الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الدكتور الطاهر مولاي – سعيدة–
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص النقد العرض المسرحي

تحت عنوان:

جمليات الخطاب في الدراما الإذاعية تمثيلية "ما ينفع غير الصح" لمحي الدين باش طارزي

من إعداد الطالب:
*لبوخي محمد أمين

تحت إشراف الدكتورة:
* مشري فاطمة الزهراء

أعضاء لجنة المناقشة :

- د.بغالية : ..... رئيسا
- د.مشري فاطمة الزهراء : ..... عضوا مقررا
- د..حدو : ..... مناقشا

السنة الجامعية : 2019م- 2020م

إهداء

بسم الله مخرج العباد من الظلمات إلى النور نحمده ونشكره على نعمه الكثيرة وصل اللهم وسلم على حبيبنا المصطفى صلى الله عليه وسلم

اهدي عملي هذا إلى الذي أفنى عمره في سبيل رؤية ابتسامتي إلى أروع إنسان في هذه الدنيا أبي العزيز الذي أتمنى له طول العمر والعافية والى التي وضعت الجنة تحت قدميها إلى الشمعة التي ذابت من أجل أن تضيء لي درب الحياة والعين التي سهرت من أجل أن تشرق على شمس الأمنيات إلى التي تجرعت المرارة كي أذوق العسل والتي رسمت بكفاحها أجمل أحلامي أماه أطال الله في عمرها إلى رفيقة دربي زوجتي الحبيبة كما لا أنسى أولادي عائشة رتيل، ومحمد صالح وكل العائلة الكريمة

إلى كل من ساعدوني في انجاز هذه المذكرة من قريب أو بعيد .

لبوخي محمد أمين

كلمة شكر

الحمد لله الذي أنعم علينا بفضله ،ووهبنا ، ووفقنا لهذا نتقدم بشكرنا الجزيل و الإمتنان إلى كل من ساهم وساعدنا في إنجاز هذا العمل المتواضع من قريب أو بعيد .

إلى كل من أفادنا بتوجيهاته و إرشاداته.

وأخص بالذكر الدكتورة المشرفة السيدة: مشري فاطمة الزهراء وأساتذتنا الكرام الذين تشرفنا بتأطيرهم لنا.

إلى كل أساتذة قسم الفنون

كما لا ننسى كل الزملاء

تمنياتنا لكم بالنجاح العلمي و العملي إنشاء الله .

لبوخي محمد أمين

المسرح آلية من آليات التعبير يمكّن الفرد من التعبير عن همومه وآلامه وطموحاته وآماله، يستمد موضوعاته من الحياة وتحولاتها، مما يعينه على اكتشاف قدراته و تنميتها، فهو من أدوات التأثير في القلوب و النفوذ في امتلاك النفوس، فعد بحق شكل من أشكال التعبير الثقافي ووسيلة من وسائل الإيصال والتواصل مع النفس في مختلف مكنوناتها، ومع الآخر في جميع تجلياته.

والخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص المتعددة التى يحتويها هذا الفن، ليس النص المكتوب فقط، و الذي غالبا ما يعتمد الصيغة اللغوية في التعبير كونه يتضمن الأجزاء الصوتية و الأسلوبية التي تعمل في سياق البنية السردية، بل إنه يتحول إلى جزء من البنية التكوينية للفضاء الدرامي، على اعتبار أن المكتوب هو رموز بصرية تظل بحاجة الى تجسيد صوتي أو حركي عبر تفعيل العلامات المخزنة بداخلها.

و تتميز العلامات المسرحية بقدراتها على التحول والانتقال من مظهر لآخر، ومن حالة لأخرى بل تستطيع أن تبعث الحياة في تلك الأجزاء الجامدة المتواجدة في فضاء العرض، كما لها قدرة التوالد بما ينسجم مع فلسفة و أسلوبية الخطاب الجديد.

والمسرح لا تكتمل وظيفته ما لم يقدم عرضا، لذا فإنّ ما يميز العرض المسرحي هو طبيعته التركيبية و التحويلية للنصوص التي تتبلور في هيئات سمعية بصرية و حركية ضمن أنساق داخل بنية العرض والتي تكون بالتالي الخطاب المسرحي الذي يتكامل وجوده بتآلف دور المتلقي، الذي يقوم بدوره في المشاركة الفعالة تبعا لكفاءته في التلقي ليقوم بتفكيك الشفرات و إعادة تركيبها منتجا قراءته الخاصة و تأويله الجديد ، و بذلك تكتسب العلامات المسرحية دلالات و معاني جديدة تزيد من ثرائها في بنية الخطاب المسرحي.

و نظرا لميلي للدراسات الدرامية، التي ظلت على مر الأزمنة نبراسا للآثار والآداب ، وقع اختياري على هذا الموضوع" الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لـ : سعد االله ونوس (دراسة بنيوية) "، والذي استأنست فيه بمشورة أستاذي المشرف،فوجهني إلى خطة عمل اعتمدتها في الدراسة

ونظرا لميلي للدراسات الدرامية، والتي ظلت على مر الأزمنة نبراسا للآثار والآداب، وقع اختياري على هذا الموضوع "جمالية الخطاب في الدراما الإذاعية تمثيلية "ما ينفع غير الصح "باش طارزي". دراسة تطبيقية.

والذي استأنست فيه بمشورة أستاذتي المشرفة فوجهتي إلى خطة عمل اعتمدتها في الدراسة، بحسب المناهج الأكاديمية العلمية المعتمدة فقد استقرت خطة بحثنا في هذه الرسالة أي بعد تبسيط العنوان إلى إشكاليات وفرضيات تفصل في مراحل البحث وخطواته فقد رأيت أن سعة الموضوع وتشعبه وحمولته الفكرية والأكادمية تقتضي تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول بداية بمدخل حول التمثيلية الإذاعية للولوج في الفصل الأول من مرحلة البحث والمندرج تحت عنوان الخطاب والمسرح والمتضمن مبحثين الأول مفهوم الخطاب وأنواعه والمبحث الثاني مفهوم المسرح وخصائصه

ويأتي بعد ذلك الفصل الثاني تدعيما لما سبق في الفصل الأول والذي كان بعنوان التأليف و الإخراج في الدراما الإذاعية وهو متكون من مبحثين الأول بعنوان التأليف الإذاعي الدرامي وفيه تطرقنا إلى ظهور الدراما الإذاعية ومصادر التأليف في الدراما الإذاعية والمبحث الثاني جاء بعنوان الإخراج الإذاعي الدرامي والذي تضمن في طياته، الإخراج المسرحي والإخراج المسرحي الإذاعي والمخرج المسرحي الإذاعي .

وكان الفصل الثالث والأخير فصلا تطبيقيا تناولت فيه ثلاثة مباحث كان بعنوان تمثيلية ما ينفع غير الصح باش طارزي أما المبحث الأول كان دراسة تحليلية للتمثلية والمبحث الثاني كان بعنوان

تمثيلية "ما ينفع غير الصح "وتجلياتها النصية أما المبحث الأخير كان بعنوان السرد و وظيفته الإخراجية تمثيلية "ما ينفع غير الصح " وكان الموضوع مختوم بخاتمة .

كما تعد تمثيلية "ماينفع غير الصح" لباش طارزي أفضل نموذج للنص الدرامي الجزائري نظرا للغتها وطبيعة نصها كما كانت لهذه الدراسة مصاعب وعرقيل كثيرة من أهمها قلة المصادر والمراجع في المسرح عموما بخاصة في الدراما الإذاعية الجزائرية

ومن الأسباب الذاتية التي دفعتني لإختيار الموضوع طبيعة النص الدارمي وبخاصة بالجزائر هو الحب الكبير لهذا الفن منذ الصغر فطالما تعودت أذناي على سماع تلك التمثيليات الإذاعية التي كانت تبث عبر أمواج الإذاعة الوطنية وأنا تلميذ بالمتوسطة والثانوية

أما عن الأسباب الموضوعية فهي الرغبة في إثراء هذا ولو بالقليل من المادة العلمية لسد الفراغ الذي تعاني منه مكتبات البحوث الأكاديمية الجزائرية من الدراسات التي تتناول هذا الفن وأهم خصائصه نصيبا .

وفي الأخير ومهما كانت النتائج المتوصل لها فمن الأكيد أن البحث قد أغفل الكثير من الجوانب.

التمثيلية الإذاعية هي صياغة قصة أو فكرة في قالب حواري تسانده الموسيقى والمؤثرات الصوتية غايتها تجسيد الأحداث والشخصيات و الأجواء في شكل يوحي بأنها واقعة فعلا[1].

فالتمثيلية الإذاعية هي سماعية في وسع غير المبصرين التمتع بها أيضا، تتوزع في العالم أجمع عن طريق الموجات الصوتية، في حين أن الشريط السينمائي يعرض في قاعة مظلمة والتمثيلية العادية تقدم على المسرح، وعليه التمثيلية الإذاعية تتحرر من كل هذه القيود، ولا تقتضي مسرحا أو قاعة خاصة بها بل تتطلب مركزا لا تبلغه الضوضاء، تنطلق هذه الأصوات لتبلغ أسماع الناس في مختلف أصقاع العالم عن طريق آلات لاقطة.

بحيث يجتمع الممثلون في قاعة مقفلة بإحكام ومبردة عادة، وهم في اللباس العادي في يد كل منهم أوراق تتضمن الدور الخاص به ويتحلقون حول المذياع متوجهين إلى جمهور من المستمعين بعيد عنهم لا يرونه ولا يراهم ولا يربطهم بها إلا الصوت ونبراته المتنوعة حسب المواقف[2].

وتعرف المسرحية عادة بأنها: قصة تعد للتمثيل وتسمى أيضا (الدراما)، فكثيرا ما يتداخل مفهوم المسرح مع مفهوم الدراما[3]، فيمكن أن نستخدم المصطلحين استخداما مشابها في كثير من الأحيان فنقول دراما إغريقية ومسرح إغريقي[4]، فالدراما كمفهوم تاريخي تمثل ظاهرة في تاريخ الأدب

[1] جان جبران كرم, مدخل إلى لغة الإعلام, دار الجيل, ط2, دب, 1992, ص 104.
[2] حبور عبد النور, المعجم الأدبي, دار العلم للملايين, ط2,بيروت, لبنان, 1984, ص 249.
[3] نبيل عبد الهادي وآخرون: الفن والموسيقى والدراما في تربية الطفل, دار صفاء للنشر والتوزيع, ط1, عمان, 2001, ص 97.
[4] أمير إبراهيم القرشي, المناهج والمدخل الدرامي, أميرة للطباعة, ط1, دب, 2001, ص 20.

هي (المسرحية) فأحيانا تستبدل الكتابات المتعلقة بالدراما بكلمة مسرحية وكلاهما بمعنى واحد حتى لا يختلط الأمر على البعض[1].

والمسرح مهما يبلغ من البساطة فهو فن مركب كلما زادت ثقافة جمهوره زادت قدرته على الحكم والتذوق[2].

قبل الحديث عن نشأة المسرح الإذاعي، نورد ما ذكره باش طرزي حول نشأة الإذاعة بالجزائر في العهد الاستعماري حيث يقول: (كانت أولى محاولة للبث الإذاعي في عام 1929 على "يد فيكتور كولان" Victor Colin الأخ الأكبر ل"بول كولان"Paul Colin مؤسس المحلات الكبرى للبيانو و الأسطوانات التي انتشرت عبر الجزائر، تونس والمغرب، و "فيكتور كولان" هذا مهندس في الكهرباء ومولع بالفيزيائي الايطالي الذي اخترع التيلغراف اللاسلكي "غوليرموماركوني" والذي قام أيضا بأول اتصال بالأمواج الهيرتيزية وقد قام هذا المهندس عام 1923 بوضع جهاز إرسال من اختراعه في المدخل الأرضي لمحل أخيه الواقع ب: 12 نهج ديمون دورفيل D'umont Durville)

ولإجراء التجربة الأولى استدعى- كما يقول باش طارزي: بعض المغنيين من قاعة الأوبرا بالجزائر العاصمة مثل: بيترولامي Pietro Lamy من أوبرا مونتي كارلوا ابلونش ديليموج Blanche

[1] بيتي زوندي: نظرية الدراما الحديثة, تر, أحمد حيدر, وزارة الثقافة والإرشاد القومي, دط, دمشق,1977,ص 7.
[2] عبد القادر القط, في الأدب العربي الحديث, دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع, دط, القاهرة, 2001,ص 375.

Delimoges ومن الأوبرا الهزلية وبيرث بلانتاد Plantade Berthe وآخرين مرفقين بيافيل على آلة المندولين، وكنت– كما يضيف باش طارزي قائلا– المغني الوحيد باللغة العربية).

ورغم أن الإذاعة انطلقت في بث برامجها من راديو الجزائر ابتداء من عام 1926، إلا أن المسرح تأخر بثه عبر الأمواج الإذاعية على خلاف البرامج الأخرى[1].

لقد كتب أحمد حمروش في مذكراته حول المسرح تحت عنوان (المسرح من وراء الكواليس) وفي هذه المذكرات يضعنا الأستاذ حمروش أمام مشهد معتاد بل وتقليدي بالنسبة لمسرحنا العربي، فحين صار الاعتداء الثلاثي على مصر وطفقت طائرات الإمبريالية تقصف المدن والقرى بقنابلها المحرقة، كانت هذه واقعة مناسبة كي تكشف أمام الأستاذ حمروش عزلة المسرح عن روح الشعب وتعطيه البرهان العملي على هروب مسرحنا من الأحداث المصرية، وهنا يلجأ كاتب المذكرات إلى المقارنة بين الدور الذي لعبته وسائل الاتصال الأخرى وبين الدور الذي لعبه المسرح.

وفي هذه المقارنة تكمن الإدانة الكبيرة للمسرح فإذا كان المسرح يقف بعيدا عن المعركة ومنعزلا انعزالا تاما عن روح الشعب فإن الصحافة وكتابها يعيشون في جو المعركة وتتحول مؤسسة الصحافة إلى خلية نشطة وبينما كانت تتردد بين جنبات المسرح وخلف كواليسه عبارات باهتة من مسرحية "ايزيس " كانت الإذاعة تذيع الأغنيات الوطنية وتغطي موقفها الوطني على أكمل وجه[2] .

[1] أحمد بيوض, المسرح الجزائري, نشأته وتطوره(1926- 1989) ص 51.
[2] عبد الله البوصيري: حول فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري, مجلة الموقف الأدبي, ع 106, اتحاد الكتاب العرب, دمشق, فبراير, 1980, ص 94.

وابتداء من عام 1937، 1938 ونتيجة لارتفاع حمى الدعاية والحرب النفسية التي كانت تمارسها كل من دول الحلفاء ودول المحور، وخاصة منها ألمانيا، كلفت سلطات الاحتلال الفرنسي بعض الممثلين الجزائريين للقيام بالدعاية المضادة للنازية عبر تقديم السكاتشات الفكاهية والمسرحيات من راديو الجزائر.

وقد نصب السيد "صالح عرزور" مديرا للحصص العربية[1]، أما عن تاريخ انطلاقة المسرح الإذاعي فقال ذباح: (يمكن تحديدها في منتصف الأربعينات ومن الذين شاركوا في بعثة يمكن أن نذكر جلول باش جراح، نورية عبدون، سيساني، كلثوم، فضيلة(الدزيرية)، سيد علي، علال المحب، حبيب رضا، مصطفى بديع، عبد الحليم رايس[2].

فأول مسرحية إذاعية قدمت هي مسرحية "الطبيب الصقلي" من راديو الجزائر في 03 أفريل 1938، ومثل فيها كل من: مصطفى كاتب، ليلى العباسي، ادريسكار، الشيخ السعيد، عبد الرحمان عزيز، جدييات محمد المعروف ب:جدييات سيساني وباش طارزي في دور الطبيب وأخيرا كل من لويس شابرو وجورج بودري.

وقدمت في ما بعد الكثير من المسرحيات والسكاتشات الفكاهية القصيرة مثل: سلسلة "قاسي–قويدر" التي قدمت عام1939 من طرف باش طارزي، محمد التوري، جلول باش جراح

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989) ص 51-52.
[2] بوعلام رمضاني : المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر, ص 77.

وسيد علي فيرنوندبل والتي كانت تهدف بالدرجة الأولى إلى الدعاية المضادة للنازية عبر الفكاهة والإضحاك[1].

ومن بين المسرحيات الإذاعية التي قدمت في ما بين عامي(1938و 1939)نذكر:

مسرحية الطيب الصقلي، الكذابين، زاهر بالسيف، ما ينفع غير الصح، هي وإلا أنا، كل هذه المسرحيات من تأليف محي الدين باش طارزي، بالإضافة إلى مسرحية آش قالوا لرشيد القسنطيني، قف يا متهم لشاوي عبد الواحد[2].

وغيرها من المسرحيات التي تم تقديمها آنذاك.

ويوم 08 ماي 1939 قدم محي الدين باش طارزي مسرحية "ما ينفع غير الصح"، أما في يوم 22 ماي 1939 قدم مسرحية "العفيون" وفي 07 جوان 1939 قدمت مسرحية "يا حصراه" للفكاهي العظيم رشيد القسنطيني، وفي 07 جويلية 1939 قدمت مسرحية "سعيد بالحب" لزرواق رابح.

أما المفتي الشيخ العاصمي فقد أذيعت يوم 17 فيفري 1940 مسرحية "امرؤ القيس"، كما أذيعت للشيخ أحمد لكحل المكلف بالشؤون الدينية- آنذاك- مسرحية غنائية باللغة الفصحى يوم 17 جانفي 1940.

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره(1926-1989) ص 53.
[2] ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989) ص 53.

فبعد الإعتراف الرسمي بالموسم المسرحي بالعاصمة مع فرقة محي الدين باش طارزي، المسرح الإذاعي تطور وتوسع منذ سنة 1947، فالفرقة كانت تقدم كل يوم السبت على الساعة الثامنة 20:00 مساء مسرحية، كما كون محمد الطاهر فضلاء فرقة في الإذاعة تقدم كل يوم الاثنين مسرحية باللغة الفصحى، أما الفنان مصطفى بديع كان كل يوم الأربعاء وبعد كل خمسة عشر "15" يوما يقدم تمثيلية بوليسية، فيوم الأربعاء تذاع المسرحيات العامية، أما يوم الاثنين تذاع باللغة العربية الفصحى، بالإضافة إلى المسرحيات التي تقدم بالقبائلية، وكانت تضم عددا من الممثلين من بينهم: محي الدين باش طارزي، محمد العمراني، والشيخ أحمد البسكري والشيخ حمودة ثم التحق بعد ذلك الفنان والممثل محمد حلمي وعلي عبدون، بدؤوا بتطوير المسرح، فقدموا تمثيليات في قالب عصري، كما التحق بهم رويشد ومصطفى بديع ومحمد الطاهر فضلاء.

فالمسرحيات التي أنجزت وأذيعت باللغة العربية يتم ترجمتها باللغة القبائلية والعكس، وكان نفس الأشخاص الذين كانوا يشتغلون مع محي الدين باش طارزي في المسرح البلدي ومن بين أعضاء فرقة محي الدين باش طارزي رضا فلكي كان يقدم إذاعة صبيانية، فهو يهتم بمسرح الشبان.

أما الهدف فكان يبدو في مدى نجاح الثقافة الجزائرية باللغتين مقابل الغزو الثقافي للاستعمار الذي كان أول هدف له هو تشويه التاريخ الوطني باستعمال كل الوسائل لما فيه (فرق- تسد) لهذا فقد كانت الأسرة الثقافية والممثلين في الإذاعة، جميعهم في موعد أول نوفمبر شاركوا في النضال بمختلف الوسائل والإمكانيات.

وبالرغم من وقوع الجزائر تحت الاحتلال الفرنسي ابتداء من سنة 1830، وما ترتب عن ذلك من فقدان السيادة الوطنية ومحاولا إيقاف كل نشاط يعبر عنها، فإن المحتلين لم يستطيعوا أن يوقفوا كلية حركة ذلك النشاط الوطني، مما يمكن أن يفسر ذلك أن الجزائريين حاولوا أن يسمو فوق آثار تلك النكبة[1].

[1] عبد المالك مرتاض, فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931-1954) ديوان المطبوعات الجامعية, دط, 1983,ص 21.

المبحث الأول

1- تعريف الخطاب:

يعد الخطاب من الألفاظ التي شاعت في حقل الدراسات اللغوية ولقيت إقبالا واسعا من قبل الدارسين والباحثين، والخطاب ليس بالمصطلح الجديد ولكنه كيان متجدد ذو استعمالات عديدة يشتمل على مجالات واسعة من الأنشطة التداولية السيميائية الاجتماعية، النفسية والأسلوبية.... فقد حظي بتعريفات متعددة بتعدد التخصصات وزوايا الرؤيا.

قبل أن نستجمع محددات الخطاب المسرحي علينا أن نتساءل ما دلالة الخطاب؟ وعلى هذا الأساس فالخطاب يكون رسالة لها بداية ونهاية أو كلاما له أولا وله آخر، وكل خطاب له اتجاه معين.

ورغم قدم جذور هذه الكلمة في الثقافة العربية فان استخداماتها المعاصرة بوصفها مصطلحا له أهمية متزايدة تدخل بمعانيها الى دائرة "الكلمات الاصطلاحية التي هي أقرب الى الترجمة، والتي تشير حقولها الدلالية الى معان وافدة ليست من قبيل الانبثاق الذاتي في الثقافة العربية، فما نقصد بالكلمة المصطلح(الخطاب) هو نوع من الترجمة لمصطلح Discoures في الانجليزية ونظيره Discours في الفرنسية أو Diskurs في الألمانية[1]."

تنوع مفهوم الخطاب عند العرب تنوعا واضحا لاختلاف ميولاتهم فلم يخرج "ابن منظور" في تعريفه لمصطلح الخطاب وتحديد مفهومه عن دلالة الكلام ومعاييره، وهو ما ذهب إليه كثير من علماء اللغة قديما وحديثا، يقول "ابن منظور" "الخطاب والمخاطبة مراجعة وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان والخطبة مصدر الخطيب وخطب الخاطب على المنبر واختطب يخطب خطابة، واسم

[1] جابر عصفور, آفاق العصر, دار الهدى للثقافة والنشر, سوريا, دمشق, ط1, سنة 1997, ص 47.

الكلام الخطابة..... وذهب أبو إسحاق إلى أن الخطبة عند العرب: الكلام المنشور المسجع ونحوه، وفي التهذيب: الخطبة مثل الرسالة التي لها أول و آخر[1]. "

إذ نجد في القران الكريم صيغ متعددة في قوله تعالى: "وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما" سورة الفرقان آية 25. والمصدر في قوله تعالى: "رب السموات و الأرض وما بينهما الرحمان لا يملكون منه خطابا" سورة النبأ 78، وفي قوله تعالى عن داود عليه السلام: "وشددنا ملكه واتيناه الحكمة وفصل الخطاب" سورة"ص" آية 38.

فقد عد الرازي صفة فصل الخطاب "من الصفات التي أعطاها الله تعالى لداود معتبرا إياها من علامات حصول قدرة الإدراك و الشعور.... لأن فصل الخطاب عبارة عن كونه قادرا على التعبير عن كل ما يخطر بالبال ويخطر في الخيال بحيث لا يختلط شيء بشيء[2]."

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

"الشأن أو الأمر الذي تقع فيه المخاطبة سواء صغر الأمر أو عظم فيقال: خطب و خطوب وقيل: هو سبب الأمر، يقال ما خطبك؟ أي ما أمرك ونقول هذا خطب جليل وخطب يسير[3]."

وفي القاموس المحيط يعرفه "محمد بن يعقوب الفيروز أبادي"أنه "مراجعة الكلام[4]."

[1] ابن منظور, لسان العرب, ج5, دار صادر للنشر, بيروت, لبنان, طبعة سنة 2003, ص 359, مادة (خطاب).
[2] عبد الهادي بن طافر الشهيري, استراتيجيات الخطاب- مقاربة لغوية تداولية- م.س, ص ص 34,35.
[3] ابن منظور, لسان العرب, م.س, ص 360.
[4] محمد بن يعقوب الفيروز أبادي, القاموس المحيط, دار الكتب العلمية, بيروت, لبنان, ط1, سنة 1995, ص 83, (مادة خطب.)

أما المعجم الوسيط فلا يشير إلى تطور هذه الكلمة في العربية المعاصرة وإنما يكتفي بتفسير الخطاب "بالكلام دون تقييد نوع الكلام والخطاب بمعنى الرسالة[1]"، ويظهر من المعنى اللغوي للخطاب اقتصار مفهومه على اللغة المنطوقة في حالة المحاورة، ويضاف الى ذلك اللغة المكتوبة في حالة المراسلة و كان التواصل في مفهوم هذه الكلمة أمر أساسي في تحقيق معناها.

وفي معجم المصطلحات النحوية والصرفية يعرفه "محمد سمير نجيب اللبدي"أنه "حال من حالات الكلام وهو قسيم التكلم والغيبة و يأتي في ترتيب الأعرفية و الحضور ثانيها، والخطاب لا يتحقق إلا بالمشاركة لمفهوم مدلوليه أحدهما باللفظ، وثانيهما التركيبات الكلامية التي توجه معنوياتها إلى المخاطبين، وذلك كشأن أي كلام يوجه المتكلم إلى مخاطبه وعلى هذا تكون دلالة الأول على الخطاب دلالة ذاتية اللفظ، ودلالة الآخر عليه دلالة يعنيها السياق والمقام[2]. "

أما الخطاب عند "التهناوي" فهو "توجيه الكلام نحو الغير للإفهام ثم نقل الكلام الموجه نحو الغير للإفهام[3] "، فالخطاب يتنوع بتنوع الطرق التي يتخذها المتكلم أو الكاتب وذلك بحسب مواقف اجتماعية وثقافية محددة فتنتج بذلك أنواع كثيرة من الخطابات.

والخطاب كمفهوم فلسفي هو بنية فكرية أو فلسفية كامنة في وسائل التعبير اللغوية حيث يعرفه جميل صليبا في معجمه الفلسفي بقوله"القولDiscours هو الكلام و الرأي والمعتقد وهو عملية عقلية منظمة تنظيما منطقيا أو عملية عقلية مركبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية، أو تعبير عن

[1] إبراهيم مصطفى و آخرون, المعجم الوسيط, الجزء الأول, دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع, ص 243.
[2] محمد سمير نجيب اللبدي, معجم المصطلحات النحوية والصرفية, مؤسسة الرسالة وقصير الكتاب, دار الثقافة الجزائر, بيروت, د.ت.ص-ص 75-76.
[3] محمد علي التهناوي, كشاف اصطلاحات الفنون, الناشر مكتبة لبنان, ط1, 1996, ص 403.

الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ أو القضايا التي يرتبط بعضها ببعض[1]." حيث يختلف الخطاب الفلسفي من الخطابات الأخرى خاصة الخطاب الأدبي الإبداعي الحافل بالاستثمارات والرموز كون لغة الخطاب الفلسفي لغة مجردة محددة بمفاهيم ذات دلالة معينة تشكل في مجموعها منهجية التفكير الفلسفي.

حظي مصطلح الخطاب بتعريفات متعددة تحدد التخصصات واتجاهات الدراسات حيث شهد حركة واسعة في محاولة تحديد دلالة الخطاب وسماته، وعرفت هذه الحركة انتشارا واسعا في أوساط النقاد والباحثين لذلك يقول ميشال فوكو[2]" ان مصطلح الخطاب يتميز عن النص والكلام والكتابة وغيرها بشكله لكل إنتاج ذهني، سواء كان نثرا أو شعرا منطوقا أو مكتوبا، فرديا أو جماعيا، ذاتيا أو مؤسسيا، في حين أن المصطلحات الأخرى تقتصر على جانب واحد، وللخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسسية فهو ليس ناتجا بالضرورة الأخرى عن ذات فردية يعبر عنها أو يحمل معناها أو يحيل إليها[3] "، فبدل أن يقلص من معنى كلمة الخطاب و مالها من اضطراب وتقلب إلا أنه أضاف لها معان أخرى بمعالجتها أحيانا كمجال عام لكل العبارات، وأحيانا كمجموعة من العبارات الخاصة وأحيانا أخرى كممارسة منظمة تفسر وتبرر العديد من العبارات.

هذا ما يؤكده في صعوبة تحديد مفهوم الخطاب ووضع المصطلح تحت لواء مفهوم واحد حيث يقابله الكلام، الملفوظ، النص، اللغة.... وفي الحقيقة لا يحصل هذا المفهوم إلا بتظافر العديد من التعريفات من مناح عديدة، إذ أن التعاريف تشكل أرضية لمفهوم الخطاب إلا أن مفهومه تأرجح "بين

[1] جميل صليبا, المعجم الفلسفي, ج2, دار الكتاب اللبناني, بيروت, طبعة سنة 1982, ص 204.
[2] فيلسوف فرنسي(1926-1984.)
[3] ميشيل فوكو, نظام الخطاب, تر: محمد سبيلا, دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت, طبعة سنة 2007, ص 8.

النسخ عن الغرب، واتخاذ مفاهيمهم أساسا للحكم على النص العربي، وبين الانطلاق من المفهوم الفكري وصياغة مفاهيم جديدة، وفي الحالتين لا يبتعد مفهوم الخطاب في جوهره عن المفهوم الغربي الحديث له[1]."

كما يورد "إبراهيم صحراوي" في كتابه "تحليل الخطاب الأدبي" أن هذا المصطلح نما وتطور في ظل التفاعلات والدراسات اللغوية الفرنسية ولاسيما بعد ظهور كتاب "فرديناند دي سوسير"(محاضرات في اللسانيات العامة) لما فيه من مبادئ أساسية ساهمت في توضيح مفهوم الخطاب، وأهمها تفريقه بين الدال والمدلول، واللغة كظاهرة اجتماعية والكلام كظاهرة فردية، وبلورته لمفهوم نسق أو النظام الذي تطور فيما بعد إلى بنية[2].

وأكد على ذلك "رابح بوحوش"أن: "الكلام نتاج فردي كامل يصدر من الوعي والإرادة ويتصف باختبار الحر، وحرية الفرد الناطق تتجلى في استخدامه أنساقا للتعبير عن فكره الشخصي[3]."

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

ومن بين التعاريف التي قدمت للإحاطة بالمصطلح والتي تبدو في عمومها تعاريف جزئية، تضيء جوانب مفردة من هذا المفهوم إلا أن تقديمها معا لا ينم عن الاختلاف الموجود بينها بقدر ما

[1] سعد بولنوار, آليات تحليل الخطاب في تفسير أضواء البيان للشنقيطي, تحديد المفاهيم النظرية, أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها, تخصص أدب عربي ونقده, جامعة قاصدي مرباح, ورقلة, 2012, ص 56.
[2] ينظر: إبراهيم صحراوي, تحليل الخطاب الأدبي, دراسة تطبيقية, دار الآفاق الجزائر, ط1,سنة 1999,ص 9.
[3] رابح بوحوش, الأسلوبيات وتحليل الخطاب, منشورات جامعة باجي مختار, عنابة, طبعة سنة 2006, ص 71.
[4] حكمت الصباغ, في تعريف النص, دراسات في النقد الأدبي, دار الآفاق للنشر, بيروت, ط3 سنة 1985, ص 31.

ينم عن تكامل متدرج يصبوا إلى الإفصاح عن ماهية الخطاب: "الخطاب في اللغة هو ما يكلم به الرجل صاحبه، ونقيضه الجواب وأصله من الفعل خطب وخاطب خطابا بمعنى كالم، ويقابله في اللغة الأجنبية discours وهو في المعنى العام والشائع للكلمة: النص الذي يقال للآخرين شفاهيا أو كتابيا بهدف عرض فكرة ما أو شرحها أو الإقناع بها[1]."

ويقول (سعيد يقطين) "لتحديد الخطاب وتحليله علينا أن نحدد الاتجاه الذي ننتمي إليه والمجال الذي نشتغل فه وفق أسئلة ابستيمولوجية محددة، نجيب من خلالها عن هذه الأسئلة: لماذا هذا التعريف؟ ما هي الأدوات والإجراءات المناسبة؟ إلى ماذا نبغي الوصول؟وكيف؟."[2]

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

من خلال كلامه يود أن يطبق مفهومه وتصوره لتوزيع الخطاب على أنه عبارة عن متتاليات يلتقي بعضها بعض بطريقة منتظمة تكشف عن بنية النص هذا الانتظام الذي يطلق عليه اسم تعادل

[1] ينظر:ماري الياس, حنان قصاب, المعجم الفرنسي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض- مكتبة لبنان ناشرون, ط1,سنة 1997, ص 186.
[2] سعيد يقطين, تحليل الخطاب الروائي, المركز الثقافي العربي, المغرب, ط4 سنة 2005, ص 26.
[3] لساني أمريكي (1909-1992).
[4] سعيد يقطين, تحليل الخطاب الروائي, م.س, ص 17.

متكافئ في التوزيع (Equivalence)[1] منطلقا في اعتقاده هذا من اعتبار الجملة أكبر وحدة دالة قابلة للوصف النحوي.

وفي مقابل هذا التعريف يحصر الخطاب كموضوع بياني في جملة، يأتي تصور بينفنيست[2] Benveniste الذي يعد أكبر مدرسة نظرت لمفهوم الخطاب، هذه المدرسة التي غيرت جميع آليات الدراسة اللسانية وذلك بانطلاقها من إلغاء الجملة كأعلى مستوى الدراسة اللسانية، مما أحدث قطيعة مع أعمال (هاريس) الذي شكل مرحلة من مراحل اللسانية التقليدية.

والذي يحدد الخطاب كالتالي: "يجب النظر الى الخطاب من حيث بعده الواسع، أي من حيث هو الكلام/ تلفظ، يفترض وجود متكلم ومخاطب وأن للأول نية أو قصد التأثير على الثاني بشكل من الأشكال[3]"، والتلفظ في نظر بنفينيست دائما هو الحدث (acte) التكلم نفسه أو النشاط المتحقق بواسطة الكلام حيث يستلهم مادته من الأداء الشفهي للكلام بكل تنوعاته المختلفة، أما الملفوظ فهو نتاج التلفظ أي مجموع الأقوال المنجزة.

أما الجملة فهي عنده "إبداع ليس له تعريف وتنوع بدون حدود وهي الحياة نفسها للغة في أثناء الفعل[4]" معارضا بذلك اللسان الأمريكي"بلومفليد" الذي يحصر النحو عن حدود الجملة كون الوحدة اللسانية الكبرى تتمثل في الجملة.

[1] موساوي يمينة, التعابير المسكوتة ودورها في الخطاب السياسي, دراسة دلالية تقابلية غربية فرنسية, رسالة ماجستير جامعة أبو بكر بلقايد, تلمسان, كلية الآداب واللغات, 2011, ص18.

[2] لساني لغوي فرنسي,(1902-1976)

[3] Emile ben ventise, problèmes de linguistique générale, gallimard cool, paris,1966,p 245.

[4] Dominique maingueneau, initiation aux méthodes de l'analyse du discours, ED hachette, Paris,1976, p154.

حيث نجد "فرنسوا راسيتي[1]" صاحب كتاب" من أجل تحليل الخطاب" دعا إلى أنه ينبغي في تحليل الخطاب أن يحدد موضوعه بحسب ارتباطه الوثيق باللسانيات التي حددت موضوعها ونجحت كمعلم مؤسس، وعلى ذلك الأساس اقترح فرانسوا ثلاثة استراتيجيات ممكنة والمتمثلة في:

– "اختزال الخطاب إلى موضوع اللسانيات وتحديده كتقاطع بسيط وخطى للجمل عما فصل هاريس.

– أن نبعد الخطاب عن أن يكون موضوعا للسانيات وتعتبره غير مرتبط باللسان ولكن بالكلام، في هذه الحالة لن يكون داخلا ضمن مجال علم اللسان.

– وضع علم للخطابات يكون موازيا للسانيات ويكون موضوعه الفعلي واحد وموضوعه المعرفي مختلفا، وذلك من خلال التمييز بين لسانيات الجملة ولسانيات الخطاب والنص[2]."

فهناك تصور هاريس الذي يوسع مجال الدراسة اللسانية بإدخال الخطاب إلا أنه ركز التصور الأخير باعتبار الخطاب اختصاص جديد له موضوعه الخاص، وهو نفسه ما دل عليه تعريف الخطاب لدى "باتريك شارودو[3]"charaudeau :"ما يكون من ملفوظ أو حديث في مقام تخاطبي وأن هذا الملفوظ أو الحديث يستلزم استعمالا لغويا عليه إجماع[4]" أي تواضع عليه المستعملون للغة وأن هذا الاستعمال يؤدي جلالة معينة.

[1] لسان لغوي فرنسي ولد سنة 1951.
[2] ينظر: سعيد يقطين, تحليل الخطاب الروائي, م.س, ص 20.
[3] لساني فرنسي ولد سنة 1939.
[4] بشير برير, في تعليمية الخطاب العلمي, مجلة التواصل, جامعة عنابة, الجزائر, عدد 8, جوان 2001, ص 75.

فنظرة بنفيسنت هذه تقترب من فكرة المدرسة الفرنسية للخطاب خصوصا مع اللساني لويس كيسبين [1]: L.GUESPIN الذي فصل بين الملفوظ والخطاب حيث أنه يرى:"أن الملفوظ متتالية من الجمل الموضوعية بين بياضين دلاليين، أما الخطاب فهو الملفوظ المعتبر من وجهة نظر حركية خطابية مشروط بها وهكذا فنظرة تلقى على نص تبنينه لغويا تجعل منه ملفوظا وأن دراسة لسانية لشروط هذا النص تجعل منه خطابا[2]"، ومن هذا نستنتج أن إنتاج الخطاب قائم أساسا على حركية خطابية متجلية في الملفوظ.

هذه محاولات أولى لتحديد الخطاب حسب هاريس وبنفيس إلى أن ظهرت محاولات جديدة لمناقشة التحديدات السابقة وقراءتها على ضوء التصورات التي بدأت تتمايز عن بعضها البعض بتعدد المنطلقات والمقاربات، وهذا حسب وجهة نظر واقتراح كل باحث.

من خلال التطورات التي طرأت على مفهوم الخطاب، ظهرت اختصاصات عديدة تدعى كون الخطاب موضوعها الأساسي، ورغم الإشكاليات والتناقضات التي طرحت كون الخطاب موضوع غريب عن اللسانيات إلا أنه الخطاب أصبح يشمل كل المجالات والاختصاصات.

ومن ثم ميز "بينيفست"بين نظامين التلفظ هما الخطاب والكتابة التاريخية، هذا التمييز ينشأ من كون الخطاب لا يقصر في مفهومه على أنه وحدة لسانية مفرغة بل تتعالق هذه الوحدة مع الثقافة والمجتمع، "فالخطاب قوامه جملة الخطابات الشفوية المتنوعة ذات المستويات العديدة وجملة الكتابات التي تنقل خطابات شفوية أو تستعير طبيعتها وهدفها شأن المراسلات والمذكرات والمسرح والأعمال التعلمية،

[1] لساني لغوي (1934-1993)
[2] سعيد يقطين, تحليل الخطاب الروائي, م.س, ص 22.

يختلف عن الحكاية التاريخية في مستويين اثنين هما الزمن وصيغ الضمائر، والمقصود بالحكاية التاريخية هنا ليس الحكاية التي تنقل حدثا تاريخيا، فذلك مما يمكن اعتباره خطابا، وإنما هي كل حدث ما ينقل بطريقة تقريرية هدفها هو تاريخية الحدث في حد ذاته، فالنظر إلى النص من وجهة لغوية تجعل منه ملفوظا، والدراسة اللسانية لشروط إنتاج هذا النص تجعل منه خطابا[1]".

هذا ما ميزه تودورف[2] أيضا في دراسته الشهيرة:" مقولات الحكي الأدبي" بين عنصرين أساسيين ينفي أحدهما الآخر وفي نفس الوقت يثبته بذلك الحضور المتلازم عبر ثنائية الحضور والغياب، وهو المتن والمبنى مؤكد أن لكل حكي مظهرين متكاملين: إنه في آن واحد قصة وخطاب فالقصة تعني الأحداث في ترابطها وفي علاقتها بالشخصيات، في فعلها وتفاعلها وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك، أما الخطاب فيظهر لنا خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة وبخيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي، وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية هي التي تهمنا(القصة)، ولكن الذي يهم الباحث في الحكي بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث(الخطاب[3]).

أما "مانغينو[4]"maingueneau يضيف مقام التواصل إلى خاصية الإنتاج والدلالة، ميز بين اللغة والكلام وتبين له إثر ذلك أن الجملة لا تدخل في إطار اللسان، ولكنها تنتمي إلى الكلام موئل الفعالية والذكاء[5]".

[1] ينظر: محمد الباردي, انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة, منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق, طبعة سنة 2000, ص 08.
[2] ناقد وكاتب أدبي من أصل بلغاري ولد سنة 1939.
[3] ينظر: سعيد اليقطين, تحليل الخطاب الروائي, م.س, ص 22.
[4] لساني لغوي وأستاذ بجامعة باريس ولد سنة 1950.
[5] سعيد يقطين, تحليل خطاب روائي, م.س, ص 21.

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

وفي الدراسات العربية نجد الناقد العربي "أنطوان مقدسي[1]" الذي حدد مفهوم الخطاب على أنه جملة علائقية احالية مكتفية بذاتها. وهي مكتفية بذاتها أي أنها مكانا وزمانا ووجودا ومقاييس لا تحتاج إلى غيرها[2] فمهما كان حجم الخطاب يشكل جملة واحدة تجمع بين أعضائه علاقات احالية ولا يمكن أن تكتفي حدوده بذاتها وإنما نسيج عضوي يحيل بعضه ليشكل جملة واحدة مكتفية بذاتها دون حاجة أو تأثير بالعوامل الخارجية.

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

– الخطاب مصطلح مرادف للكلام parol بحسب رأي سوسير اللساني وهناك خطاب أدبي بحسب رأي موريس.

– الخطاب وحدة لغوية ينتجها الباث (المتكلم) تتجاوز أبعاد الجملة أو الرسالة بحسب رأي هاريس.

– هو وحدة لغوية تفوق الجملة تولد من لغة جماعية بحسب بنفنست.

[1] مفكر وفيلسوف سوري ولد سنة 1914.
[2] أنطوان مقدسي, الحداثة و الأدب, مجلة الموقف الأدبي, ع2, دمشق, نقلا عن نور الدين السد, الأسلوبية وتحليل الخطاب, م.س, ص 67.

– مفهوم الخطاب يقابل مفهوم الملفوظ في المدرسة الفرنسية إذ أنهم يرون أن النظر إلى النص بوصفه بناء لغوي يجعل منهن ملفوظا أما البحث في ظروف إنتاجه و شروطه فانه يجعل منه خطابا.

– هو نظير بنيوي لمفهوم الوظيفة في استعمال اللغة حسب رأي تودوروف.

– هو نظام تعبير متقن ومضبوط ، هذا النظام ليس في جوهره الى بناء فكري يحمل وجهة نظر و قد تمت صياغته في بناء استدلالي أي شكل مقدمات ونتائج[1].

في حين نجد "رابح بوحوش" يعطي مفهوم الخطاب من منظور النقاد اللسانيين من بينهم "رولان بارث" الذي يعد "الخطاب جملة كبيرة ومنها يصير السرد جملة كبيرة لأن لغة السرد عامة لا تعد كونها أحد الاصطلاحات التعبيرية التي وهبت اللسانيات الخطاب، إلى أن توسعة رؤيته ونظرته حتى صار الخطاب متعة والمتعة هنا لا تتعلق بنظرية في الجمال والجميل بل هو الحديث عن اللغة المتعة من حيث هي بعد في الخطاب نفسه."

أما "جوليا كروستيفا" الناقدة اللسانية فقد تمثلت القضايا اللسانية والنقدية المطروحة في مسرح النقد بفرنسا وتجاوزتها بطرح مفهوم التدليل signifiance.

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

[1] فرحان بدري الحربي, الأسلوبية في النقد العربي الحديث, المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع, ط1, 2003, ص ص 39-40.

كما نجد الخطاب عند تزفتان تودورف الذي يرى أن الخطاب "جسم له ذاته وحركته وزمنه وهو مختلف عن كل ما عداه يخضع للانتظام الداخلي لكنه يتحرك بحرية مستقلة ومن ثمة فهو لون يختلف عن النص[1]"، أما الباحث "محمود طلحة" فقد صنف مفهوم الخطاب إلى ثلاثة تصورات والمتمثلة في[2]:

- **التصور التركيبي:**

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

- **التصور الدلالي:**

يقوم هذا التصور على اعتبار دلالة الخطاب، فدلالة الخطاب ليست كدلالة الجملة أو النص، وإذا كان بعض اللسانيين يروا أن الخطاب مساوي للنص من ناحية الدلالة إلا أنهم يشترطون إضافة إلى شموله للجملة أن يكون متماسكا، وهذا ما جاء به "غريماس" في قوله: "الخطاب هو وحدة دالة والتي يجدر أن تحلل دلاليا" وأيضا ما ذهب إليه

"بيير زيما" في تعريفه على أنه "أنه وحدة فوق جملية تولد من لغة جماعية وتعتبر بنيتها الدلالية كبنية عميقة جزءا من شجرة."

[1] ينظر: رابح بوحوش, اللسانيات و تحليل النصوص, م.س, ص ص 100-103.
[2] ينظر: محمود طلحة, تداولية الخطاب السردي, عالم الكتب الحديث, الأردن, ط1, 2012, ص ص 14-15.

– التصور التداولي:

وهو التطور الأكثر ارتباطا بتخصص تحليل الخطاب وهذا التصور لا ينظر الخطاب باعتباره تتابعا جمليا أو دلاليا متماسكا فقط إنما ينظر للخطاب على أنه سيرورة تواصلية دلالية لا تنفك عن المقام التواصلي الذي تم إنتاجها فيه، وبتحديد التعاريف في هذا التصور غير أن الجامع بينها هو وضع مفهوم الخطاب في قلب العملية التواصلية التي تفترض منتجا ومتلقيا ومقاما تواصليا معينا.

كما ميز "جاكبسون" نوعا آخر من التواصل حتى يكون فيه: "المتلقي والمرسل شخصا واحد وهو ما يعرف بالتواصل الداخلي كما يحث على التواصل الخارجي في إيصال الأفكار للآخرين والتعامل معهم فهو لا يفتأ يذكر الحوار الداخلي أيضا، فالتواصل مع الآخرين لا يكتمل إلا باستنباط اللغة[1]."

وقد حاول دومينيك مانغينو جمع هذه التعاريف في جملة من الخصائص وهي[2]:

– الخطاب تركيبة أشمل من الجملة.

– الخطاب موجه وهذا يعني أنه يتوجه به متكلم معين لأداء غرض معين.

– الخطاب شكل من أشكال الفصل: تبعا لنظرية أفعال الكلامية، فالخطاب لا يصف ويمثل الواقع فقط وإنما قد يؤثر في متلقيه أو يغير من وضعيته أو من وضعية متلقيه.

– الخطاب تفاعلي: يعتبر كل تلفظ تفاعليا حتى في غياب متلقي معين، لأن التلفظ يعترض وجود متلفظا مشارك يوجه اليه الخطاب حقيقيا كان أو افتراضيا، وعلى هذا فانه يعتبر التحاور (conversation) أحد أشكال التفاعل وليس الشكل الرئيسي للتفاعل.

[1] فاطمة الطبال البركة, النظرية الألسنية عند رومان جاكسون, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر, بيروت, ط1, د.ت, ص 40.

[2] ينظر: محمود طلحة, تداولية الخطاب السردي, م.س, ص ص 15-17.

– الخطاب يقع في سياق معين: إن الخطاب يدخل في سياق معين وكأن السياق ليس إلا إطارا ولكنه يقول أن الخطاب مسوق (أو مسيق) وعلى هذا فإننا لا نستطيع إعطاء معنى لملفوظ خارج سياق معين.

– الخطاب مستعمل من قبل الذات، فالخطاب دوما يحتوي على الاشاريات التي ترجعه إلى ذات المستعمل له، والذات تأخذ موقفا من الآخر كما تأخذ موقفا مما يتضمنه الخطاب نفسه.

– الخطاب محكوم بمعايير: فان ذلك فعل تلفظي لا يمكن قبوله إلا من خلال تبرير تقديمه على الشكل الذي قدم به وهذه المعايير الخاصة بالتلفظ المستند من الوقائع الكلامية.

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

فمصطلح الخطاب اذن متعدد المعاني، فهو وحدة تواصلية بلاغية فاعلة من مخاطب معين موجهة الى مخاطب معين في سياق يدرس ضمن ما يسمى بلسانيات الخطاب، وهو على رأي "ليتش[1]" تواصل لساني ينظر إليه كإجراء بين المتكلم والمخاطب أي فاعلية تواصلية يتخذ شكلها بواسطة غاية اجتماعية[2].

[1] جيفري ليتش, مؤلف انجليزي متخصص في اللغة الانجليزية وعلم اللغة (1936-2014)
[2] نعمان بوقرة , الخطاب الأدبي ورهانات التأويل- قراءات نصية تداولية حجاجية- عالم الكتب الحديث, الأردن, ط1, 2012, ص 19.

كما عرضت "ديبورا شيفرن[1]" deborah shhiffrin ثلاثة تعريفات تمثل في مجملها هذا التعدد بل والتباين الناجم عن تعدد مناهج الدراسات اللغوية مع بنية كل تعريف إلى منهجية لأن هذه التعاريف لا تعدو كونها تمثل مناهج معينة فقد ورد مفهوم الخطاب بوصفه واحد من ثلاثة بوصفه أكبر من الجملة، أو بوضعه استعمال أي وحدو لغوية، أو بوصف الملفوظ.

"حيث يتجسد المفهوم الأول في المنهج الشكلي أي البنية، فتتجه غاية الباحث بعناصر انسجامه وترابطه وتركيبته ومعرفة علاقة وحداته وذلك في مستوى بنيته المنجزة."

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

وبوصفه ملفوظا اذ يمثل هذا التعريف نقطة التقاطع بين المنهجين السابقين أي بين البنية الشكلية والوظيفية وقد يتخذ من الجملة أساسا له بوصفها تلك السلسلة من الكلمات، كما يعدل به عن كونه تراكما من الوحدات اللغوية الصغرى التي لا سياق لها الى كونه مجموعة من وحدات ذات سياقات تلفظية خاصة بها أي أن الخطاب مكون من جمل سياقية[2].

أنواع الخطاب:

[1] خبيرة في علم اللغة الاجتماعية وتحليل الخطاب والبراغماتية.

[2] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشقيري, إستراتيجية الخطاب – دراسة لغوية تداولية- م.س, ص 37-38.

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

نجد أن الخطاب الفلسفي يختلف بطبيعته واشكاليته ولغته عن الخطاب السياسي أو الأدبي أو المسرحي "فالخطاب الفلسفي يجب أن يكون كشفا عن الماهيات والعلل، وأن ماهيات الأشياء وعللها لا يمكن أن تكون على غير ما وصفها به[1]."

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

أما الخطاب السياسي جعل التعبير عن الآراء واقتراح الأفكار والمواقف حول القضايا السياسية من قبيل شكل الحكم، كالديمقراطية واقتسام السلطة والفصل بين أنواعها ، ويعتبر الخطاب السياسي "خطابا اقناعيا يهدف إلى حمل المخاطب على القبول والتسليم بمصداقية الدعوى عن طريق توظيف

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

حجج وبراهين ويمكننا اعتباره مؤقتا خطابا سياسيا عندما يقال من طرف رجل سياسي في هدف سياسي[1]."

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

و "الخطاب السياسي في الواقع لا يشترط وجود جمهور مختص في السياسة بل وهذا من مميزاته عن بقية أنواع الخطاب يوجد في فئات المجمع باختلاف مشاريعهم ومستوياتهم الثقافية والفكرية[2]"،حيث يؤدي الى التواصل باعتباره منظومة من الأفكار تتمحور عبر أنساق إيديولوجية مستمدة من تصورات سياسية تختلف في آلياتها ونظمها حسب النضج الفكري والوعي بمتطلبات المجتمع، كما يعتبر خطابا اقناعيا يهدف إلى حمل المخاطب على القبول و التسليم بصدقية الدعوى عبر وسائل حجاج متنوعة.

أما الخطاب الديني يرى بأشكال مختلفة فهو يحمل مفاهيم كثيرة وذلك حسب المنظار الفكري الذي ينظر من خلاله الى الدين لتباين الأفكار فهناك من يستمد فكره وثقافته من كتاب الله تعالى، وخطاب محسوب على الدين يستمد فكره وثقافته مما يحسب ويصنف جهلا داخل حدود الدين "فالخطاب الديني هو محاذاة لمنطق داخلي يعبر عنه الاسلام من خلال القران الكريم، اذ لا يخرج الخطاب عن الدعوى فهو مؤسس على بث الرسالة وعلى التبليغ، وقد أوكل النبي صلى الله عليه وسلم هذا التبليغ

[1] Christian baylon, sociolinguistique- société, langue et discours, nathan université, 2éme, Edition, 1996, p 248

[2] عبد المالك مرتاض, الألغاز الشعبية الجزائرية, ديوان المطبوعات الجزائرية, الجزائر, الطبعة سنة 1982, ص 160.

سواء باليد أو بالقول أو بالسلوك، فلذلك تبقى الدعوى نواة الخطاب الديني على غرار الأشكال الأخرى[1]."

كونه يصل إلى جميع الطبقات ويخاطب جميع المستويات، فهو جزء من الهوية و التكوين الروحي والفكري والفني والاجتماع، فهو يتماشى مع متطلبات الإنسان بدون تنازل أو المساس بجوهر الدين و أصوله، حيث يسمو إلى منطق الحفاظ على الكرامات والحريات والعمل و المساواة ويستطيع الخطاب الديني أن يعاصر الحدث دون أن يتأثر بالمضمون ودون أن يخاف من الأفكار المستوردة.

نجد أيضا الخطاب الإيديولوجي الذي يعد نوع من جملة الخطابات بطبيعته خطاب متعدد بتعدد الأغراض التي يريد إقرارها أو خدمتها فهدفه إثبات ما يريد إثباته كحقيقة، فهو يتصرف وكأنه يملك الحقيقة هذا ما يراه "كالفي calvy[2] ":"ان الخطاب الإيديولوجي يقوم على أسس تجعل منه مشروعا، و بوصفه إنتاجا للمشروعية فانه يوضح تمام التوضيح ما يجب على أي ممارسة من الممارسات أن تتغلب عليه باعتبار أن الخطاب نفسه ممارسة اجتماعية[3]."

فالخطاب الايديولوجي يسعى الى التوصل للتفسير الشامل من خلال تطبيق فكرة معينة على كافة مجالات الواقع فهو نسق من الأفكار و الأحكام الموجهة يستخدم ليصف ويفسر ويشرح ويحدد و يوجه أفعال و ممارسات كما جاء في قول "يمنى العيد": "ينهض الخطاب في المستوى الإيديولوجي في المجتمع في سياق العلامة الاجتماعية التي تطلب الصياغة و التعبير، يتحدد الخطاب بحقول هذا المستوى

[1] جان لويس كالفي لساني فرنسي وأستاذ اللسانيات الاجتماعية ولد سنة 1942.
[2] جان لويس كالفي لساني فرنسي وأستاذ اللسانيات الاجتماعية ولد سنة 1942.
[3] ينظر: جان ايف كالفي, المدخل الى الحياة السياسية, تر: حنون مبارك, دار الحقيقة, بيروت, طبعة سنة 1989, ص 151.

الإيديولوجي و ينتجها، كما يتحدد بوظائفه وينتجها، تتميز الرسالة وفقا لهذه الحقول كما تميزها، ولكنها في تمييزها تبقى بصفتها الدلالية الموضوعية على هذا المستوى الإيديولوجي نفسه[1]."

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

أما الخطاب الفني فقد نشأ أدبيا وتوسع في مجالات دراسية أخرى، فيمكن أن يؤثر الخطاب على طرف ما بإبلاغ رسالة معينة لتحقيق عملية تواصل، ولا يتحقق التواصل إلا إذا تم فهم الرسالة، والفن في مفهومه الصحيح هو رسالة موجهة للمجتمع، الشعب، الحياة، من خلال مضمونه و شكله وغايته ورسالته وخدمته، كما أنه لا ينفصل عن الواقع، فالخطاب الفني سواء أكان خطابا تشكيليا أو خطابا مسرحيا أو سينمائيا هو خطاب يجمع بين اللغة المباشرة واللغة المصورة، كما أنه لا ينقل لنا رسالة فحسب بل أن الحدث يجري أمام أعيننا ويخاطبنا بدلالة عناصر التكوين الداخلة في إخراج العمل كالخطوط والألوان و الملابس ونظام الإنارة ومعالجة الفضاء كاللون والحركة والاتجاه والحجم، والتشكيل الحركي والديكور والموسيقى وغيرها، فهذا الخطاب تندرج عناصره ضمن نظام يحكم مكوناته، وقد أكد "فوكو" بأن: "لكل مجتمع وسائله في ضبط أنواع الخطاب فيه مثل القوانين الاجتماعية والفكرية السائدة في حقبة معينة[2]."

[1] يمنى عيد, في معرفة النص, دار الآفاق الجديدة' دار البيضاء, بيروت, ط2, 1984, ص 71.
[2] ميشال فوكو, حفريات المعرفة, تر: سالم يفقت, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, طبعة سنة 1989, ص 39.

المبحث الثاني

- مفهوم الخطاب المسرحي
- خصائص الخطاب المسرحي

المبحث الثاني:

– مفهوم الخطاب المسرحي:

ماذا نعني بالخطاب المسرحي؟ ما هي خصائصه؟ ما حدود انتمائه الى الخطاب الأدبي عامة؟ ماذا نقصد بالخطاب الدرامي؟ وهل يمكن التمييز بينهما؟ هل هما خطابان مكملان لبعضهما البعض؟

هذه مجرد أسئلة تقريبية ومحاولة تقديم تعريف جامع للخطاب غير ممكنة ولا تتعدى حدود المقاربة التي تختلف بدورها باختلاف زوايا النظر التي نقارب بها الخطاب المسرحي.

إن أول ما يلفت انتباهنا في التعامل مع الخطاب المسرحي كمصطلح"... هو مظهره المزدوج في مجال الكلام، في إطار النص و التأدية مما يجعل دراسته تبدو صعبة... وقد أشارت آن أوبرسفيلد[1] إلى أن المسرح هو فن المفارقة فهو في نفس الوقت نتاج أدبي وعرض يشبه الواقع، و النص المسرحي باق إلى الأبد بعد تأليفه وعرضه، ولكن العرض يختلف من فترة لأخرى، فهو دائم التغيير.... هذه المفارقة التي أشارت إليها أوبرسفيلد تطرق إليها منغينو ولكن بطريقة أخرى، فهو لم يتحدث عن المفارقة بل تحدث عن عدم الاستقرارية في الخطاب المسرحي وكذا في طبيعته الكلامية[2]. "

فالخطاب المسرحي يتم بخاصية الازدواجية بين النص المكتوب (نص المؤلف) و العرض المسرحي (نص المخرج) حيث أشارت هذه القضية جدلا حادا بين النقاد والمسرحيين وتعددت آراءهم حول ذلك، ففريق منهم راح يمجد النص ويعطيه الأولوية في الممارسة المسرحية، ويعود ذلك للعصر اليوناني

[1] ناقدة مسرح فرنسية ولدت سنة 1918.
[2] عمر بلخير, تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية, م.س,ص 45.

حيث أنهم عدوا المسرح جنسا أدبيا لا يشكل العرض فيه سوى عنصرا من عناصره مهمته ترجمة ما هو مكتوب وهذا ما جاء في قول أرسطو في كتابه فن الشعر: "ومع أن المشاهد ذا تأثيرا كبير إلا أنها "ومع أن المشاهد ذا تأثير كبير إلا أنها أبعد الأجزاء من الفن، إذ من الممكن أن نلتمس تأثير المأساة بلا تمثيل ولا ممثلين، ثم إن جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس أكثر من اعتماده على فن الشاعر[1]".

إن معالجة أرسطو للمسائل الجوهرية التي تخص الخطاب المسرحي كان أساسها النص كون النص المسرحي يتضمن جوهر العمل المسرحي، أي فكر الكاتب هذا ما يشير إلى سطحية العرض كونه يخاطب الحس ويبعد المتفرج عن الجوانب الجمالية ويعزز دور النص في عملية التلقي،"في المسرح الكلاسيكي القديم وكذلك في مسرح "ألفرد دو موسيه[2]" و "راسين[3]" و "كورني[4]" و "برناردشو[5]" كانت تعطي النص الدرامي أهمية قصوى[6]."

هذا باعتبار أن النص المسرحي الجيد يمكن أن يتخلى عن العرض والتجسيد على الخشبة، فخيال القارئ بالإضافة إلى الحوار والإرشادات المسرحية المصورة للمكان والزمان وأوصاف الشخصيات و الحركة تغني عن العرض، في حين نجد البعض الآخر يرى أن "النص المسرحي متكافئ دلاليا مع نص العرض وأن الشكل المتحيز هو التعبير (النبرات و الأصوات[7])."

1أرسطو, فن الشعر, تر: إبراهيم حمادة, هلا للنشر والتوزيع, مصر, ط1, سنة 1999, ص 51.
[2] شاعر فرنسي ومسرحي و روائي (1810-1858)
[3] شاعر وكاتب مسرحي فرنسي (1639-1699)
[4] بيير كورني شاعر ومسرحي فرنسي (1606- 1684)
[5] مؤلف و مفكر ايرلندي أحد أشهر الكتاب المسرحيين (1856-1950)
[6] ان أوبرسفيلد, قراءة المسرح,تر: مي تلمساني, اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي, القاهرة, ط1, سنة 1982, ص 20.
[7] أكرم يوسف , الفضاء المسرحي في دراسة سيميائية, دار مشرق- مغرب, دمشق, سوريا,ط1 سنة 2000, ص 56.

كما نجد مجموعة من المخرجين والمسرحيين اللذين قللوا من قيمة النص الدرامي و أعطوا للعرض المسرحي مكانة خاصة أمثال "ارتو[1]" "آبيا[2]" "جوردن كريج[3]".... بجعلهم العرض يحتل الريادة سواء أكان التركيز على الموسيقى أو الإضاءة أو إيحاءات الجسد، كما جاء في قول أوبرسفيلد "أن الموقف الذي يضع النص الأفضل من العرض أو يجعله مماثلا له قد يكون مجرد وهم، فمجموع العلامات البصرية و المسموعة و الموسيقية التي يخلقها المخرج و مصمم الديكور والممثلون تشكل معنى ما أو نخبة من المعاني التي تتخطى النص في مجمله[4]،" فهو بذلك مجموعة من العلامات singes التي تنقسم إلى علامات لسانية و أخرى غير لسانية و أخرى غير لسانية وتنقسم غير اللسانية بدورها إلى علامات سمعية وأخرى بصرية وينصهر هذا المجموع من العلامات غير المتجانسة في بوتقة واحدة وهي ما يعرف بالخطاب المسرحي.

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

فالنص المسرحي على خلاف باقي النصوص".... لا يعتبر نصا أدبيا منتهيا كالقصيدة الشعرية أو القصة القصيرة لأنه نص فني يستدعي نصوص فنية وإبداعية أخرى يرتبط بها ارتباطا وثيقا و ذلك من أجل إيجاد طريقة معينة إلى خشبة المسرح من خلال قنوات ودلائل متعددة ومتباينة ومن ثمة فان قراءة هذا النص تقتضي من الدارس أن يستحضر مناخه الطبيعي الذي لا يتحقق إلا بتحديد العلاقة بين

[1] شاعر وناقد وكاتب ومخرج مسرحي فرنسي (1896-1948)
[2] مخرج مسرحي و باحث فني سويسري (1862-1928)
[3] مخرج ومنظر مسرحي انجليزي (1872-1966)
[4] عمر بلخير, تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية, م.س, ص 46.

الإرسال و التلقي، وهي علاقة تتسم بنوع من الاستقلال و التمايز عن باقي الظواهر الإبداعية الأخرى[1]."

كما "رولان بارث" في حديثه عن الخطاب المسرحي "إننا إذن بصدد تعديدية صوتية polyphonie إخبارية حقيقية، وهذا هو التمسرح la thèatralité سمك من العلامات[2]"، إن الخاصية المميزة إذن هي خاصية التمسرح فإننا نعني به ما يميز المسرح عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى وأكثر من ذلك ما يميزه عن باقي الفنون، وإذا كان هذا المصطلح قد نحث أصلا لتحديد الخطاب المسرحي وإبراز سماته فهل يتمثل التمسرح في النص أم في العرض؟

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

كما نجد في قول "آن أوبرسفيد" التمسرح داخل النص المسرحي هو دائما محتمل ونسبي التمسرح الوحيد الملموس هو تمسرح العرض[4]

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

---

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

[2] محمد سندباد, الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث, عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع, فاس, المغرب, ط1 سنة 2013, ص 8.

[3] عبد المجيد شكير, من أجل مقاربة جمالية للخطاب المسرحي, مجلة الذاكرة, دورية أكاديمية محكمة تصدر عن مخبر التراث اللغوي و الأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري, كلية الآداب واللغات, جامعة قاصدي مرباح, ورقلة, العدد 3, أفريل 2014, ص 222.

[4] م,ن,ص,ن.

ومن الصعب تحديد تعريف موحد وشامل للتمسرح وذلك راجع لطبيعته الخطاب المسرحي المزدوجة (نص العرض)، فالتمسرح يمكن فيهما معا، فهو لا يتحقق إلا داخلهما وتختلف الآراء في تحديد تحقيق التمسرح، كما أن قراءتنا للنص المعد للتمثيل لا يمكننا التعامل دون صورته الإخراجية حيث أنه من الصعب التفاعل مع النص الدرامي دون أن يكون له تصور قبلي عن التمسرح.

وبالنظر إلى طبيعة الخطاب المسرحي الذي هو خطاب مزدوج خطاب دراميا وخطابا مسرحي يحمل في رحمه نص درامي وعرض مسرحي، فهل يمكن التمييز بين الخطابين؟.

بداية علينا التمييز بين مصطلحي دراما ومسرح، فغالبا ما يتم اعتبار "المسرح كمجال متميز تختلط فيه فنون الكلمة والحركة... وكل التجليات متعددة الألوان اافن التي تظهر أن نظام المسرح التواصلي لا يقتصر فقط على الديكور، إطار الحدث، والأضواء التي تجسد المناخ الذي يجري فيه الحدث بل يمتد الأمر إلى إيقاع الأصوات وتناغم الحركات، وكل ما يعكس طريقة اللعب لدى الممثلين تحت قيادة المخرج[1]".

هذا التنوع هو ما يضفي على المسرح طابع الخصوصية والنفوذ عن باقي الفنون الأخرى، خاصة وأن العلامات داخله تتمتع بنوع من التعقيد والترابط نظرا لنوعية الجماعة التي ترسلها (المؤلف، المخرج، السينوغراف، جماعة الممثلين، مصمم الديكور، مصمم الأزياء، الموسيقى...إلخ).

أما في ما يخص الدراما فهي التعبير الفني على فعل وموقف إنساني، وبدون هذا الفعل لا تكون هناك دراما "الدراما هي التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر، لأنه لا يمكن أن تكون ثمة

[1] محمد سندباد, الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث, م.س, ص 5.

دراما لتقرأ فقط دون التمثيل، لكن الدراما هي دائما للتمثيل وينبغي أن يكون هذا الشرط موجودة باستمرار في ذهن مؤلفاتها[1]؟"، فهي الفن الذي يحاكي أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلي بوجه عام، ومن هنا فإن العالم الذي يختص به الخطاب الدرامي قائم على أساس مجموعة من الالتزامات المعمول بها والمتفق على إتباعها في عالم الدراما، بيد أن أطراف الخطاب من مرسل ومتلقي ورسالة موجودة ولكنها ضمنية في معظمها أو لنقل غائبة أو مغيبة، فيما يخضع الخطاب المسرحي للمباشرة بحضور المؤدين والمشاهدين، حيث يعيش الجميع بمشاركة فعلية حيوية، حقيقة لأحداث العرض المسرحي[2]"، وهناك يكمن الاختلاق بين الخطابين أحدهما يأخذ بأطراف العملية المسرحية ويخلق عالمها في ذهنه ثم ينقله إلى الورق، و هو الخطاب الدرامي و المتمثل في خطاب الإرشادات الإخراجية، و خطاب الشخصيات في العمل الدرامي، فيما يقوم الخطاب المسرحي بنقل الخطاب الدرامي إلى الواقع عبر تجسيده بشكل حقيقي و مباشر على الركح و الذي يتمثل في خطاب المخرج المسرحي و خطاب الممثل و خطاب العلامات المسرحية.

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

وهذا الجدل القائم بين النص و العرض قد يكون سببه العلامات التي يستخدمها كل واحد منهما حيث عبر "جيري فيلتروسكيj.velrusky " عن هذا التناقض بقوله: "ان التوتر الجدلي القائم

[1] محمد حمدي إبراهيم, نظرية الدراما الإغريقية الشركة المصرية العالمية للنشر, لونجمان, القاهرة,ط1, 1994, ص 10.
[2] ليلى بن عائشة, بنية الخطاب المسرحي العربي بين ثنائية التجريب و الإبداع, م.س, ص 59.

بين النص الدرامي و النص المسرحي يتركز أساسا على قاعدة العلاقة بين المركبات السمعية/الصوتية... وبين المصادر الصوتية المستعملة بواسطة الممثل، اذ أن الأولى في الحقيقة هي جزء لا يتجزأ من الثانية[1]."

إن الخطاب المسرحي يرتقي بدرامية النص ليصبح خطابا تجاوزيا ضمن فضاء مغاير يصنعه خشبة المسرح والممثل والمتلقي معا، فهناك علاقة متضمنة بين النص المكتوب والنص المعروض، مادام الأول يتوقف إلى أن يتمثل في الذهن على شكل عرض متخيل وبدون هذه المنيرة لا يمكن للنص المسرحي أن يكون أكثر من تراكما لدلالات اللغوية "كما أن هذا التمثل لا يمكن أن يتصور إلا إذا افترضنا أن هناك بنية معرفية تفترض وجود قواعد وأسس للمقابلة بين النص الدرامي وبين الطريقة المتخيلة لإمكانية عرضه[2]"

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

ومن جهة أخرى فإن الخطاب في المسرح يمكن أن يكون حركيا بحتا حيث يتم الاستغناء عن الكلام وتعويضه بالحركة وهذا ما نجده في الإيماء[3]، لا بل أن الصمت هو أحد أشكال الخطاب المسرحي لأنه فعل دلالي[4] حتى لو غاب الكلام كليا إلا أن هذه الحركة والإيماءات لا يمكن أن تصور بدون نص

[1] أكرم يوسف, الفضاء المسرحي, دراسة سيميائية, م.س, ص 58.
[2] محمد فراح, الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي – نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي- النجاح الجديدة, الدار البيضاء, المغرب, ط1, سنة 2006, ص 22.
[3] الايماء ميم بانوميم هو نوع من فن التمثيل الصامت المؤدى على خشبة المسرح يعتمد أساسا على الحركة الفيزيائية للجسم.
[4] ماري الياس, حنان قصاب, المعجم المسرحي, م.س, ص 187.

سابق يكون المتلقي (المتفرج) يقوم بترجمة ما يرى من خطابات بصرية إلى لغة منطوقة فيعبر الكلام مباشرة من الإرشادات المسرحية إلى ذهن المتفرج عن طريق الإخراج.

ومن هنا يتضح لنا أن الخطاب المسرحي قائم على ثنائية النص والعرض، فهو نتاج أدبي وعرض في آن واحد، والعلاقة بينهما جدلية ارتباطية يتحول فيها النص من نظام مكتوب إلى نظام مرئي مسموع، يمكن لنصه المكتوب أن نمسرحه بخيالنا، ولكن جمالية واكتمال صورته الفنية لا تتم إلا بالغرض في إطار احتفالي.

- خصائص الخطاب المسرحي:

من خصائص الخطاب المسرحي ما جاء في المعجم المسرحي حيث "ظهرت دراسات اهتمت بالخطاب وعلى الأخص بالحوار في الأدب والمسرح مقارنة مع الحياة العادية من خلال طرح الاختلاف بينهما وقد بينت هذه الدراسات وعلى الأخص أبحاث كاترين أوريكيوني ودومينيك مانغينو أن خصوصية الخطاب في المسرح تكمن في كونه مقتصدا ودلاليا لأنه لا مجال للثرثرة والاعتباطية في المسرح.

إضافة إلى ذلك فإن الدراسات الحديثة حين استندت إلى نظرية التواصل بين خصوصية الخطاب المسرحي في كومه قولا مزدوجا يخلق عمليتي التواصل تدخلان فيما بينهما:

- صاحب الخطاب المركزي في النص (النص يتكون من نص الشخصيات إضافة إلى الإرشادات الإخراجية) هو الكاتب وفي العرض حيث يتشكل الخطاب من مجمل العناصر المرئية والمسموعة يكون صاحب الخطاب إضافة إلى الكاتب وكل فريق العمل من ممثل ومخرج...إلخ

– الحوار هو عملية تواصل قائمة بحد ذاتها بين شخصيات المسرحية، لكنها تتوضح أيضا ضمن عملية تواصل أشمل بين مرسل هو الكاتب في النص والمخرج في العرض وبين متلق هو القارئ في النص والمخرج في العرض[1]".

[1] ماري الياس, حنان قصاب, المعجم المسرحي, م.س, ص 186.

المبحث الأول: التأليف الإذاعي الدرامي

ظهور الدراما الإذاعية: يؤكد معظم الباحثون أن الدراما الإذاعية لم تأتي عن طريق الصدفة ولا العبث لأنها تقوم وليدة المسرح (أبو الفنون) ففي البداية كانت الإذاعات بنقل الوقائع المسرحية المؤداة ،مباشرة من خشبة المسرح ليتلقاها المستمع ،ذلك لان تقنية التسجيل الصوتي لم تكن قد اخترعت بعد ،فكانت كل البرامج الإذاعية تبث بصورة حية ومباشرة عبر الأثير.

إلى جانب ذلك أعطي دور إرشاد المستمعين إلى الصور المسرحية والمؤثرات البصرية مثل الديكور،والديكور والإنارة والإكسسوارات لمذيع يكون حاضرا داخل صالة العرض،مهتمة التعليق ووصف أدق التفاصيل عن الانفعالات البادية من خلال كلام الممثلين،والمرسومة على وجوههم ،وذلك كي يزود المتلقي بكل مجريات أحداث المسرحية الجاري بثها في أحد صالات العرض المخصصة لها،لكن على الرغم من كل هذه المعطيات ظل القصور سيمة أساسية في توصيل العرض المسرحي إلى المستمع،لأن المسرحية تعرض في الأصل لمشاهد مستمع لا متلق يستقبل العرض عن طريق السمع وحده[1].

وخلال هذه الفترة لم تكن هناك فن يطلق عليه اصطلاح الدراما الإذاعية،إنما كانت تذاع كأنها مسرحا ،وعلى هذا الأساس نبعت فكرة إبداع تمثيليات خاصة،تختلف عن النصوص المسرحية ،وتواكب الحاجة إلى الاستماع،بحيث كان من الصعب على بعض الأشخاص التنقل إلى المسرح والسينما،ويتم تعويض ذلك بجهاز الراديو ،وإنما بيئة من تمثيليات إذاعية.

لقد كانت التمثيلية الإذاعية الواحدة تبث دفعة واحدة من بدايتها حتى نهايتها،ثم أصبحت تقسم إلى عدة حلقات،تصل في تسلسلها اليومي إلى مدة تقدر بشهر كامل[2].

[1]- عبد المجيد شكري ، الدراما الاذاعية ، دار الفكر العربي، القاهرة ط1 ، 2000، ص29 - 30.

[2]- م،س،ص 30.

2- التأليف الدرامي في الإذاعة: يعتبر التأليف الدرامي الإذاعي من أصعب المجالات،التي تواجه الكتاب،وقد يتهرب البعض منها،ذلك لصعوبة مع نصوصها،بحيث ليس من السهل التعامل من خلال قناة اتصالية واحدة (السمع)،لبث مجموعة لامتناهية من قنوات الإرسال.

والتأليف في الدراما الإذاعية، يندرج تحت التعريف العام للأدب، بحيث إنه صياغة فنية لتجربة بشرية يمثلها الكاتب وينفعل بها ويضعها في أحد الأشكال الأدبية أو الفنية [1].

وعلى هذا الأساس،يمكن تصنيف تجربة التأليف الدرامي في الإذاعة ،ضمن خانة الإبداع في الأدب والفن،فلا فرق من الناحية الجمالية بينها،وبين التأليف المسرحي أو الروائي أو القصصي ،لكن هناك دائما حدود تفرض على الكاتب الدرامي في الإذاعة إن يأخذها بعين الاعتبار ،فالتلقي مثلا في الإذاعة لا يحدث إلا عبر القناة السمعية،فأي تصوير أو إبراز لموقف ما ،لا يكون له حظ من التلقي إلا إذا استوفيت فيه شروط صلاحيته للتلقي الإذاعي.

لكن هذا لا يعني أم الكتابة الدرامية الدرامية في الإذاعة الصعبة، إلى حد لا يمكن تجاوزه، فإمكانية الراديو غير محدودة[2] لما توفره الصوتيات (أصوات الممثلين والمؤثرات الصوتية والصمت) من إمكانيات تثير خيال المستمع.

الى جانب القدرات الفنية والفكرية،التي يجب أن يتوفر عليها أي كاتب درامي في الإذاعة،هناك من الشروط التي يجب أن تتوافر في قلمه حتى ينجح عمله وهذه الشروط تتمثل في عدة جوانب أهمها:

1- من ناحية الفكرة:

إن أي عمل إبداعي يقوم على فكرة والكاتب الإذاعي لا يبدأ الكتابة إلا بعد أن يكون قد وقع على فكرة[3] فالفكرة إذن هي نقطة البداية في أي عمل إبداعي ،لهذا يجب على الكاتب الإذاعي مراعاة

[1] - م- س،ص62.

[2] - م- س،ص62.

[3] - سامية أحمد علي،عبد العزيز شرف،الدراما في الإذاعة والتلفزيون،دار الفجر للشر والتوزيع ،دت،ص83.

وضوحها،ووضوح تناولها ولكن عليه أن يتقرب إلى ما يعاصره من أحداث وما يحيط به من ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية[1] ،كما أن قدرة الكاتب على الابتكار تساعده في تناول الأفكار الجديدة وهذا ما ينبغي أن يتحلى به كل كاتب إذاعي.

2- من ناحية الشخصيات:

يهتم المتلقي في الدراما الإذاعية بالشخصيات اهتماما بالغا،فهو يتابعها عن قرب ويتابع تحركاتها وموقفها،ويستخلص أبعادها،لهذا فان تعامل المبدع الإذاعي مع شخصياته يكون عن حذر،بمعنى أن لا يسمو بها إلى مستويات عليا من التجريد ،لهذا كان عليه أن يتوخى الواقعية في تصويرها وعندما ينتهي من ابتداعها تغدو مهمته بعد ذلك،محصورة في أن يجعل الشخصية واضحة للجمهور[2].

3- من ناحية الحوار:

إن الحوار هو تلك الجمل، التي ترسلها الشخصيات على السنة الممثلين،ليسمعها المتلقي،وما ينبغي على الكاتب الإذاعي أن يكسب حواره مسحة من الواقع ،فيجعل الحوار جملا قصيرة ،والموضوعات منوعة ،بحيث لا يستغرق الممثل أكثر من بضع ثواني في الإلقاء[3].

4- من ناحية اللغة:

بواسطة اللغة نستطيع أن نحكم على مستوى أي كاتب ،بالتحكم في ملكته اللغوية،لهذا ليس من السهل التغاضي عن الجانب اللغوي الذي يشكل قدرة المبدع في الكتابة،فالاستعداد للكتابة يتطلب من الكاتب الإذاعي "إلماما كاملا بقواعد اللغة العربية وأساليبها ،مع اتساع دائرة قاموسه اللغوي"[4].

[1] - عادل النادي،مدخل إلى فن كتابة الدراما،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله،تونس،ط1987،1،ص182.

[2] - فوزي شاهين،التمثيلية الإذاعية،عالم كتب،القاهرة ،دط،دت،ص88.

[3] - سامي أحمد علي،م س ، ص94.

[4] - عبد المجيد شكري،م س ، ص41.

مصادر التأليف في النص الإذاعي:

قد يسأل البعض أي المصادر بمكن أن يرجع إليها الكاتب الدرامي كي يستقي منها موضوعاته أو من أين يحصل الكاتب الدرامي على موضوعاته التي يحولها إلى مسرحيات وأفلام ومسلسلات وتمثيلات وغير ذلك من الأشكال الدرامية؟

وفي الواقع إن هذه المصادر متنوعة للغاية ويشتمل ذلك على القراءة الموسوعية إذ[1] ينبغي للكاتب الدرامي أن يكون من الطراز الأول "فالقراءة والاستمرار فيها يساعد كاتب الدراما على التعرف على طرق الكتابة المختلفة واكتشافها ويمكن هنا قراءة الكتب المتخصصة والمسرحيات الكثيرة والنصوص الدرامية."

– **المصادر التاريخية:** إن التاريخ يمثل مصدرا خصبا للكاتب الدرامي فأحداث التاريخ مليئة بالقصص والعبر التي تصلح لتحويلها إلى أعمال درامية والكاتب يمكن أن يرجع إلى أحداث تاريخية معينة يستفي منها أفكارا ويطوعها لرؤيته الخاصة ولكن بدون أن يزيف الحقائق التاريخية ويستطيع كاتب الدراما أن يعيد وصف التاريخ في صورة أكثر تأثيرا فهو يحصر الرموز والمعاني ويأخذها الكاتب من الواقع والحياة.

– **تجارب الآخرين:** إن الخطوة الأولى في التأليف الدرامي هو تحسس الموضوعات والاستغراق فيها و الانتباه والتأمل في كل ما يحيط بالكاتب فليس صعبا أن ينتبه الكاتب لكل ما يجري من حوله وقد ينفذ إلى شيء لا يثير اهتمام الآخرين, ومن الملاحظ أن الآخرين يعيشون حياتهم دون أن ينظروا إليها بدقة, أما الكاتب الدرامي فله عين فنية يرى بها ما لا يراه الآخرون.

يرى بالمقدرة الشديدة ما وراء الأشياء, فهو يرى تجربة الآخرين ويعيشها ويحلل جزيئاتها ويجمع ما لا يستطيع تجميعه الآخرين وحيلته الخاصة أو بين تجربة يراها حديثا تذكره بتجربة شاهدها منذ ومن بعيد فتثير في نفسه شيئا يكون نتاجه عملا أدبيا, ومما لاشك فيه أن ثقافة الكاتب الدرامي الخاصة لها أهمية في هذا المصدر بل وفي كل المصادر.

[1] منصور نعمات, فن كتابة للمسرح والإذاعة والتلفزيون, دار الكندي للنشر والتوزيع, الأردن, 1999, ص 46.

"إن المؤلف الدرامي بحاجة دائما إلى ملء سلة خبراته الذاتية ميدانيا من الحياة أو من تجارب الآخرين فهو يوظف حواسه ويلتقط عديد من الصور المدركة حسيا ويخزنها في عقله, فمن خلال حاسة السمع ينشط موسيقى الحوار لديه ويرصع صياغته الأدبية ويجعل حواراته دافئة حيوية وغنية ومعبرة عن خلجات الأبطال, كما أنه من خلال العين يستطيع أن ينشئ صورا ويرصد مالا يقع في الحوار, ويمكن أن يعيد تفكيك صورة التقطها من حاسة النظر وينظمها مرة أخرى في صياغة درامية بارعة.

إن خبرة الكاتب الدرامي المتوسعة والمتعددة المشارب, إنما تنعكس في المواقف والصور والأبطال والأفكار التي تتضمنها نصوصه الدرامية, وعلى الكاتب أن ينشط حواسه من اللمس والذوق والشم فذلك يعطيه مدى أوسع في عملية الكتابة الدرامية, إن الدراما يمكن أن تشتمل على خبرات الكاتب الملتقطة وما يضيفه من حس إبداعي وخيال واسع ودقة في التنظيم فيكون الناتج فيها جماليا يستحوذ على انتباه المتلقي[1].

ويمكن للكاتب الدرامي "أن ينتهز كل فرصة متاحة للسفر محليا وإلى الخارج ومخالطة الناس والاستماع إليهم والتدريب على قوة الملاحظة والاقتراب من الأحداث وليس البعد عنها فمثلا يستطيع إذ رأى في الطريق أن يقترب ويلاحظ في حدود السلامة طبعا[2]"

-الإعداد: ويتم عندما يلجأ الكاتب إلى الأعمال الأدبية المنشورة فيحولها إلى أعمال درامية والإعداد عملية شاقة ودقيقة تحتاج إلى خبرة وموهبة خاصة, فالنص الأدبي هو في الأصل الذي أنتجه الأديب في إطار الأطر المعروفة كالقصة القصيرة أو الرواية الطويلة دون أن يضع في اعتباره إعدادها للوسائل الفنية المختلفة, فالرواية الأدبية كشكل أدبي لا تصلح لتقديمها سواء للإذاعة أو السينما أو التلفزيون إلا بعد كتابتها من جديد وهذا ما يسمى بالإعداد.

وإذا هبت عاصفة وهو في مكان فلا يغلق عليه النوافذ والأبواب بل يخرج ويتطلع ويعايش التجربة مهما كانت مثيرة للرعب وفي المقابل عليه أن ينتقل بين الناس والأماكن في المناسبات السعيدة والاحتفالات

[1] منصور نعمان, فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون, المرجع السابق, ص 54, 53.
[2] حسين حلمي المهندس دراما الشاشة, الجزء الثاني, المرجع السابق, ص 25.

العامة وأن يراقب شتى الإجراءات والأحداث والانفعالات أي أن يتزود بخبرة الحياة بالعرض والعمق دون أي تردد.

3- التخيل والعقل الباطن: إن ما نلمسه من حيوية وحرية في إيجاد الكاتب لشخصياته مصدره عادة العقل الباطن الذي يمد العقل الواعي بالمادة التي يحتاج إليها, ومن خلال ذلك نجد أن ما في عقل الإنسان الباطن ينعكس على أعماله, والمؤلف حيث يتخيل شيئا معينا فإنه لا يتخيله من فراغ بل يقوم بإعادة تجميع وتشكيل عناصر موجودة في الواقع وعلى هذا الأساس لا يوجد شيء اسمه الخيال المطلق من الفراغ, وما الخيال في الحقيقة إلا عناصر موجودة وعقلية الكاتب تعيد تجميعها في صور جديدة غير المألوفة, زمن هنا "نجد أن التخيل يدخل فيه العقل والحياة الخاصة للكاتب وتجارب الآخرين وما إلى ذلك[1]. "

4- الأعمال الأدبية والروائية: إن الأدب بصفة عامة والقصصي منه خاصة ما هو إلا وثيقة تاريخية تعبر عن حياة الإنسان وانتماءاته المتعددة فالكاتب الدرامي قد يلجأ إلى إعداد نصه الدرامي عن موضوعات مترجمة أو مقتبسة من أعمال أدبية لأدباء ومؤلفين "فالترجمة أو الاقتباس أو الإعداد تعد مصادر للكاتب الدرامي يمكن أن يعتمد عليها في اختيار موضوع نصه الدرامي ولكن هناك اعتبارات على الكاتب أن يضعها في اعتباره عندما يختار أي منها[2]."

5- **حياة الكاتب الخاصة:** إن الكاتب الدرامي وقبل أي شيء هو إنسان مثل أي إنسان يحزن ويفرح يعيش حياته بما فيها من ماسي وشقاء ومن سعادة وابتسام ومن مواقف فيها محورا للعمل الذي يبتدعه. وإذا القينا نظرة على تاريخ الإبداع الأدبي فسنجد أن هناك كثيرا من المؤلفين الذين ترجموا حياتهم أو أجزاء منها وكذلك تجاربهم إلى أعمال أدبية ناجحة فكتاب الأيام لطه حسين وسارة لعباس محمود العقاد, وزينب لمحمد حسين هيكل الذي يمثل حياته في بدايتها ينتمون إلى هذا النوع الذي يستفيد فيه الكاتب من تجاربه في الحياة وإذا نظرنا لأعمال عديدة من الكتاب الكبار سنجد فيها ولو موقف من

[1] عادل النادي, الفنون الدرامية, المرجع السابق, ص 32-33.
[2] يوسف مرزوق, فن الكتابة الإذاعة والتلفزيون, دار المعرفة الجامعية, الإسكندرية, 1988, ص 306-307.

خلال حياتهم لأن الكاتب لا يستطيع أن ينسلخ من نفسه وهو يتأثر كذلك بالمجتمع ويؤثر فيه, والموقف الخاص في العمل الدرامي وكذلك الاتجاه الفكري يعتبران من الحياة الخاصة بالنسبة للكاتب[1].

6- العواطف والغرائز: من أهم ما يدخل في إطار الدراسات النفسية تلك الدراسات التي ينبغي أن يلم بها مؤلف النص الإذاعي الماما كاملا, ولعلها الأهم بالنسبة إلى الكشف عن النماذج البشرية التي اعتبرناها أحد أهم مصادر التأليف فبدون الدراسات النفسية لا يمكن التغلغل داخل النفس البشرية ومن أهم ما يتصل بذلك هو العواطف والغرائز فهي الأكثر تأثيرا ومحركا لعقولنا وتحديد تصرفاتنا ورسم شكل تعاوننا وتعاملنا مع الآخرين.

7- الخيال والخيال الجامح: لقد منح الله سبحانه وتعالى الإنسان قدرة فائقة على التخيل, حيث يستطيع خلق صور ذهنية لشخصيات وأفعال وبيئات من إفراز هذا الخيال, ولهذا نقول إن مصادر التأليف للنص الإذاعي بكافة صورها تحتاج إلى عنصر الخيال الذي يساعده على الإمساك بفكرة وصياغة عمله الفني الإذاعي على أساسها وما نقصده بالخيال هنا هو قيام المؤلف بتقديم فكرة على غير مثال سابق والمهم هنا إمكانية حدوث ما تخيله في الواقع المعاش في الحياة, مما يجعلنا نشعر أننا نعيش واقعا لا خيالا وقد يكون هذا الخيال خيالا جامحا, تحيط به أجواء السحر والقوى الخارقة وبيوت الأشباح, واستدعاء الأرواح.

8- المصادر الصحفية: والحقيقة أن ما تنشره الصحف والمجلات من صفحات الحوادث والجريمة ما تتناوله الأعمدة الصحفية, الكوارث, والفواجع بل والأحداث والأخبار السارة, كل ذلك يمثل مجالا خصبا يمكن توظيفه في خلق نصوص درامية إذاعية ناجحة, بشرط ألا يدخل ما ينشر دائرة الأسرار العائلية, أو ما يمكن أن يلحق الأذى بمكانة الشخصيات أبطال هذه الحوادث, مع الابتعاد عن تناول الأطفال بما يضر مستقبلهم مع الابتعاد عما يطلق عليه صحف الإثارة, وما يخرج عن إطار ما يعرف بميثاق شرف الصحافة وإذا تمت مراعاة هذه الشروط كنا فعلا أمام مصدر هام من مصادر التأليف للنصوص الرامية الإذاعية.

[1] عادل النادي, الفنون الدرامية, المرجع السابق, ص 30-31.

9- من أرشيف المحاكم ومخافر الشرطة: ومثلما هو الحال مع ما تنشره الصحف والمجلات وتوظيفه كمصدر من مصادر التأليف للنص الدرامي الإذاعي, يكون أرشيف المحاكم أو القضايا المختلفة التي تعرض على القضاء, الجنائية منها أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو ما يتصل بالعلاقات الأسرية من مصادر التأليف الإذاعي الهامة, لكن تحت شرط آخر على درجة كبيرة من الأهمية, هو الالتزام بالقاعدة التي تقول إن المتهم بريء حتى تثبت إدانته ومع الابتعاد عن كل ما يدخل في دائرة التشهير بالآخرين, وهدم الأسر أو إبراز نماذج سيئة يكون عرضها دعوة للانحراف أو الفساد.

10- ذاكرة الشعوب: إن ذاكرة الشعوب التي تتمثل في تراثها وموروثاتها الشعبية من حكايات ونوادر وطرائف وبطولات و انتصارات وهزائم وقصص حب وغيره وانتقام, كما تدخل الملاحم الشعبية في إطار الموروث الشعبي, ونقصد بالملحمة, الشعر الذي يقص أنباء المعارك و البطولات الشعبية التي جعل منها الخيال الشعبي والروايات الشفاهية ما يشبه الأساطير و الخوارق, حيث يمكن أن تخلق المجتمعات بطولاتها والتي تصل إلى حد تخليد الأبطال و تناقل سيرهم جيلا بعد جيل انه الموروث الشعبي الذي يعتبر هو الآخر أحد مصادر التأليف الهام

المبحث الثاني: الإخراج الإذاعي الدرامي

1-الإخراج المسرحي:

إذا كانت مهمة المخرج تقوم أساسا على أن يجعل من النص المسرحي المكتوب عملا حيا فوق المنصة, باختيار الممثلين والديكور والإكسسوار وتصميم الإضاءة والضلال وترتيب حركة الممثلين, كما سبق وأشرنا إلى ذلك في بداية الفصل الأول فان العملية الإخراجية ليست مجرد عملية فهم وتفسير للمسرحية وإنما قد تبدأ بالفهم لتنتهي إلى ترجمة هذا الفهم إلى تكوينات العرض المسرحي وعملية الترجمة هذه عملية الإخراج وبناء العرض المسرحي الكامل مؤسسا على النص المكتوب, فن قائم بذاته وله أسسه العلمية ودراساته, لان مقومات العرض المسرحي لا حصر لها وحتى يتضح مفهوم الإخراج نحاول أن نبين مفهومه كما جاء في أهم المعاجم.

- مفهوم مصطلح الإخراج:

1- لغة: جاء في المعجم الوسيط:

"أخرج فلان: أدى خراجه واصطاد الخرج من النعام

ويقال: أخرجت الراعية المرتع.

أكلت بعضا وتركت بعضا.

وأخرج الناس: مر بهم عام نصفه جذب ونصفه خصب والحديث نقله بالأسانيد الصحيحة.

وأخرج الشيء: أبرزه[1]."

أما في معجم الرائد: فيرى أن لفظ أخرج يعني:

"خرج:يخرج: خروجا ومخرجا, برز من داخله إلى الخارج[2]"

وخرج في مختار الصحاح:

"خرج من باب دخل و (مخرجا) أيضا, وقد يكون (المخرج) موضع الخروج يقال خرج مخرجا حسنا, وهذا مخرجه.

والمخرج بالضم يكون مصدر اخرج, ومفعولا به, واسم مكان, واسم زمان, يقول(أخرجه) مخرج صدق وهذا(مخرجه).

(والاستخراج) كالاستنباط و(الخرج) و(الخراج) الإتاوة.

وجمع الخرج (أخراج)"[3].

قال تعالى:"أم تسألهم خرجا فخراج ربك خير[4]".

وقال أيضا:"فهل نجعل لك خرجا[5]".

"كما جاء في القاموس المحيط بمعان أخرى نوضحها فيما يلي:

خروج اللوح, تخريجا: كتب بعضا وترك بعضا, والعمل جعله ضروبا وألوانا والمخارجة أن يخرج هذا من أصابعه ما شاء والآخر مثل ذلك.

---

[1] ابراهيم أنيس, عطيه صوالحي, عبد الحليم منتصر, محمد خلف الله أحمد: المعجم الوسيط(مجمع اللغة العربية) الجزء الأول, ط2, ص 224.
[2] جبران مسعود, معجم الرائد: معجم لغوي عصري, دار العلم للملايين, بيروت, ط3, كانون الثاني, 1978م, ص 617.
[3] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر رازي: مختار الصحاح, مكتبة النوري, (د.ط), (د.ت), ص ص: 171-172.
[4] سورة المؤمنون: الآية 72.
[5] سورة الكهف: الآية 94.

والتخارج أن يأخذ بعض الشركاء الدراء وبعضهم الأرض[1]".

أما الشامل فورد فيه معنى الإخراج كما يلي:

"خرج: خروجا, مخرجا, المخرج, أيضا, موضعه وبالضم مصدر أخرجه واسم المفعول, واسم المكان, لأن الفعل إذا جاوز الثلاثة, فالميم منه مضموم تقول هذا مدحرجنا والخرج الإتاوة[2]".

اصطلاحا:

جاء في المعجم المسرحي أن مصطلح الإخراج:

"مصطلح ظهر مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ويدل مصطلح الإخراج بالمعنى الواسع للكلمة, على تنظيم مجمل مكونات العرض من: ديكور, موسيقى, إضاءة, أسلوب أداء والحركة وصياغاتها بشكل مشهدي وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه.

لقد كان الإخراج عملية ثانية لاحقة للنص المسرحي تعني بتحويله إلى عرض لكنها, ما لبثت أن أخذت أهمية جعلتها في بعض الأحيان تكتسب استقلالية عن النص[3]".

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط, للفيروز أبادي التبرازي, ج1, دار الفكر, بيروت, (د ط) 1983, ص 185.
[2] محمد سعيد اسبر, بلال جنيدي: الشامل: معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها, دار العودة, بيروت, ط1, 1981م, ص 120.
[3] ماري الياس, حنان قصاب, المعجم المسرحي, ص 8.

1-الإخراج المسرحي الإذاعي:

خلال بداية العشرية الثانية من القرن العشرين, لم تكن الإذاعة بعد, تمثل وسيطا (Médium) يحمل هدفا معينا, لقد كان جل اهتمام المسؤولين والإداريين في الإذاعة, هو بث بيانات صحفية, ومقاطع موسيقية ولقاءات سياسية أو ثقافية.

ولما دخل المسرح الإذاعة, تمكنت هذه الأخيرة من اكتساب مصداقية في التعامل مع المستمع, ذلك أن القائمين على الدراما الإذاعية أنذاك, راحوا يبحثون عن آليات جديدة تستثمر قدرة الصوت (البشري, الطبيعي, المصطنع) والصمت على بلورة لغة جديدة, تميز الدراما الإذاعية عن باقي الفنون, وبذلك استطاعت الإذاعة الاستفادة من هذه الأبحاث, في مجال البث الإذاعي عموما1.

1-مفهوم الإخراج المسرحي:

إن الإخراج هو العملية الثانية ذات التعقيد, التي تلحق التأليف الدرامي في المسرح, إذ يهدف إلى "تحويل النص المسرحي إلى منظومة متناغمة من المؤثرات المرئية والصوتية, التي تحتوي المشاهد وتثير تأملاته وانفعالاته2".

والإخراج وظيفة متعلقة بالمخرج المسرحي, الذي لم تتحدد وظيفته إلا في أواخر القرن التاسع عشر حين أجمع العاملون في الحقل المسرحي على ضرورة "الاعتماد على شخص, يستطيع أن يمسك بيديه خيوط العرض المسرحي, وبالتالي يمكنه منح هذا العرض, عناصر التناغم والتناسب والوحدة3 ".

[1] Voir : celile Méadel, les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique, Archives ouvertes, France, N 16, 1991, p12.

[2] د. نبيل راغب, فن العرض المسرحي, مكتبة لبنان ناشرون, بيروت, ط1, 1996, ص 79.

[3] م, س, ص 79.

ومنذ هذا التاريخ قام الباحثون في حقل المسرح والعاملين به, بالتنظير لهذه الوظيفة الجديدة وتأطيرها إلى درجة ظهور مدارس إخراجية أبدعت اتجاهات جديدة في الإخراج المسرحي[1].

فأصبح المخرج يعرف بأنه باعث الحياة في النص وفق رؤيته الإخراجية, من حيث ترجمة النص إلى عرض, من خلال إعادة صياغة مفردات النص, ومعادلتها بمفردات لغة العرض السمعية والبصرية[2].

2-وظائف المخرج المسرحي:

يبدو للوهلة الأولى, أن مهمة المخرج لا تكمن إلا في ابتكار أثر جمالي, يتبلور باعتباره تمثيلا ماديا, بعدما كان تمثيلا خياليا في ذهنه لكن هذا يتطلب منه جهدا كبيرا, يتوزع بين كافة أركان المسرح, ومن وظائفه نجد[3]:

1-إعداد الخطة, المراد تنفيذها من قبل فريق العرض المسرحي.

2- انتقاء النص الذي يريد إخراجه على المنصة.

[1] أمثال المدرسة التقنية النفسية عند "ستانيسلافسكي" ومنهج البيوميكانيكا عند "ماير خولد" ومنهج التغريب عند "بريخت".
[2] ينظر: أبو حسن سلام, المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر, الإسكندرية, ط1, 2004, ص 13.
[3] د. نبيل راغب, م.س.ص, 80-81.

تمثيلية "ما ينفع غير الصح" لمحي الدين باش طارزي

أولا: التعريف بمؤلف التمثيلية:

ولد محي الدين باش طارزي يوم 15 ديسمبر 1897 بحي القصبة بالجزائر العاصمة، ترعرع في وسط عائلي ميسور، فعائلته من أصل تركي، ولقد كان للثنائي مفتي محمد بوقندورة (1897-1927)[1] و ادموند ناتان يافيل Edmond Nathan Yafil (1874-1928)[2] الأثر الكبير في حياته الدراسية والفنية، ختم القران وهو لا يتجاوز عامه السابع عشر، وتعلم أصول التجويد، ثم تطور ليصبح قصادا ينشد المدائح الدينية و التواشيح[3] وفي سن الواحد والعشرين، أصبح محي الدين حزابا (معلم للمقرئين) عندها تسلل ثلاثة موسيقيين آنذاك إلى المسجد لاكتشاف الأناشيد العربية الجزائرية وهم "موزينو لاوسيروMozano Lucero"، "ادموند يافيلEdmond Nathan Yafil "، "سانت ساينس Saint saens " حيث وقع في نفوسهم سحر صوت باش طارزي، ذلك الشاب اليافع، سرعان ما تلقفه يافيل ليصبح معلمه الثاني ويرسم له طريق الخشبة، بعدها حاول باش طارزي الجمع بين الغناء الأندلسي والتجويد، وبعد وفاة يافيل أصبح باش طارزي أستاذا للموسيقى العربية

[1] مفتي محمد بوقندورة (1897-1927) هو مفتي الحنفية بالعاصمة عرف بموقفه ضد قانون التجنيد الإجباري الصادر سنة 1911, ولقد كان مرجعا فقهيا في الجزائر و خارجها.

[2] ادمونديا يافيل (1874-1928) من عائلة يهودية, كان مطربا وموسيقيا, أنشأ مدرسة للموسيقى الأندلسية 1909 وهو من له الفضل في اكتشاف محي الدين باش طارزي, ألف كتاب مجموع الأغاني و الألحان من كلام الأندلس.

[3] ينظر: أحمد بيوض, المسرح الجزائري, ص 31.

ومديرا للفرقة (فرقة المطربية) بدءا من سنة 1928[1] فأدخله إلى جمعية المطربية وسجل له بعض الأغاني الدينية عام 1919 حققت نجاحا كبيرا[2].

انضم باش طارزي بعد ذلك إلى رابطة الطلبة المسلمين، وشارك في العديد من الحفلات الدينيةثم حاول تقديم أشكال تشبه الأوبيرا، هذا ما لم يعجب معلمه مفتي بوقندورة، بعد ذلك اقترح عليه يافيل أن يشارك في الحفلات المغربية المنظمة في كورسال بالعاصمة، وهنا تثور ثائرة معلمه الذي تعجب لرجل كان حزابا للقران وقصادا للمدائح النبوية أن يقف على الخشبة أمام الراقصات، وقد ظل إلى سنة 1932 منشغلا بالغناء ولاسيما الأندلسي منه[3].

ورغم معارضة معلمه الأول وعائلته إلا أن محي الدين أمضى مع يافيل عقدا لمدة عشر سنوات، وبدا يسجل الأغاني منذ عام 1921[4] وجاب محي الدين العديد من المدن الجزائرية بحفلاته الغنائية التي أقحم فيها سكاتشات صغيرة.

التحق محي الدين باش طارزي بفرقة رشيد قسنطيني المسرحية، وأسندت اليه أدوار خاصة بوصلات غنائية، وشكل محي الدين مع علالو ومنصالي فرقة مسرحية (فرقة زاهية) وقدموا مسرحية "في سبيل الوطن" لتعرض أول مرة في 29 ديسمبر 1922 وكانت بالفصحى، وبعدها توالت العروض، وكانت بدايته الأولى في التأليف المسرحي مع صديق له فرنسي الجنسية وهو لويس شابرو، فألف معه ثلاث

[1] ينظر: المرجع نفسه, ص 32.
[2] وهيبة وهيبة منداس, رحلة في مفاصل تجربة أب المسرح الجزائري في يوم دراسي حول محي الدين باش طارزي, الإحالة من موقع جرايرس http://www.djazairess.com/alahrar/6376 2012-09-26
[3] صالح لمباركية, المسرح في الجزائر, ص 65.
[4] ينظر: خيرة بوعمرة, عميد المسرح الجزائري محي الدين باش طارزي في يوم دراسي بمسرح الهواء الطلق, الإحالة من موقع http://www.djazairess.com/alahrar/9875 2012-09-26

مسرحيات[1]، وألف محي الدين باش طارزي أول نص مسرحي عام 1927، تحت عنوان "الجهال المدعين للعلم[2]" مسرحياته كانت من تأليفه، وهي ذات طابع فكاهي يستعمل لغة الشارع مطعمة بكلمات فرنسية، وهو ممن يستلهمون التراث الشعبي في نصوص، وقد ألف مذكرات في ثلاث أجزاء سميت باسمه وكانت مرجعا من أهم مراجع المسرح الجزائري، وينحصر مسرح باش طارزي بين سنتي 1934-1939 قدم خلالها عشرين مسرحية، توفي يوم 06-02-1986 بالعاصمة.

ثانيا: قراءة في عنوان تمثيلية

من يطالع عنوان التمثيلية "ما ينفع غير الصح" يعلم جيدا أن هذه العبارة هي من الحكم المتداولة في الشارع العامي الجزائري، ويستشهد بها العامة كثيرا لترجيح كفة الصدق النافع والمنجي مهما تبادر للأذهان أن الكذب قد ينفع، حيث تدور الدوائر على الكاذب مهما تخفى بأقنعة متعددة، فمن خلال هذه الحكمة الني عنون بها باش طارزي مسرحيته نتيقن أن المسرحية تعالج مشكلة الكذب والخداع في المجتمع، كما يتبادر لنا من خلال هذا العنوان حل المسرحية ونهايتها بكشف حقيقة الكاذب وزيفه، والمسرحية من خلال هذا العنوان تعالج موضوعا اجتماعيا دأب محي الدين على معالجته بنصوص مسرحية اجتماعية هادفة، فالصدق وان تواضع وصغر يبقى في عين الناس كبير والتاريخ يجزئه، والكذب وان تعاظم وكبر سرعان ما يصغر و يحتقر.

وقد وفق محي الدين باش طارزي في اختيار هذا العنوان الذي يثير شهية المتلقي العامي والذي عادة ما تثيره الحكم الشعبية والمواضيع التي تعالج واقعه وحياته اليومية.

[1] صالح مباركية, المسرح في الجزائر, ص 66.
[2] ينظر: أحمد بيوض, المسرح الجزائري, ص 32.

ثالثا: التمثيلية عرض وتحليل:

تصور مسرحية"ما ينفع غير الصح" عالمين، عالم الآباء أصحاب النفوس الطيبة ويمثله أبو "علال" "التاجر" وعالم الأبناء المتهورين والذي يمثله ابنه "علال" الذي ينغمس في اللهو والملذات، ويتظاهر أمام الناس متنكرا لأبيه بأنه من وسط اجتماعي راقي وابن لمثقف وعالم يسكن في مصر، لكن سرعان ما ينكشف أمره ويظهر على حقيقته، ولم يكن ليجني من كذبه وادعائه إلا الاحتقار من قبل الجميع.

وتدور أحداث هذه المسرحية في محل يملكه "علال" و "علال" هو ابن للتاجر المتنقل الفقير، ولكي يتزوج من بيت "الحاج" الأطرش الأصم حاول خداعهم وزعم أن أباه عالم ومثقف يسكن في مصر، وانطلت عليهم الفدية، واستطاع "علال" مصاهرة "الحاج لطرش" والاستفادة من ماله ومعارفه ليصبح سمسارا مهما.

وتبدأ أحداث المسرحية بتضجر"السكرتير عمر" – العامل بمحل "علال" –من أفعال سيده، ف "علال" يأخذ من الناس الأموال مقابل تقديم خدمات لهم، ثم يتهرب منهم ويماطل، وتتطور أحداث المسرحية حين يبدأ الزبائن المطالبين بحقوقهم في الشجار مع "السكرتير عمر" والذي لا يملك بدوره إلا الكذب عليهم من أجل تسريحهم.

وينشب شجار بين "السكرتير عمر"و "علال" متضجرا من قدوم سيده المتأخر إلى المكتب ويهدد "علال" "السكرتير" بالتسريح في آخر الشهر ويطلب منه أن يباشر في البحث عن عمل آخر ثم يبرر له أفاعيله بأن خدمة السمسار تقتضي الكذب والمراوغة والخداع.

بعدها يأتي تاجر متجول يشتري الأشياء القديمة المستعملة "الشفون" فيعزم "السكرتير عمر" على بيع بعض الأشياء القديمة من المكتب ليفتك من ثمنها راتبه الذي يماطل "علال" في إعطائه إياه فيتفاجأ بأن "التاجر" المتجول المرقع الثياب هو أبو "علال" ويصاب بالدهشة، فيحاول "السكرتير" التشفي من سيده ويواجهه وجها لوجه أمام أبيه، فيتنكر "علال" لأبيه الذي يريد أن يحتضنه حضن الأبوة والحنان، ويحاول "علال" التهرب من هذه الورطة بأن يقول له: "بعد ألهيه، راك غالط يا شيخ"[1] لكن سرعان ما يرضخ للأمر الواقع وهنا تثور ثائرة (السكرتير) مما شاهده في هذا المنظر الشنيع، ابن ينكر لأبيه، ويطالب (علال) بأن يعطيه راتبه كاملا ليرحل عنه، فمن تنكر لأبيه ليس بمستبعد أن يتنكر لغيره، وهنا تظهر طيبة الأب المسكين الذي يعتذر لهما ويحمل نفسه مسؤولية الشجار الذي وقع بينهما ويحاول توديعهما، وتنتهي المسرحية بأن يقترح (السكرتير) – بعد أن أملى على (علال) شروطه- أن يلبس أباه ثوبا لائقا، ويعلمه بعض الكلمات التي ترفع من مستواه الثقافي، ويقدمه لصهره ومعارفه على أنه العالم المثقف الذي كان في مصر.

رابعا: الدراسة الفنية للتمثيلية

تصور لنا هذه التمثيلية عالمين عالم الآباء أصحاب النفوس الطيبة الذي يجسده كل من (الحاج لطرش) الأصم وهو صهر (علال) و الأب (التاجر) المتنقل أبو (علال) وفي المقابل عالم الأنانية والخداع و الزيف الذي يمثله (علال) وعامله (السكرتير) الذي وان كان غير راض بما يفعله سيده إلا أنه المدبر لكل أفعاله و أكاذيبه، فأصل تذمره كان بسبب الراتب الذي لم يحصل عليه، و المسرحية اجتماعية

[1] حسين نذير, من ذاكرة المسرح الجزائري, منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية, (دط) 2007,ص 348.

هادفة تعالج هذه المشكلة المتفشية في المجتمع الجزائري، والذي أصبح يعيش على الكذب والتباهي والخداع، لذا حاول محي الدين باش طارزي تجسيد هذا الواقع على خشبة المسرح ليرى الناس حقيقة أفعالهم و مراوغاتهم.

1-الشخصيات:

في هذه التمثيلية نجد هناك أربع شخصيات:

- **علال:** وتظهر ملامح هذه الشخصية في بداية التمثيلية، حين يتضجر (السكرتير عمر) منه ومن أفاعيله من خلال هذا المقطع:

"السكرتير: آه آه ضاقت بيا مع هذا المعلم هذا ما يقعدش خمس دقايق في البيرة ينطلق هذا أشحال ما يكذب على الناس هاو في فرنسا هاو فالحمام هو سخط هاو فالمندبة وانيا دايم في البخيص واش كانت لي؟..."[1] فمن خلال هذا المقطع يتضح لنا أن (علال) شخص مستهتر لا يحترم أوقات العمل، كما أنا ديدنه الكذب على الناس و مخادعتهم، ومثال ذلك شكوى أحد الزبائن منه قائلا: "الزبون 3: بالسيف علي، ادالي لعقود والفكتورات والجوجمات خلاهم عنده أوخلاني هكذا طالع هابط بعد ما خذى دراهمي، أهو وين يسكن؟..."[2]

ف"علال" يخادع الناس ويحصل على أموالهم ثم يتهرب من وعوده والتزاماته، وها هو بذاته يعترف بأنه كاذب ومراوغ قائلا لسكرتيرته:

[1] المرجع نفسه, ص 333.
[2] حسين نذير, من ذاكرة المسرح الجزائري, ص 337.

"علال: اسمع خدمت سمسار هذي هيو اذا ما كذبتش وتزورقت، ادخل منا وخرجت مالهيه ما كليت وما شربت..."[1]

ويحاول محي الدين باش طارزي من خلال شخصية (علال) معالجة واقع جزائري أصبح يبرر الفساد، وكأن عمل السمسار يقتضي الكذب والمراوغة وإلا تموت جوعا على رأي (علال) ليس هذا فحسب فشخصية "علال" شخصية مادية بحتة متنكرة لأصلها، فمن تجاهل أباه لا إنسانية يمكن لقلبه أن يحتويها.

"التاجر: هذه وليدي، كبرتي وليت...

علال: بعد ألهيك، راك غالط يا شيخ..."[2]

فهم "علال" كله ليس في أبيه الذي لم يره منذ ستة عشر عام، بل في التمثيلية التي ينسجها بالكذب والخداع على صهره ومعارفه بأنه ابن عالم يقطن بمصر، لذا حاول مع سكرتيرته أن يجد لعبة أخرى يحاول من خلالها المحافظة على التمثيلية التي مثلها على الناس حتى يكسب ودهم ويبقي على ما بينه وبين صهره من نسب لغته كانت عامية تتخللها بعض النقاشات السوقية وقد وافقت هذه اللغة شخصيته، وشخصيته شخصية محورية في التمثيلية.

[1] المرجع نفسه, ص 339.
[2] الرجع نفسه, ص 348.

- **السكرتير عمر:**

وهو عامل بمحل السمسار (علال) والقائم على شؤونه، وضعه (علال) في المحل ليكون واجهة تمسح فيه كل أفعاله السيئة، فهو الذي يتحمل سب الزبائن و المشاجرة معهم، ورغم امتعاضه وضجره من أفعال سيده إلا أنه دوما المدبر لأكاذيبه و مراوغاته، فهو متذمر من أفعال سيده لأنه هو وحده من يتحملها، ومع هذا فهو لا يحصل على راتبه، تمتاز لغته بالسوقية التي وافقت شخصيته ومثال ذلك حواره مع أحد الزبائن

"الزبون3: بعد أنت كي حطت أهنا علاش؟

السكرتير: للمزايد وللبخايص أو ساعات للضرب،أو ما عنديش بالزاف نحيت يمات واحد.."[1]

هذه هي اللغة و المستوى الذي يتميز به السكرتير ودوره في المحل طرد كل من يسأل عن سيده بأي طريقة وهي أوضع مهمة، وشخصية (عمر) شخصية مادية بحتة لا يهمه ما يفعله ويشترك فيه من كذب و مراوغة بل يهمه فقط راتبه وكيف سيحصل عليه، وهي شخصية رئيسية في المسرحية لها وجودها و انتشارها في واقعنا، لذا حاول باش طارزي محاربتها من على خشبة المسرح.

[1] حسين نذير, من ذاكرة المسرح الجزائري, ص 337.

– الحاج (لطرش الأصم):

هو صهر السمسار (علال)، وهو شيخ أصم ثقيل السمع، وما يستقرأ من المسرحية انه صاحب مال و إلا لما طلب (علال) السمسار وده ونسبه، لا يرضى بالطبقات الدونية في المجتمع زوج ابنته (لعلال) على أنه ابن عالم يسكن في مصر من طبقة مثقفة ومتعلمة، ودوره في المسرحية ثانوي، لغته لغة عامية بسيطة تمتاز نوعا ما بالرقي وقد وافقت شخصيته الغنية الراقية، ومن خلال هذه الشخصية حاول باشطرزي معالجة الواقع المتنكر للفقراء والبسطاء، الذي يكرس الطبقية في المجتمع الجزائري.

– التاجر المتنقل:

وهو أبو (علال) شيخ بسيط متواضع قنوع مرقع الثياب، يرى أن العمل شرف مهما كانت بساطته ولو أن تبيع وتشتري الأشياء المستعملة (الشفون) ويصف (التاجر) حاله للسكرتير قائلا: "أنا راك تشوف فالحالتي، لحوايج مرقعين وقريب بالحفى وزيد على ذا ولا والي... "[1] فهو شيخ فقير يبحث عن قوت يومه وهمه أن يجد ابنه الوحيد الذي لا يعرف مكانا ولا بلدة، وعند تشاجر (السكرتير) مع ابنه ظن أنه سبب تشاجرهما حيث خاطبهما قائلا:

"... يا وليدي اجميع لمين ما قصدن دي لعياط بناتكم، كي ضروف راني شفتكم بخير وعلى خير آمي هذاك هو الفرح أنتاعي أنا غير ما تشغلوش بيا، اقعدوا مع خدمتكم وأنا بقى على خير، رزاق ربي..."[2]

[1] المرجع نفسه, ص 342.
[2] المرجع نفسه, ص 352.

فالشيخ همه أن يعرف حال ابنه فقط وهذه هي عاطفة الأبوة الصادقة، ثقته بالله عز وجل كبيرة فهو الرزاق، ولا يهمه شيء من الدنيا الفانية التي يسعى الناس وراءها ويتشاجرون من أجل حطامها لغته كانت بسيطة شعبية وافقت شخصيته، وهي شخصية لها دورها في المسرحية أراد باش طارزي من خلالها تسليط الضوء على القيم العالية والنبيلة التي مازال آباؤنا يؤمنون بها ويكافحون من أجلها.

– الزبائن:

وهم ثلاث زبائن أتوا لأخذ حقوقهم وقضاء حوائجهم التي وعدهم (علال) بها وفي ظل غيابه وتهربه منهم يتشاجرون مع (السكرتير عمر) الذي يحاول جاهدا صرفهم عن المحل، ولغتهم كانت لغة سوقية وبطبيعة الحال وافقت تلك اللغة شخصياتهم.

2–الحوار:

للحوار دوره في تشخيص الشخصيات وعرفة مميزاتها الجسمانية والنفسية و الاجتماعية وغيرها، كما له دور في تماسك العرض وربط الأحداث ببعضها البعض، وأحيانا يكون الحوار مطولا وأحيانا أخرى يكون قصيرا، وهذا حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية للعمل المسرحي، وكمثال على الحوار المختصر القصير نذكر:

"السكرتير: ايه ما تزيدش اتجيه.

الزبون3: أويكفي الحال؟

السكرتير: ايه ابقي اتجيه..."[1]

"السكرتير: أسكت وقيلة نعرفه

التاجر: أواه...

السكرتير: شوف

التاجر: ها.

السكرتير: خلينا من البردوسة.

التاجر: هاك.ك.

السكرتير: حط حط

التاجر: هاني

السكرتير: ادخل لذيك البيت أوريح..."[2]

ويغلب على المسرحية هذا النوع المختصر من الحوار لأن المسرحية تصور الواقع الجزائري الذي يتسم خطابه بالنشاء والقصر والإيجاز في الكلام.

وللحوار دوره في تصوير الواقع الجزائري العامي لذا فلغة الحوار كانت عامية، لغة بسيطة لغة الشارع، وهي بعيدة كل البعد عن الرقي والتهذيب، لذا هذا الحوار كان مناسبا للشخصيات، لأن

[1] حسين نذير, من ذاكرة المسرح الجزائري, ص 337.
[2] حسين نذير, من ذاكرة المسرح الجزائري, ص 343.

أصحاب الأعمال والتجار و السماسرة لا ينتظر منهم سوى اللغة المبتذلة، وقد صورها المؤلف في شخصية كل من (علال) و (السكرتير) والزبائن ومثال ذلك:

"علال: شكون ظرك لمعلم أنا ولا أنت؟

السكرتير: لو كان كنت أنا المعلم ما نجيش على العشرة

علال: يا خويا طاحت أوصبناها، شوف بلاصة لروحك أراس أشهر وهي فرات"[1]

وهذه اللغة يتصف بها السماسرة والشخصيات المادية، وهي مناسبة لشخصية "علال" وهي لغة تسلط ومراوغة وخداع، بينما يتضح لنا مستوى (السكرتير) في المثال التالي:

"السكرتير: معلوم كلام، ولاش غلقت الباب ماشي مالماجي، ورجع اللي صدعوني ولا واحد نكذب عليه واحد اللاهية وحد يسبك أسكت علي ينعل بويا يماها خدمة..."[2]

بينما كانت لغة (التاجر) أبو (علال) تمتاز بالرزانة والطيبة ومثال ذلك:

"التاجر: آه يا وليدي يرحم والديك آه راه بخير؟

السكرتير: الله يعلم، لكن ضرك يشوفك يفرح.

التاجر: أأربي يعطيك أستر، خليني نبوسك خليني..."[3]

[1] المرجع نفسه, ص 338.
[2] المرجع نفسه, ص 339.
[3] حسين نذير, من ذاكرة المسرح الجزائري, ص 343.

وهذه اللغة الحوارية كانت مناسبة للشخصية التي تصور لنا واقع الآباء الطيبين والواثقين بالله عز وجل ذوي الأفواه الطيبة التي لا تخرج إلا خيرا وحبا.

ويتجلى لنا هنا دور الحوار في تشخيص الشخصيات ومعرفة مستواها اللغوي والثقافي و الاجتماعي والنفسي، ولقد كان الحوار عاميا صور لنا باش طارزي الشارع الجزائري كما هو دون انتقاء أو تهذيب، وهو بذلك أراد نقل الواقع كما هو ليبين للمتلقي صورة هذا الواقع المر الذي تمتاز به لغتنا من الرداءة والقبح والصراع المادي البحث والبعد عن اللغة الجميلة الطيبة.

3-الزمان والمكان:

- الزمان:

لم يحدد محي الدين باش طارزي معالم زمنية للمسرحية، بل تركها دون تحديد لتبقى صالحة للعرض في كل زمان و مكان، فهي تعالج مشكلة اجتماعية قل ما تجد زمنا من الأزمان قد نجى من تداعيتها وهي الكذب والخداع والزمن الذي يمكننا دراسته في المسرحية هو الزمن الخارجي وهو يبدأ من تذمر (السكرتير) من أفعال سيده ومشاجرته مع الزبائن حتى نصل الى الاتفاق الذي وقع بين (علال) وسكرتيره والذي من خلاله أبقوا على التمثيلية التي بدأها (علال) بأن أباه عالم في مصر.

أما الزمن الثاني فهو الزمن الداخلي الذي يستحضر عن طريق الذاكرة، ويكون ذلك عند حديث النفس وهذا ما يظهر في حديث (السكرتير):

"السكرتير:.... اه وليد الحرام الكذاب جات لمصيدة صح قستني ولا خليني أأأ ومن قوة كذب دياله زاد... يجي يقول لي وهو يقول للناس بلي عالم العلما فالإسلام والدين وقاري في مصر..ز اه لحرامي، ايه أباالكذب نتاعه وصل يناسب الملوك ورجع بدراهمه بصح قالك ما ينفع غير الصح كي يجي أنا نوارلك ضرك كي رجعت تتصرف فالرجال نشوفه بلايصة اللاخر شهر..."[1]

ففي هذا المثال يستحضر (السكرتير) الماضي في مخيلته ويخرج من زمن المسرحية الواقعي إلى زمن داخلي ضمني.

– المكان:

في هذه المسرحية يتمثل الفضاء المفتوح في الشارع الذي يقابل محل (علال) ولم يكون مدار أحداث، بل كان ذكره جزئيا، بينما دارت كل الأحداث في محل (علال) الذي يمثل الفضاء المغلق، وهو محل كما وصفه الراوي في بداية تمثيليته "مكتب عصري في هي كل ما ينبغي من مكاتب ومقاعد أو فوتيات و طاولة عليها أوراق أو تيلفون وحبرة وكتب الى اخره..."[2]، كما ذكرت بعض الأماكن المغلقة في التمثيلية كالحمام، وأماكن أخرى مفتوحة كالبلدة ودزاير (أي الجزائر).

4– الصراع:

في هذه المسرحية كان الصراع جليا وواضحا منذ بدايتها، فأول مشهد في التمثيلية تذمر (السكرتير) وتشاجره مع الزبائن، ونميز في التمثيلية نوعين من الصراع أولهما خارجي، وهو الذي يكون

[1] المرجع نفسه. ص 344.
[2] حسين نذير, من ذاكرة المسرح الجزائري, ص 333.

بين شخصيتين كالصراع بين (السكرتير عمر) والزبائن، ثم بين (السكرتير) وسيده (علال) ثم يتسع الصراع بين ثلاث شخصيات وهم "علال" و "السكرتير" و "التاجر" حيث يعزم (السكرتير) على الرحيل ويطالب براتبه كاملا و يحاول (علال) إقناعه في العدول عن رأيه، بينما يرى (التاجر) أنه السبب في خصومتهما، ويدخل الثلاث في صراع متنامي ونلمح في التمثيلية الصراع الداخلي الذي يصور لا معاناة الشخصية النفسية الداخلية وصراعه مع أفكاره وتخميناته، ومثال ذلك صراع (السكرتير) الداخلي في استهلال التمثيلية وحديثه مع نفسه متذمرا من أفعال سيده.

"السكرتير: ... اه اه ضاقت بيا مع هذا المعلم هذا ما يقعدش خمس دقايق في البيرة ينطلق هذا أشحال ما يكذب على النار هاو في فرنسا هاو فالحمام هو سخط هاو فالمندبة وانيا دايم في البخيص واش كانت لي؟..."[1]

"السكرتير: السيد عايش غير بالكذب واحد يقول له ارجع غدوى واحد ارجع الجمعة الماجية بزاف هو يديرها ويهرب وخليها تبرد في راسي."[2]

5- اللغة:

امتازت لغة تمثيلية "ما ينفع غير الصح" بالواقعية، حيث كانت لغتها لغة الشارع العامي ببساطتها وعفويتها، تتخللها بعض الكلمات الفرنسية التي تعود الجزائريون نطقها في كلامهم. حيث نجد كلمات فرنسية مثل bon jour- change- chambre de commerce وبعض الكلمات

[1] المرجع نفسه, الصفحة نفسها.
[2] المرجع نفسه, ص 334-335.

الفرنسية المعبرة كالبيرة-المكتب-بلاصة-الشفون، وهي كلمات أصلها فرنسي، وكانت اللغة في التمثيلية مبتذلة، ووردت مفردات سوقية مثل: أرباب-تهردت-نحيت يمات واحد-يلعن بوا يماها خدمة، ضرك-نبعث يماه،... واللغة في هذه التمثيلية لغة عامية محلية وهي مزيج بين لهجة الشرق والعاصمة ولهجة الغرب وكانت موافقة للشخصيات التي وضعها محي الدين باش طارزي لها.

6- الحبكة:

الحبكة هي الرابط بين أحداث التمثيلية وشخصياتها، وهي ما يجعل المسرحية متماسكة وفي مسرحيتنا نلاحظ تناغما للأحداث مع الشخصيات وترابطها ترابطا وثيقا، ورغم قصر التمثيلية وقلة شخصياتها إلا أنها كانت تمثيلية متماسكة دراميا.

7- العقدة:

تمثلت عقدة المسرحية- والتي يتنامى خلالها الصراع ليبلغ ذروته- عندها يلتقي السيد(علال) بأبيه ويتنكر هذا الأخير لأصله وتثور بعدها ثائرة (السكرتير) الذي خشي على راتبه وماله، ويبدأ النقاش بين الثلاثة في صراع محتدم يجعل المتابع في دهشة وشد للأعصاب، بعدها تنفرج التمثيلية ويتضح حلها ونهايتها.

8- الحل:

ربما لم يوقف باش طارزي في قفل التمثيلية، حيث تركها مفتوحة دون أن يعرف المتلقي نهايتها، فهل كشف أمر (علال) أمام صهره ومعارفه، أم أن الحيلة التي دبرها هو و سكرتيرته انطلت على

الجميع، لكن ما في التمثيلية من إبداع غطى على ما فيها من عيوب، والحل في هذه التمثيلية يتجلى في توافق (السكرتير) وسيده "علال" بعدما فرض الأخير شروطه، واتفقوا على أن يلبسوا أباه لباسا لائقا ويعلموه بعض الكلام ليظهر أمام صهره بمظهر راقي ومستوى مثقف.

يختلف التأليف في الدراما الإذاعية- كما هو معلوم- عن باقي الفنون الأدائية الأخرى، وذلك نتيجة اعتماده على الصوت الذي يمثل القناة الوحيدة في بث خطابه، ويتحكم في الوقت نفسه في العلاقة القائمة بين المتلقي الإذاعي وتمثيليته التي يتابع أطوارها وأحداثها ومواقفها.

إن تميز هذا الفن يجعل عناصر بنائه الدرامية تتشكل وفق معايير مضبوطة. وتعد حكاية التمثيلية(الحبكة) عنصرا هاما سابقا يرتكز عليها الكاتب في ترتيب مخطط التمثيلية الهندسي، ويترتب عن ذلك وضع الشخصيات في مكانها المناسب وتسلسل الأحداث وفق ترتيب منطقي لها.

- مفهوم المخطط الحكائي:

لقد كان من المناسب دراسة خط سير الحكاية عند "باش طارزي" في أحد نصوصه التمثيلية الإذاعية، انطلاقا من عناصرها البنائية المكونة لها، وذلك بغية استنطاق الآليات التي أسس عليها المؤلف أحد أعماله المسرحية، وكذلك بغية اكتشاف الميزات التي انطوت عليها حكاية التمثيلية، ومدى تقاربها مع شروط التأليف الإذاعي، وقد انتقينا تمثيلية " ما ينفع غير الصح" لنقاربها بنيويا بغية الكشف عن

المخطط الحكائي، الذي تقوم عليه، مما يسهم في بلورة رؤية المؤلف وتوضيح كيفية تعامله مع التمثيلية الإذاعية، ومدى قدرته على تحقيق شروطها.

ويقتضي منا ذلك تتبع الخط السردي للحكاية قصد الوقوف على أنماطه وتنوعاته، ثم مختلف توظيفاته، في التمثيلية الإذاعية، ويوعز فهم "ر.بارت" للسرد إلى الميزة التاريخية التسلسلية التي يتصف في ترتيب الأحداث والمواقف من بداية حكاية ما إلى نهايتها، ف "من الممكن لهذه الحكاية أن تصلنا بطريقة أخرى(...) عن طريق فيلم سينمائي أو مجموعة من الصور المنظمة مثلا[1]".

إن تسلسل الأحداث في التمثيلية الإذاعية، هو منطلق تشكل حكايتها التي تعد مظهرا تجريديا بالدرجة الأولى، "فهي إذن لا تنتمي إلى الحياة إنما إلى العالم الخيالي الذي يخلقه الفنان، وإن كانت تستثير الواقع[2]".

إلا أن الاعتبار البنوي للحكاية لا يتوقف عند هذه النقطة، فاستنادا إلى المعيار اللساني الذي أتى به "دوسوسير"، المرتكز على ثنائية المفهوم واللفظ الدال في اللغة عموما[3]، مثلما تدل الحروف (ش)(ج)(ر)(ة) بوصفها دالا على شيئ يقع تصوره في أذهاننا يمثل مدلولا، تبرز إلينا الحكاية على أنها تحمل المستويين نفسيهما الذين تحملهما اللغة.

إن هذا المنهج سوف يشمل بالتحليل جميع الحكايات كيفما كان نوعها، بحيث تصبح الحكاية تمثل ذلك التصور التجريدي الذي يقابله القول، إذ من الممكن أن تربطنا بهذه الحكاية وسائط مختلفة

[1] صلاح فضل, نظرية البنائية في النقد الأدبي, دار الشروق, القاهرة,ط1, 1998, ص 267.
[2] م.ن.ص,267.
[3] ينظر: م.ن.ص.268.

الأنماط تنقسم بين ما هو سمعي مثل الدراما الإذاعية، وما هو بصري مثل الصورة أو اللوحات الزيتية، أو بين ما هو سمعي وبصري معا مثل السينما والمسرح.

فالتمثيلية الإذاعية إذن، بكل ما تحمله من آليات خطابية، هي تجسيد قولي لحكاية ما، يتم تسريب أحداثها ومواقف شخصياتها وعلاقاتها عبر الحوار والأداء الصوتي.

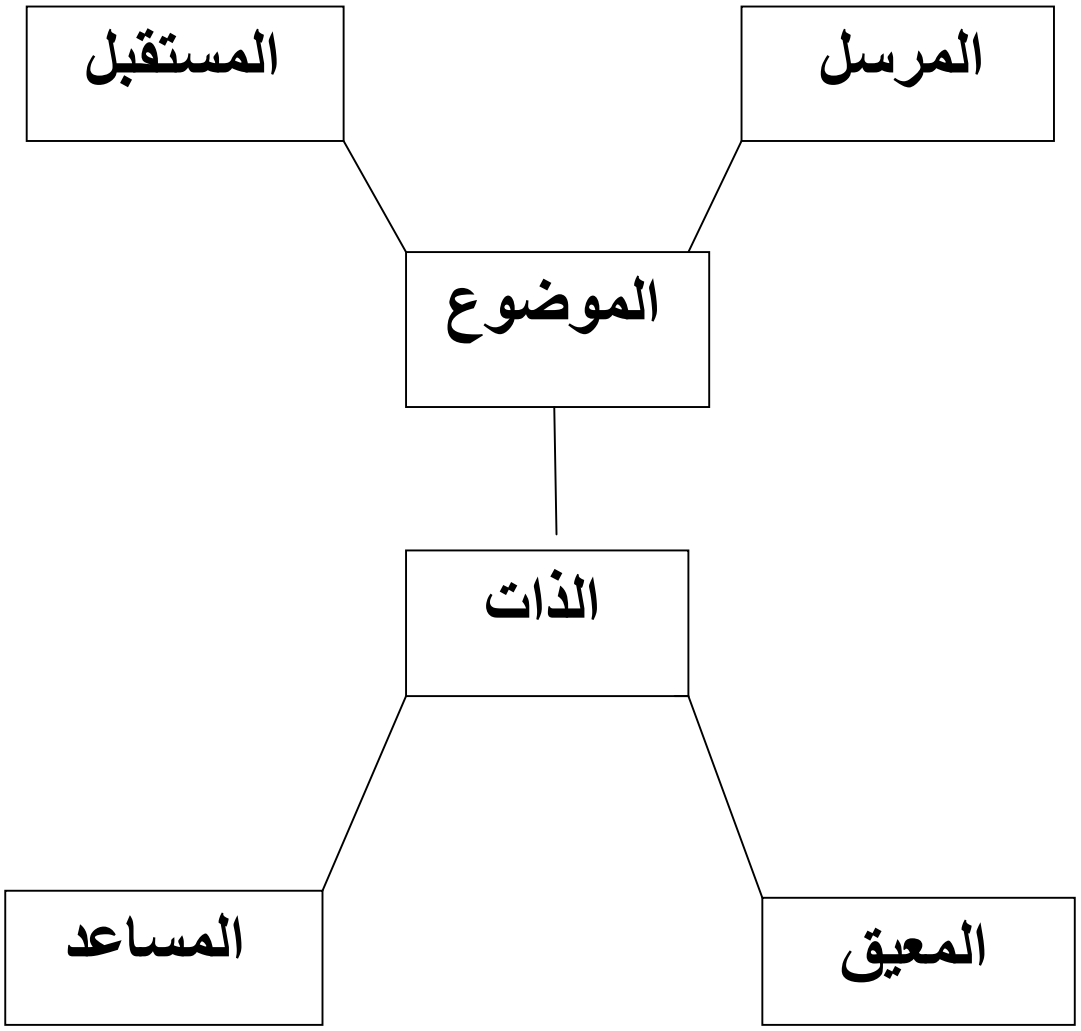
لهذا فإن تحليل الحكاية في التمثيلية الإذاعية بمنهج يسير بالنظام نفسه الذي يجري عليه تحليل السرديات مثل القصة والرواية.

وانتقالا إلى الأدوات الإجرائية لتحليل الحكاية يظهر "غريماس" باعتباره مؤسس المخطط الحكائي، انطلاقا من الضوابط التي أرسى عليها النقد الشكلاني الروسي قواعده، وكتاب مائتين موقف درامي ل"إ. سوريو" (E.Souriau)، يظهر المخطط السردي لتحليل النصوص الحكائية.

والحال أن "غيماس" لم يكن يريد من هذا المنهج البنائي في دراسة النصوص التي تقوم على السرد، امتدادا للمنهج الكلاسيكي في دراسة الشخصيات وأبعادها، إنما العكس من ذلك، حيث أن الشخصية كيفما كان كيانها، لا تعتبر محور الدراسة في هذا المنهج، كما أنها ليست العنصر الفاعل الوحيد في تسيير الأحداث، وبعث المواقف، وهذا ما يفتح المجال أمام مصادر أخرى لتفعيل الأحداث مثل الأقدار أو الآلهة، مثلما هو الحال مع "أوديب ملكا" ل "سوفوكليس"، حيث النبوءة، هي التي سارت بأوديب نحو فقئ عينيه في النهاية، على الرغم من أن الظاهر يعكس غير ذلك. لهذا تعتبر النبوءة في هذه المسرحية بمثابة فاعل في المخطط الحكائي.

ويقوم منهج "غريماس" في تحليل النصوص، على مخطط حكائي موزع على ستة خانات موزعة على ثلاثة أزواج "وكل زوج محدد من خلال محور دلالي يحدد طبيعة العلاقة الرابطة الأزواج الثلاثة[1]".كما أن كل عنصر تتضمنه خانة من الخانات يعد بمثابة وظيفة يحملها.

ويظهر المخطط الحكائي على الشكل الآتي بيانه:



[1] سعيد بنكراد,السيميائيات السردية, مدخل نظري, منشورات الزمان, المغرب, 2001, ص 51.

مخطط التحليل السردي

إن هذا المخطط كما هو مبين، ينتقل من وظيفة المرسل(Emetteur) الذي يعد باعث الفعل، باعتباره رغبة أو دافعا يتملك الذات(Sujet) أو حتى شخصية تدفع هذه الذات للقيام بعمل ما يمثل الموضوع (Objet)، وكل هذا من أجل هدف معين هو المستقبل(Récepteur) تحدد من خلال علاقته بالمرسل[1].

انطلاقا من هذا المخطط البنائي سوف أقوم بتحليل تمثيلية "ما ينفع غير الصح" ل"باش طارزي"، لكن بداية سأعرج على سرد مجريات أحداث التمثيلية.

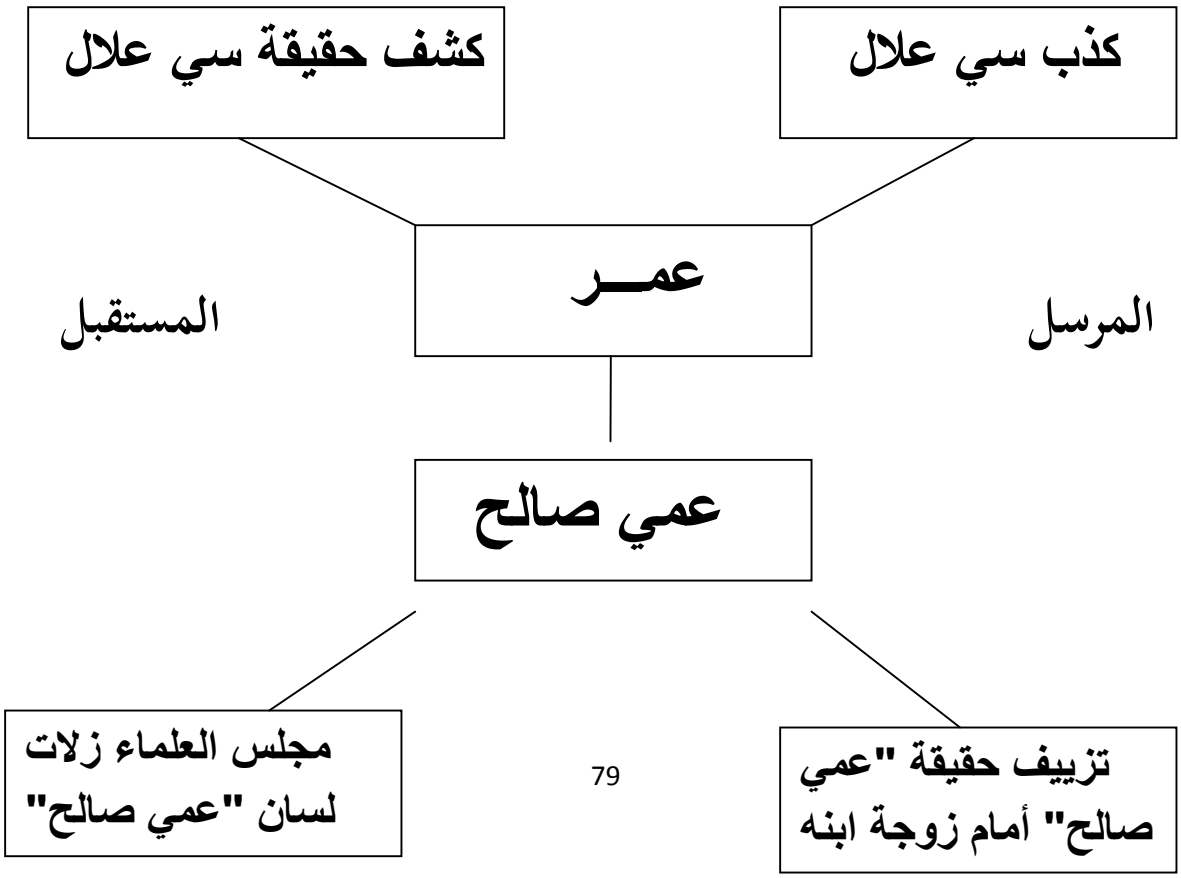
– سرد أحداث التمثيلية:

"سي علال" رجل غني، يملك محلا تجاريا كبيرا للسمسرة، إلا أن خادمه "عمر" سئم من تصرفاته، فهو دائم التهرب من أصدقائه وزبائنه، فنراه يقدم إليهم أعذارا كاذبة، على الرغم من معاتبة عمر ونصحه إياه، بأن يبتعد عن الكذب إلا أنه لم يصغ إليه، مبررا ذلك بأن وقته ضيق، كما أنه أصبح يكره تصرفاتهم معه، وفي أحد الأيام مر عجوز عابر سبيل اسمه "عمي صالح"، أراد لأن يشتري بعض اللوازم الزهيدة، وبعد حديث "عمر" إلى هذا العجوز اكتشف أنه هو والد "سي علال"، الذي كان دائما يخفي حقيقته.

[1] ينظر: م.س.ص.51-52.

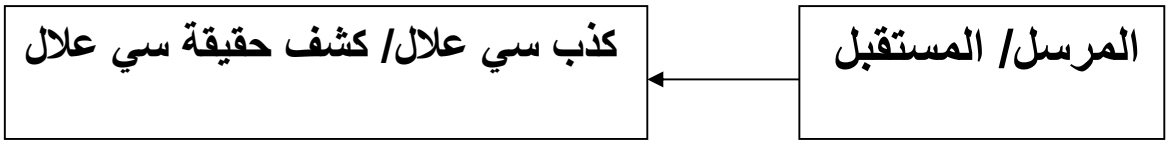
فطلب "عمر" من "عمي صالح" البقاء معه، حتى عاد"سي علال"، فواجهه بأبيه، الذي استغرب الأمر، فأخبره بأنه تزوج فتاة من عائلة غنية، بعدما أوهمهم بأنه ابن عالم كبير في الفلك، كان هذا سبب ابتعاده عن أبيه، عندئذ لأمه "عمر" كثيرا على فعلته، وأصر عليه أن يأخذ والده، لكي يعيش بجانبه، بدلا أن يتركه ضائعا، ويوهم عائلته بأن أباه العالم،كما أوهمهم جاء من مصر في زيارة لابنه، وسوف يقوم "عمر" بتلقين "عمي صالح" ما عليه أن يقوله، ويفعله أمام عائلة ابنه.

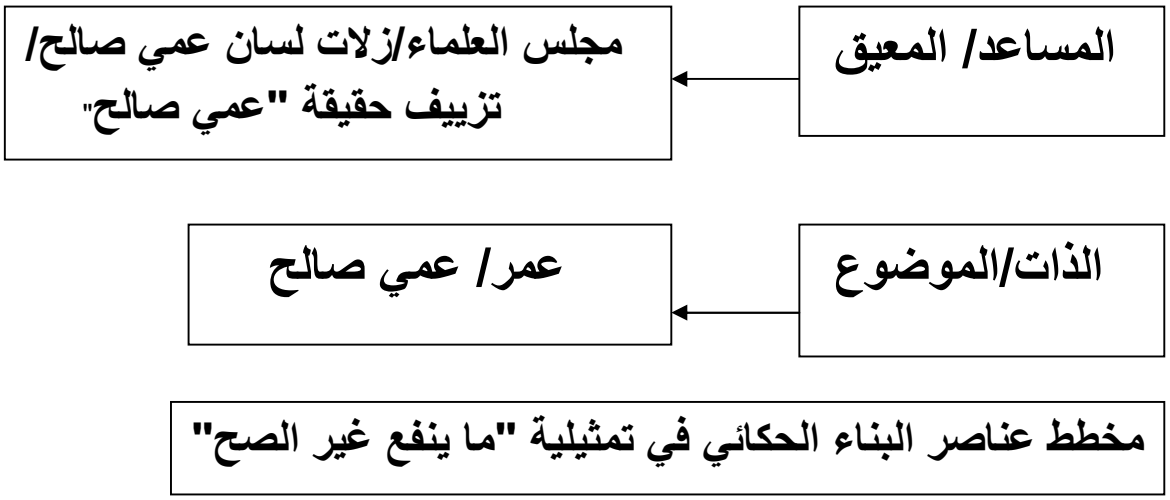
لقد فرحت زوجة "سي علال"بأبيه، وأعلى من شأنه أبوها، فهم يعتقدون أنه على درجة كبيرة من العلم والمعرفة، إلى أن ذهب في يوم إلى محفل يلتقي فيه العلماء، فانكشف أنه ليس بعالم،لتطلع بعدها زوجة "سي علال" على الأمر من أبيها، فواجهها زوجها بالحقيقة التي أخفاها عنها، إلا أن غضبها كان كبير من كذبه عليها، وليس من أمر والده الفقير، فتسامحه في الأخير، وتطلب من "عمي صالح" البقاء للعيش معهما.



من خلال المخطط الذي أوردته سابقا، يتجلى لنا أن صفة الكذب التي طغت على شخصية "سي علال" تمثل الدافع الرئيسي باعتبارها مرسلا، التي حملت "عمر" (الذات)، على إثبات حقيقته، وكانت وسيلته في ذلك ظهور"عمي صالح" والد "سي علال" (الموضوع)، أما الظروف التي ساعدت الذات في القيام بوظيفتها (المساعد) نجد مجلس العلماء الذي انكشفت فيه حقيقة "سي علال"، وزلات لسانه أمام الآخرين، ومن العوامل الوظيفية التي أعاقت "عمر" في كشف الحقيقة (المعيق) برز تزييف "سي علال" حقيقة والده أمام زوجته ووالدها.

من خلال هذا المخطط تظهر ثلاث ثنائيات متقابلة فيما بينها، ترتبط في صلاتها بعضها ببعض، بناء على التصور الذي يقوم عليه المخطط الحكائي لتمثيلية "ما ينفع غير الصح"، فإن الثنائيات المتقابلة: مرسل/مستقبل/،مساعد/معيق،ذات/موضوع، تعكس لنا أسلوب التمثيلية الحكائي القائم على عناصر المخطط الحكائي نفسها، وهذا ما سوف أبينه في الشكل الآتي:





إن ما يمكن استقراؤه من هذه العناصر المتقابلة في البناء الحكائي للتمثيلية، من ناحية المعنى،أنها تمثل وضعيات اجتمعت حولها أحداث التمثيلية وتأسست، حيث أن الكذب وهو صفة، ألزمت بشخصية "سي علال"، مثلت الدافع الحقيقي بوصفها مرسلا، وحركت"عمر" بوصفه ذاتا، تعتبر مصدر الفعل، الذي يعمل على إنشاء حالة ما أو إثباتها[1].

كما أن هذه الذات توجهت نحو "عمي صالح" لأجل كشف حقيقة "سي علال"، إلا أن التحول من وضعية المرسل إلى حالة المرسل إليه، تطلب إقامة صراع بين المساعد والمواجه، انتهى فيه الأمر، إلى كشف حقيقة "سي علال"، وهذا ما يبرر رجحان كفة الصراع إلى جانب المساعد، الذي قام بوظيفة كشف الحقيقة من خلال مجلس العلماء الذي حضره "عمي صالح" وزلات اللسان التي أوقعته في الخطأ كلما أظهر بأنه عالم.

والحقيقة أن ما تم استنتاجه من المخطط الحكائي للتمثيلية يعكس وجهة نظر "غريماس" التي تؤكد على أن الشخصية لا تعتبر الأداة الوحيدة في دفع المواقف والأحداث، ولقد ظهرت في تمثيلية "ما ينفع

[1] ينظر: م.س.ص 52.

غير الصح" قيمتين أخلاقيتين متناقضتين، مثلتا المرسل والمرسل إليه في المخطط الحكائي، وهما :الكذب والحقيقة على التوالي، وبذلك يتحول الصراع فيما يبدو في الظاهر بين شخصيتين هما "سي علال" و"عمر" إلى صراع بين قيمتين أخلاقتين، هما الكذب والحقيقة،في حين تصبح الشخصيات وسيلة لإظهار هذا الصراع في واجهته الواقعية.

إن هذا العرض للمخطط الحكائي لحكاية تمثيلية"ما ينفع غير الصح"،يبرز لنا أحد أساليب "باش طارزي" في إدارة خيوط مخططه الحكائي، ذلك أن عنوان التمثيلية:"ما ينفع غير الصح" يعد في الحقيقة حكمة ذا طابع شعبي، تحث على إتباع طريق الصدق، والابتعاد عن الكذب وتزييف الحقائق وهذا ما يتناسب مع مقصدها الذي يقوم على "التنبيه والإعلام والوعظ[1]" إلا أنها أدت في هذه التمثيلية وظيفة المثل، ذلك لأنها عبرت، من خلال علاقتها بالنص الدرامي الإذاعي بوصفها عنوانا يمثله، عن تجربة حياتية مارسها المؤلف كتابيا من خلال التمثيلية، انطلاقا من أن المثل يعتبر في حد ذاته مقولة مأثورة "ناتجة عن التجربة التي يعبر عنها كناية، أي بطريقة غير مباشرة[2]". وما تبرزه لنا تمثيلية "ما ينفع غير الصح" يعد في حد ذاته تجربة إنسانية واضحة المعالم.

فضلا على ذلك فإن "الحكمة والمثل، وإن اختلفا في المنشئ والأسلوب، فمادتهما البكر واحدة، وغايتهما متقاربة الأهداف، والمسافة التي تفصل بينهما ليست بذات بال[3]".

[1] محمد توفيق أبو علي, الأمثال العربية والعصر الجاهلي, دار النفائس, بيروت, ط1, 1988, ص 48.
[2] م.ن.ص.36.
[3] م.ن.ص.49.

إن المؤلف أراد من خلال هذه التمثيلية، أن يعرض لنا مغزى حقيقيا لهذه الحكمة الشعبية، في قالب تمثيلي إذاعي، وذلك من خلال مضمونها الذي عبر به عن ظاهرة أخلاقية اجتماعية، فتلاقت في هذا النص غاية الحكمة مع هدف الكاتب من التأليف، الذي يتمثل في الوعظ والتنبيه.

ينطلق باش طارزي في تأليفه من مرتكزات أخلاقية-اجتماعية بالدرجة الأولى، بحيث أن سعيه في ذلك يبرز في محاولة إصلاح أفراد المجتمع وتربيتهم، من هذه الظواهر كما يؤكد"أحمد شنيقي" حيث يقول:"يعمد محي الدين باش طارزي دائما إلى المعطيات الأخلاقية التي تطبع صورة المجتمع الجزائري[1]".

بالإضافة إلى ذلك، إن العلاقة التي تربط هذه الحكمة (ما ينفع غير الصح) مع نص التمثيلية تتقارب من تلك العلاقة التي تصنف الحكم والأمثال ضمن خانة الأقوال المأثورة الناشئة عن حكاية شعبية[2]، وهذا ما يبين لنا أن المؤلف قام بتوظيف هذا الصنف من الأقوال المأثورة (سواء كانت حكمة أو مثلا) ليؤسس عليه أسلوبه في إقران عنوان التمثيلية بنصه.

كما أن غاية "باش طارزي" الأخلاقية من التمثيلية، يتقارب ودور الحكايات الشعبية "في ترسيخ القيم الأخلاقية(...) من خلال التعليم بشكل غير مباشر ومسلي[3]". حيث يتم عرض حكاية شعبية على المتلقي يستنبط منها هذا الأخير قيما ومبادئ أخلاقية انطوى عليه نصها، وهذا ما يبرز لنا أن المؤلف وظف في نصه التمثيلي الإذاعي، أسلوب الحكاية الشعبية، للتعامل مع مستمعه الإذاعي، بغية ترسيخ القيم الأخلاقية فيه، في قالب التمثيلية الإذاعية.

[1] Ahmed Cheniki, Théâtre Algérien, itinéraires et tendances. Thèse de Doctorat, sous la direction de Mr. Robert jonanny, Université de Paris IV, 1993,p 153.

[2] ينظر: م.س.ص.44.

[3] د. لمياء باعشن, الحكاية الشعبية, مجلة عربيات, المملكة العربية السعودية, ع.05,أوت 2000, ص 45.

إن ما يمكن استخلاصه في آخر المطاف، أن تأثر المؤلف بأساليب الموروث الشعبي بات جليا، وبالخصوص أسلوب الأمثال والحكم، وكذا الحكايات الشعبية التي توظف في تربية أفراد المجتمع.

المبحث الثالث: السرد ووظيفته الإخراجية في تمثيلية "ما ينفع غير الصح"

يضم السرد العديد من الأنماط التعبيرية الأدبية، مثل الرواية والقصة والقصة الصغيرة، والحكاية الشعبية، وهذه الأنماط التعبيرية تشترك عموما في خصائص متعددة، "تهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات[1]."بحيث يقوم الراوي بقص الأحداث مباشرة إلى المتلقي، دون الحاجة الو وسائط، إلا أن السرد خاصية لا تلبث أن تفارق باقي الأنماط التعبيرية الأخرى، مثل الدراما في عمومها، حيث تترأى لنا العديد من المشاهد التي تؤدي بأسلوب لغوي لساني، تتميز بجنوحها إلى الأسلوب السردي في بلورة معناها وطرح خطابها إلى المتلقي، مثل مشاهد الوصف ورواية الأحداث.

تعد الدراما الإذاعية فنا، يعتمد في بث خطابه على الكلام من جانب المرسل وعلى السمع من جانب المتلقي، وهي آلية يتحجب فيها الجانب المرئي، ويبقى الجانب الصوتي العامل الأساسي و الوحيد في إنشاء فضاء البث الدرامي للتمثيلية الإذاعية.

والحال أن التمثيلية الإذاعية، تستعين بالعديد من الوسائل وبالخصوص السرد الذي يعتبر أحد الآليات التي يستعين بها الكاتب ومن بعده المخرج، وفي إبراز جميع جوانب التمثيلية الإذاعية.

[1] د. مولاي بوخاتم, مصطلحات التحليل السيميائي السرد و الخطاب نموذجا, اتحاد الكتاب العرب, دمشق, تموز 2005, ص 142.

لهذا كان من اللازم فهم دور السرد ومصادره في التمثيلية الإذاعية من خلال تمثيلية "ما ينفع غير الصح" ل:"باش طارزي" وذلك من خلال تحديد مواقعه في نص التمثيلية، وتحقيق أغراضه في سياق نص التمثيلية، ومن آليات السرد التي استعان بها المؤلف في تمثيليته نجد:

I- الراوي:

يعد الراوي في الأدب الصوت الصامت للمؤلف في الكتابات الروائية، حيث يستعين به ليحقق أغراضا عديدة، تختصر جميعها في كونها تحقق التناسق الجمالي والمعرفي بين النص وبين متلقيه[1]، إلا أنه في الحقيقة يعتبر الراوي الشفاهي أسبق عن الراوي الكتابي، وذلك لأسبقية الأدب الشفاهي على الأدب الكتابي[2]، ويتجلى الرواة الشفاهيون بالخصوص في الحكواتي الشعبي الذي يقوم برواية السير والحكايات الشعبية على مسمع المتحلقين حوله.

والحال أن الراوي في الأدب يتنوع على ثلاثة أنماط رئيسية تتميز عن بعضها البعض انطلاقا من موقع الراوي في العمل الأدبي أو الفني، وهي:[3]

1) **المؤلف الضمني**: ينتسب هذا النمط من الرواة إلى ذلك الصنف الذي يظهر عليه الراوي وهو يجسد ذات المؤلف في النص، بحيث يمثل في الوقت ذاته "الأنا الثانية للمؤلف(...) إذ سرعان ما تتعلق عبر النص لوحة ضمنية لمؤلف يظل خلف المسرح، كمدير له وموجة لحركته"[4]

[1] ينظر: والتر ج, أونج, الشفاهية و الكتابية, ص 256.
[2] ينظر: م,ن,ص, 212.
[3] ينظر: صلاح فضل, بلاغة النص وعلم الخطاب, ص 265.
[4] م.س.ص.264.

لهذا فان وجود المؤلف الضمني في أي عمل أدبي أو فني كان، باعتباره شخصية مجسد كيانها في النص، أمر مستحيل وقوعه، لهذا السبب يمكن اعتبارها شخصية متخفية، خارجة عن الإطار العام الأحداث والمواقف، تتمركز في موقع يجعلها تتحكم في خيوط الحبكة وهي بعيدة عن ساحة الأحداث.

2) **الرواة غير الدراميين:** إن الرواة غير الدراميين يمثلون ذلك النمط من الرواة الذين يثبت وجودهم، عن طريق ضمير المتكلم مثلا، ففي الرواية يعد تحدث الراوي عن نفسه بضمير المتكلم "أنا" مؤشرا واضحا على الحكاية "تمر في وعي راوي ما."[1]

أما في الدراما فقد يقع عاتق تقمص دور الراوي الدرامي على شخصيات العمل جميعهم[2] حيث يبينون للمتلقي عبر حواراتهم وبصورة ضمنية ما يخفى عنه من أحداث ومواقف مثل المعارك والحروب.

3) **رواة دراميون:** يعد الرواة الدراميون رواة غير دراميين، ذلك لأن وجودهم في العمل الأدبي أو الفني ثابت، إلا أنهم يتدخلون بصورة مباشرة إلى جانب الشخصيات الأخرى، بحيث يدخلون معها في الحوار، لا بل في دفع الحدث الدرامي إلى الأمام[3]، و الحاصل أن هذا النوع من الرواة لا يجدي نفعا أن يقدم نفسه إلى المتلقي على أنه راوي، بل وجوده يمثل مؤشرا كافيا لاطلاع المتلقي عليهم[4].

[1] م.ن.ص.265.
[2] ينظر: م.ن.ص 265.
[3] ينظر: م.س.ص.265-266.
[4] ينظر: م.ن.ص.266.

قد يتأكد حضور هذه الأنماط الثلاثة في النص الواحد، بحيث قد يتحول النوع الثاني من الرواة إلى نمط الرواة الدرامين دون إشكال، لأن وجودهما ثابت في النسق الدرامي للرواية أو المسرحية، في حين يعد المؤلف الضمني راويا مستقلا بذاته، لأن وظيفته تمنعه من أن يتدخل بصورة مباشرة في خيوط الحبكة للعمل الأدبي أو الفني، وان تدخل هذا النوع فانه يتحول بالضرورة إلى أحد الأنواع الأخرى، وكأنه شخصية جديدة تدخلت لتوها.[1]

إن وجود راوي كيفما كان نوعه في نص سردي، يقترن أساسا بوجود زمن يحدد موقعه ويميزه.

II – الزمن:

يعد الزمن أحد المقومات التي تتأسس عليها الأشكال السردية جميعها، حيث يشكل بناؤه تلك العلاقة الزمنية المترتبة عن عملية القص والحكاية المروية في النص الأدبي أو الفني[2]، على أن زمن القص لا يعدو كونه زمن النص أو بالأحرى ذلك الزمن، الذي يستغرقه القارئ في تلقي نصه، الذي كيفما كان نوعه في حين يتجلى زمن الحكاية المروية وهو الزمن الدرامي الذي تستغرقه الحكاية[3]، فالبطل قد يعيش خلال أطوار مغامراته عشرين سنة مثلا، في حين أن الكاتب يختصرها في فصلين أو أقل من ذلك، فهذا إذا هو الفارق الحاصل بين هذين الزمنين.

فضلا عن ذلك يخضع زمن السردي إلى تلك الفروق، التي تفصل الشفاهي عن الكتابي حيث يرى عبد المالك مرتاض أن هناك فرقا بين تجليات الزمن في السرد الكتابي وبين تجلياته في

[1] ينظر: م.ن.ص.266.
[2] ينظر:د.صلاح فضل, م.س.ص.276.
[3] ينظر: م.ن.ص.277.

السرد الشفاهي[1]، ذلك أن السارد الشفاهي يقص حكاية ورثها عن سلفه، أي أن هناك زمن ماض يمثل الحكاية المسرودة ذاتها، وزمن حاضر يمثل لحظات مشافهة الحكاية (زمن الحكي) وفي الزمن نفسه يوجد متلق يتلقى الحكاية نفسها، إلا أن زمن التلقي، وعلى الرغم من وجوده فانه غير منفصل عن زمن الحكي، بل يتلازم معه[2].

ويؤكد عبد المالك أيضا، من خلال تلك العلاقة التي تربط الجارية "شهرزاد" بالملك "شهريار" أن الزمن الحاضر يصبح منعدما، لأن الملك شهريار نسي السارد (شهرزاد) لحظة سماعه الحكاية، فبدا متصل بصورة مباشرة مع زمن الماضي الذي تنتمي إليه حكايات ألف ليلة وليلة المسرودة.[3]

الزمن والحوار في الدراما:

ومهما يكن من الأمر فان الزمن في الدراما عموما، مغاير كما هو في السرد الشفاهي أو الكتابي، ذلك أن الحوار- وهو الطابع الغالب في الدراما- يمنحها بعدا زمنيا آنيا الحدوث فالحكاية يتلقاها المتلقي عبر وسائط الحوار اللغوية وهي تتجلى له في زمن الحاضر، فلا يتم استدعاء الحكاية من الماضي، مثلما يحدث في السرد الشفاهي، إنما تصور له قائمة بذاتها وحية أمامه متمثلة في الشخصيات والممثلين وأصواتهم و حركاتهم[4].

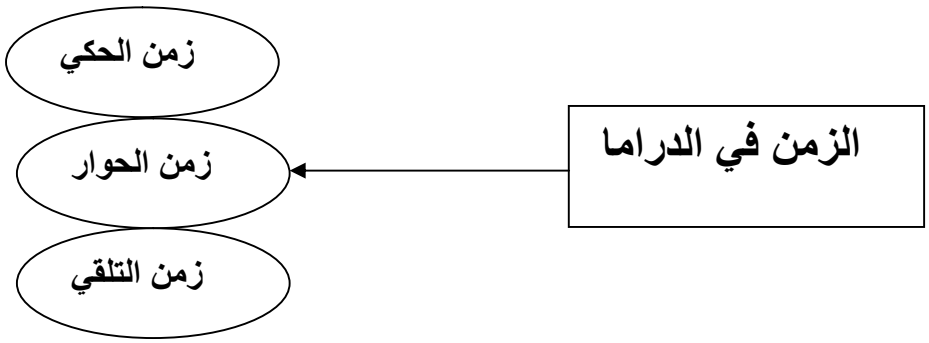
[1] ينظر: عبد المالك مرتاض, في نظرية الرواية, ص 196.

[2] ينظر: م.ن.ص. 196.

[3] ينظر: م.س.ص.196.

[4] ينظر: عبد العزيز حمودة, البناء الدرامي, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1988, ص 167.

من أجل ذلك فان علاقة الزمن في الدراما يظهر على الشكل الآتي:



إلا أنه في الواقع، لا يمكن للدراما أن تستغني عن السرد وبنائه الزمني، فقد يلجأ المؤلفون الدراميون إلى "استخدام السرد في البناء الدرامي، إما لضرورة تاريخية أو عن طريق التحايل الفني"[1] حيث يتم "اللجوء إلى إحياء الماضي عن طريق السرد الذكي في الحوار."[2]

III- التأشير:

ان التجلي الذي ينطوي عليه أي خطاب أدبي أو فني، يجعل من التأشير ضرورة ملحة لنجاح تلقيه، فالتأشير إذن، يجمع كل الإشارات الكلامية والضمائر التي يحتويها أي نص كان، وهي تحمل عموما وظيفة تواصلية بالدرجة الأولى، حيث تسمح للمتلقي بأن يستوعب الفضاء السردي أو الدرامي الذي تحول فيه الأحداث.[3]

[1] م.س.ص.160.
[2] م.ن.ص.168.
[3] ينظر: كير ايلام, م.س.ص.212-213.

– **الضمائر**: تعتبر الضمائر "ظاهرة لغوية ذات ارتباط مباشر بالعملية التبليغية"[1] ذلك أنها تسهم في توضيح مصدر الخطاب ووجهته، وهي تنطلق من ثلاثة ضمائر رئيسية هي: أنا– أنت– هو، والضمير الأخير "هو أكثر استعمالا في السرد الشفوي والمكتوب جميعا"[2] ذلك لأن كلاهما يعتمدان في غالب الأحيان على لراوي الذي يتكلم بضمير الغائب إلا في حالات نادرة مثل: السيرة الذاتية.

أما الضميرين الآخرين، فإنهما يستعملان في النصوص الحوارية المسرحية بغزارة، بحيث يؤديان وظيفة توضيح العلاقة اللغوية بين المتكلمين.[3]

– **ظرفا الزمان والمكان**: يعد ظرفي المكان والزمان أحد الوسائل شائعة الاستعمال في الدراما أكثر منه في الأنماط السردية، ذلك لأنها تمنح الخطاب الدرامي خاصية الآنية الحقيقية[4] خاصة إذا اقترنت مع الحاضر ومع ضميري التكلم أو المخاطب، فقول المتكلم لمخاطبه: "أنت؟ اجلس **هنا**" يدل من خلال لفظ ظرف المكان (هنا) على آنية حدوث الخطاب.

[1] عمر بلخير, م.س.ص.68.
[2] عبد المالك مرتاض, م.س.ص.151.
[3] ينظر: م.ن.ص. 68–69.
[4] ينظر: ك. ايلام, م.س.ص . 212.

IV– تمثيلية "ماينفع غير الصح" وبنية السرد:

إن استخراج العناصر البنائية للنظام السردي في تمثيلية "ما ينفع غير الصح" ل: "محي الدين باش طارزي" يتم انطلاقا من حواراتها النصية، والتي اعتمد عليها المخرج بالخصوص في بث نصه عبر الراديو.

– الراوي في تمثيلية "ما ينفع غير الصح":

يتدخل الراوي في تمثيلية "ما ينفع غير الصح" في ثلاثة مواضع رئيسية سوف يتبين لنا فيما بعد سبب ورودها، لكن بداية سوف أقوم بعرض المقاطع الكلامية التي وردت على لسان الراوي مرتبة وفق تسلسلها المنطقي في التمثيلية.

المقطع الكلامي الأول:

يشرع الراوي في بداية التمثيلية في سرد المقطع الكلامي، قبل أن تدخل أي شخصية في الحديث، قائلا:

في مكتب السمسار علال في دزاير، وهو مكتب عصري

فيه كل ما ينبغي في المكاتب: مقاعد، أرائك، طاولات

عليها أوراق وتلفون، ومحبرة، وكتب.

ها هو عمر السكرتير نتاع السي علال السمسار يشتكي

منو، ومن أفعالوا الشينة مع الناس.[1]

المقطع الكلامي الثاني:

يشرع الراوي في الحديث، خلال تدخله للمرة الثانية، عندما يتغير المكان الدرامي الذي تدور فيه وقائع التمثيلية، من مكتب السمسار "علال" إلى مكان منزله الذي يسكنه، وهو كالآتي:

"لما علال خدا فكرة عمر، ها هو الآن حاصل شتى يعمل

لما كذب على أهلو، وقال لمرتو ونسابو بلي والدو عالم

ها هو الشيخ لطرش وعجوزتو يتحدثو على العالم (يقصد عمي صالح أب علال) اللي جا البارح من مصر، وهما مشتاغلين ومنشاغلين بيه."[2]

المقطع الكلامي الثالث:

أما المقطع الكلامي الذي يرد على لسان الراوي، خلال تدخله للمرة الأخيرة، فانه يأتي بعد أيام اختصرها المؤلف على لسانه على الشكل الآتي:

"أيام قليلة من بعد، انكشف حيلة سي علال والشي راح

رايح يرجع لأصلو، ها هو في تخمام في الجنينة علال وعمر."[3]

[1] محي الدين باش طارزي, ما ينفع غير الصح, شريط مسجل.
[2] م.ن.
[3] م.س.

يبدو أن الراوي خلال المقطع الكلامي الأول، باعتباره شخصية تضمنها البناء الدرامي للعمل إنه يعلمنا عن الإطار المكاني العام، الذي سوف تدور فيه أحداث التمثيلية، كما أن كلامه خلال هذا المقطع، سوف ينتهي سرعان ما يدخل السكرتير "عمر"، فيتبين لنا وفق ذلك، أنه يعلم المتلقي بالإطار المكاني العام، الذي تشرع فيه أحداث التمثيلية بالتصاعد، وهي تقنية اعتمدها المؤلف ليضع المستمع أثناء تلقيه لبداية التمثيلية في فضاء استقبالي مفهوم وجلي، فيبعد بذلك الغموض الذي قد ينتابه وقت بداية التمثيلية.

أما المقطع الكلامي الذي ورد على لسان الراوي، أثناء تدخله للمرة الثانية، فقد جاء بعد تغير مسرح الأحداث من مكتب السمسار "علال" إلى مكان آخر هو منزله، كما أن الراوي يعلم المستمع حينها بظهور شخصية جديدة وهي (نسيبة علال) (أم زوجته)، من أجل ذلك فإن تدخل الراوي جاء ليطلعنا على المكان الجديد، الذي تظهر فيه زوجته ووالديها، وهي شخصيات جديدة على المتلقي، كما أن وجودها في هذا المكان الذي هو المنزل مبرر، حيث أنه المكان المناسب الذي تظهر فيه الزوجة على سبيل المثال، من أجل ذلك فإن تدخل الراوي،هنا جاء من باب إعلام المتلقي بالمكان الجديد، لتتضح له فيما بعد الشخصيات الجديدة، التي لم يذكرها الراوي في مقطعه الكلامي حين تخبر النسيبة زوجها قائلة:

"ها هما جايين بعدا هي وراجلها (تقصد علال وزوجته)"[1]

يعمل المؤلف في المقطع الأخير لكلام الراوي، علة اختزال الزمن الذي مر على علال وعائلته، فيخبرنا عن حيلة علال، وعن المكان الذي سوف يظهر فيه وهو في حوار مع سكرتيره "عمر" ومن ثم فان الراوي يتدخل، هذه المرة أيضا، الإعلام المستمع بما خفي عنه خلال الأيام التي مرت وكذا إعلامه بالإطار المكاني الجديد.

نستنتج من خلال ما ورد، أن ظهور الراوي على هذه الصورة في تمثيلية "ما ينفع غير الصح" يدخله ضمن إطار الرواة غير الدراميين حسب التصنيف المذكور أعلاه ذلك أنه تم ثبوت وجوده بصفته شخصية محايدة غير متدخلة بأي صورة من الصور في خيط الأحداث والمواقف، فبدا بذلك وهو يصف للمستمع ما غاب عن مراه.

وبناء على ذلك يتجلى لنا أن مقاطع شخصية الراوي الكلامية، جاءت خاضعة لمنطق السردي الوصفي مثل قوله:

"في مكتب السمسار علال في دزاير"[2]

"ها هو الشيخ لطرش وعجوزتو يتحدثو على العالم"[3]

[1] م.س.
[2] م.س.
[3] م.ن.

"ها هو في تخمام في الجنينة، علال وعمر"[1]

كما أن توظيف هذا الأسلوب ضمن نطاق شخصية الراوي في التمثيلية جاء ملائما، نظرا لحاجة المستمع الى فاعل وظيفي، يقوم بإعلامه عن الفضاء الدرامي الذي تجري فيه الأحداث، حيث يتم إعلامه خلال البداية أن مكتب علال يتواجد مكانه بالجزائر العاصمة، وأن هذا السمسار متلاعب ومخادع، وتضمن له إعلاما مسبقا عن تغيير المكان، من المكتب إلى المنزل، ثم إلى حديقة المنزل (الجنينة كما ورد في نص التمثيلية).

إن ما قدمه الراوي بأسلوب سردي الى متلقيه الإذاعي، الذي يستعمل قناة الصوت لوحدها، في التواصل مع تمثيليته الإذاعية، يعتبر في حد ذاته أداة إخراجية تدخل ضمن إطار العبارات الموحية، التي تكمل وظيفة المؤثرات السمعية، أو تقوم بما تعجز عنه هذه القناة في إبراز الجوانب الخفية عن المتلقي كما أنها تكمل بناء الفضاء الدرامي للتمثيلية.

2- السرد في حوارات التمثيلية:

يتبين لنا من خلال المقاطع الحوارية التي وردت على لسان الشخصيات الدرامية، أن المؤلف لم يكتف بتوظيف الأسلوب السردي في خطاب الراوي لوحده إنما ضمنها للشخصيات المشاركة في الحدث الدرامي ومن بينها:

- الحديث الذي ورد على لسان عمر، عندما كان لوحده في المكتب والذي يتحدث فيه قائلا:

[1] م.ن.

"ها هو جا وحد اخر."[1]

وهو يقصد في ذلك أحد زبائن الذين يأتون للبحث عن علال.

– عندما يغلق الباب قائلا:

"أنا ما ينفعني غير غلق الباب."[2]

فيسمع بعدها صوت غلق الباب.

– كلام عمر أيضا لوحده وهو يشير إلى مجيء الشيخ لطرش نسيب علال:

"هذا نسيبو لطرش."[3]

ليظهر فيما بعد أنه أطرش حقيقة لا يسمع جيدا.

ان هذه المقاطع الكلامية جاءت معظمها أحاديث جانبية، غير موجهة إلى شخصيات معينة فاغتنم المؤلف وجود عمر–السكرتير– في بداية التمثيلية لوحده، ليضمنها إياه وهذا ما جعل خطاب هذه الشخصية موجها إلى لمستمع بصورة مباشرة، وذلك في ظل غياب شخصيات إلى جانبها، بحيث عملت خلالها على رواية مقاطع سردية تدخل في تطاق وظيفة الراوي.

في حين وردت مقاطع كلامية لشخصيات تعلم المشاهد، لكنها في الوقت نفسه تتحدث الى شخصيات أخرى مثل قول نسيبة علال:

[1] م.س.
[2] م.ن.
[3] م.ن.

"هاهما جايين بعدا هي وراجلها (تقصد علال وزوجته.) "[1]

وخطاب علال إلى زوجته قائلا:

"ها هو لحق بابا و عمر (ليسمع بعد ذلك صوت كلام قادم من بعيد.)"

وخطاب علال إلى أبيه وعمر عند مجيء زوجته وأمها بعد أن يسمع صوت قرع النعل على الأرض:

"كانش واحد راه ماجي."[2]

و الحال أن المقاطع الكلامية، سواء كانت موجهة إلى المستمع بصورة مباشرة عبر الأحاديث الجانبية، أو جاءت غير مباشرة عبر حديث الشخصيات إلى بعضها البعض، جاءت بأسلوب سردي متضمن إشارات تنبيهية للمتلقي عموما مثل(ها هو- ها هما- هذا) تشير إلى دخول شخصيات أخرى إلى مكان اللعب الدرامي في زمن حاضر لتواكب زمن الحوار الدرامي الذي يتحرك بصورة آنية فلا تنفلت عنه كما أن هذه المقاطع الحوارية جاءت لتعلم المستمع بطبيعة بعض الأصوات وتوضح ماهيتها.

إن وجود هذه المقاطع السردية، في الدراما يدخل من باب التحايل الفني حسب ما يذهب إليه عبد العزيز حمودة، حيث يلجأ إليها المؤلف لإعلام المتلقي بما غاب عنه، أو بغرض تذكيره.[3]

[1] م.س.
[2] م.ن.
[3] ينظر: عبد العزيز حمودة, م.س.ص. 160.

إن توظيف السرد في الأعمال الدرامية عموما و الأعمال التمثيلية خصوصا، ولقد وظفه باش طارزي في تمثيليته ليدعم المؤثرات الصوتية، ويبرر وجودها كما أن له دور آخر يكمن في تعويض المؤثر الصوتي، إذا تعذر بثه صوتيا.

إن اعتماد الدراما الإذاعية على الصوت وحده في إخراج تمثيلياتها يجعلها تخضع لإحدى خصائصه التي يمتاز بها والتي تتمثل في أنه "سريع الزوال بشكل جوهري(...) فعندما ألفظ كلمة غيداء فانه في الوقت الذي أصل فيه إلى المقطع داء يكون المقطع غي قد اختفى و لا بد له أن يختفي."[1]

لهذا فان اعتماد باش طارزي على السرد، هو في حد ذاته تأكيد لما ورد بثه من قبل، سواء كان مؤثرا صوتيا أو كلاما، أو تكرارا له بهذه الصورة السردية التي تخضع لزمن حاضر، هو الزمن الدرامي للتمثيلية، لضمان توصيل القناة الخطابية الصوتية للمتلقي، وهو يتناسب مع وظيفة التواصل الانتباهية التي أوعز إليها "ر.جاكبسون" والتي تعمل على ضمان التواصل بين الذات و المتلقي

[1] والترج, أونج, م.س.ص.74.

الخاتمـــــــــة:

إن ما يميز المسرح هو كونه يقبل كل القراءات ،ويتكيف مع كل الحقول المعرفية ، يحث نجد أن كل المناهج النقدية التي وصلتنا تجد ضالتها في الخطاب المسرحي بعتباره مادة غزيرة لا تبخل على أي ناقد أو منهج نقدي في تلبية إشباع حاجته معرفية .

وإن النص هو ذلك الفضاء الغني بالرموز والدلالات والإشارات المتعددة والمختلفة والتي تحتاج منا وقتا وجهدا كبيرين لفكها ، فالنص فضاء مفتوح لايمكن حصر دلالاته وإشاراته ،وما درسناه في هذه الدراسة بين أننا – وإن إجتهدنا – لم نلم بالموضوع .

ومن خلال دراستنا للموضوع الدراما الإذاعية –المسرح الإذاعي- في الجزائر يتبن لنا بأن التمثيلية الإذاعية فعل محاكي يـؤديه ممثلون ،وتتضمن إيحاءا قويا بالمكان ،فمن خلال صوت الممثل يدرك المستمع مكان وزمان الحدث أما ماينقص التمثيلية الإذاعية فهو البعد البصري ،ولكن بالرغم من غياب هذا العنصر فإن خبرة مستمعي التمثيلية الإذاعية تبين أنه حتى هذا البعد ماثل ،وسبب يكمن في أن الأداء في الزمن والفراغ السمعي يستدعي الصورة البصرية إستدعاءا قويا كما يذهب البعض إلى إعتبار أن الدراما الإذاعية تبعث على الرضا أكثر من الاشكال الدرامية الأخرى والتي تتضمن عناصر بصرية محسوسة فمن خلال هذا البحث درسنا العلاقة المسرحية التي شملنا فيها علاقة المسرح بالجمهور من خلال فضاء العرض والتلقي وفصلنا في جمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الإذاعي الجزائري أي على مستوى النص الدرامي وكذا على مستوى العرض المسرحي لدراسة تمثيلية –ماينفع غير الصح- لمحي الدين باش طارزي .

لقد أفضت الدراسة في هذا البحث إلى جملة من النتائج تتعلق في مجملها بمفهوم الخطاب المسرحي وجمالياته ،والخطاب المسرحي في الدراما الإذاعية والذي يمكن من خلاله أن نثبت تجاوز الفهم النقد التقليدي ،وإثبات العلاقة التواصلية القائمة بين المرسل (المبدع) والمتلقي (القارئ، المستمع) عبر النص المسرحي الإبداعي المنتج ، وذلك من خلال طبيعة الخطاب المسرحي ونوع الافعال الكلامية المنجزة في مقامات التواصل المختلفة.

كما افادتنا هذه الدراسة الى استخلاص عدة ملاحظات من خلال تصليط الضوء أكثر على طرف الجمهور لأنه يشكل الدور الأساسي في العلاقة التفاعلية والجمالية القائمة بينه وبين العرض التمثيلي لأنها علاقة أشبه بعلاقة الوجود بالموجود أو العلة بالمعلول أو الجسد بالروح.

وفي هذه العلاقة توصلنا إلى طبيعة الدور الجمالي الذي يتبناه الجمهور بإعتباره جمعا – أي حشدا- بإعتباره إنسان له مكنوناته النفسية والذهنية والانفعالية والاجتماعية لتفسير ما يقدم إليه في العرض من خلال تفاعله وإنفعاله، وهذا المعنى يتضمن عملية الارسال والاستقبال والتلقي وعمليات متعددة تتعلق بالاحساس والادراك والتأثر والتفاعل وتترجم بردود أفعال ظاهرة مثل الضحك، التعليق البكاء ....

لقد مثلت قواعد التأليف والاخراج في الدراما الاذاعية هاجسا لا يمكن تخطيه بالنسبة للعديد من كتاب المسرح في الجزائر حيث توجه إلى المسرح يؤلفون ويخرجون له دون الالتفات إلى الدراما الاذاعية.

لقد كان محي الدين باش طارزي من القلائل الذين ألفوا العديد من الابداعات الاذاعية في الجزائر.

- ولقد وظف باش طارزي جوانب عديدة من التراث الشفهي من أمثال وأقوال مأثورة.

لغة عامية لتقريب مفهومية النص الدرامي الاذاعي من خيال المستمع الذي يرتكز على ذاكرته السمعية.

إن تمثيلية " ما ينفع غير الصح " تدل بوضوح على بساطة الأسلوب الدرامة الاذاعية وقدرتها على حمل آليات كثيرة لتوصيل خطابات مبديعيها إلى متلقيها عبر القنوات السمعية. وهذا ما يزيد إستثمار الجانب الخيالي لدى المتلقي.

إستطاع أن يبدع من خلال تمثيلته (باش طارزي) أحداثا واقعية تمتد نحو الحاضر بمرجعيات تراثية تاريخية.

تعد التمثيلية الاذاعية أحد الأنماط الدرامية التي يشترك في تشكيل خطابها كل من الكاتب والمخرج الاذاعيين، عبر وسائلهما الخاصة في التأليف والاخراج.

إن خصوصية البث الاذاعي وتوجيهه نحو المتلقي ظل منحصرا في القناة السمعية لوحدها هذا ما جعل ظروف إبداع نصوص درامية إذاعية وإخراجها تتغير وفق ومتطلبات البث الاذاعي ووسائله التواصلية.

وفي الأخير نخلص إلى أن لجوء باش طارزي إلى فن الدراما الاذاعية ليس من وراءه خوض غمار تجربة نوعية إنما هو إلتماس لآليات خطاب لم تمتلكها بعض القنوات السمعية البصرية بالاضافة إلى ما يوفره هذا الفن من إستقلالية في تلقي خطاباته.

الملاحق

محي الدين بشطارزي

محي الدين بشطارزي واحد من القامات الفنية الكبيرة التي أرخت، بل أسست المسرح في الجزائر. كان مخرجاً، ومؤلفاً. بدأ مساره قارئا للقرآن الكريم في مساجد الجزائر العاصمة، وشارك مع طلبة المدارس الإسلامية في تمثيل عدة مسرحيات، ومثّل رفقة علالو في ''اسكتشات'' قصيرة هزلية. أطلق محي الدين بشطارزي مع مجموعة من الهواة فرقة ''المطربية'' التي كانت تقدّم أعمالا مسرحية ممزوجة بالغناء والرقص. بعد أن تأثر بالفرق العربية (فرقة جورج أبيض ونجيب الريحاني.) التي كانت تزور الجزائر وقتها.

ولد محي الذين بشطارزي في 15 ديسمبر 1897 بالقصبة بالعاصمة، بدأ مسيرته ''كحزاب'' ''مقرئا للقران'' في 15 سنة من عمره، صوته الجميل مكنه من أن يصبح ''باش حزاب'' أي رئيس قارئ للقرآن وهو في 21 سنة من العمر.

ثم مؤذن بمسجد ''الجامع الجديد '' بالعاصمة. انخرط في جمعية ''المطربية'' التي أصبح رئيسا لها سنة 1932.

شغل منصب أول مؤذن بمسجد باريس لدى تدشينه سنة 1962. إضافة إلى نشاطاته في الحفلات والمساجد التحق بالمسرح سنة 1922 وكتب أول مسرحية له ''العلماء المزيفين''. ثم شغل منصب مدير القناة الموسيقية العربية لمدة سبع سنوات، وتوقف مؤقتا عن ممارسة المسرح قبل أن يعود إليه بفرقته الخاصة ''المسرح'' سنة 1930حيث قدم عدة عروض جالت الجزائر قاطبة واستقطبت الجمهور. بعد الاستقلال أصبح بشطارزي مدير معهد الفنون الجميلة بالعاصمة خلال الفترة الممتدة ما بين 1965 و1974. توفي بشطارزي في السادس من فيفري 1986 بالعاصمة عن عمر يناهز 88 سنة تاركا تراثا ضخما ومسار ثريا جمع بين الطرب والمسرح حيث يعتبر الوحيد الذي نقل الفعل

المسرحي إلى الجزائر العميقة، كما يعتبر صاحب فضل في بروز عديد الأسماء النسائية فوق الخشبة ''كلثوم ولطيفة ونورة ونورية والمطربة فضيلة الجزائرية فضلا عن كونه كان غزير الإنتاج''، قدم أزيد من 100 مسرحية وأكثر من 400 قطعة موسيقية.

يصفه بعض المتتبعين بأبي المسرح الجزائري وبعضهم الآخر يطلق عليه لقب ''مؤسسة'' كونه تمكن من توجيه شعب أمي إلى المسرح. وكانت العروض الهزلية في الغالب التي يقدمها رفقة فرقته وزملائه أمثال علال المحب ورشيد قسنطيني تجول ربوع الوطن وتستقطب جمهورا كبيرا.

يعود الفضل لمحي الدين بشطارزي في إطلاق الجيل الذهبي الذي أرسى دعائم المسرح والفن الجزائري عموما أمثال: كلثوم، محمد الثوري، رويشد، بن يوسف حطاب، حطاب محمد المدعو حبيب رضا، فريدة صابونجي، سيدعلي فرنندال، فضيلة الدزيرية، مريم فكاي.

يعود الفضل لمحي الدين بشطارزي أيضا في إطلاق المقاومة الثقافية للحفاظ على الشخصية الجزائرية في وجه الاستعمار الفرنسي الذي كان يضيّق الخناق على كل ما له علاقة بالثقافة والهوية الجزائرية. هكذا أخذ بشطارزي على عاتقه الترويج للفن الأندلسي والحوزي وقد منع من تسويق أغانيه التي يقول تلامذته إنها بلغت عام 1937 ما لا يقل عن 17 أغنية أغلبها مسجلة بالخارج.

وقدر برع الفنان في مراوغة الإدارة الفرنسية، فقد كان يكتب أغانيه وسكاتشاته بالعامية الجزائرية لتمرير رسائله لجمهوره.

1- القرآن الكريم

2- المصادر

- ابن منظور، لسان العرب، ج 11 ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1 سنة 2003.
- أرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية، مكتبة الأغاني، الإذاعة الوطنية الجزائرية، الجزائر.
- محي الدين باش طارزي، ما ينفع غير الصح، شريط مسجل.

3- المراجع

- إبراهيم صحراوي ،تحليل الخطاب الأدبي ،دراسة تطبيقية ،دار الآفاق الجزائر ،ط 1 سنة1999 .
- أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2004، ط1.
- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926 - 1989)، منشورات التبيين الجاحظية الجزائر، 1998.
- أرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية، مكتبة الأغاني، الإذاعة الوطنية الجزائرية، الجزائر.
- أكرم يوسف ،الفضاء المسرحي في دراسة سيميائية ، دار مشرق -مغرب ،دمشق ،سوريا، ط .1 سنة 2000.
- أمير إبراهيم القرشي: المناهج والمدخل الدرامي، أميرة للطباعة، 2001. ط1.
- جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة و النشر، سوريا، دمشق، ط 1 سنة 1997.
- جان جبران كرم : مدخل إلى لغة الإعلام، دار الجيل، 1992، ط.2
- حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق والسينما والتلفزيون، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ، الجزء الأول، سنة 1989.
- حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، (د ط)، 2007.
- حكمت الصباغ ، في تعريف النص ،دراسات في النقد الأدبي ،دار الآفاق للنشر، بيروت ،ط3 سنة1985 .
- رابح بوحوش ،الأسلوبيات و تحليل الخطاب ،منشورات جامعة باجي مختار، عنابة ، طبعة سنة 2006 .
- سامية أحمد علي – عبد العزيز شرف، الدراما في الإذاعة والتلفزيون.
- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمان، المغرب، 2001.

- سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط 4 سنة 2006.
- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – دار البهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2، 2007.
- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – دراسة موضوعية وفنية - ، درا الهدى، عين مليلة، ط1، 2005، ج2.
- صلاح فضل، شذرات النص، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ط2، 1995.
- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط،1، 1998.
- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط.1 ، 1987.
- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- عبد القادر القط: في الأدب العربي الحديث ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة 2001.
- عبد المالك مرتاض : فنون النثر الأدبي في الجزائر (1930 - 1945)، الشركة الوطنية الجامعية ، الجزائر، 1983.
- عبد المالك مرتاض ،الألغاز الشعبية الجزائرية ،ديوان المطبوعات الجزائرية ، الجزائر، الطبعة سنة 1982.
- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ع240، 1998.
- عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003.
- عبد المجيد شكري، الدراما الإذاعية، دار الفكر العربي، القاهرة ط.1، 2000.
- عبد المجيد شكري، الفن الإذاعي وتكنولوجيا قرن جديد ، العربي للنشر، مصر، 1999، ص78.
- عبد الهادي بن ظافر الشهيري، استراتيجيات الخطاب -مقاربة لغوية تداولية -دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط 1 سنة 2004.
- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط.1، 2003.
- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2 سنة 2003.
- فاطمة الطبال البركة ،النظرية الألسنية عند رومان جاكسون ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،بيروت ،ط1 ، د.ت.
- فرحان بدري الحربي ،الأسلوبية في النقد العربي الحديث ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ، طبعة 1 سنة2003 .
- فوزي شاهين، التمثيلية الإذاعية، عالم الكتب، القاهرة، د.ط.،د.ت

- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1992.
- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، طبعة سنة 2000.
- محمد توفيق أبو علي، الأمثال العربية والعصر الجاهلي، دار النفائس، بيروت، ط.1، 1988.
- محمد حمدي إبراهيم ،نظرية الدراما الإغريقية الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ،القاهرة ،ط 1 سنة 1994.
- محمد سندباد ،الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث ،عالم الكتب الحديث للنشر و .التوزيع، فاس، المغرب ،ط 1 سنة 2003.
- محمد علي التهناوي، كشاف اصطلاحات الفنون، الناشر مكتبة لبنان، طبعة 1 سنة 1996.
- محمد فراح ،الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي- نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي - .النجاح الجديدة ،الدار البيضاء، المغرب ط 1 سنة 2006.
- محمود طلحة، تداولية الخطاب السردي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1 سنة 2012.
- منصور نعمان، فن الكتابة للمسرح والإذاعة والتلفزيون، الأردن، 1999.
- نبيل عبد الهادي وآخرون: الفن والموسيقى والدراما في تربية الطفل، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان، 2001، ط.1.
- نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي و رهانات التأويل -قراءات نصية تداولية حجاجية - عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1 سنة 2012.
- والترج. أونج ، الشفاهية والكتابية، حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ع. 182، 1994.
- يمنى العيد، في معرفة النص -دراسات في النقد الأدبي -المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3 سنة1985 .
- يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1988.

4- المراجع باللغة الفرنسية

- Christian baylon , Sociolinguistique -Société, Langue et discours, nathan université, 2eme Edition ,1996.
- Dominique Maingueneau ,initiation aux méthodes de l'analyse du discours, ED hachette, Paris ,1976.
- Emile ben veniste ,problèmes de linguistique générale , gallimard cool,paris ,1966.

5- المراجع باللغة الأجنبية المترجمة :

- آرسطو ، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة ، هلا للنشر و التوزيع ،مصر ، طبعة 1 سنة 1999.
- آن أوبرسفيلد ،قراءة المسرح ، تر :مي تلمساني، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،القاهرة ،ط 1 سنة 1982.
- بيتي زويدي: نظرية الدراما الحديثة، تر: أحمد حيدر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ، 1977.
- جان إيف كالفي ،المدخل إلى الحياة السياسية، تر:حنون مبارك ،دار الحقيقة ،بيروت، طبعة سنة 1989.
- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1992.
- ميشال فوكو ،حفريات المعرفة ،تر: سالم يفوت ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، طبعة سنة 1989.
- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر :محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، طبعة سنة2007 .
- والترج أونج ، الشفاهية والكتابية، حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ع. 182، 1994.

6- المعاجم والقواميس:

- إبراهيم مصطفى و آخرون، المعجم الوسيط، الجزء الأول، دار الدعوة للطبع و النشر والتوزيع، د.ت.
- أبو بكر محمد الرازي: مختار الصحاح، مكتبة النوري، دمشق، د.ط، د.ت.
- جبران مسعود: معجم الرائد، معجم لغوي عصري، العلم اللامية، بيوروت، ط3، 1978م.
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2 ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، طبعة سنة1982
- حبور عبد النور : المعجم الأدبي، دار المعلم للملايين، بيروت ، لبنان، 1984 ط1
- ماري إلياس ،حنان قصاب ،المعجم المسرحي -مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض- مكتبة لبنان ناشرون، ط 1 سنة1997
- محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 سنة 1995.
- محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، مؤسسة الرسالة وقصير الكتاب، دار الثقافة الجزائر، بيروت، د.ت.
- محمد علي التهناوي، كشاف اصطلاحات الفنون، الناشر مكتبة لبنان، طبعة 1 سنة 1996.

7- الدوريات والمجلات:

- بشير برير، في تعليمية الخطاب العلمي، مجلة التواصل.- جامعة عنابة الجزائر- العدد 8 – 2001 .
- عبد المجيد شكير، من أجل مقاربة جمالية للخطاب المسرحي، مجلة الذاكرة، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن مخبر التراث اللغوي و الأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، كلية الآداب و اللغات،.جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد3 ، أفريل 2014.
- لمياء باعشن، الحكاية الشعبية، مجلة عربيات، المملكة العربية السعودية، ع.05، أوت. 2000.
- مجلة الموقف الأدبي – دمشق – العدد 106. فبراير 1980 .
- مولاي بوخاتم، مصطلحات التحليل السيميائي السرد والخطاب نموذجا، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، تموز، 2005.

8- الرسائل الجامعية:

- سعد بولنوار ، آليات تحليل الخطاب في تفسير أضواء البيان للشنقيطي، تحديد المفاهيم النظرية أطروحة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، تخصص أدب عربي ونقده، جامعة قاصدي مرباح ورقلة 2012 .
- ليلى بن عائشة بنية الخطاب المسرحي المعاصر بين ثنائية التجريب والابداع دراسة إنتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي، دكتوراه في الفنون الدرامية والأدب التمثيلي كلية الأداب واللغات والفنون، قسم فنون درامية تخصص مسرح عربي جامعة وهران 2010-2011-
- موساوي يمينة التعبير المسكوتة ودورها في الخطاب السياسي، دراسة دلالية تقابلية عربية فرنسية رسالة ماجستير جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان كلية الآداب واللغات 2012.

9- الرسائل الجامعية باللغة الفرنسية:

- Ahmed cheniki théâtre algérienne itinéraires. Et tendances. Thése de doctorat sons ladirection de Mr robert jonanny université de paris IV 1993.

10- المواقع الالكترونية:

- موقع جزايرس .: http://www.djazairess.com