

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس - سيدي بلعباس -
كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم الفنون

تداولية الخطاب في المسرح الجزائري

مسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د.

تخصص: نقد مسرحي

إشراف الدكتور:

- أ.د. قرقوة إدريس

إعداد الطالبة:

- مقدس نورة

لجنة المناقشة:

د.دين الهناني أحمد	أستاذ محاضر - أ -	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د. إدريس قرقوة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا و مقرا
د.ابراهيم اسماعين	أستاذ محاضر - أ -	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
أ.د.طرشاوي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
د.بن ابراهيم إيميمون	أستاذ محاضر - أ -	جامعة وهران	عضوا مناقشا
د.بوعناني سمير	أستاذ محاضر - أ -	جامعة وهران	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016-2017



إهداء

إلى من ربّني وأنارت دربي وأعانتني بالصلوات والدعوات، إلى أغلى إنسان في

هذا الوجود أُمّي الحبيبة، إلى من عمل بكد في سبيلي وعلمني معنى الكفاح

وأوصلني إلى ما أنا عليه أبى الكريم أدامه الله لي.

إلى من رافقني وكان نعم السند زوجي العزيز.

إلى كل الأهل و الأقارب

شكر و عرفان

نحمد الله ونستعين به ونشكره على نعمه وما أعطانا إياه.

أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ الفاضل "قرقوة إدريس" الذي تكرم

بالإشراف على هذا العمل، و إلى كل من مدّ لي يد المساعدة من قريب أو

بعيد، وإلى الأساتذة الكرام أعضاء اللجنة الذين شرفوني بقبول و حضور

مناقشة هذه الرسالة.

مقدمة

مقدمة

يعدّ النقد من أهمّ الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الفني، وتطوير أشكاله الفنية والفكرية، وتنوّع مناهجه التحليلية، وقد تداولت على النقد الفني عبر مسيرته التطورية مناهج متعدّدة، بدأت بالمناهج البلاغية والاجتماعية والنفسية في إطارها السياقي، إلى أن جاء التحوّل النسقي مع ظهور البنيوية وما بعد البنيوية كالسيمائية ونظرية التلقي و التفكيكية و الموضوعاتية و التداولية؛ فكانت أكثر المناهج تأثيراً في مسيرة النقد الفني، هي تلك النظريات المنبثقة عن اللسانيات الحديثة.

ولعلّ من أهمّ المناهج النقدية المعاصرة التي نعتقد أن لها أثر واضح في تحليل الأعمال الفنية؛ ونودّ أن نستعرضها في هذا البحث هي المنهج التداولي، وهو مذهب أو منهج لساني يدرس علاقة النشاط اللغوي بمستعمليه وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللغوية بنجاح والسياقات المختلفة التي ينجز من ضمنها الخطاب، حيث أن اللغة تعد أداة من أقوى الأدوات التي يستعملها المرسل لتبليغ مقاصده إلى المخاطب و للتأثير فيه بحسب هذه المقاصد و للبحث عن العوامل التي تجعل من الخطاب-لاسيما الخطاب المسرحي- رسالة تواصلية واضحة وناجحة والبحث في أسباب الفشل في التواصل، فوظيفتها التداولية إذن استخلاص العلاقة بين العلامات ومستعملها في إطار الثلاثية المعروفة المرسل، المستقبل والوضعية التبليغية.

في ضوء أن المسرح بنية معقدة تتلاقى فيها جميع البنيات اللسانية، الفنية، النفسية، الاجتماعية والثقافية، تستقطب فيها كل عناصر الجمال الفردية، فان الخطاب المسرحي بكل تعقّداته لا يمكن اختزاله في جانب من الجوانب، بل هو نتاج تفاعل فيه عدة عناصر، وهذا ما يحاول هذا البحث دراسته.

كما أن هذا البحث لا يهدف إلى رصد بؤادر ظهور هذا الاتجاه أو التعريف بالخطاب الدرامي بقدر ما يهدف إلى محاولة تطبيق النظرية اللسانية المتمثلة في التداولية بدراساتها اللغوية و قوانينها.

ومن هذا المنطلق فإن هذا البحث يتمحور حول دراسة موضوع " تداولية الخطاب المسرحي الجزائري - مسرحية " الجزائر الثائرة" لـ باعزیز بن عمر أنموذجاً - " و الذي يهدف إلى رصد بعض المفاهيم والخصائص الفنية لبنية الخطاب في هذه المسرحية.

لهذا فإننا نحاول في هذا البحث أن نطرح إشكالية امكانية خضوع الخطاب المسرحي الجزائري للمنهج التداولي من خلال بُناه المتنوعة ، وعلاقاتها الداخلية والجمالية النّابعة من النصوص المسرحية المتنوعة، آخذين نص مسرحية "باعزیز بن عمر" كنموذج لذلك، واضعين بناءه وأساليب الخطاب فيه في وضع قابل للمسح والتنقيب مستأنسين في ذلك بالمنهج التداولي.

و الإشكالية التي تتعلق ببحثي هذا تتمثل في طرح جملة من التساؤلات وهي كالآتي:

- ما هي التداولية وما مهامها؟
- ما طبيعة العلاقة بين المسرح والتداولية؟

- ما هي خصائص الخطاب المسرحي؟ وما طبيعته في المسرح الجزائري؟

- هل اقتضت التداولية لدراسة الحوار المسرحي فحسب؟

- هل تخضع المسرحيات الجزائرية للتحليل التداولي؟

- كيف يتم تحليل المسرحية وفق المنهج التداولي؟

فالمسرح في كل الأحوال بنية معقدة لأنه ملتقى لبنيات لغوية وأخرى لسانية وأخرى دلالية وكل هذه المكونات لا قيمة لها خارج جماليات التلقي، والموقع الذي يأخذه المتلقي من سياقاتها اللسانية والفنية ومستوياتها الفكرية للكشف عن بنى النص .

وعلى غرار الانتاجات المسرحية العالمية، و في الحديث عن المسرح الجزائري، فإن الخطاب المسرحي الجزائري قد لازم المجتمع الجزائري و جسد أفكاره و همومه بحسب المرحلة التي وجد فيها، حيث أنه فقد خصائص و كسب خصائص أخرى في مراحلها، إلا أنه أخذ حقه في طرح قضايا المجتمع بمختلف شرائحه، استمد موضوعاته من الحياة و الواقع بالتعبير عن همومه و آلامه و طموحاته و آماله و حاول تعديله بإضفاء لمسات فنية، فهو من أدوات التأثير و شكل من أشكال التعبير الثقافي و وسيلة من وسائل الإيصال و التواصل مع النفس في مختلف مكنوناتها، و بما أنه يعالج ما يتداوله الناس فيما بينهم ضمن حياتهم اليومية، فإن التداولية هي الأنسب لتحليله ، حيث أنها تهتم بكل أنواع الخطابات و بالسياق الخارجي الذي يكونها، فقد تجاوزت -التداولية- البعد الداخلي للغة الى البعد الاستعمالي لها، لأنها لا تنظر إلى الخطاب على أنه مجرد ملفوظات لها معان جامدة، بل هو تواصل و تفاعل حيوي يتنوع و يتجدد من سياق لآخر.

و على الرغم من افتقار الخطاب للمصادر والدراسات النقدية، إلا أنها وجدت مستجدات حياتية شاملة كان من آلائها أن نهضت تجربتنا النقدية من جديد، فبدأت تباشر النص المسرحي بروح منهجية آخذة في التطور شيئاً فشيئاً، هادفة إلى اقتناص المعنى الداخلي الذي يؤلده النص، وليس المعنى الخارجي الجاهز الذي يوهنا به سطحه، ومن ذلك أعمال كل من الدكتور "عبد المالك مرتاض" و "أحمد بيوض"...

ولقد تم الحرص في هذا النموذج الذي تم اختياره من فن المسرح الجزائري على جعل طريقة الفهم والتحليل والوصول إلى الحقيقة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنص الذي سيعالج فنتبعه خطوة خطوة، ونستخلص نتائج منه لا باعتباره مجرد نص مسرحي، بل باعتباره نصاً يتضمن شكلاً معيناً من أشكال الفنون الأدبية والمسرحية، وقابلاً للدراسة التداولية .

من هنا يتبين لنا أن الخطاب المسرحي واسع مفتوح إلى الحد الذي لا يمكن اختزاله في جهة من الجهات، فهو الحقل الغني المنتج للقراءات المتنوعة التي أفرزت تفاعلاً وجدلاً من الطراز الأول بين المرسل والمتلقي .

وقد وقع اختياري على هذا الموضوع نتيجة مايلي:

- أهمية هذا الموضوع إذ أنه يعطي نظرة جديدة لتحليل النصوص، فهو عبارة عن تطبيق نظرية مهمة وهي التداولية على نص يتماشى وهذا الاتجاه، ذلك أن التداولية تدرس اللغة في الاستعمال، وليس هناك حسب رأيي نص يجسد ذلك أكثر من النص المسرحي.
- قلة الدراسات التطبيقية التي تناولت هذا الاتجاه.
- رغبتني في الخوض في هذا الموضوع اللساني الحديث ليتمكني من تحصيل مكتسبات معرفية جديدة.
- و لعل من أبرز الدوافع التي أدت بي إلى اختيار هذا الموضوع هي رغبتني في عدم الخروج عن إطار تداولية الحوار المسرحي بعدما كان موضوع مذكرتي لنيل شهادة الماستر هو " تداولية الحوار المسرحي عند توفيق الحكيم " ، فارتأيت أن يكون موضوع البحث هذه المرة حول الموضوع نفسه و لكن في المسرح الجزائري و هو دافع منبثق من وعي عموم الباحثين في مجال المسرح الجزائري ، هذا الوعي الباعث إلى ضرورة المحافظة على الموروث بمختلف موضوعاته.

أما خطة البحث فقد اقتضت الضرورة البحثية إلى تقسيم البحث وفق خطة منهجية تتضمن ثلاثة فصول، مستقلة في مباحثها و متصلة في محاورها المهادفة إلى محاولة الإحاطة بإشكالية البحث، وقسمت إلى فصلان نظريان، وفصل تطبيقي، هذا فضلا عن وجود مقدمة و مدخل تحت عنوان "النقد و مناهجه" ناقشنا من خلاله المناهج النقدية النسقية و السياقية و علاقتها بالفن المسرحي.

الفصل الأول: المعنون بـ "تداولية الخطاب المسرحي" قسم إلى ثلاثة مباحث، حيث نتطرق في المبحث الأول إلى تعريف التداولية من حيث التعريف اللغوي و الاصطلاحي، و نبرز مهام التداولية و درجاتها الثلاث، ودراسة نشأة التداولية ومعرفة رواد هذا المنهج.

أما المبحث الثاني، والذي عنوانه بـ " ماهية الخطاب المسرحي " تناولنا فيه تعريف الخطاب بصفة عامة وأنواع الخطاب، والخطاب المسرحي بصفة خاصة، و إبراز خصائص الخطاب المسرحي، و التي تشمل كل من خطاب الإرشادات المسرحية و الشخصيات و خطاب المخرج و الممثل و الخطاب العلامات و التقنيات والدلالات المسرحية.

و المبحث الثالث المعنون بـ " تداولية الخطاب المسرحي " تطرقنا فيه إلى علاقة التداولية بالمسرح، و علاقة الخطاب بالتداولية، و إشكالات تداولية المسرح، بالإضافة إلى مقاربات تداولية المسرح، و المؤثرات التداولية في تحليل الخطاب المسرحي.

الفصل الثاني: و المعنون بـ "الخطاب في المسرح الجزائري" نقسمه إلى ثلاث مباحث، في المبحث الأول المعنون بـ "نشأة و تأسيس المسرح الجزائري" ندرس المسرح الجزائري من حيث التطرق إلى ميلاد

المسرح الجزائري و أشكال التعبير المسرحي الجزائري و عوامل ظهور الفن المسرحي الجزائري، و المسرح الاستعماري، والمسرح عند باعزير بن عمر .

اما المبحث الثاني و هو " الخطاب في المسرح الجزائري" نتطرق فيه الى طبيعة الخطاب في المسرح الجزائري الذي تنوع من خطاب عامي و خطاب فصيح و دراسة الخطاب العلامات في المسرح الجزائري. و المبحث الثالث المعنون بـ "دراسة تداولية لنماذج من خطاب المسرح الجزائري" نعالج فيه بعض الآليات و الضوابط التداولية لمسرحيات جزائرية، و المتمثلة في مسرحية "الصحراء" لمحمد الطاهر فضلاء، و مسرحية "يوغورطة" لعبد الرحمان ماضوي، و مسرحية "بوحدبة" لمحمد التوري.

الفصل الثالث: وهو عبارة عن مقارنة تداولية لمسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزير بن عمر، ونقسمه إلى ثلاثة مباحث، كما نمهد له بتلخيص لمضمون المسرحية، ففي المبحث الأول نتناول الخطاب المسرحي عند باعزير بن عمر من خلال التطرق إلى طبيعة الخطاب المسرحي، و الطابع التواصلية في الحوار المسرحي، والإشارات الشخصية و أبعادها في الخطاب المسرحي، و الإشارات الزمانية والمكانية في مسرحية "الجزائر الثائرة".

أما المبحث الثاني فتعرض فيه الدراسة إلى دراسة قوانين الخطاب المسرحي وكيفية تنظيمه بالإضافة إلى الضمنيات التخاطبية في المسرحية، و استراتيجية الإقناع من خلال دراسة الحجاج و أنواعه و تقنياته في المسرحية.

أما المبحث الثالث والأخير نحاول من خلاله رصد أفعال الكلام في الخطاب المسرحي عند باعزير بن عمر عن طريق دراسة السلطة في الخطاب المسرحي و أفعال السلوك في المسرحية، و الأفعال التوجيهية و الجامعة، و علاقة الأفعال الكلامية بالتبادل الكلامي في المسرحية.

ومثلما نفتح بحثنا بمقدمة فإننا نختتمه بخاتمة تكون عبارة عن حوصلة لأهم النتائج والاستنتاجات. كما تم الاعتماد في إنجاز هذا البحث على منهجين نراهما مناسبين لكل مرحلة من مراحل هذه الدراسة، المنهج الأول هو التاريخي الوصفي والذي نجعله للجانب النظري في الفصلان الأول والثاني، أما الجانب التطبيقي فنستعين بالنظرية "التداولية التي تبحث في خصائص تداول الخطاب المسرحي، و توضح الاستراتيجية الخطابية التداولية التي تتلاءم مع النصوص المسرحية المراد دراستها.

و بطبيعة الحال كانت لهذه الدراسة مصاعب و عراقيل، منها قلة الدراسات النقدية الخادمة للموضوع المعالج و التي تناولت الخطاب المسرحي الجزائري، خاصة التي تهتم بالمقارنة التداولية، فموضوع الخطاب المسرحي الجزائري مازال في مرحلة البحث عن الذات و التأسيس، و الدراسة التداولية كل ما وجد من دراسات و مراجع نجده غربي أو مترجم يتناول مسرحيات غربية ما عدا بعض المحاولات التي نذكر منها دراسة

عمر بلخير في كتابه تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، و دراسة أحمد دين الهنائي المعنونة بإستراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال -مقاربة تداولي لمسرحية حنبل - .
كما استعنت في هذه الدراسة على جملة من المصادر و المراجع أهمها:

- المعجم المسرحي-مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض- لماري إلياس و حنان قصاب
- استراتيجيات الخطاب-مقاربة لغوية تداولية- لعبد الهادي بن ظافر الشهري.
- التراث في المسرح الجزائري -دراسة في الاشكال و المضامين- لإدريس قرقوى.
- التداولية اليوم لجاك موشلار و آن روبول.
- المسرح في الجزائر لصالح لمباركية.
- التداولية عند العلماء العرب -دراسة تداولية الظاهرة (الأفعال الكلامية) في التراث اللساني العربي- لمسعود صحراوي.

- Lire le theatre, Anne Ubersfeld.

- Dictionnaire du théâtre, Patris Pavis.

و إن كان لا بد في ختام هذه المقدمة من كلمة تتوج، فهي كلمة شكر كل من شجعتني على هذا البحث و حفزني على انجازه، و أشكر الأستاذ الفاضل المشرف الدكتور ادريس قرقوى الذي لم ييخل على بحثي هذا بعنايته و توجهاته العلمية التي استفدت منها كثيرا فجازاه الله عني كل الخير.

دون أن أغفل إسداد جزيل الشكر و بالغ الامتنان للسادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين سيتجشمون عناء قراءة هذا البحث لتقييمه و تقويم اعوجاجه بتوجيهاتهم السديدة، و آرائهم الوجيهة، فلا شك أن كل بحث لا يخلو من الهنات و الزلات، فحتمًا ستكون هنالك نقائص سنتجاوزها بملاحظات أعضاء لجنة المناقشة الموقرة على أمل أن يكون هذا البحث إضافة فعلية للدراسات و البحوث المسرحية.

و في الأخير أسأل الله التوفيق و السداد، و أن خير فاتحة الشكر تكون لرب العباد فالحمد لله الذي وفقنا في البداية و النهاية، و نحمده على نعمة العقل و نور العلم.

مدخل

النقد و مناهجه

ماهية النقد:

يعد النقد عملية وصفية تبدأ بعد عملية الابداع مباشرة، حيث ارتبط ظهور النقد بظهور الابداع الذي أنتجه الخيال البشري، و هو من أهم الحوافز الدافعة الى ازدهار الابداع الأدبي و الفني و تطوير مقاصده الفكرية و أشكاله الفنية و الثقافية و تنوع مناهجه التحليلية، فيفسره تارة و يعرف به تارة أخرى كما له أثر فعال في الوصف و التفسير و التأويل و الكشف و التحليل و التقويم، كما يساعد على النمو و الازدهار والتقدم، وهذا باتباعه لمجموعة من الاجراءات و الخطوات الضرورية التي تتجسد في قراءة العمل الفني، وملاحظته وتحليله مضمونا و شكلا، ثم تقويمه ايجابا و سلبا و أخيرا عملية التوجيه هي عملية أساسية في النقد لأنها تسعى الى تأطير المبدع و توجيهه من أجل الوصول الى المبتغى المراد الوصول اليه.

هل للنقد من ماهية؟ هو تساؤل انطلق منه عبد الملك مرتاض ليبني الطابع الهجين للنقد بحكم أن "النقد كما في تصورنا الان على الأقل ليس علما خالصا -رغم علميته في جوانب- ... و ليس فلسفة خالصة-رغم فلسفته في جوانب-... و لا فنا أيضا-رغم ابداعيته-..."¹.

فهو ينتمي الى تلك الجواهر بالأخذ منها و لكنه ليس أيا منها ، انه جوهر خاص " تتميز جوهريته من جمل من الجواهر الاخرى دون أن يكون هو بالضرورة مجرد صورة لها ، فكأنه المجال المعرفي الهجين عن هذه الجواهر كلها"².

النقد البناء يكون حول فكرة موضوعية يدرس الأعمال الأدبية و الفنية من خلال تفحص العمل والحكم عليه، كما قد يقترح أحيانا حلولاً مناسبة. فالنقد هو " تقييم و تحليل فكري متعدد الجوانب حيث تنحدر كلمة (Criticism) من الكلمة الاغريقية (Kritikos) التي تعني القاضي، و من هنا يكون النقد تلك

¹ عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، طبعة سنة 2002 ، ص 75.

² المرجع نفسه، ص.ن.

العملية التي تزن و تقيم، و تحكم، وخلافا لبعض الآراء لا يتعامل النقد مع العيوب فحسب، فالنقد الحصيف يحدد خاصيات الجودة و خاصيات الرداءة، الفضائل و النقائص، و هو لا يعلن الاطراء أو الإزدياء، بل يقابل بين مظاهر الاخفاق و مظاهر التمييز ثم يصدر الحكم المتأني¹.

ظهر مصطلح ناقد بمعنى " قاضي الأدب في نهاية القرن الرابع قبل الميلاد، ثم ظهر في اللاتينية في عصر ثيشر² و استخدم في ايطاليا خلال عصر النهضة و شاع في القرن السادس عشر و بعد ذلك بدأ يحل في أوروبا محل مصطلحات أخرى كالنحو و البلاغة و فن الشعر³.

و باعتبار أن الأدب و الفن هما موضوع النقد فلا نقد بدون أدب أو فن، كما لا فن بدون نقد اذ "يتابع النقد خطوات الأدب و يكون ناتجا عن نظراته الأولى فيما يصدر من أعمال أدبية، و كلما شهد الأدب تطورات في الأداء و التناول يكون حظه بقدر هذا التطور، و كان ذلك أدعى للنقد أن يقول رأيه ويوضح موقفه"⁴.

فالنقد هو نقد الابداع و إن كان هو في حد ذاته ابداع، فيصبح بإمكاننا القول أن النقد هو ابداع الابداع إذ أنه لا يكتفي بما يصوره الكاتب الأديب عن الحياة، بل يعتمد الى تحليل هذا التصوير و تقويمه فهو "فن تقويم الاعمال الأدبية و الفنية و تحليلها تحليلا قائما على أساس علمي، و هو الفحص العلمي للنصوص الأدبية من حيث مصادرها و صحة نصها و انشائها و صفاتها و تاريخها"⁵، هناك من اعتبره مجالا معرفيا يجمع بين العلم و الفن، ذلك أن "الأدب في واحدة من أجمل تعريفاته المتداولة أنه في جوهره نقد

¹ عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب- مدخل الى نظرية الأدب العربي- دار الفكر، ط1 سنة 1997، ص ص 21، 22.

² بلغت مسيرة التطور الأدبي اللاتيني احدى قممها الشاخصة اذ يعرف بعصر ثيشر² باسم ألمع كاتب يمثل هذه الفترة فبلغ النثر ذروته من حيث الجودة والنقاء.

³ محمد صبري صالح، أ. سماعيل شعبان: النقد و النقد المسرحي، وزارة الثقافة و المجتمع المدني، ط1 سنة 2013، ص 11.

⁴ عبد الفتاح أحمد أبو زائدة، الأدب و الموقف النقدي - محاور بحثية في نظرية الأدب- شركة دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، طبعة سنة 2002، ص 09.

⁵ ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث- من المحاكاة الى التفكيك- دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان ط1 سنة 2003، ص11.

للحياة وليس مجرد تمثيل لها، و بالتالي فان نقد الأدب لا يستطيع أن يقوم بوظيفته الفكرية الا عبر نقد الحياة"¹.

إن الناقد يدرس و يدرك و يتخذ موقف اتجاه الأشياء و يوضح رأيا، حيث فيه يؤكد أو ينكر شيئا يتصل بموضوع ما، ينظم الأحكام و يلائم بينها و بين طبيعة الواقع حسب الموضوع المراد دراسته، و هذا باختلاف العلوم من تاريخ، و لغة، اجتماع... بمعنى أن الناقد يدرس الأدب و الفن موضوعيا " لكن تستخدم تسمية النقد الأدبي للفهم المنهجي لكل ما يدخل في أسلوب التعبير المكتوب و كل ما يدخل في تطور ابداع عمل أدبي"²، لأن التاريخ و علم الاجتماع، و علم اللغة مهما كانت نقدية فهي تصور جوانب من الأدب ، الا أن القيم الجمالية يكملها النقد عن طريق التقويم الدقيق لعمل ما، كما أنه لن يكون بالضرورة ابداعا بل محاولة لربط علاقات و مقارنة أفكار معينة، فوظيفة النقد هي التي تحدد ماهيته، و هذه الوظيفة تتجلى في العلاقة التي تقوم بين النص و القارئ أي أن النقد وسيط بين المبدع و المتلقي.

فما علاقة الناقد بالفنان المبدع ؟

إن الفنان بطبيعته ينتج العمل الفني و يخرج به بأحاسيس مكنونة، أحيانا ما تكون ظاهرة و واضحة للعيان، و أحيانا لا، و الناقد يحلل و يفسر هذا العمل الفني ليتمكن المتذوق من أن يراه و يفهمه بالرؤية الفنية الصحيحة، و بالتالي يستطيع أن يستمع بهذا العمل الفني، فالفنان يقتصر في انتاج العمل الفني بطريقة مبتكرة، و هو حر بطبعه و صاحب أسلوب معين، حيث يعالج قضايا معينة يؤيدها أو يعارضها، فهو مشارك فعال بالمجتمع بروحه و احساسه و ابداعه، مؤاكب لكل جديد متقبل لكل ناقد، و هذا الأخير هو مبدع يمتلك ثقافة فنية عالية و قدرة تذوقية متميزة، و يتمتع بالقدرة على الاقناع بالحجج و الأدلة، و أن يكون موضوعيا و حياديا في حكمه، فالفنان و المتذوق و الناقد بمثابة

¹ محمد الدميني، القافلة تحاور الدكتور صلاح فضل، مجلة القافلة، شركة أرامكو السعودية، ع12، مج 44، أبريل/ماي 1996، ص08.

² محمد صبري صالح، سماعيل شعبان، النقد و النقد المسرحي، م.س.، ص 11.

سلسلة متصلة يتصل كل منها بالآخر ويكمّله، فدور الناقد في تحديد أسلوبه النقدي هو أنه يربط بين المدارس و التيارات و يحدد المصادر والأصول، و يعين خصائص كل اتجاه و يقارنه بالواقع من خلال الادراك و الوصف و التفسير و التحليل و التقييم والتنبؤ، فتتحدد للقارئ طبيعة الافكار النقدية التي يريد الناقد أن يوصلها اليه، و هذا ما يجعله يقترب أو يبتعد من فهم هذه الأفكار و هذه الطروحات من خلال هذه العلاقة.

كما يجب علينا التمييز بين النقد النظري و النقد التطبيقي، و هل يمكننا التفريق بينهما؟ و هل هذا التفريق يعني أنهما شيآن منفصلان ؟ أو ليس النقد نقدا واحدا؟

يعد النقد النظري تصور فلسفي يبحث في " الماهيات، في أصول النظريات، و في جذور المعارف، وفي الخلفيات الفلسفية لكل نظرية، و كيف نشأت و تطورت حتى خبت جدوتها..."¹ ، و كيف ازدهرت، ويقارن فيما بينها و يحلل و يفسر تياراتها المختلفة، فالنقد النظري هو ذلك الجهد الذي يبذله الناقد لتكوين أفكار و معلومات و نظريات حول موضوع معين ، فهو يعتبر خلفية أساسية يستند اليها النقد التطبيقي، أي أنه تمهيد للنقد التطبيقي كونه منظر أساسي للإبداع و يكشف على اظهرار و تفسير دلالات و معاني فكرية وجمالية للعمل الابداعي، فالنقد النظري يطلق على كل ما يمثل " الفكر النقدي النظري و الذي صيغ في شكل نظريات أدبية منذ نظرية أرسطو في الشعر الى يومنا هذا مروراً بما خلفه كبار النقاد من آراء نقدية ذات أهمية خاصة في تحديد مفهوم الأدب و فروعها المختلفة، و التي كان لها تأثير في تغيير حركة التطور، و ترتب عليها نتائج خطيرة في مفهومنا لعمليتي الابداع و النقد على السواء، و تأثير هذا كله على الدراسات التحليلية و التطبيقية"².

¹ عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، م.س، ص 50.

² محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، طبعة سنة 1983، ص 143.

أما النقد التطبيقي يعد ثاني مستويات النقد "هو الذي تتطلب ممارسته شيئاً من الإلمام بالجانب النظري لأنه أساس كل سلوك"¹، حيث أنه لا يغفل أي جانب من جوانب العمل الفني و يمضي لاستكشاف كل العناصر و المقومات المساهمة في بنائه، فله وظيفة أساسية و جوهرية هي تعريفنا بالأساليب الفنية بالشرح و التحليل و التفسير و التقييم و التوجيه، فهو ينطلق من المعطى النظري من منطلق أنه عبارة عن "نشاط آلي يسعى الى اثبات صحة المفاهيم التي برهنتها... حيث يجعل من المفهوم موضوعه و من الموضوع وسيلته"².

فالنقد التطبيقي يقوم باحتواء العمل الفني احتواءً كاملاً شاملاً و هذا لاستيعاب كل مقوماته الفنية والجمالية من خلال اضاءة الجوانب الخفية عن طريق نظرية تتلخص في النظريات النقدية التي تحتوي على قوانين و أسس نقدية، حيث يتم دراسة النصوص و الأعمال المسرحية انطلاقاً من هذه القوانين و الأسس.

أي أن هناك معايير و مقاييس مستمدة من المعرفة أو من داخل العمل الفني لإصدار الأحكام على أساسها، حيث ينطلق النقد من الشكل الظاهري للعمل الفني ثم ينتقل الى الرموز و المعاني لإزالة الغموض وتوضيح المضامين الفكرية للعمل الفني.

"فالنقد النظري يتحول الناقد فيه الى مشرع و فيلسوف... أما النقد التطبيقي يقوم على رصد الأعمال الأدبية و مناقشتها و الحكم عليها"³.

هذا فيما يخص الاختلاف المنهجي و المعرفي بين النقد النظري و التطبيقي، الا أن هناك من يرى أن مصطلح النقد لما نطلقه فإننا نقصد كل من النظري و التطبيقي ولا يمكننا

¹ عمار زعموش، مفهوم النقد الأدبي في نظر الجزائريين، مجلة عالم الفكر، ع2، مج30، أكتوبر/ديسمبر المجلس الوطني للثقافة و الآداب والفنون، الكويت، 2001، ص 124.

² يمني العيد، في معرفة النص-دراسات في النقد الأدبي- المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3 سنة 1985، ص 15.

³ أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، أصوله و اتجاهاته، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1 سنة 1997، ص8.

تفكيك المصطلح الى جانبين، حيث أن النقد "دراسة تحليلية تدعمها نظرية أو نظريات كثيرا ما تتناول بالمناقشة مدارس أو أدباء أو خصومات"¹.

فلا بد للناقد أن يأخذ بكلا الجانبين أي لدراسته للنظريات النقدية و أصولها و مبادئها وأساليبها وتطبيقها على نصوص و أعمال أدبية و فنية من خلال الشرح و التفسير و التحليل والتقييم، إذ لا يمكننا الفصل بين أي نظرية و تطبيقها فكل منهما يكمل الآخر، ففي مختلف الأعمال نجد المنظرون و الفلاسفة يستندون في شرح و تفسير و تحليل نظرياتهم الى نصوص وأعمال ليبرهنوا على صحة و مصداقية الظواهر الفنية المراد مناقشتها.

النقد هو تقدير القيمة الفنية للعمل الفني بعد الدراسة و التحليل و تفسير الأثر الفني، ووصله بموروث أدبي و فني سابق و تقويمه، إذن فالنقد هو " فن تحاول فيه -وأنت حال من الغرض- أن تحكم على الأشياء الفنية و الأدبية بعد فهم خصائصها و مزاياها، ثم تعرض للناس هذا الحكم بقالب فني أدبي، و ينطوي قبل كل شيء على فهم الأثر الأدبي و إدراك الجمال أو القبيح الذي فيه، ثم ينتقل الناقد الى اصدار الحكم و قد تجرد من ميوله و نزاعاته الخاصة ثم يصوغ هذا الحكم بعبارة فنية يعرضها على الناس"².

ولإجراء هذه العملية الفنية لا يستمد الناقد الى أصول من مادته الأدبية و الفنية فحسب، و انما يستعين بمعارف أخرى يستعيرها من علوم أخرى كالاقتصاد و الفلسفة و علم النفس و علم الجمال و المنطق والتاريخ و الدين و علم اللغة...

كما أن الناقد ينبغي أن يتصف بجملة من مواصفات تؤهله لممارسة النقد النافع حيث أن علماء العرب نسبوا للأدب ثلاث مَلَكَات: " ملكة منتجة تتجلى في الشعراء و الكتاب والأدباء و الخطباء، و ملكة ناقدة تستطيع أن تتبين مواضع الجمال في الأعمال

¹ أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، م.س، ص8.

² ينظر: محمد صبري صالح، النقد و النقد المسرحي، م.س، ص 13.

الأدبية، وملكة متذوقة تكشف ما في النصوص الأدبية من حسن وجمال"¹، فالناقد ليس بالضرورة أن يمتلك الملكة المنتجة و لكن من الضروري أن يمتلك الثانية والثالثة، فان استطاع أن يميز بين درجات الجمال و الجودة، و درجات القبح و الرداءة، يعني أنه يتميز بذوق سليم و رفيع كما جاء في تعريق ابن خلدون للذوق " بأنه موضوع لإدراك الطعوم"².

الذوق هو القدرة على التفاعل مع القيم الجمالية في الأعمال الفنية حيث يشير عبد القاهر الجرجاني " ان هذا الاحساس قليل في الناس ... و لا تستطيع أن تقيم الشعر في نفس من لا ذوق له"³، فالذوق هو قدرة ناتجة عن استعداد فطري و عن ميول في الحكم من خلال استيعاب جوانب مختلفة، و من خلال مجموع تجارب ممارسة و خبرة و حصيلة تكوينه الفكري في قول ابن خلدون " ان الذوق ملكة انما تحصل بممارسة العرب و تكرره على السمع و التفطن لخواص تركيبية، و ليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك التي استنبطها اهل صناعة اللسان فان هذه القوانين انما تفيد علما بذلك اللسان و لا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلها"⁴.

أي له القدرة على ادراك و تقدير و تمييز المواصفات الجمالية ، كما يجب عليه أن يتمتع بثقافة واسعة أي أن يكون للناقد دراية بما يريد نقده ، و مطلع على روائع الآداب العالمية جامعا لعلوم النفس و الاجتماع والأخلاق و الفلسفة، حتى يصبح مدركا للفروق بين الجيد و الأجود و بين القوي و الضعيف لكي يصبح قوله حجة و هذا حسب ذكائه و ثقافته، من خلال دراسته، تجربته، خبرته، ممارسته، سعته و اطلاعه على النظريات و الاتجاهات و المدارس و المناهج و مشابحة أعمال مقارنة لها.

¹ مرجع نفسه، ص 15.

² ابن خلدون، المقدمة، تحقيق: حجر عاصي، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط 1 سنة 1988، ص 529.

³ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح: محمود محمد شاعر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة ، طبعة سنة 1984، ص 549.

⁴ ابن خلدون، المقدمة، م.س، ص 529.

كما يجب على الناقد عدم الانحياز الى حكم معين و التجرد من ميولاته الذاتية، و للتوصل الى أحكام ايجابية التي تتيح المجال الى إنتاج أعمال أدبية و فنية جديدة، عليه أن يتميز بالموضوعية فمن الصعب أن يتجاوز قناعاته الفكرية و مفاهيمه الفلسفية و توجهاته الأدبية و الفنية، و المدارس النقدية المتأثر بها، الا أنه على الأقل يتمكن من السيطرة عليها، بيد أن هذه المواصفات ربما لا نجدها عند كل من يمارس النقد حيث ذكر الناقد الانجليزي (وليم هازلت) " الناقد في عصرنا لا يفعل شيئاً اذا لم يمزق أكثر التعابير وضوحاً الى الف معنى ، و غرضه ليس في الحقيقة مراعاة العدل مع المنقود الذي لا يعامله باحترام، و انما الغرض الأول عنده أن يثني على نفسه و أن يبين مقدار معرفته بكل أصول النقد و موضوعاته، و اذا عاد في النهاية الى موضوع النقد فانه لا يفعل ذلك الا بعد أن يكون قد استنفذ ذخيرته من المعرفة الحديثة عن نفسه أولاً و قبل أن يعرض بالنقد لم يريد أن يتكلم عنه و الذي يأتي عنده في الدرجة الثانية بعد نفسه"¹.

هذا التفكير التأملي للناقد يركز على مكتسبات معينة، كالمعرفة و الذكاء، لأنه بحاجة الى أدلة وشواهد تدعم الآراء و النتائج قبل الحكم عليها، و هذه المعرفة يحتاجها ليكون على علم بما يتطلبه عمله ومتطلع على عصر و سيرة الأديب المؤلف و مكانته للتعليل و التفسير و هذا من خلال محاولته الاجابة على مجموعة من الأسئلة

ما غرض الكاتب؟ هل استطاع أن يعبر عنه؟

أين حدثت القضية؟ ما القضايا التي يسعى الكاتب التوصل اليها ؟

هذه الأسئلة الوصفية التي يركز عليها الناقد تبدأ بـ : ماذا؟ أين؟ من؟ متى؟ تحدد أبعاد العمل الفني حيث يقدم تمهيد لمعلومات توضح صورة كاملة عن الموضوع و هذا بمراعاة التسلسل المنطقي في الطرح وتحديد المعلومات بدقة التي اعتمد عليها الكاتب.

كما أن هناك أسئلة تحليلية التي يركز عليها الناقد أيضاً، كيف؟ لماذا؟ ماذا لو؟ و هذا لكشف العلاقة بين الجزء و الكل، و بين الأجزاء بعضها ببعض من خلال تفكيك

¹ محمد صبري صالح، سماعيل شعبان، النقد و النقد المسرحي، م.س، ص 16.

الموضوع و مناقشة أفكاره و تقديم تفسير للفرضيات التي تطرق اليها، و الفرضيات التي استغنى عنها، و دعم الأدلة بالحجج و البراهين، الى أن يتوصل الى السؤال النهائي و المتمثل في:

ماذا يقدم لنا هذا الموضوع؟ هذا من خلال التقييم الشامل للموضوع، و الاجابة التي يعطيها الناقد عن هذه الأسئلة يجب أن تنطلق من ملاحظة الأعمال الفنية مباشرة و ليس من البحوث النظرية أو الفلسفية أو التاريخية، فهل هو ضروري للإبداع؟ اذن النقد هو عملية تقييم للإيجابيات و السلبيات و الغرض منه هو الاصلاح و الاعادة الى المسار السليم " فالنقد يخبرنا عن عمل لم يقرأ بعد، و هو طريقة للتعليم و طريقة للإعلام، أيضا يفسر حدسا شاعريا أصيلا و أن يقدم معادل منطقي له، يستخدم لإصلاح العادات، يجمع الآراء المتتابعة التي صدرت عن قيمة العمل، يُقَوِّم التراث الأدبي، يضيء العمل تاركا للقارئ حرية تكوين رأيه، يوجه الجمهور و يعمق كفاءته في الذوق"¹.

هذا ما يدعو الناقد الى الكتابة عن الأعمال الفنية، فالنقد وسيلة لترقية الفن بصفة عامو و المسرح بصفة خاصة، أي له دور في النهوض المسرحي و دفعه الى السمو، فالغاية و الهدف و الغرض من النقد هي اصدار الحكم على العمل الفني المسرحي الخاضع للنقد و هذا بعد القراءة و الفهم و التفسير و التعليل، فغايتها الأساسية تتمحور حول التفسير و اصدار الأحكام و تقدير العمل المسرحي و بيان قيمته، فالنقد يرفع من مستوى الانتاج الفكري عبر الدراسة الموضوعية للجوانب الايجابية و السلبية، حيث لا يمكن أن يحدث تقدم في مجال من المجالات بدون نقد .

و هل يمكننا اعتبار النقد فنا؟

¹ محمد صبري صالح، سماعيل شعبان، النقد و النقد المسرحي، م.س، ص 18.

يقول "جورج ستينر" : " من الذي يرضى أن يكون ناقدا اذا كان في مقدوره أن يكون كاتباً مبدعاً؟ من ذا الذي يرضى الكدح ليستخرج أعماق رؤية فنية عند ديستوفسكي¹، اذا كان في مقدوره أن يبدع كلمة من رواية الاخوة كارامازوف²؟ من الذي يرضى أن يكون ناقدا أدبيا اذا كان في مقدوره أن ينظم شعرا يتغنى به أو ينسج من كيانه الفني قصة حية أو شخصية خالدة"³ .

بطبيعة الحال أن الفن يسبق النقد حيث لا يمكن النقد من العدم و لكل منهما مكانته الخاصة، والعلاقة بين الابداع و النقد علاقة جدلية باعتبار أن الابداع نشاط عقلي يحمل فكرا نظريا محددًا و هادفا يتميز بالشمول و التعقيد، فالعقل المنتج يتجاوز الزمان و المكان و يخلق جدلا جديدا، أما النقد فيسهم في تكثيف العملية الابداعية و تطويرها و معاييرها تتمثل في تلك المواصفات العامة المتفق عليها و التي تتخذ أساسا في الحكم على نوعية الموضوع و تقييمه، فالعلاقة بين النقد و الابداع تكمن في أنهما " يحدثان في آن لكن الأول عقلي و الثاني وجداني شعوري أو على حد قول " هيغل " ادراك حسي مبسط، و ادراك عقلي متعال، فالثاني رقيب على المبسط بل هو القادر على نقله الى أعلى الدرجات من مستوى الوعي و الفكر، وهي الدرجات التي تحقق تصورا منطقيا جديدا، فالعقل المنتج يكشف نظاما جدلية غير مكتشفة سابقا"⁴ .

فالمبدع له تفكير متشعب يتصف بالأصالة و لا يتحدد بالقواعد المنطقية و لا يمكن التنبؤ بنتائجه، وعادة ما ينتهك مبادئ موجودة، أما الناقد له تفكير متقارب و يتحدد بالقواعد المنطقية، فهناك تميز واضح بين مكانة النقد و مكانة الفن، كما هناك اختلاف

¹ فيودور ميخايلوفيتش دوستوفسكي، واحد من أكبر الكتاب الروس ومن أفضل الكتاب العالميين، وأعماله كان لها أثر عميق ودائم على أدب القرن العشرين، (1821 - 1881)

² الإخوة كارامازوف هي رواية للكاتب الروسي فيودور دوستوفسكي وعموماً تعتبر تنويجاً لأعماله. أمضى دوستوفسكي قرابة عامين في كتابة الإخوة كارامازوف

³ محمد صبري صالح، سماعيل شعبان، النقد و النقد المسرحي، م.س، ص 20.

⁴ هيام عبد زيد عطية، الابداع النظري و التنظير النقدي -دراسة في سلطة النصوص- مجلة القادسية في الآداب و العلوم التربوية، العراق، المجلد 7، العدد 4، 2009، ص 91.

بين النقد و الفن من حيث الخلق و الانتاج ، فالنقد عملية وصفية تبدأ بعد عملية الابداع مباشرة يرتبط بالوصف و التفسير و التأويل و الكشف و التحليل و التقويم و هذا من خلال القراءة و الملاحظة و التحليل مضمونا و شكلا و التقويم ايجابا أو سلبا، و في قول "رينه ويلك" : " انني لا أؤمن بأن الناقد هو فنان، أو النقد فن، ذلك أن هدف النقد هو المعرفة الفكرية ، وهو لا يخلق عالما خياليا مختلفا كعالم الشعراء أو الموسيقي، بل هو معرفة فكرية أو يهدف إلى التوصل إلى معرفة منظمة تخص الأدب، أي إلى نظرية أدبية"¹.

فمن خلال النقد يمكن الناقد من جعل الأشخاص الغير قادرين على إدراك القيم التي تؤدي الى الرؤية الفنية الصحيحة، فالنقد يعتبر فنا أيضا عندما يستخرج من العمل الأدبي و الفني ما لم يرى منه و لم يعرف عنه من خلال إبرازه لرؤية جديدة لم تكن واضحة، و الفن المسرحي هو موضوع النقد و ميدانه كونه عملية خلق و ابداع حيث يبدأ وظيفته من حيث إنشاء النص المسرحي حتى يتقدم لفهمه و تفسيره و تحليله و تقديره والحكم عليه، باعتبار الفن و المسرح أسبق من النقد، هذا من الناحية التاريخية، و قبل التصدي إلى انتقاد أي عمل فني يجب تمتع الناقد بالذوق و الثقافة كما ذكرنا سابقا.

حيث اتخذ مفهوم النقد معنى جديد إذ يتبلور في مجموعة من المناهج النقدية التي لم يخرج نقدها عن إطار الأطراف المكونة للعملية الابداعية و المتمثلة في المؤلف، المرجع، و المتلقي، كما ارتبط النقد بالتحليل الذي يقوم على مجموعة من الأدوات و الآليات الخاصة بكل منهج ، فماذا نقصد بالمنهج؟ و فيما تتمثل هذه المناهج النقدية؟ تقدم لنا هذه المناهج صورة لتطور النقد و مناهجه تبعا لتطور العلوم الانسانية، حيث أن النقد يساعد على نمو و ازدهار و تقدم الابداع، و للبحث عن مفهوم المنهج في المعاجم و القواميس اللغوية نجد مجموعة من الدلالات اللغوية التي تشير على الخطأ و الطريقة و

¹ محمد صبري صالح، سماعيل شعبان، النقد و النقد المسرحي، م.س، ص 20.

الهدف ، أما المنهج الفني هو طريقة التعامل مع النص المسرحي أو العمل الابداعي تعاملًا يقوم على أسس نظرية ذات أبعاد فلسفية و فكرية لاستخراج دلالاته و بنياته الجمالية و الشكلية، من خلال أدوات إجرائية دقيقة و متوافقة مع الأسس الفكرية بالاعتماد على التصور النظري و التحليل النصي التطبيقي، فهو مجموعة الركائز و الأسس المهمة التي توضح مسلك الفرد أو المجتمع لتحقيق الآثار التي يصبو إليها. فهل يمكن أن ننقد من دون منهج؟ و ما النتائج المتحصل عليها؟ و هل النص المسرحي هو الذي يستدعي المنهج النقدي؟ أم يُفرض المنهج النقدي على العمل الفني؟ فالمنهج الأدبي و النقد الأدبي عموماً و النقد المسرحي خصوصاً "استفاد من تطور الدراسات التاريخية و المكتشفات الأثرية، فطُور و عمّق منهجه على أسس علمية و أصبح له قواعد و اجراءات منضبطة"¹.

في نهاية القرن التاسع عشر و مطلع القرن العشرين كان تطور العلوم بظهور مناهج و اتجاهات فكرية و نقدية متعددة تبعاً لتطور العلوم و استقلالها، و هذه الممارسة النقدية لازمت و تطورت الى مناهج النقد المتنوعة، سياقية كانت أو نسقية (نصانية)، و هذا من خلال البحث عن مقصدية المبدع "و استقصاء تجليات الخطاب الأدبي ، و استقراء الظواهر الفنية، الفضاءات النصية داخل العمل الأدبي، لهذا كان فرض أي منهج على خطاب أو عمل أدبي ما، كفيل بتكريس عملية نقدية منحرفة و لغة واصفة عميقة"²، فهل الناقد يتجلى في التحري عن الموضوعية و الروح العلمية في التعامل مع العمل الابداعي لأنه تعامل مع الذات المنتجة وسط بيئة سياسية و إجتماعية و تاريخية؟. اتخذ الناقد طرائق متنوعة في تفسير و تقويم العمل الابداعي و هذا تحت تأثير فلسفات و تيارات فكرية أنتجتها الانسانية خلال عصور تقدمها، و من هنا نشأت مذاهب و

¹ محمد صبري صالح، سماعيل شعبان، النقد و النقد المسرحي، م.س، ص 76.

² رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة و مشكلاتها -المنهج السيميائي نموذجاً- مجلة الواحات للبحوث و الدراسات، جامعة غرداية، العدد3، 2009، ص 325 .

طرائق اتخذت شكل مناهج نقدية، فكان ثمرة تطور علم التاريخ ظهور المنهج النقدي التاريخي، وكذا الحال مع علمي الاجتماع و النفس، حيث شاع النقد السياقي¹ في منتصف القرن التاسع عشر في أوروبا، وإن كانت جذوره تمتد الى زمن أبعد من ذلك و فكرة السياق يقصد بها أن العمل المسرحي يقيم و يفهم بدراسة أسبابه و نتائجه و علاقاته المتبادلة، وللتخلص من الأحكام الذاتية ظهرت هذه المناهج السياقية التي جعلت النقد متشبهًا بالعلم، حيث نجد كل المناهج التاريخية و الاجتماعية و النفسية تدرس كلا من الأدب و الفن و المسرح و تبين العلاقة بين المبدع و مجتمعه، تاريخه و ظروفه النفسية، فلما نذكر المناهج السياقية نذكر جوانب النص الفسيحة، فننساق الى كل ما له علاقة به من ذات المبدع و تقلباتها، الى ظروف العمل الابداعي و اضطراباته، الى أغوار النفس دون النظر الى الجوهر و البنية الداخلية، و تسمى أيضا بالمناهج الخارجية و هي "دعوة ضمنية الى الامام بالمرجعيات الخارجية مع تحفظ على الدخول في النص الا من خلال تلك السياقات المحيطة بالمبدع"².

و لمن يريد فهم طبيعة الأدب أو الفن و بيان عناصره و أسباب جودته يجد أن المنهج الفني هو أنسب المناهج، حيث يدرس العمل الأدبي و الفني بالقواعد و الأصول الفنية، فأياً كان نوع العمل الأدبي من قصة أو مسرحية أو قصيدة، يعرف قيمته و سرّ قوته و جماله " فالمنهج الفني يعتمد على الأصول الفنية للحكم على الأثر الأدبي و على التأثير الذاتي للناقد، و يعتمد على عناصر موضوعية و أصول لها حظ من الاستقرار، و هو بهذا منهج ذاتي و موضوعي فضلاً عن توفر ذوق رفيع للناقد و اطلاع واسع، أما القواعد الفنية الموضوعية فتتمثل بالقيم الشعورية و التعبيرية"³.

¹ ركزت المناهج السياقية على خارج النص أكثر من تركيزها على النصوص في حد ذاتها، و جعلت الأساس في تقييم العمل الأدبي بالولوج إلى العوامل الخارجية المحيطة به على اعتبار أن النص الأدبي أو المسرحي مرتبط بمرجعه بصورة وثيقة، فإذا كان النص يكتب ضمن سياق أدبي أو فني فهو بالأحرى مكتوب ضمن سياقات تاريخية و اجتماعية و نفسية. ينظر: عصام العسل، الخطاب النقدي عند أدونيس-قراءة الشعر أمودجا- دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 سنة 2007، ص 04.

² بسام طقوس، المدخل الى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، ط 1 سنة 2006، ص 21.

³ محمد صبري صالح، اسماعيل شعبان، النقد و النقد المسرحي، م.س، ص 78.

فهو من أقرب مناهج النقد الأدبي الى طبيعة العمل الأدبي، و يكاد يكون منهجا متكاملا كونه مزيج من المنهج التأثيري و التقريري و المنهج النفسي لأن كلا من الملاحظة التاريخية و النفسية عناصر ضرورية في بعض جوانبه، فما هو أول و أقدم منهج اتبع؟ و بماذا يهتم؟ و ما هي منطلقاته الفكرية؟

● المنهج النقدي التاريخي :

يعد المنهج التاريخي من المناهج السياقية الذي تعتمد على استرداد التاريخ أو الماضي بواسطة جمع الأدلة و تقويمها حيث إنبنى هذا المنهج على قواعد هي في حد ذاتها نتاج لتيارات فكرية و فلسفية عرفتھا الانسانية، و من الاعلام و الرواد الذين أصلوا لهذا المنهج التاريخي في نقد الحديث نجد "فرديناند بروننير"¹ F.Bruntiere و "سانت بوف"² S. Benve و "هيوليت تين"³ H. Taine .

و المنهج التاريخي أول المناهج النقدية الذي ظهرت في العصر الحديث، إذ ارتبط بالفكر الانساني وبالتطور الأساسي له و انتقاله من العصور الوسطى الى العصور الحديثة حيث "تبلور المنهج التاريخي داخل المدرسة الرومانسية و انبثق عنها، فالرومانسية هي التي بلورت وعي الانسان بالزمن و تصوره للتاريخ و وضوح فكرة التسلسل و التطور و الارتقاء و القضاء على فكرة الدورات الزمانية و الحركة الانتكاسية للزمن و التاريخ التي كانت تضع العصور الذهبية في الماضي و تنظر الى الحاضر باعتباره تحللا و انهيارا..."⁴.

قبل ظهور الرومانسية لم يكن يتجاوز منهج البحث ذكر حياة المؤلف و مؤلفاته و تفسير بعض المعاني اللغوية و البلاغية، فأحكامهم كانت مستمدة من قواعد تقليدية غير مرتبطة ببيئة المؤلف و جنسه و طبقته وابداعه الفني، ليفسر هذا الانتاج و يبين

¹ ناقد و مفكر فرنسي (1849-1906)

² شارل أوجستان سانت . بوف ، كاتب و ناقد فرنسي (1804-1869).

³ هيوليت أدولف تين (1828 - 1893 م) هو فيلسوف ومؤرخ وناقد أدبي وفني فرنسي.

⁴ بسام قطوس، المدخل الى مناهج النقد المعاصر ، م.س، ص 42

خصائصه الفنية و كيف تأثر بسابقه و غيرها من خصائص المنهج التاريخي، "هذا التصور التاريخي هو الذي عكس النظرة الكلاسيكية التي ظلت تؤمن بأن الأدب و الابداع ما هو الا محاكاة للأقدمين و أن أدهم يمثل النموذج الارقى في مجال التطور التاريخي"¹.

بيد ان الدفعة القوية التي تلقاها المنهج التاريخي على يدي هؤلاء الاعلام الثلاثة مستفيدين من تطور العلوم التجريبية مثل نظرية "تشارلز داروين"² في النشوء و الارتقاء، كانت من الناقد فرديناند بروننير، فهو أول من دعا بعد "سبنسر"³ Spenser الذي طبق النظرية في ميدان الاجتماع و الاخلاق الى تطبيق هذه النظرية على الفنون الجميلة و الأدب، "فقد لاحظ ان التطور في حقل الظواهر الأدبية و الفنية كثيرا ما يؤدي الى بروز نوع جديد تتضح فيه بقايا نوع سابق على نحو الذي تتطور فيه الكائنات العضوية في نظرية "داروين" من حيث انها تنشأ بسيطة ثم ما تلبث أن تتعقد متفرعة الى أجناس ثم التطور و الاكتمال فالتدهور فالتحلل"⁴.

نجد أن "بروننر" صاحب الاتجاه العالمي التجريبي الذي تناول الادب بمنظور تاريخي، و الذي استند الى نظرية "داروين" يرى ان كل جنس أدبي له زمانه الخاص به و له حياته الخاصة، "فهو يدرس هذا الجنس الأدبي من منظور علاقاته مع مختلف الأجناس تبعا لحركة الزمن الذي عاشه و هذه العلاقات في رأيه تتوزع مفاهيمها التاريخية و الفنية و العلمية"⁵، حيث درس كل من الدراما و فن القص و فن الخطابة ... و اتبع كيفية تطويره، هذا التطور يكون في نفس الصنف .

¹ ينظر: صلاح فضل مناهج النقد المعاصر، دار الافاق العربية، القاهرة، طبعة سنة 1997 ص ص 24-26 .

² تشارلز روبرت داروين عالم تاريخ طبيعي وحيولوجي بريطاني (1809-1882).

³ هربرت سبنسر فيلسوف بريطاني (1820 - 1903).

⁴ صالح هويدي، النقد الادبي الحديث -قضاياها و مناهجها- ليبيا منشورات السابع من ابريل 1926 ص 72 عن بسام طقوس، مدخل الى المناهج النقد المعاصر م.س، ص 43.

⁵ علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط1، د.ت، ص185.

أما "سانت بوف" و "هيوليت تين" هما من أعطيا للمنهج التاريخي اسمه بين مناهج النقد الأدبي، وفي ظل منهجية نقد "بوف" دعا الى "دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث تفصيلية لعلاقاتهم بأوطانهم، و اممهم، و عصورهم، و آبائهم، و أماهاتهم، و أسرهم، و تربياتهم، و أمزجتهم، و ثقافتهم، و تكويناتهم المادية الجسمية، و خواصهم النفسية و الفعلية و علاقاتهم بأصدقائهم و معارفهم و التعرف على كل ما يتصل بهم من عادات و افكار و مبادئ، مع محاولة تبين فترات نجاحهم و اخفاقهم و جوانب ضعفهم، و كل ما اضطربوا فيه طوال حياتهم"¹.

فقد ربط "بوف" بين شخصية المبدع و ابداعه و توصل الى اكتشاف الجواب التي من شأنها ان تجعل لكل مؤلف كيانا مستقلا و هذا من خلال دراسته لعدد من ادباء عصرة دراسة عضوية و نفسية و اجتماعية و صنفهم الى انماط لفهم ابداعهم، و محاولة تفسيره فقد ركز تركيزا مطلقا على شخصية الأديب او المبدع، اما "هيوليت تين" يعتقد ان "الأديب الذي يعيش داخل اطار منظومة القوانين الطبيعية لابد ان يخضع لها، وينتج و يبدع في سياقها المعرفي و التاريخي، فتطبعه بطابعها و لذا فقد رأى أنه ثمة ثلاثة عوامل تؤثر في انتاج الأديب و تخضعه لمشيئتها و هي الجنس و البيئة و العصر، و يقصد بالجنس العنصر او السلالة الممثلة في مجموعة الصفات التي يرثها الأديب من أمته أو مجموع الاستعدادات الفطرية التي تميزه، فتمنحه خواصها و يعني بالبيئة المكان الذي يمنح الفرد مجموعة من الخصائص او المميزات الجغرافية التي يعيش في ظلها و تترك بصماتها عليه، أما العصر أو الزمان هو ما يحدث فيه من علاقات اجتماعية أو ظروف و تيارات سياسية، أو عوامل ثقافية...، كل هذه الأحداث تؤثر في صناعة عقل الأديب و وجدانه².

¹ شوقي ضيف، البحث الأدبي-طبيعته - مناهجه-أصوله-مصادره- دار المعارف، القاهرة، ط6 سنة 1977، ص53.

² ينظر: بسام قطوس مدخل الى مناهج النقد المعاصر، م. س، ص ص 45-46.

و عليه فإن منهج النقد التاريخي يحتاج الى ثقافة واعية و غايته تكمن في محاولة الربط بين استخدام المقاييس اللغوية التحليلية، و بين العصر الذي نشأت فيه و المؤلف المتأثر بذلك العصر اي يعتبر واقعة تاريخية لها ظروفها و اسبابها و علاقاتها.

أما في النقد العربي الحديث فقد تجلّى هذا الاتجاه التاريخي عدد من النقاد امثال "عباس محمود العقاد" و " طه حسين" كما "حطي المنهج التاريخي بمجموعة من المؤيدين و اخرى من الرافضين ، وثلاثة من المتوسطين في قبوله او رفضه، فالمؤيدون يرون فيه منهجا محاكيا لقوانين العلم و الياته و بخاصة في مجال الدراسة العلمية الاكاديمية التي تخضع كل شيء للدراسة و الفحص و الملاحظة، أما رافضوه فينطلقون من الاعتراف بان الخطاب الفني ما هو الا بنية لغوية و علاقات تشكيلية و جمالية و رؤية مجازية لا يجوز مقاربتها من خارج سياقها او تقويمها بعيدا عن اثرها الجمالي و الفني و التركيز على داخلها للكشف عن اسرارها الفنية و تجلياتها الجمالية القائمة على مبدا العلاقات التشكيلية ، اما المتوسطون فيعترفون بالمنهج التاريخي من دور مهم في فهم الظواهر الأدبية و تفسيرها، و لكنهم يرون محدودية المنهج باقتصاره على تفسير تشكل خصائص اتجاه ادبي في جيل او أمة، كما يفيد في فهم بواعث نشوة ظاهرة ادبية او تيار فكري معين مرتبط بالمجتمع"¹.

فمنهج النقد التاريخي يصبو الى التنبيه الى اهمية ما هو خارج النص و معرفة سياقه اي ان فائدته تظل محصورة في سياق الفهم و التفسير من خلال تسليط الضوء على النواحي التاريخية لدراسة المسرحية ، ويكشف جوانب عديدة مهمة لفهم أعمق للنص المسرحي، و لكنه يعجز عن وصف أو الحكم على الظاهرة جماليا كونه لا يتبنى أحكاما جازمة أو تعميقية أو مطلقة، فهو بحاجة الى مناهج أخرى لدراسة العمل الابداعي، كما انه ساهم في تطوير حقل الدراسة الادبية و الفنية و المسرحية من خلال صياغة اسئلة

¹ مرجع نفسه، ص 47 .

جديدة تتجاوز التركيز على المؤلف المسرحي و تنفتح على كل من النص و القارئ او المتلقي.

● المنهج النقدي الاجتماعي :

يتفق اغلب الباحثين الى ان المحاولات و الارهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب والفن المسرحي و نقده قد بدأت منهجيا منذ ان اصدرت "مدام دي ستايل" M^{eme} De Stael¹ كتابها الموسوم "الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية" عام 1800، فمن الصعب رد المنهج الاجتماعي لكتابة واحد او اثنين بقدر ما نرى انه نتاج لتطوره التاريخي و السياسي و الاجتماعي و الثوري، بل هو اعادة قراءة ثورية وُلدت قوى بدت جديدة و ربما كانت كامنة : البرجوازية الليبرالية ، البرجوازية الصغيرة و الطبقة المفكرة الباحثة عن ذاتها، ناحية الشعب ، الطبقات الجديدة التي اطلق عليها فيما بعد الطبقات الكادحة التي انتزعت من اكواخها بعد ان وعدتها النظرية الاجتماعية الجديدة بان تكون مقود التاريخ².

غير ان الذي منح النظرية الاجتماعية بعدها المنهجي و عمقها الفكري المفكر "كارل ماركس"³، حيث اصبحت بفضلها نظرية متكاملة و رؤية فلسفية للأدب و التطور الاجتماعي، و هذا بالمساهمة مع بعد الفلاسفة مثل "هيجل"⁴ G. W. Hegel، و بعض علماء الاجتماع امثال : "دوركايم"⁵ الى جانب "جون ستيوارت مل"⁶ و "بليخانوف"⁷ و "لوكاتش"⁸ و "لوسيان غولدمان"⁹ ... و غيرهم.

¹ الأدبية والناقدة السويسرية جيرمين نيكر التي عُرفت بـ مدام دي ستال (1766-1817).

² ينظر: بسام طقوس، مدخل الى مناهج النقد المعاصر، م.س، ص 62-63

³ كارل هنريك ماركس: فيلسوف ألماني، واقتصادي، وعالم اجتماع، ومؤرخ، وصحفي واشتراكي ثوري (1818 - 1883).

⁴ جورج فيلهلم فريدريش هيجل فيلسوف ألماني (1770 - 1831).

⁵ إميل دوركايم فيلسوف و عالم اجتماع فرنسي (1858-1917).

⁶ فيلسوف بريطاني (1806-1873).

⁷ جورج بليخانوف مفكر روسي و مؤسس الحركة الديمقراطية الاجتماعية (1856 - 1918).

⁸ جورج لوكاتش فيلسوف و كاتب و ناقد ولد فـ بـودابست عاصمة المجر (1885 - 1971).

⁹ مفكر روماني (1913 - 1970).

فالنقد الاجتماعي حسب تعريف "كلود دوشية" ¹ Claude Duchet "يستهدف النص ذاته باعتباره المكان الذي يتدخل فيه و يظهر طابع اجتماعي ما، فالنقد الاجتماعي انما يشير الى قراءة ما هو تاريخي و اجتماعي و ايدولوجي في النص، و ما كان للنقد الاجتماعي ان يوجد من دون الواقع" ² اي ان للأدب الفني و المسرحي صلة صلة وثيقة بالوسط الاجتماعي التي ينشأ فيه، فالمؤلف و المبدع يؤثر في مجتمعه ويتأثر به و رؤيته تتبلور بتأثير المجتمع و المحيط، و بذلك فان المؤلف متأثر بحياة الجماعة باعتماده على اللغة، و اللغة هي وسيلة اتصال الجماعة و لغة التعبير يستمدّها من الجماعة التي يعيش فيها.

كما ان المبدع كائن اجتماعي لا حياة له خارج المجموعة البشرية التي ينتمي اليها، و أنه لا ينتج فنا لنفسه انما ينتجه لمجتمعه، فهل الفن المسرحي ظاهرة اجتماعية و حسب؟ أم ظاهرة لغوية و جمالية و نفسية و ثقافية؟ و هل يعمل المجتمع بصورة منغلقة عن الأدب و الفن و التاريخ و الفلسفة؟

إن النقد الاجتماعي لا يعني لجوء الناقد الى تطابق مجموعة من المبادئ على النص و لا تطبيق آليات جاهزة من نظريات علم الاجتماع، فكل ما يمكن قوله عن هذا في النقد أن الابداع الأدبي و الفني يتمثل فيما يلي: ³

- وجود نقد اجتماعي في الأساس في النصوص ذاتها و في التأمّلات التي ولدتها.
- ان كل قراءة هي ابتكار و بحث لأنها تسهم في اغناء و تقدم الوعي بالظاهرة الاجتماعية، التاريخية، ذلك ان التأويل يسهم ايضا في تشكيل و استعادة وعينا بالواقع بأشكاله المتعددة، و ان اعتمد هذا التأويل على بعض المكتسبات النظرية.

¹ ولد سنة 1925 مؤسس النقد الاجتماعي .

² محمد صبري صالح، اسماعيل شعبان ، النقد و النقد المسرحي . م. س. . ص 82

³ محمد صبري صالح، اسماعيل شعبان ، النقد و النقد المسرحي . م. س. ص 84.

● ان القراءة النقدية الاجتماعية لا يمكن ان تكون وصفة توصل الى معنى نهائي، فتشكل مرجعا اخيرا وحكما معتزلا تتنبه الى كل جديد يظهر و تسهم في اظهاره في التاريخ و في معرفة العقلية، ومختلف ازمنا التاريخ و معرفة تطور طرائق الكتابة و القص .

عرف النقد العربي اتجاهات نقدية كثيرة، لكن الرؤيا السوسيولوجية هي الطاغية في المقاربات النقدية العربية قبل ان تنفتح التيارات النقدية المعاصرة، "الفكر العربي ظل لصيقا بإشكاليات الصيرورة التاريخية ومتطلبات المرحلة، و هموم الواقع الاجتماعي، و أن النقد العربي لم يشذ عن القاعدة فقد كان نقدا متفاعلا مع التاريخ و المجتمع، مُنصتا لإيقاع التحولات السوسيو ثقافية خاصة إبان مرحلة سيادة المناهج التقليدية"¹. فيمكن اعتبار النقد الاجتماعي نقد تفسيري يبرز فيه الناقد الدلالات الاجتماعية و التاريخية، ونقد تقويمي يُعلي من شأن المبدع الذي يلتزم بقضايا مجتمعه من خلال إحساسه بالجماعة و التعبير عن مشاعرها، و هذا الإنتاج الموجه يستطيع تحريك الشعوب ودفعها للتطور و الرقي، كما أنه ليس منفصلا عن السياق الاجتماعي الذي يظهر فيه، إذ يعكس العلاقات الاجتماعية للمجتمع ويتبنى موقفا منها. هناك نوع من التداخل بين النقد الاجتماعي و التاريخي ، فكلاهما يربط الأدب بالحياة و بظروفها السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية و خصائص البيئة الجغرافية و المعيشة و سيرة الأديب و حياته العامة والخاصة كونه يتعامل مع الإنتاج الفني من الخارج و يدرس بما في النصوص من مضامين اجتماعية و سياسية عن جماليات هذه النصوص. و قد ساد المنهج الاجتماعي في النقد العربي مند منتصف القرن العشرين، حيث شهد تطورات اجتماعية و سياسية تمثلت بحركات التحرر القومي من الاستعمار، ومن أبرز رواده في العالم العربي "محمود أمين"، "حسين مروة"....

¹ عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي و تحولاته -من سلطة الايديولوجيا الى فضاء النص- عالم الكتب الحديث، الاردن، ط 1 سنة 2008، ص 130.

إن فكرة النقد الاجتماعي ارتبطت بحركة العلوم الاجتماعية و هذا من خلال ربط الفن المسرحي بالمجتمع والنظر إليه على أنه لسان المجتمع، إلا أنه لا ينتج لنا شيئا عن العمل المسرحي من حيث بنيته الفنية وخصائصه الجمالية، و يحكم على المسرح من خلال مضامينه، و هذا ربما يبعده عن الموضوعية لأن معتقدات الناقد في استحسانه العمل المسرحي أو استنكاره تتحكم في تقييمه للعمل الإبداعي، أيضا يدعو أن المسرح يهتم بقضايا الطبقة الدنيا و همومها ومشكلاتها، فالمنهج النقدي الاجتماعي يتم من خلال بحث وجهه يتدع لغة جديدة و يظهر مشكلات جديدة و يطرح أسئلة جديدة، ولكل منهج منطلقات وإيجابيات و سلبيات، و هذا المنهج النقدي الاجتماعي يدرس الأسس الاجتماعية و الواقعية التي يصورها المبدع في الفترة التاريخية التي كتب فيها و يوضح وقائع اجتماعية محددة.

● المنهج النقدي النفسي:

لعله من الصعب إيجاد عمل إبداعي دون أن يكون له ارتباطا مع نفس صاحبه أو من إحساسه، فهي صلة ممتدة الجذور في التراث الإنساني " فالإنتاج الأدبي هو أول و قبل كل شيء إنتاج نفس بشرية لها نوازعها و رغباتها ووعيتها و طرائقها في التفكير و المعالجة"¹.

أما صلة النقد بعلم النفس بدأت بشكل فعال في النصف الأول من القرن العشرين و هذا بظهور مدرسة التحليل النفسي، و أقطابها "فرويد"²، "أدلر"³، "يونغ"⁴، حيث تقوم فكرة التحليل النفسي على أساس التسليم بنظرية العقل الباطن التي تفترض تقسيم الحياة العقلية إلى قسمين: العقل الظاهر أو الشعور the conscious، و العقل الباطن أو اللاشعور the unconscious، وتنطلق هذه النظرية "على أساس أن تفكيرنا

¹ بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، م.س، ص 50.

² طبيب نمساوي، و مؤسس علم التحليل النفسي (1856-1939).

³ ألفرد أدلر طبيب عقلي نمساوي، مؤسس مدرسة علم النفس الفردي (1870-1937).

⁴ كارل غوستاف يونغ، عالم نفس سويسري ومؤسس علم النفس التحليلي. (1875-1961).

الظاهر و تصرفاتنا الشعورية ما هي إلا نتيجة عمليات نفسية لا شعورية تجري في العقل الباطن مستقلة عن إرادتها، ويمكن التدليل على وجود العقل الباطن بإجراء التحليل النفسي وبظواهر التنويم والأحلام و الظواهر النفسية الشاذة أو المرضية"¹.

يعد فرويد رائد مدرسة التحليل النفسي، حيث قام بتقسيم الجهاز النفسي إلى ثلاث مستويات والمتمثلة في "الشعور" و "ما قبل الشعور" و "اللاشعور"، وهذا الأخير هو الذي تقوم عليه نظرية التحليل النفسي و الذي ينقسم إلى:

الأنا الأعلى : و هو الجانب الأخلاقي و الاجتماعي والمثل العليا.
الأنا : الشعوري أو السيكولوجي.

الهو: يمثله الجانب البيولوجي (الحاجات النفسية التي تتيح للفرد الاستمرار في حياته).
فكل عمل فني يُنتج عن سبب نفسي له مضمون ظاهر و آخر خافت، فهو يعكس نفسية المبدع، فالمنهج النفسي يدرس شخصية المؤلف و العملية الإبداعية و العمل الفني ويحلله نفسياً بالإجابة عن مجموعة من الأسئلة الآتية:

- كيف تتم عملية الخلق الفني؟
 - ما طبيعة هذه العملية عن الوجهة النفسية؟
 - ما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه؟
 - ما العناصر الشعورية و غير الشعورية الداخلة في عملية الخلق الفني؟
- اتخذ فرويد العمل الفني موقع أثري للدلالة الواسعة لكشف غوامضه و أسرارهِ، كما له مجموعة من الدراسات النفسية لعدد من الأدباء و الفنانين مثل: "فيلهلم ينسن"² في قصته "جراديفا"³ "GRADIVA" حيث حلل المبنى الحلمى وتقنياته الرمزية، و

¹ فرويد، تفسير الأحلام عن بسام قطوس مدخل إلى مناهج نقد معاصر ص ص 59 . 60

² أديب دنماركي (1873-1950)

³ تعامل فرويد مع بطل الرواية وكأتهما شخصان واقعيان، وليس من ابتكار المخيلة الشعرية، حتى وان كان سيكتشف خلال تحليله شخصية هانولد، ان هذا لا تأثير أية امرأة حية اهتمامه، بقدر ما أثاره تمثال من حجر... وهذه هي النقطة الرئيسة التي يلج فرويد عبرها لدراسة موضوعه، حيث ان عدداً كبيراً من الباحثين الذين اتجهوا خلال القرن العشرين الى دراسة الأعمال الأدبية على ضوء منهج التحليل النفسي، انما كان رائدهم

دراسة عن "ليوناردو دافنشي"¹ و مقاله عن "دوستوفسكي" و "جريمة قتل الأب" كما استنتج اسم عقدة اديب من مسرحية (أديب ملكا) لسوفوكليس² واستخدمها فيما بعد في تحليل مسرحية (هاملت) لشكسبير³، فلم يقف عند حدود تحليل شخصية الفنان وعمله الفني و إبراز الصلة النفسية بينهما، إنما اهتم بتحليل شخصيات وأبطال الأعمال الروائية و المسرحية وتحليل عملية الخلق الفني حتى شاعت فكرة أن " كل فنان مختل الأعصاب إذا لم يشغفه نشاطه الخلاق و ما هو اجتماعي في كثير من الأدب الخيالي يتمثل في تناقض ظاهري هو الهروب من المجتمع الذي يحلم به بسبب هذا الاختلال العصبي"⁴.

فالفن في نظرهم نتاج جانبي لهذا المرض أو الاختلال وتعويض عن نقص، فالفنان عند "فرويد" "إنسان عصابي"⁵ أقرب إلى الجنون لحظة العملية الإبداعية و بعد الفروغ منها فهو إنسان عادي سوي في كامل وعيه"⁶.

فقد تعددت الرؤى والأفكار من خلال دراسة أعمال الفنانين و الأدباء، كما أن لتطور هذه الدراسات النفسية أثر في ظهور عدد من المدارس و الاتجاهات الفنية و الأدبية كالاتجاه الرمزي و السريالي، واللامعقول (العبث)... الخ.

هذا النص لفرويد، أكثر من انطلاقتهم من دراساته حول أوديب أو الملك لير أو دافنشي أو حتى دوستوفسكي، وكلها نصوص ستحدد بدورها دروباً جديدة للدراسات الأدبية طوال القرن العشرين، في لعبة تبادلية يلعب الفن والأدب فيها دوراً أساسياً في التحليل النفسي، في مقابل لعب التحليل النفسي دوراً أساسياً في فهم تلك الأعمال.

¹ رسام و مهندس و عالم ايطالي (1452-1519).

² مؤلف مسرحي يوناني من لأعظم كتاب التراجيديات الاغريقية (496-405 ق.م).

³ شاعر و كاتب مسرحي و ممثل انجليزي (1564-1617).

⁴ محمد صبري صالح النقد و النقد المسرحي م.س.ص88.

⁵ عصابي: العصاب هي اضطرابات وظيفية غير مصحوبة باختلال جوهري في ادراك الفرد للواقع، كما هو في الامراض الذهانية، و يميز التحليل النفسي بين نوعين من الأعصاب الواقعية مثل النيروستانيا و عُصاب القلق، والأعصاب النفسية و أهمها الهستيريا و العصاب الوسواسي...

⁶ زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي-سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجاً، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، طبعة سنة 1997 ص11.

أما النقاد العرب فقدموا عدد من الدراسات النقدية النفسية أمثال "عباس محمود العقاد"، "المازني"، "محمد النويهي"، "عز الدين إسماعيل"...، و هذا من خلال كشفهم عن جوانب الحياة الإنسانية و دراستهم لطبيعة العلاقات الرمزية المتواجدة في أعماق نفس المبدع.

فالنقد النفسي يعتمد على معطيات علم النفس من خلال دراسته ومعالجته للأعمال الفنية والمسرحية وهذه المعطيات تقوم على نتائج الدراسات التي نهض بها علماء النفس. هذا فيما يخص المناهج السياقية أو الخارجية فقد تطورت و تنوعت المناهج و تعددت الرؤى و برزت التآويل بعد التفسير وكل منهج له مبادئه و منطلقاته، ولكل منهج من المناهج النقدية إيجابيات وسلبيات، وعلى الناقد استيعاب هذه المناهج وعدم الاختصار على منهج واحد في مقارنة نصوصه وهذا من خلال استثماره لإيجابيات المناهج في عملية نقده، فالمناهج النقدية المعاصرة تساعد على سبر أغوار الظاهرة الفنية. كما هناك ما يسمى بالمنهج المتكامل الذي يربط بين مختلف الموضوعات بشكل منظم ومتربط ومتكامل ، وفكرة تكامل المناهج ليست جديدة إنما النقد استدعى ذلك لتجنب القصور الذي يعاني منه كل منهج من المناهج السابقة حيث يتناول العمل الفني من كل جوانبه ونواحيه ويصدر الحكم على العمل الإبداعي بعد أن يأخذ من كل منهج ما يناسب الحكم من خلال دراسة العمل الفني من جميع زواياه ودراسة صاحب العمل الفني، أي المبدع بتناول البيئة و التاريخ و القيم الفنية وعدم تجاهل أن العمل الفني هو أحد مظاهر النشاط النفسي ومظاهر المجتمع التاريخية.

إلا أن المنهج النقدي يساعد على إبراز جماليات النصوص المسرحية، و البحث في مكوناتها وأبعادها الدلالة من خلال الكشف عن بواطن النصوص وحقائقها ألا أنه ظهرت ردّات فعل على المناهج السابقة التي تحثُ على دراسة العمل الفني و الإبداعي من الداخل و التركيز على النص أي أن هناك اتجاهين ، اتجاه نقدي يكشف عن دلالات العمل الإبداعي بربطه بسياقة الخارجي وهذا الذي تطرقنا إليه و الذي يدخل

في المنهج التاريخي و المنهج الاجتماعي والمنهج النفسي، و الاتجاه الثاني يدرس العمل الإبداعي انطلاقاً من العمليات الداخلية حيث يدعي اهتماماً بالنص وفق آليات و أدوات اجرائية تتحقق مع النص وتسمى بالمناهج النصانية أو النسقية¹. ففي اواخر القرن العشرين شهد المنهج النقدي تحولات كبيرة حيث برزت انجازات واعمال علمية وفلسفة متتالية، فتحوّلت القراءة النصية النقدية من قراءة "سياقية" الى قراءة متسائلة "نسقية" حيث أصبحت المعالم النصية للمادة الحقل الأساسي للقراءة، لكن لم يتحقق هذا التغيير الا بفعل الثورة التي أحدثتها اللسانيات الحديثة وتأسيسها لأسس جديدة، فأقصت الخارج وقراءاته السياقية التاريخية، النفسية، الاجتماعية وأخذت بالقراءة النسقية.

هذه المناهج النسقية تبنى على رؤية فكرية تنطلق من النص وتعود إليه، فهي ترفض نسبة النص إلى مبدعه حيث يقتصر تحليل العمل الفني إلى النص وحدة دون التطرق لعلاقته بمبدعه أو الظروف الاجتماعية التي نشأ بها وتتمثل هذه المناهج النصانية المعاصرة في الأسلوبية، والبنوية، التفكيكية، السيميائية، و التداولية.

• الأسلوبية: La Stylistique

لم يظهر مصطلح الأسلوبية الا مع بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة و المناهج اللغوية التي رأت في الأسلوب علماً يدرس لذاته، فقد برزت الأسلوبية مع العالم "فرديناند سوسير"² الذي أسس علم اللغة الحديث و أظهر علم اللسانيات، إلا أن الفضل الأكبر ناله تلميذه "شارل باليه"³، و الذي يعرفها بأنها "دراسة قضايا

¹ المناهج النسقية هي التي قاربت النصوص مقارنة محايدة دون الخوض في المرجعيات الخارجية مع التركيز على النص بوصفه بنية لغوية و جمالية مكثفة بذاتها أي أنها أهتمت بالأبعاد الداخلية النص المسرحي و مطالبة النقد باستكشاف العمل الفني، ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع، لوجمان، ط1 سنة 2003، ص 22.

² عالم سويسري (1845-1913).

³ لساني سويسري (1865-1947).

التعبير عن قضايا الاحساس و تبادل التأثير بين هذا الاخير والكلام... و الأسلوبية كفرع من اللسانيات العامة تتمثل في جرد الامكانيات والطاقات التعبيرية للغة بالمفهوم السوسيري¹، و في تعريف آخر تعد بأنها "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة و واقع اللغة عبر هذه الحساسية"²، هي أيضا "دراسة العناصر المؤثرة في اللغة، و تلك العناصر التي تبرز بوصفها عونا ضروريا للمعاني الجاهزة"³.

فقد وجه اهتمامه الى دراسة اللغة العامة و لم يهتم بما يستطيع الفرد أن يفعله بها في ظروف معينة، فالأسلوبية تبحث في الخصائص التعبيرية للخطاب الفني، و لها طابع علمي تقريرى من خلال وصفها للوقائع و تصنيفها بشكل موضوعي و منهجي، حيث تعددت تعريفات الأسلوبية و انطلق الباحثون في تعريفاتهم من وجهات نظر متعددة، كما يعرفها "ميشال أريفي"⁴ Michel Arrivé بأن "الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقتات من اللسانات"⁵.

يمكن تحديد مفهوم الأسلوبية انطلاقا من ماهيتها و خصائصها، أي من كونها منهجا له حدوده وأدواته العلمية فتعد "منهجاً نقدياً أو أنها أوسع من ذلك بسبب تعدد ميادينها و تداخلها مع حقول أخرى كثيرة كالنقد الأدبي و علم البلاغة و اللسانيات و علم النص، حتى أن الأسلوبية نفسها غدت أسلوبيات"⁶.

كما أن صعوبة دراسة الأسلوبية أو الامام بها يكمن في موقعها و تعدد ميادينها و تداخلها في حقول متعددة، فقد تراوحت بين مدّ و جزر منذ نشأتها، "كما ازدهرت في

¹ نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث- تحليل الخطاب الشعري والسردى، دار هومة، الجزائر، ج1، طبعة سنة 1998، ص16.

² صلاح فضل، علم الأسلوب- مبادئه و اجراءاته- الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة سنة 1985، ص15.

³ بسام قطوس، مدخل الى مناهج النقد المعاصر، م.س، ص 109.

⁴ كاتب و لسانى فرنسي ولد سنة 1936

⁵ عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، د.ت، ص 48.

⁶ بسام قطوس، مدخل الى مناهج النقد المعاصر، م.س، ص 103

السنوات بين 1950 و 1960 ثم ما لبثت أن تراجعت فيما بين 1968 الى 1975، حتى ظن بعض النقاد أن الأسلوبية قد زالت من الوجود، ثم شهدت تحولا جذريا مع انتشار الدراسات اللسانية و ما تبع ذلك من هيمنة المنهجيات البنيوية في ميادين العلوم الانسانية، فهدف الأسلوبية هو دراسة أدبية في مكوناتها الكلامية و الشكلية¹. أما في النقد العربي الحديث اهتم بالنقد الأسلوبي عدد من اللسانيين العرب، و بحكم انفتاح تخصصهم على اللسانيات المعاصرة ما كانوا ليغضوا البصر عن منجزات هذا العلم في الثقافة الغربية ، فنجد كلا من " صلاح فضل " الذي كان يميل الى "علم الأسلوب" و رآه أنه جزء من علم اللغة، و "عبد السلام المسدي" الذي عمل على ترويج مصطلح الأسلوبية و الذي يعرفها على أنها "منهج علمي في طرق الأسلوب الأدبي، فهي اذن نظرية شمولية فنية من حيث أنها تحدد و تضبط السبل العلمية لتحليله اختياريا، كما أن الذي لا ينازعنا فيه أحد هو أن كل نظرية نقدية في الأدب تقتضي الاحتكام الى مقاييس الأسلوب باعتباره المظهر الفني الذي به قوام الابداع الأدبي، هذا المعطى هو صورة لحتمية حضور الظاهرة اللسانية في الحدث الأدبي"² ، فالأسلوبية عنده هي الرابط بين النقد و اللسانيات.

• البنيوية: Structuralisme

البنيوية مأخوذة من لفظ بنية Structure و التي تعني "اطلاقها على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى و المتعلقة بها"³، فهناك دلالات واسعة لكلمة "بنية" قد تشمل كل شكل من أشكال الانتظام يمكن ادراكه بالفكر، حيث اختلف الدارسون و النقاد في تبيان مفهوم البنيوية فيقول "رولان

¹ ينظر: مرجع نفسه، ص 111.

² عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، م.س، ص ص 109، 110.

³ جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ج1، طبعة سنة 1972، ص 118.

بارث¹ : "تشبع البنية، تتكاثر، تكتشف ذاتها، و تنضبط، حينئذ لا ينفك المستوى أن يكون منتظما"².

أما "جان بياجيه"³ في تعريفه للبنية يعتبرها "الكُلية و التحولات و الضبط الذاتي"⁴. يعني بالكُلية الشمولية في اتساق البنية و تناسقها داخليا حيث تتسم بالكمال الذاتي، أما التحولات فيعني بها البنية ليست وجودا ثابتا، انما تتحرك وفق قواعد و قوانين تحول البنية ذاتها الى بنية فاعلة، فهو لا يحتاج الى عنصر خارجي بل يتطور و يتوسع من الداخل معتمدا على التنظيم الذاتي، "فالبنوية منهج يهدف الى تحليل الظاهرة و الكشف عن العلاقات التي تتشكل منها، فهي طريقة البحث للكشف عن القوانين التي تتحكم في العمل الفني مستفيدة من علم اللغة و نظامها"⁵.

فقد استعانت البنيوية بالنماذج اللغوية خاصة النموذج السوسيري الذي ميز بين الكلام و اللغة بوصفها نظاما "فاللغة نظام و مؤسسة و مجموعة من القواعد و المعايير التواصلية، بينما يشتمل الكلام على التجليات الفعلية للنظام و الكتابة، و من السير الخلط بين النظام و تجلياته"⁶.

فهل تعد البنيوية حركة فكرية ؟ أو مذهب فلسفي ؟ أو منهج ؟ أو أسلوب للتفكير والبحث؟

إنّ المنهج البنيوي لا يهتم بتفسير العمل الأدبي أو الفني، و لا يبحث عن وظيفة و قيمة العمل الابداعي ، فهو منهج تحليلي يهتم باللغة و مدى تماسكها و ليس التقويم و الحكم فهو منهج "يهدف الى تحليل الظاهرة و الكشف عن العلاقات التي تتشكل

¹ فيلسوف و ناقد فرنسي (1915-1980).

² رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، دار عويدات للنشر، بيروت، ط1 سنة 1988، ص146.

³ عالم نفس و فيلسوف سويسري (1896-1980).

⁴ جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة، بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4 سنة 1985، ص8.

⁵ محمد صبري صالح، اسماعيل شعبان، النقد و النقد المسرحي، م.س، ص 100.

⁶ بسام قطوس، مدخل الى مناهج النقد المعاصر، م.س، ص 127.

منها، فهي طريقة البحث للكشف عن القوانين التي تتحكم في العمل الفني مستفيدة من علم اللغة و نظامها"¹.

ارتبطت البنيوية في نشأتها كما في باقي المناهج بالفلسفة و اللسانيات و علم النفس، والفيونومينولوجيا² و غيرها، حيث تبلورت في ميدان البحث العلمي و النقد الأدبي، فظهرت في علم اللغة عند "فرديناند دي سوسير" باعتباره أب الألسنية الذي فرق بين اللغة و الكلام، أيضا نجد العالم اللغوي "رومان جاكبسون"³ من أهم الشخصيات التي أثرت تأثيرا كبيرا في بلورة الأفكار المتعلقة بالبنيوية، كما برزت البنيوية بوصفها توجهها منهجيا نظريا من خلال أعمال "كلود ليفي ستراوس"⁴ C.L.Strauss الذي "كشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة، كما تتجلى في أنظمة القرابة و الأبنية الاجتماعية، ناهيك عن الأدب و الفلسفة و الرياضيات و الأنماط النفسية اللاواعية التي تحرك السلوك الانساني"⁵.

إلا أنه كان هناك نقد للبنيوية لتعسفها عن تطبيق نموذج لغوي و عجزها عن إبراز خصوصيات الأدب و الابداع، و من الانتقادات التي أثارها البنيوية هي "وصفها بفلسفة لا انسانية لأنها تدعو الى موت الانسان، هذا الأخير الذي لم يعد سوى إسما مشطوبا على صفحة غلاف عملة الأدبي"⁶.

فالبنيوية منهج فكري نقدي لا يهدف الى فك معنى العمل الابداعي، إنما إلى إعادة بناء قواعد انتظام هذا المعنى، فكل من البنيوية و التفكيكية و السيميائية اعتمدت على علم اللغة و لكل منهج طريقه في تناول المعنى أو البحث عن الدلالة، فالبنيوية تطرقت الى

¹ محمد صبري صالح، اسماعيل شعبان، النقد و النقد المسرحي، م.س، ص 100.

² الظاهراتية أو الفيونومينولوجيا هي مدرسة تعتمد على الخبرة الحسية للظواهر كنقطة بداية، ثم تنطلق من هذه الخبرة لتحليل الظاهرة وأساس معرفتنا بها.

³ عالم لغوي و ناقد أدبي روسي (1896-1982).

⁴ عالم اجتماع فرنسي (1908-2009).

⁵ بسام قطوس، مدخل الى مناهج النقد المعاصر، م.س، ص 122.

⁶ أحمد يوسف، القراءة النسقية ، سلطة البنية و وهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 سنة 2007، ص 523.

دراسة كيفية حدوث الدلالة و ليس ماهية الدلالة، بينما التفكيكية ركزت على الاختلاف و رفضت التقيّد و الثبات و استحالة تحديد المعنى و تحولاته، أما السيميائية فقد اعتمدت على اللغة بوصفها نظاما إشاريا.

● التفكيكية:

"ليس التفكيك منهجا، كما أنه ليس نظرية عن الأدب، لكنه استراتيجية في القراءة، قراءة الخطابات الفلسفية والأدبية و النقدية من خلال التوضع داخل الخطابات و توجيه الأسئلة و طرحها عليها من الداخل"¹.

مصطلح التفكيكية Deconstruction يقوم على آليات الهدم و البناء من خلال القراءة، أي تجزئة و تشريح النص الى فقرات، و فصل مكوناته الفكرية و اللغوية، "فالتفكيك في اللغة يعد الفرز و الفصل والتنقية، و جعل الشيء خالصا"².

تعد التفكيكية أهم حركة ما بعد البنيوية في النقد الأدبي و الفني حيث يتجه التفكيك بشكل أساسي الى نقد الطرح البنيوي، و ترتبط التفكيكية باسم الفرنسي "جاك دريدا"³ Jaques Derrida، الذي عرف بتعدد جوانبه و الذي يتصورها كهدم منهجي للميتافيزيقيا الأوروبية، يمكن تحديدها "كمحاولة لتفكيك الفكر النقدي للتراث الفلسفي المأسس، و لطرح سيطرة المفهوم و المفهمة للنقاش، هذه السيطرة التي يشكل التعبير الأكثر صرامة عنها النظام الفلسفي لا سيما نظام "هيغل" و نظام "سوسير" اللغوي، يسعى "دريدا" لتفكيك هذين النظامين عن طريق كشف التباساتهما و تناقضاتهما"⁴.

و هذا من خلال تفكيك الخطابات و النظم الفكرية و إعادة قراءتها، فغايتها تكمن في هدم الميتافيزيقيا و التي يقصد بها كل فكرة ثابتة و ساكنة مأخوذة من أصولها الموضوعية

¹ بسام قطوس، مدخل الى مناهج النقد المعاصر، م.س، ص 142.

² محمد رضا حكيمي، المدرسة التفكيكية، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت/لبنان، ط1 سنة 2000، ص13.

³ فيلسوف فرنسي ارتبط اسمه بالتفكيكية (1934-2004).

⁴ يبير.ق. زهما، التفكيكية -دراسة نقدية- تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط2 سنة 2006، ص9.

و شروطها التاريخية المتمثلة في المقابلات الثنائية مثل: الكلام/ الكتابة، الحضور/ الغياب، الواقع/ الحلم، الخير/ الشر، الصوت/ الصمت،... إلخ و أعطى أسس و معطيات و مفاهيم ثورية جديدة كالاختلاف Difference الذي يعني المغايرة و التأجيل، و نقد التمرکز Critique of centrality، علم الكتابة Grammarology؛ فمنهج التفكير " انفتح على الأسئلة الملقاة على العقل لكشف تناقض الميتافيزيقيا الغربية و هدمها هدمًا منهجًا قصد تفكيك الفكر النقدي للتراث الفلسفي المأسس و رغبته في طرح سيطرة المفهوم و المفهمة للنقاش"¹.

يمكن اعتباره خطوة مهمة حيث يُمكن الباحث من التعمق و الاندماج في صلب الموضوع، و يساعد على الاجابات عن الأسئلة التي تُثار حول النص المسرحي، و هذا من خلال التفكير الذي يزيل الغموض، كما يظهر الغايات المقصودة من النص المسرحي و يبرز الاتجاهات المختلفة، بهذا يبدو التفكير "استراتيجية تعتمد آلية الكشف والبحث عن البنى المختلفة أو المظمورة عبر فضاء فكري جديد و مغاير، و من خلال رؤية فكرية تهدف الى خلخلة أو تصديق بنية الخطاب بحثًا عن أنظمته الدلالية و أنساقه المتعاقبة وصولًا الى القراءة المنتجة"².

فالمنظور التفكيكي يجعل النص المسرحي قابلاً لتفسيرات عديدة و تأويلات مختلفة من خلال رفض فكرة المعنى الواحد، و رغم كل هذه القراءات و التأويلات إلا أن النص يُبدع ضمن سياق تاريخي أو اجتماعي، و يبنى من خلال قواعد اللغة و شروطها، غير أن القراءة التي يبحث عنها التفكير قراءة تتجاوز القراءات التقليدية و لها الحرية في التحرك في أرجاء النص و تجول في داخله و خارجه بهدف منح الحرية للغة مما تسهم في إثراء فعالية القراءة.

¹ بسام قطوس، مدخل الى مناهج النقد المعاصر، م.س، ص 145.

² مرجع نفسه، ص 158.

● السيميائية:

السيميائية أو السيمائية أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا، أو علم الإشارة أو علم العلامات أو علم الأدلة... إلخ، ترجمات و تعريبات تقصد لعلم واحد بمصطلحين هما: Semiology من Semion اليونانية حسب العالم اللغوي السويسري "فرديناندي سوسير" أو Semiotics حسب العالم و الفيلسوف الأمريكي "شارل ساندرس بيرس"¹.

"قد أسهم في وجود هذا العلم عدد من العلماء و الفلاسفة و النقاد، فإذا طُلبت بوصفها علما فإن عليك أن تشير الى "فرديناند دي سوسير" و "شارل موريس"²، إذا أردتها منهجا نقديا و استراتيجية مطورة في قراءة الخطابات الابداعية قراءة سيميائية، أو قراءة النص ممارسة دالة، كان عليك تذكر "رولان بارث" و "جاك لاكان"³ و "جوليا كريستيفا"⁴، و إذا طلبتها في الفلسفة فأمامك "كاسيرر"⁵ في رمزية الأشكال"⁶.

تعددت مصطلحات و اتجاهات و فروع و رواد السيميائية، مما أفرز الكثير من الاشكاليات النقدية التطبيقية منها على وجه الخصوص أزمة توحيد المصطلح بين النقاد في عملية التحليل النقدي و صعوبة تحديد الأدوات الاجرائية المطبقة على النصوص النقدية، و من ثم عدم الوقوف على اتجاه نقدي معين يقف عليه النقاد. فالسيميائية "علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات، اللغات، كما تدرس أنظمة العلامات غير اللسانية، تنظر الى كل شيء في الحياة بأنه علامة، من اللباس، و طرق التعامل مع

¹ سيميائي و فيلسوف أمريكي (1839-1914).

² سيميائي أمريكي (1901 – 1946).

³ محلل نفسي فرنسي (1901-1981).

⁴ أدبية وعالمة لسانيات ومحللة نفسية وفيلسوفة بلغارية من مواليد 1941.

⁵ أرنست كاسيرر فيلسوف ألماني (1874-1945).

⁶ بسام قطوس، مدخل الى مناهج النقد المعاصر، م.س، ص 187.

الآخرين، و علامات المرور الى النصوص الأدبية، و كل نظام من هذه الأنظمة لها طرقها في إنتاج المعاني"¹.

إذ يقصد بالعلامة تلك الإشارة الدالة على رغبة في إيصال المعنى، فهي " كيان ثنائي المبني، مكون من الدال (الشيء)، و المدلول (الشيء الذي يدل عليه)، و ثلاثة أنواع:

- **الايقونة Icon** : علامة تشير الى موضوعها، على أساس تشابه بينهما، أو

علامة تدل على شيء تجمعها الى شيء آخر علاقة مماثلة، مثلا الصورة

الفوتوغرافية، الخريطة...

- **الإشارة Index**: علامة تشير الى موضوعها من خلال ارتباطها الوجودي

بالموضوع، أي ارتباط الدال و المدلول ارتباطا مباشرا .

- **الرمز Symbol**: هو علامة تشير الى موضوعها من خلاف عرف أو اتفاق

جماعي، مثلا اشارات المرور."²

بات البحث اللغوي الحديث يتصور اللغة قائمة على مفهوم العلامة "من حيث هي دليل لا يدل في بدئه بمقومات رمزية، و إنما يكتسب دلالة باتفاق عارض يضيف عليه قيمة الرمز دون أن يحوله الى رمز، و لئن جرى على لسان المختصين و غير المختصين تعريف اللغة بأنها جملة من الرموز ... فهي مجموعة من العلاقات تترابط فيما بينها ترابطا عضويا، و معنى الارتباط في هذا السياق أن العلاقات تحكمها علاقات من التوافق أو التطابق، و من الاختلاف أو التضاد، و من التناظر أو التباين، مما ينشئ بينها شبكة من القرائن تتجاذب أطرافها أو تتدافع فتتحول الروابط الى نظام من العلاقات تتجاوز أفقيا و تتراكب عموديا، فإذا هي نسيج متكامل الأبعاد"³.

¹ محمد صبري صالح، اسماعيل شعبان، النقد و النقد المسرحي، م.س، ص 101.

² محمد صبري صالح، اسماعيل شعبان، النقد و النقد المسرحي، م.س، ص 102.

³ حبيب مونسى، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، طبعة سنة 2007، ص 54.

فقد شهد الخطاب النقدي المعاصر تحولات كبيرة و هذا بانتهاج المنهج السيميائي الذي يرفض التصورات النقدية التقليدية و يعتبر النص بنية قابلة للتأويل حيث ذهب "رولان بارت" الى أن السيميولوجيا " علم الدلائل، و أنها استمدت مفاهيمها من اللسانيات"¹، و سعى الى دراسة الأنظمة الدالة التي تكون من خلال الظواهر الاجتماعية و الثقافية المحيطة بالنص، و ركز على تطبيق مفاهيم اللسانيات في شكلها البنيوي و وجهتها الدلالية الموصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد و الجماعات، حيث يرى "بارت" أن " النص الأدبي ليس نتاجا بل هو اشارة الى شيء يقع وراءه و تصبح مهمة الناقد هي تفسير هذه الاشارات و تأويلها"².

فالقراءة السيميائية يتحلى بها الانسان القارئ بُغية استنطاق النص، حيث دخلت السيمياء كل دوائر الخطاب و أصّلت لقراءة الخطابات الفلسفية و الدينية و الفكرية، كما وجدت أن المسرح حقلا سيميائيا غنيا مشحونا بدلالات تبدأ من كتابة النص و تنتهي بموقف المتفرج "لذلك لا ينبغي النظر الى النص الدرامي بوصفه وحدات كلامية، بل نسخة لغوية تؤدي الى تحقيق التجسيد المسرحي"³.

للنص المسرحي وجود داخل العرض حيث يُؤلد دلالات أقل فاعلية مما يولده العرض، و كل ما هو داخل العرض المسرحي و فوق الحشبة هو علامة، الحوار، الایماء، الشخصيات، المنظر... الخ، و النص المسرحي لا يكتمل الا من خلال التجسيد السمعي و البصري للعالم الدرامي الذي تصوره كلمات النص، فلغة المسرح تعتمد على علامات منطوقة و غير منطوقة، و هي علامات سمعية و بصرية، فالعلامة ليست الكلمة فقط بل هي أوسع و أشمل من الكلمة، هي جزء من حقل أعم هو العلامة، فالسيميائية

¹ رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المعرفة الأدبية، طبعة سنة 1990، ص 21.

² محمد صبري صالح، اسماعيل شعبان، النقد و النقد المسرحي، م.س، ص 103.

³ مرجع نفسه، ن. ص.

تفتح مجالا واسعا لفعالية القراءة و تبحث عن الأنظمة الدلالية للشفرات و العلامات و طرق انتاج المعنى.

● التداولية:

التداولية مصطلح جديد يحمل مفهوما قديما و جديدا في نفس الوقت، و من خصائص التداولية أنها متصلة بدراسات أخرى كالفلسفة و المنطق و السيميائيات و اللسانيات و علم الاجتماع، و علم النفس المعرفي، فهي مجموعة من النظريات نشأت متفاوتة من حيث المنطلقات و متفقة في أن اللغة نشاط يمارس ضمن سياق متعدد الأبعاد .

فماذا نقصد بالتداولية؟ كيف نشأت؟ من هم روادها؟ و ما علاقة التداوليات بالمسرح؟ أسئلة نجيب عنها بالتفصيل في الفصل الأول من هذا البحث.

و من خلال هذا المدخل و هذه الدراسة الوجيزة حول المناهج النقدية نخلص أنه إذا كانت المناهج السياقية قد حامت حول النص الأدبي ، فان المناهج النسقية قد ولجت عالم النص و لم ترى فيه إلا شكلا لغويا جماليا، و لم تعد تعير اهتماما بما يقدمه النص و لا عن دوره في المجتمع، فالمناهج النقدية المعاصرة تسعى الى إلغاء السياق و تبني الطرح النسقي الذي يسعى الى مقارنة نقدية مبنية على مقارنة النص لذاته و بذاته، فكل المناهج النقدية تساعد على كشف جماليات النصوص المسرحية و فهم مكوناتها و أبعادها الدلالية، إذ لا بدّ للنقد من رسالة، و لا بد من طرح أسئلة: لماذا النقد؟ و متى؟ لأي شيء أصبو؟ و أين؟ و كيف؟ .

الفصل الأول

تداولية الخطاب المسرحي

المبحث الأول: ماهية التداولية

مفهوم التداولية Pragmatics:

- المفهوم اللغوي:

إن الجذر اللغوي لمصطلح التداولية هو الفعل الثلاثي "دول" وهي آتية من دول يتداول تداولاً، ويقال "تداولنا الأمر أخذناه بالقول، و قالوا: دواليك أي مداومة على الأمر، وتداوليه الأيدي، أخذته هذه مرة وهذه مرة، وتداولنا العمل بيننا بمعنى تعاوناه فعمل هذا مرة وهذا مرة"¹، فمعنى داول هو الأخذ مرة بمرة وتارة بتارة. كما وردت في (مقاييس اللغة) على أصلين: "أحدهما يدل على قول الشيء من مكان إلى آخر، والآخر يدل على ضعف واسترخاء، فقال أهل اللغة، اندال القوم إذا تحولوا من مكان إلى مكان، ومن هذا الباب تداول القوم الشيء بينهم إن صار من بعضهم إلى بعض"².

كما جاء في (أساسا البلاغة) "دالت له الدولة، ودالت الأيام بكذا، وأدال الله بني فلان من عدوهم، جعل الكثرة لهم عليه، والله يداول الأيام بين الناس مرة لهم ومرة عليهم، ويقال: الدهر دول، وتداولوا الشيء بينهم أي مرة لهذا ومرة لذلك، والماشي يداول بين قدميه أي يراوح بينهما"³. ومن كل ما سبق نلاحظ أنّ مدار اللفظ "دول" هو التناقل والتحول، وقد اكتسب هذا المفهوم أي مفهوم التحول والتناقل من الصفة الصرفية (تفاعل) التي تدل على تعدد حال الشيء كأن ينتقل المال مثلاً من هذا إلى ذاك، أو لأن تكون الغلبة في الحرب مرة لهؤلاء ومرة لهؤلاء، أو أنّ يتحول القوم من مكان إلى مكان.

وإذا كان مفهوم التحول والتناقل يقتضي وجود أكثر من حال ينتقل بينهما الشيء فذلك أيضاً حال اللغة باعتبارها نوعاً من المساجلة بين طرفي العملية التواصلية أو نوعاً من الاشتراك في تحقيق الفعل.

و جاء في المعجم اللساني الفرنسي أن التداوليات "تتّهم بمظاهر الاستعمال اللغوي (الحوافز النفسية للمتكلم و ردود أفعال المخاطب و الأنماط الاجتماعية للخطاب و موضوع الخطاب...) في مقابل المظاهر التركيبية (الخصائص الشكلية للبنيات اللسانية) و المظاهر الدلالية (العلاقة بين المكونات اللسانية و الواقع)"⁴.

¹ ابن منظور، لسان العرب، ج11، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1 سنة 2003 ص 252-253.

² ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج2، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجبل، ط2 سنة 1991، ص 314.

³ أبي القاسم جار الله محمد بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، تحقيق محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، طبعة سنة 1988، ص 303.

⁴ Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Librairie Larousse, Paris, 1989, P:388.

فلا يختلف التعريف الفرنسي عن العربي، كلاهما ارتبط بالاستعمال اللغوي و لا يتميز الثاني عن الأول الا بالتفصيل في أركان عملية التخاطب و الأمور المتعلقة بهذه العملية، يقول "طه عبد الرحمن"، "من المعروف أن الفعل (تداول) في قولنا: (تداول الناس كذا بينهم)، يفيد معنى (تناقله الناس وأداروه فيما بينهم)" ، و من المعروف أيضا أن مفهوم "النقل" و مفهوم "الدوران" مستعملان في نطاق اللغة الملفوظة كما هما مستعملان في نطاق التجربة المحسوسة فيقال: "نقل الكلام عن قائله" بمعنى رواه عنه... و يقال أيضا "دار على الشيء" بمعنى طاف حوله، فالنقل و الدوران يدلان بذلك في استخدامهما اللغوي على معنى النقلة بين الناطقين أو قل معنى "التواصل" و يدلان في استخدامهما التجريبي على معنى الحركة بين الفاعلين، أو قل على معنى "التفاعل" فيكون التداول جامعا بين جانبيين اثنين هما: التواصل و التفاعل بمقتضى "التداول" اذن أن يكون القول موصولا بالفعل¹.

ومن شواهد استخدام هذا المصطلح في القرآن الكريم قوله تعالى في سورة حشر: "ما افاء الله على رسوله من أهل القرى فلله وللرسول ولذي القربى واليتامى والمساكين وابن السبيل كي لا يكون دولة بين الأغنياء منكم وما أتاكم الرسول فخذوه وما نهاكم عنه فانتهوا، واتقوا الله إنّ الله شديد العقاب"². وبيان (كي لا يكون دولة بين الأغنياء منكم) أي أن لا يكون ذلك دولة يتداول الأغنياء منكم، يصرفه هنا مرة في حاجات نفسه، وهذا مرة في أبواب البر وسبيل الخير، وفيه أيضا قوله تعالى: "وتلك الأيام نداؤها بين الناس"³.

ومّا وضع من هذه اللفظة أنّها تعني التداول والآخر مرة مرة، وكلّ هذه المعاني تفيد التحول والإنتقال من حالة إلى حالة أخرى.

– المفهوم الإصطلاحي:

تعد سنة 1938 بمثابة الميلاد الأول لمصطلح التداولية على يد الفيلسوف "شارل موريس" (Charles Moris) الذي ورّع دراسته للرموز اللغوية حسب المخطط الآتي:

¹ طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط3 سنة 2007، ص ص 243، 244.

² سورة الحشر، الآية 07.

³ سورة آل عمران، الآية 140.

"الجانب النحوي (Syntax) ويعني بعلاقة الرموز اللغوية بعضها ببعض، الجانب الدلالي (Semantics) ويعني بالرموز اللغوية وعلاقتها بالأشياء التي تدل عليها، والجانب البراغماتي (Pragmatics) ويعني بعلاقة الرموز اللغوية بالمتلقي وبالظواهر النفسية والحياتية والاجتماعية والمرافقة لإستعمال هذه الرموز وتوظيفها".¹

وما يهمنا بدرجة أكبر من هذا التعريف هو الشق الثالث منه، ولكن قبل الخوض في تعريفه ينبغي أن نشير على أنّ التداولية هي "الترجمة العربية للمصطلحين الأجنيين الإنجليزي (Pragmatics) و الفرنسي (La pragmatique) على التوالي، وليس ترجمة للمصطلح الفرنسي (La pragmatisme)، لأنّ هذا الأخير يعني الفلسفة النفعية الذرائعية، بينما يعني الأول هذا الإتجاه التواصلية الجديد".²

و مصطلح التداولية ترجمة للمصطلح الغربي pragmatique و" معناه في اللغة الفرنسية: محسوس، مطابق للحقيقة، و أما في اللغة الانجليزية التي هي لغة أغلبية النصوص المؤسسة للتداولية فإن كلمة pragmatic تدل غالبا على ما له علاقة بالأفعال و التأثيرات الحقيقية"³

وهكذا يبدو لأول وهلة أنّ الحقل الذي فتحه هذا الاختصاص العلمي المسمى تداولية ضخم، "ويرجع أصل كلمة (Pragmatique) إلى الكلمة اللاتينية (Pragma) ومعناها الفعل (Action) ثمّ أصبحت الكلمة بفضل اللاحقة تطلق على كلّ ما هو "عملي" أو "مزاولة" أو "واقعي".⁴

فقد يقتصر الباحث على دراسة المعنى و ليس المعنى بمفهومه الدلالي البحث، بل المعنى في سياق التواصل مما يصوغ معه تسمية المعنى بمعنى المتكلم فيعرفها "بأنها دراسة المعنى التواصلية، أو معنى المرسل، في كيفية قدرته على افهام المرسل اليه بدرجة تتجاوز معنى ما قاله".⁵

اهتم الدارسون بآثار تفاعل اللغة مع الظروف والمقامات في المجتمع وكيفيات استعمالها داخل النظام الاجتماعي حيث "يحدث التفاعل بين المرسل والمتلقي فهي إذن تعني بالكيفية التي تتحقق بها اللغة عند

¹ ياسة ظريفة، الوظائف التداولية في المسرح، رسالة لنيل شهادة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم لغة عربية وآدابها، شعبة دراسات لغوية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010، ص 05.

² مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية الظاهرة (الأفعال الكلامية) في التراث اللساني العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1 سنة 2005، ص 29.

³ Philippe blanchet, la pragmatique d'Austin à Goffman-Bertrand lacoste, paris, 1995,p8.

⁴ ويليام جيمس، البراغماتية، تر: محمد علي العريان، دار النهضة العربية، القاهرة، طبعة سنة 1965، ص 64.

⁵ عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب-مقاربة لغوية تداولية- دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1 سنة 2004، ص22.

الإستعمال وعند التخاطب، وتندرج هذه القضايا كلّها في إطار تيار من الدراسات والنظريات تسمى عند أهل الإختصاص بالتداولية".¹

كما ترحم مصطلح التداولية إلى العربية بعدّة ألفاظ وذلك نظرا لتداخل حقولها بحقول أخرى مجاورة لها، فإن لها كثيرا من الترجمات في العربية، حيث اكتسبت التداولية عددا من التعريفات حسب المجالات المراد دراستها.

وتحددت التسميات العربية المقابلة للمصطلح الأجنبي (Pragmatics) فقيل: البراغماتية والبراغماتيّك، ولا إشكال في ذلك لأنّها تعد الترجمة الحرفية المقابل الأجنبي غير أنّ الفرق يكمن بين المصطلحات العربية حيث ترجمت إلى المقامية، الوظيفية، السياقية، الذرائعية والنفعية وبين هذه المفردات فروق لا تسمح باستعمالها مترادفة .

غير أنّ مصطلح "التداولية" الذي استخدمه لأول مرة الناقد العربي "طه عبد الرحمن"² سنة 1970، و أقرّه "أحمد المتوكل"³، ومدحه "الجيلالي دلاش" بالخفة والسلاسة هو الذي صار مهيمنا على استعمال الدارسين.

فعند التمييز بين مصطلح براغماتية ومصطلح ذرائعية نجد أنّ البراغماتية من حيث أنّها منهج توجهات مختلفة، ففي البدء كانت تعني بخصائص استعمال اللغة، أي الدوافع النفسية للمتكلمين، وردود أفعال المستقبلين، والنماذج الاجتماعية للخطاب وموضوعه ...، وذلك بمراعاة الخصائص التركيبية الدلالية، ثمّ تحولت فيما بعد مع أوستين إلى دراسة أفعال اللغة إلى أن امتدت واتسعت لتشمل نماذج الإستعمال والتلفظ والتحليل الحوارية.

بينما الذرائعية Pragmatisme التي تعبر عن نظرية تهتم بالفائدة العملية لفكرة كميّار لصدقها، وتعتبر فكرة الموضوع ما هي إلا مجموعة الأفكار لكلّ الوقائع المتخيلة والتي يمكنها أن تأخذ أهمية عملية يمكن إلصاقها بهذا الموضوع.

¹ نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1 سنة 2004، ص 165.

² ولد عام 1944 بمدينة الجديدة المغربية، فيلسوف معاصر، متخصص في منطق وفلسفة اللغة والأخلاق، ويعد أحد أبرز الفلاسفة والمفكرين في العالم الإسلامي

³ ولد بالرباط في أوائل سنوات الأربعين، تابع دراسته إلى أن حضر دكتوراه السلك الثالث في اللغويات (أفعال الإتجاه في اللغة الفرنسية)، درس التداوليات ثمّ تخصص في النحو الوظيفي وله عدّة مؤلفات.

هذا يعني أنّ عدم تكافؤ المصطلحين في المفهوم خاصة، "أنّ الذرائعية تعبر عن مدرسة فلسفية معروفة بإسم يختلف هدفها عن التداولية، فهي تؤكد على الكون العملي والفاعل للإنسان بقصد بلوغ المعرفة، والمعرفة أداة عمل والعمل بدوره يصبح غاية المعرفة، وقد انتقد "كلوس"¹ H.Klaoss هذا التصور الذي يؤسس مبادئ الحقيقة والأخلاق على مصالح الفرد".²

كما أنّه لا يهمننا هنا ضبط تاريخ المصطلح بقدر ما يهمننا الضبط الإصطلاحي اللساني له، فهذا الأخير صعب نوعاً ما، ولا نجد دارساً يجد هذا الميدان دون أن يصرح بصعوبة الإمام بالأمر أو صعوبة إعطاء تعريف شامل ومحدد لهذا المصطلح، وهذا راجع في اعتقادنا لأسباب نذكر منها:³

- حادثة هذا الحقل من المباحث اللسانية.
- ترابط هذا الإتجاه بغيره من المباحث اللغوية كعلم الدلالة التي يتقاطع معه في مجال المعنى، والسمياء في استثمار بعض العلامات غير اللغوية في التحليل التداولي، إضافة إلى الاستفادة التداولية من بعض فروع علم اللغة المهمة بالجانب الوظيفي كعلمي اللغة الإجتماعي والنفسي.
- نشأتها غير القارة في مصدر معين من مصادر المعرفة الإنسانية فهي تنتمي إلى علم اللغة كما تنتمي إلى علم النفس وعلم الإجتماع.
- تباين المنطلقات الفكرية والفلسفية للباحثين في هذا المجال ما أدّى إلى تبيان وتنوع تعريفاتها، فارتبطت تارة بحقل نشأة التفكير التداولي، ومرة بحقل موضوعها ووظيفتها وتارة بحقل علاقاتها بعلوم أخرى.
- وبعد هيمنة مصطلح التداولية على دراسات الباحثين في هذا المجال كمقابل عربي للمصطلح الأجنبي (Pragmatique)، راح الباحثون على اختلاف منطلقاتهم يسوقون تعريفات لهذا اللفظ سنذكر منها من بعد أول و أقدم تعريف وضع لها على يد "تشارلز موريس" (Charles Moris) في كتابه (أسس نظرية العلامات) الذي تأثر بالعقيدة الفلسفية الأمريكية البراغماتية فيقول:

"التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات".⁴

فهو يعتبر أنّ التداولية جزء من السيميائية وأحد مكوناتها تهتم بدراسة العلاقة بين العلامات ومستعملاتها، حيث تعدى المجال اللساني إلى السيميائي.

كما تباينت تعريفات الباحثين لها فقد عرفت على أساس التباين الموجود بينهما وبين الدلالة فعدت:

¹ لساني ألماني (1904-1987).

² ينظر: نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، م.س. ص 165 .

³ ينظر: ياسة ظريفة، الوظائف التداولية في المسرح، م.س، ص ص 5، 6 .

⁴ نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، م، س، ص 166.

"دراسة كل جوانب المعنى التي تحملها النظريات الدلالية، فإن اقتصر علم الدلالة على دراسة الأقوال التي تنطبق عليها شروط الصدق (Truth condition) فإن التداولية تعني بما رواء ذلك مما لا تنطبق عليه هذه الشروط".¹

كما عدت فرعا من فروع علم اللغة يبحث في "كيفية اكتشاف السامع مقاصد المتكلم أو بعبارة أخرى دراسة معنى التكلم مثلا إذا قال لك أحدهم هل هذه سيارتك؟ فليس بالضرورة أن ينتظر منك الإجابة بنعم أو لا، فقد يريد أن ينبهك لتبعد سيارتك عن طريقه".²

ولذلك قيل: "التداولية محاولة للإجابة عن أسئلة كالتالي ماذا نصنع حين نتكلم؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟ فمن يتكلم إذن؟ وإلى من يتكلم؟ من يتكلم ومع من؟.... كيف يمكننا قول شيء آخر غير ما كنّا نريد قوله؟"³

و كتنخصص معرفي لغوي تهدف التداولية الى دراسة الظواهر التابعة للمكون التداولي من مكونات اللغة، فتُعرف بدراسة الاستعمال اللغوي و يأتي هذا التعريف تمييزا عن الدراسة البنيوية التي تهتم باللغة كنظام.

و في تعريف "فان ديك"⁴: "تختص البراجماتية بوصفها علما بتحليل الأفعال الكلامية، و وظائف منطوقات لغوية و سماتها في عمليات الاتصال بوجه عام"⁵.

ففي هذا التعريف نجد أن وظيفة اللغة ليست نقل معلومات، أو وصف لوقائع العالم فحسب، و إنما هي وسيلة عمل و تأثير في الغير فلا يمكن فهم هذه الأفعال الا بدراستها في الاستعمال.

أما "ايلوار" فهو يعرفها بأنها "اطار معرفي يجمع مجموعة من المقاربات تشترك عند معالجتها للقضايا اللغوية ، في الاهتمام ثلاث معطيات لما لها من دور فعال في توجيه التبادل الكلامي وهي:

- المتكلمون (المتكلم و المخاطب).
- السياق (الحال / المقام).
- الاستعمالات العادية للكلام ، أي الاستعمال اليومي و العادي للغة في الواقع"⁶.

¹ محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، طبعة سنة 2006، ص 12.

² المرجع نفسه، ص 12.

³ ياسة ظريفة، الوظائف التداولية في المسرح، م. س، ص 07.

⁴ لساني و لغوي هولندي ولد سنة 1943.

⁵ محمد الأخضر الصبيحي، مدخل الى علم النص و مجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ص 49.

⁶ مرجع نفسه، ص 50.

فوظيفة اللغة الأساسية ليست إيصال المعلومات و التعبير عن الأفكار ، إنما هي مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال التي تصدر ضمن معطيات سياقية الى أفعال ذات صبغة اجتماعية "فالمعنى الحقيقي للملفوظات لا يمكن تحديده إلا بالرجوع الى السياق"¹

أما الدكتور "مسعود صحراوي" فيقر بأن التداولية ليست علما لغويا محضاً، ولكنها "علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغوية في مجال الإستعمال، ويدمج من ثمّ مشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي وتفسيره"².

وعليه فإنّ الحديث عن التداولية وعن شبكتها المفاهيمية يقتضي الإشارة إلى العلاقات القائمة بينها وبين الحقول المختلفة، وتفسير ظاهرة التواصل اللغوي يعني الخروج إلى معنى المتكلم أو تجاوز المعنى اللغوي والدلالي إلى المعنى المقصود وهو معنى المتكلم.

و يؤكد هذا الاتجاه أيضا "الجيلالي دلاش" حين يساوي بين اللسانيات التداولية ولسانيات الحوار معرفاً إياها بقوله " أنّه تخصص لساني يدرس كيفية استخدام الناس للأدلة اللغوية في صلب أحاديثهم وخطاباتهم، كما يعني من جهة أخرى بكيفية تأويلهم لتلك الخطابات والأحاديث"³.

وتأويل الخطاب يعني الخروج من المعنى الحرفي إلى المعنى المقصود أو معنى المتكلم.

كما وضع الباحث اللساني والتداولي "ليفنسون"⁴ (Levinson) مجموعة من التعاريف التي تتميز في مجملها بالتعدد و التنوع:⁵

- إذا كان التركيب دراسة للخصائص التأليفية بين الكلمات و الدلالة بحث في المعنى و ما يعكس من أشياء (ملموسة و مجردة)، فإن للتداولية دراسة للاستعمال اللغوي Language Usage الذي يقوم به أشخاص لهم معارف خاصة و وضعية اجتماعية معينة .

¹ المرجع نفسه، ن.ص.

² مسعود صحراوي، التداولية عند العرب، م. س، ص 16.

³ الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحيا ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، طبعة سنة 1992، ص 01.

⁴ ستيفن ليفنسون لساني و عالم اجتماعي بريطاني ولد سنة 1947

⁵ نورالدين أجعيط، تداوليات الخطاب السياسي، عالم الكتب الحديث، اريد للنشر و التوزيع، الأردن، ط1 سنة 2012، ص 51، 52، و إدريس مقبول، الأسس البستمولوجية و التداولية للنظر النحوية عند سيويه، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، عمان، طبعة سنة 2006، ص 264، 265.

- التداولية دراسة للمبادئ التي تؤهلنا لإدراك غرابة بعض الجمل أو عدم قبولها أو عدم ورودها في لغة المتكلم.

- دراسة اللغة في إطارها الوظيفي أو من وجهتها الوظيفية Functional Perspective ، وهذا يعني شرح و فهم البنيات اللغوية بالاعتماد على علل و استدلالات غير لغوية Nonlinguistics .

- التداولية جزء من الإنجاز Part of performance (مفهوم تشومسكي¹) و هذا ما ذهب إليه "كاتز"² و فودور"³ حيث اعتبر النظرية التداولية أو نظرية الانتقاء التركيبي يومئذ تتعلق بدراسة الجمل الصحيحة في سياقاتها.

- التداولية دراسة للعلاقات بين اللغة و السياق أو هي دراسة لكفاية مستعملي اللغة في ربطهم اللغة بسياقاتها الخاصة.

- التداولية دراسة لظواهر بنية الخطاب اللغوي من تضمينات و إقتضاءات أو ما يسمى بأفعال اللغة . Speech Acts

- التداولية دراسة كل مظاهر المعنى Aspects of Meaning من غير فصلها عن نظرية الدلالة، إلا أن الدلالة محدودة في عنصر شروط الصدق Thruth condition في حين تتناول التداولية التعابير التي لا تعلل بشروط الصدق (الملفوظات الإنشائية، عللها مقامية إنجازية).

كما تعرفها "آن ماري ديير" (Anne marie Diller) و "فرانسواز ريكاناتي"⁴ (François Récanati) كالتالي: "إنّ التداولية تدرس استعمال اللغة من خلال عملية الكلام والسمات المميزة التي تتميز بها النظام اللغوي والتي تظهر قدرتها الحديثية"⁵، فهي إذن تهتم بالمعنى كالدلالية وبعض الأشكال اللسانية التي لا يتحدد معناها إلاّ من خلال إستعمالها.

و يظهر تعريف إدماجي آخر لـ "ريشه فرانسيس جاك" (Francis Jaque) بقوله: "إذ تتطرق التداولية إلى اللغة كظاهرة خطابية وتواصلية وإجتماعية معا".⁶

فاللغة من هنا إستعمال بين شخصين للعلامات إستنادا إلى قواعد موزعة تخضع لشروط إمكانية الخطاب، فهي الدراسة أو التخصص الذي يندرج ضمن اللسانيات ويهتم أكثر بإستعمال اللغة في التواصل.

¹ لساني و فيلسوف أمريكي يهودي الاصل من مواليد ديسمبر 1928، حقق أول شهرته في ميدان اللسانيات. .

² لساني و فيلسوف أمريكي (1932-2002)

³ جيري ألان فودور فيلسوف أمريكي ولد سنة 1935.

⁴ فيلسوف أمريكي ولد سنة 1952.

⁵ نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، م. س ، ص 166.

⁶ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط2 سنة 2003، ص 155.

وفي الغالب فإنّ التداولية تعرف عموماً كما يلي:

"التداولية هي مجموعة من البحوث المنطقية اللسانية...، وهي كذلك الدراسة التي تعني بإستعمال اللغة وتهتم بقضية التلائم بين التعابير الرمزية والسياقات المرجعية والمقامية والحديثية والبشرية".¹

ولعلّ التمعن في كلّ هذه التعريفات يوصلنا لا محالة إلى أنّها تجمع كلّها على أنّ التداولية تعني دراسة اللغة في الإتصال، وهذا يدلّ دلالة واضحة على وجود متكلم ومستمع وقناة تواصل، وهي مكونات سياق الكلام إن لم نقل بعض مكوناته، إذن "فالتداولية هي دراسة جوانب السياق، ولعلّ أوجز تعريف لها إنطلاقاً من علاقتها بالسياق هو دراسة اللغة في الإستعمال أو في التواصل".²

و معنى هذا أنّ التداولية تهتم بدراسة المعنى الكامن في تداول الكلمات بين متكلم ومتلق في سياق محدد وليس المعنى الكامن في الكلمات وحدها أو المرتبط بأحد مكونات الرسالة اللغوية.

أي أنّ الدراسة التداولية لا تكتفي بالوصف والتفسير عند حدود البنية اللغوية أو المستوى الشكلي لها، بل تجاوز ذلك إلى مستويات أعمق، ذلك أنّها تدرس اللغة وعلاقتها بمستعملها والمؤولين لها من جهة، كما تهتم بالبحث على شروط نجاح هذه العلامات اللغوية في سياقاتها المختلفة مما يجعل منها نظرية إستعمالية من جهة أخرى وبمعنى أبسط فاللسانيات التداولية هي التي تخص لساني يدرس العلاقة بين مستخدم الأداة اللغوية (المرسل، المرسل إليه) وعلاقات التأثير والتأثير.

وعليه فإنّ الحديث عن التداولية وعن شبكتها المفاهيمية يقتضي الإشارة إلى العلاقات القائمة بينها وبين الحقول المختلفة، "لأنّه بإنتمائها إلى حقول مفاهيمية تضم مستويات متداخلة كالبنية اللغوية، وقواعد التخاطب والإستدلالات التداولية، والعمليات الذهنية المتحكمة في الإنتاج والفهم اللغويين، وعلاقة البنية اللغوية بظروف الإستعمال... إلخ".³

حيث تداخلت في تخصصات عديدة زادت تعقيداً "فالتداولية كمبحث في قمة ازدهاره، لم يتحدد بعد في الحقيقة، و لم يتم بعد الاتفاق بين الباحثين فيما يخص تحديد افتراضاتها واصطلاحاتها فهي تقع في مفترق الطرق، حيث تلتقي اللسانيات و المنطق و السيميائيات والفلسفة و علم النفس و علم الاجتماع".⁴

¹ فيليب بلانتيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2 سنة 2007، ص 18.

² محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، م. س، ص 12.

³ ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، م. س، ص 16.

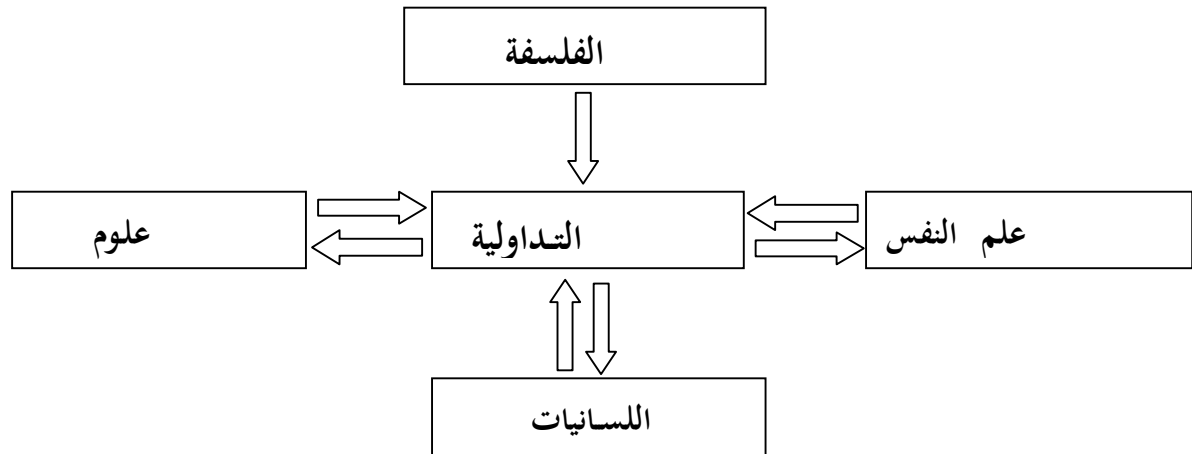
⁴ علي آيت أوشان، السياق و النص الشعري-من البنية الى القراءة- الدار البيضاء، دار الثقافة، طبعة 1 سنة 2000، ص 57.

ومن هذا نرى أنّ التداولية تمثل حلقة وصل هامة بين حقول معرفية عديدة منها الفلسفة التحليلية ممثلة في فلسفة اللغة العادية، ومنها علم النفس المعرفي ممثلا في نظرية الملائمة على الخصوص ومنها علوم التواصل واللسانيات.

فالتقاء العلوم مع بعضها هو تجسيد لما تشهده الساحة العلمية في مختلف المجالات لإزالة الحواجز بين التخصصات، هذا ما وسّع آفاق مختلف العلوم و جعل دراساتها للظواهر أكثر عمقا و شمولية. وعلى الرغم من إختلاف وجهات النظر بين الدارسين حول التداولية وتساؤلاتهم عن القيمة العلمية للبحوث التداولية وتشكيكهم في جدواها، فإنّ معظمهم يقر بأنّ التداولية هي إيجاد القوانين الكلية للإستعمال اللغوي، والتعرف على القدرات الإنسانية للتواصل اللغوي، وتصير التداولية من ثمّ جدية بأن تسمى "علم الإستعمال اللغوي".¹

هذا وأنّ للمفاهيم التداولية الأخرى أصولها المعرفية الخاصة ومنابعها الفكرية التي أخرجتها إلى الوجود فنظرية الملائمة ولدت من رحم علم النفس المعرفي والتي تنص على ضرورة ملائمة الملفوظ لنفسية مخاطبه، أما ما نود الإلحاح عليه في هذا المقام هو أنّ التداولية تمثل حلقة وصل قوية بين عدد من العلوم الإنسانية. "فالتداولية في درسها تعتمد على مقولات اللسانيات النفسية كما لا يمكننا أن نستعمل البعد التداولي دون البعد الإجتماعي رغم الأول حديث العهد، إلّا أنّه يعد أحد أهم المعارف التي تناولت الخطاب".²

ويمكن تصوير ذلك في الشكل الآتي:



¹ علي آيت أوشان ، السياق و النص الشعري-من البنية الى القراءة- م.س، ص 25 .

² ينظر: ياسة ظريفة، الوظائف التداولية في المسرح، م. س، ص 19 .

و بالنظر إلى ما شاع من تصورات خاطئة عن هذا المنهج الجديد فإننا نوضح أنّ التداولية ليست أي شيء مما يلي:¹

- أنّها ليست سلسلة لمهمات اللسانيات بحيث تعتبر كلّ ظاهرة عجزت اللسانيات عن حلّها محالا للبحث التداولي وهذا يقتضي أنّ الظواهر التي تدرسها التداولية ليست مهمة ولا متروكة بالضرورة، ومن ثم فهي تقوم بإزالة الغموض عن عناصر التواصل اللغوي، وشرح طرق الاستدلال ومعالجة الملفوظات ، وهذه القضايا ليست من اهتمامات اللسانيات الصريحة، بل هي تشبه أن تكون مرحلة وسيطة بين المعارف اللغوية الموسوعية، والتداولية تستمد من رافدين: الرافد المعرفي، كما تقدمه بعض المباحث في علم النفس المعرفي، الاستدلالات، الاعتمادات، والنوايا، والرافد التواصلية من خلال أغراض المتكلمين و اهتماماتهم ورغباتهم.

- وليس مكونا من مكونات اللسانيات البنيوية لأنّ التداولية ليست هي المرحلة الأخيرة للتحليل اللساني، كما لا يمكن إنكار فضل البنيوية في إدراكها الوظيفة الحقيقية للغة و هي تحقيق التواصل إلا أنهم حصروها في نطاق ضيق و هو الاعلام.

ذلك أنّ لسانيات الخطاب تقتضي بنية خطابية وقواعد خطابية، و من ثم تكون الحملة منتجا مركبا من القواعد التركيبية واللفظية التي تنشئها، بما يعني نوعا من الانصهار والذوبان.

ومن هنا يمكن أن نطرح السؤال التالي: ماهي أبرز الأنشطة التداولية؟ أو فيما تتمثل مهامها؟

- مهام التداولية:

نتلخص المهام التي تتكلف بها التداولية فيما يلي:

- دراسة استعمال اللغة بدل دراسة اللغة حيث اهتمت اللسانيات بالدراسة الثانية أي دراسة المستويات الصوتية و التركيبية و الدلالية، و تجاوزت التداولية ذلك إلى أحوال الاستعمال في الطبقات المقامية المختلفة، أي باعتبارها "كلاما محادا صادرا من 'متكلم محدد' و موجهها إلى 'مخاطب محدد' ب 'لفظ محدد' في 'مقام محدد' و موجهها الى 'مخاطب محدد' ب 'لفظ محدد' في 'مقام تواصل محدد' لتحقيق 'غرض تواصل محدد' "².

- شرح كيفية جريان العمليات الإستدلالية في معالجة الملفوظات.

- بيان أسباب أفضلية التواصل غير المباشر وغير الحرفي على التواصل الحرفي المباشر.

¹ ينظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العرب، م، س، ص 27، 28 .

² الطاهر بن حسين بومزير، التواصل اللساني و الشعرية-مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسون- منشورات الاختلاف، ط1 سنة 2007، ص26.

- شرح أسباب فشل المعالجة اللسانية البنيوية في معالجة الملفوظات¹.
- دراسة اللغة أثناء التلفظ بها في السياقات و المقامات المختلفة، " فالتلفظ هو النشاط الرئيسي الذي يمنح استعمال اللغة طابعها التداولي"²، و ذلك كونه ينتقل باللغة من خلال الممارسة الفعلية ، و على أساس هذه الممارسة يتحدد القصد و الغرض من الكلام، يقول "فان دايك" : " الفكرة الأساسية في التداولية هي أننا عندما نكون في حالة التكلم في بعض السياقات، فنحن نقوم أيضا بإنجاز بعض الأفعال المجتمعية وأغراضنا و مقاصدنا من هذه الأفعال"³.

يرى "فان داك" أن من مهام التداولية كذلك دراسة شروط نجاح العبارات، و صياغة شروط ملائمة الفعل لإنجاز العبارة و مدى ملائمة كل ذلك لبنية الخطاب و نظامه، يقول: " إن أحد مهام التداولية أن تتيح صياغة شروط إنجاز العبارة، و بيان أي جهة يمكن بها أن يكون مثل هذا الإنجاز عنصرا في اتجاه مجرى الفعل المتداخل الإنجاز، الذي يصبح بدوره مقبولا أو مرفوضا عند فاعل آخر، وبهذا الاعتبار فإن المهمة الثانية تقوم في صياغة مبادئ تتضمن اتجاهات مجاري فعل الكلام المتداخل الإنجاز الذي ينبغي أن يستوفي اتحاد العبارة حتى تصبح ناجحة، و المهمة الثالثة أنه لما كانت معطيات التجربة متاحة بأوسع ما تكون، في صورة العبارة فقط، يجب أن يكون من الواضح في التداولية كيف تتربط شروط نجاح العبارة كفعل إنجازي و كمبادئ فعل مشترك الإنجاز التواصلية مع بنية الخطاب و تأويله"⁴.

فالتداولية تتيح للمتكلم، و تضمن له نجاح إنجاز العبارات اللغوية ، كما تدرس كيفية إنجاز الأفعال من خلال القول، و إنجاز الفعل تتداخل فيه جهات متعددة (اجتماعية، نفسية، ثقافية، سياسية...)، كما تهتم التداولية بشروط ملائمة الفعل اللغوي و مناسبته لتراكيب الكلام المنجز و سياقاته، و مدى مطابقتها، كل ذلك لبنية الخطاب العامة.

وعليه فإنّ بعض الدارسين يذهبون إلى التداولية في تحقيق مجموعة من الرهانات تعبر عنها الأسئلة

الآتية:⁵

¹ مسعود صحراوي، التداولية عند العرب، م. س، ص ص 26-27.

² عبد الهادي بن ظافر الشهيري، استراتيجية الخطاب-دراسة لغوية تداولية- م. س، ص 27.

³ فان داك، النص و السياق-استقصاء البحث في الخطاب الدلالي و التأويلي- تر: عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، المغرب، طبعة سنة 2000، ص 292.

⁴ المرجع نفسه، ص 256.

⁵ الجليلي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، م. س، ص 43.

- كيف نصف الاستدلالات في عملية التواصل، علماً بأنَّ الاستدلالات التداولية غير معقلنة، وربما كانت غير مقنعة في كثير من الأحيان؟
- ما هو نموذج التواصل الأمثل؟ (أهو الترميز أو الإستدلال؟)
- ما هي العلاقة بين الأنشطة الإنسانية الآتية، اللغة والتواصل والإدراك؟ وماهي العلاقة بين الفروع المشتغلة بهذه الأنشطة (أي علم اللغة وعلم التواصل وعلم النفس المعرفي).
- كيف يمكن التأثير على آراء الأشخاص الآخرين؟

الدرجات الثلاث للتداولية:

تتميز المباحث التداولية بسمة الشراء الشديد لذلك قامت "فرانسواز أرمنغو"¹ F.Armengand بعرض أهم المقاربات التداولية على برنامج هانسون² Hansson الذي أسس تداولية ذات درجات ثلاث ويشير الانتقال من درجة لأخرى الى التطور التدريجي من مستوى لآخر، حيث حاول هانسون التوحيد بطريقة نظامية بين مختلف أجزاء التداولية من خلال هذه الدرجات، كما يركز في تحليلها للإنتاج اللغوي على السياق Contexte و هو " مجمل الظروف الاجتماعية التي تأخذ بعين الاعتبار لدراسة العلاقات الموجودة بين السلوك الاجتماعي و الاستعمال اللساني ... و هي المعطيات المشتركة بين المرسل و المتلقي و الوضعية الثقافية والنفسية و التجارب و المعارف الشائعة بينهما على حد سواء"³. و مظاهر السياق هذه يتم وضعها في الاعتبار بالنسبة الى كل درجة و يتعد من درجة لأخرى ، و هذه الدرجات هي:⁴

● تداولية من الدرجة الأولى:

في هذا المستوى تتم دراسة البصمات التي تشير الى عنصر الذاتية في الخطاب، أي تدرس الرموز الاشارية و تتعلق بالعلامات الاشارية التي تتجلى في الأقوال و تتضح مرجعيتها في سياق الحديث، كما تعتبر أقوال مبهمة إذا درسناها خارج السياق، فهذه الرموز الاشارية تحيل الى المتخاطبين، والزمان و المكان .

● تداولية من الدرجة الثانية:

¹ عالم و فيلسوف فرنسي ولد سنة 1942.

² باحث هولندي ولد سنة 1943.

³ Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Op. Cit, p120.

⁴ ينظر: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص ص 12، 13.

تدرس الدلالة الضمنية للقول بتجاوز المعنى الحرفي من خلال معرفة كيفية انتقال الدلالة من المستوى الصريح الى المستوى التلميحى، و أهم نظرياتها: قوانين الخطاب، مبادئ المحادثة، الحجاج، الأقوال المتضمنة... و غيرها، و سياقها موسع لأنه لا يهتم بمظاهر المكان و الزمان بل يتعداها الى الاعتقادات المتقاسمة بين المتخاطبين.

• تداولية من الدرجة الثالثة:

تشمل الدراسات التي تضم نظريات الأفعال الكلامية، و تنطلق من مُسلمة مفادها أن الاقوال الصادرة ضمن وضعيات محددة تتحول إلى أفعال ذات أبعاد اجتماعية، و تختلف هذه الأبعاد حسب الأغراض التي تتحقق من الانجاز اللغوي، يتعلق الأمر بمعرفة ما يتم إنجازه عبر استعمال اللغة في وضعية تواصلية معينة، و السياق في هذه الحالة هو الذي يحدد فيما إذا تم التلفظ بأمر، أو نهي أو استفهام أو غيرها.

تخلص من هذا الى أن نجاح الملفوظ أو فشله يتوقف على عدة عوامل في مقدمتها العامل اللغوي الذي تصاغ فيه قوالب الملفوظات أي القوة الإيحائية، يليه نوع العلاقة بين المرسل و المتلقي و تليه في الأخير درجة اقتناع المتلقي بالملفوظ و مدى فهمه له.

– متى نشأ المنهج التداولي؟

لا بد أن نذكر أن التداولية نشأت بالتوافق تقريبا مع نشأة العلوم المعرفية والمتمثلة في علم النفس واللسانيات وفلسفة العقل.

كما يعتقد البعض أن التداولية نشأت من أعمال فلاسفة اللغة الثلاثة "جون أوستين" (John Austin) و "بول غرايس" (P. Grice) ² و "كجون سيرل" (Searl) ³ ، غير أن جذور التداولية تقصى إلى منبع كان بمثابة الأرضية التي نبتت فوقها التداولية أطلق عليه اسم "الفلسفة التحليلية" ⁴ حيث ظهر هذا الاتجاه

¹ منطقي ولساني بريطاني (1911-1960).

² فيلسوف انجليزي ينتمي الى أصحاب الفلسفة التحليلية باكسفورد، يعتبر من مؤسسي نظرية احكام المحادثة.

³ فيلسوف أمريكي ولد سنة 1935 وهو الذي تلميذ أوستين.

⁴ ياسة ظرفية، وظائف التداولية في المسرح، م. س، ص 09.

بزعماء الفيلسوف الألماني "غوتلوب فريجه"¹ (G. Ferge) في كتابه "أسس علم الحساب" والذي أجرى فيه بعض التحليلات كما ميز بين المعنى و المرجع، وهذا التجديد اللغوي في الفلسفة يتم عن رؤيته الدلالية وبذلك أحدث قطيعة بين الفلسفة القديمة والفلسفة الحديثة".²

كما سار على درب "فريجه" الفيلسوف النمساوي "لودفيغ فيتغنشتاين"³ (L.Wittgenstein) ، منتقدا مبادئ المنطقية مؤسسا اتجاهها جديدا سماه "فلسفة اللغة العادية".

وهكذا اتخذت الفلسفة التحليلية "اللغة" موضوعا للدراسة باعتبارها "الأداة المعرفية التي لا نستطيع بواسطتها فهم الكون فهما صحيحا، ضاربة بذلك ما جاءت به الفلسفة الكلاسيكية وخاصة مبدأ اللغات الطبيعية الذي لم تلفت إليه هذه الأخيرة وهو نفس المبدأ الذي اهتمت به الفلسفة التحليلية، والذي يعد من صميم البحث التداولي".⁴

وبعد ذلك فقد تأثر بهذا المنهج كل من الفلاسفة اللغة الثلاثة المذكورين سابقا من خلال إسهاماتهم في تطوير هذا الاتجاه وإرساء دعائم الاتجاه التداولي.

ففي الخمسينيات من القرن العشرين وبالتحديد في سنة 1956 ألقى "جون أوستن" محاضراته في جامعة هارفارد ضمن محاضرات "وليام جاكس"⁵ ومهد من خلالها إلى نشأة التداولية من خلال ما يسمى بنظرية "أفعال الكلام" والمقصود بها الأفعال المحققة فعلا من قبل مستعملي اللغة في موافق لغوية محددة".⁶

فاللغة هي أحد أنظمة العلامات التي يستعملها الإنسان لتجسيد قصده و تحقيق هدفه، أي لتحقيق الإفهام و الفهم بين أطرافه، من جانب، و تحقيق ما يصبو إليه هو من جانب آخر، بيد أن أهميتها تتجاوز ذلك الى أنها هي الأداة الأهم، فلا يقتصر دورها على وظيفة نقل الخبر، أو وصف الواقع ، بل ينجز الإنسان بها أعمالا لا يستطيع إنجازها من دونها، " و بما أن اللغة هي الشفرة الرمزية المهيمنة في العملية التواصلية، فإنه قد يكون من المفيد أن تدرس العمليات من وجهة نظر تداولية".⁷

¹ فيلسوف ألماني (1848-1925).

² ينظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العرب م. س، ص 19.

³ فيلسوف نمساوي (1885-1951).

⁴ ينظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العرب، م، س، ص 21 .

⁵ فيلسوف أمريكي (1842 - 1910)

⁶ آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: سيف الدين دغفوس، محمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، ط 1 سنة 2003 ، ص 28.

⁷ عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب ، م. س ، ص 25.

و قد كان لهذه المحاضرات دور بارز في تقدم مستوى المعرفة باللغات الطبيعية، كما أن اكتشاف الأبعاد التداولية للخطاب الطبيعي "فتح آفاقا أرحب و أنتج أسئلة جديدة، ستكون مسوغا للاعتراف بالتداولية بأشكال متعددة تتقاطع فيها مع الدلالة على الخصوص"¹.

أما الدكتور والباحث اللساني "بوقرة نعمان" يقر بأن اللسانيات التداولية "اسم لطريقة قديمة في التفكير بدأت على يد سقراط ثم تبعه أرسطو و الرواقيون بعد ذلك لكنها لم تظهر إلى الوجود كنظرية في الفلسفة إلى يد "باركلي"² فقد كشف عنها بطريقة لم يسبقه فيها فيلسوف آخر"³.

وبدأت في العقود الثلاثة الأخيرة "دون طبيعية (غير تخصصية) تغديها جملة من العلوم أهمها الفلسفة واللسانيات والأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع"⁴.

واللسانيات التداولية اتجاه جديد في دراسة اللغة تشارك في تنمية البحث، حيث أن هناك دارسون تجاوزوا بعض المفاهيم اللغوية التي سادت في الفترة الواقعية بين دروس "دي سوسيو"⁵ وكتابات "تشومسكي" ذلك أنهم انكبوا على دراسة الأشكال الدلالية لا الدالة.

كما تصنف اللسانيات التداولية داخل نظام علاماتي عام له جذوره في مشروع "بيرس" وبعض اللغويين أمثال "موريس"، و "بيرس" هو مؤسس الحركة البراغماتية واقتزنت في الأذهان باسم "ويليام جامس" بوصفها نظرية فلسفية أكثر منها قاعدة منطقية.

كانت التداولية في بداية الأمر إحدى الفروع الثلاثة المكونة للسيمولوجية والنظرية العلمية للعلامات (السيمولوجيا) تركز على ثلاثة مكونات علم التركيب (النحو)، وعلى الدلالة والبراغماتية (أداء الأفراد):⁶

1. علم التركيب: هو نحو يدرس علاقة العلامات بعضها ببعض في شكل تركيب صحيح.
 2. علم الدلالة: يدرس علاقة العلامات بما تدل عليه.
 3. البراغماتية: تدرس علاقة العلامات بمستعملها المسؤولين لها.
- يعرف "موريس" "شكل القاعدات البراغماتية" بشكل يوازي القاعدات التركيبية بتحديد العلاقات بين الدوال، وتقوم القاعدات الدلالية بتثبيت الترابط بين الدوال والموضوعات، أما القاعدات البراغماتية فتحدد

¹ إدريس مقبول، الأسس الإستمولوجية، و التداولية للنظر النحوي عند سيويه، م، س، ص 267.

² فيلسوف بريطاني (1685-1753).

³ بوقرة نعمان، المدارس السانية المعاصرة، م، س، ص 167.

⁴ صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ت، ص 25.

⁵ عالم لغوي سويسري علم قواعد اللغة المقارنة في باريس و جنيف (1857 - 1913).

⁶ نعمان بوقرة، المدارس السانية المعاصرة، م، س، ص 168.

الشروط التي يكون فيها الدال علامة بالنسبة للمتحدث، وهكذا يمكننا وصف لغة ما بشكل شامل، قائلين بأنّ اللغة بحسب المفهوم السيميائي التام للجملة هي عبارة عن مجموع بين شخصية للدوال التي يسير استخدامها القاعدات التركيبية والدلالية والبراغماتية".¹

فعلم النحو يهتم بدراسة الخصائص الشكلية والبناءات اللغوية، أمّا علم الدلالة يختص بدراسة العلاقات القائمة بين الماهيات اللغوية وبين العالم الخارجي، والبراغماتية شأنها علم الدلالة لا تتوانى عن الغوص في متاهات المعاني، لأنّ المعنى يضطرنّا في بعض الصيغ اللغوية إلى العودة لدراسة الطريقة التي قام من خلالها المتحدث ببناء الجملة، فحينما يقوم المتحدث بلفظ جملة معينة فإنّه يحيل إلى واقع أو إلى حالة الأشياء أو الموضوعات التي يتحدث عنها، وقد لا يكون هذا الواقع ممثلاً بالضرورة في الجملة، وبالتالي يجب أن يأخذ بعين الاعتبار سياق اللفظ والعناصر الداخلة في تركيب الجملة لكي يتمّ التمكن من فهم ما يريد المتحدث قوله".²

فمثلاً "الآن" تدل على زمن وقوع اللفظ والضمير المتصل (التاء) في قلت يشير إلى الشخص الذي يقوم بعملية اللفظ".³

إذن، فالدلالة تهتم بالشروط التي تجعل الأقوال مفهومة وقابلة للتفسير، بينما التداولية هي العلم الذي يعني بالشروط اللازمة لكي تكون الأقوال اللغوية مقبولة وناجحة، وملائمة في الموقف التواصلية الذي يتحدث فيه المتكلم.

فإن استخدمت الدلالة "كمفهوم مجرد وهو الواقع، أي العالم الممكن، فإنّ التداولية تستخدم مفهومًا تجريدياً يدل على المعنى التواصلية وهو السياق".⁴

مفهوم التداولية مرتبط بالسياق، وهذا ما عبّر عنه في مقولة "لكلّ مقام مقال"، حيث نجد هذه العبارة عند "شيشرون" الروماني الذي يقول في كتابه عن الخطاب "إنّ الرجل البليغ يجب أن يقدم لكلّ شيء بالبراهين على حكمته، ويتكيف مع مختلف الظروف والشخصيات عليه إذن لكي يكون بليغاً أن يكون جديراً بأن يجعل لكلّ مقام مقال لغوي ملائم له".⁵

¹ هريبرت بركلي، مقدمة إلى علم الدلالة الألسني، ج1، تر: قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة دمشق، طبعة سنة 1990، ص 35.

² ينظر: بوقرة نعمان، المدارس اللسانية المعاصرة، م. س، ص 169.

³ هريبرت بركلي، مقدمة إلى علم الدلالة الألسني، تر: قاسم مقداد، م. س، ص 107.

⁴ بوقرة نعمان، المدارس اللسانية المعاصرة، م. س، ص 169.

⁵ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، م، س، ص 71.

عندما ألقى الفيلسوف "جون أوستن" المحاضرات عام 1955 لم يكن يفكر في تأسيس اختصاص فرعي للسانيات، فلقد كان هدفه "تأسيس اختصاص فلسفي جديد هو فلسفة اللغة ونجح في ذلك غير أنّ هذه المحاضرات كانت بوتقة التداولية اللسانية حيث أنّه وضع أحد أسس الفلسفة التحليلية، وهو أساس مفاده أنّ اللغة تهدف خاصة إلى وصف الواقع فكلّ الجمل (عدا الإستفهامية والأمرية والتعجبية) يمكن الحكم عليها بأنّها صادقة أو كاذبة، فهي صادقة إذا كان الوضع الذي تصفقد تحقق فعلا في الكون، وهي كاذبة بخلاف ذلك".¹

إنطلق "أوستن" من ملاحظة بسيطة مفادها أن الكثير من الجمل التي ليست إستفهامية أو تعجبية أو أمرية لا تصف مع ذلك أي شيء، ولا يمكن الحكم عليها بمعيار الصدق أو الكذب، وبالفعل "لا تستعمل هذه الجمل لوصف الواقع بل لتغييره، فهي لا تقول شيئا عن حالة الكون الراهنة أو السابقة إنّما تغييرها أو تسعى لتغييرها".²

فالتداولية نشأت كرد فعل للتوجهات البنيوية فيما أفرزته من تصورات صورية مبالغ فيها خاصة عند الساني الأمريكي "تشومسكي"، وكذلك في الاعتماد عند وصف الظواهر اللغوية على التفاعل المشهور الذي وضعه "دي سوسيو" بين اللغة و الكلام، حيث أبعد الكلام و هو الذي يمثل الاستعمال الحقيقي للغة و نظامها و ما أعيب على تلك المناهج ما يلي:

- حصرت الدراسة في اللغة كبنية أو كنظام معزول عن سياقه.
- اختصار الدراسة على البنى و الأشكال اللغوية و إبعاد دراسة المعنى.
- عدم تجاوز الجملة كأعلى مستوى لدراسة اللغة .
- إهمال الظواهر الكلامية باعتبارها أشياء عارضة و فردية، و بالتالي لا تصلح أن تكون موضوعا للبحث اللغوي³.

ثم ما لبثت اللسانيات التداولية أن نمت وتطورت وتوسع مجال بحثها بعدما كانت مجال من مجالات السيميائية، أصبح لها رواد كثيرون من فلاسفة ومناطق ولسانيون أسهموا في تطويرها بطريقة مباشرة وغير مباشرة.

¹ ينظر: آن روبول و جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، م. س، ص ص 29-30 .

² مرجع نفسه، ص 30.

³ محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، م. س، ص 53.

- رواد التداولية:

هناك مؤسسون مباشرون للسانيات التداولية أمثال "بيرس"، و"موريس" ومؤسسون غير مباشرون أمثال "فريج" و"فتحشتاين" و"سيرل"...، ومؤسسون متعاقبون مثل "مارتاب"، و"بارهيل".

- المؤسسون المباشرون:

أ- شارل ساندريس بيرس:

استقى "بيرس" تسمية مصطلح "البراغماتية" من كانط حيث ميز بين لفظ براغماتي ولفظ عملي، وهذا الأخير ينطبق على القوانين الأخلاقية، والسابق على قواعد الفن والتاكتيك التي تعتمد على التجربة. أمّا البراغماتية بالنسبة لبيرس، فهي منهج في التفكير لا نظرية فلسفية، منهج لتحديد معاني الألفاظ والمفاهيم أو نظرية في معنى الإشارات، لجأ إليها لمعرفة الواقع وربط بينها وبين إثبات واقعية القوانين، وبينها وبين نظرتة النقدية في الإدراك السليم الفطري وبينها وبين نظرية الإتصال. يعني "بيرس" بالمنهج البراغماتي في توضيح الأفكار وبهذا فقد ساوى بين معنى الأفكار والوظائف التي تقوم بها وقد مرّ فكر بيرس بثلاثة مراحل:¹

- المرحلة الأولى: لم تظهر البراغماتية إلى النور حتى عام 1978 حين كتب مقاله المشهور "كيف نجعل أفكارنا واضحة؟"

ثم أضاف أنّ معنى أية فكرة يكمن بالنهاية في تأثيرها على أفعالنا، و"البراغماتية عنده تجعل التفكير في علاقة بالفصل لكنها تستبعد أن تكون مجموعة الأفعال المترتبة على إعتقادنا بالشيء، هي معنى ذلك الشيء".²

وفي هذه المرحلة نجد سيمتان ميزتا براغماتية بيرس الأولى هي أنّ معنى المفهوم ذو طبيعة عقلية، أمّا الثانية فهي أنّه عام، فالبراغماتية عنده نظرية في معنى الأحكام، ليست نظرية رسمية بل هي نظرية إجرائية.³

¹ ينظر: نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، م. س، ص ص 172، 175.

² فؤاد كامل، أعلام الفكر الفلسفي المعاصر، دار الجيل، بيروت، ط2 سنة 1993، ص 97.

³ المرجع نفسه، ص 203.

البراغماتية قاعدة منطقية من نوع خاص نستخدمها لتحديد معنى المفاهيم أو توظيفها عن إعتقادنا بها.

- **المرحلة الثانية:** ذكر "بيرس" في هذه المرحلة أنّ المعيار الحقيقي للمعنى يجب ألا يشير إلى الفعل، وإنما إلى الغاية القصوى التي تحكم ذلك الفعل وتوجهه، وقد عالج البراغماتية في سبعة مقالات بعنوان "محاضرات في البراغماتية".

خلص إلى أنّ البراغماتية بوصفها قاعدة في المعنى ترتبط بالاستدلال الفرضي، لأنّ الفكرة الجديدة هي الفكرة الوحيدة التي تحتاج إلى إيضاح وتفسير، وعلى هذا الأساس نظر إلى البراغماتية على أنّها منطق الغرض.

والواقع أنّ تحليل العلاقة بين البراغماتية والغرض يبين أنّ "بيرس" كان يعلق أهمية كبرى على دور البراغماتية في الاستدلال، فيمكن ملاحظة وجود ثلاثة مستويات في معالجة "بيرس" العلاقة بين الغرض والبراغماتية:

أولاً: البراغماتية مبدأ كافٍ للمعنى.

ثانياً: البراغماتية مبدأ موجه يرى بموجبه أنّ للغرض معنى.

ثالثاً: دور البراغماتية ينحصر في تعيين الشروط الأساسية ليكون للغرض معنى وهذه الشروط تتمثل في:

■ أن يفسر الوقائع.

■ أن يقود إلى عادات للتوقع لا تخيب آمالنا في المستقبل.

■ أن يكون الغرض قابلاً للتحقيق التجريبي.¹

وتبقى البراغماتية في هذه المرحلة قاعدة خاصة في المنطق وليس جزءاً من نظرية المنهج ولا هي مبدأ صريح وواضح لتعيين معنى الغرض.

- **المرحلة الثالثة:** بلغ فكر "بيرس" في هذه المرحلة قمة النضج، فقدم بنظرية متكاملة ودروساً في المعنى كان فيها رائد العصر الحديث في هذا المجال، ويبدو أنّ إهتمامه الشديد بنظرية الإشارات في الفترة المتأخرة من حياته كان له الأثر الأكبر في التحول من الفهم الإجرائي للقاعدة البراغماتية إلى الفهم المنطقي الخالص، فالبراغماتية في هذه المرحلة تطورت لنظريته المبتكرة في الإشارات.

¹ ينظر: بوقرة نعمان، المدارس اللسانية المعاصرة، م. س، ص 173، 174.

فقد كان ما يشغله في هذا المجال هو اكتشاف طريقة يتم بموجبها الإتصال بين الناس، هذا الأخير الذي لا يمكن أن يتم إلا من خلال الإشارات، كان مسعاه يتجه إلى إيجاد طريقة جديدة لتحديد معنى الإشارة، وقد بدت معالجته للبراغماتية من خلال مستويين مختلفين قليلا عن بعضهما: يمثل الأول مقالات نشرها عام 1905 بعنوان "ماهية البراغماتية؟" والثاني "النتائج براغماتيسم".

أما المستوى الثاني فيمثل مقال "نظرة في البراغماتيسم" 1906، وقد أشار إلى أنّ براغماتيته تهدف إلى وضع حدّ للنزاع القائم في مسائل الميتافيزيقا، والحقيقة أنّ "بيرس" في تحليله للبراغماتية على هذا النحو أعاد لها الطابع العقلي، كما أنّه خطا خطوة كبيرة إلى الأمام في تاريخ الفكر التجريدي فنقله من ميدان المحسوس والجزئي الذي حصره فيه التجريديون الإنجليز، إلى ميدان المعقول والعام دون أن يكون قد تمّ بطريقة تأملية خالصة على طريقة العقلين التقليديين.¹

كما اهتم "بيرس" بالإشارة إهتماما بالغا وبحث عن الطرق التي بواسطتها يتم الإتصال بين أفراد وجعلها نظرية، ليعتبر من خلال ذلك التداولية فرعاً من السيميائيات، وذلك فيما كتبه وعبر عنه في تلخيصه لإطارها العام وذلك أنّ اللسانيات المتداولة تفترض كلا من الدراسة التركيبية والدلالية.²

فالتداولية بهذا المنظور هي نقل للواقع ووسيلة من وسائل المعرفة والإتصال، ومنهج كجميع ميادين المعرفة، ولذلك رأى "بيرس" أنّ بالتحديد التداولي تتحدد العلامة اللسانية بحكم إستعمالها في تنسيق مع علامات أخرى من طرف أفراد جماعة معينة.³

فللعلامة اللسانية علاقة بظروف إستعمالها ومحيطها ومن خلاله تحمل معناها.

ب- شارل وليام موريس:

من مؤسسي ومنظري التداولية الباحث شارل موريس الذي اعتبر التداولية جزءاً من السيميائية عند تمييزه لثلاثة فروع لهذه الأخيرة، وهي علم التراكيب وعلم الدلالة والتداولية. ولقد نبّه "موريس" إلى علاقة العلامة بمستعملها وطريقة توظيفها وأثرها في المتلقين، ونبه إلى علاقة الرموز بمؤوليهها وكلّ هذه الفروع مرتبطة بعضها إرتباطاً وثيقاً، فالتداولية تدرس كيفية تفسير المتلقي للعلامة،

¹ بوقرة نعمان، المدارس اللسانية المعاصرة، م. س، ص 175، 176.

² محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، م. س، ص 09.

³ ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، م. س، ص 41.

وهذا التفسير لا يتم بمعزل عن كلّ البنى التركيبية والنحوية للغة المستخدمة، لأنّ النظام اللغوي يتركز على أشياء والعلامات كذلك بمراجع تحيل إليها في العالم الخارجي، وفهمها يستوجب الإحالة إلى مراجعها وهذا مبحث دلالي، والتداولية تعتمد على علمي التركيب والدلالة في محاولتها للكشف عن مقاصد المتكلم.

ولقد نظر موريس إلى الأدلة وبحث كفاءات تأثيرها على المرسل إليه، فقد نظر إليها نظرة سلوكية، وقال بأنّها هي الطاغية على الموقف وهي التي تهيئ المخاطب إلى اتخاذ ردّ فعل معين فكلّ قول في وضع معين يؤدي إلى نفس الإجابة أو ردّ الفعل في كلّ مرّة يستوجب دليل ما لاتخاذ موقف لدى المتلقي سواء كان هذا الموقف إيجابيا أم سلبيا.¹

ومن هنا فإنّ "موريس" يرى أنّ التداولية تعالج ظاهرة حياتية للتمييز وهي مجموعة المظاهر السيكلولوجية والبيولوجية المرتبطة بعلم العلامات ويميز بين التداولية المحضة والوصفية، فالأولى تحيل إلى إنجاز اللغة أو الكلام وتحيل على البعد التداولي للتمييز.

كما يرى "موريس" أنّه "بالتحديد التداولي تتحدد العلامة اللسانية بحكم إستعمالها في تنسيق مع علامات أخرى من طرف أفراد جماعة معينة."²

ومما سبق نستنتج أنّ "مورس" لا يبتعد كثيرا عن تصور "بيرس" إلّا من حيث البعد السلوكي، لقد كان مفهوم موريس محفزا وسببا لنهوض مجموعة من الدارسين تضمنت دراسة بظواهر نفسية و اجتماعية الموجودة داخل أنظمة العلامات بشكل عام وداخل اللغة بشكل خاص ودراسة التصورات التجريدية التي تشير إلى الفاعلين ودراسة المفردات التأثيرية والإشارات.

وهكذا فتداولية "موريس" التي استلهم فيها جهود "بيرس" تتعدى كونها تداولية لسانية محضة، وهي مرتبطة بالسيمائية التي يغطي إنتشارها كلّ مظاهر الحياة خارج اللغة.

– المؤسسون الغير مباشرون:

– فينچتشتاين:

إنّ فكر "فينچتشتاين" متأثر بالفلسفة والمنطق، وقد حاول الإسهام في حقل اللغة وإيجاد لغة مثالية تتطابق مع الفكر الفلسفي، لكنه سرعان ما عدّل عن ذلك واتجه إلى دراسة اللغة العادية.¹

¹ ينظر: جيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، م. س، ص 18 .

² ينظر: بوقرة نعمان، المدارس اللسانية المعاصرة، م. س، ص 180، 181.

فحسب "فينجتشتاين" اللغة ليست حساباً منطقياً، بل لكل لفظة لها معنى معين ولكل جملة معنى في سياق محدد فالكلمة والجملة تكسب معناها من خلال استخداماتها.²

لقد ساهم هذا الفيلسوف مساهمة فعّالة في مجال التداولية حيث جعل الإستعمال هو الذي ييثر الحياة والحركة في اللغة وجعل التواصل هدفاً.

فقد كشف "فينجتشتاين" الطابع الجوهرى لتطبيق تداخل الخطابات حيث يطرح موضوع تساؤل التداولية التقليدية التعبيرية، كما يبين أنّ الشك غير وارد في اللغة، والأهم هو أن لا تثبت التجربة العكس فيما بعد.

- كوتلوب فريج:

ميّز "فريج" بين اللغة العلمية ولغة التواصل وبين المظاهر المحددة للحقيقة والمظاهر غير المحددة، "فبالنسبة للتمييز الأول يوضح أنّ اللغة الطبيعة قابلة لمعالجة دقيقة، خاصة وأنه بالإمكان إستخلاص شروط عامة للتواصل، أمّ التمييز الثاني، فضرورة تحديد الحقيقة تفرض ضرورة إدخال إعتبارات تداولية".³

وبالرغم من الجهود الفلسفية في مجال اللغة والتداولية على وجه الخصوص، إلا أنّ البحث فيها لم يتضح وإجرائاتها التحليلية لم ترقى إلى العلمية والموضوعية إلاّ بمحيء الفيلسوف "جون أوستين" و "سيرل" حيث تعد هذه المرحلة، مرحلة الإكتمال والنضج.

- جون أوستين:

تأثر "أوسين" بمن سبقه كالفيلسوف "فينجتشتاين" الذي اعتبر اللغة أنّها تستخدم لتصف العالم وما هي إلاّ أداة رمزية تشير إلى الواقع، والوقائع الخارجية، وقد تصدى أوستين لهذا الأفكار ونقدها وأنكر أن تكون الوظيفة الأساسية للغة هي الإخبار.

"لقد أنكر أوستين أن تكون الوظيفة الوحيدة للعبارة الإخبارية هي وصف حال الوقائع وصفا إما يكون صادقا أو كاذبا وأطلق عليه "المغالطة الوصفية"¹، ليميز بين نوعين من العبارات التي تكون أفعال

¹ محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، م، س، ص 42.

² الجليلي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، م، س، ص 22.

³ بوقرة نعمان، المدارس السانية المعاصرة، م، س، ص 182.

منجزة، فالأولى تخبر عن وقائع العالم الخارجي ويمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب والثانية تنجز بها أفعال فهي لا تحتل صدقا أو كذبا.

كما يمكن تلخيص فكر "أوستين" من خلال وصفه لنظرية أفعال الكلام في نقطتين إثنين:²

- الأولى تتمثل في رفضه ثنائية الصدق والكذب.
- النقطة الثانية تتمثل في إقراره بأن كل قول عبارة عن عمل فنظرية أفعال الكلام تؤكد على أن كل ملفوظ يخفي بعدا كلاميا أي الفصل الذي تشكله واقعة الكلام بالذات، فنحن لم نستخدم أمرا مثلا، لا نتحدث بجملة تتضمن أمرا فحسب، بل تصدر أمرا وهنا نقوم بفعل حيث سنتطرق إلى الأفعال الكلامية في الفصل التطبيقي التي تعد من ضمن موضوعات اللسانيات التداولية.

- عند "سيرل":

لقد كانت جهود "أوستين" مركز إنطلاق أو نقطة إقلاع لتأسيس نظرية أفعال حيث أكمل الباحث "سيرل" مساعي وأفكار "أوستين" حينما حدّد مفهوم الفعل الإنجازي الذي غدا مفهوما محوريا في نظرية أفعال الكلام، وأحكم الأسس المنهجية التي تقوم عليها لكن الفضل يرجع لـ "أوستين" بالرغم من أنه لم يستطع أن يحقق ما سعى إليه من وضع نظرية متكاملة للأفعال الكلامية...³

وقد كان ما قدمه من أعمال حول الفعل الإنجازي كافيا لأن ينطلق "سيرل" من هذه الأرضية فتكون هناك مراحل تكميلية للجهود السابقة "فسيرل": "بعد إستفادته من دروس أستاذه "أوستين" اقترح بعض التعديلات وطوّر نظرية الأفعال اللغوية..."⁴

"فسيرل" لا يهتم إلاّ بالقول، ولم يحفل بحق على سبيل المثال بالأعمال القولية، "يتمثل إسهامه الرئيسي في التمييز داخل الجملة بين ما يتصل بالعمل المتضمن في القول في حد ذاته وهو ما يسميه إسم القوة المتضمنة في القول، وما يتصل بمضمون العمل، وهو ما يسميه إسم محتوى العضوي".⁵

¹ الجليلي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، م. س، ص 22.

² مرجع نفسه، ن. ص.

³ الجليلي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، م، س، ص 25.

⁴ محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، م. س، ص 49.

⁵ ينظر: آن روبول، جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، م. س، ص 333 .

– مؤسسان متناوبان:

– رودولف كارناب¹:

يجد كارناب طابع التداولية قضية هامشية، هذا العضو المؤثر في المنطق الإبستمولوجي وفيلسوف العلوم الذي استلهم أعمال موريس بشكل واسع في تعريفه وبرامجه المتأثرة بمذاهب المزدوج، حيث نجد طابع الصيغة التجريبية للتداولية وصفه التناوب.

كما يرى "كارناب" أنّ التداولية كانت علما تجريبييا، ميز بين السيميائية المحضة والسيميائية الوصفية، مع إعلانه عدم إدراكه لتداولية محضة وتتأسس كل دراسة لسانية وكل دراسة للأحداث في إرتباطها باللغة هو التداولية. وحين يقول "كارناب" بأنّ التداولية هي قاعدة كلّ اللسانيات فهي بالنسبة له –اللسانيات- درس تجريبي يعارض بالمنطق إذ يتأسس النحو الوصفي للدلالة على معارف تداولية.²

"كارناب" يعد المنطقي الوحيد الذي يشير بشكل مباشر إلى تكون حدث اللغات الاصطناعية التي يدرسها المنطقي بطريقة أصبح معها السياق التداولي لإنتاج جملها دون أهمية تذكر.

¹ ولد رودولف كارناب في ألمانيا عام 1891 وتوفي عام 1970، من أهم أعماله البناء المنطقي للعالم، موجز المنطق الرياضي، مدخل إلى علم المعاني، الفلسفة والبناء المنطقي، متصل المناهج الإستقرائية، ينظر: فؤاد كامل، أعلام الفكر الفلسفي المعاصر، م، س، ص 89.

² ينظر: بوقرة نعمان، المدارس اللسانية المعاصرة، م. س، ص 186، 187.

المبحث الثاني: ماهية الخطاب المسرحي

- تعريف الخطاب:

يعد الخطاب من الألفاظ التي شاعت في حقل الدراسات اللغوية و لقيت اقبالا واسعا من قبل الدارسين و الباحثين، و الخطاب ليس بالمصطلح الجديد و لكنه كيان متجدد ذو استعمالات عديدة يشتمل على مجالات واسعة من الأنشطة التداولية السيميائية الاجتماعية، النفسية الأسلوبية...، فقد حظي بتعريفات متعددة بتعدد التخصصات و زوايا الرؤيا.

قبل أن نستجمع محددات الخطاب المسرحي علينا أن نتساءل ما دلالة الخطاب؟ و على هذا الأساس فالخطاب يكون رسالة لها بداية و نهاية أو كلاما له أولا و له آخر، و كل خطاب له اتجاه معين.

و رغم قدم جذور هذه الكلمة في الثقافة العربية فإن استخداماتها المعاصرة بوصفها مصطلحا له أهمية متزايدة تدخل بمعانيها إلى دائرة "الكلمات الاصطلاحية التي هي أقرب إلى الترجمة، و التي تشير حقولها الدلالية إلى معان وافدة ليست من قبيل الانبثاق الذاتي في الثقافة العربية، فما نقصد بالكلمة المصطلح (الخطاب) هو نوع من الترجمة لمصطلح Discourse في الإنجليزية و نظيره Discours في الفرنسية أو Diskurs في الألمانية"¹.

تنوّع مفهوم الخطاب عند العرب تنوعا واضحا لاختلاف ميولاتهم فلم يخرج "ابن منظور" في تعريفه لمصطلح الخطاب و تحديد مفهومه عن دلالة الكلام و معايير، و هو ما ذهب إليه كثير من علماء اللغة قديما و حديثا، يقول "ابن منظور" "الخطاب و المخاطبة مراجعة و قد خاطبه بالكلام مخاطبة و خطابا و هما يتخاطبان و الخطبة مصدر الخطيب، و خطب الخاطب على المنبر و اختطب يخطب خطابة، و اسم الكلام الخطابة ... و ذهب أبو إسحاق إلى أن الخطبة عند العرب : الكلام المنشور المسجع، و نحوه، و في التهذيب: "الخطبة مثل الرسالة التي لها أول و آخر" ².

¹ جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة و النشر، سوريا، دمشق، ط1 سنة 1997، ص47.

² ابن منظور، لسان العرب، ج5، دار صادر للنشر، بيروت، لبنان، طبعة سنة 2003، ص 359، مادة (خطاب).

إذ ورد في القرآن الكريم بصيغ متعددة منها صيغة في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾ سورة الفرقان آية 25. و المصدر في قوله تعالى: ﴿رَبُّ السَّمَوَاتِ وَ الْأَرْضِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾ سورة النبأ آية 78، و في قوله تعالى عن داود عليه السلام: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَ آتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلُ الْخِطَابِ﴾ سورة "ص" آية 38.

فقد عدّ الرازي صفة فصل الخطاب "من الصفات التي أعطاها الله تعالى لداود معتبرا إيّاها من علامات حصول قدرة الإدراك و الشعور... لأن فصل الخطاب عبارة عن كونه قادرا على التعبير عن كل ما يخطر بالبال و يخطر في الخيال بحيث لا يختلط شيء بشيء"¹.

نجد أن المعاجم اللغوية العربية تعطي بعض المفاهيم التي تجعل من الخطاب كلاما يحمل دلالات معينة تحيل إلى عدة معان منها:

"الشأن أو الأمر الذي تقع فيه المخاطبة سواء صغر الأمر أو عظم فيقال: خطب و خطوب و قيل: هو سبب الأمر، يقال ما خطبك؟ أي ما أمرك، و نقول هذا خطب جليل و خطب يسير"²

و في القاموس المحيط يعرفه "محمد بن يعقوب الفيروز أبادي" أنه "مراجعة الكلام"³

أما المعجم الوسيط فلا يشير إلى تطور هذه الكلمة في العربية المعاصرة و إنما يكتفي بتفسير الخطاب "بالكلام دون تقييد نوع الكلام و الخطاب بمعنى الرسالة"⁴، و يظهر من المعنى اللغوي للخطاب اقتصار مفهومه على اللغة المنطوقة في حالة المحاورة، و يضاف إلى ذلك اللغة المكتوبة في حالة المراسلة و كان التواصل في مفهوم هذه الكلمة أمر أساسي في تحقيق معناها.

و في معجم المصطلحات النحوية و الصرفية يعرفه " محمد سمير نجيب اللبدي" أنه "حال من حالات الكلام و هو قسم التكلم و الغيبة و يأتي في ترتيب الأعرافية و الحضور ثانيها، و الخطاب لا يتحقق إلا بالمشاركة لمفهوم مدلوليه أحدهما باللفظ، و ثانيهما التركيبات الكلامية التي توجه معنوياتها إلى المخاطبين،

¹ عبد الهادي بن طاهر الشهيري، استراتيجيات الخطاب-مقاربة لغوية تداولية- م.س، ص 34، 35.

² ابن منظور، لسان العرب، م.س، ص 360.

³ محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 سنة 1995، ص 83، (مادة خطب).

⁴ إبراهيم مصطفى و آخرون، المعجم الوسيط، الجزء الأول، دار الدعوة للطبع و النشر و التوزيع، ص 243.

وذلك كشأن أي كلام يوجه المتكلم إلى مخاطبه، و على هذا تكون دلالة الأول على الخطاب دلالة ذاتية اللفظ، و دلالة الآخر عليه دلالة يعينها السياق و المقام".¹

أما الخطاب عند "التهناوي" فهو "توجيه الكلام نحو الغير للإفهام ثم نقل الكلام الموجه نحو الغير للإفهام"²، فالخطاب يتنوع بتنوع الطرق التي يتخذها المتكلم أو الكاتب و ذلك بحسب مواقف اجتماعية وثقافية محددة فتنتج بذلك أنواع كثيرة عن الخطابات.

و الخطاب كمفهوم فلسفي هو بنية فكرية أو فلسفية كامنة في وسائل التعبير اللغوية حيث يعرفه جميل صليبا في معجمه الفلسفي بقوله "القول Discours هو الكلام و الرأي و المعتقد و هو عملية عقلية منظمة تنظيما منطقيا أو عملية عقلية مركبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية، أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ أو القضايا التي يرتبط بعضها ببعض".³ حيث يختلف الخطاب الفلسفي من الخطابات الأخرى خاصة الخطاب الأدبي الإبداعي الحافل بالاستثمارات و الرموز كون لغة الخطاب الفلسفي لغة مجردة محددة بمفاهيم ذات دلالة معينة تشكل في مجموعها منهجية التفكير الفلسفي.

حضي مصطلح الخطاب بتعريفات متعددة تحدد التخصصات و اتجاهات الدراسات حيث شهد حركة واسعة في محاولة تحديد دلالة الخطاب و سماته، و عرفت هذه الحركة انتشارا واسعا في أوساط النقاد و الباحثين لذلك يقول مشال فوكو⁴ "إن مصطلح خطاب يتميز عن نص و كلام و كتابة و غيرها بشكله لكل انتاج ذهني، سواء كان نثرا أو شعرا منطوقا أو مكتوبا، فرديا أو جماعيا ، ذاتيا أو مؤسسيا، في حين أن المصطلحات الأخرى تقتصر على جانب واحد، و للخطاب منطق داخلي و ارتباطات مؤسسية فهو ليس ناتجا بالضرورة عن ذات فردية يعبر عنها أو يحمل معناها أو يحيل إليها"⁵، فبدل أن يقلص من معنى كلمة الخطاب و مالها من اضطراب و تقلب إلا أنه أضاف لها معان أخرى بمعالجتها أحيانا كمجال عام لكل العبارات، وأحيانا كمجموعة من العبارات الخاصة، و أحيانا أخرى كممارسة منظمة تفسر و تبرر العديد من العبارات.

¹ محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، مؤسسة الرسالة و قصير الكتاب، دار الثقافة الجزائر، بيروت، دت، ص 75،76.

² محمد علي التهناوي، كشاف اصطلاحات الفنون، الناشر مكتبة لبنان، طبعة 1 سنة 1996، ص 403.

³ جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، طبعة سنة 1982، ص 204.

⁴ فيلسوف فرنسي (1926-1984).

⁵ ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، طبعة سنة 2007، ص 8.

و هذا ما يؤكد في صعوبة تحديد مفهوم الخطاب و وضع المصطلح تحت لواء مفهوم واحد حيث يقابله الكلام، الملفوظ، النص و اللغة... و في الحقيقة لا يحصل هذا المفهوم إلا بتظافر العديد من التعريفات من مناح عديدة، إذ أن التعاريف تشكل أرضية لمفهوم الخطاب إلا أن مفهومه تأرجح "بين النسخ عن الغرب، و اتخاذ مفاهيمهم أساسا للحكم على النص العربي، و بين الانطلاق من المفهوم الفكري و صياغة مفاهيم جديدة، و في الحالتين لا يتعد مفهوم الخطاب في جوهره عن المفهوم الغربي الحديث له"¹.

كما يورد "إبراهيم صحراوي" في كتابه "تحليل الخطاب الأدبي" أن هذا المصطلح نما و تطور في ظل التفاعلات و الدراسات اللغوية الفرنسية و لا سيما بعد ظهور كتاب "فرديناند دي سوسير" (محاضرات في اللسانيات العامة) لما فيه من مبادئ أساسية ساهمت في توضيح مفهوم الخطاب، و أهمها تفرقه بين الدال والمدلول، و اللغة كظاهرة اجتماعية، و الكلام كظاهرة فردية، و بلورته لمفهوم نسق أو النظام الذي تطور فيما بعد إلى بنية"².

و أكد على ذلك "رابح بوحوش" أن: "الكلام نتاج فردي كامل يصدر من الوعي و الإرادة و يتصف باختبار الحر، و حرية الفرد الناطق تتجلى في استخدامه أنساقا للتعبير عن فكره الشخصي"³.

إلى جانب كون الكلام نشاطا فرديا "فإنه ينتج على فاعلية الإلقاء المستمر التي يشكلها دافع الإرادة والذكاء"⁴، هذا الدافع الذي ينبعث عن عملية نقل الرسالة و أين يتم توجيه الكلام التي تكتب فيما بعد لصيغة المخاطبة حيث يوجه المخاطب (المرسل) رسالة إلى المخاطب (المرسل إليه).

و من بين التعاريف التي قدمت للإحاطة بالمصطلح و التي تبدو في عمومها تعاريف جزئية، تضيئ جوانب مفردة من هذا المفهوم إلا أن تقديمها معا لا ينم عن الاختلاف الموجود بينها بقدر ما ينم عن تكامل متدرج يصبوا إلى الإفصاح عن ماهية الخطاب :

¹ سعد بولنوار، آليات تحليل الخطاب في تفسير أضواء البيان للشنقيطي، تحديد المفاهيم النظرية، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية و آدابها، تخصص أدب عربي و نقده، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012، ص 56.

² ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق الجزائر، ط1 سنة 1999، ص 09.

³ رابح بوحوش، الأسلوبيات و تحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، طبعة سنة 2006، ص 71.

⁴ حكمت الصباغ، في تعريف النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق للنشر، بيروت، ط3 سنة 1985، ص 31.

"الخطاب في اللغة هو ما يكلم به الرجل صاحبه، و نقيضه الجواب و أصله من الفعل خَطَبَ و خَاطَبَ خِطَابًا بمعنى كالم ،و يقابله في اللغة الأجنبية discours ،و هو في المعنى العام و الشائع للكلمة :النص الذي يقال للآخرين شفاهايا أو كتابيا بهدف عرض فكرة ما أو شرحها أو الإقناع بها"¹.

و يقول (سعيد يقطين) "لتحديد الخطاب و تحليله علينا أن نحدد الاتجاه الذي ننتمي إليه و المجال الذي نشغل فيه وفق أسئلة إبستمولوجية محددة ،نجيب من خلالها عن هذه الأسئلة: لماذا هذا التعريف ؟ ما هي الأدوات و الإجراءات المناسبة ؟ إلى ماذا نبغي الوصول ؟و كيف ؟"².

توصل الباحث من خلال طرحه لعدد من التوجهات التي حاولت أن تلامس الخطاب مفهوما بتناوله الطرح اللساني الذي يتبناه "زيلينغ هاريس"³ و الذي ذكر الباحث أنه أول من حاول وضع تحديد عام للخطاب بأنه "ملفوظ طويل ،أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة متعلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية و بشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"⁴.

من خلال كلامه يود أن يطبق مفهومه و تصوره لتوزيع الخطاب على أنه عبارة عن متتاليات يلتقي بعضها بعض بطريقة منتظمة تكشف عن بنية النص هذا الانتظام الذي يطلق عليه اسم تعادل متكافئ في التوزيع (Equivalence)⁵، منطلقا في اعتقاده هذا من اعتبار الجملة أكبر وحدة دالة قابلة للوصف النحوي.

و في مقابل هذا التعريف يحصر الخطاب كموضوع بياني في جملة، يأتي تصور بينفنيست⁶ Benveniste الذي يعد أكبر مدرسة نظرت لمفهوم الخطاب، هذه المدرسة التي غيرت جميع آليات

¹ ينظر: ماري إلياس ،حنان قصاب ،المعجم المسرحي - مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض - مكتبة لبنان ناشرون، ط1 سنة 1997، ص 186 .

² سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط4 سنة 2005 ،ص 26.

³ لساني أمريكي (1909-1992).

⁴ سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي ، م.س، ص 17.

⁵ موساوي عينة، التعابير المسكوتة و دورها في الخطاب السياسي، دراسة دلالية تقابلية غربية فرنسية، رسالة ماجستير، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، كلية الآداب و اللغات، 2011، ص18.

⁶ لساني لغوي فرنسي (1902-1976).

الدراسة اللسانية و ذلك بانطلاقها من الغاء الجملة كأعلى مستوى الدراسة اللسانية، مما أحدث قطيعة مع أعمال (هاريس) الذي شكل مرحلة من مراحل اللسانية التقليدية.

و الذي يحدد الخطاب كالتالي : " يجب النظر إلى الخطاب من حيث بعده الواسع ،أي من حيث هو الكلام /تلفظ ،يفترض وجود متكلم و مخاطب و أن للأول نية أو قصد التأثير على الثاني بشكل من الأشكال"¹، و التلفظ في نظر بنفينايسست دائما هو الحدث (acte) التكلم نفسه أو النشاط المتحقق بواسطة الكلام حيث يستلهم مادته من الأداء الشفهي للكلام بكل تنوعاته المختلفة ،أما الملفوظ فهو نتاج التلفظ أي مجموع الاقوال المنجزة.

أما الجملة فهي عنده " إبداع ليس له تعريف و تنوع بدون حدود و هي الحياة نفسها للغة في أثناء الفعل"²، معارضا بذلك اللسان الأمريكي "بلومفليد" الذي يحصر النحو عن حدود الجملة كون الوحدة اللسانية الكبرى تتمثل في الجملة .

حيث نجد "فرنسوا راسيتي"³ صاحب كتاب "من أجل تحليل الخطاب" دعا إلى أنه ينبغي في تحليل الخطاب أن يحدد موضوعه بحسب ارتباطه الوثيق باللسانيات التي حددت موضوعها و نجحت كمعلم مؤسس، و على ذلك الاساس اقترح فرانسوا ثلاثة استراتيجيات ممكنة و المتمثلة في :

- "اختزال الخطاب إلى موضوع اللسانيات و تحديده كتقاطع بسيط و خطى للجمل عما فصل هاريس.
- أن نبعد الخطاب عن أن يكون موضوعا لللسانيات و نعتبره غير مرتبط باللسان و لكن بالكلام ،في هذه الحالة لن يكون داخلا ضمن مجال علم اللسان .
- وضع علم للخطابات يكون موازيا لللسانيات و يكون موضوعه الفعلي واحد و موضوعه المعرفي مختلفا ،و ذلك من خلال التمييز بين لسانيات الجملة و لسانيات الخطاب و النص"⁴

¹ Emile ben veniste ,problèmes de linguistique générale , gallimard cool,paris ,1966, p245.

² Dominique maingueneau ,initiation aux méthodes de l'analyse du discours, ED hachette, Paris ,1976 ,p 154.

³ لساني لغوي فرنسي ولد سنة 1951.

⁴ ينظر: سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي، م.س، ص 20.

فهناك تصور هاريس الذي يوسع مجال الدراسة اللسانية بإدخال الخطاب إلا أنه ركز التصور الأخير باعتبار الخطاب اختصاص جديد له موضوعه الخاص، و هو نفسه ما دل عليه تعريف الخطاب لدى "باتريك شارودو"¹ charaudeau: "ما يكون من ملفوظ أو حديث في مقام تخاطبي و أن هذا الملفوظ أو الحديث يستلزم استعمالا لغويا عليه إجماع"²، أي تواضع عليه المستعملون للغة و أن هذا الاستعمال يؤدي دلالة معينة.

فنظرة بنفيسنت هذه تقترب من فكرة المدرسة الفرنسية للخطاب خصوصا مع اللساني لويس كيسيبن L.GUESPIN³ الذي فصل بين الملفوظ و الخطاب حيث أنه يرى: "أن الملفوظ متتالية من الحمل الموضوعية بين بياضين دلاليين، أما الخطاب فهو الملفوظ المعبر من وجهة نظر حركية خطابية مشروط بها وهكذا فنظرة تلقى على نص تبينه لغويا تجعل منه ملفوظا و أن دراسة لسانية لشروط هذا النص تجعل منه خطابا"⁴، و من هذا نستنتج أن إنتاج الخطاب قائم أساسا على حركية خطابية متجلية في الملفوظ.

هذه محاولات أولى لتحديد الخطاب حسب هاريس و بنفيس إلى أن ظهرت محاولات عديدة لمناقشة التحديدات السابقة و قراءتها على ضوء التصورات التي بدأت تميز عن بعضها البعض بتعدد المنطلقات والمقاربات، و هذا حسب وجهة نظر و اقتراح كل باحث.

من خلال التطورات التي طرأت على مفهوم الخطاب، ظهرت اختصاصات عديدة تدعى كون الخطاب موضوعها الاساسي، و رغم الإشكاليات و التناقضات التي طرحت كون الخطاب موضوع غريب عن اللسانيات إلا أنه الخطاب أصبح يشمل كل المجالات و الاختصاصات.

و من ثم ميز "بينيفست" بين نظامين التلفظ هما الخطاب و الكتابة التاريخية، هذا التمييز ينشأ من كون الخطاب لا يقصر في مفهومه على أنه وحدة لسانية مفرغة بل تتعالق هذه الوحدة مع الثقافة و المجتمع، فالخطاب قوامه جملة الخطابات الشفوية المتنوعة ذات المستويات العديدة و جملة الكتابات التي تنقل خطابات شفوية أو تستعير طبيعتها و هدفها شأن المراسلات و المذكرات و المسرح و الاعمال التعليمية، يختلف عن

¹ لساني فرنسي ولد سنة 1939.

² بشير برير، في تعليمية الخطاب العلمي، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، عدد 8، جوان 2001 ص 75.

³ لساني لغوي (1934-1993).

⁴ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، م.س، ص 22.

الحكاية التاريخية في مستويين اثنين هما الزمن و صيغ الضمائر ، و المقصود بالحكاية التاريخية هنا ليس الحكاية التي تنقل حدثا تاريخيا، فذلك مما يمكن اعتباره خطابا ، و إنما هي كل حدث ما ينقل بطريقة تقريرية هدفها هو تاريخية الحدث في حد ذاته ، فالنظر إلى النص من وجهة لغوية تجعل منه ملفوظا، و الدراسة اللسانية لشروط إنتاج هذا النص تجعل منه خطابا"¹ .

هذا ما ميزه تودورف² أيضا في دراسته الشهيرة : " مقولات الحكيم الادبي " بين عنصرين أساسيين ينفي أحدهما الآخر و في نفس الوقت يثبتته بذلك الحضور المتلازم عبر ثنائية الحضور و الغياب ، و هو المتن والمبنى ، مؤكداً أن لكل حكي مظهرين متكاملين : إنه في آن واحد قصة و خطاب، فالقصة تعني الاحداث في ترابطها و في علاقتها بالشخصيات، في فعلها و تفاعلها، و هذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك ، أما الخطاب فيظهر لنا خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة و بخيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكيم ، و في إطار العلاقة بينهما ليست الاحداث المحكية هي التي تهمنا (القصة) ، و لكن الذي يهم الباحث في الحكيم بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الاحداث (الخطاب)³ .

أما "مانغينو"⁴ maingueneau يضيف مقام التواصل إلى خاصية الإنتاج و الدلالة ، ميز بين اللغة و الكلام و تبين له إثر ذلك أن الجملة لا تدخل في إطار اللسان ، و لكنها تنتمي إلى الكلام موئل الفعالية و الذكاء"⁵ .

إن الخطاب عند "مانغينو" من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات يحيل إلى نوع من التناول للغة أكثر مما يحيل إلى جعل بحثي محدد ، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد من حيث في سياقات معينة ، و بما أنه يفترض تفصل اللغة من معايير غير لغوية فإن الخطاب لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف.

¹ ينظر: محمد الباردي ،إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، طبعة سنة 2000 ،ص 08 .

² ناقد و كاتب أدبي من أصل بلغاري ولد سنة 1939.

³ ينظر: سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي ، م.س، ص 22

⁴ لساني لغوي و أستاذ بجامعة باريس ولد سنة 1950.

⁵ سعيد يقطين ،تحليل خطاب روائي ، م.س ، ص 21.

و في الدراسات العربية نجد الناقد العربي "أنطوان مقدسي"¹ الذي حدد مفهوم الخطاب على أنه جملة علائقية إحالية مكتفية بذاتها، و هي مكتفية بذاتها أي أنها مكانا و زمانا وجودا و مقاييس لا تحتاج إلى غيرها"² فمهما كان حجم الخطاب يشكل جملة واحدة تجمع بين أعضائه علاقات إحالية و لا يمكن أن تكتفي حدوده بذاتها و إنما نسيج عضوي يحيل بعضه إلى بعض ليشكل جملة واحدة مكتفية بذاتها دون حاجة أو تأثير بالعوامل الخارجية .

كما نجد الباحث "فرحان بدري" الذي جمع مقولات و مفاهيم مهمة فشلت في الخطاب محاولا انتقاء وجود التطور الحاصل في المفهوم يقول :

- " الخطاب مصطلح مرادف للكلام PAROL بحسب رأي سوسير اللساني و هناك خطاب أدبي بحسب رأي موريس .
- الخطاب وحدة لغوية ينتجها الباث (المتكلم) تتجاوز أبعاد الجملة أو الرسالة بحسب رأي هاريس.
- هو وحدة لغوية تفوق الجملة تولد من لغة جماعية بحسب بنفست.
- مفهوم الخطاب يقابل مفهوم الملفوظ في المدرسة الفرنسية ، إذ أنهم يرون أن النظر إلى النص بوصفه بناء لغوي يجعل منهن ملفوظا أما البحث في ظروف إنتاجه و شروطه فإنه يجعل منه خطابا.
- هو نظير بنيوي لمفهوم الوظيفة في استعمال اللغة حسب رأي تودوروف.
- هو نظام تعبير متقن و مضبوط ،هذا النظام ليس في جوهره إلى بناء فكري يحمل وجهة نظر و قد تمت صياغته في بناء استدلالي أي بشكل مقدمات و نتائج"³.
- في حين نجد "رابح بوحوش" يعطي مفهوم الخطاب من منظور النقاد اللسانيين من بينهم "رولان بارث" الذي يعد "الخطاب جملة كبيرة و منها يصير السرد جملة كبيرة لأن لغة السرد عامة لا تعد كونها أحد الاصطلاحات التعبيرية التي وهبت اللسانيات الخطاب ، إلى أن توسعة رؤيته و نظريته حتى صار الخطاب متعة و المتعة هنا لا تتعلق بنظرية في الجمال و الجميل بل هو الحديث عن اللغة المتعة من حيث هي بعد في الخطاب نفسه .

¹ مفكر و فيلسوف سوري ولد سنة 1914.

² أنطوان مقدسي ، الحداثة و الأدب ، مجلة الموقف الادبي ، ع9، دمشق، نقلا عن نور الدين السد، الاسلوبية و تحليل الخطاب، م.س ، ص 67.

³ فرحان بدري الحربي ، الاسلوبية في النقد العربي الحديث ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، طبعة 1 سنة 2003، ص 39،40.

أما "جوليا كروستيفا" الناقدة اللسانية فقد تمثلت القضايا اللسانية و النقدية المطروحة في مسرح النقد بفرنسا و تجاوزتها بطرح مفهوم التدليل " signifiante .

فالدلالية عند جوليا خطاب داخل النص يقوم بخرق الدال و الذات و التنظيم النحوي ،فهو يهدم النص ليرسي نصا جديدا و هذا لا يأتي إلا في ظل علم جديد تقترح له كريستيفا اسم سيميائيات الخطاب وهو اتجاه ينطلق من مسألة العلاقة الاعتبائية بين الدوال و المدلولات للبحث عن علاقات يكون فيها الخطاب مبررا.

كما نجد الخطاب عند ترفتان تودورف الذي يرى أن الخطاب " جسم له ذاته و حركته و زمنه و هو مختلف عن كل ما عداه يخضع للانتظام الداخلي لكنه يتحرك بحرية مستقلة و من ثمة فهو لون يختلف عن النص"¹، أما الباحث "محمود طلحة" فقد صنف مفهوم الخطاب إلى ثلاثة تصورات و المتمثلة في:²

● التصور التركيبي :

الذي ينطلق من وجهة نظر تركيبية تتم مقابلته بمفهوم الجملة التي استحوذت على اهتمام اللسانيين بعد الدراسات النحوية القديمة ،فكل ما يفوق الجملة هو خطاب، و يتم أيضا مقابلة هذا بمفهوم النص، و هذا حسب ما تطرقنا إليه سابقا لمفهوم هاريس .

● التصور الدلالي :

يقوم هذا التصور على اعتبار دلالة الخطاب ،فدلالة الخطاب ليست كدلالة الجملة أو النص، وإذا كان بعض اللسانيين يروا أن الخطاب مساوي للنص من ناحية الدلالة إلا أنهم يشترطون إضافة إلى شموله للجملة أن يكون متماسكا ،و هذا ما جاء به "غريغاس" في قوله : "الخطاب هو وحدة دالة و التي يجدر أن تحلل دلاليا "و ايضا ما ذهب إليه "بيير زيمّا" في تعريفه على أنه : " أنه وحدة فوق جمالية تولد من لغة جماعية و تعتبر بنيتها الدلالية كبنية عميقة جزءا من شجرة.

¹ ينظر: رابح بوحوش ،اللسانيات و تحليل النصوص، م.س، ص ص 100-103.

² ينظر: محمود طلحة ،تداولية الخطاب السردية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 سنة 2012 ،ص ص 14- 15 .

● التصور التداولي :

و هو التطور الأكثر ارتباطا بتخصص تحليل الخطاب و هذا التصور لا ينظر الخطاب باعتباره تتابعا جمليا أو دلاليا متماسكا فقط إنما ينظر للخطاب على أنه سيورة تواصلية دلالية لا تنفك عن المقام التواصلية الذي تم إنتاجها فيه ، و بتحديد التعاريف في هذا التصور غير أن الجامع بينها هو وضع مفهوم الخطاب في قلب العملية التواصلية التي تفترض منتجا و متلقيا و مقاما تواصليا معيانا.

كما ميز "جاكسون" نوعا آخر من التواصل حتى يكون فيه : " المتلقي و المرسل شخصا واحد و هو ما يعرف بالتواصل الداخلي كما يحث على التواصل الخارجي في إيصال الأفكار للآخرين و التعامل معهم، فهو لا يفتأ يذكر الحوار الداخلي أيضا، فالتواصل مع الآخرين لا يكتمل إلا باستنباط اللغة" ¹ .

و قد حاول دومينيك مانغينو جمع هذه التعاريف في جملة من الخصائص و هي : ²

- الخطاب تركيبة أشمل من الجملة.
- الخطاب موجه و هذا يعني أنه يتوجه به متكلم معين لآداء غرض معين.
- الخطاب شكل من أشكال الفصل :تبعاً لنظرية أفعال الكلامية، فالخطاب لا يصف و يمثل الواقع فقط و إنما قد يؤثر في متلقيه أو يغير من وضعيته أو من وضعية متلقيه.
- الخطاب تفاعلي :يعتبر كل تلفظ تفاعلياً حتى في غياب متلقي معين ،لأن التلفظ يعترض وجود متلفظاً مشارك يوجه إليه الخطاب حقيقياً كان أو افتراضياً، و على هذا فإنه يعتبر التحوار (la conversation) أحد أشكال التفاعل و ليس الشكل الرئيسي للتفاعل .
- الخطاب يقع في سياق معين :إن الخطاب يدخل في سياق معين و كأن السياق ليس إلا إطاراً ولكنه يقول أن الخطاب مسوق (أو مُسَيِّقٌ) و على هذا فإننا لا نستطيع إعطاء معنى للمفوز خارج سياق معين.
- الخطاب مستعمل من قبل الذات، فالخطاب دوماً يحتوي على الإشارات التي ترجعه إلى ذات المستعمل له، و الذات تأخذ موقفاً من الآخر كما تأخذ موقفاً مما يتضمنه الخطاب نفسه.
- الخطاب محكوم بمعايير : فإن ذلك فعل تلفظي لا يمكن قبوله إلا من خلال تبرير تقديمه على الشكل الذي قدم به و هذه المعايير الخاصة بالتلفظ المستند من الوقائع الكلامية .

¹ فاطمة الطبال البركة ،النظرية الألسنية عند رومان جاكسون ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ،بيروت ،ط1، د.ت، ص 40.

² ينظر: محمود طلحة ،تداولية الخطاب السردية، م.س، ص 15- 17 .

● الخطاب مأخوذ في إطار تداخل الخطابات :أي أن الخطاب لا يأخذ إلا باعتباره داخلا في مجال خطابي واسع ،حيث يأخذ الملحوظ تأويله بالنظر إلى غيره من الملفوظات داخل هذا المجال الخطابي المتداخل.

فمصطلح الخطاب إذن متعدد المعاني ،فهو وحدة تواصلية بلاغية فاعلة من مخاطب معين موجهة إلى مخاطب معين في سياق معين يدرس ضمن ما يسمى بلسانيات الخطاب ،و هو على رأي " ليتش " ¹ تواصل لساني ينظر إليه كإجراء بين المتكلم و المخاطب أي فاعلية تواصلية يتخذ شكلها بواسطة غاية اجتماعية" ².

كما عرضت "ديبورا شيفرن" ³ deborah shiffrin ثلاثة تعريفات تمثل في مجملها هذا التعدد بل و التباين الناجم عن تعدد مناهج الدراسات اللغوية مع بنية كل تعريف إلى منهجية لأن هذه التعاريف لا تعدو كونها تمثل مناهج معينة فقد ورد مفهوم الخطاب بوصفه واحد من ثلاثة بوصفه أكبر من الجملة ،أو بوضعه استعمال أي وحدة لغوية ،أو بوصف الملفوظ.

"حيث يتجسد المفهوم الأول في المنهج الشكلي أي البنية، فتتجه غاية الباحث بعناصر انسجامه وترابطه و تركيبته و معرفة علاقة وحداته و ذلك في مستوى بنيته المنجزة.

أما تعريف الخطاب بوصفه استعمال اللغة لميل اتجاه آخر و هو الاتجاه الوظيفي و ذلك بتجاوز وصف الخطاب وصفا شكليا، حيث يلتقي الضوء على كيفية تحقيق بعض الوظائف اللغوية التي يستطيع المرسل من خلالها أن يعبر عن مقاصده و يحقق أهدافه مما يبرز العلاقة المتبادلة بين نظام اللغة و سياق استعمالها.

و بوصفه ملفوظا إذ يمثل هذا التعريف نقطة التقاطع بين المنهجين السابقين أي بين البنية الشكلية والوظيفية و قد يتخذ من الجملة أساسا له بوصفها تلك السلسلة من الكلمات ،كما يعدل به عن كونه تراكما من الوحدات اللغوية الصغرى التي لا سياق لها إلى كونه مجموعة من وحدات ذات سياقات تلفظية خاصة بها أي أن الخطاب مكون من جمل سياقية" ⁴.

- أنواع الخطاب :

¹ جيفري ليتش مؤلف انجليزي متخصص في اللغة الانجليزية و علم اللغة (1936-2014)

² نعمان بوقرة ،الخطاب الأدبي و رهانات التأويل - قراءات نصية تداولية حجاجية- عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 سنة 2012 ،ص 19.

³ خبيرة في علم اللغة الاجتماعية و تحليل الخطاب و البراغماتية

⁴ ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشقيري ،استراتيجية الخطاب-دراسة لغوية تداولية-م.س، ص 37-38 .

و الخطاب يتنوع بتنوع الطرق التي يتخذها المتكلمون أو الكتاب و ذلك بحسب مواقف اجتماعية وثقافية محددة فنستنتج بذلك أنواع من الخطابات مثل الخطاب الديني و الخطاب العلمي و الخطاب السياسي و الخطاب الفلسفي، و الأدبي، و الفني و المسرحي.

نجد أن الخطاب الفلسفي يختلف بطبيعته و إشكاليته و لغته عن الخطاب السياسي أو الأدبي أو المسرحي "فالخطاب الفلسفي يجب أن يكون كشفا عن الماهيات و العلل، و أن ماهيات الأشياء و عللها لا يمكن أن تكون على غير ما وصفها به"¹.

فالخطاب الفلسفي يتولد عند مواجهة مشكلة، فوجود المشكلة شرط ضروري لانبعاث الحاجة إلى الخطاب الفلسفي و لا يكون هذا إلا بحثا من أجل الاقتناع و الإقناع بواسطة الحجج، إلا أن الخطاب الفلسفي لا يتركه صاحبه من العدم، و إنما ينبثق من مجموعة من الآراء و المذاهب فيكون في الآراء الفلسفية الجديدة شيء من الآراء الفلسفية القديمة، إما من حيث الموضوع، إما من حيث المنهجية، إما من ناحية الغاية، فالخطاب الفلسفي يبدأ أو ينتهي بقوانين العقل و الواقع فهو خطاب نقدي يعتمد التساؤل و الشك بالمعنى القائم.

أما الخطاب السياسي جعل التعبير عن الآراء و اقتراح الأفكار و المواقف حول القضايا السياسية من قبيل شكل الحكم، كالديمقراطية و اقتسام السلطة و الفصل بين أنواعها، و يعتبر الخطاب السياسي "خطابا اقناعيا يهدف إلى حمل المخاطب على القبول و التسليم بصدقية الدعوى عن طريق توظيف حجج و براهين، ويمكننا اعتباره مؤقتا خطابا سياسيا عندما يقال من طرف رجل سياسي في هدف سياسي"².

و لكي يكون الخطاب السياسي موضوع الرسالة التي يحملها الخطاب سياسيا، و المتلقي يمكن أن يكون سياسيا (ما يسمى بالجمهور السياسي) أو مهتما بالسياسة بالإضافة الى استخدام المصطلحات السياسية أي لغة الخطاب في أغلبها أو عمومها لغة سياسية.

¹ محمد يعقوبي، أصول الخطاب الفلسفي (محاولة في المنهجية)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، جزائر، طبعة سنة 1995، ص 35.

² christian baylon , Sociolinguistique –Société, Langue et discours, nathan université, 2eme Edition ,1996 ,p 248.

"و الخطاب السياسي في الواقع لا يشترط وجود جمهور مختص في السياسة بل و هذا من مميزاته عن بقية أنواع الخطاب يوجد في فئات المجتمع باختلاف مشاريعهم و مستوياتهم الثقافية و الفكرية"¹، حيث يؤدي إلى التواصل باعتباره منظومة من الأفكار تتمحور عبر أنساق إيديولوجية مستمدة من تصورات سياسية تختلف في آلياتها و نظمها حسب النضج الفكري و الوعي بمتطلبات المجتمع، كما يعتبر خطابا إقناعيا يهدف إلى حمل المحاطب على القبول و التسليم بصدقية الدعوى عبر وسائل حجاج متنوعة.

أما الخطاب الديني يُرى بأشكال مختلفة فهو يحمل مفاهيم كثيرة و ذلك حسب المنظار الفكري الذي ينظر من خلاله إلى الدين لتباين الأفكار فهناك من يستمد فكره و ثقافته من كتاب الله تعالى، و خطاب محسوب على الدين يستمد فكره و ثقافته مما يُحسب و يصنف جهلا داخل حدود الدين "فالخطاب الديني هو محاذة لمنطق داخلي يعبر عنه الإسلام من خلال القرآن الكريم، إذ لا يخرج الخطاب عن الدعوى فهو مؤسس على بث الرسالة و على التبليغ، و قد أَوكل النبي الاكرم صلى الله عليه و سلم هذا التبليغ سواء باليد أو بالقول أو بالسلوك، فلذلك تبقى الدعوى نواة الخطاب الديني على غرار الاشكال الأخرى"².

كونه يصل إلى جميع الطبقات و يخاطب جميع المستويات، فهو جزء من الهوية و التكوين الروحي والفكري و الفني و الاجتماع، فهو يتماشى مع متطلبات الانسان بدون تنازل أو المساس بجوهر الدين وأصوله، حيث يسمو إلى منطق الحفاظ على الكرامات و الحريات و العمل و المساواة، و يستطيع الخطاب الديني أن يعاصر الحدث دون أن يتأثر بالمضمون و دون أن يخاف من الافكار المستوردة.

نجد أيضا الخطاب الإيديولوجي الذي يعد نوع من جملة الخطابات، بطبيعته خطاب متعدد بتعدد الاغراض التي يريد إقرارها أو خدمتها، فهدفه إثبات ما يريد إثباته كحقيقة، فهو يتصرف و كأنه يملك الحقيقة هذا ما يراه "كالفي" calvy³ : "إن الخطاب الإيديولوجي يقوم على أسس تجعل منه مشروعا، و بوصفه

¹ عبد المالك مرتاض، الالغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، الطبعة سنة 1982، ص 160.

² عيسى راس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب و اللغات و الفنون، قسم فنون درامية، جامعة وهران، 2007، 2008، ص ص 20-21.

³ جان لويس كالفي لساني فرنسي و أستاذ اللسانيات الاجتماعية ولد سنة 1942.

إنتاجا للمشروعية فإنه يوضح تمام التوضيح ما يجب على أي ممارسة من الممارسات أن تتغلب عليه باعتبار أن الخطاب نفسه ممارسة اجتماعية"¹.

فالخطاب الإيديولوجي يسعى إلى التوصل للتفسير الشامل من خلال تطبيق فكرة معينة على كافة مجالات الواقع فهو نسق من الافكار و الأحكام الموجهة يستخدم ليصف و يفسر و يشرح و يحدد و يوجه أفعال و ممارسات كما جاء في قول "يمنى العيد": "ينهض الخطاب في المستوى الايديولوجي في المجتمع في سياق العلامة الاجتماعية التي تطلب الصياغة و التعبير، يتحدد الخطاب بحقول هذا المستوى الايديولوجي وينتجها، كما يتحدد بوظائفه و ينتجها، تتميز الرسالة وفقا لهذه الحقول كما تتميزها، و لكنها في تمييزها تبقى بصفتها الدلالية الموضوعية على هذا المستوى الايديولوجي نفسه"².

من خلال تعريفها نلاحظ أنها تفرق بين الفكر في ذاته و ما ينتج عنه من أفكار غامضة، فهي و إن كانت نوعا خاصا من الافكار إلا أنها تقوم بوظيفة اجتماعية محددة هي توجيه الفعل الاجتماعي، فهي إذن تحدد الفعل الاجتماعي و هي فكر يستهدف تحريك جماعة معينة نحو أهداف محددة.

أما الخطاب الفني فقد نشأ أدبيا و توسع في مجالات دراسية أخرى، فيمكن أن يؤثر الخطاب على طرف ما بإبلاغ رسالة معينة لتحقيق عملية تواصل، و لا يتحقق التواصل إلا إذا تم فهم الرسالة، و الفن في مفهومه الصحيح هو رسالة موجهة للمجتمع، الشعب، الحياة، من خلال مضمونه و شكله و غايته و رسالته وخدمته، كما أنه لا ينفصل عن الواقع، فالخطاب الفني سواء أكان خطابا تشكليا أو خطابا مسرحيا أو سينمائيا هو خطاب يجمع بين اللغة المباشرة و اللغة المصورة، كما أنه لا ينقل لنا رسالة فحسب بل أن الحدث يجري أمام أعيننا و يخاطبنا بدلالة عناصر التكوين الداخلة في إخراج العمل كالخطوط و الالوان والملابس و نظام الإنارة، و معالجة الفضاء كاللون و الحركة و الاتجاه و الحجم، و التشكيل الحركي و الديكور والموسيقى و غيرها، فهذا الخطاب تندرج عناصره ضمن نظام يحكم مكوناته، و قد أكد "فوكو" بأن: " لكل مجتمع وسائله في ضبط أنواع الخطاب فيه مثل القوانين الاجتماعية و الفكرية السائدة في حقبة معينة"³.

¹ ينظر: جان إيف كالفلي، المدخل إلى الحياة السياسية، تر: حنون مبارك، دار الحقيقة، بيروت، طبعة سنة 1989، ص 151.

² يمى عيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، دار الثقافة، بيروت، طبعة 2 سنة 1984، ص 71.

³ ميشال فوكو، حفرات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، طبعة سنة 1989، ص 39.

- مفهوم الخطاب المسرحي :

ماذا نعني بالخطاب المسرحي ؟ ما هي خصائصه ؟ ما حدود انتمائه أو عدم انتمائه إلى الخطاب الأدبي عامة؟ ماذا نقصد بالخطاب الدرامي ؟ و هل يمكن التمييز بينهما؟ هل هما خطابان مكملان لبعضهما البعض؟ هذه مجرد أسئلة تقريبية و محاولة تقديم تعريف جامع للخطاب غير ممكنة و لا تتعدى حدود المقاربة التي تختلف بدورها باختلاف زوايا النظر التي تقارب بها الخطاب المسرحي.

إن أول ما يلفت انتباهنا في التعامل مع الخطاب المسرحي كمصطلح "... هو مظهره المزدوج في مجال الكلام، في إطار النص و التأدية مما يجعل دراسته تبدو صعبة ... و قد أشارت آن أوبرسفيدل¹ إلى أن المسرح هو فن المفارقة فهو في نفس الوقت نتاج أدبي و عرض يشبه الواقع ، و النص المسرحي باق إلى الابد بعد تأليفه وعرضه، و لكن العرض يختلف من فترة لأخرى، فهو دائم التغير ... هذه المفارقة التي أشارت إليها أوبرسفيدل تطرق إليها منغينو و لكن بطريقة أخرى، فهو لم يتحدث عن المفارقة بل تحدث عن عدم الاستقرار في الخطاب المسرحي و كذا في طبيعته الكلامية².

فالخطاب المسرحي يتم بخاصية الازدواجية بين النص المكتوب (نص المؤلف) و العرض المسرحي (نص المخرج) حيث أشارت هذه القضية جدلا حادا بين النقاد و المسرحيين و تعددت آراءهم حول ذلك ،ففرق منهم راح يحدد النص و يعطيه الأولوية في الممارسة المسرحية ،و يعود ذلك للعصر اليوناني حيث أنهم عدوا المسرح جنسا أدبيا لا يشكل العرض فيه سوى عنصرا من عناصره مهمته ترجمة ما هو مكتوب و هذا ما جاء في قول أرسطو في كتابه فن الشعر : " و مع أن المشاهد ذا تأثير كبير إلا أنها أبعد الأجزاء من الفن ،إذ من الممكن أن نلتمس تأثير المأساة بلا تمثيل و لا ممثلين، ثم إن جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس أكثر من اعتماده على فن الشاعر³.

إن معالجة أرسطو للمسائل الجوهرية التي تخص الخطاب المسرحي كان أساسها النص كون النص المسرحي يتضمن جوهر العمل المسرحي، أي فكر الكاتب هذا ما يشير إلى سطحية العرض كونه يخاطب الحس و يبعد المتفرج عن الجوانب الجمالية و يعزز دور النص في عملية التلقي ،" في المسرح الكلاسيكي القديم

¹ ناقدة مسرح فرنسية ولدت سنة 1918.

² عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص 45.

³ أرسطو ، فن الشعر ، تر : إبراهيم حمادة ، هلا للنشر و التوزيع ، مصر ، طبعة 1 سنة 1999 ، ص 51.

وكذلك في مسرح "ألفرد دو موسيه"¹ و "راسين"²، و "كورني"³ و "برناردشو"⁴ كانت تعطي النص الدرامي أهمية قصوى⁵.

هذا باعتبار أن النص المسرحي الجيد يمكن أن يتخلى عن العرض و التجسيد على الخشبة، فخيال القارئ بالإضافة إلى الحوار و الارشادات المسرحية المصورة للمكان و الزمان و أوصاف الشخصيات و الحركة تغني عن العرض، في حين نجد البعض الآخر يرى أن " النص المسرحي متكافئ دلاليا مع نص العرض و أن الشكل المتحيز هو التعبير (النبرات و الاصوات)"⁶.

كما نجد مجموعة من المخرجين و المسرحيين اللذين قللوا من قيمة النص الدرامي و أعطوا للعرض المسرحي مكانة خاصة أمثال "آرتو"⁷، "آيبا"⁸، "جوردن كريج"⁹ ... ، يجعلهم العرض يحتل الريادة سواء أكان أكان التركيز على الموسيقى أو الإضاءة أو إحياءات الجسد، كما جاء في قول أوبرسفيلد " أن الموقف الذي يضع النص الافضل من العرض أو يجعله ماثلا له قد يكون مجرد وهم، فمجموع العلامات البصرية و المسموعة والموسيقية التي يخلقها المخرج و مصمم الديكور و الممثلون تشكل معنى ما أو نخبة من المعاني التي تتخطى النص في مجمله"¹⁰، فهو بذلك مجموعة من العلامات *singes* التي تنقسم إلى علامات لسانية و أخرى غير لسانية و تنقسم غير اللسانية بدورها إلى علامات سمعية و أخرى بصرية و ينصهر هذا المجموع من العلامات غير المتجانسة في بوتقة واحدة و هي ما يعرف بالخطاب المسرحي .

إن الخطاب المسرحي يرتقي بدرامية النص ليصبح خطابا يتجاوزها ضمن فضاء مغاير يصنعه خشبة المسرح والممثل و المتلقي معا .

¹ شاعر فرنسي و مسرحي و روائي (1810-1857).

² شاعر و كاتب مسرحي فرنسي (1639-1699).

³ بيير كورني شاعر و مسرحي فرنسي (1606-1684).

⁴ مؤلف و مفكر إيرلندي أحد أشهر الكتاب المسرحيين (1856-1950).

⁵ آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، تر:مي تلمساني، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ط1 سنة 1982، ص 20 .

⁶ أكرم يوسف، الفضاء المسرحي في دراسة سيميائية، دار مشرق- مغرب، دمشق، سوريا، ط1 سنة 2000، ص 56.

⁷ شاعر و ناقد و كاتب و مخرج مسرحي فرنسي (1896-1948).

⁸ مخرج مسرحي و باحث في سويسري (1862-1928).

⁹ مخرج و منظر مسرحي انجليزي (1872-1966).

¹⁰ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص 46.

فالنص المسرحي على خلاف باقي النصوص " ... لا يعتبر نصا أدبيا منتهيا كالقصيدة الشعرية أو القصة القصيرة لأنه نص فني يستدعي نصوص فنية و إبداعية أخرى يرتبط بها ارتباطا وثيقا و ذلك من أجل إيجاد طريقة معينة إلى خشبة المسرح من خلال قنوات و دلائل متعددة و متباينة و من ثمة فإن قراءة هذا النص تقتضي من الدارس أن يستحضر مناخه الطبيعي الذي لا يتحقق إلا بتحديد العلاقة بين الارسال و التلقي، و هي علاقة تتسم بنوع من الاستقلال و التمايز عن باقي الظواهر الابداعية الأخرى"¹.

كما نجد "رولان بارت" في حديثه عن الخطاب المسرحي "إننا إذن بصدد تعددية صوتية polyphonie اخبارية حقيقية، و هذا هو التمسرح la théâtralité سمك من العلامات"²، إن الخاصية المميزة إذن هي خاصية التمسرح فإننا نعني به ما يميز المسرح عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى و أكثر من ذلك ما يميزه عن باقي الفنون، و إذا كان هذا المصطلح قد نحت أصلا لتحديد الخطاب المسرحي و إبراز سماته فهل يتمثل التمسرح في النص أم في العرض؟

ف"رولان بارت" يذهب إلى أن: "التمسرح ينبغي أن يكون حاضرا منذ البذرة الأولى المكتوبة لعمل ما، إنه معطى إبداعي و ليس معطى إنجازيا."³

كما نجد في قول "آن أوبرسفيد" التمسرح داخل النص المسرحي هو دائما محتمل و نسبي، التمسرح الوحيد الملموس هو تمسرح العرض"⁴.

إن خاصية التمسرح تتشكل من تكثيف للعلامات سواء كانت لسانية سمعية و بصرية، فمصطلح التمسرح يهدف إلى تحديد ملامح الخطاب المسرحي و تأسيس خصوصيته .

¹ ليلي بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب و الابداع-دراسة انتقائية لنصوص و عروض من المسرح العربي- دكتوراه في الفنون الدرامية و الأدب التمثيلي، كلية الآداب و اللغات و الفنون، قسم فنون درامية، تخصص مسرح عربي، جامعة وهران، 2010-2011، ص 40.

² محمد سندباد، الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، فاس، المغرب، ط 1 سنة 2013، ص 08.

³ عبد المجيد شكير، من أجل مقارنة جمالية للخطاب المسرحي، مجلة الذاكرة، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن مخبر التراث اللغوي و الأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، كلية الآداب و اللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد 3، أبريل 2014، ص 222.

⁴ م، ن، ص، ن.

و من الصعب تحديد تعريف موحد و شامل للمسرح و ذلك راجع لطبيعته الخطاب المسرحي المزدوجة (نص العرض) ،فالمسرح يمكن فيهما معا ،فهو لا يتحقق إلا داخلهما و تختلف الآراء في تحديد تحقيق المسرح، كما أن قراءتنا للنص المعد للتمثيل لا يمكننا التعامل دون صورته الاخراجية ،حيث أنه من الصعب التفاعل مع النص الدرامي دون أن يكون له تصور قبلي عن المسرح.

و بالنظر إلى طبيعة الخطاب المسرحي الذي هو خطاب مزدوج خطاب دراميا و خطابا مسرحي يحمل في رحمه نص درامي و عرض مسرحي ،فهل يمكن التمييز بين الخطابين ؟.

بداية علينا التمييز بين مصطلحي دراما و مسرح، فغالبا ما يتم اعتبار " المسرح كمجال متميز تختلط فيه فنون الكلمة و الحركة ... و كل التحليلات متعددة الألوان للفن التي تظهر أن نظام المسرح التواصل لا يقتصر فقط على الديكور ، إطار الحدث ، و الاضواء التي تجسد المناخ الذي يجري فيه الحدث بل يمتد الامر إلى إيقاع الأصوات و تناغم الحركات ،و كل ما يعكس طريقة اللعب لدى الممثلين تحت قيادة المخرج"¹.

هذا التنوع هو ما يضيفي على المسرح طابع الخصوصية و النفوذ عن باقي الفنون الاخرى ،خاصة و أن العلامات داخله تتمتع بنوع من التعقيد و الترابط نظرا لنوعية الجماعة التي ترسلها (المؤلف ،المخرج، السينوغراف ،جماعة الممثلين ،مصمم الديكور ،مصمم الأزياء ،الموسيقى ...إلخ).

أما في ما يخص الدراما فهي التعبير الفني على فعل و موقف إنساني ،و بدون هذا الفعل لا تكون هناك دراما " الدراما هي التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر ،لأنه لا يمكن أن تكون ثمة دراما لتقرأ فقط دون التمثيل ،لكن الدراما هي دائما للتمثيل و ينبغي أن يكون هذا الشرط موجودة باستمرار في ذهن مؤلفاتها؟"² ، فهي الفن الذي يحاكي أفعال الإنسان و سلوكه عن طريق الأداء التمثيلي بوجه عام، و من هنا فإن العالم الذي يختص به الخطاب الدرامي قائم على أساس مجموعة من الالتزامات المعمول بها و المتفق على اتباعها في عالم الدراما ،بيد أن أطراف الخطاب من مرسل و متلقي و رسالة موجودة و لكنها ضمنية في معظمها أو لنقل غائبة أو مغيبة ، فيما يخضع الخطاب المسرحي للمباشرة بحضور المؤدين و المشاهدين ،حيث يعيش الجميع بمشاركة فعلية حيوية ،حقيقة لأحداث العرض المسرحي "³، و هناك يكمن الاختلاف بين

¹ محمد سندباد ،الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث ،م س ،ص 05.

² محمد حمدي إبراهيم ،نظرية الدراما الاغريقية الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان ،القاهرة ،ط 1 سنة 1994 ،ص 10.

³ ليلي بن عائشة ،بنية الخطاب المسرحي العربي بين ثنائية التجريب و الابداع ،م س ،ص 59.

الخطابين أحدهما يأخذ بأطراف العملية المسرحية و يخلق عالمها في ذهنه ثم ينقله إلى الورق، و هو الخطاب الدرامي والممثل في خطاب الارشادات الاخراجية ،و خطاب الشخصيات في العمل الدرامي ،فيما يقوم الخطاب المسرحي بنقل الخطاب الدرامي إلى الواقع عبر تجسيده بشكل حقيقي و مباشر على الركب و الذي يتمثل في خطاب المخرج المسرحي و خطاب الممثل و خطاب العلامات المسرحية.

فالخطاب الدرامي هو كتابة فنية إبداعية تسعى إلى التمييز على خشبة المسرح ،لذا يجب عدم إغفال إمكانية تحقيقه المشهدي.

و هذا الجدل القائم بين النص و العرض قد يكون سببه العلامات التي يستخدمها كل واحد منهما حيث عبر "جيرري فيلتروسكي" J.VELRUSKY عن هذا التناقض بقوله : " إن التوتر الجدلي القائم بين النص الدرامي و النص المسرحي يتركز أساسا على قاعدة العلاقة بين المركبات السمعية / الصوتية ... و بين المصادر الصوتية المستعملة بواسطة الممثل، إذ أن الأولى في الحقيقة هي جزء لا يتجزأ من الثانية " ¹.

إن الخطاب المسرحي يرتقي بدرامية النص ليصبح خطابا يتجاوزها ضمن فضاء مغاير يصنعه خشبة المسرح و الممثل و المتلقي معا ،فهناك علاقة متضمنة بين النص المكتوب و النص المعروض، ما دام الأول يتوقف إلى أن يتمثل في ذهن على شكل عرض متخيل و بدون هذه المنيرة لا يمكن للنص المسرحي أن يكون أكثر من تراكما لدلالات اللغوية "كما أن هذا التمثل لا يمكن أن يتصور إلا إذا افترضنا أن هناك بنية معرفية تفترض وجود قواعد و أسس للمقابلة بين النص الدرامي و بين الطريقة المتخيلة لإمكانية عرضه" ².

يعد الخطاب المسرحي من أشد الخطابات الابداعية قدرة على توظيف الأنساق البصرية، وسائر التقنيات المستحدثة لصالح الإنشاء الصوري الذي يرسمه المخرج بمخيلته عبر ما هو متاح من إرشادات إخراجية.

و من جهة أخرى فإن الخطاب في المسرح يمكن أن يكون حركيا بحثا حيث يتم الاستغناء عن الكلام وتعويضه بالحركة و هذا ما نجده في الإيماء ³، لا بل أن الصمت هو أحد أشكال الخطاب المسرحي لأنه فعل

¹ أكرم يوسف ،الفضاء المسرحي ،دراسة سيميائية ،م س ،ص 58.

² محمد فراح ،الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي -نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي - النجاح الجديدة ،الدار البيضاء، المغرب ط 1 سنة 2006، ص 22.

³ الإيماء ميم بانوميم هو نوع من فن التمثيل الصامت المؤدى على خشبة المسرح يعتمد أساسا على الحركة الفيزيائية للجسم.

دلالي¹ حتى لو غاب الكلام كلياً إلا أن هذه الحركة و الإيماءات لا يمكن أن تصور بدون نص سابق يكون المتلقي (المتفرج) يقوم بترجمة ما يرى من خطابات بصرية إلى لغة منطوقة فيعبر الكلام مباشرة من الإرشادات المسرحية إلى ذهن المتفرج عن طريق الإخراج.

و من هنا يتضح لنا أن الخطاب المسرحي قائم على ثنائية النص و العرض، فهو نتاج أدبي و عرض في آن واحد، و العلاقة بينهما جدلية ارتباطية يتحول فيها النص من نظام مكتوب إلى نظام مرئي مسموع، يمكن لنصه المكتوب أن نمسحه بخيالنا، و لكن جمالية و اكتمال صورته الفنية لا تتم إلا بالعرض في إطار احتفالي .

- خصائص الخطاب المسرحي:

من خصائص الخطاب المسرحي ما جاء في المعجم المسرحي حيث " ظهرت دراسات اهتمت بالخطاب و على الأخص بالحوار في الأدب و المسرح مقارنة مع الحياة العادية من خلال طرح الاختلاف بينهما و قد بينت هذه الدراسات و على الأخص أبحاث كاترين أوريكيوني و دومينيك مانغينو أن خصوصية الخطاب في المسرح تكمن في كونه مقتصدا و دلاليا لأنه لا مجال للثرثرة و الاعتبارية في المسرح .

إضافة إلى ذلك فإن الدراسات الحديثة حين استندت إلى نظرية التواصل بين خصوصية الخطاب المسرحي في كونه قولاً مزدوجاً يخلق عمليتي التواصل تدخلان فيما بينهما :

- صاحب الخطاب المركزي في النص (الذي يتكون من نص الشخصيات إضافة إلى الإرشادات الإخراجية) هو الكاتب و في العرض حيث يتشكل الخطاب من مجمل العناصر المرئية و المسموعة، يكون صاحب الخطاب إضافة إلى الكاتب و كل فريق العمل من ممثل و مخرج ... إلخ.
- الحوار هو عملية تواصل قائمة بحد ذاتها بين شخصيات المسرحية، لكنها تتوضح أيضاً ضمن عملية تواصل أشمل بين مرسل هو الكاتب في النص و المخرج في العرض و بين متلق هو القارئ في النص والمخرج في العرض"².

■ خطاب الحوار المسرحي:

الحوار من أهم وسائل التفاهم والتفاوض والتجانس بين الناس وهو من أهم وسائل المعرفة والإقناع مهما كانت الثقافات والتوجهات، وكذلك شكل من أشكال التواصل، يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو

¹ ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م. س، ص 187.

² - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م. س، ص 186.

أكثر، فقد قدمت بعض الدراسات فرضية أساسية هي أنّ الحوار ليس فقط قولاً يعطي معلومات بل هو أيضاً فعل له تأثيره على الآخرين.

فالحوار هو تبادل أطراف الحديث بطرق تناسب الحدث بالطاقات الإخبارية والتحليلية ، وهو جزء هام في الأسلوب التعبيري للكاتب إذ نجده في القصة والرواية ويعد من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات وتصوير عواطفها وأحاسيسها المختلفة كما له دور في تطوير الأحداث، واستحضار الحلقات المفقودة منها ويشترط في الحوار أن يأتي معبرا عن الواقع الشخصي والاجتماعي للشخصيات التي يدور بينها.

والحوار المعبر الرشيق من أسباب حيوية السرد وتدفعه، والسرد هو أحداث الرواية نفسها وقد اتخذ صورة الكلمات، ويقوم بتقديم الشخصيات، وإلقاء الضوء عليها والتطرق إلى هواجسها النفسية ويجب أن يكون أسلوب السرد سهلاً واضحاً نابعا من الحياة، فيأتي هائداً متزناً أو صاحباً عنيفاً حسب الموقف والأحداث.

كما يعرف أنّه تبادل الطرفان أطراف الكلام حول موضوع قصد المعرفة أو تطرق أطراف مختلفة لقضية واحدة، ومن هنا يكون الحوار هادفاً إلى المعرفة الحقيقية والعمل بها، ويعبر عن تواصل فعلي بين الشخصيات، وهو الذي يضمن إمكانية الجدل، "إنّ الحوار هو الشكل الطبيعي للخطاب البشري".¹

مفهوم الحوار الدرامي:

مهما اختلف النقاد في تحديد أركان وعناصر المسرحية، فإنّهم مجمعون على أنّ الشخصيات المسرحية في جميع العصور ومختلف المذاهب كانت فصيحة اللسان، فالحوار في كتابات النقاد يوصف بأنّه "أسلوب التعبير الدرامي المتميز"²، فهو الأداة المسرحية وهو الذي يعرض الأحداث ويخلق الشخصيات ويرافق المسرحية من بدايتها إلى نهايتها، فالحوار أداة تقدم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، هو وعاء الذي يختاره أو يرغب عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين، تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها".³

¹ عمر بلخير، تحليل خطاب مسرحي في ضوء النظرية التداولية، م، س، ص 58.

² فرحان بلبل، النص المسرحي - الكلمة والفعل - منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، طبعة سنة 2003، ص 101.

³ عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، ص 139.

فإذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات "فإنّ الحوار وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات"¹.

والحوار حقيقة "من أهم الفوارق الأساسية بين الأدب القصصي والأدب المسرحي"²، ومن تمّ فالحوار يتميز في الفن المسرحي عن أي فن آخر بالخصوص وخاصة عن الأدب القصصي الذي يعتمد على أسلوب السرد بكثرة، فالفن المسرحي يعتمد على الحوار بشكل أساسي ومن ثمة "فليس أمام فنان المسرح، سوى الحوار تقريباً"³، كوسيلة أرقم تؤدي ذلك الدور أي يجب أن يكون الحوار درامياً وليس أي حوار ليخرج بعمل درامي مكتمل العناصر "فليس كل حوار يصلح بأن يكون حواراً درامياً"⁴.

فالحوار يجعل من حكاية المسرحية واقعة حية تشاهد مباشرة في الحاضر، فمنه تعرف الحادثة وما انطوت عليه من وقائع ومواقف فهو العملية الوحيدة في البناء المسرحي حيث يتركز عليه الكاتب في أغلب الأحيان في إنشغالاته الواقعة شكلاً ومضموناً.

كما أنّه "يكشف للمشاهد عن الشخصيات ويعرفه بها، وكلّ كلمة تنطقها الشخصية لا بد أن تكون ثمرة للأبعاد الثلاثة للشخصية -البعد المادي والاجتماعي والنفسي- فنعرف منه من هو ويوحى إلينا بما عسى أن يصير إليه الشخص في المستقبل"⁵.

أي أنّ الحوار المسرحي يكشف عن الشخصيات وعن مراحل تطورها، فهو يهتم بالكشف عن الشخصية ومراحلها التي ستمر بها والتي باكتمالها تكتمل المسرحية نفسها. لأنّ الحوار "يعتبر حركة بالشخصية نحو الاكتمال من خلال مراحل التجربة التي تمر بها الشخصية طوال المسرحية"⁶.

الحوار هو "الوسيلة الأدبية للتفاهم والتخاطب بين الممثلين وبالتالي نقل الأفكار وسرد الحوادث للجمهور"¹، فكلّماته تساهم في تمييز الشخصيات ونقل المعلومات والكشف عن الحقائق لأنّ "الحوار من أشكال الخطاب

¹ عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، طبعة سنة 1972، ص 33.

² عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، م، س، ص 134.

³ المرجع نفسه، ص 129.

⁴ المرجع نفسه، ص ن.

⁵ عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط 1 سنة 1987، ص 34.

⁶ مرجع نفسه، ص ن.

في المسرح يشبه المحادثة في الحياة العادية لكنه يختلف عنها جوهرياً، فهو دلالي دائماً لا مجال فيه للاعتباطية ووظيفته الحقيقية هب وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرج عبر الشخصيات".²

فالحوار في هذا المعنى يأخذ منحى آخر في التعريف إذ هو وسيلة التخاطب والتفاهم بين الممثلين على خشبة المسرح سواء وجه الحوار إلى المتفرج أي المسرحية تعرض وتمثل، أو وجهه إلى القارئ فهو الذي يطور موضوع المسرحية ويكشف شخصياتها ويجذب الانتباه إلى فنياتها.

إنّ الحوار عبارة عن لغة مسكوبة في قالب تخاطب بين الممثلين والجمهور أو بين شخصيات المسرحية فيما بينها ولا يمكن لهذا التخاطب إلا أن يكون كلاماً لأن الحوار يتموضع في لغة مكتوبة تكون من كلمات تحمل داخلها مواقف وأفكاراً تأتي على لسان شخوص المسرحية لتحقيق التواصل فيما بينها.

يقول "إيريك بانتلي": "المسرحية يكتبها إنسان لا يريد إلاّ الكلام لجمهور، لجمهور لا يريد سوء الإصغاء إلى الكلام".³

ومما تقدم يمكن أن نقول باختصار بأن "الحوار هو الحديث الذي تبادله الشخصيات فيكشف جوهرها ويدفع الفعل إلى الأمام".⁴

كما نجد أنّ هناك فرق جوهري بين الحوار في المسرح والحوار في الحياة فالمؤلف لابد أن يدرك أنّ هناك فروقاً واضحة بين الحوار في العمل الدرامي والحوار في الحياة، فكلّ منهما حوار، لكن من الأفضل أن نسميه محادثة حيث "أنّ كلمة حوار أكثر اختصاراً وإفصاحاً عن كلمة محادثة".⁵

فالحوار الدرامي هو تمكن الفرد من التعبير عن رغبته ونواياه، وما يمتلك من خبرة ومعرفة، وما يختلج في داخله من أحاسيس، ولهذا فإنّه يتخذ أشكالاً عدّة فنجد حوار بين شخصين، أو شخص ومجموعة، "الحوار المسرحي فعل من الأفعال به يزداد المدى النفسي عمقا والحدث المسرحي تقدماً إلى الأمام".⁶

¹ عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، مطبعة إتحاد بالكتاب، العرب، دمشق، طبعة سنة 1996، ص 59.

² محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، طبعة سنة 1987، ص 613.

³ إيريك بانتلي، الحياة في الدراما، تر: جبر إبراهيم جبر، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، طبعة سنة 1968، ص 83.

⁴ فرحان بلبل، النص المسرحي - كلمة وفعل - م، س، ص 107.

⁵ عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، م، س، ص 29.

⁶ ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م. س، ص 175.

والحوار المسرحي - كغيره من عناصره المسرحية - حوار نموذجي برغم ما يبدو في الظاهر من أنه (طبيعي) يمثل طبيعة الحوار في واقع الحياة، فلو درسنا حوارا في موقف من المواقف المسرحية لاكتشفنا أن المتحدث يعبر عن عواطفه وأفكاره بلا تلثم أو تردد أو خروج عن الموضوع - إلا اذا تلثم لغرض معين و هذا اذا تعرض له المؤلف عن قصد- وبأسلوب كأثما قد أعد لمواجهة الموقف من قبل في أحكامه وطلاقة وتتابعه - كما يحدث عادة في الحياة- ، على حين يستغرق المتكلم في الحياة العامة وقتا قد يطول أو يقصر قبل أن يتحدث في موضوع ما، وقد يتشعب به الحديث فينسى بعض ما كان يريد أن يقول أو يتجاوز ما كان قد بدأ فيه، فيتحدث عن شيء آخر، وغير ذلك من مظاهر الحوار العادي بين الناس في واقع الحياة".¹

فبالحوار يلتقي المخاطب مع المتلقي حيث أنه يدافع في جميع الأحوال عن موقف معين ويكون مسبقا للأجوبة والإعترافات المحتملة وله القدرة على اضعاء الطابع الشخصي على مرسل الحوار.

إذن دعائم الخطاب المسرحي تقوم على الحوار الذي يوظف فيه المتخاطبان كل طاقتهما الفكرية والجسدية في كثير من الأحيان "و الخطاب المسرحي ليس خروجاً أو إنكاراً للواقع التاريخي، ولكنه وسيلة لتواصل العمل الإبداعي مع إنسانية المبدع ضمن هذا الواقع".²

ويعرف "عواد علي" الحوار المسرحي بأنه "مجموعة الوسائل التي تجعل إدراك العرض المسرحي ممكناً يقوم على المعنى المنتج من مجموعة العلاقات والعناصر المتجانسة والموحدة في العرض المسرحي، فهو خطاب ذو بنية حوارية تقوم على تعدد صوتي ودلالي وفي ومرجعي يحمل آثار خطابات سابقة أو متزامنة معها أو متولدة منها"³، أمّا عمر بلخير فيعرفه بأنه "عبارة عن مجموعة من الأقوال ذات أبعاد تلميحية تظهر في شكل إفتراضات مسبقة وأقوال مضمرة".⁴

وبناءً على ذلك يستوجب على المسرحي سواء كان كاتباً أو ممثلاً أو مخرجاً أن يخطط ذهنياً للوصول إلى الهدف الذي يسعى إليه، آخذاً بعين الاعتبار كل العناصر السياقية التي تحيط بالأداء المسرحي، لأنّ الحوار

¹ ينظر: عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، م. س، ص 33.

² وطاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990-2006) - إشكاليات وقضايا المركز الثقافي العربي-، بيروت، لبنان، ط 1 سنة 2007، ص 07.

³ عواد علي، تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي، مجلة الدراما، العدد 1، عمان، الأردن، 1996، ص 35.

⁴ عمر بلخير، تحليل خطاب مسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص 134.

المسرحي يخطط له بشكل جيد وبصفة مستمرة، مما يحتم على المرسل أن يختار الطريقة المناسبة التي بها يستطيع أن يعبر عن قصده وهذا بالاستناد إلى المقومات التالية:¹

1. أفق التوقع: التوقع مفهوم جمالي له دور مؤثر في عملية بناء العمل الفني، وفي نوعية الإستقبال التي

يتلقاها العمل إنطلاقاً من فكرة أنّ المتلقي يقبل على العمل وهو يتوقع شيء ما²، و ينتج عن تلقي المتفرج لعمل ما إما الاستجابة لأفق توقعه، بمعنى أن العمل الذي تلقاه هو عمل عادي، و إما تحييب أفق توقعه إذا كان العمل دون المستوى، أو تغيير أفق توقعه في حالة ما إذا كان العمل جديداً وتجريبياً يتجاوز المتداول ويقدم اجتهادات وإضافات نوعية ومختلفة. واستناداً إلى "هانز روبرت ياكوس"³ حاول تحديد أفق التوقع في علاقته بالمسرح قائلاً: إن إدراك المشاهد المعرفي للإطار المسرحي ومعرفته بالنصوص والقوانين النصية والاتفاقات يشكّلان بالإضافة إلى إعداداته الثقافي العام وتأثير النقد والأصدقاء وغير ذلك ما يعرف في علم جمال التلقي بأفق التوقعات الذي بواسطته يتم قياس المسافة الجمالية التي يولدها العرض في ابتكاراتها وتعديلها للتوقعات المستقبلية. هذه العلاقة الحوارية تفرض على المؤلف " أن يتحول أولاً و باستمرار إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل وتحديدته"⁴.

2. الوقوف على البنية الكبرى: إنّ الوقوف على البنية الكبرى يحتم عدم النظر إلى الحوار على أنّه

وحدات لغوية معزولة، إذ هو كلّ متكامل لا يقبل التجزئة، لأجل الوقوف على طاقات الحوار اللامتناهية، والتي لها ارتباط وثيق بالأبعاد السيميائية والتداولية لوسيلة الإتصال، مع الأخذ بعين الإعتبار أهداف المخاطب وموضوع التواصل ومقوماته، والعناصر غير اللغوية المعتمدة في عملية التواصل.

3. شمولية المعالجة: يجب على المتعامل مع الحوار أن يدرك أنّ النص بناءً محكم، حيث لكلّ لبنة فيه

مبرر ووجود، فكلّ جزئية مهما صغرت لها دور ينبغي التفكير به، قصد ربطها بالمقومات الأخرى.

4. الذوق: يشكل الذوق في الحوار المسرحي أهم الضمانات التي تحرك بقية المقومات وله جانب

موضوعي يتمثل في قابليته للتطور، فهو يتجلى في أحوال داخلية تجري على مستوى العقل ونشاطاته له دور كبير في تقييم كلّ الأعمال الفنية.

¹ ينظر: رابح ذياب، الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله وسوس - دراسة بنيوية - رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، باتنة، 2011، ص ص 39-40.

² ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م. س، ص 56.

³ الناقد والمؤرخ الأدبي الألماني هانز روبرت ياكوس (1921 - 1997) يعد من أبرز أعلام مدرسة كونستانس التي عني أفرادها، بصورة عامة، بعلاقة دلالة النص الأدبي بالقارئ.

⁴ هانز روبرت ياكوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، الناشر المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومي للترجمة، ط1 سنة 2004، ص 42.

5. الوقوف على علامات الحوار المصاحبة: يلجأ المخاطب إلى استثمار أكثر من علامة من خلال

المزج بينها في الحوار كتوظيف بعض الإشارات الجسدية والعلامات الأخرى كالأصوات، الإنارة، فهي جميعاً قنوات تواصل.

وقد يتجه صاحب الحوار في المسرح إلى هذه الأشكال الحوارية لعدة أسباب أهمها:

- التركيز على المقاطع المهمة في الحوار اللغوي عن طريق توظيف بعض الصفات الصوتية أهمها النبر والتنغيم.
 - الاستجابة للدواعي السياقية، وهذا ما يجعل المرسل يعمد إلى توظيف الصمت¹.
 - تعويض الكلام بتجسيد علامات أو حركات معينة كإيماءات الوجه مثلاً.
- إذن الحوار المسرحي يتألف من الملفوظ وغير الملفوظ في آن واحد، أو من أحدها والهدف المنشود للوصول إلى المتلقي بجذب انتباهه إلى الأوضاع المختلفة المراد معالجتها سواء اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية... وهنا تظهر جلياً عبقرية العمل المسرحي "إذ يساهم في تثقيف الشعب وتربيته وتهذيب ذوقه، وتوديع إدراكه وفهمه للحياة ومشاكلها"²، لأنَّ القدرة على التجاوب مع روح العصر ومتغيراته تعد من أبرز سمات الحوار المسرحي من خلال تشبثه بالحياة، هذه الخاصية أكسبته سمة الديمومة والتأثير الإيجابي في المتلقي، غير أنَّ للحوار الموجه للقارئ أو الجمهور أبعاداً مختلفة يسعى الكاتب من خلالها إلى جذب انتباه القارئ أو المتفرج، وهذا ما يجعل بنية الحوار تخضع للتنظيم والتفنن في جماليات اللغة، ودمجها في المعنى الكلي له، وإخضاع الفضاء المسرحي للأنساق البصرية والسمعية والإيحائية، فهو السمة التي تشيع في المسرحية الحياة والجادبية، إنَّه الأداة التي يجب أن ينتقل عن طريقها كل شيء أو هو كما تقول "راشيل كروتس"³: "هذا الشيء السحري الذي يعد الزهرة المفتوحة لكل ما في المسرحية من عناصر"⁴.

¹ الصمت في المسرح هو غياب الكلام، وكل ما هو مسموع من موسيقى أو مؤثرات سمعية للحظات وتكون له دلالات قدر الكلام.

² محمد مندور، المسرح، دار نضرة مصر للطباعة والنشر - الفجالة - القاهرة، مصر، ط1 سنة 1989، ص 96.

³ كاتب مسرحي أمريكي (1878-1958).

⁴ دريني خشبة، فن الكتاب المسرحي، مطبعة نضرة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت، ص 217.

فالمخرج يقدم المادة للممثلين، فيقومون بإيصال أثرهم إلى الجمهور الذي يراقب كل ما يجري على خشبة، فيكون تفاعله معهم بالقبول أو الرفض، الدهشة أو الفرجة أو التألم، لأنّ "تأثير العرض ككل هو من القوة، بحيث يجعلنا لا نستطيع التفكير في المسرحية أو في التمثيل أو بعمل المخرج وفنان الديكور كل على إنفراد".¹

والجدير بالذكر أنّ النصوص المسرحية "تختلف عن مشاهدتها على خشبة المسرح، وحتى الانطباع يختلف عند مشاهدة نفس العرض عدة مرات لأنّ النص المسرحي باق إلى الأبد بعد تأليفه وعرضه، ولكن العرض يختلف من فترة لأخرى"²، كما نجد في بعض الأحيان ان النص هو ايضا خاضع للتغيير وهذا من خلال الاعداد الدراماتورجي الذي يقوم به المخرج هذا ان اراد هو ذلك، ويكون للجمهور الأثر البالغ في تقييم العرض، فالمتلقي هو بمثابة مرآة عاكسة لمجموع العلامات الصادرة عن الممثلين على خشبة إذ "لهم دور لا يستهان به في إنجاح العرض عن طريق الملاحظات والمواقف الصادرة عنه في كلّ مرّة تحرك أو تكلم فيها الممثل، وهذه الملاحظات قد تبدو ضعيفة، ولكن تأثيرها على الممثل هو ذو فعالية لا يستهان بها"³، مما يشكل تفاعلا بين المخرج والممثل والمتلقي.

ويمكن تقسيم فعل الحوار المسرحي إلى قسمين هما:⁴

1. خلق البعد الفني: أي تحقيق ممارسة حية وعادية للعناصر المسرحية.
 2. خلق العملية العقلية: وتتمثل بالوعي والتفكير الجماليين فالمتعة التي هي أعلى درجات التفكير، تتحقق مرة من خلال البعد الفني، وثانية عن طريق فعل التفكير الجمالي.
- ومن هذا فإنّ النص المسرحي أو الحوار المسرحي مادة مدركة من الناحية الجمالية تقدم رؤية وليس معرفة فقط، وهذا ما يفرض على المؤلف استعمال أنساق لغوية بشكل خاص تهدف إلى التواصل والتأثير دون أن ينسى الصلة مع الواقع، "فالولاء الأولي للغة في الدراما ولاسيما ولاء توابعها المرجعية، يكون بالضبط لمسار الأحداث وهذا السياق التداولي الديناميكي الذي ينشأ منه".⁵

¹ أليكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ط1 سنة 1976، ص11.

² عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س، ص 05.

³ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س، ص 43.

⁴ ينظر: رابع ذياب، الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك، م. س، ص ص 41-42 .

⁵ غسان محمود، الخطاب في المسرح، مجلة الأثر، العدد الخاص بأشغال المتلقي الدولي الرابع في تحليل الخطاب، سوريا، ص 297.

ولكي يكون الحوار دراميا يجب أن تتوفر فيه قواعد بغض النظر على ماهيته الدرامية بأنّه "يصور صراعا إراديا بين إرادتين تحاول كلّ منهما كسر الأخرى وهزيمتها"¹، فيمكن في أي حوار أن نلاحظ هذا الصراع ولكن لا يكون حوارا دراميا، وذلك لخلوه من قواعد تضبطه وتدله في الإطار الدرامي، لأنّ الدراما هي ليست إنتاجا حقيقيا بحثا بل توفر على جانب من التداخل والتضاد والتنافر في نفس الوقت.

فالحوار الفني هو ذلك الحوار الذي يعلو عن الواقع في صراعه الدرامي الذي يكون في التنافر من أجل الالتقاء أو في الالتقاء من أجل التنافر ويكون فيه وحدة في العاطفة، و الالتقاء في نفس الوقت، ويكون فيه التوتر عمود يرتكز عليه الحوار في كلّ لحظة، بل في كلّ لفظة منه التي تؤدي الدور الدرامي.

ومن ثمة فإنّه من اللازم كما رأى "عبد العزيز حمودة" في معنى قوله أن تكون المسرحية كلا متكاملا من الجمل التي تؤدي كلّ لفظة منها دورا دراميا يؤدي إلى إختزال الحوار.

هذا الإختزال الذي يحطم أو يتجاوز الزمن والمكان ويقدم عملا تكون فيه كلّ جملة حية تؤدي دورا دراميا من خلال الحوار لأن "الجملة التي لا تضيف شيئا سواء لإظهار وأبعاد الشخصية أو تطوير الحدث تعتبر جملة ميتة على المسرح"²، والجمل لا يأخذنا النظر في طولها أو قصرها العبثي، بل في تمكنها من صنع الحدث الدرامي في حوار درامي يصنع الإيحاء والتلميح و الالتقاء والنفور وخلق المنطق من اللامنطق.

و بناء على ما سبق فإنّ الحوار المسرحي يهدف إلى جعل الأشياء غير واقعية وبعيدة عن سياق الحياة اليومية ومنفردة بخصائص تتميز عن مشابهة الواقع، فالمتلقي لا يتكيف في اللحظة الأولى مع الرسائل التي يتلقاها ولا يأتلف معها وبذلك يكون موقف المتلقي معقدا، الأمر الذي يخلق نوعا من التعارض الثنائي بين المؤلف واللامألف، وهذا ما يدفع بالمتلقي إلى تفجير فعل التفكير والوعي، ومن هنا يعمل الحوار على تهيئة المتلقي لاستقبال العرض بكلّ عناصره.

¹ عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، م. س، ص ص 139-140.

² عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، م. س، ص 150.

بهذا يكون الحوار هو العلامة البارزة التي تميز المسرحية عن بقية الفنون الأدبية كونه فن درامي يعتمد الانتقاء والدراسة وله هدف محدد يعمل على وحدة النغم¹، يكشف به الكاتب عن الأحداث الماضية والحاضرة والمستقبلية فيطورها ويدفع بها إلى النمو.

كما أن المسرح حوار ابداعي يقول ما لا تقوله الحوارات الأخرى كالقصة والرواية وغيرها من الأشكال الأدبية الأخرى وقناة هذا الحوار هو اللفظ، ففن المسرحية يعرف بالحوار، والحوار معناه تبادل الكلام بين شخصين أو أكثر، وقد يكون في صورة حوار داخلي يتخذ على المسرح شكل الحديث المنفرد²، ومن هنا فإنّ الحوار المسرحي هو "النص الذي تم تثبيته بواسطة الكتابة"، ويتضمن هذا النص رؤية ومنهجاً، فالرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفاعلية الإبداعية في نواحي البنية والوظيفة والدلالة، أما المنهج فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد الاقتراب من الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية.

إنّ التلفظ في الحوار المسرحي لا يعود فقط إلى الوضعية المشهدية للشخصية المكتملة، بل هو موجود أيضاً كسمة للوعي المتلفظ داخل الحوار نفسه، ويميل في بعض الحالات إلى أن يحل محل الملفوظات التمثيلية لكي لا يكون لها كملفوظ محسوس سوى ذلك المتجسد في الكلام الذي يفتتح وينهي الحوار، فخصوصية هذا النوع من الخطاب تعود إلى الطبيعة الخاصة لتلفظه، كما تعود إلى اللعب المصوغ الذي يمكن للمشاهد أن يتسم به هذا التلفظ.

وحوار المسرح يتميز بالتعددية خلافاً للنص المكتوب، وخلال عملية التمسرح يتشكل النص وفق آلية ضبط جديدة لشفراته وكيفية انتظامها وتوزيعها في بنية الخطاب، فالنص المكتوب يجب أن يكون معداً أساساً للإنجاز المشهدي، فهو خاضع للتبديل والإضافة، ولعلّ ما ينفرد به حوار المسرح عن بقية الفنون الدرامية هو ذلك الحضور الآني والمباشر بين الممثل وجمهوره، ومن هنا تأتي خصوصيته في تحقيق زمان ومكان مشترك للتلقي فتبدو المسرحية كما لو كانت دجماً للخيال في عرض داخل فضاء مغاير ينظر الناظر والمنظور كلا في مواجهة الآخر³.

¹ يقصد بوحدة النغم، ذلك الجو المسرحي القائم على الإيقاع سواء كان مأساة أم ملهاة.

² ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1 سنة 1985، ص 45.

³ جوزيت فيرال، المسرحانية وخصوصية اللغة المسرحية، تر: صالح راشد، مجلة فضول، العدد الأول، القاهرة، مصر، 1995، ص 68.

كما تتوقف عملية الإتصال على قدرة الممثلين الذين يقومون ببث هذا الكم من العلامات التي ترد على شبكة متنوعة من المصادر الثابتة والمتحركة في العرض، ويتطلب هذا تواجد متلقي له القدرة على استيعابها وتفكيكها، لأنّ المسرح فن جمالي، فالكاتب ليس بإمكانه التحكم التام في عمله الفني، بل تجده مضطرا إلى مراعاة إعتبارات خارجية كثيرة، كالممثلين والإمكانات المادية للإخراج، وحتى المخرج الذي غالبا ما تكون له رؤية خاصة في تفسير النص: إضافة إلى الجمهور الذي من الصعب إرضاءه لثفاوت أفراده وإختلاف أذواقهم، ناهيك عن اللغة التي يشترط أن تكون واقعية مناسبة لشخصيات المسرحية.¹

ففي اللغة طاقة، ولكن يجب على الكاتب أن يعرف كيف يصرفها، وإلاّ هدرها، فاللغة إما أن تكون مشحونة بالطاقة، أو رخوة مهدورة الطاقة، ثمّة لغة تستطيع حمل التأزم والتوتر، ولغة لا تستطيع ذلك، اللغة الفصحى عادة أخذت على حمل التأزم والتوتر لاسيما في حالات الوصف والسرّد والتحليل المنطقي، أمّا العامية فتستطيع الرقي إلى حالات التأزم والتوتر عن طريق الحوار كتكديس الآراء المتصاعدة تصاعديا والتعبير عن العواطف على غرار فردي شخصي، في الحوار العامي لون ونغمة، كلاهما من المعبرات عن الشخصية المنفردة وتربطان الشخصية المنفردة، وبالتالي بالحدث والواقع، الفصحى في الحوار قادرة على الأداء مليئة بالصور الشعرية والكنائيات.²

فالمسرح يقتضي "لغة ذات طابع مركز ومعبّر تعبيرا مباشرا بلا تعقيد أو لف أو دوران... بلا إستطراد أو تطويل، لغة تتأني عن التراكيب المتداخلة المعقدة، فالمتمفرج لا يملك الفرصة ليلاحق المعاني في مثل هذا اللون من التعبير...".³

إلاّ أنّ اللغة العربية الفصحى تحمل ما تعجز عنه العامية من حيث التنوع في الدلالات وتعميقها ومساهمتها في تغذية الفكر والذوق ومنه فإنّ المسرحية لا يجب أن تحرم من الفصحى حتى يتاح لها جمهور أكبر فيتسع مجالها الفني ويعمر، ولكي تؤدي رسالتها في شتى بقاع الأرض شأنها شأن المسرحيات في الآداب العالمية. "فالفرق بين لغتنا العامية والفصحى له ما يناظره أو يقرب منه في الأمم الأخرى ذات الآداب العريقة، ولم يدر في خلد واحد من نقادهم أو كتابهم أن يفرض هذه اللهجات فرضا بدلا من الفصحى، أو يجعل

¹ ينظر: محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1 سنة 1999، ص 15 .

² ينظر: جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة (دراسة نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 سنة 1979، ص 89 .

³ عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر - قضايا ورؤى وتجارب - منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، طبعة سنة 2002، ص 115.

إحدهما في صراع مع الأخرى لتستبدل بها، بل تركوا الأدب الشعبي الفلكلوري يسير مع الأدب الفصيح، دون صراع كلٍّ منهما على البقاء، كما يخطر للكثير من كتابنا.¹

الحوار في مسرحنا يعاني مشكلة إزدواجية اللغة فهي مشكلة دقيقة ومستعصية في المسرح الحديث، فقد تباينت النظرة إلى الحوار، ففي مسرح العبث فقد وظيفة كتواصل وإبلاغ لأنه لا يعقد الصلة بين المتحاورين، ولا يبلغ المتلقي بأية معلومة، بل يكون في أغلب الأحيان كلاماً مجرداً، وفي أشكال أخرى من المسرح لم يعد يعبر عن التواصل بين الشخصيات، بل عن صعوبة هذا التواصل كصورة لأزمة وجودية يعيشها الإنسان، وقلل المسرح القسوة من أهمية الحوار بحيث يقتصر دور الكلمة في أن تكون رمزاً أو فكرة مما يجعل النص مجرد نقطة إنطلاق فيتحول إلى نوع من الصراخ والكلمات، وإلى ما يشبه التمتمة في الأحلام، وفي مسرح الصورة تراجع دور الحوار إلى مرتبة ثانوية جداً، وأحياناً إختفى تماماً لتحل محله الإشارة والإيماء والحركة في بنية مشهدية تدعمها الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

كما نجد المسرح الصامت الإيمائي الذي يعتمد بالدرجة الأولى على التعبير الجسدي من دون حوار، ويعرف بالحوار الرمزي "فالحركة الجسدية هي في حدّ ذاتها مجموعة أحداث فيزيولوجية ذات علاقة بتغير تحركات الأجهزة الداخلية للجسم (كالتنفس، وتغيير سرعة الدورة الدموية وتقلص عضلات الجهاز الهضمي إلى جانب تغيير نبضات القلب)، ويلاحظ ذلك حين تلم الإنسان فاجعة أو فرحة مثلاً حيث تساهم أعضاء الجسم في التعبير عن الوضع السيكلولوجي الذي يكون عليه الإنسان، وفي تلك الأثناء أي لحظة تأثره بالآخر".²

فهناك الكثير من الإشارات والحركات التي تتفق فيها الإنسانية إلى جانب التعبير الفيزيولوجي الذي يكاد يكون موحد المعالم (ملامح الوجه) على الرغم من أنّها تعد ضلعاً عن التعبير الجسدي بإعتبارها وسيطاً فيما بين المعنى والحركة والحدث وبين اللفظ والإحساس، فهو ما يطلق عليه فيزيولوجية الإنفعال الناتج عن التأثير بالعوامل الخارجية والداخلية.

كما أنّ لهذه اللغة عدّة وظائف وهي كالتالي:³

¹ ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، م، س، ص 324 .

² ينظر: عبد الكريم جذري، الفن المسرحي، ج1، دار الفنك للنشر، طبعة سنة 1993، ص 27 .

³ ينظر: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م، س، ص 42 .

1. **الوظيفة التعبيرية:** وتتعلق بالمرسل، ويفرضها الممثل على الخشبة بكل ما يمتلك من وسائل مادية، أما المخرج فطريقته التعبيرية في هذه الوظيفة فتكون غير مباشرة باعتماده على أدوات أخرى كالديكور والإضاءة والموسيقى.
 2. **الوظيفة التبليغية:** وهي التي تجعل القارئ أو المتفرج يعيش السياق التاريخي الاجتماعي النفسي للعملية التواصلية فيتصوره نفسيا واقعا محسوسا.
 3. **الوظيفة التوصيلية:** ويقصد بها توصيل الحوار بين المخاطب والمخاطب، وبين الشخصيات أثناء حوارهما فيما بينهما.
- وللكاتب مجموعة من المهام الصعبة والتي تعد اللغة من بينها فلسفة المسرح التي توفي بلغة الحياة اليومية إذ تحققت النصوص المسرحية استطاعت أن تحتل مكانتها على المسرح.¹
- إضافة إلى ما سبق هناك خصائص أخرى للحوار المسرحي يمكن أن ندرجها كما يلي:

- **قانون الوحدات الثلاث:** ويقصد به وحدة الموضوع حتى لا يشوب الحوار المسرحي التفكك والإصطناع، كما يجب في المسرحية أن تدور أحداثها في زمان ومكان معقولين.
- يشترط في المتلقي أن يكون ذا نضج وثقافة وتفكير، وقدرة فنية حتى يستطيع إستيعاب الرسالة المراد تشخيصها عبر الحوار قصد تحقيق المتعة والمنفعة.²
- إنَّ أهم المميزات التي تميز الحوار المسرحي عن باقي سائر الفنون الأخرى وجود الصراع الدرامي، حيث تساهم العديد من الإشارات في تجسيد الملامح النفسية لهذا الصراع الذي يتميز بكثافته وتركيزه، مولدا ديناميكية محركة لطبيعة الحوار.
- أما الخاصية الأخرى المميزة للخطاب المسرحي، فتتمثل في هيمنة الحوار الذي هو عملية تواصل قائمة بين شخصيات المسرحية ومع أنَّ صاحب الخطاب في الحوار هو الشخصية المكتملة، إلا أنَّ الشخصية تظل وسيطا لأنَّ صاحب الحوار الفعلي هو الكاتب أو من يقوم على العمل.³
- **شكل الحوار:** يتخذ الحوار الدرامي أشكالا عدة، فهناك الحوار بين شخص أو ثلاثة، أو بين شخص ومجموعة، أو أنَّ شخص يحدث ذاته الحاضرة، أو يتحدث إلى ما حوله من أشياء "الحوار المسرحي يوضع أصلا ليقال لا ليقرأ، ولذلك كان للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة ولذلك على كبار كتاب المسرحيات في العالم بان يكون لجمالهم المسرحية طابعها الصوتي و موسيقاها الخاصة،

¹ ينظر: فرحان بلبل، النص المسرحي - الكلمة والفعل - م. س، ص 111 .

² ينظر: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س. ص 17.

³ ماري إلياس، فنان قصاب، المعجم المسرحي، م. س، ص 187.

وحدودها في الطول والقصر حتى في المسرحيات النثرية، فالكاتب المسرحي ليس حرًا في صياغة جملة في الحوار كحرية الناثر القصصي مثلاً لأنّ الجمل في الحوار لها خصائصها التي تتلاءم مع مهمتها المحدودة".¹

فيجب ان يكون الحوار الدرامي على جانب كبير من الإيجاز، منطلقاً من الشخصيات التي رسمها الكاتب، وهذا ما نجده في العديد من الأعمال الدرامية الرائعة التي تحمل جمل طويلة مبسطة، لكنها درامية بكلّ تفاصيلها وتؤدي وظيفتها الإتصالية، كما قد نجد حوارات قصيرة لكن لها دلالات واسعة وخاضعة لتأويلات مختلفة "فليس هناك معيار ثابت لطول الحوار أو قصره إلاّ إحساسنا بمقدار ملائمته لطبيعة الشخصية والموقف ودوره في تطور الموقف ونمو الحدث".²

- **السياق:** من خصوصيات الحوار المسرحي أنّ كلام الشخصيات فيما بينها لا قيمة له إذا لم يربط بالمكان والزمان وعوالم الشخصيات المختلفة لأنّ "ما يحدد معنى الحوار للمتلقي هو السياق من جهة والأعراف المسرحية³ السائدة من جهة أخرى"⁴، وتعتبر الإرشادات الإخراجية من أهم العناصر التي تحدد السياق وتخيل ظروف الكلام.

- **التركيز والإيجاز:** يحدد العمل المسرحي بمكان وزمان معينين فهو عمل مقيد تحكمه الضرورة الفنية لإرتباطه المباشر بالمتلقي، وإرتباطه بالأداء والإشارات التي تفصح عن الطبائع، وبذلك كان الحوار في المسرح موجزاً مركزاً، لأنّ الكاتب المسرحي مطالب بملى ذلك الحيز الزماني الضيق بغية التأثير في جمهوره، فعمله سريع، يقوم على اللمحة الدالة والإشارة الخفية والكلمة ذات القدرة اللفظية المشحونة.⁵

"وليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيراً دائماً، فقد يطول الحوار فيبلغ على لسان إحدى الشخصيات صحيفة بأكملها.

¹ محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، م. س، ص 50.

² عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، م. س، ص 34-35.

³ الأعراف المسرحية هي اتفاق ضمني حول جوانب فنية أدبية وإيديولوجية بين القائم على العمل الفني ومتلقيه، وشرط تحقيقه كعرف أن يكون مشتركاً بينهما، وهذا الإتفاق يسمح لمتلقي العمل بأن يقبل ما يوحي به العمل الفني، و بذلك يتم التلقي بشكل كامل.

⁴ ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م.س، ص 187.

⁵ ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط 4 سنة 1976، ص 239 .

حيوية الحوار: لا بد للحوار أن يتسم بالحيوية، وذلك من خلال قدرته على إيضاح ما يدور في نفس الشخصية وفكرها، وأن يتنوع بما يناسب مع طبيعة الموقف والشخصية، ومما يخلق تحريكاً لجو المسرحية، والحيوية في الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية أو القراءة من حركة ذهنية، وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري والخلقي، ومثلها في الحياة فالحوار قبل كل شيء لغة الأشخاص أنفسهم، أو هو لغة المؤلف التي كان من الممكن أن تتحدث بها شخصيات بذاتها".¹

فالحركة على خشبة المسرح حركة عضوية وذهنية في نفس الوقت بينما نجدها في المسرحية المقروءة حركة ذهنية فقط، ما يجعل القارئ يفتقد حيوية الحركة العضوية التي يقوم بها الممثلون، ويعوضها بحركة ذهنية تتجسد له من خلال الحوار المكتوب، وهذا يتطلب حيوية ذلك الحوار.

الواقعية: لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية فهي تعتمد على الحوار المكثف المختصر، للتعبير عما يجري في الحياة، "والواقعية في المسرح لا تعني الواقعية اللفظية، أي أن يدور الحوار بين الشخصيات باللهجة الدارجة، وإنما تعني نقل الأصوات التي تجري بالواقع بشكل مكثف ومركز، يعبر عنه بلغة تستوعب هذا الواقع ضمن لغة حوار خاصة تختلف عن لغة الحياة العادية"²، حيث يكون الكاتب المسرحي مجبراً على الإقتصاد في استخدام الكلام، والإبتعاد عن الحشو من الألفاظ المستخدمة في حياة الناس لأنّ عمله مقيد بزمن محدد. "فالمحادثة الغير نفعية لا تتعدى وظيفتها الثثرة لأنّ الحوار بدوره له وظائف نفعية كتطوير الحبكة والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية".³

والحوار المسرحي لا يكون فعالاً ومؤثراً ومعبراً عن الوجود، إلّا إذا استطاع أن يرتقي بالعرض المسرحي كي يلعب دوراً مهماً في خلق المثل العليا للحياة والتي يطمح المتلقي إلى معاشتها، فهو يعمل على تكوين الإنسان وتنشئته حتى يحقق المسرح قيمته وجودته وأهميته المرجوة ثقافياً ومعرفياً وسلوكياً، لأنّه حوار إبداعي لا يمكن دراسته على أنّه أسلوب لعصر من العصور ولغة لزمن من الأزمنة، بل يتجاوز هذه الحدود إلى ما لا نهاية.

¹ عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه -دراسة ونقد- دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط7 سنة 1978، ص 248.

² حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي- بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر- من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، طبعة سنة 1999، ص 283.

³ ينظر: فردب. ميليت، جيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية، تر: صديقي خطاب، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، طبعة سنة 1986، ص 481.

■ خطاب الارشادات الاخراجية :

تعد الارشادات الاخراجية ميزة أساسية للمسرح الحديث نظرا للدور الفني و الجمالي الذي تلعبه، فما هو مفهوم الإرشادات الإخراجية ؟ و ما هي أنواعها ؟ و ما مدى أهميتها و وظائفها ؟ و هل هي موجهة للقارئ فحسب ؟ .

"مصطلح الارشادات المسرحية (Théâtralité Indication) جدورها يونانية و تعني التثقيف و التكوين ، كما أطلق عليها أيضا تسمية (Dida Scalies) و هي لفظة مشتقة من اللفظة اليونانية التي تفيد معنى معلوم و إعلام فتبرز وظيفة هذا النص الثاني ، متمثلة في تقديم معلومات تساعد على بيان كيفية أداء الحوار و طبيعة التقبل المنتظرة منه ، أما التسمية الأخرى فهي Régie و تدل على ما يتعلق بتنظيم الفرجة ، و منه اشتق مصطلح Régisseur و هو القائم على هذا الفعل ، و قد كان يطلق على المخرج قبل أن يكتسب الإخراج الموقف الذي يحتله في الحياة المسرحية منذ أواخر القرن التاسع عشر ¹ ."

كما نجد مجموعة من التسميات التي تطلق على الارشادات الاخراجية منها ملاحظات الكاتب، الارشادات المسرحية ، الإرشادات الركحية ، التوجيهات المسرحية ، النص الثانوي ، و النص الفرعي ، و النص المرافق ... و غالبا ما توضح هذه الارشادات الاخراجية بين قوسين في المسرح العربي أو تطبع بأحرف طباعية مائلة في النص الدرامي الغربي .

أو تكتب بخط رقيق أو بارز و يرد هذه الاشارات في شكل ملاحظات أو مفردات أو عبارات أو جمل مركزة أو فقرة نصية أو نص فرعي للنص الرئيسي للحوار ، كون نص الحوار يحتل حيزا نصيا كبيرا مقارنة بنص الإرشادات الإخراجية .

كما أن الإرشادات الإخراجية "عُدَّتْ الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي ، وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنص لغوي و تتحول إلى علامات مرئية أو سمعية ... تحتوي على معلومات تحدد مكان الحدث وزمانه ، وتبين أسماء الشخصيات (قائمة الشخصيات) و المعلومات الخاصة بكل منها أحيانا (السن ، الشكل الخارجي ، المهنة ، ... إلخ) ، كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل (اللهجة ، الحركة و الإنفعال ...) ، بالإضافة إلى معلومات حول الديكور و الإضاءة ، و الإكسسوار

¹ ينظر: محمد المديوني، المسرحية العربية المعاصرة، المعهد الأعلى للتربية و التكوين المستمر، 2004، ص ص 47-48.

والموسيقى و المؤثرات السمعية ... إلخ ، كذلك فإن إسم كل شخصية متكلمة بجانب الحوار على امتداد النص يعتبر جزءاً من الإرشادات الإخراجية"¹.

كما يعرف وليد البكري الإرشادات الإخراجية عبر موسوعة أعلام المسرح و المصطلحات المسرحية بأنها "تلك الملاحظات التي تضاف إلى النص المسرحي و تحتوي على المعلومات اللازمة للعرض والتي لا تتضح من الحوار نفسه ، و هي تعني عموماً بـ (أ) حركات الممثل و (ب) المشاهد أو المؤثرات المسرحية وأبسط هذه التوجيهات المتعلقة بحركة الممثل هي: (يدخل) ، (يجلس) ، (يقف) ، (يستدير إلى الخلف) ، (يخرج) ... إلخ .

أما التوجيهات المتعلقة بالمشاهد فهي تعني بما ينبغي أن يكون عليه المنظر المسرحي و شكل الخشبة عند تمثيل مستعرض للمشاهد"² ، فالإرشادات الإخراجية هي التي يكتبها المؤلف المسرحي للممثل أو المتلقي أو المخرج أو السينوغراف ، إلا أنها موجودة في النص المسرحي المكتوب ليساعد القارئ أيضاً على تخيل شكل العرض المسرحي كونها تتضمن مجموعة من المعطيات التي تتعلق بحالة الشخصيات و تحدد الفضاء الدرامي ... ، دون الحاجة إلى حشو ، ذلك في الحوار مما يفقده جاذبيته و إيجازه.

و تختلف هذه الارشادات الاخراجية من مؤلف لآخر بين النقاد و المسرحيين و من بينهم (ميشال برينار) الذي اقترح تصنيفاً للديديسكالية في أربعة سجلات هي :³

- **الديديسكالية الأولية :** خاصة بقائمة الشخصيات ، معلومات حول المكان و زمن الفعل .
- **الديديسكالية الوظيفية :** شرح قبل كل حوار تشير إلى هوية المتحدث ، التلميح للتقسيمات الدرامية (فصل - لوحة) و وحدات التمثيل (مشهد و مقطع) .
- **الديديسكالية التعبيرية :** إرشادات حول كيفية اللعب ، طريقة الأداء ، إيقاع الكلام ، نبرة الصوت ، المشاعر أو النوايا التي تحرك الكلام .
- **خطاب الشخصيات المسرحية :**

تعد الشخصية من الأنواع الفنية التي تقوم على المحاكاة ، و تتميز الشخصية المسرحية كونها تتحول من المجرد إلى الملموس على خشبة المسرح ، و تعبر عن نفسها من خلال الحوار ، كما أنها تحظى بأهمية

¹ ماري إلياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، م . س ، ص ص 22 - 23 .

² وليد البكري ، موسوعة أعلام المسرح و المصطلحات المسرحية ، دار أسامة للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، طبعة 1 سنة 2003 ، ص 09 .

³ طامر أنوال ، المسرح و المناهج النقدية الحديثة ، نماذج من المسرح الجزائري و العالمي ، القدس العربي ، طبعة سنة 2011 ، ص ص 177 - 178 .

خاصة في الأبحاث و الدراسات منذ أرسطو بوصفها عنصرا مركزيا في العمل المسرحي و من أهم ما يضطلع عليه المؤلف المسرحي أثناء عملية خلق النص الدرامي هو خلق الشخصية كونها من إحدى المقومات التي تشكل بنائية النص الفكرية ، حيث يعرف الدكتور حمادة إبراهيم في كتابه معجم المصطلحات الدرامية المسرحية الشخصية " Personael Character / Dranatriss " بأنها : "الواحدة من اللذين يؤدون الاحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثلة ، و كما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل فقد يكون هناك أيضا رمز مجسد يلعب دورا في المسرحية كمنزل أو إنسان أو بلدة أو نحو ذلك ، فالشخصية أذن هي مصدر الحبكة التي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال و الأقوال التي تصدرها الشخصية" ¹ .

أما أرسطو فقط أهمل عنصر الشخصية و نظرا إليها على أنّها تابعة للفعل كما جاء في قوله: "الحدث الدرامي يستخدم فعلا كي يصور به شخصيته ، و لكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل" ² ، فقد أعطاهما المرتبة الثانية بعد الحبكة في حديثه عن الفعل الدرامي ، هذا ما أثار جدلا بين النقاد و دارسي المسرح ، إلا أنه لا بد لكل نص من الشخصيات تحمل سمات العالم الدرامي الذي يدور في ذهن المؤلف " و أن أكثر المسرحيات التي ظفرت بالشهرة الحقيقة في جميع العصور هي المسرحيات التي امتازت بميزة خلق شخصياتها الدرامية وفق تشخيص بارع ، إذ أن حيوية عملية خلق هي السر في قوتها و عنفوانها و خلودها" ³ .

فالشخصية تعد بمثابة الوسيط الذي يحمل المضمون الفكري الذي يعبر عن رؤية المؤلف في القضية التي يتناولها من خلال النص المسرحي الذي يكتبه ، و لا بد من المؤلف أن يعرف الشخصيات التي يتناولها معرفة دقيقة و تفصيلية ، لكي يعرف كيف تتصرف ، و كيف تتحدث و ماذا تقول في كل موقف من المواقف التي تظهر خلال المسرحية ، و هناك أمثلة كثيرة عن مسرحيات الشخصيات فنجد مثلا " شكسبير لا نظير له بين كتاب المسرح جميعا بوصفه خلاقا للشخصيات التي تبدو و كأنها مخلوقات بشرية حقيقة حيث

¹ إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، طبعة سنة 1985 ، ص 155.

² أرسطو ، فن الشعر ، تر: إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، طبعة سنة 1983 ، ص 113.

³ علي عواد ، غواية التخييل المسرحي ، المقابلات الشعرية النص و العرض و النقد ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، طبعة 1 سنة 1997 ، ص 50.

تثير حولها المناقشات الحامية¹، كما قيل أيضا عن أنطوان تشيخوف " فقيمته ليست فيما يحدث من أفعال داخل مسرحياته، بل في الكشف عن الشخصية المتعددة الجوانب"².

و دراسة طريقة خلق الشخصية الدرامية في النص تأتي من إعادة المؤلف رسم واقعها المعاش ببساطته و تنوعه، كما يرسم بيئتها باختلاف ثقافتها و أنشطتها الاجتماعية و السياسية للوصول إلى أهدافها، فتتقاطع الطرق و تبني شبكة من العلاقات و الصراعات و التصالحات المتعددة لتحديد مسيرة الشخصية ومكانتها في نسج النص الدرامي المعقدة و تظهر سماتها و مبررات وجودها، و تعلن خطابها الدرامي في قالب ذي أحداث و أفعال تتمحور حول علاقة الإنسان بنفسه و علاقته بالمجتمع، و يتأزم الصراع الذي ينشأ هذه العلاقات وصولا إلى المعالجات الدرامية لبينية هذا الخطاب و أساليب عرضه، فالشخصية هي الثمرة الاجمالية لكيان الانسان المادي و للمؤثرات التي تفرضها عليها بيئتها و علاقتها، و واجب المؤلف أن يلم بشخصياته إماما كبيرا و أن يحيط بهم إحاطة واسعة، كما يجب أن لا يقتصر معرفة لهم على ما هم فيه اليوم فقط، بل لابد من معرفته ما سوف يكونون عليه غدا بل يعيد سنوات منذ اليوم³، فمن خلال تصويره و رسمه للشخصيات يقوم بتحميلها بالخطاب العام للنص المسرحي من خلال كيفية طرح شكل الشخصية و طبيعتها و دورها في شبكة العلاقات بينها و بين الشخصيات الأخرى في النص و دورها في تحريك الحدث و تطوره و تبعا لنوع الشخصية رئيسية و ثانوية، شخصية مركبة أو معطية أي أن "معظم التمثيلات تشتمل في شخصيات هامة كبيرة الشأن و شخصيات صغيرة قليلة الشأن"⁴، و لابد أن تكون لكل شخصية من شخصيات المسرحية سواء كانت محورية و ثانوية خطاب معين يساعد على النهوض بالأحداث إلى الأمام حيث أن خطاب الشخصيات هو الذي يحدث وقائع القصة، و ليس هناك أحداث مجردة عن الشخصيات حيث يعبر المؤلف بشكل غير مباشر عن فكرته و خطابه الذي ينسجه داخل الحدث الدرامي للمسرحية من خلال الحوارات التي تدور بينه الشخصيات و الشخصية المسرحية هي الأداة التي تؤدي الأحداث الدرامية، ولها أهمية بارزة حيث يمكن دورها في تجسيد أنواع من السلوك، فإذا نظرنا إلى هذه الشخصية سنجد أنها تتداخل فيها عدة عناصر و أبعاد معينة "فكل شيء في الوجود له أبعاد إضافية أخرى هي: كيانها الفيزيولوجي

¹ المرجع نفسه، ن. ص.

² المرجع نفسه، ن. ص.

³ إيجري لابوس، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ت، ص 124.

⁴ عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، م.س 1987، ص 51.

(المادة العضوية) و كيانها السيسولوجي (الإجتماعي) و كيانها السيكولوجي (النفسي) ، و نحن إذا لم نعرف هذه الابعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير مهمة الكائن البشري حق قدره ¹، حيث تتضح أبعاد الشخصية من خلال الحوار في المسرحية ، و من خلال المونولوج و الإرشادات الإخراجية حيث يسمى فيها الكاتب الشخصيات و يحدد اللحظة التي تتكلم فيها : نص الشخصيات هو خطاب يختفي فيه الكاتب كصاحب القول ، و له اشكال متعددة أهمها الحوار و المونولوج و الحديث الجانبي و التوجيه للجمهور ، يحافظ هذا النص على طبيعة اللغوية لكنه يتحول إلى كلام منطوق خلال العرض ².

و رغم اختلاف الشخصية الابداعية في المسرح عن الشخصية الحقيقة في الحياة بوجودها الخيالي و الوهمي و مصيرها و بنائها المختلف، إلا أن هناك ارتباط موضوعي بين الشخصين الحقيقية و المسرحية وتفاعل دائم بينهما ، فالشخصية بالنسبة للممثل المسرحي هي خلق توهم لشخصية ما تجسد هذا الارتباط والتفاعل في الشخصيات المسرحية إلى قدرة الكاتب في رسمها و خلقها ، فالمؤلف لا يتحدث في المسرح بل يكتب و يتحدث الآخرون مكانة فمنهم الشخصيات في النص و الممثلون في العرض اللذين يشكلون علامات هذه العلامة هي التي تميز الشخصية المسرحية و تساعد القارئ على الفهم و التأويل و تسمح له بتشكيل و تحليل الشخصيات من خلال: ³

- القول و التعليق الضمني الذي يدخل ضمن جهاز تقويمي.
 - الكينونة عن طريق الوصف وفق أفق الانتظار بين الباث و المتلقي كما هو الحال في التراجيديات اليونانية أو كوميديات ديلارتي.
 - الوظائف التوزيعية: فيتوقع من الحديث أن يؤدي إلى حديث آخر أو يؤدي إلى سلوك معين.
 - وظائف غير توزيعية و تسمى القرائن و هي عبارة عن وحدات تقوم كل وحدة بوظيفة دلالية.
- و بالتالي تكامل الشخصية و وضوحها في ذهن المؤلف يسهل أعماله حيث ث أن خطاب الشخصية هو الذي سيعرض أفعالها و يسير على الطريق حسب خلقها و تطور عقدة تطور المسرحية ، لهذا لا بد للمؤلف المسرحي أن يحسن اختيار الشخصيات المناسبة لمسرحيته و يدرك أبعادها فهو حين يدع " يهب

¹ إيجري لا بوس ، فن كتابة المسرحية ، تر: دريني خشبة ، م س ، ص 101.

² ليلي بن عائشة ، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب و الابداع ، دراسة انتقائية لنصوص و عروض من المسرح العربي ، م س ، ص 70 .

³ خوخة بوعلام ، الشخصية و التلقي في المسرح عبد القادر علولة - مسرحية الاجواء دراسة تطبيقية - رسالة ماجستير ، جامعة وهران ، السانية ، قسم فنون درامية ، 2011 ، 2012 ، ص 27.

للشخصية العظيمة الحياة بفضل الملاحظة و الخيال و الابداع و الصفة ...، و هذا هو سر مهنة الكاتب المسرحي الأعظم و معجزاته الكبرى ... فهو يصوغ من الكلمات أناسا أكثر واقعية منه، و معروفين معرفة وثيقة، و يعمرون أكثر منه " ¹ .

و من هنا نجد أن المؤلف المسرحي يصوغ خطابه الدرامي بعد هضمه للقيم الدراماتيكية المساهمة في أحداث النص مقدما بناءً فكرياً، و مبينا أطراف الصراع، حيث تمثل شخصيات النص الدرامي نماذج بشرية عايشها المؤلف، و خلق فيها جوا من التوتر للإقناع، فخطاب الشخصية الدرامية هو الذي يحدد اتجاه القصة و هو الذي يقوّي المشاعر التي تنشأ لدى القارئ عبر تطوره الدرامي كونه محمّل بأفكار و انفعالات وتصرفات المؤلف الذي يعطي للشخصية الأهمية الأولى على حساب القصة و الحدث و البناء الدرامي، حيث يكمن سرّ خلود الأعمال المسرحية الكبرى في القدرة التي يتمتع بتا مبدعوها من خلال تحديد خطاب الشخصيات الدرامية .

■ خطاب المخرج المسرحي :

منذ مطلع القرن العشرين تغيرت نظم بناء الخطاب المسرحي و تطورت آليات تشكيكه، إلا أن المسرح يقوم على مجموعة من العناصر و المتمثلة في النص المسرحي و الممثلين و الجمهور، و لكي يتحقق هذا العمل المسرحي لابد من أن يكون هناك شخص يسيّر و يفرض وجهة نظره على جميع عناصر العمل المسرحي من خلال رؤيته الخاصة و الذي أطلق عليه اسم المخرج، فكيف تتم عملية الإخراج ؟ و ماذا نقصد بفن الإخراج ؟ و ما الفرق بين المخرج و عملية الإخراج و فن الإخراج ؟ و هل الخطاب المسرحي هو التزام مطلق من المخرج ؟.

المخرج " مصطلح حديث نسبياً تم اشتقاقه من كلمة إخراج و ظهر بعد تحول الإخراج إلى فن مستقل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر 1872 ... تطلق تسمية المخرج على الشخص المسؤول عن التدريبات و عن صياغة العرض، و تعتبر اليوم صاحب نص العرض تمام مثل الكاتب بالنسبة للنص " ² فعلى الرغم من ظهور الإخراج كفنّ مستقل أمر له دلالاته بالنسبة لتطور المسرح و تطور تقنياته إلا أنه لا يمكن الخلط بين تاريخ الإخراج .

¹ فرد ميليت، جير الدايدس بنتلي، فن المسرحية، تر: صدقي خطاب، دار الثقافة بيروت، طبعة سنة 1986، ص 479.

² ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، العرض، م. س، ص 418.

و ظهر المخرج كشخص له مهمته الخاصة ، " فمصطلح الاخراج بالمعنى الواسع للكلمة يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور و موسيقى و إضاءة و أسلوب الأداء و الحركة... إلخ، و صياغتها بشكل مشهدي، و هذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية و هي رؤية المخرج وتحمل توقعه" ¹ .

فالمخرج هو الشخص الذي يربط جميع عناصر العمل المسرحي مع بعضها البعض من خلال رؤيته الخاصة و يبدأ عمله لاختياره النص الذي يعبر عن أفكاره أو يعالج قضية يهتم هو بعرضها على الجمهور حيث يشير المخرج الروسي قسطنطين ستاتيسلافسكي ² بأن المخرج هو الذي يقوم بنقل الأحداث و ربطها باعتبار أن الممثلين يسيطرون على التقنيات السيكلوجية و من هنا تأتي في نظره مهمة المخرج حيث تبقى مرتبطة بالجانب الابداعي و بالمعطيات و التقنيات لدى الممثلين، حيث يكاد المخرج هنا أن يعوض المؤلف المسرحي بما يضيفه لدى الممثلين أو يعد له من النص المسرحي .

فالإخراج هو تحويل النص المكتوب إلى عرض يقيض بالإبداع و الخلق و هو قراءة ثانية أو تأليف ثاني للنص المسرحي و المخرج هو المخطط لمشروع الانتاج المسرحي و هو في الوقت ذاته العقل المفكر و المبدع لتفاصيل و كليات العرض المسرحي ،هو القيادة الفنية و الفكرية للعملية المسرحية ،هو الذي يختار النص ،هو الذي يحدد متطلبات العرض المسرحي مكان العرض و الفنانين التعبيريين من ممثلين و موسيقيين و راقصين بالإشراف على تدريبهم من طرف مختصين حسب منهج متفق عليه مع المخرج ،كذلك يحدد الفنان التشكيلي الذي توكل إليه مهمة تصميم الديكور و الأزياء و الاكسسوار و يتدارس معه التفاصيل بحيث تأتي كل هذا معبرا عن الريا التي استقر عليها المخرج في إخراج النص ،فإذا وافق المخرج على التصحيحات فإن المهندس المنفذ هو الذي يشرف على التنفيذ و يقود جماعات الحرفيين و العمال و الفنيين المشاركة في كل ذلك... كما يقتضي المخرج الجهد الأكبر في إعداداته للعرض المسرحي في اختيار مجموعة الممثلين المناسبين لتجسيد شخصيات المسرحية بحيث تتوافر لكل منهم المقومات الفنية بغية تحقيق العرض المسرحي من خلال عناصره الجمالية و الفكرية إلى خطاب مفتوح على عدد من الأنساق الدلالية و العلامات التي تحركه بشكل بصري ،هذه الاشارات البصرية و السمعية و العلامات و الدلالات، كلها تخلق عملية التواصل و عملية

¹ المرجع نفسه ،ص 07.

² ممثل و مخرج و مبدع مسرحي روسي (1863-1938).

التعبير عن الأفكار و الأحاسيس و المشاعر ضمن الواقع اليومي المحدد بوحدة الزمان و المكان من خلال الخطاب المسرحي الذي يوجهه المخرج المسرحي، و من هنا يمكن اعتبار المخرج المسرحي المخطط لمشروع الانتاج المسرحي فهو العقل المدبر والمبدع لتفاصيل العرض المسرحي .

أما فيما يخص الاختلاف بين المصطلحات التي تدور في نفس النسق كعملية الازحاج و فن الازحاج و المخرج و الازحاج، تختلف على مستوى المنظومة الاصطلاحية و لا تقابل بالمعنى ذاته فيمكن تعريف فن الازحاج بأنه عملية تجسيد النص المسرحي بواسطة العناصر البصرية و السمعية و الحركية على خشبة المسرح.

فهو مصطلح " مركب من كلمتين تشير فيه كلمة فن " إلى أنه عمل يعتمد الابداع و الصنعة والحرفية و كلمة إخراج إلى أنه عمل يعتمد التركيب و الإنشاء لإنجاز تكوين عام ، و بهذا يجمع بين العملية الإبداعية و العملية التكوينية " ¹، أما عملية الازحاج فتبنى " أساسا على أنها عملية تخطيطية قصد تحقيق فعل داخل زمان و في مكان محدد بكل أبعاده " ²، و الحقيقة أن المخرج هو العامل الرئيسي في العملية الإنتاجية فهو القيادة الفكرية و الفنية للعرض المسرحي فعلى الرغم من أن المؤلف المسرحي هو أساس المسرح و أن الممثل هو هيكله الرئيسي الذي يحمل ما هو كامن في جوهر النص المسرحي إلا أن المخرج المسرحي يجمع وينظم كل العناصر التي بدونها لا يمكن أن يكون هناك مسرح وفق آلية و أسلوب و طريقة معالجة لخلق التواصل و إيصال الرسالة ما بين الممثل و المتلقي كون المسرح يقوم على ثلاثة عناصر أساسية و المتمثلة في النص المسرحي و الممثلين و الجمهور فالمتلقي يستلم الخطاب المسرحي و يحاول قراءة الأحداث و إعادة صياغتها من جديد لفهم و تحليل كل بني العرض المسرحي "المخرج إذن هو تلك البصيرة الواعية مقدما بالهدف الأخير الذي يجب أن يحققه العرض المسرحي و هو بهذه الصفة يقود عمل الأفراد و المجموعات المشاركة في العرض موحيا لهم بالمنهج و بالطريق و بالأسلوب، بحيث يحقق من خلال الوحدة الفنية للعمل الدرامي الهدف الأخير للعرض " ³.

¹ ليلي بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب و الابداع، دراسة انتقائية لنصوص و عروض من المسرح العربي، م س، ص 78-79.

² مرجع نفسه، ص 79.

³ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عالم المعرفة، الكويت، طبعة سنة 1998، ص 15.

و الإخراج كما يقول سيلفيو داميكو¹ هو: "فهم النص المسرحي و استنباط المحتوى المسرحي منه و تحويله من الحياة المثالية للكتاب الى حياة مادية على خشبة المسرح و لتحقيق مثل هذا الهدف يجب أن تكون المخرج القدرة على توجيه و تحريك مجموعات العاملين، و في مقدمتهم الممثلون، ثم الفنيون الموكلون بالمناظر و الأزياء و الأضواء، و في النهاية إذا لزم ذلك ميكانيكيا العرض و الموسيقى و الرخص هذا هو اخراج"² فوظيفة المخرج المسرحي هي إدارة جميع مراحل العمل الإبداعي و يشتمل الإخراج المسرحي على العمليات التالية:³

- إدارة الممثل و تحديد طابع الأداء

- تقديم قراءة محددة للنص و التعبير عن المعاني الكامنة فيه من خلال أدوات يتتبعها العرض، و تحديد أسلوب العرض.

- توضيح الحدث الدرامي أو معطيات النص في فضاء ما، و ترتيب عناصره و التنسيق بين مختلف مكونات العرض.

- التنسيق بين مختلف العاملين في مجال بناء العرض المسرحي من أجل تشكيل الوحدة العضوية العرض المسرحي.

و عليه فإن المرسل الرئيسي للعمل الفني هو المخرج الذي يعطي صورة من الحياة اليومية عن طريق خطاب مسرحي الذي يحمل في طياته المتعة الجمالية و الفكرية، و لكي يتم التواصل في الخطاب المسرحي مع المتلقي يجب على المخرج الربط ما في مخيلته بالواقع، و العرض هو اغناء العرض المسرحي و ربط تفكير المتلقي بواقعه و هنا تبرز أهمية المخرج في إيصال الخطاب المسرحي من خلال خلق التفاعل الجدلي و المحفزات التي تعطي الشراء و العمق و الغموض في بنية العرض المسرحي بين جميع الأطراف، و القصد بالغموض هو الغموض الفني الغني بالدلالات اللاحائية التي تفضي إلى تحقيق فعل جمالي.

¹ ناقد مسرحي ايطالي (1887-1955).

² سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، م.س، ص15.

³ ماري الياس، جنان قصاب، المعجم المسرحي ، م.س، ص 07.

■ خطاب الممثل المسرحي:

يعد الممثل المسرحي من العناصر المهمة و الأساس في تشكيل صورة العرض المسرحي كونه من أهم الدعائم الأساسية التي يتركز عليها العرض المسرحي نظرا لما يتميز به من خصوصيات و من غيره لا يمكن للعملية الإخراجية أن تكتمل فمن هو الممثل؟ و ماذا نقصد بفن التمثيل؟ و ما هي الصفات التي يجب أن تتوفر فيه؟ و ما هو التأثير الحاصل على المتلقي عبر تلك المتعة التي يقدمها؟

أسئلة كثيرة تدفعنا للتساؤل عن قدرات الممثل من خلال تقديمه لفنه و مهاراته كحامل لخطاب مهم إلى المتلقي من خلال تكثيف الأحداث و إيصال هدف العمل المتلقي عبر وسائله و ادواته في الأداء.

"فالممثل هو الانسان الذي يجسد شخصية غير شخصيته الحقيقية أمام جمهور ما، و تقوم بذلك عن قصد و يقال في مثل هذه الحالة: مثل، شخص، أدى، دورا، لعب دورا، و الكلمة اللاتينية **Actor** تعني "ذلك الذي يتصرف أو يفعل" أي الفاعل... أما كلمة **Coneclien** فهي أحداث اذا ظهرت في حوالي 1500 و هي مأخوذة من كلمة كوميديا ... و في اللغة العربية كلمة ممثل مأخوذة من فعل مثل مثولا فلانا: صار مثله، و مثل فلانا بفلان شبهه به ... أي أن التمثيل يحمل باللغة العربية معنى المحاكاة"¹

هذا ما جاء لتعريف الممثل في المعجم المسرحي حيث يقوم التمثيل على مبدأ المحاكاة و التقليد أو تمثيل الآخرين و لأن التقليد موجود في الحياة و ضمن الطبيعة الإنسانية يمكن القول بأن كل انسان ممثل بشكل ما و لكن أداء الممثل يحمل إلى جانبه نزعة المحاكاة الغريزية بعدا اجتماعيا لأنه يفترض العرض أمام الآخرين و هذا من خلال معاشتهم اجتماعيا و نفسيا و حسيا فضلا عن معايشة الممثل الشخصية المراد تأديتها.

و يعرضه "كمال الدين عيد" في اعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي على انه "فرع من فروع الفن المسرحي يعمل فن التمثيل على إيصال أحداث درامية بتبادل التأثير أمام الجماهير الحاضرة في صالة المسرح، و بواسطة شخصيات و أدوار مسرحية يقوم بها الممثلون أو الهواة في فترة زمنية معينة، متعارف عليها

¹ ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م.س، ص 478.

بثلاث ساعات تقريبا ،و في مكان معين هو البناء المسرحي ،و تدخل إلى جانب فن التمثيل فنون مشاركة أخرى ،مثل فنون المعمار و الموسيقى و الارتجال ،و الفن الصامت و الرقص و الزخرفة و الأزياء ¹.

فالتمثيل هو فن تقمص الشخصية على ان يجعل من الأشياء مثيلا ،و ما هو إلا تقليد الصور والاحداث و الحالات المراد تجسدها على المبرج من قبل الممثل الذي يتكون في داخله خزين من الانطباعات الحياتية التي يكشفها إلى الجمهور عن طريق الكلام ،الحركة ...

و إذا نظرنا إلى فن التمثيل من جذوره الاصلية نجد انه شكل من اشكال التعبير عن النفس ،و كان الدافع وراء هذا التعبير عن النفس هو حاجته إلى التواصل مع الآخرين ،نشأ بنشوء ذاك الرجل البدائي،فقبل أن يرسم و يكتب و يغني لجأ الانسان إلى السلوك الدرامي الذي نجم عنه فن التمثيل "فالتمثيل في المسرح مرتبط بعملية الإبهام" ² فالممثل يتمثل في الشخصية التي يؤديها إذ تكمن غايته في إثارة الانفعال ،و إعمال ذهنيات التفكير لدى المتلقي و تمتعه بقابلية التأثير و تحريك مشاعره و عواطفه المتفجرة .

و باعتباره الركيزة الأساسية للعرض المسرحي ظهرت اهتمامات من قبل المخرجين و الدارسين للمسرح من خلال وضعهم لنهج الممثل و تصنيفه و ضبطه ،فمنذ القرن التاسع عشر و مع ظهور الاخراج و التوجه نحو خلق مسرح جديد ومع تنوع متطلبات المخرجين و المدارس الجمالية التي ينتمون إليها صارت هناك حاجة لممثل مختلف يتجاوز أداءه مهارات الإلقاء و القدرة على التشخيص إلى القدرة على اللعب و التعبير بالجسد ،تجلى ذلك في توجه غالبية المخرجين إلى تأسيس مدارس مسرحية من أهمها : ³

مدرسة Le Vieux Colombier التي أسسها الفرنسي جاك كوبو ⁴ و الاستوديو الذي أسسه الروسي ستانيسلافسكي في المسرح الفني في موسكو، و المحترف الفرنسي شارل دولان للتجريب في الفن الدرامي، و المدرسة التي أسسها الانجليزي غوردون كريج في حلبة غوردوني في فلورنسا ، فقد استند "شارل دولان" في المحترف الذي أسسه على نماذج مستقاة من المسرح الإيزابيتي ومن الكوميدي ديلارتيه و من المسرح الياباني ليتوصل إلى عرض مسرحي مبني على أداء الممثل، و أسلوب دولان يقوم على حث الممثل على أن

¹ كمال الدين عيد ،أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي ،دار الوفاء لدنيا الطباعة للنشر ،الإسكندرية ،ط 1 سنة 2006 ،ص 470.

² ماري إلياس، حنان قصاب ،المعجم المسرحي، م.س، ص 147.

³ ينظر : مرجع نفسه ، ص ص 48-49.

⁴ ناقد مسرحي فرنسي (1879-1949).

يشعر بالدور الذي تؤديه قبل أن يصل إلى مرحلة التعبير و قد طرح لذلك مجموعة تمارين منها تمارين الجسد والارتجال ليكتسي الممثل وسائله الخاصة في التعبير بالجسد لا بالوجه و ليشعر بحواسه الخمس، كما وضع تمارين مستوحاة من حركات الحيوانات .

أما غوردون كريج الذي أراد جعل المسرح فن الحركة في الفضاء فقد استوحى الكثير من كوميديا ديلارتيه و عروض الدمى، و طلب من الممثل أن يكون دمية خارقة تقوم بأداء حيادي له طابع طقسي بدلا من أن يجسد شخصيات فردية لها بعد سيكولوجي، ولذلك استبعد أي تحضير سيكولوجي للدور.

كذلك فيسفولود ميرخولد¹ اهتم بإعداد الممثل جسديا من خلال تمارين رياضية عنيفة تساعده على تطويع الجسد بشكل كامل ، عرف بأسلوب البيوميكانيك، هذا الأسلوب الجديد في أداء الممثل يعمل على خلق جمالية النتائج الفني من جهة و بين آلية الأداء التي صبغت بالخلود من جهة أخرى "فكل الحالات النفسية تتحدد عبر عمليات فيزيولوجية معينة و عند التوصل لمعرفة طبيعة الحالة الجسمانية يتمكن الممثل من بلوغ ذلك الوضع الذي يمكنه من الإحساس بالإثارة، و من ثم نقلها إلى المشاهدين لحثهم على المساهمة في الأداء التمثيلي بتفاعلهم معه "².

نجد أيضا ستانسلافسكي الذي طرح منهجا متكاملا في إعداد الممثل حيث يدمج بين التقنيات الداخلية و الخارجية للتوصل إلى ما يسميه الحالة المبدعة و الحقيقية الانسانية للشخصية ، و قد اتطلق في ذلك من رفضه للأداء التقليدي المبالغ به في المسرح الروسي ، و من الرغبة في الدخول في عمق النص من خلال التركيز و الإندماج، و قد اقترح ستانسلافسكي على ممثليه القيام بقراءة مسبقة و دقيقة للنص قراءة ما بين السطور ،تليها قراءة جماعية حول الطاولة قبل الشروع في تحضير العرض ،كذلك طلب من الممثل أن يكتشف القدرات المبدعة الكامنة في داخله و أن يستثمر المخزون الحياتي الذي أطلق عليه اسم الذاكرة الانفعالية لتحقي التطابق بين تجربته الحياتية و مسار الشخصية في العمل للتوصل إلى تغيير و فهم الشخصية واكتشاف حقيقتها الداخلية قبل تشخيصها ، كذلك طور تقنيات جسدية مستمدة من الإيماء و الارتجال

¹ كاتب مسرحي و مخرج روسي (1874-1940).

² فاضل الجاف، فيزياء الجسد -ماير هولد و مسرح الحركة و الإيقاع- دار الثقافة و الاعلام، الشارقة، طبعة 1 سنة 2006 ، ص ص 159-160.

للوصول إلى مصدر الأداء، إلى أن جاء الألماني بريثولد بريشت¹ الذي انتقد مبدأ التعليم المهني للممثل، و اعتبر أن إعداد الممثل يتم من خلال تراكم الخبرة التي يكتسبها مع الزمن و هذا ما أسماه العمل التراكمي، كما اعتبر الممثل يجب أن يقوم بنوع من القراءة الدراماتوجية للدور ليفهم الصيرورة التاريخية التي تتحكم بأفعال الشخصية و صفاتها.

لقد حصل الممثل على مكانة بارزة في تاريخ المسرح، و كافة الاتجاهات المسرحية عملت على تطويره و خدمة أدواته فيمكننا الاستغناء عن أي عنصر في العرض المسرحي باستثناء الممثل " و بعد للتأكيدات الساذجة جدا بأن الشيء الرئيسي في المسرح هو فكرة المؤلف ذات المغزى العميق، و ادعاءات المصمم الساذجة الخالية من الأفكار، و تجاوزات المخرج المهيمنة أيضا بعد كل ذلك ظهرت فجأة و بوضوح أن الشيء الرئيسي في المسرح كما كان دائما و كما هو كائن و كما سيكون هو الممثل².

حيث تكمن أهمية الممثل أثناء العرض المسرحي في قدرته على فهم الشخصية و الدور الذي يلعبه على خشبة المسرح و قدرته على التفاعل مع المتلقي.

" دور الممثل يبرز في خطة تنامي النص المسرحي و تنامي المخرج ليكون وحده على خشبة المسرح حيث يكون سيد الحركة و الكلمة فينقلها من عالم ذاتي خيالي إلى عالم خارجي ركحي بواسطة لعبة الدرامي، الذي يتكئ على الجانب الجسدي و الفكري و النفسي"³.

فإذا ما غاب المؤلف تبقى الكلمة كمطلق التأويل المتعدد حاملة للمعرفة، و إذا ما غاب المخرج يبقى الممثل الذات و الأداء للتأويل المتعدد و كحامل و مرسل لخطاب هادف و بناء على هذا يمكن أن نعرف المسرح من خلال الممثل الذي يعتلي خشبة المسرح بميزات، ففوة الخطاب المتكون من كلمات و ألفاظ و عبارات التي يعبر عنها الممثل ترجع إلى ما يتمتع به الممثل من موهبة و قدرة على تحسيس حركة المشاعر مع إثارة التفكير بدقة كما أنه يركز على مجموعة من العناصر التي تتوزع بين المرونة الجسدية و الصوت المعبر والحركة و التعبير و الخيال و الأحاسيس و المشاعر و الانفعالات، فقد تكون حركات واقعية أو حركات فنية ترمز لفعل و يقيم جمالية متعددة و هي الخطابات التي لها تفسير و دلالات تبرز الفعل و الحدث في العرض

¹ كاتب و مخرج و ناقد مسرحي ألماني (1898-1956).

² أبو الحسن سلام، فنون العرض المسرحي و مناهج البحث، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، طبعة سنة 2004، ص 124.

³ نوال بن ابراهيم، ديناميكية التلقي لدى المخرج و الممثل، مجلة عالم الفكر، العدد الأول 1996، ص 64.

المسرحي ، فالممثل هو الذي يبعث الحياة في الشخصية بترجمته أفكار المؤلف المسرحي و إرشادات و توجيهات المخرج المسرحي كونه أداة فعالة لتوصيل الخطاب إلى المتلقي .

■ خطاب العلامات المسرحية :

يتميز العرض المسرحي بالصورة التي تعد روح الخطاب المسرحي الرئيسية و بالصوت المتمثل في كل ما هو ملفوظ و مسموع فجّل العروض المسرحية اهتمت بالحركة و الصوت للتعبير عن مكونات الشخصية و الأحداث الدرامية، إلا أن هناك عروض أخرى متميزة غير المنطوقة تتمثل في العناصر المكملة للصناعة المسرحية، و التقنيات و الجماليات المسرحية، كالصمت و الحركة و الرقص والموسيقى والإضاءة هي الأخرى علامات حاملة لمجموعة من الدلالات، و التي سماها الدكتور دين الهناني أحمد بالخطاب غير المنطوق في المسرح، فمتى و أين و لماذا نوظف مفهوم الصمت في الأداء و الحدث المسرحي ؟ و تأثيره على الفعل المسرحي و على الشخصية المسرحية ؟ وكيف يتم تلقي هذا الخطاب المتمثل في العلامات ؟ .

مع تطور مجالات البحث الفني و الجمالي لاسيما في الفنون التعبيرية و بظهور النظريات والأساليب المختلفة التي تعتمد على التجسيد الحي في الركح المسرحي ،أصبحت الحركة عنصرا جوهريا في استثمار لغة الجسد للاتصال و التعبير "الحركة كلمة محدثة ظهرت في القرن العشرين للدلالة على الحركة كنظام تعبيرى ، كذلك تطلق كلمة حركة بالعربية على حركة جسد الممثل الواحد أو مجموعة من الممثلين على خشبة Mouvement و هي عكس الثبات"¹.

كما أنها لا تأتي اعتباطية أو عفوية بدون توجيه بل وفق خطة متفق عليها خلال إرشادات وتوجيهات المخرج "فالحركة هي إحدى المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض المسرحي من خلال التشكيلات الحركية التي تخلقها كما أنها جزء من الخطاب المسرحي و لها دورها الدلالي في التعبير عن الافعال و العواطف و الانفعالات ، و الحركة ترتبط ارتباطا كليا بجسد الممثل و بتغيرات وجهة و بالأداء ، كما أنها تؤثر و تتأثر بنوعية الفضاء المسرحي (مليء أو فارغ) ، و تلعب دورا في تشكيل ما يسمى الفضاء الحركي و هي أيضا من العناصر الأساسية التي تكون إيقاع العرض (حركة ،بطيئة ،حركة سريعة)"².

¹ ماري إلياس ،حنان قصاب ،المعجم المسرحي ،م س ،ص 169.

² ماري إلياس ،حنان قصاب ،المعجم المسرحي ،م س ،ص 169.

تحمل الحركة المشاعر و المعاني حيث لا يمكن تجاهلها سواء تواجدت مع الفعل أو مع رد الفعل، فهي من الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره و أهدافه و إيصالها إلى المتلقي فمهم تقلص دورها في العرض المسرحي إلا أنه لا يمكن الاستغناء عنها ، كما لها عدة أنواع و اشكال ، و كل نوع له أسبابه ومبرراته و اتجاهه و أسلوب توظيفه خلال الفصل المسرحي غير أنها لا تشغل حيز هاماً في النص المسرحي إلا في بعض الحالات التي تقرأ لها فيها أهمية خاصة ، و يمكن تقصي الحركة في النص من الإرشادات الإخراجية التي تسمح للقارئ أن يتخيلها لفهم سياق الكلام ، لكن مجالها الحقيقي هو العرض المسرحي.

عرف المسرح اهتماماً متزايداً بالحركة و دور الجسد، و تعددت اتجاهات التعامل مع الحركة ضمن الرغبة في تنظير المسرح و الابتعاد عن سيطرة النص و الكلام، "فقد ظهرت توجهات تنادي بالعودة بالمسرح لأصوله الطقسية الأولى حيث كانت حركة الجسد ذات طابع قدسي ، و أهم من دعا إلى ذلك الفرنسي أنطونان آرتو و جيرزي غروتوفسكي¹ 2".

حيث ترتبط اللغة في المسرح عند آرتو بالجسد و الحركة بوصفهما بديلين عن لغة الحوار المنطوق، و هذا بإقصائه النص المسرحي مستبدلاً إياه بلغة ديناميكية تسبح في فضاء العرض المسرحي، أيضاً ما جاء به غروتوفسكي باستغنائه عن كل عناصر العرض المسرحي، و الاحتفاظ فقط بالمواجهة التي تقع ما بين ممثل واحد و متلقي.

و الحركة في المسرح تفسر بصري المواقف الدرامية المختلفة كونها خطاب تواصلية يكشف عن حالة الشخصيات النفسية و مواقفها تجاه بعضها البعض من دون اللجوء إلى الحوار، و هذا راجع إلى إمكانية المخرج في توجيهه للممثل في رسم هذه الحركات الموجهة للمتلقي.

كما نجد أيضاً للصمت في التعبير المسرحي أدوار تتعادل مع الحوار المسرحي حيث ابتكرت هذه العروض الإيماءة و التمثيل الصامت كمصدر مهم مضاف للحركة و الصوت لزيادة التعبير عن الشعور الوجداني لشخصيات المسرحية ، فالتمثيل الصامت هو خطاب و أداء يستند إلى التعبير بالحركة و الإيماءة ووضعية الجسد و تعابير الوجه بعيداً عن الكلام و كلمة إيماءة باللغة العربية تقابل كلمتين مستعملتين في

¹ مفكر و مخرج مسرحي بولندي (1933-1999).

² ماري إلياس ،حنان قصاب ،م س ،ص 170.

اللغات الأجنبية هما Mime و Pantamime كذلك تستعمل أحيانا كلمة بانتوميم يلفظها الأجنبي وكلمة Mime مأخوذة من اليونانية Mimos التي تعني المحاكاة بشكل عام أما كلمة بانتوميم فمأخوذة من اليونانية Pantomimes التي تعني الممثل الذي يحاكي كل شيء ، و قد صارت في الحضارة الرومانية تدل على نوع من العروض يروون فيها الحدث بالحركة فقط"¹.

فإذا كان المسرح يعتمد على الخطاب التواصلي و تبادل الكلام فإن المسرح الصامت يشغل كثيرا خطاب الصمت الذي يعبر سيميائيا و رمزيا عن مجموعة من القضايا الذاتية و الموضوعية أكثر مما يعبر عنها الحوار المباشر ، ففي النص حين يعلن عن لحظات الصمت في الإرشادات الإخراجية تشكل هذه اللحظات فراغا زانيا في الفعل المسرحي و في العرض يمكن التعبير عنه بالحركة ، فدوره يمكن في تحديد الإيقاع العام المسرحية الذي يعد من المؤثرات المباشرة في الأبعاد بالزمن فما لا يقال في هذا المسرح يشكل عمق و مكونات الشخصيات و يعادل في الأهمية الحوار الملفوظ و هذا ما يدفع المتلقي لاستكمال النص و ملئ الفراغات الموجودة فيه.

اتخذ مسرح الصمت و الإيماء مركزا مهما بين فنون العرض المسرحي و لا في هذا التوجه أصداها له في المنحى التجريبي الذي أخذه الإخراج المسرحي في بداية القرن العشرين ، فقد وجد المخرج الإنجليزي غوردن كريج في هذا النوع من المسرح ما يتلائم مع نظريته الدراماتورية القائمة على تشكيلات بصرية و حركية تعبر عن المعنى دون اللجوء إلى الكلام ، إلى أن أصبحت المدارس المختصة بإعداد الممثل تدخل الإيماء في مناهجها التدريسية للتوصل إلى الدقة في الحركة و التحكم بالأداء و لتحقيق التواصل مع المتلقي عن طريق لغة الجسد و إن استخدام الجسد في التواصل المسرحي هو طريقة مشفرة لتوليد المعنى ، و تفسيرها تفسيراً دقيقاً يحتاج إلى الخبرة و التركيز ، لأنها مهمة بالغة التعقيد و الصعوبة فلا شيء أصعب من الإمساك بأقل إيماء من إيماءات الممثل ، لأن المتفرج للمسرح يواجهه بمهمة قراءة الوجه أو الجسد في حالة مستمرة من الفعل والتدقق"².

¹ ماري إلياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، م س ، ص 87.

² دين الهنائي أحمد ، الخطاب غير المنطوق في المسرح ، مجلة النص ، الجزائر ، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر ، جامعة الجيلالي اليابس ، سيدي بلعباس ، الجزائر ، العدد الثاني ، 2015 ، ص 128 – 129 .

فالصمت و الإيماء هو تلك الطاقة التي يجب أن تدخل إلى الفراغ النصي بين العبارات التي تشكل خطاب و يعبر عن دلالات و إيجاءات رموز قد يعجز الكلام للتعبير عنها ،فبتقنياته و أسلوبه أصبح هذا النوع من الخطاب رافدا أساسيا في العرض المسرحي لتفرد في الاستغناء عن لغة اللسان لصالح لغة الجسد .

كما نعلم أيضا أن التطور في مجال تقنيات المسرح شمل عدة عناصر ،و منها تقنيات الإضاءة التي تعد أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي ،و تعد من أكثر العناصر المثيرة في العملية المسرحية التي تعني العرض المسرحي بوجودها و كانت وظيفتها الأساسية في إنارة المسرح ثم تطورت عبر الزمن فصارت تستخدم بمنحنى درامي و دلالي ،تعد الإضاءة خطاب فني لعدد من الدلالات في فضاء العرض حيث تنقل الأفكار والأحاسيس و تخلق الجو النفسي المطلوب و تكشف عن الحالات الدرامية فهي أول عنصر بصري يمكن المتلقي من رؤيته خشبة المسرح و أول عنصر بصري يعطي إيجاءها للمتلقي ،فتعد دعامة هامة من دعائم تكوين العرض و في تصعيد المواقف الدرامية و إضفاء التشكيل الجمالي على فضاء المسرح و من بين المخرجين و المبدعين في هذا المجال نجد أدولف آبيا الذي اهتم كثيرا بالعرض المسرحي إذ يتولى أهمية كبيرة للإضاءة حيث استخدمها بأسلوب فني و جمالي و أعطاه أهمية كبيرة ،و جعل الضوء في معالجاته شيئا أساسيا بائنا للمشاهد المسرحي من خلال تغيير المكان باستخداماته اللون و هذا من خلال قوله "مع الإضاءة الجيدة يذوب الممثل في البيئة التي تحيط به فيخرج من هذا كله كائن عضوي متكامل"¹.

من خلال خلق تكوين متناسق من الاضاءة وبقية العناصر التقنية للعرض تشكل الصورة التركيبية الجمالية ذات دلالات ومعاني مختلفة، باعتبارها عنصر درامي يساهم في التأثير على المتلقي، كما يؤكد على تأسيس علاقة هرمونية بين الصورة الصوتية و الصورة الحركية ليتحول العرض الى فرجة مملوءة بالحركة، فلاإضاءة جماليات من خلال استخدامها اللون و تمازجه و تفاعلها مع عدة اشكال حيث تتجسد كل تجليات الحالة النفسية وفقا للمتطلبات الدرامية للعرض المسرحي، " ولكي تحقق الاضاءة قيمة جمالية على خشبة المسرح يطالب بمراعاة التباين بين كمية الاضاءة الموجهة الى خشبة المسرح و بين الاشخاص او الديكور او ملحقاته بحيث يعطي لكل من هذه الاشياء قدرا من الضوء يتناسب وأهميته في العمل المسرحي حتى يظهر للمتفرجين وكأنه اقرب الى مظهره الطبيعي"²

¹ فرانك . م هوايتنج ،مدخل إلى الفنون المسرحية ، تر :دبرني خشبة، الناشر دار المعرفة ،القاهرة ،طبعة سنة 1970 ،ص 327.

² عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة سنة 1996، ص 169.

الاضاءة تختلف باختلاف الاساليب الاحراجية وخيال المخرج وكيفية ايصال افكاره عن طريق استخدام عناصر العرض حيث انها توحي بزمن الاحداث في الخشبة ويمكن الحدث وتبرز تعابير وجه الممثل والحركة الفردية و الجماعية على الركح فهي تقرب الواقع للمتلقي تساعد على تفسير المعاني و فك الشفرات و الرموز و تقوم بالتأكيد على شكل الممثلين والديكور، اي انها تساهم في جذب انتباه المتلقي الى تفاصيل معينة في العرض المسرحي من خلال اضاءة مركزية التي توجه الى منطقة معينة لتحقيق مؤثرات خاصة، كما نجد هناك اضاءة عامة و شاملة اي تكون موزعة بمستوى واحد تفقد قيمتها الجمالية والفنية كما استعملها "برتولد بريخت" حيث كان يتعد عن الاضاءة المؤثرة اثناء عملية التمثيل حتى لا يندمج المشاهد في المسرحية لجعل المتلقي يشعر بأنه في جو المسرحية فيضعف التأثير الدرامي للعرض، فقد خالف الفرضيات السائدة و استخدم ضوء الكشافات وقد اكد على "اعتبارات الصدق الواقعي من شأنه ان يخفي رسالة العرض، و استنادا الى هذه الحجة اصبح الضوء الابيض النقي عنصرا اساسيا لتحقيق ما اسماه بالغريب"¹، فهو يسعى الى ان يبقى المتلقي متيقظا طوال العرض حتى في مشاهد الليل تكون اضاءة شاملة وقد ساهم في تكسير الجدار الرابع وجعل صالة العرض جزءا من العرض المسرحي.

أما الموسيقى هي لغة تحاكي المشاعر وتخطب وتتواصل مع الحياة اليومية حيث يتفاعل عنصر الموسيقى مع العرض المسرحي كتقنية اساسية من تقنيات العرض التي تتكامل مع التمثيل والحوار والسينوغرافيا لتشكل وحدة موحدة، فارتبط المسرح منذ نشأته بالموسيقى والغناء والضربات الايقاعية واختلف الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض المسرحي باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ، فمنذ المسرح الاغريقي الذي اعتبرها جزءا اساسيا في العرض المسرحي من خلال الغناء الذي ارتبط بعروض الشعر و الاناشيد و الرقصات الجماعية لإحياء الطقوس، والمسرح الروماني الذي اتجه الى الترفيه والمرح والذي كان مسرحا مغنى وكانت المسرحية تكتب بالتعاون مع مؤلف موسيقي، كما لازمت المسرح حتى في العصور الوسطى حيث كانت تمثل الاحداث الدينية من خلال الترانيل والانشيد الى ان استقل المسرح عن الغناء و الموسيقى في القرن السادس عشر و اخذ طابعا كلاميا وهذا لاهتمامهم بالنص المكتوب الى ان ظهر المسرح الغنائي مع ولادة الاوبرا والاوبريت والأوبرا المضحكة والكوميديا الموسيقية و الميلودراما التي كانت الموسيقى والغناء فيها اهم من العرض المسرحي نفسه.

¹ جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر و التوزيع، الجزيرة، طبعة سنة 2000، ص 157.

ومع تطور التقنيات الصوتية والمؤثرات السمعية مع نهاية القرن التاسع عشر أصبحت الموسيقى اختصاصا مستقلا له بعد تقني و دراماتورجي، إلا ان هذه المؤثرات السمعية تكمن في اصدار الاصوات المطلوبة في الكواليس مثلا (جرس اشخاص يتحدثون...)، او تسجيل الاصوات كصوت القطار او القصف الجوي، حيث عليها ان تتأقلم مع الحدث والديكور اي لها وظيفة درامية تبلغ مكان الحدث و وظيفة تعبيرية تدعم جو المسرحية (قلق، غموض، فرح...) اي انها تصبح نوعا من الديكور السمعي يدعم جمالية العرض وهذا حسب رؤية المخرج، ومع دعوة الالماني "ريتشارد فاغنر"¹ الى تحقيق اجتماع الفنون في العرض الشامل حيث جعل عنصر الابداع و التطوير ملازما له في الارتقاء بإعماله الدرامية، وتميز بالولوج الى عالم الحداثة والانقلاب الفني على السياقات التي كانت سائدة آنذاك، فاستطاع ان يجمع بين النص والموسيقى وان يوافق بين الاصوات والآلات الموسيقية حيث يعتبر رائد النزعة الرومانسية في الموسيقى الألمانية كما نجد ايضا "انطون آر تو" الذي دعى الى البحث عن لغة جديدة للمسرح و الى استبدال الكلام الى وسائل تعبير تعيد للمسرح طابعه الطقسي مثل الصراخ و الضربات الايقاعية .

فالموسيقى المستخدمة في العرض المسرحي تكون مأخوذة عادة من اعمال معروفة او تؤلف خصيصا للعرض المسرحي، وبناء على رؤية المخرج حيث تكون لها وظيفة تعبيرية كما يمكن ان تكون موسيقى حية تُعزف او تغنى اثناء العرض، كما يجب ألا تكون مجرد موسيقى لملا الفراغ وعلى المخرج ان يجعلها مرافقة لحركات الممثل وذات دلالات ومعاني هادفة، إلا ان الاستغناء عنها تماما في العرض المسرحي هو خيار إخراجي، إلا ان "برتولد بريخت" اعطى للموسيقى و الاغاني دورا دراميا في تحقيق التغريب من خلال ابراز التناقض بين روحية الموسيقى و مضمون الموقف ضمن مبدأ فصل العناصر عن بعضها.

اذن الموسيقى و المؤثرات السمعية في المجال التقني هي المعادل السمعي للإضاءة التي تساهم في خلق المؤثرات البصرية في العرض المسرحي حيث يجب تحقيق تعاون كامل بين مهندس الصوت و الإضاءة و المخرج للتوصل الى التأثير الجمالي المطلوب.

هذا فيما يخص الاشكال الخطابية المتمثلة في التقنيات و العلامات السينوغرافية فهي متعددة ومتنوعة تلعب دورا في تشكيل المعنى برموزها و دلالاتها، هذا الإثراء الدلالي للخطاب المسرحي يتم إنتاجه في ظروف

¹ مخرج مسرحي و ملحن ألماني (1813-1883).

خاصة و ضمن سياق محدد، و مقام معين يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص المتعددة عن طريق رموز بصرية وتحميد صوتي و حركي لإتمام العملية التواصلية بهدف التأثير على المتلقي.

المبحث الثالث: التداولية و الخطاب المسرحي

- علاقة المسرح بالتداولية:

ما يميز المسرح هو كونه يقبل كل القراءات ويتكيف مع كل الحقول المعرفية، والدليل أنّ كلّ المناهج النقدية التي وصلتنا تجد ضالتها في الخطاب المسرحي، باعتباره مادة غزيرة لا تبخل على أي ناقد أو منهج نقدي في تلبية إشباعه المعرفي.

في هذا الصدد نجد أنّه من أهم النظريات التواصلية التي اشتغلت على الخطاب وبصفة عامة والخطاب المسرحي بصفة خاصة وجعلت السياق من أولى اهتماماتنا، يتعلق الأمر باللسانيات الوظيفية في شقها التداولي، فالتداوليات بإمكانها أنّ تقنن الحوار المسرحي، وتجعل العلامات الصادرة عنه قابلة لتأويلات محدّدة ومضبوطة ومن تمّ يصبح موضوع الحوار المسرحي واضحا، وقراءة معانيه ستكون موحدة بين جميع المتلقين. كما نجد أيضا أنّ التداولية فرضت نفسها في مجال الدراسات اللغوية لأنها تجيب عن أسئلة أهملتها المدارس اللسانية، وهذا ما اشار إليه الباحث "ليفينسون" في قوله:

"إنّ الأساس الأول في نشوء المنهج التداولي كان بمثابة ردّة فعل على معالجة تشومسكي للغة بوصفها شيئا تجريديا لا علاقة لها بمستعملها".¹

فهي تسعى إلى الإجابة عن تساؤلات منها: من يتكلم؟ ومن يقع عليه الكلام؟

ماذا نفعل عندما نتكلم؟

ما هي قيود الكلام؟ متى نصرح؟ متى نلمح؟

متى نستعمل الإقناع والحجاج؟²

¹ عبد الهادي بن ظافر الشهري: إستراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، م.س، ص 21.

² دين الهادي أحمد: توظيف التراث التاريخي في المسرح الاصلاحى الجزائري- مقارنة تداولية لمسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضوي- رسالة ماجستير، كلية الآداب و العلوم الانسانية، قسم اللغة العربية، جامعة الجيلالي اليااس، سيدي بلعباس، 2008، 2009، ص 113.

فالخطاب وفق المنهج التداولي يجري في إطار عملية تواصلية مشتركة بين المرسل والمرسل إليه، فالمرسل يبحث من أفضل وسيلة لإنشاد خطاب يؤثر على المرسل إليه، كما أنّ المرسل إليه يبحث على أفضل طريقة إلى مقاصد وأهداف المرسل.

كما أنّ النظريات التداولية تقوم بدراسة هذه الأقوال أو الملفوظات داخل ظروفها وسياقها مع مراعاة شرط الاشتراك في الخطاب، أي وجود متخاطبين ضمن وضعية خطابية لكي تحدث عملية التواصل وتحول الأقوال إلى أفعال.

ومن هنا نتساءل هذا هل النص المسرحي يدخل ضمن اهتمامات الباحثين في الميدان التداولي؟ وهل اللغة المسرحية تتوفر فيها الشروط اللازمة لتطبق عليها بعض النظريات التداولية؟

وإذا كانت التداولية هي دراسة اللغة في الاستعمال أو دراسة اللغة في التواصل، فإلى أي مدى يمكن أن يجسد المسرح هذه الوظيفة؟ أو بعبارة أخرى هل يعتبر المسرح الإطار الأمثل للدراسات التداولية باعتبارها تواصلًا عاديًا؟

يقال: "إنّ المسرح صورة مصغرة للعالم وللحياة حيث توزع الأدوار على كلّ شخص، وبالتالي، فإنّ خطاب الممثلين والشخصيات المسرحية هو نفسه خطاب المتكلمين في الواقع، إذ أنّ المؤلف لا يمكن له أن يخرج عن الأعراف الخطابية والاجتماعية للغة التي يكتب بها".¹

نلاحظ من هذا التعريف أنّ الكاتب أراد أن يوصل لنا فكرة أنّ الخطاب المسرحي ما هو إلّا تجسيد لأحداث واقعة في المجتمع الخارجي، وما يحتويه العالم من حقائق ومظاهر إجتماعية، دينية، نفسية، سياسية" فأعظم ما فيها من جمال هو مطابقتها لواقع الحياة".²

ف نجد أنّ هناك عدّة مسرحيات اكتسبت شهرتها لأنّها تصور مشاهد من حياة الناس أو تنقل فترة من فترات التاريخ البشري للمشاهد أو القارئ مع مراعاة اللغة والحوار حيث يكون من أحسن الأنواع ويتطابق مع الأحاديث المتداولة بين الناس دون أن ننسى عنصر التبليغ والتواصل الذي يميز الحوار المسرحي، إذ يسعى المؤلف إلى إيصال فكرة للقارئ أو المشاهد، وذلك بإستعمال بعض القواعد اللغوية التداولية الشخصيات ليتواصل مع الجمهور بطريقة غير مباشرة.³

¹ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية تداولية، م.س، ص 10.

² آلارديس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد صباح، الكويت، طبعة 2، ص 27.

³ دين الهناني أحمد: توظيف التراث التاريخي في المسرح الاصلاحى الجزائري- مقارنة تداولية لمسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضي- م.س، ص 113.

ودليل ذلك وجود شخصيات مسرحية تتقاسم أدوار الأحداث وإذا كانت عملية التواصل العادي تتطلب وجود مرسل ومتلقي ورسالة، وواقع تواصلية هو المقام بكل مقوماته الاجتماعية والنفسية والحضارية، وينبغي لهذا التواصل أن يقوم على أساس تبادل الوظائف بين المرسل والمتلقي عبر نفس الوضع فيقول المرسل إلى المتلقي والعكس.¹

فإنّ النص المسرحي لا يكاد يخلو من هذه المكونات، فالمرسل في المسرح هو المؤلف عادة أو المؤلف والمخرج المسرحي والممثلون، والمرسل إليه هو المتلقي أو المتفرج، والرسالة هي الخطاب أو العرض، أمّا المقام فهو العلامات اللغوية في شكلها السمعي-المرئي.

وبتوفر هذه الشروط يمكن أن نقول بأنّ المسرح هو أحد أنواع التواصل والتبليغ، وإن اختلف عن التواصل العادي في إنعدام صفة القصدية.²

إلاّ أننا نجد "آلارديس نيكول" ينتقد هذا الرأي بقوله "إذا ألقينا نظرة خاطفة على هذه الآراء، فقد نشعر بما يغير بنا بالإعتقاد في أنّها آراء صحيحة جدية بالثناء.

إلاّ أنّ لحظة من التذكر فيها يكشف لنا عن زيفها ويصرف النظر عمّا يخطر ببال الإنسان من أنّ أعظم الكتاب المسرحيين إن هم إلاّ مجرد أبواق... تسجل الحياة كما هي، فسرعان ما تتبين أنّ هذا النوع من المسرحية هو من المستحيلات".³

إذ لا يمكن أن تشتهر مسرحية من المسرحيات بمجرد أنّها صورت مشهدا أو وضعاً طبيعياً، أو اجتماعياً بطريقة مطابقة للواقع، لأنّ الغاية من العمل المسرحي هو التأثير في جمهور المتفرجين الذين تختلف طبائعهم وأمزجتهم وثقافتهم وأهواؤهم.

ففي رأيه لا يمكن أن نعتبر المسرحية تصويراً حقيقياً للواقع، و عليه "فالمسرحية ليست نسخة للطبيعة بل هي محاكاة لها"¹، وهذه المحاكاة ليست أية محاكاة "لأنّ خشبة المسرح تحول الأشياء والأجساد الواقعة عليها، وتضفي عليها قوة دلالية كبيرة تفتقدها هذه الأشياء والأجساد"².

¹ عمر بلخير، تحليل خطاب مسرحي وفق نظرية تداولية، م. س، ص 40.

² معنى القصد أن يقصد المرسل من وراء خطابه مفهوماً بعينه، وهذا يتجسد في التواصل العادي، أما الكاتب فلا يقول أنّه قصد وإنما يترك حرية فهم هذا القصد للقارئ والذي يستشقه من خلال النص العرض المسرحي.

³ آلارديس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، م. س، ص 29.

فالمسرحية تبحث عن عالمها الخاص بها والمميز لها، لأنها في البداية كانت نصا مكتوبا حوّلته العرض إلى بؤرة من الاحتمالات والتوقعات اللاحدودة، حيث أنّ الصورة والحركة حيث تلازمان اللغة تعملان على تحويلها من كونها علامة ثابتة الدلالة إلى كونها طاقة إيحائية ومركزا من مراكز التشفير يحفل بها خطاب العرض، وهي تفاعل بين المشاركين (الممثلين، المتلقين، الجمهور) من أجل تكييف عناصر العرض المسرحي لإنشاء بنية مسرحية.

كما أنّ المسرح ينقسم إلى نوعين مسرح نص ومسرح عرض ، وإذا كانت عناصر التواصل في المسرح الممثل هي العناصر التي ذكر سابقا فإنّ النوع الثاني منه يفتقد إلى السياق المادي الذي تتجسد فيه العملية التواصلية، وإتّما يمكن أن نقول: بأنّ له سياقاً تصوريا.³

هذا السياق هو نفسه سياق الحوار الذي يجري بين الشخصيات من خلال العلامات التي يقدمها المؤلف عن البنية التي يجري فيها الحوار والظروف الزمانية المحيطة بها.

– علاقة الخطاب المسرحي بالتداولية:

إن السؤال الذي نطرحه يوقفنا عند حدود الخطاب المسرحي و التداولية، فما العلاقة؟
يبدو أن الخطاب المسرحي من الخطابات الأكثر استجابة الى كل القراءات، و قد كان محل دراسات متعددة من الفترة الكلاسيكية أين كانت المعارضة بين المعرفة الخطابية و المعرفة الحديثة، ولعل من أهم المناهج اللسانية المعاصرة التي استأثرت باهتمام الدارسين، و كان لها وقع علمي وصدى منهجي متعدد الآثار في مقارنة أشكال الخطاب بعامة و الخطاب المسرحي بخاصة المنهج التداولي بمداخله المختلفة، فقد ظهرت دراسات نظرية مهمة و أخرى تطبيقية حاولت استثمار أهم أدواته الاجرائية في دراسة الخطاب و أغراضه المتشكلة ضمن صيرورة البنية و الدلالة و التلقي، "ولنا أن نذكر في هذا السياق ما قدمه "أوستين" و "سيرل" في منتصف القرن الماضي بالإضافة الى التوجهات التداولية ذات الطابع الفلسفي التي أسس لها "كتلوب فريج" و "أدولف كارناب" و "لودفيج فتجنشتين" و غيرهم مما أسهم في تأسيس النظريات التداولية المعاصرة ضمن نظرية أفعال الكلام ونظرية المحادثة و التعاون الحوارية، و دراسة الافتراضات المسبقة في الخطابات ذات المنزع

¹ المرجع نفسه، ص 31.

² سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيموطيقا - العلامات في المسرح - دار إلياس العصرية، القاهرة، طبعة سنة 1986، ص 241.

³ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س، ص 41.

الحواري والجدلي، كما قامت نظريات المحادثة عن "بريلمان" و "تتيكاه" و "ماير" و "دي كرو" و "غ. مانغينو" و "م. آدام" على مقارنة الخطاب اللساني في أطره السياقية و التواصلية في ضوء قيمته البرهانية و الحجاجية¹. و الخطاب المسرحي من بين الخطابات الأكثر قربا الى الممارسات اللغوية اليومية، لأنه فلسفته قائمة على النظر في تقنيات إيصال الرسائل و آليات تأويلها، و التداولية نسق معرفي ناشئ حديثا بالرغم من أنها لم تحظى باستقرار منهجي نسبيا لتعدد نظرياتها و تعدد مشاربها النظرية و المعرفية، إلا أن ما أتاحته نظرياتها من آليات و أدوات أسهمت في تكريس المعرفة اللسانية و اكتشاف أبعاد جديدة في دراسة الظاهرة اللغوية هو ما جعلها محط الاهتمام في الدراسات المعاصرة، و بالنظر الى التداولية على أنها نسق معرفي متداخل التخصصات و المعارف يتجاوز التعريفات التي تدخلها ضمن مستويات التحليل اللساني و التي ترى فيها جزءا من الدراسة يتناول ما لا تستطيع فرعها الأساسيين علم التراكيب و علم الدلالة أن تدرسه، لذا فهي نسق مستقل عن اللسانيات، غير أن يتداخل معها من جهة تعريفها بأنها -التداولية- إيجاد القوانين الكلية للاستعمال اللغوي والتعرف على القدرات الانسانية للتواصل اللغوي².

فهي تتداخل مع حقول معرفية عديدة و التي أشرنا إليها سابقا مثل فلسفة اللغة، و علم النفس المعرفي، و علوم الاتصال و اللسانيات، و اللسانيات الاجتماعية، كما أنها لا تهتم بالمكونات اللسانية للخطاب المدروس بقدر ما تهتم بسياق التواصل الذي استعمل فيه هذا الخطاب ، و على هذا فإن "إنفتاح المجال التداولي بمفاهيمه النظرية الأساسية للتداخل مع الحقول المعرفية الأخرى صار محكوما بالظاهرة المدروسة إذ هي التي تفرض هذا التداخل المصطلح عليه باسم تداخل الاختصاصات... وعليه فقد أسهمت بكل فروعها النظرية في إثراء تحليل الخطاب المسرحي.

– الإشكالات التداولية المسرحية:

يعد الاهتمام بالبعد التداولي للمسرح حديثا جدا يمكن ربطه زمنيا بعقد الثمانينات، فجل الدراسات المنجزة في السياق الثقافي الغربي تعود إلى هذه الفترة، إلا أنها لاقت إشكالات عديدة أهمها:

– الإشكال الإبستمولوجي.

– الإشكال النظري.

¹ نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي و رهانات التأويل، م.س، ص 103.

² مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، م.س، ص ص 16، 17.

- الإشكال الإجرائي.

فابستيمولوجيا ما طبيعة العلاقة بين المسرح والتداولية؟ وأي منهما يستمد نموذجيه من خلال استعمال الآخر؟ هل استخدمت التداولية كوسيلة لدراسة الخطاب المسرحي، أم أنّها استعملت التلفظ المسرحي كنموذج تفكر به مختلف القضايا اللغوية التي تدرسها؟

فهذا الإشكال توصل إليه "دومنيك مانغونو" (Dominique Maingueneau) من خلال قوله:
"أردنا استعمال التداولية من أجل تحليل التلفظ المسرحي، فاكشفنا أنّها تفكر في اللغة عبر نموذج هذا التلفظ المسرحي نفسه".¹

مما يدعم قوله هذا أنّ المقاربات التداولية تتناول الخطاب الأدبي بصفة عامة والخطاب المسرحي بصفة خاصة، فهي كثيرا ما تلجأ في إختيار مفاهيمها إلى مقاطع دراسية من كتابات مسرحية كلاسيكية أو حديثة. و نظرا لتعدد مفاهيم التداولية ودرجاتها المختلفة نقف أمام إشكال نظري يتمثل في: الاشكال النظري الذي يتمثل في السؤال التالي: أي شكل من أشكال التداولية يمكن توظيفه في إطار نظرية المسرح؟ و ما الذي يمكن الاشتغال عليه النص أم العرض؟ فإذا كان التكوين المزدوج للمسرح يجعله فنا ينسج خصوصياته الفريدة، ذلك أنه من جهته نص أدبي يدخل الخيال عنصرا أساسيا في دراميته، فإنه من الجهة الأخرى عرض مرتبط (بالآن-هنا) حيث يجتمع الممثل والجمهور، و بهذا فإن "النص الدرامي يظل مغلقا دائما و باقيا في مكان ما دام وجوده متحقق في نص مكتوب يمكن قراءته، بعكس العرض المفتوح و الموصوف بأنه آني و عابر فإنه لن يتكرر مرتين لأنه أثناء السرد ينتج نظاما من العلاقات المؤتلفة مع العلاقات اللسانية المشكلة للحوار تعطي لخطابات الشخص شروطها التلفظية التخيلية فيصير من الصعب بعد ذلك أن نتصور عرضا بدون نص حتى عند غياب الكلام المنطوق"²، أي البحث عن المبحث الملائم لنظرية المسرح و هو ما طرحه "باتريس بافيس" و الذي حصر المقاربة التداولية في النص الدرامي.

هذا دون أن ننسى الإشكال الثالث والمتمثل في الإشكال الإجرائي، و ذلك لأن التداولية في جانبها التطبيقي استطاعت أن تحترق النص الدرامي وحده، دون الوصول الى العرض المسرحي، و هذا ما أكدّه "باتريس بافيس" بقوله: "تتجه التداولية اللسانية نحو أخذ النص الدرامي وحده بعين الاعتبار"³.

¹ حسن اليوسفي، المسرح ومفارقاته، مطبعة سيدي مكناس، طبعة 2 سنة 1996، ص ص 112-113.

² عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد و الدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، طبعة سنة 2001، ص 88.

³ Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Ed Dunod, Paris, 1996, p297.

و هذا الإشكال الذي أثاره "باتريس بافيس" يجعلنا نقول ن العرض المسرحي منطقة صعبة و مستعصية على بعض المقاربات النقدية، و و قد استثنى هذا الناقد العروض التي تحافظ على النص المكتوب و تطبقه حرفيا، و هذا ما يحدث إذا ما نقل النص المكتوب بكل توجهاته و رصد توجهات النص التي يجب ارسالها وتلقيها كما قصد لها المؤلف، و أضاف أنه يمكن توظيف التداولية عند تحليل النصوص الدرامية ، و عند تحليل الإخراج الدرامي باعتباره استراتيجية لفعل الكلام، و قد أكدت آن أوبر سفيلد وجوب مطابقة النص المكتوب للنص المعروف، حتى يتسنى دراستهما دراسة تداولية، و ذلك باعتبار أن موقف التلفظ التخيلي يلتحم به موقف التلفظ المسرحي¹.

معظم التداوليين يفضلون التعامل مع النص باستثناء حالات قليلة تود التعامل مع العرض خصوصا فيما يتعلق بدراسة العلامات المسرحية من طرف المقاربة السيميائية، و في هذا الصدد نجد "شال موريس" يؤكد على أن التداولية تعني بالعلاقات بين العلامات ومستخدميها، إذ تقتصر على دراسة ضمائر التكلم والخطاب و ظريفي الزمان و المكان (الآن، هنا) و التعبيرات التي تستقي دلالتها من معطيات تكون جزئيا خارج اللغة نفسها أي من المقام الذي يجري فيه التواصل² ، حيث تبقى النتائج المستخلصة جد صحيحة لهذا النص الخصوصي وليس بالنسبة للعرض ككل، لهذا تقصى الوضعية المشهدية، مع العلم أنّ الاستعمال المحسوس للتلفظ المشهدي هو العنصر الذي يحدد المعنى التداولي للنص المعروف، يستحسن ادن إختيار الروابط المنطقية تحت أي شكل كانت، والتي استعملت من لدن المثل الواحد والخشبة لمعرفة ماذا غيرت في الروابط المنطقية للنص.

ونتيجة لهذا الإشكال توقفت المقاربات التداولية عند حدود النص الدرامي، ولم تتجاوزه إلا في حاجات قليلة وذلك من خلال المقاربة السيميائية ، والبحث عن مساهماتها في صياغة الدلالات الاصطلاحية والاجتماعية... إلخ، ولكن على الرغم من هذه المحاولات إلا أنّها لم تستطع أن تخرج من دائرة النص الدرامي. كما أن العرض المسرحي يضم جملة من العناصر: الممثل، الديكور، الرموز، الأصوات ليبقى الإشكال عالقاً على أي الشقين يصبح الاشتغال، هل على التلفظ المسرحي للغة التي تصبح أكثر دلالة حين ترافقها

¹ أحمد دين الهناني، إستراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال - مقارنة تداولية لمسرحية حنبل لتوفيق المدني - أطروحة دكتوراه، كلية الآداب و اللغات و الفنون، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الجليلي اليابس، سيدي بلعباس، 2013-2014، ص ص 125، 126.

² آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، م.س، ص 29.

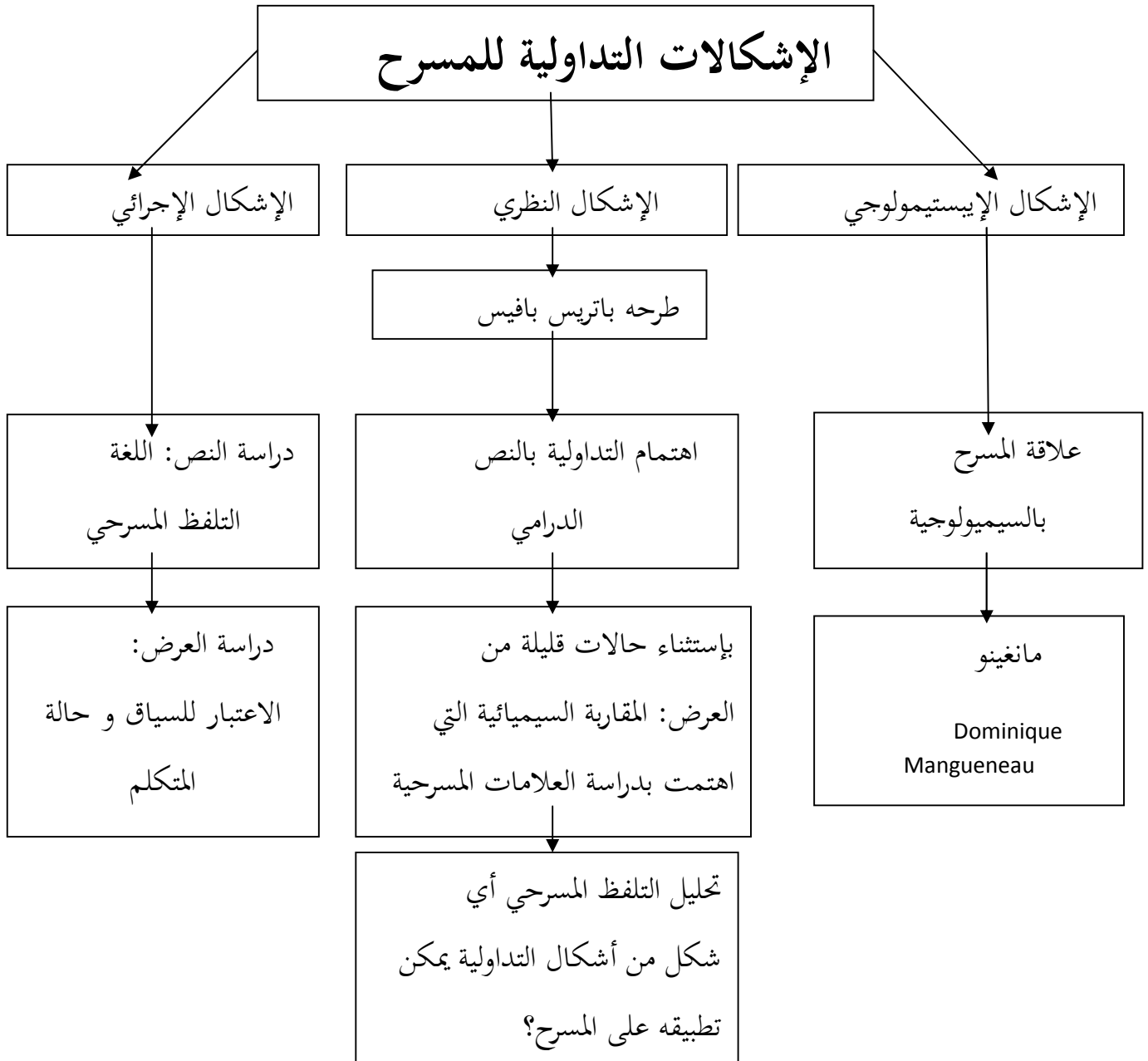
الإيماء و الحركة، حيث يقول "ندسم معلا" في هذا الصدد: "إن الكلمة في المسرح فعل، و صلب الدراما وجوهرها فعل، و قد يقوي الفعل الذي يتجسد في الإيماءة و الحرك -على إزاحة الكلمة أو على منافستها في القدرة على إنتاج المعنى- ما الذي يحدث إذا ترافقت الكلمة و تزامنت مع الإيماءة في موقف واحد، بغرض إنتاج دلالة واحدة؟ المعنى في هذا الموقف سيكون توكيدا مضاعفا"¹ .

و لا شك أن إشكالات التداولية للمسرح لا تزال عالقة نجملها في الأسئلة التالية:²

- أيهما يشكل نموذجا للآخر: التداولية أم المسرح؟
- أي النظرية التداولية أجدى لدراسة الظاهرة المسرحية؟
- أي الجوانب يمكن دراستها في المسرح: النص أم العرض؟

¹ ندسم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للثقافة و النشر، سورية، ط1 سنة 2004، ص 18.

² بشري سعيدي، المقاربة التداولية للمسرح "محمد تيمد نموذجا"، مجلة الذاكرة ، جامعة قاصدي مرباح -ورقلة- العدد 3 أبريل 2014، ص189.



- أثر المفاهيم التداولية في تحليل الخطاب المسرحي:

يقوم التداخل المفهومي بين التداولية و تحليل الخطاب أساسا في دراسة ظاهرة واحدة هي الخطاب باعتباره تواسلا انسانيا، و إن كانت قد اهتمت في أول أبحاثها بوحدة جزئية هي الملفوظ أو الجملة في سياق التلفظ، فإن هذه الوحدة لم تكن كافية بحسب بعض الدراسات، و قد صار الاهتمام بالخطاب و من وجه آخر بالنص غرضا من أغراض التداولية فدخلت مفاهيمها في تحليل الخطاب و اللسانيات النصية ابتداءً بالملفوظ و التلفظ و السياق و المقام التواصلي، و القصد والفعل الكلامي و قوانين التحوار و الاشارات و المبهمات و مضمرات القول و الحجاج.

و صار من المهم في دراسة الخطاب المسرحي بيان قيمة المقام التواصلي الذي جرى فيه الخطاب و تحليل الأفعال الكلامية الموجودة فيه وصولا إلى الأفعال الكلامية الكلية التي لها دور أساسي في تحديد جنس الخطاب، كما تدرس آليات الإشارات و المبهمات و مضمرات القول وحضورها في الخطاب، إضافة الى دراسة الملفوظات الحجاجية و توظيفاتها في السياقات التواصلية¹.

كما أنه بإمكان التداولية أن تفنن الحوار المسرحي و تجعل العلامات الصادرة عنه قابلة لتأويلات محددة و مضبوطة، و من ثم يصبح موضوع الحوار المسرحي واضحا و قراءة معانيه ستكون موحدة عند جميع المتلقين، فالحوار وفق المنهج التداولي يجري في إطار عملية تواصلية مشتركة بين المرسل و المرسل إليه، فالمرسل يبحث عن أفضل وسيلة لإنشاء الخطاب، و المرسل إليه يبحث عن أفضل طريقة للوصول الى مقاصد و أهداف المرسل².

وعليه فإنّ إعتبار المسرح وصفا تواصليا يحيل مباشرة إلى وجود وظائف الخطاب التواصلي التي تصورها "جاكبسون" فالوظيفة التعبيرية المتعلقة بالمرسل يفرضها على الخشبة، أمّا المخرج المسرحي فطريقة في التعبير عن هذه الوظيفة تعتمد على وسائل كالديكور والإضاءة والموسيقى بالنسبة لمسرح الممثل. أمّا الوظيفة التبليغية فتتعلق مباشرة بت (المتفرج/القارئ) والوظيفة المرجعية هي التي تمكن (المتفرج/القارئ) من معايشة الواقع الذي يتحدث عنه المرسل.

¹ محمود طلحة، تداولية الخطاب السردى، م.س، ص ص 25، 26.

² أحمد دين الهناني، إستراتيجية الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 123.

أما الوظيفة الإفهامية فهي التي تضمن توصيل الخطاب بين المرسل والمتلقي، في حين تتعلق الوظيفة الشعرية بالخطاب المسرحي ذاته، ومدى قدرته على توصيل المطلوب.¹

وعليه يمكن القول أنّ الخطاب المسرحي ونظرا لتوفره على كلّ مقومات الخطاب التواصلية العادي هو نوع من التواصل أراد به صاحبه إيصال فكرة أو بالأحرى تجسيد واقعة إجتماعية ولذلك قيل:

"أنّ النص الناجح أو المسرحية الناجحة هو ذلك النص الذي يتمكن فيه صاحبه من الإقتراب من النص الأصلي، من حيث الدلالات التي يرغب المؤلف في إيصالها إلى الجمهور من خلال إظهار أحسن لكلّ أبعاد التداولية لمختلف العناصر اللغوية التي يشتمل عليها النص، لأنّ الأهم في كلّ ذلك هو أن يفهم المتلقي الأبعاد المختلفة لخطاب المؤلف".²

على هذا الأساس استطاع بعض الباحثين أن يجعلوا الحوار المسرحي - رغم طابعه التخيلي - ضمن الأقوال التي تخضع للتحليل التداولي، لوجود عملية التواصل والتبليغ بين عدّة أطراف بين الشخصيات داخل العمل الدرامي، وبين المؤلف والجمهور خارج العمل الدرامي.

فقد حققت التداولية بمفاهيمها المتعددة في دراسة الخطابات التواصلية المسرحية فتحا جديدا لا تصبح فيه اللسانيات وسيلة فقط كما كانت في الأسلوبية التقليدية و البنيوية، و إنما تصير وسيلة منهجية لتنظيم الحقول المعرفية و استثمار الظواهر و هذا "تطور مقترن باللسانيات النصية و لسانيات الخطاب مستوحاتين من الاتجاهات التداولية و نظريات التلفظ، أثرتا بشكل معتبر التفكير في الملفوظات الأدبية"³، و قد شمل هذا الإثراء تطورا في دراسة بعض المسرحيات عن طريق السياقات الحجاجية و قوانين الخطاب و أفعال الكلام.

¹ ينظر: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س، ص 42 .

² المرجع نفسه، ص 47.

³ محمود طلحة، تداولية الخطاب السري، م. س، ص 26.

- مقاربات تداولية للخطاب المسرحي:

- آن اوبرسفيلد و خصوصية أفعال الكلام:

ومن الباحثين الذين أقحموا التداولية في المسرح الناقدة الفرنسية " آن اوبرسفيلد" (Ubersfeld) و التي كانت لها جهود كبيرة في دراسة الخطاب المسرحي، حيث خصصت فصلا من كتابها في كتابها (Lire le Théâtre) سنة 1982، بعنوان "نحو تداولية للحوار المسرحي" حيث طورت فيه النظرية التداولية "أفعال الكلام" لـ "أوستين" و صاغت جملة من التصورات النظرية المتمثلة في:¹

- أن الوظيفة التوصلية للمسرح تذكر المتفرج دائما بشروط التواصل، و بحضور المتفرج في المسرح، فهي تقطع أو توصل الخطاب بين المرسل و المتلقي، فالنص و العرض يمثلان هذه الوظيفة، أي أن التبادل الكلامي بين متخاطبين لا يتم إلا إذا التقيا ضمنا على عدد من المفترضات

- غير أن ما جاءت به أوبرسفيلد يعد أكثر أهمية، الوظيفة الشعرية التي أكدت عليها و المتعلقة بالخطاب ذاته، فهي التي توجه أعضائها على العلاقات بين الشبكات الكلامية للنص و العرض، فالتوظيف المسرحي ذو طبيعة شاعرية ... و هو كما يذب إلى ذلك "جاكبسون" انعكاس لمحور صرفي على سياق العلامات النصية الممثلة ضمن المجموعة الزمنية للعرض.

- القول (Dire) في المسرح حقل (Faire)

- لا يمكن فعل أي ملفوظ إلا بمعرفة وضعية تلفظية Situation d'enonciation التي تتضمن المتخاطبين و السياق.

- تؤكد اوبر سفيلد على أهمية نظرية أفعال الكلام التي أتت باضافات دقيقة لتحليل الخطاب المسرحي، و تكشف عن وضعيتين أساسيتين لهذا الخطاب، وضعية التلفظ التخيلي (Fictif) و وضعية التلفظ المشهدي (فوق الخشبة)، حيث أن المسرح يمكنه أن يكشف عن اللغة المتخيلة كذلك، و تؤكد اوبر سفيلد أن تداولية الخطاب النصي في المسرح تقود مباشرة نحو الممارسة على الخشبة .

- و بخصوص أفعال الكلام في المسرح فإن اوبر سفيلد تميز بين نوعين من الأفعال التعبيرية في المسرح، حيث تؤكد على أن هناك أثر فعلي واقعي يقع على المتفرج، في حين هناك أثر مصطنع يقع على الممثل و من يتقاسم معه الدور على الخشبة.

فالخطاب المسرحي يتضمن وضعيتين تلفظيتين حسب آن اوبرسفيلد لذلك نجدها تقول "لفهم وضع الخطاب المسرحي ، ينبغي التمييز بين المشهدي و التخيلي، فهذا الأخير يعترض وجود أفعال كلام تمتلك كل

¹ بشرى سعيدي، المقاربة التداولية للمسرح، م.س، ص 190.

قوتها التخاطبية، فإذا أقسمت الشخصية فائلة "أقسم" فإن لكلامها داخل التخيل كل قوته التخاطبية من حيث كونه قسم، غير أن الممثل بالطبع غير ملزم بالقسم المتلفظ به من طرف الشخصية، و إذا قال الممثل للمتفرجين "أنهضوا" فإنه سيخرج عن دوره¹.

و من هذا يتبين لنا أن دراسة أوبرسفيدل للخطاب المسرحي من وجهة نظر التداولية يجعلها تبرز الأهمية التي يوليها التحليل التداولي للمسرح و الممثل في أن يحمل النص المسرحي هو صورة للكلام العادي الحي الذي يشتمل على البعد الشعاعي الذي يتحكم في العلاقات الانسانية، إن المسرح هو تشخيص لتجربة في الواقع بما يحمله الواقع من تناقضات مثيرة، إضافة إلى أن الخطاب المسرحي بين الكاتب المسرحي و الجمهور أو القارئ يتأتى من خلال بنية مباشرة تتمثل في الخطاب بين الشخصيات و الممثلين، ثم خطاب غير مباشر بين المؤلف و الجمهور².

كما أنّ أهمية التحليل التداولي للمسرح هو أن نبين كيف أنّ جزءا مهما من النص المسرحي هو صورة للكلام العادي الحي في جميع أبعاده، ومن هنا فإنّ النص المسرحي سواء كان مكتوبا أو معروضا فإنه يحتوي على عناصر التواصل المتمثلة في المرسل والمرسل إليه والقناة.

- أورشيوني و مميزات الجهاز التلفظي في الحوار المسرحي:

وضحت "أورشيوني" في دراستها المعنونة بـ " من أجل مقارنة تداولية للمسرح" أن الحقل التداولي يشمل جملة من التوجهات أهمها: التداولية التخاطبية، التداولية التلفظية، التداولية التحاورية.

فبالنسبة لخصوصية التلفظ المسرحي تؤكد "أورشيوني" أن الحوار في المسرح ليس هو الحوار في الحياة اليومية و الذي يتميز بالاستطرادية، لأنها تعتقد أنه لا ينبغي أخذ هذه التصنعات المصطنعة على أنها نسخ محاكية تماما للتبادلات الكلامية التي تجري في الحياة العادية، و تعتبر اللغة أفعالا ينجزها المتكلم ليؤدي بها أغراضا، فهو عمل يطمح المتكلم من خلاله إلى إحداث تغيير معين في سلوك المخاطب بالفعل أو بالكلام، حيث تقول "أورشيوني" في هذا الصدد: "إن الكلام هو بدون شك تبادل للمعلومات، و لكنه أيضا انجاز لأفعال مسيرة وفق مجموعة من القواعد بعضها كلية حسب "هابرماس" من شأنها تغيير وضعية المتلقي و تغيير

¹ Anne ubersfeld, lire le théâtre, E. Sociales par 2^{ème} éditions, 1981, P 289.

² بشرى سعيدي، المقارنة التداولية للمسرح، م.س، ص190.

منظومة معتقداته أو وضعه السلوكي، و ينجز عن ذلك أن فهم الكلام و إدراكه يعني تشخيص مضمونه الاخباري و تحديد غرضه التداولي أي قيمته و قوته الانجازية¹.

و ما جاء في دراسة الدكتور الباحثة بشرى سعيدي يتضح أن التلقي في المسرح مضاعف، و أن الحوار يتعلق بسلسلة من المتلقين و المرسلين، أي بنوع من الدمج لدعامات تلفظية متعددة، حيث نجد المرسلون يتمثلون في المؤلف الشخصية أو الممثل، و من جهة المتلقين يتمثلون في: الممثل و الشخصية و الجمهور هذا الأخير الذي تعتبره "أورشيوني" متلقيا زائدا، مؤكدة على أن شكل الصورة التواصلية في المسرح يخضع لانعكاس في التراتيبية، ذلك أن المتلقي المباشر هو الجمهور يعدو متلقيا غير مباشر.

كما أشارت "أورشيوني" الى ما يسمى بقانون الاخبار و الممثل في إعلام المشاهد بجملة من الأشياء التي لا يعلمها عن الكون التخيلي للشخصية، مما يجعل بعض المؤلفين المسرحيين يعتمدون على المشاهد التقديمية، أو اللعب بواسطة المفترضات في الحوار من أجل تحقيق العامل الاخباري لدى المتفرج.

أما فيما يخص التداولية الحوارية فإن "أورشيوني" تؤكد على المبادئ التحوارية، و التي تطبق على النص المسرحي، ذلك أن المتحاورين ملزمون بالتعرف على الأسس الجامعة بينهم للدخول في اللعبة اللغوية، و تتغير هلته القواعد وفق الأصل الجغرافي، الخصائص النفسية للمتحاورين ثم الوسط الاجتماعي².

- مانغونو في التلفظ المسرحي و القراءة المضاعفة:

ينظر التداوليون الى اللغة على أنها لعبة (Jeu de langage) و يقصد به الطابع المؤسسي للغة أثناء الاستعمال، لأن المتكلم يخضع لقواعد ضمنية تجعله يميز بين الكلام الصائب و غيره، لذلك نجد استخدام لفظ استراتيجيات الخطاب، و قد لخص "مانغونو" التداولية في أنماط ثلاثة و هي: المسرح، و القانون، و اللعبة، فالكلام باعتباره فعلا متحققا لا ينفصل عن المؤسسة فمثلا الأمر في جميع اللغات يجعل المتكلم في مرتبة الأمر/الرئيس، و يجعل المتلقي في مرتبة المأمور/المروءوس، كما يؤكد "مانغونو" على أنه من السهل الانتقال في المسرح من مفهوم النسق القانوني الى الدور، و أن المسرح هو صورة مصغرة للعالم و الحياة.

¹ بشرى سعيدي، المقاربة التداولية للمسرح، م.س، ص 191.

² ينظر: بشرى سعيدي، المقاربة التداولية للمسرح، م.س، ص 192.

و لا شك أن الفصل المعنون بـ "إزدواجية الخطاب المسرحي" المخصص في كتاب "مانغونو" : (تداولية الخطاب المسرحي) لاشارة واضحة الى الأهمية القصوى التي تحظى بها الازدواجية في المسرح، فبالإضافة إلى أنه يخضع لثنائية النص/العرض ثم ازدواجية الشخصية أثناء المونولوج/ممثل/ممثل داخله، نجد أن هذه الخاصية تطبع الحوار أيضا لكونه يضم وضعيتين تلفظيتين في آن واحد:

- الأولى: يتجه بها المؤلف الى الجمهور عبر العرض.
 - الثانية: تتبادل فيها الشخصيات الأقوال في إطار تلفظي مستقل عن العرض¹.
- يرى "مانغونو" في إطار تحليله للتلفظ المسرحي "أن الأمر يتعلق بمتساوئين يبدون متلقين في حين أن مجموع ملفوظاتهم بل و المسرحية كلها ترجع إلى مصدر تلفظي غير مرئي يمكن تسميته جامع التلفظ"².

كما يؤكد على ضرورة الانتباه الى المرسل اليه المضاعف: المحاور و الجمهور، فأثناء كل تحليل للحوار المسرحي، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار الملفوظات باعتبارها حوارا بين شخصيات من جهة و ملفوظات موجهة الى الجمهور من جهة أخرى، غير أن محاولة إبراز "مانغونو" بالتلفظ المسرحي تؤكد على أنه يعتبر الخطاب المسرحي جزء من الخطاب الأدبي رغم ما يميزه من ازدواجية، مؤكدا على خاصية التمسرح التي تسم الخطاب العادي.

و من خلال التطرق الى هذه المقاربات التداولية للمسرح يمكن أن نوضح أنها خضعت لهواجس سطرت الرؤى لأصحابها و نجملها فيما يلي:

- الاعتماد على النص المسرحي، لأجراء تطبيقات التداولية عليه، مما يزكي فكرة صعوبة دراسة العرض المسرحي لكونه يعتمد على أنساق لغوية و أخرى غير لغوية.
 - البحث عن خصوصية الخطاب المسرحي و المتمثل في الاشتغال على اللغة.
 - خضوع الخطاب المسرحي للمقارنة مع خطابات أخرى خصوصا الخطاب اليومي العادي.
- و الشكل الآتي يوضح هذه المقاربات التي عاجلها الباحثون و الدارسون في مجال دراسة تداولية الخطاب المسرحي:³

¹ المرجع نفسه، ن.ص.

² حسن يوسف، المسرح و مفارقاته، م.س، ص 122.

³ بشرى سعيد، المقاربة التداولية للمسرح، م.س، ص 191

مقاربات تداولية للمسرح



– المؤثرات التداولية في تحليل الخطاب المسرحي:

تتلخص أهم المؤثرات التداولية في تحليل الخطاب المسرحي في النقاط التالية:¹

- تجاوز المفهوم التقليدي للخطاب و الذي يركز على الحجم الشكلي باعتباره سلسلة من الجمل أو مقابلا للنص، إلى محاولة اعتباره صيرورة تواصلية تدخل في تكوينها أجزاء أخرى مثل: المقام التواصلية و التلفظ، و المشاركون في عملية التلفظ، كما أن الخطاب يدخل ضمن شبكة من العلاقات مع علاقات أخرى قد تكون من نفس جنسه كالخطاب المسرحي مثلا، أو تكون من غير جنسه مثل علاقة الخطاب المسرحي بالخطاب السياسي.
- الانتقال من دراسة البنية التركيبية و اللسانية للخطاب الى دراسة كفاءته التداولية، و هي الكفاءة التي تتعلق بصلة الخطاب بالمقام التواصلية الذي أنتج فيه مع الاهتمام بآثار المقام و التلفظ في الخطاب، والنظر إليه في ضوء قوانين الخطاب التداولية.
- النظر إلى الخطاب على أنه تمثيل يتخذ فيه كل واحد من المتخاطبين موقعا اجتماعيا، ويكون كل تلفظ و بالتالي كل ملفوظ حاملا نوعيا لهذا الموقع الاجتماعي في السيرورة التواصلية، مع الاهتمام أيضا بكيفيات انتقال و تداول الخطاب في هذه السيرورة.
- دراسة الاستراتيجيات الخطابية التي يستعملها المتكلم في خطابه و المتلقي في تلقيه للخطاب.
- دراسة الدلالات اللزومية للخطاب الناشئة عن بعض القواعد التواصلية التي تجري في استعمال اللغة، مثل متضمنات القول و الافتراض المسبق و الأقوال المضمر.

¹ ينظر: محمود طلحة، تداولية الخطاب السردية، م.س، ص ص 26، 27.

الفصل الثاني

الخطاب المسرحي الجزائري

المبحث الأول: نشأة و تأسيس المسرح الجزائري

- الأصول التاريخية للمسرح الجزائري :

يعد التأريخ للمسرح العربي بصفة عامة و المسرح الجزائري بصفة خاصة مهمة صعبة، لاسيما بداياتها، إذ يتفق معظم الباحثين أن المسرح بالمفهوم الحديث باعتباره فنا له أصوله و قواعده ظهر في الأدب العربي حديثا، ذلك بعد اتصال العالم العربي بالحضارة الغربية، فعدم وجود نص مسرحي في تراث الأدب العربي لا يعني عدم وجود هذا الفن، و بغض النظر عن أسباب تأخر هذا الفن عند العرب نجد أن تراثهم لم يخلو من ألوان قصصية وتمثيلية تكاد تكون صورا مسرحية نابعة من تصورات فكرية مرتبطة بمراحل تاريخية و ظروف اجتماعية و سياسية معينة، و هذا ما قصد إليه جان دوفينيو **jean devineux**¹ في قوله: "بولادة المسرح العربي انطلاقا من الأشكال الغربية للمسرح، باعتبار أن الفن المسرحي هو ذلك الفن الذي يقوم على النص المكتوب، و أن المسرحيات المدونة هي النموذج الوحيد للمسرح ... و أن كل عمل له ما يميزه عن غيره فضلا عن تعدد الأنواع و الأشكال المسرحية حتى في أوروبا"² ، و من هنا نتساءل هل يمكن اعتبار الأشكال الشعبية التعبيرية كالحكايات و الأناشيد الشعبية فنا مسرحيا ؟

ففن المسرح موجود منذ أقدم العصور و في كل مكان، حيث أنه برز في الطقوس و الاحتفالات الشعبية والتي تحولت بدورها إلى عروض مسرحية، أما في التراث العربي نجد أ.ي كرمسكي A.I.Krimsly يرى: "بأن الحكايات عوضت العرب عن العرض المسرحي، لأن الحكاية تحتوي على بعض العناصر المسرحية و المواقف فيها تتميز عادة بديناميكية الفعل و التشويق، أما الشخصيات فتتميز بالتحديد و الوضوح"³. و يذكر عصمت رياض في كتابه المسرح العربي: "أن تأصيل المسرح العربي اليوم يعني تجسيد روح الأمة، سواء في تراثها الشعبي من أساطير و حكايات أو حوادث، و عبر تاريخها، أو في حاضرها الراهن، و لكن بأشكال تمت للظواهر العربية بصلة"⁴.

¹ روائي فرنسي اجتماعي (1921-2007).

² علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ط2 سنة 1999، ص 65.

³ تمارا ألكسندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام و عام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفراي، بيروت، ط 1 سنة 1981، ص 67.

⁴ عصمت رياض، المسرح العربي، دار الفكر، دمشق، طبعة سنة 1995، ص 35.

كما أن هذه الأشكال التعبيرية و التي يسميها البعض الاحتفالية القابلة للمسرح أو ما يطلق عليها الظواهر المسرحية عند العرب متنوعة كونها تمثل كيان الأمة و ضميرها، "والاحتفال Cérémonie مأخوذة من اللاتينية Caeremonia التي تعني الصفة المقدسة، و الاحتفال هو حفل على درجة من الوقار و الجدية يرمي إلى تكريس عبادة دينية أو مناسبات اجتماعية أو سياسية أو وطنية ...، و الاحتفال بأنواعه يستدعي المشاركة و بالتالي الاجتماع بالآخرين، و له برامج و قواعد توضع سلفا و تحدد مساره و تشكل رموز معينة تؤثر معرفتها في درجة متابعة المشارك في الاحتفال، و مجموعة القواعد التي تحدد برنامج الاحتفال و تشمل مساره هي ما يسمى الطابع الاحتفالي Le Cèrèmonir"¹، فالمسرح الإحتفالي أو المسرح الطقسي أخذ صيغا متعددة يمكن تصنيفها إلى فئتين أساسيتين :

الفئة الأولى: تستعير من الطقوس نمطه فتضع المسرح في قالب احتفالي تغطي عليه المسرحية، و تستخدم أسلوبا إخراجيا يحول النصوص التقليدية إلى عروض طقوسية ...

الفئة الثانية : تستعير الطقوس و الأشكال المسرحية القديمة، و من المواكب الدينية شكلها و مضمونها وجوهر العلاقة التي تخلقها لدى المشارك ...

و قد ظهر مفهوم الاحتفالية في المسرح العربي في مرحلة الستينات تضمن محاولة ربط المسرح بما هو أصيل من تقاليد المنطقة و تحديد وظيفته في المجتمع ..."² و تجسيد هذه الاحتفالات تعد إحدى المنابع الأولى للمسرح الجزائري، و من بين هذه الأشكال المسرحية نجد أيضا المقامات التي يرى الكثير من الباحثين أن المقامات تعد عملا تمثيلا لاحتوائها على بعض العناصر المسرحية من حوار و فعل درامي و صراع، فنجد أن:"مقامات بديع الزمان الهمداني و تلميذه الحريري ... فيها مسرحيات جنينية، أجهضها الواقع العربي الذي يحرم التمثيل، فاكتمل أصحابها أن يجعلوها على الورق تاركين الراوي أو الخيال أن يقوم بدور الممثل ..."³، فالمقامة عبارة عن حلقات من الحكاية المسجوعة جمعت بين النثر و الشعر، بطلها وهمي، عرف بخداعه و مغامراته و فصاحته و قدرته على تخلصه من المأزق إلى جانب أنه شخصية فكاهية نشطة تنتزع الضحكة من الأعماق، نجد أيضا

¹ ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م. س. ص 03.

² المرجع نفسه، ص ص 4-5 .

³ علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، م، س، ص 13.

أشكال الفرجة¹ و التي من بينها خيال الظل الذي له طابع درامي سنتطرق إليه فيما بعد، فقد عرف المسرح بأشكال متنوعة تحمل تصور و فلسفة الشعب العربي "فالغن ليس له قوانين العلم الصارمة التي لا يختلف عليها اثنان في العالم"²، كما أن العرب فتحوا الأبواب على مصراعيها لتلقي الفن المسرحي الغربي كونه يقود إلى منطق أحادية الفكر و الفن والحضارة، و لهذا تولدت محاولة البحث و التاريخ و التكوين الفكري و الحضاري. و يرى "تليمة عبد المنعم" أن العرب لم يعرفوا قبل نهضتهم الحديثة أدب المسرحية شعرا و نثرا، و أن مارون النقاش³ هو أول اسم يرتبط بنشأة المسرح العربي، و ذلك من خلال ترجمته لمسرحية "البخيل" لموليير و عرضها في لبنان سنة 1847، و لقد تميز الإنتاج المسرحي برواد المسرح العربي الأوائل (مارون النقاش، أبو خليل القباني، يعقوب صنوع) و غيرهم بتداخل التعريب و الاقتباس و الترجمة و التأليف، كما تداخل الشعر و النثر و العامية والفصحى، و هذا قبل أن يشهد المسرح العربي تطورا فنيا كبيرا على يد "أحمد شوقي" و من بعده "عزيز أباظة" و "صلاح عبد الصبور" في المسرح الشعري، و "توفيق الحكيم" و من بعده "يوسف إدريس" و "سعد الله ونوس" في المسرح النثري، و قد جاءت نشأة المسرح العربي في رأي "تليمة عبد المنعم" استجابة للظروف السياسية والاجتماعية التي كانت تمر بها المجتمعات العربية، و هي تكافح في سبيل الحرية و تحقيق النهضة في العصر الحديث، فقد هيأت هذه الظروف تربة اجتماعية و فكرية صالحة لقيام المسرح العربي، فبحكم أن المسرح فن جماعي في الأداء و التلقي فإنه يجد ازدهاره في مناخ الحركات الشعبية و الديمقراطية، و لذلك ارتبطت نشأة المسرح العربي بعاملين أولهما ذاتي يتصل بظروف النهضة العربية نفسها و ثانيهما خارجي يتمثل في الاتصال بالحضارة الغربية"⁴.

ف "مارون النقاش" أول من استطاع أن يستعير بذور المسرح من الأدب الأوروبي بترجمته لمسرحية "البخيل" وإعداد فرقة لتمثيلها، و لم يغير في رواية "موليير" كثيرا بل أجرى عليها بعض الاختصار مع الإكثار من عنصر

¹ أشكال الفرجة : الفرجة (spectacle)، اسم لما يتفرج عليه من الغرائب، سميت كذلك لأن من شأنها تفرج الموم، فالفرجة مرتبطة بما هو مرئي لذا تستقطب حيزين هما حيز اللعب Airdejen و حيز المتفرجين، و في هذا استعداد لمفهوم النص المسرحي كأساس العرض، ينظر ماري إلياس، حنان قصاب، م. س. ص 36.

² عرسان علي عقله، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط3 سنة 1985، ص 29.

³ رائد المسرح العربي لبناني (1817-1855).

⁴ تليمة عبد المنعم، حركات التجديد في الادب العربي، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، طبعة سنة 1975، ص 197 - 198.

الفكاهة لتلائم الجمهور العربي و صياغتها شعرا، و استبدل بالأسماء الأجنبية أسماء عربية، و لهذا بدأت تتضح مسيرة الفن المسرحي عند العرب متأثرة باتصال الأدب العربي بالآداب الغربية، حيث أنه نشأ و تطور و وصل إلينا في شكله الناضج، إلا أن العرب و إن كانوا قد اهتموا بترجمة آثار الأمم الأخرى التي وصلت إليهم بعد نشاط الترجمة، و لكنهم لم يهتموا بالكتابة المسرحية و التمثيل لأسباب مختلفة منها الدينية و الاجتماعية و الفنية ... وللإجابة عن سؤال غياب فن المسرح في الثقافة العربية نجد :

- حياة الترحال و البداوة التي كان يعيشها المجتمع العربي حيث أن "المسرح يفرض نوعا من الحياة الاجتماعية، و نوعا من الاستقرار الحضاري، فالمسرح ليس إلا انعكاس حياة العصر، و هو مرتبط بكل ما له علاقة بهذه الحياة"¹ فهناك علاقة تفاعلية بين المسرح و المدينة نظرا لثرائهما بمختلف الظواهر.
- غياب فلسفة الصراع في الدين الإسلامي، في حين أن الصراع جوهر فن المسرح، كما أن المسرح اليوناني مسرح وثنى ...
- طبيعة المجتمع العربي المحكوم بعادات تمنع المرأة من التمثيل، و تنظر إلى فن المسرح باعتباره شكلا من أشكال اللهو.
- صعوبة اللغة العربية كأداة في التمثيل، إذ المطلوب في لغة المسرح أن تكون ديناميكية درامية، لأن المسرح ليس فن النخبة، و إنما هو فن الناس و الساحات .
- اعتزاز العرب بثقافتهم و خاصة فن الشعر .
- أن المسرح اليوناني الذي لم يخضع لتأثيرات المسيحية قد اندثر في الوقت الذي بدأت فيه الترجمة من اليونانية إلى العربية، فلم تتوفر للمسلمين الفرصة لنقل فن كان محاربا من طرف الديانة المسيحية.²

و هذه بعض الأسباب التي منعت العرب عن معالجة هذا الفن و خلوها من هذا الجنس الأدبي الذي عاجله الكثير من الأمم القديمة، و طبعا فإن هذا التأخر في نشأة المسرح العربي مقارنة بالعالم الغربي العريق في مجال المسرح قد دفع بكثير من الباحثين إلى اعتبار ذلك خسارة حضارية ينبغي الرد عليها إبرازاً لأصالة الذات العربية، وذلك بتقديم التبريرات المنطقية التي دفعت بالعرب و هم المتفوقون حضاريا في العصور الماضية إلى الإعراض عن إدخال فن المسرح بشكله اليوناني إلى الثقافة و البيئة العربية، "فحركة التأفف التي حدثت بين

¹ أحمد سليمان الأحمد، دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الاجيال، دمشق، سوريا، ط2 سنة 1973، ص 33.

² تمارا ألكسندروفنا بوتيسيفا، ألف عام و عام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، م.س، ص 10.

الحضارة العربية الإسلامية، و الحضارة اليونانية قد أدت إلى استفادة الاولى من الثانية، فما أكثر ما أخذ و ترجم العرب من علوم اليونان و معاركهم، و ربما يكون فن المسرح هو اللون الوحيد الذي ظل خارج دائرة اهتمامهم، رغم أن لا أحد بإمكانه إنكار قوة التراث المسرحي اليوناني بقواعده و أصوله و بإنتاجاته الإبداعية"¹.

لقد مر المسرح العربي بمراحل عديدة سعت في مجملها إلى ترسيخ هذا الفن و التأسيس له و البحث عن مرتكزاته إلى جانب السعي إلى تأصيله و البحث عن قلبه الخاص الذي يجعله مغايرا للمسرح الغربي . فكيف نشأ المسرح الجزائري ؟ و هل جاء المسرح الجزائري تقليدا للتجربة الأوروبية ؟ أو أنه نشأ من بذور شعبية عريقة الوجود في البيئة الجزائرية ؟ و ما هي عوامل ظهور الفن المسرحي الجزائري ؟

أشكال التعبير المسرحي الجزائري :

يرفض الكثير من الباحثين فكرة أن المسرح فن عربي خالص، كما يرفضون فكرة أنه لم يكن للعرب سابق معرفة به حتى وفد إليهم في العصر الحديث، و تأسيسا على ذلك، فإنهم يرفضون التأريخ لنشأة المسرح العربي انطلاقا من تجربة مارون النقاش...، و يعتقدون بأن المسرح فن له أشكال متعددة، ليس الشكل اليوناني الذي قصد له أرسطو و تطور فيما بعد وفق ما يعرف بمسرح الطريقة الإيطالية، و يعتقدون في الوقت ذاته بأنه ليس هذا الشكل الحديث سوى واحد منها فقط، و هي القناعة التي انطلق منها الباحثون في محاولاتهم البرهنة على وجود أشكال مسرحية في التراث، و كللت جهودهم بتقديم عديد الدراسات التي حاولت بلورة فكرة أن الفن المسرحي موجود في كل مكان و من قديم الزمان².

و هذا ما يؤكد "إدريس يوسف" في قوله : " حين نتكلم عن المسرح نقصد ذلك المكان العالي ذا القبوة والخشبة و الممثلين و الروايات، و هذا مسرح صحيح، و لكنه ليس كل المسرح، فللمسرح أشكال كثيرة متعددة ليس هذا النوع سوى أحدها فقط، مجرد شكل واحد تطور على يد الإغريق"³.

فثار الجدل في البلاد العربية حول إمكانية اعتبار هذه الأشكال التعبيرية عناصر مولدة للمسرح أو مسرحا بالفعل، حيث ظهرت دراسات نظرية منها ما يؤكد هذه الفكرة "علي الراعي - علي عقلة عرسان- عبد

¹ أحسن تلياني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية و تطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، طبعة سنة 2013، ص 24.

² المرجع نفسه، ص 191

³ إدريس يوسف، نحو مسرح مصري، مقدمة نقدية لمسرحية (الفرافير)، دار غريب للطباعة، القاهرة، د. ت، ص 07.

الكريم برشيد - يوسف إدريس - توفيق الحكيم - سعد الله ونوس" ، و منها ما يرفضوها تماما ، كما برزت محاولات مسرحية لاستثمار هذه الأشكال في محاولة إلى مواضيع و شخصيات مستقاة من التراث .

فهذه الأشكال المسرحية تشكل الأرضية التي يقوم عليها المسرح ، فكثيرا من الشعوب عرفت أشكالا مختلفة من المسرح و من النشاط المسرحي " تتمثل في طقوس العبادة و القصص و الأخبار و الأسمار و مجالس المنذرين والمحيطين¹ ، و في مواكب الحلفاء و في المقامات و الإسراء و المعراج ، و حلقات الذكر الصوفية و عاشوراء ، وعيد المولد النبوي و الحكواتي ، و خيال الظل ، و الحلقة ، و سلطان الطلبة و البساط ... إلخ² .

غير أن هذه الظواهر و الأشكال المسرحية تختلف في البلدان العربية ، فلكل بلد تراثه و خصوصيته التي يمتاز بها ، و تتشابه أيضا في بعض الأشكال ، و ما جاء به "إبراهيم أحمد" أن الجزائر " تتميز بظواهر فرجة شعبية متميزة ، سواء على مستوى ممارسات الطقوس الدينية ، أو الاجتماعية في الأعراس و المناسبات المختلفة ، و تشمل أنواعا متعددة من الرقص الفولكلوري و الألعاب الشعبية ، و تختلف بعض هذه العناصر عن امتداداتها في الشمال الإفريقي ، كما تختلف في الجماعات العربية عن نظيرتها الأمازيغية ... و قد عرفت الجزائر فنون الفرجة الشعبية الأخرى التي شاعت في مختلف البلدان العربية مثل " القراقوز و خيال الظل"³ .

اختلفت هذه الاحتفالات الشعبية من دينية أو اجتماعية إضافة إلى أشكال أخرى كالمدايح أو القوال والحلقة و القراقوز و خيال الظل ، التي تتضمن عناصر الفرجة المسرحية .

1. خيال الظل :

يعتبر خيال الظل شكل من أشكال الفرجة ، له طابع درامي ، تمثل الشخصيات فيه دمي تتحرك من وراء شاشة بيضاء شفافة يسلط الضوء عليها من الخلف فيرى المتفرجون ظلالها مما يفسر التسمية ، " يطلق على اللاعب

¹ المحبطين: هو نوع من التمثيل أو التشخيص ، كانت تقوم به جماعة من الممثلين ما بين مسلمين و مسيحيين و يهود ، و كان مظهرهم يدل على فقرهم الشديد فكانوا يقومون بأداء أدوارهم لقاء أجر زهيد في أي مكان يدعون اليه و خاصة في الاحتفالات التي تسبق الزواج أو الختان في بيوت الأغنياء ، كما كانوا يعرضون فنههم في الساحات العامة بالقاهرة فيسحبون على أنفسهم ساترا لتغيير ملابس تمثيلياتهم بعيد عن أعين المتفرجين ، و تعتمد عروضهم على الفكاهة و تسلية المتفرجين . ينظر: أحسن ثليلاني ، المسرح الجزائري ، م.س ، ص 195 .

² عزام محمد ، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي و التجريب الحداثي ، منشورات دار علاء الدين ، سورية ، ط 1 سنة 2003 ، ص 44 .

³ إبراهيم أحمد ، الدراما و الفرجة المسرحية ، دار الوفاء للطباعة و النشر ، الاسكندرية ، مصر ، ط 1 سنة 2005 ، ص 312 ، عن أحسن ثليلاني ، المسرح الجزائري ، م.س ، ص 200 .

الذي يحركها اسم المخايل أو المحرك ... عند بداية العرض تطفأ الأنوار في أماكن المشاهدين و تضاء خلف الستارة وحدها لدعم تأثير الظلام، تستمر العروض عدة ساعات أو تدوم طوال الليل و لا يتحرك المخايل مكانه و يظل يغني و ينشد و يغير صوته حسب الشخصية التي يقدمها، و لا يتوقف إلا في اللحظات التي تتدخل فيها الجوقة أو المغني الإفرادي"¹ .

و يعد هذا النوع من أبرز صور المظاهر الشعبية التي مارسها أصحاب هذا الفن في المجتمع الجزائري، فالتمثيل يتم عن طريق التجسيد، و الشخصيات المسرحية تظهر ما وراء الستار مع وجود المتعة، الحوار، الصراع، الإيقاع، الزمان و المكان، الموسيقى، الإضاءة، الأزياء، و الجمهور، و هذا ما نجده في تعريف حمادة إبراهيم في معجمه بأنه : " عبارة عن ستارة بيضاء رفيقة مشدودة على قوائم خشبية، و يقف المخايلون (اللاعبون) خلف الستارة، و معهم مجموعة من الشخصوس (الدمى) المصنوعة من جلد الحيوان الصلب على هيئة الشخصيات المشتركة في موضوع التمثيلية، و أحيانا على شكل حيوانات كالحمير و الجمال أو أشياء جامدية كالسفن والأشجار و البيوت، و لهذه الشخصوس مفاصل و ثقوب يدفع فيها اللاعب عصية لتحريكها، و عند العرض تطفأ الأنوار في أماكن المشاهدين اللذين يجلسون أمام الستارة، و يلصق اللاعبون عرائسهم بالستارة، ثم تضاء الأنوار خلف العرائس، و هنا يرى المتفرجون ظلالا واضحة في الجهة الأخرى، بعد ذلك يبدأ اللاعبون في تحريك الشخصوس و أداء حوارها كما يأخذون في الغناء و العزف و الموسيقى تبعا للنص المسرحي الذي يروونه"² .

نجد من كل هذا أنه يشمل النص و الممثل و الخشبة و المتفرج، فقد عدّه " علي عقلة عرسان" مسرحا حقيقيا لا ظاهرة مسرحية في قوله : "إنني أنظر إليها - و يقصد خيال الظل و كراكوز- كشكل من أشكال المسرح ذي التقنيات و الأصول و الأسس و المقومات، عرفه العرب و طوروا فيه ..."³ .

و غالبا ما تستخدم كأداة نقد اجتماعية تجمع بين الجد و الهزل تعرض في الاعياد الشعبية و المواسم الدينية عن طريق سرد القصص و الحكايات ذات أبعاد مختلفة مثل كليلة و دمنة، ألف ليلة و ليلة .

¹ ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م.س، ص 189.

² حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات المسرحية و الدرامية، م.س، ص 111.

³ عرسان علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، م.س، ص 686.

2. مسرح القراقوز :

القراقوز أو القرجوز هي كلمة تركية مركبة من لفظين أولهما (قرّة) ومعناها "أسود" و ثانيها (جوز) ومعناها "عين"، و على هذا النحو يكون معنى القراقوز هو "العين السوداء"، و يقال أنه قد سمي كذلك لأن الذين يقوم به من الغجر سود العين، كما قيل بأن سبب التسمية راجع إلى عروض القراقوز تقوم على الشكوى من الحياة و محنها و نقد أدوارها"¹، و هو من الألوان التمثيلية التي عرفها العالم العربي بشكل عام و في الجزائر بشكل خاص، إذ يؤكد الباحث " عزيزة محمد" أن فن القراقوز قد انتشر في شمال إفريقيا، و في الجزائر منذ حضور الأتراك إليها، و خاصة زمن " خير الدين بربروس" و أخيه "عروج" حيث كان الناس يتابعون العروض المسرحية المسلية لفن القراقوز بشغف كبير ... و أن عروض القراقوز التي كانت تقدم في المشرق العربي أو في تركيا نجد فيها بعض الفحش الممزوج بنزعة أخلاقية، في حين أن القراقوز الجزائري كان خاليا من أي فحش و كانت تغلب عليه النزعة الكوميديّة المسلية و هذا على الرغم من أن شخصيته هذا القراقوز لا تخرج على العموم كونها شخصية لا تكف عن الكذب و السرقة والاحتلال، و لكنها مع ذلك تنجو في كل مرة من أي عقاب"².

تتميز موضوعات هذا الشكل المسرحي بمعالجة قضايا اجتماعية و سياسية خاصة في فترة الاحتلال الفرنسي و التي كانت تهدف إلى إيقاظ الوعي لدى المجتمع و هذا ما جاء به "منور أحمد" "أن لعبة القراقوز كانت منتشرة في مختلف أنحاء الجزائر غداة الاحتلال الفرنسي، و أن العديد من الرحالين الاوروبيين اللذين زاروا الجزائر في القرن التاسع عشر قد حضروا عروضها في أماكن متفرقة، غير أن سلطات الاحتلال أصدرت سنة 1843 قرار بمنع إقامة عروض القراقوز لأنها كانت تحرض على الثورة ضدها، و تقدم الفرنسيين في صورة ساخرة ... فقد ذكر الرحالة (دوشان) أنه شاهد عرضا للقراقوز في مدينة مستغانم سنة 1874 ، كما يؤكد (ماليسان) أنه شاهد هو الآخر عرضا للقراقوز في أحد مقاهي قسنطينة سنة 1862"³.

¹ محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، طبعة سنة 2003 ، ص ص 28 – 29.

² عزيزة محمد، الإسلام و المسرح ، تر: الصبان توفيق، منشورات دار الهلال، مصر عدد 243، أبريل 1971، عن أحسن تلياني، المسرح الجزائري، م.س، ص 204.

³ منور أحمد، مسرح الفرجة و النضال في الجزائر، دراسة في أعمال أحمد رضا حوجو، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ط 1 سنة 2005، ص ص 9 – 10.

فقد اعتمد هذا الشكل المسرحي - مسرح القراقوز - على المحاكاة و التقليد و الارتجال إذ يتميز بالطابع الهزلي و يهدف إلى التسلية من خلال موضوع نقدي ساخر له نتائج أخلاقية أو اجتماعية غير مباشرة، وموضوعاته تتنوع حسب مقتضى الحال و أماكن العرض، فلم تكن هناك نصوص مكتوبة يعتمد عليها اللاعبين، و إنما موضوع محدد في ذاكرتهم كونهم يتوارثون هذه النصوص المسرحية جيلا وراء جيل، له هدف معين، و غالبا ما كانت العروض تؤدي للغة العامية أو الشعبية التي يفهمها كل فئات المجتمع، فكان له تأثير كبير على نفوس الشعب مما أدى إلى التمسك بهذا الشكل المسرحي و تطويره .

3. الحلقة :

تعد الحلقة من أقدم الأشكال الفنية التي عرفتها الجزائر و جاءت تسمية مسرح الحلقة "نظرا للشكل السينوغرافي في العرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين - المتفرجين - و هو إما يكون حلقيا أو يشبه حدوة حصان"¹، فبمعناها الشكلي هي مكان العرض الشعبي يجتمع حوله مجموعة من الناس في مناسبات متنوعة ، وتأخذ اسمها من شكلها الدائري أين يتوسط صاحب الحلقة مركزها ليلفت حوله الجمهور من كل جهة "و مسرح الحلقة نشأ مسرحا حرا جديدا غير مقلد، نابع من الأشكال الفرجوية الشعبية الجزائرية بخاصة و العربية بعامة، حيث كان للرواة و المنشدين الدور الأهم في بلورة هذا المسرح - مسرح الحلقة - و انتقاله عبر المكان و الزمان، استمدوا موضوعاتهم الاجتماعية - و إن كانت لها أبعاد سياسية في بعض الأحيان - من الحكايات الشعبية والسيرة النبوية حيناً و من الأساطير حيناً آخر"².

فهي نمط تعبري ذات طابع شعبي تنقل الحكاية الشعبية من نمطها السردى إلى صنف من أصناف التمثيل ذات فرجة شعبية مرتبطة بالأسواق العامة، و تؤدي جملة من الوظائف الاجتماعية و الثقافية و الاقتصادية و حتى السياسية، و في تركيبها تتكون دائما "حول فنانين ممثلين يقدمون الحكايات و الأساطير ... و أحيانا يدعى بعض المتفرجين إلى الإسهام في العرض إما بتقديم المساعدة بعمل أجزاء من المهمات المسرحية أو بالتمثيل مباشرة مع باقي الفنانين ... و كان الحفل يبدأ بالصلاة على النبي و بدعوى المتفرجين إلى توسيع أو تضيق الحلقة، مما كان يخلق نوعا من التآلف و الإحساس بالمشاركة يجدهما المتفرج أثناء العرض و يقف جموع

¹ أحسن تليلاني، المسرح الجزائري، م.س، ص 207.

² إدريس فرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الاشكال و المضامين ، الجزء الأول ، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ط1 سنة 2009 ، ص 413 - 414.

من الرجال و النساء يركزون انتباههم حول أسطورة أولئك الابطال التاريخيين الذين حاربوا الإنس و الجن، يبدأ المنشد إنشاده و هو يؤدي حركات إيمائية شديدة التعبير و أحيانا يرافقه عازف مزمار أو منشد معاون يروي بلغة مثيرة المطاردات البطولية و المعارك المأساوية و الحب المسحور الذي تنتصر في نهايته العفة و الفضيلة"¹.

فالحلقة تتأسس من أربعة عناصر أساسية و المتمثلة في الفضاء الذي تتم فيه و يجتمع فيه، و من الحكاية التي غالبا ما تكون من الحكايات الشعبية و العوالم الأسطورية، و المتفرج الذي يترجم ما يصفه القاص إلى صورة ذهنية، و يعد هذا الأخير - القاص - المقوم الرئيسي للحلقة و المتمثل في شخصية المداح و القوال .

أ. المداح : هو شخصيته قديمة ارتبط وجودها بمفهوم المديح ،أي كل ما يتعلق بالأنبياء و العوالم الدينية وأشكالها، "فالأصل فيه المديح الديني ليتطور لاحقا مثله مثل كل أضرب الحياة، و يتحول إلى القاص يقدم حكاياته بلهفة كبيرة و متعة لبا نظير لها، بل قد تأخذ المتعة بالمتفرج لأن يحرك أطرافه كلما حرك المداح أحد أعضائه الجسدية، حتى يعتقد المشاهد إليهم أنهم جميعا مشتركون في العرض و ليسوا فقط مجرد متفرجين مستهلكين"².

و في وصف عروض المداح في الجزائر يذكر أن المتفرجين من عامة الناس و من أعمار مختلفة، كانوا يوم السوق الشعبي مثلا يتحلقون واقفين أو جالسين على الأرض في شكل دائري قطره من خمسة إلى اثني عشر مترا، و داخل تلك الدائرة أو الحلقة، يقدم لهم المداح عرضه مستخدما حركات جسده ملونا طبقاته الصوتية و محركا عصاه في حين يرافقه بالعزف عازف واحد أو أكثر، و السمة البارزة في هذا العرض هي أن المداح يروي القصة ويمثل حوار شخصوها مستخدما الكلمة و حسب، فالكلمة هي الرابطة الأساسية في التواصل بين المداح وجمهوره، بواسطتها يجلب انتباههم و يدعوهم إلى تخيل الحوادث و الشخصيات التي يعرضها مستعينا باكسيسوارات بسيطة جدا، كالعباءة و الحذاء أو مجرد حجر صغيرة يضعه في مركز الحلقة ليوحي به المتفرجين المأخوذون في قبضة الكلمة الساحرة بأنه - الحجر - منبع مسموم أو حيوان مفترس أو امرأة هجرها زوجها، أما مدة العرض فهي تمتد من ساعتين إلى أربع ساعات و يمكن للمتفرج خلال ذلك إيقاف المداح في أية لحظة من العرض لطلب إعادة مقطوعة أعجبته، أو تصحيح بيت شعري من أغنية، و قد يتوقف المداح من تلقاء نفسه لجمع الدراهم التي يجود بها المتفرجون عليه في مقابل الاستمتاع بعرضه المسرحي .

¹ السلاوي محمد أديب، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، منشورات دار الشؤون الثقافية، بغداد، طبعة سنة 1982، ص 53.

² عبد القادر علولة، مسرحيات (القوال، الجواد، اللثام)، دار موفم، للنشر، الجزائر، طبعة سنة 1997، ص 11.

و الملاحظ هنا أن المداح و المتفرج يشتركان كلاهما، و بصفة ديناميكية و جدلية في ترتيب العرض، حيث يقوم المداح بالسرد و التمثيل في الوقت نفسه ،حارصا على إضفاء الحياة و الحركة على شخص عرضة باستخدام لمسات و عبارات موحية، و في غالب الاحيان يكون المداح شاعرا و مؤلفا للنص الدرامي الذي يعرضه، "إنه في مركز الحلقة هو الراوي و الممثل و المغني مسرح الكلمة، و ينقش العرض بمختلف جماليات القول من تلميح وإشارة و تصريح و تحويل،و كل ذلك بهدف إثارة التصور المبدع للجمهور"¹ .

فالمداح يضيف أبعاد جمالية في عرضه باختلاف نبرات التعبير ،إذ يعبر عن رأي الجمهور، و مرة أخرى عن المؤلف، يعالج الأحداث السياسية و الاجتماعية عن طريق القصص و الاساطير يحتفظ مادتها و يتقن صناعتها ، حتى يتمكن من امتاع جمهوره.

ب. القوال :

لقد عرفت الجزائر كغيرها من البلدان العربية انتشارا واسعا لرواة الاقوال و القصص الشعبية، " فالقوال شخصية شعبية كان يطلق عليها اسم الشاعر الجوال، كما تسمى بالحكواتي أحيانا، و قد كانت له بذور في الماضي، فظهر مع ظهور المسرح منذ القدم، إلا أنه لم يأخذ كأنه البارز إلا في العصر الحديث، يتلو القوال الشعر، و يروي الحكايات و يقص سير الأبطال و الحكايات الشعبية و الأساطير، فيسرد الحدث و يعلق و يفسر و يزود الجمهور بخلفيات الأحداث المبهمة، فقد جرت العادة أن ينشد الحكايات الشعبية في الساحات العامة وفي المقاهي لإمتاع الجماهير، و أحيانا يعيد من وسائل الاحتفالات في المناسبات الدينية كالمولد و في المناسبات الاجتماعية كالاحتفال بالزواج أو الختان أو ولادة الأبناء"²

و تختلف التسميات من بلد لآخر حيث ترى تمارا ألكسندروفتا بوتيتسيفا إلى هؤلاء الرواة الجوالين قد اشتهروا في التاريخ العربي باسم " المحاكين الذين كانوا يجوبون البلاد الإسلامية منذ قديم الزمان، فكان الواحد منهم يسمى "المكلا" في "ترمكيا" و " القوال" في الجزائر و الحكواتي في مصر و سوريا، و المحدث في العراق ويسمى

¹ عبد القادر علولة، مسرحيات علولة (الاقوال ،الأجواء ،الثام)،الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، تر: بن العربي جمال، مقدمة كتاب، م.س، ص11 .

² عبد الحكيم بوشراكي، التراث الشعبي و المسرح في الجزائر ،مسرحية الأجواء لعلولة أنموذجا، مذكرة ماجستير ،كلية الآداب العربية، جامعة الحاج لخضر ،بانتة 2010 – 2011، ص120.

"إمبادازين" في سواحل الأطلسي الوسطي أما في إيران النقال أو التقليدي و عند شعوب إفريقيا الغربية نجده باسم "هريوت"، و رغم اختلاف الاسماء إلا أن مهنتهم جميعا هي عرض القصص ممزوجة بالتمثيل¹.

يقتصر عمل القوال على حكاية الماضي، و يظهر دائما في صورة رجل حكيم يبدأ نشاطه بالاستهلال مستخدما بعض النكت و الالغاز، يتميز خطابه عموما بالفكاهة و السخرية، يعالج الأخطاء المرفوضة و أساليب الاستفزاز ليخلق المشاركة و التواصل بينه و بين جمهوره، و يجعل من هذا الأخير عنصرا فاعلا في الفرجة، أما أسلوب عرض القوال فإنه أدائي بالدرجة الاولى، يسرد من خلاله حكاياته أمام حشود من الناس، يجلس على دكة خشبية أو بينهم، يلقي قصصه بصفة مستمرة دون انقطاع، يعتمد على التلوين الصوتي ليعطي سميات الشخصية و انفعالاتها كما كان يستخدم عصا يقلد بها الوحوش و الطير، و هكذا كان القوال يقوم مقام فرقة مسرحية بأكملها .

فهذا العمل الفني الذي يقوم به كل من المداح و القوال خلال عرضه لجمهوره الملتف حوله بشكل حلقة له تأثير كبير في صناعة توجه جديد للمسرح في الجزائر، فهو ممثل موهوب له كفاءات عالية تمكنه من تقديم عرض مسرحي مكتمل العناصر، كونه يشتمل على موضوع متمثل في القصة و طريقة عرضها بالانتقال بين ثنائية الحكيم و التمثيل، باستعمال الكلمة و الحوار الافتراضي و الحركة و الموسيقى، و العلاقة المميزة بين العرض والجمهور، فشخصيتي القوال و المداح في فضاءهما الحلقوي لهم حضور كبير في التراث الشعبي، حيث يمكن اعتبارهما كيانا فنيا أصيلا، يرتبط ارتباطا وثيقا بصفاء الانتماء الثقافي و غنى الموروث الحضاري الشعبي، حيث استلهمت أشكال التراث و مضامينه لتقديم تجربة مسرحية توظف فيها المداح و القوال في الحلقة بوصفها هيكلًا مسرحيا متكاملًا.

و على غرار باقي البلدان العربية لم تعرف الجزائر المسرح بالمفهوم الحديث، فالمتتبع لنشأة المسرح في الجزائر يجد نفسه لا محالة يرتد حقبا زمنية بعيدة، تضرب في جذورها في أعماق التاريخ الذي بقيت آثاره قائمة إلى اليوم، شاهدة على رسوخ و تأصيل هذا الفن في الجزائر، و يرتد على مزاعم أولئك الذين يرجعون ظهور هذا الفن إلى عهود متأخرة نتيجة للاحتكاك و التأثير و التأثير.

و الحقيقة أن ملامح المسرح في الجزائر الحقبة بدأت تظهر بعد الحرب العالمية الثانية، حيث لعب هذا الفن دورا هاما في نشر الوعي السياسي و محاربة الكثير من الآفات الاجتماعية و الخرافات التي علقت حياة الجزائريين

¹ تمارا ألكسندروفنا بوتيتسفا، ألف عام و عام على المسرح العربي، تر : توفيق المؤذن ، م.س ، ص60.

نتيجة لسياسة فرنسا الساعية إلى تفويض كل ما يمت بالصلة إلى الحضارة العربية الإسلامية في محاولة خبيثة لطمس معالم الشخصية الوطنية و من هنا جاء فضل المسرح في تهيئة الظروف الملائمة لا ينكر، "حيث كانت الوسيلة الفعالة للترويج للثورة و إعداد الجزائريين لها، لأنه من أقرب الفنون إلى روح الشعب و قدرته على إيصال رسالته الوطنية و الفنية، حتى و إن لم تكن بسهولة لتضيق الاستعمار و محاربه لكل دعوة يشتم منها رائحة الثورة والتمرد، و على هذا فإن محاولة تأصيل هذا الفن تدفع الباحث حتما إلى أن يضع في اعتباره جملة من المعطيات التي ارتبطت بالمسرح سواء من جانبه التاريخي أو الاجتماعي أو الفني، لارتباط هذه العناصر ومع بعضها في إعطاء الصورة الكاملة و التامة للمسرح في الجزائر، الذي استطاع بحق أن يحمل رسالة شعب بموموه و آماله و آلامه وينقلها فنيا بكل صدق و أمانة"¹.

فالاستعمار الفرنسي يعتبر صراع فكري و حضاري فضلا عن أنه صراع اقتصادي و سياسي، حيث استهدفت هذه العملية منذ البداية القضاء على الثقافة العربية في الجزائر، و نشأ عن ذلك جمود فكري عاق تطور الثقافة الجزائرية، و دفع كل هذا إلى ردود فعل مختلفة من المثقف و الانسان الجزائري على وجه العموم تلخص في الآتي:²

1. التشبث بالماضي و رفض كمل ما عاده أي "الاكتفاء الذاتي بالتراث" و هو موقف ينطوي على الجهل أو الحفاظ على مكاسب شخصية مبنية على العجز و النرجسية.
2. الاكتفاء الذاتي الجديد، الذي يعتمد أساسا على التقليد و الازدواجية و هو في الأساس يتم عن الشعور بالدون و عن قصور في النظرة العلمية، لأن استعارة تجارب الآخرين خاصة إذ كانت من بيئة ثقافية مغايرة، يعد خطأ علميا و فكريا تمليه تبعية فكرية عاجزة عن التمييز.
3. التوفيق بين التراث و التجديد و الذي يرى فيه أصحابه الحل لأزمة الثقافة العربية، فهو يعتمد على الإندماج و التوأمة و التجاور بين متنافرين في تضافر تندمج مع جرائه خيوط الموروث مع العصر. فعملية التواصل المتزايدة للمجتمع الجزائري مع أوروبا خلقت "قيم جديدة بعدما اتسعت الهوة بين القيم التقليدية و القيم الجديدة و قد تشربت أجيال جديدة لها، و أصبح الانسان العربي مزيجا من القيمة التي ورثها،

¹ صالح المباركية، المسرح في الجزائر -النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972-دراسات في المسرح (1)، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص 09.

² إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الاشكال و المضامين، م.س، ص 33.

ومن القيم التي اكتسبها عن طريق التعليم، لا بل أصبح تأثير الثقافة الجديدة، تيارا عارما و مؤثرا نتج عنه الاغتراب الثقافي و الاجتماعي في الخطاب الفكري المعاصر"¹.

لذا وجب العمل على التخلص من مخاطر الازدواجية و الانفصام في الشخصية، و حالة التأرجح بين خطاب يسعى إلى تكريس سياسة المحافظة، و آخر يحث على العولمة و يعمل على اعتماد الحلول السهلة، و اتباع سلوك التفتح بدعوى أن المسرح لغة عالمية موحدة، "و هو ادعاء باطل، أو هي كلمة حق أريد بها باطل كما يقال، لأن العالمية لا تعني التماثل و التشابه و اتباع النموذج الأوحده، بل هي الانتصار الحقيقي للمحلية و التراث والتميز، في حين العولمة النموذج المبنية على التمييز و النمذجة للقيم الثقافية، ما هي في الواقع سوى مبدأ عرقي (عنصري) بالأساس، بل و مواصلة مبنية لمسلسل الغزو و الاستنزاف الحضاري الشامل للشعوب"².

لذلك جاءت دعوات المفكرين العرب و المسرحيين إلى البحث و الاهتمام لتأصيل مسرح جزائري و إيجاد "مسرح ينسجم مع الثقافة العربية المتماهية مع الشخصية القومية العربية"³ أي أن الهوية⁴ التي تمتد بنا إلى أصالة التراث الشعبي ذلك أن "التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي من فكر أو علم أو إحداث و مواقف مشرقة أو حاضرة، و هو يشير إلى جذور الأمة القوية في التاريخ، و يؤكد وجودها و أصالتها و يشحن نفوس أبنائنا بقوة جديدة، و يبعث فيهم الثقة بالأمة و مسيرتها"⁵ أي أن التراث هو أساس الحاضر، و هو ذلك الجانب الحي من الماضي و من التاريخ، و ليس المقصود من ذلك الالتفات إلى الوراء من أجل التقليد، و إنما العودة إليه للحفاظ على الأنا و الهوية، فإذا كان التراث هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع و الموروث المشتمل

¹ محمد المديوني ، إشكاليات تأصيل المسرح العربي ،المجتمع التونسي للعلوم و الآداب و الفنون ،تونس ، طبعة سنة 1993 ،ص 136 عن إدريس قرقوة ، التراث في المسرح الجزائري ،م .س .ص 35.

² الزيدي مفيد ،إشكالية الخطاب التاريخي العربي المعاصر ،مجلة البحرين الثقافية ،عدد 21 جويلية 1999 ،ص 33.

³ إدريس قرقوة ،التراث في المسرح الجزائري ،دراسة في الاشكال و المضامين ،م.س .ص 34.

⁴ ساهم وجود فكرة الهوية في التعبير عن مجموعة من السمات الخاصة بشخصيات الأفراد؛ لأنّ الهوية تُضيف للفرد الخصوصية والذاتية، كما إنّها تعتبر الصورة التي تعكس ثقافته، ولغته، وعقيدته، وحضارته، وتاريخه، وأيضاً تُساهم في بناء جسور من التواصل بين كافة الأفراد سواء داخل مجتمعاتهم، أو مع المجتمعات المختلفة عنهم اختلافاً جُزئياً مُعتمداً على اختلاف اللغة، أو الثقافة، أو الفكر، أو اختلافاً كلياً في كافة المجالات دون استثناء.

⁵ صوصي علوي محمد هاشم ،المسرح العربي و التراث ،المسرح المغربي أنموذجا، طوب باريس للنشر ،الرباط ، ط1 سنة 2000 ،ص 30.

على القيم التاريخية والحضارية و الدينية و الشعبية ، فماهي صور حضور ذلك المخزون الثقافي في المسرح الجزائري؟ و إذا كان توظيف التراث يعتمد على مدى وعي المثقف لتراثه، فهل استطاع المسرحي الجزائري في استلهامه للتراث أن يعي معطيات العناصر التراثية في أبعادها المختلفة ؟ و هل استطاعت تجارب تأصيل المسرح الجزائري الخروج من دائرة التأثير بالمسرح الغربي؟

التراث "هو التاريخ و الذاكرة و الشخصية التي تلون أجيال الأمة الواحدة بألوانها، فهو ليس تراكم خبرات و معارف، و لكنه اعتراف بوجود و اعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي و النفسي بكيانها و موقعها في العالم، فنحن كثيرا ما نسمع أو نقرأ : "إن أمة بلا تراث أمة بلا جذور" ،بل بلا مستقبل ،لأن الجذور هي التي تغذي شجرة الحياة لتعطي ثمارها و تشع بنورها على الإنسانية جمعاء، الأمة التي لا تصون تراثها و تستفيد منه في جميع مجالات الحياة، أمة تابعة و لا يمكنها أن تهتم في بناء حاضر و مستقبل الإنسانية ،بل لا يمكن أن تحافظ على كيانها كأمة"¹، فهو كل تراكمات الأزمنة الغابرة من تلك الترسبات الأسطورية القديمة، سواء كانت أفعال أو أعراف أو تقاليد فهو يشمل كل الفنون من شعر و غناء و موسيقى و معتقدات شعبية و قصص و حكايات وأمثال و كل ما يتعلق بالإرث الذي يرثه مجتمع عن أسلافه من حقب مضت فالتراث "روح الأمة و مقوماتها وتاريخها، و الأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها و تهدم مقوماتها و تعيش بلا تاريخ"²، فهو جوهر واحد لمنظومة فكرية ترسبت في الذهن كونه يشمل جميع ما أبدعه الانسان لنفسه و لمجتمعه و تراكم عبر العصور و توزع عبر البيئات، كما نجد أن هناك أسباب تجعل الكاتب المسرحي أن يهتم بالتراث، فيقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي و هذه الأسباب هي :³

■ الفخر بمآثر العرب و تاريخهم تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها، فيكون استلهاهم المواقف القومية بهدف الفخر و الاعتزاز و إثارة الحمية و الأنفة في النفوس.

¹ بوبعوي بوجمعة و آخرون ،توظيف التراث في الشعر الجزائري ،منشورات مخبر الأدب العربي القديم و الحديث ،جامعة باجي مختار ،عناية ،مطبعة المعارف ،عناية ،الجزائر، طبعة سنة 2007 ،ص ص 19 – 20.

² ناصر الدين الأسد، التراث و المجتمع الجديد ،مطبعة العاني بغداد ، العراق ،ط1 سنة 1965، ص 11 .

³ سيد علي إسماعيل ،أثر التراث في المسرح المعاصر ،دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ،القاهرة ،و دار المرحاح ،الكويت ،د.ت ،ص 40 – 42.

■ الوقوف أمام المستعمر فيكون توظيف التراث بهدف التمسك بالشخصية الوطنية في مقابل سعي الاستعمار لطمسها.

■ التمسك بالهوية القومية و خاصة في فترات الهزات الكبرى التي تضعف كيان الأمة فيخيم عليها الاحساس بالإحباط و الضياع، فيكون التراث معوضا في الشعور بالنقص و دافعا لعودة الثقة بالنفس.

■ محاولات التأصيل للمسرح العربي و ذلك بالسعي إلى استلهم الأشكال و المضامين التراثية لمواجهة سلطة الثقافة العربية.

فأهمية التراث تكمن في قدرته على التواصل و الاستمرار في الحاضر، و حتى التوجه نحو المستقبل فهو "ذلك المخزون الثقافي و المتوارث من قبل الآباء و الأجداد و المشتمل على القيم الدينية و التاريخية و الحضارية، والشعبية، بما فيها من عادات و تقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن، و بعبارة أكثر وضوحا إن التراث هو روح الماضي و روح الحاضر و روح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، و تموت شخصيته و هويته إذ ابتعد عنه أو فقده"¹، أما المفكر العربي " محمد أركون" يرى التراث من خلال جملة من الوظائف و المحتويات :

- التراث "كسنة الآباء" أي كأخلاق و تقاليد تؤمن بتا الجماعة.
- التراث كإطار من أحكام و شرائع استنباطها الائمة المجتهدون و يخضع لها جميع المكلفين (أهل السنة والجماعة) و (أهل العصمة و العدالة).

- التراث كمعلومات عملية تجريبية شعبية يتوارثها الافراد في ممارسة الحرف و الأعمال البدوية.
- التراث كتصورات للماضي مبررة لما تحلم به الجماهير لحاضرها و مستقبلها، و من ثم نجد في كل حقبة زمنية ميزة و طابع و صبغة مميزة، تعد منبعا خصبا و التي تمد الكاتب و المبدع بخامات الإبداع الفني، فهو ركن من أركان الهوية التي تعرف بها المجتمعات إذ أنه يتصل بجميع مناهي الحياة، و يمتد رابطا لماضي الشعوب بحاضرها، كما أن التراث العربي عموما اختص بتقارب جد متجانس مع الصبغة الدينية الاسلامية التي أعطته وجودا و معنى متفرد إلى أبعد الحدود، فيربط بين الأجيال المختلفة و يوحد اهتماماتها، فيزيل حواجز الزمن و يشكل كيانا قوميا و ثقافيا؛ كما قد اهتم التراث في المسرح الجزائري بنصوص تعبيرية مختلفة قابلة للمسرح بدل الارتباط بالمسرح الفرنسي أو الغربي كالقصص البطولية و الأمثال الشعبية و الشخصيات التاريخية، فاستلهم هذا التراث الشعبي عند المسرحي الجزائري كان مخرجا للمعاناة و القلق الذي يعيشه الانسان، و حفاظا على الشخصية العربية، وعلى انتماءنا التاريخي و الحضاري.

¹ سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح الجزائري، م.س، ص 40.

- ميلاد المسرح الجزائري :

بما أن المسرح الجزائري من الفنون الأدائية الذي يعتمد على ترسيخ الافكار في ذهن الجمهور، و يسعى إلى إحياء التراث و بث الوعي و النهضة الاجتماعية و السياسية و الفكرية، و يساهم في التنمية العقلية ... إلا أن البحث في ميلاد هذا المسرح الجزائري لا يزال الجدل قائم فيه بين الباحثين و الدارسين حول هوية المسرح الجزائري.

فهل هي كائنة أم لا ؟ و هل هناك ما يمكن أن نسميه مسرحا جزائريا قائما بذاته؟ و ما علاقته بالتراث؟ نجد في هذا الصدد تيارين متعارضين فالأول رآه شكلا غريبا حلَّ على الثقافة الجزائرية و تم اكتشافه من خلال احتكاك الغرب الأوروبي بالشعب الجزائري كوننا مولعون بتوليده و النسيج على منواله.

كما جاء في قول (كين و تنغام) : "لم يكن هناك أي وجود للمسرح في العالم العربي، قبل القرن التاسع عشر، بل أدخل كنتيجة للاتصال المتزايد بين الشرق الأوسط و الغرب، و جاء كذلك نتيجة البحث عن التكنولوجيا الأوروبية الحديثة"¹، و أيضا في قول الدكتور ميراث العيد: "على غرار باقي البلدان العربية ، لم تعرف الجزائر المسرح بالمفهوم الحديث ،أي باعتباره نوعا أدبيا و فنيا له أصوله و قواعده المتعارف عليها حديثا إلا في مطلع القرن العشرين"².

في حين يذهب التيار الآخر إلى القول بوجود أشكال تعبيرية لها علاقة بالمسرح و هذا من خلال الظواهر المسرحية التي عرفتھا الجزائر.

من هذا المنظور يقول المسرحي المغربي "برشيد" أن " المسرح (العربي) - القوسان من وضع برشيد- موجودا في الظرف الحاضر كمشروع فقط و ليست كحقيقة ثابتة ، و عندما نصف مسرحنا بالعربي ، فما ذلك إلا باعتبار ما يكون و ما نريد أن يكون، لكن هذا لم يمنع من بروز كثير من الظواهر المسرحية التي لو تهيأت لها الظروف لربما سمحت بظهور المسرح مبكرا عندنا، و بعيدا عن ثقافة الشمول نود أن نوضح أن الجزائر شأنها في ذلك شأن الاقطار العربية و الإسلامية للأفراد، عرفت مثل هذه الظواهر التي يسميها البعض بالاحتفالية ضمن تراثنا الشعبي و لذا اعتبر الكثير من المسرحيين أن الأشكال الشعبية القابلة للتمسرح ظهرت مبكرا في احتفالية

¹ صوصي علوي محمد هاشم ، المسرح العربي و التراث ،م.س، ص 32.

² ميراث العيد ،الاصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري ،دراسة في الأشكال التراثية ،مجلة إنسانيات، مجلد 3 ،العدد 12 ،سبتمبر - ديسمبر 2000، ص 09.

الشعب الجزائري، في مناسباته الدينية و الاجتماعية المختلفة، و منها أشكال الفرجة تلك التي شكلت لدينا مبكرا الظاهرة المسرحية"¹.

و إذا كان الجزائريون لم يعرفوا المسرح بالمفهوم الحديث إلا في مطلع القرن العشرين ،نجد أن تراثنا لم يخلو من الفنون القصصية و التمثيلية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة كالرواية الشعبية، و الحلقة و المداح والأرجواز ، فإن كان المسرح في فلسطين يرجع أصوله إلى مسرح الحكواتي و المصري إلى الطقوس الفرعونية القديمة، فإن المسرح عندنا بدأ شعبيا في الساحات العمومية ، في الأسواق مع إلقاء شعراء الملحنون لقصائدهم، و المداحين لأشعار المديح النبوي، أداة له تعبيرا شفاهيا و حركيا و إيمائيا (جسمانيا)، و الذي غدا على مسارحنا في شخص القوال (المداح) و ليس من هنا فحسب، بل تعداه إلى مسرح البايات " مسرح الظل" و مسرح القراقوز الوافد إلينا من تركيا خلال الحكم العثماني .

و نظرا لدور هذا النوع من المسرح في بلورة الوعي الوطني و نقد الأوضاع السائدة و تقديمها بأسلوب ساخر جذاب ،"عمدت السلطات الاستعمارية الفرنسية خلال مرحلة الاحتلال إلى منع هذا النوع من التمثيل والظهور بقرار سنة 1843 منعه من المقاهي و النوادي و الساحات العامة، لما فيه من التشهير بفرنسا و سيادتها الاستعمارية"² ، فقد مارست الجزائرية هذا النشاط المسرحي شأنها شأن بقية شعوب العالم، خصوصا و أنه من أشكال التعبير التي اقترن وجودها بوجود الانسان.

فولادة المسرح في الجزائر لم تنشأ من عدم، و إنما كانت نشأة أملت حاجات ثقافية و حضارية، حيث يذكر "إسطمبولي محمد" حول الإرهاصات الاولى لنشأة المسرح في الجزائر أن : "الأمير خالد³ بحكم تكوينه الاسلامي و اطلاعه الواسع على الثقافة الفرنسية، قد أدرك أهمية فن المسرح في توعية الأمة، فطلب من الممثل المصري جورج الأبيض⁴، حيث التقى به في باريس سنة 1910 أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر، و

¹ إدريس فرقوة، التراث في المسرح الجزائري، م.س، ص ص 55 - 56.

² عبد الله ركي، تطور النثر الجزائري الحديث 1930 / 1974، المؤسسة الوطنية للكتاب، طبعة سنة 1983، ص 214.

³ الأمير خالد : عاش ما بين 1875 - 1936، حفيد الأمير عبد القادر الجزائري، مثقف عسكري و سياسي جزائري، تأثر ضد الاستعمار الفرنسي، أصدر جريدة الإقدام سنة 1920، كما حث على إنشاء الفرق المسرحية و أسس منظمة سياسية سماها " الأخوة الجزائرية" داعية المثقفين إلى كشف الماضي المجيد للامة الجزائرية، كما أسس و ترأس حزب "نجم شمال إفريقيا".

⁴ جورج الأبيض : ولد في ماي 1820 ببلبنان، من مؤسسي المسرح العربي بالمشرق العربي، كان له دور كبير في النهوض بالمسرح بمصر مع بداية القرن العشرين، قدمت فرقته المسرحية التي أسسها العديد من المسرحيات التي طاف بتا بلدان عربية و أجنبية .

عندما عاد جورج الأبيض إلى القاهرة أرسل للأمير خالد عدة نصوص مسرحية سنة 1911، منها مسرحية "ماكبت"¹ لشكسبير و التي عزّما المصري "محمد عفت" و مسرحية " المروءة و الوفاء"² لخليل اليازجي، و"شهيد بيروت" للشاعر حافظ إبراهيم، و أسس الأمير خالد في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية، الأولى في العاصمة والثانية في البليدة، و الثالثة في المدينة، و قامت هذه الجمعيات بتقديم عروض مسرحية و نشاطات طوال السنوات اللاحقة، أنجزت خلالها عروض لتلك النصوص المسرحية أمام نخبة من المثقفين و العلماء و الوجهاء والأدباء، وبقى نشاط هذه الجمعيات مستمر لعدة سنوات حتى قيام الحرب العالمية الأولى، كما مثلت فرقة جمعية المدينة مسرحية "مقتل الحسين" من تأليف جماعي و التي أشرف على عرضها الأمير خالد بنفسه من وجهاء القوم"³.

كما تأسست أيضا فرقة مسرحية مع مطلع العشرينات بالجزائر خلال سنة 1921 تحت اسم "جمعية الآداب و التمثيل العربي"، و قد يكون لهذه الجمعية بدايات سابقة لأفرادها الذين ما جمعتهم فرقتهم هذه إلا بعدها تعاطوا التمثيل كأفراد بنوادي جزائرية أو فرق أخرى سبقت ذلك بأعوام، إلا أن غالبية من أرخوا للمسرح الجزائري خلال هذه الفترة يرجعون نشأة الأولى إلى زيادة فرقة التمثيل المصرية لجورج أبيض للجزائر، حيث قدمت الفرقة المذكورة عرضيين مسرحيين المؤلف نجيب حداد مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" و مسرحية "نارات العرب"، و رغم أنها لم تحظى بالحفاوة و الإقبال المطلوبين، إلا أنه كان لها وقع حسن لدى بعض الجزائريين ممن استهواهم فن التمثيل"⁴، فلم تحرز عروض جورج الأبيض على نجاح كبير و كان هذا نتيجة لظروف مختلفة منها :

¹ مسرحية تراجيدية للمسرحي الإنكليزي ويليام شكسبير عن القائد الاسكتلندي مكبت الذي يغتال ملكه دنكن ليجلس على عرش اسكتلندا مكانه. مكبت أقصر تراجيديات شكسبير، ولا حبكة جانبية فيها تتعلق بأي شخصية أخرى. كُتبت هذه المسرحية في وقت ما بين 1603 و1606، واعتمد فيها شكسبير بشكل طفيف على شخصية مكبت الاسكتلندي أحد ملوك اسكتلندا.

² تمثيلية تاريخية شعرية- نثرية، تمثل إنشاداً (أوبرا)، تقع في خمسة فصول، اختار موضوعها من أشهر وقائع ملوك العرب في الجاهلية وأجدره ا بالتمثيل، إذ جمعت بين يوم البؤس ويوم النعيم، وفي هذه المسرحية رسم خليل اليازجي صورة لغوائل السكر وقباحة الظلم وكرم الأخلاق عند العرب مصطنعاً التاريخ للدعوة إلى الفضائل العربية، وطبق معانيها على قدود عربية وضروب من الألحان.

³ إسطمبولي محمد محبوب، أضواء على تاريخ في الجزائر، مجلة آمال، العدد 35 السنة الثامنة، سبتمبر، أكتوبر 1976، ص 68 – 69، عن أحسن تلياني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية و تطور المجتمع، م. س، ص 26 – 27.

⁴ إدريس قرقوة، خرواع توفيق، دين الهناني أحمد و آخرون، الطقوس و الشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، مخبر الجزائر تاريخ و مجمع في الحديث و المعاصر، جامعة الجيلاي اليابس، سيدي بلعباس، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع، ط 1 سنة 2013، ص 35 – 36.

- أن القاعدة بعيدة عن أحياء الأوروبيين و أكثر بعدا عن أحياء الجزائريين .
 - عدم تجاوب الصحافة الناطقة بالعربية مع مدير المسرح بخصوص الإعلان عن العروض .
 - جهل الناس للعروض التي قدمتها الفرقة لأنهم لم يتعودوا على الاطلاع على الاعلانات .
 - عدم فهم الجمهور للغة العربية الفصحى إما لجهله أو لعدم تعود الأذن على سماعها.
- لهذا ذاق جورج الأبيض المرارة عندما كانت فرقته تمثل في قاعات جمهورها قليل يتمثل في بعض المثقفين¹.
- فالكثير من الجزائريين كانوا يجهلون أصلا هذا المسرح و يجهلون الطريق الذي يؤدي إليه إلا أنه كان له تأثير مباشر على تطور المسرح في الجزائر و هذا ما جاء في قول عبد المالك مرتاض "كانت بمثابة هزة كبيرة للمثقفين من الشباب الجزائري يومئذ مما أفضى بعد ذلك إلى قيام فرقة التمثيل العربي بالجزائر .."²، كما أن فرقة جورج الأبيض نجحت في تحفيز المثقفين على تأسيس الجمعيات و تقديم العروض المسرحية، فهذه الزيارة تعد "العامل الحقيقي في بدء النهضة المسرحية في الجزائر"³.
- كما يمكن الإشارة إلى زيارة فرقة مصرية أخرى سبقت تاريخ زيارة فرقة جورج الأبيض للجزائر ، و هي فرقة سليمان القرداحي⁴ سنة 1908 بالقيام بأول جولة مسرحية، فحطت الرحال بتونس، أين لقيت نجاحا منقطع النظير، ثم تابعت جولاتها إلى الجزائر ...⁵.
- و في هذه الدراسة لنشأة و تأسيس المسرح في الجزائر نجد بعض الرواد و مؤسسي هذه الحركة الذي أدوا دورا أساسيا في إنشاء المسرح في الجزائر و هو "علي سلالي" المعروف "علالو"⁶، و "محي الدين بشارزي"¹، و "رشيد بلخضر" المعروف بـ "رشيد القسنطيني"².

¹ سعد الدين بن شنب ،المسرح العربي لمدينة الجزائر ، تر : عائشة خمار ،مجلة الثقافة، عدد 55، يناير ،فبراير ،الجزائر ،1980، ص 30.

² عبد المالك مرتاض ،الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير و التأثير ،دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،طبعة سنة 1982، ص89.

³ محمد الطاهر فضلاء ،المسرح تاريخا و نضالا ،المجلة الثقافة، العدد 90 ، الجزائر، نوفمبر /ديسمبر ،1985، ص 272.

⁴ سليمان قرداحي ممثل ومخرج ومدير فرقة مسرحية سوري من رواد المسرح العربي في مصر أواخر القرن التاسع عشر.

⁵ إدريس فرقوى ،التراث في المسرح الجزائري ،م.س، ص 60 .

⁶ سلالي علي ،"علالو": 1902 – 1992 ممثل و مؤلف مسرحي جزائري ،ولد بحي القصبة بالجزائر العاصمة ،نال شهادة نهاية الدروس الابتدائية باللغة ،واصل بعد ذلك تعلم اللغة العربية على يد الشيخ عمر قندوز ، و اشتغل في بداية الامر مساعد صيدلاني فرنسي ،كان له الفضل في اصطحابه إلى قاعة الأوبرا و مساعدته على مطالعة الكتب الدراسية ،كوّن فرقة الزاهية للمسرح 1926 ،له مسرحية (جحا) و (زواج

و وفق معظم من أرّخ للمسرح في الجزائر هو أن الولادة الفعلية للمسرح الجزائري قد كانت بعرض فرقة الزاهية مسرحية "جحا"³ للمسرحي "علالو" و ذلك يوم 12-04-1926 بقاعة الكورسال بباب الواد في الجزائر العاصمة، فهي أول مسرحية جزائرية هّلّل لها الجمهور الجزائري و عرضت العشرات المرات في الكثير من المدن الجزائرية، حيث قال محي الدين بشطارزي " أن هذه المسرحية - جحا - التي مثلت باللهجة العامية مكنتنا

بوعقلين)،و(الصيد والعفريت) و (عنتر الحشايشي)، له مقالة عن بداية المسرح الجزائري ترجمها أحمد منور إلى العربية بعنوان " شروق المسرح الجزائري " .

ينظر :أحمد بيوض ،المسرح الجزائري (نشأته و تطوره 1926 - 1989) ، منشورات التبيين الجاحظية،الجزائر، طبعة سنة 1998 ، ص ص 176،175 .

¹ محي الدين بشطارزي ،1897/ 1986، بدأ حياته كحزب بالجامع الحنفي في العاصمة ، ثم انظم إلى المجالس الغنائية للفن الاندلسي ، كان يغني ضمن فرقته المطرية ثم التحق بغرفة "رشيد القسنطيني" المسرحية و أستند له أدوارا خاصة بوصلات غنائية و حقق بذلك نجاحا كبيرا كما حدث في مسرحية الصيد و العفريت التي ألفها "علالو" سنة 1928 و لم يمارس بشطارزي مهمة التأليف إلا بعد سنة 1932 ، كما أنّه أشرف على عدة فرق موسيقية و مسرحية لفرقة (المطرية) و فرقة (زاهية) التي أسسها مع "علالو" كانت بدايته الاولى مع صديق له فرنسي الجنسية و هو لويس شابرو Luis Chaprot فألف مع ثلاث مسرحيات و مسرح بشطارزي ينحصر بين سنة 1934 - 1939 قدم خلالها عشرين مسرحية .

ينظر : صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر ،النشأة و الرواد و النصوص ،حتى سنة 1972 ،م.س ، ص ص 65 - 66.

² رشيد القسنطيني : 1887 - 1944 ، هو رشيد بلخضر ،كاتب و مسرحي و ممثل ،ولد في حي القصبة بالعاصمة ،بدأ تعليمه بالكتاب ثم دخل المدرسة الفرنسية حيث تحصل على الشهادة الابتدائية ،و لما كبر اشتغل نجارا ،ثم هاجر في بداية الحرب العالمية الاولى إلى فرنسا لإعالة عائلته و لما عاد سنة 1926 انظم إلى فرقة الزاهية لعلالو ،ثم أنشأ عام 1927 فرقة مسرحية سماها فرقة الهلال الجزائري قدمت ،(زواج بوبرمة) ، و اقتبس 20 مسرحية منها : (بن عمي من اسطنبول) و (بقية في الارض) ، و (الطماع) ، .

ينظر : أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ،نشأته و تطوره (1926 - 1989) ،م.س ، ص 174.

³ مسرحية جحا : استلهمت هذه المسرحية من أحداث حكايات القرون الوسطى الغربية ،و هي حكاية "الفن" و أيضا قصة قمر الزمان م ألف ليلة وليلة ، كما أضاف لعمل الدرامي شخصية جحا المعروفة بجاذبيتها في الأوساط الشعبية ، و تتألف مسرحية "جحا" من ثلاثة فصول و اربع لوحات تصور فيها مغامرات جحا إلى جانب زوجته حيلة .

- ينظر :أحسن تليلاي ،المسرح الجزائري ،دراسات تطبيقية في الجذور التراثية و تطور المجتمع ،م.س ، ص 36.

من تحقيق شوط كبير في مجال استقطاب الجمهور، ومن ثم فإنني أعتبر "علالو" ابتداءً من هذا التاريخ 1926 مؤسس المسرح الجزائري¹.

لقد حققت هذه المسرحية نجاحا كبيرا حيث استطاع "علالو" تجسيد عادات مسرحية في أوساط الجماهير الجزائرية، إذ أنه استعمل فيها اللغة الشعبية، لغة عامة الناس التي يفهمها الجمهور و ينفعل معها، كونه أن يطور المسرح الجزائري عن طريق مخاطبة الجمهور بلغة عربية ملحونة و منتقاة و معبرة عن هويته و ثقافته، حيث أن لهذه المسرحية أهميتها الدرامية في الريارتوار المسرحي الجزائري للاعتبارات التالية :

1. تعتبر هذه المسرحية من الناحية التاريخية النواة الأولى للنشاط التمثيلي في الجزائر، بالنسبة للجزائريين Les Musulmans الذي قدر له أن يستمر على النهج ذاته خلال العشرينيات و بداية الثلاثينيات ... و لقد كانت محاولة أولى لتأسيس نشاط تمثيلي في الجزائر، أكثر ما تكون تأسيسا لحركة مسرحية جزائرية .

2. عكست هذه التجربة الدرامية بوضوح مدى الوعي الثقافي و الاجتماعي الذي كان يتمتع به المجتمع الجزائري في تلك المرحلة المبكرة بإقباله على هذا الفن الهادف .

3. كشفت هذه التجربة المسرحية عن موهبة جزائرية فنية تدعى "محي الدين بشطارزي" شاءت لها الظروف و الاقدار أن يكون لها فيما بعد موقع الريادة في الحركة المسرحية الجزائرية، و أن تلعب دورا تاريخيا و فنيا وثقافيا في صياغة الحركة المسرحية الجزائرية.

4. أبانت هذه المسرحية اهتمام الرعيل الأول من المسرحيين الجزائريين بالتراث الشعبي، و وجوب توظيفه شكلا و مضمونا، حفاظا على تميزنا الحضاري و الثقافي .

فقد سعى المسرح في الجزائر إلى الاعتماد على التراث الذي يوحى بأصالتنا و التأكيد على عناصر الهوية الوطنية و رفض الاستعمار، و كذا معالجته واقع المجتمع الجزائري ضمن إطار فني جديد يحقق الفرجة للمجتمع .

هذا ما نجده في مسرحية "أبي الحسن المغفل"² التي كتبها أيضا "علالو" سنة 1927 و التي تبين رغبته في إقامة مسرح متميز عن المسرح الفرنسي و التي تؤكد أن المسرح الجزائري لم ينطلق من النقل سوى التأثير به في

¹ العمري بوطابع، المسرح الجزائري، النشأة و التطور، مجلة الثقافة، ريارتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع، الصادرة عن المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، العدد 6-7، 2005، ص 12.

² و هي مسرحية غنائية مقتبسة من كتاب ألف ليلة و ليلة، تروي حكاية غني من بغداد ارتقى يوما الى مركز خليفة بفضل خدعه من هارون الرشيد الذي أراد أن يتسلى، شارك الرشيد القسنطيني في تمثيل هذه المسرحية التي حققت نجاحا معتبرا. ينظر: صالح مباركية، المسرح في الجزائر- النشأة والرواد و النصوص حتى سنة 1972، م.س، ص 81.

الجانب التقني ، إلا أن هذه النصوص المسرحية كانت تؤدي ارتجاليا حيث كان الممثلون يقومون بكتابة النصوص و في الغالب تحضر شفاهيا و تدون لاحقا "فالمسرح الجزائري كان شعبي ارتجالي بعيد عن القوالب الأدبية و الفنية و الرسمية، و هو أساسا يعتمد على الموهبة و العفوية، و لم يقتزن أبدا بالمدارس الأوروبية، و أصحابه عصاميون يجهلون فن الكتابة و القراءة، و هذا ما جعلنا لا نعثر على نصوص مسرحية تم تمثيلها في تلك الفترة، بل ربما لم تكتب أصلا و لم تدون"¹ ، فأغلب العروض المسرحية في هذه الفترة مستوحاة و مقتبسة من الحكايات الشعبية المتداولة في التراث الشفهي الشعبي و من قصص كتاب ألف ليلة و ليلة، أو التقاليد الشعبية الجزائرية أو الفلكلور²، و هذا ما جعل مصطفى كاتب³ أن يربط المسرح الجزائري بالأسلوب الشعبي الخالص و المتمثل في الحياة الشعبية البسيطة بطبقاتها الفقيرة و المعدمة التي تركز على الغناء و الطرب و الفكاهة، و هذا قبل اللجوء إلى الترجمة والإقتباس و التأليف، و قد حدد نشأة المسرح الجزائري في ما يلي:⁴

- إن المسرح الجزائري ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة، حيث كان عبارة عن السكاتشات تقدم في مقاهي الأحياء الشعبية المزدهمة بالسكان، و هو مسرح عرّ عن الطموحات الشعبية ... كما ارتبط المسرح بالغناء و باللغة الشعبية الحقيقية القادرة على توصيل الفكرة و التعبير الفني و إرضاء ذوق المتفرج من جهة، و من جهة أخرى فإن الغناء قد ارتبط بالفكاهة أيضا، و لذلك غلبت سيماتها على طريقة الأداء في المسرحيات ذات المواضيع الجاد.
- أنه مسرح شعبي غير مثقف، بقي بعيدا عن رجال الأدب، حتى أن بعض هؤلاء حينما جربوا الكتابة المسرحية لم تكن نصوصهم صالحة للتقديم على خشبة المسرح و لذلك بقيت جهودهم أعمالا أدبية في كتب ومجلات لم ترى النور.

¹ ينظر: صالح مباركية، المسرح في الجزائر - النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972، م.س، ص 80.

² الفلكلور هو مجموعة الفنون القديمة والقصص والحكايات والأساطير المحصورة بمجموعة سكانية معينة في أي بلد من البلاد، ويتم نقل المعرفة المتعلقة بالفلكلور من جيل إلى جيل عن طريق الرواية الشفهية غالبا وقد يقوم كل جيل بإضافة أشياء جديدة أو حذف أشياء لتتوافق في النهاية مع واقع حياته التي يعايشها وهذا الإبداع ليس من صنع فرد ولكنه نتاج الجماعة الإنسانية ككل في مجتمع ما.

³ ممثل و مخرج و كاتب مسرحي و سينمائي جزائري (1920 - 1989)

⁴ مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، تر: مخلوف بوكروح، الشريف الأدرع، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1 سنة 2012، ط 2 سنة 2013، ص 73 - 74.

● أن المسرح الجزائري منذ ظهوره و هو يتحمل المسؤولية الثقيفية إلى جانب وظيفته الترفيهية، و من ثم فهو مسرح التزم بقضايا اجتماعية و وطنية مختلفة، و قد وجد في الفكاهة و الغناء طريقة للإنفلات من الرقابة في عهد الاستعمار الفرنسي .

● إن الممثلين أنفسهم هم اللذين اطلعوا بمهمة كتابة و إعداد النص المسرحي، و كانت بعض هذه النصوص توضح شفها من قبل أحد الممثلين ثم جرى كتابتها في وقت لاحق.

كما تبنى المسرح الجزائري في شكله و محتواه قضية البحث عن الذات الجزائرية بمواجهة هذا الآخر الذي سعى بشتى الوسائل إلى اجتثاثها و تغييبها، و ضمن إطار البحث عن الذات الجزائرية من أجل استعادتها.

احتل التراث مكانة بارزة في المسرح الجزائري فكان مسرحا يستعير الشكل التقليدي للمسرح (مسرح اللعبة) كإطار للعرض و لكنه يُطعم هذا الشكل بعناصر الفرجة الشعبية، حيث اتضح للرواد بعد تجربة الارهاصات الأولى أن المسرح موجود في الجمهور به ينهض و إليه يتوجه بالخطاب، " فكان مسرحا يتبنى سلطة الجمهور و يلبي احتياجاته و اهتماماته و ذوقه، فهو مسرح متأثر بالمذهب الواقعي من حيث اختيار الموضوعات القريبة من أمزجة الجمهور يجعل العقدة بسيطة، و الاكتفاء بحوار خالي من التنميق، أما من حيث شكل النص فقد اعتمد على تقنية مسرحية كلاسيكية و هي تقسيم المسرحية إلى فصول و مشاهد، و في فضاء هذه اللعبة كان المسرح الجزائري يمسح التراث ،و يعرض الذات الجزائرية مدافعا عن وجودها ،و كان الجمهور يتحسس هذا الوجود فيتوحد مع الخشبة لأنه يرى في مرآتها ماضيه و حاضره و مستقبله"¹.

فإقبال الجمهور على المسرح يتحدد أحيانا بطبيعة المسرحيات المقدمة و نوعها، فلكل مسرحية طريقتها في مخاطبة الجمهور و تستقطب نوعية خاصة من الجمهور، و كل مسرحية تتطلب جمهورا معيناً، إلا أن إقبال الجمهور الجزائري في هذه الفترة كان على المسرحيات ذات الطابع الكوميدي، و هذا يعود إلى طرحها بصورة مباشرة لمشاكل المواطن اليومية، و بأحداث و شخصيات جزائرية نابغة من صميم الواقع الاجتماعي "فالجمهور المسرحي لا ينحصر في مجموعة من المشاهدين الذين يترددون على عروض مسرحيات معينة، بل يعني الكيان الكامل للمجتمع الذي يكون جمهور المسرح جزءاً أو عينة منه"².

¹ ينظر: أحسن تليلاني، المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية و تطور المجتمع، م.س، ص ص 40 - 41.

² مخلوف بوكروح، المسرح و الجمهور، مقامات للنشر و التوزيع، دراسة سوسيولوجية للمسرح الجزائري و مصادره، الجزائر، طبعة سنة 2013، ص 123 - 124.

و استلهم المسرحيات من التراث الجزائري بغرض نشر الوعي بين أوساط الشعب الجزائري "و دفعه إلى الإقلاع عن العادات الفاسدة و الأمراض الاجتماعية التي تعيق تحرر الشعب الجزائري من الاستعمار"¹، حيث أن القوات الاستعمارية استخفت بقدرة الجزائريين على تقديم عروض و أعمال و إبداعات لها علاقة بالقضية الوطنية، بل اعتبرت المسرحيات التي كانت تقدم آنذاك ذات طابع مسالم و فكاهي بعيدا كل البعد عن السياسة، إلا أن المسرح الجزائري عالج المواضيع التي لها علاقة بالحركة الوطنية "بل كانت السياسة تعالج داخل مضامين المسرحيات، فتتم التلميحات بمكافحة الاستعمار الفرنسي عبر اللغة والحركات..."².

ففي هذه المرحلة الممتدة ما بين 1926 و 1934 امتازت ببروز فنانيين و ممثلين و مخرجين قدموا مسرحيات واقعية اهتمت بقضايا الشعب و بالمقاومة السياسية، و هذا بسعيهم و طموحهم لتأسيس مسرح متطور و لتكوين جمهور يتمكن من ترسيخ هويته الثقافية و تنمية الجانب الديني و الأخلاقي، و محاربة الآفات الاجتماعية و التحرر الثقافي الجديد، فهذا التوجه الجديد للمسرح الجزائري يعد بداية مرحلة هامة في تفاعله مع الاحداث و التطورات التي كانت تعرفها الساحة السياسية في الجزائر .

و من هذا تم بروز الأحزاب السياسية الوطنية بين عامين 1934 و 1939 و التي كان لها دور في إعطاء المسرح الطابع السياسي، أيضا جمعية العلماء المسلمين التي بينت المسرح كونه وسيلة مقاومة و نضال ،و تأسيس مجموعة من الفرق المسرحية على مستوى المدارس الحرة التابعة لها، و التي كانت تقدم تمثيلات و مسرحيات "تتناول إيقاظ وعي الأمة عن طريق عرض النماذج التاريخية التي لعبت دورا إيجابيا في مسيرة الأمة الإسلامية مثل مسرحية "عمر الخطاب" و مسرحية " بلال" الذي يشكل رمزا التمسك بالعقيدة ،و قدوة في الصبر ،في سبيل الحفاظ عليها"³.

و بما أن السلطات الاستعمارية رفضت استعمال اللغة العربية الفصحى، وجد رجال المسرح اللهجة العامية وسيلة لتحطيم الرقابة على اللغة الفصحى مما ساعد على فهم الجمهور الذي يعاني من الأمية لمضمون المسرحيات الذي كان يدور حول ضرورة النضال السياسي، و إبراز تاريخ و هوية الشعب الجزائري، إلا أن هذا الطرح الجديد للمسرح الجزائري و تعامله مع المسألة الوطنية أدى إلى فرض الرقابة الاستعمارية و منع العديد

¹ أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926 – 1989، نشأته و تطوره، م.س، ص 39.

² المرجع نفسه، ن. ص.

³ أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926 – 1989 نشأته و تطوره، م.س، ص 51.

من العروض المسرحية إلى أن تم اندلاع الحرب العالمية الثانية سنة 1939 و التي كانت مرحلة صعبة بالنسبة للمسرح الجزائري حيث تم الانقطاع بين المسرح و الجمهور .

و تزايدت الرقابة الاستعمارية على المسارح التي كان لها دور في إذكاء الروح الوطنية في الجماهير ، فرغم تلك الظروف كان المسرح هو المعبر الحقيقي عن أوضاع الوطن، حيث شكلت هذه المرحلة القطيعة في تاريخ المسرح في الجزائر، و هذا من خلال سد الطريق أمام الفرق المسرحية العربية بهدف قطع الصلة بين المسرح الجزائري و باقي المسارح العربية، إلى أن تجاوز ذلك الاستعمار الفرنسي في غلق المسارح و العروض المسرحية، هذا ما أدى إلى تناقص إنتاجه و نشاطه، إضافة إلى مجموعة من الأسباب منها :

" فقدان العديد من رجال المسرح الجزائري الأوائل الذين كان لهم الفضل في إرساء أسسه الأولى و تمكينه من الاستمرار، فقد توفي دحمون المعروف باسم " إبراهيم دحمون" الذي اشتهر بلعب الأدوار النسائية سنة 1942، كما توفي أيضا "ابن شوبان" سنة 1934 أعقبه بعد ذلك قطب المسرح الكبير "رشيد القسنطيني" سنة 1944"¹ .

إلا أن لجوء المبدعين الجزائريين إلى الاقتباس خلال هذه الفترة يعود إلى ضغط الاستعمار على المسرح الجزائري و الرقابة الشديدة للعروض المسرحية كون الاقتباس ظاهرة فنية مسرحية عالمية يعمل على بلورة الاحتكاك الفني بين الشرق و الغرب ... فأصبح المسرح لا يعكس الواقع الوطني، و هذا بمحاولتهم تجنب إنتاج مسرحيات ذات طابع سياسي التي كانت تعالج قضايا الحركة الوطنية، للتخلص من الرقابة الفرنسية و ضمان استمرارية النشاط المسرحي .

و من النماذج المسرحية نجد مسرحية "المشحاح" المقتبسة من مسرحية " البخيل" لموليير، و التعبير في المسرحية مسَّ كل من الفنون و الأحداث و الديكور و الملابس أي بدلالات شعبية ملائمة للمجتمع الجزائري.

و بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية تعد مرحلة ازدهار و انتعاش للمسرح الجزائري ذلك أن "سنة 1946 تاريخ محدد لبدء فترة الازدهار التي عاشها المسرح العربي في الجزائر"²، فبعد مظاهرات 08 ماي 1945 واجه الاستعمار الفرنسي حالة الغليان مما اضطرها إلى اتباع سياسة الإصلاح و السماح بعودة الأحزاب السياسية وتفسير موقفها من المسرح الجزائري، و ابتداءً من سنة 1974 شهد المسرح تطورا من حيث الكم و الكيف

¹ المرجع نفسه، ص 59.

² محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا و نضالا، م.س، ص 277.

بكتسابه أول اعتراف من طرف الحكومة الفرنسية الاستعمارية حيث¹ "حصل المسرح الجزائري على حق استعمال قاعة المسرح البلدي (الأوبرا) يوما في الاسبوع، و انتخب محي الدين بشطارزي مديرا متصرفا لما كان يسمى بقسم المسرح الناطق بالعربية، فاختار أحسن العناصر من فرق مختلفة و كوّن منها فرقة متجانسة أصبحت تقدم مسرحية كل يوم جمعة"² مما أسهم في ظهور عدة فرق مسرحية منها : فرقة المسرح الجزائري، فرقة هواة التمثيل العربي لمحمد الطاهر فضلاء، و فرقة "المزهر القسنطيني" و التي أسسها "أحمد رضا حوحو"، و فرقة مسرح الغد على يد "رضا الحاج حمو" و التي أنتجت العديد من المسرحيات الهادفة، ففي هذه الفترة ارتبط المسرح في الجزائر بالثورة التحريرية، و بجهة التحرير، و المواضيع النضالية كانت بارزة في نخبة من الأدباء أمثال علي شاكلة، "عبد الله الركبي"، "أحمد رضا حوحو"، "أبو العيد دودو" الذين ساهموا في نشر الثورة التحريرية بطريقتهم الخاصة.

كما واجه في تلك الفترة بعض الصعوبات التي دفعت ببعض بالتوجه إلى الخارج نتيجة الإجراءات التعسفية للمستعمر الفرنسي، و يرجع صالح المباركية قلة النصوص التي ألفت في تلك الفترة 1945 – 1962 لسببين: "الأول قلة الاهتمام بالفن المسرحي في تلك الفترة للظروف الحرجة التي يعيشها الشعب الجزائري مع الاستعمار، فكل المثقفين و المبدعين توقفوا عن نشاطهم، و كثير منهم دخل السجن و قليلهم هاجر، أما السبب الثاني فهو عدم وضوح الرؤيا الثورة للكفاح و الجهاد، فالحركات التي كانت تدعم الفن المسرحي غابت من الساحة و أصبحت كل الحركات تتقرب وضوح الرؤية الثورية للكفاح و الجهاد"³.

و ما يمكن أن نستخلصه هو أن المسرح في الجزائر خلال هذه الفترة ارتبط بالثورة و بجهة التحرير سواء كان بصورة مباشرة أو غير مباشرة، أي أن المسرحيات كانت ضمنية كون المسرح يعد امتدادا فكريا و سياسيا للثورة، فالكتابات المسرحية كانت لها خاصيتها المميزة تحمل هموم الشعب و تدافع عن قضايا الوطن، إلى أن حصلت الجزائر على استقلالها سنة 1962 بعد كفاح و تحد ضد المستعمر حيث "كان لابد للمسرح أن

¹ علالو، شروق المسرح الجزائري 1926 – 1932، تر: أحمد منور، مجلة حقائق، نوفمبر /ديسمبر، 1986، عدد 39 – 40، ص 61.

² صالح المباركية، المسرح الجزائري، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2 سنة 2007، ص 162.

³ المرجع نفسه، ن. ص .

يكسب نفسا جديدا و طويلا لمواصلة التدريب من أجل التحرر التام ، و هذا ما دفع الحكومة إلى تأسيسه كإجراء وطني ثوري يخدم الثقافة الوطنية و الاختيار الاشتراكي الذي تبنته الجزائر ¹ .

من خلال مواصلة المهمة التي قام بها قبل الثورة التحريرية المتمثلة في التعريف بالشخصية الجزائرية و حمايتها ومحاربة الآفات الاجتماعية، و في إطار سياسة التأميم التي نهجتها الدولة مع مختلف القطاعات الاقتصادية والاجتماعية ، أمتت مؤسسة المسرح و الفرق الفنية التي كانت تعمل في تونس خلال ثورة التحرير و التي عادت إلى الجزائر بكامل طاقمها الفني و الإداري لتنشط تحت اسم " فرقة المسرح الوطني " و تعمل في إطار عام رسمته الجدولة الجزائرية عبر قرار التأميم الذي صدر سنة 1963 و الذي جاء ضمن لائحة بخصوص المسرح ما يلي : "أصبح المسرح في الجزائر التي تبقى الاشتراكية ملكا للشعب، و سيقى سلاحا لخدمته فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة و تبني المستقبل، و سيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها، سيحارب المسرح كل الظواهر السلبية التي تتنافى و مصالح الشعب و لن ينقاد للتفاؤل الأعمى و لا للتجريدية التي تتعامل مع الوضع الثوري، و لا يمكن أن نتصور فنا دراميا بلا صراع إذ دونه يتجرد الأشخاص من الحياة والرونق" ² .

ففي هذه المرحلة من عمر المسرح في الجزائر ارتبط بالاشتراكية، و كان له دور في خدمة مبادئها من خلال الرفع من قيمة المسرح و السير به نحو ما يقدم المبادئ الوطنية ، حيث عرفت هذه المرحلة بإعادة البناء و التنمية الوطنية و ازدياد الوعي الوطني و هذا ما ركز عليه قرار التأميم ،حيث ألفتت أنظار السلطات إلى المسرح باعتباره أحد أعمدتها الأساسية لما له من قيمة في توعية و عي الجماهير لمهام التنمية الوطنية، و تم تأميم قاعات العرض والمسارح الجهوية ،"في 1963 و بالضبط في 08 جانفي أمتت خمسة من أكبر المسارح في الجزائر ،هذا المسرح الاشتراكي هو بكامله و كليا في خدمة الشعب هدفه الواقعية الثورية ،أفهم من ذلك الواقعية التي تندد بالانحطاط و تبني المستقبل، ستتجنب الوقوع في الامتثالية الساذجة و التفاؤل الأخرق" ³ .

¹ بوعلام رمضاني ،المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ،المكتبة الشعبية ،المؤسسة الوطنية للكتاب ، د ط ، د ت ، ص 23.

² عبد القادر بن بريك ،مقال مهرجان المسرح المحترف امتداد طبيعي للروح الفنية ،مجلة السمار لجريدة منبر الغرب بالفرنسية ،ليوم 03 جوان 1998،عن إدريس قرقوة ،التراث في المسرح الجزائري ،م.س، ص 87.

³ مصطفى كاتب ،من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني ،تر: مخلوف بوكروح ،م.س، ص 65.

برز من خلال هذه المرحلة العديد من المبدعين الذين أنتجوا مسرح وطني ثوري ملتزم بقضايا شعبه و أمته بهدف تغيير البنيات الاجتماعية الموروثة عن فترة الاستعمار، و معالجة هذا الواقع بأسلوب واقعي، بالاستعانة في بعض الأحيان بالمسرح العالمي و الاقتباس منه لتغذية الحركة المسرحية في الجزائر، فقد حقق المسرح في الجزائر في فترة وجيزة نجاحا ملحوظا و ازدهار كمي من المسرحيات "فلقد بلغ عدد المسرحيات التي قدمها المسرح، ثمانية وثلاثين مسرحية ... و تمحورت هذه المسرحيات حول القضايا الراهنة من اجتماعية و سياسية"¹، فكان اجتماعيا و سياسيا في الوقت نفسه، و سار في عدة اتجاهات مسرح شعبي و مسرح واقعي، فقد أعيد إنتاج مسرحية "أبناء القصبه"² التي كتب نصها سنة 1959 ثم مسرحية "إفريقيا قبل الواحد"³ أو "إفريقيا سنة واحد" ل ولد عبد الرحمن كاكي⁴، ثم مسرحية "حسن طيرو"⁵ لرويشد المتميز بخبرته العميقة و طول باعه في الاندماج بحياة الناس و مشاكلهم، تتميز نصوصه المسرحية بالبساطة و تعتمد على قراءة الواقع المباشر دونما نظريات مسبقة، قام بإخراج المسرحية "مصطفى كاتب"، يضاف إلى ذلك مسرحية "حسن الفدائي"، "الغولة"⁶، "البوابون"¹ من تأليف رويشد، و كلها تبحث في هموم و أوضاع المجتمع الجزائري قبل الثورة و بعدها

¹ مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، مجلة أدبية ثقافية تصدرها وزارة الثقافة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، عدد 5، سنة 1982، ص 26.

² مسرحية أبناء القصبه : مسرحية نضالية ثورية واقعية ألفها عبد الحليم رايس / 1924، و هي كما يقول : "ليست مسرحية جاءت لتلبية طلب ما، أو هي مسرحية دعائية إنما هي مسرحية كتبت نفسها" فهي صورة صادقة لما جرى في البلاد في هذه الحقبة العصيبة من أحداث دقيقة للشعب الجزائري كانت بدايته الفنية مألفا للأغاني توفي سنة 1947، انظم إلى فرقة المسرح العربي، ألف عدة مسرحيات من بينها إفريقيا قبل الواحد.

ينظر : صالح مباركية، المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوصية، م.س، ص 103.

³ مسرحية إفريقيا قبل الواحد، مسرحية تجسد الاستعمار والاستغلال التي عاشته إفريقيا بصفة عامة قبل الوحدة الإفريقية

⁴ ولد عبد الرحمن كاكي، 1943 – 1995، ولد بمستغانم، التحق بالكشافة الجزائرية منذ نعومة أظفاره، مما جعله يهتم بالنشاط الثقافي و بالمسرح خاصة، انظم إلى جمعية السعيدية ... و في سنة 1956 أسس كاكي فرقة القراقوز و بعد الاستقلال اشتغل بالمسرح الوطني الجزائري بمدينة وهران، كان يجمع بين التأليف و التمثيل و الاخراج، ينظر : صالح مباركية، المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوص، م.س، ص 73.

⁵ حسن طيرو : قدمها المسرح الجزائري سنة 1964 حيث تدور قصة (حسان) مع زوجته (زكية) و تعاملها مع أحداث الثورة حيث سجلت المسرحية الفداء و النضال في أسمى معانيها سواء عند الرجل أو المرأة . ينظر : أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926 – 1989، م.س، ص 98.

⁶ عاجلت هذه المسرحية مستوى شعبيا آخر من التضحية و البذل و العطاء، و كشفت في الوقت نفسه عن الأمراض التي برزت في المجتمع بعد الاستقلال مباشرة كالبيروقراطية، الوصولية و الانتهازية، و يظهر في المسرحية أناس يتكلمون كثيرا و يدعون الاشتراكية و الوطنية و الثورية، و لكن في الواقع هم انتهازيون و أعداء للثورة و الشعب. ينظر: صالح مباركية، المسرح في الجزائر-النشأة و الرواد و النصوص، م.س، ص 105.

بعدها و خصوصا المراحل الأولى للجزائر الإستراتيجية، و التسيير الذاتي للمؤسسات العمومية و تفشي ظاهرة البيروقراطية على مستوى الدولة ، ورويشد في نصوصه المسرحية كأنه يحاكي رشيد القسنطيني باستخدام الكوميديا الانتقادية و أسلوب السخرية ،ففي جل مشاهد و لوحات مسرحياته صور فكاهية لادغة لكنها دوما تخفي جوانب مستترة من لغة ضميره الحزين ومسرحية العهد لـ "عبد الحليم رايس" ، و اقتبس المسرحي مصطفى كاتب مسرحية "المرأة المتمردة" عن شكسبير، و محمد الصغير مسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم و محمد بن قطاف مسرحية " إبليس الأعور" لناظم حكمت و عبد القادر علولة بمسرحيته "حمق سليم" لغوغول ،و محمد بن قطاف بمسرحية "باب الفتوح" لمحمود دياب ... يضاف إلى ذلك مسرحية " الرجل ذو النعل المطاطي" لكاتب ياسين² و الذي وضع نصها بعد أن زار الفيتنام مرتين و انغمس في حياة الشعب الفيتنامي و نضاله ،و قد أدخل في هذه المسرحية عنصر الوثائق التي استحضرتها معه من الفيتنام و دشن بذلك مرحلة جديدة في صياغة النصوص المسرحية العربية بالجزائر، و النص أخرجه مصطفى كاتب و الذي لقي نجاحا منقطع النظير بالأقطار العربية التي زارتها الفرقة وحفلت باستقبال رائع بمهرجان دمشق لعام 1972 ،ثم العمل المسرحي الرائد "الجثة المطوقة"³ حيث تجسد بطلتها "نجمة" روح الجزائر في نضالها العظيم ضد المستعمرين .

حافظ مسرح كاتب ياسين على صفتين أساسيتين في المسرح الجزائري في بداياته الأولى و هما الفكاهة الشعبية و فكرة الإرتجال ،و من أسس تجربة ياسين أن المسرحية التي يقدمها تعتبر مشرعا أو عملا غير كامل يجري تطويره و استكمالها على خشبة المسرح ،و لذا فالإرتجال في أعماله الجديدة مباح للجميع ،للممثلين و للمخرج وللكاتب نفسه طبعا .

¹ عبارة عن مسرحية هزلية فكاهية تعالج آفات اجتماعية مختلفة في قالب كوميدي رائع، و المسرحية ليست قصة بطل معين يعيش أحداثا تبدأ ثم تتأزم لتتدرج نحو الانفراج ، و انما هي مسرحية تقوم على لوحات تصور لحظات خاطفة من حياة البيت و الشارع و حياة المتسكعين و الفقراء الذين يصارعون الحياة لكسب قوتهم و قوت عيالهم. ينظر: صالح مباركية، المسرح في الجزائر-النشأة و الرواد و النصوص، م.س، ص105.

² كاتب وأديب جزائري مشهور عالميا كل كتاباته باللغة الفرنسية صاحب أكبر رواية للأدب الجزائري باللغة الفرنسية ومن أشهرها في العالم "نجمة" (1929-1989).

³ المسرحية تمثل نمودجا فريداً من كفاح الشعب الجزائري عبر التراجيديا الواقعية و يبرز ياسين من خلال هذا العمل الذي عرض في العديد من مناطق العالم الاساليب الاستعمارية الدموية في مدن الشرق الجزائري كما تدين الاستعمار والدكتاتورية التي تلت الاستقلال التي تستغل الشعوب الضعيفة وتبرز استنكار كاتب ياسين الشديد للتعصب.

و خلال مئات العروض التي قدمت فيها " محمد خذ حقيبتك " لم تثبت المسرحية على شكل معين واحد، بل كان الكاتب يضيف إليها بين الحين و الحين مما جعل فكرة قدسية النص تتحطم نهائيا ،رافق ذلك مجموعة من المسرحيات منها "ديوان القراقوز"¹ و " 132 سنة"² لولد عبد الرحمن كاكي و استمرت فترة الازدهار الكمي اللامع إلى غاية 1972".³

فمن المسرحيين الذين أثروا معالجة القضايا بأسلوب جذاب أكسب أصحابه شعبية نجد " رويشد " المتشبع بالحس الشعبي الجماهيري و "كاتب ياسين " الذي عرف بمواقفه الشجاعة في مجال السياسة قبل و بعد الاستقلال و الذي كان يهدف إلى خلق عرض مسرحي تطغى فيه الفرجة التلقائية (Spontanéité) و تجربة المسرحي "ولد عبد الرحمن كاكي" الذي كان رائدا في مجال البحث عن أشكال تعبيرية أساسها التراث الشعبي ، وهذا بتبني أسلوب الحلقة و الراوي الذي يستدعي الخيال و البعد الإنساني بالاستفادة من التجارب العالمية كالتقنية البريختية⁴ و مسرح الواقعية الثورية الذي مثله عبد القادر علولة .

و خلاصة القول عن هذه المرحلة أن المسرح سائر بمحمل تطورات الوضع على المستويين الداخلي و الخارجي باعتماد الكتاب على مصدرين إما التأليف المحلي أو الاقتباس من المسرح العلمي من خلال حركة التبادل في النشاط المسرحي مع الأقطار العربية التي سمحت يتبادل التجارب ،فقد عرف المسرح الجزائري غزارة في الإنتاج وتأسيس الفرق إلى غاية سنة 1972 حيث صدر قرار اللامركزية الذي نص على إنشاء مسار ح جهوية في كل من وهران و عنابة و قسنطينة و سيدي بلعباس " و أعيد تنظيم و هيكلية المسرح الوطني حيث أصبح

¹ هذه المسرحية مستوحاة من مسرحية الطائر الأخضر المأخوذة من حكاية ألف ليلة و ليلة ، حيث تم تحويل الشخصيات إلى كراكيز لكي تندمج مع مسرح الكراكوز لتقدم شيئا جديدا مناسبا للبيئة التي أفرزت هذا العمل الفني الذي له علاقة بالمجتمع الجزائري بثقافته و عاداته و تقاليده .
ينظر: صالح مباركية، المسرح في الجزائر-النشأة و الرواد و النصوص، م.س، ص106.

² و هي مسرحية قريبة من المسرح الوثائقي التسجيلي، حيث تناولت أحداثا تاريخية حقيقية، و تلتخص أحداثها في قصة الشعب الجزائري مع الاستعمار الفرنسي و تدور فكرتها حول نظرة الأسرة الجزائرية بعاداتها و تقاليدها و شخصيتها الحضارية الى هذا الاستعمار. ينظر: صالح مباركية، المسرح في الجزائر-النشأة و الرواد و النصوص، م.س، ص105.

³ ينظر :إدريس قرقة ، الظاهرة المسرحية في الجزائر ،دراسة في البيان و النفاق ،دار العرب للنشر و التوزيع ،وهران ،الجزائر ،2005، ص 86 ، 92.

⁴ التقنية البريختية يقصد بها المسرح الملحمي thtèatre épique الذي يهدف إلى التعليم و المتعة ،تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها ،كتابة النص و الإعداد و الإخراج، ينظر : ماري إلياس ،حنان قصاب ،المعجم المسرحي ،م.س، ص 456 – 457 .

مؤسسة عمومية ذات طابع صناعي و تجاري الامر الذي عجل بميلاد أزمة مالية¹، فاعتبر الباحثون و المؤرخون أن هذه المرحلة تعد مرحلة الركود للمسرح الجزائري، فقرار اللامركزية الذي يتماشى و سياسة الجزائر في محو الفوارق الجهوية في كافة الميادين الاقتصادية و الاجتماعية و الزراعية أدى إلى إضعاف النشاط المسرحي، و لم تتمكن المسارح الجهوية من تطوير مساراتها الفنية ، و على الرغم من بروز مسرحيات في المستوى سواء من حيث الموضوع المعالج أو شكل المسرحية "الأقوال" لعبد القادر علولة الذي واصل بنفس الحس الوطني و الثوري الاهتمام بالقضايا المطروحة في الواقع الجزائري مثل الثورة الزراعية ، و هو المتأثر بمنهج بريخت و الحس البسيكولوجي للممثل عند المخرج الروسي ستانيسلافسكي ، غير أن طريقة الإسهام الجماعي في إبداع النص الملتمزم و إنجاز العرض ككل، كثيرا ما كان دون المستوى الذي تطلع إليه هذا المسرحي المتميز²، إلا أن هناك تقصير في الإنتاج المسرحي خلال هذه الفترة، حيث أنه "لا يشهد المسرح الجزائري انحسارا بقدر ما يعيش حالة من الجمود الانتقالي فرضتها ظروف المرحلة السياسية الجديدة و المتعلقة بأحداث اللامركزية على مستوى الدولة مما جعل و يجعل الأنشطة الفنية الميدانية و على رأسها المسرح في حالة استتباع ملحوظ لنتائج هذه السياسة"³، فقد خسر المسرح الكثير من القيم الجمالية التي كان يتسم بها ، و أصبحت العروض بذلك مرتجلة و مباشرة إذ لا يمكن إحداث مسارح جهوية دون تهيئة الظروف و الامكانيات التي تحمل هذه المسؤولية ، مما أدى إلى ظهور حركة مسرحية جزائرية و التي تعرف بمسرح الهواة .

انتقل المسرح الجزائري إلى مرحلة جديدة في مطلع الثمانينات حيث بدأت بوادر الانتعاش للمسرح الجزائري، و برزت جهود فردية عملت على دفع المسرح الجزائري إلى الازدهار ، إذ حاول المسرحيون بداية من عام 1983 إيجاد حلول النهوض بالمسرح نصا و عرضا بعد مرحلة الركود و لعل لانبثاق موجة التعددية الحزبية الأثر الأكبر في مسيرة المسرح، و هذا من خلال التطور البارز في حركة المسرح الجزائري، إذ تم تأليف العديد من النصوص المسرحية و الاقتباس عن نصوص عربية أو عن التراث المسرحي العالمي ، و تأسيس مسارح جمهورية من خلال مساهمة مالية التي قدمتها الدولة لتجهيز المسارح بكل المعدات المادية و تكوين الإطارات و تدعيم الهواة والمخترفين و تشجيعهم للتأليف المسرحي و هذا راجع لفتح و تحرر العقل السياسي بانخراط التجربة الجزائرية في

¹ أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ، 1926 – 1989 ، م.س. ، ص 109.

² سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، 1979 ، م.س. ، ص 270.

³ أحمد فرحات ، أصوات ثقافية ، الدار العالمية للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 سنة 1984 ، ص 178.

التعددية و الديمقراطية و حرية التعبير حيث لاحت بوادر انتعاش و ديناميكية المسرح بتقديم أعمال ذات جودة عالية إلى غاية بداية التسعينيات أي العشرية السوداء 1992 - 1999 ، و شهد المسرح الجزائري تراجعاً ملحوظاً نتيجة تأثيره كغيره من المؤسسات الثقافية بالأوضاع التي عاشتها الجزائر خلال هذه السنوات، كما تم اغتيال المبدعين المسرحيين و أيضاً هجرة مجموعة من أقطاب العمل المسرحي، إذ تعد هذه المرحلة من أصعب المراحل التي مر بها المسرح الجزائري .

و بعد هذه اللوحة التاريخية الوجيزة عن نشأة المسرح في الجزائر، و بالرغم من كل المضاعفات التي مر بها سواء في فترة الاحتلال أو بعد الاستقلال استطاع أن يعبر عن طموح المجتمع الجزائري، و أن يعالج المشكلات اليومية للإنسان الجزائري بمختلف اتجاهاته المسرحية و مذاهبه الفكرية و أشكاله الفنية - بالرغم من خلوها من الجمالية المسرحية و تقنيات الفن المسرحي الحديث - حيث أن السمة الأساسية التي طبعت المسرح قبل الانتقال هي النضال الوطني رغم كل الضغوط الاستعمارية و قلة الإمكانيات، إلا أنه عرف غزارة في التأليف حول القضايا الوطنية و الثورية .

أما بعد الاستقلال فقد عرف المسرح الجزائري هزة عميقة حيث ارتفع إلى مستوى التحولات التي شهدتها الجزائر في مختلف المجالات الاقتصادية أو السياسية أو الثقافية، فمعظم الأعمال الفنية التي قدمت كانت تنطوي على مضامين حية تصور الواقع الاجتماعي و الحضاري للمجتمع الجزائري، بإحياء التراث بصورة تتناسب مع مطامع الشعب.

عوامل ظهور الفن المسرحي الجزائري:

يعد المسرح تصوير الواقع بشكل فني، و بعيداً عن الجدل القائم حول البداية الحقيقية لظهور المسرح الجزائري و عن الأشكال المسرحية التي كانت قائمة قبل الاحتلال الفرنسي للجزائر ، نريد التحدث عن العوامل التي أدت بالمسرح الجزائري إلى الظهور بالمفهوم الأرسطي، حيث أن للعوامل الخارجية دورها و أثرها في استنهاض العوامل الداخلية المكتملة لتأسيس المسرح الجزائري ليصبح ظاهرة اجتماعية و ثقافية و من العوامل نجد :

● زيارات الفرق المسرحية إلى الجزائر: و التي كان لها تأثير في مسار تطور المسرح الجزائري و أهمها زيارة فرقة القرطاجي، و فرقة التمثيل للمصري جورج الأبيض سنة 1921 حيث اختلف الباحثين في مدى تأثير هذه الفرقة على المسرح الجزائري، فرغم صعوبة فهم الجزائريين لمضمون العروض المسرحية التي قدمت باللغة الفصحى وعدم تعود المجتمع الجزائري على مشاهدة المسرحيات، و بُعد قاعة العرض عن أحياء الجزائريين، و ضعف الدعاية إلا أنها دفعت بالعديد من المثقفين إلى تأسيس جمعيات كـ "جمعية الآداب و التمثيل

العربي" سنة 1921 المعروفة بالمهذبة و التي عرضت على إثرها العديد من المسرحيات التي تحاكي واقع الشعب الجزائري.

● التأثر بالحركة المسرحية للمستوطنين الفرنسيين بالجزائر : قلما تخلو مدينة جزائرية كبيرة من قاعة مسرح بلدي أنشأتها الإدارة الاستعمارية، و قد هدفت مع بداية إنشائها إلى استقبال الفرق المسرحية الفرنسية والاوربية و عرض مسرحياتهم على جمهور المستوطنين و من رصيت به فرنسا من النخب المثقفة، فظهرت دور المسارح بالجزائر العاصمة و وهران و قسنطينة و سيدي بلعباس¹، حيث عمل الاستعمار الفرنسي على بناء المسارح وجلب الفرق المسرحية لتقديم عروضهم على المعمرين و الجنود، و من يكسبون و فرنسا من الجزائريين .

فكيف أثر المسرح الفرنسي في الجزائريين ؟ إذ يمكن أن يكون هذا التأثير إما عن طريق الجزائريين اللذين اطلعوا على المسرح الفرنسي و في المدارس الفرنسية أو قراءة المسرحيات في المكتبات العامة، أو خلال أخذ بعض الجزائريين إلى المسرح - النخب المثقفة - ليعرفوا رد أفعالهم للتأثير عليهم.

● نشأة و تأسيس مجموعة من الجمعيات و النوادي التي لعبت دورا هاما في نشاط المسرح الجزائري والتي تناولت القضية الوطنية منها جمعية الآداب و التمثيل العربي 1921، و جمعية المطربين سنة 1911 برئاسة إدموند يافيل²، و في قسنطينة تأسست جمعية : "محيا الفن" التي كان كتابها محمد النجار، و قد وضعت هذه الجمعية جوائز مختلفة لمن يسهم بأحسن رواية عربية للتمثيل³ العلماء المسلمين التي اهتمت بالمسرح منذ تأسيسها سنة 1931 من خلال تحفيز الكتاب و المبدعين على الاهتمام بالكتابة المسرحية أمثال أحمد توفيق المدني و محمد العيد آل خليفة و أحمد رضا حوحو .

● توجيه الكتاب و الادباء الجزائريين عناية خاصة بالكتابة المسرحية و اعتبار المسرح أسلوبا للتنوير والتربية و إيقاظ الهمم.

● دور المدارس العربية التي ظهرت و انتشرت بعد تأسيس حركة الإصلاح و تجذرها في الواقع الثقافي الجزائري، فقد كان كل مدير مدرسة عربية أو أحد معلمها المستنيرين يكتب مسرحية ليمثلها تلاميذه، إما

¹ إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر - دراسة في السياق و الآفاق، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، د.ت، ص 35.

² إيدموند يافيل، 1874 - 1928، يعد من يهود الجزائر الذين اهتموا بالموسيقى الاندلسية، و هو الذي ساعد محي الدين باشتارزي على دخول عالم الموسيقى و جعل منه رئيسا للجمعية.

³ أبو قاسم سعد الله، دراسات في الادب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر و المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، طبعة سنة 1985، ص 119، 120.

بمناسبة انتهاء السنة الدراسية أو بمناسبة المولد النبوي الشريف أو بمناسبة أخرى ، و لا يزال هذا التقليد الطيب منتشر بمدارسنا و مؤسساتنا التعليمية إلى يومنا هذا ...

● وجود جمهور مسرحي متتبع للحركة المسرحية منذ نشأتها خلال المراحل الاولى لنشأة المسرح الجزائري.

● ظهور نخبة هامة من الممثلين المسرحيين الذين شدوا انتباه الجمهور منذ البدايات الاولى للمسرح الجزائري بمسرحيات جيدة و أدوار جادة و أسلوب هزل و سخرية اتبعه كثير منه أمثال "رشيد القسنطيني" و "سلالو علي" و "محي الدي بشتارزي" و الذين أقاموا النوادي الادبية و أسهموا في بلورة الوعي الوطني ونشر الأفكار الحديثة و احتضان العديد من الأدباء و الكتاب و حتى المهتمين بالفن المسرحي¹.

فقد برز المسرح في الجزائر بشكل قوي في الثلاثينيات و الأربعينيات من القرن العشرين حيث استطاع رواد المسرح الجزائري من تذليل جميع العقبات و فرض أنفسهم و التوصل إلى ميلاد مسرح جزائري إثر إنشاء عدد كبير من الجمعيات الثقافية و المنظمات السياسية و النوادي الفكرية و العلمية و الأدبية من خلال استعداداتهم النفسية و مطامعهم الذاتية في الارتقاء بالفن المسرحي و تأصيله، كونه أداة للتعبير عن هموم الجزائريين و عن القضايا الوطنية و السياسية و الاجتماعية و الثقافية ، حيث برزت مجموعة هامة من النصوص المسرحية و من أهمها : "مضار الخمرة و الحشيش" لمحمد العابد الجيلالي، "شباب اليوم و الواجب" لمحي الدين بشتارزي ، "طارق بن زياد" لمحمد الصالح بن عتيق ، و سبع عشرة مسرحية لأحمد رضا حوحو منها : "صنيعته البراملة ، بائعة الورد، عنيسة ، أدباء المظهر ، الاستاذ و البخلاء الثلاثة ، ثم امرأة الأب ... و مسرحية "الأمر بأحكام الله" لأحمد بن ذياب ، "الصراع بين الحق و الباطل" لعلي مرحوم ، "زينب الفتاة" لعبد الحمن إبراهيم بن عقون، و "المولد النبوي" لعبد الرحمن الجيلالي ، و نص "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان ، "الخنساء" و "حنبل" لأحمد توفيق المدني، "يوغرطة" لعبد الرحمن ماضي ، و "الحذاء الملعون" لجلول البدوي².

من خلال عناوين المسرحيات المؤلفة نجد أن معظم موضوعاتها اجتماعية و تاريخية تناولت معالجة المشاكل الحقيقية التي كان يعيشها الشعب الجزائري كما تمكن المسرح الجزائري من مسايرة تطور الحركة الوطنية و التزامه بمطالبها.

¹ ينظر : إدريس قرقوة ، الظاهرة المسرحية في الجزائر ، م.س ، ص 36 - 41.

² إدريس قرقوة ، التراث في المسرح الجزائري ، م.س ، ص 68 - 69 .

المسرح عند باعزیز بن عمر¹ :

عند دراسة المسرح الجزائري لابد من التطرق إلى القضية الوطنية بسماتها و تياراتها، و طروحاتها الفكرية والسياسية، و مفكریها و أدباءها الذين ساهموا في الدفاع عن القضية الوطنية و مقاومة الاستعمار، و من هؤلاء المبدعين نجد "الأمیر خالد" - "سلالي علاي" - "محي الدين بشتريزي" - "رشيد القسنطيني" - "مصطفى كاتب" - "عبد الرحمن كاكی" - "عبد القادر علولة" - "كاتب ياسين" ... ، بالإضافة إلى الأديب و المصلح "باعزیز بن عمر"، و الذي امتازت كتاباته بحب الوطن و الدفاع عن مقومات الشخصية الجزائرية، و محاربة المخططات الاستعمارية و معالجة الأمراض الاجتماعية و القضايا السياسية، له عدة أعمال فكرية ناضجة في التربية و التعليم و غيرها، و عشرات البحوث و الدراسات القيمة التي نتمنى لو تجمع و تطبع لأهميتها و فائدتها، و قد طبع له كتاب دروس الاخلاق و التربية الوطنية في أربعة أجزاء، في الاستقلال و قررته وزارة التربية لمدارسها، أما مخطوطاته الأخرى فلم يتيسر له طبعها في حياته، و منها الرواية التمثيلية الجزائر الثائرة...².

¹ من مواليد 10 فبراير 1906 في قرية آيت حماد الجبلية المشرفة على البحر شمالا ببلدية آيت شافع شرقي دائرة أزفون التي لا تبعد عنها إلا بنحو عشرين كيلومترا، و هي تابعة لولاية تيزي وزو (القبائل الكبرى)، و كانت نشأته نشأة دينية صبغت حياته و سلوكه و هو طبل قبل ن يعرف معنى الدين و الحياة... تلقى دروسه الأولية عن والده الفقيه حيث كان يدرس كتاب الرحبة و شرح خليل المشهورين في المنطقة... و لما آنس منه والده رغبة شديدة في الزيادة من التحصيل العلمي و الأدبي مع ما يبدو عليه من الذكاء و الاجتهاد وجهه نحو مدينة قسنطينة مقر العلامة الشيخ عبد الحميد بن باديس... و قد لازم شيخه ابن باديس نحو أربع سنوات صحبه خلالها في بعض رحلاته داخل أنحاء القطر و خصوصا في نواحي القبائل الكبرى منها والصغرى بحكم انتمائه إليها و معرفته للغة الأمازيغية... بعد تزوده بعلوم شيخه العلامة ابن باديس و نصائحه نزعته نفسه و بالخاح الى مواصلة الدراسة بجامعة الزيتونة و الأزهر فقصد تونس التي يريد لها معبرا لمصر و لكنه لم يمكث بجامع الزيتونة طويلا كما لم يلتحق بجامع الأزهر أصلا لظروء عراقيل حالت دون تحقيق أمانيه فعاد إلى الوطن للعمل في ميدان التربية و التعليم و الاصلاح كما أراد له أستاذه ابن باديس... بعد الاستقلال واصل باعزیز بن عمر نضاله في معركة البناء و التشييد بلسانه المبين و قلمه السيال، فكان عضوا في اللجنة الوطنية الجزائرية لليونسكو في عهد وزير التربية السابق السيد أحمد طالب الابراهيمي، و من مؤلفاته: دروس الأخلاق و التربية الوطنية في أربعة أجزاء، دروس في الفقه للمدارس الابتدائية و هو مخطوط، ذكرياتي عن الشيخين ابن باديس و الابراهيمي و هو مخطوط أيضا، رحلتي إلى البقاع المقدسة، الجزائر الثائر (مسرحية تاريخية) و قد تكون له مخطوطات أخرى لم يُعثر عليها بعد، إلى أن وافاه الأجل سنة 1977. ينظر: باعزیز بن عمر، الجزائر الثائرة، مسرحية ثائرة، تقدم محمد صالح رمضان، منشورات الحبر، ط 2، 2008، الجزائر، ص 287-294.

² باعزیز بن عمر، الجزائر الثائرة، مسرحية ثائرة، تقدم محمد صالح رمضان، منشورات الحبر، الجزائر، ط 2 سنة 2008، ص ج.د

تعددت موضوعاته في الاخلاق و التاريخ و الإصلاح الاجتماعي حيث كان متميزا في التعبير عن هموم الجزائري
إذ أنه تألق فكره و سما خياله و هو يصف روح التآزر ة النضال.

المسرح إبان الاستعمار :

منذ أن نشأ المسرح و هو يهدف على التغيير بمحاولة نشر الوعي بين أفراد الشعب ، و ذلك لدفعه نحو اتخاذ
موقف معين اتجاه الأحداث و القضايا السياسية المتنوعة، فهو الوسيلة الأيسر للوصول إلى عقول المشاهدين و
قلوبهم ، كونه أداة سياسية و تربوية قادرة على التأثير، حيث استعمله الكتاب المسرحيون בזكاء إبان الاحتلال
الفرنسي في الجزائر ، و تهيأت الأجواء للثورة و حاولوا إيجاد بعض الحلول لمشاكلهم بأسلوب بسيط "فالمسرح
جزء من متعلقات حياة الإنسان فلا يخلو إذن من تنظيم سياسي و متابعة من طرف الدولة و الدستور فيصبح
ملزما بتطبيقات إدارية تخدم اتجاه معين يراد الترويج له أو دحره من الساحة ، و المسرح الجزائري شأنه شأن
الضروريات الأخرى التي لا مناص من معاشتها و التعامل معها فهو لا يعيش إذن بمعزل عن التخطيطات
السياسية المملات من قيادات الدولة للثقافة المأدجة ، كون المسرح يعكس الواقع الاجتماعي و يصور مظاهره
و يفسر تناقضاته، كما يساهم في التغيير عن طريق النقد الهادف في مختلف المجالات الاجتماعية و
السياسية"¹، حيث كان الوعي الثقافي لدى المفكرين و المبدعين الجزائريين أثر في تنمية التعبئة الجماهيرية للنفور
من كل ما يخالف تعاليم الثورة ، في وجه الاستعمار، حيث يقول مصطفى كاتب " لم يكن المسرح بالنسبة إلينا
مجرد أداة ثقافية تعبيرية بل سلاحا يقتضي مهارة صاحبه ، و حسن التحكم في أدواته ... فخلق مسرح جزائري
كان يعني رسم معالم فن، من مهامه الأساسية إثبات الشخصية الوطنية و منافسة الأشكال الاستعمارية و
محاربتها ... لقد أعطى الدرس بوضع الارضية الاولى لعمل مسرحي جزائري فلم يعد الاستعمار ذلك
الاسطورة التي تختار اسلوبها بالشكل الذي يناسبها بعدما دخلنا في صراع يجنبنا خطر الدوبان"².

كما حاول النظام الاستعماري في الجزائر قطع الصلة بين الجزائريين و تاريخهم من خلال طمس هوية الجزائريين
الوطنية، و القضاء على الدين الإسلامي ، كما عملت على محو اللغة العربية بإغلاق المدارس والمعاهد... و

¹ عيسى راس الماء ، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب و اللغات و الفنون ، وهران ، 2007 - 2008
ص 134

² مصطفى كاتب ، مجلة الوحدة ، العدد 200 ، أكتوبر 1984 ، ص 138 ، عن راس الماء عيسى ، الخطاب الإيديولوجي في الجزائر ، م.س، ص
138.

عملت على نشر الثقافة و اللغة الفرنسية ،إلا أن إدراك رجال الإصلاح و المفكرين في الجزائر أعادوا كتابة التاريخ الجزائري لبعثه و إحيائه في مسرحيات ،و كان الهدف الأسمى هو إحياء تاريخ الأمة واستحضار أبطاله للاقتداء بهم و اتباع آثاريهم ،فالمسرح اعتبر سلاحا ثقافيا لمواجهة الاستعمار "و المسرح الجزائري ارتبط ظهوره بالتحريض على الثورة بطرق مباشرة أو غير مباشرة بدءا من الرعيل الأول من المسرحيين الذين حتى وإن عاجلوا قضايا اجتماعية فكاهية كانوا يمررون بعض الرسائل هنا و هناك شجبا منهم لأظافر المستعمر التي كانت تتحين الفرص للنيل منهم و من أعمالهم بالمراقبة تارة و بالمصادرة أحيين أخرى"¹.

فواصل المسرح الجزائري مساره النضالي للحركة الوطنية ضد الاستعمار الفرنسي بوسائل مختلفة حيث توسع مسار انتشار الوعي الوطني من خلال التمثيليات و المسرحيات ذات المواقف الوطنية و التي تعكسها التلميحات السياسية عبر اللغة و الحركات ،و نقد الشخصيات لمكافحة الاستعمار ،حيث تميزت المسرحيات بالواقعية وباهتماماتها بقضايا الشعب رغم الظروف القهر و القمع من قبل سلطات الاحتلال لا لشيء إلا أنها أدركت خطورة الزحف النضالي المهيكل من لدن جماعة آمنت بالقضية السياسية المتعلقة بتحرير الوطن و إنقاذ الشخصية الوطنية من مزالق الانحراف و الاندماج .

لم تتوقف مسيرة الانتاج الفني و إعادة بعض الأعمال الهامة إلى غاية 1942 ،حيث أدى دخول الحلفاء من إنجلترا و أمريكا و فرنسا إلى الجزائر لتوقيف النشاط المسرحي السياسي بشكل تام ،و لم يستأنف إلا بعد سنة 1945 و ذلك بعرض مسرحية "ولد الليل" ،أعقبتها مسرحيات عدة و كانت كلها ذات محتوى سياسي ضمني حيث كان التركيز المسرحي في هذه الفترة على عدم المواجهة مع السلطة الاستعمارية لكي لا يتعرض النشاط المسرحي الحضري² .

و من المسرحيات الوطنية نجد مسرحية "يوغورطة" لعبد الرحمن ماضوي التي ألفها سنة 1952 ،مسرحية "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان ألفها سنة 1949 ،و عدة مسرحيات لـ "علالو" و "رشيد القسنطيني"... و جل المسرحيات تدور أحداثها حول ضرورة النضال السياسي و الطريقة المثلى للكفاح ضد

¹ جميلة مصطفى الزقاي ،المسرح الجزائري و الثورات العربية تفاعل أم إنفعال؟ ،مجلة المسرح ،الثورة و الالتزام ،وقائع الملتقى العلمي ،مهرجان الدولي للمسرح ،بجاية ،أكتوبر /نوفمبر 2012 ، ص 28.

² ينظر :أحمد بيوض ،المسرح الجزائري ،1926 - 1985 ،نشأته و تطوره ،م.س ، ص ص 57 - 59.

المختل، تنوعت بين العربية الفصحى و باللغة العامية، و صورت الثورة الجزائرية في لوحات فنية عن طريق إخراج وتأليف مسرحيات إبداعية تعبر عن الهوية الوطنية .

بوادر حركة النهضة و الإصلاح في الجزائر :

خلال الاحتلال الفرنسي ظهرت جمعيات و نوادي فكرية و أحزاب سياسية لبعث الحركة الوطنية، حيث اهتمت العديد من الجمعيات الثقافية و النوادي بالمرح و وظيفته كوسيلة نضال، حيث تفاعل مع الأحداث والتطورات السياسية التي عرفت الجزائر، إذ استعملت الأحزاب السياسية و الجمعيات و الممثلين للمساهمة في خدمة القضية الوطنية.

تعتبر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين من أهم المنظمات الوطنية التي كافحت بصلافة عن مقومات الشخصية الجزائرية، ففي ظل الحرب العالمية الأولى فكرت مجموعة من النخبة المثقفة في تأسيس منظمة إسلامية لإحياء الدين من جديد، فلم يتم وجود جمعية العلماء المسلمين إلا في يوم 05 ماي 1931 و تولى رئاستها منذ البداية الشيخ عبد الحميد ابن باديس، و فئة من المصلحين الذين كانوا يحملون لواء الحركة الإصلاحية، و هدف الجمعية الأساسي هو إصلاح المجتمع الجزائري و بناء أمتة، كونها جاءت لإصلاح شؤون الفرد في المعتقد والسلوك من جهة، و إصلاح الأسرة و المجتمع من جهة أخرى، فمنذ تأسيس الجمعية و هي تستعمل المسرح كوسيلة لنشر أفكارها الإصلاحية إلى جانب الصحف و النوادي، و احتل مكانة هامة في مسارها النضالي كونه وسيلة ترفيه تربوية و تثقيفية، " حيث بدأ المسرح ضمن مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وسيلة تربوية لتحفيز الشعور مثلاً، و في شكل سكاتشات حوارية تشخص الدرس فيسهل فهمه"¹، و هذا ما أدى إلى ظهور "المسرح المدرسي الذي ازدهر نشاطه بعد المؤتمر الإسلامي سنة 1936، حيث شرعت مدرسة الفلاح في تقديم مسرحيات دينية و تاريخية من طرف فرقها المشكلة من التلاميذ بغرض إيقاظ وعي الأمة .."²

¹ حمومي أحمد، ظاهرة المسرح في الجزائر تجربة وهران، رسالة دكتوراه دولة، كلية الآداب و اللغات و الفنون، قسم فنون درامية، جامعة وهران، 2007، 2008، ص 159.

² بيوض أحمد، المسرح الجزائري 1926 - 1962، ص 159، نشأته و تطوره، م.س، ص 51.

فقد أدوا دورا هاما في بعث الحركة الأدبية مع إحياء الفكر الجزائري الحديث ،حيث اعتمدت الجمعية على صحفها و مدارسها و نواديها و مساجدها، التي أنشأتها في جميع أنحاء البلاد على توجيه الشعب الجزائري توجيهها عربيا إسلاميا يتفق مع مقومات الشخصية القومية للجزائر ،فقد شجعت المسرحيات التي تسعى إلى توعية الشعوب و إثارة النصر القومية في نفوس أبنائها و من أبرز المسرحيات نجد مسرحية "بلال بن رباح" للشاعر محمد العيد آل خليفة¹ و التي تعد "نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري ،لأنها أول عمل شعري متكامل في هذا المجال فحسب، و إنما لأنها قد عبرت أيضا عن اتجاه جديد تطرق مضمونها التاريخي إلى جانب الناحية الدينية والتربوية"²، و التي تصور لنا مدى معاناة العظماء في سبيل اعلاء كلمة الحق فهو "يدعو بذلك الشعب الجزائري الى اقتفاء أثر الاسلاف"³.

حيث تنوع تأليف المسرحيات و اختلفت اتجاهاتها من الجانب الثوري النضالي ،و الاجتماعي و الجانب القومي السياسي و التاريخي بمعالجة شخصيات تاريخية و عربية و إسلامية رائدة و مسرحية الخنساء و مسرحية "الناشئة المهاجرة" ... حيث كانت هذه المسرحيات التاريخية الدينية تهدف إلى تعلم التاريخ و التزويد بالقناعات الدينية التي حاربها الاستعمار ،و مسرحية "يوغورطة" لعبد الرحمن ماضي ،و التي تمتاز بأحداث متشعبة و مواقف متنوعة تبرز شخصية البطل يوغورطة كقائد مغوار واجه الظلم و الطغيان بكل قوة و إيمان ،و مسرحية حنبل لتوفيق المدني التي تسعى من خلالها إلى استعادة التاريخ المغربي القديم ،و استثماره فيما يخدم أهداف صراع الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، حيث بقي اسم حنبل في العالم مضرب المثل في البطولة و أصالة الرأي و الثبات في المبدأ القويم في سبيل الوطن و الحرية مدى الحياة.

" يعيد الشيخ باعزير بن عمر من رجال جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ،و من نبغاء تلاميذ الشيخ ابن باديس ،اشتهر بالكتابة في (الشهاب) و (البصائر) ،زيادة عن صحف وطنية أخرى ،فقد ترك بصماته الفكرية والأدبية و الاجتماعية في معظم تلك الصحف"⁴.

¹ محمد العيد آل خليفة ،ولد سنة 1948 بمدينة عين البيضاء ،ساهم في الانبعاث الفكري في شتى المجالات و الجرائد.

² عبد الله الركبي ،تطور النثر الجزائري الحيث 1930 – 1974 ،م.س، ص 213.

³ مرجع نفسه، ص 218.

⁴ باعزير بن عمر ،الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – تقديم :محمد صالح رمضان، م.س، ص ج

منذ تأسيس الجمعية كان الأديب باعزير بن عمر باعتباره أحد تلاميذ الشيخ عبد الحميد أحد المؤسسين ثم أحد الاعضاء الفاعلين ،حيث امتهن التعليم و الصحافة في إطار جمعية العلماء ،فهو من أقطاب الحركة الصحفية و الفكرية و الإصلاحية في الجزائر أثناء القرن العشرين في نشاطه العام أو في عضوية في جمعية العلماء المسلمين ،كتب في السياسة و الإصلاح الاجتماعي، كما كتب في الأخلاق و التاريخ و الأدب. فمطلع القرن العشرين يعد بمثابة تحول تاريخي في مسار الحركة الوطنية الجزائرية مما أدى إلى إعادة ميلاد وبعث التراث الفكري و الحضاري للأمة الجزائرية ،فعرفت الجزائر النهضة التي كانت بمثابة النواة الاولى لظهور الأحزاب السياسية و الجمعيات و النوادي ،و التي جاءت نتيجة ظروف سياسية و اجتماعية و ثقافية ،فأصبح التأليف و الإبداع يأخذ محل البندقية بأسلوب البعث الحضاري ،و الوعي الفكري ضمن النضال السياسي والتاريخي الذي بلور تيارات الحركة الوطنية لخدمة الحركة الإصلاحية و القضية الوطنية .

" لم يكف المسرح الجزائري يوما عن مناهضة الاستعمار ،حيث كان رافضا لممارسته و أساليب حكمه ،لم ينخدع أو يقتنع كتاب المسرح آنذاك بشعاراته الديمقراطية و لا بادعاءاته الباطلة التي مفادها نشر الحضارة والتمدن، و قد حاول هؤلاء المبدعين في كذا من مرة أن يكشفوا للشعب عن خساسة الممارسات الاستعمارية وزيف الشعارات، و كانت مسرحياتهم رغم البساطة في البناء الفني و التأليف تحقق الهدف و تبلغ الرسالة"¹. فسياسة الاستعمار التي أرادت أن تقضي على الجزائر و على عروبتها و ثقافتها و حضارتها، واجهت إصرار شعبي عارم للحفاظ على التراث و الثقافة الإسلامية من طرف الحركة الإصلاحية "فالجزائر لم تكن شيئا كبيرا قبل ظهور حركة الإصلاح التي امتدت الاقلام و فتحت القرائح ،و صقلت المواهب ،و رتت العبقريات الأدبية التي برزت في صحفها"².

لقد ساهم المسرح في الرسالة الإصلاحية من خلال إبراز الصورة الحقيقة لواقع الحياة الجزائرية ،و كان للمفكرين و الادباء إنتاجات كثيرة و جاءت قرائح أعلامها في موضوعات شتى لبناء الكيان الجزائري و معالجة الأمراض الاجتماعية و السياسة ،كما أنه ساهم في تطور الحركة الوطنية تحت غطاء فني و فكري متميز.

¹ راس الماء عيسى ،الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري ،م.س، ص 160.

² عبد المالك مرتاض ،فنون النشر الأدبي في الجزائر ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، د.ت، ص 75.

المبحث الثاني: الخطاب في المسرح الجزائري

يمتاز الخطاب المسرحي بخاصية تتمثل في الثنائية المتمثلة في النص الدرامي و العرض المسرحي، فهو اشتراك مبدعين اثنين أي نص المؤلف و نص المخرج، و العلاقة بينهم هي علاقة استكشاف العقل باستكشاف الفعل، فالقارئ يستقبل الخطاب بطريقة غير متتابعة فنجد أنه يقرأ في أي زمان و مكان، و في دفعة واحدة أو على دفعات متباعدة حسب ما يشاء، كما يمكن أن يعيد الفقرة لتكتمل الصورة في ذهنه، في حين أن المتفرج يأتيه الخطاب متسلسلا و متتابعاً في زمن محدد و على دفعة واحدة و هذا راجع الى إبداع المخرج .

فخصوصية التلقي التي يولدها خطاب العرض من جراء انتباه المتلقي و شدّه إلى وسائل العرض و شمولية الخطاب يمثل فعلاً رئيسياً دالاً على بلاغة الخطاب المسرحي فضلاً عن تعدد و تنوع الخطابات في منظومة خطاب العرض التي يحكمها قانون الجدل و التغيير بوصفها بنيات متحركة حسبما يمليه منطق العرض المشروط بتبدل عنصري الزمان و المكان، و بحسب مقتضيات جدلية الصورة المشهدية، الأمر الذي يستوجب أن تكون لغة الخطاب المسرحي في قدر من السهو و البلاغة، و لا نعني بالأخيرة بعلاقة النص النحوية أو الأسلوبية، بوصفه متخيلاً أدبياً، بل نعني تسامي المحمولات الفكرية و الفلسفية و الجمالية في أنساق العرض السمعية و البصرية والحركية، بما يجعلها تسمو على كل ما هو تقليدي على صعيد الفعالية الإخراجية، باتجاه اكتمال صورة العرض المسرحي المعبرة بالضرورة على كم هائل من الدوال المهيمنة على فضاء العرض المسرحي"¹.

فالخطاب المسرحي هو التحول النوعي للأنساق اللفظية و السمعية و البصرية التي عبرها تتشكل منظومة خطاب العرض، كما لا يمكن فصل النص المكتوب عن سياقه المسرحي - العرض - على اعتبار المسرح أيضاً درامياً بالدرجة الأولى يتم تحقيقه و قراءته ضمن إطار احتفالي.

و الخطاب المسرحي الجزائري تجلّى خلال طرح المبدعين لتجارهم الفنية التي ظهرت في بدايات القرن العشرين أثناء تمسكهم بروح الوطنية و اتخاذهم لمواضيع واقعهم الثوري الاجتماعي "حيث يسعى المؤلف في خطابه إلى جذب انتباه القارئ إلى أوضاع اجتماعية و ثقافية و سياسية و أخلاقية و نفسية و أيديولوجية..."².

¹ باسم الغنام، الثابت و المتحرك في الخطاب المسرحي، تموز للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، ط1 سنة 2011، ص 35.

² عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص 131.

فهو خطاب يحمل رؤية الشعب الجزائري داخل فضاء مكاني معين يهتم بالأحداث و الشخصيات والمواقف و الحالات المتعددة، حيث واصل المسرح الجزائري مسيرته النضالية من خلال عدة مسرحيات تحمل خطابات ذات دلالات و معاني و رموز هادفة، فالخطاب المسرحي الجزائري يعد رسالة تحمل قضايا إنسانية واجتماعية التي يعالجها المؤلف المبدع المتميز بحسه الفني و مقدرته على بث الروح الفنية في الوقائع المستلهمة من الواقع، و المخرج و من معه من مثليين و مصممي الديكور، الإضاءة... كونهم مجسدي العرض المسرحي لمخاطبة عين المشاهد و أذنه بخطاب خاص و اهتمام المتلقي يدل على النجاح في تحقيق المبتغى، و ربما في تبليغ الرسالة.

في مطلع القرن العشرين شهدت حركة الخطاب المسرحي في الجزائر انتعاشا ثقافيا متميزا و هذا ما أكده أحمد توفيق الحكيم "كان من الواجب أن تنشأ الى جانب تلك الموسيقى الاندلسية، موسيقى أخرى شعبية تعبر عن انفعالات النفس الجزائرية، أضف الى ذلك تلك المونولوجات العصرية التي أخذت تظهر في الآونة الأخيرة(العشرينيات) مقتبسة أنغامها من الموسيقى المصرية أو الأوروبية، و قد أنشأ "باشطارزي" و "رشيد القسنطيني" عدة قطع في انتقاد العادات المحلية الفاسدة و محاربة البدع و الضلالات"¹، إلى جانب تأسيس مجموعة من الجمعيات الثقافية و الفنية كجمعية "المهذبة" و جمعية المطرية و غيرها التي تم التطرق إليها سابقا والتي تعد من الارهاصات لميلاد الخطاب المسرحي الجزائري، كما تنوع خطاب المسرح الجزائري حيث امتزج فيه الغناء بالتمثيل و أصبح ذا طابع هزلي.

و في سنة 1926 حقق الخطاب المسرحي في الجزائر انطلاقة نوعية مع بعض الهواة الذي اهتموا بالواقع الاجتماعي "عالج رجال المسرح "علالو، قسنطيني و بشطارزي" قضايا مكافحة الأمراض الاجتماعية و تعاطي الخمر و المخدرات و كذا نوعية المرأة"²، و تم استقطاب جمهور ذواق الى غاية سنة 1932 حيث شكل الخطاب المسرحي الجزائري قاعدة البحث عن الذات في خفايا الهوايا، و يمكن تقسيم الخطاب في هذه المرحلة الى خطابين"³

خطاب الانتشار 1923 – 1936 :

¹ ينظر :نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري الى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر، طبعة سنة 2006، ص 25 .

² أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926 – 1984 نشأته و تطوره، م.س، ص 39.

³ خلوف مفتاح، شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 الى الآن، أطروحة دكتوراه في المسرح الجزائري، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2014/ 2015، ص 61.

و قد تقاسم الدور الريادي في هذه المرحلة كل من رشيد القسنطيني و محي الدين بشارزي حيث أنتج وقدم الأول ما بين 1932 – 1933 عدة مسرحيات منها : "بوسبسي ،عائشة و باندو ،المورسطان ،باب الشيخ ،تأخير الزمان ،لونجا الأندلسية" ،كما أنتج محي الدين بشارزي ما بين 1934 – 1935 مسرحيات "فاقو" ،"البوزيقي في العسكرية" ، و تدل الدراسات و المذكرات على ان المسرح الجزائري في هذه المرحلة واصل حشده للجمهور ،و توسيع قاعدته الشعبية فتحاشى الموضوعات التي من شأنها أن تحدث انعكاسا لمسيرته، و هو الشيء الذي حدث فيما بعد .

خطاب الحصار و الإنحصر 1937 – 1935 :

و تبدأ هذه المرحلة بتلك النكسة التي أصابت الخطاب المسرحي مباشرة بعد مسرحية "الخداعين"¹ والتي كانت بمثابة الفتيل الذي فجر النكسة و ألهبها، حيث تم إصدار قرار بحصر النشاط الدرامي والغنائي و إيقاف الجولات التي كانت تقوم بها فرقة "محي الدين بشارزي".

كما تمازج الخطاب المسرحي بالخطاب الديني إثر تأسيس جمعية العلماء المسلمين، حيث جسدت مسرحيات ذات طابع ديني كمسرحية "عمر بن الخطاب" و "بلال" ... و ظهرت محاولات لإقامة خطاب مسرحي إذاعي سنة 1938 و الذي شجعت السلطات الفرنسية أثناء الحرب العالمية الثانية حيث تمت إعادة أعمال "محي الدين بشارزي" و محمد التوري إلى غاية سنة 1943.

" و في 30 سبتمبر 1847 تم تعيين محي الدين بشارزي مديرا للمسرح بقاعة الأوبرا ، كما تم تعيين مصطفى كاتب مساعدا إداريا له"²، شهد الخطاب المسرحي الجزائري في هذه المرحلة نوعا من التوعية و التطور في مسرحياتهم ،حيث تَضَمَّن خطابهم المسرحي أبعاد دينية و سياسية يحمل مضامين خفية و دلالات يؤولها الجمهور الجزائري .

و لم يكن إلفات رجال المسرح حول مشروع الثورة التحريرية في الجزائر مجرد إنجاز إيديولوجي ،بل كان خطابا سياسيا يهدف إلى توعية الشعب للقضية الوطنية ... و لذا اتضح الانسجام الفكري و الفني في الفن المسرحي بالجزائر .

¹ كوميديا في ثلاثة فصول، تناول فيها الكاتب عدة قضايا سياسية هامة، و خاصة صورة الجزائريين الذين يتعاملون مع المستعمر ، كل ذلك في قالب هزلي هادف، و يطرح السؤال من هم هؤلاء الخداعون، و من هم المخدوعون، فالشعب هو المخدوع، و الخداعون هم رجال الزوايا و المشايخ و النواب العرب في البرلمان الفرنسي. ينظر: ينظر: صالح مباركية، المسرح في الجزائر-النشأة و الرواد و النصوص، م.س، ص

² مخلوف بوكروح ،ملاح عن المسرح الجزائري، م.س، ص 13.

و دور الخطاب في النصوص الدرامية عموما "هو تحديد الشخصية والمكان والفعل"¹، فيجب أن ينطلق الخطاب الدرامي من بديهيات الشخصيات التي رسمها أو تخيلها الكاتب، لأنه يؤدي بمحمل الانقلابات في داخل النص المكتوب، فهو الذي "يوضح الانقلابات في داخل النص المكتوب، و هو الذي يوضح الفكرة الأساسية و يقيم برهاننا، ويفصح عن الشخصيات ويعمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية. وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار المسرحي وحده".²

ففي المسرح لم يكتفي "مصطفى كاتب" بإنشاء فرقة مسرحية تنتج ضمن ما تنتج مسرحيات وطنية، بل كان نشاط الفرقة التي سُميت بـ "فرقة جبهة التحرير الوطني 1958" مركزة كل التركيز على العمل الوطني النضالي و التحريري و هذا في حد ذاته عمل نادر و متفرد، و كانت المهمة قد أوكلت إليه في نوفمبر 1957³. عبر الخطاب المسرحي على تعميق الكفاح النضالي ضد الاستعمار الفرنسي، و قد اعتبر المنبر الذي كان يعلو منه صوت و ثورة الشعب الجزائري، و بعد اندلاع الثورة اهتم الشعب بالأحداث العسكرية و السياسية حيث ارتدت الرقابة مما ضعف نشاطه، و فقد الخطاب المسرحي جمهوره، فانتقلت الفرق المسرحية و الجمعيات الى الخارج و أتمت نشاطه الفني و المسرحي.

و من النشأة الى الاستقلال أنجزت عدة فرق مسرحية ساهمت في تحفيز الشعب على المناضلة و التوعية عن طريق خطاب مسرحي قائم على التواصل، و أهم إنجاز يطالب به المسرح " هو ان يحقق التواصل مع المجتمع ويتحول الى ظاهرة أو عادة اجتماعية، أي أن يدخل المسرح في بنية المجتمع، و في تركيبه ... عندئذ يكون قد حقق هويته"⁴.

و في سنة 1955 شهد خطاب المسرح الجزائري نشاطا متميزا عن طريق جولات الفرق المسرحية في مختلف المدن الأوروبية التي حملت لواء الدعاية الثورية و تبليغ رسالة التحرير، و الخطاب الجيد هو الذي تدل الكلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة افتعال فيه، لأنه الوسيط

¹ ألين أستون، جورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، د.ت، د.ط، ص 8.

² علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر للطبعات، د.ت، ص 81.

³ حميد علاوي، المسرح الجزائري بين التوقع و التوقع - قراءة في التزام المسرح بالقضايا الوطنية و الانسانية - مجلة المسرح الثورة و الالتزام، وقائع الملتقى العلمي، م.س، ص 47.

⁴ ليلي بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر ثنائية الإبداع و التجريب، م.س، ص 407.

الذي يحمل العمل الدرامي إلى إسماع المتلقين"¹، هذا يعني أنّ الخطاب المسرحي هو مجموعة أقوال تلقى على الجمهور أو هو حديث يقول فيه الأشخاص ما يقولون في مواجهة شخصيات أخرى أو موقف ما، فالخطاب نفسه فعلا نرى به الأشخاص بوصفهم أحياء يواجهون موقفا محددًا.

و من البديهي أن تكون رسالة و خطاب المسرح الجزائري بعد الاستقلال امتداد طبيعي لمهمته التي قام بها قبل الثورة و أثناء الثورة، و يبدو أن مرحلة الانتقال هي مرحلة الجهاد الأكبر بالنسبة للمسرح، إذ أصبح منوطا بعدة قضايا، منها مسألة البناء و التشييد و محاولة التحرر الاقتصادي و الاجتماعي و الثقافي، و كان لابد للخطاب المسرحي أن يكتسب نفسا جديدا لنشر الوعي السياسي في إطار ما اختارته الدولة منهاجا لسياستها، و هو الدعوة للنظام الاشتراكي و الدعاية له حيث أصبح المسرح خطابا ايدولوجيا متميزا، إذ تبنى الكثير من الأفكار السياسية في ظل نظام جديد، و انتهج في خطابه نزعة شعبية في أبسط الأفكار الاشتراكية حتى يجعلها في متناول الجميع، و ذلك بأسلوب فني يثير الأحاسيس و العواطف و الأذواق، فكان الخطاب المسرحي في تلك الفترة سياسي الى أن تم إنشاء عدة فرق و مؤسسات مسرحية اعتمدت على الأسس العلمية لرفع مستوى الثقافة المسرحية حيث عرضت عدة مسرحيات التي تميزت بتنوع خطاباتها في مواضيع مختلفة"².

فالخطاب المسرحي الجزائري كان يشكل فعلا أداة التواصل بين المبدع و المتلقي الذي كان بحاجة ماسة إلى مسرح يعكس واقعه و يعالج قضاياها عن طريق رموز و حوارات متنوعة، حيث اختلف طرح الموضوعات في المسرح الجزائري، لكنه اعتمد دوما في نصوصه على قواعد بناء المسرحية السياسية التي تعبر عن نظام متماسك، حين كان مضمون المسرحيات يتماشى و طبيعة المرحلة و المتغيرات الظرفية للسياسة الجزائرية، كما جاء في قول كاتب ياسين "إنني أواجه المسرح كوسيلة للتربية السياسية، و لذا ينبغي البحث في مسرح سياسي يجرؤ على أن يقول هديني"³.

كما أن الخطاب المسرحي الجزائري لا يجب أن يكشف لنا عن أبعاد الشخصية فقط، ولكن يجب أن يلقي الضوء على ما وراء هذه الأبعاد، بمعنى أنّه إذا سلكت الشخصية سلوكا ما، سنعرف هذا السلوك و ندركه، ولكن في نفس الوقت يجب أن يدرك المتلقي من خلال الحوار لماذا أقدمت هذه الشخصية على هذا السلوك

¹ عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، م، س، ص 28.

² ينظر، عيسى رأس الماء، إيدولوجية الخطاب المسرحي، م.س، ص 145 - 148.

³ مخلوف بوكروح، ملامح في المسرح الجزائري، م.س، ص 175.

أو هذا الفعل دون غيره؟ أي المبرر أو الدافع لارتكاب هذا الفعل أو السلوك، ومن المؤكد أنّ الخطاب المسرحي الجزائري يرسم الشخصية رسماً فنياً، ويعتبر من أهم الأدوات الفنية في تحديد موقفها مما يضفي على المسرحية طابعاً واقعياً، حيث ينبغي أن يكون الحوار ملائماً لوضع الشخصية وللمواقف التي تتخذها، معبراً عن الحالة النفسية، مراعيّاً مستوى الشخصية الثقافية مثل بساطتها أو سذاجتها... و باختصار ظروفها وحياتها المادية والروحية، أي أنّه عن طريق الخطاب نتعرف عن الحالة النفسية للشخصية، كما يكشف لنا أبعادها كما ذكرنا سالفاً، فالخطاب أهم وسيلة يركز عليها المتلقي لفهم وقائع الحدث الدرامي، وهذا سواء كان المتلقي متفرجاً أو قارئاً، فإنّه لا يسعه إلا أن يعتمد إلى حوار الشخصيات ليلم بفكرة وموضوع المسرحية.

و نصوص المسرح الجزائري هي أعمال مركبة من مجموعة من المواضيع المتباينة و المختلفة، و التي يتم إبداعها في نسق فني تتداخل فيه قضايا حرية التعبير، مسألة الانتخابات السياسية الاشتراكية، العدالة الاجتماعية، الانتهازية، الحقرة، الديمقراطية، و مشاكل اجتماعية متداخلة، و تمثل فيها دائماً اللغة المعارضة الحقيقية المتفجرة من معرفة الوضع الحقيقي للهوية الوطنية، و أسباب مأساتها الفعلية التي تشكلت داخل التاريخ، و التي فيه القوة المحادية للديمقراطية على تحصين مواقعها و إفراز ممارساتها الملائمة لتوجهها الأيديولوجي لتجهض الفعل النقيض لها، و عندما نعود الى خطاب النصوص المسرحية، فإننا نجده حتما خطاباً سياسياً مستمداً من واقع التجربة الحياتية للشعب الجزائري، تماماً كما تعكسه مسرحية "يوغورطة" لعبد الرحمن ماضي، حيث لا تعتبر غريبة عن الأحداث السياسية التي عاشتها بلادنا طوال عقد من التاريخ، بما في ذلك الثورة التحريرية لأنها لا تتناول حوادث جزئية أو عابرة بقدر ما تسعى إلى وصف الروح الذي تنبثق منه تلك الأحداث بشكل ينسجم مع طبيعة الشعب الذي يصنع هذه الأحداث"¹.

و مسرحية "حنبل" لـ أحمد توفيق المدني، حيث غاص بعض المبدعين في أعماق التاريخ مستلهمين مبادئهم حاملة رموز متنوعة من خلال كشف الواقع و مقارنة بالماضي عن طريق خطاب درامي ذو أبعاد فنية مكثفة، و بتوظيف مستويات دلالية فرضتها طبيعة الفن مما فرض على الملتقى التركيز و التدقيق في كل ما يتلقاه من خلال التفكير و التأويل، و على الرغم من تأثير إنتاج المسرح الوطني الجزائري بالمسرح العالمي ... فإن هذا لم يفقده خصوصيته في التعبير بأساليب و أشكال مستوحاة من الواقع .

¹ رأس الماء عيسى، إيديولوجية الخطاب المسرحي، م.س، ص 162 - 163.

أما خطاب مسرحيات عبد الحليم رايس تطرقت الى الثورة التحريرية و اعتمدت على الفعل الدرامي المنبثق من أحداث الثورة ... و كذا معاناة الشعب الجزائري في مواجهته للاستعمار ... و مسرحيات رويشد التي رصدت الواقع الجزائري بعد الاستقلال ، و عبد الرحمن كاكي الذي استلهم بعض أفكار مسرحياته من كتاب مسرحيين عالميين، إلا أن موضوعاته جزائرية، خاصة و أنه يضيف عليها الطابع المحلي في المواقف و الشخصيات والحوار، و بالرغم من الطابع الانساني أو البعد العالمي الذي يميز خطاب مسرحيات كاتب ياسين و توظيفه لعناصر مسرحية عالمية مثل الجوقة في " الجثة المطوقة" و التوثيق و تسجيل الأحداث التاريخية في "الرجل صاحب النعل المطاوي"، فإن خطاب المواقف و الأحداث المستلهمة من مأساة الجزائر تشكل إحدى الخصائص الفنية لأعماله، ومسرحيات "محمد التوري، محي الدين باشتارزي" تصور الواقع الاجتماعي، و تعرض جوانب أخلاقية ونفسية نابعة من ذات الإنسان كالبخل، الأنانية، الحب، الوفاء، و تقدم الوضع الاجتماعي لشخصياتها المرتبطة أيضا بشيوع ظاهرة الاقتباس في الخطاب المسرحي الجزائري و التي تم تقديمها في طابع جزائري من حيث المواقف والأحداث و الشخصيات، حيث تم الميل الى الاقتباس أكثر من الإبداع و التأليف لتجاوز مشكلة غياب النص¹.

فمن عناوين النصوص المسرحية نجد اختلاف في التوجيه من اجتماعي، سياسي، تاريخي، و لا بد من الإشارة إلى أن لغة النصوص المسرحية أخذت عدة اتجاهات لغة عربية فصحي و لغة عامية و لغة فرنسية، و في خضم هذا التراحم و تعدد أفعال التعبير انفردت اللغة بوصفها إحدى ظواهر النشاط الإنساني و أداة رئيسية ضمن أفعال النظام و تولده في تحرير الفعل المصري الإنساني... و هي وسيلة لتفسير الخبرة...، و عليه فإن نقد اللغة جوهر الضرورة لأنه نقد لوسيلة التفكير و ما دامت وسيلة التعبير و المعالجة هي إحدى ركائز الخطاب، لاسيما الجمالي فتطلع اللغة بمختلف مستوياتها... بوصفها قناة التوصيل في الخطاب الجمالي و أدواته، حيث تتمفصل داخل التركيب عن طريق ارتباطها ببعدها الوظيفي المتمثل في توليد المعنى، و تمثيل المادة بما تبثه من أفكار...، فكانت اللغة المسرحية إحدى أهم ركائز نظم الخطاب المسرحي ضمن حركية مستوياتها داخل فضاء من الصور و الأضواء التي تبثها المادة متمثلة بالنص و الشخصيات و الإضاءة و المفردات الديكورية بوصفها تراكيب منتظمة داخل وحدة لغوية في توليد المعنى و تداوله في شكل لغوي... فاللغة المسرحية هي نظام مركب يتميز بأنه أكثر اتساعا و قابلية في إنتاج المعنى عن طريق تفاعل العناصر اللسانية (النص المكتوب و النص المنطوق)

¹ ينظر: مخلوف بوكروح، المسرح و الجمهور -دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري و مصادره- م.س، ص 18 - 19 .

مع العناصر غير اللسانية (العناصر التقنية للعرض المسرحي) مكونة وحدة دلالية تكوّن نظام الخطاب في العرض المسرحي¹.

تعد اللغة من القضايا الجوهرية التي شغلت فكر النقاد و الباحثين ،و لا تزال تثار بصفة متجددة في الدراسات المسرحية العربية ،و الهدف من وراء استخدام اللغة ليس هو إظهار الحصيللة اللغوية للكاتب ،و لكن خدمة البنية الدرامية و توصيل القضية المطروحة الى المتلقي:" فاللغة المسرحية هي الفكرة أي أن لكل فكرة لغتها التي تختص بها ،و بالرغم من أن الكاتب أصلا يتميز بلغته إلا أن الفكرة المسرحية من أجل تحقيقها هي التي تختار اللغة المناسبة ،و هذا يعني أن اللغة لا تتناسب مع الفكرة قد تقضي عليها أو أنها لا تحقق الهدف المطلوب... لذا فالمسرح كشكل في وجود إبداعي لذاته لا يتحقق إلا بلغته"².

حيث يعتبرها بعض الباحثين أنها مجرد وسيلة للخطاب المسرحي كونها : " ذات أثر ضخم في تحقيق العمل الفني و بنائه الدرامي ،و من هنا كانت عنصرا بالغ الأهمية تتوقف أهميته على قدرة المؤلف على استخدام اللغة وحسن توظيفها ،فغايتها ليست جمالية شعرية بل غايتها تحمل الفكر و أن تعبر عن الشخصية و تعاريجها"³. و هذا ما أشار إليه "محمد زكي العشماوي" في أن اللغة المسرحية هي لغة التناغم و الانسجام بين الحكاية و الخطاب بين المكتوب و المعروض المسموع و المرئي ،و لا يتعلق الأمر بترجمته أو تصويره ،لأن الحوار موجود داخل العرض كعلامات لغوية في المستوى الصوتي ،فلماذا نترجم نصا نسمعه؟ و المسرح ليس كتابا يمكن توضيحه بالشروحات أو الصور ،و المخرج ليس رساما أو مصورا ،إنه منفذ لما هو مسرحي كائن في النص ذاته مع الأخذ بعين الاعتبار ما يمكن أن يبدعه المخرج في هذا المجال"⁴.

ويعد الخطاب المسرحي الجزائري من أكثر النصوص تمازجا بين الوظائف المختلف للغة، لأنه يأخذ بعين الاعتبار القارئ، الممثل، والمتفرج في وقت واحد "إنّ الذات المنتجة للخطاب ذات المعرفية، وهو ما يؤدي إلى القول الحتمي، أنّه لا خطاب دون معرفة، فيترتب عن ذلك أنّ اللغة ليست الأداة لإنتاج المعرفة، وإنما الخطاب

¹ حارث حمزة الخفاجي، موناذا الخطاب و ذرية الوظيفة - دراسة إجرائية في أنظمة النقد المسرحي المعاصر - دار و مكتبة عدنان للنشر و التوزيع، ط 1 سنة 2013، ص 33 - 34 - 35 .

² وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة - أبحاث و مقالات في المسرح - منشورات وزارة الثقافة ،دمشق ،طبعة سنة 1997، ص 62 .

³ محمد زكي العشماوي ،البناء الدرامي لمسرح توفيق الحكيم ،وزارة الثقافة ،المركز القومي للآداب ،القاهرة ، ط 1 سنة 1988، ص 16.

⁴ ينظر : محمد زكي العشماوي ،دراسات في النقد المسرحي و النقد المعاصر ،درا الشروق ، د.ت، ص 161.

هو الكفيل بذلك، أنّ الخطاب لغة داخل لغة، أو مستوى من مستوياتها المتعددة وبذلك نكون قد ميزنا بين اللغة باعتبارها أداة تواصل يومي ومبتدل وبين الخطاب على أساس إنتاج معرفي أو جمالي معين بأداة تواصلية هي اللغة¹.

من خلال هذا القول يبدو واضحاً أنّ للإنسان مجالات للتخيل والتفكير، فلا يتخيل أو يفكر عن طريق اللغة، وإنما يمارس ذلك عبر أنظمة تواصلية متعددة، ومن أهم مستويات الحوار المسرحي، مستوى الحوار المرافق، وهنا تظهر قيمة الإشارات والتوجيهات التي يضعها الكاتب، ودور النص الموازي (الحوار المرافق)، أنّه يوجه المتلقي إلى تصورات تعينه في فهم ومعرفة مدلولات هذا الحوار ورموزه.

فإشكالية اللغة في الخطاب المسرحي العربي بوجه عام و الخطاب المسرحي الجزائري بوجه خاص لا تزال قائمة بين الباحثين في مجال المسرح، فهل ينبغي أن يكتب بلغة عربية فصحيّة؟ أم باللهجة العامية كونها لهجة الجماهير؟ بالإضافة إلى اللغة الفرنسية التي إلى اللغة الفرنسية التي وظفها فئة من الشعب الجزائري، حيث ظل الخطاب المسرحي الجزائري متذبذباً "فلم تكن هذه الإشكالية وليدة الحاضر، سواء أكان الأمر يتعلق بالوسط العام للمجتمع أم بالوسط الثقافي، وبخاصة إبداع المسرحيات، إذ حينما وفد الأدب المسرحي إلى أدبنا العربي في منتصف القرن الثامن عشر، وبدأ العرب يبدعون مسرحيات على النسق الغربي، شغلتهم مشكلة الحوار هل يكون بالعاميات المحلية، أم باللغة الفصحى، فاختلقت خيارات المبدعين، وشكلت هذه الجدلية قضية ساخنة دفعت ببعض المبدعين إلى حد تقييم اللغة الفصحى إلى مستويين أي إذا كانت الفصحى هي التي ينبغي أن تكون لغة المسرح، فأية فصحيّة ينبغي أن تكون؟ هل هي الفصحى التقليدية ذات المستوى الأحادي الذي لا يميز بين الشخصيات المسرحية من حيث المستوى الثقافي وغيره؟ أم الفصحى المعاصرة التي تلتزم بقواعد اللغة العربية وتراعي التمايز المذكور بين الشخصيات وتكون سهلة الإدراك حتى لتخيل إلى القارئ أنّها عامية لسهولة فهمها، غير أنّها تخضع لقواعد الفصحى².

و لإبراز هذا الجدل القائم حول اللغة في الخطاب المسرحي سنتطرق إلى الأسس التي يستند إليها الخلاف بين هذه الثنائية اللغوية بين الفصحى و العامية و بين العربية و الفرنسية.

¹ إدريس بلميح، نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث، منشورات زاوية للفن والثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1 سنة 2005، ص79.

² - خلوف مفتاح، شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن، م.س، ص 123.

الخطاب المسرحي الجزائري باللغة العامية :

معظم البحوث و الدراسات التي تناولت دراسة الحركة المسرحية في الجزائر أكدت أن الخطاب المسرحي المكتوب باللغة العربية الفصحى لم ينجح، لعدم تجاوب الجمهور معه و هذا بسبب انتشار الأمية في الأوساط الشعبية، و عدم تعود الجمهور الجزائري على اللغة العربية الفصحى و تعد مسرحي "جحا" ل سلالي علي أول مسرحية باللغة العامية سنة 1926 و التي نالت إعجاب المجتمع الجزائري و التي بفضلها كانت سنة 1926 سنة عظيمة في تاريخ المسرح الجزائري .

و لم يتم اختيار الخطاب المسرحي باللغة العامية عشوائيا بل كان عن إدراك و وعي و تفكير حيث أدرك "علالو" أن أفضل خطاب موجه للجمهور الجزائري في تلك الفترة هو خطاب واقعي يعالج مشاكل و قضايا الشعب أي مخاطبته باللغة العامية التي يفهمها كل فئات المجتمع، باعتبار العامية هي الأقدر على التعبير عن مشاعر الإنسان تعبيرا يؤثر في وجدان المشاهد، هذا ما ذهب إليه "صالح مباركية" في قوله: "قد جاءت كتابة هذه المسرحيات بالعامية بعد فشل كتاب المسرح الفصيح في استقطاب الجماهير، و هذا التحول كان عن وعي و دراية كما حدث "لحي الدين باشتارزي" الذي ألف باللغة الفصحى، ثم كان في طليعة المنادين بالتأليف بالعامية واستعمال لغة الشارع في الحوار"¹.

و هذا لعدم نجاح المسرحيات التي قدمت بخطاب عربي فصيح التي عرضها "جورج الأبيض" أثناء زيارته الى الجزائر سنة 1921، كما أن الخطاب المسرحي الجزائري كان يسعى إلى "إيجاد جمهور و إعطاء طابع خاص لنفسه حتى يتمكن من ترسيخ هويته الثقافية و تمثلت أهدافه آنذاك في تأكيد الهوية الثقافية الاسلامية العربية، ومحاربة الآفات الاجتماعية و تنمية الجانب الأخلاقي، و إذا نظرنا إلى مجمل هذه الأهداف نجدها تعكس الواقع الاجتماعي المعيش بمضمون ثوري و لغة شعبية بسيطة عامية، و اللجوء الى التراث لخدمة قضايا معاصرة، و ما "جحا" إلا تلك الشخصية الأسطورية التي كانت تفضح الحكام و تجسد المشاكل الاجتماعية اليومية"².

¹ صالح مباركية، المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوص في 1972، م.س، ص 73.

² بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، م.س، ص 17.

فالخطاب المسرحي الجزائري اقتضى استعمال لغة الحياة اليومية التي تصل بحياة الناس الواقعة خاصة المسرحيات الكوميديّة و الاجتماعيّة حيث أن "هذه اللغة العامية تلقى إقبالا واسعا من طرف الجمهور الذي يفهمها جيدا على عكس الفصحى التي لا يعرفها إلا بعقله"¹، فمعظم المتلقين كانوا من الفئات الاجتماعيّة البسيطة، لهذا جاء الخطاب المسرحي نحو الأوساط الشعبيّة باستعمال لغة خطابهم اليومي كان يهدف إلى إيصال الرسالة و الفكرة المنضمة في العمل المسرحي .

فالمسرح عبارة عن خطاب، و لا يمكن أن تحدث شعبا إلا من خلال خطابه "فأغلبية رواد المسرح الجزائري باللغة العامية ابتداء من سنة 1926 حتى غداة الحرب العالميّة الثانية، و هم في وقت واحد مؤلفين و ممثلين، و جرت عادتهم على اختراع شخصية يتقمصونها بأنفسهم على الخشبة في مغامرات و أحداث يفصلونها حسب رغبتهم و بأسلوب شخصي جدا يكون فيه الاختراع التلقائي و التمثيل و الممثل مرتبطين ببعضهما الى درجة يكون معها المؤلف في غالب الأحيان هو الشخص الوحيد القادر على تمثيل الدور الذي اختاره"².

اختلفت المواضيع المعالجة حيث أصبح الخطاب المسرحي الجزائري يتخذ من المواقف الشعبيّة كمسائل الزواج والطلاق و الاختلاط و أماكن العمل المختلفة و غيرها مواضيعا للسخرية، "فمسرحية "أبو الحسن المغفل" أو "النائم المستيقظ" التي قدمت عرضها الأول في 23 مارس 1927 عالجت موضوع الزواج بالأجنبيات، فرغم طابع السخرية الذي غلب عليها إلا أن المرامي التي قصدتها المسرحية كانتا لتحذير من الزواج بالأجنبيات (الفرنسيات) و مخاطرة على الشخصية الجزائرية من الذوبان و المسخ"³.

فقد ساهمت هذه المسرحيات بخطابها الفني في توجيه المجتمع و توعيته من المخاطر المحيطة به عن طريق خطاب مسرحي عامي و من الممثلين و المسرحيين و المؤلفين اللذين برزوا في المسرح العالمي نذكر على الخصوص "سلاي علي" الذي ترك لنا ثماني مسرحيات من أشهرها نذكر مسرحي "جحاح" و مسرحية "عنتر الحشايشي" سنة 1931، و "الصياد و العفريت" 1928 و "حلاق غرناطة" سنة 1931 ... و نجد أيضا رشيد القسنطيني الذي ألف أكثر من مائة مسرحية منها "العهد الوفي" سنة 1927، و "زواج بوبرمة" سنة 1928

¹ محمد مندور، الأدب و فنونه، دار النهضة، مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة طبعة سنة 1997، ص 117.

² صالح المباركية، المسرح في الجزائر النشأة الرواد و النصوص حتى سنة 1972، م.س، ص 80.

³ إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، م.س، ص 70.

، و "تونس و الجزائر"، و "بابا قدور الطماع" سنة 1929 ، و "لونجة الأندلسية" سنة 1930، و "بابا الشيخ" سنة 1934...¹.

فقد كان رشيد القسنطيني كاتباً مسرحياً و مخرجاً لأعماله و مطرباً مقتدراً "أكسبه أسلوبه الهزلي في التآلفي و الاداء شهرة كبيرة لدى الجمهور لأنه كان يدرك طباع الناس و يصغي إلى لهجاتهم وأغانيتهم و يعيش بينهم"² إلى جانب ذلك نجد "محي الدين باشطارزي" الذي أثرى الريبورتوار المسرحي الجزائري بمسرحيات تعدت حدود تسلية الجمهور، و إضحائه إلى الخوض في الشأن السياسي، و ذلك بغرض إيقاظ الشعب الجزائري و توعيته، وامتازت مسرحياته بخطاب واقعي حيث كانت لغتها لغة الشارع العامي ببساطتها وعفويتها و مثال على ذلك:

"التاجر: آه يا وليدي يرحم والديك آه راه بخير؟

السكرتير: الله يعلم، لكن ضرك يشوفك يفرح

التاجر: أأربي يعطيك أستر، خليني نبوسك خليني..."³.

فقد لقي هذا الخطاب المسرحي نجاحاً منقطع النظير لدى الفئات الشعبية في جميع أرجاء البلاد بالمناطق التي زارتها الفرقة و قدمت عروضها بها، "و يرجع احتضان الجمهور لهذا النوع من المسرح الاجتماعي أو المسرح الشعبي إلى محاكاة هذا اللون الفني للواقع الجزائري و طابع الإضحاك الذي اتخذته مطية لتحقيق عملية انتشاره وحضوره الدائم"⁴.

نجد أيضاً "محمد التوري" الذي من بين مسرحياته نذكر "الدكتور علال" سنة 1940 و "في القهوة" و "البارح و اليوم" سنة 1947 ، ثم "محمد ولد الشيخ" في مسرحية "خالد أوشمشون الجزائري" سنة 1947 و "محمد واضح" في مسرحية "الزنجي الأبيض" سنة 1948 و غيرهم...⁵.

¹ بيوض أحمد، المسرح الجزائري 1920 – 1989، م.س، ص 72.

² إدريس قرقوة ، التراث في المسرح الجزائري ، م.س، ص 71 .

³ حسن ندير، من ذاكرة المسرح الجزائري ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، طبعة سنة 2007، ص 343.

⁴ إدريس قرقوة ، التراث في المسرح الجزائري ، م.س، ص 70-71 .

⁵ بيوض أحمد ، المسرح الجزائري ، 1926-1989. م.س، ص 72.

و ما يمكن الإشارة إليه أن خطاب النصوص المسرحية لهؤلاء المبدعين غير مدونة و متوفرة بل إنها كانت تؤدي ارتجاليا و لم يهتم أصحابها بطبعها.¹

غير أن أصحاب هذا التوجه - الخطاب المسرحي الشعبي الدارج - لم يكن يؤرقهم سوى هاجس خلق تقاليد مسرحية و جمهور وقيّ للمسرح ، و إن كان هذا المسرح الشعبي قد عبّر عن قضايا الشعب ، و استطاع أن يكون وسيلة لمواجهة قوى الاستغلال قبل و بعد الاستعمار ، فإن محاولة الارتقاء بدوق هذا الجمهور الشعبي العريض لم يكن مشروعا مخططا له ضمن مفكرته الثقافية ، و لذلك لا نكاد نعر على ملامح فنية و جمالية في هذا المسرح الذي أخذ طابعا هزليا لا ينتسب إلى أي نوع من الأنواع المسرحية الهزلية المعروفة التي تتأسس على الضحك كفلسفة ، حيث لا يكون الضحك مقصورا فيها لذاته ، بل لغاية إيديولوجية أولا و فنية جمالية ثانيا ، وهو ما جعل بعض النقاد يحكم على "علالو" بأنه كان ضحية وقوعه في إشكالية القضية القائمة ، و هي العجز عن التوفيق بين الإبداع المسرحي و بين ذوق الجمهور المتدني ، فسقط نتيجة لذلك في الطابع السوقي التهريجي (...). و أنه كان - غالبا - ما ينساق وراء المواقف المضحكة التي تتراحم في مسرحياته ، و تكسبها طابعا سوقيا خاليا من معاناة الفنان، و أن النجاح الذي حققه مسرحه جماهيريا يعود إلى أن الجمهور نفسه هو موضوع تلك المسرحيات ...².

اختلف النقاد و الباحثون حول قضية لغة الخطاب المسرحي الجزائري ، إلا أن الانتقادات لم تمنع هذا الخطاب باللغة العامية من مواصلة مسيرته الفنية ، كما يمكن اعتبار أن الخطاب العامي استخدم كوسيلة فنية فرضتها عليهم المتغيرات و الواقع خاصة بعد ظهور التيار الواقعي، فالواقعية التي يقصدها دعاة الخطاب العامي ليست في حقيقة الأمر اللغوية بل هي في حقيقة الامر ملائمة اللغة للشخصيات، فهي الواقعية النفسية الفعلية والعاطفية ، فلا يتحدث أومي بأفكار الفلاسفة مثلا ، أما الواقعية اللفظية فليست مقصورة على التأليف المسرحي أو التأليف الأدبي الذي لا يخرج على أن يكون فنا ، و كل فن صناعة ، و ليست الواقعية اللفظية التي تعطي الحوار قوة مشاكلته للحياة ، و إنما تأتي هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء³.

¹ صالح مباركية ، المسرح الجزائري النشأة الرواد و النصوص حتى سنة 1972 ، م.س ، ص 80.

² صورية عجاتي ، النقد المسرحي في الجزائر ، شهادة دكتوراه تخصص أدب جزائري ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2012-2013 ، ص ص 58-57.

محمد مندور ، في الأدب و النقد ، دار النهضة ، مصر للطباعة ، القاهرة ، طبعة سنة 1977 ، ص ص 155-156.³

كما أكد "هنري رياض" حول أهمية الخطاب المسرحي باللغة العامية في المسرحيات الشعبية فيقول " في مثل هذه المسرحيات يتجه الكاتب الى الحساسيات الشعبية ،إذ يؤيد في هذه الحالة استعمال العامية ،إذ أنها تبدو أقدر على التعبير و الإفصاح و التلوين العاطفي"¹، و يذهب "أحسن تليلاي" الى النظر اليها من ثلاث زوايا :

زاوية إشكالية المتفرج - زاوية الجماهيرية - زاوية واقعية الخطاب المسرحي ،فطرح في زاوية المتفرج إشكالية التواصل بين المتلقي و العرض ،حيث تظل اللغة أهم عامل في ذلك، و يقيم موازنة بين تجارب الجمهور مع مسرحيات "باشتارزي" و "رشيد القسنطيني" و إقباله الشديد عليها في ظل استعمال المسرحيين للعامية ،في حين عزف هذا الجمهور عزوفا تاما عن مسرحيتي "نارات العرب" و"صلاح الدين الأيوبي" اللتان قدمتهما فرقة " جورج الأبيض" سنة 1951 لأنهما مثلتا بالفصحى .

و يتفق معه كاتب ياسين في طرح هذا الإشكال الذي يرجعه الى ازدواجية الخطاب اللغوي في حياة المواطن الجزائري ،"فالطرف الأول يميل الى اللغة الفصحى و هي خاصة بطبقة المثقفين المعربين و الطرف الثاني هي العامية و هي لغة عامة الشعب .

أما الزاوية الثانية فهي زاوية البعد الجماهيري للمسرح فهو بعيد عن الورق ،و ان المسرحية تعد للتمثيل ،وطالما أن عامة الشعب يتحدثون العامية ،فلا مناص من استعمال الخطاب بلغة عامية . و من خلال الزاوية الثالثة طرح إشكال واقعية الخطاب المسرحي إذ أنه برى أن من جوهر الواقعية واقعية الحوار الذي يجب أن يكون بلغة الواقع و هي العامية"².

كما أكدت الباحثة "صورية غمجاتي" حول قضية البحث عن جمهور ،أنها لم تكن يوما مبررا للنزول بالإبداع الى درك السطحية و المباشرة ،و لا كان التعبير في القضايا الاجتماعية المرتبطة بالأوساط الشعبية حجة لتوظيف لغة الحياة اليومية ،كلغة المقهى و السوق و الشارع ،و لعله من باب الموضوعية أن لا نبالغ في تحميل قطب الجمهور دائما مسؤولية فشل العمل المسرحي ،مذرعين بمستواه الثقافي لأنه في ذاكرة كل فرد منه قدرا من الثقافة الشعبية تحملها لهجته العامية في مستواها الدلالي الترميزي، الذي يمثل اليوم منبعا ثريا يغرف منه كل

¹ هنري رياض ،محمد منير رائد الادب الاشتراكي ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ،مكتبة النهضة السودانية ،الخرطوم ،السودان ،ص 100 ،عن خلوف مفتاح ،تعرية الحوار في خطاب المسرح الجزائري ،م.س ،ص 132.

² خلوف مفتاح ،تعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري ،م.س ،ص 133.

المبدعين ،مسرّحين كانوا أو روائيين أو شعراء و قلة أولئك الكتاب المسرحيين الجزائريين الذين أدركوا هذه الحقيقة، فتعاطوا مع العمل المسرحي بوعي ثقافي رفيع و نظروا الى الجمهور باحترافية كبيرة، و تعاملوا مع اللهجة العامية بحساسية فنية"¹.

فقد ساهم الخطاب المسرحي في اللغة العامية في ميلاد مسرح جزائري و خلق جمهور مسرحي و في لتقاليد المسرحية عن طريق معالجة موضوعات تعبر عن القضايا الاجتماعية و السياسية للشعب الجزائري ،و يعد "ولد عبد الرحمن كاكي"من أبرز الكتاب الذين تعاملوا مع الخطاب المسرحي بلغته العامية كونه خلق مسرحا شعبيا يعالج دراسة أحوال الشعب و حاجاته عن طريق البحث " عن لغة تعبير مسرحي متقدمة متجذرة في عمق التقاليد الشعبية الوطنية و مسابير للعصر كاستخدامه للشعر الملحون المنقول عن قصائد فطاحل الشعراء الشعبيين مثل لخضر بن خلوف و سيدي عبد الرحمن المجذوب و غيرهم ،مجسدا هذه اللغة الشعرية الشعبية لتتطرق على لسان شخصوه المسرحية ... كما عمل أيضا بطريقته على تحقيق مسرح تكون لغته أكثر تعبيرا عن احتياجات الجماهير و دافعا لها ،للنظر في واقعهم اليومي و العمل على تجاوزه و تخطيه"².

كما وظف ولد عبد الرحمن كاكي في نصوصه و أعماله خطاب مسرحي محكي خاضع للتراث و مفعم بالأمثال و الحكم الشعبية كونه التفت الى البيئة الفلكلورية الجزائرية، فاستنبث تجاربه المسرحية من صميم التربة الاجتماعية ، و درس التراث الشعبي الجزائري ،و اطلع على كل خباياه ،مما ساعده على تقديم أعمال مسرحيته أهمها "ما قبل المسرح" و "بني كلبون" و كل واحد و حكمه" و "إفريقيا قبل سنة الشيوخ" و "ديوان القراقوز" و "القراب و الصالحين" .

كما أنه استوحى التراث الشعبي الجزائري بقصصه و خرافاته بأمثاله و نوادره الشعبية، استلهمه في مسرحيات ، "و حرص على الاتصال الوثيق بالناس عبر اللغة متحررة من التقنيات الدقيقة ،و قد نجح ولد عبد الرحمن كاكي في السيطرة على معجم اللغة المحكية (العامية ،الدارجة) ،مستغلا جماليات البلاغة الشعبية و مطوعا الفصحى للاقترب بها الى لغة ثالثة و هي وسط بينهما ،عاد الى الأدب في لغة ودلالاته و رموزه"³.

¹ صورة غجاتي ،النقد المسرحي في الجزائر ،م.س.،ص 60.

² بوعلام مباركى ،لغة المسرح الجزائري بين الهوية و الغيرية، مجلة حوليات التراث ،جامعة مستغانم ،العدد 6 ،2006 ،نسخة إلكترونية .

³ Bouziane Ben Achour ,Le Théâtre Algerien Une Histoire D'étares ,Edition On , Dar El Gharb, P 166.

أراد ولد عبد الرحمن كاكبي من خلال هذا الخطاب المسرحي الموجه باللغة العامية التعبير عن احتياجات الشعب الجزائري و تجسيد الواقع بلغة عامية شعبية سهلة الفهم و هذا اقتناعه بأنها أقرب طريق لإبلاغ الرسالة المسرحية الى أذهان المجتمع ، و أنها لغة شعبية في روحها مكثفة بالمعاني و الإيحاءات و الرموز التي تتحول الى لوحات فنية مميزة، تعبر عن الواقع الاجتماعي و هذا ما جاء في قوله "أنا لا أكتب المسرحيات لقراءة ،إنني أصور بالكلمات مسرحيات تعرض على خشبات المسرح"¹ .

لقد تميز خطابه المسرحي بلغة الحكمة و المثل و الشعر الملحون و الحكاية الشعبية و بعمق الطرح و الدلالة كونه يحمل عمق الحركة و الفعل ،فالخطاب العامي هو الوسيلة الوحيدة للتخاطب بين مختلف طبقات المجتمع "فكانت مسرحيات كاكبي المكتوبة باللغة العامية المفهومة من عامية الشعب قد خلقت جوا عاطفيا مألوفاً عند مجيء الحفلات العائلية ،لهذا كان إقبال الجماهير كبيراً عليها، و كانت بعض المسرحيات تعرض لأكثر من شهر في مكان واحد"² .

كما تختلف تجربة كاكبي في توظيف اللهجة العامية في تجارب سابقة و معاصره من الكتاب الجزائريين الذين انتصروا للعامية على الفصحى في كتاباتهم المسرحية بوضوح الرؤية و عمق الطرح ،فقد استجاب مشروعه الفني لفلسفته الملتزمة بمبادئ الثورة الجزائرية التي أكدت على ترسيخ ملامح الهوية الوطنية ،و لضمان التأثير في المتلقي البسيط و الارتقاء بفكره الأيديولوجي، و ذوقه الجمالي، في الوقت ذاته كان لابد من اقتناء مستويات لغوية متعددة من العامية تؤدي الى تحقيق نفس التأثير ... و بهذا أثبت لنا كاكبي وهم مشكلة اللغة في المسرح العربي عامة و الجزائري خاصة حين أبعدا إطار الصراع بين العامية و الفصحى و حقيقة المفاضلة بينهما، مؤكداً بالعمل المتواصل بأن العبارة المسرحية متى اتصفت بالتركيز و الكثافة و ابتعدت عن الشعرية الخطابية عدت درامية بامتياز، سواء كانت فصيحة أو عامية³ .

نجد أيضاً عبد الحميد رايس " الذي عالج موضوعاته بخطاب عامي حيث وظّف ألفاظاً شعبية خاصة بمنطقة الوسط و هذا ما جاء في مسرحيته "أبناء القصبة" و أيضاً "أحمد عياد" المدعو برويشد الذي نجح في اعتماده على خطاب مسرحي شعبي جماهيري ،حيث أنه حاول من خلاله محاكاة الواقع العاصمي ،فكانت مسرحية

¹ إدريس قرقوة ،التراث في المسرح الجزائري ،م.س، ص 366.

² مخلوف بوكروح ،ملاحم في المسرح الجزائري ،م.س، ص 75.

³ صورية غجاتي ،النقد المسرحي في الجزائر ،م.س، ص 61 - 62

الغولة "باللهجة العاصمية و التي تخللتها الكثير من الكلمات الفرنسية التي عادة ما ينطقها الشعب الجزائري ،و لعل لغته الفكاهية الشعبية هي من ضمنّت مسرحياته و لأفلامه البقاء ،بينما وظف محمد التوري مسرحه خطاب عامي ،شعبي بسيط ،و هو لغة دراجة محلية مطعمة بالكلمات الفرنسية ،فلغته الصادقة تعبر عن حياة المجتمع الجزائري البسيط ،حياة الفقراء و المحتاجين و المقهورين.¹

كما نجد الممثل و المخرج "عبد القادر علولة" الذي وظف في خطابه المسرحي "التراث و الموروث الشعبي من حكايات شعبية و أسطورة ، و نُكّت و أمثال شعبية ،و استخدام الحلقة و الرواية في أغلب مسرحياته ،حين لم يقف عند المحلية في استلهامه و عناصره ،و إنما استعار أشكالا تراثية عالمية و إنسانية منها الجوقة ،الكورس، كتقنية مسرحية و هي ذات أصول إفريقية".²

فقد كتب عدة مسرحيات بلغة عامية منها :الخبزة ،حمق سليم ،حمام ربي ،العلق و ثلاثيته المشهورة الأجواد، اللثام، الأقوال ،حاول هو أيضا من خلال خطابه العامي المحكى التعبير عن الواقع الجزائري بلغة بسيطة و سهلة بعيدة عن التكلف و التصنع، موظفا التراث سعيا منه لتأسيس و تأصل المسرح الجزائري.

و من الكتاب الجزائريين الذين يفضلون استعمال الخطاب المسرحي باللغة العامية كاتب ياسين " الذي تولى عن كتابة المسرح بالفرنسية ،و بدأ في تجربة جديدة للمسرح بالدارجة معتبرا أن هذه الأخيرة أكثر قربا و فهما من الشعب ،غير أن هذا الرأي لا يمكن التسليم به إلا في إطار التجربة التي يقوم بها كاتب ياسين مع فرقته المسرحية ،و الأخذ بعين الاعتبار أسلوب مسرحه التسجيلي القائم على تسجيل الأحداث و الوقائع السياسية ،بدءا من تجربته الأولى بمسرحية : "محمد خذ حقيبتك" و "حرب الألفي سنة" و "فلسطين المخدوعة" و"ملك الغراب" ،و بهذا فإن كاتب ياسين يبرر تفضيله لاستعمال الدارجة و يقرنه بطريقة كتابة النص المسرحي الذي يتغير بتغير الاحداث السياسية التي تعالجها".³

فقد دعا الى الكتابة بلغة عامية جزائرية شعبية بسيطة التي تلمس الواقع الاجتماعي الجزائري و التي يفهمها و يتحدث بها عامة الناس كونها الملائمة لإنتاج خطاب مسرحي واقعي .

¹ صالح مباركية، المسرح في الجزائر - دراسة موضوعية و فنية - ج2، دار الهدى، عين ملييلة، ط1 سنة 2005، ص 156.

² إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري ،م.س، ص 163.

³ مخلوف بوكروح، المسرح و الجمهور ،م.س، ص 26.

و من هذا تم استخدام الخطاب المسرحي باللغة العامية من طرف العديد من الكتاب المسرحيين الجزائريين كونه الوسيلة التي تمكن من الاتصال و التقرب مع مختلف طبقات المجتمع ، حيث استطاع هذا الخطاب أن يلمس الواقع الاجتماعي الجزائري و يعالج مختلف القضايا، إذ أنه عبّر عن الامراض الاجتماعية و حارب العادات والأخلاق الفاسدة و ساهم في توعية أفراد المجتمع ، و عليه فإن الخطاب المسرحي الجزائري باللغة العامية امتزج بين خليط من اللغات كالفرنسية و الإنجليزية و الإسبانية و الامازيغية بالإضافة الى تعدد اللهجات التي تختلف من الغرب الى الشرق الى الصحراء ، فالخطاب الدرامي الجزائري أي خطاب النص المسرحي المتكون من خطاب الشخصيات في العمل الدرامي -الحوار- و خطاب الارشادات المسرحية تنوع و اختلف بين الكتاب و المؤلفين الجزائريين مما طرح إشكالا لغويا حول لغة المسرح الجزائري، فأى عامية و أي لهجة التي ترفع بمستوى خطاب النص المسرحي الجزائري؟ فشساعة الجزائر أنتجت رخما من اللهجات.

- الخطاب المسرحي الجزائري باللغة الفصحى :

تعددت الدراسات و الرؤى حول قضية استعمال خطاب مسرحي فصيح أو علمي و من دعاة هذا الاتجاه نجد طه حسين الذي يقول "إنك إذا كتبت باللغة الفصحى فأنت مفهوم في جميع الأقطار التي تتكلم العربية ، و لكنك إذا كتبت بلهجة من اللهجات فمن يفهمك؟ إلا أصحاب هذه اللهجة"¹. و الخطاب المسرحي في الجزائر باللغة الفصحى قد ربطه الكثير من الباحثين بزيارة "جورج الأبيض" الى الجزائر، غير أن هناك عدة جمعيات ثقافية تأسست قبل هذه الزيارة و كمثال على ذلك الجمعيات الثلاث التي أسسها "الأمير خالد" بعد عودته من باريس في سنة 1911 في كل من الجزائر العاصمة والبليدة و المدية بغرض تمثيل نصوص المسرحيات التي بعثها له "جورج الأبيض" من مسرحيته "ماكث" لشكسبير تعريب "محمد عفت المصري" ، و مسرحية "المروءة و الوفاء" لخليل اليازجي ، و مسرحيته "شهيد بيروت" للشاعر حافظ إبراهيم... وهناك فرق زارت الجزائر قبل فرقة "جورج الأبيض" منها الفرقة المسرحية التونسية و غنت مع جوق الأدب التونسي قبل الحرب العالمية الأولى ، و من المسرحيات التي عرضت : عطيل، وصلاح الدين الايوبي ، و هي بالعربية الفصحى و قد أحرزت نجاحا لفت انتباه الفرنسيين².

¹ نهاد الموسى، قضية التحول الى الفصحى في العلم العربي الحديث ، دار الفكر ، عمان ، ط2 سنة 1987 ، ص 80.

² ينظر :صالح مباركية ، المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوص ، م.س ، ص 37 - 42.

كما لا يمكن إنكار دور هذه الزيارة كما سبق و ان ذكرنا التي ساعدت على ظهور و تأسيس و انتعاش حركة التأليف المسرحي الجزائري ،حيث قدمت جمعية الأدب و التمثيل العربي ثلاث مسرحيات بخطاب عربي فصيح و هي "الشفاء بعد العناء" سنة 1921 ،و خديعة الغرام سنة 1923 ثم بديع سنة 1924 ¹.

غير أن هذه التجارب التي قدمت باللغة العربية الفصحى ظل تأثيرها منحصر بالفئة المثقفة و كثير من الباحثين و النقاد يعتبرون أنها فشلت في اجتذاب الجمهور و هذا ما تم التطرق إليه في المبحث السابق من هذه الدراسة، و هذا لا يعني غياب الخطاب المسرحي الناطق باللغة العربية الفصحى بل ازدهر على مستوى المدارس الحرة لجمعية العلماء المسلمين حيث أنه "تغذى من الحركة الإصلاحية و رأى أن التمثيل و التعبير و الكتابة بالفصحى عملا يدعم مجهود العلماء و يثري العربية و يدعم وجودها و يحافظ على الشخصية الجزائرية العربية الإسلامية ،لذلك جل المسرحيات دينية أو تاريخية التي تخدم و تغذي هذا الاتجاه، فقد عكف كتابه على الامام بماضي الأجداد و تسجيل بطولاتهم و اعمالهم الجلية و مآثرهم سعيا الى تخليدها و إيقاظ النفوس بها" ².

و بين "سني 1937 و 1939 مثلت على الأقل خمس عشر مسرحية بين مدرسية و غيرها ...من ذلك مسرحية "بلال" لمحمد العيد آل خليفة و "الدجالون" لمحمد النجار و "البعثة الدينية" محمد بن عابد الجيلالي و "سحار بالرغم منه" لمحي الدين باشطارزي ... ³ ، كما تم تقديم العديد من المسرحيات سواء كانت من طرف الفرق الجزائرية و الجمعيات، أو فرق الهواة، أو الفرق العربية التي كانت تزور الجزائر حيث استطاعت هذه المسرحيات التي قدمت بخطاب عربي فصيح على تصوير المشاعر و الأفكار تصويرا فنيا و نفسيا و فكريا ،و تعد اللغة المثلى للمسرحيات التاريخية و الدينية المترجمة ، فهناك فرق بين واقعية اللغة و واقعية العمل المسرحي .

¹ حمومي أحمد ،التراث الشعبي و المسرح - تجربتان في الجزائر - م.س، ص 23.

² إدريس قرقة ،التراث في المسرح الجزائري ،م.س ، ص 71 - 72 .

³ سعد الله أبو القاسم ،تاريخ الجزائر الثقافي ،1830 - 1989 ،ج 5 ،م.س ، ص 427.

" فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية ، و واقعية الحياة و المجتمع و الكاتب لا يستنطق لسان المقال ، بل لسان الحال ، و لا بد في عالم الادب من الاختيار و التعمق لا الاقتصاد على نقل الواقع"¹.

هذا ما أكدّه عز الدين إسماعيل في قوله أيضا " و ينبغي أن تكون اللغة لسان حال لا لسان مقال ، و من هنا فإن على الكاتب المسرحي أن يراعي في شخصياتها طريقة تفكيرها و عاطفتها و شعورها و عليه بعد ذلك أن يتعامل مع اللغة من حيث أنها أدواته و وسيلته الأدبية التي يضع فيها كل إمكانيات اللغة الموسيقية و التصويرية والايحائية و الدالة ، كي ينقل الى المتلقي خبرة جديدة مفعمة بالحياة"².

و عليه فالخطاب المسرحي بلغة فصيحة يعبر و يصور هو أيضا الواقع التاريخي و الاجتماعي بلغته الراقية ، و يترجم المسرحيات في الآداب العالمية أو المسرحيات التاريخية أو الفكرية ، و هذا ما ذكره الدكتور "محمد غنيمي هلال" : "إن القصص و المسرحيات العالمية لو ظلّت تكتب بلهجة محلية لما ارتقت فنيا ، و أنه لا نزاع في أن اللغة الفصحى أقدر و اثرى في تنويع الدلالات و تعميقها من اللغة العامية المحددة في مفرداتها العاجزة عن المعاني العالية و الأفكار العميقة و الخواطر و المشاعر الدقيقة"³.

و من بين المسرحيات التي قدمت بخطاب مسرحي فصيح مسرحيته بلال " لمحمد العيد آل خليفة و التي تعتبر " نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري ، لا لأنها أول عمل شعري متكامل في هذا المجال فحسب ، و إنما لأنها عبّرت أيضا عن اتجاه جديد تجلّى في مضمونها التاريخي الى جانب الناحية الدينية و التربوية "⁴.

أيضا مسرحية "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان سنة 1949 مستوحاة من الهجرة النبوية الشريفة... و هي على بنائها الفني موجهة الى الناشئة في المدارس ... تعد خصيصا للمدارس لتقدم في المناسبات الدينية ... و تهدف الى تربية النشء و تثقيفه بمبادئ إسلامية⁵. و مسرحية "حنبل" لأحمد توفيق المدني التي مثلت سنتي 1947 و 1948 بالمسرح البلدي للجزائر العاصمة ، و المسرحية تتناول شخصية البطل القرطاجي "حنبل"

¹ ينظر :نجم عبد الله كاظم ،مجلة الحوار في الرواية العربية ،عالم الكتب الحديث ،أريد ،الأردن ، طبعة سنة 2007 ،ص 34، و أيضا محمد مندور ، في الأدب والنقد ، م.س، ص 132 .

² عز الدين إسماعيل ،الادب و فنونه ،دار الفكر العربي ،القاهرة ، ط 3 سنة 1965 ،ص 22

³ محمد غنيمي هلال ،النقد الادبي الحديث ،م.س، ص 671 .

⁴ عبد الله ركيبي ،تطور النثر الجزائري الحديث ،م.س، ص 220.

⁵ صالح مباركية ،المسرح في الجزائر النشأة الرواد و النصوص ،م.س، ص 92

و خطاب المسرحية جاء "بلغة فصحي أميل إلى الخطابية في الصياغة، تفجرت خلالها عواطف الكاتب و مشاعره و كأن النص، إنما يعكس أحاسيس المؤلف فكله حماسة و حث على الثورة و النضال، و هو إنما يخاطب الشعب الجزائري و يستنهض همته"¹.

كما أن هذه المسرحية تبقى رائدة في مجالها و موضوعها و في محتواها في فترة عرفها هذا اللون من المسرحيات الأدبية المكتوبة بلغة عربية فصحي راقية جميلة².

يضاف إلى ذلك مسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضي التي ألفها سنة 1952 و التي يحاول مؤلفها اعتماد الأحداث الماضية و محاولة مطابقتها لحاضر الشعب الجزائري أو ما يعرف بعملية الإسقاط التاريخي، فما مقاومة يوغرطة للروم في المسرحية إلا مقاومة الشعب الجزائري للاحتلال الفرنسي، و ما الصراع الذي يخوضه الشعب الجزائري ضد فرنسا، و لعل اللجوء إلى الرمزية من المؤلف و غيره من الكتاب و الأدباء ميلاد لجأ إليه الكتاب تخلصا من بطش فرنسا³.

بالإضافة إلى مسرحيات "محي الدين باشطارزي" و "عبد الرحمن الجيلاني"، و "أحمد رضا حوحو"، و "محمد رضا منضالي".

و مسرحية الصحراء لمحمد الطاهر فضلاء التي عرضت في سوق أهراس صيف سنة 1953⁴ و التي في فترة الاحتلال الفرنسي و تحدى بها كتاب المستعمر الفرنسي الساعي لطمس الثقافة العربية و الإسلامية للشعب الجزائري، و جاءت بخطاب لغوي فصيح راقى حيث اجتهد في انتقاء عباراتها بعناية و التي سنتطرق إليها في المبحث الموالي.

هذه بعض الأمثلة للمسرحيات التي اعتمدت على الخطاب المسرحي الفصيح حيث كان لها جمهورها الخاص الذي كان يتابعها سواء كانت تقدم هذه العروض في القاعات، أو في الإذاعة أو ما يسمى بالمسرح الإذاعي، فخطاب هذه المسرحيات التاريخية و الدينية كان يعتمد على اللغة الفصحى و الجدية في طرح المواضيع بينما

¹ إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، م.س، ص 73.

² عبد الله الركي، تطور النثر الجزائري الحديث، م.س، ص 223.

³ إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، م.س، ص 74.

⁴ محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا و نضالا، ج 2، المسرح الجزائري في عهدة الاحتلال و الاستقلال، دار هومة، الجزائر، طبعة سنة 2000، ص 68.

المسرحيات الاجتماعية الشعبية اعتمدت على اللغة العامية المناسبة للضحك و الهزل ،و من دواعي ميل الجمهور الى الخطاب الفصيح في حوار الشخصيات نجد الباحث و الكاتب الدكتور "أحسن تليلاوي" يرجعها الى أربعة عوامل :¹

- زاوية الفصاحة و البلاغة .
- زاوية الجماهيرية (الانتشار و البقاء).
- زاوية واقعية اللغة.
- زاوية إشكالية الجمهور.

تكتشف في العامل الاول أهمية الفصحى و الكشف عن الفن المسرحي و المقدرة التي تكتنرها الفصحى في التعبير عن المعاني الدقيقة ،أما في البعد الثاني فبيّنت أن العامية لا تمنح النص المسرحي الرواج و الانتشار انطلاقا من كونها محلية ،في حين أن انتشار النص و رواجه في العالم العربي مرهون باللغة التي يكتب بها أولا و هي الفصحى و يستدل بذلك بكثير من النصوص الجزائرية، و التي كتبت بالعامية من أمثال نصوص باشارزي ورشيد القسنطيني و كان مألها الاندثار، كونها لم تكتب بالفصحى ،فلو كتبت بها لطبعت و بقيت خالدة .

ثم يستدل بمثال مضاد عندما يرى أن خلود مسرحية بلال محمد العيد آل خليفة صاغته اللغة الفصحى التي كتبت بها ،و لا يستبعد العامل الثالث من آراء محمد مندور و محمد غنيمي هلال عندما يعتبران الواقعية لا تحتم عليها تنطلق مثلا "جلول الفهايمي" في مسرحية الأجواء ل "عبد القادر علولة" بالعامية و الفرنسي بالفرنسية، بل يجب أن يكون هناك صدق في الذي لا تنافيه الفصحى إن انطلقت بها الشخصيات .

أما العامل الرابع الذي يتعلق بإشكالية الجمهور ،الذي يتعلل به دعاة العامية بأنه لا يتذوق النصوص الناطقة بالفصحى و لا يفهمها ،فيرد عليه بمسرحيتين فصيحيتين عرضتا بالجزائر في أواخر الثمانينيات و لقيتا رواجاً و إقبالا كبيرا من الجمهور الجزائري ،و هما مسرحية "خيوط من فضة" الفلسطينية و التي أخرجها "جواد الأسدي و مسرحية " الوزير العاشق" للمسرح القومي المصري ،حيث اكتظت قاعات العرض بالجمهور و أعجب بها الجزائريون أيما إعجاب ،و لم تكن لغة الضاد البتة عائقا أمام تذوقه لهما.

¹ أحسن تليلاوي، مقدمة مونولوج " الثعلبية و القبعات"، ص 7- 8- 9 عن خلوف مفتاح، تعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1963 الى الآن، م.س، ص ص 152- 153 .

هذا ما أكدته " جان بول سارتر" في اعتباره أن اللغة "في طبيعتها إضمارية فلا يجب أن تعكس مواقف الحياة اليومية عكسا مباشرا، بل بطريقة غير مباشرة، و أول الوسائل اللامباشرة في الخطاب المسرحي ألا تنطق الشخصيات بلغة الحياة اليومية حتى تجعل القارئ لا يحس بأن المسرحية هي الواقع اليومي ذاته"¹.

فدعاة و أنصار الخطاب المسرحي الفصيح يرفضون استخدام العامية كونها عاجزة عن التعبير عن المشاعر الدقيقة و هذا باعتبار أن " المسرحية رسالة تنفيذية في طرق المواضيع الخطيرة، و التعبير عن الافكار الدقيقة، وتصوير الأزمت النفسية الداخلية، فلا بد للمؤلف المسرحي من استخدام الفصحى لآداء رسالته، لأن العامية في نظرهم غير قادرة عن التعبير عن الأمور العميقة الدقيقة... كما أنها لا تخدم وحدة الأمة لأن المسرح الذي يستخدم لغات عديدة و متباعدة فيما بينها، إنما يزيد في ابتعاد الجماهير، و بخاصة إذا لم ينجح في القضاء على الأمية، فالإكثار من استخدام العامية في المسرح يباعد بين الفصحى و العامية، أما إذا انتشر التعليم و خففت الفوارق الثقافية بين الطبقات فإن استخدام العامية لن يكون أكثر من إجراء مؤقت، و القصد منه توعية الجماهير بمشاكلها و ظروفها السياسية و الاجتماعية"².

هذا ما تبعه مجموعة من المؤلفين الجزائريين اللذين اختاروا الخطاب الفصيح لمعالجة الموضوعات التاريخية والدينية و الاجتماعية و السياسية رغم الضغوط الاستعمارية و التحولات الاجتماعية التي لم تحقق الاستقرار للشعب الجزائري، و هذا باتخاذ المسرح كوسيلة التثقيف و تربية النشئ و إيقاظ الشعور الوطني و القومي، الى جانب الترفيه، و هذا ما رآه محمد مصايف في أن اللغة الفصحى هي وحدها التي يمكن أن تقدم للقضايا الوطنية و القومية الدعم و الدفع الذي تنتظره من المسرح، إلا أن اللغة الفصحى لا تعني لغة امرؤ القيس و لا لغة الفرزدق و لا حتى لغة العقاد و الراجعي، بل يجب أن نختاط كثيرا في كتابة مسرحياتنا، أو في ترجمة الآثار المحررة باللغة الأجنبية.

كما يجب "أن نختاط من حيث اللفظ و من حيث الجملة، و المسرحي المقتدر يستطيع أن يعبر عن آراءه بطرق مختلفة، فهو يملك ثروة هائلة من الالفاظ بعضها متداول و مستعمل عند الاغلبية الساحقة من جماهيرنا،

¹ جان بول سارتر، ما الأدب؟ تر: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، طبعة سنة 1961، ص 83.

² ينظر: محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2 سنة 1984، ص 200 - 201 - 202.

ومن واجبه أن لا يتجاوز حدود الواقع الممكن بالنسبة لجمهورنا الذي لم يكتب له الدخول الى المدرسة العربية بل من واجبه أن يقصر باستعماله على الألفاظ المتداولة التي لا تتطلب جهدا كبيرا في فهمها"¹.

و في خضم هذا الجدل القائم في الخطاب المسرحي بين اللغة العامية و اللغة الفصحى باعتبار أن الفصحى تزيد من الرابط الديني و التاريخي و لها القدرة التعبيرية و المتعة البلاغية و الخطاب العامي الذي يزيد من واقعية الكتابة المسرحية، و ارتباط المتلقي به، ظهرت بعض الجهود من طرف بعض رواد الخطاب المسرحي لإيجاد حل وسيط يجمع بين الطرفين في عمل إبداعي واحد، و لعل أشهر تلك الجهود ما ابتكره توفيق الحكيم و أطلق عليه تسمية اللغة الثالثة و التي لا تحاكي قواعد الفصحى، و أن لا تنافي طبيعة الأشخاص أي لغة يفهمها كل جيل وكل قطر، و هذا ما جسده في بيان نشره في مقدمة مسرحيته "الصفقة" بعد أن جرب الكتابة و التأليف المسرحي باللغتين - خطاب عامي و خطاب فصيح - و مما جاء في المقدمة :

"كانت و لم تزل مسألة اللغة التي يجب استخدامها في المسرحية المحلية موضع جدل و خلاف، و قد كثر الكلام حول العامية و الفصحى، و قد سبق لي أن خضت التجربة مرتين في محيط واحد، و هو محيط الريف المصري، كتبت مسرحية " الزمار " بالعامية، و كتبت مسرحية "أغنية الموت" بالفصحى فما هي النتيجة في نظري؟ أشك في أن المشكلة قد حلت تماما، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، و لكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة عند اللغة ليست مفهومة في كل زمان و لا في قطر ... بل و لا في كل إقليم، فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل مكان و زمان ...

كان لابد من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تحاكي قواعد الفصحى، و هي في نفس الوقت مما يمكن أن ينطقه الأشخاص و لا يتنافى طبائعهم و لا جو حياتهم ... لغة سليمة يفهمها كل جيل و كل قطر و كل إقليم و يمكن أن تجري على الألسنة في محيطها، تلك هي مسرحية "الصفقة" قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، و لكن إذا عاد قرائتها طبقا لقواعد الفصحى، فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان ... بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها مرتين: قراءة بحسب النطق الريفي، فيقلب القاف الى جيم أو الى همزة تبعا للهجة الاقليمية، فيجد الكلام طبيعيا مما يمكن أن يصدر عن ريفي ... ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الفصيح فيجد العبارات المستقيمة مع الاوضاع اللغوية السليمة"².

¹ ينظر: محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، طبعة سنة 1983، ص ص 81 - 82.

² توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية الصفقة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1 سنة 1956، ص 2.

احتلت هذه اللغة الثالثة درجة أعلى من العامية و أدنى من الفصحى و هذا للتقرب بين طبقات الشعب وتوحيد الخطاب المسرحي ،حيث برز كتاب يدعون إلى هذا الخطاب المسرحي في الجزائر ،و هذا ما نجح به "عبد الرحمن ولد كاكى " في السيطرة على "معجم اللغة المحكية (العامية ،الدارجة) مشغلا جماليات البلاغة الشعبية ومطوعا الفصحى للاقتراب بها الى لغة ثالثة و هي وسط بينها"¹.

فالمسرحية الغنائية و المسرحية التاريخية و كذا المسرحية المترجمة عن لغة أجنبية ... هذه المسرحيات تعد اللغة الفصحى أقل من العامية لأنها قادرة على أن تحقق ما تحتاجه المسرحية الغنائية من حديث موقع يمكن تلحينه وغناؤه ،كذلك الامر بالنسبة للمسرحية التاريخية حيث يستطيع الشعر أن يخترق عنصر الزمن الذي يحقق الفصل بين الأحداث المسرحية و شخصياتها و بين واقعنا... أما المسرحيات الواقعية المعاصرة المحلية و كذلك المسرحيات الفكاهية و الدرامية العصرية فإن اللغة العامية أفدر على التعبير فيا ... و كذا يجب أن يتقاسم الشعر و النثر المسرح بحسب طبيعة المسرحية نفسها ،يجب كذلك أن تتقاسم الفصحى و العامية المسرحيات النثرية ،بحسب طبيعة المسرحية أيضا².

هذا ما ذهب إليه الباحث محمد غنيمي هلال و المتضمن الدعوى إلى الكتابة باللغتين ليأتي بعد ذلك "تصنيف الإنتاج المسرحي المكتوب بالعامية، ضمن الفنون الشعبية و علم الفلكلور و الفلكلور المقارن و إدراج الأدب المكتوب بالفصحى في إطار الدراسات الأدبية و الفنية اقتداءً بالجامعات الأوروبية التي تقوم بالفصل بين المجالين بطريقة واعية و حكيمة"³.

كما أن هناك من الكتاب الجزائريين اللذين ألغوا مسرحياتهم بخطاب فصيح تتخلله بعض الكلمات العامية أو الاجنبية قصد التقرب أكثر من المتلقي، هذا ما أكدده محمد غنيم هلال في قوله : " إن إيراد بعض الألفاظ العامية أو الأجنبية في التراكيب الفصيحة ،لا ينقص من اللغة الفصحى و لا يجعل منها لغة عامية أو أجنبية ،فالألفاظ المفردة لا تخلق اللغة و تميزها ،ذلك أن خاصية اللغة تتمثل في تراكيبها ،و ما يتصل بالتراكيب من دلالات وضعية أو جمالية"⁴.

¹ ادريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، م.س ، ص 365.

² محمد العيد ،اللغة و الإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع ، القاهرة ،طبعة سنة 1989 ،ص 241.

³ محمد غنيمي هلال ،في النقد المسرحي ،م.س ،ص 83

⁴ محمد غنمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ،م.س ،ص 673.

هذا ما نجده عند "عبد القادر علولة" الذي نجح في استعماله للخطاب الفصيح و الذي تخلله بعض الألفاظ العامية و مثال على ذلك "مسرحية اللثام" و ما جاء على لسان القوال "يسأل عن العمال و يسأل كذلك عن أشياء خارجة عن الموضوع، باش يتلف له الطريق"¹.

كما يجب المزاوجة بين الخطاب العامي و الخطاب الفرنسي حيث يتم توظيف مقاطع حوارية تامة بالخطاب الفرنسي خاصة إذا كان الدور الذي يؤديه دور شخصية فرنسية، و هذا ما وجدناه في مسرحية أبناء القصبه لعبد الحليم رايس :

"serjent :silence puis de lors l'armée arriviez police arrivez au nom de la loi .

Tophij : voila ,voila j'arrive il on vie la part les soldats entrent .

Serjent :les mains on l'air tout le mande ... en est la Person qui est e, trée ici .

Tophik : qui cherchez vous?

Serjent : vos papiers².

فجل المسرحيات التي ألفت بالعامية غلب عليها استعمال الخطاب الفرنسي، حيث وضفت العديد من الكلمات الفرنسية في الخطابات في المسرحيات الجزائرية و التي أصبحت سهلة الاستعمال ،كما تمت صياغتها في العفوية من المسرحيات بصيغة عربية .

من بين المسرحيات أيضا نجد "عز الدين جلاوجي" في مسرحية الأقنعة المثقوبة³، حيث جاء خطابه بين الفصحى و العامية ليس خطابا فصيحاً بفصاحة الادباء و لا خطابا عاميا بالعامية السوقية .

و بعد البحث عن أسباب لجوء الكتاب الجزائريين للخطاب باللغة الفصحى و الخطاب باللغة العامية واللغة الثالثة و المزيج بين الخطاب العامي و الأجنبي، و من ناصر هذه الاتجاهات و من رفضها سنوجه البحث هنا

¹ عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م.س، ص 211.

² عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبه، دم الاحرار، ص 26.

³ الاقنعة المثقوبة، مسرحية نثرية ألفت سنة 1993، تعالج الحياة الاجتماعية الجزائرية في ظل احتكار بعض التجار لمصادر الرزق و استثمارهم بنعم الحياة و إذلالهم الفقراء، بطلها الحاج القرواطي، استطاع بأمواله أن يربط علاقات متينة مع رئيس البلدية و ذوي النفوذ.

الى الخطاب المسرحي في الكتابات المسرحية الجزائرية باللغة الفرنسية سواء كانت كل الحوارات أو معظمها أو باستعمال مفردات باللغة الفرنسية، و هذا راجع الى التعدد اللغوي الذي يمتاز به الخطاب المسرحي الجزائري . فالخطاب المسرحي الجزائري المفرنس أرغم من طرف السلطات الفرنسية التي أجبرت الكتاب و المؤلفين المسرحيين على ضرورة التأليف بالفرنسية، و هذا بغلق المدارس العربية و تحويل المساجد الى كنائس و فرض التعليم الفرنسي، بغرض تكوين نخبة من الجزائريين المتعلمين لتكون واسطة بين الاهالي و الفرنسيين ،إلى أن فتحت السلطات الفرنسية العديد من المسارح ،و شجعت الكُتاب المسرحيين باللغة الفرنسية " و قد سارت معظم المسرحيات الناطقة بالفرنسية و التي ألفت قبل الاستقلال الى الاتجاه الثوري ،نذكر منها مسرحية الكاهنة"¹ لجلول أحمد و مسرحية الجثة المطوقة² لكاتب ياسين و مسرحية سركاجي³ و لازي الشمس⁴ لحسين بوزاهر⁵ .

كما واصل التأليف المسرحي بعد الاستقلال بخطاب فرنسي فنجد "مولود معمري الذي ألف مسرحيتين باللغة الفرنسية و هما المأدبة سنة 1993 و مسرحية ربح الجنوب سنة 1982 و الفت "آسيا جبار" و "وليد آقرن" مسرحية احمرار الفجر سنة 1969 ،و ألف كاتب ياسين مسرحية الرجل ذو النعل المطاطي سنة 1969 و عرضت على خشبة المسرح الوطني في السنة نفسها باللغة الفرنسية جدل أن تترجم الى العامية"⁶ .

كما برزت أسماء جديدة من أصول جزائرية اشتغلت في حقل الكتابة المسرحية بفرنسا ... اللذين اختاروا أن ينطقوا شخصياتهم بخطاب فرنسي خالص، فكان الحوار باللغة الفرنسية، ذلك أنهم كتبوا أعمالهم في فرنسا ومثلت هناك ،و تبريرهم في ذلك أن اختبارهم اللغة الفرنسية يفرضه الواقع، فلو كتبوا باللغة العربية فلن تفهم

¹ خلوف مفتاح، شعرية الحوار في الخطاب المسرحي، م.س، ص 165.

² الجثة المطوقة، تدور أحداثها حول فرار سجينين من السجن (لخصر و مصطفى)، و محاولة اندماجهما في الحياة و التضحية بكل شيء في سبيل حريتها، ألفها كاتب ياسين سنة 1954.

³ مسرحية سركاجي ألفها حسين بوزاهر سنة 1965، و يدل عنوانها على مضمونها حيث تدور أحداثها في سجن سركاجي، تجسد حياة المساجين في السجون الفرنسية، و شدة البطش و العذاب الذين يمارسان عليهم.

⁴ مسرحية لازي الشمس، ألفت سنة 1960، تدور أحداثها حول وحشية القوات الفرنسية في التعامل مع الجزائريين.

⁵ خلوف مفتاح، شعرية الحوار في الخطاب المسرحي، م.س، ص 165.

⁶ منور أحمد ،الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته تطوره و قضاياها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، طبعة سنة 2007، ص 112.

لغتهم، فهم يعتبرون أن اللغة الفرنسية تكسب أعمالهم العالمية و من بينهم نجد نور الدين مغسلي في مسرحية "الجريينو"، عاشور أوعمار في مسرحية "المرحومة" عمر أومعزير في مسرحية "جولة أخرى" و غيرهم اللذين اختاروا الكتابة باللغة الفرنسية فهم جزائريون صاغوا الواقع الجزائري بخطاب آخر غير الخطاب العربي¹.

هذا إلى جانب المسرحيات التي تخللتها بعض الحوارات باللغة الأمازيغية و هناك ما جاءت كلها بخطاب أمازيغي " فنجد الانفتاح الثقافي و السياسي الذي عرفته الجزائر نهاية الثمانينيات و بداية التسعينات شهدت الساحة المسرحية ميلاد مسرحيات جزائرية كبيرة، دارت حواراتها باللغة الأمازيغية فمسرحية الحلم التاريخي لـ "عز الدين ميهوبي" التي تخللتها مقاطع حوار أمازيغية و مسرحية أجماض نتارجابين" (ضفة الأحلام) لسليم سوهالي والتي جاءت كلها بخطاب أمازيغي².

حيث عرفت إنتاج كبير من المسرحيات التي عاجلت العديد من الموضوعات الوطنية و السياسية والاجتماعية كما أصبحت تقام له مهرجانات وطنية و دولية كمهرجان المسرح الامازيغي.

بقي هذا الإشكال بين المفاضلة بين الخطاب العامي و الخطاب الفصيح و المحاولات بين مزج الخطابين في بعض الاحيان و تخلل خطاب على الآخر في أحيان أخرى و ابتكار لغة ثالثة بين الفصحى و العامية حيث أن جل هذه التجارب تعرضت للرفض من طرف الباحثين و النقاد و لم تستقر على رأي محدد فجوهر هذه الإشكالية الفعلي قائم في تحولها من لغة مكتوبة إلى لغة مجسدة، " و هذا يعني الوصول الى جمالياتها الحقيقية لا يصبح واقعا ملموسا إلا في حال تفوق التجسيد (التقديم المسرحي) على حالة الكتابة، أي أن عوامل التجسيد التي يساهم فيها المخرج و الممثل و العناصر الأخرى و الجمهور أيضا هي التي تكسب اللغة ديمومتها الفنية وشرعيتها المسرحية"³.

أما "مخلوف بوكروح" فقد طرح هذه القضية مؤكدا أن " المشكلة الحقيقية في المسرح ليست في استعمال الفصحى أو العامية بل أن القضية المطروحة هي بنية اللغة الأدبية و بين اللغة المسرحية و التي يجب البحث فيها، و العمل على تحقيقها، البحث عن لغة مسرحية درامية لغة معبرة عن الحدث المسرحي ... فاللغة العربية غنية وقادرة على التنوع الفني فهي لغة لها قيمة استعمالية في الكتابة و الحديث و اللهجة الجزائرية المستعملة

¹ ينظر : مخلوف مفتاح، شعرية الحوار في الخطاب المسرحي، م.س، ص 172 – 173.

² المرجع نفسه، ص 174.

³ صورة غجائي، النقد المسرحي في الجزائري، م.س، ص 38.

في المسرح قد تترك المسرح الجزائري لا يتجاوز نطاق المحلية، و قد أكدت التجارب في المهرجانات العربية و المغربية¹.

كما نجد "أنيسة بركات درار" ذهبت الى اعتبار أن اللغة " من الأسباب التي عطلت تطور المسرح الجزائري التي عسر استعمالها في بداية المسرح، و قد لجأت المسرحيات الى لغة قريبة من الفصحى و هذا الحل من الحلول التي اقترحها يوسف وهي، و لذا بقي المسرح الجزائري على العموم ضعيف التأليف و لم يظهر فيه الى يومنا هذا من أنتج مسرحية مبتكرة راقية على مستوى عالمي، و يرى البعض أنه من المستحسن أن نعرب مسرحيات أجنبية، غير أن هذا يؤدي الى إضعاف المسرح الجزائري².

فعند دراسة الخطاب المسرحي الجزائري نجد أن فريق يدعوا الى استعمال الفصحى في المسرح حفاظا على المبدأ الوطني و القومي، و ردوا على الهجوم الموجه إليها و إليهم، من عدو حاقدها متآمر عليهم، و هذا الفريق لا يدعوا الى استعمال هذه الفصحى استعمالا شخصيا أو تعسفيا الى درجة لا يرضى غيرها فيه، و هذا الرأي هو الذي احتضنته المسرح العربي في الجزائر منذ سنة 1950 الى غاية الاستقلال الوطني، و فريق ثاني يدعوا الى استعمال العامية في المسرح لأنها أكثر واقعية و أقوى نفعا و أغزر إنتاجا و فائدة³.

فلا زالت تكرر الآراء نفسها حول هذه القضية المتمثلة في إشكالية الخطاب المسرحي المتنوع و المتعدد بشأن غياب خطة فعلية لتطوير هذا الخطاب، في الوقت الذي اكتسحت فيه العامية المسرح الجزائري و فتحت المجال أمام تعدد اللهجات، و تعتبر الأمازيغية بشتي فروعها من اللهجات التي تسعى لتقتطع مكانا لها في عالم التأليف و التمثيل كلغة رسمية، و لا يدخل هذا السعي في إطار الإبداع الفني الأمازيغي، بل في إطار النضال السياسي الأمازيغي في الجزائر⁴.

فتنوع و تعدد الخطاب المسرحي الجزائري و عاجل مختلف الموضوعات حسب الظروف السياسية والاجتماعية و التاريخية و الدينية فكان بحق مصب و همومه و مخرج آلامه و باعث آلامه رغم تأرجحه بين الفصحى و

¹ مخلوف بوكروح، ملاح عن المسرح الجزائري، م.س، ص 59 - 60.

² أنيسة بركات درار، أدب النضال في الجزائر من 1945 الى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، طبعة سنة 1984، ص 199.

³ محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا و نضالا، م.س، ص 281.

⁴ صورية عجاني، النقد المسرحي في الجزائر، م.س، ص 52.

العامة و الأمازيغية و الفرنسية التي تعد ثراء للمسرح الجزائري الذي ظل محافظا على جمالية و أدبية وتأثيره في الجمهور .

كما أنّ طبيعة الفعل المسرحي تتطلب تكثيفا للخطاب المكتوب، حيث أنّ التعبير البصري على الخشبة، وحركة الممثل سوف تعرض الكثير من الألفاظ التي كانت تصف الفعل قبل تجسيده، أو أنّ هناك بعض الحوارات يتم الاستغناء عنها بسبب إندماجها وتحللها ضمن نصوص أخرى يتوفر عليها فضاء العرض المسرحي، فإلى جانب اللغة المنطوقة نجد الحركة، الصمت، الرقص، الضوء، الموسيقى،.... وغيرها من العلامات المسرحية التي تصبح أحيانا حاملة للخطاب المسرحي، ومن ذلك تكون الدوال اللغوية المكتوبة جزءا من نسق النص العام، فيفقد المكتوب خصوصيته اللسانية، وهذا ما يشير إليه "رولان بارت" (Roland Barthes) بأنّ النص المسرحي "هو نظام لا ينتمي إلى النظام اللساني، ولكنه على علاقة معه، علاقة تماس وتشابه في الوقت نفسه".¹

فاللغة عنصر رئيسي من عناصر المسرح وحتى لو استعملوا الفصحى البعيدة عن لسان الحياة بدلا من اللغات العامة، فالخطاب في المسرح الحديث لم يعد يعتمد كثيرا على البلاغة وتنسيق العبارات والجمل الخطابية المؤثرة، قدر اعتماده على موافقة اللغة للأحداث، وحسن تعبيرها عن المواقف ومقدرة الكلمة على توصيل ما يراد إلى المشاهد توصيله، كما تعتمد على التوافق بين لغة الحوار والمؤدي.

- خطاب العلامات في المسرح الجزائري :

الخطاب المسرحي هو ذلك الفضاء الغني بالرموز و الدلالات و الإشارات المتعددة و المختلفة التي تنبثق من النص و من العرض المسرحي فاهتمامنا بدراسة الخطاب المسرحي لا يعني دراسة اللغة المنطوقة فحسب، بل خطاب المسرحية هو المسرحية نفسها، بخطابها اللغوي -الخطاب الدرامي- و خطابها المسرحي و المتمثل في التقنيات، و العلامات، و الإشارات، و فترات الصمت، و حركات معينة تؤديها شخوص المسرحية، بالإضافة إلى الموسيقى و الإضاءة، فالخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحية للنصوص عبر تفعيل العلامات المختزنة التي تتحول و تبعث الحياة في فضاء العرض المسرحي، و هذا ما أشار إليه آرتو أداموف "إن المسرح الذي أريده هو المسرح الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالعرض ... إن ما أريده من المسرح و ما أحاول أن أقدمه في

¹ رولان بارت، نظرية النص، تر: منذر عياشي، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، عدد 15، بيروت، 1995، ص 93.

مسرحياتي هو هذا المضمون الخفي الذي يجب أن يتطابق حرفيا و جسديا مع المضمون الواقعي، فالمسرح الحي هو المسرح الذي ينطلق خارج قوانين اللغة و قوالبها الجاهزة"¹.

فخطاب العرض من العناصر المهمة التي تحدد طرق الاتصال باعتباره رسالة توجه الى الجماهير عن طريق العلاقة التفاعلية بين المنزل و المتلقي و في هذا الشأن يقول عبد الرحمن ابن زيدان : " دائما و منذ البداية كان نشاطا جماعيا تكامليا يتحقق من خلال اتحاد و تناغم مجموعة من العناصر تتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية ،و كان هو حال المسرح في بدايته الأولى، حيث كان المؤلف المسرحي في اليونان القديمة كثيرا ما يتولى صياغة العرض المسرحي لنصه"².

فالعرض المسرحي يعد استراتيجية فنية تقوم على إنتاج الدلالات و الرموز تشكل منظومة علامائية تنظم في صورة نهائية وفق منهج معرفي جمالي حيث يعطي العرض المسرحي مجموعة من الصور ،الصورة السمعية التي تندرج ضمنها صور لغوية، باعتبار أن العرض المسرحي يعتمد على الملفوظ الصوتي المتجلي في الصورة الحوارية، إضافة الى الصورة السردية وصولا الى الصورة التي تحتوي خليطا من الأصوات غير اللفظية كالمؤثرات الصوتية، والموسيقى، و أيضا الصورة البصرية التي تعمل على المواجهة بين الدلالات الفكرية المجسدة من خلال المنجز الفكري .

فهل تحقق هذا في المسرح الجزائري؟ و ما هي الملامح التي ميزت المسرح الجزائري الذي كانت ولادته في عشرينيات القرن الماضي حيث تأسس أثناء الحركة الوطنية ،إضافة الى الزيادات التي قامت بها بعض الفرق المسرحية الى الجزائر، و التي شجعت على تكوين جمعيات و فرق مسرحية استطاعت بعد جهود متواصلة تأسيس مسرح جزائري بشكله الأوروبي، إلا أن ما كان يميزه هو تلك الحلقات الأسبوعية التي كانت عبارة عن عروض فردية يقدم فيها أشخاص جملة من التمثيليات التي يغلب عليها الارتجال و الغناء و السخرية .

غير أن بعض المنظرين للمسرح لا يعتبرون المسرح مسرحا إلا إذا كان على الشاكلة الأوروبية ،و البعض الآخر يرى أنه نابع من الأشكال الفرجوية الشعبية الجزائرية ،فتلك الحلقات التي كانت في الأسواق الشعبية والأشكال الدينية التي كانت تقدم في المناسبات تعد من الظواهر المسرحية للمسرح الجزائري و تعتبر هذه الأشكال

¹ أحمد جكاني ،سيمولوجيا النص المسرحي ،مجلة اللغة الصادرة عن معهد اللغة العربية و آدابها ،جامعة الجزائر ، العدد 14، الجزائر ،ديسمبر 1999، ص ص 233 – 234.

² عبد الرحمن ابن زيدان ،المسرح المغربي و إشكالية القراءة ،مجلة آفاق، منشورات اتحاد الكتاب ،المغرب، العدد 63 ،سنة 2000 ،ص 56.

المتعددة المصدر الذي يشكل من خلاله فن المسرح و التي لازالت موجودة الى غاية اليوم كما تعتبر الحلقة شكلا من الأشكال المسرحية كونها تشمل الممثل الذي يتمثل في المداح أو القوال ،و الزمان و المكان و النص و الملتقى بالإضافة إلى ما يحمله المداح من إكسسوار في عمله الفني، إلا أنه لا يمكن إنكار تأثير المسرح الجزائري بالتجربة المشرقية إثر زيارة فرقة جورج الأبيض كما سبق و ذكرنا حيث جاءت العديد من التجارب مقلدة للتجربة المشرقية سواء في طريقة التشخيص أو إعداد العروض و الى جانب هذا " فقد عرف الجزائريون نتيجة صدامهم بالحضارة الأوروبية أوائل القرن التاسع عشر ما اتفق على نصه بمسرح العلبة الإيطالية"¹.

تميز المسرح الجزائري منذ تأسيسه بطابعه الشعبي، حيث انصبت مضامينه و أهدافه في إصلاح المجتمع ومقاومة الاستعمار الفرنسي عن طريق دلالات و رموز لتوعية الشعب الجزائري من خلال خلق خطاب لعرض مسرحي يحمل كل التكوينات و التشكيلات و يتضمن مجمل العلاقات المكانية و الزمانية و البصرية التي تشمل فضاء العرض بوحدة جمالية من خلال الصمت أحيانا ،و الحركات و الإرشادات التي يقوم بها الممثل عن طريق الجسد .

ففي خطاب المسرح الجزائري نجد هذه اللغة التعبيرية التي استطاع المخرجون و المبدعون الجزائريون بنائها في عروضهم المسرحية بإنتاج مجموعة من الدلالات من خلال لغة الجسد في ضوء علاقاتهم بعناصر العرض المسرحي الأخرى، من ديكور و إضاءة و صوت و سينوغرافيا على خشبات المسرح الجزائري.

"و انطلاقا من اعتبار الممثل ملتقى العلامات البصرية السمعية، فإن جسده مصدر كل دلالات العرض المسرحي، فالجمهور الملتقى للعرض، حتى و إن اهتموا بالعلامات الأخرى من صوتية و بصرية فإنه يجد نفسه يقرؤها بالعلامة المحور، و هي الممثل بوصفه إنسانا يقوم بتحويل نفسه الى العمل، الى تقمص شخصية أخرى تحت مظلة أو فضاء من العلامات المحددة، و من ثم فإن مهمة الممثل لا تقتصر على بناء الشخصية الدرامية فقط، وإنما على إبراز منظومة من الدلالات"²، فاختلفت خطابات العروض المسرحية الجزائرية باختلاف مواضيعها واختلاف مخرجيها حسب طبيعة العرض و الأسلوب من رمزية و واقعية التي تطرح مواضيع سياسية جزائرية، و لتجسيد الأفكار الرمزية لابد من توظيف الإشارة و الحركة و الإيماء و مواضيع اجتماعية و تاريخية ...

¹ خديجة جليلي، المتطلبات النصية في المسرح الجزائري الحديث، م.س، ص 128.

² مفتاح خلوف، الانتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري، دراسة سيميائية لمسرحية الدالية لعز الدين ميهوبي، شهادة ماجستير، تخصص

مسرح جزائري، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007 / 2008، ص 160

كما يحدد خطاب الشخصية بحركاتها و انفصالاتها من هادئة الى متهورة حسب طبيعتها و بنائها الفني، بالإضافة الى الإضاءة المسرحية التي تعد علامة من نظام العلامات الذي تشكل سينوغرافية الصورة المسرحية، وتنوع نوعية الضوء و درجة تركيزه حسب ما يحتاج إليه المشهد المسرحي لتحديد جو العرض المسرحي "فالإضاءة في العروض المسرحية عموما و في العرض الجزائري خاصة تؤدي دور العنصر الفعال أو الوسط الحيوي الذي يتم فيه التفاعل و التلاحق بين باقي العناصر الدلالية، فبهذا العنصر نستطيع التحكم في التشابك العلاماتي لبقية العناصر السيميائية، ففيه تظهر القيمة الدلالية للديكور، الصوت، و الإكسسوار، فهو بمثابة اللوحة الفنية الكبرى التي تلعب فيها الأشكال و الألوان دورها، و فيها نستطيع أن نلغي الأشكال و العناصر التي لا نريدها أن تظهر، و بما نستطيع أن نجري الخدع و الظلام، و نختزل و نضيف حسب الحاجة"¹.

أما الديكور هو الذي يوحي بمكان عرض الأحداث المسرحية و يتغير تبعا لنوع المسرحية و موضوعها و أحداثها من مسرحية تاريخية و اجتماعية و سياسية فالوحدات الديكورية تشد انتباه المتفرج من أول لحظة من العرض المسرحي قبل كل شيء ثم يركز بعد ذلك على الممثل الذي تنتج من خلاله اتحاد دلالات الممثل من ماكياج ولباس و إكسسوار بدلالات العرض، من ديكور و إضاءة و موسيقى و التي تسمح للمتلقي بإنتاج كما هائلا من التأويلات .

ففضاء العرض المسرحي يختلف تصميمه من مسرحية لأخرى حسب الموضوع المعالج فهو يحاكي العرض من خلال الواقع الممثل، أما الاصوات المنطوقة فهي كذلك تختلف من صوت مرتفع الى صوت هامس الى صمت " فالقاعدة التي يجب على الممثل أن يتمسك بها هي ارسام بصوتك صورا لكلماتك ،حتى يشمها المستمع، ويراه و يتحسسها بيديه"².

كما تختلف أيضا أصوات الممثلين باختلاف الشخصيات من حيث الحدة و القوة و المرونة و الإضاءة، بل إن الممثل الواحد تختلف أصواته من لحظة درامية إلى أخرى، "فصوت الممثل أحد الوسائط لنقل انفعالات الشخصية و عواطفها المختلفة، التي يجسدها حسب مقتضى اللحظة الدرامية، بتحديد المعيارية الدقيقة للصوت في كل لحظة من حيث حجمه و كثافته و ضعفه و قوته و رخواته و جهارته، و تكويناته و التحكم في

¹ المرجع نفسه، ص 175.

² فرحان بلبل، أصول الالقاء و الإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 1 سنة 1996، ص 185.

توقيتاته صمتا و نطقا ،سرعة و بطءً، و عدم وضوح مخارج الألفاظ، إذ به نستطيع أن نكشف انتماء الشخصية، هل هي من شرق الجزائر أم من غربها، أم هي من الجزائر أو من ولاية أخرى"¹.

و بهذا يحول الممثل صوته الى إشارات رمزية و دلالية ترتبط منظومتها العلاماتية بسياق النص " و إذا كان الملفوظ الكلامي يصور الحالة الانفصالية و النفسية و العاطفية للشخصية، و يؤكد الممثل بالإيماء و الحركة داخل العمل المسرحي، فإن الصمت كذلك يمثل حالة نفسية انفعالية معينة ... كما قد يكون الصمت تعبيرا عن حالة من الارتباك و الحيرة أو الدهشة جراء موقف درامي معين... كما يلجأ الممثلون الى إيماء الجسد لتصوير الاضطرابات النفسية، و لا يكون الصمت في العروض المسرحية اعتباطيا ،و إنما أن يكون مرتبطا أشد الارتباط بلحظة درامية سابقة أو آتية أو لاحقة ،لذا يجب أن يكون مدروسا بدقة حتى يساهم بفاعلية تامة في دعم الانتاج الدلالي للعرض المسرحي "².

ففي حدث معين يحتاج الممثل الى خطاب منطوق يجسده حسب ما يراه و في حدث آخر قد يحتاج الى خطاب غير منطوق ليؤدي به دلالات معينة التي قد يعجز المنطوق اللفظي على أدائها" و لخلق الحالة النفسية المرادة أو المقصودة في لحظة درامية معينة ،فإنه يلجأ الى الربط بين الموسيقى و الصوت و الانفصال الذي يستشيره هذا الصوت ،فتنشأ حالة من الترميز الموسيقي للحظة الانفعالية المعتمدة على الفهم المشترك بين المؤلف الموسيقي و الجمهور"³.

كما قد تقوم ترابطات شرطية بين مقاطع موسيقية أو أغاني ،و بين حالات نفسية أو أحداث عشوائية مسبقا ،فبمجرد أن تبث في عرض معين يستدعي شعورها استحضار اللحظات و مزجها باللحظة الدرامية التي أنتجت بها ،فتكون أكثر تأثيرا و أكثر إحداثا للانفصال ،سواء كانت مفرحة أو محزنة ، "و قد ألفت المسارح سواء العربية أو الجزائرية أو الفرنسية بث نوع من المعزوفات الموسيقية قبل بداية العروض ابتداءً بالاستعداد للعرض، ورفع الستار، أو بنهاية فصل و بداية فصل آخر"⁴.

¹ مفتاح خلوف ،الانتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري ،م.س، ص 185.

² ينظر : المرجع نفسه ، ص 185.

³ جيلين ولسون ،سيكولوجية فنون الأداء ،تر :شاكر عبد الحميد ،عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،الكويت ،2000، ص291.

⁴ مفتاح خلوف ،الانتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري ،م.س، ص 190.

فهذه النغمات و المعزوفات تثير حالة من الاضطراب و المتعة الموسيقية حيث يكتشف الملتقى بنية العرض و دلالات الألفاظ، كما أنها لعبت هذه المؤثرات الصوتية و الموسيقى في العرض المسرحي الجزائري دورا هاما في إنجاح العروض كونها تدل على بيئة الفعل المسرحي ما إذا كانت مدينة أو ريف مثلا و ذلك بتوظيف ضجيج السيارات أو أصوات الحيوانات، هذا بالإضافة الى الملابس و الإكسسوارات، هي أيضا تحدد لنا زمن الشخصية وعمرها و انتمائها الطبقي، فهي تؤدي خطاب بصري تدعم عمل الممثل من خلال أشكالها و ألوانها و طبيعة تصاميمها، متخذة لها معاني و غايات و أهداف لا حصر لها في العرض المسرحي.

فالخطاب المسرحي لا يفرض معنى و إنما يقترح مجموعة من المعاني، و عملية رفع الستار و كشف فضاء العرض هي اللحظة المرتقبة للمتلقي، على أن حالة الانهيار و الدهشة التي يحققها الديكور و الإضاءة و الموسيقى تحقق للعرض عملة التواصل عن طريق خطاب مسرحي يخلق بشكل جمالي على الخشبة في تفاعل و ديناميكية مع الرؤية الشاملة للعرض.

فكل هذه المعاني تتجسد في خطاب مسرحي جزائري سواء كان مكتوبا أو منطوقا أو غير منطوق من خلال الكلمات و الحركات و العلامات و الإيماءات.

فما يميز الخطاب المسرحي عن الأشكال التعبيرية الأخرى هو طابعه التبادلي ويعني ذلك أنه لكي يتم خطاب لابد من وجود شخصيتين على الأقل يتبادلان أطراف الحديث، إلا أنه لا يمكننا أن ننكر وجود المونولوجات التي تعد هي الأخرى خطابا لكن من نمط خاص، فالتكلم فيه هو نفسه المخاطب، و هو خطاب موجه الى كيان مقابل يجمع في نفس الوقت بين التساؤلات والاجابات و الاعتراضات، و كذا عناصر الحجاج و الشرح... الخ، و يتميز الخطاب المسرحي الجزائري بتبادل أحاديث متتابعة ومتسلسلة يكون كل حديث تابعا لحديث سابق ومنشأ كحديث ، أي أنّ إسهام كل طرف خاضع لما قاله الطرف الآخر فيما سبق.

كما اهتمت الدراسات الحديثة بموضوع الخطاب المسرحي الجزائري، وكيفية تحقيقه وأساليب تحوله من النص المكتوب إلى الإلقاء على الخشبة كعرض يكتمل من خلال علاقته بالمتلقي، وفقا للمتغيرات المستمرة في الوضع المعرفي الذي ينعكس على طبيعة المجتمعات و اهتماماتها بشكل عام، ولأنّ القدرة على التجاوب مع روح العصر ومتغيراته تعد من أبرز خصائص الخطاب المسرحي من خلال تشبته بالحياة ومعطياتها المتنامية.

وبعد الخطاب المسرحي خلاصة العمل المنجز من طرف صاحبه عندما يحاول أن يقدم أفكار موضوعية باعتماده على وسائل فنية مختلفة تهدف إلى التأثير على المتلقي وإقناعه "من أجل تنفيذ إرادته والتعبير عن

مقاصده التي تؤدي إلى تحقيق أهدافه من خلال استعمال العلامات اللغوية وغير اللغوية وفقا لما يقتضيه سياق التلفظ بعناصره المتنوعة ويستحسنه المرسل".¹

فالخطاب المسرحي الجزائري نشأ في ضلال الحركة الوطنية و امتزج بتطلعاتها المقاومة، حيث كان خطابا تحرريا مناصرا لقضايا التحرر، انفتح على الظروف السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية للفرد الجزائري ، كما تنوع هذا الخطاب المسرحي الجزائري بين العلبة الايطالية و الملحمية البريختية و الحلقة الجزائرية ،امتاز بطابعه الشعبي وهذا لتمسك شعبه بتراثه، و تأرجحه بين الفصحى و العامية و الفرنسية و الامازيغية يعد ثراء المسرح الجزائري حيث استطاع إثبات تطوره على الساحة الثقافية محافظا على جماليته و تأثيره في المتلقي .

¹ عبد الهادي بن ظافر الشهيري، استراتيجيات الخطاب- دراسة لغوية تداولية، م.س، ص 62.

المبحث الثالث: دراسة تداولية لنماذج من خطاب المسرح الجزائري

بعد أن تناول البحث المسرح الجزائري نشأة و تطورا و تأسيسا، و الخطاب في المسرح الجزائري و الذي تنوع من خطاب عامي و خطاب فصيح، و الاشكالية اللغوية في المسرح الجزائري، سيدرس في هذا المبحث تداولية الخطاب المسرحي في بعض المسرحيات الجزائرية، حيث أن الدراسة التداولية تشمل ثلاثة محاور، أولا: طبيعة الخطاب في المسرحية من خلال التطرق الى الطابع التواصلية في الحوار المسرحي و الإشارات الشخصية و الزمانية و المكانية في المسرحية، ثانيا: قوانين الخطاب و كيفية تنظيمه من خلال دراسة الضمنيّات التخاطبية في المسرحية و استراتيجية الاقناع عن طريق الحجاج، ثالثا: البعد التداولي للخطاب المسرحي من خلال أفعال الكلام، و هذه دراسة معمقة ستتطرق إليها بالتفصيل في النموذج الذي تم اختياره في الفصل التطبيقي و المتمثل في مقارنة تداولية لمسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر.

أما في هذا المبحث سيتم معالجة ثلاث نماذج من مسرحيات جزائرية لدراسة تداولية سطحية، و في كل مسرحية سنتطرق الى محور واحد من محاور الدراسة التداولية، حيث أن هذه المسرحيات تتنوع من فصيحة الى عامية، و اخترنا مسرحية الصحراء لـ "محمد الطاهر فضلاء"، و مسرحية يوغرطة لـ "عبد الرحمان ماضوي"، و مسرحية بوحدة لـ "محمد التوري".

مسرحية الصحراء لـ "محمد الطاهر فضلاء":

تعد مسرحية "الصحراء" من روائع المسرح العربي في الجزائر، كتبت في فترة الاستعمار الفرنسي، و تحدى بها "فضلاء" المستعمر الفرنسي الساعي الى طمس الثقافة العربية الاسلامية للشعب الجزائري، و تدور أحداث المسرحية حول الصراع العربي القبلي مع العدو الأجنبي، حيث أنه يتجلى لنا الصراع الداخلي بين بعض القبائل الأصلية التي تسعى إلى لم الشمل و جمع الحشود للدفاع عن الأرض و قبائل أخرى لا يؤمن لها، ففي فصولها الأربعة تجسد الجهاد الوطني و الكفاح الغزير جيلا بعد جيل و تحدد معالم الطريق الحتمية التي تتجلى فيها التضحية من أجل التحرير و الاستقلال، "فكان لها الرواج و النجاح في المسارح العربية المختلفة، حيث بعد

عرضها سنة 1953 أدت إلى خروج المشاهدين في مظاهرة، و علت خلالها هتافات الجزائريين نحن العرب، نحن العرب...، و منع فضلاء من تنظيم أي حفل تمثيلي بعد ذلك"¹.

البعد التداولي و طبيعة الخطاب المسرحي في مسرحية "الصحراء":

لدراسة طبيعة الخطاب المسرحي يجب التعرف على المرسل في مسرحية "الصحراء" و على المرسل إليه، وعلى العناصر التي تدخل في العملية التواصلية، فالأرسال له مصدران: الأول يتمثل في المؤلف المسرحي، و الثاني يتمثل في الخطاب الذي يحدث بين الشخصيات المسرحية .

يتجلى خطاب المؤلف المسرحي في الارشادات المسرحية و التوجيهات، و هذه الارشادات المسرحية قد لا تكون لها علاقة بالحوار المسرحي، و هذا ما نجده في الفصل الأول من المسرحية: "في واجهة صحراوية، أشجار و نخيل هنا و هناك، و في مؤخر المسرح تظهر جبال مرتفعة يغطيها الضباب، على شمال المسرح تظهر خيمتان متجاورتان و خيام منتشرة هنا و هناك، رجال و جنود يغدون و يروحون بين الخيام، نساء يخرجن بأواني فخارية لجلب الماء"²، و في الفصل الثاني: "كهف في جبل حيث يسكن عماد و زوجته و ابنه و ابنة أخيه - باب على شمال المتفرج يقود الى غرفة ثانية و هناك باب الخارج- في الكهف أغطية صوفية معلقة، خنجر و بندقية معلقان على الحائط، إبريق تحت سرير في الوسط في مؤخر المسرح، سرير على شمال الحصر المؤدي الى الباب الخارجي، حصير في الوسط"³ و مثال آخر ما جاء من إرشادات في بداية الفصل الرابع: " في قمة جبل متوسط العلو، خلفه تظهر واحات الصحراء بلونها و نخيلها، على شمال المتفرج بعض أشجار الغابة، و صخور ناتئة و على يمينه صخرة فيها فتحة لكهف و هو كهف عماد من الخارج"⁴.

فهذه الارشادات تساعد القارئ أو المتلقي على معرفة السياق العام للمسرحية حيث من خلالها يوضح لنا المؤلف أن البيئة صحراوية بنخيلها و خيامها و واحات الصحراء و عدم الاهتمام بمظاهر الترف، فالصحراء هي رمز الصمود و التضحية، رمز للطريق القاسي بتضحياته و دمائه، رمز لأمتنا العربية التي تحوي هذه

¹ محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا و نضالا، ج2، م.س، ص 69.

² محمد الطاهر فضلاء، مسرحية الصحراء، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، طبعة سنة 2007، ص 7.

³ المرجع نفسه، ص 32.

⁴ المرجع نفسه، ص 73.

الصحراء، بالإضافة الى وصف الأماكن نجد وصف وضعيات الأشخاص، فهو خطاب موجه إلى القارئ و إلى المخرج، الهدف منه إثراء معارفه ليتعرف على أبعاد هذه الشخصيات ، فنجد الوصف الخارجي كوصف الأغطية الصوفية المعلقة و الخنجر و البندقية المعلقان على الحائط، والوصف الداخلي في مواضع أخرى مثل "عماد نائم في فراشه، و عائشة جالسة على سرير شهاب و رأسها بين ركبتيها تفكر"¹ و أيضا "ناي في البداية، شهاب على سريره، و عائشة على الحصير تبكي"².

كما ذكر الكاتب بعض المعطيات للتعرف على تفاعل الشخصيات و هي على شكل أفعال و تأتي بين قوسين مثل "يقوم نحوها" و "يجلس بجانبها"³، "تنظر إليه في دهشة"، "يتقدم نحو الجثة"⁴، و على أشكال أسماء مثل "حائر، فزعا، متوجها نحو الشمال..."⁵، فهذه المعطيات جاءت بكثرة الى غاية نهاية المسرحية.

يستعمل المؤلف عدة قنوات لتوصيل أفكاره منها الحوار الداخلي أو الفردي الذي يكشف عما يدور في فكر الشخصية من أفكار و مشاعر و هذا ما نجده في حديث حسن:

" حسن: (يمشي وحده مفكرا) أهب نفسي للرجل الذي يثار لي شهاب... (يقف) رياه لقد ضاع صواي ... أنتقم ممن؟ من بني جنسي؟ من وطني؟ أخون بلادي؟ و أمي ...؟ أمي لن تصفح عني ... ستلعني ... و عائشة ماذا يكون مصيري عندها...؟ إنني أحبها ... أحبها حبا عميقا، قد اختلط بلحمي و عظمي و دمي ... آه ... (يجلس متؤها و يضع رأسه بين يديه)"⁶

فاستعمال هذا الحوار عملية مقصودة من المؤلف الذي يريد تبليغ خطاب خاص للمتلقي كونه يترك أثرا في نفسية، فالعواطف و الخواطر يستحيل تجسيدها على خشبة المسرح و الحوار الفردي هو الذي يعبر عنها .

¹ محمد الطاهر فضلاء، مسرحية الصحراء، م.س، ص 51.

² المرجع نفسه، ص 32.

³ المرجع نفسه، ص 33.

⁴ المرجع نفسه، ص ص 51، 50.

⁵ المرجع نفسه، ص ص 38، 90، 28.

⁶ المرجع نفسه، ص 86.

أما الإشارات الشخصية تتمثل في الضمائر أثناء استعمالها في وضعيات خطابية و تعبر عن الذاتية في اللغة ، غير أنه في بعض الحالات يخضع استعمالها لبعد اجتماعي أو سياسي مما يؤدي إلى تغيير دلالتها، و في الحوار الذي دار بين عماد و القائد فيع تلاعب بهذه الإشارات، فلا نستطيع ادرك مدلولاتها إلا من خلال السياق و المرتبة التي يحتلها كل من المرسل و المرسل إليه.

"عماد: أهلا بالقائد العام، مرحبا بكم...

القائد: (يتقدم إليه و يصافحه) يحق لنا أن نفتخر بك يا سلالة المجد و الكرم.

عماد: سيسجل لكم التاريخ يا ولدي صفحات من النور ... بارك الله فيكم...

القائد: و من يكون هذا الفتى؟

عماد: هو ولدي ... ولد هذا الوطن العربي المجاهد ... غدا سينضم الى الصفوف..."¹

نلاحظ أن الشيخ عماد غير الضمائر في خطابه، ففي البداية استعمل ضمير الجمع (مرحبا بكم)، حيث خاطبه بصيغة الاحترام، ثم خاطبه ب (ولدي) لكن الوضع التداولي و الرتبة في العملية التواصلية لكليهما تدلان على احترام كلا من المرسل و المرسل اليه، فاطلاق ضمير الجمع على المفرد قد يكون على الرهبة و الخوف أو الاحترام، كما أن الاستعمال التداولي للإشارات الذاتية يخضع أيضا لعامل آخر و المتمثل في "ميزان القوة" بين الشخصيات المسرحية، حيث تكون للشخصية القوة اللازمة لتنفيذ الأوامر كالحديث الذي دار بين حسن و عماد في المشهد الثاني من الفصل الثالث:

"عماد: من أنت؟ وكيف جئت الى هذا المكان؟

حسن: أنا...؟

عماد: ما بك؟

حسن: جريح أنا جريح ...

¹ محمد الطاهر فضلاء، مسرحية الصحراء، م.س، ص ص 84، 85.

بمجرد النطق المرسل بصيغة الأمر يضيف على نفسه صفة الأمر، و يلزم المرسل إليه بطاعته ويستجيب لطلبه حيث يضعه في مرتبة المأمور، فقد انتقى المؤلف بعناية فائقة شخصيات مسرحيته، و تكمن الصفات المميزة لهذه الشخصيات عن بعضها في أدوارها الوظيفية، و في ملاحظها ومستوياتها الاجتماعية و الثقافية، فمواقف الشخصيات و قناعاتها هي التي تحرك سير الأحداث.

أما الإشارات الزمانية في المسرحية لم يحدده المؤلف بزمن معين، بل تركها مفتوحة لتبقى نصا خالدا يستدعى في كل حين لاستنهاض الشعوب و إيقاظ الضمير العربي، لذا لا نجد في المسرحية أية إشارة تاريخية تحدد زمنها، و في اللغة يظهر الزمن عن طريق استعمال الظروف في بداية الخطاب أو نهايته و التي تتمثل في التزامنية، والمقبلية، و البعدية، و في المسرح مقسم إلى نوعين و هما زمن العرض و هي المدة التي تقع فيها الأحداث على الخشبة، و الزمن الخيالي و يقصد به زمن بناء الأحداث و يكون بواسطة الارشادات المسرحية، كما يمكننا أن نميز الزمن الداخلي للمسرحية و الزمن المسترجع من الذاكرة و ليس له وجود في الواقع هذا ما ورد في حديث عماد وشهاب عن حياته:

"عماد: أنا عماد بن سعيد، من أسرة بني سعد المجاهدة، غربي طيش الشباب، فتزوجت على أمك من امرأة أجنبية مجهولة النسب، ساقته الأقدار إلينا...، و في الليلة التي وقعت فيها الفاجعة التي شتت شملنا ... و قضت على البقية الباقية من أبطالنا المجاهدين، بعد استشهاد البطل الكبير عمرو بن سلام في هذه الواقعة السوداء...، مرقت عني تلك المرأة الأجنبية، وصفعتني بالحقيقة في وجهي ... كانت حية رقطاع في أثواب ملك... استنجدت بجنود الأعداء، و رمتني أمامهم بأسفل التهم، و حثتهم على الانتقام مني ... فكان انتقامهم أن حرموني من نعمة البصر... و بعدما أتموا فعلتهم الشنعاء ذهبت معهم و أخذت معها ولدي... !

2،

¹ محمد الطاهر فضلاء، مسرحية الصحراء، م.س، ص 57.

² المرجع نفسه، ص ص 45، 46.

بينما الزمن الخارجي نجده في سرد الأحداث في جميع الفصول ، و له علاقة بسير الأحداث المسرحية ومثال على هذا ما ذكره المؤلف: " بعد خمسة عشر عاما من الفصل الأول"¹.

و في الدراسة التداولية لا بد للتطرق الى المبهمات الزمانية و علاقتها بزمن الخطاب، فتحديد العلاقة يساعد على معرفة معالم الخطاب المسرحي، و مدة سير الأحداث، فعند حديث حسن :

"معذرة يا سيدي ... ستعرف الآن كل شيء ... سأخبرك بكل شيء .. إنني ... لا أقوى على الكلام الآن ..."²، فكلمة "الآن" ليست تزامنية، و بالتالي هي غير مبهمة لأن الإخبار لم يتحقق أثناء صدور الخطاب، و من الإشارات الدالة على القبلية نجد في قول عماد: " أعمى ... أجل أعمى... ! إلهي لقد بقيت أكثر من خمسة عشر عاما و أنا أعمى، فلم أشك و لم أتدمر، أما اليوم فإني أريد أن أبصر ... أريد أن أمتع عيني بمشهد غربي يتلوى تحت قدمي ... إلهي إمنحني البصر ساعة ... ساعة فقط ...!"³.

في هذا النموذج نجد ظرفين، فالظرف الأول "خمسة عشر عاما" في هذا القول مبهم لأن لحظة التلفظ ذكرها المؤلف في سياق الأحداث و هذه الفترة حددت دلالتها لارتباطها بدال آخر، والظرف الثاني "اليوم" يعد من المبهمات الحيادية التي تستعمل في جميع الأزمنة القبلية و التزامنية و البعدية ، وفي هذا المثال استعملت تزامنية إلا أنها غير مبهمة لأنه لا يستطيع تحقيق ما يريده "أما اليوم فإني أريد أن أبصر " ليس بإرادته و من غير الممكن أن يرجع بصره ليوم أو لساعة بعد أن تم فقعه عينيه.

و في سياق آخر في قول حسن: " و بعد معركة حامية دامت عشر ساعات، فرغ منا الزاد والمؤونة ... سلمنا جميعا للعرب، و قادونا أسرى على الحدود ... و في أول أمس هجمت الطائرات على المعسكر ... وقذفته بالقنابل..."⁴ ، كلا الظرفين "عشر ساعات" و " أول أمس" مبهمين لأن لحظة التلفظ ذكرها المؤلف في

¹ المرجع نفسه، ص 32.

² محمد الطاهر فضلاء، مسرحية الصحراء، م.س، ص 58.

³ المرجع نفسه، ص 69.

⁴ المرجع نفسه، ص 62.

سياق الحديث و هما من الإشارات الدالة على القبلية، كما نجد العديد من الإشارات الدالة على الزمن خلال المسرحية منها: عند الغروب، أمامنا ساعة، طلع النهار، عند الفجر، النهار، المساء، الليل...

ما ينطبق على الإشارات الزمانية ينطبق على الإشارات المكانية إلا أن المؤلف لم يحدد مكانا معروفا أو بلدا سوى الأمة العربية بكامل ترابها و ما جاء في خطاب عماد يبين ذلك: "أجل الصحراء، بلاد العرب، وستبقى دائما للعرب ... فلتحيا أمة العرب"¹، أما الإشارات الدالة على سير أحداث المسرحية نجد أنها من خلال وضعية المرسل الذي يحدد الأبعاد المكانية، و هذا ما نجده في خطاب الشخصيات المسرحية التي تحتوي على العديد من الأماكن مثل قول صالح: "...أنت تعلم أن عماد لم يعد حتى الساعة، قده يا عبيد الى خيمة الشيخ جابر، و لينتظر هناك حتى يعود عماد."²، و بعد أن طاله القصف لجأوا إلى كهف مخيف كما تصفه عائشة: "... أوليس من القسوة أن تتركني دون عون و لا نصير، تتركنا هنا، أنا و أملك المريضة و أباك الضرير...؟ تتركنا في هذا الكهف المخيف الذي لم يطرق بابه أحد منذ أكثر من عشر سنين؟"³، فهو كهف بعيد و خالي كما وصفه أيضا المؤلف من خلال الارشادات المسرحية "كهف في جبل... في الكهف أغطية صوفية معلقة، خنجر و بندقية معلقان على الحائط..."⁴، حيث دارت أحداث المسرحية في الخيام و في الكهف، كما تم ذكر بعض الأماكن المفتوحة مثل المدينة، الجبل، وادي الدبال، قرية الصواحب...

لاستخراج العلامات الدالة على المكان لا نكتفي بالإرشادات المسرحية، و انما نجد أيضا خلال الحوار و أثناء التلفظ، كما أنها تحدد المبهمة المكانية و نجد هذا في الحوار التالي:

"عماد: لا ... أنا من يثار لةلدي ... سأناديه الآن، و عليك أن تسددي فوهة النار عليه وأنا أطلق.

حسن: (يقف بباب الكهف)

¹ محمد الطاهر فضلاء، مسرحية الصحراء، م.س، ص 94.

² المرجع نفسه، ص 08.

³ المرجع نفسه، ص 34.

⁴ المرجع نفسه، ص 32.

عائشة: (تصوب البندقية نحوه) ...ها هو الباب، إنه أمامك !!!

حسن: لحظة، لحظة لي رجاء...¹.

فقد حدد المخاطب مكانه أثناء التلفظ فهو موجود أمامها، إذ نستنتج من خلال السياق أن الإشارة المكانية "أمام" مبهمة، و من الإشارات المكانية الغير مبهمة نجد في قول حسن: "ثم أدركت أنني في خطر أكثر ... فعمدت إلى ثياب الشيخ، فانتزعت منه هذا الثوب و هذه العمامة، ولبستهما و أخذت أجري في الصحراء هاربا ... و بقيت يومين كاملين و أنا أمشي تائها ... و في هذا المساء بلغ مني الإعياء مبلغه .. و أحسست كأن أحشائي تتقطع من الجوع و التعب، فسلمت نفسي للرياح تدفعني أمامها لملاقاة الموت ... و لكن الأقدار منت علي بالنجاة، و دفعتني إلى هنا...².

فقد حدد المخاطب مكانه أثناء إصدار الخطاب و هو وجوده في الصحراء إلا أنه لم يحدد مكانه بالضبط أثناء التلفظ، فالصحراء شاسعة يصعب على المتلقي معرفة موقعه بالضبط، إلا أنه بين فيما بعد اتجاهه باتجاه الرياح التي سلم نفسه أمامها.

هذا فيما يخص طبيعة الخطاب في مسرحية "الصحراء" التي نسجها "محمد الطاهر فضلاء" بالفصحى الراقية، و التي تمتاز بقوة الأسلوب، فهي تعبر عن التراث العربي و الانتماء الاسلامي لهذه الأمة، و ما ورد من رموز التي ترمي الى توحيد الصف بين العرب و المسلمين، فهو من رواد المسرح الجزائري الفصيح و من دعاة الفصحى حيث قال: "و من مشاكل المسرح المفتعلة قضية ما أسموه "اللغة المسرحية" هذه مشكلة خلقها الاستعمار و أكدها الجهل...³"، فخطابه المسرحي يمتاز بكثافة الرمز و قوة الأسلوب، يمتاز بالعمق و القوة والمتانة، حيث أن أسلوب الخطاب يرقى و يضعف حسب الشخصية التي يعبر عنها، كما أن للخطاب المسرحي دور في تشخيص الشخصيات و ابراز سماتها النفسية و الاجتماعية.

مسرحية "يوغرطة" لـ "عبد الرحمان ماضوي"

¹ المرجع نفسه، ص 69.

² محمد الطاهر فضلاء، مسرحية الصحراء، م.س، ص ص 62، 63.

³ محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا و نضالا، ج2، م.س، ص 40

يمن اعتبار مسرحية "يوغرطة" لعبد الرحمن ماضي من أنضج التجارب التي وظفت وقائع التاريخ واستغلت بشكل جيد السيرة الذاتية لأحد أبطال التاريخ الجزائري القديم ، وعلى الرغم من تاريخية الحدث إلا أنه ليس بوسعنا أن نصنفها ضمن المسرحيات التاريخية التقليدية كونها تتخذ وقائع الماضي وأحداثه نقطة انطلاق لعلاج مشكلات الحاضر، فقد اتخذ المؤلف من نضال الشعب الجزائري في العصور الغابرة ضد روما معادلا موضوعيا لنضال هذا الشعب في العصر الحديث ضد الاحتلال الفرنسي ، فالمستعمر واحد ، والمقاومة واحدة لدرجة بخيل إلى القارئ أن المؤلف لا يتحدث عن يوغرطة ولا عن روما القديمة بل روما الجديدة ممثلة في حفيدتها فرنسا.

وهي ثاني مسرحية تاريخية صدرت قبل الثورة عاجلها المؤلف في خمسة فصول، واستلهمت أحداثها من التاريخ الجزائري القديم عندما كان الشعب يصارع الاحتلال الروماني ويحاول أن ينتزع حريته واستقلاله، وتشكل مسرحية "يوغرطة" علامة بارزة في مسيرة المسرح الجزائري حيث حققت نجاحا كبيرا سواء على مستوى القراءة أو التمثيل.

رسخ "ماضي" من خلالها ذلك الاتجاه الذي سنه "أحمد رضا حوحو" و"توفيق المدني" في اعتماد التاريخ القديم والتزام العربية كأداة للحوار، وهو الذي حول لتلك النصوص أن تطبع وأن تلقى راجا بين القراء وتقدم كعرض تمثيلي يفهم في معظم أنحاء الوطن وفي بقية الأقطار العربية ، وهذا خلافا للتجارب السابقة التي قدمها عدد من رواد المسرح الجزائري أمثال "عاللو" و"رشيد القسنطيني" ومحي الدين باش ترزي" و"محمد توري" الذين اعتمدوا اللهجة المحلية . فيما قدموه من عروض . ارتبطت بالعرض أكثر من ارتباطها بالتدوين والتوثيق¹.

البعد التداولي لقوانين الخطاب المسرحي:

تتحكم في الخطاب التواصلية مجموعة من القوانين التي تجعل المخاطب يدرك الطريقة التي يصيغ بها أقواله كالصريح والتلميح و استعمال الحجاج اللغوي، و أهم مبدأ ركز عليه "غرايس" في قوانين الخطاب هو قانون المشاركة حيث يجب توفر طرفي الخطاب (المرسل و المرسل اليه) مع اعتراف كل واحد منهما للآخر بالحق في الكلام، و في مسرحية "يوغرطة" نجد هذا المبدأ موجودا ضمينا بين المؤلف و القارئ ، فمجرد تفاعل القارئ مع النص و استجابته النفسية و العاطفية لمحتوياته وخلفياته السياسية و النضالية هو إقرار ضمني بحدوث عملية المشاركة في الخطاب.

بالإضافة الى قانون المشاركة نجد أيضا قانون الإفادة و قانون الصدق، و قانون الإخبارية و الشمولية التي أضافهم "غرايس" الى قوانين الخطاب، فبالنسبة إلى قانون الإفادة و الذي يقصد به إفادة المتلقي و إثراء رصيده

¹ اسماعيل بن اصفية، قضايا التاريخ و قضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضي: مجلة الأثر، جامعة عنابة-الجزائر - العدد 13، مارس

بالمعلومات نجد أن "عبد الرحمن ماضوي" أراد أن ينقل للمتلقي فائدة التعرف على هذا البطل التاريخي و دفعه الى الكفر بالسياسة في مواجهة الاستعمار و الإيمان بالعمل المسلح لاسترجاع الحقوق، و عليه فإن "يوغرة" يشكل إطارا فنيا لمقاومة الشعب الجزائري للفرنسيين وكل من عاش هذه الفترة وعرف الخلافات التي كانت تهمز الشعب الجزائري وانقسامه إلى طوائف متنافسة يدرك أن الكاتب قصد إلى التعبير عن هذه الخلافات قصدا وإلى بلورة القضية الوطنية التي هي محور هذه الخلافات وقد وفق الكاتب في هذه المهمة توفيقا كبيرا، حيث أه استعان بشخصياته لإثراء رصيد القارئ بمجموعة من المعطيات التاريخية و مثال على هذا ما ورد في خطاب يوغرة الفردي حيث قال:

" لقد كنت بطلا فذا، و أميرا حاذقا، و لكنك في الحين الذي ابتسمت فيه للغرب حدث عن الرشاد و في الحين الذي جعلت يدك في يده القدرة زحزحت أركان الوطن، و في الحين الذي أوصيت هذا الغرب بأفريقيا قضيت على إفريقيا ... لقد كنت صادقا، و محبا لشعبك، و فخورا بوطنك، لكنك في الحين الذي وثقت فيه بروما فقدت ثقتك في وطنك، و في الحين الذي ربيت ولديك تربية أجنبية أعددت قبرا لوطنك"¹.

في هذا الحوار يستفيد القارئ أو المتلقي من بعض الأخبار الخاصة بالملك "ماسينيسا" و التي تساعده على معرفة الجو الذي ساد قبل أن يعتلي "يوغرة" عرش نوميديا، حيث قدم عدة أخبار كصفات "ماسينيسا" البطولية و صدقه و محبته للشعب، و أيضا الأخطاء التي ارتكبها في حق وطنه كالثقة في الأعداء، و تربية أبنائه تربية أجنبية، و إلا ما الفائدة التي يجتنيها "يوغرة" من ترديده هذا الحوار الفردي، فأسلوب المحادثة بين الشخصيات الخيالية هدفه توجيه الفائدة الى القارئ أو المتلقي.

و في سياق آخر نجد قانون الاخبارية و الشمولية و الذي يقصد به تزويد المخاطب بمعارف لم يسبق له معرفتها، و هذا ما جاء به الرسول إلى يوغرة بخبر يجهله:

"الرسول: أتيت لأخبرك بموت مازيغ.

يوغرة: (بدهشة) موت مازيغ ! مات مازيغ متى؟ و كيف ذلك؟

الرسول: الحق أنه أغتيل من طرف رجال فراكسين.

يوغرة: اغتاله رجال فراكسين؟

الرسول: نعم ... و فراكسين يقرئكم السلام و يخبركم بأنه ظفر بالخائن الذي يمد الأعداء بالمعلومات الخطيرة عن شؤوننا، فأمر بقتله.

يوغرة: أخبرني عن مقتل مازيغ"².

¹ عبد الرحمن ماضوي، مسرحية يوغرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط3 سنة 1983، ص 24.

² المرجع نفسه، ص 118.

اندهش يوغرطة لهذا الخبر لأنه يجمله، و رغب في المزيد من المعلومات و التفاصيل مما اضطر الرسول على توسيع الخبر و اعطائه معلومات شاملة عن كيفية مقتل مازيغ قائلاً:

"كان مازيغ عائداً من عوتيقة، و عندما رآه أحد رجال فراكسين أخبر به الشيخ ... فبعث ثلاثة رجال يترصدونه في شعبة من الجبل، و ما أن اقترب مازيغ من هذه الشعبة حتى خرجوا له مشهرين سلاحهم، فما كان من مازيغ إلا جرد سيفه للدفاع عن نفسه، و إذا بسهم رماه أحد الثلاثة ينشب ب صدره بقوة فيسقط السيف من يده، و يسقط هو على الأرض، و دماؤه تتدفق من صدره، و فمه، و هكذا حملناه إلى بيته حينما بلغنا الخبر، فلم يبق طويلاً، و أسلم روحه"¹.

نلاحظ أن المعلومات كافية بكل التفاصيل، و لم يجد "يوغرطة" سؤالاً آخر يوجهه له، حيث توفرت في هذا الخبر خاصية الشمولية التي دعا إليها "غرايس" في دراسته لقوانين الخطاب.

أما فيما يخص الضمنيات التخاطبية في المسرحية تحتوي على نمطين مختلفين هما الافتراض المسبق، و القول المضمر، و في مسرحية "يوغرطة" نجد العديد من الأقوال ذات الأبعاد التلميحية و التي تظهر في شكل أقوال مضمرة أو افتراضات مسبقة و مثال على هذا نجد في حديث الكهل الرومي للشيخ الرومي: "أتظن أن روما تنفق أموالاً باهظة لا لشيء إلا أن تكون حكماً عدلاً بين فلان، و علان، و ترتان؟"².

من خلال هذا الكلام تظهر لنا عدة افتراضات مسبقة نذكرها فيما يلي:

- الافتراض الأول: إن روما استعملت المال كوسيلة من الوسائل للضغط على الشعوب التي استعمرتها باستمالة ضعاف النفوس.
- الافتراض الثاني: هو أن روما لا تهمها مصلحة الشعوب الأخرى، بل تسعى إلى الحفاظ على مصالحها.
- الافتراض الثالث: يتمثل في الاعتقاد السائد بين الأفارقة قديماً أن روما تسعى لإقامة العدل بين الشعوب.
- الافتراض الرابع: يبين الصراع الذي كان يحدث بين الأفارقة مما سهل على روما التدخل في شؤونهم.

¹ عبد الرحمن ماضي، مسرحية يوغرطة ، م.س، ص 70.

² المرجع نفسه، ص 15.

إضافة إلى هذه الافتراضات يوجد أيضا بعد تلميحى، و قول مضمّر حيث أن المؤلف أراد من القارئ أن يستنتج أن الغزاة في كل زمان يتشابهون في معاملتهم للشعوب المستعبدة من حيث الأهداف و الوسائل¹.

من خلال دراستنا لقوانين الخطاب المسرحي لا بد للتطرق الى استراتيجية الاقناع في المسرحية و المتمثلة في الحجاج، حيث يسعى المرسل من خلال خطابه المسرحي الى إقناع المرسل إليه بما يعتقد من أفكار عن طريق عملية تأثيرية مرتبطة بالبنية اللغوية للأقوال و التي تدفع المتلقي الى استعمال عقله ليقوم بفعل استنتاجي يجعله يغير قناعاته، و لنأخذ مثال على هذا في الخطاب الذي أورده فرانكسين في قوله:

"... ما لمنا على يوغرطة أن يقف في وجه الأعداء وقفة صارم، إنما لوئنا عليه أن استعجل إستعجالا ما كان ينتج منه إلا بوق المركب، إنما لمتنا فيه غرورا ما كان إلا ليضل بنا السبيل إلى مفاوز قفار، إنما لمتنا فيه نخوة لا تعلق إلا بالشباب"².

في هذا الخطاب نجد عددا من الحجج لإقناع من حوله دون مبالاة بردود الحاضرين و سخريتهم من حججه، و منها أن "يوغرطة" استعجل الحرب على روما لأنه مغرور، و جاهل بأمور السياسة و الحكم وأوحى هذا الخطاب الى بعض الحاضرين باستنتاجات جاءت علة شكل انتاج كلامي و هي:

- الاستنتاج الأول: قول الرجل الأول: "...حقا إننا في حالة حرجة، لابد أن نخرج منها، و إلا كان فيها حتفنا، إن النكبات منذ أن دخلنا هذه الحرب، توافينا الواحدة تلو الأخرى حتى لا مناص لنا اليوم من الاستسلام..."

- الإستنتاج الثاني: قول الرجل الثاني: نعم لقد خدعنا يوغرطة، ما كنا ندخل هذه الحرب لو لا أنه طمس الحقيقة علينا"

- الاستنتاج الثالث: قول الرجل الآخر: عرفت من أول يوم أن مآلنا الخراب، أن اتبعنا يوغرطة، تحرقه للجاه و البأس يغويه و يضلّه

- الإستنتاج الرابع: قول الرجل الرابع: حقاً لقد كان بنا عمى حينما قلدناه زمام أمورنا

- الإستنتاج الخامس: قول الرجل الأخير: يا ليتنا كان يحسن الحرب على الأقل"³.

هذه الاستنتاجات كلها تؤدي إلى نتيجة واحدة أراد أن يصل إليها المرسل، و هي وجوب عزل "يوغرطة" عن الحكم بعد انهزامه في حروبه مع الرومان، و المطالبة بتغيير الطريقة في التعامل مع روما من الحرب الى الهدنة والسلم كعهدهم بماسينيسا، "بالإضافة الى هذه الحجة استطاع "فرانكسين" بحنكته و سلطته أن يستعمل

¹ أحمد دين الهنائي، توظيف التراث التاريخي في المسرح الاصلاحي، م.س، ص 139.

² عبد الرحمن ماضي، مسرحية يوغرطة، م.س، ص 32.

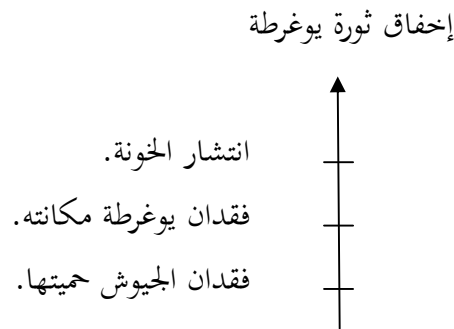
³ المرجع نفسه، ص 33، 34.

طريقة منطقية في عرض حججه حيث انصب اهتمامه على بناء خطابه، فقد بدأه بمقدمة مدح فيها الحاضرين حين وصفهم بالوطنيين الغيورين على بلدهم، و هذا لكسب مودتهم، ثم تحدث عن الأخطاء التي ارتكبتها يوغرطة دون الإشارة إلى عزله، كما قدم لهم طريقة في التعامل مع روما و المتمثلة في استعمال السياسة، فهي طريقة لها سلباتها كما ذكر، لكنها الوسيلة الوحيدة للمحافظة على الوطن في تلك الظروف، كما أنه استطاع أن يوجه الحاضرين ويقنعهم بأفكاره رغم المعارضة التي كان ييدها من حين لآخر "بوميلكار"، إلا أن الشيخ فراكسين لم يهتم بانتقاداته، و لم يجب عنها، بل واصل تقديم أفكاره لأنه وجد آذانا صاغية لأقواله أكثر من المعارضين له"¹.

كما يلجأ المرسل أيضا إلى حشد مجموعة من الحجج لتدعيم دعواه، و يقوم بترتيبها حسب قوتها، و تمتعها بالأسس اللازمة لإقناع المرسل إليه، هذا الترتيب ما يسمى بالسلم الحجاجي الذي سنتطرق إليه بالتفصيل في الفصل التطبيقي، و في المثال الذي أخده الدكتور "أحمد دين الهنائي" في دراسته للمقاربة التداولية لمسرحية "يوغرطة" بين ترتيب الحجج الذي يبدأ المرسل بأدائها وفق درجات قوتها حيث أنها تبدأ بأقل درجة و دلالة، ثم يتبعها بحجة أقوى منها، و يختتمها بحجة أقوى، فكل دليل يستلزم منطقيا أن يؤدي الى الدليل الأقوى منه، و مثال على هذا قول بوميلكار:

"ثورة يوغرطة مخففة لا محالة أيا ما تكون قوة يوغرطة، لأن الجيوش فقدت حميتها مما لحقنا من الانكسارات و لأن صوت يوغرطة فقد شيئا من دويه الأول فلن يعد له ذلك الصدى الرنان، و لن يكون له أدنى صدى عندما ينتشر هؤلاء الخونة بائين سموم الفشل، و الانهزام في أعضاء الشعب..."².

و يمكن ترتيب هذه الحجج في سلم حجاجي كالآتي:³



¹ أحمد دين الهنائي، توظيف التراث التاريخي في المسرح الاصلاحى، م.س، ص 142.

² عبد الرحمن ماضوي، مسرحية يوغرطة، م.س ص 44.

³ أحمد دين الهنائي، توظيف التراث التاريخي في المسرح الاصلاحى، م.س، ص 148.

لقد أنزل المرسل فقدان الجيوش حميتها إلى المرتبة الأدنى، لأن هذه الحجة قد تزول إذا كان الملك قويا يستطيع إرجاع التوازن إلى الجيش، لكن "يوغرطة" كان يمر بفترة عصبية فقد فيها مكانته، و هو دليل أقوى من الأول على إخفاق الثورة، و الدليل الأخير أقوى من سابقه، لأن وجود الخونة في أمة من الأمم —يساعدون العدو و يمدونه بالأسرار— يقضي على مستقبلها، و على ثورتها مهما كانت قوة الجيش، و قوة الملك، بناء على هذا نلاحظ أن المرسل رتب حججه بطريقة منطقية بدأها بالأدنى، و يختمها بالأعلى، و هذا لإقناع المتلقي بفكرته.

هذه الأفكار الواردة في المسرحية ذات موضوع وطني، تعكس واقع الجزائريين في الخمسينيات من القرن الماضي، و التي كانت تدعو الى البذل و العطاء من أجل تحرير الوطن، هذا الإحساس الدرامي الذي كشف عنه "عبد الرحمن ماضي" والتوظيف الجيد لأحداث الماضي وإعطائها دلالات معاصرة لا نعثر عليها في بقية المسرحيات الجزائرية التي عادت إلى التاريخ واستحضرت شخصياته، فهناك تباين في المستوى والنضج بين مسرحية "يوغرطة" وبين العديد من التجارب المسرحية التي استحضرت كتابها وقائع التاريخ وأحداثه.

مسرحية "بوحدة" لـ "محمد التوري":

مسرحية اجتماعية تدور باللغة العامية الجزائرية تدور أحداثها في ثلاثة فصول، و التي يصور لنا فيها المؤلف عالمن مختلفين، عالم الجشع و الطمع، و عالم الحب و الوفاء، و شخصية "بوحدة" تمثل الرجل الشهم الذي يرى الأمور من بابها الواسع كما يقول كلمته بصدق مصدق مهما كلفه ذلك، تزوج المرأة التي يحبها و تحبه، و هي الأخرى لا تختلف عليه في الحكمة و رجحان العقل، نفق لأجلها كل ماله لأجل إشفائها من مرضها، و هما بما يمثلانه من حب و وفاء يواجهان الجشع و الطمع الذي يتزعمه صهره "عبد الرحمان" و زوجته "زليخة" اللذان يسعيان لتطليق ابنتهما من التقي "بوحدة" لتتزوج بالغني الفاسد "سي رزقي"، لأن ما يهمهما سوى المال، و في سبيله يريدان تضييع مستقبل ابنتهما، إلا أن الزوجة المخلصة لزوجها تصر على البقاء الى جنبه، و من خلال هذه المسرحية يحاول "محمد التوري" معالجة العادات الاجتماعية السيئة التي ترمي إلى هدم المجتمع بسبب الطمع واحتقار الضعفاء.

البعد التداولي للخطاب المسرحي من خلال أفعال الكلام:

ارتباطا بالتطبيقات التداولية على النص المسرحي سنعتمد في هذه المقاربة على ما جاء به "أوستين" في إطار اهتمامه بنظرية أفعال الكلام، حيث خرج بتميز جديد و أقر أن كل جملة تامة تقابل انجاز فعل لغوي واحد على الأقل، و هذه الأفعال أو الأقوال المنجزة قسمت بدورها إلى ثلاثة أنواع: فعل الكلام أو العمل القولي، الفعل المتضمن في القول، و الفعل التأثيري.

و من المعلوم أن كل النظريات التداولية تؤكد على أن التواصل في الخطاب يقتضي أن يكون حواريا، "حيث يوظف كل المتخاطبين طاقتهم لفهم بعضهما البعض، ذلك أن مبدأ التعاون ينص على أنه يجب أن نفهم أثناء التواصل أن هناك ما يقال و "ما يعني القول"، فما يقال يتجلى من خلال ما تعنيه الكلمات ظاهريا و غالبا ما يتم شرحه وفق شروط الحقيقة، أما "ما يعني" فهو التأثير الذي يحاول المتكلم متعمدا اضعافه على المستمع أو القارئ المخاطب من خلال إدراك الأخير لهذا القصد"¹، هذا ما سنجده في حديث ليلى:

"تفكري يا بما... تفكري بلي مراد هو اللي رجع لي صحتي ... مراد بوحدة كيما تقولي أنت و بابا ... بسبابه برت ... حوس بيا الأطباء الكل، أداني للحمامات الدنيا بأسرها ... أداني لكل مكان، ما ربح ما غمض عين حتى برت ... خسر علي جميع ماله، باع حتى الدار اللي ورثها من باباه"².

لقد أنجز المرسل في خطابه ثلاثة أفعال متزامنة، فهو ينجز فعلا كلاميا يتمثل في نطق ليلى لخطابها، و ينجز فعلا متضمنا في القول، و هو تذكير ليلى لأمرها بمرضاها الذي كانت تعاني منه، وإخلاص مراد لها، و ينجز فعلا تأثيريا و المتمثل في الإقناع بأن شفاءها كان باهتمام زوجها لها وعدم التخلي عنه.

من الأفعال الكلامية أيضا نجد أفعال الممارسة و التي تتعلق بالسلطة و القانون و اعطاء التوجيهات التنفيذية و التحذير، كما قد تكون هذه السلطة رسمية أو أخلاقية ... و تحدد من خلالها الدرجات الاجتماعية بين المتخاطبين فمن يملك هذه الميزة يستطيع أن يؤثر في الطرف الآخر، و يعطي القوة لأفعاله، نجد هذا في الخطاب الذي دار بين الشرطي و نور الدين و الأعرج:

"الشرطي: أش هذا العياط؟

نور الدين: كان يتكلم معاه بالعقلية، حتى خدعه و طاح عليه بالدبزة.

الأعرج: أنا نشهد.

الشرطي: و أنت تتعدى على الناس؟ ما صبت تبين خصلتك غير في هذا ... تبني و أنت ثاني بوحدة ."³ إن السلطة الاجتماعية لها تأثير على المرسل إليه فأفعال الكلام تتحقق و تأثيرها يبدوا واضحا في كلام المتلقي و تصرفاته ، فقد مارس الشرطي سلطته بحكم وضعه الذي يسمح له باتخاذ القرار و حل المشكلة، فقد تلائم خطابه مع الوضعية الاجتماعية بين القوم لهذا وجد الاستجابة و حدث فعل التأثير، و لو صدر من شخص آخر لا يملك تلك السلطة ما تحقق الانجاز الكلامي و التأثيري الذي حققه الشرطي.

¹ محمد محمد يونس علي، مقدمة في علمي الدلالة و الخطاب ، دار الكتاب الجديد ، المتحدة، ط1 سنة 2004، ص 34.

² محمد التوري، مسرحية بوحدة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، الجزائر ، طبعة سنة 2007، ص 22.

³ المرجع نفسه ، ص 43.

كما نجد فعل الاعتذار الذي يدخل ضمن الأفعال التعبيرية، و هو الآخر له علاقة بدرجة ومرتبة المتخاطبين، فقد يكون اختياريا و قد يكون اجباريا حسب سياق الحديث، كما أن المرسل قد يستعين بصيغ غير مباشرة لإبداء أسفه و اعتذاره و لا يوظف الأفعال الصريحة مثل قول "الدجال" بعد مشاجرته مع "بوحدة":
" أسمع يا بوحدة راك درت خصلة نتاع الرجال، أنت تنصح فيا و أنا ضربتك، و ازدت أسمعحتلي ... هذا عاهد ربي يا هذا الحرفة الساقطة ما نزيد ندور بها ... مزيتك ما ننسأهاش..."¹.
من خلال حديثه نلاحظ أنه قدم حجج بدل الاعتذار مباشرة، فقد أحس بأنه أخطأ في تصرفه مع "بوحدة" لكنه لم يقدم اعتذارا صريحا، فيكون بذلك قد حقق هذا الفعل (الاعتذار) بطريقة حجاجية ضمنية وكأنه يقول (أعتذر عما فعلته لك، لقد نصحتني و أنا ضربتك... زد على ذلك سامحتني).

و في مثال آخر في قول الأعرج: " يا بوحدة سامحني ... بصح راك غير تضيع في وقتك هنا.. حقك تجاور كاش زاوية ولا جامع، بالحرام يردوك مفتي .. و أنت يقتل فيك الهم في الزنق..."²
فهذا الاعتذار جاء بصيغة مباشرة لإبداء أسفه و اعتذاره بقوله (سامحني)، و كان اختياري، فهذا السياق أيضا حقق فيه المرسل فعل الاعتذار .
بالإضافة إلى هذه الأفعال نجد الأفعال التوجيهية و التي تشمل عدة صيغ لغوية كالأمر والنهي و الطلب، مثل الأمر الذي صدره القاضي للعون:

"القاضي: هيا عون زمامك و اسكت ... سي عبد الرحمان ديرلنا الطريق يرحم والديك"³.
من خلال هذا المثال نجد أن الأمر جاء من أعلى سلطة تستلزم الوجوب و الطاعة من خلال أمر العون بالسكوت، إلا أن الأمر الذي وجهه أيضا لعبد الرحمان تميز بصفة التأدب، فالمرسل ينتج خطابه بناء على موقعه السلطوي.

أما النهي نجده في خطاب الدجال: " يرحم والديك قيلنا ... خلينا نصوروا القوت "⁴
ظاهر اللفظ (قيلنا ... خلينا) يدل على الأمر، لكنه يحقق نهيًا عن الحديث الذي يزعجه، و بذلك تم تحقيق المرسل للفعل الكلامي .

- فعل الكلام: و هو النطق بالنهي.

¹ محمد التوري، مسرحية بوحدة ، م.س، ص 44.

² المرجع نفسه، ص 48.

³ المرجع نفسه، ص 31.

⁴ المرجع نفسه، ص 40.

- الفعل المتضمن في القول: يتجلى في النهي عن الحديث.
- أما فعل التأثير فلم يتحقق لعدم استجابة المرسل إليه بالكف عن الحديث، حيث أنه واصل كلامه من خلال هذا الحوار:

"بوحدة: خويا خاف ربي، و ما تغرش الناس، لوكان دواك ينفع ... يداوي العايب و العمى و اللي طاحوا أضروسوا.

الدجال: أنت لسانك ياكلك بزاف.

بوحدة: ياكلني على الحق ... من رأى منكّر فليغيره بيده فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه.

الدجال: أنت مضربك فالجامع ماشي فالزقة.

بوحدة: جامع المؤمن في كل مكان .. أسمح لي بصح المعيشة صعابت و راك تصور فالقوت، لكن محقش على ريعين دوروا تهلك الناس، راك بعيد على الطب الصحيح..."¹.

هذا فيما يخص الأفعال الكلامية التوجيهية، نجد أفعال أخرى و هي الأفعال الكلامية الجامعة و التي لها علاقة بالنصوص المطولة و تشمل كل من الشكر و التائب و التهئة ... مثال على ذلك قول الدجال:

" آه هذه الحدة العزيرة، الله يخليها لنا لوكان ما هي راني مازلت في التمسخير نهلك في عباد الله، إيه يا بوحدة لوكان ماشي نصيحتك راني ضعت، مالي بالدنيا و لا بالآخرة ... و دروك الحمد لله بسبابك فتح علي ربي خدام فالسيطار نصور القوت..."².

في هذا الخطاب نلاحظ أن المرسل لم يستعمل كلمة صريحة تدل على الشكر، لكن المتلقي يستطيع أن يدرك هذا الفعل من خلال السياق، فالنص يدل على شكر المخاطب للنتيجة التي وصل إليها .

تتميز مسرحية "بوحدة" بأسلوبها الكوميدي الساخر في قالب توجيهي تربوي، فقد كان "محمد التوري" يرمي بمسرحيته الى توجيه رسائل للمجتمع قصد معالجتها، حيث نسج خطاب المسرحية بخطاب تربوي يشمل العديد من الآيات الكريمة و الجمل الفصيحة و الأمثال و الحكم ليحارب من خلاله العادات السيئة في المجتمع من تسلط الآباء على الأبناء و التحكم في مصيرهم، واحتقار المجتمع الضعيف، و ذكر "محمد الطاهر فضلاء" فيما يخص المسرحية قائلا: "...إن ما يؤخذ عليها قصر مدتها و نقص خواتم مشاهدتها، حيث يظهر عليها

¹ محمد التوري، مسرحية بوحدة ، م.س ، ص ص 41، 42.

² المرجع نفسه، ص 66.

الاضطراب و الحيرة، إلا أن النقص إذا قيس بجملة الكماليات الأخرى الواردة في هذه المسرحية يبدو التوري فيها موفقا كل التوفيق لا سيما فيما افتتح له مسرحيته من براعة الاستهلال الأدبي في أول مشاهدتها...¹ جاءت خطاب المسرحية باللغة العامية و تتخللها بعض التراكيب الفصحى مثل: " هذا فضل الله يؤتيه من يشاء"، "إن الله لا ينظر إلى صوركم"²، "كل نفس ذائقة الموت"³، و التي حاول من خلالها المؤلف انتقاء لغة كل شخصية ليعين الاختلاف في المستويات بين أفراد المجتمع، سواء المستوى الثقافي أو الاجتماعي أو النفسي، من مثقف و متعلم و حكيم، إلى عامي بسيط.

و النص المسرحي الجزائري يركز على نوعين من الخطاب، الأول يكون محددًا من قبل المؤلف من خلال الشخصية و الارشادات المسرحية، و الثاني هو قراءة الممثل الواعية (الأدائية) من خلال تفكيك شفرات النص الظاهرة و الباطنة و بثها مرثيا من خلال المعطى الجسدي أي بصورته السمعية (الحوار) و المرئية (الشكل)، "وجمالته تكمن في مخالفته شكل الحوار في الأنواع المسرحية المجاورة له إذ ينقسم بين شكلين ظاهرين: كلام (لغة) وكلام (منطوق) و هذا يتحقق في النص من خلال تأشيرة المؤلف على لسان الشخصيات و يتجسد أدائيا من خلال القراءة الواعية له باعتبارها علامة من العلامات و في الكيفية التي يؤشر بها تأويل هذه العلامات بوصفها الحوار الباطن للنص، ليصبح التلقي مزدوجا في الخطاب المسرحي يحدد وضعية المتفرج اتجاه الحدث الدرامي"⁴.

و كل الخطابات بألوانها و أشكالها تشترك في وجود المتخاطبين ضمن وضعية خطابية، إلا أن خصائص كل وضعية هي التي تختلف من مستوى لآخر فيمكننا دراسة أي خطاب بنفس طريقة دراسة الخطاب العادي من حيث طرق الحجاج و طبيعة المبهمات و الضمنيّات و أفعال الكلام، مع الأخذ بعين الاعتبار طبيعة المرسل الخاصة و مقاصده، و طبيعة المرسل إليه، و التداولية علم جديد للتواصل يسمح بوصف و تحليل و بناء استراتيجيات التخاطب اليومي، ظهر هذا الحقل الذي يعد من حقول الدراسات اللسانية لما عجزت حقول المناهج الشكلية في مقاربة اللغة، لكونها أقصت الجانب الفعلي المتمثل في الكلام، و الذي يمثل البؤرة التواصلية للخطاب.

¹ محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا و نضالا، ج2، م.س، ص 90.

² محمد التوري، مسرحية بوحدة، م.س، ص 9.

³ المرجع نفسه، ص 65.

⁴ حشلافي لخضر، سوسيولوجية الخطاب المسرحي الجزائري في ظل المقاربات التداولية، مجلة الذاكرة، ورقة، م.س، ص 333.

و لا شك أن التداولية باعتبارها ظاهرة خطابية و تواصلية و اجتماعية معا قد فتحت آفاقا أمام الخطاب المسرحي كونها اهتمت بجميع الأطراف المساهمة في العملية التواصلية، و بينت أن اللغة مؤسسة تضمن استمرارية الأقوال أثناء الخطاب، كما أنها تعد حقلا مهما لممارسة النقد و لمقاربة خصوصية المسرح .

كما بين التحليل التداولي أهمية النظر إلى النص المسرحي باعتباره فعلا تواصليا و أثبت أهمية السياق في تأويل الكلام ، كما أنه وفر زادا نظريا مهما لدراسة الخطاب المسرحي و بناء الأحداث، و اهتم بمقاصد القول .

الفصل الثالث

مقاربة تداولية لمسرحية

"الجزائر الشائرة"

مسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر:

اختلفت موضوعات الخطابات المسرحية الجزائرية من اجتماعية و قومية انسانية و دينية و تاريخية وسياسية، طرحت انشغالات و تطلعات الشعب الجزائري، و ما يلاحظ وجود تراكم مسرحي كبير يعالج الثورة الجزائرية و التي كان لها صدى خاصة ثورة نوفمبر 1954، حيث أنها لم تقتصر فقط على المسرح الجزائري والعربي، بل شملت المسرح العالمي و منه المسرح الفرنسي، و مهما يكن المستوى الفني لذلك التراكم المسرحي وسرعة انتاجه لارتباطه بالدعاية للثورة و دعمها و مناصرتها، فإن تلك المسرحيات حاولت تصوير الثورة الجزائرية في لوحات فنية ، و إن كانت لا تفي عظمة حوادث الثورة و قيمها الخالدة ، إلا أنها حاولت تسجيل حضور الثورة في التعبير المسرحي، حيث عرف المسرح الجزائري لظروف موضوعية وشبكة الصلة بمرحلي ما قبل الاستقلال و ما بعده مشكلة النص و اللغة و الجمهور و النقد، و لا شك في ضرورة مرور أي نص مسرحي في الحركة النقدية بمراحل و التي تعد ضوابط يتبعها الناقد خلال مقارنته و دراسته و معالجته للنص المسرحي.

قبل البدء في دراسة المسرحية وعناصرها ومقوماتها و خطاها، لابد أن نقف عند تلك المادة التاريخية التي اختارها "باعزيز بن عمر" ليعرض من خلالها الصراع بين الأمل و اليأس، فمسرحية "الجزائر الثائرة" تعد رابع رواية تمثيلية معتبرة يكتبها بالفصحى جزائريون معاصرون كما عدها الأستاذ محمد الصالح رمضان الذي كتب لها كلمة التقديم ضمن الأعمال الابداعية الكبرى التي انتجتها الحركة الاصلاحية.

الأولى "مسرحية بلال بن رباح" للأستاذ محمد العيد آل خليفة طبعت سنة 1938، وهي رواية مسرحية شعرية في فصلين و عدة مشاهد، مثلت في الاذاعة الجزائرية و في المسرح الوطني بالعاصمة، وقام بالتمثيل فيها تلاميذ مدارس جمعية العلماء المسلمين، و التي تمثل الصراع بين الحق و الباطل، و بين الايمان والكفر في صدر الاسلام ، و هي في محتواها الرمزي دعوة الى مقاومة العدو الفرنسي بالصبر و النضال على نهج وآثار الشخصيات الاسلامية التي واجهت بطش الكفار و المشركين ، و إيمانا منهم بعدالة قضيتهم، "و رسالة محمد العيد هي دعوة الناشئة الى ادراك معنى الصبر و الجهاد و الثبات حتى تحقيق النصر، و يقول في ذلك "وأرجو أن تتلقى ناشئتنا درسا نافعا في الثبات على المبدأ و قوة اليقين، و الصبر على المكار في سبيل الدين وتعلم أن

العظمة الحقّة و المجد الخالد إنّما يكونان بسمو النفس و طهارة الروح و كمال الخلق"، و هو نداء للجميع للوقوف أمام المغريات والرضى بالعذاب بدل الخضوع و الاستسلام للعدو"¹.

و الثانية هي "رواية الثلاثة" كما سماها الشيخ البشير الابراهيمي ثاني رئيس جمعية العلماء المسلمين، وهي "تمثيلية اجتماعية جزائرية شعرية تمثل حالة ثلاثة من الأساتذة المعلمين في مدرسة التربية و التعليم بقسنطينة... تضمنت فنونا من المواضيع، تاريخ الاسلام و وصف لكثير من الفرق و المذاهب فيه، و في المجتمع الجزائري، يمزج فيها الجدل بالهزل، و الهزل بالجد، إلى كثير من النكت و الحكم و الأمثال"².

الثالثة تتمثل في "مسرحية حنبعل" للمؤلف أحمد توفيق المدني و هي تمجيد و تقديس للوطنية و الكفاح حيث كان الصراع محتدما في عهده بين روما و قرطاجة، هذا الصراع أدى لقيام حروب بين الدولتين، انتصر فيها الرومان على القرطاجيين، و لذلك أراد القائد حنبعل أن يثأر لقرطاجة و خاض عدة حروب مع الرومان.

أما الرابعة تتمثل في مسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر و هي مسرحية تاريخية جرت حوادثها في فترة ما بين سنة 1954 و إعلان الاستقلال سنة 1962 فهي من المسرحيات التاريخية التي تصور الحوادث في هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الشعب الجزائري المناضل تصويرا واقعيا، تتكون من ثمانية فصول و ما تمتاز به أن أبطالها كلهم فرنسيون الا في أحوال نادرة جدا، و هم في الأغلب الأعم إما معمرين كشيوخ البلديات و من النواب في المجلس الوطني الفرنسي أو في المجلس الجزائري، أو الأعضاء في لجان اليقظة و السلام العام و في الجيش السري و إما قادة في الجيش الفرنسي كالجنرالات الثائرين الاربعة و أعوانهم من ضباط و من الى هؤلاء من رؤساء الحكومات التي تعاقبت على الحكم في فرنسا و ممثلها هنا في الجزائر خلال هذه الفترة التي بلغت سبع سنين أو تزيد، و بعبارة أدق فهي مسرحية تكشف النقاب عن مواقف الفرنسيين من الثورة الجزائرية بصورة خاصة و الاوروبيين بصورة عامة، وتعرض على المتلقي ما لأولئك كلهم من نزعات و نفسيات و ردود فعل يتنازعها الامل و اليأس معا اتجاه المصير المحتوم.

و ما نلاحظه في مسرحية باعزيز بن عمر أنّها تنحو منحى فكريا يخضع عناصر المسرحية للفكرة التي يريد أن يعرضها فيقيم بناء المسرحية ويرسم شخصياتها ويجري أحداثها ويدير حوارها بما يوضح فكرته منحازا في أغلب الأحوال انحيازاً ظاهراً إلى طرف من طرفي الصراع.

ينظر: صالح المباركية، المسرح في الجزائر - النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972 - م.س، ص 90¹

باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص ز.²

المبحث الأول: الخطاب المسرحي في مسرحية الجزائر الثائرة

- طبيعة الخطاب المسرحي عند باعزيز بن عمر:

المسرح خطاب ابداعي يقول ما لا تقوله الخطابات الأخرى كالقصة والرواية وغيرها من الأشكال الأدبية، فهو صالح للقراءة و العرض، ويعد من أكثر النصوص تمازجا بين الوظائف المختلفة للغة لأنه يأخذ بعين الاعتبار القارئ، الممثل والمتفرج أو المتلقي في وقت واحد. "فأول ما يتبادر إلى الأذهان عند ذكر الخطاب المسرحي هو مظهره المزدوج في مجال الكلام في إطار النص والتأدية"¹، ولمعرفة طبيعة الخطاب المسرحي سنشرع في الحديث عن ثنائية النص والعرض.

أشارت "أوبرسفلد" إلى أنّ "المسرح هو فن المفارقة"²، فهو يتميز بمظهره الثنائي أي أنه نتاج أدبي وعرض يشبه الواقع في نفس الوقت كما نجد أنّ الخطاب في النص المقروء لا يتغير والقارئ يتعامل مع النص بطريقة غير متتابعة، فهو يقرأ وإن لم يفهم يعيد الفقرة أو يقارن بين الفقرات حيث يجد متسعا من الوقت لتكوين فكرة عن العمل الدرامي، أما العرض فهو خاضع للتغيير حسب رؤية المخرج، فالمتفرج الذي يتابع المشهد تأتبه الأقوال متتابعة ومتسلسلة ولا يستطيع الإعادة، كما قد يركز على الإشارات ويهمل علامات أخرى، وبذلك فموقف المتلقي معقد، الأمر الذي يخلق نوعا من التعارض الثنائي بين المؤلف و اللامؤلف، فالنص المسرحي يعد مدونة كتابية مستقرة يمتاز بثبات أبعاده بينما العرض المسرحي نظام متحرك متغير الأبعاد وهذا ما يدفع إلى تفجير فعل التفكير والوعي، ومن هنا يعمل الخطاب على تهيئة المتلقي لاستقبال العرض بكلّ عناصره، و هذا ما تطرق إليه "دومينيك مانغينو" عن "عدم الاستقرائية في الخطاب المسرحي و كذا في طبيعته الكلامية"³ والذي يميز المسرح عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى هو "كثرة المتكلمين والمستمعين، وهم يشاركون في هذا الفعل بصفة جماعية أو فردية واحدة، وهنا يمكننا الحديث عن مستويين من الإرسال"⁴ في كل خطاب مسرحي .

¹ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي وفق النظرية التداولية، م. س، ص 45.

² Anne Ubersfeld, lire le théâtre, Op.Cit, P 50.

³ Dominique Maingueneau : pragmatique pour le discours littéraire, Ed., Bordas, Paris,1990, P143.

⁴ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي وفق النظرية التداولية، م. س، ص 48.

فالإرسال في مسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر له مصدران هو أيضا:

المصدر الأول هو المؤلف المسرحي، ويتجلى خطابه في الإرشادات المسرحية والتوجيهات وهي كل كلام قد يكون صادرا أو غير صادر عن شخصيات المسرحية، أي قد تكون هذه الإرشادات على شكل سرد خارجي لا علاقة له بالحوار وقد تكون صادرة عن شخصيات المسرحية، حيث أنّها تشمل مؤشرات لأسماء الأماكن وصفات الأشخاص والأشياء.

فأسماء الأماكن جاءت في بداية السرد، ووردت في مقدمة الفصل وهذا لمساعدة القارئ على معرفة السياق المكاني، ومن أمثلة على ذلك قوله في المشهد الأول من الفصل الأول:

(رئيس إتحاد شيوخ البلديات يتحدث الى بعض زملائه باهتمام زائد و هم جالسون في قاعة الاستقبال الفخمة، فتطول جلستهم و يتسع نقاشهم حتى يشمل أشخاصا آخرين)¹.
ونجد أيضا في المشهد الخامس:

(استئناف اجتماع الصباح في قاعة فسيحة لها من الاثاث و الرياش ما يتناسب مع منظرها البحري الجميل...)².

(امرأة شيخ بلدية سانطوجين تدخل صباحا قاعة الاستقبال التي انعقد الاجتماع فيها ليلا فتجدها مشوشة المقاعد و الكراسي، فتشمئز نفسها مما رأت)³.

فهذه الإرشادات يقدمها المؤلف لمعرفة السياق المكاني و السياق الزماني التي تساعد القارئ لمعرفة السياق العام للمسرحية و التي تبين حالة الترف التي كان يعيشها هؤلاء المعمرين في الجزائر من خلال حديثه عن قاعة الاستقبال الفخمة، و القاعة الفسيحة من الأثاث و المنظر البحري... ، كما أنه يعطي معطيات تتعلق بالحالة النفسية التي يعيشها هؤلاء المعمرون من شيوخ و نواب و مثال على ذلك:

(ما كاد الجماعة يطلعون على هذه الرسائل حتى قاموا و قعدوا و أبرقوا و أرعدوا، فأسكتهم رئيس لجنة اليقظة باقتراح يقضي بتكليف الوفد الذي قابل الوالي السابق قبل أن يغادر الجزائر منذ شهور بمقابلة خلفه حالا لاطلاعه على تطور الاحوال في مناطق الريف و ها هو الوفد يصل الى مكتب الوالي العام الجديد في بناية الولاية)⁴.

¹ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 11.

² المرجع نفسه، ص 22.

³ المرجع نفسه، ص 30.

⁴ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س ص 56.

فمن جهة يبين القلق و الخطورة التي يعيشها هؤلاء النواب الفرنسيين، و نقاشهم حول هذه الاحداث التي يعتبرها البعض مجرد أعمال إجرامية عابرة، و البعض الآخر يعتبرها نذير شؤم لسيادتهم في الجزائر مما يبعث القلق و يملأ قلوب السكان الفرنسيين بالخصوص ذعرا و فزعا.

اضافة الى هذه الإرشادات نجد في بداية كل فصل من المسرحية ملخص يبين الأحداث التي سيعالجها المؤلف مما تساعد المتلقي سواء كان مخرجا أو ممثلا أو قارئاً على ادراك و فهم الفكرة المعالجة و مثال على ذلك ما جاء في الفصل الاول:

(فاتح نوفمبر1954م: سجل في ليلة هذا اليوم الذي هو يوم عيد الموتى عند المسيحيين وقوع حوادث اعتبرتها السلطة الاستعمارية و أوانها أعمالا إجرامية تنذر البلاد بشر مستطير، فقد وقع اطلاق نيران و تفجير قنابل ضد مراكز استعمارية هامة في مختلف جهات و مناطق القطر، بطريقة محكمة تثبت أن وقوعها ليس محض مصادفة أو مجرد فذلكة ، و ما كادت اذاعة الجزائر تتصل بأنباء هذه الحوادث حتى أسرع فأذاعتها في نشرتها الصباحية الأولى، و هولتها- كما هي عادتها- تهيلا أطار نوم رئيس اتحادية شيوخ البلديات، فدعا - هاتفيا- طائفة من أقطاب الاتحادية قبيل طلوع الشمس الى الاجتماع معه في داره للتفاوض فيما حدث، و تبادل الرأي في مواجهة الخطر).¹

و في الفصل السابع: (فشل حركة تمرد الجنرالات الاربعة، "شال" و "زليز" يستسلمان، "صالان" و "جوغو" يحتفيان ليقودا منظمة الجيش السري الارهابية، أقطاب المنظمة يعقدون اجتماعا سريا في دار أثرية بإحدى ضواحي العاصمة).²

فهذه الأوصاف والمحتويات تسهل للقارئ التفاعل و تخيل الأحداث، و في بعض الارشادات يمزج المؤلف بين الاوصاف الخارجية و الاوصاف الداخلية للشخصية و الفضاء الخارجي و يظهر ذلك في المشهد العاشر من الفصل الثامن: (جماهير الراحلين و الراحلات تتجمع أمام مرفأ العاصمة و تتزاحم على الصعود الى الباخرة بدون مودع أو مشيع، دموع تتساقط على الحدود حزنا على من بقي بعدهم في الجزائر من عظام الالباء و الجدود...).³

و في المشهد العاشر من الفصل الرابع: ("ماسو" يدخل و يحياهما برفع قبعته العسكرية..)⁴

¹ المرجع نفسه، ص 09.

² المرجع نفسه، ص 217.

³ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 284.

⁴ المرجع نفسه، ص 144.

أيضا نجد (عصابة من المنظمة تقتحم باب بنك في حي "بورسعيد" و هي بلباسها العسكري فتأخذ المبلغ الذي أعد لها ثم تنصرف من غير أن يتعرض لها أحد)¹.

فمن خلال هذا الوصف الخارجي للشخصية يبرز المؤلف طريقة اغتيال و اقتحام الجيش الرسمي الفرنسي للبنوك بزيهم العسكري و سلاحهم و هي إشارة من الكاتب لتبيين ذناءتهم وخيانتهم و سلطتهم. و من الأوصاف الداخلية نجد : (ربة البيت و معها بعض الاوانس يدخلان مذعورات مما سمعن في القاعة)²، وهو وصف لمختلف وضعيات الأشخاص الموجودين في ذلك المكان، إنّه خطاب موجه للقارئ بغرض إثراء رصيده المعرفي عن المسرحية، فهو بالتالي خطاب تفسيري مصاحب لأحداث الشخصية.

ومن خلال وصف هذه الإرشادات نجد أنّ "باعزيز بن عمر" يكتفي بوضع الملاحظات الرئيسية والأساسية عن المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية مع إشارة عابرة إلى الشخصيات أو الزمان ويترك الباقي للقارئ ليستنتجه من خلال حوار الشخصيات، وهذا نجده عند بداية كلّ فصل ومشهد، هذا إضافة إلى بعض الأوصاف الخارجية مثل: (ربة البيت تقتحم الباب هذه المرة بدل بنتها فتقوم الجماعة لتحيتها و الانحناء أمامها)³ كما قد تتكفل شخصيات المسرحية بتحديد الزمان والمكان وكذا تعاقب أحداث المسرحية وهذا ما نجده في حوار الضابط:

"الضابط: ...كنت أعتقد دائما أن محاولة القضاء على الفلاقة من خارج البلاد محكوم عليها بالفشل، وما زلت على هذا الاعتقاد و قد استطاعوا أن ينشعوا منظمة ادارية في الولايات و المناطق و أنشأنا نحن مثلهم نظاما عسكريا اداريا داخل المدن و خارجها و مع ذلك لم يستطع القضاء على منظماتهم و زادوا فقاموا بإضراب عام دام أسبوعا لتأييد قضيتهم في الامم المتحدة، كما أعلنوا عن قوتهم بهجومهم المسلح على مراكزنا الاستعمارية في شمال قسنطينة في 20 أوت فنهبوا الأموال و قتلوا السكان من غير أن نستطيع الحيلولة بينهم و بين ما افترقوا من أعمال ارهاب و تقتيل، كان من نتائجها الذعر في أوساط الأوروبيين و استقالة النواب المسلمين و ظهور كتلة 61 نائبا في المجلس الجزائري..."⁴

¹ المرجع نفسه، ص 231.

² المرجع نفسه، ص 83.

³ المرجع نفسه، ص 16.

⁴ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 112.

تعد هذه الظاهرة من التقنيات التي تساعد القارئ لفهم بناء النص المسرحي حيث تكتمل في ذهنه كل المعطيات المتعلقة بالشخصيات و الاحداث"¹

يتعمد "باعزيز بن عمر" في هذا لكي لا تخرج المسرحية عن تقنياتها، وتتحول إلى نوع أدبي آخر كالروائية أو القصة مثلا، وتختلف هذه الظاهرة من مسرحية لأخرى حسب ما تقتضيه الضرورة فهناك من المسرحيات إطالة الشخصية في الحديث عن نفسها واصفة بذلك المكان أو الزمان وأحيانا يتم استنتاج ذلك من خلال حوار الشخصيات وهذا ما جاء في الحوار التالي:

"الآنسة: انني الآن في السنة الثالثة و العشرين من عمري، و قد التحقت بالجامعة الجزائرية كطالبة في الطب منذ ثلاث سنوات فتمكنت خلال هذه السنوات من الاطلاع على تطور الاحداث و المراحل التي مرت بها الجزائر منذ 1954 حتى انتهت بنا جميعا الى ما نحن فيه اليوم و كنت دائما على الهامش من هيجان الطلبة وصخبهم و مظاهراتهم لعلمي أن ذلك لا يفيدنا شيئا ما دام الجيش الفرنسي مقيما في البلاد.

الشاب: أنا كذلك كنت طالبا في الجامعة و لكنني كنت منطويا على نفسي اتحرب مثل الآنسة من كل اجتماع يعقده "لقايرد" و أتباعه ليقيني أن كل ما كانوا يقومون به ما هو الا تهريج و اعمال سلبية ضد فرنسا ومن يسموهم الفلافة و ها هو الزمن قد صدق اعتقادي و صحح يقيني".²

فمثل هذه الظواهر التي تعد مرجعيات أساسية لفهم البناء المسرحي والمسرحية إثراء للرصيد المعرفي للقارئ، تعمد الكاتب في إبرازه لتكتمل الفكرة في ذهن القارئ بنفس الطريقة التي اكتملت فيه نفس الفكرة في ذهن الكاتب.

"قد يعمد الكاتب إلى ذكر بعض المعطيات حيث يجعلها مترامية بين طيات المسرحية، ويضعها بين قوسين، وهي معطيات مقيدة للقارئ ليتعرف على تفاعل الشخصيات، وردود أفعالها"³، وتأتي على شكل أفعال مثل قوله: "يخرج مهرولا، يثير، يعود فيقول، ، يتسلمها منها شاكرا، يخطب في الجماهير، يقترح... إلخ"⁴، وتأتي على شكل أسماء مثل قوله: "جرس الباب يدق، مسرعا، جالسا، ضاحكا بملء فيه، هتافات متواصلة

¹ دين الهناي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 319.

² باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 276، 277.

³ دين الهناي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 319.

⁴ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 13، 14، 130، 51، 199.

...إلخ"¹، وهذا نجده من بداية المسرحية إلى نهايتها، وهذه المعطيات التي نجدها كثيرة في حديث الشخصيات لا يجد القارئ صعوبة في الاهتداء إليها عند قراءته لأية مسرحية.

أما المصدر الثاني للإرسال "يتمثل في الخطاب الذي يحدث بين شخصيات المسرحية وهو خطاب تواصل لا نستطيع أن نقوله إلا إذا فهمنا الخلفيات المرجعية السياسية أو التاريخية للمسرحية."²

فتأويل بعض العبارات الواردة في المسرحية لن يكون مكتملا إذا رجعنا إلى مضمون المسرحية فحسب، إنما يكتمل التأويل بالرجوع إلى فهم الخلفيات المرجعية سواء كانت إيديولوجية أو اجتماعية أو ثقافية...

والمؤلف "باعزيز بن عمر" اختار موضوع مسرحيته الواقعية من تاريخ الجزائر و الاحتلال الفرنسي لها، حيث كان المسؤولون الفرنسيون يتدارسون الوضعية المتأزمة يوما بيوم و ساعة بساعة بعد أحداث الفاتح من نوفمبر 1954 و ما تحمله من دلالات تاريخية و سياسية.

في هذا المصدر من الإرسال قد يضطر المؤلف الى الاستعانة بشخصياته للحديث عن شخصيات أخرى بذكر صفاتها و أعمالها مثل الحديث عن الوالي العام السابق (روجي ليونار) الذي لم يكن ضمن الشخصيات المسرحية و إنما تم التحدث عنه قصد تعريف القارئ بهذه الشخصية الذي جاء ذكره في سياق الكلام .

"رئيس الوفد: كنا قابلنا الوالي العام السابق (روجي ليونار) في بداية الحوادث و أعلمناه بخطورتها و لكنه استهان بها يومئذ و اكتفى بأن قال لنا: (إن فرنسا قوية، فكما قضت بكل سهولة سابقا على هذا النوع من التمرد و العصيان و الخروج عن القانون، فستقضي كذلك سريعا على مدبري هذه الحوادث الجديدة). و ها هي الحوادث قد تطورت بسرعة من سيء الى أسوأ من غير أن تصنع الحكومة الحاضرة شيئا لوقفها، و إعادة الاطمئنان الى نفوس السكان القلقين منها و إن ما تلقيناه أمس من أخبار مزعجة بواسطة رسائل وردت من الارياف على بعض العائلات الساكنة في العاصمة لشيء يبعث على القلق، و يملأ قلوب السكان الفرنسيين بالخصوص في تلك المناطق ذعرا و فزعا، و لاسيما أن صحفنا المحلية قد سكنت تماما عما يجري فيها من الاشتباكات و حوادث الاغتيال و الارهاب و إنا لنرجو من سعادتك التدخل سريعا لدى السلطات العسكرية حتى تبادر الى حماية السكان و قمع هذه الجرائم و السماح للصحف باطلاع الرأي العام على كل ما يهدد الجزائر الفرنسية في عهدكم."³

¹ المرجع نفسه، ص 32، 86، 119، 125، 131.

² دين الهناقي، توظيف التراث التاريخي في المسرح الإصلاحي الجزائري، م. س، ص 117.

³ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م. س، ص 56، 57.

فقد تم ذكر الوالي السابق في سياق النص لتبيين وعود و أقوال الولاية العامين و سوء نيات الحكومات وعدم اتخاذ الاجراءات المناسبة و استهانتهم بتلك القنابل المتفجرة.

كما أن "باعزيز بن عمر" خضع عناصر المسرحية للفكرة التي يريد أن يعرضها، فأقام بناء المسرحية ورسم شخصياتها وطرح أحداثها التي يدور حوارها بما يوضح فكرته من خلال الرجوع الى أحداث تاريخية سابقة لم يتحدث عنها الكاتب و التي يتعرف عليها القارئ من خلال تجاذب الحديث مثل تذكير رئيس الحجرة الفلاحية بثورة المقراني و مقاومة الامير عبد القادر، وبأحداث 8 ماي 1945 التي شملت معظم أرجاء الجزائر، حيث كانت هذه المجازر القطرة التي أفاضت الكأس وتيقن الجزائريون أن المستعمر الفرنسي لا يفهم لغة الحوار وكل وعوده وشعاراته بالمساواة والديمقراطية هي شعارات كاذبة وما أخذ بالقوة لا يسترجع سوى بالقوة، فكانت الشرارة التي مهدت للثورة الجزائرية، و هذا ما جاء في حديث رئيس الحجرة الفلاحية : " يظهر لي أنكم قد بالغتم كثيرا في استفطاع ما حدث، فهو في نظري لا يعدو أن يكون (زعبطة) و أعمالا اجرامية عابرة تعودنا أن نراها تصدر من بعض العصابات التي سبق لنا أن قضينا عليها و هي في المهد.

و ربما كان ما عرفنا منها في الماضي أشد انذارا لنا من هذه التي اجتمعتم من احلها فلندكر منها في الماضي القريب حوادث 8 ماي سنة 1945م، و في الماضي البعيد ثورة المقراني و جماعته، و من قبلها جميعها الحرب التي خضنا غمارها مع عبد القادر الذي كان أعز نفرا و أعظم خطرا على فرنسا ممن ذكرنا لكونه قام في وجه فرنسا بمقاومة مسلحة و هي لم تتمكن بعد من بسد نفوذها على كامل تراب القطر الجزائري.

و مع ذلك فقد قضينا على عصابته و ثورته، و أرغمناه على الاستسلام نهائيا لقوة فرنسا. ليطب نومكم سادتي، فما حوادث البارحة في نظري إلا أعمال كمشة من المجرمين لا يلبث البوليس أن يضع يده عليهم واحدا واحدا، و يسوقهم جميعا الى حيث يذوقون و بال أمرهم"¹.

فهذه المرجعيات تساعد المتلقي على معرفة السياق العام للمسرحية و تمده بمخزون معرفي "وفي هذا المستوى من الارسال أيضا نجد الكاتب يستعمل بعض العبارات التي تحتوي على رموز، وذلك على لسان الشخصيات المشاركة في العملية التبليغية، و لا نستطيع تأويل هذه العبارات الا بمعرفة الخلفيات التاريخية، و ذلك بالرجوع الى الفترة التي ألقت فيها المسرحية"²، هذه الخلفيات ذكرها الاستاذ محمد الصالح رمضان في تقديمه للمسرحية و الذي اعتبرها "رابع رواية تمثيلية معتبرة يكتبها بالفصحى جزائريون معاصرون من خيرة أدباءنا الكتاب و

¹ المرجع نفسه ص 12.

² دين الهناي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 320.

الشعراء اللامعين... الأولى رواية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة، و الثانية رواية الثلاثة للشيخ البشير الابراهيمي، و الثالثة رواية حنبعل لأحمد توفيق المدني و الرابعة مسرحية الجزائر الثائرة للشيخ باعزير بن عمر و هي تمثيلية سياسية تاريخية، وضعها نثرا الشيخ باعزير في ثورة التحرير الجزائرية¹ فقد كتب المؤلف مسرحيته أثناء الثورة التحريرية و عالج الأحداث التي عاشها الفرنسيون بدءا من الفاتح من نوفمبر 1954 الى غاية الاستقلال الا أنها لم يحظى لها أن تطبع الا في سنة 2002 و هذا ما ذكره اسماعيل بن محمد "يضطربي واجب الوفاء لأستاذي الأديب الكبير المرحوم "باعزير بن عمر" الى نشر بعض ما تركه من مخطوطات ...، و ذلك في آخر جملة وجهها إلي و هو في حالة الاحتضار... بقوله: قم مقامي، ولم يزد حرفا واحدا حتى فارق هذه الحياة... و كان همه الأكبر -رحمة الله عليه- التفكير في طبع مؤلفاته العديدة التي لم تطبع فقررت في الحين أن أقوم بما ينوي القيام به تحقيقا لأمنيته الغالية بيد أن الظروف لم تسمح بذلك قبل اليوم رغم ما يربوا عن عشرين سنة خلت من وفاته... و لم يكن من السهل الحصول على أي مخطوط محضر للطبع غير هذه الرواية التاريخية المسرحية التي عنوانها بـ "الجزائر الثائرة"².

فقد عاجلت هذه المسرحية الأوضاع الحاسمة من تاريخ الشعب الجزائري المناضل تصويرا واقعيا حيث ثار الشعب الجزائري عن طريق اطلاق النار و تفجير القنابل ضد المراكز الاستعمارية الهامة في مختلف المناطق، مما أدى إلى إثارة القلق لدى الفرنسيين، فهي تكشف عن مواقف الفرنسيين من الثورة الجزائرية و تبين النزاعات والنفسيات و ردود الفعل التي يتنازعها الأمل و اليأس معا تجاه المصير المحتوم، ففي مسرحية "الجزائر الثائرة" نجد الشخصيات تحمل خطابات متطابقة مع الواقع و هذا ما ورد في حوار التالي:

" شيخ بلدية سانطوجين: يجب استعمال جميع الاسلحة و الوسائل لانقاذ الجزائر الفرنسية مما أحرق بها من الأخطار، و إن كنت أخشى أن سلاح المظاهرات سينتقل يوما الى أيدي المسلمين فيفيدهم استعماله ضدنا لدى باريس أكثر مما أفادنا استعماله ضدهم و ضد باريس. أما التفاهم مع الجيش إذا تم فمعناه إخضاع كل حكومة تقوم في باريس لإرادتنا و نهج سياستنا الفرنسية الجزائرية و هذا من الصعب بمكان يكفيننا من التفاهم مع الجيش هنا أن لا يتعرض لمظاهراتنا واجتماعاتنا بالتشتيت و التفريق، و أن لا يعاملنا معاملة المسلمين أو الخارجين عن القانون"³.

¹ باعزير بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ، ص (و- ز)

² المرجع نفسه، ص 1.

³ باعزير بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 85.

و ما جاء في قوله أيضا "أتظن سيدي أن المسلمين ما زالوا كما كانوا قبل اليوم منذ ثلاثين سنة، فقد تغيرت حياتهم الاجتماعية تغيرا كبيرا خلال هذه الحقبة من تاريخ حياتهم معنا و تطورت أفكارهم تطورا أدى الى ظهور جمعيات و هيآت و أحزاب في أوساطهم، و مجتمعاتهم، و لا سيما فيما بين الحريين الأخيرتين تدعوهم الى الاتحاد و الرقي و النهوض و محاربة الأجانب المحتلين لبلادهم..."¹، فرئيس بلدية سانطوجين من الشخصيات التي تؤمن باتحاد و تضامن الشعب الجزائري و تبحث عن طرق و أساليب لمواجهة هذه المقاومة . من جهة أخرى نجد "صالان" الذي يداري ضعفه و خوفه من المواجهة، و الذي يسلم أمره للواقع وهذا ما جاء في قوله: "إن كل ما أقوله في الموضوع هو أن تحاولوا إنقاذ ما يمكن إنقاذه بأي وسيلة بالقوة أو بالتفاوض إن وجدتكم الى ذلك سييلا، و اني لقد أخذت أشعر هذه الأيام بتعب و توعك في مزاجي فأرجو أن تسمحوا لي إذا تغييت عن بعض اجتماعاتكم الهامة على أن هذا لا يمنعكم أن تتصلوا بي هاتفيا كلما حدث ما يدعو الى ذلك و أنا أوصيكم دائما بالاتحاد و تجنب الارتجال"²، و هذا معناه الاستسلام أو الفرار من الميدان بطريقة غير مباشرة، و في آخر المسرحية بين المؤلف مصير الفرنسيين من خلال هذه الثورة التي لم يعطوها أهمية و فشلهم في تقديم الاعتذارات والمفاوضات مما أدى بهم للاستعداد للرحيل هذا ما جاء في حوار السيدة: "السيدة: إن السبب في مغادرة أكثرهم لهذا الحي هو ما تركتهم في نفوسهم من الرعب والفرع مظاهرات 11 ديسمبر 1960 التي أثبت فيها الشعب الجزائري تضامنه مع قاداته داخلا وخارجا، و تعلقه بجهة التحرير الوطني و جيشها و عزمه على التضحية و مواصلة الكفاح من أجل الاستقلال و انهاء الاحتلال و هذا ما حدث بعد أن زعم أقطاب منظمة "الجزائر الفرنسية" أن جبهة التحرير الوطني لا تمثل الشعب الجزائري..."³ هناك العديد من المسرحيات التي تعالج قضية الاستعمار الفرنسي للجزائر، الا أن هذه المسرحية "الجزائر الثائرة" اختلفت عن باقي المسرحيات من خلال تطرق المؤلف الى الجانب المستعمر من شيوخ البلديات و القادة في الجيش الفرنسي كالجنرالات و أعوانهم من ضباط، و كشف حالتهم من خوف و فرع و يأس من جهة و عدم المبالاة من جهة أخرى و عدم معرفتهم لمصيرهم، حيث حملت حوارات المسرحية توجيهات الى القارئ عن طريق عملية تواصلية توحى الى الخلفيات النضالية و الوطنية و استمرار المقاومة الجزائرية حتى فترة الاستقلال.

¹ المرجع نفسه، ص 125.

² المرجع نفسه ص 252.

³ المرجع نفسه ص 274.

- الحوار الداخلي أو الفردي في مسرحية الجزائر الثائرة: "Le Monologue"

يأخذ الحوار أشكالاً متعددة في النص المسرحي فلما لا يستطيع الكاتب أن يكشف أو يحلل الشخصيات بنفسه عما يدور في فكرها من أفكار و مشاعر، يلجأ إلى وسيلة يستعيز بها ذلك العجز، والمتمثلة في الحوار الداخلي الذي نعني به كلام الشخص الواحد .

"ففي بعض مواقف المسرحية المتوترة لا يمكن للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها وفكرها لغيرها من الشخصيات ولكنها مع ذلك تحتاز أزمة نفسية أو لحظة حادة لا بد أن ينقلها المؤلف إلى المتلقي"¹. يمكن تسميته مخاطبة الذات كونه يعبر عما تعيشه الشخصية من أحداث و ما تشعر به من أحاسيس، فالمونولوج شكل من أشكال الخطاب المسرحي يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات، إذ تتساءل الشخصية من خالاله عما تشعر به من مشاعر متضاربة، و تعبر به عما في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرار ما، في هذه الحالة يكون المونولوج الإطار الذي يعبر به عن الصراع الوجداني، كما يمكن أن يأتي المونولوج على شكل حوار مع شخصية غائبة أو مع غرض... كما يمكن أن يكون حواراً مزيفاً لا يفترض رداً، و يتم مع شخصية أخرى ... لكن دورها لا يتجاوز الاستماع و الموافقة بكلمات قليلة دون تدخل فعلي أو مناقشة...².

كما نجد أيضاً الحديث الجانبي و الذي عرفه المنظر الفرنسي دوييناك بأنه "أحاديث تجري كما لو كانت في داخلنا و لكن بحضور الآخرين"³ فهو كلام تلفظه الشخصية مخاطبة نفسها أو شخصية أخرى و يفترض أن يهمس هذا الكلام لكي لا تسمعه شخصية أخرى قريبة لكن ظروف التمثيل تفرض قوله بصوت عال، و لهذا الشكل من أشكال الحوار المسرحي وظيفة إبلاغيه تتوجه فعلياً إلى المتلقي .

ولذا يتيح المؤلف لتلك الشخصية أن تتحدث إلى نفسها لتكشف عن أفكارها ومشاعرها الباطنة وكأنها تفكر بصوت مسموع، ولهذا يعتمد على عدة قنوات لتوصيل أفكاره، ومن هذه القنوات الحوار الداخلي أو الفردي، واستعمال هذا الحوار الداخلي عملية مقصودة من الكاتب الذي يريد من خلال المسرحية تبليغ خطاب خاص

¹ عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، م. س، ص 35.

² ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م. س، ص 494.

³ المرجع نفسه، ص 168.

-سواء كان نفسي أو ثقافي- للقارئ أو المتفرج، وتتحكم فيه مجموعة من القوانين ذكرها "جان ميشال آدم" في كتابه « le monologue narratif au théâtre » وهي قوانين مرتبطة ومتداخلة وهي ثلاثة:¹

1- **قانون الاقتصاد أو التجانس النصي:** إن القاعدة في المسرح هي أن لا نضع بأسلوب الحكيم إلا الأشياء التي لا يمكن أن تدخل في التمثيل، هناك أشياء كثيرة يتعذر بل و يستحيل على المؤلف المسرحي لأن يجسدها و يمثلها بسبب طبيعة تلك الأشياء، إذ أنه لا يمكن مثلاً أن نمثل للأفكار و الأحاسيس و الخواطر الفلسفية التي لا يمكن إخضاعها لقاعدة الوحدات الثلاث، أي الزمان و المكان و التمثيل و كذا قاعدة المناسبة، أو للتعبير عن الصراع الداخلي، ونجد هذا في قول رئيس لجنة اليقظة: " (جالسا وحده في حجرة الاكل يقرأ جريدة الصباح: "ليكو دالجي" و فجأة يصيح)

... لقد تدهورت أوضاعنا و تزعزعت مراكزنا خلال هذه الفترة بصورة مزعجة منذرة بالويل والثبور، فمن اشتباكات عسكرية قاتلة، وكمائن محكمة مبيدة و قنابل مدمرة، و اغتيالات متزايدة ومن حكومة تسقط و أخرى تقوم بدون جدوى و الى أين نحن ذاهبون؟"²

من خلال هذا الكلام حاول "باعزيز بن عمر" أن يوصل للقارئ المعاناة النفسية و الحالة المزرية و القلق الذي يعيشه هؤلاء الرؤساء و الضباط كون هذه الأحاسيس لا يمكنها أن تجسد إلا بالتصريح عنها، بالإضافة الى الحديث عن الاغتيالات و القنابل و سقوط الحكومة، فهي خطوات عملية لكنها صعبة التجسيد على خشبة المسرح، فالمؤلف يبرز هذه الأحاسيس و الاحداث التي عاشها الفرنسيون عن طريق هذا الحوار الفردي.

2- **قانون الإخبار:** إذ تحدده المعطيات المرجعية حيث أنه يحمل أخباراً لم يكن يعرفها القارئ أو المستمع، فيتعين عدم سرد أخبار يعرفها المتلقي، فيعتمد على الحوار الفردي لنقل هذه الأخبار، و في مسرحية "الجزائر الثائرة" هذه المعطيات المرجعية التي تحمل الأخبار نجدها في معظم الحوارات و لكنها ليست في الحوارات الداخلية أو الفردية و إنما بين الشخصيات المسرحية، و خاصة في الاجتماعات المنعقدة بين الضباط و القادة والنواب.

فمن خلالها نجد أن المؤلف يبين للقارئ هذه الأخبار أثناء خطاباتهم و اجتماعاتهم كونه لم يجد الطريقة المناسبة ليدمجها ضمن الأحداث، و هذا لإثارة شوق القارئ محاولته لمعرفة ما حدث، وهكذا تتحدث الشخصيات ببعض العبارات التي تنقل تلك المعلومات إلى المشاهدين.

¹ ينظر : عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص ص 61، 62.

² باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 119.

3- **قانون التأثير:** وهو قانون تداولي لا يحمل فقط الإخبار إنما يترك أثرا في نفس الغير أي في نفسية القارئ أو المتلقي، و يتجلى هذا القانون في كل جزء من النص يقع المشاهد أو القارئ في حيرة لا يعرف ماذا سيجري بعد من أحداث ويتطلع إلى معرفة نهايتها، وهذا ما جاء في حديث رئيس لجنة اليقظة: "...آه .. متى تنتهي هذه الازمة التي نحن فيها منذ أربع سنوات..."¹

فهذا الصراع الذي يعانيه الرئيس و هذه الأزمة النفسية التي يمر بها من خلال حيرته حول هذه الأوضاع التي تدهورت من خلالها أوضاعهم و زعزعت مراكزهم، تجعل القارئ يتفاعل مع هذه الأحداث ويتشوق إلى معرفة ماذا سيفعل للخروج من هذه الأزمة وكيف ستكون نهايته.

و ما يمكن الإشارة اليه في مسرحية "الجزائر الثائرة" أن المؤلف لم يعتمد على الحوار الداخلي في هذه المسرحية إلا نادرا - ما تم أخذه في الأمثلة- فالشخصيات كشفت عن مشاعرها و أفكارها الباطنة عن طريق تحاورها مع الشخصيات الأخرى بحوار عادي، فكل الأحداث التي عاجلها و التي تشمل الثورة و الأسلحة والقنابل و حادثة اختطاف الطائرة المغربية و غيرها من الحوادث كشف عنها المؤلف بطريقة فنية لتبليغ خطاب خاص متوجه الى المتلقي من دون اللجوء الى الخطاب الداخلي.

- الإشارات الشخصية وأبعادها في الخطاب المسرحي:

ويقصد بالإشارات الشخصية العناصر الإشارية الدالة على الشخص أي هي الضمائر أثناء استعمالها في وضعيات خطائية "وما يميز الضمائر عن الظواهر اللغوية الأخرى هو تعبيرها عن الذاتية في اللغة، وإنّ استعمال كلّ جماعة لغوية لها يخضع لمجموعة من التعاقدات، ثم إن المتكلم بمجرد تلفظه بـ "أنا" يكون قد وضع أمامه وبطريقة آلية شخصا يقابله هو "أنت..."²، وهذا ما نجده متوفرا في الحوار الذي يتميز "بنظام الدوراني شخصية توجه الحديث إلى شخصية أخرى. فتتنصت ثمّ تجيب بدورها وتتحول إلى متكلم"³، وتشمل هذه الإشارات الشخصية ضمائر المتكلم والمخاطب، فهذه الضمائر عناصر إشارية لأن مرجعها يعتمد اعتمادا تاما على السياق الذي تستخدم فيه.

¹ باعزیز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 119.

² عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية تداولية، م.س، ص 72.

³ ألين جورج ساقونا: المسرح والعلامات، م.س، ص 80.

فبمجرد التلفظ بمثل هذه الملفوظات تكون العملية التواصلية حينها قد أخذت بعدا تداوليا لما يوجد بين المتخاطبين من خبرات خاصة تحيل على الأبعاد الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية التي تعتبر قواسم مشتركة بينهما، وعلى هذا الأساس يوضح "منغونو" أنه في حالة التلفظ بـ "أنا" و "أنت"، يكون كل متكلم قد أعاد زمام اللغة لصالحه، ويشير هنا إلى أهمية هذه النقطة تكمن في اعتبار هذين الضميرين، ليسا علامتين لسانيتين لنوع خاص من المبهمات، ولكنهما قبل كل شيء عناصر تعمل على تحويل اللغة إلى خطاب.¹

فاستعمال الضمائر في بعض الحالات يخضع لبعد اجتماعي أو سياسي أو ديني مما يؤدي إلى تغيير دلالتها مثل ضمير الجمع الذي يصبح دالا على المفرد "فالضمير في حد ذاته يعتبر شكلا فارغا و يقتزن استخدامه بعلاقة المتكلم المرجعية بالسياق، و هذا ما أشار إليه "إميل بنفينست" بأنه الضمير خارج الخطاب الحقيقي ما هو إلا شكل فارغ *Forme vide*"²

وفي الحوار الذي دار بين رئيس الوفد و الوالي العام نجد بعض الضمائر.

"رئيس الوفد: نعتذر أولا لسعادتكم عن ازعاجكم و اقلاقكم بحضورنا عندكم في مثل هذا الوقت الذي لا يصلح عادة للمقابلات و الزيارات، لو لا أن ما حدث البارحة فوق هذه الارض الفرنسية جدير بأن يقلق الجميع و يطير نوم كل واحد منا معاشر المهتمين بمستقبل الجزائر الفرنسية، و مصير أبنائنا فيها .

و لا شك أنكم يا سعادة الوالي العام قد تلقيتم تقارير ضافية و معلومات كافية من السلطات العسكرية و الادارية عن هذه الحوادث المهددة لأمن فرنسا في هذه البلاد التي ما عرفت أمنا و لا رخاء الا في عهدنا ...

فهل لسعادتكم أن تفيدونا بما يطمئن قلوبنا و يهدئ أعصابنا من تدابيركم واجراءاتكم التي أمرتم باتخاذها لقمع هذه الاعمال الاجرامية، و القضاء نهائيا على عصابات الشر والفساد و العصيان قبل استفحال أمرها و فوات الأوان"³

نلاحظ أن رئيس الوفد قد استعمل ضمير الجمع في مخاطبته للوالي العام، و الذي يدل على المكانة العظيمة التي يحتلها كونه لا يخاطب مثل بقية الناس لأن مقامه و مكانته السياسية أوجبت ذلك.

¹ المرجع نفسه، ص 34.

² دين الهناي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 328

³ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 28، 29.

"الوالي العام: أشكركم على اهتمامكم الزائد بمستقبل هذه البلاد الفرنسية، و لكن لا أرى ما يبرر مبالغتكم في تهويل ما حدث...إننا جميعا هنا تحت علمها الخفاق و حمايتها الشاملة فلن يضركم مجرم..."¹.

فقد استعمل هو أيضا ضمير الجمع في مخاطبته لرئيس الوفد باعتباره شيخ بلدية سانطوجين والممثل لأقطاب الاستعمار و رئيسا للوفد، و هذا لمكانته السياسية التي أوجبت على الوالي العام تعظيمه، فقد استعمل أسلوبا في الخطاب يدل على مكانتهما السياسية، إلا أن الضمائر تغيرت في حوار الوالي العام على نفسه حيث قال (و لكن لا أرى) ثم (اننا جميعا هنا...) ففي البداية استعمل ضمير المفرد ثم الجمع.

"رئيس لجنة اليقظة: لا شك أنكم تذكرون أن فينا من كانوا اقترحوا في اجتماع من اجتماعاتنا بعد مقابلة ليونار بقليل في اليوم الاول من اندلاع حوادث التمرد و العصيان..."

رئيس قدماء المحاربين: لكن كان فينا يا حضرة الرئيس من حذرنا من الاعتماد على أقوال الولاة العاميين و وعودهم، و سوء نيات الحكومات التي ترسلهم اليها، فملنا الى التخدير و تركنا التحذير.

شيخ بلدية سانطوجين: لا ينبغي أن نكثر من التعاليق على ذهاب ليونار، فقد كنت -كما عرفتم- رئيس الوفد الذي قابله عقب اندلاع الحوادث، فعلمت من حديثه معنا أنه مجرد موظف لا ينفع و لا يضر، و من سوء حظنا و حظه أن هذا الذي حدث من التمرد و العصيان..."²

فبعد استعمال عبارات التعظيم (لسعادتكم) و (سيدي الوالي) ...تغير الأسلوب الى قوله (ليونار) باسمه و كأنه يخاطب فرد من أفراد الشعب و ليس الوالي العام، و هذا لعدم اهتمامه واستهانته من تلك الحوادث.

كما تخضع الضمائر في استعمالها للعلاقة الاجتماعية التي تربط بين طرفي الخطاب، فمعظم مشاهد وحوارات مسرحية "الجزائر الثائرة" جاءت على شكل اجتماعات بين الرؤساء و الضباط والشيخو المستعمرين، فمهما جمعتهم الروابط و العلاقات العميقة و المراتب السياسية فيما بينهم، إلا أن هناك فوارق اجتماعية وسياسية فنجد بعض الألفاظ التمهيدية فيها الاجلال و التعظيم والتضخيم في الألقاب فمثلا ما جاء في الحوار التالي:

"صالان: أهلا.. وسهلا.. بزعيم شبابنا "سوزيني" لقد انتظرنك طويلا حتى عدنا نتساءل عما حدث لك... سوزيني: إن قائدنا و رئيسنا الجنرال "صالان" الذي آثر البقاء في صفوفنا..."³.

¹ المرجع نفسه، ص 29.

² المرجع نفسه، ص ص 47، 48.

³ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ، ص 227.

فرغم الصداقة العميقة بين "سوزيني" و "صالان" إلا أننا نجد عبارات التعظيم في الخطاب كونهم في اجتماع مع بعض المسؤولين لوضع خطط جديدة للإرهاب و الاغتيال و كيفية جمع المال وتوزيع المسؤوليات والاعمال على الاعضاء المجتمعين، مما أعطى بعدا تداوليا يوضح المراتب السياسية، فالحديث عن الضمائر وعن علاقاتها بمنزلة المتخاطبين الاجتماعية هو حديث عن:¹

- إعطاء المتكلم نفسه وضعاً اجتماعياً (تداولياً) يجعله يؤكد لنفسه أشياء لن تكون إلاّ له.

- وهو في نفس الوقت يضيفي على غيره وضعاً مناسباً.

ولكن هذا الأسلوب ليس مطلقاً، لأنّ استعمال ضمير الغائب للدلالة على المخاطب (مثلاً) لا نجده فقط في المواقف الرسمية التي يلتزم فيها أصحابها بسلوك لغوي اجتماعي معين، إنّ التراتبية تكمن في سعة الود التي يحملها الشخص اتجاه الشخص المقابل.

أما في الحوار التالي الذي شمل كل من رئيس العصابة و أمين المال و رئيس لجنة اليقظة:

"أمين المال: أهلاً و سهلاً.. عفوا سيدي الرئيس، فقد تأخرت عن الحضور عندكم في الوقت المعين بسبب بحث بعض المشاكل و المسائل المالية مع صديقنا الشاب المناضل مسؤول اللجنة المكلفة بجمع الأموال لصندوق المنظمة.

رئيس لجنة اليقظة: إنه من شبابنا المخلصين الذين تعتمد عليهم الجزائر الفرنسية و الموضوع الذي أنتمأ بصدد موضوع هام و حيوي لمنظمتنا و كفاحنا الجديد مع الجنرال "صالان"، و بهذه المناسبة هل صح ما قيل من أن مهمتكم قد نجحت نجاحاً باهراً أمس؟"²

إن استعمال صيغ الاحترام "يخضع لاعتبارات سياسية بعيدة عن المشاعر الحقيقية الصادقة...وقد يكون استعمال ضمير الجمع للدلالة على المفرد من باب الخداع و النفاق لا من باب الاحترام و التقدير، أو من باب الرهبة و الخوف من المرسل عليه"³

فنرى أنّ كلا من أمين المال و رئيس لجنة اليقظة يخاطبا رئيس العصابة بصيغة الاحترام، على الرغم من علمهم أنه يريد الاحتفاظ بقسم من المبالغ المالية لمخاطرته بحياته أثناء عملية جمع الأموال زيادة على راتبه هو وأصدقائه، و رغم عدم موافقة أمين المال على هذا الموضوع فقد استعمل أسلوب الخداع لكي يبعده عنه، فلم

¹ عمر بلخير: تحليل خطاب مسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س، ص 74.

² باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م. س، ص 237، 238.

³ دين الهناي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م. س، ص 330.

يخط من قيمته-رئيس العصابة- الا أنه استعمل بعض الالفاظ التي اعتقد أنها سوف تخيفه و تجعله يتراجع عن اقتراحه.

"أمين المال: لم نتفق على هذه الطريقة بل الذي ينص عليه قانون منظمنا هو أن جميع الأموال يجب أن توضع تحت تصرف أمين المال، و للجنة المالية أن تتولى حق المراقبة على الدخل والخرج عند الحاجة، وأنا كما تعلم رجل مالي أعرف إدارة الأموال معرفة كافية ويدل على ذلك أنني عضو في مجلس الصرف المركزي ولي فيه و في غيره من المصارف و البنوك أسهم كثيرة..."¹

كما قد تختلط الأمور على شخص معين بسبب تغير وتحول في مرتبته الإجتماعية أو السياسية في لحظة ما فيكشف أنه لم يعد ذلك الشخص الذي كان من قبل، ولم تعد لديه تلك الرتبة وهذا ما ورد في الحديث التالي:

"سوستيل: قضى الأمر يا سادتي فقد دعيت بكل بساطة و لكن بسرعة كذلك لمغادرة جزائركم المحبوبة المتألمة، و التخلي عن منصبي لغيري من القادمين، و ما أسهل على من يحكم في باريس أن يملئ إرادته على من يحكم هنا..."²

"الوالي العام: أشكر لكم هذه العواطف، و إن الذي أوصيكم به، و أنا أغادركم الى أم الوطن هو أن تثبتوا على مبدئكم الذي دافعنا عنه معا و أن لا تتخلوا عن اتحادكم من أجل مناورات و تقلبات سياسية مما يقوم به بعض المحترفين من زعماء الاحزاب في باريس..."³.

فبعد أن كان الوالي العام و ممثل فرنسا الذي انسجم مع أهلها و عمل ما لم يعمله أحد قبله، و الذي دعا الى ما دعوا اليه الفرنسيين و حمل فكرهم الإدماجة حيث كان هدفه خدمة الجزائر الفرنسية، فقد جاء وقته لمغادرة الجزائر و الذي اعتبر البعض بقاءه ضمان لبقائها فرنسية، و مغادرته لها خطر على فرنسياتها، فقد تغيرت مرتبته السياسية و رحل قبل أن يحقق سياسته التي اعتبرها المثلى لإصلاح الاوضاع و اعادة السلام الى الارض الفرنسية .

هناك عامل آخر دخل في الاستعمال التداولي للضمائر وهو ما يسمى بـ "موازن القوى"، بين الأشخاص، فيذهب "ديكرو" في هذا المقام إلى أن "فعل الكلام" "الاستفهام" لا يتحقق إلا إذا توفر الميزان القانوني لذلك،

¹ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 235.

² المرجع نفسه، ص 71.

³ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 72، 73.

وتلعب بعض عناصر السياق مثل نبرة المخاطب ومكان الخطاب... دورا في تثبيت ذلك الميزان القانوني"¹، فالشخصية (أ) لا تستجيب لطلب الشخصية (ب)، و ليست مجبرة على الاجابة عن الاسئلة ما لم تتمتع الشخصية الاولى بالقوة الازمة و السلطة النافذة... فبمجرد ما ينطق المتكلم بصيغة الأمر أو النهي يضفي على نفسه صفة الأمر الناهي و يلزم غيره بطاعة أمره حيث يضعه في مرتبة المأمور، و هذا في حالة توفر الشرط السابق "ميزان القوة"²

"أمين المال: هات الآن ما جمعتم هذا الصباح من المال....

رئيس العصابة: تفضل و خذ مني هذا المبلغ الذي بقي في يدي بعد أن أخذت منه مقدار..."³
هذا الأمر جعل الشاب المسؤول عن العصابة يقدم كل المبالغ التي تحصل عليها دون الحصول على أي مكافأة، لأن الأمر جاء من أعلى سلطة و هو ملزم بالتطبيق و الا يتعرض للعقوبة.
كما نجد أيضا في معظم حوارات المسرحية أنّ الإجابات كانت مباشرة، وحسب ما يقتضيه السؤال سواء كان ضابطا أو رئيسا أو مديرا أو من عامة الشعب، وعلى المجيب أن يحرص على الإجابة بالاعتماد على صيغ الاحترام إذا اقتضى الحال ذلك.

و هذا ما ورد في المشهد الثاني من الفصل الثاني نجد حوارا بين رئيس لجنة البيقظة مع سيدتان و آنسة يتحدثان:

"الرئيس: نحن في خدمتك ماذا حدث؟

إحدهن: جئنا نعلمك ن حوادث النهب و السلب و الاغتيال قد كثرت في المناطق الريفية

الرئيس: هل فيها ما يبعث على القلق؟

السيدة: نعم نعم تستطيع أن تقرأ هذه الرسالة على زملائك المجتمعين.

الرئيس: (للتانية) و أنت يا سيدي: هل عندك رسالة اخرى من هذا النوع؟

السيدة الثانية: نعم، نعم، ها هي ... و قد تلقيتها أمس من أبي الساكن بخراطة و هي كالأولى مزعجة ومقلقة.

الرئيس: (للآنسة) و أنت يا آنستي هل عندك ما يزعج و يقلق من الأخبار و الرسائل؟..."⁴

¹ عمر بلخير، تحليل خطاب مسرحي في ضوء نظرية تداولية، م. س، ص 77.

² دين الهناي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م. س، ص 331.

³ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م. س، ص 234.

⁴ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م. س، ص 51.

كما تحدد الضمائر مكانة الشخصيات المسرحية في المجتمع الخاص بالأحداث الدرامية، فالضمائر أنا وأنت و نحن و أنتم ذات طبيعة اخبارية و مثال على هذا:

" إني رسول القيادة العليا اليكم لأبلغكم أن قادة الجيش الأربعة قد قرروا أنهم سيعلمون الليلة انفصالهم عن حكومة باريس...وأبشركم كذلك بأن قائدنا الأعلى السابق "صالان" الموجود حاليا في اسبانيا لا يلبث أن يلتحق بنا...¹"

ويخضع هذا الاستعمال للضمائر إلى ما يشبه الحتمية الاجتماعية التي تمارس ضغطها على الفرد كلما حاول التلفظ فتكون له بالمرصاد، إنه لا يقول إلا ما يفرضه عليه هذا التعاقد الاجتماعي، غير أن التلفظ بهذه العناصر لا يتم خارج المحددات المكانية والزمانية.

– الإشارات الزمانية والمكانية في مسرحية "الجزائر الثائرة":

إن حديثنا عن مفهومي الزمان و المكان يندرج ضمن حديثنا عن علاقة المتكلم المرجعية بالسياق الذي يجري فيه الكلام "إن تحديد الزمان و المكان يخضعان لشروط ترتبط بالمتكلم وبأحداثي الزمان و المكان الذي يصدر عنها الخطاب"².

■ الإشارات الزمانية للخطاب:

يرتبط الزمن في المسرح بعناصر عديدة و متنوعة منها تحديد أبعاد الزمن في العمل "زمن امتداد العرض المسرحي و زمن امتداد الفعل الدرامي، و الزمن أو الفترة التاريخية التي ترجع إليها الحكاية" ومنها شكل التعبير عن الزمن في العمل "العلامات الدالة على الزمن في النص و العرض، إيقاع النص و العرض ، إيقاع الكلام و الحركة على الخشبة"³.

فهو يعتبر من المكونات الرئيسة للنص و للعرض المسرحيين و ما سنعالجه في هذه الدراسة هو زمن النص أي زمن الخطاب في مسرحية "الجزائر الثائرة"، حيث أشار "بنفنيست" إلى الزمن في إطاره حديثه عن علاقة المتكلم بالزمن بتقسيمه للزمان إلى ثلاثة أشكال:⁴

¹ المرجع نفسه، ص ص 191، 192.

² عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س ص 80.

³ ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، م.س، ص 238.

⁴ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص ص 80، 81.

الزمن الطبيعي للعالم: وهو زمن استمراري و منتظم يتميز بالخطية و اللانهاية، و هو مرتبط بمدى إحساس الإنسان به وإدراكه له ويختلف إدراكه من إنسان لآخر ومن محيط اجتماعي طبيعي لآخر.

الزمن التاريخي: و هو يرتبط مباشرة بحياة الإنسان باعتبارها مجموعة متتابعة من الاحداث منذ الولادة حتى الوفاة، إذ يمكن للإنسان أن يجول بفكرة في اتجاهين متعاكسين من محور الزمان من الماضي الى الحاضر والعكس، عن طريق الذاكرة، ويشير "بنفيس" إلى أنّ الأحداث ليست هي الزمن، إنّما هي متضمنة فيه .

الزمن اللغوي: والمتمثل في زمن الخطاب أو لحظة التلفظ أو زمن الحديث كما يسميه "بنفيس" والذي يتمحور في الحاضر الذي يشكل مرجعيته، أما الازمنة الاخرى و المقصود بذلك الماضي بكل تفرعاته، و كذا المستقبل أيضا فتحديدها يتم من خلال علاقتها بالحاضر.

وعلاقة هذا الزمن بالزمن التاريخي هو أنّ الأول بإمكانه أن يقع في أية نقطة من الزمن التاريخي ويعتبر زمن الخطاب الخط الفاصل بين الزمن المنقضي (الماضي) وغير المنقضي، و اللغة لا تضع الزمنين في نفس مستوى زمن الخطاب إذ يكون أحدها في الأمام والآخر في الورا على حسب "بنفيس".

ويتجلى الزمن في اللغة عن طريق قرائن نظير بجوار الافعال سواء عند نهايتها او عن طريق الظروف، وهذه الظروف بالذات أطلق عليها مصطلح "مبهمات الزمن" ومنها الآن، اليوم، غدا، أمس، الأسبوع الماضي...والزمن الذي يتحدث فيه المتكلم هو محور ترتيب مختلف مبهمات الزمن.

- المبهمات التزامنية: و تتمثل في تلك الظروف التي يقترن استعمالها و دلالتها بالحاضر مثل "الآن".
- المبهمات القبليّة: و هي الدالة على الزمن المنقضي مثل "البارحة والأسبوع الماضي، والسنة الماضية".
- المبهمات البعدية : و هي تدل على زمن الحدث غير المنقضي مثل "غدا، الأسبوع المقبل، السنة القادمة..."

وكون المسرح ثنائي الشكل فإنّ إدراك الزمن يختلف من النص إلى العرض، ففي أي عمل مسرحي يوجد زمنين مختلفين وهما زمن العرض و الذي له علاقة بالمتفرج و زمن الخيال والمتمثل في زمن أحداث القصة، وتنظيمها بواسطة الارشادات المسرحية أو الانتقال من فصل لآخر، أو من مشهد لآخر وكلّ منهما يؤثر في الآخر "و قد يسير هذا الزمن بطريقة تتابعية أي كما تقع بالترتيب السردى أو بواسطة تقنية الاسترجاع أو الرجوع الى الورا Flash-back"¹

¹ دين الهناي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م. س، ص 333.

وسواء كان الزمن على مستوى النص أو على مستوى العرض فإنه يصعب التحكم فيه في كون علامات الزمن في النص تبدو عامة وغامضة أمّا على مستوى العرض فالتقطيعات يصعب إدراكها جيدا نظرا للسرعة التي تتجلى عليها.

وحسب "أوبر سفيلد" يكون إدراك الزمن بالرجوع إلى الزمن التاريخي لأحداث المسرحية من جهة أولى وإلى تحليل الإشارات الزمانية داخل الخطاب المسرحي من جهة ثانية وإلى تحديد زمن العرض من جهة ثالثة.¹ أمّا في مسرحيتنا هذه فقد جعل المؤلف مسرحيته تنفس في بيئة تاريخية و سياسية تروي أحداثا واقعية عاشها المستعمر الفرنسي أثناء اندلاع الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر 1954 الى غاية الاستقلال سنة 1962 ، فزمنها التاريخي هو ثمانية أعوام، تكشف عن مواقف الفرنسيين المستعمرين و النزاعات و النفسيات و ردود الفعل التي يتنازعها الامل و اليأس اتجاه مصيرهم المحتوم من الثورة الجزائرية هذا فيما يخص الزمن التاريخي للمسرحية.

و فيما يخص زمن العرض فإنّ المسرحية تجري في اثني عشر يوم تقريبا من الفزع و الاضطراب و القلق، حيث أنّها في كل يوم تبدأ من الصباح الباكر الى غاية الليل و قد تصل الى ساعات متأخرة من الليل و معظمها اجتماعات بين الرؤساء و الضباط و الولاة لتبادلا الآراء و الوصول الى نتيجة للتخلص من الثورة الجزائرية. كما أن الجانب الأخير من الدراسة، له علاقة بالمبهمات الزمانية وعلاقتها بزمن الخطاب، ويكون ذلك عن طريق ما يشير إليه المؤلف في بعض الملاحظات المسرحية أو أثناء حوار الشخصيات.

ف نجد مثلا في بداية المشهد الأول من الفصل الأول بعض من إرشادات المؤلف "...وما كادت اذاعة الجزائر تتصل بأنباء هذه الحوادث حتى أسرع و أذاعتها في نشرتها الصباحية الاولى، وهولتها -كما هي عادتها- تهويلا أطار نوم رئيس اتحادية شيوخ البلديات، فدعا -هاتفيا- طائفة من أقطاب الاتحادية قبيل طلوع الشمس الى الاجتماع معه في داره..."²

وأيضا نجده يؤكد على هذا من خلال حوار رئيس اتحاد شيوخ البلديات مع بعض زملائه: "رئيس اتحادية شيوخ البلديات: اسمحوا لي سادتي، فقد أزعجتكم و أطرت نومكم بدعوتكم في هذا الصباح الباكر الى اجتماع عاجل عندي..."³

¹ دين الهناحي أحمد، توظيف التراث التاريخي في مسرح إصلاححي الجزائري، م. س، ص 125.

² باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م. س، ص 09.

³ المرجع نفسه، ص 11.

كما تتحدد العلاقة بزمن الخطاب وبالمبهمات الزمانية على معرفة معالم الخطاب المسرحي ومدة سير الأحداث فحينما يقول "رئيس لجنة اليقظة: ...إن الذي يريد الآن على ما يظهر من فحوى كلامه هو -ادماج الجزائر- أرضها و سكانها بفرنسا ادماجا تاما..."¹.

من خلال أحداث المسرحية نلاحظ أن قول "إن الذي يريد الآن" لم يتحقق في تلك اللحظة التي صدر فيها الخطاب، لأنه لم ينصب بعد والي عام ليأخذ القرارات و يعمل ما يريد، و انما هي مجرد اقتراحات و آراء في الاجتماع حول هذا الوالي الجديد بعد ذهاب "ليونار".

فكلمة "الآن" في هذا السياق ليست تزامنية وبالتالي هي غير مبهمة لأن إرادته لم تتحقق أثناء صدور الخطاب، وفي موضع آخر استعمل الظرف الزمني الآن في خطاب:

"رئيس لجنة اليقظة: إنه من الشرف لي أن أكون نائبكم في الرئاسة، إذ نحن كلنا جنود للوطن، و أريد أن أعرف الآن ما هي مهمة العسكريين في هذه اللجان؟

الجنرال ماسو: إن مهمتي هي أن يسهروا على أمنكم و حياتكم داخل اللجان وخارجها..."²

فقد جاءت هذه الإشارة الزمانية الآن مبهمة لأنها مصاحبة للحظة اصدار الخطاب، فدلالة الظرف "الآن" تزامنت مع الحدث المسرحي، و "الآن" في قول "رئيس لجنة اليقظة: ...فقد تلقيت الآن مكالمة تليفونية من أحد أصدقائنا بباريس..."³ فهو ظرف مبهم لأن خطابه مرتبط بالمكالمة التي تلقاها في تلك اللحظة، كما نجد استعمال الظرف التزامني بصيغة أخرى، ويظهر ذلك في اطلاع رئيس الوفد لأعضاء لجنة اليقظة بمقابلته للوالي العام "...و قد أبلغناه قلقنا كفرنسيين من تطور حوادث الاجرام و الاشتباكات في مناطق الريف من سيء الى أسوأ، و طلبنا منه التدخل السريع لإعادة الاطمئنان الى نفوس السكان و قمع هذه الجرائم حالا، و وعد خيرا"⁴.

فالتلفظ بالمواجهة و التخلص من الجرائم صدر، و لكنه لم يتحقق في تلك اللحظة التي صدر فيها الخطاب و لم يتحقق كذلك في المستقبل ، و هذا ما يفقد هذا الظرف صفته المبهمة، و في مثال آخر يتحقق هذا الظرف في قول "شيخ بلدية سانطوجين:

¹ المرجع نفسه، ص 49.

² باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 135.

³ المرجع نفسه، ص 91.

⁴ المرجع نفسه، ص 58.

" و تجنبنا لإطالة المناقشة و كثرة الأخذ والرد في الموضوع، أقترح تأليف وفد منا يذهب حالا الى مقابلة الوالي العام "روجي ليونار" ليعرض عليه..."¹، فقد تم تكوين هذا الوفد في نفس اللحظة مما أدى الى تحقيق هذا الظرف لصفته المبهمة.

أما الإشارات الدالة على القبلية فنلاحظ غموضا في لفظة "البارحة" عند حديث "النائب بالمجلس الوطني: أنا لا أوافق رئيس الحجره الفلاحية على كل ما جاء في كلامه، ذلك أن التهاون وعدم الاكتراث بما حدث البارحة يا سادتي قد يسوقنا الى الهاوية..."².

إلا أن غموضها لم ينزع منها صبغتها المبهمة، إذ أن خطاب النائب جاء مباشرة بعد الحادث، فالظرف في هذا القول مبهم لأن لحظة التلفظ ذكرها المؤلف في سياق الأحداث .

و نلاحظ في سياق آخر أن "الظرف" الساعة" هو مبهم يدل على حدث كانت بدايته في الماضي و استمرت الى لحظة التلفظ"³، و ذلك في قول "الآنسة:

" انكم يا سادتي لم تحسنوا اختيار الوقت لاجتماعكم هذا فقد أزعجتمونا كثيرا في هذا الصباح، و أنا ما تعودت هذا في حياتي، فماذا حدث لكم؟ و ماذا حدث لغيركم من الذين ينادون أبي هاتفيا في مثل هذه الساعة المبكرة؟"⁴.

فهذه الاتصالات كانت قبل زمن الخطاب و هي مستمرة الى وقت صدوره، فلحظة التلفظ جاءت بعد الازعاج الذي لم تتقبله الآنسة، أما الاشارات الدالة على الزمن الماضي فهي كثيرة ومتنوعة منها قول النائب بالمجلس الوطني "...فأنا كنت أعتقد دائما أن ما كان يجري في الهند الصينية منذ سنوات -لابد- واصل الينا و منته ..."⁵

وفي نموذج آخر في قول رئيس لجنة اليقظة:

"ها هو ما كان أخبرنا به صديقنا النائب بمجلس الشيوخ منذ أسابيع قد تحقق، فقد سقطت الحكومة التي كان "سوستيل" يتمتع بثقتها..."⁶ و في قوله أيضا "...و لا ذهاب "سوستيل" أو المظاهرة الرائعة التي ودعناه بها

¹ المرجع نفسه ، ص 23.

² المرجع نفسه، ص 15.

³ دين الهاني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 335.

⁴ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 14.

⁵ المرجع نفسه، ص 15.

⁶ المرجع نفسه، ص 67.

منذ أيام، و إنما هو قيام حكومة جديدة...¹، فلا يوجد أي غموض في هذه الاشارات الزمنية كونها تدل على فترة محددة بمرجعية أخرى، و عليه فالظرف مبهم حددت دلالة لارتباطه بدال آخر ذكر في سياق الكلام.

و في موضع آخر ذكر المؤلف ظرف زمني آخر يدل على الماضي في قول رئيس الحجرة الفلاحية: "... فلندكر منها في الماضي القريب حوادث 8 ماي سنة 1945، و في الماضي البعيد ثورة المقراني و جماعته، و من قبلها جميعا الحرب التي خضنا غمارها مع عبد القادر الذي كان أعز نفرا و أعظم خطرا على فرنسا ممن ذكرنا لكونه قام في وجه فرنسا بمقاومة مسلحة..."²

فالصيغة الدالة على القبلية جاءت غامضة و هي "من قبلها" الا أن غموضها اتضح من خلال ظرف آخر أكثر تحديدا و يظهر في حديثه عن مقاومة الامير عبد القادر، فالظرف "من قبلها" يدل على الماضي المطلق، حيث ذكر الماضي القريب المتمثل في أحداث 8 ماي 1945 و الماضي البعيد المتمثل في ثورة المقراني و التي كانت سنة 1871 و من قبلها التي دلت على الماضي المطلق مقاومة الامير عبد القادر سنة 1833، و عليه نجد هذا الظرف الزمني مبهم.

أما الاشارات الزمانية الدالة على المستقبل، فقد جاءت متنوعة منها قول رئيس الوفد: "اننا لم نذهب الى مقابلة الوالي العام لتتكل على وعوده و أقواله، و لكن لنطلع على رأيه، و قد عرفناه، فالرأي عندي أن لا نعتمد بعد اليوم الا على أنفسنا في الدفاع عن مصالحنا و جزائرنا الفرنسية"³. فالظرف الزمني "بعد اليوم" لا يقصد به المعنى الدقيق لكلمة بعد اليوم و التي تدل على اليوم الموالي، بل قصد الغد المطلق، و هذا الاطلاق جعل الكلمة غير مبهمة بالمقارنة مع لحظة التلفظ بالخطاب، فبعد اليوم قد تكون بعد أسبوع أو بعد شهر أو سنة، فالمرسل اليه لا يستطيع أن يتنبأ بالوقت الذي سيعتمد فيه رئيس الوفد على نفسه دون اللجوء الى الوالي العام.

كما نجد أيضا ظرف زمني آخر بالصيغة الدلالية المطلقة و هذا ما جاء في حديث شيخ بلدية سانطوجين: "...فخطورة الحالة تدعونا الى الاقلال منه و الاكثار من العمل، و ماذا أعددنا من ردود الفعل لما سيواجهنا به غدا "قيمولي" من حلوله التي يستحيل أن تكون في صالحنا..."⁴.

¹ المرجع نفسه، ص 81.

² المرجع نفسه، ص 12.

³ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 33.

⁴ المرجع نفسه، ص 82.

فقد تم استعمال الظرف في موضع غير محدد حيث بقي غامضاً لخروجه من المعنى اللغوي الدقيق والمتمثل في اليوم الموالي، إلا أنه تحقق هذا الظرف في مثال آخر في قول رئيس الوفد: "...ورأيت أن نفترق الآن على أن نعود الى الاجتماع غدا في نفس المكان بحضور نائباً بمجلس الشيوخ الفرنسي الذي سيعود الى الجزائر عشية اليوم..."¹. فجاء هذا الظرف في موضع محدد حيث سيتم استئناف الاجتماع في الغد أي في اليوم الموالي بعد حضور نائب بمجلس الشيوخ الفرنسي الذي سيأتي الى الجزائر "عشية اليوم" فهو ظرف مبهم، و من الاشارات الزمانية الدالة على المستقبل نجد في حيث شيخ بلدية سانطوجين مع الأنسة: "لا تستعجلي يا آنستي فستعلمين نبأه بعد حين"².

فهذا الظرف غير مبهم كون أن هذا الأمر لم يتحقق وفق ما تنبأ به الشيخ، فزمن حدوث الفعل يكون قريباً و في أسرع وقت ممكن و لكن ذلك لم يتحقق، و في نموذج آخر في قول رئيس الوفد نجد: "من الخير أن لا نخوض في هذا الموضوع كثيراً، ذلك أن كفاح اليوم من أجل الجزائر الفرنسية يتطلب منا جميعاً توحيد الجهود..."³.

فكلمة "يوم" من المبهمات الحيادية التي تستعمل في جميع الأزمنة "القبلية والتزامنية والبعدية" ففي هذا المثال استعمل للدلالة على المستقبل أي في الزمن القريب حيث أراد رئيس الوفد أن يجد قراراً في أسرع وقت لإنشاء لجنة تتولى السهر على مراقبة الاحداث في الداخل و الخارج لتوحيد الجهود و تناسي الاحقاد لخدمة قضية الجزائر الفرنسية، فمؤشرات الزمن هي التي تحدد سرعة وطول الأحداث الدرامية.

■ الإشارات المكانية للخطاب:

كما أنّ هناك محددات أخرى ملازمة للإشارات الزمانية بحيث أن تلفظها داخل الخطاب يشير بشكل تلازمي إلى وجود هذه الإشارات المكانية، فعلاقة المكان بالمرجعية هو الحديث عن السياق الذي يجري فيه الكلام، والمؤشرات المكانية تحدد مواقع الإنتساب إلى نقاط مرجعية في الحدث الكلامي وكلّ ما ينطبق على الإشارات الزمانية ينطبق على المكانية ووضعية المرسل هي التي تحدد الأبعاد المكانية الأخرى (يمين، شمال، وراء، أمام، القرب والبعد،... إلخ)، وهذا ما اشارت اليه "أوركويوني" حيث ذكرت مثالين لمعرفة القانون الذي يتحكم في إيهامية الظرف إذ نجدها تقول:⁴

¹ المرجع نفسه، ص 59.

² باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 14.

³ المرجع نفسه، ص 37.

⁴ ينظر: عمر بلخير، تحليل خطاب مسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص 90.

- إمّا أن نقول أنّ (س) خلف (ع) فهو ظرف غير مبهم لأنّ المخاطب لم يشير إلى مكانة لحظة الخطاب.

- أو أنّ (س) أمام (ع) فهنا ظرف مبهم لأنّ المخاطب أخذ بعين الاعتبار وضعيته في الفضاء أثناء التلفظ.

يقوم المؤلف بتحديد المكان أثناء بناءه للعمل الدرامي ليضفي على المسرحية شيء من الواقعية فمن المستحيل أنّ لا نجد بعض الدلالات والرموز في النص المسرحي، ولكلّ مسرحية فضاءها الخاص بها، فلا يوجد عرض مسرحي دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث، وسواء كان نصاً أو عرضاً "فإنّ أول شيء يقرأ في النص المسرحي هو تلك الذي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان".¹

"فالمكان هو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي و هو مثل الزمن في المسرح ذو طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحي) من جهة و بالمتخيل (مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة) من جهة أخرى"²

وهذا ما نجده في مسرحيتنا حيث يصوغ لنا "باعزيز بن عمر" بعض الملاحظات التي تحتوي على معلومات لمختلف الأماكن التي تتطور فيها أحداث المسرحية من خلال الارشادات المسرحية أو من خلال تحليل خطاب الشخصيات، مثلاً في قول الكاتب "استئناف اجتماع الصباح في قاعة فسيحة لها من الاثاث و الرياش ما يتناسب مع منظرها البحري الجميل، شيخ بلدية سانطوجين يستقبل الجماعة و في مقدمتهم رئيس اتحادية شيوخ البلديات"، و في مثال آخر: "كبار أعضاء لجنة اليقظة يعقدون اجتماعاً عاجلاً في بهو فسيح تحيط به أشجار وأزهار بضیعة بلدية الشراقة البعيدة عن العاصمة بعدة أميال"³.

وأيضاً: في الفصل الثاني "اجتماع لجنة اليقظة مع بعض شيوخ البلديات في إحدى قاعات نادي قدماء المحاربين المزينة بأعلامهم و شاراتهم"⁴، و يقول أيضاً: " أقام الوالي العام في إحدى قاعات قصر الولاية مأدبة عشاء تكريماً لبعض نواب الجزائر الفرنسية العائدين من باريس ..."⁵.

¹ عمر بلخير، تحليل خطاب مسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س، ص 90.

² ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م. س، ص 473.

³ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م. س، ص 81.

⁴ المرجع نفسه، ص 47.

⁵ المرجع نفسه، ص 63.

نلاحظ أنّ المؤلف "باعزيز بن عمر" اختار مجموعة من الأماكن التي تدور فيهما أحداث المسرحية، فوصف الكاتب للمكان يخضع لحاجيات المسرحية من حيث سير أحداثها، فهو يصف فقط ما من شأنه إفادة القارئ في فهم أحداث المسرحية ومصمم الديكور في بناءه للديكور.

فمعظم أماكن المسرحية كانت في قاعات قصر الولاية و مكاتب النواب و الوالي العام وجريدة ليكودالجي، و مقر الحكومة أين كانت تتم اجتماعاتهم، فمن خلال هذه الارشادات المسرحية يتضح لنا أن المؤلف يتميز بالدقة في وصفه للأماكن كالبهو الفسيح الذي تحيط به الاشجار و الازهار، والقاعات المزينة بالأعلام، إلّا أنّه مهما يكن الوصف الذي يضعه المؤلف للمكان الذي تجري فيه الأحداث فإنّ ذلك لا يكفي لإدراك تفاعل الشخصيات، مما يضطر القارئ إلى الاستعانة بما يوفره لنا الحوار من علامات تدل على المكان، فأين يوجد مكتب رئيس اتحادية شيوخ البلديات؟ وأين يقع مقر القيادة بالضبط.

فالمؤلف يعطي الإرشادات لكنها قد تكون غير كافية، فالقارئ يختار في مكان وجودها وكل حسب تخيلاته، "فالإشارات المكانية تختص بتحديد المواقع بالانتساب الى نقاط مرجعية في الحدث الكلامي، و تقاس أهمية التحديد المكاني بشكل عام انطلاقا من الحقيقة القائلة أن هناك طريقتان رئيسيتان للإشارة الى الأشياء هما: إما بالتسمية أو الوصف من جهة أولى، و إما بتحديد أماكنها من جهة أخرى، كما أن تحديد المرجع المكاني مرتكز على تداولية الخطاب و هو ما يؤكد أهمية استعماله لمعرفة مواقع الأشياء"¹ فباستخراج العلامات الدالة على المكان من خلال الحوارات نميز المبهم منها وغير المبهم وهذا بتحديد المرجع المكاني أثناء التلفظ بالخطاب ففي حديث رئيس قدماء المحاربين: "تستطيع سيدي الرئيس أن تجيب من شئت و تسكت من شئت ما دمت في دارك، فأنت حر في أن تقوم و تقعد و تخرج و تدخل، كما أننا أحرار إذا قمنا إثرك فخرجنا"².

هذه الاشارات المكانية مبهمة كون المخاطب أشار إلى مكان التلفظ من خلال تحديده بدقة في الحوار "ما دمت في دارك"، كما أن القارئ يعرف مكان رئيس قدماء المحاربين أثناء التلفظ حيث ذكر في الارشادات المسرحية أن المكان هو قاعة الاستقبال الفخمة لرئيس اتحادية شيوخ البلديات .

¹ عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب - مقارنة لغوية تداولية - م.س، ص 84.

² باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 17.

كما أن استعمال العناصر المبهمة الدالة على المكان يكون مصدرها خطاب المتكلم، و لكن يجب على المتكلم أن يكون أكثر إيضاحاً في تحديد المكان و الا انتفت صفة الاتهام عن ذلك العنصر¹، و نجد في هذا المثال في قول الوالي العام

"سوستيل: ان المسؤول عن اضطراب السياسة الفرنسية و فقد استقرار حكومات باريس تحت الجمهورية الرابعة هو اليسار الاشتراكي و الشيوعي الذي يتآمر ضد كل سياسة رشيدة، تريد أحزاب اليمين أن تنهجها فرنسا فيما وراء البحار..."²،

فهنا تنتفي صفة الاتهام كون أن الإشارة المكانية "وراء" فيها لبس لأنها تحتاج الى دقة أكثر لتحديداتها، فماذا يقصد بما وراء البحار هل فرنسا أم مسؤولين آخرين.

بالإضافة الى بعض الاشارات المكانية في النص المسرحي و التي تظهر في حوار الشخصيات و التي تحدد المكان في حديث الزوجة: "...إن لهم قاعات لهذا النوع من الاجتماع في كل مكان: في البلدية، و في السينما ، و في دار العمالة، و في المجلس الجزائري، و في قصر شيخ بلدية الشارقة، فما بالهم يتركونها كلها، و يؤثرون على قاعتنا الضيقة؟ فإذا كان منظر البحر هو الذي جذبهم اليها، فليجتمعوا على شاطئه، لاسيما أنه قد خلا الآن من السباحين و ليس هناك من يسترق السمع أو يتجسس عليهم"³، فمهما يكن الوصف الذي يضعه المؤلف للمكان الذي تجري فيه الاحداث، فان ذلك لا يكفي لإدراك تفاعل الشخصيات مما يضطر القارئ الى الاستعانة بما يوفره لنا حوارها من العلامات الدالة على المكان⁴.

إذن فالإشارات المكانية تحدد مواقع الانتساب إلى نقاط مرجعية في الحدث الكلامي، وتقاس أهمية التحديد المكاني بشكل عام انطلاقاً من الوصف أو التحديد، و غياب المكان يفقد صفة الاتهامية من اسم الإشارة، فكل علامة لغوية في النص تشير الى مكان معين .

¹ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، م.س، ص 93.

² باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 66.

³ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 30، 31.

⁴ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص 93.

المبحث الثاني: قوانين الخطاب وكيفية تنظيمه.

- قوانين الخطاب المسرحي:

قوانين الخطاب هي جملة من الضوابط تستمد وجودها من المجتمع ومن القدرات الذهنية لدى الإنسان، ولهذه القواعد الدور الكبير في عملية التبادل الكلامي بين الأشخاص عن طريق تحديد الأدوار وتبيين البعد التبادلي الحوارى للخطاب ومنزلة الشخص عند الكلام، وتهدف هذه القوانين إلى جعل المتكلم قادراً على صياغة أقواله أي أنّها لا تتحكم في الخطاب التواصلى هذه القوانين سماها "ديكرو" بقوانين الخطاب أما الفيلسوف الأمريكى "غرايس" أطلق عليها بأحكام المحادثة، كما ميز "سيرل" بين ثلاثة أنواع من الأقوال في هذا الإطار، "المعنى الحقيقي *sens littéral* والاستعارة وفعل الكلام غير المباشر، وخلص إلى نتيجة مفادها أن المعنى الحقيقي ينتصب وجوده متى كان هناك تطابق بين معنى الجملة والمعنى الذي يقصده المتكلم ويفهمه"¹.

الأن "غرايس" ركز على مبدأ المشاركة ويعد أساس الخطاب لأنّه يضمن التواصل الكلامي على مبدأ المشاركة، إذ يمكن المتخاطبين من ضمان عدم انقطاع التواصل، فكلّ طرف يقرّ بالحق في التناوب على الكلام بغية تحقيق أهداف معينة سواء كان المرسل أو المرسل إليه وعليه فإنّ "كلّ طرف منهما سيحني ثمار ذلك إذا تحقق التبادل، وعكس ذلك مآله الفشل".² ولعل انعدام التفاهم بين المتخاطبين مرجعية غياب ذلك الاعتراف المتبادل منذ البداية .

و انطلاقاً من هذا المبدأ وضع "غرايس" أربعة مبادئ وهي بمثابة قواعد تساهم في تشكيل وتواصل النشاط الكلامي و تتمثل في:³

- حكم الكمية: و يتمثل في اعطاء المتكلم للمستمع القدر اللازم من المعلومات ليتحقق التبادل الكلامي فالمطلوب منه أن يكون أكثر إخباراً.
- حكم الصدق: يضطر المتكلم في هذا الحكم أن يكون صادقاً فيما يقول بتجنبه الكذب.
- حكم المناسبة: يضطر المتكلم بحكم "المناسبة" أن يجعل كلامه مناسباً لموضوع الخطاب.

¹ عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س، ص 101.

² المرجع نفسه، ص 102.

³ المرجع نفسه، ص ن.

- حكم البيان و الوضوح: يطلب من المتكلم بموجب هذا الحكم أن يكون أكثر إفصاحا وإيجازا و أبعد عن الغموض و الالتهام، غير أن هذه الاحكام تتداخل فيما بينها و تنعدم استقلالية حكم عن آخر . وإذا رجعنا إلى مسرحيتنا "الجزائر الثائرة" نجد أنّ هذا المبدأ موجود ضمنا بين المؤلف والقارئ رغم غياب خاصية التناوب على الكلام بين المرسل والمتلقي، فبمجرد تفاعل القارئ مع النص وإستجابته النفسية والعاطفية لمحتوياته من خلال أحداث المسرحية وربما خروجه بنتائج، إذا هو إقرار ضمني بحدوث عملية المشاركة في الخطاب، هذا الأمر ينطبق على المستوى الأول من المحادثة لأن للخطابين مستويين: المستوى الظاهري والمستوى الباطني ففي الأول يكون المؤلف هو المرسل، والقارئ هو المرسل إليه أو المتلقي، أما المستوى الثاني من الإرسال فهو الذي تكون فيه الشخصيات محور المحادثة¹ فإذا كان المتلقي لا يستطيع أن يعرف معارف المخاطب إلا عن طريق ما يأتي على لسان هذا الأخير، فإن جزءا كبيرا من المعارف يبقى مجهولا لدى المتلقي، و الذي هو عند صاحب الخطاب أمر مهم.

فإننا نستطيع أن نطبق هذا المبدأ "قانون المشاركة" إذا سلمنا بأن الخطاب التداولي بين الشخصيات المسرحية مستمد من الواقع و أن لغته عادية تحولت إلى نص درامي.

و بالعودة إلى مسرحيتنا سنختار بعض من النماذج لمعرفة مدى تجسيد هذا المبدأ ففي المبحث السابع من الفصل الثاني حيث اجتمع الوالي العام مع بعض نواب الجزائر الفرنسية العائدين من فرنسا وبعض أعضاء لجنة اليقظة لتبادل الآراء بينهم عن الجزائر الثائرة نجد في الحوار التالي:

"الوالي العام: أنا لا يهمني كثيرا ما يجري في الاروقة البرلمانية بباريس، فأنا لي خطة مرسومة أسير عليها هنا ما دمت واليا على الجزائر الفرنسية، و إذا ما أرغمت على التخلي عنها يوما فحسبي أنني أرضيت ضميري و أديت واجبي كمواطن فرنسي و كممثل لحكومي لا يرضي أن تفقد فرنسا شبرا من أراضيها وممتلكاتها فيما وراء البحار، و قد آمنت من أول يوم بسياسة الادمج كحل عادل منطقي انساني وسأظل أدافع عن هذه السياسة و أسعى لتحقيقها و لو خالفت في ذلك جميع رجال السياسة الفرنسية...

نائب بالمجلس الوطني: إن النواب المسلمين في المجلس الوطني قد أصبحوا هذه الايام يتهربون منا هنا وفي فرنسا و لا أدي ما حملهم على ذلك؟

¹ ينظر : دين الهناي أحمد، توظيف التراث التاريخي في المسرح الاصلاحى، م. س، ص 130 .

رئيس لجنة اليقظة: ألم تدري لماذا؟ إنهم تلقوا جميعا رسائل تهديد بالموت من منظمه الخارجين عن القانون هنا و في باريس، و من جهة أخرى فإن أنباء الاشتباكات و حوادث الارهاب و الاغتيال قد أخذت تروج هذه الايام في سائر الاوساط

الوالي العام: حاولت أن أتصل ببعضهم أمس لدعوتهم الى الحضور معنا في هذه المأدبة تقريبا لهم فما عثرت على أحد منهم، و لا يبعد أن يكون السبب في تهربهم منا بعد أن كان الكثير منهم يتزلفون الينا بكل وسيلة، ما قاله الآن رئيس لجنة اليقظة مع أنني أعددت مشروعا اجتماعيا هاما لا يستفيد منه إلا المسلمون، و هو مشروع يركز على الترقية الاجتماعية في أوساطهم...

رئيس اتحادية شيوخ البلديات: ألسنت تراهم اليوم قد انفصلوا عنا تماما في المجلس الجزائري، فقد كونوا وحدهم كتلة سموها داخل المجلس كتلة 61 نائبا¹.

من خلال هذا الحوار نلاحظ أن المتحاورين قد شاركوا و تعاونوا في استمرارية الحوار لأنهم حافظوا على أهم قوانين المحادثة، و هي التزام موضوع واحد و توجيه الخطاب نحو سياق واحد مناسب للمقام، حيث تداول الوالي العام مع أعضائه على الكلام و احترم كل طرف قول الآخر فكانت مشاركتهم في الحديث مبنية على أساس الفائدة المشتركة و على أساس الرابط السياسي، فلم تتوقف العملية التواصلية كون الموضوع مشترك بينهم يجمع المتحاورين و يواصل تداولية الخطاب.

و مثال آخر في المشهد الثاني من الفصل الأول حيث انقطع الحديث بين جماعة من النواب و الشيوخ والرؤساء بتدخل الأنسة ابنة رئيس اتحادية شيوخ البلديات بعد أن رأت والدها في دخول و خروج لاستقبال المكالمات الهاتفية التي أزعجتها ، فأظهرت موقفها بقولها:

"إنكم ياسادتي لم تحسنوا اختيار الوقت لاجتماعكم هذا، فقد أزعجتمونا كثيرا في هذا الصباح و أنا ما تعودت على هذا في حياتي فماذا حدث لكم ؟ و ماذا حدث لغيركم من الذين ينادون أبي هاتفيا في مثل هذه الساعة المبكرة؟ أفيدوني، أفيدوني فهل قام الموتى اليوم من قبورهم و اختاروا العودة الى الحياة من جديد في يوم عيدهم؟..."²

¹ باعزیز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص ص 63، 64.

² المرجع نفسه ، ص 14.

هنا بدأ التفاهم ينعدم بين المتخاطبين، فرغم مواساتهم لها في قول شيخ بلدية سانطوجين: "لا تستعجلي يا آنستي فستعلمين نبأه بعد حين" ¹ إلا أنها لم تبالي إلى أن انقطع التفاهم نهائيا بينهما و خرجت مخاطبة من قاعة الاجتماع و توقفت العملية التواصلية بين أطراف الخطاب.

وإضافة إلى هذا القانون و الذي يعد أهم مبدأ للنشاط الكلامي أضاف "غرايس" قوانين أخرى التي "تزيد الخطاب تنظيما دقيقا و تعطي للمتخاطرين المعالم التي تساعد على انجاز عملية تواصلية ناجحة و من هذه القوانين: قانون الإفادة، وقانون الصدق، قانون الإخبارية، قانون الشمولية" ².

1- قانون الإفادة:

يتوقف الخطاب على مدى استفادة المتلقي من كلام المخاطب و بذلك يعتبر هذا القانون المحور الذي تنتظم حوله القوانين الأخرى، و في هذا الصدد يقول "ويلسون" Wilson :

"إننا نقرر أن كل الأحكام تدور حول حكم الإفادة، و هو أكثر صحة و دقة من الأحكام الأخرى" ³، و عليه فالخطاب المفيد هو الذي تنجم عنه نتائج عملية يستفيد منها المتلقي، إضافة إلى مجموعة من الفوائد فقانون الافادة يجعل القول مفيدا بغض النظر عن كونه مخبرا أو غير مخبر فهو يثري معلومات و مدركات المستمع، و يجعله يعدل باستمرار في مدركاته، فالإفادة هي في علاقة مباشرة بالنتائج التداولية التي تفرض على المستمع و في علاقة عكسية بالشراء الاخباري الذي يحتويها، كما وردت "أوركيني" أربعة أنماط تشكل النتائج التي يتمحور حولها مفهوم الافادة و التي تتمثل في: ⁴

أ

-

ن القول المفيد هو ذلك الذي تنجز عنه نتائج عملية تكون في فائدة المستمع .

ا

-

ضافة الى النتائج العملية للإفادة هناك النتائج الحجاجية وهي التي تميز القول الذي يمثل قاعدة لاستخلاص حجاج بإمكانه تغيير مخزون معارف ومعتقدات الشخص أو التسبب في تسلسل حجاجي أوضح سواء كان القول مخبرا أم لا.

¹ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 14.

² دين الهناني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 344.

³ رابح دياب، الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك، م.س، ص 35.

⁴ ينظر: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 104، 105.

لا أقول التي يحكم عليها على أنها مثيرة للانتباه، كون المحادثة في مجملها هي محاولة أحدهم جعل الآخر يدرك الأشياء التي يتحدث عنها على أنها مثيرة للانتباه و بالتالي مفيدة.

ن يكون ما يقال في صلة بسياق المحادثة، أي أن تكون الافادة موضوعية .

وهذا ما يحتم على المخاطب أن يعمل جاهدا على إفادة المخاطب بواسطة التركيز في الكلام مع مراعاة السياق و المقام، حتى لا يفتح مجالا واسعا لاستنتاجات أخرى مغايرة للقصد الذي يريده، و الفائدة التي أراد "باعزيز بن عمر" أن ينقلها الى المتلقي سواء كان قارئاً أو متفرجاً هي التعرف على الحالة التي كان يعيشها المستعمر الفرنسي في الفترة ما بين سنة 1954 أي أثناء اندلاع ثورة أول نوفمبر الى غاية اعلان الاستقلال سنة 1962 من جهة، و الى ادراك مدى معاناة الشعب الجزائري و رفضه المطلق للاستعمار الفرنسي و مواجهته بمختلف الوسائل و نضاله الى غاية الاستقلال من جهة أخرى، فقد أكد المؤلف على مواقف الفرنسيين من الثورة الجزائرية، ففي حوار رئيس لجنة اليقظة الفردي يستفيد القارئ من بعض الاخبار في قوله " متى تنتهي هذه الازمة التي نحن فيها منذ أربع سنوات، فقد تدهورت أوضاعنا و تزعزعت مراكزنا خلال هذه الفترة بصورة مزعجة منذرة بالويل والثبور، فمن اشتباكات عسكرية قاتلة و كمائن محكمة مبيدة و قنابل مدمرة و اغتيالات متزايدة، ومن حكومة تسقط و أخرى تقوم بدون جدوى ..."¹.

فمن خلال هذا الحوار يتوجه المؤلف الى القارئ بخطابه ليبين الوضعية المتأزمة التي عاشها الفرنسيون وتدهور أوضاعهم، و إلا ما الفائدة من ترديد هذا الحوار الفردي سوى اعطاء معلومات تساعد المتلقي أو القارئ على معرفة الجو الذي ساد منذ اندلاع ثورة أول نوفمبر ، و عدم تحكمهم في هذه الاوضاع.

فائدة أخرى قدمها المؤلف للقارئ من خلال الحوار الذي دار في الاجتماع لمجموعة من رؤساء المجالس والنواب في قول رئيس بلدية سانطوجين: "أتظن سيدي أن المسلمين ما زالوا كما كانوا قبل اليوم منذ ثلاثين سنة، فقد تغيرت حياتهم تغيرا كبيرا خلال هذه الحقبة من تاريخ حياتهم معنا، و تطورت أفكارهم تطورا أدى الى ظهور جمعيات و هيآت و أحزاب في أوساطهم و مجتمعاتهم و لا سيما فيما بين الحربين الأخيرتين تدعوهم الى الاتحاد والرقى و النهوض و محاربة الاجانب المحتلين لبلدهم..."².

¹ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 119.

² المرجع نفسه، ص 125.

كان الحديث مثيرا للانتباه كون أن رئيس بلدية سانطوجين جعل الاعضاء المجتمعين مدركين للأشياء التي يتحدث عنها على أنها مثيرة للانتباه و بالتالي مفيدة، حيث أن هناك أقوالا غير اخبارية و لكنها مفيدة من الناحية الحجاجية و هناك أقوال مخبرة و لكنها غير مفيدة لأنها لم تأت بأي نفع للشخص الذي وجهت اليه، فما نستنتجه من هذا الحوار، أن القول مفيد، هو ذلك الذي تنجر عنه نتائج عملية تكون في فائدة المستمع. أما الحوار الذي دار في الفصل الرابع و الخامس بين الجنرال "ماسو" و "لقايرد" حول خطاب الجنرال "دوقول" الذي دعا الى التجديد و الاخوة، يدفع القارئ للخروج ببعض الفوائد العملية والحجاجية حيث تعرفنا من خلال الحوار على مجموعة من المعلومات حول قرار الجنرال "دوقول" باعترافه بحق المصير للجزائريين و عدم تراجعهم الى أن غادر "صالان" الجزائر و خلفه "دي لوفري" وأسفر الاستفتاء العام في فرنسا عن قبول سياسة "دوقول" الجزائرية و ضاعف "شال" عمليات التطهير و القمع في كل مكان و امتلأت المحتشدات بالرجال والنساء و الاطفال الذين أخرجوا من ديارهم بغير حق و قام الجيش بتنصيب ادارات عسكرية لمراقبة المدنيين عن طريق الاستعانة بالحركة و القومية و كثر في هذه الاثناء تردد الجنرال "دوقول" على الجزائر للاتصال بالعسكريين و اعدادهم لقبول فتح المفاوضات مع جيش التحرير بعد أن أبى أن يستجيب لما عرضه عليه و سماه "سلام الابطال"، و هذه حجة كافية يقدمها المؤلف للمتلقي القارئ لإظهار قيمة الاتحاد بين الضباط والمسؤولين فكل جنرال و كل قائد يميل الى مصلحته الخاصة مما أدى الى سقوط حكومة "دوقول" والى الانقسام و تمرد الجنرالات.

فقد حمل الكاتب نصه الكثير من التلميحات التي تبرز الصعوبات و التضحيات التي واجهها الشعب الجزائري و شجاعته و تضامنه و كفاحه للتخلص من الاستعمار الفرنسي عن طريق اعلان الثورة، وحالة القلق والاضطراب التي عاشها الفرنسيون خلال هذه الفترة

ومن هذا نجد أن الإفادة و الإخبار لا تفاضل بينهما، فهناك أقوال غير إخبارية لكنها مفيدة من الناحية الحجاجية، و هناك أقوال مخبرة لكنها غير مفيدة لأنها لم تأت بأي نفع للشخص المخاطب. لكن ما تجدر الإشارة إليه هو أن قانون الإفادة هو المسيطر على الأخبار "والمشروعية الخطائية لقول ما تقاس أساسا بمدى فائدته و ليس بقدرته على الأخبار"¹.

¹ عمر بنجر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص 105.

2- قانون الصدق:

يركز "غرايس" في هذا المبدأ على ميزة الصدق التي يتحلى بها المخاطب سواء كانت متعلقة بالأوامر أو بالاستفسهامات، ذلك أن من يسأل يرغب دائما في إجابة، و يتمثل الصدق في قول الحقيقة كما هي في الواقع، وكما يعتقدونها المتكلم في ادراكه للواقع حقيقة كانت او كذبا، و بذلك هذه الصفة أصل في الخطابة، "و يبقى على السياق الكشف عن ميزة الصدق و تبيان ذلك عن طريق افعال دالة على التوكيد، الاقرار، الاثبات، القسم"¹.

ففي المسرحية نجد بعض المواقف التزم فيها أصحابها الصدق في الحوار مثل الاسئلة التي وجهها الرئيس للسيدة و الأنسة وهذا يتبين فيما يلي:

" الرئيس: نحن في خدمتك ماذا حدث؟

إحدهن: جئنا نعلمك أن حوادث النهب و السلب و الاغتياال قد كثرت في المناطق الريفية

الرئيس: هل فيها ما يبعث على القلق؟

السيدة: نعم نعم تستطيع أن تقرأ هذه الرسالة على زملائك المجتمعين.

الرئيس: (للتانية) و أنت يا سيدتي: هل عندك رسالة اخرى من هذا النوع؟

السيدة الثانية: نعم، نعم، ها هي ... و قد تلقيتها أمس من أبي الساكن بخراطة و هي كالأولى مزعجة ومقلقة

الرئيس: (للأنسة) و أنت يا آنستي هل عندك ما يزعج و يقلق من الأخبار والرسائل؟...

الأنسة: نعم، نعم تلقيت هذا الصباح رسالة من خاطبي الجندي الذي يوجد حاليا في ناحية بوغنى من القبائل

الكبرى يقول فيها أن الثوار قد أصبحوا أقوياء في هذه الناحية ..."²

نلاحظ أن الرئيس يريد معرفة سبب قلق السيدات الذي دفعهم الى طلب مقابله و هو في الاجتماع مع

مجموعة من الاعضاء المسؤولين، فهو يسأل بجدية و الاجابات جاءت صادقة أدهشته بما فيها الادلة التي

يحملنها و الرسائل التي تثبت سبب قلقهن .

¹ رابح ذياب، الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله وتوس، م. س، ص36.

² باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 51، 52.

و لكن في بعض الاحيان يلجأ المخاطب الى استعمال الكذب في خطابه لضرورات يفرضها المقام اذ لا يمكننا تصور لغة تعمل بعكس هذه القاعدة، و تقصد بالقاعدة اختلاط الصدق بالكذب في الخطاب البشري الذي لا يحمل صفة الصدق المطلق، لكن ليس كل خطاب نستطيع أن نصفه بالكذب أو الصدق فقد استثنى علماء البلاغة الجمل الانشائية من هذا الوصف، و التي لا تقبل الحكم عليها بمعيار الصدق أو الكذب، بل يتم الحكم عليها بمعيار التوفيق أو الاخفاق¹.

كما أن الجدير بالذكر أن الخطاب السوي لا يبنى أساسا على الصدق المطلق لأنه في بعض الأحيان قد يجبر المتكلم أن لا يكون صادقا كل الصدق، فالكلام وسيلة إلى المقاصد و الوصول إليه يكون بالصدق أو بالكذب في بعض المواقف التي يخترق فيها قانون الصدق في الخطاب و من العناصر التي لا يحترم فيها قانون الصدق ما يلي:²

● **العواطف:** كأن يشكر ويهنئ المخاطب وهو في الحقيقة لا يشعر بذلك ، وهذا نجده في المشهد السابع من الفصل الأول من خلال حوار الوالي العام مع رئيس الوفد في قوله: "شكرا سيدي الوالي العام على هذه الكلمة المطمئنة"³

ف رئيس الوفد في هذا المقام وجب عليه تقديم الاحترام للوالي العام و الكذب في مشاعره لأنه أمام قوة أعظم من قوته، و لكنه في قرارة نفسه يعلم أنه كاذب اتجاه هذا الرجل و قد أظهر ذلك خلال قوله "لا يمكن أن نكثر من التعاليق على ليونار... فقد علمت من حديثه معنا أنه مجرد موظف لا ينفع و لا يضر و من سوء حظنا و حظه أن هذا الذي حدث من التمرد و العصيان و حوادث الارهاب كان في أيامه..."⁴.

بينما تلفظ رئيس الوفد في البداية بخطاب يدل على وضعية سياسية الى أن اختلى مع أصدقائه أبدى تدمره و انزعاجه على استهائته المخجلة إذ اعتبر تلك القنابل التي فجرها الجزائريون مجرد علب سردين.

● **الأفكار:** وهي أن يقدم المخاطب فكرة لغيره وهو مقتنع بأنها في غير محلها و قد تضر به اذا أخذ بها، وفي مسرحيتنا نجدها في أن رئيس الحجرة الفلاحية قدم رأيه عن الحوادث في قوله: "يظهر لي أنكم قد بالغتم كثيرا في استفزاز ما حدث فهو في نظري لا يعدو أن يكون زعبطة واعمالا اجرامية عابرة... ليطلب نومكم سادتي فما حوادث البارحة الا أعمال كمشة

¹ دين الهناحي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 347.

² ينظر: عمر بخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص 108 .

³ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 29.

⁴ المرجع نفسه، ص ص 47، 48.

من المجرمين لا يلبث البوليس أن يضع يده عليهم واحدا واحدا...¹، أظهر أن هذا الرأي لا ينفع المستمعين في هذا المقام و جاءت مضارها في هذا الرد على لسانه "...أن ما يقترفه الخارجون عن القانون في بوادينا وضياعنا المنعزلة من أعمال النهب و الارهاب و الفتك بالأبرياء، فقد أخذوا مواضع في كل منطقة من مناطق الارياف و أصبح الجيش يخشى بأسهم و يرتعد من كمائنهم..."²، و هذا ما يدل أن رئيس الحجرة الفلاحية كان كاذبا في أفكاره اتجاه الحوادث التي استهزأ بها هو الآخر و اعتبرها أعمالا كمشة من المجرمين

" **القصد:** وهو أن يعد المخاطب شخصا بأنه سيساعده بفعل معين وهو لا رغبة له في ذلك وفي المسرحية نجد هذا العنصر في خطاب الجنرال "صالان" في قوله: " اني لأحس أن شبابي قد عاد الي بوجودي بينكم فثقوا أني سأكرس ما بقي من حياتي من أجل المحافظة على الجزائر الفرنسية و أنا اليوم لست كما كنت بالأمس أخضع لأوامر باريس بل اني الآن حر لا أخضع الا لأوامرنا جميعا...و الذي أوصيكم به قبل أن نفترق هو أن تدربوا خلاياكم أحسن تدريب و تعدوا أعضائها لخوض المعركة أقوى إعداد ..."³، فبعد هذا القول الذي يوحي بالمساواة و الاتحاد و الارادة و الوعود من اجل المحافظة على الجزائر و مواصلة الكفاح والمقاومة نجد في قول آخر له "اني لقد أخذت أشعر هذه الأيام بتعب و توعك في مزاجي فأرجو أن تسمحوا لي اذا تغييت عن بعض اجتماعاتكم الهامة... و أنا أوصيكم دائما بالاتحاد و تجنب الارتحال"⁴.

فلم تكن له رغبة حتى في المشاركة في اجتماعاتهم بعد أن كان يعدهم بمساعدته و تكريسه ما بقي من حياته من أجل المحافظة على الجزائر، فقد سعى للوصول إلى غايته، إذ تحقق فعل الكلام ولكن انعدم عنصر الصدق.

3- قانون الإخبارية وقانون الشمولية:

يعتبر الإخبار الغرض الأسمى من عملية الخطاب، إذ بواسطته تتجسد الأفكار وتتحول إلى المتلقي قصد تنويره وتزويده بمعارف يجهلها من قبل، وهذا ما أورده "عمر بلخير" عن "ديكرو" قائلا: "إنّ قانون الإخبارية هو الشرط الذي يخضع له الكلام والذي هدفه إخبار السامع ولا يمكن أن يتم ذلك إلا إذا كان هذا الأخير يجهل ما يشار إليه".⁵

¹ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 12.

² المرجع نفسه، ص 49.

³ المرجع نفسه، ص 223.

⁴ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 252.

⁵ عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س، ص 109.

فالإخبار اللغوي من المكونات الأساسية لعملية التواصل الكلامي من خلال تزويد المخاطب بالمعلومات التي لم تسبق له معرفتها.

كما يرتبط قانون الإخبارية بقانون الشمولية الذي يتمثل في إعطاء المتلقي أكبر قدر من المعلومات حول الموضوع، و يحدد "ديكرو" ذلك بقوله "ان المتكلم يجب أن يعطي المعلومات اللازمة التي بحوزته عن موضوع الخطاب، و التي من شأنها أن تنفع المخاطب"¹ وهذا من خلال الحوار التالي:

"رئيس لجنة اليقظة: تطورت الاحوال ضدنا هذه المرة مباشرة...لقد فتحت امرأي مدياع باريس منذ قليل فكان أول خبر تلقته هو أن الجنرال "صالان" قد ألقى عليه القبض هذا الصباح بمقره داخل العاصمة، وهو الآن في طريقه الى باريس انني عندما سمعت هذا الخبر المزعج كدت أصعق من هوله و شؤمه علينا وعلى حركتنا و على الجزائر الفرنسية..."

رئيس قدماء المحاربين: ان الخبر مزعج و مؤلم في وقت واحد ...
رئيس لجنة اليقظة: إذا صح الخبر و لا أظنه الا صحيحا فقد عظم الخطب و اشتد الكرب لأن وثائق هامة تكون قد سقطت فعلا في يد جيش "دوقول" فاطلع بواسطتها على جميع خططنا و مراكز خلايانا.
أمين المال: و إن من بين تلك الوثائق لقوائم تحمل أسماء كثير من الاشخاص الذين يجب اعدامهم من بين المسلمين و أنصار "دوقول" من الاوروبيين."²

هنا نلاحظ أنّ رئيس لجنة اليقظة قدم الخبر الاساسي للمجتمعين بعد سماع زوجته للخبر في المدياع و هو القاء القبض على الجنرال "صالان"، و هو خبر لم يكن يعرفه الاعضاء المجتمعين فقد اندهشوا من هذا الخبر وطلبوا بالمزيد من التفاصيل باستدعائهم للسيدتين اللتين نقلتا الخبر عن اذاعة باريس بقول رئيس قدماء المحاربين: "هل يمكن احضار السيدتين اللتين نقلتا الخبر عن اذاعة باريس وان كانت احدهما زوجتك الى هنا حتى نسمع منهما الروايتين و نوفق بينهما؟"³

فاضطر رئيس قدماء المحاربين الى الاعتماد على توسيع الخبر بإعطاء معلومات شاملة عن كيفية القاء القبض على "صالان" باستدعاء السيدة قائلة:

¹ المرجع نفسه، ص 110.

² باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص ص 257، 258.

³ المرجع نفسه، ص 258.

"السيدة: إنني جئت لأخبركم بما حدث و رأيت الآن حتى تأخذوا حذرکم، فقد مررت بالحی الذي قيل: أن الجنرال "صالان" يسكن فيه، و لا أقول الدار التي يسكنها فوجدت الحی كله محاصرا بالجيش والبوليس، و سمعت بعض سكانه يقول لبعض أن الجنرال "صالان" قد ألقى عليه القبض و أن التفتيش جار الآن في ديار الحی كلها ابتداء من الجهة السفلى الى العليا لشارع مشلي...

و إني يا سادتي لأتعجب من بقائكم هنا مجتمعين بعد هذا الخبر الذي استفاض و ذاع في الاحياء كلها و سمعته أنا بأذني من مدياع باريس و قصصته في حينه على زوجي...

رئيس قدماء المحاربين: ... و مع ذلك بقي لي أن أسألك هذا السؤال: هل علقت الاذاعة على الخبر بشيء من التفصيل للظروف التي وقع فيها القاء القبض على "صالان"

السيدة: ان المذيع لم يزد يا سيدي شيئا على قوله "بلغنا هذا الصباح أن الجنرال "صالان" قد ألقى عليه القبض بمقره في العاصمة الجزائرية" هذا أقول فأرجو أن تفكروا الآن في إنقاذ ما يمكن انقاذه"¹.

بناء على هذا الحوار المطول الذي توفرت فيه خاصية الشمولية، نجد المعلومات كافية لمعرفة التفاصيل من خلال افصاح السيدة عن كل المعلومات التي بحوزتها، هذا ما أدى الى تواصل بين المتخاطبين و اتمام العملية التواصلية من خلال ابراز موقفهم من هذه الحادثة و محاولته الوصول الى نتيجة لإنقاذ هذا الموقف.

كما يمكن أن يحرق قانون الشمولية اذا لم يفصح المخاطب عن كل المعلومات التي بحوزته لأن المقام قد يضطره الى عدم الافصاح عن كل ما يعرفه، هذا ما يخلق سوء التفاهم بين المتخاطبين، فيخضع تحقيق قانون الشمولية لواقع الخطاب و اهتمامات المتكلم و مصلحته، و كذا سياق الخطاب و نوع الخطاب المتداول، فلقانون الاخبارية و الافادة و الشمول عوامل تتحكم في كل ما نقول و ما لا نقول و بالتالي فالحدود بينها غير واضحة.

– الضمنيات التخاطبية في المسرحية:

بعد أن تناولنا قواعد الخطاب نعالج الآن طبيعة متضمنات القول لفهم الجانب الضمني والخفي من الكلام، والكلام ليس هو التصريح دائما، بل أحيانا يكون متضمن في القول الصريح.

¹ المرجع نفسه، ص ص 260، 261.

كما تخضع هذه الاستراتيجية إلى قصد المتكلم وذكاء المخاطب في إدراك المضمّر من القول من خلال معطيات السياق وأحوال المتكلم فلاستنتاج الذي يقوم به المتلقي يعود إلى تركيب المعلومات ذات الأوضاع المختلفة (داخلية وخارجية)¹.

فالمرسل في المسرحية لا يعتمد في خطابه على الأقوال الصريحة، بل يلجأ في بعض الحالات إلى الخطاب التلمحي الذي يدفع المستمع إلى التفكير في الشيء غير المصرح به، لأن "التلميح أبلغ من التصريح لقد أوجد التداوليون عدة مسوغات تجعل المخاطب يعتمد إلى هذه الاستراتيجية في أقواله، و يعدل عن استعمال الخطاب المباشر، و من هذه المسوغات: التأدب في الخطاب لدافع ديني أو اجتماعي أو ذاتي، و منها أيضا إعلاء المرسل لذاته، و اضعاف التفوق على الآخرين، و ذلك بذكر عيوبهم كما يتخذ المرسل هذه الاستراتيجية وسيلة للتخلص من تبعات خطابه، بالإضافة إلى ما سبق يخشى المتكلم أن يلحقه الأذى من سلطة أعلى منه"². كما يوجد نوعين من الضمنيّات التخاطبية وهما الافتراض المسبق³ (Présuppose) والقول المضمّر (Sous entendu).

ويقصد بالافتراض المسبق المعطيات والافتراضات المعترف بها والمتفق عليها من طرف المشاركين في العملية التواصلية "ففي كلّ تواصل لساني ينطلق الشركاء من معطيات وافتراضات معترف بها ومتفق عليها بينهم"⁴، وتشكل هذه الافتراضات الخلفية التواصلية لتحقيق نجاح عملية التواصل وهي محتواة في القول، أما القول المضمّر يرتبط بوضعية الخطاب على عكس الافتراض المسبق الذي يحدد على أساس معطياته اللغوية حيث تقول "أوركيني": "هو كل المعلومات التي يمكن للكلام أن يحتويها، و لكن تحقيقها في الواقع يبقى رهن خصوصيات سياق الحديث"⁵.

و في مسرحية "الجزائر الثائرة" نجد الكثير من الأقوال ذات الابعاد التلمحية و تظهر في شكل أقوال مضمّرة، أو افتراضات مسبقة من بينها نجد قول الولي العام:

¹ عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س، ص 113.

² دين الهنائي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 352.

³ هناك من يطلق من الباحثين المعاصرين بالافتراضات المسبقة بـ "الإضمّارات التداولية".

⁴ مسعود صحراوي، التداولية عند العرب، م. س، ص 30.

⁵ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص 118.

" أشكركم على هذه الزيارة، وكونوا مطمئنين أني لن أغادر الجزائر، هذه الأرض الفرنسية حتى أحقق لكم ما تصبون اليه من ادماج تام و أمن شامل تعيشون تحت علمها عيشة هانية هادئة يحفها التفاهم السلام ويسودها التعاون والوئام"¹، هذا الكلام يجعل القارئ يفترض عدة افتراضات مسبقة نذكرها فيما يلي:

- الافتراض الاول: هو أن الفرنسيين لم يحققوا بعد الأمن الشامل و هم في عيشة غير هادئة.
 - الافتراض الثاني: أن المقاومة كانت ضعيفة و مشتتة الى غاية قدوم الوالي العام الجديد.
 - الافتراض الثالث: أن الفرنسيون يعيشون حالة القلق من الثورة الجزائرية اتجاه المصير المحتوم.
- إضافة الى هذه الافتراضات المسبقة نجد بعد تلمحي و قول مضمهر حيث أن المؤلف أراد من القارئ أن يستنتج أن ثورة الشعب الجزائري كانت غير متوقعة من طرف الفرنسيين بعدما استهانوا بها، مما أدى بهم الى البحث عن طرق للتخلص من هذه الجرائم كما تم تسميتها و التي هدفها المطالبة بالاستقلال و الدفاع عن الوطن.

المثال الثاني في قول رئيس لجنة اليقظة: " إن ضياع ما ذكرت من وثائق و مبالغ مالية ليس بشيء يا حضرة أمين المال بالنسبة الى ضياع هذا الوطن حولناه من صحراء قاحلة الى جنة نعيم ليرعى فيها أولاد الفلافة أبقارهم و مواشيهم"².

هذا القول هو الآخر فيه عدة افتراضات منها:

- الافتراض الاول: الاستسلام و ادراكهم بضياع الجزائر و ما عليهم سوى العودة الى ديارهم.
 - الافتراض الثاني: أن الفرنسيين لم يكونوا مستعدين و لم يتوقعوا هذه الخسارة بعدما اعتبروا الجزائر فرنسية.
 - الافتراض الثالث: اهتمام أمين المال بالمبالغ المالية و الوثائق رغم ادراكه بالانهزام.
 - الافتراض الرابع: أن الشعب الجزائري قد تمكن أخيرا من حصوله على الحرية .
- أما القول المضمهر الذي أراد المؤلف أن يوصله الى القارئ هو أن الوسيلة التي أدت بخروج المستعمر الفرنسي من البلاد هي اتحاد الشعب الجزائري للحفاظ على وطنه، بالاضافة الى تشتت القيادات الفرنسية واختلافها حول مصيرهم أدى الى الانهزام .
- مثال آخر يتمثل في قول أحد الأطفال: " ليس من عادتنا يا أمي أن نحمل سابقا كل ما نملك من أمتعة و أثاث معنا عندما نذهب لقضاء عطلة الصيف في فرنسا أو غيرها..."¹

¹ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 57.

² باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 264.

ان الافتراضات المسبقة في هذا الكلام تظهر في النقاط التالية:

- الافتراض الأول: استعداد العائلات الأوروبية للرحيل و اخلاء المنازل.
- الافتراض الثاني: موعد الاستقلال يقترب، و الذهاب بلا رجوع.
- الافتراض الثالث: حيرة الاطفال حول استعدادات أوليائهم للرحيل و هم على يقين بأن الجزائر فرنسية .

- الافتراض الرابع: أن المعركة قد انتهت بانحزام المستعمر الفرنسي.

إضافة على هذه الافتراضات يحمل الخطاب تلميحات الى القارئ هو أنه على الرغم من مساوئ الكبار الفرنسيين إلا أنهم يرفضونها و يذكرون سوى محاسنهم لأبنائهم، و عدم تقبلهم للهزيمة بقولهم لأطفالهم أن رحيلهم مجرد عطلة صيف.

كما يذكر "ديكرو" أن الافتراض المسبق في القول يستطيع أن ندركه إذا حولنا هذا القول إلى استفهام أو إلى النفي " فهو العنصر الدلالي الخاص بالقول أو تحويله إلى استفهام، هل؟ و إلى نفي لا" ² ونأخذ مثال على ذلك:

"النائب الشيخ: إن الاوساط السياسية داخل المجلس تتكهن بأن الحكومة المقبلة لن تكون الا اشتراكية برئاسة "قيمولي" ³.

إن تحويل هذا الكلام إلى استفهام يكون في هذا الشكل:

"هل من الممكن أن تكون الحكومة المقبلة اشتراكية و برئاسة "قيمولي"؟" و نفيه يكون على الشكل التالي: "

لا يمكن للحكومة المقبلة أن تكون اشتراكية برئاسة "قيمولي" ."

بناءً على ما سبق ندرك أن هذا الكلام يحتمل عدة افتراضات مسبقة منها

- الافتراض الأول: سقوط الحكومة الحالية التي لم يمضي عليها الا بضعة أسابيع و خيبتها وعجزها عن إيجاد الحل.

- الافتراض الثاني: اضطراب السياسة الفرنسية و عدم استقرار الحكومات.
- الافتراض الثالث: أن حكومة باريس تتحكم في مصيرهم و تنظر إلى مستقبلهم بدون استشارتهم رغم خيبة سياستها.

¹ المرجع نفسه، ص 280.

² عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س، ص 113 .

³ باعزیز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م. س، ص 66.

وبناءً على ما سبق ندرك الافتراض المسبق يمكن وجوده في القول ذاته لسبب لم يفصح عنه إلا بتتابع الحوار، فالفعل الكلامي من الافتراض يساهم في تطوير الحوار وتحديد العلاقة بين المتخاطبين و التحكم في الفصل الكلامي على عكس القول المضمّر الذي يترك تأويله لمسؤولية المستمعين.

وأخيرا تقرر " أوركويوني" أن الافتراض المسبق يتعلق مباشرة بالبنى التركيبية العامة، على عكس القول المضمّر الذي يتم استنتاجه انطلاقا من الملكة -البلاغية-التداولية- و المنطقية للمستمع وكذا المتكلم¹.

و عليه، فالافتراض المسبق يلعب دورا مهما في عملية التواصل فجاحها يتعلق بوجود خلفية مشتركة من الافتراضات المسبقة الضرورية لعملية التبليغ.

- الحجاج و تقنياته في المسرحية:

الحديث عن الحجاج هو حديث عن نمط من العمليات التخاطبية كونها نشاطا كلاميا يتحقق في الواقع وفق معطيات معينة من السياق، حيث أن الأهداف التي يرمي الى تحقيقها المرسل من خلال خطاب المسرحي تتمثل في اقناع المرسل اليه بما يعتقد من أفكار، كما يصرح "جان ميشال أدام" "بأننا حينما نتكلم فنحن نسعى من جهة الى حمل المتخاطب على أن يتقاسم آراءنا أو التمثيلات المتعلقة بموضوع معين، و نسعى من جهة أخرى الى حمل الآخرين (المستمعين) على الاقتداء بأكبر عدد ممكن من آراءنا"².

و للوصول الى هذا الهدف وضع التداوليون استراتيجية سميت باستراتيجية الاقناع، هذا ما أشار اليه الدكتور طه عبد الرحمان و الدكتور أحمد دين الهناني في دراسته، حيث تستعمل هذه الاستراتيجية لتأثيرها التداولي في المرسل اليه ،حيث أن انتاجها أبقى و أدوم لأنها تعتمد على الرغبة في تحصيل الاقناع، كما تزوج بأساليب الامتناع فتكن بذلك أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب، و تعتمد هذه الاستراتيجية على عنصر الحجاج، ويقصد به تلك العملية التأثيرية المرتبطة بالبنية اللغوية للأقوال و التي تدفع المتلقي الى استعمال عقله ليقوم بفعل استنتاجي يجعله يغير قناعاته ويتبنى بعض قناعات المرسل³.

¹ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س.ص120.

² عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 121.

³ طه عبد الرحمان، في أصول الحوار و تحديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط2 سنة 2000، ص3، ينظر: دين الهناني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 358، 359 .

فالاستراتيجية تقنية تتخذ بغية بلوغ غاية ما، فهي وسيلة تكمن غايتها في التأثير على الغير و هذه العملية التأثيرية هي التي تدعى الحجاج " فالحجاج هو الآلية الأبرز التي تتجسد عبرها عملية الإقناع لتغيير الأفكار، و السلوكيات لدى المرسل اليه، و يرتبط هذا الأسلوب بفعل الاستنتاج حسب "ديكرو" و يقصد به العمل الذهني الذي يقوم به المرسل و المرسل اليه ليخرج بنتيجة كلامية، فالحجاج هو أسلوب و تقنية خطابية مرتبط بعوامل سياقية و صيغ لغوية كما أنه يخضع للعمليات الذهنية للمتخاطبين، و التي بدورها تخضع للمقدمات و نوعية الحجج المقدمة، فالحجاج و الشواهد جاهزة تكتسب قوتها من حسن اختيارها، و طريقة توظيفها، فتدخل المرسل ينحصر في اختيارها، وتوجيهها نحو الغرض المرجو للاستدلال عليه"¹، و هي بذلك تنتهج بعدين أساسيين، أولهما البعد التخطيطي و هذا يتحقق في المستوى الذهني و ثانيهما البعد المادي الذي يجسد الاستراتيجية لتبلور فعلا.

ويتركز العمل المسرحي في كلا البعدين على المرسل (الكاتب، المخرج، الممثل) فهو الذي يحلل السياق ويخطط لفعله، فيختار من إمكانياتها ما يفي بما يريد و يضمن تحقيق هدفه، وعليه يمكن تعريف استراتيجية الخطاب بأنها: "عبارة عن المسلك المناسب الذي يتخذه المرسل للتلفظ بخطابه، من أجل تنفيذ إرادته و التعبير عن مقاصده التي تؤدي إلى تحقيق أهدافه".²

وفي مسرحية " الجزائر الثائرة" وظف الكاتب استراتيجيات متعددة منها استراتيجية الإقناع والتي تعتمد على عنصر الحجاج، حيث أصبح الخطاب الحجاجي بوصفه إجراء يحاول من خلال الفرد أو الجماعة التأثير في المتلقي كي يتبنى موقفا معينا بالاستعانة بجملة من الحجج التي يتوفى بها إثبات صحة هذا الموقف، و تكون الاستجابة لدى المتلقي بإظهار إعجابه أو تغيير موقفه.

إذن فالحجاج هو العملية التي من خلالها يسعى المتكلم أو المرسل إلى تغيير نظام التصورات لدى مخاطبة (المرسل إليه) بواسطة الوسائل اللغوية، كما تتنوع أنماط الحجاج حسب "جان ميشال آدام" من شرح الى حجاج توجيهي و حجاج تقويمي.

■ أنواع الحجاج في المسرحية:

1- الشرح:

¹ ينظر: دين الهناني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 359 .

² عبد الهادي بن ظافر الشهيري: استراتيجيات الخطاب - مقارنة لغوية تداولية- م. س، ص 62 .

يعد الشرح أحد أنماط الحجاج في الخطاب، و المقصود بهذا الأخير هو الخطاب في الأحوال العادية، " لأن الشرح في ميادين أخرى من المعرفة لا يمكن تسميته كذلك فهو يدخل ضمن مجالات و مستويات تخرج عن إطار الخطاب، فالشرح في الكلام و النحو يعد تعليلا، و في تأويل معاني القرآن الكريم يعد تفسير"¹.

و ما جاء به الدكتور "أحمد دين الهناني" في دراسته أن الشرح نمط حجاجي يحمل دلالات مرتبطة بالمتخاطبين في حالة اتصال لغوي، و يساعد في الكشف عن الحقائق، و الوصول على الأسباب و الدوافع لغرض الافهام، و التوضيح لبعض الاشكاليات التي يستعصى على المرسل اليه الوصول اليها، و بذلك يعد الشرح من الخطابات التي تجيب عن السؤالين لماذا و كيف، و قد يخالف الشرح الحقائق و الواقع بحيث يخضع لثقافة المرسل، و درجة إحاطة المتكلم بمعطيات الموضوع، فشرح العالم ليس كشرح الجاهل، لأن للجاهل طريقته و أسلوبه في الشرح، لكن معطياته الثقافية و العلمية تجعل شرحه متوازعا لا يرقى الى الشرح الذي يقدمه العالم، كما أن شرح بعض الحقائق يكون مبنيا على حجج سليمة، و هذا ما يؤدي الى قطع التواصل و عدم حصول عملية الاقتناع².

في مسرحية "الجزائر الثائرة" نجد مجموعة من النماذج التي وظفها المؤلف توضح هذا الشرح كقول "أرتيز": "إن كفاحنا بالأمس من أجل الجزائر الفرنسية لم يكن يكتسي صبغة حرية، سرية كانت أو علنية وإنما كان يكتسي صبغة سياسية و يتركز على دعايات سياسية خاصة و مقاومات شكلية، ومظاهرات جماهيرية تعبر عن رأينا العام تعبيرا صادقا طالما أثرتنا به في الحكومات فسقطت أو خضعت لإرادتنا"³

فالمرسل أو المخاطب في حججه دافع عن رأيه و عن فكره حول كفاحهم من أجل الجزائر الفرنسية، وقام بشرح وجهة نظره حيث مزج بين العملية الحجاجية و الشرح، و لكي يتضح الأمر نحاول الفصل بين عناصر الخطاب الشارح بإدخال الصيغة الاستفهامية، لماذا؟

- المعطى: لماذا لم يكتسي الكفاح من أجل الجزائر الفرنسية صبغة حرية؟
- الشرح و الحجاج: - لأنه كان يكتسي صبغة سياسية.
- لأن كان يتركز على دعايات سياسية خاصة و مقاومات شكلية.
- لأنه اعتمد على مظاهرات جماهيرية تعبر عن الرأي العام.
- النتيجة: عدم اعتراض المرسل اليه دليل على الاقتناع بالشرح و الحجج.

¹ عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص 125، 126.

² دين الهناني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 364.

³ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 220.

و من الأمثلة التي تحتوي على الشرح أيضا قول رئيس مكتب الدعاية:

"سادتي مسؤولي الخلايا، أنتم روح حركتنا و مناط آمالنا و على نشاطكم و إخلاصكم و وطنيتكم يتوقف نصرنا ونجاحنا، فقد كلفتني لجنة اليقظة بتبليغكم أنها قررت أن تكون مظاهرات 13 ماي أروع من كل مظاهرة سبقت نظاما و قوة و اتحادا و تمثيلا لكل قوى الجزائر الفرنسية حتى يعلم حكام باريس أن الفرنسيين الجزائريين و على رأسهم ضباط من الجيش مصممون على انقراض الجزائر الفرنسية من شرادم الفلاقة و مؤامرات الحكومات الباريسية، و لتحقيق أهداف هذه المظاهرة التاريخية الكبرى التي منها إبعاد "فليملان" المرشح لرئاسة الحكومة الجديدة..."¹.

من خلال هذا الخطاب نستطيع صياغة النموذج الشكلي للحركة الحجاجية الممزوجة بالشرح:

- المعطى: تنظيم مظاهرات 13 ماي .

- الشرح و الحجاج: - لإنقاذ الجزائر الفرنسية.

- مواجهة مؤامرات الحكومات الباريسية.

- إبعاد "فليملان" من رئاسة الحكومة الجديدة.

- النتيجة: تحقيق أهداف هذه المظاهرة التاريخية، و تنفيذ التعليمات و القرارات الموجهة إليهم.

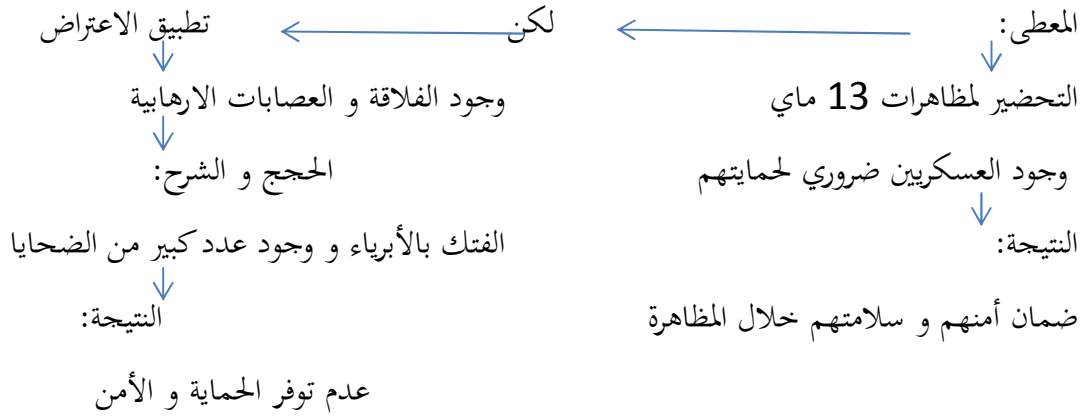
و من الأمثلة أيضا التي تحتوي على شرح و حجاج، نجد أن المرسل استعملهم بذكر مقدمة يتبعها برابط حجاجي عارض (لكن) ليؤكد انقلاب النتيجة المنتظرة من المقدمة، و هذا ما جاء في قول الجنرال "ماسو":
"إن مهمتهم هي أن يسهروا على أمنكم و حياتكم داخل اللجان و خارجها، لأن مظاهرة 13 ماي بالرغم من مشاركة المسلمين فيها لم تضع حدا لأعمال الارهاب و الاغتيال التي ربما توقفت قليلا في هذه الأيام، و لكن المرتكبين لها من الفلاقة و عصاباتهم الارهابية لا بد أن يعلنوا عن وجودهم داخل المدن أو فيما يدعي عندهم بالولايات بردود فعل بعد هذه المظاهرة، قد تكون أشد فتكا بالأبرياء، و أكثر ضحايا مما سبقها...."².

نلاحظ أن الجنرال "ماسو" بدأ خطابه بمقدمة يبين فيها مهمة العسكريين في اللجان التي تضمن أمنهم و سلامتهم خلال المظاهرة، و هذا قد يوحي بنتيجة و هي أنه مسؤول عن حمايتهم، ولكن ما بين المقدمة و

¹المرجع نفسه، ص 128.

² باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 135.

النتيجة هناك عناصر لغوية تغير صيغة الحجاج الذي يؤدي الى نتيجة أخرى، حيث أشار "ديكرو" الى هذه الصيغ التي تشير الى التعارض القائم بين القضايا التي تربط بينها، وعليه يمكن الحصول على الشكل التالي:¹



يتعين اعتبار الشرح خطابا ذا غاية غير معيارية... إن الشرح زيادة على كونه نشاطا معرفيا وتناجا لها (المعرفة) و موضوعا للفكر له قواعده و منطقته الداخلي، فهو نشاط لا يمكن إبعاده عن النشاط اللغوي، إنه أسلوب عقلاني للحديث عن التجربة... فنحن نوظف أقولا و فرضيات، ونصوغ حقائق... نستعمل النفي...برجعنا الى أحداث غير واقعية... فنحن نقوم باستنتاجات"².

فالشرح لا يعني دائما إعطاء الحقيقة، فالشرح يخضع لمعطيات قد تكون صحيحة و ثابتة، وقد تكون لا أساس لها، فالحقيقة تخضع لدرجة إدراك الشارح لمعطيات الوضعية، لذلك نجد بعض الشروح منطقية و مؤسسة، وأخرى غير مؤسسة.

2- الحجاج التوجيهي:

¹ دين الهناي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 366.

² عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص 128.

المقصود بالحجاج التوجيهي هو اقامة الدليل على الدعوى بالبناء على فعل التوجيه الذي يختص به المستدل، علما بأن التوجيه هو هنا فعل إيصال المستدل لحجته الى غيره، " فقد ينشغل المستدل بأقواله من حيث القاؤه لها و لا ينشغل بنفس المقدار بتلقي المخاطب لها ورد فعله عليها، فتجده يولي أقصى عنايته الى قصوده وأفعاله المصاحبة لأقواله الخاصة، غير أن قصر اهتمامه على هذه القصود و الأفعال الذاتية يفضي به الى تناسي الجانب العلاقي من الاستدلال، هذا الجانب الذي يصله بالمخاطب و يجعل هذا الأخير متمتعا بحق الاعتراض"¹، وهو فعل إيصال الحجة إلى الغير بناء على فعل التوجيه حيث ينشغل المرسل بأقواله وخطابه، و لا يبالي برد فعل المتلقي فهو بالتالي يتناسى الجانب الذي يصله بالمتلقي، وهو التمتع بحق الاعتراض. فمن خلال الحجاج التوجيهي نجد أن المرسل له السلطة و القوة لكي يخاطب بهذه الطريقة فهو يخضع المتلقي للسلطة التوجيهية و هذا ما نجده في خطاب الجنرال "دوقول".

"الجنرال "دوقول": لقد فهمتكم ... و عرفت كل ما جرى هنا كما أعرف الآن ما تريدون وتطمحون اليه، و هو السير في طريق التجديد و الأخوة، أعني بالتجديد التغيير الذي يتناول الأشياء من الأسس والأصول فلا بد إذن من البدء بتغيير قوانيننا، إذ ما جئت اليوم إلا لذلك...و أعني بالأخوة ما يتحلى لي في اجتماعكم هذا على اختلاف عناصركم وجماعاتكم التي تنتمون اليها من مظاهر التآخي و التفاهم... و من هذا كله أستخلص النتيجة التالية التي أسجلها باسم فرنسا و أعلنها على مسامعكم من الآن وهي: لا يوجد في أي بقعة من بقاع الجزائر الا طبق واحدة من السكان، أي لا يوجد إلا فرنسيون يتمتعون بنفس الحقوق، ويؤدون نفس الواجبات ... و أزيد فأحيي جيشنا و رؤسائه و ضباطه الذي أضع ثقتي التامة فيهم جميعا ...و إني لأريد أن يشارك في بناء هذا العهد الجديد جميع سكان الجزائر سواء أكانوا من سكان المدن، أم من سكان البوادي و القرى، بل أريد أن يشارك فيه بالخصوص حتى الذين دفعهم اليأس الى رفع السلاح في وجوهنا و الاعتصام بالجبال حيث نراهم يحاربونا جيشنا، ويشتبكون معه في معارك قتالية شديدة أعترف لهم فيها شخصيا بالشجاعة والبطولة...و لا غرابة في ذلك فإن الأرض الجزائرية لم تخل يوما من الشجاعة و أعمال البطولة... و لهؤلاء جميعا أعلن أنا "دوقول" عزمي اليوم على فتح الأبواب من أجل التفاوض معهم لتحفي الجمهورية ، لتحفي فرنسا"².

¹ عبد الهادي بن ظافر الشهيري، استراتيجيات الخطاب -مقاربة لغوية تداولية- م. س، ص 470.

² باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م. س، ص 147، 148.

هنا حاول "دوقول" إقناع الحاضرين بتجسيده لمشروع جديد يدعوا الى التجديد و التغيير والأخوة والتفاهم بمشاركة حتى الفلاقة الذين دعاهم الى التفاوض معهم بعد أن أثنى على شجاعتهم و بطولاتهم و هذا لعلمه أنهم موجودون أقوياء و قد وزعوا توزيعا محكما في معظم الولايات والمناطق، و لقد أورد في خطابه عددا من الحجج لأقناع من حوله دون مبالاة بردود الحاضرين.

كما أن عودة الجنرال "دوقول" الى الحكم أراحت المسؤولين من حكومات الجمهورية الرابعة التي ظلت تتعاقب على الحكم من غير أن تعمل شيئا يقوي مركز فرنسا في الداخل أو في الخارج، أو يضع حدا للتمرد والتشويش السائدين في الجزائر، فقد اعتمد منذ البداية على سياسة خلق النفوذ وتأييد الشعب لسياسته الجديدة وتقوية سلطة الدولة الفرنسية.

هذه الحجج التي أوردتها الجنرال "دوقول" أوحى الى الحاضرين باستنتاجات جاءت على شكل انتاج كلامي منها قول رئيس لجنة اليقظة: "فقد طربت كثيرا لقوله ' لا يوجد في أي بقعة من بقاع الجزائر الا طبق واحدة من السكان، أي لا يوجد إلا فرنسيون يتمتعون بنفس الحقوق، ويؤدون نفس الواجبات ...' أليس هذا هو الذي نادينا به في مظاهرة 13 ماي الأخيرة كما نادينا فيها كذلك بالأخوة و قلنا: إن المسلمين الفرنسيين إخوان لنا فوجب أن يشاركوا معنا في كل شيء طوعا أو كرها"¹ و منها قول الجنرال "ماسو": " إنكم نلتهم أكثر مما طلبتم بينما المسلمون لم ينالوا شيئا، رغبتم من الجيش أن يشارك في منظماتكم فها أنا معكم باسمه في لجنة الأمن العام، و طالبتهم برجوع الجنرال "دوقول" الى الحكم ليسوي مشاكلكم و يجد لها حلوها هنا مع المسلمين، فها هو قد رجع، وها هو بين ظهرائكم فاتركوه يعمل و لا تحاولوا أن تملوا عليه إرادتكم"² و في قول آخر: "...وبالرغم من هذا كله فنحن و أنتم مع الجنرال "دوقول" اليوم أقوى منا مع أي حكومة أخرى فلنعطه من الوقت ما يكفيه لإيجاد حل لهذه المشكلة العويصة باعتبارها ليست من المشاكل التي تحل دائما بالقوة..."³.

هذه الاستنتاجات كلها تؤدي الى نتيجة واحدة أراد أن يصل اليها "دوقول"، و هي تصوره الخاص في معالجة القضية الجزائرية الذي يختلف على نظرة المجموعة التي جاءت به إلى السلطة أي الضباط و غلاة المعمرين المتمسكين بفكرة الجزائر فرنسية.

¹ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 149.

² المرجع نفسه، ص 150.

³ المرجع نفسه، ص 151.

و من الدلائل التي تثبت أن الجنرال "ديغول" كان له تصور خاص في معالجة القضية الجزائرية من خلال اقتناعه بمجموعة من الحقائق المتعلقة بتطور القضية الجزائرية على المستوى الداخلي والخارجي و يمكن رصد هذه الحقائق فيما يلي:

- أن "ديغول" كان يعترف بحقيقة التأييد و الدعم الذي أصبحت تلقاه القضية الجزائرية في المحافل الدولية و المؤتمرات و التفاعل الإيجابي من قبل الأمم المتحدة التي ناقشت القضية الجزائرية في العديد من جلساتها.
 - الحقيقة الثانية أن "ديغول" اقتنع بأن الجزائريين قد التفوا حول الثورة الجزائرية و حول قيادتها العسكرية و المدنية (جبهة التحرير و جيش التحرير) و اقتناعهم أيضا بضرورة الوصول إلى الاستقلال التام الغير المنقوص.
 - الحقيقة الثالثة أنه كان على دراية تامة بأن الثورة الجزائرية أصبحت محل تجاذب بين المعسكرين الشرقي و الغربي (الاتحاد السوفيتي و الولايات المتحدة الأمريكية).
- فقد استطاع بموجب سلطته السياسية و العسكرية أن يوجه الحاضرين و يقنعهم بأفكاره رغم المعارضة التي أظهرها "لقايرد" في قوله "يصعب علي جدا أن أستخلص من خطابه خلاصة يرتاح لها القلب و تطمئن بها النفس ... فقد فسر التجديد كما يريد هو لا كما نريد، و زاد أن يشارك في هذا العهد الجديد حتى الفلاقة الذين دعاهم الى التفاوض معهم"¹.
- الإقناع هنا يتمثل في محاولة "دوقول" فتح الابواب للفلاقة من أجل التفاوض حيث ذكر العديد من الحجج التي تدفع الحاضرين الى تغيير رأيهم، و أن يخرجوا بنتائج عملية تدل على أنهم غيروا موقفهم، فقد جاءت بعض الآراء من الأعضاء الحاضرين تبين ذلك منها قول "سوستيل":
- "ان الجنرال "دوقول" لا يريد بما قال في هذا الصدد الا استدراجهم الى القضاء عليهم نهائيا حتى اذا لم يستجيبوا له كما هو المتوقع أحدهم أحدا وبيلا، و قضى عليهم واحدا واحدا فلا تستعجلوا و كل آت قريب"².
- فقد استطاع أن يقدم خطابه دون أن يقاطعه أحد منهم لأنهم لا يملكون الجرأة على معارضته بحكم مكانته و سلطته، و بذلك تمكن أن يقنعهم بأفكاره.

¹ باعزيز بن عمر، الجزائر النائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 149.

² المرجع نفسه، ص 152.

إذن الحجاج هو استراتيجية لغوية تكتسب بعدها من الأحوال المصاحبة للخطاب، و من هذه الامثلة نستنتج انه من خلال حديثنا نسعى الى التأثير في افكار و معتقدات المتلقي من خلال اقناعه، و هذه العملية التأثيرية هي المتمثلة في الحجاج.

3- الحجاج التقويمي:

المقصود بالحجاج التقويمي "هو اثبات الدعوى بالاستناد الى قدرة المستدل على أن يجرد من نفسه ذاتا ثانية ينزلها منزلة المعارض على دعواه، فها هنا لا يكتفي المستدل بالنظر في فعل القاء الحجة الى المخاطب، واقفا عند حدود ما يوجب عليه من ضوابط و ما يقتضيه من شرائط، بل يتعدى ذلك الى النظر في فعل التلقي باعتباره هو نفسه أول متلق لما يلقي، فيبني أدلته أيضا على مقتضى ما يتعين على المستدل له أن يقوم به، مستبقا استفساراته و اعتراضاته و مستحضرا مختلف الاجوبة عليها و مستكشفا امكانات تقبلها و اقتناع المخاطب بها، و هكذا فإن المستدل يتعاطى لتقويم دليله بإقامة حوار حقيقي بينه و بين نفسه، مراعيًا فيه كل مستلزماته التخاطبية من قيود تواصلية و حدود تعاملية، حتى كأنه عين المستدل له في الاعتراض على نفسه"¹.

كما يستعمل هذا الحجاج التقويمي في حالة تخيل افتراضات يقدمها المرسل إليه لمعارضة خطاب المرسل، فيقوم هذا الأخير بتقديم حجج استنادا إلى معرفته بالطرف الآخر، وعناصر السياق، فالهدف من هذا الحجاج الإقناع وسدّ جمع الثغرات أمام اعتراضات المرسل إليه.² و يتجسد هذا الصنف من الحجاج في أن المرسل يستبق اعتراضات وتعليقات المرسل إليه، فيقوم بدحضها، قبل أن يتلفظ بها، ويتم ذلك بتوظيف بعض أصناف الخطابات من قبيل قال...فقلت، و إن قلت، قلنا...³، وهذا ما نجده في خطاب النائب بالجلس الوطني:

"إني لم أقل ما قلت عن هذه المظاهرات إلا بعد تفكير عميق و إدراك صحيح لنتائجها و ما كان لها من آثار سيئة في الرأي العام الفرنسي ولا سيما في الأوساط البرلمانية و إني لأذكر هنا طائفة كبيرة من النواب بالجلس

¹ عبد الهادي بن ظافر الشهيري: استراتيجيات الخطاب - مقارنة لغوية تداولية - م. س، ص 473.

² دين الهادي أحمد: توظيف التراث التاريخي في مسرح الإصلاح الجزائري، م. س، ص 143

³ المرجع نفسه، ن. ص.

الوطني كانوا يسخرون كثيرا منا و يضحكون بملء أفواههم كلما سمعوا إذاعة الجزائر الفرنسية تردد عليهم بعد 13 ماي...¹، و في خطاب آخر له:

" النائب بالمجلس الوطني: هذه حال كل من يصطلي بنار حرب أهلية كالتى نخوض غمارها مع الفلافة منذ أربع سنوات، فهي حرب لا تدور رحاها بين جيش و جيش في جبهة قتال، و لكنها تدور في كل مكان و يذهب ضحيتها البريء و المذنب معا، و يشتد فيها الصراع بين المواطنين و الحكومة اشتدادا يجعل الجيش محايدا نوعا ما، و لكنه قلما يثور على الحكومة من أجل فائدة المواطنين وحدهم، و هذا ما حدث هنا فقد عطف الجيش علينا و ساير مطالبنا منذ أربع سنوات بل شارك معنا في لجان الأمن العام، و لكنه في النهاية لم يرد بدا من طاعة الحكومة التي تتكلم باسم البلاد جميعها، و فيما يخص "لقايرد" فأنا أكرر لكما التأكيد بأن لا خطر على حياته، و أن الكثير من أنصارنا داخل البرلمان و خارجه يعطفون عليه، و يعملون بكل ما أوتوا من نفوذ لإطلاق سراحه"².

في هذا الخطاب قام المرسل بتقديم مجموعة من الحجج التي تبين الحالة المزرية التي يعيشها الفرنسيون ابان اشتداد الصراع بين المواطنين و الحكومة، و دعمَ خطابه بأدلة مقنعة جعلت النواب الآخرين و رؤساء المجالس يساندونه في التخلي عن هذه المظاهرات التي كانت سلبية في نظره، و التي أفادت غيرهم أكثر مما أفادتهم بعدما اعتبروها مفيدة كونها تعلن عن وجودهم و نشاطهم .

و اخيرا الهدف من هذا الحجاج التقويمي انه توصل الى اقناع الأعضاء المجتمعين و عدم اعتراضهم لأقواله، و على هذا " فالمرسل لا يتصور اعتراضات المرسل اليه فيدحضها فقط، بل ويسايرها حتى يرى أن خطابه قد بلغ من الاقناع مبلغا يطمئن اليه، و ما يساعد المرسل في اختيار حججه و في حسن توظيفها هو خلفيته المعرفية ومعرفته بالسياق و عناصره، فقد لا يتمكن من ذلك عند غياب هذه المعرفة، إذ تقصر همته دون حاجاه، ويغيب عن ما لَوْ بَدَا لَهُ لعذر نفسه"³.

■ تقنيات الحجاج في المسرحية:

¹ باعزیز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 172.

² باعزیز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 180.

³ عبد الهادي بن ظافر الشهيري: استراتيجيات الخطاب - مقارنة لغوية تداولية - م.س، ص 475.

إن دلالة الخطاب الحجاجية لا تتوقف على الظاهر من الملفوظ فحسب، بل يمكن أن يكون الحجاج بالخطاب التلمحي أيضاً، حيث يسعى المؤلف في خطابه الى جذب انتباه القارئ الى أوضاع اجتماعية و ثقافية وسياسية و أخلاقية و نفسية و ايدولوجية...

و بما أن التلميح أبلغ من التصريح و الأجدر بتجاوز استجابات قد تكون في غير صالحه، يسعى المؤلف بأسلوبه التلمحي الى تحقيق غرضين:

- جعل الخطاب أكثر تبليغا.

- تجنب ما من شأنه الاساءة اليه مباشرة.

و تصرح "آن أوبرسفيدل" إنطلاقاً من ذلك بأن دراسة الحوار تقف على عمليات ثلاث:¹

1- تحديد الوضعية الخطابية لمختلف المتكلمين، بمعنى التأكيد على وضعيتهم الكلامية التي ظلت غير مرئية و مضمرة بفعل معاني الأقوال، و هذه الأقوال في الغالب تحمل في طياتها معاني غير مصرح بها، فيتعين البحث عن العلامات التي تمكن من حصر الوضعية "الحقيقية" و العلاقات "الحقيقية" بين الشخصيات... و يتعين أيضاً جرد الميدان المزدوج للأقوال المضمرة... والافتراضات المسبقة التي تحدد الوضعية الخطابية للمتكلمين.

2- البحث عن مختلف الافتراضات المسبقة التي تتحكم في الحوار ذاته و نقصد بذلك تلك الفكرة ذات الأبعاد السياسية و الأخلاقية و الخيالية... و التي صيغ من أجلها حوار الشخصيات.

3- الكشف عن مختلف الأقوال مع التركيز في ذلك، على خلفياتها التاريخية التي من شأنها مساعدتنا على فهم الكيفية التي توظف بها الأقوال الصريحة.

و عليه فإن دراسة المسرحية على أساس مستويات خطابها يعني:²

- دراسة تقنيات و استراتيجيات الخطاب و المحادثة منها طرق الحجاج و الشرح و ما لأثر قوانين الخطاب فيها.

- السعي الى سبر أغوار الدلالات التي تحمل في ثناياها إشارات الى محتويات ثقافية و سياسية و نفسية و فلسفية و فنية... يرغب المؤلف في ايصالها الى المتلقي (القارئ-الجمهور).

كما يلجأ المخاطب في حجاجه الى توظيف أدوات لتنظيم العلاقات بين الحجج و نتائجها، وتعيينه على تقديم حججه في إطار يتناسب مع السياق، و أحوال المرسل إليه، و هذه الأدوات يتم توظيفها بطريقة

¹ Anne ubersfeld, lire le théâtre, Op.Cit, P267.

² عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص 131، 132.

منظمة، وفق وظائفها في السياقات اللغوية التي تعارف عليها العرب منذ نشأة اللغة العربية، و هذا ما أعطى الخطاب تنوعا و ثراء يساعد المرسل على إختيار الصيغ المناسبة لسياق خطابه، و قد قسمت هذه الأدوات الى ثلاث تقنيات هي: الأدوات اللغوية، الآليات البلاغية، والسلم الحجاجي¹.

- الأدوات اللغوية: إن الأدوات اللغوية المستعملة في الحجاج كثيرة لا يتسع هذا الجزء من الفصل

لاستيعابها كلها، لهذا ارتأيت أن أركز على بعضها مما ذكر في هذه المسرحية، فهي على شكل ملفوظات تأتي ضمن استراتيجية حجاجية واحدة تقوم بدور الوسيط بين الجملة و سببها، و من هذه الأدوات ألفاظ التعليل التي يستعملها المرسل لتركيب خطابه الحجاجي و بناء حججه فيه منها المفعول لأجله، وكلمة السبب، و للأن، إذ لا يستعمل المرسل أي أداة من هذه الأدوات إلا تبريرا أو تعليلا لفعله، بناء على سؤال ملفوظ به أو مفترض، ومثال على ذلك نجد قول رئيس لجنة اليقظة: "إن الجزائر الفرنسية لتضع ثقتها فيك مقيما و راحلا، و أنما من شدة تعلقها بك لتحاول أن تستبقيك بين ظهرائي أبنائها بكل ما تملك من قوة الى الأبد، لأن بقاءك فيها ضمان لبقائها فرنسية، و مغادرتك لها خطر على فرنسيتها..."²

فكلمة "لأن" من أكثر الأدوات المستعملة للتعليل، بل من أهم الألفاظ التي يبدأ المرسل خطابه الحجاجي بها، فهي تربط بين جملتين حيث تستعمل الثانية لتبرير الأولى، فالمرسل في هذا المثال يبرز للوالي العام سبب تعلقه به و بأعماله و بسياسته المنتهجة بضمان بقاء الجزائر الفرنسية، فرغم معرفة رئيس لجنة اليقظة من قبل بمغادرة الوالي العام إلا أن السبب الذي قدمه يبدو معقولا و علل هذا الرأي بالحيرة والقلق حول مصير الجزائر الفرنسية بعد مغادرته.

بالإضافة الى أفعال التعليل نجد الأفعال اللغوية التي تسهم بأدوار مختلفة في الحجاج، "ولكن دون الأفعال اللغوية يتجاوز دور المساعد في تركيب الخطاب، إذ يستعمل المرسل الاستفهام أو النفي أو الإثبات في الحجاج على أنما الحجج بعينها... و يعد الاستفهام من أنجع أنواع الأفعال اللغوية حجاجا... إذ أن طرح السؤال يمكن أن يوضح الاختلاف حول موضوع ما إذا كان المخاطب لا يشاطر المتكلم الإقرار بجواب ما، كما يمكن أن يلطف السؤال ما بين الطرفين من اختلاف إذا كان المخاطب يميل الى الإقرار بجواب غير جواب المتكلم"³، و

¹ دين الهادي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 367، 368.

² باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 72.

³ عبد الهادي بن ظافر الشهيري: استراتيجيات الخطاب - مقارنة لغوية تداولية - م.س، ص 483، 484.

من الأسئلة التي وجهها قائد الجيش الى وفد من أعضاء لجنة الأمن العام في مقر الجيش "...أليس في موقفهم هذا من السلطة الحاكمة ما يعد تحديا لقوة الأمن و الجيش؟ لنفرض أن المسلمين هم الذين اعتصموا بهذه المتاريس، و هم مسلحون.. و هل ترضون أن يعاملهم الجيش بمثل ما تريدون أن يعامل به أنبائكم من الابتسام و تبادل التحيات و السلام؟... من يريدون إذن محاربتهم بأسلحتهم؟ و ضد من اعتصموا بمتاريسهم؟..."¹.

إن الأسئلة المطروحة في هذا المثال هي حجج لأن المرسل يدرك أن المرسل إليه لا يخالفه الرأي في هذه القضية، فهي مسلمات يعرفها طرفا الخطاب، كما أن المرسل إليه يدرك أن هذه الأسئلة لا تتطلب منه الإجابة، فهي حجج باعتبار قصد المرسل، لا باعتبار الصياغة اللغوية، فالهدف منها الزيادة في إقناع المتلقي .

- الآليات البلاغية: تتمثل في مختلف الصور التي يوظفها المرسل لثقتة بأنها أبلغ من الكلام الحقيقي

من الناحية الحجاجية و من هذه الصور: التشبيه أو التمثيل الذي يعقد فيه المرسل مشاركة ما بين صورتين لأغراض مختلفة من الحجاج، و هذا ما أشار إليه "الجرجاني" قديما بقوله: ... و إن كان حجاجا يقصد التشبيه كان برهانه أنور، و سلطانه أقهر، و بيانه أبهر... ، و هذا ما يلجأ إليه المخاطب لتوضيح الحال، و إقناع المرسل إليه بما يراه من أفكار².

فقد استعمل المؤلف "باعزيز بن عمر" في مسرحيته التشبيه الحجاجي في خطابه عن طريق الشخصيات المسرحية، و منها قول مدير ليكو دالجي: "إن "دوقول" لا يخضع لأحد أبدا إلا للجيش، فإذا استطعنا أن نثيره عليه هنا و في فرنسا أمكن لنا أن نجبر الكسر و نرأب الصدع و ننقذ في النهاية الجزائر الفرنسية من السقوط في أيدي الفلاقة و أعوانهم"³، فهو يريد بتشبيهه للخسارة بالعظم المكسور و محاولة نجاح المهمة عن طريق تجبير هذا العظم وإصلاحه و إعادته الى وضعه السليم، و رأب الصدع أي الإصلاح بين المتخاصمين و إزالة الخلاف بينهم لإنقاذ الجزائر الفرنسية، و قد ذكر التشبيه أيضا في قول الوالي العام ليونار: "...لا أرى ما يبرر مبالغتكم في تهويل ما حدث ليلة عيد الموتى بتفجير علب من السردين..."⁴، فالتشبيه في هذا المثال وظيف لغرض حجاجي، و هو إقناع الحاضرين بالاطمئنان و عدم الخوف، على أن حوادث الفاتح من نوفمبر و

¹ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 166.

² دين الهناي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 371.

³ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 187.

⁴ المرجع نفسه، ص 29.

إعلان الجزائريين الثورة ما هي إلا مجرد تفجير علب السردين لا يبالي بها و غير مهمة لثقتهم في فرنسا و جيشها و ممثلها.

من آليات البلاغية أيضا الإجمال و التفصيل أو ما يسمى تقسيم الكل إلى أجزاء حيث يذكر المرسل حجته كليا في أول الأمر، ثم يعود الى تنفيذها و تعداد أجزائها، إن كانت ذات أجزاء و ذلك ليحافظ على قوتها الحجاجية ، فكل جزء منها بمثابة دليل يؤثر على المتلقي مثل قول رئيس اتحادية شيوخ البلديات: "لقد آن لنا أن نفكر في معالجة مشاكلنا، و الدفاع عن مستقبل الجزائر الفرنسية بوسائل أخرى غير الصراخ و الاحتجاج، و المناذاة في كل وقت بأن "الجزائر فرنسية"، و أهمها عندي السعي في التفاهم مع الجيش و قادته المقيمين عندنا، فهو وحده القادر على إقناع فرنسا و كل حكومة من حكوماتها بعدالة قضيتنا كما هو القادر في الوقت نفسه على إبادة عصابات الخارجين عن القانون الذين أخذ أمرهم يستفحل، وخطرهم يمتد و يتسع، و لا سيما بعد مؤتمر الصومام، الذي تم عقده في غفلة من الحكومة والجيش معا"¹، هذه الحجج المتفرقة تدل على طبيعة المستعمر الفرنسي، فقد ذكر في المقدمة حجة يبين فيها طريقة معالجة المشاكل للدفاع عن مستقبل الجزائر الفرنسية، و لكنها حجة غير كافية تحتاج الى تفصيل لأنها جاءت بصورة مجملة ، لهذا اتبع هذه الحجة بحجج تفصيلية.

و من الآليات البلاغية استعمال المحسنات البديعية "فهي صيغ لغوية دورها زخرفة الخطاب، و إعطائه شكلا تنجذب إليه الأسماع نظرا للطابع الموسيقي الذي تضيفه هذه الأشكال التعبيرية، و لكن هذه الآليات البلاغية لا تقف عند الوظيفة الشكلية، بل تتعدى هذا الدور الى وظيفة حجاجية حيث يكون هدفها الإقناع، و التأثير و التبليغ، و من أكثر المحسنات البديعية توظيفا في الخطاب نجد الطباق والمقابلة و الجناس و السجع، تخضع في استعمالها لقصد المتكلم، و حسن توظيفها لأداء الوظيفة المرجوة منها"².

و قد وظف المؤلف في خطابه المسرحي هذه المحسنات البديعية على لسان شخصياته حيث قال "لوزيني": "أما اليوم فيعتمدون على سياسة "دوقول" التي تقتلهم حريبا، و تحييهم سياسيا..."³، جاء السجع بين (حريا و سياسيا) ليس لزخرفة الخطاب و إظهار البراعة اللغوية، لأن الحالة النفسية التي يمر بها "لوزيني" من اضطراب و خوف و قلق على مصير الجزائر الفرنسية لا تسمح له بتنميق كلامه، و عليه فإن هدفه هو إقناع الأعضاء

¹ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 84.

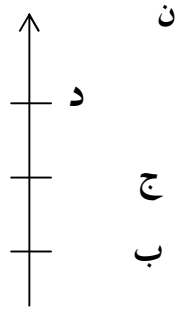
² دين الهناي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 373.

³ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 160.

المجتمعين بأن اعترف الجنرال "دوقول" بحق تقرير المصير يعتبر أقوى سلاح بأيديهم في العهد الجديد الذي لا يلبث أن يتمخض عن مفاجآت ليست في صالحهم.

و نتيجة لهذا تعتبر الصورة البلاغية "ذات قيمة حجاجية، إذا أحدثت تغييرا في الرؤية، وكذلك إذا بدا استعمالها طبيعيا في ذلك الموقف، أما إذا لم يحقق الكلام إذعان المرسل إليه لهذا الشكل الحجاجي، فإن الصورة تعد من قبيل الزخرف، أي صورة أسلوبية"¹، فهناك أدوات كثيرة و آليات متعددة تسهم في بناء خطابا حجاجيا بما يتناسب مع السياق، فيختار المرسل ما يحقق هدفه الإقناعي.

- السلم الحجاجي: يتمثل صلب فعل الحجاج في تدافع الحجج و ترتيبها حسب قوتها إذ لا يثبت غالبا، إلا الحجة التي تفرض ذاتها على أنها أقوى الحجج في السياق، و لذلك يرتب المرسل الحجج التي يرى أنها تتمتع بالقوة اللازمة التي تدعم دعواه، و هذا الترتيب هو ما يسمى بالسلم الحجاجي²، حيث يلجأ المرسل الى حشد مجموعة من الحجج لتدعيم دعواه، و يقوم بترتيبها حسب قوتها و تمتعها بالأسس اللازمة لإقناع المرسل اليه، حيث أنه عبارة عن مجموعة من الأقوال مزودة بعلاقة ترتيبية، و يكون ترتيبها بأن يبدأ المرسل بأدناها الى أعلاها، و يمكن أن نرمز له بالشكل التالي:



(ن) هي النتيجة، (ب) و (ج) و (د) حجج و أدلة تخدم النتيجة (ن)، فعندما تقوم بين الحجج المنتمية الى فئة حجاجية علاقة ترتيبية معينة، فإن هذه الحجج تنتمي كذلك الى نفس السلم الحجاجي، فالسلم الحجاجي هو فئة حجاجية موجهة³، و يمكن أن تمثل لهذه الآلية بقول رئيس لجنة اليقظة: " إن إخلاصه لقضيتنا و حرصه على تقديم ما يقوي ثقتنا فيه من أعمال هو الذي هداه لهذا العمل التاريخي الجبار، و لو لا حبه للجزائر الفرنسية و تفانيه في الدفاع عنها و عن كل ما هو فرنسي فيها لما إهتدى الى ما لم يهتدي إليه أحد

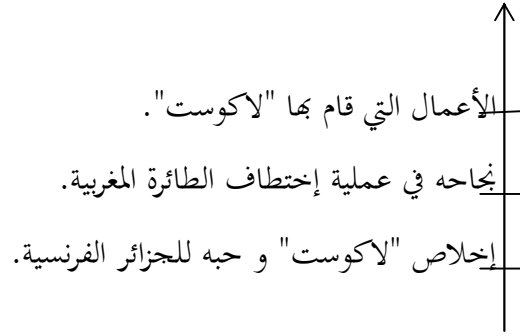
¹ عبد الهادي بن ظافر الشهيري: استراتيجيات الخطاب-مقاربة لغوية تداولية- م. س، ص 499.

² المرجع نفسه، ص 499، 500.

³ دين الهاني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م. س، ص 375، 376.

قبله، هكذا تكون البطولة، و هكذا يعمل الأبطال و قد قام قبل هذا بنصب الحواجز المكهربة على الحدود، و حل المجلس الجزائري و عطل الصحف المعارضة كلها...¹، يمكن تمثيل الحجج في السلم الحجاجي كما يلي:

(ن): بطولة "لاكوست"



إن الحجج المستعملة تؤكد على بطولة "لاكوست" و نجاحه في العمل الذي لم يخطر في بال أحد ، فإخلاصه و حرصه و حبه و تفانيه في الدفاع عن الجزائر الفرنسية لم تكن حجة كافية لإظهار بطولته، و لكن نجاحه في العملية و اهتدائه الى ما لم يهتدي اليه أحد قبله حجة أقوى و دليل على العمل التاريخي الجبار الذي قام به، أما الحجة الأخيرة، فهي أقوى من الحجتين السابقتين، و هي إظهار الأعمال التي قام بها من قبل كنصب الحواجز المكهربة على الحدود و حل المجلس الجزائري، وتعطيل الصحف المعارضة، بناءً على هذا نلاحظ أن المرسل اليه رتب حججه بطريقة منطقية بدأها بالأدنى، حيث أن هذه الجمل المرتبة على شكل حجج تنتمي الى فئة حجاجية تنتمي الى سلم حجاجي واحد، و تؤدي كلها الى نتيجة مضمرة و هي بطولة "لاكوست".

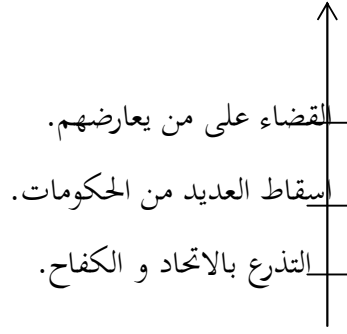
و في مثال آخر استعمل المخاطب أيضا مجموعة من الحجج المرتبة، و هذا ما جاء في قول أحد قدماء المحاربين: "إن عودة الجنرال "دوقول" الى الحكم في مثل هذه الظروف ليس معناه أننا انتصرنا نهائيا في معركتنا، فلنتذرع دائما بالاتحاد و الكفاح، فبهما استطعنا أن نسقط عدة حكومات فرنسية منذ 1954 إما لإعراضها عن الخطة التي رسمناها للدفاع عن الجزائر الفرنسية، و إما لعجزها و ضعفها المخجل، أما حكومة "فليملان" فقد قضينا عليها و هي في المهد و لكن ليس معنى هذا كله أننا ننتصر غدا مع الجنرال "دوقول" ...²."

نستطيع أن نرتب هذه الحجج في سلم حجاجي.

¹ باعزير بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 103.

² المرجع نفسه، ص 140.

(ن): التشجيع على الانتصار .



لقد أنزل المخاطب حجة التدريج بالاتحاد و الكفاح، لأنها حجة ضعيفة لا تؤدي الى التشجيع على الانتصار بصفة نهائية، فهي مجرد كلام لا يجعل الجزائر الفرنسية تنعم بالاستقرار، و لكن التذكير بإسقاط العديد من الحكومات من خلال الاتحاد و الكفاح حجة أقوى، و دليل على عزمهم للدفاع عن خططهم و أفكارهم وسياساتهم، فرتب حججه وفق درجات قوتها حيث بدأت بأقل درجة ودلالة ثم أتبعها بدرجة أقوى منها، و ختم خطابه بحجة أقوى تقنع المرسل اليه على ضرورة الانتصار، و هي إظهار طريقة قضائهم على كل من يعارضهم حتى حكومة "فليملان" و هي في المهد، فقد تم إسقاط عدة حكومات فرنسية في آماذ غير متباعدة، و تم تحويل بعض ممثليها الى مناضلين في حقل الجزائر الفرنسية مثل "سوستيل" و "لاكوست"، فكل دليل يستلزم منطقيا أن يؤدي الى الدليل الأقوى منه.

كما أن هناك بعض الأدوات اللغوية التي يكون دورها هو الربط الحجاجي بين قضيتين، وترتيب درجاتها بوصف هذه القضايا حججا في الخطاب، " فاللغة العربية مثلا تشمل عددا كبيرا من الروابط و العوامل الحجاجية التي لا يمكن تعريفها إلا بالإحالة على قيمتها الحجاجية، نذكر من هذه الأدوات: بل، إذن، حتى، لاسيما، إذن لأن، بما أن، مع ذلك، ربما، تقريبا، إنما، ما، إلا، زيادة على هذا، ثم، إضافة الى، فضلا عن،... إلخ، و تعد هذه الروابط من الألفاظ التي لا تحمل معنى إلا في إطار سياق لغوي، فطبيعتها أن تربط فقط بين الألفاظ المختلفة لتبيان العلاقات القائمة فيما بينها"¹.

مثال على هذه الروابط نجده في قول رئيس لجنة اليقظة:

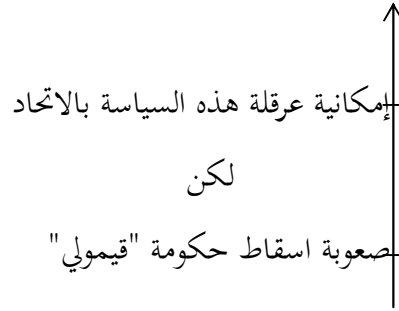
"... إن حكومة "قيموي" الاشتراكية ليس من السهل إسقاطها أو تحويل سياستها المذبذبة لفائدتنا، ولكن من السهل عرقلتها إذا اتحدنا و جندنا رأينا العام هنا ضدها، فأول ما يجب القيام به ابتداءً من اليوم لاحترام إرادتنا و حمل "قيموي" على العدول عن تنصيب الجنرال "كاترو" وزيرا مقيما عندنا، هو الاعلان عن

¹ دين الهناي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص ص 380، 381.

مظاهرات شعبية صاخبة من نوع ما شيعنا به سوستيل تستمر أسبوعا كاملا إذا لزم الأمر حتى يتسنى لجماهيرنا المتعلقة بالجزائر الفرنسية أن تثبت خلالها معارضتها بالقوة لمجيء "كاترو" الى أرض آبائنا وأجدادنا"¹.

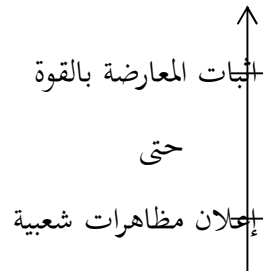
في هذا الخطاب نجد الرابط هو حرف "لكن" الذي يدل على الاستدراك حيث ننسب حكما لاسمها يخالف حكم الجملة التي قبلها سلبا و ايجابا، فقد حكم رئيس لجنة اليقظة بصعوبة اسقاط حكومة "قيمولي" وعدم التمكن من تحويل سياسته الى فائدتهم، و لكنه ألغى حكمه السابق بحجة قوية عكست الحجاج و بينت شجاعته في سهولة عرقلة هذه السياسة بالاتحاد، و عليه فإن المرسل استعمل الرابط "لكن" لعكس النتيجة وتوجيه الحجاج الى نتيجة أخرى، فكل خطاب يأتي بعد الرابط "لكن" هو الحجة الأقوى ، و بناءا على ما سبق نستطيع وضع السلم الحجاجي المناسب لهذه الوضعية:

(ن): إرادة الرئيس و شجاعته في الحفاظ على الجزائر الفرنسية



كما نجد في نفس المثال رابط آخر و هو الأداة "حتى" التي تقوم بدور ترتيب عناصر الخطاب، و دور الوسيط الحجاجي لما لمعانيها و استعمالاتها، فقد تكون حتى الجارة التي تعني انتهاء الغاية، أو حتى العاطفة، و في خطاب رئيس لجنة اليقظة يمكننا تصوير هذه الحجج في الشكل الآتي:

(ن): الشجاعة و القوة



¹ باعزير بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 87.

فالحجة التي ذكرت بعد "حتى" (يتسنى للجماهير المتعلقة بالجزائر الفرنسية أن تثبت معارضتها بالقوة لمجيء "كاترو" الى أرض آباءنا و أجدادنا) هي الحجة الأقوى على إعلان مظاهرات شعبية صاخبة، و إن كانت الحجج من قبل الرابط تؤكد على امكانية عرقلة سياسة "قيموي" بالاتحاد والمظاهرات أيضا، لكن العزيمة و القوة و الشجاعة كان واضحا في خطاب المرسل.

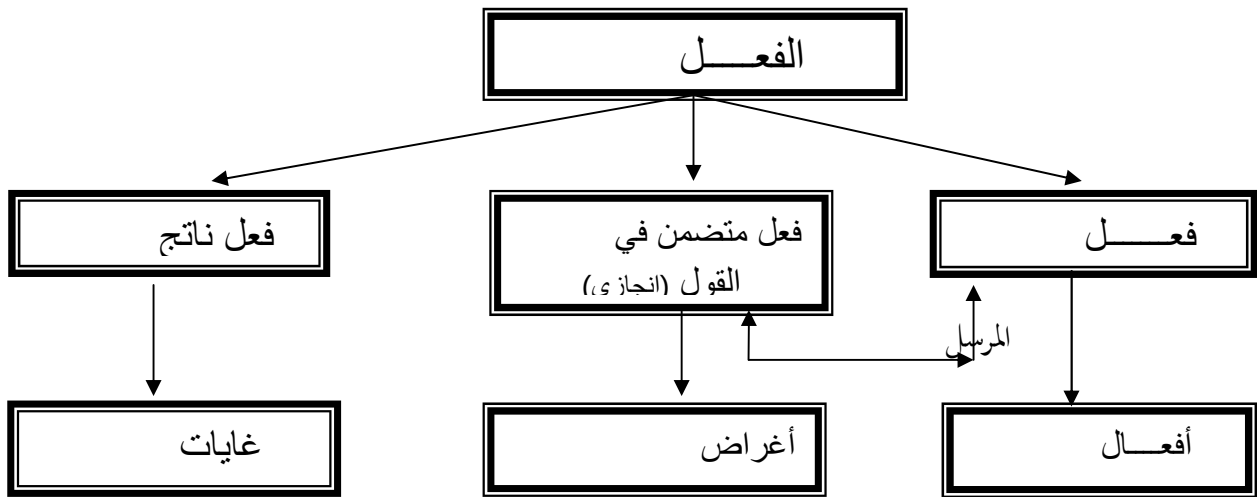
كما تنوعت و تعددت الروابط في المسرحية، و اختلفت الدلالات الحجاجية التي تترتب فيما بينها، "إلا أن قوة الحجاج تقف في ترتيبها الحجاجي عند حد السند و لا يتجاوز طرف الخطاب النظر الى بنيتها أو قصد المرسل إذ تكتسب الحجج قوتها من قوة مصادرها"¹، حيث ينبثق ذلك الترتيب عن تأويل المرسل لها، فينظر اليها حسب ثقافته و خلفيته المعرفية و هذا الترتيب يجعل الاحتجاج بأي منها ينتسب الى درجة في السلم الحجاجي، فيكتسب قوة معينة لا يكتسبها بذاته بقدر ما يكتسبها بعلاقته مع الادلة الأخرى المطروحة.

¹عبد الهادي بن ظافر الشهيري: استراتيجيات الخطاب -مقاربة لغوية تداولية- م. س، ص 544.

المبحث الثالث: أفعال الكلام في الخطاب المسرحي عند باعزیز بن عمر

انطلاقاً من مفهوم التداولية المبني على أساس أنها نظرية تبحث في علاقة العلامة بمستعملها متجاوزة بذلك استعمال اللغة إلى الانجاز فان الحديث في التداولية يحيل مباشرة إلى الحديث عن أفعال الكلام، لأنها تعكس لنا الجانب المادي للأعمال التداولية، فالفعل اللغوي هو "...كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي، انجازي تأثيري، وفضلاً عن ذلك يعد نشاطاً مادياً نحوياً يتوسل أفعال قولية (Actes locutoires) لتحقيق أغراض انجازية (Actes illocutoires) (كالطلب، الأمر، والوعد...) وغايات تأثيرية (Actes perlocutoires) تخص ردود فعل المتلقي (كالرفض والقبول) ومن ثم فهو فعل يطمح إلى أن يكون فعلاً تأثيرياً، أي يطمح أن يكون ذا تأثير في المخاطب اجتماعياً أو مؤسسياً، ومن ثم انجاز شيئاً ما"¹.

والرسم الموالي يوضح ذلك:



وكان أوسيت قد وضع ذلك عندما قسم الفصل الكلامي إلى ثلاثة أقسام:²

1. فعل القول (Acte locutoire): وهو الفعل الذي يتحقق ما أن يتلفظ المخاطب بقول ما

ويقصد به النشاط اللغوي أو الإنتاج اللغوي الذي يخضع لتركيب معينة.

¹ مسعود صحراوي: التداولية عند العرب، م. س، ص 40

² آن روبول، جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، م. س، ص 31.

2. الفعل المتضمن في القول (Acte illocutoire) : ويقصد به الغرض الإنجازي للفعل أو

الأفعال المنجزة حقيقة، بحيث يلزم المتكلم نفسه أو غيره (متلقية) بعمل شيء من خلال أقواله كالوعد والتحذير و الأمر والنهي، ويشكل الفعل الإنجازي الحقيقي أساس النظرية التداولية لأنه يجسد الجانب التواصلية منها ويرتبط بالغرض أو القصد.

وهذا النوع من الفعل يحيلنا مباشرة إلى النوع الثالث وهو:

3. الفصل الناتج عن قول (Acte perlocutoire): أو الفعل التأثيري وهو بدوره الناتج عن

إصدار سلسلة ن الأفعال القولية المصحوبة بقوة إنجازية أي "...التسبب في نشوء آثار في المشاعر والفكر، ومن أمثلة تلك الآثار: الإقناع، التضليل، الإرشاد"¹، و يطلق عليه اسم الفعل التأثيري، وهو الأثر ورد الفعل الذي يصدر من المتلقي أو السامع، ويقصد به الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في السامع²، أو المخاطب سواء كان تأثيرا جسديا أم فكريا أم شعوريا، كما يعتبر الفعل اللفظي ضروريا لانعقاد الكلام، أما الفعل التأثيري فلا يلزم كل الأفعال لأنه منها ولا تأثير له على السامع.

كما اهتم "أوستين" على الحمل الانشائية ففيها تحقق أفعال الكلام، و عليه نجده يقسمها الى صنفين: جمل انشائية صريحة مباشرة، و جمل انشائية غير مباشرة، فالحمل المباشرة تأتي على شكل أفعال تدل على الزمن الحاضر... أما النوع الثاني فهي الحمل غير المباشرة يتركز فيها المرسل اليه في تحليل الأعمال اللغوية على الاشتغال بالتأويل لأن الأمر يتعلق بأقوال يرمي من خلالها المتكلمون الى التعبير بشكل ضمني عن شيء آخر غير المعنى الحرفي مثلما هو الشأن في التلميحات و السخرية والاستعارة، و حالات تعدد المعنى...³.

و إضافة إلى ما سبق وضع "أوستين" تصنيفا للأفعال الكلامية على أساس وظيفتها الدلالية في الجملة وهي⁴:

- الحكميات: أو الأفعال الدالة على الحكم Actes Verdictifs نحو التبرئة، الإدانة، الفهم، إصدار الأمر، التقويم، التصنيف، التشخيص، الوصف.
- التنفيذيات: أو الأفعال الممارسة Actes exercitifs و تقضي بمتابعة الأعمال مثل الطرد، العزل، الاتهام، التسمية، التوصية، الاستقالة، التوسل، الفتح أو الغلق.
- الوعديات: أو أفعال الوعد Actes Promossifs و هي أفعال تلزم المتكلم بالقيام بتصرف بطريقة ما مثل: الوعد، الموافقة، و التعاقد، و العزم، و النية، القسم، الإذن، والتفضيل.

¹ مسعود صحراوي، التداولية عند العرب، م.س، ص42

² جيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، م.س.ص25.

³ دين الهناي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص386.

⁴ المرجع نفسه، ن.ص.

- السلوكيات: و أفعال السلوك: **Actes comportatifs** و هي أفعال و أعمال تتفاعل مع الغير نحو الاعتذار و الشكر، و التهنية، و الرأفة، و الترحيب، و الكره، و التحريض.
 - العرضيات: أو أفعال العرض **Actes expositifs** و هي أعمال تختص بالعرض مثل التأكيد والنفي، و الوصف، و الاصلاح، و الحاجة، و التأويل، و التوضيح... .
- من خلال هذه التصنيفات يشير "أوستين" إلى أن هذه المجموعات كلها متداخلة إذ يتدخل السياق أحيانا ليجعل من فعل الحكم فعل ممارسة أو العكس، مثل أفعال الممارسة، و أفعال الحكم، إلى أن تدخل "سيرل" و اقترح بعض التعديلات على نظرية أفعال الكلام، إلا أنه حافظ على تصنيف الجمل الانشائية الى مباشرة، و غير مباشرة، مع بعض الاضافات الهامشية ، فالجمل المباشرة تضبطها بعض القواعد هي: فعل القول، فعل الاسناد، و فعل الانشاء، و فعل التأثير، أما الجمل الغير مباشرة فهي التي يتمكن المتكلم من إصدار قول لا يريد به معناه الظاهر، فهذه الأفعال الكلامية الغير مباشرة تحتاج الى استراتيجية تمكن المرسل اليه من الوصول الى المدلول الحقيقي من الخطاب، و يتمثل تقسيم "سيرل" للأفعال الكلامية على هذا الترتيب:¹
- 1- أفعال الإثبات: غايتها الكلامية تكمن في جعل المتكلم مسؤولاً عن وجود وضع للأشياء ويشمل: التأكيد، التحديد، الوصف...
 - 2- أفعال التوجيه: و غايتها حمل الشخص على القيام بفعل معين و تشمل: الأمر، النهي، الطلب...
 - 3- أفعال الوعد: و غايتها إلزام المتكلم بالقيام بشيء (و هو لا يختلف عن تعريف "أوستين" له، باعتراف "سيرل" نفسه).
 - 4- الأفعال التعبيرية: و تتمثل في التعبير عن حالة نفسية مثل: الاعتذار، السرور...
 - 5- الاعلانات: غايتها إحداث تغيير عن طريق الاعلان و تشمل الأفعال الدالة على ذلك، الاعلام، الإخبار، الإعلان....
- يخضع الخطاب المسرحي للقوانين التي تتحكم في الخطاب العادي، إذ نستطيع أن نطبق نظرية أفعال الكلام على ما جاء في مسرحية "الجزائر الثائرة" من خطابات متنوعة

¹ ينظر: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص ص 160، 164.

ونأخذ مثال على ذلك في قول الجنرال "شال": "...إننا سنلقى صعوبات و عقبات حتما في طريقنا، ولكن سنذلّلها و نتغلب عليها بفضل وطنيتكم و تأييدكم لنا، إذ لا ينبغي أن تحسبوا أننا انتصرنا على "دوقول" وحكومته بمجرد إعلان الثورة عليهما، و لكن بفضل شجاعة جيشكم واتحادكم معه سننتصر قريبا ..."¹.

فمن خلال حديث الجنرال "شال" نجد أنه أنجز ثلاثة أفعال مترامنة فهو ينجز فعلا كلاميا يتمثل في نطقه للخطاب "...إننا سنلقى صعوبات و عقبات حتما في طريقنا، و لكن سنذلّلها ونتغلب عليها بفضل وطنيتكم وتأيدكم لنا، إذ لا ينبغي أن تحسبوا أننا انتصرنا على "دوقول" وحكومته بمجرد إعلان الثورة عليهما، و لكن بفضل شجاعة جيشكم واتحادكم معه سننتصر قريبا..." وينجز فعلا متضمنا في القول و هو تشجيع و تحفيز الشعب للتغلب و الانتصار على حكومة "دوقول"، و اخيرا ينجز فعلا تأثيريا والمتمثل في إقناع الشعب بضرورة الاتحاد و إعلان الثورة للحفاظ على الجزائر الفرنسية.

وفي مثال آخر في قول الجنرال "شال" أيضا:

"...إنني و معي الجنرالات الثلاثة "صالان" و "زليز" و "جوغو" نقسم إليكم جميعا قسم الجيش على أن نحافظ على الجزائر الفرنسية وفاء للذين ماتوا فيها من أجدادنا لتبقى فرنسية الى الأبد... إن حكومات سياسة التحلي عن الجزائر الفرنسية لم تفتأ تعدنا بالجزائر الفرنسية ثم بالجزائر داخل فرنسا، ثم بالجزائر الجزائرية، و ها هي الآن تعدنا بالجزائر المستقلة الشريكة مع فرنسا ريثما تقدمها لقمة سائغة الى الفلاحة ومنظمتهم الخارجية بعد حين كجزائر مستقلة لا تربطها أي رابطة بفرنسا... هل تقبلون أن يتحقق هذا غدا؟ هل ترضون ن يصبح مرسى الكبير و ميناء الجزائر من المراكز التابعة للبحرية الشيوعية؟ هل تقبلون أن يغيب علمكم عن أعينكم ليخلفه علم آخر؟ إنكم يومئذ ستخسرون كل شيء حتى الشرف...وأؤكد لكم أن الجيش لن يقبل هذا أبدا، و أنه قد أخذ المسؤولية على عاتقه ابتداء من اليوم باسمكم ليضمن لفرنسا وحدتها الترابية، و يدعوا في نفس الوقت جميع القوات الفرنسية في كامل التراب الوطني الى الانضمام اليه حالا و العمل تحت لوائه ..."².

في هذا المثال نلاحظ أن المرسل الأول أنجز الأفعال الكلامية بصورة كاملة حسب "سيرل".

- فعل القول: و الذي يتمثل في التلفظ بكلمات خاضعة لبنية لغوية بدأها بإسناد الخطاب ثم فحو الخطاب.

¹ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 195.

² باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 193، 194.

- فعل الإسناد: يسمح بربط المتكلم الذي يرمز له بالضمير (إنني) بالمخاطب أو المتكلم الثاني الذي أشار إليه بالضمير (اليكم).
 - فعل الإنشاء: و هو القصد المعبر عنه في القول و يتمثل في الطلب لاستيعاب ما يحصل للجزائر الفرنسية، و التحذير عما سيواجهون إن لم يحافظوا عليها، و الأمر بانضمام القوات الفرنسية الى الجيش -حالا- و قد جاء على شكل تحريض.
 - فعل التأثير: يتمثل في إقناع الشعب أن الجيش سيواجه الحكومات التي تعارضه بمساندتهم وانضمامهم ليضمن لفرنسا وحدتها الترابية.
- كما وجه "أوستين" اهتمامه إلى الفعل الإنجازي الذي يعد جوهر أفعال الكلام وذلك كله لأن الفعل الإنجازي يرتبط بمقصد المتكلم، وعلى المتلقي بذل جهده للوصول إلى مفهومه، فهو يحاول فك شفرة الكلام داخل الاستعمال، إذا "أوستين" يشترط عامل القصد كون بعض الملفوظات لها صيغ لغوية خاصة حيث تحكمها قواعد لغوية مغايرة لمقاصدها ومخالفة لصيغها و هذا ما يسمى بالأفعال الكلامية الغير مباشرة.
- ففيها ينتقل المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، وهي أفعال تحتاج إلى تأويل لإظهار قصدها الإنجازي "إذ تجبر المستمع من الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى الذي يسنده المتكلم إلى قوله".¹
- ومن هنا فالمتلقي لا يدرك المعنى الحقيقي إلا بمعرفته قصد المرسل وبالعودة إلى المعلومات المشتركة بين المرسل و المرسل إليه، كما يضطر المرسل في بعض الأحيان الى استعمال الأسلوب التلميح في خطابه، و ما جاء في خطاب رئيس لجنة اليقظة: "... إن الدهر أبو العجائب و مظهر الغرائب و قد مضت علينا الآن عدة سنوات و نحن في انتظار تقلب الأحوال و إسفار وجوه الآمال، و بالرغم من كثرة دواعي اليأس كان الأمل دائما رائدنا في أن الزمن يعمل لنا بينما كان يعمل لغيرنا"²، إن ظاهر الخطاب يوحي بأن رئيس لجنة اليقظة يتحدث عن اليأس و الاستسلام لعدم قدرتهم للسيطرة على الوضع، فهذا الخبر ليس هو القصد من الخطاب إذ يختبئ قصد آخر ضمني لم يستطع أن يفصح عنه بطريقة مباشرة، فالأفعال الكلامية المنجزة في هذا المثال تتمثل في فعل القول الذي جاء على شكل خبر، و الفعل المتضمن في القول يتمثل في التفاؤل و المبادرة في النجاح مهما تطلب الأمر، و هذا الفعل جاء ضمينا في سياق الحوار استطاع رئيس قدماء المحاربين و الضابط أن يستنبطوه، و في الأخير تحقق الفعل التأثيري و هو الاتحاد لمواجهة كل من يعارضهم و يفضل البقاء مع "دوقول".

¹ جيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، م.س.ص.29.

² باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 211.

ونخص هذا التقييم عند "أوستين" إلى أن وظيفة اللغة عنده هي استعمال وإنجاز لمجموعة من الأفعال اللغوية، ففعل القول هو الذي يتمثل في التلفظ بكلمات وجمل ذات بنى تركيبية أما فعل الإسناد هو الذي يقوم بربط صلة بين المرسل والمرسل إليه، أما الفعل التأثيري يكمن في محاولة المتكلم التأثيري على السامع ولكن دون أن ننسى دور المستمع الذي يريد الوصول إلى مقاصد المتكلم بإعتماده على جميع العناصر المؤدية للتواصل.

- السلطة في الخطاب المسرحي:

إن السلطة معيار في تصنيف الأفعال الكلامية، حيث ربطها "أوستين" بأفعال الممارسة وهي التي تتعلق بممارسة السلطة والقانون ... وإعطاء التوجيهات التنفيذية القريبة من النضج والتحذير.

وقد تكون السلطة رسمية أو أخلاقية أو دينية، وتحدد من خلالها الدرجات الاجتماعية والتخاطبية بين المتخاطبين، فمن يملك هذه الميزة يستطيع أن يؤثر في الطرف الآخر من الخطاب ويعطي القوة لأفعاله ويضمن تحقيقها لفعل التأثير.¹

و مفهوم السلطة أو السيطرة مفهوم مجازي عندما يستعمل في التفاعل و الخطاب.. و من المعروف أن السلطة بمعناها العام هي الحق في الأمر، فهي تستلزم أمرا و مأمورا و أمرا له الحق في اصدار الأمر الى المأمور، و مأمورا عليه واجب الطاعة للأمر بتنفيذ الأمر الموجه إليه.²

كما يختار المرسل استراتيجية الخطاب المناسبة للسياق وفقا لما تقتضيه سلطته، و من تمام السلطة لإنجاز الخطاب الاعتماد على المكان المادي لتفعيلها كالمعلم الذي يفعل سلطته داخل القسم، و القاضي يمارس سلطته داخل المحكمة، "و تنعكس هذه السلطة على الخطاب بين طرفيه، وذلك بتحديد نوعية خطاب المرسل، و نوعية خطاب المرسل إليه، فالمرسل صاحب السلطة يسعى الى إحداث الفرق بينه و بين المرسل إليه، و تتضح حين ينطق بخطاب يمتاز بالصرامة التي لا تقبل النقاش، و لا تترك للمرسل إليه الحرية في التعقيب و المعارضة، أما إذا انعدمت السلطة فسوف يكون الخطاب فاشلا، لا يحقق أي تأثير لأن معظم الشروط التي ينبغي أن تتوفر كي يعمل الانجاز الكلامي عمله تنحصر في مدى التلاؤم بين المتكلم أو وظيفته الاجتماعية، و بين ما يصدر عنه من خطاب"³.

¹ دين الهنائي أحمد: توظيف التراث التاريخي في المسح الاصلاحي الجزائري، م.س، ص 153 .

² عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب - مقارنة لغوية تداولية- م.س، ص 221.

³ دين الهنائي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 393، 394.

و في مسرحية " الجزائر الثائرة" استعمل المؤلف العديد من الخطابات التي نجد فيهم بعض التضخيم التي تعتبر من المظاهر التي تتجلى فيها السلطة و ما جاء في خطاب مدير ليكودالجي: "لكن لا تنسى يا حضرة الرئيس أن الاتصال المنظم يحتاج الى دعاية منظمة و هي بدورها تحتاج الى مال كثير"¹، فالاسم الذي نادى به المرسل المرسل اليه (حضرة الرئيس) يدل على الاحترام، و يجسد أيضا مظهر السلطة التي يتمتع بها الرئيس، و في خطاب رئيس الوفد مع الوالي العام نجد كذلك التعظيم و الرجاء في قوله: " نعتذر أولا لسعادتكم عن إزعاجكم وإقلاقكم بحضورنا عندكم في مثل هذا الوقت... و لا شك أنكم يا سعادة الوالي العام قد تلقيت تقارير ضافية و معلومات كافية من السلطات العسكرية و الادارية عن هذه الحوادث المهددة لأمن فرنسا..."²، فقد لجأ المرسل في مخاطبة الوالي العام الى توظيف ضمير الجمع الذي يدل على التعظيم، كونه يقف أمام سلطة أعلى منه تستوجب الطاعة و التودد لتحقيق الهدف و يعبر عن القصد، و عليه احترام مكانته الاجتماعية بإصدار خطاب يتلاءم مع هذه الوضعية و مع سلطة المرسل إليه.

و في مثل آخر في خطاب أمين المال مع رئيس العصابة:

"أمين المال: هات الآن ما جمعتم هذا الصباح من المال، و بقية الحسابات و وجوه النفقات.

رئيس العصابة: تفضل و خد مني هذا المبلغ الذي بقي في يدي بعد أن أخذت منه..."³

يصدر المرسل خطابه بطريقة فوقية تلزم المرسل اليه الاستجابة لهذا الخطاب بما أم المرسل أعلى سلطة والتي تكسبه القوة و التأثير، فقد أنجز فعلا طلبيا و هو فعل الأمر، و سلطة القوة لها تأثير على المرسل إليه فأفعال الكلام تتحقق و تأثيرها يبدو واضحا في كلام المتلقي و تصرفاته، و هذا ما استغلته امرأة شيخ البلدية مع خادمتها مبروكة و زوجها في الخطاب التالي:

"مبروكة: صباح الخير سيدتي، أليس من الأفضل أن نسبق اليوم على خلاف المعتاد في تنظيف هذه القاعة قبل غيرها؟

امرأة شيخ البلدية: كلا...أنا أريد أن تبقى هكذا مشوشة...ان زملائه سيعودون في هذا الصباح الى هذه القاعة و أردت أن يجدوها كما تركوها ...

مبروكة: ماذا يكون الأمر إذا ثار و غضب سيدي الرئيس من جراء إهمالها و إبقائها على ما هي عليه؟

¹ باعزير بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م. س، ص 33.

² المرجع نفسه، ص 28.

³ المرجع نفسه، ص 234.

الزوجة: لا تخافي يا مبروكة فأنا المسؤولة عن ذلك.. إنني لن أرضى بتحويل قاعتي الى مجلس للسياسة ومسرح للنقاش الفارغ و الصياح المزعج...

الرئيس: مبروكة ... مبروكة

الزوجة: ماذا تريد؟ إني قد أرسلتها في حاجة و لا تلبث أن تعود

الرئيس: أيجوز أن تبقى قاعتنا على هذه الحالة من التشويش و اختلال نظام المقاعد والكراسي في حين أن أصدقائنا في الطريق إليها؟

الزوجة: أنا التي أمرت مبروكة بتركها على ما هي عليه حتى يعلم السادة أننا لسنا من الموظفات عندهم....¹.
إن السلطة الاجتماعية هي كذلك لها تأثير كبير على المرسل إليه حيث استغلته الزوجة في تمرير الخطاب بإقناع الخادمة و الزوج بفكرتها، فالحوار الذي قالته الزوجة تلائم مع وضعيتها الاجتماعية باعتبارها مسؤولة و ربة البيت، لهذا وجدت استحابة الخادمة بتركها للقاعة على ما هي من فوضى و الزوج بتقبله فكرة عدم تكرار هذه الاجتماعات في المنزل، وحدث فعل التأثير، ولو صدر من شخص آخر لا يملك تلك السلطة ما تحقق الإنجاز الكلامي والتأثيري الذي حققته الزوجة.

كما قد يفقد المرسل سلطته للظروف المحيطة بينه و بين المرسل إليه، وهذا ما يدفع إلى تغيير نمط الحديث وأفعال الكلام، وانعدام السلطة يؤدي بخطاب المرسل إلى الفشل، وذلك بعدم تحقيق أفعاله الكلامية وإخفاقه في أحداث التأثير المطلوب على المرسل إليه حيث لا يستجيب لأمره أو نهي.

مثال على ذلك قول الوالي العام "ليونار": "... لا أرى ما يبرر مبالغتكم في تهويل ما حدث ليلة عيد الموتى بتفجير علب من السردين أو إطلاق عبارات من نيران، كونوا مطمئنين و ضعوا ثقتكم في فرنسا و جيشها و ممثلها... فما عليكم إلا أن تقبلوا على أعمالكم بمزيد من الاطمئنان وملازمة الهدوء و النظام... فانصرفوا مطمئنين"²، فخطاب الوالي العام لم تتحقق أفعاله الكلامية و لم يحدث التأثير على المرسل إليه و لم يبالي أحد بآرائه و أفكاره التي تدعو الى الاطمئنان رغم سلطته وهذا ما جاء في حوار التالي:

" رئيس اتحادية شيوخ البلديات: ... لن يكون من ورائها ما سمعتم من استهانة بما حدث، أو ما أدلى به من وعود خلافة و أقوال فارغة كنا تعودنا سماعها من الولاة السابقين...

¹ باعزیز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 30، 31.

² باعزیز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 29.

رئيس الوفد: لم نذهب الى مقابلة الوالي العام لتتكل على وعوده و أقوله، و لكن لنطلع على رأيه و قد عرفناه... فلا نعتمد بعد اليوم إلا على أنفسنا في الدفاع عن مصالحنا و جزائرا الفرنسية"¹.
و في خطاب شيخ بلدية سانطوجين: "... علمت من حديثه معنا أنه مجرد موظف لا ينفع ولا يضر، ومن سوء حظنا و حظه أن هذا الذي حدث من التمرد و العصيان و حوادث الارهاب كان في أيامه..."².
في هذا الخطابات لم تكن ممارسة سلطة الوالي العام على المسؤولين في محلها، فقد أخفق في خطابه كوالي عام مسؤول عن الجزائر الفرنسية ، ولم ينجز فعل التأثير على الأعضاء المجتمعين، فأعلنوا رفضهم عن الإصغاء إليه و عن أوامره .

– فعل الاعتذار:

يندرج فعل الاعتذار ضمن الأفعال التعبيرية في تصنيف "سيرل"، وضمن أفعال السلوك في تصنيف "أوستين" و ضمن أفعال الطلب في تصنيف العرب القديم للأفعال الكلامية، وهو فعل يرتبط مباشرة بعلاقة الشخص المعتذر بالشخص الذي وقع عليه الضرر، والمتضرر له أن يقبل أو يرفض الاعتذار هذا من جهة، ومن جهة أخرى تتحكم في الاعتذار قواعد ترتبط بمراتب المتكلمين وسياق الحديث.³
فإن كان المعتدي عليه لا يمثل سلطة، فإن الاعتذار يكون اختياريا ويتحقق بإحدى الصيغ اللفظية المتداولة كاعتذار الرئيس للجماعة المجتمعين قائلا: "أستسمحكم سادتي، إن الهاتف رغم فوائده مقلق و مزعج في آن واحد"⁴، و في قوله أيضا: " هل تسمحون مرة ثانية؟ " ⁵، و في مرة ثالثة في قوله: "عفوا سادتي، فقد تعين علي مرة أخرى و لعلها الثالثة أن أقوم الى الهاتف لأتكلم مع من لا أريد الكلام معه، لو لا أن الظروف القاهرة قد حتمت ذلك"⁶.
إن فعل الاعتذار حدث نتيجة اعترافه بإزعاجه لهم، فلم يكن إجباريا هذا الاعتذار ولكن اعتقادا منه أنه يزعجهم بقطع الاجتماع و أن تقضي جلستهم في دخول و خروج و قيام وعود لتلقي المكالمات الهاتفية و تضييع الوقت.

¹ المرجع نفسه، ص 33.

² المرجع نفسه، ص 47، 48.

³ ينظر: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س.ص 190.

⁴ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س، ص 13.

⁵ المرجع نفسه، ص 14.

⁶ المرجع نفسه، ص 16.

أما إذا كان المعتدى عليه يمثل هرم السلطة، فإن الاعتذار يكون إجباريا و سيتم بصورة صريحة وقد ينجر على ذلك عقوبة أو عفو .

فهذا اعتذار مباشرة و صريح أمام الجميع وإجباري كون الخادمة أرغمته بالاعتذار من مولاتها، وهو بمعرفته أنها ليست امرأة عادية فقد خضع لأوامرها واعتذر.

كما قد نجد صيغ غير مباشرة لإبداء أسف المعتدي لأن مكانته لا تسمح له بتوظيف الأفعال الصريحة، وقد يقدم حجة بدل الاعتذار، فيكون بذلك قد حقق هذا الفعل بطريقة حجاجية مثال على ذلك:

"أمين المال: أنا لم أعارض فيها كذلك، إنما أردت أن تكون مقدمة إليكم عن طريق اللجنة المالية وداخلة في دفتر دخلنا و خرجنا"¹، فبعدها أحس أمين المال أنه أخطأ في حق رئيس العصابة الذي طلب منه مكافئة على إخلاصه و مخاطرته و نجاحه في العملية، و الذي رفضه أمين المال في قوله: "لم نتفق على هذه الطريقة بل الذي ينص عليه قانون منظمنا هو أن جميع الأموال يجب أن توضع تحت تصرف أمين المال"²، لم يستطع أن يقدم له اعتذار فيما بعد لأن مرتبته السياسية لا تسمح بذلك، لهذا لجأ إلى الأسلوب التلمحي الغير مباشر للدلالة على الاعتذار محافظا بذلك على سلطته، فقد تحقق الاعتذار و كأنه يقول لرئيس العصابة أعتذر على عدم تقبلي فكرة المكافئة ولكن ستكون عن طريق اللجنة المالية.

من أفعال السلوك عند "أوستين" فعل الشكر، ففي حالة الشكر نلجأ إلى صيغة فعل الشكر، و يتحقق هذا الفعل بالصيغ المباشرة، مثل ما جاء في خطاب رئيس لجنة اليقظة: "شكرا يا عزيزي لقايدر، شكرا يا آنستي، بلغا رفاقكما و رفيقاتكما شكرنا و قولاً لهم أن الجزائر الفرنسية في حاجة الى جميع جهود أبنائها و بناتها..."³، كما يتحقق بالصيغ غير المباشرة التي يعتمد عليها المرسل الذي يملك سلطة تجعله يتورع عن إظهار عواطفه بشكل صريح⁴، و هذا ما جاء في قول الجنرال "ماسو": "إن مظاهرات الأُمس قد هزتنا جميعا و زادتنا إيمانا بمستقبل فرنسا في هذه الأرض الفرنسية، فقد كانت عنوانا صادقا على الأخوة المنشودة بين العناصر المتساكنة فيها، و ما شذ عنها إلا أولئك المنحرفون من الخارجين عن القانون، و إني لعلّى يقين أنهم لو شاهدوها لآمنوا بما مثلنا و لخرجوا من غاباتهم ومغاراتهم الى حيث الشمس و النور و الأخوة، أما الجيش فما قام إلا بواجبه و الذي علينا هو أن نستعد الآن لمقابلة الجنرال "دوقول" بمظاهرة مثلها تجعله يرى بعينه اتحادنا

¹ المرجع نفسه، ص 238.

² المرجع نفسه، ص 235.

³ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 100، 101.

⁴ دين الهناي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 398.

و أخوتنا و عزمنا على المضي في سبيل ما يحقق لهذا الجزء من الوطن الفرنسي الكبير كل ما يتطلع إليه من سعادة و رخاء و سلام"¹.

من خلال خطاب الجنرال "ماسو" نستنبط أن المرسل أنجز بقوله الأفعال الثلاثة التي ذكرها "أوستين":

- فعل القول: و يتمثل في الجمل التي أصدرها .
- الفعل المتضمن في القول: و يتجلى في فعل الشكر على المشرفين الذين نظموا هذه المظاهرة.
- و فعل التأثير: و الذي يتمثل في عملية الإقناع على نجاح هذه المظاهرة عن طريق الاتحاد والأخوة والعزيمة.

و من ضمن الأفعال الكلامية التي تطرق إليها "أوستين" في أفعال السلوك نجد فعل الترحيب، فقد رحب مدير ليكودالجي في مكتبه بالنائبين في قوله: "أهلا و سهلا أنا لفي شوق عظيم الى جميع نوابنا الأفاضل، و لا سيما من يعود منهم من باريس ..."²، و في خطاب آخر نجد قول صالان: "أهلا و سهلا.. بزعيم شبابنا إننا لقد انتظرناك طويلا حتى عدنا نتساءل عما حدث لك"³، و في قول الجنرال "ماسو": "مرحبا.. خدوا بحالكم، إن الجنرال "دوقول" مسرور جدا بالاستقبال الرائع الذي استقبلته به العاصمة..⁴، فقد تنوع هذا الترحيب من مثال لآخر، فالتحية التي ألقاها مدير "ليكودالجي" على النواب و "صالان" على "سوزيني" تدل على فرحة اللقاء و على العلاقة الموجودة بين طرفي الخطاب و صداقتهما، عكس ترحيب الجنرال "ماسو" الذي يتميز بالإيجاز فهي تحية رسمية أوجبتها المعاملات الدبلوماسية.

- الأفعال التوجيهية:

هدف الأفعال التوجيهية جعل المرسل إليه يفعل شيئا ما و يحاول المرسل تحقيق هذا الهدف بدرجات مختلفة تتراوح بين اللين و ذلك بالإغراء أو الاقتراح أو النصيح، و بين العنف و الشدة، وذلك بالإصرار على فعل الشيء⁵، و تشمل هذه الأفعال على عدة صيغ لغوية منها الأمر، والنهي، و الطلب، و يعتبر الأمر من أهم أفعال التوجيه، و يخضع في أصله الى شرطي السلطة و الصيغة اللغوية، إذ يصدر من أعلى درجة إلى الأدنى ... ولاكتمال فعل الأمر بصورة حقيقية وجب على المأمور أن ينفذ الطلب كأمر الوالد لابنه، فالوالد يمثل

¹ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 134.

² المرجع نفسه، ص 182.

³ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 226.

⁴ المرجع نفسه، ص 149.

⁵ عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب - مقارنة لغوية تداولية - م.س، ص 158.

أعلى سلطة تلزم الولد على الاستجابة للأمر مهما كانت الصيغة المستعملة... و إذا صدر الأمر من أمر يتساوى في الدرجة مع المأمور، فيتحول الأمر من الوجوب الى الالتماس و عليه فمسألة فعل الأمر يختلط فيها الجانب اللغوي بالجانب التداولي نظرا لتأثير المرسل في دلالة هذا الفعل¹.

مثل الأمر الذي أصدره رئيس لجنة اليقظة لزوجته في خطابه: "...عودي أنت إلى حجرتك حيث لا كلام"²، و في قول أمين المال: " هات الآن ما جمعتم هذا الصباح من المال..."³، فقد جاء الأمر من أعلى سلطة تستلزم الوجوب و الطاعة " و قد يرتبط فعل الأمر بمبدأ التأديب فإذا جاء بصيغة أنا أمرك، و بأمر مني نزعته منه صفة التأديب، لأن المرسل ينتج خطابه بناء على موقعه السلطوي"⁴.

و من الأفعال التوجيهية أيضا نجد النهي " و هو طلب الكف عن فعل الشيء على وجه الاستعلاء والالتزام ... و هو شبيه بالأمر، حيث يكون الحقيقي منه على سبيل الاستعلاء... فإن صادف ذلك أفاد الوجوب، و إلا أفاد طلب الترك فحسب"⁵، و من الأمثلة على ذلك قول الرئيس: "دعيني من هذا النقاش الفارغ، فقد زدني بكلامك تعباً و هما و غما..."⁶، فظاهر اللفظ (دعيني) يدل على الأمر، لكنه في عمقه يحقق نهيًا عن الحديث الذي لا يريد سماعه حول ادعاء الوطنية ومحاربة "دوقول"، و بذلك حقق المرسل الفعل الكلامي بشروطه الثلاثة حسب "أوستين".

- فعل الكلام: و هو النطق بالنهي.
 - الفعل المتضمن في القول: يتجلى في النهي عن الحديث الفارغ.
 - فعل التأثير: و يتمثل في استجابة الزوجة بالكف عن الحديث في الموضوع الذي زاده التعب والهم.
- إن التحذير يعد هو الآخر أسلوب من أساليب التوجيه التي يلجأ إليها المرسل في خطابه، و يحتوي في بنائه اللفظي على جزأين المحذر و المحذر منه، و قد جاء هذا الاسم في قول رئيس العصاة: "أنا أحذرك ورفيقاتك من كثرة التردد على دور السينما و لا سيما في هذه الأيام ذلك أن الجيش السري سيقوم قريباً بتفجير عدة قنابل في أحياء مختلفة من العاصمة..."⁷، فاستعمال هذا اللفظ يأتي للدلالة على أهمية الأمر المحذر منه و يبين

¹ أحمد دين الهنائي، دكتوراه، م.س، ص 400.

² باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 120.

³ المرجع نفسه، ص 234.

⁴ دين الهنائي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 400 .

⁵ دين الهنائي أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 401.

⁶ باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 246.

⁷ المرجع نفسه، ص 237.

يبين مدى إدراك المرسل لعدم جدوى توظيف الصيغ الأخرى، و قد حقق المرسل الفعل الكلامي بشروطه الثلاثة:

- فعل الكلام: و المتمثل في النطق بالتحذير.
- الفعل المتضمن في القول: و هو التحذير عن التردد على السينما.
- فعل التأثير: و يتجلى في انقطاع الأنسة عن الذهاب الى دور السينما.

- الأفعال الكلامية الجامعة:

إن دراسة النصوص المسرحية لا تكتفي فقط دراسة الأفعال الكلامية إنما تتجاوز هذا المستوى إلى مستوى دلالي أعلى، فهي أفعال ذات قيمة كلامية شاملة، والمقصود بذلك أن النص مهما كان طوله فإنه قد يؤدي فعلا كلاميا واحدا (ولو تعددت فيه الأفعال الكلامية) مثل الشكر والتأنيب والتهنئة و الاعتذار وغيرها... ومثال على ذلك قول "صالان": "أنا مسرور جدا بأعمال خلائنا شبابنا المناضل، فقد أظهروا شجاعة منقطعة النظير و نفذوا جميع الأوامر التي صدرت إليهم من رؤسائهم، و إن الجزائر الفرنسية لا يسعها إلا أن تفخر ببطولتهم التي سيسجلها تاريخنا لهم بمزيد الفخر و الإعجاب..."¹

نلاحظ هنا في هذا الحوار أن المرسل استعمل كلمة صريحة تدل على السرور و الإعجاب والفخر والتفاؤل، فلا توجد أفعال ضمنية من خلال هذا الحوار كونه صريح.

إلا أنه قد يكون بعض المقاطع من المسرحية أو النص الدال على ذلك متضمنا لمجموعة من الأفعال الكلامية الأولى، ولكن ذلك لا يؤثر في شيء في تأديته لفعل كلامي أشمل.

كما يظهر فعل العزم الذي هو ضمن أفعال الوعد عند "أوستين" و الذي يهدف الى تعهد المرسل بإنجاز فعل معين، و الذي صدر من خطاب السيدة: "إني لن أعود اليوم الى الدار حتى أشتري حقيبتين لحمل ما يمكن حمله من أمتعتنا...أتريدون أن يقتلني الفلاقة برصاصهم كما فعلوا بزوجي؟ إن ساعة الرحيل من هذه الديار قد دقت يا سادتي، و أن الدمار ليوشك أن يحل بنا جميعا و بئس القرار، فإن صدقتموني فألى اللقاء في أم الوطن وإن كذبتهموني فلا أحسن من قولي لكم ما أحلى العودة الى الوطن"²، من خلال قول السيدة نكتشف الفعل الشامل المتمثل في العزم على الرحيل و العودة الى الوطن .

¹ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 247.

² المرجع نفسه، ص ص 262، 263.

و في خطاب الضابط: " صدق الجنرال فيما قال، فقد دعوتهم بإسم الخوة الى المشاركة في مظاهرة 13 ماي فلبت طوائف منهم الدعوة خوفا منكم لا حبا لكم، ثم أوعزتم الى المسؤولين العسكريين فكونوا منهم قوات إضافية ضد إخوانهم سموها تارة حركية و تارة قومية كما أدخلتم أفرادا منهم في لجان الأمن العام، و أنتم تعلمون أنهم لا يمثلون أحد، و رشحتهم آخرين إلى النيابة في البرلمان ليقفوا فيه موقف المدافع عن الجزائر الفرنسية، فما أغناكم ذلك شيئا، كما لم تغنكم فتيلًا إذاعة صوت البلاد بتطيلها و تزميرها زمنا مديدا و هل غير هذا كله مجرى الأمور و واقع الأشياء..."¹.

فهنا لم يستعمل المرسل كلمة صريحة تدل على فعل الاتهام، لكن المتلقي يستطيع أن يدرك هذا الفعل من خلال السياق، فالنص يدل على إتهام المخاطب للنتيجة التي وصلوا إليها و التي تتمثل في فشل كل المحاولات و العمليات التي قاموا بها لضمان الأمان و الطمأنينة للجزائر الفرنسية. ومن الأفعال الكلامية الجامعة ما نجده في قول رئيس لجنة اليقظة:

"إن الجزائر الفرنسية لتضع ثقتها فيكم مقيما و راحلا، و أنها من شدة تعلقها بك لتحاول أن تستبقيك بين ظهرائي أبنائها بكل ما تملك من قوة الى الأبد، لأن بقاءك فيها ضمان لبقائها فرنسية، و مغادرتك لها خطر على فرنسيتها، و قد تقول عليك بعض الناس الأقاويل يوم حلت بها واليا عاما، فقال قوم: إنه يهودي جاء ليحمي مصالح اليهود في الجزائر، و قال آخرون: إنه رأسمالي جاء ليوطد أقدام الرأسماليين والمعمرين فيها، و لكن ما لبثوا أن كذبوا أنفسهم بأنفسهم إذ رأوا فيك ذلك الرجل الفرنسي الحازم الذي ليس له من هدف إلا خدمة الجزائر الفرنسية في حين أن كثيرا ممن حلوا فيها قبلك لا هدف لهم إلا ملء جيوبهم وتضخيم بطونهم ثم الرحيل عنها الى حيث ينفقون كل ذلك في لهوهم و لعبهم و ترفهم"².

لقد أحس رئيس لجنة اليقظة بالحزن الشديد لرحيل الوالي العام الذي كان يدافع عن سياسة الإدماج والتي اعتبرها حل عادل و منطقي و انساني، حيث كانت تعد مبدأ و فكرة المسؤولين الأساسية، ففعل الحزن لم يصرح به رئيس لجنة اليقظة، لكنه يظهر من خلال السياق و الذي يعد من الأفعال التعبيرية حسب ما صنفه "سيرل".

أما فعل التأنيب والإحساس بالندم نجده فيما قاله رئيس الوفد: "أرأيتم سادتي ما حل بحركتنا؟ فقد اختطف جيش "دوقول" "لقايرد" من بين أيدينا و نحن ننظر و لا نملك إلا الهتاف بحياته، و سقوط "دوقول" بعد أن

¹ المرجع نفسه، ص 212.

² ١ باعزير بن عمر، الجزائر النائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 72.

كنا نعقد آمالا كبيرا عليه و على رفاقه من الطلبة و الشباب باعتبارهم يمثلون أقوى عنصر لدينا...إن إلقاء القبض على "لقايرد" و هو بين أيدينا لهزيمة شنعاء لنا جميعا، و نكبة أصابت الجزائر الفرنسية سيضطرب لها الفلاقة و أعوانهم في كل مكان"¹

هنا يظهر فعل التائب في حوار بعد الهزيمة الغير متوقعة التي تم إلقاء القبض فيها على "لقايرد"، فأحس هنا رئيس الوفد بالندم كونه لم يستطع التحكم في الأمر، فقام يؤنب نفسه على أخطائه و فشله على ما بدر من سوء تصرف.

4- علاقة الأفعال الكلامية بالتبادل الكلامي في مسرحية "الجزائر الثائرة":

من خلال ما تطرقنا الى التبادل الكلامي نجد أن نظرية أفعال الكلام تؤكد على أن كل ملفوظ يخفي بعدا كلاميا أي الفعل الذي تشكله واقعة الكلام، فكل ملفوظ يدل على نظام شكلي دلالي انجازي تأثيري أي أنه يحقق أغراض انجازيه وغايات تأثيرية، ومن هذا فهي تحقق التفاعل الكلامي من خلال تواصله واستمراريته، فقد ينتقل المتخاطبان من موضوع إلى آخر خضوعا لمضامين أقوالهما السابقة، أو رغبة في تغيير الحديث.

انطلاقا من ذلك، تلعب الأفعال الكلامية دور تحويل معتقدات المتخاطبين من جهة واستمرارية الخطاب بين أطرافه من جهة أخرى.

فمثلا نجد في هذا الحوار:

"أحد النواب: إن قضية "لقايرد" يا سيدي الرئيس قد فضحتنا هنا و هناك، و أظهرت ضعفنا و عجزنا كمنظمة أمام الفلاقة و المسلمين بصورة عامة، و لكن ما حدث له لا ينبغي أن يحملنا على اليأس والاستسلام للأعداء الجزائر الفرنسية، بل على العكس من ذلك يجب أن يكون لنا درسا قيما يدفعنا الى تغيير خططنا في الكفاح، فمادامت فرنسا و جيشها هنا فلا يأس من الانتصار.

النائب الثاني: إن الرأي عندي أن نقلل من هذه المظاهرات الصاخبة التي جربنا منها كثيرا ظانين أنها أنجع وسيلة للاحتفاظ بالجزائر الفرنسية و إخضاع حكومات باريس لأرادتنا ورغبتنا فإذا هي تنقلب ضدنا شر انقلاب.

¹ المرجع نفسه، ص 168.

كاتب لجنة الأمن العام: كلا، لم تنقلب علينا شرا بل أفادتنا كثيرا إذ بها أسقطنا عدة حكومات و بها أبعدنا "كاترو" عن الجزائر و بفضلها كذلك تخلى "فليملان" عن تشكيل حكومته.

النائب بالجلس الوطني: إن فوائد هذه المظاهرات تكاد تكون كلها في نظري سلبية، و بعبارة أخرى فقد أفادت غيرنا أكثر مما أفادتنا، و من هذا فإن "سوستيل" قد استفاد كثيرا من المظاهرة التي شيعناه بها، إذ جعلته زعيما كبيرا بعد أن دخل الجزائر واليا صغيرا، و كونت منه شخصية بعد أن كان مواطنا عاديا...

رئيس قدماء المحاربين: إن المهم الآن أن نعرف ما ينبغي أن نعوض به هذه المظاهرات التي لم نحصل منها في نظر بعض زملائنا النواب بالجلس الوطني على النتائج الإيجابية، ذلك أننا لا نستطيع مكتوفي الأيدي و الجزائر الفرنسية تنحدر بنا يوما فيوما نحو الهاوية حتى ليوشك أن الفلاقة سيحدقون بنا يوما و يغتالون من شاءوا منا أثناء تسربهم الى المدينة كما صنعوا بزميلنا شيخ مدينة بوفاريك و بئس المصير و مصيرنا يومئذ¹.

بدا الخطاب بين المجتمعين بالحديث عن قضية "لقايرد" و ضعفهم و عجزهم أمام المسلمين ولكن بمجرد الحديث عن الاستعداد لتغيير خطة الكفاح حتى تفتن النائب الثاني الى قول مضمّر في خطابه، و أدرك أن سبب الهزيمة يتمثل في المظاهرات الصاخبة، فكان جوابه مبني على قول مضمّر، و غير بذلك مجريات الحديث و أبدى رأيه حول انقلاب هذه المظاهرات ضدهم، في حين اختلفت الأنظار و الآراء عن فوائد المظاهرات الايجابية والسلبية، فقد استمر الخطاب بينهم لوجود أرضية مشتركة و هي محاولة الانتصار ، كما أن معرفة رئيس قدماء المحاربين بزملائه النواب دفعته الى إنهاء الحوار حتى لا يتحول النقاش و التفاهم الى جدل و خصومة تفسد علاقتهم ببعضهم.

وفي هذا السياق يصمد المتخاطبون إلى مجموعة من الاستراتيجيات يعتبرها البعض ثانوية، ويرى فيها البعض أساس التبادلية الكلامية ليضمنوا استمرار الخطاب، ويضمنوا عدم انفصال الطرف الآخر عن المشاركة فيه، وهذا ما رأينا في حديث النواب و الرؤساء بالجلس الوطني.

فالمتكلم ينطلق من كلمة أو عبارة أو فكرة احتواها كلام الآخر لصياغة كلامه بطريقة يعمل فيها على توجيه الخطاب مع ترك المخاطب في وضع يعتمد فيه أنه لم يخرج عن موضوع الحديث. وفي مثال آخر:

¹ باعزير بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 170، 171.

"الرئيس: لا شك أنكم قد عرفتم سادتي ماذا حدث البارحة في سماء الجزائر و قرأتم تفاصيله في جرائد هذا الصباح.

رئيس قدماء المحاربين: لعلك تعني حادثة اختطاف الطائرة المغربية التي أقلت على متنها زعماء الفلاحة الخمسة في طريقهم الى تونس، و انزالها بمطار الجزائر

رئيس اللجنة: نعم .. نعم و أي عمل أروع في تاريخ نضال الجزائر الفرنسية من هذا العمل؟ إنها لبطولة فرنسية نادرة يفوز بها "لاكوست" الذي ترددنا في إخلاصه لنا و تقول بعضنا عليه الأقاويل قبل أن نعرفه و نسبر غوره.

رئيس اتحادية شيوخ البلديات: إن هذا العمل ليجعلني أثق بالاشتراكيين و على رأسهم "قيمولي" فيما يرجع الى خدمة قضيتنا و الدفاع عن مركزنا هنا أكثر مما أثق بالذين يقولون نحن من أهل اليمين، و نحن معكم، حتى إذا استولوا على الحكم نسونا و أعرضوا عنا.

شيخ بلدية الشارقة: كيف تم لـ "لاكوست" هذا العمل البطولي الرائع الذي لم يخطر انجازه على بال أحد؟ رئيس لجنة اليقظة: إن إخلاصه لقضيتنا و حرصه على تقديم ما يقوي ثقتنا فيه من أعمال هو الذي هداه لهذا العمل التاريخي الجبار، و لو لا حبه للجزائر الفرنسية و تفانيه في الدفاع عنها و عن كل ما هو فرنسي فيها لما اهتدى الى ما لم يهتدي إليه أحد قبله، هكذا تكون البطولة، و هكذا يعمل الأبطال و قد قام قبل هذا بنصب الحواجز المكهربة على الحدود، وحل المجلس الجزائري و عطل الصحف المعارضة كلها، أليس هذا عملا جبارا من رجل اشتراكي؟

مدير ليكودالجي: يظهر لي أن الفضل في هذه العملية يرجع كذلك الى قائد الطائرة، و هو الذي طبق الفكرة التي خطرت على "لاكوست" و المتعاونين معه من قادة الجيش، و إنه عندي لا يقل شجاعة و بطولة و إخلاصا لقضيتنا عن أصحاب هذه الفكرة الجريئة التي نفذها و أحسن تنفيذها"¹.

في هذا المثال تم الكشف عن مجموعة من الحقائق و العناصر الخاصة بتطور الحوار وهي:

- هو أن الحوار مجموعة من الأفعال الكلامية ساهمت في استمراره كاستفهام والتعجب والتأكيد والتقرير، فشيخ بلدية الشارقة يطرح السؤال، و الرئيس يجيبه بتقارير أكدها بحرف (إن).
- دار الحوار بين مجموعة من المسؤولين لهما نفس المصالح، فرئيس قدماء المحاربين، و رئيس اللجنة، و رئيس اتحاد شيوخ البلديات، و شيخ بلدية الشارقة يكمن اشتراكهم في الدفاع عن الجزائر الفرنسية.

¹ باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص ص 102، 103.

- تدخل مدير ليكودالجي في الحوار لم يكن ناجحاً، لأن حاول تغيير سياق الخطاب من خلال رجوع الفضل الى قائد الطائرة و المتعاونين معه و ليس "لاكوست"، حيث وجه الخطاب الى وضعية كلامية أخرى، و لم يعقب على كلامه أحد.

في هذا السياق يعمد المتخاطبون الى مجموعة من الاستراتيجيات يعتبرها البعض ثانوية، و يرى فيها البعض أساس التبادلية الكلامية، ليضمنوا استمرار الخطاب، و يضمنوا عدم انفصال الطرف الآخر عن المشاركة فيه. وعليه فإن التبادل الكلامي يتم غالباً في الاستعمال المتناوب للأفعال الكلامية من قبل المتخاطبين سواء المباشرة منها أو غير المباشرة، فالحوار كله يتوقف على التناوب المستمر لتلك الأفعال الكلامية كون الخطاب كله مجموعة من الأفعال الكلامية.

خاتمة

ما يميز المسرح هو كونه يقبل كل القراءات و يتكيف مع كل الحقول المعرفية، حيث نجد ان كل المناهج النقدية التي وصلتنا تجد ضالتها في الخطاب المسرحي باعتباره مادة غزيرة لا تبخل على أي ناقد أو منهج نقدي في تلبية اشباع حاجته المعرفية.

لقد أفضت الدراسة في هذا البحث إلى جملة من النتائج، تتعلق في مجملها لمفهوم الخطاب، و ماهية تداولية الخطاب المسرحي، و الخطاب في المسرح الجزائري الذي يمكن من خلاله أن نثبت تجاوز الفهم النقد التقليدي و إثبات العلاقة التواصلية القائمة بين المرسل (المبدع) و المتلقي (القارئ) عبر النص المسرحي

الإبداعي المنتَج، و ذلك من خلال طبيعة الخطاب المسرحي، و نوع الأفعال الكلامية المنجزة في مقامات التواصل المختلفة.

ان هذه الدراسة تصبوا الى تحليل هذه المسرحية التي تجسد بنسبة كبيرة لغة واقعية وفق نظرية لسانية هي التداولية، فان من المفيد لهذه الدراسة أن أجمع أهم الملاحظات و النتائج المتحصل عليها فيما يلي:

✓ التداولية هي نظرية من النظريات اللسانية التي وجدت صداها في المدة الاخيرة لكونها تكمل ما كان ناقصا في النظريات اللسانية السابقة.

✓ التداولية تعني دراسة اللغة في الاستعمال، و هذا يدل دلالة واضحة على وجود متكلم ومستمع و قناة تواصل.

✓ يعد موضوع "تداولية الخطاب المسرحي" موضوعا جديرا بالاهتمام إذ بفضلته نتمكن من تحليل الخطاب المسرحي تحليلا مغايرا عن التحليل الكلاسيكي، أو بالأحرى تحليلا أكثر وضوحا.

✓ الخطاب المسرحي هو شكل تعبيرى و اتصالي متغير سواء على مستوى الشكل أو المضمون لارتباطه بتغيرات الأحداث، يكون للكاتب و المخرج و الممثل و المتلقي دورا في إبراز خصوصيته.

✓ ارتبط المسرح بالواقع السياسى و الاجتماعى للشعب الجزائري، بحيث عكست النصوص المسرحية الجزائرية معاناته و انشغالاته، و عاجلت المشاكل التي كان يعيشها من ظلم و انتشار للجهل و الأمية ... حيث كان منفتح على هذه الظروف السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية للفرد الجزائري.

✓ إن المسرح الجزائري لا معنى له إذ لم يطرق قضايا الانسان الجوهرية من خلال خطاب متعدد مركب و شامل لا يعطي الاجوبة المباشرة للمتلقي، و انما معالجتها من وجهة نظر محددة قصد التأثير فيه و تعليمه و دفعه لاتخاذ موقف من تلك القضية، عبر وسائل فنية تخدم هذا النوع المسرحي.

✓ تمتاز لغة المسرح الجزائري بالتعددية من عامية الى فصحي إلى أمازيغية الى فرنسية، و هذا دليل على ثراء المسرح الجزائري، كما أنه ظل محافظا على جماليته و تأثيره في المتلقي من خلال مخاطبة كل فئات المجتمع، و مشكلة اللغة في المسرح لم تنفرد بها الجزائر لوحدها بل مست كافة الأقطار العربية.

✓ قابلية النصوص الجزائرية لأن تستجيب للنظريات التداولية كون هذه النظرية تشمل كل الجوانب، فهي مزيج بين علم النفس و علم الاجتماع و اللسانيات...

✓ يعد الخطاب المسرحي الجزائري انطلاقا من مسرحية "الجزائر الثائرة" أرضية خصبة لتطبيق مبادئ النظرية التداولية، كونه يجسد اللغة الواقعية .

✓ يستجيب الخطاب المسرحي للضوابط التداولية التالية:

● يتميز الخطاب المسرحي بخصائص تداولية المتمثلة في عملية التواصل بين المؤلف والمتلقي من خلال التركيز على الارشادات المسرحية، الحوار الداخلي، و تمرير الخطاب بين الشخصيات عن طريق الرموز و الاشارات إضافة الى الإشارات الشخصية، والإشارات الزمانية و المكانية.

● تتجلى العملية النقدية التداولية في خضوع الخطاب المسرحي الى ضوابط معينة و المتمثلة في قانون الافادة و الصدق والاحبار و الشمولية، اضافة الى الافتراضات المسبقة و الاقوال

المضمرة التي تكشف عن المضامين الخفية، و كذا الاستراتيجية المعتمدة المبنية على تقنية
الحجاج من اجل الاقناع والتأثير.

- يتعلق بمعاني افعال الكلام، كالفعل القولي، و الفعل المتضمن في القول، و الفعل التأثيري،
اضافة الى فعل الاعتذار، و الأفعال الكلامية التوجيهية، و الافعال الكلامية الجامعة، دون
ان ننسى الافعال الكلامية المباشرة و غير المباشرة.

و بتطبيق النظرية التداولية، و يجعل الخطاب المسرحي خاضع للتقنيات المذكورة سابقا، نتمكن من
فتح افاق جديدة في البحث الفني لا سيما في الخطاب المسرحي، و ذلك من اجل اكتشاف حقائق معرفية
متعلقة بالإنسان و الحضارة و الحياة.

هذه هي النتائج التي خلصنا اليها من خلال بحثنا هذا اين امتزجت النظرية التداولية بالخطاب
المسرحي الجزائري، حيث يبقى هذا المجال واسعا لدراسات و أبحاث اخرى، و يتطلب إعادة النظر في قراءته
قراءة جديدة من حيث محتواه و من حيث مناهج دراسته و البحث فيه و هذا باستعمال المناهج الحديثة، و
بخاصة تلك التي تندرج ضمن اللسانيات النصية التداولية و مزجها بالمجال المسرحي تأليفا و اخراجا، و بالتالي
يمكن ان تصل الى نتائج علمية ومعرفية أكثر عمقا، لأنه رغم ما بدلناه من جهد لم نتمكن من إيفاء الموضوع
حقه، باعتباره موضوعا خصباً و متشعباً، و الدراسات النقدية الحديثة للخطاب المسرحي لا تزال في طور
النمو و تقف عائقاً دون أن تشكل ملامحه الخاصة التي تميزه، لهذا فالموضوع جدير بأن نخصص له المزيد من
الجهد و البحث و الدراسة.

قائمة المصادر و المراجع

1. القرآن الكريم

2. المصادر:

- 1- ابن خلدون، المقدمة، تحقيق: حجر عاصي، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط 1 سنة 1988.
- 2- ابن منظور، لسان العرب، ج 11، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1 سنة 2003
- 3- باعيز بن عمر ، الجزائر الثائرة ، مسرحية ثائرة ، تقديم محمد صالح رمضان ، منشورات الخبر، الجزائر، ط 2 سنة 2008.
- 4- توفيق الحكيم ، مسرحية الصفقة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 1 سنة 1956.
- 5- عبد الرحمن ماضي، مسرحية يوغرطة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط 3 سنة 1983.

6- عبد القادر علولة ، مسرحيات (القوال ، الجواد ، اللثام) ، دار موفم ، للنشر ، الجزائر ، طبعة سنة 1997.

7- محمد التوري ، مسرحية بوحدة ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، الجزائر ، طبعة سنة 2007.

8- محمد الطاهر فضلاء ، مسرحية الصحراء ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، الجزائر ، طبعة سنة 2007.

9- محمد علي التهنائي ، كشف اصطلاحات الفنون ، الناشر مكتبة لبنان ، طبعة 1 سنة 1996.

3. المراجع باللغة العربية:

1- إبراهيم أحمد ، الدراما و الفرحة المسرحية ، دار الوفاء للطباعة و النشر ، الاسكندرية ، مصر ، ط 1 سنة 2005.

2- إبراهيم صحراوي ، تحليل الخطاب الأدبي ، دراسة تطبيقية ، دار الآفاق الجزائر ، ط 1 سنة 1999.

3- ابراهيم محمود خليل ، النقد الأدبي الحديث - من المحاكاة الى التفكيك - دار المسيرة للنشر والتوزيع ، ط 1 ، عمان 2003.

4- ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، ج 2 ، تحقيق: عبد السلام هارون ، دار الجبل ، ط 2 سنة 1991.

5- أبو الحسن سلام ، فنون العرض المسرحي و مناهج البحث ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الاسكندرية ، طبعة سنة 2004.

6- أبو قاسم سعد الله ، دراسات في الادب الجزائري الحديث ، الدار التونسية للنشر و المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، طبعة سنة 1985.

7- أبي القاسم جبار الله محمد بن عمر بن أحمد الزمخشري ، أساس البلاغة ، ج 1 ، تحقيق محمد باسل عيون السود ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، طبعة سنة 1988.

8- أحسن تلياني ، المسرح الجزائري ، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية و تطور المجتمع ، دار التنوير ، الجزائر ، طبعة سنة 2013.

9- أحمد بيوض ، المسرح الجزائري (نشأته و تطوره 1926 - 1989) ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر ، طبعة سنة 1998.

10- أحمد سليمان الأحمد ، دراسات في المسرح العربي المعاصر ، دار الاجيال ، دمشق ، سوريا ، ط 2 سنة 1973 .

11- أحمد فرحات ، أصوات ثقافية ، الدار العالمية للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 سنة 1984.

- 12- أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، أصوله و اتجاهاته، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1 سنة 1997.
- 13- أحمد يوسف، القراءة النسقية ، سلطة البنية و وهم الحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 سنة 2007.
- 14- إدريس بلميح، نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث، منشورات زاوية للفن والثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1 سنة 2005.
- 15- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الاشكال و المضامين ، الجزء الأول ، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ط1 سنة 2009.
- 16- إدريس قرقوة، خرواع توفيق، دين الهنائي أحمد و آخرون، الطقوس و الشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، مخبر الجزائر تاريخ و مجمع في الحديث و المعاصر، جامعة الجيلالي اليباس، سيدي بلعباس، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع ، ط1 سنة 2013.
- 17- إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر -دراسة في السياق و الآفاق، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، د.ت.
- 18- إدريس مقبول، الأسس البستمولوجية و التداولية للنظر النحوية عند سيويو، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، عمان، طبعة سنة 2006.
- 19- إدريس يوسف، نحو مسرح مصري، مقدمة نقدية لمسرحية (الفرافير)، دار غريب للطباعة، القاهرة، د.ت.
- 20- أكرم يوسف، الفضاء المسرحي في دراسة سيميائية ، دار مشرق- مغرب، دمشق، سوريا، ط1 سنة 2000.
- 21- البلاوي محمد أديب، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، منشورات دار الشؤون الثقافية، بغداد، طبعة سنة 1982.
- 22- الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحيا ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، طبعة سنة 1992.
- 23- السلاوي محمد أديب، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، منشورات دار الشؤون الثقافية، بغداد، طبعة سنة 1982.
- 24- الطاهر بن حسين بومزير، التواصل اللساني و الشعرية-مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسون- منشورات الاختلاف، ط1 سنة 2007.

- 25- أنيسة بركات درار، أدب النضال في الجزائر من 1945 الى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، طبعة سنة 1984
- 26- باسم الغنام، الثابت و المتحرك في الخطاب المسرحي، تموز للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، ط1 سنة 2011.
- 27- بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع، لوجمان، ط1 سنة 2003
- 28- بسام قطوس، مدخل الى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، ط1 سنة 2006.
- 29- بوبيو بوجمعة و آخرون، توظيف التراث في الشعر الجزائري، منشورات مخبر الأدب العربي القديم والحديث، جامعة باجي مختار، عنابة، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، طبعة سنة 2007.
- 30- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، د ت.
- 31- تليمة عبد المنعم، حركات التجديد في الادب العربي، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، طبعة سنة 1975.
- 32- جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة و النشر، سوريا، دمشق، ط1 سنة 1997.
- 33- جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة (دراسة نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 سنة 1979.
- 34- حارث حمزة الخفاجي، مونادا الخطاب و ذرية الوظيفة - دراسة إجرائية في أنظمة النقد المسرحي المعاصر - دار و مكتبة عدنان للنشر و التوزيع، ط1 سنة 2013.
- 35- حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، طبعة سنة 2007.
- 36- حسن اليوسفي، المسرح ومفارقاته، مطبعة سيدي مكناس، طبعة 2 سنة 1996.
- 37- حسن ندير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، طبعة سنة 2007.
- 38- حكمت الصباغ، في تعريف النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق للنشر، بيروت، ط3 سنة 1985.
- 39- حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي - بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر- من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، طبعة سنة 1999.
- 40- دريني خشبة، فن الكتاب المسرحي، مطبعة نخضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت.

- 41- رابع بوحوش ،الأسلوبيات و تحليل الخطاب ،منشورات جامعة باجي مختار، عنابة ، طبعة سنة 2006 .
- 42- زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي-سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجاً، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، طبعة سنة 1997.
- 43- سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عالم المعرفة، الكويت، طبعة سنة 1998.
- 44- سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط4 سنة 2005.
- 45- سيد علي إسماعيل ،أثر التراث في المسرح المعاصر ،دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع و دار المرجاح، القاهرة، الكويت، د.ت.
- 46- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيموطيقا - العلامات في المسرح- دار إلياس العصرية، القاهرة، طبعة سنة 1986.
- 47- شوقي ضيف، البحث الأدبي-طبيعته - مناهجه-أصوله-مصادره- دار المعارف، القاهرة، ط6 سنة 1977.
- 48- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط 4سنة 1976.
- 49- صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ت.
- 50- صلاح فضل، علم الأسلوب- مبادئه و اجراءاته- الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة سنة 1985.
- 51- صالح مباركية ، المسرح في الجزائر -النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972- ج1، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة ،الجزائر ، طبعة سنة 2005.
- 52- صالح مباركية ،المسرح في الجزائري - دراسة موضوعاتية و فنية- ج2، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة ،الجزائر ، طبعة سنة 2005.
- 53- صوصي علوي محمد هاشم ،المسرح العربي و التراث ،المسرح المغربي أنموذجاً، طوب باريس للنشر، الرباط ، ط 1 سنة 2000.
- 54- طامر أنوال ،المسرح و المناهج النقدية الحديثة ،نماذج من المسرح الجزائري و العالمي، القدس العربي، طبعة سنة 2011.
- 55- طه عبد الرحمن، تحديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط3 سنة 2007.

- 56- طه عبد الرحمان، في أصول الحوار و تحديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط2 سنة 2000.
- 57- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1 سنة 1987.
- 58- عصمت رياض، المسرح العربي، دار الفكر، دمشق، طبعة سنة 1995.
- 59- عرسان علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط3 سنة 1985.
- 60- عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد و الدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، طبعة سنة 2001.
- 61- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، د.ت.
- 62- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.
- 63- عبد الفتاح أحمد أبو زائدة، الأدب و الموقف النقدي - محاور بحثية في نظرية الأدب - شركة دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، طبعة سنة 2002.
- 64- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، طبعة سنة 1972.
- 65- عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر - قضايا ورؤى وتجارب - منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، طبعة سنة 2002.
- 66- عبد الله الركي، تطور النشر الجزائري الحديث 1930 / 1974، المؤسسة الوطنية للكتاب، طبعة سنة 1983.
- 67- عبد المالك مرتاض، الألباز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، الطبعة سنة 1982.
- 68- عبد المالك مرتاض، الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير و التأثر، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، طبعة سنة 1982.
- 69- عبد المالك مرتاض، فنون النشر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.
- 70- عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، طبعة سنة 2002.
- 71- عبد الكريم جذري، الفن المسرحي، ج1، دار الفنك للنشر، طبعة سنة 1993.

- 72- عبد الهادي بن ظافر الشهيري، استراتيجيات الخطاب-مقاربة لغوية تداولية- دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1 سنة 2004.
- 73- عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي و تحولاته -من سلطة الايديولوجيا الى فضاء النص- عالم الكتب الحديث، الاردن، ط1 سنة 2008.
- 74- عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة سنة 1996.
- 75- عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، مطبعة إتحاد بالكتاب، العرب ، دمشق، طبعة سنة 1996.
- 76- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه -دراسة ونقد- دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط7 سنة 1978.
- 77- عزام محمد ،مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي و التجريب الحداثي ،منشورات دار علاء الدين، سورية ، ط1 سنة 2003.
- 78- عصام العسل، الخطاب النقدي عند أدونيس-قراءة الشعر أنموذجا- دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 سنة 2007.
- 79- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر للمطبوعات، د.ت
- 80- علي آيت أوشان ، السياق و النص الشعري-من البنية الى القراءة- الدار البيضاء ، دار الثقافة، طبعة 1 سنة 2000.
- 81- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط1، د.ت.
- 82- علي عواد، غواية المتخيل المسرحي ،المقابلات الشعرية النص و العرض و النقد، المركز الثقافي العربي، المغرب، طبعة 1 سنة 1997.
- 83- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط2 سنة 2003.
- 84- عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب- مدخل الى نظرية الأدب العربي - ط1، دار الفكر 1997.
- 85- فاضل الجاف، فيزياء الجسد -ماير هولد و مسرح الحركة و الإيقاع- دار الثقافة و الاعلام، الشارقة، طبعة 1 سنة 2006.

- 86- فاطمة الطبال البركة ،النظرية الألسنية عند رومان جاكسون ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ،بيروت ،ط1، د.ت.
- 87- فؤاد كامل، أعلام الفكر الفلسفي المعاصر، دار الجيل، بيروت، ط2 سنة 1993.
- 88- فرحان بدري الحربي ،الاسلوبية في النقد العربي الحديث ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ، طبعة 1 سنة 2003.
- 89- فرحان بلبل ،أصول الالقاء و الإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي ،القاهرة ، ط1 سنة 1996.
- 90- فرحان بلبل، النص المسرحي- الكلمة والفعل- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، طبعة سنة 2003.
- 91- كمال الدين عيد ،أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي ،دار الوفاء لدنيا الطباعة للنشر، الإسكندرية ، ط1 سنة 2006.
- 92- محمد الأخضر الصبيحي، مدخل الى علم النص و مجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، د.ت.
- 93- محمد الباردي ،إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، طبعة سنة 2000.
- 94- محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1 سنة 1999.
- 95- محمد الطاهر فضلاء ،المسرح تاريخا و نضالا ، ج 2 ،المسرح الجزائري في عهدة الاحتلال والاستقلال ،دار هومة ،الجزائر ، طبعة سنة 2000.
- 96- محمد العيد ،اللغة و الإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع ، القاهرة ، طبعة سنة 1989.
- 97- محمد المديوني ، إشكاليات تأصيل المسرح العربي ،المجتمع التونسي للعلوم و الآداب و الفنون، تونس، طبعة سنة 1993.
- 98- محمد المديوني ،المسرحية العربية المعاصرة، المعهد الأعلى للتربية و التكوين المستمر ،2004.
- 99- محمد حمدي إبراهيم ،نظرية الدراما الاغريقية الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان ،القاهرة ، ط1 سنة 1994.
- 100- محمد رضا حكيمي، المدرسة التفكيكية، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت/لبنان، ط1 سنة 2000.
- 101- محمد زكي العشماوي ،البناء الدرامي لمسرح توفيق الحكيم ،وزارة الثقافة ،المركز القومي للآداب، القاهرة ، ط1 سنة 1988.

- 102- محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، طبعة سنة 1983.
- 103- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي و النقد المعاصر، درا الشروق ، د.ت.
- 104- محمد سندباد، الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، فاس، المغرب، ط 1 سنة 2013.
- 105- محمد صبري صالح ، أ. سماعيل شعبان، النقد و النقد المسرحي، وزارة الثقافة و المجتمع المدني، ط1، 2013.
- 106- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، طبعة سنة 1987.
- 107- محمد فراح، الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي - نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي - النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب ط 1 سنة 2006.
- 108- محمد محمد يونس علي، مقدمة في علمي الدلالة و الخطاب ، دار الكتاب الجديد ، المتحدة، ط1 سنة 2004.
- 109- محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، ط2 سنة 1984.
- 110- محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، طبعة سنة 1983.
- 111- محمد مندور، الأدب و فنونه، دار النهضة، مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة طبعة سنة 1997.
- 112- محمد مندور ، في الأدب و النقد ، دار النهضة ، مصر للطباعة ، القاهرة ، طبعة سنة 1977.
- 113- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، طبعة سنة 2003.
- 114- محمود أحمد نخلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، طبعة سنة 2006.
- 115- محمود طلحة، تداولية الخطاب السردية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 سنة 2012.
- 116- مخلوف بوكروح، المسرح و الجمهور - دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري و مصادره - مقامات للنشر و التوزيع، الجزائر، طبعة سنة 2013.
- 117- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية الظاهرة (الأفعال الكلامية) في التراث اللساني العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1 سنة 2005.

- 118- منور أحمد، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته تطوره و قضاياه ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، طبعة سنة 2007.
- 119- منور أحمد ،مسرح الفرجة و النضال في الجزائر ،دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو ،دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ط 1 سنة 2005.
- 120- ناصر الدين الأسد، التراث و المجتمع الجديد ،مطبعة العاني بغداد ، العراق ،ط 1 سنة ،1965.
- 121- نجم عبد الله كاظم ،مجلة الحوار في الرواية العربية ،عالم الكتب الحديث ،أريد ،الأردن ، طبعة سنة 2007.
- 122- نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للثقافة و النشر، سورية، ط 1 سنة 2004.
- 123- نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي و رهانات التأويل - قراءات نصية تداولية حجاجية- عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1 سنة 2012.
- 124- نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1 سنة 2004.
- 125- نهاد الموسي ،قضية التحول الى الفصحى في العلم العربي الحديث ،دار الفكر ،عمان ،ط 2 سنة 1987.
- 126- نورالدين أجعيط، تداوليات الخطاب السياسي، عالم الكتب الحديث، اريد للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1 سنة 2012.
- 127- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث- تحليل الخطاب الشعري والسردى، دار هومة، الجزائر، ج 1، طبعة سنة 1998.
- 128- نور الدين عمرون ،المسار المسرحي الجزائري الى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر، طبعة سنة 2006.
- 129- هنري رياض ،محمد منير رائد الادب الاشتراكي ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ،مكتبة النهضة السودانية ،الخرطوم ،السودان، د.ت.
- 130- وطاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990-2006)- إشكاليات وقضايا المركز الثقافي العربي-، بيروت، لبنان، ط 1 سنة 2007.
- 131- وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة - أبحاث و مقالات في المسرح - منشورات وزارة الثقافة ،دمشق ،طبعة سنة 1997 .
- 132- وليد البكري ،موسوعة أعلام المسرح و المصطلحات المسرحية ،دار أسامة للنشر و التوزيع ،عمان ،الأردن، ط 1 سنة 2003.

133- يمينى العيد، فى معرفة النص-دراسات فى النقد الأدبى- المركز الثقافى العربى، بيروت، لبنان، ط3 سنة 1985.

4. المراجع باللغة الفرنسية:

- 1- Anne ubersfeld, lire le théâtre, E. Sociales par 2^{ème} éditions, 1981.
- 2- Bouziane Ben Achour ,Le Thètre Algerien Une Histoire D'étares ,Edition On , Dar El Gharb.
- 3- Christian baylon , Sociolinguistique -Société, Langue et discours, nathan université, 2eme Edition ,1996.
- 4- Dominique Maingueneau ,initiation aux méthodes de l'analyse du discours, ED hachette, Paris ,1976.
- 5- Dominique Maingueneau : pragmatique pour le discours littéraire, Ed., Bordas, Paris,1990.
- 6- Emile ben veniste ,problèmes de linguistique générale , gallimard cool,paris ,1966.
- 7- Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Librairie larousse, Paris, 1989.
- 8- Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre,Ed Dunod, Paris, 1996.
- 9- Philippe blanchet, la pragmatique d'Austin à Goffman- Bertrand lacoste, paris, 1995.

5. المراجع باللغة الأجنبية المترجمة:

- 1- آرسطو ، فن الشعر ،تر: إبراهيم حمادة ، هلا للنشر و التوزيع ،مصر ، طبعة 1 سنة 1999.
- 2- آلارديس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد صباح، الكويت، طبعة 2، د.ت.
- 3- أليكسي بوبوف، التكامل الفنى فى العرض المسرحى، تر: شريف شاكر، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق، سوريا، ط1 سنة 1976.

- 4- ألين أستون، جورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، د.ت، د.ط.
- 5- آن أوبرسفيدل، قراءة المسرح، تر: مي تلمساني، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ط1 سنة 1982.
- 6- آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: سيف الدين دغفوس، محمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، ط1 سنة 2003.
- 7- إيجري لايوس، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.
- 8- إيريك بانتلي، الحياة في الدراما، تر: جبر إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، طبعة سنة 1968.
- 9- ببير.ف.زما، التفكيكية -دراسة نقدية- تر:أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2 سنة 2006.
- 10- تمارا ألكسندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام و عام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفراي، بيروت، ط1 سنة 1981.
- 11- جان إيف كالفلي، المدخل إلى الحياة السياسية، تر:حنون مبارك، دار الحقيقة، بيروت، طبعة سنة 1989.
- 12- جان بول سارتر، ما الأدب؟ تر: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، طبعة سنة 1961.
- 13- جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة، بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4 سنة 1985.
- 14- جوزيت فيرال، المسرحانية وخصوصية اللغة المسرحية، تر: صالح راشد، مجلة فضول، العدد الأول، القاهرة، مصر، 1995.
- 15- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر و التوزيع، الجيزة، طبعة سنة 2000.
- 16- جيلين ولسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 2000.
- 17- رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، دار عويدات للنشر، بيروت، ط1 سنة 1988.
- 18- رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر، عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المعرفة الأدبية، طبعة سنة 1990.

- 19- فردب.ميليت، جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، تر: صديقي خطاب، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، طبعة سنة 1986.
- 20- فان ديك، النص و السياق-استقصاء البحث في الخطاب الدلالي و التأويلي- تر: عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، المغرب، طبعة سنة 2000.
- 21- فرانك . م هوايتنج ،مدخل إلى الفنون المسرحية، تر :دريني خشبة، الناشر دار المعرفة ،القاهرة ،طبعة سنة 1970.
- 22- فرد ميليت ،جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، تر:صديقي خطاب، دار الثقافة بيروت، طبعة سنة 1986.
- 23- فيليب بلانتيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2 سنة 2007.
- 24- مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري ،تر :مخلوف بوكروح ،الشريف الأدرع ،مقامات للنشر والتوزيع ،الجزائر ،ط 1 سنة 2012 ،ط 2 سنة 2013.
- 25- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، طبعة سنة 2007.
- 26- ميشال فوكو ،حفريات المعرفة ،تر : سالم يفوت ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، طبعة سنة 1989.
- 27- هانز روبرت ياكوس ، جمالية التلقي ، تر: رشيد بنحدو، الناشر المجلس الاعلى للثقافة، المركز القومي للترجمة، ط1 سنة 2004.
- 28- هربرت بركلي، مقدمة إلى علم الدلالة الألسني، ج1، تر: قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة دمشق، طبعة سنة 1990.
- 29- ويليام جيمس، البراغماتية، تر: محمد علي العريان، دار النهضة العربية، القاهرة، طبعة سنة 1965.

6. المعاجم و القواميس:

- 1- إبراهيم حمادة ،معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية ،دار المعارف ،القاهرة ، طبعة سنة 1985.
- 2- إبراهيم مصطفى و آخرون، المعجم الوسيط، الجزء الأول، دار الدعوة للطبع و النشر و التوزيع، د.ت.
- 3- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، طبعة سنة 1972.

- 4- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، طبعة سنة 1982.
- 5- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 سنة 1985.
- 6- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي- مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض- مكتبة لبنان ناشرون، ط1 سنة 1997.
- 7- محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 سنة 1995.
- 8- محمد سمير نجيب البدي، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، مؤسسة الرسالة و قصير الكتاب، دار الثقافة الجزائر، بيروت، د.ت.

7. الدوريات:

- 1- أحمد جكاني، سيميولوجيا النص المسرحي، مجلة اللغة الصادرة عن معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، العدد 14، الجزائر، ديسمبر 1999.
- 2- إسطمبولي محمد محبوب، أضواء على تاريخ في الجزائر، مجلة آمال، العدد 35، سبتمبر، أكتوبر 1976.
- 3- اسماعيل بن اصفية، قضايا التاريخ و قضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضوي، مجلة الأثر، جامعة عنابة-الجزائر- العدد13، مارس 2012.
- 4- الزيدي مفيد، إشكالية الخطاب التاريخي العربي المعاصر، مجلة البحرين الثقافية، عدد 21 جويلية 1999.
- 5- العمري بوطابع، المسرح الجزائري، النشأة و التطور، مجلة الثقافة، ريباتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع، الصادرة عن المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، العدد 6-7 سنة 2005.
- 6- بشرى سعدي، المقاربة التداولية للمسرح "محمد تيمد نموذجاً"، مجلة الذاكرة، جامعة قاصدي مرياح -ورقلة- العدد 3 أفريل 2014.
- 7- بشير برير، في تعليمية الخطاب العلمي، مجلة التواصل، جامعة عنابة،،الجزائر، العدد8، جوان2001.
- 8- بوعلام مبارك، لغة المسرح الجزائري بين الهوية و الغيرية، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد 6، 2006، نسخة إلكترونية

- 9- جميلة مصطفى الزقاي ،المسرح الجزائري و الثورات العربية تفاعل أم إنفعال؟ ،مجلة المسرح ،الثورة والالتزام ،وقائع الملتقى العلمي، مهرجان الدولي للمسرح ،بجاية ،أكتوبر /نوفمبر 2012.
- 10- حمومي أحمد ،التراث الشعبي و المسرح - تجريتان في الجزائر -مجلة انسانيات ،عدد 12 ، وهران، سبتمبر/ ديسمبر ،2000.
- 11- دين الهناني أحمد ،الخطاب غير المنطوق في المسرح ،مجلة النص، الجزائر ،مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، جامعة الجيلالي الياابس ،سيدي بلعباس، الجزائر، العدد الثاني ،2015.
- 12- رضا عامر، المناهج النقدية المعاصرة و مشكلاتها -المنهج السيميائي نموذجاً- مجلة الواحات للبحوث و الدراسات، العدد3، 2009،
- 13- سعد الدين بن شنب ،المسرح العربي لمدينة الجزائر ،تر : عائشة خمار ،مجلة الثقافة، جامعة غرداية ، عدد 55 ،يناير ،فبراير ،الجزائر ،1980.
- 14- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث -قضاياها و مناهجه- ليبيا منشورات السابع من ابريل 1926
- 15- عبد الرحمن ابن زيدان ،المسرح المغربي و إشكالية القراءة ،مجلة آفاق، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، العدد 63 ،سنة 2000.
- 16- عبد المجيد شكير ،من أجل مقارنة جمالية للخطاب المسرحي، مجلة الذاكرة ،دورية أكاديمية محكمة تصدر عن مخبر التراث اللغوي و الأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، كلية الآداب و اللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد 3، أبريل 2014.
- 17- علالو ، شروق المسرح الجزائري 1926 - 1932 ، تر :أحمد منور ،مجلة حقائق، العدد 39-40، نوفمبر /ديسمبر، سنة 1986 .
- 18- علي الراعي ،المسرح في الوطن العربي ،عالم المعرفة ،الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،الكويت ،ط2 سنة 1999.
- 19- عمار زعموش، مفهوم النقد الأدبي في نظر الجزائريين، مجلة عالم الفكر، العدد2، مج30، أكتوبر/ديسمبر المجلس الوطني للثقافة و الآداب و الفنون، الكويت، 2001.
- 20- عواد علي، تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي، مجلة الدراما، العدد 1، عمان، الأردن، 1996.
- 21- محمد الدميني، القافلة تحاور الدكتور صلاح فضل، مجلة القافلة، شركة أرامكو السعودية، ع12، مج 44، أبريل/ماي 1996.

- 22- محمد الطاهر فضلاء ،المسرح تاريخا و نضالا ،المجلة الثقافية ،العدد 90 ، الجزائر، نوفمبر /ديسمبر، سنة 1985.
- 23- مخلوف بوكروح ،ملامح عن المسرح الجزائري ،مجلة آمال ،مجلة أدبية ثقافية تصدرها وزارة الثقافة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر ، العدد 5، سنة 1982.
- 24- ميراث العيد ،الاصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري ،دراسة في الأشكال التراثية ،مجلة إنسانيات، مجلد 3 ،العدد 12 ،سبتمبر - ديسمبر 2000.
- 25- نوال بن ابراهيم ،ديناميكية التلقي لدى المخرج و الممثل ،مجلة عالم الفكر ،العدد الأول 1996.
- 26- هيام عبد زيد عطية، الابداع النظري و التنظير النقدي -دراسة في سلطة النصوص- مجلة القادسية في الآداب و العلوم التربوية، العراق، المجلد 7، العدد 4، 2009.

8. الرسائل الجامعية:

- 1- أحمد دين الهناني، إستراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال- مقارنة تداولية لمسرحية حنبعل لتوفيق المدني- أطروحة دكتوراه، كلية الآداب و اللغات و الفنون، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الجليلي اليابس، سيدي بلعباس، 2013-2014.
- 2- أحمد دين الهناني ، توظيف التراث التاريخي في المسرح الاصلاحى الجزائري- مقارنة تداولية لمسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضوي- رسالة ماجستير، كلية الآداب و العلوم الانسانية، قسم اللغة العربية، جامعة الجليلي اليابس، سيدي بلعباس، 2008، 2009.
- 3- حمومي أحمد ،ظاهرة المسرح في الجزائر تجربة وهران ،رسالة دكتوراه دولة ، كلية الآداب و اللغات والفنون، جامعة وهران ،2007، 2008.
- 4- خديجة جليلي ،المتتاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث ،مذكرة لنيل شهادة ماجستير ،جامعة الحاج لخضر ،باتنة ، 2009 - 2010.
- 5- خوخة بوعلام ،الشخصية و التلقي في المسرح عبد القادر علولة - مسرحية الاجواء دراسة تطبيقية - رسالة ماجستير ،جامعة وهران ،السانية، قسم فنون درامية ، 2011 ، 2012.
- 6- رابح ذياب، الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله وسوس- دراسة بنيوية - رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، باتنة، 2011.
- 7- سعد بولنوار ،آليات تحليل الخطاب في تفسير أضواء البيان للشنقيطي ،تحديد المفاهيم النظرية، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية و آدابها، تخصص أدب عربي و نقده ،جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة، سنة 2012.

- 8- صورية غجاتي ، النقد المسرحي في الجزائر ، شهادة دكتوراه تخصص أدب جزائري ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2012-2013.
- 9- عبد الحكيم بوشراكي ، التراث الشعبي و المسرح في الجزائر ، مسرحية الأجواء لعلولة أنموذجا ، مذكرة ماجستير ، كلية الآداب العربية ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة 2010 - 2011.
- 10- عيسى راس الماء ، الخطاب الإيديولوجي في المسرح جزائري ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب و اللغات و الفنون ، قسم فنون درامية ، جامعة وهران ، 2007 ، 2008.
- 11- ليلي بن عائشة ، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب و الابداع-دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي-دكتوراه في الفنون الدرامية و الأدب التمثيلي ، كلية الآداب واللغات و الفنون ، قسم فنون درامية ، تخصص مسرح عربي ، جامعة وهران ، 2010-2011.
- 12- مفتاح خلوف ، الانتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري ، دراسة سيميائية لمسرحية الدالية لعز الدين ميهوبي ، شهادة ماجستير ، تخصص مسرح جزائري ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2007/2008.
- 13- مفتاح خلوف ، شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 الى الآن ، أطروحة دكتوراه في المسرح الجزائري ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2014 / 2015.
- 14- موساوي يمينة ، التعاير المسكوتة و دورها في الخطاب السياسي ، دراسة دلالية تقابلية عربية فرنسية ، رسالة ماجستير ، جامعة أبو بكر بلقايد ، تلمسان ، كلية الآداب و اللغات ، 2011.
- 15- ياسة ظريفة ، الوظائف التداولية في المسرح ، رسالة لنيل شهادة ماجستير ، كلية الآداب واللغات ، قسم لغة عربية وآدابها ، شعبة دراسات لغوية ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2010.

الفهرس

الفهرس

كلمة شكر

إهداء

أ - د	مقدمة
36-08.....	مدخل : النقد و مناهجه
141 - 38	الفصل الأول: تداولية الخطاب المسرحي
64 -38.....	المبحث الاول: ماهية التداولية
38.....	المفهوم اللغوي
40.....	المفهوم الاصطلاحي
49.....	مهام التداولية
51.....	الدرجات الثلاث للتداولية
52.....	متى نشأ المنهج التداولي؟
57.....	رواد التداولية
123 -65	المبحث الثاني: ماهية الخطاب المسرحي
65.....	تعريف الخطاب

أنواع الخطاب.....	78
مفهوم الخطاب المسرحي.....	81
خصائص الخطاب المسرحي.....	87
خطاب الحوار المسرحي.....	87
خطاب الارشادات الاخراجية.....	103
خطاب الشخصيات المسرحية.....	105
خطاب المخرج المسرحي.....	109
خطاب الممثل المسرحي.....	112
خطاب العلامات المسرحية.....	157
المبحث الثالث : التداولية و الخطاب المسرحي	124-141
علاقة المسرح بالتداولية.....	124
علاقة الخطاب المسرحي بالتداولية.....	127
الإشكالات التداولية المسرحية.....	129
مقاربات تداولية للخطاب المسرحي.....	135
المؤثرات التداولية في تحليل الخطاب المسرحي.....	141
الفصل الثاني: الخطاب المسرحي الجزائري.....	143 – 263
المبحث الاول: نشأة و تأسيس المسرح الجزائري.....	143 – 182
الاصول التاريخية للمسرح الجزائري.....	143
أشكال التعبير المسرحي الجزائري.....	147
ميلاد المسرح الجزائري.....	158
عوامل ظهور الفن المسرحي الجزائري.....	174
مسرح باعزیز بن عمر.....	177
المسرح الاستعماري.....	178
بوادير حركة النهضة و الاصلاح في الجزائر.....	180
المبحث الثاني: الخطاب في المسرح الجزائري.....	183 – 217
الخطاب المسرحي الجزائري.....	183
الخطاب المسرحي الجزائري باللغة العامية.....	192
الخطاب المسرحي الجزائري باللغة العربية الفصحى.....	200

الخطاب العلامات في المسرح الجزائري.....	211
المبحث الثالث: دراسة تداولية لنماذج من خطاب المسرح الجزائري	218-236
مسرحية الصحراء لـ "محمد الطاهر فضلاء"	218.....
البعد التداولي و طبيعة الخطاب المسرحي في مسرحية الصحراء	219
مسرحية يوغرطة لـ "عبد الرحمان ماضوي"	225
البعد التداولي لقوانين الخطاب المسرحي	226.....
مسرحية بوحدبة لـ "محمد التوري"	231.....
البعد التداولي للخطاب المسرحي من خلال أفعال الكلام	231.....
الفصل الثالث: مقارنة تداولية لمسرحية "الجزائر الثائرة"	238 - 321
المبحث الاول: الخطاب المسرحي في مسرحية "الجزائر الثائرة"	241-268
طبيعة الخطاب المسرحي عند باعزیز بن عمر	241.....
الحوار الداخلي أو الفردي في مسرحية "الجزائر الثائرة"	250.....
الإشارات الشخصية و أبعادها في الخطاب المسرحي	253.....
الإشارات الزمانية و المكانية في مسرحية "الجزائر الثائرة"	259.....
المبحث الثاني: قوانين الخطاب المسرحي و كيفية تنظيمه	269-302
قوانين الخطاب المسرحي	269.....
الضمنيات التخاطبية في المسرحية	280.....
الحجاج و تقنياته في المسرحية	284
المبحث الثالث: افعال الكلام في الخطاب المسرحي عند باعزیز بن عمر	303-321
السلطة في الخطاب المسرحي	308
أفعال السلوك في المسرحية (فعل الاعتذار)	311
الأفعال التوجيهية	314
الأفعال الكلامية الجامعة	315.....
علاقة الأفعال الكلامية بالتبادل الكلامي في مسرحية "الجزائر الثائرة"	318
الخاتمة	323-326
المصادر و المراجع	328 - 343
الفهرس	345-347

