الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطيَّة الشَّعبية
وزارة التَّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون - تيارت -
كلية الآداب واللُّغات
قسم اللُّغة والأدب العربي

النقد المسرحي الجزائري ومناهج النقد المعاصر

أطروحة مقدَّمة لنيل درجة الدُّكتوراه الطَّور الثَّالث LMD

تخصُّص: اتّجاهات النَّقد المعاصر في الجزائر.

إعداد الطَّالب: إشراف الأستاذ الدكتور:

رابح زرقي علي كبريت

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللَّقب	الرتبة	الصّفة	الجامعة
01	دبيح محمد	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة تيارت
02	علي كبريت	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة تيارت
03	شريفي فاطمة	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة تيارت
04	بوزيدي محمد	أستاذ محاضر ـ أ ـ	ممتحنا	جامعة تيارت
05	مداني علي	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة تيارت
06	تواتي خالد	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة تيسمسيلت

السَّنة الجامعية: 1443هـ 1444هـ / 2022-2023

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى كل من كان لي عونا في إنجاز هذا العمل

مقدمة:

النقد المسرحي الجزائري ومناهج النقد المعاصر

ونحن نتناقش مع بعض أساتذة النقد في جامعتنا تطرقنا إلى موضوع النقد المسرحي، وحقيقة وجوده في الجزائر، وماهية هذا النقد إن كان موجودا فعلا، وكان لهذه النظرة الضبابية إلى النقد المسرحي خلفيات يأتي في مقدمتها تأخر ظهور المسرح في الجزائر إلى عشرينيات القرن العشرين، متأخرا بذلك عن نظيره في المشرق العربي بحوالي قرن كامل، ثم إذا ثبت وجوده فما هي المناهج التي أسقطها النقاد والباحثون على النصوص المسرحية؟ وعلى أي نصوص تم إسقاطها؟ أهي نصوص عربية فصيحة؟ أم عامية؟ أم أجنبية؟

لقد كان لتأخر ظهور المسرح في بلادنا أثرٌ في ظهور الخطاب النقدي المسرحي، تمثل هذا الأثر في تأخر النقد المسرحي بدوره، وبالتالي تداخل المناهج النقدية في الدراسات المسرحية إذ أننا ألفينا الكثير من الدراسات المتأخرة لا تزال تؤرخ للمسرح الجزائري، وتربط في دراساتها أسباب كتابة المسرحيات وعلاقتها بالمجتمع الذي كتبت فيه.

لقد تبلورت هذه التساؤلات في ذاكرتنا، فتوجب علينا الإجابة عنها، أو على الأقل أن نسعى للكشف عن الغموض الذي يكتنفها، فصارت بمثابة إشكاليات بحثنا الذي استقر رأي أستاذنا على جعله بعنوان "النقد المسرحي الجزائري ومناهج النقد المعاصر" فسعينا في الإجابة عليها سعيا حثيثا، وكان هذا الغموض دافعا للسعي في البحث والاجتهاد فيه.

إنّ الهدف من هذه الدراسة ليس وضع حدود للنقد المسرحي في الجزائر بين حديثه ومعاصره، فالحدود بينهما متداخلة، ولعلّ أهمَّ ما يمكن أن نذكره في هذا الباب أنّ نقاد المسرح في الجزائر لا يزالون يدرسون المسرح والجزائري منه خاصة في سياق محيطه الثقافي والسياسي والاجتماعي والتاريخي، فيدرسونه دراسة تاريخية حينا، ودراسة اجتماعية حينا آخر، كما نجد بالمقابل دراسات نصانية قد ضبطت مناهجها في حدود البنيوية، أو السيميائية، أو التداولية، لذلك سنحاول تقديم دراسات نقدية جزائرية متنوعة شملت السياق والنص معا.

وللإجابة على التساؤلات التي دفعتنا إلى البحث، فقد قسمنا بحثنا إلى مدخل وستة فصول، أما المدخل فسلطنا من خلاله الضوء على المفاهيم المركزية التي يُبنى عليها بحثنا، وقاعدة هذا البحث ترتكز على ثلاثة مفاهيم أساسية كان لزاما علينا أن نتطرّق إليها، وهي المسرح، والنقد المسرحي، ونقد النقد المسرحي، فأمّا المسرح باعتباره حقل البحث في مجال النقد المسرحي، وأمّا الثاني (النقد المسرحي) وذلك بالتطرق إلى مناهجه واتجاهات النقد فيه، وأمّا نقد النقد فهو ذلك البعد المبني على وظيفة الرقابة والمتابعة.

الفصل الأول تطرقنا من خلاله إلى عرض قضايا النقد المسرحي، بدأناها بقضية المنهج في النقد المسرحي، وكيف تعامل النقاد والباحثون مع المناهج النقدية في دراساتهم، ثم قضية النص والعرض وما دار حولها من نقاش بين النقاد، فقضية اللغة وانقسام النقاد في الجزائر والعالم العربي في الدعوة لاختيار إحدى اللغتين (الفصحى أو العامية) لكتابة المسرحيات، ثم قضية الاقتباس وأثرها في الحركة المسرحية وكيفية تناول النقاد لها، ثم الترجمة ثم التجريب.

وأما في الفصل الثاني فقد تطرقنا إلى المنهج التاريخي في النقد المسرحي الجزائري، واخترنا لذلك نموذجين للدراسة وهما دراسة ميراث العيد في كتابه "المسرح الجزائري نشأته وتطوره"، ودراسة عبد المالك مرتاض في كتابه "فنون النثر الأدبي في الجزائر"، وهذا لا يعني خلو المدونة النقدية في الجزائر من الدراسات التاريخية، بل تزخر بمؤلفات عديدة اهتمت بالمسرح الجزائري ككتاب "المسرح الجزائري" للدكتور أحسن تليلاني، وكتاب "المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر" لمؤلفه بوعلام رمضاني، وكتاب المسرح ... تاريخا... ونضالا، لمحمد الطاهر فضلاء، إضافة إلى العديد من الأبحاث الجامعية في شكل أطاريح دكتوراه، أو رسائل ماجستير، أو مقالات، وقد آثرنا البحث في هذين المؤلَّفين لأنّ كاتِبيهما انتهجا منهجا في النقد المسرحي جامعا بين النظرية والتطبيق، فتتبعنا دراستهما النظرية للمسرح، وكذا تطبيقهما المنهجي على النصوص المسرحية، على أنّ هذه الدراسات كانت على نصوص مسرحية جزائرية صرفة.

وفي الفصل الثالث تطرقنا إلى المنهج الاجتماعي في النقد المسرحي الجزائري، ومن خلاله رصدنا ماهية النقد الاجتماعي، وحضوره في النقد المسرحي الجزائري، وأضفنا في الجانب التطبيقي إلى المؤلفين السابقين اللذين تطرقنا إلى دراسة جزئية لهما، دراسةً في كتاب "المسرح والمناهج النقدية الحداثية لطامر أنوال"، حيث تتطرق الناقدة إلى دراسة مسرحيات من الأدب الجزائري والعالمي.

وفي الفصل الرابع تطرقنا إلى المنهج البنيوي ومدى حضوره في النقد المسرحي الجزائري، واتخذنا في الجانب التطبيقي كتاب "الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة بين الإيديولوجيا والفن" لصورية غجاتي، وكيف طبقت الناقدة هذا المنهج على مسرحيات أحمد بودشيشة، وأضفنا الاشتغال على دراسة إسماعيل جبارة بعنوان " البنية السوسيولوجية للمسرح الجزائري بعد الاستقلال" وهي رسالة ماجستير، تتبعنا من خلالها إسقاطات المنهج البنيوي على الخطاب المسرحي في الدراسات الجامعية.

وفي الفصل الخامس حاولنا رصد حضور المنهج السيميائي في النقد المسرحي الجزائري بدءا بتعريفه، وتحديد عتبات الدراسة السيميائية في النقد المسرحي، تلتها دراسة في المدونة النقدية الجزائرية من خلال نموذجين، أولهما لطامر أنوال في جزئية من كتابها (المسرح والمناهج النقدية الحداثية)، تتبعنا فيه إسقاطات المفاهيم النظرية على النصوص المسرحية، وكيف تتجلى الرموز والعلامات اللغوية والغير لغوية من خلال فصول المسرحيات وجزئياتها المكونة لها من حوار ولغة وشخصيات وزمان ومكان، وذلك بالعمل على مسرحيات عالمية، وأما النموذج الثاني فهو رسالة ماجستير للباحثة ربيعة رويقي، سلَّطت فيها الدراسة على مسرحية جزائرية فصيحة، وكيف استخلصت العلامات السيميائية من النص المسرحي وصنفتها حسب وظيفتها على طول النص.

بينما في الفصل السادس تطرقنا إلى التداولية في النقد المسرحي الجزائري من خلال كتاب عمر بلخير المعنون بـ: "تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية" بدءا بتعريف التداولية ووظيفتها، وميادين دراستها، ثم تتبعنا مدى تطبيق الناقد لهذه المفاهيم في دراسته لتلك الميادين، وخلصنا في الأخير إلى خاتمة لخصنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال البحث في هذه النماذج من المدونة النقدية الجزائرية.

ولكي يأخذ البحث مجراه الطبيعي فإنّنا اتبعنا في دراستنا مجموعة من المناهج يأتي على رأسها المنهج التاريخي في المدخل والفصل الأول خاصة، إضافة إلى المنهج الوصفي التحليلي في بقية الفصول، مع الاستعانة بنقد النقد، الذي فرض نفسه في التعليق على الأعمال النقدية المدروسة.

لقد كلفت نفسي جهدها في البحث في هذا الموضوع، إذ وجدته في البداية مستعصيا صلبا مثل صور من حجر لا يُرجى أمل في اقتحامه، ثم حاولت وكررت المحاولة حتى بدأت المنافذ تظهر لي من خلاله، وإنني لا أدّعي هدم الصور، وإنّما بحسبي أنني سعيت في توسيع المنفذ بقدر ما أستطيع، لأساهم ولو بنزر قليل في الكشف عن قضية يظن أغلب الباحثين أنها مجرّد وهم، وأنّ المدونة النقدية في الجزائر تخلو من النقد المسرحي.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أشكر الأستاذ المشرف "علي كبريت" على ما قدّمه لي من نصائح وتوجيهات قيمة ساعدتني في المضي قدما رغم الصعاب التي واجهتني وبالأخص في بداية البحث نظرا لصعوبة ولوج الدراسات النقدية، ولقلة الخبرة في هذا المجال، وكذلك قلة المراجع والدراسات في هذا المجال، ونسأل الله التوفيق والسداد.

مدخل إلى المسرح والنقد المسرحي

النقد المسرحي الجزائري ومناهج النقد المعاصر

المسرح (المفهوم والنّشأة):

قبل أن نبدأ الحديث عن هذا الفن وجبت الإشارة إلى أمر مهم وهو ما قد يبدو للقارئ من خلال عنوان البحث وعلاقته بالمتن الذي يبدو غير ملتزم بحيّز (الجزائرية) الذي جاء في العنوان، وذلك لاعتبار مُهمّ قد يتّضح للقارئ أكثر من خلال الفصول التطبيقية، مفاده أنّ الدراسات النقدية للمسرح في الجزائر لم تقتصر على المسرح الجزائري وإنّما امتدت إلى المسرح العربي في المشرق، وكذلك المسرح الأوروبي، وبذلك فإنّ النقد المسرحي في الجزائر لم يخضع لحدود بيّنة، تتعلّق ببلد النقاد أو لغتهم المحلّية، وإنّما تجاوز هذه الحدود فهل كان هذا التّجاوز نتيجة لافتقار بلادنا لمسرح جزائري راق؟ أم إضفاء لمزيد من التجربة لهذا المسرح الذي وإن أقرّ جُلّ الباحثين بوجوده إلاّ أنّه لا يزال فتيّا، وهو بحاجة إلى المزيد من الممارسة الأدبية الفنية والممارسة النّقدية ليبلُغ أشُدّه ويستوي ويصل إلى مصافّ المسرح العربي والعالمي، ولذلك تطرّقنا إلى الحديث عن هذا الفنّ على عمومه، ثم ركزنا على المسرح الجزائري وعلاقته بالمسرح العربي والعالمي، من خلال حضورهما في الخطاب المسرحي الجزائري سواء عن طريق الترجمة أو الاقتباس أو التجريب، والتي تُعتبر قضايا هامّة في النقد المسرحي نتطرّق إليها بشيء من التفصيل في الفصل المُخصّص لها.

المفهوم:

يُعرّف المسرح بكونه في جوهره عمل يقوم على عرض المتخيَّل، وبأنه عمل إبداعي يفترض الصنعة، ويوحي بأنّه حقيقي، وهو يُعرّف أيضا بأنه فنّ مزدوج يقوم على العلاقة بين مكونين هما: النص من جهة، والعرض الذي يُشكل غائية المسرح من جهة أخرى"[1]، وهو في مفهومه الواسع دراما تمثيلية تثير المشاعر من خلال نقل أحداث من الواقع إلى خشبة المسرح سواء عن طريق النقد، أو عن طريق الإشادة، كما أنه ينقل الأحداث من المتخيل الجماعي المتعلق بالأساطير والخوارق على غرار المسرح الإغريقي.

جاء في معجم المسرح لحنان قصاب وماري الياس مفهوم كلمة "دراما" المشتقة من الفعل **dram** بمعنى الفعل، والصفة درامي **dramatique** موجودة في اللغة اليونانية باسم **dramathios** وفي اللاتينية **dramaticus** دليلا على كل ما يحمل الإثارة والخطر، وتُستعمل كلمة "دراما" في العربية للدلالة على الكتابة المسرحية[2]، كما تدل كلمة "دراما" على معنى يعمل أو يتحرك وهي لفظة مشتقة من الفعل

---

[1] ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1997، ص425

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 194

اليوناني **DRAO** [1]، وقد أصبحت تُطلق في حاضرنا على المسرحيات ذات الطابع الجدّي التي لا تعتمد على إثارة الضحك ولا تستهدفه، كالكوميديا، والتي كانت تُسمى سابقا بالتراجيديا، كما تدلّ صفة "درامي" على الشيء الغير مُتوقّع الذي يهزّ المشاعر عن طريق المفاجأة أو الصّدمة، ويرجع أصل كلمة مسرح **théâtre**إلى اليونانية **theatron** والذي يعني مكان الرؤية أو المشاهدة"[2].

كما تشير لفظة **la dramaturgie** إلى الكتابة الدرامية، وتشير لفظة **un dramaturge** إلى الكاتب أو مؤلّف النصوص المسرحية، ويُطلق لفظ المسرح على ما يُكتب من أجل العرض، أو أيّ موقف مسرحي ينطوي على صراع، ويقوم على افتراض وجود شخصيات مسرحية[3]، ويرى ألارديس نيكول أنّ للفظتي **drama** ومسرحي **dramatique** استعمال أوسع، ودلالة أكثر من غيرها من الألفاظ فهي تفيد معنى غير المُنتظر مع الإيماء عادة بصدمة معينة أو هزّة في المشاعر تسببت فيها إمّا مصادفة غريبة أو بُعدها عمّا نراه في مجرى الحياة العادية اليومية ويضرب لذلك مثلا لما نقرأه في الصّحف عن لقاء مسرحي مُؤثّر بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل ثمّ يتحدّثون إلينا عن هذا اللّقاء، وكيف أنّ ابنين لرجل واحد انفصلا عن بعضهما منذ ثلاثين سنة بعد شجار سخيف، وبعد أن طعن كُلّ منهما في السّن إذ بهما يلتقيان لقاء مفاجئا في فندق ريفي صغير، وإذا هما يتكلمان إلى بعضهما كما يتكلّم الغرباء، ثّمّ إذا هما يكتشفان أنّهما أخوان فيصفح كل منهما عن أخيه ويتصالحان"[4].

وهذا ما ينطبق على الحياة العادية أو يشابهها، ويقف العشماوي عند المعنى ذاته حيث يرى أنّ لفظة "درامي" تُستعمل لوصف المشهد الذي يتضمّن هزّة خاصّة في المشاعر، ويثير عن طريق الصّدمة والمفاجأة ألوانا من الأحاسيس أقوى ممّا يُثيره مشهد عاديّ" [5]، ويمكن اعتبار مسرحية أوديب لصوفوليكس خير مثال إذ نجدها مليئة بالأحداث المفاجئة التي تهزّ المشاعر وتُولّد الانفعال لدى المشاهد، ومن ذلك ما نجده في مسرحية "هاملت" من أحداث درامية متمثلة في عودة "هاملت" في صورة شبح ثمّ تظاهرُه بالجنون

---

[1] محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، مصر،2006، ص 61

[2] مارتن أسكن: تشريح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، ص 12

[3] يُنظر: عبد الوهاب شكري، النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص 61

[4] ألارديس نيكول: علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، د.ت، ص 44

[5] محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1994، ص56

ثّمّ قتله ليولونيوس، ثُمّ عنصر التباين بين هاملت وفورتينراس " وهذا من شأنه أن يُؤدّي إلى الصّدمة العاطفية أو الذّهنية، ويبعث في المتفرّج حدّة الانفعال بالأحداث[1].

وجاء في تعريف آخر يصبّ في المعنى نفسه كلمة **drama** يعني في أصلها اليوناني الشيء المُؤدّى أو الأداء وليس الكتابة أو القراءة او الاستماع، وتعني كلمة **theatro** مكان للمشاهدين، ثم صارت تعني المشاهدين، ثمّ تدرّج معناها ليصبح العرض المسرحي ذاته، هذا إلى جانب أنّ المقطع الأول منها **thea** يعني النظر أو المشاهدة أو المشهد ذاته"[2].

وقد اتخذ المسرح تعريفا ينم عن خصوصياته التي لا نجدها في غيره من الفنون فالمسرح بأوسع معانيه "هو الفن الكامل أو أبو الفنون جميعا كما يجري به القول الشائع، والمسرح على وجه أخصّ، ليس طريقا فرديا للخلاص، وصيغته الجماعية أبرز مميزاته، فهو باحة للتلاقي وميدان للمشاركة وعملية جمعية للتآلف، وتحطيم للانفصالية والوحدة"[3]، كما يعتبر "شكلا من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، ووسيلته في ذلك فنّ الكلام، وفن الحركة، مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى"[4].

نشأة المسرح:

المسرحية كغيرها من فنون الأدب ليست إلاّ صياغة فنية خاصة لتجربة لتحقيق هدف من الأهداف العديدة التي اعتُمدت لكل من أنواع المسرحية المختلفة، وتغيرت بتغير العصور والتطور الإنساني العام عبرها"[5].

اعتبر أرسطو في كتابه فن الشعر أنّ التراجيديا والكوميديا نشأتا نشأة ارتجالية فالتراجيديا ترجع في أصلها إلى مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الديثرامبية* التي كانت تُؤدّى في عيد الإله ديونيسوس، بينما

---

[1] مرجع سابق. ص 56

[2] لطفي عبد الوهاب يحيى: المسرح الشعري، مجلة عالم الفكر، مج 15، ع1، الكويت، 1984، ص108

[3] ادوارد الخراط: فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص 3

[4] مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، ط1، مصر، 2002، ص10

[5] محمد مندور. الأدب وفنونه، ص 73

* الديثرامب: فرق إنشادية ترتّل قصيدة أو مرثية أو صلاة إنشادية، وهي تمثل جزءا من المسرح الإغريقي، تشمل ترتيلة نظمية دينية تصحبها رقصات غنائية.

ترجع نشأة الكوميديا إلى مرتجلات قادة الأغنيات والرقصات الإحليلية التي كانت تُؤدى في الأحفال التي كانت تُقام لنفس الإله"[1].

وهناك من يرى أنه يصعب تحديد نشأة المسرح الأولى الحقيقية رغم كل ما يقال عن تلك الأعمال المسرحية المتمثلة في التراجيديات "التي كانت تمثل في أثينا منذ القرن السادس قبل الميلاد، ثم بلغت أوجّ ازدهارها في القرن الخامس قبل الميلاد وكانت هذه المسرحيات تُقدم كجزء من الاحتفالات الخاصة بالإله ديونيسوس dionysus شيئا قريب الشبه بالشعائر والطقوس الدينية والسحرية التي تمارسها الشعوب البدائية، والتي لها مضمون درامي واضح، كما هي الحال مثلا في رقصات الحرب التي تهدف إلى بث الذعر والخوف في قلوب الأعداء وإيقاظ نخوة المحاربين من أفراد القبيلة عن طريق تمثيل أحداث المعركة (التي تقع بعد) بالطريقة التي ترجو القبيلة أن تسير فيها تلك الأحداث بما يحقق لها الفوز والانتصار في آخر الأمر"[2].

لكن ما تكاد تتفق عليه كتب التأريخ للمسرح أنّ ملامحه الأولى اتضحت عند الإغريق، فقد عرفت أثينا عروضها المسرحية الأولى منذ أكثر من خمسمئة سنة قبل الميلاد في المعابد التي تُقام فيها الشعائر الدينية للاحتفال بأعياد الآلهة تتناول فيها مسائل علمية، وقضايا سياسية وأخلاقية، إضافة إلى بعض المقاطع الهزلية في قالب أدبي، وإنّ أوّل من أدخل التمثيل في العرض هو الكاتب المسرحي **ثيسبيس**، وتُعتبر جُلّ المسرحيات اليونانية طقوسية إذ أنّها ترتبط في مواضيعها بحياة الآلهة التي كان اليونانيون يُعزّون إليها "مصدر الظواهر الطبيعية والاجتماعية والعقائدية، وحتى السياسية في بعض الأحيان، مثل فوز أثينا في حروبها وانهزاماتها، اعتقادا منهم أنّ للإله "دينسوس" دخلا في الأسباب والنتائج"[3].

وترجع هذه العروض إلى الطقوس البدائية التي تختلط بالدراما اختلاطا وثيقا " ولم يبق شك يُعتد به في أنّ الدراما قد نشأت قطعا في حضن الديانات البدائية، بطقوسها وأساطيرها وسحرها، وإنّما القضية التي نستخلصها هي أنّ هذه الطقوس هي في الواقع مشاهد درامية كاملة، يقوم فيها الأبطال بتشخيص الطواطم أو الأسلاف والأرواح وتدور فيها قصة الأسطورة التي تؤمن بها العشيرة إيمانا كاملا، إيمانا يرى في الأسطورة حقيقة لا تقبل الشك، حقيقة حية تُؤثر تأثيرا فعالا في كل أحداث الحياة، وتقوم الطقوس هنا بدورها

---

[1] أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، ص 27

[2] مجيد صالح بك. مرجع سابق، ص9

[3] عبد الكريم جدري: الفن المسرحي، ج1، دار الفنك للنشر، ط1، الجزائر، 1993، ص 102

الذي لا غنى عنه في الإبقاء على الحياة نفسها، وتظل مرتبطة بالدين أوثق ارتباط" [1]، وهذا ما دفع بالبعض إلى القول بأنّه "لا يعني أنّ البداية الأولى للمسرح كانت بداية إغريقية فقد وُجد المسرح في بعض الحضارات القديمة السابقة على الحضارة الإغريقية"[2] بالرغم من بلوغ التراجيديا الممثلة في أعمال سوفوليكس وإسيخيلوس ويوربيديس، والكوميديا الممثلة في أعمال أرسطوفانيس في القرن الخامس قبل الميلاد أوج ازدهارها، ويعزى ذلك على أنّ المسرح الإغريقي في تلك الفترة كان قد بلغ ما بلغ من التطور والازدهار بحيث لا يمكن إلاّ أن يكون مسبوقا بمراحل أخرى كانت سببا في تطوره، فنجد "من الكتاب من يستبعدون بشكل عام أن تكون الإنسانية التي حققت إنجازات رائعة في مختلف الفنون قد عجزت عن اكتشاف الدراما والمسرح وأنها عاشت بدون مسرح إلى أن جاء الإغريق فحققوا ما أخفقت الشعوب الأخرى في تحقيقه"[3].

وعلى الرغم من أنّ الدراما بالمعنى الدّقيق للكلمة ترتبط بالثقافة الغربية في الأصل، فإنّ كلّ مجتمع من المجتمعات المعروفة كانت له أعماله الدرامية بشكل أو بآخر، وذلك بصرف النظر عن مدى تقدّم هذه المجتمعات أو تأخّرها، وعن المكان الذي تشغله في سلّم التّطوّر الحضاري، والرّأي السائد هو أنّ النّشأة الأولى للدراما كانت نشأة دينية في كلّ المجتمعات القديمة المعروفة، ويستوي في ذلك البدايات الأولى الساذجة للدراما في مصر القديمة، أو الأعمال الدرامية الأكثر نضجا وتطوّرا في الهند والصّين واليابان أو الأعمال الدرامية الكبرى في بلاد اليونان القديمة (...) بل إنّ ذلك يصدُق على المشاهد الدرامية التي تمارسها الجماعات البسيطة التي اصطلح على تسميتها (البدائية) في افريقيا وأستراليا وبين الهنود الحمر"[4].

نشأة المسرح العربي:

وأما المسرح العربي فقد نشأ من خلال احتكاك رواده الأوائل بالمسرح الغربي وتأثرهم به، ثم نقلهم إياه عن طريق الترجمة، وقد ذكر المؤرخون أنّ مارون النقاش هو أوّل من نقل هذا الفن إلى الوطن العربي، وهو أول من خطر له إدخال فن التمثيل إلى المسرح العربي، وذلك بعد زيارته إلى إيطاليا أثناء اشتغاله

---

[1] ادوارد الخراط. مرجع سابق، ص 31

[2] مجيد صالح بك. مرجع سابق، ص9

[3] المرجع نفسه، ص 92

[4] أحمد أبو زيد: الشعر والدراما، مجلة عالم الفكر، مج15، ع 1، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1984، ص8

بالتجارة، فأدهشته مسارحها وما يُمثل فيها من الروايات، فألّف على إثر عودته إلى لبنان فرقة مسرحية، ومثلت هذه الفرقة مسرحية "البخيل" سنة 1848، ومسرحية هارون الرشيد سنة 1850[1].

وقد وجدنا من الباحثين من جعل للفراعنة كذلك حظا من هذا الفن قبل الميلاد بأكثر من خمسة قرون، فقد ارتبطت المسرحية قديما بالأساطير والطقوس الدينية، حيث يشير هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض يستمد قصصه من بحث (إزيس) عن (أوزوريس)، (...)، وقد ظل المسرح الفرعوني غامضا حتى القرن العشرين مع اكتشافات كونتر'1922'، وكورت '1928'، وسليم حسن '1927'، فاتضح أنّ هناك نصوص تمثيلية تتعلق بـ(إيزيس وأوزوريس، وابنهما حورس) ترجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد، حتى أنّ هيردوت يذكر أنّ الإغريق أخذوا هذا الفن عن الفراعنة وإن لم يتطور عندهم ويخرج عن النطاق الديني، فقد بقي حبيس المعبد إلى أن ظهرت المسيحية فخرج إلى الشعب وامحت معالمه نظرا لاتصاله الوثيق بالوثنية"[2]

المسرح الجزائري:

تعتبر ولادة المسرح الجزائري غير طبيعية نظرا للظروف والملابسات التي نشأ في خضمها، فقد كانت الجزائر في فترة ميلاده تحت وطأة الاستعمار الذي شدّد الخناق على كل ما يمت بصلة للثقافة العربية خوفا مما كانت تلعبه هذه الأخيرة في دفع الشعوب نحو ساحات المقاومة، فقد "ولد في سياق محاولات التحرّر من الاستعمار الفرنسي، وهو واحد من أهمّ قلاع المقاومة الثقافية والتي بدأت تتضح معالمها في السنوات الأولى من القرن العشرين، حيث تشكلت بوادر النهضة وأفرزت بناء فلك ثقافي جديد يحتل فيه المسرح مكانة خاصة، فهو يختلف عن سائر البنى الثقافية، وهذا يدلّ على أنّ ولادة فنّ المسرح في الجزائر لم تكن اعتباطية استدعتها أهواء بعض المسرحيين، ولكنها كانت نشأة أملتها حاجات ثقافية وحضارية في إطار انسجام كلي مع تفاعلات الحركة الوطنية الجزائرية"[3].

لكنّ جل الدارسين يربطون ميلاد المسرح الجزائري بالأشكال التراثية التي سبقته بعقود من الزمن، "فكما انطلق المسرح المصري من الساهر، واللبناني من الحكواتي، والمغربي من الاحتفالية، كانت انطلاقة

---

[1] ينظر: سيد علي إسماعيل: تاريخ المسرح في العالم العربي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ص21

[2] ينظر: عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها، وتاريخها، وأصولها، دار الفكر العربي، مصر، ص11، 12

[3] أحسن تليلاني: المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013، ص25، 26

المسرح الجزائري لتأصيله من المدّاح، ومسرح الحلقة، دون الابتعاد عن الشكل الاحتفالي، والاعتماد على أشكال الفرجة المتوارثة"[1].

وقد واجه المسرح الجزائري ظروفا صعبة حالت دون انتشاره في ربوع الجزائر، ويأتي في مقدمتها الاستعمار مما أدى إلى استفحال ظاهرة الأمية، فقد كان المسرح الجزائري في بدايته فصيحا، اقتداء بمسرح جورج أبيض، لكنه لم يلق إقبالا كبيرا، مما سرّع في ظهور المسرح العامّي الذي لقي إقبالا كبيرا من قبل الجماهير، ويمكن القول أنّ الأسباب التي أدّت إلى فشل مسرحيات جورج أبيض (1921)، والتي كانت تهدف إلى نشر فنّ المسرح في شمال إفريقيا في لامبالاة الجمهور الذي بدا له أنّ المسرح غير وفي للتقاليد، وزيادة على ذلك فإنّ جمهور العاصمة لم يكن معدّا ولا مكونا لتقبل المسرح، وقد كان من الصعب على الجمهور أن يتقبل اللغة العربية الفصحى، إمّا لجهله بهذه اللغة أو لأنّ أذنه لم تتعوّد على سماعها"[2].

وبتحوّل المسرح الجزائري إلى الخطاب العامي، فقد "استطاع أن يضفي على طابعه صفة شعبية، كما أكّدها محي الذين بشتارزي، فإنّ ذلك مردّه إلى أنّ ضرورة التعبير الدرامي تفرضها ظروف الحياة المعبرة عن الواقع الاجتماعي بكل أبعاده"[3]، هذه الطريقة في التعبير سرّعت في حشد جمهور مسرحي على نطاق واسع بداية بمسرحية "جحا" التي يعتبرها الباحثون الشعلة التي أوقدت مشعل الفن المسرحي في الجزائر، "وما إن حلّ العقد الرابع من القرن العشرين حتى كانت المدن الجزائرية تعرف الفن المسرحي وتتذوّقه على نحو أو آخر، وأهمّ المدن التي عرفت نشاطا تمثيليا في الجزائر على نطاق واسع في عنابة، وقسنطينة، والجزائر، وتلمسان، ولا يزال الفنّ المسرحي في تطور إلى أن بلغ مكانة طيبة إبّان قيام ثورة التحرير سنة أربع وخمسين"[4].

وأما بعد الاستقلال فقد شهد الفن المسرحي في الجزائر مرحلة جديدة تميزت عن سابقاتها، حيث حاول المسرح في هذه الفترة مسايرة التحولات الطارئة على الصعيد السياسي والاجتماعي، فقد تأثر بها وحاول التأثير فيها، فأصبح "شكلا من أشكال المعرفة، وتربية قومية، ووظيفة تذوق فني، ومركزا من مراكز

---

[1] ليلى بن عائشة: بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، مخطوط دكتوراه، إشراف (صالح لمباركية)، كلية الآداب والفنون واللغات، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2010 –2011، ص396

[2] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص13

[3] مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، ص15

[4] عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، 931–1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص200، 201

الأفكار والإنجازات التربوية والتعليمية والسياسسية"[1]، وعليه فإنّ المسرح الجزائري تحوّل جذريا فلم يبق ملتزما كما هي الحال بالنسبة لمسرح جمعية العلماء المسلمين، أو فكاهيا بحتا كالمسرح العامي الذي نشأ على يد بشتارزي وقسنطيني وعلالو، فقد انتهج سبيلا آخر أكثر علاقة بالمجتمع تمثل في التذكير بالماضي المجيد للأمة، وتقويم السلوك العام عن طريق نقد بعض الظواهر الاجتماعية بطريقة فكاهية، "وترتب على ذلك ظهور مسرحيات متنوعة ومختلفة من حيث مواضيعها ومضامينها باختلاف اتجاهات الكتاب الفكرية والأدبية، وكان طبيعيا أن يتأثر التأليف المسرحي ببعض الاتجاهات وتأخذ المسرحية الطابع الفكاهي والاجتماعي، فتمخض عن ذلك ظهور اتجاهين في المسرح العربي الجزائري، هما الاتجاه التاريخي والاتجاه الاجتماعي"[2]*

إنّ حديثنا عن ظهور هذين الاتجاهين لا ينفي وجودهما في الفترات السابقة من تاريخ المسرح الجزائري، وخصوصا المسرحيات التاريخية التي يذكر المؤرخون أنها نشأت في بدايات ظهور المسرح في الجزائر، وقد ذكر عبد المالك مرتاض أربعا من المسرحيات التاريخية وكلها كتبت بالفصحى، وكانت كتابتها أثناء التواجد الاستعماري بالجزائر، أي في فترة ما قبل الاستقلال ولا تعتبر المسرحيات التاريخية والاجتماعية المكتوبة بعد الاستقلال سوى امتداد للمسرحيات السابقة لها على امتداد أربعة عقود مذ نشأة الفن المسرحي بالجزائر.

لقد واكبت المسرحيات الجزائرية بعد الاستقلال تلك التغيرات التي حدثت في المجتمع الجديد المتحرر حديثا من براثن الاستعمار، فلم تعد تتناول مواضيع ثورية، إلاّ أنها "اتسمت هي الأخرى بطابع التغيير الاجتماعي الذي هو امتداد للثورة التحريرية التي أعادت للجزائر سيادتها الوطنية واستقلالها الذي لم ينته عند هذا الحدّ بل يتجاوز ذلك بتوسيع وتدعيم الانتصارات التي حققها الكفاح المسلح لبناء وتشييد مجتمع جديد"[3].

---

[1] كمال عيد: الطريق إلى العملية المسرحية، مجلة الثوري، عدد8، أغسطس، ليبيا 1977، ص12، نقلا عن: ميراث العيد، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2012، ص123

[2] المرجع نفسه، ص124

* للاطلاع أكثر ينظر: عبد المالك مرتاض، مصدر سابق، ص206 وما بعدها.

[3] مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مطابع حسناوي، الجزائر، 2002، ص33

وقد ناقشت مسرحيات ما بعد الاستقلال الصراع على مستويين، الصراع النفسي الأخلاقي، من خلال رصد التحولات التي طرأت على المجتمع الجزائري الذي عرف سلسلة من الهزات في كيانه كانت نتيجة الاستشراف لمستقبل مغاير للماضي الذي قيد من حريته على جميع الأصعدة، وقد "جسّدت هذا التغير عشر مسرحيات، أربع جزائرية، وأربع مقتبسة، ومسرحيتان مجزأرتان"[1]*، وأما المستوى الثاني فيتمثل في الصراع الاجتماعي، فقد أخذت الحركة المسرحية اتجاها مغايرا لها قبل الاستقلال، حيث أنها في تلك الفترة احتضنت الحركة التحررية المناهضة للاستعمار الفرنسي، محاولة نزع الغشاوة على بصائر الجمهور الجزائري والدفع به إلى التحرر من براثن الغزاة، وبالتالي فقد كانت الحركة المسرحية تسير في الاتجاه نفسه مع مطالب الحركة الوطنية، وأما بعد الاستقلال فقد حمل الكتاب المسرحيون لواء النقد للظواهر الاجتماعية الدخيلة على المجتمع الجزائري المحافظ، وللتحولات السياسية التي لم تزُقْ لشريحة واسعة من المجتمع وبخاصة في تسيير الشؤون العامة، وقد جسّد هذا الاتجاه "ثلاثة عشر مسرحية منها أربع مسرحيات جزائرية، ومسرحيتان مقتبستان، وسبع مسرحيات مجزأرة"[2].

لقد استلهم كتاب هذه المسرحيات موضوعاتهم من الواقع المملوء بالعلاقات القائمة على تغليب المصلحة الخاصة على المصلحة العامة من خلال ما خلفه الاستعمار الفرنسي في نفوس بعض الناس من حب للتملك على حساب الأغلبية من الشعب البسيط، ومن الكتاب المسرحيين الذين انطوت كتاباتهم على هذا النوع من المسرحيات، عياد أحمد المدعو "رويشد" في مسرحيتي "الغولة"، و"البوابون"، عبد القادر السفيري في مسرحية "غرفتين ومطبخ"، ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحية "الشيوخ"، أحمد رضا حوحو في مسرحية "عنبسة"، عبد القادر علولة في مسرحية "حمق سليم"، ومحمد بن قطاف في مسرحية "إبليس الأعور" المقتبسة عن مسرحية بالعنوان نفسه لـ"ناظم حكمت"**، وغيرها من المسرحيات التي عالجت قضايا اجتماعية في غاية الأهمية خاصة وأن الجزائر كانت في بداية مرحلة البناء والتشييد، مما يتطلب توفير الجو الملائم للمضي قدما في إرساء قواعد الدولة المستقلة الجديدة.

---

[1] مرجع سابق، ص43

* تتمثل الجزأرة في ترجمة مسرحيات إلى اللهجة الجزائرية التي ترمز إلى الخصوصية اللغوية للمنطقة. للاطلاع أكثر، ينظر: المرجع نفسه، ص43 وما بعدها.

[2] مرجع سابق، ص33

**للاطلاع أكثر ينظر: المرجع نفسه، ص33 وما بعدها.

شهد المسرح الجزائري نشاطا زاخرا إلى غاية سنة 1981، هذه السنة التي جعلها المتتبعون لشأن الفن الرابع في بلادنا نهاية المرحلة السابعة* من مراحل تطور الفن الرابع في بلادنا، حيث بدأت هذه المرحلة بقرار اللامركزية بإنشاء مسارح جهوية عبر ربوع الوطن، لينتشر الفن المسرحي شرقا في كل من عنابة وقسنطينة، وغربا في وهران وسيدي بلعباس، بعدما كان مختزلا في العاصمة في المسرح المركزي، هذه المرحلة تعتبر دافعا قويا لازدهار المسرح الجزائري، حيث تعتبر الفترة الممتدة من 1983 إلى 1990 مرحلة الانتعاش التي كانت نتيجة مجموعة إجراءات يأتي على رأسها اهتمام الدولة بالمسرح من خلال إصدار مراسيم تشريعية تصب في إطار تطويره من خلال دعمه المادي والمعنوي، إضافة إلى تكثيف النشاطات البحثية في مجال الفنون من خلال عقد الندوات والملتقيات المتخصصة في الفنون السمعية البصرية للنهوض بهذا القطاع، مما أدّى إلى "إنتاج ما يقارب الثمانين مسرحية، قدم منها المسرح الوطني عشرين مسرحية ذات مستوى رفيع عموما شمل حتى المقتبسة، وهو ما حقق للمسرح الجزائري فرصة التتويج في مهرجانات عربية ودولية"[1].

تلت هذه المرحلة مرحلةٌ أخرى كانت أصعب مرحلة مر بها المسرح الجزائري بعد الاستقلال، تشبه تلك المراحل التي كانت فيها الجزائر تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، حيث تكرر سيناريو الاضطهاد الذي تعرض له المسرح الجزائري من خلال القمع الممنهج من قبل الاستعمار الفرنسي، لكن هذه المرة كان على أيد الجماعات الإرهابية التي أتت على الأخضر واليابس أيام التسعينيات من القرن الماضي، أو ما سمي بالعشرية السوداء، حيث طالت يده علمَيْن بارزين من أعلام المسرح الجزائري وهما: عبد القادر علولة وعز الدين مجوبي، مما دفع بفانين آخرين إلى اعتزال المسرح والتوجه إلى نشاطات أخرى، أو الهجرة إلى خارج الوطن، وذلك ما انعكس سلبا على الإنتاج الوطني للمسرحيات.

---

* ذكر بوعلام رمضاني في كتابه المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر أن المرحلة السابعة من مراحل المسرح الجزائري كانت من 1973 إلى 1981، وأنها انقسمت إلى مرحلتين متباينتين من خلال الإنتاج المسرحي، فالمرحلة الأولى تمتد من 1973 إلى 1977، وقد شهدت سيطرة المسرح الجهوي بوهران من خلال نشاطه المكثف وبروز الفنانين عبد القادر علولة وولد عبد الرحمان كاكي بإنتاج غزير، وقد عالجت المسرحيات قضايا وطنية كموضوع الثورة الزراعية، والمغتربين الجزائريين في أوروبا، وقضايا قومية تأتي على رأسها القضية الفلسطينية، وأما المرحلة الثانية من 1977إلى 1981 فقد شهدت فتورا إنتاجيا في أغلب المسارح الجزائرية وصارت تعتمد في أغلب عروضها على المسرحيات القديمة، وقد برز في هذه المرحلة المسرح الجهوي بقسنطينة، ومسرح سيدي بلعباس بدرجة أقل، وقد عالج الأول بعض المشاكل الاجتماعية كمشكل السكن، وأما الثاني فق ركز على القضايا القومية دائما فأضاف إلى القضية الفلسطينية قضية الصحراء الغربية في مسرحية أنا وأنت وملك الغرب، وقد شاهدها 40000 من الشعب الصحرواي.(للاطلاع أكثر ينظر: بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص28 وما بعدها.

[1] صورية غجاتي: النقد المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، إشراف، عبد الله حمادي، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2013، ص20

تلت هذه المرحلة مرحلة جديدة حاول فيها المسرح الجزائري استرجاع أنفاسه والنهوض من جديد "عرف خلالها انتعاشا واضحا بدت ملامحه ظاهرة على كافة مظاهر الإبداع المسرحي، من تأليف مسرحي، ومهرجانات، وملتقيات، وأيام دراسية على هوامشها، وتظاهرات ثقافية كبرى أُعيد فيها الاعتبار للفن الرابع في ثقافتنا الجزائرية"[1]، أُطلق عليها "مرحلة إعادة الفتح"[2].

إنّ الناظر في شأن المسرح الجزائري يرى وبوضوح تخلّف هذا الفن في بلادنا عن مثيله في المشرق العربي، نظرا "لافتقاره إلى ماض جعله يبقى بدون شخصية، فالماضي شيء أساسي لتكوين ذاكرة مسرحية، هذه الذاكرة التي يمكن أن تربط بين ما كان وما سيكون، ذاكرة تحدد علاقتنا بهذا الفن، ذلك لأنها تجعله جزءا من شخصيتنا له مساس بوعينا الظاهر والباطن"[3]

النقد المسرحي:

. ماهية النقد المسرحي:

اختلف الباحثون في ماهية النقد المسرحي فهناك من عرّفه تعريفا عاما باعتباره "يشمل مجالات متعددة منها الكتابات التي تنصب على الحركة المسرحية من نصوص وعروض، ومنها الدراسات التي تعرّف بالكتاب ونصوصهم وبالمخرجين والممثلين وبالعروض المقدمة، وبتاريخ المسرح ومنها الأبحاث النظرية حول المفاهيم المسرحية وطرق تحليل النص والعرض"[4]، فهو عند هؤلاء لا يفرق بين النص والعرض بل أنه يشمل حتى الكتابات التي تؤرخ لهما كتابة وتمثيلا.

وهذا ما ذهب إليه مجدي وهبة حيث جعله "ينصب على الحكم على المسرحيات إثر تمثيلها مباشرة، ويظهر على شكل مقالات في الصحف والمجلات (...)، وقد يعالج النقد المسرحي المبادئ العامة والمعايير الفنية التي تقوم عليها كتابات المسرحيات (...)، كما قد يعالج أيضا مناقشة روائع المسرحيات من عهد الإغريق حتى اليوم"[5].

---

[1] مرجع سابق، ص23

[2] المرجع نفسه، ص ن

[3] بوعلام رمضاني. مرجع سابق، ص48

[4] حميد أتباتو: الرهانات النظرية في الممارسة النقدية المغربية من مناصرة التأصيل المسرحي إلى إنتاج المعرفة العلمية، مقال ضمن كتاب النقد المسرحي المعاصر الإشكالات والممارسات والتحديات، أعمال المهرجان الوطني السادس للمسرح المحترف، وزارة الثقافة الجزائر أيام 28،30 ماي 2011 ص 81،82

[5] مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي، فرنسي، عربي) مكتبة لبنان، 1974، ص121

ومن الناقدين من يرى النقد المسرحي يتمثل في دراسة النصوص في منأى عن عروضها، "فهناك منهج في دراسة النقد المسرحي يعتمد على التفكيك والتحليل الجزئي والثانوي على حساب إهمال عناصر أخرى أساسية ومساعدة، ويسعى هذا المنهج إلى تحليل النص المكتوب الذي يتجاوز العرض ذاته، وتقوم دعامة تلك النظرية على أدب مسرحي غير مألوف بمعنى تفكيك النص المتجدد الذي ينمي مدارك الجماهير المشاهدة ويلعب بالخيال ويثير العقل دون مباشرة وخطابية"[1].

وهناك من أشار إلى وجود نوع ثالث من النقد المسرحي "يتموقع بين النوعين السابقين وينتجه الصحافي أحيانا والأكاديمي أحيانا أخرى، لكنه يرتبط في الغالب بفئة قد لا تكون من الصنفين ويشغلها أكثر تحليل الأعمال المسرحية لغايات ثقافية ويتم تداوله في المجلات أو بعض الإصدارات الخاصة وعلى الرغم من قيمة هذا النقد فهو لا يحرص على الانضباط الدقيق والصارم لما هو منهجي"[2].

لقد اتخذ النقد المسرحي وجهتين متباينتين من حيث حقل الدراسة فالأول سلّطت فيه الدراسة على النص الذي هو أصل المسرح، ومحتوى الحوار الذي يُطبق على الركح، والثاني تطبيق للمناهج النقدية الأكاديمية والغير أكاديمية على العرض المسرحي الذي يُعتبر نتاج النص المسرحي، فيكون النقد المسرحي بذلك "فحصا للعمل الدرامي كنص مسرحي مرة، ثم فحصه كعرض مسرحي مرّة أخرى، في الفحص الأول (الدراما) يُتطرّق إلى المضمون الدرامي للمسرحية وتكويناتها الأدبية واللغوية والبناء الدراماتولوجي لها، والنواقص التي لم يتوفّر النّص عليها، والنقد في الفحص الثاني (العرض المسرحي) يذهب إلى معالجة التحقيق الفنّي للنص من خلال وسائل العرض المسرحي بتفسير وتحليل وجهة نظر الإخراج ومدى تحقُّقها في العرض، كما يشمل التمثيل عند الممثلين والإطار المادي من ديكور وإضاءة وخدع وموسيقى ومهمَّات أخرى"[3].

هذا ما يتعلق بالتحليل المنهجي المبني على أسس نظرية وأدوات إجرائية خاصة بالمنهج المتبع، وأما ما نقصده بالدراسة الغير أكاديمية فـ "هو النقد الذي ينصبّ على الحكم على المسرحيات إثر تمثيلها

---

[1] طارق ثابت: التأويل من خلال ثنائية النص/العرض في مسرحية الأجواد لـ عبد القادر علولة، مجلة الأثر، ع 27، ديسمبر 2016، ص 3

[2] حميد أتباتو. مرجع سابق، ص 82،81

[3] كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2006، ص 712

مباشرة، ويظهر على شكل مقالات في الصحف والمجلات"[1]، فيكون هذا النقد مباشرا وارتجاليا يعتمد الناقد في تحليله من خلال ما يراه على الركح دون الاستناد إلى أدوات منهجية صارمة، ويعتمد فيه على الانطباع والذوق والإيديولوجية "وقد يعالج النقد المسرحي المبادئ العامة، والمعايير الفنية التي تقوم عليها كتابة المسرحيات (...) كما قد يعالج أيضا مناقشة روائع المسرحيات منذ عهد الإغريق حتى اليوم"[2].

وفي هذا يظهر الالتباس القائم حول موضوع دراسة الناقد المسرحي(النص أم العرض) فيلتبس تعريفه حيث يجمع بين دراسة الكتابة ودراسة التمثيل تحت مسمى واحد وهو "النقد المسرحي " دون تخصيص إذ أنّ من الباحثين من يرى أنّ النقد المسرحي نقدان أكاديمي وصحفي ويعلل لهذا التصنيف بتعريف " المدرسة الأنجلوساكسونية التي تلح كثيرا على الالتزام بهذا المبدأ"[3]، أي الفصل بين النقد الصحفي والنقد الأكاديمي فهذا الأخير يرتبط بالنص وأما الأول فيرتبط بالعرض، وهنا تُطرح إشكالية أن النقد الأكاديمي يرتبط فقط بالنص دون العرض باعتبار النص ينتمي إلى الأعمال الأدبية لا الفنية، هذا الإشكال ناتج عن طبيعة المسرح نفسه فهو " فن مقروء مسموع مرئي، هذا أول جوانب تباينه عن بقية فنون القول"[4]، إذا فالمسرح لا ينصاع لمنهج معين كما تنصاع غيره من الفنون الأدبية لأنه لا يلتزم بخاصية الثبات النصي بتجاوزه ذلك إلى التمثيل، مما يجعل الدارس يفصل بين وجهين لعملة واحدة، ويفرق بينهما من حيث الدراسة نظرا لاختلاف طبيعتهما فالأول (النص) يلتزم بالثبوت والسكون، بينما يتسم العرض بالحركة فـ " ليس المسرح كالمسرحية بالرغم من أنّ الكلمتين تُستخدمان عادة وكأنهما تحملان المعنى نفسَه، ذلك أنّ المسرحية تشير إلى الجانب الأدبي من العرض أي النص ذاته، وعلاقة المسرح بالمسرحية علاقة العام بالخاص أو بمعنى آخر، المسرح شكل فني عام أحد موضوعاته أو عناصره النص الأدبي (المسرحية) "[5].

ولذلك ظهر في النقد المسرحي اتجاهان أحدهما عني بالنص، والآخر اهتم بالعرض وهناك من يقول أنّ " الاشتغال ظل محصورا ضمن إطار المسرحية (أي النص) بعيدا عن عناصر العمل المسرحي الأخرى

---

[1] مجدي وهبة. مرجع سابق، ص 121

[2] المرجع نفسه، ص 122

[3] صورية غجاتي. مرجع سابق، ص 183

[4] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص 127

[5] لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم، النظرية والتطبيق، دار الراية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2008، ص 39

التي تتطلب تخصصا علميا دقيقا في المسرح وخبرة في ممارسته أيضا"[1]، وهذا لا يمكن بأي حال فالنقد المسرحي منذ نشوئه في الجزائر أو رفوده إليها ساير المسرح أدبا وفنا أو نصا وعرضا، وذلك من خلال ما نجده مبثوثا في مجلات الشهاب والبصائر والمنتقد بالرغم من غياب المنهج آنذاك وهذا دليل على أن نقد العرض أو النقد الصحفي كان مسايرا للمسرح مثله مثل نقد النصوص الأدبية على اختلاف أجناسها.

إن الخطاب المسرحي في الجزائر وإن مرّت عقود على ظهوره إلاّ أنه يمر بفترات متباينة من حيث حدّة نشاطه قوة وضعفا، لتداخل عدّة عوامل تؤثر لا محالة في الدفع بالحركة المسرحية تبدأ بالمؤلف وتنتهي بالناقد المسرحي، "فإذا كنا نحتاج في عصرنا الحاضر إلى الكاتب المسرحي القادر على إرساء أصول هذا الفن حتى يأخذ جمهورنا بالاعتراف به، والنظر نظرة جادّة تساعد على ربطه بتراثنا الأدبي، فإننا كذلك بحاجة إلى الناقد المسرحي الذي يحتاج إلى أن يزوّد نفسه بكافة الوسائل التي تستطيع أن تخلق منه أداة صالحة في تدعيم أصول رسالة المسرح الفنية والاجتماعية، وانتشالها مما قد يشوبها من سطحية وابتذال، وطبيعي أنّ هذا كله يحتاج ممن يندب نفسه لهذا العمل الخطير أن يكون على وعي تام بمهمته ووظيفته في نقد العمل المسرحي"[2].

النقد المسرحي في الجزائر:

بعد حديثنا عن الحركة المسرحية في الجزائر وكيف كانت وتيرتها منذ نشأة الفن المسرحي عندنا إلى اليوم واتضح أنّها كانت متذبذبة خلال هذه الفترة، فنشطت أحيانا وزاد نشاطها، وأصابها في أحيان أخرى كثيرة فتور يرجع إلى أسباب عدّة، نتساءل كيف كانت علاقة هذا الإنتاج مع الخطاب النقدي الجزائري.

إنّ المسرح الجزائري لم يستسلم لتلك الظروف التي حالت دون تطوره وازدهاره، ولكنّه "انفتح على عوالم التجريب، وأشرع نوافذه على أشهر وأبرز المدارس والاتجاهات المسرحية الحداثية في الكتابة والتمثيل والإخراج، إذ تعرّف على المسرح الملحمي واكتشف تجربة مسرح العبث واللامعقول، والمسرح داخل المسرح، والمسرح الفقير، والمسرح الوثائقي وغيرها من الاتجاهات (...) غير أنّ خطابه النقدي قد بقي على هامش هذه الفتوحات والتغيرات، ولم تتمكن الحداثة باتجاهاتها ومناهجها النقدية المتعدّدة من إيجاد مساحة على رقعته تثبّت عليها أقدامها"[3]، مما يعني أنّ النقد المسرحي في الجزائر بقي حبيس النظرية النقدية الكلاسيكية،

---

[1] زهيرة بولفوس: إشكالات النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر، مجلة الذاكرة، المجلد2، ع3، 2014/04/01، ص37

[2] محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1994، ص274

[3] صورية غجاتي: مرجع سابق، ص25

ولم يواكب ما جرى على الساحة النقدية من تطورات في بنية المنهج وأدواته وطروحاته كما كان الحال في مجالات أخرى كالشعر والرواية، وبالتالي بقاء الإشكالية التي تواجه هذا الحقل قائمة متمثلة بنزوع أغلب مقارباته التطبيقية والنظرية للخطاب المسرحي إلى التناول التقليدي الذي تحكمه نزعات واقعية وتاريخية، وتأثرية ومعيارية غير معنية بشعرية هذا الخطاب، ومعلم انتقائه الذاتي، ومقوماته الداخلية"[1].

لا يمكن الحديث عن النقد المسرحي في الجزائر وتطوره بعيدا عن ذكر النقد الأدبي عموما وتطوره، ومما هو معلوم لدى الباحثين أنّ النقد الأدبي بدأ انطباعيا تأثريا للإشارة إلى جودة أو ضعف بيت شعري، أو قصيدة، مبنيا على آراء ترتكز على ذوق الناقد ومعرفته بأسلوب الكلام، فيميز بذلك القبيح من الجميل، ثم تطور النقد فصار يستند إلى وسائل وأدوات يعتبرها النقاد ضرورة لتمحيص الأدب، ولا يُجاز ذلك إلاّ من خلال استناد الأديب أو المبدع إلى شروط تحقق للأدب جودته.

هذه الطفرة في الانتقال من الحكم بالذوق والرأي إلى عرض النص الأدبي على أدوات إجرائية متعارف عليها بين النقاد، يمكن تمثيلها بتلك المسابقات اليونانية التي كانت تقام خلال "المهرجانات التي يتبارى فيها الشعراء عبر القصيدة الشعرية والأغاني والأناشيد، إلى جانب مسرحة الأساطير والقصص الخرافية المقتبسة من الهوميريات وغيرها من الأعمال الأدبية الفنية القديمة (...) وذلك بتعيين لجنة من الحكماء للتحكيم بين ستة وعشرة أعضاء"[2].

لقد اشتغل الكثير من النّقاد الجزائريين على المسرح نصّا وعرضا، ويمكن اعتبار البدايات الفعلية للنّقد المسرحي ترجع إلى أوائل القرن العشرين، وبالضبط في عشرينياته، أين ساهم الكثير من النّقاد في رصد الحركة المسرحية ونقدها سواء كانت نصوصا مكتوبة، أو عروضا مقدّمة على الركح، وقد بدأ النقد المسرحي أوّل ما بدأ انطباعيا تأثريا مارس عليه النّقاد أقصى أحاسيسهم وتوجّهاتهم الايديولوجية تجاه الكتابات المسرحية وعروضها خاصة، مسايرة بذلك الحركة الأدبية الحديثة، خصوصا بعد ظهور الحركة الإصلاحية التي أثْرت الجانبين الأدبي والنقدي، حيث "لم تكن الجزائر من الناحية الأدبية شيئا كبيرا قبل ظهور حركة الإصلاح التي امتشقت الأقلام، وفتّقت القرائح، وصقلت المواهب، وربّت العبقريات الأدبية

---

[1] عواد علي: غواية الخطاب المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)– بيروت (لبنان)، ط1، 1997، ص10

[2] عبد الكريم جدري. مرجع سابق، ص101

التي برزت في صحفها إذ أنّ الصحف التي صدرت عن حركة الإصلاح كجريدة "المنتقد" لابن باديس، "الجزائر "لمحمد السعيد الزاهري، و"الإصلاح" للشيخ الطيب العقبي مهّدت لكُتّاب الأدب ومنهم للنّقّاد"[1].

إلاّ أنّ من الباحثين من يرى "غياب النشاط النّقدي المسرحي الجزائري، أو بعبارة أخرى لم تُفلح العملية الأدبية على شيء اسمه النقد المسرحي الجزائري مرجعا ذلك إلى ضآلة تدريسه في الجامعة، وإلى أنّ العائق الأكبر الذي يواجه الحركة النّقدية المسرحية في الجزائر هو عدم الاهتمام الكافي بهذا التّخصّص لأنّ غياب قاعدة منهجية قد تعيق الفعل التّطبيقي"[2]، وهذا لا يعني أنّ النقد المسرحي كان منعدما بل كان موجودا فعليا وذلك من خلال ما كان يُنشر على صفحات الجرائد خاصة، لكنه يفتقد منهجية واضحة، والسبب أنّ مادة المسرح لم تُعمّم على الجامعات إلاّ مؤخّرا، وهذا راجع إلى أنّ المسرح الجزائري عموما لم ينشأ داخل المؤسسات الجامعية ولكنّه "نشأ وتطور على يد مواهب شعبية بعيدا عن النخب الأكاديمية مما جعله بعيدا عن اهتمامات المعاهد والأقسام الجامعية المتخصصة حتى السنوات الأخيرة، حيث أصبحت الجزائر تولي اهتماما للمسرح وتؤسس كليات للفنون وأقساما لدراسات الفنون الدرامية، بالإضافة إلى تخصيص عدة شعب وتخصصات ومسارات في مجال المسرح وتشجع الفرق الجامعية وتدعمها للمشاركة فيما يعرف بالمهرجان الجامعي"[3].

لم يكن النقد المسرحي في الجزائر يرقى إلى مستوى تطلع الفن المسرحي الذي كان يسعى إلى بناء صرح له بانفتاحه على المسرح العربي في المشرق، والمسرح العالمي (الأوروبي منه خاصة)، ومرد ذلك إلى مجموعة من الأسباب:

-حضور البعد التأثري (الانطباعي) القائم على المزاجية، والانفعال الذاتي في مقاربة الخطاب المسرحي الذي كثيرا ما يتبلور في إطار حكم متسرع لا يرقى إلى مستوى الموقف النقدي الدقيق.

-التركيز على ما اصطلح عليه بـ (المضمون) الذي يرشح عنه الخطاب المسرحي بوصفه عنصرا ملموسا ومهيمنا بمعزل عن العناصر البنائية والأسلوبية التي تتحكم بشعرية (إبداعية) الخطاب، ولعل أخطر

---

[1] عبد المالك مرتاض. فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 57

[2] صليحة لطرش: تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر – النقد الأدبي الجزائري 1970-2012 أنموذجا، مخطوط دكتوراه، إشراف (إبراهيم صدقة) قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، 2016 -2017. المقدمة

[3] أحسن تليلاني: المسرح الجزائري نشأ مقاوما ومسايرا لتحولات المجتمع، جريدة المساء، ع 6027، 07 نوفمبر 2016

ما تفضي إليه هذه المقاربة التجزيئية هو ترسيخ المفهوم التقليدي في النقد الذي يفصل بشكل متعسف بين المستوى الدلالي للخطاب ومستواه البنائي.

–فحص الخطاب المسرحي وتفسيره في ضوء معطيات الواقع وملامحه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، استنادا إلى مبدأ (المرآوية)، حيث الفن مرآة المجتمع، وبتعبير آخر فك شفرة الخطاب بشفرة الواقع.

– إعطاء الامتياز للنص المسرحي، واعتبار العرض تعبيرا عنه، أو إنه بنزلة ترجمة وتفسير له اعتمادا على مسلمة التلازم الدلالي بين النص المكتوب والعرض المسرحي.

–الوقوف على ظاهرة الخطاب المسرحي، والاكتفاء بتقرير معنى واحد له هو (المعنى الحرفي) البسيط، والاهتمام به، والتركيز عليه، وإغفال المعاني والدلالات الكثيرة التي يزخر بها الخطاب[1].

وإذا كان هناك من يرى أنّ النقد المسرحي في الجزائر قد انحرف عن مساره لأنه كان "يُكتب من قبل نقاد الأدب الذين لم تكن لهم صلة بالفن المسرحي ولا بأبجديات نقده فمالت تحاليلهم إلى الاهتمام بالطرح الإيديولوجي الذي يحمله المضمون مع إقصاء كلي لباقي أطراف معادلة العمل المسرحي"[2]، وأنّ الأعمال المسرحية العربية في المشرق والمغرب احتلت مكانة مهمة في الساحة المسرحية العربية، وأنّها لم تكن لتحتل تلك المكانة لولا إصدار بيانات من قبل أصحابها على غرار توفيق الحكيم ويوسف إدريس في مصر، وسعد الله ونوس في سوريا، وروجيه عساف في لبنان، والطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد في المغرب، هذه "البيانات تشرح وتوضح الرؤية الفكرية والجمالية التي تحملها"[3]، فإننا نرى أن السبب الرئيس إضافة إلى ما كُتب من مقدمات للأعمال المسرحية، يكمن في أنّ هؤلاء الكتاب المسرحيون كانوا أنفسهم نقادا، اشتغلوا على كتابة النصوص المسرحية وبالمقابل تجنبوا الوقوع في مطبات التعثر النقدي مثلما وقع فيه النقد المسرحي في الجزائر، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ النقد المسرحي في هذه البلدان العربية قطع أشواطا موازية للنشاط المسرحي، ولم يكن نقدا سطحيا يشير إلى جودة أو ضعف الخطاب المسرحي، بل

---

[1] عواد علي. مرجع سابق، ص11

[2] صورية غجاتي. مرجع سابق، ص27

[3] المرجع نفسه، ص28

سايره محاولا تقييمه وتقويمه، مما دفع بالحركة المسرحية إلى تكثيف نشاطها وظهور المسرحية على الساحة الأدبية كفن له أسسه وضوابطه، مدعوما بأقطابه الثلاثة التي تؤيد مسيرته، من مؤلفين ونقاد وجمهور.

نقد النقد المسرحي:

تردّد مصطلح نقد النقد في عدد من الخطابات النقدية والتنظيرية (...) ودلّ تردّده على إرهاصات ولادة وعي جديد يسعى إلى التفريق بين "النقد" بصفته موضوعا، و"نقد النقد" بصفته فعلا يختبر ذلك الموضوع ويدرسه"[1]، ولعلنا إذا تحدثنا عن نقد النقد المسرحي يتبادر إلى أذهاننا لأول وهلة تشعب مجال الدراسة إلى اتجاهين يختلفان باختلاف إنتاجهما، فالاتجاه الأول في النقد المسرحي يتعلق بدراسة النصوص المسرحية المكتوبة، فينطوي الاشتغال فيه تحت مسمى النقد الأدبي، وأما الاتجاه الثاني فيتعلق بالعروض المسرحية، وهوما يمثل حقيقة النقد المسرحي، وهذا ما يستوجب على الباحث أن يتطرّق إلى النصوص المدروسة بالقراءة، وإلى العروض أيضا بالمشاهدة، إلاّ أننا في بحثنا هذا وبرغبة من الأستاذ المشرف لم نتطرّق إلى دراسة العروض المسرحية لأنّ ذلك يستوجب مشاهدة العروض لإبداء بعض الحكم على قراءتها، "ومن هنا يأتي الاختلاف بين نقد النقد الأدبي ونقد النقد المسرحي، ففي حالة نقد النقد الأدبي يمكننا العودة إلى النصوص الأدبية مادامت متوفرة في كتب، بينما لا يمكننا العودة إلى العروض المسرحية ومشاهدتها مادامت عروضا معلقة في الهواء بحسب وصف المسرحي البريطاني بيتربروك أي أنها مع انتهاء العرض لن تعود موجودة في عالم الواقع، إلاّ إذا أعيد تقديمها أمام الجمهور مع أنّ وجود الأنترنت وخصوصا موقع يوتيوب أتاح توفّر بعض هذه العروض، والعودة إليها ومشاهدتها والكتابة عنها، على الرغم من أنّ الكتابة عن عرض مسرحي مصور وموجود على الأنترنت ستفتقر إلى روح الكتابة الناجحة عن الحضور المباشر والمشاهدة الحية للعرض المسرحي"[2].

يمثل نقد النقد إشكالية لمن يخوض فيه إذ يُعتبر عملية معقدة تتجاوز شوطين مهمين من مراحل الأدب، أولهما الإنتاج الأدبي ويليه النقد الأدبي، وبذلك يتطلب الباحث فيه أن يمتلك مفاتيح النقد الأدبي بمناهجه المختلفة، حتى يتمكن من تحليل العمليات النقدية المعقدة، ويسبر أغوار النصوص الثانية الناتجة عن دراسة الخطاب المسرحي، وقد ذكر تودوروف هذه الإشكالية من خلال طرحه سؤالا على القراء الفرنسيين

---

[1] محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، ط1، الرباط، 1999، ص113

[2] ناصر ونوس: في نقد النقد المسرحي، قراءة في ملف العدد السابع عشر من مجلة (قلمون) حول المسرح السوري، متوفر على الموقع: https://www.harmoon.org/reports، 21 يناير 2002.

عن نقد النقد: من بإمكانه أن يجد فيه فائدة ترتجى؟[1]، هذا بالنظر إلى مجتمع يقرأ فما بالنا إذا وجهنا سهام التساؤل إلى مجتمع كمجتمعنا لا يُعنى بالفن المسرحي ولا بنقده، ولكن بالرغم مما نراه من عزوف على مستويي الأدب المسرحي ونقده، فإننا نجد شذرات متفرقة تتناول النص المسرحي تارة، وتتناول عروضه تارة أخرى، وتليها بالمقابل شذرات تنقد تلك الإبداعات النقدية على النصوص المسرحية في الدراسات الأكاديمية، وأخرى على أعمدة الجرائد تُعنى بمناقشة العروض المسرحية على قلتها.

وقد عُرّف نقد النقد بأنه تلك "الكتابات التي تراجع النشاط النقدي في فعل الممارسة من منظور الوصف والتفسير والتقييم"[2]، فنقد النقد المسرحي إذًا لا يخرج عن مجال الدراسة النقدية من حيث الآليات التي يشتغل بها، إلاّ أنه في اشتغاله يتجاوز الأثر الأدبي إلى الأثر الثاني الذي ينتج عنه إمّا على يد الناقد الأكاديمي، أو على يد الناقد الصحفي، وبالتالي فهو "نشاط معرفي ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية، كاشفا عن سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية"[3].

وبما أننا ركزنا في دراستنا هذه على النقد الأكاديمي، فإنه يمكن أن نذكر بعض الدراسات النقدية التي ركّزت مباشرة على الدراسات النقدية للمسرح، كدراسة صورية غجاتي "النقد المسرحي في الجزائر"، ودراسة قارة محمد سليمان الموسومة بـ: "اتجاهات النقد المسرحي المعاصر في الوطن العربي"، أو كان النقد المسرحي جزءا منها مثلما قامت به الباحثة لطرش صليحة في دراستها الموسومة بـ: "تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر"، وهذه كلها أطروحات دكتوراه، وبذلك فإنه يمكن إدراج مثل هذه الأبحاث في إطار نقد النقد المسرحي في الجزائر، وإن كانت فتية المنبت أو محاولات أولية في هذا المجال، هذا إضافة إلى العشرات من المقالات التي تطرق فيها أصحابها إلى هذا الموضوع الذي لا يخلو من المغامرة النقدية، إذ أنّ النقاد أنفسهم يقرّون بخطورة الخوض في مثل هذه المساءلات النقدية، نطرا لعدم وضوح الرؤية المنهجية في النقد المسرحي، فلا نكاد نعثر في كل الدراسات التي اشتغلنا عليها منهجا نقديا صرفا تم تطويعه في دراسة المسرح أو المسرحيات، بل إنّ النقاد يوظفون مزيجا من المناهج يأتي على رأسها المنهج التاريخي الذي يحضر وبقوة في كل الأبحاث الأكاديمية، ولذلك فإنّ الاشتغال في هذا المجال مبني على الكشف عن مكامن الأثر في الذي أحدثته بعض الظروف في الناقد الأدبي فجعلته ينتهج نهجا معينا خاصا به، ما يعني

---

[1] تزفيتان تودوروف: نقد النقد، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986، ص16

[2] جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مصر، ص267

[3] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 1994، ص18

أنّ "نقد النقد المسرحي" يقوم بتفكيك مقولات النقد الأدبي لفحص العناصر الإيديولوجية الثاوية في المزاعم النظرية، وهو يكشف عن طبيعة المؤثرات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي كونت الحاضنة السياقية له، وجعلت الناقد يتبنى منهجا نقديا دون سواه، ويضع عمل الناقد ونصه النقدي في سياق أكبر"[1].

ويشتغل نقد النقد على صعيدين مختلفين، "فلا يمكن أن يظن القارئ أن نقد النقد يشتغل فقط على المعارضة، والعمل على اكتشاف أخطاء وزلات النقد الأدبي، بل يشتغل على المزيد من الضياء على أصول المذهب النقدي"[2]، كما يشتغل في الوقت ذاته على قراءتين مزدوجتي الهدف، "يقرأ النص النقدي قراءة محاورة واختلاف، وفي الوقت نفسه ينجز قراءته الخاصة للنص الأدبي المنقود"[3].

إنّ اقتحام مجال نقد النقد المسرحي في الجزائر يصيب الباحث رهبة من انفلات الموضوع، إذ يجد نفسه يلملم شتاتا لنقد مسرحي لا يعترف بزمان ولا بمكان، ولا بحدود تفصل بين الحداثة والمعاصرة في النقد المسرحي، في بلادنا خاصة، إذ نجد الدارسين للمسرح أو للمسرحيات يشتغلون في إطار التاريخ، والسوسيولوجيا، والانطباع، ونحن في القرن الواحد والعشرين، في حين أنّ النقد الغربي قد قطع أشواطا طويلة في النقد النسقي، مما يؤكّد وبلا شك أنّ جل النقاد في بلادنا لم يتشربوا هذه المناهج المعاصرة التي حاولت تجاوز السياق الذي أصبح لا يمثل ضرورة عند النقاد المعاصرين، بل صار همهم تفكيك النص وسبر أغواره، والغوص فيه لتجلية معانيه الثاوية وراء الألفاظ والعبارات في النص المسرحي، والثاوية وراء ملحقات النص في العرض المسرحي من أكسسوارات وأضواء، وأزياء وغيرها، مما يدفع بالباحث في هذا المجال إلى تفادي الفصل بين النص والعرض المسرحيين، باعتبارهما كل متكامل لا يمكن أن يستغني الباحث عن أحدهما دون نظيره.

هذا يتطلب أن يقوم الخطاب النقدي المسرحي على "رؤية شاملة، ويلتزم أطرا منهجية واضحة المعالم، ويستعين بجهاز مفهومات نقدي دقيق ليكون قادرا على تقديم مقاربات تتسم بالعمق، والرصانة العلمية، ويحقق ما عجز الخطاب النقدي التقليدي عن تحقيقه، وهو أن يصبح إنتاجا إبداعيا مؤسسا على

---

[11] باقر جاسم محمد: النقد أم الميتانقد؟، محاولة في تأصيل المفهوم، مجلة عالم الفكر، م 37، ع3، الكويت، مارس، 2009، ص122

[2] نور الدين جويني: نقد النقد وآليات اشتغاله في الثقافة العربية، من التنظير إلى التطبيق، مجلة إحالات، ع3، الجزائر، 2019، ص183

[3] باقر جاسم محمد. مرجع سابق، ص122

إنتاج إبداعي، وليس فعالية سطحية لاحقة غايتها التعريف بهذا النص المسرحي أو ذلك العرض أو تقديم تعليقات عليها، أو شروح مبسترة لها"[1].

مما يعني أن نقد النقد المسرحي في الجزائر تأثر بالنقد المسرحي، حيث لم يجد الأرضية التي يتأسس عليها، حاله حال النقد المسرحي الذي تأثر بالإبداع المسرحي خاصة في السنوات الأخيرة، حيث شهد الخطاب المسرحي فتورا على صعيدي الكتابة والتمثيل، مما أفقَد الخطاب النقدي المسرحي الأرضية التي يتأسس عليها، إذ أنّ نقد النقد المسرحي يتطلّب توفير تراث مسرحي كأرضية لاشتغال النقد المسرحي، يليه توفر تراث نقدي يشتغل عليه نقد النقد المسرحي.

حاولنا من خلال دراستنا هذه أن نتتبع حركة نقد النقد المسرحي في الجزائر ومدى مسايرتها لحركتي الخطاب المسرحي والخطاب النقدي، وتبين لنا مدى الأثر الذي أحدثه الفراغ في دراسة الأعمال النقدية على الساحة، مما انعكس سلبا على الأثر الأدبي نفسه، فأصاب الإنتاج المسرحي فتور، وحالات من اللااستقرار، مما يشي بأنّ نقد النقد المسرحي لازمة من لوازم النقد المسرحي الذي يمثل بدوره لازمة من لوازم النشاط المسرحي.

إنّ المتتبع للحركة النقدية الإبداعية يتفطن لأهمية الخطاب النقدي وضرورته للنشاط المسرحي، حيث لا تستقيم العملية الإبداعية ولا تقوم لها قائمة ما لم تصاحبها حركة نقدية تواكبها، وبالمقابل يحتاج النقد المسرحي إلى حركة نقدية تتعداه وتهتم في اشتغالها على الخطاب النقدي المسرحي دراسة وتقويما، وهكذا يصبح نقد النقد "مطلبا وضرورة لابدّ منها وغيابه دليل على أزمة النقد واختلالاته، ضرورة تجعل النقد موضوع نفسه حتى يصحح نفسه، ويقوي مكانته، ويقوم بدوره لتنفيذ التحولات المرجوة"[2].

موقع نقد النقد المسرحي في المدونة النقدية:

لا تنفك الدراسات المحسوبة على حقل نقد النقد المسرحي أن تكون سوى نقود أدبية جمع فيها أصحابها بين دراسة نصوص مسرحية، والتعقيب على نصوص نقدية كمرحلة ثانية تلت دراساتهم للخطابات المسرحية، هذا ما يجعل الدارس يلاحظ أنّ "هذه الكتابات في مجال نقد النقد على كثرتها وتنوعها قد بقيت حتى الآن تدور في فلك النقد الأدبي (...) ولم تنهض بما يجعل منها نظرية مستقلة في نقد النقد، وذلك

---

[1] عواد علي. مرجع سابق، ص12

[2] محمد الدغمومي. مرجع سابق، ص116

على الرغم من وجود عدد كبير من الدراسات والمقالات التي مارست نقد النقد أو وضعت مصطلح نقد النقد في عنواناتها"[1].

ويرجع سبب التصاق نقد النقد بحقل النقد الأدبي وعدم بروزه بشكل مستقل، بالرغم من الجهود المبذولة في هذا المجال حالت دون التأسيس لحقل نقدي له خصائصه وأدواته المستقلة في الدراسة إلى عدّة أسباب[2]:

– إنّ هذه الجهود لم ترق إلى مستوى الممارسة الواعية لماهية حقل نقد النقد الخاصة، ولوظيفته وآلياته، فلم يُطرح سؤال الماهية في هذا الحقل، وقد عومل نقد النقد صراحة أو ضمنا على أنه تابع للنقد الأدبي أكثر من كونه ذا طبيعة خاصة ومميزة تماما.

– تلك الجهود لم تُقدّم جهدا نظريا وفلسفيا مكرسا لتأصيل مفهوم نقد النقد، أو تحديد الأطر النظرية التي تجعل منه حقلا معرفيا مختلفا عن النقد الأدبي.

– لقد بقيت تلك الجهود محصورة في صورة واحدة من نقد النقد والمتمثلة في نقد النقد التطبيقي، وقد أغفلت صورتين مهمتين لنقد النقد وهما: النظرية العامة لنقد النقد باعتباره فرعا معرفيا له خصوصياته التي تميزه، والصورة الثانية ممثلة في نقد النقد النظري من خلال تلك "الممارسة المألوفة في نقد النظرية أو النظريات النقدية تحصر اهتمامها على المستوى النظري أساسا"[3]، مما يُلزم الكتابة في مجال نقد النقد المسرحي باتباع إجراءات النقد المسرحي، وما يمكن أن نستدل به في الدراسات الموجودة بين أيدينا ما يصرح به أصحابها في مقدماتهم، ففي البحث المقدم من قبل الباحثة صورية غجاتي، (النقد المسرحي في الجزائر) تُصرح بأنها اعتمدت إجراء نقد النقد "الذي لا يتقيد بمنهج واحد، بل ينفتح على التاريخ والأنثروبولوجيا، والتيارات المسرحية العالمية، والمناهج النقدية وغيرها"[4]، وأما الباحث قارة محمد سليمان فإنه يشير في مقدمة بحثه (اتجاهات النقد المسرحي المعاصر في الوطن العربي) إلى انتهاج نقد النقد المسرحي على غرار بعض الدراسات السابقة في الوطن العربي مثل "نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر" لمحمد الدغمومي، و"نقد النقد المسرحي المغربي" لمصطفى رمضاني موظفا "المنهج الوصفي التحليلي الذي يعتمد على رصد الاتجاهات

---

[1] عواد علي. مرجع سابق، ص108

[2] المرجع نفسه، ص110

[3] المرجع نفسه، ص ن

[4] صورية غجاتي. مرجع سابق، المقدمة

النقدية في العالم العربي، وتصنيفها وفق كل اتجاه بناء على مقاربة كل منهج نقدي"[1]، وأما الباحثة صليحة لطرش فبدورها تصرح في مقدمة دراستها (تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر، النقد الأدبي الجزائري 1970-2012) اختيارها "منهجا ذا طابع وصفي تحليلي وهذا باستعراض الأعمال النقدية والمنظومات المنهجية والإجراءات المعتمدة في تحليل النصوص ومن ثم دراستها دراسة تفصيلية دقيقة"[2].

هذا مما يجعل فعل الدراسة في "نقد النقد" مجرد استعراض لأعمال نقدية لا تتجاوز على أقصى تقدير محيط الوصف والتحليل لأعمال نقدية مع إبراز أهم الإجراءات التي سلكها النقد في تحليل هذا النص أو ذاك ولعلّ من العوامل التي تسببت في مثل هذا الوضع أنّ "نقد النقد الملازم للنقد بحكم اشتغاله به، يبدو في الظاهر متداخلا مع مباحث النقد النظرية والتطبيقية"[3]، وعلى كل فإنّ نقد النقد سعى إلى ردم الهوة التي كانت بين النقد والخطابات المسرحية، دافعا بالنقاد إلى اقتحام عالم النصوص والعروض على حدّ سواء من أجل بناء صرح للفن الرابع في بلادنا، وإن كانت تلك المحاولات على قلتها لا تفي بالغرض المطلوب إلاّ أنها ساهمت و لا تزال في الدفع بالحركة النقدية للمسرح في الجزائر.

---

[1] قارة محمد سليمان: اتجاهات النقد المسرحي المعاصر في الوطن العربي، أطروحة دكتوراه، إشراف، عبد السلام ضيف، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة الحاج لخضر باتنة1، الجزائر 2017، 2018، المقدمة

[2] صليحة لطرش. تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر، المقدمة

[3] نجوى الرياحي القسنطيني: في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، عالم الفكر، ع1، م38، سبتمبر 2009، ص36

الفصل الأول: قضايا النقد المسرحي:

1. قضية المنهج
2. قضية النص والعرض
3. قضية اللغة
4. قضية الاقتباس
5. قضية الترجمة
6. قضية التجريب

قضية المنهج:

ونحن نحوض في ذكر هذه المسألة (قضية المنهج) في النقد المسرحي يتراءى لنا وبوضوح قلة اهتمام النقاد والباحثين بمثل هذه القضية، وهذا ما يجعلنا نوليها الاهتمام البالغ من بين القضايا الأخرى بل ونجعلها على رأس هذه القضايا، فالمنهج هو الوسيلة أو المفتاح الذي يلج به أي ناقد عالم النص الأدبي، فيقتحمه ويسبر أغواره، ويدفعنا ذلك إلى التساؤل عن سبب عدم إيلاء النقاد ومنهم نقاد المسرح الأهمية البالغة للمنهج المطبق على النصوص والعروض المسرحية على حدّ سواء، أم أنّ النصّ المسرحي يتميز بالمرونة التي تجعله قابلا للخضوع لأيّ منهج، ثمّ هل يمكن أن نُخضع النص والعرض المسرحيين للمنهج نفسه مع الاختلاف البيّن بينهما.

"إنّ مشكلة المنهج الأساسية هي مشكلة مصطلحية بمعنى أنها نابعة من وجود مصطلح واحد نُقل من الأصل اللاتيني (METHODUS)الذي أُخذ بدوره من الأصل اليوناني، واستُعمل في الأساس ليدلّ على البحث أو النظر أو المعرفة، ولكن الكلمة في معناها الأصلي تعني الطريق أو المنهج الذي يؤدي إلى هدف مقصود به التغلّب على عقبات وصعاب، وقد استعمل المنهجيون الاصطلاح وكتبوه بأشكال متقاربة في لغاتهم ليدل على منهج بعدة معان مختلفة "[1]، فلكل مادة بحثٍ، لكل معرفةٍ، لكل مشروعٍ، بل حتى لكل كتاب، ولكلّ نص، ومن ثم لكل قصيدة منهج خاص، فهذا منهج قمين بأن يُحسن توجيه موجباته وتحرّي الحقيقة في العلوم (ديكارت)، وذاك منهج آخر ساعدت مبادئه الشكلية مساعدة حاسمة على سبك حكايات غريبة، وقصائد لا معقولة (روسيل)، ومنهج ثالث ارتسم في خيال فيلسوف ليسكتمل ميتافيزيقيا «الثورة الكاملة» التي سوف ترفع الميتافيزيقا إلى مرتبة الهندسة والفيزياء (كانط)، ومنهج رابع اكتشفه ناقد أدبي كان يرجو معرفة الآخر بالتطابق مع الفعل الذي يتوصّل به هو نفسه في التعرف على نفسه (بوليه)، ومنهج خامس طموح وجذري وضع قيد العمل لتغيير جميع القيم (نيتشه)، ومنهج سادس أيضا انصرف إلى تأسيس جنس جديد بين الوصف والمادة المعجمية (بونج)، فيمكن لكل منهج من هذه المناهج دون كبير ضرر أن يوصل إلى النهاية التي حددها، أمّا مبتكره، أو المستعين به ـ بكل بساطة ـ فيمكنه دون كبير عناء تبيان تلاؤمه التام مع الموضوع الذي جعله نصب عينيه[2].

---

[1] فاروق أبو زيد: مدخل إلى علم الصحافة، عالم الكتب، القاهرة، 1986، ص 19

[2] برونو كليمون: حكاية المنهج، تر: سلمان حرفوش، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، ط1، دمشق، 2010، ص19

وباعتبار المنهج جملة أساليب وآليات يستخدمها الناقد في تحليل النصوص الأدبية وتفسيرها، فإنّ النقد العربي ساير الحركة النقدية عموما وانتقل من مرحلة السياق إلى مرحلة النسق أو النصّ، وإنّ حظ المسرح الجزائري بقي بعيدا عن هذه الحركة، ومردّ ذلك إلى إهمال المنهج النقدي (كما هو الشأن في الدراسات الصحفية) أو الاعتماد على مناهج ترتبط بالنص وتصلح لدراسته أكثر مما تصلح للعرض المسرحي، فهل يرجع ذلك إلى أنّ المسرح هو الذي يحدد مناهجه التحليلية، أو أنّ بعض المناهج لا تصلح لأن تُطبّق على هذا الفن رغم انفتاحه "على عوالم فنية كثيرة تجعله كما قيل أبَ الفنون دون منازع أو بالأحرى ابن هذه الفنون المدلّل لأنّه نتاج تلاقحها وتلاحمها، وذلك يقتضي وجود ناقد مزوّد بآليات معرفية عميقة لا تتوقف عند حدود النّص واللغة، بل تتجاوزه إلى كلّ الفنون البصرية والسمعية المختلفة"[1]، ولذلك فإنّنا نجد معظم الأبحاث النقدية التي تناولت المسرح وعلى كثرتها هي بحوث أكاديمية، غير أنّنا لا نجد أصحابها يحدّدون منهج الدراسة المعتمد، وتنقسم هذه الدراسات من حيث اختيار المنهج إلى قسمين:

القسم الأول: أهمل أصحابه ذكر المنهج كما في المؤلفات التالية:

- مسرح الفرجة والنضال في الجزائر للدكتور "أحمد منور"
- المسرح الجزائري والثورة التحريرية للدكتور "أحسن تليلاني"
- المسرح في الجزائر للدكتور "صالح لمباركية"
- النص المسرحي في الأدب الجزائري "لعز الدين جلاوجي"
- المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، لنور الدين عمرون.

وباعتبار هذه الأبحاث أكاديمية كما أسلفنا فإنّه ما من شكّ في إخضاعها لمبادئ منهجية تكون في أحيان كثيرة مزيجا بين عدّة مناهج أهمها: المنهج التاريخي، الوصفي، والفني، والانطباعي، والتي في معظمها تدرس النص المسرحي بناء على محيطه الذي نتج فيه.

وأما القسم الثاني: فنجد الباحثين فيه لا يحدّدون المنهج بدقة وإنّما يكتفون بذكر إشارات عامّة له، وقد يجمعون في أحيان كثيرة بين مجموعة من المناهج، أو ما يُسمّى بالمنهج التكاملي، ومن ذلك ما نقرؤه في مقدمة كتاب هكذا تكلم عرسان شطحات في عرس عازف الناي لـ "عز الدين جلاوجي" في قوله: ولا

---

[1] عز الدين جلاوجي: ملامح النقد المسرحي في الجزائر بين هاجس التأريخ وتأرجح المنهج، مداخلة ألقاها الناقد في المهرجان الوطني للمسرح المحترف، أيام 28، 29، 30 ماي 2011، ص 67

شكّ أنّ ذلك يقتضي مناهج عديدة تبدأ من الانطباعية لترسو على شاطئ السيميائية"[1]، وفي ذلك ينتقد الباحث نفسه قائلا: "وهذا الجمع والهلامية يحرمنا أولا من الدّقة، كما يخلق اضطرابا خاصة إذا كان الجمع بين مناهج متباعدة"[2]، وهذا غاية في مراجعة الناقد نفسه إذ نأى في بحثه عن الصواب والدقة المنهجية المطلوبة، فإنّه بذلك تتشتت أفكاره بين محيط النّص وداخله، وذوقه الخاص، فلا هو يدرس النّص من الخارج دراسة بحتة، ولا من داخله فيركز على تركيبه، ويعتني بدراسة بنياته.

ومن ذلك ما نلاحظه في قول الدكتور حفناوي بعلي: "وبما أنّ دراستنا تنصبّ على النّص فإنّنا اعتمدنا تحليل مضمون النّص لاستقصاء مضامينه، وإبراز أشكاله الفنّية، وطبيعة كتابته، ومظاهر التجديد والتجريب فيه، وقد سلكنا في تحقيق هذا المنهج طريق القراءات للنصوص والمشاهدات للعروض، كما نهجنا سبيلا آخر تمثل في لقاءات أجريناها مع كُتاب نصوص ورؤساء فرق مسرحية"[3]، وفي ذلك مفارقة عجيبة تجعل القارئ في حيرة للتعرّف على منهج تحليل النص عن طريق قراءته، وتحليل العرض عن طريق مشاهدته، والجمع بينهما في دراسة واحدة، وعن ذلك يقول عز الدين جلاوجي: "هو اضطراب في رأينا ما بعده اضطراب، لا نفهم منه أبدا منهج تحليل مضمون النص، كما لا نفهم قوله وقد سلكنا في هذا المنهج طريق القراءات للنصوص والمشاهدات للعروض"[4].

تقول الباحثة صورية غجاتي في مقدمة كتابها "الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة بين الأيديولوجيا والفن": بالنسبة لمنهج البحث فقد تحرّرت من الالتزام بمنهج واحد اقتناعا مني بأنّ المنهج على تخصّصه يظل آلية شاملة تستوعب النفسي، والتاريخي، والفني، والبنيوي، والسيميائي، وبناء عل هذه القناعة، قمت بتوظيف إجراءات المنهج البنيوي التكوني أو المنهج (السوسيوبنائي)، وهو مزج بين المنهجين السوسيولوجي والبنيوي، وإذا عُدّ هذا الأمر (أي توظيف إجراءات منهجين مختلفين) ضربا من الترقيع المنهجي (...) فإنّني أعتقد بأنّه لا سبيل إلى تحقيق التوازن بين طرفي معادلة البحث وهما: (الأيديولوجيا) و(الفن) إلاّ بتوظيف منهجين"[5]، فالناقدة تعترف وبصريح العبارة أنّ المنهجية التي اتبعتها لا تعدو أن تكون ترقيعا

---

[1] عز الدين جلاوجي: هكذا تكلم عرسان شطحات في عرس عازف الناي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2003، ص8

[2] عز الدين جلاوجي. ملامح النقد المسرحي في الجزائر، ص69

[3] حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2002، ص9

[4] عزالدين جلاوجي. مرجع سابق، ص69

[5] صورية غجاتي: الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017، ص8

منهجيا يتوافق وبحثها الذي ينقسم إلى جانبين يعتمد كل منهما في البحث عن منهج مستقل بنفسه، ثمّ تعلّل لذلك بتعدّد اللغة في المسرح (ملفوظة) وهي لغة النص المسرحي، و(غير الملفوظة)، وترتبط في أصلها بالعرض المسرحي، متمثلة في الحركات، والألوان، والإيماءات...إلخ، ولعلّ هذا ما قصده حفناوي بعلي من قوله إلاّ أنّه ذكر النّص في دراسته منفردا دون أن يتطرّق إلى ذكر العرض.

وهذا ما يحاول الشريف الأدرع تعليله، وتجنّب الوقوع في الخلط بين المناهج في مقدمة كتابه" بريخت والمسرح الجزائري" في قوله: واعتقادا مني بأنّ المسرح البريختي يطرح مسألة سيميولوجية" فقد استعنت في الجانب التحليلي من بحثي بعُدّة الدراسات السيميولوجية دون الاهتمام بمخططاتها الشكلية، بل حاولت قدر الإمكان أن تكون المفاهيم والمقولات الجمالية المستعملة في البحث في غاية الدقّة تجنبا منّي لخطاب مقارني يُسقط مسالة تخصّ النصّ عموما على نصّ فني هو النص المسرحي"[1]، إلاّ أنّ ذلك لا ينفي عنه توظيف منهج ثان إضافة إلى المنهج السيميولوجي الذي يشير إلى توظيفه في الجانب التحليلي، وهذا ما يظهر جليا إثر قراءتنا للكتاب، حيث نجد في ثناياه توظيف المنهج التاريخي في فصليه الأول والثاني وخصوصا في مباحث مثل: العرب والمسرح، والتي تتبع فيها الباحث حركة الاقتباس في المسرح الجزائري حتى يصل إلى مرحلة الاقتباس عن المسرح البريختي، وكذلك مبحث "تجربة كاكي (مسار التعلم والتجريب) الذي يتتبع فيه مسار كاكي المسرحي ابتداء بالمدرسة، فالكشافة، ثم انخراطه في جمعية "السعيدية" للموسيقى والتمثيل.

وذكرت سميحة عساس في مقدمة كتابها "بلاغة الخطاب المسرحي" اتباع المنهج التحليلي مع الاستعانة بخطوات إجرائية تتلاءم مع الجمع بين دراسة المسرح والبلاغة"[2]، فهؤلاء النقاد يتفقون على وجوب تعدّد المناهج النقدية في البحث الواحد لأنه لا يمكن لمنهج واحد أن يحيط بكل جوانب النص المسرحي، فقد تناول الكثير من النقاد المسرحيين في الجزائر نصوصا مسرحية وعروضا تمثيلية بالنقد بأساليب نقدية مختلفة، باعتبار المسرحية تتميز بالمرونة التي تستوجب الاعتماد على مناهج نقدية متعددة، ولذلك فإننا كثيرا ما نجد الباحثين وخاصة منهم طلبة الماجستير والدكتوراه يذكرون في مقدمات بحوثهم أنهم اعتمدوا مناهج متعددة وبالأخصّ المنهج التاريخي الذي لا يكاد يخلو منه بحث خصوصا في الجانب النظري الذي يعتمد على تتبع مراحل تطور المسرح في فترات زمنية معينة.

---

[1] الشريف الأدرع: بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، ط1، الجزائر، 2010، ص6

[2] سميحة عساس: بلاغة الخطاب المسرحي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017، ص9

وأمّا بالنسبة للنقد الصحفي فإنه لا يعتمد على منهج واضح المعالم، بل إنّ الدراسات الصحفية لا تعترف بالمنهج العلمي، إما جهلا به وهذا هو الأقرب إلى الصواب، نظرا لعدم إلمام الصحفي به نتيجة "الخلط في التحديد الدقيق لمفاهيم المنهج والأسلوب والأداة مما أدى إلى وقوع خلط بيّن آخر في توصيف بعض المناهج والأدوات المستخدمة في الدراسات الصحفية"[1]، وإمّا تجنبا لاتباع منهج معين يفرض على الناقد صرامة تقيد بحثه في إطلاق الأحكام على العروض المسرحية.

فإذا ألقينا نظرة فاحصة على المنهج في النقد الصحفي ألفينا ما يدلّنا وبوضوح على السطحية في تناول دراسة المسرح، وذلك مردّه إلى أنّ النقد الصحفي للعروض المسرحية لا يصدر عن ناقد أكاديمي متمرس في المنهج وإنما عن الصحفي "أي الشخص الذي يقوم بالحصول على الأخبار وإجراء الأحاديث والتحقيقات الصحفية وكتابة المقال والتعليق الصحفي وكافة الفنون المسرحية الأخرى"[2]، معتمدا في ذلك على الوصف العام للمسرحية دون التطرّق إلى تفاصيلها حيث يشلّه غياب المنهج أو المنهج المتبع الذي لا يتعدّى الوصف، وسرد الأحداث المُشاهدة.

لقد استفادت المناهج النقدية الأدبية من مناهج العلوم التجريبية، و"قد حقّقت بعضُ الدراسات الصحفية تقدما في هذا الاتجاه وخاصة مع بداية السبعينيات من القرن العشرين في كل من الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا وانجلترا وبشكل أقل في الاتحاد السوفياتي، ولكنّ هذا الاتجاه لم يزل في مرحلته الجينية في الدراسات العربية "[3]، وقد شهد مجال الدراسات الصحفية تحولات كبيرة وانتشارات واسعة في ميادين مختلفة شملت الأدب والفن، ولم تكن هذه الدراسات متخصصة منهجيا، فقد "نشأت في كنف علوم اجتماعية أخرى كالتاريخ والاجتماع والسياسة، ولم تكن لها بالتالي مناهج بحث مستقلة، وإنما استعارت مناهج البحث المستخدمة في العلوم التي نشأت في كنفها لذلك تكاد الدراسات الصحفية تعتمد بشكل كامل على كل من المنهج التاريخي والمنهج الوصفي"[4]، بالرغم من اشتهار هكذا مناهج ـ في الدراسات الأكاديمية خاصة ـ بمعالجة النص معالجة سطحية لا تكاد تسبر أغواره، فهي مناهج سردية لا تعدو أن تقدّم صورة عامة للنص المدروس، أو لمحة عن ظروف وملابسات كتابته، مما يجعلها لا تُسهم بشكل فعال في دفع الحركة المسرحية، فالمنهج

---

[1] فاروق أبو زيد. مرجع سابق، ص 21

[2] المرجع نفسه، ص 48

[3] المرجع نفسه، ص 24

[4] المرجع نفسه، ص 15

التاريخي مثلا لا يمكنه صياغة تعميمات شاملة لها قوة التنبؤ الدقيقة التي تتمتع بها القوانين في العلوم الطبيعية وأنّ القياس التاريخي يزودنا في معظم الأحيان بإشارات من السلوك الممكن وليس السلوك المحتمل، تكون قدرته قاصرة على التوقع فقط دون إمكانية التنبؤ"[1].

ولعلّ المنهج الوصفي كان الأكثر حظا في دراسة الخطاب المسرحي من خلال التطرّق لمواضيع المسرحيات وبنائها وما يليها من الجانبين الفني والجمالي باعتباره يوفّر الحرية للفن المسرحي" فهو يصور الوضع الراهن وقد يحدد العلاقات التي توجد بين الظاهرات التي تبدو في حالة نموّ ولكنه قاصر عن وضع تنبؤات عن الأحداث المقبلة "[2].

وأمّا النقد الأكاديمي فقد ارتبط بالجامعة من خلال دراسة النصوص المسرحية وجاءت هذه الدراسات متأخّرة حيث أنّ " الجامعة لم تكشف المسرح إلاّ بعد أربعين سنة من الاستقلال وأصبح هذا الاكتشاف في حدّ ذاته موضوعا للنّقد لأنّه كان مطلوبا منه طلبُ الدّعم من الأدب العربي ليُعطيَ المشروعية لنفسه تحت مظلة أساتذة ـ لم يحضر أغلبهم قط ـ وفي أحسن الأحوال عرضا مسرحيا من قبل"[3].

وللمسرحية طريقة في النقد تسير وفق مراحل ثلاث:

يجب أن يسير البحث من العموم إلى الخصوص وفق الترتيب الآتي: ـ تحديد العصر الذي كُتبت فيه المسرحية والإلمام بنواحي الحياة اتي سادت في ذلك العصر من كلّ النواحي سواء الناحية السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية لاكتشاف الروابط بين المسرحية والعصر الذي أُلّفت فيه. ـ البحث عن حياة المؤلف ونشأته وثقافته وبيئته لاكتشاف الروابط الموجودة بين شخصيته والمسرحية التي كتبها ومدى تأثير كل منهما في الأخرى.

ـ الإلمام بمؤلفات الكاتب كلها بقدر المستطاع حتى يمكن تحديد مكان الرواية من مجموعة ما أنتج وعلاقاتها برواياته الأخرى.

---

[1] مرجع سابق، ص 16

[2] المرجع نفسه، ص 16

[3] Bouziane Ben Achour, Le théâtre en mouvement octobre 88 à ce jour, Ed Dar el Gharb, Oran, 2002, p 195.

ـ البحث عن مصادر المسرحية في بطون الكتب إذا كانت تاريخية وفي بيئة المؤلّف وحياته الخاصّة إذا كانت معاصرة، وتقصّي المؤثرات التي خضع لها الكاتب والتأثير الذي أحدثه في الكُتّاب اللاّحقين، لأنّه كثيرا ما يظهر أثر الأدب ومذهبه في تلامذته.

قراءة النّص: حيث يُشترط فيها الدّقة لفهم الحوار وتصوّر المواقف والحركات التي يمكن أن تّلازم النّص، ولو كانت خفية لم يدُلّنا عليها المؤلّف.

النقد: ويشمل نقد التّأليف، الذي ينقسم إلى نوعين (عام وموضعي)، أو لنقل يمرّ بمرحلتين، نقد الإخراج، ونقد التّمثيل، ويمكن إضافة نقد مقارن.

النقد العام: وهو ما ينصبّ على هيكل المسرحية وطريقة بنائها وارتباط أحداثها واستخراج العقدة فيها إلى أن نصل إلى استخلاص الفكرة التي قامت عليها المسرحية.

النقد الموضعي: ينصبّ على الحوار والتعبيرات واللّغة، ويُتطرّق فيه إلى عدّة ملامح في اللّغة النقد كشعريتها وواقعيتها، وفصاحتها أو عاميتها.

النقد المقارن: من أجل إعطاء قوة للمسرحية يلجأ الناقد أحيانا إلى مقارنتها بغيرها من خلال الرابطة المشتركة بينها وبين غيرها من المسرحيات (وتلك الرابطة إمّا تكون في وحدة الفكرة أو في الإحساس المُعالج أو في الموضوع أو في الشخصية)[1]

المنهج في النقد المسرحي في الجزائر:

لقد مرّ النقد المسرحي في الجزائر على غرار بقية الأصقاع في العالم بمراحل متتالية، ساد بدايته غموض حال دون رؤية منهجية واضحة في خوض غمار النص المسرحي، فوجد الناقد بذلك نفسه في حالة شدّ وجذب بين الماضي والحاضر، فقد كان النقد إلى زمن غير بعيد سياقيا إيديولوجيا يدور في فلك التاريخ أو الانطباع، يشتغل على محيط المؤلف وظروف الإنتاج الأدبي، بعيدا عن النص وتركيبه، ومما صار حتميا على الناقد الجزائري أن يخوض غمار المناهج النقدية الحداثية كأقرانه في باقي الأمصار العربية.

وبذلك فقد عرف النقد المسرحي في الجزائر والنقد الأدبي عموما "جل مناهج النقد برصيد متباين حيث ساد النقد التاريخي خلال الستينيات كما ساد النقد الاجتماعي خلال السبعينيات، في عزّ السيادة

[1] يُنظر: محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، ص 140، 145

الاشتراكية، بينما ساد النقد الألسني بشتى ضروبه منذ بداية الثمانينيات إلى اليوم، في حين تخلّلت هذه المراحل مناهج أخرى لم تستغرق إلاّ حيزا نقديا محدودا جدّا كالنقد النفساني والنقد الموضوعاتي والنقد المُقارن"[1]، وهذا ما يطرح التساؤل حول ماهية النقد المسرحي الجزائري المعاصر وإرهاصاته الأولى، ومرجعياته العربية والغربية، حيث أنه لا يمكن التنكر لوجود ممارسات نقدية معاصرة في الجزائر وإن كانت غربية المصدر، حديثة النشأة، بحيث "لا يوجد نقد جزائري قديم حتى يضاف إليه مصطلح معاصر، فهو حديث الولادة وما يزال قريب العهد بالنّشأة إذا ما قيس بباقي الأقطار العربية "[2].

وباعتبار المسرح الجزائري حديث النّشأة إذا ما قورن بالمسرح في مختلف الأقطار العربية حيث لا يربو عمره القرن من الزمن إذا ما اعتبرنا سنة عشرين وتسعمئة وألف البداية الفعلية لنشأته حسب جل المؤرخين للمسرح الجزائري، وبما أن النقد الأدبي لا يسبق الأدب بأيّ حال بل يسايره أو يليه فلا شكّ أنّ النّقد المسرحي جاء متأخّرا نوعا ما، وأنّ بداياته كانت سياقية أيضا باعتبار أنّ الدراسة المنهجية في إطار السياق تعتمد بالخصوص على رصد العوامل والظروف التي نشأ فيها العمل الأدبي، والبيئة التي ينحدر منها المؤلف، إذ تعتمد هذه المناهج في دراساتها على المؤلِّف ومحيطه تفسيرا للوقائع، وتحليلاً للظروف المسبِّبة في ظهور العمل الأدبي، ومن هنا ظهرت المناهج السياقية التي عنت بدراسة الأدب عموما، والمسرح كذلك لقي هذا الاهتمام المنهجي في بداية دراسته قبل أن تطرأ على الساحة النقدية مناهج حديثة عنت بدراسة النص، بغض النظر عن الأسباب والمسببات والظروف النفسية والاجتماعية والتاريخية وغيرها، وبما أن دراستنا في هذا البحث تُعنى بالنقد المسرحي المعاصر في الجزائر فقد شملت كليهما، وكان لزاما علينا أن نولي الأهمية الأولى في الحديث عن هذه المناهج، وأهمّ من تمثّلوها في دراساتهم للمسرح، ومدى تمثّلهم لها، ومن ثَمّ مدى نجاحهم أو إخفاقهم في التوفيق بين المقولات النظرية والممارسات التطبيقية فيها وقد خصّصنا لكل منهج منها فصلا خاصا به.

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري من المعاصر اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، ص 191

[2] لطرش صليحة: تحولات الفكر النّقدي العربي المعاصر، المقدمة

قضية النص والعرض:

لقد شغلت قضية النص والعرض حيزا واسعا في مجال النقد المسرحي نظرا لطبيعة تكوين المسرح المزدوجة، فهو من جهة نصّ أدبي يُدرس دراسة النصوص العادية، وهو من جهة أخرى عرض مبني على الحوار والحركة في فضاء خاص، ولكنه يخضع للحوار المكتوب المستمد من النص، ولذلك فقد اختلف النقاد في تفسيرهم لظاهرة العرض ومدى التصاقها بالنص أو بعدها عنه.

لقد ارتبط نقد العرض عادة بالصحف والجرائد لأنه لا يحتاج إلى تطبيق منهجي معين إلا أنه ساهم في إثراء النقد الأكاديمي "فلولا تلك الأعمدة والصفحات المتناثرة في الصحف اليومية والأسبوعية والمجلات الشهرية والفصلية، لما كان باستطاعة النقد الأكاديمي أن يطّلع على ما كان يُطرح في الساحة المسرحية في ظل غياب المؤرخ ووسائط النشر"[1]، فقد اشتغل الصحفي في تتبع حركة المسرح في الجزائر منذ نشأته وذلك نظرا لطبيعة عمله التي تعمل على رصد هذه الحركة وتتبع أطوارها فـ " مساهمة الصحفي في إرساء قواعد الفن الرابع في الجزائر بمتابعاته وتعليقاته وتغطياته الإعلامية لنشاطات هذا الفن في جميع مظاهرها حقيقة لا يمكن نكرانها وهذه المتابعات التي يُنظر إليها بعين النَّقص كانت الذاكرة الحية التي رصدت مسيرة المسرح الجزائري وتتبعت مراحل نشوئه وارتقائه في حركات مدّ وجزر وأصبحت اليوم المنبع الأصلي والمصدر الأساس الذي تعود إليه كلّ دراسة جادة حول هذا المسرح "[2].

فالصحفي المتتبع للمسرح اشتغل على العرض الحي مباشرة وارتبط به وأما "النقد المسرحي الأكاديمي هو النقد المرتبط أساسا بالجامعة وبالمجال الأكاديمي أي أنّ النقد الذي يتأسّس من داخل بحوث وأطاريح ودراسات جامعية يخرج بعضها في صيغة إصدارات لاحقا ومن خصائصه أنّه يخضع لشروط البحث العلمي الأكاديمي من حيث التزام المنهجية الدقيقة المعمول بها في إعداد البحوث ذات الطابع الأكاديمي وكذلك التقيّد بصرامة المنهج "[3].

وقد أرجع الكثير من الباحثين أسباب بطء حركة النقد المسرحي في الجزائر إلى غياب المنهج الصارم المتخصص الذي يُعنى بدراسة هذا الفن (المسرح) كتابة وعرضا إلاّ أنّ بعض الدارسين يرجع السبب

---

[1] صورية غجاتي. النقد المسرحي في الجزائر، ص 220

[2] المرجع نفسه، ص ن

[3] زهيرة بولفوس. إشكالات النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر، ص 34

إلى "انعدام تراكم إبداعي كاف يشجع على الممارسة النقدية "[1]، كما يرجعون ذلك إلى ارتكاز المسرح الجزائري على العرض، لكن ما ينبغي الإشارة إليه هو أنّ دراسة المسرح في الجزائر لا يمكن حصرها في دراسة النصوص والعروض المسرحية الجزائرية فحسب، بل ينبغي إدراج كل دراسة للمسرح عموما تحت مسمى النقد المسرحي الجزائري باعتبار الناقد لا باعتبار النص / العرض، من ذلك دراسات عمر بلخير لمسرحيات أهل الكهف، رحلة قطار، رحلة صيد لتوفيق الحكيم، والملك هو الملك لسعد الله ونوس، وحلاق بغداد ومغامرات أبو الفضول لفريد فرج في ضوء النظرية التداولية، ودراسات أحمد منور لأعمال أحمد رضا حوحو منها أدباء المظهر، ضيعة البرامكة، الواهم، إلاّ أنّ هذه الأخيرة ارتكزت على الوصف والتحليل والكشف عن موضوع المسرحية بطريقة موجزة تغيب فيها الصرامة المنهجية، ومما سبب في تراجع الاهتمام بالنقد المسرحي للعرض كون "الدراسات الصحفية تعاني من فوضى شاملة في تعريف المصطلحات المنهجية فبعض هذه المناهج تجد من يرفض الاعتراف بها كمنهج ولا يُنظر إليها باعتبارها أداة من أدوات البحث"[2].

ولذلك لم يُنظر بكثير اهتمام إلى ما كان يصدر من دراسات أو بالأحرى تعليقات على العروض المسرحية التي كانت تصدر في العديد من المجلات حيث يشير عبد الملك مرتاض إلى ذلك بقوله : " إننا أهملنا عددا ضخما من عناوين المسرحيات التي قرأنا أوصافا أو تعاليق عليها في "البصائر" بسلسلتيها الأولى والثانية ومجلة "الشهاب" وسواها من الصحف والمجلات الأخرى، وقد أتينا ذلك قصدا لأننا لا نعرف عنها أكثر من عناوينها أو أنّها تشمل على فصلين أو ثلاثة أو أربعة وهلم جرّا من هذه المعلومات التي لا تدل على كبير شيء إلاّ في مجال الإحصاء المجرّد لعدد المسرحيات التي كتبت خلال هذه الفترة "[3]، هذا ما يعني أنّ النقد المسرحي في بداياته لم يرقَ إلى مستوى التحليل العام للمسرحية المعروضة بل ارتكز على نوع من الإحصاء الذي لا يُغني الساحة النقدية في شيء.

النص المسرحي:

تواجه دراسة المسرح مشكلة الازدواجية في التكوين، وهذا ما يجعله شديد الخصوصية إذا ما قورن بالأنماط الأدبية الأخرى عندئذ تحدث المفارقة في الدراسة هل تكون على النص أم على العرض أم على كليهما ثم "هل نخلص في النهاية إلى النتيجة نفسها؟ فإذا كان التكوين المزدوج للمسرح يجعله ينسج

---

[1] مرجع سابق، ص 35

[2] فاروق أبو زيد. مرجع سابق، ص 19

[3] عبد المالك مرتاض. فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 203

خصوصياته الفريدة، ذلك أنه من جهة نص أدبي يدخل الخيال عنصرا أساسيا في دراميته فإنّه من الجهة الأخرى عرض مرتبط حيث يجتمع الممثل والجمهور، وبهذا فإنّ النص المسرحي يظل مغلقا دائما وباقيا في الكان مادام وجوده متحققا في نص مكتوب يمكن قراءته بعكس العرض المفتوح والموصوف آني وعابر فإنّه لن يتكرّر مرّتين لأنّه أثناء السرد يُنتج نظاما من العلاقات المؤتلفة مع العلاقات اللسانية المشكلة للحوار تعطى لخطابات الشخوص التلفظية التخيلية فيصير من الصعب بعد ذلك أن نتصور عرضا بدون نص حتى عند غياب الكلام المنطوق"[1].

فإذا قرأنا نصا مسرحيا على صفحات الكتاب لا نلتمس فيه تلك الفوارق عن سواه من النصوص الأدبية السردية كالرواية والقصة التي تنقلنا إلى عالم من الخيال، لكن ما يهمنا هو كيفية إيصال الفكرة للجمهور من خلال النص "فقد يقول البعض أنّ المؤلف يستطيع أن يصل إلى الجمهور عن طريق الكلمة المطبوعة، وهذا حق لكن علاقة المؤلف بالجمهور هنا تتحول إلى موضوع الدراسات الأدبية لا للدراسات المسرحية "[2]، ذلك أنّ النص يدفعنا إلى عالم من التخيلات اللامتناهية "وبهذا يتّضح أنّ المسرح بوصفه إبداعا أدبيا يُحيلنا مباشرة إلى قضية النّص، وإن كان بعض النقاد و"المسرحيين قد أرادوا أن يُجرّدوا المسرح من مفهومه الأدبي فإنّ آخرين أكّدوا على أدبية المسرح واعتبروا أنّ الفصل بين المسرحية والأدب فنّا ليس مقبولا عقلا على الأقلّ فيما هو معروف حتى الآن"[3]، لكنّ النّص ونظرا لاختلاف طبيعة تكوينه فهو ليس سوى عبارات تسرد لنا أحداثا قد تكون حقيقية، وقد تكون خيالية، وبذلك يمكن اعتباره "عنصرا اختياريا وليس إجباريا، وثانيا سجلا مكتوبا لما حدث وليس خطة محكمة راسخة لاسترجاع حدث مسموع مرئي"[4].

كما يعتبر اختيارا لصاحبه فهو الذي يصوغه بحسب رؤيته وكذا طموحه وإيديولوجيته، لكنّ العرض مقيد بنصه تابع له، وأما حركة الممثل على الخشبة فتكون وفق رؤية إخراجية سينوغرافية تعمل على تعديل النص لإنتاج صورة مسرحية توافق الموضوع، ومؤسسة على الرؤية الأولى عند قراءة النص المسرحي.

---

[1] حسن يوسفي: المسرح ومفارقاته، ت. حسن منيعي، مطبعة سندي، المغرب، 1996، ص 114

[2] جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص213

[3] سميحة عساس: بلاغة الخطاب المسرحي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017، ص 62

[4] جوليان هيلتون. مرجع سابق، ص 28

هناك من يرى أنّ "النص المسرحي لا يشكل إلاّ جزءا من العرض المسرحي وهو جزء لا يُعدّ أساسيا في تحديد هوية العرض على أية حال"،[1] ذلك لاختلاف العروض المسرحية لنص واحد باختلاف الممثلين والجمهور والزمان والمكان، وذلك لأن استحالة تكرار العرض " تكرارا مطابقا في زمن آخر يحرر المؤدين المعاصرين للعمل من ضرورة التزام الدقة التاريخية في الإعادة "[2]، وهنا يطرح سؤال مهمّ هل فعلا النص المسرحي جزء من العرض أم أن العكس هو الأصح؟

لقد شغل النّص الأدبي المكانة القيادية في المسرح القديم، فكان أسطورة مؤلفيه انطلاقا من اسخيلوس (iskhilos)، وسوفوكليس (sophoklis)، ويوريبدس (youripids)، في القرن الخامس قبل الميلاد وصولا إلى موليير (moliere)، وشكسبير(shakespier) وشيخوف (schecove) في العصور اللاحقة"[3]، لكن مهمة الكاتب المسرحي أوسع من الكتابة في غيره من مجالات الأدب فـ "هي إدماج الكلمة والصورة كأساس لمسرحيته، فنصه لا يعدو أن يكون عنصرا في مزيج مركب من الأساليب الجمالية التي تتحد لتولد عملا مرئيا مسموعا"[4]، ويعتبر النص المسرحي القناة الناقلة للأحداث الواقعة في مسرح الحياة إلى خشبة المسرح والعرض المسرحي مرآة عاكسة لتلك الوقائع، إلاّ أنّ الاختلاف في تلقي الفكرة من النص المكتوب وتلقيها من العرض المشاهد كالاختلاف بين الحركة والسكون وبين الفعل واللغة فيصبح الأداء المسرحي أو العرض نقطة الوصل بين المرسل(صاحب النص) والمرسل إليه (المشاهد)، فالعرض في المسرح يشبه القراءة على صفحات الكتاب لكن القراءة تدفع إلى الخيال بينما يربط العرض المشاهد بالواقع.

. تلقي النص المسرحي:

يمثل النصّ المسرحي أحد عناصر المسرح وجزءا مهما من الأجزاء المتضافرة المكونة له، ولكي يُحدث هذا النص أثره في القارئ لا بُدّ من وجود هدف مشترك بين ما يتوقعه القارئ وما يهدف إليه كاتب النص المسرحي ولذلك فـ "إنّ التواصل بين القارئ والنص (وبالمثل بين المؤدّي وجمهوره) لا يتحقق إلا حين تلتقي آفاق التوقعات لدى كل منهما وتتشكل آفاق التوقعات هذه من اللغة والعقائد وأنسقة القيم، فإذا اختلفت لغة العرض والعقائد والقيم التي يتبناها اختلافا جذريا عن لغة وقيم وعقائد الجمهور استحالت الاستجابة

---

[1] مرجع سابق، ص 18

[2] المرجع نفسه، ص 19

[3] سميحة عساس. مرجع سابق، ص 62

[4] جوليان هيلتون: مرجع سابق، ص 28

والتواصل"[1]، فلا يمكن البتة أن يقبل قارئ أو مشاهد ما يتعارض وقيَمه ومن هنا تنتج الكتابة الموجَّهة لنوع معين من القراء وكذلك المشاهدين وفق ما يوافق هذه القيم والإيديولوجيات، لكن في أحيان كثيرة يمكن أن يقتحم القارئ النص بهدف البحث أو الاكتشاف، وأحيانا يكون كاتب النص بمثابة المتلقي قبل إنشائه للنص المسرحي بحيث يبني أفكاره وفق حاجيات المتلقين التي تشبع نهمهم القرائي بناء على كيفية استقبالهم للنص "وقد ترتب على نظرية الاستقبال أن يتحول الاهتمام في عملية تحليل النص من التركيز على نوايا المؤلف والعملية الإبداعية إلى التركيز على جهود المتلقي في إنشاء النص أثناء عملية التلقي"[2]، فقراءة النص المسرحي لا تتضمن أي اتفاق ظاهر مبرم بين الكاتب والقارئ ولكن القراءة المستمرة تنشئ علاقة بين الكاتب وجمهوره يشترك في توطيدها ما يجمع بينهما من قيم.

هذه العلاقة تجعل القارئ مستعدا لتلقي ما يلقى إليه من كاتب النص المسرحي إذا توفرت الظروف المناسبة للتلقي، ومما يُسهم في ارتفاع وتيرة التلقي ظاهرة استنفار المتلقي المستمرة في النصوص المسرحية، ظاهرة الاستنفار هي بمثابة المنبه الذي يثير استجابة القارئ فيدفعه دفعا إلى استدراك وتحصيل أحداث المسرحية من خلال تتبعها على الصفحات، ولما كان المسرح نتاجا فكريا نابعا عن مواقف أيديولوجية معينة ونظرة خاصة إلى المجتمع من أحد جوانبه ابتغاء خلق فكرة مخالفة لما هو سائد أو ترسيخ فكرة سائدة والدفع إلى اعتناقها، كان لزاما على الكاتب المسرحي أن يخاطب طائفة مقصودة وبالتالي يترتب على ذلك الخطاب نوع من الانسجام بين الكاتب وجمهوره، وذلك ما يساهم بقوة في الإقبال على القراءة من جهة ويحفز كذلك الكاتب المسرحي على الإبداع من جهة أخرى.

ومما يوطّد العلاقة بين النص وقارئه شغف هذا الأخير في البحث عن الدلالة الكامنة في النص من خلال وعي الكاتب ونظرته إلى الواقع. والمسرح باعتباره "نشاطا جماعيا تكامليا يتحقق من خلال اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر يمثل النص اللغوي الحواري المنطوق إحداها وتتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية"[3]، فلا يمكن للنص المسرحي أن ينأى بنفسه بأي حال عن مجال القراء المتلهفين للكشف عن المعاني الكامنة وراء الكلمات، ذلك أن بين النص والقارئ "علاقة مرسل بمتسلم وهذه العلاقة ستفترض شفرة

---

[1] مرجع سابق، ص 212

[2] المرجع نفسه، ص 213

[3] نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، د ط، مصر، 1999، ص 11

code مشتركة "[1] هذه الشفرة هي مجوعة القيم التي يشتركان فيها، إضافة إلى أنه في حالات كثيرة لا يمكن تحليل النص إلا من خلال معرفة مدى أثره في المتلقي، بمعنى أن نجاح النص من عدمه يتعلق بمدى استجابة القارئ للنص، فكاتب النص المسرحي لا يكون قادرا فعلا على أن يرى نفسه كما يراها الآخرون فيجسدها في نصوصه ولكنه يفترضهم دائما يرونه بطرق معينة وبالتالي فهو يتصرف باستمرار في ضوء المواقف والآراء والحاجات الفعلية أو المفترضة وهذا يعني أنّ للقارئ سلطة قوية في إنشاء النص المسرحي على نمط معين وفق العلاقة الموجودة بين الكاتب وجمهوره.

فتلقي القارئ للنص لا يكون عبثيا وإنما يكون مبنيا على خلفية إيديولوجية مشتركة بين الكاتب وجمهوره من القراء، هذا ما يجعل القارئ يقتحم النص المسرحي قارئا ومحللا بهدف البحث عن إجابة لبعض الأسئلة التي لا يجد لها إحابة في واقعه المعيش.

جمالية النص لا يُنجزها الكاتب وإنما القارئ من خلال تفاعله مع النص، والعلاقة بين النص والجمهور علاقة جدلية فنجاح النص مرهون بالجمهور، وحياة النص المسرحي كغيره من النصوص الأدبية " تبدأ من اللحظة التي تُنشر فيها إذ هي في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء"[2]، فيبسُط النص المسرحي على قارئه سلطته بحيث "يفرض على القارئ (المخرج) قراءة متمعنة ونظرة ثاقبة حتى يتمكن من تأثيث فراغات النص أو ما يحوي من بياض"[3]. ذلك أنّ النصّ بطبيعته ناقص عند قارئه وإن كان مكتملا في نظر كاتبه، هذا النّقص يكتشفه كل من المخرج والسينوغراف بحيث يسعيان إلى ملء الفراغ الذي قد يشوه العرض المسرحي، ومن ثم يعملان على صياغة النص المكتوب في صورة متحركة تتداخل في تكوينها عناصر مختلفة من إضاءة وصوت وأزياء وديكور وموسيقى، وبالتالي فالعملية تتم عن طريق استبدال الكلمة بالحركة، فيتحول النص الجامد إلى فضاء مفعم بالنشاط والحيوية من خلال "تكوين

---

[1] سوزان روبين سليمان، انجي كروسمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، لبنان، 2007، ص 130

[2] وردة سلطاني: النص بين سلطة الكاتب والقارئ، مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع 1، 2009، ص 105

[3] مصطفى حيمور: العناصر الدرامية في النص المسرحي الجزائري الفصيح، مخطوط ماجستير، إشراف (لخضر منصوري) كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2015 ص63

صور مشهدية تدمج كل عناصر العرض المسرحي وتتولد عبر تلاقح مخيلتي السينوغراف والمخرج ثم تتجسد على خشبة المسرح"[1].

إنّ قراءة النصوص المسرحية تختلف بحسب تعدد القراء واختلاف وجهات نظرهم إلى النص من جهة، وإلى كاتبه من جهة أخرى، فقارئ النص قد يملك أفكارا مسبقة عن مساعي الكاتب وتوجهاته تعينه على تحليل النص والكشف عن معانيه الخفية التي تفصح عن نفسها مباشرة، وقد يرى أنّ قصد الكاتب يتفق وتوجهاته "والمثل الصارخ لتعدد القراءات هو شكسبير، فالرومنطيقيون يعتبرونه رومنطيقيا أو على الأقل رائدا لهم والرمزيون من خلال مناخاتهم الإيجابية اللغوية والنفسية يشدونه إليهم، والسرياليون ينظرون إليه كواحد من سلالتهم، والماركسيون يتعاملون معه كهاتكٍ للحصانة الملكية عبر مسرحياته التي تعالج مواضيع الملوك والأمراء والسلطة، والمحافظون يضعونه إلى جانبهم باعتباره من البلاطات المحافظة، والإنسانيون يحتفون به كواحد من الذين تعاملوا مع المسرح كساحة للصراعات الإنسانية التي تتجاوز الأمكنة والأزمنة إلى ما هو شامل"[2]، وبذلك تتعدّد الرؤى، وتختلف التأويلات بحسب نظرة القارئ لا بحسب نية المؤلّف.

العرض المسرحي:

العرض هو كلّ ما يُقدّم أمام الأعين وهو الفئة الأكثر انتشارا عالميا، والتي من خلال أنواعها نرى العالم (...) هذا المصطلح العام ينطبق على القسم المرئي من المسرحية (العرض)، وعلى جميع أشكال فنون العرض (الرقص، والأوبرا، والسنما، والتقليد، والسرك...إلخ، وعلى نشاطات أخرى تتطلب مشاركة الجمهور، الرياضة والطقوس والمراسم والتفاعلات الاجتماعية (...) إلخ، باختصار على مجمل الأداءات الثقافية التي يهتم بها علم الاجتماع الإثني"[3]، وقد ركّز النقد المسرحي في بداياته على النّص باعتباره العنصر الهام في كينونة المسرح أو هو المسرح نفسه، ثمّ بدأ " يُصلح من مساره ويجتهد في تحليل العرض المسرحي بقدر اجتهاده في تحليل النصّ، ويهتم بإبداع المخرج وفناني العرض مثل اهتمامه بإبداع المؤلّف،

---

[1] جاسم كاظم عبد: أسيل ليث أحمد: تداخل الرؤى بين مصمم السينوغراف والمخرج في العرض المسرحي، ص 140

[2] بول شاؤول: النص المسرحي بين المقروء والمكتوب، مجلة الحياة الثقافية، العدد 53، وزارة الثقافة والشباب والترفيه، (تونس) مارس 2004، ص 58، نقلا عن مصطفى حيمور: مرجع سابق، 63

[3] باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطّار، مكتبة الفكر الجديد، ط1، بيروت، 2015، ص506

بل ويرصد الجدل والتراسل والحوار بين النص وما يُثمره ذلك من تنوّع وثراء في دلالات التجربة المسرحية وجوانبها الجمالية "[1].

ويمكن اعتبار العرض المسرحي وتسميته قياسا على "نقد النقد" إبداع الإبداع أو الإبداع الثاني فهو يعيد تشكيل النص المكتوب في صورة حية تقرب الفكرة وتُجليها أكثر للمشاهد لأنه "لا يقتصر على التنفيذ وإعادة تقديم إبداع سابق لآخر في ثوب جديد بل هو فن إبداعي ينشئ شيئا جديدا أصيلا ويتحول فيه الإبداع السابق ـ أي النص الذي يقدمه ـ إلى وسيلة لتحقيق غاية جديدة مبتكرة هي العرض نفسه"[2] فالعرض المسرحي ينقلنا من خيال القراءة إلى واقع المشاهدة باعتبار أن القراءة ترتكز أساسا على الخيال بينما تعتمد المشاهدة على الواقع وبذلك " تتضمن دراسة العرض البحث في أمرين ثقافيين هامين فهي تقودنا أولا إلى استكشاف كيفية تحوُّل الخيال، أو ما يفوق الخيال إلى واقع، وهي تدفعنا ثانيا إلى استكشاف العلاقة بين الواقع وبين الصور المختلفة التي يُعرض من خلالها هذا الواقع "[3]، فيرتبط بذلك عمل الممثل على الخشبة بعملية التلقي عند المشاهد، حيث يمكن اعتبار العرض نفسه عملا تشاركيا بين المؤدين والجمهور هذا الأخير يسهم بشكل كبير في نجاح العرض من عدمه بحسب درجة الإمتاع التي يصل إليها كلاهما "وعلى هذا فإنّنا حين ندرس فنّ العرض والأداء إنّما ندرس في حقيقة الأمر كيف نمتع أنفسنا كمؤدين ومتفرجين"[4].

يقوم الممثل على خشبة المسرح بعملية التواصل مع جمهوره مباشرة فيؤثر فيه ويدمجه في العرض " بحيث يصبح المرسل متلقيا والمتلقي يتحول إلى مرسل فالممثل في المسرح يتواصل مع ذاته ومع ممثل آخر حاضر أو غائب أو مع المشاهدين الحاضرين "[5]، وهذا ما يسميه الحمداوي بالتواصل الالتفاتي حيث "يستحضر الجمهور ويستدعيه عن طريق التعريض والتلميح"[6]، وهنا يكون التواصل ثنائيا عكسيا بين الممثل والجمهور، فالممثل يحرك مشاعر الجمهور فيجعل "الراصدين يشاركون الممثلين في بناء العرض المسرحي، والمساهمة في صنع فرجته الدرامية بطريقة احتفالية تشاركية جماعية ويعني هذا أنّ الراصد قد يتحول إلى

---

[1] نهاد صليحة. مرجع سابق، ص 17

[2] جوليان هيلتون. مرجع سابق، ص17

[3] المرجع نفسه، ص15

[4] المرجع نفسه، ص 18

[5] جميل الحمداوي: بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، موقع الألوكة على الرابط:
https://www.alukah.net/books/files/book_3732/bookfile/semya2y.pdf ص 340

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص ن

مرسل والممثل إلى متلق "[1]، كما أنّ الممثل قد يتأثر بحالة اجتماعية ما قبل العرض فيجسدها على خشبة المسرح ومن هنا يكون قد تلقى رسالة جلبت انتباهه وأثرت فيه، وشغلته فحاول معالجتها أو إرساءها على خشبة المسرح فيكون العرض المسرحي بذلك قد أخذ شكلا دائريا مبدؤه الجمهور وانتهاؤه إليه، " وقد كان شكسبير يدرك تماما أنّ المسرح يعتمد على المشاركة الإيجابية لعقل المتفرج وكثيرا ما كان يطلب هذه المشاركة الإيجابية من المتفرج صراحة ويعرض أمامه أُفق توقعات النص ويطلب معونته على تحقيقها، ولعل هذا هو السبب في خلود أعمال شكسبير، فهي أعمال تستنفر المتلقي إلى المشاركة الإبداعية، وتيسر التقاء أفق توقعات النص بأفق توقعاته "[2].

تظهر استمرارية العرض المسرحي وتأثيره وفق العلاقة القائمة بين الجمهور والمتفرجين فـ " العرض المسرحي الحي ينهض على التفاعل بين الممثلين والجمهور فلا يتكرر تماما من يوم إلى آخر بل يمثل حدثا منفردا "[3]، وعلاقة المسرح بالعالم الخارجي وطيدة من حيث الصور المنقولة من الحياة إلى داخل العرض لا من خلال العرض نفسه " فحين وصف شكسبير العالم بأنه مسرح كبير لم يكن يعني هذا حرفيا بل كان يحاول من خلال هذه الاستعارة الجريئة أن يؤكّد قدرة العرض المسرحي على احتواء العالم بكل ما فيه "[4].

إذا فالعرض المسرحي ينقل للجمهور صورة تقريبية عن الواقع لا صورة مطابقة له إلاّ أن أثرها كبير في المتلقي، ولذلك فقد ارتبط المسرح عند أرسطو بمفهوم التطهير المصاحب للمتعة الآنية من خلال العرض، فـ " المسرح لا يقدم لنا صورا مثالية، بل يقدم لنا القرائن التي تمكننا من إصدار أحكامنا الأخلاقية أو السياسية أو الفنية على الموقف "[5]، إضافة إلى أنّه عند عرضه يربطنا بالواقع حينا ويدفعنا إلى استشراف المستقبل أحيانا حيث تتجرد الكلمة في موضع العرض من صفة السكون فتتحول إلى فعل وصلب الدراما وجوهرها " وقد يقوى الفعل الذي يتجسّد في الإيماءة والحركة على إزاحة الكلمة أو على منافستها في القدرة

---

[1] مرجع سابق، ص 340

[2] جوليان هيلتون. مرجع سابق، ص 219

[3] المرجع نفسه، ص ن

[4] المرجع نفسه، ص 221

[5] المرجع نفسه، ص 231

على إنتاج المعنى[1] ، حيث أنّه من المتلقين إن لم نقل أكثرهم من لا يقوى على الاستيعاب عن طريق القراءة بقدر ما يقوى استيعابه عن طريق النظر أو السماع مما يزيد من استعداده لتلقّي العرض المسرحي.

. تلقي العرض المسرحي:

يتحقّق التّواصل بين الكاتب المسرحي وجمهوره من خلال العرض الذي يعتبره النقّاد علامة على تثمين المسرحية " فمن حيث نجاح المسرحية أو عدم نجاحها يميل معظم النّقاد إلى اعتبار عنصر القدرة على الإثارة شرطا أساسيا لهذا النّجاح سواءٌ أكانت تلك الإثارة للضّحك في المسرحيات الفكاهية أو للانفعالات العاطفية في الدراما "[2] والعرض المسرحي يُعتبر عملا تشاركيا بين الممثل وجمهوره يقوم فيه الممثل بالأداء ويمثل الجمهور محل أثر هذا الأداء والمحركَ الرئيس لنشاط الممثل فهو يتحرك وفق طلب الجمهور، والجمهور يستجيب لتلك الحركات، فيحدث الأثر حيث "بمجرّد ظهور ممثل أو شيء على خشبة المسرح يُلفت انتباه المُتفرج على الفور ويدفعه إلى تأمّله "[3]، ويساعد في شذب وتوطيد العلاقة بينهما (الممثل/المشاهد) ما يتشاركان فيه من لغة وقيم وعقائد، باعتبار الممثل فردا من جماعة الجمهور يشاركهم كل ألوان الحياة فهو يعبر عن أفراحهم وهمومهم وانشغالاتهم في الحياة.

مكونات العرض المسرحي:

يتألّف "العرض المسرحي على المستوى التّواصلي من عناصر متنوّعة (المصدر، النّاقل، الإشارة، القناة، التّشويش، المقصدية، السّنن)، ووظائف مختلفة (الانفعالية، التّأثيرية، الحفاظية، المرجعية، اللغوية، الأيقونية)، ويشمل على وسائل مباشرة وغير مباشرة تُفهم حسب السّياق والمقام التّواصليين تداولا وإنجازا وتخاطبا، بيد أنّ هده العناصر يمكن تجميعها في هذا الثالوث التّواصلي الدرامي المُختصر: المرسل—> العرض المسرحي —> المشاهد أو المتلقي الرّاصد"[4]، هذه العناصر مجتمعة تشكل المسرح الذي هدفه بالدرجة الأولى تواصلي بين المؤلف/ المخرج والقارئ/ المشاهد، وقراءة النص لا تحتاج إلى وسيط، بينما يحتاج العرض المسرحي إلى وسيط ينوب عن صاحب النص يعمل على إزاحة كل لبس قد يكتنف نصه، عندئذ يكون "العرض المسرحي تطبيقا إبداعيا لنظرية الاستقبال يلعب فيه المؤدي دور الوسيط بين نوايا

---

[1] نديم معلا محمد: مقالات نقدية في العرض المسرحي، دار الفكر الجديد، ط1، بيروت، 1990، ص 18

[2] محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، مصر، 2006، ص 126

[3] جوليان هيلتون. مرجع سابق، ص 231

[4] جميل الحمداوي. مرجع سابق، ص 342

المؤلف وبين توقعات المتلقين، ويحقق التواصل بينهما فهو ينوب عن المؤلف المسرحي أمام جمهوره وينوب عن الجمهور أمام المؤلف المسرحي"[1]، فيعمل على النقيضين حيث يؤدي النصّ في شكل صور حركية تعكس ما يود المؤلف إيصاله إلى جمهوره من القراء، وتبين للمؤلف درجة وعي القارئ لنصه، وهذا لا يتأتى إلاّ من خلال مشاركة فعالة للمخرج والسينوغراف يشرحان من خلالها طريقة إيضاح تلك الأفكار وكيفية نقلها بصيغة جديدة إلى جمهور المتفرجين.

المسرح والتلقي:

يركز "المسرح اهتمامه على المتلقي(القارئ / المتفرج) ويبني نجاحه على تأويل الجمهور ومدى تفاعله وفهمه للخطاب المسرحي "[2]، وهذا كله يدخل ضمن مهمة الممثل وما يتوجب عليه أثناء مقابلة الجمهور إذ "أنّ المؤلف الروائي نادرا ما يواجه جمهوره أما الممثل فلا يبدع إلا في مواجهته ويكيف أداءه دائما وفق استجابات المتفرجين له"[3]، وأثره ينتج من خلال المواجهة الوجدانية لجمهوره، فرسالته في هذا المقام شفوية حركية تعمل على الإثارة المباشرة لا على الرسالة النّصية "باعتبار أنّ الإنسان لا يُستثار إلاّ عن طريق المشاركة الوجدانية لأخيه الإنسان الحقيقي الحي، وأما المعاني المجرّدة فقد تُداعب الفكر ولكنّها لا تستثيره كما لا تستثير الإحساس"[4]، علاوة على أنّ التلقيَ يختلف تماما بين العرض ونصه، إذ قد تصيب قراءة النص القارئ بالملل والضجر إذا تبين له ضعفه، أو إذا لم يرقَ إلى تطلعاته وما يرومه من إجابات عن الأسئلة التي لا يجد لها أجوبة في الواقع، وهذا كله منوط بحنكة الممثلين ومدى توفيقهم في أداء العرض، ذلك "أنّ النصوص المسرحية الضعيفة نفسها قد تتحول على أيدي الممثلين إلى عروض مسرحية جيدة"[5].

كما تبدو وظيفة الجمهور جلية أثناء الأداء المسرحي باعتباره عنصرا مهما وحاسما في نجاح العرض من عدمه بالرغم من أنّ هناك من يرى أنّ المؤلف هو المنشئ للنص المسرحي والمتحكم فيه باعتبار أنّ " المؤلفين هم الذين يرسمون لأعمالهم غاياتها وهم الذين يوجدون لها وسائلها، أما الجمهور فإنّه محطُّ نية

---

[1] جوليان هيلتون. مرجع سابق، ص 213

[2] طارق ثابت: طارق ثابت: التأويل من خلال ثنائية النص/العرض في مسرحية الأجواد لـ عبد القادر علولة، مجلة الأثر، ع 27، ديسمبر 2016، ص4

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[4] محمد مندور. مرجع سابق، ص 126

[5] جوليان هيلتون. مرجع سابق، ص 20

وغاية مقصد يحيا على سبيل التقدير في وجدان الكاتب فحسب"[1]، إلا أنّ للمشاهد تأثيرا بليغا في تحديد ملامح العرض لأنّ " أثر العرض المسرحي ومعناه يتوقف بالدرجة الأولى على استعداد المشاهد لا على مهارة صانع العرض "[2]، فتجده يتوق إلى معرفة أسرار العرض، محللا ومفسرا لما يُلقى إليه من كلام وما يشاهده من حركات وإيماءات، بل وحتى ما يراه من أزياء وألوان، ومن هنا "تظهر محاولات أخرى لخلق معايير عملية لتعريف فن العرض والأداء عن طريق البحث عن روابط وعلاقات تبادل وتجاوب بين الاستجابات الجمالية والاستجابات العصبية والفيسيولوجية لدى كل من المؤدين والمشاهدين"[3].

فرضيات نقد العرض المسرحي:

ما قلناه يؤكد أنّ العرض المسرحيّ فن تشاركي، هذه الشراكة من شأنها أن تحيله على عدة تغيرات كلما تغير الزمن والممثلون والمشاهدون، فالمسرح" فن يظل جوهره العرض الحر والتلقائية وعدم الخلود حتى وإن حفظناه على أشرطة السنما والفيديو"[4]، فهو محكوم بالتغير بحسب الزمان والمكان ومجانبة الثبات لتداخل المشاركين فيه أولا، ولاختلافه من زمن إلى آخر وكذلك من مكان إلى آخر عكس النص الذي لا يمكن أن يطرأ عليه تغيير إذ هو محفوظ في الكتب، وقد يبني بعض النقاد تحليلهم لفن العرض على عدة فرضيات :" الأولى هي أنّ تحليل فن العرض والأداء يمثل في الوقت ذاته دراسة لواحد من أعقد الأنظمة السلوكية المركبة التي اخترعها الإنسان، أما الفرضية الثانية فهي أنّ فن العرض والأداء ليس فنا تاريخيا وصفيا فقط يعيد بناء التاريخ في صورة الشعر بل هو أيضا فن ذهني، نظري، معرفي، يتخيل عوالم بديلة لكنها ممكنة والثالثة فهي أنّ فن العرض ليس نشاطا تنفيذيا أي لا يقتصر على التنفيذ وإعادة تقديم إبداع سابق لآخر في ثوب جديد، بل هو فن إبداعي يُنشئ شيئا جديدا أصيلا ويتحول فيه الإبداع السابق أي النص الذي يقدمه إلى وسيلة لتحقيق غاية جديدة مبتكرة هي العرض نفسه" [5].

---

[1] حسين الواد: قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، سلسلة إجراءات، ط1، (تونس)، 1985، ص 68، نقلا عن وردة سلطاني، النص بين سلطة الكاتب والقارئ، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، العدد 1، 2009، ص 103.

[2] جوليان هيلتون. مرجع سابق، ص 211

[3] المرجع نفسه، ص 15

[4] المرجع نفسه، ص 13

[5] المرجع نفسه، ص 16،17

وظيفة العرض المسرحي:

وظيفة العرض هي نقل صورة واقعية وعرضها بغرض لفت انتباه الجمهور إليها لغرض تعليمي أو تثقيفي أو ترفيهي، "بتبليغ خطاب معين"[1]، أو إيهام المشاهد بمحاكاة الواقع مما يجعل نظرة المشاهدين له تختلف بين مؤيد ومعارض" وفي هذه القدرة على الإيهام* يكمن خطر العرض المسرحي"[2]، حيث يجعل الخيال واقعا، والمستحيل ممكنا، عندئذ يصبح هذا الفن بالدرجة الأولى تعليميا فهو يصبو إلى التوجيه والإرشاد إلى سلوك معين، كما أنّ للعرض المسرحي القدرة على الاستمرار والتجدد "وهي قدرة تنبثق من حقيقة بسيطة علينا أن ندركها وهي أنّ المؤدي قد يموت لكن فن العرض والأداء يستمر والممثل يختفي لكن الشخصية التي يؤديها تعيش (...) فالعرض المسرحي ظاهرة تتفوق على غيرها في سرعة زوالها وخضوعها للعمليات التاريخية "[3]، كما أنّ له ميزة تفضله على النص باعتباره "فنا جماهيريا شعبيا ينفتح على العامة والأميين أما القراءة فهي فن الخاصة ونشاط فردي"[4]، والعرض المسرحي يقوم بتحريك مشاعر المتفرج، ليس من خلال الكلمة فحسب وإنّما من خلال تضافرها مع مؤثرات أخرى كانت نتاج عمل السينوغراف والمخرج، هذه المؤثرات تعمل مجتمعة على تحريك المشاعر ولا "تتحقق عملية شحذ المشاعر وتكثيفها إلا من خلال أفعال الإشارة والتحديد التي يبدأ بها، ومن خلالها وحدها، وتتضمن هذه الأفعال أيضا درجة من التغريب، أي نزع غلالة الألفة والاعتياد عن الأشياء والأفعال المألوفة "[5].

هناك من يرى أنّ ما يدفعنا إلى مشاهدة العرض المسرحي هو الاعتقاد "أنّ المسرحية تتصل اتصالا وثيقا بحياتنا وتخاطب واقعنا"[6]، وهذا فيه نظر، فإذا كان القصد بالواقع واقعنا الحالي المعيش والذي يعتبر محدودا بفترة زمنية قريبة جدا من زمن العرض فكيف يمكن تفسير مشاهدة عرض مسرحية تاريخية ك" أهل

---

[1] طارق ثابت. مرجع سابق، ص 3

* الإيهام: كلمة **illusion** مأخوذة من الكلمة اللاتينية **illusio** المشتقة من الفعل اللاتيني **ludere** بمعنى مَزَحَ وسَخِر. تطوّر المعنى مع الزمن فصارت الكلمة تدلّ على خطإ في الإدراك يُؤدّي إلى اعتبار الظاهرة حقيقة واقعة، الإيهام في الفنّ هو تأثير فنّي وعملية متكاملة تستند على الإيحاء بالحقيقي من خلال محاكاة الواقع. يُنظر: ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص91

[2] جوليان هيلتون. مرجع سابق، ص 12

[3] المرجع نفسه، ص 19، 20

[4] المرجع نفسه، ص 28

[5] المرجع نفسه، ص 231

[6] المرجع نفسه، ص 19

الكهف " التي تصور لنا وقائع حدثت منذ آلاف السنين، إلاّ إذا كان المقصود بالواقع الواقع الإيديولوجي والتاريخي والعقائدي الممتد عبر هذه الفترة الطويلة والذي يصلنا اتصالا وثيقا بوقائع وشخصيات الأحداث الحقيقية، وبذلك "نستطيع قياس فاعلية المسرح في تنشيط الإحساس بالانتماء إلى المجتمع بصورة مباشرة من خلال العلاقات الاجتماعية التي يولدها بين المتفرجين وبين الممثلين من ناحية، ومن خلال حجم الإحساس بالانتماء إلى الجماعة الذي يفجره ومداه من ناحية أخرى"[1].

ومما يعطي الأفضلية للعرض المسرحي أيضا أنه يعتمد على السمع والرؤية معا بيد أنّ النص لا يعتمد إلاّ على القراءة والسمع و" من جراء هذا انخرطت مهارات القراءة والكتابة في سياق جديد/قديم يشتمل على المهارات السابقة عليها والمولدة لها وهي مهارات المشاهدة والاستماع "[2]، والعرض المسرحي باعتباره جزءا من المسرح لا يمكنه أن يؤديَّ ما عليه إلا من خلال التلقي النشط للمتفرجين والاستجابة العالية للمشاهدين باعتباره قناة تواصل بين الممثل والجمهور، من خلال ما يقوم به المخرج والسينوغراف من بعث لرسائل من خلال العرض تشد إليها المتلقي، وتكون انطلاقا من معرفتهما للفضاء الأول للنص المسرحي من أول قراءة، فيرسمان فضاء آخر يتناسب والخطاب المسرحي، تتحرك فيه الشخصيات راسمة بذلك صورة جديدة ناتجة عن قراءتهما المغايرة للنص وبذلك "يمثل وسيلة اتصال بارزة (...) فهو وسيط يعتمد اعتمادا كبيرا على مشاركة المتفرجين"[3]، هذا ما جعل بعض النقاد يرون أن الحكم على المسرح ينصب على العرض المشاهد لا على النص المكتوب وذلك لاختلاف الوعي لدى كل من القارئ والمتفرج.

ثم أنّ قراءة النص قراءة واحدة تنصب على الكلمات وتحليلها، بيد أنّ دراسة العرض، تشمل النص المنطوق، إضافة إلى عناصر السينوغرافيا المساهمة في تكوينه (العرض)، كما أن " إيجاد جمهور متفرج أهون وأيسر من إيجاد جمهور من القراء" [4]، وأن ميول الجمهور إلى بعض المسرحيات المعروضة والهزلية منها خاصة دليل على نجاحها، والعكس بالنسبة للمسرحيات التي تلقى عزوفا من قبل الجمهور، وهنا يظهر جليا دور المؤدي الذي "يستطيع على مستوى العروض المسرحية المنفصلة أن يمتع الجمهور وأن يوظف هذه المتعة في تثقيفه وتوسيع مداركه، كما يستطيع شحذ المشاعر وتكثيفها وتعميق الوعي بالحياة،

---

[1] مرجع سابق، ص 232

[2] المرجع نفسه، ص 18

[3] المرجع نفسه، ص 220

[4] عبد المالك مرتاض. فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 199

أما العرض المسرحي بالمعنى الشامل يستطيع أن يُنشّط الإحساس بالانتماء إلى المجتمع وأن يساهم في تغييره وتطويره كما يمكن توظيفه في الاحتفال بالجماعة وتثبيت عقائدها"[1]، أي أن العرض المسرحي متعدد الفائدة فهو متعة وتعليم وإدماج في الجماعة وتثبيت لعقائدها.

العلاقة بين النص والعرض:

لقد فرق الكثير من الدارسين في دراستهم للمسرح بين دراسة النص المكتوب ودراسة العرض المشاهد على اعتبار أن دراسة النص تدخل ضمن الدراسات الأدبية الهادفة، بينما يعتبر العرض في حد ذاته ضربا من ضروب الترفيه لا غير "وربما كان أهل المسرح أنفسهم هم أشدّ المعارضين لدراسة فنّ العرض والأداء وأكثرهم بأسا، فقد جرت العادة في مجال المسرح على اعتبار الترفيه والدراسة الجادّة هدفين متعارضين "[2].

وبذلك فقد أخذت فكرة المُفاضلة بين النص المسرحي وعرضه حيزا واسعا في مجال الدراسات النقدية للمسرح فتباينت آراء النقاد في التبرير لأحدهما باستئثاره تمثيل هذا الفن، أم أنّ لكليهما نصيب في تشكيل بنيته بعد عملية التحويل " فإنّ تحويل نصّ مطبوع إلى عرض مسرحي يُشكّل فعل تحويل تامّ من طبيعة إلى أخرى (transmutation)، إذ يبدل نظام نقل للمعلومات وهو الطّباعة بنظام آخر هو العرض المسرحي ووفق هذا يُصبح الأداء المسرحي أو العرض نقطة الوصل بين اللغة والفعل"[3]، وهذا ما يجعل العلاقة بينهما وطيدة فلا يمكن أن نذكر أحدهما بمعزل عن الآخر فـ " الحديث عن العرض المسرحي لابد وأن يتطرق إلى علاقته بالنّص، فالمسرحية لا تقرأ كما تقرأ الرواية ولأنها تفتقر إلى الوصف يجب أن يتخيل القارئ المَشاهدَ والمواقف (...) إلخ (...) أي أنّه يضع نفسه بطريقة ما في مستوى المبدع سواء تمثل في الكاتب أو المخرج أو الممثل"[4]، حيث لا يمكن أن نغفل جانب العلاقة بين النص وعرضه فلهذا الأخير علاقة وطيدة بنصه إذ أنّ قيمة النص تظهر في تمثيله على خشبة المسرح وهذا يؤكد أنّ "النصوص المسرحية

---

[1] جوليان هيلتون. مرجع سابق، ص 230

[2] المرجع نفسه، ص17

[3] المرجع نفسه، ص15

[4] سامية أحمد أسعد: سيميولوجيا المسرح مجلة، فصول، مج1، ع 3، أبريل 1981، ص 69

لا تتحقق إلاّ في العرض المسرحي "[1] ، باعتبار أنّ " النّص الأدبي المكتوب هو الأرضية التي تُبنى عليها العملية المسرحية "[2].

والعرض بدوره جزء من المسرح مكمل للنص وفاتح له على عدّة معان تتعدد بحسب تعدد الجمهور واختلاف ثقافاته وإيديولوجياته، حيث يلعب العرض المسرحي دورا هاما في استمرار الأعمال الأدبية من خلال تكرارها لأنه بذلك يمنعها من الزوال "فلا شك أنّ كل عرض مسرحي يعد في أحد أبعاده تأملا في معنى الزمن العابر والوجود الزائل ولقد كان شكسبير ـ مثلا ـ على يقين تام بأنّ العرض المستمر لأعماله هو أضمن وسيلة لخلودها "[3]، ذلك أنّ العلاقة بين النص وعرضه تبقى قائمة على مدار زمن العرض والنص مستمر على مدى استمرار العرض فـ "تجريب العناصر الفنية والتقنية والبشرية أو التجريب لرؤى إخراجية ناضجة لا يعني هدم النص الموازي للعرض من أول الشوط إلى آخر محطاته "[4]، والنص المسرحي لا يكون فعالا ذا فائدة إلاّ من خلال تمثيله على الركح و"قد أكّد جيرار مانلي هوبنكز أنّ الشعر لا يتحقق إلاّ عند قراءته والنصوص المسرحية لا تتحقق إلاّ في العرض المسرحي"[5]، وبذلك لا يمكن إطلاقا أن نفرق بين الأدب المكتوب على الورق والفن المعروض على الركح حيث لا تزال "النظرة إلى العرض المسرحي كفن ينتمي إلى أصول أدبية نصية هي النظرة السائدة بل إنّ العديد من نقادنا المعاصرين يتبنونها ضمنا حين يستخدمون مصطلح "نص العرض" في التمييز بين العرض المسرحي لعمل ما ونصه المقروء "[6].

ليس بالإمكان أن يُتطرق إلى العرض المسرحي كفن حركي مصدره من العدم إذ أنه "من البديهي أن كل عمل مسرحي لا يمكن أن يُبنى دون نصّ حتى تلك الأعمال الارتجالية ككوميديا "دي لارتي" والأعمال الخالية من الخطاب اللفظي مثل (التمثيل الصامت mime) فإنه لابد من حكاية ومن هنا لا يمكن تصور النص المسرحي بمعزل عن عملية تحققه ملعوبا فوق الركح لأنه في الحقيقة ليس سوى دعوة

---

[1] جوليان هيلتون. مرجع سابق، ص 27

[2] سميحة عساس. بلاغة الخطاب المسرحي، ص 62

[3] جوليان هيلتون. مرجع سابق، ص 19

[4] طارق ثابت. مرجع سابق، ص 3

[5] جوليان هيلتون. مرجع سابق، ص 27

[6] المرجع نفسه، ص ن

إلى الوجود، أما الوجود فلا يتحقق إلاّ من خلال العرض وما يُحيل به من صراع وحياة وأصوات وإيقاع وحركات وألوان"[1].

إن دراسة المسرح تستوجب الربط بين دراسة النص والعرض معا حتى تكتمل دراسته، دون العناية بأحدهما على حساب الآخر، وإن كانت آليات الدراسة المطبقة عليهما تختلف " لأنّ النقد المسرحي الذي يهتمّ بالنّص فقط دون تجاوزه إلى العرض ككل يبقى نقدا ناقصا، فالعرض هو عبارة عن حياةٍ متفجّرة، زاهرة بالحركة والفعل والانفعال، تُقيم حوارا بين مجموعة من الفنّانين في الفراغ المسرحي، ومجموعة من المشاهدين في مكان المُتفرجين، والمتفرج لم يعد طرفا قصيا في العملية الإبداعية، فالمسرح هو وجود من خلال تواجد الآخر أي من خلال تواجد المتلقي الجمهور، لذلك لم تعد مَهَمّة المتلقي مقتصرة على عملية المشاهدة بل تتعداها إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يُعرض أمامه فوق المنصّة، وذلك نابع من طبيعة الفن المسرحي القائمة على الحضور الفعلي للجمهور ومشاركته في الحدث المسرحي"[2].

فاعلية المسرح قد تحدث من خلال الوسائل السمعية البصرية كالتلفاز ولكن باجتماع الممثل بجمهوره في فضاء واحد يكون التأثير أبلغ والتلقي أسرع، والمسرح باعتباره" نتاج أدبي وعرض يشبه الواقع، والنص المسرحي باق إلى الأبد بعد تأليفه وعرضه، ولكن العرض يختلف من فترة إلى أخرى فهو دائم التغير، وذلك يشبه إلى حدّ بعيد استعمال بعض الصيغ اللغوية التي ترتبط مباشرة بالواقع مثل ضمائر الشخص وظروف الزمان (...)، إنّ استخدام هذه العناصر هو استخدام متواصل وغير ثابت، ويختلف باختلاف السياقات والوضعيات، وينطبق هذا على المسرحية، فالنص هو ذاته لا يتغير ولكنّ عرضه هو الذي يختلف باختلاف الفترة الزمانية التي يُعرض فيها وكذا الممثلين والمخرجين"[3].

---

[1] مصطفى حيمور. العناصر الدرامية في النص المسرحي الجزائري الفصيح، ص 64

[2] جازية فرقاني: جريدة المستقبل، (لبنان)، ع 2334، 2006

[3] عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، تيزي وزو، الجزائر، ص202

قضية اللغة:

لقد عني بعض الدارسين بهذه اللغة – لغة المسرح – باعتبارها الوسيلة التي تُبنى بها الفكرة المراد إيصالها إلى القارئ/المشاهد، حيث أنّ حنكة الكاتب تظهر في كيفية صياغتها (اللغة) ليجعل منها صورة فكرية تعالج قضية ما، ولا تتأتى ثمار هذا العمل الفني إلاّ من خلال حسن استعمال هذه اللغة، التي هي "جوهر فني به يشف الأدب عن أثمن مقوماته، وقديما رفع أرسطو من مكانة اللغة فجعلها سبيلا إلى استساغة المحال متى صدرت عن شاعر صناع يطوعها لفنه وكثير من المواقف تضعف صياغتها فلا تُستساغ وإن كانت في ذاتها مُحتملة من حيث الواقع"[1].

وهنا تظهر أهمية اللغة في تبليغ الرسالة المسرحية من حيث النوع ومن حيث التركيب إذ أنّ الكثير مما يُقال لا يمكن فهمه إلاّ إذا قيل بطريقة تُمكن السامع من فهمه، والمسرح الجزائري مرّ بتجربة لغتين يصدران من مشكاة واحدة ألا وهي الحرف العربي، وهما الفصحى والعامية، وبما أنّ المسرح فن يعبّر عن المجتمع، بل يجسّد الحقيقة على الخشبة، فإنّ ذلك يتطلب مسايرة الأحداث لواقع المتلقي، وبذلك يجتمع الواقعان (واقع الحال وواقع المقال)، والمجتمع الجزائري لا يضطلع كثيرا بالفصحى التي هي لغة الأدب، وبالمقابل تعتبر العامية لغة الاستعمال اليومي والغالبة على اللسان الجزائري، مما أدّى إلى ظهور اتجاهين مختلفين في الجزائر من حيث استعمال هذه اللغة في المسرح "أحدهما شعبي ويصطنع العامية وقد تزعمه رشيد القسنطيني ثم خلفه محي الدين باش تارزي، وأحدهما الثاني فصيح راق ومثلته جمعية العلماء المسلمين بمدارسها وكُتابها وقد تزعمه آخر الأمر محمد الطاهر فضلاء الذي أسس فرقة تحترف التمثيل بالفصحى لا غير أُطلق عليها " فرقة هواة المسرح للتمثيل العربي"[2]، هذان الاتجاهان في التأليف نتج عنهما اتجاهان في النقد مثلما حدث في باقي الأقطار العربية التي عانت من مشكل استعمال اللغة في المسرح.

الاتجاه الفصيح في اللغة المسرحية:

الاتجاه الأول تبنى اللغة الفصحى باعتبارها من مقومات الأمّة حيث "لا يتنافى (...) تصوير الواقع مع استخدام لغتنا الفصحى لغة الحوار المسرحي، خلافا لما يُعرف به بعض أدعياء النقد، بل يرى أنّ اللغة الفصحى هي التي يدخل بها الخلق المسرحي مجال الأدب المسرحي ودونها تظل المسرحيات وإن أُحكم

---

[1] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص 7

[2] عبد المالك مرتاض. فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 203

بناؤها فنيا مسلوبة من صفة أدبية جليلة هي سبيلها إلى الخلود"[1]، وكان على رأس هذا الاتجاه جمعية العلماء المسلمين حيث كان الدفاع عن اللغة العربية الفصحى من المبادئ التي نشأت وتأسّست وفقها الجمعية فحملت لواء الدفاع عنها باعتبارها أول لغة للمسرح في الجزائر"ونظرة عابرة في نصوص أو عناوين المسرحيات التي كانت تُمثل في هذه الفترة من بدء المسرح العربي في الجزائر مثلا " في سبيل الوطن" و" فتح الأندلس" وغيرهما يُعطينا صورة واضحة المعالم عن التفكير الشعبي السائد حول مَهمة المسرح ورسالته في خدمة المثل الوطنية العليا، كما أنّ اختيار اللغة الفصحى لهذه التمثيليات تدل في وضوح أيضا على روح المقاومة الشعبية لكل عنصر يريد مسخ الشخصية العربية في هذا الوطن"[2].

والتقيّد بالواقعية لا يعني أبدا التنكّرَ للغة الفصيحة، فواقعية الحوار تعني "التزام الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا يُنطقها إلاّ بما يتلاءم معها سواءٌ أوتِيت أو لم تؤت القدرة على الإفصاح عن ذاتها" [3]، وأمّا ميول بعض الكُتّاب المسرحيين الجزائريين إلى الكتابة بالعامية فمردّ ذلك إلى عدم إلمامهم باللغة العربية، مما أثّر حتى في ظاهرة الاقتباس فتوجّه معظمهم إلى الاقتباس من المسرح الفرنسي عوض المسرح العربي وقد ذكر ذلك مخلوف بوكروح في كتابه "المسرح والجمهور" في قوله: "وممّا زاد في عمق الهوة القائمة بين الجزائر والمشرق العربي، مشكلة اللغة التي لعبت دورا أساسيا في هذا التوجّه، فالمسرحيات المقتبسة (...) كلها مسرحيات مقتبسة عن نصوص اللغة الفرنسية"[4].

الاتجاه العامّي:

وأمّا الاتجاه الثاني فقد تبنى الكتابة والتمثيل بالعامية باعتبار أنّها قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالواقع، فقد سعى دعاة العامية إلى كسب جمهور خاص بهم فنزلوا بالإبداع الفني إلى مستوى هذا الجمهور معبرين عن قضاياه، موظفين لغة الحياة اليومية التي يتعامل بها الناس العاديون في مسارح الحياة من سوق وشارع ومقهى، وفي الجزائر فقد تسبب "الوضع الذي كانت تعيشه الجزائر على الصعيد الثقافي الذي اتسم بانتشار الأمية في الأوساط الشعبية"[5] في تبني لغة العامة كلغة أساسية للمسرح الجزائري حيث عبّر كُتاب المسرح

---

[1] محمد غنيمي هلال. مرجع سابق، ص 7

[2] محمد الطاهر فضلاء: المسرح ...تاريخا... نضالا، ج 2، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009، ص 15

[3] علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، ص 88

[4] مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مطابع حسناوي، الجزائر، 2002، ص 18

[5] مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري بين الخصوصية والعامية، متوفر على الموقع http:// wwwalsakher.com

عن القضايا الاجتماعية بتلك اللغة التي يستعملها الناس في حياتهم، والمسرحية التي تتناول الحياة الاجتماعية، تكون لغتها أقرب إلى لغة الحياة اليومية التي تكون قادرة على إنطاق الشخصيات حسب مستوياتها الاجتماعية، بحيث ترسم ملامحها بوضوح تام، وهذا ما اقتنع به دعاة هذا الاتجاه "حتى أنّ بعض الدارسين يرون أنّه كان هناك شبه إجماع على أنّ العامية كان لها الفضل في خلق جمهور مسرحي بالجزائر"[1] وذلك ابتداء بمسرحية "جحا" لـ "علالو" التي استقطبت جمهورا غفيرا مقارنة بالمسرحيات المُقدّمة بالفصحى على غرار مسرحية "في سبيل الوطن" لـ "محمد المنصالي" حيث " يؤكّد بعض النّقاد على أهمّية استعمال اللّغة العامية ذات الشكل النموذجي الرّاقي من لغة العامّة في المسرح العربي بدلا من اللّغة الفصحى التي تُعيق ـ في نظرهم ـ التّحليق في أجواء الفنّ"[2].

ومن هذا المنطلق وظفها بعض كتاب المسرح كرشيد قسنطيني الذي وظفها من خلال " إدخال فكرة الأداء المرتجل فكان يرتجل التمثيل حسبما يُلهمه الخيال، ويَطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور"[3]، فقد جسد الواقع اللغوي في هذه الأعمال إذ "أنّه يعتبر الحياة مسرحا حقيقيا فاستوحى شخصياته من الناس البُسطاء الذين كان يراهم في الشارع " [4]، ومادامت البساطة مجسدة في الشخصيات فقد جُسدت حتما في لغتها التي تتخاطب بها، كما رأى الداعون إلى استعمالها أنها ترمي إلى ربط المشاهد بواقعه مما يجعله أكثر تحمُسا لفهم المواقف والأفكار التي يرمي بها الممثل في فضاء المسرح فتسهل استساغتها، إذ يظهر من خلال ما يُقدّم من أعمال فنية وأدبية " أنّه لا يمكن أن يوجد انفصال عن الحياة، أو حياة إنسانية دون فنّ، فمنبع الفنّ وأساسه هو نزعة الإنسان إلى تمثّل تجربته الحياتية، واستنباط مفهومها ودلالتها القيمية، وتثبيت هذا الاستنباط وتوصيله إلى الآخرين عن طريق استعادة التجربة استعادةً حركية كما يحدث في مجال الإبداع الدرامي، أو خيالية كما يحدث في مجال الإبداع الأدبي بكل ضروبه، أو تشكيلية كما يحدث في فنون التّصوير والنّحت "[5].

---

[1] صورية غجاتي. النقد المسرحي في الجزائر، ص55

[2] سميحة عساس. مرجع سابق، ص 57

[3] بوعلام مباركي: توظيف التراث الشعبي في الكتابة المسرحية الجزائرية، أشغال ملتقى وطني حول النقد الأدبي الجزائري 21 – 22 ماي 2006، مجلة حوليات الأدب واللغات، العدد 02، ديسمبر 2003، ص 159

[4] المرجع نفسه، ص ن

[5] نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1986، ص 12

والمسرح الجزائري لا ينأى بنفسه عن الواقع فقد عاصر أحداثا تاريخية، ووقائع اجتماعية جسّدها على الخشبة "، عندئذ يتجسّد ما نُسمّيه بالتجربة الفنّية التي هي في صميمها تجربة حياتية مُستعادةٌ تشكيليا (...) في ساحة الأداء الحركي"[1]، ولذلك نزع دعاة هذا الاتجاه إلى استعمال العامية والدعوة إلى استعمالها باعتبارها الأكثر استخداما في شؤون الحياة اليومية والأقرب لإيصال المفاهيم والأفكار، سعيا منهم إلى تحقيق الصلة بين المسرح والجمهور عن طريق حوار مبني على الوضوح في وصف المواقف والأحداث بلغة مألوفة "وإذا فشلت لغة الحوار في ذلك فإنّ هدف المسرحية يغيب عن المتلقي لأنّ الحدث في المسرحية لا يمكن فصله عن اللغة التي تحمله إلى المتلقّين"[2]، والعامية لغة العامة من الناس، ما يجعل الحوار بها يكتسب "أنواعا من الدلالات الواقعية الدقيقة التي قد تقصر عنها لغة العلم والأدب"[3].

وهذا الاتجاه له ما يبرره خاصة في الجزائر نظرا لتفشي الأمية في سنوات الاستعمار فأصبح المسرح الفصيح عصيا على أغلب فئات المجتمع، ولهذا السّبب صار حتميا على الحوار في المسرحية" أن يكون واقعيا ينبع من الشخصية ذاتها فيكشف عنها ويحمل خصائصها"[4]، ومنه أصدر المدافعون عن العامية حكما "على الفصحى من حيث هي بأنّها تعجز أن تُسهم في هذا المجال تعلّلا بأنّ العامية ثرية بقرائن ألفاظها الحيّة في الاستعمال، أو مراعاة لواقع الحال في حديث الشخصيات التي تتكلّم العامّية ويُنطقها الكاتب باللّغة الفصيحة ممّا يسمونه واقعية الأداء، ذلك أنّ الفرق شاسع بين معنى الواقعية الفني وواقع اللّغة والخلط بينهما لا يصدر إلاّ عن قصور شنيع في فهم الواقعية "[5].

ومهما يكن ففقد كان للمسرح العامي في الجزائر أسبابه الموضوعية التي جعلت كُتّاب المسرح يلجؤون إلى العامية في تناولهم للمواضيع المطروحة وقد عدّد مصطفى كاتب تلك الأسباب فيما يلي:

– المسرح الجزائري كان على شكل عروض شعبية علاقتها مرتبطة بذوق الجماهير غير المُثقفة.

– ارتباطه بالغناء، وباللغة الخفيفة القادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني، إضافة إلى إرضاء ذوق المتفرجين وذلك بالاعتماد على قالب الفكاهة.

---

[1] المرجع نفسه، ص ن

[2] محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 1991، ص 92

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1997، ص 624

[4] علي أحمد باكثير. مرجع سابق، ص 88

[5] محمد غنيمي هلال. مرجع سابق، ص 624

– تولّي الممثلين كتابة المسرحيات بأنفسهم، وقد يعتمد الممثلون على طريقة الإلقاء المُرتجل أثناء العرض ثمّ تُكتب المسرحية بعد ذلك.

– كون المسرح الجزائري مسرح شعبي بعيد عن رجال الأدب موجّه إلى عامة الشعب من غير المثقفين[1]

وهناك سببان يتعلقان بالكتاب أنفسهم، مما جعلهم يميلون إلى كتابة مسرحياتهم بالعامية أو قلب طابع المسرحيات الأوروبية وخاصة الفرنسية منها إلى طابع جزائري وهما:

ـ عدم الإلمام التّام بقواعد اللغة العربية عدا "أحمد رضا حوحو الذي كان كاتبا وأديبا نشر العديد من الأعمال المسرحية الأدبية باللغّة الفصحى"[2]، وقد وصف عبد المالك مرتاض مسرحياته بأنها عالية المستوى*

ـ اهتمام أولئك الكُتّاب بالعرض ورغبتهم في حشد جمهور مسرحي.

وقد أشار بوكروح إلى مؤشر آخر يُؤكد ذلك، يكمن في أنّ المسرحيات المُجزأرة لم تُنشر وهذه الصفة لها علاقة بوسيلة التعبير التي قُدّمت بها[3].

لقد كان الفرق بين الفريقين كالفرق بين لغتنا العامية والفصحى "له ما يناظره أو يقرب منه في الأمم الأخرى ذات الآداب العريقة، ولم يذُر بخلد واحد من نقادهم وكُتّابهم أن يفرض هذه اللهجات فرضا بدلا من الفصحى، أو يجعل إحداهما في صراع مع الأخرى لتُستبدل بها، بل تركوا الأدب الشعبي (الفولكلور) يسير مع الأدب الفصيح دون صراع كل منهما مع الآخر على البقاء كما يخطر لكثير من كتابنا "[4]، وقد تبنى هذه الفكرة في النقد جماعة من النقاد الجزائريين، فأدى ذلك إلى ظهور **اتجاه ثالث** تجنّب فيه بعض الدارسين قضية المفاضلة بين العامية والفصحى في كتابة المسرح.

---

[1] ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999، ص460

[2] مخلوف بوكروح. المسرح والجمهور، ص 19

* كان ذلك في معرض دراسته لمسرحيتي "أدباء المظهر" و" الأستاذ" وكلاهما لأحمد رضا حوحو، في كتابه فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 239، وهذا يدل على إعجابه الشديد بكتاباته.

[3] مخلوف بوكروح. المرجع نفسه، ص 19

[4] محمد غنيمي هلال. مرجع سابق، ص 624

الوسطيون:

ترى طائفة من النقاد أنّ العامية " قد تكون أقدر على تصوير بعض الحالات النفسية أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية أو ما يُسمونه واقعية الأداء، فهذه الحجج وما إليها يُقصد بها الانتصاف للعامية من الفصحى"[1] إذ أنّ استعمال العامية في كتابة المسرح تقصد إلى نوع مختلف في الجوهر، والجمهور عندئذ يقود المؤلِّف إلى الاعتماد في تأليفه على اللغة الأكثر تداولا واستعمالا في شؤون الحياة اليومية، حيث يُشكل على المؤلف المسرحي "نقل خصائص بعض العبارات بترجمتها من العامية إلى الفصحى"[2] نظرا لصعوبة الصياغة من جهة وصعوبة تلقيها عند عامة الجمهور من جهة أخرى.

وهناك من يرى أنّ مشكلة اللغة في المسرح مُفتعلة " خلقها الاستعمار وأكّدها الجهل لا في الجزائر فقط ولكن في كل وطن نُكب باستعمار أوروبي حاقد على الإسلام ولغته "[3]، وقد دعا بعض النقاد إلى " تذوق الفصحى والتشبع بثقافتها والاطلاع على العبارات الحية التي تقرّب من لغة الكلام العادي قصدا إلى الرقي بالذوق الفنّي وحرصا على ترقية الفن المسرحي نفسه"[4]، وفي هذا تبنِّ لمذهب وسط بين العامية والفصحى فلا تكون بذلك إحداهما طاغية على الكتابات المسرحية حتى تذوب فيها معالم الأخرى وإنّما يكون ذلك بتطويع مفردات الفصحى وتجنّب الصعب منها مما يُسهّل فهم الفكرة وقبولها لدى العام والخاص من الجمهور، حتّى أنّ بعض النّقاد دعوا إلى ضرورة تبني لغة ثالثة لا ترقى إلى مرتبة الفصحى ولا تنزل إلى حضيض العامية "يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله"[5] على غرار ما دعا إليه توفيق الحكيم "ففي الحقّ لا صراع بين الفصحى والعامّية، فلمن شاء من الكُتّاب أن يختار جمهوره، وفي الأمم جميعا منذ القديم يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبي عيشة سلمية فلا ينبغي بحال أن نفاضل بين الفصحى والعامّية لنُحتم إحداهما دون الأخرى، بل يجب أن نترك لكل منهما مجاله الطبيعي ليسير فيه ما شاء شأن الآداب الأخرى"[6]، وهذا ما ذهب إليه الشريف الأدرع حين سئل عن إشكالية اللغة في المسرح الجزائري حيث قال: "قد تكون لهذه القضية بعض الأسباب التاريخية والواقعية، لكن يُفترض في بلد مستقل خطا خطوات كبيرة

---

[1] محمد غنيمي هلال. في النقد المسرحي، ص 75

[2] المرجع نفسه، ص 76

[3] محمد الطاهر فضلاء. مرجع سابق، ص 37 – 38

[4] محمد غنيمي هلال. مرجع سابق، ص 76

[5] توفيق الحكيم: مسرحية الصفقة، مكتبة الآداب، مصر، ص 158

[6] محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، ص 623

على درب التكوين واستعادة لغته الوطنية أن يخرج من هذه القضية التي أصبحت بيزنطية، فما يتطلبه المسرح سواء كان ناطقا بالفصحى أو بالفرنسية أو بالعامية أن تكون لغته لغة دراما وتعبير مسرحي، أمّا الباقي فديماغوجيا، أو إيديولوجيا، وليس بهذا نطور الفن المسرحي في بلادنا"[1].

إنّ الإحاطة باللّغة طريق لتذوّق الأدب وسبب من أسبابه، ولكن دون إقصاء اللغة الأم (الفصحى) أو "الحكم ابتداء على الفصحى من حيث هي بأنها تعجز عن أن تُسهم في هذا المجال فإلى ما في هذا الحكم من إغفال لطبيعة الأشياء فهي كذلك اعتراف بعجز الأدب العربي عن مجاراة الآداب الأخرى في غناه بهذا الجنس من الأدب" [2]، و" الحقيقة المجردة التي لا تحتاج إلى دليل يُثبتها، فهو أنّ اللغة – أي لغة – لم تكن أبدا مشكلة من مشاكل المسرح في أي بلد من البلدان التي ابتليت بهذا الاحتلال الأجنبي في شكل من أشكاله، والمسرح الجزائري ومعه المسرح العربي عامة بركنيه الأساسيين (الفنان – الجمهور) لم يشكُ يوما وطأة العجز أو الضعف أو الإرهاق من مشكلة اللغة إلاّ من خلال هذا المبدأ المفتعل الذي خلقه الاستعمار، وسار فيه أعوانه وعملاؤه بقصد أو عن غير قصد"[3].

إذا اعتبرنا المسرح أدبا وفنّا تعليميين وجب علينا أن نركن إلى رسم الأهداف المرجوة منه ومنها تطوير اللغة (لغة الأمة) لا لغة المسرح وأن نحاول إذابة تلك الأسباب الواهية التي تنأى بهذا الفن عن أفضل اللغات على الإطلاق، حيث بالنسبة للواقعية التي تمسّك بها الداعون إلى توظيف العامية يمكن تطبيق مبدإ المحاكاة، بحيث ينقل الكاتب الصورة كما هي إلى الجمهور مجسّدا إياها في الشخوص، وأما بالنسبة للّغة فلا شكّ أنّه يمكن أن يستغل الأديب اللّغة الفصحى في الإفصاح عن واقع الشخصية وذلك بالقيام بتطويعها لتنقل الواقع إلى القارئ أو المتفرّج، و"الذين يُغالون في الاهتمام بعبارات الواقع العامي ـ اعتدادا بحيويتها ـ مخطئون، ذلك أنّ المسرحية بكل أجناسها حتى الملهاة، تعتمد أولا على الموقف لا على عبارات المُهاترة والتلاعب بالألفاظ، والتّنابذ بالألقاب، توهما أنّها الواقعية "[4]، حيث يمكن للكاتب التعبير عن الواقع بأيّ لغة شاء إذا كان الهدف واحدا، وهذا ما يبدو جليا من خلال مبدإِ الشراكة بين مختلف أنواع الفن فنجد النّحات مثلا والرسّام والفنان المسرحيَّ كلهم بإمكانهم التّعبير عن وضعية اجتماعية، وتصل الفكرة

---

[1] ابن تريعة: الشريف الأدرع في حوار ل "المساء" المسرح يحتاج للكثير من العلم والفهم والحب، نشر في https://www.djazairess.com/elmassa/77282، المساء، يوم: 25 10 2013

[2] محمد غنيمي هلال. في النقد المسرحي، ص 77

[3] محمد الطاهر فضلاء. مرجع سابق، ص 38-39

[4] محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، ص 625

واضحة إلى الجمهور إلاّ أنّ الوسيلة تختلف برغم الاتفاق في الغاية، فكل ما في الأمر هنا هو أن يكتب بلغة أدبية مصقولة وفي الوقت نفسه واقعية تتواكب مع المستويات المختلفة لشخوص مسرحيته "[1].

والواقعية تتفرع إلى زمنية وفنية، فالأولى تتمثل في التزام اللغة التي يتحدث بها الشخوص في حياتهم اليومية، وأما بالنسبة للواقعية الفنية فهي اعتماد اللغة الفصيحة في تصوير الحالات النفسية والاجتماعية للشخصيات، وبالتالي عدم التزامها باللغة اليومية المُتداولة في الواقع، وإنّما التزامها بتصوير الحالة التي تعيشها في الواقع أيديولوجيا، وسياسيا، ونفسيا، واجتماعيا، حيث أنّ دعاة الكتابة بالعامية في المسرحيات العصرية وحجّتهم في ذلك أنّ الواقعية لا تتحقّق في زعمهم إلاّ إذا أنطقنا الشخوص بنفس الكلام الذي يتحاورون به في الحياة"[2]، فقد أدرك كُتّاب المسرح أنّ الوصول إلى مشاعر الجمهور لا يكون إلاّ بالتطرق إلى قضاياه والتّعبير عنها بلغته التي يفهمها، وهذا يرجع إلى ارتفاع نسبة الأمّية بحيث لا يمكن التعويل على الفصحى لكسب كذا جمهور وجعله يتلقى هذا الفن الغريب عن بيئته العربية، وقد شاع في المسرح العربي عموما، والمسرح الجزائري هذا الاتجاه الذي جعل اللّغة العامية وسيلة للتّعبير عن الحياة من خلال هذه الأعمال التي تنزع وبشدّة إلى اعتماد لغة كل قطر المحلّية، وهذا ما يجعل المسرحية تدور في حيّز ضيّق، "على أنّه لا نزاع في أنّ اللغة الفصحى أقدر وأثرى في تنويع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحدودة في مفرداتها، والمُتّصلة بالوقائع والمحسات، في حين تعجز عن المعاني العالية والأفكار والخواطر والمشاعر الدقيقة، وفي سبيل ذلك لا يصحّ أن نراعيَ التيسير على عامّة الجمهور بل يجب أن نرقى بإمكانياته، وبخاصةٍ في أدبنا، الذي لم يتجاوز كثيرا مرحلة النشوء والطفولة في الأدب الموضوعي، أدب المسرحيات والقصص، فنحن في أشدّ الحاجة إلى تزويد الفصحى في هذه المجالات"[3]، ما يدعو إلى وجوب اعتماد المسرح العربي لغة موحَّدة لا يمكن أن تكون إلاّ اللّغة الفصحى التي تستطيع أن تُترجم هذه الحيوات المختلفة، بحيث تجعلها مفهومة لدى الجميع في مختلف الأقطار العربية.

---

[1] علي أحمد باكثير. المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص 91

[2] المرجع نفسه، ص 90

[3] محمد غنيمي هلال. مرجع سابق، ص 625، 626

قضية الترجمة:

الترجمة وإشكالية المصطلح:

الترجمة المسرحية: traductioon théàtrale

أعطى باتريس بافي الخطوط العريضة لمصطلح الترجمة بعيدا عن تحويل نص من لغة إلى لغة بطريقة آلية، فهو يرى أنها إضافة إلى قلب النص المسرحي من لغة إلى لغة أجنبية عن لغته الأصلية "تتداخل عملية الإخراج، فتوجه الممثل لتعبير خاص يجسّده، لأنه في الحقيقة يواجه جمهورا في زمان ومكان محدّدين، ولكل جمهور طريقة خاصة في التلقي، ودرجة خاصة في استيعابه للنص المتلقى، فهو يحتاج إما إلى زيادة في الحركات، لتوضيح المعنى، أو يستغني عنها إذا بلغت درجة استيعابه مستوى عال، وبذلك يكون من الضروري أن نأخذ بعين الاعتبار دليلين اثنين: أولا في المسرح تمر الترجمة من خلال جسد الممثلين، وآذان المشاهدين، ثانيا: العملية لا تقتصر وبكل بساطة على ترجمة نص لغوي إلى آخر، بل على مواجهة واتصال مواقف منطوقة، وثقافات متنوعة، منفصلة في الزمان والمكان"[1]، فالترجمة من خلال هذا التعريف ترجمتان ترجمة تتعلق بالنص، وترجمة تتعلق بالعرض وتتمثل في عملية الإخراج.

كما ينظر مجدي وهبة إلى ترجمة النص من زاويتين، ويسمي الأولى ترجمة حرفية: تتمثل في النقل من لغة إلى لغة أخرى نقلا حرفيا، مع التزام الصورة اللفظية للكلمة أو ترتيب العبارات مثل: القطاع العام أو الخاص، secteur publique/ secteur privé، ولعب دورا: he played a role، وأما الثانية فهي الترجمة الشارحة: وهي ترجمة نص يغلب أن يكون قديما باليونانية أو اللاتينية، مع إظهار معانيه والتعليق عليها من غير محاولة بالإتيان بترجمة أدبية جميلة.

يبدو أنّ قضية الترجمة المسرحية بدأت انطلاقا من تداخل المصطلحات، حيث يتضح ذلك من خلال التعريفات التي جاءت بها معاجم المسرح، على غرار المعجم المسرحي لماري الياس وحنان قصاب، فنجد جمعا في التعريف بين الاقتباس والترجمة والإعداد.

فالاقتباس فهو أخذ الخطوط الرئيسية للحكاية أو الفكرة، وخلق مواقف جديدة مختلفة تماما، وغالبا ما يُهمل في هذه الحالة ذكر الأصل الذي اقتبست منه المسرحية"[2].

---

[1] باتريس بافي. معجم المسرح، ص573

[2] ماري الياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي، ص45

وقد يقصد بمصطلح الاقتباس والذي يُنسب إلى العرب، الإعداد حيث يتم فيه "تعديل على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصّل إلى شكل مغاير يتطابق مع سياق جديد، ويشمل الإعداد مختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لعمل ما، وعملية إعادة الكتابة بشكل كلي مع الحفاظ على الفكرة"[1].

والإعداد في المسرح يكون بعدّة أوجه، فقد يكون بإسقاط موضوع مسرحية ما على واقع مغاير للواقع الذي كتبت فيه "كتعديل نص مسرحي بحيث يتناسب ورؤية المخرج أو الجمهور الذي يُقدّم له مثل إعداد مسرحية مكتوبة للكبار من أجل تقديمها للأطفال، أو إعداد الكلاسيكيات لتقديمها في عروض حديثة وأمام جمهور معاصر"[2]، وقد يكون "تحويلا من نوع أدبي إلى آخر"[3]، كإعداد رواية أو قصة لتمثيلها على الركح.

لكن ما يميز المترجم عن المقتبس أو معدّ المسرحية يكمن في أنّ "المترجم أكثر تقيدا بالنص، إعمالا للأمانة من ناحية، ومواءمة مع البيئة التي يترجم ذلك النص لتتقبله فيؤثر فيها إمتاعا وإقناعا، لذلك كثيرا ما لا تكون الترجمة حرفية، إذ تكون ترجمة فيها بعض التصرف ـ تفسيرية ـ غير أنّ الذي يحكم هذه أو تلك في المسرح هو انسيابية الأداء"[4]، وقد أشارت الباحثة صورية غجاتي إلى الاختلاف القائم بين هذه المصطلحات فهي ترى أنه وإن كانت الترجمة مقيدة بمقياسي الأمانة/ الخيانة، فإنّ الاقتباس والإعداد يحتفظان بقدر من الحرية في الخروج عن سطوة هذين المقياسين، كما أنهما يقتربان أحيانا من المعنى نفسه، بحيث يُعرّف الإعداد أحيانا بأنه اقتباس، وذلك في حال إعادة كتابة العمل الفني أو الأدبي بشكل كلي مع الحفاظ على الفكرة في النص المقتبس عنه[5]، وهو ما ذهب إليه حفناوي بعلي حيث يرى أنّ الترجمة هي "نقل صورة أمينة كلّ الأمانة للأصل مع سلامة اللغة المنقول إليها، من حيث دقة الفهم والأسلوب، وإحكامه واصطناع المصطلحات المرادفة للمصطلح الأجنبي، وتحري النصوص وضبط أسماء الأعلام"[6].

---

[1] مرجع سابق، ص44

[2] عواد علي: الإعداد والاقتباس في المسرح العربي، متوفر على الموقع https://www.al-jazirah.com/culture

[3] ماري الياس وحنان قصاب. مرجع سابق، ص47

[4] أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، القاهرة، 1993، ص50

[5] ينظر: ماري الياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص44

[6] حفناوي بعلي: الترجمة ... الجميلة الخائنة، مجلة الثقافة، ع5، 2004، ص38

وهذا ما يشذ عنه المترجم في حال الترجمة إلى اللهجة العامية عادة، بحيث لا يمكن للمعَرّب أن يضبط مصطلحاته وفق اللغة المُترجمة، على عكس النقل إلى اللغة الفصحى المضبوطة بالشروح المعجمية.

الترجمة في المسرح العربي:

تُعدّ الترجمة "وسيلة هامة من وسائل نقل الآداب من أمة إلى أخرى، ولقد شاهدنا دور الترجمة وأثر هذا الدور في أدبنا العربي ذاته، وفي فلسفتنا الإسلامية كذلك، فقد كان للترجمة عن اليونانية في القرن الثاني الهجري إلى العربية تأثيرها وأهميتها، وكذلك الحال في عصرنا الحديث (...) ولا يخفى ما كان للترجمة من دور في نقل الآداب الأوروبية، وكذلك الفكر الأوروبي، ثم ما تلا ذلك من تأثير وتأثر"[1].

يرى الباحثون في شأن المسرح العربي أنّ هذا الأخير لم يكن ضاربا في القدم مقارنة بالأشكال الأدبية الأخرى، وإن كانت ملامحه موجودة في الأشكال التي سبقته ذلك أنها تحمل صبغة الدرامية التي يُبنى عليها الفن المسرحي، حيث يرى بعض الدارسين أنّ "الأشكال المسرحية التي عرفها العرب مثل الحكواتية والمقلدين، والأراجوز، وخيال الظل، والمقامات وغيرها لم تكن تحمل في أفضل حالاتها إلاّ بعض المقومات الدرامية، وأنّ هذه الأشكال لم تحقق سوى الارتباط الدرامي، حيث مهّدت الأرضية لتقبل هذا الفن الوافد حين شق طريقه إلى الترجمة العربية"[2].

وعليه فإنّ هذه النظرة قد حولت وجهة الأدباء المسرحيين إلى فكرة الترجمة عن المسرح الأوروبي حتى يتم التأسيس لمسرح عربي على مبادئ وأسس المسرح العالمي، وفي الوقت ذاته يحمل مميزات وخصوصيات عربية محضة.

ومن منطلق أنّ المسرح العربي لم يُعرف بشكله الحديث، وإن كانت عناصره الدرامية قد توافرت في أشكال الفرجة التي سبقته، فقد "أقبل الرواد الأوائل الذين كان لهم فضل السبق في نقل هذا الفن إلى البلاد العربية تباعا كما شاهدوه وتعلموه في أوروبا على أولى الخطوات التي تحتمها أولية الممارسة، وهي الترجمة من الآداب الغربية بحكم أنّ الأدب العربي لم تتوفر فيه إلى تلك الفترة نصوص تكون بمثابة الانطلاقة أو الخطوة الأولى لترسيخ فن المسرح"[3].

---

[1] محمد زكي العشماوي. دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ص30

[2] محمود نسيم: المسرح العربي والبحث عن الشكل، مجلة فصول، مجلد14، ع1، 1995، ص72

[3] ليلى بن عائشة. مرجع سابق، ص10

لقد خضعت الترجمة إلى العربية لشروط تجعل المسرحيات المنقولة إلى العربية تتماشى والحياة الاجتماعية وخصوصيات المنطقة العربية من حيث محتواها، وجعل المسرحيات مقبولة لدى الجمهور من حيث شكلها، ولذلك انطلق الرواد من رغبتهم في خلق مسرح محلي استنادا إلى المسرحيات العالمية، فقاموا بترجمة النصوص المعروفة في الريبرتوار العالمي بعد أن أقلموها مع ذوق الجمهور، فأضافوا مقاطع شعرية وغنائية، وغيروا الأسماء على غرار ما فعله سليم النقاش حين ترجم مسرحية "هوراس" لكورني وعرضها عام 1868 تحت اسم "مي"[1].

الترجمة في المسرح الجزائري:

الباحث في شأن المسرح الجزائري يجد الحديث عن قضية الترجمة ينقسم إلى قسمين ترجمة داخلية أو ترجمة في المسرح الجزائري، باعتبار معظم النصوص المسرحية الجزائرية كُتبت باللغتين العربية (فصحى وعامية)، والفرنسية، ثم تُرجمت هذه النصوص بين هاتين اللغتين، أو نُقلت إلى الأمازيغية، أو إلى لغات أخرى كالإيطالية والإسبانية والروسية، وترجمة خارجية تتعلق بنقل نصوص مسرحية غير عربية إلى المسرح الجزائري، ونظرا لاختلاط المفاهيم لدى النقاد بين مصطلحات الترجمة والاقتباس والجزأرة، فنجد بعضهم ينسب الأعمال المترجمة إلى الاقتباس، وبعضهم يسميها جزأرة، كما فعل رشيد قسنطيني الذي "قدّم بعضا من مسرحيات موليير باللهجة الدارجة الجزائرية"[2]، وكان ذلك في سنوات الثلاثينيات أي في بداية ظهور الترجمة في المسرح الجزائري، وإن كان بعض الباحثين يذكر أنّ الترجمة إلى المسرح الجزائري ظهرت بعد 1939، والتي تعتبر المرحلة الثالثة من مراحل تطور المسرح العربي في الجزائر، وهي من أصعب المراحل "نظرا لتدخّلات السلطة الاستعمارية ومنعها للأعمال التي من شأنها أن تثير الروح الوطنية في الجماهير، فحدث طلاق بين المسرح والواقع، وبين الجمهور والمسرح، وظهرت المسرحيات المترجمة عن الأدب الفرنسي والتي لا تعالج قضايا الإنسان العربي في الجزائر بقدر ما هي مساهمة أخرى لطمس معالم الشخصية العربية في الجزائر"[3].

---

[1] ماري الياس وحنان قصاب: مرجع سابق، ص46

[2] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص461

[3] سلامة عبد الرحمان: المسرح العربي في الجزائر والوجه الجديد للجزائر العربية، مجلة العربي، ع 192، نوفمبر 1974، الكويت، ص121

وخلال هذه الفترة يقول مصطفى كاتب أن المسرح "بدأ يعتمد على النصوص المترجمة، ولكنها لم تكن ترجمة بالمعنى المعروف للكلمة، وإنّما هي نوع من الاقتباس أو الجزأرة أي التحويل إلى الجزائرية"[1].

وتدخل الجزأرة ضمن مصطلح التعريب الذي هو "انتقال من سياق النص الأصلي إلى السياق المحلي، ومن مستوى لغوي إلى مستوى لغوي آخر تفرضه اللغة العامية واللهجة المحلّية"[2]، على غرار التمصير واللبننة والتكويت وغيرها، وهذا ما يفسر تشعب عملية التعريب وعدم إرسائها على لغة واحدة موحَّدة يُنقل من خلالها النص المترجَم، ما يجعل معظم النصوص المترجمة إلى المسرح الجزائري تُعتبر شعبة من هذه الشعب لأنها موجّهة إلى جمهور له خصوصيته التي تفرضها عليه خصوصية اللغة التي يتحدث بها ويفهمها، فعامية الجزائر تختلف عن عامية تونس أو مصر أو سوريا أو لبنان، وبذلك اتخذت الترجمة إلى الجزائرية هذه التسمية، على أننا لو بحثنا في اللهجة الجزائرية لوجدناها تختلف بين مناطق البلاد شرقا وغربا وشمالا وجنوبا.

وإذا رجعنا إلى مصطلح التعريب نجده لا يدلّ على معنى متفق عليه لدى الباحثين والنقاد، فإنّنا في حين نرى أنّ التعريب في الجزائر يقصد به النقل إلى العامية الجزائرية أو ما يسمى بـ "الجزأرة"، نجد في مصر مثلا محمد عناني يعرف التعريب بأنه "كتابة الكلمة كما هي بلفظها الأجنبي"[3]، وهذا ما وصفته صورية غجاتي بأنه "تقليد مشوه أو نقل مغيّب للأمانة، يُخرج النص الأصلي من بيئته الطبيعية ليستزرعه في بيئة جديدة بإعطائه ملامح وهيئة تقبلها تلك البيئة مع الإبقاء على جوهره وهويته الأصلية"[4]، وبذلك يكون التعريب نقلا عن الآخر وتقليدا له، حتى أنّ الكلمة تُنطق كما في لغتها الأصلية، "وهذا الأمر أشبه بتعريب كلمة التلفون إلى الهاتف مع الإبقاء على عملية استيراد الجهاز بكامل تكنيكه من مصادر الصنع الغربي، إن مصطلح التعريب يعني هنا نقل الفكر الدرامي دون تصرّف يُذكر أو إضافة ملحوظة"[5]، فيكون النقل في هذه الحالة آليا دون مراعاة البيئة التي يُنقل إليها النص المترجم.

---

[1] علي الراعي: مرجع سابق، ص 461

[2] ماري الياس وحنان قصاب: مرجع سابق، ص46

[3] محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط2، القاهرة، 2003، ص47، 48

[4] صورية غجاتي. النقد المسرحي في الجزائر، ص64

[5] وليد إخلاصي: لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، 1997، ص9، نقلا عن صورية غجاتي، المصدر نفسه، ص64

رؤية النقاد للترجمة في المسرح الجزائري:

كما أنّ النقاد اختلفت آراؤهم في الاقتباس في المسرح الجزائري، كذلك قد اختلف آراؤهم في مسألة الترجمة، فمخلوف بوكروح يرى أنّ الترجمة تُعدّ أحد العوامل التي ساعدت على تطور الحركة المسرحية في الجزائر، وهذا ما تبينه مصادر المسرح الوطني الجزائري وإنتاجه إذ قدّم ثلاثة عشر مسرحية مجزأرة"[1].

ويُرجع مخلوف بوكروح توظيف المترجمين الجزائريين اللهجة العامية الجزائرية في نقلهم للمسرحيات الأجنبية إلى سبب يراه رئيسيا وراء عملية الجزأرة يتمثل في رغبة هؤلاء في الاهتمام بالعرض، وذلك بسبب أنّ أغلب المترجمين كانوا فنانين مسرحيين، وهم ليسوا أدباء أو كتابا، وبذلك فقد مالوا في ترجمتهم إلى اللغة العامية الجزائرية، وغلب على مسرحياتهم الطابع الكوميدي، حيث أخذوا الهيكل العام للمسرحية الأوروبية، وملأوه بمحتوى محلّي مأخوذ من الواقع الاجتماعي، شخصياته جزائرية وحواره باللغة الدارجة.

وبذلك فقد تميزت المسرحيات الجزائرية "بخاصيتين أساسيتين: الأولى تتمثل في غلبة الطابع الكوميدي، والثانية في اللغة الدارجة"[2]، فالأولى سببها ميل الجمهور إلى الجانب الفكاهي للترفيه عن النفس، والثانية يشترك فيها الفنانون الذين يهدفون إلى حشد جمهور مسرحي، والجمهور الذي وجد سهولة في فهم المواضيع المكتوبة بالعامية على عكس المسرحيات المكتوبة بالفصحى نظرا لتفشي الأمية في تلك الفترة.

وقد ذكر بوكروح أنه "لم تنقل مسرحية أجنبية واحدة إلى الفصحى باستثناء مسرحية "عنبسة" المقتبسة عن "روي بلاس" لفيكتور هيجو التي اهتم فيها المقتبس بالناحية الأدبية وقد يعود السبب إلى أنّ أحمد رضا حوحو كان كاتبا وأديبا نشر العديد من أعماله المسرحية الأدبية باللغة الفصحى"[3].

وأما حفناوي بعلي فيرى أنّ الترجمة عموما وهذا ما ينطبق على المسرح الجزائري نتيجة تعكس "حاجة اجتماعية، وثقافية، وسيكولوجية خاصة بهذا الشعب الذي ينتمي إليه الأدب المتلقَّى"[4]، وفي الوقت ذاته يشير إلى مدى التصاق النص الناتج بالنص المترجم، بحيث تغيب فيه الحرية، وهذا ما انعكس على أدبنا المسرحي، "فإذا كانت قراءة النصوص تنتج نصوصا، فإنّ قراءة نص أجنبي تنتج نصا ثانيا سجين ضرورات متناقضة في الظاهر، فمن جهة احترام النص الأصلي النص المصدر، ومن جهة أخرى ضرورة إنتاج نص

---

[1] مخلوف بوكروح. المسرح والجمهور، ص19

[2] المرجع نفسه، ص20

[3] المرجع نفسه، ص19

[4] حفناوي بعلي. مرجع سابق، ص37

آخر، النص المستقبَل، وهو نص مُبدَع أو أعيد إبداعه"[1]، فالنص المبدع يبقى دائما تحت رقابة النص الأصلي ووصايته، مع الغرابة التي تنتجها اللغة المستقبلة عن لغة الأصل، كما يراها أحيانا "نشاط يغلب عليه التجريب الحرفي"[2].

وهناك من يرى في فعل الترجمة "خيانة جميلة يجعل من فعل الترجمة عملا تفسيريا تأويليا يحاول أن يأخذ بعين الاعتبار خصوصية النص في لغته الأولى مع محاولة إعادة بثه في اللغة المستضيفة مع الحفاظ على جوهره"[3]، فكل من أشار إلى الترجمة لم يشر إليها بعين الريبة والنقص، وإنّما جعلها منفذا لابُد من الولوج عبره، باعتبارها "الوسيلة دوما لبلوغ الهدف وإدراك القصد وتجاوز التأخر، والرمز إلى تطلع الإنسان إلى تجاوز الواقع المتخلّف إلى المستقبل الحضاري المنشود"[4].

ومن الباحثين من ينفي الترجمة إلى المسرح الجزائري في مرحلة التأسيس فيرى أنّ الجزائر "قد قفزت في بداية احتضانها لفن المسرح على مرحلة جدّ هامة ألا وهي مرحلة الترجمة التي كانت بالنسبة لدول المشرق أرضية صلبة لبناء مسرح يضاهي المسرح عند الغرب وربما يفوقه، مسرح له خصوصيته وسماته، فقد كانت الجزائر في هذه الفترة تفتقر إلى كتاب حقيقيين جديرين بالاضطلاع بهذه المهمة الصعبة والمتمثلة في ترسيخ هذا الفن في بوتقة الثقافة الجزائرية التي كانت تعاني الأمرين جراء هيمنة الاستعمار الفرنسي"[5]، وقد يعود السبب في ذلك إلى أنّ الكتاب الجزائريين الأوائل نقلوا مباشرة عن المسرح العربي، من خلال احتكاكهم بالفرق المصرية، فلم يكونوا في بداية التأسيس للمسرح الجزائري بحاجة إلى الترجمة عن المسرح الأوروبي.

وهناك من يرى أنّ نشأة المسرح الجزائري تختلف تماما عن المسرح في الوطن العربي إذ أنّ ظهوره "لم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة المثقفين كما كان الحال في المسرح المشرقي الذي قام وارتكز في نشأته على الترجمة والتعريب والاقتباس عن المسرح العالمي"[6]، ويكمن هذا الاختلاف في أنّ مسرحنا نشأ شعبيا، أي

---

[1] مرجع سابق، ص 37

[2] المرجع نفسه، ص36

[3] حكيم ميلود: الترجمة والتأويل، مجلة الثقافة، ع5، مارس 2004، ص33

[4] حفناوي بعلي. مرجع سابق، ص 39

[5] ليلى بن عائشة. مرجع سابق، ص393

[6] بوبكر سكيني: ملامح من التجربة المسرحية في الجزائر، مجلة الثقافة الجزائرية، ع6، 7، 2005، ص34

أنّ "الكوادر التي أطرت فعالياته لم تكن من النخب الجامعية، بل كانت من رحم الشعب البسيط المحدود التعلم على غرار جيل الرواد رشيد قسنطيني، علالو، داهمون، بشتارزي، محمد توري، رويشد ... وغيرهم من رجال المسرح الموهوبين"[1].

إنّ هذه الاختلافات في الآراء بين النقاد لا تنفي الترجمة عن المسرح الجزائري كليا، كما أنها لا تثبت الاعتماد الكلي للمسرح الجزائري على الترجمة، وإنما تنبئ بأنّ المسرح الجزائري استعان بالترجمة في بداياته خاصة كما استعان بها المسرح العربي في بداياته، لأنّ التأسيس لمسرح أصيل لا يمكن أن يكون دون استعانة بالروافد الأجنبية، وقد ذكرنا ما قام به الرواد الأوائل في مجال الترجمة عن المسرح الأوروبي، نظرا لقلة النصوص المسرحية في تلك الفترة، ولانعدام التجربة لدى الكتاب في المسرح مقارنة بها في الأجناس الأخرى كالشعر والقصة.

قضية التجريب:

التجريب بين المفهوم والممارسة:

التجريب مفهوم تكوّن في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وارتبط بمفهوم الحداثة la modernité، حيث ظهر في الفنون أولا وعلى الأخصّ الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة"[2]، والتجريب في المسرح لم يرتبط بنوع فنّي محدّد أو بفترة محدّدة فهو يُعتبر دافعا مهما في تطوّر المسرح منذ نشأته، بحيث لم تتوقف حركة التجريب إلاّ بعد ضبط الكتابة بقواعد صارمة حدّت من استعماله، وقد عرف التجريب طريقه إلى عالم الأدب حين ألّف الفرنسي إميل زولا emile zola كتابه "الرواية التجريبية" (1880) متأثرا بعالم الأحياء كلود برنار c.bernard صاحب كتاب مقدمة في الطب التجريبي 1855[3].

وقد جاء مصطلح التجريب في المسرح بمعان عدّة وردت في المعجم المسرحي كأُطر تبلور المنحى التجريبي من خلالها:

---

[1] أحسن تليلاني: المسرح الجزائري (خريطة طريق)، مجلة الثقافة الجزائرية، العدد 6، 7، 2005، ص55

[2] ماري الياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي، ص118

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 293

المسرح الحرّ: وهي تجربة بدأها المخرج الفرنسي أندريه أنطوان A.antoine بهدف التحرّر من التقاليد المسرحية الصّارمة.

الستوديو: studio وهي صيغة للبحث المسرحي تتشكل ضمن الفرق المسرحية الرسمية أو ضمن معاهد التمثيل.

المختبر المسرحي: وهي صيغة أطلقها الفرنسيان إدوارد أوتان E.autant (1871-1964) وزوجته لارا (1874- 1964)، حين أنشآ في فرنسا مختبر الفنّ والفعل...

المُحترَف: وهو نوع من التجمع في إطار مغلق وخاص يأخذ العمل فيه طابع التجريب دون أن يُؤدّي بالضرورة إلى عرض مسرحي.

ورشة العمل: وهو إطار تدريبي تجريبي يُنظَّم عادة بإشراف الأكاديميات أو المؤسسات المسرحية ذات الطابع العالمي وفيه يقوم مسرحي معروف 'ممثل أو مخرج) بنقل تجربته إلى مجموعة من المهتمين بالعمل المسرحي وبشكل عام تأخذ الستوديوهات والمختبرات وورشات العمل والمحترفات طابعا تعليميا يهدف إلى إعداد الممثل*.

تكاد الحركات المسرحية عبر العالم تتفق في أنّ التجريب لم يكن سوى عامل يهدف إلى تطوير المسرح جذريا، وقد تبلور المسرح التجريبي ضمن المسرح الحرّ الهادف إلى التحرّر من التقاليد الصارمة "وهي تجربة بدأها المخرج الفرنسي أنريه أنطوان A.antoine بهدف التحرّر من تقاليد مسرحية صارمة، ثم انتقلت هذه التجربة إلى بلدان عديدة عبر العالم بداية القرن العشرين في أوربا وأمريكا واليابان (...) وقد طالت عملية التجريب كل مكونات العرض المسرحي خاصة من ممثل ومكان (قاعة العرض) وسينوغرافيا وعملية التلقي وما يُؤثّر فيها من نصّ ولغة وحوار[1].

التجريب هو تجاوز مسبق يستسرف عملية التجاوز الواقعية، وخلق دائم لهذا التجاوز بكسره لكلّ تابع وتمزيق السّتُر الكاذبة، والقفز على الحواجز في اتجاه التحقّق النادر لحرّية لا توجد في واقع الحياة، وإنّما هي تولد مع كلّ عرض حين تسبق عملية الخروج من زمن الثبات الدائري"[2]، فالتجريب بهذا المعنى يهدف

---

* للتوسع أكثر يُنظر: ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 118، 119

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 119، 120، 121

[2] فريدة النقاش: حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد، القاهرة، ع86، أكتوبر 1992، ص114

إلى إخراج المشاهد من قوقعة الماضي وأسسه الثابتة، ليُشغل عقله بالتفكير فيما يدور حوله، للحصول على الإجابة والحلّ لما يتخبّط فيه، فيتحوّل من موقف المتأثّر بما يجري، عن طريق الأثر الذي تُحدثه مشاهد المسرحية وأحداثها ليحصل ما سمّاه أرسطو بالتطهير، إلى مؤثر يحاول أن يُغيّر من الأسباب التي تُحدث هذه الانفعالات.

وينظر أدونيس إلى التجريب من الزاوية نفسها فهو يعتبره "محاولة دائمة للخروج من طرق التعبير المستقرّة التي أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة وتعني هذه المحاولة طابعا إبداعيا وحركيا"[1]، وفي ذلك تأكيد كذلك على أنّ التجريب تمرّد على ما هو سائد ومتوارث، بمعنى تخطّي القوالب الجاهزة، والإتيان بأشكال جديدة ما تلبث أن تتحوّل إلى قوالب، وبذلك "فالتجريب يتضمّن نفسا حداثيا يتجلّى في نفي ما هو قائم ورفض ما أصبح مسلّما به، إنّه فعل التمرّد والقفز على الثابت والتعاليم المطلقة، والقبول فقط بما يمتلك القابلية للتجديد وإمكانية التغيير، وهو ما نستخلص منه أنّ التجريب عبارة عن سؤال مفتوح لا يتوقف عن توليد أسئلة لا إجابة عنها إلاّ بمزيد من الأسئلة"[2].

اتخذ التجريب في مجال المسرح العديد من المعاني، ذلك أنّ كلّ التيارات المسرحية التي ظهرت منذ مطلع القرن العشرين - على تعدّد أشكالها واتجاهاتها - كانت تهدف إلى ابتكار أشكال تعبيرية جديدة والدّعوة إلى تجاوز المسرح القائم والتمرّد عليه[3]، فبالرغم من تعدّد معاني التجريب، إلاّ أنّ هذا التعدّد يصب في معنى واحد مشترك وهو تجاوز الثابت والمألوف، وقد ذكر هذه المعاني فرحان بلبل في كتابه "المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا"، وهي نتيجة في وصف التجريب توصل إليها باحثون ومسرحيون أيام مهرجان القاهرة الدولي في دوراته الثلاث نكتفي بذكر خمسة منها:

التجريب هو التمرّد على القواعد الثابتة

التجريب انفتاح على ثقافة الآخرين

التجريب إبداع

التجريب تجاوز للركود

---

[1] أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار العودة، ط3، بيروت، 1983، ص287

[2] عبد الرحمان بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، دار افريقيا، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2014، ص119

[3] جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، وزارة الثقافة والفنون والتراث، ط1، قطر، 2009، ص325

التجريب ثورة[1]

من خلال هذه التعاريف يمكننا أن نخلص إلى التعريف الجامع التالي: التجريب ثورة على القواعد وتجاوز للحدود، فهو ينفتح على ثقافات الآخرين من غير انحلال ولا انسلاخ من الثوابت، وهو جمع بين القديم والحديث ويحتاج في كلّ ذلك إلى خبرة يمتلكها أهل المسرح مستعينين بمعامل للخروج بوجه جديد للعرض المسرحي، وقد ربط فرحان بلبل بين التجريب والارتجال، وربطه بالواقع أيضا، "فكل عمل يُؤخذ نصّه المسرحي ناجزا قبل بدء التدريبات عليه يخرج عن وصفه بالتجريبي، وكل عمل يلتزم إنجاز التمثيل فيه بأسلوب أداء الشخصية المسرحية يخرج عن وصفه بالتجريبي"[2]، ومن الصفات التي اتخذها التجريب في المسرح [الطليعي]، وهي لا تدلّ في أصلها على نوع أو شكل أدبي معين، وإنّما تُطلق على كُلّ عمل أو تيار أدبي أو فنّي يكسر الأعراف السائدة ويمهّد لمنظور جديد، ولذلك فقد استُخدم تعبير طليعي في اللغة النقدية لوصف الحركات التجريبية بشكل عام ابتداء من 1920م، ومن الأمثلة الهامة على تيار طليعي واضح المعالم في المسرح، مسرح العبث الذي تطلق عليه حتى اليوم "مسرح طليعة الخمسينيات" لأنّه شكّل في حينه تغييرا جذريا في مفهوم المسرح ككل"[3]

التجريب في المسرح الأوروبي:

وأمّا في المسرح الأوروبي فقد سلكت هذه التجارب سبيلين تتمثلان في وظيفتي الإمتاع والتعليم، أي أنّ المسرح هيّأ تجارب لزيادة قدرته على الإمتاع، والأخرى كان الغرض منها رفع قيمته التعليمية"[4].

تكاد الحركات المسرحية عبر العالم تتفق في أنّ التجريب لم يكن سوى عامل يهدف إلى تطوير المسرح جذريا، وقد تبلور المسرح التجريبي ضمن المسرح الحرّ الهادف إلى التحرّر من التقاليد الصارمة وهي تجربة بدأها المخرج الفرنسي أندريه أنطوان، ثم انتقلت هذه التجربة إلى بلدان عديدة عبر العالم في بداية القرن العشرين في أوروبا وأمريكا واليابان، وقد طالت عملية التجريب كل مكونات العرض المسرحي، من ممثل ومكان (قاعة العرض)، وسينوغرافيا، وعملية التلقي، وما يُؤثر فيها من نص، ولغة، وحوار"[5].

---

[1] ينظر: فرحان بلبل. المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، دار حوران، ط2، سوريا 2002، ص20

[2] المرجع نفسه، ص ن

[3] ينظر: ماري الياس حنان قصاب، مرجع سابق، ص300، 301

[4] إريك بينتلي: نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار لشروق الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986، ص89

[5] ينظر: ماري الياس، حنان قصاب، مرجع سابق، ص 119، 120، 121

لقد كان مسرح بسكاتور أكثر المحاولات التجريبية جذرية، فقد بدأت في إحداث ارتباك مسرحي تام، وبذلك فقد "حطّمت تجارب بسكاتور كلّ المواصفات تقريبا بتدخّلها في تغيير مناهج الكاتب المسرحي الإبداعية وأسلوب الممثل في العرض، وعمل مصمم المسرح، ذلك أنّها كانت تسعى نحو تحقيق وظيفة جديدة كلّ الجدّة للمسرح"[1]، وعليه فقد ساد التجريب كل أشكال المسرح الغربي (الملحمي، مسرح القسوة*، المسرح الفقير**)، وقد كانت البدايات الفعلية للتجريب في المسرح الغربي مع انتفاضة بريخت على الطريقة الكلاسيكية، وانصبّت جهود المؤلفين والمخرجين "على عناصر التركيب المسرحي سواء تعلق الأمر بالتأليف أو الإخراج كل حسب منهجه ووسائله الخاصة"[2].

وقد شمل التجريب في المسرح الغربي المسرح من جهة وعلاقة المسرح بالمتلقي من جهة أخرى، حيث سعى إلى تحرير الجمهور من المفاهيم التقليدية للتلقي والتي سادت المسرح الكلاسيكي، حيث تقتصر العملية المسرحية على التواصل الأحادي من طرف واحد مُتّخذة شكل التلقين، كما سعى إلى تقديم النصوص الدرامية في صيغة ملحمية ترمي إلى تنوير الأفكار والعادات بالاعتماد على اتجاه تعبيري درامي"[3].

التجريب في العالم العربي:

دخل التجريب إلى الوطن العربي في نهاية الخمسينات وبداية الستينات من القرن العشرين عن طريق الاحتكاك بالحركات المسرحية التجريبية الأوروبية، وكان ذلك بمثابة الثورة على الأشكال السائدة والعالقة

---

[1] إريك بينتلي. مرجع سابق، ص 91

*تعبير سنه أنطونين آرتو 1938 من أجل مشروع عرض مسرحي يجعل المشاهد يتحمل صدمة معالجة انفعالية عن طريق تحرره من هيمنة الفكر الخطابي والمنطق، لإيجاد طريق عيش مباشرة في لعبة (تطهّر) جديدة وتجربة جمالية وأخلاقية أصيلة. إنّ مسرح القسوة لا علاقة له على أي حال على الأقل عند برتو مع العنف الجسدي المباشر المفروض على الممثل أو على المشاهدين، فالنص يقال بطريقة ذات طابع سحري طقسي (بدل أن يقال على طريقة الأداء النفسي) (باتريس بافي، معجم المسرح، ص550)

**عبارة أطلقها غروفوتسكي 1971 ليصف أسلوب إخراجه القائم على أقصى الاقتصاد في الوسائل المشهدية (الديكورات والاكسسوارات وأزياء الممثلين) مالئا هذا الفراغ بقوة التمثيل الكبيرة، وبتعميق علاقة/المشاهد (...) هذه النزعة إلى الفقر موجودة في بكثرة في الإخراج المعاصر (...) لأسباب جمالية أكثر منها مادّية، يقوم العرض بكامله حول حول بضعة إشارات أساسية بفضل الحركة التي تُثبت بسرعة، وبمساعدة بعض الأمور=

=المتفق عليها في إطار التمثيل ووصف الشخصية، يميل العرض إلى إلغاء كل ما ليس ضروريا بكل معنى الكلمة، فلا يستعين إلاّ بقوة النص الإيحائية ووجود الجسد الغير قابل للمساومة (باتريس بافي، معجم المسرح، ص564)

[2] عقا أمهاوش: الفعل المسرحي الغربي والنظريات الغربية الحديثة، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2013، ص28

[3] حسن المنيعي: المسرح والارتجال، منشورات عيون، ط1، الدر البيضاء 1992، ص29.

في التكرار والتقليد، رغبة في مواكبة التجارب العالمية المتطورة"[1]، وبذلك فقد كان التجريب سمة بارزة في الأعمال المسرحية العربية في محاولة لتجاوز السائد من التقاليد ليس إنكارا للتراث، وإنما محاولة لإظهاره بوجه جديد يوافق الحركة المسرحية العالمية وعلى هذا الأساس فقد "دخل التجريب في العالم العربي في السنوات الأخيرة كمفهوم وصار سمة لعروض المخرجين الشباب محاولين التعامل بشكل مختلف عن السائد مع المسرح"[2]، ونجد ذلك واضحا من خلال تعاريف وتلميحات مختلفة تصب في هذا المعنى فالتجريب يُعتبر "فعل التغيير الذي يتواصل مع العصر ولحظة الزمن، وذلك من خلال إعادة البنية التركيبية للأطر التقليدية التي جمّدت حركة الإبداع والتواصل إلى تجارب القرن الماضي ووصولا إلى نهايته التي ستجعلنا داخل قرن جديد مؤدلج بالتجارب واختراق كل ما هو سائد ومجمّد"[3].

اعتبر التأصيل ركيزة أساسية عند رواد التجريب في المسرح العربي من أجل "صيانة التقاليد الثقافية وحضورها الفعال في تحقيق الوظيفة الاجتماعية، وفي تثمين الحوار الثقافي مع تراث الإنسانية استنادا إلى وعي الذات ووعي الآخر"[4]، وهذا ما جعل مسرحنا العربي "يقف أمام مسافتين الأولى للتأصيل والثانية إيجاد هوية مسرحية عربية مرتبطة بالمؤرثين المحلي والعربي تشكل حركة وتجانسا مع التيارات العالمية المعاصرة"[5]، ولذلك يرى يوسف إدريس أنّ "المهمة الأساسية تكمن في إيجاد شخصيتنا المستقلة في الأدب والفن والعلم وفي كل مجال فإن لم تكن موجودة فعلينا أن نوجدها"[6].

تجسّدت ظاهرة التجريب في المسرح العربي في إبداعات توفيق الحكيم الذي جمع بين الريبرتوار العالمي والقالب الأصيل في محاولة لدرء الشكل الإيطالي للمسرح، وفي إسهامات يوسف إدريس الذي بحث عن جذور مسرحية في حياتنا فتوصّل إلى السامر باعتباره فعلا مسرحيا يقام في المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحا أم موالد، وفي اجتهاد سعد الله ونوس من خلال إعلان القطيعة مع شكل المسرح الغربي

---

[1] العلجة هذلي: التجريب في النص المسرحي الجزائري، مخطوط ماجستير، إشراف (العمري بوطابع) كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، 2016- 2017، ص29

[2] ماري الياس، حنان قصاب: مرجع سابق، ص121

[3] فراس الريموني: حلقات التجريب في المسرح، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، 2012، ص 9

[4] عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص41

[5] فراس الريموني: مرجع سابق، ص 9

[6] يوسف إدريس: نحو مسرح عربي في الوطن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1974، ص 483

بالرجوع إلى أصل المسرح العربي الذي يراه "يبدأ بالاحتفال الذي هو خلية المسرح الأساسية، وبغير هذا نكون كمن أراد بناء السقف قبل الأساس"[1].

عرفت الساحة النقدية العربية نقاشا حادّا بخصوص موضوع التجريب في المسرح، وتباينت الآراء حوله، بدعوى الخوف من تجاوز القواعد والتقاليد المسرحية وخرقها، إلاّ أن هذه المخاوف سرعان ما تلاشت بعدما انكشف خلو الساحة الفنية العربية من فن مسرحي راق، دفع بالمهتمين بالفن المسرحي إلى الاعتماد على كل الوسائل المتاحة لترقية المسرح العربي سواء كانت اقتباسا أو ترجمة أو تجريبا.

التجريب في المسرح الجزائري:

لقد بدأ المسرح الجزائري فصيحا، إلاّ أنّ فصاحته حالت دون تذوق الجمهور الجزائري له مما اضطر جيل الرواد إلى السعي لإيجاد بديل عن الفصحى لحشد جمهور مسرحي، لذلك يمكن القول أنّ أول ما بدأ من التجريب في المسرح الجزائري كان على مستوى اللغة المسرحية، حيث يذكر الباحثون أنّ المسرح الجزائري بدأ فصيحا على إثر زيارة جورج أبيض للجزائر متأثرا به ومقلدا له في الوقت نفسه، فقد استطاع المسرح المصري أن يؤسس لمسرح جزائري فصيح إلاّ أنّ هذه التجربة لم تدم طويلا نظرا لصعوبة لغة الحوار التي حالت دون استقطاب جمهور واسع للمسرح، فقد ذكر عبد القادر علولة أنّ تلك المسرحيات المقدمة في بداية نشأة المسرح الجزائري "لم تستقطب إلاّ جمهورا قليلا رغم الحماس الذي كان يحيط بها، فنظرا للغة المستعملة كان يصعب على الجمهور فيما عدا الأقلية المتعلمة فهم الحوار"[2].

ونظرا لاتساع الهوة بين المسرح الفصيح والجمهور فقد عمد المؤلفون المسرحيون إلى تجريب العامية في المسرح الجزائري والتي تعتبر لغة الحديث اليومي، وكانت أول تجربة مسرحية بالعامية مسرحية "جحا" من تأليف علالو، وقد عُرضت في أفريل من سنة ست وعشرين وتسعمئة وألف، وأعيد عرضها عدّة مرات، وربما كان ذلك دليلا على نجاحها وتذوق الجمهور لها"[3] ، وقد ذكر عبد القادر علولة أنّ رواد المسرح في تلك الفترة "لم يتمكنوا من ترسيخ النشاط المسرحي على نطاق واسع جغرافيا واجتماعيا إلاّ بعد عرض هذه المسرحية (مسرحية جحا)"[4]، نظرا لتأثر الفن المسرحي في بدايته ـ كما أسلفنا ـ بشعلة المسرح المصري.

---

[1] عبد الرحمان حمادي: جوانب من قضيا وإشكالات المسرح العربي، مجلة الوحدة، الرباط، العددان، 94، 95، 1992، ص27

[2] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص10، نقلا عن: ليلى بن عائشة، مصدر سابق، ص 393

[3] عبد المالك مرتاض. فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 198

[4] ليلى بن عائشة. بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، ص 392

لقد انبثقت هذه التجربة من حاجة الرواد إلى ابتكار طريقة جديدة لحشد جمهور مسرحي، فقد كانت اللغة تعتبر حاجزا بين هذا الجمهور والمسرح، نظرا لتفشي الأمية في أوساط الجزائريين في تلك الفترة، ولعل توظيف العامية لم يرُقْ للمدافعين عن الفصحى من رواد جمعية العلماء المسلمين الذين أسسوا بالمقابل مسرحا فصيحا تبنى الفصحى كلغة رسمية لمسرحهم، وقد ذكرنا ذلك في قضية اللغة في المسرح الجزائري.

ومن الأسباب التي دفعت بالمؤلفين إلى تبني العامية في الكتابات المسرحية توجههم نحو العرض على حساب التأليف سواء قبل الاستقلال أو بعده، وهذا ما يؤكّده مخلوف بوكروح حيث يشير إلى أنّ "ظاهرة انعدام النص المحلّي المنشور في الجزائر قبل الاستقلال تجد مبررا وتفسيرا لها في الجو الثقافي الذي كانت تعيشه الجزائر، المتمثل في الحصار المضروب على الثقافة الوطنية من جهة، وفي الظرف نفسه الذي تطلّب تقديم أعمال بالدارجة للعرض، فإنّه بعد الاستقلال لم يعمل المسرح الوطني على نشر هذه النصوص إذ استمرت التجربة في مجال كتابة النص المحلي بهدف العرض لا النشر"[1]

وقد تمثلت المرحلة الثانية من التجريب في إدخال العنصر النسوي إلى الفن المسرحي على يد رشيد القسنطيني بإدخاله "ماري سوزان" وبعدها الممثلة الجزائرية المشهورة "كلثوم"[2]، وقد لقيت فكرة إدخال العنصر النسوي على فن المسرح نقاشا حادا بين رواد الإصلاح ورواد المسرح العامي باعتبار ذلك دخيلا على عادات المجتمع الجزائري.

ومن أساليب التجريب في المسرح الجزائري استغلال تقنيات المسرح الملحمي كما عند ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحية "كل واحد وحكمو"، فقد "أخضعه إلى التبيئة ليلبسه حلة جزائرية محضة، حيث قدّم عبر موضوع المسرحية الخلفية الاجتماعية لشخصياتها (وهي أحد الجوانب الهامة في المسرح الملحمي) إضافة إلى استعارة أجواء تراثية محضة لا يزال أثرها واضحا في المجتمع الجزائري على غرار استعمال البخور في عديد المناسبات (وحتى دون مناسبة)، وتوظيف العامية الجزائرية مع حرصه على إحداث جرس وإيقاع موسيقي في لغة المسرحية فكانت بذلك أقرب إلى الشعر منها إلى النثر"[3]، على أنّ المسرحية كلها كانت إسقاطا على الواقع الجزائري آنذاك وخير دليل على ذلك اختيار المؤلف لشخصيات كلها جزائرية.

---

[1] مخلوف بوكروح. المسرح والجمهور، ص14

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض. مصدر سابق، ص 198

[3] ينظر: ليلى بن عائشة، مرجع سابق، ص401

ومن بين مظاهر التجريب في المسرح الجزائري استجذاب مسرح معاصر شكلا مضمونه تراثي بحت بالرجوع إلى أصول المسرح الجزائري وتجريبها على المسرح المعاصر، وتمثلت هذه الأصول في: الحلقة، القوال، المسرح الذهني، المسرحية الشعرية، باعتبارها المنابع الأولى التي ساهمت بشكل أو بآخر في التأسيس لمسرح جزائري بمعناه الحديث.

ومن أبرز الكتاب المسرحيين الذين كان لهم السبق في المجال المسرح الحلقوي ولد عبد الرحمان كاكي، الذي عمل على رصد الظواهر الاجتماعية السلبية قصد تجسيدها دراميا، والعمل على مزج هذه الظواهر بالتراث والأسطورة"[1]، وقد أضاف إلى ذلك توظيف أشكال الفرجة التقليدية "من خلال مسرحياته الشهيرة "القراب والصالحين"، "كل واحد وحكمو"، "ديوان القراقوز"، (...) ويظهر التجريب هنا شاملا يعني تأليف النص وأسلوب الإخراج والسينوغرافيا"[2].

وقد ذكر أحسن تليلاني مظهرا آخر تميز به عبد القادر علولة عن غيره من رواد المسرح الجزائري، تمثل في توظيف "القوال" من خلال مسرحيته الشهيرة "الأجواد" والتي تعتبر "من أهم الإبداعات المسرحية الجزائرية، التي حاولت تجاوز نمطية المسرح الأوروبي (...). إنّ أهم ظاهرة فنية لفتت انتباه النقاد في هذه التجربة هي حسن توظيف أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي عموما، وتوظيف القوال على وجه الخصوص"[3].

ومن مظاهر التجريب في المسرح الجزائري التأليف الجماعي، وإن كانت هذه الظاهرة موغلة في القدم من خلال الأداء المرتجل الذي اتسم به المسرح في بداياته، فقد بدأت الدراما أول ما بدأت ارتجالا، "فرغم تطور الفن المسرحي لم يكن هناك نص، بل أداء جماعي، أي أنّ الأداء في الواقع سبق ظهور النص المكتوب أو المحفوظ بعدّة أجيال"[4]، وقد شاعت هذه الظاهرة بين الفرق المسرحية الأوروبية في إيطاليا ممثلة في فرقة الكوميديا دي لارتي الجوالة، وفرقة الممثلين الإيطاليين في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وفي فرنسا ممثلة في فرقة "موليير" في القرن السابع عشر، وفي ألمانيا ممثلة في فرقة "الماينغن" في القرن التاسع عشر، ثم انتشرت بعد ذلك في أمريكا وكندا وأوروبا الغربية في القرن العشرين، كجزء من ردّة الفعل

---

[1] العلجة هذلي. مرجع سابق، 49

[2] المرجع نفسه، ص54

[3] أحسن تليلاني. المسرح الجزائري، ص218

[4] أحمد بغالية: ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص5

على توجّه التخصص والعمل القائم على المراتب في المجتمع التكنولوجي في الدول الرأسمالية"[1]. وقد ارتبطت صيغة الإبداع الجماعي بصيغة التجريب في المختبرات والمحترفات المسرحية، حيث يكون العمل المسرحي نتاج التقاء خبرات متنوعة، وحيث تكون مرحلة الإعداد للعرض أهم من العرض ذاته"[2].

وأما في الجزائر فقد اعتُبر التأليف الجماعي سمة بارزة لدى فرقة "مسرح البحر"، حيث يذكر مصطفى كاتب أنّ لجوءها إلى التأليف الجماعي يرجع إلى قلة النصوص المسرحية، مما اضطر أعضاءها إلى الاعتماد على هذه التقنية في إيجاد نصوص يمكن عرضها، ويمكن تقبلها من قبل الجمهور.

وقد حاول أعضاء الفرقة إشراك كلّ من له علاقة بالعرض المسرحي سواء كان من داخل الفرقة من ممثلين ومخرج أو من خارجها أي من الجمهور، على أنّ هذه الطريقة المبتدعة في تأليف النصوص المسرحية لم تتبناها الفرقة لأنها "موضة أو لرغبة في الإنتاج المجاني، فقد وجدت أنّ هذا الأسلوب هو الوحيد المؤدي إلى إثراء العمل الفني لأنه يعتمد الروح الجماعية والتعاون الكامل بين الفنانين، وعلاوة على هذا فإنّ فرقة مسرح البحر تشجع الأفراد من خارج الفرقة على حضور التدريبات وتدعوهم إلى إبداء آرائهم فإن وجدتها وجيهة أدمجتها في إنتاجها بل إنّ مشهدا معينا في مسرحية "قيمة الاتفاق" هو مشهد "الامتحان" قد ألّفه بحذافيره أحد المتفرجين"[3].

ويُرجع أحد أعضاء هذه الفرقة سبب إشراك الفانين أفرادا من الجمهور في عملية التأليف الجماعي إلى تفادي التقديم الآلي للعروض المسرحية من قبل الممثلين، وعليه فإنّ "إشراكهم في الخلق الفني يضمن لهم أن يصبحوا فنانين واعين مسؤولين ونشطين"[4]، كما يتفادى الجمهور الاستهلاك السلبي للعروض المسرحية، ولذلك يضيف هذا العضو قائلا أنّ فرقة مسرح البحر "تترك بياضات في مسرحياتها يدعو الممثلون في حدودها جماهير من المتفرجين إلى ملئها بالكتابة"[5].

---

[1] ينظر: ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص1

[2] المرجع نفسه، ص2

[3] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص463

[4] المرجع نفسه، ص ن

[5] المرجع نفسه، ص ن

الفصل الثاني:

المنهج التاريخي

في النقد المسرحي

الجزائري:

المفهوم والنشأة:

لقد كان المنهج التاريخي من المناهج السباقة استعمالا في دراسة النصوص الأدبية نظرا لطبيعة النصوص عموما في علاقتها بالتاريخ وإسقاطاتها على فترات زمنية معينة من حيث الوقائع ولذلك فإنّ "الباحث أو الناقد التاريخي لا يقف عند حدود وصف الوقائع الأدبية في علاقاتها المتبادلة، إنّما ينبغي عليه دراسة تلك الوقائع من خلال حركتها وتغيّرها والنظر إليها على أنّها في كل متماسك الأجزاء، بمعنى أن لا يصف الآثار الأدبية وتغيّر مصادرها دون ربطها بهذه المصادر ودون ربط هذه المصادر بالإطار الثقافي والاجتماعي بوجه عام "[1]، والمنهج التاريخي يتفحّص جوهر المسرحية حيث المواقف مأخوذة بالضرورة من وقائع وقعت في مجرى التّاريخ وتحوّلاته، وكان لها بالغ الأثر في حياة الكاتب وغيره من أفراد مجتمعه، "والنّاقد التاريخي لابدّ أن يكون على دراية بالتّاريخ لأنّه إذا جهلنا التّاريخ فسوف نشوّه معنى النّصوص، والمنهج التّاريخي لا يصحّح الأخطاء المُحتملة لقراءة عفوية فحسب، وهي خدمة تجريبية قليلة الأهمية، وإنّما أيضا يردّ إلى كل عمل الحياة واللّون اللّذين كان عليهما عند مولده "[2] وذلك انطلاقا من فهم التّداخل الوظيفي بين التاريخ والمسرح "فهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون"[3].

حضور المنهج التاريخي في النقد المسرحي في الجزائر:

لقد أدى ظهور المسرح في الجزائر إلى ميلاد النقد المسرحي، حيث اتخذ الكثير من النّقاد النّصّ المسرحي كغيره من النّصوص الأدبية مطيّة للكشف عن الدوافع التي أدّت إلى كتابة هذه المسرحيات فهذا عبد المالك مرتاض يبرّر لذلك بقوله: "فجاء الكُتّاب الجزائريون ليُثبتوا للاستعمار الفرنسي ثُمّ للشّعب الجزائري أنّ المحنة التي أصابت الجزائر ما كان لها لتؤدّيَ بها إلى التّنكّر لشخصيتها والانسلاخ عنها، ولذلك نشطوا في تأليف الكتب التّاريخية، ولم يرضوا بها حتّى أخرجوا مسرحيات تاريخية تُعيد للشّعب الجزائري بعض ملامح الماضي المُهمل وتُذكّره ببعض البطولات التي اندثرت أو كادت"[4]، وإنك لتجد الناقد التاريخي يجمع بين زمن كتابة الأثر والظروف الاجتماعية في تلك الفترة بحيث "يتداخل النقد التاريخي تداخلا كثيرا مع

---

[1] سمير حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2004، ص 127

[2] انريك أندرسون أمبرت: مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، ص 116

[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2007، ص 15

[4] عبد المالك مرتاض. فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 205، 206

النقد الاجتماعي (حتى إن كثيرا من النقاد يتحدثون عنهما بوصفهما منهجا واحدا)"[1]، باعتبار أن الأحداث مرتبطة بزمان ومكان معينين يفرضان على الناقد التطرق إلى ذكر ما يجري في إطارهما فيتشكل العمل النقدي في إطار ثلاثي التكوين (زمن، مكان، حدث)، وهذا هو أساس كل دراسة تاريخية أو اجتماعية.

دراسات تاريخية في النقد المسرحي:

ميراث العيد:

ربط الناقد نشأة المسرح الجزائري بالوضع السياسي والثقافي للجزائر عقب الحرب العالمية الأولى وما تمخض عن تلك التحولات التي طرأت على المجتمع جراء الضغط الممارس من قبل الاستعمار الفرنسي وظهور الطبقات الاجتماعية ومنها طبقة المثقفين التي كانت تسعى إلى دحر المستعمر الفرنسي الذي كان يحاول طمس معالم الفكر والثقافة العربية، وذلك باستعانتهم بالوسائل السياسية المتاحة كإصدار الصحف والجرائد وتشكيل الأحزاب السياسية، وفي خضم هذه الحركة المناهضة للاستعمار بكل أشكاله "وفي هذ السياق من محاولة بناء فلك ثقافي جديد احتل المسرح العربي مكانة خاصة، وتأتي خصوصية هذا الفن من حيث أنه ليس إنتاجا من أهل الفكر لأهل الفكر، ولأنّه لا يتوجه لجمهور موجود سلفا"[2]، بل مطلوب خلقه، فقد لجأت مجموعة المثقفين إلى استعمال المسرح كوسيلة ثورية للتعبير عن الانشغال العام لعموم الجزائريين والمتمثل في المطالبة بالاستقلال بطرق غير مباشرة، وقد تكون أقرب إلى المباشرة أحيانا، حتى يتسنى للجمهور فهم الرسالة الموجهة إليه، خاصة مع بداية النهضة الثقافية في الجزائر، وبذلك فقد "جاء المسرح كحاجة اجتماعية وعنصر هام لإقامة بنية من البنى الثقافية الحديثة للمجتمع الجزائري"[3].

ويشير الباحث في معرض حديثه عن الحركة الثقافية الناشئة في المجتمع الجزائري إلى ارتكاز هذه الأخيرة على أصول من الفن الأدبي المتمثل في الأدب الشعبي بأشكاله المختلفة، وأمّا تطورها فكان بطيئا نظرا للحصار الذي كان مضروبا على الشعب الجزائري من قبل المستعمر عن طريق "قطع الصلات الحضارية بينه وبين أشقائه المغاربة والمشارقة، وذلك بعزله عن كل الروافد التي كانت تغذيه وتنميه وعن التفاعلات الثقافية التي شهدها العالم العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر"[4]، وقد كان أثر الحصار

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص 19

[2] ميراث العيد: المسرح الجزائري، نشأته وتطوره منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، ط1، جامعة وهران، الجزائر، 2012، ص 26

[3] المصدر نفسه، ص 28

[4] المصدر نفسه، ص31، 32

الاستعماري على الثقافة الجزائرية بارزا على الثقافة الجزائرية نفسها حيث أدّى ذلك إلى طبع الإنتاج الثقافي بطابع "المحافظة والتعصّب للتراث العربي القديم الذي وصل في بعض الأحيان إلى درجة التحجر والانغلاق على الذات"[1]، وذلك ما أدّى إلى تأخّر ظهور المسرح بمعناه الحديث إلى مطلع القرن العشرين أي بعد حوالي قرن من ظهوره في المشرق العربي.

لقد كان التراث الثقافي في الجزائر غنيا بأنواع من الفنون القصصية والتمثيلية التي أرجعها الناقد إلى إفرازات تاريخية معينة ومن ذلك "الرواية الشعبية والحلقة والمداح والأراجوز"[2]، والتي تعتبر في الحقيقة قاعدة ثقافية وفكرية ساهمت في ظهور المسرح الشعبي على يد الرواد الأوائل للمسرح الجزائري، رشيد قسنطيني، وعلي سلالي المدعو (علالو)، وبشطارزي، كما ربط الناقد ظهور المسرح في الجزائر بتلك الظروف التي ساعدت شريحة واسعة من المجتمع على تبني هذا الفن مشاهدة وأبرزها ظاهرة الأمية التي أدت بدورها إلى تفشي اللغة العامية التي استعملها الرواد كلغة رسمية في الكتابات المسرحية بغرض حشد جمهور مسرحي، وذلك قد ساهم بشكل كبير في تفاعل الجمهور مع " العروض المسرحية والتجاوب معها لأنها كانت تمثل الواقع الاجتماعي وتصور الحياة اليومية المضنية للفرد الكادح"[3].

مصادر المسرح الجزائري:

تطرق الكاتب إلى أهم المصادر التي تمخض عنها فن مسرحي بمعناه الحديث، وتمثلت في نوعين من المصادر:

مصادر محلية:

أ - الألوان القصصية:

وتأتي على رأسها الحكايات والآثار من قصص وحكايات شعبية ويُرجع الناقد ظهور هذا النوع من الألوان القصصية إلى حالة الإحباط التي وصل إليها الشعب الجزائري إبان الفترة الاستعمارية بعد أن شُدّد عليه الخناق من قبل الإدارة الاستعمارية التي كانت ترفض تطوره الثقافي مع محاولة القضاء على مقوماته على كل الأصعدة الثقافية والدينية، وبذلك أشار الناقد إلى ظهور ردود فعل شعبية على الأوضاع المتردية التي آل إليها المجتمع وتمثلت في "مظهرين سادا طيلة الفترة الاستعمارية وحتى تاريخ اندلاع الثورة المسلحة

---

[1] مصدر سابق، ص 32

[2] المصدر نفسه، ص33

[3] المصدر نفسه، ص33

ويتمثل المظهر الأول في الحركة الزهدية التي ساعد على ازدهارها الاتجاه الصوفي"[1] الذي يرجع إلى سببين رئيسيين كانا دافعا قويا أدى على اعتناق هذا الاتجاه، أولهما فشل الناس في ممارسة الحياة السياسية بعد فشل كل المقاومات الشعبية في دحر المستعمر، وإن كانت قد أحدثت شرخا عريضا في صفوفه، ومردّ ذلك إلى نقص التنظيم السياسي، ونقص الاستعداد العسكري داخليا، وتكالب الاستعمار وضغطه على مستعمراته خارجيا من خلال سيادته في المجالات الدولية، حيث أدّى ذلك كلُّه إلى اعتزال معظم الناس للحياة السياسية و "ازدهار الاتجاه الصوفي الذي ران على عقول الناس وقلوبهم فانعكست آثار ذلك على أفعالهم وسلوكهم في المجتمع"[2].

وأما المظهر الثاني والذي كان نتيجة حتمية للانغلاق الذي وصل إليه المجتمع في المجال الثقافي " يتجلى في إقبال الناس على الآثار الشعبية من قصص وحكايات شعبية"[3] كبديل عن الواقع المرير الذي أدّى إلى تدني المستوى الثقافي إلى أسفل درك، ويرجع السبب الأول في ذلك إلى انتشار الأمية بسبب الطوق المضروب على اللغة العربية، والسبب الثاني يتمثل في لجوء تلك الفئات الشعبية المغلوبة على أمرها إلى الاستئناس بالخيال القصصي والتعويض عن الواقع المرير، وتمثُّل آمال الشعب في تلك القصص التي تصور له عالما جميلا وخاصة "بعد التغير الذي طرأ على الصعيد الاجتماعي والسياسي حيث أصبح الفرد يعيش مع واقع يرفضه من جهة وهو عاجز عن إحداث أيّ تغيير فعلي فيه، كما أنّه يعيش في الوقت ذاته صراعا مع بقية الفئات الاجتماعية من جهة أخرى مما أدّى إلى تعاظم مأساته وتضاعف معاناته"[4].

لقد كان لارتباط الفئات الشعبية بهذا الفن علاقة وطيدة بالبطل الذي يمثل آماله، ويجسد أمنياته، وبذلك يرى الباحث أنّ الآداب الشعبية كانت ترسم للفئات المستضعفة بصيصا من الأمل في تحقيق تلك الأحلام بعيدا عن ممارسة السياسة أو الركون إلى الزهد المتمثل في الطقوس الصوفية حيث " يمثل البطل في المأثورات الشعبية المثل الأعلى للبطولة لا سيما أنّه يعبّر عن الصراع بين الشعب وأعدائه ولابُدّ أن ينتصر آخر الأمر"[5]، ومن هنا نجد أنّ هذا النوع من الأدب وإن كان موجودا منذ القدم أي قبل أن يطأ

---

[1] مصدر سابق، ص 37

[2] عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص36

[3] المصدر نفسه، ص38

[4] المصدر نفسه، ص ن

[5] المصدر نفسه، ص40

المستعمر أرض الجزائر إلاّ أنّ ذلك الوضع يعتبر دافعا قويا لازدهاره لأنّه لا يحتاج إلى تدوين ولا إلى قاعات عرض وإنّما يُتداول شفهيا بين الأفراد في المناسبات المختلفة أو في الأسواق أين كانت تلقى رواجا كبيرا، وكانت هذه الخطابات بمثابة مقدمات لظهور أنواع أخرى من العروض كالمداح، والحلقة التي تعتبر شكلا "من أشكال الفرجة التي كانت معروفة في بلاد المشرق العربي، أمّا المدّاح فهو الحكواتي وكان هؤلاء المدّاحون محبوبين جدّا في الجزائر كما كان لهم جمهورهم العريض الذي يرتاد مجالسهم"[1]، وقد نجحت تلك العروض إذ لقيت إقبالا كبيرا من قبل الفئات الشعبية في الساحات العامة والأسواق، وقد أرجع الباحث أسباب نجاحها إلى ما تتوفر عليه "من عناصر درامية من ناحية، وما كان يُبديه الراوي الشعبي من براعة وموهبة فنية أثناء عملية الحكي، وبالرغم من خلو المؤثرات الشعبية من الجمالية المسرحية وتقنيات الفن المسرحي الحديث فإنّ الراوي استطاع من خلال رسائله الخاصة وما أوتي من إمكانات خياله الإبداعي، وقدراته في الأداء الدرامي أن يتقمّص شخوص القصة ليخلق مشاهد مسرحية منسجمة مستعينا في ذلك بالحركة والكلمة وهو فضلا عن ذلك كان معلقا عن أحداث القصة عن طريق السرد"[2].

ب – الألوان التمثيلية:

لقد اعتُبرت تلك العروض المُقدّمة من قبل المدّاحين البدايات الأولى التي أدت إلى نشأة مسرح جزائري بمعناه المعاصر، إضافة إلى أنواع أخرى من الألوان التمثيلية كانت شائعة في القرن التاسع عشر، وقذ ذكر الباحث نوعين منها كانا شائعين في الجزائر والعالم العربي.

1 – الأراجوز: يعتبر الأراجوز فنّا تمثيليا بامتياز إلاّ أنّه وصل متأخرا إلى الجزائر مقارنة بدول المشرق العربي كمصر وسوريا، ويبدو أنه صاحَب دخول الأتراك إلى الجزائر في القرن السابع عشر، وقد تتبع الباحث ما تمّ تداوله حول وجود هذا اللون التمثيلي في الجزائر ورصد كتابات بعض الدارسين الأجانب، وتطرّق إلى تضارب آرائهم حيث أرجعه بعضهم إلى دخول الأتراك وأرجعه البعض الأخر إلى القرن التاسع عشر، وقد كان الأراجوز فنا لاذعا تميز بنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية، واعتُبر خلال الفترة الاستعمارية وسيلة من وسائل النقد للوضع الاستعماري.

---

[1] تمارا الكساندوفنا، ألف عام وعام من المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن دار الفارابي، ط1، بيروت، 1981، ص60، نقلا عن المصدر السابق ص 44

[2] مصدر سابق، ص 35، نقلا عن: ميراث العيد، مصدر سابق ص 45.

وقد ذكر الناقد في هذا الصدد شهادات بعض الرحالة الأوروبيين الذين شاهدوا بعض التمثيليات وكيف كانت تنتقد المستعمرين الفرنسيين عن طريق التمثيل إلى أن "أدركت السلطة الفرنسية الخطورة الكامنة وراء هذه العروض، بالإضافة إلى ما تنطوي عليه من عداء وإهانة للفرنسيين"[1]، حيث ذكر أرلت روث أن الأراجوز تمّ منعه في الجزائر سنة 1943، لأنّ وجوده كان لأهداف سياسية، ولأنّ مواضيعه كانت استهزائية بالمستعمر الفرنسي، كما أنّه كان يقوم بدور التحريض على الثورة"[2]، ويبدو جليا من خلال هذه الدراسة أنّ الباحث ربط ظهور هذا الفن بالوضع الراهن آنذاك، وكيف وُظّف في محاربة الاستعمار، وأشار من جهة ثانية إلى تأثير الوضع في اختيار المواضيع التي كان يطرحها الأراجوز في الساحات العامة بغض النظر عن مصدر هذا الفن وسبب تسميته بذلك الاسم، حيث ذكر الكاتب ما قيل حول أصول هذه التسمية، إلاّ أنّ ما يهمنا هو مواضيعه التي تهدف إلى نقد الأوضاع الاجتماعية بطريقة ترفيهية مسلية.

وبذلك فقد "تحول الأراجوز في الجزائر إلى وسيلة للمقاومة السياسية، وفي الواقع أنّ ما كان يقدمه مسرح الأراجوز كان انتقادا لاذعا للفرنسيين، وتعبيرا عن رفض الشعب للاحتلال وعدم الاعتراف به"[3]، فقد كانت العروض الأراجوزية في أغلبها ترمز إلى الصراع القائم بين الجزائريين والمستعمر الفرنسي، وقد ذكر الكاتب أنّ الأراجوز لم يكن فنا جديا في ظاهره حيث يميل إلى التعريج باستعمال النكت، وخروجه عن إطار الأخلاق والآداب العامة للمجتمع والتقيد بخصوصياته، وربما هذا ما أطال في عمره في شوارع وساحات الجزائر، حيث لم يتفطن المستعمر لما كان يضمره من دعوة إلى الانتفاضة وكسر قيود العبودية إلاّ عندما وظّف رموز الجيش الاستعماري مباشرة في الصراع القائم بين شخصيات المسرحية[4].

2 – الفارس الشعبي: تطرق الباحث إلى ذكر هذا النوع من الأشكال التمثيلية بشكل مقتضب وبيّن بعض سماته حيث يذكر أنّه كان يُمثل في الساحات العامة، وأنه لم يكن يذكر الأساطير وقصصه مستوحاة من الواقع، إلاّ أنّ هذا النوع من التمثيل لم يُعرف بالدرجة نفسها التي عُرف بها الأراجوز حيث تبدو معالمه في الجزائر "باهتة يصعب على الباحث دراسته وتحديد أبعاده نظرا لانعدام الدراسات فإنّه قد ثبت وجوده

---

[1] مصدر سابق، ص 50

[2] Roth Arlette, le théâtre algérien de langue dialectale, paris françois maspero 1967, p15

[3] ميراث العيد. مصدر سابق، ص53

[4] للاطلاع أكثر ينظر: المصدر نفسه، ص 50

وازدهاره في بعض البلدان العربية لا سيما مصر والعراق"[1]، وعلى كلّ فإنّ هذا النوع من التمثيل لا شكّ أنّه يمثل قاعدة وبداية لنشوء المسرح في الجزائر بمعناه المعاصر، حيث ذكر الباحث أنّ لهذا النوع من التمثيل نفس خصائص المسرح من ممثلين مختصين، وجمهور، وقواعد خاصة، إلاّ أنّ مواضيعه تميل إلى الضحك والسخرية أكثر منها إلى الجدّية في التناول مع تسليط الضوء على ما يحدث في المجتمع من متناقضات مثيرة للضحك والتهكم يؤديها أشخاص عددهم غير محدود عن طريق الحوار والحركة، أمّا الغاية منه فهي التسلية والترفيه"[2]، وقد كان يعالج الأحداث والوقائع المحلية، فهو فن ناقد بامتياز يترصّد ما يحدث في المجتمعات وينقده بطريق فكاهية، وبذلك يُعتبر هذان المصدران مهمان في تشكل الجذور الأولى للمسرح الجزائري، حيث أكّد الناقد على أنّ شخصية الراوي في هذين الشكلين التمثيليين قد مهّدت "لظهور الممثل وولادة مسرح حقيقي"[3] باعتباره (الراوي) في الأراجوز والفارس الشعبي يحلّ محل الشخصيات التي حلّ محلّها الممثلون في المسرح المعاصر.

المصادر الخارجية:

أ/المسرح الأوروبي:

ربط الباحث نشأة المسرح الجزائري بمصدرين خارجيين هامين، أحدهما مباشر ويرتبط بالاستعمار الفرنسي، فقد سعى المستعمر إلى نقل الثقافة الأوروبية من الضفة الشمالية إلى الضفة الجنوبية للبحر المتوسط، والمسرح جزء من تلك الثقافة ورمز من رموزها في محاولة منه أن يُوفّر للمعمرين المناخ المناسب للعيش في الجزائر، وقد كان بناء المسارح في الجزائر كغيره من البنايات مكملا لهيكل المجتمع الأوروبي العام الذي يودّ المستعمر بناءه في الجزائر، وكانت الإدارة الفرنسية تُشرف على خلق مسرح منذ أن وطأ المستعمر أرض الجزائر.

وهنا يشير المؤلف إلى الهدف من تلك العروض المسرحية المُقَدّمة في السنوات الأولى ويرجعها إلى ثلاثة أسباب، أولها التعبير الصريح عن العداء والحقد الذي يكنه المحتل الفرنسي للجزائريين، والثاني اتخاذ المسرح سبيلا لرفع معنويات الجنود الفرنسيين الذين كانوا يُعانون من ردود فعل المقاومات الشعبية، والثالث:

---

[1] مصدر سابق، ص56، 57

[2] المصدر نفسه، ص57

[3] المصدر نفسه، ص59

استعمال المسرح كوسيلة لتوجيه الجنود وتهيئتهم وتشجيعهم على الصمود في ساحة القتال[1]، إلاّ أنّ الجزائريين لم يستفيدوا من المسرح الفرنسي في بدايته على الأقل لعدّة اعتبارات يأتي على رأسها اللغة التي كانت حائلا بين الجزائريين والمعمرين إضافة إلى العزلة التي كانت مفروضة على الأهالي من قبل الإدارة الفرنسية، مما ولّد انعدام الثقة لدى الجزائريين، وذلك ما زاد في توسعة الشرخ بينهما وانعدام التعاملات على جميع الأصعدة كما أشار الباحث إلى سبب آخر يتعلق بالشخصية الجزائرية ومقوماتها حيث أنّ الشعب الجزائري "لم يكن ذوقه العربي الإسلامي يتفق مع هذه المؤسسات الغريبة عنه كل الغرابة سواء من حيث أشكالها المعمارية أو من حيث طبيعة العروض التي كانت تُقَدّمُ فيها"[2]، وبعدها عن التقاليد الجزائرية التي تتميز بطابع عربي إسلامي محافظ يرفض العادات الغربية التي يدعو إليها القائمون على الفن المسرحي من اختلاط ومواضيع لا أخلاقية تتنافى وعادات المجتمع الجزائري المحافظ في تلك الفترة.

وقد كانت بدايات تقليد المسرح الفرنسي في الجزائر محتشمة لا ترقى إلى المسرح بمعناه المعاصر، حيث يمكن اعتبارها محاولات سياسية متسترة بالفن المسرحي تهدف إلى ترسيخ فكرة الإدماج التي دعا إليها بعض السياسيين الجزائريين وقد قوبلت بالرفض من قبل الجمهور، إلاّ أنّ الباحث يرى أنّ فشل تلك المحاولات الأولى للمسرح في الجزائر لا يرجع إلى المواضيع ومضامين العروض المقدمة، وإنما يرجع إلى ميول الجماهير إلى عروض الفرجة التي كانت تقدم في الساحات والأسواق لانسجامها مع الوجدان الشعبي وتعبيرها عما تختلجه نفوسهم من مشاعر تجاه المستعمر من جهة كما أنها كانت تقدم بأسلوب ساخر، وبلغة مشفرة متداولة بين الفئات الشعبية نتيجة لما كان يتعرض له الأهالي من مضايقات السلطة الاستعمارية[3].

وإن كان للثقافة الغربية بعض الأثر في المجتمع من خلال الاتصال المباشر بين الجزائر وفرنسا على خلفية الاحتلال في ثلاثينيات القرن التاسع عشر إلاّ أنّ هذا الأثر لم يكن كبيرا على المجتمع حيث لم ينجح في الاستيلاء على التقاليد الفكرية والثقافية إلا بعد زمن طويل"[4]، وقد أرجع الباحث عدم تأثير المسرح الفرنسي في الجمهور الجزائري إلى أسباب ثلاثة، أولها: اختلاف الثقافة بين الشعبين خاصة وأنّ الثقافة

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص61، 62

[2] المصدر نفسه، ص66

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص67، 68

[4] أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5، الجزائر، 2007، ص 23

الأوروبية تنطوي على عادات غريبة، وأمّا السبب الثاني عمراني، حيث أَلِف الجمهور الجزائري الجلوس في الفضاءات المفتوحة من ساحات وأسواق وهي تختلف كليا عن النمط المعماري المخصص للمسرح المعاصر، وأمّا السبب الثالث فهو عدم اعتياد الجمهور على المسرح المنقول من الضفة الأخرى لأنّه لم يكيَّف على حسب الجمهور الجزائري ولكنّه نُقل كما هو بغرض توفير الظروف نفسها للمعمرين في الجزائر ليألفوا موطنهم الجديد، وانتهى الباحث إلى القول أنّ المسرح الفرنسي لم يشكل أثرا كبيرا على نشأة المسرح الجزائري نظرا للحساسية الموجودة بين الطرفين، والتي نشأت نتيجة علاقة مستعمِر بمستعمَر، وبالتالي فقد مال المسرحيون الجزائريون إلى مصدر آخر يتمثل في المسرح المشرقي.

ب/المسرح العربي:

تأثّر المسرح الجزائري منذ بدايته بالمسرح العربي (مصر خاصة) وذلك لما كان يجد فيه من "أفكار واتجاهات، وما يحدث فيه من هزات قومية سواء أكان عمادها الماضي ومجده، أم الحاضر في قلقه وتحفزه"[1]، وقد كانت بداية التأثر بالمسرح المشرقي في بداية القرن العشرين من خلال الزيارات التي كانت تقوم بها الفرق المسرحية، فقد كانت تمثل "فرصة طيبة للجزائريين حيث أنهم اطلعوا عن كثب على ما وصل إليه المصريون في مجال الفن المسرحي"[2] ، ويشير الباحث إلى أنّ هذا التأثر سار بوتيرة بطيئة مقارنة بما شهده المسرح التونسي إذ يذكر أنّ زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر سبقتها زيارة أخرى لفرقة "سليمان القداحي"1907، إلاّ أنّه لم يُذكر شيء عن تلك الزيارة[3]، كما يذكر نجاحها في تونس، وأرجع الباحث ذلك إلى أنّ الجزائريين في تلك الفترة لم يكونوا قد أَلِفوا هذا الفن من جهة، ومن جهة أخرى حالة الضغط التي كانوا يتعرضون لها من قبل الإدارة الفرنسية مما شغلهم عن الاهتمام بمجال الثقافة والفن.

أشاد الباحث بزيارة فرقة جورج أبيض من خلال تأثيرها في الساحة الفنية في الجزائر وبالأخص في مجال الأدب المسرحي حيث يعتبرها "أهم حدث ثقافي مسرحي استطاع أن يهز جمهور الشباب المثقف الذي أتيحت له فرصة ثمينة للاطلاع والتعرف على المسرح العربي"[4]، هذه الفرصة دفعته إلى تشكيل فرقة

---

[1] مرجع سابق، ص24

[2] ميراث العيد. مصدر سابق، ص 79

[3] محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1980، ص 111، 112، نقلا عن: ميراث العيد، المصدر نفسه، ص ن

[4] ميراث العيد. مصدر سابق، ص81

مسرحية احتذاء بالفرقة المسرحية في سنة الزيارة نفسها، وهي فرقة "جمعية الآداب والتمثيل العربي" وقد ذكر عبد المالك أنّ لهذا التأسيس علاقة وُثقى بتلك الزيارة، وكانت تلك الفرقة الحديثة قد قدمت خلال أربع سنوات ثلاث مسرحيات تعالج موضوعات اجتماعية غالبا كمشكلة الخمر وما ينشأ عنها من مضار وأوضار[1]، وقد ذكر ميراث العيد أنّ العروض المقدمة من قبل فرقة جورج أبيض لم تلق قبولا ورواجا لدى شريحة واسعة من الجمهور الجزائري ولم يُكتب لها النجاح بسبب اللغة الفصحى التي قُدمت بها، ومن هنا يتبين لمن يبحث في شؤون المسرح الجزائري ونشأته أنّ هذه الفرقة كان تأثيرها الأكبر على هواة المسرح لا على الجمهور المسرحي، والسبب في ذلك يرجع إلى البون الشاسع في الثقافة بين هؤلاء وأولئك، فالمسرحيون الجزائريون الأوائل كانوا يتمتعون بثقافة مزدوجة عربية وفرنسية بينما كان الجمهور العريض غارقا في الأمية والجهل باللغة العربية الفصحى خاصة، ويؤكد ذلك إجماع أغلب الباحثين في شأن المسرح الجزائري أنّ مسرحية "جحا"* لعلالو المكتوبة بالعامية كانت أول عرض مسرحي ناجح في الجزائر، حيث يُعتبر تأليفها استجابة لما كان يأمله الجمهور الجزائري بكل أطيافه، وعموما فقدا "كان المشرق العربي مؤثرا حيويا في اتجاه الأدب الجزائري كما كان مؤثرا في الاتجاهات السياسية والإصلاحية، وقد تطور هذا التأثير بسبب الفرص التي أتيحت له فكان في أواخر القرن التاسع عشر ضيقا محدودا وكان في أوائل القرن العشرين أكثر اتساعا وأشدّ حرارة"[2]، ويؤكد الباحث أنّ أثر الفرق المسرحية الصرية التي زارت الجزائر كان السبب المباشر في تبني الجزائريين لهذا الفن وأولها فرقة جورج أبيض سالفة الذكر.

لقد كان الانتعاش المسرحي منذ تلك الزيارة جليا حيث توالى تأسيس الفرق المسرحية فتأسست بعد فرقة "جمعية الآداب والتمثيل العربي" فرقة مسرحية أخرى تحت اسم "هواة التمثيل العربي" برئاسة محمد المنصالي"، وهنا يؤكد الباحث أنّ تأسيس هذه الفرقة كان له علاقة كبيرة بزيار فرقة "عز الدين" المصرية وهي الفرقة الثالثة التي تزور الجزائر[3]

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 197، 198

*يشير عبد المالك مرتاض في كتابه فنون النثر الأدبي في الجزائر (ص198) إلى أنّ هذه المسرحية ألفها علالو ودحدون.

[2] أبو القاسم سعد الله. مرجع سابق، ص25

[3] ينظر: ميراث العيد. مصدر سابق، ص86

ويبدو من خلال توالي تلك الزيارات للجزائر ولشمال إفريقيا عموما أنّ المسرحيين المصريين وجدوا الأرض الخصبة لنشر نشاطاتهم والتعريف بعروضهم المسرحية حيث كانت شعوب تلك المنطقة متعطشة إلى مثل هذه الأنشطة الثقافية، ومن ثم تحول هؤلاء من مجرد عارضين إلى معلمين للفن المسرحي.

بدأ إقبال الجزائريين على المسرح في تزايد منذ تلك الفترة حيث يشير بشطارزي إلى أنّ "نسبة الحضور كانت أعلى بكثير مما شهدته فرقة جورج أبيض، ويرى أنّ سبب ذلك يرجع إلى أنّ "عز الدين كان ممثلا خالصا فضلا على أنّه كان يتقن الغناء ويقلد الشيخ سلامة الحجازي"[1]، ويضيف الباحث أنّ توظيف الغناء والرقص لم يكن من أجل توظيفهما وحسب وإنّما لجعل العرض أكثر جذبا للجمهور الذي لم يكن قد ألف الفن المسرحي، وقد يكون هناك أمر آخر بحيث يودّ المسرحي أن يغير من الجو المشحون بالكراهية ضد المستعمر من خلال تعرض الموطنين لضغط رهيب من قبل الإدارة الاستعمارية، أو محاكاة للعروض التي كانت تقدم في الساحات والأسواق والتي "لم تكن تخلو من الغناء والموسيقى فأحبها"[2]، وبذلك صارت نظرة الجمهور إلى المسرح تتغير نحو الإيجاب بعد أن كان يرى فيه أدبا وفنا لا يصل إلى مصاف الفنون والآداب الأخرى كالشعر والقصة، والتي كانت تعتبر آدابا ملتزمة مقارنة بالمسرح الي يوظف الرقص والغناء ويلجأ إلى الاختلاط بين الجنسين، والذي كان منبوذا آنذاك.

عوامل إخفاق الفن المسرحي قي الجزائر:

عدّد الباحث مجموعة من العوامل حالت دون تطور المسرح في الجزائر على الأقل:

- إخفاق الممثلين المادي والمعنوي.
- افتقار الممثلين للثقافة المسرحية بسبب انعدام الأساتذة الموجهين في هذا المجال.
- غياب العنصر النسوي مما أثر سلبا على المسرح حيث ينوب الرجال عن النساء في الأدوار النسائية مما يُفقد المسرحية ذوقها.
- عامل اللغة: والذي يُعتبر من أهمّ العوامل التي تسببت في إخفاق المسرح الجزائري في بدايته حيث لم يستطع الممثلون والجمهور على حدّ سواء التعامل مع اللغة الفصحى نظرا لعدم إتقانها من قبل الممثلين وعدم فهمها من قبل الجمهور.

---

[1] Bachetarzi (Mehiédinne):Mémoires(1919-1939),SNED, Alger, tome1, 1968, p42 نقلا عن: المصدر السابق، ص86،

[2] ميراث العيد. المصدر نفسه، ص87

- تعتبر ظاهرة الاستعمار من العوامل التي حالت دون تطور الفن المسرحي في بدايته، فقد كان يحاول عرقلة الأنشطة المسرحية ومنع العروض التي تدعو إلى الثورة والتضحية والتي تناهض المستعمر بصورة مباشرة.

- انعدام قاعات العرض المسرحي أو صغرها بحيث لا تسع عددا كبيرا من المتفرجين مما جعل الممثلين الجزائريين يضطرون على تقديم عروضهم آخر موسم المسرح الأوروبي أو أثناء عطلة المسرح [1]

ترتبط حركة المسرح في الجزائر بالحركة الوطنية التي تأثرت بالحركات التحررية في العالم وبالأخص في المشرق العربي، ولذلك نجد أنّ العروض المسرحية الأولى في الجزائر تدعو إلى الانتفاضة من أجل التحرر ومن ذلك مسرحية "في سبيل الوطن" التي قدمتها فرقة "هواة التمثيل العربي" وعليه فقد ربط الباحث هذا الظهور للمسرح الحديث في الجزائر بالأوضاع السياسية والاجتماعية للجزائر في تلك الفترة، إلاّ أنّ البدايات كانت متعثرة للأسباب التي ذكرناها سابقا.

قام الباحث بالموازنة بين تأثير المسرح الأوروبي والمسرح العربي في بلورة وتكوين المسرح الجزائري، وتبين له أنّ الأثر الأكبر في نشأة المسرح الجزائري بمفهومه الحديث مردّه إلى الاحتكاك بالمسرح المشرقي (المصري) بعد زيارات الفرق المصرية، ودليله في ذلك أن المسرح الأوروبي كان موجودا منذ أن وطأ المستعمر أرض الجزائر لكن تكوين الفرق المسرحية الجزائرية لم يحدث إلاّ بعد حوالي قرن من الوجود الاستعماري وهذه المدة ليست بالهينة إلاّ أنّ هذه النشأة تلت مباشرة زيارات الفرق المسرحية المصرية للجزائر في عشرينيات القرن العشرين، حيث يرى الباحث مثلما يرى جلّ الباحثين أنّ بداية المسرح الجزائري الحديث كانت سنة 1921، "ففي هذا التاريخ تكونت أول فرقة مسرحية عربية رسمية، وقدمت أول عرض باللغة العربية وأمام جمهور جزائري، وقد حدث ذلك نتيجة الاحتكاك مع المسرح العربي الوافد من المشرق العربي والمتمثل في فرقتي "جورج أبيض" و" عز الدين"[2]

أسباب العزوف عن المسرح الأوروبي في الجزائر:

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 88، 89

[2] المصدر نفسه، ص91

العامل النفسي:

عدّد الباحث مجموعة من الأسباب حالت دون اقتداء الجزائريين بالمسرح الأوروبي وكلها تشير إلى علاقة شعب منتفض بمستعمر غاشم يحاول طمس هوية الشعوب المستعمرة من خلال استنبات ثقافة جديدة دخيلة عليه، وقد وظف لذلك المسرح كوسيلة لمخاطبة الجماهير مباشرة، لكن هذه المخاطبة زادت من حدة التوتر لدى الجزائريين نظرا لأنّ مواضيع العروض المقدمة كانت "منافية للذوق العربي ومضامين معادية للشعب الجزائري غالبا ما كانت تمجد الحضارة الأوروبية وفضلها على العرب، وهذا ما أفقد ثقة الجزائريين بالمستعمرين فصاروا ينظرون إلى كل ما هو فرنسي نظرة استهجان ونفور بحكم كونه صادرا عن عدو ليسلبهم أرضهم ومقوماتهم"[1].

العامل السياسي والاجتماعي:

نتج عن السياسة الاستعمارية فرض القطيعة بين الجزائريين والفرنسيين تجنبا للاختلاط فيما بينهم مما وسّع الهوة بين الطرفين، فلم يكن بإمكان الجزائريين الاستفادة من المظاهر الثقافية الفرنسية، حيث تم عزل الأهالي عن الأحياء الفرنسية في أحياء تفتقر إلى أدنى شروط الحياة الكريمة "بهدف تحقيق الأمن لهؤلاء المعمرين، وتوفير فرص التمتع بوسائل العيش والرفاهية في الأحياء الراقية والآهلة بكل متطلبات المدينة الحديثة"[2]، وبالتالي يمكن ترتيب مراحل نشأة المسرح الجزائري وعلاقته بالمسرح الأوروبي والعربي إلى ثلاث مراحل كالتالي:

– مرحلة الملاحظة: وهي أطول مرحلة تصل إلى حوالي قرن من الزمن، وفيها اكتفى الجزائريون بملاحظة المسرح الفرنسي المنقول إلى الجزائر كما هو، ولكنهم أبوْا تقليده لأنهم لم يروا فيه الفنّ المناسب لعادات وتقاليد المجتمع الجزائري إلاّ أنّهم تأثروا ولكنّ هذا الأثر لم يظهر بل بقي مكنونا للاعتبارات المذكورة سابقا.

– مرحلة النشأة: والتي تزامنت وزيارة الفرق المصرية إلى الجزائر حيث وجد الجزائريون في المسرح المشرقي تمثيلا للآمال والأحلام التي كانوا يرجون تحقيقها خاصّة وأنّ أولى المواضيع المعروضة تدعو إلى التحرّر من قيود الاحتلال.

---

[1] مصدر سابق، ص92

[2] المصدر نفسه، ص ن

– مرحلة التأثر بالمسرح الأوروبي: بعد تعثر المسرح العربي المكتوب بالعربية الفصحى حاول رواد المسرح الجزائري الانتقال بهذا الفن إلى اللغة العامية، وبدا واضحا تقبل الجمهور لهذا النوع من المسرحيات بمشاهدة أول مسرحية لعلالو "مسرحية جحا" والتي ذكر النقاد أنّها نجحت نجاحا باهرا ولقيت قبولا لدى عموم الجمهور[1]، ومنذ تحول المسرح الجزائري إلى العامية "بات تأثير المسرح الفرنسي واضحا على الكتاب الجزائريين الذين لجأوا إلى التعريب والاقتباس من روائع المسرح الأوروبي والفرنسي بشكل خاص"[2].

خلص الباحث في الأخير إلى أنّ ولادة المسرح الجزائري نتجت من خلال مجموعة عوامل دفعت بالكتاب الجزائريين إلى أن يحذوا حذو الكتاب المشارقة لكنهم تجنبوا الكتابة بالفصحى بعد أن وجدوا عزوفا من الجمهور عن مشاهدة العروض المسرحية المقدمة بها، ويأتي على رأس هذه العوامل:

– تطور الشعور الوطني لدى فئات الشعب خاصة بعد الحرب العالمية الأولى مما أدّى بالمثقفين الجزائريين إلى استعمال المسرح كوسيلة لتوعية الجماهير بالواجب الذي ينتظرهم من خلال تقديم مواضيع ذات صلة بالواقع الذي يعيشه هذا الجمهور وما يتوجب عليه لتغيير هذا الوضع.

– استعمال المسرح كوسيلة لمحاربة الاستعمار لأنّ المستعمر نفسه كان قد وظف هذا الفن لصالحه حتى تمكن من بسط سيطرته من خلال توعية المعمرين بوجوب الانتقال إلى الجزائر والمكوث فيها، ولذلك يرى الباحث أنّ "ظهور المسرح كان ردّ فعل معاكس ومواز لسياسة الاستعمار في البلاد"[3].

– ظهور النهضة الفكرية موازاة مع النهضة السياسية كان سببا من أسباب ظهور المسرح وبالتالي توظيفه كوسيلة من وسائل المقاومة السياسية.

قضية اللغة في المسرح الجزائري:

تحدّث الباحث عن المسرح الجزائري وكيف انتقل من اللغة الفصحى – التي تُعتبر أول لغة كتبت بها المسرحيات الجزائرية – إلى اللغة العامية، ثم رجوعه ثانية إلى اللغة الفصحى حيث يشير من خلال ذلك إلى أنّ المسرح الجزائري مرّ بمراحل ثلاث من لغة الكتابة ولكل مرحلة خصوصياتها.

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، مصدر سابق، ص198

[2] ميراث العيد. مصدر سابق، ص95

[3] المصدر نفسه، ص99

-المرحلة الأولى: مرحلة الكتابة باللغة الفصحى والتي تزامنت ونشأة المسرح الجزائري مباشرة بعد زيارة فرقة جورج أبيض إلى الجزائر ولأنّ العروض المسرحية التي قدمتها هذه الفرقة كانت بالفصحى فإنّ الكتابات المسرحية الأولى في الجزائر اقتدت بهذه الفرقة واستعملت الفصحى في كتاباتها إلاّ أنّ هذه العروض لم تلق رواجا للاعتبارات المذكورة سابقا.

-المرحلة الثانية: مرحلة الكتابة بالعامية والتي يرى الدارسون في شأن المسرح الجزائري أنّها مرحلة النشأة الفعلية للمسرح الجزائري بداية من مسرحية "جحا" التي لقيت رواجا كبيرا في حينها وجذبت إليها جمهور كبيرا من المتفرجين، والواقع أنّ الجمهور في هذه الفترة كان بحاجة إلى أن يألف هذا الفن الجديد الذي كان يراه دخيلا، ومع تفشي الأمية في أوساط الجزائريين لم يستطع الانسجام مع العروض المسرحية المكتوبة بالفصحى فلجأ الكتاب إلى العامية لسببين: أولا: لفهمها بسهولة نظرا لبساطتها، وثانيا: لأنّها تتناول مواضيع من التراث الشعبي الذي يتميز بالفكاهة التي ترفّه عن الجمهور.

-المرحلة الثالثة: مرحلة الرجوع إلى توظيف الفصحى، وتعتبر هذه المرحلة دليلا على تمكن المسرح الجزائري حيث يشير الباحث إلى أنّ عودة المسرح الجزائري إلى الفصحى تزامن وزيارة فرقة "فاطمة رشدي" إلى الجزائر فوجدت جمهورا مسرحيا قد احتشد على إثر العروض المسرحية المعروضة بالعامية وعلى رأسها مسرحية "جحا"، ويذكر علالو في مذكراته أنّه " لو فاطمة رشدي كانت قد جاءت قبل عشر سنوات الماضية لما حققت ذلك النجاح كلّه، ولكان مصيرها الإخفاق الذي لقيته فرقة جورج أبيض وفرقة عز الدين لأنّ الجمهور في ذلك الوقت لم يكن"[1]، وفي هذا القول دليل على أنّ الجمهور الجزائري تحوّل خلال تلك الفترة التي ازدهر فيها المسرح العامي من حالة العزوف عن المسرح في بدايته إلى حالة تذوق المسرح والسعي إليه نتيجة المحاولات الجادة التي قام بها رواد المسرح الأوائل سلالي علي المدعو "علالو"، ورشيد قسنطيني، ومحي الدين بشتارزي.

المسرح الجزائري وعلاقته بالحركة الإصلاحية:

بعد عودة المسرح الجزائري إلى اللغة الفصحى كانت الحركة الإصلاحية قد أعلنت على يد جمعية العلماء المسلمين التي تأسست سنة 1931، ولأنّ الجمعية كانت تهدف إلى نشر الوعي الديني والسياسي

[1] مصدر سابق، ص106، 107

والثقافي لأجل تكوين جيل متشبع بالقيم قادر على مجابهة الاستعمار فقد وجدت في المسرح وسيلة مثلى لمخاطبة الجمهور مباشرة ودون واسطة.

انصبّ اهتمام جمعية العلماء المسلمين ونشاطها على المجال الثقافي والتعليمي بالإضافة إلى نشاطها السياسي، لأنها كانت تؤمن بضرورة إصلاح حال الأمة التي قضى عليها الجهل واستشرى فيها الفساد نتيجة الانفتاح على الحضارة الغربية، والغزو الثقافي الاستعماري، وأدرك زعماؤها أنّ الصراع بات حضاريا يقتضي التكيف مع ظروف العصر ومتطلباته وتطوير وسائل الثقافة لدرء الخطر الذي ما انفك يهدد الثقافة العربية في الجزائر[1].

وعلى الرغم من أنّ الجمعية اعتمدت في بداياتها الإصلاحية على فنون أدبية أخرى كالشعر، والقصة، والمقالة، خاصة مع تأسيسها لجرائد على غرار البصائر والشهاب، إلاّ أنّها استعانت بالمسرحية في بعث اللغة العربية من جديد والتصدي للاستعمار الفرنسي وثقافته الدخيلة على المجتمع الجزائري، وأرجع الباحث إعادة بعث المسرح الفصيح من جديد إلى "الظروف التي تهيأت له، وأسباب النجاح بفضل الجو الثقافي الذي خلقته جمعية العلماء عن طريق نشر التعليم وبناء المدارس، وتأسيس النوادي الثقافية، والجرائد والمجلات العربية مما سمح بوجود جمهور يتمتع بقدر من الثقافة العربية"[2]، هذه الثقافة مكنته من تذوق النصوص المسرحية ودفعته إلى متابعة العروض التي كانت تقام في المناسبات الدينية خاصة.

لقد كان موقف جمعية العلماء "نابعا من سياستها ومبادئها التي بنيت عليها، وهي المحافظة على الدين وإحيائه في النفوس، بعث اللغة العربية، الاعتزاز بالوطن، ونشر الأخلاق السامية، وكل ما يتناقض مع هذه المبادئ فهو مرفوض لهذا كانوا يبدون الاشمئزاز والتقزز تجاه المسرح واتجاه الممثلين، وفي بعض الحالات لا يعطونه أهمية وذلك بتجاهل العروض، وعدم الكتابة عنها في صحفهم"[3] ويعود هذا الموقف إلى أسباب عدة منها:

---

[1] مصدر سابق، ص 110

[2] المصدر نفسه، ص111

[3] دين الهناني أحمد: المسرح عند جمعية العلماء المسلمين، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، ع4، المركز الديمقراطي العربي، ألمانيا، برلين، جانفي، 2019، ص265

– اعتماد اللهجة العامية في العروض المسرحية وعدم الاهتمام بالفصحى وهذا ما يتعارض مع مبادئ الجمعية منذ تأسيسها والتي منها الذود عن العربية والدفاع عنها.

– معارضة الاختلاط الذي كان يحدث آنذاك بين الممثلين.

– سخافة المواضيع المقدمة التي لا تهدف إلاّ إلى إضحاك الجمهور وهذا ما جعل الكثير من المصلحين ينظرون إلى المسرح عل أنه سوى مهنة لملء الجيوب لا غير.

لذلك لا نجد جمعية العلماء في بداية دعوتها الإصلاحية كثيرة الكتابة عن المسرح أو الدعوة إلى تبنيه كوسيلة تعليم وتبليغ للدعوة الإصلاحية، بل ولا يولون اهتماما للعروض المسرحية التي كانت تُقدم آنذاك، إلاّ من باب نقد بعض ما يُعرض لما كان فيه من اختلاط، وإهانة للغة العربية، ويعتبرونها مهازل بل ويتمنون توقيفها لما كانوا يرون فيها من ضرر على اللغة والآداب، لكن هذا الإنكار للمسرح ليس على عمومه، بل كانت تُشجع تلك الفرق المسرحية كفرقة "محبي المسرح" في قسنطينة التي كان يُرى في عملها المستقبل المشرق للأدب المسرحي العالي الذي يعيد للعربية رونقها وجمالها، "وسرعان ما تغير الموقف بعدما علم رواد الحركة الإصلاحية أهمية المسرح في تقبل الأفكار وأنّه وسيلة فعالة في إيصال أي خطاب أو رسالة إلى الجمهور فجعلوه من الوسائل لا من الأهداف والغايات"[1]، فتأسست الفرق والجمعيات المسرحية ووُظفت اللغة العربية الفصحى وكُتبت المواضيع الدينية والتاريخية ومُثلت على الركح ولقيت إقبالا واسعا من الجماهير على غرار مسرحية "حنبعل" لأحمد توفيق المدني التي "مثلت أثناء النهار للنساء وأثناء الليل للرجال وتمثيلها ليلا ونهارا دليل على نجاحها وإعجاب الناس بها"[2].

لقد تغيرت نظرة الرواد إلى المسرح بعدما تعرفوا عليه عن كثب وعرفوا أهميته في نشر الوعي "فلم يعد في نظرهم شيئا محرما كما كان الشأن في مطلع العشرينيات، لقد تغير الموقف نتيجة التطور الفكري والثقافي "وأصبحت الحركة الإصلاحية لا ترى غضاضة في الاستفادة منه"[3]، شريطة أن يكون التعبير الدرامي في المسرحية بالعربية الفصحى، وقد كان اعتماد رواد الحركة الإصلاحية على المسرح الفصيح

---

[1] مرجع سابق، ص266

[2] عبد المالك مرتاض. فنون النثر الأدبي، ص206

[3] ميراث العيد. مصدر سابق، ص112

لاعتبارين، أولهما: أنّ اللغة العربية تمثل مقوما من مقومات الأمة، والثاني: يتمثل في إحياء التراث العربي الإسلامي الذي يبدو أنّ الفصحى خير قناة لإحيائه.

أرجع الناقد إدخال الفن المسرحي عالم الأدب إلى الحركة الإصلاحية بظهور أول مسرحية شعرية "بلال بن رباح" لـ "محمد العيد آل خليفة" والتي اعتبرها "أول نواة للمسرحية التاريخية الشعرية التي استلهمت التاريخ الإسلامي (...) والشاعر في هذه المسرحية لم يلتزم بأحداث المسرحية كما وردت في كتب السير والتراجم، وإنّما تعامل معها في حدود ما أملته عليه الفكرة التي كان بصدد معالجتها"[1]، وكان هدفه من ذلك إثارة نفوس الجماهير وتحضيرها لمواجهة ما يمكن أن تلقاه من الأعداء اقتداء بأبطال الإسلام الأوائل في مواجهة رؤوس الشرك بالصبر ثم بالجهاد، وبذلك يكون الشاعر محمد العيد قد جمع في هذه المسرحية بين التاريخ والدين.

وقد وظّفت الشخصية الدينية توظيفا سياسيا تحت تأثير عاملين متناقضين ومتصارعين العامل الأول: يتمثل في ترغيب الجزائريين في إحياء التراث، وإعادة بعث الهوية الوطنية بعد استفحال سياسة التنصير المنتهجة من قبل المستعمر الفرنسي، فنشأ لدى المسرحيين الجزائريين ردّ فعل عكسي بهدف إحياء كل ما يمتّ بصلة للبعد الديني للشعب الجزائري، وأما العامل الثاني فهو الترهيب أو الرهبة من كل ما يمثل رمزا من الرموز الدينية في المجتمع فلا يجد الفنان المسرحي حرية كبيرة في توظيفها[2]، لأنّه يشعر بشيء من التحرّج أمام الأحداث الدينية وأمام الشخصيات الدينية الأساسية، ولاسيما شخصيات الأنبياء والرسل(...) فالكاتب المسرحي يهرب من توظيف هذه الشخصيات خشية الوقوع في تأويلها، أو استعارة بعض صفاتها، أو إسقاط قضايا العصر على حياتها المقدّسة"[3].

المسرح الجزائري (أسباب الركود):

أشار الباحث إلى مرحلة مهمة من مراحل المسرح الجزائري كانت بدايتها بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية، وعدّد الأسباب التي آلت دون استكمال مسيرة المسرح الجزائري، واعتبر الاستعمار الفرنسي أوّل هذه الأسباب من خلال "تشديد الرقابة على كل نشاطات الأحزاب السياسية والجمعيات بما فيها النشاط الثقافي، مما أدّى إلى توجه الفئات المثقفة إلى الاتحاد في وجه الاستعمار والتخلي عن الأنشطة الثقافية (...) ومنها

---

[1] مصدر سابق، ص114

[2] ينظر: أحسن تليلاني، المسرح الجزائري، ص106

[3] سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص 175

المسرح، فتم تشديد الخناق عليه لما كان يقوم به من دور في إذكاء الروح الوطنية في نفوس الجماهير"[1]، وقد سدّ الاستعمار الطريق أمام الفرق المسرحية التي كانت تنشط في المنطقة العربية وفي شمال إفريقيا منعا للحركة المسرحية ككل مما تسبب في "شل نشاط الحركة المسرحية وتوقفها إلى حين"[2]، ولعلّ اهتمام جمعية العلماء بالمسرح الفصيح سرّع في وتيرة تشديد الرقابة على النشاط المسرحي من قبل الإدارة الاستعمارية، لأنّ ذلك في نظرها إحياء للقيم التي لطالما حاول الاستعمار طمسها.

المسرح الجزائري (إعادة البعث):

أشار الباحث إلى أنّ المرحلة التي تلت الحرب العالمية الثانية تعتبر "مرحلة ازدهار بالنسبة لتاريخ المسرح الجزائري بشكل عام، والأدب المسرحي بشكل خاص"[3]، وقد أرجع الباحث ذلك إلى أسباب عدّة:

– ظهور مؤلفين مسرحيين أو تحول بعض الكتاب إلى الكتابة المسرحية على غرار "أحمد رضا حوحو".

– انتشار فن التمثيل من خلال تأسيس الفرق المسرحية التي تحترف التمثيل بالفصحى على غرار فرقة "المزهر القسنطيني" التي أسسها حوحو سنة 1949.

– ظهور الاحتراف في مجال المسرح كان دافعا قويا لإعادة بعث النشاط المسرحي وبخاصة المسرح الفصيح.

ويرجع الباحث كما يرجع بقية الباحثين في شأن المسرح الجزائري تطور هذا الأخير إلى الاحتكاك المستمر بالمسرح العربي وخاصة المصري منه، وتبع هذا الاحتكاك تطور في العلاقة أدى إلى إرسال البعثات الدراسية بغية تكوين الفرق المسرحية المؤهلة لإنشاء "مسرح نموذجي يقوم على أسس فنية وأدبية جديرة بتكوين جمهور مسرحي ناضج"[4].

قضية التأليف المسرحي:

تطرق الباحث إلى قضية التأليف في المسرح الجزائري، والتي اعتبرها من أهم مشاكله ويرجع السبب في ذلك إلى عدم التخصص في هذا المجال، حيث طغى أسلوب الارتجالية على العروض المسرحية

---

[1] ينظر: ميراث العيد، مصدر سابق، ص116

[2] المصدر نفسه، ص117

[3] المصدر نفسه، ص118

[4] المصدر نفسه، ص120

(العامية خاصة) فقد اضطلع بمهمة التأليف "في الغالب أعضاء الفرق من الممثلين أو رؤساء الفرق، ولهذا كان النص المسرحي وظيفيا وليس أدبيا"[1]، وأرجع تطور حركة التأليف إلى النشاط البارز الذي كانت تقوم به جمعية العلماء المسلمين، وما شهدته الساحة الأدبية خلال تلك الفترة من ازدهار و"ساعد على ذلك كله اهتمام زعماء الجمعية بإنشاء صحف ومجلات بمثابة قنواتٍ لبسط أفكارها وإعطاء الفرصة للكتاب والأدباء كي ينشروا إنتاجهم الأدبي في وقت كانت دور الطباعة والنشر منعدمة تماما"[2]، وبذلك فقد اعتبرت المجلات التي أنشأتها جمعية العلماء المسلمين بمثابة المهد أو البداية الفعلية لحركة التأليف في الجزائر، وبعد ذلك ومع تغير النظرة إلى الفن المسرحي تغيرت مواضيعه وتوجهاته بعد أن كان المسرح في بدايته يستقي حوادث العرض من التراث الإسلامي تشعبت منابعه وتعددت مشاربه فصار يأخذ من كل ما يخدم قضايا الشعب المصيرية وتأتي على رأس هذه القضايا "قضية التحرر" التي امتدت إلى الحركات التحررية على مدى التاريخ الإسلامي والوطني الحافل بالكفاح والمقاومة "وتجسد ذلك من خلال موقف المسرح إبان الثورة المسلحة 1954- 1962، إذ كان من الفنون التي استخدمتها الثورة لنشر مبادئها وأفكارها التي كانت تدور كلها حول محور واحد هو الحرية"[3].

استمر المسرح في أداء الدور المنوط به بعد الاستقلال مسايرا كل مراحل التطور التي شهدتها الساحة الوطنية في مجال التشييد والبناء، فتأثر بالأوضاع الاجتماعية وحمل عبء التغيير فتناول تلك القضايا بالتأييد تارة وبالنقد والتوجيه تارة أخرى، وبذلك تنوعت الكتابة المسرحية بحسب كل مقام، وقد أشار الباحث إلى ظهور اتجاهين في المسرح العربي طغيا على الساحة وهما "الاتجاه التاريخي، والاتجاه الاجتماعي"[4].

وأمّا من حيث وفرة التأليف من قلته فقد فصَل الباحث بين مرحلتين من مراحل تطور المسرح الجزائري: المرحلة الأولى تمتد منذ نشأة المسرح الجزائري، أي بعد زيارة فرقة جورج أبيض إلى الجزائر (1921)، إلى سنة 1938، وقد تميزت هذه المرحلة بالتأليف في القضايا الاجتماعية مع تجنب الإشارة إلى الواقع السياسي قبل الاستقلال بسبب الرقابة المفروضة على النشاط الأدبي والثقافي، وقد كانت معظم النصوص المسرحية

---

[1] مصدر سابق، ص 121

[2] المصدر نفسه، ص121، 122

[3] المصدر نفسه، ص122

[4] المصدر نفسه، ص124

مكتوبة بالعامية لسهولة فهمها من قبل الجماهير، وأمّا المرحلة الثانية (1938- 1962)، وهي مرحلة التأسيس لمسرح عربي في الجزائر، وفي هذه المرحلة وما يليها طغى التأليف على العرض المسرحي، إلاّ أنّ الباحث لم يذكر سبب قلة العروض المسرحية، إلاّ أنّ هذا النشاط المكثف للتأليف أدّى إلى "تشكيل ظاهرة أدبية لا صلة لها بخشبة المسرح سوى الشكل الدرامي الموضوعة فيه"[1]، وذلك ما جعل المسرح في تلك الفترة يختلف عن المسرح المعروف حاليا حيث هدف المسرح في بداياته وخاصة مع جمعية العلماء المسلمين إلى حماية اللغة العربية الفصحى وتعليمها من خلال توظيفها في التأليف المسرحي، وكانت المسرحيات المؤلفة تُقدّم من قبل الطلاب في المناسبات المختلفة فقد جُعلت للتعليم والتثقيف، والتوجيه لذلك لم يهتم مؤلفوها بالجانب الدرامي الذي يميز المسرحية عن سواها من الآداب فصارت "أعمالا أدبية قريبة بأشكالها إلى فن القصة منه إلى الشكل المسرحي"[2].

استمر هذا الوضع إلى فترة ما بعد الاستقلال حيث لم ترقَ المسرحيات المؤلفة في تلك الفترة إلى مصاف الفن المسرحي بمعناه الحديث نظرا لقلة التجارب، فقد كان المؤلفون المسرحيون قليلي خبرة في مجال التأليف المسرحي بعكس خبرتهم الطويلة في كتابة المقالة والقصة والشعر.

دراسة مسرحيات:

في الفصل الثاني من كتاب "المسرح الجزائري نشأته وتطوره قام الباحث بدراسة المسرحيات الجزائرية على سبيل الإجمال تارة وفصّل في بعض الأمثلة تارة أخرى حيث استنبط خصائص المسرحيات التاريخية من حيث المضمون والشكل، وقام بتقسيمها إلى صنفين بحسب تاريخ تأليفها متخذا من تاريخ الاستقلال معلما تاريخيا يفصل بين هذين النوعين، وبذلك درسهما كلاً على حدة بعد أن استخلص الخصائص العامة (المشتركة) لتلك المسرحيات.

الخصائص العامة:

المصدر التاريخي:

ربط الباحث خصائص هذه المسرحيات بالدوافع التي أدت إلى كتابتها فالمسرحيات التاريخية من حيث مضمونها ترجع بالقارئ إلى الماضي متخذة من حوادث التاريخ الإسلامي نبراسا لبعث الأمة وإضاءة

---

[1] مصدر سابق، ص125

[2] المصدر نفسه، ص 126

طريقها فهي "تمجّد فترات القوة والعظمة في التاريخ الإسلامي والعربي"[1]، كما أنها أحيانا ترجع بالقارئ إلى فترة ما قبل الإسلام لكنها لا تخرج عن إطارها العربي.

اتخاذ التاريخ مصدرا للكتابة على غرار المسرح العربي والأوروبي في بداياته، ومن هنا نستخلص أنّ المسرح في أيّ عصر ومَصر ارتكز في بدايته على المصادر التاريخية، حيث يُعتبر التاريخ سببا في انتشار هذا الفن ولولاه "لم تلق القبول ولم تُنشر، ولم يزدهر، وبذلك كان التاريخ في المضمون، والشعر في الشكل هما المسوغ لدخول المسرحية حظيرة الأدب العربي"[2].

إلاّ أنّ الرواد الأوائل لم يتخذوا من التاريخ على عمومه مادة لدعم التأليف المسرحي وإنّما انتقوا ما رأوه يتوافق والمبادئ التي كانت من شيم الجزائريين حتى فترة ما قبل الاستعمار الذي سعى بدوره إلى طمس هذه الهوية التي كانت راسخة في نفوس الجزائريين علما وعملا، وبذلك فقد حاول هؤلاء الرواد إحياء النفوس والدفع بها إلى النهوض من جديد في وجه هذا المستعمر الذي يعتبر العدو اللدود للجزائريين، وذلك لن يتأتى إلاّ بالتعريف بأمجاد الأمة الإسلامية وقد "جاءت أول تجربة في مجال المسرحية التاريخية على يد الشاعر محمد العيد آل خليفة بعنوان "بلال بن رباح" سنة 1938"[3] .

الإطلاق:

يرى الباحث أنّ المسرحيات التاريخية تميزت بإطلاق بعض الصفات على شخصيات مسرحية، وصارت علامات مسجلة يلجأ إليها كتاب المسرح للتعبير عن بعض الحالات، ومن ذلك توظيف شخصيات لا تتصل بالواقع ولا بالبيئة المعاصرة كشخصيات (الكاهن، الوزير، الملك)، وذلك لخلق مجال واسع للهدف المأمول من العمل الفكري ولإضفاء الطابع الإنساني العام على الوقائع "فتشمل كل الظروف والملابسات التي تتشابه مع ظروف المسرحية في أي مكان وزمان، ويشمل الفكرة التي تُبنى عليها المسرحية، والموضوع الذي يقوم عليه الحدث والمتمثل في الصراع من أجل العدل والحرية، ونصرة الحق"[4].

---

[1] مصدر سابق، ص129

[2] أحمد زياد محبك: حركة التأليف المسرحي في سورية 1945 –1976، اتحاد الكتاب العرب، 1982، ص206

[3] ميراث العيد. مصدر سابق، ص133

[4] المصدر نفسه، ص137

السطحية في الرؤية:

يرى الباحث أنّ المسرحيات التاريخية وبالخصوص المسرحيات التي ألّفها رواد جمعية العلماء المسلمين نقلت رؤية سطحية للواقع، حيث ركّز هؤلاء الكتاب على الجانب الديني الذي حاول المستعمر طمسه، فجاءت تلك المسرحيات تهدف إلى إعادة إحيائه، وهذا ما يراه الباحث علاجا سطحيا للواقع إذ " أنّ هدف الاستعمار الفرنسي للجزائر كان اقتصاديا في المقام الأول، وإن كان قد لجأ إلى محاربة الدين طمسا للهوية الجزائرية، ولم يكن ذلك غاية في حدّ ذاته"[1].

وقد أشار الباحث إلى مسرحيات بعينها تتجلى فيها تلك السطحية على غرار مسرحيات "المولد" و"الهجرة" لعبد الرحمان الجيلالي، و"الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان، و"بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة، وغيرها من المسرحيات ذات التوجه التاريخي الديني، حيث ينظر هؤلاء المؤلفون إلى الاستعمار "نظرة دينية، "ويصورون الصراع القائم على أساس ديني، صراع المسلمين ضد الكفرة بأسلوب مبالغ فيه، فلا يبحثون عن الجذور الأساسية للقضية، ليرصدوا بعدئذ العوامل والأسباب الحقيقية الباعثة على الصراع"[2]، ولربما كانت نظرة هؤلاء الرواد – باعتبارهم من خيرة الطبقة المثقفة في تلك الفترة – أنفذ من ذلك حيث لجأوا إلى ذكر أمجاد التاريخ الإسلامي والتذكير ببطولاتهم ليس للإشادة بهم فحسب، أو نتيجة نظرة سطحية للواقع، ولكن كانوا يريدون لم شمل الجزائريين على اختلاف وجهاتهم وانتماءاتهم، ولن يستطيعوا فعل ذلك إلاّ على المبادئ الإسلامية للقضاء على النعرات العرقية والقبلية، والحزبية التي كان الاستعمار الفرنسي قد خلقها في الجزائر خصوصا قضية الصراع البربري العربي في الجزائر.

وحدة الموضوع:

يرى الباحث أنّ المسرحيات التاريخية المؤلّفة في تلك الفترة على "اختلاف مصادرها تتفق في الخط العام الذي تسير فيه فهي تعالج في مجملها قضية الحرية والعدالة، ونُصرة الحق، وتُشيد بالقيم الإسلامية، مع مراعاة كيفية الطرح، وأسلوب المعالجة، ويرجع ذلك إلى اختلاف الكُتاب في منطلقاتهم الفكرية وانتماءاتهم السياسية"[3].

---

[1] مصدر سابق، ص139

[2] المصدر نفسه، ص140

[3] المصدر نفسه، ص143

اعتماد الشخصية الرئيسية (المحورية) كتلك التي تمثل البطل في المأساة واتخاذ اسمها عنوانا للمسرحية على غرار "حنبعل"، "يوعرطة" و"الكاهنة وذلك لإضفاء مزيد من الوضوح على جوانب الصراع في المسرحية، وتجسيد النهاية بمصير تلك الشخصية المفجع، كما حدث مع الشخصيات الرئيسية في المسرحيات المذكورة سابقا، وبذلك فقد قلّد هؤلاء الكُتاب شكل الكتابة الكلاسيكي الذي يقوم فيه الحدث على "التاريخ، واعتماده على البطل المحوري ومصيره المفجع مما يجعل المسرحية مأساة بطل"[1].

كما أنّ الصراع في تلك المسرحيات جلّه صراع خارجي قائم بين إرادتين متناقضتين، إحداهما تمثل الاستبداد والظلم، والثانية تمثل الحرية والعدالة، "وقلما يرتد إلى داخل الشخصية ليكشف عن معاناتها وتوترها النفسي"[2].

وما يعيبه الباحث على اعتماد الشخصية المحورية في المسرحية هو استئثار هذه الأخيرة "بالبطولة واستقطابها للأحداث، حيث باتت تشكل مركز الثقل الذي يدور عليه الحدث"[3]، وبذلك يستغني الكاتب عن الكثير من الشخصيات الثانوية التي قد تكون أحيانا مكمِّلا لازما للصراع في المسرحية، حتى أنّ الكتاب المسرحيين اتخذوا من الأبطال في مسرحياتهم نموذجا أو قالبا جاهزا لكل بطل، بحيث يتقاسم هؤلاء الأبطال خصائص معينة تتعلق ب:"مكانتها التاريخية، وإطارها الاجتماعي، وطبيعة صراعها، ومواجهة مصيرها"[4]، وقد تمّ اختيار شخصيات بعينها في تلك المسرحيات وفق المرحلة التي كانت تمر بها الجزائر، ووفقا للمراد من تأليف تلك المسرحيات وعرضها حيث تُعتبر تلك الشخصيات مُهمة في الفترة التي عاشت فيها، ومحاولة من الكُتّاب نقل تلك الأهمية لشخصيات أخرى قد تكون موجودة فعلا لكنها تحتاج إلى شحذ للهمم، وتذكير بالمهمّة التي تنتظرها من أجل تخليص الوطن من وطأة المستعمر الجاثم على صدره لأكثر من قرن من الزمن.

---

[1] مصدر سابق، ص147

[2] المصدر نفسه، ص 152

[3] المصدر نفسه، ص 148

[4] المصدر نفسه، ص 151

وأمّا الخاصية الثانية في الشخصيات المختارة كأبطال للمسرحيات كون أغلبها من الطبقة العليا في المجتمع، فهي إما ملوك، أو أمراء، أو قادة، أو شخصيات ذات جاه عريق ومقام يكسبانها مركزا اجتماعيا متميزا، وبذلك يتحدد انتماء الطبقة الأرستقراطية للبطل"[1].

الحوار في المسرحيات التاريخية:

أشار الباحث إلى أنّ الحوار في مثل هذه المسرحيات يحمل طابعين بحسب بنائها، فالصنف الأول من المسرحيات كمسرحية "الكاهنة" مثلا "تكتمل فيها مقومات الحوار الدرامي وينهض بوظيفته (...) من خلال عدّة اعتبارات كالإيجاز، والتركيز، وإبراز الفكرة والتعبير عن الموقف ورسم الشخصية"، وأمّا الصنف الثاني كمسرحية "الخنساء" فإنّ الحوار فيها خال من مقوماته الدرامية، فتتحول إلى مواقف حوارية مجرّدة من أيّة غاية درامية"[2]، وبذلك لم يرق إلى مستوى التعبير الدرامي الذي تطمح إليه من حيث مساهمة اللغة في الكشف عن جوانب الصراع ومستوياته سواء بالنسبة للشخصية في صراعها مع غيرها أو مع نفسها، وقد تباين هذا الحوار في أداء وظيفته والكشف عن البناء الدرامي من مسرحية إلى أخرى، إلاّ أنّه تميز بالتدرّج و"التصاعد والتعقيد في الحدث حتى لحظة الانفراج"[3].

كما استثنى الباحث بعض الأعمال الأدبية من كونها مسرحيات "لآنها لا تقوم على صراع ومنها: "الخنساء"، و"الباب المفتوح"، و"الناشئة المهاجرة""، و"ماسينيسا ملكا" و"عبد الحميد بن باديس"[4].

اللغة في المسرحيات التاريخية:

تعتبر اللغة من أهمّ مقومات الحوار في المسرحية، فبها يرقى العمل الفني أو يضعف، واللغة في المسرحيات التاريخية باعتبار أنّ معظم مؤلفيها من رواد الحركة الإصلاحية، ترقى "من حيث أساليب التعبير والألفاظ الموظفة إلى المستوى الفني الذي يناسب التعبير الدرامي (...) ففيها لجأ الكتاب إلى تخير الألفاظ الجزلة والتعابير الموحية بالجلال والعظمة، والتي تضفي على المسرحية جوها المأساوي"[5]، وبذلك فإنّ

---

[1] مصدر سابق، ص 151، 152

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص154، 155

[3] المصدر نفسه، ص 154

[4] المصدر نفسه، ص 154

[5] المصدر نفسه، ص 155

الباحث يرى أنّ لتلك اللغة علاقة وطيدة بمواضيع المسرحيات حيث أسهمت في التأثير الدرامي بفكرة الحرية ومن النماذج الممثلة لذلك مسرحية "حنبعل" و "بئر الكاهنة"، و"يوغرطة".

الوحدات الثلاث في المسرحيات التاريخية:

من القضايا التي تناولها الباحث في كتابه قضية الوحدات الثلاث في المسرحيات التاريخية وخلُص إلى أنّ الكُتّاب قد تباينوا في اعتمادهم عليها وبالأخص وحدتي الزمان والمكان فـ "أغلب المسرحيات اخترقتها باستثناء سبع مسرحيات ظل المكان فيها نفسه لا يتغير، وأمّا بالنسبة للموضوع (الحدث) فإنّه في المسرحيات كلها قام على التسلسل المنطقي وشفّ عن حبكة من خلال فعل ذي بداية ووسط ونهاية"[1].

عبد المالك مرتاض:

تُعتبر دراسة عبد المالك مرتاض للمسرح رائدة في الجزائر من خلال كتابه "فنون النثر الأدبي في الجزائر" إلاّ أنه أضاف إلى المنهج التاريخي الذي يظهر جليا في دراسته لبعض المسرحيات نوعا من الانطباع أو الذّوق الخاص الذي تميّز به في الكثير من دراساته النقدية، كما أن دراساته اتسمت بنوع من السطحية تطرق من خلالها إلى ذكر المسرحيات التي أُلّفت في حقبة زمنية من تاريخ الجزائر، وهي فترة ما قبل الثورة، معرجا على ذكر أسباب ظهور الفن المسرحي وربطه بالجانبين التاريخي والاجتماعي، إضافة إلى الجانبين الديني والأدبي، مظهرا انبهاره بكثرة المسرحيات التي أُلّفت قبل الثورة التحريرية قائلا: "وليس معنى ذلك أّننا ذكرنا جميع ما كُتب ومُثّل خلال هذه الفترة، فذلك لا يزعمه إلاّ مكابر لأنّ ذلك لا يمكن أن يستوي في بحث واحد على يد باحث واحد نظرا لطبيعة الأدب الجزائري الذي لا يزال كثير منه مطمورا في المكتبات الخاصّة "[2].

كما ركّز على رصد الموضوعات التي عالجها الفن المسرحي بالجزائر ومن خلال ذلك صنّف المسرحيات حسب موضوعاتها وفق أربعة اتجاهات: الاتجاه التاريخي والذي عالجت من خلاله المسرحيات موضوعات تاريخية وأهمّ هذه المسرحيات: " حنبعل " لتوفيق أحمد المدني، و"يوغرطة" لعبد الرحمان ماضوي، و"عنبسة" لأحمد رضا حوحو، و"الخنساء" لمحمد الصالح رمضان، والاتجاه الاجتماعي حيث أشار إلى مسرحيتين اثنتين وهما: " مضار الخمر والحشيش " لمحمد العابد الجيلالي، و" امرأة الأب " لأحمد ذياب

---

[1] ينظر: مصدر سابق، ص 156

[2] عبد المالك مرتاض. فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 202

القنطري"، والاتجاه الديني حيث عرض مسرحيتين وهما: "المولد النبوي " لعبد الرحمان الجيلالي " والناشئة المهاجرة " لمحمد الصالح رمضان "، والاتجاه الأدبي، وتطرّق فيه كذلك إلى مسرحيتين "لأحمد رضا حوحو " وهما: " أدباء المظهر " و " الأستاذ" [1].

عوامل ظهور الفن المسرحي بالجزائر:

عدّ الباحث أسباب ظهور الفن المسرحي في الجزائر في أربعة تتفاوت من حيث تأثيرها إلاّ أنه لم يشر إلى هذا التفاوت وإنما ذكر أسبابها، فذكرها في عناصر جاءت حسب الترتيب التالي:

وجود جمهور من المتفرجين: وأرجع الباحث السبب في وجود هذا الجمهور إلى عاملين أولهما: انتشار الأمية التي وجهت معظم الجمهور إلى المسرح لسهولة فهم ما يلقى إليه دون عناء، وخاصة إذا كانت العروض بالعامية، فهي تتناسب ومستوى هذا الجمهور والثاني: ميول الجمهور إلى الموضوعات الهزلية "لانعدام ثقافته أو ضحالتها، ولجدّة هذا الفن وغرابته عليه، وقد أثر رشيد قسنطيني في جذب هذا الجمهور، وبذلك امتلك المسرح الجزائري شخصيته وجمهوره"[2].

تطلع الكتاب الجزائريين إلى التربية المباشرة: وكان ذلك لأسباب عدة يأتي على رأسها ظاهرة الأمية، التي باعدت بين الفئة المثقفة وجمهور القراء لقلة هذا الأخير بحيث صار السواد الأعظم من الشعب لا يملك ثقافة تمكنه من الاطلاع وقراءة القصص والمقالات في الصحف، "وما ذلك إلاّ لأنّ القراء كانوا أقلّ عددا من المتفرجين في الجزائر على ذلك العهد"[3].

متطلبات حفلات المدارس العربية: ويرى الناقد أنّ هذا العامل لم يكن سببا في ظهور المسرح الجزائري، وإنما كان سببا في انتعاشه، لتأخره عن فترة الظهور "إذ أنّ المدارس العربية الحرة لم تتكاثر إلاّ بعد تأسيس جمعية العلماء في سنة إحدى ثلاثين، وزاد انتشارها أكثر، فيما بعد الحرب العالمية الثانية"[4]، والتي كان المسؤولون عنها، أو المعلّمون فيها يكتبون مسرحيات لتُمثل في مناسبات وطنية أو دينية.

---

[1] ينظر: مصدر سابق، الصفحات من205 إلى246

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص199

[3] المصدر نفسه، ص ن

[4] المصدر نفسه، ص ن

زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر: يشير الناقد إلى أنّ هذه الزيارة أثّرت في ظهور الفن المسرحي في الجزائر من حيث "إيقاظ المستنيرين من الشعب الجزائري وجعلهم يشعرون بأهمية المسرح ورسالته، فدفعهم ذلك تأسيس بعض الفرق المسرحية التي قدّمت بعض التمثيليات"[1].

الحركة المسرحية في الجزائر:

قام الناقد بالكشف عن بعض جوانب الحركة المسرحية في الجزائر تحت عنوان "النشاط المسرحي في الجزائر"، وتمثلت هذه الجوانب في إحصاء أهم المدن الجزائرية التي عرفت المسرح، وأهم المسرحيات التي كتبت في فترة ما قبل الثورة التحريرية منذ نشأة هذا الفن في عشرينيات القرن العشرين، وأحصى ما يفوق الثلاثين مسرحية كُتبت خلال تلك الفترة التي تقارب ربع قرن من الزمن، وفي هذا دليل على ازدهار النشاط المسرحي في تلك الفترة، بالرغم من أنّ الناقد أشار إلى أنّ هذا العدد لا يمثل كل ما ألّف في تلك الفترة حيث "لا يزال كثير منه مطمورا في المكتبات الخاصة، كما أنّ كثيرا منه لا يزال في ذواكر من لا يبرحون أحياء من رجال الأدب في الجزائر، أمّا سائره فضاع في الفتن والحروب والطوائل التي وقعت خلال حرب التحرير"[2]، حيث يذكر الناقد أن الكثير من المسرحيات لم تذكر إلاّ عناوينها أو أوصاف لها في صحف ومجلات تلك الفترة، وأمّا الجانب الآخر فيتمثل في اللغة المسرحية الغالبة في تلك الفترة والتي تمثلت في العامية حيث أشار إلى أنّ المسرحيات المكتوبة بها "تمثل النسبة العالية في النشاط المسرحي حتى أنّ رشيد القسنطيني وحده ألّف أكثر من مئة مسرحية"[3].

وأمّا الجانب الآخر فيتمثل في اتجاهات التأليف المسرحي، ويذكر الناقد اتجاه التأليف بالفصحى بزعامة جمعية العلماء المسلمين، والاتجاه الثاني الذي تبنى الكتابة بالعامية ودعا إليها، ودافع عنها وتزعمه رشيد القسنطيني وبعده محي الدين باش تارزي، وكنا قد ذكرنا هذه القضية في الفصل الأول من هذا البحث، وقد آثر الناقد الاتجاه الأول نظرا لحصوله على الكثير من نصوصه المسرحية، ولأنّ عمله ارتكز على النصوص المسرحية لا على العروض.

---

[1] مصدر سابق، ص200

[2] المصدر نفسه، ص 202

[3] المصدر نفسه، ص203

موضوعات الفن المسرحي في الجزائر:

خصّ الناقد هذا الجزء من البحث بالاهتمام البالغ حيث صنف المسرحيات التي درسها حسب اتجاهاتها (تاريخية، اجتماعية، دينية، أدبية)، وخلُص إلى أن الاتجاهين الأوّلين "طغوا على موضوعات الفن المسرحي في الجزائر، وأنّ الاتجاه التاريخي كُتب بالفصحى، وأما الاجتماعي فكان من نصيب أقلام الكُتاب بالعامية"[1]، وقد كان للكتابات التاريخية دوافع ذكر الناقد على رأسها إيقاظ الجماهير انطلاقا من التذكير بماضي وبطولات الأجداد فتحيا النفوس وتتأهب لمجابهة المستعمر، بعد ما سعى المستعمر الفرنسي لقطع العلاقة بين الجزائريين وماضيهم.

صنّف الناقد المسرحيات المؤلفة بالفصحى بحسب مواضيعها إلى الاتجاهات المذكورة آنفا، ودرس كلا منها على حدة، وقد اخترت الصنف الأول منها لأنه يتناسب وهذا الفصل، وقد حاولت إبراز أهم ما أخذه من التاريخ لتبرير كتابتها، وما أخذه من نصوص المسرحيات للاستدلال على صحة الوقائع.

دراسة مسرحيات تاريخية:

"حنبعل":

أشار الناقد في بداية تحليله إلى أنّ " المسرحية كُتبت في نهاية سبع وأربعين وتسعمئة وألف"[2]، هذه الفترة كانت قبل اندلاع الثورة ببضع سنين، حيث كانت الظروف قاسية على الجزائريين جراء الاستعمار الفرنسي، ثم يستدل على ذلك بقوله: "وقد جاء موضوع المسرحية ملائما للواقع السياسي الجزائري يومئذ"[3]، وبذلك استغل موضوع المسرحية ليؤكد على زمن كتابته.

لقد وصف الناقد أحداث المسرحية باقتضاب فذكر البطل « حنبعل » وحربه على الرومان، وانتصاراته عليهم إلى أن انهزم في معركة « جاما »، ثم انتقاله إلى الشام ومنها إلى آسيا الصغرى، حيث حوصر من قبل الرومان فسمّم نفسه حتى لا يقع في قبضتهم، ثم ربط هذه الأحداث بالواقع الجزائري آنذاك، وربط البطولات والأمجاد المتوغلة في التاريخ البعيد بنظيراتها في الجزائر أيام الاستعمار حيث يقول: "والمسرحية عبارة عن تمجيدات وتقديسات للروح الوطنية والكفاح، وكأنّ أحمد المدني كان يكتب عن مجاهد جزائري، لا عن مكافح إفريقي من أعماق التاريخ البعيد، كما أنني أتمثله وهو ينظر إلى روما، وكأنها هذا

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص205

[2] المصدر نفسه، ص 206

[3] المصدر نفسه، ص206

الاستعمار الغربي الجديد الذي اكتسح المغرب العربي ومشرقه، فسلط عليهما من الظلم و الهوان، وصبّ عليهما من العذاب والآلام ما لم تصبه روما على قرطاجنة "[1]، حيث وبفضل استقصاءات التاريخ الأدبي والثقافة التاريخية الواسعة، يستطيع الناقد أن يُحدّد في الزمن لحظة تكوين العمل الأدبي بدقة "[2]، وكأن الأحداث التي يتحدث عنها الكاتب أثارت فيه ما عاشه «حنبعل» في مواجهة الرومان، فأراد أن ينقل هذه الإثارة إلى الشعب الجزائري من خلال هذه المسرحية " فقد اصطنع توفيق المدني جملا وعبارات كثيرة تفيد أنه كان يُغري بالثورة ويدعو إليها، ويشرح للشباب الصعوبات والتضحيات التي ستقع لهم وتواجههم حين يعلنون هذه الثورة المنتظرة "[3].

لقد وضع الكاتب نفسه في موضع الكاتب المؤلف للمسرحية وحاول قراءة كلماته كما كانت في عصرها بعدما فعلت مفعولها في نفسه، فحاول أن يفسرها بحسب الوضع السائد فترة تأليفها حيث يقول: " إن هذه العبارات التي استشهدنا بها من مسرحية حنبعل تثبت لنا بأنّ المؤلف لم يكن يريد إحياء حوادث تاريخية قديمة ممعنة في القِدم، ولكنه أراد أن يوقظ نفوسا جامدة، وأن يُحيي قلوبا هامدة، وأن يُذكي هما متخوفة تريد الحرية وتستغلي ثمنها "[4].

ويضيف مؤكدا على تاريخانية المسرحية قائلا: " إنّ هذا الموضوع الذي اختاره المدني لمسرحيته منتزع من حوادث التاريخ حقا"[5]، وبذلك وضع نفسه في وجهة نظر المبدع وعلّل له كتابته تعليلا مثقلا احتوى كل جوانب المسرحية، وكأنّه استرجع كل الظروف الأصلية التي أُبدعت فيها، كما يردف مستقيا تعليله من المنهج التاريخي الصرف قائلا:" نستنتج من بعض ما قدمناه أنّ أحمد المدني ألّف « حنبعل » واستمد حوادثها من التاريخ، واختارها لتلك الفترة الزمنية، لأن الظروف التاريخية التي كان الشعب الجزائري يحياها، كانت توحي بذلك الموضوع المتمثل في البحث عن زعيم سياسي قوي ثائر، يقود الشعب، وينقذ البلاد من العبودية الاستعمارية "[6].

---

[1] مصدر سابق، ص207

[2] أنريك أمبرت أندرسون. مناهج النقد الأدبي، ص107

[3] عبد المالك مرتاض. مصدر سابق، ص 207

[4] المصدر نفسه، ص 208

[5] المصدر نفسه، ص 208

[6] المصدر نفسه، ص 211

وحاول الناقد أن يُسقط الوضع المذكور في قصة «حنبعل» على الوضع السائد في فترة كتابة المسرحية، واعتبرها مرآة عاكسة لها، حاول من خلالها الكاتب تمرير رسالته للجمهور حيث يُعلّل لذلك بقوله: "فذلك الخلاف الذي يقع في المسرحية بين زعماء قرطاجنة وأرضهم محتلة فيه إشارة دالة إلى اختلاف الأحزاب السياسية الجزائرية وتطاحنها فيما بينها من حيث كان ينبغي لها أن تتحد لخوض معركة التحرير، فالأحداث تاريخية حقا"[1].

كما حاول الناقد ربط المسرحية بالواقع الاجتماعي والسياسي آنذاك "بأبعاده المتعددة، وتحميله وظيفة تغيير هذا الواقع"[2]، حيث يقول: "والأحداث تاريخية حقا، ولكن الكاتب أراد أن يفسرها تفسيرا وطنيا بحتا، وقد وفّق في أن يعرض تلك الحوادث التي تشكل موضوع مسرحيته في بساطة ويُسر ويخلصها من الأبعاد الزمنية المجردة، فيجعلها وكأنها حدثت بالأمس، أو هي إنما تحدث اليوم"[3].

لقد ساعدت معرفة ظروف كتابة المسرحية الناقد من خلال بحثه التاريخي في أن يحكم عليها ذلك أنّ "المنهج التاريخي يساعد في الوصول إلى الرأي النقدي"[4]، حيث جعل الكاتب من هذه المسرحيات عملا جديدا تزيا بزي الماضي الذي كان يعيشه حنبعل في زمنه، واتخذ منها الناقد "عاكسا لحركة الحياة والمجتمع وتطوراتهما، وممثلا على وجه الخصوص للطاقة الثورية فيها، ولإرادة التغيير، وفقدان الحكم، والضيق بالواقع والتمرد"[5]، الذي رمى الكاتب إلى نقله للشعب من خلال الأدب المسرحي.

يوغرطة:

استهل الناقد دراسته للمسرحية بما يشبه التحري مستقصيا عن زمن كتابتها، معللا لذلك برسالة تلقاها من الكاتب نفسه، حصل من خلالها على الجواب اليقين (حسب قوله)، ومما جاء فيه: "يسرني أن أخبركم أنني أنهيت كتابتها في سنة 1952"[6]، ثم استأنف دراسته التاريخية للمسرحية حيث يرى أنّ الكاتب ربط الأحداث التي كان يعيشها الشعب آنذاك بما عاشه الجزائريون إبان الاحتلال الروماني القديم وكيف وقف

---

[1] مصدر سابق، ص 211

[2] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2002، ص 27

[3] عبد المالك مرتاض. مصدر سابق، ص 211

[4] إنريك أمبرت أندرسون: مناهج النقد الأدبي، تر أحمد الطاهر مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991، ص 109

[5] صلاح فضل: مرجع سابق، ص 27

[6] عبد المالك مرتاض. مصدر سابق، ص213

في وجهه يوغرطة، فالمسرحية" في الواقع كتبت قبل اندلاع الثورة التحريرية، ومع ذلك فإنها لا تُعتبر غريبة عن الأحداث السياسية التي عاشتها بلادنا طوال تاريخها كله، بما في ذلك تاريخ الثورة التحريرية"[1].

لقد استعرض الناقد أهم أحداث المسرحية وأبرزَ وجه الشبه بينها ومسرحية «حنبعل»، إذ أنهما تخرجان من مشكاة واحدة تتمثل في المسرحية التاريخية، "وإذن فقد بدا التشابه واضحا جدا في كثير من مواقف المسرحيتين"[2]، كما ربط بين مواقف المسرحية وهدف الكاتب ربطا مباشرا بناء على الوضع السائد في تلك الفترة قائلا: "فالحوادث التاريخية لم تُتخذ مادة ميتة، في مسرحية يوغرطة، أيضا لذاتها، أي من أجل إحيائها لغاية تاريخية مجردة، وإنما رمى الكاتب إلى اتخاذها مادة يستمد منها أفكاره الوطنية، ويوقظ همم الناس للتأهب لمعركة التحرير"[3]، فقد جعل من هذه المسرحية كذلك مادة تاريخية استخدم أحداثها "نوافذ يطل منها على داخل العمل كمصابيح لإضاءته"[4]، انطلاقا من فهم التداخل الوظيفي بين التاريخ والمسرح، حيث يسعى التاريخ إلى احتواء الأحداث، ويسعى المسرح إلى إعادة تشكيلها وبعثها في قالب جديد الظاهر قديم الباطن.

"عنبسة":

لقد اختلفت دراسة هذه المسرحية عن سابقتيها باعتبار أنّ الكاتب لم يعتمد في دراسته على أحداث تاريخية حقا، وإنما كان لخياله الدور البارز في كتابة فصولها حيث يقول: "و«عنبسة» التي عول أحمد رضا حوحو في كتابتها على خياله دون أن يكلف نفسه مشقة قراءة تاريخية عميقة للحوادث الهامة التي عرفتها الأندلس خلال ثمانية قرون من الوجود العربي فيها"[5]، بحيث يرى أن الكاتب "لم يُعر التاريخ كبير اهتمام فصوّر الفترة الزمنية التي كان يعيش فيها عنبسة منحطة مع أنها كانت مزدهرة قوية"[6]

لقد أشار الناقد في بداية دراسته لهذه المسرحيات إلى أنّها تاريخية، مادتها مستمدة من التاريخ، وأراد أن يعلل في دراسته لهذه الأخيرة على أنها لا ترقى إلى مستوى المسرحيات التاريخية نظرا لضعف أخبارها

---

[1] مصدر سابق، ص212

[2] المصدر نفسه، ص 215

[3] المصدر نفسه، ص ن

[4] إنريك أمبرت أندرسون. مرجع سابق، ص 113

[5] عبد المالك مرتاض. مصدر سابق، ص 216

[6] المصدر نفسه، ص 217

قائلا: "ومما يبدو في هذه المسرحية من ضعف تاريخي، ما نلاحظه من عجز المؤلف عن إعطاء اسم للملكة الأعجمية التي ذكر أنها كانت تحكم غرناطة، كما عجز عن وضع اسم لزوجها الملك العجوز الذي لم يكن له من السلطان شيء"[1]، وتلا الناقد دراسته للمسرحية بملخص لأهم أحداثها ومواقفها، إلى أن وصل إلى استنتاج أن تلك المسرحيات التي كتبت في تلك الفترة اتخذ أصحابها من أسماء علم ضخمة عناوين لها، مدعما بذلك فكرة أنّ هذه المسرحيات تاريخية حقا، جعل كتابها من أسماء حقيقية موغلة في التاريخ أبطالا لها.

"الخنساء":

بدأ الناقد دراسته للمسرحية بتبيان المكان والزمان الذي ألفت فيه ومثلت وكذلك زمن تمثيلها، ثم مضى إلى ذكر أحداثها مرتبة حسب فصولها الثلاثة إلى أن وصل إلى استنتاج أنّ "المؤلف رمى إلى خدمة الناشئة وتعليمهم أكثر من خدمة الفن المسرحي في مستواه الأعلى"[2]، فاستقى لأحداث مسرحيته من التاريخ الذي ساعد الناقد في حكمه عليها حيث كان "حكما على القيمة الجمالية التي في نواتها الثمرية حكم تاريخي"[3]، ثم انتهى إلى أن الكاتب لم يوفق في تصوير مأساة هذه السيدة العربية التي عاشت آخر حياتها تبكي أخويها، والسبب أنه لم يركز على حدث تاريخي بارز "في تلك الفترة المشرقة من حياة الإسلام ليجعلها مندفعا للناشئة، ومستندا لهم في مستقبلهم الذي كان يبدو غامضا مظلما جدا في الجزائر"[4]، هذه العبارة إنما هي استنتاج الناقد من خلال تحليله التاريخي لهذه المسرحية.

لقد أخذ الناقد موقفه مسبقا من هذه المسرحيات بحيث صنفها ضمن المسرحيات التاريخية، ثم مضى في تعليله مبررا وجهة نظره، حيث ربطها بأحداث تاريخية حقيقية، مشددا على ضعف تاريخانية المسرحيات التي لا يستمد صاحبها الأحداث من الواقع على غرار مسرحية "عنبسة" وقد وُفق إلى حد كبير في تعليله، معتمدا على معلومات موثوقة المصدر، لم تخرج عن نطاق التاريخ المرتبط بالأحداث الجزائرية إبان الاستعمار الفرنسي وقبله، فتجده يكرر في كل مرة عبارة "فالأحداث تاريخية حقا"، فلا مناص للمسرحيات التاريخية من أن تحاكي أحداثا واقعية متوغلة في التاريخ، يعرفها الناقد من خلال بحثه التاريخي، وتكون له

---

[1] مصدر سابق، ص 217

[2] المصدر نفسه، ص223

[3] إنريك أمبرت أنديرسون. مرجع سابق، ص 109

[4] عبد المالك مرتاض. مصدر سابق، ص 223

مرتكزا يتكئ عليه في دراسته، ونوافذ تضيء له طريق التعليل لما يعتقده في النص الأدبي قيد الدراسة، كما أنه اعتمد في تعليله لخارج النص على النص ذاته، واعتمد في تعليله للنص على سياقه والظروف التي كانت تحيط بالكاتب زمن كتابته، فتوصل بذلك إلى تبريرين هامين: أولهما: السياق الذي كتبت فيه هذه المسرحيات ودوافع كتابتها، وثانيهما: التعريف بالظروف السياسية والاجتماعية التي كان يعيشها المجتمع الجزائري في فترة كتابة هذه المسرحيات، أي قبيل اندلاع الثورة التحريرية، وذلك من خلال تحليله لأحداث تلك المسرحيات ومواقفها، وبذلك فقد أسس عبد المالك مرتاض للدراسة التاريخية للمسرح من خلال تركيزه على بعض النقاط التي ينبغي أن يستند عليها كل دارس تاريخي أهمها: .

ـ إلمام الناقد بالأحداث التاريخية المتعلقة بالنص قيد الدراسة.

ـ أن تكون الأحداث واقعية لا من نسج خيال المؤلف، حتى تتماشى والدراسة التاريخية من جهة، وتُثبت تاريخانية النص المدروس من جهة ثانية.

من خلال هذين المثالين يتضح لنا أنّ الدراسات التاريخية تختلف بحسب رؤية الناقد إلى الأثر المدروس، ومن حيث طريقة الدراسة، فعبد المالك مرتاض درس المسرحيات من زاوية تختلف عنها في دراسة ميراث العيد، فالأول درس المسرحيات في علاقتها بالتاريخ، وشدّد على ضرورة توظيف أخبار حقيقية في المسرحيات، حتى يمكن وصفها بالتاريخية، وقد استنبط الألفاظ التي تشير إلى أنّ الأحداث الواقعة في فترة التأليف تنطبق على الوقائع التاريخية المذكورة في الخطاب المسرحي، وربط بينهما في دراسته، وعلّل لكل منها باستعمال الثاني، وكأنه يؤصّل لقاعدة في الدراسة النقدية وبالأخص في المنهج التاريخي.

وأما الثاني فدراسته تختلف عن الأول فقد درس مسرحياته جملة واحدة، بحيث طبّق عليها مجموعة من الشروط المتعارف عليها في كتابة المسرحيات حتى يكون بناؤها الفني محكما، وفي الوقت ذاته استنبط مجموعة من الخصائص تميزت بها المسرحيات الجزائرية المدروسة عن غيرها.

وعلى كل فإنّ كلا الدراستين تضيف لبنة إلى صرح النقد المسرحي في الجزائر في زاوية من زواياه، وتعتبر نموذجا يقتدي به الدارسون في مجال النقد المسرحي.

الفصل الثالث:

المنهج الاجتماعي في النقد المسرحي الجزائري

التعريف والنشأة:

هو عبارة عن طريقة لتحليل النصوص تقترح النظر في علاقة النص بالمجتمع، و"دراسة وضعية الاجتماع في النّص، لا الوضعية الاجتماعية للنّص (...) ويبحث عن الوضعية التي يُدوّن بها المجتمع في بنية النّص، بنية الخيال وبنية الحكاية وخصوصية الكتابة"[1].

وتعتبر فكرة النقد الاجتماعي قديمة ومرتبطة بحركة العلوم الاجتماعية، فقد نشأ وانبثق عن المنهج التاريخي، وأخذ منه مبادئه الأولى، "يشير النقد الاجتماعي إذن إلى قراءة ما هو تاريخي، واجتماعي، وثقافي في هذا التمثل الغريب الذي هو النّص وإنّ النقد الاجتماعي لم يكن ليوجد دون الواقع، وإن كان بمقدور الواقع أن يوجد دونه"[2].

وهناك من ربط المنهج الاجتماعي لدراسة الأدب من حيث نشأة الأدب نفسه إذ أنّه (الأدب) تعبير عن التجارب البشرية، و"النظرية الأدبية تتضمن في بعض جوانبها نظرة سوسيولوجية، ومن ثم لا يمكن فهم الأدب إلاّ بمعناه الجمالي والتاريخي والنفسي والاجتماعي"[3]، فالأدب سجل للحركة الإنسانية والاجتماعية وتحولاتها على مدى التاريخ.

ولذلك فالمنهج السوسيولوجي لا يلتزم بالثبات وإنّما يتغيّر بتغيّر المجتمعات وتطوراتها، وبذلك "يمكن اعتبار النقد الاجتماعي جنسا أدبيا إذا تضمّنه الأثر الأدبي، وكان هذا الأثر يعالج عيبا اقتصاديا أو سياسيا أو اجتماعيا، وفي أغلب الأحيان لا يعالج سوى الموضوعات التي تهمّ الرّأي العام في حينها، الأمر الذي يجعل منه نوعا من الأدب لا يهم من يعيشون في غير عصره"[4].

والنقد الاجتماعي ليس تطبيقا لبعض المبادئ والمتون النظرية على النصوص الأدبية وذلك راجع لعدة أسباب: تغير المجتمع وتطوّره إلى درجة التعقيد أحيانا بحيث تصبح هذه المبادئ قديمةً لا يمكنها تفسير الواقع الجديد والمعقّد، ومنه يستحيل أن يحيط الناقد الاجتماعي بكل قضايا هذا المجتمع.

---

[1] باتريس بافي: معجم المسرح، ص 499

[2] مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من الكتاب، تر: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص168

[3] سمير حجازي. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص85

[4] مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي، فرنسي، عربي) مكتبة لبنان، 1974، ص 525

لأنّ النصوص في حدّ ذاتها نقد ناتج عن تأمّلات الأدباء لمجتمعاتهم فـ "النقد الاجتماعي وليد موجود بالقوة"[1] ضمن هذه النصوص.

إنّ القراءة، كل قراءة تُعمّق وعينا بالظاهرة الاجتماعية وإن اعتمد بعضها على مبادئ نظرية فهي تدفعنا إلى التّأويل الذي يُعمّق وعينا بالظاهرة الاجتماعية والتاريخية.

والنقد الاجتماعي لا يخلص في النهاية إلى معنى تام، فهو يترصّد المتغيرات التي تطرأ ويحاول إسقاطها على النصوص الأدبية ليُظهر مدى مسايرة الأدب للواقع الاجتماعي والتاريخي، فالنقد الاجتماعي هو التزام في البحث عن نقاط الالتقاء وعن التناقضات، ولهذا فالنقد الاجتماعي ينظر إلى النص على أنّه فضاء مفتوح لا نهاية له بخضوعه إلى تلك المتغيرات*.

حضور المنهج الاجتماعي في النقد المسرحي الجزائري:

جاء النّقد السوسيولوجي لدراسة الأدب مُعتبرا أنّ الكتابة ليست سوى امتدادٍ للمجتمع الذي تكتب عنه وفيه، وأول الدراسات ظهرت في القرن التاسع عشر في فرنسا لِمدام دي ستيل "وإن كانت مدام دي ستيل هي أول من حاول تأويل العلاقة بين الأدب والمجتمع من وجهة نظر شخصية مثالية، فإنّ كارل ماركس هو أوّل من أعطى تفسيرا موضوعيا للعلاقة بين الأدب والمجتمع، وعين لها موضوعا داخل مجموعة العلوم الاجتماعية واعتبر أنّ الأدب واقعة اجتماعية تاريخية نسبية، وأنّ الكاتب يعبر في أعماقه عن وجهة نظر الطبقة التي ينتمي إليها بوعي أو بغير وعي"[2].

انطلاقا من فكرة أنّ "الأدب في أبسط تعريف له تعبير عن الحياة، وما الحياة إلاّ انعكاس النُّظم والأوضاع عن الأحياء في سلوكهم الاجتماعي، فإذا عبّر الأديب عن حياة فرد أو حياة جماعة في صورة فنية فما يستطيع أن يفصل بين هذه الصورة وصورة المجتمع الذي يحيا فيه الفرد أو الجماعة، وإلاّ كانت الصورة زائفة، مكذوبا بها على الحياة والأحياء" [3] وانطلاقا من هذا التعريف فقد تطرّق كثير من الباحثين الجزائريين في دراساتهم للمسرح إلى هذا الجانب تنقيبا عن الانشغالات التي يطرحها المجتمع من خلال هذا النّص أو ذاك، وكذا مدى مسايرة النص أو مجانبته للواقع الاجتماعي من جهة أخرى، حيث اعتبرت أي

---

[1] مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. مرجع سابق، ص169

*للتوسع أكثر ينظر: المرجع نفسه، ص ن

[2] سمير حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 86

[3] محمد تيمور: اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجمامين، مصر، ص 188

كتابة خارج الهموم الاجتماعية سفسطة وترفا عقليا ليس ذلك مظانه، لأنّ الهدف الأول والأخير من الآثار الأدبية هو توجيه المواطنين لحياة اجتماعية وأدبية أرقى"[1].

وبذلك سعى المسرح الجزائري إلى معالجة عدّة موضوعات "ولكنّ معظمها اجتماعي"[2]، وقد ظهرت إثر ذلك "موجة نقدية في الجزائر تدعو إلى التّشديد على البعد الاجتماعي للعمل الأدبي، ومُحاكمتُه إذا كان بعيدا عن التحولات الاجتماعية "[3]، فأصبح الأدب لصيقا بالرحم الذي نشأ فيه وعاكسا لعلاقة الأديب بالمجتمع الذي يحتويه.

والدراسة السوسيولوجية للأدب في المرحلة الراهنة تنطلق من البحث في الدلالات الموضوعية للأثر التي يصل إليها الباحث عن طريق تحليل النص، حتى وإن كان "النقد الاجتماعي المطبق على المسرح لا يزال في بداية خطواته على الأقل بالمعنى الحرفي للنقد الاجتماعي"[4]، الذي يربط بين الأثر الأدبي والمجتمع الذي ينتمي إليه مبدعه، "ومما يتميّز به النّقد السوسيولوجي عن المناهج الأخرى أنه يدرس النّص ويربطه بالسياقات الخارجية مهتما بالمتغيرات الاجتماعية التي تطرأ على الواقع"[5]، مما يجعله من المناهج اللصيقة بدراسة الأدب والفن على حدّ سواء حيث يخضع المجتمع بلا شك لمتغيرات تحت تأثيرات مختلفة تنعكس مباشرة على النشاط الأدبي.

وبذلك فإنّه "يدرس تأثير الجماعة في القيمة الجمالية، بل ويُعلي من قيمة كاتب ما لأنّ عمله شفّ جيّدا عن عروق المجتمع"[6]، إضافة إلى ذلك فإنّ المسرح كفنٍ لا ينأى بنفسه عن انشغالات المجتمع بل يصور واقعه اختصارا فـ "الصورة المسرحية هي تقليص لصورة الواقع على مستوى الحجم والمساحة واللون

---

[1] عبد الصدوق عبد العزيز: الاتجاه الاجتماعي في النقد الجزائري الحديث والمعاصر، رسالة ماجستير، إشراف (عز الدين المخزومي) كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانيا وهران، 2010- 2011، ص4

[2] أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ص 448

[3] غنية كبير: حداثة النقد الروائي من خلال أعمال الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدّوقة، مخطوط ماجستير، إشراف (خير الدين دعبيش) كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سطيف، 2013-2014، ص27

[4] باتريس بافي. مرجع سابق، ص499

[5] سعياد فاطمة الزهراء: النقد السوسيولوجي في كتاب "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، لواسيني الأعرج، مخطوط ماستر، إشراف (آمنة أمقران) كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015-2016، ص 4

[6] انريك أمبرت أندرسون: مناهج النقد الأدبي، ص 118

والزاوية، ويعني هذا أنّ المسرحية صورة مُصغّرة للواقع أو الحياة، وتتداخل في هذه الصورة المكونات الصّوتية/السمعية والمكونات البصرية غير اللّفظية"[1].

ومن أجل أن يكون المسرح ذا طابع اجتماعي من حيث الطرح الموضوعي للحوار المسرحي يخلق كل من المؤلّف والمُخرج رسالة خاصة به، ولكي يبْلُغ كلّ منهما هذا الهدف يختار بعض العلامات المُرتبطة باللّغات التي يستخدمها والمُحيط الثّقافي الخاص به وخلق الرّسائل يتوقف عامّة على بعض العوامل:

أ . اختيار اللغة أو اللغات وبالتالي اختيار السّنن الثقافية.

ب . محيط المرسل الثقافي.

ج . ايديولوجية المُرسل.[2]

كما يمكن أن نُضيف عاملا رابعا يتعلق بالمُتلقي وهو: ايديولوجية المُرسل إليه، حيث لا يمكن مخاطبتة بما يُخالف ايديولوجيته، وإلاّ خرج الموضوع عن إطاره الاجتماعي الخاص بالمؤلف والمتلقي، وهذا ما يُمكن تسميته بالإيديولوجيا المشتركة* قياسا على ما يسمى بـ "المعرفة المشتركة" في الدراسات التداولية.

والأديب هو الذي يوجه مسرحيته وفق الموضوع الذي يختاره حتى أنّ "الأسطورة نفسُها يمكن أن توحي للأديب بمسرحية اشتراكية واقعية على نحو ما فعل برنارد شو في مسرحية "بجماليون"[3].

والمنهج الاجتماعي يرى الأدب في المجتمع باعتباره يعكس واقعه الذي ظهر فيه الكاتب، وحيث أنتَج عمله، أو من خلال انعكاس المجتمع في الأدب بحيث يُظهره مثاليا، أو "قد يكون عبارة عن أدب العادات، سياسيا، أو هاجيا، أو أخلاقيا أو خطة إصلاح اجتماعي في العمل"[4]، وذلك باعتبار المسرح "مدرسة من مدارس الحياة وحركتها وديمومتها، بل هو صورة من صورها"[5] هذه العلاقة بين الأدب والمجتمع

---

[1] جميل الحمداوي: مناهج النّقد المسرحي بشرق المغرب، صحيفة المثقف، العدد 2160، جوان 2012، ص 329

[2] سامية أحمد أسعد. سيميولوجيا المسرح، ص 69

*المرسل والمتلقي يشتركان في التوجه الايديولوجي وهذا ما يوظفه المرسل في إنتاج خطابه والمتلقي في الوصول إلى غاية المرسل، إلاّ أنّ هذا لا يمكن اتخاذه قاعدة ثابتة، وإلاّ انحصر كل أدب في محيطه الأيديولوجي الذي نشأ فيه.

[3] محمد مندور. الأدب وفنونه، ص 123

[4] انريك أمبرت أندرسون. مرجع سابق، ص 177

[5] مالك نعمة غالي المالكي: أهمية المسرح المدرسي ومسرح الطفل وتداخلهما لتحقيق أهداف تربوية وغيابها في المؤسسات التربوية، مجلة دراسات تربوية، ع11، 2010، ص 163

بلغت أوُجّها بين المسرح والمجتمع لأنه تجاوز عملية التصوير المكتوب إلى التصوير بالحركة والصوت والإيماءة ذلك أنّ "التوظيف الواعي للمسرح بهدف التّغيير الاجتماعي أحد الملامح البارزة الهامّة للمسرح في القرن العشرين"[1]، وفي زمننا هذا ارتبط التمثيل بالمجتمع أيما ارتباط، فالأديب "يكون تعبيره عن مجتمعه تعزيزا لأكرم ما فيه من مُثل، وتأييدا لما تتمخّض عنه الطاقات الفكرية والقومية من معان رفيعة، وأوضاع رشيدة في ممارسة الحياة"[2]، انطلاقا من اعتبار المسرح مؤسسة عملية يمكنها إحداث التغيير عن طريق الكلمة، والحركة، والإيماءة، من خلال مجموعة من التجارب المسرحية، "تستمدّ هذه التجارب وغيرُها طاقتها وقوّتها من إيمانها اليقيني الراسخ بأنّ المسرح يستطيع أن يُحقّق التغيير"[3]، الذي ينشده مؤلف المسرحية ومخرجها وممثلوها، باعتبارهم جزءا من المجتمع يتشاركون فيه ألوان الحياة.

ولذلك نجد "المنهج الاجتماعي يبحث عن مقام الكسر المشترك: الكاتب يشترك مع أفراد طبقته الاجتماعية، والتّجربة التي يُعبّر عنها يشاركه فيها أفراد آخرون ومحتوى عمله ينهض على ملاحظة التّصرّف الانساني، والعمل نفسه ينعكس في ضمير القُرّاء الاجتماعي"[4]، وبالتالي فإنّ المنهج الاجتماعي في هذا المقام يقوم على فهم التداخل الوظيفي بين المجتمع والمسرح، فالمجتمع يؤدي وظيفة المحيط أو الفضاء الذي تُمارس فيه الحياة بكل صورها، والمسرح يؤدي وظيفة المرآة العاكسة لهذه الصور، مع الإشارة إلى الأهداف المرجوة من خلال عرضها على الخشبة، وإن كان هناك من يرى أنّ "المسرح إجازة من الواقع، نخلع أثناءها ثيابنا العادية ونظرتنا الضيقة الاعتيادية إلى الحياة وأمورنا اليومية لندلف إلى مجال غريب لا نألفه يشبه عوالم الأحلام"[5]، إلاّ أنّه لا يمكن أن نفصل بين المبدع ومحيطه بأي حال، ففيه يعيش ومنه يُلهَم الأفكار، وهذا المنهج في النقد لا يقتصر "على بحث العلاقة بين مضمون الأثر والوقائع الاجتماعية والتاريخية، فينشد أن يضم إليه بناء الأثر الفني أو الأدبي أيضا، فينظر في الأثر نظرة كلية شاملة من داخل بنائه الداخلي الخاص، والوسط الخارجي الذي نشأ فيه"[6].

---

[1] جوليان هيلتون. نظرية العرض المسرحي، ص 23

[2] محمد تيمور. مرجع سابق، ص 188

[3] جوليان هيلتون. مرجع سابق، ص 23

[4] انريك أمبرت أندرسون. مرجع سابق، ص 120

[5] المرجع نفسه، ص 17

[6] سمير حجازي. مرجع سابق، ص 86

إنّ مباشرة النقد الاجتماعي للمسرح مبنية على خلفية احتواء الجماعة للمبدع "باعتبار أنّ مسألة الشعور أو الوعي الفردي مرتبط بصورة معينة بالشعور أو الوعي الاجتماعي، فالوعي الفردي يعتبر وحدة غير منفصلة عن الوعي الكلي للجماعة التي ترتبط بهذا الفرد"[1]، فالمبدع يوظف الأدب المسرحي في التعبير عن حاجيات الجماعة التي ينتمي إليها، أو عن الظروف التي تعيشها، فيصور الواقع الاجتماعي الذي يعيشه في عمل فني، يتجسد فيما بعد في شكل محاكاة على الخشبة.

دراسات سوسيولوجية للمسرح في الجزائر:

عبد المالك مرتاض:

تعرّض نقاد جزائريون كثر لدراسة المسرح نصّا وعرضا في محاولة لربط النصوص المسرحية بالواقع الاجتماعي وأثر هذا الواقع في إلهام الكُتّاب المسرحيين، وأوّل من ألفيناه خاض هذا المجال عبد المالك مرتاض الذي استطاع أن يكشف عن العلاقة بين النصوص المسرحية التي درسها والواقع الاجتماعي في فترات كتابتها، حيث اعتمد الناقد في دراسته لبعض المسرحيات المنهج السوسيولوجي من منطلق علاقة الفن المسرحي بالمجتمع فهو يكتب عنه ويقدِّم له، لأجل معالجة بعض القضايا التي يصادفها الكاتب في محيطه، وقد كان توظيف المنهج الاجتماعي جليا في دراسته باعتبار "الآثار الأدبية رمزا للحياة الاجتماعية والإنسانية بأبعادها المختلفة "[2]، حيث استهل دراسته لمسرحية "مضار الخمر والحشيش "من منطلق العلاقة الموجودة بين موضوع المسرحية والمجتمع، فهي تعبر عن مظاهر لا تنفك تنشأ في كل مجتمع، وتتفشى فيه تفشيا صارخا لا يخفى على الناس، فيسعى بعضهم إلى معالجتها بشتى الطرق، كما يسعى الأدباء إلى معالجتها فنيا، فارتأى الناقد إلى تصنيفها ضمن المسرحيات الاجتماعية.

ذلك أنّ الخطاب المسرحي ذاته "يسعى إلى إقامة علاقات تواصلية مع المتلقي من خلال طرحه لمجموعة من القضايا والمشاكل الاجتماعية، ومحاولة مناقشتها بصيغ فنية وأشكال جمالية تحقق الفرجة المسرحية التي تجعل المتلقي يربط بينها وبين المعطيات الاجتماعية والثقافية لفهم واستيعاب الدلالات العميقة للعمل المسرحي" [3]، وبذلك يؤكد الناقد على أنّ الكاتب "كان يرمي إلى غاية تعليمية خالصة في

---

[1] مرجع سابق، ص 97

[2] المرجع نفسه، ص 85

[3] منيرة بواري: المأساة الوطنية في مسرحية (زيتونة المنتهى) لأحسن تليلاني، مخطوط رسالة ماستر، إشراف (علي حمودين) جامعة ورقلة، 2014، ص 36

مسرحيته هذه"[1]، فيربط بين مضمون المسرحية الذي يتحدث عن وقائع اجتماعية خالصة من جهة، وهدف الكاتب الذي يدل على تأثره بهذه الوقائع من جهة ثانية.

يقول الناقد: "حيث "كان الوعظ الكثير، والتعليمية الملحة، واضحين في حوار هذه المسرحية [2]، وتفاعلِ شخصياتها التي تبنّى بعضها هذه المهمّة، وحمل لواء الوعظ والإرشاد، وإصلاح ما يمكن إصلاحه من هذه المفاسد التي عمّت المجتمع وعلى رأسها آفة الجهل الذي يُعتبر ذروة سنامها.

العنوان وعلاقته بالأحداث الاجتماعية:

باشر الناقد دراسته للمسرحية انطلاقا من عنوانها "باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجعا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها، وتأويلها"[3] بالرغم من كثرة ألفاظه حيث برّر لذلك بأنّه "لا يمكن فهم هذا المحتوى المتعدد الأغراض والمواضيع إلاّ بمثل هذا العنوان المتعدد الألفاظ" [4]، ثم مضى في تحليل مواقف المسرحية وأحداثها تحليلا مختصرا أفضى إلى استنتاج أنّ "الكاتب لم يحترم وحدة الموضوع، إذ عالج قضايا اجتماعية مختلفة، كل منها يمكن أن يكون موضوعا قائم الذات"[5].

لقد تولّد عن احتكاك الأديب بأفراد مجتمعه وحياته معهم تعبير فني اجتماعي راقٍ حيث "أنّ الأدب العظيم يُعدّ اجتماعيا بالضرورة، وأنّ الكاتب المنعزل يبدع دائما فنا منحطا فهو (أي الأدب) له غاية اجتماعية بالضرورة تتمثل في نزع الفرد من صميم ذاته، والتوحدّ بينه وبين غيره من الأفراد" [6]، وهذا ما أشار إليه الناقد في قوله: "ولقد وفى الجلالي في تصوير هذه الآفة التي كانت شائعة في المجتمع الجزائري"[7].

إنّ اختيار عنوان بهده الصيغة له رمزية خاصة تخدم الموضوع، حيث استعمل الكاتب كلمة "مضار" ليشير إلى ما قد يترتب عن هاتين الآفتين إذا تفشيا في مجتمع من المجتمعات من اختراق للقيم وتجاوز

---

[1] عبد المالك مرتاض. فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 231

[2] المصدر نفسه، ص 233

[3] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، 1997، ص 96

[4] عبد المالك مرتاض. مصدر سابق، ص 231

[5] المصدر نفسه، ص 232

[6] سمير حجازي. مدخل إلى مناهج النقد الأبي المعاصر، ص 88

[7] عبد المالك مرتاض. مصدر سابق، ص 233

لها، وتعدٍّ على أعراف الناس وسلوكاتهم، بالرغم من أنه كان بإمكانه توظيف الشطر الثاني من العنوان "الخمر والحشيش" منفردا إلاّ أنّ أحداث ووقائع المسرحية اقتضت أن يضيف الكاتب الشطر الأول من العنوان حتى يكون نافذة تحيل إلى وقائع قد تكون غير متوقعة عند القارئ، ولكي تكون هذه الأحداث واقعا ملموسا، لا مُجرّد وعظ نظري عن الآفات كما يحدثُ في الخطب على المنابر، أو كي يتبيّن للقارئ/المشاهد أنّ الكاتب لم يكتب عن ذلك إلاّ بسبب ما تركه في نفسه من نفور وإنكار وأسى على ذلك الواقع الذي كان يمثل جزءا منه، فجرّه ذلك إلى أن يبرز الخطر المحدق الذي يهدّد أفراده، وهذا كلّه لخّصه في كلمة واحدة هي كلمة "مضار".

الشخصيات والإطار الاجتماعي:

وظف الكاتب بعض الشخصيات في مسرحيته وافقت الأداء المطلوب منها إثراءً للمواقف، وتبريرا للأحداث والوقائع، باعتبارها "أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها، فيجعل منها كائنا حيا له آثاره وبصماته الواضحة الجليلة في العمل الإبداعي"[1]، ولذلك فإنّنا نجد في هذه الدراسة اعتماد النّاقد على إظهار البعدين النفسي والاجتماعي لكل شخصية من شخصيات المسرحية وإن لم يفصّل في هذين البعدين لكلّ شخصية على حدة، وإنّما جاء به مجملا بحسب اشتراك الشخصيات في سلوك معين، من حيث انقسامها إلى مجموعتين، مجموعة تمثل الخير وتدعو إليه، وهي مجموعة الأطفال المتمدرسين، وأخرى تمثل عنصر الشر، أو جانبا من جوانبه وتتمثل في الآباء الجاهلين، ومجموعة المدمنين.

وقد اهتم الناقد بدراسة الشخصيات الفاعلة في المسرحية، وركز على تعالقها فيما بينها بحيث لم يجعل لكل شخصية دورا منفردا بمعزل عن الشخصيات الأخرى إذ أنّ الشخصية الناصحة لا يمكنها أن تؤدّي دورها في إسداء النصيحة إلاّ إذا توافرت الظروف الملائمة لإسدائها، هذه الظروف تنشأ بالضرورة في رحم المجتمع، وحاول شرح وظائفها مبينا مدى الأثر الذي أحدثته الشخصيات الرئيسية في الشخصيات الثانوية، أو الشخصيات الإيجابية (الطفل المتمدرس) في الشخصيات السلبية (الأطفال الغير متمدرسين)، والتي تتغير بفعل تأثير الشخصية الرئيسية (الإيجابية) فتصبح إيجابية فيما بعد فتطالب بالتغيير من شخصيات أخرى سلبية تأتي في المرتبة الثالثة من حيث الوقائع والتي تتمثل في الآباء، حيث يقول: "ونشاهد في الفصل الأول طفلا، تلميذا، ماضيا في طريقه إلى المدرسة، فيمر بثلاثة أطفال يلعبون، فيحييهم، فيسمع منهم ما يكره، فيعلم أن لا أحد منهم يختلف إلى المدرسة، وهنالك يبدأ هذا التلميذ المهذب في إقناع الأطفال

[1] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2012، ص 102

الثلاثة بالضغط على آبائهم لكي يرسلوهم هم أيضا إلى المدرسة ليتعلموا فيها (...) ونشاهد في الفصل الثاني هؤلاء الأطفال أنفسهم مقبلين على آبائهم، كل منهم على انفراد طالبين إليهم أن يسجلوهم في المدرسة، ولكن الآباء يأبون، فيتدخل التلميذ البطل ويستطيع أن يقنع بعضهم ويفشل في إقناع البعض الآخر"[1]، ثم تمضي هذه الشخصية الفاعلة في أداء وظيفتها الوعظية التبليغية في الفصل الموالي، لتحدث التغيير في شخصيات سلبية أخرى ديدنها لعب القمار "فينتهي إلى إقناعهم في أن يعدلوا عن القمار، ويقبلوا على الصلاة، ويبحثوا عن عمل مشروع، يصون لهم الكرامة ويحفظ لهم سبيلا للعيش الكريم" [2].

لكن الفصل الرابع لا تظهر فيه شخصية فاعلة من خلال وجهة نظر الناقد حيث أن الشخصيات كانت كلها تتخبط في المشكل نفسه، وهو إدمان الحشيش أو الخمر، فينقسمون إلى طائفتين وتقوم بينهما مناوشات يتعصب فيها أفراد كل طائفة إلى ما تراه أفضل من حيث السكر إما بالخمر أو بالحشيش، لكن ما يبدو من خلال أحداث المسرحية في هذا الفصل أنّ الكاتب رمى إلى فكرة أن الخمر من أعظم المفاسد التي يصعب علاجها من قبل الواعظين الخيرين، حيث يشير الناقد في تحليله إلى أنّ هذه الشخصيات تشارك في المشهد ولكن لا تتفاعل مع بقية الشخصيات فيقول: وبينما هم كذلك، إذ يمر عليهم طائفة من التلاميذ وهم آيبون من المدرسة أو ذاهبون إليها، فيستبشعون ذلك المنظر الفظيع، وذلك الحوار التافه، وذلك التهاتر الصاخب" [3]، ولكنهم لم يستطيعوا التدخل لصعوبة علاج مثل هذه المواقف، إلاّ أنّ الناقد ربما غفل عن ذلك حيث أشار إلى هذه الشخصيات التي اعتبرها في تحليله رئيسية استعملها الكاتب بغرض التعليم حيث يقول: "فجعل أبطالها الرئيسيين أو الأخيار من التلاميذ المتعلمين، يمثلون عنصر الخير والفضيلة والكمال، من حيث جعل عنصر الشر كله فيمن يجهلون القراءة والكتابة، وفيمن يدمنون شرب الخمر ولعب القمار"[4]، إلاّ أنّ هذه الشخصيات لم تتدخل لتغيير مجرى الأحداث.

لقد كان ربط الناقد للأثر الأدبي بالمحيط جليا انطلاقا من" الأخذ بفكرة ارتباطه بالبنى الفكرية الجماعية والظروف العامة للمجتمع باعتبار أنّ وعي الفرد ليس بنية منفصلة عن البنى الكلية للجماعة"[5]،

---

[1] عبد المالك مرتاض. مصدر سابق، ص 231

[2] المصدر نفسه، ص 232

[3] المصدر نفسه، ص ن

[4] المصدر نفسه، ص 233

[5] سمير حجازي. مرجع سابق، ص97

حيث أشار إلى ذلك في نهاية دراسته للمسرحية قائلا: "لقد كان هذا الموضوع يشغل كثيرا من الكتاب الجزائريين، وخصوصا الشعبيين منهم"[1].

إنّ اختيار الكاتب للشخصيات الفاعلة على أنّها متعلمة دليل على أنه أراد تمرير رسالة مفادها أنّ العلم نور ينير درب صاحبه فيبصر ما حوله مما ينفعه ويواظب عليه كما يبصر ما يضره فيجتنبه، وبالمقابل فإنّ اختيار الشخصيات السلبية على أنّها لا تعرف للعلم طريقا لدليل على أنّ الجهل من أخطر ما قد يصيب الإنسان من آفات، حيث تزين له نفسه فعل المنكرات دون وازع، بل ويفاخر أحيانا بما يرتكبه من معاصي كما حدث بين مدمني الخمر ومدمني الحشيش، ومرد ذلك كله إلى آفة الجهل.

الأحداث وواقع المؤلف:

جاءت أحداث المسرحية متسلسلة من حيث وقائعها فقد حدّد الكاتب معالمها وجعلها وفق خط واحد يحيل كل منها إلى ما بعده، وجعل الشخصية الرئيسية تشارك في كل الأحداث تقريبا محاولة إحداث التغيير في كل ما تصادفه من اعوجاج في الأخلاق، وتذبذب في السلوك، فتسعى بما أوتيت من علم وحكمة إحداث التغيير، ولعلّ الكاتب صنّف هذه الأخلاق إلى سيء وأسوأ وأشار إلى ذلك من حيث أنّ البطل استطاع وإن كان منفردا أن يغيّر من أخلاق بعض الجاهلين وآبائهم فجعلهم يستجيبون لنصحه، كما أنّه أثّر بوعظه في سلوك المقامرين فانتهى "إلى إقناعهم في أن يعدلوا عن القمار، ويقبلوا على الصلاة، ويبحثوا عن عمل مشروع يصون لهم الكرامة، ويهيّء لهم سبيلا للعيش الكريم"[2]، وأمّا مجموعة المدمنين فلم تستطع جماعة الأطفال المتمدرسين على كثرتهم أن تعظهم للعدول عمّا هم فيه، حتى جاءت الشرطة لتفرقهم و"توسعهم ضربا ولكما، ثم تقودهم إلى السجن صاغرين"[3] من أجل ذلك اختصر الكاتب عنوان مسرحيته على "مضار الخمر والحشيش" معتبرا إياها أسوأ الأخلاق لصعوبة تقويمها، وإصلاح شأن المدمنين عليها حيث لا يمكن ذلك إلاّ بقوة السلطان.

لقد كان للمنهج الاجتماعي حضور قوي في تحليل الناقد للمسرحية، حيث ربط أحداثها بالواقع الذي كان يعيشه الكاتب آنذاك، والآفات التي كانت متفشية وعلى رأسها آفة الجهل وما يترتب عنها من آثام، وكيف حاول البعض معالجة هذه القضايا وعلى رأسهم طلبة العلم، وأشار الناقد إلى إمكانية تأثير أفراد

---

[1] عبد المالك مرتاض. مصدر سابق، ص 233

[2] المصدر نفسه، ص 232

[3] المصدر نفسه، ص ن

المجتمع بعضهم في بعض، باعتبار أن الإنسان ذو طبيعة اجتماعية يتأثر بما يجري حوله، كما يمكنه أن يؤثر بدوره فيُحدث التغيير فيمن حوله، وأنّ طبيعة الإنسان تلك هي ما يقوي إيمانه بالقدرة على إحداث التغيير، وإن صعُبت المواقف أحيانا واستعصى تغييرها، فالاجتماعية تدمج الإنسان في محيطه، وتجعله فعالاً لا يستسلم لما يحدث بل يساهم في تغيير مجراه.

الواقعية مذهب أدبي أم منهج نقدي:

ظهرت الواقعية في القرن التاسع عشر كمذهب "على أسس نظرية واعية بما تفعل قاصدة إليه، ولم يكن ظهوره قاصرا على المسرح أو القصّة، بل ولا على الأدب كلّه، بل كان اتّجاها عامّا يشمل الكثير من نواحي النّشاط الروحي"[1]، وبذلك حاول الكثير من الكُتّاب والنّقاد أن يجعلوا بين الأدب والواقع علاقة احتواء كلّ منهما للآخر وشدّدوا على ذلك لاعتبار أنّ الأدب ينشأ في كنف المجتمع، والأديب جزء من هذا المجتمع، مما يجعله يشتغل بفكره وأدبه بهذا الواقع لا لشيء إلاّ من أجل التغيير، لأنّ الغوص في الماضي يخرج بصاحبه من دائرة الواقع، فتصبح بذلك كتابته مُجرّد توثيق لأحداث مضت لا يمكنه بأيّ حال أن يبسط يده فيها لأجل التغيير أو المشاركة فيها على أقلّ تقدير، وقد فضّل توفيق الحكيم التجارب الواقعية المعاصرة التي يسميها في كتابه "أدب الحياة" بالأوراق الخضراء" على التجارب التاريخية التي سمّاها "الأوراق الصفراء"، بل ويُفضّل للأديب أن يكتب عن التجارب التي عاشها بنفسه، أو خالطها، أو لاحظها في محيطه الاجتماعي الواقعي"[2].

والكاتب لا يستطيع أن ينأى بنفسه عن الجماعة، فهو يشاركها في كل ما يجري داخل المحيط المشترك الذي هو المجتمع، وتصير هذه الأحداث جزءا من حياته، يعيشها أو يستوعبها انطلاقا من معاينته لها فيسهل عليه التعبير عنها، ولذلك يرى البعض أنّ معاناة الأديب للتجربة التي يصورها شرط أساسي لفهمها وإجادة تصويرها واستبطان دوافعها، فيما يرى البعض الآخر أنّه لا ينبغي للأديب أن يُصوّر تجربته الشخصية تصويرا مباشرا"[3] بل يُستحسن به أن يبحث لتجربته عمّا يشابهها فيُصوّره، وبذلك تكتسب هذه الصّورة صفة الشمولية والصّدق والموضوعية بعيدا عن تصوير الذّات.

---

[1] محمد مندور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والشر والتوزيع، القاهرة، ص 109

[2] محمد مندور. الأدب وفنونه، ص80

[3] المرجع نفسه، ص85

يمكننا القول أنّ الواقعية تعمل على صعيدين فهي في البداية مذهب أدبي يُعنى بنقل صورة عن المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب، سواء كانت هذه الصورة تعبير عن تجربة شخصية، أو تعبير عن تجارب الآخرين، بل ويلزم الأدب أن يعبّر عن تلك التجارب الاجتماعية لأن الأديب جزء من مجتمعه، فهو ملزم بالتعبير عن قضاياه، وهي بالمقابل منهج نقدي يقوم بمساءلة الأثر الأدبي، ومعاينة مدى قربه أو بعده عن التعبير عن الظواهر الاجتماعية.

طامر أنوال:

المسرح والواقع:

ولجت الناقدة النقد الاجتماعي من باب الواقعية واعتبرهما أمرا واحدا، حيث اعتبرت الواقعية مذهبا أدبيا يصور الأحداث كما تجري في الواقع بكل صورها، قاطعة كل صلة بالنموذج الكلاسيكي القديم الذي ينبثق عن تمجيد الأطلال، بعيدة عن التوجه نحو الرومانسي، الذي يرى في الذات ملاذا له، بل إنّ الواقعية ـ حسبها ـ تجاوزت كل المذاهب الأدبية "فإنّها اعتمادا على مبدئها الأساسي في الانعكاس وتمثّل الأدب للواقع ـ أيا كان موقعه وزمانه ـ فإنّها تتجاوز جميع الحدود الإقليمية والتاريخية، ويُصبح في مقدور أيّ مجتمع اختصرت فيه مبادئها الجمالية أن يرى نفسه في مرآتها بطريقة صافية مركزة"[1]، وبما أنّ الواقعية تجنح إلى التعبير عن الواقع ومحاكاته فإنها لن تجد في مجال الفن خيرا من المسرح تمثيلا لذلك الواقع ومحاكاتَه.

تصوير الواقع في المسرح الجزائري:

اتخذت الناقدة من أعمال رشيد القسنطيني وولد عبد الرحمان كاكي مثالا للمسرحية الجزائرية الممثلة للواقع، والتي تدلّ على العلاقة الوثقى التي رسمها المسرح الجزائري للمجتمع الذي كان ينشط فيه، باعتباره وعاء للذاكرة الجماعية للمجتمع الجزائري، حيث ترى أنّ أعمال رشيد القسنطيني "تشخيص للجزائري بلغته، بصوته، بهمومه، بأتعابه، بأغانيه، بساطته"[2]، واتخذت من مسرحية "ما نزيدش نعيط" مثالا لذلك في بعض العبارات:

جابولي هجالة وربيب مهبول وقبيح ومعوّج

---

[1] صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط2، مصر، 1980، ص 6

[2] طامر أنوال. المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص77

راني نباصي يا خاوتي في لمحان

تقول شي يماه ولداته مع الجاج

محصص ومنخس ومطلّس والماكلة شحال يرصّص

حيث ترى أنّها "تصوير لواقع جدّ حي بلغة سلسة غنائية في علاقة أفقية بمجتمعه، الزواج من امرأة لها طفل مراهق، مشاغب، منحوس، وأكول، فهي مقاربة جدّ صريحة لواقع العلاقة المشبوكة مع الربيب" [1]، ثم أخذت عبارة أخرى من مسرحية " جيت نتوب"

غير اللّي يقرا لاليف والهمزة تنقط بالسيف يصبح يقرا فالقيف يقلي على البوجادية

تشير إلى "تصارع تصورين للمجتمع آنذاك وهما فصاحة الخطيب رجل الدين، وعفوية رشيد ورفاقه"[2]، حيث ترى أنّ الكاتب اعتمد على المحلّي، عادات ولغةً، وصراعا بين شخوص طبقتين أو صنفين يختلفان في التوجّه ويتّفقان في الانتماء إلى مجتمع واحد فـ " الكاتب لم يستورد شيئا ولم يُسوّق لشيء، لغير الصّدق والعفوية، والانتماء لهذه التربة"[3] ، كما ترى الناقدة أنّ الأدب المسرحي في الجزائر مصبوغ بصبغة التراث الشعبي من خلال المدّاح والأغاني الشعبية، وقدّمت لذلك مثالين من أعمال ولد عبد الرحمان كاكي وهما: "كل واحد وحكمو"، و"ديوان الكراكوز" اللتان تزخران بالتمثيل الحي عن جوهر الشخصية الجزائرية باعتبار "واقع المجتمع الجزائري يختلف نوعا ما عن جيرانه، فهو ينتمي إلى زمن الحساسية الجديدة، بكل تقلباتها، متأرجحا بين ماض ذاكرته المبتورة التي تصل إلى حدود تاريخية قريبة العهد جدّا، وهي الفترة الكولونيالية وما قبلها"[4].

لم يخلُ الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية من الاحتكاك بالواقع وتمثُّل شخصيات من الواقع الجزائري، وأخذت لذلك مثالا بمسرحية " دائرة الانتقام" لـ "كاتب ياسين" التي اتخذ فيها من شخصية "غيمة الدخان" بطلا " يحتج، يزعج، يشرح ويُؤوّل الواقع "[5]، وتُذكّر بعدها بمراحل تطوّر هذه الشخصية في مجاراته للواقع،

---

[1] مصدر سابق، ص 77

[2] المصدر نفسه، ص 78

[3] مصدر سابق، ص ن

[4] المصدر نفسه، ص ن

[5] المصدر نفسه، ص 79

إلى أن يُمسي حارس "ابن السلطان"، ثُمّ تربط صورة البطل في المسرحية بصورة "جحا" في التراث العربي كافة، على ضوء ما يسميه فلاديمير بروب بالإشكالية المركزية التي تجعل من الدراسات العلمية للتراث روافد تصبّ في بحر عام يمثل كل الشعوب في تشابهها وتجانسها وتماثلها وإن فصلت بينها الجغرافيا والتاريخ، وتُبرز من قراءتها المتعمّقة للمسرحية أمرا هامّا تجاوزه كاتب ياسين وهو ما كان إلى زمن غير بعيد شرطا من شروط الكتابة المسرحية، بل جمع بين نوعين متناقضين من أنواع المسرحيات، وهما التراجيديا والكوميديا "فمن مستوى الكوميدي إلى مستوى التراجيدي ينقلنا كاتب ياسين فاضحا واقعا مثقلا بالمآسي هو تواطؤ المعرفة مع مصادر الحيف"[1]، فهي تمثل النوع الرومانتيكي الثائر على الأوضاع الكلاسيكية التي تبني المسرحية على وحدات ثلاث، ومنها وحدة الموضوع.

ثم تستطرد الناقدة في تعريف الواقعية كمذهب بأنّها "ليست فقط التزام، إنّها استقراء للحاضر من خلال ولوج آلياته الأكثر عمقا لربط النتائج بالعلل ربطا دياليكتيكيا موضوعيا يسمو عن الظرفي"[2]، وتربط بعدها بين الواقع الأدبي وواقع اللّغة الذي ظهر إثر خروج المسرح من دائرة الشعر وتحوّله إلى مواضيع نثرية، وفي الوقت نفسه بعيدا عن الرومانسية، فصار بذلك كلّ منثور من القول يمكن إقحامه في الحوار المسرحي، فدخلت العامّية مجال المسرح، وبما أنّ العامّية ليست واحدة مُوَحّدة بل هي عبارة عن لهجات تتّفق أحيانا، وتختلف في الكثير من التّعابير أحيانا أخرى، صار هذا الإقحام غير منطقيّ ولا يستندُ إلى مُبرّر واقعيّ حي، فإذا تُركت الحرّية لكلّ شخصية بالتّحدث بلغتها الخاصّة "جاءت المسرحية خليطا غير مفهوم وغير متماسك كما هو الحال عليه في الحياة العادية"[3]، ولذلك فهي ترى أنّ الواقعية لا تعني اللغة التي تتحدّث بها الشخصيات، ولا تكمن في أساليب الكلام المتنوعة التي يتشدّق بها الناس في حياتهم اليومية وإنّما "الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية، فلا يتحدّث الرجل العادي بأفكار أهل المنطق أو المحاججة"[4].

---

[1] مصدر سابق، ص80

[2] المصدر نفسه، ص 82

[3] المصدر نفسه، ص 83

[4] المصدر نفسه، ص ن

* روائي وكاتب مسرحي وشاعر فرنسي ولد في وهران (الجزائر) سنة 1914 وتوفي في فرنسا سنة 1995، حاصل على عدّة جوائز في الأدب=

أرادت النّاقدة من خلال تحليلها لبعض المواقف في مسرحية "النافذة" لـ "هشماوي إبراهيم" والتي اقتبسها عن مسرحية "النافذة" للكاتب الفرنسي أمنويل روبلاس* أن تُعلّل لمعنى الواقعية ضاربة بذلك مثالا لشخصيتين من المسرحية إحداهما عرجاء ولا تحسن نطق الكلمات، والأخرى تمثل دور ممرضة تنساب على لسانها الكلمات، وترى في ذلك انسجاما بين الشخصية ولغتها، وذلك ما يُسمّى بالواقعية الفنية.

في خضم هذه الدراسة النقدية تنكبّ الناقدة على المُقتبس مؤاخذة إيّاه على ما سمّته بالنقل الفوتوغرافي للواقع، وكذلك اقتباسه الحرفي للمسرحية حتى أنّه لم يكلّف نفسه عناء إيجاد أسماء جديدة لشخصياته فحملت أسماء الشخصيات نفسها من مسرحية روبلاس والتي بقيت على أصلها فرنسية، عدا شخصية البطل "سارجيو" الذي استبدله المقتبس ب"جمال"، وترى في ذلك مسّا بعمق الحبكة في المسرحية وموضوعها، وفيه إقصاء للمرأة الجزائرية من موقف المساهمة في الثورة على أساس أنّ المقتبس حاول إسقاط وقائع الثورة الإسبانية على الواقع الجزائري أثناء الثورة التحريرية، وفي ذلك ما فيه من المتناقضات فالنّص الأصلي يُصوّر واقعا آخر وسياقا مغايرا حول الثورة الإسبانية على النظام الفرانكي، ممّا يجعل من "سارجيو" وعلاقته بابنة عمومته "كلارا" علاقة تبرّرها الظروف والمعطيات"[1].

مفاهيم الواقعية:

لقد ربطت النّاقدة الواقعية بالحقائق على كلّ مستوياتها، بحيث ينقلها الكاتب بكلّ أمانة مُدقّقا في كل تفاصيلها، ومن ثَمّ حاولت أن تُبيّن مفاهيم عدّة للواقعية، أو أنواعا مختلفة لها، فالواقعية النّقدية هي التي تستنطق ما يُحيط بها من خلال الاستفسار عن ظواهر مُعيّنة، هذه الاستفسارات يقوم بها الكاتب على لسان بطل مسرحيته الذي يحاول تحريك المشاعر واستعمال العقول من خلال تلك الأسئلة التي يُحاور بها مبتدئا بنفسه، بتاريخه، بوجوده، مُقيّما ومُؤسّسا الإجابة على وعي بما يُحيط به، وعندما يستوي الوعي وحجم المشكلة ينتقل بالتساؤل ليُصبح تساؤلا لفئة أو لجماعة"[2].

يتم هذا النقد من خلال العمل الأدبي الذي يسعى إلى تغيير الواقع أو نقد بعض العيوب فيه، منتقلا من الخاص (الفرد الواعي بالمشكلة) إلى العام (أفراد المجتمع الذين ينشدون التغيير)، وهذا ما أطلقت عليه تسمية المسرحية النقدية، فالواقعية في هذا الصّدد مذهب أدبي قبل أن تكون منهجا نقديا، أو لنقل أدبا نقديا،

= منها: جائزة فيمينا (1948)، جائزة يوجين المهنية (1935)، جائزة بروكيت غونين(1964)، جائزة بول هيرفيو(1966)

[1] طامر أنوال، مصدر سابق، ص 85

[2] المصدر نفسه، ص ن

وتجد الناقدة لذلك مثلا في مسرحيات **"ابسن"*** التي صُنّفت تحت عنوان "دراما معاصرة واقعية" أو "دراما المشاكل لأنّها تحاور المجتمع وتنقده، إضافة إلى أنّ حوادثها معاصرة لواقع الكاتب "فالرسالة الاجتماعية التي تضمّنتها مسرحياته تتجلّى في واجب الفرد نحو ذاته، ومَهمَّة تحقيق الذات وفرض رؤية جديدة ضدّ التقاليد العتية للمجتمع البرجوازي"[1].

وأمّا الواقعية الاشتراكية وبعد أن تطرّقت إلى تبيان أصولها السوفياتية حيث "لا يمكن فصل الإبداع عن حاجة الجماعة، ممّا يفرض عليه إلزامية خدمة هذا المجتمع أو ما يُسمّى بالالتزام"[2]، وضربت لذلك أمثلة من الأدب الروسي على غرار مسرحية "الأم" لـ "غوركي"، والذي اعتبره "شالين" مؤسس هذا الاتجاه، و"الهزيمة" لـ" ألكسندر فادييف"، حيث يُعتبر أساس هذا النقد الفلسفة النقدية المادّية الجدلية الماركسية.

وترجع الباحثة مرّة أخرى إلى المسرح الجزائري بلهجته المُتداولة بين أفراد المجتمع لتضرب لنا مثلا من مسرحية "الأجواد" لـ "عبد القادر علولة" متمثّلا في "جلول الفهايمي" الذي يعاتب نفسه في عبارات تنمّ عن وضع مزرٍ يعيشه "يكفي أن يعي جلول وضعه حتّى يحفر بأنامله قبره، يُعزل ويُهمّش، ولا يجد بين يديه سوى هستيريا الكلمات، يمضغها وتمضغه، ويُصيّره محبولا يتمنّى سوط وعضّة كلاب السلطة، فإدراكه للوضع العام يُؤلمه ويُؤَرّق لياليه"[3]، يُحدّث نفسه في جو هستيري: **اجري يا جلول اجري.. أنت بغيت حدّ ما رغّم عليك.. شفت الفهامة وين توصّل.. أنا نستهل الضرب.. نستهل يحشو فيا ستة والا سبعة من سياناس يكونو زرق متان محلفين ومتحزمين كما ينبغي.. أنا والسوط.. السوط.. السوط.. ومن بعد ما يعياو دوك خاوتي ستة يطلقوا عليا الكلاب.. خليهم يبشوني.. وين ما باقية الهبرة يعضوا.. أنت يا جلول جلالك مالح وتابعاتك المصيبة خطوة بخطوة.. الطب المجاني مازال ما فهمت مليح وتخشن راسك.. الطب المجاني راهم فاهمينه يالمحوج مليح ويعرفو كيف يقصرو بيه.. الفقراء والمساكين.. يا ودي اجري واسكت انت تسهل القريص.. السبيطار هذا كاللي خلاهلك البارودي بوك في التريكة..** حيث يُشخّص علولة في مسرحيته صراعا بين طبقتين متباينتين: الطبقة الكادحة، وطبقة الرأسماليين التي تُمثّل البورجوازية المُحتكرة لثروة البلاد دون أن تولي اهتماما لما تتخبّط فيه البلاد من مشاكل تنخر اقتصادها.

---

[1] مصدر سابق، ص 85

[2] المصدر نفسه، ص 89

[3] المصدر نفسه، ص 92

الواقعية في المسرح الغربي:

رجعت الناقدة إلى زمن شكسبير ومسرحية "**ماكبث**" مع الإخراج المعاصر لـ"**ميلر**" (1971)، الذي انحرف فيه عن خط شكسبير وذلك بإقحام العنصر النسوي، في رمزية إلى حركة تدعو إلى الانتفاض على الوضع السائد حيث استبدال البعد الميثولوجي عند شكسبير بالبعد التاريخي والسياسي المعاصر لزمن المخرج " محولا الرموز الميثولوجية (الساحرات، الأشباح) إلى بعد تاريخي وسياسي فقُدّمت الساحرات على اعتبارهنّ ناطقات باسم الشعب مُقحمة الفئات الشعبية في صيرورة التاريخ" [1]، فقد سعى المخرج إلى البحث عن صورة لمجتمعه في مسرحية شكسبير ونقَلها من الخيال الغير ممكن إلى الواقع الممكن أو المُحتمل، وذلك من خلال الولوج عبر نافذة "التطابق بين الإبداع والضمير الجماعي ليس فقط على مستوى المضامين الفنية، وإنّما على مستوى القيم والبنيات التركيبية فيكون بذلك مُجسّدا لرؤية الممكن"[2] الذي يطمح إليه المجتمع ضمن واقعه.

انتقلت الناقدة بعدها إلى تعريف الواقعية السحرية باعتبارها مذهبا غير متخصّص بالمسرح أو مسرح الطفل، وإنّما تشمل السنما وبخاصّة الأمريكية، وهو اتجاه مبني على المزج بين الغريب والواقعي، فالأحداث واقعية يلفّها نوع من الغرابة، تُخرجها أو تكاد من الواقعية على غرار مسرحية "**الضيف الحجري**" لـ "**يوشكين**" أين "يرسم الكاتب الروسي شخصية "دون جوان" زير النساء كعادته ينتقل من وله إلى آخر غير مهتم بمشاعر الغير، وينتهي به استهتاره إلى أن يقتل بسيفه "دون دي سولفا" الغيور على زوجته الجميلة"[3]، يُنفى القاتل بعدها، ثُمّ يعود بحثا عن الأرملة محاولا أن يستميل قلبها، حيث ينجح في ذلك.

يتمثّل المزج بين الواقع والخيال عندما يقف هذا الزير على قبر زوجها المقتول مُخاطبا تمثاله داعيا إياه للحضور وهنا تحدث المفاجأة يومئ التمثال برأسه موافقا وبالفعل (...) يلبي الدعوة ويدقّ على باب بيته، يفتح "دون جوان" وتتابع الأحداث على شكل حوار بينهما، يتصافحان ويغوص كلاهما في الأرض، "المجاز يتحوّل إلى ملموس في الواقعية السحرية ويُصبح التمثال شخصية حاسمة للموقف"[4].

---

[1] مصدر سابق، ص94

[2] المصدر نفسه، ص95

[3] المصدر نفسه، ص96

[4] المصدر نفسه، ص ن

تتطرّق الناقدة بعدها للوسيان غولدمان والفضاء الإيديولوجي للنّص، هذا الأخير يبدي تأثّرا بأفكار الناقد الماركسي لوكاتش في سعيه إلى رسم صورة شاملة لكُلّ المجتمعات على مرّ التاريخ بدءا باليونان، لقد خلق غولدمان منهجا خاصا يدرس العلاقة بين الأدب والمجتمع وهو ما يُسمّى بالسوسيولوجيا الجدلية للأدب أو البنيوية التكوينية التي تبحث في العلاقة بين الأدب والمجتمع، أو الأثر الذي يُحدثه المجتمع في الأدب، وقد قام بعرض منهجيته في كتاب "لأجل سوسيولوجيا الرواية" انطلاقا من فرضية "تطوير نظام لتحليل العلاقات الوظيفية بين الشمولية الاجتماعية وفعالية الخلق الثقافي بغية التوصّل إلى الكليات النسبية من خلال التحليل والمقارنة المرتبطة ببعضها البعض"[1]، محاولا ربط الإنتاج الأدبي بالأثر الذي يُحدثه المحيط، معتبرا كلّ سلوك إنساني بمثابة الإجابة لوضعية اجتماعية.

اشتغلت الناقدة على دراسات غولدمان على مسرح راسين تحت عنوان "راسين من منظار غولدمان" حيث تتبع حركة مسرحه مبينا أقسامه، وبنيته الدّالة التي تتضمّن مقولات الإله/العالم/الإنسان المتكررة في مختلف أعماله المسرحية ولا تتغير إلاّ في المضمون والعلاقة بينها، حيث يبرر لتأثير المجتمع على الأعمال الأدبية وإن اختلفت وجهات نظر مبدعيها مشيرا إلى الصلات التي تربط بين الأعمال الفلسفية وبعض الأعمال الأدبية: ديكارت وكورني، باسكال وراسين، شيلينغ والرومانتيكيين الألمان، هيجل وجوته (...) هناك مواقف مماثلة في البنية الكلية لا في التفاصيل فحسب عندما نجد تقاربا بين نصوص تبدو مختلفة في الظاهر ككتابات كانط النقدية وخواطر باسكال"[2].

فالأعمال الأدبية المختلفة تنبع من مصدر واحد وهو الوعي الاجتماعي الذي قسمه غولدمان إلى مستويين: وعي واقع يحمل مجموعة التصورات التي تبنتها الجماعة في إطار نشاطها بينها ومع غيرها، والوعي الممكن وهو ما تطمح إليه الجماعة من أهداف تسعى إلى الوصول إليها، وتتخذ الناقدة من مسرحية "**فيدرا**" لراسين نموذجا والتي تتصارع فيها الشخصيات في بنية ثلاثية حسب ما ضمّنه راسين البنية الدّالة.

Hélas, Seigneur ! quel trouble au mien peut- être égal ?

La reine touche presque à son terme fatal.

En vain à l'observer jour et nuit je m'attache.

Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache.

---

[1] مصدر سابق، ص 97

[2] لوسيان غولدمان: الإله الخفي، تر: الدكتورة زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010، ص 43

Un désordre éternel règne dans son esprit.

Son chagrin inquiet l'arrache de son lit.

Elle veut voir le jour ; et sa douleur profonde

M'ordonne toutefois d'écarter tout le monde... Elle vient[1]

إلى أن تحتفي الشخصية الرئيسية "فيدرا" التي أحدثت تذبذبا في حركية المجتمع/العالم، مُرغمة بسبب ما اقترفته من آثام، وباختفائها "يعود العالم إلى عادته"[2].

أرادت الناقدة من خلال هذه الأمثلة أن تُشير إلى أنّ الأفراد مؤثرين لامحالة في حركية المجتمع وبالتالي على صفحة التاريخ، في محاولة لإيضاح الصلة بين المجتمع والتاريخ والحدث الذي يُحدثه كلّ منهما في الآخر، وكذا الأثر الأدبي وعلاقته بالطبقات الاجتماعية، وكأنّ التاريخ هو الشاهد على هذه العلاقات المتشابكة، أو هو الإطار الذي تحدث فيه هذه المتغيرات.

ميراث العيد:

وأمّا ميراث العيد فقد حاول دراسة بعض المسرحيات، وهي مسرحيات كلها جزائرية من منطلق أنّها مسرحيات اجتماعية حاول كُتابها نقد بعض المظاهر والسلوكات التي رأوها في مجتمعهم، حيث يرى أنّ هذه المسرحيات سايرت إلى حدّ بعيد التحولات السياسية والاجتماعية خاصة بعد الاستقلال، إذ انفتح المسرح على ممارسة نشاطه بكل حرية بعدما تحرّر من مضايقات الإدارة الاستعمارية، ويُعتبر تاريخ الاستقلال نقطة تحول هامة دفعت بالكتاب إلى الاعتناء بالفن المسرحي، وقد تجسّدت مواضيع المسرحيات المكتوبة في تلك الفترة في رسم صورة الانتعاش الذي شهدته الجزائر في الميدان الزراعي والصناعي والثقافي، وأمّا دراسة الناقد لهذه المسرحيات فكانت منصبة على بنائها الفني من حيث الصراع والحوار والشخصيات الفاعلة فيه، وكيف استغل الكُتّاب أبعادها في التعبير عن المواضيع التي اختاروها لمسرحياتهم، إضافة إلى اللغة التي أنطقوا بها شخصياتهم ومدى ملاءمتها لواقع الشخصيات الناطقة بها، وأوّل ما بدأ به الباحث إحصاء شامل للمسرحيات التي اهتمت بتصوير الواقع الاجتماعي والسياسي في الفترة الممتدة بين (1962) و(1986)، وتمثلت في اثنتين وعشرين مسرحية.

---

[1] RACINE, Jean, PHÈDRE, acte1, scene2, Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, Septembre 2015,page10

[2] طامر أنوال. مصدر سابق، ص104

الصراع في المسرحيات الاجتماعية:

لا شك أنّ الصراع يختلف بحسب المواقف التي نشب فيها، والصراع في المسرحيات الاجتماعية، إنّما هو نتيجة اصطدام شخصية ما بشخصية أخرى بسبب اختلافٍ في موقفيهما، ومن أمثلة ذلك الصراع في مسرحية "امرأة ورجلان" لأحمد بودشيشة التي يبدو أن الصراع فيها "قد انحصرت دائرته بين أفراد تعارضت مصالهم واختلفت مفاهيمهم إزاء تحقيق رغباتهم وممارسة حرياتهم فأدى بهم ذلك إلى مصيرهم المحتوم"[1].

أو يكون الصراع انتفاضا من شخصية ضد عادات وتقاليد اجتماعية موروثة فيكون الصراع بينها وبين المجتمع الذي يتبنى تلك العادات، وهذا إذا حاولنا معرفة المصدر العام للصراع في المسرحية نفسها حيث "يدور الصراع بين الفرد والمجتمع وبين الإنسان الفردي الهادف إلى الانعتاق والتحرر وبين التقاليد الاجتماعية المهيمنة"[2] وعلى هذا الأساس فقد حاول الباحث دراسة الصراع في المسرحيات الاجتماعية وتوصل إلى تسجيل بعض الملاحظات تمثلت فيما يلي:

غياب مبدا السببية وسم الصراع بالسطحية والسذاجة في بعض المسرحيات وبالسكون في مسرحيات أخرى[3]، حيث يؤدي ذلك كله إلى تهلهل شخصيات المسرحية وضعفها، مما يؤثر سلبا على الحوار فيخلو من مقوماته الدرامية ومن أمثلة ذلك مسرحية "زواج بلا طلاق" لعبد المالك مرتاض، و"اللعبة المقلوبة" لأحمد بودشيشة، ففي الأولى "تتوالى الأحداث اعتباطا دون أي خيط يربطها، والمواقف فيها لا تخضع لمنطق السببية، وهي قائمة على الصدفة (...) مما أدى إلى اتسام الصراع بالسطحية والسذاجة"[4]، وأما الثانية فقد أشار الناقد إلى تفكك أوصالها فلا تبدو فصولها منسجمة بحيث يتغير المكان فيها دون مبررات ومن ذلك قوله: "حيث ينقلنا الكاتب من باريس إلى الجزائر دون أن يهيّئ لذلك المبررات الكافية وبالتالي لا يبدو البناء في هذه المسرحية متكاملا ومتماسكا"[5]، وفي ذلك إشارة منه إلى انقطاع الترابط بين الفصل الأخير من المسرحية بالفصلين السابقين من حيث وحدة المكان، وقد فرق الناقد بين ما هو عام يتعلق بالقيم الإنسانية، وما هو خاص بمجتمع ما دون غيره، وهذا الأخير هو ما يرمز إلى الواقعية التي تمثل تفاعل الناس فيه،

---

[1] ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 259

[2] المصدر نفسه، ص 260

[3] المصدر نفسه، ص230

[4] المصدر نفسه، ص 231، 232

المصدر نفسه، ص 232

وبالتالي تؤخذ المواقف منه لا من العلاقات الإنسانية العامة حتى يمتثل الأفراد للقانون المجتمعي الذي بمخالفته ينتج الصراع بين مؤيد ومخالف.

ومن ذلك ما يراه في مسرحية "امرأة ورجلان" التي "تنطلق من الواقع في انتقاء الموضوع (...) ولكنها لا تستطيع تصوير الواقع وتحقيق الارتباط به ارتباطا كليا، وهي من هذا الجانب بعيدة عنه إلى حدّ ما، لأنها لا تنظر إليه من خلال معطياته والعوامل المتفاعلة فيه التي تمارس ضغوطا على الفرد، وتوجه سلوكه وتحد من حريته، وإنما تنظر إليه من خلال قيم إنسانية وعلاقات عامة، مجردة شخصياتها من ذلك المحيط الذي يعتبر المحك الأول لفهم وتفسير سلوك الفرد داخله، فترى الواقع بشكل آخر مختلف يتحول فيه الفرد إلى إنسان يعيش في منأى عن المجتمع باعتباره هيئة يخضع لقوانينها وتقاليدها"[1]، فمسرحية امرأة ورجلان جرّدها الكاتب من سياقها التاريخي، حيث لا يُعلم في أي زمان أو مكان وقعت أحداثها، ويرى الباحث أنّ "بودشيشة" قد جعل معظم مسرحياته مجرّدة منهما، وبذلك "يتحول ذلك التجريد في الزمان والمكان إلى وسيلة يتجاوز بها الكاتب واقعه، أي النطاق المحلّي، ليضفي على الرؤية طابعا إنسانيا عاما"[2].

وبما أن المسرحيات النماذج التي درسها الباحث كلها جزائرية، ومعظمها كتب بعد الاستقلال فإنه أشار إلى أنها مأخوذة من الواقع الذي يحمل تحولات على مختلف الأصعدة، وبذلك ارتبطت أحداث بعضها، بالتغيرات التي صاحبت الثورة الثقافية، على غرار مسرحية "امرأة ورجلان"، التي تصوّر ظهور فئة من "الشباب المثقف يسعى لإثبات وجوده، وتحقيق حريته متأثرا بالتيارات الثقافية والحضارية الغربية"[3]، فيظهر الصراع وتبدأ حدّته في التصاعد من خلال تفاعل الشخصيات فالمؤلف يبني تلك المواقف من "مفارقة درامية تكشف عن أهواء فكرية ونفسية متناقضة بينها، ومن التفاعل بينها يتولّد الصراع الذي يدفع بالشخصية في النضال على أكثر من مستوى لتحقيق غايتها وتقرير مصيرها"[4].

وبالمقابل هناك مسرحيات اكتمل فيها الصراع الدرامي نتيجة وضوح الشخصيات، ووضوح مواقفها ضمن هذا الصراع ومن الأمثلة التي أوردها الناقد على ذلك مسرحية "التراب" لأبي العيد دودو التي يرى فيها وضوح الصراع بين الشخصيات، وما زاد من وضوحه تلك العلاقة بين الشخصيات المبنية على مفارقات

---

[1] مصدر سابق، ص 258

[2] المصدر نفسه، ص 283

[3] المصدر نفسه، ص 261

[4] المصدر نفسه، ص 262

ناتجة عن اختلاف الرؤية للعالم وللأشياء، حيث يبدأ منحى الصراع بالتصاعد، حتى يبلغ ذروته، ثم يبدأ بالنزول حتى يصل إلى درجة الاتفاق بين الشخصيات نتيجة تغيير في مواقفها"[1].

وينقسم الصراع في هذه المسرحيات إلى قسمين: خارجي وداخلي فمثال الأول الصراع القائم بين شخصيتي "شهلة" وأمها في مسرحية "امرأة ورجلان" فهو " لا يتعمق نفوس الشخوص ويسبر أغوارها ليكشف معاناتها الداخلية لأنّ الشخصيات مصرّة كل الإصرار ومقتنعة بما هي مقدمة عليه لذلك يضلّ الصراع خارجيا كاشفا عن العلاقات المتشابكة المتمثلة في الرفض أو القبول دون أن نشهد توترا أو تمزقا نفسيا بين طرفي الصراع"[2].

وأما القسم الثاني من الصراع فهو الصراع الداخلي (المونولوج) الذي يمثل حديث النفس نتيجة ما تمر به من أزمة نُسجت خيوطها داخل المجتمع، ومن ذلك ما جاء في مسرحية "الهارب" للطاهر وطار حيث يصور الكاتب شخصية "إسماعيل" وهو غارق في التفكير داخل السجن "يتحدث إلى نفسه في منولوج طويل تتكشف من خلاله معاناته وما هو مقدم عليه"[3]، ولكل ذلك علاقة بالمجتمع والمحيط الذي يعيش فيه، حيث نجد سبب ذلك يرجع إلى ما كان من فتور في علاقته بإحدى الفتيات وانفصالها عنه، بل وتجاوزت ذلك إلى حدّ الخيانة مع شخص آخر وهو "توفيق"، كل هذه الأسباب ولّدت لدى إسماعيل اضطرابا نفسيا جعله يُقبل على الانتحار في يوم خروجه من السجن حتى لا يصطدم بالواقع المرير الذي لن يستطيع التعايش معه " ويقف "إسماعيل" عاجزا عن مواجهة ذلك الاضطراب والتردد المتسلط عليه، فلا هو بمقدوره أن ينتقم من "توفيق" و "صفية" لا سيما وأنه سمع ما دار بينهما من حوار بشأنه، ولا هو يمتلك الشجاعة كي ينتحر"[4]، حتى أنّ الناقد اعتبر الصراع الداخلي في هذه المسرحية هو جوهر الصراع، فهو "يستكن في أعماق عقل "إسماعيل" وهو قائم بين الموت والحياة، بين إصرار الشخصية المحورية على الانتحار والتخلص من معاناتها عن طريق الموت، وبين تمسكه بالحياة لما فيها من لذّة ومتعة وسعادة"[5]، فالشخصية في هذا المقام تتجاذبها فكرتان متناقضتان لا سيما وأن "إسماعيل" يعتبر صورة للشخصية البورجوازية في فترة من

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 233

[2] المصدر نفسه، ص 263

[3] المصدر نفسه، ص 285

[4] المصدر نفسه، ص 289

[5] المصدر نفسه، ص 293

فترات الاستقلال حيث بدأت فكرة الاشتراكية تلوح في الأفق وتتصدى لكل ما يدعو إلى استغلال الطبقة الفقيرة.

المسرحيات الاجتماعية بين التناول السطحي والعميق:

قسّم الناقد المسرحيات الاجتماعية (الجزائرية) من حيث تناولها للموضوعات إلى قسمين متباينين، القسم الأول تناولت فيه المسرحيات موضوعات اجتماعية تعبر عن قضايا المجتمع مباشرة، إلاّ أنّها مجرّدة من الواقع التاريخي، فلا يبحث الكّتاب كيف تبلورت هذه المشكلة وعن الأسباب التي كانت وراء ظهورها، فهي "تتجاوز بذلك البواعث الخفية للمشكلة الاجتماعية وإمكانيات حلّها، فابن دياب مثلا في "امرأة الأب" ينظر إلى مجتمعه من خلال فكرة مثالية وينتقد الوضع القائم سطحيا، فهو لا يحاول الغوص في أعماق ذلك الوضع والكشف عن الأسباب الرئيسية الكامنة وراء الظاهرة التي هو بصدد معالجتها"[1]، وكذلك في مسرحيات رضا حوحو يسعى الكاتب من خلالها إلى تصوير الواقع والصراع الطبقي فيه بعيدا عن المعطيات التاريخية والاجتماعية التي تكشف مدى حقيقة ذلك الصراع، وأمّا القسم الثاني من المسرحيات "فتحاول رصد حركة المجتمع من خلال العلاقات المتناقضة بين أفراد يمثلون بما حدّد لهم من أبعاد انتماءات طبقية واتجاهات فكرية متباينة، وباحتكاك شخوص المسرحية يحتدم الصراع، وتبرز أطرافه بشكل واضح، ويشتد نضال الطبقة المظلومة وهي تسير نحو تخليص نفسها من الظلم الواقع عليها"[2]، ومن أمثلة ذلك مسرحية "الهارب" للطاهر وطار و"اللعبة المقلوبة" لأحمد بودشيشة، و"في انتظار نوفمبر جديد" للجنيدي خليفة حيث يرى الناقد أنّ الصراع فيها "طبقيا مكتمل الأبعاد وواضح السمات"[3].

ويرجع الباحث هذا التباين في تناول المواضيع ورسم ملامح الصراع من خلال التفاعل القائم بين الشخصيات إيجابا وسلبا، إلى اختلاف الكُتّاب في توجهاتهم الفكرية وتفاوتهم في توظيف الأدوات الفنية فبعضهم يعالج الفكرة معالجة سطحية من خلال نقد بعض الظواهر الاجتماعية، والبعض الآخر يحاول التعمق في فهم المشكلة من خلال التحليل وإبراز النقائص والتناقضات بهدف التغيير الذي ينشده العمل المسرحي.

---

[1] المصدر السابق، ص234، 235

[2] المصدر نفسه، ص 235

[3] المصدر نفسه، ص ن

الشخصيات وأبعادها في المسرحيات الاجتماعية:

تتبع الباحث شخصيات بعض المسرحيات الاجتماعية ومدى توافقها مع الواقع الذي أشار إليه كُتابها، وكيف عبرت تلك الشخصيات عن طبقات اجتماعية معينة تنتمي إلى ذلك الواقع، حيث يذكر أنّ اختيار شخصيات بعينها "يخضع للموضوع المُعالج وطبيعته"[1]، وعليه فلابد من مراعاة أبعاد هذه الشخصيات (البعد الفيزيولوجي، والنفسي والاجتماعي) حتى تعبر عن المواقف تعبيرا منطقيا، وتمثل دورها أحسن تمثيل، وفي ذلك يرى الباحث أنّ "المسرحيات الاجتماعية تنزع إلى الاتجاه الواقعي في الدراما بشكل عام، من حيث تصويرها للواقع وما يعجّ فيه من قضايا ومشكلات(...) لذلك حاول كتاب الدراما الاجتماعية التعامل مع شخصيات واقعية من عامة الناس تؤكّد تناولهم الواقعي للقضايا الاجتماعية (...) وتتجلى واقعية الشخصية في كونها نابعة من صميم الواقع"[2].

وقد انقسمت المسرحيات في تقديم الشخصيات من حيث معالمها وبنائها إلى قسمين، قسم "تصوير الشخصيات فيه إما ضعيف أو غير مكتمل لنقص أحد أبعاد الشخصية"[3]، وهذا يتعلق بالمسرحيات ذات البناء الضعيف، ومن ذلك يذكر الباحث تذبذب صورة بعض الشخصيات وعدم اكتمالها كشخصية "عادل" في مسرحية "امرأة ورجلان" التي "لا يتحدّد فيها الإطار الاجتماعي"[4]، وقسم ثان تظهر الشخصية فيه واضحة وأبعادها الاجتماعية محدّدة، تشير إلى الطبقة التي تنتمي إليها، وتقدّم تفسيرا منطقيا لما تقوم به في خضمّ وقائع المسرحية، ومن ذلك الشخصية الرئيسية في مسرحية "البشير" لأبي العيد دودو، حيث تتضح صورتها، وطبقتها الاجتماعية مما يفسر ردود أفعالها في التصدّي لشخصيات المسرحية الأخرى.

وختم الباحث حديثه عن الشخصيات الموظفة في المسرحيات الاجتماعية بأنها تنقسم على قسمين، قسم يمثل جانب الخير ممثل في "الطبقة الكادحة أو الوسطى التي تناضل من أجل استرجاع حق ضائع"[5]، وأمّا جانب الشر في المسرحيات فهو ممثل في الطبقات البرجوازية التي تسعى دائما إلى استعباد ما دونها من الطبقات واستغلالها في تنمية ثرواتها والحفاظ على مناصبها.

---

[1] مصدر سابق، ص236

[2] المصدر نفسه، ص 237، 238

[3] المصدر نفسه، ص 238

[4] المصدر نفسه، ص ن

[5] المصدر نفسه، ص 240

الحوار في المسرحيات الاجتماعية:

يظهر الحوار في المسرحيات المدروسة مختلفا، من حيث المستوى الدرامي واللغة، وملاءمته لطبيعة الموضوع، وقد أرجع الباحث هذا الاختلاف إلى "اختلاف الكتاب أنفسهم ومدى اطلاعهم على فن المسرحية وعناصره المتداخلة"[1].

والحوار باعتباره يمثل صورة المسرحية لأنها لا تقوم إلاّ به على عكس الآداب الأخرى التي قوامها السرد كالرواية والقصة، ومن أجل تبيان مدى أداء الحوار وظيفته الدرامية في المسرحيات الاجتماعية فقد تتبع الباحث طريقة صياغته فيها، ومدى التزام الكُتاب بقواعده من "تركيز على الموضوع أو الفكرة وإيجاز حديث الشخصيات، تفاديا للاستطراد والحشو"[2] لأن لا يخرج الموضوع عن أصله، ومن ثم أدرج الباحث ملاحظات عن المسرحيات النماذج التي اشتغل عليها، وقد كانت هذه النماذج كما أسلفنا كلها جزائرية، وقد انقسمت إلى قسمين، كان الحوار في القسم الأول منها والممثل بمسرحيات أحمد بودشيشة والطاهر وطار "محكما يرتقي إلى المستوى الفني الجيد حيث يبرز الموضوع ويكشف عن المسرحيات المتصارعة"[3].

وأمّا القسم الثاني والممثل في بعض مسرحيات محمد مرتاض، والجنيدي خليفة، وعبد المالك مرتاض، فالحوار فيها "كثيرا ما يتغير، فيبدو الحدث مجرّد مواقف باهتة، لا فعل فيها ولا حركة (...) فتتحول مقاطع حوارية طويلة إلى محادثة تظهر فيها الشخصيات تتجاذب أطراف الحديث في قضايا لا تمتّ بصلة إلى الموضوع الذي يمثل محور الصراع المسرحي"[4]، ولعلّ ذلك مردّه إلى فسح مجال الحوار للشخصيات مما يجعلها تتجاوز حدود الموضوع مما يؤثر سلبا على البناء الفني للمسرحية، فيضعف الصراع نتيجة غياب التوتر والصدام بين الشخصيات، فيتحول بذلك الحوار إلى حديث عادي لا يبدو من خلاله تعارض في المواقف، مما يظهر توافق الشخصيات إلى حدّ بعيد.

لغة الحوار في المسرحيات الاجتماعية:

بما أنّ المسرحيات الاجتماعية مسرحيات ناقدة في المقام الأول لبعض المظاهر المُشاهدة في المجتمع فلا شك أنّ الشخصيات تكون مألوفة من حيث تركيبتها أو أبعادها المذكورة سابقا، وتُعتبر اللغة إحدى

---

[1] مصدر سابق، ص 240

[2] المصدر نفسه، ص ن

[3] المصدر نفسه، ص 241

[4] المصدر نفسه، ص241، 242

ميزات تلك الشخصيات فبها تعبر عن حالها، وبها يتضح مقالها، ولذلك فإنّ الباحث يرى أنّ "لغة الحوار في مثل هذه المسرحيات بسيطة تنزع إلى الواقعية في التعبير والتصوير، وهي إلى ذلك تُقنع بالمضمون الاجتماعي الذي تطمح المسرحيات إلى التعبير عنه"[1]، مع مراعاة الدقة في اختيار الألفاظ ومراعاة الاختلاف القائم بين شخوص المسرحية التي تتحدّد أبعادها من خلال اللغة الناطقة بها.

هنا يرجع بنا الناقد إلى قضية طُرحت ولقيت نقاشا حادا بين النقاد وهي قضية اللغة، حيث يبدو أنّ الناقد يميل هنا إلى استعمال العامية على حساب الفصحى في بعض المسرحيات التي يدور الحوار فيها بين شخصيات بسيطة ساذجة وأمّية كشخصيات: ابن ذياب، وتبرة، وسعدية في مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" التي أنطقها "الجنيدي خليفة" "رغم سذاجتها وأميتها بأسلوب فصيح وبلغة راقية تتناقض وطبيعتها ومستوياتها التي تقدمها المسرحية"[2]، وإن كانت الدراسة تفرض علينا ذكر المتناقضات التي تقع في الواقع، حتى ولو صعبت استساغتها كأن يتحدّث الأمي بالآيات والأحاديث، فهذا واقع في حياة الناس ومُشاهد، وإن رفضناه في مجال الأدب، ومثاله في ذلك ما جاء على لسان شخصيات ابن ذياب التي جعلها " تستشهد بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية دون مراعاة مستواها وطبيعتها"[3]، فالكاتب هنا نقل الواقع كما هو وإن كانت الشخصيات تستشهد بالقرآن أو بالحديث بغير علم بهما فهذا يقع كثيرا في حياة الناس.

وفيما يخص علاقة المسرحيات المدروسة بالمجتمع فإنّ ذلك يتمظهر في عدّة مركبات من بينها اللغة المسرحية، وقد أفصحت مسرحية "امرأة ورجلان" عن هذه العلاقة حيث يرى الباحث أنها تُقنع بذلك المضمون الاجتماعي وتكشف عن الصراع القائم بين الفرد الهادف إلى الانعتاق والتحرر من المجتمع بما يمثله من مفاهيم وتقاليد وأعراف، وتُجلي طبيعة اللغة المستخدمة ذلك الصدام الناتج عن التقابل بين الشخصيات، فهي لغة تتميز فيما تتميز به بالمزاوجة بين المتناقضات"[4]، ومما لا شك فيه أنّ التعبير عن واقع المجتمع لا يتطلب جهدا فهو تعبير عاكس لحركة مألوفة من قبل المؤلف والمتلقي معا.

يتطلب إيصال الفكرة الوقوف عند مستوى اللغة التي تسهّل إيصالها من حيث الألفاظ، ومن حيث الجمل الحوارية، ومن أجل إيضاح مدى توافق اللغة في مسرحيات بودشيشة، قام الباحث بمقارنة بسيطة

---

[1] مصدر سابق، ص 242

[2] المصدر نفسه، ص 243

[3] المصدر نفسه، ص 244

[4] المصدر نفسه، ص 274

بينها وبين لغة ابن ذياب، فلغة الحوار عند بودشيشة "بسيطة، والجملة الحوارية مضغوطة ومركزة تكشف عن جهد المؤلف الذي كان يميل إلى الاقتصاد في التعبير دون افتعال أو تصنّع حتى ينهض الحوار بوظيفته في تحريك الصراع وإبرازه، ثم تطويره، وقد كان أسلوب المؤلف في تناول موضوعه ينزع نحو الواقعية، مجرّدا من تلك السمات التي اتسمت بها لغة ابن ذياب في مسرحية "امرأة الأب"[1]، وإن كان لعبد المالك مرتاض رأي آخر في هذه المسرحية لا من حيث اللغة وإنما من حيث أسلوبها وبنائها وموضوعها، وإن كان يرى أنها تنقسم إلى قسمين من حيث الموضوع الذي تطرحه، فالفصلان الأولان "يعالج فيهما الكاتب من حيث أراد أو لم يرد، مسألة إنسانية محيرة وهي قضية الموت، أي قضية المصير الإنساني المحتوم، هذا المصير الذي لا ينجو منه أحد (...) أما الفصلين الثالث والرابع، فإنّ الكاتب عالج فيهما قضية اجتماعية حقا، هي قضية العلاقة التي لا تكون في العادة إلاّ سيئة بين الربائب وأمهات الآباء، وهذان الفصلان هما اللذان يشكلان صلب الموضوع في هذه المسرحية الجيّدة"[2].

في موضع آخر من بحثه، أخذ الباحث من قضية اللغة موقفا وسطا فمسرحية "امرأة ورجلان" فصيحة بالرغم من أن شخصية كشخصية "أم شهلة" تبدو بسيطة غير متعلمة إلا أنها تنطق بلغة فصيحة، لكن فصاحتها تناسب مستواها ولا تعدوه، بحيث "يصورها المؤلف شخصية غير متعلمة، فهي مهما أوتيت من خبرة في الحياة وإدراكها لأمورها وخباياها لن تستطيع أن تفلسف الأمور لتحصل على ما يكفي من الحجج لتقنع ابنتها بسوء مسلكها"[3]، فهو هنا لا يرى وجوب الاستغناء عن الفصحى، وإنما يرى وجوب ملاءمة اللغةِ الشخصيةَ الناطقة بها على رأي توفيق الحكيم في وجوب توظيف لغة ثالثة تتوسط الفصحى والعامية، إلاّ أنّ لغتها وإن كانت فصيحة فقد "اتسمت الجملة الحوارية لديها بالقصر لتتناسب مع نوعية الشخصية وطبيعتها الساذجة والفطرية التي لا يعنيها إلاّ أبسط الأمور في أوجز العبارات وأقلّ الألفاظ حملا للمضمون المراد"[4].

---

[1] مصدر سابق، ص275

[2] عبد المالك مرتاض. فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص238

[3] ميراث العيد. مصدر سابق، ص 278

[4] المصدر نفسه، ص 279

الحدث في مسرحية "امرأة ورجلان":

تطرّق الناقد في حديثه عن الحدث في هذه المسرحية إلى العلاقة بين الحدث والزمان والمكان في المسرحية، حيث يرى أنّ التركيز طال وحدتي الزمان والمكان، فانقلب أثره على الحدث، مما جعل البناء الدرامي "بناء كلاسيكيا حيث أنّ الأحداث كلها تدور في نفس المكان خلال منظر واحد لا يتغير في المشاهد الأربعة التي تتكون منها هذه المسرحية ذات الفصل الواحد"[1]، وقد أدى ذلك كله إلى تجريد المسرحية من سياقها الزماني والمكاني، فهي "لا تهتم بتصوير الواقع بأبعاده، ولا تحدّد معالمه لتبرز العوامل الباعثة على المشكلة الاجتماعية التي هي بصدد طرحها، والقوة الفاعلة فيها في سياقها التاريخي"[2]، وقد أشار الناقد إلى أنّ هذه الميزة تكاد تكون عامة في مسرحيات "بودشيشة" حيث كان ينصب اهتمامه على الموضوع، ويركز على الصراع بين الشخصيات، فيتجاوز الواقع "أي النطاق المحلّي ليضفي على الرؤية طابعا إنسانيا عاما"[3].

إلاّ أنّ ذلك التجريد يقول الناقد: "جعل المسرحية لا تخلو من بعض الغموض"[4]، حيث يجعل من شخصياته تعيش في منأى عن المجتمع الذي يمثل القوى الإيجابية التي تسعى إلى مجابهة ما يحدث من مخالفات حفاظا على قيم المجتمع، وبذلك يرى الناقد أنّ "إبراز المشكلة في هذه المسرحية والمسرحيات التي على شاكلتها كان بصورة سلبية مبالغ فيها، مما أدى إلى وقوع المسرحية في بعض الأخطاء تتمثل في افتقار البيئة، وعزل الشخصيات المتصارعة فبدت وكأنها تعيش في فراغ بعيدة عن مجتمع له مؤسساته، وقيمه، وتقاليده"[5].

لقد اختلفت دراسة ميراث العيد عن سابقيه، فقد قام بدراسة مدونتة دراسة مجملة، على مسرحيات تم تصنيفها مسبقا ضمن المسرحيات الاجتماعية، حاول من خلالها رصد بعض الخصائص المشتركة التي تميزت بها المسرحيات الجزائرية، وبالتالي فقد انتهج نهجا خاصا لا يخلو من المخاطرة إذ جمع بين مسرحيات عدة فيما يشبه القالب المنهجي، وإن كان الاختلاف بين المسرحيات واردا على كل مستوياتها، سواء من حيث اللغة أو الحوار أو الشخصيات المسرحية أو الأحداث، وبناء على هذه الملاحظات فإنّه

---

[1] مصدر سابق، ص 281

[2] المصدر نفسه، ص 282

[3] المصدر نفسه، ص 283

[4] المصدر نفسه، ص ن

[5] المصدر نفسه، ص ن

كان من الأوْلى أن يتخذ الناقد نماذج مسرحية ويدرسها منفردة حتى تكون بمثابة دراسات مؤسسة للنقد الاجتماعي في الجزائر، لكن لا يمكن أن ننكر جهده في هذا المجال إذ تُعتبر دراسته من أمهات الدراسات للمسرح الجزائري، خاصة وأنه جمع في دراسته بين النظرية والتطبيق، مما يجعل هذه الدراسة نموذجا يهتدي به الباحثون في مجال النقد المسرحي.

الفصل الرابع:

البنيوية في النقد المسرحي الجزائري:

تعريف البنيوية:

البنيوية structuralism: هي نسبة إلى كلمة بنية التي هي ترجمة لكلمة structure المأخوذة من الكلمة اللاتينية strucre التي تعني بناء، وقد ارتبطت المدرسة البنيوية باللساني السويسري دو سوسور بعد دعوته المشهورة إلى التمييز بين الدراسات التعاقبية والدراسات التزامنية، وتشديده على مفهوم البنية، والنظام في اللغة"[1].

فالبنية باعتبارها تركيبا خاصا من اللغة وجب دراستها دراسة خاصة تغوص في عمقها، ولذلك "فإنّ بنيوية دوسوسور تعني دراسة بنية (أو بنى) اللغة في حدّ ذاتها على نحو مستقل، ليس فقط بعزلها عن التاريخ أو العالم الخارجي، بل أيضا عن نسيجها الاجتماعي الذي تعيش فيه، والعمليات النفسية التي يقوم بها متكلموها عند فهمها، أو اكتسابها"[2].

ودراسة النص الأدبي وفق المنهج البنيوي لا تكون مجتزأة وإنّما تتم في إطار كلي، والأجزاء خلاله لا تعني شيئا وبذلك "تشتق البنيوية وجودها الفكري والمنهجي من مفهوم (البنية) أصلا، وعلى ضوء هذا المفهوم فإنّ الجزء لا قيمة له إلاّ في سياق الكل الذي ينتظمه"[3]، فالبنيوية تهتم بالنص في الإطار الزمني الذي تتم فيه الدراسة، لا في زمن كتابته، حتى لا يخضع لأحادية المعنى إذا رُبط بالسياق التاريخي، أو الاجتماعي، أو النفسي، وبذلك لا يُحكم عليه ابتداء بمعنى معين، يعكس تلك الوضاع التي كانت سببا في كتابته، أو كتِب في خضمها، مما يُؤدّي إلى مقاربة النص "مقاربة آنية محايثة تتمثّل النص بنية لغوية متعالقة ووجودا كليا قائما بذاته مستقلا عن غيره"[4]، ممّا يؤدّي إلى اكتشاف تعدّد معنى الآثار الأدبية، وإذا كان كلّ عصر يظنّ أنّه قد أمسك بالمعنى القانوني الدقيق لهذا الأثر أو ذاك فإنّه يكفي أن نُوسّع من منظورنا التاريخي كي ندرك سذاجة هذا الظن ويَعدل عن المعنى المنفرد إلى المعنى المتعدد وعن الأثر المغلق إلى الأثر المنفتح"[5].

---

[1] محمد محمد يونس: مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت لبنان، 2004، ص65

[2] المرجع نفسه، ص67، 68

[3] يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص70

[4] المرجع نفسه، ص71

[5] صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، مصر، 1998، ص200

البنيوية في النقد المسرحي الجزائري:

لقد انحاز النقد البنيوي عن الاهتمام بما يحيط بالمؤلف لاعتبار أنّ الأهمية لا تكمن في معرفة أسباب ومسببات ظهور النص الأدبي وإنما تكمن في ما هو مكتوب، فنأى الناقد البنيوي بنفسه عن الخوض في معرفة السياقات المختلفة التي كان النقد السياقي يعول عليها في دراسته للنصوص الأدبية بمختلف أنواعها "ومن هنا سنجد أنّ العنصر الجوهري في العمل الأدبي هو الذي لا يرتبط بالجانب الخارجي سواء بالمؤلف أو سياقه النفسي ولا بالمجتمع و ضروراته الخارجية ولا بالتاريخ وصيرورته، وإنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب"[1]، ولذلك فإنّ البنيويين ركزوا في دراستهم للنص الأدبي على المحتوى بعيدا عن علاقته بالحياة "فلم يتعرض البنيويون بشكل مباشر لتحليل طبيعة علاقة الأدب كأعمال إبداعية بالحياة لأنهم منذ البداية حددوا مجال عملهم أنه ليس لغويا ولكنه ميتالغوي بمعنى أن المبدع شاعرا، قصاصا، روائيا، كاتبا مسرحيا يرى العالم ويكتب عنه لكن الناقد ليس له علاقة مباشرة بهذا العالم، يرى العمل الإبداعي ويكتب عنه فإذا بلغة تسبح فوق لغة النص وتحاول أن تقبض عليها وتمسك بها وتحلل علاقتها "[2].

لقد اشتغلت البنيوية على رصد واستطلاع المعاني الخفية للأثر الأدبي متجاوزة بذلك حدود النظرة السطحية التي لا تتجاوز المعاني المباشرة له وهذا لا يتأتى إلا بالتعمق في دراسة البنيات المختلفة للنص الأدبي وبالتالي ينأى الناقد بالنص عن سياق كتابته وظروف كاتبه الاجتماعية والسياسية والنفسية " وهذا هو السبب في أنّ بارت كان يرى إمكانية بناء علم جديد للعلامات لفهم المعاني الرمزية الخاصة التي تكمن وراء بنيات الأثر "[3]، فقد ربطت البنيوية بين الأثر ولغته بعيدا عن سياق كتابته مما جعل النقد البنيوي ينصب على الكشف عن الدلالات الرمزية المؤتلفة والمشكلة له " انطلاقا من فكرة أنّ الأثر نسق يتألف من شبكات أو عناصر من الدلالات " [4] هذه الدلالات تتعدد معانيها بعيدا عن الواقع لكنها مرتبطة ارتباطا يظهر في تشكلها في قالب واحد ألا وهو النص الأدبي، والناقد في هذه الحال " لا يأخذ في اعتباره السياقات المتعددة للنصوص الأدبية لكنه يُصبح مطالبا بأن لا يسرف في الاعتماد على هذه السياقات "[5]، ولذلك فقد

---

[1] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 91

[2] المرجع نفسه، ص 93

[3] سمير حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 127

[4] المرجع نفسه، ص 16

[5] صلاح فضل. مرجع سابق، ص 99

اعتبر الشكلانيون الروس أنّ " الصورة الشعرية لم تعد تعرُّفًا على الشيء ولا تقريبا ذهنيا له، وإنّما خلق رؤية خاصة له، وهذه هي الفكرة التي التقطتها البنائية ونمّتها فيما بعد في بحثها عن البنية الخفية الكامنة تحت أي عرض تجريبي للواقع وتركيز اهتمامها على هذه البنية الأساسية"[1] فالنص تركيب متكامل يفسر بعضه بعضا و"الكلمة تكتسب قيمتها داخل هذا التركيب، وهي تمثل مادة العمل الأدبي وعليه فهو يخضع لما يحكم اللغة من قوانين، وقد شاعت هذه الفكرة في النقد وأصبحت متداولة بعدما نادت بها المدرسة الشكلية وركزت على العمل الأدبي لا على الظروف الخارجية"[2] المحيطة به.

لقد أصبح النص المسرحي وفق الظاهرة البنيوية "ظاهرة منعزلة عن الظواهر التي كونته وشكّلت وجوده فهو (الأثر) منفصل عن سياقه الاجتماعي والتاريخي هذا بجانب أنه يُفتّت وحدته المترابطة من أجل البحث عن القوانين التي تحكم عناصره الشكلية " [3] وبالتالي تكون دراسته بعيدا عن المؤثرات الخارجية " معنى هذا أنّ نظرية الأدب ابتداء من البنيوية قد أصابها تحول جذري لم تصبح نظرية في الحياة وإنّما أصبحت نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي من منظورها اللغوي والفني والجمالي "[4] وبذلك فإن هذا المنهج اقتصر على "وصف حالة الأثر باعتباره لغة ذات طبيعة رمزية لا تنطوي على أي بعد تاريخي أو اجتماعي"[5]

وعلى هذا الأساس فقد "انطلق البنيويون على أساس رفض الأحكام القيمية الخارجية وإحلال حكم آخر محلها هو حكم الواقع، وحكم الواقع لا يتمثل هنا في الحياة الخارجية ولا تياراتها وإنّما يتمثل في الدرجة الأولى في النص الأدبي ذاته، الواقع هو النص الأدبي ذاته، ما ينبثق من النص وما يتجلى فيه وما يتمثل فيه من كفاءة شعرية ومستوى أدبي كل ذلك هو الذي يمثل قيمته وليس علاقته بغيره من المستويات الخارجية سواءٌ كانت نفسية أواجتماعية أو تاريخية أو غير ذلك من المستويات "[6] فقد ركز البنيويون في دراساتهم للأدب على مساحة النص دون تجاوز لمحيطها وبالتالي فالناقد البنيوي " يحصر اهتمامه في العلاقات المنطقية التي تحكم نظامه أو نسقه المضمر في بنية الأثر أو بعبارة أخرى يحصر اهتمامه في النموذج أو

---

[1] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، 59

[2] آمال بناصر: أثر الدراسات البنيوية في النقد الأدبي الحديث، مخطوط دكتوراه، إشراف (سيدي محمد غيثري) كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2013، 2014، ص 6

[3] سمير حجازي. مرجع سابق، ص 20

[4] صلاح فضل. مرجع سابق، 94

[5] سمير حجازي. مرجع سابق، ص 20

[6] صلاح فضل. مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 99

النماذج التي يشكلها من خلال افتراضاته اللغوية والشكلية وكأنّ الأثر بذلك أشبهُ برسالة معقولة أو رسالة منطقية يتطلب تحليلها الاعتماد على المعادلات شبه الرياضية التي تجعلنا نرى الأثر وكأنه عمل يكاد يخلو من الدلالات أو المعاني نظرا لأنّ الناقد يعطي الأولوية لبنية الأثر أو لشكله ويترك المعنى.

من هنا جاز لنا القول أنّ هذا المنهج أشبه بالمنهج الشكلي أو الصوري الذي يهتم بالشكل ويهمل المضمون، ويعزل الأثر الأدبي عن بقية الواقع الإنساني ومستوياته المختلفة"[1] من خلال فك الرموز والكشف عن المعاني المضمرة وراء البنية الكاملة للنص الأدبي باعتبار أن الأجزاء لا تؤدي وظيفتها التبليغية منفردة بل داخل منظومة من الكلمات وفق نسق معين، هذا ما يجعل الناقد البنيوي يهتم بدراسة الأثر الأدبي على اعتبار أن لغته رمزية نائية عن البعد الجمالي، وإنما البحث في العلاقة بين اللغة والأثر الأدبي من خلال الحقائق الأنثروبولوجية " والظاهر أنّ الناقد البنائي يحاول في العادة الاهتداء إلى ما وراء الرمزية المضمرة في اللغة من أجل الكشف عن رمزية أخرى من نوع خاص ألا وهي تلك الرمزية الفنية التي يعمل عملها من خلال الكتابة نفسها "[2].

وباعتبار البنيوية من المناهج النقدية الحداثية التي تُعنى بالنص دون سواه من المؤثرات التي ربطها النقد السياقي التقليدي بنشأة النص الأدبي فإنها (البنيوية) رفدت إلى النقد الجزائري في إطار النظرة الحديثة للنقد الأدبي في محاولة للنقاد " الخروج بالنقد الأدبي من دائرة ربط الأدب بصاحبه أو بالسياق الذي أُنتج فيه "[3]، ومن هنا جاءت فكرة تطبيق البنيوية على النصوص الروائية للناقد محمد ساري في كتابه " البحث عن النقد الأدبي الجديد " حيث يظهر جليا ما يضمره الناقد من شعور نحو إرادة التغيير في مجال النقد الأدبي حيث تنعكس في نظره طبيعة نشأة الأدب بحيث تصبح داخلية لا خارجية كما كان يُنظر إليها سابقا وهذه النظرة توسعت فيما بعد فشملت مختلف النصوص الأدبية التي يعتبر النص المسرحي أحدها.

---

[1] سمير حجازي. مرجع سابق، ص 22

[2] المرجع نفسه، ص 19

[3] صليحة لطرش: تحولات الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 179

دراسات بنيوية للمسرح في الجزائر:

صورية غجاتي:

لقد قدّمت الباحثة لكتابها بمقدمة أشارت من خلالها إلى منهج البحث في دراستها مقرّة بأنّها قد تحرّرت من الالتزام بمنهج واحد حيث قامت بتوظيف إجراءات المنهج البنيوي التكويني وهو مزج بين المنهجين السوسيولوجي والبنيوي، ثم تقرّ في المقدمة نفسها أنّ ذلك يُعدّ نوعا من الترقيع المنهجي، ومن ثمّ تعلّل سبب استعمالها لهذا الترقيع، حيث تُرجع ذلك إلى علاقة المسرح بالواقع من جهة حيث يعبر المسرح عن مواقف نابعة من هذا الواقع، وأمّا المنهج البنائي فإنّ توظيفه جاء "للقبض على جماليات الخطاب المسرحي في لغتيه الملفوظة verbal) وغير الملفوظة (inverbal) أو المرئية"[1]، إلاّ أنّ البحث لم يكن معتمدا على هذين المنهجين كما ذكرت الباحثة، ولكنّه غرف من المنهج التاريخي في مدخله في محاولة للكشف عن الأشكال البدائية وما قبل المسرحية والتي تُعتبر جذورا فعلية لنشأة هذا الفن في الجزائر، ثم رصدت الباحثة مراحل تطوره في شكله المستحدث منذ زيارة الفرقة المسرحية المصرية بقيادة جورج أبيض سنة 1921"[2].

تطرّقت الباحثة كذلك إلى المراحل التي تطوّر من خلالها التأليف المسرحي بالجزائر منذ زيارة هذه الفرقة إلى سنة اثنتين وسبعين وتسعمئة وألف، والأشكال التمثيلية المستخدمة في المسرح الجزائري والمشاكل التي واجهها هذا المسرح على غرار المسارح العالمية، وأمّا عن سبب اختيارها للمنهج البنيوي التكويني فإنّها تعلل ذلك بمحاولة "الكشف عن الخطاب الفكري الأيديولوجي الذي تطرحه شخصيات بودشيشة ذلك أنّ الدراسات الحديثة وعلى رأسها البنيوية عند معالجتها للشخصية الأدبية تتجنب فكرة هذه الشخصية لأنّها تراها فكرة خطيرة يجب تجنبها وإبعادها"[3]، إلاّ أنّ ما يهمنا في هذا الباب هو الدراسة التطبيقية لمسرحيات أحمد بودشيشة لأنّها تلامس مباشرة قضية تطبيق المنهج البنيوي التكويني على هذه المسرحيات، فما هو الأسلوب الذي اتبعته الباحثة في تحليلها للخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة؟

---

[1] صورية غجاتي: الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة بين الإيديولوجيا والفن، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017، ص8

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص11

[3] المصدر نفسه، ص 51

قامت الباحثة بتحليل الخطاب المسرحي وفق أربعة مستويات، تعمل مجتمعة في تكوين هذا الخطاب وهي: الشخصية، الصراع، اللغة والحوار، الفضاء المسرحي.

الشخصية المسرحية:

بدأت الباحثة تحليلها لهذا العنصر من البحث بمهاد نظري تُفصح فيه عن أهمية الشخصية في معادلة البناء المسرحي وعلاقتها بالبنى الأخرى المكونة له كبنى الزمان والمكان، محاولة تجنّب الوقوع في لتصنيف الكلاسيكي للشخصيات (إلى أساسية وثانوية) والنظرة الكلاسيكية إلى هذه الشخصية "بأبعادها السيكولوجية والفيسيولوجية والسوسيولوجية"[1] بوصفها شيئا منفردا يُتعامل معه بحيادية، وإنّما يُنظر إليه على أنّه عنصر "لا تُؤتى فعاليته إلاّ إذا دخل في نظام تشابك وتعالق مع باقي العناصر المكونة للعمل الأدبي"[2].

ترى الناقدة أنّ أحمد بودشيشة تعامل مع شخصياته المسرحية بهذه النظرة الحديثة من خلال توظيفها كوسيلة لإيصال فكرته إلى القُرّاء، وفي بحثها في شخصيات أحمد بودشيشة المسرحية قامت بمراحل ثلاث: تصنيف الشخصيات، ثم الكشف عن العلاقات بينها، وتلتها بتفسير دلالات أسماء بعضها، وقد اتبعت في مرحلتها الأولى عملية إحصاء ومسح شامل لشخصيات بودشيشة المسرحية، وذلك من منطلق أنّه "لا يمكن لأيّة شخصية أن يكتمل معناها في أذهاننا وتفرض علينا الانتصار لها أو عليها بمجرّد النظر إليها منفردة عن باقي الشخصيات"[3]، فالشخصية تتكشف حقائقها ضمن الإطار العام من خلال تفاعلها مع الشخصيات المشاركة معها في الحوار، وأشارت إلى النهج الذي اتبعه الكاتب في اختيار شخصياته مما يدلّ على توجهه الإيديولوجي ورؤيته للمجتمع بعين الإنسان المحافظ الذي يرفض الانسلاخ عن القيم الحضارية لمجتمعه، وقد توصلت إلى استنتاجها هذا من خلال إحصاء الشخصيات، ومعرفة حالتها الاجتماعية، وكذلك المستوى العمري لهذه الشخصيات، "ولكي تتحمّل الشخصية المسرحية ما يريد لها المؤلّف أن تحمل من الدلالات لابدّ أن يقوم بينها وبين الشخصيات صراع حول أمر ما، قد يكون مبدأ خلقيا، أو قضية اجتماعية، أو طموحا شخصيا، أو غير ذلك من النشاط الإنساني"[4].

---

[1] المصدر السابق، ص49

[2] المصدر نفسه، ص ن

[3] المصدر نفسه، ص 53، 54

[4] عبد القادر القط: من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص24

تصنيف الشخصيات:

قامت الباحثة بتصنيف الشخصيات المسرحية عند أحمد بودشيشة إلى صنفين: سلبية وإيجابية، فيما يقابل التصنيف التودوروفي إلى شخصيات عميقة وسطحية، فالأولى "تتبنى فكرة معينة أو إيديولوجيا بعينها، وتسعى على مدى أحداث المسرحية إلى محاولة تحقيقها على صعيد الواقع الفعلي وإن مُنيت في النهاية بهزيمة نكراء تسقط على إثرها هذه الإيديولوجيا... وأمّا الشخصية السلبية فهي تتصف بالسكون والثبات وتتميز باتباعها للشخصيات الإيجابية، هي ليست فاعلة– actants بل (تابعة) ولا تمتلك القدرة على المبادرة في الفعل وهي عموما تتميز بعجزها وبروحها الانهزامية السلبية"[1]، على أنّ المؤلّف قد أسرف في رسم ملامح شخصيات بعينها، حتى أصبحت أو كادت أن تكون نمطية، حتى أنّ المشاهد يستطيع التنبؤ بسلوكها، وإن اختلفت المواقف من مسرحية إلى أخرى "لأنّه يظل محتفظا بتلك السمات دون أن تنمو شخصيته أو تتطوّر كما يحدث للشخصية غر النمطية وهكذا يفقد المشاهد متعة متابعة الشخصية في نموها وتوقع ما قد يصدر عنها من سلوك غير منتظر ويواجه سلوكا ومواقف رآها من قبل في مسرحيات تتضمن مثل تلك الشخصيات "[2].

الشخصيات السلبية:

تمثلت الشخصيات السلبية في مسرحيات بودشيشة –حسب الناقدة– في أربعة أنماط موزعة على المسرحيات:

شخصية المثقف: ممثلة في (المؤلف) في مسرحية (المغص)، و(الكاتب) في مسرحية (البواب)، وشخصية (أحمد) الطالب الجامعي في مسرحية (المائدة)، "حيث تظهر هذه الشخصية في مسرحيات بودشيشة سلبية فاشلة مستسلمة لا تتفاعل مع الأحداث، ولا تتكيف مع المستجدات، وتعجز عن تجاوز العقبات التي تعترض سبيلها، لاجئة في كل مرة إلى السكوت والانطواء، وإن احتجت يكون احتجاجها أخرسا تحس بالغربة والانفصال عن العالم، وعدم الانتماء إليه، ولا تعمل على المواجهة والمبادرة والهجوم والاحتجاج الصارخ والمعلن وتظهر هذه الصورة الضبابية والروح الانهزامية المخزية للشخصية المثقفة[3]، إلاّ أنّه لكل شخصية سلبية في هذه المسرحيات أسباب فشلها وانطوائها على نفسها واستسلامها لواقع الحياة بما فيه من

---

[1] صورية غجاتي. مصدر سابق، 56

[2] عبد القادر القط. مرجع سابق، ص24

[3] صورية غجاتي. مصدر سابق، ص57

مصاعب قد لا تقوى على تجاوزها، وكل هذه الظروف ناتجة عن التركيبة الاجتماعية بداية من البيت وانتهاء إلى محيط العمل ومؤسساته التي لا تخلو من البيروقراطية وسوء معاملة الغير من رجال الأدب والثقافة الذين لا يجدون بدا من مسايرة هذه الأوضاع التي لا يقدون على مواجهتها حيث لا تسمح لهم مراتبهم العلمية والثقافية بالمعاملة بالمثل أو التحايل على الغير لقضاء مآربهم، فمستوى المثقف يمنعه من أن يتعامل بمثل ما يُعامله الجاهلون، والواضح أنّ الكاتب من خلال ذلك أراد أن يجعل من هذه الشخصية مستكينة خانعة تتنازل عن دورها عند أول مواجهة ليس لأنها مجبولة على ذلك، وإنّما أراد أ يُثبت أنّ نظرة المجتمع بما يعجّ به من جهلة ومحبي المناصب المتسابقين في قضاء مآربهم ولو على حساب القيم والمبادئ، هي التي جعلت هذا المثقف يلتزم الحياد ويرضى بالقليل لأنه في غنى عن هذه التصرفات التي تحطّ من قيمته كمثقف.

الشخصية الصدى: ممثلة في (الأم) و(فوزية) في مسرحية (امرأة ورجلان)، شخصية (المتشرد2) في مسرحية (الصعود إلى السقيفة)، شخصيات (الموظفين) في مسرحية (السر)، شخصية (سمية) في مسرحية (المائدة)، وهي تلك الشخصيات "التي لا تملك سوى أن تكون تابعة لغيرها سائرة في فلك الشخصيات القيادية الإيجابية، فهي بمثابة الظل الذي يتبع صاحبه ولا يحيد عنه، أو رجع الصدى للصوت، ومواقفها عبارة عن ردود أفعال، لا أفعال مبادرة"[1]، حيث أنّ هذه الشخصيات سلبية كونها ضعيفة لا تملك القدرة على تغيير ما لا يعجها ويرضيها من أوضاع في المجتمع، ما يجعلها تغير موقفها من موقع الهجوم الذي يُفترض أن تكون فيه إلى موقع المدافع عن تلك الأوضاع، وهذا ما يُفسّر تذبذبها، وعدم فعاليتها، حيث ترى الناقدة أنّ ذلك مما يعيب على التجربة الفنية لأحمد بودشيشة الذي وقع في ما يُسمى بالانقلاب أو التحوّل الذي لا تراه مُبرّرا، ومن ذلك التحول في موقف الأم تجاه ابنتها في مسرحية (امرأة ورجلان) حيث تقول الناقدة: "لقد أربكنا هذا التطور المفاجئ في سلوك (الأم) على مستوى قراءة المسرحية، حيث لا حظنا أنّ المسافة الورقية بين موقفها الأول وموقفها الثاني لا يتجاوز السبعة أسطر"[2]، ومبرّرها في ذلك ليس الانقلاب في الموقف بحد ذاته وإنّما عدم إعطاء المسافة الزمنية الكافية بين الموقف والموقف المضاد حيث تبرر لذلك بأن الزمن "لا يتعدى الخمس أو سبع ثواني وهو ما سيزيدنا رفضا لهذه الشخصية وعدم قناعتنا بها"[3]،

---

[1] مصدر سابق، ص61

[2] المصدر نفسه، ص65

[3] المصدر نفسه، ص ن

وربما حاول المؤلف من خلال هذه العملية (التحول والانقلاب) الوصول بالمشاهد إلى "التعرف على حقيقة ما واستكشافها"[1]، والحقيقة واضحة في هذا الموقف وهو اقتران الواقع بمشاعر الأمومة التي تتغلب في الكثير من الأحيان فتتغير المواقف من القسوة إلى العطف واللين، إلاّ أنّ المؤلّف لم يعط لهذه التغيرات متسعا زمنيا يمكّن من استيعاب الفكرة، مما يجعل الموقف متذبذبا، فتتذبذب معه مشاعر القارئ/المشاهد.

وأمّا شخصية البنت (فوزية) فسلبيتها تظهر من خلال استسلامها للواقع ورضاها بالوقوع في الرذيلة (رذيلة الزنا)، ثم أنّ مصيرها انتهى بأن تخلّى عنها عشيقها وهي حبلى، وقد أرجعت الناقدة إخفاق الكاتب " في إشعارنا بالشفقة اتجاهها وسبب ذلك يعود إلى قيمنا الأخلاقية والدينية التي تنهانا عن الشفقة والرأفة بهذا الصنف من الخطائين"[2]، مع استدلالها بآيات من سورة النور ينهى فيها ربنا عزّ وجل عن الرأفة بالزناة، لكنها بذلك حمّلت الكاتب ما هو في غنى عنه، وألزمته ما لا يجب الالتزام به في الأدب خاصة، فهو غير ملزم بإصدار الأحكام الشرعية على الشخصيات وإنّما ترك الحريّة للمقارئ/المشاهد ليعبّر عن أحاسيسه تجاهها، كما أنّه غير ملزم بالإفصاح عن الأحاسيس والمشاعر تجاه شخصياته، ولكن الأحاسيس تتولد لدى المشاهدين، وهذا ما يقابل التطهير الذي ذكره أرسطو، فيتجنب الكاتب بذلك الوعظ والإرشاد المباشر، وإنّما يكون ذلك بطريقة غير مباشرة من خلال عرض ظاهرة سلبية ممثلة في شخصية من الشخصيات، ثم يُظهر سوء عواقبها فيتعظ ذلك المشاهد.

ومما أشارت إليه الناقدة أنّ الشخصيات السلبية تظهر من خلال أفعالها المنوطة بها خلال أحداث المسرحية، وتظهر من جهة أخرى من خلال ما يرمز به إليها الكاتب من أسماء ومهن وغيرها وذلك ما يظهر في مسرحية (الصعود إلى السقيفة) حيث "أنّ ترقيم الكاتب لشخصيتي (المتشرد1) و(المتشرد2) يعكس نظرة المجتمع إلى أفراد هذه الطبقة إذ لا تهمّه أسماؤهم، ولا ألقابهم، ولا مميزاتهم، وكل ما يهمه وضعهم ومكانتهم الاجتماعية، وما دامو متشردين فلا تهم أسماؤهم إذ لا يقال (المتشرد فلان) بل يكفي ترقيمه برقم يميزه عن غيره تماما كما هي الحال بالنسبة للسجناء المنبوذين الذين يحملون أرقاما تنوب عن أسمائهم"[3].

---

[1] أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2002، ص406

[2] صورية غجاتي. مصدر سابق، ص 67

[3] المصدر نفسه، ص70

وقد أثارت الناقدة قضية عدم تبرير الكاتب لمواقف الشخصيات السلبية في مسرحياته، حيث تقوم هذه الشخصيات بأعمال لا مبرر لها تعكس ما يجب أن تكون عليه، وهذا ما حدث مع شخصيات الموظفين في مسرحية (السر) حيث كان هؤلاء الموظفون يقومون بمهام غير المهام المسندة إليهم والمتعلقة بوظائفهم، فترى الناقدة "أنّه من الضروري أن يقدّم الكاتب للقارئ البواعث الكافية التي تدفع الشخصية لسلوك فعل ما في المسرحية، وأن يحدد بدقة الأسباب المعقولة والمنطقية، أي لماذا سلكت هذا المسلك؟"[1]، أو قامت بهذا الفعل، أو قالت ما قالته، حتى يكون سلوكها مبررا "من خلال مواقف المسرحية وأحداثها، وإلاّ فقدت الشخصية تعاطف المشاهد"[2].

يظهر من خلال تجنّب الكاتب الإفصاح عن مبررات تلك السلوك على لسان شخصياته أنّه نقل للقارئ/ المشاهد أحداثا من الواقع مألوفة لدى أفراد المجتمع، وبالتالي فهو يهدف إلى محاربة تلك السلوك بإظهارها كمساوئ، وعلى المتلقي أن يأخذ العبرة منها فيتجنبها بغض النظر عن الأسباب والدوافع التي جعلت تلك الشخصيات ترتكبها، كما أنّه يعرض بالمقابل على المشاهد سلوكا من محاسن الأخلاق وإن اعتبرها الآخرون جبنا واستكانة، ومن ذلك ما قامت به (سمية) في مسرحية (المائدة) من عدم "مواجهة والدها برغبتها في عدم ابتياع تلك المائدة وعندما تجد أنّ والدها قد حقّق رغبته واشتراها، تركن إلى الصمت وترضى بها على مضض"،[3] فالكاتب هنا يعبر عن إيديولوجية متمثلة فيما تقوم بعض شخصياته التي اختارها لتمثيل هذه القيم دون الإفصاح عن ذلك، ومبرر ذلك أنّها صارت من الأخلاق المألوفة والمتعارف عليها.

الشخصية الحيادية: من الشخصيات السلبية التي ذكرتها الناقدة في دراستها لمسرح بودشيشة، وهي التي لا تتدخل في تغيير مجرى الأحداث بالرغم من قناعتها بما هو ضدّ ما يجري من أحداث، حتى أنّ هذه الحيادية تصل إلى درجة أنّه لا يغير أو يحاول تغيير ما يجري في محيطه القريب، لتصل إلى درجة الخنوع والاستسلام للأمر الواقع والرضى بمجرى الأحداث التي تدور حوله، ومثلت لذلك بشخصية (عمر) في مسرحية (امرأة ورجلان) الذي تصل سلبيته إلى أنّه لا يواجه "صديقه (عادل) في أفكاره التغريبية الشاذة عن الطبيعة البشرية والكرامة الإنسانية والمبادئ والنظم الأخلاقية ولا هو ضدّه، ومع أنّه يبدو رافضا لهذه

---

[1] المصدر السابق، ص71

[2] عبد القادر القط. من فنون الأدب المسرحية، ص29

[3] صورية غجاتي. مصدر سابق، ص72

الأفكار، غير أنّه لا يحاول إقناع صديقه بالعدول عنها وتنظيف فكره من سمومها في حين يظهر (عادل) مستميتا في الدفاع عن أفكاره مناضلا في سبيل ترسيخها في فكر الشباب"[1].

الشخصية الغافلة: وهي من أسوا الشخصيات السلبية التي تتميز بعمى البصيرة، فهي لا تدرك ما يجري حولها وفي محيطها من أحداث، بل وتظن بنفسها وبمن حولها عكس ما يجري في الواقع، حتى تصل الأمور إلى درجة الخطورة وتنكشف الحقائق بالرغم من أنّ هذه الشخصية هي الأقرب إلى مجرى الأحداث وواقعها، وقد أسند الكاتب هذا الدور السلبي للأم في كثير من النصوص المسرحية إضافة إلى مسرحية (البيت الشريف) منها: (البئر المهجورة، دق الطبل، امرأة ورجلان)، حيث همشها، وسفه شخصيتها، وقصّر في تقدير دورها في بناء الأسرة والمجتمع عامة"[2]، وقد تساءلت الناقدة عن سبب تمثيل الأم في هذه المسرحيات بهذه الصورة القاتمة التي لا تكشف عن حقيقة دور المرأة المنوط بها في المجتمع، ويبدو أنّ الكاتب ركّز على الجانب السلبي حتى يدفع بالقارئ/المشاهد إلى توقّع مسار الأحداث لو انعكست الوضعية، ثم إنّ الكاتب كان يهدف إلى التركيز على قضية فساد الأسرة في المجتمع وبالتالي ركّز على الجانب السلبي حتّى يتناسب سلوكها ومجرى الأحداث، فالشخصية تمثل "مكونا متعدّد الأبعاد حيث يمكن مقاربتها من جهة أفعالها وإسهاماتها في تطور مسار الأحداث، ومن جهة خصوصياتها التي تحدّد علاقاتها بباقي الشخصيات الأخرى"[3].

الشخصيات الإيجابية:

وأمّا الشخصيات الإيجابية فمثّلت لها الناقدة بأنماط أربعة أيضا:

الشخصية المثقفة: ومثلت لها بشخصية(عبد النعيم) في مسرحية (السر) حيث أبان الكاتب في هذه المسرحية عن الوجه الثاني لشخصية (المثقف) التي تظهر "خلافا لنماذج الشخصية المثقفة في النصوص المسرحية الأخرى التي نراها فيها سلبية ومتحجرة وعاجزة عن التفاعل والتكيف مع المستجدات وغير قادرة على المواجهة إيجابية تستند إلى ثقافتها ووعيها في إعلان التمرد والعصيان والثورة ضدّ الظلم والاستغلال"[4]، حيث أبان هذه الشخصية عن تفاعل مع الشخصيات الأخرى ساعية بذلك على زرع روح المواجهة من

---

[1] المصدر السابق، ص72، 73

[2] المصدر نفسه، ص74

[3] حليمة وازيدي: سيميائيات السرد الروائي، من السرد إلى الأهواء، منشورات القلم المغربي، ط1، المغرب، 2017، ص75

[4] صورية غجاتي. مصدر سابق، ص79

أجل التغيير وإن كانت الناقدة ترى أنّ الكاتب وقع في سقطة " أنقصت من بطولة عبد النعيم حيث كشف لنا في آخر المسرحية أنّ هذا الأخير هو ابن عم زوجة المدير ولكن المدير لا يعلم"[1]، إلاّ أنّ ذلك لا يطعن في الكاتب من حيث قيمة النص الفنية لأنّه لا يجب "أن تكون المسرحية ذات مغزى خلقي، فليس ذلك هدف المسرح في المقام الأول، وإنّما يقصد المسرح إلى تصوير النماذج والمواقف الإنسانية وعرض بعض القضايا الاجتماعية والفكرية والسياسية وتصوير إرادة الإنسان في صراعه أمام القوى المختلفة التي يواجهها في إطار من الفن قادر على التأثير والإمتاع"[2]، وهذا ما كان يهدف إليه كاتب المسرحية فقد عرض للقارئ/المشاهد قضية اجتماعية وترك له إصدار الحكم عليها، ومن ثمّ فإنّ الأحكام التي يصدرها آلاف القراء والمشاهدين لن توافق كلها رأي الناقدة فهي تختلف باختلاف نمط التفكير لدى هؤلاء المتلقين للمسرحية نصا وعرضا، إلاّ أنّ ما تجدر إليه الإشارة هو أنّ المؤلّف لم ينظر إلى شخصية المثقف من زاوية واحدة بل نظر إليها من زوايا مختلفة، حيث تكشف لنا كل زاوية عن صفة من صفاتها وخصلة من خصالها.

الشخصية القيادية المتمردة: ومثلت لها الناقدة بنموذجين: الأول من مسرحية (الصعود إلى السقيفة) ممثلا في شخصية (المتشرد1) وشخصيتي (شهلة) و(عادل) في مسرحية (امرأة ورجلان)، فالأولى مثلت دور البطولة في المسرحية باعتبارها "الطرف الوحيد المسيطر والمتحكم في سير الأحداث، فهي أول شخصية تطالعنا في النص المسرحي، وهي من بادرت بالفكرة (فكرة التمرد والتغيير) وقادتها إلى النهاية"[3].

البطولة المسرحية في العصر الحديث تغيرت طبيعتها، فلم تعد تستحوذ عليها الطبقات النبيلة وذلك "بظهور طبقات جديدة ذات شأن في المجتمع كالمثقفين والفلاحين والعمال وغيرهم من أبناء الشعب، فأصبح للإنسان العادي شخصيته المتميزة وقدرته على التأثير في أمور الحياة والمجتمع، وأصبحت مشكلاته النفسية والفكرية والاجتماعية جديرة بان تكون محور صراع في مسرحيات كبيرة ذات مستوى رفيع"[4]، وإن كان المتشرد أدنى مستوى من الطبقات الاجتماعية الأخرى، وهذا ما جعل الناقدة ترى "أنّ البطولة التي أسندها الكاتب لشخصية (المتشرد1) كان مبالغا فيها، إذ بدا انحياز الكاتب لها واضحا، نظرا لأنّه حمّلها ايديولوجيته

---

[1] المصدر السابق، ص80

[2] عبد القادر القط. مرجع سابق، ص29

[3] صورية غجاتي. مصدر سابق، ص75

[4] عبد القادر القط. مرجع سابق، ص28

الطامحة للتغيير"[1]، وتظهر بوضوح روح الكاتب الطامحة إلى التغيير من خلال الموضوع الذي تطمح من خلاله الشخصية (البطل) في الصعود إلى السقيفة واتخاذها ملجأ له كما صور أسفل البناية بأبشع صورة وهذا ما يُنبئ عن "امتلاء نفسه وفكره بقضيته... فيجعل شخصياته أبواقا يتحدث من خلالها بآرائه ومواقفه، وبهذا تفقد الشخصية قدرتها على الإثارة والإقناع إذ يُحسّ المشاهد أنّ ما تأتيه من أفعال، وما تنطق به من أقوال لا يتماشى مع تكوينها ولا مع طبيعة الموقف"[2].

ومن الشخصيات المتمردة التي ذكرتها الناقدة شخصيتي (شهلة) و(عادل)، فهما من الشخصيات التي خالفت الأعراف والقوانين الأخلاقية والعادات الاجتماعية، فقد آمنتا بفكرة (الحب العملي)، وتحدّتا جميع العوائق، وتمرّدتا على القيم والأعراف والتقاليد الاجتماعية والدينية من أجل تحقيق فكرتهما على أرض الواقع وإقناع فئة الشباب بها، رغم أنّ النهاية لم تكن في صالحهما"[3]، وقد أخذت الناقدة على الكاتب عدم استقرار شخصية (شهلة) على مبدإٍ واحد حيث تقلبت شخصيتها من النقيض إلى النقيض فاختلفت هذه الطبيعة بين بداية المسرحية ونهايتها، فإننا "نراها في بداية المسرحية تتحدى والدتها وتتمرد على الأعراف والتقاليد والقيم وجميع الأخلاقيات من أجل تحقيق فكرتها، وفجأة تتحول إلى امرأة مثالية وفيه تضحي بنجاحها وبالفكرة التي لطالما ناضلت من أجلها، وتحدّت أقرب الناس إليها (والدتها) وتمردت واقترفت المحظور..."[4].

الشخصية البراغماتية: سمّت الناقدة هذه الشخصيات بالبراغماتية لأنها لا تعترف سوى بالتداولات المادية، فهي لا تعيش سوى من أجل الكسب، ومثلت هذه الشخصية مجموعتان من الشخصيات في مسرحية (اللعبة)، حيث تتصارع هاتان المجموعتان "وتتمتع كلا الكتلتين بنفس القوة والإصرار، والاعتقاد بالإيديولوجيا نفسها مما يجعل هذه الشخصيات عنيدة في مواقفها، وإيجابية في تفاعلها مع الأحداث فتظهر مدافعة ومهاجمة في الآن نفسه"[5].

---

[1] صورية غجاتي. مصدر سابق، ص75

[2] عبد القادر القط. مرجع سابق، ص31

[3] صورية غجاتي. مصدر سابق، ص78

[4] المصدر نفسه، ص79

[5] المصدر نفسه، ص81

تشير الناقدة إلى هذا الصنف من الشخصيات على أنّه يتميز بأوصاف دنيئة إذ أنّه لا يثبت على مبدإٍ واحد، بل تجده يكون دائما حيث تكون مصالحه، وتذكر الناقدة أنّ المؤلف لا يتوانى في أن يسيّر أحداث مسرحيته حسب إيديولوجيته، فهو لا يترك لها الحرية في سير الأحداث، وإنّما بحسب أهدافه التي يريد تحقيقها من خلال هذه الشخصيات، وذلك ضمن رسائل واضحة أو مشفرة على لسان وحركات تلك الشخصيات فهي (الناقدة) ترى "أنّ تلك الشخصيات كانت مجرّد أحجار شطرنج بيد الكاتب مرّر بواسطتها وعلى حسابها إيديولوجيته الاشتراكية التي أثبتتها نهاية المسرحية حيث يدخل قانون الثورة الزراعية كطرف ثالث ويحسم الصراع بين الطرفين"[1]، وإن كان في هذا الأسلوب في بناء الشخصية ما يعيبه في حال لم يمتنع الكاتب عن العبث بالميزان لصالح فكرة أو فلسفة معينة دون غيرها، فالكاتب مطالب بحفظ التوازن في عملية الخلق الأدبي فلا يميل كل الميل حتى يجعل من نصّه خطابا موجّها لما يعتقده أو لمجابهة ما لا يعتقده، وقد وظف المؤلف شخصيات مماثلة في مسرحية (الوقف)، تطرقت لها الناقدة وجعلتها من الشخصيات البراغماتية نظرا لما اتصفت به من طمع وأنانية وجشع وانتهازية وغيرها مما يُستقبح من الأوصاف.

الشخصية النضالية: ومثلت الناقدة لهذه الشخصية بشخصيتي (زعرة) و(السعيد) في مسرحية (ياقوت والخفاش)، حيث يبرز نضالهما في موقفهما تجاه (ياقوت) التي ترى الناقدة أنّها "رمز الأرض والوطن، رمز الجزائر"[2]، وأنّ نضالهما يرمز بدوره إلى نضال الوطنيين المخلصين الذين دافعوا واستماتوا من أجلها، وقد عابت الناقدة على الكاتب ما قام به من عرض ذاتي للشخصيات بعيدا عن الموضوعية، حيث تم تحليلها تحليلا ذاتيا "بحسب قربها من مزاجه وتمثيلها لفلسفته وآرائه الاجتماعية والأخلاقية"[3]، فهي تعتبرها مبرمجة لأداء تلك الأدوار، لم تُؤدّ أدوارها بحرية مخالفة بذلك منطق الحوادث في المسرحيات ومنطق الحياة عموما، على أننا نقول أنّ المؤلّف كان يبعث من خلال مسرحياته رسائل إلى جمهوره من القراء والمشاهدين، مستعينا بكل سبيل فني ممكن من أجل معالجة قضايا من واقعه المعيش، وهذا ما يظهر أثره على المتلقي حيث يلامس الواقع من جوانب مختلفة، وبذلك فهو (المؤلف) ليس ملزما بتحليل شخصياته بل هو "غير قادر على أن يُحلّل بنفسه الشخصية المسرحية ويكشف عن نوازعها النفسية وعلاقاتها الاجتماعية كما يفعل

---

[1] المصدر السابق، ص82

[2] المصدر نفسه، ص85

[3] الصدر نفسه، ص88

المؤلف الروائي، فإنّه يستعين بالوسائل التي تتيحها له طبيعة المسرحية لكي يرسم شخصياته ويجعل لكل منها وجودا حيّا في نفس المشاهد"[1].

كما عابت عليه كذلك توظيف الشخصية الثابتة في سلوكها، والتي لا تمتّ بصلة إلى الواقع الإنساني فهي "إمّا سوداء، وإمّا بيضاء، لا أثر للتعقيد أو الصراع النفسي في داخلها، وبذلك ابتعدت عن واقع الحياة الإنسانية التي لا تعترف بوجود شخصية حيّة تثبت على صفة واحدة لا تتعدى إلى سواها"[2]، لكن الكاتب أراد أن يعطي لشخصياته معنى من خلال صراعها مع غيرها من الشخصيات وهذا ما تميزت به مسرحياته كلها لتحيل إلى دلالات معينة يقصدها المؤلف، ولكي تحمل الشخصية ما يريد لها المؤلف أن تحمل من الدلالات "لابدّ أن يقوم بينها وبين بعض الشخصيات صراع حول أمر ما، قد يكون مبدأ خلقيا أو قضية اجتماعية أو طموحا شخصيا أو غير ذلك من وجوه النشاط الإنساني"[3].

وأضافت إلى ذلك مشيرة إلى ما تميزت به مسرحياته من غياب دور البطل، – وإن كانت قد أشارت في مبحث سابق إلى وجود شخصية البطل في مسرحية (الصعود إلى السقيفة) ممثلة في شخصية (المتشرد1)– حيث ترى أنّ "أحمد بودشيشة لا يُعنى بالشخوص وهي منفردة، ولكنه ينظر إليها بوصفها أفرادا أو أعضاء في وحدات اجتماعية"[4]، إلاّ أنّ شخصيات المسرحية مهما كان نوعها يعلو بعضها على بعض من خلال مواقفها فيبدو مقدار ذلك العلو للمتلقي جليا فيصنّفها وتظهر له القوية من الضعيفة، والإيجابية من السلبية ومن منها سلكت سبيل البطولة وإن كانت ثانوية "فهناك شخصيات ثانوية ذات كيان مستقل قد تلقي بعض الضوء على دور البطولة ولكنها تمثل في ذاتها نماذج إنسانية ومسرحية ناجحة.

وربما وُفق المؤلّف أحيانا في رسم الشخصية الثانوية فتكون أكثر نفاذا إلى نفوس المشاهدين وعقولهم من شخصية البطل نفسه، "وفي العصر الحديث لم يعد البطل يستأثر بإدارة الأحداث المسرحية وكشف ما فيها من صراع على هذا النحو، بل أصبحت البطولة في كثير من الأحيان نصيبا مشتركا بين كثير من الشخصيات بحيث يصعب أحيانا أن نقرر من هو بطل المسرحية على وجه التحقيق"[5].

---

[1] عبد القادر القط. مرجع سابق، ص21

[2] صورية غجاتي. مصدر سابق، ص88

[3] عبد القادر القط. مرجع سابق، ص24

[4] صورية غجاتي. مصدر سابق، ص89

[5] عبد القادر القط. مرجع سابق، ص27 ،29

كما أثارت الناقدة في دراستها للشخصيات قضية الاهتمام الكبير بالشخصيات السلبية "التي لا تتمتع بالنضج والعمق والمقاومة، وجعلها ضحايا لنظم اجتماعية وسياسية وثقافية فاسدة مزيفة"[1]، وهذا لأن مسرحياته تندرج ضمن المسرحيات الاجتماعية التي يسعى من خلالها المؤلف إلى تشخيص بعض الحالات الاجتماعية من عادات سيئة، وأمراض أخلاقية متفشية في زمنه وفي محيطه، ومن أجل معالجتها فنيا لم يجد بدّا من تمثلها في شخصياته، وإن كان قد أطنب في تصويرها، إلاّ أنّه كان ملتزما بقضايا هذا المجتمع الذي يعيش فيه محاولا أن يُسهم في تغيير ما يراه شاذا من تك العادات، وقد أصابت في ذكرها أن المؤلف جانب الصواب حين ركز على الجانب الاجتماعي لشخصياته وأهمل الجانبين السيكولوجي والجسمي، وذلك بعدم التزامه "بالأبعاد الثلاثة وضرورة تحديدها حتى تكتمل الصورة" [2]، حيث لم يذكر المؤلف من خواص شخصياته إلاّ ما يتعلق بالجانب الاجتماعي لأنّ مسرحياته تندرج –كما قلنا– ضمن المسرحيات الاجتماعية، وإن كان لا ضير في أن يرسم ملامح شخصياته ومُتعلقاتها بالحالة الجسمية والسيكولوجية.

العلاقات بين الشخصيات:

في هذا المبحث قامت الناقدة بتصنيف الشخصيات المسرحية إلى نمطين بحسب العلاقة بينها، فالشخصيات في النمط الأول تجمعها علاقة التضاد، وذلك من خلال الصراع الدائر بينها، والثاني تجمعه علاقة التوافق من خلال ما يحدث بينها من تعاون، وذلك ضمن أربعة عشر مسرحية لأحمد بودشيشة، مصنفة في جدول حيث كل مسرحية إمّا أن تشمل النمطين معا أو تنفرد بأحدهما، ويظهر من خلال الجدول أنّ علاقات التضاد طاغية على المسرحيات حيث لا توجد سوى مسرحية واحدة (العقرب) تخلو من مظاهر التضاد.

وأمّا المسرحيات التي تخلو من علاقات التوافق فعددها أربع (الصعود إلى السقيفة)، (المغص)، (البواب)، (الوقف)، وهذا ما أشارت إليه في تحليلها لجدول العلاقات، حيث أنّ التناقض والتضاد بين الشخصيات "من شأنه أن يُبرز لنا تلك الشخصيات واضحة بينة، خاصة عندما علمنا أنّ الكاتب لا يعتني برسم ملامح شخوصه وأبعادها، إذ الشخصية منفردة ومستقلة لا تكتسب ماهيتها ولا يكتمل كيانها إلاّ إذا وُضعت قبالتها شخصية أخرى معارضة لها تخالفها في التكوين والأهواء والغايات"[3].

---

[1] صورية غجاتي. مصدر سابق، ص89

[2] المصدر نفسه، ص ن

[3] المصدر نفسه، ص92

من خلال ذلك توصلت إلى أنّ هذا التفاعل بين الشخصيات من شأنه أن يجعلها في مستوى واحد لا يتفاضل بعضها على بعض، وفي ذلك جواب على ما طرحته في المبحث السابق من إشكالية غياب البطل في مسرح بودشيشة، فذلك التفاعل بين الشخصيات يُنبئ أنّ "البطل في مسرحياته هو مجرّد شخصية كسائر الشخوص، لا تختلف عنها ولا يعدو أن يكون لبنة تساهم في تشييد البناء الدرامي شأنه شأن الآخرين، فالبطولة في مسرح (بودشيشة) هي بطولة الجميع"[1]، وهذا ما آل إليه دور البطولة في المسرح الحديث، حيث صار يهتم بتصوير التوجهات الجماعية، فظهرت صورة البطل تضم مجموعة من الشخصيات تشترك في تلك التوجهات، وتستميت في الدفاع عنها انطلاقا من وعيها التام بإيديولوجيا معينة متغلغلة في الوعي الاجتماعي، ولعلّ المؤلف يُظهر التزامه بتلك الإيديولوجيا من خلال إشراك الكثير من الشخصيات في تمثلها والدفاع عنها.

دلالة الأسماء في مسرح بودشيشة:

وأما في هذا المبحث دلالة الأسماء فقد غرفت الناقدة من المنهج السيميائي لتخرج بمعاني بعض الأسماء من مسرحيات أحمد بودشيشة، وحجتها في ذلك أن الكاتب لم يكن يلقي بالا لقضية الاسم ودلالته، إذ كان يهتم بالفكرة التي عالجها في القضية التي يناضل من أجلها أكثر من اهتمامه بالشخصية التي تتبنى أو تحمل على كاهلها عبء ايصال الفكرة إلى القارئ أو المشاهد"[2]، حيث كان يسمي شخصياته بأرقام مرتبة (المتشرد1، المتشرد2)، أو من خلال جنسها أو الوظيفة التي تمارسها، وكانت الناقدة قد ذكرت فيما يخص تسمية الشخصيات بأرقام في مسرحية (الصعود إلى السقيفة) أنّ ذلك يرجع إلى عدم اهتمام المؤلف بالأسماء بقدر ما يهمه وضعهم ومكانتهم الاجتماعية"[3]، والأمر نفسه ينطبق على الشخصيات الأخرى التي سماها بوظائفها حيث لا يهم سوى ما تقوم به من وظيفة في المجتمع وإلا فلا يُرجى منها فائدة.

وأمّا الشخصيات التي ميزها بأسمائها الخاصة فقد ذكرت الناقدة خمسا منها تحمل دلالات أو أبعادا مميزة، وربطت أسماء تلك الشخصيات بما تشير إليه في المسرحية من دلالات في نفسها في المسرحية فاسم (ياقوت) مثلا :" هو نوع من الأحجار الكريمة، ولأن الكاتب قد رمز بياقوت للجزائر، فإنه قد وُفق في

---

[1] المصدر السابق، ص 92

[2] المصدر نفسه، ص95

[3] المصدر نفسه، ص70

اختيار هذا الاسم لها نظرا لقيمة هذا الوطن والأرض الطيبة في نفوس أبنائها"[1]، وكذلك اسم (فاتح) فهو يمثل الفتح المبين لأنه في المسرحية يمثل ابن ياقوت، والتشكيك في نسبة فاتح لأبيه هو تشكيك في حرية الجزائر، وأمّا (الجايح) فمعناه في نفسه يدل على الشخص الذي لا يُعتمد عليه لعجزه وفشله في أداء مهامه، وأمّا معناه في مسرحية (ياقوت والخفاش) فهو مثال كل عميل يعمل لصالح أعداء وطنه ولذلك فقد فشل في مؤامرتين حاكهما ضدّ (ياقوت)، وأمّا شخصية (برنية) – بإضافة المد بعد الراء– فمعناه في نفسه يدل على الغربة والبعد أما معناه في المسرحية فيشير إلى فرنسا من خلال المواصفات التي وصفها المؤلف بها، وأخيرا اسم (زعرة) الذي يدل في معناه على نوع من الطيور دائم القلق، وأما في المسرحية فقد كانت زعرة دائمة القلق على أختها (ياقوت)"[2]، وبذلك فقد وفق المؤلف في اختيار أسماء لشخصياته عن قصد تجعلها مناسبة ومنسجمة ومتوافقة مع دلالاتها والوظيفة المسندة إليها في المسرحية.

الصراع في المسرحيات:

يعتبر الصراع في مسرح أحد بودشيشة خارجيا "يتفق مع مفهوم الصراع في الواقعية الاشتراكية، حيث أنّ معظم شخوصه تصارع شخوصا مثلها وأحيانا أخرى تقف في وجه الظواهر السلبية والنظم الاجتماعية"[3]، وقد قسّمت الباحثة الصراع في مسرحيات بودشيشة إلى خمسة أنواع، ومثلت لكل نوع منها بأمثلة من تلك المسرحيات.

صراع الإرادات:

إنّ كل عمل يقوم به شخص ناتج عن إرادة في نفسه، ولذلك يمكن أن تكون الصراعات كلها صراعات إرادات تنتج عن تناقض بينها، وقد مثلت الناقدة لذلك بثلاثة أمثلة مع تسميتها.

الصراع بين إرادة التغيير وإرادة الخضوع:

وتمثلت هاتان الإرادتان المتناقضتان في شخصيتي (المتشرد1) و(المتشرد2) في مسرحية (الصعود إلى السقيفة)، فتتعارض هاتان الشخصيتان في مسعييهما مشكلتين جوهر الحركة الصراعية الدرامية"[4]،

---

[1] المصدر السابق، ص95

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص96، 97

[3] المصدر نفسه، ص106

[4] المصدر نفسه، ص107

فالأولى تطمح إلى التغيير من وضعها بفضل إرادتها القوية ووعيها، وأمّا الثانية فهي شخصية استسلمت للواقع ورضيت به، وذلك ناتج عن جهلها وعجزها.

الصراع بين إرادة الوجود وإرادة التهميش:

ومثلت الناقدة لهذا النوع من صراع الإرادات بمسرحية (المغص) التي "تعالج معاناة المثقفين في مجتمع لا يقدر قيمة الثقافة والمثقفين"[1]، ويظهر هذا الصراع بين شخصية (المؤلف) وزوجته تارة وبينه وبين الشخوص الخيالية في مسرحيته تارة أخرى، وبين مدير المسرح الذي زعم أنه لم يتلق من المؤلف نسخة المسرحية التي جاهد من أجل تأليفها، وتساءلت الناقدة "لماذا نصر أحمد بودشيشة عبر نهاية المسرحية إرادة التهميش التي يمثلها مدير المسرح ورهطه وجعل الهزيمة نصيب إرادة الوجود وإثبات الذات والتي يقودها المؤلف"[2]، والظاهر أن المؤلف كان يعبر من خلال مسرحيته عن تجربة ذاتية عاشها مع أحد مخرجي مؤسسة التلفزيون الجزائري إلا أن الناقدة أخذت على المؤلف في هذا المبحث "إصراره على إلصاق بعض الأفعال بشخصياته استجداء للعطف عليها مما يؤدي الى الإنقاص من فعالية الشخصيات القيادية"[3]، وهذا ما حدث مع شخصية (المؤلف) التي دارت حولها كل أحداث المسرحية.

الصراع بين إرادة الحرية وإرادة الاستعمار:

مثلت الناقدة لهذا الجزء من بحثها بالصراع الذي دار بين (السعيد) و(زعرة) من جهة ممثلين إرادة الحرية و(الجايح) و(برنية) من جهة ثانية ممثلين إرادة الاستعمار، حيث وظف المؤلف شخصياته كرموز تقوم "على تجسيد المعاني في أشخاص يكونون رموزا لتلك المعاني (...) حيث يكون كل شخص في المسرحية وكل حادث وكل شيء رمزا لمعنى"[4]، وقد أشرنا إلى ما ذكرت الناقدة في معاني هذه الشخصيات، حيث تصارع هذان الطرفان على طول الخط الزمني للمسرحية، فقد أشارت الناقدة إلى "التقدم الواضح في اتقان بناء الصراع وجودة سبكه خلافا لما كان عليه في مسرحياته الأولى من عدم النضج وعدم الوضوح"[5]، ويظهر اتقانه في توزيع فترات الصراع على عدة أزمات وجعله يتصاعد ويزداد تصاعده في كل فترة حتى

---

[1] المصدر السابق، ص 113

[2] المصدر نفسه، ص116

[3] المصدر نفسه، ص117

[4] علي أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص105

[5] صورية غجاتي. مصدر سابق، ص120

إذا وصل إلى مستوى من الشدة يقوم بإنزاله فنجد الصراع "يتصاعد باستمرار ثم عند بلوغه الذروة القصوى يسقط بفعل انحداري يجر معه الحل الذي ينهي الصراع"[1].

صراع الطبقات:

أشارت الناقدة في هذا الجزء من بحثها إلى الصراع بين أفراد الطبقة الواحدة ومثال ذلك مسرحية (اللعبة) التي يتصارع فيها طرفان ينتميان إلى الطبقة البرجوازية، ومسرحية (الصعود إلى السقيفة) التي يتصارع فيها المتشردان 1و2، وهما من الطبقة نفسها حيث تريد إحداهما (المتشرد2) التغيير وترضى الثانية (المتشرد1) بالأمر الواقع، وقد أخذت الناقدة على المؤلف ألوب المباشرة في إنهاء الحوار في مسرحية (اللعبة)حيث ترى أنّها جاءت "سافرة دون حجاب ساتر إذ عبّر عن ايديولوجيته الاشتراكية بشكل مكشوف"[2] لاعتبار أنّ هذه النهاية لا تتوافق وزمن تأليف المسرحية من جهة، ومن جهة ثانية لم يشر الكاتب إلى تلك الايدولوجيا في مسرحيته وأنزلها فجأة في ختام المسرحية لينهي بها الصراع مما ترى الناقدة أنّها "سببت خدشا في جسد المسرحية لا يمكن تجاهله"[3]، إذ أنه لم يستطع الشف عن ايديولوجيته من بداية المسرحية حتى تتضح الرؤية للقارئ/المشاهد، أو يخفيها تماما حتى لا يصطدم المتلقي بتلك النهايات، فكأنما كان المؤلف داعية إلى ما يعتقده ولو بإكراه غيره عليه، وهذا ما يعيب العمل الفني إذ غاب عنصر الإقناع فيه حيث نسي المؤلف "وهو يلتهب حماسة للدعوة التي يدعو إليها أنّ المسرحية عمل فني قبل كل شيء"[4]، وأمّا مسرحية (العقرب) التي أدرجتها الناقدة ضمن هذا المبحث فلا أثر للصراع الطبقي فيها لأنها تتحدث عن مجموعة عمال يصارعون ظروف العمل القاهرة، وقد ذكرت الكاتبة أنّ "الصراع فيها لا وجود له بالرغم من أنّ هناك تلميح من الكاتب لمعاناة طبقة العمال في سبيل الحصول على لقمة العيش"[5]، لكن الصراع فيها من نوع آخر، صراع كانت فيه الشخوص كلها في جانب والظروف القاسية التي يواجهونها في جانب آخر، فشخصيات المسرحية لم تكن متباينة متناقضة ليتولد بينها الصراع الذي لا تنهض المسرحية

---

[1] المصدر السابق، ص121

[2] المصدر نفسه، ص123

[3] المصدر نفسه، ص123

[4] علي أحمد باكثير. مرجع سابق، ص 40

[5] صورية غجاتي. مصدر سابق، ص125

إلاّ به على أن ينشأ عن هذا التناقض تناغم في النهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة في كل عمل فني"[1]، حيث يبدو أنّ التناغم بين الشخصيات كان من بداية المسرحية إلى حتى نهايتها.

صراع الأجيال:

وقد أوردت الناقدة أمثلة من أربع مسرحيات لأحمد بودشيشة: مسرحية (البيت الشريف) ويتمثل الصراع في هذه المسرحية بين الأم (نفيسة) وابنتها (سليمة) فالأولى تمثل القيم والمبادئ، الثانية تمثل التحرر، ويتنامى الصراع بينهما إلى أن يبلغ أشده، والصراع نفسه يحدث في مسرحية (امرأة ورجلان) بين الأم وابنتها (شهلة)، "ومحور الصراع هو القضية نفسها حرية الجيل الجديد الذي تدفعه إلى الانسلاخ عن الأخلاقيات العامة وشدّة محافظة الجيل القديم وإصراره على اتخاذ دور الوصي على الجيل الجديد"[2].

وفي مسرحية (البئر المهجورة): حيث يتصارع فيها جيلان مختلفان، جيل الثورة وجيل الاستقلال، ويدافع كل منهما عن مبادئه ونظرته للأرض التي ولد وتربى فيها، وهي منطقة ريفية تفتقر أدنى شروط الحياة الكريمة، كما يختلف هذان الجيلان من حيث وجودهما فأحدهما على الحياة (جيل الاستقلال)، وأمّا جيل الثورة فهو من الشهداء وتمثل شخصيات هذا الجيل (الأب، الأم، الأخ)، حيث تظهر هذه الشخصيات لـ (بلقاسم) في منامه ويحدث بينهما صراع حول قضية الأرض "التي لم يُقدر قيمتها جيل الاستقلال وأبى إلاّ أن يهجرها مخلّفا إياها لظواهر الطبيعة تطمس ملامحها وتُخفي معالمها التي تقف شاهدا على تاريخها المليء بالتضحيات"[3]، وينتهي الصراع باقتناع (بلقاسم) برأي عائلته ويصرف تفكيره عن هجر الأرض. مسرحية (اللص): أشارت الناقدة إلى صراع جيلين مختلفين في هذه المسرحي، جيل الشباب ممثلا في (كمال) اللص، وجيل الشيوخ ممثلا في (علاوة) كبير الحي، لكن الحقيقة في هذا الصراع ليست صراع أجيال بقدر ما هي صراع عقيدة، حيث يعتقد الأول أنه بإمكانه أن يتوب ويرجع إلى جادة الصواب ليُصلح حاله، وأمّا الثاني فاعتقاده أنّ هذا الجيل الممثل في (كمال) لا يمكنه أن يستقيم "ولو رأى بعين اليقين صدق توبتهم وأوبتهم لطريق الرشد، وقد فجّر الكاتب هذا الصراع وسار معه إلى النهاية ليتركه عندها معلقا غير محسوم"[4].

---

[1] علي أحمد باكثير. مرجع سابق، ص75

[2] صورية غجاتي. مصدر سابق، ص127

[3] المصدر نفسه، ص128

[4] المصدر نفسه، ص ن

صراع القيم:

أشارت الناقدة إلى أنّ هذا النوع من الصراع يكون كذلك أحيانا بين أطراف من الصنف نفسه ومثال ذلك الصراع في مسرحية (اللعبة)، حيث تتبنى الأطراف المتصارعة القيم البراغماتية المؤسسة على الانتهازية والخسة والدناءة والوصولية"[1]، كما يكون الصراع بين طرفين متعارضين، ومثال ذلك الصراع في مسرحية (الوقف) حيث "تتواجه القيم المادية مع القيم الروحية، والأنانية في مواجهة التضحية، وقيم الانتهازية والوصولية ضد قيم الحق والعدل"[2]، وقد أنهى المؤلف الصراع في هذه المسرحية لصالح القيم الروحية الإيجابية، وهذا ما يخدم ايديولوجيته التي أشارت إليها الناقدة في مقدمة البحث.

الصراع السياسي:

استقرأت الناقدة رموز مسرحية (المائدة) حيث ترى أنّ الكاتب "اتخذ من (الأسرة) رمزا للمجتمع أو الدولة، أمّا الأبناء الذين يتصارعون حول رئاسة المائدة فيرمز بهم إلى الأحزاب السياسية المتصارعة على السلطة، وأما (الأم) التي ادعوا شراء المائدة لأجل إراحتها، ثم قاموا بتكسيرها لأنها لم تساير مصالحهم الأنانية، ولم يراعوا في ذلك مصلحتها فهي الشعب الذي يُستعمل كورقة رابحة عند الحاجة ثُم يُداس عليها عندما تنعدم الحاجة إليه"[3]، وبذلك فقد جعل الكاتب صورة الصراع الأسري مثالا للصراع السياسي على السلطة، وتغيراتها دليل على التغير العام في المجتمع، والتغير فيها دليل ناتج عما يطرأ على النظام الاقتصادي أو السياسي، أو الايديولوجي من تغير"[4].

اللغة والحوار:

في هذا الفصل من الدراسة تطرقت الناقدة إلى دراسة هذه الثنائية بشيء من التفصيل ووظفت لذلك رسوما لتوضيح أنواع الحوار الموجود في مسرحيات بودشيشة، وقبل ذلك ذكرت سمات الحوار في تلك المسرحيات، حيث قسمت خط تطوره إلى ثلاث مراحل، ومثلت لكل مرحلة بمجموعة مسرحيات، ومن خلال ذلك توصّلت إلى أنّ "الحوار المسرحي عند أحمد بودشيشة في مرحلته الأولى تميز بالتكرارية التي كثيرا ما

---

[1] مصدر سابق، ص131

[2] المصدر نفسه، ص128

[3] المصدر نفسه، ص133

[4] إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ع105، 1998، ص 102

توقعه في السكون والرتابة (...) مما أفقده خاصية (الدرامية) التي تشتغل على تحريك الأحداث والدفع بها إلى الأمام"[1]، وذلك ما تراه يشل الأحداث حيث أمدت تلك التكرارية في عمر الحوار دون مبرر ومثلت لذلك بالحوار في مسرحيتي (البئر المهجورة) و(الصعود إلى السقيفة)، كما اعتبرت الناقدة الحوار المسرحي تميز "بالطابع الذهني فكان يتخذ من مسرحياته منبرا لعرض قضايا اجتماعية فكرية تحتم عليه جعل شخصياته تدخل في نقاش فكري لعرض وجهات النظر المختلفة حول تلك القضايا"[2]، بحيث يتدخل في النهاية ويحسمه لصالح الفكرة التي يتبناها ويناصرها، وضربت لذلك مثالا بالحوار في مسرحيات (اللص، امرأة ورجلان، البئر المهجورة، السر، الصعود إلى السقيفة)، ومما آخذت به الناقدة المؤلف اعتماده الرد في الكشف عن حقيقة الشخصيات، مرجعة ذلك إلى عجز الحوار في إبراز أهم جوانب الشخصية المسرحية، وذلك بحسبها راجع إلى "عجز الكاتب في التحكم في تقنيات الحوار"[3]، كما أثارت قضية استعمال الكاتب اللغة العربية الراقية من خلال "الاهتمام بالجانب البلاغي والأسلوبي"[4] ولم تُبد رأيها في ذلك مباشرة ثم تكشف عن تحيزها لاستعمال اللغة العادية، حيث ترى أن المؤلف في المرحلة الثانية خطا "خطوة نحو الجودة في سبك حواره والسيطرة عليه بخطى ثابتة وراسخة"[5] من خلال:

ـ انطاق الشخصيات بمستواها الفكري والثقافي والاجتماعي ووضعها النفسي.

ـ اعتماد اللغة البسيطة القريبة من الحياة اليومية البسيطة.

بينما يبدو مما لا مجال للشك فيه أنّ الهدف من المسرح الرقي باللغة الفصحى، وإن اختلفت المواضيع التي تتطرق إليها المسرحيات، وبذلك نبشت في قضية كنا قد تطرقنا إليها في الفصل الأول من بحثنا، إلاّ أنها لم تُصب في ذلك حين استدلت ببعض العبارات من مسرحية (البواب) حين نجد خليطا من اللغة البسيطة إلا أنها فصيحة قليلة الاستعمال في الحياة اليومية، هذا إن لم نقل منعدمة في الاستعمال اليومي ومنها: "المزهرة، ترسل أريجها، تأسر النفس، تسبي العين، يشنف أذني، يأسر نفسي، السهاد...[6]

---

[1] صورية غجاتي. مصدر سابق، ص 143، 144

[2] المصدر نفسه، ص144

[3] المصدر نفسه، ص145

[4] المصدر نفسه، ص ن

[5] المصدر نفسه، ص ن

[6] ينظر: المصدر نفسه، ص146

إلى غير ذلك من العبارات مما يدلّ على أنّ المؤلف لم ينأَ في الحقيقة عن أسلوبه البلاغي في الكتابة المسرحية، وإن كانت قد أشارت إلى أنّ المؤلف ركّب حوار مسرحياته بحسب حاجته حيث "تطول جمله في المواقف التي تستدعي الإطالة والاستطراد كمواطن الإقناع والشرح والتفسير والبوح والشكوى والمناجاة والتذكر والتأنيب ... إلخ[1].

وأمّا المرحلة الثالثة فإنّ الناقدة قد مثلت لها بمسرحيتيه الأخيرتين (ياقوت والخفاش)، و(المخفر) حيث ترى من خلال طريقة تأليفه لهاتين المسرحيتين من حيث تعدد الأحداث وبالتالي تعدد الفصول، تميزا عن الطريقة التي كان يؤلف بها سابقا في كتابته للمسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد وبذلك "برهن (أحمد بودشيشة) على اضطلاعه بأصول الكتابة المسرحية وتحكمه في تقنياتها"[2]، كما أثنت الناقدة على المؤلف في مسرحياته تجنب الإطناب في التعليمات المرافقة للحوار المسرحي، إضافة إلى وضوحه في معالجة القضايا الوطنية بصفة مباشرة دون تلميح أو إيحاء.

أنماط الحوار:

قامت الناقدة بتقسيم الحوار عند شخصيات بودشيشة إلى ثلاثة أنماط:

الحوار التكاملي: وتقصد بذلك الحوار الذي يسير في وجهة نظر واحدة، وذلك لأنه يقوم بين شخوص ينتمون "إلى رؤية فكرية واحدة، ويدينون بالإيديولوجيات نفسها (...) وبالتالي يكون قائما على الطروحات المتداولة باتجاه تأليف لوجهة نظر واحدة، أو وجهات نظر متآلفة"[3]، وقياسا على العلاقات بين الشخصيات التي تطرقت إليها الناقدة يبدو أنّ الحوار التكاملي لا يمثل النسبة العظمى في مسرحيات بودشيشة لأنّ علاقة التناقض كانت مهيمنة على المسرحيات الأربعة عشر المدروسة، وبالتالي فهو "أقل تواترا في المسرحيات موضوع الدراسة (...) ويُعزى هذا إلى تعدّد واختلاف الايديولوجيات في الخطاب المسرحي المدروس، وقيام الخطاب المسرحي عموما على عنصر الصراع الذي يتأسس على الاختلاف والتعارض"[4]، ومثلت لذلك بالحوار من مسرحية (اللص) في جزئه المتعلق بالدعم الذي قدّمه (الحلاق) للّص بعد توبته

---

[1] مصدر سابق، ص 146

[2] المصدر نفسه، ص151

[3] المصدر نفسه، ص152

[4] المصدر نفسه، ص160

بالرغم من العداء الشديد الذي مني به من قبل (الشيخ علاوة)[1]، وكذلك الحوار الدائر في مسرحية (اللعبة) بين الوالد (مبروك) وابنته (قمير) وسبب تكامل الحوار في هذه المسرحية اتجاه الشخصيتين المادي حيث "تدينان بإيديولوجيا واحدة هي (البراغماتية) التي يؤسسها المبدأ الميكيافيلي (الغاية تبرر الوسيلة)[2].

الحوار التناقضي: والذي يبدو من خلال العلاقات بين الشخصيات أنّه الغالب في مسرحيات "بودشيشة" ومن الأمثلة التي أدرجتها الناقدة لمثل هذا النوع من الحوار، الحوار القائم بين شخصيتي (المتشرد1) و(المتشرد2) في مسرحية (الصعود إلى السقيفة) حيث تبدوان "على طرفي نقيض في رؤيتهما للحياة والكون، ويكشف الحوار عن أفكار ورؤى إيديولوجية متعارضة ومتناقضة تماما"[3]، ومن الأمثلة أيضا الحوار في مسرحية (الوقف)، حيث أشارت إلى أنّه "جاء أكثر من ثلاثة أرباع الحوار تناقضيا، يحمل في طياته وجهات نظر متضاربة"[4] بين شخصيات المسرحية، وعلى كل فإنّ هذا النوع من الحوار ينشأ وبلا شك من خلال تعارض في التفكير وفي السلوك الإنساني عموما، مما يولد نوعا من الحوار تجلو من خلاله طرقه المتناقضة بين الشخصيات مما يؤدي إلى نشوب صراع بينهما تُظهر كل شخصية من خلاله وجهة نظرها، وقد اكتفت الناقدة بذكر هذين المثالين بالرغم من سيطرة هذا النوع من الحوار على مسرحيات بودشيشة، وذلك من خلال الجدول الذي أدرجت ضمنه أنواع الحوار في ستة عشر مسرحية من مسرحياته.

إضافة إلى النوعين السابقين من الحوار تطرقت الناقدة إلى ذكر ثلاثة أنواع أخرى من الحوار وردت في مسرحيات "أحمد بودشيشة "لكنها "أقل أهمية من سابقيها وأقل ورودا في نصوص المدونة موضوع الدراسة"[5].

الحوار التكراري: وضربت لذلك مثالين، الأول من مسرحية (المغص)، والذي جمع بين (المؤلف) و(زوجته)، حيث جاء منبسطا على مساحة ورقية تقدر بتسعة عشر صفحة"[6]، وأما المثال الثاني فجاء في مسرحية (المخفر) بين (الصادق) الذي تعرض للسجن و(الخفير1) و(الخفير2)، وتوصلت الناقدة من خلال

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص161

[2] المصدر نفسه، ص163

[3] المصدر نفسه، ص153

[4] المصدر نفسه، ص158

[5] المصدر نفسه، ص 167

[6] المصدر نفسه، ص168

إدراجها لهذين المثالين إلى أنّ هذا النوع من الحوار وإن كان مملا للقارئ أو السامع/المشاهد إلاّ أنّ الكاتب يهدف من خلاله إلى تشخيص حالة نفسية أو اجتماعية من خلال تسليط الضوء عليها عن طريق التكرار ففي المسرحية الأولى وفّق الكاتب من خلال التكرار في "رسم معاناة (المؤلف) في منزله مع زوجته الأمية، ونجاحه في جعلنا نتعاطف مع هذه الشخصية من جهة ونقدّر مدى صبرها وكظمها لغيظها من جهة أخرى، وإدانتنا لشخصية (الزوجة) من جهة ثالثة"[1]، وأما في المسرحية الثانية فتكرار الحوار من خلال تكرار الأسئلة نفسها من قبل (الخفير2) على السجين (الصادق) فإنّ الكاتب أراد "أن يرسم لنا صورة سوداء للمخافر وما يحدث فيها من لا مبالاة واستهتار وبيروقراطية، وعدم إحساس بالمسؤولية من طرف الخفراء الذين يُفترض فيهم العدل وتوفير الأمن، لا ترعيب المواطن البسيط الذي يلتمس فيهم الحماية والمساعدة"[2].

أنواع الحوار في مسرح بودشيشة:

الحوار الدائري: ومثلت له الناقدة بالحوار في مسرحية (اللص) بين الشيخ (علاوة) والحلاق (محفوظ)، هذا النوع من الحوار يتخذ مسارا دائريا، ينطلق به الشخصان المتحاوران أو الأشخاص المتحاورون من نقطة ينصرفون إلى غيرها ليجدوا أنفسهم في آخر المطاف عند النقطة نفسها"[3]، وهذا النوع من الحوار يقصده الكاتب كذلك من أجل التركيز على قضية معينة، ولفت أنظار المشاهدين إليها، وكذلك القراء من خلال تكرار ذكرها في المسرحية.

الحوار الهامشي (الجانبي): وقد ذكرت الناقدة لهذا النوع من الحوار مثالا واحدا لا غير، وهو الوحيد الموجود في المدونة قيد الدراسة، ويتمثل في الحوار الذي دار بين (المهدي) وزوجته (العطرة) في مسرحية (اللعبة)، لكن هذا الحوار لا يأتي به الكاتب جزافا من أجل حشو مسرحيته، وإنّما ليدلّ على جانب من جوانب الموضوع حيث "يهدف إلى فكرة تخدم الموضوع، أو كشف سر، أو سبر أغوار إحدى الشخصيات"[4] وهذا بالضبط ما حدث في الحوار الهامشي بين هاتين الشخصيتين، حيث تم فيه كشف الشخصية (العطرة) عن أسرارها إتماما للكشف عن المغزى من اجتماعهما.

---

[1] المصدر السابق، ص171

[2] المصدر نفسه، ص173

[3] المصدر نفسه، ص 174

[4] المصدر نفسه، ص ن

اللغة المسرحية غير اللفظية في مسرحيات بودشيشة:

أشارت الناقدة إلى أنّ المؤلف وظف ست لغات غير لفظية في مسرحياته:

1 لغة الإكسسوار: حيث ترى الناقدة أنّ المؤلف وبالرغم من أنّ أي مؤلف مسرحي لا يمكنه الاستغناء عن الإكسسوار باعتباره وسيلة مُهمة تُضفي معنى على اللغة الملفوظة، بل أحيانا تُخاطبنا هذه اللغة بما هو أبلغ وأوجز من لغة الكلام إلاّ أنه (المؤلف) "لم يُعط هذه اللغة حقها تاركا هذه المهمة للمخرج"[1]، إلاّ أنه وظف هذه اللغة في مواقع معدودة من مسرحياته، وقد ذكرتها الناقدة وحاولت تفسير المغزى من استعمالها في تلك المواضع، فقد جاء في مسرحية (البواب) أنّ المؤلف جعل (الصحفية) تضع على صدرها مشبكا أو دبوسا في شكل قلم أحمر، وأمّا استقراء الناقدة لهذه العلامة أنّها "رمز للفكر والرأي والثقافة، واللون الأحمر دليل على التمرّد والتطرف"[2]، وأمّا استدلالها فقد جاء من خلال قراءتها للحوار الذي دار بين (البواب) و(الكاتب)، وهنا استعانت الناقدة باستعمال اللغة الملفوظة لفك شفرة اللغة غير الملفوظة (لغة الإكسسوار)، وفي مسرحية (اللص) وظف الكاتب (العصا) التي كانت شخصية الشيخ (علاوة) تُعدها من مكملات مظهرها الخارجي للتعبير عن فكره المتصلب المتحجر ونفسيته المعقدة التي تعجز عن احتواء الآخرين على اختلاف طباعهم وأفكارهم وآرائهم"[3]، وبذلك فقد كان لهذه الوسيلة دور في الكشف عن خصائص وصِفات تلك الشخصية، وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى.

2 لغة الملابس: حيث تطرقت الناقدة إلى تبيان أهمية اللباس ودوره في الكشف عن بعض الخصائص التي تتميز بها الشخصية وأخذت مثالا للباس الذي كانت ترتديه شخصية الشيخ (علاوة)، وهو لباس تقليدي يتمثل في برنس، جلباب، شاش وحذاء أبيض، وذلك ما ترى أنّه يناسب تلك الشخصية "فهو رجل رجعي متطرف ومتزمت في مبادئه، وقناعاته"[4] من خلال سوء تصرفه تجاه اللص لتائب، كما وظف المؤلف في مسرحية (اللعبة) معطف (الفرو) الذي ترتديه (قمير) حيث كشف بذلك مظهرها عن "مستواها الاجتماعي لصديق والدها"[5]، وذلك ما دفعه إلى الطمع في ثروتها والسعي إلى الزواج بها.

---

[1] المصدر السابق، ص178

[2] المصدر نفسه، ص 179

[3] المصدر نفسه، ص180

[4] المصدر نفسه، ص180

[5] المصدر نفسه، ص181

3 لغة الضوء: يعتبر الضوء وسيلة مهمة في العرض المسرحي خاصة إذ أنّه يرمز إلى بداية الفصل، كما يرمز إطفاؤه إلى نهايته، كما أنّه يُوظف للإشارة إلى وقوع الأحداث في النهار، أو الإشارة إلى حدث خاص كالاحتفالات مثلا، وإشعاله وإطفاؤه يشير إلى نوع من التناقض في الوقائع والأحداث، وقد وظفه "أحمد بودشيشة" في مسرحياته بصفة عادية إلاّ أنّ الناقدة أشارت إلى أهمية التوقيت في عملية إطفاء الضوء وإسدال الستار في نهاية الفصل الأول وذلك بهدف "إراحة نفسية المتلقي من الضغط والتوتر (tention) الذي أصابها نتيجة تواتر وتتابع محاولات (الزوجة) لاستفزاز زوجها (المؤلف) (...) وكذلك من أجل إرخاء التوتر وإراحة شخصية البطل الذي عانى استجواب زوجته بطريقة تثير الأعصاب"[1]، وأمّا توظيف المؤلف للضوء في الفصل الثاني عن طريق الإشعال والإطفاء من قبل (المؤلف) إثر استيقاظه في ساعة متأخرة من الليل، وسط الغرفة المظلمة، فإنّ الناقدة حلّلته سيميائيا، فعملية الإشعال والإطفاء تمثل "صراعا بين الضوء والظلام وهذا يشي بدلالات كثيرة تعكس في مجملها وتترجم صراع (المؤلف) مع كل المعوقات التي تقف حجرة عثرة في طريق تحقيق غايته بدءا بصراعه مع زوجته، ثم صراعه مع الزمن لينهي عمله، وانتهاء بصراعه مع الأفكار المتضاربة في ذهنه"[2]، وتواصل الناقدة تحليلها السيميائي لهذه العلامة (لغة الضوء) في مسرحية (السر) حيث ركز المؤلف الضوء على الشخصيات التي كانت تخفي أسرارا فيفضحها بكشف تلك السرار أمام بقية الشخصيات، وبذلك فقد ساهم الضوء هنا بصفته علامة بصرية في لفت انتباه المتلقي على بؤر الحدث الأكثر أهمية"[3].

4 لغة الإيماءة: وقد وردت هذه اللغة كثيرا في مسرحيات "بودشيشة"، كما ترد في كل المسرحيات إذ توظيفها يوجه المخرج إلى حسن توظيف شخصياته، إلاّ أنّ الناقدة صنفت هذه الإيماءة إلى صنفين ومثلت لكل صنف بأمثلة من المسرحيات، فالصنف الأول يمثل الإيماءة المصاحبة للكلام لتعزيزه، ومثالا لذلك أخذت الناقدة مقطعا من الحوار في مسرحية (البواب) يحتوي على مجموعة من الإيماءات قامت بها شخصية (البواب) أثناء حديثها مع شخصية (المؤلف)ن مقطب الجبين، يدنو منه أكثر ويتفرس فيه، يشرع عينيه ويشير بأصبعه علامة الحذر، صمت وتقطيب من طرفه، يمد له أذنه ، حيث ترى الناقدة أنّها في الواقع تعزيز للغة الحوار الملفوظ، فهي تسير معها جنبا إلى جنب، تؤكدها وتزيد في إيضاحها ليعبرا معا عن

---

[1] المصدر السابق، ص 182

[2] المصدر نفسه، 183

[3] المصدر نفسه، ص ن

أحاسيس وأفكار الشخصيات المسرحية"[1]، وأمّا النوع الثاني فيتمثل في الإيماءة المنفردة ومثالها على ذلك من المسرحية نفسها حيث أنّ (المؤلف) في بعض حواره مع (البواب) لم يكلف نفسه عناء الرد باللفظ حين سأله إذا كان يريد منه نصيحة فقد اكتفى بأن (هز رأسه بأنه في الاستماع)، وكذلك في رده على قبول النصيحة حيث (يشير برأسه بالقبول)، فإنّ الناقدة ترى من خلال سوء تصرف (البواب) مع (المؤلف) أنّ هذا الأخير "التزم الصمت واختار الإيماءة كلغة يرد بها على (البواب)، لهو دلالة أكيدة على استيائه من هذا الأخير وانزعاجه من ثرثرته المملة التي قطعت عليه رغبته في الدخول إلى مدير الجريدة"[2].

5 لغة الصمت: يعتبر الصمت أحيانا لغة معبرة أفضل من الكلام، وخاصة إذا كان هذا الأخير لا يعدو أن يكون ثرثرة ولغوا أو نافل قول، حيث يعبر الصمت أحيانا عن الدهشة عند اكتشاف أمر خطير أو فعل شنيع، وهذا ما حدث في مسرحية (البيت الشريف) بعد كشف (وسام) حقيقة (غنية) الخفية، أمام بقية الشخصيات بأنها حامل وتخفي سرها إلى أن يتم وضع الجنين ثم قتله خفية فحدث (صمت ... فيما يكون المشهد قد أذهل الجميع)، وفي ذلك تقول الناقدة "إنّ هده الحقيقة المفجعة التي كشفت حجابها (وسام) أمام بقية الشخصيات قد صدمت هؤلاء إلى الحد الذي أصبح فيه أي كلام أو تعليق من طرفهم عقيما وبلا فائدة"[3]، وأمّا في مسرحية (السر) فقد وظف المؤلف لغة الصمت في رد فعل الشخصيات عندما واجهها البطل (عبد النعيم) بحقيقة شخصياتهم الضعيفة والمنقادة للمدير، حيث يقول المؤلف: فلا يجد هؤلاء ساعتها غير الاعتصام بالصمت لشعورهم بالخزي والعار، وعجزهم عن الدفاع عن أنفسهم وتبرير أخطائهم، تبرر الناقدة صمتهم بقولها: " والصمت في هذه الحالة يقتحم مكان الكلام الذي يعجز عن تأدية وظيفته"[4]، وكذلك توظيفه لغة (الصمت) في مسرحية (المغص) بعد النقاش المطوّل بين (المؤلف) و(زوجته) بعدما ألحّ عليها في طلب العشاء، حيث يترجِم الصمت في مثل هذا الموقف "ملل شخصية (المؤلف) من (زوجته) وتفكيرها المتخلف، حيث أنها تعتمد على المماطلة في تقديم العشاء له رغم علمها بأنه جائع وتعب، فلا يجد غير

---

[1] المصدر السابق، ص185

[2] المصدر نفسه، ص186

[3] المصدر نفسه، ص187

[4] المصدر نفسه، ص ن

الصمت ردا عليها يقينا منه بأنّ أيّ تعليق منه سيزيد الأمر سوءا"[1]، وعلى كل فإنّ مثل هذه اللغة تُوظف كثيرا في الخطابات المسرحية لتوضيح معنى حيث لا ينفع الكلام لتبيانه في بعض المواقف.

7 لغة الصوت: يستعمل المؤلف عادة إشارات إلى بعض الأصوات للاستدلال على حالة نفسية معينة تصحب الكلام كالإشارة إلى رفع الصوت أو خفضه، أو الضحك، أو الهمس، أو الصراخ ... إلخ، وقد وظف (أحمد بودشيشة) أصواتا عديدة في مسرحياته أخذت منها الناقدة مثالين أولهما: النبرة التي طبعت صوت العجوز (برنية) في مسرحية (ياقوت والخفاش) وهي تدس في أذن (ياقوت) خبر عودة (الجايح) وسعيه للفوز بها زوجة في عبارة "تهمس في أذنها كفحيح حية وهي تتفرس فيها ... فهذا الموقف الذي يتمثل في المؤامرة التي تحيكها العجوز (برنية) بمعية حفيدها الجايح يتطلب السرية والحذر وإعطاء الكلام نبرة الهمس من شروط هذا الحذر وتلك السرية"[2]، وأمّا المثال الثاني من مسرحية (المغص) حيث أشارت الناقدة إلى العوامل المؤثرة في نوعية الصوت المستعمل في الحوار ومن ذلك عامل الزمان، حيث تجد شخصية المؤلف نفسها مجبرة على الحديث بصوت خفيض قريب على الهمس وهي تحاور شخصيات المسرحية التي كانت تؤلفها والتي تجسدت في هيئة رجل وامرأة وذلك لاعتبار زمن الخطاب الذي هو منتصف الليل، وكذلك عامل المكان ومثلته بالصوت الذي كان يتكلم به (الصادق) في مسرحية (المخفر) حيث "اتخذت الشخصية لكلامها نبرة الاستعطاف والتضرع ساعة تواجدها في مخفر الشرطة حيث لم يكن لها حول ولا قوة أمام غطرسة الخفراء"[3]، وبذلك يمكن القول أنّ الصوت المتحدث به من قبل الشخصية مرهون بالظروف المحيطة بالشخصية أثناء تلفظها ومنها الزمان، والمكان، والحالة النفسية.

الفضاء المسرحي في مسرحيات "بودشيشة":

في هذا الجزء من البحث تطرقت الناقدة إلى أنواع الفضاء المسرحي التي وظفها المؤلف في مسرحياته، وجعلها مكانا لتجسيد الفعل المسرحي وصنفتها إلى ثلاثة أصناف ومثلت لكل صنف منها بأمثلة من مسرحيات المدونة:

الفضاء المغلق: وظف المؤلف هذا الفضاء كحيز مكاني للدلالة على الحالة الاجتماعية أولا، ومن ثم انعكاساتها على الحالة النفسية للشخصيات، ومثال ذلك: (الغرفة) في مسرحية (المغص) حيث يشير

---

[1] المصدر السابق، ص 187

[2] المصدر نفسه، ص188، 189

[3] المصدر نفسه، ص189

المؤلف من خلال تقديمه أنها ضيقة ينجم عنها الاختناق بسبب ازدحام الأثاث والانغلاق، وهذا ما من شأنه "أن يخلق جوا من التوتر والقلق وانعدام حرية الحركة والتنقل فيمارس على (المؤلف) ضغطا نفسيا وعصبيا يحرمه من الحركة والتفكير والكتابة الإبداعية التي تحتاج إلى طقوس وأجواء خاصة"[1]، حتى أنّ المكان كان له علاقة قوية بعنوان المسرحية (المغص) مما يشير إلى الآثار السلبية التي تحدث جراء الوضع الاجتماعي المزري، حيث ظهر أثره على شخصيتي (المؤلف) و(الزوجة) مما جعلهما في صراع دائم خلال المسرحية.

وأما المثال الثاني فهو (أسفل السلالم) في مسرحية (الصعود إلى السقيفة) حيث وصفه المؤلف بأنّه موحش، ومغلق، ورطب متسخ، ومظلم، وهو مضجع لأحد المتشردين (المتشرد2) مما أثر في شخصه حتى احدودب ظهره وصار قذرا ذا لحية كثة وسخة، "وانغلاقه سبب له انغلاقا في فكره وجمودا وعجزا في وعيه، وعجزا عن فهم واقعه، وضيق مساحته سبب له شللا في حركته التي لا تتعدى إطاره المحدود بصناديق القمامة"[2]، حيث تأثرت الشخصية بالمحيط الذي تعيش فيه، وظهر على مظهرها وعلى سلوكها، فبدت راضية بعيشها وسط القذارة خلافا لشخصية (المتشرد1) التي بدت طامحة إلى التغيير من حالها وحال غيرها.

والمثال الثالث هو (فضاء الكوخ) في مسرحية (ياقوت والخفاش) وما يحتويه من أثاث (حصيرة من الحلفاء وبعض الأشياء المجموعة الدالة على استعداد أصحابها للرحيل) حيث تعلق الناقدة على هذا المظهر بقولها: "إنّ هذا الفضاء يحمل الكثير من الدلالات الاجتماعية والنفسية فهو من الناحية الاجتماعية يعكس الحالة الاجتماعية لسكانه ... ويضيف الوصف الداخلي والخارجي لهذا الفضاء دلالات أخرى يوحي بعضها بالبؤس كحصيرة الحلفاء القديمة وسقف الكوخ المشكل من مواد بدائية بسيطة كالديس والحلفاء والدفلى، وبعضها الآخر يوحي بوحشة ذلك الفضاء كالخرائب التي تحيط به، وأطلال الديار التي كانت معمورة ذات يوم"[3]، فاستقرأت الناقدة هذا الفضاء وانعكاسه الداخلي (النفسي)، والخارجي (الاجتماعي) على قاطنيه، وكذلك الحالة الاجتماعية العامة من خلال ما يحيط به من خراب، وأطلال مما يدل على الظروف الصعبة التي كانت تحيط بأهل ذلك الكوخ، فالكوخ هنا يمثل علامة سيميائية تعكس مدى مكابدة مالكيه الظروف القاسية التي تأزّهم أزّا إلى الرحيل عن ذلك المكان.

---

[1] المصدر السابق، ص197

[2] المصدر نفسه، ص200

[3] المصدر نفسه، ص 202

الفضاء المفتوح:

يعكس الفضاء المفتوح بدوره حالات اجتماعية ونفسية على من يعيشون فيه، وقد وظف المؤلف الفضاء المفتوح في مسرحية (الصعود إلى السقيفة) للدلالة على الراحة النفسية والطمأنينة التي كان يعيشها سكان البناية ويدل في الوقت ذاته على مدى البؤس الذي يعيشه (المتشرد2) في أسفل السلالم حيث يظهر الفرق جليا بين الفضاءين لأنه بضدها تتبين الأشياء، ومن هنا يثور (المتشرد1) للحصول على السقيفة طلبا للراحة النفسية والطمأنينة التي يرى فيها حقا من حقوقه ليس حكرا على أحد، وقد أسقطت الناقدة مؤشرات هذا الفضاء على نفسية طالبه (المتشرد1) واعتقاده وتوجهه حيث أنّ "اتساع مساحته يعكس اتساع قلبه لحبّ الآخرين ودعوتهم لمشاركته نعمه، فنراه لا يتوقف عن دعوة (المتشرد2) للصعود والعيش معه في السقيفة، وعلو موقعه دليل على ترفعه وسموّه عن الدنايا، ورفضه للتذلل وخفض الهامة لبشر مثله، وضياؤه ترجم وضوح المبادئ والأهداف في ذهنه فكان يعرف ماذا يريد وكيف السبيل إلى ذلك، واضح مبتعد عن الغموض، يعمل في النور ولا يحيك المؤامرات في الخفاء"[1].

وأمّا الفضاء في مسرحية (العقرب)، (فضاء الصحراء) فهو يعكس تماما معنى الفضاء الأول حيث يشير إلى علاقة المكان بالعقرب، فالصحراء تعتبر وكرا لها ومكان عيشها المفضل، ويموت في هذا الفضاء العديد من العمال، حيث يعتبر هذا الفضاء "فضاء جبريا لأنه فرض عليهم ولم يختاروه ... وقهري لأن طبيعته القاسية تقهر طموحاتهم، وتحطم كل مسعى للمغامرة في مجهوله وتحدي طبيعته القاسية"[2]، وبذلك فقد سعى الكاتب إلى تبيان حالة من القهر والبؤس تختفي تحت فضاء منبسط يدل في ظاهره على الراحة والطمأنينة، لأنّ "الشكل المنبسط للصحراء يخفي وراءه الصعب المعقد ورماله التي تبدو حانية على جسد كل من يفترشها قد تحمل الموت مع هذا الحنو"[3].

الفضاء المحاصِر/المحاصَر:

وهو فضاء مغلق، أو أكثر انغلاقا، ومثال ذلك (المخفر) في مسرحية (المخفر)، وقد ساعد الحوار في المسرحية على تبيان مدى وحشة المكان وصعوبة المكوث فيه حيث أن "حديث الخفراء العاملين به

---

[1] المصدر السابق، ص204

[2] المصدر نفسه، ص204، 205

[3] المصدر نفسه، ص205

ورئيسهم يحمل دلالات حصار هذا المكان وخنقه لكل من تقوده قدماه إلى عقره"[1]، كما أنه محاصَر لأنه يتميز بحراسة أمنية مشددة.

إسماعيل جبارة:

وأما الباحث إسماعيل جبارة في بحثه الموسوم بعنوان "البنية السوسيولوجية للمسرح الجزائري بعد الاستقلال"، وهو عبارة عن رسالة ماجستير، فقد صرّح في مقدمتها بأنّه قد اعتمد في دراسته المنهج البنيوي التكويني ذلك أنّ هذا المنهج في النقد يجنح إلى الإشارة إلى علاقة العمل الأدبي بواقعه الاجتماعي والسياسي والايديولوجي وبذلك فقد عنون شقه العملي من البحث عنونة صريحة "دراسة سوسيولوجية لمسرحية الغولة"، ذلك أن البنيوية التكوينية "تتسم بالتوفيق بين المحتوى التاريخي والمضمون الاجتماعي وبناء العمل الأدبي"[2]، وقد قسم الباحث هذا الجزء إلى تمهيد ومجموعة مباحث جاءت كالتالي:

التمهيد: عنونه بـ "الدراسة السوسيولوجية لنص مسرحية الغولة، تطرّق من خلاله إلى الكشف عن سمات المسرح الجزائري بعد الاستقلال والذي كانت مواضيعه لصيقة إلى حدّ بعيد بالواقع اليومي للمواطن الجزائري، حيث عالج هذا المسرح مواضيع ذات صلة بهذا الواقع الاجتماعي والسياسي، ويعتبر الكاتب والممثل الكوميدي "أحمد عياد" من بين المسرحيين الذين نحوا هذا النحو "بحسن توظيفه المسرح الذي يخدم الجماهير العريضة التي كانت ترى على خشبة المسرح في رويشد واقعها اليومي"[3]، وقد شهد لذلك المؤلف والمسرحي "محي الدين بشطارزي"، حيث اعتبر الفنان رويشد عملاقا من حيث قدرته على استخراج مواضيع لمسرحياته من الواقع المعيش"[4]، وأشار الباحث إلى مدى استفادة الكاتب في مسرحيته من التراث الشعبي حيث يشير إلى ذلك عنوان المسرحية قبل متنها، من خلال توظيفه للأسطورة التي تعتبر من سمات المسرح منذ نشأته، وذلك بتوظيف "الكثير من الدلالات والرموز على الواقع الاجتماعي للمجتمع الجزائري بعد الاستقلال، حيث يصور فيها الكاتب الفساد الذي عرفته بعض الأجهزة الإدارية في الجزائر بسبب انتشار

---

[1] المصدر السابق، ص206

[2] إسماعيل جبارة: البنية السوسيولوجية للمسرح الجزائري بعد الاستقلال، مخطوط ماجستير، إشراف (يوسف الأطرش) جامعة باتنة، 2008، ص4

[3] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 25

[4] ينظر: إسماعيل جبارة، مصدر سابق، ص 103

العديد من الأمراض الاجتماعية مثل البيروقراطية والمحسوبية، والانتهازية، والوصولية"[1]، وقد سعى الباحث إلى دراسة سوسيولوجية لمسرحيته من خلال عناصر أربعة:

المضمون العام للمسرحية: حيث قدم من خلاله المعنى العام للنص، عن طريق تحليل مشاهده وما تحمله من أحداث إضافة إلى الإشارة إلى المزاوجة في حوار المسرحية بين اللغتين الفرنسية والعربية ممثلة في اللهجة العامية التي تعتبر لغة الحوار اليومي للجزائريين، والتي تتناسب والمسرحيات الفكاهية، فالعامية تحمل الكثير من الألفاظ المألوفة في المواقف المضحكة، وقد ناقشت هذه المسرحية موضوعا هاما طغى على المشهد الاجتماعي والسياسي بعد الاستقلال، ولا يزال أثره قائما إلى يومنا هذا، وهو قضية الجهاد أيام الثورة وتبعاته بعد الاستقلال، حيث أنّ الكثير من الذين شاركوا في المسيرة الثورية تمت إزاحتهم ولم يتحصلوا على أبسط الحقوق التي تحصل على أضعافها غيرهم ممن لم يجاهد، هذا الأخير ظهر في شخصيتي رشيد وزوجته اللذين حاولا الحصول على ما ليس من حقهما بطريقة انتهازية، "وهكذا تظهر شخصية رشيد الانتهازي الذي يسلك جميع السبل من أجل تحقيق ثروة هائلة من خلال تظاهره بشخصية مناضل في الثورة"[2]، كما تطرق الباحث إلى مواضيع أخرى عالجتها المسرحية وكلها نماذج من الواقع، ليس في تلك الحقبة فحسب، وإنما حتى في الوقت الحاضر، وسوف نسردها على شكل نقاط تجنبا للإطالة:

ـ استعمال المناصب المرموقة لتفادي عقوبات قد تنتج عن ارتكاب أخطاء كمخالفة قوانين المرور مثلا، وذلك ما حدث بين رويشد والشرطي، بل والأكثر من ذلك هو انتحال شخصية لتجاوز ذلك حيث "تظاهر رشيد أمام الشرطي بأنه شخصية مرموقة مهددا إياه بالعقوبة في حال ما إذا تمادى في إزعاجه"[3]

ـ أنّ المجتمع مهما طغى فيه جانب الشر وتمادى المنتهزون للفرص من أجل توسيع ثرواتهم إلاّ أنه لا يخلو من أناس صالحين يمثلون جانب الخير، وهذا ما لم يُغفله الكاتب في مسرحيته حيث صوّر هذا الجزء المضيء، ولو عبارة عن بصيص يأمل من خلاله أن يزرع في المشاهد/القارئ تلك الروح الصادقة التي تتفانى في خدمة مجتمعها بأمانة وإخلاص.

---

[1] المصدر السابق، ص104

[2] المصدر نفسه، ص106

[3] المصدر نفسه، ص107

ـ قضية أخرى تطرق إليها الكاتب في مسرحيته تتمثل في الفساد المتفشي في المجتمع من خلال التستر بأيدي حاكمة في السلطة بحيث يصبح الشخص يفعل ما يشاء مدعيا أنّ له من يحميه.

ـ سرعان ما يتغير الشخص من حسن إلى سيء حيث يجرفه تيار السيئين من الناس فينحو نحوهم ويتعامل مثلما يتعاملون، وذلك واضح من خلال شخصية "توفيق" التي تحولت بعد مخالطة "رشيد" إلى سارق في المزرعة وانتهازي.

إلاّ أنّ خاتمة المسرحية مثلت نافذة أمل للكاتب ولكل جزائري غيور على وطنه تتمثل في الوحدة الوطنية بين كل أصناف المجتمع من أجل بناء الجزائر وهذا ما مثله المشهد الأخير حيث "راح الكل يردّ الدراهم التي سرقها، وفي الأخير يردّد الجميع أغنية، ويقررون تغيير الأوضاع وهكذا تكون نهاية المسرحية نهاية مضحكة وسعيدة، خاصة لمّا قرر الجميع الاتحاد والتعاون لبناء الجزائر"[1]

دراسة الشخصيات المسرحية:

تطرق الباحث لهذا الجزء من بحثه تحت عنوان سوسيوسيميائية الشخصية المسرحية" انطلاقا من علاقة هذه الأخيرة بمكونات العرض الأخرى من فضاء مكاني وزماني، حيث تشف هذه العلاقة من خلال الحوار والأحداث عن "الكشف عن الفضاء النفسي والاجتماعي للشخصيات المعنية"[2]، وفي الكشف عن علاقة هذه الشخصيات الدرامية بواقع المشاهد الذي يسعى إلى فهم سيرورة الأحداث من خلال الحوار الذي تتحدث به الشخصيات، وقد أشار الباحث إلى ما من شأنه أن يُفصح عن الأحداث في مسرحية "الغولة" من خلال حوار الشخصيات، هذه الأخيرة تقوم بتحويل في المظهر والصوت واللباس، وتتبنى حوارا وسلوكا يُعطي المتفرج انطباعا عن واقعه أو تمسرحه، "أي يعطي المتفرج إحساسا بالمسرح، ولكن هذا الإحساس قد لا يمنع المتفرج من أن يضع بعض ما يشاهده في اتصال مع الواقع"[3]، ولذلك فإنّ كاتب المسرحية عرض "قطاعا عريضا من المجتمع في طبقاته فقد انتقى شخصيات المسرحية بدقة من قلب الواقع الاجتماعي للمجتمع الجزائري لفترة الاستقلال، فهي شخصيات نموذجية تعكس صورا متنوعة للتفاعل الاجتماعي"[4]،

---

[1] المصدر السابق، ص110

[2] المصدر نفسه، ص 111

[3] سيمياء براغ للمسرح، عدد من المؤلفين، تر: أومير كورية، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1997، ص18

[4] اسماعيل جبارة، مصدر سابق، ص112

وأشار إلى تقنية مهمة في بناء العمل الدرامي المسرحي كان قد وظفها الكاتب في مسرحيته تتمثل في اختيار الشخصية العينة "التي تعبر عن فئة كبيرة من المجتمع ذات خصائص اجتماعية محدودة"[1].

تقسيم الشخصيات:

قام الباحث بتقسيم شخصيات المسرحية إلى شخصيات محورية وأخرى ثانوية، وكان لكل فصل تقسيم خاص، فلم تكن الشخصية المحورية سائرة على طول المسرحية، وإنّما لكل فصل شخصية محورية خاصة، كما أنّ له كذلك شخصيات ثانوية خاصة، وكان هذا التقسيم مبنيا على بعض الملامح التي تعطي لكل شخصية قيمتها في المسرحية من خلال تفاعلها، وهذا التفاعل يظهر من خلال "تأثيرها وتأثرها بالأحداث المسرحية أكثر من غيرها، حيث تعتبر المحرك الأول لأحداث المسرحية، والتي تبقى في غالب الأحوال أطول مدة على خشبة المسرح، ويتمثل في سلوكها ومصيرها موضوع المسرحية الرئيسي"[2]، حيث تترجم حركاته وأقواله حالة اجتماعية تشمل حيزا عريضا من المجتمع، وتمثل شريحة واسعة منه، ففي الفصل الأول مثلا يعتبر الباحث "شخصية رشيد هي تصوير مصغر لما يجري من أحداث في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال"[3]، كما أشار الباحث أيضا إلى اللغة التي توظفها هذه الشخصية فهي لغة تناسب دورها، فيسهل تعاملها مع بقية الشخصيات، فشخصية رشيد جاءت لغتها ممزوجة بين اللغة العربية الدارجة (اللهجة العامية) واللغة الفرنسية"[4]، هذه اللغة التي تعتبر وسيلة مهمة وأساسية للتعبير وبناء الحوار، ثم أنّ ازدواج اللغة بالنسبة لهذه الشخصية دليل على ازدواج الثقافة نظرا لأنّ الجزائريين في تلك الفترة كانوا حديثي عهد بالاستعمار الفرنسي، وأمّا الشخصيات الثانوية فهي لا تعتبر مجرد "عوامل مساعدة لظهور شخصية البطل لكنها تمثل في ذاتها نماذج إنسانية ومسرحية ناجحة"[5]، وكل شخصية مسرحية أدرجها الكاتب لا تمثل نفسها فقط، ولو كانت ثانوية، بل تمثل غيرها من الحالات الاجتماعية المماثلة، وقد أشار الباحث إلى العبارات التي اختارها الكاتب لشخصياته المحورية منها والثانوية، فقد كانت مناسبة للدور الذي تؤديه، ومناسبة من جهة أخرى للمحيط الذي تعيش فيه، أو تمثل العيش فيه واتخذ أمثلة للعبارات التي تداولتها الشخصيات

---

[1] المصدر السابق، ص 112

[2] المصدر نفسه، ص113

[3] المصدر نفسه، ص114

[4] المصدر نفسه، ص115

[5] الصدر نفسه، ص117

وعلاقتها بالمجتمع الجزائري الذي يمثل المحيط الذي تجري فيه الأحداث، فجاءت الألفاظ "بعيدة عن التعقيد والغموض، وهي بسيطة بساطة المستوى الثقافي للشخصية، وهي لهجة عامية"[1].

ولعل الكاتب ربط حوار شخصياته بالواقع بكل صوره حسنها وسيئها، جميلها وقبيحها، فاختار لكل شخصية من العبارات ما يُجلي حقيقة هذا الواقع، ويكشف مكامن الخير والشر فيه، حيث يمكن القول أنّ هذه الشخصيات استعملها الكاتب كعلامات سيميائية ترشد القارئ/ المتفرج إلى حقائق قد تكون معلومة، كما قد تكون مجهولة فيسعى إلى محاربتها، فيتجنبها ويحذر منها، وقد وظف في ذلك الحوار المباشر بين الشخصيات، الحوار الجانبي، المناجاة.

لقد تغيرت الشخصيات في كل فصل مما يدل على أنّ المسرحية جاءت مجتزأة متعددة المواضيع، إلاّ أنّ هذه المواضيع يخدم بعضها بعضا، فتسعى بذلك الشخصيات إلى بناء حوار متكامل يخدم مواضيع مختلفة، ولكنها تشترك في البناء العام للمسرحية.

كما أنّ الشخصيات الثانوية قد تكون موافقة للشخصية المحورية داعمة لها كما حدث في الفصل الأول بين شخصية رشيد وزوجته التي سايرته وحذت حذوه بل وصل بها الأمر إلى حدّ منافسته في بعض طموحاته، وقد تكون الشخصيات الثانوية سائرة ضد تيار الواقع العام ناقمة عليه تحاول بشتى الطرق أن تثبت وجودها لتغير من واقعها الخاص ولو على حساب المبادئ، والأخلاق، والأعراف، والقوانين ومثل ذلك شخصية (علي) في الفصل الثاني الذي يمثل دور العامل في المزرعة المسيرة ذاتيا، لكنه غير راض على حالته كعامل بسيط، فهو يرى أنّه من يعمل بإخلاص سيبقى أبد الدهر بين الحفر، ويموت فقيرا بائسا... فقد قام (علي) بمقارنة حاله عندما كان يشتغل بإخلاص حيث كان يتلقى أجرا زهيدا في زمن يعدّ بالشهور، أمّا بعدما استيقظ من غفلته ــ حسب اعتقاده ــ فقد صار يحقق ربحا كثيرا في أقل زمن ممكن[2]، وعليه فإنّ المؤلف سعى من خلال اختياره لشخصيات المسرحية وحوارها إلى كتابة نصّ مبني على نقل حقائق تميز بها المجتمع الجزائري خلال فترة ما بعد الاستقلال، "فقام بنقل شبكات العلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع في تلك الفترة إلى عمل فني ترجم من خلاله حقائق واقعية على ألسنة الشخصيات"[3].

---

[1] المصدر السابق، ص119

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 126، 127

[3] المصر نفسه، ص140

دراسة الأدلة الزمنية في المسرحية:

في هذا الجزء من البحث والذي عنونه الباحث بـ "البنية الزمانية ودلالتها السوسيولوجية" باعتبار الزمان الاجتماعي مواكبا لحركات الكواكب والأرض والشمس والقمر، مما يتولد عنه تقسيمات زمانية كالسنة والفصل والنهار واليوم كما يربط بين هذه التقسيمات وبين أحداث ووقائع اجتماعية يمارسها المجتمع في كل وقت من الأوقات"[1]، وبالتالي فقد أشار إلى الزمن ومدى أثره في حياة الشخصيات بمراحله الثلاث (الماضي، الحاضر، والمستقبل)، وكيف كان له أثر في حركة هذه الشخصيات وتفاعلها مع بعضها البعض، حيث كانت تستعمله في كثير من الأحيان لتبرير سلوكها أو لشرح الحالة التي آلت إليها، أو ما تنوي القيام به، وقد استخرج الباحث من المسرحية العديد من الأمثلة التي تدل على ذلك، وهذه البنى الزمانية لا تخلو من الإشارة إلى القيام بعملٍ ما ضمن محيط اجتماعي في أوقات مختلفة، هذه الأوقات تتناسب تماما مع الأفعال والأقوال والمقارنات بين المتناقضات، والتفريق بين الأشياء.

الصراع وعلاقته بإنتاج المعنى السميولوجي:

كان هذا عنوانا لأحد عناصر الدراسة في البحث حيث حاول الباحث من خلاله أن يكشف عن مكمن الصراع في مسرحية "الغولة"، فصراع شخصيات المسرحية ينم عن صراع واقعي يحدث في مجتمع الكاتب، ثم أنّ هذا الصراع يشمل قطاعات عديدة من المجتمع ومستويات متفاوتة من طبقاته، فنجده يشتد بين الشخصيات حتى كأنه لن ينتهي، وقد ربط الباحث صراع الشخصيات بواقع الجزائر خلال فترة الاستقلال "بين أنصار التغيير من جهة وأنسال الاستعمار من جهة ثانية "[2]، وأشار إلى أنواع من الصراع موزعة على فصول المسرحية كما يلي:

الفصل الأول: الصراع بين أهل الفساد، ومحاربي الفساد من المسؤولين الإداريين النزهاء، فالأول يتمثل في رشيد وزوجته، والثاني يمثله مسؤول جبهة التحرير الوطني.

الصراع بين أصحاب النفوذ وحراس القانون: فالأول يتمثل في "رشيد" والثاني تمثل في الشرطي الذي يسعى إلى تطبيق القانون.

---

[1] ينظر: زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، دراسة لغوية لمفهوم الزمان، ط2، 2002، ص87

[2] إسماعيل جبارة. مصدر سابق، ص120

الفصل الثاني: الصراع بين الطبقة الكادحة التي تشتغل طول النهار مقابل دريهمات، ومسؤوليهم، الأولى تتمثل في (محمد وعلي) العاملين في المزرعة، والثانية ممثلة في مسؤول المزرعة "توفيق"

صراع المصالح: وهنا لا يمكن القول "أن الصراع بين الخير والشر، بل نقول أنّ هناك صراع مصالح بين شخصيتين كل واحدة تريد الخير لنفسها لا لغيرها"[1]، ويتمثل ذلك في لصوص المزرعة وتنافسهم على توسيع ثرواتهم عن طريق سرقة المال العام.

كما أشار الباحث إلى نوع آخر من الصراع وهو الصراع الداخلي الذي يمثله حارس المخزن في المزرعة "فهو تراوده العديد من الأسئلة كيف سيكون مصيره عندما يصل الخبر إلى مدير المزرعة؟ وهل يتفهم تبريراته؟ كيف يكون رد العمال على ذلك؟ من هو السارق؟ من هو المسؤول الأول عن تلك السرقة؟[2] إلى غير ذلك من الأسئلة التي تترجم توتره النفسي جراء ما أصاب السلع من النهب والسرقة.

لقد كانت هذه أهم العناصر التي تطرق الباحث إلى دراستها في هذه المسرحية.

قام الباحثان في دراستهما بتوظيف المنهج البنيوي التكويني الذي يمزج بين المنهج السوسيولوجي والمنهج البنيوي، وفي دراستهما للمسرحيات النماذج تتبعا المراحل نفسها بدراسة الشخصيات والصراع ثم اللغة والحوار، فالفضاء المسرحي، وعليه يمكن ذكر بعض الملاحظات المهمة في الدراستين:

- التغلغل في دراسة الشخصيات والكشف عن نفسياتها، وأسباب تحولاتها في مواقفها، والدوافع إلى صراعها مع أنفسها (الصراع الداخلي)، وصراعها مع غيرها (الصراع الخارجي).
- ربط تصنيف الشخصيات بالأفعال التي تقوم بها أثناء المسرحية.
- الاستعانة بأسماء الشخصيات للدلالة على مرتبتها الاجتماعية.
- تصنيف الشخصيات حسب طموحها وما تهدف إليه واستنباط أنواع من الصراع.
- استخلاص أنواع الصراع بين الشخصيات انطلاقا من بواعثها النفسية، وما تحدثه من تغيير على مستوى الأحداث.
- علاقات التضاد بين الشخصيات من شأنها أن ترسم الصورة واضحة لكل شخصية مسرحية، فيُعرف بذلك توجهها داخل المجموعة.

---

[1] مصدر سابق، ص162

[2] المصدر نفسه، ص163

- استنباط أنواع من الصراع من خلال بعض الرموز التي تشير إلى حالة نفسية، أو وضع اجتماعي، أو مستوى عمري، أو صفة، أو وضع سياسي.
- توظيف الحوار في المسرحية لخدمة قضية، أو الانتصار لإيديولوجية معينة.
- استنباط أنواع الحوار من خلال حدّة الصراع، أو ضعفه، أو تكراره، أو عدمه، نتيجة توافق أو تناقض المتحاورين، أو لترسيخ فكرة من خلال تكرارها.
- تعدد الشخصيات في المسرحية وتغيرها دليل على تعدد المواضيع في المسرحية.

تعتبر هاتان الدراستان مثالا للدراسة الهادفة للمسرح من خلال توظيف المنهج البنيوي التكويني لسبر أغوار النص المسرحي، وتفكيك رموزه، وتحليل مستوياته، وبالتالي إعطاء المتلقي صورة واضحة عن المسرحية والرسالة التي يهدف الكاتب ايصالها للمتلقي، من خلال تفكيك جزئياتها، ثم إعادة جمعها والخروج بتصور عام يعطي الصورة النهائية للمسرحية.

الفصل الخامس:

السيميائية في النقد المسرحي الجزائري

تمهيد:

يُعتبر الخطاب السيميائي من "أهم وأعقد المناهج التي ولّدتها الحداثة الغربية في صورتها المتطورة وبقي إلى حد الساعة صعبَ الاقتحام وعصيَ الامتلاك حتى على أولئك الذين تلقوا هذا الخطاب مباشرة من مصدره الأصل، لذا نلفي بعض الجهود النقدية التي تروم التأسيس لمثل هذا الخطاب، حتى لا يعاني الغربة والضياع كما هو الحال في معظم البلدان العربية، وحتى يسهل على النقاد العرب مهمة امتلاك أو التوسل بهذا المنهج في مختلف دراساتهم والمقصود بخطاب التأسيس السيميائي ذلك الخطاب الذي يبحث في الأصول الأولى المؤسِّسة للمشروع السيميائي الحديث"[1].

وقد وظف الكثير من النقاد هذا المنهج في دراسة المسرح، خاصة في شقه الثاني المتمثل في العرض باعتبار " الممثل المسرحي ينجز مشروعا سيميائيا (...) وقد يكون هذا الممثل عامل الذات، أو بطلا معاكسا فيتصارعان حول موضوع القيمة رغبة وصراعا، وكل ذلك من أجل تنفيذ المَهَمّة التي تقترن بالمرسل والمرسل إليه، ويخضع الممثل سيميائيا لاختبارات التحفيز والترشيح والإنجاز والتقويم أو التمجيد، بعد أن يمتلك الممثل أهلية المعرفة والفعل والإرادة والواجب، وبالتالي يقوم الممثل بإنجاز مجموعة من أفعال الحالة أو أفعال الإنجاز اتصالا وانفصالا، وحسب مجموعة من الوضعيات كوضعية الاستهلال (الاستفتاح)، ووضعية الإنجاز، ووضعية الاختتام، وهذه الوضعيات تشكل ضمن التصور الدرامي ما يُسمى بالتراتب الهرمي"[2].

والنص المسرحي باعتباره مجموعة علامات تتداخل فيما بينها لتعطي عرضا مسرحيا " يخضع لمفاتيح متعدّدة لاستقراء غوره، وإن حدّدت المقاربة السيميائية الخطوط العريضة لولوج عمق النّص، فإنها تظل مقاربة مطاطة وقابلة للإثراء مع ما وصلت إليه أحدث التأويلات على مستوى العلامة، الحركة، الإيماءة(...) إلخ، وما يطرحه النص/العرض من مفارقة، تدفع الباحث إلى ضرورة الإلمام بالأدوات المعرفية والمنهجية لاستقراء فن مركب حي، يُدخل العلامة اللغوية وما فوق اللغوية في تحديد نسيجه المؤثِّث"[3] فلا يمكن اعتبار النص المسرحي عصي الولوج أو لا يمكن ولوجه إلاّ من باب منهجي واحد، فهو مرن قابل للدراسة بحسب القوالب المنهجية المتاحة التي تُطبق عليه ومنها المنهج السيميائي، ويبدو أن استقراء النص

---

[1] صليحة لطرش. تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر، ص 27

[2] جميل الحمداوي. بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، ص 336

[3] طامر أنوال. المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص 170

سيميائيا لا يتأتّى إلاّ من خلال التمثيل على الخشبة حيث "يدخل الممثل كعامل هدم معيدا البناء من جديد فاتحا استراتيجيات ضخمة أمام الشخصية التي بدت في النّص رهينة الكاتب متحولة إلى مضخة من العلامات الخاضعة لاستقراء وتحديد الشفرة ثقافيا وإيديولوجيا"[1]، وبذلك ينفتح النّص على تعدّد القراءات بعيدا عن القراءة الأحادية فلغة الجسد وحركات الحواس تبعث على تعّدد المفاهيم الناتجة عن تعدّد القراءات حيث " يقترح النص المسرحي بين يدي القارئ مساحات شاسعة لإمكانيات لا حدود لها ورؤى أثرى من أن يحاصرها طرح بمستوى مسطح أحادي"[2].

وبذلك يعتمد المنهج السيميائي على " دراسة شكل الخطاب تفكيكا وبناء وذلك من خلال تحيين العمل الأدبي وصفيا وتحييثه بنيويا كنسق من العلاقات الداخلية ودراسته سانكرونيا قصد تحديد بناه الداخلية، ومن هنا يتعامل هذا المنهج مع الخطاب الدرامي أو العرض السينوغرافي بنيويا من خلال المستويات الفونولوجية والمورفولوجية والدّلالية والتّركيبية والتّداولية، والبصرية وذلك قصد الوصول إلى البنية العميقة التي تتحكّم في إنتاج النص الدرامي، أو توليد العرض المسرحي، أو البحث عن كيفية انبثاق المعنى والدلالة، ورصد علاقة الدال بالمدلول، ودراسة أنظمة التواصل داخل العمل الدرامي، وتبيان القواعد البنيوية المجرّدة الي تتحكّم في الفرجة المسرحية"[3].

وقد انتقلت الدراسات السيميولوجية في مجال المسرح إلى العرب متأخرة بحوالي عقدين بعد ظهورها مع مدرسة براغ الشكلانية" فلم يهتموا بالسيميوطيقية المسرحية إلاّ بعد صدور كتاب "أنظمة العلامات" مدخل إلى السيميوطيقا عام 1953 بإشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، وأيضا بعد ترجمة مجموعة من الكتب ذات التّوجّه السيميائي في مجال المسرح والدراما (أوبرسفيلد، وباتريس بافيس، وكيرو إيلام، وإلين أستون، وجورج سافونا" [4]، حيث يبدأ التحليل السيميولوجي للرسالة المسرحية بالقراءة وهي تختلف عن قراءة الناقد العادية بانفتاحها الدائم، ويرجع هذا الانفتاح إلى عدّة أسباب:

– يعني النص **texte** شيئا على مستويات عدّة (المكان) وفي لحظات عدّة (الزمان) لذا تختلف كل قراءة عن القراءات الأخرى، والقراءة السيميولوجية تبرز هذا التّعدّد.

---

[1] مصدر سابق. ص 170

[2] المصدر نفسه. ص ن

[3] جميل الحمداوي. مرجع سابق، ص 330

[4] المرجع نفسه. ص 332

- اكتشاف البنية والحديث عنها يعني الاختيار من حيث المبدإ ولتجنّب المآخذ التي قد تنتج عن اتخاذ موقف كهذا يجب القيام بعدّة قراءات متوازية
- لا يمكن أن تكون القراءة السيميولوجية قراءة نهائية لأنّ كل قراءة جديدة تبرز سنناً **code** والبحث عن المعاني يعني تسميتها ووضعها أمام معانٍ أخرى ولا يقرّر حقيقة معينة "[1] فالدراسة السيميائية لا يمكن أن تُعتبر نهائية ولا يمكن اعتبارها كذلك إذ أنّ " سيميولوجيا المسرح لا تبحث عن حقيقة المعنى أي أنها لا تسعى إلى العثور على المعنى الصحيح، وإنّما تسعى إلى استخلاص عدّة معان ممكنة، أمّا التفسير فيقوم به المخرج أو الممثّل أو القارئ أو المشاهد"[2]، وبذلك فإنّ الناقد السيميائي تجده يبحث عن المعاني في كل ما يتعلق بالمسرح ذلك أنّ " الصورة المسرحية قد ترتبط بالممثل تارة، وقد ترتبط بالديكور أو بأيّ عنصر آخر تارة أخرى، وبتعبير آخر إنّ البطولة ليست دائما من احتكار البطل الشخوصي كما في المسرح الكلاسيكي، بل قد تكون من نصيب الأيقونات أو الديكور أو الأثاث، أو غير ذلك من المستلزمات الدرامية أو السينوغرافية، كما في المسرح المعاصر "[3].

ولعلّ ذلك يثير المنهج السيميولوجي تجاه العرض أكثر منه تجاه النص لتوفر شروط الدراسة التي يسعى إليها الدارس السيميائي أكثر من توفرها في النصوص الجامدة "وربما كان المنهج السيميولوجي (...) أقرب إليه (أي العرض) من غيره من المناهج ما داما معا ـ أي العرض المسرحي والمنهج السيميولوجي ـ يعتمدان على مفهوم العلامة هذا من خلال المقاربة وذلك من خلال الاشتغال، وإن كانت المناهج الأخرى كفيلة بدراسة العرض المسرحي كذلك، ولكنّ المنهج السيميولوجي يملك من الأدوات الإجرائية وطرائق التحليل ما يجعله أقرب إلى مقاربة العرض المسرحي في بنائه الكلي من غيره من المناهج"[4]، إلاّ أنني ألفيت دراسات سيميائية للنص المسرحي فحاولت تتبعها واستنباط كيف حاولت استخلاص مجموعة من العلامات اللغوية بعيدا عن الركح.

---

[1] سامية أحمد أسعد. سيميولوجيا المسرح، ص 67

[2] المرجع نفسه. ص 69

[3] جميل الحمداوي. مرجع سابق، ص 337

[4] مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، المركز الدولي لدراسة الفرجة، سلسلة رقم 31، طنجة، المغرب، ط1، 2014، ص21

عتبات الدراسة السيميائية للمسرح:

لا شك أن الدراسات السيميائية تختلف عن أي دراسة أخرى من خلال توظيف منهجية معينة تختص باستنطاق أجزاء من النص المسرحي مركبة له، واستظهار ما تشير إليه باعتبارها علامات لا تعطي المعنى مباشرة، وإنما تُحيل القارئ أو المشاهد إلى استكشاف ما وراء العلامة من خلال بعض التلميحات التي يتلقاها من قبل كاتب النص أو إضافات المخرج المسرحي من أكسسوارات وأضواء وغيرها، أو من خلال ما يقوم به الممثل من حركات وإشارات دالة، أو ما يظهر على هندامه وتصرفاته، ولذلك فإننا نجد عتبات الدراسة السيميائية تابعة لما يكتبه المؤلف كالعنوان، والنص المسرحي، وتتبع أيضا ما يضفيه المخرج إلى المسرحية كي تكتمل وتصبح عرضا حيا على الخشبة يحيل إلى زمان ومكان معينين، كما تتبع أقوال وحركات الممثل الذي يجسد الشخصية المسرحية، لأن "الدراما محدودة بزمان ومكان، وتعتمد كليا على الحوار"[1]، وبناء على هذا فإنّ أول عتبة يحاول الناقد السيميائي فك شيفرتها هي العنوان، ثم الشخصيات المسرحية، ويليهما الفضاء المسرحي الذي يجسد مكان وزمان المسرحية.

عتبة العنوان:

يعتبر العنوان أول عتبة يطؤها الناقد السيميولوجي لأنّه يُعتبر همزة الوصل التي تربط النص بقارئه، والنافذة التي تحيل إلى داخل النص، والمفتاح الذي تُفتح به مغاليق النص، "وإذا اعتبرنا العنوان كرمز عام لما يزخر به النص من دلالات وإيحاءات جزئية، فإنّ ذلك يمكننا من الاعتماد عليه كإجراء ناجح في مقاربة النص، إذ يُعدّ المفتاح السحري الأساسي للوصول إلى أغوار النص العميقة، قصد الاستنطاق، والتأويل، وتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية، فهو يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمُض لأنّه المفتاح التقني الذي يجسّ ُ به السيميولوجي نبض النصّ وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والتركيبي"[2]. وباعتبار العنوان يحيلنا مباشرة إلى النص، فإنّ هناك رابطة بينهما (النص/ العنوان)، وليس بالضرورة أن تُفصح هذه الرابطة عن نفسها مباشرة فقد تعطي القارئ تلميحات تأزّه إلى اقتحام النص واستظهار معانيه الخفية، ولذلك "فهو يُعدّ نظاما سيميائيا ذا أبعاد

---

[1] رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 41

[2] عمار شلواي: الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 19، 20 أفريل 2004، ص373

دلالية، وأخرى رمزية تُغري الباحث لتتبع دلالاته، ومحاولة فك شيفرته الرامزة، ومن هنا فقد أولى البحث السيميائي جُلّ عنايته لدراسة العنوانات في النص الأدبي"[1].

والنصوص النثرية خاصة ومنها المسرحية تتوفر دائما على العنوان، بل إنّ النصوص قوامها العنوان، وهو القاعدة التي ترتكز عليها"بينما الشعر يمكنه الاستغناء عن العنونة والتسمية ما دام ينبني على اللااتساق، واللاانسجام"[2]، حيث ومن خلال قراءتنا للشعر العربي نجد أنّ القصائد مبتورة العناوين وإن كان بعضها يُعرف موضوعها من خلال مطلعها فقد نُسبت بعض العناوين للقصائد تبعا لقوافيها أو رويّها فيقال: "ميمية" المتنبي أو "داليته" التي قالها في سيف الدولة أو في كافور"[3].

وباعتبار العنوان مدخلا للنص الأدبي فإنّه "يفرض اتصالا نوعيا بين المرسل والمتلقي (...) وبذلك تتم دراسته على مستويين: مستوى يُنظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي الخاص، ومستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلائليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها"[4]، وأمّا فيما يخص أثر العنوان في عملية التلقي التي تنطبق على القارئ الناقد للنص، وعلى المشاهد للعرض المسرحي فإنّها تتمثل في كونه (أي العنوان) "صلة قائمة بين مقاصد المرسل وتجلياتها الدلائلية في العمل"[5].

عتبة الشخصيات:

تُعتبر الشخصية محرك الأحداث في العمل الأدبي وبخاصة في المسرح، فهي تلعب الدور الرئيسي في العرض المسرحي خاصة، و"ترتبط الشخصيات في العمل المسرحي بوصفها حاملة وناقلة للمحتوى الفني والتعليمي، كالنص واللغة"[6].

---

[1] بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، الأردن، 2001، ص33

[2] جميل الحمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، 1997، ص98.

[3] بسام قطوس. مرجع سابق، ص 34

[4] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص8

[5] المرجع نفسه. ص9

[6] ربيعة رويقي: سيميائية العلامة في المسرح الجزائري، مخطوط ماجستير، إشراف (صالح لمباركية)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010-2011، ص 86

يمكن النظر إلى الشخصية باعتبارها مفهوما سيميولوجيا في مقاربة أولى بصفتها مورفيما مزدوج التكوين، إنها مورفيم ثابت ومتجل من خلال دال منفصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول منفصل (معنى أو قيمة الشخصية)[1]، والشخصية المسرحية وليدة النص بل تسري في كل فصوله، وتساهم في بناء أحداث الحكاية كما يساهم النص في بناء الشخصية "من خلال جمل تتلفظ بها أو يُتلفظ بها عنها"[2]، وهنا تدخل اللغة عاملا في الكشف عن ملامح الشخصية ومركباتها السيكولوجية وحالتها السوسيولوجية من خلال ما يُلقى من كلام على لسانها أو على لسان غيرها سواء كالراوي، أو الشخصيات الأخرى، "فالشخصية ماهي إلاّ وحدة دلالية لا تُولد إلاّ من وحدات المعنى فلا تُكوّن إلاّ من الجمل التي تقولها أو تُقال عنها، وما الشخصية إلاّ علامة لغوية مركبّة دالّة ورامزة إلى ذاتها كاستعارة من مجال بشري إلى مجال لغوي كتابي"[3]، وهنا يبرز اختلاف شخصيات المسرحية عنها في القصة فالأولى تترجم حركيا على الخشبة، وأما الثانية فلا تُمثّل إلاّ شفهيا عن طريق القراءة، "فالشخوص في المسرحيات تحيا وتروي قصتها بنفسها، أمّا في القصة فالشخصيات تحيا ويروي الكاتب قصّتها"[4]، والشخصيات تُعرف من خلال ثلاثة أبعاد: البعد الجسماني، من حيث الجنس، البيئة، المظهر، الهيئة،... إلخ، البعد الاجتماعي، من حيث التعليم، العمل، مكانتها الاجتماعية، هواياتها، البعد النفسي، من حيث أهدافها، وقدراتها، ومساعيها، تفكيرها...إلخ[5].

والشخصية في المسرحية تحمل طابعين معروفين لدى الكّتّاب المسرحيين: الشخصية الرئيسية التي يدور حولها الصراع في كل الفصول، وتشارك في الأحداث من بدايتها إلى نهايتها، والشخصيات الثانوية التي تساهم في تأزم الموقف فتزداد حدة الصراع، أو تساهم في فض النزاع والتقليل من حدّته ليسير الصراع نحو نهايته، ولكل شخصية من شخصيات المسرحية أبعادها التي تميزها عن غيرها من الشخصيات، وهي البعد الفيزيولوجي، والبعد السوسيولوجي، والبعد السيكولوجي، فالأول يميزها عن غيرها من ناحية المظهر الخارجي الجسماني، وأمّا البعد الثاني فيظهر في حركات الشخصية، ومعاملاتها ومدى اختلاطها بغيرها، أو انزوائها عنهم وذلك تبعا لما خلّفه المحط الاجتماعي من أثر عليها، وأمّا البعد الثالث فهو ما ينتج عن

---

[1] فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2013، ص 38

[2] المرجع نفسه. ص 39

[3] محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطقا السرد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2007، ص 124

[4] مصطفى محمد الفار: باقات من النثر العربي الحديث، دراسة تطبيقية، دار الفكر، ط1، عمان، 2000، ص 114

[5] فاطمة يوسف: مسرحية المناهج، نموذج تطبيقي لمسرحية منهج تاريخ مصر الحديث، مركز الإسكندرية للكتاب، 2006، ص28

البعدين الأولين حيث تنعكس حالة الشخصية الفيزيولوجية والاجتماعية على نفسيتها فيتحدّد مزاجها، وتبرز ميولاتها، فهو "يتمم الكيان الجسماني والاجتماعي، ويحدّد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية"[1].

وتعدّد الشخصيات في المسرحية لازمة من لوازمها برغم اختلاف وظائفها في الصراع، فمنها ما يكون مصدرا له مؤثرا في الأحداث، دافعا لها لدخول معترك الصراع، وهذا منوط بالشخصية الرئيسية، ومن الشخصيات ما يُعتبر مكملا للصراع باعتبارها طرفا ثانويا له من الأثر في الشخصية الرئيسية ما يزيد في حدّة الصراع، أو المساهمة في فضّه، ومن أجل هذه الخصوصية التي تتميز بها الشخصيات في المسرحية فإنّ المؤلف المسرحي مُلزم بحدود "التركيز على شخصية أو شخصيتين ولذلك يجب أن يُلمّ تماما بالشخصية الرئيسية في مسرحيته وبالدور الذي تقوم به في الأحداث، وبأهمية هذا الحدث وبالمعنى الذي يكون خلفه، وأيّ الشخصيات التي تؤثّر فيه، وتوجهه بأفعالها وإلاّ انتقل التركيز من الشخصيات الرئيسية إلى الشخصيات الثانوية"[2]، وتتضح ملامح الشخصية علاماتيا وبطريقة غير مباشرة وإلاّ انتفى عنصر التشويق في المسرحية، "فتُقدّم وتوضع على خشبة النص اعتمادا على دالّ منفصل أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها سمة الشخصية، وتتحدّد الخصائص العامة لهذه السمة في جزء هام منها وبالاختيارات الجمالية للكاتب"[3].

عتبة الفضاء المسرحي:

يشكل الفضاء في المسرح مفاهيم مختلفة تتعلق بالنص تارة وبالعرض تارة أخرى، فما يتعلق بالنص نجد:

الحيز الدرامي: الذي يتحدث عنه النصُ حيث يُبنى من قبل القارئ بواسطة الخيال.

الحيز النصي: هو المساحة التي تودع فيها الحوارات وتوجيهات المؤلف المسرحي.

وأما ما يتعلق بالعرض نجد:

الحيز المسرحي: وهو حيز الخشبة، أين يتحرك الممثلون أمام أو وسط الجمهور.

الحيز السينوغرافي: هو الحيز الذي يشمل مكان تواجد الممثلين والجمهور خلال العرض المسرحي.

---

[1] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات بن عبد الكريم بن عبد الله، ط1، تونس، 1987، ص 47

[2] رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص45

[3] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2013، ص58

حيز اللعب: هو الحيز المبتدع من قبل الممثل خلال حضوره وتنقلاته وعلاقته بالمجموعة وتموضعه على خشبة المسرح.

الحيز الداخلي: هو الحيز المسرحي كتجربة لعرض استيهامي أو حلم أو رؤيا خاصة بالمؤلف المسرحي أو بشخصية.[1]

من خلال هذه التعاريف نخلص إلى أنّ الفضاء المسرحي نتاج تشارك كل من المؤلف والمخرج والممثل فيرسمه المؤلف كتابةً وتوجيها، ويشارك المخرج والسينوغراف بإضافة الإكسسوارات والأضواء والديكور، وينتهي بما يقوم به الممثل من حركات وتنقلات على الخشبة، وكل ذلك يتضافر من أجل إيصال رسالة إلى المتلقي الذي يُسهم بدوره في فك شفرات الرموز الفضائية من خلال السياق الذي يتلقاها فيه.

يشمل الفضاء المسرحي المكان والزمان معا، ولا شكّ أنّ للمكان دلالته الخاصة بالمسرحية والتي لا تتعدّى حدود ما يشير إليه النّص المكتوب وما يرنو إليه الكاتب والمخرج معا، إذ هو الوعاء الذي يحتوي كل الأفعال والأقوال التي تمارسها شخصيات المسرحية في فترة زمنية معينة، ويمثل هذا الوعاء مسرح الأحداث وبالتالي فهو يعكس الواقع الاجتماعي لفترة معينة، وتظهر علاقة المكان بعناصر المسرحية الأخرى جلية "فمن خلاله يرمز الكاتب إلى ما يجري في الواقع إذ أنّ أفعال البشر تقع دائما في مكان وزمان محددين"[2]، وإن كان المؤلف المسرحي غير محدود من الناحية النظرية بالمكان فهو يستطيع أن يغيره من منظر إلى منظر، ومن فصل إلى فصل، غير أنه يكتشف عمليا أنّ من الخير له أن يحدّ نفسه"[3]، وذلك تبعا للحدث، فإنّ وحدته من شأنها أن تكون سببا في وحدة المكان.

تتداخل الأحداث والوقائع وترتبط بالمكان ومناظره، فتصبح بذلك الشخصيات في أماكنها الخاصة بها، ويُصبح المكان البيئة المناسبة لشخصيات بعينها، بل ويرتبط المكان حتى باللغة والمظهر الخارجي للشخصيات التي تتصارع فيه فلا يصح أن يظهر فلاح مثلا في منطقة آهلة بالسكان ملأى بالبنايات الشاهقة ترمز إلى المدنية، كما لا يمكن ظهور شخصية مثقفة راقية في مكان ريفيّ إلاّ لضرورة، وهذا ينطبق كذلك على لغة الشخصية فلا تتكلم شخصية إلا باللغة التي تناسبها.

---

[1] ينظر: باتريس بافي. معجم المسرح، ص 214

[2] ربعية رويقي. مصدر سابق، ص99

[3] رشاد رشدي. مرجع سابق، ص48

إنّ لاختيار المكان الذي تجري فيه الأحداث دورا هاما في الكشف عن الواقع الذي تشير إليه الحكاية في المسرحية، والواقع لا يُقصد منه واقع المؤلف إذ ليس بالضرورة أن يكتب عن زمنه المعاصر الذي يعيش فيه، فقد يرجع بالمتلقي إلى الماضي، كما قد ينقله إلى المستقبل وعليه فإنّه يرسم لنا فضاء مكانيا يتوافق وزمن الأحداث في المسرحية، فيكون اختيار المكان مقصودا وليس اعتباطيا، نظرا لعلاقته بموضوع المسرحية وبشخصياتها.

وأما الزمن باعتباره "محورا أساسيا في تشكيل النص وتجسيد أبعاده التاريخية والاجتماعية والسياسية والنفسية، وقد ظهر الزمن في العصور القديمة والأساطير، فهو يُعتبر عنصرا أساسيا في فهم الأحداث فلكل نص نمط زمني وقيم زمنية خاصة به، ومن هنا كان الزمن مرتبطا بالإنسان في حياته اليومية ماضيها وحاضرها ومستقبلها"[1].

دراسات سيميائية للمسرح في الجزائر:

طامر أنوال:

ما يجب أن نشير إليه في البداية هو أنّ الناقدة في كتابها "المسرح والمناهج النقدية الحداثية" لم تقتصر على دراسة النصوص المسرحية ولا على عروضها، ولكنها اختارت منها نماذج مجتزأة لتعليل أفكارها بحسب السياق فنجدها تارة تتطرق إلى مقتطفات من النصوص، وتارة أخرى تأخذ من العرض ما يتناسب وعنصر الدراسة، ولم تتعرض إلى مسرحية كاملة للكشف عمّا تحتويه من رموز مكتوبة أو منطوقة، وجاءت دراستها عبارة عن عناوين عللت لها من خلال تلك المقتطفات، كما أنّها لم تميّز لغة عن أخرى فأخذت من العربية كما استقت من المسرحيات الفرنسية، وقد أشارت قبل دراستها إلى صعوبة الإلمام بكل تلك العلامات التي تصحب المسرحية، حيث تعتبر المقاربةَ السيميائيةَ "مطاطة وقابلة للأثراء مع ما توصلت إليه أحدث التأويلات على مستوى العلامة، الحركة الإيماءة، وما يطرحه النص/ العرض من مفارقة تدفع الباحث إلى ضرورة الإلمام بالأدوات المعرفية والمنهجية لاستقراء فن مركب حي، يدخل العلامة اللغوية وما فوق اللغوية في تحديد نسيجه المؤثث"[2] وأول ما بدأت به الكشف عن رمزية العنوان في المسرحية وكذا التلميحات الديدسكالية* ضمن عنوان جامع أسمته بـ "المتعاليات النصية".

---

[1] معمري فواز: قراءة سيميائية في مسرحية "الطاغية" لمحمد غمري، مخطوط ماجستير، إشراف (العمري بوطابع) كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2013- 2014، ص 86

[2] ينظر: طامر أنوال. المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص171

سيميائية العنوان في المسرح:

لا شك أن ولوج أيّ نص أدبي، نثريا كان أو شعريا، لا يمكن إلاّ من خلال المرور بعتبة العنوان، بل في عصرنا هذا ينطبق هذا العبور عبر العنوان حتى في الأفلام المصورة التي يكتشف المشاهد من خلالها ما يُلقى إليه، فالعنوان "ليس عنصرا زائدا، وإنّما هو عتبة أولى من عتبات النص، وعنصر مهم في تشكيل الدلالة، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل"[1]، وبناء على ذلك حاولت الناقدة أن تتعرض لبعض عناوين المسرحيات من خلال العلاقة الدالة بينها وبين نصوصها حيث ترى عدم إمكانية الولوج إلى داخل النص فعليا إلاّ من خلال عنوانه، هذا العنوان الذي هو عبارة مكثفة تحتل صدارة النص المسرحي، "إذ نجد العنوان يختزل النص أو يقوله دفعة واحدة"[2]، كما يحيل إلى المحتوى في العرض المسرحي، وقد عدّدت مهامه في المسرحية من خلال الوظائف التي يؤديها عن طريق الأثر الذي يُحدثه في المتلقي، وما اختيار عناوين بعينها من قبل كتاب المسرح إلاّ بهدف التأثير، وقد مثلت لتلك الوظائف بأمثلة من مسرحيات عالمية:

- الوظيفة الندائية للتعريف بالمنتوج.
- الوظيفة المرجعية: للتعريف بالمحتوى العام لهذا المنتوج.
- الوظيفة الإيحائية، أو الإشهارية، للتشويق.
- مهمّة مماثلة أو تحقيق هوية، من خلال استعارة اسم بطل من التاريخ كاختيار فيكتور هيغو اسم "كروموال"، أو اسم أسطورة كاختيار اسم "أوديب" من قبل سوفوليكس، أو إظهار صفة كصفة "البخيل" في مسرحية "موليير".
- مهمة جذب أو صدم: من خلال الجرأة في اختيار العنوان، أو بهدف تحريك المشاعر من خلال السطو على بعض المفاهيم التي لا تقبل التغيير، واختارت لذلك عناوين مسرحيات: "من يخاف من فرجينيا وولف؟ لآلبي albee، "ولكن لا تتجولين عارية" لفايدو feydeau، "ما الذي يجعل النساء تجري ليلا بمدريد" لكالديرون caldéron

---

* التلميحات الديدسكالية: هي كل الإرشادات الركحية بما فيها العناوين، والعناوين الفرعية، تقسيم المسرحية إلى ثلاثة فصول، قائمة الشخصيات، حتى الورقة البيضاء المتروكة بين الفصول، كلها تنتمي إلى النظام الديدسكالي للنص المسرحي، وتدخل جميعها في ميدان الدراما

[1] بسام قطوس. سيمياء العنوان، ص 53

[2] المرجع نفسه. ص101

- الرمزية: كما في مسرحية "نهاية اللعبة" لبيكيت.
- الاستعارة: كعنوان مسرحية "المغنية الصلعاء" ليونسكو.

هذه الوظائف كلّها يمكن أن تتسبب في ولادة النصّ المسرحي على حدّ قول بسام قطوس، حيث نجد في الكثير من النصوص النثرية أو الشعرية العنوان "يفرض وجوده ومنه يتولّد النص، فيغدو العنوان وكأنّه بنية رحمية تقوم بتوليد النّص، فتبدأ خيوط النصّ بالتجمع والانضمام بعضها إلى بعض مشكلة نسيجا مخْلصا للعنوان"[1].

وقد يقود العنوان القارئ مباشرة صوب الشخصية الرئيسية ويعلن عنها"[2] كما في مسرحية بلال بن رباح، حنبعل، الكاهنة، وقد يصرف القارئ إلى مكان وزمان كما في مسرحية "أهل الكهف".

كما أنّ للعنوان أثرا بالغا في المتلقي وفي ذلك تقول الناقدة: "يمكن اعتباره أسلوب بناء لأفق توقع لا سيما إذا كانت المادة المُعنونة تمنح أفقا مؤسَّسًا على معطيات واضحة، سخية"[3]، ومما تراه كذلك يشير إليه عنوان مسرحية "لا نمازح في الحب" " on ne badine pas avec l'amour" للكاتب ألفريد ميسي "musset"، فالعنوان يؤدي الوظيفة الإحالية من خلال لفظة "on" التي "تحيل إلى حقيقة عامة"، إلى جانب النفي: منع/إنذار"، ثم يبقى المتلقي في حيرة من أمره من خلال ما يتبادر إلى ذهنه من أسئلة حول علاقة كلمة "badine" مع النص المسرحي الذي يدور موضوعه حول لعب الصالونات هل هو تمهيد أم توضيح أم تأكيد لفعل معين؟"[4]، وهنا أسّست الناقدة دراستها على مجموعة أسئلة لا جواب لها، وهذا ما يوسّع من دائرة وظائف العنوان "فلا يمكن أن تكون مرجعية أو إحالية فحسب، بل إنّ من واجب العنوان أن يُخفي أكثر مما يظهر، وأن يسكت أكثر مما يُصرّح، ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه، أو الثاوي تحت العنوان"[5].

---

[1] مرجع سابق. ص105

[2] المرجع نفسه. ص 49

[3] طامر أنوال: مصدر سابق، ص172

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص173

[5] بسام قطوس. مرجع سابق، ص 50

التلميحات الديديسكالية في المسرح:

حاولت الناقدة أن تظهر ما تخفيه بعض التلميحات في ثنايا المسرحيات، والتي قد لا تبدو بعضها ذات قيمة سيميائية في النصوص المسرحية ومن ذلك تصنيف الشخصيات في مسرحية السيد لكورناي، حيث وضعت قائمة الشخصيات وفق نظامها الطبقي الإقطاعي كما ترى أنّ وجود قائمة الرجال إلى جانب النساء يشير إلى التقابل الموجود بين الشرف والحب.

ومما أشارت إليه الناقدة عدم وجود التقطيع، ورمزيته كما في مسرحية "الملك يموت" ليونسكو فذلك "ينبئ عن وجود مكان موحد وزمن خارجي (diégitique) وهو الذي يرسم العالم المكاني والزماني للخيال، مطابق للزمن الحقيقي للعرض "[1]*

أضافت الناقدة إشارة إلى ما نجده في ثنايا المسرحيات وخاصة الدرامية منها من توجيهات تكاد تطغى أحيانا على النص المسرحي كما في مسرحيات بيكيت "الذي يمطر نصوصه بإرشاداته، وتوجيهاته، وكأنه يحاول موازاة المخرج وتوجيهه إلى حيث يريد"[2]، فالكاتب في مسرحية "في انتظار غودو"** يهتم بأدقّ

---

[1] طامر أنوال. مصدر سابق، ص174

* أشارت الناقدة إلى مقتطف من المسرحية يجسد هذا التداخل بين الزمنين فعليا من خلال الحوار الدائر بين بعض شخصيات المسرحية أضفى إلى عبارة لمارجريت فيها خلط صريح بين الزمنين، زمن العرض وزمن الخيال.

ماري: يقول إنّه يشعر بتحسن أرأيتم؟ أرأيتم؟

الملك: بل أشعر بتحسن كبير جدا.

مارجريت: ستموت بعد ساعة ونصف، ستموت في نهاية العرض.

الملك: ماذا تقولين يا عزيزتي؟ هذا شيء لا يبعث على البهجة=

=مارجريت: ستموت في نهاية العرض

من الأعمال المختارة، يوجين يونسكو، ج5، تر: حمادة إبراهيم، وزارة الإعلام الكويت، 1978، ص51

[2] مصدر سابق. ص175

** اختارت الناقدة من المسرحية المقتطف التالي من الحوار:

أسترجون: ألا تريد أن تساعدني؟

فلاديمير: أشعر أحيانا بأنها مع هذا آتية، عنها أحس بأنني غريب **(ينزع قبعته، ينظر داخلها، ... يمرر يده فيها، يهزها يعيدها إلى رأسه)**، كيف عساي أقول؟ مرتاحا في الوقت ذاته **(يبحث الكلمة المناسبة)** مرعوبا **(مفحما)** مرعوبا **(ينزع من جديد قبعته، ينظر في داخلها)** يضحك! **(يخبطها بكفه كأنما كي يُسقط منها شيئا، ينظر داخلها من جديد، يعيدها إلى رأسه)** لا جدوى **(أسترجون بعد جهد مضن يتمكن من خلع حذائه، ينظر داخله، يمرر يده في الداخل، يديره، يهزه، ينظر إذا كان وقع منه شيء على الأرض، لا يجد شيئا يمرر يده من جديد في حذائه، عيناه زائغتان)**، ماذا؟

التفاصيل التي تشير وتحدّد حركات الشخصية وفعالها، حتى أنّ المخرج لا يمكنه أن يحيد عمّا يرومه الكاتب من كتابته، وفي الاستهلال لمسرحية "نهاية اللعبة" تراه الناقدة "تعليمات ركحية خالصة"[1]، يقول الكاتب:

المسرح عار.

الضوء رمادي.

إلى اليمين وإلى اليسار، في أقصى المسرح، وعلى ارتفاع نافذتان صغيرتان، ستائرهما مسدلة.

إلى اليمين من مقدمة المسرح باب، إلى جواره لوحة معلقة ووجهها للحائط.

إلى اليسار من مقدمة المسرح، صندوقا قمامة متقابلان، مغطيان بملاءة قديمة[2]

ومما أشارت إليه الناقدة ما يمكن أن تحدثه التلميحات الركحية من غموض في النص يدفع بالقارئ إلى الاستفسار عمّا ترمي إليه تلك التلميحات كما هو الحال في مسرحية "الحياة الجيدة" لميشال دوتش" حيث يقول الكاتب في مقدمة المشهد الأول تحت عنوان: السعادة

طريق الغابة ينحرف، طريق عام يذهب في العمق، سيارة من نوع R8 وpeugeot قديمة، زوجان وطفل، غذاء على العشب... يمكن أن نقول نزهة pique-nique

حيث تسأل الناقدة: "هل يعني ذلك تزييفا نوعا ما هشا لصورة؟ ربما سينما على خلفية قماشة مرسومة...خاصة الكلمات: مجمدة... بعيدة... جيولوجية، إنّها ترمي إلى مرجعية متعدّدة المناهل والمعاني، تحاول أن ترسوَ لدى المتلقي ككتلة للشاعرية المبهمة تدعوه إلى عملية تفكيك الشفرة وإعادة هيكلتها"[3]، فالكاتب ـ حسب الناقدة ـ لم يقصد المعنى بطريقة مباشرة، ولكنه ترك هامشا لتفكير القارئ، وبذلك فتح بابا لتعدّد القراءات، وإن كانت العبارات لا تحمل من الغموض ما تذكره الناقدة.

تطرقت الناقدة في ثنايا بحثها إلى التعريف بأصناف الديدسكالية حسب تصنيف "ميشال بريني" إلى أربعة أصناف، مع التمثيل لكل صنف منها، وحسب تصنيف "ميشال ايساشاروف" في كتابه " عرض

أسترجون: لا شيء.

[1] المصدر السابق. ص 176

[2] صمويل بيكيت: نهاية اللعبة، تر: بول شاوول، منشورات الجمل، ط1، بيروت لبنان، 2014، ص19

[3] طامر أنوال. مصدر سابق، ص177

الخطاب" مع تعرضه لوظائف الديدسكالية (اسمية، إرسالية، إيجارية) إضافة إلى الوظائف البصرية الخاصة بتمثيل وأداء الممثل، وترى في الأول اتسامه بالسطحية، حيث يبدو "تعليميا أكثر منه نقديا"، بينما الثاني دراسته طوبولوجية وفق معايير أكثر عمقا، ثم تتطرق إلى نموذج آخر للباحثة "ساندا غولوبانتيا" من خلال تقسيمها إلى الديدسكالية الذاتية التي يتدخل فيها الكاتب شخصيا، والديدسكالية الموضوعية التي تهتم بسرد ووصف الحركات والأفعال التي تقوم بها الشخصيات، إضافة إلى ديديسكاليات أخرى خاصة بجوانب من المسرحية من عنوان، وعنوان تابع (فرعي)، وفصول، ومشاهد ... إلخ[1]

الحبكة في النص المسرحي:

تطرقت الناقدة تحت عنوان "الحبكة" إلى التمثيل للتصاعد الذي تشهده الحبكة في النصوص المسرحية ثم وصولها إلى الذّروة وانفراجها أخيرا عن طريق حركة هابطة لتصل إلى الحل النهائي سواء بفوز البطل ونجاحه، أو بخسارته وانهزامه، ممثلة لذلك برسم يوضح هذه المراحل في التحول صعودا بداية من نقطة الانطلاق، ونزولا وصولا إلى حل العقدة أو الكارثة، إلاّ أنها لم تتبع مسار الحبكة في مسرحية ماكبث لشكسبير عبر هذه المراحل، واكتفت بعبارة من المونولوج المتعلق بـ "ماكبث" في الفصل الأول:

ماكبث: أين ذاك القرع على الباب؟

ماذا دهاني، حتى صار كل صوت يرعبني؟

أي يدين هنا؟ هه! إنهما تقلعان عيني

أو هل تغسل بحار "نبتون" العظيمة كلها هذا الدم عن يديّ فتتنظف؟ لا بل إن يديّ هاته لسوف تضرج البحار العارمة، وتجعل الأخضر أحمر قانيا.[2]

أشارت الناقدة في تعليقها على العبارات السابقة أنها من فصل المسرحية الأول[3]، وهذا يتنافى وصعود الحبكة التدريجي، حيث لا يمكن أن تبدأ من الذروة ثم تنزل نحو الانفراج، وتقول في تعليقها: "يعمد التشكيل الدرامي هنا، الإيحاء والرمز والاستعارة، تتجانس كلها في إطار المعنى الكلي للحبكة" [4]، وقد وقع هذا

---

[1] ينظر: المصدر السابق. ص178- 182

[2] ويليام شكسبير: ماكبث، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت 2008، ص85

[3] ينظر: طامر أنوال. مصدر سابق، ص191

[4] المصدر نفسه. ص ن

الحديث على لسان البطل في الفصل الثاني من المسرحية وهو فعلا موقع الذروة من الحبكة، في هذه اللحظات تظهر أقصى صور التأثير في المتلقي فيندفع بكل جوارحه منقبا عن لحظة الانفراج، مستشرفا لها، وفي ذلك تضيف الناقدة: "في هذا المقطع لشكسبير تتضح حبكة ماكبث وتتحدّد في آلية من آليات الوصف كافية لأن تُلقي بالمتلقي في حضن الفعل الدرامي"[1].

الحكاية والرمز:

في هذا الجزء من بحثها تطرقت الناقدة إلى بعض الرموز المتعارف عليها والتي تقود الحكاية إلى منعرجات معروفة سلفا، تومئ للمتلقي بتوجهات الحكاية وكيف يكون مصير الشخصيات، والشخصية الرئيسية خاصة، ومن ذلك الأسطورة المحفورة في الذاكرة الجماعية التي "تجعل المتلقيَ على علم مسبق بأحداث المسرحية المستقاة"[2]، فإذا تخلى الكاتب المسرحي عن الأسطورة وتحول اعتماده إلى مرجعيته الخاصة في التأليف تتشعب الحكاية، وتحمل من المتناقضات ما يبدو جليا لدى القارئ/ المتفرج، ومن ذلك ما يظهر في مسرحية "الأم الشجاعة" لبريخت من "تناقض الموقف الذي تعيشه الشخصية الأم في أن تكون أما حامية لأولادها أو تستثمر في بؤس الحرب"[3].

الشخصية والرمز:

قد يتحدّد الرمز في المسرحية من خلال هندام الشخصية أو اللغة التي توظفها، أو من خلال مرتَبة الشخصية ضمن الشخصيات المشاركة معها في العمل الدرامي، كما يمكن قراءة ما تشير إليه من خلال الخطاب، أو من خلال اسم الشخصية ذاتها، حيث تذكر من الأمثلة على ذلك اسم "بارمينون" في كوميديات "تيرنس" الذي يشير إلى التابع الوفي، حتى أنّ "دونات" وهو نحوي لاتيني "يوصي ويشدّد على أن تكون لأسماء الشخصيات أصل يجيب على الطبع نفسه لتلك الشخصية، ومن العبث إسناد اسم لشخصية كوميدية لا يتوافق وطبعها أو تركيبها، ويتناقض مع الدور الذي تلعبه"[4]، حيث نجد أسماء صارت ملازمة لصفات معينة كما هو الحال في تراثنا العربي.

---

[1] المصدر السابق. ص192

[2] المصدر نفسه، ص193

[3] المصدر نفسه. ص ن

[4] المصدر نفسه. ص200

وأمّا في مسرحنا العربي فقد أشارت الناقدة إلى شخصية "أرلوكان" في المسرحية التي ترجمها علولة عن "كارلو جولدوني"، أرلوكان الذي كان يجسد دور الكاذب والسارق والفظ بمراوغاته وتلاعبه اتجاه السيد"[1] والذي تميز عن سيده من خلال ثلاثة مظاهر، أحدها خارجي يتمثل في اللباس المبقع بالألوان اللافتة للنظر، والثاني يتمثل في سلوكه المائل إلى التهريج واللامبالاة، وأما الثالث فيتمثل في اللغة المليئة باللغو واللغط التي يعبر بها والتي تنبئ بمركزه الاجتماعي، ومن ذلك استعماله للضمير "أنا" بعكس السيد الذي يعظم نفسه ب "نحن"

أرلوكان: آه .... لو نقدر نربح سويردات .... نقدر نعاونك يا سيدي أنا في خدمتك

فلوريندو: نشكرك على هذا الإحساس يا أيها الرجل الطيب، عاونه من فضلك في هذا الصندوق ووصله معه للفندق.[2].

وبذلك نخلص إلى أنّ الكتاب المسرحيين دأبوا على استعمال نماذج خاصة بشخصيات لأداء أدوار معينة، سواء من ناحية الاسم أو الهيئة أو الهندام، ويظهر ذلك أيضا في السلوك واللغة التي تتلفظ بها تلك الشخصيات والألفاظ التي تعبر بها عن واقعها.

كما قد يتخذ المؤلف من بعض الأشياء الجامدة أو الحية رموزا لمعاني في الواقع، ومن ذلك رمز "الشجرة" الذي وظفه صمويل بيكيت في مسرحية "في انتظار غودو"

فلاديمير: انتظر... تعانقنا... كنا سعيدين... سعيدين... ماذا نفعل الآن ما دمنا سعيدين... ننتظر... دعني أفكر... ننتظر.. الآن ونحن سعيدان... ننتظر... دعني أفكر... آه الشجرة.

استرجون: الشجرة!

فلاديمير: ألا تتذكر؟

استرجون: أنا مرهق.

فلاديمير: انظر إليها.

(استرجون ينظر إلى الشجرة)

---

[1] المصدر السابق. ص201

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص202

استرجون: لا أرى شيئا.

فلاديمير: كانت البارحة كلها سوداء وجرداء! وهي اليوم مكسوة بالأوراق.

استرجون: أوراق!

فلاديمير: في ليلة واحدة.

استرجون: لابد أننا في الربيع.

فلاديمير: لكن في ليلة واحدة![1]

تقول الناقدة: "تتجسد رمزية الشجرة في مستوى الحياة الدورية: الموت–الحياة، هذا السبب المتمثل في ظهور الأوراق يتماشى والبنية الأصلية للسرد في هذه الحكاية"[2].

رمزية الزمن في المسرح:

يعتبر الزمن من أهم الملامح التي ترشد المتلقي إلى فهم النص، فكيف يتضح هذا الزمن داخل المسرحية؟ هل من خلال الإشارات المباشرة للزمن من خلال الراوي؟ أم من خلال الحوار المسرحي؟ أم من خلال الديكور في العرض المسرحي؟

أشارت الناقدة إلى هذه الملامح من خلال استقرائها لبعض المسرحيات مع تحديد نوعية الزمن فيها فذكرت:

الزمن الملغى: "مثل ما هو الحال في مسرحية " المغنية الصلعاء لـ "يونسكو" في المشهد الأول: " الساعة تدق خمس مرات فترة طويلة" (...)"صمت قصير، الساعة تدق مرتين"[3]، فدقات الساعة بلا معنى لا تحدد زمنا معينا بقدر ما تحدّد ضياعا مؤكدا"[4]، وكذلك الحال في مسرحية "الكرسي" للمؤلف نفسه، حيث تتداخل الأزمنة في قول الرجل العجوز:

كان النهار يظل خالعا الساعة التاسعة مساء بل والساعة العاشرة، وفي منتصف الليل.

---

[1] صمويل بيكيت: في انتظار جودو، تر: بول شاوول، منشورات الجمل، ط1، بيروت، لبنان، 2009، ص124، 125

[2] طامر أنوال. مصدر سابق، ص216

[3] أوجين يونسكو: الأعمال الكاملة ليونسكو، ج1، تر: حمادة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص 28

[4] طامر أنوال. مصدر سابق، ص226

فيظهر وكأن المؤلّف "يتلاعب بهزل ولامبالاة بالمحطات الزمنية، يقفز من ظرف إلى آخر دون أدنى اعتبار للتسلسل الزمني المقلق"[1].

الزمن الثابت (المتوقف): وذلك من خلال جمود الشخصيات في مواقف معينة تنبئ بعدم التغير مما يشير إلى أن الزمن ثابت متوقف ومن ذلك ما ذكرته الناقدة عن مسرحية "أو كيف التخلّص منه" ou comment s'en d'ebarasser، إلاّ أنّها في هذه الحالة ترجع تمظهر الزمن في حالة ثبات وتوقف إلى احترافية المخرج "روجيه بلونشو" الذي "يرسم لنا لوحة للزمن الأوحد المتوقف، ففي الفصل الأول نقاسم روتين يوم إيميديه" الكاتب الذي لم يخط سطرا منذ خمس عشر سنة، إلى جانب زوجته "مادلين" التي تغلي القدر وهي تمارس مهنة عاملة بقسم الهواتف، وهناك في الغرفة المجاورة شخصية على ما يبدو ميتة ترافقها حبات فطر غريب"[2].

وكذلك في مسرحية "نهاية اللعبة" تشير الناقدة إلى جزء من الحوار يوحي للمتلقي بتوقف الزمن، حيث "لا يحتاج الفاعل إلى معرفة التوقيت، الحاضر شبيه بالأمس، بالغد"[3]

هام: كم الساعة؟

كلوف: إياها العادة.

هام: هل نظرت؟

كلوف: نعم.

هام: وماذا وجدت؟

كلوف: صفرا.[4]

رمزية المكان:

يتميز المكان في المسرح بخاصية التحول بما يتوافق والحقبة التي يشير إليها الحوار أو خصوصية المكان الذي يحوي وقائع الحكاية، فيتجسد ذلك على نمطين، نمط مكتوب يشرح ويفسر تلك الخصوصيات

---

[1] المصدر السابق. ص227

[2] المصدر نفسه. ص ن

[3] المصدر نفسه. ص230

[4] صمويل بيكيت. نهاية اللعبة، ص 22.

يتمثل في الإشارات الديديسكالية التي توجه المخرج إلى تهيئة المكان المناسب لمجرى الأحداث، فيتجسد النمط الثاني المرئي في فضاء المسرح، وكثيرا ما نجد في المسرحيات تلك التوجيهات التي تقرب إلى المتلقي الإحاطة بالمكان مسرح الأحداث، وتصل تلك التوجيهات إلى حد التفصيل في جزئيات متعلقة بالفضاء المسرحي.

ذكرت الناقدة ثلاثة أنواع من الفضاءات تتميز عن بعضها:

-الفضاء المرجعي الذي يشير إليه الكاتب ويتجسّد بفضل الديكور.

-الفضاء الركحي أو المادي أين يلعب الممثلون، وهي خاصة بحدود الخشبة.

-حيز خارج الخشبة، قد يقع في الكواليس، أو تتم الإشارة إليه عن طريق الوصف[1].

كما يتم التعريف بالمكان من خلال الحوار الدائر بين شخصيات المسرحية، وأكّدت على أنّ الرمزية في المكان تظهر من خلال بعض الملامح التي تدفع بالمتلقي إلى تفسيرها والتعرف على مكنوناتها "كأن يحيل الارتفاع إلى سمو طبقي، اجتماعي، أو مرتبة دينية، كمصدر لقيمة أو منصب"[2]، ومنه يتبين أنّ المكان في المسرح ذو وظيفة سيميائية.

قامت الناقدة بمقارنة بين الفضاء المسرحي المفتوح الذي يُشرَك فيه المتفرج وهو ما اصطُلح عليه زوال الجدار الرابع، والفضاء المغلق الذي يتحرك فيه الممثل بمعزل عن مشاهديه، بحيث يتصور أن لا أحد يشاهده سوى من يشاركه على الركح من شخصيات.

ومما يشير إليه المكان أيضا مرتبة الشخصية في المسرحية حيث يختار الكاتب للشخصية الرئيسية خاصة موقعا خاصا بها يميزها عن بقية الشخصيات كما هو الشأن في مسرحية " ابن آدم" لكن ذلك يُعرف من خلال كلام الشخصية التي تُجسّد الإله:

إني أرى هنا من عليائي كيف أنّ جميع المخلوقات لي جاحدون.

"فأول مكان يُشار إليه هو السماء الذي يحدّد اتجاه الفعل أي الذهاب من العلياء إلى الأرض"[3].

---

[1] طامر أنوال. مصدر سابق. ص233

[2] المصدر نفسه. ص235

[3] المصدر نفسه. ص 240

المكان الموضوعي والمكان الخيالي:

تطرقت الناقدة إلى العلاقة بين الفضاء الخارجي والتصور الداخلي للكاتب المسرحي بما يختلج نفسه من هواجس وأفكار، وما يتصوره في خياله بحيث يخلق فضاء خاصا به، وكيف يمتزج هذان الفضاءان لينتج عنهما فضاء المسرحية، ومن أمثلة ذلك ما ذهب إليه "يونسكو" في مسرحية "الملك يموت" حيث "يأخذنا بعيدا عن الواقع، عن القصور المعهودة، وواحات الملوك، ويرمي بنا إلى مساحة يألفها هو لتكرارها في أحلامه وكوابيسه (...) يتحول المكان إلى فضاء يتصدّع ومياه تختفي، وأراض تنهار، وحدود تتقلص، إلى أن تزول الحدود الفاصلة بين ما هو داخلي وما هو خارجي فالمكان لا يستقل بطبعه وميزاته، إنه امتداد طبيعي للمخاوف الداخلية والهواجس الذاتية"[1]، وبمجرد زوال الملِك يزول معه المكان الذي بناه في الواقع كما كان في مخيلته، وفي ذلك تقول جولييت:

إنّ الأرض تنهار معه، الكواكب تأفل، الماء يختفي، وكذلك النار، والهواء، عالم بأسره، بل عوالم، ففي أي صوان، في أي قبو، في أي مخزن يمكن أن نضع كل ذلك؟ لا بد من مكان واسع لذلك[2].

العلامة اللغوية في المسرح:

تتبعت الناقدة بعض المسرحيات، وتطرقت إلى الكشف عن بعض الصور الناتجة عن الرموز اللفظية والتي وصفتها أحيانا "بالبلاغة والوضوح، وبغير حاجة إلى شرح أو تعليل"[3]، ويرجع ذلك إلى الفكر الجماعي والقيم الاجتماعية والعادات المتعارف عليها، كما يحدث عادة بين النساء في النزاع على رجل واحد إذا تمكن من إغرائهن، ومن ذلك ما جاء في مسرحية "الفوضى والعبقرية" لـ" جان يول سارتر" على لسان الأمير:

(ضاحكا) من الطامحين؟ كلا، وحق الإله! لقد وضعت ثلاث نساء في قلبي وهنّ يقطعن بعضهن بعضا إربا كهرر في كيس، إنني ملطخ دما فماذا سأفعل برابعة؟[4]

---

[1] المصدر السابق. ص 238

[2] أوجين يونسكو: الملك يموت، الأعمال الكاملة ليونسكو، ج2، تر: حمادة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص 44

[3] طامر أنوال. مصدر سابق، ص250

[4] جان يول سارتر: الفوضى والعبقرية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، ص53

ومن الأمثلة على الرمز اللفظي المتعارف عليه ما جاء في مسرحية "الجمل الأخير" لـ "محمد فلاق"*، حيث يستعمل الكاتب مجموعة من الرموز المتعارف عليها والتي دخلت حيز العرف الاجتماعي، فقد وظف الكاتب "الثوم" الذي يستعمل في طرد الأرواح الشريرة و"الصليب" الذي يستعمل في تنفير مصاصي الدماء في المعتقد المسيحي، إلاّ أنّه يرمي من خلال هذين المثالين إلى أنّ القوة الحقيقية الطاردة تكمن في الإيمان العميق بالأثر الذي تحدثه هذه الوسائل، فلا يتحقق مفعولها إلاّ بالإيمان.

On savait bien qu'il suffisait qu'on leur montre une gousse d'ail et une croix pour les faire fuir mais le problème que c'est chez nous l'ail ça va mais la croix cela ne marche pas même les vampires ils te voient avec ta croix ils ne te croient pas.

"فإذا كانت مصاصي الدماء تنفر من الصليب في المعتقد الديني المسيحي، لن تخيفها يد تحمل صليبا لا تؤمن بمفعوله، إنّ الشفرات الاجتماعية أكثر تعقيدا وتتطلب جهدا وفهما وذكاء لفهم العلامات الاجتماعية ومحاولة تفسيرها وفهمها فهما عميقا"[1]، فلا شك أن مثل هذه الرموز لم تكن لتُفهم رغم بساطة ألفاظها غير أن تواتر استعمالها من قبل أفراد المجتمع جعلها في حكم المألوف من المعاني.

تعارض الرموز:

قد تتفق الرموز على خشبة المسرح، فتتضح الرؤية للمتلقي ويستوعب ببساطة قصد الممثل، وقبله نية الكاتب المسرحي والمخرج، لكن قد تتعارض الرموز أحيانا فتخلق نوعا من الإبهام لدى المتلقي، وبذلك ترى الناقدة أنّ مثل هكذا أسلوب لا يهدف إلى خلط المفاهيم لدى المتلقي بقدر ما يهدف إلى توليد معان جديدة من خلال "التقابل بين اللغة الفردية واللغة الجماعية المتعارف عليها ففي مسرحية "طرطوف"** "لموليير" يدخل "طرطوف" إلى الركح في مسرح محي الدين باش تارزي حاملا "سبحة" بزي هو مزيج من لباس القساوسة إلى القميص القوقازي الأبيض، ناسبا الرياء الديني والنفاق الوصولي إلى رجل الدين المسيحي" فاهتز تفكير الناقدة بحثا عن تفسير لهذا الخلط بين الرموز مولدا استفهاما عن سببه حيث ترى

---

* محمد فلاق ممثل كوميدي جزائري معروف، كاتب وفكاهي قام بالعديد من المسرحيات في جميع أنحاء الجزائر له عدة أدوار في التلفزيون والسنما من بين أعماله الشهيرة في بداية التسيعنات – كوكتيل خوروطوف – كلمة خروطوف تعني في اللهجة الجزائرية – الأكاذيب.

[1] طامر أنوال. مصدر سابق، ص252

**مسرحية "طرطوف" للمسرح الجهوي لقسنطينة، المهرجان المحترف الطبعة الخامسة، من 23ماي إلى 7جوان 2010، المسرح الجهوي محي الدين باشتارزي، الجزائر العاصمة.

أنّ"التجديد والتغيير الذي يُحدثه الأسلوب الهزلي على مسار اللغة المتعارف عليها جماعيا يُحدث أسلوبا يتميز بفردانيته وتميزه، يحمل شُحنة من المشاعر، من الشغف اللامتناهي للبحث عن معاني غير مستهلكة[1].

ومما يوظف في المسرح كذلك استعارة الرموز للدلالة على وضعية معينة، ودمجها مع كلام صريح، شريطة أن تكون تلك الرموز ذات استعمال واسع بين الجماعة، أو على الأقل متعارف عليها بين المرسل والمتلقي، ويدخل ذلك ضمن الوضعيات الهزلية، حيث ينتج عن التزاوج بين الصريح والمبهم "الكثير من وضعيات الضحك، بما يُحدثه من مفارقات من خلال اختلال المعنى فرقصة "السلو" الجزائرية في كازينو بباريس (...) رقصة فردية أمام "بطاقة الإقامة ذات العيون الزرقاء كما يسميها "محمد" ابن باب الواد، المرأة التي ستضمن له الإقامة بفرنسا"[2]، وقد تعارف المقيمون بفرنسا وخاصة من ذوي الأصول المغاربية على أن الإقامة بفرنسا لا تُضمن إلاّ من خلال الزواج بفرنسية، وهذا في حدّ ذاته موضوع للسخرية لدى الكثير من الناس.

رمزية الجسد والحركة:

قد تنوب عن اللفظة بعض الحركات على الركح، وتكون أحيانا أبلغ من اللفظة نفسها وفي هذا السياق أشارت الناقدة إلى ممارسات مسرحية مرفوقة بحركات رقص من النوع المستحدث تقوم به بعض الفرق المسرحية على غرار فرقة "كافيك" (وهي فرقة جزائرية) و"التي توظف الفضاء المسرحي ويُؤطّر جسديا، (...) حيث تتوحد القوة بالمجازفة، بأسلوب موزاييكي يجمع بين الرقص الحرّ للإيقاع الهيب هوب والحركات البهلوانية إلى جانب الشعر"[3]، فأين تتجلى الرمزية في مثل هذه الحركات التي تبدو أنّها منقولة من حركات الشوارع إلى الركح؟

إنّ الرقص في الموروث الثقافي لكل أمة يختلف عنه بالنسبة لأخرى، فيمكن تمييز كل جهة على هذه المعمورة من خلال عاداتها الخاصة في الاحتفال، بيد أنّ رقصة "الهيب هوب" لم تختص بها جهة عن غيرها في هذا العالم بغض النظر عن مصدرها الأول، "فاختياره ليس عشوائيا، إنّه صوت عفوي، ثقافة المهمش، منددا مطالبا بنوع من التحرر من الضغوط الاقتصادية والسياسية، والاجتماعية (...) فهو تحويل للطاقة السلبية إلى تحدٍّ إبداعي عن طريق نقل هذه الحركات الفضة النكرة من ضوضاء الشارع إلى الخشبة

---

[1] مصدر سابق. ص 254

[2] المصدر نفسه. ص256

[3] المصدر نفسه. ص275

في تنسيق كوريغرافي يذوب في إيقاع موحد للحركة البهلوانية للسيرك، للإيقاع الشعري، لعنف الإيماءة لإيقاع الراب، أليست الحركة أشمل وأفصح من اللفظة؟[1]

حتى أنّ السكون على خشبة المسرح ذو دلالة سيميائية، لأنه يعطي انطباعا للمتلقي على حال الشخصية، ووضعيتها النفسية والاجتماعية، ومدى معاناتها في المحيط الذي تعيش فيه، ومن ذلك حال الشخصية الرئيسية في مسرحية "بيكيت" حيث تظهر "قابعة على الكرسي، معوق وكفيف، وكل حركاته محدّدة بهذا الكرسي الذي يقوده خادمه، وبذلك تظهر أولوية الحركة على الكلمة من خلال الإيمان بالدلالة الميتافيزقية للجسد، باعتباره لغة عالمية، لا تحتاج إلى ترجمة الكلمات"[2].

يتضح من خلال هذه الدراسة للمسرح من قبل الناقدة أن المسرح ما هو إلاّ عبارة عن مجموعة من العلامات المختلفة والمتضافرة، منها ما يتعلق باللغة الملفوظة، ومنها ما يتعلق بجسد الممثل، ومنها ما يتعلق بالفضاء المسرحي من إكسسوارات وديكور وغيرها مما يشير إلى المكان والزمان، ومنها ما يضيفه الكاتب المسرحي انطلاقا من العنوان وما يليه من تلميحات ديديسكالية، وبناء للحكاية، وتركيب لحبكتها، وقد فصّلت الناقدة في هذه الرموز ونوعت في التعليل من أمثلة للمسرح الجزائري والعالمي، إلاّ أنّها لم تأخذ مسرحيات كاملة وتطبق عليها المنهج السيميائي، وهذا ما أدّى إلى تبعثر الأفكار وتشتت أجزاء البحث مما يشوش على الباحث لملمة الأفكار المكونة له، إلاّ أنّ البحث على عمومه يعتبر تجربة مهمة في النقد المسرحي الجزائري، يساهم في إثراء مكتبة نقدنا المعاصر، ويعطي مقدمات مهمة للباحثين في مجال النقد الأدبي عموما والنقد المسرحي خاصة.

ربيعة رويقي:

هذه الدراسة عبارة عن رسالة ماجستير للباحثة ربيعة تتبعت فيها مراحل الدراسة السيميائية ابتداء من دراسة العنوان وانتهاء باللغة المسرحية ودلالاتها، وقمنا بدورنا بتتبع مراحل هذه الدراسة وكيف تم إسقاط المفاهيم النظرية على المسرحية، واستخراج دلالات المسرحية الكامنة وراء المكونات المساهمة في البناء الدرامي، والاستنتاجات المتعلقة ببعض الرموز اللغوية التي يأتي على رأسها العنوان، ثم تبعته بدراسة

---

[1] مصدر سابق. ص276

[2] المصدر نفسه. ص280

لشخصيات المسرحية، فالفضاء المسرحي، ثم الحدث(الصراع) في المسرحية، وختمت بحثها بدلالة اللغة المسرحية.

دراسة العنوان:

بدأت الباحثة في دراستها لهذا العنصر بالربط بين الدليل النحوي والدليل السيميائي، ومما ذكرت: "أدباء المظهر: مبتدأ معرف بالإضافة والإضافة تكمن في المظهر، والخبر ماثل في داخل النص ولكن النص يحيل إلى إشارات دلالية كثيرة"[1]، فما هي الإشارات التي قصدتها الباحثة؟

إنّ أوّل ما أشارت إليه الباحثة والذي يخطر ببال أي قارئ للعنوان "أدباء المظهر" وذلك من خلال تمثّل الكثير من الناس صفة الأديب ظاهرا لا غير، مستدلة ببعض العبارات من المسرحية كقول الأستاذ خليل سائلا بعض الشبان: "هل تحسنون الكتابة؟ فيجيبون: الكتابة ... الكتابة ... طبعا ... طبعا"[2]

أخذت الباحثة مفردات ترتبط مباشرة بمفردات العنوان فحللت العنوان (أدباء) إلى مكوناته الدلائلية (الأدب، قراءة، كتابة، بحث، أستاذ)، وبحثت عن مدلولاتها داخل النص (كتب، حروف عربية، قلم، أستاذ، كتابة)، وأما الشطر الثاني من العنوان (المظهر) الذي يدل على (الأناقة، الرقي، الحضارة) فإنّ مدولاتها في النص تتمثل في (ملابس، أنيق، نظارة) وما شابهها.

من الإشارات التي استعانت بها الباحثة في تحليلها ما يتعلق بشخصية الكاتب رضا حوحو وما يتميز به من السخرية وبراعة الحوار مما جعله "يعبر عن خلجات نفسه وآرائه بكل طلاقة وحرية، وأبدى رأيه بكل صراحة في الأدب والأدباء، وكيف يكون الأديب أديبا"[3].

اعتبرت الباحثة عنوان هذه المسرحية كاشفا عما يكمن في نصّها، لكن يمكننا القول أنّ العنوان يحيل إلى النص والذي بدوره يعيدنا إلى إعادة قراءة العنوان لفهم ما يقصده الكاتب من نصّه نظرا لأنّ العنوان نصّ مكثف لا يفصح عن كل ما يقصده الكاتب، كما أننا حين نقرأ تفاصيل النص وجزئياته فإننا ندرك ما يقصده الكاتب من عنوانه.

---

[1] ربيعة رويقي: سيميائية العلامة في المسرح الجزائري، ص73

[2] المصدر نفسه. ص ن

[3] المصدر نفسه. ص 74

قامت الباحثة بمساءلة النص المسرحي تحت عنوان "سيمائية العلامة في النص المسرحي أدباء المظهر" قصد الكشف عن المعاني العميقة الكامنة وراء المعاني السطحية إيمانا منها بأنّ "تعدّد الأسئلة في النص يفضي إلى تنوع القراءات وتعدّد التأويلات"[1]، وهذا هو الهدف من القراءة السيميائية، ثم انتقلت الباحثة في دراستها إلى البحث عن معاني بعض العلامات في ثنايا النص المسرحي قيد الدراسة، وتتعلق هذه الأسئلة بالشخصية الرئيسية وكيف كان تأثيرها وفاعليتها في الأحداث وما الأثر الحاصل للشخصية ذاتها من خلال التحولات الواقعة في المسرحية، وما النتيجة النهائية التي خلصت إليها أحداث المسرحية، وبذلك فهي لم تفصل مثلما فعلت سابقتها (طامر أنوال) في تحليل النص المسرحي، فقد جمعت كل ما يخص المكان المسرحي وما له علاقة بالشخصية المسرحية تحت عنوان ثانوي "تحليل علامات النص" وبذلك خلطت الباحثة بين رمزية العنوان في المسرحية وسيمياء المكان حيث اتخذت من التلميحات التي تشير إلى المكان في بداية المشهد الأول علامات تشرح العنوان، ومما ذكرته:

"جلوس الأستاذ خليل على مكتبه في غرفة بسيطة تحتوي على منضدة خشبية كبيرة، وعدة كراسي قديمة مبعثرة هنا وهناك حيث تكدست عليه كتب وأوراق كثيرة وهو غارق في الكتابة"[2]، وهذا علاقته بالإشارة إلى المكان واضحة.

ومنها: "دخول مراد تلميذ الأستاذ خليل وإلقاؤه التحية وعلامات اليأس بادية على وجهه" وهذا يتعلق بشخصية مراد وإظهار حالة من حالاتها تتعلق بالموضوع العام للمسرحية.

ومنها: عبارة "خليل يعبث بلحيته البيضاء" وفي ذلك إشارة إلى حالة اللااستقرار التي تعيشها الشخصية، وعلقت الباحثة على ذلك بقولها: "علامة إشارية تشير إلى اشمئزازه من الوضع الذي آل إليه بعد أن أصبح الأدب لا قيمة له في عصر طغت عليه المادة"[3].

ومنها: خليل ملقيا نظرة على ملابسه البالية

وكيف العمل؟ ... متحمسا... كيف العمل يا إلاهي... وقد أصبحت رجلا عجوزا

---

[1] المصدر السابق. ص 77

[2] المصدر نفسه. ص ن

[3] المصدر نفسه، ص 78

وعلقت الباحثة على ذلك: "علامة تشرح حال الأديب خليل الذي أفنى عمره في كتابة الكتب وتأليف الأدب ولم يجن من ورائه شيئا"[1]، وعموما فقد جمعت الباحثة العلامات مما يشير إلى الشخصيات، وما يشير إلى المكان قصد الكشف عن سيميائية العنوان.

تصنيف العلامات النصية في "أدباء المظهر":

قامت الباحثة بعمل يختلف عن المعهود في الدراسات السيميائية عندنا، وذلك من خلال تقسيم العلامات في المسرحية إلى أصناف على غرار ما قام به أبو الحسن سلام في دراسته لمسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم في كتابه "سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض"، واتخذت لكل صنف منها أمثلة من مسرحية "أدباء المظهر".

العلامات الإطارية: "وهي العلامات الكلامية والحركية التي تؤدي إلى معنى واحد أو فكرة واحدة"[2]، فبالرغم من اختلاف الألفاظ التي تتلفظ بها الشخصيات إلاّ أنّها تتفق في معنى واحد عام يشمل كل تلك المعاني المتقابلة في الحوار بين شخصيات المسرحية، ومثال ذلك ما ذكرته الباحثة من الحوار الذي دار بين خليل ومراد والتلاميذ[3]، وهنا قامت الباحثة بتقسيم العلامات إلى مجموعتين متعارضتين لفظا ومتفقتين معنى (حسب قولها)، إلاّ أنه ومن خلال قراءة هذا الجزء من الحوار تبين أنّ العلامات تتفق في اللفظ والمعنى.

خليل: يلقي بنظرة على ساعته.

الساعة الثالثة والربع ولم يحضر أحد بعد

مراد: كأنني أسمع طرقا خفيفا على الباب.

ثم ينهض مسرعا إلى الخارج، ويُسمع صوته من الخارج

تفضلوا، الأستاذ في انتظاركم

يدخل مراد وخلفه ثلاثة شبان وهم كمال وعزيز وجمال.

---

[1] المصدر السابق. ص 78

[2] أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، مصر، 2006، ص 245

[3] ينظر: ربيعة رويقي. مصدر سابق، ص 81

خليل: يقوم مُرحبا بالقادمين ويُجلسهم حوله

مرحبا ... مرحبا... أتيتم تدرسون الأدب الحديث أليس كذلك؟

جمال: بلهجة ناعمة رخوة

نعم اطلعنا على إعلانكم في الصحف فأسرعنا لنهرع من أدبكم الجديد، إنّ أولئك الرجعيين كانوا يفرضون علينا أشياء كثيرة مرهقة لا حاجة إليها ...فيلزموننا بدراسة أشياء اسمها ... اسمها..

تقول الباحثة: فمجموعة العلامات الأولى تؤدّي معنى القبول والرفض من طرف الأستاذ الذي قبل أن يبيع الأدب بفرنك رخيص، أما مجموعة العلامات الثانية فهي تؤدي معنى السخرية والاستهزاء من قبل التلاميذ بالأدب الذي يريدون الحصول عليه في ساعتين كما نُشر في الإعلان (...)، وتحيط بهاتين المجموعتين علامة إطارية واحدة تدلّ على فكرة واحدة تتمثل في البائع والمشتري، فالأديب خليل قد نال ما يحتاج إليه من مال يسد به متطلباته اليومية وحصل المشترون على بضاعتهم"[1].

فالأستاذ خليل يرغب في تعليم التلاميذ ويتلهف لمقابلتهم وإن كان يُضمر في نفسه رغبة في الحصول على المال مقابل تعليمه هؤلاء التلاميذ، والتلاميذ حضروا إلى بيت الأستاذ خليل رغبة في الحصول على الأدب وإن كانوا يضمرون في أنفسهم رغبة في تحصيل الأدب ولكن في وقت وجيز ليثبتوا للناس أنهم على قدر كبير من العلم والمعرفة، فكلا الطرفين يرغب في العلم، أحدهما بذلا والثاني تحصيلا، فلا مجال هنا للتعارض كما ذكرت الباحثة، وأما الإطار العام الذي يجمع بين هذه العلامات هو علاقة المعلم بالتلاميذ ظاهرا وعلاقة البائع بالمشتري باطنا، لأنّ كلا منهما يعلم أنّه يقوم بصفقة تجارية يُعتبر فيها الأدب سلعة مقابل المال.

العلامة اللازمة: "وهي تلك العلامة التي تصحب جملة تتكرر على لسان ممثل ما في أي عرض مسرحي بين مشهد وآخر"[2]، وفي هذا خلطت الباحثة بين العلامة اللازمة ووحدة المكان والزمان في المسرحية، حيث أشارت إلى أنّ العلامة اللازمة تتمثل في "تكرار الزمان والمكان والموضوع والصورة من مشهد إلى آخر فمكان الأحداث واحد هو غرفة الأستاذ خليل وزمان الأحداث متكرر وهو النهار، وموقف

---

[1] مصدر سابق. ص 82

[2] ينظر: أبو الحسن سلام، مصدر سابق، ص247

الأستاذ خليل واحد في الفصلين"[1]، وهذا لا علاقة له بالألفاظ في المسرحية إذ أنّ الباحثة عنونت هذا المبحث بالعلامات النصية.

العلامة بين الصفتين المتناقضتين:

وهو أن تتخذ الشخصية موقفا مناقضا لشخصية أخرى تمثل إحداهما على سبيل المثال الحق المُطالب به من قبل الشخصية الأولى والثانية الواجب المنوط بالشخصية الثانية، وقد اتخذت الباحثة لطرفي هذا الصراع شخصيات الطلاب الذي يعبرون عن فهمهم للأدب وحلمهم بأن يصبحوا أدباء في ساعتين مقابل صفة الأدب الذي يرفض أن يُباع ويُشترى، فهو يمثل الواجب مقابل الحق الذي يطالب به الطلاب"[2].

التبدل الذهني للعلامات:

في هذا العنصر أخفقت الباحثة أيما إخفاق، حيث ذكرت مثالا في غير محلّه نقلا عن أبي الحسن سلام، الذي أشار إلى تبادل علامة السلطان والغانية أثناء تسامرهما حيث طالبت الغانية من السلطان أن يحكي لها قصصا عوض أن تبادر هي بالقص فدار بينهما الحوار التالي:

الغانية: فلتبدأ إذن بالحديث ... حدثني...

السلطان: عن نفسي؟!

الغانية: نعم ... عن قصتك؟! احك لي قصتك!

السلطان: تريدين مني ان أحكي لك قصصا؟!

الغانية: نعم في الحق إنّه لا بد أن تكون لديك ذخيرة من القصص الرائعة الممتعة!

السلطان: أنا الآن الذي يحكي القصص؟!

الغانية: ولم لا؟

السلطان: حقا.. هذا ما ينبغي! ما دمت أنا في وضع شهرزاد، هي أيضا كان عليها أن تحكي القصص الليل بطوله، في انتظار الفجر الذي سيقرر مصيرها.

الغانية: وأنا إذن شهريار الهائل المخيف؟!

---

[1] ربيعة رويقي: مصدر سابق، ص82

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص83

السلطان: نعم.. أليس هذا عجيبا... كل شيء اليوم يسير مقلوبا معكوسا

وفي ذلك يشير المؤلف إلى أنّ تبدّل العلامة يتم عبر الصورة الذهنية التي أحالتها المقاربة الثقافية بين صورة تراثية من ألف ليلة وليلة بصورة الموقف المسرحي الذي وجد السلطان نفسه فيه مطالبا بالترفيه المتبادل ليحل محل الشخصية التراثية شهرزاد"[1]

وهنا يتضح من خلال الحوار وتحليل الكاتب معا أنّ التبادل العلاماتي لا يتحقق فعلا وإنّما يقع في ذهن الشخصيات فقط، وأما الباحثة فقد أخذت صفتين على أنّهما علامتين (اليأس والأمل) اليأس الذي طبع نفوس الطلاب من خلال ما وجدوه من صعوبة التعلم ثم بعث فيهم الأستاذ خليل جذوة الأمل حين أعطاهم فرصة أن يصبحوا أدباء في ظرف ساعتين"[2].

فأبو الحسن سلام يرى أنّ السلطان علامة والغانية علامة ثانية، ولكل منهما صفات تميزها عن الأخرى بحيث لا يمكن لإحداهما أن تحل محلّ الثانية، لكن اقتضت الضرورة تبادل العلامتين ذهنيا عن طريق الحوار نظرا للمقاربة بين الصورتين، وأمّا ربيعة رويقي فقد تطرّقت إلى استبدال حالة اليأس بحالة الأمل في شخصية واحدة، وهذه صورة تقع وتتكرر عادة في الحياة اليومية، كما تقع في الأحداث المسرحية كلها لأنّ الدراما كلها مبنية على المتناقضات: جبن/شجاعة، صدق/كذب، حب/كره...إلخ

سيميائية الشخصيات في "أدباء المظهر":

في هذا المبحث حاولت الباحثة الكشف عن ملامح الشخصيات المسرحية من خلال بعض الألفاظ التي تلفظت بها أو تُلفظ بها عنها للكشف عن معدن الشخصية وما تنشده، ومن ذلك عبارة: "كيف تكون أديبا في ساعتين مقابل خمسمئة فرنك فقط"، هذه العبارة المكثفة تحمل من الدلالات ما يمكن أن يُوضح لنا بشكل مبسط جدّا التحوّل الحاصل لشخصية "خليل"، وهي الشخصية الرئيسية في المسرحية، تقول الباحثة: "هذا يدلّ على اقتناع الأستاذ خليل بأنّ الأدب أصبح تجارة، وكل من يتاجر فيه يُصبح غنيا"[3]، ثم إنّ اعتراف الأستاذ خليل بارتكابه خطأ في حق الأدب يدل على إخلاصه وإن كان مخطئا، والسبب في ارتكابه ذلك الخطإ هو حاجته التي دفعته إلى بيع الكتب مقابل القليل من المال " عفوك أيها الأدب ... فأنا الذي

---

[1] ينظر: أبو الحسن سلام. مرجع سابق، ص260، 261

[2] يُنظر: ربيعة رويقي. مصدر سابق، ص84

[3] المصدر نفسه ص89

غررت بنفسي وغررت بك، لم أرع حرمة الموت فرحت أنبش قبرك وأحاول بعثك ... وإذا بنقمتك تحل بي ... نعم هذه نقمتك... نقمتك...[1]

تفسير العلامة بعلامة من جنسها:

من العلامات ما يحتاج إلى علامة أخرى من جنس العلامة الأولى لتؤكّد الدلالة المقصود إنتاجها أو شرحها"[2]، ومن ذلك ما اتخذته الباحثة مثالا من كلام الأستاذ خليل عن نهاية الأدب: "لفظ الأدب أنفاسه الأخيرة، فلماذا لا نستغل اسمه ونعيش تحت جثته الهامدة ما بقينا كما عشنا تحت عظمته تلك السنوات الماضية الذهبية... نعم يجب استغلاله ولتحل نقمته إلى النهاية، وهذا ما يتوافق مع قول مراد تلميذ الأستاذ خليل: الله أكبر ... مات الأدب... رحمة الله على الأدب ... رحمة الله على الأدب.

تقول الناقدة: "فخليل وصف الأدب على أنّه شخص لفظ أنفاسه الأخيرة فمات وبالتالي وافق قول مراد حين ترحّم على الأدب الذي مات في نظره"[3]، فالعبارة الأول (مات الأدب) من جنس العبارة الثانية (رحمة الله على الأدب)، حيث تقوي معناها وتؤكده وكلاهما يتعلق بواقعة الموت الذي يصيب الكائن الحي، كما قد يصيب الجماد وهذا ما حدث للأدب.

تصنيف شخصيات مسرحية "أدباء المظهر":

قامت الباحثة بتصنيف شخصيات المسرحية إلى رئيسية، وهي ضمن الشخصيات الدائرية التي " تتعدد مظاهر وجوهها كشخصية الأستاذ خليل وتلميذه مراد"، وشخصيات ثانوية، وهي ضمن الشخصيات المنبسطة التي لها وجه واحد يعطي مظهرا واحدا كشخصية التلاميذ (نجيب، جمال، كمال، عزيز)، والتي يمكن التنبؤ بسلوكها إلى حدّ بعيد[4].

دراسة الشخصيات الرئيسية:

شخصية الأستاذ خليل وتغيراتها خلال فصول المسرحية:

---

[1] المصدر السابق. ص 79

[2] أبو الحسن سلام. مرجع سابق، 75

[3] ربيعة رويقي. مصدر سابق، ص89

[4] المصدر نفسه، ص91

تتبعت الباحثة مراحل تحوّل شخصية "خليل" من أستاذ للأدب محب للاطلاع، شغوف بالكتابة، إلى رجل راغب في تحسين ظروفه المعيشية ببيع ما كان بالأمس أغلى شيء عنده (الأدب) بأبخس ثمن بعد أن علم أنّه لم يبق للأدب وجود في مجتمعه، فقد حُكم عليه بالموت، وموت الأدب يؤدي إلى موت الأديب إذا لم يتدارك نفسه وينقذها من مخالب الفقر فقد انقلب مبدؤه رأسا على عقب، وتغيرت نظرته للأدب ولو سطحيا والدليل على تحوله في قوله: "حيث لفظ الأدب أنفاسه الأخيرة، فلماذا لا نستغل اسمه ونعيش تحت جثته الهامدة ما بقينا كما عشنا تحت عظمته تلك السنوات الماضية الذهبية... نعم يجب استغلاله ولتحلّ نقمته إلى النهاية، وفي هذا تقول الباحثة: إنّ الأستاذ خليل هو علامة دالة على الأدب ورمز له، فهو يحتل مكانة مرموقة في زمن كان يُقدّس فيه الأدب، بينما يقابله في الزمن الحاضر" الأستاذ التاجر"، دلالة على يأسه وإحباطه بعد أن فقد الأدب قيمته المعروفة"[1].

من خلال تحليل الباحثة يتضح أنّ تغير الأستاذ خليل لم يكن برغبة منه، وإنّما هو تابع للتغير الحاصل للأدب نفسه، فإذا سمت مرتبة الأدب سما بها الأديب، وإذا نزلت نزل مستوى الأديب تبعا لها، فتحولت بذلك شخصية "الأستاذ خليل" من النقيض إلى النقيض، فبعدما كان يُدافع عن الأدب بكل ما أوتي، ويتضح ذلك في قوله: "ضيعت عمري كله في خدمة الأدب"، تحوّل إلى بائع لهذا الأدب وبثمن بخس في قوله: "كيف تصبح أديبا في ساعتين الساعة بخمسمئة فرنك فقط"[2] .

وربما كان الكاتب يرمي إلى ما هو أبعد من تحول في الواقع الاجتماعي لشخصية ما كانت تمارس الأدب كعلم تحيا به العقول وترتقي، فصارت تمتهن المتاجرة بهذا الأدب كي توفر لنفسها حياة كريمة بعد فقدان الأدب قيمته المعهودة وتحوله إلى بضاعة تُباع وتُشترى، وإنّما يشير إلى الانحطاط الذي وصل إليه المجتمع بتخليه عن العلم وأهله مما أثّر سلبا على أهل العلم الذين جرفتهم سيول هذا الانحطاط فصاروا يوظفون علمهم لتأمين رغيف الخبز، عندئذ يتلاشى الأدب ويتلاشى معه الأديب، وتتغير نظرته إلى الواقع، فيمتد أثره على كل من تكون له عليهم سلطة، وهذا ما حدث مع التلاميذ الذين سارعوا إلى النهل مما عند الأستاذ خليل لما وجدوا فيه من السهولة، وإن كان ما يدّعيه من تعلم الأدب في ساعتين مبالغ فيه، وهم يعون ذلك.

الشخصيات الثانوية:

---

[1] المصدر السابق. ص 91

[2] المصدر نفسه، ص ن

تُعتبر شخصية مراد أقرب شخصية إلى الشخصية الرئيسية لأنها ساعدتها في استمرارية الأحداث من بداية المسرحية إلى نهايتها، كما أنها كانت مشاركة في الأحداث وتغيراتها، فلم تعترض على ما قام به الأستاذ خليل حين انقلب إلى بيع الأدب بعد أن كان يبذُله "فمراد رمز للتلميذ النجيب المخلص لأستاذه وهي صفة أكّد عليها الكاتب من خلال مشاركته لأستاذه في عمله الجديد رغم رفضه القاطع لاستغلال اسم الأدب بعدما علّمه قيمته الغالية"[1].

تشير الباحثة إلى أنّ صفة الإخلاص التي تميز بها "**مراد**" تجاه أستاذه "**خليل**" صفة دائمة لأنّه لم يُغير طبعه تجاه "الأستاذ خليل" بالرغم من تحول نظرة هذا الأخير تجاه الأدب، بينما تُعتبر صفة الإخلاص للأدب عند الأستاذ خليل صفة مؤقتة لأنّ نظرته تغيرت بتغير ظروفه المعيشية، إلاّ أن الشخصيتين (خليل ومراد) تشتركان في عدم إخلاصهما أو بالأحرى خيانتهما للأدب.

كما تجاوزت الباحثة الكشف عن العلامات الذاتية للشخصيات إلى ما وراء العلامات حيث ترى أنّ "من العلامات ما يتّخذه الكاتب قناعا يُخفي وراءه دلالات يقصد إسقاطها على الواقع المعيش ومن تلك العلامات تشجيع الأستاذ خليل للشباب على الإقبال على تعلّم أدب المظهر خلال ساعتين"[2]، فتسريع وتيرة التعلم يؤدي إلى تسريع وتيرة الكسب.

العلامات الكاشفة عن الشخصيات بين الاتفاق والاختلاف:

حللت الباحثة بعض العلامات الكاشفة عن الشخصيات المسرحية، وأهم ما توصلت إليه: اتفاق الطلاب الأربعة (نجيب، جمال، كمال، عزيز) على تعلم أدب المظهر على يد الأستاذ خليل من خلال ما تلفظوا به في حوارهم معه، حيث أثبتوا رفضهم للأدب القديم، وقبل الأستاذ آراءهم " فالملاحظ أنّ العلامتين متعارضتين في الظاهر لكنهما تخدمان هدف الأستاذ خليل، فهو في قرارة نفسه يرفض أن يكون هؤلاء الشبان "أدباء المستقبل" لأنهم في الحقيقة "أدباء المظهر" وفي الوقت نفسه فرض عليه الواقع المر أن يُدرسهم على طريقتهم فكان لهم ما أرادوا"[3].

تختلف علامتا القبول والرفض في المسرحية لفظا وتتفقان معنى، فرفض التلاميذ طريقة تعلم الأدب الكلاسيكية قابله قبول واستحسان من قبل الأستاذ خليل لأنه يخدم الفكرة التي تدور في ذهنه فكانت العلامة

---

[1] المصدر السابق. ص93

[2] ينظر: المصدر نفسه. ص94

[3] المصدر نفسه. ص96

بحسب موقف كل شخصية، وبالتالي نلاحظ أنّ الشخصية الرئيسية "الأستاذ خليل" اتفقت مع الشخصيات الثانوية الممثلة في التلاميذ وهنا يتضح المغزى الكامن وراء العلامات في صورتها الظاهرة، وأما بالنسبة للأستاذ خليل وتلميذه مراد فكلاهما يشارك في جريمة بيع الأدب مع أنهما يتأسفان على ذلك لأنّ الحاجة دفعتهما للتكسب بتلك الطريقة، ودليل اشتراكهما في الأسف على ما وصل إليه حال الأدب في هذا العصر قول الأستاذ: "مات الأدب، لفظ أنفاسه الأخيرة"، وقول مراد: "رحمة الله على الأدب"، فعبارة الأستاذ وعبارة تلميذه تتفقان لفظا ومعنى، وكلاهما يشير إلى حالة الأسى التي وصل إليها الأستاذ وتلميذه.

علامات الفضاء المسرحي في "أدباء المظهر":

علامة المكان:

يُعتبر مظهر المكان المسرحي علامة دالة تنعكس على الشخصية ويمكن من خلالها الاستدلال على ظروفها الاجتماعية والنفسية، وقد استغلت الباحثة مظهر المكان الذي وظفه الكاتب في المسرحية لسبر أغوار الشخصية الرئيسية، "غرفة بسيطة الأثاث تحتوي على منضدة خشبية كبيرة وعدّة كراسي قديمة مبعثرة هنا وهناك...، ومنه ترى الباحثة أنّ ذلك "يدل على الحالة التي وصل إليها الأستاذ خليل بعد أن أفنى عمره في الأدب، ولم يجن من هذا إلاّ هذه الغرفة البسيطة فهي دلالة على حالة الفقر التي وصل إليها صاحب الغرفة، حيث ترك المنظر فضاء محدودا وخلفية توحي باليأس والتذمر"[1]، فنخلص إلى أنّ حالة المكان المذكورة تعكس الحالة النفسية لصاحب المكان (الأستاذ خليل)، وحالة الإحباط التي وصل إليها بسبب ظروفه الاجتماعية المتدنية، وهي في الحقيقة تُبرز الحالة النفسية والاجتماعية لشريحة واسعة من مجتمع المؤلّف لا يُعتبر "الأستاذ خليل" سوى مثال لها.

وضعية الكتب المكدسة فوق المكتب واستغراق الأستاذ خليل في الكتابة حسب تقديم المؤلف: وقد كان جالسا على مكتبه حيث تكدّست عليه كتب وعدّة وأوراق وهو غارق في الكتابة"، فذلك يدل على اهتمام الأستاذ خليل بالأدب، فكثرة الكتب دلالة على التأليف والإبداع وحبّ الأستاذ خليل للأدب هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تدل كثرة الكتب وتكدّسها فوق بعضها البعض على عدم اهتمام الناس بشراء كتبه، وبالتالي فقد الأدب قيمته ومصداقيته في هذا الزمن"[2]، وبذلك فإنّ المكان في المسرحية صورة ظاهرة لما تختلجه نفسية الشخصيات، فعدم ترتيب الغرفة وتبعثر الكتب في كل أرجائها دليل على حالة اللااستقرار التي تعيشها

---

[1] مصدر سابق. ص102

[2] المصدر نفسه. ص103

تلك الشخصيات حيث تتغلب مشاعر اليأس على شخصية الأستاذ خليل، وتصيب كذلك تلميذه مراد، وما موافقته على بيع الأدب إلا دليل على ما بلغ نفسه من أثر بسبب الظروف الاجتماعية الصعبة التي يعيشانها.

في علاقة المظهر بالمكان:

يعتبر المظهر الخارجي للممثل علامة تتناسق وعلامة المكان، بل وتُظفي على المشهد المكاني معنى آخر للحالة الاجتماعية والنفسية التي تعيشها الشخصية، وهذا ما استغلته الباحثة للتعريف بشخصيات المسرحية من خلال تظافر علاماتها الخارجية مع المكان الذي تعيش فيه، فعبارة "يعبث بلحيته البيضاء" دليل على أنّ الأستاذ خليل رجل عجوز أفنى عمره في خدمة الأدب"[1]، وهناك علامات أخرى تدلّ على ما تتطلع إليه الشخصية، كالعبارة التي يرشد فيها الأستاذ خليل تلاميذه بقوله: "يجب على الشاب الذي يريد أن يمثل أدب هذا العصر أن يرتدي ملابس أنيقة، وأن يستعمل نظارة ذات إطار فخم، وأن يحمل قلم تحبير ذا ريشة ذهبية، ودفترا صغيرا للمذكرات ويحس به، أيضا أن يتأبط كتابا أو صحيفة كلما سار في الشارع، "وفي ذلك دليل على تحوّل كلي لنظرة الأستاذ خليل إلى الأدب، حيث صار يرى الأدب يتمظهر في اللباس الأنيق للشاب الأديب، وقد توصّل إلى هذه النظرية بعدما ألقى نظرة على ملابسه البالية التي تدلّ على أنّ الأدب لم ينفعه حتى في شراء ملابس جديدة[2].

علاقة ما تتلفظ به الشخصيات بالمكان:

باعتبار الكلام نسقا علاماتيا يساهم في صياغة الفضاء المسرحي، فقد قامت الباحثة بتحليل بعض الأفعال الكلامية التي توضّح حال الشخصية وتزيدها معنى، ومن ذلك ما وصف به الكاتب شخصية "الأستاذ خليل" في قوله: يضع قلمه، ويمسك بلحيته، وعيناه مثبتتان في السقف، مطرقا وبلهجة هادئة حزينة، بصوت مرتجف، واستخلصت أن المكان في المسرحية "مقترن بمشاعر الشخصية (الأستاذ خليل) من يأس وبؤس ومحاولة التغلب على الواقع المر"[3]، فالظاهر أنّ المكان وكلام الشخصية وجهان لعملة واحدة فالأول يدل على الحالة التي تعيشها الشخصية، والألفاظ تزيد في شرح تلك الظروف وتؤكدها.

---

[1] المصدر السابق. ص105

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص ن

[3] المصدر نفسه. ص106

دلالة المكان على هوية الشخصية المسرحية:

ركزت الباحثة على الربط بين وصف المكان وانعكاسه على الشخصية المسرحية باعتباره (المكان) مرآة عاكسة للحالة التي تعيشها الشخصية، فالوصف الدقيق للمكان الذي تعيش فيه شخصية الأستاذ خليل من حيث رسم أبعاده: غرفة بسيطة، منضدة خشبية كبيرة، كراسي قديمة، كتب مبعثرة هنا وهناك، تتبين لنا هوية صاحبه، وملامحه التي تدل على أنه من الطبقة الوسطى اجتماعيا، كما تلعب مساحة المكان من حيث الضيق والاتساع دورا كبيرا في دلالة المكان"[1].

وفي الأخير توصلت الباحثة إلى مجموعة من الاستنتاجات تخص سيميائية المكان في "أدباء المظهر" وهي أنّ المكان:

- يرتبط ارتباطا وثيقا بمستوى الشخصية ووضعها الاجتماعي.
- يُعتبر المرآة العاكسة للحالة النفسية للشخصية.
- يتمظهر في مظاهر شتى (أشياء محسوسة، أبعاد هندسية).
- تغير المكان مرتبط بالزمن المحدّد للمسرحية."[2]

علامة الزمان:

بالنسبة للعلامة السيميائية للزمان في "أدباء المظهر" لم تكن واضحة لدى الباحثة حيث تذكر أن الزمن في المسرحية "لا يكاد يظهر، وأنّ قياسه لا يكون من خلال الشخصيات التي تدور حولها الأحداث الرئيسية"[3]، وبناء على علاقة الزمن بالأحداث فقد قامت الباحثة بتقسيمه إلى مستويين:

الزمن الخارجي:

وهو الزمن الذي يمثل الإطار العام الذي تدور بداخله الأحداث، وقد خصّت بالذكر الأحداث المتعلقة بالشخصية الرئيسية "الأستاذ خليل"، وهذا الزمن ينقسم إلى فترات منها ما هو ظاهر يمثل الزمن الحاضر، ومنها ما هو مستتر تكشف عنه بعض ملامح الشخصية، ويتمثل في الزمن الماضي الذي استدلت عليه الباحثة بالحال التي كان يعيشها "الأستاذ خليل" والتي ذكرها المؤلف في بداية المسرحية واصفا إياه بأنه

---

[1] المصدر السابق. ص 106

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص107

[3] المصدر نفسه. ص110

كان ""جالسا على مكتبه وقد تكدست عليه عدة أوراق وهو غارق في الكتابة، وهذا يشير إلى الزمن الماضي الذي أفنى فيه الأستاذ خليل عمره وهو يخدم الأدب"[1].

وأما الزمن الحاضر فيرتبط بدوره بحال الشخصية الحالية وتحولها بعد ما أدركت ما أضاعته في الماضي من زهرة شبابها وكيف تغيرت نظرتها إلى الأدب، فينفتح الزمن الحاضر الذي تغير فيه مجرى حياة الأستاذ خليل بعد أن يئس من الأدب فيقول: "وكيف العمل... متحمسا... كيف العمل يا إلهي وقد أصبحت رجلا عجوزا ... ضيعت عمري كله في الأدب الذي كنت أظنه حياة المجتمع ونبراس الإنسانية...ألا تبا لك أيها الأدب فقد غررت بي"[2].

وانطلاقا من وجود زمنين مختلفين تجتمع فيهما أحداث مسرحية لشخصية واحدة فإنّ الباحثة جعلت من الشخصية الواحدة شخصية مضاعفة، أو جعلت للشخصية صورتين إحداهما تتعلق بالماضي وتحمل خصائص الأديب، والأخرى تتعلق بالحاضر، وتحمل خصائص التاجر، وعليه فإنّ الزمن الماضي انغلق عندما اقتنع الأستاذ اقتناعا كليا بأنّ الأدب يتمثل في المظهر، الأناقة والموضة، وكيفية الجلوس، والزمن الحاضر انفتح عندما قرر الأستاذ أن يتاجر بالأدب"[3].

وزعت الباحثة الأزمنة على فصول المسرحية، وربطت علاقتها بالشخصيات فجعلت من شخصية "الأستاذ خليل" رمزا للزمن الماضي بما يحمله من أسى وألم لأنه زمن ضاع دون أن يجني منه شيئا، وأما شخصية مراد فهي رمز للزمن الحاضر من خلال مشاركته للأستاذ خليل في البحث عن قوت اليوم، وأما التلاميذ فالظاهر أنهم يمثلون المستقبل بما يحمله من تغيرات، من خلال رغبتهم في أن يكونوا أدباء وإن كان ظاهرا فقط على حساب الأدب، فهم يتطلعون إلى أن يكونوا أدباء زمنهم في فترة وجيزة، وخلصت الباحثة إلى أنّ الزمن الخارجي "يمثل زمن الحاضر، زمن المستقبل المعاش، زمن الديمومة أي الزمن الجاري"[4].

---

[1] المصدر السابق. ص111

[2] المصدر نفسه. ص ن

[3] مصدر نفسه. ص 112

[4] المصدر نفسه. ص115

الزمن الذاتي الداخلي:

ويُقصد به الزمن المرتبط بالشخصية الرئيسية (الأستاذ خليل) وله علاقة بالأثر النفسي الذي يجعله يرجع بذاكرته حينا إلى الماضي فيستذكر بعض الأحداث التي تشعره بحاضره المختلف تماما عما كان يتوق إليه، ثم تدفعه حينا آخر نحو المستقبل المرسوم في فكره، وبذلك فقد تتبعت الباحثة زمن حياة الشخصية الرئيسية وما تحمله من متناقضات تتوزع على الخط الزمني ماضيا وحاضرا ومستقبلا، فعلامات الزمان الماضي أشارت إليه الباحثة بناء على "الحالة التي آل إليها في الواقع، فالحاضر يخبر عن ماضيه ولا سيما أنه قرّر أن يتاجر بالأدب بعد أن اقتنع بأنّ أدب اليوم يتمثل في المظهر"[1]، ومن العلامات النصية الدالة على ذلك قول الأستاذ خليل: .. كيف العمل يا إلهي... وقد أصبحت رجلا عجوزا... ضيعت عمري كله في الأدب الذي كنت أظنه حياة المجتمع ونبراس الإنسانية، ففي عباراته دلالة على التحول الذي طرأ عليه وعلى نظرته للأدب حيث كان يرى حياة الإنسانية ونورها الذي تهتدي به منوط به، وفي الوقت نفسه يتأسف على تلك السنوات التي ضيعها في خدمة الأدب دون فائدة.

كما تضيف الباحثة مشاركة الشخصية الثانوية "مراد" في تحريك الزمن الحاضر قبيل وأثناء تقديم الأستاذ خليل دروس الأدب للتلاميذ، ومشاركته كانت من خلال الترويج الذي قام به في ترديده العبارات التالية: كيف تكون أديبا في ساعتين؟.. الساعة بخمسمئة فرنك فقط، أقرب طريقة للإنتاج الأدبي الحديث... أيها الشبان اقصدوا الأستاذ خليل (بشارع النصر).. لتحظوا بالأدب الحديث في ساعتين المدة محدودة بادروا"[2]، حيث تظهر مشاركة "مراد" في دفع حركة الزمن نحو المستقبل من خلال عملية الترويج وما يُسفر عنها من تغيرات على الشخصيات الأخرى حيث تنال الشخصية الرئيسية حظها من المال، وتنال الشخصيات الثانوية حظها من تعلم الأدب وإن كان أدبا ظاهرا فقط.

وفي آخر هذا الجزء من الدراسة توصلت الباحثة إلى مجموعة استنتاجات عن الفضاء الزمني في المسرحية وهي أنّ الزمان:

مرتبط بالأبعاد الثلاثة، (ماضي، حاضر، مستقبل)

---

[1] المصدر السابق. ص116

[2] المصدر نفسه. ص ن

الزمن في المسرحية يتعلق بزمن العرض لا أكثر خلافا للزمن في الفنون القصصية الأخرى[1].

سيمياء الحدث في "أدباء المظهر":

قامت الباحثة باستقصاء نوعي الحدث في المسرحية (الداخلي والخارجي)، ففي الأول تتبعت ما يرمز إلى الشخصية المسرحية في تحولاتها النفسية، حيث تغيرت أحوالها وتبدلت توجهاتها ونظرتها للأدب الذي كانت تدافع عنه، فقررت أن تبيعه لتقتات، فالحدث بدأ بشعور "الأستاذ خليل" أنّه أصبح غير قادر على أن يُوفّر لنفسه أبسط مطالبه اليومية من لفائف التبغ والشاي، وأمّا وصول الحدث إلى ذروته في التصاعد والنمو "عندما اصطدم الأستاذ خليل برفض الناس شراء كتبه وشعوره بالضياع في مجتمع لا يُقدّر الأدب والأدباء، وبهذا يتطور الحدث الداخلي لينفتح على الحدث الخارجي للمسرحية عندما ينتقل الأستاذ خليل إلى مرحلة الأستاذ التاجر"[2].

وأما الحدث الخارجي فيبدأ عندما تنتقل علاقة الأستاذ إلى الشخصيات الثانوية المتمثلة في التلاميذ الذين رغبوا فيما عند الأستاذ خليل من الأدب السهل المنال، فيستقبلهم ليدرسهم الأدب الحديث المتمثل في المظهر والأناقة خلال ساعتين "كيف تكون أديبا في ساعتين"[3]، ثم يتحاور معهم حيث يطلب بعضهم تعديل طريقة التعليم من الطريقة الكلاسيكية القديمة إلى طريقة أوجز وأسرع، ويشرع بعدها الأستاذ في إلقاء درسه على تلاميذه ويبدو أنّ الحدث الداخلي في المسرحية هو الذي يمثل الصراع، حيث تتولد لدى الأستاذ خليل أفكار متناقضة تؤدي به إلى التحول عن المبدإ الذي ارتضاه لنفسه سابقا من بذل الأدب لطالبه، إلى بائع لهذا الأدب من أجل تلبية حاجياته، وهذا كله بسبب الظروف السيئة الناتجة عن سياسة التهميش التي يتعرض لها الأدباء في كل عصر، وأمّا الحدث الخارجي فيبدو فيه من الاتفاق بين الشخصية الرئيسية "الأستاذ خليل" والشخصيات الثانوية (التلاميذ) ما ينفي عنه صفة الصراع، إذ تتفق الشخصيات في أنّ كلا منها يجد مرغوبه في تعامله مع الآخر، في شكل مقايضة وتتمثل السلعة في الأدب مقابل ثمن معلوم (خمسمئة فرنك) في زمن معلوم (ساعتين).

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص118

[2] المصدر نفسه. ص 122

[3] المصدر نفسه. ص ن

الصراع في "أدباء المظهر":

فرقت الباحثة بين عنصري الحدث والصراع الدرامي، وإن كان الحدث في المسرحية دوما يحتوي على صراع، وعنونت لهذا العنصر بـ "الحدث والصراع المسرحي"، ومن خلال بحثها توصلت إلى ذكر نوعين من الصراع في أغلب الأحوال تابعان لنوعي الحدث في المسرحية، فالأول يتعلق بالشخصية الرئيسية "الأستاذ خليل" وما أصابها من تغيرات نفسية دفعت بها إلى تغيير سلوكها ومواقفها، وهذا ما يُسمى بالصراع الداخلي النفسي، وقد نتج هذا الصراع بسبب الظروف التي حالت دون تلبية الأستاذ خليل أدنى حاجياته، فأدّى ذلك إلى تحوّله من الأستاذ الأديب إلى الأستاذ التاجر، "وقد نجم عن هذا التحوّل صراع داخلي بين عاطفة تجاه الأدب الذي أفنى عمره فيه، ورغبة في الخلاص من الفقر الذي سبّبه له الأدب، فهو بحاجة إلى أنْ يعيش ويسدّ حاجياته الضرورية"[1].

لقد تصاعد الصراع في نفس الأستاذ خليل بين طرفي الإخلاص والخيانة، فإمّا أن يبقى الأستاذ مخلصا للأدب راضيا بوضعه الاجتماعي، وإمّا أن يخون الأدب ويبيعه بثمن بخس بغرض التخلص من ذلك الوضع، وتغلّب في الأخير طرف الخيانة على الإخلاص حين اتخذ قرارا ببيع الأدب وجعل لذلك إعلانا (كيف تصبح أديبا في ساعتين، الساعة بخمسمئة دينار فقط).

وأما النوع الثاني من الصراع والذي يحدث بين شخصيات المسرحية (الصراع الخارجي)، فقد ذكرت الباحثة أنّ هذا الصراع "قريب من الصراع النفسي وشبيه بالجدل، وطرفاه مختلفان أحدهما متفهم للأمر (التلميذ مراد)، والآخر غير متفهم (المجتمع) ثم تضيف: وهكذا نشب صراع بين الأستاذ خليل ومجتمعه حين رفض شراء كتبه"[2]، لكن ما يبدو هنا أنّ الصراع الخارجي غير موجود ولكن هذه الأحداث إنما كانت سببا مباشرا في ارتفاع وتيرة الصراع الداخلي فعرض الكتب لبيعها على الناس يصدر عنه قبول أو رفض وليس بالضرورة أن يُفضي ذلك إلى صراع، وهذا ما حدث بالفعل، ثم تذكر أنّ هناك صراعا آخر بين الأستاذ خليل وتلميذه "مراد" حين استسلم للأمر الواقع وعرض على أستاذه خليل أن يعمل بوابا في أحد الفنادق مثلا"[3]، فهذا الحوار كذلك لا يشير إلى صراع بين الشخصيتين، وإنّما هو اتفاق بين الأستاذ خليل وتلميذه أدى إلى تفكير هذا الأخير في طريقة ليساعد أستاذه في التخلّص من الحال التي وصل إليها.

---

[1] مصدر سابق. ص125

[2] المصدر نفسه. ص126

[3] المصدر نفسه. ص ن

وفي آخر هذا المبحث توصلت الباحثة إلى استنتاجات حول الحدث المسرحي في "أدباء المظهر" تمثلت في:

- ارتباط الحدث بالشخصية ارتباطا وثيقا، وبذلك تكون الشخصية والحدث شيئا واحدا.
- انقسام الحدث المسرحي إلى قسمين داخلي وخارجي.
- تمحور الصراع حول محاولة الأستاذ خليل التخلص من الفقر بالتجارة بالأدب.
- ارتباط الصراع بالحالات النفسية للشخصيات وتورها.[1]

نخلص في نهاية هذا الفصل إلى أنّ الدراسات السيميائية تجد في الخطاب المسرحي حقلا غنيا بالعلامات التي تساعد القارئ/المتفرج على فهم الأحداث، كما يبدو جليا من خلال دراسة الباحثتين تشعب الدراسة السيميائية واختلافها بحسب الجوانب التي يتناولها الباحث في دراسته، وبالتالي فالدراسات لا تفضي إلى النتيجة نفسها، على أنّه يتضح مما لا يدع مجالا للشك في أنّ الدراسة السيميائية تكون مثمرة أكثر إذا سُلّطت على العرض المسرحي أكثر منها عندما تتناول النص منفردا، لأنّ الحركة التي يقوم بها الممثلون تُولّد المزيد من العلامات، إضافة إلى العلامات الظاهرة في الديكور والإضاءة واللباس، وباعتبار الدراستين قد سُلّطتا على نصوص مسرحية فإنهما ناقصتان، ولكنهما تبقيان مهمتين في مجال الدراسات الأكاديمية للخطاب المسرحي.

[1] المصدر نفسه. ص 127

الفصل السادس:

التداولية في النقد المسرحي في الجزائر

مفاهيم في التداولية

في إشكالية التسمية:

يُترجم مصطلح التداولية pragmatique بعدّة كلمات في اللغة العربية فهناك الذرائعية، والتّداولية، والبراغماتية، والوظيفية، والاستعمالية، والتخاطبية، والنفعية، والتبادلية[1]، هذه المصطلحات المقابلة للتسمية الأصلية على كثرتها لم تزد المفهوم إلاّ التباسا في نظر الدارسين، نظرا لما بينها من فروقات لا تسمح لها بالاجتماع في مُسمّى واحد، وهذا ما ذهب إليه خليفة بوجادي في قوله:" وقد تعدّدت التسميات العربية المقابلة للمصطلح الأجنبي pragmatique فقيل البراغماتية، والبراغماتيك، وليس بين هذه الاصطلاحات فرق بِعدّها نقلا حرفيا للكلمة الأجنبية، وقيل: التداولية، المقامية، الوظيفية، السياقية، الذرائعية، النفعية... وبين هذه التعبيرات في الواقع فروق لا تسمح استعمالها مترادفة"[2]

التداولية ومجال الدراسة:

تهتم التداولية بالعلاقات القائمة بين الأدلّة ومستعمليها واستعمالها وآثارها (...) تُطلق التداولية إذن على التخصص أو التخصصات التي تُعنى بالمكون التداولي، وعندما نتحدّث عن المكون التداولي أو عندما نقول إنّ ظاهرة ما خاضعة لـ(عوامل تداولية) فإنّنا نقصد بذلك المكوّن الذي يعالج وصف معنى الملفوظات في سياقها"[3]، كما تختصّ بدراسة المعنى كما يوصله المتكلّم أو (الكاتب)، ويفسّره المستمع أو (القارئ)، لذا فإنّها مرتبطة بتحليل ما يعنيه النّاس بألفاظهم أكثر من ارتباطها بما يمكن أن تعنيه كلمات أو عبارات هذه الألفاظ منفصلة، التداولية هي دراسة المعنى الذي يقصده المتكلم"[4]، وذلك بإرجاع العبارات المنطوقة إلى سياقها الذي نُطقت فيه لمعرفة ما يسمى بـ"المعنى السياقي"، كما تدرسُ كذلك كيفية صياغة الكلام المنطوق الذي يتضمّن الكثير من المعاني التي قد لا يفصح عنها الناطق بها، إلاّ أنّها (التداولية) تُسهم وبشكل كبير في فهم ما نُطق من كلام من خلال الكيفية التي نُطق بها، إضافة إلى دراسة هذا المنطوق وفق البعد المادّي أو الاجتماعي أو المفاهيمي بين المتكلم والمستمع.

---

[1] جميل الحمداوي: التداوليات وتحليل الخطاب، متوفر على الموقع: https://www.academia.edu/28642951

[2] خلفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، منشورات بيت الحكمة، ط1، الجزائر، 2009، ص65

[3] دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص101

[4] جورج يول: التداولية، تر: قُصي العنابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الرباط، 2010، ص19

المفهوم اللغوي:

من المعروف أنّ لفعل «تداول» في قولنا: «تداول الناس كذا فيما بينهم» يفيد معنى «تناقله الناس وأداروه فيما بينهم»، ومن المعروف أيضا أنّ مفهوم «النقل» ومفهوم «الدوران» مستعملان في نطاق اللغة الملفوظة كما هما مستعملان في نطاق التجربة المحسوسة فيقال: «نقل الكلام عن قائله» بمعنى رواه عنه، كما يقال «نقل الشيء عن موضعه» أي حرّكه منه، ويقال: «دار على الألسن» بمعنى: «جرى عليها» كما يقال: «دار على الشيء» بمعنى: «طاف حوله» فالنقل والدوران يدلان بذلك في استخدامهما اللغوي، على معنى النقلة بين الناطقين أو قل معنى «التواصل» ويدلان في استخدامهما التجريبي على معنى الحركة بين الفاعلين أو قل على معنى «التفاعل» فيكون التداول جامعا بين معنيين اثنين وهما: التواصل والتفاعل، فمقتضى التداول إذا أن يكون القول موصولا بالفعل[1].

المفهوم الاصطلاحي:

التداوليات: هي الدراسات التي تختصّ بوصف –وإن أمكن تفسير–العلاقات التي تجمع بين "الدوال" الطبيعية و"مدلولاتها" وبين "الدالين" بها[2] وقد أخذت التداولية تعريفات مختلفة نابعة من خلال العلاقات القائمة بينها وبين حقول مختلفة، كعلم الاجتماع، وعلم النفس، وعلم الدلالة، " فعلم الاجتماع يشارك التداولية من خلال دراسة أثر العلاقات الاجتماعية بين المشاركين في الحديث، والموضوع الذي يدور حوله الكلام، ومرتبة كل من المتكلم، والسامع، وجنسه، وأثر السياق غير اللغوي في اختيار السمات اللغوية وتنوعاتها، وأما علم الاجتماع يشارك التداولية في الاهتمام بقدرات المشاركين، التي لها أثر كبير في أدائهم، مثل الانتباه، والذاكرة، والشخصية، في حين يشارك علم الدلالة التداولية في دراسة المعنى، على خلاف في العناية ببعض مستوياته"[3]، وللتداولية شروط تحقق فعل التداول في مجال معين سمّاه طه عبد الرحمن

---

[1] طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، ص244

[2] طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2002، ص 28

[3] أحمد فهد صالح شاهين: النظرية التداولية وأثرها في الدراسات النحوية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، اربد، الأردن، 2015، ص9

بالمجال التداولي، ولخّص شروطه في " كل المقتضيات العقدية والمعرفية واللغوية – القريبة منه والبعيدة– المشتركة بين المتكلم والمُخاطب والمقوِّمة لاستعمال المتكلم لقول من الأقوال بوجه من الوجوه"[1].

إشكالية المصطلح:

اتخذ مصطلح pragmatique مقابلات عديدة في اللغة العربية، فترجم بالتداولية، والبراغماتية، والذرائعية، والوظيفية، والتخاطبية، كما اتخذ المصطلح نفسه معنا فلسفيا حين أطلق على عدد من الفلسفات المختلفة التي تشترك في مبدا عام وهو أنّ صحة الفكرة تعتمد على ما تؤدّيه هذه الفكرة من نفع أيا كان نوع هذا النفع ومنه أخذت تسمية النفعية، وقد ظهرت هذه الفلسفة في الولايات المتحدة أواخر القرن التاسع عشر مع الفيلسوف تشارلز بيرس، وقد طوّرها بعده الفيلسوف ويليام جيمس، وبعده الفيلسوف جون ديوي، فالبراغماتية تعني عند هؤلاء نظرية تتعلّق بتعدّد معاني الألفاظ والعبارات.

من بين هذه التسميات نجد أنّ "التداولية" هو المصطلح الأنسب المقابل للبراغماتية، أو المصطلح الذي كان عليه شبه إجماع بين الدارسين، فقد اختاره عبد الرحمن طه وصرّح بذلك في قوله في فعاليات ملتقى البحث اللساني والسيميائي بالمغرب: فإنّي وضعت هذا المصطلح منذ 1970 في مقابل pragmatique التي صادفتها آنذاك في اهتماماتها بالتمييز بين التركيب والدلالة، ولا أريد أن أقدّم كل التبريرات العلمية المضبوطة التي تدعم اصطلاحي على هذا اللفظ، وهي أنّ التداول أفضل كلمة يمكن استعمالها مقابل كلمة pragmatique ولو أنّ تشومسكي وغيره وإن لم يكن تداوليا، ولو أنّ التداولين الغربيين علموا بوجود هذه اللفظة في العربية لفضلوها على لفظة pragmatique لسبب واحد وهو أنّها لا تفي بالمقصود من علم التداول (...) فلفظة تداول تفيد في العلم الحديث الممارسة(...) وتفيد أيضا التفاعل في التخاطب"[2]، وأكّد على ذلك في كتابه "في أصول الحوار وتجديد علم الكلام" على اختياره لهذا المصطلح "(التداوليات) مقابلا للمصطلح الغربي "براغماتيغا" لأنّه يوفي المطلوب حقّه باعتبار دلالته على معنى الاستعمال والتفاعل معا، ولقي منذ ذلك الحين قبولا من لدن الدارسين الذين أخذوا يدرجونه في أبحاثهم"[3].

---

[1] طه عبد الرحمن. مرجع سابق، ص 28

[2] عبد الرحمن طه: الداليات والتداوليات، أشكال الحدود، البحث اللساني والسيميائي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، ط1، 1984، ص299

[3] عبد الرحمن طه: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص28

ويرى الحمداوي بدوره أنّ مصطلح التداولية هو الأفضل لأنّه مصطلح شائع بين الدارسين في ميدان اللغة واللسانيات من جهة، ولأنّه يحيل على التفاعل والحوار والتخاطب والتواصل والتداول بين الأطراف المتلفظة من جهة أخرى"[1]، وقد أشار الدكتور قصي العتابي في مقدمة ترجمته كتاب التداولية pragmaticsأنّه فضّل ترجمة المصطلح pragmatics إلى التداولية بدلا من البراغماتية أو المقامية وذلك لأنّ التداولية –حسب رأيه– هي المكافئ الأنسب خصوصا إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ الـ: pragmatics هي بالأساس دراسة اللغة من منظور تداولها بين مستعمليها"[2].

وقد ميزّ عمارة ناصر بدوره بين التداولية prgmatique والذرائعية أو النفعية prgmatisme، فالنفعية مذهب فلسفي أسّس له ويليم جيمس وجون ديوي، يرى في المنفعة معيارا للحقيقة، أمّا التداولية فهي نتاج لفلسفة اللغة أسّس له شارل موريس moriss، فتغنشتاين وأوستن..، حيث التداولية مجال يُعنى بالعلاقات بين العلامات ومستخدميها"[3].

من خلال هذا التعدّد في التعاريف للبراغماتية نلاحظ أنّ الدارسين العرب يكادون يُجمعون على مصطلح "التداولية" كمصطلح مقابل لها باللغة العربية، وإن كان هناك من شذّ عن هذا التوجّه على قلتهم كالدكتور محمد محمد يونس علي الذي يفضل ترجمة مصطلح pragmatics بعلم التخاطب، وليس بالتداولية أو النفعية أو الذرائعية[4]، مشيرا إلى الفروق بين pragmatics التي تعني علم الاستعمال، وهو ما يتطابق مع معناها الحرفي، وأما pragmatism فهو نابع من علم الفلسفة وهو يشير إلى معنى النظرية المترتب عن تطبيقاتها العملية وقد أشار أيضا من غير العرب إلى أنّه "لا ينبغي خلط التداولية بالنفعية pragmatisme"[5] والتي هي مذهب يتخذ القيمة العملية التطبيقية قياسا للحقيقة، معتبرا أنّ الحقيقة المطلقة غير موجودة وأنّه لا شيء حقيقي إلاّ كلّ ما ينجح (صاغ هذا المذهب بيرس عام 1979 وطوّره كل من جايمس وديوي ولا يزال مذهبا ذائع الصيت في الولايات المتحدة الأمريكية)، وهناك من استعمل التداولية

---

[1] جميل الحمداوي: التداوليات وتحليل الخطاب.

[2] جورج يول: مرجع سابق ص15

[3] عمارة ناصر: الفلسفة والبلاغة، مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009، ص68

[4] محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، لبنان، 2004، ص102

[5] آن بول، جاك بوشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: سيف الدين دغفوس، محمد الشيباني، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 2003، ص27

والوظيفية بمفهوم واحد على غرار الدكتور أحمد المتوكل في كتابه "اللسانيات الوظيفية"[1]، ومنهم من استعمل مصطلح "الذرائعية" كما فعل الدكتور سعد البازغي، والدكتور ميجان الرويلي في كتابهما "دليل الناقد الأدبي"[2].

والتداولية هي "علم الاستعمال اللغوي"[3] على حدّ تعبير "مسعود صحراوي" لأنّها تهدف إلى إيجاد قوانين كلّية لاستعمال اللغة والتعرّف على القدرات الإنسانية في التواصل اللغوي، وقد عرّف محمد أحمد نخلة التداولية بأنها "دراسة اللغة في الاستعمال in use أو في التواصل in interaction لأنّه يشير إلى أنّ المعنى ليس شيئا متأصلا في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، فصناعة المعنى تتمثل في تداول negotiation اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد (مادي، واجتماعي، ولغوي) وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما"[4].

وظيفة الدراسة التداولية:

يمكننا أن نستنبط هذه الوظيفة من خلال بعض التعاريف الواردة في التداولية:

-هي دراسة الأسس التي نستطيع أن نعرف بها لم تكون جملة من الجمل شاذة anomalous تداوليا أو تُعدّ في الكلام المحال، فالكلام لا يُقبل على الجملة، وإنّما يُنتقى منه ما يُؤدّي وظيفة تواصلية في سياق معين، ومنه فالتداولية تعني دراسة اللغة من وجهة نظر وظيفية functional perspective وهو نوع من التعريف يحاول أن يوضح جوانب التركيب اللغوي بالإحالة إلى أسباب غير لغوية، فاللغة ككلمات مركبة لا يمكنها أداء وظيفة إلاّ بتوفر مجموعة من الأسباب تتعلق بطرفي الوظيفة مرسل/ مرسل إليه، والسياق الذي قيل فيه هذا التركيب، مما يعني أنّ التداولية تعنى بالكلام المنطوق في سياق ما وتهمل اللغة، عكس ما ذهبت إليه اللسانيات في اهتمامها باللغة وإهمال الكلام، حيث "تمثل اللغة عند سوسير الاجتماعي والأساسي بينما يمثل الكلام الثانوي والعرضي"[5].

---

[1] أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية، دار الأمان (الرباط)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، ط1، 2012.

[2] سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الرباط المغرب، بيروت لبنان، 2002، ص 167

[3] مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، ط1، بيروت، 2005، ص17

[4] محمد أحمد نخلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002، ص 14

[5] سايمون كلارك: أسس البنيوية، تر: سعيد العليمي، دار بدائل، ط1، القاهرة، 2015، ص115

وهي: دراسة كل جوانب المعنى التي تهملها النظريات الدلالية، فإذا اقتصر علم الدلالة على دراسة الأقوال التي تنطبق عليها شروط الصدق truth condition فإنّ التداولية تُعنى بما وراء ذلك مما لا تنطبق عليه هذه الشروط..... التداولية هي دراسة جوانب السياق aspects of context التي تُشفّر كليا في تراكيب اللغة وهي عندئذ جزء من مقدرة المستعمل user pragmatics competence. وهي فرع من علم اللغة يبحث في كيفية اكتشاف السامع مقاصد المتكلم speaker intentions أو دراسة معنى المتكلم speaker meaning [1]

ميادين الدراسة التداولية:

يكاد الباحثون يجمعون على أنّ البحث التداولي يقوم على دراسة أربعة جوانب هي: الإشارة deixis، والافتراض المسبق presupposition، والاستلزام الحواريconversational implicative والأفعال الكلامية speech acts [2]

الإشارة:

"هي فعل يستعمل فيه متكلم، أو كاتب، صيغا لغوية لتمكين مستمع أو قارئ تحديد شيء ما"[3]، حيث من المعلوم سلفا أن الكلمات مفردة أو مجتمعة دون سياق واضح لا تؤدي عملية التواصل، ويمكن للإشارة أن تكون واضحة إذا كان السياق بصريا مشتركا، عندئذ لا تحتاج إلى صيغ لغوية كثيرة لتكون ناجحة، فقد يكتفي المتكلم بصيغة لغوية واحدة أو اثنتين، كأن تقول لصاحبك : انظر هذا، أو انظر، إذا كانت هذه الصيغة مسبوقة بكلام، فكل جملة تُفهم وفق سياقها، ولا يمكن تفسيرها بمعزل عنه، إذن "ترتبط الإشارة بأهداف المتكلم (مثلا: تعريف شيء ما)، وبمعتقدات المتكلم (أي هل يتوقع من المستمع معرفة ذلك الشيء بالتحديد) في استعمال اللغة"[4]، وأمّا الاستدلال فيتم من خلال ما يبذله المستمع من جهد في التفكير لاستنباط المعنى الصحيح الذي يقصده المتكلم – عملية ذهنية بقصد تفسير الكلام وفق تعبير إشارة معين، هذا التعبير –كما أسلفنا– ليس بالضرورة أن يكون واضحا ومباشرا، فقد يكون اسما مستعارا أو كنية كأن تقول لصاحبك: لقد كان عمر عادلا، أو: لقد كان الفاروق عادلا، فالاسم المباشر والكنية يؤديان المعنى نفسه

---

[1] محمد أحمد نخلة. مرجع سابق ص 12

[2] المرجع نفسه، ص15

[3] جورج يول، مرجع سابق، ص39

[4] المرجع نفسه، ص40

من جانب المرسل، وبالمقابل يستدل السامع على ذلك بسهولة "فالإشارة الناجحة هي بالضرورة مشتركة وتعاونية حيث أنّ لكل من المتكلم والمستمع دورا في التفكير عمّا يجول في بال الآخر"[1]، وفي ذلك يقول عمر بلخير أنّ المرسل يصوغ الخطاب عن طريق مفتاح معين، وعلى المتلقي أن يستعمل نفس المفتاح لتأويل ذلك الخطاب[2].

أنواع الإشارات:

الإشاريات الشخصية:

تشتمل على ضمائر المتكلم والمُخاطب لأنّ لها دلالة في ذاتها على المتكلم أو المُخاطب، وأمّا ضمائر الغائب فيدخل في الإشاريات إذا لم نعرف مرجعه من سياقه اللغوي فإذا عُرف المرجع خرج من الإشاريات.

الإشاريات الزمانية:

وهي إشاريات تدل على زمان محدّدٌ سياقه قياسا إلى زمن التكلم الذي هو (مركز الإشارة الزمانية في الكلام)، "فإذا لم يُعرف زمن التكلم أو مركز الإشارة الزمانية التبس الأمر على السامع أو القارئ"[3].

الإشاريات المكانية:

وهي إشاريات تدل على مكان محدّدٌ سياقه قياسا إلى (مركز الإشارة إلى المكانية)، "وأكثر الإشاريات المكانية وضوحا هي كلمات الإشارة نحو هذا وذاك للإشارة إلى قريب أو بعيد من مركز الإشارة المكانية وهو المتكلم، وكذا هنا وهناك (...) وسائر ظروف المكان مثل فوق وتحت، وأمام وخلف...الخ كلّها عناصر يُشار بها إلى مكان لا يتحدّد إلاّ بمعرفة موقع المتكلم واتجاهه"[4]

---

[1] المرجع السابق، ص 4

[2] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، تيزي وزو، الجزائر ص21

[3] محمود أحمد نخلة. مرجع سابق، ص19

[4] المرجع نفسه، ص22

الافتراض المسبق:

يوجه المتكلم للمستمع كلاما على أساس أنّه يعلم شيئا ما، فالمتكلم يفترض أنّ مُخاطبه على علم ببعض المعلومات، لكن هذه المعلومات لا تُذكر كونها تُعامل على أنّها معروفة، ولذلك فإنّها تُعتبر جزءا مما يتم إيصاله دون قوله[1]، فالافتراض المسبق موجود ضمن ما يتلفظ به التكلم ولكن بطريقة غير مباشرة.

وقد ميز بعض الباحثين بين نوعين من الافتراض المسبق: المنطقي أو الدلالي، والتداولي، فأمّا الأول فمشروط بالصدق بين جملتين، فإذا كانت الأولى صادقة يستلزم أن تكون الثانية صادقة أيضا، مثل: إنّ المرأة التي تزوجها زيد كانت أرملة، وكان هذا القول صادقا أي مطابقا للواقع لزم أن يكون القول: تزوج زيد أرملة أيضا، وأمّا الافتراض التداولي السابق فلا دخل له بالصدق والكذب، فالقضية الأساسية يمكن أن تُنفى دون أن يُؤثّر ذلك في الافتراض السابق[2]، مثل قول أحدهم: منزلي واسع، ثم يقول: منزلي ليس واسعا، فتناقض القولين لا يلغي الافتراض السابق الذي هو أنّ الرجل يملك منزلا، فهو قائم في كلتا الحالتين.

وقد ميّز بعض الباحثين بين الافتراض المسبق والاقتضاء، فالاقتضاء علاقة بين جملتين صدق أولاهما يستلزم صدق الثانية، وأمّا الافتراض المسبق فإنّه يفترض صدق الجملة الثانية وإن كانت الأولى كاذبة، فمثال الأولى: إذا كانت جملة رأيت حصانا صادقة تستلزم أن تكون جملة رأيت حيوانا صادقة، وأمّا الثانية: فإنّ جملة رأيت حيوانا صادقة حتى وإن كانت الأولى كاذبة.

الاستلزام الحواري:

يرى بعض الباحثين أنّ الاستلزام الحواري "يُعدّ واحدا من أهمّ الجوانب في الدرس التداولي، فهو ألصقها بطبيعة البحث فيه، وأبعدها عن الالتباس بمجالات الدرس الدلالي"[3]، وقد أشار جرايس إلى نوعين[4] من الاستلزام الحواري: استلزام عرفي يقوم على ما تعارف عليه أصحاب اللغة من استلزام بعض الألفاظ دلالات بعينها لا ينفك عنها مهما تغيرت السياقات ومثال ذلك: "لكن" في اللغة العربية فهي تستلزم دائما (وعند النحويين خاصة) أن يأتي ما بعدها مخالفا لما قبلها، حيث ينفي ما يُتوقع ثبوته، أو يُثبت ما يُتوقع

---

[1] جورج يول. مرجع سابق ص51

[2] محمد أحمد نخلة. مرجع سابق، ص29

[3] المرجع نفسه، ص 32

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص ن

نفيه، كقولنا: فلان قوي لكنه جبان، أو فلان ضعيف البنية لكنه شجاع، أمّا الاستلزام الحواري فهو بحسب السياقات التي يرد فيها.

والاستلزام الحواري يتولّد عن انتهاك مبدا التعاون الذي "يحكم التخاطب والذي تحكمه مجموعة من (الحكم الحديثية) maximes conversationnelles: حكمة الكم (التحلي بالصدق)، حكمة العلاقة (التحلي بالوجاهة/الحصافة)، حكمة النوعية (الاتيان بالمعلومات المطلوبة)، حكمة الطريقة (التحلي بالوضوح)"[1]، ومثال ذلك قول رجل لزوجته: أين مفاتيح السيارة؟ فكانت إجابتها: فوق المائدة. ففي إجابتها تحققت الحكم الأربع كمّا، وكيفا، ومناسبة، وطريقة، لكنها لو قالت: السيارة في المرأب، فإنّ في إجابتها انتهاك لمبدا التعاون، حيث أنّ الزوج سألها عن المفاتيح وهي أجابته عن مكان السيارة، فخالفت بذلك السؤال، وهذا ما يدفع بالزوج إلى البحث عن الإجابة وبالتالي يمكن أن تكون المفاتيح في السيارة إذا كان من عادته أن يترك المفاتيح فيها.

وللاستلزام الحواري خواص أربع تميزه:

_ إمكانية إلغائه وذلك من خلال إضافة قول يجعل الاستلزام غير ممكن فإذا قلت شاهدت بعض مباريات الفريق الفلاني، ثم أردفت الكلام بعبارة: الحق أني لم أشاهد أية مباراة لهذا الفريق، فالعبارة الأولى تستلزم أنّك شاهدت بعض المباريات، والعبارة الثانية ألغت الاستلزام.

_ الاستلزام لا يقبل الانفصال عن المحتوى الدلالي: فهو يتصل بالمعنى لا بالصيغة اللغوية فمهما قيل من صيغ لغوية مرادفة للصيغة الأولى يبقى الاستلزام قائما، ومثال ذلك هذا الحوار بين أختين:

1_ لا أريدك أن تتسللي إلى غرفتي على هذا النحو

2_ أنا لا أتسلل، ولكن أمشي على أطراف أصابعي خشية أن أُحدث ضوضاء"[2]

فعلى الرغم من تغير الصيغة من القول (1) إلى ما يُرادفها في القول (2) إلاّ أنّ الاستلزام بقي قائما، وهو عدم الرضا عن تلك الفعلة.

---

[1] دومينيك مانغونو. مرجع سابق، ص34

[2] محمود أحمد نخلة. مرجع سابق، ص 39

_ التغير وعدم الثبات: فالقول الواحد يمكنه أن يبعث على استلزامات مختلفة باختلاف السياق الذي يُقال فيه، فقولك: (تعالَ) لولدك أي أنّك تريد عناقه شوقا إليه، وإذا قلتها لشخص وأنت في حال غضب فأنت تنوي أن تنهال عليه ضربا.

_ الاستلزام تقديري: إذا لجأ المتكلم إلى الاستعارة في كلامه فإنّ المُخاطب يُقدّر الكلام وفق السياق الذي قيل فيه، فإذا قلت: فلان رجل من حديد، فإنّ المخاطب لا يحمل القول على معناه اللفظي، بل يُقدّر أنّك تقصد قوة وشجاعة وصلابة هذا الشخص.

أفعال الكلام:

يعرّف دومينيك مانغونو الفعل الكلامي بأنّه الوحدة الصغرى التي بفضلها تحقق اللغة فعلا بعينه (أمر، طلب، تصريح، وعد) غايته تغيير حال المتخاطبين، إنّ المتلفظ المشارك coénontiateur، لا يمكنه تأويل هذا الفعل إلاّ إذا اعترف بالطابع القصدي لفعل المتلفظ"[1]، وعرّف جورج يول الأفعال الكلامية بأنها الأفعال المنجزة من خلال الألفاظ عموما "وتعطي في الانجليزية [والعربية] غالبا أوصافا أكثر تحديدا مثل: الاعتذار، الشكوى، الإطراء، الدعوة، الوعد، أو الطلب، وتنطبق هذه المصطلحات الوصفية لأنواع أفعال الكلام المختلفة على نية (قصد) المتكلم التواصلية في إنشاء اللفظ حيث يتوقع المتكلم عادة أن يتعرّف المستمع على نيته التواصلية وتساعد الظروف المحيطة باللفظ أحيانا كلا من المتكلم والمستمع في هذه العملية، تسمى هذه الظروف بما فيها ألفاظ أخرى مقام الكلام speesh event"[2]، والقصدية في هذا المجال هي ما يُستعمل من لغة وفق اتجاه معين، أو النية التي تسبق التلفظ بالقول والتي يروم المتلفظ بها إحداث سلوك في مُخاطَبه، ولا يكون فعلا إلاّ بفهم المُخاطب لما يقصده المتكلم بكلامه، ومنه يقوم بإنجاز هذا الفعل، "ومن ثمّ فإنّ إنجاح الفعل الكلامي مرتبط حسب مانغونو باكتمال وظيفتين هما: الإنجازية والقصدية"[3].

والفعل الكلامي ليس مجرّد لفظ جامد من خلال إصدار أصوات والتلفظ بها، بل هو "كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري، وفضلا على ذلك يُعدّ نشاطا ماديا نحويا يتوسل أفعالا قولية actes locutoire، لتحقيق أغراض إنجازية actes illocutoires (كالطلب والأمر والوعد والوعيد

---

[1] دومينيك مانغونو. مرجع سابق، ص 7

[2] جورج يول. مرجع سابق، ص82

[3] عابد لزرق: المقاربة التداولية للخطاب، مدخل نظري لأفعال الكلم، مجلة التعليمية، مجلد5، ع13، مارس 2018، ص316

...إلخ)، وغايات تأثيرية actes perlocutoires تخص ردود فعل المتلقي كالرفض والقبول"[1]، وبذلك يمكن إضافة وظيفة ثالثة تتموقع بين الوظيفتين السابقتين، وهي التأثيرية فتتشكل بذلك العلاقة التالية: قصد تأثير إنجاز.

ومنه يمكن القول أنّ الفعل الكلامي يُحقق هدف التداولية المتمثل في الإنجاز الكلامي من خلال التأثير في المُخاطب بناء على قصد المتكلم وفق سياق خاص، باعتبار "أنّ الفعل الكلامي وحدة لغوية في الخطاب لا يمكن أن يصبح علامة إلاّ ضمن التجسيد اللغوي في كليته الخطابية وهو بهذا الاعتبار ليس فعلا أحادي المعنى ولا شفافا في أغلبه، بل للمقام والسياق دور أساسي ووظيفي في عملية إنتاجه وتأويله"[2]، وتنقسم أفعال الكلام إلى ثلاث مراتب:

الفعل التعبيري locutionary act: وهو إنشاء تعبير لغوي ذي معنى، والذي يعتبر فعل اللفظ الأساس.

الفعل الوظيفي illocutionary act: يُنجَز عبر قوة اللفظ التواصلية ويهدف إلى إنشاء جملة خبرية أو لتقديم عرض أو توضيح، أو لغرض تواصلي آخر.

الفعل التأثيري perlocutionary act: وهو إنجاز الفعل بقصد أن يكون له تأثير ومعنى"[3].

وأمّا سيرل فيرى أنّ إنجاز فعل الكلام يتم من خلال أربعة أفعال فرعية:

1. فعل التلفظ (الصوتي التركيبي)
2. الفعل القضوي (الإحالي والإسنادي)
3. الفعل الإنجازي (إنجاز أعمال متضمنة في القول)
4. الفعل التأثيري (الأثر الحاصل نتيجة عمل ما يُرصد في سلوك المُخاطب وفعله وفكره)[4]

---

[1] مسعود صحراوي. مرجع سابق، ص41

[2] يحيى رمضان: القراءة في الخطاب الأصولي، الاستراتيجية والإجراء، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص292

[3] ينظر: جورج يول، مرجع سابق، ص83

[4] عابد لزرق، مرجع سابق، ص320

إنّ قيمة الحقيقة لجملة ما لا تنحصر في البناء الدلالي لها، وإنّما ترتبط هذه القيمة بارتباط الجملة وواقعها، حيث تنتقل الحقيقة من طابعها الدلالي المتعلق بقيمتي الصدق الكذب إلى طابعها التداولي المتعلق بقيم الاستعمال والفعالية والتأثير(...) والتداولية هي مجال دراسة الجملة كوحدة لغوية في مرحلة انقذافها إلى الواقع ودخولها عالما ممكنا فترتبط به ارتباطا قيميا، ذلك أنّ خاصية القصدية في اللغة لا تساعد على بناء الدلالة فقط بل على الدفع بهذه الدلالة إلى بناء فعل هو فعل الكلام"[1].

وأفعال الكلام تنقسم حسب أوستين من حيث المعنى إلى مجموعات وظيفية منها ما يدلّ على الحكم كتلك الصادرة عن هيئة قضائية، ومنها أفعال الممارسة كتلك التي تظهر من خلال ممارسة الحق كالانتخاب، وأفعال الوعد وهي التي تُلزم المتكلم بوجوب القيام بعمل معترف به كالقسم التعهد، وأفعال السلوك وهي أفعال ترتبط بسلوك المتكلم إزاء أفراد المجتمع الذي يعيش فيه كالاعتذار والتعزية، وأفعال العرض وهي التي تظهر من خلال ما يقول المتكلم عن طريق الحجاج والشرح والتأويل، "والملاحظ أنّ هذا التصنيف لم يحظ بالإجماع فسيرل لم يقتنع بهذا التصنيف نظرا للغموض الذي وقع فيه أوستين لأنه لم يحدد معالم كل مجموعة وقد أشار سيرل إلى بعض ما يفتقر إليه هذا التقسيم من أسس ثابتة وواضحة.

وقد أشار ناقدنا إلى التمييز بين الفعل الإنشائي والفعل الكلامي، وبيّن أوجه الاختلاف بينهما ومن ذلك أن الفعل الإنشائي يتحقّق بصيغة المفرد المتكلم في زمن الحاضر كقول: أعدك (وبذلك يتحقق فعل الوعد فعلا)، بينما لا يُشترط ذلك في الفعل الكلامي كقول: شكرا للدلالة على فعل الشكر، وعلامة الفعل الكلامي غالبا هي صيغة الأمر الذي قد يتحقق بوسائل أخرى غير لغوية كالإشارة والحركة، وذهب بعدها إلى التمييز بين الفعل الكلامي الصريح والفعل الكلامي الضمني، فالأول يتحقق عن طريق الفعل مباشرة، وأمّا الثاني فهو الذي لا يتطلب اللجوء إلى صيغة الإنشاء كأن تشتُم أحدا بقول: أيها الأبله، (فالشتم حدث هنا بطريقة غير مباشرة (ضمنية))، وهذا كله يتحكم فيه السياق الذي قيل فيه"[2]

الأفعال الكلامية المباشرة وغير المباشرة:

ميّز سيرل بين نوعين من أفعال الكلام:

---

[1] عمارة ناصر: مرجع سابق، ص 68

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص156

الأفعال الكلامية المباشرة وهي ما يتطابق مع مراد المتكلم، وأمّا الأفعال الكلامية غير المباشرة فهي التي تخالف في ظاهرها مراد المتكلم ولعلّ المثل المشهور هل تناولني الملح؟ هو خير مثال للفعل الكلامي غير المباشر، فإذا أردنا جعله مباشرا نقول: ناولني الملح، فالجملتان تؤديان الفعل الإنجازي إلاّ أنّ أولاهما ظاهرها استفهام والثانية طلب مباشر، "والأفعال الإنجازية غير المباشرة عند بيرل لا تدل هيئتها التركيبية على زيادة في المعنى الإنجازي الحرفي، وإنّما الزيادة فيما أطلق عليه سيرل معنى المتكلم، وقد لفت إلى أنّ السامع يصل إلى مراد المتكلم من خلال مبدا التعاون الحواري عند جرايس، وبما أسماه سيرل استراتيجية الاستنتاج inference stratigy" [1] كما لفت سيرل إلى نوع آخر من الأفعال الكلامية غير المباشرة يرتبط بما يُسمى (الاستلزام الحواري)، حيث يتضاعف المفهوم من خلال إجابة المُخاطب، وذلك حسب المثال من خلال الحوار الآتي بين صديقين:

أ_ ألا تزورني الليلة؟

ب_ سأمتحن صباح غد

حيث يُفهم من الحوار أمران وهما: الإخبار بموعد الامتحان، والثاني فعل الاعتذار عن الحضور[2].

وربما لو تتبعنا الجانب النظري في هذا الباب بكل التفاصيل الواردة عن علماء التداولية سيشغلنا عما نصبو إليه من البحث في الجانب التطبيقي لنظرية أفعال الكلام في الخطاب المسرحي، ولذلك فإنّنا نقتصر على هذا القدر من التعريفات النظرية لنفسح المجال لتتبع الدراسة التطبيقية التي قام بها الباحث "عمر بلخير" على الخطاب المسرحي موظفا في ذلك مبادئ الدراسة التداولية.

دراسة عمر بلخير (الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية):

لم يجمع الناقد تعريفه النظري بالنظرية التداولية في جانب واحد من البحث على غرار الطريقة التقليدية المعروفة في إنجاز الأبحاث، وإنّما وزّعه على مقدّمة الكتاب ومقدّمات الفصول، التي ذكر فيها سبب اختياره للخطاب المسرحي كحقل لتطبيق المنهج عكس ما يقوم به الباحثون عادة من ذكر سبب اختيار منهج الدراسة، ومبرّر ذلك أنّه استعان بهذا الخطاب من أجل فهم أدقّ وأوضح للتداولية، فالمؤلّف أدرك أنّ المفاهيم النظرية للتداولية لن تجد حقلا للتطبيق أفضل من الخطاب المسرحي، نظرا لما له من

---

[1] محمود أحمد نخلة، مرجع سابق، ص51

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص82

شبه كبير بما نشاهده ونسمعه في خضم الأحداث اليومية في المجتمع ذلك أنّ "أهمية التحليل التداولي للمسرح هو أن نبين كيف أنّ جزءا مهمّا من النص المسرحي هو صورة للكلام العادي الحي في جميع أبعاده"[1].

وبالتالي علاقة المسرح بالواقع أو مشابهته له من خلال ما يجسّده حقيقة "لكل ما يحتويه العالم من ظواهر ومظاهر طبيعية واجتماعية ونفسية"[2]، وبالتالي محاكاة المسرح للواقع، وكذلك عنصر التبليغ الذي يتميز به المسرح عن غيره من الفنون، وبذلك يسعى المؤلف إلى تبليغ ما يودّ تبليغه للقارئ/ المشاهد، فيلجأ إلى "استغلال كل ما توفره له اللغة من وسائل أو قواعد لغوية تداولية تتفوه بها الشخصيات بغرض إنجاح العملية التبليغية بينه وبين الجمهور"[3]، بل ويرى أنّه حتى في اختراق تلك القواعد مبرّر يخدم العملية التبليغية، ضف إلى ذلك إمكانية التعبير عن الأفكار وإيضاحها بواسطة ممثلين وهذا ما يثير نوعا من التفاعل بينهم وبين الجمهور الذي يعتبر متلقيا لرسالة مسرحية من لدن المؤلّف وهذا ما سمّاه الناقد العلاقة غير المباشرة بين المؤلّف وجمهوره والتي نتجت بدورها عن علاقة بين الجمهور والممثلين، وبالتالي قدرة المسرح على التبليغ والتواصل من خلال توفّره على العديد من العناصر وأهم هذه العناصر اجتماع كل من الممثلين والجمهور كما يساعد الديكور على فهم السياق الذي تجري فيه أحداث المسرحية، إلاّ أنّ الإشكالية التي تُطرح هنا هي كيف يكون التواصل بين المؤلف وجمهوره في المسرحيات التي لم تُعرض؟ وبذلك أشار الناقد إلى أنّ المرسل في هذه الحال هو المؤلّف المسرحي والمتلقي هو القارئ، والوضع هو اللغة التي كُتبت بها المسرحية (...) وأمّا السياق فقد يكون تصوّريا (التصور انطلاقا من اكتشاف مغزى المسرحية لمختلف الظروف التي أحاطت بكتابتها)، فالسياق الذي يمكن الحديث عنه هو سياق الحوار الذي يجري بين الشخصيات، وما يدلّ على ذلك هو تلك العلامات اللغوية التي يصف بها المؤلّف البيئة التي يجري فيها الحوار"[4].

انطلق المؤلف من الجامع المشترك بين النظريات التداولية ألا وهو السياق، وإن اختلفت معانيه بين هذه النظريات مما أدى إلى اختلاف في تعريف التداولية، ومنها استنبط ثلاثة تعاريف:

---

[1] عمر بلخير. مصدر سابق، ص193

[2] المصدر نفسه، ص189

[3] المصدر نفسه، ص 192

[4] المصدر نفسه، ص197

التداولية: أقوال تتحول إلى أفعال ذات صبغة اجتماعية بمجرّد التلفظ بها.

التداولية: هي دراسة الآثار اللغوية التي تظهر من خلال الخطاب وفي النظر في عنصر الذاتية في الخطاب، ويشمل هذا التناول ضمائر الشخص ومبهمات الزمان والمكان...الخ

التداولية: هي النظر في الجانب الضمني والتلميحي وكذا الحجاجي للكلام، فالسياق يفرض على المتكلم احترام مجموعة من قوانين الخطاب أثناء مخاطبته لغيره"[1].

أشار الباحث في بداية مقدّمته إلى أهمّ عائق يواجه الباحث اللساني التداولي وهو الإبهام الذي يطبع عددا كبيرا من المصطلحات والمفاهيم نظرا لأنّ التداولية نفسها نشأت ضمن مجموعة من النظريات أدّت إلى تعريفها بعدّة تعريفات و"هذا التعدّد في التعريفات يشي بمدى تطبيق المنهج البراغماتي في شتى المجالات لذلك نجد لها أصداء في الأدب والفلسفة والاجتماع والدين والسياسة (...) وكل ميدان يطبقها يفسرها من منطلق تجربته الخاصة"[2].

الوظائف في الخطاب المسرحي:

عدّ الناقد وظائف الخطاب المسرحي الست وهي:

الوظيفة التعبيرية: وهي نوعان: مباشرة يقوم بها الممثل عن طريق الكلام والإيماء والحركات وطريقة اللباس، وغير مباشرة: تتعلق بالمخرج المسرحي عن طريق استعمال وسائل أخرى "كالديكور والإضاءة والموسيقى"[3] الوظيفة التبليغية: وهو ما يفرض على المتلقي (قارئ/متفرج) اتخاذ موقف بصياغة إجابة مؤقتة.

الوظيفة المرجعية: وهي ما يجعل المتلقي يعيش واقعا محسوسا ضمن سياق تاريخي واجتماعي ونفسي أثناء العملية التواصلية.

الوظيفة التوصيلية: وهي تذكر المتفرج دائما بشروط التواصل وبحضور المتفرج في المسرح، وتقطع أو توصل الخطاب بين المرسل والمتلقي، بينما تضمن في حوار الشخصيات توصيل الخطاب بينهما[4]

---

[1] المصدر السابق، ص7

[2] أحمد فهد شاهين: النظرية التداولية وأثرها في الدراسات النحوية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، الأردن، 2015، ص9

[3] عمر بلخير. مصدر سابق، ص198

[4] المصدر نفسه، ص ن

الوظيفة الاصطلاحية: هي التي تمكن المتكلم من اختيار الوضع الذي سيستخدمه في التبليغ، وهو قليل جدا في الحوار المسرحي[1]

الوظيفة الشعرية: وهي التي تتعلق بالخطاب ذاته ولذلك فـ "النص الشعري، إذن ليس لعب ألفاظ وليس نقل تجربة ذاتية وحسب وإنّما يهدف فوق ذلك كله إلى الحث والتحريض، وبهذا المفهوم الأخير تشمله نظرية "الكلام فعل" أو التداولية، وتعني هذه النظرية أنّ التحدث يُقصد به تبادل الأخبار، وفي نفس الوقت يهدف إلى تغيير وضع المتلقي، وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي"[2].

مستويات الإرسال في الخطاب المسرحي:*

تطرّق الناقد في هذا الجزء من البحث (الطبيعة التبادلية للخطاب المسرحي ص201) إلى إبراز مستويين من الإرسال في الخطاب المسرحي، حيث ربط المستوى الأول بالسياق المكاني في النص المسرحي، واتخذ لذلك أمثلة من مسرحيتي "الملك هو الملك" لـ"سعد الله ونوس، و"حلاق بغداد" لـ "ألفريد فرج"، حيث يرى في الأولى "وصفا دقيقا تعمّد فيه الكاتب إبراز كل ما من شأنه مساعدة القارئ على فهم السياق المكاني للأقوال(...) ووصف لمختلف وضعيات الأشخاص الموجودين في ذلك المكان، إنّه خطاب موجّه للقارئ بغرض إثراء رصيده المعرفي عن المسرحية، فهو بالتالي خطاب تفسيري مصاحب لأحداث الشخصية"[3]،(الأصح أن نقول أحداث المسرحية)، ويرى في الثانية وضوحا ودقّة أكثر من سابقتها، ثم يشير إلى نوع من المسرحيات "يكاد ينعدم فيها مثل هذه الإطالات في وصف مختلف الأماكن، وشخصيات المسرحية، إذ يكتفي الكاتب بوضع ملاحظة قصيرة والمكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية، مع إشارة

---

[1] المصدر السابق، ص 198

[2] محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص55

* للاطلاع على هذا المستوى في الإرسال من خلال النماذج المذكورة ينظر:

سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ط3، دار بن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص15

ألفريد فرج: حلاق بغداد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985 ص11، 12

توفيق الحكيم. أهل الكهف، ص5، ص33، ص67، ص111

توفيق الحكيم. رحلة قطار، ص97

توفيق الحكيم. رحلة صيد، ص57

[3] عمر بلخير. مصدر سابق، ص 206

عابرة إلى الشخصيات أو الزمان، وترك الباقي للقارئ ليستنتجه من خلال حوار الشخصيات"[1]، ويضرب لذلك أمثلة بمسرحيات "أهل الكهف" و"رحلة قطار" و"رحلة صيد" وكلها لتوفيق الحكيم، لكن الناقد حسب رأينا لم يُصب في ذلك إذ أنّه ليس من الضروري الإطالة في وصف مكان بسيط كبساطة الكهف الذي لا يكفي السامع منه سوى الاسم ليفهم نوعية المكان، ووحشته، وحالة الأشخاص الموجودين بداخله، وكذلك بالنسبة لوصف قطار يسير على السكة، أو صياد ساقط على الأرض بعد صراعه مع أسد، لكن الظاهر أنّ توفيق الحكيم كاتب يتجنب الإطناب في رسم صورة المكان الذي تجري فيه الأحداث، وكذلك يقتصر على الشخصيات الرئيسية في أكثر مسرحياته، حيث أننا بالاطلاع على مسرحية أخرى من مسرحياته "رحلة إلى الغد" في بداية فصلها الأول نجد:

السجين يمشي جيئة وذهابا، يكلم نفسه، في حركات عصيبة..... [2]

وفي بداية الفصل الثاني:

السجين ممدود فوق مقعد في شبه حجرة أسطوانية الشكل بها أجهزة وآلات[3]

وبداية الفصل الثالث:

السجين الأول قائم بفحص زميله السجين الثاني، وكلاهما بجسمه آثار السقوط [4]

لكنه يخالف القاعدة عندما تقتضي الحاجة ذلك كما في بداية الفصل الرابع:

شبه بهو في مسكن عجيب...لا يمكن وصفه بالدقة، ولا تخيله تماما.. فهو بالطبع غير الطراز المعروف... والحيطان تكاد تكون مضيئة، كأنها من زجاج، ولكنها مغطاة في بعض الأركان بستائر غريبة النقوش. في أحد جوانب هذا البهو تقف فتاة شقراء في ثياب غريبة كذلك، أمام جهاز يشبه أجهزة التسجيل الصوتي والتلفزيوني... وهي مشغولة بإعداده...[5]

---

[1] مصدر سابق، ص207

[2] توفيق الحكيم: رحلة إلى الغد، مكتبة مصر، ص13

[3] المرجع نفسه، ص45

[4] المرجع نفسه، ص80

[5] المرجع نفسه، ص 117

مثل هذه الأوصاف والتحديدات للزمان والمكان والشخصيات نجدها في المسرحيات على نمطين، الأول يأتي على لسان الراوي/ الكاتب، كما يجعلها أحيانا على لسان الشخصيات في ثنايا المسرحية، لتقريب الفهم للقارئ، "وقد يتعمّد الكاتب ذلك كي لا تخرج المسرحية عن تقنياتها وتتحول إلى نوع أدبي آخر كالرواية أو القصة مثلا"[1].

وأما المستوى الثاني فإنّه يحدث بين الشخصيات أثناء تحاورها، لكن هذا الحوار لا يمكن تأويله وفهم معناه إلاّ "بالرجوع إلى فهم الخلفيات المرجعية (الخلفيات السياسية والإيديولوجية والاجتماعية والثقافية"[2] للأحداث المسرحية، وكذا الحالة النفسية للشخصية المتحدثة (المرسلة)، وبذلك حاول الناقد أن يُفسّر عبارة جاءت على ألسنة شخصيات مختلفة من حيث مواقعها الاجتماعية، وكذلك من حيث حالاتها النفسية بعد التغيرات التي حدثت جراء التقلبات السياسية التي تجعل من الحاكم محكوما ومن العبد سيدا، كما ترمي ببعض الناس في حضيض المجتمع، والمثال في ذلك عبارة "هي لعبة" التي جاءت على ألسنة شخصيات مختلفة لكنّ تأويلها لا يمكن ان يكون بعيدا عن الخلفيات المرجعية المذكورة سابقا، فهذه العبارة على لسان "عبيد" (شخصية بسيطة) تعني "أنّ الحياة كلها لعبة، والإنسان فيها ما هو إلاّ طرف مشارك، ولا قيمة له كإنسان، والحكام يتعاملون مع السلطة كأنّها لعبة يسيرونها ويتلاعبون بها وفق أمزجتهم"[3]، وهي عند أبي عزّة تعني "أنّ اللعبة في المسرحية هي التي جعلت منه ملكا بين عشية وضحاها بعدما كان تاجرا فاشلا اثقلته الديون"[4].

لكنّ الظاهر هنا أنّ اللعبة ما دامت لها علاقة مباشرة بالخلفيات السياسية والاجتماعية وغيرها فإنّها خرجت من دائرة المسرحية الضيقة إلى الواقع الحي المعيش، فرسمت بذلك صورة طبق الأصل للواقع الذي يعيشه الناس في حياتهم، فخرجت بذلك اللعبة من إطار المسرحية الخاص إلى الإطار الاجتماعي العام، وأمّا عند الملك فهي تعني الإشارة إلى "وضعه المزري الذي آل إليه بعد رغبته الملحة في اللعب والاستهزاء برعيته" ففقد بذلك كرسي الحكم، وذلك واضح في قول "عرقوب" بعدما علم من "السياف" (شخصية في المسرحية) أنّ الكثير من الأمور ممنوعة، يمنعها نظام الحكم، في قوله: " تلك هي الحكمة القديمة التي

---

[1] عمر بلخير. مصدر سابق، ص 209

[2] المصدر نفسه، ص212

[3] المصدر نفسه، ص ن

[4] المصدر نفسه، ص ن

تسير على هديها دولتنا الميمونة، المسموح على قدر الممنوع"[1]، وفي هذا السياق قام الناقد بتحليل عبارات من كل مسرحية محاولا استنباط المعاني الكامنة وراءها فرادى، ثم ربط هذه العبارات ببعضها لاستخلاص المعنى العام.

فمن العبارات التي جاءت فرادى وفسرها وفق المرجعيات المذكورة سابقا نجد:

أبو عزة: الآن ...آن قهر الحساد ما دمت سلطان البلاد

"فقد وصف سلطانه على البلاد بالديمومة، ولم يقل أصبحت سلطان البلاد"[2]

وعبارة: وأما شهبندر التجار والشيخ طه فإنّهما ينتحيان ركنا ويعتنيان بالشخوص والدمى

وهي إشارة إلى أنّ سلطة السوق والسلطة الروحية هما السلطتان الحقيقيتان في مثل هذه المجتمعات"[3]

ومن العبارات التي جاءت متتالية وفسّرها وفق المرجعيات نفسها نجد حوارا بين شهبندر التجار والشيخ طه

الشيخ طه والشهبندر معا: ونحن ... من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط

الشيخ طه: خيط يمسك العامة

الشهبندر: وخيط يمسك أسباب الرزق والتجارة

الشيخ طه والشهبندر: وخيط يمسك القصر والملك والسياسة، ونحن نمسك الخيوط من المحراب والسوق، وسنظل نمسك الخيوط

حيث فسر الناقد هذه العبارات مجتمعة داخل إطار المسرحية فأشار إلى أنهما (الشيخ طه والشهبندر) "من تسبب في فشل أبي عزة وإفقاره، وحينما تحول إلى ملك متسلط أبقى عليهما"[4]

---

[1] سعد الله ونوس: الملك هو الملك، دار ابن الرشد، ط3، 1980، ص2 متوفر على الموقع: www.alsakher.com

[2] عمر بلخير. مصدر سابق، ص214

[3] المصدر نفسه، ص ن

[4] المصدر نفسه، ص ن

وفسّرها قياسا على الواقع العام خارج إطار المسرحية وربطها بالواقع من زاوية إيديولوجية، حيث يرى أنّ في ذلك إشارة "إلى تلك المجتمعات التي سيطر ويسيطر عليها رجال الدين وذوو رؤوس الأموال"[1]

عوامل تحديد المرجعية في استعمال الضمائر:

عامل الزمن: قد تختلط المفاهيم عند استعمال الضمائر في غير محلّها إذا غاب الاتفاق على مرجعية تحيل إليها الضمائر، ولا يُفهم الكلام من قبل الشخصية المُخاطَبة إلاّ وفق تلك المرجعية المتفق عليها، وبذلك اتخذ الناقد مثلا من مسرحية "أهل الكهف" من خلال الموقف الذي تعرض له مشلينا حين التقى بريسكا التي كان يظنها ابنة الملك دقيانوس التي كان يعرفها قبل ثلاثمئة عام ووقع بينهما حوار عبّر فيه مشلينا عن شعوره تجاهها، إلاّ أنّ بريسكا تفطنت لذلك وأدركت أنّه لا يقصدها هي لأنّها فعلا ليست ابنة الملك دقيانوس ولكنّها تعلم مسبقا بقصة بريسكا حيث أنّ "معرفتها المسبقة بقصة القديسة بريسكا ومشلينا، وكلام مشلينا هو الذي أوحى لها بالمرجعية الحقيقية للضمير "أنتِ"[2].

المرجعية هنا ليست قائمة باتفاق الطرفين (المتكلم/المخاطب)، وإنما بمعرفة أحد الطرفين بسبب حديث الثاني بكلام معين، والأمثلة على ذلك في الواقع كثيرة كأن يُحدّثك رجل مخمور بكلام غير مفهوم لديك ولكنك في الوقت ذاته تشعر بأنه يوجه كلامه لشخص يعرفه حيث يتحدث إليك ويقصد شخصا آخر، فالمرجعية هنا لا تحدث باتفاقك معه وإنّما بمعرفتك المسبقة أنّه رجل مخمور، ولكنّ عامل الزمن يشترط الحضور الحقيقي للمتحاورَيْن فلا يمكن أن يُخاطب شخص شخصا في غير زمنه، وهذا ما حدث بين ميشلينا وبريسكا حيث خاطب بريسكا التي ماتت منذ زمن، فكان الفاصل بين المتكلم والمخاطب أمد بعيد، وهذا ما أشار إليه الناقد في حديثه عن خرق أحد قوانين الخطاب وهو مبدأ المشاركة، فالزمن الواحد هو الذي يجمع بين المتحاورين مما يُسهم في التوظيف الصحيح للضمائر"[3].

وإن كانت المرجعية مشروطة فإنه لا يُشترط فيها الاتفاق الذي أشار إليه الناقد، حيث يكفي أن يكون أحد الطرفين على دراية بتلك المرجعية، وأما الزمن فإنه يمكن اختزاله وتجاوز وحدة الزمن التي تُعتبر أحد قوانين الخطاب، بناء على المرجعية نفسها التي تجعل المخاطب يقبل الحوار بناء على ما يعرفه عن محدّثه.

---

[1] المصدر السابق، ص 215

[2] المصدر نفسه، ص 229

[3] المصدر نفسه، ص ن

عامل موازين القوى بين الأشخاص: وذلك من خلال الموازنة بين المتكلم والمخاطب، بل أنّ المخاطب يزن نفسه مقابل من يخاطبه فيُحدّثه بما هو أهل له، ويُجيبه على أسئلته وفق ما يقتضيه السؤال دون زيادة أو نقصان مع استعمال الضمير الذي يراه لائقا بمن يتحدّث إليه، وذلك واضح من خلال الأمثلة التي وظفها الناقد في بحثه من مسرحية "حلاق بغداد" في حوار بين الخليفة والشخصيات التالية: الوزير، القاضي، زينة، حيث أنّ الفوارق الاجتماعية بين الخليفة والشخصيات المذكورة استدعت أن تكون " الإجابات مباشرة وحسب ما يقتضيه السؤال، وكان للخليفة الحق في أن يخاطب أيّ شخص بأيّ ضمير شاء وما كان على المجيب سوى أن يجيب باعتماد صيغ الاحترام إذا اقتضى الحال ذلك"[1]

دور الضمائر في التعريف بالشخصية:

يرى الناقد أنّ للضمائر دورا في التعريف بالشخصية تاريخيا واجتماعيا، ومن ذلك الضمير "أنا" الذي هو "ذو طبيعة إخبارية"[2]، وفرّق بين أن تُعرّف الشخصية بنفسها أو بحالها، فتعريف الشخصية بنفسها يمكن أن يفيدنا في معرفة:

ـ اسم الشخص

أنا يوسف الموصلي

ميمون: ...أنا ميمون

ـ الانتماء إلى مجموعة:

محمود: واحد من ندماء الملك

الانتماء إلى قوم معين:

بريسكا: أأكون ابنة ملك مات منذ ثلاثمئة عام

ـ المرتبة الاجتماعية:

الوزير: حينما كنت وزيرا وأنت الملك [3]

---

[1] المصدر السابق، ص 232

[2] المصدر نفسه، ص232

[3] المصدر نفسه، ص 234

الزمان والمكان ودلالتهما في الخطاب المسرحي:

الزمان والمكان من الإشارات التي تساعد القارئ على فهم الأحداث المسرحية، وقد أشار الناقد في هذا المبحث إلى الصعوبة التي تواجه الباحث في دراسة الزمن في المسرح نظرا لأنه يتميز بالازدواجية حيث ينقسم إلى نص وعرض وذلك ما يؤدي إلى وجود زمنين مختلفين أحدهما خيالي متعلق بالنص، والآخر واقعي ذو علاقة بالعرض المسرحي "وكل منهما يؤثر في الآخر وإن كان زمن العرض هو الأقدر على تطويع الزمن حسب قوانينه الخاصة"[1]، وأما الناقد فيرى أنّ التحكم في الزمن المسرحي يصعب على المستويين (النص/العرض)، "وتكمن الصعوبة في كون علامات الزمن في النص تبدو عامة وغامضة أحيانا، أمّا على مستوى العرض فالإيقاعات والتقطيعات يصعب إدراكها جيدا نظرا للسرعة التي تتجلى عليها، فالزمن يسري ديناميكيا على الطريقة الخطية"[2].

وأما بالنسبة لإدراك كل من القارئ والمتفرج للزمن في النص أو العرض فقد أشار الناقد إلى إمكانية إدراكه في النص من خلال تكرار القراءة لبناء فكرة واضحة عن الزمن الذي تدور فيه الأحداث، وأمّا الزمن في العرض فلا يمكن إدراكه إلاّ من خلال متابعة الأحداث المسرحية كلها حتى تكتمل الفكرة، فكرة الزمن لدى المتفرج.

الزمن في مسرحية أهل الكهف:

أشار الناقد إلى وجود زمنين:

زمن القصة: وهو ثلاثة قرون، وذلك ما ذكره القرآن الكريم في سورة الكهف.

زمن الخطاب: ويتمثل في بضعة أيام التي قضاها الفتية بعد استيقاظهم وخروجهم من الكهف وحتى رجوعهم إليه.

لكن برجوعنا إلى المسرحية نجد أن الكاتب (توفيق الحكيم) بدأها مع استيقاظ مليشيا وإيقاظه مرنوش فالقصة في المسرحية تبدأ مباشرة مع زمن الخطاب حيث لا إشارة إلى الزمن الذي لبثه الفتية في الكهف حتى أنّهم هم أنفسهم يظنون أنّهم لبثوا يوما أو بعض يوم، وأما القصة في الواقع فهي تبدأ بفرار الفتية من

---

[1] جلال زياد: المدخل إلى علم السيمياء في المسرح، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 1992 ص76

[2] عمر بلخير. مصدر سابق، ص235

الملك ولجوئهم إلى الكهف حتى رجوعهم إليه ثانية بعد استيقاظهم واكتشاف الناس لهم وهنا يمكن تمييز زمنين:

الزمن الحقيقي (زمن القصة)، وهذا ما يتم إدراكه من النص.

زمن الخطاب: وهو ما يُمثل على الركح/ زمن العرض.

وأما الزمن في المسرحيات الأخرى "رحلة قطار"، "رحلة صيد"، "حلاق بغداد"، "الملك هو الملك" باعتبارها خيالية، فإنّ الناقد يرى أنّ الزمن فيها ينعدم أو يكاد، إلاّ من بعض الإشارات التي تحيل إلى البعض من ذلك الزمن، كإشارة المؤلف في "رحلة قطار" إلى أن الأحداث تجري في ليلة قمرية مضيئة، وكذا تعاقب أحداثها أثناء الليلة"[1]، فدراسة الزمن في هذه المسرحيات يكون عن طريق قراءة ملاحظات المؤلف أو قراءة حوار الشخصيات، وقد أحصى الناقد هذه الإشارات كلها (ص237، 238)، مما يدلّ على قلتها.

الصيغ الزمنية في الخطاب المسرحي:

تطرّق الناقد إلى الصيغ الزمنية الواردة في المسرحيات وقسمها إلى نمطين:

صيغ زمنية تدل على الحاضر جاءت موزعة على طول المسرحيات وصنّفها إلى صيغ مبهمة وصيغ غير مبهمة.

أمثلة الصيغ المبهمة:

- مشلينا: الراعي.. هذا الراعي الذي نبّهنا إلى الله الآن.

إنّ دلالة الظرف "الآن" هي: "قبل قليل"، ولكن الظرف في هذا السياق مبهم لأنه مصاحب لما قاله مشلينا"[2]، فزمن تنبيه الراعي لمشلينا ومرنوش مرتبط بما قاله مشلينا.

- مرنوش: لأنّي لست أفكر في أيكم الآن.

مبهم لأنّ خطابه مرتبط بعدم تفكيره بالرجلين"[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 236

[2] المصدر نفسه، ص239

[3] المصدر نفسه، ص ن

- قول السائق في رحلة قطار: كم الساعة الآن؟

لأنّ الظرف متعلق بزمن طرح السؤال من قبل السائق.

- اللعبة تمضي حتى الآن ببراءة (الملك هو الملك) فاصل3

" الظرف "الآن" مبهم دال على حدث كانت نقطة بدايته في الماضي واستمرت في الحاضر"[1]

الصيغ الغير مبهمة:

- أبو عزة: الآن آن قهر الحساد ما دمت سلطان البلاد

وذلك لأنّ "محتوى قول أبي عزّة 'قهر العباد) لم يتحقق لأنّه لا يزال أبا عزة ذلك الشخص الفاشل فهي 'الآن) ليست تزامنية أي غير مبهمة"[2]

- عبيد: لأننا مجبرون الآن على التنكر (الملك هو الملك) فاصل2

الظرف "الآن" في العبارة غير مبهم "لأنّ عبيد ومن معه أجبروا منذ زمن بعيد على التنكر، والتنكر لم يتحقق بمجرد التلفظ بالظرف "الآن" إنما كان قبل التلفظ به"[3]

- السائق: أنظر الإشارة ... لابدّ أنها الآن ظهرت واضحة (رحلة قطار)

شفيقة: اليوم الجمعة، لا تلق بالا، أنا محسوبتك

لأن استعمالها ذلك لم يقترن بخطابها مباشرة، إنّ يوم الجمعة جاء سابقا لما قالته شفيقة... ولا يمكن حصر هذا اليوم إذا انطلقنا من خطاب الشخصيات"[4]

ومنها قول السيدة في المسرحية نفسها:

- هل سنمضي الليل هنا؟

---

[1] المصدر السابق، ص 240

[2] المصدر نفسه، ص 239

[3] المصدر نفسه، ص 239

[4] المصدر نفسه، ص 240

"غير مبهمة لأنّ الليلة سابقة وحاضرة ولاحقة لخطاب السيدة"[1]

وأما العبارة التي تلفظ بها الوزير في مسرحية "الملك هو الملك"

البارحة اجتمع الأعيان ليختاروا هداياهم من أجل عيد التتويج في اجتماعهم صاغوا آراء..

فقد قال فيها الناقد أنها غامضة " وأن غموضها لم ينزع منها صيغتها المبهمة إذ أنّ خطاب الوزير جاء مباشرة بعد اجتماع الأعيان"[2]، ويبدو أنّه أخطا في تقديره لأنه لا يمكن بأيّ حال أن يكون القول أثناء النطق به مقترنا بالزمن الماضي "البارحة"، حيث أنّ هذه اللفظة "البارحة" في دلالتها لا تخرج عن معنى "الماضي"، فهي تدل على القبلية، فالحدث وقع قبل زمن الكلام، وأما الخطاب فيفصل بينه وبين زمن الخطاب ليلة كاملة وذلك واضح لا لبس فيه.

وكذلك ما قاله أبو الفضول في مسرحية "حلاق بغداد"

- هذا يوم عيدك، يوم اللقاء، يوم السرور، يوم الوصال.

فقد قال الناقد: "إنّ الظروف هنا غير مبهمة لأنّ حديثه لم يقترن بيوم العيد، كان يوم لقاء، ولكنه ليس لحظة سرور، لم يكن أبو الفضول يدرك ما سيجري، لأنّه كان يجهل ما سيحدث له رغم فضوله، بعد أن وصل الخليفة ومن معه إلى ذلك البيت"[3]

والظاهر أنّ الخطاب كان في ذلك اليوم أو في فترة منه، فالظرف مبهم، وأما قوله يوم عيد فإنّه لا يقصد العيد وإنما شبه ذلك اليوم بالعيد لما فيه من سرور ناتج عن الوصال الذي تم بعد اللقاء.

الصيغ المكانية في الخطاب المسرحي:

وأما بالنسبة للمكان في المسرح فقد تطرّق الناقد إلى دراسة المكان انطلاقا من فكرة أنّ المكان واضح في العرض من خلال الديكور الذي يوحي بمكان تتابع أحداث المسرحية، وأما في النص فإنّه "أول ما نتلقاه من علامات تشير لنا إلى عنصر المكان، وأوّل شيء يُقرأُ في النص المسرحي هو تلك التي يضيفها المؤلف للدلالة على عنصر المكان"[4]، فكانت دراسته للمكان من خلال قراءة تلك المقدمات التي أشار إليها في بداية

---

[1] المصدر السابق، ص 241

[2] المصدر نفسه، ص ن

[3] المصدر نفسه، ص ن

[4] المصدر نفسه، ص242

النصوص المسرحية أو المشاهد، أو الفصول ومنها "المشهد الأول" و"الفاصل الثاني" من مسرحية "الملك هو الملك" حيث يرى أنّ "وصف المكان فيها ليس دقيقا إذ يصعب على القارئ أن يتصور بوضوح الأماكن التي تجري فيها أحداث المسرحية ويصعب أيضا تصور الحضارة التي أنتجت هذا النوع من الأحداث[1]، لكنه لا يخفى على القارئ في تلك المقدمة وبدون عناء معرفة أنّ الكاتب يصف البلاط في قصر الملك،

وما يتوفر عليه من وسائل الراحة والرخاء، والثراء.

البلاط في قصر الملك، مرقاة مكسوة بمخمل ثمين ينتهي إلى مصطبة يتربع فوقها العرش، كرسي ضخم من الأبنوس والعاج، مشبك بالذهب والمرجان، له ذراعان تنتهي كل منهما برأس تنين أرجواني الألسنة... (المشهد الأول)

وبالمقابل يظهر وصف البساطة في دار أبي عزة في (الفاصل 2)

الليلة نفسها، تظهر الزاوية اليسرى التي فرشت عليها الخشبة في دار أبي عزة، الإضاءة قمرية مريحة، عبيد يجلس على الحاشية، ويسند ظهره إلى الحائط بارتياح...

وأما وصف الناقد في مقدمتي الحكايتين الأولى والثانية من "حلاق بغداد" لألفريد فرج بأنّ " الأشياء تبدو أكثر وضوحا للمكان الذي جرت فيه أحداث حكايتي المسرحية"[2]، فإنه لا يعدو أن يكون إطنابا فيه الكثير من الإضافات التي يمكن الاستغناء عنها قراءة مع أنّها تساعد مصمم الديكور على تحضير مكان العرض.

وأمّا ما جاء في المسرحيات الأخرى من إشارات مكانية اعتبرها الناقد عابرة من ذلك ما جاء في مسرحيتي "رحلة صيد" و"رحلة قطار":

أدغال ... أمام تلك الأدغال رجل في ملابس صيد، رجل قد انبطح على الأرض وعلى بعد منه بندقية ملقاة على الأرض.

---

[1] المصدر السابق، ص243

[2] المصدر نفسه، ص ن

فالقارئ بمجرد قراءته كلمة "أدغال" ترتسم الصورة أمامه لذلك المكان بين الجبال الكثيرة الأشجار وما إلى ذلك مما يميز تلك الأماكن، وهذا ما يبني عليه مصمم الديكور ديكور العرض، فالمكان لا يحتاج إلى كثير تفصيل لكي يتخيله القارئ.

والملاحظة نفسها بالنسبة لمسرحية "رحلة قطار

قطار يسير وسط المزارع ... ليل في ضوء القمر المكتمل ... القاطرة وحدها هي التي تظهر على المسرح... الوقاد أمام فرن القاطرة المفتوح بساقه اليسرى الخشبية وفي يده جاروف الفحم...

فلم يذكر المؤلف إلاّ ما يقتضي التعريف بالمكان المقصود (القاطرة)، وشخصية (الوقاد).

وكذلك بالنسبة لمقدمات الفصول الأربعة من مسرحية "أهل الكهف" فالمؤلف يرجع بنا عبر أكثر من أربعة عشر قرنا، ثم إنّ أحداث المسرحية تحدث في كهف، وذلك لا يحتاج إلى كثرة تفصيل ليفهم القارئ ما يميّز ذلك المكان، هذا داخل الكهف، وأما داخل القصر فقد اختصر المؤلف تركيزه على الشخصيات الفاعلة في المسرحية لأنّ القارئ أو المشاهد لا يهمه سوى تفاصيل القصة وما يحدث من تفاعل بين الشخصيات، حيث من خلال حوارها يمكن أيضا أن يتعرف القارئ على ما يميز تلك الأماكن التي تجري فيها أحداث القصة.

الفصل الأول:

الكهف بالرقيم، ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف، طيف رجلين قاعدين القرفصاء وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد.

الفصل الثاني:

بهو الأعمدة ... الأميرة بريسكا بين وصائفها وفي يدها كتاب

الفصل الثالث:

مظهر الفصل الثاني عينه، بهو الأعمدة، ميشلينا ينتظر نافذ الصبر بين العمد الوقت ليل والمكان مضيء، يظهر غالياس في حذر.

الفصل الرابع:

مظهر الفصل الأول عينه: الكهف بالرقيم، يلميخا، مرنوش ومشلينا ممدود على أرض المكان كالموتى أو المحتضرين... والكلب "قطمير" قابع على مقربة منهم... سكون عميق.

ومن أجل الوصول إلى فهم أدقّ للمكان فقد حاول الناقد رصد بعض الإشارات وأشار إلى المبهمة منها وغير المبهمة، ففي "رحلة صيد" معظم الإشارات الدالة على المكان غير مبهمة والسبب في ذلك يعود إلى كون الرجل كان يتحدث مع أطياف موجودة في ذهنه فقط"[1]، ما عدا ما جاء في بداية القصة عندما التقى الصياد بالأسد واشتمام رائحته، وتحسس أنفاسه، مما يدل على وجوده بالقرب منه.

وفي "رحلة قطار" أشار الناقد إلى العناصر المبهمة في العديد من الأمثلة الواردة في ثنايا المسرحية من خلال تحاور الشخصيات منها:

أمام: في قول الوقاد: شيء عجيب.. ولكنها أمامي حمراء ... حمراء مثل شعلة النار...

ف "أمام" إذن ظرف مكان مبهم والمسرحية في مجملها مجموعة من العلامات الدالة على المكان، منها ما هو مبهم ومنها غير ذلك"[2]

هناك: في قول السائق والموسيقي:

السائق: سؤال بسيط من فضلك، هل تستطيع أن ترى سيمافور الإشارات هناك؟

الموسيقي: هناك

السائق (يشير إليه): نعم هناك ...أمامك...في أعلاه.

فالسيمافور باد أمامه دون أي عائق"[3]

اسم الإشارة "ها" في قول الموسيقي:

نعم، ولكن استخدام آلة أخرى، يجب أن تراها **ها** هي.

---

[1] مصدر سابق، ص 246

[2] المصدر نفسه، ص247

[3] المصدر نفسه، ص ن

يقول الناقد: "ها" اسم إشارة مبهم لأنّ مرجعيتها المكانية حدّدها الموسيقي انطلاقا من حديثه، فقد أخرجها من جيبه وأراه إياها"[1]

لكن لا يوجد ما يدلّ على ذلك من خلال الكلام حيث لا ذكر للجيب أو غيره، وإنّما ما يدلّ على ذلك هو اسم الإشارة في حدّ ذاته حيث لا يمكن بأي حال الإشارة إلى غير الموجود، وإنّ الآلة أمام الموسيقي أثناء إشارته إليها.

والعناصر غير المبهمة المذكورة في المسرحية ذكر الناقد بعضها مثل:

اسم الإشارة "هنا" في الأمثلة التالية:

السائق: هذا إذا كان النور أحمر حقيقة... أما إذا كان أخضر فوقوفنا هنا هو الخطر.

فاسم الإشارة "هنا" لم يستعمل للدلالة على المكان وإنّما تعقيبا على كلام سابق، وكذلك في رد المالي على سؤال السيدة

السيدة: لماذا توقف القطار؟

المالي: هذا هو موضوع بحثنا هنا

يقول الناقد: إنّ موضوع توقف القطار بدأ قبل أن تنطق المرأة بسؤالها، والمكان غير محدد عند نطقها به، فماذا يقصد باسم الإشارة "هنا" أهو القطار على اليمين أو اليسار أو أمام أو خلف ...إلخ[2]

لكن من خلال هذا الحوار بين السيدة والمالي يتبين أن هذا الأخير لم يقصد مكانا بعبارة "هنا" وإنما قصد الظرف الذي حدث فيه السؤال فأجابها بأنه لا يعرف سبب توقف القطار، وهو بدوره يريد معرفة سبب هذا التوقف فقال: هذا هو موضوع بحثنا هنا " أي هذا ما نريد معرفته في هذا الظرف، فالإشارة هنا إلى الزمان أكثر منها إلى المكان.

وأمّا قول عرقوب: لا يجوز أن يأتي هذا الأحدب، فاسم الإشارة يفقد صفة الإبهامية نظرا لغياب الأحدب ووجوده ليس سوى "في ذهن عرقوب وذاكرته، وليس في الواقع أثناء حديثه مع عزة"[3].

---

[1] المصدر السابق، ص 247

[2] المصدر نفسه، ص 249

[3] المصدر نفسه، ص248

المسرح والبعد التلميحي للخطاب:

حاول الناقد من خلال هذا الفصل الإشارة إلى ما يمكن أن يفهمه القارئ أو المشاهد من خلال بعض العبارات التي يدرجها الكاتب عن قصد خلال الخطاب المسرحي، عن طريق التلميح لا عن طريق التصريح من أجل "جذب انتباه القارئ إلى أوضاع اجتماعية وثقافية وسياسية وأخلاقية ونفسية وإيديولوجية"[1]، وكذلك من أجل جعل الخطاب أكثر تبليغا في الوقت نفسه تجنب ردود الفعل المباشرة، انطلاقا من الافتراضات المسبقة التي قد تكون في صالح المؤلف، كما قد تكون في غير صالحه، نظرا لطبيعة الاختلافات البشرية، وقد استعان الناقد بمثالين من مسرحيتي "الملك هو الملك" و"أهل الكهف".

المثال الأول:

عبيد: تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء، فاشتعل غضبها وذبحت ملكها ثم أكلته (الفاصل 2)

المثال الثاني:

بريسكا: ومهمة أخرى يا غالياس، إذا علم الناس قصتي وتاريخي فاذكر لهم كما أوصيتك.

غالياس (وهو يهم بالخروج): أنك قديسة

بريسكا: كلا ... كلا أيها الأحمق الطيب، ليس هذا ما أوصيتك به

غالياس: أنك امرأة أحبّت

بريسكا: نعم ... وكفى

جاء تحليل الناقد مجملا دون تفصيل في قوله: " ألم يكن ذلك خطابا أراد فيه المؤلفان جعل القارئ يصل إلى نتائج غير مصرح بها في العمل المسرحي وهي نتائج ترتبط بالقناعات الذاتية والسياسية والفلسفية للمؤلفيْن"[2]، حيث بقي الكلام على غموضه أيضا فلم يبين الناقد تلك القناعات التي أشار إليها فاستعمل هو كذلك التلميح دون التصريح، وبعد قراءتنا للمسرحية الأولى تبين أنّ المؤلف وجه رسالة سياسية واضحة لجمهوره، وأراد أن تتحقق على أرض الواقع حيث جعل الشخصيات مجتمعة تردّد ما قاله عبيد في نهاية

---

[1] المصدر السابق، ص249

[2] المصدر نفسه، ص 251

المسرحية بعد أن نزعت تلك الشخصيات أقنعتها التي كانت تتنكر بها، ومفاد رسالته أنه لا يمكن أن يصل شعب ما إلى تحقيق العدالة والمساواة إلاّ من خلال انقلابهم على ملكهم، وإن كان في ذلك مفسدة إلاّ أنها لا تعدو أن تكون آنية ثم تزول، وهذا توضحه العبارة الأخيرة من المسرحية إكمالا لما قاله عبيد في (الفاصل2) ... في البداية شعروا بالمغص وبعضهم تقيّأ، لكن بعد فترة صحت جسومهم، تساوى الناس وراقت الحياة، ثم لم يبق تنكر ولا متنكرون.

وأمّا في المثال الثاني:

فيشير إلى أنه يمكن اجتماع العشق والعقيدة في قلب واحد، وإن كان الكثيرون ينكرون ذلك في المسيحية، كما يمكن استنباط معاني أخرى انطلاقا من الافتراضات المسبقة المختلفة، "وقد أراد توفيق الحكيم من خلال خطاب شخصياته أن يثبت حقيقة وهي أنّ عاطفة الحب هي عاطفة مقدسة بنفس درجة التقديس الذي مصدره الوحي"[1]

في علاقة السياق بالخطاب المسرحي:

حاول الناقد في فصل بعنوان "تأثير الخلفيات المرجعية في الخطاب المسرحي" ربط هذا الخطاب بالمؤثرات التي على أساسها كُتب، وماهي الأفكار التي يحتويها ذلك الخطاب وخلفياتها السياسية والأخلاقية وغيرها... انطلاقا مما يوفره الخطاب المدروس من افتراضات مسبقة وأقوال مضمرة.

الافتراضات المسبقة في مسرحية "الملك هو الملك" وأثرها في توجيه الخطاب:

ربط الناقد الخطاب في هذه المسرحية بالتوجه السياسي والإيديولوجي للمؤلف "سعد الله ونوس" المشهور بتوجهاته الأدبية الملتزمة، والقضايا التي تطرق لها في المسرحية تكشف عن هذا التوجه، حيث ترتبط هذه القضايا "بالإطار السياسي والإيديولوجي للأنظمة الحاكمة في البلدان المعروفة بفساد حكامها وأنظمتها عامة، وأنظمة البلدان العربية بصفة خاصة"[2]، وذلك من خلال الإشارة إلى العلامات التي لا تتفق ومحتوى المسرحية حيث وظف الكاتب بعض المفاهيم السياسية الحديثة في مسرحية ترمز إلى عصر غابر إضافة إلى طبيعة الحوار بين شخصيات المسرحية، فالحوار بين عبيد وزاهد مثلا "ينم عن وعي سياسي

---

[1] المصدر السابق، ص264

[2] المصدر نفسه، ص252

وفكري راق يعكس في الحقيقة وعي الكاتب"[1]، وفي علاقة الأنظمة الفاسدة بأصحاب رؤوس الأموال ورجال الدين الممثلون في (شهبندر التجار والشيخ طه)، هذه العلاقة التي تظهر جليا من خلال الأحداث في المسرحية.

أشار الناقد إلى استعمال الكاتب شخصيات بعينها لتمرير رسالته إلى الجمهور ومن بين هذه العبارات:

الملك: ألا يتعبون من صياغة الآراء؟

حيث علل ذلك بقوله: "إنّ الملك حينما قال ذلك أراد من وزيره أن يفهم ما يريد قوله، والمؤلف في قوله ذلك أراد منا أن نفهم أشياء غير تلك التي صرّح بها الملك، وأعمال المؤلف باعتبارها أعمالا ملتزمة تشير إلى ذلك وتريد منا أن نتبين حقائق مرتبطة بأنظمة الحكم الفاسدة، والمسرحيات العربية والعالمية التي من هذا القبيل قد تشير إلى ذلك، وتريد منا أن نتبين حقائق مرتبطة بنظام عالمي فاسد يرفض صياغة الآراء"[2]، حيث وظف الناقد افتراضات مسبقة في الكشف عن الرسائل المشفرة - إن صح التعبير- التي أراد المؤلف تمريرها إلى جمهوره من خلال هذه المسرحية في عبارات بعينها مثل قول الوزير:

تقلقهم بعض مظاهر التراخي ويخشون أن تستفحل فتنقلب خطرا على مولاي.

فقول الوزير "تنقلب خطرا على مولاي" لم يقصد به الملك وحده فالخطر الذي يهدده كملك سينعكس سلبا على الوزير وغيره من حاشية الملك وهؤلاء يخشون على مكانتهم ولأنّ المِلك يشكل رأس هرم الحكم، فإنّ هلاكه يعني هلاك من حوله"[3]، حيث استند الناقد في فهم الخطاب في هذه المسرحية إلى ما يعرفه عن التاريخ السياسي والاجتماعي للحضارات والشعوب والدول كيف تتحول من حالة القوة إلى حالة ضعف نظرا لاستهتار حكامها واستخفافهم برعيتهم التي تشكل السواد الأعظم في المملكة، واعتبارهم نظام الحكم لعبة أساسها تلك الرعية، والمؤلف حين كتب هذا الخطاب توقع من القراء والمتفرجين أن يفهموا مسرحيته على أساس تلك المعرفة السابقة لمثل هذه التغيرات التي تحدث في الكثير من الدول نتيجة القهر الذي تتعرض له الشعوب من قبل هذا الصنف من الحكام.

ومثل قول الوزير:

---

[1] المصدر السابق، ص 252

[2] المصدر نفسه، ص 253

[3] المصدر نفسه، ص 255

أنا الوزير بربير الخطير، أتمنى أن أظل إلى جانب الملك، أُسعفه بتدبيري، وأوجّه الأحكام وسياسة البلاد بمشورتي.

فالناقد يرى أنّ خطر الوزير يكمن في حفاظه على لقبه ومنصبه رغم كل ما حدث، هذا من جهة، وهو خاص بالوزير بربير، وأنّ الوزير في جميع الأنظمة هو أساس الحكم لأنّ الحاكم لا يمكنه القيام بشيء "دون مشورة غيره من وزراء ومستشارين"[1] من جهة أخرى، وهذا عام في جميع أنظمة الحكم.

أجلى الناقد الغموض عن بعض الصيغ التلميحية من خلال ربط الكلام بعضِه ببعض كما في عبارة قالها الوزير:

أما أنا فدعني أعترف حين أخلع ردائي أشعر بنوع من الرخاوة تدبّ في بدني، ولكن هذه هي الحقيقة، تخور ساقاي، أو تصبح الأرض أقلّ صلابة.

حيث " يشكل الرداء رمزا لمنصبه كوزير مهدّد في حال تنكره، وقد قصد بصلابة الأرض صلابة الحكم"[2]، وأنّه بدون منصبه لا يساوي شيئا، ويتغير حاله من الصلابة إلى الرخاوة، ومن القوة إلى الضعف بعدما تزول عنه أسباب القوة المتمثلة في سلطته كوزير.

وربط الناقد العبارة بما يليها من قول الملك للتوكيد:

أعتقد أنك لن تعيش إلى غدِك لو ضاعت منك الوزارة.

ويؤكّد قوله بعبارة سابقة للوزير نفسه حين سأل الملك

ماذا يحسّ مولاي حين ينزلق هذا الرداء المهيب عن كتفيه؟

ففي ذلك شعور بالخوف من فقدان الحكم، بعدما علم ما آلت إليه الأمور من أحوال العامة مما لقيته من بطش الملك وسطوته، "حيث أنّ الرداء المهيب قد انتزع من كتفيه ولم يتمكن ثانية من ارتدائه"[3].

ومن ذلك عبارة:

ينتحي شهبندر والشيخ ركنا قصيا متابعين عبثهما بالدمى.

---

[1] مصدر سابق، ص256

[2] المصدر نفسه، ص ن

[3] المصدر نفسه، ص ن

وذلك "رمز إلى قوة ذوي رؤوس الأموال من أغنياء التجار، ورجال الدين الموالين للسلطة، التي تساهم بصفة خاصة على بقاء الحكم على شدته وتسلطه، فبفضلهما يمكن للحاكم أن يسيطر على رعيته، فيسن أحكاما وقوانين تعمل على إغناء التجار وإفقار العامة، ولكيلا تثور هذه الرعية يتدخل الشيخ طه لتخديرها، فالعامة والحكم معا بالنسبة لهذين الرجلين هما بمثابة دمى يتحكمان فيها ويسيرانها كما يشاءان"[1]

كما استعمل في تفسيره لعبارات أخرى القياس على الواقع لتوضيح المعنى ومن ذلك قول زاهد:

سنبقى منزويين في هذه الحكاية، كما هو حالنا في الحياة

وهذه في الحقيقة عبارة مباشرة من المؤلف كي يبين لجمهوره من القراء والمتفرجين أن هذه المسرحية وإن كانت تشير إلى لعبة بين جهات مختلفة ومستويات متباينة من المجتمع، إلاّ أنّها في الحقيقة تنم عن واقع مرير يعيشه السواد الأعظم من تلك المجتمعات التي تعاني جور حكامها، وفي ذلك قال الناقد: "وأمّا مصير العامة فستضل على ما هو عليه إن في هذه الحكاية التي يرويها المؤلف، أو في واقع مثل هذه المجتمعات"[2]

ومما جاء في المسرحية ولم يفصل فيه الناقد عبارة على لسان عرقوب:

استقرت أخيرا بلادنا الميمونة على الحكمة القديمة المأمونة "المسموح على قدر الممنوع" حيث قال الناقد في معناها: " أما الضمان على بقاء تلك الأنظمة الجائرة فهو ما يقوله عرقوب... وقد وافقه السياف على ذلك إلاّ أنه لم يوافقه في بعض الأحكام"[3]، ولكن بقرائتنا لما ذُكر من مسموحات وممنوعات نجد الخلاف بينهما واضحا وذلك فيه أيضا رسالة واضحة من المؤلّف:

عرقوب: أن نتخيل

السياف: مسموح

عرقوب: أن نتوهم

السياف: مسموح

---

[1] مصدر سابق، ص256

[2] المصر نفسه، ص257

[3] المصدر نفسه، ص ن

عرقوب: أن نحلم

السياف: مسموح، ولكن حذار

عرقوب: أن يتحول الخيال إلى واقع

السياف: ممنوع

عرقوب: أو يتحول الوهم إلى شغب

السياف: ممنوع

عرقوب: أو تتحد الأحلام وتتحول إلى أفعال

فذكر المؤلف ثلاثة مسموحات تقابلها ثلاثة ممنوعات، وهذا التساوي إنّما هو ظاهر فقط، لأنّ المسموحات كلّها لا تعدو أن تكون من عمل العقل، وهي أعمال خافية تحدث بين المرء ونفسه، ولكن إذا تجاوز ذلك إلى الفعل فإنّه يصبح في حكم الممنوع، وهذا ديدن الأنظمة الجائرة التي لا يسمح حكامها لرعيتهم أن يتجاوزوا حدود الحلم في تجاوز الواقع وتغيير مجرى الحياة، أو تغيير ظروف الواقع الذي يعيشونه، وذلك واضح من قول السياف في آخر مسموح حين سأله عن الحلم، حيث قال: "مسموح ولكن حذار"، وأمّا رسالة المؤلف فتظهر في تدرجه من الخيال (الذي قد لا يتحقق)، إلى الوهم (بما يقع في القلب من خاطر)، إلى الحلم (القابل للتحقيق)، وكأنه ينبه جمهوره إلى وجوب أن يتدرجوا خلال هذه المراحل حتى يتمكنوا من قلب الأوضاع التي يضيقون بها ذرعا، من أجل التغيير، ولو بأعمال القلوب وهي أضعف الإيمان، ولكن هذا لن يكون إلاّ عن طريق الوحدة، وذلك واضح في آخر ممنوع حين قال عرقوب: "أو تتحد الأحلام وتتحول إلى أفعال".

الافتراضات المسبقة في مسرحية "أهل الكهف":

إنّ مسرحية أهل الكهف تحمل في محتواها قضية تتعلق بعلاقة الإنسان بالزمن، حيث أنّ الفتية لبثوا في كهفهم أكثر من ثلاثة قرون كما ذُكر في القرآن الكريم في سورة الكهف، إلاّ أنهم بعد خروجهم من الكهف شعروا وكأنّهم لبثوا يوما أو بعض يوم، حيث أنّ تلك الفترة التي قضوها في كهفهم لم تغير من إدراكهم لذواتهم، وإدراكهم لغيرهم بعد خروجهم من الكهف، وكذلك إدراك الغير لهم، كما أشار الناقد في تحليله لخطاب المسرحية "أنّ الزمن لا يغير من الأحاسيس النبيلة للإنسان حيث لبث مشلينا على حبّ

بريسكا كل تلك القرون"[1]، فبالنسبة لهذه المسرحية لم يتطرّق الناقد سوى لهذه القضية قضية حب بريسكا ومشلينا، وكيف لم يؤثر عامل الزمن في حب مشلينا لها، وكيف اقتنعت هذه الأخيرة بحب مشلينا رغم الفارق بينهما، وذلك راجع إلى ما كانت تعلمه مسبقا عن قصة حبّه لبريسكا الحقيقية ابنة الملك دقيانوس، إضافة إلى تأثير قصة العراف الذي جاءوا به ساعة ميلادها لينظر طالعها.

بريسكا: لقد تنبّأ بأنّي حينما أكبر سأشبه القديسة بريسكا ابنة دقيانوس ولهذا دعوني باسم بريسكا

وما ذكرت ذلك إلاّ لتقنع مشلينا أنّ حبها له حقيقي لا يعتريه شك حيث "لم يؤثر طول الزمن في حب بريسكا لـ "مشلينا، ويتجلى ذلك حسب ما ذهبت إليه بريسكا، انطلاقا من قول العراف إنّه سيكون لـ بريسكا نفس مصير الفتيان الثلاثة، أي دفنها معهم في الكهف وهي حية، وقد دفق ذلك في قلبها نبعا من الحب تجاهه مثل ذلك الذي كان لـ "بريسكا" ابنة "دقيانوس" نحوه، وهذا ما يفسر ويؤكّد قول العراف، بمعنى أنّ الزمن سيقتل كل ما في الإنسان من جسد وعقل، ولكن الشيء الذي لا يقدر عليه هو الحب"[2]، وذلك واضح في قول بريسكا:

الزمن؟ لا شيء يفصلني عنك، إنّ القلب أقوى من الزمن.

الافتراضات المسبقة في: "حلاق بغداد":

وأما في هذه المسرحية فقد تتبع الناقد حوار أبي الفضول مع شخصيات المسرحية وعلى الأخص "يوسف" و"شفيقة"، حيث وظف أبو الفضول حيله الكلامية مع مخاطبيه ليتمكن من معرفة ما يصبو إلى معرفته بدافع الفضول، وكانت عباراته في الحوار مع مخاطبيه تحملهم على قول ما لا يرغبون في قوله، إلاّ نادرا، وبذلك يقتطع الحقائق من أقوالهم ولو مُجزّأة، ويشير الناقد إلى أنّ مخاطبيه سرعان ما يتفطنون لما تنطوي عليه نفسه من استشراف لمعرفة الحقائق ومن ذلك: "أدرك يوسف ما يدور في ذهن أبي الفضول من استنتاجات نتيجة لمعرفته بطريقة التفكير في المجتمع"[3]، كما استغل أبو الفضول في المسرحية دقة ملاحظته ليصل إلى بعض الاستنتاجات منها ما رآه في غرفة يوسف فقد أدرك "أنّه لا سفر هناك، وقد لا

---

[1] مصدر سابق، ص 261

[2] المصدر نفسه، ص263

[3] المصدر نفسه، ص267

يكون زواجا سريا إنّما وصال عاشقين سخنين وقد تأكّد فعلا أنّ الولد في ورطة حقا"[1]، كما وظف أبو الفضول أسلوب الحجاج أيضا لجعل مخاطَبه يُفضي إليه بأسراره ومنها حينما همّ بالحلق ليوسف

أبو الفضول: الأمر يعتمد على المناسبة يا سيد، هذا سؤال لزوم أحكام الصنعة، آه ... فالحلاقة فن، إن كنت ذاهبا لملاقاة أمير أو كنت على موعد مع غانية سمينة لعوب، أو كنت مقبلا على جلسة تجار لتعقد صفقة... أنفش لك شاربك، أما إن كنت على موعد مع صبية رقيقة... أخففه لك

وبذلك فقد اكتشف أبو الفضول بعض ما كان يخفى عليه، وبقي بعضه خافيا، ومن ذلك أنّه لم يتمكن من اكتشاف "رغبة يوسف في الانتحار هو وعشيقته"[2]

وفي آخر الفصل أشار الناقد إلى بعض النقاط التي تساعد المؤلف في بناء الخطاب المسرحي، وبالمقابل في فهم هذا الخطاب وتأويله من قبل الجمهور من قراء ومشاهدين

- الملكة اللغوية التي تساعد المؤلف على صياغة الافتراضات المسبقة، وقدرة القارئ على استنباطها.

أن تتوفر لدى القارئ المرجعية الثقافية للعمل المسرحي[3]

عامل الزمن وأثره في صياغة الحجاج في الخطاب المسرحي:

يعتبر الحجاج من الأساليب الجلية في الخطاب المسرحي لكن لعامل الزمن دورا هاما في فهم المتخاطبين بعضهم بعضا، فإذا كان فارق الزمن كبيرا بينهم صعب التفاهم، وقد اتخذ الناقد مثالا بمسرحية "أهل الكهف" التي يظهر فيها الفارق الزمني جليا بين الفتية ومخاطبيهم، فقد بلغ هذا الفارق أكثر من ثلاثة قرون حيث "وجد مرنوش ويلميخا ومشلينا صعوبات جمة في إقامة علاقات تبليغية سوية مع أصحاب مدينة طرطوس، بسبب اختلاف منطلقاتهم في الحجاج نتيجة اختلاف مرجعياتهم"[4]، بالرغم من علم أهل المدينة بقصة الفتية التي تداولتها الألسن منذ عهد الملك دقيانوس، ولكن الأمر الذي كان سببا في سوء تفاهم الملك وحاشيته مع الفتية هو مرجعية الفتية التي كانوا يتحدثون على أساسها، حيث أنّهم لم يدركوا ما حدث من

---

[1] المصدر السابق، ص 267

[2] المصدر نفسه، ص269

[3] المصدر نفسه، ص ن

[4] المصدر نفسه، ص 270

تغير في الناس وبنائهم وعاداتهم، إلاّ بعد مدّة، فهم لم يدركوا أنّهم لبثوا تلك المدّة كلها في كهفهم، إلاّ بعد ما وقع بينهم وبين باقي الشخوص من نقاش حتى أنّ بعضهم عدّهم مجانين.

الملك:(همسا) هؤلاء القديسون مجانين.

غالياس: (ببهت) مجانين اللهم غفرا، وأين ذهبوا يا مولاي؟

لقد حدث هذا الوصف بعدما همّ كل من الفتية الثلاثة بالانصراف لقضاء حوائجه التي كان يعكف عليها قبل دخولهم الغار (أي قبل ثلاثة قرون)

مرنوش: ... لو لم تكن لي حاجة ملحة لا أستطيع عنها صبرا لحظة واحدة ... (الملك يبهت قليلا) أن يأذن لي الملك في الانصراف على الفور، إنّ امرأتي وولدي ينتظران أوبتي في قلق منذ أسبوع أو ربما أكثر من أسبوع

يمليخا: ... كذلك يا مولاي لي غنم ترعى الكلأ في مكان لا يعلمه سواي.

مشلينا: مولاي إنّي لست خليقا بالمثول بين يديك والتحدّث إليك الآن وأنا على ما ترى من سوء الحال، أيأذن لي مولاي قبل كلّ شيء في الذهاب إلى حجرتي أغير ملابسي هذه وأحلق شعري الشعث ولحيتي الطويلة.

هذا الأخير باعتباره من أبناء القصر في عصر دقيانوس فإنّه قد خُيّل إليه أنّه في القصر نفسه، فهو يتصرّف كما لو كان في قصره الذي كان فيه في عصر دقيانوس.

وإذا رجعنا إلى الحوار بين الفتية أنفسهم نجد أنّهم قد استطاعوا أن يتفاهموا ويُقنع بعضهم بعضا من خلال الحوار التالي:

مشلينا: ... مرنوش كم لبثنا هاهنا؟

مرنوش: يوما أو بعض يوم

مشلينا: ما أدراك؟

مرنوش: وهل ننام أكثر من هذا القدر؟

مشلينا: صدقت

مرنوش: ويحك إلى أين؟

مشلينا: أوتريدني على المبيت هنا ليلة أخرى؟

"سؤال مرنوش: وهل ننام أكثر من هذا القدر؟ هو ذو قيمة حجاجية فقد أثار في عقل مرنوش استنتاجات جعلته يقتنع بمضمون السؤال (...) وعند دخول الفتية على الملك المسيحي، لم يكد أحد منهم يفهم احتجاجات ومقاصد الآخر، خاصة الفتية الذين لم يفهموا ماذا يحدث لهم، وفي أي زمان ومكان هم الآن"[1]

إنّ سبب سوء التفاهم هنا هو اختلاف مرجعيات كل من الفتية ومخاطَبيهم، وهذا مردّه إلى انتفاء مبدا المشاركة الذي يعتبر شرطا في نجاح عملية التواصل، والمقصود بالمشاركة هنا وقوع الحوار في الزمن نفسه، إن في الواقع أو في أذهان المتخاطبين، فالفتية لم يعُوا أنّهم في زمن غير زمنهم في البداية، ثم كان أوّل من وعى حقيقة أنّهم في زمن غير زمنهم يلميخا، ثم مرنوش، وأمّا مشلينا فقد كان آخر من اقتنع، وذلك بسبب تأثّره برؤية بريسكا الأميرة، ظنّا منه أنّها بريسكا التي أحبّها حيث لم يكتشف بينهما فرقا وذلك في قوله: ... فها هي بريسكا موجودة كما فارقتها، ماذا تقول في بريسكا يا مرنوش وقد رأيتها مثلي البارحة؟ أعاشت هي كذلك ثلاثمئة عام؟، "ولكن اعتقاده لم يدم طويلا، فقد انحاز إلى اعتقاد مرنوش بعد حوار جرى بينه وبين بريسكا، تبين له فيه حقيقة ما ذهب إليه صديقاه"[2]

لقد كان للحجاج في الخطاب المسرحي دورا هاما في إيصال الأفكار وتوضيحها إن بين شخصيات المسرحية أو للقارئ/المشاهد من خلال ما يرغب المؤلف في إقناعنا به.

دراسة الخطاب المسرحي من خلال أفعال الكلام:

بحث الناقد في هذا المجال عن شروط نجاح الفعل الكلامي وفق بعض الشروط من خلال إعطاء أمثلة من الخطاب المسرحي، وخص بالذكر شرطين:

شرط العلاقات المؤسساتية والرتب:

تطرّق الناقد إلى بعض الأمثلة عن الأفعال الكلامية الصادرة عن سلطة عليا، حيث تضمن مؤسسة العلاقات التي تعطي ترتيبا معينا للشخصيات بحيث يُؤثّر بعضها في بعض، كما يخضع بعضها لبعض أيضا، ومن ذلك ما جاء في مسرحية حلاق بغداد:

---

[1] مصدر سابق، ص271

[2] المصدر نفسه، ص274

القاضي: لا أكاد أصدّق، ماذا تفعلين هنا يا شفيقة؟ أين سيدتك؟ تكلمي

شفيقة: (تتلعثم) لست أنا ... ليست هي ... يا خرابي (تسقط على الأرض)

القاضي: تكلم! ألست أنت حلاق السوق؟ ماذا تفعل مع جاريتي يا شيطان؟ هه؟ في ساعة الصلاة تتطارحان الغرام؟

أبو الفضول: (يتلعثم) لست أنا! لا أعلم... ضاعت حياتي هذه المرة يا دي المصيبة؟

حيث استنبط الناقد ذلك الأثر الي تُحدثه المؤسسة من خلال ما حدث لكل من شفيقة وأبي الفضول، فإنّ استفهام القاضي جعلهما يتلعثمان، ويغمى على شفيقة، بسبب ما اصطحب هذا الاستفهام من توعّد لهما، فالقاضي لم يتوعّدهما بطريقة صريحة وإنّما وضعيته هي التي جعلتهما يفهمان ما لم يُصرّح به"[1]

ومن ذلك ما دار بين الملك ومقدم الأمن:

الملك: ملك بلا ريبة كملك بلا عرش

مقدم الأمن: إنّها لفعلة دنيئة! من وشى إلى مولاي؟

الملك:(يفعمه إحساس بالسيطرة على المعركة) أنت هنا لتقدم تقريرك لا لتستجوبني، ثم (يعلو صوته): أتسمي الإخلاص للملك وشاية؟

مقدم الأمن: (ينهار) لم أقصد يا مولاي.

فقد أثّرت مرتبة الملك على مخاطَبه من خلال النبرة المستعملة، ويظهر أثر ذلك فيما حدث لمقدم الأمن حيث أنّ "انهياره عند علو صوت الملك لدليل على الأهمية التي تنطوي على النبرات والإيماءات في تحقيق أفعال الكلام ... والتأثير على المخاطبين"[2]

شرط الآنية:

بمعنى تزامن توفر الشروط مع زمن الخطاب حيث أنّ الخطاب الصادر من يمليخا تجاه صاحبيه عندما بقي يخاطبهما بـ (مولاي) بصفته هو (راعيا) وهما من حاشية الملك دقيانوس، حيث يرى الناقد أنّ

---

[1] مصدر سابق، ص278

[2] المصدر نفسه، ص282

يمليخا اعتمد على شروط سابقة باعتباره لا يزال يظن نفسه في زمن دقيانوس وذلك " قد يضفي بعض الضبابية على العملية التبليغية الأمر الذي قد يُبطل تأثير القوة الكلامية لأفعال الكلام على المُخاطب"[1].

مرنوش: ما اسمك أيها الراعي؟

يمليخا: اسمي يمليخا يا مولاي؟

مشلينا: لماذا تدعونا دائما بـ: يا مولاي؟

يمليخا: وبم أدعو صاحب يمين الملك وصاحب يساره؟

لقد حاول يمليخا التوقف عن استعمال الصيغ الدالة على الاحترام ولكن ذلك لم يدم طويلا "لأنّ الشروط السابقة كانت قد رسمت في ذهنه، وظل يُردّد لفظة (مولاي) عند حديثه مع مرنوش ومشلينا"[2]، فإذا تمحّصنا الحوار تبين لنا أنّ مرنوش ومشلينا لم يستطيعا تبليغ صاحبهما بسبب ما رسخ في ذهنه من وجوب احترام المراتب، إذ أنّ قصد مشلينا من قول: لماذا تدعونا دائما بمولاي؟ استفهام انكاري حيث أراد أن يبلّغه بأنّ المراتب تزول في كنف الرابطة الدينية، بحيث يصبح الناس سواسية.

ومنه نستخلص شرطين تطرّق إليهما الناقد لإنجاح أداء الفعل الكلامي وهما:

ـ صدور الخطاب من سلطة عليا ولو كان الحوار خياليا.

ـ صدور الخطاب في زمن توفر شروط الخطاب لا بعده.

وقد نظيف إلى هذين الشرطين شرطا ثالثا وهو حضور المُخَاطب فإذا كان المتكلم يحاور شخصية خيالية لا يمكن أن يتحقق أثر الفعل الكلامي.

الأفعال الكلامية الجامعة:

تطرّق الناقد في هذا الفصل إلى الأفعال الكلامية المُحقّقة من خلال فقرة أو نصّ كامل مثل النصوص التي تُقرأ في مناسبات بعينها كالخطب التي تُلقى في التأبين أو التخرّج...إلخ، أو في خطاب العُشّاق والمحبين، وهذا ما اتخذه الناقد مثالا من خلال الحوار الذي جرى بين بريسكا ومشلينا

---

[1] المصدر السابق، ص284

[2] المصدر نفسه، ص ن

بريسكا: بل حقيقة ... حقيقة خالدة يا مشلينا، أنا بريسكا، ليس يهمني بعد أن أكون إياها أو لا أكون، بل من يدري، لعلي هي، إنّ الشبه بيننا ليس مصادفة، ومقالتنا ليست مصادفة كذلك... مقابلتنا في هذا الجبل ... إنّك بُعثت لي، وبُعثت أنا لك بعثا من نوع آخر، قم، واحي... وعش...

مشلينا: يا للسعا...دة

حيث أنّ بريسكا عبرت عن حبها لمشلينا بالعديد من العبارات التي تؤدي معنى واحدا إلاّ أنّه لا شك في أن ذلك أبلغ من حيث التعبير عن المشاعر منه بكلمة واحدة، فمثل هذه المواقف لا يرضى باختصار الكلام بحيث يكون الإطناب فيه أبلغ.

وكذلك من خلال النص الذي قدّم فيه مرنوش شكره لمشلينا على الخدمات التي قدّمها له.

مرنوش: نعم إنّي لست مثلك يسهل محو كل شيء طيب من ذاكرتي، إنّي لا أستطيع أن أنسى يا مشلينا أنّك الوحيد الذي عاونني في زواجي الخفي، ولازمني في كل ظروفي الحرجة التي مرّ بها تأسيس هذه الأسرة الخفية، إنّي لا أستطيع أن أنسى أنّك كنت تفرش معي المنزل، وتحمل إلينا على ذراعك ليلا الخضر والفاكهة، إذ كنا لا نأتمن خادما ولا عبدا على سرنا، ولا أنسى يوم ولد ابني أنّك جعلت تحوك أثوابه الصغيرة وقلانسه بيدك قبيل نزوله إلى هذا العالم، أجل لولاك ما كنت أستطيع أن...

"حيث أنّ نصّا بأكمله قد يحمل دلالة الشكر أو التعزية أو التأبين أو التهنئة دون أن يحمل ذلك النصّ أفعالا صريحة دالّة على الشكر أو التعزية أو التهنئة"[1]

وقد ذكر الناقد من المسرحيات أفعال التأنيب، والرجاء، والفخر، والتي وردت كلها ضمنية غير مباشرة حيث استعملت فيها الشخصيات عبارات مطولة ولم تفصح عن ذلك مباشرة.

نشير في ختام هذا البحث إلى ما يلي:

_ من خلال ما قدّم الناقد من دراسة مستفيضة في المجال التداولي، ظهر ما لهذا الأخير من أهمية بالغة في الدراسات اللغوية المعاصرة فقد قدّم لونا من الدراسة في تجلياتها الحية، ويبدو ذلك من خلال تتبع اللغة في حال استعمالها بين المتخاطبين مما يفرز دلالات مختلفة لا يكتشفها إلاّ أهل التخصص في الدرس التداولي.

---

[1] مصدر سابق، ص287

_ وازن الناقد بين الجانبين النظري والتطبيقي وداخل بينهما تعليلا، وشرحا ليتبين للقارئ طريقة تطبيقه للمنهج التداولي، ومدى ثراء الخطاب المسرحي لتطبيق مثل هذه الدراسات.

_ ثراء الخطاب المسرحي باعتباره مجالا للغة في حال الاستعمال وبخاصة في العرض المسرحي، مما جعله مجالا خصبا للدراسات التداولية إذ أنّه يمثل صورة للواقع بكل ما يحمله من صيغ حجاجية وأقوال مضمرة، واستلزامات حوارية، وافتراضات مسبقة.

_ تعدد تعريفات البراغماتية، وكان مصطلح التداولية الأقرب إلى طبيعة البحث والأكثر شيوعا حيث يشير في معناه اللفظي إلى تداول اللغة بين المتخاطبين مما يدل على التفاعل الحي في استعمالها.

ومما يؤخذ على الناقد في دراسته:

_ دمج الفصلين النظري والتطبيقي على خلاف ما اعتاده الباحثون من فصل بينهما، وجعل النظري منهما سابقا للتطبيقي.

_ عدم تطرق الناقد إلى الاستلزامات الحوارية في المسرحيات المدروسة، لكن رغم ذلك فإنّ دراسة عمر بلخير يمكن نعتها بالتميز في الجزائر والعالم العربي، حيث تخصص صاحبنا في الخطاب المسرحي الذي يشكو من قلة الدراسات وخاصة في تطبيق مثل هذه المناهج النصية.

خاتمة:

في نهاية هذا البحث خلصنا إلى مجموعة من النتائج كانت بمثابة الأجوبة على الأسئلة التي تفرعت عنها إشكاليات البحث، ويمكن أن نذكرها في شكل نقاط:

- أنّ النقد المسرحي في الجزائر موجود فعلا، وإن اكتنف هذا الوجود ضبابية حالت دون إيلاء الاهتمام البالغ بهذا النقد، والتنقيب عن مصادره، والبحث في مدونته للكشف عن ميزاته الخاصة التي تجعل منه نقدا جزائريا خالصا.
- أنّ النقد المسرحي الجزائري شأنه شأن النقد العربي تطرّق إلى عدّة قضايا كانت محلّ نقاش حادّ بين النقاد، وتقطّع النقاد فيها أمرهم زبرا بينهم، وحاول كل فريق الانتصار لرأيه، إلاّ أنّ باب النقاش لم يوصد بعد، وبقيت جل النقاشات مفتوحة إلى يومنا هذا، ويأتي على رأس القضايا قضية اللغة.
- أثبت النقد المسرحي الجزائري وجوده وإن كان هذا الوجود متأخرا، وساير الحركة المسرحية في كل مراحلها منذ ظهور المسرح في الجزائر إلى يومنا هذا.
- اشتغل النقد المسرحي الجزائري على المسرح بشقيه (النص / العرض)، إلاّ أنّ معظم الدراسات ركزت على النصوص لأنها دراسات أكاديمية أصحابها من الأساتذة والطلبة الباحثين، وتمثلت تلك الدراسات في أطاريح دكتوراه، أو رسائل ماجستير، أو مقالات.
- اشتغل النقاد الجزائريون على المسرحيات انطلاقا من محيط المؤلّف بتوظيف المناهج السياقية في المراحل الأولى للنقد المسرحي، ثم تجاوز النقد مرحلة السياق إلى الدراسات النسقية، كما كان الشأن في باقي الأقطار العربية.
- لم تكتف الدراسات النقدية للمسرح في الجزائر بالنص العربي الفصيح، بل شملت الدراسات كل النصوص المسرحية بما فيها المكتوبة باللهجة العامية، بالإضافة إلى دراسة مسرحيات عالمية.
- النقد المسرحي الجزائري لم يفصل بين النقد السياقي والنقد النسقي من حيث فترات الدراسة، فقد أدرك النقد النسقي النقدَ السياقي، وبقي النقاد يشتغلون على كليهما في الفترة نفسها، مما جعل حدودهما الزمنية متداخلة.
- ندرة الدراسات المسرحية في الجزائر، إذا ما قورنت بدراسات الرواية والشعر وغيرهما، وهذا يرجع إلى غياب الناقد المتخصص في المسرح، وارتباط معظم الدراسات بالأبحاث الجامعية في

شكل أطاريح دكتوراه، أو رسائل ماجستير أو ماستر، وأغلب هذه الدراسات اشتغلت على التأريخ للمسرح أكثر من دراسة النصوص.

- تشابه الدراسات تحت غطاء المنهج الواحد، مما يجعلها تدخل في إطار النمطية التي تصل أحيانا إلى حدّ التكرار مما يُفقدها ميزتها الخاصة.
- أخذ النقد النظري الهامش الأكبر من نسبة الدراسات بالرغم من أنّ النقد التطبيقي هو المهم في الدفع بالحركة المسرحية.
- يمكن اعتبار النقد المسرحي الجزائري مشروعا فتيا يحتاج إلى المزيد من الاهتمام ليتمكن من أداء دوره في الدفع بالحركة المسرحية التي بدورها تُعتبر مشروعا قيد الإنجاز.

ملخص:

اشتغلنا في هذه الأطروحة والموسومة بـ "النقد المسرحي الجزائري ومناهج النقد المعاصر، وانطلاقا من النظرة الضبابية إلى النقد المسرحي في بلادنا، حيث لم تكن الصورة واضحة ولا تزال لدى كثير من الباحثين في مجال المسرح ونقده، وذلك يرجع إلى أسباب عدّة يأتي على رأسها تأخر ظهور الفن المسرحي عندنا، مما كان سببا في تأخر النقد المسرحي، وأما السبب الثاني فيكمن في قلة اشتغال النقاد والباحثين الأكاديميين بالمسرح مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والشعر والقصة.

ولتوضيح صورة النقد المسرحي في الجزائر، ومحاور اشتغاله، والمناهج التي انتهجها النقاد في دراستهم للمسرح فقد قام البحث على ستة فصول وقفنا في أولها على أهم القضايا التي شغلت النقاد المسرحيين في بلادنا على غرار النقاد المسرحيين العرب في المشرق العربي، وبدأنا هذه القضايا بقضية المنهج ثم النص والعرض فاللغة فالاقتباس فالتجريب، وأخيرا قضية الترجمة.

وحاولنا في الفصل الثاني التطرق إلى المنهج التاريخي ومدى حضوره في النقد المسرحي العربي والجزائري، مع دراسة أمثلة للنقد التاريخي في المسرح الجزائري، وفي الفصل الثالث انكبت دراستنا على المنهج الاجتماعي في النقد المسرحي الجزائري متبوعة بدراسة لنماذج من النقد السوسيولوجي.

الفصل الرابع تطرقنا فيه إلى المنهج البنيوي، وكيف اشتغل النقاد من خلاله على نصوص مسرحية، مع التوضيح بنماذج من النقد البنيوي، وفي الفصل الخامس كان اشتغالنا على النقد السيميائي من خلال التطرق إلى عتبات الدراسة السيميائية، ثم تحليل نماذج من النقد المسرحي الجزائري، وأما الفصل السادس فكان الاشتغال فيه على النظرية التداولية وكيفية تطبيقها على الخطاب المسرحي من خلال دراستنا لنموذج واحد ألفيناه في المدونة النقدية الجزائرية لعمر بلخير بعنوان "الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية".

توصلنا في آخر هذا البحث إلى الإجابة على أهم التساؤلات التي قامت عليها الأطروحة:

- ❖ من خلال القضايا التي عالجها النقد المسرحي الجزائري، لا يمكن فصل نقدنا المسرحي الجزائري عن المدونة النقدية العربية عموما إذ أنّ كليهما مرّ بالمراحل نفسها، وعاش التجربة نفسها، حتى استوى وصار نقدا مستقلا بذاته، وإن فرقهما الموطن والزمن، فقد جمعتهما الخصوصية النقدية.

- تأخر تدريس المسرح والنقد المسرحي في الجامعة الجزائرية، أدّى إلى غياب النقد المتخصص بالخطاب المسرحي، فقد عومل النص المسرحي كبقية النصوص الأدبية، دون النظر بعين الاعتبار إلى خصوصيته التي جعلت منه نصا تفاعليا يتعدى القراءة إلى التمثيل، فلا نكاد نعثر على دراسة أكاديمية واحدة تُعنى بتحليل العروض المسرحية كعنايتها بتحليل النصوص.
- إنّ النصوص المسرحية قابلة للتحليل بمختلف المناهج النقدية، وأنّ دراستها مرت بمرحلتين، مرحلة السياق ثم تلتها الدراسات النصانية التي اهتمت بالنص كبنية مستقلة بذاتها.

abstract:

We worked on this thesis titled "Algerian Theater Criticism and Contemporary Criticism Approaches." Starting from the hazy view of theater criticism in our country, where the image was not clear and still remains unclear to many researchers in the field of theater and criticism. This is due to several reasons, including the delayed emergence of theater art in our country, which resulted in a delay in theater criticism. The second reason lies in the limited engagement of critics and academic researchers in theater compared to other literary genres such as novels, poetry, and short stories. To clarify the image of theater criticism in Algeria, its areas of focus, and the methodologies adopted by critics in their study of theater, we attempted to analyze some critical works in which critics worked on local or foreign theatrical texts. Through these works, they tried to depict a specific image of Algerian criticism, regardless of its origins and references. In the end, this research led us to answer the most important questions raised by the thesis:

.1 Through the issues addressed by Algerian theater criticism, it is impossible to separate it from Arab literary criticism in general. Both have gone through the same stages and experiences, eventually becoming independent forms of criticism. Although their location and time differ, they share a common critical specificity.

.2 The delayed teaching of theater and theater criticism in Algerian universities led to the absence of specialized criticism focusing on theatrical discourse. The theatrical text was treated like other literary texts, without considering its specific nature, which makes it an interactive text that goes beyond reading to performance. It is difficult to find a single academic study that focuses on analyzing theatrical performances as much as analyzing the texts .

3. The atrical texts are subject to analysis using various critical approaches, and their study has gone through two stages: contextual analysis followed by textual studies that focus on the text as an independent structure itself.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

1. إسماعيل جبارة: البنية السوسيولوجية للمسرح الجزائري بعد الاستقلال، مخطوط ماجستير، إشراف: (يوسف الأطرش) كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة،2007- 2008.
2. ربيعة رويقي: سيميائية العلامة في المسرح الجزائري، مخطوط ماجستير، إشراف (صالح لمباركية)، كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010-2011.
3. صورية غجاتي: الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة بين الإيديولوجيا والفن، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017.
4. طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، الجزائر، 2011.
5. عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، 931-1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
6. عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، تيزي وزو، الجزائر.
7. ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر،2012.

ثانيا/ المراجع:

1. إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ع105، 1998.
2. أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، القاهرة، 1993.
3. أبو الحسن عبد الحميد سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، مصر، 2006

4. أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ج8، ط1، 1998.
5. أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5، الجزائر، 2007.
6. أحسن تليلاني: المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013.
7. أحمد أبو زيد: الشعر والدراما، مجلة عالم الفكر، مج15، ع 1، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1984.
8. أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية، دار الأمان (الرباط)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، ط1، 2012.
9. أحمد بغالية: ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2014.
10. احمد بيوض: المسرح الجزائري من 1926–1982، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998.
11. أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2011.
12. أحمد زياد محبك: حركة التأليف المسرحي في سورية 1945 –1976، اتحاد الكتاب العرب، 1982.
13. أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2002.
14. أحمد فهد صالح شاهين: النظرية التداولية وأثرها في الدراسات النحوية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، اربد، الأردن، 2015.
15. أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2005.
16. ادوارد الخراط: فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
17. أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار العودة، ط3، بيروت، 1983.
18. ألفريد فرج: حلاق بغداد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

19. آمال بناصر: أثر الدراسات البنيوية في النقد الأدبي الحديث، مخطوط دكتوراه، إشراف: (سيدي محمد غيثري) كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2013- 2014.

20. بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، الأردن، 2001.

21. بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية المؤسسة لوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

22. توفيق الحكيم: أهل الكهف، دار مصر للطباعة.

23. توفيق الحكيم: رحلة إلى الغد، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة مصر.

24. توفيق الحكيم: رحلة صيد، الهيئة العامة للكتاب، مصر.

25. توفيق الحكيم: رحلة قطار، الهيئة العامة للكتاب، مصر.

26. توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة مصر.

27. توفيق الحكيم: مسرحية الصفقة، مكتبة الآداب، مصر.

28. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 1994.

29. جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مصر.

30. جلال زياد: المدخل إلى علم السيمياء في المسرح، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 1992.

31. جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، وزارة الثقافة والفنون والتراث، ط1، قطر، 2009.

32. حسن المنيعي: المسرح والارتجال، منشورات عيون، ط1، الدر البيضاء 1992.

33. حسن يوسفي: المسرح ومفارقاته، ت. حسن منيعي، مطبعة سندي، (المغرب)، 1996.

34. حسين الواد: قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، سلسلة إجراءات، ط1، (تونس)، 1985.

35. حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002.

36. حليمة وازيدي: سيميائيات السرد الروائي، من السرد إلى الأهواء، منشورات القلم المغربي، ط1، المغرب، 2017.

37. خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، منشورات بيت الحكمة، ط1، الجزائر، 2009.

38. رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

39. زكي حسام الدين: الزمان الدلالي، دراسة لغوية لمفهوم الزمان، ط2، 2002.

40. سعد البازغي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، 2002.

41. سميحة عساس: بلاغة الخطاب المسرحي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017.

42. سمير حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع سوريا، ط 1، 2004.

43. سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

44. سيد علي إسماعيل: تاريخ المسرح في العالم العربي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر.

45. الشريف الأدرع: بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، ط1، الجزائر، 2010.

46. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2002.

47. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط2، مصر، 1980.

48. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط1، 1998.

49. صليحة لطرش: تحولات الفكر النّقدي العربي المعاصر، النقد الأدبي الجزائري (2012-1970)، مخطوط دكتوراه، إشراف (إبراهيم صدقة) قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، 2016 -2017.

50. صورية غجاتي: النقد المسرحي في الجزائر، مخطوط دكتوراه، إشراف (عبد الله حمادي) كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2013.

51. طه عبد الرحمن: الداليات والتداوليات، أشكال الحدود، البحث اللساني والسيميائي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، ط1، 1984.

52. طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان.

53. طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2002.

54. عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات بن عبد الكريم بن عبد الله، ط1، تونس، 1987.

55. عبد الرحمان بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، دار افريقيا، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2014.

56. عبد الصدوق عبد العزيز: الاتجاه الاجتماعي في النقد الجزائري الحديث والمعاصر، رسالة ماجستير، إشراف (عز الدين المخزومي) كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانيا وهران، 2010- 2011.

57. عبد القادر القط: من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978.

58. عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، موفم للنشر، الجزائر، 1997.

59. عبد الكريم جدري: الفن المسرحي، ج1، دار الفنك للنشر، ط1، الجزائر، 1993.

60. عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

61. عبد الواحد ابن ياسر: المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013.

62. عبد الوهاب شكري: النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001.

63. عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2012.

64. عز الدين جلاوجي: ملامح النقد المسرحي في الجزائر بين هاجس التأريخ وتأرجح المنهج، مداخلة ألقاها الناقد في المهرجان الوطني للمسرح المحترف، أيام 28، 29، 30 ماي 2011.

65. عز الدين جلاوجي: هكذا تكلم عرسان شطحات في عرس عازف الناي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2003.

66. عقا أمهاوش: الفعل المسرحي الغربي والنظريات الغربية الحديثة، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2013.

67. العلجة هذلي: التجريب في النص المسرحي الجزائري، مخطوط ماجستير، إشراف (العمري بوطابع) كلية الآداب واللغات،قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، 2016- 2017

68. علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر.

69. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999.

70. عمار شلواي: الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 19، 20 أفريل 2004.

71. عمارة ناصر: الفلسفة والبلاغة، مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009.

72. عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها، وتاريخها، وأصولها، دار الفكر العربي، مصر.

73. عواد علي: غواية الخطاب المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1997.

74. غنية كبير: حداثة النقد الروائي من خلال أعمال الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدّوقة، مخطوط ماجستير، إشراف (خير الدين دعبيش) كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سطيف، 2013-2014

75. فاروق أبو زيد: مدخل إلى علم الصحافة، عالم الكتب، القاهرة، 1986.

76. فاطمة يوسف: مسرحية المناهج، نموذج تطبيقي لمسرحية منهج تاريخ مصر الحديث، مركز الإسكندرية للكتاب، 2006.

77. فراس الريموني: حلقات التجريب في المسرح، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، 2012.

78. فرحان بلبل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، دار حوران، ط2، سوريا 2002.

79. فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.

80. قارة محمد سليمان: اتجاهات النقد المسرحي المعاصر في الوطن العربي، أطروحة دكتوراه، إشراف (عبد السلام ضيف) كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة الحاج لخضر باتنة1، الجزائر 2017- 2018.

81. كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1 2006.

82. ليلى بن عائشة: بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، مخطوط دكتوراه، إشراف (صالح لمباركية)، كلية الآداب والفنون واللغات، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2010 -2011.

83. لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم، النظرية والتطبيق، دار الراية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2008.

84. مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، ط1، مصر، 2002.

85. محمد أحمد نخلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002

86. محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، ط1، الرباط، 1999.

87. محمد الطاهر فضلاء: المسرح ...تاريخا ...ونضالا، ج2، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009.

88. محمد تيمور: اتحاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجمامين، مصر.

89. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1994.

90. محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطقا السرد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2007.

91. محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 1991.

92. محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط2، القاهرة، 2003.

93. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط9، 2008.

94. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1997.

95. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة.

96. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

97. محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، لبنان، 2004.

98. محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

99. محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، مصر، 2006.

100. محمد مندور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة.

101. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1980.

102. مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مطابع حسناوي، الجزائر، 2002.

103. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من الكتاب، تر: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.

104. مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2005.

105. مصطفى حيمور: العناصر الدرامية في النص المسرحي الجزائري الفصيح، مخطوط ماجستير، إشراف (لخضر منصوري) كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2015.

106. مصطفى رمضاني: نقد النقد المسرحي المغربي، المركز الدولي لدراسة الفرجة، سلسلة رقم 31، طنجة، المغرب، ط1، 2014.

107. مصطفى محمد الفار: باقات من النثر العربي الحديث، دراسة تطبيقية، ط1، دار الفكر، عمان، 2000.

108. معمري فواز: قراءة سيميائية في مسرحية "الطاغية" لمحمد غمري، مخطوط ماجستير، إشراف (العمري بوطابع) كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2013- 2014.

109. منيرة بواري: المأساة الوطنية في مسرحية (زيتونة المنتهى) لأحسن تليلاني، مخطوط رسالة ماستر، إشراف (علي حمودين) كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة ورقلة، 2013-2014.

110. نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر (1945-1980)، مخطوط ماجستير، إشراف (عزيزة مريدن) كلية الآداب، جامعة دمشق، 1984-1985.

111. نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1986.

112. نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، د ط، (مصر)، 1999.

113. وليد إخلاصي: لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، 1997.

114. يحيى رمضان: القراءة في الخطاب الأصولي، الاستراتيجية والإجراء، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2007.

115. يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، الوطن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1974.

116. يوسف وغليسي: النقد الجزائري من المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر.

117. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر،2007.

ثالثا/ المراجع المترجمة:

1. أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية.
2. إريك بينتلي: نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار لشروق الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986.
3. ألارديس نيكول: علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، د.ت.
4. آن بول، جاك بوشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: سيف الدين دغفوس، محمد الشيباني، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 2003.
5. إنريك إمبرت أنديرسون: مناهج النقد الأدبي، تر أحمد الطاهر مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991.
6. أوجين يونسكو: الأعمال الكاملة ليونسكو، ج1، تر: حمادة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
7. أوجين يونسكو: الملك يموت، الأعمال الكاملة ليونسكو، ج2، تر: حمادة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
8. تزفيتان تودوروف: نقد النقد، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986.
9. تمارا الكساندوفنا: ألف عام وعام من المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن دار الفارابي، بيروت، ط1، 1981.
10. جان يول سارتر: الفوضى والعبقرية، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان.
11. جورج يول: التداولية، تر: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، الرباط، 2010.
12. رونو كليمون: حكاية المنهج، تر: سلمان حرفوش، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، ط1، دمشق، 2010.
13. سايمون كلارك: أسس البنيوية، تر: سعيد العليمي، دار بدائل، ط1، القاهرة، 2015.

14. سوزان روبين سليمان، انجي كروسمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، لبنان، 2007.

15. سيمياء براغ للمسرح، عدد من المؤلفين، تر: أومير كورية، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1997.

16. صمويل بيكيت: في انتظار جودو، تر: بول شاوول، منشورات الجمل، ط1، بيروت، لبنان، 2009.

17. صمويل بيكيت: نهاية اللعبة، تر: بول شاوول، منشورات الجمل، ط1، بيروت، لبنان، 2014.

18. فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2013.

19. لوسيان غولدمان: الإله الخفي، تر: الدكتورة زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010.

20. مارتن أسكن: تشريح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، مكتبة النهضة، بيروت، لبنان.

21. ويليام شكسبير: ماكبث، ط2 تر: جبرا إبراهيم جبرا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2008.

رابعا/المراجع باللغة الأجنبية:

1. Bachetarzi(Mehiédinne):Mémoires(1919-1939),SNED, Alger, 1968

2. bouziane Ben Achour, Le théâtre en mouvement octobre 88 à ce jour, Ed Dar el Gharb, Oran, 2002.

3. RACINE, Jean, PHÈDRE, acte1, scene2, Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, Septembre 2015.

4. Roth Arlette, le théâtre algérien de langue dialectale, paris françois maspero 1967.

خامسا/المعاجم:

1. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1994.

2. باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ط1، مكتبة الفكر الجديد، لبنان، 2015.

3. التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري: معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي.

4. دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.

5. سعيد علواش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985.

6. ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1997.

7. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي، فرنسي، عربي) مكتبة لبنان، 1974.

سادسا/ المجلات والدوريات:

1. أحسن تليلاني: المسرح الجزائري (خريطة طريق)، مجلة الثقافة الجزائرية، العددان 6، 7، 2005.

2. دين الهناني أحمد: المسرح عند جمعية العلماء المسلمين، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، ع4، المركز الديمقراطي العربي، ألمانيا، برلين، جانفي 2019.

3. زهيرة بولفوس: إشكالات النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر، مجلة الذاكرة، المجلد2، ع3. 2014/04/1

4. سامية أحمد أسعد: سيميولوجيا المسرح، مجلة فصول، ع 3، مج 1، أبريل 1981.

5. جميل الحمداوي: مناهج النّقد المسرحي بشرق المغرب، صحيفة المثقف، العدد 2160، جوان 2012.

6. بوبكر سكيني: ملامح من التجربة المسرحية في الجزائر، مجلة الثقافة الجزائرية، العددان:6، 7، 2005.

7. بول شاؤول: النص المسرحي بين المقروء والمكتوب، مجلة الحياة الثقافية، العدد 53، وزارة الثقافة والشباب والترفيه، (تونس) مارس 2004.

8. باقر جاسم محمد: النقد أم الميتانقد؟، محاولة في تأصيل المفهوم، مجلة عالم الفكر، م 37، ع3، الكويت، مارس، 2009.

9. سلامة عبد الرحمان: المسرح العربي في الجزائر والوجه الجديد للجزائر العربية، مجلة العربي، ع 192، نوفمبر 1974، الكويت.

10. عابد لزرق: المقاربة التداولية للخطاب، مدخل نظري لأفعال الكلم، مجلة التعليمية، مجلد5، ع13، مارس 2018.

11. طارق ثابت: التأويل من خلال ثنائية النص/العرض في مسرحية الأجواد لـ عبد القادر علولة، مجلة الأثر، ع 27، ديسمبر 2016.

12. عبد الرحمان حمادي: جوانب من قضيا وإشكالات المسرح العربي، مجلة الوحدة، الرباط، العددان، 94، 95، 1992.

13. نور الدين جويني: نقد النقد وآليات اشتغاله في الثقافة العربية، من التنظير إلى التطبيق، مجلة إحالات، ع3، الجزائر، 2019.

14. وردة سلطاني: النص بين سلطة الكاتب والقارئ، مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع 1، 2009.

15. جاسم كاظم عبد، أسيل ليث أحمد: تداخل الرؤى بين مصمم السينوغراف والمخرج في العرض المسرحي. مجلة الأكاديمي، العدد 90، العراق، 2018

16. فريدة النقاش: حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد، القاهرة، ع86، أكتوبر 1992.

17. بوعلام مباركي: توظيف التراث الشعبي في الكتابة المسرحية الجزائرية، أشغال ملتقى وطني حول النقد الأدبي الجزائري 21 – 22 ماي 2006، مجلة حوليات الأدب واللغات، العدد 02، ديسمبر 2003.

18. كمال الدين عيد: الطريق إلى العملية المسرحية، مجلة الثوري، عدد8، أغسطس، ليبيا 1977.

19. لطفي عبد الوهاب يحيى: المسرح الشعري، مجلة عالم الفكر، مج 15، ع1، الكويت، 1984.

20. مالك نعمة غالي المالكي: أهمية المسرح المدرسي ومسرح الطفل وتداخلهما لتحقيق أهداف تربوية وغيابها في المؤسسات التربوية، مجلة دراسات تربوية، ع11، 2010.

21. محمود نسيم: المسرح العربي والبحث عن الشكل، مجلة فصول، مجلد14، ع1، 1995.

22. نجوى الرياحي القسنطيني: في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، عالم الفكر، ع1، م38، سبتمبر 2009.

23. نديم معلا محمد: مقالات نقدية في العرض المسرحي، دار الفكر الجديد، (بيروت)، ط1، 1990.

24. حكيم ميلود: الترجمة والتأويل، مجلة الثقافة، ع5، مارس 2004.

25. حفناوي بعلي: الترجمة ... الجميلة الخائنة، مجلة الثقافة، ع5، مارس 2004.

26. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، 1997.

27. جروة علاوة وهبي: الاقتباس في المسرح الجزائري، مجلة الثقافة، ع6-7، الجزائر، 2005.

سابعا/الصحف:

1. أحسن تليلاني: المسرح الجزائري نشأ مقاوما ومسايرا لتحولات المجتمع، جريدة المساء، ع 6027، 07 نوفمبر 2016

2. جازية فرقاني: جريدة المستقبل، (لبنان)، ع 2334، 2006

ثامنا/ المواقع الإلكترونية:

1. ابن تريعة: الشريف الأدرع في حوار ل "المساء" المسرح يحتاج للكثير من العلم والفهم والحب، نشر في https://www.djazairess.com/elmassa/77282 ، المساء، يوم: 25 10 2013

2. جميل الحمداوي: التداوليات وتحليل الخطاب، متوفر على الموقع: https://www.academia.edu/28642951

3. جميل الحمداوي: بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، موقع الألوكة على الرابط: https://www.alukah.net/books/files/book_3732/bookfile/semya2y.pdf

4. سعد الله ونوس: الملك هو الملك، دار ابن الرشد، ط3، 1980، متوفر على الموقع: www.alsakher.com

5. عواد علي: الإعداد والاقتباس في المسرح العربي، متوفر على الموقع https://www.al-jazirah.com/culture

6. مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري بين الخصوصية والعالمية، متوفر على الموقع http:// wwwalsakher.com

7. ناصر ونوس: في نقد النقد المسرحي، قراءة في ملف العدد السابع عشر من مجلة (قلمون) حول المسرح السوري، متوفر على الموقع: https://www.harmoon.org/reports، 21 يناير 2002.

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

مقدمة:.....أ-ج

مدخل إلى المسرح والنقد المسرحي **1**

المسرح (المفهوم والنّشأة):..... ..... **1**

المفهوم:..... **1**

نشأة المسرح: **3**

نشأة المسرح العربي:..... **5**

المسرح الجزائري: **6**

النقد المسرحي:..... **11**

. ماهية النقد المسرحي:..... **11**

النقد المسرحي في الجزائر:..... **14**

نقد النقد المسرحي:..... ..... **18**

موقع نقد النقد المسرحي في المدونة النقدية:..... **21**

الفصل الأول: قضايا النقد المسرحي: **24**

قضية المنهج:..... ..... **25**

المنهج في النقد المسرحي في الجزائر:..... **31**

قضية النص والعرض:..... ..... **33**

النص المسرحي:..... **34**

. تلقي النص المسرحي: **36**

العرض المسرحي: **39**

. تلقي العرض المسرحي:..... **42**

مكونات العرض المسرحي:..... **42**

المسرح والتلقي: **43**

فرضيات نقد العرض المسرحي: **44**

وظيفة العرض المسرحي: 45

العلاقة بين النص والعرض: 47

قضية اللغة:..... 50

الاتجاه الفصيح في اللغة المسرحية: 50

الاتجاه العامّي: 51

الوسطيون:..... 55

قضية الترجمة:..... 58

الترجمة وإشكالية المصطلح: 58

الترجمة في المسرح العربي: 60

الترجمة في المسرح الجزائري: 61

رؤية النقاد للترجمة في المسرح الجزائري: 63

قضية التجريب:..... 65

التجريب بين المفهوم والممارسة: 65

التجريب في المسرح الأوروبي: 68

التجريب في العالم العربي: 69

التجريب في المسرح الجزائري: 71

الفصل الثاني: المنهج التاريخي في النقد المسرحي الجزائري: 75

المفهوم والنشأة:..... 76

حضور المنهج التاريخي في النقد المسرحي في الجزائر: 76

دراسات تاريخية في النقد المسرحي: 77

ميراث العيد:..... 77

عبد المالك مرتاض: 101

الفصل الثالث: المنهج الاجتماعي في النقد المسرحي الجزائري 110

التعريف والنشأة:..... 111

حضور المنهج الاجتماعي في النقد المسرحي الجزائري:..... 112

دراسات سوسيولوجية للمسرح في الجزائر: 116
عبد المالك مرتاض: 116
الواقعية مذهب أدبي أم منهج نقدي: 121
طامر أنوال:..... 122
ميراث العيد:..... 129
الفصل الرابع: البنيوية في النقد المسرحي الجزائري: 140
تعريف البنيوية:..... 141
البنيوية في النقد المسرحي الجزائري: 142
دراسات بنيوية للمسرح في الجزائر: 145
صورية غجاتي:..... 145
إسماعيل جبارة:..... 173
الفصل الخامس: السيميائية في النقد المسرحي الجزائري 181
تمهيد:..... 182
عتبات الدراسة السيميائية للمسرح:... 185
عتبة العنوان: 185
عتبة الشخصيات: 186
عتبة الفضاء المسرحي: 188
دراسات سيميائية للمسرح في الجزائر: 190
طامر أنوال:..... 190
ربيعة رويقي:..... 204
الفصل السادس: التداولية في النقد المسرحي في الجزائر..... 222
مفاهيم في التداولية..... 223
في إشكالية التسمية:..... 223
التداولية ومجال الدراسة: 223

المفهوم اللغوي:..... 224
المفهوم الاصطلاحي:..... 224
إشكالية المصطلح: 225
وظيفة الدراسة التداولية:..... 227
ميادين الدراسة التداولية: 228
دراسة عمر بلخير (الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية):.....235
الوظائف في الخطاب المسرحي: 237
مستويات الإرسال في الخطاب المسرحي:..... 238
عوامل تحديد المرجعية في استعمال الضمائر: 242
دور الضمائر في التعريف بالشخصية:..... 243
الزمان والمكان ودلالتهما في الخطاب المسرحي: 244
الصيغ الزمنية في الخطاب المسرحي:..... 245
الصيغ المكانية في الخطاب المسرحي:..... 247
المسرح والبعد التلميحي للخطاب:..... 252
في علاقة السياق بالخطاب المسرحي: 253
الافتراضات المسبقة في مسرحية "الملك هو الملك" وأثرها في توجيه الخطاب: 253
الافتراضات المسبقة في مسرحية "أهل الكهف":..... 257
الافتراضات المسبقة في: "حلاق بغداد":..... 258
عامل الزمن وأثره في صياغة الحجاج في الخطاب المسرحي:..... 259
دراسة الخطاب المسرحي من خلال أفعال الكلام:..... 261
الأفعال الكلامية الجامعة: 263
خاتمة:..... 266
قائمة المصادر والمراجع:..... 271