الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة- سعيدة -"الدكتور مولاي الطاهر"

كلية اللغات والآداب والفنون

قسم الفنون

مذكرة لنيل شهادة ماستر في الفنون:تخصص نقد العرض المسرحي

الموسومة :

دلالة الخطاب في المسرح الجزائري

مسرحية الجزائر الثائرة لبا عبدالعزيزبن بن عمر"أنموذجا"

الأستاذ:

- **الدكتور:** لزعر محمد

الطالبة:

- خلاف زهرة

الأستاذ م.ب		رئيسا
الأستاذ ت.ع	لزعر محمد	مشرفا ومقررا
الاستاذ م.أ		مناقشا

الموسم الجامعي

2021م/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم « من لا يشكر الناس، لا يشكر الله ».

إنه لمن الواجب تقدير من كان له الفضل علينا ومن هذا المنطلق وجب علي أن أتقدم بالشكر الخالص والاحترام الكامل إلى أستاذي المشرف على هذا البحث الدكتور"لزعر محمد" الذي ساعدني على انجاز هذا العمل المتواضع .

وإلى كل أساتذة قسم الفنون لجامعة مولاي الطاهر سعيدة.

فشكرا لكل هؤلاء وجعلها الله في ميزان حسناتهم.

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى من قال فيهما المولى عز وجل:

﴿ وَقَضَى رَبُكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إلاَّ إياه وبالوالدين إحسانا ﴾

إلى نور عيني ولؤلؤة قلبي ونبع الحنان أمي الحبيبة، والذي تعب وكد لأجل أن يوصلني لهذا المستوى أبي العزيز، وإلى إخوتي وأخواتي وصديقتي "حطاب سارة"

إلى صديقي و سندي "حميدي عيسى"

، إلى أستاذي المشرف "لزعر محمد" حفظه الله ورعاه.

زهـــرة

مقدمة

مقدمة:

يعد المسرح فنا من الفنون التعبيرية التي ابتدعها الانسان منذ قديم الزمان حيث لم تخلوا أي حضارة من الحضارات السابقة من هذا الفن الذي ارتبط في بداياته الأولى ارتباطا وثيقا بالطقوس الدينية التي كان يؤديها الإنسان البدائي ثم التقى وتطور عبر العصور إلى أن أصبح وسيلة هامة تساير كل قضايا المجتمع اجتماعيا وثقافيا و إقتصاديا و دينيا فهو يعتبر أبو الفنون الأدبية ليس فقط للترفيه والمتعة، بل هو ظاهرة فنية قائمة في أساسها في لقاء واع و مقصود بين الممثل والمشهد والجمهور ويكون في مكان وزمان محددين ويعد المسرح من اقرب الفنون إلى الذات بإعتباره أدات تصور التجربة الإنسانية حركة وقولا، فينقلها ممثلة بصورتها الحقيقية.

-أما المسرح الجزائري فقد كان عبارة عن خطاب شعبوي(الحلقة)فلم يكن بمعنى مسرح يعرض على الخشبة، وتبلور ذلك في الأسواق، والحلقات والتقاليد التي كانت تحكم المجتمع حيث انه لعب دوره الكامل أثناء الثورة التحريرية في إعداد وتهيئة الشعب الجزائري للتحرر من قيود الاستعمار الفرنسي، فعبر بنصوصه على الحالة المزرية التي كان يعيشها الجزائريين من فقر وتخلف ومرض وظلم.....الخ

فقد كان وسيظل أداة فاعلة في توجيه الحركة الثقافية في البلاد.

-يقوم الخطاب المسرحي على فكرة أساسية تحملها الشخصيات في صراع أحداثها يسيرها الفعل الدرامي في أمكنة و أزمنة تبنى على موضوع معين، أو حكاية ينتجها الحوار الدرامي وهو عنصر في المسرحية جوهري.

فمنذ ظهور المسرح كان للحوار والخطاب شأن في المسرحية، فالخطاب المسرحي بكل تعقداته لا يمكن اختزاله في جانب من الجوانب بل هو نتاج تتفاعل فيه عدة عناصر، وهذا ما يحاول هذا البحث دراسته.

ومن خلال البحث الذي نحن بصدد دراسته الموسوم ب:دلالة الخطاب في المسرح الجزائري

–مسرحية الجزائر الثائرة– لبا عزيز بن عمر أنموذجا والذي يهدف إلى رصد بعض الخصائص و المفاهيم الفنية لبنية الخطاب في هذه المسرحية.

.–وقد دفعني لدراسة هذا الموضوع أسباب ذاتية: منها الرغبة في دراسة هذه المسرحية التي جسدت واقع الشعب الجزائري،أثناء الثورة التحريرية ،وميلي للمسرح الجزائري بصفة خاصة،والرغبة في دراسة المسرح بشكل عام،ونتيجة للمتابعة الطويلة للفن المسرحي الجزائري،وما يمثله في الحركة الثقافية الجزائرية بإعتباره مادة حيوية ثرية،ومدونة تاريخية و ثقافية وجمالية وتوضيح الرؤية الإخراجية وخطاب كل العناصر الفاعلة في المسرحية.

أما الدافع الموضوعي هو نابع من القناعة أن للنقد أهمية كبيرة في دفع و تطوير الحركة المسرحية إلى ما هو أفضل و أرقى مقارنة بالممارسة النقدية في بلادنا،رغبتي في الخوض في هذا الموضوع اللساني الحديث يمكنني من تحصيل مكتسبات معرفية جديدة.

–وقد تمحورت الدراسة حول إشكالية رئيسية هي: ماهي دلالة الخطاب المسرحي في –مسرحية الجزائر الثائرة– لبا عبدالعزيز بن عمر ؟

وقد انطوت تحت هذه الإشكالية الرئيسية إشكاليات فرعية تمثلت في:

- مامفهوم الخطاب المسرحي؟ وما هي خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره من الخطابات الأخرى؟

- كيف يسهم كل من النص الدرامي والعرض المسرحي من خلال علاقتهما في تحقيق بنية الخطاب المسرحي؟

- في ماذا تجلت دلالات الخطاب المسرحي في مسرحية الجزائر الثائرة مبادئ و أفكار المخرج التي أراد تجسيدها من خلال هذا العمل؟

أما بالنسبة لمنهج الدراسة فإننا التزمنا بالمنهج المتكامل نظرا لما تقتضيه طبيعة الدراسة،فسنعتمد على بعض أدوات المنهج المتكامل.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن نقسمه إلى فصلين مستقلين في مباحثهما و محاورهما الهادفة إلى الإحاطة بإشكالية البحث فصل نظري و فصل تطبيقي وتسبقهم مقدمة و تليهم خاتمة.

تضمن الفصل الأول ثلاثة مباحث :تناولنا تعريف الخطاب بصفة عامة و أنواع و عناصر الخطاب المسرحي بصفة خاصة،وإبراز خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره.

أما المبحث الثاني المعنون ب:الخطاب النقدي في العرض المسرحي فتطرقنا فيه إلى ماهية النقد و الخطاب النقدي للنص الدرامي،والعرض المسرحي و علاقتهما به.

أما الفصل الثاني جاء فيه دراسة تطبيقية لمسرحية الجزائر الثائرة ففي المبحث الأول تناولنا الخطاب المسرحي عند با عزيز بن عمر من خلال التطرق إلى طبيعة الخطاب المسرحي و الاشاريات الشخصية و أبعادها في الخطاب والاشاريات الزمنية و المكانية في مسرحية الجزائر الثائرة أما المبحث

الثاني و الأخير نحاول من خلاله رصد أفعال الكلام في الخطاب المسرحي با عزيز بن عمر من خلال دراسة السلطة في الخطاب المسرحي و أفعال السلوك.

- ومثلما فتحنا بحثنا بمقدمة نختمه بخاتمة وتكون عبارة عن حوصلة حول أهم النتائج و الاستنتاجات التي توصلنا إليها بعد دراسة الموضوع.

- قد إعترضتنا اثناء دراستنا هذه كباقي الدراسات،مجموعة من المصاعب و العراقيل منها قلة الدراسات النقدية الخادمة للموضوع المعالج والتي تناولت الخطاب المسرحي الجزائري،قلة المادة العلمية ضيق الوقت المحدد لإجراء هذه الدراسة،قلة الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع.

- واعتمدنا على مجموعة من المراجع من بينها :عبدالهادي بن ظافر الشهري،إستراتجيات الخطاب،هبة عبد المعز أحمد تحليل الخطاب، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة إلى النص أحمد المتوكل.....وغيرها

- و في الختام لا يسعنا إلا أن نحمد الله و نشكره على نعمته و توفيقه لنا طيلة مسار هذا البحث،كما نتقدم بفائق الشكر و عظيم التقدير للأستاذ المشرف "لزعر محمد" على جهوده التي قدمها للإفادة و التوجيه ،ونتقدم كذلك بالشكر الجزيل لكل أساتذة قسم الفنون بجامعة سعيدة- مولاي الطاهر- سعيدة و كل من مدى لي يد العون في إخراج العمل.

الفصل الأول:

الخطاب المسرحي بين

المفهوم و الدلالة

المبحث الأول: مفهوم الخطاب المسرحي

1. ماهية الخطاب المسرحي:

تعددت المفاهيم حول مصطلح الخطاب بتعدد تصورات المهتمين عنه ولقد برز مصطلح الخطاب بصفة عامة في الدراسات المعاصرة، ويعود ذلك إلى ظهور الكثير من النظريات الجادة في مجال الدراسات الأهمية والاتصالية والبنيوية والتي وضحت الرؤية إلى العديد من العلوم الإنسانية فقابل، مصطلح الخطاب بـ discours بالفرنسية و discour بالإنجليزية، إلا أن اللغة العربية سيطرت عليها الميولات المختلفة، والأهواء الذاتية. فراح المترجمون العرب يستخدمون مقابلات متغايرة كالقول بالحديث والحديث المتصل والسرد والإنشاء وغيرها. ومن هنا برز مشكل تحديد المصطلح، بحيث نجم عنها غموض يعيق توحيد الاصطلاح الصائب والكامل.

وقد جاء لفظ الخطاب عدة مرات في القرآن الكريم وأحصاها الدارسين في اثني عشر موضع ولكن بصيغ مختلفة اختلف معناها حسب ورودها في الآيات نذكر منها: "وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا"[1] أي دل على صيغة الفعل وقال أيضا عن داود عليه السلام: "وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ"[2] أي فصل بين أمرين أو أخذ الحكم.

وقال تعالى " إِنَّ هَٰذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ"[3]

---

[1] سورة الفرقان، الآية 63.

[2] سورة ص، الآية 20

[3] سورة ص، الآية 23.

وجاءت في صيغة المصدر في قوله عز وجل: "رَّبِّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ وَمَا بَيۡنَهُمَا ٱلرَّحۡمَٰنِ لَا يَمۡلِكُونَ مِنۡهُ خِطَابًا"[1]

كما ورد في الحديث النبوي الشريف بدلالات مختلفة ووظائف وسياقات عدة.

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 الكثير من علماء اللغة قديما وحديثا، يقول: "الخطاب والمخاطبة مراجعة وقد خاطبه بالكلام مخاطبة و واختطب: يخطب خطابة، واسم الكلام الخطابة"[2]. فمن التعريف اللغوي يعني الخطاب هو الكلام المتداول بين المتكلمين.

-وجاء في صحاح "تاج اللغة": لفظ خطب: سبب الأمر، فقول ما خطبك، وخطبت على المنبر خطبة بالضم، وخاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا.[3]

-فقد عد الرازي صفة فصل الخطاب "من الصفات التي أعطاها الله تعالى لداود معتبرا إياها من علامات وصول قدرة الإدراك والشعور ... لأن فصل الخطاب عبارة عن كونه قادرا على التعبير عن كل ما يخطر بالبال ويخطر في الخيال بحيث لا يختلط شيء بشيء.[4]

---

[1] سورة النبأ، الآية 37.

[2] لسان العرب ابن منظور، دار صادر بيروت، لبنان، ط7، ج2، 1997، ص275.

[3] ابن نصر اسماعيل بن محاد الجوهري، الصحاح تاج اللغة، صحاح العربية تراءيل بديع يعقوب محمد نبيل طريفي، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999، ص 18

[4] عبد الهادي بن طافر الشهيدي، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ص 34-35.

كما عرفه "الزمخشري" في أساس البلاغة "فخطب خاطبه أحسن الخطاب وهو المواجهة بالكلام وخطب الخطيب خطبة حسنة وخطب الخطاب خطبة جميلة، واختطب القوم فلان: دعوة إلى أن يخطب إليهم.[1]

وقد ورد في معجم الوسيط : (خاطبه) مخاطبة وخطابا كلمه وحادثه ووجه إليه الحُحكم بالنية أو اليمين، أو الفصل في القضاء أو المنطق بأما بعد، أو أن يفصل بين الحق والباطل أو هو الخطاب ليكون فيه اختصار محل ولا إسهاب ممل".[2]

كما ورد أيضا في معجم أساس البلاغة للفيروز أبادي، في مادة خطب كما يلي:

الخطب: الشَأْنُ والأمر صَغُرَ أو عَظُمَ ، ج: خُطُوبٌ أو خَطَبَ الخاطب على المِنْبَرِ خِطَابه، بالفتح وخُطْبَةُ بالضم ، وذلك الكلام: خُطْبَةٌ أيضا، أو هي الكلام المنثُور المسجع ونحوه، ورجلٌ خطيبٌ: حَسَنُ الخُطْبَة.[3]

جاء في معجم العين: "الخطب سبب الأمر، والخطاب مراجعة الكلام والخطبة، مصدر الخطيب. [4]أما اصطلاحا: فهو مجموعة متناسقة من الجمل والنصوص والأقوال، والخطاب هو منهج في البحث في المواد المشكلة من عناصر متميزة ومترابطة سواء كانت لغة أو شيئا شبيها باللغة، ممثل على أ:ثر من (جملة أولية)، أو أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راو أو مستمع بغية التأثير على المتلقي، أو

---

[1] جاب الله أبي قاسم محمد بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الصادر، بيروت، 1873، ص 167-168.

[2] إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي ا لنجار، معجم الوسيط ج1، ط 2، مكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استطنبول، تركيا، 1972، ص 283.

[3] الفيروز أبادي، قاموس المحيط مادة خَطُبَ.

[4] الخليل ابن أحمد الفراهيدي، العين، دار إحياء التراث العربي، د ط، د ت، ص 23.

نص محكوم بوحدة كلية واضحة يتألف من صيغ تعبيرية متوالية تصدر عن متحدث فرد يبلغ الرسالة.[1]

وللخطاب عناصر لكي يكون مقيدا متكاملا، فهو يقوم على عدة ركائز تنظم هذا الخطاب:

- **المؤلف**: من يقوم بتوجيه الخطاب وتكون لديه القدرة على التكلم والإبداع في ترتيب الكلام.
- **المتلقي**: أي من يوجه له ا لخطاب، وتميز المتلقي بامتلاك حاسة التوقع والانتظار في ترتيب الكلام.
- **الرسالة**: وهي مادة الخطاب تصاغ بصورة أدبية إبداعية.
- **وسيلة الإيصال**: ألأي قناة الوصل بين المؤلف والمتلقي عبر الكتاب أو وسائل الإعلام أو من خلال مختلف وسائل التواصل.[2]

كما أن المعجم الحديثة لم تخلو من مفهوم الخطاب نذكر أهميتها:

محمد سمير نجيب ا للبيدي: الخطاب حال من حالات الكلام، وهو قسيم التكلم والغيبة، ويأتي في ترتيب الأعرافية والحضور ثانيها، والخطاب لا يتحقق إلا بالمشاركة المفهومة وفروعه، وأياك وفروعه وللتاء المتصلة بأمر الفعل المضارع أو الثاء المتحركة بالفتحة أو الكسرة، وثاني المدلولين، التركيبات الكلامية التي توجه موضوعاتها إلى المخاطبين وذلك كشأن أي كلام يوجه للمتكلم إلى مخاطب وعلى

[1] هبُ عبد المعز أ؛مد، "تحليل الخطاب" مؤسسة الذر للثقافة والإعلام.

[2] أمير فرهتك،نيا، "تحليل الخطاب الأدبي في نهج البلاغة" تاريخ 25-12-2016.

هذا تكون دلالة الأول على الخطاب دلالة ذاتية اللفظ، ودلالة الآخر عليه يعنيها السياق والمقام [1]. ومن هنا فإن هذا التعريف أقرب منه إلى تعريف الملفوظ لدى السيمولوجيين.

وجاء في المعجم الفلسفي "لجميل صليبا" (القول dis cours) هو الكلام والرأي والمعتقد، وهو عملية عقلية مركبة من سلطة من الألفاظ العقلية الجزئية، أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ أو القضايا التي يرتبط بعضها بعض، مرادف للمقال، والمقالة، وفصل المقال بين الحكمة والشريعة من الاتصال.[2]

ويعرفه أحمد المتوكل بقوله الخطاب يوحي، أ:ثر من مصطلح النص بأن المقصود ليس مجرد سلسلة لفظية (عبارة أو مجموعة من العبارات) تحكمه قوانين الاتساق الداخلي (الصوتية، التركيبة، والدلالية، والصرف) بل كل إنتاج لغوي يربط فيه ربط تبعية بين بنيته الداخلية وظروفه المقامة، (بالمعنى الواسع)[3]. كما عرف "ابن خلدون في كتابه: "المقدمة" التي ميز فيها بين نوعين من الخطاب، خطاب مقدم يعمل مؤديا شرعيا أو حيزا من السماء أمر يغير واقعات الطبيعة بكل خطاب مقياس للصدق الذي يحيل إليه عالم الغيب أو الطبيعة.[4]

والخطاب في اللغة من الفعل الثلاثي خطب أي تكلم وتحدث لشخص أو مجموعة من الناس في امر، وألقى كلاما.[5]

---

[1] محمد سمير نجيب اللبيدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، دار الفرقان، ط1، بيروت، 1985، ص 77-76.

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د ت، ص 204.

[3] قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة إلى النص، أحمد المتوكل، دار الأمان، الرباط،، د ط، د ت، ص 17-16.

[4] الخطاب التاريخي، دراسة المنهجية، ابن خلدون، على أمليل، ط1، مطبعة النجاح، دار البيضاء، سنة 1984، ص 42.

[5] تعريف ومعنى الخطاب، المعاني الجامع، معجم عربي عربي.

قراءة الناقدة اللبنانية "يمنى العيد" أنه من الضرورة إضافة مصطلح آخر للخطاب يتم أثناء العملية الاتصالية، وهو مصطلح القول حيث تقول: "لئن كان الكلام فرديا يحمل صفة الفوضوي والمتوحش فالخطاب هو المتوجه إلى الآخر بمرسله، وإن القول هو نبرة أو كتلة لها حرارة النفسي ورغبة النطق بشيء، يقول ليس هو تمام (الجملة) ولا النص، بل هو فعل يريد أن يقول.[1]

ويمكن القول من خلال ذلك أن الخطاب ليس فقط تلقى يحبذ الصراع بل هو الجوهر الأساسي لصراع الإنسان.

-ويبقى علماء اللسانيات في جدال خلال إشكالية المصطلح في الدائرة اللسانية، فديسوسير: يميز بين اللسان Langue واللغة Langage والخطاب discours والكلام parol والنص المكتوب، ويؤكد على الفرق الواضح بين الخطاب والكلام الذي يعي حسبه الجانب الأداتي التنفيذي من خلال وظيفة الاستقبال والتثمين وبصفة عامة يرى أن اللغة كثر وضعه الأدائي التنفيذي من خلال وظيفة تداول الكلام في حالة تحوله من حمل الفكرة التي تتخللها أي أن قوله باتجاه فعل أو القول الذي يبعث ويبحث عن فعل أو حركة الخطاب، هو مجموعة التحقيقات الشفهية أو المكتوبة كالتالي: يمكن أن تتمثل في كتاب أو جريدة والكلام هو الطريقة الخاصة بكل واحدة لإعلان الخطاب في المسرح.[2]

-يرى زعماء البنيوية من بينهم "تودروف": أي الأهم ليس ما يروى من أحداث بل هو طريقة الراوي في كيفية إبلاغ ما يريد إرساله ولذلك يقول: ولهذا فالخطاب ينتج باستمرار، ولا يتوقف بموت كاتبه،

[1] مجلة موافق، د. يمني العيد، "في القول الشعري"، مجلة لبنانية تربيع 1984، ص 71.

[2] دورس في علم اللغة، ث.د عبد الرحمن أيوب ضمن كتاب مدخل اليميطيقا، عيون المقالات،، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 147.

ولهذا فهو يدعر إلى الكتابة بدل الكلام لانطوائه على سيرورة البقاء بغياب المنتج الأول، في حين يتعذر ذلك بالنسبة إلا الكلام إلا في نطاق محدود جدا.[1]

-وفي مفهوم الخطاب عند "تودروف" أن الخطاب يعد تفسيرا وشحا وتوضيحا لمضامين العمل ويمكن اعتباره إنشاء أي إنتاج الذي يفرز الإبداع الفني، وهو كذلك بمثابة ملفوظ مشترك لمتكلم ومستمع وبذلك تحول الملفوظ وتمتلك كل لغة عددا من العناصر يقصد إخبارنا بفعل وموضوع الفظ وبالتالي تقول الكلام إلى الخطاب.[2]

-ويذهب علماء الأسلوبية إلى تحديد ثلاثة أبعاد أساسية للخطاب أبعاد تحليلية، أبعاد وجدانية، وأبعاد أسلوبية ولكل منها شبكة من التفريعات وإذ تغير "الكلمة" بالنسبة إليهم النواة الأساسية في بنية الخطاب وهي الأخرى تكون من جوانب أساسية: جانب توصيغي، جانب تقويمي، جانب تحريضي، ويكون مندرج من الخطاب قد أخذ موقعا معينا من أحد هذا الجوانب الثلاثة، وهذا الموقع يعطي شكلا خاصا لخطابه*

-الخطاب هو وسيلة من وسائل الاتصال والغير ولا يمكن فصل الخطاب بينه وبين الفنون لأنه هو الجسر القائم بين مختلف الفنون.

-للخطاب عدة أبعاد، فالبعد الأول ينحت صلة الخطاب باللغة فهو كلام يجري مجرى الفعل، فهو اللغة كما يمارسها المتكلم، أما البعد الثاني متصل باللسانيات وبالحوادث التي تجعلها مادة قصوى عند

---

[1] تفكيك، الأحوال والمقولات، عبد الله إبراهيم، ط1، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1990، ص 47.

[2] أنظر دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شديم، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ص 16-32.

* أنظر دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شديم، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ص 16-32.

دراسته، وهي الوحدة التي تساوي الجملة أو تعلو عليها، ويرتبط الخطاب في هذا السياق بعملية المتلفظ فيصبح مركزا لمركبات موضوع الرسالة وتضع لها بداية ونهاية.

أما البعد الثالث أكثر تجذر في العملية التلفظية، فالخطاب هو كل ملفوظ يضم عددا من الجمل ويسهر على الترابط بينهما فالغاية هنا هي المتكلم والغاية اللسانية تسعى إلى تفكيك الكلام.[1]

-وبما أن الخطاب هو أحد فنون القول ذات الأهمية البالغة، فهو كغيره من الفنون الأدبية له أنواع متعددة فما هي أنواع الخطاب؟

2. أنواع الخطاب:

يتنوع الخطاب بتنويع الطرق التي يتخذها المتكلمون أو الكتاب وذلك بحسب المواقف الاجتماعية والثقافية محددة فنستنتج بذلك أنواع من الخطبات مثل الخطاب الديني، والخطاب العلمي، والخطاب السياسي، والخطاب الفلسفي والأدبي، والفني والمسرحي.

نجد أن الخطاب الفلسفي يختلف بطبيعة وإشكالية ولغته عن الخطاب السياسي أو الأدبي أو المسرحي فالخطاب الفلسفي يجب أن يكون كشفا عن الماهيات والعلل وأن ماهيات الأشياء وعللها لا يمكن ان تكون على غيرها ما وصفها به.[2]

-فالخطاب الفلسفي يترك عند مواجهة مشكلة فوجود المشكلة شرط ضروري لانبعاث الحاجة إلى الخطاب الفلسفي ولا يكون هذا إلا بحثا من أجل الإقناع والإقناع بواسطة الحجج، إلا أن الخطاب

---

[1] المجلة العربية للثقافة نصف سنوية، مارس، سبتمبر، السنة الرابع عشر 28 مارس 1995، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ص 63.

[2] محمد يعقوبي، أصول الخطاب الفلسفي (محاولة في المنهجية)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط طبعة سنة 1995، ص 35.

الفلسفي لا يشكره صاحبه، من العدم، وإنما ينبثق من مجموعة من الآراء والمذاهب فيكون في الآراء الفلسفية الجديدة شيء من الآراء الفلسفية القديمة،، إما من حيث الموضوع أو من حيث المنهجية، أما من ناحية الغاية، فالخطاب الفلسفي يبدأ أو ينتهي بقوانين العقل والواقع فهو خطاب نقدي يعتمد على 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 إقناعيا يهدف إلى حمل المخاطب على القبول والتسليم بصدقية الدعوى عن طريق توظيف حجج وبراهين ويمكننا اعتباره مؤقتا خطابا سياسيا عندما يقال من طرف رجل سياسي في هدف سياسي.[1]

والخطاب السياسي: في الواقع لاشتراط وجود جمهور مختص في السياسة بل وهذا من مميزاته عن بقية أنواع الخطاب يوجد في فئات المجتمع باختلاف مشاريعهم ومستوياتهم الثقافية والفكرية. [2] كما يعتبر خطابا اقناعيا يهدف إلى حمل المخاطب على القبول والتسليم بمصداقية الدعوى عبر وسائل حجاج متنوعة.

-أما الخطاب الديني يُرى بأشكال مختلفة فهو يحمل مفاهيم كثيرة وذلك حسب المنظار الفكري الذي ينظر من خلاله إلى الدين لتباين الأفكار فهناك من يستمد فكره وثقافته من كتاب الله تعالى، وخطاب محسوب على المدين يستمد فكره وثقافته مما يُحسب ويصنف جهلا داخل حدود الدين

---

[1] Christian baylon, socioinguistique-société, langue et discours, nat hau université, eéme edition, 1966, p 248.

[2] عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، أطروحة، دكتوراه كليةالأداب، واللغات والفنون، قسم الفنون الدراسية، جامعة وهران، 2008/2007، ص 20-26.

"فالخطاب الديني هو محاذاة لمنطق داخلي يعبر عنه الإسلام من خلال القرآن الكريم إذ لا يخرج الخطاب عن الدعوى فهو مؤسس على بث الرسالة وعلى التبليغ، وقد أوكل النبي صلى الله عليه وسلم هذا التبليغ سواء باليد أو بالقول أو بالسلوك، فلذلك تبقى الدعوة نواة الخطاب الديني على غرار الأشكال الأخرى.[1]

-كونه يصل إلى جميع الطباق ويخاطب جميع المستويات فهو جزء من الهوية والتكوين الروحي والفكري والفني والاجتماع، فهو يتماشى مع متطلبات الإنسان بدون تنازل أو المساس بجوهر الدين وأصوله، حيث يسمو إلى منطق الحفاظ على الكرامات والحريات والعمل والمساواة، ويستطيع الخطاب الديني أن يعاصر الحدث دون أن يتأثر بالمضمون ودون أن يخاف من الأفكار المستورة.

-تجد أيضا الخطاب الإيديولوجي: الذي يعد نوع من جملة الخطابات.

بطبيعة خطاب متعدد بتعدد الأغراض التي يريد إقرارها أو خدمتها، فهدفه إثباته كحقيقة، فهو يتصرف كأنه يملك الحقيقة هذا ما يراه "كالفي calvy":[2]

إن الخطاب الإيديولوجي يقول على أسس تجعل منه مشروعا، وبوصفة إنتاجا للمشروعية فإنه يوضح تمام التوضيح، ما يجب على أي ممارسة من الممارسات أن تتغلب عليه باعتبار أن الخطاب نفسه ممارسة اجتماعية.[3]

---

[1] عيسى راس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، كليةالآداب، واللغات والفنون، قسم الفنون الدراسية، جامعة وهران، 2007-2008، 20-21.

[2] جان لويس كالفي، لسان فرنسي وأستاذ اللسانيات الاجتماعية ولد 1942.

[3] ينظر: جان إيف كالفي، المدخل إلى حياة السياسة، تر: حنون مبارك، دار الحقيقة، بيروت، طبعة سنة 1989، ص 151.

فالخطاب الإيديولوجي: يسعى إلى التوصل للتفسير الشامل من خلال تطبيق فكرة معينة على كافة مجالات الواقع فهو نسق من الأفكار والأحكام الموجهة يستخدم ليصف ويفسر ويشرح ويحدد ويوجه أفعال وممارسات كما جاء في قول "يمني العيد" ينهض الخطاب في المستوى الإيديولوجي في المجتمع في سياق العلامة الاجتماعية التي تطلب الصياغة والتعبير، يتحدد الخطاب بحقول هذا المستوى الإيديولوجي وينتجها، كما يحدد بوظائفه وينتجها، تتميز الرسالة وفقا لهذه الحقول كما تميزها لكن في تميزها تبقى بصفتها الدلالة الموضوعية على هذا المستوى الإيديولوجي نفسه.[1]

الخطاب الإيصالي: وهو الخطاب الموجه من المرسل إلى المستقبل عبر رسالة ما ، هدفه إيصال أفكار معينة من قبل المرسل إلى شريحة محددة من الناس، ويأخذ هذا الخطاب عدة صور منها: الخطاب السياسي، الإرشادي، التوعوي، النهضوي، الخطاب الإعلامي والرسمي، والخطاب النفسي، ويتكون هذا النوع من الخطاب من ثلاثة أقسام: المرسل، المرسل إليه، والمتلقي الذي يلقي عليه الخطاب.[2]

للخطاب بنى متعددة وتختلف باختلاف التوجهات الإنسانية وما تستدعيه الضرورة في التعبير، فهناك عدة أنواع تندرج تحت إمرة الخطاب منها: الخطاب العلمي والخطاب الأدبي والخطاب الفلسفي

والخطاب المقداسي والخطاب المسرحي الذي هو نواة موضوعنا، والخطابات الأخرى المذكورة مقارنة شكلية بين أضاف الخطاب، والخطاب الأصلح للمسرح والذي بدونه يفقد هذا الأخير جوهره وهيكله.

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، دار الثقافة، دار البيضاء، بيروت، طبعة 2 سنة 1984، ص 71.

[2] شروق خليل،(2015) دور البنية اللغوية في الخطاب الإشهاري، رسالة جامعية، ص 13.

-ومن الأشكال التي تمت بصلة الخطاب المسرحي، الخطاب الأدبي ويأتي نتيجة عمل إرسال لساني يقوم يه المرسل ويكون موجه إلى قارئ أو سامع يقوم بالمتلقي والتحيز كالمسح ويجب أن يكون هذا الخطاب كما يرى جاكوسيون: أن هذا المفهوم للخطاب يقسم الإنتاج الأدبي إلى شطرين هما:

الإرسال أو الترميز أو الإنتاج والمتلقي مما يؤدي بالضرورة إلى نوعين من الأسلوبيات يعبران عن نوعية تحليل الطالب وهما أسلوبية الإنتاج وأسلوبية المتلقي والأسلوبية الحديثة تذهب في اتجاه النوع الثاني لأن "جورج موليخيه" يركز عل قراءة النص وتأويله ويرى جاكوسيون: أن مستوى الخطاب الأدبي يقاس بمدى قدرته على إبراز فكرة مرجعه الداخلي، فهو بجملة ينعكس على ما يتصوره وعلى ذاته.[1]

الخطاب الفني: فقد نشأ أدبيا توسع في مجالات دراسية أخرى فيمكن أن يؤثر الخطاب طرف ما بإبلاغ رسالة معينة لتحقيق عملية تواصل، ولا يتحقق التواصل إلا إذا تم فهم الرسالة، والفن في مفهومه الصحيح هو رسالة موجهة للمجتمع والشعب، الحياة، من خلال مضمونه وشكله وغايته ورسالته وخدمته كما أنه لا يفصل عن الواقع، فالخطاب الفني سواء أكان خطابا شكليا 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 الداخلية في إخراج العمل كالخطوط والألوان والملابس 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 حبقة معينة.[2]

---

[1] مجلة الفكر العربي، العدد سنة 1997، ص 324-337.

[2] ميشال فوكوّ، حفريات المعرفة، تر: سالم يقوت، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، طبعة سنة 1989، ص39.

عناصر الخطاب:

يقوم الخطاب على جملة من العناصر الأساسية تتمثل في:

1. المرسل:

يعرفه الشهري بأنه: "بدونه لا يكون هناك خطاب، لأنه طرف الخطاب الأول الذي ينتجه به إلى الطرف الثاني ليكمل دائرة العملية التخاطبية، بقصد إفهامه مقاصده أو الأثير فيه لذلك فإنه يختار منزلة المرسل إليه، بما يراعي عند إعداد خطابه، وفق ما يقتضيه موقفه إما الموقع الاجتماعي أو الموقع الوطني أو غيرهما ..." [1] وبالتالي فإن مقاصده وأهدافه تتغير وتتنوع بتنوع بعض العناصر السياقية التي تستوجب أطر معينة لابد أن يستجيب لها.

-أما جير الدابرانس في كتابه "الخطاب السردي" فيطلق عليه لفظة المخاطب addresser "هو واحد من العناصر الأساسي التي يتألف منها أي فعل قولي تواصلي، المرسل، المناطق، وهو يرسل للمخاطب"[2]، أي أنه عنصر أساسي في عملية التخاطبية.

-وهي في نفس السياق يورد د. علوش مفهوم المخاطب في معجمه حيث يقول:

1- شخص متكلم، نتج خبرا كلاميا.

2- يستعمل مصطلح المخاطب للإشارة إلى فاعل الحوار.

3- ويخضع (المخاطب) لتقليد أدبي معين، مهما بلغت درجة إبداعه الأدبي.[3]

---

[1] عبد الهخادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، آذار/مارس، الربيع، بيبيا، 2004، ص 7

[2] جير الدبرانس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص 112.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1985، ص 85.

كما جاء في معجم المصطلحات النحوية والصرفية أن المرسل إليه: "الشخص الثاني في دلالات الكلام، وهو المعني بالخطاب أو الحديث سواء أكان ذلك بواسطة الضمائر بكل أنواعها متصلة كانت أم منفصلة، مرفوعة أم منصوبة، أو كان بواسطة الكلام المركب الخبري منه والإنشائي".[1]

وقد ركز د. علوش على هذين الطرفين في معجمه وأصل استعمالها ودورهما في تحقق العملية الخطابية حيث يقول:

1 يعود استعمال المصطلحين إلى (د. باكوسيون) في مسودته، حول التواصل اللساني، وهما يشيران في مفهومهما العام، إلى فاعلي التواصل الذي يطلق عليهما في نظرية الإعلام، ومن منظور الغير الديناميكي، الباعث والمتلقي.

2 ويعتبر (المرسل/المرسل إليه) فاعلين ضمنيين بحيث يعرف الخطاب المعبر بـ: أن/أنت والسارد والمسرود له و(المحاور / المحاور) كلها تمثيلات تنجز عبر (المرسل / المرسل إليه).[2]

السياقات:

هو الإطار العام الذي يسهم في ترجيح أدوات يعينها واختيار آليات مناسبة لعملية الإفهام بين طرفي الخطاب، وذلك من خلال عدد من العناصر، ضمن عناصره العلاقة بين المتخاطبين سواء السلبية أو الإيجابية، ولذلك ينعجم وجودها بعد توجيهها للمرسل في اختياراته، كما أن الزمان والمكان اللذان يتلفظ فيها المرسل بخطابه من عناصره الهامة، فما يصلح للزمان قد لا يصلح للآخر، وما يناسب مكانا قد لا يناسب آخر).[3]

---

[1] محمد سمير نجيب اللبدي، المرجع السابق، ص 105.

[2] سعيد علوش، المرجع السابق، ص 99.

[3] عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع السابق، ص 71.

-وبالتالي فإن معرفة السياق وعناصره ضرورية في عملية التغبير عن المقاصد وحتى الحاجيات وإدراكها بشكل سهل يقلل من المجهود في إفصاح عنها بطريقة معقدة.

في حين يرى "صالح قسيس" أن السياق هو: "الذي يحلل إليه المتلقي كي يتمكن من استيعاب الرسالة"[1] أي أنه لا يوجد خطاب دون انخراطه ضمن سياق معين.

-أما في مجال الألسنية فالسياق هو الإحاطة الفورية بالكلمة أو الجملة التي تقع قبل الكلمة المعزولة، وما بعد هذا المشترك في النص بمعنى السياق وفي مواجهة السياق للطرفي، وهكذا ليس المشهد أو الخطبة مسهبة من معنى إلا بوضعهما في حالتهما ورؤيتهما بين حالتين أو بين فعلين.[2]

-أما علماء اللغة النصيين فيرون أن السياق: "يشار به إلى كل ما يحيط النص من مؤثرات تحكم بناؤه وصياغة مثل الأوضاع الاجتماعية للمشاركين في إنتاجه وتلقيته وأدوارهم ومكان وزمان النص".[3]

أي أن السياق متعلق بالنص وكل ما يحيط ويسهم فيه-في حين يرى "سعيد علوش" أنه يفترض في السياق إعطاء دلالة دقيقة عن العلامة "لا الخبر / الإنتاج، ومن هنا جاء إطلاق السياق الموضعي على حالة شيء (مرسل/ متلقي .... وقد يكون السياق الموضعي هو السياق الوحيد، أحيانا و(السياق الضروري) غالبا لرفع الإبهام، بحيث لا يكفي (السياق العادي) وهذه لرفع الإبهام.[4]

---

[1] صالح قسيس، الخطاب الدرامي بين الوعي والذات وسلطة النص، جامعة البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، د ت، ص 3.

[2] باتريس بافيس، المرجع السابق، ص 144.

[3] علم اللغة النص بين النظريةوالتطبيق، الخطابة البنيوية، أنموذجا، علوم اللغة، العدد 02، المجلد التاسع، 2009، ص 13.

[4] سعيد علوش، المرجع السابق، ص 118.

-كما يرى أن هناك أنواع للسياق وهي تشير إلى السياق اللغوي، السياق الأدبي، والسياق الموسيقي ....الخ.[1]

مفهوم الخطاب المسرحي وخصائصه:

إن أول ما يلفت انتباهنا عند ذكر الخطاب المسرحي هو مظهره المزدوج في مجال الكلام في إطار النص والعرض، مما يجعل دراسته تبدو صعبة للغاية، وقد أشارت "أوبر سفليد" [2] إلى أن المسرح فن المفارقة[3] فهو في نفس الوقت نتاج أدبي وعرض يشبه الواقع، والنص المسرحي باق إلى الأبد بعد تأليفه وعرضه، ولكن العرض يختلف من فترة لأخرى فهو دائم التغيير، فالنص هو ذاته لا يتغير ولكن عرضه هو الذي يختلف باختلاف الفترة الزمنية وكذا الممثلين والمخرجين ....الخ.

-وهذه المقارنة التي أشارت إليها "أوبرس فليد" تطرق إليها "منقونو" ولكن بطريقة أخرى فهو لم يتحدث عن المقارنة، بل تحدث عن عدم الاستقرارية [4] في الخطاب المسرحي وكذا في طبيعته الكلامية.

-وتأثير ذلك ينعكس على القارئ من جهة مقابلته للمتفرج، إن الأول يستقبل الأقوال بطريقة غير تتابعية فنجده يقرأ فقرة، ثم قد يضطر إلى العودة ما قبل الفقرة التي قرأها، أو قراءة الفقرة من جديد، أو يقارن بين الفقرات حتى تكتمل الصورة في ذهنه، أما المتفرج فتأتيه الأقوال متسلسلة ومتتابعة على المنوال الخطي.

---

[1] سعيد علوش، المرجع السابق، ص 118.

[2] ناقدة المسرح فرنسية ولدت 1918.

[3] Qnnevbers fled. Lire le thieqatre. Editions sociales 1981 paris, p50.

[4] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية م .د، ص 45.

فالخطاب المسرحي يتم بخاصية الازدواجية بين النص المكتوب (نص المؤلف) والعض المسرحي (نص المخرج) حيث أشارت هذه القضية جدلا بين النقاد المسرحيين وتعددت آراءهم حول ذلك، ففريق منهم راح يمجد النص ويعطيه الأولوية في الممارسة المسرحية، ويعود ذلك إلى العصر اليوناني حيث أنهم عدوا المسرح جنسيا أدبيا لا يشكل العرض فيه سوى عنصرا من عناصره مهمة ترجمة ما هو مكتوب وهذا ما جاء في قول أرسطو في كتابه فن الشعر، ومع أن المشاهدة ذا تأثير كبير إلا أنها أبعد الأجزاء من الفن، إذ من الممكن أن نلتمس تأثير المأساة بلا تمثيل ولا ممثلين ثن إن جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس من 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 المتلقي "في المسرح الكلاسيكي القديم وكذلك في مسرح ألفرد دوموسيه" [2] "وراسين"[3] و"كورني"[4] و"برناردشو"[5] كانت تعطي النص الدراسي أهمية قصوى.[6]

---

[1] أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، طبعة 1، سنة 1999، ص 51.

[2] شار فرنسي ومسرحي وروائي (1810-1857).

[3] شاعر وكاتب مسرحي فرنسي (1639-1699).

[4] سير كورني شاعر ومسرحي فرنسي (1606-1684).

[5] مؤلف ومفكر إيرلندي أحد أشهر الكتاب المسرحيين (1856-1950).

[6] آن أوبر سفليد، قراءة المسرح، تر: مي تلمساني في إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ط 1، سنة 1982، ص 20.

-كما نجد مجموعة من المخرجين والمسرحيين الذين قللوا من قيمة النص الدرامي وأعطوا للعرض المسرحي مكانة خاصة أمثال "آرتو*، آليا*، جوردن كريج* ...وغيرهم يجعلهم العرض يحتل الريادة سواء أكان التركيز على الموسيقى أو الإضاءة أو إيحاءات الجسد، كما جاء في قول أوبرسفليد: أن الموقف الذي يضع النص أفضل من العرض أو يجعله ممثلا له قد يكون مجرد وهم فمجموع العلامات

البصرية والمسموعة والموسيقية التي يخلقها المخرج ومصمم الديكور والممثلون تشكل معنى أو نخبة من المعاني التي تتخطى النص في مجمله" [1]. فهو بذلك مجموعة من العلامات singes التي تنقسم إلى علامات لسانية وأخرى غير لسانية وتقسم غير اللسانية بدورها إلى علامات سمعية وأخرى بصرية و يظهر هذا المجموع من العلامات غير المتجانسة في باقة واحدة وهي ما يعرف بالخطاب المسرحي.

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

---

*شاعر وناقد وكاتب ومخرج مسرحي فرنسي (1896-1948)

*مخرج مسرحي وباحث فني سويسري (1862-1928)

*مخرج ومنظر مسرحي إنجليزي (1872-1966)

[1] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 46.

[2] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 46.

-فالنص المسرحي على خلاف باقي النصوص "... لا يعتبر نصا أدبيا منتهيا كالقصيدة الشعرية أو القصة القصيرة لأن نص فني يستدعي نصوص فنية وإبداعية أخرى يرتبط لها ارتباطا وثيقا وذلك من أجل إيجاد طريقة معينة إلى خشبة المسرح من خلال قنوات ودلائل متعددة ومتباينة ومن ثمة فإن قراءة هذا النص تقتضي من الدارس أن يستحضر مناخه الطبيعي الذي لا يتحقق إلا بتحديد العلاقة بين الإرسال والمتلقي وهي علاقة تتسم بنوع من الاستقلال والتمايز عن باقي الظواهر الإبداعية الأخرى.[1]

-كما نجد "رولان بارت" في حديثه عن الخطاب المسرحي "إننا إذن بصدد تعددية صوتية pilyphonie إخبارية حقيقية، وهذا هو التمسرح la théatralite 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.

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

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

---

[1] ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع- دراسة انتقائية وعروض من المسرح العربي، دكتوراه في الفنون- قسم الفنون الدرامية تخصص مسرح عربي، جامعة وهران 2010-2011، ص 40.

[2] محمد سندباد، الخطاب الالنهضوي في المسرح العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، قامى، المغرب، ط1، سنة 2013، ص 08.

[3] عبد المجيد شكير، من أجل مقاربة جمالية للخطاب المسرحي، مجلة الذاكرة، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد، 3، أفريل 2014.،ص 22.

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

بداية علينا التميز بين مصطلحين الدراما والمسرح، فغالبا ما يتم اعتبار المسرح كمجال متميز تختلط فيه الكلمة والحركة، ... وكل التجليات متعددة الألوان للفن 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 الممتثلين تحت قيادة المخرج"[1].

هذا النوع ما يضفي على المسرح طابع الخصوصية والنفوذ عن باقي الفنون الأخرى، خاصة (وأن العلامات داخله تتمتع بنوع من التعقيد والمترابط نظرا لنوعية الجماعة التي ترسلها (المؤلف المخرج، السينوغرافي، الممثلين، مصمم الديكور، ومصمم الأزياء، الموسيقى ....الخ".

-أما فيما يخص الدراما فهي التعبير الفني على فعل موقف إنساني وبدون هذا الفعل لا تكون دراما 'الدراما هي التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر، لأنه لا يمكن أن تكون ثمة دراما لتقرأ فقط دون التمثيل، لكن الدراما هي دائما للتمثيل، وينبغي أن يكون هذا الشرط موجود في ذهن مؤلفاتها[2]

فهي الفن الذي يحاكي أفعال الخطاب الدارمي قائم على أساس مجموعة من الالتزامات المعمول بها، والمتفق على اتباعها في عالم الدراما.

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

[2] محمد حمدي، إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1994، ص 10.

-الخطاب في المسرحية هو: "تمثيل للعالم يبني باستمرار صورا للعالم يمثل الموزون الجماعي للمجموعة البشرية، وفي نفس الوقت صورا فردية يتخيلها المتكلم الفرد في اتجاه غرض حجاجي، فالمسرح عبارة عن ساحة للألعاب اللغوية وهي بدورها تحدد قوانين اللعبة بدونها ينعدم الخطاب ويعم اللاتواصل وذلك دون استثناء للإيماءة المسرحية.

-إن حديثنا عن مسألة الخطاب المسرحي يتطلب من دراسة متضمنات القول على مستوى الخطاب الموجه للقارئ أو الجمهور لأغراض لها علاقة بطبيعة المسرح وغاية، حيث يبدأ المؤلف دائما في خطابه إلى الحرص الشديد على عملية جذب انتباه المتلقي إلى أوضاع مختلفة (سياسية، أخلاقية، اجتماعية، إيديولوجية). لذلك يكون الخطاب ذا بعد تلميحي، حتى يفتح بابا للقراءة والتأويل وكل حسب ميولاته وثقافته.[1]

خصائص الخطاب المسرحي:

يمتاز هذا النوع الخطاب المسرحي حسب "باسم الأخشم" عن مختلف الخطابات بعدة خصائص: (صفة الديمومة، والتأثير الإيجابي على المتلقي، ومحمولات الفلسفية والفكرية والجماليات المأخوذة من خطاب النص إلى خطاب العرض وانتمائه إلى الحاضر دائما العصرنة".[2]

-الخطاب المسرحي يعد لساني له صلة وثيقة بالخطاب الأدبي فإنه موضوع وسيلة الأدبية بما هي الخاصية التي تجعل منه خطابا أدبيا. [3] هذا ما يتقاطع مع رأي "المسدي" إذ يؤكد أن الأدبية تتجسد في الخطاب بصفة كاملة ليس فقط جزءاً معينا.

---

[1] أحمد عيسى، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي الجزائري.

[2] باسم الأغشم، الخطاب المسرحي بين التراث والمعاصرة، جريدة الصباح www.alsabah.com .

[3] أحمد عيسى، طبيعة الخطاب المسرحي بين التراث والمعاصرة، مسرحية الصدمة أنموذجا، أطروحة ماجستير إشراف: داميراث السعيد، جامعة وهران، 2011/2010، ص 240.

-الخطاب يتعدى حدود القراءة الأدبية الصرفية ليشمل لغة حلقة العرض إذ يقول: "تيسير عبد الجبار": "الخطاب كلمة يخضع للدراسة اللغوية بوصف اللغة نظاما صوتيا system acoustics خطاب الصورة فيخضع للدراسة السيميولوجية بوصف السيميولوجيا نظاما لغويا أكبر من الحدود الصوتية".[1]

-الخطاب المسرحي محكوم بالتعددية خلال النص السردي المكتوب وخلال عملية التمسرح تشكل النص وحتى آلية ضبط جديدة لشفرته وكيفية انتظامها وتوزيعها في بنية الخطاب ..." [2] أي أن الخطاب المسرحي ما هو إلا وصلة للعمل المنجز، يقدم أفكار موضوعية باعتباره على وسائل مختلفة من خلال ترجمة النص إلى عرض مسرحي بغية التأثير في المتلقي.

كما أن: الطابع التركيبي للخطاب المسرحي وفاعلية نصوصه بتحولاتها الأفقية العمودية التي تحصل بفعل حالات الهدم والبناء المستمرين داخل فضاء الإنشاء المسرحي، هو ما يمنح العرض قدرة في تحويل دلالة الخطاب الإنشاء والأجساد العارضة من حالة إلى أخرى.[3]

وقد جاء في معجم المسرح: جملة من الخصائص الفنية للخطاب المسرحي التي تعتبر أكثر شيوعا بين الدارسين والمنظرين وحتى النقاد وجاءت كالتالي:

1 إن الفاعلين في الخطاب المسرحي ينبغي ابحث عنهم في الأماكن التي لا تتوقع وجودهم فيها، إلى درجة أن الفاعل الأيديولوجي والفاعل النفسي غالبا ما يظهر كما لو أنها خارج المركز حيث يفتح الإخراج عنهما سوى صورة وهمية.

---

[1] تيسير عبد الجبار، إضاءة في ا لخطاب الدرامي العربي، www.giigle.com

[2] حسن الأنصاري، الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي بين المدون والمكتوب وفضاء النص، قسم الفنون، الدراسات النقدية العربية الأكاديمية العربية المفتوحة، د ت، ص09.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

2 إن الخطاب المسرحي يتسم بعدم ا لثبات ، فالممثل والمخرج يفضلان التمايز عن النص وإعادة صياغة وبنائه حسب المقام التلفظي.

3 إن الخطاب المسرحي يتسم بخاصية المشهدية والحركية وقابلية للترجمة المشهدية، ترتبط بإيقاعه وبخصوصيته الصوتية.

4 إن موضع الخطاب المسرحي في مقام معين تكشف بحسب درجة دقتها وشرحها عن العناصر التي كان من الممكن أن تظل خفية داخل النص.

5 إن جدلية الخطاب المسرحي متنافسة، فهو يرتبط بالتغيرات المقامة الدرامية ويتوالى وفق الصراعات الدرامية، أو حسب الحلول المفتوحة لها، أو على العكس من ذلك سيكون محكوم بالصدفة.

6 إن الخطاب المسرحي هو شكل تخاطبي يسعى إلى تعويض الحوار: (التبادل الدرامي أو التخاطب).[1]

-في حيث تقول فطومة حمادي أن "... دعائم الخطاب المسرحي يقوم على الحوار الذي يوظف فيه المتخاطبات كل طاقتهما الفكرية والجسدية في كثير من الأحيان.[2]

[1] باتريس، معجم ا لمسرح، تر: ميشال حظار، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، شباط (فبراير)، ص 185.

[2] فطومة حمادي، تداولية الخطاب المسرحي، عصفور من الشرق لتوفيق الحكمة نموذج، الملتقى الدولي الخامس للسيمياء، النص الأدبي تبسة، د ت، ص 593.

-الخطاب المسرحي بين النص والعرض المسرحي:

1/ العرض المسرحي:

يعرف النص المسرحي على أنه: "حالة ثقافية، يعبر المخرج عنها من خلال أدواته المعرفية، والممثل الذي يجسد رؤيته على الخشبة فضلا عن عناصر العرض الأخرى مثل: السينوغرافيا، الديكور، والإضاءة والأزياء والمكياج والدراماتورج، ولا يمكن أن تكتمل هذه الحالة ما لم يكن هناك متفرج يستقبلها ويتفاعل معها كونه شريكا أساسيا في العملية الإبداعية [1]. أن العرض المسرحي هو منتج الأفعال ومختلف الإشارات، وهنا الإشارة قد تأخذ دلالة صيغة معينة في استخدام الممثل الذي يبعد عنصر منه للمكان أو غيرها من عناصر العرض الأخرى.

-كما يؤكد عبد الناصر حسو أن العرض هو: "رؤية، قراءة، إخراجية نتيجتها الخروج بحلول تشكيلية وجمالية وبصرية تتناغم مع رؤية المخرج، وتنسجم مع الحظ العام للمسرحية والممثلين وتقديمها في عرض ممتع يقدم للمتفرجين المتعة والفائدة معا، وهو احتفال أو موقف بصري أو مسرحي.[2]

-يتكون العرض المسرحي من جزأين متلازمين:

1 الجزء المادي الذي يحوي جميع العناصر المحسوسة التي تدخل ضمن العرض المسرحي والبادية للعيان.

2 الجزء التجريدي الذهني، فهو ينضوي على المعني الذي يحتويه العرض وفي العادة يكون غير واضح أي مضمر ونعني به الوظيفة الثقافية.

---

[1] عبد الناصر حسو، مفردات العرض المسرحي (عروض مسرحية) منشورات الهيئةالعامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص 2.

[2] المرجع نفسه، ص17.

-هي ما أكده " ندير معلا" بقوله: ينفرد العرض المسرحي بامتلاكه عددا هائلا من المهارات الإنسانية كالعمارة والتصوير والموسيقى والرقص والتمثيل ....

وهذه المهارات هي ا لتي تشكل مجتمعه، الجانب أو الوجه المادي العياني للعرض، فمن خلاله يتحقق العرض المسرحي في زمان ومكان محددين، ومن خلالها أيضا تجري المتشابهة، متشابه الحياة اليومية أو بعبارة أخرى يرتفع بناء محتمل الحياة خارج المسرح.[1]

-ويعرفه باتريس بافيس بأنه "أن العرض هو كلام ما يقدم أمام العين" [2] وبالتالي فهو مصطلح يطلق على الجزء المرئي المحسوس من المسرحية كما يطلق أيضا أن صح القول على كافة أشكال العروض والفنون الأخرى المختلفة وعلى النشاطات أيضا التي تتطلب مشاركة الجمهور باعتباره متلقي هذه النشاطات، ويطلق على جميع الأداءات الثقافية.

-في حين ترى "جوليا هملتون": أن العرض المسرحي فن الأداء التلقائي العابر ويمكن دراسته وذلك من خلال قولها: "يمكن بالطبع دراسة فن العرض المسرحي بوسائل عدة متنوعة مثل: التردد على المسارح كجزء من برنامج دراسي، أو توظيف أساليب التدريب الفنية المستخدمة في البروفات وتقنيات المعامل المسرحية وإدماجها في عملية التدريس".[3]

وترى أنه عند دراسة العرض المسرحي "يتيح لنا استكشاف كيف تحول الخيال إلى واقع وتجسيد فكرة إلى أصوات وحركات قامت بتقسيم عناصر العرض المسرحي إلى أربعة أقسام حسب تعبيرها وهي كالتالي: 1- الديكور 2-الإضاءة 3-المهارات المسرحية 4-الملابس والمكياج، وتمثل هذه الأقسام

---

[1] ندير معلا، لغة العرض المسرحي، ص 23.

[2] باتريس بافيس، معجم المسرح، ص 506.

[3] جوليا هملتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر ولتوزيع، ط1، 2000، ص17.

العناصر السياقية للعرض الذي سياقه وإطاره والتنسيق تتحل في بعض الحالات الخاصة إلى عناصر فاعلة تشترك في الأداء.[1]

حيث قامت بترتيب هذه الأقسام (العناصر) السياقية وفق السهولة في تحريكها وتغيير أماكنها وتعديلها، وكل هذه الوسائل تفتقد لخاصية الحركة الذاتية والقدرة الإرادية والوعي نحو الاختيار، ويتم تحريكها وتغيير موضعها إما بوسائل بشرية أو آلية اصطناعية، والعرض المسرحي ما هو إلا إنجاز أو مجهود جماعي لشكل العناصر سواء كانت بشرية منها أو مادية.

-يقوم العرض المسرحي على: "جهود مجموعة عمل تتألف من ممثلين والمخرج والسينوغرافي بالإضافة إلى تقني الخشبة وبعض الحرفيين الملحقين بالمهن المسرحية كمصممي الألبسة، وحرفي الديكور والمكياج، فضلا عن حاجة العرض أحيانا إلى كوريغراف أو فرقة بالي ووضع الألحان".[2]

-كما ترى نهاد صليحة أنه يمتاز بعدة خصائص أهمها خاصية التعبير فهو يشكل بحسب الصياغ أو الأثر الذي يوضع فيه هذا ما أكدته في قولها: "العرض المسرحي عابر مثل الإنسان يحيا مرة ويموت، ولا يمكن تكراره، فهو يتغير في ملمسه ومذاقه، وأثره من ليلة إلى ليلة، حتى ولو كان عرضا لنفس النص الدرامي بنفس المخرج والممثلين".

2/ النص الدرامي (المسرحي):

النص الدرامي هو الذي يتمتع بقدرة حيوية على بث العوالم الدرامية داخل المتفرج مع القارئ، مع اختلاف بينهما، في تلقي هذه العوالم، فالمتخرج هنا يتلقى الملحوظات التي لا تتوقف أما القارئ فله

---

[1] جوليا هملتون، المرجع السابق، ص 127.

[2] عبد العزيز عبد الكريم، جماليات العرض وأهمية ممارسة نقدي جديدة، مجلة المباحث، noumro 03/2016، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2014/11/22، ص 7.

القدرة على اختراق الفضاء الدرامي وهذا ما أكده "الأنصار": إذ يرى أنه رسالة مكتوبة تتألف من مجموعة رموز وأعراف وعلى أساسها يتكون النص هو المادة الأولية التي في ضوئها تشكيل العلاقات والبنى التكوينية للفضاء الدرامي.[1]

-في حين يؤكد "ناصر الظفيري" : أن النص الدرامي: "هو نص أدبي في الأساس، وما يميز نص عن آخر، اللغة التي يكتب، حتى وإن كانت اللهجة دارجة فأفراد المجتمع، أي أن المجتمع لا يستخدمون في حواراتهم اليومية ما يشاهدونه في العمل الدرامي"[2] ، ومنه فإن اللغة التي تكتب بها النص المسرحي تختلف كل الاختلاف عن اللغة اليومية لا من حيث الحوارات بين الناس ولا من حيث ضمنياتها ودلالتها، فهي من ابتكار الكاتب وحده.

-إلا أن "باتريس بافيس" يؤكد أنه يصعب وضع ماهية وتعريف دقيق ومعين للنص الدرامي الذي

يفرقه عن غير النصوص الأخرى، إلا أنه يمكن وضع أي نص في قالب مسرحي لأنه عند نقل أي نص إلى خشبة المسرح بإمكانه أن يتمسرح ويصبح نص درامي.[3]

-كما أن النص المسرحي بالإضافة إلى كونه فإنه أيضا تمثيل لمقاطع الحوار حيث يؤكد "غسان غنيم" بأن النص المسرحي: "ليس إنتاجا لحوار طبيعي،بل إنه التمثيل الفني لمثل هذا الحوار وهذا يعني أنه

---

[1] حسين الأنصاري: الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي بين المدون والمكتوب وفضاء النص، قسم الفنون، الدراسات النقدية العربية الأكاديمية العربية المفتوحة، د.ت.

[2] ناصر الظفيري، النص الدرامي، جريدة الجريدة (مجلة إلترونية) العدد 3364، رئيس التحرير خالد هلال المطيري، 2016/06/19.

[3] طاهري خولة، طبيعةالخطاب المسرحي، أطروحة الماستر الأكاديمي، كلية اللغة والأدب العربي، قسم لغة وأدب عربي، جامعة المسيلة، 2017/2016، ص 48.

ليس فقط لا ينفصل عن السلبة، التي تحيل إلى قضايا النموذجية للتواصل المسرحي وليس إلى قضايا تتعلق بالتواصل اليومي".[1]

-كما أنه قادر على إنتاج علامته بنفسه معتمدا هذه المرة على مستويات الكلام أو مستويات اللغة التي تتألف منها، فثمة لغة (حوار) تكتشف عن الناطقين بها [2]. أي أن اللغة التي بوظائفها ومختلف وسائلها تكون قادرة على إنتاج علامات ذات أهمية لا تقل أهمية عن غيرها، كما أن الحوار متكون من (مستمع ومتكلم) وما يحدثه من إيقاع لفظي وما يضيفه في تكوين النص وإنتاج علامته.

-في حين يؤكد "فرحان بلبل" أن النص المسرحي: هو عما المسرح وقوام عرضه فهو حسب قوله: "أُعِدَّ عن نص معروف، وليس (المؤلف) عن قصة قصيرة وليس المقتبس عن نص آخر ، أي مادة أدبية، إذن هو النص بالحكاية، وبناء الشخصية والصراع المسرحي" [3]. أي أن النص المسرحي يعتبر عنصر من العناصر المختلفة التي تضع احتفالية البناء الدراسي.

3/ العلاقة بين النص والعرض:

يرى باتريس بافيس أنه لم يتم تحديد العلاقة بينهما كون الأبحاثا التزمت بصورة متوازية بين سيمولوجيا النص وسيمولوجيا العرض دون إعطاء أهمية كافية للمقارنة بين النتائج والمفارقة بينهما، ويؤكد على أن النص هو بمثابة بنية عميقة للعرض أي أنه مدلول الأكثر ثبوت وعرضه للتعبير بطريقة قد تكون كافية أو بالأحرى وافية وهنا يأتي دور المخرج الذي يترجم كل ما كتبه المؤلف إلى عرض.[4]

---

[1] غسان غنيم، الخطاب في المسرح، مجلة الأثر، العدد الخاص، أشغال الملتقى الدولي الرابع، تحليل الخاطب، سوريا، ص 29.

[2] نديم معلا، العرض المسرحي، المدى د.ط، د .ت، ص 21.

[3] فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، دراسات من منشورات اتحاد الكتاب العربي، د ط، دمشق، 2003، ص 19.

[4] باتريس بافيس، معجم المسرح.

إلا أن أرسطو يفصل بين النص الدرامي المكتوب والعرض المسرحي المسموع في كتابه فن الشعر حيث يقلل من قيمة العرض ويرفع من شأن النص الدرامي فهو ليس بحاجة إلى أي شيء آخر خارجه بل هو مؤلف أدبي لغوي يحقق اكتماله في ذاته: فقد وصفه في مرتبة أعلى باعتباره أدبا يقرأه المثقفون في أبراجهم العاجية، ويتأملونه في عزلة هادئة بعيدا عن صخب الحياة، وفي مأمن من مخالطة العامة والدهماء، واعتبر العرض المسرحي لهذه النصوص الدرامية الأدبية (الذي يصيغها في سياق فنون الفرجة) عنصرا هامشيا يشغل أدنى عناصر الدراما، بل من الأفضل الاستغناء عنها تماما".[1]

يرى "ندير معلا" :أن هناك فرق واضح بين النص والعرض حيث يقول: "يتخطى العرض المسرحي النص فيخرج عليه في كثير من الأحيان إلى مساحات النص، التي تشكل من خلال الحركة والإيماءات والفضاء يصعب القول بناء كلامي مطلق للنص، وهذا الأخير يتحول إلى جزء من تجربة جماعية، تتبع رؤيا الكاتب الفردية في تضاعيفها" [2] ومن هنا يمكن القول أن لغة منفردة بدلالتها والتي تطغى على مختلف الأنساق الأخرى، التي تشكل فيها العرض.

-في حين يرى "أنجاردن" أن العرض المسرحي هو تجسيد النص الأخير في الإرشادات المسرحية حيث يقول: "إن الكاتب يكتب من خلال إرشاداته المسرحية، تصور للعرض المسرحي والذي يطلق عليه "أنجاردن" هنا (إعادة إنتاج العمل الدرامي) وذلك اعتمادا على أن النص الدرامي هو (إنتاج للمتصور) أو الإنتاج الأصلي، أما العرض المسرحي فهو إعادة إنتاج".[3]

---

[1] نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة د ط، 1999.

[2] ندير معلا، لغة العرض المسرحي، ص 13

[3] أحمد صقر، أيةالتلقي في المسرح، حوار المتمدن، العدد 3255، ص 2011/01/23 11:41 www.alhewar.org

-كما يفصل دونياك بين النص والعرض ويرى أنهما منفصلان في شكل قاطع وأنه لابد من التفرقة بينهما بدلا من أن يكون سريع التأثير بترابطها.[1]

وهو نفس الاتجاه الذي تذهب إليه الباحثة سامية حيث يقول أن: "النص المسرحي ليس شيئا متناهيا، بل شيء متحرك ويسعى إلى الاستمرار في العرض.

فالنص يوجد قبل العرض، لذلك يشمل على العناصر التي تمكن العرض من الوجود نظرا لاستحالة نقل كل سنن النص إلى العرض، يختار العرض بعضها ويتجاهل الآخر، ويخلق أحيانا سنن أخرى" [2].
أي أنه يجب التمييز بين النص والعرض ومن ذلك قد يحدث خلط في دراسة وتحليل كل منهما.

[1] باتريس بافيس، المرجع السابق، بتصرف، ص 507.

[2] سامية سعيد، سيمولوجيا المسرح، مجلة فصول، العدد 3، المجلد 1، الهيئة المصرية العامة، مصر، أبريل، 1971، ص 69.

المبحث الثاني: الخطاب النقدي في العرض المسرحي

مفهوم الخطاب النقدي:

1. ماهية النقد:

جاء مفهوم النقد من الدلالة اللغوية لكلمة "نقد": نقدت الدراهم، واستنقدها إذ ميزت جيدها من رديئها، وأخرجت زائفها، ومنها العيب كما في القول: إن نقدت الناس نقدوك، وإن تركتهم تركوك، ومعنى نقدتهم: عبتهم.[1]

وتدور الدلالة في هذه المادة حول محورين:

الأول: يتصل بنقد الدراهم، لتمييز جيدها من رديئها.

الثاني: يتصل بذم الآخرين وعيبهم.

والمعنيان قريبان، ولكن المعنى الأول أوسع دائرة من الثاني، لما يشمل عليه من معنى فحص الجيد من الرديء، أما الثاني فيقتصر على معنى الذم وإظهار العيوب، ثم نقلت دلالة المعنى الأول من مجالها السابق "نقد الدراهم" إلى نقد الأساليب، وذلك لقابلية التميز بين الأشياء التي تضمنها كلمة النقد في أصلها اللغوي.

والنقد في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة أو أدى خاصة يبدأ بالنقد أي القدرة على التميز ومنها التفسير والتعليل والتحليل والتقويم.

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص النقد.

ثم دخلت كلمة "نقد" في الاستعمال الأدبي، وهي تدل على تمييز جيد الشعر من رديئه فلقد مارس القدامى النقد. فلم يكن هناك نظام صريح لمصطلح "النقد" قبل القرن الثالث الهجري، فهذا محمد بن سلام الجمحي في كتابه "طبقات مخول الشعر" 232هـ الذي يعده الدارسون أقدم وثيقة في تاريخ النقد، مع أنه هو الذي نقل عبارة خلف الأحمر 180هـ الذي يعتبر من الأوائل من وثقوا العلاقة بين نقد الدراهم، ونقد الشعر، وبمعنى آخر هو ممن نقل الدلالة من "نقد الدراهم" إلى "نقد الشعر". دون أن يستعمل كلمة نقد، إنما استعمل دلالة الكلمة فقط، وذلك في كلام له، حيث يقول: وقال قائل: إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته، فما أبالي ما قلت أثق فيه أو صحابك، قال: إذا أخذت درهما فاستحسنته، فقال لك الصرافّ إنه رديء، فهل ينفعك استحسانك إياه؟ [1] فقد ربط بين عمل الصيرفي في تمييز الدراهم ونقدها وضيع النقاد في تمييز الشعر ونقد، وكانوا يعبرون عن هذه الممارسة بعبارة "العلم بالشعر".

-وكانت أقدم محاولة، تحدث هذا المصطلح عنوانا لهذه الممارسة العملية للنقد ووصلت إلينا على يدي "قدامة بن جعفر"[2] في كتابة الموسوم (نقد الشعر) وقد صرح فيه أن النقد تمييز جيد الشعر من رديئه.

-يعد النقد عملية وصفية تبدأ بعد عملية الإبداع مباشرة، حيث ارتبط ظهور النقد بظهور الإبداع الذي أنتجه الخيال البشري.

وهو من أهم الحوافز الدافعة ازدهار الإبداع الأدبي والفني وتطوير مقاصده الفكرية وأشكاله الفنية والثقافية وتنوع مناهجه التحليلية.

---

[1] الجمحي، طبقات مخول الشعراء، 7

[2] أبو الفرج ابن جعفر الكاتب البغدادي وهو أحد البلغاء الفلاسفة له كتب معروفة منها الخراج وصناعة الكتابة ، أو نقد الشعر توفي سنة 337هـ.

فالنقد هم تقييم وتحليل فكري متعدد الجوانب حيث تتحدر كلمة criticism من الكلمة الإغريقية kritikos التي تعني القاضي، ومن هنا سيكون النقد تلك العملية التي تزن وتقيم وتحكم وخلافا لبعض الآراء لا يتعامل النقد مع العيوب فحسب، فالنقد الخفيف حدد خاصيات الجودة وخاصيات الرداءة الفضائل والنقائض، وهو لا يعلن الإطراء أو الأزياء بل يقابل بين مظاهر الإخفاق ومظاهر التمييز ثم يصدر الحكم المتأني.[1]

ظهر مصطلح ناقد بمعنى قاضي الأدب في نهاية القرن الرابع عشر قبل الميلاد، ثم ظهر في اللاتينية في عصر "تيشرون[2] واستخدم في إيطاليا خلال عصر النهضة وشاع في القرن السادس عشر وبعد ذلك بدأ يحل في أوروبا محل مصطلحات أخرى كالنحو والبلاغة وفن الشعر.[3]

فالنقد هو نقد الإبداع وإن كان هو في حد ذاته إبداع، فيصبح في إمكاننا القول أن النقد هو إبداع الإبداع إذ أنه لا يكتفي بما يصوره الكاتب الأدبي عن الحياة بل يعمد إلى تحليل هذا التصوير وتقويمه فهو "فن تقويم الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها تحليل قائما على أساس علمي، وهو الفحص العلمي للنصوص الأدبية من حيث مصادرها وصحة نصها وإنشائها وصفاتها وتاريخها".

ومن أهم العوامل المساعدة لخلق نقدا منظما، الإحساس بالتغير والتطور، في الذوق العام أو في طبيعة الفن، أو في المقاييس الأخلاقية التي يستند إليها الفن أو العادات والتقاليد التي يصورها، أو في المستوى الثقافي، نوع الثقافة أو في مجموعة من القيم على وجه التعميم، لأن هذا الإحساس بالتغير والتطور هو الذي يلفت الذهن، أو ملكة النقد إلى حدوث المفارقة.

---

[1] عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر، ط1، سنة 1997، ص21-22.

[2] بلغت ميزة التطور الأدبي اللاتيني إحدى قممها الشامخة إذ يعرف عصر تيشرون بأهم ألمع كاتب يمثل هذه الفترة فبلغ الشر ذروته من حيث الجودة والنقاد.

[3] محمد صبري صالح، اسماعيل شعبان، النقد والنقد المسرحي ، وزارة الثقافة والمجتمع المدني ، ط1، سنة 2013، ص11.

النقد إنه جوهر خاص تتميز جوهرية من جمل الجواهر الأخرى دون أن يكون هو بالضرورة مجردة صورة لها، فكان المجال المعرفي الهجين عن هذه الجواهر كلها.[1]

النقد البناء يكون حول فكرة موضوعية يدرس الأعمال الأدبية والفنية من خلال تفحص العمل والحكم عليه، كما قد يقترح أحيانا حلولا مناسبة.

إن الفنان بطبيعته ينتج العمل الفني ويخرجه بأحاسيس مكتوبة، أحيانا ما تكون ظاهرة وواضحة للعيان، وأحيانا لا، والناقد يحلل ويقيس هذا العمل الفني ليتمكن التذوق من أن يراه ويفهمه بالرؤية الفنية الصحيحة، وبالتالي يستطيع أن يستمتع بهذا العمل الفني، فالفنان يقتصد في إنتاج العمل الفني بطريقة مبتكرة، وهو حر بطبعه وصاحب أسلوب معين، حيث يعالج قضايا معينة يؤيدها أو يعارضها، فهو مشارك فعال بالمجتمع في روحه وإحساسه وإبداعه، مواكب لكل جديد متقبل لكل ناقد، وهذا الأخير هو مبدع يمتلك ثقافة فنية عالية وقدرة تذوقية متميزة، ويتمتع بالقدرة على الإقناع بالحجج والأدلة، وأن يكون موضوعيا وحياديا في حكمه، فالفنان والمتذوق والناقد بمثابة سلسلة متصلة يتصل كل منها بالآخر ويكمله فدور الناقد في تحديد أسلوبه النقدي هو أنه يربط بين المدارس والتيارات ويحدد المصادر والأصول، ويعين خصائص كل اتجاه ويقارنه بالواقع من خلال الإدراك والوصف والتفسير والمتحلل والتقييم والتنظير فتحدد للقارئ طية الأفكار النقدية التي يريد الناقد أن يوصلها إليه، وهذا ما يجعله يبتعد أو يقرب من فهم هذه الأفكار.

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

[1] عبد المالك مرتاض، في نظريةالنقد دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة سنة 2002، ص 75.

يعد النقد النظري تطور فلسفي يبحث في الماهيات وفي أصول النظريات، وفي جذور المعرفيات وفي الخلفيات الفلسفية لكل نظرية، وكيف نشأت وتطورت حتى خبت جدوتها ... [1] وكيف ازدهرت ويقارن فيما بينها ويحلل ويفسر تياراتها المختلفة فالنقد النظري هو ذاك الجهد الذي يدله الناقد لتكوين أفكار ومعلومات ونظريات حول موضوع معين، فهو يعتبر خلفية أساسية يستند إليها النقد التطبيقي أي أنه تمهيد للنقد التطبيق يكونه منظرا أساسي للإبداع ويكشف على إظهار وتفسير دلالات ومعاني فكرية وجمالية للعمل الإبداعي فالنقد النظري يطلق على كل ما يمثل "الفكر النقدي النظري والذي صيغ في شكل نظريات أدبية منذ نظرية أرسطو في الشعر يومنا هذا مرورا بما يخلفه كبار النقد من آراء النقدية ذات أهمية خاصة في تحديد مفهوم الأدب وفروعه المختلفة أو التي كان لها تأثير في تغيير حركة التطور وتأثير هذا كله على الدراسات التحليلية والتطبيقية.[2]

-أما النقد التطبيقي يعد ثاني مستويات النقد "هو الذي تتطلب ممارسته شيئا من الإلمام بالجانب النظري لأنه أساس كل سلوك" [3]، حيث أنه لا يغفل أي جانب من جوانب العمل الفني، ويمضي لاستكشاف كل العناصر والمقومات المساهمة في بنائه، فله وظيفة أساسية وجوهرية في تعريفنا بالأساليب الفنية بالشرح والتحليل والتفسير والتقييم والتوجيه، فهو ينطلق من المعطى النظري من منطلق أنه عبارة: " عن نشاط آلي يسعى إلى إثبات صحة المفاهيم التي برهنتها ... حيث يجعل من المفهوم موضوعه ومن الموضوع وسيلته"[4]

---

[1] المرجع السابق، ص 50.

[2] محمد زكي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، طبعة سنة 1983، ص 143.

[3] عمار زعموش، مفهوم النقد الأدبي في نظر الجزائريين، مجلة عالم الفكر، ع 2، ج 30، أكتوبر، ديسمبر المجلس الوطني للثقافة والأداب والفنون، الكويت، 2001، ص124.

[4] يمنى السعيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، سنة 1985، ص 15.

فالنقد التطبيقي يقوم باحتواء العمل الفني احتواء كاملا شامل وهذا لاستيعاب كل مقوماته الفنية والجمالية من خلال إضاءة الجوانب الخفية عن طريق نظرية تتلخص في النظريات النقدية التي تحتوي على قوانين وأسس نقدية، حيث يتم دراسة النصوص والأعمال المسرحية انطلاقا من هذه القوانين والأسس. أي أن هناك معايير ومقاييس مستمدة من المعرفة أو من داخل العمل الفني لإصدار الأحكام على أساسها، حيث ينطلق النقد من الشكل الظاهري للعمل الفني ثم ينتقل إلى الرموز والمعاني لإزالة الغموض وتوضيح المضامين الفكرية للعمل الفني.

-"فالنقد النظري يتحول الناقد فيه إلى فيلسوف ... أما النقد التطبيقي يقوم على رصد الأعمال الأدبية ومناقشتها والحكم عليها".[1]

فلابد للناقد أن يأخذ بكلا الجانبين لدراسته للنظريات النقدية وأصولها ومبادئها وأساليبها وتطبيقاتها على النصوص وأعمال أدبية وفنية.

كما أن الناقد ينبغي أن يتصف بجملة من المواصفات تؤهله لممارسة النقد النافع حيث أن علماء العرب سيرا للأدب ثلاث ملكات، ملكة منتجة تتجلى في الشعراء والكتاب والأدباء والخطباء، وملكة ناقدة تستطيع أن تبين مواضع الجمال في الأعمال الأدبية، وملكة متذوقة تكشف ما في النصوص الأدبية من حسن وجمال". [2] فالناقد ليس بالضرورة وأن يمتلك الملكة المنتجة ولكن من الضروري أن يمتلك الثانية والثالثة، فإن استطاع أن يميز بين درجات الجمال والجودة، ودرجات القيم والرداءة، يعني أنه يتميز بذوق سليم ورفيع كما جاء في تعريف "ابن خلدون للذوق": بأنه موضوع لإدراك الطموح".[3]

---

[1] أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دار توبار للطباعة، القاهرة، ط1، سنة 1997، ص 8.

[2] محمد صبري صالح، النقد والنقد المسرحي، ص 15.

[3] ابن خلدون، المقدمة، تحقيق، حجر عاصي، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، سنة 1988، ص 529.

-الذوق هو القدرة على التفاعل مع القيم الجمالية في الأعمال الفنية، وهو قدرة ناتجة عن استعداد فطري وعن ميول في الحكم من خلال استيعاب جوانب مختلفة، ومن خلال مجموع تجارب ممارسة وخبرة وحصيلة تكوينه الفكري في قول ابن خلدون: "إن الذوق ملكة إنما تحصل بممارسة العرب وتكرره على السمع والتفطن لخواص تركيبية، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك التي استنبطها أهل صناعة اللسان فإن هذه القوانين، إنما تقيد على ذلك اللسان ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلها".[1] أي القدرة على إدراك وتقدير وتمييز المواصفات الجمالية، كما يجب عليه أن يتمتع بثقافة واسعة أي أن يكون للناقد دراية بما يريد نقده، ومطلع على روائع الآداب العالمية جامعا لعلوم النفس والاجتماع والأخلاق والفلسفة حتى يصبح مدرك للفروق بين الجيد والأجود وبين القوي والضعيف

2.الخطاب النقدي:

النقد الأدبي أو المسرحي خطاب تنتجه مؤسسة النقاد في لحظة تاريخية و اجتماعية معينة استجابة لمتطلبات متعددة التي يطرحها الواقع أو المجتمع و يتصف هذا الخطاب بخاصيتين فهو ليس خطابا منغلقا على ذاته، بل هو خطاب منفتح على الخطابات الأخرى فهو مركب يحمل خطابات أخرى لا سيما السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية و الإيديولوجية فإنه يؤدي وظائف عدة و مستويات متنوعة متغيرة و يمتلك استقلالية عن الموضوع الذي يتناوله.

و يحدد " ايجلتون " هذه الاستقلالية في قوله " أن للنقد حياته المستقلة نسبيا أنه لو قوانينه و بنياته أنه يشكل نظاما معقدا من الناحية الداخلية يرتبط بالنظام الأدبي أكثر من أن يكون مجرد انعكاس له أنه يبزغ إلى الوجود و يخرج إليه في إطار شروط محددة و دقيقة [2]

---

[1] المرجع نفسه، م س ، ص 529.

[2] .Baldick chris the social mission of english cristicism, oxford 1983, p09

فكل خطاب نقدي يتشكل من مجموعة عناصر مختلفة و هناك عناصر متكررة: الصيغة، المقولة الآلية.

فالصيغة هي التصور العام الذي يجوز المفاهيم، فالمحاكاة، التعبير، الانعكاس، كلها صيغ تربط بخطابات نقدية محددة أما المقولة هي عنصر أقل شمولا من الصيغة و ترتبط بمفهوم أو جانب واحد من جوانب الصيغة.

و الألية تختلف من آلية نقدية إلى كل اتجاه نقدي آلية تتكامل أو تتشابه لدى خطابات نقدية مختلفة.

إن الخطاب النقدي الذي قدمه غالبية النقاد في المسرح تشكل من ثلاثة أطر مختلفة هي: التأسيس، التجريب، التأصيل، ولا يمكن تمحية أو نفي أي إطار فالعلاقة بين هذا الخطاب و أطره الثلاثة و عناصره المختلفة و بين الإيديولوجية التي بطنت نتاجات النقاد.

و مع هذين الإجراءين إجراء ثالث هو المقارنة بين بعض جوانب هذا الخطاب و خطابات النقد الأوروبي في نماذجه التي تشكل بعض أصول هذا الخطاب..

و يرجع هذا الإجراء إلى أن الناقد العربي أصبح يستند إلى النقد الأوروبي بعدم كان يستند على تراثه فقط (بداية تحول الناقد العربي الحديث على أصول نقدية ليست من صنعه ولا من تراثه، بل من صنع الغرب المتقدم الذي أصبح اللحاق به من ذلك الوقت حلا لأزمة التخلف)[1]

و الناقد المسرحي قد سبق نقاد الأنواع الأدبية الأخرى في ارتباطه بالنقد الأوروبي حيث أفاد منه نظرية المحاكاة في المقارنة في النقاد ذوي الاحتياجات النقدية في إطار سيسيولوجيا المسرح أو من درسوا مسرح بريشت الملحمي.

[1] جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ط1، دار سعاد الصباح، القاهرة 1992، ص،38

الخطاب النقدي للنص والعرض في المسرح:

يقوم الخطاب النقدي على أساس علاقة جدلية بين مكونات أساسية هي: "النص والعرض والتلقي، على أساس أن كل مكون تحكمه مجموعة من الضوابط منها الخاص والعام فالخاص يرتبط بكل مكون من هذه المكونات على حدى، والعام هو ذلك الشيء المشترك الذي يحكمها جميعا، انطلاقا من اعتبار الخطاب النقدي ظاهرة إبداعية تتسم بنوع من الاستقلال والتمايز عن الظواهر الإبداعية الأخرى"، وإن كان معنى الخطاب النقدي لا يفهم إلا من خلال النص المكتوب والنص المعروض فإن ثمة علاقة ضمنية بين هذين النصين، مادام النص الأول يسعى إلى أن تمثل في الذهن على شكل عرض متخيل، وبدون هذه الخاصية التمثيلية لا يمكن للنص المسرحي أن يكون أكثر من تراكم للدلائل اللغوية وغير اللغوية: "... إن هذا التمثل لا يمكن أن يتحدى إلا إذا افترضنا أن هناك معرفية تفترض وجود قواعد وأسس للمقابلة بين النص الدرامي وبين الطريقة المتخيلة لإمكانية عرض فوق الركح".[1]

يتواجد النص المسرحي في شكل صوت له وجود مزدوج فهو يسبق العرض ويرافقه بعد ذلك، لكن على الرغم من هذا ا لمتداخل بين النص والعرض، فإنه لابد من التفرقة بينهما على مستوى الرصد الذي أشارت له أن: "أوبر سفيلد" إن التناقض الديداكتيكي الذي يكشف عنه الفن المسرحي يؤدي إلى الغموض لأن الذوات تختلف في عملية تحليل كل منهما.[2]

لقد شهدت الساحة النقدية بعض الدراسات التي تؤمن بأولوية النص على العرض بحجة أن العرض ما هو إلا تحقيق للنص، وبناء على ذلك يمكن القول، أن النص المكتوب يقيد العرض على عدة

---

[1] أحمد عيس طيعة، الخطاب النقدي المسحي في الجزائر، أطروحة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران 2010- 2011، ص 42.

[2]. Anne Ubersfeld, lire le théâtre, socials paris,1982,p19 .

مستويات. ليس فقط فيما تقوله الشخصية أثناء ولكن كذلك في تحديد الحركة والديكور وما ذلك إلى من ا لعلامات والثغرات المسرحية التي عني النص، وبالرغم من هذه الأولوية التي يحظى بها النص فإن العرض الراقي الذي يعتبر الذمجا حقيقا هو الذي يضبط النص."

يقول بعض النقاد إن النص المكتوب يخضع بشكل جذري لعملية عرض وإنجاز [1] ذلك أن النص المسرحي يشكل القاعدة الأساسية التي تنطلق منها عملية الإعداد للعرض، بدءا من اختيار الشخصيات والملابس مرورا بالإنارة إلى أدق تفاصيل العرض التقنية، ومهما كانت نظرة المخرج للنص فإنه لا يستطيع أن ينطلق من العدم، فلابد له من فكرة تعطيه شرارة الانطلاقة ذلك أن النص المسرحي: "قد ارتبط بالعملية المسرحية منذ أن بدأ المسرح يبتعد عن تلك الشعائر والطقوس الدينية ليتخذ لنفسه ذلك الشكل الفني القائم على أسس وأصول وقواعد محددة، لعل أبسطها مظهر الخرافي الذي يميزه عن بقية النصوص الأدبية الأخرى.[2]

–وإذا كان النص المسرحي يقدم إلى جمهور القراء مطبوعا في شكل كتاب، شأنه شأن الرواية والقصة، فإنه يضطلع حتما بإلزامية العرض أمام جمهور معين، وذلك برغم التميز الذي عرف المسرح على امتداده التاريخي. حيث كان يوجد قديما نوعية من المسرح: "ما يمكن تسميته بمسرح القراءة وما يمكن نعته بمسرح العرض، حيث سمي المسرح الأول، بمسرح الكتاب الذي يندرج في مسرح الكرسي "لألفريد دوموسي" وهو عبارة عن مسرحيات تتسم بطولها وتعقيداتها وبكثرة شخوصها وتغيير ديكوراتها بشكل متواتر، هذا بالإضافة إلى صياغتها الكتابية الشعرية، وإن هذه السمات هي التي

[1] كبير إيلام: سيماء المسرح والدراما، تر: وثيق كرم، المركز العربي البيضاء 1992، ص 313.

[2] حسن يوسفي، قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد، مكتبة عالم ا لمعرفة، 1995، ص 14.

جعلت مسألة عرضها مستحيلة" [1]، واعتمدوا بذلك أصحاب هذه الرؤية على نظرية متميزة في قراءة مثل هذه النصوص الطويلة.

لا تعد علاقة النص بالعرض علاقة أولية بسيطة بقدر ما تعتبر علاقة مركبة من مجموعة ضوابط متداخلة قد تشكل تداخلا نصيا فعلا، حيث يحمل كل نص آثار النص الآخر مع العلم أن هذه العلاقة تحتمل الجدل لأنها ليست علاقة أوتوماتيكية تناظرية، لأنه إذا كان كل عرض مسرحي مقدم يتقيد بإرشادات النص إلى حد ما فإن النص المسرحي لا يحمل آثار أي عرض فعلي".[2]

يعرفه غسان غنيم بقوله: "الخطاب المسرحي يختلف عن بقية أنواع الخطاب في أنه يقدم عبر وسيط، يشكل السرد فيه مثلا الشخص الغائب، الحاضر الذي يقدم الأحداث والشخصيات، ويعرف كل شيء ويتحكم بكل شيء فهو وسيط بين الأحداث والمتلقين بينما يختفي هذا الوسيط ببراعة تامة في الخطاب المسرحي.[3]

-في حين يؤكد باتريس بافيس أن الخطاب المسرحي يختلف عن الخطاب اليومي العادي أو الأدبي حيث يقول: "التحقيقية أفعال تتحقق لدى قولها، وقدرته رمزيا على إنجاز فعل، وفي المسرح نلاحظ وجود تقليد أو اتفاقية ضمنية تقو (القول هو افعل)[4]، وبالتالي إن تطابق الأفعال والأقوال أو بالأحرى انسجام الفعل مع القول حيث لا يجب أن يخرج عن صيغة الدلالية.

---

[1] حسين يوسفي، قراءة النص المسرحي، م .س، ص 8-9.

[2] كبير إيلام، م .س، ص 314.

[3] غسان غنيم، الخطاب في المسرح، مجلة الأثر، العدد الخاص، أشغال الملتقى الدولي الرابع تحليل الخطاب، سوريا، ص 288.

[4] باتريس بافيس، معجم المسرح، تر : ميشال فخطار، المنظمة العربية للترجمة، ط1، شباط /أفريل، بيروت، لبنان، ص 2015.

أما حشلافي لخضر فيرى أن الخطاب المسرحي لا يلزم معنى لكنه يقترح معاني ومن: محاولة الوصول إلى دلالة نهائية معينة، سيؤدي إلى فتح متاهات. وانزلاقات دلالية لا حصر لها ... فكل شيء يخفي داخله سرا، وكلما تم الكشف عن سرها فإن هذا السر سيحيل إلى سر آخر، ضمن حركة تصاعدية موجهة نحو سر نهائي".[1]

-ويعرفه الباحث عبد العزيز بن عرفة على أنه: مجموعة الوحدات الصغرى التي تشارك في تكوينه وصياغة (فضاء زمان، شخصيات) والطرائق إلى: تمكن البنيات السردية والمادية من تفعيلها في إطار مكاني وتتيح للشخصيات شحنها بطاقات دلالية وإيحائية.[2]

[1] حشلافي لخضر، سيسيولوجية الخطاب المسرحي جامعة الجلفة، د.ت ، ص 1.

[2] أنظر عبد العزيز بن عرفة، مدخل إلى نظرية السرد عن غريماس، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 44 /1984، ص 45-31.

المبحث الثالث: دلالة الخطاب في المسرح الجزائري

أ – دلالة الخطاب المسرحي:

المسرح منتج للعلامات و الإيماءات من خلال النص هذه" العلامات يتم استقبالها من طرف المتلقي فيقوم بالتعامل معها بما تحمله من مخزون ثقافي و اجتماعي وسياسي، و بما أن هذا النص هو مجموعة من العلامات و الرموز فهنا يكون الاشتغال عليه[1] " الأمن خلال الاهتمام المعرفي و المنهجي موحد يأخذ بعين الاعتبار تلك المحاولات و الدراسات السيميائية و السردية التي أسست لدراسة شاملة و متكاملة للإبداع الفني ككل و المسرح بخصوصيته يفرض نصارا يجمع فيه الدارس بين شقين: النص و العرض حيث تتحول الشخصية من ورقية الإبداع الخيالي إلى جسد الممثل الذي يضفي عليها سمات لم تكن في النص الأصلي، مما يفتح أقواسا متعددة لدراسة الأداء و الصوت و الحركة والإيقاع الذي يدخل ضمن مستوى آخر، هو سينوغرافية النص الدرامي.[2]

و بهذا نجد أن السيمياء أعطت للنص المسرحي بعدا آخر من التواصل بين النص و المتلقي، من خلال التأثير على المتلقي و هذا الأخير يقوم بعملية القراءة و التأويل للوصول الخفايا و الأفكار و القراءة ما بين السطور في النص.

ومن بين الذين اعتبروا أن المسرح ما هو إلى بنية سيميائية " بيتر بوغاتيرف " الذي ذهب إلى المسرح ما هو إلا بنية سيميائية تحول كل شيء إلى إشارة و هذه التحويلة هي الصفة التي تميز المسرح عن باقي الفنون[3].

---

[1] محمد زكي الحشماويه دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1983،ص287

[2] طاهر أنوال، المسرح النقدية الحديثة ، نماذج من المسرح الجزائري و العالمي ، ص 169

[3] عدد من المؤلفين، سيمياء براغ ، ترجمة أمير توانيكو، منشورات الثقافة، تط 1997، ص18.

و يذهب النقاد إلى تطبيق المنهج السيميائي على المسرح إذ يرى "اسلن " أن سيموطيقا الدراما بشكلها الحالي تدين إلى العمل النقاد الشكلانيين الروس الذين بدؤوا في تطوير الأساليب في دراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية عن طريق التحليل الدقيق لطريقة الإنتاج التي تنتج بواسطتها الأعمال وتأثيرها، إذ شرع أنصار هذه النزعة خاصة في مدرسة براغ في الثلاثينات من هذا القرن في تطبيق المنهج السيميائي على الدراما تأثرا برائدين هما : "تشارز بيرس " و " دي سوسير ".[1]

فالمسرح يقوم على أسس و بنى تحكمها عناصر و علامات و من المناهج الذي يمتلك الميزة لتحليل تلك العلامات و الإشارات و الرموز هو المنهج السيميائي.

و يرى علماء الكلام و علماء اللسان و التواصل :" أن الحديث عن التواصل لا يسوغ إلا إذا كان هناك إرسال معلومة أو معلومات من نقطة أخرى، و تتم عملية الإرسال هذه بواسطة الرسالة التي تخضع عناصرها النظام محدد أي تصاغ اعتمادا على شفرة "[2].

و المخرجو بهذا فإن العلامات المسرحية تستخدم في مجملها لإقامة التواصل بين النص و بين العرض و الجمهور و بين العرض و الناقد .

و السيمياء بعدما شهد القرن العشرين عدة اتجاهات و مدارس نقدية تناولت تحليل النص الأدبي بشكل عام و المسرحي بشكل خاص بفضل تطور اللغة.

و السيمياء بين اللغة و الاصطلاح جاء في لسان العرب " السومة و السيمة و السيمياء، العلامة " و قال ابن الأعرابي السيم العلامات على صوف الغنم، و السيمياء في الأصل واو، و هي العلامة يعرف بها الخير والشر[1]

---

[1] جاب الله أحمد ، العلامة و العمل المسرحي، الملتقى الثالث، منشورات الجامعة ، بسكرة، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر 2002، ص134.

[2] محمد التوهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان الرباط، ط1 2006، ص 132

و الذي يهم الجانب الاصطلاحي و الذي بدأ مع العالم السويسري افرديناند دي سوسير" والأمريكي " شارل بيرس" و يقول " دي سوسير" من خلال محاضراته الألسنية انه يمكننا إذن تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية و هو يشكل جانبا من علم النفس الاجتماعي و بالتالي التي تدلنا على كنة و ماهية العلامات و semiologie من علم النفس العام ندعوه د الأعريضة .القوانين التي تنظمها[2]

و نجد اندي ديسوسير أشار إليه بالسيمولوجيا خلال تحديد العلاقة بينه و بين علم اللسانيات و يعني المنهج السيميائي" في المسرح بدراسة كل ما يعني به المسرح من العنوان إلى الغلاف إلى الشخصيات إلى المكان و الزمان و تحليل الرموز و الإشارات و الدلالات و الإيحاءات في العرض و النص المسرحي ككل، و هو منهج تحليلي ما يكون الأمثل في الدراسة المسرحية فهو ينزع اللبس عن كل ما يتعلق بالمسرحية و يكمن تفكيكه و تحليله في المعنى و الدلالة و ارتباطها بموضوع المسرحية،[3] وهو علاقة وصل و جذب للمتلقي و هو يعطينا الفرصة لقراءة أحداث و مفارقات المسرحية الت لا تكون ظاهرة في النص أو العرض فمثلا الثياب الرثة تحيلنا إلى حالة الفقر أو البؤس أو الحزن.

ب – دلالة الخطاب في المسرح الجزائري:

إن المتتبع لنشأة المسرح في الجزائر "سيجد نفسه لا محالة يعود إلى حقب زمنية بعيدة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ"[4]، حيث أن ما يتفق عليه الدارسون هو أن للمسرح الجزائري جذورا تعود إلى ما قبل التاريخ حيث تطورت في بدايته فكانت هناك جذورا غير

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة سوم مجلد 3 ج24، دار المعارف القاهرة، مصر ، ط 1981، ص 158

[2] المرجع السابق، ص158.

[3] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ج1 ط1، دار الغرب الإسلامي لبنان 1998 ، ص415.

[4] صالح لمباركية،المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، قسنطينة الجزائر،2007،ص 09.

عربية و أخرى عربية إسلامية، فالقرطاجيون آنذاك كانوا يمارسون طقوسهم الدينية في المعابد و كانت هذه الطقوس« بحق تدل على وجود شكل من أشكال المسرح»[1]، أما أثناء الوجود الروماني في الجزائر فقد عمل الرومان على « إنشاء عدد كبير من المدن الداخلية والساحلية... وقد شملت هذه المدن كثيرا من المرافق الضرورية، كالمباني الحكومية، والمكاتب، و المعابد، و أقواس النهر، و الحمامات، و الحوانيت، و الأسواق والمنازل.. لعل أهمها جميعا المسارح النصف دائرية التي مازالت قائمة حتى الآن في كثير من المدن منها جميلة، تمقاد، تبسة، شرشال، سكيكدة [2]وفيما يخص الجذور العربية الإسلامية فقد كانت عبارة عن أنشطة شعبية مشابهة للمسرح سواء منها الأشكال التراثية كالمداح والراوية الشعبي والحلقة والزردة.

واحتفالات الأعياد الدينية و المناسبات الفصلية الفلاحية...، كالتويزة وبوغنجة وبوسعدية [3]

وهي عبارة عن دراما شعبية إضافة إلى أشكال فنية شعبية أخرى ظهرت بعد دخول الجزائر تحت الحماية العثمانية ألا و هي عرائس القاراقوز أو خيال الظل « وهو مسرح متكامل وقصص درامية كاملة تجري أمام المشاهدين كبارا و صغار حيث يجري التمثيل وراء ستار أبيض شفاف. »[4]
وتمثيليات خيال الظل أو مسرح القاراقوز كانت تؤدي بالجزائر في شهر رمضان داخل قصور الدايات و الباشاوات حيث تذكر «مؤلفة المسرح الجزائري "أرليت روت" بأن بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر في سنة 1830م مثلها ذكر "بوكلير موسكو" على أن هذا النوع من التمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر الأسباب سياسية و كان ذلك في سنة

---

[1] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري،مطبعة هومة،الجزائر،ط1،2000،ص28.

[2] المرجع نفسه،ص28.29.

[3] صالح لمباركية،المسرح في الجزائر،ص 21.

[4] عزالدين جلاوجي،النص المسرحي في الأدب الجزائري،ص35.

1843م »[1] لما كان يقوم به من نقد وحشي للفرنسيين أن يتحول إلى دعوة إلى الثورة ضدهم، كما « أن "مالتسان الرحالة الألماني و غيره يذكر بأنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة (1862) وأن "دوشين" شاهد هو الأخر مسرح الكراكوز سنة (1847) كما أن هذا المسرح ظهر من جديد في مدينة بسكرة حوالي (1930)»[2]

ورغم كل ما أشرنا إليه مسبقا إلا أننا لا ننكر ما قدمته فرنسا لخدمة هذه الأرض على الأقل خدمة لأبنائها القاطنين في الجزائر من معمرين وعساكر وموالين لهم، فبنى الفرنسيون مسارح في «كبريات المدن الجزائرية المحتلة، كالعاصمة ووهران وقسنطينة وعنابة

ج- دلالة و مضامين المسرح الجزائري:

ارتبط المسرح في بلاد المشرق بترجمة المسرحيات العالمية و تجريبها أو الاعتماد عليها بأشكال مختلفة نجد الوضع في الجزائر [3]مختلفا إذ أن ظهور هذا المسرح لم يرتبط بالترجمة و لا بنخبة من المثقفين، إنما ارتبط بمظاهر الفرجة الشعبية عن طريق الفكاهة و الهزليات الغنائية و كان لهذه العوامل تأثيرها الكبير في طرائق الكتابة المسرحية و أنواعها في الجزائر ، و قد عدد مصطفى كاتب هذه السمات و الدلالات في ما يلي:

1- إن هذا المسرح ظهر من خلال العرضالشعبي و بقي مرتبطا بأذواق الجماهير الشعبية الغير المثقفة.

---

[1] عبدالله الركيبي،تطور النثر الجزائري الحديث ،دار الكتاب العربي للطباعة و النشر،القية الجزائر،2009،ص253

[2] المرجع نفسه،254

[3] ينظر ،علي الراعي،المسرح في الوطن العربي،المجلس الوطني للثقافة و الفنون،الكوين،1999م،472-الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري،21-22 ماي 2006،ص.158

2- ارتبط بالغناء و الفكاهة في الأداء بلغة شعبية حفيفة.

3 إنه مسرح شعبي غير مثقف بقي بعيدا عن رجالات الأدب.

4 انعدام النص المسرحي المطبوع مما جعل الممثلين هم الذين يشرفون على الكتابة وعلى النص المسرحي لهذا يقي دائما مرتبطا بالعرض. و من خلال ما سبق فإن المسرح الجزائري تميز عن باقي البلدان العربية التي لجئت إلى الترجمة و الاقتباس من المسرح الأوروبي، نخلص إلى أن رواد المسرح في الجزائر قد اتجهوا منذ نشأته إلى استلهام الفلكلور و التراث الشعبي، منهم علالو و دحمون الذي كتب مسرحية عن مقالب جدا هذه الشخصية المستوحاة من التراث الشعبي تعبر عن اهتمامات الإنسان العربي البسيط و إسقاطها على الواقع، حيث أصبحت ذات مستوى ثقافي معين[1] ، عرضت هذه المسرحية في 12 أبريل 1926م و قامت بتمثيلها فرقة زاهية و لقيت نجاحا كبيرا في الوسط الجماهيري من خلال فضح الحكام و الواقع الاجتماعي الجزائري

و من مظاهر المسرح الجزائري توظيف التراث الشعبي و تعددت هذه المظاهر من توظيف كل ما كان متداول في الأوساط الشعبية أمثلة ذلك :

أولا : ألف ليلة و ليلة:

و تعد من أكثر المصادر تأثيرا على المسرح العربي عامة و الجزائر خاصة و التي استقى الكثير من كتاب المسرح منها مواضيعهم و نصوصهم المسرحية لما لها من عناصر المتعة و الطرافة و الخيال و وسيلة لتحقيق التسلية في المسرح و القضايا الفكرية و احداث متنوعة و مواقف مثيرة، و بهذا استطاعت أن تحقق المزج الشعبي الكامل لتراث مشترك للعالم العربى .[2]

---

[1] تامارا ألكسندر،ألف عام وعام على المسرح العربي،ص71-الملتقى الوطني الاول حول النقد الأدبي الجزائري-21-22 ماي 2006،أستاذ مباركي بوعلام،جامعة سعيدة

[2] ينظر فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، ص 196. المرجع السابق ، ص 192

ثانيا: السير الشعبية:

استلهم بعض كتاب المسرح الجزائري أحداث حركة مسرحياتهم من السير الشعبية التي انتشرت في الجزائر منذ الفتح العربي بواسطة الفاتحين الأوائل، أو عن طريق الهجرة المشهورة لقبائل بني هلال و سليم، ومن بين السير نجد " سيرة عنترة" و " سيف بن ذيزن" و " سيرة الهلاليين "[1] .

وقد ذاع هذا النوع من السير و القصص بين الجماهير الجزائرية تنشده و تنسج على منواله و تخصص فيه المداحون و الرواة يعدلون فيه و يصفون، و عرف المجتمع الجزائري السيرة الشعبية في المنازل و الأسواق و الساحات، حيث كان لها انعكاس على خشبة المسرح و كان أبطالها لما يمثلونها من الوجدان الشعبي من خلال مواقفهم الشجاعة ضد كل أشكال الظلم و الطغيان .

ثالثا: الأساطير و الحكايات الخرافية:

ساعدت الأساطير و الخرافات كتاب المسرح الجزائري في بناء عالم مشابه أو مقارب للواقع الاجتماعي بالتعبير عن الرؤى والأحلام و آمال و آلام هذا الشعب، و يعود سبب اختيارهم لهذا العالم الأسطوري النقد الأوضاع الاجتماعية و السياسية، و هكذا كانت موضوعا الاستلهام النصوص المسرحية للكتاب و مثال ذلك مسرحية " الغولة " الرويشد و هي عبارة عن محاولة نقدية للأوضاع الاجتماعية و يعالج ولد عبد الرحمان كاكي و يستلهم من الأساطير و الحكايات الشعبية مظاهر تراثنا الشعبي و مجاراة ما وصل إليه المسرح اليوم بوسائل تقنية جديدة تجعل العرض المسرحي قناة بين العرض و الجمهور[2].

[1] ينظر شوقي عبد الحكيم، السير و الملاحم الشعبية العربية، ص15

[2] اينظر مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري ، ص29-30، المرجع السابق ، ص 164

رابعا: القصص الشعبية :

يحتوي التراث الجزائري على بعض الألوان القصصية التمثيلية الشعبية كالحكاية الشعبية أفرزتها ظروف تاريخية معينة أسهمت بشكل واضح في إثراء و تطوير المسرح الجزائري، مواضيعهم لاحتوائها على الأسلوب القصصي السردي و الغرض من توظيف هذا النوع إسقاطه على الواقع السياسي و الاجتماعي لتضمنها على مقومات الأدب الشعبي من العراقة و التطور و الإظافة و التعبير عن الوجدان الذاتي في إطار فني جمالي لطرح قضايا معاصرة تعبر عن الواقع المعيشي[1]

[1] ينظر عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور ، ص 114 أمباركي بوعلام، الملتقى الوطني حول النقد الأدبي الجزائري ، 22-21ماي 2006 ، ص 164

الفصل الثاني:

دراسة تطبيقية لمسرحية

الجزائر الثائرة أنموذجا

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية ل مسرحية" الجزائر الثائرة "لباعزيز بن عمر"

يفتح الخطاب في التعامل النقدي مع فن المسرح بابا لابد من ولوجه في دراسة المسرح الجزائري مما يتيح لنا الإستفادة من النظريات النقدية،ومناهج البحث الجديدة التي أصبح يقوم عليها النقد المسرحي،ويؤسس بها العرض،مما جعل وجود تراكم مسرحي كبير يعالج الثورة الجزائرية خاصة ثورة نوفمبر 1945 التي كان لها صدى كبير،شملت المسرح العالمي و منه المسرح الفرنسي،حيث عرف المسرح الجزائري

حيث عرف المسرح الجزائري لظروف موضوعية وشيكة الصلة بمرحلتي ما قبل الاستقلال و ما بعده مشكلة النص و اللغة و الجمهور و النقد، و لا شك في ضرورة مرور أي نص مسرحي في الحركة النقدية بمراحل و التي تعد ضوابط يتبعها الناقد خلال مقاربته و دراسته و معالجته للنص المسرحي.

تعد مسرحية الجزائر الثائرة لبا عزيز بن عمر رابع رواية تمثيلية يعرض من خلالها الصراع بين الأمل و اليأس،كتبت بالفصحى من قبل جزائريون معاصرون كما عدها الأستاذ محمد صالح رمضان الذي كتب لها كلمة التقديم ضمن الأعمال الإبداعية الكبرى التي أنتجتها الحركة الإصلاحية الأولى "مسرحية بلال بن رباح "للأستاذ محمد العيد آل خليفة طبعت سنة 1938 ، وهي رواية مسرحية شعرية في فصلين و عدة مشاهد، مُثلت في الاذاعة الجزائرية و في المسرح الوطني بالعاصمة، وقام بالتمثيل فيها تلاميذ مدارس جمعية العلماء المسلمين، و التي تمثل الصراع بين الحق و الباطل، و بين الايمان والكفر في صدر الشخصيات الاسلامية التي واجهت بطش الكفار و المشركين ، و ايمانا منهم بعدالة قضيتهم،" و رسالة محمد العيد هي دعوة الناشئة الى ادراك معنى الصبر و الجهاد و الثبات حتى تحقيق النصر، و يقول في ذلك" وأرجو أن تتلقى ناشئتنا درسا نافعا في الثبات على المبدأ و قوة

اليقين، و الصبر على المكاره في سبيل الدين وتعلم أن كمال الخلق، و هو نداء للجميع .للوقوف أمام المغريات والرضى بالعذاب بدل الخضوع و الاستسلام للعدو[1] "

و الثانية هي "رواية الثلاثة "كما سماها الشيخ البشير الابراهيمي ثاني رئيس جمعية العلماء المسلمين، وهي "تمثيلية اجتماعية جزائرية شعرية تمثل حالة ثلاثة من الأساتذة المعلمين في مدرسة التربية و التعليم بقسنطينة... .يمزج فيها الجد بالهزل، و الهزل بالجد، إلى كثير من النكت و الحكم و الأمثال[2].

والثالثة تتمثل في" مسرحية حنبعل "للمؤلف أحمد توفيق المدني و هي تمجيد و تقديس للوطنية و الكفاح حيث كان الصراع محتدما في عهده بين روما و قرطاجة، هذا الصراع أدى لقيام حروب بين الدولتين، انتصر فيها الرومان على القرطاجيين، و لذلك أراد القائد حنبعل أن يثأر لقرطاجة و خاض عدة حروب مع الرومان.

أما الرابعة تتمثل في مسرحية " الجزائر الثائرة "لباعزيز بن عمر" و هي مسرحية تاريخية جرت حوادثها في فترة ما بين سنة 1954 وإعلان الاستقلال سنة 1962 فهي من المسرحيات التاريخية التي تصور الحوادث في هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الشعب الجزائري المناضل تصويرا واقعيا، تتكون من ثمانية فصول و ما تمتاز به أن أبطالها كلهم فرنسيون الا في أحوال نادرة جدا، و هم في الأغلب الأعم إما معمرون كشيوخ البلديات ومن رؤساء الحكومات التي تعاقبت على الحكم في فرنسا و ممثليها هنا في الجزائر خلال هذه الفترة التي بلغت سبع سنين أو تزيد، و بعبارة أدق فهي مسرحية

---

[1]. ينظر :صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة – 1972 م.س، ص90

[2]. باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س، ص ز2 .

تكشف النقاب عن مواقف الفرنسيين من الثورة الجزائرية بصورة خاصة والاوروبيين بصورة عامة، وتعرض على المتلقي ما لأولئك كلهم من نزعات و نفسيات و ردود فعل يتنازعها الامل و اليأس معا اتجاه المصير المحتوم ، تنحو منحى فكريا يخضع عناصر المسرحية للفكرة التي يريد أن و ما نلاحظه في مسرحية باعزيز بن عمر ويجري أحداثها ويدير حوارها بما يوضح فكرته منحازا في أغلب يعرضها فيقيم بناءا المسرحية ويرسم الأحوال انحيازا ظاهرا إلى طرف من طرفي الصراع.

المبحث الأول :الخطاب المسرحي في مسرحية الجزائر الثائرة.

إن حديثنا عن مسألة الخطاب المسرحي يتطلب منا دراسة متضمنات القول على مستوى الخطاب الموجه للقارئ أو الجمهور،حيث يبدأ المؤلف دائما في خطابه إلى الحرس على عملية جذب انتباه المتلقي إلى أوضاع مختلفة(سياسية،أخلاقية،إجتماعية....).

فأول ما يتبادر إلى الأذهان عند ذكر الخطاب المسرحي هو مظهره المزدوج في مجال الكلام في إطار النص و التأدية [1].

فهو خطاب إبداعي يقول ما لا تقوله الخطابات الأخرى كالقصة و الرواية وغيرها من الأشكال الأدبية،فهو صالح للقراءة و العرض ويعد أكثر النصوص تمازجا بين الوظائف المختلفة للغة لأنه يأخذ بعين الاعتبار القارئ و الممثل والمتفرج و المتلقي في إطار واحد وقد أشارت أوبرسفيلد إلى أن المسرح هو "فن المفارقة" فهو في نفس الوقت نتاج أدبي و عرض يشبه الواقع،و النص المسرحي باق إلى الأبد بعد تأليفه و عرضه،ولكن العرض يختلف من فترة لأخرى فهو دائم التغيير،فالنص هو ذاته لا يتغير ولكن عرضه هو الذي يختلف اختلاف الفترة الزمنية،وكذا الممثلين و المخرجين ...الخ.

وهذه المقارنة التي أشارت إليها أوبرسفيلد تطرق إليها دومينيك مانغينو ولكن بطريقة أخرى فهو لم يتحدث عن المقارنة،بل تحدث عن عدم استقرائية في الخطاب المسرحي وكذا في طبيعته الكلامية[2]

---

[1] عمر بلخير،تحليل الخطاب المسرحي،وفق النظرية التداولية،م،س،ص 45.

[2] Dominique Maingueneau : pragmatique pour le discours littéraire, Ed., Bordas, Paris,1990, P143

أشارت" أوبرسفليد "إلى أنّ" المسرح هو فن المفارقة[1]، فهو يتميز بمظهره الثنائي أي أنه نتاج أدبي وعرض يشبه الواقع في نفس الوقت كما نجد أنّ الخطاب في النص المقروء لا يتغير والقارئ يتعامل مع النص بطريقة غير تتابعية، فهو يقرأ وإن لم يفهم يعيد الفقرة أو يقارن بين الفقرات حيث يجد متسعا من الوقت لتكوين فكرة عن العمل الدرامي، أما العرض فهو خاضع للتغيير حسب رؤية المخرج، فالمتفرج الذي يتابع المشهد تأتيه الأقوال متتابعة ومتسلسلة ولا يستطيع الإعادة، كما قد يركز على الإشارات ويهمل علامات أخرى، وبذلك فموقف التلقي معقد، الأمر الذي يخلق نوعا من التعارض الثنائي بين المألوف و اللامألوف، فالنص المسرحي يعد مدونة كتابية مستقرة يمتاز بثبات أبعاده بينما العرض المسرحي نظام متحرك متغير الأبعاد وهذا ما يدفع هذا ما تطرق اليه" دومينيك مانغينو "عن" عدم الاستقرائية في الخطاب المسرحي و كذا في طبيعته الكلامية[2] "

والذي يميز المسرح عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى هو" كثرة المتكلمين والمستمعين، وهم يشاركون في هذا الفعل بصفة جماعية أو فردية واحدة، وهنا يمكننا الحديث عن مستويين من الإرسال[3] "في كل خطاب مسرحي فالإرسال في مسرحية" الجزائر الثائرة[4] "لباعزيز بن عمر له

---

1. . Anne Ubersfeld, lire le théâtre, Op.Cit, P 50.

2. 3 Dominique Maingueneau : pragmatique pour le discours littéraire, Ed., Bordas, P143 Paris,1990,

4. .عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي وفق النظرية التداولية، م .س، ص48

مصدران هو أيضا:

المصدر الأول هو المؤلف المسرحي، ويتجلى خطابه في الإرشادات المسرحية والتوجيهات وهي كلّ كلام قد

يكون صادرا أو غير صادر عن شخصيات المسرحية، أي قد تكون هذه الإرشادات على شكل سرد خارجي

لا علاقة له بالحوار وقد تك و وصفات الأشخاص والأشياء.

فأسماء الأماكن جاءت في بداية السرد، ووردت في مقدمة الفصل وهذا لمساعدة القارئ على معرفة السياق المكاني، ومن أمثلة على ذلك قوله في المشهد الأول من الفصل الأول:

(رئيس إتحاد شيوخ البلديات يتحدث الى بعض زملائه باهتمام زائد و هم جالسون في قاعة الاستقبال .الفخمة، فتطول جلستهم و يتسع نقاشهم حتى يشمل أشخاصا آخرين)[1]

ونجد أيضا في المشهد الخامس:

(استئناف اجتماع الصباح في قاعة فسيحة لها من الاثاث و الرياش ما يتناسب مع منظرها البحري الجميل...)[2] .

[1]. باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س ، ص11

[2]. المرجع نفسه، ص22.

(امرأة شيخ بلدية سانطوجين تدخل صباحا قاعة الاستقبال التي انعقد الاجتماع فيها ليلا فتجدها مشوشة المقاعد و الكراسي، فتشمئز نفسها مما رأت)[1]

فهذه الإرشادات يقدمها المؤلف لمعرفة السياق المكاني و السياق الزماني التي تساعد القارئ لمعرفة السياق العام للمسرحية و التي تبين حالة الترف التي كان يعيشها هؤلاء المعمرين في الجزائر من خلال حديثه عن قاعة الاستقبال الفخمة، و القاعة الفسيحة من الأثاث و المنظر البحري ...، كما أنه يعطي معطيات تتعلق بالحالة النفسية التي يعيشها هؤلاء المعمرون من شيوخ و نواب و مثال على ذلك:

(ما كاد الجماعة يطلعون على هذه الرسائل حتى قاموا و قعدوا و أبرقوا و أرعدوا، فأسكتهم رئيس لجنة اليقظة باقتراح يقضي بتكليف الوفد الذي قابل الوالي السابق قبل أن يغادر الجزائر منذ شهور بمقابلة خلفه حالا لاطلاعه على تطور الاحوال في مناطق الريف و ها هو الوفد يصل الى مكتب الوالي العام الجديد في بناية الولاية[2]).

فمن جهة يبين القلق و الخطورة التي يعيشها هؤلاء النواب الفرنسيين، و نقاشهم حول هذه الاحداث التي القلق و يملأ قلوب السكان الفرنسيين بالخصوص ذعرا و فزعا.

اضافة الى هذه الإرشادات نجد في بداية كل فصل من المسرحية ملخص يبين الأحداث التي سيعالجها المؤلف مما تساعد المتلقي سواء كان مخرجا أو ممثلا أو قارئا على ادراك و فهم الفكرة المعالجة و مثال على ذلك ما جاء في الفصل الاول:

---

[1] المرجع نفسه، ص30.

[2]. باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س ص56 .

(فاتح نوفمبر 1954 م :سجل في ليلة هذا اليوم الذي هو يوم عيد الموتى عند المسيحيين وقوع حوادث قنابل ضد مراكز استعمارية هامة في مختلف جهات و مناطق القطر، بطريقة محكمة تثبت أن وقوعها ليس محض مصادفة أو مجرد فذلكة ، و ما كادت اذاعة الجزائر تتصل بأنباء هذه الحوادث حتى أسرعت فأذاعتها في هاتفيا –طائفة من أقطاب الاتحادية قبيل طلوع الشمس الى الاجتماع معه في داره للتفاوض فيما حدث، و تبادل الرأي في مواجهة الخطر).[1]

و في الفصل السابع :فشل حركة تمرد الجنرالات الاربعة،" شال "و" زلير "يستسلمان،" صالان " و"جوغو" يختفيان ليقودا منظمة الجيش السري الارهابية، أقطاب المنظمة يعقدون اجتماعا سريا في دار أثرية بإحدى ضواحي العاصمة)[2].

فهذه الأوصاف والمحتويات تسهل للقارئ التفاعل و تخيل الأحداث، و في بعض الارشادات يمزج المؤلف بين الاوصاف الخارجية و الاوصاف الداخلية للشخصية و الفضاء الخارجي و يظهر ذلك في المشهد العاشر من الفصل الثامن) :جماهير الراحلين و الراحلات تتجمع أمام مرفإ العاصمة و تتزاحم على الصعود الى الباخرة بدون مودع أو مشيع، دموع تتساقط على الخدود حزنا على من بقي بعدهم في الجزائر من عظام الاباء والجدود...)[3]و في المشهد العاشر من الفصل الرابع(" ماسو " يدخل و يحييهما برفع قبعته العسكرية...)[4](أيضا نجد عصابة من المنظمة تقتحم باب بنك في حي

---

[1]. المرجع نفسه، ص09.

[2]. المرجع نفسه، ص217 .

[3]. المرجع نفسه، ص284.

[4]. المرجع السابق، ص144 .

"بورسعيد "و هي بلباسها العسكري فتأخذ المبلغ .الذي أعد لها ثم تنصرف من غير أن يتعرض لها أحد)[1]

(فمن خلال هذا الوصف الخارجي للشخصية يبرز المؤلف طريقة اغتيال و اقتحام الجيش الرسمي الفرنسي، و من الأوصاف الداخلية نجد) : ربة البيت و معها بعض الأوانس يدخلان مذعورات مما سمعن في القاعة[2]وهو وصف لمختلف وضعيات الأشخاص الموجودين في ذلك المكان، إنّه خطاب موجه للقارئ بغرض إثراء رصيده المعرفي عن المسرحية، فهو بالتالي خطاب تفسيري مصاحب لأحداث الشخصية.

ومن خلال وصف هذه الإرشادات نجد أنّ" باعزيز بن عمر "يكتفي بوضع الملاحظات الرئيسية والأساسية عن المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية مع إشارة عابرة إلى الشخصيات أو الزمان ويترك الباقي للقارئ ليستنتجه من خلال حوار الشخصيات، وهذا نجده عند بداية كلّ فصل ومشهد، هذا إضافة إلى بعض الأوصاف الخارجية مثل) :ربة البيت تقتحم الباب هذه المرة بدل بنتها فتقوم الجماعة لتحيتها و الانحناء أمامها [3](كما قد تتكفل شخصيات المسرحية بتحديد الزمان والمكان وكذا تعاقب أحداث المسرحية وهذا مانجده في حوار الضابط:

"الضابط... :كنت أعتقد دائما أن محاولة القضاء على الفلاقة من خارج البلاد محكوم عليها بالفشل، وما زلت على هذا الاعتقاد و قد استطاعوا أن ينشئوا منظمة ادارية في الولايات و المناطق و أنشأنا نحن مثلهم نظاما عسكريا اداريا داخل المدن و خارجها و مع ذلك لم يستطع القضاء على

---

[1]. المرجع نفسه، ص231.

[2]. المرجع نفسه، ص83.

[3]. المرجع نفسه، ص16

منظمتهم و زادوا فقاموا الاستعمارية في شمال قسنطينة في 20 أوت فنهبوا الأموال و قتلوا السكان من غير أن نستطيع الحيلولة بينهم و بين ما افترقوا من أعمال ارهاب و تقتيل، كان من نتائجها الذعر في أوساط الأوروبيين و استقالة النواب "المسلمين و ظهور كتلة61 في المجلس الجزائري ..."[1]

تعد هذه الظاهرة من التقنيات التي تساعد القارئ لفهم بناء النص المسرحي حيث تكتمل في ذهنه كل المعطيات المتعلقة بالشخصيات و الاحداث[2] "

يتعمد" باعزيز بن عمر كالروائية أو القصة مثلا، وتختلف هذه الظاهرة من مسرحية لأخرى حسب ما تقتضيه الضرورة فهناك من المسرحيات إطالة الشخصية في الحديث عن نفسها واصفة بذلك المكان أو الزمان وأحيانا يتم استنتاج ذلك من خلال حوار الشخصيات وهذا ما جاء في الحوار التالي:

" :الآنسة :انني الآن في السنة الثالثة و العشرين من عمري، و قد التحقت بالجامعة الجزائرية كطالبة في الطب منذ ثلاث سنوات فتمكنت خلال هذه السنوات من الإطلاع على تطور الأحداث التي مرت بها الجزائر منذ 1954 حتى انتهت بنا جميعا الى ما نحن فيه اليوم و كنت دائما على الهامش من هيجان الطلبة وصخبهم ومظاهراتهم لعلم أن ذلك لا يفيدنا شيئا مادام الجيش الفرنسي مقيما في البلاد.

[1]. باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية- م. س، ص112.

[2]. دين الهناني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص319

الشاب: أنا كذلك كنت طالبا في الجامعة ولكني كنت منطويا على نفسي أتهرب مثل الآنسة من كل اجتماع يعقده "لقايرد" وأتباعه ليقين أن كلما كانوا يقومون به ماهو غلا تهريج وأعمال سلبية ضد فرنسا وما يسمونهم الفلاقة وهاهو الزمن قد صدق اعتقادي وصحح يقيني "[1].

فمثل هذه الظواهر التي تعد مرجعيات أساسية لفهم البناء المسرحي والمسرحية إثراء للرصيد المعرفي للقارئ،تعمد الكاتب في إبرازه لتكتمل الفكرة في ذهن القارئ بنفس الطريقة التي اكتملت فيه نفس الفكرة في ذهن الكاتب.

"قد يعمد الكاتب إلى ذكر بعض المعطيات حيث يجعلها مترامية بين طيات المسرحية، ويضعها بين قوسين،وهي معطيات مقيدة للقارئ ليتعرف على تفاعل الشخصيات، وردود أفعالها[2] "، وتأتي على شكل أفعال مثل قوله: " يخرج مهرولا، يثير، يعود فيقول، ، يتسلمها منها شاكرا، يخطب في الجماهير، يقترح...إلخ[3] "، وتأتي على شكل أسماء مثل قوله:"جرس الباب يدق، مسرعا، جالسا، ضاحكا بملء فيه، هتافات متواصلة...إلخ"[4] وهذا نجده من بداية المسرحية،إلفى نهايتها،وهذه المعطيات التي نجدها كثيرة في حديث الشخصيات لا يجد القارئ صعوبة في الإهتداء إليها عند قرائته لأي مسرحية.

---

[1]. باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س، ص276، ص277.

[2] المرجع السابق،، ص319

[3] باعزيز،ص 13،14 ،130،51، 199 بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س،

[4] المرجع نفسه،ص131،119،125،86،32

أما المصدر الثاني للإرسال "يتمثل في الخطاب الذي يحدث بين شخصيات المسرحية وهو خطاب تواصلي لا نستطيع أن نؤوله إلاّ إذا فهمنا الخلفيات المرجعية السياسية أو التاريخية للمسرحية. [1]

فتأويل بعض العبارات الواردة في المسرحية لن يكون مكتملا إذا رجعنا إلى مضمون المسرحية فحسب، إنمايكتمل التأويل بالرجوع إلى فهم الخلفيات المرجعية سواء كانت إيديولوجية أو اجتماعية أو ثقافية...والمؤلف "باعزيز بن عمر" اختار موضوع مسرحيته الواقعية من تاريخ الجزائر و الاحتلال الفرنسي لها، حيث كان المسؤولون الفرنسيون يتدارسون الوضعية المتأزمة يوما بيوم و ساعة بساعة بعد أحداث الفاتح من نوفمبر 1954و ما تحمله من دلالات تاريخية و سياسية.

في هذا المصدر من الارسال قد يضطر المؤلف الى الاستعانة بشخصياته للحديث عن شخصيات أخرى بذكر روجي ليونار) الذي لم يكن ضمن الشخصيات.

المسرحية رئيس الوفد:

كنا قابلنا الوالي العام السابق (روجي ليونارإن فرنسا قوية، فكما قضت بكل سهولة سابقا على هذا النوع من التمرد و العصيان و الخروج عن القانون، فستقضي كذلك سريعا على مدبري هذه الحوادث الجديدة). و ها هي الحوادث قد تطورت بسرعة من سيء الى أسوأ من غير أن تصنع الحكومة الحاضرة شيئا لوقفها، و اعادةالاطمئنان الى نفوس السكان القلقين منها و إن ما تلقيناه أمس من أخبار مزعجة بواسطة رسائل وردت من الارياف على بعض العائلات الساكنة في العاصمة لشيء يبعث على القلق، و يملأ قلوب السكان الفرنسيين بالخصوص في تلك المناطق ذعرا و فزعا، و لاسيما أن صحفنا المحلية قد سكتت تماما عما يجري فيها من الاشتباكات و حوادث الاغتيال و

[1] دين الهناني، توظيف التراث التاريخي في المسرح الإصلاحي الجزائري، م .س،

الارهاب و إنا لنرجو من سعادتكم التدخل سريعا لدى السلطاتالعسكرية حتى تبادر الى حماية السكان و قمع هذه الجرائم و السماح للصحف باطلاع الرأي العام على كل ما يهدد الجزائر الفرنسية في عهدكم". [1]

فقد تم ذكر الوالي السابق في سياق النص لتبيين وعود و أقوال الولاة العامين و سوء نيات الحكومات وعدم اتخاد الاجراءات المناسبة و استهانتهم بتلك القنابل المتفجرة.

كما أن "باعزيز بن عمر" خضع عناصر المسرحية للفكرة التي يريد أن يعرضها، فأقام بناء المسرحية ورسم الرجوع الى أحداث تاريخية سابقة لم يتحدث عنها الكاتب و التي يتعرف غليها القارئ من خلال تجاذب الحديث مثل تذكير رئيس الحجرة الفلاحية بثورة المقراني و مقاومة الامير عبد القادر، وبأحداث 8ماي 1945 التي شملت معظم أرجاء الجزائر، القطرة التي أفاضت الكأس وتيقن الجزائريون أن المستعمر الفرنسي لا يفهم لغة الحوار حيث كانت هذه وكل وعوده وشعاراته بالمساواة والديمقراطية هي شعارات كاذبة وما أخذ بالقوة لا يسترجع سوى بالقوة، فكانت الشرارة التي مهدت للثورة الجزائرية، و هذا ما جاء في حديث رئيس الحجرة الفلاحية : " يظهر ليأنكم قد بالغتم كثيرا في استفظاع ما حدث، فهو في نظري لا يعدو أن يكون (زعبطة) و أعمالا اجرامية عابرة تعودنا أن نراها تصدر من بعض العصابات التي سبق لنا أن قضينا عليها و هي في المهد.

و ربما كان ما عرفنا منها في الماضي أشد انذارا لنا من هذه التي اجتمعتم من اجلها فلنذكر منها في الماضي القريب حوادث 8ماي سنة 1945 م، و في الماضي البعيد ثورة المقراني و جماعته، و من قبلها جميعها الحرب التي خضنا غمارها مع عبد القادر الذي كان أعز نفرا و أعظم خطرا على فرنسا

[1] باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س، ص ص56 ،250

ممن ذكرنا لكونه قام في وجه فرنسا بمقاومة مسلحة و هي لم تتمكن بعد من بسد نفوذها على كامل تراب القطر الجزائري .يده عليهم واحدا واحدا، و يسوقهم جميعا الى حيث يذوقون و بال أمرهم" [1]

فهذه المرجعيات تساعد المتلقي على معرفة السياق العام للمسرحية و تمده بمخزون معرفي "وفي هذا المستوى من الارسال أيضا نجد الكاتب يستعمل بعض العبارات التي تحتوي على رموز، وذلك على لسان الشخصيات المشاركة في العملية التبليغية، و لا نستطيع تأويل هذه العبارات الا بمعرفة الخلفيات التاريخية، و ذلك بالرجوع الى الفترة التي ألفت فيها المسرحية" [2]، هذه الخلفيات ذكرها الاستاذ محمد الصالح رمضان في تقديمه للمسرحية و الذي اعتبرها "رابع رواية تمثيلية معتبرة يكتبها بالفصحى جزائريون معاصرون من خيرة أدباءنا الكتاب والشعراء اللامعين ...الاولى رواية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة، و الثانية رواية الثلاثة للشيخ البشير الابراهيمي، و الثالثة رواية حنبعل لأحمد توفيق المدني و الرابعة مسرحية الجزائر الثائرة للشيخ باعزيز بن عمر وهي تمثيلية سياسية تا ريخية، وضعها نثرا الشيخ باعزيز في ثورة التحرير الجزائرية " [3] فقد كتب المؤلف مسرحيته أثناء الثورة التحريرية و عالج الأحداث التي عاشها الفرنسيون بدءا من الفاتح من نوفمبر 1954 الى غاية

2002و هذا ما ذكره اسماعيل بن محمد "يضطرني واجب الوفاء لأستاذي الأديب الكبير المرحوم "باعزيز بن عمر" الى نشر بعض ما تركه من مخطوطات ...، وذلك في آ خر جملة وجهها إلي و هو في حالة الاحتضار... بقوله: قم مقامي، ولم يزد حرفا واحدا حتى فارق هذه الحياة... و كان همه الأكبر –رحمة الله عليه– التفكير في طبع مؤلفاته العديدة التي لم تطبع فقررت في الحين أن أقوم بما

---

[1]. المرجع نفسه ،ص 12

2 .دين الهناني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص320

[3] باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س، ، ص) و –ز)

ينوي القيام به تحقيقا لأمنيته الغالية بيد أن الظروف لم تسمح بذلك قبل اليوم رغم ما يربواعن عشرين سنة خلت من وفاته... و لم يكن من السهل الحصول على أي مخطوط محضر للطبع غير هذه .الجزائر الثائرة" " [1] فقد عالجت هذه المسرحية الأوضاع الحاسمة من تاريخ الشعب الجزائري المناضل تصويرا واقعيا حيت ثار الشعب الجزائري عن طريق اطلاق النار و تفجير القنابل ضد المراكز الاستعمارية الهامة في مختلف المناطق، مما أدى إلى اثارة القلق لدى الفرنسيين، فهي تكشف عن مواقف الفرنسيين من الثورة الجزائرية و تبين النزاعات والنفسيات و ردود الفعل التي يتنازعها الأمل و اليأس معا تجاه المصير المحتوم، ففي مسرحية "الجزائر الثائرة" نجد الشخصيات تحمل خطابات متطابقة مع الواقع و هذا ما ورد في حوار التالي:

شيخ بلدية سانطوجين الأخطار، و إن كنت أخشى أن سلاح المظاهرات سينتقل يوما الى أيدي المسلمين فيفيدهم استعماله ضدنا لدى باريس أكثر مما أفادنا استعماله ضدهم و ضد باريس. أما التفاهم مع الجيش إذا تم فمعناه إخضاع كل مع الجيش هنا أن لا يتعرض لمظاهراتنا واجتماعاتنا بالتشتيت و التفريق، و أن لا يعاملنا معاملة المسلمين أو الخارجين عن القانون"[2]

و ما جاء في قوله أيضا "أتظن سيدي أن المسلمين ما زالوا كما كانوا قبل اليوم منذ ثلاثين سنة، فقد تغيرت الى الاتحاد و الرقي و النهوض و محاربة الأجانب المحتلين لبلادهم..." [3]، فرئيس بلدية سانطوجين من الشخصيات التي تؤمن باتحاد و تضامن الشعب الجزائري و تبحث عن طرق و أساليب لمواجهة هذه المقاومة.

---

[1] المرجع نفسه، ص1

[2] باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س، ص85

[3] المرجع نفسه،125

من جهة أخرى نجد "صالان" الذي يداري ضعفه و خوفه من المواجهة، و الذي يسلم أمره للواقع وهذا ما جاء في قوله: "إن كل ما أقوله في الموضوع هو أن تحاولوا إنقاذ ما يمكن إنقاذه بأي وسيلة بالقوة أو بالتفاوض إن وجدتم الى ذلك سبيلا، و اني لقد أخدت أشعر هذه الأيام بتعب و توعك في م زاجي فأرجوا أن تسمحوا لي إذا تغيبت عن بعض اجتماعاتكم الهامة على أن هذا لا يمنعكم أن تتصلوا بي هاتفيا كلما حدث ما يدعو الى ذلك و أنا أوصيكم دائما بالاتحاد و تجنب الارتجال" 2[1]، و هذا معناه الاستسلام أو الفرار من الميدان بطريقة غير مباشرة، و في آخر المسرحية بين المؤلف مصير الفرنسيين من خلال هذه الثورة التي لم يعطوها أهمية"

السيدة: إن السبب في مغادرة أكثرهم لهذا الحي هو ما تركتهم في نفوسهم من الرعب والفزع مظاهرات 11ديسمبر 1960 التي أثبت فيها الشعب الجزائري تضامنه مع قادته داخلا وخارجا، و تعلقه بجبهة التحرير حدث بعد أن زعم أقطاب منظمة "الجزائر الفرنسية" أن جبهة التحرير الوطني لا تمثل الشعب الجزائري..."[2]

هناك العديد من المسرحيات التي تعالج قضية الاستعمار الفرنسي للجزائر، الا أن هذه المسرحية "الجزائر الثائرة"اختلفت عن باقي المسرحيات من خلال تطرق المؤلف الى الجانب المستعمر من شيوخ البلديات و القادة في عدم المبالاة من جهة أخرى و عدم معرفتهم لمصيرهم، حيث حملت حوارات المسرحية توجيهات الى القارئ عن طريق عملية تواصلية توحي الى الخلفيات النضالية و الوطنية و استمرار المقاومة الجزائرية حتى فترة الاستقلال.

---

[1] المرجع نفسه،252

[2] المرجع نفسه،ص274

الحوار الداخلي أو الفردي في مسرحية الجزائر الثائرة "Le Monologue

يأخذ الحوار أشكالا متعددة في النص المسرحي فلما لا يستطيع الكاتب أن يكشف أو يحلل الشخصيات الداخلي الذي نعني به كلام الشخص الواحد.

"ففي بعض مواقف المسرحية المتوترة لا يمكن للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها وفكرها لغيرها من الشخصيات ولكنها مع ذلك تجتاز أزمة نفسية أو لحظة حادة لابد أن ينقلها المؤلف إلى المتلقي". [1] يمكن تسميته مخاطبة الذات كونه يعبر عما تعيشه الشخصية من أحداث و ما تشعر به من أحاسيس، فالمونولوغ شكل من أشكال الخطاب المسرحي يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات، إذ تتساءل الشخصية من خلاله عما تشعر به من مشاعر متضاربة، و تعبر به عما في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاد قرار ما، في هذه الحالة يكون المونولوج الاطار الذي يعبر به عن الصراع الوجداني، كما يمكن أن يأتي المونولوج على شكل حوار مع شخصية غائبة أو مع غرض... كما يمكن أن يكون حوارا مزيفا لا يفترض ردا، و يتم مع شخصية أخرى ... لكن دورها لا يتجاوز الاستماع و الموافقة بكلمات قليلة دون تدخل فعلي أو .مناقشة... [2]

كما نجد أيضا الحديث الجانبي و الذي عرفه المنظر الفرنسي دوبيناك بأنه "أحاديث تجري كما لو كانت في داخلنا و لكن بحضور الآخرين" [3] فهو كلام تلفظه الشخصية مخاطبة نفسها أو شخصية أخرى و يفترض أن يهمس هذا الكلام لكي لا تسمعه شخصية أخرى قريبة لكن ظروف التمثيل

---

[1] عبد القادر القط :من فنون الأدب المسرحية، م .س، ص35

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م.س، ص494

[3] المرجع نفسه، ص168.

تفرض قوله بصوت عال، و لهذا الشكل من أشكال الحوار المسرحي وظيفة إبلاغيه تتوجه فعليا الى المتلقي.

بصوت مسموع، ولهذا يعتمد على عدة قنوات لتوصيل أفكاره، ومن هذه القنوات الحوار الداخلي أو الفردي، واستعمال هذا الحوار الداخلي عملية مقصودة من الكاتب الذي يريد من خلال المسرحية تبليغ خطاب خاص سواء كان نفسي أو ثقافي- للقارئ أو المتفرج، وتتحكم فيه مجموعة من القوانين ذكرها "جان ميشال آدام في كتابه « le monologue narratif au théâtre » وهي قوانين مرتبطة ومتداخلة وهي ثلاثة:[1]

1-**قانون الاقتصاد أو التجانس النصي:** إن القاعدة في المسرح هي أن لا نضع بأسلوب الحكي إلا الأشياء التي لا يمكن أن تدخل في التمثيل، هناك أشياء كثيرة يتعذر بل و يستحيل على المؤلف المسرحي لأن يجسدها و يمثلها بسبب طبيعة تلك الأشياء، إذ أنه لا يمكن مثلا أن نمثل للأفكار و الأحاسيس و الخواطر الفلسفيةالتي لا يمكن إخضاعها لقاعدة الوحدات الثلاث، أي الزمان و المكان و التمثيل و كذا قاعدة المناسبة، أو للتعبير عن الصراع الداخلي، ونجد هذا في قول رئيس لجنة اليقظة: " (جالسا وحده في حجرة الاكل يقرأ جريدة الصباح: "ليكو دالجي" و فجأة يصيح)

...لقد تدهورت أوضاعنا و تزعزعت مراكزنا خلال هذه الفترة بصورة مزعجة منذرة بالويل والثبور، فمن اشتباكات عسكرية قاتلة، وكمائن محكمة مبيدة و قنابل مدمرة، و اغتيالات متزايدة ومن حكومة تسقط و أخرى تقوم بدون جدوى و الى أين نحن ذاهبون؟" [2]

[1] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س ، ص ص61

[2] باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س، ص119 .

من خلال هذا الكلام حاول "باعزيز بن عمر" أن يوصل للقارئ المعاناة النفسية و الحالة المزرية و القلق الذي يعيشه هؤلاء الرؤساء و الضباط كون هذه الأحاسيس لا يمكنها أن تجسد إلا بالتصريح عنها، بالإضافة الى الحديث عن الاغتيالات و القنابل و سقوط الحكومة، فهي خطوات عملية لكنها صعبة التجسيد على خشبة المسرح، فالمؤلف يبرز هذه الأحاسيس و الاحداث التي عاشها الفرنسيون عن طريق هذا الحوار الفردي.

2-**قانون الإخبار**: إذ تحدده المعطيات المرجعية حيث أنّه يحمل أخبارا لم يكن يعرفها القارئ أو المستمع، فيتعين عدم سرد أخبار يعرفها المتلقي، فيعتمد على الحوار الفردي لنقل هذه الأخبار، و في مسرحية "الجزائر الثائرة" هذه المعطيات المرجعية التي تحمل الأخبار نجدها في معظم الحوارات و لكنها ليست في الحوارات الداخلية أو الفردية و إنما بين الشخصيات المسرحية، و خاصة في الاجتماعات المنعقدة بين الضباط و القادة والنواب. المناسبة ليدمجها ضمن الأحداث، و هذا لإثارة شوق القارئ محاولته لمعرفة ما حدث، وهكذا تتحدث الشخصيات ببعض العبارات التي تنقل تلك المعلومات إلى المشاهدين

3-قانون التأثير: وهو قانون تداولي لا يحمل فقط الإخبار إنما يترك أثرا في نفس الغير أي في نفسية القارئأو المتلقي، و يتجلى هذا القانون في كل جزء من النص يقع المشاهد أو القارئ في حيرة لا يعرف ماذا سيجري آه .. متى تنتهي "...هذه الازمة التي نحن فيها منذ أربع سنوات..." [1]

تدهورت من خلالها أوضاعهم و زعزعت مراكزهم، تجعل القارئ يتفاعل مع هذه الأحداث ويتشوق إلى معرفةو ما يمكن الاشارة اليه في مسرحية "الجزائر الثائرة" أن المؤلف لم يعتمد على الحوار الداخلي في هذه المسرحية إلا نادرا – ما تم أخده في الأمثلة- فالشخصيات كشفت عن مشاعرها و

[1] باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س، ص119

أفكارها الباطنة عن طريق تحاورها مع الشخصيات الأخرى بحوار عادي، فكل الأحداث التي عالجها و التي تشمل الثورة و الأسلحة والقنابل و حادثة اختطاف الطائرة المغربية و غيرها من الحوادث كشف عنها المؤلف بطريقة فنية لتبليغ خطاب خاص متوجه الى المتلقي من دون اللجوء الى الخطاب الداخلي.

-الإشاريات الشخصية وأبعادها في الخطاب المسرحي:

ويقصد بالإشاريات الشخصية العناصر الإشارية الدالة على الشخص أي هي الضمائر أثناء استعمالها في وضعيات خطابية "وما يميز الضمائر عن الظواهر اللغوية الأخرى هو تعبيرها عن الذاتية في اللغة، وانّ استعمال أنا" يكون قد وضع أمامه وبطريقة آلية شخصا يقابله هو "أنت"..." [1]، وهذا ما نجده متوفرا في الحوار الذي يتميز "بنظام الدوراي شخصية توجه الحديث إلى شخصية أخرى. فتنصت ثمّ تجيب بدورها وتتحول إلى متكلم" [2]، وتشمل هذه الإشاريات الشخصية ضمائر المتكلم والمخاطب، فهذه الضمائر عناصر إشارية لأن مرجعها يعتمد اعتمادا تاما على السياق الذي تستخدم فيه.

فبمجرد التلفظ بمثل هذه الملفوظات تكون العملية التواصلية حينها قد أخذت بعدا تداوليا لما يوجد بين المتخاطبين من خبرات خاصة تحيل على الأبعاد الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية التي تعتبر قواسم مشتركة بينهما، وعلى هذا الأساس يوضح "منغونو" أنّه في حالة التلفظ ب "أنا" و"أنت"، يكون كلّ متكلم قد أعاد زمام اللغة لصالحه، ويشير هنا إلى أهمية هذه النقطة تكمن في

[1] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية تداولية، م .س، ص72

[2] ألين جورج ساقونا :المسرح والعلامات، م .س، ص80

اعتبار هذين الضميرين، ليسا علامتين لسانيتين لنوع خاص من المبهمات، ولكنهما قبل كلّ شيء عناصر تعمل على تحويل اللغة إلى خطاب. [1]

فاستعمال الضمائر في بعض الحالات يخضع لبعد اجتماعي أو سياسي أو ديني مما يؤدي إلى تغيير دلالتها مثل ضمير الجمع الذي يصبح دالا على المفرد "فالضمير في حد ذاته يعتبر شكلا فارغا و يقترن استخدامه بعلاقة المتكلم المرجعية بالسياق ، و هذا ما أشار إليه "إميل بنفينست" بأنه الضمير خارج الخطاب الحقيقي ما هو إلا شكل فارغForme vide "[2] وفي الحوار الذي دار بين رئيس الوفد و الوالي العام نجد بعض الضمائر.

"رئيس الوفد: نعتذر أولا لسعادتكم عن ازعاجكم و اقلاقكم بحضورنا عندكم في مثل هذا الوقت الذي لا يصلح عادة للمقابلات و الزيارات، لو لا أن ما حدث البارحة فوق هذه الارض الفرنسية جدير بأن يقلق الجميع و يطير نوم كل واحد منا معاشر المهتمين بمستقبل الجزائر الفرنسية، و مصير أبنائنا فيها.

و لا شك أنكم يا سعادة الوالي العام قد تلقيتم تقارير ضافية و معلومات كافية من السلطات العسكرية و الادارية عن هذه الحوادث المهددة لأمن فرنسا في هذه البلاد التي ما عرفت أمنا و لا رخاء الا في عهدنا ... فهل لسعادتكم أن تفيدونا بما يطمئن قلوبنا و يهدئ أعصابنا من تدابيركم واجراءاتكم التي أمرتم باتخادها فوات الأوان" [3]

---

[1] المرجع نفسه، ص34

[2] م.س ،ص 328.

[3] اعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س، ص28 ،29.

نلاحظ أن رئيس الوفد قد استعمل ضمير الجمع في مخاطبته للوالي العام، و الذي يدل على المكانة العظيمة التي يحتلها كونه لا يخاطب مثل بقية الناس لأن مقامه و مكانته السياسية أوجبت ذلك الوالي العام: أشكركم على اهتمامكم الزائد بمستقبل هذه البلاد الفرنسية، و لكن لا أرى ما يبرر مبالغتكم في .يل ما حدث...إننا جميعا هنا تحت علمها الخفاق و حمايتها الشاملة فلن يضركم مجرم..." [1] فقد استعمل هو أيضا ضمير الجمع في مخاطبته لرئيس الوفد باعتباره شيخ بلدية سانطوجين والممثل لأقطاب الاستعمار و رئيسا للوفد، وهذا لمكانته السياسية التي أوجبت على الوالي العام تعظيمه، فقد استعملا أسلوبا في الخطاب يدل على مكانتهما السياسية، إلا أن الضمائر تغيرت في حوار الوالي العام على نفسه حيث قال (و لكن لا أرى) ثم (اننا جميعا هنا...) ففي البداية استعمل ضمير المفرد ثم الجمع.

"رئيس لجنة اليقظة: لا شك أنكم تذكرون أن فينا من كانوا اقترحوا في اجتماع من اجتماعاتنا بعد مقابلة ليونار بقليل في اليوم الاول من اندلا ع حوادث التمرد و العصيان.....رئيس قدماء المحاربين: لكن كان فينا يا حضرة الرئيس من حذرنا من الاعتماد على أقوال الولاة العاميين ووعودهم، و سوء نيات الحكومات التي ترسلهم الينا، فملنا الى التخدير و تركنا التحذير.

شيخ بلدية سانطوجين: لا ينبغي أن نكثر من التعاليق على ذهاب ليونار، فقد كنت –كما عرفتم– رئيس الوفد الذي قابله عقب اندلا ع الحوادث، فعلمت من حديثه معنا أنه مجرد موظف لا ينفع و لا يضر، و من سوء حظنا و حظه أن هذا الذي حدث من التمرد و العصيان..." [2]

[1] المرجع نفسه، ص29

[2] المرجع نفسه، ص47 ،48

فبعد استعمال عبارات التعظيم (لسعادتكم) و (سيدي الولي) ...تغير الأسلوب الى قوله (ليونار) باسمه و كأنه يخاطب فرد من أفراد الشعب و ليس الوالي العام، و هذا لعدم اهتمامه واستهانته من تلك الحوادث.

كما تخضع الضمائر في استعمالها للعلاقة الاجتماعية التي تربط بين طرفي الخطاب، فمعظم مشاهد وحوارات مسرحية "الجزائر الثائرة" جاءت على شكل اجتماعات بين الرؤساء و الضباط والشيوخ المستعمرين، فمهما جمعتهم الروابط و العلاقات العميقة و المراتب السياسية فيما بينهم، إلا أن هناك فوارق اجتماعية وسياسية فنجد بعض الألفاظ التمهيدية فيها الاجلال و التعظيم والتضخيم في الألقاب فمثلا ما جاء في الحوار التالي:

"صالان: أهلا.. وسهلا.. بزعيم شبابنا "سوزيني" لقد انتظرناك طويلا حتى عدنا نتساءل عما حدث لك.... سوزيني: إن قائدنا و رئيسنا الجنرال "صالان" الذي آثر البقاء في صفوفنا..."[1]

فرغم الصداقة العميقة بين "سوزيني" و "صالان مع بعض المسؤولين لوضع خطط جديدة للإرهاب و الاغتيال و كيفية جمع المال وتوزيع المسؤوليات والاعمالبمنزلة المتخاطبين الاجتماعية هو حديث عن: [2]

-إعطاء المتكلم نفسه وضعا اجتماعيا (تداوليا) يجعله يؤكد لنفسه أشياء لن تكون إلاّ له.

-وهو في نفس الوقت يضفي على غيره وضعا مناسبا.

---

[1] المرجع السابق، ص227

[2] عمر بلخير :تحليل خطاب مسرحي في ضوء النظرية التداولية، م .س، ص74

ولكن هذا الأسلوب ليس مطلقا، لانّ استعمال ضمير الغائب للدلالة على المخاطب (مثلا) لا نجده فقط في يحملها الشخص اتجاه الشخص المقابل.

أما في الحوار التالي الذي شمل كل من رئيس العصابة و أمين المال و رئيس لجنة اليقظة:

"أمين المال: أهلا و سهلا.. عفوا سيدي الرئيس، فقد تأخرت عن الحضور عندكم في الوقت المعين بسبب بحث بعض المشاكل و المسائل المالية مع صديقنا الشاب المناضل مسؤول اللجنة المكلفة بجمع الأموال لصندوق المنظمة.

رئيس لجنة اليقظة : إنه من شبابنا المخلصين الذين تعتمد عليهم الجزائر الفرنسية و الموضوع الذي أنتما بصدده موضوع هام و حيوي لمنظمتنا و كفاحنا الجديد مع الجنرال "صالان .مهمتكم قد نجحت نجاحا باهرا أمس؟ " [1]إن استعمال صيغ الاحترام "يخضع لاعتبارات سياسية بعيدة عن المشاعر الحقيقية الصادقة...وقد يكون استعمال ضمير الجمع للدلالة على المفرد من باب الخداع و النفاق لا من باب الاحترام و التقدير، أو من باب الرهبة و الخوف من المرسل عليه" [2]

فنرى أنّ كلا من أمين المال و رئيس لجنة اليقظة يخاطبا رئيس العصابة بصيغة الاحترام، على الرغم من علمهم أنه يريد الاحتفاظ بقسم من المبالغ المالية لمخاطرته بحياته أثناء عملية جمع الأموال زيادة على راتبه هو وأصدقائه، و رغم عدم موافقة أمين المال على هذا الموضوع فقد استعمل أسلوب الخداع لكي يبعده عنه، فلم يحط من قيمته–رئيس العصابة– إلا انه استعمل بعض الألفاظ التي اعتقد أنها سوف تخبفه و تجعله يتراجع عن إقتراحه .

---

[1] باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س، ص،237 ،238

[2] المرجع السابق، ص330.

الإشاريات الزمانية والمكانية في مسرحية "الجزائر الثائرة:"

إن حديثنا عن مفهومي الزمان و المكان يندرج ضمن حديثنا عن علاقة المتكلم المرجعية بالسياق الذي يجري فيه الكلام "إن تحديد الزمان و المكان يخضعان لشروط ترتبط بالمتكلم وبإحداثيتي الزمان و المكان الذي يصدر .عنها الخطاب" [1]

الإشاريات الزمانية للخطاب :

يرتبط الزمن في المسرح بعناصر عديدة و متنوعة منها تحديد أبعاد الزمن في العمل "زمن امتداد العرض المسرحي و زمن امتداد الفعل الدرامي، و الزمن أو الفترة التاريخية التي ترجع اليها الحكاية" ومنها شكل التعبير عن الزمن في العمل "العلامات الدالة على الزمن في النص و العرض، إيقاع النص و العرض ، ايقاع الكلام و الحركة على .الخشبة"[2]

فهو يعتبر من المكونات الرئيسة للنص و للعرض المسرحيين و ما سنعالجه في هذه الدراسة هو زمن النص أي زمن الخطاب في مسرحية "الجزائر الثائرة"، حيث أشار "بنفنيست " الى الزمن في اطاره حديثه عن علاقة المتكلم بالزمن بتقسيمه للزمان الى ثلاثة أشكال:[3]

الزمن الطبيعي للعالم الإنسان به وإدراكه له ويختلف إدراكه من إنسان لآخر ومن محيط اجتماعي طبيعي لآخر.

---

[1] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية تداولية، م.س ص80

[2] ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المس رحي، م.س، ص238

[3] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص80 ،ص81

الزمن التاريخي: و هو يرتبط مباشرة بحياة الإنسان باعتبارها مجموعة متتابعة من الاحداث منذ الولادة حتى الوفاة، إذ يمكن للإنسان أن يجول بفكرة في اتجاهين متعاكسين من محور الزمان من الماضي الى الحاضر والعكس، عن طريق الذاكرة، ويشير "بنفيست" إلى أنّ الأحداث ليست هي الزمن، إنّما هي متضمنة فيه.

الزمن اللغوي: والمتمثل في زمن الخطاب أو لحظة التلفظ أو زمن الحديث كما يسميه "بينفست" والذي يتمحور في الحاضر الذي يشكل مرجعيته، أما الازمنة الاخرى و المقصود بذلك الماضي بكل تفرعاته، و كذاالمستقبل أيضا فتحديدها يتم من خلال علاقتها بالحاضر.

وعلاقة هذا الزمن بالزمن التاريخي هو أنّ الأول بإمكانه أن يقع في أية نقطة من الزمن التاريخي ويعتبر زمن الخطاب الخط الفاصل بين الزمن المنقضي (الماضي) وغير المنقضي، و اللغة لا تضع الزمنين في نفس مستوى زمن الخطاب إذ يكون أحدها في الأمام والآخر في الوراء على حسب "بنفيس ويتجلى الزمن في اللغة عن طريق قرائن نظير بجوار الظروف بالذات أطلق عليها مصطلح "مبهمات الزمن" ومنها الآن، اليوم، غدا، أمس، الأسبوع الماضي...والزمن الذي يتحدث فيه المتكلم هو محور ترتيب مختلف مبهمات الزمن.

-المبهمات التزامنية: و تتمثل في تلك الظروف التي يق ترن استعمالها و دلالتها بالحاضر مثل"الآن."

-المبهمات القبلية: و هي الدالة على الزمن المنقضي مثل "البارحة والأسبوع الماضي، والسنة الماضية."

-المبهمات البعدية : و هي تدل على زمن الحدث غير المنقضي مثل "غدا، الأسبوع المقبل، السنة القادمة"...وكون المسرح ثنائي الشكل فإنّ إدراك الزمن يختلف من النص إلى العرض، ففي أي

عمل مسرحي يوجد زمنين مختلفين وهما زمن العرض و الذي له علاقة بالمتفرج و زمن الخيال والمتمثل في زمن أحداث القصة، وتنظيمها بواسطة الارشادات المسرحية أو الانتقال من فصل لآخر، أو من مشهد لآخر وكلّ منهما يؤثر في الآخر "وقد يسير هذا الزمن بطريقة تتابعية أي كما تقع بالترتيب السردي أو بواسطة تقنية الاسترجاع أو الرجوع الى" الوراء Flash-back[1]

وسواء كان الزمن على مستوى النص أو على مستوى العرض فإنّه يصعب التحكم فيه في كون علامات الزمن في النص تبدو عامة وغامضة أمّا على مستوى العرض فالتقطيعات يصعب إدراكها جيدا نظرا للسرعة التي تتجلى عليها.

وحسب "أوبر سفيلد" يكون إدراك الزمن بالرجوع إلى الزمن التاريخي لأحداث المسرحية من جهة أولى وإلى تحليل الإشاريات الزمانية داخل الخطاب المسرحي من جهة ثانية وإلى تحديد زمن العرض من جهة ثالثة". [2] أمّا في مسرحيتنا هذه فقد جعل المؤلف مسرحيته تتنفس في بيئة تاريخية و سياسية تروي أحداثا واقعية عاشها المستعمر الفرنسي أثناء اندلا ع الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر 1954 الى غاية الاستقلال سنة 1962، فزمنها التاريخي هو ثمانية أعوام، تكشف عن مواقف الفرنسيين المستعمرين و النزاعات و النفسيات و ردود الفعل التي يتنازعها الامل و اليأس اتجاه مصيرهم المحتوم من الثورة الجزائرية هذا فيما يخص الزمن التاريخي للمسرحية و فيما يخص زمن العرض فإنّ المسرحية تجري في اثنتي عشر يوم تقريبا من الفزع و الاضطراب و القلق، حيث اجتماعات بين الرؤساء و الضباط و الولاة لتبادلا الآراء و الوصول الى نتيجة للتخلص من الثورة الجزائرية.

---

[1] دين الهناني أحمد،إستراتيجية الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الإستقلال،م.س،ص 333.

[2] المرجع نفسه،ص 125.

كما أن الجانب الأخير من الدراسة، له علاقة بالمبهمات الزمانية وعلاقتها بزمن الخطاب، ويكون ذلك عن طريق ما يشير إليه المؤلف في بعض الملاحظات المسرحية أو أثناء حوار الشخصيات. فنجد مثلا في بداية المشهد الأول من الفصل الأول بعض من إرشادات المؤلف "...وما كادت اذاعة الجزائر

-الصباحية الاولى، وهولتها تتصل بأنباء هذه الحوادث حتى أسرعت و أذاع هاتفيا

- طائفة من أقطاب الاتحادية قبيل طلوع الشمس الى الاجتماع معه في داره..." [1]

وأيضا نجده يؤكد على هذا من خلال حوار رئيس اتحاد شيوخ البلديات مع بعض زملائه:

"رئيس اتحادية شيوخ البلديات: اسمحوا لي سادتي، فقد أزعجتكم و أطرت نومكم بدعوتكم في هذا الصباح الباكر الى اجتماع عاجل عندي..." [2]

كما تتحدد العلاقة بزمن الخطاب وبالمبهمات الزمانية على معرفة معالم الخطاب المسرحي ومدة سير الأحداث فحينما يقول "رئيس لجنة اليقظة: ...إن الذي يريده الآن على ما يظهر من فحوى كلامه هو- ادماج الجزائر-أرضها و سكانها بفرنسا إدماجا تاما ... [3]من خلال أحداث المسرحية نلاحظ أن قول "إن الذي يريده الآن" لم يتحقق في تلك اللحظة التي صدر فيها الخطاب، لأنه لم ينصب بعد والي عام ليأخذ القرارات و يعمل ما يريد، و انما هي مجرد اقتراحات و آراء في الاجتماع حول هذا الوالي الجديد بعد ذهاب "ليونار ." فكلمة "الآن" في هذا السياق ليست تزامنية وبالتالي

---

[1] باعزيز بن عمر ،الجزائر الثائرة- مسرحية تاريخية،م.س،ص09.

[2] المرجع نفسه،ص11.

[3] المرجع نفسه، ص49

هي غير مبهمة لأنّ إرادته لم تتحقق أثناء صدور الخطاب، وفي موضع آخر استعمل الظرف الزمني الآن في خطاب:

"رئيس لجنة اليقظة: إنه من الشرف لي أن أكون نائبكم في الرئاسة، إذ نحن كلنا جنود للوطن، و أريد أن أعرف الآن ما هي مهمة العسكريين في هذه اللجان؟ الجنرال ماسو: إن مهمتي هي أن يسهروا على أمنكم و حياتكم داخل اللجان وخارجها..." [1] الآن" " » فقد جاءت هذه الاشارة الزمانية الآن مبهم تزامنت مع الحدث المسرحي، و "الآن" في قول "رئيس لجنة اليقظة: ...فقد تلقيت الآن مكالمة تيليفونيه من أحد أصدقائنا بباريس ..." [2]فهو ظرف مبهم لأن خطابه مرتبط بالمكالمة التي تلقاها في تلك اللحظة، كما نجد استعمال الظرف التزامني بصيغة أخرى، ويظهر ذلك في اطلاع رئيس الوفد لأعضاء لجنة اليقظة بمقابلته للوالي العام "...و قد أبلغناه قلقنا كفرنسيين من تطور حوادث الاجرام و الاشتباكات في مناطق الريف من سيء الى أسوأ، و طلبنا منه التدخل السريع لإعادة الاطمئنان الى نفوس السكان و قمع هذه الجرائم حالا، و .وعد خيرا" [3]فالتلفظ بالمواجهة و التخلص من الجرائم صدر، و لكنه لم يتحقق في تلك اللحظة التي صدر فيها الخطاب ولم يتحقق كذلك في المستقبل ، و هذا ما يفقد هذا الظرف صفته المبهمة، و في مثال آخر يتحقق هذا الظرف في قول "شيخ بلدية سانطوجين و تجنبا لإطالة المناقشة و كثرة الأخذ والرد في الموضوع، أقترح تأليف

[1] باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س ،ص135

[2] المرجع نفسه، ص91

[3] المرجع نفسه، ص58

وفد منا يذهب حالا الى مقابلة الوالي العام "روجي ليوننار" ليعرض عليه..." [1]، فقد تم تكوين هذا الوفد في نفس اللحظة مما أدى الى تحقيق هذا الظرف لصفته المبهمة.

أنا : " أمّا الإشاريات الدالة على القبلية فنلاحظ غموضا في لفظة "البارحة" عند حديث

لا أوافق رئيس الحجرة الفلاحية على كل ما جاء في كلامه، ذلك أن التهاون وعدم الاكتراث بما حدث البارحة .يا سادتي قد يسوقنا الى الهاوية..." [2] إلا أن غموضها لم ينزع منها صبغتها المبهمة، إذ أن خطاب النائب جاء مباشرة بعد الحادث، فالظرف في هذا القول مبهم لأنّ لحظة التلفظ ذكرها المؤلف في سياق الأحداث و نلاحظ في سياق آخر أن "الظرف "الساعة" هو مبهم يدل على حدث كانت بدايته في الماضي و استمرت الى لحظة التلفظ" [3]، و ذلك في قول "الآنسة:

"انكم يا سادتي لم تحسنوا اختيار الوقت لاجتماعكم هذا فقد أزعجتمونا كثيرا في هذا الصباح، و أنا ما تعودت هذا في حياتي، فماذا حدث لكم؟ و ماذا حدث لغيركم من الذين ينادون أبي هاتفيا في مثل هذه .الساعة المبكرة؟" [4] فهذه الاتصالات كانت قبل زمن الخطاب و هي مستمرة الى وقت صد وره، فلحظة التلفظ جاءت بعد الازعاج الذي لم تتقبله الآنسة، أما الاشاريات الدالة على الزمن الماضي فهي كثيرة ومتنوعة منها قول النائب فأنا كنت أعتقد دائما أن ما كان يجري في الهند الصينية منذ سنوات —لابد– واصل الينا و منته ..." [5] وفي نموذج آخر في قول رئيس لجنة

---

[1] لمرجع نفسه ، ص23

[2] المرجع نفسه، ص15

[3] دين الهناني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص335

[4] باعزيز بن عمر، الجزائر الثائ رة – مسرحية تاريخية – م.س، ص14

[5] المرجع نفسه، ص15

اليقظة":ها هو ما كان أخبرنا به صديقنا النائب بمجلس الشيوخ منذ أسابيع قد تحقق، فقد سقطت الحكومة التي كان سوستيل" يتمتع بثقتها..." [1] و في قوله أيضا "...و لا ذهاب "سوستيل أو المظاهرة الرائعة التي ودعناه بها،منذ أيام، و إنما هو قيام حكومة جديدة... [2] فلا يوجد أي غموض في هذه الغشارات الزمنية كونها تدل على فترة محددة بمرجعية اخرى،وعليه فالظرف مبهم حددت دلالته لإرتباطه بدال آخر ذكر في سياق الكلام .

الإشاريات المكانية للخطاب :كما أنّ هناك محددات أخرى ملازمة للإشاريات الزمانية بحيث أن تلفظها داخل الخطاب يشير بشكل تلازمي إلى وجود هذه الإشاريات المكانية، فعلاقة المكان بالمرجعية هو الحديث عن السياق الذي يجري فيه الكلام، والمؤشرات المكانية تحدد مواقع الإنتساب إلى نقاط مرجعية في الحدث الكلامي وكلّ ما ينطبق على الإشاريات الزمانية ينطبق على المكانية ووضعية المرسل هي التي تحدد الأبعاد المكانية الأخرى (يمين، شمال، وراء، أمام، القرب والبعد، ...إلخ)، وهذا ما اشارت اليه "أوركيوني" حيث ذكرت مثالين لمعرفة القانون الذي يتحكم في إبهامية الظرف إذ نجدها تقول[3]مّا أن نقول أنّ (س) خلف (ع) فهو ظرف غير مبهم لأنّ المخاطب لم يشر إلى مكانة لحظةالخطاب.

-أو أنّ (س) أمام (ع) فهنا ظرف مبهم لأنّ المخاطب أخذ بعين الإعتبار وضعيته في الفضاء أثناءالتلفظ.يقوم المؤلف بتحديد المكان أثناء بناءه للعمل الدرامي ليضفي على المسرحية شيء من الواقعية فمن المستحيل مسرحي دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث، وسواء كان

[1] المرجع نفسه، ص67

[2] المرجع نفسه،ص81.

[3] المرجع نفسه ،ص59.

نصا أو عرضا "فإنّ أول شيء يقرأ في النص المسرحي هو تلك الذي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان". [1]"فالمكان هو أحد العناصر الاساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي و هو مثل الزمن في المسرح ذو طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحي) من جهة و بالمتخيل (مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة) من جهة أخرى" [2]وهذا ما نجده في مسرحيتنا حيث يصوغ لنا "باعزيز بن عمر" بعض الملاحظات التي تحتوي على معلومات لمختلف الأماكن التي تتطور فيها أحداث المسرحية من خلال الارشادات المسرحية أو من خلال تحليل خطاب الشخصيات، مثلا في قول الكاتب "استئناف اجتماع الصباح في قاعة فسيحة لها من الاثاث و الرياش ما يتناسب مع منظرها البحري الجميل، شيخ بلدية سانطوجين يستقبل الجماعة و في مقدمتهم رئيس اتحادية " : شيوخ البلديات"، و في مثال آخر .أشجار وأزهار بضيعة شيخ بلدية الشراقة البعيدة عن العاصمة بعدة أميال" [3] وأيضا: في الفصل الثاني "اجتماع لجنة اليقظة مع بعض شيوخ البلديات في احدى قاعات نادي قدماء المحاربين المزينة بأعلامهم و شاراتهم[4]، و يقول أيضا: " أقام الوالي العام في احدى قاعات قصر الولاية مأدبة عشاء . تكريما لبعض نواب الجزائر الفرنسية العائدين من باريس....[5]

[1] عمر بلخير، تحليل خطاب مسرحي في ضوء النظرية التداولية، م .س، ص90

[2] ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م .س، ص473

[3] باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س، ص81

[4] المرجع نفسه، ص47

[5] المرجع نفسه، ص63

المبحث الثاني: أفعال الكلام في الخطاب المسرحي عند باعزيز بن عمر

استعمال اللغة إلى الانجاز فان الحديث في التداولية يحيل مباشرة إللنا الجانب المادي للأعمال التداولية، فالفعل اللغوي هو"...كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي، (Actes locutoires)انجازي تأثيري، وفضلا عن ذلك يعد نشاطا ماديا نحويا يت وسل أفعال قولية كالطلب، الأمر، والوعد...) وغايات تأثيرية (Actes illocutoires) (لتحقيق أغراض انجازيه

تخص ردود فعل المتلقي (كالرفض والقبول) ومن ثم فهو فعل يطمح إلى أن (Actes perlocutoires) يكون فعلا تأثيريا، أي يطمح أن يكون ذا تأثير في المخاطب اجتماعيا أو م ؤسساتيا، ومن ثم انجاز شيء [1].

[1] . مسعود صحراوي، التداولية عند العرب، م،س، ص40.

و كان "أوسيت" قد وضح دلك عندما قسم الفصل الكلامي إلى ثلاثة أقسام: [1]

وهو الفعل الذي يتحقق ما أن يتلفظ المخاطب بقول ما .(Acte locutoire) : فعل القول ويقصد به النشاط اللغوي أو الإنتاج اللغوي الذي يخضع لتركيب معينة

2- الفعل المتضمن في القول ويقصد به الغرض الإنجا زي للفعل أو (Acte illocutoire) : الأفعال المنجزة حقيقة ،بحيث يلزم المتكلم نفسه أو غيره (متلقية) بعمل شيء من خلال أقواله كالوعد والتحذير و الأمر والنهي ،ويشكل الفعل الإنجازي الحقيقي أساس النظرية التداولية لأنه يجسد الجانب التواصلي منها ويرتبط بالغرض أو القصد.

وهذا النوع من الفعل يحيلنا مباشرة إلى النوع الثالث وهو:

-3 الفعل الناتج عن القول: (Acte perlocutoire): أو الفعل التأثيري وهو بدوره الناتج عن إصدار سلسلة من الأفعال القولية المصحوبة بقوى إنجازيه أي"...التسبب في نشوء آثار في المشاعر والفكر ،ومن أمثلة تلك الآثار :الإقناع، التضليل، الإرشاد" [2]،و يطلق عليه اسم الفعل التأثيري ،وهوالأثر ورد الفعل الذي يصدر من المتلقي أو السامع، ويقصد به الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في السامع [3]، أو المخاطب سواء كان تأثيرا جسديا أم فكريا أم شعوريا، كما يعتبر الفعل اللفظي ضروريا لانعقاد الكلام ، أما الفعل التأثيري فلا يلزم كل الأفعال لأنه منها ولا تأثير له على السامع.

---

[1] .آن روبول،جاك موشلار :التداولية اليوم علم جديد في التواصل،م.س.ص31

[2]. المرجع السابق، ص42.

[3]. جيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، م س، ص25.

كما اهتم "أوستين" على الجمل الانشائية ففيها تحقق أفعال الكلام، و عليه نجده يقسمها إلى صنفين: جمل إنشائية صريحة مباشرة، و جمل إنشائية غير مباشرة، فالجمل المباشرة تأتي على شكل أفعال تدل على الزمن الحاضر ...أما النوع الثاني فهي الجمل غير المباشرة يرتكز فيها المرسل إليه في تحليل الأعمال اللغوية على الاشتغال بالتأويل لأن الأمر يتعلق بأقوال يرمي من خلالها المتكلمون إلى التعبير بشكل ضمني عن شيء آخر .غير المعنى الحرفي مثلما هو الشأن في التلميحات و السخرية والاستعارة، و حالات تعدد المعنى ... [1] :و إضافة إلى ما سبق وضع "أوستين" تصنيفا للأفعال الكلامية على أساس وظيفتها الدلالية في الجملة وهي [2]نحو التبرئة، الإدانة، الفهم، Actes – Verdictifsالحكميات: أو الأفعال الدالة على الحكم إصدار الأمر، التقويم، التصنيف، التشخيص، الوصف و تقضي بمتابعة الأعمال مثل الطرد، – Actes exercitifsالتنفيذيات: أو الأفعال الممارسة و هي أفعال تلزم المتكلم بالقيام بتصرف – Actes Promossifs الوعديات: أو أفعال الوعد بطريقة ما مثل: الوعد، الموافقة، و التعاقد، و العزم، و النية، القسم، الإذن، والتفضيل.

–السلوكيات: (وأفعال السلوك): Actes comportatifs و هي أفعال و أعمال تتفاعل مع الغير نحو الاعتذار و الشكر، و التهنئة، و الرأفة، و الترحيب، و الكره، و التحريض.

–العرضيات :أو أفعال العرض: والنفي، و الوصف، و الاصلاح، و المحاجة، و التأويل،والتوضيح... .

[1]. دين الهناني أحمد،إستراتيجية الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الإستقلال، م س، ص386.

[2]المرجع نفسه، ص 386.

من خلال هذه التصنيفات يشير" أوستين ليجعل من فعل الحكم فعل ممارسة أو العكس، مثل أفعال الممارسة، و أفعال الحكم، إلى أن تدخل" سيرل "و اقترح بعض التعديلات على نظرية افعال الكلام، إلا أنه حافظ على تصنيف الجمل الانشائية الى مباشرة، و غير مباشرة، مع بعض الاضافات الهامشية ، فالجمل المباشرة تضبطها بعض القواعد هي :فعل القول، فعل الاسناد، و فعل الانشاء، و فعل التأثير، أما الجمل الغير مباشرة فهي التي يتمكن المتكلم من إصدار قول لا يريد به معناه الظاهر، فهذه الأفعال الكلامية الغير مباشرة تحتاج الى استراتيجية تمكن المرسل اليه من الوصول الى المدلول الحقيقي من الخطاب، و يتمثل تقسيم" سيرل "للأفعال الكلامية على هذا الترتيب[1] :

1-أفعال الإثبات :غايتها الكلامية تكمن في جعل المتكلم مسؤولا عن وجود وضع للأشياء ويشمل :التأكيد، التحديد، الوصف...

2-**أفعال التوجيه** :و غايتها حمل الشخص على القيام بفعل معين و تشمل :الأمر، النهي، الطلب...

3-أفعال الوعد :(و غايتها إلزام المتكلم بالقيام بشيء) و هو لا يختلف عن تعريف" أوستين " له، باعتراف" سيرل "نفسه.

4-الأفعال التعبيرية :و تتمثل في التعبير عن حالة نفسية مثل :الاعتذار، السرور...

5-الاعلانات :غايتها إحداث تغيير عن طريق الاعلان و تشمل الأفعال الدالة على ذلك، الاعلام، الإخبار، الإعلان....

[1]. ينظر: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م س ، ص160،ص164.

يخضع الخطاب المسرحي للقوانين التي تتحكم في الخطاب العادي، إذ نستطيع أن نطبق نظرية أفعال الكلام على ما جاء في مسرحية" الجزائر الثائرة "من خطابات متنوعة .

ونأخذ مثال على ذلك في قول الجنرال" شال..."":"إننا سنلقى صعوبات و عقبات حتما في طريقنا، ولكن سنذللها و نتغلب عليها بفضل وطنيتكم و تأييدكم لنا، إذ لا ينبغي أن تحسبوا أننا انتصرنا على" دوقول" .وحكومته بمجرد إعلان الثورة عليهما، و لكن بفضل شجاعة جيشكم واتحادكم معه سننتصر قريب[1]"...

فمن خلال حديث الجنرال" شال "نجد أنه أنجز ثلاثة أفعال متزامنة فهو ينجز فعلا كلاميا يتمثل في نطقه للخطاب..."إننا سنلقى صعوبات و عقبات حتما في طريقنا، و لكن سنذللها ونتغلب عليها بفضل وطنيتكم وتأييدكم لنا، إذ لا ينبغي أن تحسبوا أننا انتصرنا على" دوقول " وحكومته بمجرد إعلان الثورة عليهما، و لكن بفضل شجاعة جيشكم واتحادكم معه سننتصر قريبا "...وينجز فعلا متضمنا في القول و هو تشجيع و تحفيزالشعب للتغلب و الانتصار على حكومة" دوقول"، و اخيرا ينجز فعلا تأثيريا والمتمثل في إقناع الشعب بضرورة الاتحاد و إعلان الثورة للحفاظ على الجزائر الفرنسية.

وفي مثال آخر في قول الجنرال" شال "أيضا:

..."إنني و معي الجنرالات الثلاثة" صالان "و"زلير "و" جوغو "نقسم إليكم جميعا قسم الجيش على أن نحافظ على الجزائر الفرنسية وفاء للذين ماتوا فيها من أجدادنا لتبقى فرنسية الى الأبد ..إن حكومات سياسة التخلي عن الجزائر الفرنسية لم تفتأ تعدنا بالجزائر الفرنسية ثم بالجزائر داخل فرنسا،

[1]. با عزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية- م ، س، ص195.

ثم بالجزائر الجزائرية، و هاهي الآن تعدنا بالجزائر المستقلة الشريكة مع فرنسا ريثما تقدمها لقمة سائغة الى الفلاقة ومنظمتهم الخارجية بعد حين كجزائر مستقلة لا تربطها أي رابطة بفرنسا ...هل تقبلون أن يتحقق هذا غدا؟ هل ترضون أن يصبح مرسى الكبير و ميناء الجزائر من المراكز التابعة للبحرية الشيوعية؟ هل تقبلون أن يغيب علمكم عن أعينكم ليخلفه علم آخر؟ إنكم يومئذ ستخسرون كل شيء حتى الشرف...وأؤكد لكم أن الجيش لن يقبل هذا أبدا، .الوقت جميع القوات الفرنسية في كامل التراب الوطني الى الانضمام اليه حالا و العمل تحت لوائه [1]"...

في هذا المثال نلاحظ أن المرسل الأول أنجز الأفعال الكلامية بصورة كاملة حسب" سيرل."

–فعل القول :و الذي يتمثل في التلفظ بكلمات خاضعة لبنية لغوية بدأها بإسناد الخطاب ثم فحو الخطاب.

–فعل الإسناد(:يسمح بربط المتكلم الذي يرمز له بالضمير) إنني (بالمخاطب أو المتكلم الثاني الذي أشار إليه بالضمير (إليكم).

–فعل الإنشاء :و هو القصد المعبر عنه في القول و يتمثل في الطلب لاستيعاب ما يحصل للجزائر

الفرنسية، و التحذير عما سيواجهون إن لم يحافظوا عليها، و الأمر بانضمام القوات الفرنسية الى الجيش – حالا –و قد جاء على شكل تحريض.

[1]. المرجع السابق، ص 193، 194.

- **فعل التأثير:** يتمثل في إقناع الشعب أن الجيش سيواجه الحكومات التي تعارضه بمساندتهم وانضمامهم ليضمن لفرنسا وحدتها الترابية.

كما وجه" أوستين "اهتمامه إلى الفعل الإنجازي الذي يعد جوهر أفعال الكلام وذلك كله لأن الفعل الإنجازي يرتبط بمقصد المتكلم، وعلى المتلقي بذل جهده لل وصول إلى مفهومه، فهو يحاول فك شفرة الكلام داخل الاستعمال، إذا" أوستين " يشترط عامل القصد كون بعض الملف وظات لها صيغ لغوية خاصة حيث تحكمها قواعد لغوية مغايرة لمقاصدها ومخالفة لصيغها و هذا ما يسمى بالأفعال الكلامية الغير مباشرة.

وهي أفعال تحتاج إلى تأويل لإظهار قصدها الإنجازي" إذ تجبر ففيها ينتقل المعنى الحقيقي إلى المستمع من الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى الذي يسنده المتكلم إلى قوله[1] ."

ومن هنا فالمتلقي لا يدرك المعنى الحقيقي إلا بمعرفته قصد المرسل وبالعودة إلى المعلومات المشتركة بين المرسل و المرسل إليه، كما يضطر المرسل في بعض الأحيان الى استعمال الأسلوب التلميحي في خطابه، و ما جاء في خطاب رئيس لجنة اليقظة ..." :إن الدهر أبو العجائب و مظهر الغرائب و قد مضت علينا الآن عدة سنوات و نحن في انتظار تقلب الأحوال و إسفار وجوه الآمال، و بالرغم من كثرة دواعي اليأس كان الأمل دائما رائدنا في أن الزمن يعمل لنا بينما كان يعمل لغيرنا [2]"، إن ظاهر الخطاب يوحي بأن رئيس لجنة اليقظة إذ يختبئ قصد آخر ضمني لم يستطع أن يفصح عنه بطريقة مباشرة، فالأفعال الكلامية المنجزة في هذا المثال تتمثل في فعل القول الذي جاء على شكل خبر، و

[1]. جيلالي دلاش ، مدخل إلى اللسانيات التداولية، م، س، ص29.

[2]. باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية- م س ، ص211.

الفعل المتضمن في القول يتمثل في التفاؤل و المبادرة في النجاح مهما تطلب الأمر، و هذا الفعل جاء ضمنيا في سياق الحوار استطاع رئيس قدماء المحاربين و الضابط أن يستنبطوه، و في الأخير تحقق الفعل التأثيري و هو الاتحاد لمواجهة كل من يعارضهم و يفضل البقاء مع "دوقول."

ونخص هذا التقييم عند" أوستين

ففعل القول هو الذي يتمثل في التلفظ بكلمات وجمل ذات بنى تركيبية أما فعل الإسناد هو الذي يقوم بربط صلة بين المرسل والمرسل إليه، أما الفعل التأثيري يكمن في محاولة المتكلم التأثيري على السامع ولكن دون أن ننسى دور المستمع الذي يريد الوصول إلى مقاصد المتكلم بإعتماده على جميع العناصر المؤدية للتواصل.

-السلطة في الخطاب المسرحي:

إن السلطة معيار في تصنيف الأفعال الكلامية، حيث ربطها" أوستين "بأفعال الممارسة وهي التي تتعلق بممارسة السلطة والقانون ... وإعطاء التوجيهات التنفيذية القريبة من النضج والتحذير.

وقد تكون السلطة رسمية أو أخلاقية أو دينية، وتحدد من خلالها الدرجات الاجتماعية والتخاطبية بين المتخاطبين، فمن يملك هذه الميزة يستطيع أن يؤثر في الطرف الآخر من الخطاب ويعطي القوة لأفعاله ويضمن تحقيقها لفعل التأثير[1].

[1]. دين الهناني أحمد: توظيف التراث التاريخي في المسرح الإصلاحي الجزائري، م س، ص153.

و مفهوم السلطة أو السيطرة مفهوم مجازي عندما يستعمل في التفاعل و الخطاب ..و من المعروف أن السلطة بمعناها العام هي الحق في الأمر، فهي تستلزم آمرا و مأمورا و أمرا، آمرا له الحق في اصدار الأمر الى المأمور، ومأمورا عليه واجب الطاعة للآمر بتنفيذ الأمر الموجه إليه[1]

كما يختار المرسل استراتيجية الخطاب المناسبة للسياق وفقا لما تقتضيه سلطته، و من تمام السلطة لإنجازالخطاب الاعتماد على المكان المادي لتفعيلها كالمعلم الذي يفعل سلطته داخل القسم، و القاضي يمارس سلطته داخل المحكمة،" و تنعكس هذه السلطة على الخطاب بين طرفيه، وذلك بتحديد نوعية خطاب المرسل، و نوعية خطاب المرسل اليه، فالمرسل صاحب السلطة يسعى الى إحداث الفرق بينه و بين المرسل اليه، و تتضح حين ينطق بخطاب يمتاز بالصرامة التي لا تقبل النقاش، و لا تترك للمرسل إليه الحرية في التعقيب و المعارضة، أما إذا انعدمت السلطة فسوف يكون الخطاب فاشلا، لا يحقق أي تأثير لأن معظم الشروط التي ينبغي أن تتوفر كي يعمل الانجاز الكلامي عمله تنحصر في مدى التلاؤم بين المتكلم أو وظيفته الاجتماعية، وبين ما يصدر عنه من خطاب[2] "

و في مسرحية " الجزائر الثائرة "استعمل المؤلف العديد من الخطابات التي نجد فيهم بعض التضخيم التي تعتبر من المظاهر التي تتجلى فيها السلطة و ما جاء في خطاب مدير ليكودالجي : "لكن لا تنسى يا حضرة الرئيس أن الاتصال المنظم يحتاج الى دعاية منظمة و هي بدورها تحتاج الى مال كثير [3]"، فالاسم الذي نادى به المرسل اليه (حضرة الرئيس) يدل على الإحترام ، ويجسد أيضا مظهر السلطة التي يتمتع بها الرئيس و خطاب رئيس الوفد مع الوالي العام نجد كذلك التعظيم و

---

[1]. عبد الهادي بن ظافر الشهري ، إستراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية- م س ، ص221.

[2]. دين الهناني، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الإستقلال، م س ، ص393، ص394.

[3]. باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية- م س، ص33.

الرجاء في قوله " :نعتذر أولا لسعادتكم عن إزعاجكم وإقلاقكم بحضورنا عندكم في مثل هذا الوقت...و لا شك أنكم يا سعادة الوالي العام قد تلقيت تقارير ضافية و معلومات كافية من السلطات العسكرية و الادارية عن هذه الحوادث المهددة لأمن فرنسا [1]"...، فقد لجأ المرسل في مخاطبة الوالي العام الى توظيف ضمير الجمع الذي يدل على التعظيم، كونه يقف أمام سلطة أعلى منه تستوجب الطاعة و التودد لتحقيق الهدف و يعبر عن القصد، و عليه احترم مكانته الاجتماعية بإصدار خطاب يتلاءم مع هذه الوضعية و مع سلطة المرسل إليه.

و في مثل آخر في خطاب أمين المال مع رئيس العصابة:

"أمين المال :هات الآن ما جمعتم هذا الصباح من المال، و بقية الحسابات و وجوه النفقات.

رئيس العصابة :تفضل و خد مني هذا المبلغ الذي بقي في يدي بعد أن أخدت منه[2] "...

يصدر المرسل خطابه بطريقة فوقية تلزم المرسل اليه الاستجابة لهذا الخطاب بما أم المرسل أعلى سلطة والتي تكسبه القوة و التأثير، فقد أنجز فعلا طلبيا و هو فعل الأمر، و سلطة القوة لها تأثير على المرسل إليه فأفعال الكلام تتحقق و تأثيرها يبدو واضحا في كلام المتلقي و تصرفاته، و هذا ما استغلته امرأة شيخ البلدية مع خادمتها مبروكة و زوجها في الخطاب التالي:

"مبروكة :صباح الخير سيدتي، أليس من الأفضل أن نسبق اليوم على خلاف المعتاد في تنظيف هذه القاعة قبل غيرها؟

---

[1]. المرجع نفسه، ص28.

[2]. المرجع السابق، ص 234.

امرأة شيخ البلدية :كلا...أنا أريد أن تبقى هكذا مشوشة... ان زملائه سيعودون في هذا الصباح الى هذه القاعة و أردت أن يجدوها كما تركوها...

مبروكة :ماذا يكون الأمر إذا ثار و غضب سيدي الرئيس من جراء إهمالها و إبقائها على ما هي عليه؟

الزوجة :لا تخافي يا مبروكة فأنا المسؤولة عن ذلك ..إنني لن أرضى بتحويل قاعتي الى مجلس للسياسة ومسرح

للنقاش الفارغ و الصياح المزعج...

الرئيس :مبروكة ... مبروكة

الزوجة :ماذا تريد؟ إني قد أرسلتها في حاجة و لا تلبث أن تعود

الرئيس :أيجوز أن تبقى قاعتنا على هذه الحالة من التشويش و اختلال نظام المقاعد والكراسي في حين أن أصدقائنا في الطريق إليها؟

.الزوجة :أنا التي أمرت مبروكة بتركها على ما هي عليه حتى يعلم السادة أننا لسنا من الموظفات عندهم[1] "....

إن السلطة الاجتماعية هي كذلك لها تأثير كبير على المرسل إليه حيث استغلتها الزوجة في تمرير الخطاب بإقناع فالحوار الذي قالته الزوجة تلاءم مع وضعيتها الاجتماعية باعتبارها مسؤولة و ربة

[1]. باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة –مسرحية تاريخية- ، م س، ص30،ص31.

البيت، لهذا وجدت استجابة الخادمة بتركها للقاعة على ما هي من فوضى و الزوج بتقبله فكرة عدم تكرار هذه الاجتماعات في المنزل، وحدث فعل التأثير، ولو صدر من شخص آخر لا يملك تلك السلطة ما تحقق الإنجاز الكلامي والتأثيري الذي حققته الزوجة.

كما قد يفقد المرسل سلطته للظروف المحيطة بينه و بين المرسل إليه، وهذا ما يدفع إلى تغيير نمط الحديث وأفعال الكلام، وانعدام السلطة يؤدي بخطاب المرسل إلى الفشل، وذلك بعدم تحقيق أفعاله الكلامية وإخفاقه مثال على ذلك قول ال والي العام" ليونار بتفجير علب من السردين أو إطلاق عيارات من نيران، كونوا مطمئنين و ضعوا ثقتكم في فرنسا و جيشها و ممثلها ...فما عليكم إلا أن تقبلوا على أعمالكم بمزيد من الاطمئنان وملازمة الهدوء و النظام ...فانصرفوا مطمئنين [1]"، فخطاب الوالي العام لم تتحقق أفعاله الكلامية و لم يحدث التأثير على المرسل إليه و لم يبالي أحد بآرائه و أفكاره التي تدعوا الى الاطمئنان رغم سلطته وهذا ما جاء في حوار التالي:

"رئيس اتحادية شيوخ البلديات ... :لن يكون من ورائها ما سمعتم من استهانة بما حدث، أو ما أدلى به من وعود خلابة و أقوال فارغة كنا تعودنا سماعها من الولاة السابقين...

رئيس الوفد : لم نذهب الى مقابلة الوالي العام لنتكل على وعوده و أقوله، و لكن لنطلع على رأيه و قد عرفناه...فلا نعتمد بعد اليوم إلا على أنفسنا في الدفاع عن مصالحنا و جزائرنا الفرنسية[2] "

[1]. المرجع السابق، ص29.

[2]. المرجع نفسه، ص33.

و في خطاب شيخ بلدية سانطوجين... " :علمت من حديثه معنا أنه مجرد موظف لا ينفع ولا يضر، ومن سوء حظنا و حظه أن هذا الذي حدث من التمرد و العصيان و حوادث الارهاب كان في أيامه [1]"...

في هذا الخطابات لم تكن ممارسة سلطة ال والي العام على المسؤولين في محلها، فقد أخفق في خطابه كوالي عام فأعلنوا رفضهم عن الإصغاء إليه و المسؤول عن الجزائر الفرنسية ، ولم ينجز فعل التأثير على عن أوامره.

-فعل الاعتذار:

يندرج فعل الاعتذار ضمن الأفعال التعبيرية في تصنيف" سيرل"، وضمن أفعال السلوك في تصنيف" أوستين" و ضمن أفعال الطلب في تصنيف العرب القديم للأفعال الكلامية، وهو فعل يرتبط مباشرة بعلاقة الشخص المعتذر بالشخص الذي وقع عليه الضرر، والمتضرر له أن يقبل أو يرفض الاعتذار هذا من جهة، ومن جهة أخرى تتحكم في الاعتذار قواعد ترتبط بمراتب المتكلمين وسياق الحديث[2] .

فإن كان المعتدي عليه لا يمثل سلطة ،فإن الاعتذار يكون اختياريا ويتحقق بإحدى الصيغ اللفظية المتداولة قائلا " :أستسمحكم سادتي، إن الهاتف رغم فوائده مقلق و مزعج في آن كاعتذار واحد[3] "، و في قوله أيضا " :هل تسمحون مرة ثانية؟ [1]" ، و في مرة ثالثة في قوله" :عفوا سادتي،

---

[1]. المرجع نفسه، ص47، ص48.

[2]. ينظر: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م س ، ص190.

[3]. باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية- ، م س ، ص13.

فقد تعين علي مرة أخرى و لعلها الثالثة أن أقوم الى الهاتف لأتكلم مع من لا أريد الكلام معه، لو لا أن الظروف القاهرة قد حتمت ذلك [2]"

إن فعل الاعتذار حدث نتيجة اعترافه بإزعاجه لهم، فلم يكن إجباريا هذا الاعتذار ولكن اعتقادا منه أنه يزعجهم بقطع الاجتماع و أن تقضي جلستهم في دخول و خروج و قيام وقعود لتلقي المكالمات الهاتفية وتضييع الوقت.

أما إذا كان المعتدى عليه يمثل هرم السلطة، فإن الاعتذار يكون إجباريا و سيتم بصورة صريحة وقد ينجر على ذلك عقوبة أو عفو.

فهذا اعتذار مباشر وصريح أمام الجميع وإجباري كون الخادمة أرغمته بالإعتذار من مولاتها، وهو بمعرفته أنها ليست امرأة عادية فقد خضع لأوامرها واعتذر.

كما قد نجد صيغ غير مباشرة لإبداء أسف المعتدي لأن مكانته لا تسمح له بتوظيف الأفعال الصريحة، وقد يقدم حجة بدل الاعتذار، فيكون بذلك قد حقق هذا الفعل بطريقة حجاجية مثال على ذلك:

"أمين المال :أنا لم أعارض فيها كذلك، إنما أردت أن تكون مقدمة إليكم عن طريق اللجنة المالية وداخلة في دفتر دخلنا و خرجنا [3]"، فبعدما أحس أمين المال أنه أخطأ في حق رئيس العصابة الذي طلب منه مكافئة على إخلاصه و مخاطرته و نجاحه في العملية، و الذي رفضه أمين المال في

---

[1]. المرجع نفسه، ص14.

[2]. المرجع نفسه، ص16.

[3]. المرجع نفسه، ص238.

قوله" : لم نتفق على هذه الطريقة بل الذي ينص عليه قانون منظمتنا هو أن جميع الأموال يجب أن توضع تحت تصرف أمين المال[1] ".... ، لم يستطع أن يقدم له اعتذار فيما بعد لأن مرتبته السياسية لا تسمح بذلك، لهذا لجأ إلى الأسلوب التلميحي الغير مباشر للدلالة على الاعتذار محافظا بذلك على سلطته، فقد تحقق الاعتذار و كأنه يقول لرئيس العصابة أعتذر على عدم تقبلي فكرة المكافئة ولكن ستكون عن طريق اللجنة المالية من أفعال السلوك عند" أوستين "فعل الشكر، ففي حالة الشكر نلجأ إلى صيغة فعل الشكر، و يتحقق هذا الفعل بالصيغ المباشرة، مثل ما جاء في خطاب رئيس لجنة اليقظة " :شكرا يا عزيزي لقايدر، شكرا يا آنستي، بلغا رفاقكما و رفيقاتكما شكرنا و قولا لهم أن الجزائر الفرنسية في حاجة الى جميع جهود أبنائها وبناتها[2]

3، كما يتحقق بالصيغ غير المباشرة التي يعتمدها المرسل الذي يملك سلطة تجعله يتورع عن إظهار..." عواطفه بشكل صريح[3] ، و هذا ما جاء في قول الجنرال" ماسو" :"إن مظاهرة الأمس قد هزتنا جميعا و زادتنا إيمانا بمستقبل فرنسا في هذه الأرض الفرنسية، فقد كانت عنوانا صادقا على الأخوة المنشودة بين العناصر قام إلا بواجبه و الذي علينا هو أن نستعد الآن لمقابلة الجنرال" دوقول " بمظاهرة مثلها تجعله يرى بعينه اتحادنا و أخوتنا و عزمنا على المضي في سبيل ما يحقق لهذا الجزء من الوطن الفرنسي الكبير كل ما يتطلع إليه من سعادة و رخاء وسلام" [4]من خلال خطاب الجنرال "ماسو" نستنبط أن المرسل أنجز بقوله الأفعال الثلاثة التي ذكرها "أوستين:"

---

[1] المرجع نفسه، ص235

[2] باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س، ص ص100

[3] دين الهناني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص398

[4] باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س، ص134

-فعل القول: و يتمثل في الجمل التي أصدرها.

-الفعل المتضمن في القول: و يتجلى في فعل الشكر على المشرفين الذين نظموا هذه المظاهرة.

-و فعل التأثير: و الذي يتمثل في عملية الإقناع على نجاح هذه المظاهرة عن طريق الاتحاد والأخوةوالعزيمة.

و من ضمن الأفعال الكلامية التي تطرق إليها "أوستين" في أفعال السلوك نجد فعل الترحيب، فقد رحب مدير ليكودالجي في مكتبه بالنائبين في قوله: "أهلا و سهلا أنا لفي شوق عظيم الى جميع نوابنا الأفاضل، و لا سيما من يعود منهم من باريس ..." [1]، و في خطاب آخر نجد قول صالان: "أهلا و سهلا.. ب زعيم شبابنا إننا لقد انتظرناك طويلا حتى عدنا نتساءل عما حدث لك" [2]، و في قول الجنرال "ماسو": "مرحبا.. خدوا مجالسكم، إن الجنرال "دوقول" مسرور جدا بالاستقبال الرائع الذي استقبلته به العاصمة.." [3]، فقد تنوع هذا الترحيب من مثال لآخر، فالتحية التي ألقاها مدير "ليكودالجي" على النواب و "صلان" على "سوزيني" تدل على فرحة اللقاء و على العلاقة الموجودة بين طرفي الخطاب و صداقتهما، عكس ترحيب الجنرال "ماسو" الذي يتميز بالإيجاز فهي تحية رسمية أوجبتها المعاملات الدبلوماسية.

[1] المرجع نفسه، ص182

[2] باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س، ص226

[3] المرجع نفسه، ص149

-الأفعال التوجيهية:

هدف الأفعال التوجيهية جعل المرسل إليه يفعل شيئا ما و يحاول المرسل تحقيق هذا الهدف بدرجات مختلفة تتراوح بين اللين و ذلك بالإغراء أو الاقتراح أو النصح، و بين العنف و الشدة، وذلك بالإصرار على فعل الشيء [1]، و تشمل هذه الأفعال على عدة صيغ لغوية منها الأمر، والنهي، و الطلب، و يعتبر الأمر من أهم أفعال التوجيه، و يخضع في أصله الى شرطي السلطة و الصيغة اللغوية، إذ يصدر من أعلى درجة إلى الأدنى ... ولاكتمال فعل الأمر بصورة حقيقية وجب على المأمور أن ينفد الطلب كأمر الوالد لابنه، فالوالد يمثل أعلى سلطة تلزم الولد على الاستجابة للأمر مهما كانت الصيغة المستعملة... و إذا صدر الأمر من آمر يتساوى في الدرجة مع المأمور، فيتحول الأمر من الوجوب الى الالتماس و عليه فمسألة فعل الأمر يختلط فيها .الجانب اللغوي بالجانب التداولي نظرا لتأثير المرسل في دلالة هذا الفعل [2] ، مثل الأمر الذي أصدره رئيس لجنة اليقظة لزوجته في خطابه: "...عودي أنت إلى حجرتك حيث لا كلام" [3] و في قول أمين المال: " هات الآن ما جمعتم هذا الصباح من المال..." [4]، فقد جاء الأمر من أعلى سلطة تستلزم الوجوب و الطاعة " و قد يرتبط فعل الأمر بمبدأ التأدب فإذا جاء بصيغة أنا آمرك، و بأمر مني نزعت منه صفة التأدب، لأن ا لم رسل ينتج خطابه بناء على موقعه السلطوي" [5]، و من الأفعال التوجيهية أيضا نجد النهي "و هو طلب الكف عن فعل الشيء على وجه الاستعلاء والالتزام ...و هو شبيه بالأمر، حيث يكون

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب– مقاربة لغوية تداولية –م.س، ص158

[2] أحمد دين الهناني، دكتوراه، م.س، ص400

[3] باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س،ص120

[4] المرجع نفسه، ص234

[5] دين الهناني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص400

الحقيقي منه على سبيل الاستعلاء ...فإن صادف ذلك أفاد الوجوب، و إلا أفاد طلب الترك فحسب" [1]، و من الأمثلة على ذلك قول الرئيس: "دعيني من هذا النقاش الفارغ، فقد)زدتني بكلامك تعبا و هما و غما...." [2]، فظاهر اللفظ (دعيني) عن الحديث الذي لا يريد سماعه حول ادعاء الوطنية ومحاربة "دوقول"، و بذلك حقق المرسل الفعل الكلامي بشروطه الثلاثة حسب "أوستين."

-فعل الكلام: و هو النطق بالنهي.

-الفعل المتضمن في القول: يتجلى في النهي عن الحديث الفارغ.

-فعل التأثير: و يتمثل في استجابة الزوجة بالكف عن الحديث في الموضوع الذي زاده التعب والهم.

إن التحذير يعد هو الآخر أسلوب من أساليب التوجيه التي يلجأ إليها المرسل في خطابه، ويحتوي في بنائه اللفظي على جزأين المحذر و المحذر منه، و قد جاء هذا الاسم في قول رئيس العصابة: "أنا أحذرك ورفيقاتك من كثرة التردد على دور السينما و لا سيما في هذه الأيام ذلك أن الجيش السري سيقوم قريبا بتفجير عدة قنابل في أحياء مختلفة من العاصمة..." [3]، فاستعمال هذا اللفظ يأتي للدلالة على أهمية الأمر المحذر منه و يبين يبين مدى إدراك المرسل لعدم جدوى توظيف الصيغ الأخرى، و قد حقق المرسل الفعل الكلامي بشروطه الثلاثة:

---

[1] دين الهناني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص401

[2] باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س،246

[3] المرجع نفسه، ص237

-فعل الكلام: و المتمثل في النطق بالتحذير.

-الفعل المتضمن في القول: و هو التحذير عن التردد على السينما.

-فعل التأثير: و يتجلى في انقطاع الآنسة عن الذهاب الى دور السينما.

-الأفعال الكلامية الجامعة : إن دراسة النصوص المسرحية لا تكتفي فقط دراسة الأفعال الكلامية إنما تتجاوز هذا المستوى إلى مستوى دلالي أعلى، فهي أفعال ذات قيمة كلامية شاملة، والمقصود بذلك أن النص مهما كان طوله فإنه قد يؤدي فعلا كلاميا واحدا (ولو تعددت فيه الأفعال الكلامية) مثل الشكر والتأنيب والتهنئة و الاعتذار وغيرها ومثال على ذلك قول "صالان": "أنا مسرور جدا بأعمال خلايا شبابنا المناضل، فقد أظهروا شجاعة منقطعة النظير و نفدوا جميع الأوامر التي صدرت إليهم من رؤسائهم، و إن الجزائر الفرنسية لا يسعها إلا أن تفخر ببطولتهم التي سيسجلها تاريخنا لهم بمزيد الفخر و الاعجاب..." [1].

نلاحظ هنا في هذا الحوار أن المرسل استعمل كلمة صريحة تدل على السرور و الإعجاب والفخر والتفاؤل، فلا توجد أفعال ضمنية من خلال هذا الحوار كونه صريح ، إلا أنه قد يكون بعض المقاطع الأولى، ولكن ذلك لا يؤثر في شيء في تأديته لفعل كلامي أشمل.

كما يظهر فعل العزم الذي هو ضمن أفعال الوعد عند "أوستين" و الذي يهدف الى تعهد المرسل بإنجاز فعل معين، و الذي صدر من خطاب السيدة: " إني لن أعود اليوم الى الدار حتى أشتري حقيبتين لحمل ما يمكن حمله من أمتعتنا...أتريدون أن يقتلني الفلاقة برصاصهم كما فعلوا بزوجي؟ إن ساعة الرحيل من هذه الديار قد دقت يا سادتي، و أن الدمار ليوشك أن يحل بنا جميعا

[1] باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية – م.س، ص247

و بئس القرار، فإن صدقتموني فإلى اللقاء في أم الوطن وإن كذبتموني فلا أحسن من قولي لكم ما أحلى العودة الى الوطن" [1]، من خلال قول السيدة نكتشف الفعل الشامل المتمثل في العزم على الرحيل و العودة الى الوطن .

و في خطاب الضابط: " صدق الجن رال فيما قال، فقد دعوتموهم بإسم الخوة الى المشاركة في مظاهرة 13 ماي فلبت طوائف منهم الدعوة خوفا منكم لا حبا لكم، ثم أوعزتم الى المسؤولين العسكريين فكونوا منهم قوات الفرنسية، فما أغناكم ذلك شيئا، كما لم تغنكم فتيلا إذاعة صوت البلاد بتطبيلها و تزميرها زمنا مديدا و هل .غير هذا كله مجرى الأمور و واقع الأشياء ..."[2]

لكن المتلقي يستطيع أن يدرك هذا الفعل من فهنا لم يستعمل المرسل كلمة صريحة تدل على فعل المخاطب للنتيجة التي وصلوا إليها و التي تتمثل في فشل كل المحاولات خلال السياق، فالنص يدل على ومن الأفعال الكلامية الجامعة ما نجده في قول رئيس لجنة اليقظة:

ظهراني أبنائها بكل ما تملك من قوة الى الأبد، لأن بقاءك فيها ضمان لبقائها فرنسية، و مغادرتك لها خطر إنه يهودي جاء ليحمي مصالح اليهود في الجزائر، و قال آخرون: إنه رأسمالي جاء ليوطد أقدام الرأسماليين والمعمرين فيها، و لكن ما لبثوا أن كذبوا أنفسهم بأنفسهم إذ رأوا فيك ذلك الرجل الفرنسي الحازم الذي ليس له من هدف إلا الرحيل عنها الى حيث ينفقون كل ذلك في لهوهم و لعبهم و ترفهم"[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص262 ،263.

[2]. المرجع نفسه، ص212.

[3]. باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية- ، م س ، ص72.

لقد أحس رئيس لجنة اليقظة بالحزن الشديد لرحيل الوالي العام الذي كان يدافع عن سياسة الإدماج والتي اعتبرها حل عادل و منطقي و انساني، حيث كانت تعد مبدأ و فكرة المسؤولين الأساسية، ففعل الحزن لم يصرح به رئيس لجنة اليقظة، لكنه يظهر من خلال السياق و الذي يعد من الأفعال التعبيرية حسب ما صنفه "سيرل."

أما فعل التأنيب والإحساس بالندم نجده فيما قاله رئيس الوفد:" أرأيتم سادتي ما حل بحركتنا؟ فقد اختطف جيش "دوقول" "لقايرد" من بين أيدينا و نحن ننظر و لا نملك إلا الهتاف بحياته، و سقوط "دوقول" بعد أن كنا نعقد آمالا كبارا عليه و على رفاقه من الطلبة و الشباب باعتبارهم يمثلون أقوى عنصر لدينا...إن إلقاء القبض على "لقايرد" و هو بين أيدينا لهزيمة شنعاء لنا جميعا، و نكبة أصابت الجزائر الفرنسية سيطرب لها الفلاقة وأعوانهم في كل مكان.[1]

" هنا يظهر فعل التأنيب في حواره بعد الهزيمة الغير متوقعة التي تم إلقاء القبض فيها على "لقايرد"، فأحس هنا رئيس الوفد بالندم كونه لم يستطع التحكم في الأمر، فقام يؤنب نفسه على أخطائه و فشله على ما بدر من سوء تصرف.

4-علاقة الأفعال الكلامية بالتبادل الكلامي في مسرحية" الجزائر الثائرة:"

من خلال ما تطرقنا الى التبادل الكلامي نجد أن نظرية أفعال الكلام تؤكد على أن كل ملفوظ يخفي بعدا كلاميا أي الفعل الذي تشكله واقعة الكلام، فكل ملفوظ يدل على نظام شكلي دلالي انجازي تأثيري أي أنه يحقق أغراض انجازيه وغايات تأثيرية، ومن هذا فهي تحقق التفاعل الكلامي من

[1]. المرجع نفسه، ص168.

خلال تواصله واستمراريته، فقد ينتقل المتخاطبان من موضوع إلى آخر خضوعا لمضامين أقوالهما السابقة، أو رغبة في تغيير الحديث.

انطلاقا من ذلك، تلعب الأفعال الكلامية دور تحويل معتقدات المتخاطبين من جهة واستمرارية الخطاب بين أطرافه من جهة أخرى.

فمثلا نجد في هذا الحوار:

"أحد النائبين :إن قضية" لقايرد "يا سيدي الرئيس قد فضحتنا هنا و هناك، و أظهرت ضعفنا و عجزنا كمنظمة أمام الفلاقة و المسلمين بصورة عامة، و لكن ما حدث له لا ينبغي أن يحملنا على اليأس والاستسلام للأعداء الجزائر الفرنسية، بل على العكس من ذلك يجب أن يكون لنا درسا قيما يدفعنا الى تغيير خطتنا في الكفاح، فمادامت فرنسا و جيشها هنا فلا يأس من الانتصار.

النائب الثاني

وسيلة للاحتفاظ بالجزائر الفرنسية و إخضاع حكومات باريس لأرادتنا ورغبتنا فإذا هي تنقلب ضدنا شر انقلاب.

كاتب لجنة الأمن العام :كلا، لم تنقلب علينا شرا بل أفادتنا كثيرا إذ بها أسقطنا عدة حكومات وبها أبعدنا "كاترو "عن الجزائر و بفضلها كذلك تخلى" فليملان "عن تشكيل حكومته.

إن فوائد هذه المظاهرات تكاد تكون كلها في نظري سلبية، و بعبارة أخرى فقد أفادت

"غيرنا أكثر مما أفادتنا، و من هذا فإن" سوستيل قد استفاد كثيرا من المظاهرة التي شيعناه بها، إذ جعلته زعيما كبيرا بعد أن دخل الجزائر واليا صغيرا، و كونت منه شخصية بعد أن كان مواطنا عاديا. رئيس قدماء المحاربين :إن المهم الآن أن نعرف ما ينبغي أن تعوض به هذه المظاهرات التي لم

نحصل منها في الفرنسية تنحدر بنا يوما فيوما نحو الهاوية حتى ليوشك أن الفلاقة سيحدقون بنا يوما و يغتالون من شاءوا منا .وا بزميلنا شيخ مدينة بوفاريك و بئس المصير و مصيرنا يومئذ[1]

لقايد "و ضعفهم و عجزهم أمام المسلمين ولكن بمجرد بدا الخطاب بين الحديث عن الاستعداد لتغيير خطة الكفاح حتى تفطن النائب الثاني الى قول مضمر في خطابه، و أدرك أن

سبب الهزيمة يتمثل في المظاهرات الصاخبة، فكان جوابه مبنيا على قول مضمر، و غير بذلك مجريات الحديث و أبدى رأيه حول انقلاب هذه المظاهرات ضدهم، في حين اختلفت الأنظار و الآراء عن فوائد المظاهرات الايجابية والسلبية، فقد استمر الخطاب بينهم لوجود أرضية مشتركة و هي محاولة الانتصار ، كما أن معرفة خصومة تفسد علاقتهم ببعضهم.

وفي هذا السياق يصمد المتخاطبون إلى مجموعة من الاستراتيجيات يعتبرها البعض ثانوية، ويرى فيها البعض أساس التبادلية الكلامية ليضمنوا استمرار الخطاب، ويضمنوا عدم انفصال الطرف الآخر عن المشاركة فيه،وهذا ما رأينا في حديث.

فالمتكلم ينطلق من كلمة أو عبارة أو فكرة احتواها كلام الآخر لصياغة كلامه بطريقة يعمل فيها على توجيه الخطاب مع ترك المخاطب في وضع يعتمد فيه أنه لم يخرج عن موضوع الحديث.

وفي مثال آخر:

"الرئيس :لا شك أنكم قد عرفتم سادتي ماذا حدث البارحة في سماء الجزائر و قرأتم تفاصيله في جرائد هذا الصباح.

---

[1]. باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية- ، م س ، ص170، ص171.

رئيس قدماء المحاربين :لعلك تعني حادثة اختطاف الطائرة المغربية التي أقلت على متنها زعماء الفلاقة الخمسة في طريقهم الى تونس، و انزالها بمطار الجزائر

..رئيس اللجنة :نعم

لاكوست "الذي ترددنا في إخلاصه لنا و تقول بعضنا عليه الأقاويل قبل أن نعرفه و نسبر "

غوره رئيس اتحادية شيوخ البلديات :إن هذا العمل ليجعلني أثق بالاشتراكيين و على رأسهم "قيمولي "فيما يرجع الى خدمة قضيتنا و الدفاع عن مركزنا هنا أكثر مما أثق بالذين يقولون نحن من أهل اليمين، و نحن معكم، حتى إذا استولوا على الحكم نسونا و أعرضوا عنا.

شيخ بلدية الشراقة :كيف تم ل" لاكوست "هذا العمل البطولي الرائع الذي لم يخطر انجازه على بال أحد؟

رئيس لجنة اليقظة :إن إخلاصه لقضيتنا و حرصه على تقديم ما يقوي ثقتنا فيه من أعمال هو الذي هداه لهذا العمل التاريخي الجبار، و لو لا حبه للجزائر الفرنسية و تفانيه في الدفاع عنها و عن كل ما هو فرنسي فيها لما اهتدى الى ما لم يهتدي إليه أحد قبله، هكذا تكون البطولة، و هكذا يعمل الأبطال و قد قام قبل هذا جبارا من رجل اشتراكي؟

مدير ليكودالجي :يظهر لي أن الفضل في هذه العملية يرجع كذلك الى قائد الطائرة، و هو الذي طبق الفكرة التي خطرت على" لاكوست "و المتعاونين معه من قادة الجيش، و إنه عندي لا

يقل شجاعة وبطولة و .إخلاصا لقضيتنا عن أصحاب هذه الفكرة الجريئة التي نفذها و أحسن تنفيذها[1] "

في هذا المثال تم الكشف عن مجموعة من الحقائق و العناصر الخاصة بتطور الحوار وهي:

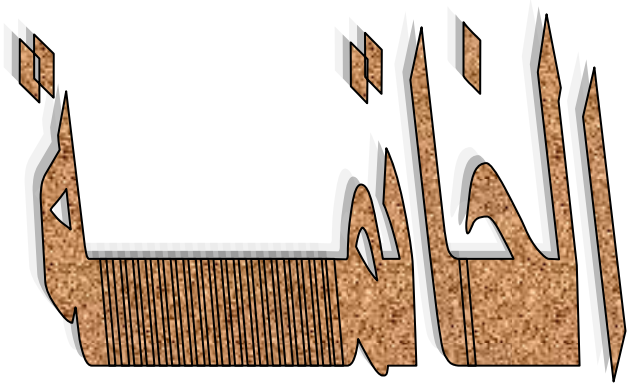
-هو أن الحوار مجموعة من الأفعال الكلامية ساهمت في استمراره كالاستفهام والتعجب والتأكيد والتقرير، فشيخ بلدية الشراقة يطرح السؤال، و الرئيس يجيبه بتقارير أكدها بحرف) إن.

-دار الحوار بين مجموعة من المسؤولين لهما نفس المصالح، فرئيس قدماء المحاربين، و رئيس اللجنة، و رئيس اتحاد شيوخ البلديات، و شيخ بلدية الشراقة يكمن اشتراكهم في الدفاع عن الجزائر الفرنسية.

-تدخل مدير ليكودالجي في الحوار لم يكن ناجحا، لأن حاول تغيير سياق الخطاب من خلال رجوع الفضل الى قائد الطائرة و المتعاونين معه و ليس" لاكوست"، حيث وجه الخطاب الى وضعية كلامية أخرى، و لم يعقب على كلامه أحد في هذا السياق يعمد المتخاطبون الى مجموعة من الاستراتيجيات يعتبرها البعض ثانوية، و يرى فيها البعض أساس التبادلية الكلامية، ليضمنوا استمرار الخطاب، و يضمنوا عدم انفصال الطرف الآخر عن المشاركة فيه.

وعليه فإن التبادل الكلامي يتم غالبا في الاستعمال المتناوب للأفعال الكلامية من قبل المتخاطبين سواء المباشرة منها أو غير المباشرة، فالحوار كله يتوقف على التناوب المستمر لتلك الأفعال الكلامية كون الخطاب كله مجموعة من الأفعال الكلامية.

[1]. المرجع السابق، ص 102، ص103.


الخاتمة

خلصنا في نهاية هذه الدراسة المتواضعة إلى :تعدد مفاهيم مصطلح الخطاب راجع إلى تعدد التصورات والنظريات النقدية المختلفة (اللسانية،المنطقية،التواصلية....الخ) مما أسهم في إثراء الحقل ألمفاهيمي لهذا المصطلح.

الخطاب باعتباره العنصر الأساس الذي تتميز به المسرحية عن باقي الأجناس،فهو خطاب تتداخل فيه كل الخطابات الأخرى، ولما له من وظائف وخصائص يقوم عليها النص.

إن الخطاب المسرحي خطاب مزدوج،وقد أثبت هذا الخطاب وجوده وماهيته كخطاب مزدوج أدبيا و فنيا،بوصفه تلفظا يهدف من خلاله المتكلم إلى إقناع السامع و التأثير فيه ،بمختلف الأشكال كما أنه يستمد أحداثه من الواقع الذي يقوم بتعديله وبإضفاء لمسات فنية عليه ،انتهى بأنه خطاب مزدوج:

1 - العرض المسرحي: يحتوي سلسلة من العناصر السياقية(ديكور،إضاءة،مهارات مسرحية،ملابس،مكياج) الذي تدخل في تشكله، وكل جزء منها يكمل الآخر و يشكل إطاره العام.
2 - النص الدرامي: الذي يتكون من عناصر داخلية و خارجية تلعب دورا مهما في بناءه .

الممثل هو عبارة عن عصب المسرحية فلا يمكن الاستغناء عنه، كما أن للمخرج دور في إخراج العرض في شكله النهائي.

المسرح الجزائري لا معنى له إذ لم يطرق قضايا الإنسان الجوهرية من خلال خطاب متعدد مركب وشامل ،لا يعطي الأجوبة المباشرة للمتلقي،وإنما معالجتها من وجهة نظر محددة قصد التأثير فيه و تعليمه،ودفعه لإتخاذ موقف من تلك القضية عبر وسائل فنية تخدم هذا النوع المسرحي.

المسرح الجزائري و خصوصيته و تميزه عن المسارح العربية الأخرى وازدواجيته في اللغة(العامية،الفصحة) .

يعد الخطاب المسرحي الجزائري انطلاقا من مسرحية الجزائر الثائرة أرضية خصبة لتطبيق الخطاب،كونه يجسد اللغة الواقعية.

يتميز الخطاب المسرحي بخصائص متمثلة في عملية التواصل بين المؤلف المتلقي من خلال التركيز على الإرشادات المسرحية،الحوار الداخلي و الخطاب بين الشخصيات عن طريق الرموز و الإشارات(الاشاريات الشخصية،الزمنية و المكانية).

خضوع الخطاب المسرحي في العملية النقدية إلى ضوابط معينة و المتمثلة في قانون الإفادة و الصدق و الإخبار و الشمولية.

الخطاب المسرحي الجزائري هو شكل تعبيري واتصالي متغير،سواء على الشكل أو المضمون،أرتبط بالواقع السياسي و الاجتماعي للشعب الجزائري بحيث عالجت المسرحية الجزائرية معاناته،وانشغالاته والمشاكل التي كان يعيشها إبان الاستعمار من ظلم و قهر و جهل.

قائمة المصادر

و المراجع

المراجع بالعربية:

عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية م .د.

أنظر دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شديم، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.

آن روبول،جاك موشلار :التداولية اليوم علم جديد في التواصل،م.س.. جيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، م س، .

باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية- م س .

دين الهناني، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الإستقلال، م س ،.

عبد الهادي بن ظافر الشهري ، إستراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية- م س ،

مسعود صحراوي، التداولية عند العرب، م،س.

إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي ا لنجار، معجم الوسيط ج1، ط 2، مكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استطنبول، تركيا، 1972.

ابن خلدون، المقدمة، تحقيق، حجر عاصي، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، سنة 1988.

ابن منظور، لسان العرب، مادة سوم مجلد 3 ج24، دار المعارف القاهرة، مصر ، ط 1981.

ابن نصر اسماعيل بن محاد الجوهري، الصحاح تاج اللغة، صحاح العربية تراءيل بديع يعقوب محمد نبيل طريفي، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999.

أبو الفرج ابن جعفر الكاتب البغدادي وهو أحد البلغاء الفلاسفة له كتب معروفة منها الخراج وصناعة الكتابة ، أو نقد الشعر توفي سنة 337هـ.

أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ج1 ط1، دار الغرب الإسلامي لبنان 1998.

أحمد صقر، أيةالتلقي في المسرح، حوار المتمدن، العدد 3255، ص 2011/01/23 11:41 www.alhewar.org

أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دار توبار للطباعة، القاهرة، ط1، سنة 1997، .

أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، طبعة 1، سنة 1999.

ألين جورج ساقونا :المسرح والعلامات، م .س.

أمير فرهتك،نيا، "تحليل الخطاب الأدبي في نهج البلاغة" تاريخ 25-12-2016.

آن أوبر سفليد، قراءة المسرح، تر: مي تلمساني في إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ط 1، سنة 1982.

أنظر دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شديم، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.

أنظر عبد العزيز بن عرفة، مدخل إلى نظرية السرد عن غريماس، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 44 /1984.

باتريس بافيس، معجم المسرح، تر : ميشال فخطار، المنظمة العربية للترجمة، ط1، شباط /أفريل، بيروت، لبنان، 2015.

باسم الأغشم، الخطاب المسرحي بين التراث والمعاصرة، جريدة الصباح www.alsabah.com

تامارا ألكسندر،ألف عام وعام على المسرح العربي.

تشارلس رولو _البيركامو الرجل الطيب_ تر: ماهو البطاوطي مجلة الآداب عدد 12 1963 _بيروت_ لبنان.

تعريف ومعنى الخطاب، المعاني الجامع، معجم عربي عربي.

تفكيك، الأحوال والمقولات، عبد الله إبراهيم، ط1، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1990،

تيسير عبد الجبار، إضاءة في ا لخطاب الدرامي العربي، www.giigle.com

جاب الله أبي قاسم محمد بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الصادر، بيروت، 1873.

جاب الله أحمد ، العلامة و العمل المسرحي، الملتقى الثالث، منشورات الجامعة ، بسكرة، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر 2002.

جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ط1، دار سعاد الصباح، القاهرة 1992.

جان إيف كالفي، المدخل إلى حياة السياسة، تر: حنون مبارك، دار الحقيقة، بيروت، طبعة سنة 1989.

جان لويس كالفي، لسان فرنسي وأستاذ اللسانيات الاجتماعية ولد 1942.

جميل صليبا، المعجم الفلسفي ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د ت.

جورج طرابيشي _معجم الفلاسفة (الفلاسفة- المناطقة- المتكلمون- اللاهوتيون- المتصفون)_ دار الطليعة للطباعة والنشر –بيروت- لبنان 1997.

جوليا هملتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر ولتوزيع، ط1، 2000.

جون كروكشانك _البيركامو وأدب التمرد: تر: جلال العشري الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1986

جير الدبرانس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص 112.

جيرمين بري ـالبيركامو ـ تر: جبرا إبراهيم جبرا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت لبنان ـ ط2 ـ 1981.

حسن الأنصاري، الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي بين المدون والمكتوب وفضاء النص، قسم الفنون، الدراسات النقدية العربية الأكاديمية العربية المفتوحة، د ت.

حسن يوسفي، قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد، مكتبة عالم ا لمعرفة، 1995.

حسين الأنصاري: الأثر الدلالي في الخطاب المسرحي بين المدون والمكتوب وفضاء النص، قسم الفنون، الدراسات النقدية العربية الأكاديمية العربية المفتوحة، د.ت.

حشلافي لخضر، سيسيولوجية الخطاب المسرحي جامعة الجلفة، د.ت .

الخليل ابن أحمد الفراهيدي، العين، دار إحياء التراث العربي، د ط، د ت.

علم اللغة النص بين النظريةوالتطبيق، الخطابة البنيوية، أنمودجا، علوم اللغة، العدد 02، المجلد التاسع، 2009.

دورس في علم اللغة، ث.د عبد الرحمن أيوب ضمن كتاب مدخل اليميطيقا، عيون المقالات،، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

دين الهناني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، .

سامية سعيد، سيمولوجيا المسرح، مجلة فصول، العدد 3، المجلد 1، الهيئة المصرية العامة، مصر، أبريل، 1971.

سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1985.

شروق خليل،(2015) دور البنية اللغوية في الخطاب الإشهاري، رسالة جامعية.

صالح قسيس، الخطاب الدرامي بين الوعي والذات وسلطة النص، جامعة البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، د ت.

صالح لمباركية،المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، قسنطينة الجزائر،2007،.

طاهر أنوال، المسرح النقدية الحديثة ، نماذج من المسرح الجزائري و العالمي .

عبد المالك مرتاض، في نظريةالنقد دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة سنة 2002.

عبد الناصر حسو، مفردات العرض المسرحي (عروض مسرحية) منشورات الهيئةالعامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010.[1]

عبد الهادي بن طافر الشهيدي، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية،.

عبد الهخادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، آذار/مارس، الربيع، بيبيا، 2004.

عبدالله الركيبي،تطور النثر الجزائري الحديث ،دار الكتاب العربي للطباعة و النشر،القية الجزائر،2009،

عدد من المؤلفين، سيمياء براغ ، ترجمة أمير توانيكو، منشورات الثقافة، تط 1997.

عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري،مطبعة هومة،الجزائر،ط2000،1.

عمار زعموش، مفهوم النقد الأدبي في نظر الجزائريين، مجلة عالم الفكر، ع 2، ج 30، أكتوبر، ديسمبر المجلس الوطني للثقافة والأداب والفنون، الكويت، 2001

عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، .

عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر، ط1، سنة 1997.

غسان غنيم، الخطاب في المسرح، مجلة الأثر، العدد الخاص، أشغال الملتقى الدولي الرابع، تحليل الخاطب، سوريا،.

فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، دراسات من منشورات اتحاد الكتاب العربي، د ط، دمشق، 2003.

فطومة حمادي، تداولية الخطاب المسرحي، عصفور من الشرق لتوفيق الحكمة نموذج، الملتقى الدولي الخامس للسيمياء، النص الأدبي تبسة، د ت،.

قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة إلى النص، أحمد المتوكل، دار الأمان، الرباط،، د ط، د ت، الخطاب التاريخي، دراسة المنهجية، ابن خلدون، على أمليل، ط1، مطبعة النجاح، دار البيضاء، سنة 1984.

كبير إيلام: سيماء المسرح والدراما، تر: وثيق كرم، المركز العربي البيضاء 1992، .

لسان العرب ابن منظور، دار صادر بيروت، لبنان، ط7، ج2، 1997.

محمد التوهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان الرباط، ط1 2006.

محمد حمدي، إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1994.

محمد زكي الحشماويه دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1983.

محمد زكي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، طبعة سنة 1983.

محمد سمير نجيب اللبيدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، دار الفرقان، ط1، بيروت، 1985.

محمد سندباد، الخطاب الالنهضوي في المسرح العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، قامى، المغرب، ط1، سنة 2013.

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

محمد صبري صالح، اسماعيل شعبان، النقد والنقد المسرحي ، وزارة الثقافة والمجتمع المدني ، ط1، سنة 2013.

محمد صبري صالح، النقد والنقد المسرحي.

محمد يعقوبي، أصول الخطاب الفلسفي (محاولة في المنهجية)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط طبعة سنة 1995.

ميشال فوكوّ، حفريات المعرفة، تر: سالم يقوت، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، طبعة سنة 1989.

نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة د ط، 1999.

هبُ عبد المعز أ؛مد، "تحليل الخطاب" مؤسسة الذر للثقافة والإعلام.

يمنى السعيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، سنة 1985،

ينظر ،علي الراعي،المسرح في الوطن العربي،المجلس الوطني للثقافة و الفنون،الكوين،1999م،472- الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري،21-22 ماي 2006،

الرسائل:

أحمد عيسى، طبيعة الخطاب المسرحي بين التراث والمعاصرة، مسرحية الصدمة أنموذجا، أطروحة ماجستير إشراف: داميراث السعيد، جامعة وهران، 2011/2010

طاهري خولة، طبيعةالخطاب المسرحي، أطروحة الماستر الأكاديمي، كلية اللغة والأدب العربي، قسم لغة وأدب عربي، جامعة المسيلة، 2017/2016.

عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، أطروحة، دكتوراه كليةالأداب، واللغات والفنون، قسم الفنون الدراسية، جامعة وهران، 2008/2007.

ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع- دراسة انتقائية وعروض من المسرح العربي، دكتوراه في الفنون- قسم الفنون الدرامية تخصص مسرح عربي، جامعة وهران 2010-2011، .

عيسى راس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، كليةالآداب، واللغات والفنون، قسم الفنون الدراسية، جامعة وهران، 2007-2008.

المجلات:

عبد المجيد شكير، من أجل مقاربة جمالية للخطاب المسرحي، مجلة الذاكرة، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد، 3، أفريل 2014.

عبد العزيز عبد الكريم، جماليات العرض وأهمية ممارسة نقدي جديدة، مجلة المباحث، 03/2016 noumro، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2014/11/22.

المجلة العربية للثقافة نصف سنوية، مارس، سبتمبر، السنة الرابع عشر 28 مارس 1995، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس.

مجلة الفكر العربي، العدد سنة 1997، ص 324-337.

مجلة موافق، د. يمني العيد، "في القول الشعري"، مجلة لبنانية تربيع 1984،

ناصر الظفيري، النص الدرامي، جريدة الجريدة (مجلة إلمترونية) العدد 3364، رئيس التحرير خالد هلال المطيري، 2016/06/19.

المراجع بالأجنبية:

Christian baylon, socioinguistique-société, langue et discours, nat hau université, eéme edition, 1966, p 248.

Dominique Maingueneau : pragmatique pour le discours littéraire, Ed., Bordas, Paris,1990,P143

Anne Ubersfeld, lire le théâtre, Op.Cit, P 50. .

3 Dominique Maingueneau : pragmatique pour le discours littéraire, Ed., Bordas, Paris,1990,

.Baldick chris the social mission of english cristicism, oxford 1983, p09
P143

Qnnevbers fled. Lire le thieqatre. Editions sociales 1981 paris, p50

الفهرس

شكر وعرفان	
اهداء	
مقدمة	**أ–د**
الفصل الأول: الخطاب المسرحي بين المفهوم و الدلالة	
المبحث الأول: مفهوم الخطاب لغة و إصطلاحا	**04**
ماهية الخطاب المسرحي	**04**
أنواع الخطاب	**11**
رعناصر الخطاب	**16**
مفهوم الخطاب المسرحي	**19**
الخصائص الفنية لخطاب المسرحي	**24**
الخطاب المسرحي بين النص والعرض المسرحي	**27**
العلاقة بين النص والعرض:	**31**
المبحث الثاني: الخطاب النقدي في العرض المسرحي	**34**
ماهية النقد	**34**
مفهوم الخطاب النقدي	**34**
الخطاب النقدي للنص والعرض في المسرح	**42**

المبحث الثالث: دلالة الخطاب في المسرح الجزائري	**46**
دلالة الخطاب المسرحي	**46**
دلالة الخطاب في المسرح الجزائري	**48**
دلالة و مضامين المسرح الجزائري	**50**
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية ل مسرحية" الجزائر الثائرة "لباعزيز بن عمر"	
المبحث الأول :الخطاب المسرحي في مسرحية الجزائر الثائرة.	**58**
الحوار الداخلي أو الفردي في مسرحية الجزائر الثائرة "Le Monologue	**71**
الإشاريات الشخصية وأبعادها في الخطاب المسرحي:	**74**
الإشاريات الزمانية والمكانية في مسرحية "الجزائر الثائرة:"	**79**
الإشاريات الزمانية للخطاب :	**79**
الإشاريات المكانية للخطاب:	**85**
المبحث الثاني: أفعال الكلام في الخطاب المسرحي عند باعزيز بن عمر	**87**
-السلطة في الخطاب المسرحي:	**94**
علاقة الأفعال الكلامية بالتبادل الكلامي في مسرحية" الجزائر الثائرة:"	**107**
خاتمة	**113**
قائمة المصادر والمراجع	**116**
الفهرس	

الملاحق

حياته

ولد الشيخ **باعزيز** في قرية آث حماد الواقعة في عرش إعزوزن دائرة أزفون ولاية تيزي وزو عام 1324 هـ/ 1906 م ، درس على يد والده القرآن ومبادئ العلوم ، ثم انتقل إلى زاوية عبد الرحمن اليلولي المشهورة في بلاد القبائل ، ومنها إلى قسنطينة ليلتحق بدروس الإمام عبد الحميد بن باديس ابن باديس ويلازمه حتى وفاته رحمه الله ، سافر بعدها إلى تونس بنية الدراسة في جامع الزيتونة لكنه ما لبث أن عاد بعد فترة وجيزة.

كان الشيخ **باعزيز** مطالعا شغوفا ماجعله يتقن اللغة الفرنسية كتابة ونطقا إضافة إلى اهتمامه الكبير بتاريخ وتراث المنطقة وحياة مفكريها وعلماءها حتى صار فيما بعد مرجعا في التاريخ والتراث وتراجم الأعلام.