كثيرة من النّص، يفهمها جميع القراء، لبساطتها وأسلوبها المباشر المفهوم الواضح، البعيد عن المجاز Métaphore و الخالي من التّكلّف ومن ذلك الحوار القائم بين مجموعة من الرّجال بعد حرق نيرون لروما:

رجل: فعلها الكلّاب... فعلوا فعلتهم... من أمرهم يا ترى!

رجل ثان: إن لم يكن القيصر من يكون كلّما عجز عن تسيير الأمور التجأ إلى العنف والإرهاب!

رجل ثالث: أياد ملطخة بالدماء... لعن الله المستبدين الطغاة.

رجل رابع: ضاع كلّ ما لدينا... ضاع كلّ شيء؟...

أموالنا وأهلنا... وحشية لا نظير لها![2].

الرجل الأول: أرادوا حرق أكواخنا فضيعوا قصورهم، مشيئة الله أقوى من مشيئتهم!

الرجل الثاني: الصبر! الصبر الجميل يا جماعة... لا داعي إلى البكاء، لندرس كيفية إنقاذ الآخرين.

الرجل الثالث: من يستطيع الاقتراب من الجحيم!

الرجل الرابع: وهناك سجوا وصلوا!

الرجل الأول: معك الحق... الله أكبر من روما وطغيانها[3].

وعليه فإنّ استعمال اللّغة العمليّة المباشرة الخاليّة من كلّ تعقيد كان بنسبة كبيرة، وهذا مراعاة لمستوى المتلقّين، واتجاه النّص الكلاسيكي الّذي يركّز على الأحداث أكثر من المجاز .

---

[1] – المصدر السابق، ص: 44.

[2] – رمضان الصباغ : الجمال والأخلاق، ص: 38.

[3] – المرجع نفسه، ص: 39.

وفي الأخير نصل إلى أنّ الحقيقة الّتي نتلمّسها من خلال مفهوم أفق التوقع، أن مقياس تطور النّص إنّما هو المتلقّي، لأنّ مجموعة المعايير الّتي يجملها من خلال تجاربه السّابقة في قراءة الأعمال هي الّتي تشخّص ذلك التّطور في اللّحظة الّتي تتعرض فيها تلك المعايير إلى تجاوزات في الشّكل والسّمات واللّغة وهذه اللّحظة هي لحظة الخيبة، حيث يخيب ظن المتلقّي في مطابقته السّابقة مع المعايير الّتي ينطوي عليها العمل الجديد[1]، وبذلك يظل النّص بوصفه ضربا من الإفشاء منفتحا على قراءات متعددّة مؤسسة على منطلقات قرّائها واستيراتيجيّات مقارباتهم القرائيّة لها.

فالعمل الأدبيّ في لحظة ظهوره لا يقدم معناه بصورة مطابقة، كما أنّ القارئ لا يتلقاه من فراغ معرفيّ وخبراتيّ، فبواسطة مجموعة من الإعلانات و الإشارات الظّاهرة Phénomène أو الكامنة Immanent، ومن الإحالات الضّمنيّة والخصائص المألوفة، يهيئ ليتلقى بطريقة ما، وهذه الحالة من التّهيؤ القبلي هي ما نسميه "أفق انتظار القارئ"، الّذي نقف فيه على العلامات الكبرى، فلا ينظر إلى الخطاب على أنّه وحدات لغويّة معزولة، بل أنّها شموليّة لا تقبل التّجزئة رابطا ذلك بما من شأنه أن يعضدها من الخارج في عمليّة ديناميّة نفسيّة وفكريّة للوقوف على طاقات الخطاب غير المحدودة، المهيأة لظروف تناسل جهاز الدّلالة في ارتباطه الوثيق بالأبعاد السيمائية والتّداوليّة لوسيلة الاتصال مع الأخذ بعين الاعتبار أهداف صاحب الخطاب وموضوع التّواصل، ومقوماته والوسيلة المستعملة وأشكالها والعناصر عير اللّغويّة المسخرة في التّواصل "فعندما نتعامل مع الحدث المسرحيّ بتعدديته النصّية فإننا نتعامل هنا ما يتجاوز مجموعة العناصر المتزامنة الّتي ترتبط بها مثل شكلّ الموسم المسرحيّ والمجال الإعلامي القائم والسيّاق الثقافي والاجتماعي والتّدريبات المسرحيّة"[2] وكلّ قراءة تعرض تلك العناصر اللّغويّة والمعرفيّة، لا شك ستتطرق للتّأويل ويعتريها حتما خلل في التّفسير.

والجدول التّالي يحيلنا إلى البنى الكبرى في مسرحيّة الطاغيّة:

---

[1] – ينظر/ ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الأردن، عمان، ط1، 1987، ص :140.

[2] – جوليان هيلتون : اتجاهات جديدة في المسرح ، تر/ أمين الرباط وسامح فكري ، ص: 33.

الموضـــوع	طغيان روما وجبروت القيصر.
الشّخصيّات	نيرون، تجلين، اكتافي ، بوبي، أطون، قلبه، فنّدكس، زيندور، الداعيّة.
اللّغة	فصحى، واضحة في مجملها لا تكلّف ولا تصنع فيها .
الحـــوار	يتراوح بين الطول والقصر، مناسب للشخصيات، تتخلله نبرة خطابيّة.
الزمـــان	زمن الأحداث في العصور القديمة
المكـــان	روما – اليونان / مكان الأحداث توزع على الفضائيين المفتوح والمغلق.
الصّراع	يبدأ باتساع وينتهي بانحصار وكان بين أطراف متعددة في النّص أبرزها بين الحاكم والمحكوم.
الحبكـــة	النّص محكوم بشكلّ تصاعدي ، إذا الأحداث فيه تجرى في مسار تصاعدي محكم
العقدة	تأزمت عند انقلاب الرعيّة على الملك ، وبلغت الذروة حين طلب من القيصر من مساعده أن يقتله
الحل	نهاية كلّاسيكية تراجيدية قتل فيها القيصر ، وتحرر شعبه.

يظهر الجدول معالم البنى الكبرى في مسرحيّة "الطاغيّة"، من خلال علاقتي الاتصال والانفصال والّتي تبدو من خلالهما المسرحيّة ذات أبعاد فنّيّة وجماليّة مختلفة، أدت بتطور الحدث الدّراميّ بطريقة لعبت فيها ثقافة الكاتب دورا كبيرا، فتميّزت بما يلي:

أ/ شموليّة المعالجة: حيث وضع المتعامل مع الخطاب في الحسبان أنّ شريكه كالبناء المحكم ، الّذي لكلّ لبنة فيه مبرر وجود، وسبب كينونة فلكلّ جزئيّة من جزئياته مهما صغرت دور ينبغي التّفكير فيه والاحتيال لها لتربط بنظيراتها، فيما يبيحه الكيان الشّمولي، ويسمح به النّسيج الكلّي وفق مايلي[1]:

- امتلاك أدوات الكتابة كالنّحو والنّظم واللّغة والأساليب والخيال والجماليات.
- القدرة على التّنويع تبعا لطبيعة الموقف الدّراميّ، وطبيعة الشّخصيّة ذاتها .
- القدرة على استرجاع المشاهد ، وأساليب التّمثيل داخل التمثيل، المبتكرة من طرف شيكسبير.

ب/ التّسلح بالذوق: يشكلّ الذّوق Gout أساس مشروع السّلطة Autorité النّاشئة في انطلاقه نحو الخطاب وهو أهم الضّمانات الّتي تشغل بقية المقومات، وله جانب موضوعيّ متمثّل في قابليّته للتّطور والصّقل، وهو في نهاية المطاف يشكّل التّرابطات على نوع خاص بين الأفكار البسيطة معنى ذلك أنّه يتجلّى في طابع ميكانيزمات داخليّة تجري على مستوى العقل ونشاطاته؛ فالذّوق من بين السّلطات الّتي ينبغي الاحتكام إليها في تقيّم الأعمال الأدبيّة، وهو رأي رائج عند المدرسة الانطباعيّة الّتي تترع إلى الذاتيّة، واتخاذها من الانطباع الشّخصيّ القائم على الذّوق الفرديّ منطلقا مباشرا لالتقاط التّموجات

[1] – ينظر / أبو الحسن سلام : حيرة النص المسرحيّ بين الترجمة والاقتباس والتأليف، ص :164.

الجمالية للنّص، وهذا لتحقيق متعة للمتلقّي مهما كانت ماهيّته، أو الطّبقة الاجتماعيّة الّتي ينتمي إليها دون اعتبار للّغة أو الثّقافة[1]، وبذلك يحقق العمل الفنّيّ مبدأ المتّعة Principe de Plaisir الّتي تتحقّق حسب فريد " للمبدع حين يضع في العمل الفنّي أو الأدبيّ هواجسه ومكنوناته نفسه، وهناك متعة المبدع الّذي يتعرف في هذه الهواجس على ما يكبته في داخله هو ، دون أن يشعر بالخجل منه، لأنّه ليس صاحب العمل "[2] ، وينبغي على كاتب المسرحيّة أن يوصل رسالته عن طريق وضوح الحدث، بطريقة تجميعية تضبط فيها المعلومات، وعلى المخرج أن يركّز اهتمام المتفرجين على الموقف المتّسم بالأهميّة بتقنيات خاصة قوّة التّعبير، وبالتّالي تحقيق عنصر مهم في المسرحيّة وهو الفاعليّة Activité، وهذا ما نجده متجليّا بشكلّ لافت في المسرحيّات التّاريخيّة والثّوريّة وحتى السّياسيّة، على غرار ما تناولناه من نصوص في هذه الرّسالة.

جـــ/ الوقوف على علامات الخطاب المصاحبة :عمد المرسل عند التّلفظ بخطابه إلى استثمار أكثر من علامة من خلال المزج بينها في الخطاب، ويعتمد تحديد ذلك السيّاق مثل العلامات غير اللّغويّة الّتي تصحب اللّغة الطبيعيّة، مثل استعمال بعض الإشارات بالحركة الجسديّة والعلامات السيمائية المتنوعة كالألوان والأضواء والأصوات ...إلخ فهي جميعا قنوات تواصل و" مظاهر ثقافية اجتماعية يتفق عليها أفراد المجتمع يتحول الجسد فيها إلى أداة معرفية ذات بعد ثقافيّ تاريخيّ تستقر في وعي الجماعة بدلالات رمزية "[3]، وقد عمد المرسل في المسرحيّة إلى هذه الاستراتيجيّة لأسباب خطابيّة أهمها:

-* التّركيز على المقاطع المهمّة في الخطاب بتوظيف بعض الصّفات الصوتيّة مثل النّبر والتّنغيم .

-* الاستجابة لبعض الدّواعي السيّاقية، ولذلك يعمد المرسل إلى توظيف استراتيجيّة الصّمت .

-* تعويض الكلام بترسيخ علامات غير لغويّة كإيماءات الوجه .

والعلامات المسرحيّة لا يمكن إدراكها كلّ على حدة، فكل علامة هي جزء عضويّ متفاعل يدعّم بعضه بعضا، اخلق معان جديدة من خلال المفارقة أو التّوتر الدّاخلي بين علامتين أو أكثر يتمّ بثّها في وقت واحد، والمعنى الكامل للعرض المسرحيّ "ينشأ من التّأثير الكليّ لهذه البنى المعقّدة والمتعدّدة الطبقات

---

[1] – ينظر/ جوليان هيلتون : اتجاهات جديدة في المسرح ، تر/ أمين الرباط و سامح فكري، ص: 34.

[2] – ميسون علي : المتعة المسرحيّة ، مجلة النقد الأدبي فصول ، العدد73 ، 2008 ، ص: 194.

[3] – مدحة الكاشف : اللّغة الجسدية للممثل ، ص: 25.

المتألّف من نسيج من الدّوال الّتي يتوقّف بعضها على بعض"[1]، ممّا جعل الدراسات المتنوّعة حول المسرح تهتمّ بالمتفرّج بوصفة صانع المعنى، لأنّ المسرح وإن قام على النّص فلا يتحقّق إلاّ من خلال العرض.

وعليه فالاستراتيجيّة الخطابية المسرحيّة تتكوّن من الملفوظ وغير الملفوظ في أن واحد، أو من أحدهما، كلّ ذلك حسب السيّاق الّذي يجري فيه، ومن ثمّة فإنّ العمليّة التّخاطبيّة والخطابات النّاتجة عنها مهما اختلفت استراتيجياتها تظل محكومة بمبادئ محدّدة، ولا يضير في ذلك هيئة التّفاعل سواء كانت في شكل ثنائيّة مثل السّؤال والجواب أو الحوار بمختلف أنماطه، أو كان بين فعل اتّهام وفعل تبرير فهي تنضوي كلّها في إطار واحد وهو الخطاب[2] بمعايره المختلفة اللّغوية أو الاجتماعيّة أو الأخلاقيّة والموجه للمتلقّي قصد جذب انتباهه إلى الأوضاع الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة والأخلاقيّة.

[1]- عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامة في اللغة والمسرح، ص: 73.

[2] – ينظر/ عبد الهادي بن ظافر الشهري: استيراتيجيات الخطاب ، مقاربة لغوية تداولية ص: 93.

الفصل الرابع

استراتيجيّات تجلّي الظّاهرة الدّراميّة في المسرح الجزائريّ

تمهيد:

أولا: استراتيجيّات الظّاهرة الدّراميّة

ثانيا: استراتيجيّات تجليّ الظّاهرة الدّراميّة في المسرحيّة الشّعريّة العموديّة.

ثالثا: استراتيجيّات تجليّ الظّاهرة الدّراميّة في مسرحيّة شعر التّفعيلة.

تمهيـــــــــــــــد:

من أهم المتغيّرات الحضاريّة في الفكر الإنسانيّ الاهتمام بتحقيق الكلمة الجوهريّة، ووظيفتها في مجال الإبداع بأشكاله الفنيّة المتعدّدة، نتيجة الاهتمام الشّديد بالعناصر الفاعلة في مجمل هذه المواقف، منذ استطاع الإنسان تجسيد أفكاره ومشاعره في "نص" يرسله إلى مستقبل يتلقاه فيتحقق التّواصل البشريّ المنشود فكرا ومتعة، وبرغم إمكانيّة حصر هذه العناصر في النّص الفنيّ والمبدع والجمهور، فإنّ النّظريات النّقديّة تتوزّع بها بحسب معالجتها لها، لكن النّص بجوانبه المختلفة، يظلّ المدخل الأساسيّ للمعالجة.

وامتداد تصورنا لما يجب أن يكون عليه المسرح المعاصر يعيدنا بالضّرورة إلى تفكيك الظّاهرة المسرحيّة وإعادة تركيبها، وبالتّالي إلى دراسة جوهرها المتمثّل في علاقة المؤدى بالمتفرّج عبر النّص فتكون بذلك الدّراما هي المساحة المشتركة بين النّص والعرض والمؤلّف والمخرج والمؤدّون والمتفرّجون، حيث تتداخل الأصوات وتتجانس في مقطوعة واحدة، تعكس على الخشبة ألوان الحياة.

وتتمثّل ديناميكيّة الدّراما في قدرتها على الإظهار والإخفاء في تجسيد خفايا الإنسانيّة الكامنة، الّتي تتجلّى بشكل مكثّف في مظاهر متعدّدة ومتنوّعة، يستشفّها المتلقّي من خلال ما يقرأه أو يشاهده في مساحات اللّعب المسرحيّ ، اصطلح على تسميّتها بجوانب الظّاهرة الدراميّة.

استراتيجيات تجلّي الظّاهرة الدّراميّة في المسرح الجزائريّ:

أولا: استراتيجيّات الظّواهر الدّراميّة :

ما أكثر ما اتّجهت عناية الدّارسين عبر العصور إلى تحليل الأوضاع المختلفة وشرح الظّواهر والتّعليق عليها والاحتفاء بها؛ وإذا كانت عنايتهم بالموضوعات لم تفتأ تتكاثف، وتتوسع نراها تنبري في سبر أغوار الأحداث لربط الأسباب بالمسببات، متنافسة في تحديد عللها ودواعيها وتعميق معانيها واختصار الفروق الجوهريّة قصد استقصاء أحداثها؛ وإدراجها ضمن نمط من أنماط التّعبير ثمّ تحديد الموضوع، وقد شهدت السّاحة الجزائريّة حديثا، موجة من الأحداث توالت تباعا مبرزة ظواهر مسّت الحياة بمختلف ميادينها، فرصدتها أقلام المبدعين متناولة إيّاها بالدّراسة والتّحليل، وإنّ المتتبع لاستراتيجيات الظّواهر الدّراميّة في المسرح الجزائريّ يجدها متجليّة في جوانب متعدّدة أهمها:

1/ الاستراتيجية التّاريخيّة:

منذ أن وطأت أقدام الغزاة أرض الجزائر عملوا على طمس معالم شخصيّتها، ومحو هويّتها بغية تجريدها من قيّمها ومبادئها، ومن ثمّة ضمها إلى خارطتهم الجغرافية، وإيهام الجزائريين بأنّهم شعب بلا ماض ولا تاريخ، ولا منهج فيسهل عليهم تفكيكه[1]، إلاّ أنّ صفاء الضّمير ونسمات الإصلاح ورياح التّوعية الّتي هبت من كلّ حدب وصوب، أبت إلاّ أن تتصدى لهذا الّتيار الزّاحف، بواسطة تنبيه العامة إلى ضرورة الإلمام بماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم وتذكيرهم بما من شأنه أن يوقظ في النّفوس الحميّة الوطنيّة فتعود إلى ماضيها المجيد مستلهمة منه أحداثها كاشفة عن الفترات المضيئة فيه[2]، فكان من "الوسائل الّتي اصطنعها الكتاب لبعث الأمجاد واستنهاض الهمم وتخفيف الشّعور بالضّعف والهوان الّذي كان يملأ النّفوس وهذا العمل قد ساعد على خلق أدب جديد ونتج في ظله أدب مسرحي تاريخيّ شعري ونثري "[3] مثّلته فئة من الأدباء حملت راية المقاومة بسلاح القلم، تخلّد بأعمالها التّاريخيّة ماضي الشّعب الجزائريّ وتذكّره ببطولاته وأمجاده، وقد كان لأعمال **جورج أبيض** المقدّمة في الجزائر، وخاصة مسرحيّة **صلاح الدين الأيوبي** "ثارات العرب"، حيث كانا لها كبير الأثر على المثقّفين الجزائريين، فدفعت بهم إلى

---

[1]- ينظر/ عبد الملك مرتاض: فنّون النشر الأدبي في الجزائر 1954/1931، ص: 205.

[2] - ينظر/ عبد الله الركيبي: تطور النشر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1982، ص :219.

[3]- محمد صادق عفيفي: الفنّ القصصي و المسرحيّ في المغرب العربي 1900-1965 ،دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 1، ص 248.

الإبداع[1]وهو ما أكّده **عبد الله الركيبي** في معرض حديثه عن استلهام الأحداث من التّاريخ بقوله " فالنّوع الأوّل – الاتجاه التاريخي – أسبق الأنواع ظهورا، واستمرّ حتى بعد الاستقلال، وبالرّغم من أنّ نصوصه قليلة مثل غيره من الأنواع الأخرى، فإنّنا نستطيع أن نتلّمس فيه بذور المسرحيّة التّاريخيّة الّتي تنشأ عادة في الظّروف الّتي يمتدّ فيها الصّراع بين المقومات المتعدّدة، أو بين الشّعوب المضطهدة وبين المحتلين الأجانب، وكذلك حين تبحث الشّعوب عن جذورها وانتمائها، وتسعى إلى إثارة العزّة في نفوس أبنائها فتعود إلى ماضيها تستلهمه وتكشف عن الفترات المضيئة فيه، تستهدف من ذلك إثارة الحميّة في النّفوس، وبعث الشّعور القومي الكامن في أعماق النّاس"[2] عاكسة بذلك شروط النّضال بكل مقوماتها، فوقفت فرنسا عاجزة أمام هذا الّتيار الّذي أتى على كلّ مزاعما فأبطلها على نحو ما تمليه ذاكرة الأديب وما يودّ أن يخطّه لسان قلمه، فعدّ بذلك فنّ المسرح من أكثر الفنّون قدرة على التّحريض، لأنّه تجمّع يقوم على المواجهة المفتوحة بين ثنائيّة العرض والجمهور، وبين الإنسان الممثّل والإنسان المتفرج، فالمسرح في جوهره خطاب سياسيّ يتبنى التّحريض و الثّورة.

فالدّارس للخطاب المسرحيّ Discours Théâtral الجزائريّ منذ بداياته يلاحظ تفاعله مع الحركة الوطنيّة وتشكّله بسماتها وامتزاجه بتياراتها الفكريّة، فواكبت انطلاقته انطلاق الحركة الوطنيّة بقيادة **الأمير خالد** الّذي فعّل العمل المسرحيّ بصبغته الشّعبيّة الباحثة عن الذّات الجزائريّة، والباعثة لها عبر استراتيجيّات متنوعة فقام بدور المحرّك على الثّورة، ممّا جعله يصطدم مع المستعمر عدّة مرات، فمنع عرضه وصودرت أعماله حينا، ووضعت نصوصه تحت الرّقابة أحيانا أخرى، ورغم كلّ هذه المضايقات فقد استطاع المسرح الجزائريّ أن يتجاوزها متّخذا كلّ فضاء يكون مناسبا له، فظهرت أعمال مسرحيّة جزائريّة باستراتيجيات مختلفة سعت إلى إحياء التّاريخ و تصوير الثّورة والتّعبير عن قيّمها[3] ومنها:

– مسرحيّة الجثة المطوقة: Le cadavre encercle: لكاتب يسين والّتي نشرت أوّل مرّة في مجلة "اسبري esprit" الفرنسية في ديسمبر 1954 وجانفي 1955، وقد عرضت في مسرح موليير Molière في بروكسل في نوفمبر 1958 ثم بباريس 1959، كشف من خلالها المؤلّف للرّأي العام العالميّ حقيقة مأساة الجزائر[4].

---

[1]– أنسة بركات: أدب النضال في الجزائر منذ سنة 1945 حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،ط1، 1982، ص: 192.

[2]– عبد الله الركيبي: تطور النشر الجزائري الحديث، ص: 219.

[3]– بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 44.

[4]– ينظر/ السيد علي إسماعيل: أثر التراث الغربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة،مصر، ط1، 1999، ص: 45.

– مسرحيّة حنين إلى الجبل: لصالح خرفي تصوّر في أربع فصول وبأسلوب أدبيّ يمزج بين بلاغة النّثر وسحر الشّعر، تضحيات الشّعب الجزائريّ، عرضت في إطار النّشاط المسرحيّ للطّلبة الجزائريين بتونس سنة 1957.

– مسرحيّة مصرع الطغاة: لعبد الله الركيبي نشرت سنة 1959 في أربعة فصول تعكس صوّر عن الوضع السياسيّ والاجتماعيّ في الجزائري عشيّة انطلاق الثّورة، تبرز يأس الشّعب من السياسيين بسبب انقسامهم، ومن ثمّة استعداد عموم الشّعب لخوض الكفاح المسلّح بعد فشل النّضال السياسيّ، على حد تعبير عبد اللّه الركيبيّ، " إن هؤلاء الّذين سلمناهم زمام زعامتنا قد ضحكوا علينا طويلا... هؤلاء الّذين نحسبهم زعماء حقيقيون فإذا بهم أصنام مزيفون"[1].

– مسرحيّات الفرقة الفنّية لجبهة التّحرير الوطنيّ: تأسست بتونس في مارس 1958 بقيادة مصطفى كاتب، ضمّت خمسة وثلاثين عضوا موزّعين على قسمين، قسم للمسرح و آخر للرّقص الشّعبيّ والفنّون الغنائيّة ولقد تمثّل نشاطها في تقديم عديد المسرحيّات ذات الطابع الثّوري، والدّاعيّة للحيّة والاستقلال من الاستعمار.[2].

– مسرحيّة نحو النور: أنتجت في ماي 1958 من تأليف وإخراج مصطفى كاتب وهي عبارة عن لوحات من كفاح الشّعب الجزائري، تبدأ القصة بمنظر شاب جزائريّ ألقي عليه القبض وعذب أبشع التّعذيب، ثم زج به في السّجن، في حالة تعرضه للموت في أي لحظة، فتغمض عيناه لتخطر في ذهنه صورة وطنه في فصل من فصول حياته منها زفاف أخيه الأكبر، ومن خلال هذه المشاهد القصيرة تنعكس لنا بعض من جوانب حياته بطابع غنائيّ، يتطلّع فيه الفتى الجريح إلى المستقبل.

– مسرحيّة أبناء القصبة: أنتجت سنة 1958 من تأليف عبد الحميد رايس، و إخراج مصطفى كاتب، جسّدت عظمة الثّورة، مشخّصة قيم البطولة الّتي رسمها الشّعب الجزائريّ من خلال هذه العائلة في المشهد العشرين (العائلة كلّها و البنت):

ميمي: راني بين يديكم العسكر راهم وراية...

حمدان: واش تكوني...

ميمي: أنا مجاهدة و العسكر راهم وراية.

---

[1]– عبد الله الركيبي: مصرع الطغاة، ص: 19.

[2]– ينظر/ السيد علي إسماعيل: أثر التّراث الغربي في المسرح المعاصر، ص: 49.

حميد: عليك اللي قرصوا؟.

ميمي: نعم الآن يلحقوا، بالله عليكم خبيوني، لوكان يلقوا علي القبض يقتلوني أنا معليهش، لكن لوكان يعثروا على هذي لكواغط اللي راهم في هذا المحفظة تموت جماعة من الأبطال[1].

فقد صوّر الكاتب في هذا المشهد بلغة دارجة تكاتف الشّعب الجزائري بغية الوقوف في وجه المستعمر، غير آبه بما يتعرض له من تنكيل وتعذيب، فالفرد فيها يعكس تضحيات شرعيّة للمجتمع التّواق للحريّة، كما انزاح إلى اللّغة الفرنسيّة ناقلا من خلالها بعض جوانب التّضحيّات كي يتسنى لغير العرب الوقوف على حقائق الثّورة، وجوانب الكفاح فيها من خلال هذا المشهد:

SERGENT: (silence puis dehors) l'armée -ouvrez- ouvrez ou nom de la loi (silence) ouvrez, police.

TEWFIK: voilà, voilà j'arrive (il ouvre la porte, les soldats entrent).

SERGENT : les amies en l'aire tout le monde… ou est la personne qui est entrée ici ?

TEWFIK : qui cherchez -vous ?

SEGENT : vos papiers ?

TEWFIK : vous permettez que je baisse les mains ? je suis de la police.

SERGENT : AH ! cette CASBAH venez, vous autres, bonsoir, messieurs, dames (il sortent, TEWFIK les accompagnes et ferme la porte derrière –eux)[2].

وفي بناء دراميّ تصاعديّ تسير أحداث المسرحيّة نحو التّشابك، فيقوى الصّراع بين شخصيّات المسرحيّة، راسما بذلك صورة التّضحيات الجسام لأحرار الجزائر، الرافضين كلّ مساومة، مفضّلين الموت في سبيل الوطن على الحياة تحت العبوديّة:

حمدان: (ينسحب على الأرض رويدا، فيقف عند رجل زوجته يمينة). راك تنظر فينا بروحك، أبقاي حية باش تقولي لأولادك لأولادهم وأولادهم لأولادهم، أبقاي حية باش تسمع الأجيال ما تنساش أبدا واش فعلت فرنسا في الجزائر...

مريم: (تخرج ممزقة الثياب ملطخة بالدم والمسدس في يدها). يموت الأخير منا لكن الجزائر تعيش حرة مستقلة وتطلق عليهم طلقات نارية ثم يطلق عليها النار هي الأخرى.

---

[1]- عبد الحميد رايس: أبناء القضية، منشورات المعهد الوطني للفنّون المسرحيّة، برج الكيفان، الجزائر، ع2، نوفمبر 2000، ص: 26.

[2]- المصدر نفسه، ص :27-28.

الأم: توفيق، حميد بقيتوا انتما ما تنساوش رسالتكم أولادي[1].

لتنتهي أحداث المسرحيّة معلنة أنّها ليست مجرد حكاية عائلة حملت راية التّضحية وشاركت في رسم لوحاتها، بل هي حكاية وطن رسم مساره في قلب الاستعمار.

-مسرحيّة الخالدون: من تأليف عبد الحليم رايس وإخراج مصطفى كاتب أنتجت في أفريل 1960 وهي مسرحيّة تصوّر مشاهد حيّة من قلب المعارك الّتي يخوضها جيش التّحرير تعبر عن الجانب النّضالي من ثورة نوفمبر، عاكسة واقع الجزائريين إبان الثّورة التّحريريّة.

-مسرحيّة دم الأحرار: أنتجت سنة 1961 من تأليف عبد الحميد رايس وإخراج مصطفى كاتب تجسّد القيم والمبادئ العليا للثّورة، تدور أحداثها في الجبال، حيث تبرز التّضحيات الجسيمة لجماعة من المجاهدين من أجل ترك المشعل لإخوانهم للاستمرار في مكافحة المستعمر، هذه الحتميّة Déteminisme الّتي يعكسها هذا المشهد:

رزقي: على راني نشوف، راك جاهل القضية الجزائرية تماما ليوطنان، وسلم الأبطال يفوت يفوت وقته تنسى ربع ساعة الأخير نتاع لاكوست.

بيرال: رزقي راك تحققت بنفسك بللي الشّعب راه معانا.

رزقي: أش من شعب؟

بيرال: الشّعب الجزائري.

رزقي: كلّكم تستعرفوا بوجود الشّعب الجزائري، لكن متحبوش تستعرفوا بحقوقه في الاستقلال[2].

ولأنّ المستعمر لا يفهم لغة الحوار، فقد فهم لغة أخرى، وهي لغة الرّصاص في حركيّة ثوريّة عارمة وراءها عقول مفكّرة وأدمغة مدبّرة قبلها وثناءها، تبرز الاحترام المتبادل بين المجاهدين وقناعتهم بالاستمرار في الثّورة إلى غاية نيل الاستقلال وهذا من خلال المقطع التالي:

مسعود: (يدخل) موسى رانا واجدين.

فرنسوا: خذه هذاك السلاح.

---

[1]- المصدر السابق ، ص: 90.

[2]- المصدر نفسه ، ص: 136.

مراد: سي مسعود رانا رايحين مع بعض... كما نوصلوا للمضرب لي نعنيه تسلموا لي السلاح ونبقاو نتناظروا الجيش... مريم تروح تعلمهم متفقين.

مسعود: متفقين... أحنا ما عندنا إلا عرف واحد هو التحقنا بالجيش. [1].

– الدّراما الإذاعية Pièce Radiophonique: كانت تبث عبر الأثير من تونس والقاهرة ناقلة وضع واقع حال الجزائريين، وقد استمر حضور موضوع الثّورة في المسرح الجزائريّ بعد الاستقلال وكتب **"نور الدين عية"** استراحة المهرجين، وهي مسرحيّة تعالج التّعذيب والاستنطاق الممارس على الجزائريين أيام الثّورة التّحريريّة، وكتبت " **آسيا جبار** " مسرحيّة احمرار الفجر سنة 1969 تعالج فيها مشاركة المرأة الجزائريّة في الثّورة، فكان بذلك المسرح في كلّ مراحله التّاريخيّة، يتعامل مع الأزمة فيعرضها أمام النّاس كي يجعلهم يدركون تاريخهم، ويسترجعون ذاكرتهم، كما كان الحال لدى اليونانيين كما كان المسرح "مكانا يستطيع فيه أفراد المجتمع تحليل ما يحدث لهم"[2].

و لم يتقيد المؤلّفون بحوادث الثّورة فقط لاستلهام مادتهم المسرحيّة، بل برزت مسألة الوعيّ التّاريخانيّ كعامل مساعد جعل الدّراميّين يراجعون كلّ النّظريّات المسرحيّة ويقرأون التّجارب الدّراميّة الرّائجة ومن ذلك حوادث في المجتمع البربريّ، فكتب **عبد الرحمن ماضوي** مسرحيّة "يوغرطة " قدّس فيها شخصيّة " يوغرطة " البطل البربري المعروف بمقاومته للاحتلال الروماني، كما يبرزه هذا المقطع :

يوغرطة: إنك مخطئ... غلبتم يوغرطة لكنكم لم تغلبوا إفريقيا أبدا، اسمع ستجدون في أوديتنا أنهار دم ومن حقولها مقابر ومجازر، ومن ديارها سجون ومغاوير، وستكون إفريقيا على أيديكم صحراء جرداء لا يعيش فيها إلا من يحني لكم الرّأس متملقا[3].

فالواضح من خلال خطاب المسرحيّة أنّ صاحبها ما أراد التّاريخ بعينه، وإنّما أراد نقل رسالة مفادها تحذير الجزائريين من الانقسامات الّتي نخرت قوّتهم، وبدّدت صفوفهم في حين أنّ المستعمر يعيث فسادا في أرضهم[4]، موظّفا كلّ ما يملك من أجل أن يلهيهم عن قضيتهم، بل ويمسخ ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم، وهذا ما أقرّه عبد المالك مرتاض بقوله « لقد جاهد الاستعمار الفرنسي جهادا

---

[1]–المصدر السابق، ص: 169.

[2]– محمد مندور: المسرح العالمي، دار الكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 1969، ص: 103.

[3]– عبد الرحمن ماضوي: يوغرطة، ص: 75.

[4]– ينظر/ محمد مصايف: دراسات في النقد و الأدب، ص: 188.

شاقا متصلا من أجل أن ينسى الجزائريون ماضيهم، فيهملوا تاريخهم ويغفلوا عن مآثر الآباء و الأجداد فيفقدوا كلّ شيء في الحياة، ويضلوا السبيل الّتي تربطهم بالماضي »[1].

كما كتب **أحمد توفيق المدني** مسرحيّة عنوانها بـــ "حنبعل" وهذا قبل اندلاع الثّورة ونشرت عام 1950، وهي مسرحيّة نضاليّة فكرتها الأساسيّة ترتكز على تصوير نضال البطل الأمازيغيّ "حنبعل" الثّوريّ الملتزم بقضيّة شعبه لتحريره ويتمثّل هذا الالتزام Engagement في مقاومة الرّومان، ومحاربة العملاء والخونة وإقناع طبقات الشّعب بمختلف شرائحه للالتحام Cohésion ومجابهة العدوّ، وعلى هذا الأساس Fondement كان في صدارة المقاومين، إلاّ أنّ الرّومان تغلبوا عليه في معركة "جاما" الّتي انتهت بصلح روما، هذه الأخيرة الّتي عملت على الحد من نشاطه، فاقتفت آثاره وترصّدت له، فتوقدت في البطل نخوة البطولة، فآثر الموت بالسّم على أن يقاد أسيرا إلى روما وهو يقول:

حنبعل: لتعلم الأمم، ويسجل التاريخ أنه لا عظمة ولا مجد ولا خلود إلا لمن عاش مجاهدا في سبيل الحرية، ومات شهيدا في سبيل الوطن[2].

حنبعل:لن أقع حيا بين أيدي الرومان إن أوصدوا دوني الأبواب وسدوا المنافذ فخلاصي ههنا (يشير إلى خاتمه الفضي في إصبعه) لقد كنت منذ أربعين ساعة أتوقع مثل هذه الساعة الرهيبة وأحضرت لها ما يلزمها من علاج[3].

هكذا أسدل السّتارRideau على نهاية مأساويّة Tragédie، أريد بها تحريك الضّمائر وبث الحماسة Enthousiasme لمواجهة العدو، فإمّا العيش العزيز أو الموت الكريم، وقد قدّمت هذه المسرحيّة في أربعة فصول، الفصل الأوّل برزت فيه الشّخصيّات الأساسيّة للنّص "حنبعل، الكاهن، الفتاة صافو" و كلّها شخصيات ثائرة داعيّة للحرب، كما نلمس فيه المواجهة الشّرسة والمستبسلة، لكن قوّة روما وعنادها أدى إلى الانهزام، فأثّر سلبا على العزم وانقسم الأفراد إلى دعاة حرب وسلام، لتبرز شجاعة الفتاة القرطاجيّة في موقف "صافو":

صافو: نحن بنات كنعان لا نرضى هذا العار، فإن كنتم معشر الرجال لا تدافعون عنا... فنّحن بنات قرطاجة نضع أنفسنا تحت إمرتك يا حنبعل [4].

---

[1]- عبد المالك مرتاض: فنّون النشر الأدبي في الجزائر، ص: 205.

[2] - أحمد توفيق المدني: حنبعل، الشركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، الجزائر،ط1، 1969، ص: 74.

[3]- المصدر نفسه، ص: 77.

[4]- المصدر نفسه، ص: 74.

أمّا الفصل الثاني: فقد كمّل الأول إذ جرت أحداثه في قصر القائد **"حنبعل"** المنهمك مع رجاله في التّخطيط للحرب، ولما كان تاريخ الإنسان صراعا بين هذا المعنى الكبير، وبين الطّغاة المستبدين والغزاة المحتلين الّذين يريدون قهره، وكبت حريّته ويصنعون له حاضرا ومستقبلا بعد مسخ ماضيه كما يشاءون لذا فحنبعل، وقف ما يملكه من معطيات للمواجهة وتجنب الانهيار أمام قوة الرومان مؤكدا على ما عزم عليه في الفصل الأول.

حنبعل: إن خسرنا معركة حربية ليس بالأمر العظيم، وإنما الخسران الحقيقي هو انهيار روح المقاومة في الأمة، وخضوعها للظالمين... إن عشنا فالوطن لنا جميعا وإن متنا فالوطن لأبنائنا من بعدنا إلى الأبد[1].

والفصل الثالث يصوّر وصول القائد حنبعل إلى الشّام فيجد ملك سوريا منهزما، محتارا في كيفية مواجهة الرومان، فيقترح عليه حنبعل قبول الصّلح معهم ريثما يعدون العدّة ويهيئون الخطط لمواجهتهم[2].

وفي الفصل الأخير فقد تناول محادثات الملك اليوناني مع "حنبعل"، وسرعان ما وصلت فرقة من روما تطلب حنبعل لمثوله أمام ملك روما كي يقتص منه نظير تمرّده، فتتداخل الأحداث ويبرز صراعٌ Conflit داخل القصر بين رجال الدّولة والقادة، والكاهن من جهة والملك وزوجته من جهة أخرى قصد إيجاد حل لهذا المأزق، ولكنه جاء من طرف آخر أثبت للجميع أنّه ممثّل لجيل يحاول أن يحتفظ للعقيدة بطهرها ونقائها، وللقطاجين تلك القيّم الإنسانيّة العاليّة في نزعة تمثيل الحقيقة Vérisme فكان إيمانه يعكس نبل الشّخصيّة في المأساة الدراميّة، الحاملة شعلة رفض الاستسلام، مهما كانت المغريات فرفع يده إلى فمه وشرب من خاتمه الفضيّ سما أنهى به حياته بشرف، فأحداثها تاريخيّة "أراد أن يفسرها تفسيرا وطنيا بحتا، وقد وفّق في أن يعرض تلك الحوادث المشكلّة لموضوع مسرحيته ببساطة ويسر ويخلصها من الأبعاد الزّمانية المجردة، فيجعلها وكأنها حدثت بالأمس وهي إنما تحدث اليوم"[3].

2/ الاستراتيجية الاجتماعيّة:

إذا كان المسرح الجزائريّ–حسب عبد المالك مرتاض– عرف المسرحيّات التّاريخيّة عبر ما جاءت به فرقة **جورج أبيض** الوافدة من مصر بأعمال فنيّة متمثّلة في "ثارات العرب" و "صلاح الدين الأيوبي"

---

[1]– المصدر السابق ، ص: 20.

[2]– ينظر/ صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص: 18.

[3]– عبد المالك مرتاض: فنّون النثر الأدبي في الجزائر، ص :211 .

الهادفة بث روح الحماسة والنّضال مع تنميّة الجانب الخلقيّ والثّوريّ لدى الفرد الجزائري[1]، إلاّ أنّ هناك من يرى أنّ الخطاب المسرحيّ الاجتماعيّ في الأدب الجزائريّ سابق على التّاريخيّ –الوافد– في التّأليف مرجعا سبب ذلك إلى أن "الناهضين بالمسرح آنذاك وهم رواده لم يكونوا على جانب كبير من الثقافة الّتي بتطلبها المسرح التاريخي"[2] فحاكوا واقعهم الاجتماعيّ المرير بما عايشوه من آلام فخرجوا من واقع منهكي القوى تتقاذفهم الأهواء والمحن، متّخذين من اللّغة الشّعبيّة البسيطة أساسا لأعمالهم وقد مثّل هذا الّتيار كلّ من رشيد القسنطيني، محي الدين باشطارزي[3] إضافة إلى "حسان طيرو" و"علالو"، ليتوسّع نشاط هذا الفنّ فيما بعد وتتوسّع طرق معالجته، كما هو الحال في مسرحيّة "رواية الثلاثة" للشّيخ "**محمد البشير الإبراهيمي**" الّتي تناولت موضوعا اجتماعيا أدبيا ظاهره البخل وباطنه الصداقة والوفاء.

والملاحظ على استراتيجية الخطاب الدّراميّ الجزائريّ في جانبها الاجتماعيّ أنّها لا تقل أهميّة من حيث الكّم أو الكيف عن الجانب التّاريخيّ، وهذا راجع للرواسب الاجتماعيّة النّاجمة عن الاستعمار فكتب علي **شريف الطاهر** سنة 1921 مسرحيّة "الشفاء بعد العناء" ليردفها سنة 1924 مسرحيّة "خديعة الغرام" 1924، كما كتب **سلالي علي** المدعو علالو مسرحيّة في سنة 1926 "باللهجة العاميّة مراعاة للمستوى الثقافي لجمهور الفترة، وعكست الكثير من القضايا الّتي تمسّ الحياة الاجتماعية مستعينا برموز من التّراث العربي"[4] ليتوسع بعد ذلك مجال الكتابة في هذه الموضوعات فكتب **علي رحوم** سنة 1948 مسرحيّة "الصّراع بين الحق والباطل"، و **أحمد بن ذياب** مسرحيّة "امرأة الأب"، و **محمد التوري** مسرحيّة "زعيط معيط نقار الحيط"، و **أبو العيد دودو** "التراب" سنة 1954،و **الطاهر وطار** "الهارب" وغيرها من الأعمال الّتي نقسمها إلى ثلاث محاور بحسب موضوعها :

– مشاكلّ الأسرة: منها مسرحيّة "امرأة الأب" لأحمد بن ذياب، "دق الطبل" لأحمد بودشيشة "مدرسة العجائب" لزهير علاف.

– البخل والشّعوذة: منها مسرحيّة "البشير" لأبي العيد دودو الّتي تعالج ظاهرة البخل عاكسة واقع الجزائريين في فترة ساد فيها الجهل، فغذت الخرافات عقول الجزائريين.

---

[1]– المرجع السابق، ص: 202.

[2]– عز الدين جلاوجي: النّص المسرحيّ في الأدب الجزائري، ص: 88.

[3]– ينظر/صالح مباركية: المسرح في الجزائر دراسة فنّية موضوعاتية، ص: 09.

[4]– بوعلام رمضان: المسرح بين الحاضر والماضي، ص:14 .

- واقع المثقفين والكتاب: وهنا نجد مسرحيّات أحمد بودشيشة "البواب" و "المقص والمغص"

- بيروقراطية الإدارة: تمثّلها مسرحيّة "الانتهازية" لمحمد مرتاض ومسرحيّة "اللثام" لعلولة.

وسنعرض لواحدة من هذه المسرحيّات وهي "امرأة الأب"، دراما اجتماعيّة كتبها **أحمد بن ذياب** سنة 1952 تتحور فكرتها حول تحرر الإنسان من الماضوية والتّخلص من رواسبه[1]، تدور أحداثها حول حياة أسرة متكونة من ستة أفراد يمتازون بالطّيبة والتّعلم، تعيش في حي من أحياء العاصمة في سعادة وهناء، ولكن المرض سرعان ما نال من الزّوجة، فاقترح عليها زوجها استدعاء الطبيب لفحصها إلاّ أنها أبت لاقتناعها بدنو أجلها، وكان لسلطة الموت كلمتها فاختطفت من العائلة زوجة الزروق "باية" فتأثرت تأثرا بالغا ليصاب بالضعف والاستسلام ممّا جعله فريسة سهلة للعجوز "اليامنة" الّتي ألحت عليه بالزواج بامرأة تدعى "جميلة" الفارّة من أبنائها وزوجها، فلبى طلبها ليدخل البطل في صراع مرير مع الزّوجة الّتي تتعامل مع أولاده بشراسة، مضمرة لهم كلّ صنوف الكراهيّة والحقد، وقد وزّع المبدع نصّه على أربعة فصول صوّر فيها المرأة الجزائريّة من جانبي الخير والشّر، ضمن أسلوب تربويّ هادف لإصلاح المجتمع، فبنيت أحداث الفصل الأول في قالب دراميّ، متمثّل في مرض الزّوجة الطّيبة الّتي كثيرا ما كانت تجمع أبنائها باعثة فيهم الصّبر حيث تقول:

الزوجة: أنا لا أفضل الموت على الحياة، ولا الحياة على الموت، وإنما أنا بينكم أمانة الله، فإن اختار الله أن يلحقني به فلا تذهب أنفسكم عليّ معا حسرات[2].

فرغم إيمانها بقضاء الله وقدره، فهي لم تتأثر لذلك، بل حملت نفسها على نصح أبنائها بالجلد وتحمل مصاعب الحياة، وفي هذا حرص شديد على بقائهم متحدين مهما حصل ويبرز ذلك جليا في قولها:

الأم (مشجعة): كن رجلا يا بني، وذكر أن سر الحياة في تجددها، وأنّ هذا التجدد لن يكون إلا عن طريق البلى في الموت، وأنّ هذا الموت الّذي ينتزعني الآن من بينكم هو سر حياتكم أنتم، فليذهب كلّ واحد منكم لواجبه[3].

فعند نزولنا عند الحوار الدّائر بين الزوجة وأبنائها، فإننا نجد الخطاب فيه توزع على محورين، خبري (إثبات) واستخبار (الطلب) ،فخطاب الزّوجة مبنيّ على أساس تواصليّ communication، أخبرت

---

[1]- ينظر/ نور الدين عمرون: مسار المسرح في الجزائر حتى 2000، ص: 130.

[2]- أحمد بن ذياب: امرأة الأب، دار الشهاب للطباعة والنشر، الجزائر، (دط)، (دت)، ص : 05.

[3]- المصدر نفسه، ص :06 -07.

من خلاله بقناعتها بمصيرها المحتوم ولا خيار لها في ذلك وهذا بقولها "أنا لا أفضل الموت على الحياة ولا الحياة على الموت"، فهي صيغة إخباريّة في عرف البلاغيين، خبر ابتدائي خال من المؤكدات حملت المخاطبين على تقرير يعرف عند البلاغيين العرب بأغراض الخبر، أما عند الغربيين "أوستين"Austin و"سيرل"Searl بالغرض الكلاميّ.

ليتواصل الخطاب متخذا شكلا آخر، بتردد المخاطَبDiscoureur في القبول بالوضع فاستعملت لذلك أداة التأكيد "إنّما" وبعدها "إنّ" وهذا في قوله "و إنّما أنا بينكم أمانة الله" وغرضها من ذلك التّقرير، وفي نفس السيّاق Contexte ينتقل المخاطب إلى صيغة أخرى تدلّ عند البلاغيين على الإنشاء أو الطّلب، وهذا بقولها "لا تذهب أنفسكم عليّ حسرات"، فهو إنشائيّ طلبي صيغته النّهي وغرضه الإرشاد والتّوجيه، وهو طلب ممكن الحصول، فالمخاطب Discoureur المرسل أصدر كلاما ضمن مؤسسة تضمن له التّحقق، بغية التّأثير على المخاطب Discouraire (المتلقّي) في سلوكاته ومعتقداته ولحرص الزّوجة على زوجها، فقد اختارت صيغة إنشائيّة قصدت من ورائها تهيئتهم لقبول الواقع، فلا ييأسوا ولا يحزنوا وهذا بالصيغ الآتية:

"كن رجلا يا بني، واذكر أن سر الحياة في تجددها"، وهما أسلوبان طلبيان في صيغة الأمر (كن/أذكر) فليذهب (التوجيه والنداء)، الأمر غرضه النّصح والإرشاد بينما النداء فغرضه لفت الانتباه ويَردف بأسلوب خبري مؤكد بـــ (أنّ) وغايتها التّأثير الشّديد على المتخاطبين، فأفعال الكلام تتحقّـــق لا محالة، وتأثيرها حتما يكون في أفعالهم أو سلوكاتهم وهذا بقولها:

الزوجة: الضعف ضعفان، ضعف يأتي من مرض طارئ، وهذا يعالج أما الضعف الّذي يأتي من أتعاب الحياة وتكاليفها، والقوي في هبوط والعمر في انحدار، فهذا لا يداوى إلا بالصبر حتى يلقى الإنسان ربه[1] .

ولما أحسّت بدنو أجلها راحت توصي زوجها بأولادها وخاصة وردة وذلك بـــ:

-عدم إرغام وردة الزواج بمن لا تحب ولا ترضى.

-مساعدة محمود الابن الأكبر في مشروعه الدّراسيّ، وبناء مدرسة كي يعلّم النشء حينما يكبر.

-إن تزوج غيرها فلا يتّخذ من سريرها مضجعا لها، وهذا لغيرتها الشّديدة على زوجها حيّة أم ميّتة.

[1]- المصدر السابق، ص: 07.

ويختطفها الموت بعد أن أسعدته طوال حياتها، فرحلت وخلّفت له أولادا ثلاثة وبهذا التّغير في الحياة سيتغير حتما نمط وأسلوب الحياة، بل وصياغة أفعال الكلام، مثلما هو الحال في الفصل الثاني. الّذي تدور أحداثه في مترل "الزروق" الّذي اجتمع مع أبنائه وجارته العجوز الّتي تسللت لتؤثر عليه، فأشارت عليه الزّواج من جميلة المسكينة الّتي طلقها زوجها وهي أم لستة أطفال، فتتسارع الأحداث متكتلة لتنمو في بناء منظّم، وفق ما خططت له العجوز، وبالمقابل وفي زحمة هذا الجو الدّراميّ تتسرب إلى العائلة لحظة بدّدت غيوم البؤس و الشّقاء، وهي نجاح الابن سمير الّذي حمل البشرى لأخته وردة:

سمير: أبشري وردتي وافرحي بأخيك

هو ذا نبـــــأ بالمنى يزدهيـــك

قد تخطى إلى عتاب الفهـــم

درجا عاليـــا من مراقي العلوم.

فتردد عليه شعرا:

وردة: حمدا له من إلـــه في ملكه والجلال

وهاب كلّ جزيل من فضلوا الكمال[1]

فالمقطع مبني على نوعين من الأقوال، تقريريّة والّتي عرفت عند العرب بالأساليب الخبريّة، أمّا النّوع الثّاني، فهي الأقوال الإنشائيّة، ومنها:

فأبشري/ وردتي/ وافرحي، أقوال إنشائية لا تصف ولا تخبر، ميزتها الأساسيّة " أن التلفظ بها يساوي تحقيق فعل في الواقع"[2]، فلفظتا (أبشري/وافرحي) وردتا في صيغة الأمر، اشترطتا وجود آمر وهو الأخ "**سمير**"، والمأمور وهي الأخت "**وردة**" الّتي ناداها الأخ، أمّا بقية الخطاب فنّجده تقريريا، خال من الإنشائيّة أو الطّلبية "يصحّ أن يقال لقائله إنّه صادق أو كاذب"[3].

وفي الفصل الثّالث: يتمّ الزّواج، فتبرز شخصيّة الزّوجة جميلة، وفق ما خطّط له من قبل فتعمّ الفوضى في المترل، ليجد الأبناء أنفسهم في جو خانق، جو أثّر على نفسيتهم.

---

[1]- المصدر السابق، ص :45.

[2]- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية، ص : 156.

[3]- ينظر/ عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ، مكتبة الخانجي، القاهرة،مصر، ط 3،(دت)، ص: 13.

سمير: ثم استطاعت العجوز "اليامنة" أن تلعب دورا خطيرا في حياتنا... لأبينا هذه المرأة الّتي تضايق ابنتها المتزوجة بأخيها لتستريح ابنتها، فيصفو لها الجو مع رجلها[1].

فيتّضح من خلال هذا الخطاب الخطر الّذي يهدّد استقرار العائلة، ويفسد العلاقة بين أفرادها وهذا بفعل امرأة الأب الّتي تمثّل سلطة القهر حيث تضمر لهم الكراهية والبغضاء، فتتهمهم بالسرقة والانحلال الخلقي تارة أخرى.

جميلة: تقول القزانة* سرقها أصغر الأولاد.

وردة: أخي لا يسرق، و لم نكن قط ممن يتصف بهذه الصفة الخسيسة ولن نكون أبدا[2].

وهكذا تحوّل واقع الزّواج ودلالته على الاحترام والرأفة والحنان، إلى جحيم طال فيه كلّ أفراد العائلة، فوجد "الزروق" نفسه في خصام دائم مع زوجته كلّ هذا في قالب دراميّ تكثّف فيه الصّراع.

وفي الفصل الأخير تسيطر الزّوجة "جميلة" على "الزروق" حينما أقنعته بمكائد أبنائه، وفي خضمّ هذه الأحداث، يدخل طرف حاسم، إنّه الطّرف السّادس "محمود الأكبر" العائد من تونس بعد أن أتم دراسته، فحاولت "جميلة" إغراءه للدّخول في صفها ضد إخوته، إلا أنّه تفطن لمكائدها وهذا بـــ:

- ✓ التّعجيل بتزويج سعيد متهمة إياه بسوء السيرة.
- ✓ تزويج وردة من شيخ مسن ماكر للتخلص منها.
- ✓ إرغام "الزروق" على كتابة ملكية الدّار، ومئة هكتار من الأراضي بسهول متّيجة على اسمها احترازا من مكائد الأولاد وتنكّرهم لها.

جميلـــة: تخرج المسدس: امض هذا العقد وإلا أرقت دمك العفنّ.

الزروق: متوسلا: أهذا جزائي عن طول إحساني إليك؟.

جميلة: قلت لك امض العقد، وإلا أنهيت عمرك الساعة[3].

هكذا يبدو عنصر الخديعة في الموقف كلّه، حين ينقلب الولاء إلى عداء حقيقيّ مبني على تزوير عابر، حينها يدخل الابن "محمود" ولا تشعر به، فيضرب يدها ويسقط المسدس فتنهار "جميلة" كلّيا فيهم

---

[1]- أحمد بن دياب :امرأة الأب، ص :56.

* القزانة: هي المنجّمة أو المشعوذة الّتي تتخذ من السّحر طرقا لقراءة المجهول.

[2]- أحمد بن دياب :امرأة الأب، ص :43.

[3]- المصدر نفسه، ص: 68.

الزوج "الزروق" بقتلها لكن ابنها يمنعه من ذلك كي لا يلطخ يده بدمها العفنّ، فطلّقها وطردها من المنزل، حينها فقط لاحت في الأفق تباشير السعادة والهدوء.

وإلى جانب المواضيع السابقة-التّاريخيّة والاجتماعيّة- برزت موضوعات أخرى في المسرح الجزائريّ لا تقلّ أهمية عن سابقتها، ألا وهي: الموضوعات الدّينية المعروضة في العديد من المناسبات ومن أبرزها:

- ✓المولد النبوي الشريف لـــ "عبد الرحمن الجيلالي".
- ✓ الناشئة المهاجرة لـــ "محمد صالح رمضان"

قصد ربط الشعب الجزائري بدينه، ومحاربة البدع والخرافات، و لم يقتصر تجلى الظّاهرة الدراميّة في الجوانب النثريّة فقط ، بل نجدها في جنس أدبي آخر تمثّل في الشّعر.

ثانيا: استراتيجيات تجلّي الظاهرة الدّراميّة في المسرحيّة الشّعريّة:

ورد في المعجم المسرحيّ تعريف للمسرح الشّعريّ بأنّه: "تسمية يقصد بها المسرحيّة المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمكتوب نثرا"[1] ويعرّف خليل الموسى المسرح الشّعريّ بقوله: "هو النص المكتوب شعرا، وهو قابل للتّمثيل، لأنّ البناء الدراميّ يهيمن فيه على العناصر الغنائيّة ، ويسيرها لمصلحة التمثيل"[2]، وهذا يعني التّركيز على شقين الشّق الأول هو المسرح والشّق الثّاني هو الشّعر، فهل يعني التّزاوج بينهما تماهي أحدهما في الآخر لتشكيل فنّ ثالث، أم يعني غلبة أحدهما على الآخر وذوبان الثاني فيه، أم أنّ هذا التّزاوج يحفظ لكلّ واحد منهما خصوصيّته فلا طغيان لهذا على ذاك، ولا ذاك على هذا؟.

إنّ المتأمّل في تعريفي المسرح والشّعر يكشف عن المفارقة بينهما، فلكلّ منهما آلياته Mécanismes الّتي يوظفها لبلوغ غاياته، ولا شك أنّ المسرح والشّعر يختلفان- رغم أنّ أصول المسرح كانت شعرا دراميّا - يتمايز أحدهما عن الثّاني، فلكلّ منهما خصوصياته، غير أنّ المتأمّل يلاحظ أنّ المسرح يتعايش في توافق تام مع الفنّون السّمعيّة والبصريّة الّتي يعدّ الشّعر واحدا منهما، إن لم يكن في طليعتها جميعا.

إنّ عدم تشابههما واتحادهما لا يجعل منهما شكلين متنافرين، وخطين متوازيين لا يلتقيان أبدا فالمسرح لا يناقض الشّعر ولا يدخل معه في صراع، كما لا يدخل في صراع مع بقية الفنّون الأخرى وإنّما يجمع بينهما بكثير، إنّه فنّ المصالحة و التّلاحم، فتعبير "الشّعر التراجيدي poésie tragique

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص :281.

[2] – خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا، 1997، ص: 3.

الّذي استخدمه أرسطو في كتابه "فنّ الشعر" للحديث عن التراجيديا يعني فعلياّ النّص المسرحيّ لان المسرح كان يكتب شعرا، وهذا هو سبب النظرة الّتي سادت طويلا إلى المسرح كجنس من أجناس الأدب، للنّص فيه طابع أدبيّ ومكانة هامة"[1] .

فالمسرح حين يستدعي الإيماء والحركة والصّوت والموسيقى والفنون التّشكيليّة والكلمة الشّعريّة كاستراتيجيات لا بغرض إذابتها داخله، ولكن لتشكيل ما يسمى باللّعبة المسرحيّة Jeu Théâtral تكون العلامة فيه مؤشراIndex محضا أو أيقونةIcone بارزة أو رمزاSymbolisme دالا ، خاصة عندما تتفاعل أنساق العرض المسرحيّ وعناصره، وتتمازج العلامات الصّغرى في العلامات الكبرى الّتي يؤسس بها لنظريّة التّلقيّ المبدع .

هذا الانسجام بين الشّعر والمسرح أثار إشكاليّة الرّيادة، فنشأت مصطلحات تقدّم الأول مرّة وتؤخره مرة أخرى، مرّة المسرح الشّعريّ، ومرة أخرى الشّعر المسرحيّ، ونجد كثيرا من الدّارسين يفرّقون بينهما ويؤكدون أنّ هناك شعرا مسرحيّا ومسرحا شعريّا فالأوّل "شعر أولا ومسرح ثانيا والثّاني مسرح أولا وشعر ثانيا..."[2] فهذا التّمييز بين الشّعر المسرحيّ والمسرح الشعريّ ليس شيئا مستحدثا ولكنّه شيء قديم معروف، عرفته كلّ الآداب العالميّة فلم يعرف الشّعر المسرحيّ إلاّ بعد أن جفّت ينابيع المسرح الشّعريّ[3]، وعلى اعتبار أنّ عالم المسرح هو عالم الفرجة، لا عالم البيان والبلاغة والشّعر فهو في المسرحيّة الجيدة ليس هدفا ولا غاية، بل وسيلة للتّعبير عما يجول في أعماق الشّخصيات بحيث يتناسب مع كلّ حركة من حركاتها في الفرح و الهدوء والتوثّب والصّراع.

إنّ العلاقة بين الشّعر والمسرح وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يسمى دراميّا، كما أنّ الكاتب المسرحيّ كان يسمى شاعرا، وقد صنّف أرسطو Arestole(384-322ق.م) المسرح ضمن فنّون الشّعر بسبب الأصول الغنائيّة والطقسيّة لهذا الفنّ، ولا يقتصر الأمر على الإغريق فحسب بل يتخطاهم إلى كلّ الحضارات القديمة حيث كان المسرح يكتب شعرا، وهذا ما نجده في المسرح الشّرقيّ وفي المسرح اليونانيّ والرومانيّ، لقد بدأ المسرح شعرا و لم يكن يدور بخلد أحد أنّه سيأتي زمن يكتب فيه المسرح نثرا، وقد "كان كبار المسرحيّن شعراء كبارا"[4] أمثال يوربيدسEuripide (484-406)، سوفوكلّيس

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص: 243.

[2] – خليل موسى : المسرحيّة في الأدب العربي الحديث، ص : 42 .

[3] – ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص :343 .

[4] – خالد محي الدين لبرادعي: تجليات التّراث في المسرح الشعري العربي، مجلة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق،سوريا، ع 61-62، 2003، ص: 159.

Sophocle(496-406)،أسخيليوس Aschyle(525-456)،أريسطوفانAristophane(385-445)
لكن ذلك لم يكن أبدا على حساب خصوصيات المسرح ، ونعني بالخصوصية هنا فكرة الصّراع وتعدّد الأصوات الّتي يتّصف بها المسرح، فإذا خلت المسرحيّة الشّعريّة منها غدت شعرا فقط ولو صيغت حوارا إذا الشّعر "يستوعب صوت الشّاعر كلّه، ويستوعب صوت الإنسان الفرد"[1]، وهو ما يتنافى مع تعدّد الأصوات الّتي يتّصف بها المسرح، بل ويقوم عليها.

وإذا كان العرب في بداية حركتهم النّقديّة قد ميزوا بين الشّعر والنّثر بواسطة الإيقاع فقالوا "الشعر كلام موزون مقفى"، فإنّ الّذي يميّز لغة الشّعر عن لغة النّثر اليوم هو الصّورة الفنّية الّتي بفضلها يحقق الشّعر عنصر السّحر، بما يحدثه في القارئ من تأثير وانجذاب، فالصّورة هي معطى مركّب معقّد من عناصر كثيرة منها الخيال والفكر والموسيقى واللّغة، فعن طريق الشّعر وحده يمكن أن تصل المسرحيّة إلى أعماق النّفس لأنّ "الشعر أبلغ تعبيرا من النثر، وأدق في وصف التجارب النفسية"[2]؛ وتاريخ المسرح يحدثنا عن عديد المسرحيّات الشّعريّة الّتي كتبت، وظلّ النّاس يعجبون بها دون أن يلمسوا فيها مسرحا والعيب ليس في الشّعر بقدر ما هو في الشّاعر الّذي يفتقد للروح الدراميّة.

إنّ الشّعر في المسرحيّة الشّعريّة يكون أساسا ولكنّه ليس هدفا، ولا هو غاية، ولا يجوز لكاتبها أن ينساق وراء ملكته الشّعريّة، "فيسترسل في خواطر غنائيّة أو خطابيّة أو في هجاء أو نصائح مباشرة، وإلاّ فقد الأثر المسرحيّ جوهره الفنّي، ليصير جملة قصائد غنائية"[3]، كمالا يصح بحال أن يستسلم الشّاعر للذّة ذكر أحداث تاريخيّة، أو وصف منظر أو لوحات تضاف إلى الحدث المسرحيّ ولا تصوّر لونا من الصّراع فيه، والواجب الفنّي أن يجعل الشّاعر نصب عينيه مهمة اكتشاف علم خاص اكتشافا تدريجيّا من خلال الأحداث والأشخاص.

وقد مزج المسرح العربيّ في بداياته بين الشّعر والنّثر، لتتحد بعد ذلك ملامح المسرح الشعريّ بشكل مستقّل، متّخذا اللّغة العامية أو الفصحى أو مازجا بينهما سبيلا لبلوغ مراميه، فيعمل المبدع على شحن نصّه بمختلف أشكال الانزياح، حتى يتسنى للقارئ رصدها واستيعاب النّص المسكوت عنه من خلال الخطاب المقول، وقد تباينت الآراء وتعدّدت حول الشّكل الأسمى لهذه الأنواع الثّلاثة في القدرة على الإيصال والتّواصل مع الجمهور، أو الجمع بين الوظيفتين: الجماليّة /الإبداعيّة ولإبلاغيه/ الإيصاليّة حتى يتمكن المتلقّي من فكّ أسرار العرض أو نّص الخطاب والولوج إلى مجاهله ومناطقه المحرّمة، لذا فمن

---

[1] – مدحت الجيار: البحث عن النّص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، ط2، (د ت)، ص :132.

[2] – عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحيّ في ضوء الدراسات النقدية، ، دار المعرفة، مصر، ط1، (د ت)، ص 116.

[3] – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحيّ، دار العودة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1975، ص: 91.

النّقاد من يرى أنّ الأمة العربيّة أمّة شاعرة والشّعر هو ملهمها مؤكّدا على أنّ المسرح لم يتخلّ عن الشّعر، لأنّ الأسطورة وتجنيحات الخيال، تكوينات شعريّة سواء صيغت في القصيدة أو في المسرحيّة أو في الحديث العادي، فالشّعر ظلّ ولا يزال نسيجا أساسيّا في بناء المسرح حتى في الزّمن الّذي تخلّص فيه مسرح الشّعر التّقليديّ والاتباعي من هيمنة القوالب وقسوة القواعد وصخب الإيقاع[1].

وعليه فإنّنا نجد المسرحيّة الشّعريّة تحافظ على خصائصها الفنّيّة، كالحوار والشّخصيّات واللّغة والصّراع إضافة إلى اللّجوء إلى التّعبير بالرّموز الّتي كثيرا ما يجعلها كاتب المسرحيّة عمدا؛ جزءا من تصوّره الأساسيّ ويجب تفسيرها بالإحالة إلى الرّمزيّة "إذا ما أريد لها أن تفهم بأبعادها الكاملة"[2]، فمن طبيعة الشّعر الغموض والإيحاء، وإذا أضيف له الرّمز تفتّح فيه ذهن المتفرّج على دلالات متعدّدة "تشكّل النّظم الدّلالية في العرض بحيث يكون لتفكيكها تأثيره على تفسير الرّسالة نفسها، وهذا ما يسيّر العمليّة التأويليّة الّتي يقوم بها المتفرّج"[3]؛ وما دامت اللّغة في المسرحيّة الشّعريّة وسيلة، فيجب أن تتناسب وعناصر العمل المسرحيّ مع مراعاة المتفرّج، وذلك بأن تبتعد عن الإسفاف والتّقعر، وبما أنّ أساسها الحوار الّذي يعبر به المبدع عن فلسفته، كاشفا به عن شخصياته، فلا يوظّف إلاّ بقدر مناسبته لها مختلفا باختلاف المواقف في بناء دراميّ مثير للشفقة أو الخوف[4]، لذا فإنّ الشّعر المسرحيّ يختلف في بعض جوانبه عن الشّعر الغنائيّ؛ إذ تلتقي فيه ملامح الغنائيّة بالدّراميّة وتمتزج به، إلاّ أنّ الغلبة فيه للمسرح الّذي يحافظ على كلّ خصوصياته، الّتي يفتقدها الشّعر ليكون دراميّا، وبذلك تطلق تسميّة المسرح الشّعريّ على النّص لا على الشّعر المسرحيّ.

1/ استراتيجية تجلّي الظاهرة الدّراميّة في مسرحيّة "بلال" :

أجمع الدّارسون على أنّ مسرحيّة بلال بن رباح لـــ"**محمد العيد آل خليفة** "تعدّ المسرحيّة الشّعريّة الأولى في الأدب الجزائريّ الحديث، وهي أول ظاهرة أدبيّة لفتت انتباه النّقاد الجزائريين[5]، لا لأنّها أول عمل مسرحيّ شعريّ متكامل، بل لأنّها عبّرت عن اتجاه جديد لم يعرفه المسرح الجزائريّ، وقد مثّلت سنة 1939 بمناسبة المولد النّبوي الشّريف[6]، أسقط الشّاعر أحداثها على ما ألمّ بشعبه، من معاناة تحت

---

[1]- ينظر/ خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، ط1، 1986، ص: 74.

[2]- أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر ، الصّورة الإبداعية، ص: 175.

[3] – ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص : 232.

[4] – ينظر/هانز- تيزليمان: بانوراما المسرح ما بعد الدراما ، ما وراء الحدث الدّراميّ، تر/ علاء الدين محمود، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 73 ، 2008 ، ص:37 -38.

[5] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، تونس، ط3، 1985، ص: 62.

[6] – نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائري، ص: 164.

سطوة الاستعمار، وبلال تحت سطوة أميّة، حيث سعى المرسل إلى تحقيق هدف المواجهة، وعدم الرّضوخ أسوة ببلال .

لذا فقد يرى الكاتب في حدث من أحداث التّاريخ أو شخصيّة من شخصياته متشابهة مع أحداث أو شخصيات معاصرة؛ فيحاول الرّبط بين التّاريخ والحاضر، فيعبّر "من خلال الماضي عن بعض القضايا في الحاضر باستحضار الماضي لمواجهة الحاضر"[1]، وقد جرت وقائع المسرحيّة في مكة، حيث صمد بلال في وجه أميّة بقوة اليقين والإيمان، رغم قساوة التّعذيب متحديا سيدّه بقوله:

بلال : أحد ، أحد ، ماغيره في محنتي من موئل

أحد ، أحد لاند للـــــ ه فما شئت أفعل [2]

وفي جوا من الصّراع الدّراميّ يتدخّل المنقذ واضعا حدا لهذه الفوضى الأخلاقيّة، فيشتري أبو بكر الصديق بلالا من سيّده ويعتقه وهكذا يتحرر العبد بلال، فيتشكلّ النّموذج العامليّ بخاناته السّت كما حدّده قريماص: [3]

المرسل (م1) ← المتلقّي (م2)

الذات (ذ)

الموضوع (ذ)

المساعد (مس) ← المعارض (مع)

هكذا يعكس النّص جماليّة الصّراع بين الحقّ والباطل في صورة رمزيّة، ومشهد سينمائي عميق المعنى والأثر في البناء الدّراميّ، كتبه الشّاعر في إطار مساره الإصلاحيّ التّربويّ الّذي سلكه شعراء الإصلاح ، سواء صرحوا بانتمائهم إلى الجمعيّة، أم لم يفعلوا تمكينا للروح الدينية في نفوسهم، وتعزية للشعب الجزائري ، أمّا ثاني مسرحيّة شعريّة عرفها الأدب الجزائريّ فكانت سنة 1941؛ على يد الشّيخ المصلح "محمد البشير الإبراهيميّ"، وقد كتبها في نحو واحد وسبعين وثمان مئة بيت، وهو في إقامته الجبريّة في آفلو وسماها "رواية الثلاثة" عرض فيها قضية البخل، إذ يصوّر مدير مدرسة حائر في أمر إرسال رسالة إلى صديق عزيز، وحتى لا يدفع ثمن طابع البريد من جيبه يرسل إلى معلمين اثنين، وهكذا إلى انتهاء المسرحيّة، وكان غرضه الإصلاح الاجتماعيّ وقد تجلّت في هذه المسرحيّة موهبته الخلاقة القادرة على

---

[1] – سيد علي إسماعيل: أثر التّراث الغربي في المسرح المعاصر، ص :168.

[2]– صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،ط1 ، 1986، ص: 170.

[3]– ينظر/ أن إيبرسفيلد: النموذج العاملي للمسرح ، تر/سمية زياش ، مجلة التبين، ع 34 ، الجزائر، 2010 ، ص: 144.

الإبداع في فنّ كان غريبا على الشيخ وعلى الكتاب الجزائريين آنذاك[1]،فهو بإبداعه لا يبحث عن الحقيقة كما يبحث عنها عالم النّفس أو عالم الاجتماع بل الحقيقة في فنّه حقائق لأنّ لغته الإبداعيّة لغة غير عاديّة فهي غاية لا وسيلة، وإنّ الّذي يؤكد أنّ "الإبراهيمي" أراد عملا مسرحيّا هو تقديم شخوص الرّواية منذ البداية، وتحديد الفصول والمناظر والحوار فعدد الفصول ثلاثة، ويسدل السّتار مع نهاية كل جلسة لتغيير هيئات الشّخوص، وبعد الاستقلال كتب الشّاعر **"محمد الأخضر السائحي"** ثلاث مسرحيات شعريّة هي على التوالي: "الراعي"، "حكاية ثورة"، "أنا الجزائر"، اعتمد فيها كمحمد العيد آل خليفة والإبراهيمي على الشّعر العموديّ لتبدو هذه الأشكال "جزءا من هذه الحركة الجديدة الّتي تريد إعادة العلاقة إلى سابق عهدها بين المسرح والشّعر في إصرار ، وقد يبدوا ذلك كمبرر إلى حد بعيد على المسرح العالمي المعاصر "[2]، لا لشيء سوى لأنّه يواكب الأمم فيكسبها ما تنشده من استمرار وخلود، باعتماده الأحداث التّاريخيّة متوغّلا في أعماقها كاشفا أسرارها وحقائقها المستورة.

1-1/دراسة في جماليات العنوان:

يبرز دور المؤلّف في اختيار عنوان نصّه وطريقة تأسيسه له، حيث يرى صلاح فضل أن "الشروع في تحليل العنوان يصبح أساسيا عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصر بنيوي، يقوم بوظيفة جمالية محددة للنّص، كما يمكن أن يقوم العنوان بدور الرمز المكثف لدلالات النّص"[3]؛ وحتى نتمكن من ملامسة روح عنوان نص بلال بن رباح، علينا أن نستعين بترسيمة جاكبسون (Jakopson)، والّتي تقوم بإسقاط محور التّركيب على محور الانتقاء من أجل فك بعض رموز هذا العنوان ، الّذي هو عتبة النّص:

أ- **محور التّركيب:** يتمثل هذا المحور في الدلالة التركيبيّة للعنوان اسميا كان أم فعليا، مفردا أو جملة وتوضيح دلالته للنّص، كما يتضمّن الدّلالة الإعرابيّة لهذا العنوان[4]، حيث منح المبدع مسرحيّته عنوان " بلال بن رباح"، وهو من النّاحية التّركيبيّة مشتمل على اسمي علم، يتخلّلهما رابط وقرينة متمثلة في "بن" نستطيع من خلالها التّمييز بين الاسم الحقيقي، والكنية؛ وقد ورد العنوان في شكلّ جملة اسميّة، تدل على الاستمرار والاستقرار، " يدل فيها المسند على الثبوت، أو الّتي يلتصق فيها المسند إليه بالمسند اتساقا ثابتا غير متجدد "[5].

---

[1] – ينظر / عز الدين جلاوجي: النّص المسرحيّ في الأدب الجزائري، (دراسة نقدية)، ص: 144.

[2] – نصر الدين الجرة : أحاديث وتجارب مسرحيّة ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 1977 ،ص: 132.

[3] – صلاح فضل :بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص: 303، 304.

[4] – بلقاسم دقة: السيمياء والنّص، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2002، ص: 34.

[5] – مهدي المخزومي: النحو العربي نقده وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص: 32.

كما ورد عنوان المسرحيّة في صيغة اسم علم، هذا الأخير لقي تعاريف عديدة، فهو في اللّغة يعني العلامة ،والوسم، والعلم والرسم، والأثر والراية.[1] أمّا اصطلاحا فهو يدل على اسم شخص، أو حيوان أو مكان أو شيء، فهو يعين مسماه مطلقا، يقول ابن مالك في ألفيته عن اسم العلم:

اسم يعين المسمـــى * علمه كجعفر خرنقا

وقرن، وعدن، ولاحق * وشذقم، وهيلة، وواشق.[2]

وغالبا ما يتكون اسم العلم الشّخصي من الاسم، واللقب والكنية، كبلال بن رباح مثلا، فهو هوية الإنسان، ويبرز طبيعته الشّخصيّة، كما يشكّل اسم العلم بحسب كلود ليفي شترواس K.L.Strouss استعارة للشخص، أي أن لاسم العلم دلالات وإيحاءات غنيّة فهي اجتماعيّة رمزيّة؛ ويتمثّل مفهوم اسم العلم الشّخصيّ " بلال ابن رباح " في المسرحيّة، بأنّه تعيين للفرد وخلق تطابق بين اسمه وحالته النّفسيّة والاجتماعيّة.

ب – محور الانتقاء: يتضمن هذا المحور التّعريف المعجميّ للعنوان إضافة، إلى المعنى الاصطلاحيّ وذلك لتوضيح الدّلالة المرجوة من انتقاء الشّاعر لهذا العنوان و "تحديد علاقته بالنّص"[3]، ولفك شفرات عنوان مسرحيّة " بلال بن رباح" وجب علينا التطرق للمعنى المعجمي وذلك من أجل فهم النّص أكثر والدخول في أغوراه المتشبعة.

ففي معجم الوسيط نجد أنّ لفظة بلال من (بل) الرّجل بللا وبلالة، فهو أبل أي داه فاجر الخصومة، وبالأمر ظفر به و(بلله) بالماء ونحوه نداه، و(ابتل) تندي وفلان برا وحسنت حاله.

فـــ (البلال) البالول ويبل به الحلق من ماء ونحوه، و(البلالة) النّدى، والبلال منه اسم الصّحابي بلال بن رباح رضي الله عنه، ويرى عبد القاهر الجرجاني "أن الأسماء لا تراد لأنفسها، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعاني" [4]، ولهذا بحثنا عن أثر العنوان وظلاله في نفس المتلقّي فكلّمة بلال تجعلنا نتوقع وصفا لحدث قويّ، وحوار صارم وشخصيّة صلبة عنيدة، أمّا بالنّسبة للفظة رباح، فهي من الرّبح، ما دلّ على

---

[1] – ينظر/ ابن المنظور: لسان العرب، ج9، ص: 366.364.

[2] – ينظر/ ابن عقيل: شرح ابن عقيل للألفية ابن مالك ، تح/محي الدين عبد الحميد، ج1، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، لبنان، (د ط) (دت)، ص: 118.

[3] – بالقاسم دقة: السيمياء والنّص الأدبي، ص :34

[4] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة،مصر، ط3 ، 1994، ص: 522

ما يجلب للبيع من الخيل والإبل لتحقيق ربح ماديّ، فالواحد رابح والفصيل جمع رباح [1]، وهو اسم دل على القرابة، فهو يحمل اسم والده، وربط ببلال لتمييزه عن غيره.

1-2/ مقومات المقاربة الجماليّة للنّص:

إنّ التّراث غنيّ بالنّصوص والنّماذج الّتي تغذّي النّص الشعريّ بشحنات تعبيريّة هائلة، ما ألهم الشّعراء ودفعهم إلى الغوص فيه بحثا عن مقاصد تغري المتلقّي، وتحقق اندماجه في العمل الفنّيّ ومشاركته فيه جعلت من التّراث ضرورة فنّية ملحة، استطاعت استقطاب الكّتاب فحملت معاناتهم ومعاناة شعوبهم، جعلت المبدع يبحث عن سبل تعبيريّة تجعل المتلقّي يندمج في العمليّة الإبداعيّة، ولعلّ الحاجة إلى الإشكال التّعبيريّة الدّينية هي الّتي جعلت من توظيفها وسيلة "لإثارة المتعة والجماليات الفنّية، ووسيلة لاستيعاب المتطلبات الدراميّة والفكريّة المختلفة في العمل المسرحيّ وقدرته على إيصالها إلى الجمهور"[2]. وأخرى اجتماعيّة وسياسيّة كبيرة، وحين يلبس المبدع نصّه شخصيات تراثيّة فإنّه يمنح نصّه نوعا من الأصالة، فيكسبه أبعادا تتخطّى حاجز الزّمن، وبذلك يصير التّراث وسيلة الانتقال من الحاضر إلى الماضي والمستقبل، بفعل إبداعيّ يتحقّق في مقامات تغيير أنساق الدّراما تحت تأثير الهزّات الّتي تخلخل الواقع الماديّ؛ ممّا يحتّم على البحث عن بنيات لغويّة وعلامات بصريّة، تقدم رؤيتها بمعان يؤولها المتلقّي ليكون شريكا في الفعل الدّراميّ بعيدا عن كلّ حالات الخيبة والتّمزق، فعليه أن يواجه مصيره ويفك قيده "فالتعبير الفنّيّ الّذي يحمل القضايا والقيم، فإنّه سيخلد ما دامت الحياة طالما كان التّعبير محكما ومصقولا وممتعا ومقنعا"[3]، ما من شأنه أن يشكل أبعاد الإنجاز المسرحيّ قبل وصوله إلى المتلقّي وبالتّالي فهي- الدّراما- مجال تمظهر الاشتغال الجماليّ الّذي تراهن المقاربة الجماليّة على الكشف عنه.

أ/ التّغريب الزّماني في المسرحيّة:

سنحاول في مسرحيّة "**بلال بن رباح**"، رصد أحداثها ومجرياتها، وذلك في الفصل الأول والثاني على المستويين الخارجيّ "خارج الحوار" والدّاخلي "داخل الحوار"، لذا فإنّنا نجد في الفصل الأول مستوى الزّمان الخارجي يتمثل في عبارة "وقد أقبل عليه اللّيل وأرسل إليه أضواءه الفضيّة"[4]، فالفضاء هنا فعّل إشكاليّة البعد الفضائيّ بوصفه أحد معطيات التّكوين الجماليّ للفنّ الدّراميّ في المسرح، وأحد صيّغ الإبداع الّتي تدخل في بناء الأفعال، فالفضاء المشحون بالقيّم والرّموز والمعاني الفنّيّة كعلامات متواصلة

---

[1] – ينظر/ ابراهيم مصطفى: معجم الوسيط، تح: مجمع اللّغة العربيّة، مصر، القاهرة، ج 1، (د ط)، (د ت)، ص: 168.

[2] – نصر الدين الجرة : أحاديث وتجارب مسرحيّة، ص: 133

[3] – أبو الحسن سلام :حيرة النّص المسرحيّ بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص: 198.

[4]- صالح خرفي : محمد العيد آل خليفة، ص:153.

عنصرا أسهم في بناء أحداث النّص، وحضور الأشياء من خلال ديناميكيتها وإمكانيات تحولاتها وعلاقاتها مع الشّخصيّة، وبطبيعة الحال لا يمكن التّعامل مع العنصر الفضائيّ دون ارتباطه وعلاقته المتداخلة فيزيائيا مع المبدأ الزّمانيّ على اعتبار أن كلّ حركة تظهر لها نقطة انطلاقة وسيرورة ونهاية لها فترة زمنيّة؛ وسرعة ضمن السيّاق التّسلسليّ والتّرتيبيّ لتتبع القطع المبنية في سياق النّص الكلّي، ومن هنا فقد ساهم تحديد الزّمن مساهمة فاعلة في بناء الأحداث وجعلها أكثر مصداقيّة، فيربط دلالته بدلالة الفعل وما يكشف عنه بقول أو حركة أو إشارة، وذلك مثل دلالة اللّيل على الظلام مع الإشارة إلى القمر الّذي زاده نورا بعد أفول الشّمس [1].

فبلال كان كاتما لسره، خادعا أميّة وأصحابه، يذهب سرا لزيارة محمد عليه الصلاة والسلام عندما يكون النّاس في سمر وراحة تامة، يكون بالمقابل بلال في تعب وشقاء، في سبيل والعبادة و قد اختار هذا الوقت لكي لا يشك أميّة في أمره؛ فالفترات الّتي جرى التّركيز عليها أكثر من غيرها ، هي تلك الّتي شهدت التّصاعد الدّراميّ الأفقيّ والعموديّ للأحداث ضمن نسيج الحبكة الدراميّة خصوصا في الفصل الأوّل، أين نجد تأزّم الوضعيات النّفسية للشّخصيّات الرّئيسيّة وتدهور علاقتها[2]، وما نشأ عن ذلك من تنافر بين الأطراف الفاعلة وهو ما يتماشى والغرض الّذي كتبت من أجله المسرحيّة وهو بيان معاناة الصّحابة ومقاساتهم في سبيل الدّعوة؛ والملفت للانتباه أنّ هذه الفترات ارتبطت معظمها في أوقات معيّنة من اليوم واللّيلة هي اللّيل والصّباح، حيث ينتاب الشّخصيّات الاضطراب، وتسيطر عليها الهواجس، أمّا على مستوى الزّمان الخارجيّ، نجد قول أميّة:

فافرش لهم على العرى * ما تنتقي من الفرا

كي ينعموا بالسمـــر * تحت ضياء القمر"[3]

في هذا علامة على الضّوء والنّور الّذي يبعثه هذا القمر ليلا كي ينير الأرض، حيث أنّ هاته الإضاءة تكون لها خاصية جماليّة في إرساء النّور، وكذا خاصية تعبيريّة تظهر ما يبثه القمر من ضياء، كان له دور كبير في الحركة والأداء[4]، وهذا الضّياء دليل على بعث السّهر والسّمر وعلى الحديث اللّيلي، فالقمر ليس له نور يخصه، وضياء ينبع منه، وإنّما هو عاكس أشعة الشّمس، مستعيرا نورها، لا حرارتها وبذلك

---

[1] – ينظر/ عصام الدين أبو العلاء: مدخل إلى علم العلامات في اللّغة والمسرح، ص: 156.

[2] – ابراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، ص :208

[3] – صالح خرفي : محمد العيد آل خليفة، ص: 153.

[4] – نهاد صليحة: المسرح بين النّص والغرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،(دط)، 1999، ص: 151.

فهو نور سطحيّ، وفي ذلك رغبة أميّة وأصحابه كي ينعموا بالسّمر و الشراب تحت هذا النّور الساطع، وهو انعكاس للفرنسيين الغاشمين الطامعين بأرض الجزائر وخيراتها.

وكذلك الحال في المفارقة الّتي يشرك من خلالها الكاتب أو الممثّل الجمهور في استنباط المعنى الخفيّ Occulte من السيّاق فنّجد في قول أميّة: "فهيا ندعه الآن ..."، مؤشرا على الوقت الحاضر الآن فقد استعملت صيغة "الآن "للإشارة إلى الوقت الّذي خلاله المتكلّم قوله وإلى الوقت الّذي يسمع فيه صوت المتكلّم[1]، إنّ دلالة زمن "الآن" في هذا المشهد يتمثّل في قرار أميّة مناداة كاهن الحي لعلاج بلال عندما جاءه خبر زيارته لمحمد سرا، فقررّ معاقبته:

أميّة: أتاني اليوم أنك آبق

بلال: أنا آبق ؟

أميّة : مذ صار قلبك آبقا

تغادرنا سرا وتأتى محمدا * وتهجو له عاداتنا والخلائقا

وتسمع ما يتلوه فينا محمد * فيغدو بما يتلوه قلبك عالقا [2]

فالمفارقات المتحكّمة في المسافات الفنّية والجماليّة بين خطاب أميّة وخطاب بلال تعني وجود فروقات وثوابت تأسّس عليها كلّ طرف، جسّدت لحوارات النّص تنظيما هرميّا برزت من خلاله كتابة دراميّة خلخلت الثّوابت الموجودة، مشكّلة كتابة دراميّة تشبه عصرها وتتجاوزه بمتخيّلها، مركّبة نصّا لغويا وبصريا بعلامات ناطقة وصامتة وملونة بكلّ ألوان الواقع ، قدّمت صورة التّحولات من المعطى إلى نقيضه، فأتيح لفعل التّباعد بين الخصمين الإفصاح بما جاء به الهادي، ليتكلّم كلامه بطمأنينة وإيمان وإصرار على ذلك ولو وصل الأمر إلى الشنق والقتل حيث يقول بلال : "هم يريدون ... وإن يشنقوني ..."، ويردد ذلك وهو مكتوفا مثقلا بالصّخر في حرّ الظّهيرة، فيتعرّض إلى سخرية الأطفال ورميه بالحجارة وهم يرددون:

صبأت يابن حمامـــة * صبأت يابن حمامة

كفرت باللات فاخسأ * تعسا لسعيك تعسا[3]

لكن بلال بقى مصرا على إيمانه مرددا:

---

[1] – ينظر/جورج يول: التداولية ، تر / قصي العتابي ، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الرباط ،المغرب، ط1، 2010، ص :34 .

[2] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 157.

[3] – المصدر نفسه، ص: 164.

أحد أحد * أحد أحد

سبحانه * هو الصّمد

لا والد * ولا ولد[1]

أمّا على مستوى الزّمن الدّاخليّ -داخل الحوار-، نجد قول بلال: "كلّ يوم لله شأن ..."، وذلك علامة على أنّه يعبد الله الواحد الأحد في كلّ لحظة تمر من عمره، كما نجد على مستوى الزمن الخارجي كذلك قول الهاتف:

بلال كن ثابتـــا * مستعصما بالجلـــد

لا تخش أي امرئ * أذاك في المعتقـــد

بلال كن راجيـــا * خيرا قريب الأمـــد

فعـــن قريب تـــرى * فكا على خير أبد [2]

وهكذا يبقى بلال صامدا إلى أن يأتي المنقذ مخلصا إيّه من الاضطهاد:

أميّة: هلم أبا بكر فسمه أبعده * فأنت الّذي أغريته بشقاقي

أبوبكر: بتسع أواق

أميّة: قبلت فهات الأجر

أبوبكر: خذه معجلا ...وثق أنّ عهد الظلم ليس باق .[3]

وهكذا ينتصر بلال على المكاره، وفي هذا نموذج حيّ للجزائريين لتحرير الوطن [4]،والملاحظ على النّص أنّه قام على استراتيجية الثنائيّات الضّديّة الّتي نذكر منها: اللّيل# النّهار، الظلمة# النّور الباطل# الحق، الكفر# الإيمان، والعبودية# الحرية، والخفاء# التّجلي، رصدت من خلالها الفروق والمفارقات الموجودة بينها، وتفكيك وإعادة بناء التّمفصلات والعلاقات وأشكال اشتغال العلامات في البنيات الجديدة، وهي مكون أساسيّ يحفزّ فعل التّجاوز على إعطاء وجود دراميّ، له سمات تحمل أبعادا وتوجهات يؤسس بها المتلقّي نظريّة التّلقي المبدع، جعلت الموضوع الفنّيّ الماثل أمامنا، يثير فينا ذكريات

---

[1] – المصدر السابق، ص:166.

[2] – المصدر نفسه، ص: 167.

[3] – المصدر نفسه، ص : 171/170.

[4] – ينظر / صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنّية، ص :34.

ماضية أشعرتنا بالتّأثر، فتحقق بيننا وبين الموضوع مشاركة وجدانيّة أشعرتنا بآلام أبطال المسرحيّة[1]، لتتضح قيمة التّعبير الدّراميّ في التّأثير ودوره في خلود الأفكار والقيّم والقضايا الإنسانيّة والكونيّة.

وقد توزعت أزمنة المسرحيّة وفق تطبيق أحداثها ومجرياتها على أزمنة ثلاث ألا وهي الماقبل، الأثناء المبابعد، فنّجد زمن الماقبل في العلاقة الّتي كانت بين أميّة السّيد وعبده بلال، حيث كان هذا الأخير يطيعه في كلّ أمر ويستجيب له من جهة، وكان مؤمنا بالله ويزور محمدا سرا في اللّيل دون خوف من جهة أخرى، لكن أميّة اكتشف أمره من طرف صديقه عقبة الّذي صرح بقوله: "يزور محمدا سرا " وبعد توجيه هذا القول لبلال، لم ينكره وأفصح قائلا:

أجل سيدي فقد كان ذلك حقيقة * كما قال لا أخفي عليك الحقائقا[2]

ثم يأتي زمن الأثناء، وذلك بعد اعتراف بلال بسره، وقوله الحقيقة المتمثلة في إيمانه بالله وحده وبمحمد رسولا له، وتمثل ذلك في قوله:

"آمنت بالله وحـــــــــــده * فما كان غيــر إله ربا وخالقا

وأسلمت سرا مذ عرفت محمدا * وصرت مقرا بالشهادة ناطقا[3]

فغضب أميّة وقام بتعذيبه تحت أشعة الشّمس الحارقة، ورغم ذلك كان بلال في ارتياح نفسيّ، لأنّه كان مصرا على إيمانه وتوضح لنا ذلك في قوله: "أنا بالله مؤمن "، ويردد أحد، أحد، ورغم سخريّة الصبيان منه وتهديد أميّة بقتله إن لم يترك الإسلام لكن بلال بقي صامدا على ما هو عليه دون خوف.

ب/ التّغريب المكاني في النّص:

1/ الأماكن الخارجية :وتسمى أيضا الأماكن المفتوحة ومن ذلك قول الرّاوي خارج سياق نصه "جانب فسيح خارج بيت أميّة بن خلف"[4]، يصف لنا الرّاوي هنا المكان الواسع خارج بيت أميّة، وقد اعتادت العرب على تجهيز هذه الأمكنة للسّهر والسّمر في الغناء واللّهو وشرب الخمر وهذه الأماكن لا تكون إلاّ للسّادة والشرفاء من القبيلة، لهذا أمر أميّة عبده بلال بافتراش المكان.

---

(1) – ينظر / محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنّون الجميلة، ص: 114-115 .

(2) – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 158.

(3) – المصدر نفسه، ص: 158.

(4) – المصدر نفسه، ص: 153.

كما نجد المكان المفتوح في مشهد من مشاهد الفصل الثاني" بطحاء محضبه بين شعاب مكّة ترمضها الشمس بأشعتها المحرقة في حرّ الظهر"[1]

فالمكان الأول والثاني كلاهما خارجيّ ولكن الاختلاف فيما هو مفترش ومن يفترشه ففي الأول الفراش هو البساط والمفترش هو أميّة، أمّا في الثاني هو الحجارة والحصى والمفترَش هو "بلال" المرتاح رغم شتى أنواع التّعذيب الّتي لاقاها من أميّة لأنّه يدرك أنّ الدّنيا متاع وأنّ الآخرة هي دار القرار.

2/ الأماكن الدّاخلية: وهي فضاءات مغلقة تدور فيها أحداث المسرحيّة ومنها نذكر:

وأحرموني بيتـــــــا * إليه في السر أســـــعى

محمـــد فيه يتلـــــو * ذكرا على القوم ينعي[2]

إذن فبلال حُرم من الرّاحة والطّمأنينة في الحياة ولاقى الذّل والحرمان من طرف سيّده أميّة، أيضا بلال لم يحرم من دخول بيت محدّد، وإنّما حرم من دخول بيت "بن أبي الأرقم" هذا البيت الّذي يجتمع فيه الصّحابة بالنبي صلى الله عليه وسلم، ليعلّمهم تعاليم الدّين الإسلامي الحنيف.

والملاحظ على فضاء المسرحيّة أنّها اعتمدت على جماليّة كسر الإيهام Illusion ، كتقنيّة بريختيّة قامت على إسقاط الحاجز الوهميّ بين المتفرّج واللّعبة المسرحيّةLe Jeu Théâtral،بتكسير الجدار الرّابع Le Quatrième Mur فأصبح المسرح بذلك نشاطا اجتماعيّا يجمع الممثلين بالجمهور، ممّا يمكّن من تنميّة الوعي لدى المشاهد بالمشكلة المعروضة أمامه، وحثّه على التّفكير فيها واتّخاذ موقف عقليّ منها[3]ولم يسلم النّص من التّشكيلات السنيمائية الّتي استغلّها "محمد العيد" لخلق جوّ المتعة الدّراميّة وتحقيق الفرجة على حساب السكونيّة والثّبات الّذي اتّهم به المسرح الشّعريّ، وهذه التّنوعات استفاد منها كثيرا للتّعبير عن الصّراعات الدّاخليّة والخارجيّة، حيث أعاد تشكيل الواقع بصيّغها ومعاييرها الّتي تحقّق الكفاية الجماليّة للمتلقّي.

3-1/ جماليات التّشخيص في المسرحيّة: لقد أجمع أغلب النّقاد المسرحيين، بأنّ تأثير التّشخيص يأتي ممّا تفعله الشّخصيّة نفسها في سياق المتخيل المسرحيّ، وهذا لا يعني إهمال عناصر أسهمت في هذه

---

[1] – المصدر السابق، ص: 163.

[2] – المصدر نفسه، ص:150.

[3] – ينظر/ أحمد العشري: مسرح برتولد بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر،المجلد 21،العدد 03 ،1993 ،ص:12 .

العمليّة ومكّنتنا من رؤية أبعاد الشّخصيّة المختلفة، وأطلعتنا على سرّ اندفاعها وتحريكها وفق استراتيجيات مختلفة[1]، منها:

أ/ **استراتيجية التّشخيص بالفعل**: ويتمثّل في الأفعال الّتي قامت بها الشّخصيّة من خلال سلوكاتها وحركاتها ومواقفها "ولأنّ جوهر الدراما هو تمثيل فعل ما، فإنّ هذا العنصر هو من أبرز عناصر التّشخيص في المتخيل المسرحيّ، وعليه لا بدّ من توافر صلة معقولة بين الشّخصيّة والفعل"[2]، لذا فقد بنى المؤلّف شخصياته في المسرحيّة بطريقة متكاملة، يبرزها المشهد التّالي:

بلال: ويحي من الصبية الحمقى يحرشهم * آباؤهم لمعاداتي وتفتيـــــــني

قبلت بالرجـــم والتعيير محتســـبا * ولست أقبل أن أرتد عن ديني[3]

إذ نجد أنّ ما يصدر من أفعال وسلوكات الشخصيّة يترجم الوظيفة الموكّلة إليها في النّص، عاكسة بذلك بنيتها المورفولوجيّة، لهذا فقد منح الكاتب لشخصياته جملة من التّصرفات تلاءمت وطبائعها عاكسة رغباتها ومشاعرها، فبقدر ما توغّل المبدع في أعماقها، كاشفا أسرارها وحقائقها المستورة، بقدر ذلك يسمو ويخلد وتسمو به وتخلّد أمّته وعالمه كلّه.

ب/ استراتيجية التّشخيص بالفكر: أحد جماليات التّشخيص، به كشف المؤلّف عن الشّخصيّة وأفكارها ، فأطلعنا على كنهها من خلال مواجهتها للتّحديات على المستويين الدّاخليّ والخارجيّ ويظهر هذا في موقف "بلا" من "أميّة" الرّافض للعدول عن منهجه من خلال :

أميّة: غويت فثب ياعبد؟

بلال: ما أن ثائب

أميّة : أتأبى وفاقي؟

بلال : لن تراني موافقا[4]

فبلال قد أفصح على ما في قلبه و لم يبال بعواقب أمره، فاختار استراتيجيّة مناسبة للسياق وفقا لما تقتضيه سلطته، وهذا مؤشّر قويّ على الثّقة بالذّات.

---

[1] – ينظر/ علي عواد: غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعريّة النص والعرض والنقد، ص: 63.

[2] – المرجع نفسه، ص: 62.

[3] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 164.

[4] – المصدر نفسه، ص: 158.

جـــ/ استراتيجية التّشخيص بالرّأي: هو عنصر جماليّ، وظّفه المؤلّف للكشف عن الشّخصيّة من خلال ما طرحته الشخصيّات الأخرى من آراء وانطباعات عنها وملاحظاتها ووصف لطبعها وأبعادها النّفسيّة والفكريّة والاجتماعيّة، ويظهر ذلك في:

عقبة: طغى العبد

أميّة: طغى العبد فما من ردعه بد

عقبة: أيشتد ويحتد على الشيخ ويجفوه؟[1]

من خلال المقطع نكتشف قوة الشّخصيّة عن طريق ما تقوله عنها الشّخصيّات الأخرى، فقد شخص كلّ من "عقبة" وأمية" بقولها بلال على أنّه عنيد لن يرتد عن دينه ولو كلّفه ذلك حتفه.

د/ استراتيجية التّشخيص بالمظهر: عنصر جماليّ، بواسطته عرّفنا المؤلّف بمظهر الشخصيّة وبشكلها وقوامها، فوفّر لنا مادة لفهمها وتحليل مزاجها وطبيعتها ومكانتها الاجتماعيّة، وهذا ما يظهره قول أميّة:

أميّة: أنا سليل الشرف أميّة بن خلف

نادى كعبة الأدب يؤمه جل العرب[2]

وفيه وصف لملامح ثراء أميّة، ونسبه نهو من أسيادها ،كما نجد التشخيص بالمظهر في :

أبو بكر: أميّة ماهذا ؟ أغمد السّيف مسرعا * وضع عن بلال منك كل وثاق

إلى الأن لم ينفك في القيد رازحا * يلاقي به ما كان منك يلاقي[3]

ينكشف من خلال هذا المقطع قوّة أبي بكر ، وذوده عن المظلومين بسيفه، وماله.

هـــ/ استراتيجية التّشخيص بالمونولوغ: استراتيجية جماليّة من خلالها يتاح للشخصيّة أن تفصح عن دخيلة نفسها، كاشفة عن مشاعرها الباطنيّة وأفكارها وأراءها المستقبليّة، محقّقة بذلك القيّم الفنيّـــة و الجماليّة الّتي أراد المؤلّف أن يضيفها إلى عمله، فيطلع المتلقّي على ما يدور في خلد تلك الشّخصيّة وما تنوي القيام به ومن ذلك:

بلال: لو يعلم القوم أني * عفت الطواغيت جمعا

---

[1] – المصدر السابق، ص: 162.

[2] – المصدر نفسه، ص: 153.

[3] – المصدر نفسه، ص: 170.

ودنت بالله ربا * ودينه السمح شرعا

لأوجعوني ضربا * وأوسعوني قرعا[1]

وعليه فإنّ الشخصيّات الموظفة في النّصّ وإن كانت واقعيّة، عرفها التّاريخ الإسلاميّ، فإنّها كثيرة الدّلالات متعدّدة الطّموحات، حركت الأحداث وفق منحى تاريخيّ ، ضمن حدود صاغها المؤلّـــف في سياقات ماديّة ومعنويّة، وهي كلّها ملامح جماليّة جسّدتها بوادر التّجريـــب Expérimentation في النّصوص المعاصرة، وفق فنيّات متنوّعة قصد تحسس مواضع عميقة للجمال Esthétique الكامـــن في أنفسنا من خلال مقاربة أشكال جديدة ومضامين متجدّدة في النّصوص، ولا يكون هذا الفعل إلاّ بملكة تلقّي المرسل إليه، بعد ملكة الإنتاج والإبداع من طرف المرسل الّذي هو الكاتب.

وممّا لا شكّ أن من المعطيات الأساسيّة في من الدّراما وجود الفعل ورد الفعل ما بين شخصين حاضرين بشكلّ ماديّ في الفضاء المشهديّ، أو ما بين الممثّل وعلاقته مع الشّخصيّة المتخيّـــلة، أو في العلاقة ما بين الممثّل وما يحيط به من أشياء مختلفة تحيا في المشهد بحياتها الخاصة، ومميّزاتها الّتي يمكن أن تأخذ أشكالا مختلفة من خلال تحويلاتها .

ففي هذه المقاطع تتّضح لنا قوّة اللّغة و فاعلية العلامة الّتي حلّت محل المفهوم والسيّاق والمرجعيّة الحيويّة الّتي تحوّلت إلى رمز تداوليّ، بل إنّ الذّات الإنسانيّة حسب **جان جاك روسو** gean gacques Rousseau تبدّد بواسطة أنوار العقل، الظّلمات الّتي حفتها بها الطّبيعة، منطلقة بالرّوح في السّماء مبتهجة بتحولها إلى علامة تداوليّة[2]، يسعد الإنسان حينما يلمس صورته عند الآخرين في عبارة أو جملة أو سلوك، وتعيش الذّات في هذه العلامة، محاولة امتلاكها، وبهذا تتّولد دلالات تسمح بمزيد من التّأمل للوصول إلى معرفة جديدة تتطور بها مفاهيم العلامة.

4-1/ جماليات لغة الحوار في المسرحيّة:

إنّ الحوار الّذي يجري بين النّاس في وقع الحياة هو " الشكلّ الطبيعي للخطاب البشري"[3] وهو في العمل الفنّي الحديث الّذي تتبادله الشّخصيّات، ولأهميته اعتبرت المسرحيّة فنّ الحوار لأنّه الأساس الّذي تبنى عليه، أو هو على حدّ قول **راشيل كروثرس** R . Krothrsse"هذا الشيء السحري الّذي يعد

---

[1] – المصدر السابق، ص: 154.

[2] - gean gacques Rousseau : Descours sur les science et les arts libraiirie generale francais ;2004.p27.

[3] – عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية، ص: 58.

الزهرة المتفتحة لكلّ ما في المسرحيّة من عناصر"[1]، والحوار في المسرح هو عمليّة تواصل بين طرفين و لأهميّته البالغة فقد ارتأينا تناوله من جوانب استراتيجياته الجماليّة الّتي نورد منها :

أ/ **استراتيجية الأنساق التّركيبيّة**: نبحث عنها في ثلاثيّة تركيب النّص الدّراميّ وهي:

1/ التّحقيق: هو ذلك الحوار التّراتبي، الباحث في سرعة الأداء في الفعل المسرحيّ، وعلاقة كلّ شخصيّة وحركتها مع باقي شخصيّات الفعل المسرحيّ، يقول عنه حازم شحاتة "سرعة الأداء هي حيّز التّحقيق في علاقته مع الزمن الّذي يشغله أداء المسرحيّة فترفع من إيقاع المشهد بوصفه لحظة مصيريّة في حياة شخصية ينتظر المتفرج نتيجتها"[2]، ويشغل التّحقيق حيّزا هاما في نص "بلال بن رباح" حيث يتجسّد في جملة من الاستفهامات والإجابات في حوار "أميّة" مع "بلال":

أميّة: يدخل تركت القوم في إثري ألم تمتثل أمري؟!

بلال: مضطربا لقد أنسيت يا مولا ي فاقبل عذري

نلاحظ أنّ "أميّة" هو الآمر الشّديد في سؤاله كما يظهر اللّوم في استفهامه، لكونه هو السّيد أمّا "بلال" فقد كان مضطربا في جوابه، خاضعا لسيّده يظهر له الاستجابة لأمره عليه واجب الطّاعة للآمر بتنفيذ الأمر الموجّه إليه؛ ويبدو المشهد واضحا بين العبد وسيده وكذلك في قول :

عقبة: وما خير الشراب؟

أميّة: أجب

بلال: صريح

من الألبان يسقي في العقاب

لذيذ الطعم كالعسل المصفى * شذي الريح يعبق كالآب[3]

يظهر من خلال هذا الحوار أنّ عقبة يستفهم ويسأل عن الشراب الّذي يفضل بلال أن يقدّمه لهم حيث نلاحظ العلاقة بين رفقاء أميّة وبلال في إحضار ما يطلبونه لكن بلال بكفاءة تواصليّة، يحاول تجنب إحضار الخمر لهم وإبداله باللّبن، بغية التّأثير في سلوك الآخرين، أو لينصّب من نفسه الإنسان المرجع في مجتمعه، وهي كلّها تجاوزات تدل عن قصد تداوليّ.

---

[1] – روجرم بسفليد: فنّ الكاتب المسرحيّ، تر/ دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر، (د ط)، 1964، ص: 217.

[2] – حازم شحاتة: الفعل المسرحيّ في نصوص ميخائيل رومان، ص: 151.

[3] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 155.

2/ النّجوى: إنّ هذا الضرب من التّعبير عن الباطن أداة رئيسيّة لرصد خلجات الشّخصيّة وأحاسيسها وخواطرها وأفكارها، وهذا البناء يعالج من عدّة زوايا فكريّة ، أدبيّة ، نفسيّة..إلخ من خلال ما تحدّث به الشّخصيّة بما يستبطن ذاتها وتطلعنا على جوانبها في أزمة تمرّ بها أو حادث وقع لها " فكأنّ الكاتب يستخدمها لتدخله حتى تفصح الشّخصيّة عما بداخلها بما ينير المواقف وبخاصة في حالات التّردد والشّك والصّراع والقلق ولعلّ الكاتب المسرحيّ لا يبتعد كثير عما يدور في حياتنا"[1]، فتبدو أهميّها في أنّها تلقي الضّوء على جوانب نجهلها عن الشّخصيّة وتفكيرها وسلوكها، وبقدر إفصاحها عن ذلك تكون قيمتها الفنّيّة، فيتاح لها مناجاة نفسها كاشفة عن دخيلتها وكأنّها تفكر بصوت مسموع[2] يعمل عادة على محور الزّمان، فكأنّه استوقاف له في لحظة معينة ويظهر ذلك جليا على لسان بلال:

آه من الـــرق آه * قد ضقت بالرق ذرعا

لو أنني كنت حرا * صدعت بالدين صدعا

كيف بخلاصي فإنني * وقعت في شق أفعى[3]

فكانت هذه النّجوى بمثابة تنفيس عما يختلج بداخله، كذلك نجد هذه النّجوى في موضع آخر حيث كان بلال يحدثه ضميره بأن يثبت ويؤمن بواحد أحد، بلال: أحد أحد ، حيث كان هذا الكلام بمثابة تهدئة من روع النّفس بالإيمان بالله والثّقة به بأنّه سيأتي الفرج وبثّ الأمل بأنّ المستقبل سيكون أحسن مما هو عليه، وذلك واضح في مناجاة بلال لنفسه، "يا جسم صبرا"، وبهذا فالمنولوج أفضل التقنيات للتّعبير عن ذلك الانفجار النّفسيّ المولد لموقف ما، والّذي يتأتى كما يرى ميخائيل رومان M. Roman:"بعد توتر طويل، وحوار حاد يبدو من وجهة نظر البطل عقيما، إنّه لحظة الانفجار لحظة البوح بالأسرار، لحظة قذف الحقيقة في وجه العالم"[4]، والملاحظ أنّ الحديث الباطني كان قليلا في النّص، وبالمقابل انعدم تماما الحديث الجانبيّ ، وهذا راجع لعدم اهتمام المؤلّف به.

3/ السّرد (الحكي): السّرد هو حكي قصّة من الماضي ، لها صلة بالأفعال الدراميّة في النّص ذاته، وفي هذا اقتراب من الشّكل الشّعبي المعروف في المسرح الجزائريّ الّذي ابتدعه " **ولد عبد الرحمان كاكي** " بإيراد الرّاوي أو الحكواتي، فالمؤلّف بهذا يأخذ معه المتلقّي إلى تلك المشاهد حيث وقعت؛ والملاحظ أنّ

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 168.

[2] – ينظر / عبد القادر القط: فنّ المسرحيّة، ص: 29.

[3] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 154.

[4] – فاروق عبد الوهاب : مع كتاب المسرح ، حوار مع ميخائيل رومان، مجلة المسرح، مايو،1967، ص :18.

الكاتب لم يلجأ إلى السّرد في المسرحيّة، إلاّ قليلا جاء عرضا لمتطلبات النّص ومن أمثلته حين أخبر أميّة بلال عن رفقته بأصحابه منذ كان صغيرا، أميّة:

هم رفاقي منذ الصغر * وعدتي عند الغير[1]"

ولعلّ الفعل المسرحيّ النّاجح الّذي يكون بهذا التّداخل ليس فيه تواتر دراميّ ونبرة متعاليّة فهو فعل توصيل المعلومات للمتفرّج؛ ويبقى ورود السّرد في مسرحيّة بلال قليلا، فبناءها الدّراميّ ربط وعيّ المتلقّي بالواقع، فلا تعود الأحداث إلى الماضي ولا تتراجع إلاّ بقدر يحقق للملتقى تشخيص حالة ما أو تصويرها، لذا فإنّ المؤلّف قد أحاط مسرحيّته بهالة من التّاريخ جعل أحداثها تدور في تلك المرحلة الحاسمة منه ، فكان واضحا منذ البداية أنّه يعني المرحلة الّتي مرت بها الجزائر وهي مرحلة الاستعمار، لذا يمكن القول أن المسرحيّة بصورة عامة في مشاهدها المختلفة، كانت مكرّسة لإلقاء الضّوء حول العلاقة بين الجزائريين والمستعمر، لعبت فيها خبرة المبدع الدّور الفعّال في صياغتها وتشكيلها بالطّرق الّتي توسّلها من أجل تعميق تجربته، بحيث أسهمت بقسط وافر في إثراء إبداعه وتعميقه ومنحه البعد الضّروريّ ليحظى بالقبول وتتوفّر له السّيرورة اللازمة لدى الجمهور المتلقّي.

ب/ استراتيجية الأنساق الجماليّة:

لقد كان الحوار ولا زال يصنع الشّخصيّة الدراميّة ويكشف عن صفاتها وسماتها الفيزيولوجيّة والسّيكولوجيّة والسّوسيولوجيّة، فعادة ما يأخذ صفة الشّفاهية، لذا فإنّه من النّاحية الجماليّة سيكتسب سمات التّغنيم والنّبرة مع استخدام المعجم اللّغوي الّذي يتماشى وثقافة المتفرجين "فلابد أن تكون لجمل الحوار قدرة على رسم صورة الشّخصيّة، وعلى طبيعة أدائها اللّغوي في حدّ ذاتها، أو استخدام النّص المرافق الّذي يساعد القارئ على تصوّر الأداء اللّغوي ومن ثمة تصوير الشّخصيّة أو الموقف"[2]، بناءا على ما سبق فإنّنا سنتناول الأنساق الجماليّة لنص "بلال بن رباح" من نواحي مختلفة نوردها كما يلي:

1/ اللّغة الفصيحة: ورد الحوار باللّغة الفصيحة، وهي ميزة كتابات **محمد العيد آل خليفة** ممّا أكسبها الامتداد، فلم تكن محصورة في منطقة محدّدة، متّخذا من المعجم العربيّ مادّة لمسرحيّته بالرّغم من الاحتلال والأوضاع المزريّة الّتي كان يعشيها الشّعب حينها، فقد اتّسم الحوار عنده بالموضوعيّة والإيجاز والفصاحة، وهي من آليات الكتابة الأدبيّة والفنّيّة، الّتي هي على حدّ تعبير **طه حسين** " اختيار لغة المتحاورين في العمل الأدبيّ غير لغة حوارهم في البيوت والشّوارع، وما أحرى كتابنا أن يكتبوا حوارهم

[1] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 153.

[2] – حازم شحاتة: الفعل المسرحيّ، ص: 165.

بلغة عربية فصيحة يستطيع العربي في أي مكان من بلدان العرب أن يقرأها فيفهمها حتى يستطيع أن يتعايش مع العمل الأدبي يطالعه"[1]، فهو قائم على الانتخاب والاختيار، يسقط منه كلّ رديء مبتذل ما لم يقصد، أو فقد ترتيب أو اختصار مخلّ أو إطناب مملّ، فيتحقّق له الإتقان والملائمة للمواقف، وبهذا يكتسب الصّبغة الفنّيّة الّتي تدخله نطاق الأدب "الّذي لا ينشأ من فراغ بل في حضن مجموع من الخطابات الحيّة، الّتي يشاركها في خصائص عدّة"[2] لذا جعل "محمد العيد" لغة النّص فصيحة، بعبارات قصيرة في الغالب، و لم يحتفل بالصّور المجازيّة، لأنّ الشعر الدّراميّ يعمق الموقف.

2/ اللّغة الشّعريّة بوصفها صورة أو مجازا: وهي مستوى تكثر فيه الصّور الجماليّة، ويتّسع فيه الخيال مع القدرة على تحويل الفكرة إلى صورة إذ إنّ الطّبيعة الإنسانيّة تميل عادة إلى الأشياء الماديّة، وإنّ الإدراك والمعرفة يتدرجان عبر مراحل، من المادي إلى معنوي إلى العاطفيّ، فالإنسان يميل أوّل الأمر إلى الأشياء الماديّة ثمّ تترع نفسه إلى الأشياء الفكريّة، فالصّور الجماليّة تجعل من المعاني مشخّصة، مجسّدة يحسها المتفرّج.

والصّورة الشّعريّة في هذه القصيدة تتّسم ببساطة التّركيب وقرب المأخذ، قريبة من اللّغة النّثريّة بل لغة الحياة اليوميّة، لغة حاملة لمضامين الحياة بعيدا عن التّنميق والزّخرفة والكلمات الحوشيّة والاستعارات البعيدة، جنح من خلالها إلى ما يشبه الحديث اليوميّ في مزيج من المشاهد التّسجيليّة والعلاقات اللّغويّة المتولّدة عن الإسناد والإضافة، تعطينا نموذجا لبساطة التّعبير والقدرة على التّواصل الشعريّ، دون أن يهبط الشّاعر بمستواه الشّعريّ ، وذلك لأنّ مقصده أن يتعاطى شعره كثير من النّاس وتحريك فيهم الغيرة عن الدّين والوطن ، بعيدا عن التّعقيد والغموض والإلباس .

وتتجلّى الدّراميّة في تجسيد جماليّة الصّورة الشّعريّة وهي تشكّل الرّؤية المأساويّة حيث تنكشف في الصّورة الأولى القائمة على التّناقض الواضح بين جبهتين، جبهة الحق ممثّلة في شخص بلال، وجبهة الباطل ممثّلة في شخص أميّة، وبعدها تتفرّع القصيدة لتصل في نهايتها إلى دلالة ظهور الحق وزهوق الباطل.

فالتّجسيد حسب النّاقد حازم شحاته "هدف لغة الحوار في النّص المسرحيّ عموما، لذلك فإن دراسة التجريد في لغة الحوار هو دراسة العنصر المخالف الّذي أتى عمدا إلى المسرح من أجل وظيفة دراميّة"[3] من هنا فإنّ لغة الحوار عموما تميل إلى التّجسيد مكتسبة حضورا مسرحيّا، وقد يلجأ المسرحيّ إلى

---

[1] – يوسف إدريس: مقدمة طه حسين، سلسلة الكتاب الذهبي، القاهرة، مصر، (د ط)، 1954، ص: 6.

[2] – تزفتان تودوروف: الأدب في خطر، تر/ عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007،ص :09.

[3] – حازم شحاته: الفعل المسرحيّ، ص: 171.

استعمال لغة التّجريد، ولكن يدعّم ذلك بالنّص المرافق وفق قواعد مسرحيّة و"القواعد في علم الجمال هي مجموعة مبادئ تتعلق بصياغة العمل الفنّي يفترض الخضوع لها ولا يمكن تجاهلها حتى في حال الرغبة في خرقها "[1]ونجد لغة التّجسيد في النّص راسمة حركة الشّخصيّات ونبرتها ونغمتها مثل: "أميّة متكئا..."، "بلال واقفا..."، "جميعا يهجمون عليه..."، "بلال مكتوفا..."، فتجسيد الحركة والأداء في هذه المشاهد تقوم على اللّغة في سهولة ويسر وهو أهمّ سمات الحوار المسرحيّ.

أمّا عن التّجريد في لغة الحوار فهو عنصر أتى عمدا إلى المسرح من أجل وظيفة دراميّة، والفعل المسرحيّ لأداء التجريد هو فعل انفصال الشّخصيّة عن العالم الواقعيّ، وعن لغة المجتمع الّذي ينظم إليه وربما عن لغة الجمهور والأداء التّمثيليّ للغة التّجريد هو أداء الشّارد أو المذهول أو المتعالي أو الغريب[2] أمّا عن الموسيقى الخارجيّة فقد اتّسمت المسرحيّة بجمال الإيقاع، حيث نوّع الكاتب في البحور والقافيّة ممّا أكسبها خفّة وحركيّة، وخلّصها من الرّتابة، ويرجع هذا إلى حالة الشّعب الجزائريّ الّذي لم يعرف الاستقرار على حال كان يصارع المستعمر الّذي حرمه حتى أبسط حقوقه في الحياة، ممّا أدى إلى عدم الالتزام ببحر معين، فجاءت مشاهد المسرحيّة وفق البحور الآتيّة:

المشهد	الأول	الثاني	الثالث	الرابع	الخامس	السادس	السابع
البحر	المجزوء الرجز	المجتث	الهزج والوافر	الهزج	الطويل	الطويل	الطويل

وهي بحور تنوّعت بتنوّع الحالة النّفسيّة للبطل، وهي سمة المدرسة التّجديديّة التي تقف عند دقائق الحالات والوضعيّات.

3/ ثنائيّة اللّغة والشّخصيّة: تعدّ هذه الثّنائيّة من أعقد الثّنائيات، في تحليل النّص الدّراميّ لسببين:

الأوّل راجع إلى استراتيجيات المسرح في حدّ ذاته، فهو يجمع بين أكثر من فنّ، إذ يضع الكاتب في حسبانه جميع القضايا الّتي لا يهتم بها كاتب الرّواية أو ناظم القصيدة، أضف إلى ذلك طرق تلقي النّص "وقد يشرع المؤلّف في صياغة تعابيره الدّراميّة الّتي تشكّل مجمل نصّه المسرحيّ انطلاقا من فكرة ذات طبيعة دراميّة ينتقيها أو هي تفرض نفسها عليه فينهض لتحقيقها بالأحداث والأشخاص والحوار والحبكة الدراميّة"[3]، لتتولّد متعة تفرض نفسها بحضور تعبير الجسد الّذي يقرأ أكثر من مرّة، محركا عوالم المتفرج المستمتع بذاته.

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 357.

[2] – ينظر/ حازم شحاتة: الفعل المسرحيّ، ص: 172.

[3] – أبو الحسن سلام :حيرة النّص المسرحيّ بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص: 198.

أمّا الثّاني فإنّه يرجع إلى طبيعة الحوار المسرحيّ نفسه، فهو موجّه إلى الشّخصيّة المقابلة وإلى الجمهور في الوقت نفسه، أي لابد أن تكون اللّغة الخالقة للشّخصيّة هي نفسها اللّغة الّتي تخلقها الشّخصيّة وهو ما يجعل كلمة ثنائيّة (اللّغة/ الشّخصيّة) نفسها تعاني المفارقة[1]، إضافة إلى ذلك فإنّ الكاتب عندما يختار شخصيّة ما لفعل دراميّ، فإنّه لا يأخذها كما هي في صورتها الاجتماعيّة، بل يمرّرها بخياله فتأتي المشكلة بصيغتي الواقع والخيال، فتكون أكثر فنّية وأشد إمتاعا.

ج/ استراتيجية الأنساق الدراميّة:

سنبحث في هذه الأنساق عن الحركة الدّراميّة في مسرحيّة (بلال بن رباح) وهو نص غنيّ بها، ، إذ توفر على جملة من التّشنجات النّفسيّة والسوسيولوجيّة، الّتي كانت سببا في تأجّج نار الحركة الدّراميّة فزادت من شدّ حبل التّواصل بين أقطاب الصّراع الدّراميّ من خلال:

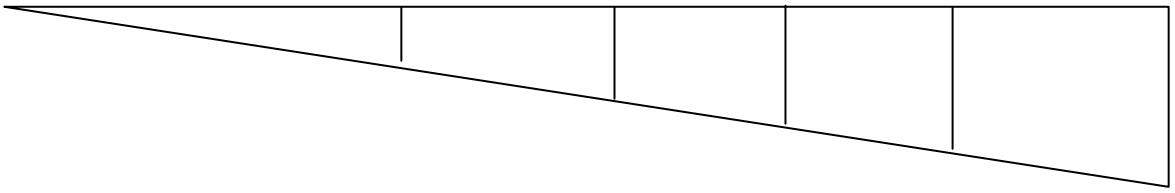
1/ استيراتيجيّة الثّبات أو التّحول: إنّ المتأمل في مسرحيّة "بلال" يجد أن الثّبات اتّخذ منحنيين : ثبات أميّة ورفاقه وكذلك ثبات بلال، فبالنّسبة لثبات المنحنى الأول يظهر في المقطع التّالي :

عقبة: عبد خبيث فكن منه أميّة في ارتياب.

أميّة: وما كان منه؟ فليس عهدي به إلا بصيرا بالصّواب.[2]

فالمقطع يشير إلى ثبات الشّخصيّة، ذلك الثّبات الّذي تعكسه اللّغة المتّحدة، ويمكن أن نستخدم ترسيمة هوسرل* لتفسير نسق الثّبات أو التّحول في المواقف.

أمل / خروج دهشة مواجهة ثبات مفاجأة خروج / دخول



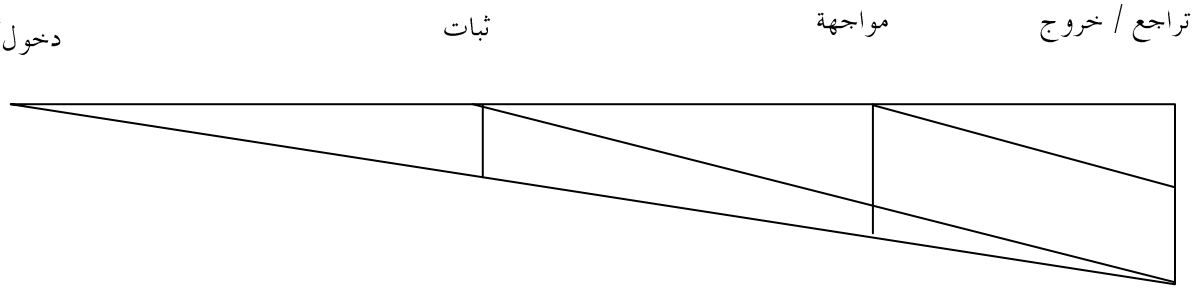
[1] – ينظر/ حازم شحاته: الفعل المسرحيّ، ص: 172.

[2] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 156.

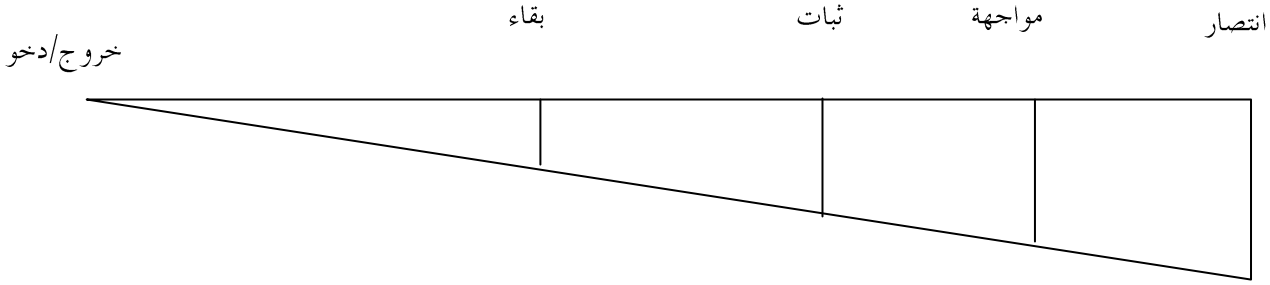
*هوسرل: عالم ألماني اختص في دراسة الدراما.

فأقطاب الصّراع يدخلون الفعل المسرحيّ على أمل أن يتراجع بلال عن قراره لكن يندهشون بعكس ذلك فقد واجههم بإسلامه؛ فقرروا أن يأتوا له بالكاهن ضنّا منهم أنّه مسّ من جن إلاّ أنّ اصرار بلال عن موقفه ومجابهته لهم بالحجّة جعلهم يتيقنون من إسلامه.

أمّا في المرحلة الثانيّة يحاول أميّة أن يغري بلال بعدوله عن إسلامه، محاولا ترهيبه بأبشع الطرق فيزداد بلال قوّة وصلابة، فيبقى ثابتا على دينه، وهنا يزداد أميّة غضبا على بلال، فيستل سيفه كي يقتله وذلك وفق التّرسيمة التّالية:



فشخصيّة بلال في النّص فقد كانت رمزا للثّبات بالرّغم من المؤامرات والتّعذيب بغرض تخليه عن دينه فقد ثبت وانتصر في الأخير ، بعد أن سئم منه أميّة، فباعه لأبي بكر الّذي أعتقه وصار من المقربين منه، وينتهي الفعل الدّراميّ بانهزام أميّة وحلفه، وانتصار بلال الّذي يمثّله التّمثيل العكسيّ كالآتي :



فقد لاحظنا في بداية النّص كتمان بلال دينه خوفا من جبروت سيّده ورفاقه، ولكن عند اكتشاف الحقيقة واجههم ، وعند إلحاق الأذى به ثبت ورفض التّخلي عن إسلامه حتى انتصر في الأخير، فكانت هناك مساحة من الفضاء سمحت لشخصيّة "بلال" تدور في مداره، فكان رمزا لمرجعيّة لها وجود خلف الكلمات، إنّها الثّورة الجزائريّة الّتي هزّت جبروت فرنسا.

وإذا كان بلال يبدي صبرا قويا جبّارا في مواجهة العذاب الشّديد، ويرفض أن يغيّر أو يبدّل دينه الّذي آمن به، فإنّما هو دعوة للشّعب الجزائريّ كي يصبر، ويتمسّك بدينه وبقضيّته، حتى يهيّأ الله له مخرجا من حيث لا يحتسب.

2/ استراتيجية تجليّ الظّاهرة الدّراميّة في مسرحيّة طاسيليا لعز الدّين ميهوبي:

طاسيليا "عروس المطر "أو ثاسليت نوانزار" أسطورة أمازيغية، تعكس بعض معتقدات الأمازيغ تدور أحداثها حول قصّة فتاة قرويّة جميلة "طاسيليا "الّتي اتجهت ذات صباح إلى منبع الماء لتقدّم أمنياتها على عادة العذارى المقبلات على الزّواج، وهناك تظهر لها مجموعة من بنات الغابة وهن أرواح خيّرة يساعدنها على الاستحمام قصد تطهير جسدها وروحها بماء النّبع المقدّس، وفجأة يظهر آنزار وخدمه بزيّهم الأسود وشكلّهم الغريب طالبا يدها للزواج لكنّ طاسيليا ترفض بحجة أنّه قوّة غير مرئية.

هذا ما جعله يغضب مقررا معاقبتها والقبيلة الّتي تنتمي إليها، فمنع عنهم المطر فيصاب النّاس بهلع كبير فهرعوا إلى العرّافة طالبين منها تفسير هذه الظاهرة إلاّ أنّها فشلت وقادت القافلة إلى الكاهن الكبير ، فيقرر التّضحية بالفتاة حفاظا على حياة النّاس، فتقبل طاسيليا بذلك وينتهي العرض بتقديم الفتاة في لباس العروس قربانا لأنزار، لتعود المياه إلى مجاريها و الحياة إلى الأرض .

2-1/ قراءة في جماليات العنوان:

انطلاقا من أنّ عنوان المسرحيّة هو أول ما يتوجه به الكاتب للمتلقّي، فقد أولى لها مؤلّفها *اهتماما بالغا حيث استدعى الشّخصيّات من التّاريخ، واختارها بعناية فائقة، وظّفها حسب المعطى المسرحيّ المراد تبليغه، فحقق بذلك هدفا مزدوجا، منح من خلال تجربته نوعا من الأصالة والشّمول عن طريق ربطها بالموروث التّاريخيّ بمعناها الشّامل، وموازاة مع توظيف الكاتب لبعض الرّموز الأسطوريّة اليونانيّة والإغريقيّة في شعره وعلى قلّتها إلاّ أنّنا نجده يستدعي بعض الشّخصيّات من التّاريخ النّوميدي القديم تحمل دلالات ميتولوجيّة وأسطوريّة، وجد الشّاعر من خلالها منفذا لإثراء تجاربه الشّعرية والفنّيّة والأسطورة Mythe فتحة سحريّة تنطلق من خلالها طاقات الكون اللانهائيّة إلى كلّ صور الحياة عرفها "مالالرمييه" بقوله "إنّ الأساطير تمثل الشعور الجمعي فالرجوع إليها بمثابة الرّجوع إلى ذاكرة الأصل "[1] استثمرها الشّاعر من التّراث الأسطوريّ محطما حاجز الزّمن بين الماضي والحاضر، وطاسيليا لفظة تمثل في عرف النّحاة اسما يدل على معنى في نفسه غير مقترن بزمان، يصح الإخبار عنه من دلالته الثّبات والدّوام ، تعني عروس المطر وهي رمز للخصب والسقاء، تحمل معاني الوفاء النّقاء، والتّضحية، وهذا ما يظهر في لفظة طاسيل، أمّا(ي + ألف المد) فهي تحمل دلالة البعيد بحركة نصب توحي بالاستقامة،

*- تعدطاسيليا استجابة للتحولات الفنّيّة والشكلّية الّتي طرأت على الشعر المعاصر ، يقول مؤلفها عنها " رواية شعرية في شكلّ أوبرا سعيت إلى تقديم شخصياتها ضمن رؤية أكثر حداثة تمتزج فيها الأسطورة بالإيقاع الشعري والدهشة الّتي يفرضها تسلسل الأحداث الدراميّة" أنظر جريدة العرب الصادرة يوم الثلاثاء 5-5-2009.ص: 14.

[1] - رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف الأسكندرية، مصر، (دط) ،1985،ص: 295.

امتزجت فيها حروف مهموسة (ط، س) بأخرى مجهورة(ي ، ل ، ا)، مشكلّة دلالة عميقة، حاول من خلاله الشّاعر إسقاط جوانب الأسطورة على مجتمعه، لتتطابق بذلك ماهية الأسلوب مع نوعية الرّسالة المبلّغة[1] وعلى اعتبار التّداوليّة تدرس العلاقة بين المرسل والمرسل إليه عن طريق اللّغة بغية تحقيق التّواصل بين الأفراد بما تتمتّع به من آليات تخضع لقانون السّلطة؛ يتجسّد العنوان كما يلي :

مقتضى الحال	محاولة دمج وإسقاط على الأنا الفردي و الجمعي
مقتضى الظاهر	العنوان تجسيد لأسطورة أمازيغية

2-2/ العناصر الفنّيّة في المسرحيّة:

ظلّت كتب فنّون الشّعر تشكلّ المرجع الرّئيسيّ في دراسة جماليات المسرح esthétique théâtrale إلى أن ظهر علم الجمال مع الألماني **باومغارتن** Baumgarten في القرن التاسع عشر كأحد فروع الفلسفة الّتي تهتم بمفهوم الجمال ، وعلم جمال المسرح جزء منها ، إذ" يقوم على تحديد المعاير الّتي تسمح بالحكم على عمل فنّيّ ما من خلال مفاهيم جمالية محددة منها الجميل le beau والحقيقي le vrai والذائقة le goût ، وهو بذلك يذهب إلى أبعد من توصيف المادة الفنّية لأنّه يعالج طابعها على ضوء التّصنيفات الجماليّة catégories esthétiques (المأساوي والمضحك و الدّراميّ) ويتقصى كيفية تأثيرها على متلقيها (متعة أو تطهيرا) ويطرحها كجزء من التّجربة الجماليّة في الأعمال الفنّية".[2] وهذا بتقصي ظروف إنتاج النّص، وخصوصيّته، وتقنياته، وعوالمه، وطريقة تلقيه.

وقد قامت استيراتيجيّة بناء القصيدة الهيكليّ على تعدّد التّقنيات الفنيّة كالرّمز والحوار والتّناص مشكّلة صورة فنيّة ذات علائق متعدّدة عن واقع ضارب في التّاريخ الجزائريّ، والقصيدة لم تتوغّل في مزالق التّجريب، فهي أدعى إلى الشّعر المسرحيّ، بجمالياته التاليّة:

أ/ **جماليّة لغة المسرحيّة**: المسرحيّة على غرار بقية الفنّون الأدبيّة، نصّ أدبيّ من بين ما يتميّز به اللّغة فالنّص الدّراميّ الجيّد يكون ثريا بكلّ مناحي الجمال والإيقاع، وهذا ما أكّدته "روجرم يسفيلد" بقولها "فلا محيص لنا بوصفنّا كتابا من أن نهتم اهتماما بالغا بنواحي الإيقاع وخصائصه في اللّغة الّتي يكتب

[1] – عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006 ، ص: 64.

[2] – ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص: 316.

بها"[1]، وهي بهذا لا تختلف عن تعريف صلاح فضل في كونها "تتميز بخصيصة جوهرية هي أنها وسيلة وليست إنتاجا نهائيا تاما في ذاته مثل الرواية بل هي هنا بؤرة تتجمع فيها المشكلات الّتي تتعدد فيها المستويات والمرجعية، ويتم فيها اختبار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياة في إعادتها للحركة مرة ثانية"[2].

انطلاقا من هذا نجد لغة المسرحيّة شعريّة فصيحة، لم تخضع لمستوى أدائي معيّن ، فيها جانب شحذ فيه المؤلّف موهبته الشّعريّة، فترع إلى الغنائيّة وهو الغالب، وجانب تراوح بين الشّعر والنّثر، وظّف المؤلّف فيه الجمل القصيرة من أجل إعطاء نفس للمتلقّي، فكانت معبّرة عمّا تريد الشّخصيّة إيصاله ومن ذلك قول "**غيلاس**":

يا عاشقتي

ما بين عيونك والمطر المنفيّ بأسداف الرّؤيا

تخرج أزهارك اللّيلك

تسألني الفاتنة المسكونة بالأحلام [3]

وفي مشهد آخر تقول طاسيليا:

في شفتي بقية أنثى

و أنا المفجوعة حين إله الماء

فأصلي يا تانيت الحبّ على سجّاد النّار[4]

فالملاحظ على المسرحيّة أنّها تتميّز بلغة كان السيّاق فيها هو الموجّه في اختيار الألفاظ الّتي تفتضيها البنية الدّلاليّة والإيقاعيّة والجماليّة للنّص، مشكلّة نصا دراميّا جيّدا و ثريّا يتفاعل معه القراء .

وإذا كان لكلّ فنّ طريقته في الإيحاء فإنّ مؤلف المسرحيّة لم يكتف بالمنطوق من الألفاظ، بل وظّف عديد الإشارات والأضواء والملابس ...إلخ الّتي تدخل ضمن جماليات العمل المسرحيّ ، لعبت دورا هاما للدلالة على المغزى العام للنّص" فالكلّمات في المسرّح تعتمد في تعزيز دورها على لغة أخرى مرئيّة وغير منطوقة على سبيل المثال الملابس، الصوت بنوعيه، ثمّ الإضاءة الّتي تعبّر عن الحالات النّفسيّة

---

[1] – روجرم يسفيلد : فنّ الكاتب المسرحيّ ، تر/ دريني خشبة، ص: 25.

[2] ينظر/صلاح فضل: شفرات النّص، سلسلة كتابات نقدية، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص:371.

[3] – عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 50.

[4] – المصدرنفسه، ص: 59.

والأهداف والمغزى العام "[1]ولقد عجّ النّص بهذا الصّنف من العلامات الأيقونيّة الّتي فيها من الدّلالة المضرة ما جعلها نصا مكملا للنّص المكتوب، خلق كينونته الّتي أعطته صفة الكائن الوجوديّ الّذي يحتاج إلى من يكتشفه.

ب/ جماليّة الحوار في المسرحيّة: الحوار من أشكال الخطاب في المسرح، يشبه المحادثة في الحياة العاديّة لكنّه يختلف عنها جوهريا فهو اقتصاديّ ودلاليّ دائما ولا مجال للاعتباطيّة فيه، ووظيفته الحقيقيّة هي وظيفة إبلاغيه، تقوم بتوصيل المعلومات للمتلقّي عبر الشّخصيّات[2]،يكشف به الكاتب عن الأحداث الجاريّة والمقبلة والماضيّة فيطورها ويدفعها إلى النّمو، ذا قدرة على الإيحاء يشدّ إليه المتلقّي لما فيه من انفعال صادق، أو كشف مثير أو تعبير دراميّ مصنوع يعتمد الانتقاء له هدف مدروس يعمل على وحدة النّغم * يطول أو يقصر بحسب المواقف الّتي تتحكّم فيه فيدفع الأحداث، أو يشرح المواقف بنوع من الاقتصاد والوضوح[3]، ومنه:

"**يونيسا**": غيلاس بقية حب في شفتيك ستفنّى.

"**طاسيليا**": من قال الحب سيفنّى.

الحب سليل الفرحة في العينين.

الحب حديث القبلة للشفتين[4]

فقد حرص المؤلّف على أن يكون حواره مطابقا لشخصيات النّص، كاشفا عن أبعادها فتشكّلت لحمة بين الحوار والشّخصيّات، وفق فلسفة **برنار شو** Bernard choo القائل "إنّ حواري وشخصياتي متداخلان في بعضهما تداخلا مطلقا لا تنفصم عراه، وذلك لأنّ كلّ منهما جوهر أخيه وروحه الّتي لا تفارقه"[5]وهذا ما ميّز المسرحيّة، حيث امتاز الحوار فيها بالتّنوع، فأعطى قدرا كبيرا من المعاني كاشفا عن الصّراع بين أطراف متعدّدة، وإن غلب طابع النّبرة الخطابيّة عن المسرحيّة إلا ّأنّه لم يبعدها عن طابعها الدّراميّ ، إذ ألفينا تصعيدا دراميّا تعدى حدود اللّفظة إلى دلالات رمزيّة أضاءت الأحداث.

---

[1] – مارسيلوا داسكال : الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة تر/ حمد الحمداني وآخرون ، مكتبة أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1987، ص: 97.

[2]– ينظر/ ماري إلياس، حنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص: 17

*– وحدة النّغم هو الجو المسرحيّ القائم على الإيقاع ، إما مأساة أو ملهاة ، ينظر المعجم المسرحيّ، ص: 106.

[3] – ينظر/يوسف حسن نوفل : بناء المسرحيّة العربيّة ، ص: 221.

[4] عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 16.

[5] – روجرم باسفيلد: فنّ الكاتب المسرحيّ، ص: 224

ج/ جماليّة عرض الشّخصيّات في المسرحيّة: الشّخصيّات هي النّماذج البشريّة الّتي يرسمها المؤلّف بقلمه أو خياله في لحمة النّص المسرحيّ منها الأساسيّة ومنها المساعدة، تنهض بأدوارها أثناء العرض وفقا للنّص المكتوب مع إضافة رؤية لما يراه مناسبا لأداء وحركة وحياة تلك الشّخصيّات[1]، وشخصيّات مسرحيّة "طاسيليا" نجدها وفق نموذجين، الأول ممثّل في شكل الشّخصيّات الرّئيسيّة ممثّلة في كلّ من طاسيليا وغيلاس وأنزار ويونيسا والرّاهب.

طاسيليا: المعشوقة، حسناء نوميديا فأغرم بها كلّ من غيلاس وأنزار، ولكنها أحبت غيلاس.

غيلاس: راع وفارس شجاع وعازف للناي تعلق بطاسيليا تصراع مع أنزار حولها.

أنزار: هو إله الماء، رمز الجبروت ، فشل في صراعه مع غيلاس حول طاسيليا.

يونيسيا: هي عرافة نوميديا وأيدت طاسيليا وغيلاس في حبهما أقنعت أنزار النّخلي عن طاسيليا.

الراهب: هو كبير أهل نوميديا وتنبأ بقدوم أنزار.

كلّها شخصيّات رسمت بمرجعياتها الفكريّة والتّعبيريّة، سمّاها الكاتب بأسماء أحسن اختيارها وتعبئتها دلاليا، لتكون لها ظلال إيحائيّة كبيرة وهامّة على المقصد الشامل للمسرحيّة.

والثّاني ممثّل في الشخصيّات المساعدة، منها نساء نوميديا ورفيقات طاسيليا وهي سيليا وماسيليا* أرتان، داهيا **وطاهيت و تانيت***، محاولا من خلالها وضع قارئ النّص في السّياق التّخيليّ للأحداث ودمجها في إطاره الزّماني والمكانيّ، فشخصيات المسرحيّة بنية معقّدة تتضمّن مدلولات مختلفة منتظمة في هيكلّ مركب فرضه النّص الدّراميّ، ينمّ عن دراية المؤلّف بتاريخ الشّخصيّات الموظّفة، يتخيّلها تخيلا كاملا متتبعا نموّها واضعا لها فضاؤها الدّراميّ الّذي تتحرّك فيه، راعى فيه الوقت الّذي يستغرقه فعلها " لأنّ الفعل المسرحيّ فعل مكثّف يتطلب زمنا قصيرا من ذات الفعل في الحياة"[2]، وغايته في ذلك الارتقاء بشعريّة النّص وعمق دلالاته وشدّة تأثيره على المتلقّي.

---

[1] ينظر/ ماري إلياس، حنان قصاب : المعجم المسرحي، ص: 176.

* – massilie : قسم من أقسام الجزائر القديمة يمتد ما بين قسنطينة وتونس إلى طبرقة. ينظر محمد الميلي ، تاريخ الجزائر القديم والحديث ج1، ص 45.

** ملكة بربرية ، عرفت بقوّتها ، قاومت الرومان وهزمتهم في أكثر من موقعة، قضي عليها في مكان يعرف ببئر الكاهنة ، بجبال الأوراس.

*** – إلهة قرطاجة ، إلهة الخصوبة والسّماء حامية قرطاج.

[2] – شكري عبد الوهاب : النّص المسرحيّ، ص: 66.

د/ **جماليّة الحبكة في المسرحيّة:** يضع المؤلّف المسرحيّ خيوط العمل الدّراميّ غير منظومة في الحوار المسرحيّ المشتمل على شتى العناصر البشريّة وفقا لطبيعة دورها في البناء الأدبيّ، ومنها الحبكة الّتي تنتهي إليها خيوط العناصر المشكلّة كرقعة النّسيج ككلّ، والحبكة الدراميّة عمل بنائيّ أدبيّ فنّيّ يقوم على التّتابع المنطقيّ من خلال بنيات جزئيّة عديدة، وأوضح من عرض لها الدكتور إبراهيم حمّاد في كتابة "طبيعة الدراما" فيذكر أنّ الحبكة الدّراميّة مزيج من الجمل البنائيّة العديدة مثل: نقطة الانطلاق، الحدث الصاعد، الاكتشافات، التّلميح، التّعقيد، التّشويق، الذّروة، الحدث الهابط والحل[1]، وتتجسّد هذه العناصر في المسرحيّة كالآتي:

- نقطة الانطلاق: وهي بداية حب غيلاس لطاسيليا.
- الحدث الصاعد: استمرار الحياة بينهما.
- الاكتشافات: غناء طاسيليا مع رفيقاتها أمام البحيرة.
- التعقيد: وقع أنزار في حب طاسيليا.
- التشويق: معرفة غيلاس بحب أنزار طاسيليا.
- الذروة: صراع غيلاس وأنزار.
- الحدث الهابط: محاولة يونيسا إقناع أنزار بالنّخلي عن هدفه.
- الحل: اعتراف أنزار بغبائه واستسلامه أمام حب غيلاس وطاسيليا.

3-2/ جماليّات التّشكيل الإيقاعيّ في القصيدة:

إنّ الاهتمام بالموسيقى في العمل الأدبيّ، لم يكن من قبيل التّرف الزّائد، بل إنّه في تقدير النّقاد وسيلة فعالة من وسائل لتّبليغ ، فالمبدع بما يوفّره في عمله من إيقاع يتوصّل إلى كسب مودّة المتلقي ويحمله على متابعته حتى نهاية العمل، بما يساعد عليه الإيقاع من تحطيم الفواصل بين شعور المبدع ، وشعور المخاطب، فالوصول إلى نفس المتلقي وإثارة الانفعال فيها هو الغاية من جمال الإيقاع اللّفظي بشتى وسائله على اعتبار أنّ الوقع الحسن للألفاظ على السّمع يؤدّي إلى الطّرب، والطّرب انفعال وتجاوب" فالبنية الإيقاعيّة على هذا ليست حياديّة عن العمل الأدبي، إنما لها وظيفة تبليغيّة بالغة الأهمية، لما تثيره من انفعال لدى المتلقي، فينجذب إلى العمل الفني وينخرط في سياقه، وتلك هي الخطوة الأولى نحو التأثير في سلوكه"[2] .

---

[1]- ينظر/ أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، ص: 160.

[2] - عبد القادر هنّي: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص: 224.

لذا فالتّشكيل الموسيقي موضوع لقي عناية فائقة من النّقاد، فالشّاعر يحقق بالوزن مع مادّة القصيدة عملا فنّيا، يكشف عن تجربته الشّعريّة وحركته النّفسية إنّه يشكّل التّوهج والنّمو العضوي، وإذا كان الوزن هو جسد القصيدة فالإيقاع النّسق الكلّي بإشراقاته الشاحنة للألفاظ الّتي ينجم عنها الإيحاء[1] وقصيدة طاسيليا من شعر التّفعيلة تنوّعت فيها البحور فنّجد: بحر الكامل ، وبحر الرّجز ، وبحر المديد وبحر المتدارك.

هذا التّنوع في الأوزان ناتج عن تحول في نفسيّة الشّاعر، كما أنّ تنوع الشّخصيّات، واختلاف أصواتها أدى إلى تنوع في البحور، وهذه دلالة على تمكن الشّاعر من قيادة الأوزان وفقا للأغراض التّبليغيّة الّتي يريدها المرسل ،هذا عن الموسيقى الخارجية، أمّا عن الدّاخلية فقد نبعت من صميم النّص مساهمة في تشكيل جمالياته ومنها نذكر :

-الشّدة مثل (البلّور، يخبّئ، المنسيّ، السّهران، السّر ، العرّافة ....) وهذا تكثيف عائد لإصرار الشّاعر على الفكرة الّتي طرحها ، وأهمية الالتفاف حولها .

- المدّ: تعج القصيدة بأدوات المد من ألف وواو وياء متفاوتة في نسبة التوظيف ومن ذلك :الألف (عينان، النسيان، عطشان، الأسوار، نار، الأبراج، الياقوت...)، الواو(تقول، ورود، جيتول، المهمور التوت، المفجوعة...)، الياء(هذي، يأتي، خذيني، ستبكي، قلبي، صهيل يغبب، حديث...)، فالشّاعر أكثر من توظيف المد بالألف وهذا ربما عائد إلى افتخاره بماضيه.

وبهذا الشّاعر قد نجح إلى حد كبير في هيكلة النّص مستغلا الرؤى والإيحاءات والنّبرة والصوة وغيرها من الاستراتيجيات الفنّية والجماليّة، فجاء البناء الموسيقي في النّص مركّبا من نغمات تعلو وتنزل، تأتلف وتختلف، تقسوا وتحنّ، مولّدة من هذه الحركة بنية جماليّة ترسّخ مبدأ الجمال في ذاته كما عبّر عنه **شافتيسبراي**" الجميل متناغم متناسب، والمتناغم والمتناسب حق ، وما هو جميل وحق معا ، هو بالنتيجة ممتع وجيّد"[(2)]، وهكذا سار الجمال والغاية جنبا إلى جنب الجمال والمنفعة، فالأدب بوصفه متعة جماليّة من جهة، وخطابا عن العالم والإنسان من ناحيّة أخرى تشكّل في قالب فنّيّ وجماليّ متماسك منزّه عن الغرض أو الغائيّة.

[1] - ينظر / وليد منير: فضاء الصوت الدرامي دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور، ص: 179.

[(2)] - تودوروف: الأدب في خطر، ص : 31.

4-2/ جماليّات التّناص في المسرحيّة:

ليس التّناص إلاّ تداخل وتقاطع النّصوص في أشكالها ومضامينها، فلا وجود لنصّ يخلو من حضور معالم نصوص سابقة في ثناياه، لذا لا نستغرب من الحضور الكثيف لرجع صدى نصوص يتّخذها الكاتب مرجعيّة لبناء عمله المسرحيّ، ففي كل مشهد تتجلّى نصّية النّص من خلال فاعليّة التّناص إذ تبرز من خلالها قدرة الكاتب على التّفاعل مع نصوص أخرى من خلالها أنتج نصّا جديدا يحتفظ بخصوصيّته، رغم كلّ الإمدادات، ومن التّناصات الموجودة في النّص نذكر:

أ/تناص تاريخيّ: لقد عبّرت التّراجيديا الشّعريّة عن الهويّة العربيّة من بدايات تكوينها، حيث استلهم الشّعراء الدّراميون مادتهم من التّاريخ ، بقدر ما يتيح لهم تفسير الأحداث والشّخصيات، ويعين على فهمها " وعلى أيّة حال فالاتجاه التاريخيّ في حدّ ذاته يحيلنا على تقييم نظرتنا إلى تراثنا تقويما جيّدا، لأنّ الماضي ذو سلطان دائم عن طريق الوعيّ به"[1]، وقد غاص عز الدين ميهوبي في أعماق التّاريخ الجزائريّ، ليخرج بعض الحقائق الكليّة الّتي تصدق على كلّ واقع مشابه، ولعلّ الموضوعات التّاريخيّة أنسب للمسرح الشعريّ من الموضوعات المعاصرة، لذا نجد الشّاعر قد رجع إلى مرحلة من مراحل التّاريخ الجزائريّ، وهي نوميديا الّتي تمثّل مملكة أمازيغيّة قديمة، عرفت بأبطالها الكثر من أمثال "غيلاس بن ماسينيسا"، الّذي يمثل في النّص قوّة ذاتيّة مؤمنة بحتميّة الانتصار ضدّ الظّلم والطغيان، وقد استحضره الشّاعر كحجّة واستدلال Raisonnement، ليحفظ مملكة أجداده ويحرّرها من الطّامعين فيها كما كانت روما تطمع في "نوميديا" وهنا تكمن الجماليّة في اسقاط الماضي على الحاضر، حاضر الثّورة التحريريّة الّتي سار روادها على خطي أسلافهم كيف لا و"غيلاس" ضحي بنفسه ليروي عطش نوميديا ويحفظ طاسيليا من الغاصبين:

غيلاس العاشق مات

الآن فهمت

العاشق غيرك يا أنزار

الماء له ولطاسيليا الفرح المسلوب

والغالب حين يصح هو المغلوب[2].

---

[1] – محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب الحديث، القاهرة، مصر، ط2 ،2006، ص:57.

[2] – عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 85/84.

فقد خلق هذا التّناص صبغة جماليّة، حفّزت المتلقّي للغوص في أعماق التّاريخ ليستقرء منه أحداثه ويعرف مدى التّضحيات الّتي قدّمها الأبطال عبر مرّ التّاريخ في سبيل التّحرر والانعتاق من الظلم والعبوديّة.

وهكذا يتجاوز النّص الدّلالة القديمة ويكسبها حيويّة الصّراع الجاريّة رحاه في الحاضر، فالتّاريخ ليس تكئة توصيل، بقدر ما هو آليّة تأسيس لتفرّد النّص بنفيه للملفوظ المستعان به (التّاريخ) وتحويله من منطوقه الشّخصيّ ليساهم في إنتاج الدّلالة الّتي يريدها المبدع، وهي التّفاعليّة الّتي تسم آليات عمل التّناص، فالإشارات التّاريخيّة تصوّير لصراع حاضر يخوضه المسرحيّ في وطنه في الزّمن الحاليّ لا الماضيّ، يعبّر عنه باستعارة أحداث من خلالها يكون التّعبير أبلغ وأكثر تجسيدا لكونه يستعين بيقينيّة الأحداث التّاريخيّة، وما ترسّب عنها من صوّر ذهنيّة تشكّل عقل المتلقّي "باعتباره يدخل في علاقة اتّحاد مقدس – من خلال العرض – مع الممثلين"[1] يسعى المبدع دائما لإثارة تعاطفه الفنّي معه عبر تحريك مخياله.

ب/تناص شعريّ: عنصر جماليّ لا يقل أهميّة عن سابقه، يظهر بشكل لافت في شخصيّة العرافة "يونيسا" الّتي تحيلنا إلى قصيدة قارئة الفنجان لنزار قباني:

قصيدة قارئة الفنجان	قصيدة طاسيليا
لكن سماءك ممطرة	يونيسا العرافة: في قصر العاشق
وطريقك مسدود، مسدود	تنتفض الأشواق
فحبيبة قلبك ياولدي	رقصت طاسيليا
نائمة في قصر مرصود	وانطفأت في البرج السابع كل مصابيح الأحداق
والقصر كبير ياولدي	وبكت...
وكلاب تحرسه وجنود	لم تكتمل رقصتها
وأميرة قلبك نائمة،	في بدئ الفرح المحمول على الأعناق
من يدخل حجرتها ، مفقود	من يعشق هذه اللّيلة
	تكبر في عينيه حكايا الطفلة حين تنام[2]

تبدو الصّورة الشّعريّة، لمتأملها حافلة بالدّلالات المتلاحقة، وعالما غامرا بفيض الإيحاءSuggestion إذ تناص عز الدين ميهوبي مع نزار قباني في قصيدة قارئة الفنجان، ففيها يجتزئ الشّاعر من نفسه ذاتا

[1] – جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، تر/ أمين الرباط، ص: 98.

[2] – عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص:66.

أخرى يتحدث بلسانها عن نفسه إنّها "العرّافة" قارئة الفنجان، ولسوف تقرأ هذه المتنبّأة الرّاقدة في أعماق نزار خيوط القهوة الجافة في قلب الفنجان المقلوب، الّذي هو كناية عن القدر المخبّأ، كما كانت طاسيليا قدر "غيلاس" الّذي خبّأ له القدر حتمية Déterminisme حتفه، إذ أنّه لم يعمّر طويلا في الحكم ومات دفاعا عن وطنه المحبوب.

ويظهر التّناص أكثر بين القصيدتين في أنّ كليهما يتناول العاشق والمعشوق والحواجز الفاصلة بينهما، إضافة إلى استخدام العرافة الّتي تمكن من معرفة الغيب، وهو أسلوب جماليّ يساعد على الانتقال بين الأزمنة والإيحاء ، قصد التّشويق والإثارة.

وهكذا يتحقّق توحد المشاهد نحو الوعيّ بما مضى من تاريخه وما يعيشه من محن وما يتربص به من أقدار؛ هذا الوعيّ ليس وعيا سلبيا وعقيما بحكم آلياته، وإنّما وعي متأمّل يجعل المشاهد يحدّد ويدرك موقعه في هذا العالم، بحيث يتجاوز الذّات ويكشف تناقضاتها وتعقيداتها في علاقتها بنفسها وبكلّ ما حولها، وهي كلّها جماليّة جسّدتها بوادر التّجريب في النّصوص المسرحيّة المعاصرة.

من هنا كان ظهور التّاريخ ملفتا في نصوص المسرح انطلاقا من ذاكرة الشّعوب الملمّة بما جرى في الماضي، متعرّضا لعمل المخيّلة الشعريّة عبر التّأويل والتّوظيف الإبداعيّ الّذي يتخيّر الحدث من خلال ذكره أو ترميزه كتعبير عن فكرة أو إشارة لمّاحة لمجمل آفاق الوجود، وبذلك يبنى خطابا مسرحيّا حول الخطابات التّاريخيّة ويُصغى إلى ما قيل فيها ليعيد تأويلها من جديد، وهو بذلك لا يجعلنا ندخل التّاريخ وإنّما يجعله داخلا في ذواتنا.

ثالثا/ تداوليّة الخطاب في مسرحيّة طاسيليا:

ارتبطا بالتّطبيقات التّداوليّة على النّص المسرحيّ سنعتمد في هذه المقاربة على ما جاء به أوستين في إطار اهتمامه بنظريّة "أفعال الكلام" الّتي تهتمّ بفلسفة اللّغة العاديّة ، لذا نجد المسرحيّة تقوم على ضربين من الأفعال هما:

1 / الأفعال التّقريريّة الوصفيّة:

يري مؤسس نظريّة أفعال الكلام الإنجليزي **ج ل أوستين** أنّ الوظيفة الأساسيّة للّغة غير كامنة أساسا في إيصال المعلومات والتّعبير عن كوامن النّفس، بقدر ما هي محاولة دراسة كيفيّة إيصال أكثر ممّا يقال وهذا حينما تصدر في مقام يسمح لها بذلك[1]، أو ما يسمي في علم البلاغة بمراعاة الكلام لمقتضى

[1] – ينظر / جورج يول : التداولية، تر/ قصي العتابيّ، ص: 19.

الحال، فهو بهذا يجاري علم البلاغة العربيّ الّذي يخضع القول إلى معيار الخطأ والصّواب، وعليه فإنّنا حينما نقرأ نصّ طاسيليا فإنّنا نقف فيها على كثير من الأفعال التّقريريّة:

تقول طاسيليا: وأنت العاشقة الأولى...

يكفيني العشق لأجعل هذا العمر حدائق

يسكنها الأبطال الأبديون

وأنت العطر

أنا من يجعل هذه الدهشة نبض العطر[1]

يقول غيلاس: أعيتك حرائق هذه الأرض

وأتعبك الآتون بلا معنى

الأرض هي المعنى

والماء بكاء الطير

وطاسيليا قربان الوطن العطشان[2]

وهو مقطع خاص بوصف البطل، يمثّل وحدة دلاليّة خاصة برسم ملامح البطل الخارجيّة، فأعطاها الشاعر قافيّة خاصة تكررت في أبياتها وزوّدها بتناغم خاص، هذه المظاهرة التّقريرية نشأت إثرها العمليّة التّواصليّة، الّتي كانت في شكلّ حوار بين الشّخصيّات، هي أفعال وصفيّة ناتجة عن علاقة مباشرة بين البنية والوظيفة، أوجدت هذه العلاقة فعل كلام مباشرdirect speech act[3]إضافة إلى أساليب أخرى ساهمت في تدعيمها وذلك من أجل زيادة التّقرير، ومنها التّوكيد، في قول يونيسا:

وهناك وراء البرج السابع ماء

الماء

الماء

الماء حديث الزهرة للعصفورة[4]

---

[1]- عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 12.

[2] - المصدر نفسه، ص: 24.

[3] - ينظر / جون يول: التداولية تر/ قصي العتابي، ص: 92.

[4] - عز الدين ميهوبي : مسرحيّة طاسيليا، ص :2.

ويأتي نوع آخر من التّكرار يعطي دلالة الحياة المرتبطة بالماء، وهو تكرار لفظة الماء الّتي تمثل محورا مهما في القصيدة، بغية تقرير الحكم في ذهن السّامع، وقد أدى في النّص دورا دلاليّا هاما قصد "شدّ انتباه المتلقّي وجعله يفكّر في دوره الأساسي ، الّذي ينبغي مراعاته في أي تأويل محتمل"[1]، وكلّ هذه الأساليب بما فيها التّوكيد داخله في ضرب الأفعال التّقريريّة .

والملاحظ في هذه المسرحيّة أيضا أنّها تراوحت بين أسلوبيّ الإثبات والنّفي، إلاّ أنّ النّفي طغى بشكلّ أكبر ذلك لاعتماد أسلوب الحوار، أمّا الإثبات فنّجده في المسرحيّة على نوعين، سواء تعلق الأمر بالإثبات في صورته الصّريحة، أو في صورته المجازيّة، فنّجد الإثبات في صورته الصّريحة في قول أنزار:

طاسيليا...

تعرف أن الحب

حكايتنا الأولى[2]

كما نجد الإثبات أيضا في قول الراهب:

عادت طاسيليا

رقصت نسوة نوميديا

وبكى أنزار[3]

فهذان المقطعان جاءا في صورة إثبات صريح، لا يحمل المتلقّي على التأويل، وهو في عرف التداولين الخطاب المباشر، تتحقق فيه أقصى درجات الموضوعية، حيث لا يخرج الخطاب من سياقاته اللّغوية وغير اللّغوية الّتي قيل فيها، وإذا كان عكس ذلك فإنّ الخطاب تتداخل فيه علاقات حواريّة جديدة بكلّمات محيطة به، تضفي عليها دلالات جديدة، تعرف عند التداولين بالإثبات في صورة المجاز[4]، وبعودتنا للنّص فإنّنا نجد الكاتب قد أسهب فيه ومنه :

وعلى شفتيه الشمس تسير

فأنا مطر العشاق وأنت الغيمة

---

[1] – حميد الحمداني : القراءة وتوليد الدلالة ، تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبيّ، ص: 121.

[2] – عز الدين ميهوبي : مسرحيّة طاسيليا، ص:80.

[3]– المصدر نفسه، ص: 44 – 84.

[4] – ينظر / فان دايك: النّص والسيّاق ، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي تر/ عبد القادر قني ، ص: 293-294.

والفرس الحمراء النّار

أبصرت سماءك هاربة نحو نوميديا

نوميديا تبكي[1]

يتّضح من المقطع تبدل لون الحياة من الشّفاف إلى القاتم، ومن النّار الّتي تصنع قبلة إلى الّتي تحرق وطنا وهو تجلّ آخر للمأساة، يساعد على تصاعد الأزمنة ، ويقرّب من دروج الحدث الدّراميّ، وهو إثبات جاء في صورة مجازيّة، وقد ظهر هذا الأسلوب تقريبا في كلّ المسرحيّة، وذلك راجع لشعريّة خطاب المسرحيّة، استطاع المبدع اختزال ما أرادت الشّخصيّات إيصاله بأسلوب مجازي مثبت، جعل المتلقّي يتفاعل مع النّص .

وهذه تجليات متعدّدة للدّراما داخل النّص، نابعة من رؤية العالم ومن التّجربة الشعريّة الخاصة لهذا النّص في سياقها مع النّصوص الدراميّة الأخرى عند عز الدين ميهوبي، معطيّة بعدا رمزيا بنقل القصيدة من الدلال المجازي، إلى الدّلال الإيحائيّ ومن كثافة المجاز إلى رحابة الرّمز، فالكاتب لم ينتج هذا الخطاب عرضا، بل هو يقصد من خلاله معان أخرى تتضح من خلال بنى النّص "فهي تحمل دلالات متنوعة بحسب السيّاقات الّتي ذكرت فيها و هذه الأفعال تتطلب تخصيصا لا في حال إيقاعها المتعلق بنتائج نموذجيّة (للعبارات) فحسب بل وأيضا ببنياتها الذهنية"[2]خاصة وأنّ المعنى الّذي تضمره هو الواقع الموجود في السيّاق الحالي لتركيب المسرحيّة.

كما أنّ الكاتب اتّجه إلى نوع من التّرتيب يبدأ بالتنبؤ بمجيء أنزار الّذي يكون سببا في العقدة كما ذكرنا آنفا ويبدأ استسلامه وعدوله عن قراره في أخذ طاسيليا، ونجد ذلك في المقطع التالي:

يطلع من شفة الأشياء

إله...

ومن البحر المنسي شفاه

ومن النسيان يعود الملح

وتكبر في اللّغة الأسوار

---

[1] – عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 87.

[2] – فان ديك: النّص والسيّاق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي و التداولي ،ص: 261.

هل يأتي اليوم إله الماء

ويخرج من دمه أنزار[1]

فطاسيليا هي فاتنة أقمار وهي النّار والوردة والمطر والقمر فهي المعشوقة والأمل ، وينتهي بنا الشّاعر مضيفا للأسطورة بعدا آخر ينهزم فيه أنزار أمام قوّة الحب الّذي ينتصر في الأخير، وهو بلا شك صيغة يعبر بها الشّاعر عمّا عايشه وغيره من معاصريه، أرادوا إعادة صياغة الواقع إدراكا منهم أنّ الكلمة سلاح أصيل من أسلحة المعركة، يغني به التّجربة الإنسانيّة، فاتحا براعم إدراكها للحب والجمال.

والقارئ لهذه المسرحيّة يرى مدى تتابع الأحداث —من بدايتها إلى نهايتها- وتأزمها إلى أن تفك العقدة في آخر المسرحيّة، كان الفعل الدّراميّ فيها محصّلة أفعال الشّخصيّات، وتطور للأحداث شكل ديناميكية نتيجة انتقاله من وضع إلى آخر عبر مسار المسرحيّة من بدايتها إلى نهايتها[2]، ولعلّ ما يثير الانتباه في هذه المسرحيّة أنّ المجاز الوارد في الأفعال التّقريريّة الإخباريّة لا يشكّل عامل التّعمية كما يراه القارئ العادي، أمّا القارئ المتذوّق يدرك الدّلالات الّتي تختفي وراء هذه المجازات وفق الدّراسة الدلاليّة التّداولية[3]،فهذه المجازات مهما كان نوعها سواء كانت تشبيهية مثل:

كالتائه عن وطن العشاق -أنت الشمس -فأنا مطر العشاق وأنت الغيمة والفرس الحمراء النار العين حصان بري- ماء العشق ،وهذان الأخيران هما : تشبه بليغ من باب حذف الأداة ووجه الشبه.

أو كانت استعارية مثل:"الزرقة تملأني" وهي استعارة تصريحيّة حذف فيها المشبه(الضوء) وصرّح بالمشبه به(الزرقة) ، "واستل من القمر الحيران حروف الضّوء" وهي استعارة مزدوجة، "الحب سليل الفرحة في العينين" وهي استعارة مكنية حيث ذكر المشبه (الحب) وحذف المشبه به مع ترك لازم يدل عليه(سليل الفرحة).

أو كانت كنائية مثل: نوميديا تبكي[4]. هل في وطن الغربان أمان، وهي كناية عن الغدر — وأنا أضحك منها ومنكن وهي كناية عن السّخريّة.

فكلّها شبكات مجازيّة، و قوالب جمالية تعبّر عما ترغب شخصيّات المسرحيّة إيصالها، وذلك لعدم قدرة اللّغة الصريحة عن التّعبير ونقل التّفاصيل بشكلّ جيّد.

---

[1]- عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 5.

[2] – ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص: 341.

[3] – ينظر/ نواري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، ص: 81.

[4]- عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 44.

2/ الأفعال الإنجازية:

وهي الّتي يقترن فيها المضمون بالأداء، وإذا كانت الأفعال الوصفية ترتبط بضبط العلاقة بين المتكلّم وبين دلالة الخطاب، فإنّ الأفعال الإنجازيّة تعمل على إقامة العلاقة بين المتكلّم والمتلقّي، وفق مؤسّسة تتكفّل بتحويل الأقوال إلى أفعال[1]، وإذا كان **سيرل** يقرّ تقسيما لأفعال اللّغة أو الكلام، إلى أفعال تقريريّة، و أخرى إنجازيّة، فإنّه في الوقت نفسه، يرى أنّ كلّ قسم من قسمي الأفعال، قد تقترن فيه دلالة العبارة الظّاهرة بدلالة أخرى خفيّة، معتبرا النّوع الأول أفعالا لغويّة مباشرة، لوجود علاقة مباشرة بين البنية والوظيّفة، في حين يمثّل النّوع الثاني بالنسبة إليه أفعالا لغويّة غير مباشرة وهذا "نتيجة وجود علاقة غير مباشرة بين البنية والوظيفة"[2]، لذا يكون استعمال البنية الإنجازيّة لتكوين طلب فعل غير مباشر، وقد وردت هذه الأفعال الإنجازيّة في المسرحيّة على النّحو التالي:

2-1/ الاستفهام: هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وله أدوات كثيرة منها: الهمزة وهل، ما، متى، أيّان، كيف، أين، كم، أي[3]؛ وقد تكررت صيغه في المسرحيّة بكثرة، فنّجد منها:

هل تسمع صوتي؟ وغرضه التنبيه.

وهل في أهل نوميديا من ليس له رمح؟ غرضه النفي.

هل في وطن الغربان...أمان؟ غرضه النفي.

هل يوجد مثلي في عرشك يا أنزار؟ المفاخرة والتباهي بقوته.

لماذا تهرب يا أنزار من التابوت؟ غرضه التعجب.

كم حربا خضت لأجل نوميديا؟ وغرضه النفي .

فأي دروب الحب إذن تسلك؟ [4] وغرضه الحيرة.

وقد وردت الصّيغ الاستفهاميّة بكثرة في هذه المسرحيّة، وذلك بسبب أسلوب الحوار الّذي يعدّ عمدة العناصر الفنّية للعمل المسرحيّ،كما أنّه شكل من أشكال الخطاب في المسرح وظيفته إبلاغيه تقوم

---

[1] – ينظر/ عمر بلخير: نظرية الأفعال الكلاميّة وإعادة قراءة التّراث، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، عدد خاص بالملتقى الدولي الثالث، حول تحليل الخطاب في النقد العربي المعاصر، فيفري، 2007.ص: 68.

[2] – جورج يول : التداولية، تر/ عصي العتابي، ص: 92.

[3]– ينظر/ علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص:162 / 163.

[4] – عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 6 إلى ص :51.

بتوصيل المعلومات إلى المتلقّي عن طريق الشّخصيّات، والملاحظ على النّص أنّ الاستفهام فيه ورد بأدوات عدّة لكنّ الغالب عليها هو أداة الاستفهام "هل" وفي هذا ارتباط بحالة الشّخصيّة الّتي صدرت عنا ويمكن اعتبار هذه الأفعال الإنجازيّة مباشرة إن كان القصد منها طلب معرفة الحقيقة من المتكلّم، ممّا يجعل المتلقّي يعطي الجواب حقيقة أو تقدير للمتكلّم، لذا فإنّ صيغة الاستفهام تخفي دلالات لا يصرح عنها، بل يلمّح إليها فقط.

كما يمكن أن تخرج هذه الأفعال الإنجازيّة إلى أفعال إخباريّة؛ أي بأن تخرج على مقتضى الظّاهر إلى مجال آخر لا تقوله العبارة، وإنّما نقف عليه في أحد وجود التّأويل، "والّذي هو في المسرح تفسير النّص أو العرض والبحث عن المعنى فيه، مع الأخذ بعين الاعتبار وضع الخطاب في النّص أو العرض" [1]، إنّه انتقال للدلالة من طلب الفهم إلى النّفي، الّذي يتضمن حكم لا بثبوت نسبة معيّنة، بل بانتفائها، خاصة إذا راعينا ما قد يحيط بالصيغ من قرائن خطابيّة داخليّة وخارجيّة، وبالضّبط في ظلّ ضبابيّة الموقف الخطابيّ، أو السيّاق الخارجي ومثال ذلك: "ما سر الحكمة يا أنزار؟ وهذا العرش بقايا الغيم"[2] فطاسيليا تنفي فائدة حكمة أنزار لأنّه أخطأ في حرمان نوميديا من الماء.

2-2/الأمـــر: لقد جعل بعض العلماء المتقدمين الأمر قسما مستقلا من أقسام الكلام، كما صنفه كثير من المحدثين على أنّه جزء من الأفعال التّوجيهيّة؛ وتفاوتت تعريفات الأمر بالنّظر إلى أكثر من عنصر من دلالة بعض أدواته، أو اعتبار القرائن الأخرى بما فيها رتبة المرسل، وتناولوا كيف يعدوا الخطاب أمرا وكيف يخرج عن ذلك إلى مقاصد أخرى، وشروط إجرائه على أصله، وشروط خروج دلالته عن ذلك الأصل.

ويعود سبب ذلك الاختلاف والتّعدد إلى تعدد الخلفيات الثّقافيّة، الّتي تقف وراء كلّ من يتناول الأمر بالتّعريف أو بالتّحديد، ومن تعريفاته، ما قاله السكاكي، "من أن الأمر في لغة العرب، عبارة عن استعمالها وهي اللام الجازمة وصيغ مخصوصة، وعدّة أسماء أعني استعمال نحو: ليترل، انزل، ونزال، صه على سبيل الاستعلاء"[3]، فالأمر هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء، وله أربع صيغ هي: فعل الأمر المضارع المقرون بلام الأمر واسم فعل الأمر، والمصدر النّائب عن فعل الأمر[4]،ومن أمثلته في المسرحيّة:

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 117.

[2] – عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 55.

[3] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 340/ 341.

[4] – ينظر/ علي الجارم ومصطفى الأمين: البلاغة الواضحة، ص: 150.

يونيسا: ارحل يا غيلاس...

ارحل...فأنا أعرف أنك نبته نوميديا المسكونة.

فقد وردت هذه العبارات بصيغة الأمر الصريح وهي تحمل في ثناياها دلالة التّحذير.

غيلاس: لن أرحل يا يونيسا.

ولتقرأ كفك ما شاءت[1].

وجاء الأمر هنا بصيغ المضارع المقرون بلام الأمر (ولتقرأ)، وغرضه العناد والإصرار على موقفه.

فكوني لي البدء.

كوني لعاشقك المنتهي[2].

جاء الأمر هنا بغرض الالتماس. هذا وقد ورد الأمر لأغراض مختلفة وهو منوط بنية المرسل التواصلية في إنشاء الكلام.

الراهب: كن آلهة في الليل.

وعند الصبح تصير طيورا من الحناء...

كن أنزار إذا شئت...

وكن ماء الحكمة[3].

وهو أمر غرضه النّصح والإرشاد والتوجيه والملاحظ في مثل هذه الأمثلة أنّ الأمر خرج عن غرضه الأصلي إلى أغراض أخرى تفهم من سياق الكلام الّذي استلزمها.

3-2/ النّـــهي: تجدر الإشارة هنا إلى أنّه لابدّ أن تصدر أفعال الطلب من صاحب المرتبة الأعلى إلى من هو في مرتبة دونه، ولا يختلف النّهي في ذلك عن الأمر، وهذا ما يشهد به أكثر من عالم، ومنهم المبرّد بقوله: " وأعلم أن الطلب من النهي بمنزلته من الأمر، يجري على لفظه كما جرى على لفظ الأمر"، وللنهي حرف واحد وهو لام الجازمة في قولك: لا تفعل، والنّهي محذو به حذو الأمر في أنّ

---

[1]- عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 8.

[2]- المصدر نفسه، ص: 9.

[3]- المصدر نفسه، ص: 31.

أصل استعمال "لا تفعل"، أن يكون على سبيل الاستعلاء، بالشرط المذكور فإن صادف ذلك أفاد الوجوب، وإلا أفاد طلب التّرك فحسب، والأمر والنهي حقهما الفوز[1].

وعلى اعتبار أنّ النهي هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وصيغته هي المضارع المقرون بلا النّاهية[2]، فقد ورد في النّص لغرضه الأصلي، أو لأغراض أخرى تفهم من السيّاق، وكلّ هذا يعود لطبيعة لغة المسرحيّة واعتمادها أسلوب الحوار، الّذي أدى إلى ظهور هذه الصّيغ الإنجازية -بما فيهما الأمر- في معظم المسرحيّة، ونظرا لأنّ دراستنا تداوليّة، فإننا انتقينا بعض صيغ النهي الموجودة في النّص على أساس بعدها التّداولي وتعدّد دلالاتها، ومن هذه الصّيغ نذكر ما يلي:

يونيسا: مجنون أنت... أيا غيلاس.

لا تسأل قمرا عن عاشق في السر.

إن العطر يموت.

لا تقطف وردتك البيضاء بتلك المدينة...

إن العطر يموت.

لا ترقص وحدك إنّ الشمس تغار.

لا ترسم وشم الطفلة في شفتيك فإن حديث الطير صموت.

لا تبحث عن نجمتك المذبوحة في الأبراج...

لا تسأل يونيسا وارحل.

أنزار سيأتي[3].

فمن خلال هذا المشهد نقف عند عديد أساليب النّهي، وظّف فيه الكاتب مبدأ التّكرار مع التّنويع ومبدأ التّقابل والمعارضة في تشكيل مشاهده، فخلق للنّص منطقه التّشكيلي المنتظم وإيقاعه الجمالي

---

[1]- ينظر/ عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 349.

[2]- ينظر/ علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص: 157.

[3]- عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص:7.

المتسق ، فألفينا المعنى يتبلور من خلال التّشكيل الصّوتي والبصري إلى جانب الكلمة[1]، الّتي اكسبها الخطاب بصيغة النّهي أبعاد دلاليّة عميقة تنمّ عن قوة البناء وجمال الصّورة.

وفي مشهد آخر نجد نفس الصّيغة وبلغة أقل كثافة من المشهد الأول ، حيث يقول أنزار :

"لا تفتح بابك للغرباء وللغربان"[2].والغرض منه التحذير.

وكذلك قول غيلاس لأنزار:"لا تقرب هذه القرية يا أنزار"[3].والغرض منه التّحذير.

وكذا قوله: "لا ألمح غير الماء يحاصرني"

"لا ألمح شيئا غير ضياء البحر"[4].والغرض من هذين العبارتين النّفي.

2-4/النّـــداء :يعدّ النداء توجيها، لأنّه يحفز المرسل إليه لردّة فعل تجاه المرسل، وللنّداء أدوات كثيرة، ومن أبرزها حرف الياء[5]، وقد وظّف بشكل لافت ،وذلك يرجع إلى طابع النّص، ومن أمثلته نذكر ما يلي:

"يا قمري السهران"[6].

فغيلاس هنا استخدم أسلوب النّداء للفت انتباه معشوقته، وهو تعبير مجازيّ، إذ أنّ القمر لا يسمع إلاّ أنّ غيلاس توهمه على أنّه إنسان يسمع ما يقوله فيشكي له عن حاله –غيلاس–كما نجد:

"يا أنزار... يا أنزار... يا أنزار..."

"يا هذا العاشق"[7].

لقد كان النّداء هنا لشخص كما هي عادة النّداء بأن يستخدم لمناداة الأشخاص في الحقيقة، والملاحظ على هذه الأمثلة أنّها اشتملت على أداة النّداء سواء أكان النّداء لشخص أو لشيء ولقد ورد بكثرة في معظم مقاطع المسرحيّة، كما نجد في هذه المسرحيّة أيضا النّداء الّذي حذفت أداته ولكنه بنسبة قليلة ومن أمثلته:

---

(1) – ينظر نهاد صليحة : المسرح بين النّص والعرض ،ص: 150.

(2)– عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 79.

(3) – المصدر نفسه، ص: 23

(4) – المصدر نفسه، ص: 49.

(5) – مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية،ج3، ص: 109.

(6) – عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 6.

(7) – المصدر نفسه، ص: 21.

طاسيليا يا نبتتنا الممهورة بالوجع المنسي...[1].

وحذف الأداة كان في المطلع حيث أنّه في الأصل يا طاسيليا، فحذفت أداة النداء، وأتبعه بنداء قريب.

ومثاله أيضا في قول طاسيليا:

نوميديا...

نوميديا...

نوميديا...[2].

وهو نداء أتبعه تكرار، فطاسيليا هنا لا تنادي نوميديا في حد ذاتها، وإنما هي تنادي أهل نوميديا ليفكوا أسرها الّذي وضعه فيها أنزار.

5-2/ التّعجب:التّعجب هو أحد الأفعال اللّغوية غير المباشرة، وقد ورد بشكل قليل في النّص، ومنه "يا للبرق يخبئ نجمة"[3].

كما ورد أيضا في:

"ما أعظم بوح العرافات"[4].

وهي أفعال تعجبية بسيطة، ذات دلالات تفهم من السيّاق، "سواء أكان هذا السيّاق المتحقق حاصلا بالفعل عن إنجاز قوة فعل الكلام ، أو بطروء حادث ما "[5]، ومن هنا فإنّ كلّ الأفعال الإنجازيّة الإنجازيّة تحمل دلالّتين، الأولى سطحيّة وذلك بترابط الكلمات ببعضها لتكوين الجمل والعبارات، أما الدّلالة الثانيّة فهي عميقة تفهم من خلال تأويل القارئ لمقاصد المؤلّف، وذلك بربط هذه الدّلالات بالسيّاقات الخارجيّة ممّا ينتج عمليّة التّواصل.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 15.

[2]- المصدر نفسه، ص: 59.

[3]- المصدر نفسه، ص: 5.

[4]- المصدر نفسه، ص: 68.

[5] - فان داك : النّص والسيّاق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي ، ص: 272.

3/استراتيجية توظيف الحجاج في المسرحيّة:

إنّ الحديث عن الحجاج في اللّغة هو حديث عن نمط من العمليّات التّخاطبيّة الّتي تدخل ضمن تفسيرنا للّغة على أساس كونها نشاطا كلاميا يتحقق في الواقع وفق معطيات معيّنة في السيّاق[1]."وفي المسرح تتعدّد الرّوامز، فهناك اللّغويّة، والصّوتية واللّونيّة إضافة إلى الرّوامز الاجتماعيّة والثقافيّة، والرّوامز المسرحيّة البحتة الّتي تشكلّت عبر تاريخ المسرح، ومنها روامز المكان المسرحيّ والأداء وغيرها "وعلى معرفة هذه الروامز تتوقف القدرة على تفكيك الرسالة وتركيبها ، أي عملية فهم الرسالة لتحقيق التواصل "[2]

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ دلالة الخطاب الحجاجيّة لا تتوقف على الظّاهر من الملفوظ فحسب، بل يمكن أن يكون الحجاج بالخطاب التّلميحيّ أيضا، حيث يتمّ الاستغناء عن الكلام وتعويضه بالحركة Gesteأو الإيماء Pontemimeأو حتى الصّمتSilence، وبذلك يكتسب الخطاب في المسرح أهم خصوصياته، إذ أن الكلام الّذي تقوله الشّخصيّات هو كلام لا يحمل أيّ معنى إذا لم يقرأ ضمن العلاقة الّتي تربط بين الشّخصيّات المتخاطبة "حيث تؤدي الشخصيّة وظيفة كجزء من كل أكبر أو في علاقاتها بشخصيّة أو شخصيّات أخرى"[3] ضمن الظّرف الّذي يحدّده ويعطيه معناه (المكان والزّمان وعوالم الشّخصيّات المختلفة)، بمعنى آخر فإنّ ما يحدّد معنى الخطاب للمتلقي هو السيّاق من جهة والأعراف المسرحيّة من جهة أخرى .

ويزاوج المرسل بين هذين الضّربين في الحجاج كما يزاوج بينهما في أغراض الخطاب الأخرى، لأنّ المرسل إليه يفهم ما يضمره في خطابه تماما مثلما يفهم ما يظهره فيه، فإذا كانت تتجلّى كفاءة المرسل التّداولية في صناعة الخطاب، فإنّ الكفاءة التّداولية Compétence Pragmatique للمرسل إليه تتجلّى عند تأويل الخطاب، للوصول إلى مقاصد المرسل وإدراك حججه، فلو كان التّخاطب يعتمد على الاستراتيجية المباشرة[4]دون غيرها لكلّف النّاس أنفسهم عناء، من أجل تفسير الخطاب وتوخّي الإطناب وإغفال ما تستدعيه عناصر السيّاق الاجتماعية من تنويع الخطاب في بنيته.

ويعتمد الخطاب في الحجاج على تقنيات مخصوصة، لا تختص بمجال من المجالات دون غيره، فهي مطاوعة حسب استعمال المرسل لها، إذ يختار حججه وطريقة بنائها، بما يتناسب مع السيّاق الّذي يحفّ

---

[1]- ينظر/ عمر بالخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية، ص: 120.

[2] – ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص: 125.

[3]- عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامة في اللغة والمسرح، ص: 140.

[4] – ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 187.

بخطابه وعليه فإنّ النّص الشعري، ليس لعبا بالألفاظ فقط وليس نقل تجربة فرديّة فحسب، إنّه يهدف كذلك إلى الحثّ والتّحريض والإقناع والحجاج، وهو يسعى إلى تغير أفكار المتلقّي ومعتقداته، وإلى دفعه إلى تغير وضعيته وسلوكه ومواقفه، فالنّص يترك للمتلقي فجوات عليه إمّا أن يسدّها أو يحذفها، وبذلك فهو يدعوه- المتلقّي- بل يدفعه إلى المشاركة دفعا، بتقنياتها المتعدّدة الّتي نذكر منها:

1-3 /الأدوات اللّغويّة: تعدّ ألفاظ التّعليل من الأدوات اللّغوية الّتي يستعملها المرسل لتركيب خطابه الحجاجي، وبناء حججه فيه ومنها : المفعول لأجله، ولأنّ، إذ لا يستعمل المرسل أي أداة من هذه الأدوات إلاّ تبريرا أو تعليلا لفعله، بناء على سؤال ملفوظ به أو مفترض[1]،ونجدها في المسرحيّة على النّحو التالي:

"أعرف أنك تلمحني وتشيح بوجهك عني...كي تلمح عاشقة من نار"[2].

فالمرسل هنا هو غيلاس والّذي دار بينه وبين القمر حوار، وكان يتحدث فيه عن عاشقة من نار حيث نفهم من خلال هذا الحوار أنّ القمر يتجنّب غيلاس قصدا، بغية رؤية طاسيليا وهي علاقة السبب بالنتيجة.

"ارحل ودع الأشياء تنام كما شاءت"
"فارقص بين خرافك في الأحراش"
"فإن الليل يطول"[3].

يدور الحوار هنا بين يونيسا وغيلاس، بحيث تطلب منه الرّحيل إلى الغابات وأن يترك الأشياء كما هي، فإنّ اللّيل يطول، لأنّه سيأتي يوم يظهر فيه أنزار:

"أنا المذبوح بغير يديك"
"أنام لتصحو قطر ماء في شفتي العشاق"[4].

والملاحظ لهذه الأمثلة يكتشف أنّها تقوم على علاقة السّبب بالنّتيجة، فالكاتب هنا على لسان شخصيّات مسرحيّته يقوم بذكر السبب ويقوم بتعليله، إمّا بأدوات التّعليل الموظّفة ومنها كي النّاصبة للفعل المضارع، والفاء، ولام التّعليل، وإمّا بأدوات أخرى لم يستعملها الكاتب هنا.

---

[1]- ينظر/ عبد الهادي ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 478.
[2]- عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 6.
[3]- المصدر نفسه، ص: 9.
[4]- المصدر نفسه ، ص :11.

ومن الأمثلة الواردة أيضا في هذا السيّاق نجد:

"يا هذي الأرض دعيني أهرب منك لأجعل من أنزار وليمة"
"نوميديا"[1].

فلقد استخدم الكاتب هنا لام التّعليل، لكي يعلل سبب رحيله من الأرض الّتي هو فيها، وذلك من أجل أن يقضي على أنزار ويجعله وليمة لنوميديا، وكلّ هذا جاء على لسان غيلاس.

ومن أدوات التعليل أيضا الّتي استخدمها الكاتب نجد "لأن" في قول الراهب:

"هل أذنبت لأن القلب يريدك أنت وليس يريد سواك"[2].

فالمرسل هنا هو الرّاهب يبرر للمرأة الّتي أحبها سبب حبه لها، فقلبه لا يريد سواها.

بالإضافة إلى ألفاظ التّعليل نجد أيضا الأفعال اللّغويّة والّتي يعد الاستفهام من أهمها، إلاّ أنّنا لن نتطرق إليه وذلك لورود ذكره في أفعال الكلام.

2-3/الآليات البلاغية: ونجد منها:

أ/ **الاستعارة**: فقد تعدل الاستعارة عن استعمال ألفاظ الحقيقة، وذلك لأنّه لا يُفضل استعمالها إلاّ لأنّها أبلغ من الحقيقة حجاجيا، وهذا ما يرجع تصنيفها ضمن السّلم الحجاجي أيضا، إذ تعرف الاستعارة الحجاجيّة بكونها تلك الاستعارة الّتي تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف الفكريّ أو العاطفيّ للمتلقيّ، وهو ما يودّ المرسل تحقيقه[3]،ومن الاستعارات الواردة في هذه المسرحيّة نجد:

"يا أهل نوميديا... الأرض تنام كطفل مسكون بالخوف..."

"وهذا العمر يفوت"[4].

فهو يشبّه الأرض هنا بالطفل الهادئ الّذي يختلجه الخوف، فالأرض هي الأخرى ساكنة خائفة وذلك لمعرفتها بأن أنزار سيعود.

"واستل من القمر الحيران حروف الضوء"

فهو يشبه الكلّمات الّتي نطق بها كـــأنها حروف ومن ضوء استخراجها من القمر.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 35 .

[2]- المصدر نفسه، ص :41.

[3]- عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب ، ص: 494- 495.

[4]- عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص :28 .

"أرى نعشا يخرج من كفين ويمشي"

"وأرى الأشجار تصلي"[1].

حيث شبّه الأشجار بالإنسان الّذي يصلي، وذلك لخوفها وذعرها من أنزار القادم ليأخذ طاسيليا.

"تتراقص نجمات في شرفة أنزار"[2].

فالكاتب هنا شبّه النّساء بالنّجمات اللواتي يرقصن على شرفة أنزار، وذلك فرحا بقدوم أنزار.

والملاحظ من كلّ هذا أنّ الاستعارة كانت طاغية بشكل كبير في هذه المسرحيّة، بحيث تعددت صورها وذلك لطبيعة اللّغة الشّعرية الّتي تتميز بها المسرحيّة.

ب/ البديع: يستعمل المرسل أشكالا لغويّة تصنف بأنّها أشكال تنتمي إلى المستوى البديعي، وإنّ دورها يقف عند الوظيفة الشكلّية، وهذا الرأي ليس صحيحا، إذ أن لها دورا حجاجيّا لا على سبيل زخرفة الخطاب، ولكن بهدف الإقناع والبلوغ بالأثر مبلغه الأبعد، حتى لو تخيّل النّاس ذلك، والبلاغة العربيّة – حسب عديد الدّارسين– مليئة بهذه الصّور والإمكانات ومليئة بالشّواهد الّتي تثبت أنّ الحجاج من وظائفها الرئيسيّة وليس وجودها على سبيل الصّنعة في أصلها، وإن كان لا يمنع المرسل من أن يبدع كيفما شاء، وإذ أدركنا أنّ الآليات القياسيّة الّتي تتحكم في بناء الخطاب الطّبيعي، تقوم في عمليّات التّفريق والإثبات والإلحاق، وأنّ هذه الآليات الحجاجيّة هدفها الإفهام، تبيّن أنّ أساليب البيان مثل المقابلة والجناس والطباق وغيرها، ليست اصطناعا للتحسين والبديع وإنّما هي أصلا، أساليب للإبلاغ والتبليغ[3]،ومن أنواع البديع الموجود في هذه المسرحيّة نذكر الطباق والجناس الذين وردا بشكل لافت في النّص لغايات بلاغيّة، وأخرى جماليّة حسب الجدول الآتي:

الفقرة	نوع المحسن	الفقرة	نوع المحسن
الراهب: "قالت طاسيليا" "حين التمعت في الأفق غمامة" طاسيليا: "العين حصان بري" "والقلب حمامة"	(غمامة/ حمامة) جناس ناقص	"فكوني لي البدء" "كوني لعاشقك المنتهى"	طباق إيجاب.

[1]– المصدرالسابق، ص: 61.

[2]– المصدر نفسه، ص: 44.

[3]– عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب ، ص 498.

الراهب: "في الصيف الطالع من عطش الصحراء" "رأيت مدائن نوميديا تكبر في ملح الأموات" "وتضمر مثل قرابين التانيت الأزرق" "يأتي" "متهرئ الأصوات"	(الأموات/ الأصوات) جناس ناقص	"أنام لتصحو أنت"	طباق إيجاب.
"ارحل عن أرض تعرف مائي" "الأرض سمائي"	(مائي/ سمائي) جناس ناقص	"أنزار سيأتي" "وسيرحل في عينيك بعيدا"	طباق إيجاب.
"واقتربت من ظل الخيمة" "مرت غيمة"[1].	(خيمة/ غيمة) جناس ناقص	"فوق سلال الّتين" "وتحت جرار الماء"	طباق إيجاب
"البرق...البرق" "عيون تلمع..." "ألمح ظلا يتراح قليلا"	(البرق/ الشرق) جناس ناقص	"يأتون" ولا يأتي أنزار اليوم"	طباق سلب
"هذا المهر سماء تمطر حتى صباح الغد" "يا وشما زيّن هذا الزند وهذا الخد"	(الغد/ الخد) جناس ناقص	""نوميديا تعرف قلبي فلماذا تصمت حين تصيح؟".	طباق إيجاب
"أخرج فالعاشقة ابتهجت بسلال الّتين..." "وعلى شرفات الماء" "تطل الملائكة من طين"	(تين/ طين) جناس ناقص	"الليل يفوت" والعاشقة الأبدية ترقص كلّ صباح"	طباق إيجاب
"لا تفتح بابك للغرباء وللغربان"	(الغرباء/ الغربان).		
"الماء له و لطاسيليا الفرح المسلوب" "والغالب حين يصبح هو المغلوب"[2].	(المسلوب/ المغلوب).		

من كلّ ما سبق نستنتج أنّ البديع في هذه المسرحيّة قد ورد بشكل كبير ؛ لأنّ لغة المسرحيّة شعريّة تستلزم وجود هذا الكمّ الهائل من البديع، من أجل إيصال الفكرة بأسلوب يجعل القارئ يتفاعل مع هذه المسرحيّة بحيث يقوم بعملية تأويل لكل ما يقرأه، أمّ الوسائل الأخرى للحجاج فهي تظهر كما يلي:

3-3/ التّأكيدات الأداتيّة: نعني بها تأكيد المتكلّم لكلامه بواسطة أداة أو أكثر، بهدف التّأثير في السّامع وإقناعه بصحة مذهبه ووجهة نظره في قضية ما، وفي طرحه الّذي يتبناه، وتمثّلت الأدوات في :

[1]- عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص :19 إلى ص32.

[2]- المصدر نفسه، ص: 49 إلى ص 85.

الحروف	ورودها في المسرحيّة	الحروف	ورودها في المسرحيّة
لكن	-لكنك لن تلمح طاسيليا... -لكنّي لا ألمح سر اللحظة غيلاس. -لكنّي اسأل عن غيلاس... -لكنّي سوف ألاحق مائك في الأجرام[1].	أنا	-أنا العصفورة حين تطل الشمس. -أنا عطر العشاق. -أنا من يجعل هذا العطر نديا. -أنا سيد ماء الحكمة[2].
إنّ	-إنّ العمر كطفل يكبر. -فإنّك موعودة باللعنة. -فإنّك لي... -إنّ معي اللّغة المزهوة والسّكين[3].	نحن	-نحن بناتك نوميديا. -نحن ورودك. -نحن حديثك كلّ مساء. -نحن نجومك عند الليل[4].

لقد كانت هذه أكثر الأدوات التّأكيديّة ظهورا في المسرحيّة، إضافة إلى أدوات أخرى لكن بصفة قليلة، ولقد استعملها الكاتب للتّأثير في المتلقّي.

4-3/ التّأكيدات الأسلوبيّة: تنحصر في طريقة واحدة، وهي طريقة القصر بالنفي والاستثناء[5] ويظهر هذا في المسرحيّة فيما يلي:

- لا ألمح شيئا غير ضياء البحر. - لا ألمح غير الماء يحاصرني.
- لا عاشق غيرك يا غيلاس. - والقادم نحوك لا يملك شيئا غير الناي[6].

فالكاتب هنا استخدم أداة للنّفي وهي اللام، وأداة الاستثناء وهي "غير" وذلك ليستثني الأشياء الواردة بعد "غير" من جملة الأشياء الّتي نفاها.

4-4- المقابلـــــــــة: ممثّلة في أزواج المقابلات بين المضامين الإخباريّة، المستقلة المضمّنة تركيبيا لتبدي حقيقة كلّ طرف حيال صاحبه، ولهذا النّوع من الحجاج، وهذه الطّريقة من طرق الإقناع العقليّ وإن تفاوتت، مظاهر متنوّعة منها: المقابلة بين الإثبات والنّفي و المقابلة بين النّفي و الإثبات.

---

(1)- المصدر السابق، ص: 9 إلى ص:65 .

(2)- المصدر نفسه، ص: 12 إلى ص:59 .

(3)- المصدر نفسه، ص: 47 إلى ص: 64 .

(4)- المصدر نفسه،: طاسيليا، ص :38 .

(5)- نواري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي، ص: 97.

(6)- عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 23 إلى ص: 72.

المقابلة بين الإثبات والنّفي.	المقابلة بين النّفي و الإثبات.
"وسيرحل مثلي حين يرى التابوت يسير إليه..."	– وأنا لن أسأل عنك لأنّك عاشقة أولى.
"وأنا لا أملك غير الناي"	وأنا عطر العشاق.
"وأنا فرح الأطفال وتلك النسوة"	– لا تنظري فالآتي نحوك يسكن عرش الماء.
"لن أرحل قبل مجيء الشمس"	يجيئك حين يريد.
"قل ما شئت فلست المذنب... لست القاتل"	– لن تأتي يا أنزار.
"لست سوى عاشق"	دم في تلك الأرض وأنت الطالع.
"طاسيليا يا نبتتنا الممهورة بالوجع المنسي"	– هل في وطن الغربان أمان.
"لا تنتظري غيلاس فإن له في آخر هذه الأرض"	الصمت أمان.
"حروب ومآثر"	– لن أرحل يا أنزار.
"يأتون وفي أصوات الرعد حديث لا يفهمه الإنسان"	في قلبي ما يشبه حربا ودما وخيولا ورماحا.
"وحكاية أنثى ترقص في شبق الأشياء"	– لا تقرب عرش الماء.
"وتهرب من غضب الحيتان"	فإنك ميت.
"يأتون"	– لا عمر لهذه النار.
"ولا يأتي أنزار اليوم"	الغيمة تسرق منك الدفء.
"تنام عصافير الحب"	– لن يرحل ظلي عنك يا أنزار.
"وغيلاس العاشق ليس ينام"	فأنا مطر العشاق وأنت الغيمة.
"يا غيمة نوميديا اقتربي"	– لن أرحل.
"فأنا لا أعرف ماذا يخبئ الأمس"	هذا البرج سأهدمه بجفوني.
"يا مطر تساقط من عينين"	– لن تعرف شيئا يا أنزار.
"لا حب لآلهة تبكي..."	العاشق يعرف شكلّ الحزن وطعم النار[2].
"الغيمة ليست لي"	
"الماء له"[1]	

وقد وردت المقابلة بين الإثبات والنفي بكثرة، وهذا ما استلزمه سياق المسرحيّة لوجود أحداث متضاربة، وصراع بين الحبّ والكره والخير والشّر والإصلاح والفساد؛ كذلك أسلوب المقابلة بين النّفي والإثبات وظّف بشكلّ لافت في المسرحيّة، فهذان النّوعان من المقابلة وردا متلازمين بغية الإيضاح .

[1]– المصدر السابق، ص: 8 إلى ص: 23.

[2]– المصدر نفسه، ص: 12 إلى ص: 80.

4/ معالم الأنساق التّركيبيّة في المسرحيّة:

4-1/ الإشاريّات الشّخصيّة:ومن أمثلة الإشاريّات الشّخصيّة في المسرحيّة نجد مثال عن الضمير المستتر في قول الراهب:

"أنام لتصحو قطرة ماء في شفة العشاق"[1].

فتلفّظ المرسل بالخطاب السّابق مخبرا بقوله أنام لتصحو قطرة ماء في شفة العشاق فإنّ قوله يتضمّن بعدا إشاريا هو: أنا أقول: أنام لتصحو وما يدل على حضور الأداة الإشارية (أنا) في ذهن المرسل إليه هو إحالته، لفظا على المرسل، عندما ينقل هذا الخبر إلى غيره من الناس وشك أحد في صحته بقوله:

هو قال: أنام لتصحو قطرة ماء في شفة العشاق أي أنّه أحال القول على المرسل الأصل وهو الراهب باستعماله أداة إشارية تتناسب مع المحال عليه فردا و تذكيرا وغيبة، ومن أمثلة الضمير الظاهر في المسرحيّة نجد:

"أنا المذبوح بغير يديك"

"نحن بناتك نوميديا"[2].

ففي هذا الشاهد كانت الإشاريات ضمائر ظاهرة، فهي عبارات صريحة تفهم من السيّاقات اللّغويّة المصرح بها كما يقولها المرسل يفهمها المرسل إليه.

4-2/ الإشاريات الزّمانيّة: يتحدّد معناه عند البرغماتية "من خلال الظرف الّذي يتمّ فيه الكلام وهو يتحدّد بعلاقات القوى بين الأطراف، وبالسيّاق الّذي يتمّ فيه وبالدّوافع الضّمنيّة بين المتحاورين"[3]، ومن أمثلة هذه الإشاريّات في المسرحيّة نجد:

"وأرقص بين خرافك في الأحراش"

"فإن الليل يطول"

"وسيأتي اليوم لتكبر نبتة نوميديا وتغني"[4].

---

[1]- المصدر السابق، ص: 11.

[2]- المصدر نفسه، ص: 38.

[3]- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 177.

[4]- عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 09.

فالإشاريات الزّمانيّة هنا هي (اليوم) فالمرسل إليه هنا لا يستطيع أن يتنبّأ باليّوم الّذي تكبر فيه نبتة نوميديا ، وعليه فقد وجب معرفة لحظة التّلفظ بهذا القول، لذا فكلمة اليّوم تجعل المرسل إليه يخمّن في الوقت الّذي قصده المرسل، كون اللّفظة لم تعطنا الوقت بالتّحديد، وأمّا في قوله:

"في الصيف القادم"

"يخرج هذا العاشق من تربته الزرقاء"[1].

نجد الإشاريّات الزّمانيّة متمثّلة في: "الصيف القادم"، فالمرسل إليه لا يستطيع أن يتنبّأ بالصّيف الّذي يقصده المرسل، ممّا يوجب معرفة لحظة التّلفظ بهذه العبارة، فالمرسل يتوقّع أن يكون التّلفظ قد حدث في فصل الرّبيع، أو قد يكون في فصل الصّيف، ممّا يجعلها مفتوحة على احتمالات عدّة، لمعرفة المقصديّة منها، نجد أيضا:

"الآن فهمت"[2].

فمرجع الأداة الإشاريّة الزّمانية (الآن) هو لحظة التّلفظ بها، مع أنّ تحديد زمن هذه اللّفظة صعب فقد تعني الامتداد لعدّة سنوات، وقد تعني لحظة التّلفظ به، وهذا ما دلّت عليه لفظة (الآن) ، والأرجح أنّ المرسل قصد الوقت الّذي نطق به هذه اللّفظة، فالمتلقّي يتوقّف عند هذه العبارة مدركا أنّ ما قبلها كان جزءا من لا وعيه المعرفيّ، ممّا تتطلّب منه تفكيكا واعيا[3]، من خلال ربطها بمقام التّخاطب Situation Discursive الّذي وردت فيه، باعتباره العنصر الأساسيّ الّذي تكتمل به الدّلالة وتتمّ الفائدة وتنجح العمليّة التّبليغيّة .

3-4/الإشاريّات المكانيّة: لا شك أنّ ما يعطي الإشاريّات المكانيّة إسهاما في الخطاب، أنّها تختصّ بتحديد المواقع بالانتساب إلى نقاط مرجعيّة في الحدث الكلاميّ، وتقاس أهميّة التّحديد المكانيّ بشكل عام انطلاقا من وجود طريقتين رئيسيتين للإشارة إلى الأشياء، إمّا بالتّسمية أو الوصف، وإمّا بتحديد جهتها كما أنّ تحديد المرجع المكانيّ مرتكز على تداوليّة الخطاب، وهو ما يؤكّد أهميّة استعماله لمعرفة مواقع الأشياء[4]،ومن أمثلة الإشاريات المكانيّة نجد ما يلي:

"وينفث ريش الرحلة فوق جبال المرمر"

---

[1]- المصدر السابق، ص: 21.

[2]- المصدر نفسه، ص: 85.

[3]- ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص: 53.

[4]- عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 84.

"فوق سلال الّتين"

"وتحت جرار الماء"[1].

فمرجع كلّ من الألفاظ (فوق/ تحت) غامضة لو استعملها المرسل لوحدها، لذا فيجب إتباعها بمضاف إليه كي تحدّد دلالتها المكانيّة عند المرسل والمرسل إليه، فدلالة (فوق) في الجملة الأولى لم تحدّد إلاّ عند إضافة جبال المرمر لها، و الحال نفسه بالنّسبة للجملتين الثّانيّة والثّالثة، كما نجد أيضا:

"غيلاس..."

"أضعت على منهج العشاق"

"هنا خيلك"[2].

فلفظة (هنا) تدل على المكان القريب، وذلك انطلاقا من مكان المرسل عند تلفّظه بهذه اللّفظة فالمرسل إليه يفهم أنّ المرسل يقصد المكان القريب وذلك من خلال لفظة (هنا)، ومن الإشاريّات المكانيّة نجد أيضا: "الطفل هناك"

"وهناك وراء البرج السابع ماء"[3].

فالمرسل هنا استخدم الأداة الإشاريّة (هناك) الدّالة على المكان البعيد، فالمرسل إليه يفهم عند قراءته لهذه العبارة أنّ المرسل يقصد المكان البعيد انطلاقا من المكان الّذي هو فيه ساعة تلفظه بالخطاب، أي ربط العبارة بالسيّاق الخارجيّ المحيط بالمرسل.

وقد تنوّعت دلالة الأفعال اللّغوية والإشاريات، من خلال المواءمة بين الشكلّ اللّغوي، وبين العناصر السيّاقية، فلا يمكن أن يكون المعنى الحرفي للّغة هو معنى الخطاب الوحيد، لذا فإنّ المعنى في النّص المسرحيّ يظلّ مفتوحا على احتمالات متعدّدة[4]، وهذا أحد دواعي توسع الدّراسات التّداوليّة، فلم تقف عند حدود المعنى الحرفيّ للخطاب بل اهتمت بالمعنى التّداولي وفضاءه الدلالي Espace sémantique، وكيفية التّعبير عنه بالفعل اللّغوي غير المباشر، حيث يذهب **أوستين** إلى أنّ "الوظيفة الأساسية للغة غير كامنة أساسا في إيصال المعلومات والتعبير عن كوامن النفس ، بقدر ما هي مؤسسة

---

[1]- عز الدين ميهوبي: طاسيليا، ص: 17.

[2]- المصدر نفسه، ص: 62.

[3]- المصدر نفسه، ص: 62.

[4] - ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 345.

تتكفل بتحويل الأقوال إلى أفعال إذا صدرت ضمن مقام يسمح بذلك"[1] وهذا ما يمثّل إحدى استراتيجيّات الخطاب لتعبير المرسل عن قصده، ويتحدّد القصد من خلال السيّاق بعناصره المتعدّدة، فهو ركيزة في الخطاب لتجسيد معنى المرسل بدلا من التّقييد بالمعنى اللّغوي، رغم أنّه قد يتطابق معه في بعض السيّاقات وتتعدّد دلالات الخطاب اللّغوي بحسب تعدّد سياقات التّلفظ، ومن هنا يتّضح أنّ القصديّة لا تعبّر عن الشّكل اللّغوي الّذي كتبت فيه، وإنّما هي تعبّر عن مقاصد المتكلّمين، والّتي يحاول القراء فهمها من خلال عملية التّأويل Anagagique وربطها بالسيّاق الخارجيّ.

ومنه فإنّ الكلام لا يعني دائما التّصريح، بل يعني أحيانا حمل الشّخص الّذي يوجه إليه التّفكير في شيء غير مصرح به، وهو كلام متضمن في القول الصريح، وقد يسعى المتكلّم في توظيفه لمتضمنات القول إلى ادعاء شيء ما، وإذا قوبل بالرّدع أو النّفي تخفى وراء تصريحه مع نفيه لما اعتقده المخاطب ومتضمن القول في هذه الحال يقوم على القصد والحدس، أي قصد المتكلّم، وحدس المخاطب[2].

ويندرج تحت القصيدة ما يعرف بالإشارات، حيث يتجسّد الخطاب باللّغة في مستوياتها كافة والكلمات جزء من نظام اللّغة، فتحيل كلّ كلمة على مدلول معين، إلاّ أنّ بعض منها يوجد في المعجم الذهني دون ارتباطه بمدلول ثابت، فلا يتّضح مدلوله "إلاّ من خلال التّلفظ بالخطاب في سياق معين"[3] وبهذا يتضح أنّ للإشاريات أكثر من نوع ولكلّ نوع دوره في الخطاب، إذ لا يمكن أن تتمّ عمليّة التّلفظ بالخطاب دون حضور هذه الأدوات الإشاريّة الثلاث (الأنا، الهنا، الآن)، ويمثّل كلّ منها نوعا من الإشاريّات الشّخصيّة، الزّمانيّة، المكانيّة، ولأنّها موجودة في كفاءة المرسل اللّغويّة فإنّ المرسل لا ينطقها في كلّ حين، وهذه الإشاريّات لها وظيفة تداوليّة لأنّها تهتمّ مباشرة بالعلاقة بين تركيب اللّغات والسيّاق الّذي تستخدم فيه.

ومن كلّ ما سبق نستنتج أنّ الإشاريّات ما هي إلاّ وسائل يستخدمها المرسل لربط التّواصل بينه وبين المرسل إليه، هذا الأخير الّذي يقوم بتأويل ما يقرأه انطلاقا من ربط العبارات بالسيّاقات المحيطة بالمرسل ومن ثمّ تحدث عمليّة التّواصل، ويصبح القارئ كأنّه منتج آخر للنّص، وذلك بفك شفراته وتأويلها، فعمليّة الاستقبال في المسرح تعنى بالعمل التّفسيريّ الّذي يقوم به المتلقّي، فذوقه وتكوينه المعرفي، ومدى اعتياده على الرّوامز المسرحيّة، كلّها عوامل تلعب دورها في مستوى ونوعيّة

---

[1] – عمر بلخير : نظرية الأفعال الكلاميّة و إعادة قراءة التّراث العربي ، ص: 68.

[2] – عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية، ص: 111، 112.

[3] – عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامة في اللغة والمسرح، ص: 38- 39.

التلقّي[1]،هذا ما سعت إليه التّداولية من خلال أنماطها المذكورة آنفا، ألاّ وهي: أفعال الكلام، طرق الحجاج، إضافة إلى القصديّة، سعيا منها لتوضيح مقاصد المتكلّم، وإيصالها للقارئ.

[1] – ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص: 28.

الفصل الخامس

استراتيجيّات الالتزام وحركة النّقد المسرحيّ الجزائريّ

تمهيد :

أولا: استراتيجيّات الالتزام في الخطاب المسرحي الجزائريّ

ثانيا: استراتيجيّات حركة النّقد المسرحيّ الجزائريّ.

ثالثا: استراتيجيّات كتابة النّص المسرحيّ الجزائريّ.

رابعا: مقومات المقاربة الجماليّة في نص الهارب للطاهر وطار

تمهيـــــــــــــــد:

العمل المسرحيّ وحدة متكاملة يشتمل على اللّذة والمنفعة في آن واحد، وهو بطبيعته لا يقبل الانفصال بين عناصره المتكاملة، الغاية المرجوّة منه لا تكون إلاّ من خلال الصّلة المتآزرة بينه وبين الذّوات الفاعلة فيه، فهم في سعي حثيث إلى إشباع الذّوق وتصفيّة منبع الاحساس مع إثراء الذّهن .

وفكرة الالتزام بما تعنيه من معاني لا تظهر في النّقد الأدبيّ القديم في شكل نظريّة مبلورة، إذ أن ظهورها ونموّها لم يكتمل إلاّ في عصر الحاضر نتيجة التّطور الفكريّ والفنيّ والأدبيّ، فصارت بذلك الظّاهرة الأدبيّة شبكة من التّعالقات اللاّمتناهيّة من متطلّبات الوعيّ الإنساني بكلّ ألوانها، وبوصف هذه الظّاهرة شكلا من أشكال المخيال الجمعيّ، الّذي لا يحيد إلى الفردانيّة والأنا على حساب الكلّيّ والآخر المتعدّد.

وممّا لا شك فيه إنّ الأدب المسرحيّ وعلى غرار الفنون الأخرى حاول مسايرة المجتمع وتطوره فسلك مسلك الالتزام بقضاياه الرّاهنة، راصدا حيثياتها من حيث الشّكل والمضمون، فخاض فيها بالبحث والاستقراء، من هنا وقف المسرح موقف الملتزم بقضايا العصر، إلى جانب الإنسان بوصفه ممثّلا للإنسانيّة في تاريخها الطّويل، مجسدا صراعه الرّهيب ضدّ صنوف العبوديّة للوصول إلى الحريّة، من هذا المنطلق فقد تشكّلت طروحات عديدة، وجدليّات كثيرة تتجاذب المنتج الفنيّ، لعلّ أهمّها الالتزام وحركة النّقد المسرحي.

استراتيجيّات الالتزام وحركة النّقد المسرحيّ الجزائري

أولا: استراتيجيات الالتزام في الخطاب المسرحي الجزائري:

1 / استراتيجية الالتزام بالجوانب الفنّيّة:

حريّ بنا قبل أن نحدّد مواضع الالتزام في النّصوص المسرحيّة الجزائريّة أن نوضّح حدود المصطلح فقد ورد في لسان العرب لابن منظور، وفي مادّة (لزم) ما يلي:

لزم الشّيء "يلزمه والتّزم وألزمه إياه فلتزمه"[1] والالتزام هو التّعلق وعدم المفارقة والاعتناق ، ومن ذلك "التزم(هـــ): بمعنى لازمه فلانا اعتنقه، والعمل والمال أوجبه على نفسه ، والقرية أو العشيرة أو غيرهما، ضمنهما بمال معيّن يدفعه للحاكم بدل ريعها"[2]، كما تدلّ لفظة الالتزام على نوع من التّعاقد والارتباط بشيء خارج النّفس كما دلّت عليه معاجم عديدة.

أمّا اصطلاحا فقد تعدّدت تعاريفه، لعلّ أهمها تعريف "أحمد طالب الإبراهيمي الّذي يرى أنّ "الأدب الملتزم هو الأدب الّذي يسعى إلى توجيه الجماهير إلى واقع اجتماعيّ وأدبيّ أفضل".[3]مع ضرورة الالتزام بالقواعد الفنيّة والأدبيّة للنّص حتى يحافظ على شكله وسيرورته ، من هنا تبرز اشكاليّة مدى التزام المسرح الجزائريّ بقواعد الشّكل والمضمون؟.

وعليه فقد اتّفق معظم النّقاد على أنّ الهنات الفنّية في الحوار المسرحيّ هي أن تكون العبارة غنائيّة أو خطابيّة فتعرقل جريان الأحداث وتطوّرها وتصاعدها؛ هذا ما أدركه نقاد المسرح ودارسوه فدعوا إلى تجاوز هذه السّلبيات والابتعاد عنها[4]؛ فإذا كانت الجملة المسرحيّة غنائيّة فإنّها تهبط إلى مستوى وصف المشاعر الذاتيّة للشخصيّة المسرحيّة ممّا يؤثّر في جريان الأحداث فتصيبها بالرّكود، ومن ثمّ يؤدي إلى فقدان القوّة الدراميّة للعمل المسرحيّ؛ وأمّا إذا كانت الجملة في الحوار المسرحيّ خطابيّة، يتوجّه بها الممثّلون مباشرة صوب الجمهور لشرح الموقف أو لتبيان مغزى العمل المسرحيّ، فإنّ ذلك يؤدّي إلى خلخلة القوة الدّراميّة[5].

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب، مادة: (ل ز م).

[2] – المنجد في اللّغة والأعلام ، مادة(لَزَمَ) ص:720.

[3] – أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعيّة،بن عكنون، الجزائر،ط1،1989،ص 21.

[4] – ينظر/ محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص: 195.

[5] – ينظر/ حورية محمد حمو:تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، ص: 283.

إنّ التزام الخطاب المسرحيّ بهذه الاستراتيجية الفنّية واهتمامه بها يكون له الأثر الكبير في نجاح العمل والملاحظ على المسرح الجزائريّ مؤخرا أنّه التزم بهذه الاستراتيجية؛ وجسّدها في معظم مسرحيّاته المعاصرة على عكس بداياته، إذ لم يكن يلقي لها بالا ولا اهتماما كبيرين فاتّسمت معظم "أعماله بالأخطاء، وكانت في الغالب لا تحترم القواعد الّتي كانت مجهولة في معظم الظن، وكذلك لأن الفنّ المسرحيّ كان فنّ دخيل على الأدب العربيّ، فوقع الكتاب فيما وقعوا فلا أحد منهم تخرج في جامعة عصرية، وإنما كانوا في معظمهم ينتمون إلى (الزيتونة) و لم يكن في البرامج التعليمية لهذه المؤسسة وجود للمسرحيّة أو القصة"[1].

ومن الأسباب أيضا أنّ معظم أعمال المسرح الجزائريّ انصبّت حول الموضوعات، فقد كانوا يتّخذون من الشّكل المسرحيّ الفنّي "وسيلة للتّعبير عن قضاياهم، رغم جهلهم لهذا الفنّ وأسسه الفنّية الدقيقة، وكان همهم الوحيد هو إيصال الفكرة إلى الجمهور عن طريق الشّخصيّات المختارة في الغالب من المجتمع الجزائريّ، وشخصيات تاريخية قصد إحياء التراث العربي الإسلامي، وبعث الروح الوطنية في النشء والشباب ودعوتهم إلى العمل والجهاد"[2]،وقد ظلّ هذا الضّعف الفنّيّ ملازما للمسرح الجزائريّ حتى في فترة الاستقلال باستثناء كتابات أحمد رضا حوحو، وولد عبد الرحمان كاكي[3].

ولكن هذا لا يعني أنّ المسرح الجزائريّ قد أهمل هذه الجوانب، و لم يعرها الاهتمام الكافي، بل على العكس من ذلك؛ فرغم الصّعوبات وقلّة المعرفة وغيرها، فقد عمل المسرح الجزائريّ على تطوير التّقنيات الخاصة بالعمل المسرحيّ والتزم ببعض جوانبها وجسّدها في عمله؛ كما هو الحال في مسرحيّة "يوغرطة" الّتي التزم فيها " عبد الرّحمان ماضوي" ببعض الجوانب الفنّيّة، ولأنّ لكلّ عنصر من هذه العناصر شروط وأسّس، نجد أنّ حوارها لا يتلاءم مع الخطب الطويلة؛ وهذه سلبيّة من سلبيات الحوار الّتي وقع فيها الكاتب، وذلك باصطناعه للخطب الطويلة بدل الحوار القصير النّابض بالحركة والحياة.

ومسرحيّة "حنبعل" لأحمد توفيق المدني أيضا لم تفلت من هذا العيب الفنّيّ، إلاّ أنّه لم يكن مستفحلا طاغيا على النّحو الّذي نلفيه عليه في مسرحيّة يوغرطة[4]؛ هكذا طغت العيوب الفنّية على المسرح الجزائريّ في البداية، رغم التزامه ببعض منها، وتنوعت واختلفت، فمنهم من وقع في عيوب متعلّقة بالشّخصيّة أو الحوار ومنهم من وقع في عيوب اللّغة أو الزمان أو المكان...إلخ وبمرور الزّمن فقد

---

[1] – عبد المالك مرتاض: فنّون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ص: 395.

[2] – صالح لمباركية : المسرح في الجزائر ، دراسة موضوعاتية و فنّية ، ص: 143.

[3] – ينظر المرجع نفسه، ص: 144.

[4] – ينظر/عبد المالك مرتاض: فنّون النثر الأدبي في الجزائر، (1931- 1954)، ص:395.

امتثلت معظم الأعمال المسرحيّة الجزائريّة لهذه الأسس والقواعد، على غرار مسرحيّة "الهارب" للطّاهر وطّار، و "التراب" لأبي العيد دودو، و "طاسيليا"، و لعز الدين ميهوبي، دون أن ننسى ثلاثيّة عبد القادر علولة، وما إلى ذلك من النّصوص الّتي نافست نظيراتها المشرقيّة والغربيّة في الاكتمال الفنّي والجماليّ.

2/ استراتيجية الالتزام بالـــرّاهن:

الأدب هو المرآة العاكسة لحياتنا بمختلف جوانبها، فهو يعبّر عن النّفس البشريّة الّتي تتأثر بالحياة الخارجيّة أشدّ تأثر، وتختلف هذه التّأثيرات من فرد إلى آخر، مما ينتج عنها اختلاف في طرق التّعبير وأشكال التّمثيل، لكنّها في آخر الأمر صدى للحياة الخارجيّة، وصورة من صورها المختلفة الألوان والاتجاهات والكلّمات الّتي تصورها جان بول سارترJ.P.Sartre (1905/1980) مسدسات عامرة بقذائفها "فإذا تكلّم الكاتب فإنما يصوّب قذائفه في مكنته الصمت ، ولكنه إذا اختار أن يصوّب فيجب أن يكون له تصويب رجل يرمي إلى أهداف لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين ومن دون غرض سوى سماع الدّويّ"[1]، فإذا كان دور المسرح هو "الغربال الّذي ينقى تلك التأثيرات، مما يعلق بها من أدران وانحراف وانحلال، وهو الّذي يزيد عناصر الخير والتبصير والفضيلة في النّاس، كما يطهرها من عناصر الشر والعفوية والانحلال"[2]. فإنّه من الطبيعيّ أن يدخل المسرح المعركة وأن يكون سلاحا من أسلحتها الفعّالة والمؤثرة؛ لهذا فقد التزم الخطاب المسرحيّ الجزائريّ بطرح مواضيع من صميم الحياة المعاشة، سواء أكانت اجتماعيّة أو ثقافيّة، أو سياسيّة، حاول تمثيلها على الخشبة Scénéوإعطاء بعض الحلول لها.

وقد كان الاتجاهان التّاريخيّ والاجتماعيّ هما الأكثر طغيانا على هذه المواضيع، وذلك لاهتمام كتاب المسرح الجزائريّ بالقضايا الوطنيّة، ومشاكل الشّعب الجزائريّ، وما عاناه الفرد من عذاب وشقاء من جراء المستعمر، كما ساير نضال الإنسان العاديّ البسيط من أجل الحريّة والكرامة، فكان هذا الالتزام مع قيام الثّورة واستمرارها[3].

وكما كان لهذين الاتجاهين هدف واحد "وهو التربية والتوجيه والبحث، كما كان المنبع واحد وهو التراث الإسلامي، والتاريخ الوطني، كما كان المصب أيضا واحد، وهو الشعب الجزائريّ وآماله

---

[1]– جان بول سارتر: ما الأدب ؟ تر/محمد غنيمي هلال ، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة، مصر، 1971ص: 19.

[2] – أبو القاسم محمد كرو: دراسات في الأدب والنقد، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع ، سوسة ، تونس، د–ط، 1990، ص 123.

[3] – ينظر /أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، ص: 26.

وآلامه، ومطامحه وتطلعاته"[1]، فقد التزم الخطاب المسرحيّ الجزائريّ بهما وعبّر عن جوانب متعدّدة من الرّاهن باستراتيجيات مختلفة، التزم فيها بالواقع التّاريخيّ و الدينيّ و الثّوريّ والاجتماعيّ والسياسيّ.

1-2/ استراتيجية الالتزام بالرّاهن التّاريخيّ والدينيّ:

ولأنّ التّاريخ هو مرب حكيم ورادع زاجر، ومحفز ملهم، فقد ارتمى الأدباء في أحضانه لما اشتدت عليهم وطأة الاستعمار وقسوته، فكان من الوسائل الّتي اصطنعها الكاتب لبعث الأمجاد واستنهاض الهمم وتخفيف الشّعور بالضّغط والهوان الّذي كان يملأ النّفوس، ممّا ساعد على خلق أدب جديد، نتج في ظلّه أدب مسرحيّ شعريّ و نثريّ.

ولا عجب أن تكون انطلاقة المسرح الجزائريّ مع التّاريخ، إذ قدّم "جورج الأبيض" أثناء زيارته الجزائر سنة (1921م) مسرحيتين تاريخيّتين هما: "صلاح الدين الأيوبي" و"غارات العرب" فقد أثّرتا أيّما تأثير في المثقفين الجزائريّين، ودفعت بهم إلى الابتكار والإبداع[2]،لتظهر مسرحيّات أبدعها جزائريون ك: (الناشئة المهاجرة، الخنساء، حنبعل، عنبسة، المولد، صنيع البرامكة، بلال، يوغرطة، ابن الرشيد، أبو الحسن التميم)،كلّها أعمال كتبت قبل الثّورة التّحريرية؛ كان الهدف منها "تنبيه الجماهير في الجزائر لكي يلموا بماضي الأجداد، وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة والتذكير بها" [3].

ولا عجب في ذلك، فإنّ "بذور المسرحيّة التّاريخيّة الّتي تنشأ عادة في الظّروف الّتي يشتد فيها الصّراع بين القوميات المتعدّدة، أو بين الشعوب المضطهدة، وبين المحتلين الأجانب، وكذلك حين تبحث الشعوب عن جذورها وانتمائها، وتسعى إلى إثارة النعرة القومية في نفوس أبنائها، فتعود إلى ماضيها تستلهمه وتكشف عن الفترات المضيئة فيه"[4] فكتب "محمد الأخضر عبد القادر السائحي" ثلاث مسرحيات تاريّخية سنة 1963، الأولى بعنوان (نصيب الشاعر الزنجي)، والثانية بعنوان (ابن زيدون)، والثالثة بعنوان (ابن خلدون)، وفيها عاد بنا المؤلّف إلى أزهى عصور الحضارة الإسلامية هادف إلى الاستفادة منها ،وكتب "عبد الرحمان الجيلالي" مسرحيّة الهجرة النّبويّة ومسرحيّة المولد النّبويّ سنة 1949، وهي دراما تاريّخية دينية عرض فيها الحالة الاجتماعيّة والسياسية في بلاد الحجاز والفرس ساعة ميلاد النبي محمد صلى الله عليه وسلم، كما اقتبس "أحمد رضا حوحو" مسرحيّة عنبسة –دراما تراجيديّة تاريخيّة بثلاثة فصول عن مسرحيّة ruy " blas " للمؤلف "فيكتور هيجو"،وعرضها سنة 1950 حيث

---

[1] – عبد المالك مرتاض: فنّون النشر الأدبي في الجزائر، (1931- 1954)، ص: 204.

[2] – ينظر/ عز الدين جلاوجي: النص المسرحيّ في الأدب الجزائري ، ص: 54.

[3] – عبد المالك مرتاض : فنّون النثر الادبي في الجزائر، (1931- 1954)، ص: 205.

[4] – عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائر الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1982، ص: 219.

عالج فيها المؤامرات الرّذيلة في القصور الملكيّة بالأندلس، والتّشبث بالسّلطة والحكم من أجل تحقيق مكاسب ماليّة وسلطة جائرة والتّحريض على العنف إضافة إلى مسرحيّة حنبعل "لأحمد توفيق المدني" 1951، ومسرحيّة يوغرطا "لعبد الرحمان ماضوي" 1952، وكتب "عبد الحليم رايس" دراما ثوريّة عنونها بدم الأحرار سنة 1961، بيّن فيها القيم والمبادئ العليا للثّورة، أما "عز الدين جلاوجي" فقد ألف مسرحيّة رحلة فداء عام 1987 عاد فيها إلى السنوات الأولى من إقامة الدّولة الإسلامية، مسلّطا الضوء على التّضحيات الجسام الّتي قام بها الصحابة الكرام من أجل الوصول إلى تحقيق ما يؤمنون به.

فمعظم المسرحيّات التاريخيّة في إطار الممكن Possible، وبنضج Elaboration التزم أصحابها فيها بتجسيد راهن معاش، كاستراتيجية أريد من ورائها تحديد هويّة وقوميّة الشّعب الجزائريّ الّتي أراد الاستعمار طمسها، والتزموا أيضا فيها بإثارة المشاعر الوطنيّة، ودعوة الشّعب بواسطتها إلى التّمسّك بهويّته من جهة، والحفاظ على هذا المكسب من جهة أخرى، ورغم قلّة المسرحيّات في هذا الجانب إلاّ أنّها أسهمت في تطوير المسرح الجزائريّ .

2-2/ استراتيجية الالتزام بالواقع الثوريّ.

تعدّ الثّورة التّحريريّة الجزائريّة (1954 – 1962) حدثا مميّزا قلما يجود الزمان بمثله، قلب كثيرا من الموازين والمفاهيم، وأعطى لشعوب العالم المضطهدة درسا في الإباء والكرامة، كاشفة حقيقة المستعمر الغاشم، الّذي لا يؤمن بمبادئ الحريّة والسّلام، فشكّلت هذه الثّورة وأحداثها مادة ثريّة لكثير من الأعمال الأدبيّة، كونها أسّست لمرحلة من "مراحل تبلور الأحاسيس والمشاعر نتيجة الإحساس بالظّلم والوعي الثوري هو أساس الفعل الثوري"[1]، وإذا كانت استيراتيجيّة الخطاب المسرحيّ قبل الثّورة تهدف إلى بث روح المقاومة في الشّعب وربطه بتاريخه وأرضه، ووطنه، وأمته، فإنّ "دورها في مرحلة الثّورة لا يقل أهمية والتزاما عن الدّور السابق"[2]، فكان الأول من نوفمبر عنوانا مهما لجل الأعمال المسرحيّة الّتي تفاعلت والتزمت مع أحداث الثّورة، فكشفت واقع الوطن والشّعب والظروف القاسيّة الّتي كان يعاني منها بسبب الظّلم والبؤس والسّيطرة الاستعماريّة، ووقف موقف الملتزم والمشاركة اتجاه هاته المأساة[3]ملتزما بالتّعبير عنها في جل أعماله؛ ومن هذه الأعمال نذكر: مسرحيّات "أبناء القصبة" 1958 "الخالدون" 1959، "دم الأحرار" 1961، "العهد" 1962، لعبد الحميد رايس، ركّز فيها على العمل

---

(1) – أحمد طالب الابراهيمي: الأدب الجزائري الحديث، دار الغرب للنشر، وهران، الجزائر، (د ط)، (دت)، ص: 86.

(2) – عز الدين جلاوجي: النص المسرحيّ في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، ص 103.

(3) – ينظر/ نور سلمان : الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص :13.

الفدائيّ في المدن و الأرياف، في معظم مشاهدها، عاكسا الاستراتيجية الثّوريّة المنتهجة إذ ذاك ، ومن ذلك هذا المشهد من مسرحيّة أبناء القصبة :

قبو دار عربية (دويرة) في القصبة بالعاصمة مساء صيف في القبو فراش عربي وبساط، وعلى الكرسي مذياع تجلس الأم وعلى رجلها غربال لصنع المكرون، تسمع من المذياع حفلة شعبية الأب السيد حمدان يخرج من البيت .

حمدان : أين هي الجريدة ؟

الأم : الله يقبل حمدان ..مريم ..مريم

مريم : من البيت نعم لالة

الأم :ماشفتيش الجريدة؟

مريم : راهي هنا ...عمر راه يقرأ فيها[1]

فالمقطع بلغته العفويّة البسيطة، يبرز جانبا من جوانب تفاعل أبناء الشّعب مع مسار الثّورة التّحريريّة ، وهذا من خلال تتبّع أحداثها باستمرار والحرص الشّديد على تفعيلها.

كما التزم " رويشد "بهذا الجانب أيضا في معظم أعماله، وكتب "حسين بوزهر" مسرحيّة "لا نرى الشّمس" 1960، تطرّق فيها إلى همجيّة المستعمر وبشاعته، كما كتب "محمد بودية" مسرحيّة الزيتونة 1962، عالج فيها أوضاع الأبرياء الّذين تعرضت منازلهم للقصف والتّدمير، وألف "عبد الله الركيبي" مسرحيّة مصرع الطغاة ، حاول فيها أن يؤرّخ للثّورة التّحريريّة ،وفي المجال نفسه كتب " أبو العيد دودو" مسرحيّة التراب عرض من خلالها لأحداث الثّورة، فكانت "دعما للثورة التحريرية وتعريفا لها، وبالقضية الجزائريّة، وعدالتها"[2]، محيّية لأحداثها محتفيّة بأمجادها .

ومن مظاهر الالتزام في المسرح الجزائريّ بهذا الجانب كذلك تجسيد شخصيّة ذلك المناضل الثّائر الّذي يتكرر وجوده، فهو الّذي يترك أهله وإخوته وحبيبته وزوجته، ليختار الالتحاق بصفوف المناضلين من أجل تحرير وطنهم[3]، وبهذا فقد "ارتبط المسرح الجزائريّ على صعيد المضمون بالنّضالات الّتي خاضها الإنسان الجزائريّ من أجل إثبات هويته الثقافية وشخصيته الوطنية، فهو

---

[1] – عبد الحليم رايس :أبناء القصبة ، منشورات المعهد الوطني العالي للفنّون المسرحيّة، برج الكيفان، الجزائر،2000، ص: 10.

[2] – عز الدين جلاوجي : النص المسرحيّ في الأدب الجزائر، دراسة نقدية ، ص: 46.

[3] – ينظر / نور سلمان:الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير ، ص: 338.

مسرح ملتزم يترجم المطالب الوطنية، وهو مسرح شعبي يتوجه إلى الأغلبية الساحقة من السكان بمحتواه، وموضوعاته المستقاة من الحياة اليومية وهو مسرح وطني بموقفه من الأحداث الّتي كانت تعيشها الجزائر"[1]، فعدّ وسيلة تعبيريّة هامة، طالما كانت المرآة العاكسة لهموم المجتمع وتطلّعاته .

3-2/استراتيجية الالتزام بالراهن الاجتماعيّ:

المسرحيّ – إن كان كاتبا أو ممثلا أو مخرجا ...إلخ- هو ابن مجتمع معايش لحياته وبيئته معتقدا في عاداته محافظا على تقاليده متأثّرا بها ومؤثّرا فيها، فكان لزاما عليه "أن يتّخذ المشكلات الاجتماعية موضوعا له ويحاول بطريقته الخاصة أن يشير إلى وسائل العلاج"[2]؛ ويمكن القول بأنّ المشكلة الاجتماعيّة ما هي إلاّ خلل وتغير في بعض جوانب المجتمع يشعر بها الأفراد ، ويقدرون خطورتها ومن صفاتها أنّها تختلف باختلاف البيئة والظّروف الاجتماعيّة والزّمنية الموجودة فيها، وقد شهدت الجزائر بعد الاستقلال تغيرات في معظم مناحي الحياة، ممّا فرض هذا التّغيير على المسرح مواكبة تلك الأحداث، "فانتقد الواقع الاجتماعي المتغير، وصور طبائع الناس وهمومهم، واستعرض مواضيع اجتماعية أخلاقية، ورصد البيئة والتغيرات الاجتماعية المختلفة، ودعا إلى التغيير، وجسد الصّراع بين القيم البالية والقيم الجديدة وبين التقليد والتجديد"[3] والتزم بذلك في معظم أعماله المسرحيّة بهذا الجانب، الّتي كان هدفها في العموم إصلاح المجتمع والدّعوة إلى التّحرر من سيطرة الماضي وسحره، والتخلص من رواسبه، ومهاجمة المساوئ الّتي غزت البيئة الجزائريّة بسبب الاستعمار وأفكاره الّتي حاول غرسها[4].

ومن مظاهر استراتيجية التزام المسرح الجزائريّ بالرّاهن الاجتماعيّ هو ذلك التجسيد الحقيقي للظواهر الاجتماعيّة المتفشيّة في الجزائر، فقد تعرض للمشاكل الأسريّة وواقع المثقفين والكتاب والإدارة وغيرها، ولأنّ الحديث يطول ويتشعب في هاته الجوانب، فسنكتفي بذكر عنوان المسرحيّة وصاحبها وأفكارها الأساسيّة.

مسرحيّة امرأة الأب "لأحمد بن ذياب"، كتبت سنة (1953م)، وقد سبق التعرض لها في فصل سابق، تتعرض المسرحيّة لحياة أسرة من ستة أفراد تعيش سعيدة هانئة إلى أن يخطف القدر الأم، مما يؤثّر على الأب (الزروق) تأثيرا بالغا، ويغير طباعه وأخلاقه، ممّا يجعله فريسة سهلة لمكر العجوز

---

[1] – احسن ثليلاني:المسرح الجزائري والثورة التحريرية –دراسات تاريخية فنّية، وزارة الثقافة ، الجزائر، (دط)، 2007، ص: 120.

[2] – أحمد أمين: النقد الأدبي (موسوعة أدبية)– دار الكتاب العربي ، بيروت ،لبنان، ط4، 1967، ص: 435.

[3] – مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري، ص: 49.

[4] – ينظر / عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، (1830- 1974) ، ص: 272.

(اليامنة) الّتي تدفعه إلى الزواج من امرأة فاجرة تسمى (جميلة)، تفر من زوجها تاركة أولاد، وتقترن (بالزروق) طمعا في ماله، وقد تجسّد الالتزام في هذه المسرحيّة من خلال معالجتها لمشاكلّ عدة، كاليتم ومكر النّساء وفساد المجتمع، وقد قيل: "إن ابن ذياب استوحى بعض وقائع هذه المسرحيّة وموقفها من بعض تجاربه العائلية"[1]، حتى وإن لم يكن هو من عايش هاته الوقائع، فإنّه يوجد الكثير من المجتمع الجزائريّ غيره ممّن تنطبق عليهم هاته المسرحيّة.

ومن الأمراض الاجتماعيّة المتفشّية في الجزائر ولا تزال ظاهرة "الطلاق" فقد ألّف "أحمد بودشيشة" مسرحيّة بعنوان وفاة الحي الميت، حيث التزم فيها بالتّعرض إلى هاته الظّاهرة أسبابها ومخاطرها؛ كما نجد "زهير علاف" التزم ضمن مسرحياته (مدرسة العجائب) –طبعت سنة 1983– بهموم الأسرة ومشاكلّها في مسرحيتّين: الأولى بعنوان (نامي إلى الأبد يا عزيزتي)، وقد تعرّض فيها إلى أمور الغيرة بين الزّوج والزّوجة وآثار ذلك على علاقتهما، أمّا المسرحيّة الثّانية والّتي بعنوان (ثقلاء) فقد تعرض فيها للقلق الّذي تحدثه عائلة لا تأبه بأن تزعج عائلة أخرى.

ولأنّ الاستعمار أراد طمس الهويّة القوميّة للشّعب الجزائريّ فمنع تدريس اللّغة العربيّة، ومنع أيضا تدريس كبار السّن، ممّا أدى إلى تفشي ظاهرة الأميّة والجهل والإيمان بالخرافات، فصوّر المسرح الجزائريّ هذا الوضع ملتزما بما يجري في مسرح الحياة ، من خلال مسرحيّة (البشير 1970)، الّتي تعرضت لواقع الأسرة الجزائريّة قبل اندلاع الثّورة التّحريريّة بأشهر قليلة صيف (1954م).

مسرحيّة (الغولة) قدّمها رويشد، والتزم بمعالجة أحداث راهنة عاشها المجتمع الجزائريّ في تلك الفترة –بعد الاستقلال– وعانى منها الشّعب بأعصابه وفكره، وتدور أحداثها حول مواضيع السّاعة مثل: البيروقراطيّة المتفشيّة في المؤسسات الإداريّة والاقتصاديّة، وعلى رأسها قطاع التّسيير الذّاتي ولأنّ مسرح "رويشد" كما وصفه "صالح لمباركية" بأنّه يمتاز بالواقعيّة والوضوح في طرح الأفكار ومناقشتها، فالغولة كما يدل معناها هو ذلك الشّره المريض نفسيا والأناني، الّذي يريد أن يلتهم كلّ شيء والغولة هي رمز للمناضل المزيف المناهض للثّورة الّذي يستغل الفرص لتحقيق أغراضه على حساب المصلحة العامة، وقد قدمت هاته المسرحيّة بعد سنتين من الاستقلال، وصادف تقديمها تطبيق نظام التّسيير الذّاتي، وهو ما أكسبها رواجا، خاصة وأنّها تكشف عن سلوك المسؤولين في هذا القطاع، وتحث على الوعيّ الاجتماعيّ بهذه التّصرفات المعرقلة للاقتصاد الوطني[2].

---

[1] – عبد المالك مرتاض: فنّون النثر الأدبي في الجزائر، (1931– 1954) ، ص: 235.

[2]– ينظر/صالح لمباركية :المسرح في الجزائر ، دراسة موضوعاتية وفنّية، ص: 167

هذا وقد كتب "محمد مرتاض" مسرحيّة (الانتهازية) نشرها (1986م) التزم فيها أيضا بمعالجة واقع الإدارة المزرية والبيروقراطيّة الّتي تعصف بها، وكذلك مسرحيّتا (البواب) و(السّر) "لبودشيشة" حيث ركّز على واقع المثقفين والكتاب، والتزم بمعالجة هذه الظاهرة، وفيها أيضا ألّف "أحمد رضا حوحو" مسرحيّتين، (أدباء المظهر)، و(الأستاذ).

أمّا عن البطالة فالمجتمع الجزائريّ واحد من المجتمعات الّتي تعاني هذه المشكلة، والبطالة مرض ينتج عنها أمراض كثيرة، وإذا ما تفشت في مجتمع ما فسيصاب بأمراض خطيرة، من هنا نجد المسرح الجزائريّ لم يقتصر أعماله المواكبة للتغيّر الاجتماعيّ على تجسيد الصّراع الاجتماعيّ فحسب، بل التزمت أيضا بتجسيد الصّراع الأخلاقيّ والنّفسيّ الّذي أفرزته ظروف الاستقلال، ومن هذه الأمراض النّفسية: "البخل والطمع والعناد والغيرة والأنانية وما ينجرّ عن ذلك من مشاكلّ وهموم"[1]

وقد رافق المواضيع الاجتماعيّة النّقدية في المسرح، موضوع المرأة فطرحت للنّقاش قضيّة تحررها وتثقيفها بين مؤيّد لها ومعارض، واستمرّ الكتّاب في معالجة هاته القضيّة، وقد كان حضورها ومشاركتها في الثّورة دليلا واضحا على التّحول الاجتماعيّ الّذي وقع في البلاد، وألزم مساهمة كلّ مواطن على محاربة الاستعمار، فالتزم المسرح بموضوعيّة Objectivité في نقل هذا الواقع، فكان إما منتقدا لها، أو ممجّدا لبطولاتها ونشاطها في المعركة.

4-2/ استراتيجية الالتزام بالراهن السّياسيّ:

عمل المسرح على مزج الوعيّ السياسيّ بالوعيّ الإنسانيّ أثناء بحثه في قضيّة من قضايا الإنسان وتجسيدا لمعاناته، فهو من خلال بحثه في إحدى هذه الأبعاد وإبرازها، لابدّ له من امتلاك الأبعاد الحياتيّة المختلفة، ويشكّل البعد السياسيّ أحد هذه الأبعاد؛ والمتتبّع لحركة المسرح في الجزائر سيرى بأنّ دوره لم يكن فعالا على المستوى السياسيّ والأدبيّ والاجتماعيّ قبل الثّورة، وذلك بسبب قلّته وحداثة عهده، على اعتبار أنّ بداياته لم تظهر" إلا أواخر العقد الثالث من هذا القرن"[2]، لكن ممّا لا شك فيه أنّ تطور الحركة السياسيّة والوعيّ الاجتماعيّ قد أثّرا في الأدب فعمقا دور التّغيير الأدبيّ في التّوجيه والتّنوير، وأصبح للمسرح مجالا واسعا، وصار أكثر تحررا من القيود[3]، فتفاعل وانسجم مع شعبه وشاركه في آلامه وهمومه، وفي طموحاته وآماله.

---

[1] – عز الدين جلاوجي: النص المسرحيّ في الأدب الجزائري، ص: 92.

[2] – محمد مصايف: النقد الادبي الحديث في المغرب العربي، ص: 189.

[3] – ينظر/ نور سلمان: الأدب الجزائر في رحاب الرفض والتحرير، ص: 309.

ولعلّ اهتمام المسرح الجزائريّ بهذا الجانب يعود إلى "تشكل الوعي السياسي وانفتاح باب الديمقراطية الّتي شهدته الجزائر بداية التسعينات..."[1] لكنّ هذا لا يعني أنّ المسرح الجزائريّ لم يتعرض للجانب السياسيّ قبل هذه الفترة، بل تعرض له من خلال رصده للواقع المعاش، والواقع يشمل السّياسة كما يشمل غيرها من القضايا.

ومن أهم المسرحيّات الّتي التزمت بتجسيد هذا الرّاهن نجد مسرحيّة "الجثة المطوقة" وهي تراجيديا كتبها كاتب ياسين سبة 1954 عالج فيها وضع الإنسان في السّجون والتّعذيب الّذي يتعرض له السّجين البريء ، ومسرحيّة "سركاجي" كتبها حسين بوزهر سنة 1960 تعرض فيها لطموحات السّجناء السّياسيين، كما كتب عبد الله الركيبي "مصرع الطغاة" سنة 1959 تعالج يأس الشّباب من الأحزاب السّياسية، كما ألّف الطاهر وطار مسرحيّة "الهارب" سنة 1961 عالج فيها أساليب الفكر الإقطاعيّ في الحياة، وهروب الإنسان من المجابهة أمام الأخطار والمصاعب ، كما كتب كاتب ياسين مسرحيّة "الرجل ذو النعل المطاطي" سبة 1970 عالج فيها الدّعوة إلى الانعتاق من الاحتلال، والدفاع عن تحرير الشّعوب من كلّ القيود والهيمنة الّتي تفرضها الدّول الكبرى على غيرها[2]،كما كتب عز الدين جلاوجي مسرحيّة "النخلة وسلطان المدينة" 1991م، ومسرحيّة "البحث عن الشمس" 1989م، و"الضربة السابعة" لـــ أحسن تليلاني، أما مجيد عطوش فعنون مسرحيّته "بعرق المدينة"، ونور الدين عمرون "حواجز الحدود".

هذه إذن من بين أهم الجوانب والمواضيع الّتي حاول فيها المسرح الجزائريّ الالتزام بعرض مختلف القضايا الّتي عاشها ويعيشها المجتمع الجزائريّ، سواء تناوله الموضوعات المرتبطة بالحياة وصعوبتهـــا أو بالتّعبير عمّا عاشه الجزائريّون من مذلة وهوان المسلّطة عليهم من طرف المستعمر الطّامع في امتلاك الجزائر، فحاول المسرحيّون الجزائريّون الدّفاع عن ثورتهم وثورات أخرى في العالم[3]، وتنوعت النّصوص المسرحيّة في هذا الجانب بين الموقف المؤيّد أو الرّافض لمحمل النّشاطات السياسيّة.

5-2/ استراتيجية الالتزام براهن المأساة الوطنيّة:

ما يلاحظ على الخطاب المسرحيّ الجزائريّ أنّه واكب المسيرة التّاريخيّة للجزائر المستقلّة، فكان المعبر عمّا يختلج في وعيّ المجتمع من طموحات وآمال عقب استرجاع الاستقلال الوطنيّ، وعن

---

[1] – عز الدين جلاوجي: النص المسرحيّ في الأدب الجزائري، ص: 49.

[2] – نور الدين عمرون: المسار المسرحيّ الجزائري حتى سنة 2000 ص: 138/135.

[3] –ينظر/ المرجع نفسه، ص: 247/246.

التغيرات العميقة الّتي عرفها المجتمع الجزائريّ سواء في المدن أو في الأرياف نتيجة السّياسات المنتهجة في كلّ المجالات؛ فصياغة وضع الكتابة المسرحيّة يحيل إلى أنّ السؤال المضمر في الموقف الرّاهن للكتابة بوصفها وعيا، جماليّا ألا وهو: ما العلاقة بين آليات الحركة التّاريخية للمجتمع الجزائريّ من جهة وبين ضوابط القيم المجتمعية من جهة أخرى؟ وبتعبير آخر ما شكل التّفاعل بين القيّم العامة في المجتمع الجزائريّ، وبين آليات وعي الكتابة المسرحيّة؟ وبصيغة أخرى ما العلاقة بين الإبداع والرّاهن؟

من هذا المنطلق حفل الخطاب المسرحيّ الجزائريّ المعاصر بتصوير راهن المأساة الوطنيّة بأشكالها المختلفة، مركزا على أزمتها وما نتج عنها من مآسي انصهر معها المسرح الجزائريّ انطلاقا من قناعته بأن الكتابة هي عمل مواجهة، ومراوغة صامتة بامتياز، ما مكّن المسرحيّين من تهيئة إمكانيات التّصوير، والتّكيّف مع الراهن الإيديولوجي الّذي هو وليد انعكاسات لواقع أدى بالفرد الجزائريّ إلى فقدان توازنه في ضلّ حاضر اتّسم بالفوضى الفكريّة والثقافيّة والسياسيّة بل والأخلاقيّة منها على حد سواء، فبات يشكّل هذا الواقع صورة ثقافيّة جديدة حملت في عهدها التّسمية النّقديّة "الأدب الاستعجالي"، فارضا مقاييس مستمدّة من واقع اللّحظة التّاريخيّة الّتي فرضت على المسرحيّين الالتزام في معركة مكافحة الظّلم والاضطهاد الاجتماعيّ والسّياسيّ بحيث امتزجت التّجربة الفرديّة في رؤية لزمن المحنة مع التّجربة الجماعية؛ فالتّجارب المسرحيّة المتعدّدة كمسرحيّة الدّالية "لعز الدين ميهوبي" ومسرحيّة بدون تعليق، وباب العسّة، ومسرحيّة الدّراويش وعالم البعوش المقتبسة من مسرحيّة عدو الشّعب **لإبسن** H.J.Ibsen(1828-1906) وغيرها من الأعمال الّتي تمّت على أساس التّحولات السوسيولوجيّة، مشكّلة مسارا أوليّا لمسيرة الإبداع المسرحيّ، ورابطا عضويا للجانب السياسيّ والإبداعيّ، فواقع الحال لم يترك للعامة فرصة التّفكير، بقدر ما يشغلها بنفسها والاهتمام بمشاكلها الخاصة حيث "أنّ النّاس في شغل عن أنفسهم، وصاروا عاجزين عن تفسير ما يدور حولهم، بل أصبحوا راغبين عن إجهاد الجسد في التّفكير والتّحليل"[1]

إنّ فلسفة الكتابة المسرحيّة تجسّد علاقة المبدع بالمجتمع، وثورته عليه لإعادة صياغته، وإعادة تشكيل رؤية للعالم وبالتّالي فهي تجعل من الوعيّ ومن الممارسة التّمثيليّة لمختلف النّشاطات الإنسانيّة معبرا لتجسيد بعض الأخلاق أو المبادئ، ومن ثّمة بعض السلوكيات الّتي تُعلي شأن الفرد وتقوي صلته بمجتمعه، فتزوّده وتغنيه باستمرار بواقع حقيقيّ يمدّ جذوره في الفاعليّة الماضيّة والواقع الرّاهن فيتخطّى الواقع الجاهز، وباستمرار يضيف إليه متّحدا في ذلك بينه وبين وعيّ القارئ، كاشفا حقيقته

[1] – عبد المالك مرتاض :في نظرية الرواية ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنّون والآداب ، الكويت ،ع 240، 1998ص: 136.

كفرد ينتمي لمنظومة فكريّة تؤسّس لتجربة إنسانيّة، تحمل في عمقها خصوصيّة الإنسان الجزائريّ كاشفة عن الرّوافد المتّصلة بالذّات في إطار الوعيّ بالظّروف التّاريخيّة، بحيث يصبح الجزائريّ مسؤولا لا عمّا هو كائن، بل عمّا هو ممكن أن يكون، فتكون مهمّة الكاتب المسرحيّ صياغة التّعبير الدّراميّ "وهو ما يعني كتابة نص مسرحيّ وفق تميّؤ الكاتب حيث تكون إمكاناته قادرة على تجسيد إبداعه، وقد يشرع المؤلّف في صياغة تعبيراته الدراميّة الّتي تشكل مجمل النμص المسرحيّ انطلاقا من فكرة ذات طبيعة درامية ينتقيها أو هي تفرض نفسها عليه فينهض لتحقيقها بالأحداث والأشخاص والحوار والحبكة الدراميّة"[1]، وعلى هذا الأساسFondement فقد عكس أدب المحنة مشاهد الألم Douleur الّتي عاشها الجزائريّون، حاول من خلاله الأديب الجزائريّ المعاصر التّأسيس لفكر جديد يبحث عن منفذ للخروج من دائرة الفوضى الّتي ألّمت به.

ثانيا: استراتيجيات حركة النّقد المسرحيّ في الجزائر:

1/ بدايات الحركة النّقديّة في الجزائر:

إنّ الكتابة النّقديّة ليست جزءا منفصلا عن الفنون الأدبيّة الأخرى، من قصّة وشعر ومقالة ومسرحيّة، بل إنّها توأم لكلّ هذه الفنون والألوان، وإن يرى البعض بأنّ هذه الصّناعة ليست أدبا صرفا كبقية تلك الفنون، ذلك أنّه في الكتابة النّقديّة يتجسّد دور صاحبها – الّذي اصطلح على تسميّته بالنقاد– في تشريح العمل الأدبيّ ووصفه وصفا دقيقا يحصى لما لهذا العمل الإبداعيّ من ايجابيات وسلبيات، وفق منهج خاص يأخذ بعين الاعتبار جملة من الحقائق والمعطيات[2].

وللحديث عن بداية الحركة النّقديّة في الجزائر نجد أنّ حال النّقد في بلادنا هو من حال الأدب والثّقافة والتّعليم وغيرها، ومن التّعسف أن نحكم على الجهود النّقديّة الجزائريّة بغير ما أفرزه الواقع العام الّذي شهدته الجزائر، وبالتّالي فإنّ كلّ ما يصيب الأدب ينعكس بدوره على النّقد؛ ونظرا لأنّ الأدب في الجزائر كما عبّر عنه أبو القاسم سعد الله بقوله بأنّ" الأدب عندنا – كفنّ– ما يزال متخلفا من حيث الكم والموضوع والأسلوب...، وبالتّالي ليس هناك أدب متكامل يعيش مع مشاكلنا الذهنية والعاطفية فكيف بعد هذا نحاول الحديث عن النقد الأدبي، بينما النقد والأدب صنوان يسند ويكمل أحدهما الآخر"[3]؛ ونتيجة لهذا الوضع فإنّه "لم تعرف السّاحة الأدبيّة في الجزائر خلال النّصف الأول من هذا

---

[1] –أبو الحسن سلام : حيرة النص المسرحيّ ص: 198.

[2] – ينظر/ عمر بو شموخة: الإبداع في الفنّ الأدبي، منشورات أبيك، متيجة، الجزائر، ط1، 2007، ص: 82.

[3] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص: 79.

القرن حركة نقديّة جديرة بهذه التّسمية"[1]، ولكن بالرّغم من هذا فقد شاع لون من الكتابة " يمكن إدراجها في باب النّقد اصطلح عليه بـــ التّقريضات، وأدب التقريضات في الجزائر يكاد يكون أعم وأشمل من النقد الخالص في حد ذاته"[2]، لذا فقد ارتبطت الحركة النّقديّة و الأدبيّة في الجزائر بـــ " الخطاب السياسي الاجتماعي منذ العشرينات على الأقل، فجمعية العلماء المسلمين الجزائريّين كانت حركة بعث وإحياء عملت على توظيف كلّ الأدوات المتاحة بما فيها اللّغة"[3].

وهكذا نلمح بعض ملامح النّقد الجزائريّ الّذي كان مجسّدا في جرائد العلماء المسلمين الجزائريّين من خلال مجموعة النّقاد الإصلاحيين في مقدمتهم الشّيخ البشير الإبراهيمي، وعبد الرحمان بن منصور أحمد بن زيات، وعبد الرحمان حماني، ومحمد الجيجلي، وغيرهم، حيث ركزوا على المقال الأدبيّ بطابعه السياسي والإصلاحي و الديني، ورأوا أنّ الفنّ يتحدّد باللّغة والأسلوب، والفكر يتحدّد بالإسلام وعلومه وبالثّقافة و التراث، وبالقوميّة و بالعروبة.

لذلك كان على الباحث المهتمّ برصد هذه الحركة في الجزائر، التّحفظ وعدم الحكم على التّجارب النّقدية الجزائريّة وسبب ذلك " أنّ النقد الأدبي في الجزائر كان ملتويا ومتشعبا في البداية فقد كان هناك طائفة من الكتاب تستهويهم بعض القضايا فيعلقون عليها، أو يسوّقون انطباعاتهم حولها أو يقرضونها معجبين بها مرغّبين الجمهور في قراءتها، ولما كان الغضب يستولى على طائفة منهم، كانوا يفقدون التحكم في عواطفهم فيندفعون في ردود كأنها شتائم، ومناقشات هي إلى القدح والجرح، والهوى أقرب منها إلى النّقد القائم على أصوله المعروفة، وقواعده المتعارف عليها"[4]، إذن فقد كان النّقد الجزائري في بداياته مجرّد تبادل للإعجاب أو تبادل للشتائم فهو ذاتيّ وسطحيّ يفتقد إلى الموضوعيّة Objectivité ولا يستند إلى الشّروط النّقدية المنهجيّة الّتي يجب أن يفهمها النّاقد وأن يتحلّى بها.

لهذا يمكن اعتبار أنّ التّجربة النّقدية في الجزائر، كانت مجرّد محاولات في الأدب يتبعها نقد كما اعترف بذلك أبو القاسم سعد الله في قوله :" ولكن ما دمنا نتعرف بوجود محاولات في الأدب فمن الحق أن نعترف كذلك بوجود محاولات أخرى في النقد"[5]. إلاّ أنّ هذا الوضع يدفعنا إلى التّساؤل عن أسباب ركود الحركة النّقدية في الجزائر؟ أو عن العوامل الّتي أدت إلى إعاقة تطور النّقد في بلادنا؟

---

[1] – عامر مخلوف: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، اتحاد الكتاب العرب ،(دط)، (دت)، ص: 37.

[2] – عبد المالك مرتاض: فنّون النثر الأدبي في الجزائر/ (1931-1954)، ص: 101.

[3]– عامر مخلوف: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ص: 37.

[4] – ينظر/ عبد المالك مرتاض: فنّون النثر الأدبي في الجزائر، ص: 101.

[5] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 80.

2/ مراحل الحركة النّقديّة في الجزائر:

لقد مرّت الحركة النّقديّة في الجزائر بعدّة مراحل اختلف الباحثون في تصنيفها وتقسيمها إلى مراحل دقيقة ومضبوطة؛ لذا فإنّ الدّارس للنّقد الأدبّي في الجزائر وبغية رصده لمختلف المراحل الّتي مرّت بها الحركة النّقديّة الجزائريّة أثناء تطوّرها فإنّه سيواجه صعوبة في تحديد هذه المراحل، وكذلك سيجد اختلافات في رصدها من طرف الباحثين وعدم وجود اتّفاق بينهم في وضع تقسيم دقيق ومضبوط لها.

فمثلا نجد "أبو القاسم سعد الله" في كتابه " دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث" يقسّم مراحل الحركة النّقديّة في الجزائر إلى أربع مراحل أساسيّة، فالمرحلة الأولى تمثّلت في تلك النّقاشات والحوارات حول الجديد والقديم، أمّا المرحلة الثّانية فكان زعيمها "عبد الحميد بن باديس"، وترأس المرحلة الثّالثة الشيخ "البشير الإبراهيمي"، أمّا المرحلة الرّابعة والأخيرة فتزعمها تلامذتهما [1]؛ بينما نجد "محمد مصايف" في كتابه "النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي" يصنفها إلى ثلاث اتجاهات هي: الاتجاه التقليديّ، الاتجاه الرومانسيّ، الاتجاه الواقعيّ المجدد[2]؛في حين نجد الباحث "شريبط أحمد شريبط" في دراسته " مباحث في الأدب الجزائريّ المعاصر" ، الّتي رصد فيها مختلف مراحل تطّور الحركة النّقديّة حيث وسّع مجال الدّراسة متطرّقا إلى مختلف الدّراسات السّابقة الّتي قام بها بعض الباحثين في مسار الحركة النّقديّة كـــ" أبو القاسم سعد الله " و "محمد مصايف" وغيرهما، بالإضافة إلى رصده ملامح النّقد الجديد معترفا بصعوبة التّحديد الدّقيق لهذه المراحل إذ يقول: "نستطيع أن نرصد المراحل الّتي تطور أثناءها المتن النقدي الجزائريّ منذ بداية القرن الحالي – المقصود به القرن الماضي- إلى الآن في المراحل التالية، وإن كنا نرى أنها ليست دقيقة، لأنه من العسر أن يحدد أي باحث كان تاريخ بدء حركة أدبية وتاريخ توقفها بدقة" [3] وعند تعقّب الحركة النّقديّة الجزائريّة أثناء تطورها يمكننا تقسيمها وتصنيفها إلى خمسة مراحل أساسيّة، وكلّ مرحلة تتميّز عن الأخرى بجملة من الخصائص، بالرّغم من أنّه لا يمكننا فصلها عن بعضها البعض، وهي مقسّمة كما يلي :

المرحلة الأولى: (1900–1939)

من أبرز أعلام هذه المرحلة محمد راسم، عمر بن قدور، عبد الحميد بن باديس، ومحمد السعيد الزاهري، مبارك الميلي، ومحمد بن العابد الجيلالي، وأبو اليقظان وغيرهم، ويستخلص من جهود هؤلاء

---

[1] – ينظر / المرجع السايق، ص: 81.

[2] – ينظر / محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الرغاية، الجزائر، د.ط، 1988، ص: 96.

[3] – شريبط أحمد شريبط: مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،ط1 ،2001 ، ص: 05.

الرّواد وغيرهم، أنّهم قرّبوا المعرفة الدّينيّة والأدبيّة من القارئ في الجزائر، وجعلوه مساهما في إثرائها وقد قضوا على الحواجز الّتي أقامتها فرنسا لعزل الجزائر عن باقي أقطار الوطن العربيّ، بل أسّسوا جسورا بينهم وبين رواد الثّقافة العربيّة الحديثة بالمشرق العربيّ.

وقد كانت مجلة " الشهاب" المنبر الإعلاميّ والثّقافيّ المواكب لما يحدث في المشرق العربيّ، فكثيرا ما نشرت المعارك الأدبيّة المثارة بين رواد النّهضة الأدبيّة المشرقيّة، ونقل أخبارهم الثّقافيّة والأدبيّة، وقد شجّعت الشّبان الجزائريّين على نشر قصائدهم، وتعليقاتهم الأدبيّة؛ خلال العقود الأربعة الأولى من القرن الماضي وقد ساهم في ازدهار هذه الحركة عدّة عوامل منها:

- اتّصال أدباء الجزائر ومثقفيها بأعلام الأدب العربيّ في المشرق.

- ظهور الإمكانات الإعلامية كالجرائد والمجلات بالإضافة إلى ظهور النّوادي، والجمعيّات الثّقافيّة في المدن الجزائريّة الكبرى كنادي التّرقيّ بالجزائر العاصمة.

- تأسيس المدارس وعودة البعثات الدراسيّة إلى الوطن بعد تحصيلهم الوافر للمعرفة[1]

وعليه فقد اتّصف الخطاب النّقديّ في هذه المرحلة بتأثره السّطحيّ ببعض النّماذج النّقدية السائدة في المشرق؛ وبالرّغم من هذا نجد أنّ تجربة "رمضان حمود" رغم قصرها تميّزت بجرأة كبيرة، وتنوع في الآراء ، فقد جاءت تجربته تتوجا للمقالات النّقديّة في الشّعر العربيّ بالدّعوة إلى تجاوز الشّكل المرتبط بالوزن والقافيّة إلى القيمة الحقيقيّة للفنّ [2]،فلم يقف مبهورا أو مندهشا أمام تجربة "أحمد شوقي" الشّعرية إذا يعدّ "تقويمه لهذه التجربة العظيمة في تاريخ الأدب العربي على عزة في الذات، وروح نقدية مسؤولة "[3]، كما دعا إلى التّجديد إذ "عبّرت محاولته النقدية والشعرية معا عن حاجة إلى تجاوز الإطار التقليدي"[4].

وتتجلّى ملامح المناهج النّقديّة الّتي سعت هذه المرحلة للاستفادة من بعض أسسها، واقتباس بعض أفكارها في نتاج كل من: رمضان حمود، محمد سعيد الزاهري، أحمد بن زيات، في إتّباع المنهج التّاريخيّ، والمنهج التّأثيري، والمنهج الفني إلا أنّ الظروف الّتي مرّت بها الجزائر لم تكن سانحة لهم بالتّعمق

---

[1] – ينظر/ المرجع السابق، ص 05، 06

[2]– عمر بن قينة:في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1 ، 1995 ص: 77.

[3] – شريبط أحمد شريبط : مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، ص :06.

[4] – عمر بن قينة:في الأدب الجزائري الحديث، ص: 77.

في المناهج الرائجة، بسبب الحصار الثّقافيّ الّذي ومرس من طرف المستعمر على الثّقافة العربيّة باتجاهيها القديم والحديث.

المرحلة الثانية: (1900–1956)

لقد أصيبت الحركة الأدبيّة في الجزائر بتعثر شديد في بدايات هذه المرحلة، بحيث امتد من عام 1939 إلى غاية 1947 ، بسبب توقف صحافة جمعية العلماء المسلمين بسبب الحرب العالميّة الثانيّة سنة 1939، وتتمثّل هذه المرحلة في " تلك الحملات الّتي كان يقوم بها بعض شيوخ الجزائر في أوائل القرن الماضي يدعون فيها إلى نبذ الجديد والتشكيك في قيمته الفنّية والموضوعية، وإلى الأخذ بالقديم لاعتباره نماذج خالدة، ولكن باعتباره تراثا قوميا يجب التمسك به، والعودة إليه مهما كانت قيمته الجمالية، ولهذه المرحلة مبرراتها من الواقع الثقافي، والسياسي آنذاك"[1].

وإنّ من أهم أعلام هذه المرحلة: " الشيخ أبو القاسم الحفنّاوي، وعبد القادر المجاوي، والمولود بن الموهوب، ومحمد بن شنب، ومحمود كحوال[2]؛ أما عن الفترة الثانية من هذه المرحلة والّتي تمتد من 1947 إلى 1956، فقد عرفت الحركة الأدبيّة في الجزائر أثناءها انتعاشا أدبيّا وثقافيّا عميقا، ففي عام 1946 عاد الكاتب أحمد رضا حوحو إلى أرض الوطن، وفي عام 1947 رجعت دوريّة البصائر إلى الصدور برئاسة الشّيخ البشير الإبراهيمي، وأسس الأديب حوحو جريدة (الشعلة) عام 1949.

وقد تميّزت هذه المرحلة باستمرار إرسال البعثات العلميّة إلى المشرق العربيّ، ويُعدّ أحمد رضا حوحو" أديب هذه المرحلة وناقدها ، لغزارة إنتاجه الإبداعيّ وتنوعه ، وساعده على ذلك اطّلاعه على مصادر الأدب الفرنسيّ وكذلك إقامته في السعوديّة لمدة طويلة، وتبرز كتاباته النّقديّة والأدبيّة تأثره بالنزعة الإنسانيّة في الأدب والشّغف بتناول الموضوعات الواقعيّة الاجتماعيّة، وتأثره بالكاتب الفرنسيّ **"فيكتور هيجو"**Victor Hugo (1802-1885)، حيث اقتبس منه أحداث قصّة (الفقراء)، ومن أهم الأسماء النّقديّة الّتي صاحبت "حوحو" أثناء هذه المرحلة: عبد المجيد الشافعي، عبد الوهاب بن منصور عبد الرحمان بن شيبان ...إلخ[3]، ونلاحظ من خلال هذه المرحلة تأثّر الكتّاب بالأدب المشرقيّ والأدب الفرنسيّ في بعض جوانبه، وما يميّز هذه المرحلة أنّها " قد أخذت تتحرر في أسلوبها وموضوعاتها، كما أخذت تطبق بعض المنهاج النّقدية الّتي اكتسبتها من ثقافتها المعاصرة، فظهر المذهب الواقعي

---

[1] – شريبط أحمد شريبط: مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، ص: 09.

[2] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 80.

[3] – ينظر/ شريبط أحمد شريبط: مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، ص: 10-11.

واضحا في إنتاج أحمد رضا حوحو، والمذهب السلوكي عند أحمد زيات، واحتفظ الشعر ببعض خصائص الرومانتيكية الصارخة كالثورة والشكوى"[1]، هذه أهم سمات هذه المرحلة من الحركة النّقديّة في الجزائر.

المرحلة الثالثة: (1956–1972)

تعدّ أهمّ مرحلة شهد فيها الأدب الجزائريّ تطورا وتنوعا، حيث شرع الكتّاب بالتّعريف بالأدب الجزائريّ ، ومن ذلك مقالات "أبو القاسم سعد الله" المنشورة في – مجلة الآداب– وقد أرخ فيها لمسيرة الأدب الجزائريّ الحديث، كما ظهر في هذه المرحلة ما يمكن أن نصطلح عليه بالنّقد الجامعيّ والّذي يراه الباحث أرقى أنواع الكتابة النّقديّة العلميّة، وفي نهاية الخمسينات أعدّ أدباءها الّذين كانوا في المشرق أطروحاتهم ومذكراتهم الجامعيّة عن الأدب الجزائريّ إلى جانب كتابتهم الدّائمة عنه في الصّحف والدّوريات المشرقيّة.

وبعد الاستقلال "ظهر ما يمكن أن نصطلح عليه بالنقد الانطباعي التأثري وما يزال سائدا في بعض كتابات النقاد"[2]؛ومن بين أهم الدّراسات المنجزة دراسة "عبد الله الركيبي" عن القصّة القصيرة الجزائريّة الّتي تعدّ من أوائل الدّراسات الّتي عالجت موضوع تأسيس الخطاب السّردي وتطوّره في الأدب الجزائريّ، وكذلك دراسة" أبو القاسم سعد الله" عن الشاعر الجزائريّ محمد العيد آل خليفة.

وبفضل هذه المحاولات بدأ الحديث عن مناهج الدّراسات الأدبيّة، ويدلّ هذا على تطور إدراك النّقاد للتّيارات، والمدارس الأدبيّة ونمو وعيّهم بالأدوات التّقنيّة الّتي يدرسون بها النّصوص؛ وقد سيطر المنهج التاريخيّ على جلّ الدّراسات النّقديّة، بسبب البيئة الثّقافيّة والعلميّة الّتي تكوّن فيه الباحثون الجزائريّون، الّتي يغلب عليها الجانب التّاريخيّ ، وكذا تأثير المدرسة الفرنسيّة على الخصوص إضافة إلى التّأثير المشرقيّ وبخاصّة المدرسة المصرية، وقد ازدهرت خلال السّتينيات، وأوائل السبعينيات على أيدي النّقاد الأكاديميين الأوائل: "(سعد الله، خرفي، ناصر، مرتاض ...) تحت تأثير رموز النّقد التّاريخي في المشرق العربي (عمر الدسوقي، سهير القلماوي، شكري فيصل)، والّذين كانوا مؤطرين لرسائل نقادنا"[3]، ومن أبرز الباحثين المساهمين في تأسيس الخطاب النّقديّ الجزائريّ الحديث نذكر: محمد مصايف، عبد الله شريط، أبو العيد دودو، حنفي بن عيسى، صالح باوية، عبد المالك مرتاض، ...إلخ.

---

[1] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 81.

[2] – المرجع نفسه، ص : 11.

[3] – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي من الأنسونية إلى الألسونية، جسور للنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2007، ص: 34.

المرحلة الرابعة (1972–1982)

تميّزت هذه المرحلة بتأثير الخطاب السياسيّ وهيمنته على الأدب والفنّ، وكانت للظّروف الاجتماعيّة والسياسيّة للجزائر بعد الاستقلال ، وكذلك للفضاء السّياسيّ العالميّ الّذي ارتبطت الجزائر به، بالإضافة إلى تأثير بعض الدّوريات والأساتذة العرب المستقرين بالجزائر؛ كلّ هذه الحوافز جعلت الحركة النّقديّة في الجزائر تتّجه نحو منهج الواقعيّة، مستفيدة من منهج الواقعيّة الاشتراكيّة، وكذلك من الكتابة النّقديّة **للوسيان غولدمان** Lucien Goldman(1907-1913) **وجورج لوكاتش** Georg Lukàcs (-1885 1971) ممّا مكّن للكتابات الإبداعيّة الرّوائيّة والشّعريّة، العربيّة منها والأجنبيّة، التّأثير القويّ على توجيه الجيل الجديد نحو الواقعيّة.

وقد تجسّدت أفكار هذا المنهج عند كتابنا النّقديين أمثال "واسيني الأعرج"و " عمر أزراج" و"مخلوف عامر"، وغيرهم فبالرّغم من انتشار المنهج الواقعيّ على السّاحة النّقديّة، إلاّ أنّها لم تخل من بعض المناهج، إذ " تعايشت الأجيال النّقدية معا رغم الصّراع والنقاش، واحتدامه بشدة في هذه المرحلة، بين أنصار القديم وأنصار الجديد، وبين أنصار الشعر العمودي وأنصار الشعر المعاصر، وبين من هم مع التوجه الاشتراكي وبين من هم ضده، فإن كلّ ذلك أسس جوا ثقافيا، وفكريا وأسس حورا نقديا ثوريا وعميقا وسوف تظل سنوات السبعينيات تتباهى به"[1]؛ ويتّضح من خلال هذه المرحلة غلبة التّوجه الاشتراكيّ واصطباغ الأدب والنّقد به.

المرحلة الخامسة: (1983) " النّقد الجديد"

يؤرّخ لها من خلال كتاب "عبد المالك مرتاض" النص الأدبي من أين وإلى أين؟ الّذي صدر سنة 1983، وهو في الأصل مجموعة محاضرات كان يلقيها على طلبة الماجستير بمعهد اللّغة والأدب العربي، في الموسم الدراسي (1980–1981) بوهران، وفيه انزياح واضح عن المنهجين التّاريخيّ والتّأثيريّ اللذان هيمنا على كتاباته النّقديّة طوال عقدين من الزّمن، في حين كان له "باع معتبر في النّقد التاريخيّ استغرق مؤلفاته النّقدية الأولى ولاسيما بحوثه الجامعية، ولعل أشهرها وأكبرها تمثيلا له (فنّون النثر الأدبي في الجزائر)، و(فنّ المقامات في الجزائر)، وكذا (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر)، لكنه ضرب صحفا عن هذا المنهج، بل راح يطعن فيه وفي ممثليه، بدءا من نظرية تين الثلاثية"[2]، إذ يقول عنها: " لا بيئة ولا زمان ولا مؤثرات، ولا هم يحزنون، وإنما هو نص مبدع نقرؤه: فهو الّذي يعنينا، فهو الّذي يجب أن

[1] – شريبط أحمد شريبط: مباحث في الأدب الجزائريّ المعاصر، ص: 18.

[2] – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي من الأنسونية إلى الألسونية، ص: 33

ندرسه ونحلله بالوسائل العلمية أو الوسائل الأقرب ما تكون إلى العلم"[1]، ولذا يعدّ نموذجا للباحث المطوّر لتقنيات عمله فكانت بذلك كتبه الصّادرة بعد 1983 مرحلة جديدة للنّقد[2]؛ فعدّ بذلك "مرتاض" إضافة إلى باحثين آخرين كـــ"محمد مصايف" و"عبد الله الركيبي" وغيرهما، رواد في مجال النّقد الجديد الجزائريّ، والّذين فتحوا أعينهم على المناهج الحديثة وطوّروا أدواتهم التّقنية والإجرائيّة، محاولين تطبيقها في مختلف أبحاثهم وكتاباتهم ، وبذلك ساهموا في تطوير الحركة النّقديّة الجزائريّة المعاصرة.

3/ استراتيجية النّقد المسرحيّ الأكاديميّ:

النّقد المسرحيّ La Critique Dramatique كلّمة شاملة أو تسميّة عامة تدخل ضمنها عدّة مجلات، نذكر منها: " الكتابات الّتي تنصب على الحركة المسرحيّة من نصوص وعروض، ومنها الدّراسات الّتي تعرّف بالكتاب وبنصوصهم وبالمخرجين والممثّلين، وبالعروض المقدّمة وبتاريخ المسرح، ومنها الأبحاث النّظريّة حول المفاهيم المسرحيّة وطرق تحليل نص العرض"[3]،و قد تصدر هذه الكتابات في كتب أو مجلات مختصة، أو عن وسائل الإعلام سمعيّة كانت أم بصريّة ،وإذا بحثنا في دلالات مصطلح النّقد المسرحيّ، فإنّنا نجد تعدّدا في مفاهيمه، نتيجة تشعّب الاتّجاهات والمدارس النّقديّة الّتي اختلفت في توظيفه فالمدرسة الفرنسيّة "تميّز بين نوعين من تلك الممارسة النقدية فتفصل بين النشاط النقدي ذو الطابع الأكاديمي الّذي تنطبق عليه شروط البحث كالصرامة المنهجية، ودقة المصطلح، والإحالة على الهوامش، ويتم في الجامعات والمعاهد ، ثم يصدر في رسائل، أو كتب أو مجلات متخصصة، وهو ما تطلق عليه مصطلح – الدراسات المسرحيّة Etudes Théâtrales–ونظيره الّذي يتخذ من الصحافة ووسائل الإعلام قناة له، وتسميّه–النّقد المسرحيّ– La Critique Dramatique مع الإشارة إلى أن الأكاديمي– في عرف هذه الدراسة– ملزم بممارسة نشاطين معا، فمن واجبه أن يمارس النشر في الصحافة موازاة مع انشغالاته الأكاديميّة"[4].

من هنا ندرك أنّ فنّ النّقد المسرحيّ فنّ متشعّب الاتجاهات غنيّ بالعناصر والأنواع فقد شهد تطورات عدّة " كمفهوم وكممارسة عبر الزمن، وأخذ معاني مختلفة حسب السيّاق الّذي استخدم فيه وهذا التطور للنقد ارتبط بظروف موضوعية وبعوامل تنبع من تطور الحركة المسرحيّة بكافّة أبعادها، من

---

[1] – عبد المالك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط 1983، ص: 07.

[2] – ينظر/ شريبط أحمد شريبط: مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، ص: 18.

[3] – ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 501.

[4] – صورية غجاتي: النقد المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور : عبد الله حمادي، قسم اللغة والأدب العربي،جامعة قسنطينة،2013/2012،ص180

هذه العوامل ما يتعلق بتطوّر مفهوم النقد بمنحاه العام، خاصة وأنّه من الصعب فصل النقد المسرحيّ عن تطوّر النقد بكافة أشكاله، ومنها ما يرتبط بتطوّر وسائل وقنوات بث هذا النقد، كالصّحافة المكتوبة ووسائل الإعلام السّمعيّة والبصرية" [1]، وقد لعب النّقد المسرحيّ دورا هاما في حياة المسرح ،إذ أنّه يمثّل لحظة الوعيّ بالنّسبة للعمليّة المسرحيّة، فهو قناة تقييم يحتكم إليها العمل الإبداعيّ من طرف النّاقد، وهو أيضا ذاك " التقييم الصحيح في عروضه المختلفة، متى اتسم هذا النقد بالصدق والنزاهة وربأ بنفسه عن جانبي التحامل والمجاملة، واتخذ من نفسه الميزان العدل الّذي يميل للضعف ولا يرجح للقوة"[2]، فالنّقد المسرحيّ ضروريّ للمسرح لأنّه المسؤول عن تقييمه التّقييم السّليم ،وذلك عندما يكون صادرا عن ناقد متمكن وموضوعيّ، فبعد أن كان اجتهادا شخصيّا يعتمد على ثقافة النّاقد، أصبح اختصاصا يُدّرس في المعاهد والجامعات ووضعت له مناهج خاصة ساهمت في إعداد النّاقد المختص بمؤهلات تضمن له كتابة أعمال نقديّة تكشف خصوصيّة العمل المسرحيّ؛ وسماته الّتي تميّزه عن باقي الأعمال الأدبيّة الأخرى.

فهو حسب "**عبد الله أبو هيف**" شخص" صاحب معرفة فنيّة ووعي ثقافي تتيحان له الرؤية الفنية والموقف الفكري السليم إزاء المسرح في بيئته ، إنه رجل مسرح لا يغلب الفكر على الفن ، بل يجمع بحدق ومهارة وذكاء وإحساس وعلم بين محبة المسرح ووعيه الفني والتاريخي معا "[3]، ورغم ذلك يظل المتفرّج هو النّاقد الأول حيث يمارس نقدا تلقائيّا لما يراه؛ وللحكم على حضور النّقد المسرحيّ أو غيابه في الجزائر، يجب رصد ما أنجز من مشاريع عبر مختلف المحطات في الحركة النّقديّة الجزائريّة، الّتي شملت الحركة المسرحيّة العالميّة والجزائريّة، بدراستها والكشف عن مختلف المستويات الّتي ساهمت في تشكيلها ورسم المعالم الّتي من شأنها إنتاج ما هو أدبيّ، وفنّيّ أثناء عملية التّواصل بين النّص الأدبيّ والعرض المسرحيّ فكان للنّماذج العالميّة حضورا مكثّفا في المسرح الجزائريّ، لأنّ فنّ المسرح هو فنّ وافد على الثّقافة العربيّة، وراح الرّواد يحاكون هذه النّماذج ويؤدونها على المسارح مما أتاح لشريحة غير قليلة ملامسة هذا الفنّ فصقلت المواهب ليؤسس لمشروع النّقد المسرحيّ [4]؛ ونظرا لفاعليّة النّقد المسرحيّ فإنّه: "لا يمكن للمسرح أن ينعزل عن النقد إلا إذا كان ما يقدمه لا يثير حاسة النقد، فكلّما قامت معركة النقد كلّما كان ذلك دليلا على حيوية الحركة المسرحيّة، فالنقد الفنّي له دور كبير في توجيه النهضة المسرحيّة"[5].

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 502.

[2] – محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخا ونضالا، دار هومة، الجزائر، ج2، (د.ت)، ص: 335.

[3] – عبد الله أبو هيف: التأسيس، مقالات في المسرح السوري، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا، 1979،ص:69.

[4] – ينظر/ نديم معلا محمد: مقالات في العرض المسرحيّ، ص: 05.

[5] – مخلوف بوكروح: ملامح المسرح الجزائري، ص: 62.

والمتتبّع لحركة النّقد المسرحيّ في الجزائر يلاحظ بطء وتيرته، الّتي ترجع أساسا إلى ترهل حركة التّأليف من جهة، وتأخر ظهور النّاقد الأكاديميّ من جهة أخرى، فعلى مستوى النّصوص المسرحيّة المنتجة في الجزائر تمّ رصد حوالي سبعين نصا مسرحيّا، على امتداد ما يربو عن سبعين سنة، معظم كتابها ولجوا إليها عن طريق الفنون الأخرى كالشّعر والروايّة، فلم يخلصوا الكتابة فيه بدليل أنّه سرعان ما انزاحوا عنه عائدين إلى الفنون الّتي انطلقوا منها، كما هو الحال عند "محمد العيد آل خليفة" و "البشير الإبراهيمي" و"الطاهر وطار" و "عبد الملك مرتاض" و "أبو العيد دودو"...إلخ ، فقلّة النّصوص والتّجارب الإبداعيّة الخالصة، وارتكاز المسرح على العرض كانت سببا في عزوف الكثير من الباحثين عن الخوض في هذا المجال ممّا انعكس سلبا على حركة النّقد المسرحيّ بشكل عام، و أخّر ظهور الدّراسات الأكاديميّة المتخصّصة في المسرح، حيث ظهر هذا النّقد بداية ضمن كتب اشتغلت على النّص الأدبيّ الجزائريّ، و لم تخرج في دراستها للمسرح عن حدود النّص، حيث حلّلته كما تحلّل القصّة أو الرّواية، فظلّت الدّراسة بعيدة عن عناصر العمل المسرحيّ الأخرى الّتي تتطلّب تخصّصا وممارسة مسرحيّة[1].

وعن بدايات النّقد المسرحيّ في الجزائر نجد عبد المالك مرتاض يرى أنّ المسرحيّات الّتي ظهرت يومئذ لم تلق من يحللها من القراء أو ينقدها لهم، فيبين لهم ما فيها من عيوب أو ما صادفها من توفيق وإبداع، فبالرّغم من النّتاج المسرحيّ الضّخم بالنّسبة لباقي الفنّون الأدبيّة في الجزائر، فإنّ هذا النّتاج لم يحظ إلاّ ببعض التّقويضات المقتبسة، والتّعليقات البسيطة أو الأخبار المجرّدة، بأنّ المسرحيّة كتبها فلان وأحيانا كثيرة يهمل اسم المؤلّف في حدّ ذاته مثلت بمدينة كذا، ولعلّ أحسن ما كتب ما يمكن إدراجه بتحفّظ في النّقد المسرحيّ في الجزائر محاولة "حوحو" في تحليل مسرحيّة " الصحراء" الّتي قدّمتها فرقة "محمد الطاهر فضلاء"، وقد اعتبر "حوحو" هذه المسرحيّة طفرة في مجال هذا الفنّ ورأى أنّها لاقت نجاحا كبيرا كونها استفادت من الأخطاء الفنّية السّابقة الّتي كان المسرح الجزائريّ يتيه في ظلماتها، ومع ذلك فإنّ حكم حوحو كان أدنى إلى التّقويض السّمح القريب إلى المدح البحت منها إلى النّقد الموضوعيّ الصّادق فقد "أغفل فصول المسرحيّة من التّحليل والتّعليق، بل أرسل أحكاما عامة عليها"[2]، وربّما يعود ضعف النّقد المسرحيّ خلال تلك الفترة إلى عدّة عوامل أهمها:

– عدم وجود نتاج مسرحيّ وفير لعدم الاهتمام به من طرف الأدباء، لذا فقد ظفر بعناية ضئيلة لدى كتّاب آخرين كـــ"توفيق المدني" الّذي كتب مسرحيّة واحدة، و مثله "أحمد بن ذياب".

---

[1] – ينظر/لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هيلات:الدراما والمسرح في التّعليم –النظرية والتطبيق–،دار الراية للنشر والتوزيع ،عمان الأردن،ط1، 2008،ص:39.

[2] – عبد المالك مرتاض: فنّون النثر في الجزائر، ص: 105.

– أنّ الّذين كانوا يقودون الحركة الأدبيّة في الجزائر لم يكونوا معجبين بالثّقافة الغربيّة الّتي أنبتت المسرحيّة.

– لم تكن للنّاقد المسرحيّ ثقافة مسرحيّة تشمل العروض والأعمال المسرحيّة المنشور ، كما أنّه غير متفتّح على التيارات المسرحيّة والنّقديّة المحلّية والعالميّة.

–ممارسة النّاقد المسرحيّ لعمله النّقديّ لم تكن جديّة، فقد شابها الانقطاع ، كما أنّ ممارسة العمل النّقديّ لا تقتصر على مشاهدة الأعمال المسرحيّة ، وإنّما تطول إلى القراءة ، والشّغف الدّائم بكلّ ما هو جديد وهذا ما لم يكن.

هذه أهمّ الأسباب الّتي أعاقت تطور النّقد المسرحيّ في بلادنا بالإضافة إلى عوامل وأسباب أعاقت تطور الحركة النّقديّة الأدبيّة عامة والّتي ذكرناها سابقا؛ ومع ذلك توجّه النّقد المسرحيّ إلى دراسة بعض المواضيع الخاصة واحتك بالعروض على أساس أنّ "العرض المسرحيّ هو نبض الحياة ومؤشر حيويتها"[1]،غير أنّ افتقاده إلى مرجعيّة تنظريه يتكأ عليها في مقاربته للعمل المسرحيّ، جعله ينأى عن الغوص في تقنيات العمل المسرحيّ، ويتّجه صوب استقراء النّص وفق المناهج الحداثيّة ، فغدى بذلك النّص حقلا غنيّا تتغذى منه المناهج الحداثيّة.

لهذه الأسباب وغيرها فقد نحى النّقد المسرحي منحى آخر، حيث " صار النقد المسرحيّ اعتبارا من هذا القرن اختصاصا يدرس في المعاهد، والأكاديميات، والجامعات، ووضعت له مناهج خاصة ساهمت في إعداد الناقد الجامعي المختص"[2]،بفضل جهود "مصطفى كاتب" باعتباره من الأوائل الّذين دعوا إلى ضرورة إدخال المسرح إلى الجامعة الجزائريّة، وإنشاء مؤسسات تعنى بتعليم الفنون، كما قدّم مشروعا للتكوين في مجال الدّراسات المسرحيّة [3]، بعد أن كانت ممارسة النّقد المسرحيّ اجتهادا شخصيّا يعتمد على البحث الذاتيّ في مجال الثّقافة.

ولقد واجهت الدّراسات الأكاديميّة المهتمّة بالمسرح الجزائريّ، مشكلة في بداية الأمر تتعلّق بالمسافة الّتي كانت تفصل بين هؤلاء الباحثين، هذه التّجربة الّتي لم يتلقوا عنها شيئا في تكوينهم السّابق فكان توجيههم هذا بمثابة المغامرة، والتوجه نحو المجهول خاصة أنّ جلّ النّصوص كانت شفوية لم تدون، فاتصلوا

---

[1] – نديم معلا محمد: مقالات في العرض المسرحيّ، ص: 05.

[2] – ماري إلياس، حنان قصاب :المعجم المسرحيّ، ص: 504.

[3] – مصطفى كاتب: التكوين المسرحي في الجزائر، ضمن كتاب :مصطفى كاتب في المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني، مقالات غير منشورة، إعداد وترجمة: مخلوف بو كروح والشريف الأدرع، مقامات للنشر والتّوزيع، الجزائر،2012، ص: 64.

برجال المسرح كعبد الرحمان كاكي ومصطفى كاتب ...إلخ، وقد واجه الجيل الأول من الأكاديميين صعوبات جمة في انجاز عملهم، لأنّهم يؤسسون ويؤصلون للمسرح الجزائريّ[1].

وقد اتّسمت بحوث هؤلاء الباحثين بإتباع المنهج التّاريخيّ لأنّه كان ملائما ومساعدا لهم في تتبّع الحركة المسرحيّة الجزائريّة لفترة زمنيّة طويلة، وبعدها ظهرت دراسات أكاديميّة استفادت من المناهج النّقدية الغربيّة ومن مصادر المسرح العالميّ وتجارب رجال هذا المسرح، واستطاعت أن تنقل البحث إلى آفاق رحبة بما توفّر لها من إمكانيات علميّة، ومعرفيّة ومنهجيّة لدى القائمين عليها فاستنبطوا أدوات إجرائيّة خاصة بقراءة المسرح؛ وقد كان لافتتاح معهد "برج الكيفان" للفنّون المسرحيّة الحدث المهم في وجود إرادة من جميع الأطراف للاهتمام بالمسرح دراسة وبحثا، وبالتّالي أصبح المسرح ليس مجرد ممارسة على الخشبة فحسب، بل أصبح أيضا علما ومعرفة وممارسة يسير بشكل مواز تماما مع الممارسة المسرحيّة على مستوى الكتابة، مستغلا التّطور الّذي طرأ على المسرح، مستفيدا من المعارف الّتي قدّمتها العلوم الأخرى، فظهر علم المسرح théâtrologue، ونظريّة المسرح théorie du théâtre؛ هذا بالإضافة إلى وجود حدث بارز يتمثّل في إنشاء قسم الفنون الدراميّة بجامعة السانيا بوهران، إذ يعدّ نموذجا متميّزا للتكوين الأكاديميّ المتخصّص في مجال المسرح؛ حيث عمد منذ تأسيسه إلى تتبّع الحركة المسرحيّة في العالم من خلال سلسلة الرّسائل والأطروحات الّتي أنجزت، إذ توخّى فيها أصحابها التّحليل المعمّق القائم على المدارس المسرحيّة الغربيّة، وبالرّغم من ذلك فقد اشتكى المبدعون كثيرا من غياب النّقد المسرحيّ على عمومه وغيّاب النّقد الأكاديميّ على وجه الخصوص، بل كانت هناك قطيعة بين الطرفين فالتزم المسرحيّ بركحه وانزوى الأكاديميّ في مجلسه وكلّ طرف يشعر بضرورة التّوجه نحو الثّاني[2]؛ وعلى كلّ حال يبقى المتفرج، أو المشاهد لمختلف العروض المسرحيّة، هو " الناقد الأول، فهو يمارس نوعا من النقد التلقائي والطبيعي لما يراه"[3]، ولما يعرض أمامه على خشبة المسرح.

4/ استراتيجية النّقد المسرحيّ الصحفي:

ومن جانب آخر ومع تطور الصّحافة صار النّقد "عملية يختص بها الصحفيون، وتأخذ منحى تفسير العمل وتقييمه، وكان لذلك دور في بروز ناقد جديد هو الصحفي المختص"[4]، والحديث عن النّقد المسرحيّ في الجزائر حديث ثلاثي المضامين بمكوناته (نقد، صحافة، مسرح) وبمعطياته الوظيفيّة والمعرفيّة

---

[1] – ينظر/ محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، ص: 172.

[2] – ينظر/ المرجع نفسه، ص: 171.

[3] – ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحيّ، ص: 504.

[4] – المرجع نفسه، ص: 503.

ولعلّ الرابط بينهما هو: الاشتراك في هذه المعطيات المتمثّلة في الّذيوع، والانتشار والإخبار، والإيصال بين طرفين هما المرسل والمتلقّي، وقد يكون الفارق بينهما هو الطريقة والوسيلة والأداة، أمّا الهدف فهو الوصول بالمتلقّي إلى درجة من الوعيّ والنّضج Elaboration، والشّعور بالمتعة والتسليّة، لذا فإنّ النّقد والمسرح والصّحافة أشكال تعبير إخباريّة، تعتمد على الملاحظة والشّرح، والتّفسير والتّحليل لتولّد إحساسا بالجمال لدى المتلقّي.

إلاّ أنّ الأهمية الكبرى تكمن في النّقد، لأنّ الإبداع يرتقي ويحلق بعيدا إن رافقه نقد يكشف عن خصوصيّته الجماليّة والفنّيّة، ويهتم بقدراته التّعبيرية فهو نوع من الممارسة الإبداعيّة لا تقل أهمية عن المسرح الّذي قد وجد قبل وجود النّقد من خلال تلك الممارسات الطقوسيّة للإنسان عندما وعى وجوده على هذه الأرض وحين أراد أن يعبر عن هذا الوجود بطريقة فنّيّة تمتع النّفس وتمدّ المتفرّج بمعرفة، لم يكن يدركها قبل استقباله للعرض .

وعن علاقة الصّحافيّ بالنّقد المسرحيّ نجد أنّ الصحفيّ في هذه العلاقة يقوم بدور أساسيّ فهو يعتبر "بمثابة الرِجْلُ الثالثة الّتي تنبت البناء وتجعل قواعده متينة وأكثر صلابة، وتحفظ له توازنه واتزانه ويشترك هذا العنصر مع سابقيه في أنّه يعطي للنّقد والمسرح فضاء أوسع وأرحب، ويضيف إلى المتلقّين جمهورا آخر من القراء"[1]، وذلك دليل على أنّ النّقد الصّحفي ضروري وهام فهو يسهم في الدّعاية، وقد رافق هذا النّقد كلّ مراحل الحركة النّقديّة الجزائريّة الحديثة واضطلع بهذا النّوع من النّشاط النّقدي صحافيون محترفون؛ عادة ما تسند إليهم مهمة تسيير الأركان الأدبيّة في المجلات والجرائد اليّومية، وأهم من يمثّل هذا الاتجاه خلال العقود الثّلاثة الأخيرة في الجزائر: جروة علاوة وهبي، حرز الله محمد الصالح، ، الطاهر يحياوي، عبد الرحيم مرزوق، بشير مغني، وبعض الأسماء الأخرى ممّن أسندت إليها مهمة إعداد الصفحات الأدبيّة في الجرائد الوطنيّة، ويصف "محمد تحريشي" النّقد المسرحيّ الصّحفيّ الّذي يصدر في أعمدة الجرائد والمجلات، والمتعرض لمختلف العروض المسرحيّة، بأنّه: "وثيقة نقدية قدمت قراءات متنوعة في الطرح عن تلك العروض المسرحيّة المقدمة هنا وهناك في المسارح الجزائريّة، وفي المهرجانات السنوية الوطنية منها والإقليمية والدولية"[2]

وقد لعبت الصّحافة دورا هاما في تطور حركة النّقد المسرحيّ في الجزائر، وذلك من خلال رصدها ذلك التّطور الفنّي والجماليّ للمسرح الجزائريّ، وكشفها أهمّ التّحولات الّتي طالته من خلال تغطيتها

---

[1] – محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، دحلب، الجزائر، (د.ط)، 2007 ص :163.

[2] – المرجع نفسه، ص: 169.

لتلك العروض الّتي واكبته ومن ثمّ يمكن تصنيف هذه العلاقة بين النّقد، والمسرح، والصّحافة في إطار زمنيّ تاريخيّ تطويريّ منذ الاستقلال إلى الآن، فتحضر الثّورة التّحريريّة ويحضر ذلك المدّ الرجعيّ للجزائر ويحضر الاستقلال، ويكون التّسيير الذاتيّ للمؤسسات، وتحصل الثّورات الثلاث (الاقتصادية، الثقافية، الزراعية) ويصبح الطب مجاني، وديمقراطية التّعلم والاشتراكيّة والأرض لمن يخدمها، قيما جماليّة تعني بها النّصوص المسرحيّة، و يكشف عنها النّقد وتهتم بها الصّحافة، وكلّ ينادي بضرورة أن يلتزم الفنّ والأدب بهذه القيّم؛ وبهذا عرفت التّجربة الجزائريّة في مجال الصّحافة، والمسرح هذه العلاقة الحميميّة للارتباط الوثيق بين رجال الصّحافة والمسرح، فكلّ يعوّل على الكلمة ودورها في إيصال الفكرة إلى المتلقّي، وكلّ يحمل رسالة في هذا الوجود، فاستفاد المسرحيّ من الصّحافة بوصفها ناقلة للمعلومة وجالبة الجمهور للعرض بفضل الدّعاية.

ومن أهم المصنّفات في مجال الصّحافة والمسرح في الجزائر هو كتاب "الصحافة والمسرح" دراسة في التّغطية الإعلامية للعرض المسرحيّ "لمخلوف بوكروح"، وهو من طبع المؤسسة الوطنيّة للفنّون المطبعية بالجزائر صدر عام 2002، إذ عبّر مؤلفه في الوجه الخلفيّ للغلاف عن هذه الدّراسة، بأنّها تهتمّ بالتّغطيّة الإعلاميّة لنشاط المسرح الوطنيّ الجزائريّ، وذلك انطلاقا من الدّور الّذي تقوم به الصّحافة بوصفها تعكس الرّسالة المسرحيّة، وبوصفها أيضا عاملا فعالا في تنشيط الحركة المسرحيّة.

لقد كانت هذه الكتابات بمثابة إرهاصات أوليّة لنّقد مسرحيّ واعد، لأنّها "تلك اللبنة الأساس لصرح الدّراسات اللاّحقة حول المسرح، وكانت بذلك المهد الّذي انطلق منه النقد المسرحيّ في الجزائر، ولا نعجب إن وجدنا أنّ النقاد المسرحيّين في الجزائر كانوا في الأصل صحافيين تمرسوا على الكتابة الصحيفة المسرحيّة باللغتين، واستطاعوا أن يقدموا قراءات متميّزة لمختلف العروض، من أمثال: أحمد شنيقي بوعلام رمضاني، بوزيان عاشور، محمد كالي وغيرهم كثير، فأصبحت كتاباتهم مرجعية"[1]، أي أنّها تعدّ كتابات نقديّة أوليّة وهامة حول المسرح الجزائريّ.

5/ مؤثرات النّقد المسرحيّ في الجزائر.

كثيرة هي العوامل الّتي أثّرت على حركة النّقد المسرحيّ في الجزائر، وهذه العوامل والمؤثّرات كان لها الفضل في بزوغ فجر نهضة هذا اللّون الأدبي في الجزائر، ومن بين أهمّ هذه المؤثّرات الّتي كان لها أثر واضح في مسيرة النقد الأدبيّ بصفة عامة، والنّقد المسرحيّ بصفة خاصة نذكر ما يلي:

[1]- المرجع السابق، ص: 168

5-1/ **المؤثّر الوطني:**

والمقصود به مجموعة تلك الأحداث الّتي شهدتها الجزائر، والّتي كان منبعها ذاك " الصّراع القائم بين الشعب الجزائريّ وبين المحتلين الأجانب دفاعا عن القيم الحضارية، والمقومات الشّخصيّة للأمة"[1]، وهذه الأحداث كانت متّخذة من السّياسة والوطنيّة شعارا، هدفها جمع الشّعب تحت راية واحدة، والأخذ بيده نحو تحقيق آماله في نيل الاستقلال والحريّة[2]؛ وكانت الحركة الوطنيّة قد أخذت مواقعها في الصّدارة من حركة جهاد الأمة وذلك لأنّ هدفها هو الاستقلال ومن ثمّ استعادة السيادة الوطنيّة، " وقد كان لهذه الحركة الوطنية تأثير كبير في الأدب على جميع مراحله"[3]، وهذا التّأثير الّذي مسّ الأدب قد مسّ بدوره النقد؛ وفي سبيل تحقيق الحركة الوطنيّة للهدف المعلن عنه سابقا، قامت هذه الحركة بتوفير وسائل وآليات تعينها على ذلك، من أهمها بناء المساجد وتشييد المدارس، وإنشاء المطابع وإصدار الصّحف، وتأسيس الجمعيات والنّوادي، وسنتطرق إلى دور هذه الوسائل منفردة واحدة تلو الأخرى.

أ/ التّعليم: من المعلوم أنّ التّعليم في الجزائر سابقا لم يكن حكرا على المدرسة فقط، بل كانت تقوم به مجموعة من المؤسسات على اختلاف أنواعها، فنّجد المساجد والزّوايا والكتاتيب، تقوم بهذا الدّور أيضا، وقد كانت الأمة رعيّة وحكاما تجود بأموالها على هذه المؤسسات التّعليميّة[4]، وكانت هناك أيضا مبادرات فردية في تأسيس بعض المدارس الحرة.

أمّا عن الجهود التّربويّة لسائر أعضاء الحركة الإصلاحيّة فكان لها الأثر البالغ في هذا الميدان، وعلى نهجها سارت جمعيّة العلماء المسلمين؛ فهذه الوسائل كان لها الأثر البارز في النّهضة النّقديّة لأنّ الفاعليّة الكبيرة في هذا المجال كانت لجمعية العلماء المسلمين ،فاستطاعت أن تسهم في إنقاذ النشء وبيان ما يدبر له من طرف الاستعمار الغاشم من مكائد المسخ والاستلاب، كما كانت مراكز إشعاع لجملة من النّشاطات الدينيّة والفكريّة والأدبيّة من خلال إقامتها لندوات وملتقيات.

ب/ الصّحافة: بعد احتلال الجزائر لوحظ ظهور صحف استدمارية، وقد استمر صدور الصّحف في الجزائر إلى ما بعد النّهضة الوطنيّة الّتي شهادتها أعقاب الحرب العالميّة الأولى، فتنوّعت بتنوع التّوجه والهدف، ومن بين هذه الصّحف "جريدة (المنتقد) لابن باديس أصدرها بقسنطينة سنة 1925، وجريدة الإقدام للأمير خالد ظهرت بالجزائر العاصمة سنة 1920، وأصدرت جمعية العلماء ثلاث جرائد (السنة،

---

(1) – محمد بن سمينة: في الأدب الجزائري الحديث، ص: 34.

(2) – ينظر/ أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 25.

(3) – المرجع نفسه، ص: 26.

(4) – ينظر/ محمد بن سمينة: في الأدب الجزائري الحديث، ص: 34.

الشريعة، السراط) غير أنّه ضيق عليها الخناق من طرف الاحتلال فأصدرت فيما بعد (البصائر) فكانت الصحيفة الرّابعة للجمعيّة والثانية بعد (الشهاب) في الصحف الوطنية الكبرى الّتي كان لها التأثير البالغ في مسيرة الحركة الفكرية والأدبية"[1]، والنّقدية بالجزائر.

جـــ/ حركة التّأليف والنّشر: عرفت الجزائر هذه الحركة إثر دخول المستعمر أراضيها وقد كان هذا النّشاط في بادئ الأمر مقتصرا على خدمة أغراض المستعمر، وتعتبر مطبعة الثعالبية* أول مطبعة أهليّة في الجزائر؛ وكان للحركة الإصلاحيّة يد في هذا الجانب، وذلك بإنشائها لبعض المطابع وهي: " المطبعة الإسلامية الجزائريّة"، المطبعة الصحراويّة، والمطبعة العربيّة ، وقد نشرت بعض المسرحيّات مثل مسرحيّة (الناشئة المهاجرة) سنة 1949، (المولد)، (أدباء المظهر) لأحمد رضا حوحو، ونشرت له أيضا مع حمار الحكيم (مقالات في النقد الاجتماعي) [2]

د/ الجمعيات والنّوادي الثقافيّة: يمكن أن ندرجها في ثلاثة أنواع، وذلك حسب أهدافها:

* الجمعيات والّنوادي غير الأهلية و كان من ورائها سلطة الاحتلال.

* الجمعيات والنوادي الوطنية ويعود الفضل في هذه المؤسسات إلى جهود بعض رجال الحركة الوطنيّة.

* الطرق الصوفيّة ويظهر تأثيرهم في الحركة الفكريّة والوطنيّة، من خلال مساهمتهم بكتابات دينيّة وأدبيّة، وبما كان لهم من محاورات ومناظرات مع بعض رجال الحركة الإصلاحيّة[3].

5-2/ المؤثر القوميّ:

ظلّت الجزائر في ثورة مستمرّة مع المستعمر من خلال رفضها له ومحاربتها ظلمه، ودفع عدوانه ومقاومتها للجهل، والجمود والخذلان الّذي فرض عليها من طرفه، فكانت متطلّعة إلى من يشدّ أزرها في هذه المعركة المصيريّة، ويكون لها العون في كبح ظلم هذا الاستعمار الغاشم والتّحرر من قيوده فطلبت الإمداد من أشقائها في الوطن العربيّ مشرقه ومغربه، حيث كانت رياح النّهضة الحديثة تهبّ على الرّبوع هنالك فكانت الاستجابة من طرف هؤلاء الأشقاء، من خلال اتصال الجزائر بالمغرب والمشرق، بتأثيرات متعدّدة منها:

---

[1] – المرجع السابق، ص 44.

* – مؤسسها قدور رودوسي بن مراد التركي بالعاصمة عام 1855.

[2] – ينظر /المرجع نفسه، ص: 50

[3] – ينظر /المرجع نفسه ، ص: 56

أ/ التّأثر بالجناح المغربيّ: وجدت عدّة أسباب وطّدت صلة الجزائريّين بإخوانهم في المغرب ويأتي في مقدمة ذلك البعثات والرحلات الّتي قام بها العلماء الجزائر ومفكروها، "أما عن البعثات التعليمية فتأتي على رأسها تلك الّتي تتوجه إلى جامع الزيتونة بتونس وإلى جامع القرويين بالمغرب، وقد كان لهذين المعهدين العلميين المكانة الكبيرة والمميزة في قلوب الطلاب الجزائريّين فنجد: بن باديس، السعيد الزاهري، أحمد بن ذياب وغيرهم من المتقدمين، أما المتأخرين فهم كثر، وقد كان لهؤلاء وغيرهم الأثر البالغ في النهضة الوطنية العامة، والحركة الأدبية"[1]، والنّقدية خاصة؛ وكان للرّحلات والزّيارات المتبادلة الأثر البارز في توطيد أواصر الأخوة وتنشيط التّأثر والتّأثير بين وجوه حركة النّهضة في هذه البلاد ومن بين أهمّ هذه الزّيارات تلك الزيارات الّتي قام بها بن باديس إلى تونس.

وقد كان للصّحف التّعليميّة وغيرها من المنشورات الوافدة إلى الجزائر من تونس، والمغرب ما كان للبعثات التّعليمية والرحلات من الأثر البالغ على الحياة الثّقافيّة ، وذلك من خلال ما تقوم به بعض هذه الصّحف من متابعة مسيرة النّهضة الأدبيّة والنّقديّة في الجزائر، وفتح صدرها لبعض الجزائريّين لينشروا بعض أعمالهم فيها، ومن بين من نشر بهذه الّصحف من الجزائريّين: بن باديس، أبو القاسم سعد الله الأخضر السائحي، صالح خرفي وغيرهم [2].

ويظهر من هذا المؤثر أن الجزائريّين كانت لهم صلة وطيدة بإخوانهم المغاربة، وكان ذلك دافعا قويا لتنشيط الحياة الفكريّة والنّهضة الأدبيّة في بلادنا.

ب/ التّأثر بالجناح المشرقي: المؤثر الشرقيّ نعني به تتبع و "اقتداء الشعب الجزائريّ بما يجد في المشرق العربي من أفكار واتجاهات وما يحدث فيها من هزّات قوميّة سواء أكان الماضي ومجده أم الحاضر في قلقه وتحفزه"[3]،ويظهر من هذا المؤثر أنّ الجزائر شديدة التّأثر بالمشرق العربيّ ووفيّة لصلة الأخوّة، وقد كان الشرق العربيّ غنيّا بالتّجارب العقليّة والثّورية تجسدت هذه التّجارب من خلال علاقته بالأجانب، الّذين أرادوا غزو بلاده وتقسيمها واستغلال ثرواتّها، وكذلك من خلال تجربة المشرق العربيّ مع نفسه، مع حكامه، ورؤسائه، عاداته، وتقاليده ، فالشّرق إذن بواقعه المذكور لم يكن منفصلا عن الجزائر رغم محاولات الاستعمار الفرنسيّ لفصل الجزائر عن العرب فقد كانت كلّ خطوة تحريريّة أو دعوة إصلاحيّة أو ثورة أدبيّة، يصل صداها بسرعة إلى الجزائر فتتفاعل مع الجيل الّذي يستقبلها [4].

---

[1] – ينظر / المرجع السابق ، ص: 85

[2] – ينظر/ المرجع نفسه، ص: 59

[3] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 24.

[4] – ينظر/ محمد بن سمينة: في الأدب الجزائري الحديث، ص: 73.

هكذا إذن كان المشرق والمغرب العربيان مؤثرين حيويين في اتجاه الأدب والنّقد الجزائريّ نحو أفاق جديدة ومهمة في مساره النّضالي والإبداعيّ؛ كما كانا مؤثران هامان وفعلان في الاتجاهات السياسيّة والإصلاحيّة أيضا.

3- المؤثر الغربي (الأجنبي):

إنّ هذا المؤثر يتمثّل في علاقة الجزائر بالثّقافة الغربيّة، ومن المعلوم أنّ الجزائر كانت على علاقة مع الثّقافة الغربيّة المستعمرة، لهذا فإنّ أهم ما يميز هذه العلاقة بين الثقافتين في مراحلها الأولى هو نزوة الاضطهاد ونزعة المحافظة ،لذا فقد كانت العلاقة بين الطرفين متوتّرة جدا يطبعها الإلغاء للأخر من طرف الظالمين، ويميزها الرّفض والمقاومة للاستلاب والتّغريب من طرف المظلومين، ومع ذلك لم يكونوا يمانعون في عمليّة الاحتكاك بالثّقافة الغربيّة، وإنّما كانوا يوجهون الأجيال إلى الإفادة من روافدها ما دام ذلك الّذي يطلبونه منها لا يتنافى مع مميزاتهم الثّقافيّة، وخصوصياتهم الحضاريّة.

ولقد اتصلت الجزائر بفرنسا سياسيّا واقتصاديّا، وارتبطت بها ثقافيّا وحضاريّا منذ 1830 لحظة احتلالها لبلادنا، " هذا الاحتلال الّذي استطاع أن يسيطر على مقاليد النواحي المادية للشعب وأن يوجهها لخدمته، ولكنه لم ينجح في الاستيلاء على التقاليد الفكرية والثقافية إلا بعد زمن طويل"[1].

إلاّ أنّ هذا الاتصال سار بطيئا ومتثاقلا والسّبب في ذلك يرجع إلى أنّه " لم يجد من الآذان الصناعية والقلوب المتفتحة، والعقول المتنورة إلا أرقاما قليلة بين قائمة الشعب الضخمة ولكن هذا البطء بدأ منذ الحرب العالمية الأولى تدفعه الأطماع السياسية، ويغريه المستقبل الحضاري المشترك بين الشعبين الفرنسي والجزائريّ، وتسارعت تلك الأطماع مع القيادة السياسة، وكان الداعون إليها يحاولون تغطية النقص الفاضح الّذي تعانيه الجزائر من حضارتها الشرقية التقليدية، فاندفعوا بحمل هذا الشعار (التقدمي) مع الاشتراكية الاستعمارية تارة، ومع العقلية العلمية ومبادئ الثورة تارة أخرى"[2]، وقد أدّى تطور هذه الدّعوة ،إلى تزايد نشاط الحركة الفرانكفونيّة، حيث ظهرت طائفة من المفكرين والأدباء و الشّعراء بعد الحرب العالمية الأولى " محتكّة بالنّموذج الثّقافي المنقول عبر اللّغة الفرنسية والّتي تستمد مرجعياتها من العالم الرمزي الغربي، والّتي ترى بأنّ أحسن وسيلة للانخراط فيه هي اللّغة العصرية الحية"[3].

---

[1] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص: 24.

[2] – ينظر/ المرجع نفسه، ص: 24

[3] – خولة طالب الابراهيمي: الجزائريون والمسألة اللغوية، دار الحكمة، د.ط، 2007، ص: 73.

والملاحظ أنّ هذه الطائفة من الكتّاب كانت تجربتهم جزائريّة لكن وسائلهم واتجاهاتهم كلّها غربية "فأخذت تحرر ما تحرر بالفرنسية، وقد كان مضمون الإنتاج الجزائريّ، – بتعابيره المختلفة– وطنيا في أغلبه، وهو إنتاج مضاد للاستعمار بالجملة، ويمتاز بالنّضال والواقعية، غير أنّه كان لبعض الجزائريّين مواقف أخرى متخاذلة في إنتاجهم ويتجلى ذلك في الصحف وكتابات الجماعة الّتي سمت نفسها (بالمتواضعين) الّذين يكتبون بالفرنسية"[1]، وأحسن من يمثّلها كاتب ياسين، مصطفى كاتب، ولد عبد الرحمان كاكي.

وبالرّغم من أنّ قضيّة اللّغة أو التّعبير بالفرنسيّة قد تخطّاها الكتاب المسرحيّون، " العاجزون عن الكتابة بالعربيّة معتبرين أن اللّغة وسيلة ما دامت الغاية هي التعبير عن دافع وطني وقومي، والمساهمة في إغناء الأدب الجزائريّ بالفرنسي، ويعتبر كاتب ياسين الأدب بالفرنسية ثمرة زواج شعبين ومدنيتين، ورغم كلّ ذلك كان هم الكتاب بالفرنسية الدفاع عن أدبهم على أنه أدب وطني جزائري، وهذه هي أزمة هذا الأدب ومأساته"[2]؛ وقد ظهر هذا اللّون من الكتابات في أعمال مسرحيّة من بينها مسرحيّة السقا سنة 1966 لولد عبد الرحمان كاكي، "وكتبها عن أسطورة شعبية جزائرية وهي شبيهة بالأسطورة الصينية الّتي صاغ منها بريخت مسرحيته الملحمية الإنسان الطيب من ستشوان"، وله أيضا الجثة المطوقة عقب أحداث 08 ماي 1945، ومحمد خذ حقيبتك، والرجل ذو الحذاء المطاطي، وكلّها لكاتب ياسين الّذي كتب مسرحيّة بالفرنسيّة وإن كان في أوائل السّبعينيات قد بدأ يكتب باللّغة المحليّة الجزائريّة، ويعدّ هذا الكاتب حسب سعيد أدرش "فنّان سياسي ملتزم وإنّه من دعاة الحرية لا في الجزائر وحدها، بل للإنسان في فيتنام وأنجولا وفلسطين"[3]

وإضافة إلى كاتب ياسين نجد المخرج المسرحيّ مصطفى كاتب متأثر بالمسرح الفرنسي الّذي عاصره، وتشبع به سواء في الجزائر أو في فرنسا، ثم توالت الأعمال المسرحيّة على يد كتاب آخرين، وكانت موضوعاتها جزائريّة، ولكن محتواها كان اجتماعيّا إقليميّا في أغلبه، فكان الكتاب يعبرون عن تجارب شخصيّة عاشوها تحت الاضطهاد[4]، ثم خفت حدّة هذا المؤثر منذ الثّورة حيث تغلبت المؤثرات القوميّة الأخرى، وبرزت الاتجاهات المناديّة بالانفصال عن فرنسا.

---

[1] – أبو القاسم سعد الله: أفكار جامعة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص: 41-42.

[2] – نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، ص: 320

[3] –سعيد أدرش: المخرج في المسرح المعاصر ، المجلس الوطني للثقافة والفنّون والأدب، الكويت ،(د.ط)، 1998، ص: 266.

[4] – ينظر/ أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 43- 44.

وكانت بدايات هذا التّواصل تتمّ على أيدي الرّواد من المفكرين بطريق غير مباشر، باستثناء قليل منهم ممّن كانت تربطهم علاقة مباشرة بالثّقافة الفرنسيّة وذلك في بعض الدّوائر الرّسميّة، والمؤسسات التّعليميّة، ثمّ لم يلبث أن أصبح هذا الاحتكاك مباشرا وذلك على أيدي أدباء مرحلة الأربعينيات والخمسينيات من أمثال الأديب "حوحو"، والشّاعر "الطاهر بوشوشي" بالإضافة إلى مجلّة (هنا الجزائر) الّتي تصدرها الحكومة وتحرص من خلالها على تشجيع الاحتكاك بالأدب الغربيّ، ورغم كلّ هذا تعتبر صلة الجزائر بالأدب الغربيّ محدودة وضعيفة بسبب هيمنة الاحتلال.

هكذا إذن اختلفت وتنوّعت العوامل والمؤثرات الوطنيّة على حركة النّقد بالجزائر، وقد كانت لها فاعلية كبيرة في إحياء النّفوس، وتنوير الأفكار إضافة إلى تحفيز الهمم ودفعها إلى الاندماج في الواقع والعمل على تغييره نحو الأفضل، وفي ختام حديثنا عن النّقد المسرحيّ في الجزائر، نقول بأنّ المسرح في بلادنا لا يزال يحتاج إلى بذل المزيد من الجهود من طرف النّقاد والدّارسين، لتسليط الضّوء على واقعه، بوضع استراتيجية مستقبليّة للمسرح الجزائريّ من أجل درء العراقيل الّتي تعترض طريقه، كما يتطلّب الوعي الكامل بالنّظريّات النّقديّة وتطبيقها أو الممارسة الفعليّة لها وهذا فقط من أجل النّهوض به، وتطويره وازدهاره.

ثالثا/ استراتيجيات كتابة النّص المسرحي الجزائري :

1/ استراتيجية الواقعية الاشتراكيّة (الأدب الواقعي):

لها تسميات كثيرة منها الواقعيّة الاجتماعيّة، الماركسيّة، الماديّة التّاريخيّة، الإيديولوجيّة، الجماهيرية والواقعيّة في معناها العام هي محاولة تهدف إلى تصوير الحياة الإنسانيّة بأوسع معانيها، وبأدقّ تفاصيل ممكنة، فهي ترفض أن تصوّر الواقع في هيئة المتكامل أو المثاليّ، كما ترفض أن تعالج الموضوعات الّتي تسمو عن عالم الواقع إلى ما وراء الطبيعة[1]؛ وقد ظهر هذا المذهب في القرن 19 في أوربا، تحت تأثير الحركة العلميّة والفلسفيّة من جهة، وكردّ فعل على الإفراط العاطفيّ الّذي غرقت فيه الرّومانسيّة من جهة ثانية، واتسمت الواقعيّة في الأدب بثلاث اتجاهات هي : الواقعيّة الانتقاديّة، الواقعيّة الطبيعيّة، الواقعيّة الاشتراكيّة، وهذه الأخيرة هي موضعنا في هذا الجانب باعتبارها المؤثّر الأهم في الحركة النّقديّة بالجزائر.

ويرى **غوركي مكسيم** Gorki.M (1936/1868) أنّ الواقعيّة الاشتراكيّة " ليست فقط تقديم صورة نقديّة للماضي في الحاضر، ولكن في المقام الأول تعضيد انتصارات الحاضر الثّورية وتثبيتها، وإلقاء

[1] – ينظر/محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص:117.

الأهداف الساميّة الّتي تسعى إليها في مجتمعنا الاشتراكي"[1] وقد برز هذا الاتّجاه إثر نجاح ثورة أكتوبر 1917م، وانتصار النّظام الاشتراكيّ في الاتحاد السوفيّاتي، ويعدّ **مكسيم** أوّل من صاغ عبارة الواقعيّة النّقديّة، كما يعتبر كلّ من **كارل ماركس** K.Marx(1818-1883) و**انجلز** F.Engels(1820-1895) من الأوائل الّذين دعوا إلى الواقعيّة الاشتراكيّة، حيث استطاعا أن يعيدا الأدب إلى الواقع وفصله عن الميتافيزيقا الّتي كان ينشدها[2].

فالفن الواقعي الاشتراكي عند الفنان المؤمن بطروحاته هو ذاته عمليّة اكتشاف وإبداع متواصل "فليست غاية الفن أبدا أن يقع الكاتب مثلا في أسر الواقع ، تقهره تعقيداته وتناقضاته ، ويصف الحياة وصفا وثائقيا ، فهو ببعده الواقعي، والإنساني بشكل عام ، يحلل الواقع ويعيد صياغته لكي ينفذ بعمق أكبر إلى جوهره"[3]، بالاتحاد مع العالم بواسطة العمل الخلاق والنّشاط البناء والعلاقات الاجتماعية العينية المنسجمة.

والواقعيّة الاشتراكيّة في الجزائر ظاهرة اجتماعيّة وأدبيّة لم تنبع من الفراغ، بل هي وليدة ظروف اقتصاديّة وثقافيّة وتاريخيّة، فقد شهدت الجزائر مطلع سبعينيات القرن الماضي تحولات عميقة وتغيرات قاعديّة مسّت الحياة السياسيّة والثقافيّة والاقتصاديّة، في معظمها ناتجة عن "تخبط أشتات البرجوازيّة الصّغيرة الإصلاحيّة هنا والغامضة، والمتأرجحة هناك، والبيروقراطية المستبدّة هنالك في تناقضاتها الّتي لم تعد تاريخيا قادرة على حلها، والبيروقراطية بطبعها ليست ظاهرة اقتصاديّة فقط، بل هي في الأساس ظاهرة وقوة سياسيّة أيضا، وهي بطبيعة الحال تمارس هذه الظاهرة على مستويات كلّ الأجهزة، وبالأخص ما يمثل قوة الردع، البوليس والجيش"[4] فهذه الظّروف وغيرها كانت إرهاصات ساعدت على ظهور أدب واقعيّ اشتراكيّ في الجزائر، نتج عنه نقد اشتراكيّ من خلال صدور بعض الكتابات الأدبيّة سواء على مستوى المسرحيّة أو الرّواية أو غيرهما لذا فإنّنا لا ننكر دور " الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة وأبي العيد دودو وزوليخة السعودي ومرزاق بقطاش وعمار بلحسن وخلاص الجيلالي...إلخ الذين مارسو الكتابة عن وعي فني وعن رؤية ثورية واضحة عن الواقع الاجتماعي الجزائري"[5] أساسها معرفة ذاتيّة ونقدا ذاتيا صريحا ، فمرحلة التّحول الاشتراكيّ في الجزائر إذن هي مرحلة بناء المؤسسات الوطنيّة وترسيخ

---

(1) – زينب الأعوج: سمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر – دراسة نقدية– دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص: 81.

(2) – ينظر/ عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ص: 420-421.

(3) – وسيني الأعرج : الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص:17

(4) – زينب الأعواج: سمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر – دراسة نقدية– ص: 68.

(5) – أحمد طالب : الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص: 222.

لدور المنظّمات الجماهيريّة، وهي الثّورة الاجتماعيّة بمفهومها الواسع وبكلّ أبعادها، ثورة العمال والفلاحين والطلبة وكلّ الفئات.

2/ استراتيجية الأدب الاستعجالي:

شهد الأدب الجزائريّ تغيرا ملحوظا سنوات تسعينيات القرن الماضي، متأثّرا بأحداث وأزمات سياسيّة، واجتماعيّة، ممّا جعل عديد الدّارسين والملاحظين يطلقون عليه اسم الأدب الاستعجاليّ، لأنّة بعث نتيجة الظّروف المفاجئة الّتي طبعت المجتمع الجزائريّ، حيث الأحداث متسارعة على نمطيّة لم يشهدها المجتمع، و لم يخبرها فكان لعنصر المفاجأة أن ولّد أدبا استعجاليّا يعبّر عنها ويؤرخ لها كاشف عن أسبابها ومسبباتها؛ فمن واقع هذا الرّاهن أبدع الشّعراء والفنّانون أدبا سمي بمسمّيات عديدة تعكس مفهومه مثل: أدب الأزمة، أدب المحنة، الأدب الاستعجالي وغيرها من الأسماء العاكسة للوضع المتأزم.

هكذا اقتحمت الأزمة عالم الكتابة كما اقتحمت عدّة مجالات غيرها إلاّ أنّ الإرهاب في الجزائر حدث فرض نفسه على كلّ الأذهان والعقليّات وعلى جميع الأصعدة فترك بصمته الوّاضحة على الكتابة الفنّيّة بشكلّيها الشّعري والنّثري؛ فحدث الأمن كان حدثا مميّزا في تاريخ الجزائر بعد استقلالها قلّما يشهده المجتمع، وهذا لما أتى عليه من دمار وفساد، وبالنّظر إلى تلك الجرائم الشّنيعة، الّتي ارتكبت في مدّة قصيرة فكانت أزمة حقيقيّة أثرت على جميع المستويات كما أثّرت على الكتابات الأدبيّة والنّقديّة، والّتي من ضمنها النّقد المسرحيّ، فقد كان المسرح الجزائريّ كباقي الفنّون الأدبيّة مواكبا وعاكسا لواقع هذه الأحداث وغيرها، راصدا الرّاهن الجزائريّ بملامحه وتصوّراته المشحونة بإيديولوجيّات مختلفة، عاكسة لصورة الجزائريّ المتفاعل والمنفعل بواقعها لحظة انعطافها لتمثيل المحنة، وارتباطها بقضاياها السياسيّة والاجتماعيّة والدينيّة.

ولا شكّ أنّ هذا الالتزام بتمثيل الرّاهن الوطنيّ ساعد على إنتاج نصوص مسرحيّة مطلقها الواقع بكلّ تفاصيله، وقد استمدّ المسرح الجزائريّ مشاهده في هذه العشريّة من الواقع المأساوي للجزائر، المرتبط بظروف المحنة وما أفرزته من نتائج وخيمة وصراعات واغتيالات، وما تبعها من انزلاقات وانشقاقات إيديولوجيّة ومتفرقات سياسيّة، انعكست سلبا على الواقع الجزائريّ، وألقت بظلالها على الرّاهن الوطنيّ في خطّ موازي نحو الأزمة وهي الفترة الحرجة في تاريخ الجزائر ؛ فتماشى المسرح الجزائريّ مع الواقع المتأزّم والظّرف الوطنيّ المتشابك فعلى وقع فداحة الخطب وبشاعته سجل المسرح الجزائريّ بعمق ووعي ومسؤولية في الأحداث الدّمويّة الّتي صنعت المشهد السياسيّ الجزائريّ في لحظة من تاريخه.

ويشكّل الواقع الّذي يسعى المسرح إلى نقله وتفسيره المرجعيّة الأساسيّة له في كثير من الأحيان فالواقع المرتبط بالمحنة لم تترك للعامة فرصة التّفكير بقدر ما يجعلها منشغلة بنفسها، ومركّزة في مشاكلّها الخاصة ولسان الحال المعبّر عنهم كجماعة يكشف " أنّ الناس في شغلهم عن أنفسهم وصاروا عاجزين عن تفسير ما يدور حولهم، بل أصبحوا راغبين عن إجهاد الجسد عن التفكير والتحليل" [1]، إنّها حالة تحمل دلالات واقعيّة لراهن يزداد تأزّما وثقلا بإفرازاته الخطيرة على الفرد الجزائريّ، محاصرا إيّاه وجاعله في ضيق من أمره لا سيما وهو يرى نفسه " يتقلّب بين كفي سياسة يهزها التجويع ويحنيها الترهيب"[2]، لكن رغم عنف الأزمة وشدّة ضراوتها إلاّ أنّ المسرح الجزائريّ تفاعل وطوّع لغته، وعاصر أوضاع الأزمة كما كان النّقد المسرحيّ بدوره متفهما ومواكبا ومتأثّرا بما شهدته الجزائر في تلك الفترة.

3/ استراتيجية المسرح الذهنيّ :

المسرحيّة الذّهنية أو الإيديولوجيّة هي التي تعرض لتصادم الأفكار الفلسفيّة، والفكريّة، والسياسيّة وتصارعها بغية الانتصار لفكر ما على حساب فكر آخر، لذا لم تبرز الموضوعات الذّهنيّة في الأدب المسرحيّ الجزائريّ إلاّ حديثا ، ذلك أنّها تحتاج إلى تقنيات خاصة وهذا ما لم يتأت للمسرحيين الجزائريّين إلاّ بعد اطلاعهم العميق على الآداب الغربيّة، ومن المسرحيّات الّتي تصب في هذا الاتجاه مسرحيّة "الهارب" **للطاهر وطار**، حيث عرض فيها للصراع بين الفكر الشيوعي والفكر الرّأسمالي، و مسرحيّة "التراب" **لأبي العيد دودو**، وفيها عرض لأحداث الثّورة وبطولاتها انطلاقا من وقائع عايشها الشعب الجزائري الرّافض المتمرّد بطبعه على كل ما يخنق حريّته، لذا فقد عبر كل من الطّاهر وطار وأبي العيد دودو عن مبادئ وإيديولوجيّات برؤيّة واقعيّة، تحاول أن تعكس صورة أمينة لقضايا الواقع، مؤمنة بأنّ دور الكلمة في الأدب مثل دور الطّلقة في الحرب، فكلّتاهما وسيلة تحرير من المظالم، وتطهير من الآثام وتبصير بانتصار الخير والعدل والحق، وعلى هذا فإنّ واقعيّتهما ليست واقعيّة نقديّة متشائمة، تصوّر الشّقاء والولاء وحياة المظلومين والفقراء فحسب، بل لمسة متفائلة تناصر الحق وتساند الجديد من القيّم والمبادئ، فلم تعدّ مهمّة العمل الفنّي التّعرض للعالم القائم بقدر ما أصبحت مهمّته تهدف إلى خلق عالم آخر، فوظيفة الفنّ عند "الطاهر وطار" ليست مرآة عاكسة للواقع فحسب بل هي ملمح من ملامح الوعي المتمكّن المنطلق من الآن إلى المستقبل، بتشييد فوق الواقع واقعا آخر، والفنان الأصيل هو من يطرحها كشكل جمالي ثوري أقرب إلى الفهم، والتذوق، الجماهيريين. [3]

---

[1] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 136

[2] – ينظر/ المرجع نفسه، ص: 64

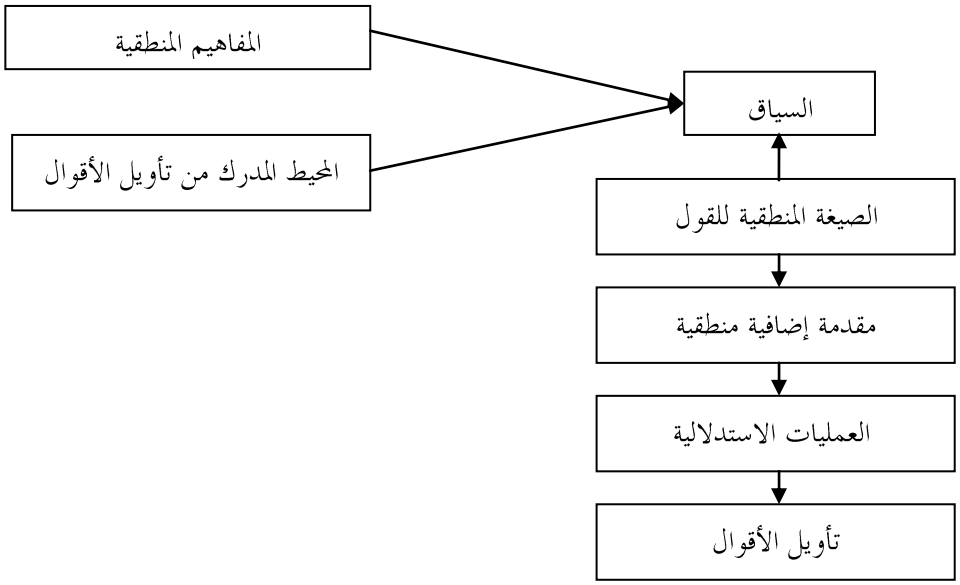
[3] – وسيني الأعرج: الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، 1989،ص:134-135.

رابعا: مقوّمات المقاربة الجماليّة في نّص "الهارب" للطاهر وطار:

1/ العنوان فضاءات ومعالم:

إنّ لكلّ الأعمال الأدبيّة مفاتيح أوليّة تؤشّر للعالم الدلاليّ لنصوصها، وإنّ أبرز مفتاح مؤشّر لوظيفة اللّغة في إنتاج دلالة النّص هو العنوان، إذ يمثّل أقوى اختصار ممكن للنّص ومضمونه؛ وإنّ أولى أبجديات الدّلالة الوظيفيّة للتّركيبة اللّغويّة في الخطاب الرّوائيّ، أو المسرحيّ تتمثّل في تفكيك الوحدات اللّغويّة، ثمّ تفسير وتأويل بنية العناوين الخارجيّة المعلنة عن هويّة هذا العمل الأدبيّ أو ذاك، فخلافا لما كان عليه الدّرس الأدبيّ قديما فقد تطوّر مفهوم العنونة، بحيث أنّه في العصر الحديث شهد تطورا مذهلا شمل الكمّ والكيف معا، محتلا مركز الصّدارة في نشر وتسويق الكتب والمجلات، والصّحف والأفلام وغيرها، ممّا له علاقة مباشرة، أو غير مباشرة بتسويق المعرفة؛ الّتي تتراكم من يوم إلى آخر، وبأهداف لا حصر لها، لعلّ أبرزها تشويق القارئ أو السّامع أو المشاهد، وجذب اهتمامه وتركيز وعيّه بأهميّة ما يتلقاه؛ ويعدّ العنوان من "أهم عناصر النص كونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي التخيلي بصفة عامة، و لم يعد مجرد تسمية لمكتوب يعرف به، أو يحيل إليه"[1]، بل أصبح من أبرز المفاتيح المؤشّرة لدلالات النّص.

لذا فالعنوان يعدّ من عتبة Seuil الوصول إلى المعطيات المطلوبة، ومرورا بالمدخل المنطقي تسمح المعرفة الموسّعة من استيفاء المعلومات الّتي تقبل الدّخول في السّياق، وفي مستوى تشكيله من خلال مفاهيم الصّيغة المنطقيّة، الّتي تقوم بدورها كعنصر مساعد على انجاز العمليّات الاستدلاليّة وبالتّالي الوصول إلى تأويل القول وهو ما يمكن تلخيصه بهذا الشّكل:



[1] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته في الشعر المعاصر، ص: 66.

يمكن أن نتوصل من خلال المخطّط إلى أن العمليّات الاستدلاليّة الّتي توصلنا إلى فهم الأقوال وتأويلها، تتمّ بسلميّة محددّة يؤخذ فيها السّياق بعين الاعتبار، حتى لا يحيد القارئ عن المضمون والملاحظ على عنوان المسرحيّة أنّه جاء بصيغة المذكر المفرد، والمعرف بالألف واللام، وهذه الصّيغ تحيلنا على عدّة دلالات لعلّ أهمها: الوحدة، والتّشتت والتّفكك، وتدل على الفرار من كلّ شيء، وأيضا على صفة الضّياع وغياب التّخطيط للمستقبل، كما توحي بالعيش تحت واقع أليم وغامض.

والمسرحيّة عبارة عن دراما اجتماعيّة تدور حول صراع بين الرأسماليّة والاشتراكيّة، إذ يظهر "إسماعيل" رمز البرجوازيّة إنسانا منهكا مفكّكا لا همّ له إلاّ أن يموت وينتحر، لأنّه لا يملك مقومات البقاء والاستمرار، فقد حُكم عليه بعشرين سنة سجنا، وها هو قد أكملها، وتفتح الأبواب أمامه، وتناديه الحرية، لكنّه يرفض طلبها بكلّ عناد، ورغم محاولات صديقه "الصادق" السّجين إقناعه بالخروج من السّجن، لكنه يرفض بشدّة وما أن يخرج "الصادق" حتى يعمد "إسماعيل" إلى الانتحار.

إنّه هارب، هارب من كلّ شيء، من مجتمعه، من نفسه، من حقيقته، وحتى من الحياة هو لا يملك أيّة شجاعة على مواجهة الحياة، وهذا دليل قويّ على ضعفه وانهياره، ويتدخل أخيرا مدير السّجن وابنته راضية وصديقها، والسّجانون لإنقاذ "إسماعيل" من الموت، وبعدها يصطحبه المدير إلى مكتبه، ويطلب منه أن يقص عليهم قصته.

ويبدأ الفصل الثاني ببدء "إسماعيل" سرد قصّة حياته المليئة بالتّناقضات والاحباطات، فهو يمارس الهروب من كلّ شيء مفكرا في الانتحار، وفي المقابل يظهر "توفيق" رمز الاشتراكيّة، الّذي يصف توفيق بالإنسان المريض ويحاول إنقاذ صفيّة من مخالبه إلى بر الاشتراكيّة لكنّه يفشل في ذلك، حيث تستسلم لإسماعيل الّذي يقتلها وفي المقابل لا يجرؤ على قتل نفسه بسبب أنانيته، وينتهي سرد القصّة عند المنظر الرابع من الفصل الرابع، ويعود الحدث إلى السّجن، حيث تحاول "راضية" وأبوها مدير السّجن وصديقها وهم عملاء أمريكا، إنقاذ "إسماعيل"، وضخ روح الرأسماليّة فيه لكن الاشتراكيّة المتيقّظة تكتشف ذلك، وتمسك بالخونة، ويبقى "إسماعيل" في السّجن لغسل مخه من أدران البرجوازيّة الفاسدة.

وتنتهي المسرحيّة بهتاف السّجين "الصادق" معلنا عن تغير معالم الطريق، وانتصار الثّورة الاشتراكية الصادق: " تحيا الثورة الاشتراكية، إسماعيل صديقي لقد تغيرت معالم الطريق، تغيرت معالم الطريق،

تغيرت معالم الطريق"[1]،وهو انتصار على الأخلاق البرجوازيّة الّتي يمثّلها مدير السّجن وابنته وصديقها وحتى "اسماعيل " الابن الضّال في متاهاتها.

2/ جماليّات الكتابة الدّراميّة في المسرحيّة:

2-1/ جماليّة الموضوع:

على غرار الفنّون الأدبية الأخرى فإنّ المسرحيّة تعتمد في المقام الأول على قصّة أو حادثة أو فكرة أو موضوع يعرض علينا بواسطة الحوار، فالموضوع أو الحادث ما هو بالشّيء المجرد، بل هو مظهر من مظاهر النّشاط الإنسانيّ نتيجة لسلوكه النّفسيّ والاجتماعيّ، وعلاقته مع بيئته ومجتمعه، فينتج عنه صراع يميّز الحدث المسرحيّ عن باقي الأحداث[2]، فيكون بذلك بناء متكامل الأجزاء، يبدأ بعرض الأحداث عرضا عاما ثمّ تنمو وتتطور في تأزم حتى تبلغ الذّروة Paroxysme عند نقطة انعطاف معينة، تؤول للنزول حتى النّهاية الّتي يرى المؤلّف أنّها تضع خاتمة لهذا البناء، خالقا متعة جماليّة تقوم على تناسق عناصر متعدّدة، فالكاتب المسرحيّ والمخرج يفترضان نوعيّة المتعة الخاصة لكلّ عمل ومنها المتعة الجماليّة plaisir esthétique والمتعة النّاجمة عن التّشويق suspense،وبناء على ذلك تتنوع استراتيجيّات المتعة في الخطاب المسرحيّ بتعدّد الموضوعات المطروحة .

وقد تعدّدت تعاريف الموضوع ولعلّ أبسطها وأدقّها " الفكرة الّتي يريد الكاتب إيصالها إلى الناس في عصره"[3] ، إذ به خاض الكتاب المسرحيّون معاركهم ضدّ الحكومات والأنظمة الفاسدة، وضدّ الجهل والفساد الأخلاقيّ والتّهاوي الاجتماعيّ، وبالموضوع انتصر الكتاب المسرحيّون لكلّ ما هو نبيل، وشريف عند الإنسان، والمسرح الجزائريّ باعتباره مسرحا ملتزما فقد ظلّ "يساير الظروف والمراحل الحرجة الّتي مرت بها البلاد، وكان لكلّ ظرف عمل مسرحي يناسب تحدي الحواجز والعراقيل"[4].

ودليل ذلك مسرحيّة "الهارب" **للطاهر وطار**، الّتي تظهر بشكلّ واضح تعدّد الاتجاهات الفكريّة في الجزائر، موضوعها هو ذلك الصّراع القائم بين الفكر الشّيوعيّ والفكر الرأسماليّ، فقد "عبّر فيها الكاتب عن مبادئ وإيديولوجيّات كانت تتمخّض في الجزائر قبيل الاستقلال، وهي أفكار كلّها تصب في الاختيار الإيديولوجي للبلاد"[5]، وقد واكبت هذه المسرحيّة ذلك الواقع الّذي عاشته الجزائر آنذاك ، إذ

---

[1] – الطاهر وطار: الهارب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، (دت) ص: 127.

[2] – ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 289.

[3] –المرجع نفسه، ص: 406.

[4] – صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنّية، ص: 38.

[5] – المرجع نفسه، ص: 128.

أنّها ظهرت خلال 1961 قبيل استقلال الجزائر بعام واحد، مبشّرة بمرحلة حاسمة في تاريخ بلادنا، تتمثّل في ظهور اتّجاهات إيديولوجيّة تصبغ السّاحة الجزائريّة بصبغة فكريّة مليئة بالصّراعات والانشقاقات.

وأحداث المسرحيّة تدور أساسا في السّجن، وفي المقبرة، وفي بيت إسماعيل، وشخوص المسرحيّة هم: إسماعيل البرجوازيّ، توفيق المناضل، حفّار القبور، جماعة من الثّوار، مدير السجن وابنته راضية وصديقها، وهم جميعا عملاء لأمريكا، صفية، الصادق، الخادم، وهم ممن جنت عليهم البرجوازية والمجتمع، وآخرون.

والقصّة كما أسلفنّا القول صراع بين الرأسماليّة والاشتراكية جاءت مفصلة في أربعة فصول، وكلّ فصل متضمّن عدّة مشاهد، ففي الفصل الأول يظهر "إسماعيل" البرجوازي إنسانا مفكّكا، ومهمشا لا هم له إلاّ الموت، وينتحر لأنّه لا يملك مقومات البّقاء، فقد حكم عليه بعشرين سنة سجنا، وها هو قد أتمها، والأبواب تفتح أمامه للخروج والتّحرر، لكنّه يرفض بسبب أنّه غير قادر على الحياة من جديد يقول: "فإنني لا أريد الخروج من هنا لسبب واحد، هو أنني لست على استعداد لممارسة الحياة من جديد، بل ولا حتى للعودة إليها ..."[1].

وقد حاول صديقه السّجين "الصادق" المحكوم عليه بمدى العمر إقناعه بالخروج، لكنّه يرفض ويظلّ مصرا على ذلك، وما أن يخرج "الصادق" من السّجن حتى يعمد "إسماعيل" إلى الانتحار، فيسمع "الصادق" بهذا الخبر:

الصادق :" أصحيح ما سمعت أحاولت الانتحار"؟

إسماعيل: " تأبى الروح الّتي تسكنني إلا أن تظل متعلقة بهذا الجسد الرخيص التافه المتألم".

الصادق: " لأن أجل خروجك من السجن حان، حاولت الانتحار؟" [2].

ولجوء "إسماعيل" إلى الانتحار دليل على أنّه هارب بكلّ ما تحمله الكلمة من معاني، فهو لا يملك أيّة قدرة على مواجهة أي شيء، وهذا دليل قاطع على انهياره وتشتته واضمحلاله.

وفي خضمّ هذه الأحداث يتدخّل مدير السّجن والسّجانون، وابنة المدير راضية وصديقها لإنقاذ إسماعيل، ويُحول إلى مكتب المدير ويطلب منه المدير أن يحكي له قصّة حياته، فيجيبه في البداية بقوله: "ليست هناك أية قصة يا سيدي. كلّ ما هناك أنني قررت الهروب..."[3].

---

[1] – الطاهر وطار: الهارب، ص: 32.

[2] – المصدر نفسه، ص: 29.

[3] – المصدر نفسه، ص: 34.

لكنّ يلحّ عليه المدير بسردها كيفما كانت ، فيبدأ بذلك الفصل الثاني، ويبدأ "إسماعيل" بسرد قصّة حياته، إنه في غرفة ضيقة وحده، وهو يحمل مسدسا، "وبين الفينة والأخرى يلقي نظرة على نفسه في المرآة، وقد بات متيقنا أنّه ليس منفردا وإنّما معه شخص آخر يسميه (أنا) ويحاوره.

إسماعيل: تعرف ما الّذي مقدم عليه؟ طبعا أنت تعرف ... (ينظر إلى المسدس)

طلقة واحدة ... اثنتان إن اقتضى الأمر... شيء من الألم... ثم ماذا؟ لا شيء ...السكون العميق فقط... عملية بسيطة جدا ... لا تستغرق أكثر من لحظات"[1]

(**أنا**) :" هكذا يبدو لك ... لا علينا، أنت الآن مصمم على الانتحار، على مغادرة الحياة، أليس كذلك؟

إسماعيل: (متوددا) أجل. أجل. مصمم على ذلك وأرجو أن لا تصمم أنت على معارضتي وتدرك أن الانتحار أنبل طريقة يتبعها الإنسان للخروج من المأزق"[2].

هكذا إذن يظلّ "إسماعيل" مصمّما على الانتحار، ولا تعارضه في ذلك إلاّ نفسه، أو ذلك (الأنا)،إذ يذكّره بحبيبته "صفيّة" الّتي غدرت به، وأحبت "توفيق" زميلها في الجامعة، ممّا أدى بإسماعيل إلى كرهها مسترجعا كل ذكرياته معها، وكيف همّ بقتلها ، ثمّ يعود إلى غرفته ومع نفسه ومع (الأنا)، ويعودان إلى الحوار، وفي مقاطع طويلة محاولا الانتصار على الأنا ليقتل نفسه، ولكن (الأنا) يعيقه، ويجد له أسبابا فيحاول إعاقته جاهدا: (**أنا**) :"(يخاطب نفسه) المسألة خطيرة والكارثة على وشك الوقوع، ينبغي أن أنقذه بأسرع مما يمكن. (يتوجه إلى إسماعيل) لم تجبني حين سألتك عن صفية، إلا بأنها غدرت بك، كيف فعلت ذلك؟"[3].

فيجيبه"إسماعيل" قائلا: " ماذا تريد أن تعرف عن صفية وعن خيانتها، لقد وجدتها أمس مع توفيق في المقبرة وسمعتها تقول له: أرج أن تحدثني عن إسماعيل بعد اليوم. فنّهضت مشهرا المسدس لكي أضع حدا لحياتهما التافهة، ولكن... (يجلس ويغمض عينيه فتروى له الرؤى)" [4].

ويبقى "إسماعيل" يراقب هذه الأحداث، إذ تبدو "صفية" و"توفيق" و"حفّار القبور"، وهم يمثّلون أدوارهم أمام "إسماعيل" الّذي يراقبهم، ويتابعهم ويعلّق عليهم من حين لآخر، وهو خارج اللّعبة، أمّا

---

[1] – المصدر السابق ، ص: 37-38 .

[2] – المصدر نفسه ، ص: 39.

[3] – المصدر نفسه، ص: 47.

[4] – المصدر نفسه، ص: 47.

توفيق هذا الشّاب المناضل المنجذب بالفكر الشيوعيّ، يحاول أن يُوهم "صفية" بأنّه مناضل وصاحب مبادئ، ويدعوها إلى الانضمام إليه.

توفيق: " (حالما أيضا) ستنضمين إلينا، ... وتبرعين في التحليلات العلمية، وتلهبين الاجتماعات بالنقاش، وتوزعين المناشير، وتشكّلين خلايا نسوية، وتحتدم المعركة، وتدخلين الحياة السرية، وتشتد ضراوتك، و..و... ربما من يدري، قد ننتصر ونحن في ريعان الشباب ..."[1]، ويستمر هذا الحوار الحالم بين "صفية وتوفيق"

صفية: هكذا إذن يظل إسماعيل" ما أروع أن تمتزج أحلام المثقف بالنضال الثوري، حيث تمتد الأبعاد، وتتسع الآفاق، وتجد خلجات الضمير الإنساني، منذ فجر التاريخ"[2]

كلّ هذا و "اسماعيل" يراقب المشهد، وما أن يتحرك حتى يرى نفسه في المرآة، فيستفيق ويعود إلى نفسه وإلى (الأنا) ويحاوره، لكن المعضلة هي أن إسماعيل كلّما همّ بالانتحار أوقفه هذا "الأنا" وأوجد له مبررات مانعة إيّاه من الانتحار، إلاّ أنّ إسماعيل هددّها بالخمر لإسكاتها.

إسماعيل:" أرجوك.دعني اغتبط ...آه كم أنت تزعجني، لا يسكتك إلا الخمر. آنذاك يا أنا، حين أكون مخمورا، سيكون صوتك ينبعث وكأنما من أعماق العدم"[3].

وفي نشوة الخمر هذه يفقد إسماعيل عقله، ويجد الأنا فرصته ويتّفق معه على تأجيل عمليّة الانتحار إلى وقت آخر ويدبر حيلة:

(**أنا**):"آه، لقد تذكرت؟ سأريك لعبة جد مسيلة ... ما رأيك في كي صفية؟" [4]

ويغري إسماعيل بهذه الفكرة.

إسماعيل: " ... فكرة رائعة إنها تستحق الكي قبل أن أغادر الحياة؟" [5]

وينجح الأنا بهذه الفكرة في إرجاء عمليّة الانتحار، فتتأجّل معه النّهاية، لينتهي الفصل الثاني بتراجع "إسماعيل" عن عزمه، ويقرر التّمسك بالحياة، ويختار فتاة جميلة تثير الغيرة في قلب "صفية"، لينتقم منها.

---

[1] – المصدر السابق ، ص: 51.

[2] – المصدر نفسه، ص: 51.

[3] المصدر نفسه، ص: 70.

[4] –المصدر نفسه ، ص: 61.

[5] – المصدر نفسه، ص: 62.

والملاحظ على النّص أنّ كاتبه بفلسفته الفنيّة بثّ فيه القوّة والحيويّة، محدثا إثارة وتركيزا، ما مكّن المتلقّي من متابعة الأحداث وفهم الموضوع " وهذه الصورة المسرحيّة لا تتحقق إلاّ إذا هيّأ المؤلّف للشّخصيّات من المواقف ما يحفّزها إلى القول وإلى الافصاح عن بعض ما يروي جوانب من موضوع المسرحيّة، ويعرّف بشخصياتها حتى إذا نما الحدث واتضحت طبيعة الشخصيّة وصلاتها ، أخذت الحركة المسرحيّة تنمو بالتّدرج في سبيل تطوير الحدث واكتمال الشّخصيات ووضوح الدّلالات والرّموز"[3]من هنا كان نجاح الطاهر وطار في اختياره ، على اعتبار أنّ البعد الجمالي لا يحقق جماليته إلا بقدر اقترابه من فهم الجمهور.

وفي الفصل الثالث تحضر الفتاة الّتي اختارها إسماعيل، وعلق عليها آمالا كبيرة، لتعيد إليه صفية حبيبته بعد أن هجرته، وبعد حوار طويل بين إسماعيل والأنا حول هذه الفتاة تدخل الفتاة المنتظرة، لكن الجميع يفاجأ إنّها صفية، وفي نهاية الفصل تتصالح مع "إسماعيل" وتعود المياه إلى مجاريها.

فالمؤلّف من هذا البناء الدّراميّ، والعرض الفنيّ، عرض الأحداث عرضا معاصرا ينطبق على الواقع المعاش ، فأخضع الوقائع الثابتة إلى مقتضيات الفن المسرحيّ، الّذي لا يحفل بتقديم الأحداث ، بقدر ما يعنى بتصوير الشّخصيّات ودخائلها وعلاقتها مع الآخرين في إطار مجرى الأحداث[4].

وفي الفصل الأخير تعيش "صفية" مع زوجها "إسماعيل" الّذي يعيش حياة ملؤها الاضطراب والتّشويش، ممّا أثّر على "صفية" وجعلها هي أيضا تفكر في الانتحار.

صفية: "(مستسلمة) لم يبق للحياة طعم ... أتمنى لو أنني غير موجودة على الشكلّ الّذي نحن عليه."

إسماعيل :" اتفقنا إذن ؟؟ هيا؟ ينبغي أن نريح أنفسنا من الحياة حالا ..."[1].

فيفعل إسماعيل ذلك ويقتلها على أن يقتل نفسه بعد ذلك، لكنّه يتجمد عندما يفكر في إطلاق النار على نفسه.

إسماعيل: " آه ما بال أصبعي ؟ إنه جامد؟ يا للسخرية ؟؟ أيمكن ألا أموت؟".ويسخر منه الأنا.

أنا: " (ضاحكا) لن تطلق النار ... وتعرف ذلك ... لأنك تخشى الألم ... إنك هارب؟ هارب من ألم إلى ألم ... أين المفر أيها الهارب؟"[2].

---

[3]– عبد القادر القط: فن المسرحيّة، ص: 36.

[4]– ينظر /المرجع نفسه، ص :118.

[1] – الطاهر وطار: الهارب، ص: 107.

[2] – المصدر نفسه، ص:.1-112.

وينتهي "إسماعيل" من سرد قصّته، وقد قتل "صفية"، وعجز بل وهرب من قتل نفسه مرة أخرى، وفي غمرة هذا التّشاؤم تقترب راضية من إسماعيل، وتقنعه بأن في الحياة أملا وسعادة، وبعد أخذ وردّ تنجح "راضية" في إقناع "إسماعيل" للخروج من السّجن، وتكون المفاجأة حين تقرر الزّواج منه.

راضية :" لقد قررت الزواج من إسماعيل يا أبي.

المدير: (مندهشا) ماذا تقولين؟

إسماعيل: (لنفسه) باستمرار أهرب، هارب من الحياة هارب من الموت، هارب من السجن، ترى أين سأهرب بعد ذلك؟

المدير: (لإسماعيل) ما رأيك أنت؟

إسماعيل: لا أملك رأيا يا سيدي" [1]

وغياب رأي "إسماعيل" هنا، دليل قاطع على تفككه وضياعه، بل وضياع البرجوازيّة؛ وفي الختام يوافق ويتصافح المدير مع إسماعيل وصديق راضية، ولكن ترتفع في الخارج أصوات وتسمع طلقات نارية، يدخل توفيق ومعه أربعة ثوّار ليترعوا الأقنعة، ويكشفوا عن حقيقة هؤلاء العملاء.

توفيق: " ... قودوا العملاء إلى الساحة الشعبية وحاكموهم.

(يخاطب راضية) الدكتورة المحترمة ... رئيسة مصلحة المخابرات الأمريكية.

(يلتفت إلى المدير) أبوها مدير السجن المحترم، يزودها بالعملاء.

(يلتفت إلى صديق راضية) زوجها الكريم، وساعدها الأيمن ...

لقد سبقناكم، أيها الخونة" [2]

أما "إسماعيل" فقد أصابته الحيرة والدّهشة ولم يفهم شيئا، وأرجع إلى السّجن، فتظهر جماليّة المسرحيّة بقولها أشياء معقّدة في قالب ممتع لذيذ، تدركه العقول ممسرحة بدقّة وعذوبة بحيث يصبح العرض كلّه في خفّة وعمق العروض المماثلة التي قدّمها المسرح الجزائريّ.

توفيق: "... وردوا هذا الشقي إلى الزنزانة، حتى نفتح مدارس اصلاح الأخلاق البرجوازية..."[3].

---

[1] – المصدر السابق، ص: 124.

[2] –المصدرنفسه، ص: 126.

[3] – المصدر نفسه، ص: 127.

ويدخل الصادق هاتفا بحياة الاشتراكية، الصادق: "... تحيا الثورة الاشتراكية...إسماعيل صديقي... لقد تغيرت معالم الطريق ..." [1].

وهكذا يسدل السّتار عن هذه المسرحيّة وتنتهي بهذا الانقلاب، انقلاب في الأفكار والمبادئ، وهي دعوة إلى التّغيير والثّورة، فموضوع المسرحيّة يمثّل حيرة الأبطال وقلقهم، ولعلّ "توفيق" هنا يمثّل ذلك التّغيير المنتظر، وهو انتصار الثّورة الاشتراكيّة على الأخلاق البرجوازيّة الفاسدة الّتي يمثّلها مدير السّجن وابنته وصديقها وحتى إسماعيل ذلك الابن الشّقي الضّال والغارق في متاهات البرجوازيّة؛ شهد فيها الفعل ديناميكية، "فهو في سيرورته يصوغ التّسلسل المنطقيّ والزّمني لمختلف المواقف الّتي تنتقل من وضع مستقر إلى خرق لهذا الوضع عبر تطور الحكاية من بداية إلى نهاية، وهذا ما تحدث عنه **أرسطو** بخصوص الانقلاب كمرحلة حاسمة في البناء الدّراميّ وديناميكيّة الفعل في المسرح الدراميّ، كما تطور فيما بعد راسما خطّا هرميّا يتّجه بتصاعد من خلال الصّراع ووجود العائق نحو تعقيد معيّن في الذّروة ثمّ يهبط نحو الحل، كذلك فإنّ ديناميكيّة الفعل الدرامي تتجلى عمليا في تغيير استراتيجية المواقع عند القوى الفاعلة أو الانتقال من نموذج قوى فاعلة إلى نموذج آجر ضمن نفس المسرحيّة"[4]، القائمة على استراتيجية خطابيّة تهدف إلى كشف عيوب البرجوازيّة ومعتنقيها، ومناداة إلى تبني الاشتراكيّة كحلّ أمثل للمجتمع.

والملاحظ على الموضوع أنّه قائم على استراتيجية التّركيب Synthèse، كمظهر جماليّ في الكتابة الدراميّة من حيث كونه مخالفا لنمطيّة الكتابة السّائرة وفق تسلسل للأحداث والوقائع، ممّا يسمح للمتلقي بالإمساك ببنيات النّص الكبرى، وكذا خلق ايقاعيّة متنامية انطلاقا من الانتقالات الديناميّة بين اللّحظات الدراميّة واللّحظات الصّراعيّة دون مراعات التّوالي والتّسلسل، وانطلاقا من تراكيب النّص الّتي تبدو مفكّكة، إلاّ أنّها تلتقي في التّركيب النّهائيّ الّذي يراهن على تجميع عناصر الحكاية الّتي تحفظ للمتلقّي مكانته، خالقا بذلك أثرا جماليّا في إنتاج فرجة العرض.

2-2/ جماليّات عرض الشّخصيّة:

الشّخصيّة المسرحيّة بنيّة معقّدة الإشارات تتضمّن مدلولات مختلفة، سواء أكانت هذه الإشارات لغويّة كالنّطق بالكلمات، أوخارجة على نطاق اللّغة كتعبير الوجه أو الإيماءات أو الزّي المسرحيّ...إلخ منتظمة في هيكل مركّب فرضه النّص الدّراميّ، فمجال حرّية الممثّل أثناء الأداء المسرحيّ مقيّد ، فعليه أن ينسجم مع الأصوات المنبعثة من المؤثّرات المختلفة، حتى لا يدخل في اضطراب مع الصّوت المهيمن،

---

[1] – المصدر السابق، ص: 127.

[4]– ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحيّ، ص :342 .

مع ضرورة تكييف طاقته قدر الإمكان، قصد جلب الانتباه وتحقيق أعلى درجات التّركيز و التّواصل بينه وبين المتلقّي، لذا فللمؤلّف دور كبير في إنجاح العمل المسرحيّ، إذ عليه أن يكون على دراية كافيّة بالشخصيّات الموظّفة ، يتخيّلها تخيلا كاملا ، يتتبّع نموّها فكلّما غاص في معرفة كنهها سهلت مهمّته لذا تقول الكاتبة المسرحيّة الأمريكية **ليليان هيلمان** Lillian Bellman (1905-1984):" إذا تعرف شخصيّاتك معرفة جيّدة فإنّها تقوم عنك بقول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها"[1]؛ وعلى اعتبار أنّ المسرحيّة هي تعبير عن واقع معين، الفعل فيها "مكثّف يتطلّب زمنا قصيرا من ذات الفعل في الحياة"[2] تتحكّم فيه العديد من المبادئ والقوانين هدفها تصوير وكشف جوانب متعدّدة منه، وسيلتها في ذلك الشّخصيّة الّتي تعدّ الوسيلة الوحيدة لذلك، فهي بمثابة المعيار الّذي تجسّد بواسطتها نوعيّة الواقع الاجتماعيّ.

يتّضح لنا ممّا سبق أنّه يجب على أيّ عمل مسرحيّ أن يشتمل على عنصر الشّخصيّات، وأن لا يخل من هذا العنصر الحيوي الّذي تقوم عليه ومعه باقي العناصر والأسس الفنّية الأخرى الّتي تبني المسرحيّة ويختلف بناء هذا العنصر باختلاف الكتاب المسرحيّين أنفسهم، فيحرص البعض منهم على رسمها رسما دقيقا ومفصلا، والبعض الآخر يتركها مبهمة الملامح، غامضة، والسّبب في ذلك يعود إلى اختلاف التّجربة الأدبيّة فيما بينهم.

وإنّ الكاتب في مسرحيّة "الهارب" قد جسّد هذا العنصر، والتزم به في كلّ مشاهد المسرحيّة واختلف تصويره لها بحسب الدّور المسند إليها، فصوّر "صفاتها ونوازعها تصويرا واضحا بحيث يفهمها تماما، أو يكاد يفهمها الجمهور اليقظ"[1]، على أساس أنّه هو الّذي يقف وراء شخوصه يخطّط لمواقفهم ويوجهها، ويؤطر رؤاهم بما يخدم رؤاه ومواقفه، وكما هو معروف فإنّ شخصيّات "الطاهر وطار" في مختلف أعماله "تقترب دائما من الحقيقة الاجتماعية بحسها الطبقي التاريخي، ربما بدون وعي منها، لكن هذا الحس يتطور لديها على أرضيّة الواقع الّذي نعيشه بكلّ تناقضاته"[2].

فنجد كاتب المسرحيّة ركّز على الفكر الإيديولوجيّ، على اعتبار أنّه المكوّن لمحتوى النّتاج الرّوائيّ والمسرحيّ، فالظروف والملابسات التاريخية مهدت لهذا المفهوم ليكتسب في وقتنا الحاضر معنى، وأهمية خاصتين ، ممّا جعله يركز على هذا الفكر، وباعتبارها مسرحيّة ذهنيّة فكريّة فإنّ اهتمامه بإيصال الفكرة

---

(1)– عدد من المؤلّفين: سيمياء براغ، دراسة سيميائيّة، ترجمة أدمير كوريه، ص: 171..

(2)– شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص : 66.

(1) – فرديب ميليث، جر الدايدس بنتلي: فنّ المسرحيّة، تر صدقي خطاب، ص: 441.

(2) – واسيني الأعرج: الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، ص: 50.

الّتي يريد معالجتها، منعه من تصوير وتشخيص دقيق لشخصيّاته، خاصة مظاهرها الخارجيّة، فقد كان همّه الوحيد طرح وكشف ومبادئ وخصائص وتناقضات الفكر الإيديولوجيّ.

و رغم ذلك فإنّنا نجد في بداية المسرحيّة، إشارات خفيفة للمظهر الخارجي لشخصيتي "إسماعيل" و"الصادق" بطريقة نمطيّة ، "تفتقر إلى ما هو خاص وفردي وتتمتع بصفات محددة تطرح في عموميتها وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكلّ مباشر وقبل إن تبدأ بالتصرف ضمن الحدث "[1]فوصف حالتهما في السّجن بعد وصفه للمكان، " يجلس على كلّيهما سجينان يبدو أن إدارة السجن تركتهما ومرضهما لهما لحيتان كثتان، أحدهما وهو إسماعيل يبدو متوتر الأعصاب كأنه ينتظر مكروها أما الآخر فإنه تغلب على ملامحه اللامبالاة التامة"[2]، وهو مشهد يصوّر انفعالات شخصيّات المسرحيّة بجوانبها المختلفة ومن أهمها نذكر:

إسماعيل : برجوازي ويعيش حياة ملؤها التّفكك والتّشتت والهروب، فهو هارب منها ومن كلّ شيء فيها، إلى المجهول، فهو الشّخصيّة المحوريّة " **الهارب**" الّذي تدور حوله أحداث المسرحيّة.

توفيق: مناضل اشتراكيّ يعيش في الحياة السّرية، ويدرس في فصل التّاريخ، له أحلام كبيرة في أن يرتقي بنظامه، وأن يكون هو السّائد بدل البرجوازيّة.

صفية: طالبة ضائعة، ليس لها هدف، جنت عليها البرجوازيّة الّتي ارتمت في أحضانها بزواجها من إسماعيل لتموت في الأخير على يديه.

حفار القبور : مناضل مع توفيق.

الصادق: سجين حكم عليه بمدى العمر.

صديق راضية: شخص غامض الملامح.

راضية: ابنة مدير السجن، طبيبة متخرجة من أمريكا.

مدير السجن: ويظهر في السجن عند عزم إسماعيل عدم المغادرة، ويحاول إقناعه بالخروج.

فالملاحظ على شخصيّات النّص أنّها جذابة إلى حدّ احتواء المتلقّي فيصبح جزءا منها ، بناها المؤلّف وفق ما يلي:

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب :المعجم المسرحيّ ،ص: 273.

[2] – الطاهر وطار: الهارب، ص: 07.

أ/ **قوّة الشخصيّة ووعيها**: فشخصيّات المسرحيّة، جذّابة مترجمة للمشاعر والأحاسيس بشكّل جيّد، تعبّر عن مراحل حياتها بوعيّ بعيدة عن كلّ زيف أو غريب ذات بعديين، الأوّل يعكسه النّص الّذي يبرز حالتها النّفسيّة والاجتماعيّة والايديولوجيّة، فكلّ شخصيّة تتميّز بأبعاد تنفرد بها عن بقيّة الشّخصيّات، أما الثّاني فنصل إليه بواسطة الشخصيّات المماثلة، إذ أنّنا نجد للشّخصيّة المسرحيّة شبيها في الحياة ممّا صادف الكاتب أو الممثّل أو المخرج، ولا أدلّ على ذلك إلاّ ما يصادفه كلّ منا من شخصيّات تحمل إيديولوجيات متعدّدة تحاول بثّها في أوساط العامة قصد تحقيق غايات وأهداف.

ب/ **مصداقيّة الشخصيّة ومعقوليّتها**: الملاحظ على شخصيّات النّص أنّها قابلة للتّصديق تتلاءم طبيعتها وطبيعة البشر، بعيدة عن تصوير القوى الطبيعيّة أو الخوارق، ممّا جعلها تكسب ثقتنا فنصدّق أفعالها ، ونتماهى في أحداثها ، إنّها بحق جماليّة التّصوير القائمة حسب **أرسطو** على طريقة" الرّسامين المهرة الّذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل وإن كانت تشابه الصّورة الأصليّة"[1]

لذا فقد رسم لنا الكاتب صورة بارزة لشخصيّات المسرحيّة ومنها "راضية "على لسان "إسماعيل" فهي " ذات شعر أصفر ناعم مثل الحرير، وعينان زرقاوان جميلتان، ووجنتان متوردتان كالشفق ... بشرة بيضاء كالطفولة وأنف دقيق لطيف كالفكرة ... شفتان رقيقتان عذبتان"[2]، والملاحظ من هذا الوصف أنّ "راضية" هي الشّخصيّة الوحيدة الّتي حظيت بوصف كبير لمظهرها الخارجيّ، وربما قصد الكاتب من ذلك إبراز الوجه الخارجيّ المزيّف والمغري للبرجوازيّة، في حين أنّ داخلها متعفنّ، فهي بجمالها الفاتن والزّائف، ما هي سوى خائنة وعميلة من عملاء أمريكا، يساندها في ذلك أبوها مدير السّجن وزوجها فبعد أن تقنع "إسماعيل" بالخروج من السّجن تغريه بالهروب إليها.

راضية: " إسماعيل؟ إنك هارب إلي ؟؟؟"[1]، أي أنّه هارب إلى البرجوازيّة، ويستعدّ إلى ذلك فيحدث الانفجار المدبّر من قبلهم أيّ المظهر الحقيقيّ لهذه الشّخصيّة ، ولكن هذا لا يعني أنّها الشّخصيّة المحوريّة في هذا البناء الفنّيّ المسرحيّ فالشّخصيّة المحوريّة هنا هي شخصيّة "إسماعيل"، فقد ارتكزت عليها أحداث المسرحيّة في كلّ فصولها.

---

[1]– أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة، عبد الرحمان بدري، ص: 43.

[2]– الطاهر وطار : الهارب ، ص: 62 .

[1] – المصدر نفسه، ص: 125 .

ولأنّ معظم كتابات "الطاهر وطار" كانت كما أشرنا ذات اتجاه إيديولوجيّ، فهو يدعو من خلال أعماله إلى تبني الاشتراكيّة كنظام، وينفّر من الحياة في ظلّ نظام برجوازي، فاختار "إسماعيل" رمزا لها، وداعيا إليها من خلال أفكاره وأعماله، لذا فقد خصّص له الكاتب المساحة الأكبر في عمله ليكشف عنها ولينوه بخطورة الحياة في ظلّها ، فالحياة كما يراها "إسماعيل"، ويصفها لصديقته "صفية" " الحياة أراها عبارة عن أسلاك شائكة تجري فيها الآلام لا أستطيع النجاة، إن رحت أقتحمها، وقد ذاقت بالفعل كما ذقت وتذوق هذا الكي، ثم ألتفت لأجد ما هنالك غير الحياة فيقابلني العدم ... الموت ..." [1]، وليدعو من خلالها إلى الاشتراكية، وهذه الأخيرة – الاشتراكية- عند وطار، "لا تكتفي بتصوير الحادثة أو الشّخصيّة الأدبية المحورية، ولكن تفسرها وتحاول عبر محطات الوعي الإنساني ضمن تركيبه النسق الروائي تغييرها"[2].

وقد اعتمد الكاتب في مسرحيّة "الهارب" على عدّة شخصيّات ثانويّة، ساعدت على النّهوض بالمسرحيّة، منها شخصيّة الخادم، المحامي، حراس السّجن، وجماعة من الثّوار، فهذه الشّخصيّات هي الّتي ارتكز عليها البناء الدراميّ للمسرحيّة، والّتي تظل تعبر عن جوهر الخلل في مجتمعنا؛ فالمسرحيّة حاولت تجسّد الصّراعات الجوهريّة، السّائدة في المجتمع الجزائريّ أثناء الثّورة وما بعد الاستقلال بكلّ ما تحمله هذه الصّراعات من ايجابيات وسلبيات، والّتي تتزاحم في رحم الانجازات الديمقراطيّة، "إذ لم تعد الثورة الوطنية والتحريرية، هي الهاجس الرئيسي الّذي كان يخفي تحته الكثير من التناقضات والمفارقات، فتضارب المصالح في ظل هذه المرحلة يطفو إلى الأعلى بوضوح، ويخلف صراعا مرا بين القوتين الرئيستين اللتين تشكلان بنية أي مجتمع طبقي كان"[3] .

د/ ملامح الشّخصيّة البطلة في النّص: إنّ الأحداث تتبدّل بتبدل الشّخصيّات الثّانوية، ولكن " البطل الأساسي يظل هو منسقا بينهم، ومحركا لهم وحادثا إياهم على الجوانب، والمشاركة بواسطة الحوار المستمر"[4]، وأبطال هذه المسرحيّة هم: "إسماعيل"، "توفيق"، "صفية"، وسنوضح أكثر شخصياتهم في ثلاث جوانب، حيث ندرس في المجال الأول الشّخصيّة الّتي تمثّل بطل القطيعة والمواجهة، في الجانب الثاني نتعرض إلى الشّخصيّة الّتي تمثّل بطل التّمزق والصّراع والخيبة، وأما في الجانب الثالث فسندرس الشّخصيّة الّتي تمثّل بطل التّبعية.

---

[1] – المصدر السابق ، ص: 107

[2] – واسيني الأعرج: الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص: 89.

[3] –عبد الجليل مرتاض: البنية الزمانية في القصص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، (دت)، ص: 33.

[4] –واسيني الأعرج: الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص: 50.

1/ بطل القطيعة والمواجهة: ويتجسّد هذا النّوع في نص "الهارب" في شخصيّة "توفيق"، ذلك الفتى الّذي آمن بالفكر الشّيوعيّ الاشتراكيّ، واتّخذه مبدأ لحياته فناضل لأجله، وسار معه وضحى بكلّ ما يملك، وهذه في الحقيقة ما هي إلاّ الأفكار والمبادئ الاشتراكيّة المتبناة من طرف الكاتب، والّتي عكسها لنا في شخصيّة "توفيق" ولعلّ أفضل من وصف هذا البطل، صفية حين قالت له :"مناضل اشتراكي أحمق ... لا يهادن نفسه ... يختار الأحياء الشعبية والزوايا المظلمة والمقابر، ويفضل العمال على الطالبات"[1]، وهو بالفعل مناضل عنيد لا يهادن نفسه كما قالت "صفية"، ولا يغيّر مسير طريقه مهما تكالب وتداعي عليه أعداؤه، بل نجده متابعا لطريقه غير محايد عنه.

فنّجده يقول: " إنني لم أتغير بل تطورت في نفس الاتجاه" [2]، ويظل يعمل ما في وسعه لنقل هذا التّفكير – الاشتراكي- إلى غيره من النّاس وحثهم على تبنيه، فيكشف لصفية عن هدفه المنشود قائلا : " أريد أن تذوقي حلاوة النضال من أجل الآخرين" [3]، وهو في نضاله هذا يحسّ بتمام السّعادة والفرح، والغبطة ما دام يضحي من أجل أفكاره ومبادئه، ومعتقداته أملا أن يبصر النّفير الأكبر الّذي سيهز الواقع المتعفنّ، ويغيّره للأفضل، حيث يقول:" كلّما احتدت المعركة ازدادت إيمانا وغبطة بعقيدتي وترأى لي أفق الهزة الكبرى أفق الزلزال العنيف الّذي يعصف بالاستغلال والاضطهاد" [4].

وعلى مدى طول المسرحيّة يظلّ "توفيق" مقاطعا ومواجها لكلّ الأفكار، والمبادئ المناقضة والمنافيّة لأفكاره، وللحاملين لهذه الأفكار، وأحسن من يمثّلهم في المسرحيّة، "إسماعيل" البرجوازي، هذا الأخير الّذي يصفه توفيق لصفية قائلا:

" لنشخصه بدقة كالمرض فهو الصّورة المجسمة للمجتمع الّذي يجب أن نناضل لتحطيمه إنه دودة عمياء، يستهلك تركه أبيه، ويدفعه الفزع لنفادها إلى القلق والاضطراب. برجوازي حقير لا تهمه سوى اللذة والراحة"[5].

وينتهي الأمر "بتوفيق" إلى الانتصار الشّامل على أعدائه والزّج بهم في السّجن، معلنا نجاح الثّورة الاشتراكيّة، وسقوط قناع البرجوازيّة.

---

(1) – الطاهر وطار، الهارب، ص: 44.

(2) – المصدر نفسه، ص: 44.

(3) – المصدر نفسه، ص: 50.

(4) – المصدر نفسه، ص: 50.

(5) – المصدر نفسه، ص: 49.

2/ بطل التّمزق والصّراع والخيبة: البطل الرئيسيّ لبطل الصّراع والخيبة في المسرحيّة هو "إسماعيل" فهي الصّفة الأساسيّة فيه، كونها شخصيّة تفتقر إلى وضوح الفّكر، والإرادة والوعيّ، وقد جعله الكاتب يتّصف بها ليوضّح لمعتنقي البرجوازيّة والدّاعين لها ولأفكارها، أنّها ليست حلّ بل هي صراع و ألم .

وصفة الضّياع تبدأ من داخله بعد حوار شديد اللّهجة، بينه وبين السّجين "الصادق" من أجل إقناعه بالخروج من السّجن فمدّة سجنه قد انتهت، لكنّه يرفض الخروج لكون حياته مبهمة المعالم، خاليّة من الأهداف، فيقول:

إسماعيل:"أما أنا فبلا طريق، لا أعرف أين أتجه إلى الأمام أم إلى الخلف ... إلى اليسار أم إلى اليمين بلا طريق بلا بداية، بلا نهاية، مأساة ... كارثة"[1]،

أو حين طلب منه مدير السّجين أن يروي له قصّته فيجيبه بانفعال :" ومن قال لك أن لي قصة؟ لا. إنني لم أفعل شيئا يستحق أن يكون قصة. لا شيء. لا شيء هناك يذكر"[2]،

فنجد "إسماعيل" رافضا الخروج من السّجن ومصّرا على البقاء فيه، وتمضيّة بقيّة عمره خلف جدرانه ممّا يوحي لنا بأنّ البرجوازيّة – حسب الكاتب- نظام فاشل، ولا معنى للحياة عند معتنقيها فهي مستودع للسلبيات، والمواقف الرجعيّة كما تشتمل على الجمع بين المتناقضات، معتنقوها لا يفكرون في الحياة، وهمهم الوحيد الموت، وفي الوقت نفسه نجدهم يخافون من الموت، ودليل ذلك شخصيّة "إسماعيل" فقد رفض الخروج من السّجن أو الحياة، لسبب واحد، " لا أريد الخروج من هنا لسبب واحد، وهو أنني لست على استعداد لممارسة الحياة من جديد بل ولا حتى للعودة إليها ..."[3]، ثم لا يجد في السّجن حلا لمشاكلّه فيرتمي في أحضان أمر آخر علّه يخفف آلامه، إنّه الانتحار فهو عنده "أنبل طريقة يتبعها الإنسان للخروج من المأزق" [4]، وهو مصمّم عليه، يقول: "نعم مصمم على الانتحار وقد أحضرت المسدس" [5]، لكن تعجز نفسه الضّعيفة على ذلك، فيعلن الانفصال عن (أناه) عن ذاته، " إسماعيل ليس أنا وأنا ليس إسماعيل. كلّ منا له نظرته الخاصة"[6]وإذا ما حاصرته هذه "الأنا" بأسئلتها الملتوية، والمحرجة هددها بالهروب عنها إلى ملجأ آخر، عن طريق استعمال الخمر، قائلا: " إما أن تكف

---

[1] –المصدر السابق، ص: 16.

[2] – المصدر نفسه، ص: 19.

[3] – المصدر نفسه، ص: 32.

[4] – المصدر نفسه، ص: 39.

[5] – المصدر نفسه، ص: 39.

[6] – المصدر نفسه، ص: 40.

عن فضولك و إلا استعملت الخمر لكي لا أستمع إلى صوتك البشع يا أنا"[1]، فيظل" هكذا ممزّقا، ومتشتتا، يفشل الجميع في إنقاذه .

3/ بطل التّبعيـــة: هو شخصيّة لا تملك التّعبير عن رأيها، ولا تملك قوّة المعارضة والرّفض، مجسّدة في شخصيّة "صفية"، المعجبة بـــ"توفيق" إلى حد كبير، ويظهر ذلك في قولها:

صفية : " ببدلتك الزرقاء وصدرك العريض وبشرتك السمراء، وصرامة الأسود المتطايرة من عينيك تجذبني يا توفيق ولو إلى المقبرة"[2]

إلاّ أنّها أوهمت نفسها بحب "إسماعيل" البرجوازيّ، فتزوجته حيث ترى فيه كلّ شيء، موهمة إيّاه بأنّه زوجها وأبوها وأمها ، بل أكثر من ذلك فهو ضميرها، ويطلب "إسماعيل" روحها مجانا له، فتعطيه إيّاها مستسلمة، " أقتلني أنت يا إسماعيل ... افعل بي ما تشاء ..."[3] وبالفعل يقتلها على أن يقتل نفسه بعدها، لكنّ أنانيته تتغلّب عليه، فيهرب من الموت كعادته في حين كان يطلبه.

فعلى الرّغم من التّعدديّة الوظيفيّة الّتي تميّز الشّخصيات فإنّ المقاربة الجماليّة تسعى إلى اختزالها في وظيفتين مهمتين هما: الوظيفة التّمثيليّة الّتي عن طريقها يحيل الممثّل إلى الشّخصيّة الدراميّة، ثمّ الوظيفة الجماليّة التي تدعّم البعد الإبداعيّ للوظيفة السّابقة.

3-2/ جماليات الصّراع في نص الهارب:

يعدّ الصّراع Conflit قوام المسرحيّة ووقودها الّذي تتحرّك به، يتنوع بتنوع موضوع المسرحيّة المطروح، وقد التزم الطاهر وطار في مسرحيّة " الهارب" بتجسيد هذا العنصر، بل إنّ موضوع المسرحيّة في حد ذاته صراع، صراع بين القوى الأيديولوجية- البرجوازيّة والاشتراكيّة-، تحكمه علاقة تصادميّة، جسديّة أو معنويّة ، وهو مبدأ Principe يحكم العلاقة بين الأفراد والمجتمعات، موجودة ضمن الذّات الاجتماعيّة[4]، وبهذا يكون الكاتب قد التزم بتجسيد الصّراع كجانب فنّيّ، وتجسيده مرّة أخرى كواقع عاشته الجزائر ومرت به، والطاهر وطار" لا يبعد جمالياته عن جوهر الصّراع أبدا فهي تشكلّ أساسا له"[5].

---

[1] – المصدر السابق، ص: 54.

[2] – المصدر نفسه، ص: 29.

[3] – المصدر نفسه ، ص: .109

[4] – ينظر/ ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 289.

[5] – واسيني الأعرج: الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية – دراسة نقدية- ، ص: 74

فالمسرحيّة تعكس صراعا بين الإنسان وكلّ ما تأتي به الأحداث، بل تعكس الصّراع الدّاخل في نفس الشخصيّة الواحدة المنقسمة إلى شطرين ، الرّغبة والعائق ولكي تتحمّل الشخصيّة المسرحيّة ما يريد لها المؤلّف أن تحمل من دلالات، فلا بدّ أن يقوم بينها وبين أقرانها صراع حول ، مبدأ خلقيّ أو قضيّة اجتماعيّة، أو طموح فرديّ أو كلّي، أو ما إلى ذلك من الرّغبات[3]،لذا فالصّراع حتميّة لا بدّمنها في المسرحيّة ، بل هو وجهها الفنّي البارز.

ومظاهر الصّراع في مسرحيّة " الهارب" عديدة ومتنوّعة، تجسدت من خلال الشّخصيّات الفاعلة فيها وحواراتهم، من خلال المكان والزمان، فهي عناصر حوامل للأيديولوجيّة ومظاهرها، يمكن من خلالها أن يبدي الكاتب ما يريد وأن يخفي ما يريد، وقد تجسّدت بصورة واضحة أكثر في شخصيّة "إسماعيل"، هذا الّذي تدور حوله فكرة المسرحيّة وموضوعها.

فأحداث المسرحيّة منذ بدايتها تنبؤنا بذلك، " فإسماعيل" بعدما أكمل مدّة سجنه المقدرة بعشرين سنة، حدّثه السّجين "الصادق" بقوله: " عما قليل يا إسماعيل ... بعد لحظات أو ساعة، ولا يهم ... إنما في هذا اليوم بالذات، في إشراقه شمسه الّتي لا شك أنها جميلة دافئة ساحرة، وقبل تماثلها للمغيب، سيحدث الانقلاب ... الانقلاب الّذي سيهز أركان حياتي ويزعزعها... وإنه في الواقع ليحدث في حياتنا معا ولكن يختلف وقعه بالنسبة لكلّ منا ..."[1]فيرد إسماعيل معارضا هذا الانقلاب "ألا ليته لم يحدث" [2]؛ من هنا يظهر لنا بداية صراع "إسماعيل" مع نفسه، فنّراه يرفض هذا الانقلاب بل يود أن يظلّ في السّجن إلى أن تنتهي حياته، وبعد صراع مرير مع داخله وصل إلى حلّ علّه يكون المخرج له من آلامه ومعاناته اللذان يعيشهما، وهذا الحلّ هو الانتحار يقول:

" ينبغي أن أختصر الطريق، أي نعم، أحسن لنفسي لو أشرع منذ الآن، سأنتحر، سأفعل ذلك حالا." [3]

وبالفعل" يصنع حبلا ثمّ يربطه بقضيب حديدي ويضعه في عنقه متسلقا الجدار وتظلم الدنيا في عينيه ويبدوا كلّ شيء حوله مظلما"[4]، وبدخول "الصادق" إلى الزّنزانة يجد "إسماعيل" مستلق على

---

[3]- ينظر/ شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص: 89.

[1] - الطاهر وطار: الهارب، ص: 07.

[2] - المصدر نفسه، ص: 07.

[3] - المصدر نفسه، ص: 24.

[4] - المصدر نفسه، ص: 24.

الأرض، فيقول السّجان مشيرا لإسماعيل: " أسعفوه، أنظروا ما به، يبدو أنه حاول الانتحار" [1]، وعندما يستفيق يسأله الصادق: " أصحيح ما سمعت، أحاولت الانتحار؟

إسماعيل: تأبى الروح الّذي تسكنني إلا أن تظل متعلقة بهذا الجسد الرخيص التافه المتألم".

الصادق: الآن أجل خروجك من السجن حان، حاولت الانتحار؟

إسماعيل: نعم ... إنك تأبى أن تفهمني" [2].

ولعلّ الانتحار هنا تأويل صريح لحال البرجوازيّة ومتبنيها، فهم يشعرون بالإحباط من الحياة ويهربون منها إليه، فبعد محاولة "إسماعيل" الانتحار نجده يفشل وينقل إلى إدارة السّجن، وهناك يبدأ بسرد قصّة حياته المنغّصة بالآلام..

هكذا إذن تجسّد لنا المشاهد الأولى من الفصل الأول من هذه المسرحيّة صراع إسماعيل مع قدره – الخروج من السّجن– فنّراه يهرب منه، بل ويهرب من كلّ شيء، هارب من مجتمعه، من نفسه، من حقيقته، وهذا دليل على ضعفه وانهياره وزواله، وكلّ هذا من أجل سبب واحد، إذ يقول:" لا أريد الخروج من هنا لسبب واحد، هو أني لست على استعداد لممارسة الحياة من جديد، بل ولا حتى للعودة إليها "[3]

ويسرد "إسماعيل" في الفصل الثاني قصّة حياته بحضور كلّ من المدير، وابنته وصديقها، وفيها يوضح صراعه مع" الأنا" (نفسه الّتي جسدت في شكلّ بشري)، هذه الّتي تقوم بمعارضته في كلّ خطوة يخطوها نحو الانتحار.

إسماعيل: (متوددا) أجل.مصمم على ذلك وأرجو أن لا تصمم أنت على معارضتي، وتدرك أن الانتحار أنبل طريقة يتبعها الإنسان للخروج من المأزق" [4]،إلاّ أنّ "الأنا" تردّ عليه عكس ذلك وتقول له : " ما أبشع المناظر الّذي تترآى لك الحياة من خلاله وما أتفهن في نفس الوقت هذا الكلام الّذي تذكره ...اسمع يا إسماعيل إنك لا ترى من الحياة إلا الجانب المظلم القاسي ... لأنك لم تأخذ بعد سوى طريق مظلمة قاسية ... ولكنك تنسى أنه مثلما هناك في الحياة جانب مظلم، هناك جانب مشرق ... كما يوجد في الحياة الشفاء توجد السعادة ... واليوم ليس هو بالأمس ولا الغد باليوم، قليل من الصبر

---

[1] – المصدر السابق ، ص: 28.

[2] – المصدر نفسه، ص: 29.

[3] –المصدر نفسه، ص: 32.

[4] المصدر نفسه، ص: 39.

والتجلد يا إسماعيل ... ثم تستقبل حياة أخرى أزهر وأسعد وأفضل ... وثق أن الصّراع وحده في الحياة لذة ليس بعدها من لذة لمن يحسنه ويتذوقه" [1]ومن مظاهر الصّراع أيضا الّتي شحنت بها هذه المسرحيّة صراع "إسماعيل" مع "توفيق"، صراع على المبادئ وصراع على "صفية"، فالأول يظهر من خلال اختلاف مبادئ "إسماعيل" عن مبادئ "توفيق" وهذا من خلال قوله:

إسماعيل: ماذا تريد أن تقول؟ هل تبنيت أفكار توفيق؟... لم أفكر، ولن أكلّف نفسي هذه المهمة"[2]، فإسماعيل إذن متبني للمبادئ البرجوازيّة، خلافا لتوفيق هذا المناضل الاشتراكيّ، فهما دائما في صراع مع بعضهما، فكلّاهما يود الانتصار لنفسه، ومبادئه .

أمّا الصّراع الثاني فكان من أجل "صفية"، فهو صراع مكثّف فيما بين الثلاثة: توفيق، إسماعيل، صفية، فكلاهما يريدها لنفسه ولنظامه.

توفيق: " اعترف بأنني ... بأنني أحببتها ذات يوم في فصل التاريخ ... وأعترف بأنني أردت أن أتحدى الأغبياء بانتزاعها منهم ..." [3].

ويعترف لها إسماعيل بهذا أيضا "إنني أحبك" [4]، وهذه المواقف الّتي وضعت فيها صفية أدخلتها في دوامة صراع كبيرة مع نفسها، فتّراها معجبة بتوفيق إلى حد القداسة، تقوله له: " ببدلتك الزرقاء وصدرك العريض وببشرتك السمراء، وصرامة الأسود المتطايرة من عينيك، تجذبني يا توفيق، ولو إلى المقبرة. "[5]

لكنّ رغم حبها لـــ"توفيق" وإعجابها الكبير به، إلاّ أنّها تخالف هواها فتتركه لتتزوج من "إسماعيل" (البرجوازي)، وتعيش معه، فهو في نظرها كلّ شيء.

صفية: "أنت زوجي وأبي وأمي يا إسماعيل، أكثر من ذلك أنت ضميري." [6]

إذن كانت هذه معظم الصّراعات الّتي تضمنتها مسرحيّة المسرحيّة، فقد تضمن الفصل الثاني إلى نهاية المنظر الرابع من الفصل الرابع سرد قصّة حياة "إسماعيل"، بل في صراعه مع نفسه ورفاقه ،هذه

---

[1] – المصدر السابق ، ص: 40.

[2] –المصدر نفسه، ص:69.

[3] – المصدر نفسه، ص: 90.

[4] – المصدر نفسه، ص :81 .

[5] –المصدر نفسه، ص: 43.

[6] – المصدر نفسه، ص: 08.

القصّة الّتي انتهت بقتل "إسماعيل" لزوجته "صفية"، وجسدت هذه النّهاية هروبه الدّائم من الموت والحياة، فبعد أن وعد "صفية" بأنّه سيقتلها ثمّ يقتل نفسه، نجده يفشل ويهرب من هذا القدر.

إسماعيل: " إنني هارب وكفى، هارب من حياة لأخرى؟ وحبذا لو يقتدي الناس كلّهم بي؟ فيعيدون النظر؟ ثم يهربون. " [1]

هكذا إذن جسّد "إسماعيل" نظام البرجوازيّة، ولخصه في كلّمة واحدة وهي (الهروب)؛ من كلّ شيء، وإلى أين؟ إلى المجهول، الصادق: " تحيا الثورة الاشتراكية ... إسماعيل صديقي لقد تغيرت معالم الطريق ... تغيرت معالم الطريق" [2].

لتنتهي فيما بعد الفكرة القائمة على صراع البرجوازيّة والاشتراكيّة، بانتصار الثانيّة على الأولى وبها تنتهي المسرحيّة، وعلى العموم فإنّ ماتقدّمه ديناميّة المقاربة الجماليّة بخصوص الصّراع أنّها تقف عند الاشتغال الإخراجيّ القائم على الإعداد Adaptation الّذي يوازي بين الكتابة الدراميّة للحوارات والكتابة الركحيّة للتّصور الإخراجيّ، وممّا يبرز هذا الاشتغال أنّ الإعداد يدمج كلّ تقنيات المسرح كما لو أنّها إرشادات ركحيّة من جنس الكتابة الدراميّة.

4-2/ جماليات لغة الحوار في نص الهارب:

إنّ المسرحيّة أولا وأخيرا ما هي "إلاّ نص أدبي أجمل ما فيه اللّغة"[3]، واللّغة هي المادّة الخام والجوهريّة الّتي يستعملها الكاتب المسرحيّ أثناء تجسيده للحوار الناميّ بين مختلف الشّخصيّات، فالحوار هو وسيلة لبناء حبكة النّص وعرض أفكاره، كما أنّه أيضا "وسيلة اتصال بين الممثّلين والجماهير بواسطة كلمات، ومقاطع يحددها المؤلّف ليمرر من خلالها أفكاره وآرائه في شكلّ أقوال".[4]

والأكيد أنّ أيّ مسرحيّة لا تخل من هذا العنصر الحيوي – الحوار- الّذي يكشف فيه الكاتب عن الأحداث الجاريّة والمقبلة والماضيّة فيطورها ويدفعها إلى النّمو، وبه يرسم شخصيّاته معبرا عن مشاعرها كاشفا عن وعيها متّسما بالاقتصاد والوضوح في كلّ ذلك، فلكلّ كلمة دور أساسيّ في البناء المسرحيّ كونها تصوّر الشّخصيّة وتدفع الأحداث وتشرح المواقف؛ وكباقي العناصر الجماليّة الأخرى قد التزم "الطاهر وطار" في مسرحيّته بتوظيف عنصر الحوار فيها، إذ امتاز بالتّنوع والدّقة في التّعبير، تبعا لتنوع المواقف

---

[1] – المصدر السايق ، ص: 126.

[2] – المصدر نفسه، ص: 127.

[3] – عز الدين جلاوجي: النص المسرحيّ في الأدب الجزائري، ص: 142.

[4] – عبد القادر القط: فن المسرحيّة، ص :26.

في المسرحيّة، فنّراه مرّة مكثّفا ومركّزا ومشحونا بالإيماء والإيحاء، مختزلا ومختصرا مؤدّيا للدّلالة الوافيّة وللمعنى المطلوب، ويظهر ذلك في المقطع التالي:

إسماعيل :(يذهب ويجيء)تجربة دامت سبعة أشهر ... فشلت؟ كما قدرت وكما كنت أتوقع؟

"أنا": لم تفشل تماما. خاصة بعد أن وجدت مخرجا.

إسماعيل: حدث بذلك نفسك.

"أنا": أتعني بأنك مقدم على الانتحار؟ على الانفجار؟ يا للضفدعة المسكينة؟ " [1]

اسماعيل: (منفعلا) لأنك لم تجد ما تحدثني به. رحت تسخر مني ...؟ هاه ؟؟ على فرض أنني لم أنتحر، لم أنفجر – كما تقول– فماذا سأفعل؟ أعمل لأقتات. وأقتات لأعمل. ثم أنام مع زوجتي. ثم ماذا؟ أنهض في الصباح باكرا. وأصنع أولادا ألقي بهم في جهنم ... لقد قررت الانتحار، قررت هذه المرة ولن يثنيني عن عزمي شيء. كفاني عبثا بنفسي، يا أنا. فلست مخلوق لأعيش أكثر مما عشت؟ (يصمت برهة) نعم قررت الانتحار. وسأستعمل كلّ مجهوداتي. وينبغي أن تكف عن تدخلك.

"أنا": صه؟ ها هي زوجتك مقبلة؟ سأختفي؟

إسماعيل: سأحاول أن اصطحبها معي" [2]

فنّجد عبارات الحوار سهلة التّركيب قصيرة الجمل، مكثّفة ومركّزة، مؤدّية للمعنى المطلوب، كما نجده منسجما مع المواقف ومعبرا عن الشّخصيّات، فهو يطول في حادث ويقصر في آخر وسنوضح ذلك من خلال المثالين التاليين، أما عن طول الحوار فمثاله كالآتي:

"أنا" : " (مستاء) – إسماعيل . اعتقد أنك ستخل بشروطي كالعادة ... لقد بدأت بعد، تخرج عن الموضوع ... كنت البارحة ستموت فأنقذتك بعد لأي ... وجعلتك باختيارات البقاء ولو المؤقت، كأنما تولد من جديد، غير أنك ها قد بدأت تخبط خبط عشواء، وتنطلق بعواطفك نحو مركز الكهرباء في الحياة لتنال صدمة عنيفة من تيار الخيبة، وتجد نفسك أمام المرآة مشهرا مسدسك على أخطائك تريد التخلص منها... اسمع يا إسماعيل، لا تجعل نفسك كالضفدعة تمتص الهواء دون تنفسه .... أتعرف أن الضفدعة حين توضع في فمها سيجارة تستمر في امتصاص الدخان إلى أن تنفجر ...لقد كنت أنت نفسك تقوم بهذه اللعبة...وها أني لا أراك إلا ضفدعة مبتئسة...في يد صبي عابث ...

---

[1] – الطاهر وطار: الهارب، ص: 99.

[2] – المصدر نفسه، ص: 100.

إسماعيل: " ليست بيني وبينك أية شرط أو التزامات حتى أخل بها ... أو أنفذها ... كلّ ما هناك أن قدمي زلتا، فتزحلقت لأجد نفسي في الحياة مرة أخرى أنت الّذي أغريتني فدحرجتني، ولكن الّذي لا شك فيه عندي هو أن كلّ شيء مؤقت، أعرف أن التجربة الّتي تنتظرني، فيها من الألم أكثر مما فيها من الجد، وأن أمدت بمفهوم فلن يكون الإغراء الّذي يدحرجنا نحو البقاء .... إنني أعرف الحقيقة وإني لمخلص لها و لنفسي الّتي رفضتها وأرفضها .... سأتزحلق في الاتجاه الّذي أجده يجذبني نحو ... نعم هكذا، ... والأولى بك يا أنا أن تتركني وشأني"[1]؛ يظهر هنا الحوار طويلا مملا ومخلا بقواعد العمل المسرحيّ، ولكن ربّما طوله هنا يرجع في النّهاية إلى تقدير الكاتب، وإحساسه بطبيعة الموقف ومقتضياته، ومن مظاهر الحوار القصير نجد على سبيل المثال الحوار الّذي دار بين "إسماعيل" و"صفية" و "الأنا".

صفية: " مقبلة إسماعيل ؟ "

إسماعيل: " ألا تزالين هنا يا صفية؟ "

صفية :" كنت أبحث عنك منذ فرغنا من المحاكمة."

إسماعيل: " لماذا؟ ماذا تريدين؟"

صفية:" خصمان. عدوان لدودان يا إسماعيل. قل لها ذلك"

إسماعيل: " لست أدري ما رأيك أنت؟ "

صفية: " اسماعيل".

"أنا": " لا تتورط معها مرة أخرى" [2]،

فالحوار هنا جاء قصير لا يتعدى السّطر بل لا يتعدى كلمة في بعض الأحيان، كاشفا عن الصّراع بين الأطراف المتعدّدة، وإن غلب طابع النّبرة الخطابيّة عن الفعل الدّراميّ، إلاّ أنّه لم يبعد المسرحيّة عن دراميّتها، فقد ألفينا تصعيدا دراميا تعدّى حدود اللّفظة الضّيق إلى دلالات رمزيّة أضاءت الحدث،وقد حرص المؤلّف على أن يأتي حواره مطابقا للشّخصيّة الّتي يجسّمها، وأن يكشف أبعادها الجسميّة والماديّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة، ومثال ذلك حوار توفيق مع صفية حين حدثها عن "إسماعيل":

توفيق: " لشخصه بدقة كالمرض فهو الصّورة المجسمة للمجتمع الّذي يجب أن نناضل لتحطيمه إنه دودة عمياء يستهلك تركه أبيه ويدفعه الفزع من نفادها إلى القلق والاضطراب. برجوازي حقير لا تهمه

---

[1] – المصدر السابق، ص :68.

[2] – المصدر نفسه، ص :95 .

سوى اللذة والراحة ... إن لم يختبل، فسيوظف ما تبقى بين يديه من المال لاستغلال عرق الآخرين ... هذا هو ... صورة مصغرة لطبقة لعينة.

صفية: تقاطعه إنني أعرف أفكارك يا توفيق .. اختصر .. ماذا تريد مني؟ ..

إسماعيل: من بعيد لست أدري بماذا يتفوه الأبله، إنه يشتمني ولا ريب؟

توفيق: دعيني أتمم أولا ... وكالعمياء، أغرك جلوسه في مقهى الطلبة، وجريدة المثقفين في يده، ومفاتيح السيارة تتلاعب بين أصابعه، ووقاره الزائف، فارتميت بين أحضانه، واستهوتك التجربة، ونشوة اللامبالاة، وتنكرت لنفسك، وتنازلت عن النضال.

صفية: ...أم ...أم ... أيها القديس الأحمر..."[1]

لقد كشف لنا الحوار عن شخصيّة "إسماعيل" من النّاحية الماديّة، والاجتماعيّة، والأخلاقيّة، ولأنّ شخصيّته تميّزت بكثرة التّناقص، والشّخصيّات المتناقضة لا يمكنها نتيجة مواقفها المتباينة إلاّ أنّ تعطي حوارا متناقضا في تركيبه، و مثال على ذلك رد "المحامي" على "إسماعيل" حين سأله عن مدى تأثر صفية.

إسماعيل: " كانت متأثرة وهي تعترف.؟

المحامي: كانت مثلك تماما. تضحك ثم تبكي. تقول أنها تحبك. وأنها منحتك كلّ ما طلبت منها، وما عن لها أن تمنحه ... لأن تحبك ... ثم تضيف أنها تخونك وأنها يجب ألا تراك منذ اليوم، وكلّفها ذلك كلّفها ... – يصمت لحظة- في الواقع إن أمركما لا غريب ... فكلّاكما يتكلّم كما لو كان الكلام صادرا عن عقله وعن عاطفته مع في الوقت ذاته"[2].

ففي هذا الحوار نلمس التّناقض الشّديد الّذي ميّز "صفية" و"إسماعيل"، والكاتب في طريقة تجسيده للحوار ولبنائه الدّاخلي "لا ينفصل أبدا عن شخوصه و قدراتهم الاستيعابية، بل يختلط بهم حتى يصير واحدا منهم"[3]،فيندمج مع "توفيق" بشكلّ كبير جدّا لأن قضيّة الكاتب وتوفيق في الأساس واحدة.

توفيق: " كلّما احتدمت المعركة ازدادت إيمانا وغبطة بعقيدتي، وترآى لي أفق الهزة الكبرى، أفق هنا الزلزال العنيف الّذي سيعصف بالاستعمار والاضطهاد"[4] .

---

[1] – المصدر السابق ص :93.

[2] – المصدر نفسه، ص: 93 .

[3] – واسيني الأعرج: الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص: 75.

[4] – الطاهر وطار: الهارب، ص: 50.

فعقيدة توفيق هنا ما هي إلاّ عقيدة المؤلّف، ورؤيته ما هي إلاّ رؤية المؤلّف كذلك، ولأنّ مهمّة الحوار تكمن في أن يعبر، أو أن يروي الكاتب عن أحداث في الماضي بلغة الحاضر، وقد جسّد الكاتب هذه المهمة بشكلّ لافت بالرّغم من أنّ للماضي النّسبة الأكبر، فإنّه يخفي ذلك بذكاء كبير، حتى أنّك حين تقرأ النّصّ لا ترى إلاّ الحاضر، والبطل الرّئيس يرفض أن يكون له ماض مثلما يرفض أن يكون له مستقبل.

إسماعيل: " من قال لي أن لي قصة؟ لا إنني لم أفعل شيئا يستحق أن يكون قصة لا شيء. لا شيء هناك يذكر"[1].

قد ساهم الحوار في الكّشف عن موضوع المسرحيّة، وعن فكرتها الأساسيّة فالحوار القائم بين "إسماعيل" و"أناه" على طول المسرحيّة يوضّح لنا تشتّته وتفكّكه، وهو إيحاء لتفكك وتشتت البرجوازية موضوع هذه المسرحيّة، وهروبه من الحياة إلى الانتحار يوحي لنا بزوال هذا النّظام، بالإضافة إلى حوار "توفيق" مع "صفية" عندما اجتمعنا في المقبرة، بحيث تتّضح فيه مبادئ "توفيق"، الّتي تنادي بها الاشتراكيّة، وهي الفكرة الأساسيّة للمسرحيّة.

والملاحظ على المعجم اللّغوي لمسرحيّة الهارب أنّ المؤلّف لم يعمد إلى اصطناع مفردات متقعّرة، ولا إلى ألفاظ غريبة، وإنّما اصطنع مفردات بسيطة مفهومه لدى عامة المتلقّين، فأحسن بناءها، وأجاد تراكيبها؛ ومن هذه الكلّمات نذكر : تتزحلق، الرسالة، الحساب، اليقظة، الليل، الخطر، الهروب، تضحك، تخسر، الرصاصة، الخزانة، الزجاجة ... فكلّ الكلّمات المستخدمة سهلة وعادية، ولكنها تتميز بالعمق في كثير من الأحيان. وذلك حسب حالة الحوار.

ولأنّ لغة المسرح ليست لغة الحياة العاميّة فقد اعتمد المؤلّف على اللّغة الفصحى لا اللّغة العاميّة لكنّ فصاحة الكاتب هنا لم ترق للّغة الفصيحة ،ويعود ذلك لأسباب كثيرة أهمها: الاستعمار الّذي أراد فرنسة الجزائر على كلّ المستويات ولا سيما اللّغة، ورغم ذلك فإنّه يمكننا وصفها بأنّها فصيحة وبليغة.

ولأنّ ثقافة الكاتب ثقافة إسلامية فإنّنا نستشف بعض التّناص مع القرآن الكريم ويظهر في قول إسماعيل :" عليك اللعنة في الليل إذا يغشى والنهار إذا تجلى" [2]، ففي هذا الخطاب تناص مع الآية الكريمة في سورة الليل في قوله تعالى: { وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى (1) وَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّى (2) } الليل 1 و2.

---

[1] – المصدر السابق، ص :19.

[2] –المصدر نفسه، ص :72.

ونجد كذلك تناص مع قصة سيدنا يوسف عليه السلام في قوله تعالى على لسان سيدنا يوسف: وَقَالَ لِلَّذِى ظَنَّ أَنَّهُۥ نَاجٍ مِّنْهُمَا ٱذْكُرْنِى عِندَ رَبِّكَ فَأَنسَىٰهُ ٱلشَّيْطَٰنُ ذِكْرَ رَبِّهِۦ فَلَبِثَ فِى ٱلسِّجْنِ بِضْعَ سِنِينَ } يوسف 41، وذلك حين قال الصادق لإسماعيل عند خروجه :" لا تناسني يا إسماعيل. أرجوك أن تتذكرني" [1]

وتجدر الإشارة إلى أنّ "الطاهر وطار" قد استخدم في تعابيره الصّورة الفنّيّة، فتعدّد وتنوع استخدامه لها تبعا لتنوع ثقافة الكاتب، ومداركه الفنّيّة، ونجده يلجأ إليها بغية تحقيق المعنى أو تجسيده أو تشخيصه، ومن جملة هذه الصّور نذكر:

الصّورة	نوعها	الصفحة
– لا تجعل نفسك كالضفدعة تمتص الهواء دون تنفسه.	تشبيه	68
– بعد أن أنقذتك أكثر من عشرين مرة من مخالب الهلاك.	استعارة مكنية	69
– هي الّتي تسير بخطى السلحفاة.	كناية	67
– البشر كلّه متمرغ في الخيانة.	استعارة مكنية	85
– إن أمعائي تستفزني.	كناية	97
– كأنني اكتريت غرفة في نزل.	تشبيه	101
–الحياة أراها عبارة عن أسلاك شائكة تجري فيها الآلام.	تشبيه بليغ	107
– تغريني تجربة يبدو بريقها كالسرب في غمرة أزمتي.	إستعارة مكنية	104
– بل إنكما تشبهان ديكين يتأهبان للمصارعة.	تشبيه	75
– تتزحلق بعواطفك دون أن تفكر في كلّ هذا.	استعارة مكنية	70
– وها أنا لا أراك إلاّ ضفدعة مبتئسة في يد صبي عابث.	تشبيه بليغ	67

إلى جانب ذلك نجد بعض ألوان البديع الّتي زخر بها النّص ،الّتي أكسبته نغاما موسيقيا أطرب الأذن، وأضافت إليه أبعاد فنّيّة وجمالية مختلفة، ومن ذلك:

المحسن البديعي	نوعه	الصفحة
الحياة، الموت	طباق	114
الانتحار، الانفجار	جناس	99
تضحك، تبكي	طباق	93
الخصام، الوفاق	طباق	87
شفتان رقيقتان عذبتان	سجع	63

[1] – المصدر السابق، ص: 22.

بداية، نهاية	طباق	16
أطول من القصر أقصر من الطول.	مقابلة	67
الخصام، الوفاق.	طباق	87
عذابي آلامي	سجع	105
الخير والشر	طباق	69
ترضيك وتسعدك وتشفيك	سجع	72
الأمام، الخلف	طباق	16
اليسار، اليمين	طباق	16
خصمان، عدوان	سجع	95
أنت زوجي وأبي وأمي	سجع	103
تمزح تحزن	طباق	114
نغتبط نتألم	طباق	114

هكذا قد استغلّ المؤلّف طاقة اللّغة التّعبيريّة في الحوار فتميّزت بالعمق والتّصوير الحي للشخصيّات مع الدّقة في اختيار العبارات الّتي استطاعت أن تكشف عن المعنى بحريّة وطلاقة.

2-5/ جماليات الفضاء في نص الهارب:

يلعب عنصرا الزّمان والمكان دورا كبيرا في الأعمال الأدبيّة عامة، والأعمال المسرحيّة خاصة، وإذا كان العمل المسرحيّ تصويرا للأحداث والأوضاع، وحالات تتعلّق بشخصيّات مختلفة، فإنّ هذا التّصوير لا يكون إلاّ في إطارين متلازمين أحدهما زماني والآخر مكاني، ولا يجوز بأي حال من الأحوال أن نفصل الزّمان عن المكان إلاّ إجرائيا.

1/ الزّمان: فالزّمن في المسرح مرتبط بعناصر عديدة ومتنوّعة، منها تحديد أبعاد الزّمن في العمل، زمن امتداد العرض المسرحيّ، زمن امتداد الفعل الدارميّ، الزمن أو الفترة التّاريخيّة الّتي ترجع فيها الحكاية[1]، وقد التزم "الطاهر وطار" باستعمال هذا العنصر في مسرحيّة " الهارب"، وسنعرض لزمن الخلق، والزمن الخارجي، والدّاخلي لهذه المسرحيّة.

أ/ زمن الخلق: ونقصد بزمن الخلق " الزمن الّذي أخرج فيه المبدع عمله إلى النور"[2]، ومعرفة هذا أمر لا يستهان به، بل هو ضرورة قصد ربط هذا العمل بسياقاته المختلفة التّاريخيّة، الاجتماعيّة

[1] – ينظر /ماري إلياس: حنان قصاب، المعجم المسرحيّ، ص: 238.

[2] – عز الدين جلاوجي: النص المسرحيّ في الأدب الجزائري، ص: .145.

السياسيّة، من أجل تحديد مرجعياته الفنّية والفكريّة، فالأديب الّذي أبدع لحظة الأزمات والنّكبات ليس هو الّذي يبدع وقت السّلم والأمن وفي فترة الرّخاء والهدوء، بل يختلف زمن الكتابة في فترة الشّباب عن فترة الكهولة والشيخوخة، إذ تتميز المفاهيم وترسو الذاكرة والتّجربة على محطات تبعث العمل إلى أبعد نقطة مشحونة بقيّم، ومفاهيم تلتصق التصاقا وثيقا بهذه الحقبة أو تلك.

فالكاتب حين حدّد زمن خلق عمله سنة 1961، تمكّن من الإحاطة بملابسات النّص واكتشاف أمور كثيرة، فهو زمن صراع بين قوى عظمى غاشمة مدمّرة، وشعب أبي توعّد عدوه بالرّد بالمثل لتحقيق النّصر، فيؤوب الزّمن إلى الوراء راصدا قلق المناضل الشيوعيّ الثّوريّ المتمثّل في شخصيّة "توفيق" الّذي يعمل جاهدا على إلحاق الهزيمة بإسماعيل، وهذا ما نلمسه في قوله في المنظر الثاني من الفصل الثاني:

توفيق: " لعل هذا بتأثير ذلك المنحل إسماعيل الّذي يبدد تركه والده، ويلعن الحياة، ويقرأ كتب سارتر" [1]، وما نلمسه أيضا في قول توفيق في المنظر الرابع من هذا الفصل: توفيق :" برجوازي حقير لا تهمه سوى اللذة والراحة ... إن لم يختبل، فسيوظف ما تبقى بين يديه من المال لاستغلال عرق الآخرين ... هذا هو ...صورة مصغرة لطبقة لعينة"[2].

فالفترات التي جرى التركيز عليها أكثر من غيرها ، هي تلك التي شهدت التصاعد الدرامي وخصوصا في الفصل الأول، أي تلك التي عرفت تأزم الوضعيات النّفسية للشخصيات الرئيسيّة وتدهور علاقاتها وما نشأ عن ذلك من تنافر بينها، وهو ما يتماشى والغرض الذي كتبت من أخله المسرحية: بيان معاناة الفرد ومقاساته في ظلّ النظام البورجوازي.

والملاحظ على أكثر الأعمال المسرحيّة الجزائريّة غياب تقنيّة الإشارة إلى زمن الخلق، وكل الملابسات الزّمانيّة الّتي صاحبت العمل الإبداعيّ، الّتي من شأنها إعانة الدّارس على سبر أغوار النّص.

ب/ <u>الزمن الخارجي</u>: وهو الزّمن الواقع عند طرفي الرّواية أو المسرحيّة أو غيرها، أي البداية والنّهاية، وبالتّالي فهو موضوع مرتبط بالزّمن التّاريخيّ وما فيه من مسوغات، إنّه بمعنى أدق التّوقيت القياسيّ للأحداث الجارية بصيغة الحاضر[3]، فنّجد في مسرحيّة الهارب الكاتب لا يهتم كثيرا بهذا الزّمن ولا يعطي له أهميّة بالغة إلاّ قليلا، فتبدأ المسرحيّة في السّجن و"إسماعيل" على وشك الخروج، وهذا ما نجده في الفصل الأول ، حيث يقول الصادق:" عما قليل يا إسماعيل، بعد لحظات أو ساعة لا يهم، إنها

---

[1] – الطاهر وطار: الهارب، ص: 44.

[2] – المصدر نفسه، ص: 49.

[3] – ينظر /مصطفى توابتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ ، المؤسسة الوطنية للكاتب، الجزائر ، ط1، 1986، ص: 109.

في هذا اليوم بالذات في إشراقة شمسه الّتي لا شك أنها جميلة دافئة ساحرة، وقبل تماثلها للمغيب سيحدث الانقلاب" [1].

في حين سيبقى "الصادق" في السّجن مدى الحياة يعاني من الوحدة، ومن فراق صديقه، حيث يقول الصادق في هذا المنظر من هذا الفصل:" تصور يا رفيقي ... تصور كم هو مهول هذا الانقلاب الّذي هو على شك الوقوع ...لقد كنت أجد فيك الأنيس الوحيد، كنت صداي يا إسماعيل، صدى أفكاري، صدى تصوراتي وأحلامي، صدى آمالي وآلامي، صدى حياتي، كنت إذا ما حدثت وجدت على الأقل من يوهمني ولو مجرد إيهام بأنه يصغي إلى ... تصور يا رفيقي أن ما تبقى لي من العمر سيمر على هذه الوتيرة؟ تصور أنني منذ اليوم سأغدو بلا صدى؟[2]

فأحداث المسرحيّة تبدأ بأفكار غريبة، ورؤى متعدّدة، ثمّ تجري الأحداث وتتطوّر ليظهر تياران متناقضان كل يحاول أن ينتصر لأيديولوجيته ، لتنتهي المسرحيّة بانتصار فكرة أو ايديولوجيّة أرادها الكاتب لنصّه.

ج/ الزمن الدّاخليّ: وهو الزّمن المرتبط بالشّخصيّة المحوريّة فإذا كان الزّمن الموضوعيّ الخارجيّ هو زمن الحاضر، فإنّ الزّمن الدّاخليّ هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذّاكرة، وهو أيضا زمن المستقبل المعاش في بنوعية حلم يقظة وحلم نوم[3]،لذا لا يمكن لأيّ عمل أدبيّ أن يبني من غير زمن الماضي المستحضر ، ولا من زمن المستقبل الّذي نعيشه بالحلم، وكثيرا ما تتشابك وتداخل الأزمة الثّلاثة: ماضي، حاضر، مستقبل في النصوص، فمن النّصوص مثلا ما لما يحدث فيها الماضي داخل النّص، وإنما يستحضره الكاتب بواسطة الذّاكرة، وهناك نصوص يكون الزّمن الماضي فيها في فترة من الفترات الّتي تمر بها مراحل النّص حاضرا أو مستقبلا.

والغالب في مسرحيّة "الهارب" هو زمن الماضي، غير أنّ الكاتب يجمّد الأحداث باسترجاعها واستحضارها ببراعة وإبداع، بحيث أنّك حين تقرأ النّصّ لا تجد إلاّ الزمن الحاضر، فإسماعيل يرفض استرجاع ماضيه والعودة إليه، كما أنّه لا يرغب في أن يكون له مستقبل يضحي من أجله، ويظهر ذلك من خلال رده على الصّادق حين طلب منه أن يروي له قصّته فيقول:" ماذا قصتي؟ من قال لك أن لي

[1] – الطاهر وطار: الهارب، ص: 07.

[2] – المصدر نفسه، ص: 08.

[3] – ينظر/ مصطفى توابتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص: 105.

قصة؟ لا إني لم أفعل شيء يستحق أن يكون قصة، لا شيء، لا شيء هناك يذكر" [1]، ويظهر ذلك أيضا من خلال رده على مدير السّجن حين أراد الاستماع إلى قصّته الغريبة، فيقول إسماعيل:

" ليست هناك أية قصة يا سيدي، كلّ ما هنالك أني قررت الهروب"[2]وبما أنّ إسماعيل كان يهرب من ماضيه فإنّه لا يفكر، ولا يعتبر أنّه له مستقبل حتى، المستقبل الّذي ينتظر مهما كان شكلّه، ويظهر ذلك في المنظر الأوّل في الفصل الأوّل في رده على الصّادق حين يذكره بساعة الخروج، " ألا ليته لن يحدث" [3]، ويقول أيضا " أنه لمهول بالنسبة لي أنا كذلك ... سأقاوم بكلّ ما أوتيت من إرادة، وطاقة حدوث هذا الانقلاب ... إني أرفضه" [4]، فهو إنسان هارب من كلّ شيء، ويعتبر أنّ حياته ليس لها بداية ولا نهاية، "أما أنا فبلا طريق، لا أعرف أين أتجه، إلى الأمام أم إلى الخلف أم إلي اليسار أم إلى اليمين، بلا طريق بلا بداية بلا نهاية، مأساة كارثة" [5]،والطاهر وطار في هذه المسرحيّة يستحضر ما في ذاكرة إسماعيل في زمن الحاضر، فنّجد ذلك في الفصل الثاني عندما يبدأ إسماعيل بسرد قصّته على المدير وابنته راضية، حيث يعود به الخيال إلى ما قبل عشرين سنة في حواره مع شخص آخر يسميه (أنا)

إسماعيل: يا (أنا) يأيها التعس الجاهل الغبي، كيف تريدني أن أنفذ البرامج الّتي تصممها بحذافيرها؟ أتحسب أن ذلك ممكن في الحياة؟ أم تحسبني آلة ؟إنك تنظر إلى الحياة كما لو كانت سيارة أو شيئا من هذا النوع الّذي يسهل ممارسته، ولا تحتاج إلى شيء من الخبرة ..."[6]، فيرد عليه الأنا قائلا:

أنا: " هكذا يبدو لك ... لا علينا، أنت الآن مصمم على الانتحار، على مغادرة الحياة، أليس كذلك؟ "[7].

ويستمر توظيف الزّمن الماضي المستحضر في الفصل الثالث أيضا، تقول صفية: "أحبك، وأرى أنني مجبرة على أن أحبك أو على الأقل أن لا أبغضك لأنك دخلت في حياتي و لم تسئ إلي ... وفوق ذلك فأنت تستحق أن تحب لأنه لا عيب فيك ينفر الناس منك ...

إسماعيل: ألا تثورين على نفسك وأنت تخونينني؟ [8].

---

[1] –الطاهر وطار: الهارب، ص: 19.

[2] – المصدر نفسه، ص :34.

[3] – المصدر نفسه، ص :.07.

[4] – المصدر نفسه، ص: 08.

[5] – المصدر نفسه، ص: 16.

[6] – المصدر نفسه، ص :38 .

[7] – المصدر نفسه، ص: 39.

[8] – المصدر نفسه، ص: 82-.83

ويختم الكاتب هذا الزمن الماضي المستحضر في المنظر الرابع من الفصل الأخير، في الحوار الّذي جرى بين إسماعيل وأناه حول الانتحار.

إسماعيل: يجب أن يموت؟؟ يجب أن أموت ... لا أطيق الحياة ... أبدا لن أعود إليها ؟؟؟

صفية؟ صفية اقتليني يا زوجتي العزيزة ... كلا؟ كلا؟ أنت الآن مستريحة ... ولن تكلّفي نفسك أية مشقة ... أيها الموت ... يا أيها الموت ، زر من تلقاء نفسك ... أنني أريد ؟؟

"أنا" : تعرف يا اسماعيل أنك في هذه اللحظة مغتبطا أشد الاغتباط بعدم إطلاق النار؟ أليس كذلك؟ لا تلوث إذن كلّمة أريد ؟؟ لا تكذب؟؟"[1]. فالزمن الماضي في المقاطع السابقة يختفي وراء صيغة الحاضر، وذلك لتجسيد الكاتب للأفعال المضارعة، مثل تريدني، أنسحب، تحتاج، يبدو، تستطيع، تكلّفي، لا تكذب، يجب أن أموت...، وأيضا من خلال ضمائر المتكلّم والمخاطب مثل: أتحسب أنت ضمير مستتر، وأنت الآن مصمم: ضمير ظاهر، وكذلك في: فأنت لا تستطيع، لا تكذب ضمير مستتر تقديره أنت، وأرى أنني ضمير مستتر تقديره أنا، وفي: يجب أن أموت ...الخ.

2/ المكـــان: يعدّ المكان من جماليات بناء النّص المسرحيّ، ذلك أنّه يمثّل العنصر المؤطّر للمادة السّرديّة، فهو شبكة من العلاقات والرؤى الّتي تتظافر مع بعضها لتشيد الفضاء المسرحيّ الّذي ستجري فيه الأحداث بحيث يكون منظّما بنفس الدقة الّتي نظمت بها العناصر الأخرى في المسرحيّة، فالأمكنة تتجاوز في بعض المواقف وظيفتها الأساسية والمتمثلة في كونها إطارا أو ديكورا لتصبح عنصرا مهما من عناصر تطوير الحدث[2]، بحيث يؤثر فيها ويقوي من نفوذها ويعبر عن مقاصد الكاتب، وذلك من خلال خلال إسهامه في تطوير وتفاعل الأحداث، والحبكة والصّراع، ورسم ملامح الشّخصيّات، فهو ليس مجرد حقل للأحداث، وإطار لشخصياتها، وإنّما هو عنصر فعال في تحريك الأحداث ورسم الشّخصيّات بأنماطها المختلفة.

وإذا خصصنا المسرحية الجزائرية بالذكر، ألفينا مؤلّفها يجهد نفسه على الالتزام بمكان واحد على الأقل في كل فصل ، ويحوّل اهتمامه إلى العناصر الأخرى، ولعلّ ذلك راجع إلى عنصر الضيق الذي يُفرض على العمل الأدبي، بحيث "تنحصر فيه المناظر والأثاث، فيلزم الكاتب على حصر المناظر والأفعال داخل حدود هذا البناء

---

[1] –المصدر السابق، ص: 112.

[2] – ينظر/ إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي، ص: 207.

المسقوف، ويهمل من الافعال ما يحتاج إلى سهول وميادين فسيحة، فيستحيل عليه تحريك الأشخاص فيها كما يريد" [1].

والمكان في المسرح نوعان: مكان سلبيّ ومكان ايجابيّ، فالمكان السّلبي هو الّذي لا يحيل إلا على المكان ذاته، وقد غلب هذا على الكثير من المسرحيّات، أمّا المكان الايجابي فهو المكان الّذي يحيل خارج المكان نفسه، فهو ليس مجرد إطار للأحداث والشّخصيّات إنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث والشّخصيّات[2]، وفي مسرحيّة الهارب نجد أن المكان الايجابي هو البارز بحيث نجد المحكمة، المقبرة وهناك السّجن والغرفة، وهي في معظمها أماكن مغلقة سوى المقبرة فهي المكان الوحيد المفتوح.

ويصوّر الطاهر وطار في مسرحيّة الهارب الأماكن على قلّته تصويرا فوتوغرافيّا دقيقا بحيث تتجسّد الصّورة في ذهن القارئ بشكلّ مقرب وواضح، فيصف السّجن على أنّه " غرفة خالية إلا من سريرين حديديين قديمين عليهما أغطية رثة بالية" [3]ويصف الغرفة على أنها " ضيقة فيها سرير عتيق ذو مضجع واحد وفيها أثاث مختلف كلّه قديم.ومنضدة عليها كؤوس وأعقاب سجائر وأوراق مختلفة الحجم، والقذارة، وبها أيضا خزانة" [4]، أما المحكمة فهي " زاوية خالية يبعث منظرها الوحشة والاكتئاب" [5]،وأما المقبرة فهي " مقبرة خالية إلا من حفار القبور، وإسماعيل وصفة وتوفيق، إسماعيل في زاوية من حيث لا يراه توفيق، وصفية وتوفيق جالسان حول قبر مهدم"[6]

إسماعيل" ما الّذي ينبغي أن أفعله لكي لا أغادر هذا المكان الّذي أفضله على غيره؟

أجل أفضل السجن على الانتحار لأنه لا يكلّفني آلاما أزور عن تحملها ليس إلا، أيا ما كان الأمر فإنني مصر على رأي الّذي اتخذته منذ عشرين سنة. أبدا لن أعود إلى الحياة ...أه ليتهم يكفوني ألما أنا في غنى عنه ما دام السجن والموت سيان ..."[7]

فالمكان إذن عند الطاهر وطار في هذا النّص لا يؤدي دور الإيهام بالواقع فقط، عندما يصوّر أماكن واقعيّة، بل يؤدي دورا دلاليّا ووظيفيّا وإيديولوجيّا وهذا ما يجعل النّص عنده عاملا إيديولوجيّا

[1]- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة، ص: 23.

[2]ينظر/ عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص: 142.

[3] – الطاهر وطار: الهارب، ص: 07.

[4] – المصدر نفسه، ص: 37.

[5] – المصدر نفسه ص: 91.

[6] – المصدر نفسه، ص: 43.

[7] – المصدر نفسه، ص: 23.

واضحا خاضعا لمتطلبات الفنّ المسرحيّ، وبهذا يتحوّل السّجن من مكان مغلق تفقد فيه الحريّة إلى مكان اختياري تتمتّع فيه الشّخصيّة بالاستقرار، حيث يفضل "إسماعيل" السّجن على العالم الخارجي، لأنّه بالنّسبة إليه الأكثر راحة واطمئنانا.

فالواقع الإنساني بهذا الاعتبار هو مادة الأديب في التّعبير عن مشاعره ومواقفه، المتجسّدة في حياة هذا الإنسان في بيئته ، وفي وضعه الاجتماعي بما يطبعه من بؤس، وعلائقه بالآخرين، ومواقفه منهم وكذا في مشاعره و أحاسيسه وعواطفه، إنّه واقع واسع يشمل مظاهر الوجود الإنساني في المجتمع.

فمن خلال التّعمق في أهم جماليّات هذا النّص، قد اتضح لنا أنّ الكاتب قد كان ملتزما بتجسيد الرّاهن والواقع الّذي شهدته الجزائر في فترة ما قبل الاستقلال وما بعدها، كما التزم بالخصائص الفنيّة والجماليّة للمسرحيّة، وعليه فالنّاحيّة الجماليّة عند الطاهر وطار، تأخذ كافة أبعادها في هذا العمل المسرحي، والذي إذا كان قد كتب في بداية ستينيات القرن الماضي، فهو يشكّل قفزة نوعيّة في إبداعاته على صعيد المضامين والأشكال.

خاتمـــــــة

خاتمـــــــــــــــة :

وفي ختام بحثي هذا الّذي خصّصته لدراسة الخطاب المسرحيّ الجزائري من زاويتين جماليّة وتداوليّة وإذا كان لزاما عليّ الآن أن أذكر أهمّ ما توصلت إليه، فإنّ من اللازم هو أن أقول أنّ هذه دراسة من بين الدّراسات القلائل الّتي تناولت جماليات الخطاب المسرحيّ بنوعيه المقروء والمعروض، حيث تعرضت فيها إلى ماهيّة الخطاب بشكلّ عام، والخطاب المسرحيّ بشكلّ خاص، وعلى وجه التّحديد الخطاب المسرحيّ الجزائري المعاصر وما يكتنزه من جماليات تخصّ عناصره الفنّيّة، اعتمادا على عيّنة من النّصوص المسرحيّة الشّعريّة والنّثريّة مستفيدا من الأدوات الإجرائيّة للمناهج الحديثة، خاصة ما تعلق بالمنهج التّداولي، والسيميائي، وقد توصّلت إلى جملة من النّتائج لامكن أن أذكرها جميعها في هذه العجالة لضيق مساحة الخاتمة، لذا سأعهد إلى ذكر بعضها:

- نشاط المسرحيّ الجزائري، عريق عراقة فنّ المسرح، لذا فإنّنا لا يمكن أن نختزله في فترة من الفترات، ولا أدلّ على ذلك إلاّ ما تحتضنه أرض الجزائر من أطلال تنمّ عن هياكل مسرحيّة عريقة وإن نزلنا إلى العامة نجدهم يرتّلون خطابات مسرحيّة وفق أدوار استلهموها من موروثهم الثّقافيّ الضّارب في أعماق وطنهم عبر الحقب الزمنيّة المختلفة.

- للخطاب المسرحيّ خاصيّة نوعيّة لا تكون له هويّة إلاّ بها تتمثّل في كونه غير متجانس العناصر الّتي تشكله، فهو فنّ مفارق، بل إنّه فنّ المفارقة نفسها.

- يعدّ التّمثيل المكوّن الأكثر أهميّة في الإنجاز المسرحيّ، فإذا كان الفضاء بمختلف أشكاله ينتج الحيّز الماديّ للعرض، والإطار الّذي تنتظم ضمنه العناصر السّمعيّة والبّصريّة الّتي تساهم في تشكيلها الأدوات التقنيّة، فإنّ مفهوم العرض لا يتحقّق إلاّ بوجود الذّات/الذّوات المخترقة لهذا الفضاء ومختلف المكونات التي تشكّله ، إنّه عنصر التّمثيل Représentation، فلا يمكن أن تكون فرجة مسرحيّة في غيابه .

- تتأسّس المقاربة الجماليّة على رصد التّركيب الجماليّ في العرض المسرحيّ، والتي يمكن أن تحدّد في الفضاء المسرحيّ l'Espace Théâtral والأدوات التّقنيّة التي تساهم في تشكيل الأنظمة السينوغرافيا Les Systèmes Scénographiques من إضاءة وديكور وملابس وموسيقى...إلخ والتّمثيل ثمّ الكتابة الدراميّة L'écriture Dramatique أو ما يعرف بالنّص المسرحيّ.

- الخطاب المسرحيّ بنوعيه المقروء والمشاهد خطاب راق، يجب على الأدباء أن يعطوه كفاء مايستحق على غرار مايقدم للفنّون الأخرى، ويجب على النّقاد والدّارسين أن ينظروا إليه من زواياه

المختلفة كي يقوّموه، ويرتّبوه ثمّ يثمّنوه فيكسبونه المكانة اللائقة به، وللخطاب المسرحيّ قوانين تلعب دور كبيرا في تأديّة المعاني، فالعمليّة التّبليغيّة في مجملها تتأسّس على مدى استجابة المتكلّمين للأعراف الاجتماعيّة واللّغويّة للخطاب .

- المسرح نصّ وعرض في آن واحد ويعدّ النّص عنصرا ثابتا، ويظلّ خطابا ثانويا مالم يؤدّى على خشبة المسرح، حيث يخضع إلى عمليّة التّحويل، ويتجسّد بعرض مسرحيّ مختلف من عمليّة إخراجيّة لأخرى يتضمّن علامات دالة Signifiants تحمل معاني لها ارتباط وثيق بالوظيفة التّمثيليّة، وتتضمّن أيضا علامات اعتباطيّة غير دالة Insignifiants تمسّ بشكل مباشر حاسة الإدراك عند المتلقّي.

- إنّ خصوصيّة المسرح تقوم على طبيعة العلاقة التّكامليّة بين عناصره، أي النّص والعرض من ناحيّة والمتلقّي من ناحية أخرى؛ ممّا يفرز لنا وظيفة جماليّة Esthétique التي تحصل تلقائيا من المزج الإلزاميّ بين السّمات الّتي تعدّ من العلامات الّتي ينتجها التّمثيل.

- المسرح لا يوصل هدفه النّهائي إلاّ عبر العرض الّذي يتمّ إنجازه من خلال تحويل العلاقة الكامنة فيه إلى خطابات مجسّدة، وإذا كان النّص قائما على مجموعة أنظمة إعلاميه لفظيّة منها وغير لفظيّة، فإنّه يوسّع مدارك المتلقّي، ويجعله يعيش لحظة من الاهتمام بما يعرض أمامه .

- النّظام المسرحيّ هو شكلّ تعبيريّ واتصاليّ متغير سواء على مستوى الشّكل أو المضمون لارتباطه بالتّغيرات التّاريخيّة يشكّل فيه المؤلّف والمخرج والممثّل والمتلقّي لحمة تفرد خصوصيّته .

- العرض المسرحيّ علامة كبرى تتّسع دائرتها لتشمل الملفوظ النّصيّ، وجسد الممثّل ، والديكور والأكسيسوار، والموسيقي...إلخ. التّلقى فيه يكون بوضعيّة مركّبة متعدّدة فهناك المخرج بوصفه متلق للنص الدراميّ، والممثّل باعتباره متلق لنص الإخراج ، ثمّ المتفرج باعتباره متلق لنص العرض.

- بيّن التّحليل التّداوليّ أهميّة النّظر إلى النّص المسرحيّ Texte Théâtral باعتباره فعلا تواصليا أثبت أهميّة السّياق Contexte في تأويل الكلام كاشفا عن تجرد النّص من سياق تلفّظه بفعل تباعد الأمكنة والأزمنة بين النّشأة والتّلقيّ، مسهما في تحرير القراءة من سلطة النّص المطلقة، خالقا حوارا حقيقيا بين الذّات المنشئة ، والذّات القارئة .

- ينهض الإنجاز المسرحيّ على قاعدة نصيّة أصبحت عبارة عن كتابة درامية Ecriture Dramatique تعتمد الإعداد الدّراماتورجيّ لتهيئ نص العرض، تشتغل على نصّ موجود سلفا تعتريه

عوائق تقنيّة أو موضوعاتيّة تمنعه من أن يقدّم بشكله الأصليّ الّذي يوجد عليه على خشبة المسرح، لذا يتوجّب إعادة كتابته كتابة درامية تعدّه إعدادا دراماتورجيا حتى يصير نصا قابلا للعرض.

– يمتاز النّص بثبات أبعاده، لكن العرض متغيّر الأبعاد ومتعدّد المعانيّ Poiysèmiques مختلف من تجربة إلى أخرى، تتمّ فيه عمليّة الهدم والبناء الّتي تمارس في العرض المسرحيّ (هدم معنى وبناء معنى آخر ،أو بتحويل حدث أو حوار)، يكون المتلقّي مرجعها الأساسيّ، بوصفه المقصود والمالك لنصّ يفقده الكاتب باستمرار فيحقق الخطاب وظيفة نهائيّة بموجبها يتحوّل المتلقّي إلى قطب إيجابي .

– العرض المسرحيّ هو واحد من حيث صورته السمعيّة والمرئيّة، أي من حيث كونه كلمات مسموعة وفضاء مرئي، أمّا من حيث المعنى فإنّه يختلف بحسب وعيّ المتلقّين، وكلّ تأويل للعرض هو مستوى من المستويات الدّلاليّة المتعدّدة، تأخذ طبيعة الرّؤيّة الإخراجيّة ومهارة الأداء التّمثيليّ، وفعل العناصر التقنيّة وعلاقاتها بالأشياء الركحيّة Les Objets scéniques دورا جوهريا في تأسيسه.

– ما يلاحظ على المضامين الّتي تناولتها الخطابات المسرحيّة الجزائرية المعاصرة، إنّها متنوعة ومختلفة وإن كان الإنتاج قليلا، فنّجد النّصوص عرضت للقضايا الاجتماعيّة، والقوميّة، الإنسانيّة، الدّينية، الاجتماعيّة ،السياسيّة، فطرحت بعمق انشغالات وتطلعات الإنسان الجزائري .

– على المستوى الفنّي نلاحظ أنّ معظم المسرحيّات الجزائريّة لم ترق إلى المستوى المطلوب للظّروف الخاصة الّتي أحاطت بميلادها ومبدعيها، إلاّ أنّ هناك نصوصا في غاية الجودة يمكن أن تنافس نصوصا عربيّة وأخرى عالميّة راقيّة .

– استمراريّة التّفاعل المسرحيّ يتوقّف على الاستراتيجيات الخطابيّة للمتكلّمين في استعمالهم للافتراضات المسبقة والأقوال المضمرة والحجاج، إنّها تتحكّم في بناء الصّيغ اللّغويّة أثناء توظيفها في الخطاب وهي- قوانين الخطاب-تعمل على توجيهه نحو أهداف يرمي إليها المتخاطبون، وهي تتحكّم أيضا في المضامين الخفيّة والتّلميحيّة للأقوال الّتي يعتذّر على المتكلّم التّصريح بها .

– المجتمع قد أضفى على بعض الأفكار صيغة الحضر حيث أحاطها ب "قوانين الصّمت" ولتجنب ذلك يلجأ المتكلّمون إلى صياغة هذه الأفكار بأسلوب يجعلهم ينكرون أقوالهم لتفادي الرّدع وتحديد العناصر الّتي تتدخل ضمن متضمّنات الأقوال الّتي تتوقّف على الصّيغ اللّغويّة للأقوال، ثمّ الاستنتاجات الّتي تجري في أذهان المتكلّمين .

– إنّ غنى الفضاء المسرحيّ وتعدّد أطرافه، جعله موضوع مقاربات متعدّدة، في مقدمتها المقاربة الجماليّة، باعتبارها مقاربة تحدّد زاويّة رصد الاشتغال الجماليّ في المسرح على مستوى التّفضيء المتعدّد الأبعاد Multidimensionnel.

– ولدت الميلودراما الجزائريّة في نسيج من الخبرة الفنّية الّتي بدأت تتكّون نتيجة مصاحبة الإبداع للإتباع، وكذا نتيجة المواد الأدبيّة المحليّة، والّتي كانت تتمثّل في فنّون خيال الظّل، والقصص الشّعبي والقصص الدّيني والقصص الثّوري، وقام بدور الرّيادة فيها ثلّة من المبدعين في جمعيات مختلفة على غرار جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين، حيث أنتج رجالات التّعليم عبر مدارسها مئات النّصوص المسرحيّة الّتي كتبت أحياء للمناسبات من جهة، وبث روح الوطنيّة ونشر الفضيلة والأخلاق الحسنة من جهة أخرى، وأردفها طائفة كبيرة من الكتّاب في السّنوات اللاحقة قدموا أعمالا أقل مايقال عنها أنّها تواكب متطلبات العصر .

– ما يميّز الخطاب المسرحيّ عن الخطاب الأدبيّ هو خاصيّة التّمسرح la théâtralité الّتي تتشكّل من تكثيف للعلامات الدّالة سواء عن طريق الإيحاء أو التّعين أو التّقرير، بنسب متفاوتة في الحضور بين العلامات اللسانيّة والسمعيّة والبصريّة.

– التّواصل المسرحيّ تواصل مركّب ومتعدّد في مراسليه وإرسالاته ومستقبليه، فمرسلوا الإرساليّة المسرحيّة يظهرون على امتداد لحظات الإنجاز الفنّيّ للعمل المسرحيّ، فنّجد المرسل الأول هو المؤلّف والمرسل الثاني هو المخرج الّذي يقرّر طرائق اللّعب Le jeu وكلّ تمظهرات العرض التّقنيّة، ثمّ المرسل الثالث هو الممثّل باعتباره مرسلا مرئيا .

– خطابات أو إرساليّات المسرح متعدّدة Multiplié فهناك خطاب النّص الدّراميّ حيث الحوارات والإرشادات، ثمّ خطاب نص الإخراج La Partition، حيث تسجيل تفاصيل اللّعب والإنجاز الحركيّ، فخطاب نصّ العرض الّذي يتشكّل ليس فقط من كلمات ولكن أيضا من حركات وأكسيسوارات، وأصوات، وأضواء.

وإنّي إذ أقدّم هذا العمل المتواضع بغية تقديم ولو نزرا قليلا لهذا الفن الّذي نأمل أن يولي أدباؤنا ونقّادنا له العناية البالغة، تأليفا ودراسة، وآداءا لنلحق ركب شعوب الأرض وأممها.

الملاحق

ملحق المصطلحات المسرحيّة

A			
Accessoires	الإكسسوار	Architecteur Théâtrale	العَمارّة المَسْرَحِيّة
Acte	الفصل	Art Poétique	فنّ الشِّعْر
Action	الفِعْل الدّرامِيّ	Atelier	المُحْتَرَف المَسْرَحِيّ
Adaptation	الإعْداد	Accessoires	الاكسيسوار
Adresse au Public	التَّوَجُّه للجُمْهور	Acte	الفصل
Agit-prop	التَّحْريضِيّ (المَسْرَح–)	Action	الفِعْل الدّرامِيّ
Animation Théâtrale	التَّنْشيط المَسْرَحِيّ	Adaptation	الإعْداد
Aparté	الحَديث الجانبِيّ	Adresse au Public	التَّوَجُّه للجُمْهور
Aragoz	الأراغوز	Agit-prop	التَّحْريضِيّ (المَسْرَح–)
B			
Bienséance	قاعِدَة حُسْن اللِّياقَة		
C			
Catharsis	التَّطْهير	Communication	التَّواصُل
Cérémonie	الاحْتِفال	Conflit	الصِّراع
Chœurs	الجَوْقَة	Constructivisme	البِنائِيَّة و المَسْرَح
Classicisme	الكلاسيكِيّة والمَسْرَح	Le Conteur	الحَكواتِيّ
Clown	المهرج	Conventions	الأعْرافُ المَسْرَحِيَّة
Code	الرَّوامِز	Costume	الزِّي المَسْرَحيّ
Comidie	الكوميديا	Création Collective	الإبْداع الجَماعِيّ
Comédien/Acteur	المُمثِّل	Crise	الأَزْمَة
Le Comique	المُضْحِك	La Critique dramatique	النَّقْد المَسْرَحيّ
D			
Dans et théâtre	الرَّقْص المَسْرَح	Le discours théâtral	الخِطاب المَسْرَحيّ
Décor	الدّيكور	Distanciation	التَّغْريب
Découpage	التَّقْطيع	Dramatique/Epique	درامِيّ/ مَلْحَمِيّ
Dialogue	الحِوار	Dramaturge	الدّراماتورج
Diction	الإلْقاء	Dramaturgie	الدّراماتورجِيّة
		Drama	الدّراما
E			
Eclairage	الإضَاءة	Effet Sonores/ Bruitage	المُؤَثِّرات الصَّوْتيّة
Ecoles de théatre	المَعاهِد المَسْرَحية	L’Espace	الفَضاء المَسْرَحيّ
Ecriture	الكِتابَة	Esthétique et théatre	عِلْم الجَمال و المَسْرَح
Effet	التَّأثير	Effet Sonores/ Bruitage	المُؤَثِّرات الصَّوْتيّة

F			
Fable/Histoire	الحِكايَة	Forme ouvert/ Forme fermée	شَكْل مَفْتوح/ شَكْل مُغْلَق
Festival	المِهْرَجان	Les Forme théâtrales	الأشْكال المَسْرَحيّة
La Formation de l'acteur	إعْداد المُمَثِّل		
G			
Genres	الأنْواع المَسْرَحيّة	Geste	الحَرَكَة
H			
Herméneutique	التَّأويل	Historicisation	التَّأْرِيخِيَّة
Héros	البَطَل	Horizon d'attente	أُفُق التَّوَقُع
I			
Identification	التَّمَثُّل	Intermèdes	الفواصل
Illusion	الإيهام	Identification	التَّمَثُّل
Improvisation	الارْتِجال	Illusion	الإيهام
Indications Scéniques/ Didascalies	الإرْشادات الإخْراجيَّة		
J			
Jeu	اللّعِب و المَسْرَح	Jeu de l'acteur	أداء المُمَثِّل
L			
Lecture	القِراءة	Lieu Théâtral	المَكان المَسْرَحيّ
M			
Maquillage	الماكياج	Modèle	نَموذّج العَرْض
Masque	الأَقْنِعَة (عَرْض-)	Modèle actantiel	نَموذّج القُوى الفَاعِلَة
Médias et Théâtre	وَسائِل الاتِّصال و المَسْرَح	Monodrame	الموندراما
Mélodrame	الميلودراما	Monologue	المونولوغ
Metteur en scène	المُخرْج	Monologue dramatique	المونولوغ الدّراميّ
Mime/Pantomime	الإيْماء	Moralité	الاخلاقيات
Mimesisu/Représentation la réalité	المُحاكة وتَصْوير الواقِع	Musique et Théatre	الموسيقى و المَسْرَح
Mimodrame	الدّراما الإيمائِيّة	Mystère	الأسْرار
Mise en scène	الإخْراج	Mimesisu/Représentation la réalité	المُحاكة وتَصْوير الواقِع
N			
Naturalisme	الطَّبيعِيَّة والمَسْرَح	Nœud	العُقْدَة
O			
Objet	الغَرَض في المَسْرَح	Obstacle	العائق

P			
Paroxysme/Point culminant	الذُّرْوَة	Pièce radiophonique	الدراما الإذاعية
Perception	الإدراك	Plaisir	المُتْعَة
Performance	العُروض الأدائِية	Point d'attaque	نُقْطَة الانْطِلاق
Personnage	الشَّخْصيّة	Prologue	الاسْتِهلال (برولوغوس)
Perspective	المَنْظور	Public	الجُمهور
Q			
Le Quatrième Mur	الجِدار الرابع	Quiproquo	الالْتِباس
R			
Réalisme	الواقِعِيّة والمَسْرَح	Rideau	السِّتارَة
Réception	الاستقبال	Rite	الطَّقْس
Récit	السَّرْد	Rôle	الدَّوْر
Reconnaissance	التَّعَرُّف	Rythme	الإيقاع
Les Règles	القَواعِد المَسْرَحِيّة		
S			
Salle	الصّالَة	Sociologie du théâtre	سوسيولوجيا المَسْرَح
Scénario	السيناريو	Souffleur	المُلَقِّن
Scène	المَشْهَد	Spécificité théâtrale	الخُصُوصِيّة المَسْرَحيّة
Scène/Salle	الخَشَبَة والصّالَة	Spectacles	أشْكال الفُرْجَة
Scénographie	السّينوغرفيا	Spectateur	المُتَفَرج
Sémiologie théâtrale	سميولوجيا المَسْرَح	Structuralisme	البُنْيوِيَّة والمَسْرَح
Show	الاستِعراض	Stylisation Sublime	الأَسْلَبَة
Silence	الصَّمْت	Sublime	الرذَفيع
T			
Tableau	اللَّوْحَة	Théâtre de Marionnettes	مَسْرَح العَرائِس
Temps	الزَّمَن في المَسْرَح	Théâtre national	القَوْمِيّ (المَسْرَح-)
Terreur et Pitié	الخَوْف والشَفَقَة	Théâtre d'ombre	خَيال الظِّلْ
Théâtralité	المَسْرَحَة	Théâtre ouvert	المَسْرَح المَفتوح
Le Théâtre	المَسْرَح	Théâtre Pauvre	المَسْرَح الفَقير
Théâtre de l'Absurde	العَبَث (مَسْرَح-)	Théâtre de plein-air	مَسْرَح الهَواء الطَّلْق
Théâtre d'mateurs	الهُواة (مَسْرَح-)	Théâtre Poétique	الشِّعْرِيّ (المَسْرَح-)
Théâtre Ambulant	الجوَّال (مَسْرَح-)	Théâtre Politique	السِّياسِيّ (المَسْرَح-)
Théâtre didactique	التَّعْليمِيّ (المَسْرَح-)	Théâtre Populaire	الشَّعْبِيّ (المَسْرَح-)
Théâtre Documentaire	الوَثائِقيّ التَّسْجيلِيّ (المَسْرَح)	Théâtre du quotidien	مَسْرَح الحَياة اليَوْمِيَّة
Théâtre de l'école	المَسْرَح المَدْرَسِيّ	Théâtre Religieux	الدِّينِيّ (المَسْرَح-)
Théâtre pour Enfants	الأطْفال (مَسْرَح-)	Théâtre Rituel	احتِفالِيّ/طَقْسِيّ (مَسْرَح)

Théâtre épique	المَسْرَح المَلْحَمِيّ	Théâtre dans la Rue	الشّارع (مَسْرَح-)
Théâtre et expérimentation	التَجْريب والمَسْرَح	Théâtre du silence	مَسْرَح الصَّمْت
Théâtre dans un fauteuil	المَسْرَح المَقْروء	Théâtre dans le Théâtre	المَسْرَح داخِل المَسْرَح
Théâtre Intime	الأسْواق (مَسْرَح-)	Théâtre Universitaire	الجامِعِيّ (المَسْرَح-)
Théâtre Intime	المَسْرَح الحَميمِيّ	Thème	الّتيمَة
Théâtre l'italienne	العُلْبَة الإيطالية	Titre	عُنْوان المَسْرحِية
Théâtre Libre	المَسْرَح الحُرّ	Toile peinte	اللّوْحَة الخَلْفِيَّة
Théâtre lyrique	المَسْرَح الغِنائِيّ	Tragédie	التّراجيديا

فهرس بعض أعلام المسرح الجزائريّ

أحمد بن صالح بن ذياب

ولد بالقنيطرة ولاية باتنة، سنة 1914، تلقى تعلمه الأول بمسقط رأسه ، ثمّ رحل إلى الزيتونة بتونس سنة 1953، ليكمل تعليمه ، عاد إلى الوطن وانضمّ إلى جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ليمارس نشاطه ضمنها اشتغل بعد الاستقلال بالتّعليم، وافته المنيّة سنة 2009، له عديد الأعمال المسرحيّة أهمها: امرأة الأب، الآمر بأحكام الله الفاطمي، أسرة ابن الشهيد ...أنظر عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر،ص: 486.

أحمد توفيق المدني:

ولد بتونس سنة 1896، تلقى تعلمه الأول في مدارسها نفيّ إلى الجزائر سنة 1927، ، شارك في تأسيس نادي التّرقي بمدينة الجزائر ، و في تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، عيّن وزيرا للتعليم العالي والثقافة في أول حكومة جزائرية مؤقتة، ثمّ وزيرا للأوقاف، كما كان عضوا في المجمع اللّغوي بالقاهرة، توفي سنة 1983، تاركا عديد المؤلفات معضمها في التاريخ منها: كتّاب الجزائر- عثمان باشا داي الجزائر- المسلمون في جزيرة صقليّة- مسرحيّة حنبعل.أنظر عادل نويهض،معجم أعلام الجزائر،ص: 498.

أحمد رضا حوحو:

أديب جزائري ولد ببسكرة سنة 1919، تلقى تعلمه الأوّل بمدارسها، سافر إلى المدينة المنوّرة سنة 1934 ليشتغل بمدرسة العلوم الشرعيّة عاد إلى الجزائر سنة 1946 وعيّن أستاذا بمعهد ابن باديس بقسنطينة انضمّ إلى صفوف جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وأصدر جريدة الشعلة، أعدمه الفرنسيون سنة 1956 تاركا عديد المؤلفات أهمها : غادة أم القرى ، صاحبة الوحي، مع حمار الحكيم، نماذج بشريّة في الأدب والإجتماع.أنظر عادل نويهض معجم أعلام الجزائر، ص: 129.

أحمد عياد (رويشد):

ولد بالقصبة سنة 1921، لقب برويشد تصغيرا لرشيد ، ذلك أنّه كان مولعا بالفنان رشيد القسنطيني فكان كثيرا ما يقلّدة في أعماله المسرحيّة، اشتغل في فرقة محي الدين باشطارزي ، ثمّ في الإذاعة الوطنية ، توفي سنة 1999، تاركا أعمالا مسرحيّة عديدة أهمها: الغولة، البوابون....

رشيد القسنطيني:

ولد بمدينة الجزائر سنة 1887، تلقى تعلمه الأول بكتاتيبها ، اشتغل نجارا فحمالا بالميناء، ثمّ فحّاما على ظهر أحد البواخر ، هاجر إلى فرنسا ليعمل بها ، عاد إلى الجزائر سنة 1924، تعرف على علالو وعمل معه في مجال المسرح حيث حققا نجاحا كبيرا ، فذاع صيته وهذا ماجعله فنان الشعب ، توفي سنة 1944 تاركا عديد المسرحيات أهمها: زواج بوبرمة، وعديد المسرحيات المخطوطة .

صالح لمباركيّة

كاتب وناقد مسرحيّ ولد بباتنة، تلقى تعلمه بمدارسها، يشغل منصب أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة باتنة من سنة 1982، تولى منصب مدير المسرح الجهوي بمدينته ما بين 1986-1989، ثمّ مدير المعهد العالي للفنون الدراميّة ببرج الكيفان ما بين 1998- 2001، شارك كعضو في لجنة تحكيم مهرجانات المسرح العربي، يشغل منصب أستاذ محاضر بجامعة باتنة له عديد المؤلفات أهمها: النار والنور، الشروق، الفلقة الزلقة، أوبيرات مصطفي بن بولعيد.

الطاهر وطار

أديب جزائري، ولد بسوق أهراس سنة 1936، تلقى تعلّمه الاول بمسقط رأسه، ثمّ التحق بجمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين، وكان من تلامذتها النّجباء، انظمّ إلى حزب جبهة التحرير سنة 1956وظلّ يعمل في صفوفها ، تعرّف عام 1955 على أدب السّرد الملحميّ فنشر قصصه في جريدة الصباح، وجريدة العمل وفي أسبوعيّة البرلمان ، وأسبوعيّة النّداء ، ومجلّة الفكر التونسيّة، استهواه الفكر الماركسي فاعتنقه وكتب في إطاره عديد القصص والروايات، وحتى مسرحيات، وافته المنيّة سنة، 2010.

عبد الحليم رايس:

ولد بوهران سنة 1924، تلقى تعلمه الأول بها ولاهتمامه بالمسرح فقد أنشأ فرقة الهلال الجزائري سافر سنة 1945 إلى المغرب وشارك في فيلمين الاول بعنوان "معروف" رفقة محمد التّوري، والثاني بعنوان " شداد العادل" رفقة جلول باش جراح، أسس سنة 1947 فرقة مسرحيّة ببلديّة الجزائر، سافر سنة 1957إلى تونس وأسس رفقة مصطفى كاتب الفرقة الفنيّة لجبهة التحرير الوطنيّ، التحق بعد الاستقلال بالإذاعة

والتلفزيون ، وظلّ مرتبطا بالمسرح الوطني كمؤلف ومخرج وممثّل، وافته المنيّة سنة 1979، وهو يشارك في فيلم السيلان ببوسعادة تاركا عديد الأعنال المسرحيّة أهمها: أبناء القصبة، الخالدون، دم الأحرار، العهد...أنظر منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر ، دراسات ونصوص من المسرح الجزائري، ع2،نوفمبر 2000،ص:2/1.

عبد القادر علولة:

مسرحي جزائريّ ولد بالغزوات بمدينة تلمسان سنة 1939، تابع دراسته الابتدائية بمدينة عين البرد غرب مدينة وهران، ثمّ انتقل إلى الثانويّة بوهران ، توقف عن الدراسة سنة 1956، ليشتغل بالمسرح كاتبا وممثلا ومخرجا، اغتيل سنة 1994، تاركا رصيدا فنيا معتبر منه: العلف، الخبزة، الأقوال و الأجواد و اللّثام.

عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي:

ولد بمستغانم سنة 1921، التحق بالكشافة الجزائريّة وهو صغير مما جعله يهتم بالنشاط المسرحيّ أسس فرقة القاراقوز، اشتغل بعد الاستقلال بالمسرح الجهوي بوهران، حيث جمع بين التأليف والتّمثيل والإخراج توفيّ سنة 1995، أنظر أحمد بيوض المسرح الجزائري، ص: 185.

عز الدين جلاوجي:

كاتب وناقد مسرحيّ ولد بسطيف سنة 1968 تلقى تعلمه الأوّل بمدارسها في مختلف أطوارها، يشتغل أستاذا للغة العربيّة ، له عديد الإصدارات في القصّة والرواية والمسرح منها في الرواية: الرماد الذي غسل الماء، سرادق الحلم والفجيعة، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، أمّا في المسرح فله ما يربو عن أربعين مسرحيّة للأطفال ، وأكثر من أربع عشرة مسرحيّة للكبار تنوّعت موضوعاتها بين التارخي ، والسياسي والاجتماعي والرّمزي، منها البحث عن الشمس، النخلة وسلطان المدينة، التاعس والناعس، أم الشهداء..

عز الدين ميهوبي

من مواليد 1959 بالعين الخضراء ، ولاية المسيلة، التحق بالمدرسة النّظاميّة سنة1967 بعين اليقين بباتنة، ثمّ مدرسة السعادة بباريكة، فمتوسطة عبد الحميد بن باديس بباتنة، أمّا دراسته الثانويّة فكانت بباتنة، وسطيف

وبريكة، شعبة الآداب، التحق بجامعة باتنة سنة 1979 بمعهد اللغة والادب العربي فكانت دراسته متقطّعة، كما تحصّل على شهادة المدرسة والوطنيّة من جامعة الجزائر سنة 1980 ،.

شغل عديد المناصب بالصّحافة والإذاعة ، وكاتبا للدّولة ، كما شغل منصب رئيس المجلس الأعلى للّغة العربيّة ، إنتاجه الأدبي غزير ومتنوع، في الشعر، والقصّة والمسرح، وحتى الأوبيرا، ما جعله يحصد عديد الجوائز.

علي سلالي – علالو–

ولد بالعاصمة سنة 1902، زاول دراسته الأولى بمدارسها بعد وفات والده اشتغل مساعدا في مخبر بصيدليّة انضم بعد الحرب العالمية الأولى إلى جمعية المطربية التي كان يترأسها –أدمون يافيل– وناب عنه – محي الدين باش تارزي– ألف مسرحيات قصيرة بالدارجة عالج فيها موضوعات هزليّة ذات طابع شعبين مستقاة من الواقع اليوميّ، فكانت تلقى نجاحا كبيرا.

محمد الأخضر عبد القادر السائحي:

ولد بتوقرت سنة 1933، تلقى تعلّمه الأوّل بمدارسها، ثمّ هاجر إلى الزيتونة ليكمل دراسته بها، عاد إلى الوطن ليشارك في الثّورة التّحريريّة ، ألقي عليه القبض وزج به في السجن ، عمل بالصحافة والإذاعة له عديد المؤلفات أهمها: مأساة إنسانيّة في الجزائر، في الشعر له عديد الدواوين أهمها: ألوان من الجزائر، ألحان من قلبي، وفي المسرح له الشاعر الزنجيّ وأخواتها.

محمد البشير الإبراهيمي:

ولد بأولاد براهم، ولاية برج بوعريريج سنة 1889، تلقى على يد والده ثمّ عمه، رحل إلى المدينة المنورة ثم إلى دمشق التي درس بها وشارك في نشاطاتها السياسية والثقافية، عاد إلى الجزائر وأسس مع ابن باديس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ليمارس نشاطه الاصلاحي رفقة روادها، وافته المنيّة سنة:1965 تاركا عديد الاعمال في اللّغة والأدب أهمها: عيون البصائر، رواية الكاهنة، رواية الثلاثة.

محمد التّوري بن عمر بن محمد:

ولد بالبليدة سنة 1914، مارس المسرح ضمن فرقة الأمل للكشافة بالبليدة، التحق بالإذاعة سنة 1942 واشتغل مع محي الدين باش تارزي في فرقته المسرحيّة ، انضمّ إلى فرقة المسرح العربي بدار الأوبرا بالعاصمة ، كان معاديا لفرنسا فاعتقلته سنة 1956، أصيب بمرض عضال توفي على إثره سنة 1959، تاركا عديد المسرحيات أهمها: بوحدبة، زعيط معيط نقاز الحيط.

محمد الصالح رمضان:

ولد بالأوراس سنة 1914، تلقى تعليمه الاول بمدارسها انتقل إلى قسنطينة ليدرس في مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين على يد عبد الحميد بن باديس، عيّنته الجمعيّة مديرا، فمفتشا ، فعضوا في لجنة التّعليم العليا له عديد الإسهامات الإبداعيّة أهمها: ارتسامات عابر سبيل، رمضانيات – شعر- الناشئة المهاجرة ، الخنساء– مسرحيّتان- جمع وحقق كثيرا من أعمال ابن باديس.

محمد العيد آل خليفة:

ولد بعن البيضاء سنة 1904، تلقى تعلمه الأول في مدارسها، ثم هاجر إلى تونس والتحق بالزيتونة ليتم تعليمه، عاد إلى الوطن سنة 1921 واشتغل بالصحافة، ساهم في إنشاء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وكان شاعرها ونشر في جرائدها ،ونظرا لنشاطه البارز في الثورة والاصلاح فقد اعتقله المستعمر للحد من نشاطه، توفيّ سنة 1979، تاركا ديوانا شعريا ضخما ، ومسرحيّة بعنوان بلال:أنظر أبو القاسم سعد الله : شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة.

محمد غمري:

ولد ببسكرة سنة 1938 تلقى تعلمه الأول بكتابها ، ثمّ بمدارسها التابعة للاستعمار الفرنسيّ ، انخرط في صفوف التحريرية ليمارسه نشاطه الثّوريّ ألقي عليه القبض و زج به في السجن، عمل بعد الاستقلال بالإدارة ، ثمّ بالتّعليم ، له عديد الاصدارات أهمها: مجتمع بين المد والجزر، يوم استشهاد فاطمة، لماذا تركت بلادك يازهير، مسرحيّة الطاغيّة.أنظر محمد غمري، الطاغيّة الغلاف الخارجي.

محي الدين باش تارزي:

ولد بالجزائر العاصمة سنة 1887 ، بدأ حياته حزّابا بالجامع الحنفيّ بالعاصمة ، ثمّ انضمّ إلى المجالس الغنائيّة للفن الأندلسيّ ، التحق بفرقة رشيد القسنطيني المسرحيّة حيث أسندت له أدوار خاصة بوصلات غنائيّة، دخل مجال التّأليف المسرحيّ وشكّل فرقة مسرحيّة جالت الجزائر مقدّمة موضوعات تناولت قضايا سياسيّة واجتماعيّة فها دعوات للثّورة، ممّا جعل المستعمر يضيّق الخناق عليه، ولاحقه في كل مكان فضعف نشاطه .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر :

1. أبو العيد دودو: التراب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1986.

2. أحمد بن ذياب: امرأة الأب، دار الشهاب للطباعة والنشر ، باتنة، الجزائر.

3. أحمد توفيق المدني: حنبعل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969.

4. صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، ط1، 1986.

5. صالح لمباركية: مسرحية النّار والنّور،شركة التضامن باتنيت، باتنة، الجزائر،ط1، 2006.

6. الطاهر وطار : الهارب الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر، ط2، 1980.

7. عبد الحليم رايس: أبناء القصبة، ودم الأحرار، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية برج الكيفان ، الجزائرع2، 2000.

8.عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة الأقوال الأجواد اللثام، دار موفم للنشر، الجزائر،ط1 1997.

9. عز الدين جلاوجي: النخلة وسلطان المدينة، دار الروائع للنشر والتوزيع ، الجزائر،ط3 ، 2010.

10. عز الدين ميهوبي: طاسيلي،وزارة الثقافة الجزائر العاصمة، (دط)، (دت).

11. محمد الأخضر عبد القادر السائحي: الشاعر الزنجي و أخواتها، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1990.

12. محمد غمري : الطاغية، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984.

13. محمد واضح: بئر الكاهنة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1980.

المراجع

1- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط1، 1999.

2- ابن جني أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد على النجار،دار الكتاب العربي، بيروت لبنان،ج1 ، (دط)،(دت).

3- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق على فودة، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1 1994.

4- ابن عقيل: شرح ابن عقيل للألفية ابن مالك ، تح/محي الدين عبد الحميد، ج1، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

5- ابن كثير: تفسير ابن كثير، دار الأندلس للطباعة والنشر، ج4،بيروت، لبنان، ط2، 1980.
6- ابن هشام: مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن مبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق،سوريا، ط 1 ، 1996.
7- ابن يعيش موفق الدين: شرح المفصل للزمخشري ، عالم الكتب، بيروت،لبنان، (دط)،(دت).
8- أبو الحسن سلام :حيرة النص المسرحيّ بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008.
9- أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية مصر ط1، 1999.
10- أبو القاسم سعد الله: أفكار جامعة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(دط)، 1988.
11- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار المغرب الإسلامي، ، بيروت،لبنان، ج5، ط1 1998.
12- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، تونس، ط3 1985.
13- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5 2007.
14- أبو القاسم محمد كرو: دراسات في الأدب والنقد، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع سوسة تونس، (د-ط)، 1990.
15- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسات تاريخية فنّية، وزارة الثقافة الجزائر،(دط)، 2007.
16- أحمد المتوكلّ :الوظائف التداولية في اللّغة العربيّة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1985.
17- أحمد المتوكلّ: اللسانيات الوظيفية مدخل نظري، منشورات عكاظ، الرباط، المغرب ،1989.
18- أحمد المتوكلّ: قضايا اللّغة العربيّة في اللسانيات الوظيفية البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي دار الأمان، الرباط، المغرب،(دط)، 1995.
19- أحمد أمين: النقد الأدبي (موسوعة أدبية)- دار الكتاب العربي ، بيروت ،لبنان، ط4، 1967.
20- أحمد بوحسن: نظرية الأدب، القراءة، التأويل، نصوص مترجمة، دار الأمان للنشر والتوزيع الرباط، المغرب، (د ط)، 2004.

21- أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشأته و تطوره، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، ط1 1998.

22- أحمد توفيق المدني: كتّاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984 .

23- أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر الصّورة الإبداعية، مكتبة الأسرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2005.

24- أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر فنّون العرض، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 1996.

25- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء للطباعة و النشر،القاهرة، مصر، ط1، 2001.

26- أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين 1976/1931، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، 1989.

27- أحمد محمد عبد الراضي: القضايا الصرفية والنحوية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،مصر، ط1 2007.

28- أحمد مداس:لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتاب الحديث للنشر والإشهار، الأردن، ط1، 2007.

29- أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان، المعاني، البديع، مكتبة التراث الإسلامي، مكة ط5، 1992 .

30- أحمد منور: مسرح الفرجة و النضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة الجزائر، ط1، 2005.

31- أحمد يوسف: القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ج1، منشورات الاختلاف،ط1 2003.

32- أرسطو طاليس: الخطابة، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،مصر،ط1 1983.

33- أرسطو طاليس: فنّ الشعر، تحقيق وترجمة محمد عبده، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة،مصر،(دط)، 1967.

34- إسماعيل بن حماد الجوهري: تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تح ، أحمد عبد الغفور عطار، ج2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

35- ألارديس نيكول:علم المسرحيّة، تر/دريني خشبة ، دار سماء الصباح الكويت، ط2، (دت).

36- أليكس بوبوف :التكامل الفنّي في العرض المسرحيّ، تر/ شريف شاكر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (د.ط)، 1976.

37- آن روبول، جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل ،تر/سيف الدين دغفوش ومحمد الشيباني، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

38- أنسة بركات: أدب النضال في الجزائر منذ سنة 1945 حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(دط)، 1982.

39- إيميل يعقوب: موسوعة النحو والصرف، دار العلم للملايين،بيروت، لبنان، ط1، 1978.

40- باتريك شارودو: الحجاج بين النظرية والأسلوبية تر/أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد بيروت لبنان، ط1، 2009 .

41- البرادعي خالد محي الدين: خصوصية المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق،سوريا، ط 1، 1986.

42- بسام قطوس: سيميائية العنوان، دار الثقافة ، عمان ، الأردن، ط1، 2001.

43- بشير بويجرة محمد: الشّخصيّة في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د،ط)،(د،ت).

44- بلقاسم دقة: السيمياء والنّص، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1 2002.

45- بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،(دط) ، (دت) .

46- بيير آجيه توشار: المسرح وقلق البشر، تر/أسامة أحمد سعد، الهيئة المصرية للكتاب،مصر،(دط) 1971.

47- تزفتان تودوروف: الأدب في خطر، تر/ عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2007.

48- جان بول سارتر: ما الأدب ؟ تر/محمد غنيمي هلال ، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة، مصر،(دط) 1971.

49- جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد كتاب العرب الجزائريين، الجزائر (د.ط)، 2001.

50- جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحيّ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، ط1، 2007.

51- جلال زياد: المدخل إلى السيمياء في المسرح ، وزارة الثقافة ، عمان،الأردن، ط1، 1992.

52- جلين ويلسون: سيكولوجيا فنّون الأداء، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنّون والآداب الكويت، عدد258، حزيران، 2000.

53- جميس مير دوند: الفضاء المسرحيّ ،تر/محمد سيد حسين و علي يحي حسين البدري، مركز اللغات المترجمة أكاديمية الفنّون ، مطابع المجلس الأعلى للأثار، القاهرة، مصر، ط1 ، 1996.

54- جورج يول: التداولية، تر/ قصي العتابي، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الرباط،المغرب، ط1 2010.

55- جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحيّ، تر/ نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، مصر،ط 1 2000.

56- جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، تر/ أمين الرباط وسامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، ط2، 1995.

57- جيرار دولودال: التحليل السيميونيطيقي للنص الشعري ، تر/ عبد الرحمان بو علي، مطبعة المعارف الجديدة ،ط 1، 1994.

58-الجيلالي دالاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر ط1، 1992.

59- جيلين ويلسون: تكنولوجيا فنّون الأداء، تر/ شاكر عبد الحميد: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنّون والآداب، الكويت، يونيو 2000.

60- حازم شحاتة: الفعل المسرحيّ في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، ط 1، 1997.

61- حافظ إسماعيل علوي: التداوليات علم استعمال اللّغة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن ط1، 2001.

62- حسن البندري: تكوين الخطاب النفسي في النقد الغربي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 1 1992.

63- حسن المنيعي: هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس، المغرب،ط1 1990.

64- حسن مصدق: هابرماس ومدرسة فرانكفورت، النظرية النقدية التواصلية، تقديم برهان غليون، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ط1 ، 2005 .

65- حسين محمد أبو رياش: أصول استراتيجيات التعلم والتعليم النظرية والتطبيق، دار الثقافة للنشر والتوزيع عمان، الأردن ، ط1، 2009.

66- حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة ، تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبيّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 2003.

67- حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1 1987.

68- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، اتحاد كتاب العرب، 1999.

69- خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم،بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر،ط1، 2009.

70- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث ، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشـــق 1997.

71- خولة طالب الابراهيمي: الجزائريون والمسألة اللغوية، دار الحكمة، الجزائر،(د.ط)، 2007.

72- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحيّة ونماذج من أشهر المسرحيّات، الدار المصرية اللبنانية القاهرة، مصر، ط1، 1999.

73- رابح بوحوش:اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع،عنابة الجزائر، ط1، 2006.

74- رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الأسكندرية، (دط) 1985.

75- رزان محمد إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربيّة المعاصرة، دار الشروق للتوزيع،ط1، 2003.

76- رضا غالب: الممثّل والدور المسرحيّ، أكاديمية الفنّون (مسرح) القاهرة، مصر،(دط)، 2006.

77- رمضان الصباغ: الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية، مصر، ط1، 1998 .

78- روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة، مصر ،ط1، 2000.

79- روجرم يسفيلد: فنّ الكاتب المسرحيّ، تر/ دريني خشبة، مكتبة النهضة ،مصر، ط1 ، 1964.
80- رولان بارت: الأدب والبلاغة، تر/ أسعد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، ط1
81- رولان بارت: درس السميولوجيا، تر/ عبد السلام بن عبد العلي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.
82- الزمخشري، أبو القاسم محمد بن عمر: أساس البلاغة، مراجعة و تقديم إبراهيم قلاتي، دار الهدى للطباعة والنشر، عين أمليلة الجزائر، (دط)، (د.ت) .
83- زينب الأعوج: سمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر – دراسة نقدية- دار الحداثة، بيروت، لبنان ط1، 1985 .
84- س.و. داوسن: الدّراما الحديثة، تر/ جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان ط1،1980.
85- سعاد خضر محمد: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العربيّة، بيروت،لبنان، (د.ط) 1967.
86- سعد أبو الرضا: في الدّراما اللّغة والوظيفة، نصوص وقضايا، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د ط)، 1989.
87- سعد مصلوح: في النص الأدبي،دراسة أسلوبيةإحصائية، النادي الأدبي الثقافي جدة، ط1،1991
88- سعيد أدرش: المخرج في المسرح المعاصر ، المجلس الوطني للثقافة والفنّون والأدب، الكويت (د.ط)، 1998.
89- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.
90- سيبويه عمر بن قنبز: الكتاب ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت لبنان، ط3، 1997.
91- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، مؤسسة البخاري، الجزائر، ط1، 2010.
92- سيد علي إسماعيل: أثر التّراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة مصر، ط1، 1999.
93- سيد عويس:محاولة في تفسير الشعور بالعداوة، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر،(دط) 1986.
94- شريبط أحمد شريبط: مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001.

95- شكري عبد الوهاب: النص المسرحيّ، دار فلور للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط2، 2001.
96- صالح سعد: تقاليد الكوميديا الشعبية، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، القاهرة، مصر،(دط)، 1994.
97- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972،دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005 .
98- صلاح اسماعيل: نظريّة المعنى في فلسفة بول غراس، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005.
99- صلاح فضل :بلاغة الخطاب وعلم النّص، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1996.
100- صلاح فضل: شفرات النّص، سلسلة كتابات نقدية، وزارة الثقافـــة، القاهرة،مصـــر، ط1 1991.
101- طه عبد الرحمان: اللسان و الميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1 ،1998.
102- عاطف فضل محمد: البلاغة العربيّة، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1 ،2011.
103- عامر مخلوف: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، اتحاد الكتاب العرب (د،ط) (د،ت).
104- عبد الجليل مرتاض: البنية الزمانية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د.ط)، (د،ت).
105- عبد الرحمن بدوي:موسوعة الفلسفة، ج1-ج2، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ط1،بيروت 1984.
106- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان،ط5 2006 .
107- عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس،(دط) 1995.
108- عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي بالقاهرة،مصر ط5، 2001.
109- عبد القادر القط: فنّ المسرحيّة، الشركة المصرية العامة للنشر، لونجمان،مصر، ط1، 1998.

110- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبيّ وقضايا النص، منشورات مخبر الخطاب الأدبيّ في الجزائر، منشورات دار الأديب، السانيا، وهران، الجزائر، ط1، 2006.

111- عبد القادر هني: نظرية الإبداع الأدبيّ في النقد الأدبيّ القديم، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، 1999.

112- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، مصر، ط 3، 1994.

113- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحيّ في ضوء الدراسات النقدية، النظرية والتطبيق، دار المعرفة، مصر، ط1، (د ت).

114- عبد الله إبراهيم وأخرون: معرفة الأخر، مدخل إلى المناهج االنّقديّة الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

115- عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

116- عبد الله أبو هيف: التأسيس، مقالات في المسرح السوري، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق ، سوريا، 1979.

117- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتـــاب، الجزائـــر ط 1 1982.

118- عبد المتعالي الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة والبيان والبديع، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر،(دط)،(دت).

119- عبد المجيد جحفه: مدخل إلى الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط1، 2006.

120- عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنّون والآداب الكويت ،ع 240، 1998.

121- عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط) 1983.

122- عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983.

123- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1،1995.

124- عبد الملك مرتاض: دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي" لحمد العيد آل خليفة" ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ط1، 1992.

125- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبيّ، دار هومة للطباعة والتوزيع، الجزائر، ط1 ، 2007 .

126- عبد الهادي بن ظافر الشهيري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2004.

127- عدد من للمؤلفين : سيماء براغ للمسرح، دراسات سيميائية ، تر/ وتقديم أدميركوريه منشورات وزارة الثقافة ، سوريا، دمشق، 1997.

128- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنّونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط7 1978.

129- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، دار العودة، بيروت لبنان،(دط)، 1985.

130- عز الدين جلاوجي: النص المسرحيّ في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، مطبعة هومة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2001.

131- عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى دراسة علم العلامة في اللّغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، مصر،(دط)، 2005 .

132- عصام بهي الدين: الشّخصيّة الشريرة في الأدب المسرحيّ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، ط1، 1986.

133- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان (دط)، (دت).

134- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990.

135- علي بن تميم: السرد والظاهرة الدراميّة، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1 2003.

136- علي بن محمد الأمدي: الإحكام في أصول الأحكام، تحقيق سيد الجميلي، دار الكتاب العربي بيروت،لبنان، ج1، ط2، 1986.

137- عمر الدسوقي: المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي القاهرة،مصر،(دط) 2003.

138- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية المتداولة، منشورات الاختلاف ، الجزائر ط1، 2003 .

139- عمر بن قينة:في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط) 1995 .

140- عمر بو شموخة: الإبداع في الفنّ الأبي، منشورات أبيك، متيجة، الجزائر،ط1، 2007.

141- عواد علي غواية: المتخيل المسرحيّ مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1970.

142- عيسى خليل محسن الحسيني: المسرح، نشأته و آدابه و أثر النشاط المسرحيّ في المدارس، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

143- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر/ غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1،2000 .

144-فان دايك: النّص والسيّاق ، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي تر/ عبد القادر قني أفريقيا الشرق،الدار البيضاء، المغرب،(دط)، 2000.

145- فرانسوا أرمنيكو: المقاربة التداولية، تر/ سعيد علوش، مركز الإنماء القومي،الرباط، المغرب (دط)،1986.

146- فرديب ميليت، جير الدايدس بنتلي: فنّ المسرحيّة، تر/ صدقي خطاب ، دار الكتاب، بيروت لبنان، ط1، 1966.

147- فولفغا آيزر: فعل القراءة تر/ حميد الحمداني، الجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل، فاس المغرب،(دط)، 1995.

148- فيليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان ، تر/صابر الحباشة ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا، اللاذقية، ط1، 2007.

149- فيليب فان تيجيم: تقنية المسرح، تر/ بهيج شعبان، منشورات عويدات، بيروت،لبنان،(دط) 1985.

150- القرطاجني حازم: مناهج البلغاء وسراج الأدباء،تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان، ط3، 1986.

151-كاثرين أوريكشيوني: فعل القول من الذاتية في اللّغة، تر/ محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

152- لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التّعليم –النظرية والتطبيق- دار الراية للنشر والتوزيع ،عمان، الأردن،ط1، 2008.

153- مارتين أرسلن: مجال الدرامي، تر/ سباعي السيد، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،(دط)، 1991.

154- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة، تر/حميد الحميداني وآخرون، مكتبة أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987،.

155- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب الحديث، القاهرة، مصر، ط2 ،2006.

156- محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخا و نضالا، المسرح الجزائري، في عهديه الاحتـــــلال و والاستقلال، وزارة الثقافة، الجزائر، ج2، ط2، 2009.

157- محمد العبد : النص الحجاجي، دراسة في وسائل الحجاج، دار الفكر، القاهرة، (دط)، (دت).

158- محمد بن عبد الرحمان بن عمر جلال الدين الخطيب (القزويني): الإيضاح في علوم البلاغة تحقيق مجدي السيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، (د.ت) (د.ط).

159- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1990.

160- محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح ، مطبعة دحلب، الجزائر،(د.ط)، 2007 .

161- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة ، دار النهضة العربيّة ، بيروت ، لبنان (دط)، (دت).

162- محمد زكي العشماوي: في النقد المسرحيّ والأدب المقارن، دار الشروق للطباعة والنشر (د،ن) (د،ط).

163-محمد سالم ولد محمد الأمين: الحجاج في البلاغة المعاصرة، دار الكتب الوطنية، بن غازي ليبيا، ط1، 2008.

164- محمد صادق عفيفي: الفنّ القصصي و المسرحيّ في المغرب العربي 1900-1965 ،دار الفكر بيروت، لبنان، ط1،(دت).

165- محمد عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير،النادي الأدبي والثقافي،جدة،السعودية،(دط) 1985.

166- محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنّون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية مصر، ط1، 2002.

167- محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحيّ، دار العودة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1975.

168- محمد فخر الدين الرازي: المحصول في علم الأصول ، علق على حواشيه محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، مج1، ط1، 1999.

169- محمد فكر الجزار: لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، اتراك للطباعة والنشر، ط1،(دت).

170- محمد محي الدين عبد الحميد: شرح ابن عقيل، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع 1980.

171- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، وحدة الرغاية، الجزائر،(د.ط)، 1988.

172- محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1988.

173- محمد مفتاح: ديناميّة النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

174- محمد مندور: المسرح ، نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة،مصر، ط1، 1989.

175- محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنّية للدراما، دار النهضة للطباعة و النشر، الفجالة القاهرة، مصر، ط1، (د.ت).

176- محمد مندورّ: المسرح العالمي، دار الكتاب، القاهرة،مصر، (دط)، 1969.

177- محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1998.

178- محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية مصر، ط1، 2002.

179- مختار السويفي: خيال الظل والعرائس في العالم، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر،(دط) 1967.

180- مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثون عاما مهام وأعباء، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر،(دط)، 1995.

181- مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري،(دط)،(دت).

182- مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 1982.

183- مدحت الجيار: البحث عن النّص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية ط2،(دت)

184- مدحة الكاشف: اللّغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنّون (مسرح) مطابع الأهرام التجارية قليوب، مصر،(دط)، 2006.

185- مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 1998.

186- مسعود صحراوي : التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلاميّة في التراث اللساني العربي، دار التنوير للنشر والتوزيع ، حسين داي الجزائر، ط1، 2008.

187- مصطفى تواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ – اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ، المؤسسة الوطنية للكاتب، الجزائر ، ط1، 1986

188- مصطفي عبد الغني: المسرح الشعري العربي-الأزمة والمستقبل-عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،2013.

189- مصطفى كاتب: التكوين المسرحي في الجزائر، ضمن كتاب :مصطفى كاتب في المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني، مقالات غير منشورة، إعداد وترجمة: مخلوف بو كروح والشريف الأدرع، مقامات للنشر والتّوزيع، الجزائر،2012.

190- منى إبراهيم اللبودي: الحوار فنّياته واستراتجياته، وأساليب تعليمه، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر ط1، 2003.

191- مهدي المخزومي: النحو العربي نقده وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

192- ميخان الرويلي و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبيّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ط2، 2000

193- ميشال فوكو: مسيرة فلسفية، تر/ جورج أبي صالح مراجعة وشرح مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، (دط)،(دت).

194- ميلتون ماركس: المسرحيّة كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة د/ محمد مندور، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،(دط)، 1965.

195- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الأردن، ط1، 1987.

196- نديم معلا محمد:مقالات نقدية في العرض المسرحيّ، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1 1990.

197- نصر الدين الجرة: أحاديث وتجارب مسرحيّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق،سوريا، 1977.

198- نصر حامد أبو زيد: العلامات في التراث دراسة استكشافية، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر،(دط)، 1986.

199- نعمان عاشور: عالم المسرح، دار الموقف العربي للصحافة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر،(دط)، 1985.

200- نهاد صليحة: المسرح بين النّص والغرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مصر،(دط) 1999.

201- نواري سعود أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط1، 2009.

202- نواري سعودي أبو زيد: جدلية الحركة والسكون، نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري، بيت الحكمة، العلمة الجزائر، ط1، 2009.

203- نور الدين عمرون: المسار المسرحيّ الجزائري إلى سنة 2000 شركة باتنيت، باتنة، ط1 2006.

204- نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان (دط)، (دت).

205- هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر/رشيد بن جدو المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،مصر، ط1، ع 484، 2004.

206- هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2006.

207- واسيني الأعرج: الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(د.ط)، 1989.

208- وليد منير: جدلية اللّغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، ط1، 1997.

209- وليد منير: فضاء الصوت الدّراميّ، دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،(دط)، 1992.

210- الصادق قسومة: طرق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر ،تونس، (دط)، (دت) .

204- يوسف إدريس: مقدمة طه حسين، سلسلة الكتاب الذهبي، القاهرة،مصر، (د ط)، 1954.

211- يوسف العاني: التجربة المسرحيّة معايشة وانعكاسات، دار الفرابي للنشر، بيروت، (دت) 1979.

212- يوسف حسن نوفل: بناء المسرحيّة العربيّة رؤية في الحوار، دار المعارف القاهرة، ط1 1995.
213- يوسف نجم: المسرحيّة في الأدب العربي الحديث (1847-1914) دار الثقافة، بيروت،لبنان ط3، 1983.

المعاجم والقواميس

1- إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم اللّغة العربيّة ، المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، طهران، إيران ج1،(دط)،(د).
2- ابن منظورأبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب ، دار صادر ، ودار لسان العرب بيروت، لبنان، 1988.
4- ابن فارس(أحمد زكرياء): معجم مقاييس اللغة،تح/ عبد السلام محمد هارون،ج2، دار الجيل بيروت، لبنان، ط1، 1991.
5- جميل صليبا : المعجم الفلسفي ،دار الكتاب اللبناني، بيروت ، لبنان، (دط) ، 1978 .
6- سعيد علواش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني بيروت، لبنان، ط1،1985 .
7- عاطف غيث:قاموس علم الاجتماع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،مصر، (دط)، 1979.
8- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، مفاهيم و مصطلحات المسرح وفنّون العرض مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
9- محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الفكر ، بيروت،لبنان، 1986.
10 - محمود بن عمر الزمخشري : أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1965.
11- المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط23 ، 1986.

المجلات والدوريات

1- أحمد العشري: مسرح برتولد بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر،المجلد 21،العدد03، 1993.
2 - أن إبيرسفيلد: النموذج العاملي للمسرح ، تر/سمية زياش ، مجلة التبين ع 34 ، الجزائر،2010.
3 – برتولد براخت: نظرية المسرح الملحمي، تر/ جميل نصيف، مجلة عالم المعرفة.
4- بلواهم محمد: علم العلامات والنص الأدبيّ سلطة القارئ، المجلة السيمائية النص الأدبيّ، عنابة، 1995.

5 – البرادعي محي الدين: تجليات التّراث في المسرح الشعري العربي، مجلة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع 61، 2003.

6 – رئيف كرم: السيماء والتجريب المسرحيّ، مجلة عالم الفكر، مجلة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنّون والأدب، دولة الكويت، ع 3 ،يناير، مارس، 1996.

7 – عز الدين بوبيش: القصة والنبوية الشكلانية، مجلة السرديات معهد اللّغة العربيّة وآدابها ،جامعة منشوري قسنطينة، الجزائر، ع1 جانفي، 2004 .

8 – عصمت رياض: هموم مسرحيّة " الأسبوع الأدبي"، ع 519، حزيران 1986.

9 - عمر بلخير : نظرية الأفعال الكلاميّة و إعادة قراءة التّراث العربي ، مجلة الأثير ، جامعة ورقلة الجزائر ، عدد خاص بأعمال الملتقى الدولي الثالث ، حول تحليل الخطاب في النقد العربي المعاصر فيفري، 2007.

10- فاروق عبد الوهاب : مع كتاب المسرح ، حوار مع ميخائيل رومان، مجلة المسرح،مايو،1967.

11 - محمد العبد: الدّراما المضادة للعولمة، قراءة في مسرحيّة اللعب في الدماغ لخالد الصاوي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد 73، صيف 2008 .

12 – موسى حمومي: تاريخ المسرح الجزائري، مجلة الثقافة، عدد 87، ماي/جوان 1985.

13 – ميسون علي: المتعة المسرحيّة، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد73 2008.

14- هانز تيزليمان: بانوراما المسرح ما بعد الدراما ، ما وراء الحدث الدّراميّ / تر: علاء الدين محمود مجلة النقد الأدبي فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ع 73، 2008 .

15- هناء عبد الفتاح: الدّراما البولندية المعاصرة، وما بعدها، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 73 ، 2008.

الرسائل الجامعيّة

1- إبراهيم صحرواي: الخطاب الأدبيّ لدى جرجي زيدان تحليل رواية جهاد المحبين، مخطوط ماجستير،إشراف الدكتور:طاهر حجازي، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 2006/1995.

2- سعيد فاهم: معاني ألفاظ الحجاج في القرآن الكريم، وسياقاتها المختلفة، دراسة دلالية معجميّة مخطوط ماجيستير، قسم اللغة العربيّة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012/2011.

3- صورية غجاتي: النقد المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور : عبد الله حمادي، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قسنطينة، الجزائر،2013/2012.

المراجع الأجنبية

1.Anne ABERSFELD : lire le théatre. Editions saciales paris 2eme editions.1981.

2.Austin :Qund dire c'est faire- traduction francaise de /Gilles Lane-postface de/Francois Récanati-Edition du seuil-1970.

3. Dominique Maingueneau :Pragmatique pour le discours littéraire. Bourdas, paris, 1990.

4. Ferdinand DE Saussure : cours de linguistique générale Enag, édition alger, 1990.

5. gean gacques Rousseau : Descours sur les science et les arts libraiirie generale francais ;2004.

6. Jean Jacques Rousseau : lettres M. d'alem Bert sur son article Geneva.1758.

7. john r. serle :Mind language rand society philosophy in the real world new York basic books 1999 first ed 1 99 yet.

8. jurgen Habermas :de discours philosophique de la modernité , douze conférence traduit de l'allemande par christian bouchindhomme et rainzr Rochlitz paris 1988.

9. jurgen habermas :logique des sciences sociales et autre essais ;tra par rainer rochiltz . presses unversitaires de france. Paris. 1987.

10 . Keir Elan:The semiotics of théâtre and Drama Newyork, 1980.

11. paul grice :studies in the way of world Harvard university press 1989.

فهـــــرس

المحتويـــات

المحتوى	الصفحة
مقدمة	أ- هـــ
مدخل : الأدب المسرحيّ النشأة والتطور	
أولا: التأصيل المعرفيّ للفنّ المسرحيّ	7
ثانيا: التأصيل التاريخيّ للفنّ المسرحيّ	9
ثالثا: التأصل الفنّي لعناصر المسرحيّة	23
الفصل الأول: مقاربة لمفهوم الاستراتيجيّة في الخطاب	
تمهيد:	39
مقاربة لمفهوم الاستراتيجيّة في الخطاب.	40
أولا: مفهوم الخطاب	40
ثانيا: مفهوم الاستراتيجيّة في الخطاب	42
ثانيا: معايير تصنيف استراتيجيّة الخطاب المسرحيّ :	47
رابعا: معايير العلاقة بين طرفي الخطاب قراءة في مسرحيّة اللّثام لعبد القادر علولة	53
1/ فضاء العنوان وجمالياته	57
2/ جماليات الكتابة الدّراميّة في مسرحيّة اللّثام:لعبد القادر علولة	60
خامسا: مقومات المعايير الجماليّة لشكلّ الخطاب قراءة في مسرحيّة النّار والنّور	65
1/ معيار فنّية الأداء اللّغوي والتّقني	66
سادسا: معيار هدف الخطاب و مقاصده قراءة في مسرحيّة النّخلة وسلطان المدينة	84
1/الفضاء الجمالي للعنوان ومعالمه.	85
2/ جماليات الكتابة الدّراميّة في المسرحية	87
3/ أهداف النّص واستراتيجيّاته	93
4/ معالم الخطاب في المسرحيّة	101
4-1/ اللّغـــة	101
4-2 / القصد:	105
الفصل الثاني : استراتيجيات الخطاب المسرحيّ	
تمهيد:	109

أولا:الاستراتيجية الإقناعية قراءة في مسرحيّة نصيب الشاعر الزّنجي 110
1/تعريف الاستراتيجية الإقناعيّة 110
2 /مسوّغات الاستراتيجيّة الإقناعيّة 112
3/أفعال الكلام في المسرحيّة 113
4/ آليات الاستراتيجيّة الإقناعيّة 119
ثانيا: الاستراتيجيّة التّلميحيّة قراءة في مسرحيّة رحلة ابن زيدون من قرطبة إلى إشبيليّة 135
1/ تعريف الاستراتيجيّة التّلميحيّة 135
2/ مسوّغات الاستراتيجيّة التّلميحيّة 135
3/مؤشّرات الاستراتيجيّة التّلميحيّة 137
4/ أفعال الكلام في المسرحيّة 141
ثالثا: الاستراتيجيّة التّوجيهيّة قراءة في مسرحيّة ابن زيدون 149
1/ تعريف الاستراتيجيّة التّوجيهيّة 149
2/ مسوّغات الاستراتيجيّة التّوجيهيّة 150
3/ آليات الاستراتيجيّة التّوجيهيّة 151
4/ الأفعال الكلاميّة في المسرحيّة 153
5/ جماليّات الكتابة الدّراميّة في المسرحيّة 164
رابعا: الاستراتيجيّة التّضامنيّة قراءة في مسرحيّة الطريق الأصفر 167
1/ تعريف الاستراتيجيّة التّضامنيّة 167
2/ مسوّغات الاستراتيجيّة التّضامنيّة . 168
3/ استراتيجيّة بناء موضوع مسرحيّة الطريق الأصفر 169
4/ الأدوات اللّغويّة للاستراتيجيّة التّضامنيّة في المسرحيّة. 171
5/ أفعال الكلام في المسرحيّة . 181

الفصل الثالث:استراتيجيّات الخطاب المسرحيّ الجزائريّ المعاصر، ملامحها وعناصر التّكامل الفنّيّ فيها

تمهيد: 186
أوّلا:استراتيجيّات عناصر التكامل الفنّيّ في الخطاب المسرحيّ الجزائريّ المعاصر 187
1/ مقوّمات المقاربة الجماليّة في مسرحيّة الكاهنة 187
2/ أفعال الكلام ومقصديّة الملفوظ في المسرحيّة 211
ثانيا: استراتيجيّات ملامح الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر 215

1/ استراتيجيّة الأنساق الدّراميّة .	115
2/ استراتيجيّة الأنساق التّركيبيّة .	218
ثالثا: جماليّات الصّراع الدّراميّ و أفق التّوقع في مسرحيّة الطّاغيّة.	232
1/ الصّراع.	232
2/ أفق التّوقّع.	237
الفصل الرابع: تجليات الظاهرة الدراميّة في المسرح الجزائريّ	
تمهيد:	253
أولا: استراتيجيّات تجليات الظاهرة الدراميّة في المسرح الجزائريّ	254
1/ الاستراتيجيّة التّاريخيّة.	254
2/ الاستراتيجيّة الاجتماعيّة.	261
ثانيا: استراتيجيّات تجلّى الظّاهرة الدّراميّة في المسرحيّة الشعريّة.	267
1/ استراتيجيّة تجلي الظّاهرة الدّراميّة في مسرحيّة بلال، لمحمد العيد آل خليفة.	270
1-1/دراسة في جماليات العنوان.	272
1-2/ مقوّمات المقاربة الجماليّة للنّص.	274
2-3/ جماليّات التّشخيص في المسرحيّة.	279
2-3/ جماليّات لغة الحوار في المسرحيّة.	282
2/ استراتيجيّة تجلّى الظاهرة الدّراميّة في مسرحيّة طاسيليا، لعز الدين ميهوبي	290
2-1/ قراءة في جماليّات العنوان	290
2-2/العناصر الفنّية في المسرحيّة.	291
2-3/ جماليّة التّشكيل الإيقاعي في القصيدة	295
2-4/ جماليّة التّناص في المسرحيّة.	297
ثالثا: المقاربة التداوليّة لمسرحيّة طاسيليا.	299
1/ الأفعال التّقريريّة الوصفيّة.	299
2/ الأفعال الإنجازيّة.	304
3/ استراتيجيّة توظيف الحجاج في المسرحيّة.	310
4/ معالم الأنساق التّركيبيّة في المسرحيّة.	317
الفصل الخامس: استراتيجيّات الالتزام وحركة النقد المسرحيّ الجزائريّ	
تمهيد	323
أولا: استراتيجيّات الالتزام في الخطاب المسرحيّ الجزائريّ	324

1 / استراتيجيّة الالتزام بالجوانب الفنّيّة 324
2/ استراتيجيّة الالتزام بالراهن 326
ثانيا: استراتيجيّات حركة النّقد المسرحي في الجزائر 335
1/ بدايات الحركة النّقدية في الجزائر 335
2/ مراحل الحركة النّقدية في الجزائر. 337
3/ استراتيجيّة النّقد المسرحيّ الأكاديميّ 342
4/ استراتيجيّة النّقد المسرحي الصّحفي. 347
5/ مؤثّرات النّقد المسرحي في الجزائر. 349
ثالثا: استراتيجيّة كتابة النّص المسرحيّ الجزائري. 354
1/ استراتيجيّة الواقعيّة الاشتراكيّة . 354
2/ استراتيجيّة الأدب الاستعجالي. 356
3/ استراتيجيّة المسرح الذهنيّ. 357
رابعا: مقوّمات المقاربة الجماليّة لمسرحيّة الهارب للطاهر وطار. 358
1/ العنوان فضاءات ومعالم . 358
2/ جماليّات الكتابة الدّراميّة في المسرحيّة . 360
خاتمة 391
الملاحق 396
فهرس المصطلحات المسرحيّة 396
فهرس بعض أعلام المسرح الجزائري 401
قائمة المصادر والمراجع 408
فهرس المحتويات 427