وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⴰⵢⵏⵜⵉⵙⵙⵏⵉⵜ ⵏⵜⵣⵣⵓⵖⵉⵜ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⵉⵜ ⵜⵣⵣⵉⵔⵜ

ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵎⴰⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ

جامعة مولود معمري، تيزي-وزو

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

Département de Langue et Littérature Arabes

الميدان: لغة وأدب عربيّ.

الفرع: دراسات أدبية.

التّخصّص: أدب جزائري

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل. م. د

الموضـــــــــوع:

تحوّلات المسرح الجزائري في الألفيّة الثّالثة

إعداد الطالبة.

ريمة بوكابوس

. إشراف:

أ. د. نصيرة عشي

لجنة المناقشة:

أ.د. آمنة بلعلى	**أستاذة التعليم العالي**	**جامعة مولود معمري تيزي وزو**	**رئيسًا.**
أ. د.نصيرة عشي	**أستاذة التعليم العالي**	**جامعة مولود معمري تيزي وزو**	**مشرفا ومقرّرا.**
أ. د. كريمة بلخامسة	**أستاذة التعليم العالي**	**جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية**	**مشرفا مساعدا.**
أ.د زهية طراحة	**أستاذة التعليم العالي**	**جامعة مولود معمري تيزي وزو**	**ممتحنًا**
د. مولود بوزيد	**أستاذ محاضر أ**	**جامعة مولود معمري تيزي وزو**	**ممتحنًا**
أ.د أحسن الصّيد	**أستاذ محاضر أ**	**المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة**	**ممتحنًا**

تاريخ المناقشة 29 /2025/06.

الإهداء

إلى من كانوا النّور الذي أضاء دربي...

إلى والديّ العزيزين، لما قدّماه لي من حبٍّ غير مشروط، ودعمٍ لا حدود له، وتشجيعٍ متواصل في كل مراحل حياتي، أهدي هذه الأطروحة.

إلى نفسي...

التي صبرت، وثابرت، وواصلت المسير رغم التعب.....

إلى التي لم تتوقف حين كان التوقف أسهل، و آمنت أنّ لكلّ مجتهد نصيبا وأنّ العثرات ليست نهاية الطّريق.

أهدي هذه الأطروحة امتناناً لذاتي، واحتفالاً بثمرة سنواتٍ من العمل والإصرار.

فخورة بكِ... وما زال الطريق مستمراً.

إلى أخواتي العزيزات: شيماء، ندى، مريم.

إلى أميرتي الجميلة: ميرال، وبطلي الصغير: عبد الرحمان.

إلى رفيقة الدّرب والقلم: سارة.

إلى كلّ من آمن بي ولو بكلمة، شكراً لوجودكم الدّائم.

ريمة

شكر وعرفان

أتقدم بالشّكر والعرفان للأستاذتين القديرتين أ/د" نصيرة عشي " وأ/د"كريمة بلخامسة" اللتين قبلتا الإشراف على هذا البحث بصدر رحب، فأنارتا لي درب البحث وأزالتا الغموض من خلال توجيهاتهما ونصائحهما، التّي ارتسمت بصماتها في هذا العمل فجزاهما الله عني خير الجزاء، واسأل الله أن يتولى شكرهما وأن يرفع قدرهما...

مقدمة

مقدّمة:

عرف المسرح الجزائري في الألفية الثالثة تطوّرا جديدا نتيجة تأثّره بسلسلة من التحوّلات التي طالت المبنى والمعنى على حدّ سواء، ولم يأت هذا التحوّل صدفة، بل بعد مراحل متعدّدة ومتتابعة مرّ بها، يدرك المتتبّع لمسار المسرح الجزائري منذ بداياته أنّه كان دائم التّفاعل مع تحوّلات الحياة في شتّى المجالات، وما انفكّ يكون صوتا معبّرا عن قضايا الواقع.

أفرزت علاقة التأثير والتأثّر بين الواقع الجديد في الألفيّة الثالثة والمسرح الجزائري جملة من التحوّلات مسّت جوانب مختلفة من النصوص المسرحية والعروض، بعد أن سلك الكتّاب المسرحيون والمخرجون اتّجاهات جديدة في الكتابة المسرحية والإخراج ابتعدوا فيها عن النماذج المسرحية الكائنة(التقليدية) وسعوا نحو نماذج مسرحية ممكنة تستوعب المتغيّرات الراهنة، بهدف إنتاج أعمال مسرحية تواكب تطورات هذه الألفية، من خلال توظيف تقنيات جديدة تنأى عن أعراف الكتابة المسرحيّة المألوفة وقوانين العرض المسرحي التقليدي.

ومن ثمَّ، أفسحت التطورات الجديدة للمسرح الجزائري المجال لارتياد آفاق جديدة لم يطرقها من قبل،حيث عالج تيمات مغايرة ضمن أنواع مسرحية جديدة، ذات بنية هيكلية مبتكرة، وأساليب لغوية وتقنيّة تعكس وعيا جماليا جديدا يجعل المسرح الجزائري حقلا خصبا للدراسات النقديّة المعاصرة.

يستوجب البحث عن تحوّلات المسرح الجزائري في الألفية الثالثة دراسته من زوايا مختلفة وذلك بالنظر إلى طبيعة المسرح المزدوجة التي تجمع بين النص والعرض، نبدأ البحث بمحاولة معرفة توجّهات الكتابة المسرحية ابتداء من مرحلة التسعينات، فالتوجّه الجديد في الكتابة المسرحية لا ينبثق من فراغ، وبناء على ذلك ربطنا اللاحق بالسابق لاسيما أنّ مطلع الألفية الثالثة يعدّ امتدادا للمرحلة التي قبله شكلا ومضمونا.

إنّ التوسّل بلغة معينة في الكتابة المسرحية مرهون بتحوّلات المجتمع الحاضن لها والإمكانات اللغوية التي يتيحها في كلّ مرحلة زمنية وسياق تاريخي، والتغيّر المستمرّ في المجتمع الجزائري أوجد أدوات لغوية مختلفة.

بما أنّ سؤال لغة الكتابة مطروح في بحثنا انطلقنا من فكرة اللغة الواحدة، وافترضنا وجود تحوّل لهذه اللغة مرتبط بتغيرات الواقع السوسيولساني في الجزائر.

ساعدتنا نتائج البحث عن تحوّلات لغة الكتابة في معرفة تغيّرات البناء الدرامي في هذه النّصوص، لأنّ التطوّر الذي أحدث تغييرا في لغة الكتابة لابدّ أن يواكبه تطوّر في مستويات أخرى من النّص، فيؤدّي إلى تفكيك البنية الدراميّة التقليديّة، وتجاوز هيكلة النّصوص المسرحيّة الكلاسيكيّة، ومن ثمَّ ابتكار قوالب مسرحيّة تتناسب مع التغيّرات الجديدة.

تسعى هذه الدراسة أيضا لتحديد وضعية العروض المسرحية في الألفية الثالثة، فلا شكّ أنّ أيّ تحوّل في النصّ يترتّب عنه بالضرورة تحوّل في العرض المسرحي وذلك نظرا لطبيعته المركّبة من النص والعرض.

وبما أنّ الإبداع المسرحي الجديد يهدف في الأساس إلى تجاوز ما هو كائن نحو خلق الممكن، فإنّ هذا التجاوز لا يقتصر على اللغة والبنية الهيكلية فحسب،بل يشمل تيمات المسرح ومضامينه أيضا، لذلك خصّصنا جزءا من هذا البحث لدراسة تيمات المسرح الجزائري في الألفية الثالثة.

يعدّ المسرح الجزائري حقلا خصبا للدراسات النقدية ومازالت فيه الكثير من الجوانب معتّمة تحتاج إلى إضاءة، من هنا تبلور وعينا بضرورة البحث في المسرح الجزائري فجاء بحثنا موسوما ب:"تحوّلات المسرح الجزائري في الألفيّة الثالثة" وذلك نظرا لما تشهده الساحة النقدية من قلّة الدراسات المتخصّصة في مسرحنا الجزائري عامة، ومسرح الألفية الثالثة خاصّة فحريّ بنا الاهتمام بمسرحنا الجزائري نقدا ودراسة، والتأسيس لمرحلة تفتح للباحثين آفاقا جديدة في النقد المسرحي الجزائري في المستقبل، وكما هو مبيّن في العنوان لم نحدّد مدوّنة تجربة معيّنة أو كاتب معيّن ليكون البحث عامّا وشاملا لتجارب عديدة، أبرزنا من خلالها مختلف التحولات التي طالت النص المسرحي وعرضه على حدّ سواء، أتاحت لنا هذه النماذج المقارنة بين تجارب مسرحيّة جزائرية عديدة، استفدنا منها لإثراء البحث، تعميق النقد والتحليل، وتعميم النتائج.

كما أنّ تحديد مرحلة الألفيّة الثّالثة التي تمتد من عام 2001م إلى 3000م له دلالة تاريخية وثقافيّة مهمّة، فقد شهدت هذه المرحلة تحوّلات سياسية واجتماعية مهمّة صحبتها تحوّلات في أساليب

التّعبير المسرحي،حيث ظهر فيها جيل جديد من الكتّاب المسرحيين والمخرجين تختلف رؤاهم عن الأجيال السابقة.

لا يمكن للباحث الفهم الحصيف لموضوع "تحوّلات المسرح الجزائري في الألفيّة الثّالثة" دون صياغة إشكاليّة واضحة تضبط البحث وتحدّد مختلف أبعاده، ترتبط الإجابة عنها بجوهر الدراسة. تمكّن الباحث من التعرّف على مختلف التغيّرات التي طرأت على المسرح الجزائري خلال هذه المرحلة وتعرّفه على السياقات التي أوجدتها،نلخّصها فيما يلي: ما هي التحولات التي عرفها المسرح الجزائري في الألفية الثالثة؟

وقد انبثقت عنها مجموعة من الأسئلة الفرعيّة تتمثل في:

- ما هي أبرز توجّهات الكتابة المسرحيةّ في الألفيّة الثّالثة؟
- هل التزم الكتّاب المسرحيّون الجزائريّون بلغة واحدة في كتابة نصوصهم المسرحية أم وظفوا تنوّعا لغويا يعكس تحوّلات لغة كتابة النص المسرحي؟
- هل يعدّ الحديث عن تحوّل البناء الدرامي في نصوص الألفية الثالثة محاولة لتأسيس هيكلة جديدة للنص المسرحي الجزائري، يسعى الكتّاب من خلالها لتجاوز البنى الهيكلية التقليدية وإضفاء طابع التمايز والاختلاف على تجاربهم المسرحيّة؟
- ما هي الآليات التي يعتمد عليها المخرج لتحويل النصّ المسرحي إلى عرض؟
- هل استفاد المسرح الجزائري من تطوّرات الثورة الرقمية؟
- كيف يؤثّر تغيير الفضاء المسرحي على تلقي الجمهور وتفاعله مع العرض؟
- هل عرف المسرح الجزائري في الألفية الثالثة تحوّلا في التيمات وتفاعلا مع الأجناس الأدبية غير المسرحية؟
- هل اقتصر التعبير المسرحي في الألفية الثالثة على اللغة المنطوقة؟

سعينا للإجابة عن التساؤلات السابقة، من خلال جملة من الفرضيات التي تمثّل الإجابة عنها محاور أساسية للبحث:

-عرفت الكتابة المسرحية في الألفية الثالثة توجّهات جديدة أوجدتها متغيّرات الواقع الراهن.

– تجاوز الكتاب المسرحيون حدود اللغة الواحدة وانفتحوا على التعدّد اللغوي الذي يعكس تنوّع وثراء الواقع السوسيولساني في الجزائر.

– يعدّ تحوّل البناء الدرامي في نصوص الألفية الثالثة بمثابة تأسيس لهيكلة جديدة للنص المسرحي الجزائري.

–يعتمد المخرج المسرحي في تحويل النص إلى عرض على نص الإرشادات الإخراجيّة وينطلق منها في تفضية المكان وتأثيثه بالديكور والإكسسوار، ثمّ يختار بعد ذلك الممثلين المؤهلين لتمثيل العرض ويجهّزهم بعد انتقاء الملابس و الماكياج، كما أنّه يستعين بالمختصين في الإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية والبصرية.

–استفاد المسرح الجزائري من مستجدات الثورة الرقمية والتكنولوجية في ظهور تجربة رقمية تفاعلية.

– تتسم التّجارب المسرحيّة الجزائريّة في الألفية الثالثة بخاصية تفاعلية حيث ركّزت على التفاعل مع الجمهور وأعادت موقعة المتلقي من موضع متلق سلبي، إلى موضع مشارك إيجابي، متفاعل مع العروض المسرحية.

–عرف المسرح الجزائري في الألفية الثالثة تحوّلا في التيمات وتفاعلا مع الأجناس الأدبية غير المسرحيّة.

– اتّجه المسرح نحو لغة الجسد من أجل إيصال مضمون المسرحيّة للمتلقي دون لغة ملفوظة، عن طريق حركة الممثّلين وإيماءاتهم وإشاراتهم.

يستدعي موضوع" تحولات المسرح الجزائري في الألفية الثالثة" توليفة منهجيّة ترتكز أساسا على مقاربة تاريخية ثقافية تجمع بين وصف و تحليل النصوص والعروض المسرحيّة والوقوف عند أهمّ تحوّلاتها من حيث التوجّهات ولغة الكتابة، والبنية الدرامية والتيمات مع الاستعانة بآليات النقد الثقافي، ونظرية القراءة والتأويل، والمنهج السيميائي في تحليل العروض السمعية البصرية و الموضوعاتي لمعاينة تيمات النصوص، ومن ثمَّ تحليل مختلف السياقات التي أوجدت هذه التحوّلات، التي تستند بدورها إلى المنهج الاجتماعي انطلاقا من كون المسرح مرآة تعكس مختلف تحوّلات وتغيّرات المجتمع.

كما استعنّا في دراستنا بمجموعة متنوّعة من المصادر والمراجع نذكر منها:

-أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوّره.

-Mohammed kali: L'œil et l'oreille-des langues aux langages dans le théâtre algérien.

وقد اعتمدنا في بحثنا على عشر مدونات مسرحية تجمع بين النصوص والعروض تتمثل في:

1-مسرحية (الرهينة) لمحمد بويش.

2-مسرحية (وقائع جسد لم يسافر) ل لم محمد بويش.

3-مسرحية (الهايشة) لمحمد شرشال

4-مسرحية (GPS) لمحمد شرشال.

5-مسرحية (قيامة البابليّ) لشفيقة

6-مسرحيّة (المطوقس) لحسين بن سميشة

7-مسرحية (نساء كازانوفا) لمولاي ملياني محمد مراد.

8-مسرحية (بلا نظارات الحياة أفضل) لحمزة قريرة.

9-مسرحية (أدوغالن...أدوغالن)لطارق عشبة.

10-مسرحية (une goutte d'eau dans un oued sans eau) لمحفوظ فلّوس.

بعد مدخل موسوم ب(توجّهات الكتابة المسرحيّة في الألفيّة الثّالثة) وقفنا فيه عند مُوجِّهات الكتابة في مرحلة التسعينات، الأنواع المسرحية الجديدة-نحو تجاوز التصنيف الكلاسيكي-،ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، الكتابة المسرحية للطفل بين الاستمراريّة و التحوّل.

جاء الفصل الأوّل من هذه الدراسة موسوما ب:(لغة الكتابة في مسرح الألفيّة الثّالثة) حاولنا فيه إبراز التحوّل على مستوى لغة الكتابة المسرحيّة، و قسّمناه إلى مبحثين: تناولنا في المبحث الأوّل الموسوم ب: (التعدّد اللغوي: إستراتيجية في الكتابة) ثلاثة عناوين: تجاذبات اللغات في الكتابة المسرحية، الكتابة بالفرنسية ومبرّرات البقاء، واقع الكتابة المسرحيّة باللّغة الأمازيغيّة.

أمّا المبحث الثاني الذي عنوناه ب: (الجماليات اللغويّة والتعبيريّة في الكتابة المسرحيّة) فقد درسنا فيه :شاعريّة النصّ في مسرحيّة (الرهينة) ل(محمد بويش)، اللّغة كأداة للتفكير في مسرحيّة (أدوغالن، أدوغالن) ل(طارق عشبة)، اللغة الفرنسية والتحوّل نحو المسرح العلمي في مسرحية Une goutte d'eau dans un oued sans eau ل(محفوظ فلوس).

تطرّقنا في الفصل الثاني إلى (تحولات البناء الدرامي في النص المسرحي)وقسمناه أيضا إلى مبحثين: درسنا في المبحث الأول إستراتيجية العنونة في الألفية الثالثة، وتعرّضنا إلى البعد الرمزي والاجتماعي في عنوان (الرهينة)، ودلالة التكرار في عنوان(أدوغالن، أدوغالن).

حاولنا إبراز مظاهر التحوّل على مستوى البنيتين الهيكلية والدرامية للنص المسرحي في المبحث الثاني الموسوم ب(مظاهر تجاوز البناء الدرامي الكلاسيكي) من خلال دراسة أدوات تشكيل النص الدرامي (الرهينة)و (أدوغالن.أدوغالن).

ارتأينا تقسيم الفصل الثالث الذي يحمل عنوان: (العرض المسرحي من الإخراج إلى التفاعل) إلى ثلاثة مباحث: عالجنا في المبحث الأول(آليات تحويل النصّ المسرحي إلى عرض ركحي) أما المبحث الثاني الموسوم ب: المسرح في مرآة العولمة: تجديد الخطاب وتحديث الوسائط: فتناولنا فيه:(بلا نظارات الحياة أفضل): نحو مقاربة رقمية تفاعلية في المسرح الجزائري ،ختمناه بالمبحث الثّالث المعنون ب: مسرح الشارع في الجزائر بين الأصالة والتحوّل، الذي استعرضنا فيه المطوقس :الوسيط الواقعي وإعادة موقعة المتلقي.

وخصّصنا الفصل الرابع من البحث لمعاينة (تحوّل التيمات وتفاعل الأجناس في مسرح الألفية الثالثة)، تطرّقنا في المبحث الأوّل منه إلى التّابو المسرحي والقلق الوجودي، ودرسنا الثالوث المحرّم في مسرحية (وقائع جسد لم يسافر) ل(محمد بويش)، الجنس والسلطة في مسرحية(الرهينة)ل(محمد بويش) ،أسئلة الوجود في مسرحية (قيامة البابلي)ل(شفيقة وعّيل)

أمّا المبحث الثاني من هذا الفصل فقد حاولنا فيه إبراز التفاعل بين المسرح والأجناس الأدبية غير المسرحية وجاء موسوما ب: المسرحة كأفق للتّفاعل الأجناسي.

ركزنا فيه على دراسة نساء كازانوفا لواسيني الأعرج: من الرّواية إلى الخشبة و ختمناه بمبحث ثالث تناولنا فيه: الجسد واكتشاف تيمة العرض في المسرح الصّامت، درسنا فيه لغة الجسد كأداة للتعبير عن التحرّر في مسرحية GPS

أنهينا بحثنا بخاتمة ضمنّاها أهمّ النتائج التي توصّلنا إليها.

يعدّ اتّساع الموضوع، إحدى الصعوبات الأساسية التي واجهتنا في دراسة موضوع" تحوّلات المسرح الجزائري في الألفية الثالثة" الذي يقتضي تحليل النصوص والعروض المسرحيّة وتتبّع

مختلف تحوّلاتها من حيث لغة الكتابة ولغة العرض، البنية الدراميّة للنصوص، تطوّر أساليب الإخراج والآليات المستخدمة في تحويل النص إلى عرض، بالإضافة إلى البحث عن مضامينها وموضوعاتها، يحتاج كلّ محور من هذه المحاور إلى بحث طويل، لهذا لا يمكن الإلمام بها إلماما شاملا في بحث واحد، بالإضافة إلى طول المرحلة الزمنية ، فهي تضمّ تحوّلات كبرى في مختلف المجالات.

واجهتنا أيضا صعوبة في الحصول على الدراسات النقديّة المتخصصة في المسرح الجزائري المعاصر فلم نعثر إلا على بعض الكتب والمقالات، بالإضافة إلى ضعف التوثيق للنصوص المسرحية والعروض، حيث لم ينشر منها إلّا النّزر اليسير،فهي متوفّرة لدى أصحابها على شكل مخطوطات، الأمر نفسه ينطبق على مدونة العروض السمعية البصرية لاسيما إذا لم يتمكّن الباحث من مشاهدة العرض المباشر للمسرحية والذي غالبا ما يكون في الفترة المسائية، وبناء على ذلك سعينا طيلة سنوات البحث إلى جمع العديد من النصوص المسرحية عن طريق التواصل المباشر مع الكتّاب والمخرجين المسرحيين الذين لم يبخلوا علينا أبدا.

استطعنا في الأخير أن نجمع عددا لا بأس به من النصوص والعروض المسرحية استخدمنا بعضها في بحثنا كمدوّنات لأنّها تخدم موضوع الأطروحة، واحتفظنا ببعضها الآخر للاستفادة منها في الدراسات اللاحقة.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أتقدّم بخالص الشكر والعرفان إلى الأستاذتين الفاضليتن: أ/د نصيرة عشي و أ/د كريمة بلخامسة على ما قدّمتاه لي من نصائح وتوجيهات في سبيل إكمال هذا البحث ،وفريق التكوين بمخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري–تيزي وزو– الذي أناره بالأفكار، كما أشكر كلّ الكتّاب المسرحيين الذين قدموا لي يد العون وفي مقدمتهم محمد بويش.

بوكابوس ريمة

الأخضرية في: 2025/01/15.

المدخل: تَوجُّهَات الكتابة المسرحيّة في الألفيّة الثّالثة.

تأثّرت الكتابة المسرحيّة في الجزائر بشكل واضح بالتغيّرات التّي شهدها المجتمع في مختلف المجالات، ممّا جعل الكتّاب المسرحيين يتّجهون نحو كتابة نصوص تعكس الواقع بما يحمله من أبعاد تاريخية و اجتماعيّة وسياسية وفكرية وثقافية واقتصادية، و نقله للمتلقي عبر لغة موحية.

إنّ الحديث عن الكتابة المسرحيّة في الألفيّة الثّالثة يقتضي التوقّف عند جملة من التحوّلات التّي طرأت على النّص المسرحي، والتّي تعود في مجملها إلى التوجّهات الثّقافية والفكريّة والإيديولوجيّة لكلّ من الكاتب والمتلقي، بالإضافة إلى الظروف والأحداث المستجدّة التي دفعت الكتّاب المسرحيّين إلى إعادة النّظر في هيكلة النصوص المسرحية ولغتها ومضامينها، وبناءً على هذه المعطيات فإنّ كتابة النّصوص المسرحيّة في الألفيّة الثّالثة تحتاج إلى وعي عميق بمُتغيّرات الواقع، من أجل صياغة نصوص تستجيب للتحولات التي عرفها المجتمع الجزائري في مختلف المجالات،إذ يستند النّص المسرحي أساسًا على البنية الفكريّة والثقافيّة والسياسيّة للمجتمع .

ومن هذا المنطلق، تتطلّب علاقة التأثير والتأثّر بين الكتابة المسرحية والواقع بروز توجّهات جديدة للمسرح الجزائري في الألفية الثالثة، يعود ظهورها إلى التغيّرات المختلفة التي عرفتها الجزائر خلال هذه المرحلة الزمنية، بالإضافة إلى انفتاح المسرح الجزائريّ على المسرح العربي والعالمي من خلال مشاركة الكتّاب المسرحيين في العديد من المهرجانات والمؤتمرات الدولية، كما استفادت هذه الكتابة من الثورة التكنولوجية وتقنياتها الجديدة،وبناء على ذلك فإنّ دراسة توجّهات الكتابة المسرحيّة في الألفية الثالثة تنطلق من خصوصية الواقع الجزائري المعاصر.

1-مُوجِّهات الكتابة المسرحيّة في مرحلة التّسعينات.

يتمثّل أوّل مرتكز تقوم عليه هذه الدّراسة في تسليط الضوء على مُوجِّهات الكتابة المسرحية في مرحلة التسعينات، وهي الفترة التّي عاشت فيها الجزائر تحديات كبيرة بسبب الظّروف السياسيّة والاجتماعيّة والأمنية المضطربة ، والتّي أدّت إلى الجمود في الإنتاج الأدبي والفني، حيث تراجع النشاط الثقافي بشكل عام، وقد انعكس ذلك سلبا على المسرح الجزائري ، وبالرغم من امتداد آثار هذه الأزمة إلى مطلع الألفيّة الثّالثة، إلّا أنّه لابدّ من الإقرار بوجود نصوص مسرحية «حاولت

مطابقة الواقع كما هو في شكله ومضمونه»[1] حيث استقى الكتّاب المسرحيون تيماتها من صلب الواقع، ليعبروا عن الأوضاع التي عاشها المواطن الجزائري في ظلّ تلك الظروف الصعبة.

شهد المسرح الجزائريّ في مرحلة التّسعينات انتكاسة حادّة يمكن إرجاعها إلى ثلاثة أسباب: أوّلها توجّه العديد من الكتّاب نحو الرّواية والقصة القصيرة للتعبير بحرية أكبر، في ظلّ الرقابة المشدّدة للدولة على المسرح، والسبب الثاني يعود إلى موت أبرز الكتّاب المسرحيين في تلك الفترة على غرار(عبد القادر علولة)، بينما تمثّل السبب الثالث في هجرة ما تبقّى من الكتاب إلى الخارج. وفي السياق ذاته، تحوّلت قاعات العرض إلى مقرّ للأنشطة والاجتماعات السياسية، مما عرقل تطوّر المسرح الجزائري خصوصا على مستوى القطاع العام الذي تأثّر بمختلف الأزمات التي عاشتها الجزائر في مرحلة التسعينات[2].

ورغم محدودية نشاط الكتابة المسرحية في الجزائر على مستوى القطاع العام، إلّا أنّها شهدت تحوّلا نوعيّا، يتمثّل في نشأة فرق وتعاونيّات مسرحيّة خاصّة (تسمّي نفسها مستقلّة) أوّل مرّة منذ تأميم المسرح عام 1963م، بعد دخول البلاد في عهد التعدديّة الحزبيّة عام 1990م، وهذا بموجب القانون 90-31*المتعلق بتأسيس الجمعيّات الذي فتح الباب أمام المبادرات الخاصّة[3] التّي ساهمت في تحريك نشاط الكتابة المسرحيّة على مستوى القطاع الخاص، من خلال ما قدّمته من عروض مسرحيّة في المراكز الثقافيّة والجمعيّات.

لا شكّ أنّ فترة التسعينات (1990م-2000م) كانت مرحلة صعبة مرّ بها المسرح الجزائري اغْتِيل فيها "عبد القادر علولة" و"عزّ الدّين مجّوبي"، وتوفي "ولد عبد الرحمن كاكي" و"سيراط بومدين"، لكن في مقابل هذه الظروف تأسست فرق وتعاونيّات مسرحية مستقلّة عن القطاع العام

---

[1]- ينظر: شكري عبد الوهّاب: النصّ المسرحي- دراسة تحليلية وتاريخية لفنّ الكتابة المسرحيّة، المكتب العربي الحديث الإسكندرية، مصر، ط1، 1997، ص05.

[2]- معلومات مأخوذة من الحوار الذي أجريناه مع المخرج المسرحي"علي جبّارة" عبر صفحته على الفايسبوك يوم 2023/08/15، على الساعة: 12.00.

[3] - ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2011 ص311.

*ينظر: الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية / العدد 53، قانون رقم 90- 31 مؤرخ في جمادي الأول عام 1411 الموافق لـ4 ديسمبر سنة 1990 يتعلق بالجمعيات ذات الطابع الاجتماعي والثقافي.

في وسط وشرق وغرب البلاد، مستفيدة من التغيير السياسي، بانفتاح القطاع العام على المبادرات المستقلّة كمسرح "القلعة" في موسم 1989م-1990م[1]، قام بهذه المبادرة مجموعة من الفنّانين نذكر منهم: "زياني شريف عيّاد" مسؤول الفرقة "محمّد بن قطّاف عزّ الدين مجوبي" "صونيا ساحل" في التمثيل والإخراج، أمّا في الجانب التقني فقد ضمّت كلاّ من "سيد علي العياشي" و"عمّار بلعور"، قدّم هؤلاء الستة أول عمل مسرحي لهم في 12 أفريل 1989م بعنوان "العيطة"، يطرح مشاكل عاشها المجتمع الجزائري، كنقص قطع الغيار ونقص تموين السوق بالمواد الضرورية استمرّت حركيّة الكتابة المسرحيّة على هذا النحو، وفي سنة 1990م قدّم مسرح "القلعة" مونولوج "فاطمة" تناول تيمة المعاناة اليومية لامرأة تعمل منظّفة في عمارة بالإضافة إلى مونولوج آخر بعنوان"باية" عام 1992م،[2] من خلال هذه الأعمال يمكن للمتابع لنشاط الكتابة المسرحية في الجزائر خلال فترة التسعينات أن يتلمّس الملامح الأساسيّة لتوجّهاتها التّي اتّسمت بطابع المقاومة الثقافيّة.

واصل مسرح "القلعة" تقديم عروضه طيلة سنوات العشريّة السوداء، حيث عرض سنة 1993م مسرحيّة "الحب وماذا بعد"، سرعان ما واجهت صعوبات جمّة أدّت إلى فشلها في النهاية خاصة عند اغتيال الممثّل والمدير السابق للمسرح "عزّ الدين مجوبي" يوم 13 فبراير 1995م[3]. هذا الحدث المأساوي يعزّز الطرح القائل بأنّ توجّهات الكتابة المسرحية في الجزائر مرتبطة ارتباطا وثيقا بالواقع ، فقد عبّرت النّصوص المسرحية التي كُتبت في العُشريّة السّوداء عن أزمات المجتمع الجزائري ولامست قضاياه المتعدّدة .

وبعد تجربة "مسرح القلعة" جاءت تجربة أخرى للمسرح الجهوي -وهران- المسماة "بالتعاونية المسرحية فاتح ماي" تأسّست في ماي 1995م، وضمّت ستة أعضاء هم: "عبد القادر علّولة" "سيراط بومدين"، "محمد حيمور"، "عزري"، ثمّ "بلقايد" و"حشماوي"، لكن هذه التعاونيّة لم تبرز مثل سابقتها، فقد أصابها ما أصاب مسرح "القلعة" بعد اغتيال الممثّل والمخرج المسرحي "عبد القادر

[1] - ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، ص311.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 311.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 313.

علّولة" يوم 14 مارس 1994م بوهران، وإثر انفصال الفنان "سيراط بومدين" عن هذه التعاونيّة تأسّست تعاونيّة "المثلّث المفتوح" في "16 ديسمبر1993م" وقدّمت أوّل عمل مسرحي لها بعنوان"التفاح"، تناولت فيه موضوع التعفّن السياسي في مرحلة كانت تشهد فيها الجزائر أزمة سياسية حادّة، ومثل سابقتيها توقّف نشاطها بموت مؤسسها في "20 أوت 1995م". كما أسّس "سيد علي كويرات" عام 1995م فرقة "المسرح الجزائري" لتعرض أوّل مسرحيّة لها سنة 2000م بعنوان"إبراهيم بلبوا" عالجت مشاكل اجتماعيّة؛ كالمخدّرات، ونقص النّظافة في الأحياء الشّعبية بالإضافة إلى مشكلة تدنّي الأخلاق ومسؤولية الضمير في معالجة هذه الأوضاع، أمّا فرقة "البليري" فتأسست عام 1999م على يد كريم بودشيش لتكون فضاء مسرحيّا خاصّا بالمواهب الناشئة في قسنطينة وقدّمت أوّل عرض لها بعنوان "جحا"[1].

جسّدت النّصوص المسرحية التّي تمّ تحويلها إلى عروض خلال مختلف سنوات التسعينات توجّها واضحا للكتابة المسرحية نحو تناول قضايا سياسيّة واجتماعيّة وأمنيّة نشأت بفعل التحوّلات التي شهدها الواقع الجزائري آنذاك.

امتدّت تأثيراتها إلى مطلع الألفية الثالثة، حيث شهدت بداية تلك الفترة حالة من الركود والجمود على مستوى التأليف المسرحي، غير أنّ هذا الجمود بدأ بالتراجع ابتداءً من سنة 2003م مع تظاهرة "سنة الجزائر في فرنسا"، التيّ عرضت فيها العديد من الأعمال المسرحية في إطار تمثيل الجزائر في فرنسا على غرار"مونولوج فاطمة"، وخلال تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية عام 2007م عرضت 45 مسرحية أخرى[2]، ويمكن القول إنّ التظاهرات الثقافية أسهمت بشكل فعّال في تحفيز الكتابة المسرحية في الجزائر،ومنحها دفعا قويّا نحو التطوّر والتنوع والثراء.

إنّ الإقرار بالأثر السلبي لمرحلة التسعينات على نشاط الكتابة المسرحيّة في الجزائر واعتبارها أحد الأسباب الرئيسية في تعطيل حركتها، لا يلغي حقيقة أنّ بعض الكتّاب سعوا بجهود فردية إلى إحيائها من جديد في القطاع الخاص، فقد ألّف هؤلاء الكتّاب نصوصا مسرحيّة وُجِّهت للعرض في بعض المسارح والمراكز الثقافية والجمعيات.

---

[1] – ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، 313.

[2] – ينظر:المرجع نفسه ، 316.

عرفت الكتابة المسرحية نوعًا من الانتعاش في الجزائر بعد الانتكاسة التّي عاشتها من خلال فعل الاقتباس؛ ففي سنة 2001م اقتبس "محمّد فرّاح" مسرحيّة تراجيديّة بعنوان "المهرّجون"عن "بستان الكرز" "لأنطوان تشيخوف"، وفي سنة 2002م كتبت "فتيحة غسول" مسرحيّة "الجدبة" والجدير بالذكر أنّ الكتابة المسرحية اتجهت توجّها آخر في هذه المرحلة صوب المسرح الأوبيرالي*والملحمي فكتب "أحسن ثليلاني" "ملحمة روسيكادا" سنة 2001م بالموازاة مع المونولوج الذّي برز بقوّة في هذه الفترة، ومن أمثلته النص المسرحي "الناعورة" لـ"كمال بوعكاز" و"رأس المحنة""للطيب بوعمّار"، شهر نوفمبر 2002م، وعام 2007م قدّم "سمير الحكيم" مونولوج "الحلزون العنيد" وغيرها من الأعمال[1].

بدأت ملامح التّجديد تتجلّى على الكتابة المسرحيّة في توجّهها نحو المسرح الملحمي* والأوبيرالي** والمونولوغ ***، والابتعاد عن النّص الإيديولوجي والسّياسي والدّيني، مع استجابتها للتطوّرات الحاصلة في المجتمع الجزائري، ومواكبة تحوّلاته، فأسّست لنفسها كيانا إبداعيّا مستقلّا له خصائص مستمدّة من الواقع الجديد، تحاول من خلالها الخروج عن الأنماط التقليدية، وتسعى للتجديد المستمر،ومن ثمّ أصبح الكاتب المسرحي ملزما بالبحث عن أدوات جديدة للكتابة تستوعب الواقع الجديد شكلاً ومضمونًا.

يسجّل المتتبّع لمسار الكتابة المسرحّية في الجزائر عدّة تحوّلات بارزة، أسهمت في التأسيس لنموذج جديد من الكتابة المسرحيّة، اتّجه نحو التجديد والانفتاح على أساليب تجريبية متنوّعة تختلف باختلاف مرجعيّات كلّ كاتب والتقنيات المبتكرة للخروج من النمطية التي طغت على هذه الكتابة في مرحلة التسعينات، من هنا يمكن القول: «إنّ التجريبيّ هو ذلك الفنّان المبدع الذّي يمتلك تجربة فنيّة في حقل الممارسة الإبداعيّة، ويتوفّر على تراكم معرفيّ يؤهّله لولوج عالم المغايرة

*المسرح الملحمي/ Théâtre épique: هو مسرح ذو طابع تاريخي أو أسطوري.

**المسرح الأوبيرالي/ Théâtre d'opéra : هو مسرح يجمع بين العرض والموسيقى الأوبيرالية.

***المونولوج/Monologue : مسرحية يقدّمها شخص واحد على المسرح، ويكون عبارة عن حوار داخلي يعبّر فيه عن أفكاره وطموحاته.

[1] – ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، ص 321.

الرّحب بحثا عن الجديد المثير الذّي يقترن في مجال الفنون والآداب بالاكتشاف وإعادة الاكتشاف أكثر من اقترانه بالابتكار الذّي يبقى وقفا على المجالات العلمية والطبيعية الصرفة في الغالب وبقدر ما تكون الممارسة الإبداعيّة تجريبيّة تبيح للعمليّة النقديّة إمكانيّة القراءة المفتوحة وتحرّرها من النمطيّة والمعياريّة»[1].

2-الأنواع المسرحية الجديدة- نحو تجاوز التصنيف الكلاسيكي-:

قدّم "آرسطو Aristote" إسهامات معتبرة للمسرح حين قسّم في كتابه "فنّ الشعر" المسرح إلى نوعين: التراجيديا وهي «محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معيّن في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكلّ لون من ألوان التزيّن الفني. كلّ نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية: وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين»[2]، والكوميديا وهي «محاكاة لأشخاص أردياء أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كلّ نوع من السوء والرذالة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط هو الشيء المثير للضحك»،[3]ويرى أنّهما نشأتا نشأة ارتجالية، فـ"التراجيديا" ترجع- في أصلها- إلى مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الديثرامبية*التي كانت تؤدّى في عيد الإله ديونسيوس. بينما ترجع نشأة "الكوميديا" إلى مرتجلات قادة الأغنيات والرقصات الإحليلية التي كانت تؤدّى في الاحتفالات التي كانت تقام لنفس الإله، ولا شكّ أنّ المحاولات التراجيدية الأولى كانت بدائية وبسيطة، غير أنّ تتابع الشعراء وتحسيناتهم المتتالية كانت عوامل فعّالة أفضت إلى تطوير التراجيديا.[4]

---

[1] - عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2014، ص 120-121.

[2] - آرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د.ط، 1982م، ص95.

[3] - المصدر نفسه، ص 88.

* الأناشيد الديثرامبية/ Chants dithyrambiques: هي أناشيد جماعية ينشدها العباد والعابدات لتمجيد الإله باخوس "ديونيسوس" - إله الخمر.

4- المصدر نفسه، ص 16.

يوازي "آرسطو" بين التراجيديا والملحمة «ويقرّر أنّهما تشتركان في نفس الخصائص المميّزة فكلاهما محاكاة لأفعال جادّة ومصاغة من شعر رصين، إلاّ أنّ الملحمة تختلف عن التراجيديا في أوجه أخرى: فإذا كانت الأولى تستخدم نوعًا واحدًا من العروض الشعري هو الوزن السّداسي وتعتمد في حبكتها على السرد والرّواية، وغير محدّدة بزمن معيّن، فإنّ الأخرى تستخدم أعاريض متنوعة وتقدّم أحداثها بطريق مباشر، وتحدّد بزمن معيّن»[1]، وبناء على ذلك قسّم"آرسطو" المسرح إلى صنفين: التراجيديا والكوميديا، وقدّم تعريفا دقيقا لكلّ منهما، وحدّد عناصرهما، مؤكّدا من خلال مفهوم التطهير على التأثير العاطفي الذي يحدثه في الجمهور، بإثارته لمشاعر الخوف والشفقة. وكما أشار"آرسطو" إلى البعد النّفسي والأخلاقي الذّي يحظى به المسرح، الذي يتجلّى في معالجته للقضايا الإنسانية.وقد ظلّ المسرح محافظا على هذا التقسيم لعصور عديدة، غير أنّ تغيّرات الواقع المختلفة أوجدت أنواعا مسرحيّة جديدة.

شهدت الكتابة المسرحية في الألفية الثالثة تحوّلاً ملحوظا على مستوى الأنواع المسرحية نتيجة تأثّرها بالواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي والاقتصادي والتكنولوجي،وقد نتج عن هذا التفاعل توّجهات جديدة في الكتابة المسرحيّة.

وفي هذا السياق برز مسرح العبث واللامعقول[2]*النوع المسرحي الأكثر تحرّرا من القواعد، وتجاوزا للأصول الدراميّة التقليديّة نظرا لتفرّد أسلوبه في الكتابة المسرحيّة، والجدير بالذّكر أنّ هذا التفرّد ليس في الشّكل على حساب المضمون، ولا في المضمون دون الشكل بل فيهما معا[3]، فقد اتّسمت النّصوص المسرحية بطابع العبث للتعبير عن عبثيّة الواقع والفوضى الحاصلة فيه «فقد ارتبط العبث في معناه الفلسفي بعبث الوجود الإنساني الغربي خاصّة، هذا الوجود القائم على مبادئ وقيم خاوية فارغة من كلّ دلالة، فلا فائدة من العيش فيه مادامت قيمه قد افتقدت وانهارت وهذا ما

---

[1] – آرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة ، ص 17.

[2]* – مسرح اللامعقول/ Théâtre de l'absurde: لم يطلق الكتّاب على مسرحياتهم هذا المصطلح، وإنّما جاءت التسمية من النقّاد، إذ أطلق عليه بعضهم وتعني السخف والعبث: ينظر: حنا عبود، مسرح اللامعقول نظرة في المؤثّرات العامّة، مجلّة الموقف الأدبي، مصطلح Absurd، العدد 81، دمشق، 1978م، ص81.

[3] – ينظر: محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتّجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1 1989، ص 135.

حاول المسرح الجديد تجسيده، إذ أنّ كتّابه قد تجاوزوا مجرّد الوعي بمصير فردي،أو مجرّد الاستغراق في مبادئ الحياة»[1].

دفع السياق العام للألفية الثالثة بما حمله من تغيّرات العديد من الكتّاب المسرحيين إلى تبنّي نمط الكتابة المسرحيّة العبثيّة، التّي عبّروا من خلالها عن عالم غابت فيه القيم والمبادئ وسادت فيه الفوضى والعبث.

تعدّ مسرحيّة "لطراف" لـ "أحمد بلعالم"، التّي أنتجها المسرح الجهوي معسكر سنة 2021م أنموذجًا جزائريًّا لمسرح العبث، تدور أحداثها حول الفراغ الموجود في العلاقات الإنسانيّة، حيث أصبح لدى النّاس عجز في التّواصل مع بعضهم البعض ويتقاسم فيها رجلان يومًا كاملاً أحدهما أعمى والثاني مقعد، يبحث كلاهما في الآخر عمّا ينقصه، باستعمال لغة مشوّشة أحيانا، ساخرة ومتضادّة أحيانا أخرى، مستوحاة من نصّ مسرحيّة "في انتظار غودو" لمنظّر مسرح العبث "صمويل بكيت"[2] كما أصدرت هيئة المسرح الجهوي في بسكرة مجموعة مسرحيّة بعنوان "أوكسجين" لـ"محمد الكامل بن زيد" يصبّ محتواها ضمن مسرح العبث، كُتبت هذه المجموعة في ثمانين صفحة تضمّ خمس مسرحيّات وهي: "أوكسيجين"،" إنغوما–ساعة الشيطان الرمليّة–" و"العظيم" و"فراشة جيمي" و"عمواس–الغراب الذي سرق ظلّ الشارع–"[3].

---

[1] – فتيحة شفيري: خصائص مسرح العبث في الأدب العربي –مسرح توفيق الحكيم أنموذجا–، دار التنوير، الجزائر، ط1 2014 ، ص19.

[2]- ينظر: مسرحية لطراف: نموذج جزائري لمسرح العبث: موقع المسرح الوطني الجزائري، www.tna.dz 2023/05/12، على الساعة: 17.00

[2]– ينظر: بن زيد يصدر المجموعة المسرحية "أوكسيجين": الموقع الالكتروني: www.almayadeen.neيوم 2023/05/13 على الساعة 18.00.

يسعى الكتّاب المسرحيون في الألفيّة الثّالثة إلى تجديد الكتابة المسرحية من خلال نوع مسرحي آخر يسمّى: مسرح ما بعد الدراما* الذي يقوم على فنون الفرجة والأداء[1]، ويقدّم أساليب جديدة ومغايرة تتجاوز الشكل التقليدي، فينفتح معه المسرح على إمكانات جديدة، تؤسس لجماليات غير معتادة في بناء النصّ المسرحي[2]، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ الكتابة المسرحيّة في الألفية الثالثة تخضع لتيار ما بعد الحداثة، وتنتقل من البناء إلى الهدم والتفكيك ،والبحث عن جماليات جديدة تتناسب مع تغيّرات الواقع.

عرف المسرح تداخلاً مع فنون أخرى مجاورة خصوصًا فنّ الأداء والفرجة الخاصّة بالمواقع والتجهيزات الفنيّة بشتّى تلويناتها، كما فتح مساحاته للمدّ الوسائطي وتقنيّات السينما والتلفزيون والرقميّة الجديدة، وشنّ ثورة ضدّ كلّ القوالب الجاهزة ، وكلّ هذا ساهم في تغيير أسس وآليات الكتابة المسرحيّة غيّرت بدورها أشكال الإنتاج والتلقي المسرحي،[3]هذا يدلّ على أنّ المسرح الجزائري استجاب للتغيّرات التي طرأت على المجتمع، وانفتح على فنون أخرى، واستفاد من تقنيات رقمية مختلفة. وجّهت الكتابة المسرحية في الجزائر نحو أفق جديد، وقد أدّى ذلك إلى تجاوز مبادئ الدّراما التقليدية ومفاهيمها ومقولاتها عن طريق الانفتاح على آفاق رحبة لصناعة الفرجة وعرضها وتلقّيها، وكذا على جماليات وحساسيات جديدة تمكّن المسرح من الانخراط في

3– ينظر: بوبكر سكيني، التحوّلات البنيوية في المسرح الجزائري، ندوة المنجز في المسرح الجزائري بعد 58 سنة – المأمول في المشهد المسرحي الجزائري–تأملات، قراءات وحلول– المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة، 11 أكتوبر 2020م موقع المسرح الوطني الجزائري www.tna.dz ،يوم: 2023/05/13 على الساعة، 19.00.

* ما بعد الدراما/Post-drame : مصطلح استعمل في مرحلة الثمانينات، ظهر لأوّل مرّة في ألمانيا، لوصف الأشكال والنماذج المسرحية المعاصرة، عام 1987م على يد (أندريز فيرت). وانتظر البحث العلمي حتى 1999 ليقوم (هانز تيس لمان) بإصدار كتابه (مسرح ما بعد الدراما)، حيث عمل على ضبط المصطلح الجديد، ووضع حدودا له، مخضعا المسرحيات التي قدمت بمسارح أوروبا منذ السبعينات إلى عام 1999 للدراسة والتحليل. ينظر: المختار العسري، رحلة المسرح نحو الألفية الثالثة، ص 45.

[2] – ينظر: المختار العسري، رحلة المسرح نحو الألفيّة الثالثة، البيان، العدد 595، فبراير 2020، ص39.

[3] – ينظر: عبد المجيد اهرى: مسرح ما بعد الدراما: إشكالاته وارتباطاته وتحقّقاته الدراميّة في المسرح المغربي، مجلة العلامة، المجلد 01، العدد 02، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2016، ص271.

صلب التحوّلات الجديدة التّي يعيشها العالم اليوم[1]، وجعلته يركّز على الفرجة والعرض المسرحي مستعينا بأدوات وتقنيّات جديدة تعزّز البعد الجمالي للعرض، وبذلك يعيد المسرح الاعتبار للمتلقي باعتباره فاعلا في العملية المسرحية، يتفاعل معها بوعي، ويشارك في إنتاج معناها.

عند التأمّل في مصطلح «ما بعد الدراما" يجد الدّارس أنّ "بادئة (ما بعد) الملحقة بالدراما معرّضة لسوء الفهم نفسه الذّي تعرّضت له (ما بعد) الملحقة بالحداثة، لهذا يجب التأكيد أن بادئة (ما بعد) لا تعني إطلاقا تصنيفا مرحليا يأتي بعد الدّراما، أو نسيانا للماضي الدرامي، أو إلغاءه نهائيا بقدر ما هي استيعاب وتجاوز للدراما في الوقت ذاته»[2] نستنتج من هذا القول أنّ مسرح ما بعد الدراما لا يمثّل تطوّرا زمنيّا بالنّسبة للمسرح الدرامي بقدر ما يجسّد تحوّلا نوعيا له، نتج بعد تأثّره بتغيّرات الواقع.

يعكس مسرح ما بعد الدراما التّحولات التي طرأت على الكتابة والفرجة المسرحية على حدّ سواء، من خلال تجديد التفكير في المسلّمات التّي توارثها المسرحيّون، وإعادة فحص تقاليد النص الدرامي[3]، لهذا يذهب "هانس تيس ليمان/ Hans Tess Lehmann " إلى أنّ الكتابة المسرحيّة ما بعد الدرامية هي «كتابة ذات لغة كوراغرافية chorégraphie أي كتابة بالفضاء والزمن والجسد لا بالنصّ»[4]، من خلال هذا التعريف يتّضح انفتاح مسرح ما بعد الدراما على فنون مختلفة كالسينما والأداء والموسيقى والرقص و الكوريغرافيا، حيث يستثمر هذه العناصر في صناعة فرجة مسرحية.

يتميّز مسرح ما بعد الدراما بخصائص جديدة، قوّضت لغة الكتابة المسرحيّة وفكّكت البناء الدرامي، وأعادت تركيب جسد الممثّل وحتّى موقف المتفرّج وموقعه، هذا يعني أنّه مسرح يقبل كلّ

[1] – ينظر: فاطمة أكنفر: نحو دراماتورجية بديلة...تناسج الثقافات الفرجويّة وأسئلة ما بعد الدراما، مجلة دراسات الفرجة العدد 02، 2016، ص 89.

[2] – خالد أمين: الدراماتورجية الركحية وأسئلة ما بعد الدراما، كتاب جماعي(مسرح ما بعد الدراما)،أربع مقاربات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 15، ط1، 2012، ص84.

[3] – ينظر: عبد المجيد اهرى: مسرح ما بعد الدراما: إشكالاته وارتباطاته وتحقّقاته الدراميّة في المسرح المغربي، ص50.

[4]– ينظر: حسن المنيعي: المسرح العربي وما بعد الدراما،، كتاب جماعي(مسرح ما بعد الدراما) أربع مقاربات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 15، ط1، 2012، ص20.

أشكال ما بعد الحداثة ويؤسّس لفلسفة التشظي والتفكيك والتشذّر والمونتاج، كما تتمّ الكتابة فيه بالفضاء والزمن والجسد لا بالنّص[1]، تراجعت فيه سلطة النّص وهيمنة الكتابة وحلّت محلها السينوغرافيا بكلّ أدواتها السّمعية البصرية.

تعدّ تجربة الكاتب "هارون الكيلاني" جزءا من مسرح ما بعد الدّراما، حيث صرّح في الحوار الذي أجريناه معه عبر حسابه في الفايسبوك يوم 10 جويلية 2023م، أنّه تأثّر بتيّار ما بعد الحداثة ممّا دفعه لكتابة مسرح ما بعد الدراما، يرى "هارون الكيلاني" في هذا النوع المسرحي حريّة أكبر في كتابة نصوصه وتركيب مشاهدها، ممّا يسمح له بتقديم مشهديّة تتماشى مع التحوّلات الحالية في الجزائر، مثل مسرحيّة " بخور عصري" التي أنتجتها تعاونيّة مسرح الأغواط، حيث اعتمد المخرج فيها على التعبير الجسدي.

قوّض مسرح ما بعد الدراما أهميّة الكتابة المسرحيّة، وألغى تقريبا دور الكاتب المسرحي أيضا، وأعطي الأولويّة للمتلقي، من هنا يمكن أن اعتبار هذا التحوّل بداية حلّ لأزمة النصّ وإشكاليّة لغة الكتابة المسرحيّة التّي كانت تشغل الساحة المسرحيّة الجزائريّة.

لقد أدّى عصر البصريّات وانتشار ثقافة الصورة والحركة إلى تقويض أهميّة اللغة،حيث أصبحت الصورة أكثر قدرة على التّعبير من الكلمات، ومن ثمّ شهدت الممارسة المسرحية تحوّلا نحو"المسرح الصامت"،ومن المهمّ أن نشير إلى أنّ هذا النوع من المسرح ليس حديثا بل هو قديم قدم الإنسان لأنه يشتمل على أنواع عدّة من الفنون الأدائية كالرقص التعبيري، المايم...وغيرها[2].

يقوم المسرح الصامت على الحركات والإيماءات، فلا يحتاج الممثّل المسرحي إلى كفاءة لغويّة عالية، بحيث يعتمد هذا النّوع من المسرح على العرض أكثر من النصّ، لأن جسد الممثل«يحمل لغة ثريّة في إنتاج المعنى الذي يشكّله من خلال تحوّلاته الدلالية للإيماءة التي تفضي إلى تشكيل عوامل جماليّة تواصليّة»[3]،وبناء على ذلك لم يعد الممثّل في المسرح الصّامت

[1] – ينظر: عبد المجيد اهرى: مسرح ما بعد الدراما: إشكالاته وارتباطاته وتحقّقاته الدراميّة في المسرح المغربي، ص273.

[2] – ينظر: علي العبادي: المايم–دراسة في الأداء التمثيلي، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2022 ص 09.

[3] – المرجع نفسه، ص21.

في حاجة إلى لغة منطوقة، بقدر ما يحتاج إلى تكثيف للأداء،ممّا يساهم في تحوّل آخر للكتابة المسرحية من خطاب لغوي إلى عرض بصري أدائي يهدف الكاتب من خلال هذا التحوّل إلى خروج المسرح الجزائري من الحدود القوميّة والوطنية، نحو العالمية، متجاوزًا حاجز اللغة الذي يشكّل عائقا أمام وصول المسرح الجزائري إلى العالميّة، ومن بين الأمثلة البارزة للمسرح الصامت في الجزائر مسرحية GPS" ل"محمد شرشال".

كان للصورة والمرئيات تأثيرا كبيرا في التحوّلات التّي شهدها المسرح، فقد قوّضت أهمية اللغة المنطوقة، وأفسحت المجال أمام صورة الجسد وأدائه، من هنا بدأ الانتقال من سلطة اللغة الدرامية إلى سلطة الأداء الدرامي.

وبالتوازي مع التطوّرات البصريّة، واكبت الكتابة المسرحية أيضا التطوّرات التكنولوجيّة واستفادت من مستجدّات الثورة الرقميّة، ممّا أدّى إلى ظهور تجربة المسرح الرقمي التفاعلي التي تتطلّب تقنيّات جديدة في كتابة النص المسرحي ،لأنها تضع كلاّ من الكاتب والمتلقي أمام رهانات جديدة في كتابة النص المسرحي وتلقيه.

يُكتب النص المسرحي الرقمي التفاعلي باستخدام تقنيّات رقميّة يتيحها الجهاز الرقمي ويسمح للمتلقي بالتفاعل معه والإضافة عليه، ممّا يجعل الكتابة المسرحية عملية تشاركية بين الكاتب والمتلقّي وتتجلّى الوظيفة الأساسيّة للمسرحيّة التفاعليّة* في التّركيز على «أدلجة المسرحيّة وفق توجّهات المجتمع واستهداف مواضيع السّاعة التّي تشغل فضاءه، حيث تعمل المسرحيّة التفاعليّة على المروق من النمطيّة سواء تعلّق الأمر بالشّكل أو الموضوع»[1]، ومن هنا يمكن القول إنّ التقنيات الرقمية الحديثة قد أسهمت بشكل فعّال في تطوير الكتابة المسرحيّة،ممّا جعلها قادرة على استيعاب مستجدّات العصر.

*التفاعلية/ Interactif: تعني التشارك والتبادل بين طرفين: ينظر: عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط سرديات الهندسة الترابطية نحو نظرية للرواية الرقمية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص01.

1- جمعة مصاص: نحو مسرحيّة تفاعليّة في ظلّ العولمة، مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب، خنشلة، العدد2، 2019 ص335.

تمثّل مسرحية" بلا نظارات الحياة أفضل "لحمزة قريرة" أنموذجا بارزا للمسرح التفاعلي في الجزائر في الألفية الثالثة، اعتمد"قريرة" في كتابتها وعرضها في مدوّنة "الأدب والفن التفاعلي"على التقنيات التّي يتيحها الجهاز الرقمي كالصوت والصورة والحركة، حيث يتمّ تلقي العرض من خلال شاشته فقط ،ممّا يتيح للمتلقي التفاعل المباشر معها، وكتابة أجزاء منها وتصميم عروض ولوحات جديدة لها.

من أجل تخطي أزمة النّص المسرحي اتّجه الكتاب المسرحيّون إلى "مسرحة الأعمال الأدبية غير المسرحيّة" كالحكاية والشعر، والسيرة الذاتية والغيريّة والرّواية وإعادة كتابتها وفق قواعد الكتابة الدرامية، وتجدر الإشارة إلى أنّ عمليّة المسرحة ليست وليدة الألفية الثالثة، إنّما وجدت منذ القدم «ولها تاريخ عريق يعود إلى المسرح الإغريقي الذي كان يقتبس مسرحيّاته من الأساطير الملحميّة ويعدّها مسرحا، بحيث يخرج من النص غير الدرامي نصا دراميا من الرواية و الحكاية والأسطورة وغيرها»[1]، أمّا في السياق الجزائري فقد تمّ تحويل العديد من الروايات إلى مسرحيّات مثل رواية "نجمة" لكاتب ياسين" التي تم مسرحتها بعنوان"الجثة المطوّقة"، وعرضت أوّل مرّة سنة 1958م بمسرح موليير ببروكسل.[2]

أمّا في الألفيّة الثّالثة فركّز الكتّاب المسرحيون على مسرحة الرواية، فقد تحوّلت العديد من الروايات إلى مسرحيات مثل روايات الطّاهر وطّار":"الحوات والقصر" و"الشهداء يعودون هذا الأسبوع " و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، بالإضافة إلى رواية "الصدمة" "لياسمينة خضرا" ،وروايات "واسيني الأعرج" مثل:" أنثى السراب " التي تحولت إلى مسرحية بعنوان" أنثى من ورق" و"مملكة الفراشات" التي تحوّلت إلى مسرحية بعنوان "الحرب الصامتة" و"ليليات رمادة

[1] - جريدة النصر، كراس الثقافة، الرواية والمسرح– ضرورة اللقاء وصعوبات التجسيد –، الموقع الإلكتروني: https://www.annasronline.com يوم: 2024/09/24م على الساعة: 22.00.

[2] – جمعة مصاص: نحو مسرحية تفاعلية في ظلّ العولمة، ص 335.

التي تحوّلت إلى مسرحيّة بعنوان "رمادة"، إضافة إلى "نساء كازانوفا"، وتمّ أيضا مسرحة رواية "الأرض والدم" لـ"مولود معمري"،و"الملكة" "لأمين الزاوي" وتحوّلت إلى عرض بعنوان "سكورا" إلى رواية "عازب حي المرجان" لـ "ربيعة جلطي" التي تحوّلت إلى مسرحية بعنوان "العازب"[1].

رغم أنّ طبيعة الرّواية تختلف عن طبيعة المسرح باعتبارها فنًا مقروءا وليس تمثيليًّا، إلاّ أنّه قد حدث التوافق بينهما وذلك من خلال تقنيّة المسرحة،[2]التي تسمح بإعادة كتابة النّص الرّوائي وفق قواعد الكتابة المسرحيّة، ليتحوّل إلى عرض مسرحي يؤدّى على الركح.

ومع تطوّر المسرح عبر العصور، ظهرت أنواع مسرحية جديدة تجاوزت التصنيف الآرسطي التقليدي التي اقتصرت على الكوميديا والتراجيديا التي تؤدّي وظيفة (الكثارسيس باليونانية) أي التطهير، من خلال إثارة عاطفتي الخوف والشفقة لدى المتلقي يشرحها بعض النقّاد قائلين:«عندما نرى بطل المأساة يسقط نفزع لمصير هذا البطل ونشفق عليه من الصراع الذي يمزّق نفسه وكيانه، وهذه الشفقة وهذا الفزع نحسّه تّجاه شخص لا تربطنا معه سوى صلة الإنسانية، يوسّع آفاقنا العاطفية ويخرجنا من دائرة الأنا إلى دائرة أكثر اتّساعا بل هي أوسع الدوائر لأنها دائرة الإنسانية»[3] ،وهكذا يحقّق المسرح غايته في التّطهير،إذ يتفاعل المتلقي مع معاناة البطل فيشعر بالخوف والشفقة.

حافظ المسرح الكلاسيكي على وظيفة التّطهير ولم يخرج عن الضوابط التي حدّدها له "آرسطو"، أمّا في العصر الحديث فلم يقف التطهير في المسرح الرومانسي عند درجة الصفر التي أشار إليها "آرسطو"،حيث أعاد الفيلسوف الألماني"نيتشه" النظر في مفهومه وربطه بأصوله الطقسية، واعتبر أنّ الطقس (الدنيوزي) هو الطقس المثالي لتحقيق التطهير، أما "وليام شكسبير/ W. Shakespeare" فقد وقف مع العاطفة في غلبتها على العقل وجعل اختيارات الملوك والأمراء

[1] – نماذج ذكرها المخرج المسرحي (علي جبارة) في الحوار الذي أجريناه معه عبر صفحته على الفيسبوك يوم: 2023/08/15م، على الساعة 12.00.

[2]– ينظر: إيمان هنشيري، إسماعيل بن صفية، الاقتباس المسرحي عن الرواية– قراءة في مسرحيّة أنا ماشي حمار لعبد اللطيف فردوس، مجلة جماليات، المجلد 07، العدد 02، جامعة مستغانم، 2020م، ص200.

[3] – محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د. ط، 1974م، ص135.

وكبار القادة تفرّ من العقل وقيّدها بالعاطفة، ولم ينظر إلى عملية التطهير من الخوف على مصير البطل والإشفاق عليه، إنّما من التنوع المتوازي لمجموع حبكات الحدث المؤثّرة حدسيّا بالمتلقي[1].

لا تشتغل الضوابط والمعايير في تأثير المتلقي بانفعالي الخوف والشفقة في هذا العصر لأنّ البناء الدرامي المسرحي الحديث لا ينشغل بأنساق البناء الكلاسيكي، فغالبا تصوّر الحياة بلا هدف، والشّخصيات تثير الرّيبة بمواقف هزيلة وهزليّة لا أمل لها في عالم خارج الزمان والمكان فلا خوف على البطل ولا يشفق عليه أحد، لأنه باختصار لا يمكن التعاطف مع شخص بهذه المواصفات، فتحوّل التطهير إثر ذلك إلى نازع تثيره الصدمة والجزع والفزع، وهذه بالضرورة نصوص مسرحية تجاوزت المفهوم الآرسطي التقليدي وحرّرت المتلقي من أن يكون مجرّد متفرّج سلبي عاجز عن الانتقاد أو المشاركة بشكل إيجابي في الأحداث المسرحيّة[2].

وضمن توجّهات «السعي ما بعد الحداثي في إعادة اكتشاف الآليات المنظمة للإبداع المسرحي ورصد الملامح المترتّبة على ذلك يقوم على فهم دلالة التّطهير في تفكيك التصنيفات وتحقيق هويتها من خلال مراوغة التقاليد الفكرية ومسايرة بنائها»[3]، يولي المسرح ما بعد الحداثي اهتماما خاصّا بالتجديد والتجريب، وتجاوز الأشكال التقليدية والبحث عن صيغ تعبيرية جديدة تتّسم بالتشظي والتداخل والتعدّد، والغموض، ونتيجة لذلك يتّخذ مفهوم التطهير دلالة جديدة، فالإمساك بدلالة هذه النصوص لم يعد سهلا على المتلقي.

إنّ التّطهير في المسرح ما بعد الحداثي هو مفهوم حسيّ واسع المعالم في حدود الإدراك الدلالي، قد لا يصاحب التأثير العاطفي التقليدي من الشفقة والخوف إنّما تعمل فيه التبادلية الروحية على استجلاء حالة التطهير مع وجود التعددية في المعنى وضروب التفتّت والتشظي لارتباط التّطهير بدلالات البعد المركّب والمعقّد للماضي والحاضر، والمستشفّ من البعد الجمالي أو الترقبي الذّي يهدم إحساس المتلقي ويفاجئه في تغيّرات المبنى الحدثي وإدراك مضمونه المتخفي

[1] – ينظر:محمود كاظم موات، معجم التطهير في آليات التغيير الدرامي، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، المجلّد 02 ، العدد 09، مركز ابن العربي للثقافة والنشر، فلسطين، 2022، ص127

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 128.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص129

في ومضات الإرسال الفني[1]، من هنا يمكن القول إنّ وظيفة التطهير قد شهدت تحوّلات جوهرية منذ "آرسطو" وذلك بما يتلاءم مع تطوّر الأنواع المسرحية عبر العصور، ففي المسرح التقليدي كانت هذه الوظيفة تنحصر في إثارة انفعالي الشفقة والخوف في نفس المتلقي،ممّا يسهم في تطهيره من مكبوتاته وانفعالاته السلبية، ويقوده إلى حالة نفسية أفضل.

اكتسب مفهوم التطهير دلالة جديدة تتجاوز المفهوم الآرسطي التقليدي في ظلّ التحولات التي عرفها المسرح في الألفية الثالثة، وأصبحت هذه الوظيفة ترتكز على إحداث صدمة جماليّة وفكريّة لاسيما أنّ المسرح الجديد يطرح أسئلة جديدة في المبنى والمعنى، تحرّر المتلقي من تراكمات أنماط مسرحية رسخت في وعيه، وتضعه أمام إمكانات جديدة.

يسعى مسرح الألفية الثالثة إلى إعادة تشكيل وعي المتلقي، تتحقّق وظيفة التطهير من خلال تفكيك الجماليات الكلاسيكية، وإعادة بنائها.

3-ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري:

سعيا لتجاوز أزمة النصّ التي ظلّ المسرح الجزائري يعاني منها منذ مرحلة ما بعد الاستقلال اتّجه العديد من الكتّاب المسرحيين نحو نمط الكتابة المسرحيّة الجماعيّة أو ما يعرف أيضا بالتأليف المسرحي الجماعي*.

تعدّ ظاهرة التأليف المسرحي الجماعي أو الكتابة المسرحيّة الجماعيّة من الطرق التي ينتهجها المؤلّفون في كتاباتهم المسرحيّة، باعتبار النصّ المسرحي متعدد الشخصيات التمثيلية لهذا يكون عامل الجماعة ميزة تدخل في بناء الحوار الفعّال بين مختلف الشخصيّات، كما تسهم في تنوّع مختلف الوجهات بين المؤلّفين، وبالعودة للمسرح الجزائري نجد أنّه بدأ هاويًا سواءً في الكتابة أو التّمثيل، ورغم وجود المستعمر الفرنسي وما قام به اتّجاه المؤلّفين الجزائريين من تعذيب وتنكيل وقتل، إلاّ أنّهم استطاعوا لمّ شملهم وتعاونهم في إحياء مسرح جزائري هاوٍ يعتمد على التأليف

[1] – ينظر: محمود كاظم موات، معجم التطهير في آليات التغيير الدرامي ، ص131.

* الكتابة المسرحية الجماعيّة/ Écriture collective : يعتبر الإبداع الجماعي نوعا من الكتابة، تستند بشكل كبير على عمل الممثّل وارتجاله، وقد تطور هذا النوع من الكتابة في المسرح الحديث، مع تخطي النظرة التقليديّة إلى أولوية النص المكتوب الذي يسبق العرض، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 367.

الجماعي والتمثيل الموحد المنسجم داخل الجزائر وخارجه، من أجل توعية المجتمع الجزائري ويقظته وللترفيه عنهم وتسليتهم نتيجة المآسي التّي تعرّضوا لها من قبل الاستعمار الفرنسي،[1] يعود لجوء الكتّاب الجزائريين إلى الكتابة المسرحيّة الجماعيّة أو التأليف المسرحي الجماعي إلى الظروف الصعبة التّي عاشتها الجزائر طيلة فترة الاحتلال الفرنسي وسياساته القمعية من تجهيل وفرنسة، والتّي امتدّت آثارها إلى أواخر العشريّة السوداء ومطلع الألفية الثالثة.

لجأ الكتّاب المسرحيون للتأليف الجماعي إذاً، ليحافظوا على نشاط المسرح من جهة، ومن جهة أخرى فهو صادر عن عقليّة جدليّة مفتوحة تؤمن بالحوار ووحدة الحقيقة وتباعد وجهات النظر،[2]وبناءً على ذلك يعزّز التأليف المسرحي الجماعي روح التّضامن والتّعاون بين الكتّاب من أجل تنشيط الكتابة المسرحية في الجزائر وتنويعها «إنّ عمليّات الإبداع تتطلّب دائما البحث عن أشكال جديدة والمبدع تتملّكه نزعات تتطلّب البحث عن الشّكل الجديد الذّي يتلاءم والمتطلّبات الرّاهنة، ويؤدّي في الوقت نفسه الوظيفة المنوطة به، تتمثّل هذه الوظيفة في الطموح إلى إرضاء المتلقي، والذات المبدعة أيضا، لكن العقبات التّي يواجهها النص المسرحي كانعدامه من جرّاء غياب التقاليد في هذا المجال، وصعوبة التأليف المسرحي، وقصر عمر هذه الظاهرة المسرحيّة في بلادنا كانت مبررات ظاهرة الكتابة الجماعيّة»[3].

عرف المسرح الجزائري في الألفيّة الثّالثة بروز عدد من التجارب اللافتة في مجال التأليف الجماعي مثل مسرحيّة "ليلة الكوابيس"التي أخرجها "شوقي بوزيد" سنة 2002 م، مسرحيّة "الجمال" عن نصّ من تأليف جماعي أنجزه فريق "جمعيّة أس أو أس باب الواد" سنة 2020م.

1– ينظر: مليكة سعداوي، جمالية التأليف الجماعي في مسرح الهواة الجزائري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 11 العدد 01 ، جامعة باتنة، 2018، ص117.

2 – ينظر: عصمت كامل إسماعيل، حوار مع المسرحي الجزائري محمد بن قطاف، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، العدد 17 2008، ص110.

3 – بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984، ص 70.

إنّ بروز أنماط مسرحيّة جديدة في الألفية الثالثة هو نتيجة استجابة المسرح للتغيّرات الاجتماعية والفنيّة والثقافية، إذ أنّ كل تحوّل في الواقع يصاحبه تجديد أشكال التعبير الأدبي والفنّي.

4-الكتابة للطفل بين الاستمرار والتحوّل:

اتجهت الكتابة المسرحيّة في الجزائر إلى مخاطبة كلّ فئات المجتمع ،ولم تُغفل فئة الأطفال ففي سنة 1996م قُدّمت أيّام مسرحيّة للأطفال بوهران لتعود في طبعتها الثّانية بمسرح المدينة خلال سنة 2011م، أما مدينة خنشلة فشهد مسرحها مهرجانا وطنيّا ثقافيا لمسرح الأطفال في ثلاث طبعات على التوالي في صيف 2008م، 2009م، 2010م، ولقيت هذه المهرجانات إقبالاً لمختلف الفرق المسرحية، فمن الطبيعي أن تجد الكتابة المسرحيّة الموجّهة للطفل اهتمامًا من قبل الكتّاب المسرحيّين الذين يستلهمون مواضيعهم من الواقع، لأنّ الطفل الجزائريّ لابدّ أن يكون على درجة من الوعي بواقعه، وبما يحدث في أسرته ومجتمعه حتّى يكتسب ثقافة التّفاعل والانصهار مع المشاكل الحياتيّة التّي يمكن أن يتعرّض لها، ويكتسب خبرة التعامل مع الآخرين،[1] لذلك تتجه الكتابة المسرحيّة للطفل اتّجاها واقعيّا حيث تعبّر عن القضايا الاجتماعيّة والاقتصادية، والسياسية والثقافية والتاريخية في قالب يتناسب مع خصائص مرحلته العمريّة، حيث «لا ينطلق فيه الكاتب من القناعات الجماليّة نفسها التّي يبني عليها وهو يتعامل مع جمهور راشد»،[2] هذا يعني أنّ الكتابة المسرحيّة للطّفل ذات ملامح تميّزها عن الكتابة المسرحيّة للكبار، تتناسب مع مرحلته العمريّة، وتهدف إلى تسليته وإمتاعه وتنمية خياله ولغته ومعارفه. لذلك يسعى الكتّاب المسرحيّون إلى كتابة نصوص مسرحيّة تشبع حاجة الطفل بمضامين مستقاة من واقعه، يستحضر الكتّاب المسرحيّون فيها التاريخ والموروث الشعبي والأسطوري ويعبّرون عن قضايا وطنية وإنسانيّة، بلغة بسيطة يستوعبها الطفل ويتفاعل معها.

لا يمكن رصد تحوّلات جذريّة في الكتابة المسرحية للطفل خلال مرحلة الألفيّة الثالثة، إذ ظلّت هذه الكتابة على غرار مسرح الكبار تعاني من أزمة النّصوص ،فلجأ عدد من الكتّاب

[1]-ينظر: بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 72.

[2]- مصطفى رمضان، خصائص مسرح الطفل، مجلّة المشكاة، ع 78، 1994، ص46.

المسرحيين إلى تجريب أشكال جديدة منها التأليف الجماعي لأنّ الكتابة المسرحيّة للأطفال تحتاج مهارات عديدة تدفع الكاتب للعيش في عالمهم ويتقمّص شخصيتهم، وتحتاج أيضا إلى اللّفظ البسيط احتياجها للفكرة الواضحة والدقّة العلميّة الراقية وفق التعامل الأسري الاجتماعي، وبطبيعة الحال وفق ميكانيزمات الحياة اليومية، التّي تشغل بال الأطفال أينما وجدوا وكيفما وجدوا، وبالتّالي فهو مطالب في كلّ مرّة أن يفهم نفسيّتهم ويدرك بموضوعيّة قدراتهم ويتفهّم ملكاتهم وحدودها التعليميّة،[1] وانطلاقا من هذا الواقع يصبح من الضروري أن يحسن الكاتب المسرحي اختيار نصوصه بما بتوافق مع الظروف الراهنة، وتقديمه للطفل بطريقة مشوقة تمكّنه من استيعاب مضمونه في هذه المرحلة العمريّة، من أمثلة النّصوص المسرحية الموجهة للطفل نذكر على سبيل المثال لا الحصر"أربعون مسرحيّة للأطفال"لـ "عزّ الدين جلاوجي"،"أجنحة نمولة " لـ "يوسف بعلوج".

يمكن القول أنّ الكتابة المسرحيّة في الجزائر شهدت توجهات عديدة، جاءت استجابة لتغيّرات الواقع ، خاصة بعد خروج الجزائر من مرحلة التسعينات التي عطلت حركيّة الكتابة المسرحيّة، ودفعت المتلقي لهجر قاعات المسرح التي تحوّلت بدورها إلى مقرّ للنشاط السياسي. أمام هذا الواقع، اختار الكتّاب المسرحيون المواضيع التّي تجذب المتلقي رغم قلّته، وتخفّف عليه هول ما عاشه، واتجهوا نحو كتابة نصوص مسرحية كوميدية اجتماعية هادفة. وفي ظلّ غلق قاعات العرض لجأت بعض الفرق المسرحيّة الهاوية للشارع، وقدّمت عروضا بلغة دارجة يفهمها الجمهور ،في حين اتجهت فئة أخرى للاقتباس من المسرح العربي والعالمي، وابتداء من سنة 2006 م، بدأت أزمة المسرح تشهد نوعا من الانفراج مع تنظيم المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الأمر الذي جعل الكتاب يستعملون اللغة العربية الفصحى بعد تخرّج العديد منهم من المعاهد المتخصّصة والجامعات، وبذلك دخلت الكتابة المسرحيّة مرحلة تجريبية جديدة قادها جيل ما بعد الحداثة ،حيث برزت توجّهات نحو مسرح العبث، ومسرح ما بعد الدراما ،ومع تنامي سلطة المرئيّات وتقويض الكلمة اتجه عدد من الكتّاب المسرحيين نحو الفرجة والصورة، على حساب

[1]– ينظر: ريزوق زغلاش هناء، النص المسرحي للأطفال في الجزائر–دراسة في البناء الفكري والتربوي لمسرحيات عز الدين جلاوجي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة المسيلة، الجزائر،2012 /2013، ص61.

النص المكتوب، ومنحوا السلطة للغة الجسد، مما وسع آفاق التعبير المسرحي، وجعله يتجاوز حدود اللغة القوميّة ليحقق نوعا من العالمية من خلال لغة الصمت وتوظيف التكنولوجيا الجديدة التي دفعت الكتابة المسرحيّة نحو المسرح الرقمي التفاعلي مستفيدة من التقنيّات التّي يتيحها الجهاز الرقمي.

وفي سياق تجاوز أزمة النص المسرحي، لجأ عدد من الكتّاب المسرحيين إلى مسرحة الأعمال الأدبية غير المسرحيّة خاصة الرّواية و اتجهوا أيضا نحو التأليف الجماعي.

من جهة أخرى، تحظى الكتابة المسرحيّة للطفل بخصائص تميّزها عن مسرح الكبار، وتعبّر عن واقع الطفل بأسلوب بسيط مشوّق.

الفصل الأوّل: لغة الكتابة في مسرح الألفيّة الثّالثة.

المبحث الأوّل:التعدّد اللّغوي: إستراتيجية في الكتابة.

المبحث الثّاني: الجماليات اللغويّة والتعبيريّة في الكتابة المسرحيّة.

تمهيد:

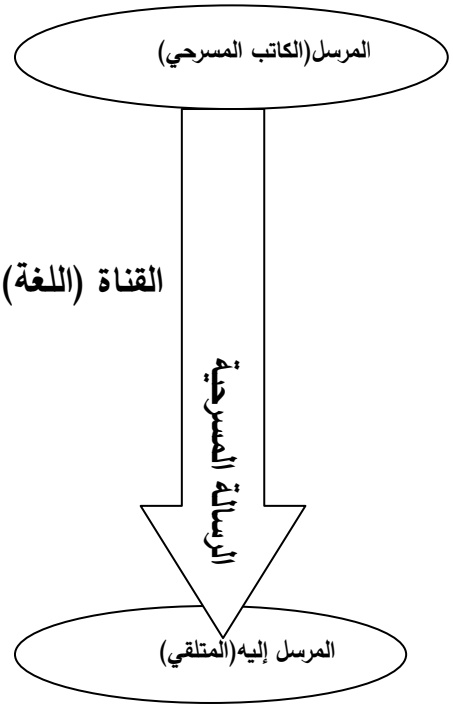
ظلّ سؤال لغة الكتابة في مسرح الألفية الثالثة مطروحًا على النّصوص المسرحية الجزائرية التّي كتبت في هذه المرحلة فلا يمكن إنكار تأثّر المؤسسة المسرحية بتغيرات الواقع السوسيولساني.

يمكننا رصد هذه التحوّلات بوضوح من خلال إثراء دراستنا بنصوص مسرحية مكتوبة باللّغات الثلاث (العربية، الأمازيغية، الفرنسية، اللهجة العامية) فمن المؤكّد أنّ لكلّ كاتب اختار الكتابة بإحدى هذه اللغات مبرّراته، والخروج من نظام اللغة الواحدة في الكتابة المسرحية إلى ازدواجية لغويّة أو تعدّد لغوي يعدّ تحوّلا للغة الكتابة.

تحتاج لغة الكتابة، بحثا معمّقا في مدونة مسرح الألفية الثالثة، مع التركيز على التحولات التي أوجدتها متغيّرات الراهن الجزائري منذ العهد الاستعماري وإلى اليوم. ومن ثمّ حاولنا جمع نصوص مسرحية كتبت بلغات مختلفة كالعربية الفصحى والأمازيغية والفرنسية واللغة الثالثة كما اصطلح عليها توفيق الحكيم أي الوسطى التي تجمع بين الفصحى والعامية في مستوى لغوي واحد، ننطلق منها في دراستنا لنصل إلى ظاهرة التزاوج والتّعدد اللغوي عند الكتّاب الذّين استعملوا ثنائية لغويّة أو مجموعة لغات تشكّل في مجملها تحوّلاً بارزًا للغة النّص المسرحي في الألفية الثالثة.

تعدّ اللّغة ظاهرة إنسانيّة ووسيلة تواصل، يستعملها الإنسان في التّعبير عن مواقفه وأفكاره ومشاعره وإيصالها للآخرين، مشافهة وكتابة، فهي مظهر من مظاهر السّلوك الإنساني، تعكس قدرات الإنسان العقلية والفكرية (...) والتي يحقّق من خلالها توازنه الاجتماعي وذلك بواسطة التّواصل مع أفراد مجتمعه[1]، وبناءً على ذلك تحتلّ أهميّة بالغة في حياة الإنسان وأدبه فلا يستقيم وجود نصّ أدبي عامة ومسرحي خاصة دون لغة، لأنّها القناة التي تنقل الرسالة المسرحيّة للمتلقي وتجعل كلّا من الكاتب (المرسل) والمرسل إليه (القارئ) في وضعيّة تواصل مسرحي، هذا ما يمثّله الشكل الآتي:

[1]– ينظر: صفية مطهري: التعبير اللساني في الأداء المسرحي، مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة، مركز البحث في الأنتربولوجيا الاجتماعيّة والثقافية، وهران، الجزائر، 2018، ص79.



شكل 01: وضعيّة تواصل مسرحي.

وحسب ما ذهب إليه "عز الدين جلاوجي " فإنّ اللغة « تتربّع على عرش حياتنا فتشكّلنا كما تشاء وكما تريد،وتصنع بنا ما يحلو لها، ترفع أقواما، وتذلّ آخرين،ولا نملك نحن أمامها إلّا أن نقف برهبة في محرابها المقدّس، نقدّم إليها قرابين الوفاء والولاء»[1]، يشير هذا القول إلى الدّور الكبير الذّي تلعبه اللّغة في حياة الإنسان، فهي تعبّر عن مقاصده وغاياته، وبها يتواصل مع الآخرين لذلك نجدها تشكّل سلطة كبرى في واقعه، وتؤثّر تأثيرًا كبيرًا على علاقته بالآخرين، لاسيما أنّها القناة الحاملة لفكره والناقلة لأحاسيسه وأفكاره ...الخ، فهي لا تنفكّ تتّصل به في كلّ زمان ومكان إنّها « سيدة العلاقات ومحركة العالم وكاشفة الوجود، إنّها تعطي وتمنح، وعلى الإنسان أن يسكن في بيتها فيحرسه ويرعاه»،[2]هذا ما يؤكّد أنّ اللغة هي محور التواصل والتخاطب بين الناس، فلا يمكننهم الاستغناء عنها.

[1] – عز الدين جلاوجي: النّص المسرحي في الأدب الجزائري–دراسة نقدية–، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د.ط، 2007، ص 119.

[2] – عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1996، ص23.

إنّ الحديث عن القضايا التّي تهمّ كلّ أديب واع بوظيفة الأدب وجديته وفعاليته في رفع المستوى الفكري والاجتماعي للجماهير يقودنا لاستحضار قضية لغة التعبير[1] باعتبارها الوسيلة التي تبلّغ أفكار الكاتب المبثوثة في ثنايا نصّ إبداعي للمتلقي، وبما أنّه يسعى من خلاله إلى تحسين مستوى هذا القارئ وتطوير مهاراته، نجده يولي اهتمامًا كبيرًا بلغة الكتابة.

فاللغة إذاً، هي مكوّن أساسيّ من مكوّنات النصّ الأدبي عامة والمسرحي خاصة، فلا يمكن تحقيق وجوده دون لغة، كما أنّ اختيار كلّ كاتب للغة كتابته وطريقة استعماله لها هو الذّي يحدث المفارقة والاختلاف في الكتابة المسرحيّة ويعطيها خصوصيّة وعليه « فالنصّ الدرامي الجيد يكون ثريّا لدرجة أنّ قارئه يمكن أن يتفاعل معه، ويحقق من خلال قراءته له جوهر الدراما كفن أدبي ذي لغة جميلة ومتميزة»[2] ومن خلال الاستعمالات المختلفة للغة تظهر مهارة الكاتب في الكتابة وقدرته على جذب انتباه المتلقي والتأثير فيه.

يقودنا الحديث عن لغة الكتابة إلى تحوّلات عديدة طرأت على النّصوص المسرحيّة في الألفيّة الثّالثة، نحاول الوقوف عندها من خلال دراسة نماذج مختارة من النصوص المسرحية الجزائرية باللغات الثلاث (العربية، الأمازيغية، الفرنسية، اللهجة العامية).

إنّ موضوع الواقع اللغوي في الجزائر يتطلب دراسات في علم الاجتماع اللغوي ويسمح بكشف التداخل الذي قد يقع بين ما يمكن اعتباره ممارسة لغوية اجتماعية وإبداعية في حال دراستنا هذه، وبين المواقف الإيديولوجية التي تحتاج لتفكيك بنيتها، ودلالتها وملاحظة حيثيات تكوينها، وذلك حرصا على موضوعية التحليل، وهو أمر نشير إليه دون الدخول في تفاصيله حتّى لا تتشعّب الدراسة، وتبتعد عن إطارها المحدّد.

[1]– ينظر: محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الحديث– دراسات ووثائق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر د.ط، د.ت، ص70.

[2] – سعد أبو الرضا:في الدراما، اللغة والوظيفة، نصوص وقضايا، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت، ص 173.

المبحث الأوّل: التعدّد اللّغوي: إستراتيجية في الكتابة.

تمّ البحث في هذا العنصر باعتباره خطوة أساسية لإبراز تحوّلات لغة الكتابة في نصوص الألفية الثالثة، بعد التعرّف على أهمّ توجّهاتها، لأنّ الهدف الرئيس من هذه الدراسة هو رصد مختلف التحوّلات التي عرفتها النّصوص المسرحية في هذه الألفية.

ربّما ما يستدعي التأمّل في قضيّة اللّغة هو كونها مصدر اهتمام كبير للباحثين في مجالي الأدب والنقد، باعتبارها الأداة المشتركة بين جميع الأجناس الأدبية، وبناءً على ذلك تشكّل اللغة محورًا مهمًا من المحاور التي يشتغل عليها بحثنا، لأنّها ليست وسيلة اتّصال آليّة يمكن عند الحاجة التخلي عنها، وتعويضها بغيرها، فهي مرتبطة بالدين والتاريخ والهوية،[1] ومنه تخرج اللغة من إطارها التواصلي الضيّق إلى أطر إيديولوجية وفكرية وسياسية وتاريخية وهوياتية، فحريّ بنا أن نتناولها بالنّقد والدّراسة.

نضع اللبنة الأولى للبحث في موضوع لغة الكتابة المسرحية، ونحاول إيجاد تعريف دقيق للّغة بالعودة لآراء العديد من الباحثين الذين تباينت وجهات نظرهم على غرار الألسنيين من "فرديناند دي سوسور، إلى "إدوارد سابير " و"أندريه مارتينيه " و"تشومسكي "، فما اتّفقوا عليه هو أنّ اللّغة تنظيم من القواعد المكتسبة والمختلفة من مجتمع إلى آخر غرضه تأمين التّواصل بين أفراد هذا المجتمع والتعبير عن شتى الرغبات والمشاعر.[2]

والاختلاف في تحديد معنى اللّغة، والاعتراف بأنّها ذات قواعد مكتسبة ومختلفة وأنّ لكلّ مجتمع نظامه اللغوي الذي يميّزه عن المجتمعات الأخرى، يؤكّد أنّها ذات خاصية تواصليّة تعبيرية وبالتالي تتحقّق مركزيتها وسلطتها في الحياة اليومية، لكن المفارقة تطرحها المجتمعات العربية لأنّه « ثمّة مشكلة تواجه العرب في تعاطيهم مع لغتهم الفصحى، وهي تتمثّل في عدم قدرة الإنسان العادي على التعبير بهذه اللغة بطلاقة وعفوية من غير أخطاء في القواعد، كما لو كان يتكلم العامية التي يكتسب ملكتها قبل بلوغه سن الذهاب إلى المدرسة».[3]

---

[1]– ينظر: عبد الله العشي: في اللغة وما جاورها، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، ط1، 2003، ص04.

[2] – ينظر: إيميل منذر: اللغة العربية الفصحى– مشكلاتها ومشاريع تسييرها، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط ص05.

[3]– المرجع نفسه ، ص05.

إنّ ما تثيره هذه المشكلة في المجتمعات العربية عامة والمجتمع الجزائري خاصة هو تقويض مركزية اللغة الفصحى في الاستعمال اليومي والتّعبير الأدبي والمسرحي على حدّ سواء، في مقابل هيمنة اللهجات العامية واللغات الأجنبية داخل هذه المجتمعات. لاسيما أنها تمتلك واقعًا لغويًا انتقل من التعبير باللغة الفصحى وحدها، إلى التعبير باللهجات العامية واللغات الأجنبية التي تستند في مجملها إلى مرجعيات تاريخية، لتكون بذلك قد أخرجت الكتابة المسرحية من الأحادية اللغوية، وخلقت تعددية أملتها متغيرات الواقع.

بدأت اللغة الفصحى تستعيد مركزيتها في الكتابة المسرحية شيئا فشيئا لذلك أضحى الكاتب المسرحي مطالبا ب«التفقه في أسرار اللغة التي يكتب بها، وأن يلمّ بمعاني ألفاظها إلماما واسعا وعميقا»[1]،حتّى يتسنّى للجمهور المتلقي التجاوب مع اللغة الفصحى والتمكّن من استجلاء معانيها «وليس المعنى الاستدلالي بمعناه اللغوي الأكاديمي هو المقصود، وإنما المعنى الإيحائي القادر على تفجير ذاكرة المخزون اللغوي ومكنونات الخيال اللغوي الذي قد يكون محدودا وفقيرا لكن يمتلك القدرة على التلقي أولديه الاستعداد للتلقي، والاستعداد للتلقي لا نطرحها جزافا وإنما نطرحها ضمن شروط تتصل بفاعلية اللغة لدى السارد الراوي أو المتحدّث عموما والمناخ المهيمن على ذاكرة المتلقي»،[2] من هنا يتبيّن لنا أنّ الجوّ العام للنص المسرحي هو الذي يمكّن المتلقي من فتح مغاليقه اللغوية، ومعرفة مقاصده وفهم مضامينه، ومن ثمّة التّجاوب معها، ورغم أنّ اللغة الفصحى تحدث الفجوة بين المتلقي والنص المسرحي إلا أنّ الازدواجية اللغوية وبثّ العامية في ثناياه، سهّل عمليّة تلقّيه.

تحسن الإشارة هنا إلى أنّ اعتقاد عامّة النّاس بأن النّصوص المسرحيّة المكتوبة والمعروضة باللغة الفصحى موجّهة للنخبة فقط خاطئ، والحقيقة أنّ كلّ من يقصد قاعة العرض يعدّ نخبويا لأنّ توجّهه الذّهني هو بلا شك توجه ثقافي، كما أنّ توزيع الأعمال المسرحية خارج الجزائر في الدول العربية مرهون باللغة الفصحى، ويفسّر غياب العروض المسرحية الجزائرية في المسارح

[1]– روجر بسفيلد (الابن)، فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، ترجمة وتقديم: دريني خشبة، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، مصر، ط1، 2021، ص25.

[2]– أحمد عيسى الشملان، مقالات في المسرح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، بيروت، لبنان 2005، ص42.

العربية والعالمية بفقدان وسيلة تواصل مشتركة (لغة مشتركة يفهمها الجميع) كون معظم العروض المسرحية الجزائرية تقدّم باللهجة العامية.

إنّ الحديث عن الكتابة المسرحية باللغة العربية الفصحى في الألفية الثالثة يقودنا لقول "عبد الله العشي":« ينبغي أن نوفّر المجال العملي الذي ستتداول فيه اللغة، إذ لا يعقل أن نتحدّث عن تطوير اللغة وتحديثها دون أن نفكّر في ضمان مجالها الاستعمالي، وفي تهيئة الأرضية التي ستحيا فيها لاسيما أنّ المجال الحيوي للغة لا يشجّع على توفير الحياة لها فما بالك بتطويرها في ظلّ استيلاء اللغات الأجنبية واللهجات العامية والرطانات السوقية على المجال الحيوي للغة»[1] فنّد هذا القول الرأي الشائع وسط عامة النّاس الذي ينادي بوجوب تغييب اللغة العربية الفصحى في الممارسة المسرحية الجزائري، وضرورة استبدالها باللهجات العامية المحلية التي يفهمها عامة النّاس، ويتفاعلون معها على اعتبار أنّ اللغة الفصحى عصيّة على الفهم والتفاعل، وأنّ العامية هي لغة التواصل اليومي وبالتالي لها قدرة أكبر في إيصال رسالة المسرح إلى الجمهور.

وفي حقيقة الأمر اللغة ليست مجرّد أداة للتواصل الاجتماعي فحسب، بل هي وسيلة للتعبير والتواصل والإبداع، لكن المتأمّل لحال اللغة العربية الفصحى في الجزائر في الألفية الثالثة يكاد يجدها خارج الفعل الثقافي[2]، فقد استُبدلت باللهجات العامية واللغة الأجنبية الفرنسية في الممارسة المسرحية.

لا تفتأ اللهجة العامية في الجزائر تكون لغة إنتاج وإبداع، بقدر ما هي لغة تواصل، تكاد تغيّب دور المسرح التعليمي والتثقيفي الهادف وتقتصر على دوره الترفيهي، لهذا كان لزاما عليها أن تتراجع خطوة إلى الخلف في الكتابة المسرحية الجزائرية تاركة موقعها للغة الفصحى التي لطالما كانت لغة الأدب والشعر والفن والجمال.

فضّل بعض الكتّاب في الألفية الثالثة كتابة نصوصهم المسرحية باللغة العربية الفصحى باعتبارها مكونا أساسيا من مكونات الهوية الوطنية، ولغة الجمال والخيال وبالعودة لمدوّنة النصوص المدروسة نجد "محمد بويش" كتب النص المسرحي (الرهينة) باللغة العربية الفصحى

[1]– ينظر: أحمد عيسى الشملان، مقالات في المسرح، ص15، 16.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص27.

القريبة من لغة الشعر، ومنه نبرّر اختيارنا لهذا النصّ كونه أسّس لتوجّه مسرحي جديد في الجزائر يتمثّل في "دهشة التلقي وفق شاعرية اللغة".

لقد تعلّم الإنسان اللغة عبر مسار تاريخي طويل بلسانه وعقله ووجدانه، وهو حين يتعلّمها إنّما يتعلّم معها كونا من المعاني والأفكار والتصوّرات ويتلقى سيلاً من المشاعر والعواطف والحالات فكلّ كلمة تتسلل إلى معجمه اللغوي إنّما هي في جوهرها حالة وجدانية ونفسية وعقلية وروحية، فاللغة هنا أشبه ما تكون بكرة متدحرجة تبدأ بسيطة ذات هوية واحدة، ولكنها وهي في طريقها نحو هدفها تأخذ في التغيير والتعقيد، حيث تأخذ معها كلّ ما يعترضها من عناصر ثقافية تضيفها إلى كينونتها.[1]

عطفا على ما سبق نقول إنّ اللغة العربية الفصحى تحظى بكينونة مركبة، فهي ذات مكونات تواصلية، ثقافية ،اجتماعية، فكرية إيديولوجية، تاريخية، سياسية، وجدانية تستطيع من خلالها إيصال رسالة الكاتب المسرحي إلى المتلقي والتأثير فيه، وتثقيفه وتعليمه والترويح عنه، في هذا السياق لا ننفي إمكانية استفادة الكتابة المسرحية الفصيحة من اللهجات العامية المحلية وتطعيمها باللغات الأجنبية شرط ألاّ تكون بديلاً عنها لاسيما في المسرح لأنه مؤسسة نخبوية ذات بعد تعليمي ثقافي يفترض أن تكون ناطقة باللغات الوطنية بحكم وظيفتها، ولا نعني باللهجة العامية لغة الأدب الشعبي الراقية بل لغة الشارع التي تكاد تكون مفرغة من الحمولات الفكرية والثقافية والأخلاقية، لأن المسألة ليست مسألة لغة فحسب، إنّما هي مسألة تاريخ ودين وهوية خاصّة إذا ارتبط الأمر بالكتابة المسرحية الشعرية التي يقصد بها «المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا، والمسرح المكتوب نثرا»[2] من خلال هذا التعريف نربط بين اللغة العربية الفصحى والمسرح الشعري وشاعرية اللغة عند دراسة نصّ "الرهينة" لـ "محمد بويش".

[1]– ينظر: عبد الله العشي: في اللغة و ما جاورها، ص57.

[2] – ماري إلياس، وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض،عربي إنجليزي،مكتبة ناشرون، لبنان،ط1، 1997، 281.

أولى الدّارسون عناية كبرى بلغة النصّ المسرحيّ، وحدّدوا لها شروطًا ومعايير ترفعه إلى عرش الأدب، فيجب أن تكون شفافة، غير كثيفة، تضيء المعنى ولا تطمسه ويستعان بها على جلاء مشاعر تتراءى على هامش الموقف، كما يجب أن يتوفّر فيها الأسلوب الخلاّب الذي يستولي على الأفئدة والأسماع، إلى جانب ذلك كلّه نجد فيها الإيحاء، ولا يعني ذلك فصحى أو عاميّة، تراثيّة قديمة أو حاليّة معاصرة، فاللغة في المسرح لا تقتصر على ما هو مكتوب فحسب بل تتعداه إلى الصمت[1]، وبناء على ذلك لا نجد اللغة تحمل سمات ثابتة بل هي ذات طبيعة متحوّلة، تمكنها هذه الخاصية من استيعاب المتغيّرات الحاصلة في المجتمع، والتّعبير عنها.

بيد أنّ قضية لغة الكتابة المسرحية أسالت الكثير من الحبر، وقد تم الخوض فيها كثيرا لاسيما لغة النّصوص المسرحيّة في فترة التّسعينات، إلاّ أنّها مازالت في حاجة للدراسة والنّقد في إطار التحوّلات التّي عرفتها الجزائر ابتداء من سنة 2000م فقد أصبحت تعبّر عن واقع جديد في هذا المعنى يرى "محمد كالي" أنّ اللغات المستخدمة في الجزائر(الفصحى والأمازيغية والفرنسية واللهجة العامية) أثّرت على تطوّر الكتابة المسرحيّة، خلّصت اللّغة على إثرها من طابعها الانقسامي نظرا لتغيّر الظروف السياسية والإيديولوجيّة التّي لطالما عرقلت تطوّرها.

لا يقتصر النصّ المسرحي على التّعبير اللفظي وحده عند تحوّل النصّ المسرحي إلى عرض، حيث يتمّ فيه اختزال ما هو لفظي وتقويضه إلى مرتبة تساوي مرتبة أي عنصر مثل العناصر الأخرى كالتمثيل والموسيقى، السينوغرافيا، الرقص الإضاءة، وبناء على ذلك تمّ التخلي عن هيمنة لغة النص المسرحي ومركزيّتها بشكل ملحوظ سنة 2020م مع مسرح ما بعد الدراما والأداء الذي يتميز بطابع مشهدي غير لفظي، كما أنّ تحوّل لغة الكتابة المسرحية المسرحيّة يبدو في مسرح العبث الذي يغلب عليه الوجود البصري، فهذه الأنواع المسرحية انبثقت من تطوّر طبيعي للمسرح الجزائري، لا على سبيل الاستيراد من المسرح العالمي[2].

[1] – ينظر:عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص 226-227.

[2] -Mohammed kali: L’œil et l’oreille-des langues aux langages dans le théâtre algérien, Chihab éditions ,Algérie,2022, p07.

نتيجة للتحوّلات التي عرفها المجتمع الجزائري منذ مطلع الألفيّة الثالثة، أصبح بإمكان الكاتب المسرحي استخدام لغات عديدة في كتابة نصه المسرحي بعد أن فرض عليه الاستعمار الكتابة باللغة الفرنسية في المرحلة الكولونيالية، ثمّ اقتصر الواقع اللغوي والثقافي في الجزائر على اللغة العربيّة الفصحى والدارجة حتّى أواخر العشريّة السوداء، وبداية الألفية الثالثة حيث تمّ الاعتراف باللغة الأمازيغية كلغة وطنيّة بموجب دستور 2002م، وتطبيقها سنة 2016م، من هنا أصبحت التعددية اللّغوية سمة بارزة في الكتابة المسرحيّة الجزائرية.

لقد كلّف "عبد الملك بوقرموح" مدير مسرح بجاية، "عمر فطموش" بإعادة كتابة النص المسرحيّ "وحيد القرن" لـ"أوجين يونسكو فعنونه بـ "الرجال يا حلالف" وعُرض سنة 2010م. وبذلك أصبح لمسرح العبث مكانًا في مسرح الدّولة، مع اندماج شبه المحترفين فيه. لقد تمّ استثمار هذا النوع من المسرح في الإطار الجامعي في تجربة أصيلة في الجزائر جاءت بمبادرة من الأستاذ "ملياني حاج" بوهران من خلال وحدة مسرحيّة أشرف عليها،[1]حيث شكّلت هذه التجربة انطلاقة أصيلة لمسرح العبث في الجزائر، ومنذ ذلك الوقت شرع هذا المسرح ينتشر باعتباره مرآة صادقة للواقع يتغذّى على عبثيّة الحياة الإنسانيّة، وقد استمرّ الكتّاب المسرحيّون طوال تلك الفترة في كتابة نصوصهم باللّغة العربية الفصحى، إلى أن عرفت نهاية 2012م تحوّلا بارزا، حيث كتبت نصوص مسرحية عبثيّة باللغة الأمازيغيّة وعرضت فوق خشبة مسرح باتنة كما أعاد "نوري الصغير" كتابة مسرحية "وحيد القرن" بعنوان جديد هو: "إكنكير"[2].

شكّل العرض "ما بقات هدرة" لـ"محمّد شرشال" سنة 2017م، محطّة هامّة في المسرح الجزائري، وحرّره من سلطة اللغة، وفي سنة 2019م، ألّف الكاتب المسرحيّة الصامتة الثانية المعنونة بـ"GPS" وعُرضت ضمن فاعليات مهرجان المسرح العربي الثاني عشر بعمان سنة 2020م، حيث تمحور العرض على الفعل الجسدي والأداء واستغنى عن اللغة الملفوظة ممّا ساعد في تجاوز إشكاليّة اللّغة التّي أثارت الكثير من الجدل في النقد المسرحي الجزائري،[3]ويحسن القول إنّ توجّه الكتابة المسرحية الجزائرية نحو المسرح الأدائي الصامت جاء كنتيجة طبيعية لتطوّرات

[1] - voir : Mohammed kali: L’œil et l’oreille-des langues aux langages dans le théâtre algérien, p 39.
[2]- voir: ibid, p 45.
[3] - ibid, p 46.

المجتمع من جهة، وكنتيجة للتأثر بالمسرح العالمي والعربي من جهة أخرى، وهو ما مكّن الكتابة المسرحية الجزائرية من الخروج من سلطة لغة الكتابة، وفتح آفاقا جديدة للتلقي.

خرج الكتّاب المسرحيون الذّين حافظوا على اللغة أداة للكتابة والتواصل المسرحي من سلطة اللغة الواحدة إلى رحاب التعدد اللغوي، وما يلفت انتباه المتأمّل للواقع اللغوي في الجزائر في الألفية الثالثة هو وجود تنوعات لغوية، وكذا عدم إجرائية الخطاطات التي لا تقوى على الإحاطة بواقع متقلب تتخلله صراعات خفية و(أحيانا ظاهرة)، في طور التغير الجمّ بسبب آثار السياسة الثقافية والنزوع المركزي، وتشابك وتداخل عدة مجتمعات متعايشة لها تصوراتها ومجالات استعمال بعينها. وكذلك من حيث الممارسات الحقيقية للناطقين، وها هنا نلمّح إلى ظواهر التعاقب اللغوي/التناوب اللغوي الذي يقصد به الانتقال من لغة إلى أخرى أثناء الكلام، وظواهر الاحتكاك اللغوي بوجه عام،[1] ومنه فإنّ الواقع السوسيولساني للجزائر يعكس مزيجا متنوّعا من اللغات الوطنية كاللغة العربية الفصحى والأمازيغية، واللغات الأجنبية كالفرنسية واللهجات العامية، لكلّ لغة من هذه اللغات مبررات وجودها وجذورا ضاربة في عمق التاريخ الجزائري.

بالعودة إلى مدوّنة النصوص المسرحية– موضوع الدراسة–سجّلنا حضورا بارزا للتعدّد اللّغوي نمثّل له بمسرحيّة "الرهينة" لـ"محمّد بويش" التي كتبت باللغة العربية الفصحى، و مسرحية(une goutte d’eau dans un oued sans eau) لـ "محفوظ فلّوس"* التي كتبت باللغة الفرنسية بالإضافة إلى: مسرحية (أدوغالن ،أدوغالن) لـ (طارق عشبة)** المكتوبة باللغة الأمازيغية بالخط العربي.

اتسم الواقع اللغوي في الجزائر بالتعددية منذ ولوج العرب الفاتحين أرض شمال إفريقيا حيث تداخلت اللغة الأمازيغية مع اللغة العربية التي تبنّت آنذاك بعض المصطلحات البربرية ممّا أحدث شرخا لغويا، أدى إلى نشأة نمط لغوي شفاهي جديد وهكذا مع الاحتلال الفرنسي زاد التعدد وظهرت أنواع من اللهجات اللغوية وكان ذلك نتيجة التزاوج بين العربية والأمازيغية والفرنسية وحتى

[1]– ينظر: خولة طالب الإبراهيمي، الجزائريون والمسألة اللغوية– عناصر من أجل مقاربة اجتماعية لغوية للمجتمع الجزائري تر: محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2007، ص 13.

*مخطوط المسرحيّة قدّمه لنا الكاتب "محفوظ فلّوس"، يوم2023/05/12 ويتكوّن من تسعة فصول، كتبت في اثنين وعشرين صفحة.

**مخطوط المسرحية قدّمه لنا الكاتب"طارق عشبة"، يوم 2024/06/20، يتكوّن من اثنين وعشرين صفحة.

الإسبانية، الأمر الذّي دفع بالمجتمع الجزائري إلى أن يستعمل عدّة لغات،[1]لقد نتج عن التفاعل بين اللغة العربية الفصحى واللغة الأمازيغية نمط تعبيري شفاهي عزّز ظاهرة التنوّع اللغوي في الجزائر.

تعدّ العربية لغة رسميّة في الجزائر منذ دستور 1963م، إلى جانب اللّغة الأمازيغيّة التي تمّ الاعتراف بها كلغة لغة قومية منذ تعديل دستور 2002م، كما تستخدم اللغة الفرنسية على نطاق واسع في الدولة الجزائرية كالمجالات الثقافية والإعلام والتعليم الجامعي والصحة ومردّ ذلك للخلفية الاستعمارية للجزائر[2]، يعبّر هذا عن الواقع اللغوي المتعدّد في الجزائر، الذي يعكس بدوره سياقات تاريخية تحضر فيها اللغة كمؤشر للهويّة لا كأداة تواصل.

يبدو للمتأمّل في الواقع اللساني أنّه تتعايش في الجزائر عدة دوائر لغوية، يكثر في الدائرة الأولى استعمال اللغة العربية والتي بفضلها تشترك الجزائر في الرقعة الجيوسياسية والحضارية للعالم العربي، فالجزائر عربية منذ وصول الجيوش العربية الفاتحة المتعاقبة، والتي كانت لها اليد في تعريب المغرب وأَسْلَمته في الآن نفسه، لقد تم هذا التعريب ببطء عبر فترة طويلة امتدت من أيام "عقبة بن نافع" في القرن السابع إلى غاية وصول القبائل الهلالية[3].

أمّا اللّهجات البربرية الحالية فهي امتداد للتنوعات اللّغوية القديمة التي عرفها المغرب أو بالأحرى في الرقعة الناطقة بالبربرية التي تمتد من مصر إلى المغرب الأقصى الحاليين ومن الجزائر إلى البحر– وهي تمثل أقدم اللغات الأصلية وهي لذلك تشكل في الجزائر اللغة الأم لجزء من السكان وفي السياق تذهب "خولة طالب الإبراهيمي" إلى «إنّه يتعذر علينا مع الأسف تقديم رقم دقيق للناطقين بالبربرية، ومرد ذلك أن الأرقام المتداولة على جدال وتضارب وبمعزل عن قضية الأرقام هذه فإنّ الأمر الأهم في نظرنا هو إدماج هذه اللهجات في صلب المشهد السوسيولساني في الجزائر والاعتراف بها على غرار اللهجات العربية التي ترتبط فيما بينها بصلات قرابة بينة، إذ تنتمي إلى أسرة لغوية واحدة هي الأسرة الحامية السامية. لقد تقهقرت اللهجات البربرية وانحسرت

[1]– ينظر: أمال قاسيمي، تزاوج اللغة الأمازيغية بغيرها من اللغات في الممارسة والتنوع اللغوي في الجزائر، مجلة معالم المجلد 13، العدد الخاص، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2021م، ص37–38.

[2]–ينظر: محمد الأمين خلادي، التعدد اللغوي في الجزائر، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية، المجلد01، العدد 01 المركز الجامعي نور البشير، البيض، الجزائر، 2015، ص 69

[3] – ينظر: خولة طالب الإبراهيمي: الجزائريون والمسألة اللغوية، ص 14.

بسبب الأسلمة والتعريب اللذين حصلا في البلاد، فانزوت في المناطق ذات المسالك والتضاريس الوعرة والنائية أحيانا»[1] إنّ اتّساع الرقعة الجغرافية للجزائر، وتنوّع سكّانها، وعراقة تاريخها وثقافتها أعادت تشكيل هويّتها اللغويّة المتنوّعة.

استمرّ المغرب الكبير ومن ثمّ الجزائر من حيث موقعه الجغرافي وتاريخه المضطرب في صلته بالآخر/الأجنبي بدرجات متفاوتة وفي فترات مختلفة، وهذه الصلة قد مكنت اللغات المستعملة من قبل هؤلاء الأجانب من أن تحتكم بالناطقين المغاربيين، وقد كانت اللغة الفرنسية أكثر اللغات الأجنبية بناء وتأثيرا في الاستعمالات، الأمر الذّي جعلها تظفر بمنزلة متميزة في المجتمع المغاربي، هذه اللغة التي فرضت بالحديد والنار وعنف جم فلما شهد تاريخ البشرية مثيلا له، قد شكلت أحد العناصر الأساسية لسياسة فرنسا إزاء الجزائر.[2]

يؤكّد هذا الواقع أنّ السلطة الاستعمارية في الجزائر تسعى للقضاء على اللغة العربيّة من خلال سياسات التجهيل وإغلاق المدارس وحرمان الجزائريين من حقهم في التعليم، ومع تفعيل سياسة الفرنسة أصبحت العربيّة لغة غير إجرائية في الاستعمال اليومي، في مقابل أجرأة اللغة الفرنسية التي أصبحت تستعمل في مختلف المجالات من تربية وتعليم وإعلام وأدب وفنّ.

واستمرّ استخدام اللغة الفرنسية في الجزائر حتّى مرحلة ما بعد الاستقلال، وامتدّ إلى الألفية الثالثة رغم الجهود المبذولة من قبل الدولة من أجل تعزيز استعمال اللغة العربية، ومع ذلك لا يمكن إنكار الدور الفعّال الذي لعبته اللغة الفرنسية ومساهمتها إلى جانب اللغة العربية والأمازيغية في تكوين واقع لغوي متعدّد، وثقافي ثري.

يحيل لفظ "التعدد اللغوي" إلى استعمال أكثر من لغة داخل المجتمع الواحد، أو من قبل الفرد الواحد ويعرّفه "جون ديبوا/ Jean Dubois" في "قاموس اللسانيات" بقوله: «التعدد اللغوي عندما تجتمع أكثر من لغة في مجتمع واحد أو عند فرد واحد ليستخدمها في مختلف أنواع التواصل والمثال المشهور هو دولة سويسرا حيث الفرنسية والإيطالية والألمانية هي لغات رسمية بها»[3]. كما

---

[1]– خولة طالب الإبراهيمي: الجزائريون والمسألة اللغوية، ص 25.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 26.

[3] – J- Dubois et autre, dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, France, 1999, p 68.

يستشهد "محمد الأوراغي" أيضا بالمجتمع السويسري للدلالة على التعدد اللغوي ويرى «أنّ التعدد اللغوي المقابل للفظ الأجنبي Multilinguisme، وهو يصدق على الوضعيّة اللسانية المتميزة بتعايش لغات وطنية متباينة في بلد واحد، إما على سبيل التساوي إذا كانت جميعها لغات عالمة كالألمانية والفرنسية والإيطالية في الجمهورية الفدرالية السويسرية، وإما على سبيل التفاضل إذا تواجدت لغات عالمة كالعربية بجانب لغات عامية مثل الهوسا والسوناي زارما والتماشيق والفولفولدة والتوبو في جمهورية النيجر»[1]، يتبنى "الأوراغي" في تعريفه للتعدد اللغوي موقفا إيجابيًا حيث أنّ يرى أنّ اللّغات واللّهجات المختلفة يمكنها أن تتواجد جنبا إلى جنب في مجتمع واحد،كما أنّها تحظى بقابلية التعايش.

نستنتج من التعريفات السابقة أنّ الوضع اللغوي في الجزائر يتّسم بالتعدد، حيث يستخدم شعبها ما لا يقلّ عن ثلاث لغات، ممّا يسهّل عمليّة التواصل بين مختلف طبقات المجتمع مشافهة وكتابة وبناء على ذلك « يعرض علينا المشهد اللغوي الجزائري قضايا وإشكالات عديدة ومتداخلة تتعلّق في عمومها بالممارسات اللغوية ومظاهر التواصل اللغوي الاجتماعي، وهي كما هو مؤكّد من إفرازات وضعيّة التعدّد والتنوّع اللّغويين. وأضحت الممارسة اللغوية لدى متعددي اللغات بعدا هاما من أبعاد القضية اللغوية في الجزائر»[2] وبما أنّ المسرح يعدّ مؤسسة اجتماعية ثقافية فإنّه يتبنى أيضا خاصية التعدد اللغوي ويطرح سؤال اللغة المناسبة لكتابة النصوص المسرحية في الألفية الثالثة.

1- تجاذبات اللغات في الكتابة المسرحية.

تتميّز الكتابة المسرحية في الألفية الثالثة بطابع الثنائية اللغوية أو التعددية اللغوية ،ويعود الفضل الأول في استخدام مفهوم الثنائية لوصف واقع اللغة العربية إلى (وليام مارسي/ W. Marçais) الذّي قسّمها إلى قسمين: لغة أدبية ترسم باللغة المكتوبة، ذات نظام منتظم مطرد أو بالكلاسيكية وهي الوحيدة التي اعتمدت دوما وفي كل زمان ومكان في الكتابة قديما والتي تعتمد

[1]-محمد الأوراغي، التعدد اللغوي- انعكاساته على النسيج الاجتماعي-، منشورات كلية الآداب بالرباط، المغرب، ط1 2002، ص09.

[2] - كريمة سالمي، اللغة العربية الفصحى في الممارسة اللغوية لمتعددي اللغات، اللغة العربية بين التهجين والتهذيب- الأسباب والعلاج- المجلس الأعلى للغة العربية، د.ط، د.ت، ص151.

اليوم وحدها في تدوين المؤلفات الأدبية أو العلمية والمقالات الصحفية والعقود القضائية والرسائل الشخصية باختصار كل ما يكتب ولكنها لم تعتمد أبدا في المشافهة، ولهجات منطوقة لم تعتمد أية واحدة منها في الكتابة ولكنها اللغة الوحيدة وربما كان ذلك منذ زمان بعيد، التي تعتمد في الحديث في جميع الأوساط الشعبية أو المتعلمة المثقفة،[1]تعبّر الثنائية اللغوية عن وضع لغوي مزدوج يتكوّن من اللغة العربية الفصحى التي تستعمل في الكتابة والتأليف، واللهجة العاميّة الشفويّة التي تستخدم في التواصل اليومي، تتعايش اللغتان جنبا إلى جنب في الواقع الجزائري وتشكّلان معا جزءا من الهويّة اللغوية والثقافية للمجتمع.

ننطلق من مقولة المسرح مؤسسة ثقافية تربويّة، تهدف إلى تثقيف الجماهير وتوعيتها بقضايا مجتمعاتها لطرح إشكالية اللغة المناسبة لكتابة النصوص المسرحية.

لا يرى "محمد مصايف" أنّ الإجابة عن هذه الإشكاليّة تحتاج إلى عناية كبيرة لأنّ القالب الطبيعي لهذه التربية وهذا التعليم حسبه هو اللغة القوميّة، التي كانت منذ دخول الإسلام إلى هذه الربوع، التعبير المادي لتراثنا وحضارتنا العربية، ومحاولة صياغة هذا التراث وهذه الحضارة في لغة أخرى وإن بلغت ما بلغت من التطور، ولو أخذت من بعض نفوس المواطنين، تكون بمثابة محاولة رسام إعطاء لون آخر للوحة طبيعية يعرف النّاس لونها الحقيقي، فإنّ أوّل حكم يصدره هؤلاء على مثل هذه اللوحة هو الكذب والتزوير وقلّة الذوق لذلك فلغة المسرح يجب أن تكون اللغة القومية لتشكيلها أحد العناصر الأساسية لشخصيتنا، ومن ذلك فالوضع اللغوي للكتابة المسرحيّة يجب أن يتّجه صوب اللغة القومية.[2]

لكن هذا القرار لن يحلّ إشكاليّة اللغة نهائيا لأنّ هنالك من المتلقين من لا يفهم من هذه اللغة إلا ما توصّل إليه بذكائه، وقريحته، لاسيما خلال الوجود الفرنسي في الجزائر وما بعده، من خلال ما سعى إليه هذا الأخير من طمس اللغة القومية، وما مارس من سياسة فرنسة، وما حاول من مسخ ، فعلينا إذن أن نفكّر في كنه اللغة التي يجب أن يعتمدها كتابنا في الكتابة المسرحية وأنّه لو طرحنا هذا السؤال على مواطنينا فإنّنا لا نعدم من يرى وجوب استعمال اللغة الدارجة وهو

[1] – ينظر: خولة طالب الإبراهيمي، الجزائريون والمسألة اللغوية، ص36-37.

[2] – ينظر: محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الحديث، ص 80.

رأي مستقيم إلى حدّ ما لأنّ من المتلقين من لا يملك ناصية اللغة الفصحى، لكن تجدر بنا الإشارة إلى أنّ اللغة العامية لا تستوعب جماليات الكتابة المسرحية القيّمة، ولا يمكن للمسرح الجزائري إذن تحقيق الشخصية الوطنية[1]، غير أنّ ارتباط اللغة العربية بالمسرح لا يلغي هذه الإشكالية، لأنّ فئة كبيرة من جمهور المسرح لا تفهمها، فحريّ أن تُكتب النصوص المسرحية بلغة عربية فصحى بسيطة، بعيدة عن الألفاظ المعقدة والغريبة، القريبة من لغة المتلقي حتى يتسنى له الإمساك بدلالاتها.

يبدو موقف "محمد غنيمي هلال" من قضية لغة الكتابة المسرحية من قوله: « ونبادر إلى القول أنّه لا يمكننا أن نحرّم كتابة المسرحيات بلغة العامة، فلمن شاء من الكتّاب أن يختار جمهوره الذي يتوجّه إليه، والأدب الشعبي أو الفولكلوري قديم قدم الشعوب نفسها وهو بين شعوب الأمم المعاصرة كلّها في صورة من صوره، وسيظل الأدب الشعبي الفولكلوري كذلك ما بقيت الشعوب. وقد كانت أقدم صورة حكايات الشعوب البدائية أو المتوحشة حول النيران، في أوّل عهد اللغة بالدلالات الجمالية، وحين اقترن بالرقص على نقر الطبول، وبالرسوم ذات الصبغة الميتافيزيقية. ولمن شاء كذلك أن يشترك بموهبته في رقي هذا الأدب الشعبي الذي هو ظاهرة طبيعية فيغذيه بثمرات قريحته وما بدا له. ولكنّه سيظلّ كاتبا شعبيا، ينتج أدبا شعبيا، بلغة العامة من الشعب، ولهذا الأدب طابعه ومجاله فلا ينبغي بحال من الأحوال أن نتساءل عن الأصلح في لغة المسرحية، ونفاضل بين الفصحى والعاميّة، تعلّلا بأنّ العامية قد تكون أقدر على تصوير بعض الحالات النفسية، أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية، أو ما يسمونه واقعيّة الأداء».[2]

يرى هذا الطرح أنّ اللهجة العاميّة الأكثر استخدامًا في الحياة اليومية من قبل الجمهور ليست محظورة في المسرح، وتبقى خيارا لغويا للكاتب، لكن الأفضل أن تُكتب النصوص باللغة العربية لأنّ المسرح يلعب دورا في تطوير لغة المتلقي وتنمية خياله وتعميق معارفه « وبالنسبة إلى

[1]– ينظر: محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الحديث ، ص 81.

[2]–محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط، 1975، ص78.

المسرح في الجزائر، فإن تجارب عبد القادر علولة وسليمان بن عيسى مثلا برهان على حيوية الإنتاج الفني المصوغ بالعربية الدارجة الغنية التي قد تستغلق على من لا يتكلمها أو يفهمها»[1].

يعبّر المسرح عن مشكلات الإنسان عامة، فيستفيد المسرحي من مختلف الظواهر والتقاطعات التي تَذْكي نصه وتصنع المشهد والفرجة، بصفة عامة، ويستفيد من اللغة بصفة خاصة باعتبارها شكلا تعبيريا يحقق النص وينتجه. ووعاء حاملا لشؤون الحياة الثقافية والاجتماعية، فاللغة الفصحى تجسّد وظيفة المسرح التي تتحقق بلغة الثقافة، لأن المسرح جزء من المعطى الثقافي ومجال من مجالات الإبداع الفني، وهو الذي يرفع الجماهير إلى مستوى من الوعي والتحضّر والإبداع والجمال، وهذا لا يعني إقصاء دور اللهجة العاميّة من المشهد المسرحي فهي مهمة بالنسبة للمتلقي لأنها تحقّق ذائقة الفهم والوعي، كما أنّها أكثر واقعية وقابلية للتعبير إذ تحقّق الشرط الاجتماعي، وتجسّد الوظيفة الاجتماعية للغة،[2]تبرز الفصحى البعد الجمالي للغة العربية، أمّا العامية فتبيّن بعدها الاجتماعي الوظيفي، لذلك لا يمكن إقصاء أي منهما من المشهد المسرحي الجزائري، وحضور إحداهما لا يقتضي بالضرورة غياب الأخرى في الممارسة المسرحية.

إنّ اللهجات المحلية وآدابها الشعبية تعيش عيشة سلميّة مع آداب الفصحى في الأمم الأخرى دون أن يدخلا في صراع في الحالات العادية ،فحري بنا أن نفسح المجال الأرحب للعامية ولا نحرمها من ميدان الفصحى، وبهذا يتاح للنص المسرحي جمهور قراء أكبر، ويكون له في المجتمع أثر أعظم، فإيراد بعض الألفاظ الأجنبية أو العامية في التراكيب الفصيحة لا ينال منها ولا ينقص من قيمة النص المسرحي، لأن الألفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها ذلك أنّ خاصية كل لغة تتمثل في قواعد نحوها،أو علم التراكيب فيها. وفي ذلك تتجلى قدرة اللغة في التعبير عن المعاني الدقيقة والمشاعر الرفيعة، كما تتجلى خصائصها الجمالية[3]، يتضح مما سبق أنّ اللغة الفصحى تتميّز بقابلية كبيرة لاستيعاب العديد من اللغات واللهجات الأخرى على غرار العامية ودمجها في بنيتها، بالإضافة إلى أنّ التحولات الطارئة على المجتمع في مختلف المجالات ،أنهت الصراع بين

[1]–خولة طالب الإبراهيمي: الجزائريون والمسألة اللغوية ، ص41.

[2]–ينظر:عبد الكريم حمو، إشكالية اللغة في أعمال عبد القادر علولة بين الفصحى والعامية، مركز البحث في الأنتربولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، 2018، ص89.

[3]– ينظر: عبد الكريم حمو، إشكالية اللغة في أعمال عبد القادر علولة بين الفصحى والعامية ، ص85–86.

اللهجات واللغات وأصبحت تنادي بالتعدد اللغوي في الكتابة المسرحية، وفي هذا الاتجاه يقول "محي الدين بشطارزي": «إننا نمزج في المسرحية الواحدة بين العربية الأدبية والعربية الدارجة، ففي المشاهد الكوميدية البسيطة نفسح المجال للغة السوقية Vulgaire، أما بالنسبة للحوارات الأكثر ارتقاء مثل حوارات الحب وخطابات ومحاورات الشخصيات ذات الأبعاد الخاصة فإنّنا نستعمل العربية الأدبية»،[1]إنّ النص المسرحي الجزائري يتّسم بالازدواج اللّغوي، إذ تحضر فيه اللّغة العاميّة والفصحى معا ولكلّ منهما سياق استعمالها، الذي يسهم في إثراء الكتابة المسرحية.

من هذا المنطلق تنوّعت المبرّرات لاختيار لغة الكتابة المسرحية بين الفصحى والعامية وقد اقترح (توفيق الحكيم) ضمن هذا المنظور استخدام اللغة الثالثة في حواره المسرحي، فأصبح للغة وجهان: رسم عربي مقروء لكنه يحمل معنى عاميا دارجا، تسهل قراءته وتناوله[2]، تمّ من خلال هذا التصور تجاوز مشكلة اللغة، لأن الكتابة المسرحية لا تطرح إشكالية اللغة، بقدر ما تطرح إشكالية البناء والفكرة والمضمون، فاللغة الثالثة إذًا هي مستوى لغوي مجود بين العاميّة والفصيحة، وإذا ما أردنا تحديد معنى المستويات الثلاثة نحصل على المستوى المعياري الفصيح الذي يقتصر على الاستعمال الرسمي للغة في المحافل الثقافية والشعائر الدينية، ومستوى عامي يتميّز بالسرعة في الأداء والخفّة في تبليغ الفكرة دون مراعاة الإعراب، فهو يستعمل في المنزل والشارع والعربية الوسطى أي اللغة الثالثة تجمع بين المستويين[3].

لا يمكن المفاضلة بين اللغات في القول إنّ العامية أفضل من الفصحى في الدلالة على الأفكار والأشخاص، كما لا يجوز أن نقول العكس دائما، فاللغة الناجحة هي القادرة على تحقيق وظيفتها وإيصال الرسالة التي يريد الكاتب المسرحي إيصالها، للمتلقي وليست قضية عامية أو

[1]– غربي عبد الكريم، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس، رسالة ماجيستير، جامعة وهران، الجزائر، 2011، 2012، ص 135.

[2]– ينظر:عبد العزيز بوشلالق، تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض، جامعة المسيلة، ص 201.

[3] – ينظر: ويزة أعراب، ما بين اللغة العربية الفصيحة والعامية "الفصحى المعاصرة"، اللغة العربية بين التهجين والتهذيب– المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص319، 320.

فصحى،[1]هذا يعني أنّ اللغة المناسبة لكتابة النص المسرحي هي اللغة القادرة على تبليغ رسالة الكاتب إلى المتلقي، فاختيار لغة الكتابة المسرحية مرهون بفاعليتها بغض النظر عما إذا كانت فصحى أو عامية.

تعدّ اللغة أداة تعبيرية في مختلف الأجناس الأدبية، وإلى جانب الوظيفة الجمالية تؤدي أيضا وظيفة إخبارية تواصلية «ويظهر أثر اللغة في وظيفيتين يؤديهما الإنسان بواسطة التعبير عن مكنونات نفسه، الأولى تواصلية في التعبير والكلام والنطق بالأصوات، والثانية اجتماعية نفسية تتصل بالعالم الخارجي والداخلي فيما يختلج بداخله من مشاعر، تظهر ذاته وتتركه يتواصل مع غيره، في المنتوج الكلامي واللهجات القائمة لما لها من أهمية خاصة عند العامة والخاصة، لذلك عدّت من الأمور المقدّسة عند الشعوب والعرب خاصّة»،[2]تربط الإنسان صلة وثيقة بلغته باعتبارها أداة متعدّدة الأبعاد فهي تمكّنه من التواصل مع غيره، والتعبير عن مشاعره، وتعدّ فعالة أيضا في المسرح لأنها تنقل فكرة الكاتب ورؤيته المسرحية للجمهور.

إنّ الغاية من كتابة النص المسرحي هي جعل قارئه يحسّ إحساسًا عميقا بأنّ ما يقرؤه هو جزء من الحياة، كما يحياها الناس خارج المسرح[3]، ومن أجل تقريب الواقع من المتلقي، وإيهامه بواقعية الأحداث من ناحية، وتيسير فهم النص المسرحي من ناحية أخرى يلجأ الكاتب إلى استعمال اللهجة العامية، من هنا انبثقت حجّة الداعين إلى العامية التي تنصّ على ضرورة التبسيط لإفهام العامة، أمّا الداعون إلى الالتزام باللغة الفصحى فحجتهم أنّ اللغة الفصحى تتسم بالثراء والتعدّد وبذلك فهي الأنسب لكتابة النص المسرحي، في هذا المقام يقول "نجيب محفوظ": «اللغة العامية حركة رجعية، والعربية حركة تقدمية، فاللغة العامية انحصار وتضييق وانطواء على الذات لا يناسب العصر الحديث الذي للتوسع والتكتل والانتشار الإنساني»،[4] وبالعودة لمدوّنة

[1]– ينظر: محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1983م، ص278.

[2]– ينظر:عبد العزيز بوشلاق، تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض، ص 197.

[3]– ينظر: محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1979 ص 194.

[4]– المرجع نفسه، ص 168.

النّصوص المدروسة نجد مقاطع يظهر فيها التعدّد اللغوي جليّا، على غرار النصّ المكتوب باللغة الأمازيغية "أدوغالن...أدوغالن" الذّي استهلّه الكاتب بملاحظات إخراجية كتبها باللغة العربية الفصحى يقول فيها: «خروج الشيخ ومساعديه، بعدها سماع معزوفات عود. يصعد الشيخ نسبيا ويبدأ التحضير للحضرة يرفع يديه للدعاء»،[1]كما استهل "محمد شرشال" نصّه "الهايشة" بملاحظات إخراجية مكتوبة باللغة العربية الفصحى أيضا، ويعود استخدام اللغة العربية الفصحى في هذه المقاطع الاستهلالية إلى المرجعيّة المشتركة بين أفراد المجتمع الجزائري، لكي يفهمها جميع المخرجين عندما توجّه للعرض، تتخلّل المقطع الثاني من نص "الهايشة" مفردة فرنسية مكتوبة بخط عربي هي"سوبيرات"، حين يصف «ساحة في مدينة صغيرة، في العمق منزل متكون من طابق أرضي وطابق أول، في الطابق الأرضي واجهة سوبيرات – البركة. ومدخلها، في الطابق الأول في الأعلى نافدتين، هما واجهة منزل صاحب السوبيرات "البقال"، في الخلف واجهة مقهى–الحياة ومدخله، إلى الأمام طاولات المقهى، اليوم سبت في منتصف نهار فصل الصيف، قبل أن يرتفع الستار نسمع صوت ركض حيواني، يسكن الصوت بعد ارتفاع الستار كليا. نرى امرأة وهي تجر بيد حقيبة للمقتنيات وفي اليد الأخرى قطّها المدلل "مينوش"، تقطع الخشبة بصمت من اليمين إلى اليسار، أثناء ذلك تفتح البقالة نافذتها تراها فتكلم زوجها».[2]

ورد الحوار المسرحي بين الشخصيات في نصّ "أدوغالن...أدوغالن" باللغة الأمازيغية مكتوبة بالخط العربي، هذه اللغة رغم كونها مستودع تقاليد وتراث حيّ وقديم جدّا إلّا أنّها ظلّت محصورة في دائرة المشافهة،[3] يُظهر استعمال اللغة الأمازيغية في نص "أدوغالن، أدوغالن" تحوّلا نحو توثيق وتعزيز هذه اللغة، يبدو ذلك في الحوار بين (الشيخ) و(الشاوش):

(الشيخ): «سبحان الله أيوان ألا كتش إنسعا ذمعيوان. سلعنياك الله أيوان، إزوران إلان قورن أذرضيين. الله الله، صوضد أي أضو أواث أي أقفور، أربي المعبوذ أرنود الرعوذ. أواث أقفور أتسيزيذ ثمورث واذ إزذيقن وولون، ثمورث يلان ثعقار أتس جوجق.

[1]–طارق عشبة: مخطوط النص المسرحي (أدوغالن...أدوغالن) ص 01،المقطع مترجم إلى اللغة الأمازيغية في الملحق،ص23

[2]– محمد شرشال، مخطوط النص المسرحي (الهايشة)، ص 01،قدّمه لنا الكاتب "محمد شرشال" يوم2023/06/20.

[3]– ينظر: خولة طالب الإبراهيمي: الجزائريون والمسألة اللغوية، ص26

(الشيخ):

الشاوش.... الشاوش.....

(الشاوش):

أنعم أسيذي الشيخ؟

(الشيخ):

أس كشمد ثمخلوقث أني.

(الشاوش):

يربح أسيذي الشيخ»[1].

أمّا الحوار المسرحي في نصّ "الهايشة" فقد ورد باللغة العامية المكتوبة بالخط العربي يعكس توجّه الكاتب نحو الاقتراب من الواقع، باعتبار اللغة العامية هي لغة الواقع والحياة اليومية، نتبيّن هذا الاستعمال من المقطع الآتي:

«البقالة: هاي ليك اللي حاسبة روحها و بطلت تشري من عندنا.

(جعفر): هدا وين؟ اسمحلي البشير، مرقتها.

(البشير): اسمحلي،عندك بزاف ملي راك تستنى؟

(جعفر): معلوم لالا، ما شفتنيش كي هدا وين جيت؟

(البشير):مزية كي اسمعتها من عندك، ما انحبش انحس بالذنب»[2].

يدرج الكاتب الملاحظات الإخراجية في نصّ"أدوغالن،أدوغالن" باللغة العربية الفصحى ومن أمثلتها:

الملاحظات الإخراجية المكتوبة باللغة العربية الفصحى	الصفحة
1- و تبدأ الحضرة - رقاصات تعبيرية - بخور.	01
2- يبدأ الحضرة مرة ثانية و تدخل امرأة تحمل رضيعا معها.	01
3- جميلة تبدو خائفة و تضم ابنها على صدرها.	01

[1] -طارق عشبة: مخطوط النص المسرحي (أدوغالن...أدوغالن)، ص 01، المقطع مترجم في الملحق، ص 23.

[2] - محمد شرشال، مخطوط النص المسرحي (الهايشة)، ص02.

4- جميلة تبتسم.	02
5- الشيخ يعطيه الصبي.	02
6- جميلة تصرخ بشدة و تنهار بالبكاء.	02
7- جميلة تطلق الزغاريد بالبكاء. الرجال يأخذون الصبي في جو جنائزي و جميل تستمر في البكاء. تبدأ الحضرة، جميلة ترقص بهيستيرية حتى يغمى عليها.	03
8- يرن هاتفه ثم يفتح سترته و فيها كثير من الهواتف.	04
9- يقطع المكالمة ثم يحقن نفسه.	04
10- يخاطب دهية.	05
11- يستهزأ بها.	05
12- بغضب	05
13- تبكي ثانية.	05
14- الشيخ يأخذ جميلة على للانفراد للتحدث معها	05
15- لوحة للزعماء الحضارة الأمازيغية نسمع زغاريد و في نفس الوقت تدخل هوارية وهي تزغرد بدورها.	07 07
16- هوارية لم تهتم به، تنادي النساء.	07
17- دخول النساء ة يشرعن في التحضير.	08
18- انخفاض صوت البندير ويرتفع صوت السكاكين.	09
19- نسمع صراخ ويزة وتدخل بعدها كأنها هاربة.	09
20- الويزة تهرب.	13
21- الشيخ يرفع رأسها إلى الأفق و يكلم نفسه.	14
22-يصب البنزين على جسده.	16
23- دخول قدور و هو في حالة سكر، في يده كبريت.	16

24- الشاوش نزع الكبريت لقدور.	17
25- قدور في حالة هستيرية.	18
26- صمت تام و يندهش الجميع. نسمع بعدها صوت الطائرات. يصعد الشيخ فوق المنصة.	19

شكل02: جدول الملاحظات الإخراجيّة في نصّ "أدوغالن،أدوغالن"

يستعين الكاتب باللغة العربية الفصحى لترجمة كلمة (ذمغراس) في المقطع الآتي:

المقطع	المفردة باللغة الأمازيغية	الترجمة إلى اللغة العربية	الصفحة
الشيخ: أميم يوغال ذمغراس (شهيد) سغرثمث أث إلاوين	ذمغراس	شهيد	03

شكل03:ترجمة كلمة(ذمغراس) إلى اللغة العربية

كما كتب "محمد شرشال" الملاحظات الإخراجية بين مختلف المقاطع الحوارية في نصّ "الهايشة" باللغة العربية الفصحى ومن أمثلتها:

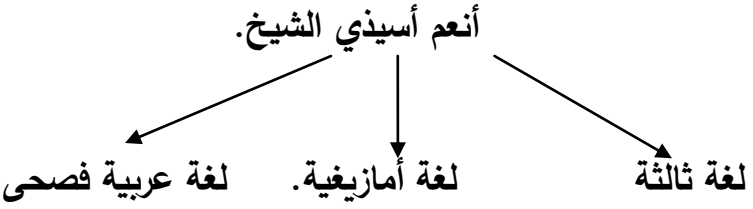
الملاحظات الإخراجية باللغة العربية الفصحى	الصفحة
1- يجلسان على الطاولة.	02
2-يضع يده في عنقه.	02
3- يخرج ربطة عنق من جيبه.	02
4- يناوله مشطا.	02
5- يناوله مرآة.	02
6- يتفحص وجهه بالمرآة.	02
7- البشير يستدير.	02
8- نسمع صوت ضجيج من بعيد، إنه يقترب شيئا فشيئا، إنه غوار و ركض حيوان مفترس...	03

9- صوت عدو حيوان بري ثقيل.. نسمع توقفه.	03
10- البشير في حالة شبه نائم ،يبدو أنّه لا يسمع الصوت فجأة يقوم جعفر،يسقط كرسيه عند وقوفه، يرى باتجاه كواليس اليسار، يشير بأصبعه، البشير لا زال جالسا.	03
11- ينسحب الصوت ، كل المشهد يجب أن يلعب بطريقة سريعة.	03
12- نسمع صرخة امرأة، تظهر من اليسار، تجري حتى وسط الخشبة.	03
13- يدخل الشيخ الأنيق من اليسار تابعا الماكثة،الشيخ الأنيق يلبس قفازات بيضاء و عصا برأس من العاج.	04
14- لمنطقي لازال ملتصقا بالحائط، له شوارب رقيقة و له تحليقة تشبه القارب.	04
15- هو ينظر دائما باتجاه اليسار متابعا لركض الحيوان، رغم الضجيج الحادث إلا أنّ البشير يبدو غير معني، يبعد رأسه عن الغبار المتناثر فقط، شبه نائم.	04
16- تنظر الماكثة باتجاه الشيخ الأنيق نظرة مغرية وهي تنصرف.	05
17- البشير يتثاءب، يتذكر ويضع يده على فمه.	06
18- تظهر أيضا حمامة، تقطع الخشبة من اليسار إلى اليمين . حين يراها البشير يقف.	06
19- عاد إلى مكانه عند اختفاء حمامة.	07
20- يحسب الشيخ الأنيق على ورقة أخرجها من جيبه.	08
21- يترك الصينية تسقط من يده.	10
22- نسمع ضجيج أناس يهربون البشير يحاول الاختفاء من حمامة.	10
23- حمامة تساعد الماكثة على الشرب.	11
24- الباقون يتركون الماكثة ويتجهون نحو مصدر الصراع بين البشير	12

وجعفر.	
25- في هذه الأثناء في جو جنائزي، يخرج من المقهى الماكثة و هي في حالة حداد، إنها تحمل علبة بها المرحوم.	13
26- في هده الأثناء وفي جو جنائزي، يخرج من المقهى الماكثة و هي في حالة حداد، إنها تحمل علبة بها المرحوم.	15
27- تذهب حمامة لتحضر لها كأس الماء، تناولها لتشرب.	16
28- يغمى على السيدة عجمي فتسقط في يدي البشير.	19
29- نسمع صوت سيارة رجال المطافئ وهي تصل المكان. نسمع الفرامل تحت النافدة.	21
30- يعود جعفر وقد اخضر لونه نوعا ما	24

شكل4: الملاحظات الإخراجية في نص (الهايشة)

يتجلى التعدد اللغوي في النصين المسرحيين "أدوغالن، أدوغالن" و"الهايشة" كأداة فنيّة تعكس التنوّع الاجتماعي والثّراء الثّقافي في الجزائر، كما يظهر تداخل اللغات الوطنية العربية الفصحى والأمازيغية والفرنسية واللّغة الثالثة التي تتوسّط الفصحى والعامية وهي عامل وحدة رائع بين الفصحى والعاميّة، وفيّة للأنماط الصرفية والتركيبية التي تنطوي عليها العربية الكلاسيكية، لكن مفرداتها تتماشى والواقع الراهن،[1] من أمثلتها في النص المسرحي"أدوغالن، أدوغالن"لفظة (أنعم) التي ذكرت في جواب (الشاوش): « أنعم أسيذي الشيخ»[2].



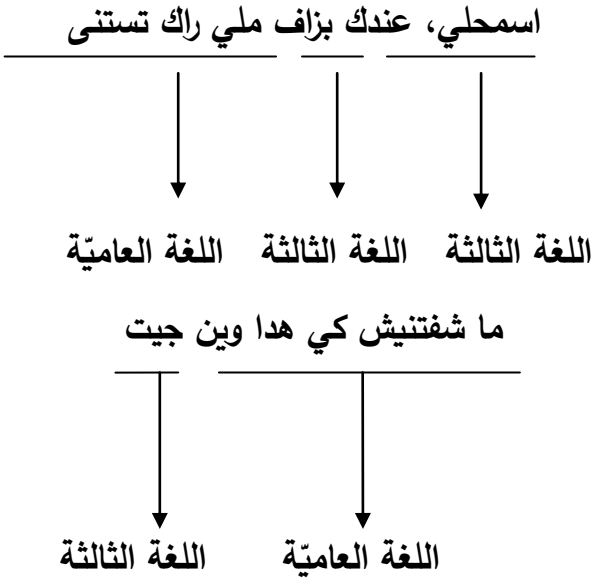
نستخرج من نصّ "الهايشة" الألفاظ الآتية (اسمحلي، عندك، جيت) التي ذُكِرت في المقطع الآتي:

[1]- ينظر: خولة طالب الإبراهيمي: الجزائريون والمسألة اللغوية، ص22

[2] -طارق عشبة: مخطوط النص المسرحي (أدوغالن...أدوغالن)، ص02 المقطع مترجم في الملحق، ص 23.

«**البشير**:اسمحلي، عندك بزاف ملي راك تستنى؟

جعفر: معلوم لالا، ما شفتنيش كي هداوين جيت؟»[1]



وظف الكاتب في نصّ "أدوغالن...أدوغالن ألفاظا فرنسية " مثل "الطاكسيور"، أي سائق سيارة الأجرة، في قوله: «بعدها يدخل السعيد الطاكسيور»[2] و"الأنسولين" وهي حقنة يستعملها مرضى السكري لتعديل مستوى السكر في الدم في قوله: « اسيذي الشيخ... يرن هاتفه ثم يفتح سترته وفيها كثير من الهواتف. ألو.... انوا؟ ذاشو إث بغيض أث شعذيث يخاطبها بالترجي. أثاس.... أخصويي.... أتسروحض سخام أم بابام؟؟؟ روح... يقطع المكاملة ثم يحقن نفسه بالأنسولين. روح.... روح... أوارد أفولاض، سق اسمي إك مسنغ اورد إظال فاللي البرح. ثلها ثقي تساث أتس روح نوثني أد أوغالن».[3]

ومن أمثلة الألفاظ الفرنسية في نصّ "الهايشة" نذكر على سبيل المثال: "السوبيرات" التي ذُكرت في نص الإرشادات الإخراجية وتعني "البقالة": «ساحة في مدينة صغيرة، في العمق منزل متكون من طابق أرضي وطابق أول، في الطابق الأرضي واجهة سوبيرات البركة ومدخلها في الطابق الأول في الأعلى نافدتين، هما واجهة منزل صاحب السوبيرات"البقال" في الخلف واجهة

[1] – محمد شرشال، مخطوط النص المسرحي (الهايشة)، ص02

[2] – طارق عشية : مخطوط النص المسرحي (أدوغالن...أدوغالن)، ص09

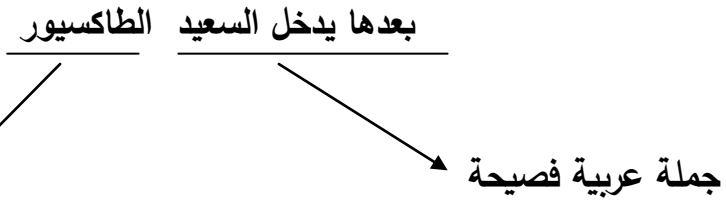
[3] – المصدر نفسه، ص 04، المقطع مترجم في الملحق، ص24.

مقهى الحياة ومدخله، إلى الأمام طاولات المقهى، اليوم سبت في منتصف نهار فصل الصيف قبل أن يرتفع الستار، نسمع صوت ركض حيواني، يسكن الصوت بعد ارتفاع الستار كليا. نرى امرأة وهي تجر بيد حقيبة للمقتنيات وفي اليد الأخرى قطها المدلل مينوش، تقطع الخشبة بصمت من اليمين إلى اليسار أثناء ذلك تفتح البقالة نافذتها ... »[1].

استعمل الكاتب مفردات فرنسية أخرى في النصّ المسرحي على غرار "البيرو" أي المكتب "نبوانتي" أي "أداوم" ،"الكونجي" أي العطلة في المقطع الآتي:

«البشير: جعفر راني كاره حياتي، نخدم في خدمة ما نحبهاش، كل يوم لازم نبوانتي فالبيرو ثمانية سوايع فالنهار، شهر كونجي فالعام. »[2].

إنّ توظيف مفردات من اللغة "الفرنسية" المكتوبة بالخط العربي في النصّ المسرحي، يعكس التفاعل بين اللغتين.



إنّ المتفحص لظاهرة التعدّد اللغوي في النصّ المسرحي "أدوغالن، أدوغالن" يكتشف ازدواجية لغوية غير متساوية، يغلب عليها استخدام اللغة الأمازيغية في كتابة المقاطع الحوارية، مع بعض المفردات الفرنسية المكتوبة بالخط العربي، تدخل في إطار التفاعل بين اللغات، لكن سرعان ما يتحوّل هذا التفاعل إلى علاقة هيمنة، تعيد موقعة اللغتين، وتضع اللغة الأمازيغية في موضع المهين، واللغة الفرنسية في موضع المُهَيمن عليه في سياق ما بعد الكولونيالية، والاعتراف باللغة

[1]– محمد شرشال، مخطوط النص المسرحي (الهايشة)، ص1، 2.

[2]– المصدر نفسه، ص02.

الأمازيغية كلغة وطنية ثانية، «يتعذّر النظر إلى هذه الازدواجية بوصفها الاستعمال المتناوب للغتين فحسب، بل يجب النظر إليها من حيث علاقة التنافس الموجودة بينهما، وهي علاقة جدليّة تجعل–حسب المتخاطبين وحال الخطاب–إحدى اللغتين تنتقل من منزلة اللغة المهيمنة إلى منزلة اللغة المهيمن عليها والعكس بالعكس».[1]

2– الكتابة بالفرنسيّة ومبرّرات البقاء:

لابدّ من تقديم توصيف للواقع اللساني الجزائري في الفترة الكولونيالية إذا أردنا دراسة النص المسرحي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، لأنّ فهم الواقع يساعد على فهم توجهاته اللغوية.

شهد الأدب الجزائري في المرحلة الكولونيالية ظاهرة ازدواج لغوي لدى عدد من المثقفين الجزائريين، تراوحت أفكارهم بين المدّ والجزر فعبّرت الغالبية منهم عن ذلك الصّراع الكامن في أعماقهم بين اللّسان الناطق بلغة المستعمر والوجدان النابض بروح الوطن الأمر الذي أثمر أدبا جزائريا ناطقا باللغة الفرنسية،[2] شكّلت المرحلة الكولونيالية في الجزائر منعطفا حاسما في مسيرة الأدب والفنّ، أنتجت صراعا بين اللغتين العربية والفرنسية، ويعدّ " كاتب ياسين" واحدا من أبرز الكتّاب الذين كتبوا نصوصا مسرحية باللغة الفرنسية للدفاع عن القضية الوطنية خاصّة مع تفعيل سياسة الفرنسة التي سعى المستعمر من خلالها لطمس مقوّمات الهوية الوطنية والقضاء على اللغة العربية[3] «إنّ تلك الظروف التي فرضت اللغة الفرنسية على الجزائر هي نفس الظروف التي فرضت على الكتّاب والأدباء استخدام تلك اللغة لتكون في أيديهم سلاحا ضدّ أصحاب تلك اللغة أنفسهم. وبدلا من جعلها أداة لتشويه قيم ومعالم الأمة الجزائرية كما أرادت لها فرنسا ذلك أصبحت أداة تعبير عن ذلك الجانب المشرق لتلك الأمة الجزائرية نفسها، بل وأداة تعبير عن تلك القيم وتلك المثل التي حاول الاستعمار تحطيمها»[4] كانت اللغة الفرنسية في المرحلة الكولونيالية وسيلة للتعبير

[1] –خولة طالب الإبراهيمي: الجزائريون والمسألة اللغوية، ص48.

[2]– ينظر: أميرة شنوف، جدلية الاغتراب في النص المسرحي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، دار خيال للنشر والترجمة برج بوعريريج، الجزائر، د/ط، 2023، ص08.

[3]– ينظر :أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، منشورات وزارة الثقافة، د.ط، 2007 ص 88.

[4]– سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، صيدا ، بيروت . د.ط، د.ت، ص230، 231.

عن مأساة الوطن وأداة مقاومة عندما سلب الاستعمار الفرنسي من الجزائريين قدرتهم على التعبير باللغة الأمّ بعد تطبيق سياسة الفرنسة، ولم يكن للكتّاب المسرحيين في تلك المرحلة خيارًا لغويًا آخر.

شكّل النصّ المسرحي أحد أجناس هذا الأدب الذي انطلق في البحث عن هويته في خضمّ تلك الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية التي فرضتها المرحلة الكولونيالية ضمن سياسة تغريب اللّغة الرسمية والقضاء عليها، وأمام هذا الوضع الثقافي الذي فرضه الاستعمار لم يجد الكاتب المسرحي الجزائري غير اللغة الفرنسية لإيصال مواقفه المندّدة بوجوده على أرض وطنه رغم ما فرضته هذه اللغة من أزمات وتناقضات،[1]وهنا يجب علينا الإقرار بتأثّر الكتّاب الجزائريين بلغة المستعمر، في فترة انتهج فيها المستعمر مختلف السياسات للقضاء على اللغة العربية الوطنية في مقابل فرض هيمنته اللغوية.

تعرّف "سعاد محمد خضر" المسرحيّة الجزائرية المعروضة باللغة الفرنسية بقولها: «هي مسرحية تعالج مواضيع كفاحية وإن اختلفت فيها أساليب العرض عن أختها المعروضة باللغة العربية.إنها مسرحية تقف في مصاف المسرحيات العالمية من حيث مستواها الفني العالي وقيمتها الجمالية الرفيعة. إنها مسرحيات متأثرة بتقليد المأساة اليونانية إلى جانب تأثرها بالمسرح الفرنسي الزاخر»[2] نستنتج من هذا التعريف أنّ النص المسرحي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية يُشعر الكاتب باغترابه اللغوي، ومن ثمّ يبحث عن هويته اللغوية المفقودة، لكن لم تكن اللغة عائقا حال دون الكتابة عن القضايا السياسية والاجتماعية.

كان للجزائريين غداة الاحتلال لغة علم وثقافة واحدة مشتركة هي اللغة العربية، شهد بها المحتلون أنفسهم ضباط عسكريون وموظفون رسميون، في تقارير رسمية، حيث وجد بعضهم في نفسه من الشجاعة والموضوعية ما جعله يصرّح بأنّ القراءة والكتابة كانت عند دخول الفرنسيين أكثر انتشارا بين العرب "الجزائريين" منها بين الفرنسيين، لأنها لم تكن بالنسبة إليهم مجرّد لغة تواصل، أو لغة علم فحسب، ولكنها كانت فوق ذلك كله لغة القرآن أي لغة الدين الذين يدينون به

[1]– ينظر: أميرة شنوف، جدلية الاغتراب في النص المسرحي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، ص08.

[2] – المرجع نفسه، ص 61.

وهذا ما نصّ عليه بالحرف تقريبا أحد التقارير التي وضعت عن حالة التعليم في الجزائر بعد وقوع الغزو،[1]كانت العربية لغة التواصل والعلم والثقافة في المجتمع الجزائري في المرحلة ما قبل الكولونيالية، لكن سرعان ما سعى هذا الأخير إلى طمسها في ظلّ سياسته التي تهدف إلى القضاء على مقومات الهوية الوطنية، وفي المقابل عمل على ترسيخ الثقافة واللّغة الفرنسية ممّا أتاح للكتابة المسرحية الجزائرية توجّها كتابيّا جديدا له ملامحه الخاصة في التشكيل والدّلالة.

إنّ قلّة الدراسات التي تناولت النص المسرحي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية رغم دوره الفعّال في تنشيط الحركة المسرحية الجزائرية في الفترة الكولونيالية وما بعدها إشكالية أساسية لابدّ أن يتوقّف البحث عندها، فهل مردّ هذه الظاهرة إلى مرجعية اللّغة التي كُتب بها؟ أم له أسباب ومبرّرات أخرى؟

إنّ دراسة النص المسرحي الجزائري لا يجب أن تقتصر على دراسة اللغة التي كتب بها فحسب، بل يجب أن تشمل مختلف مكوناته الفنية للوصول إلى ما يحتويه هذا النص من جماليات، وبصرف النّظر عن اللغة التي كتب بها يبقى النص المسرحي الجزائري حقلا خصبا للنقد والدراسة.

ترعرع النّص المسرحي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية بين أحضان جيل من الأدباء والكتاب الذين تشبعوا بالثقافتين العربية والفرنسية، من بينهم "محمد ولد الشيخ" (1905-1938م) الذي كتب عدّة نصوص مسرحية باللغة الفرنسية من بينها: "علاش" التي ترجمها "محمد بشطارزي" وعنونها بـ"خالد أو شمشوم الجزائري" بالإضافة إلى نص مسرحي بعنوان "تحيا الجزائر بالإضافة إلى "مصطفى كاتب" (1920-1989م)"، و"بودية مرسلي" (1932م-1973م)، أمّا في الخمسينات فنجد كلّا من"كاتب ياسين" (1929-1989م)، و"بوعلام رايس" المعروف بـ "عبد الحليم رايس"، و(زهير بوزاهر).[2]

[1]- ينظر: أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي-نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر د.ط، 2007، ص23.

[2]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 168-169.

ينبغي أن ننظر –نظرة منطقية– للجيل الجديد من الكتّاب الجزائرين باللغة الفرنسية الذين برزت أسماؤهم بعد الاستقلال واستمرت إلى يومنا هذا لأنّ الكتابة بهذه اللغة عندهم تعبّر عن موقف سياسي ، ومسألة اختيار واع ومقصود، قبل أن يكون اختيارا فنيا، لأنّ هذا الجيل كانت له – فرصة على عكس الجيل السابق – لتعلّم اللغة العربية إلى حدّ إتقانها والكتابة بها من بينهم" نور الدين عبّة" (1921–1996م)[1]، إنّ اختيار اللغة الفرنسية كأداة لكتابة النص المسرحي الجزائري في المرحلة ما بعد الكولونيانية يتجاوز أبعادها الفنية والجمالية، ويعدّ خيارا واعيا.

وقف النقاد من قضية استخدام اللغة الفرنسية في الكتابة المسرحية مواقف متباينة فمنهم من ذهب إلى أنّ الفرنسية وسيلة تعبير وغنيمة حرب، استعملها الكتّاب الجزائريون للدفاع عن قضايا وطنهم، حيث يرى "عبد الله ركيبي" أنّ «الاستعمار الفرنسي لا يكتفي بالاستغلال وامتصاص العرق والدم، لكنه يعمل على ابتلاع شخصية الشعوب التي احتلها، يبتلع ثقافتها تاريخها، لغتها كيانها وذاتيتها. فهو لا يركّز على الجانب المادي وحده بل أيضا وأساسا على الجانب الفكري والثقافي، لأنه يشعر– أعني المحتل الفرنسي– بأنّه من طينة أخرى غير طينة الذين احتلهم وسيطر على مقدراتهم ووسيلة الابتلاع هي القوة والبطش فلا إرادة للآخرين مع إرادته»[2].

لقد خدمت اللغة الفرنسية الأدب الجزائري بصفة عامة، والمسرح بصفة خاصة، قد يكون الإحساس بالتحدي هو ما دفع الكتّاب الجزائريين إلى الكتابة بلغة الفرنسيين ،أو لأنّ شعورهم الخفي بأنهم لا مكانة لهم إذا لم يكتبوا بها، وربما لجهلهم لغتهم القومية، أو أنّ الكتّاب عندنا ألفوا أن يكتبوا بالفرنسية ولم يحاولوا أن يتعلموا العربية، ومن لا يعرفها منهم لا يكتب بها إلا نادرًا لأسباب عديدة[3]، عرفت العلاقة بين المسرح الجزائري واللغة الفرنسية تحولات عديدة فقد كانت أداة للمقاومة في المرحلة الكولونيالية، واللغة الوحيدة التي يتقنها الكتّاب المسرحيون لأنهم لا يملكون خيارا لغويا بديلا في ظلّ تطبيق سياسة الفرنسة، ونُعزي استمرار الكتابة باللغة الفرنسية في المرحلة

[1]–ينظر: مولود بوزيد، أنماط التواصل في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الأمازيغية والعربية والفرنسية، أطروحة دكتوراه قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري–تيزي وزو–الجزائر، 2018، ص75.

[2]– عبد الله ركيبي، الفرانكفونية مشرقا ومغربا –دراسات في الفكر والثقافة، ص 18.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 33.

ما بعد الكولونيالية إلى تعوّد بعض الكتّاب على الكتابة بهذه اللغة، أو استنادا إلى خصائصها الفنية الجمالية.

حملت فئة من الكتاب الجزائريين لواء اللغة الفرنسية، ذكر"عبد الله ركيبي" بعض العبارات التي رددها هؤلاء في مناسبات مختلفة مثل: أنا ليست لي عقدة لغوية، أنا لا أحسّ بمركب النقص اللغة محايدة، الفرنسية إرث تاريخي إيجابي، لقد حررنا الجزائر باللغة الفرنسية اللغة أداة ووسيلة فقط، ينبغي أن ننسى الماضي، اللغة ليست منافي الفرنسية لغة العلم والتقنية هذه وغيرها من العبارات التي تؤكد إرادتهم في الإبقاء على وضع الفرنسية سائدة وقوية ومتحكمة،[1] نشير في هذا المقام إلى أنّ توجّه الكتاب الجزائريين نحو كتابة نصوص مسرحية باللغة الفرنسية في المرحلة ما بعد الكولونيالية يعدّ اختيارا واعيا مقصودا.

يرفض "ابن الشيخ" حيادية اللغة، ويؤمن في الوقت نفسه بالوعي والأصالة في الكتابة حيث يقول: «الذين يقولون إنّ اللغة أداة حيادية مخطئون جدا، وأظن أنه لو كتب رشيد بوجدرة ومحمد ديب ومصطفى الأشرف باللغة العربية، لكانت الثقافة الجزائرية قد انتقلت إلى مرحلة هامة.فاللغة كائن تحيا بالاستعمال وتموت بعدم استعمالها»،[2]يبرز هذا الطرح أنّ اللغة ليست مجرّد وسيلة للتواصل، بل أداة تحمل فكرا وتاريخا، فالتحولات الثقافية للمجتمع مرهونة بالاستعمال اللغوي.

يرى كلّ مبدع أنّ عمله يعدّ امتدادًا لأصالته وتفرّده، حتى ولو اعترف بانتمائه العضوي لطرف من الأطراف التي تشكّل التبادل والصراع الاجتماعيين، غير أنّ الذات الكاتبة للنص الأدبي داخل سياق أصالتها، تلغى ضمن صيرورة فعل الكتابة، لأنّ شخصيتها توجد في عملية الكتابة بوصفها نتيجة ووسيلة لها، هكذا تصبح أنا الكاتب "أنا نصية" إذا صحّ التعبير، تصوغ تفاصيل هويتها داخل ثنايا الكلمات والجمل والشخصيات. وفي هذا المستوى من الخلق يستطيع الكاتب ترجمة ثقافته ولغته وتصوره الخاص للعالم وللحظة التي يكتب فيها.[3] فالكاتب المسرحي ليس مجرد ناقل للأفكار، بل بسعى لإعادة تشكيل فكره وتاريخه وثقافته من خلال اللغة.

---

[1]–ينظر: عبد الله ركيبي، الفرانكفونية مشرقا ومغربا –دراسات في الفكر والثقافة: ، ص 95، 96.

[2] – عباس الجراري، الثقافة في معركة التغيير،دار النشر المغربية، الدار البيضاء، د.ط، 1972م، ص50.

[3]– ينظر: محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل–مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1 1993م، ص157

إنّ العديد من الكتاب الجزائريين الذين يكتبون باللغة الفرنسية على سبيل القناعة والاختيار والانبهار يعبّرون عن حالة انزياح ثقافي ولغوي يؤدي إلى إعادة طرح سؤال الهوية والانتماء والمنفى والاغتراب باعتبار اللغة هي مسكن الكائن على حدّ تعبير"هايدغر"، فاختيار هؤلاء الكتاب المنفى اللغوي لا مبّرر مقنع له سوى ما ذكرناه، لأنّه لم يعد منفى مؤقتا أوجده ظرف تاريخي فحالة هؤلاء الكتّاب « تبدو مفارقة على أكثر من صعيد، بل إنها تعبّر عن اهتزاز في الانتماء وخلخلة في الوجود المادي والثقافي».[1]

تدلّ الكتابة بلغة المستعمر بعد الاستقلال على استمرار الاعتراف بوجوده، وقبول هيمنته يختبئون في لعبة الضيافة، غير أنّ الضيافة والاستقبال يتخذان في غالب الأحيان، طابعا مؤقتا ويعبران عن وضعية يكون صاحبها في مهمة عابرة ، وفي نفس الوقت نجد فئة كبيرة من الكتاب والمثقفين الفرنسيين يعتبرون أنّ الكتاب المغاربيين بصفة عامة والجزائريين بصفة خاصة باللغة الفرنسية لا يعملون إلا على الإساءة إلى هذه اللغة. حتى لو برهنوا على تمكن ظاهر من قاموسها ونحوها وتركيبها،[2]ورغم أنّ الأنا الجزائرية منبهرة بلغة الآخر الفرنسي،متمكنة منها حدّ الإتقان، إلا أنّه يراها مسيئة لها « وتعتبر مساهمات هؤلاء الأدباء–وإن كانت بدرجات متفاوتة– إيجابية على العموم في مسيرة المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية».[3]

تختلف الآراء بين من يرى استعمال اللغة الفرنسية انفصالا عن الهوية الوطنية ،ومن يعدّ الفرنسية وسيلة تعبير، وإرثا تاريخيا،وغنيمة حرب، وأداة محايدة تستعمل للتعبير عن قضايا معاصرة، في هذا السياق يمكن للكتاب المسرحيين كتابة نصوصهم باللغة الفرنسي وتوظيفها كخيار فني جمالي.

3– واقع الكتابة المسرحيّة باللّغة الأمازيغيّة.

تعدّ سياسة الفرنسة في الجزائر جزءا من إستراتيجية شاملة، طبقها الاستعمار الفرنسي لطمس اللغة العربية في سبيل ترسيخ اللغة الفرنسية طيلة فترة تواجده بالجزائر وخلال العقود الثلاثة

[1]– محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل–مفارقات العرب والغرب ، ص 158.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص161، 162.

[3]– أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص169.

الأولى من الاستقلال أكدت الوثائق الرسمية التي أصدرتها الدّولة الجزائريّة على البعد العربي للهوية الوطنية وتجاهلت تماما بعدها الأمازيغي واللغة الأمازيغية تحديدا، ولم تعرف الوضعية المؤسساتية لهذه اللغة تحسّنا إلا مع مطلع تسعينات القرن الماضي ليتواصل معها تجاوب المؤسسات الرسمية للدولة مع المطلب الأمازيغي، وذلك بإنشاء المحافظة السامية للغة الأمازيغية بموجب المرسوم الرئاسي الصادر بتاريخ 1995/05/28م[1].

إنّ المتتبّع للتشريعات الخاصة باللغة في الجزائر منذ الاستقلال إلى الآن يجد أنّ السياسة اللغوية عرفت تغيرات عديدة، راعت في كثير من محطاتها ظروفا خاصة شهدتها البلاد في مراحل متعاقبة، ولعلّ أهمّ تلك المعطيات التّي وجّهت السياسة اللغوية في الجزائر هي أزمة الهوية التي أسهمت فيها بشكل أساسي عوامل كثيرة كان أهمها عدم القدرة على التخلص نهائيا من اللغة الفرنسية الموروثة عن الحقبة الاستعمارية، فقد فرضت اللغة الفرنسية في التعليم والإدارة وجعلها لغة التخاطب اليومي، وكان السبيل إلى ذلك هو منع استعمال اللغتين العربية والأمازيغية[2].

نستنتج ممّا سبق أنّ السياسة اللغوية في الجزائر عرفت تطوّرات عديدة، استندت فيها للسياقات التاريخية والتوجهات السياسية، حيث نقرّ بهيمنة اللغة الفرنسية خلال المرحلة الكولونيالية، والاتجاه نحو القضاء على هذه اللغة في المرحلة ما بعد الكولونيالية التي شهدت تغييرات جذرية في لغة الأدب والفنّ، لعب فيها المسرح الأمازيغي دورا فعالا في التعبير عن الهوية الوطنية، ومواجهة التحديات التي خلّفها الاستعمار الفرنسي « ففي بداية مرحلة الاستقلال الوطني الجزائري بدأ المسرح باللغة الأمازيغية يظهر هنا وهناك رويدا رويدا، رغم الحصار الذي ضربه في ذلك الوقت النظام الجزائري على الهوية الثقافية الأمازيغية. وبرز أكثر بعد انفجار ما يسمى بالربيع البربري (الأمازيغي) الذّي أعاد الثقافة واللغة الأمازيغيتين إلى الفضاء السياسي والاجتماعي بقوّة»[3]

---

[1] – ينظر: محمد بوقشور، التطرف الإيديولوجي للفاعلين السياسيين وإشكالية اللغة الأمازيغية في الجزائر، مجلة العلوم القانونية والسياسية، المجلد 10، العدد 01، أفريل 2019، ص60.

[2]– ينظر: عبد الحليم معزوز، أثر ترسيم الأمازيغية في تحقيق الأمن اللغوي في الجزائر، مجلة معالم، المجلد 13، العدد الخاص، 2021، ص329.

[3]–أزراج عمر، قلق الهوية في المسرح الناطق بالأمازيغية –المسرح الأمازيغي الجزائري: المسار المؤلم والبحث عن الذات الثقافية، مجلة العرب، العدد 11624، الجمعة 2020/02/21م، ص15.

شكّلت اللّغة في طروحات الثّقافة الأمازيغيّة الحياة بالنّسبة للإنسان، وهي الرّوح بالنّسبة للذاّت، وبها يتميّز الأمازيغي عن غيره،[1] لهذا ناضل الأمازيغ في سبيل الاعتراف بها كلغة وطنيّة إلى جانب اللّغة العربيّة في الجزائر،ما يؤكّد ارتباط السياسة اللغوية في الجزائر بأزمة الهوية.

كانت الممارسة المسرحية الأمازيغية في أصلها وسيلة طليعية في بث الوعي وإيقاظ الذهن والعواطف، أدّت لتعبئة الهوياتية، فكان لزاما عليه أن يولي حرصًا شديدًا للغة وأن يجعل منها ركيزة تمييزه فشجّع الكتّاب المسرحيين على كتابة وإعداد النصوص باللغة الأمازيغية، معتبرين الأمر مهمّة نضاليّة من أجل ترسيخ اللغة الأمازيغية وتفعيلها، لكن سرعان ما وجد هؤلاء اضطرابا في استخدام اللغة المنطوقة وتردّدها بين لغة الحديث اليومي واللغة الشعرية، كما أنّ لهجات الأمازيغية تختلف من منطقة لأخرى، لذلك سعوا للبحث عن لغة أمازيغية موحدة يفهمها الجميع وتجريبها في المسرح.[2]

عرف المسرح الأمازيغي مع بداية الألفية الثالثة تحوّلا فنيا وجماليا، ما جعل الكتّاب المسرحيين يعيدون النظر في قضية لغة الكتابة المسرحية، وانتقلوا من التفكير في اللغة إلى التفكير من خلال اللغة، وانفتحوا على مستويات تعبيرية وشاعرية، فقد أدركوا أنه بهذا المسلك سيخدمون أكثر اللغة الأمازيغية بترسيخها في أذهان القراء مستغلين كل الجماليات الموجودة فيها[3]، يتّضح هنا أنّ الكتابة المسرحية باللغة الأمازيغية في الألفية الثالثة تعالج قضايا التاريخ والتراث الأمازيغي في صورة جديدة تستجيب لمتغيرات الواقع لاسيما أنّ منطقة شمال إفريقيا بصفة عامة والجزائر بصفة خاصة تحتفي بإرثها التاريخي والحضاري الذي يثبت تجذّر الهوية الأمازيغية بمقوماتها البشرية والمادية على مر عصور سحيقة، حيث يعتبر العنصر الأمازيغي في الجزائر صورة لا تتجزأ عن الهوية الوطنية لما تقدمه الأمازيغية من لغة وثقافة وحضارة ضاربة في العمق لا تقلّ

[1]– ينظر: مسعود بوحسين، المسرح الأمازيغي في الجذور والممارسة، أشغال اليوم الدراسي حول المسرح الأمازيغي 16أفريل 2006م، نقلا عن: خالي روزة، إشكالية المسرح الأمازيغي بين الكائن والممكن، ص 65.

[2]– ينظر: خالي روزة، المسرح الأمازيغي بين الكائن والممكن، مجلة روافد، المجلد 03، العدد 01، جوان 2019، ص65.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص67.

قيمة عن الثوابت الوطنية الأخرى، بل إنّه لحري بنا القول إنّ تاريخ الأمة الجزائرية من تاريخ الأمة الأمازيغية الضاربة في أعماق تاريخ منطقة شمال إفريقيا.[1]

استُخدِمت اللغة الأمازيغية في كتابة العديد من الأعمال الإبداعية كالشعر والرواية، والقصة والمسرح، على غرار التواصل الشفهي والاستعمال اليومي، حيث تظهر إمكانات هذه اللغة في مواكبة النشاط الإبداعي في الجزائر، والتعبير عن مختلف القضايا بما فيها الهوية، فقد «انتقلت الحركة الأمازيغية من مجرّد المطالبة بمجموعة من الحقوق اللغوية والثقافية إلى بلورة خطاب شامل يقدّم مشروعا مجتمعيا متكاملا، يتأسّس على الإيمان باستثمار الفكر الإنساني المستنير ومخزونه من النضال والإبداع والإيمان بحق الاختلاف واحترام الآخر، والتعدد الثقافي والفكري واللغوي والسياسي»،[2]وفي سبيل ترسيخ اللغة والثقافة الأمازيغية يختار الكتّاب المسرحيون المضامين التاريخية التراثية وكلّ ما له علاقة بحياة الإنسان الأمازيغي من عادات وتقاليد ومعتقدات وفنون.

«قطع المسرح الأمازيغي شوطًا مهمًا في إرساء أسس المنجز المسرحي وآلياته الجمالية والفنية وفي تنويع توجّهاته من إبداع الصناعة المسرحية والفرجوية وتقدّم بخطوات سريعة الوتيرة نحو ترسيخ المهارات والانفتاح على التجارب الإنسانية والوطنية، ولكن رغم ذلك بقي محتفظا بخلفيته الهوياتية في رسم الاتجاه والمنحى العام الذي تسير فيه كلّ الإبداعات والإنجازات المسرحية»،[3]لأنّ سؤال الهوية يبقى مطروحا على الأعمال الإبداعية المكتوبة باللغة الأمازيغية بما فيها النصوص المسرحيّة.

إنّ بدايات المسرح الأمازيغي في الجزائر طقوسية تعود للعهد الإغريقي أو ما قبله، كالطقوس الفلاحية والانتقالية وغيرها، وقد تمّ الانتقال من الأشكال المسرحية البدائية إلى المسرح المعاصر عن طريق المرور بالمسرح الإذاعي، بدأ المسرح الأمازيغي في الإذاعة سنة 1949م، كمسرح

[1] – ينظر: نجلاء نجاحي، مسيرة الأمازيغية في الجزائر–بين البناء الثقافي والمشروع السياسي والفعل التربوي، العلامة العدد الخامس، ديسمبر،2017، ص369.

[2] – الحسين وعزي، نشأة الحركة الثقافية الأمازيغية بالمغرب، سيرورة تحول الوعي بالهوية الأمازيغية من الوعي التقليدي إلى الوعي المعاصر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المملكة المغربية، ط1، 2000، ص116.

[3] – نجلاء نجاحي، التجريب في المسرح الأمازيغي الحديث بين الإبداع والاقتباس والترجمة–دراسة وصفية للأعمال المسرحية الأمازيغية الحديثة في الجزائر والمغرب، العلامة، العدد الثاني، 2016م، ص68.

صوتي ضمن ما يسمى بـ (ELAk) وهي اختصار باللغة الفرنسية لعبارة émissions de langues arabe et kabyle أي برنامج اللغة العربية والأمازيغية، حيث قام "محند أوسالم العمراني" باقتباس مسرحيات (موليير) وكتابتها باللغة الأمازيغية[1].

ارتبطت هذه المرحلة بالحصص الإذاعية التي كان ينشطها "الشيخ نور الدين آيت عبدون" تتضمن مقاطع مسرحية رسخت في أذهان المستمعين كونها أولى المسرحيات الناطقة باللغة الأمازيغية، ومن أهمّ النصوص المسرحيّة التي سجلت آنذاك "afenjal nelqahwa لـ "بلعيد آيت أعلي" وهو نص مسرحي يصوّر جلسات النساء في المجتمع الأمازيغي، بالإضافة إلى نصّ "bussabar" المستلهم من حكاية شعبية تونسية لـ " آيت يحي وبلقاسم آيت معمر" بثت على أثير الإذاعة الناطقة باللغة الأمازيغية في خمسينات القرن الماضي.[2]

وفي منتصف الستينات حاول طلاب ثانوية "أعميروش" بتيزي وزو كتابة مسرحيات باللغة الأمازيغية وعرضها في منطقة القبائل، لكنهم واجهوا معارضة من إدارة مؤسستهم، ولمّا وصل هؤلاء الطلاب إلى الجامعة في السبعينات أدوا مسرحية"idem avalis ik amoh أي "محمد خذ حقيبتك" لـ "كاتب ياسين"، باللغة الأمازيغية في مهرجان قرطاج سنة 1973م، وقد رفضت السلطة عرضها خارج حرم الجامعة باللهجة المحلية الجزائرية. [3]

ورغم ذلك الحظر حقق المسرح الأمازيغي طفرة في فرنسا ضمن مسرح الهجرة في السبعينات مع "محند أويحيا" المعروف ب "موحيا" الذي قام بترجمة واقتباس ونشر العديد من النصوص المسرحية على غرار "Muhloqad " التي ترجمها من "mort sans sépulture" "لجان بول سارتر " سنة 1973م، و"la putain respectueuse" التي ترجمها سنة 1974م[4].

"Angaru ad yerr tawwur " هو عنوان مسرحية اقتبسها من "القرار" لـ"برتولت بريشت سنة 1976م، والتي عرضت سنة 1994م، خلال مهرجان مسرح الهجرة الأول من قبل فرقة

1-Voir :Mohammed Kali : L’œil et l’oreille-des langues aux langages dans le théâtre algérien p 49.

2 -voir : Said Chemakh les adaptation de mouhaya d’une langue à l 'autre au l’ouvre de mohaya.thamazgha catalunia. sinstri.canalblog.com . consulté le 05/09/2023 à 20.00.h

3- Voir: Mohammed Kali: L’œil et l’oreille-des langues aux langages dans le théâtre algérien p19.

4– Ibid: p19.

"إيمسدورار" بعد الربيع الأمازيغي.[1] وغيرها من النصوص "لموليير" و"صامويل بيكيت " و"ليفي براندیلو"، إلى جانب أعمال "فولتير"، وقصة قصيرة للصيني "لوكزون وغيرها من الأعمال سنة 1986م.

وفي سنة 1977م بعد افتتاح المركز الجامعي بتيزي وزو ولدت فكرة صناعة المسرح من جديد حيث ظهرت فرقة مسرحية جديدة عرضت نصّان مسرحيّان هما: "Thighri n tlawin" أي "صوت المرأة" و"حرب 2000 سنة" لـ "كاتب ياسين" ليتمّ حظر نشاط الفرقة في موسم 1980/1979م ومنعها من تقديم العروض في المواقع الرسمية، واستمرت حركة الترجمة تميز الكتابة المسرحية الأمازيغية في فترة الثمانينات حيث ترجمت العديد من النصوص المسرحية العالمية إلى الأمازيغية، منها ما نشر ومنها ما قدّم على شكل عروض، مع طبعها بطابع الخصوصية المحلية الأمازيغية مثل" tinini" لـ"محمد فلاق"، التي عرضتها جمعية "أمزقون نجرجر" بمنطفة "آث يني".[2]

اتجهت الكتابة المسرحية في هذه الفترة نحو الاقتباس من النصوص العالمية وترجمتها إلى اللغة الأمازيغية للتعبير عن الهوية الأمازيغية، لأنّ الجزائر في فترة الثمانينات كانت تعيش حربا حول مسألة اللغات، والتي تفاقمت بسبب البعد المقدس الذي منحه الإسلاميون للغة العربية، أما في التسعينات فلا نجد تأثيرا لغويا على العمل المسرحي لأن هؤلاء كانوا منشغلين بقضايا سياسية ودينية أخرى[3].

ألف الكتاب المسرحيون نصوصا مسرحية أمازيغية أسهمت في إثراء ذاكرة المسرح الأمازيغي، مثل الكاتب "أمزيان كزار" الذي ألّف النصّ المسرحي aryul n jeddnis، أي "حمار جدّه"، وكذا "ناصر موحوش" الذي ألف Tarw Tebrawi وهي ترجمة لمسرحية "تخريف ثنائي" للكاتب العالمي "يوجين يونسكو/Eugène loneso "،عرضت سنة 2013م ،واستمر نشاط

[1]– Mohammed Kali: L'œil et l'oreille-des langues aux langages dans le théâtre algérien,p20.

[2] – كساي ثميلة، الهوية الثقافية الأمازيغية من خلال الاتصال والتفاعل الرمزي في الأداء المسرحي الجزائري –دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من المقطوعات المسرحية وتلقي الأفراد لها–أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، قسم علوم الاتصال، جامعة الجزائر 2018،2019/3، ص256.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص22.

الحركة المسرحية الأمازيغية بين الإبداع والترجمة والاقتباس في الألفية الثالثة فنذكر على سبيل المثال لا الحصر مسرحية "فاطمة" لمحمد بن قطاف سنة 2007م، وفي نهاية 2012م اتجهت الكتابة المسرحية الأمازيغية إلى العبثية حين أعاد "نوري الصغير" كتابة "وحيد القرن" في نص تحت عنوان "إكنكير" يطرح فيه سؤال الهوية،[1] كما اتجه الكتاب أيضا إلى استلهام التاريخ والأساطير في نصوصهم مثل: "Massinissa Sophonizb" التي عرضت سنة 2015م و" Ahitos " سنة 2017م وغيرهما[2].

عرفت الكتابة المسرحية باللغة الأمازيغية توجّهات عديدة، فقد استعمل الكتّاب اللّغة الأمازيغية تعبيرا عن الهوية وترسيخا لمقوماتها، ووقوفا ضدّ إقصائها وتهميشها، لينتقلوا بعد الاعتراف بها كلغة وطنية إلى التعبير بها عن قضايا الراهن الأمازيغي، والتراث والتاريخ، ومنه أصبحت اللغة الأمازيغية وسيلة تعبير لا غاية.

تسفر مناقشة هذا المبحث إلى أنّ ما ميّز لغة الكتابة في النصوص المسرحية الجزائرية في الألفية الثالثة هو طابعها اللغوي المتعدّد، فقد خرج بعض الكتّاب المسرحيين الجزائريين من محدودية اللغة الواحدة إلى فضاء التعدّد اللغوي، واستخدموا توليفة من اللغات في كتابة نصوصهم المسرحية، وآثار البعض الآخر الابتعاد عن الاشتغال الكلاسيكي على اللغة الفرنسية كأداة نضالية في الفترة الكولونيالية، واستخدامها كغنيمة حرب لإخراج النصوص المسرحية الجزائرية من الحدود القومية إلى رحاب العالمية لاسيما بعد انفتاح المسرح الجزائري على التجارب المسرحية الغربية كما اتّجه الكّتاب المسرحيّون الجزائريون في هذه الألفية نحو الكتابة باللغة الأمازيغية بعد الاعتراف بها كلغة وطنية ثانية في الجزائر ذات مستويات تعبيرية وشاعرية متنوّعة.

[1] – كساي ثميلة، الهوية الثقافية الأمازيغية من خلال الاتصال والتفاعل الرمزي في الأداء المسرحي الجزائري –دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من المقطوعات المسرحية وتلقي الأفراد لها ، ص43.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص257.

المبحث الثاني: الجماليات اللغويّة والتعبيريّة في الكتابة المسرحيّة.

يمتاز مسرح الألفيّة الثّالثة بوجود نصوص مسرحيّة كتبت باللّغات الثلاث (العربية الأمازيغية، الفرنسية) ما يجعلنا نختار مدوّنة مسرحيّة تتكوّن من ثلاثة نصوص تتمثّل في: نصّ "الرهينة" لـ "محمد بويش" المكتوب باللغة العربية الفصحى ونص"أدوغالن...أدوغالن" لـ "طارق عشبة" المكتوب باللغة الأمازيغية ونص "une goutte d'eau dans un oued sans eau" لـ"محفوظ فلوس".

تمّ اختيار نصّ "الرهينة" لأنّ الكاتب أسّس من خلاله لمشروع جديد في الكتابة المسرحية يتمثّل في"دهشة التلقي وفق شاعرية اللغة"، وبالتالي تبدو ملامح التحّول بارزة فيه من خلال دراسة اللغة، ووقع اختيارنا على نصّ "أدوغالن...أدوغالن" لإثبات فاعلية الكتابة باللغة الأمازيغية واستيعابها لأسئلة الواقع الراهن وحساسياته الجديدة، ويبدو التحوّل بارزا فيه من خلال انتقال الكتّاب المسرحيين من التفكير في لغة الكتابة إلى التفكير من خلال اللغة في قضايا مختلفة من صلب المجتمع الجزائري، أمّا اختيار نصّ " une goutte d'eau dans un oued sans eau" فجاء بهدف إبراز التحوّل الذي عرفته الكتابة المسرحية باللغة الفرنسية، من خلال المشروع الذي جاء به "محفوظ فلوس" الذي اصطلح عليه ب"المسرح العلمي".

1- شاعريّة اللغة في مسرحيّة (الرهينة). لـ " محمد بويش":

عرفت شعوب كثيرة المسرح، أو على الأقلّ ظواهر مسرحية ارتبطت أساسا بعقائدها وطقوسها الدينية، واستلهمتها من أساطيرها وصاغتها شعرا، فقد كانت تقدمها غناء ورقصا، ومن ذلك ما عرفته الحضارات الهندية والصينية والفرعونية، غير أنّ أهمّ ما وصلنا اليوم من المسرح الشعري هو ما عرفته الحضارة اليونانية قبل الميلاد[1]، ومنه لا يمكن أن ننكر أن المسرح الشعري له بعد طقوسي عقائدي عند مختلف الحضارات القديمة.

[1]- ينظر: كساي ثميلة الهوية الثقافية الأمازيغية من خلال الاتصال والتفاعل الرمزي في الأداء المسرحي الجزائري –دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من المقطوعات المسرحية وتلقي الأفراد لها ، ص26، 27

وقد حذا الأوروبيون حذو اليونان ومن بعدهم الرومان، في استلهام مسرحياتهم من الأساطير الإغريقية أوّلا، وفي كتابة نصوصهم المسرحية شعرا ثانيا[1].

كنتيجة للعلاقة التأثيرية التأثريّة بين المجتمع الغربي والعربي، نجد العرب قد تأثروا بالمسرح الشعري الأوروبي، ولعلّ أهمّ الأسباب الدافعة إلى ذلك حسب "عز الدين جلاوجي" السعي نحو تقليد الغرب، واستلهام ما عنده، وميل الإنسان العربي إلى الغنائية، فالعرب أمة الشعر،[2]ومنه نستنتج أنّ العرب كتبوا المسرح الشعري تأثّرا بالمسرح الأوروبي من جهة، وميلا إلى الشعر والغنائية من جهة أخرى.

لقد عرف المسرح الجزائري أوّل مسرحية شعرية سنة 1938م، على يد الشاعر"محمد العيد آل خليفة" حين كتب مسرحيته "بلال بن رباح" في فصلين وعشرين صفحة، وثاني مسرحية شعرية في الأدب الجزائري كانت سنة 1941م، على يد "محمد البشير الإبراهيمي"، سماها رواية الثلاثة نطوي عقودا بعد ذلك ليطل علينا "الأخضر السائحي" بمسرحيتيه الشعريتين: "حكاية ثورة"، "أنا الجزائر" نشرها بعنوان "الراعي" وحكاية ثورة سنة 1988م، وفي الفترة نفسها تقريبا يؤلّف الشاعر الجزائري "أحمد حمدي" نصا مسرحيا شعريا بعنوان "أبوليوس" سنة 1990م، من هنا يتبيّن أنّ رصيد الجزائر من المسرح الشعري قليل جدا في هذه الفترة، وباقي النصوص كتبت بعد الاستقلال،[3]ومنه يتّضح لنا أنّ الجزائر عرفت بدايات محتشمة للمسرح الشعري، واستمرّ لفترة ما بعد الاستقلال وصولا إلى الألفية الثالثة.

يمكن أن نلاحظ أنّ حضور الشعر في المسرحيات الجزائرية كان على ثلاثة أشكال : الشكل الأوّل هو اعتماد المؤلّف على نصّ شعري خارج عن مملكة إبداعه، وإنما هو من إبداع إحدى الشخصيات المسرحية، وغالبا ما تكون شخصية رئيسية، والشكل الثاني هو تطعيم الأديب نصّه

[1]– ينظر: كساي ثميلة الهوية الثقافية الأمازيغية من خلال الاتصال والتفاعل الرمزي في الأداء المسرحي الجزائري – دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من المقطوعات المسرحية وتلقي الأفراد لها ، ص28.

[2]–المرجع نفسه، ص31.

[3]– ينظر: عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي، ص46، 47.

المسرحي بشيء من الشعر يؤلّفه هو، ويجريه هنا وهناك على لسان بعض شخصياته الرئيسة، أما الشكل الثالث والأخير فهو سيادة الشعر على لغة الحوار، فلا تأتي إلا شعرا[1].

لا يمكننا أن نعتبر مسرحية "الرهينة" شعرية، بل هي مسرحيّة شاعرية تجمع بين لغة المسرح ولغة الأدب التي تقترب من اللغة الشعرية، استطاع فيها الكاتب خلق لغة شاعرية والتنظير لمشروعه الجديد "دهشة التلقي وفق شاعرية اللغة في المسرح العربي الحديث"، وقد تجاوز الطرق التقليدية في الكتابة، فأضمر من المعاني أكثر مما أظهر، وترك الفراغات للمتلقي يملأها بالتأويل كما كسر العديد من التابوهات، كتابو الجنس، والدين والسياسة سيتطرّق إليها البحث لاحقا.

عند تحليل النص المسرحي نجد أنّه كتبه بلغة قريبة من الشعر، يجمع فيها بين المتناقضات ويعرّي المسكوت عنه، عبر جملة من الصور الاستعارية والتشبيهية، ينأى فيها عن المباشرة والوضوح، إلى الغموض يمزج فيها بين اللغة الدرامية والشاعرية على حدّ سواء، «والشاعرية هنا لا تعني جوهر الشعر وحقيقته، بل محاولة لاقتراب لا يخلّ بسياق الدرامية في النص المسرحي».[2]

كما نلاحظ في النص المسرحي "الرهينة" ملمحا شعريا، يتمثّل في كتابة عباراته على شاكلة الشعر الحر، مع العناية بالبيان والبديع، والتركيز على مختلف الظواهر الصوتية كالنبر والتنغيم...الخ، لتحقيق دهشة التلقي، استطاعت اللغة الشاعرية أن تستوعب الحمولات السياسية والثقافية والاجتماعية التي بثّها الكاتب في ثنايا نصّه المسرحي.

لا يقلّ الصرح اللغوي الذي يبني عليه الكاتب نصّه المسرحي أهميّة عن مكونات النص الأخرى، لهذا نجد الكتّاب المسرحيين يعتنون بلغتهم أيّما اعتناء، ويصعدون بها إلى مستويات عليا في التشكيل والدلالة، ملقين مسؤولية القراءة والتأويل على عاتق المتلقي لاكتشاف القيمة الفنية والجمالية لهذا النص.

لقد شغلت اللّغة الأدبيّة في النص المسرحي المكتوب فكر النقاد والباحثين، لأنها تمثّل القالب الذي يصبّ فيه الأديب أفكاره، وتعدّ وسيلة مهمّة لتقريب هذه الأفكار وعرضها وإيضاحها

[1]– ينظر: عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري ،ص25–26.

[2]– راشد فهد عايض القثامي، الشاعرية في النص المسرحي الحديث في المملكة العربية السعودية، مسرحية المحطة لا تغادر لفهد الحارثي أنموذجا، المجلة العربية، مداد، مج6، ع16، يناير، 2022، ص11.

والتعبير عن متغيّرات الحياة، وبدونها يفقد النص نصيته ووجوده، وقد تعدّدت مستويات اللغة في النص المسرحي فثمّة المستوى الفصيح الذي يمثّل منطوق الكاتب في لغة السرد، والمستوى الآخر هو لغة الحوار التي يصوغها في قوالب لغوية متباينة فنيّا باعتبار قيامها على المونولوج الخارجي أو الداخلي،[1] فإذا راعى الكاتب الفوارق الموجودة بين الشخصيات يكون بذلك قد قدّم نصا مسرحيا يسهل على المتلقي الإمساك بدلالاته.

يُصنَّف نصّ "الرهينة" للكاتب "محمد بويش" في خانة المسرح السياسي الاجتماعي المكتوب باللغة العربية الفصحى، عالج فيه الكاتب تيمة "الهيمنة الذكوريّة والخضوع الأنثوي".

بما أنّ الكتابة عن المرأة هي في جوهرها كتابة عن الإنسان والمجتمع بصفة عامة، فقد لجأ الكاتب إلى لغة تصويريّة تجلّت منذ بداية النصّ في مشهد امرأة تقف أمام نافذة صغيرة هي نقطتها الوحيدة لرؤية العالم الخارجي، إنّها سجينة رؤيا تمارس سطوتها على أعماق عقلها، عاجزة عن الخروج من قوقعتها لإيمانها بأن العالم انتهى منذ زمن بعيد، ولم يبق فيه سواها ورجل يعمل ساعي بريد يزورها مرة في السنة، ليعطيها أحلاما يجمعها من سبات بشر كانوا في مدينتها، مهمته الوحيدة تحويل تلك الأحلام إلى كوابيس في عقلها.

لا ينظر مجتمع "الرهينة" للمرأة ككائن مستقل بل كرهينة للرّجل، ويدخل جسدها في إطار الشرف الذي لا يتساهل الرّجل معه ومن ثمّ حمّل الكاتب نصّ "الرّهينة" بحمولة اجتماعية تتلخّص في فعل "الوأد" الذي كان يُمارس على المرأة في الجاهليّة، واستمرّ في المجتمعات تسخّر المؤسسات الاجتماعية والدينية والسياسية لشرعنة الهيمنة الذكوريّة.

يقدّم النصّ المسرحيّ تصويرا رمزيّا للمرأة كرهينة للسلطة الذكوريّة، حيث تسجن سجنا معنويّا وتوأد أحلامها، من قبل الرّجل الذي يحرس صمتها، ويمنع وصول صوتها إلى المجتمع خوفا من وعيها والمطالبة بحقّها في التحرّر أو تحقيق أحلامها بعيدا عن سلطته، فتبدو في مختلف مقاطع النص المسرحي مقتنعة بأنّها عورة، وهذا الاقتناع خلّفته هيمنة الرّجل القمعيّة، التّي جعلت الرهينة تتماهى في سلطته، وتعيش مدى حياتها مُهَيْمَنًا عليها.

[1]– ينظر: عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، ص22.

يوظّف "محمد بويش" لغة واصفة تصوّر في بداية النص المسرحي "الرهينة" المحبوسة داخل صمتها، خائفة من الرّجل ،خاضعة لسلطته، وتبُرز في نهاية النصّ أنّ المرأة واعية متمرّدة تبحث عن ذاتها خارج سلطة "الرجل.

كتب"محمد بويش" نصّ"الرهينة" بلغة عربية فصيحة، قريبة من لغة الشّعر يعبّر بها عن الصّراع بين شخصيتي"الرهينة"،و"الشيطان"، ويجسّد مواقفهما، ويعدّ "المونولوج" أو الحوار الداخلي أداة تعبيريّة توحي بالتأزّم النفسي للرهينة حين تقول:

«كلّ المدن مغلقة إلّا نافذتي

لابد أن أعود الصدأ يأكل لساني»[1]

أمّا الحوار المباشر أو "الديالوج"[2] فقد استخدمه كأداة لتجسيد الصراع الخارجي بين "الرهينة" و"الشيطان" في المقطع الآتي:

«الرهينة: أين أحلامي إذن؟

الشيطان: هي كوابيس تضاجع اقترابك بالفصول... فاقتربي مني أمنحك سر المكان»[3]

يرى "جميل حمداوي" أنّ أخطر ما تتعرض له لغة الحوار المسرحي أن تكون خطابية، لأن ذلك يشعر القارئ أنّ الشخصية لا تتوجه للشخصيات المسرحية الأخرى، بل إلى المتفرجين وكأنّ الكاتب ينسى عمله الفني ليعبّر عن رأيه مباشرة لجمهوره[4]، رغم أنّ "محمد بويش" وظّف لغة شاعريّة في كتابة نصّه المسرحي إلّا أنّه حافظ على البعد التواصلي التفاعلي بين الشخصيّات.

وبما أنّ الحوار في "المعجم المسرحي" «هو شكل من أشكال التواصل،يتمّ فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر»،[5] فإن الكاتب يتيح من خلاله للشخصيات أن تتواصل وتتفاعل فيما بينها معتمدا على حوار يأخذ شكل مقاطع كلامية قصيرة "Réplique" على النحو الآتي:

«المرأة: لن أبايعك.

---

[1] – محمد بويش: الرّهينة، دار رؤى للنشر والتوزيع والإعلام، تونس، ط1،2014، ص03

[2]– ينظر: جميل حمداوي، محاضرات في فن المسرح، ص226.

[3]– ينظر: محمد بويش، الرهينة، ص11.

[4] –جميل حمداوي: محاضرات في فنّ المسرح، ص229.

[5] –ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 175.

(الشيطان): ستبايعين قبس من نار ليحرقك»[1].

كما يأخذ الحوار في النص المسرحي شكل مقاطع كلامية طويلة "Tirades" نمثّل له بالمقطع الحواري الآتي:

«(الشيطان):

أيتها الرهينة....أيتها الرهينة.....

اخترق صوتك المجال.....

لابد من عودة إلى حقائب سجنك.....

تعالي إلى مكانك...وارتشفي آخر قطرة من كوابيسك.

اقتربي مني أكثر....

اقتربي.....

اقتربي.....

(الرهينة):

لا بد أن أنسحب الآن...

همومي ترحل معي

من يكمل الطريق إلى الحلم؟

هذا الأرق يشدني إلى رؤيتك

هل تخرج مني أيها الكابوس؟

هل أخرج منك...؟

آه.. كم يؤرقني الممر إليك

كم أشتهي الغوص في كل فصولك

ليولد الربيع من اشتهائي.

ويأتي الميلاد... ».[2]

---

[1]– محمد بويش، الرهينة، ص05.

[2] –المصدر نفسه، ص10–11.

لا يحصر الحوار في مستوى التّواصل والتّفاعل بين الشخصيات فقط « فأسلوب تبادل الكلام هو سلفا علامة تساعد على بناء المعنى، وهي ذاتها حاملة معنى»[1] بل يمتدّ إلى مستوى إنتاج دلالة النصّ، وبناء على ذلك لم يقتصر الحوار في نصّ "الرهينة" على التواصل اللفظي بين شخصية "الشيطان" وشخصية "الرهينة"، بل عبّر عن تيمة النصّ المبنية على علاقة سلطويّة بين الرّجل والمرأة تضع الرّجل في موقع المهيمن، والمرأة في موقع المُهَيْمَن عليه في قول "الرّهينة":

«ادفعني إليك..

ادفعني إليك..شتت سبات الوقت في أهدابي..

أيها الساكن غروب حلمي البعيد..

ها أنا ذا..عارية من أحلامي..

أنتظرك... »[2]

لعبت اللغة العربية الفصحى في النصّ المسرحي "الرهينة" دورا جوهريّا في تجسيد الصراع الإيديولوجي والاجتماعي بين شخصيتي "الشيطان" و"الرّهينة"، وأبرزت موقفيهما من العادات والتقاليد وقوانين المجتمع.

يتميّز نص "الرهينة" ل"محمد بويش" باشتغال لغوي على مستوى العبارة، فهو يوظّف اللّغة ببعد مساو أو مجاوز للعبارة ،الأمر الذي تستدعي زحزحة موضع التحليل من منطقة الكلمة إلى منطقة العبارة، لنتحدّث بعد ذلك عن الملفوظ الاستعاري بدل الاستعارة–الكلمة[3]. فلا يمكن الإمساك بدلالة التشكيل الاستعاري في النصّ المسرحي خارج سياق الحوار، في عبارة «ها أنا ذا عارية من أحلامي أنتظرك»[4] نلاحظ استعارة مكنية في قول الرّهينة:"عارية من أحلامي"، حيث شبّه الكاتب "الأحلام" ب"اللباس" وحذف المشبه به "اللباس" الذّي يستر الجسد الأنثوي، ويشعره بالدفء، وترك "العراء" قرينة لفظيّة دالة عليه. يحيل هذا التشكيل الاستعاري إلى تيمة النص المسرحي عند

[1] – آن إيبرسفيلد، قراءة المسرح، ص319.

[2] – محمد بويش، الرهينة، ص03

[3] – ينظر: بول ريكور، من النص إلى الفعل، ترجمة: محمد برادة–حسن بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط1، 2001، القاهرة، مصر، ص 14.

[4]– محمد بويش، الرهينة، ص 03

مقاربته في سياق حواري، تشعر فيه "الرهينة" بالخوف، والنّقص والحزن بعيدا عن الرجل حين تقول:

«أنتظرك... أسجن رقبة الليل بين أضلعي.

احملني إليك

كوابيس الوقت في انتظاري

احملني إليك

رائحة جسدك تستفز صراخي»[1]

يتّسم "نص محمد بويش" بتجديد دلالي واضح يظهر على مستوى توظيف الاستعارات الحيّة حيث يعبّر من ملفوظات استعارية لغويّة عن مدلولات غير مسبوقة، على اعتبار أن التجديد هو ما لم يُقل بعد وغير مسبوق ينبثق داخل اللّغة، وهنا تكون الاستعارة الحية، حيث يتم التجديد داخل اللغة[2] يعيد الكاتب تشكيل لفظة (الجرذ)، لتعبّر عن معنى جديد في المقطع الآتي الذي تقول فيه "الرهينة" مخاطبة "الجرذ":

«أيها الجرذ... أيها الجرذ...

فا تني حضورك...

ألا تخاطبني...

هل اندمل الفزع فيك الآن...

هل وجدت مخرجا.

علمني معنى الحرية إذا... »[3]

شكّل الكاتب من الملفوظ الاستعاري(الجرذ) استعارة حية، وأتاح له أن يحاور "الرّهينة"، لتسريد الحرية. انزاح فيها عن المعنى الدلالي السلبي للجرذ الحيوان الذّي يرمز للقذارة إلى معنى غير مسبوق يرمز من خلاله للحريّة.

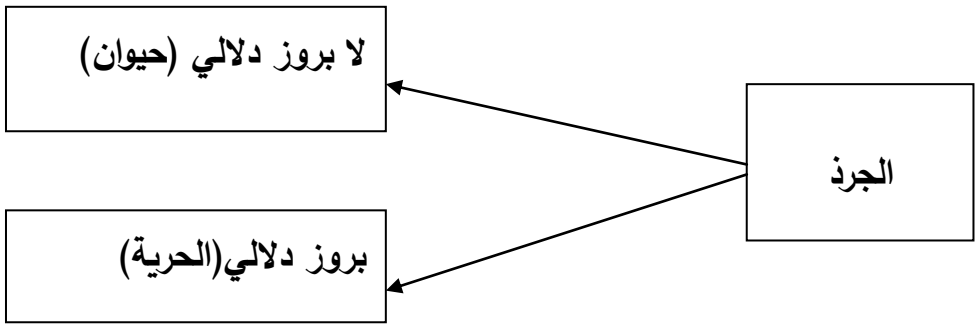
---

[1]–ينظر: محمد بويش، الرهينة، ص03

[2]–ينظر: المصدر نفسه، ص15.

[3]– المصدر نفسه، ص09

إنّ العلاقة بين الفهم والتفسير في نص "الرهينة" تبدو حين نحاول الإمساك بالدينامية الدلالية للملفوظ الاستعاري "الجرذ" التي بفضلها، ينبثق بروز دلالي جديد "التحرّر" من أنقاض إلا بروز الدلالي (الحيوان)[1]، نحاول توضيحة في المخطط الآتي:



تقدّم العلاقة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي في المنطوق الاستعاري دليلا مناسبا يتيح لنا أن نحدّد على نحو صحيح السّمات الدلالية للرمز، هذه السمات هي التّي تربط صورة كل رمز باللّغة وتضمن بالتالي وحدة الرموز، برغم تفرّقها في أمكان متعددة،[2] بناء على ذلك تتحرّر الملفوظات المتمثّلة في "الجرذ، الشيطان، ساعي البريد، الكهف" في نصّ "الرّهينة" من نسقها اللا دلالي الحرفي وتصبح رموزا مرتبطة بنسق دلالي جديد قوامه تكريس"الهيمنة الذكورية والخضوع الأنثوي".

وفي فلسفة "بول ريكور" نجد اللّغة هي المنبع الوحيد الذي تنطلق منه الفلسفة، وذلك عندما تثير الألسنية عدة إشكالات أمام فلسفة الذات الفاعلة، إذ نجد "ريكور" يميّز ثلاثة مستويات لا سبيل إلى الخلط بينها: فإذا كانت اللغة هي الواسطة والأساس فلا بدّ من التمييز بين مستوى الكلمة وهذا هو مستوى المبنى ،حيث الكلمة ليست سوى جزء من قاموس كبير، ولكن كل كلمة لا معنى لها في حد ذاتها، إذ لا بد من وضعها في الجملة التي نستعملها فيها، ومع وضعها في

[1] – ينظر: بول ريكور، من النص إلى الفعل، ص16.

[2] – بول ريكور: نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط2 ، 2002، ص96.

الجملة يبرز مستوى المعنى حيث تصبح الجملة الحامل للحد الأدنى للدلالة الكاملة،[1] ونعني بذلك أنّ الألفاظ لا تقرأ قراءة معجميّة، بل يجب أن تُربط بالجملة التي ذُكرت فيها وتُقرأ قراءة سياقية عند محاولة الإمساك بالدلالة الكليّة للنص، فتكون بذلك الملفوظات اللغوية المتمثلة في "الجرذ، الشيطان ساعي البريد، الكهف" موجّهات لمسار الدلالة الكلية التّي يصبو النصّ إليها والمتمثّلة في "تحرير المرأة".

تقوم عناصر النص المسرحي شأن أي عمل فني على ثلاث أسس لا غنى عنها التفكير التصوير، والتعبير، فلا يوجد نص مسرحي دون فكر،ولا يوجد فكر دون قيم، والمؤلّف المسرحي شأنه شأن كل مبدع يفكّر في المادة اللغوية قبل الشروع في تشكيلها[2].

اتّجهت اللغة في نصّ"الرّهينة" اتجاها اجتماعيا سياسيا،باعتبارها الأداة التي استعملها الكاتب للتعبير عن قضية "تحرّر المرأة" نمثّل لها بالمقطع الذي تقول فيه "الرهينة" مخاطبة نفسها:

«هل استبيح ليلي

اهرب من عقارب ذاكرتي وأمنحك خوفي»[3]

«الوحدة تمخر داخلي...

سكنت كهفي وحبال السرة تعلقني بين أهداب الرفض... »[4]

صوّرت اللغة في هذا المقطع إحساس "الرهينة" بالخوف والوحدة والرفض، فهي في حاجة دائمة لوجود الرجل الذّي يمثّل سلطة قمعيّة للرهينة، تجاوزت حدود الجسد، لذلك تبدو"الرهينة" مقتنعة أنّه لا حياة لها بعيدا عن الرّجل، كما صوّر الكاتب أقوالها وأفعالها، وأقوال وأفعال"الشيطان" الشخصية المتصارعة مع "الرهينة" في النصّ المسرحي:

«الرّهينة: هل أخرج؟

---

[1] –إبراهيم أحمد: أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008، ص34، 35.

[2] – ينظر:أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، د.ط، د.ت، مصر، ص121.

[3] – محمد بويش، الرهينة، ص03.

[4] –المصدر نفسه، ص10.

الشّيطان:لا تخرجي».[1]

بعد التفكير والتصوير، تتشكّل مادّة التعبير الدرامي، ومن الأسس العامة لتحقيقها وجود عاطفة وفكر وإدراك شعري للعالم*عندما يدرك الكاتب عمق التجربة، ومن ثمّ يعبّر بهذا العمق عن تلك التجربة مع انفعال الكاتب بشيء ما.[2]

ينطلق "محمد بويش" في تشكيل التعبير الدرامي من اللّفظ كحدث، فمن خلال لفظ "الجرذ" يتبلور وعي الرهينة، وتقتنع بضرورة التحرر،بعد إدراكها لمحدودية حريتها، في مقابل اتساع حرية "الجرذ"، وتخاطبه قائلة:

«أيها الجرذ... أيها الجرذ...

فاتني حضورك...

ألا تخاطبني...

هل اندمل الفزع فيك الآن...

هل وجدت مخرجا.

علمني معنى الحرية إذا...

قد تكونين أنثى مثلي.. وتمارسين الحرية أفضل مني... »[3]

وظّف(محمد بويش) نصوصا غائبة في نصّه المسرحي، فنجده في العديد من المقاطع يتناص مع القرآن الكريم، وهذا ما يبيّنه الجدول الآتي:

الرقم	النص المسرحي	النص القرآني
01	تراجعت أحلام الرعاة واستكانوا للذئب(ص04)	**قال الله تعالى:**﴿قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِئْبُ﴾ **17-يوسف.**

[1] – محمد بويش: الرهينة، ص 07.

*اختيار الكاتب لمختلف مكونات نصه المسرحي من شخصيات وزمن ومكان وصراع وحوار...

[2] – ينظر: أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف، ص 129.

[3] –محمد بويش، الرهينة، ص 09.

02	وحلمك ضاع في خرافة العجل المقدس. (ص04)	**قال الله تعالى:**﴿وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَى مِنْ بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلاً جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ﴾ **148-الأعراف.**
03	سكنت كهفي (ص06)	**قال تعالى:**﴿إِذْ أَوَى الفِتْيَةُ إِلَى الكَهْفِ﴾**10 الكهف.**
04	قد رأى في الحلم أنه يذبحك (ص08)	**قال الله تعالى:** ﴿فَلَمَا بَلَغَ مَعَهُ السَعْيَ قَالَ يَا بُنَيَ إِنِي أَرَى فِي المَنَامِ أَنِي أَذْبَحُكَ﴾ **102 الصافات.**
05	موءودة أنا (ص13)	**قال الله تعالى:**﴿وَإِذَا المَوْءُودَةُ سُئِلَتْ﴾ **08التكوير.**

شكل5: جدول الاقتباس من القرآن الكريم في نص (الرهينة)

يتضح من الجدول أنّ الكاتب اقتبس آيات قرآنية، لتناسب السياق العام للنص المسرحي وظفها في نصّ الحوار الذي استحضر فيه قصّة النبي "يوسف عليه السلام" و"السامري" و"العجل المقدس" لبني إسرائيل، بالإضافة إلى قصّة النبّي "إبراهيم عليه السلام" مع ابنه، ووظف لفظة (موءودة) ذات المرجعية التاريخية للتأكيد على استمرارية الوأد الجسدي للنساء الذي كان منتشرا في الجاهلية بصورة جديدة تتمثل في الوأد الفكري، ووأد الأحلام وتكبيل الحريّات.

يفهم للمتلقي مضمون النصّ المسرحي من خلال فعل التأويل، لأنّ الكاتب ترك أثره مفتوحا واتجه نحو اللامحدّد، ليمنح المؤوّل حرية تمكّنه من ملء مواقع اللاتحديد، أو الفجوات النصيّة كما في اصطلاح "آيزر" ليجعله شريكا في عملية كتابة هذا الأثر، ومنه تنتج عن قراءة النصّ المسرحي الواحد عددا لا نهائيا من الدلالات .

تحيل كلّ لفظة استعملها الكاتب في نصّه إلى مراكز إيحائية متنوعة لأنها مفتوحة على مجموعة من التأويلات الجديدة، كما رأينا سابقا مع اللفظ الاستعاري "الجرذ"، وبناء على ذلك نقول إنّ "محمد بويش" جسّد تحوّلا في كتابته للنص المسرحي الجزائري يتمثّل في انفتاح النص المسرحي ولا تحديده، جسّده على مستويين: المستوى الأول يظهر في نهاية النص المسرحي التي تركها مفتوحة للقارئ، يملأها بفعل القراءة والتأويل، والمستوى الثاني يتعلق باللفظ الواحد المفتوح، إذ من خلال دال استعاري واحد يستهدف مدلولات عديدة.

يرى "أمبرتو إيكو" أنّ المؤلّف يقدّم للمؤوّل أثرا يحتاج إلى أن يكمله، وهو يجهل الطريقة التي سيتحقّق بها ذلك، لكنه يعلم أنّ عمله سيظل هو عمله، وعن طريق الحوار التأويلي سيتجدّد شكل منظم من شخص آخر لكنه شكل هو مؤلّفه، ودور الثاني حسب "إيكو" يقتصر على اقتراح الإمكانات المنطقية والموجهة والممتلكة لبعض الضرورات النظامية التي تحدّد تطوّرها[1]،فمن خلال هذه الخاصية يكتب "بويش" نصّا مسرحيّا مفتوحا ويخلق ديناميته، ويضمن له عددا لا نهائيا من النهايات التي يكتبها المؤوّلون من خلال المركبات التأويلية، أو بعبارة أخرى يكتبون نهايات للانهاية.

إنّ القارئ لنص"الرهينة" يجد نفسه أمام إمكانات لغويّة متنوعة حققت شاعريّة النصّ من خلال التّصوير باللّغة الذّي جعل الكلمة حدثا ينطلق منها الكاتب لصياغة الأحداث الأخرى والكتابة باللّفظ المفتوح أو اللامحدّد، زد على ذلك توظيف الاستعارات الحية التي نظّر من خلالها لدهشة التلقي وفق شاعريّة اللغة، كما سلّط الضّوء على قضية (تحرّر المرأة) ونقلها من الواقعي إلى التخييلي وبناء على ذلك تحوّلت ثورة المرأة من أجل التحرّر من ثورة خارج نصية إلى ثورة داخل نصيّة.

2- اللّغة كأداة للتفكير في مسرحيّة أدوغالن، أدوغالن.

يضع النصّ المسرحي "أدوغالن،أدوغالن" الذي اقتبسه "طارق عشبة" عن نصّ "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لـ (الطاهر وطار) باللغة الأمازيغية المكتوبة بالخط العربي التاريخ موضع الشك والنقد، استعمل فيه الكاتب لغة صوّر من خلالها صراع الإرادة الإنسانية ضدّ إرادة القدر في نسق صوفي لا يرى أنّ كلّ استشهاد مأساويًا، وليست كل فاجعة بالضّرورة مأساة، ففي حالة التصوف التي عاشها (الشيخ)، «كانت العناية الإلهية والرجاء والاطمئنان واليقين والفناء وغيرها من الأحوال الصوفية، تقف مانعا من قيام التراجيديا والحس المأساوي»[2]، وتطبع النص بطابع كوميدي يتجلى أكثر المقطع الآتي من النص:

[1] – ينظر، أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة، عبد الرحمن بوعلي،دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، 2001، سوريا، ص38.

[2] – عبد الواحد ابن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، جامعة القاضي عياض، ط1، 2007، مراكش، ص43.

(الشيخ):

«سبحان الله أيوان ألا كتش إنسعا ذمعيوان، سلعنياك الله أيوان، إزوران إلان قورن أذرضيبن. الله الله، صوضد أي أضو أواث أي أقفور، أربي المعبوذ أرنود الرعوذ. أواث أقفور أتسيزيذ ثمورث واذ إزذيقن وولون، ثمورث يلان ثعقار أتس جوجق»[1].

في هذا المقطع الافتتاحي يسبّح الشيخ ، ويقرّ بأنّه لا معين له سوى الله، يترجّاه لتصبح الجذور التي كانت جافة رطبة، وأن تهبّ الرياح وتعصف الرّعود وينزل المطر لتتطهر القلوب وتتحوّل الأرض البور إلى أرض خصبة.

يبدو من خلال لغة النص المسرحي أنّ التجربة الصوفية تختلف عن الرؤية التراجيدية سواء من حيث الوسائل أو المفاهيم أو الأهداف، فالمأساوية في النص تقوم على عناصر الصراع والتوتر والقلق والتمزّق، و تتموقع أنطولوجيا وأخلاقيا في منزلة بين المنزلتين. في المقابل نجد التجربة الصوفية تبنى على الاطمئنان والتوكل والرضا[2] يتجلى هذا التمايز بوضوح في الحوار اللغوي بين "الشيخ" و"جميلة" حين كانت قلقة خائفة من موت ابنها فطمأنها"الشيخ" بأنه نائم، ولم يمت.

«جميلة:

سوسوم.... شوت.... شوت.... أطس أمي... مي....مي.

الشيخ:

قربد أوتس اقاذ أرا..... قربد.

الشيخ:

أنيغام قربد، ذاقي أقليكم ذي لمان.

جميلة:

[1] – طارق عشبة، مخطوط النص المسرحي(أدوغالن...أدوغالن) ص 01، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق ص23.

[2] – ينظر: عبد الواحد ابن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث،ص47.

أسيذي الشيخ؟ ياك أمي أور إموث أرا؟ ذ نوثني إد إنان، أثان وليث، أثان أدتس شمومح. (صرخا). أثان... أمي أور إموث أرا.... ذي ضس كان إق طس».[1]

عندما نبتعد عن البعد الروحي للتصوف، وننظر إلى تقنياته الجسدية، نجد أنّ لديه قدرة هائلة على طمس المأساوية وإغراقها بواسطة جملة من الوسائل والتعابير الجسدية كالذكر والرقص المقدّس والموسيقى[2]، لأنّ هذه العناصر ليست مجرّد طقوس صوفيّة، بل هي أدوات تفكّك المأساة وتعيد تشكيلها، فتحوّلها إلى طمأنينة، هذا ما التمسناه في النص المسرحي "أدوغالن،أدوغالن" عندما طلب الشيخ من "جميلة" أن تقترب منه لأنّها في أمان قائلا: «أنيغام قربد، ذاقي أقليكم ذي لمان».

تبدأ أحداث النص المسرحي بوصول رسالة إلى "العابد"، تنبؤه بعودة الشهداء يوم الجمعة ممّا يُخيف فئة المسؤولين، في المقابل فرحت النساء بعودة أزواجهن وأبنائهن وإخوتهن وأخواتهن وشروعهن في التحضير لاستقبالهم عبر طقس "الوعدة".

عرّى النص المسرحي المكتوب باللغة الأمازيغية واقع المجتمع الجزائري ما بعد الكولونيالي الذي انتشرت فيه الفوضى والبيروقراطية والرشوة وغيرها من الآفات الاجتماعية وانتقده.

3- اللغة الفرنسية والتحوّل نحو المسرح العلمي في مسرحية Une goutte d'eau dans un oued sans eau

يمثّل النص المسرحي الجزائري (une goutte d'eau dans un oued sans eau) أو (قطرة ماء في وادي بلا ماء) تحوّلا في المسرح الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية، ويأخذ طابعًا علميّا عند (محفوظ فلّوس) في سياق ما بعد كولونيالي، حيث خرج عن قواعد النص الكولونيالي الذي يعبّر عن قضايا الهوية والثورة والمقاومة والتحرّر، واتجه نحو التعبير عن قضايا علميّة. يعكس هذا التوجّه كيفية توظيف اللغة الفرنسية في المسرح ما بعد الكولونيالي، ويؤكّد أنّها لم تعد مجرّد أداة للتعبير عن قضايا الهوية الوطنية، بل هي أداة للتعبير العلمي والفكري تبرز تطور

1- ينظر: طارق عشبة :مخطوط النص المسرحي(أدوغالن ...أدوغالن)، ص01-02، المقطع مترجم إلى اللغة العربيّة في الملحق ص24.

2-ينظر: عبد الواحد ابن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، ص47.

المسرح الجزائري في الألفية الثالثة. وبناءً على ذلك نقول إنّ اللغة الفرنسية ليست محصورة في التعبير عن الهوية فقط.

صرّح "محفوظ فلوس" في المداخلة التي ألقاها في إطار الطبعة الخامسة عشر للمهرجان الوطني للمسرح المحترف يوم 2022/12/26م، بالمسرح الوطني محي الدين بشطارزي حول مشروع المسرح العلمي، بأنّه تكوّن على يد "مصطفى كاتب" باللغة الفرنسية، وبعد تخرّجه أسّس أول نادي لعلم الفلك في الجزائر سنة 1982م، كما أعدّ وأخرج العديد من الحصص العلمية في التلفزيون الجزائري على غرار النادي الفلكي، الشبّان والعلم، الشطّار الصّغار، ولاقت صدى كبيرا عند الجمهور، من هنا بدأ يفكّر في مصطلحات علميّة جديدة، إلى جانب اشتغاله في جريدة horizon "المجاهد" حول علم الفلك، وأصبح بعد ذلك رئيسا للجمعية الجزائرية للنشاطات العلمية والتقنية للشباب وعضوا في الاتحاد العربي لنوادي العلوم، وفي الحركة العالمية للتسلية العلمية أصدر سنة 1992م كتابا بعنوان "كيفية تنشيط علم الفلك"، وأسّس أول مركز للثقافة العلمية في الجزائر بقصر الثقافة بالقبة، ثمّ تظّم أوّل ملتقى وطني حول مصطلح الثقافة العلمية، كان بمثابة انطلاقة جديدة للمصطلحات العلمية، ومنه بدأ يفكر في المسرح العلمي، ولمّا صار مديرا لمشروع مدينة العلوم سنة 1997م، انطلق المسرح العلمي عنده انطلاقة فعلية سنة 1998م، فألف أوّل نص مسرحي بعنوان (المشتري) بهدف تبسيط العلوم في إطار مشروع مدينة العلوم.

يعرّف "محفوظ فلوس" "المسرح العلمي" بأنّه مسرح بيداغوجي، الهدف منه إيصال المصطلحات العلمية إلى جمهور التلاميذ بأسلوب شيّق يتداخل فيه الفن والعلم بهدف تبسيط العلوم، استمر بعد ذلك في نفس المشروع، وألف النص المسرحي "Atomos"، مزج فيه بين العلم والدراما لأن موضوع القنبلة الذرية يندرج ضمن التراجيديا، وتمّ استدعاؤه من طرف وزارة البيئة لتبسيط المصطلحات العلمية البيئية للجمهور الجزائري، فكتب نصّ "ميزان الغابة"، الذي تحدثت عنه جريدة الخبر يوم الأحد 11 أكتوبر 2001م، في مقال بعنوان: "المسرح الأخضر في خدمة المحيط النظيف"، وتأسّف "محفوظ فلّوس" لبقائه وحيدا في ساحة المسرح العلمي، لكنّه لم يتوقّف

عن الكتابة في مشروعه، وألّف النصّ المسرحي "الكسوف" لتبسيط مصطلح الكسوف، وتعميمه على الشعب الجزائري، ثمّ كتب بعدها نصّا مسرحيّا بعنوان(Nemssis) حول ظاهرة سقوط نيزك[1].

يحمل النص المسرحي بعدًا علميًا تربويًا،عالج ظاهرة أزمة المياه في الجزائر، ودعا إلى وجوب الاقتصاد في المياه، واستعمالها بشكل عقلاني من أجل تفادي ظاهرة الجفاف، قدّمه الكاتب في تسعة مشاهد حوارية،وظّف فيها أسلوب تشخيص الجمادات،ليضفي عليها طابعا إنسانيا ويقرّب المعلومة إلى ذهن التلميذ، ويقدّمها بطريقة سهلة وممتعة، يظهر هذا في المقطع الحواري الذي دار بين (قطرة الماء) و(الوادي):

«La Goutte d'eau : Je suis la Goutte d'eau !
Hygiène et propreté
Agrément et providence
Récompense et sanction
Bienfait et salut
Je suis la Goutte d'eau
Relation et rencontre
Lumière et bonheur
Beauté et succès
Pluie et rivières
Je suis la Goutte d'eau
Bonne œuvre du Nil
Sagesse dans l'Euphrate
Et proverbe dans le tigre
Je suis un événement
Qui coule de source !
L'Oued : Moi, je suis l'Oued ! Je suis avec eau courante !
J'ai besoin d'une goutte d'eau !
Où es-tu goutte d'eau ?
Où es-tu goutte d'eau ?
Tu es la vie !
Tu es le salut !

[1]– مداخلة قدّمها محفوظ فلّوس في إطار الطبعة الخامسة عشر للمهرجان الوطني للمسرح المحترف يوم 2022/12/26م بالمسرح الوطني محي الدين بشطارزي حول مشروع المسرح العلمي، على الساعة: 11.00، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص3–4.

Maintenant la pluie se fait rare
Et les Oueds dont sec !
La terre durcit, et moi je suis sans eau !
Où donc es-tu goutte d'eau ?
Où donc es-tu goutte d'eau ?
Toi qui abreuves les bois !
Toi qui arroses les plantes !
Toi qui remplit barrages et lacs !
Miracle ! Te voilà, ici ! Comment es-tu apparue en ce jour de sécheresse ?
Je t'ai bien vue, n'aie pas peur ! Ne crains rien ! »[1]

يبرز الصراع حول أزمة الماء في النص المسرحي، بعده الإنساني والاجتماعي، فتبدو "قطرة الماء" حزينة على الأطفال الذين يحملون الدّلاء البلاستيكية بحثا عن الماء، وتوعّي في الوقت نفسه بضرورة حسن استغلال الماء يظهر ذلك جليّا في المقطع الآتي:

«La Goutte d'eau : J'ai vu ces pauvres enfants qui s'épuisent toute la journée à porter
des seaux d'eau en plastique.
L'occident sais bien où me trouver, comment m'utiliser avec mesure et économie, comment me recycler et me protéger»[2].

يتحوّل (الوادي) إلى شاهد بيئي على أزمة الجفاف العظيمة التي تهدّد المنطقة عندما يقول:

«L'Oued : Toute la région est menacée d'une grave sécheresse ! Une insurrection est à prévoir ! Faute de quoi, elle subira la pire crise de l'eau de son histoire ! »[3]

استخدم الكاتب "الزواج" كملفوظ استعاري،استهدف من خلاله معنى غير مطروق يتمثّل في"التوازن البيئي"،يُطرح "الزواج" كحلّ للتخلّص من أزمة الجفاف التّي تسبّبت في اختلال بيئي:

«L'Oued : Donne moi une idée ! Que faire pour fêter notre union ?
La Goutte d'eau : Le jour, où vous vous déciderez à nous préserver, à nous protéger,

[1]– محفوظ فلّوس: مخطوط النص المسرحي: une goutte d'eau dans un oued sans eau، ص01، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص05

[2] – المصدر نفسه، ص 02، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص05.

[3]–المصدر نفسه، ص02، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص05.

alors, on fêtera notre union en joyeuses noces ! Il y aura le chant des rossignols, le bruissement des arbres, les visages souriants nous souhaitant le bonheur ! »[1]

يجمع النص المسرحي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية بين التوعية الاجتماعية والتثقيف البيئي، عبّر فيه الكاتب عن الأزمة البيئية التي تعيشها الجزائر في الألفية الثالثة متمثلة في "الجفاف".

يتعلّم التلميذ قيمة الاتّحاد ووجوب التّضامن في الأزمات والمحن من الحوار بين (الوادي) و(قطرة الماء)، وذلك ما يؤكّد أنّ "المسرح العلمي" أو "المسرح الأخضر" الذّي اقترحه "محفوظ فلوس" يمثّل تحوّلا بارزا للمسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية في الألفية الثالثة.

المسرح في تصوّر "محفوظ فلّوس" ليس مجرّد وسيلة للتسلية والترفيه، بل أداة تنشر الوعي البيئي،لذلك يسعى الكاتب في مشروعه"المسرح العلمي" لتحويل المعلومة العلمية إلى حوار درامي بهدف تبسيطها، وتيسيرها على التلميذ لأنّ «الوعي عملية شاملة ليس بحالة الذهن وحده بل مجمل شخصية الطفل بما فيها ذكاء وخيال وكلّ الجهاز الانفعالي العاطفي، ومن البديهي التعليم المجرّد يتوجّه للذّهن فقط و يهمل الخيال والانفعال،إذا علّمنا الطفل 1+1=2 نكون بذلك قد أفهمنا واقعة علمية مجرّدة أو رياضية بحتة لا دور للخيال والانفعال فيها»[2]، يعدّ الخيال عنصرا مهمّا في المسرح العلمي باعتباره يثري اللغة المسرحيّة من جهة ويقرّب المفاهيم المجرّدة للمتعلّم من جهة يظهر هذا جليّا في المقطع الآتي:

«L'Oued : Je suis la pierre ! Je suis la terre ! Je suis le fossé ! Je suis le canal ! Je suis l'Oued ! Ô Goutte d'eau ! Où te caches-tu ? Je flaire ta présence !

Je te sens ! Ma vie dépend de toi !

Ne crains rien ! Le soleil s'est couché ! Viens couler ! Où es-tu ?

Où es-tu Goutte d'eau !

Je veux te voir !

La Goutte d'eau : Je suis là ! Je suis là, Oued ! Prés de toi !

[1] – محفوظ فلّوس: مخطوط النص المسرحي: une goutte d'eau dans un oued sans eau، ص01، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص05.

[2] – قدور حمداني: مسرح الطفل، الأسس النفسية والعناصر الفنية– مسرحية زهرة الحياة نموذجا–فهرنايت، الجلفة، الجزائر ط1، 2023، ص42

L'Oued : Ô Goutte d'eau ! Que tu es belle !

La Goutte d'eau : Je suis la Goutte d'eau ! Je suis la source vivante des fleuves, des rivières et des lacs et des mers ! »[1]

يبتعد النص المسرحي العلمي عن التعقيد الدرامي، ولا يحتاج إلى تصعيد صراع بين الشخصيات، بل يبنى على فكرة واضحة، وحبكة بسيطة، ولغة سهلة تقرّب المعلومة للمتعلّم.

فقد جاء الصراع بسيطا، جسّدته الشخصيات من خلال الحوار الدرامي ووضّحت من خلاله فكرة النصّ المسرحي المتمثّلة في "أزمة الجفاف" هذا ما نقرأه في المقطع الآتي:

«*El Houari :* Kada ! Eh Kada ! Viens vite, c'est trop lourd !

Kada : Eh ! Pour qui me prends-tu ? Pour hercule peut-être ?

Ces maudits jerricans me brisent les épaules et vont me causer une hernie !

El Houari : Misère de chômage ! Misère de la sécheresse ! Aucun espoir d'emploi dans les entreprises et encore moins dans nos champs ! »[2]

يمثّل الصراع الداخلي عنصرا مهما من عناصر النص المسرحي العلمي، يعبّر عن قلق وخوف الشخصيات من الجفاف، والبحث المستمر عن الماء:

«*Kada :* Mais où sont les responsables ! Il faut qu'ils fassent quelque chose pour nous ! On n'en peut plus ! Cette sécheresse va nous étouffer !

Nous étrangler ! »[3]

صاغ "محفوظ فلّوس" نصه المسرحي على شكل حوار بين جمادات، وشخصيات ترمز إلى عناصر المادة العلمية الممسرحة " الوادي، قطرة الماء" تنطلق بحوار متدفّق يعمل على شرح وتبسيط المعلومة بطريق غير مباشر في قالب محبّب إلى قلوب المتعلّمين، سهل على أذهانهم، فتساعدهم على تيسير الفهم وتعميق الأثر وسهولة التذكّر للمعلومات التي تضمّنتها لأنها ارتبطت بخبرة عاشوها في إطار مسرحي[4].

---

[1] – محفوظ فلّوس: مخطوط النص المسرحي: une goutte d'eau dans un oued sans eau، ص09 المقطع مترجم إلى اللغة العربيّة في الملحق، ص11.

[2]– المصدر نفسه، ص 04 ، المقطع مترجم إلى اللغة العربيّة في الملحق، ص05

[3]– المصدر نفسه ص 05، المقطع مترجم إلى اللغة العربيّة في الملحق، ص07.

[4] – ينظر: أبو الحسن سلّام، مسرح الطفل (النظرية–مصادر الثقافة–فنون النص–فنون العرض)، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط2، 2021، ص129.

إنّ هدف الكاتب من مسرحة الظاهرة العلمية "الجفاف" يتمثّل في تعميق الوعي بالأزمات البيئية التي تمرّ بها الجزائر في مرحلة الألفية الثالثة، تحديدا ظاهرة الجفاف وندرة المياه، التي حوّلها إلى موضوع درامي تعليمي يفهمه المتعلمون بسهولة.

قسّم الكاتب نصّه المسرحي إلى تسعة فصول، ضمّ الفصل الأوّل قطرة ماء خائفة من حرارة الشّمس، ووادي جاف مشتاق لقطرة ماء، يدور الحوار بينهما حول فكرة ندرة المياه، فتبدو (قطرة الماء) حزينة على الأطفال الفقراء الذين يحملون الدلاء البلاستيكية ويبحثون عن الماء ويبحث (الوادي) عن أسباب هذه الأزمة التي يرجعها إلى تعطّل المحطة الوحيدة لتصفية الماء في المنطقة، كما يبديان رغبتهما في التضامن والاتحاد من أجل تحقيق التوازن البيئي.

ربط "محفوظ فلوس" في الفصل الثاني بين القضايا العلمية والاجتماعية، وأبرز من خلال الحوار بين شخصيتي (قادة) و(الهواري)،التداخل بين الأزمة البيئية المتمثلة في "الجفاف" و"الأزمة الاقتصادية" المتمثلة في البطالة":

«El Houari : Misère de chômage ! Misère de la sécheresse ! Aucun espoir d'emploi dans les entreprises et encore moins dans nos champs ! »[1]

بسّط الكاتب للمتعلّم الظّاهرة العلميّة المتمثّلة في "الجفاف" وقدّمها للمتلقي في موقف درامي مؤثّر يظهر فيه تعب (قادة) و(الهواري) من حمل دلاء الماء الثّقيلة، وهو رمز للمعاناة اليومية للمواطنين بسبب أزمة الجفاف، ومن خلال المقارنة بين(قادة) و(جيرانه) الذين يبيعون لهم الماء يطرح الكاتب سؤالا جغرافيا حول توزيع الموارد المائية، والتفاوت الجغرافي في سقوط الأمطار:

« El Houari : Il y quelque chose d'anormal avec ces nuages ! Ils passent au dessus de nous, bien noirs et gorgés d'eau, et pourtant aucune goutte d'eau pour nous ! Toute se déverse chez eux ! »[2]

يتنامى الصّراع في المشهد الثاني من هذا الفصل عند دخول شخصية (بتي رابح) مواطن من البلد الجار يستغلّ الأزمة البيئية لتحقيق الرّبح، يحمل الماء من (الشرشار) في شاحنته ليبيعه

[1] – محفوظ فلّوس: مخطوط النص المسرحي: une goutte d'eau dans un oued sans eau، ص03، المقطع مترجم إلى اللغة العربيّة في الملحق، ص5.

[2] – المصدر نفسه، ص03، المقطع مترجم إلى اللغة العربيّة في الملحق، ص 06

لسكّان المنطقة الجافّة كما يعلمهم في نفس النسق الدرامي أنّه أخذ تصريحا من بلده لفتح شركات دولية لبيع المياه عوض ضياعها في الأودية:

«Petit Rabah : Ecoutez-moi ! Voila de l'eau ! Rincez-vous les yeux ! Vous le voyez, vous la sentez ! Mais pour en boire, pas du tout ! Vous Voyez bien la pluie tomber, mais pas chez vous ! C'est le voisin qui en profite ! Seriez-vous maudits par hasard ?[1]

Petit Rabah : Gloire et gratitude envers Dieu ! Je viens d'acheter un nouveau camion à mon frère pour travailler au sud du pays. Maintenant nous avons droità participer avec des multinationales pour commercialiser l'eau ! L'eau n'ira plus se perdre dans la mer ! Nos camions citernes vont vous la livrer jusque chez vous ! »[2]

يُظهر الكاتب في الفصل الثالث التفاوت العلمي والتكنولوجي بين الجزائر وبعض البلدان المجاورة التّي تعيش تطوّرا علميا وتكنولوجيا، من خلال شخصية (بتي رابح) الذي يبيع الماء عن طريق الهاتف النقال والإنترنت:

«Le Vendeur d'eau :On travaille par téléphone, par Internet, par SMS ! Mon vieux, le téléphone chez-nous, c'est gratuit ! »[3]

وبعد أزمة الجفاف وندرة المياه، يبحث الكاتب عن حلّ مؤقّت فيدخل شخصية (الطيب) محافظ الماء الذي يخبر سكّان المنطقة بأنّ الدولة سترسل شاحنات المياه كلّ يوم للساحة العمومية، وأنّه وجد حلولا مستعجلة لحلّ هذا المشكل مثل تنظيم رحلة إلى البحر مرّة في الأسبوع من أجل الاستحمام وغسل الملابس:

«Tayeb : Voila, je viens d'être nommé responsable officiel du service des eaux de la Commune.

je vous emmènerai chaque semaine vous baigner et laver votre linge dans la mer»![4]

[1] محفوظ فلّوس: مخطوط النص المسرحي، ص03، المقطع مترجم إلى اللغة العربيّة في الملحق، ص06.

[2]– المصدر نفسه، ص04، المقطع مترجم إلى اللغة العربيّة في الملحق، ص 07.

[3]– المصدر نفسه، ص04، المقطع مترجم إلى اللغة العربيّة في الملحق، ص 07.

[4] – المصدر نفسه، ص06، المقطع مترجم إلى اللغة العربيّة في الملحق، ص08.

يوسّع الكاتب دائرة الحلول المقترحة للحدّ من ظاهرة الجفاف، فيُدخل شخصية (سمير) المواطن الجديد القادم من العاصمة بسبب أزمة السّكن، ويصعّد الصراع الدرامي من خلال حواره مع (محافظ الماء) حول مشروع تحلية مياه البحر في إطار تحقيق التنمية المستدامة.

«Samir : Moi ? Je suis nouveau ici, je viens de la capitale, chassé par la crise de logement pour trouver ici la crise de l'eau ! De crise en crise ! La vie est belle
Le Responsable de l'eau : Tu ferais mieux de te taire, au lieu de semer la discorde tu devrais remercier Dieu d'avoir envoyé un génie chez vous.
Samir : Les génies, les vrais, ont réussi à dessaler l'eau de mer».[1]

يمتدّ الحوار بين (سمير) و(محافظ الماء) إلى نهاية هذا الفصل حين يقترح (محافظ الماء) على (سمير) استخراج المياه الجوفية من باطن الأرض في الصحراء حيث يقول:

«Le Responsable de l'eau : On vous a bien dit que si nous, nous n'avons pas d'eau, nous avons des idées ! D'ailleurs, en cas d'urgence, nous avons de l'eau dans les nappes phréatiques dans le Sahara ! Et ici on ne manque pas de cerveaux»[2]

يُبرز الكاتب في الفصل الرّابع البعد المأساوي لظاهرة الجفاف عندما يجفّ (الوادي) ويبحث عن (قطرة الماء) ليحذّرها من الاختلاط بالمياه المالحة، ومن استغلال الإنسان العشوائي كما يوصيها بالاختفاء حتّى لا تتأذّى، و يقول:

«l'Oued ! Ô Goutte d'eau ! Où te caches-tu ? Je flaire ta présence» ![3]

استمرّ هذا الحسّ المأساوي في الفصل الخامس من النص المسرحي، وصنع موقفه الدرامي وأحداثه المتنامية وصراعه المتصاعد عند حدوث الزلزال، لكن سرعان ما يحدث تحوّل درامي من الحزن إلى الفرح حين تنفجر العين من صخرة الجبل، فيسيل الماء منها بقوّة، ويتهم (بتي رابح) سكّان المنطقة بأنّهم سرقوا الماء من "الشرشار" ويهدّدهم بالاتصال بهيئة الأمم المتّحدة إذا لم يسترجعوا الماء، يقول رابح:

«Rabah : Si vous ne la rendez pas, alors il y aura la guerre entre nous !
Je vais immédiatement porter plainte à l'ONU ! »[4]

---

[1]– محفوظ فلّوس: مخطوط النص المسرحي، ص03، المقطع مترجم إلى اللغة العربيّة في الملحق، ص09.

[2] – المصدر نفسه، ص08، المقطع مترجم إلى اللغة العربيّة في الملحق، ص10.

[3] – المصدر نفسه، ص09، المقطع مترجم إلى اللغة العربيّة في الملحق، ص11 .

[4] – المصدر نفسه، ص12، المقطع مترجم إلى اللغة العربيّة في الملحق، ص 13.

يعبّر الكاتب في الفصل السّادس عن نهاية أزمة الجفاف، وتحوّل إيجابي طال المنطقة، لكن سرعان ما يحذّر من خطر بيئي جديد يتمثّل في الفيضانات في الفصول الموالية، ويؤكّد هذا الطرح أنّ اهتمام (محفوظ فلّوس) بالمسرح العلمي لم يكن لدواع فنيّة بحتة وإنّما لأهداف علميّة حيث بيّن من خلال"المسرح العلمي"أنّ المسرح أداة لتبسيط المعرفة ،وأنّ المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية تجاوز سؤال الهوية نحو أسئلة علمية، حيث حوّل المصطلحات العلمية كالجفاف والفيضانات والزّلازل إلى مادة دراميّة بسيطة يفهمها المتعلّم ويتفاعل معها.

نلاحظ في الفصل السّابع تداخلا علميّا، فقد وظّف الكاتب علم التاريخ، حين ذكر ممثل هيئة الأمم المتّحدة حقائق تاريخية تتمثّل في الحروب والنزاعات حول نهر النيل بين مصر والسودان،الفرات بين العراق وإيران، فيقول:

«Le Représentant de l'ONU : Je suis venu ici sur plainte déposée à l'ONU pas les gens du Cherchar ! Je porte à votre attention que l'eau doit être un trait d'union entre les peuples ! Malheureusement elle est devenue un point de discorde et une source de conflits entre les peuples ! Conflits de plus en plus nombreux ! Il n'y a qu'a citer par exemples le conflit du Nil entre l'Egypte et le Soudan, celui de l'Euphrate entre l'Irak et l'Iran»[1]

يُدخل الكاتب شخصيّة ذات بعد رمزي تتمثّل في (وادي الحرّاش) يسلّط من خلالها الضوء على قضيّة التلوّث المائي، ويربطه بسلوكات الإنسان اللا عقلانية فيقول:

«Oued El Harrach: C'est dans les années soixante qu'ils ont commencé a me déverser leurs eaux usées, et dans les années soixante dix ce sont les usines qui, à leur tour, m'ont jeté leurs produits chimiques, et toxiques ! Ils m'ont rendu célèbre et ils sont fiers ! Je suis devenu le dépôt de toutes sortes d'ordures ! A la place des arbres»[2].

يربط "محفوظ فلوس" بين المعرفة والواقع في الفصلين الأخيرين ويطرح قضيّة "هجرة الكفاءات" من خلال شخصيّة (الطيب) محافظ الماء الذّي يسافر إلى أمريكا لدراسة تخصّص تحلية الماء

[1]– محفوظ فلّوس: مخطوط النص المسرحي: une goutte d'eau dans un oued sans eau، ص15، المقطع مترجم في الملحق، ص16.

[2]– المصدر نفسه، ص 18، المقطع مترجم في الملحق، ص18–19.

مستغلّا ظروف الجفاف من أجل فتح شركة دولية تُحليّ مياه البحر وتستغلّها في صناعة مشروبات غازية.

دمج الكاتب بين مواضيع علمية، وحقائق تاريخية، ومضامين واقعيّة في نصّ واحد، ما يجسّد تحوّلا بارزا للمسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، أسّس من خلاله لمشروع "المسرح العلمي" كأداة تعليمية ذات بعد توعوي، وأثبت أنّ المسرح العلمي بإمكانه أن يحقّق التوازن بين المعرفة والفنّ.

خلاصة الفصل:

نستنتج في نهاية الفصل أنّ الكتابة المسرحيّة في الألفية الثالثة عرفت تحوّلات عديدة على مستوى لغة الكتابة تعكس تطوّرات الواقع الجزائري وحساسياته الجديدة، حيث تشهد تعدّدا لغويا بين اللّغة الفصحى والعاميّة واللّغة الأمازيغيّة والفرنسيّة، فقد سجّلنا حضور التعدّد اللغوي في مدوّنة النصوص المسرحية المدروسة بالنّسبة لنصّ(الرهينة) الذي ابتعد فيه الكاتب عن الشعرية التقليدية ليدخل في رحاب شاعريّة جديدة تصنع دهشة التلقي وفق شاعرية اللغة.

قدّم نصّ (أدوغالن...أدوغالن) تحوّلا فكريّا ولغويّا عميقا، حيث انتقل فيه الكاتب من التفكير في لغة الكتابة إلى التفكير من خلال لغة الكتابة في قضايا معاصرة.

أمّا مشروع "محفوظ فلوس" المتعلّق بالمسرح العلمي، فقد جسّد الانتقال من الكتابة المسرحية باللغة الفرنسية كوسيلة للتعبير عن المضامين الثورية التحررية إلى أداة علميّة يستخدمها في تبسيط العلوم وتيسيرها للمتعلمين.

الفصل الثاني: تحوّلات البناء الدرامي في النص المسرحي.

المبحث الأوّل: إستراتيجية العنونة في الألفية الثالثة.

المبحث الثاني: مظاهر تجاوز البناء الدرامي الكلاسيكي.

تمهيد:

بعد الوقوف عند تحوّلات لغة الكتابة، يركّز هذا الفصل على دراسة التحوّلات التي طرأت على البناء الدرامي في مسرح الألفيّة الثّالثة، وقد وقع اختيارنا على نصّي "الرهينة" لـ"محمد بويش" و"أدوغالن...أدوغالن" لـ"طارق عشبة" بهدف إبراز هذه التحوّلات على عدّة مستويات من النص.

تعبّر التحوّلات الجديدة عن الاتّجاهات الفنيّة للكتّاب المسرحيّين الجزائريّين في هذه المرحلة حيث تعكس تطوّر رؤاهم، وتغيير أساليبهم في الكتابة المسرحيّة، كما تبيّن التغيّرات العديدة التّي طالت هيكلة النصوص المسرحية ومختلف عناصر البنية الدراميّة.

تأتي هذه التحوّلات استجابة للتّحديات الجديدة التي يعيشها المجتمع الجزائري في المرحلة الراهنة ممّا ينتج تحوّلا في الاستراتجيّات التي يعتمد عليها الكتّاب المسرحيّون في بناء نصوصهم المسرحية.، لذلك يسعى هذا الفصل لتسليط الضّوء على إستراتيجيّة العنونة في المدوّنة المسرحيّة موضوع الدّراسة متمثّلة في "الرّهينة لمحمد بويش" و"أدوغالن، أدوغالن لطارق عشبة" لأنّ العنوان يعدّ جزءا لا يتجزّأ من هيكلة النصّ، وما دمنا نقرّ بوجود تحوّلات على مستوى البناء الدرامي للنص المسرحي فلابدّ أن ندرس أيضًا مختلف الأدوات التي يعتمد عليها الكاتب في تشكيل البنية الدراميّة للنصوص المسرحيّة.

المبحث الأوّل: إستراتيجيّة العنونة في الألفيّة الثّالثة.

يمثّل العنوان لبنة أساسيّة في بناء النص المسرحي، لذلك أصبح عنصرًا مهمًّا من عناصر الدّرس النّقدي، فهو مكوّن محوريّ في يساعد تشكيل الانطباع الأوّل لدى القارئ، ويعدّ أداة مهمّة يُعتمد عليها لفهم مضمون النص.

لا يمكن للقارئ أن ينتقل إلى قراءة النصّ المسرحي دون التوقّف عند العنوان، ومحاولة الكشف عن دلالته «تتحقّق شعريّة العنوان وجماليته من خلال الخاصيّة الأسلوبيّة التّي يختزلها فهو مركّب أسلوبي تعدل به الشفرة إلى الإحالة النّاتجة عن التّأويل، وهنا يحقّق التّأويل شعريّته، فبين المركّب الأسلوبي، والتلقي التأويلي مسافة جماليّة ينتقل فيها العنوان من كونه نصّا مغلقا على بنيته

إلى انفتاح على شعريّة التأويل»،[1] فالعنوان إذًا، أداة تساعد القارئ في تشكيل تصوّر أوّلي عن العمل الإبداعي قبل قراءته، لذلك لا يمكن قراءة النصّين المسرحيين"الرهينة" و"أدوغالن...أدوغالن" دون تقديم قراءة لعنوانيهما.

يعدّ العنوان مكوّنا أساسيا لا غنى عنه في النص، بينما يمكن تجاوز بعض مكونّات العتبات كالإهداء والتّمهيد وخطاب المقدّمة، لأنّه علامة وجود وأمارة حياة بالنّسبة إلى النص،[2]ربما يبدأ رهان التحوّل في البناء الدرامي للنصّ المسرحي من العنوان نفسه، حيث يسعى القارئ للإمساك بالدلالة الأوليّة للنص بعد قراءته، ومن ثمَّ تشكيل رؤيا أوّلية ينطلق منها لمعرفة مظاهر التحوّل في مختلف مكوّنات البنية الدرامية.

1- البعد الرّمزي والاجتماعي في عنوان "الرّهينة".

"الرهينة" هو الدال المحوري الأوّل الذي نقرأه عند الإمساك بمدوّنة النّص المسرحي، يعدّ بمثابة المؤشّر الذّي يقود القارئ لتصوّر التّيمة التي سيعالجها النص، فهو يحمل دلالات القيد والأسر. كُتب العنوان على صفحة الغلاف بلون أزرق قاتم، يحمل معنى الحزن الذّي كانت تحسّه (الرهينة)، وبخطّ غليظٍ، الغرض منه تركيز انتباه القارئ على العنوان، باعتباره مفتاح يساعده على فهم موضوع النص المسرحي.

ذكر"محمد بويش" عنوان "الرهينة" ثلاث مرات في مواضع مختلفة، على لسان الشخصيّة الرئيسيّة المتمثّلة في "الشيطان"، يقول في الموضع الأوّل:

«أيّتها الرّهينة.....أيّتها الرّهينة....

اخترق صوتك المجال.....

لابدّ من العودة إلى حقائب سجنك..... ».[3]

نستخرج من العبارة الأخيرة "لابد من العودة إلى حقائب سجنك" الدالين الآتيين:

1- عز الدين جلاوجي: سلطان النص-دراسات في روايات-دار المعرفة، الجزائر، د.ط، 2008، ص135-136.

2- رضا بن حميد: عتبات النص في حدّث أبو هريرة قال، قراءة في العنوان والتصدير، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو-الجزائر- ، العدد 18، جوان 2014، ص 18.

3 - محمد بويش، الرهينة، ص 05

الدال	المدلول
الدال01: حقائب.	**المدلول 01:** السفر.
الدال 02: السجن.	**المدلول 02:** الرهن.

شكل05: الدال والمدلول في نص (الرهينة).

يأمر"الشيطان" "الرهينة" بأن تقوم بسفر داخلي نحو ذاتها، أسفر عنه توظيف لفظة "حقائب" كدال يحمل دلالة "السّفر"، في الوقت نفسه، ترمز "الحقائب" إلى مكان مغلق هو "السّجن" ويعكس حالة من الانغلاق والانطواء، حيث تبدو الشخصيّة محاصرة داخل هذا الفضاء الضيق. تُعزِز هذه الرمزيّة فكرة أنّ "الرهينة" في النص المسرحي تظلّ مقيّدة ومسجونة.

وقد ورد أيضًا عنوان "الرهينة" على لسان "الشّيطان" في المقطع الآتي:

«أيّتها الرّهينة... من أسقط غيش الرّؤيا عن كابوسي؟... من علّمك استنطاق الذاكرة...؟

أيّتها العورة الواهية لا تتركي آثار أقدامك على بلاط وجودي...

لا تعيدي هذا الّصوت».[1]

ندرك من السّياق العامّ للنص أنّ "الشيطان" لا يريد أن تستنطق "الرهينة" ذاكرتها كي لا تكتشف ذاتها المستقلّة عن ذات الرجل، كما أنّه لا يريد لها أن ترى نفسها إلاّ عورة وهي الرّؤيا النمطيّة التّي يسعى لترسيخها في ذهن كلّ امرأة.

أراد الكاتب أن يبرز هوية المرأة الممسوخة، المشوهة في قوله :"أيّتها العورة الواهية لا تتركي آثار أقدامك على بلاط وجودي"، لقد ألغى وجودها الروحي والجسدي وحصر كينونتها في لفظة "عورة"، وصوّرها بشكل سلبي في موضع خضوع، وفي المقابل صوّر "الرّجل" في موضع قوّة وسلطة، ومن خلال تفاعل الشخصيّات يتبيّن أنّ المرسل (الرّجل/الشيطان)، يستخدم أساليب إنشائية طلبية كالاستفهام الأمر، النداء، لإيصال رسالته إلى المرسل إليه (الرهينة) التّي تظهر في حالة صمت، وخضوع لسلطة المتكلّم وبالتّالي يسير الحوار الدرامي في اتّجاه واحد.

وذُكر عنوان النص المسرحي "الرهينة" للمرة الثّالثة في قول "الشّيطان":

«أيتّها الرهينة

[1] –محمد بويش: الرهينة، ص 06.

عودي إلى انحدارك

شاخ الحلم فيك الآن

مني يخبئك الصدى

فلا تقاتلي سلطتي فيك»[1]

تبدأ رغبة "الرهينة" في التحرّر، لكنّ الشيطان يسعى مجددا لمنعها ويحاول إقناعها بالخضوع لسلطته، فالفعل"شاخ" يحمل دلالة زمنية تشير إلى أنّ الوقت قد فات، فقد مضى زمن طويل عليها، وهي لا تزال في وضعية المقيّدة، الخاضعة لهيمنة الرجل وسلطته.

يتكوّن عنوان النص المسرحي الذي يحمل طابعا اجتماعيا سياسيا من لفظة واحدة هي "الرهينة" وقد جاءت معرّفة ب"ال" لتعمُّدِ "محمدّ بويش" إلى إخفاء اسم المرأة الحقيقي بهدف توسيع الدلالة الرمزيّة للعنوان، وإخراجها من الخصوصيّة إلى العموميّة، لتصبح رمزا يعبّر عن كل النّساء.

جاءت "الرهينة" معرّفة في العنوان لكنّها تعدّ نكرة في النص المسرحي بالنّسبة للرجل، وغريبة في القبيلة الذي تعيش فيها، لا تعترف بوجودها المستقل عن وجود الرجل، الأب والأخ والزوج.

لكن "الرّهينة" ليست شخصية ورقيّة صنعها خيال "محمد بويش"، بل هي شخصيّة حقيقيّة تشكّلت من خلال العادات والتّقاليد والأعراف السّائدة في القبيلة «نقول في البداية بأنّ صورة المرأة أكثر رهافة وحساسية وأشدّ وضوحا في تعبيرها عن الواقع من صورة الرّجل...كذلك نجد المرأة قادرة على أن تستقطب بحساسيتها المتأنّية واتّزانها العاطفي مثل مجتمعها وتقاليده بجميع عناصرها استقطابا يبلغ حدّ الثبات والتكرار، فإذا قلنا طالبة الجامعة أو المرأة العالمة أو الفلاحة...على سبيل المثال فمن السهل بمكان أن نستجمع في الذهن صفاتها–لا كفرد إنّما كنموذج يتسم بسمات عامّة».[2]

تمثّل "الرهينة" نموذجا عاما يختزل معاناة جميع النساء من هيمنة الرجال، بعدما فرضت عليها قوانين القبيلة وعاداتها وتقاليدها التبعيّة التامّة للرجل والخضوع لسلطته.

[1] – محمد بويش: الرّهينة، ص 13، 14.

[2]– عز الدين جلاوجي، سلطان النص، ص51.

يبدأ فعل التأويل في نصّ "الرهينة" من العنوان، الذي ورد بصيغة أحادية، يمكن تقدير ما تمّ حذفه على ألنحو الآتي: إذا تمّ حذف المسند "المبتدأ" تكون "الرهينةُ" مسندا إليه "خبرا" كما في قولنا: "هذه هي الرهينةُ".

أما التّقدير الثّاني فتكون فيه "الرهينةُ" مسندا"مبتدأ"، والمسند إليه"الخبر" محذوفا كما في قولنا:"الرهينةَ مظلومة"، أو "الرهينةُ تتحرّر"، وفي كلتا الحالتين جاء العنوان جملة اسمية تشير إلى استمراريّة فعل الوأد الذي مُورس على الرّهينة منذ الجاهليّة الأولى، واستمّر عبر العصور، لم يربطها الكاتب بزمن معين "فعل"، بل ترك النص مفتوحًا ليصلح لكلّ زمان ومكان.

جاء العنوان في صيغة أحاديّة مباشرة ليصوّر وضع المرأة في المجتمعات الشرقيّة بشكل عام والمجتمع الجزائري بشكل خاصّ، عمل الكاتب على اختزال اللّفظ وتكثيف المعنى محمّلاً العنوان بحمولات اجتماعيّة ودينيّة وسياسيّة، ممّا يجعل المرأة رهينة الأعراف والتقاليد والسلطة الذكورية.

أما من حيث المعنى فترتبط "الرهينة" بدلالة الفعل "رهن" وضده "تحرّر"، فرهن الشيء يعني «ثبت وأقام ودام والجمع رهون ورهان ورهن، والرّهينة واحدة من الرهائن»،[1] قدّم الكاتب المرأة "الرهينة" ككائن محبوس في مكان مغلق أطلق عليه تسميات مختلفة "قبو، كهف، غرفة" حيث ظلّت مقيمة فيه لمدة زمنيّة طويلة، نكتشف ذلك من قولها:

«أطّلع من مرآتي...

من سريري

من هذا الجدار الذي يتوسدني».[2]

"الرهينة" إذًا، سجينة المكان الذي اختارته لها العادات والتقاليد والأعراف والسلطة الذكورية. هذا المكان يتمثّل في بيت الأسرة الذي تعيش فيه منذ ولادتها إلى غاية بلوغها، ثمّ بيت الزوجيّة الذي تمكث فيه بعد زواجها حتّى تموت، كما يمكن للقارئ أن يتتبّع رمزية هذا المكان عند استنطاق الدوال الآتية: (المرآة ، السرير، الجدار) فالمرآة تحمل دلالة الزّينة، إذ أنّ المرأة تتزيّن في غرفتها لزوجها وتتفقد من خلالها زينتها، أمّا السّرير فيرمز إلى سرير الزوجيّة، حيث يمارس الرجل

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت، د.ط، ص1784.

[2]– محمد بويش: الرهينة، ص02

سلطته الجنسيّة على المرأة بعد الزّواج ، وهو بمثابة مدلول استذكاري، يحيلها إلى الوظيفة الوحيدة التي اختارتها لها القبيلة وهي إشباع غريزة الرّجل الجنسيّة، فقد جعلها رهينة فراشه ،وعلاوة على ذلك أسنده الكاتب بجدار، كما في قوله:"من هذا الجدار الذّي يتوسّدني" ممّا يضع حدّا لحرية المرأة لا تتجاوز حدود غرفة الزوجية.

المرآة ⟵ الزينة.

السرير ⟵ الزواج.

الجدار ⟵ الحرية.

جعل "محمد بويش" "المرأة" رهينة عند الرجل، في مكان مغلق لا يريد لها أن ترى العالم كي لا تتصدّع الرؤية التي رسختها العادات والتقاليد والأعراف في ذهنها، هذا التحجيم للمرأة يهدف إلى منعها من المطالبة بحقّها في التحرّر، في هذا السياق تقول "الرهينة" تناجي نفسها:

«كلّ المدن مغلقة إلا نافذتي...

لابدّ أن أعود.....الصدأ يأكل لساني»[1].

لم يقتصر الكاتب على تقديم أوصاف للمرأة "الرهينة" وللحياة البائسة التّي تعيشها تحت سلط الرجل، بل كان هدفه أن يحوّل صمتها في الماضي الذي لخصته عبارة "الصدأ يأكل لساني" إلى صوت للمرأة في الحاضر والمستقبل.

يذكّر الكاتب القرّاء بالآثار الممتدّة من الجاهليّة الأولى، حين كانت المرأة خطيئة منذ ولادتها، مرفوضة من قبل والدها باعتبارها عورة، فلا مكان لها خارج الكهف، ونتيجة لذلك تصبح المرأة مقيّدة، بعد أن مارس الرجل سلطته عليها، هنا يتجلّى الرابط بين العنوان"الرهينة" والنص المسرحي، حيث يشتركان في التعبير عن رهن المرأة ،وقد عزّز المكان المغلق "الكهف" هذه الدلالة في المونولوج الآتي:

«الوحدة تمخر داخلي...

سكنت كهفي وحبال السرة تعلقني بين أهداب الرفض...

ذاك المكان... هذا المكان...

[1]– محمد بويش:الرهينة، ص03

ذاك القبو... هذا الكهف»[1].

تعزّز عادات وتقاليد وأعراف القبيلة فكرة الهيمنة الذكورية والخضوع الأنثوي «كما أنّ النظام الاجتماعي يشتغل باعتباره آلة رمزية هائلة تصبو إلى المصادقة على الهيمنة الذكورية التي يتأسس عليها»،[2]وبين قسوة الزمن المتمثّلة في الرفض المستمر لوجود المرأة، وظلمة المكان المتمثل في الكهف/ القبو تعيش الرهينة أسوء مراحل حياتها.

ترك الكاتب مناطق لا محدّدة بين الجمل، تضمّنت بياضًا يعكس صمت الرّهينة، ليبيّن أنّه لا يمكن للرهينة المرفوضة منذ ولادتها أن تعبّر عما تحسّ به من ألم، لذلك اختارت الصمت أو ربما فقدت قدرتها على الكلام.

يعّد اهتمام الكاتب المسرحي" الرجل" بتيمة المرأة أمرا مهمّا، خصوصا عندما يسعى من خلال نصّ "الرهينة" إلى تتبّع تحوّلات "الرهينة" من امرأة مرفوضة مقيّدة ،إلى امرأة واعية بضرورة التحرّر، لا شكّ في أنّ الهدف الذي يصبو إليه من خلال معالجة هذا الموضوع هو تقديم رؤيا جديدة تنقذ بعض الرجال من تهمة الهيمنة والتسلّط وظلم المرأة، كما أنّها إشارة مباشرة لوجود الرجل السوي البريء من تصرّفات الرّجال الدكتاتوريين .

يسعى الكاتب إلى إيجاد حلول لمعاناة المرأة التي امتدت من العصر الجاهلي إلى حاضرنا ويسجّل حضوره في الألفية الثالثة كأحد الكتّاب الذين أسالوا الحبر لنصرة المرأة.

أعاد "محمد بوبش" القارئ إلى مرحلة الجاهلية الأولى حين كان يُنظر للمرأة على أنّها عورة ورهينة عادات وتقاليد وأعراف ،خاضعة لسلطة الرّجل "الأب والأخ والزوج" حين كانت بلا صوت ولا سلطة صوّر الكاتب علاقة المرأة بنفسها، وعلاقتها بالرّجل، وبالمرأة "حورية"، وذكر في آخر النصّ المسرحي أنّ الخلاص لم يأتها من الّرجل، فبوادر التحرّر جاءتها من امرأة تدعى "حورية":

«–"الرهينة":

من يقف ببابي الآن... أحس بنسمة برد تعانقني... من فتح البوابة...

---

[1]– محمد بويش: الرهينة، ص 06

[2] – بيير بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة: سلمان معفراني، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت، لبنان، د.ط، 2009 ص. 27.

-(المرأة):

أنا حورية هكذا اسمي

اخترقت كل الفصول لأصل إليك»[1]

«-(الرهينة):

وأين أحلامي...

-المرأة:

" أنا حلمك أيتها الرهينة... ».[2]

أسّس الكاتب لمشروع التحرّر الذي كان غائبا في ذهن "الرهينة" في بداية النص المسرحي من خلال شخصية"حورية"، وجسّد تحوّلات "الرهينة" من امرأة حكمت عليها القوانين والأعراف بالصّمت والسّجن، والخضوع لسلطة الرجل، إلى امرأة واعية بضرورة التحرّر، وإذا كانت بداية حياتها في قبو أو كهف مظلم تؤثّثه جدران، وبوابة مغلقة، فقد تمكّنت "حورية" في نهاية النصّ من فتح البوابة، لتخرج "الرهينة " معها إلى عالم جديد، حيث تقول مطمئنة إياها: «لا تخافي... الصوت الذي أزعجك احترق بالمدخنة... ومن رماده عبّدت لك الطريق إلى زمن أفضل.. ».[3]

كتب "محمد بويش" نصه المسرحي بهيكلة مفتوحة، ممّا خيّب أفق توقّع القارئ، وسعى من خلال ذلك لتحرير "الرهينة" من سلطة الرجل، وكذلك تحرير النصّ المسرحي من سلطة الهيكلة الكلاسيكية المألوفة. لعلّ رهان التّجديد الذي خاضه "محمّد بويش" يظهر على مستوى عنوان (الرهينة) من خلال محاولته خلق دهشة التلقي وفق شاعرية اللغة.

2- دلالة التّكرار في عنوان(أدوغالن، أدوغالن).

يشكّل العنوان الموجّه الأوّل الذي يقود القارئ إلى تكوين تصوّر حول مضمون النصّ، ذُكِر العنوان "أدوغالن، أدوغالن" عدّة مرات في النص المسرحي وكانت أولى هذه المرآت على لسان "المير" الخائف من عودة الشهداء لأنهم سيحاسبونه على ما قام به من أعمال الفساد وبالتّالي

[1] - محمد بويش: الرهينة، ص23.

[2] - المصدر نفسه، ص25.

[3] - المصدر نفسه، ص26.

سيفقد منصبه فيبدو متوتّرا في حديثه مع زوجته "ثسعديث" عبر الهاتف حين يقول: «تساث أتس روح نوثني أد أوغالن»[1]، يظهر هذا الخوف أيضا في الحوار الآتي، حيث تزداد حدّة توتّره.

« (المير):

العابد يسعا العقل... أسيذي الشيخ. أرقاز أثاث يفغ إي العقليس. أك إقار ميس مصطفى أي يوغال... أد يوغال ثرا ماشي وحذس.

"ديهية": أناند أد أوغالن يك»[2].

يطرح النصّ المسرحي سؤال العودة، لكن لا يتمكّن القارئ من تحديد من سيعود إلّا بعد قراءة المقطع الذي تشير فيه "هوارية" إلى هويّة "العائدين" متمثّلة في "إمغراسن" أو "الشهداء" تقول "هوارية" في هذا السياق: «إيه أكا إيد ينا، إمغراسن اك أ أوغالن».[3]

يؤكّد الكاتب في المقاطع السابقة على فعل العودة، ويربطه بالشهداء، ممّا يخلق تواصلا واضحا بين العنوان ومضمون النص، يمكّن القارئ من تشكيل عنوان كامل للنص المسرحي: "الشهداء يعودون". يحيلنا هذا العنوان إحالة مباشرة إلى نصّ لـ"الطّاهر وطّار" بعنوان "الشّهداء يعودون هذا الأسبوع" الذي اقتبس عنه الكاتب نصّه المسرحي.

يقود فعل "أوغالد" الذي يتطلب وجود فعل مكمّل "أذروح" إلى طرح أسئلة متعلّقة بالمكان والزمان إلى أين ذهبوا؟ "أنِوار روحن"؟ ومتى سيعودون؟ "أملمي أدوغالن"؟، يحصل القارئ على إجابات لهذه التساؤلات من خلال نصّ الحوار:

«الشيخ:

أويش أمضلثتس.

سغرثمث اث إلاوين..... لمانة تبض بابيس. أميم يسرفق أك ذل المل اي كاثميم؟ أميم نيغام يدا ذي مغراسن». [4]

---

[1] – طارق عشبة: مخطوط النص المسرحي أدوغالن، أدوغالن، ص 04، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق ص24.

[2] – المصدر نفسه، ص04–05، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص24–25.

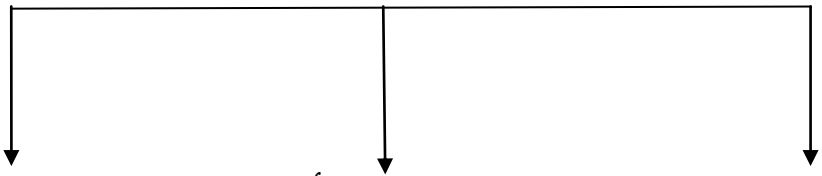
[3] – المصدر نفسه،ص09، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص25.

[4]– المصدر نفسه، ص 03، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق،ص 25.

يحدّد هذا المقطع مصير الطّفل بعد الموت، ويذكر "الشيخ" أنّه طار مع الملائكة وذهب مع الشهداء، أمّا بالنسبة لزمن عودة الشهداء جميعا، فيذكر النص أنّ ذلك سيكون يوم الجمعة: «أمكن العابد الجمعة ياقي أ ديلين يك ذا»[1].

بعد ربط عنوان "أدوغالن،أدوغالن" بالنّص المسرحي نجد أنّ الإجابة عن التساؤلات التي طُرحت في البداية كانت واضحة في النصّ، يمكن تلخيصها في المخطط الآتي:

أدوغالن، أدوغالن



من يعود؟	إلى أين ذهبوا؟	متى يعودون؟
الشهداء	(ماتوا)	الجمعة.

يتكوّن عنوان النص المسرحي "أدوغالن،أدوغالن" من لفظة مكررة مرتين، ممّا يؤكّد فعل "العودة)"، والانتظار المستمرّ لعودة الشّهداء، لقد تعمّد الكاتب إخفاء هويّة العائدين والمكان الذي ذهبوا إليه وموعد عودتهم في العنوان، ليدفع القارئ إلى الغوص في عمق النص ويبحث عن إجابات للأسئلة التي يطرحها العنوان.

يحمل فعل العودة في طياته بشارة في آخر النص، حيث يتضمّن واستشرافا بزوال الواقع الفاسد، وتغيير النظام الحاكم، يظهر ذلك جليا بعد عودة "المثقّف" إلى أرض الوطن، الذي فرح الشيخ بقدومه، واستبشر بعلمه خيرا قادما للبلاد، وتطورا وازدهارا منقطع النظير، فخاطبه قائلا: «أمرحبا.... مرحبا... مرحبا سوراو تمورث .... أذكونوي إذ أسيرم.... سموسني نون إذ الفياذة نغ ماذا قروج يلان داو تمورث أذ الفاني... سثموسني نون ارا ثبد ثمورث».[2]

تعود شخصية "المثقّف" التّي كانت غائبة طيلة النص المسرحي لأسباب لم يذكرها الكاتب في النهاية، وتُعيد معها أمل التقدم والازدهار للوطن، «فالمثقّف ليس داعية مسالمة ولا داعية اتفاق

[1]– طارق عشبة: مخطوط النص المسرحي أدوغالن، أدوغالن، ص 15، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص 25.

[2]– المصدر نفسه، ص20، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص27.

في الآراء، لكنّه شخص يخاطر بكيانه كلّه باتّخاذ موقفه الحسّاس، وهو موقف إصرار عن رفض الصيغ السّهلة، والأقوال الجاهزة المبتذلة، أو التأكيدات المهذّبة القائمة على ما يقوله وما يفعله أصحاب السلطة وذوو الأفكار التقليدية»[1]، تمثّل عودة المثقّف في نهاية النصّ المسرحي قوّة رمزيّة تحمل دلالة التغيير، يظهر ذلك من خلال تفاؤل "الشيخ" بتقدّم وازدهار البلاد بعد عودة المثقّف.

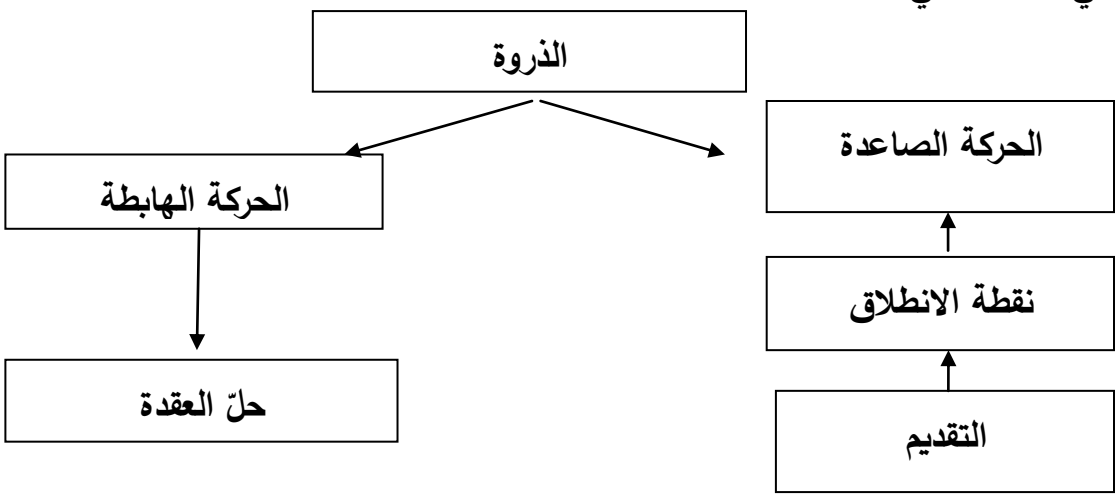
اختار "طارق عشبة" في كتابة عنوان نصّه المسرحي "أدوغالن ،أدوغالن" منحى مبتكرا يمثّل تحوّلا بارزا في إستراتيجية العنونة، جسّد هذا التحوّل من خلال البنية التكرارية للعنوان حيث فصل بين الفعل والفاعل والزمن، والمكان، وابتعد عن العنونة الكلاسيكية التّي تعتمد على صياغة ثابتة، كما يسعى من خلال تقنية الحذف إلى تحفيز القارئ، وتوجيهه للبحث عن مدلول المحذوف بعد ربط العنوان بالنص المسرحي.

[1] – إدوارد سعيد: المثقّف والسّلطة، ترجمة وتقديم: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2006، ص59.

المبحث الثاني: مظاهر تجاوز البناء الدرامي الكلاسيكي.

يسعى الكتّاب المسرحيّون في الألفيّة الثّالثة إلى تجديد هيكلة النصّ المسرحي وبنيته الدرامية، وتجاوز الهيكلة الكلاسيكية دون الإخلال بمكوناتها الأساسية «فالأعمال الفنية الجادة لا بدّ أن تكشفّ عن معناها الحيوي مهما كان موضوعها، ولابدّ أن يكون مصدر هذا المعنى الحيوي هو الإحكام الفنّي لا شيء سواه، وإلاّ خرج عن نطاق الأدب إلى مجال الخطب والمواعظ المباشرة التي لا يعتدّ ناقد بقيمة فنيّة لها. ونعتقد أنّ الصدق الفني وأصالة التصوير كفيلان بأن يكسبا العمل الفني – متى أجيد بناؤه– قيمته الفنية والإنسانية في وقت معا»،[1]فيجب على الكاتب المسرحي إذاً، أن يبني نصّه بناء فنّيا ودراميّا مُحكما حتّى يؤثّر تأثيرا كبيرا في المتلقيّ.

يحظى النصّ المسرحي بهيكلة تميّزه عن الأجناس الأدبية الأخرى، ومن ثمَّ يُبنى من مكونات ثابتة مثل الأحداث الدراميّة والشخصيات، والفضاء والإرشادات المسرحية والحوار...الخ.[2] ويملك بنية محكمة التّصميم يمكن تحديد «الدعائم التي ترفع هيكلتها بـ(البداية، الذروة العقدة والنهاية)، وتعدّ الحبكة والفعل المسرحي والصّراع من مكوّنات ذلك التصميم)، اعتنى الباحثون بهذه الدعائم ومنهم الناقد "غوستاف فرايتاغ" الذي قدّم نظرية الهرم الذي سمي باسمه (هرم فرايتاغ)»[3] يظهر في الشكل الآتي:



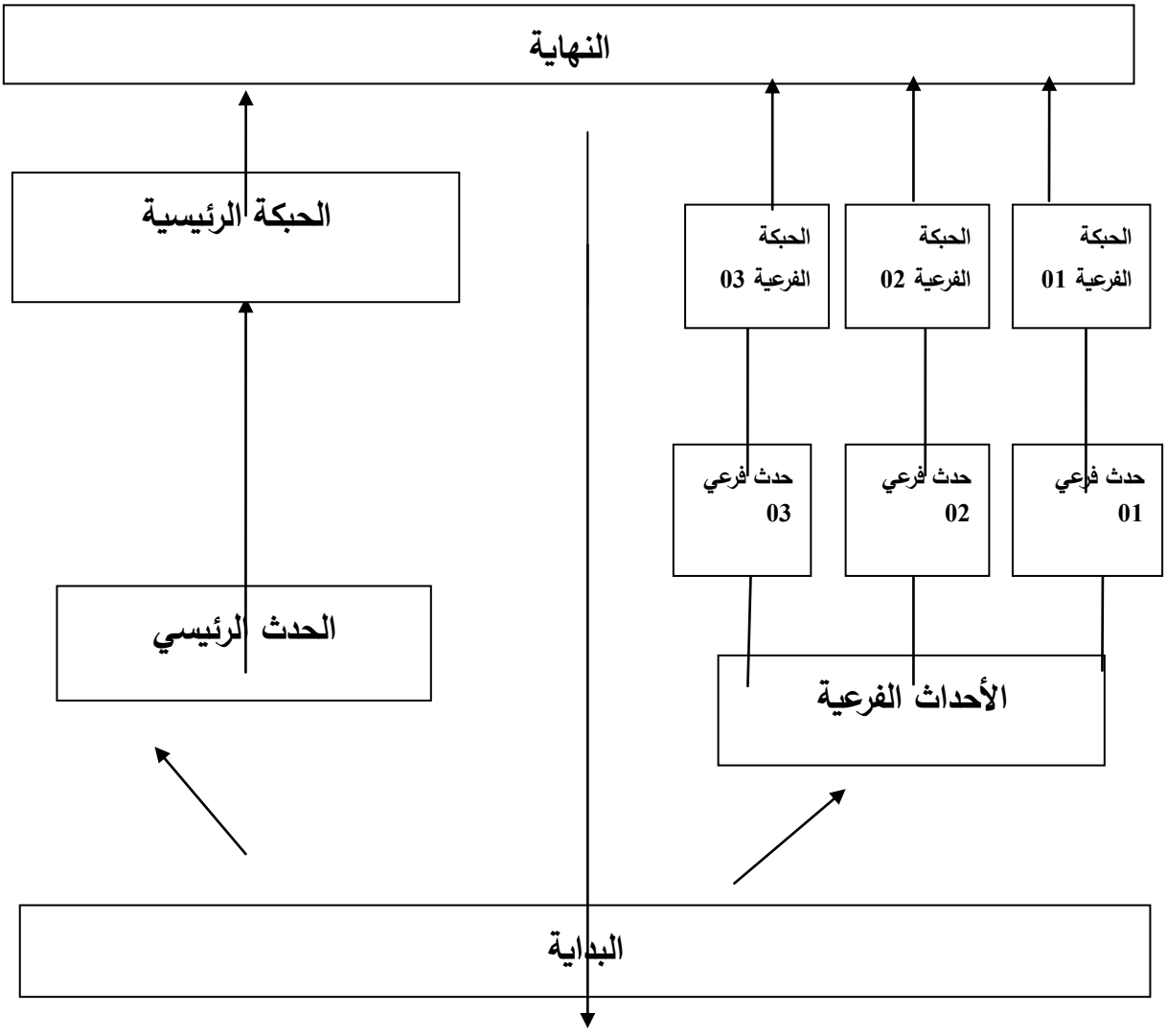
شكل06:هيكلة هرم فرايتاغ.

[1]–محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، د.ط، 1975، ص65.

[2]–جميل حمداوي: محاضرات في فنّ المسرح، ص215.

[3]–عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص71.

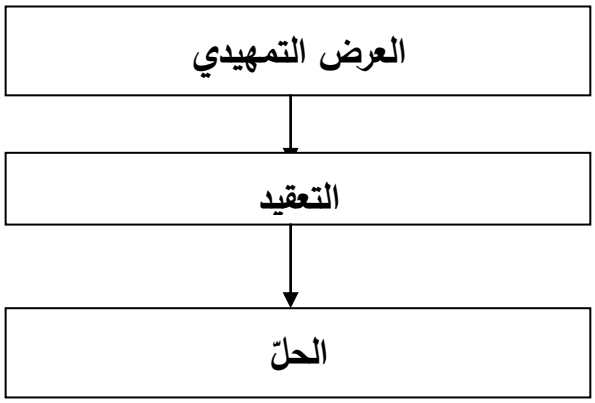
خرج "محمد بويش" عن هيكل فرايتاغ في تصميم النص المسرحي، وسعى لبناء نصّ مفتوح، يتميز بحبكات متوازية، ينفرد فيه كلّ حدث بحبكته، فيتشكّل توازٍ هيكلي بين الحدث الرئيسي والأحداث الثانوية، وتقودنا نهاية أحداثه إلى بدايتها، أسّس من خلاله لنمط جديد في الكتابة المسرحية، حيث يبدو التحوّل جلّيا في صناعة متوازيات خلق دهشة التلقي وفق شاعرية اللغة نقترح له الهيكلة الآتية:



شكل06: هيكلة الحبكات المتوازية في (الرّهينة).

أمّا نص "أدوغالن، أدوغالن" ذو المشهد الواحد،فقد اتبع فيه الكاتب هيكلة ذات حبكة أحادية «مبسطة واضحة المعالم، قليلة التعقيد»،[1]يشتمل عرضها التمهيدي على الشخصية الرئيسية في النص والمتمثّلة في "الشيخ"، ثمّ يدخل الكاتب بعدها مباشرة في سرد الأحداث: «خروج الشيخ ومساعديه، بعدها سماع معزوفات عود. يصعد الشيخ نسبيا ويبدأ التحضير للحضرة، يرفع يديه للدعاء».[2]

يُظهر طرح حركة الفكرة في النص المسرحي "أدوغالن، أدوغالن" تحوّلا واضحا من خلال السؤال المحوري المتعلق بعودة الشهداء، هذا التحوّل يبيّن الصراع بين مواقف الشخصيّات المتباينة، يدفع الموقف الأوّل حركة الفكرة إلى الأمام، عندما تنتظر شخصيات (جميلة ديهية، الويزة والعابد) عودة الشّهداء، والموقف الثاني يعيق حركة الفكرة، لمّا تخاف شخصية "المير" من عودة الشهداء، يكون الصراع في هذا النّمط من الحبكة خارجيا ومحدّد المعالم–في أغلب الأحوال– يخلو من الصّدمات العنيفة، لذلك تكون عقدها بسيطة ومباشرة، وواضحة أيضا، وشخصياتها ثابتة في مواقفها من بداية النص إلى نهايته، كما تحاول حصر أحداثها في حركة زمنية محدودة نسبيا متتبّعة السياق الزمني ذي الأبعاد التتابعية الثلاثية "ماضي–حاضر–مستقبل"،[3]نقترح لنص " أدو غالن، أدوغالن" الهيكلة الآتية:



شكل07:هيكلة الحبكة الواحدة لنصّ (أدوغالن،أدوغالن)

[1] – مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، ص 153

[2] –طارق عشبة: مخطوط النص المسرحي أدوغالن، أدوغالن، ص01.

[3] – ينظر: مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، ص153–154.

1- أدوات تشكيل النص الدرامي "الرهينة" و"أدوغالن، أدوغالن":

يعتمد الكاتب المسرحي في بناء نصّه وصياغته بشكل متكامل على أدوات لغوية وفنيّة فالنص المسرحي –كما هو معلوم –يبنى على مجموعة من الأحداث والأفعال والوظائف الدرامية الأساسية والثانوية المرافقة بالأجواء الزمكانية، كما تتمثّل الحبكة الدرامية في الاستهلال أو ما يسمى بالبرولوج prologue، والحوار الذي يتضمّن بدوره العقدة المتوترة والصراع الدرامي ويسمى أيضا بالديالوج Dialogue والنهاية أو ما يسمى بالإيبيلوج، ويمكن لأحداث المسرحية أن تكون تراجيدية مأساوية أو أحداثا كوميدية، ويمكن لها أن تتضمّن أيضا تجارب إنسانية اجتماعية وسياسية وتاريخية ورمزية وخرافية وأسطورية. وتختلف هذه التجارب الإنسانية حسب المدارس والمذاهب والحركات الفنيّة و المسرحيّة.[1]

1-1الأحداث الدراميّة:

عالج "محمد بويش" في نص "الرهينة" أحداثا اجتماعية سياسية، رسّخت الصورة النمطيّة للمرأة التّي تعيش كرهينة في مجتمع حكم عليها بالخضوع والتبعية للرجل، دعا الكاتب إلى تحريرها وخلق الجوّ الدرامي للنص المسرحي من خلال الحدث الرئيسي والأحداث الثانوية المتوازية، فكانت نقطة انطلاق الأحداث من البرولوج الذّي تقول فيه المرأة وهي متوجّهة نحو للنافذة:

«ادفعني إليك...

ادفعني إليك...شتّت سبات الوقت في أهدابي...

أيّها الساكن غروب حلمي البعيد...

ها أنا عارية من أحلامي

أنتظرك... ».[2]

استهلّ الكاتب نصّه المسرحي بتوجيه كلامي طلبي، بصيغة الأمر، حيث تخاطب "الرهينة" مفردا مذكّرا في قولها:"ادفعني إليك، شتّت سبات الوقت" وتعبّر عن عريّها، والعري هنا يدل على

[1]–جميل حمداوي: محاضرات في فن المسرح، ص215.

[2]–محمد بويش، الرهينة، ص 03

الفراغ الذي تعيش فيه، وتوقفها عن الحلم، ومن خلال استخدام لغة شاعرية تسحب "الرهينة" من الحلم نحو الكوابيس، يظهر بوضوح في المقطع الذي تقول فيه "الرهينة":

«أسجن رقبة الليل بين أضلعي

ها أنا ذا

احملني إليك

كوابيس الوقت في انتظاري».[1]

يسعى الكاتب إلى ترسيخ الحدث الرئيسي للنص المسرحي المتمثّل في سيطرة الرجل على المرأة وخضوعها له، عبر حبكات متوالدة، ينفرد كلّ حدث ثانوي بحبكته الخاصّة، ومن أمثلتها قول الشخصية الرئيسية:

«كلّ المدن مغلقة إلا نافذتي.

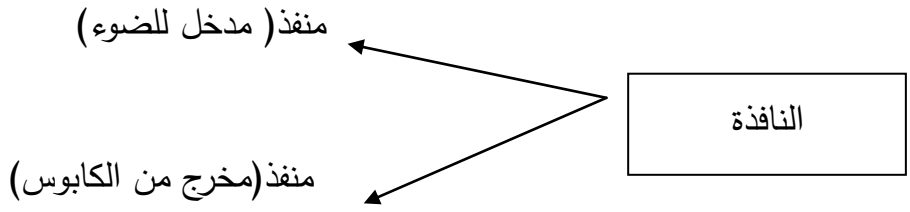
لابدّ أن أعود الصدأ يأكل لساني

أين جسدي المبلل يقطر من دموع سجنتها فيك

هل أخرج؟

هل أعيد تركيب نافذتي على وجهك؟».[2]

تحمل عبارة "كل المدن مغلقة إلا نافذتي" دلالة الدخول لأنّ النافذة تعدّ المصدر الوحيد الذي ينفذ (يدخل) منه الضوء لغرفتها، ودلالة الخروج أي أنها "المنفذ)" أو المخرج الذي تستعين به للخروج من كابوس الرّهن.



[1]– محمد بويش، الرهينة، ص 03

[2]– المصدر نفسه، ص 04.

تنتشر بؤر التوتر في ثنايا النص، وتولّد تصعّدا دراميا، وتناميا متوازيا للأحداث الثانوية والحدث الرئيسي، واحتداما للصراع بين الشخصيات، وبما أنّ الصراع مفهوم عام فهو يفترض وجود علاقة صدامية جسديّة أو معنويّة بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، وكلّما تقدّمت أحداث المسرحيّة فإنّ شخصيّاتها تواجه سلسلة من التّعقيدات[1].

يقود تصعّد الصّراع إلى تنامي الأحداث الدرامية في بداية النص، يعبّر عنه الكاتب من خلال الرّدود التّي يجيب بها "الشيطان" على طلبات "الرهينة" باستخدام صيغتي النهي والنفي:

«لا..لا..لا تتعبي نفسك

القبيلة لن تبايعك

تراجعت أحلام الرعاة

واستكانوا للذئب

وحلمك ضاع في خرافة العجل المقدس».[2]

يستطيع المتلقي اكتشاف مقاصد الكاتب من خلال فكّ رموز العبارات الآتية:

الدال01:	القبيلة لن تبايعك	**المدلول01:**	نهاية ظاهرة الوأد
الدال 02:	تراجعت أحلام الرعاة واستكانوا للذئب	**المدلول02:**	تحيل عبارة "أحلام الرعاة" إلى ساعي البريد الذي تولى مهمة رعاية أحلام الرهينة، لكنّه استكان للذئب الذي أكل هذه الأحلام.
الدال 03:	حلمك ضاع في خرافة العجل المقدس	**المدلول03:**	استرجاع لقصة السامري والعجل المقدس لبني إسرائيل التي ورد ذكرها في القرآن الكريم في سورة طه.

شكل08: جدول دلالات الأحداث الدرامية الثانوية.

يستمرّ سياق الحدث الدرامي الثانوي المتمثّل في عدم مبايعة القبيلة للرهينة نظرا لعدم ممارستها ظاهرة الوأد جسدا ضدّ المرأة، لكنّ رغم ذلك استمرّ دفن المرأة عقلا وفكرا وثقافة، فقد

[1]– ينظر:عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص79.

[2]– محمد بويش: الرهينة، ص04

استكانت أحلامها للذئب،وضاعت كما ضاعت خرافة العجل المقدس، حيث أصبح حلم تحرّرها من سلطة الرجل وهيمنته مستحيلا، وقد أسقط الكاتب قصة السامري والعجل المقدس لبني إسرائيل ومدى تصديقهم للخرافة على واقع الحلم عند الرهينة عبر التّشبيه، حيث صدّقت "الرهينة" أنّه يمكنها أن تتحرّر من سلطة الرجل وتسترجع أحلامها المسلوبة قسرا من طرف ساعي البريد.

يضع الكاتب المتلقي منذ بداية النص المسرحي في صلب الأحداث، ويصوّر صراع "الرهينة" النفسي مع ذاتها والخارجي مع "الشيطان"، تتطوّر أحداث النص أكثر كلّما تكتشف "الرهينة" أنّها مقيّدة، لا تستطيع الخروج من سجنها ولا رؤية العالم، وهنا تتشكّل عقد صغيرة في ثنايا المقاطع الدرامية، تشدّ انتباه المتلقي من جهة، وتدعّم تعقيد للحدث الدرامي الرئيسي حتى يبلغ الذروة، تخاطب "الرهينة" "المرآة" في هذا المقام قائلة:

«يا مرآتي...يا مرآتي.....من هي أتعس المخلوقات الآن...؟

من يقابل الريح بجسم مترهل...؟من يبلله المطر وهو في غفوة من نشوته.....؟

يا مرآتي.....يا مرآتي..... .....من أنا؟

ذا وجهي المحطم فوق الزجاج.....ذا أنا.....الباقي في جسد الاحتضار.....

كسريني مثلك...افتحي شقوق جسدي...اسكنيني ...علي أرى الكون من عينيك..... ».[1]

أصبحت "الرهينة" مرآة تعكس صورة كلّ امرأة مضطهدة، وقد عزّز هذا المقطع البناء المحكم لأحداث النص المسرحي، إذ استطاع الكاتب من خلال الأحداث المتصاعدة أن يرسّخ الأسئلة الذي طرحتها "الرهينة" على نفسها في ذهن المتلقي: "من أنا؟" و"أين ساعي البريد الذي أخذ حزمة أحلامي وتوارى عن الأنظار؟" في لحظة مناجاة تقول فيها بنبرة حزينة: «أين أنت.....أيها الساكن لحظة اشتهاء الحياة...؟ أين أحلامي لتراود تشبثي بالحياة؟».[2]

تسرد (الرهينة) بعد ذلك قصّة ميلادها، وتشير إلى اللحظة التي اصطدمت فيها بوالدها:

«التقيت مع عيون – أبي – وأنا أحس بلهفة احتضانه...

ابنتي.. لابد لك من تربية خاصة

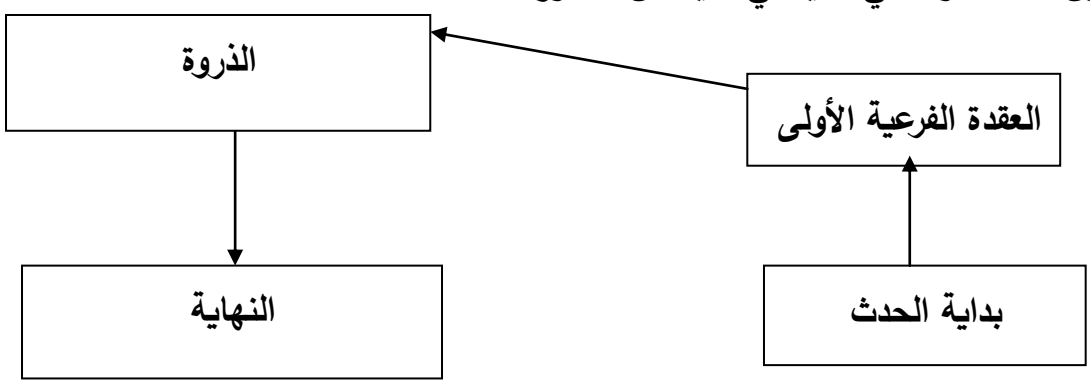
[1]– محمد بويش، الرهينة، ص 04.

[2] – المصدر نفسه، ص05.

لابد أن لا تغترفي هذه الواجهة...

كنت صبية يتزاوج الفرح مع الوجود في حضنه... لم أرتطم بالواجهة المرسومة على جبينه... ابتسم لأني لا أرى غير واجهة الفرح... ولأني جسدي كان محمولا إلى الأعلى... كالحلم الذي راودني وأنا أكتشف أنوثتي بعد ذلك... ».[1]

إنّ المتتبع لتطوّر الأحداث الدرامية، يقرأ ألفاظا تشير إلى السّعادة من قبيل اللهفة والاحتضان والفرح والحلم، وقبل وصول الحدث الدرامي إلى ذروة التعقيد، يمرّ بعقد فرعية تتمثل في تصدّع الرؤيا، واكتشاف الرهينة لموقف والدها من ميلادها، واستعداده لأن يربيها تربية خاصة ويبيّن لها الحدود التي لا ينبغي عليها أن تتجاوزها.



شكل 09: هيكلة حدث درامي في نصّ (الرهينة).

أما المقطع الآتي:

«اقتنع بوجودي – عنوة –

هل أستطيع...؟

تراكم السؤال في غياهب الذاكرة

ذاكرته أبي...

هل أستطيع أن أعيد تركيبك؟

هي أنثى إذا...

لعن الله أنثى تلد النساء فقط».[2]

[1] – محمد بويش، الرهينة، ص 06 .

[2] – المصدر نفسه، ص 08

فيبدو فيه أنّ الرجل"الأب" قد كان رافضا للمرأة منذ لحظة ولادتها وتقبّل وجودها بصعوبة وسعى لتربيتها وفق العادات والتقاليد والأعراف السائدة في القبيلة، هذا ما جعلها في حالة نفسية متأزّمة لأنها "الشيطان" يعترف بسجنها قسرا:

«أنا السجن...

أنا السجان...

أنا ذاكرتك... أنا حلمك... أنا البقاء فيك حدود ارتشاف ذاتك القابعة في النسيان...

لا خروج لك عن سلطتي

وعن صوتي...

وعن حضوري... ».[1]

يبلغ الصراع الدرامي ذروته في هذا المقطع حيث تُظهر "الرهينة" محاولات عديدة في التحرّر من الرجل "السجّان" يتجلى ذلك من خلال تكرار ضمير المفرد المتكلّم "أنا"، والمصرّح بأنه السجن والسجّان بتشبيه بليغ تستحضر القبو الذي فرضت عليها التقاليد والأعراف أن تعيش فيه، ممّا يبيّن استحالة تحقق حلم "الرهينة" في الخروج من سلطة الرجل .

ساعدت اللغة الشاعرية في بناء دكتاتورية الرجل، وفرض هيمنته على المرأة، من خلال استخدام أساليب إنشائية طلبية مثل الأمر والنهي في العبارات الآتية: "احلمي نامي الآن،لا خروج لك عن سلطتي".

يستمرّ تصاعد الحدث الدرامي الرئيسي بالتوازي مع الأحداث الدرامية الثانوية عند رؤية "الرهينة" "للجرذ" في غرفتها، فيصبح هذا الحيوان فاعلا يوجه مجرى الأحداث الدرامية التي تحوّل دلالة الجرذ من رمز للقذارة، إلى رمز للحرية خاصّة عندما تخاطبه "الرهينة" وهي تبحث عن مخرج من القبو:

«أيها الجرذ... أيها الجرذ...

فاتني حضورك...

ألا تخاطبني...

[1] – محمد بويش، الرهينة، ص07.

هل اندمل الفزع فيك الآن...

هل وجدت مخرجا.

علمني معنى الحرية إذا... ».[1]

يحظى "الجرذ" بمساحة حرية أكبر في القبو مقارنة بالمساحة التي تعيش فيها "الرهينة" ويكسب رمزية جديدة من خلال العبارات التي تستخدمها "الرهينة" تتمثل في:"هل وجدت مخرجا؟ علمني معنى الحرية، تعال لنسافر".

الجرذ ← القذارة .

← الحرية.

يبدو صراع "الرّهينة" مع المكان، من خلال استخدام دال "الجرذ"، فقد اختار الكاتب حيوانا لتسريد معنى الحريّة وصوّر من خلاله قذارة المكان الذي أراد "الرجل" للمرأة أن تعيش فيه، وبيّن لها من خلاله حدود حريتها.

استعمل الكاتب دوال لغوية بعضها مرتبط بميلاد "الرهينة" وطفولتها والبعض الآخر مرتبط بشبابها، وأحداث زواجها، وتسليمها لرجل آخر يمارس هيمنته الجنسية عليها، لأنّ الرجولة بمظهرها الإيتيقي"Ethique"، نفسه باعتبارها ماهية القوة "vir"، والفضيلة "virtus"، ومناط الشرف "nif"، ومبدأ حفظ الشرف والرفع فيه، تبقى على الأقل ضمنيا غير منفصلة عن الرجولة الجسدية لاسيما عبر دلائل القوة الجنسية كفضّ البكارة،[2]ومنه يعدّ الدم الناتج عن فضّ غشاء البكارة العلامة الوحيدة على شرف الأنثى الذي ظلّت محافظة عليه كي لا تسقط جبهة والدها،هذا ما يبيّنه المقطع الآتي:

«لن أقول أحبك... تسقط جبهة أبي...

تطاول صديقي... واقترنت بحضوره

أصبحت زوجته...

رفعت رأسي...

[1]– محمد بويش، الرهينة، ص09 .

[2] –ينظر:بيير بورديو، الهيمنة الذكورية، ص18.

قال أينع رأسك...

لابد من قطعه...

كان جسدي... وكانت بقعة الدم الوحيدة دليل وجودي...

الأبيض ملطخ بالأحمر إثبات الأنثى

زغاريد تغادر حجرتي إلى الفناء»[1]

يستمرّ تصعيد الأحداث الثانويّة في النص المسرحي، مع استمرار خضوع "الرهينة" للرجل:

«اطلع من مرآتي...

من سريري

من هذا الجدار الذي يتوسدني

أنا العورة... أنسج هروبي منك إليك

التقطني مني...

موؤدة في انتعال النهاية

أنا...

موؤدة في تأويل النص

أنا...

موؤدة في هزيمة العقل

أنا...

موؤدة في سلطتك أنت... فهل تمنحني أحلامي... ».[2]

يحمل قول "الرهينة": "أنسج هروبي منك إليك" دلالة عميقة على انصهار المرأة في ذات "الرجل" وقبولها التبعيّة له والخضوع لسلطته، ثمّ يأتي بعد ذلك اعترافها بأنّها عورة، لتستحضر صورة الوأد الذي كان يُمارس على المرأة منذ الجاهلية.

[1] –محمد بويش: الرهينة، ص12.

[2] – المصدر نفسه، ص 13

تبدو "الرهينة" من خلال العبارات "موؤدة في انتعال النهاية، موؤدة في تأويل النص، موؤدة في هزيمة العقل، موؤدة في سلطتك أنت". مقتنعة بفعل الوأد.

إنّ تكرار لفظة "موؤودة" يؤكّد على فعل دفن الحيّ، وهي ممارسة يُقال أنها كانت تتمّ في الجزيرة العربية قبل ظهور الإسلام ،ولكن في الحقيقة هي معروفة في العديد من الثقافات خاصة في الهند والصين. وفي عملية الوأد كان الأب يقوم بدفن أحد أبنائه–الفتيات في أغلب الأوقات– أحياء في رمال الصحراء، ثمّ يمشي ويتركها للمصير المجهول.[1]

أعاد الكاتب تشكيل ظاهرة الوأد التي عانت منها المرأة منذ الجاهلية، في صورة أخرى تتمثل في الوأد الفكري والاجتماعي والثقافي، تعزّز "الرهينة" هذه الصورة الجديدة، وتقتنع بأنّ لا مجال للخروج من هذا الوضع القاتل إلا بثورة داخلية منها، وقد بدت بوادرها تظهر عليها حين تقول: «هي الحرب إذا...

أحاربك حين يفتح الانتظار هذه البوابة الخارجة مني... »[2]

انطلق الكاتب في كتابة نصه المسرحي من الواقع لأنه «لا قيمة للموقف أو للعالم الفني إذا لم يكن مدعّما بالواقع كما لا قيمة لهذا الواقع إذا كان مجرّد نقل لقطاعات مبتورة ساذجة لا تتصل بعد نفسي أو اجتماعي. وجوهر الواقعية يقوم على تمثيل الحقائق والوقائع المألوفة لأعمق معاني الحياة»[3]، يتجلى استثمار سياق الواقع المعاصر في النص المسرحي عندما تحاول "الرهينة" الخروج من سلطة الرجل:

«لا بد أن أنسحب الآن...

همومي ترحل معي

من يكمل الطريق إلى الحلم

هذا الأرق يشدني إلى رؤيتك

هل تخرج مني أيها الكابوس؟

---

[1]– نها النجدي، الخيميائية من وأدها؟–رحلة الخيميائيات في الشرق الأوسط عبر التاريخ، The witer operation، د.ط د.ت، ص204.

[2] – محمد بويش: الرهينة، ص18.

[3] – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص67.

هل أخرج منك...؟

آه.. كم يؤرقني الممر إليك

كم أشتهي الغوص في كل فصولك

ليولد الربيع من اشتهائي

ويأتي الميلاد... ».[1]

ضمّن "محمد بويش" في هذا المقطع حدثا ثانويا، تحاول "الرهينة" فيه أن تتحرر من سلطة الرجل وتبحث عن الخلاص، نتبيّن ذلك من الأفعال (أرحل أهرب، أخرج)، كما يحمل كلّ من "الربيع، الميلاد" دلالة إيجابية، تبشّر بزوال كابوس الرّهن الذي عاشته المرأة.

يتصاعد الحدث الدرامي الثانوي بعد ذلك ليشكلّ عقدة فرعية جديدة حين تلتقي الأحلام والكوابيس في الحوار بين "الرهينة" و"الصوت المنبعث من المدخنة":

«إنه الشتاء.

والفصول ألغيت

(الرهينة):

أين أحلامي إذا...

(الصوت) (ضاحكا):

هي كوابيس تضاجع اقترابك بالفصول...

فاقتربي مني أمنحك سر المكان...

(الرهينة): لا... لا... كيف تتوقف الأحلام بالخارج...

وساعي البريد... وعدني بالكثير منها...

لن تتشقق أرض روحي من كوابيسك...

أنا باقية لأنتظر...

أنا باقية لأحلم»[2].

[1]– محمد بويش:الرهينة، ص 18.

[2] – المصدر نفسه، ص 26.

يستهلّ الكاتب مقطعه بعبارة "إنه الشتاء" التيّ تحدّد الزمن الداخلي للنص المسرحي، ففصل الشتاء هو فصل نهاية المباهج، والاضطرابات الجوية، يؤكد من خلاله على فكرة عدم مجيء ساعي البريد، وبالتالي استحالة تحقّق أحلام "الرهينة" وعودتها للكوابيس، لكنّها لا تبدو مستسلمة حين تقول: «لن تحرقني النار

لن تحرقني النار

مادام هناك من هو وقودي»[1].

وتستمر محاولتها في التحرّر من سلطة "الرجل"، وسعيها للتمرّد على قوانينه في الحوار الذي تخاطب فيه "الرجل":

«أعاقر متعتك

جارية في سلطان عقلك

عورة أنا

لا حلم يراودني

إلا ما تريدني

رهينة ما في بطني

لألد منك

وتمنحني اسمك

تسكن سريري

ولا أسكن فيك

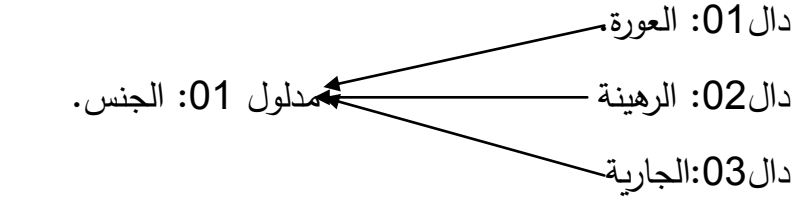
أنا الآن أجهض اسمك».[2]

يلاحظ القارئ في هذا المقطع ظهور حدث درامي ثانوي جديد يتمثل في صراع "الرهينة" من أجل إثبات وجودها المستقل عن وجود الرجل، يظهر بشكل جليّ في الدوال اللغوية المتمثلة في

[1] – محمد بويش:الرهينة، ص 24.

[2] – المصدر نفسه، ص 46.

"العورة، الرهينة، الجارية" التّي تتحد لتعبّر عن مدلول جنسي، لأن"الرجل" يُنظر للمرأة في اتجاه المتعة ولذة الجسد والسرير .



ممّا سبق، يجد القارئ نفسه أمام نصّ مسرحي مبتكر، يخلق دهشة التلقي وفق شاعريّة اللغة حيث تتصاعد الأحداث فيه، وتتوالد الدلالات بشكل مستمرّ، مما يجعل المتلقي في حالة تساؤل مستمر عن نهاية النصّ.

يعتمد النص على أسلوب الاستفهام بشكل كبير، فمن خلال طرح الرهينة سؤال "من أنا؟" و"أين أحلامي؟"، وإجابة حورية بـ"أنا حلمك أيّها الرهينة، نعم حلمك الذي يخرج منك" تتحوّل المرأة من "رهينة" للرجل إلى "مُراهنة" على فعل التحّرر، فتهبط الأحداث الدرامية الثانوية، والحدث الرئيسي نحو النهاية المفتوحة.

يتكوّن نصّ "أدوغالن، أدوغالن" من فصل واحد، تعود أحداثه إلى مرحلة ما بعد الاستقلال. يصوّر الكاتب فيه واقعا مشتّتا، فاسدا غابت فيه القيم والمبادئ، يبدأ الصراع فيه منذ دخول "جميلة" إلى "الشيخ" في الحضرة،تحمل رضيعها، وتودّ أن تتأكّد بأنّه لم يمت:

«جميلة: سوسوم.... شوت.... شوت.... أطس أمي... مي....مي.

الشيخ: قربد أوتس اقاذ أرا..... قربد.

الشيخ: أنيغام قربد، ذاقي أقليكم ذي لمان.

جميلة: أسيذي الشيخ؟ ياك أمي أور إموث أرا؟.

الشيخ: أور تسقاذ، أميم أور يموث أرا، ذي ضس كان إق طس»[1].

يظهر تصاعد الأحداث الدراميّة في النص المسرحي عندما يصرّ "الشيخ" على أخذ الطفل الميّت، فتعطيه "جميلة" إياه ليقدّم له البركة، ويُشفى، لكن الحوار بين "الشّيخ" و"الشّاوش"

[1]–ينظر: طارق عشبة: مخطوط النص المسرحي أدوغالن...أدوغالن ص01–02، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص24.

يخيّب أفق توقّعها، وفي هذه المرحلة تتقاطع الإرادات المتمثلة في إرادة الأم بشفاء ابنها النائم وإرادة الشيخ بدفن الطفل الميت:

« "جميلة": أسيذي الشيخ؟ ياك أمي أور إموث أرا؟

الشيخ: "يندە للشاوش".

الشاوش: أنعم أسيذي الشيخ؟

الشيخ: أويش أمضلثتس»[1].

يقدّم "المير" توجيهات طلبية بصيغة الأمر لدفن الصبي، متحجّجا بأنه ليس لديه الوقت لحضور الجنازة نظرا لكثرة مسؤولياته فيقول: «أويثتس.... أويثتس... أمضلثتس.... أث إرحم ربي... روحث، نك أورس توفاغ أرا أذ دوع يذوان».[2]

يُوظّف الكاتب تقنية الحذف، فيترك نقاطا بعد أقوال الشخصيات، تحيل بوجود مسكوت عنه، يضمر مشاعر الشخصيات ومواقفها، وهذا يعني أنّ حركة الشخصيات تبدو نشطة جدا في جانبيها الداخلي والخارجي، ما يؤدّي إلى وصول حركة الحبكة إلى نقطة العقدة مباشرة[3] يمزج الكاتب بين الا قول والقول في النص المسرحي حين يعبّر عن الخوف الداخلي الذي يحس "المير" به عند سماعه خبر عودة الشهداء، لأنه كان فاعلا في الفساد، ومحاولاته المتكررة لإقناع "للشيخ" بأنّ سبب الفساد والشر في المجتمع راجع إلى السحر:

«المير:أنوا إق سرافقن؟ أسيذي الشيخ، أتسان ثخلا، الحالة أورث سفرا ح أرا.

الشيخ:أذ إسار ربي.

المير:ثدراث أك اث تسوسحر، إسحريثن و إسوفغسثن سي العقل أنسن. أدرويش أميس أو درويش، إفغد أر ثغيرذمث أني نجيداس. فاظمة مي حشكولن»[4].

---

[1] -ينظر: طارق عشبة: مخطوط النص المسرحي أدوغالن...أدوغالن، ص 02-03، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص24-25

[2] -المصدر نفسه، ص 03، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص 26.

[3] -ينظر: مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، ص166-167

[4] - ينظر: طارق عشبة، مخطوط النص المسرحي أدوغالن...أدوغالن ص03-04، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص26.

توتّر "المير" بعد المكالمة الهاتفية التي أجراها مع زوجته "تسعديث"، وأخذ جرعة الأنسولين فاحتدم الصراع الداخلي، وتأزمت الأحداث، فقد حملت هذه المكالمة خبرا صادما لشخصية "المير" قاد إلى تصاعد الأحداث وبلوغها ذروة التعقيد، لحظة تأكيد شخصية "ديهية" لخبر عودة الشهداء: «أناند أد أوغالن يك»[1].

يستغلّ "المير" نفوذه وسلطته في البلدية للضغط على "ديهية" وجعلها تتراجع عن تصريحها ويهدّدها بحذف اسمها من قائمة المستفيدين من السكن الاجتماعي، فيخاطبها قائلا: «سلييد. سليغ باللي ثمركاض ذي لا ليست، أدرموض أوال أذ كساغ إسميم سي لا».[2]

تتجه الأحداث الدرامية نحو ذروة التعقيد، بسبب محرّك خارجي يتمثّل في المكالمة الهاتفية التي يستقبلها"المير" من جديد، يعترف فيها للمتّصل بأنّ وجهه أصفر مثل الليمونة وأنه لم ينم منذ أسبوع بسبب "مصطفى ابن العابد" الذي يزوره كلّ ليلة في المنام بلباس أبيض: «الو.... إيه... أقلي لا تسروغ... أوذميو أثان أم ثليمتس.... أولا قناناغ ارا، يفقيي ندام. أزال ن السمنة اياقي إلاثتس»[3].

تصل الأحداث المسرحية إلى ذروة التأزم عندما تنتظر كلّ النساء عودة أزواجهن وأولادهن وإخوتهن وأخواتهن، فتسرد كلّ واحدة منهن قصة وفاة أحد أقربائها:

"هوارية":

«خمسة وعشرين إس قاس نارا اسا سق أسمي إبين أمي. فتسناصفة قضيض إد كشمن سخام، بيننت سق أسو، سق أسن أرا اسا أور ديبان.

"إمرأة02":

قما مسكين أنفانت سي تمورث، سباس تسموسنيس إس تسي خدمن، إغرا ماشي ذكرا. كوكرانت، أوغالن سنجلانت.

"إمرأة 03":

---

[1] – طارق عشبة: مخطوط النص المسرحي أدوغالن...أدوغالن، ص05، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص26.

[2] – المصدر نفسه، ص05، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص26.

[3] – المصدر نفسه، ص06، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق ص26.

أوتلما كاتية اذ فلاس ياعفو يرحم، شس دو غار شداويث أسغر، صوبنتسيد سي الكار و زيناس أكن ملان. سباس ذا شبوب إيس.... أنغانتس.... أزلانتس... ذاشبوب إيس... ذا شبوب إيس.... إيه... إلا غزيف أم لحرير، أنان أس ذ لحرام»[1].

يبدو أنّ شخصية "الشيخ" هي الخيط الرابط بين أحداث النص المسرحي، يبدأ الحدث الدرامي الرئيسي منها، وتتفرّع عنه الأحداث الدرامية الثانوية، عندما يدخل "السعيد" إلى الحضرة باحثا عن زوجته (الويزة) ليقتلها لأنه وجدها واقفة بفستان النوم مع والد زوجها السابق "مصطفى" أمام الباب.

تهبط الأحداث الدرامية المتأزمة بعد ذلك نحو الحل والانفراج، في نهاية النص المسرحي حيث يجد القارئ إجابة عن السؤال المطروح في بداية النص "هل سيعود الشهداء"؟ بعودة المثقّف عبر الطائرة حاملا معه البشارة بتغيير الواقع الفاسد.

2-الحبكة:

قبل الحديث عن الحبكة الدرامية في مدونة النصوص المسرحية، يجب أوّلا الوقوف عند مفهومها لأنّها من الأدوات الأساسية التي يستعملها الكاتب في تشكيل النص الدرامي.

يرى "آرسطو" أنّ الحبكة هي روح الدراما ومبدؤها الأوّل، فهي التي تشدّ أجزاء العمل الدرامي وتجعلها تتآزر فيما بينها لتكون كلاّ واحدا تنتظم أجزاءه انتظاما محكما، بحيث لو تغيّر جزء منها أو نزع انفرط الكل واضطرب، فيبدأ المؤلّف عمله بداية محدّدة، وينتقل إلى وسط تقتضيه تلك البداية لينتهي نهاية أملتها البداية وأفضى إليها الوسط،[2] ،فالحبكة التّي يعدّها آرسطو جوهر الدراما، تشكّل الدعامة الأساسية في بناء النص المسرحي، لأنّها تحّدد وجهة الصّراع، وتبيّن تطوّر الأحداث وتنامي الشخصيات.

لم يخرج "هوراس" عن رأي "آرسطو"، حيث دعا ليكون العمل كلاّ منسجم الأجزاء عن طريق حسن التنظيم والترتيب، وحسن اختيار الكاتب لموضوعات تتناسب مع قدرته الكتابية، كما يدعو

[1] – طارق عشبة: مخطوط النص المسرحي أدوغالن...أدوغالن ص 09، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص27.

[2] –ينظر: مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية–دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا–، منشورات ضفاف، ط1، 2013، بيروت، لبنان، ص25.

أيضا إلى استبعاد الحيل المسرحية من سياق الدراما، وحجب ما يخدش النفس وينفّر المشاعر عن أعين المشاهدين، واستبعاده خارج المسرح، كما يرى أنّ تحقيق المتعة والإفادة يتطلب إيجازا واقتصادا، وذلك ما يجعل الجمهور يستقبل العروض في سهولة ويسر،[1]هذا يعني أنّ البنية الدرامية للنص المسرحي تقوم على ضرورة تنظيم وترتيب مركّباتها الدرامية المختلفة، لتخدم موضوع النصّ الدرامي، وتسهيل تلقي هذا النص.

ظهر في عصر النهضة مفهومان مختلفان لبناء الحبكة في المسرحية، الأول تبنّاه أنصار الكلاسيكية "الأتباعيون" الذين انبهروا بالمنجزات الإغريقية، وأذهلتهم آراء "أرسطو" و"هوراس"، أمّا الثاني فقد ظهر في نصوص عدد من الكتّاب الذين عمدوا إلى التحرّر من القيود الكلاسيكية، على غرار "لوب دي فيجا" و"وليم شكسبير" وغيرهما،[2]من هنا نجد أنّ أصحاب الاتجاه الأوّل يذهبون إلى أنّ الحبكة الدرامية الجيّدة هي التي تسير في اتّجاه واحد من بداية النص المسرحي إلى نهايته. بينما يدعو أنصار الاتجاه الثاني إلى التحرر من هذه الحبكة التقليدية وكتابة نص مسرحي ذي حبكات مزدوجة، تتقاطع مع الحبكة الرئيسية ثمّ تنفرج في النهاية.

لقد عمد الرومانسيون –على اختلاف مشاربهم–إلى إعلاء شأن "شكسبير" معتبرين إياه مثلهم الأعلى في الجودة والإتقان، لذلك جاءت تنظيراتهم النقدية منصرفة إلى تمجيده، وشرح أعماله والتوسّع في دراسة تفصيلاتها، ويرون أنّ البناء الدرامي الداخلي "الحبكة" تتغير طبيعة اشتغاله لتتناسب مع هدف النص المسرحي، وتعدّ المسرحية جيدة الصنع حلقة الوصل بين الدراما الرومانسية والدراما الحديثة في مجال الحبكة المسرحية وبنيتها، فهذا النمط من النصوص المسرحية أخذ من الدراما الرومانسية ما حفلت به من مفاجآت ومغامرات. وأعطى للنص المسرحي الحديث عناصر التشويق والترقب والتكثيف[3]، وفي السياق ذاته نقول إنّ الرومانسيين أسّسوا لنمط جديد من الحبكة المسرحية، تطوّر فيما بعد ليشمل الحبكة جيّدة الصنع ومنح النّص المسرحي بناء دراميا جديدا.

[1] –ينظر:هوراس: فن الشعر،ترجمة: الدكنور ليس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،ط2، 1970، القاهرة، مصر، ص112–118–132

[2] – ينظر: مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية–دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا–، ص28.29

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص33. 34.

إنّ المهيمن في حبكة هذا النمط هو كثرة الأحداث والوقائع فقط، فلا يلاحظ فيه أي اهتمام بسمات الشخصيات ودوافعها النفسية، كما أنّها كانت تخلو من الأهداف أو الأفكار الفلسفية أو الدروس الأخلاقية، إذ كانت غايتها الوحيدة صناعة حبكة محكمة مثيرة، تعنى بوضع الفخاخ ونصب الشباك حول الأبطال، لإيقاعهم في مشاكل معقدة- يتمّ حلّها فيما بعد بالعديد من المفاجآت غير المتوقعة أو الصدف أو الحيل المفتعلة. كما أنّ موضوعاتها لم تكن تهتم بهموم الإنسان ومشاكله قدر اهتمامها بمهارات صنع الألغاز والطلاسم التي يتطلّب حلّها جهدا كبيرا[1]، وبالتّالي، هذا النوع من المسرحيّات يركّز اهتمامه على بنية النصّ المسرحي من حيث الشكل لا المضمون، فقد «ظهرت في نظرية الدراما الحديثة نظرتان حول مفهوم الحبكة المسرحية وأهميتها، الأولى تمثّل -رأي الأكثرية- ترى في الحبكة ضرورة لا غنى عنها، والثانية تمثّل رأي أقلية-تعمد إلى إهمال الحبكة-دون أن تغفل وجودها أو أنّها تحاول وضعها بالمرتبة الثانية بعد الفكرة أو الشخصية أو الفعل»،[2]حملت الدراما الحديثة تحوّلا واضحا في بناء النص الدراميّ، يمكن التماسه من خلال العنصر الحبكة التي وقف منها الكتّاب المسرحيون موقفين رئيسيين: يؤكّد أصحاب الموقف الأول على أهميّة الحبكة في بناء النص الدرامي، يدعو الموقف الثاني إلى تجاوزها، والتركيز على عناصر أخرى في بناء النص.

أمّا "إليزابيث دبل": فترى أنّه « يجب النظر إلى الحبكة على أنّها مصطلح قادر على النمو والتغيير بشكل غير محدّد، وهي كذلك في حالة شديدة من الاستمرارية، شأن الأعمال الحديثة»[3]. والحبكة الدرامية حسب هذا الطرح تكون قابلة للتحوّل، والتطوّر لتتناسب مع التحولات الجديدة التي عرفها المسرح.

بالجمع بين الآراء السابقة، يمكن طرح تصوّر إجرائي للحبكة الدرامية: الحبكة الدرامية هي العنصر المنظّم للأحداث، المحرّك للأفعال، والمتحكّم في حركة الشخصيات، المصعّد للصراع، والقائد صوب الانفراج، ذات طبيعة مرنة، قابلة للتحول، تفتح المجال أمام الكاتب ليعيد هيكلة نصه بطريقة جديدة، يتجاوز فيها الحبكة الأحادية، ويتخلّص من وحدة الحدث وسلطة البطل وتراتبية الزمن والنهاية

[1] -ينظر: مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية-دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا-، ص 35.

[2] - المرجع نفسه، ص37

[3] - إليزابيث دبل، الحبكة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة المصطلح النقدي-12-، دار الرشيد للنشر، بغداد، د.ط، 1981، ص 109.

المحدّدة، فيوظف حبكات متعددة تتقاطع أو تتجاور، تفضي إلى نهاية مفتوحة، تخيّب أفق توقّع القارئ. والكاتب الجيد وفق هذا الاتجاه، هو من يحرّر بناءه الدرامي من سلطة الحبكة الأحادية.

انتظم المسرح في بداياته ضمن النمط الكلاسيكي لبناء النص المسرحي وفق المنظومة الآرسطية الموروثة، لا تخلو نصوصه من الحبكات التي تشمل عناصر مترابطة ومنتظمة عند تصوير الكاتب للعناصر المشتتة والطارئة في الحياة اليومية، وتكون نهاياته مطابقة لتصورات المتلقي، إلا أنّ رهانات التجديد أدّت إلى ظهور كتابة جديدة تضع نصب أعينها المتلقي بالدرجة الأولى، وتسعى إلى هزّه نفسيا عبر خلق جهاز درامي متعدّد الأصوات يختلط فيه الواقعي بالخيالي والفانتازي بالمدهش الذي يخلخل انتظار المتلقي، مسّ هذا التجديد كلّ مكونات الممارسة المسرحية بما في ذلك البناء الدرامي للعمل[1]، ممّا يؤكّد أنّ الكتابة المسرحية ذات طابع تجريبي، تدفع الكتّاب المسرحيّين لتجاوز نمط الحبكة الأحادية في الكتابة، والأحداث المتسلسلة، والنهاية المنطقية. ينطبق هذا الطرح على النصّ المسرحي "الرهينة" الذي كتبه "محمد بويش" بوعي بنظرية القراءة والتلقي وضرورة إشراك المتلقي في إنتاج المعنى، مستثمرا فيه شاعرية اللغة لخلق دهشة التلقي.

يمثّل نصّ "الرهينة" لـ "محمد بويش" تحوّلا بارزا في مسرح الألفية الثالثة، حيث يتحرّر الكاتب من نمط الحبكة الأحاديّة، ويستعمل نمط الحبكة المتجاورة في كتابة نصّه المسرحي.

تبدو الحبكات المتجاورة في هذا النمط مستقلّة ومنفصلة ظاهريا،غير أنّها ترتبط ببعضها ارتباطا ذهنيا وفكريا، يمكن إدراكه وفق مبدأ التراكم الذهني، واستقلالية تلك الحبكات يمكن تشخيصها من خلال نموّ وتطوّر خطوط الحركة في كلّ حبكة على حدة[2].

ينفرد كل حدث من أحداث النص المسرحي "الرهينة" بحبكة مستقلة، ومرتبطة بالحبكة الرئيسية من خلال الوحدة الموضوعية، حيث تشترك في التعبير عن مضمون واحد هو "الحرية"، لأنّ المهيمن في نمط الحبكة المتجاورة هو حركة الفكرة التي تسيّر جميع خطوط الحركة، وتعمل على توجيهها، والتحكّم فيها، بل تكون هي السائدة في جميع الحبكات التي تشتمل عليها المسرحية، وعادة ما تتصف

[1]– ينظر: حياة خطابي، التأليف المسرحي بشرق المغرب، مطبعة الجسور، وجدة، ط1، 2012، ص51–52.

[2] – ينظر: مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية–دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا–، ص 159.

هذه الفكرة بالشمولية لأنّها تؤكّد حضورها في كلّ حبكة من الحبكات التي تحتويها المسرحية[1]، ممّا يعني أنّ نمط الحبكة المتجاورة جاء في نصّ "الرهينة" ليعبّر عن فكرة "تحرّر المرأة"، وكلّ نص مسرحي هو طرح لفكرة يتبنّاها المؤلّف ويدافع عنها سواء أخفاها أو أبانها،فهي طرح جديد،وهذه الجدّة سوف يتمّ تجاوزها بفكرة أخرى.[2]

تتكوّن الحبكة الدرامية من أقسام ثلاثة هي: البداية والوسط والنهاية ،ولم تتخلّ حبكة المسرحية– مع كلّ المتغيّرات والتطوّرات التي طرأت عليها–عن أقسامها الرئيسية الثلاث المذكورة آنفا[3]، ومنه يحاول الكاتب التعريف والتمهيد لموضوع نصّه المسرحي في المقطع التمهيدي ،فهو القسم الذي يقوم بوظيفتين أساسيتين تختصّ «الأولى بمهمّة عرض المعلومات الضرورية عن بداية حركة الحبكة وحركة الشخصية وحركة الزمن، وتختصّ الثانية بمهمة التمهيد لتطوّر حركة الحبكة».[4]

يبيّن الكاتب من خلال العرض التمهيدي لـ"الرهينة" علاقة الشخصيات، ويعبّر عن فكرته الرئيسية في مواجهة تقول فيها "الرهينة":

«لقد كبرت الآن...

أصبحت أفتش عني...

لا سلطة لي... أكبر لأنال سلطة حريتي»[5]

وتقول أيضا: «هل أرسم لي واجهة أخرى

تحررني منك...؟ ».[6]

وفي موضع آخر تقول:

«امنحني حلمي الأخير

---

[1] – ينظر: مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية–دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا–، ص 159.

[2] – ينظر: أحمد أمل، فنّ الإخراج المسرحي من الرؤيا إلى التطبيق، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2011، ص114، 115.

[3] – ينظر: مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص74.

[4]– المرجع نفسه، ص75.

[5] – محمد بويش: الرهينة، ص 08.

[6] – المصدر نفسه، ص16.

حررني منك... ».[1]

تربط الفكرة الأساسية للعمل المسرحي المتمثلة في "الهيمنة الذكورية والخضوع الأنثوي" بين مختلف مقاطع النص، الذي اختار الكاتب «البناء الدائري أسلوبا لكتابته النصية»[2]حيث يمكن الابتداء من النهاية أو الانتهاء من البداية، أو من أي حدث ثانوي من أحداث النصّ المسرحي لاسيما أنّ "الرهينة" تبحث في كلّ المقاطع الدرامية عن "الحرية"، نستدلّ على ذلك بالعودة إلى الحوار الذي دار بينها وبين "الشيطان" في بداية النص، وجاء فيه:

«كل المدن مغلقة إلا نافذتي...

لابد أن أعود.....الصدأ يأكل لساني».[3]

يصرخ الشيطان من المدخنة....

لا..لا..لا تتعبي نفسك».[4]

ومن خلال الحوار الذي دار بينها وبين (حورية) في نهاية النص:

« (الرهينة): من يقف ببابي الآن...؟ أحس بنسمة برد تعانقني... من فتح البوابة.

(المرأة): أنا حورية هكذا اسمي.

(الرهينة): وأين أحلامي...

(المرأة): أنا حلمك أيتها الرهينة... ».[5]

أو عبر الحديث الذي دار بين "الرهينة" و"الجرذ" الذي يعدّ حدثا رئيسيا في بناء النصّ الدرامي،لما يحمله من دلالة تتّصل مباشرة بمفهوم الحريّة، تقول "الرهينة" فيه مخاطبة"الجرذ":

«هل وجدت مخرجا.

علمني معنى الحرية إذا... ».[6]

---

[1] – محمد بويش: الرهينة، ص 17.

[2] – حياة خطابي: التأليف المسرحي بشرق المغرب، ص57.

[3] – محمد بويش، الرهينة، ص 03

[4] – المصدر نفسه، ص 04.

[5] – ينظر، المصدر نفسه، ص 25–26.

[6] – المصدر نفسه، ص 09

تحلم المرأة في هذا النص بالتحرّر من سلطة الرجل، فكلّ مقطع من مقاطع النص يضيء جانبا من جوانب فكرة التحرّر، لهذا يمكن للقارئ أن يبدأ القراءة من البداية أو النهاية، أو حتّى الوسط.

يخرج "محمد بويش" من خلال اعتماده على تقنية النص المفتوح عن الهيكلة التقليدية للنص المسرحي التي تقتضي الترتيب الآتي:بداية، عقدة، خاتمة، "فالرهينة" «لا تبدأ من البداية إلى النهاية كما يوحي بذلك منطقها السردي، وإنّما هي قصة تولد كاملة منذ اللحظة الأولى، ثمّ تبدأ في التحوّل والتشكّل بالحذف والإضافة وكلّ لمسة تنضاف إلى اللحظة الأولى–لحظة ولادة الحلم– تفجّر تفاعلا كيميائيا يغيّر البنية ويعيد بناءها من جديد»[1].

تعترف المرأة بأنها "رهينة" عند الرجل، لا وجود لها بعيدا عنه، ولا حياة لها دونه، تقول في بداية النص: «ادفعني إليك..

ادفعني إليك..شتت سبات الوقت في أهدابي..

أيها الساكن غروب حلمي البعيد..

ها أنا ذا..عارية من أحلامي... ».[2]

يتشكل سياق الحدث الدرامي الرئيسي للنصّ المسرحي "الحلم الرئيسي" من العبارة المفتاحية "عارية من أحلامي" التي تتناسل منها الأحداث الدرامية الثانوية "الأحلام الثانوية"، حيث ينفرد كلّ حدث بحبكة خاصة به تحمل في طيّاتها صراعا، تتضافر الحبكات المتجاورة، لتشكّل الحبكة الرئيسية التي تتمحور حول حلم الرهينة بالتحرّر، فيردّ عليها الشيطان قائلا:

«حلمك ضاع في خرافة العجل المقدس».[3]

تواصل(الرهينة) البحث عن حلمها فتقول:

«أين أنت أيها الساكن لحظة اشتهاء الحياة؟...أين أحلامي لتراود تشبثي بالحياة؟».[4]

تهرب(الرّهينة) من (الصّوت) ،وتضع يديها على رأسها وتصرخ:

---

[1] – حياة خطابي، التأليف المسرحي بشرق المغرب، ص57.

[2] – محمد بويش: الرهينة، ص 03

[3] – المصدر نفسه، ص04

[4] – المصدر نفسه، ص 05.

«من يكمل الطريق إلى الحلم؟»[1]

تتشكل حبكة ثانويّة جديدة في النص، من خلال الجواب الصادم الذي يقدّمه "الشيطان" لـ "للرهينة": «قد تصدعت الرؤيا، ولن يسكنك غير كابوسي.

أنا السجن...

أنا السجان...

أنا ذاكرتك... أنا حلمك... ».[2]

إنّ تعدّد الحبكات يقودنا لا محالة إلى تعقيد الأحداث المسرحيّة وتنوّعها، فابتداء من هذه المرحلة تأخذ حبكة المسرحية مسارا جديدا، إذ تبدأ كافة خطوط الحركة بالإفصاح عن فاعليتها بسبب كثرة العوامل التي تشترك في ممارسة الضغط على الوضعية الأساسية مولّدة ثلاث أزمات أساسية تتداخل فيما بينها:أزمة التصعيد وهي الأزمة الأولى التي يتم فيها تقاطع القوى المضادة ،وأزمة التعقيد وهي الأزمة الثانية التي تمثّل المرحلة الأهمّ والأكثر تعقيدا وتشابكا إذ تبدأ القوى المضادة في وضع العقبات لبعضها من جهة والعمل إلى الوصول لأهدافها من جهة أخرى، وأزمة الذروة وهي آخر أزمات التعقيد وأشدها توتّرا ففيها تجتمع جميع القوى الضاغطة، وتسهم في خلق هذه الأزمات عدّة عوامل هي:

أ–تقاطع القوى المتضادة التي تولّد الصراع.

ب–التقاطع بين الأهداف وزرع العقبات.

ج–الدوافع الكامنة.[3]

منح الكاتب دلالة إيجابية للحلم في بداية النص المسرحي، حيث بدا أنّه نافذة لخروج "الرهينة" من قبوها، لكن سرعان ما يتبدّل في منعرج هذه الحبكة الثانوية، حيث يعطيه الكاتب دلالة سلبية عندما تسرد "الرهينة" قصة من طفولتها:

«كانت والدتي تقول...

---

[1] – محمد بويش: الرهينة، ص 05

[2] – المصدر نفسه، ص07.

[3] – مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، ص85

أنه قد رأى في الحلم من يذبحك

كان والدي...

اقتنع بوجودي – عنوة –».[1]

يبدو التعالق النصي مع القرآن الكريم واضحًا في هذا المقطع، حين يستحضر الكاتب قصّة النبّي إبراهيم عليه الصلاة والسلام، الذي رأى في الحلم أنّه يذبح ابنه، تنفيذا لأمر إلهي جاءه على شكل رؤيا صادقة في الحلم،ويشير النص القرآني إلى ذلك بقوله تعالى: « **فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَىٰ فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَىٰ قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ 102** » الصافات، 102

الحلم (دال 01) ← تحرّر المرأة (مدلول إيجابي 01)

الحلم (دال 01) ← قتل المرأة(مدلول سلبي 02)

تبدأ أزمة التصعيد في الحبكة الدراميّة، عندما تتقاطع القوى المضادة "المرأة" و"الرجل" يكشف الصّراع عن الرغبات الخاصة لكل شخصية حيث تريد "المرأة" أن تتحرّر، لكن الرجل في المقابل لا يريد لها أن تحلم إلاّ به، فيقول:

« لا حلم لك اليوم.

تجيبه الرهينة قائلة:

سيأتي ساعي البريد.

سيجمع لي كل تلك الأحلام الوردية.

فيعقّب عليها قائلا:

لا أحلام في الخارج

كلها صودرت... ».[2]

تتباين المواقف، ونتيجة لهذا التباين يبدأ الصراع والتوتر، فيسهم في زيادة التصعيد للأحداث لتصل إلى أزمة التعقيد، فتظهر الحبكة الأساسية للنص المسرحي عندما تبحث "الرهينة" عن حلمها

[1] – محمد بويش: الرهينة ، ص08.

[2] – المصدر نفسه، ص 10.

وتكرر سؤال «أين أحلامي»[1]، وتستمر في الحلم، فكلّما ازداد تمسّك شخصية المرأة بهدفها في التحرّر، وبقي الرجل رافضا له، تزداد الأزمة تعقيدا، تقول"الرهينة":

«أنا باقية لأنتظر...

أنا باقية لأحلم... »[2]

يُظهر النص المسرحي حبكاته المتجاورة، ويجمعها في حبكة رئيسية تنطلق منها"الرهينة" للبحث عن الأحلام، فتقول مخاطبة "الشيطان": «امنحني أحلامي...

أحضر لي... احضر لي آخر حلم أتوسده... ».[3]

تزداد الحبكة تعقيدا في الحوار بين "الرهينة" و"الصوت المنبعث من المدخنة" الذي تقاطعت فيه الإرادات "إرادة الرهينة في التحرّر" و"إرادة الصوت في استمرار القيد"، جاء في مضونه:

«(الرهينة):لا مكان بداخلي غير الصمت.

(الصوت): امنحيني ذاكرتك

وما تبقى من أحلامك...

(الرهينة):أدافع عن حلم استوطنني

(الصوت):أدركه منذ الأزل

وأتبعه...

(الرهينة):

حلم يبكي بداخلي

(الصوت):

أمنحك صوتي مكانه».[4]

تتدخّل "الرهينة" من جديد في وضعيّة حجاجيّة، وتحاول إقناع "الصوت" وهو رمز لقوى خارجية تقيّدها، وتبرّر له حاجتها للحلم، وحقّها في أن تعيش حياة حرّة، لأنه إذا خلت الحبكة من

[1] – محمد بويش: الرهينة، ص 75.

[2] – المصدر نفسه، ص 11.

[3] – المصدر نفسه، ص 13.

[4] – المصدر نفسه، ص14.

دوافع مقنعة تبرّر حركة الشخصيات والفعل فإنّ ذلك النص المسرحي يبقى ساكنا فاترا، يخلو من التأثير، لخلوّه من الوقود اللازم لحركة خطوط حبكته[1]، وفي هذا السياق يشكّل التحرّر دافعا حيويّا استعمله الكاتب لتنشيط حبكته في المقطع الذي تنتظر فيه "الرهينة" عودة ساعي البريد:

«سيمنحني ساعي البريد... آخر أحلامي

لأعيد نسج الروح بداخلي».[2]

تزداد أزمة التعقيد تصعيدا، في لحظة حاسمة تربط فيها "الرهينة" بين الحلم والحاضر في قولها: «أريد بناء حلمي الآن»،[3]ويصبح الحلم حينئذ مشروعا، تعمل "الرهينة" على تحقيقه ابتداء من مواجهتها لـ "الشيطان" وتطلب منه أن يحرّرها:

«أيها الحامل جعبة أحلامي

امنحني حلمي الأخير

حررني منك... ».[4]

تتّحد إرادة "الرهينة" داخل الكهف، بإرادات النساء خارج الكهف، حين تسمع أصواتا نسائية تعزّز بها "الرهينة" موقفها في التحرّر، وحصولها على خلاصها المنشود:

«امنحونا أحلام الوجود

حرروا أسماءنا

حرروا أجسادنا

حررونا من عقولكم

حررونا من أجسادكم

لتسقط كل الكوابيس».[5]

---

[1] – مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، ص89

[2] –محمد بويش: الرهينة، ص15.

[3] – المصدر نفسه، ص 17.

[4] –المصدر نفسه، ص 18.

[5] – المصدر نفسه ، ص 18.

يحدث تطوّر مفاجئ ومثير لأزمة الذروة، يؤدي إلى تحوّل متوقّع أو غير متوقّع أحيانا، إلاّ أنه يكون في أغلب الأحيان مدهشا، يأخذ شكل الانعطاف المباغت بحيث يبدو أنّ مصير الشخصية يأخذ مسارا مغايرا[1]، من هنا يتحوّل مصير شخصية "الرهينة" نحو التحرّر ،ويتّضح ذلك من خلال الحوار الذي دار بينها وبين "حورية": «الرهينة: أين أحلامي؟

المرأة(حورية): أنا حلمك أيتها الرهينة».[2]

تتجّه الأحداث الدرامية بعد ذلك نحو الهبوط، ويبدأ حلّ العقدة في آخر مراحل الحبكة حين تدخل امرأة اسمها "حورية" على "الرهينة" لتسألها نفس السؤال الذي طرحته في البداية على "الشيطان" بهذا يعود الكاتب من نهاية النص المسرحي إلى بدايته، ويخيّب أفق توقّع القارئ بنهاية مفتوحة تنبثق منها حبكة جديدة تبحث فيها المرأة عن الحرية مجدّدا «هذا البناء المركّب الذي أصبح الفنان الحداثي يراه الأنسب لأنه القالب الذي يكسر النموذج السائد، ويحمل الرسالة الجديدة للمسرح بعيدا عن الأشكال الجاهزة التي تدجّن المتلقي وتحنّط تفكيره. وينتج عن هذا البناء الجديد متعة مضاعفة من حيث تنوّع القراءات في النص المسرحي التي يتمّ من خلالها كشف طاقات العطاء الكامنة فيه. وهذا ما يجعلنا نقول نحن أمام خيارات ذكية وليس خلطة من التشكيلات المتعارضة وأمام خصوصية الشكل الفني الذي يتوجّه إلى دواخل المتلقي وانفعالاته ويحثّه على التعامل مع القيم الفنية والاستجابة للتجربة بكلّ كوامنه لتحقيق فعل التغيير المنشود».[3]

صوّر "محمد بويش" في نصّ "لرهينة" معاناة المرأة من هيمنة الرجل، وحلمها في التحرّر منه ابتداء من مرحلة التصعيد، مرورا بمرحلة التعقيد وصولا إلى مرحلة الذروة، يظلّ هذا الحلم مفتوحا قابلا للتحقيق في أي مرحلة من هذه المراحل، يمكن أن تبدأ الحبكة من أي حدث ثانوي، وتصل إلى نهاية تعود بالقارئ مجدّدا إلى البداية.

[1] –مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، ص91.

[2] – محمد بويش، الرهينة، ص25.

[3] –حياة خطابي، التأليف المسرحي بشرق المغرب، ص59

اعتمد "طارق عشبة" في نصّ "أدوغالن، أدوغالن" على نمط الحبكة الأحادية ليواكب وحدة الفكرة التي عالجها في نصه المتعلّقة بـ "عودة الشهداء"، من أجل تغيير الواقع الفاسد الذي ساد في فترة ما بعد الاستقلال.

تُوصف حركة الفكرة في هذا النص المسرحي على أنّها حركة معقولة تمتلك من أسباب القوّة ما يؤدي إلى تغيرات جذرية وتعديلات شاملة تعمّ كلّ أركان الوضعية الأساسية، وتكون النهاية تحطيما شاملا وإزاحة تامة للوضعية الأساسية، ذلك لأنّ حركة الفكرة القوية وما تثيره من تصادمات يؤدي إلى إضعاف الوضعية الأساسية وخلخلتها ومن ثمّ تحطيمها بشكل كامل[1]، وهذا ما يمكن ملاحظته في النصّ المسرحي "أدوغالن أدوغالن" الذي قادت حركة فكرته القوية وحبكته الأحادية إلى تصاعد الصّراع بين الشخصيات وتأزّم الأحداث،ممّا يستدعي وجود حلّ يضعف الوضعية الأساسية ثمّ يحطّمها يتمثّل في عودة الشّهداء بهدف تغيير الواقع الفاسد الذيّ ساد في فترة ما بعد الاستقلال وبداية التأسيس لوضعية جديدة يسودها العدل والنظام، والازدهار والتطور بعد عودة المثقّف إلى أرض الوطن: «الشيخ:

يشرقد يطيج غاف ثموث، ثصفا ثقناوث، المال أيكاث ثزينت. (ينظر إلى البعيد). مرحبا سوين إد يوسان يبيد يذس الخير.

مرحبا أيوذم نربح.

المثقف:

أك يعفو ربي أسيذي الشيخ... ثانميرث.

ديهية:

أدوغالن أك؟

المثقف:

إيه.... أدوغالن قاع.... إلا اراد ياسن دس لافيو.... إلا وين اراد ياسن ذي البابور. المهم، أدوغالن قاع... اثان شثاقن.

ثامورث. الجمعة ياقي ما يبغا سيذي ربي أدوغالن يك.

[1]– مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، ص97.

أمرحبا.... مرحبا... مرحبا سوراو تمورث .... أذكونوي إذ أسيرم.... سموسني نون إذ الفياذة نغ. ماذا قروج يلان داو تمورث أذ الفاني... سثموسني نون ارا ثبد ثمورث»[1].

يمؤسّس الكاتب في العرض التمهيدي لموضوع النصّ المسرحي،ويعلن عن بداية حركة الحبكة من "خروج الشيخ ومساعديه بعدها سماع معزوفات عود. يصعد الشيخ نسبيا ويبدأ التحضير للحضرة يرفع يديه للدعاء"، ويقول:

« (الشيخ):

سبحان الله أيوان ألا كتش إنسعا ذمعيوان. سلعنياك الله أيوان، إزوران إلان قورن أذرضيبن. الله الله، صوضد أي أضو أواث أي أقفور، أربي المعبوذ أرنود الرعوذ. أواث أقفور أتسيزيذ ثمورث واذ إزذيقن وولون، ثمورث يلان ثعقار أتس جوجق. "وتبدأ الحضرة– رقاصات تعبيرية – بخور"»[2].

يتشكّل الحدث الرئيسي للنص المسرحي من عبارة "أميم يسرفق أك ذل المل اي كاث" أي ابنك طار مع الملائكة، المصحوبة بإصرار المرأة "جميلة" على أنّ ابنها نائم ولم يمت من جهة واعتذار "المير" عن عدم إمكانية حضور الجنازة متحججا بكثرة المسؤوليات وضيق الوقت من جهة أخرى.

يؤدّي تكثيف الأحداث في النص المسرحي إلى أزمة التصعيد حين تلتقي القوى المضادة: قوة الأمّ الرافضة لحقيقة موت ابنها، وقوّة "الشيخ" المقرّ بحقيقة هذا الموت، أمّا أزمة التعقيد وهي الأزمة الثانية التي تمثّل المرحلة الأهمّ والأكثر تعقيدا وتشابكا في النص، فتضع فيها كلّ قوة عقبة أمام القوة المعارضة لها، وتسعى في نفس الوقت للوصول إلى هدفها، يظهر هذا جليّا في الأمر الذي وجّهه "المير" إلى"بوسعد" بحرق كلّ ما له علاقة بالانتخابات حتى لا يكتشف الناس تزويره.

وتعدّ أزمة الذروة آخر أزمات التعقيد وأشدها توتّرا، تجتمع فيها جميع القوى الضاغطة لتنزل بالحبكة صوب الحلّ والانفراج، يبدو ذلك في النّص المسرحي عند عودة "المثقف" إلى أرض الوطن، وتفاؤل"الشيخ" بأنّه سيعمل على تطوير البلاد ورقيها وازدهارها.

---

[1] –طارق عشبة، مخطوط النص المسرحي أدوغالن...أدوغالن، ص20–21، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص28.

[2] – المصدر نفسه، ص01، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص23.

3-الشخصيات:

تحتلّ الشخصية أهميّة كبيرة في بناء النص الدرامي، نظرا لارتباطها بالمكوّنات الأخرى فهي التي تسهم في تطوّر الحدث، واحتدام الصراع، وتأزّم الحبكة، وهي التي تتحرّك في الزمن والمكان وتتواصل تواصلا لفظيا أو غير لفظي مع غيرها من الشخصيات فتكشف عن الفكرة التي عالجها الكاتب في نصّه.

يعدّ مفهوم الشخصية من المفاهيم التي لا يمكن تحديدها تحديدا دقيقا، فقد تباينت الآراء والمذاهب، في تعريفها، وذلك حسب المجالات التي تتمّ فيها دراستها،[1]لهذا يركّز الدارسون في تعريفهم الشخصية في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي على رأي "تودوروف" الذي يعدّها كائنا ورقيا ألسنيا،[2]بمعنى أنّها أداة فنيّة يبدعها المؤلّف لأداء وظيفة يطّلع الأديب إلى رسمها فيجعل منها كائنا حيّا، له آثاره وبصماته الواضحة الجليّة في العمل الإبداعي[3]، والكاتب الجيّد هو من يمتلك القدرة على خلق شخصية فنيّة تتجاوز الحدود النصيّة، وتتحوّل من كائن حبري إلى كائن حيّ يحفظه القرّاء ويتداولون اسمه، وفي كثير من الأحيان يقتدون به.

يعتمد النصّ المسرحي على توظيف الشخصيات الدرامية التي تنجز الأفعال الحدثيّة، وتؤدّي الأدوار المنوطة بها، سواء أكانت هذه الشخصيات تحاكي الأدوار النبيلة كما في التراجيديا أم تحاكي أفعالا ناقصة ومزدرية عن طريق النّقد والهجاء كما هو حال الكوميديا، وقد تكون الشخصيات في المسرحية عوامل رئيسية محورية أو شخصيات ثانوية مساعدة،أو شخصيات هامشية عابرة[4]،إنّ المقصود من هذا الطرح هو أنّ الشخصيات عامل مساعد في تأزّم الحبكة، و فاعل محرّك للأحداث ومصعّد للصراع.

يجب على المبدع أن يعرف شخصياته جيّدا، ويتخيّلها تخيّلا كاملا، ويتبع نموّها وتطوّرها قبل أن يكتب مسرحيته ويخطّها، إذ كلّما غاص المبدع في شخصياته وعرفها سهلت مهمّته،[5]وقد يصل

---

[1]- ينظر:-صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الحكمة، ط2، 2007، ص276-277.

[2] - عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د/ط، 1990، ص68

[3] - ينظر: عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر،ص102.

[4] - جميل حمداوي، محاضرات في فنّ المسرح، ص 216.

[5] - ينظر: عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص130-131.

الكاتب إلى درجة التماهي في الشخصية، فيصبح هو الشخصية نفسها، ينطق على لسانها، ويعبّر عن أفكارها.

يدعو"روجرم بسفيلد" الكتّاب للعناية بشخصياتهم، لأنّ ذلك يخدم الحوار والفعل في المسرحيّة ويقول في هذا الصدد: «إذا عنيت بأمر شخصياتك العناية الواجبة، فإنّ الحوار والفعل سيعنى كلّ منهما بأمر نفسه»،[1]فلابدّ أن يعتني الكاتب بعنصر الشخصيات عند كتابة نصّه المسرحي ويكون واعيا بمختلف أبعادها.

تتحدّد الشخصية المسرحية من خلال أبعادها الأربعة: البعد الخارجي الفيزيولوجي، الذي يتمثّل في تحديد الجنس "ذكر أو أنثى" وفي صفات الجسم المختلفة من طول وقصر وبدانة ونحافة...، كما يمكن أن نلخّص البعد النفسي(السيكولوجي) في السلوك والرغبات والآمال، والفكر، وغاية الشخصية وهدفها، وما يتبعها من عزلة وانطواء وانفعال وهدوء أو انبساط، وما وراءها من عقد نفسية محتملة أمّا البعد الأخلاقي(القيمي)، فلا قيمة له إلاّ في إطار القدرة الفنية التي يربطها رباطا وثيقا بنمو الحدث الشخصية لتتحقّق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف، والبعد الاجتماعي الذي نعني به انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية معيّنة، وتعليمها، وعملها، ثمّ حياة الأسرة في داخلها:الحياة الزوجية والمالية والفكرية في صلتها بالشخصية[2]، وإضافة إلى الصفات التي يمنحها الكاتب لشخصياته بأبعادها المختلفة، فهو يمنحها وظيفة تقوم بها داخل المتخيّل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي والارتباط باللاشعور، وذلك بمقتضى حمولتها الإيديولوجية والثقافية، وبناء على هذا التصوّر يقترح علينا النصّ المسرحي مجموعة من الشخصيات التي تحاول كلّ واحدة منها أن تقدّم نفسها لا على أساس أنّها شخصيّة مستقلّة بوجودها، ولكن على أساس أنّها مرتبطة في أفعالها وسلوكها بشخصيات أخرى وذلك ما ينعكس على اللغة والحوار.[3]

[1] – ينظر: روجرم بسفيلد، فنّ الكاتب المسرحي، ص172، نقلا عن: عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص.103

[2] – ينظر: جميل حمداوي، محاضرات في فنّ المسرح، ص 216–217.

[3] – ينظر: عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص105.

ينتج عن تعدّد الآراء، وتداخل المذاهب، تعريفات مختلفة لعنصر الشخصية، تلتقي في نقطة مشتركة مفادها أنّ الشخصية الدرامية مهمّة جدّا في بناء النصّ المسرحي لذلك عُنِيَ الكتّاب بها عناية كبيرة، من خلال تحديد أبعادها، ووظائفها وعلاقتها بمكوّنات النص المسرحي الأخرى.

لقد صُنّفت الشخصيات سواء في مجال السرديات أم الدراما تصنيفات عدّة، فمن بينها نستحضر التّصنيف التّقليدي للشخصية: الشّخصية الرئيسية، الشخصية الثانوية، الشخصية السلبية والإيجابية وتصنيف "جورج لوكاش" الذي يقسّم الشخصية إلى: الشخصية المثالية، الشخصية الرومانسية الشخصية المتصالحة، والشخصية الجماعية. وهناك تصنيف "ميشيل زيرافا" الذي يميّز بدوره بين الشخصية العميقة والشخصية السطحية، وتصنيف "ميخائيل باختين" الذي يميّز بين الشخصية المنجزة وغير المنجزة، وتصنيف "لوسيان غولدمان" الذي يميّز بين البطل الإشكالي والبطل الملحمي وتصنيف "فورستر" الذي يميّز بين الشخصية البسيطة والشخصية المعقّدة، وبين الشخصية الديناميكية النامية، والشخصية الساكنة الثابتة، أو الشخصية المدوّرة والشخصية المسطحة. وتصنيف"هنري جيمس" بين الشخصيات الخاضعة للحبكة، والشخصيات التي تخضع لها الحبكة، وتصنيف "بورنوف" بين الشخصية التي تكون عنصرا تزيينيا، أو تكون الشخصية قائمة بالحدث، أو تكون شخصية متحدّثة باسم المؤلّف، أو تكون مجرّد كائن تخييلي له طريقته في الوجود والإحساس، وإدراك الآخرين.[1]

يعتمد كلّ تصنيف للشخصية على جانب معيّن من جوانبها من حيث الصفة، الدور، الوظيفة الفعل، الحركة والسكون، علاقة الشخصية بالحبكة، والحدث، ومكوّنات النص المسرحي بصفة عامّة.

وهناك تصنيفات حديثة للشخصية بنيوية و سيميائية، لعلّ أبرزها تصنيف "فلاديمير بروب" الذي استدعى فيه سبع شخصيات محورية هي: المعتدي والواهب، المساعد، الأميرة، الموكل، البطل والبطل المزيّف، أمّا"إتيان سوريو" في مجال المسرح والدراما فيتحدّث عن البطل والبطل المضاد الموضوع، المرسل، المرسل إليه، والمساعد. في حين يصنّف "غريماس" الشخصيات ضمن منطق البنية العاملية إلى ستّ شخصيات أساسية هي: المرسل، المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد. والمعاكس.

[1] – ينظر: جميل حمداوي، محاضرات في فنّ المسرح، ص218.

ومن جهة أخرى يصنّف"كلود بريمون" الشخصية إلى فاعلة ومنفعلة، بينما يميّزها "تودوروف" حسب القواعد الثلاث، الرغبة"الحب"، الاتصال "السر"، المشاركة "المساعدة" [1].

أمّا" فيليب هامون" فنجده يختلف عن هؤلاء في تصنيفه للشخصية إذ يقسّمها إلى ثلاث فئات:

1-شخصيات مرجعية:

يحيل هذا النوع من الشخصيات إلى عوالم مألوفة، محدّدة ضمن نصوص الثقافة ومنتجات التاريخ "الشخصي أو الجماعي"، إنّها تعيش في الذاكرة باعتبارها جزءا من الزمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل، فتشمل الشخصيات التاريخية، والواقعية الاجتماعية، وشخصيات الأساطير،[2] فيجب على القارئ الاستعانة بالمعطيات التاريخية والاجتماعية والأسطورية، لفهم هذه الشخصيات نظرا لكونها شخصيات ذات مرجعيات متعدّدة، وربطها بالمكونات الأخرى للنصّ المسرحي، لأنها «نقطة مرجعيّة استنادا إليها استنادا إليها يمكن إسقاط كلّ الانزياحات الممكنة عمّا تمّ تثبيته من مضامين».[3] وبناء على ذلك تلعب الشخصيات المرجعية دورًا هامًا في تشكيل الدلالة الكلية النّص المسرحي.

2-شخصيات إشارية:

يحدّد هذا النوع من الشخصيات الآثار المنفلتة من المؤلّف، التي تدلّ على وجود ذات مسرّبة إلى النصّ في غفلة من التجلي المباشر للملفوظ المسرحي، أو هي بعبارة أخرى شخصيات ناطقة باسمه،[4] نمثل لها بشخصية السارد أو الراوي التي تشير مباشرة إلى المؤلّف وتنطق باسمه وتعبّر عن أفكاره .

3-شخصيات استذكارية:

يربط "فيليب هامون" هذا النوع من الشخصيات بأجزاء العمل الإبداعي المختلفة، تكمن وظيفتها في التذكير بأجزاء ملفوظية متفاوتة الحجم "جزء من الجملة، كلمة، فقرة..."، كما أنّها ذات وظيفة

[1] – ينظر: حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، بيروت، لبنان، ص 207-221.

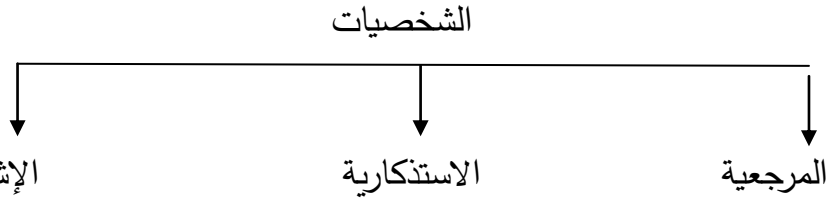
[2] – ينظر: فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ص 14.

[3] – المرجع نفسه، ص 14.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص14.

تنظيمية وترابطية بالأساس[1]، ينشّط هذا النوع من الشخصيات ذاكرة القارئ، ويساعده في الإمساك بدلالات النص المسرحي.

نلخّص تصنيف فيليب هامون للشخصيات في المخطّط الآتي:



يمكن للشخصية الواحدة أن تنتمي لهذه الأنواع الثلاثة، في وقت واحد أو بشكل تتابعي فلا يشترط في هذا التقسيم أن تبقى الشخصية منتمية لنفس الصنف من بداية النص إلى نهايته.[2]

وبناء على هذه الخاصية، سيعتمد البحث في دراسة عنصر الشخصية الدرامية في مدونة النصوص المسرحية على تصنيف "فيليب هامون" لأنّه يتيح للشخصيّات أن تتحوّل من نوع إلى نوع آخر استجابة للتحديات التي تواجهها، وهذا التحوّل المستمرّ للشخصيات يساعد في تكثيف الأحداث وتصعيد الصراع.

يتضمّن نصّ "الرهينة" شخصيات مرجعيّة، تلعب دورا فعّالا في الكشف عن مضمون النص المسرحي، وإيصال فكرته إلى المتلقي، بالإضافة إلى مساهمتها في تأزّم الأحداث، وتنامي الصراع الدرامي، هذه الشخصيات حاضرة من بداية النص، حتّى نهايته، ومن نماذجها: "الرهينة، الشيطان" وشخصيات إشارية ورد ذكرها على ألسنة الشخصيات المتحاورة تشمل "الأب، الأم، الزوج، ساعي البريد" غائبة في النص، لكنها مُستدعاة ومُستحضرة من قبل الشخصيّات المرجعيّة، يستعين بها القارئ لفكّ التشفير الدلالي والوصول إلى قصد الكاتب، كما وظّف "محمد بويش" شخصيات استذكارية نمثّل لها ب "الجرذ، حورية" ليرسّخ حلم التحرّر الذي طالبت به "الرهينة" منذ البداية.

وصف "محمد بويش" المرأة ب"الرهينة" وحرص على تركها دون اسم لتكون رمزا لكلّ النساء. وسمّى الشخصية المرجعية الثانية: "الشيطان" الكائن الذي ضُربت به الأمثال، وكتب عنه الكثير أنّه القوة الموصوفة بالظلم، يتجلي دوره من خلال معاكسة القوة النورانية، يبقى حاضرا حيث يحضر

[1] – ينظر: محمد بويش: الرهينة، ص14.

[2] – فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ص14.

الإنسان وله تدخّل بالوسوسة،[1]وبناء على هذه المعطيات نجد شخصية "الشيطان" ترمز للرجل الديكتاتوري، كما يبرز في المقطع الذي يقول فيه:

«أنا السجن...

أنا السجان...

أنا ذاكرتك... أنا حلمك... أنا البقاء فيك حدود ارتشاف ذاتك القابعة في النسيان...

نامي الآن.. واحلمي بتلك الواجهة المحنطة في صباك...

لا خروج لك عن سلطتي

وعن صوتي...

وعن حضوري... ».[2]

يمثّل "الشيطان" في النص المسرحي صوت الشرّ الداخلي، الذي يسكن أعماق الرجل الشرقي، المستمد من مرجعيات التاريخ، وحفريات الواقع الاجتماعي والسياسي، حين يقول:

«لا.لا..لاتتعبي نفسك

القبيلة لن تبايعك..... »[3].

أنصت "محمد بويش" إلى صوته الداخلي « صوت الإبداع والخلق والابتكار،صوت التجاوز والتخطي، صوت الاختراق»[4]بعد أن زاره شيطان الفنّ، فكتب نصا مسرحيا يجمع بين صوت الرجل (الشيطان) الظالم، وصوت المرأة "الرهينة"، وصوت الأب الذي يحدّد مصدره من صوت الأسلاف، هم الذين ينطقون عبر فمه.[5]

تجاوز الكاتب البعد السطحي لصوت الأب في النص المسرحي، نحو أبعاد عميقة ذات مرجعيات تاريخية واجتماعية وسياسية ودينية، تعبّر "الرهينة" عن هذا الصوت، في مقطع استرجاعي تقول فيه:

---

[1]– ينظر: أحمد أمل، فن الإخراج المسرحي–من الرؤيا إلى التطبيق، ص 50.

[2]– محمد بويش، الرهينة، ص07.

[3]– المصدر نفسه، ص04.

[4]– أحمد أمل، فنّ الإخراج المسرحي ، ص52.

[5]– المرجع نفسه، ص57.

«كانت والدتي تقول...

أنه قد رأى في الحلم من يذبحك

كان والدي...

اقتنع بوجودي – عنوة –

هل أستطيع...؟

تراكم السؤال في غياهب الذاكرة

ذاكرته أبي...

هل أستطيع أن أعيد تركيبك؟

هي أنثى إذا...

لعن الله أنثى تلد النساء فقط

كانت والدتي.. أضاعتها التضاريس لتلدني أنا ... خارج إرادة أبي». [1]

ننطلق من دال "الشيطان"، لنصل إلى قيمته المضادة، حيث تتشكل ثنائية ضدية: شيطان/لا شيطان، يرمز الشيطان إلى شخصية الرجل المهيمن، ويركز الثاني إلى شخصية المرأة "الرهينة"، كما يحمل "الشيطان" في النص المسرحي رمزية سلبية متطابقة مع الأفعال الشيطانية التي مارسها "الرجل" ضدّ "المرأة " مثل: الرهن والسجن والوأد.

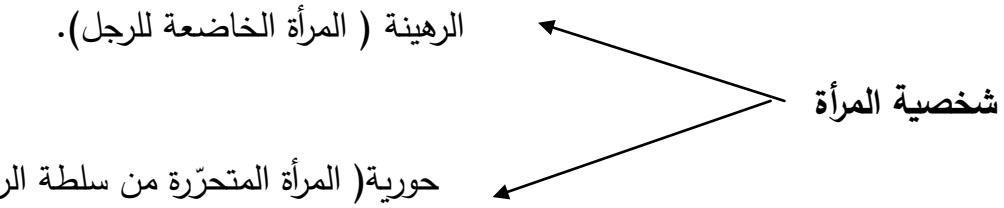
يعتمد الكاتب على رمزية الشخصية الاستذكارية "حورية" لاسترجاع هدف "الرهينة" الأساسي المتمثّل في"التحرّر"، أعطى من خلاله دلالة إيجابية للمرأة، تظهر في قولها: «أنا من منحني ساعي البريد إليك لأفتح البوابة وتخرجي معي... أنا الخارجة من تلك الحناجر إليك... فتعالي قبل أن تتغير الفصول في خارطة وجودك»[2].

رسم "محمد بويش" صورتين مختلفتين للمرأة، تمثّل الأولى صورة "الرهينة" النموذج السلبي للمرأة الخاضعة لهيمنة الرجل، وتمثّل الثانية النموذج الإيجابي للمرأة الواعية، المتحررة.

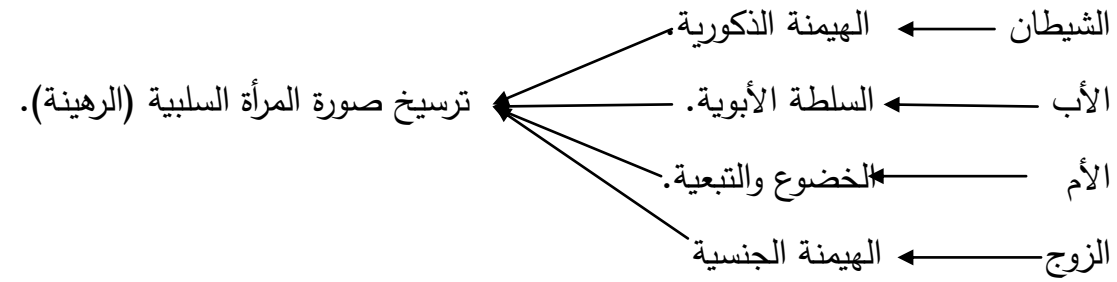
---

[2]– محمد بويش: الرهينة، ص08.

[2]–المصدر نفسه، ص 25–26.



نخلص إلى أنّ الشخصيات الآتية: (الشيطان، الأب ،الأم،الزوج) تشترك في ترسيخ الصورة النمطية للمرأة "الرهينة":



تحتل الشخصية مكانة مهمّة في النص المسرحي، لذلك استعمل الكاتب وسائل مختلفة لخلقها فنيا وإخراجها نابضة بالحياة، ومن ذلك ما يصدر عنها من أقوال وأفعال، وما تبدو عليها من مظاهر وما يصدر عنها من آراء وأفكار سريّة وعلنية، وما يحكم به عليها من الآخرين[1].

لم يمنح "محمد بويش" أهميّة كبيرة لأفعال الشخصية الرئيسية "الرهينة" في بداية النص المسرحي بقدر ما ركّز على أبعادها النفسية، والاجتماعية والقيمية، والفيزيولوجية بالإضافة إلى حوارها مع صوت الشيطان المنبعث من المدخنة، لكن النهاية جاءت مغايرة تماما،حيث جمع بين القول والفعل نبيّن ذلك من خلال قول "الرهينة" لـ "حورية": «نعم... نعم... سأتبعك... ولكن... ».[2]

استعمل الكاتب وسيلة التشخيص بالفعل، تتجلى في النص المسرحي من خلال توظيفه للفعل "سأتبع" كدلالة على تبعية "الرهينة" لـ "حورية" والخروج معها من البوابة، نقرأه ذلك في نصّ الملاحظات الإخراجية: «الرهينة خارجة مع المرأة».[3]

يعدّ التشخيص بالفعل من أهمّ وسائل التشخيص «لأنّ جوهر المسرحية هو تمثيل فعل ما،شرط أن يصدر ذلك الفعل وفق مزاج الشخصية المعنية، ومشاعرها، وعواطفها، وغرائزها

[1]– ينظر: عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص106.

[2] – محمد بويش، الرهينة، ص26

[3]– المصدر نفسه، ص26.

وميولها الطبيعية، وأفكارها وقواها التفكيرية، لأنّه من أبرز عناصر التشخيص في المتخيّل المسرحي».[1]

وظف "محمد بويش" الفعل "سأتبع" الذي يتناسب مع رغبة "الرهينة" في التحرّر، ولم يوظّف أسلوب التشخيص بالمظهر، ذلك النوع من التشخيص الذي يرتبط بمظهر الشخصية، ويعرّف بها من زوايا مختلفة كالقامة، واللون، والبنية، والقوام، واللباس والملامح العامة والخاصّة. [2]

فيتعرّف القارئ على شخصيات النص المسرحي من خلال أفكارها، تظهر شخصية "الرهينة" في بداية النص المسرحي راضية بتبعيتها للرجل، مقتنعة أنّه لا وجود لها خارج سلطته، نلتمس ذلك في قولها: «ها أنا ذا عارية من أحلامي.

أنتظرك....

أسجن رقبة الليل بين أضلعي.

احملني إليك....

كوابيس الوقت في انتظاري.

احملني منيّ إليك»[3].

تحوّلت "الرهينة" إلى شخصية واعية بضرورة التحرّر في نهاية النص المسرحي التي تقول فيها متحدية "الشيطان":

«لابد أن أقتلعك مني...

هذا الصدى لا يخيفني

أقاوم ذاكرتي من وجودك».[4]

تعزّز موقف "الرهينة" وإصرارها على التحرّر، وازداد وعيها بضرورته عندما دخل الجرذ إلى القبو، فرأت أنّه يعرف معنى الحريّة، ويمارسها أفضل منها، تقول مخاطبة "الجرذ":

«أيّها الجرذ...أيّها الجرذ

---

[1]–علي عواد: غواية المتخيّل المسرحي، ص62.

[2]–ينظر: عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص107.

[3]–ينظر: محمد بويش، الرهينة، ص03.

[4]– المصدر نفسه، ص07.

هل وجدت مخرجا؟

علمني معنى الحرية إذا.

قد تكونين أنثى مثلي، وتمارسين الحرية أفضل مني».[1]

ترفض "الرهينة" هيمنة الرجل، وتطالب بالتحرّر من سلطته، وترغب في وتحقيق ذاتها بعيدا عنه، يظهر هذا جليّا في نهاية النصّ المسرحي عندما كانت "الرهينة" تنتظر عودة ساعي البريد ليعيد لها أحلامها فدخلت عليها أنثى تدعى "حورية":

«الرهينة: من يقف ببابي الآن، أحسّ بنسمة برد تعانقني من فتح البوابة.

المرأة: أنا حورية هكذا اسمي، اخترقت كلّ الفصول لأصل إليك.

الرهينة: وأين أحلامي؟

المرأة: أنا حلمك أيتها الرهينة.

الرهينة: نعم... نعم سأتبعك ولكن.

المرأة: لا تخافي، عبّدت لك الطريق لزمن أفضل».[2]

إذا كان التشخيص بالفكر هو اكتشاف الشخصية من خلال ما تتلفّظ به من آراء وأفكار فإنّ التشخيص بالرأي هو ما تقوله عنها الشخصيات الأخرى،[3]نقسم أراء الشخصيات إلى قسمين: بالعودة إلى النص المسرحي: القسم الأوّل مؤيّد لهيمنة الرجل، وخضوع المرأة لسلطته يتمثّل في شخصيات "الشيطان،الأم، الأب"، والصنف الثاني مؤيّد لفكرة تحرّر المرأة، يشمل شخصية"حورية".

اعتمد الكاتب على وسيلة التشخيص بالكلام، لتسليط الضوء على جوانب متعددة من شخصياته، وفي هذا السياق يجب أن تكون لغة النص المسرحي لغة الشخصيات بالأساس تكشف عن صفاتها، وتظهر أبعادها، فمن الواجب عليها أن تتغير وتتبدّل حسب حالة الشخصية التي تنطق بها، فلكلّ شخصية مستوى فكري وثقافي ومعرفي[4].

---

[1]– ينظر: محمد بويش، الرهينة ، ص 09

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 26.

[3]– ينظر: عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص122.

[4]–ينظر: المرجع نفسه، ص109–110.

وظف "محمد بويش" في نص "الرهينة" شخصيات متنوّعة مرجعية واستذكارية وإشارية فجمعت بين البشري "كالرهينة، حورية، الأم، الأب، ساعي البريد"، والشيطاني "الشيطان" والحيواني "الجرذ"، وهي شخصيات مختارة بعناية لتمرير رسالته الاجتماعية والسياسية المرتبطة بتيمة الحرية. وقد استخدم الكاتب أساليب تشخيص متعددة، منها التشخيص بالفعل أو الفكر أو الرأي أو المظهر الخارجي أو المونولوغ الداخلي، وغيرها من التقنيات المسرحية التي أسهمت في إبراز أبعاد شخصياته.

عمد "محمد بويش" إلى تشخيص الحيوان "الجرذ" من أجل إضفاء طابع دهشوي على النص المسرحي، حقّق من خلاله ارتقاء دلاليا، حيث نقل دلالته من القذارة إلى الحريّة، ووسّع أفق التأويل. يتناسب هذا التوظيف مع مبدأ الكتابة بوعي الذي يعتمده "بويش" والذي لا يخاطب فيه المتلقي التقليدي، بل يوجّه نصه المسرحي إلى المتلقي المؤوّل.

يضمّ نصّ "أدوغالن أدوغالن" شخصيات مرجعيّة، تساعد في إيصال فكرة الكاتب للمتلقي وتدخل فاعلا رئيسا في التصعيد الدرامي، وتكثيف الأحداث من أمثلتها شخصية "الشيخ، الشاوش جميلة، المير..."، وشخصيات إشاريّة تمّ استحضارها عن طريق الحوار الدرامي على غرار (ابن جميلة) الذي ورد ذكره في المقطع الآتي:

"جميلة:"

«أسيذي الشيخ؟ ياك أمي أور إموث أرا؟».[1]

بالإضافة إلى "الشهداء" الذين ذكروا على لسان "المير"، وزوجته "تسعديث" ورغم حضور هذه الشخصيات بالاسم إلا أنّها مرتبطة بالشخصيات الإشارية، وتساهم في تشكيل الموقف الدرامي.

تقدّم الشخصية في النص المسرحي بالاعتماد على مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها سمة الشخصية، وتتحدّد الخصائص العامّة لهذه السمة في جزء هام منها هو الاسم[2]، وقد

[1]–طارق عشبة:مخطوط النص المسرحي: أدوغالن...أدوغالن، ص01، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق ص24.

[2]–ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص58.

ترك "طارق عشبة" شخصيّتي "الشيخ، المير" لأنّه ركّز على وظيفتها أي المنصب الذي تشغله هذه الشخصيات.

على خلاف المورفيم اللساني الذي يمكن للمتحدّث أن يتعرّف عليه بسرعة،فإنّ السمة الدلالية للشخصية ليست ساكنة، وليست معطاة بشكل قبلي، يتعيّن علينا فقط أن نتعرّف عليها،إنّها على عكس ذلك تبنى اطّرادا، زمن القراءة وزمن المغامرة الخيالية، أو هي شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها الأفعال أو الصفات، أو بتعبير آخر لا يكشف الكاتب عن مدلول الشخصية في بداية النصّ دفعة واحدة، فهي ليست معطى جاهزا بل تتشكّل دلالتها تدريجيا، ولا تظهر دلالتها مكتملة إلاّ في نهاية النص[1]، ينطبق هذا على شخصية "جميلة" التي تبدو في بداية النص حزينة على موت ابنها لكن سرعان ما يزول هذا الحزن عند انتظارها لعودة الشهداء.

لم يول الكاتب أهميّة كبيرة لبعد الشخصيات الفيزيولوجي، بقدر اهتمامه ببعدها القيمي كما ركّز على التشخيص بالفكر، حين كشف عن خوف "المير" من عودة الشهداء، فراح يهدّد "ديهية" بنزع اسمها من قائمة المستفدين من السكن إذا لم تنس موضوع عودة الشهداء.

4-الصراع :

يعود أصل كلمة "conflit" إلى الفعل اللاتيني "confligere" الذي يعني يَصطدِم، ومنه فالصراع مفهوم عام، يفترض علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات،[2] فلا يمكن الحديث عن الصراع في النص المسرحي إلّا في ظلّ وجود شخصيتين متصارعتين، أو ذات متصارعة مع نفسها، أو مع قوى غيبية أو طبيعية.

يعدّ الصراع عنصرا جوهريّا في بناء النصّ المسرحي، فهو الذي يصنع الحبكة، ويمنحها تواجدها وديناميتها، وهو تقنية دراميّة نشأت مع المسرح واستمرّت معه إلى الآن، بأشكال متطوّرة

[1]-ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص39.

[2]-ينظر: ماري إلياس ،حنان قصّاب حسن، ص288.

تتوافق مع التطوّر الحادث في بنية المجتمع،[1]ولأنّه كذلك يشخّص المواقف المتقابلة، ويجسّد قوى الخير والشرّ، ويكشف نوايا الشخصيات وهي تتصارع وتتقابل وتتضاد[2].

يعدّ الصراع لبنة أساسية في بناء النصّ المسرحي،فهو الذي يكشف عن إرادات الشخصيات ونواياها ورغباتها وأفعالها، وهو الذي يصعّد الأحداث، فيقود الحبكة صوب التأزّم، كما أنّ انفراج العقدة مرتبط بزوال الصراع في نهاية النص و«يختلف شكل الصراع في المسرح الدرامي عنه في الأنواع الأدبية الأخرى، ذات البنية السردية مثل الرواية وغيرها،فهو يكتسب فيه كثافة وتركيزا، وبالتالي يكون دوره مختلفا وخصوصية دور الصراع في المسرح تكمن في كونه يولّد الديناميكية المحرّكة للفعل الدرامي فالموقف الصراعي هو الذي يعطي المبرّر لبداية الأحداث الدرامية، ويؤدّي إلى تكوّن الأزمة ويدفع الفعل باتجاه العقدة والذروة، ثمّ الحل»،[3]يؤكّد هذا الطرح أنّ الصراع في النص المسرحي يختلف عن الصراع في النص السردي، وهذا مردّه إلى طبيعة الدراما، التي تتطلّب حضورا مكثّفا ومركّزا للصراع، من بداية النصّ إلى نهايته« فقد عرف المسرح العالمي عدّة أنواع من الصراع منها الداخلي والخارجي بين قوى مختلفة تبعا للعصر الذي كتبت فيه المسرحيات،أو المذاهب الفكرية التي تتبعها هذه المسرحيات».[4]

لا يختلف الصراع من جنس أدبي إلى جنس آخر فحسب، بل يختلف أيضا من نصّ مسرحي لآخر، تبعا للتوجهات الفكرية والإيديولوجية للكاتب، والنوع المسرحي الذي ينتمي إليه هذا النص.

الصراع بمختلف أشكاله هو التدفّق الحركي المتصاعد الذي يعمل على تجميع العناصر الدرامية المتفرّقة والمتباعدة، فإذا هي تتقارب وتتشابك وبعد ذلك تصطرع ثم تبلغ الذروة في العنف،ثمّ تنحدر إلى الحلّ،[5]ممّا يعني أنّ الصراع هو الخيط الرابط بين مختلف عناصر النص

---

[1]– ينظر: عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، دار العلوم، القاهرة، مصر،د.ط، د.ت. ص183

[2] –ينظر: جميل حمداوي، محاضرات في فنّ المسرح، ص221.

[3]– ماري إلياس، وحنان قصّاب حسن،المعجم المسرحي، ص288.

[4]–خالد عبد اللطيف رمضان، العرب وتأصيل المسرح، رابطة الآداب، الكويت، د/ت، د/ط، ص116–117.

[5]– عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، ص23.

المسرحي على غرار الحبكة والشخصيات والأحداث، حيث يزيد من تأزّمها إلى أن تبلغ ذروة التعقيد، ويسير بها بعد ذلك صوب الحلّ أو الانفراج.

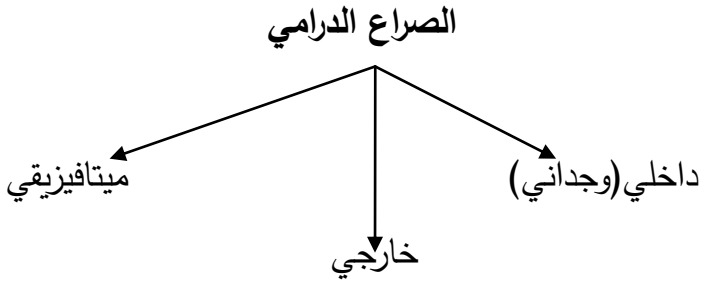
تذهب "ماري إلياس" و"حنان قصاب حسن" إلى أنّ الصراع في النصّ المسرحي يمكن أن يكون خارجيّا، مبنيّا على تنافس بين شخصيتين لأسباب عاطفيّة، اقتصادية، سياسية...الخ، وهذا النوع من الصراع يشكّل القاعدة التي تبنى عليها الحبكة في الكوميديا والدراما والميلو دراما،ويتجسّد على الخشبة على شكل أفعال أو يأتي من خلال الخطاب من خلال المجابهة الكلامية، أو صراعا داخليا تعيشه الشخصية،وتعبّر عنه بأشكال مختلفة منها الكلام،يبنى على تناقض بين رؤيتين، أو صراعا وجدانيا، يعدّ نوعا من الصراع الداخلي، لكنه يأخذ شكل نزاع أخلاقي بين الواجب والرغبة أو بين العقل والعاطفة يعبّر عنه على مستوى الخطاب بالمونولوغ أو الصمت، أمّا الصراع الميتافيزيقي فيكون بين الإنسان وقوّة ما غيبية[1].

ينحو "صالح قسّيس" نحوهما، حيث يرى أن الصراع يتّخذ في النصّ المسرحي أنواعا عديدة :أوّلها الصراع الخارجي الذي يبنى على تصادم بين طرفين أو أكثر، حول فكرة ما يحاول كلّ طرف تحقيق مأربه، وبهذا تتشكل القاعدة التي تبنى عليها الحبكة، فتتجسد على مستوى الخطاب في أفعال،وألفاظ وسلوكات متناقضة تتضارب فيها المصالح بين العام والخاص، وثانيها الصراع الداخلي "الوجداني" الذي يتّخذ أشكالا متعدّدة كالتضارب بين الخير والشرّ، والحب والواجب، الرغبة والعاطفة...ويعبّر عنه على مستوى الخطاب بالمونولوغ، أمّا ثالثها فهو الصراع الميتافيزيقي الذي تكون فيه المعادلة مختلفة عن سابقيه، حيث يواجه فيه البطل البشري قوى غيبية أو طبيعية[2].

بالجمع بين الرأيين السابقين نقول إنّ للصراع في النصّ المسرحي ثلاثة أنواع:أوّلها الصراع الداخلي أو الوجداني، وثانيها الصراع الخارجي، وثالثها الصراع الميتافيزيقي، نلخصها في المخطط الآتي:

[1]–ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب،المعجم المسرحي، ص290.

[2]–ينظر:صالح قسيس، مقاربات في الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر–من المنطلقات الجمالية إلى الكفاءات التداولية دار خيال للنشر والترجمة، د.ط،2022، ص41.



أمّا "لابوس إيجري" فيقسّم الصراع إلى أربعة أقسام كبرى رئيسية:

1- الصراع الساكن: هو نوع من الصراع لا تستطيع فيه الشخصيات الحسم في الأمور، ولا اتخاذ قرار، فتكون مسؤولة دائما عن سكون الصراع في النص المسرحي، ما يجعل الفعل المسرحي ساكن،[1]تقود هذا النوع من الصراع شخصية ساكنة، عاجزة حزينة، إلاّ أنّ الحزن وحده لا يكفي لخلق صراع.[2]

2- الصراع الواثب: هو الصراع الذي يحدث قفزا، وبلا مقدّمات، يرغم فيه الكاتب شخصياته عن فعل غريب عنهم،لا صلة بينه وبينهم، وبجعلهم يفعلونه دون وعي أو تفكير[3].

3- الصراع الصاعد "المتدرّج":هو نتيجة لمقدّمة منطقية واضحة، محدّدة ولشخصيات متناسقة تناسقا بديعا،اكتملت أبعادها الثلاثة:الجسمانية والنفسية والاجتماعية، وقامت بينها الوحدة على أساس قويم وثابت[4].

4- الصراع المرهص أو الصراع الدال من طرف خفيّ على ما ينتظر حدوثه: هو الصراع الذي يتعمّد الكاتب الكشف عنه بطريقة غير مباشرة، ما يجعل القارئ في حالة ترقّب وتوتّر، حتّى لا يشعر بالملل عند قراءة النص المسرحي، الذي قد ينتهي بشيء لا يسرّه أو يخالف ذوقه، أو حسّه[5].

نلخّص أنواع الصّراع في المخطط الآتي:

---

[1]-ينظر: لابوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة، دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية بالشراكة مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك،د/ط، د/ت، ص.256

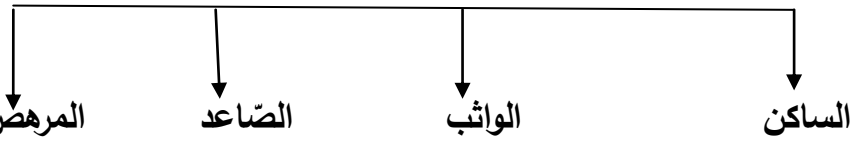
[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص257

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص 273

[4] -ينظر: المرجع نفسه، ص 295

[5]-ينظر: المرجع نفسه، ص 322.

الصراع عند لابوس إيجري



يحمل نص "الرهينة" في طياته أنواعا متنوعة من الصراع ، يحتدم الصّراع الخارجي فيه بين طرفين غير متكافئين في الحقوق: "الرهينة" و"الشيطان"، يؤسّس الكاتب لهذا الصراع الدرامي فيجعله متّصلا بمعطى ديني، وبعرف مجتمعي، وأخلاقي:

«الرهينة: هل أخرج؟ هل أعيد تركيب نافذتي في وجهك؟

الشيطان: لا....لا تتعبي نفسك

القبيلة عن تبايعك».[1]

يصنف نص "الرهينة" ضمن المسرح الاجتماعي، ويعالج قضية اجتماعية تتمثّل في تحرّر المرأة. فهو يتعامل مباشرة مع قضايا المجتمع، ويشرك شخوصه في التعبيرعن الحدث، وبناء على ذلك تتعدّد مستويات هذا الحدث والقصص المشكلة له، تعدّدا ينتج عنه اتساع الحبكة البنائية، لكن المتأمّل يستطيع أن يدرك خلف هذه المستويات إطارا نفسيا عامّا[2].

إنّ تحرّر المرأة مرتبط بالخروج عن عرف القبيلة وقوانينها، فلا تصل "الرهينة" إلى الوعي بالتحرر، والقناعة به كضرورة حياتية إلاّ بعدما تعيش صراعا داخليّا، يتجلّى من خلال مناجاتها لنفسها عبر المرآة قائلة:

«الرهينة...ذا وجهي المحطّم فوق الزّجاج.

ذا أنا...الباقي في جسد الاحتضار»[3].

يستمرّ الصراع الداخلي في نصّ "الرهينة" بسبب مشاعر الحب، ويدخل الكاتب متصارعا جديدا هو "الزوج"، فيتحوّل بذلك الصراع من داخلي بين "الرهينة" ونفسها إلى صراع خارجي مع "الرجل" بعد الزواج:

---

[1]–ينظر: محمد بويش، الرهينة، ص03–04.

[2]– ينظر:عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، ص69

[3]– محمد بويش:الرهينة، ص 04.

«لن أقول أحبك... تسقط جبهة أبي...

تطاول صديقي... واقترنت بحضوره

أصبحت زوجته...

رفعت رأسي...

قال أينع رأسك...

لابد من قطعه...

كان جسدي... وكانت بقعة الدم الوحيدة دليل وجودي...

الأبيض ملطخ بالأحمر إثبات الأنثى».[1]

ينتقل النصّ المسرحي نقلة مكانية من بيت الأب إلى بيت الزوجية، وزمانية من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب، حيث يستمرّ الصراع الخارجي بين الذكر والأنثى، يتجسد في حوار "الرهينة" مع "الصوت":

(الرهينة):

«لن أكون لك جسدا

لتمارس طقوسك...

لن أكون لك بئرا

لتنزف بداخلي...

لن أكون كما تريد...

أكون كما أريد... »[2]

(الصوت):

«لن تخرجي مني

أسكنك...

أبايع الوهن فيك

[1]– محمد بويش: الرهينة، ص 12.

[2]– المصدر نفسه، ص 18.

كابوسك أنا

وأنا البقاء الأوحد الوحيد... ».[1]

أدّت مناجاة الرهينة لنفسها،إلى تصعيد الصراع الداخلي باتجاه الذروة باعتبارها نقطة من نقاط التحوّل الدرامي، وهكذا يستجمع النصّ المسرحي أطرافه استعدادا للحظات الختام[2]عندما تقول "الرهينة": «عورة أنا...

لا حلم يراودني...

إلا ما تريد لي...

رهينة ما في بطني لألد منك

وتمنحني اسمك...

تسكن سريري

ولا أسكن فيك».[3]

بنى "محمد بويش" نصه المسرحي على نمطين من الحوار الداخلي والخارجي يتصاعدان فتتطوّر معهما الأحداث، وتنمو الشخصيات، فتدافع كلّ واحدة منها عن موقفها، حيث تبدي "الرهينة" رفضها المطلق لسلطة الرجل وهيمنته، من بداية النص المسرحي حتّى نهايته وتقول:

«أبايع انتصاري

في مكان تحت الشمس

تشرق على الجميع. ».[4]

عبّر النص المسرحي عن صراع حاد بين ذاتين متناقضتين: ذات الرجل المتسلّط المدعومة بالعادات والأعراف، وذات المرأة "الرهينة" التي تتوق إلى التحرّر. وقد مزج الكاتب بين الصراع

---

[1]– محمد بويش: الرهينة، ص 19.

[2]–ينظر: عبد الواحد بن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، المطبعة الوراقة الوطنية، ظ1، مراكش، المغرب، 2007، ص218

[3]– محمد بويش: الرهينة، ص 20.

[4]– المصدر نفسه، ص22.

الداخلي الذي تعانيه المرأة داخل نفسها –بين الخضوع والتحرر– والصراع الخارجي الذي تواجه فيه هيمنة الرجل.

أضفى هذا التناوب بين نمطي الصراع دينامية خاصة على البناء الدرامي، فشدّ المتلقي وجعله يتتبّع تصاعد الأحداث، على أمل بلوغ لحظة الانفراج. غير أن الكاتب كسر أفق التوقّع واختار نهاية مفتوحة تحوّل المتلقي من مجرّد متلق تقليدي، إلى فاعل مشارك في إنتاج الدلالة.

نسجّل في النص المسرحي أفعالا وأقوالا تصادمية بين "الرهينة" و"الشيطان" ولّدت صراعا تصاعديّا متدرّجا، نتتبعه في المقطع الآتي، عندما تقول "الرهينة" لـ "الشيطان":

«لن أكون لك جسدا

لتمارس طقوسك...

لن أكون لك بئرا

لتنزف بداخلي... »[1]

الصوت:

«لن تخرجي مني

أسكنك... ... ».[2]

تحضر في النص المسرحي قوّتان متنافستان، مصممتان، صلبتان، لا تعرفان المساومة كان هذا كفيلا بأن يخلق فيها صراعا صاعدا[3]، حيث لم يطرأ على مصير "الرهينة" في النصّ أيّ تغيير، وذلك راجع إلى عدم وجود أطراف مدافعة عن قضيتها لاسيما أمّها، التي لم تبد آية محاولة في سبيل إقناع والدها ليرضى بها لحظة ولادتها،وهنا نلتمس صراعا ساكنا،عبّرت عنه "الرهينة" من خلال موقف أمّها الثابت: «لعن الله أنثى تلد النساء فقط.

كانت والدتي.. أضاعتها التضاريس لتلدني أنا ... خارج إرادة أبي»[4].

كما نلاحظ صراعا واثبا في المقطع الآتي:

---

[1] – محمد بويش: الرهينة، ص 18.

[2]– المصدر نفسه، ص 19.

[3]–ينظر: لابوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ص299.

[4]– محمد بويش:الرهينة. ص 08.

«التقيت مع عيون – أبي – وأنا أحس بلهفة احتضانه...

ابنتي.. لابد لك من تربية خاصة

لابد أن لا تغترفي هذه الواجهة... ».[1]

يتيح الصراع للشخصيات أن تكشف عن نواياها ورغباتها وأحلامها، التي سرعان ما تتحقّق بفعل دخول طرف ثالث مصعّد للصراع، فيتشكّل صراع صاعد متدرّج حين تقرر (الرهينة) الخروج مع حورية،بعد أن أقنعتها من خلال الإجابة عن أسئلتها المختلفة:

« الرهينة: من يقف ببابي الآن؟

المرأة: أنا حورية، هكذا اسمي اخترقت كلّ الفصول لأصل إليك.

الرهينة:وأين أحلامي؟.

حورية:أنا حلمك أيتها الرهينة.

الرهينة: نعم، نعم سأتبعك».[2]

كما نسجل في نهاية الحوار صراعا واثبا، حين توافق "الرهينة" على الخروج مع "حورية" لأنّها حين تخرج فعلا تكون قد وثبت من وضعية المرأة "الرهينة" إلى وضعية المرأة المتحرّرة.

نلاحظ من بداية النصّ المسرحي حتى نهايته أنّ شخصية "الرهينة" لم تتراجع عن حلمها في التحرّر، وكونها الشخصية المحورية جعلها مسؤولة عن النمو أثناء الصراع فهي بذلك لا تتخاذل ولا تلين، ولا يمكن أن تساوم أو ترضى بأنصاف الحلول[3]، كافحت "الرهينة" من أجل الوصول إلى حلمها الذي أخذه "ساعي البريد"، وظلّت تنتظر قدوم فصل الربيع ليعيده إليها، لكنّه لم يأت وأرسل "حورية" إليها:

«الرهينة: ساعي البريد، وأين هو الآن؟ وأين أحلامي؟

المرأة: لم يحضر، وأرسلني إليك»[4].

---

[1]– محمد بويش: الرهينة، ص 06.

[2]– المصدر نفسه، ص 26

[3]– ينظر: لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ص279.

[4]– محمد بويش: الرهينة، ص 26.

يوحي حلّ الصراع بنوع من المصالحة والاستقرار بعد الفوضى، لكن في نصّ "الرهينة" خرج الكاتب عن القواعد الكلاسيكية، ولم يكن الحلّ في الخاتمة موجها نحو الانفراج، وإنّما ترك الباب مفتوحا أمام احتمالات عديدة، فحلّ الصراع يعدّ عودة لما كان موجود سابقا في المقدمة[1].

يعود "محمد بويش" من الخاتمة إلى المقدّمة حيث طرح قضية تحرّر المرأة من هيمنة الرجل، ويعيد تشكيل صراع درامي جديد ،يعرض من خلاله فكرة النصّ المسرحي.

يعدّ الصراع عنصرا أساسيا في بناء النصّ المسرحي "أدوغالن...أدوغالن"، فهو الذي يكشف عن إرادات الشخصيات ونواياها ورغباتها وأفعالها، وهو الذي يصعّد الأحداث فيقود الحبكة صوب التأزّم، كما أنّ انفراج العقدة مرتبط بزوال الصراع في نهاية النص.

يعالج نصّ "أدوغالن، أدوغالن" قضايا سياسية واجتماعية ودينية من صلب المجتمع الجزائري كتزوير الانتخابات، والفساد، والهجرة غير الشرعية، وتهجير الكفاءات والحجاب، والتخلّص من هذه الأزمات في النص المسرحي مرهون بعودة الشهداء التي جعلت "المير" يعيش صراعا داخليّا، يتجلّى من خلال مناجاته لنفسه، لكن سرعان ما تتحوّل هذه المناجاة إلى صراع خارجي عندما تتّصل به زوجته "تسعديث" لتؤكّد له خبر عودة الشهداء، يقول لها:

«. ألو.... انوا؟ ذاشو إث بغيض أث تسعذيث يخاطبها بالترجي: أثاس.... أخصويي.... أتسروحض سخام أم بابام؟؟؟ روح... يقطع المكاملة ثم يحقن نفسه بالأنسولين. روح.... روح... أوارد أفولاض، سق اسمي إك مسنغ اورد إظال فاللي الربح. ثلها ثقي، تساث أتس روح نوثني أد أوغالن»[2].

يعدّ الصراع نتيجة للفعل، ويتّخذ أشكالا محدّدة، قامت نظريّة الدراما بتوصيفها ووضع أنماطها الأساسية[3]، لذلك نستخرج من النص المسرحي نمطين من الصراع، داخلي وخارجي يتصاعدان فتتطوّر معهما أحداث النص المسرحي "أدوغالن،أدوغالن"، من أمثلة الصراع الداخلي نذكر مناجاة "المير" لنفسه عند سماعه خبر عودة الشهداء: «فريويس ثطيو. أعبوض يتس أزال،

[1]–ينظر: ماري إلياس، حنان حسن قصّاب، المعجم المسرحي، ص291.

[2] – طارق عشبة، مخطوط النص المسرحي (أدوغالن،أدوغالن)، ص04، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص 23–24.

[3]–علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص168–169.

ثقشرار كاونت و كل ييض ايد إبد مصطفى ذي ثارقيث س لبسة ثشبحانت. ولاش أك ذشو إفهمغ، يا باباس ن عابد إبوطا فلي، ثورا يزي فلي، ثرنا لاد إقار أدوعالن أك. يا نك شقعاغ العابد غار الحج ».[1]

يرى "فريدريك هيجل" أنّ الفعل المسرحي يتمّ بالأصل ضمن وسط تصادمي، ويولّد أفعالا تصادميّة، وردود أفعال تجعل من الضروري تخفيف حدّته، وحلّه في النهاية[2]،وبناء على ذلك نسجل أفعالا وأقوالا تصادمية في نصّ "أدوغالن،أدوغالن" تخلق صراعا تصاعديّا متدرّجا بين "الشيخ والمير"، كما يضمّ النصّ صراعا ساكنا،عبّر عنه الكاتب من خلال موقف "المير" الثابت الذي ينصّ على عدم إمكانية عودة الشهداء بعد موتهم، ونسجّل في نهاية النصّ المسرحي صراعا هابطا، تنزل معه العقدة صوب الانفراج "الحل" عند عودة "المثقّف" إلى أرض الوطن، وشروعه في العزف على قيثارته، في هذه الأثناء يبدأ "الشاوش" في تحضير الوعدة.

5-**المكان:**

يعرّف المكان بكونه «الموضع أو الحيّز كوجود مادّي،يمكن إدراكه بالحواس، وبذلك يتميّز عن الفضاء، وهو الفراغ الذي يحيط بالعناصر الماديّة»[3]، يحدّد لنا هذا التعريف الفرق الجوهري بين المكان والفضاء، لأنّه لطالما وقع الكثير من الدارسين في فوضى المصطلحات، نتج عنها في نهاية المطاف استعمالهما استعمالا واحدا من باب الترادف.

ينطلق "آرسطو" في تعريفه للمكان من معناه المعجمي "الحيّز، والموضع" ويرى أنّ المكان موجود مادمنا نشغله ونتحيّز فيه، كذلك يمكن إدراكه من خلال الحركة وأبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر، وهو مفارق للأجسام المتمكنة فيه وسابق عليها، ولا يفسد بفسادها[4]. فالمكان إذن حسب "آرسطو" هو مدرك حسيّ، إلّا أنّ هذا المفهوم لا يلغي وجود المكان الغائب الذي يدرك من

[1] – طارق عشبة: مخطوط النص المسرحي (أدوغالن،أدوغالن)، ص06، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق ص27.

[2]–ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص288.

[3]– المرجع نفسه، ص473

[4]– ينظر: حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان عند ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، د/ط،1987، بغداد، ص48

خلال التذكّر أي التصوّر الذهني، ومن هذه الزاوية،فإنّ المكان يعدّ كائنا سواء تمّ إدراكه بواسطة الحواس أم كان بالتصوّر الذهني.فإنّ ذلك يؤيّد وجوده واتّصافه بالكينونة[1].

نستنتج من التعريفات السابقة أنّ المكان هو الحيّز الحسّي الذي تتموضع فيه الشخصيّات وتنتقل منه إلى حيّز حسّي آخر، فيتحوّل بذلك المكان الأوّل إلى تصوّر ذهني تدركه الشخصيات من خلال عملية التذكّر.

أمّا المكان الدرامي فهو«نظام من العلاقات المكانية، المتّصف بحدّين،الأوّل: يتّسم بالملموسية الواضحة التي يحدّدها المؤلّف بوضعه جهة أو سطحا أو شكلا من معمارية المكان الكلي المتعدّد الجهات، وهذه الجهة تمثّل وعاء الشخصيات، أما الحدّ الثاني: فهو يشكّل امتدادا لآنات المكان الخارجية لا في جهة، وإنما في كلّ جهات المكان التي تشكّل مستوياته المختلفة والمنسكبة والمتفاعلة مع الحدّ الأوّل، من خلال فاعلية الشخصيات والأبطال»،[2]ممّا يعني أنّ المكان الدرامي يشتغل في مستوين: المستوى الأوّل داخلي ملموس واضح المعالم، والثاني يتحدّد من خلال حركية الشخصيات والأبطال في اقترابها منه وابتعادها عنه.

يحدّد الكاتب الأماكن بطرق متعدّدة، كحصرها، ورؤية كيفية تغيير المؤلّف فيها، وتعبيره عنها، وإبرازه لها، والتعرف على وظائفها ضمن دلالية النصّ المسرحي،[3]نظرا لكونها جزءا لا يتجزّأ من هذا النص تساهم في تشكيل معماريته، رفقة المكونات الأخرى على غرار الحدث والشخصيات والحوار والزمن...الخ.

ويختلف المكان عن الفضاء الدرامي، بكون هذا الأخير متشظيا واسعا، مرتبطا بكل طبقات النص، يحتوي المكان بكلّ جغرافيته وأشكاله الهندسية،بالإضافة إلى الأبطال والأحداث، ولا يتحوّل الفضاء إلى مكان إلاّ بحضور البطل[4]، لهذا يعدّ المكان الدرامي من أهمّ العناصر التي نعتمد

---

[1]– ينظر: منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النصّ المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع،ط1، 1999، الأردن ص 19.

[2]–المرجع نفسه ، ص20.

[3]–ينظر:صالح قسيس، مقاربات في الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، ص43.

[4]–ينظر: منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النصّ المسرحي ، ص22.

عليها دراسة البناء الدرامي للنص المسرحي باعتباره يقرّب المتلقي من الدلالة التي يقصدها الكاتب من خلال شكل المكان، وتأثيثه، الشخصيات التي تسكنه، والأحداث التي وقعت فيه.

فلا يحقّق المكان قصديته إلاّ من خلال عنصر الشخصية المحرّكة، التي تضفي قيمة للمكان وتمنحه دلالات تكسبه القوّة والمرونة والتنوّع، وهذه الصفة تعدّ لازمة للمكان.تتيح للمؤلّف أن ينوّع الشخوص بدرجات وعي مختلفة وبأهداف متقاطعة[1]، فالمكان هو مكوّن ساكن من مكونات النص المسرحي، يكتسب فاعليته من خلال حركيّة الشخصيات وتطوّر الأحداث، وتصعّد الصراع.

يضمّ المكان الدرامي عددا من المكوّنات أو العناصر يتمّ الإشارة إليها بواسطة ما يهمّشه المؤلّف بين الأقواس، أو ما يرد في بداية النص وفصوله، وأحيانا يرفق المؤلّف مقدّمة لنصّه الدرامي، كما يوضّح مكان النص ومكوّناته والتغييرات الطارئة عليه ضمن الفصول أو المشاهد، أو يخفي العديد من العناصر المكانية ويتركها تتحقّق في سياق الحوار،[2]فلا يكشف الكاتب عن مكوّنات المكان في نصّه المسرحي دفعة واحدة، بل يقدّمها للقارئ تدريجيا عبر نص العتبات "المقدمة"، أو متن النص المسرحي على لسان الشخصيّات، أو من خلال نصّ الإرشادات الإخراجية.

تعدّ بؤر المكان جزءا لا يتجزأ من عملية تبئير شاملة في النص، فالبؤر هي الشكل الملموس المستقطب لفعاليات الحدث والشخوص يقابلها تبئير لغوي في متن النص، ويتمّ انتشار البؤر المكانية أو تمركزها، بوصفه جزءا من صميم رؤية المؤلف، ويخضع لطريقة الانسياب الفني لإظهار البؤر أو إخفائها،[3]ومنه يسعى المؤلّف إلى خلق بؤر ينطلق منها المتلقي عند قراءته للنص وتأويله كعلامات مكانية، تمكّنه من الإمساك بدلالة توظيف المكان الدرامي.

يؤسّس المؤلّف بنية المكان من خلال معطيات عديدة لعلّ أهمّها: المتن الحكائي الشكل المكاني، التكوين المكاني، الذي يضمّ الشكل المكاني بوصفه جهة واضحة وملموسة من جهات أو

---

[1]–ينظر:سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1975 ، ص103.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص65.

[3]– منصور نعمان، نجم الدليمي، المكان في النصّ المسرحي، ص80.

مستويات التكوين، وتتجلى البنية المكانية الظاهرة في نوعية العلاقة بين الأبطال والمكان بينما تمتص البنية المكانية العميقة كلّ مفاصل المكان في النصّ، من مكوّنات ضمن الشكل المكاني الملموس، وتقنية وتبئير...الخ[1].

يعّرف البحث إجرائيا المكان الدرامي كما يلي: هو مكان مجازي، يتخيّله الكاتب ويراه مناسبا لتجسيد فكرة نصه المسرحي، يكشف من خلاله تدريجيا عن مختلف أبعاد الشخصيات وتطوّر الأحداث، بالإضافة إلى أنواع الصراعات التي عاشتها الشخصية الرئيسية في علاقاتها بالشخصيات الأخرى.

وتأسيسا على ما تقدّم، يظهر جليا أنّ البنى المكانية العميقة متعدّدة ومتنوّعة سواء أكان المكان منغلقا أم منفتحا أم كان محايدا، وهي على أربعة أنواع:

1-البنية المكانية المتوالدة: تتميّز باستدعاء الكلّ لمجرّد حضور الجزء، فالباب أو النافذة تستدعي وجود جدار، وهذا الأخير يحدّد المكان، لذا فإنّ توالدية البنى المكانية هي استمرار ظهور العناصر المكانية وتدرّج حضورها،[2]ومنه فإنّ كلّ عنصر مكاني يشارك في التعبير عن دلالات المكان،من خلال أقوال الشخصيات وأفعالها التي يكشف عنها الكاتب في نصّ الملاحظات الإخراجية.

2-البنية المكانية المتدرّجة: «وهي البنية التي تبدأ مكانيا من موقع أو شكل مكاني محدّد لتضمّ بعدها المكان على اختلاف مستويات تكوينه،كأن يبدأ النص من شكل مكاني يمثّل طريقا عاما غير واضح المعالم، ثمّ يبدأ المكان بالظهور التدريجي كأن يبرز ناقوس كنيسة من بعيد، ثمّ يتدرّج ظهور الكنيسة حدّ بروز بعض العناصر المكانية الداخلية فيها مثل الصليب»[3]،وقد يلجأ بعض المؤلفين إلى قلب حالة التدرج من وصف شكل مكاني خاص مثل غرفة نوم،ثمّ يليه شكل عام مثل الزقاق[4].

---

[1]-ينظر: منصور نعمان، نجم الدليمي، المكان في النصّ المسرحي، ص 89.

[2]- المرجع نفسه، ص 92.

[3]- المرجع نفسه، ص 93.

[4]-المرجع نفسه، ص93-94.

3-**البنية المكانية المتداخلة:** هي البنية التي يحقّقها الكاتب من خلال التناظرات القائمة في أشكال الأمكنة الملموسة التي تصوّر حركة الأبطال وانتقالاتهم المكانية من شكل مكاني لآخر،أو يصوّر الكاتب التقاطع المكاني بين ملموسيته وما يتخيله البطل، أو التقاطع الحاصل بين المكان الملموس-الداخلي، وما يقع خارجه سواء أكان محاذيا أم بعيدا، ومنه فالمكان في النص قد يحيل إلى مكانين محددين أو أكثر في آن واحد:الأول يمثّل ملموسية المكان بكلّ عناصره والثاني يزجه البطل من خلال مستويات التكوين المكاني المتعددة مثل: المتخيل والملموس،الذاتي والموضوعي أو يدرجه المؤلّف ضمن تأسيسه لمكان النص كأن يكون المكان عاليا أم هابطا، داخليا أم خارجيا والحركة بين هذه المستويات يتمّ وفقها خلق التداخل المكاني.[1]

4-البنية المكانية المتكررة: تنحو هذه البنيات باتجاه النقلات المكانية المتعددة بصورة تعددية الأشكال المكانية، تأكيدا لحالة الانفلات المكاني، وهي جزء من مقاومة الأبطال لسطوة المكان، كما أن خاصية هذه الأماكن المتكررة تتجسّد في عودتها للمكان الأول الذي انطلقت منه[2].

نستنتج مّما سبق أنّ البنى المكانية العميقة بأنواعها المختلفة تساهم في تشكيل المكان الدرامي، وتحديد طبيعته، كما تعدّ علامات تساعد المتلقي على فهم مضمون النص المسرحي.

وظّف "محمد بويش" في نصّ "الرهينة" مكانا واحدا هو القبو/ الكهف، كانت "الرهينة" تحلم بالخروج منه، نستخلص هذا من قولها:

«سكنت كهفي وحبال السرّة تعلقني بين أهداب الرفض... ».[3]

وقولها أيضا:

«كان الذكر الأول...

كان اسمه والدي...

بدأت أتعلم منه وأنا أحبو فوق رصيف الأنثى... لابد من سلطة تعيد الأنثى إلى حدود المكان...

ذاك المكان... هذا المكان...

---

[1]-ينظر: منصور نعمان، نجم الدليمي، المكان في النصّ المسرحي، ص 95.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص 98.

[3]-محمد بويش:الرهينة، ص 06.

ذاك القبو... هذا الكهف».[1]

دفع المكان المغلق الضيّق "الرهينة" إلى البحث عن أماكن أخرى مفتوحة،أكثر اتّساعا تحظى فيها بمساحة أكبر من الحريّة، وتحقّق من خلالها حلمها في التحرّر من سلطة الرجل «فالمكان يأخذ حيّزا في الشخوص، أحيانا يشكل محور ضغط أساس يدفع للبحث عن أمكنة جديدة ليخرق الشخوص المكان الواحد، وبذلك يوسع المؤلف من حركة الانتقال المكاني الملموس قاصدا تقصي اندفاع الشخوص واستماتتهم في تحقيق أهدافهم، مما يتطلب حركة اندفاع عاصف يجرّ معه تغيير الأمكنة وتقويضها»[2].

يلمّح نصّ "الرهينة" للمكان الخارجي دون التصريح بوجوده مباشرة من خلال أصوات النساء المنبعثة من الخارج:

«امنحونا أحلاما... امنحونا أحلاما

لتسقط كل الكوابيس

لتسقط كل الكوابيس...

امنحونا أحلام الوجود

حرروا أسماءنا

حرروا أجسادنا...

حررونا من عقولكم

حررونا من أجسادكم»[3]

ويخلق التضاد المكاني بين المكان المغلق "الكهف/القبو" والمكان المفتوح "خارج القبو/ الشارع" ثنائية المكان الملموس الذي تعيش فيه "الرهينة"، والمكان المتخيّل الذي تحلم بالعيش فيه، وقد وصف الكاتب "القبو" وصفا سلبيّا من خلال شخصية "الرهينة"، حيث جعلها ملازمة له منذ

[1]– محمد بويش:الرهينة، ص 06.

[2]– منصور نعمان، نجم الدليمي، المكان في النصّ المسرحي ص59

[3]– محمد بويش: الرهينة، ص18.

ولادتها، لا تخرج منه، فتحوّل بذلك هذا المكان إلى سجن، والرجل هو السجّان فيه، يظهر هذا جليّا من خلال تصريح الشيطان:

«أنا السجن...

أنا السجان...

أنا ذاكرتك... أنا حلمك... ».[1]

اختار"محمد بويش" مكانا واحدا مغلقا في نص "الرهينة"، ليؤكّد على هيمنة الرجل على المرأة، وتبلغ هذه الهيمنة «ذروة قوّتها النسبيّة حين تصير قوّة تدمير عاتية»،[2]دمّر من خلالها الرجل حياة المرأة، ومنعها من عيش حياتها بعد أن صادر كلّ أحلامها، يقول الشيطان:

«لا أحلام في الخارج

كلها صودرت...

هم استوردوا الكوابيس

لا تضيعي في الانتظار».[3]

يبدو المبنى المكاني الداخلي "القبو" متفاعلا مع المكان الخارجي "الشارع"، « فالعلاقة بين المكانين تؤسس في ضوء صراع قائم يتجسّد بالضغط والخرق ومحاولة التهشيم بينهما»،[4]يحمل "القبو" الضيّق دلالة واسعة، حيث يمهدّ الكاتب من خلاله لحدث التحرّر فيصعّد الصراع نحو الذروة، ثمّ يهبط به صوب الانفراج.

عاشت "الرهينة" داخل المكان الواحد "الكهف" تحولات عديدة حيث كانت في بداية النص للرجل خاضعة لسلطة الرجل، وأصبحت واعية بضرورة التحرّر، ومتحرّرة من خلال ملأ فراغات النص واقتراح نهاية له تنص على خروج الرهينة مع حورية وتحررها من سلطة الرجل.

---

[1]– محمد بويش:الرهينة، ص 18.

[2]– فريديريك نيتشه، إرادة القوة– محاولة لقلب كلّ القيم، ترجمة: محمد الناجي، أفريقيا الشرق، د.ط، 2001، الدار البيضاء، المغرب، ص13

[3]– محمد بويش: الرهينة، ص10.

[4]– منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النصّ المسرحي، ص75

يتجلّى المستوى الذاتي للقبو، حين أتاح الكاتب "للرهينة" أن تتحاور فيه مع "الشيطان"وأن تستقبل فيه شخصيّات عديدة حيوانية مثل"الجرذ" وبشرية مثل "حورية ساعي البريد" تقول الرهينة مخاطبة الجرذ: «أيها الجرذ... أيها الجرذ...

فاتني حضورك...

ألا تخاطبني...

هل اندمل الفزع فيك الآن...

هل وجدت مخرجا.

علمني معنى الحرية إذا... ».[1]

وتقول مخاطبة حورية:

«من يقف ببابي الآن... أحس بنسمة برد تعانقني... من فتح البوابة...

–المرأة: أنا حورية هكذا اسمي

اخترقت كل الفصول لأصل إليك».[2]

تتميز المكونات المكانية بعض الوظائف المنوطة بها، ففضلا عن كونها تحدّد البيئة المكانية وزمانها وملمسها ورائحتها وثقلها ولونها وحجمها وشكلها وكلّ المؤثّرات النفسية والاجتماعية والتاريخية، فإنها تؤكّد في الوقت نفسه على طابع الوصف والسرد الذي يختزله المؤلّف باختيار هذه المكونات المحددة والتي بواسطتها ينشأ العالم الدرامي،[3]فمن خلال تأثيث المكان بالمرآة التي تتميز بخاصية الانعكاس، يصوّر الكاتب حالة الانكسار التي تعيشها المرأة تحت سلطة الرجل:

« يا مرآتي..... يا مرآتي..... من أنا؟

الرهينة ذا وجهي المحطّم فوق الزّجاج.

كسّريني مثلك، افتحي شقوق جسدي».[4]

---

[1]–محمد بويش: الرهينة، ص 09

[2]–المصدر نفسه: ، ص 25.

[3]– منصور نعمان، نجم الدليمي: المكان في النصّ المسرحي، ص66.

[4]–محمد بويش: الرهينة، ص 04.

يتكون نصّ"الرهينة"من فصل واحد، جرت أحداثه في مكان واحد هو القبو/الكهف، أثّثه "محمد بويش" بمكونين مكانيين يتمثلان في "المرآة والسرير":

«لا حلم يراودني...

إلا ما تريد لي...

رهينة ما في بطني لأد منك

وتمنحني اسمك...

تسكن سريري

ولا أسكن فيك»[1]

يسعى الكاتب إلى تحجيم المكان، عبر توظيف الجدار،الذي يمثل بؤرة مكانية تحول وظيفة دلالية غنيّة بالحمولات الاجتماعية و السياسية والدينية، التي تمّ بموجبها تقييد المرأة، يبدو ذلك جليّا في قول "الرهينة":

«أطلع من مرآتي...

من سريري

من هذا الجدار الذي يتوسدني».[2]

تعدّ النافذة التي فتحها على الجدار بؤرة مكانية ثانية، شكلت نقطة تماس بين المكان الداخلي المغلق "الكهف"، والمكان الخارجي المفتوح "الشارع"، وتحمل رمزية الرّهن القسري، والرغبة في التحرّر.

أضفى الكهف/القبو على نصّ "الرهينة" مسحة جمالية ومنح النص المسرحي خصوصية في تشكيل البنية المكانية، القبو هو الهوية المظلمة للبيت هو الذي يشارك قوى العالم السفلي حياتها، فحين نحلم بالقبو، فنحن على انسجام مع لا عقلانية الأعماق".[3]

---

[1]– محمد بويش: الرهينة، ص 20.

[2]– المصدر نفسه، ص 02.

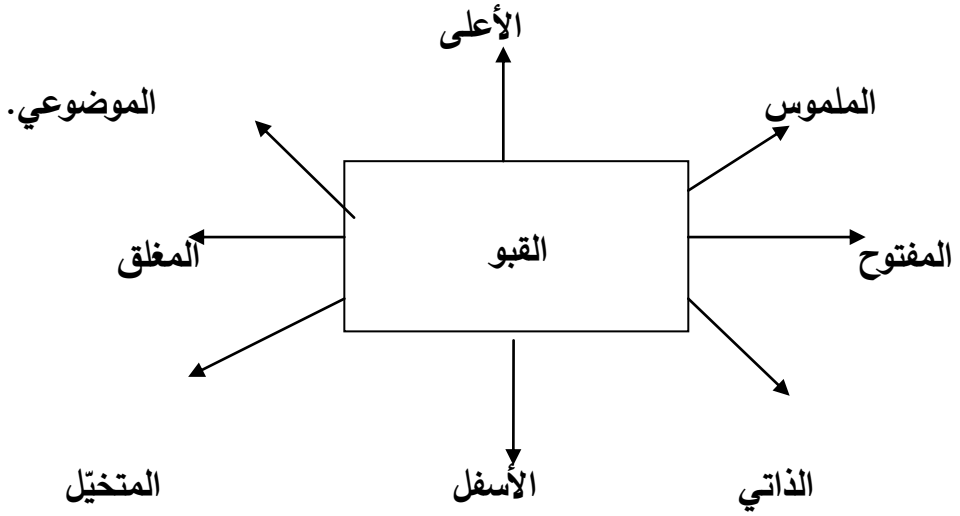
[3]– جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط2، 1984، بيروت، لبنان، ص46.

من خلال ثنائية المكان "العلوي" الذي تعيش فيه الرهينة و"السفلي"الذي يعيش فيه الشيطان يمكن استحضار مجموعة من الثنائيات الضدية التي أحال إليها نصّ "الرهينة"، تتمثّل في:

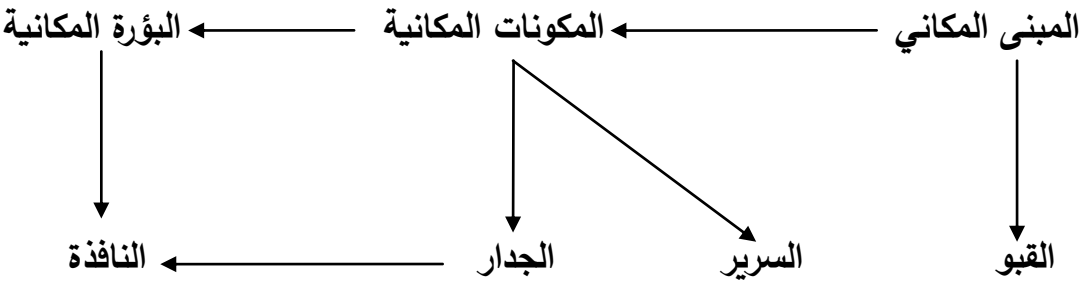
- الأعلى/الأسفل
- المغلق/المفتوح
- الملموس/ المتخيّل
- الذاتي/الموضوعي

أمّا بنية المكان في النص المسرحي (الرهينة)فتتشكل من:

- المبنى المكاني (القبو).
- والمكونات المكانية(السرير ،المرآة)
- البؤرة المكانية(النافذة)، نلخّصها في المخططين الآتيين:



شكل 10: الثنائيات الضدية لدلالة للقبو.

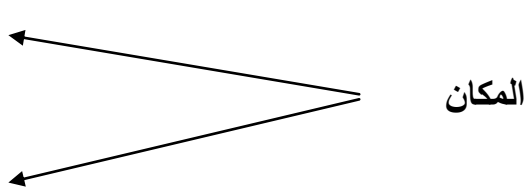


شكل 11: المكان في نصّ (الرهينة).

لا يتشكّل المكان في نصّ "أدوغالن.أدوغالن" إلّا من خلال حركة الشخصيّات وأفعالها فيه فهي التي تكشف عن رمزية المكان، وما يحمله من دلالات حقيقية ومجازية استهل الكاتب نصّه من مكان مجرّد غير محدّد نصيّا، كثّفته دلاليا من خلال نصّ الملاحظات الإخراجية الذي يقول فيه: «خروج الشيخ و مساعديه، بعدها سماع معزوفات عود. يصعد الشيخ نسبيا ويبدأ التحضير للحضرة يرفع يديه للدعاء»[1].

يكتسب هذا المكان حركيّة من خلال أفعال الشخصية البطلة "الشيخ" "خروج، صعود التحضير للحضرة، الدعاء"، فكينونة المكان هنا غائبة نصيّا، تدرك بالتصوّر الذّهني والمؤشّرات المكانية وفاعلية الشخصيات وحركتها فيه، لا من خلال بعده الهندسي ومعماريته وحجمه وموقعه.

يتّجه الشيخ إلى المكان "الأعلى" من خلال المكان "الأسفل" عندما يرفع يديه بالدّعاء.



يحمل المكان الذي دارت فيه أحداث النص المسرحي طاقة رمزية لأنه لم يوظّف كمكان لفظي ولم يحضر بالتحديد الاسمي، وإنّما يتمّ التوصّل إليه من خلال مؤشّرات ذكرها الكاتب في ثنايا النص، وممّا لا شكّ فيه أنّ المكان المقصود هو مكان عام، ذو بعد صوفي ديني، يدخل إليه من يشاء من النّاس دون استئذان قد يكون زاوية أو مسجدا، نستدلّ على قولنا بدخول "جميلة" على الشيخ في "حضرته".

يبدو المكان الذي دارت فيه أحداث النصّ المسرحي مهمّا من خلال حركة الشخصيات "الدخول، والخروج" وقد حدّد الكاتب ملامح المكان من خلال نصّ الإرشادات الإخراجية والحوار الدرامي الذي دار بين شخصيات النص.

من أجل مساعدة القارئ على تتبّع جغرافية المكان داخل النص المسرحي، نبّه الكاتب تنبيها صريحا إلى وجود هذا المكان في "ثدراث" أو "القرية" يقول "المير": «ثدراث أك اث تسوسحر»[2].

---

[1]– طارق عشبة، مخطوط النص المسرحي أدوغالن...أدوغالن، ص01

[2]–المصدر نفسه، ص04، المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق، ص26.

والجدير بالذّكر أنّ المكان في نصّ "أدوغالن.أدوغالن"، يكشف عن مواقف الشخصيات وحالتها النفسية، فنسجّل من خلال المكان" البيت" "أخام" موقف "المير" المعارض لعودة الشهداء حين يقول مخاطبا زوجته"شعديث" عبر الهاتف:

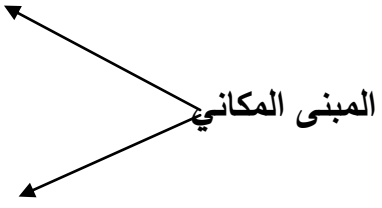
«المير: انوا؟ ذاشو إث بغيض أث شعذيث؟

أثاس.... أخصويي.... أتسروحض سخام أم بابام؟؟؟ روح.

روح.... روح... أوارد أفولاض.... سق اسمي إك مسنغ اورد إظال فاللي البرح. ثلها ثقي تساث أتس روح نوثني أد أوغالن»[1].

يستعين "المير" بـ "البيوت" "إخامن" المبنية فوق قبور الشهداء للتأكيد على استحالة عودتهم ففعل العودة لا يتحقّق إلاّ بتحطيم هذه البيوت.

أمّا "بيت العابد" "بوخام ن العابد" فهو البؤرة المكانية التي تبنى عليها المواقف الدرامية المتضادّة حين وصلته رسالة تتضمّن عودة الشّهداء، وقفت الشخصيات بين مؤيّد لهذه العودة على غرار (جميلة هوارية، دهية، الويزة) ومعارض لها (المير، السعيد)، وبناء على ذلك يمكن القول أنّ الكاتب قوّض حضور المبنى المكاني، وجعله ساكنا بالتسمية والوصف، وصوّره حيويّا من خلال حركيّة الشخصيات.

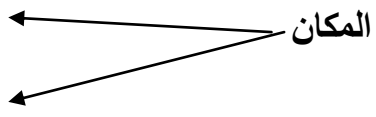


لم يحضر المكان في النص المسرحي (أدوغالن،أدوغالن) بالاسم أو الوصف، وجاء التغييب اللفظي للمكان « منسجما مع إيقاع العصر، وحرص الإنسان لاكتشاف المجهول»[2].

نقل الكاتب مركز الثّقل الدرامي إلى الشخصيات، وابتعد عن القواعد الكلاسيكية في توظيف المكان المسرحي.

[1]– طارق عشبة، مخطوط النص المسرحي أدوغالن..أدوغالن ص04 ،المقطع مترجم إلى اللغة العربية في الملحق ص24.

[2]– منصور نعمان، نجم الدليمي: المكان في النصّ المسرحي ،ص39



6-الزمن :

الزّمن مفهوم تطرّقت إليه مجالات عدّة أهمّها الرياضيات،والفيزياء والفلسفة، لأنّه يرتبط بشكل مباشر بحياة الإنسان ووعيه، ومنه يصعب تحديد ماهيّة الزّمن وتلمّس أبعاده، كما هو الحال بالنسبة للمكان، فإدراك الزمان كامتداد وتعاقب، وتناوب يتمّ على المستوى المادي بشكل موضوعي من خلال العناصر التي تتأثّر به مثل: الطبيعة والإنسان "تعاقب الفصول، تتالي الليل والنهار، الولادة، الموت، مظاهر الشيخوخة"، لكن الإحساس بالزمن يبقى أمرا نسبيا وآنيا وذاتيا، يختلف من ظرف لآخر ومن شخص لآخر،[1]وبذلك يكون الزمن مصطلحا عابرا للتخصّصات والعلوم، يمكن تحديده من خلال مظاهر عديدة في الطبيعة والإنسان، وانتقل بعدها إلى مجال الأدب حاملا نفس الخصائص.

وإذا كان الزمن قديما مجرّد توقيت للأحداث،فإنّ النظرة إليه اليوم تغيّرت كلّ التغيّر وصار أهمّ بكثير من كلّ ذلك، وأصبح عنصرا معقّدا وشريانا حقيقيا من شرايين العمل الأدبي[2]،هذا يعني أنّ توظيف الزمن في الأعمال الأدبية تغيّر بين القديم والحديث، فلا نجد الكتّاب يراعون مبدأ الخطية الزمنية، والتسلسل المنطقي للأحداث، بقدر توظيفهم للانحرافات الزمنية لتتناسب مع وتيرة الحياة المتسارعة، ومتغيرّات الوضع الراهن.

إنّ محاولة تحديد ماهية الزمن في النص المسرحي تخلق التباسا فهو يرتبط بعناصر عديدة ومتنوعة، منها تحديد أبعاد الزمن في العمل، وشكل التعبير عنه في العمل "العلامات الدالة على الزمن في النص المسرحي"[3]، ومنه لا يتأتّى للقارئ معرفة التركيبة الزمنية للنص المسرحي إلّا من خلال تتبّع العلامات الدالة عليه في مقدّمة النص أو متنه من خلال التغيرات التي تطرأ على الشخصيات، أو من خلال نص الإرشادات الإخراجية.

---

[1]-ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص237

[2]-ينظر: عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص144.

[3]-ينظر: ماري إلياس حنان قصاب،المعجم المسرحي، ص237

وممّا لا شكّ فيه فإنّ توظيف عنصر الزمن في النص الدرامي لا يقلّ أهميّة عن المكان كما يحظى الزمن بوجود ثلاثي مركّب داخل النص المسرحي: زمن الخلق، هو زمن الحدث وزمن القراءة.

يحيل زمن الخلق إلى وقت إخراج النص من مخيلة الكاتب إلى الواقع، ومنه فمعرفة ذلك الزمن مؤشّر يساعد القارئ على ربط العمل بسياقاته الخارجية المختلفة "التاريخية والاجتماعية والسياسية" بغية تحديد خلفياته المعرفية، فالأديب الذي يكتب عملا في زمن الحرب، ليس كمن يكتبه في زمن السلم، وأثر مرحلة الشباب والفتوة في النص الأدبي يختلف دون شكّ عن أثر مرحلة الكهولة أو الشيخوخة،[1] فلكلّ مرحلة ما يميّزها عن المراحل الأخرى، والملاحظ في نصّ "الرهينة" أنّ الكاتب ضبط زمن الخلق، وحدّده بسنة 2013، هذا ما سنراه في الصورة الآتية:

صورة01: زمن الخلق في النص المسرحي "الرهينة"

أما زمن الحدث فلا نجده في الأعمال المسرحية فحسب، بل في جميع الأعمال الأدبية الأخرى،كما أنّه يختلف عن الزمن الواقعي، كونه مرتبط بالمحاكاة[2]،نعني به المدة الوهمية لموضوع النص المسرحي، أو الزمن القصصي، أي ما مرّ من الزمن الذي وقعت خلاله أحداث القصة فخلال بضع دقائق أو ساعات من القراءة يعيش القارئ في الخيال مدة من الزمن تتراوح بين قرون

[1]–ينظر: عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص145.

[2]–ينظر: صالح قسيس، مقاربات في الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، ص43.

وبضع دقائق[1]،"فيصبح الوقت الذي تستغرقه القصة كأنه اختصار للوقت الذي تستغرقه المغامرة"[2]، وهذا ما سنلاحظه عند تحليل الزمن الداخلي للنص المسرحي.

كذلك زمن القراءة أو ما يطلق عليه المدة الكرونولوجية للقراءة، فهو غير محدّد بتوقيت معيّن، وهو الزمن المحدّد بالوقت الذي يستغرقه القارئ في قراءة أحداث النص المسرحي، وإذا نظرنا إليه في حدّ ذاته مستقلّا عن قيم الزمن الأخرى، فإنّا نجد أنّ تأثيره على النص ضئيل نسبيا، لأنه مرتبط أساسا بطول هذا النص، وتفاوت القرّاء في سرعة القراءة[3]، ممّا يعني أنّ زمن القراءة لا يمكن ضبطه بوقت محدّد لأنّه يختلف من نصّ لآخر ومن قارئ لآخر.

نحاول الإمساك بالزمن الخارجي للنص المسرحي، الذي يربط بين طرفي (المقدّمة والخاتمة)، وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي، وما فيه من موضوعات اجتماعية، فهو بمعنى أدق التوقيت القياسي للأحداث التي تجري في الآن ولذلك فإنها تروى دائما بصيغة الحاضر،[4] يبدأ الكاتب نصه المسرحي"الرهينة" بنص الملاحظات الإخراجية يقول فيها: «امرأة تقف أمام نافذة صغيرة هي نقطتها الوحيدة لرؤية العالم الخارجي.. سجينة رؤيا تمارس سطوتها على مكنون العقل..لا تستطيع أن تخرج من قوقعتها لإيمانها بأن العالم انتهى منذ زمن بعيد...».[5]

ننطلق في تحديدنا للزمن الخارجي من عبارة "زمن بعيد" ونتساءل متى كان ذلك بالتحديد؟، لا يمكننا أن نجيب عن هذا التساؤل، إلّا من خلال مجموعة من القرائن الزمنية التي ذكرها الكاتب في نصّه من خلال نصّ الحوار، لعلّ أوّلها يرتبط بالوقت الذي اتّجهت فيه "الرهينة" صوب النافذة قائلة: «ادفعني إليك....شتّت سبات الوقت في أهدابي.

ها أنا ذا عارية من أحلامي

أنتظرك...

---

[1]–ينظر:أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص84.

[2]–ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3، بيروت، 1986 ص97.

[3]–ينظر: المرجع نفسه، ص77.

[4]–ينظر: مصطفى تواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية–اللص والكلاب،الطريق، الشحاذ، الدار العربية للنشر تونس ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ط1، الجزائر، 1986، ص109.

[5]– محمد بويش، الرهينة، ص 03

أسجن رقبة الليل بين أضلعي».[1]

ويستهّل "طارق عشبة" نصّه المسرحي بملاحظات إخراجية مكتوبة باللغة العربية الفصحى يقول فيها: «خروج الشيخ و مساعديه، بعدها سماع معزوفات عود. يصعد الشيخ نسبيا ويبدأ التحضير للحضرة، يرفع يديه للدعاء».[2]

نحاول تحديد الزمن الخارجي للنص المسرحي من هذه العبارة ونطرح سؤالا: متى حدث فعل الخروج، والصعود، والتحضير للحضرة؟.

لا يمكن الإمساك الزّمن المنفلت إلّا عن طريق جملة من البؤر الزمنية المتناثرة في ثنايا النص المسرحي، لعلّ أهمّها ما يرتبط بعودة الشهداء يوم الجمعة الذي ذكر في المقطع الآتي: «أمكن العابد الجمعة ياقي أ ديلين يك ذا»[3]. وأضاف الكاتب إشارة تحدد هذا الوقت تحديداً دقيقاً، من خلال قول "الشيخ": « يشرقد يطيج غاف ثموث، ثصفا ثقناوث»[4].

يمكن ربط هذا الزمن بصباح يوم الجمعة من خلال عبارة أشرقت الشمس "يشرقد يطيج" والسماء صافية "ثصفا ثقناوث"، التي تعرفنا على الوقت الذي أشرقت فيه الشمس، وبدأت فيه أحداث النص المسرحي.

كما يدرج "محمد بويش" دالاّ زمنيا يحدّد من خلاله الوقت بشكل دقيق يتمثّل في لفظة "الليل" ويؤكّد على هذا الزمن من خلال قول "الرهينة" أيضا:

«هل أستبيح ليلي؟

أهرب من عقارب ذاكرتي وأمنحك خوفي».[5]

يحمل الليل دلالة الظلام، والخوف، والوحدة، حيث يربطه الكاتب بالزمن الواقعي الكرونولوجي القصير الذي اتجهت فيه "الرهينة" صوب النافذة، في ساعة من ساعات الليل والزمن

---

[1]– محمد بويش، الرهينة، ص03.

[2]–طارق عشبة: مخطوط النص المسرحي أدوغالن..أدوغالن، ص01.

[3]– المصدر نفسه، ص 15 المقطع مترجم في الملحق، ص25.

[4]– المصدر نفسه، ص 15،. المقطع مترجم في الملحق، ص28.

[5]– محمد بويش، الرهينة، ص03.

النفسي السيكولوجي الطويل الذي استغرقته معاناتها في قولها: «أهرب من عقارب ذاكرتي وأمنحك خوفي»[1].

يعود الألم إلى الجاهلية الأولى، أين أباح النظام القبلي للرجل وأد المرأة وحرمانها من أبسط أحلامها، ومن أمثلة هؤلاء الرجال نجد "الشيطان" الذي يخاطب "الرهينة" قائلا:

«لا...لا تتعبي نفسك، القبيلة لن تبايعك.

وحلمك ضاع في خرافة العجل المقدّس».[2]

ذكر الكاتب لفظة "القبيلة" ليحمّل نصّه المسرحي بحمولة اجتماعية سياسية ويعود بأحداثها إلى فعل الوأد الذي كان يمارس على المرأة في الجاهلية:

«التقطني مني...

موءودة في انتعال النهاية

أنا...

موءودة في تأويل النص

أنا...

موءودة في هزيمة العقل.

أنا...

موءودة في سلطتك أنت....فهل تمنحني أحلامي؟».[3]

تبدو في هذه المقاطع وحدة الزمن ،أي تلك المواجهة بين الزمن الواقعي والزمن النفسي، التي تقطع زمنية العلاقات الإنسانية إلى قطعتين سواء تعلّق الأمر بالمدة الاجتماعية والتاريخية أو بالمدة الفردية المعاشة للعلاقات بين الإنسان وماضيه، وعودة الماضي كمكبوت[4]، تتحول لفظة "موءودة" إلى دال خارج نصي، وتعود بالقارئ إلى العصر الجاهلي، ومن خلال فعل الوأد اللا إنساني ،يعبّر الكاتب عن قضية إنسانية تتمثّل في تحرير المرأة.

---

[1]– محمد بويش:الرهينة، ص 03 .

[2]– المصدر نفسه، ص 04 .

[3]– المصدر نفسه، ص13.

[4]– آن إيبرسفيلد، قراءة المسرح ، ص241

من هنا تأتي ضرورة أن يكون هذا الماضي،ماضيا جمعيا، كما أنّ ماضي القصّة يحال على خارج النص، ليس كانبثاق لصراع آني، ولكن كمرجعية رمزية ومنه كون وأد البنات بعد ولادتهن ظاهرة ذات مرجعية تاريخية حيث يسترجع الزمن التاريخ لا كسيرورة ولكن كحتمية غير قابلة للارتداد والتغيّر[1].

إنّ القارئ لنص "أدوغالن...أدوغالن" لا يستطيع إدراك الزّمن بسهولة لأنّ الكاتب لم يوظّف دوال زمنيّة كثيرة،غير أنّ ما يتبدّى لنا بالتحديد- حاسما بالنسبة إلى تحليل الزمنية المسرحية، هو دراسة ما يمكن إدراكه نصيّا، وبوجه خاص تمفصلات النص التي يمكن بواسطتها إدراك زمن النص المسرحي.[2]

لا شكّ في أنّ النص المسرحي "الرهينة" ضمّ أحداثا كثيرة، على غرار "نصّ أدوغالن... أدوغالن" يرتبط تاريخ نهايتها بقدوم "حوريّة" بعد تعاقب مواسم وفصول كثيرة أي بعد مرور سنوات عديدة على ميلاد الرهينة، ثمّ زواجها ودخول الجرذ إلى كهفها وغيرها من الأحداث. إنّ النص المسرحي الذّي بدأت أحداثه في ظلام الليل ستنتهي في وضوح النهار تلتمس ذلك عند دخول "حورية":

الرهينة:

«من يقف ببابي الآن... أحس بنسمة برد تعانقني... من فتح البوابة...

المرأة:

أنا حورية هكذا اسمي

اخترقت كل الفصول لأصل إليك».[3]

وتنتهي أحداث نصّ "طارق عشبة" بعودة "المثقّف" إلى أرض وطنه وجلوسه مع الشيخ وشروعه في العزف على قيثارة تقليدية قديمة مصنوعة بالقزدير.

[1]-ينظر: آن إيبرسفيلد، قراءة المسرح ، ص241.

[2]- المرجع نفسه، ص239.

[3]- محمد بويش:الرهينة، ص 25.

إذا أردنا تضييق الزمن الخارجي في كلّ من النصيين المسرحيين نقول إنه لم يتجاوز حدود اليوم الواحد بليله ونهاره، وأنّ النصين المسرحيين بأحداثهما كانا عبارة عن كابوس عاشته "الرهينة" في نصّ "محمد بويش"، وخرجت منه عند استيقاظها من النوم عندما لمستها "حورية"، وعاشه "المير" الذي كان متخوّفا من عودة الشهداء واكتشاف جرائمه.

وبما أنّ الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة والومضة الورائية. وهو أيضا زمن المستقبل المعيش في الحلم بنوعيه، حلم النوم وحلم اليقظة، فإننا نكاد نجزم أنّه لا يخلو أي عمل أدبي من زمن ماض مستحضر، وزمن مستقبلي يتعاضدان في الزمن الحاضر[1].

يرتبط الزمن الداخلي في نصّ "محمد بويش" بالشخصية المحورية "الرهينة"، فلا يختلف حاضرها عن ماضيها. وإنما هو امتداد خطي تسلسلي له، حيث تسترجع "الرهينة" أحداث طفولتها عبر الذاكرة وتقول:

«كان الذكر الأول...

كان اسمه والدي...

بدأت أتعلم منه وأنا أحبو فوق رصيف الأنثى... لابد من سلطة تعيد الأنثى إلى حدود المكان... ».[2]

يذكر الكاتب مستقبل "الرهينة" عن طريق الحلم بالحرية الذي ظلّت متشبّثة به من بداية النص المسرحي حتّى نهايته، وقد بدأت بوادره تبدو عليها بعد أن زارتها "حورية".

«الرهينة: وأين أحلامي؟

المرأة: أنا حلمك أيتها الرهينة.

الرهينة: نعم....نعم سأتبعك ولكن...

المرأة: لا تخافي الصوت الذي أزعجك احترق بالمدخنة... ومن رماده عبدت لك الطريق إلى زمن أفضل... ».[3]

---

[1]–ينظر:عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص151.

[2]– محمد بويش: الرهينة، ص06

[3]–المصدر نفسه ، ص26.

نستنتج مما سبق أنّ التعبير عن الزمن في النص المسرحي يتم أيضا من خلال الإرشادات الإخراجية، وكلّ ما يحدّد زمن الحدث ضمن الحوار، كما يعبّر الزمن في النص المسرحي عن صيرورة وديناميكية الفعل المسرحي عبر انتقاله من البداية إلى النهاية في هذه الحالة لا تكون العناصر المعبّرة عن المسرح مادية ملموسة، وإنما تستنبط من شكل كتابة النص، من هذه العناصر التغييرات التي تطرأ على الشخصية في علاقتها بالشخصيات الأخرى ضمن الحدث، ومنها إيقاع النص "سريع أو بطيء" تخلقه كثرة الأحداث أو ندرتها،ويتحكّم به وجود الصراع أو غيابه، وشكل تقطيع النص في علاقته بتمفصل الأجزاء،[1] وهو معطى نجده في جلّ الدراسات النقدية التي تطرّقت إلى الزمن بالتحليل والدراسة.

إنّ السؤال الأساسي الذي يطرحه النص المسرحي يتعلّق باندراجه في الزمن، لهذا فالزمن في هذا النص لا يدرك بسهولة، لأنّ الدوال الزمنية كما سنرى ستكون غير مباشرة وغامضة غير أنّ ما يتبدى لنا–بالتحديد– حاسما بالنسبة إلى تحليل الزمنية المسرحية، هو دراسة ما يمكن إدراكه نصيّا، وبوجه خاص تمفصلات النص التي يمكن بواسطتها إدراك الزمن المسرحي.[2]

يحيلنا الزمن في النصين المسرحيين إلى تراتبية الأحداث وتسلسلها، فشخصية "الرهينة" في نص "محمد بويش" تعيش مدة زمنية طويلة في الكهف، تنتقل فيها من مرحلة الطفولة التي ربطها الكاتب "بالوأد" إلى مرحلة الشباب التي حدّدها من خلال "الزواج"، وما عاشته الرهينة بينهما يعدّ انقطاعا في الزمن لأنّ الكاتب لم يذكر تفاصيل عنه، كما مكثت شخصية "المثقّف" مدّة طويلة في الغربة قبل عودتها إلى أرض الوطن.

لم يذكر الكاتب تفاصيل عنها، نفترض وجود زمن مسكوت عنه، يحمل الكثير من الأحداث في طيّاته استعان "محمد بويش" و"طارق عشبة" على إضمارها بتقنية الحذف الافتراضي* من أجل تسريع الزمن، ويمكن أن نمثّل لهذا الحذف من خلال النقاط التي يتركها الكاتب بين العبارات والمقاطع نمثّل لها في نص (الرهينة) بالمقطع الآتي:

---

[1] – ينظر: ماري إلياس،حنان قصاب،المعجم المسرحي، ص241

[2] –ينظر:آن إيبرسفيلد، قراءة المسرح،ترجمة: سمية زباش، دار حامد للنشر والتوزيع، ط1، 2015، عمان، الأردن، ص238– 239.

*الحذف الافتراضي، هو حذف لا يترك الكاتب قرائن مكانية وزمانية لتحديده، ويكتفي بذكره على شكل نقاط حذف ...

«شتاء يوجعني.....

تعال...تعال قبل أن يمتلك الصدأ بوابتي الوحيدة... »[1]

وفي نصّ (أدوغالن...أدوغالن) بالمقطع الآتي:

المثقف:

«إيه.... أدوغالن قاع.... ».[2]

إنّ توظيف الكاتب للفظة "شتاء" في نصّ "الرهينة" يقتضي بالضرورة وجود حذف افتراضي لفصول أخرى (الربيع، الخريف، الصيف)، فقد اكتفى الكاتب بهذا الفصل دون سواه ليسرّع الزمن.

ويعتمد الكاتب على تقنية الانقطاع الزمني، في كلّ مرة يترك مجموعة من الأحداث، ويقفز إلى أحداث أخرى، دون أن يذكرها في متتابعة في تسلسل خطي زمني، لأننا لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلا في بعض الأوقات.[3]

إنّ البياض، أي وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى، تصفان حادثين بعيدتين في الزمن يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة في النصّ، سرعة تمحو كلّ شيء، ويمكن للكاتب ضمن هذا البياض أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية[4]، وقد يلجأ الكاتب إلى تبطئ الزمن من خلال توظيف الكثير من المشاهد*:

«الصوت: لن ينكسر...

أبوك منح له سلطة المقاومة.

الرهينة:

سيأتي ساعي البريد

سيجمع لي كل تلك الأحلام الوردية». [5]

---

[1]–محمد بويش، الرهينة، ص05

[2]–طارق عشبة ، مخطوط النص المسرحي أدوغالن...أدوغالن، ص20، المقطع مترجم في الملحق، ص28.

[3]–ينظر :ميشيل بوتور ،في الرواية الجديدة، ص100.

[4]–ينظر: المرجع نفسه، ص101

*المشهد: هو الحوار الذي يدور بين شخصيات النص المسرحي.

[5]– محمد بويش: الرهينة، ص10.

استعمل "محمد بويش" تقنية الوقفة*، لتبطئ سرعة الزمن، تظهر حين تتوقّف الأحداث ويتجه الكاتب نحو تقديم أوصاف الشخصيات، يظهر هذا في قول الرهينة: «جميلة... نعم أنا جميلة»[1].

وظف "الكاتب" تقنية الوقفة أيضا حين وصف الجوّ الذي كان سائدا في القرية عند عودة "المثقّف"، حيث يقول "الشيخ": «يشرقد يطيج غاف ثموث، ثصفا ثقناوث.[2]

وبما أنّ كلّ ما يختصّ بالزمن، يمكن تجسيده بواسطة عناصر مكانية»[3] فلا وجود للزمن منفصلا عن المكان في نصّ "الرهينة"، ففي نفس المكان "القبو" تعيش الرهينة أحداثا كثيرة في الزمن الحاضر،أو الماضي والمستقبل يذكرها الكاتب عن طريق الانحرافات الزمنية "الاسترجاع" الذي يبدو في تذكّر الرهينة لوالدها:

«هل اخترت أنا وجهي...

هو اختارني...

لم أنسج فوقه غيابي...

المرآة... قالت ذلك...

هو المقدس يا... كان أبي وكانت كلمته أكثر من المرآة...

لا تناقشي أبدا... ».[4]

عملية التذكر هذه ليست إعادة بناء آلي أو استعادة مختصرة للماضي كما كان، وإنما هي تفسير للأحداث مشحون بالعاطفة، ويتغير ويتحوّل تبعا لنمو الذات المفسرة في الزمن وتغيّرها به[5].

---

[1]– محمد بويش: الرهينة، ص 11

*الوقفة: توقف الكاتب عن سرد الأحداث، ولجوءه للوصف.

[2]–طارق عشبة ، مخطوط النص المسرحي أدوغالن...أدوغالن، ص20

[3]– آن إيبرسفيلد، قراءة المسرح ص247.

[4]–محمد بويش: الرهينة، ص11

به[1]. يبدو توظيف الكاتب لتقنية "الاستباق" في قول الرهينة: «لن أقول أحبك. تسقط جبهة أبي.».[2]

إنّ المراحل المروية بالعودة إلى الوراء، تنتظم هي أيضا بحسب تسلسل زمني يحصل عندئذ تجمع لسلسلتين زمنيتين[3]، تصير ثلاثة إذا نظرت الشخصية إلى المستقبل أيضا ومنها تتشكّل لدينا حوارية بين الزمن الماضي والحاضر والمستقبل.

اهتمّ النقّاد والدارسون بفكرة الزمن في النصّ المسرحي، كما اهتموا بفكرة المكان فاللحمة بينهما وثيقة، والوشائج ملتحمة، فإذا كان المكان لا يبذر جنينه إلا في رحم الزمان فإنّ الزمن لا يجوز له أن ينفصل عن المكان إلا إجرائيا،[4]إنّ الإقرار بالصلة الوثيقة بين الزمن والمكان، لا يعني أنّنا ننكر علاقة الزمن بمكونات النص المسرحي الأخرى، فهو الخيط الرابط بين الأحداث والشخصيات والصراع والحوار.

لابد للنص المسرحي من موضوع ذي صلة بالعالم الذي نعيش فيه، يعالج سلوك الشخصيات التي تتصرّف وتشعر وتفكّر في الزمن، وتخضع لجميع تقلباته وتنوعاته وتغيراته وكلّ واحدة منها تحمل على عاتقها نظامها الخاص للزمن، فالبطل يصل إلى المكان الذي ضرب فيه الموعد في الوقت الكرونولوجي–الوقت الذي تحدده له الساعة– وهو نفسه عند جميع الناس، ثمّ ينتظر نافذ الصبر مدة تبدو له سنين بالوقت السيكولوجي–الوقت الذي تقدّره ساعته الخاصة التي تقيس الزمن بقيمة وشدّة وقعه[5]هو نفس الزمن الذي عاشته "الرهينة" في الكهف، إلى أن جاءت حورية لتخرجها منه، في نصّ "محمد بويش" ونفس الزمن الذي عاشته "جميلة" في القرية إلى أن وصلت رسالة للعابد تنصّ على عودة جميع الشهداء بما فيهم ابنها في نصّ "طارق عشبة".

تأسيسا على سبق يمكن القول إنّ الزمن الدرامي عنصر جوهري في النص المسرحي يحقّق لحمة بين العناصر الأخرى، فلا يمكن أن نتصوّر وجود شخصية أو حدث أو مكان أو صراع خارج حدود الزمن.

---

[1]–ينظر: أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، ص39.

[2]– محمد بويش: الرهينة ص12.

[3]–ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ، ص99.

[4]–عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص144.

[5]– ينظر:أ–أ مندلاو، الزمن والرواية، ص 39

إنّ هذه الأهمية– الزمن هو جوهر النص– دفعت "محمد بويش" و"طارق عشبة" إلى توظيفه توظيفا واعيا، فجعلهاه مناسبا لموضوع النص المسرحي وفكرته من جهة، مساعدا للمتلقي في فكّ شفراته من جهة أخرى.

7– الملاحظات الإخراجية:

يستعين القارئ في فهم مضمون النصّ المسرحي، بنص الملاحظات الإخراجية أو ما يسمى أيضا بالإرشادات الإخراجية، «وهي تسمية تطلق اليوم على أجزاء النص المكتوب التي تعطي معلومات تحدّد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي، وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنصّ لغوي، وتتحوّل إلى علامات مرئية أو سمعية»[1]، ومنه يمكن القول إنّ الملاحظات الإخراجية مهمّة أيضا بالنسبة للمخرج المسرحي، لأنه ينطلق منها لتأثيث خشبه العرض، فيحوّل العلامات اللغوية إلى علامات سمعية وبصرية يشاهدها ويسمعها المتلقي من خلال العرض المسرحي ويتفاعل معها.

تحتوي هذه الإرشادات الإخراجية على معلومات تحدّد مكان الحدث وزمانه، وتبيّن أسماء الشخصيات، والمعلومات الخاصة بكلّ منها، كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل (اللهجة، النبرة، الحركة، الانفعال)، بالإضافة إلى معلومات حول الديكور والإضاءة، والإكسسوار، والموسيقى، والمؤثرات السمعية ...الخ،[2] ويعني ذلك أنّ الكاتب المسرحي يرفق نصّه بملاحظات إخراجية ليستفيد منها المخرج المسرحي والسينوغراف والممثّل على حدّ سواء في تجسيد العرض المسرحي وأدائه على الركح، ومنه تلعب الإرشادات المسرحية دورا توجيهيا خارج نصي، وتعدّ الحلقة الواصلة بين النص والعرض.

استهلّ "محمد بويش" نصّ "الرهينة" بمقطع إرشادي، حدّد من خلاله الفكرة الأساسية التي طرحها في نصّه "تحرير المرأة"، وحدّد شخصياته "امرأة، رجل، ساعي البريد، الشيطان" كما تضمّن نصّ الملاحظات الإخراجية أيضا معلومات حول الديكور وجّهها للسينوغراف "نافذة، مدخنة":

«امرأة تقف أمام نافذة صغيرة هي نقطتها الوحيدة لرؤية العالم الخارجي..

---

[1]–ماري إلياس، حنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص 22.

[2]–المصدر نفسه، ص23.

سجينة رؤيا تمارس سطوتها على مكنون العقل..لا تستطيع أن تخرج من قوقعتها لإيمانها بأن العالم انتهى منذ زمن بعيد...ولم يبق فيه سواها ورجل يسافر في أحلام بشر كان من المفترض أنهم عاشوا هنا بالقرب منها...

الرجل ساعي بريد يزورها مرة في السنة ليعطيها أحلام يجمعها من سبات بشر كانوا في مدينتها، بينهما شيطان يعايش فوهة المدخنة الوحيدة في البيت..مهمته تحويل تلك الأحلام إلى كوابيس في عقل المرأة ».[1]

وبدأ "طارق عشبة" نصّه المسرحي بملاحظات إخراجية مكتوبة باللغة العربية الفصحى يقول فيها: « خروج الشيخ ومساعديه، بعدها سماع معزوفات عود. يصعد الشيخ نسبيا ويبدأ التحضير للحضرة، يرفع يديه للدعاء»[2]، حدّد من خلالها طابع النصّ المسرحي، وشخصيته الرئيسية "الشيخ".

أثّث الكاتب نصّه بمكوّنات سينوغرافية تساعد المخرج عند تحويل النصّ إلى عرض تظهر في نص الملاحظات الإخراجية الآتي: « وتبدأ الحضرة – رقاصات تعبيرية – بخور».[3]

بناء على ما سبق نقول إنّ الإرشادات الإخراجية تؤدّي أدوارا متعدّدة منها: تعيين الشخصيات وذكر مختلف أبعادها، وأوصافها، تحديد الزمن والمكان، والفكرة والديكور...الخ.

تحضر الإرشادات الإخراجية أيضا في النص المسرحي "الرهينة" مع الحوار "قبله أو بعده أو أثناءه" لتحدّد الإضاءة والصوت: «تسمع آهات بعيدة وسط إنارة خفيفة بالأزرق»[4]،«يصرخ الشيطان من المدخنة»[5] «دقات خفيفة على البوابة الوحيدة فوق المنصة»[6]،«يعاود الصوت حضوره المترجم بقوة الريح التي تنفث غضبا خارجا»[7].

---

[1]–محمد بويش: الرهينة، ص03

[2]–طارق عشبة: مخطوط النص المسرحي أدوغالن...أدوغالن، ص01

[3]– المصدر نفسه، ص.01

[4]–محمد بويش: الرهينة، ص 03.

[5]– المصدر نفسه، ص 04

[6]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[7]– المصدر نفسه، ص 07

تصف الملاحظات الإخراجية أيضا في هذا النص المشهد وتضبط الحركة: «تترك النافذة تجالس مخدة في أقصى البيت»،[1]«تراجع لهيب الشيطان إلى المدخنة اقتربت هي من المرآة شبه مشلولة،لابد أن تتأكد الآن من ملامحها،على الخشبة تظهر صورة امرأة مهشمة تقابل وجه الرهينة تكلّمها"[2]،" فزع يواري صورة الرهينة، ثم تتحرك اتجاه الصوت، تحاول فتح الباب، الباب مغلق من الخارج، الوحيد الذي يستطيع فتحه هو ساعي البريد، تأخر كثيرا هذه المرة.. في العادة له دورة واحدة، يفتح لها الباب في الربيع ويمنحها حزمة الأحلام ليتوارى عن الأنظار إلى غاية العام المقبل، أحلامها منتهية الصلاحية، لابد من أحلام جديدة تواكب بها الزمن المغتال فيها لحظة الغرق في هذا القبو، تتراجع الرهينة عن البوابة، تخاطب نفسها»،[3]«تعاود الإطلالة على النافذة لاشيء تغير في الخارج، صوت الريح مازال شاهدا على وحشة المكان، تعيد ترتيب أغراضها وتجلس على حافة السرير الوحيد بالغرفة».[4]

تأسيسا على ما سبق نرجع اهتمام "محمد بويش" و"طارق عشبة" بنصّ الملاحظات الإخراجية إلى طبيعة المسرح المزدوجة "النص والعرض"، فنصّ "الرهينة " و"أدوغالن...أدوغالن" موجهان للعرض على خشبة المسرح، ولا شكّ أن يستعين كلّا من المخرج والسينوغراف والممثّل بنصّ الإرشادات المسرحية.

خلاصة الفصل:

تعكس النصوص المسرحية في الألفية الثالثة تحوّلا بارزا في البناء الدرامي للنص المسرحي الجزائري في الألفية الثالثة، حيث يتجلّى هذا التحوّل بشكل لافت في عنونة النصوص المسرحية على المستويين التركيبي والإيحائي الدلالي، ومن ذلك يكون العنوان سبيلا للتأسيس لظاهرة التحوّل في البناء الدرامي لاسيما أنّه مكوّن أساسي من مكوّنات النص المسرحي.

ورهان التحوّل الذي جسّدته النصوص المسرحية في الألفيّة الثالثة يكمن في ابتعاد الكتّاب عن الهيكلة التقليدية للنص المسرحي، وإعادة تشكيل النصّ الدرامي بأدوات جديدة متعدّدة الأبعاد.

---

[1]– محمد بويش: الرهينة، ص 03.

[2]– المصدر نفسه، ص 04

[3]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص 06

الفصل الثّالث:العرض المسرحي من الإخراج إلى التّفاعل.

المبحث الأوّل: آليات تحويل النصّ المسرحي إلى عرض ركحي.

المبحث الثاني: المسرح في مرآة العولمة: تجديد الخطاب وتحديث الوسائط.

المبحث الثالث: مسرح الشارع في الجزائر بين الأصالة والتحوّل.

تمهيد:

تقتضي طبيعة المسرح المزدوجة التّي تتكوّن من النصّ والعرض التوقّف عند العروض المسرحيّة بغرض التعرّف على وضعيّتها في الألفيّة الثّالثة ،بعد تحليلنا للغة الكتابة المسرحيّة ومكوّنات البنية الدراميّة المختلفة، ننتقل في هذا الفصل للاشتغال على مدوّنة العروض المسرحيّة الجزائريّة ورصد آليات تحويل النصّ المسرحي إلى عرض يؤدّى فوق الخشبة.

تمتاز الألفيّة الثّالثة بالتطوّر في مختلف المجالات لاسيّما الأدب والفنّ،وفي ظلّ هذا التحوّل يسعى المسرح الجزائري إلى مواكبة مستجدّات العلم والتقنية و الثّقافة لاسيما فيما يتعلّق بالبحث عن فضاءات بديلة تُعرض فيها المسرحيّات، تتناسب مع السياقات الجديدة. بناء على ذلك يحاول هذا الفصل الوقوف عند وضعيّة العروض المسرحيّة في الألفيّة الثّالثة، وتتبّع أهم تحوّلاتها من خلال دراسة تطبيقيّة لمسرحيّات عُرضت في هذه المرحلة متمثّلة في:

- ❖ مسرحية (الرّهينة) لمحمد بويش.
- ❖ مسرحية (بلا نظارات الحياة أفضل) لحمزة قريرة.
- ❖ مسرحية (المطوقس) لحسين بن سميشة .

نسعى من خلالها للكشف عن التطوّرات التقنيّة والفنيّة ومدى مساهمتها في تطوير العرض المسرحي في الألفيّة الثّالثة.

المبحث الأوّل:آليات تحويل النصّ المسرحي إلى عرض ركحي :

يحظى المسرح بوجود مركّب، حيث يتكوّن من نصّ ينتجه المؤلّف ،مصحوبا بإرشادات إخراجية توجّهه إلى العرض،وبذلك يتحوّل النصّ من بنية لغويّة إلى مادّة سمعيّة بصريّة يتلقاها الجمهور عن طريق المشاهدة والاستماع، فكيف يتمّ تحويل النصّ المسرحي إلى عرض؟

إنّ تحويل النصّ المسرحي إلى عرض يشترط قراءة المخرج له لاستيعاب نصّ الحوار الدرامي،والإرشادات المسرحيّة التّي يكتبها المؤلّف من أجل تسهيل عمليّة تحويله إلى عرض وتأثيث الخشبة، وتجهيز الممثّلين، وممّا لا شكّ فيه أنّ الملاحظات الإخراجيّة هي العنصر الأساسي الذّي ينطلق منه المخرج في عمليّة تحويل النصّ المسرحي إلى عرض.

والإرشادات المسرحيّة أو الملاحظات الإخراجيّة أو التوجيهات الإخراجيّة هي تسمية تطلق على أجزاء النص المسرحي المكتوب التي تعطي معلومات تحدّد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي، وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنص لغوي وتتحوّل إلى علامات مرئية أو سمعيّة، تحتوي على معلومات تحدّد مكان الحدث وزمانه، وتبيّن أسماء الشخصيات والمعلومات الخاصة بكل منها أحيانا كالسنّ، الشّكل الخارجي، المهنة، كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول الديكور، الإضاءة، الإكسسوار، الموسيقى والمؤثّرات السمعية، وعلى الرّغم من أنّ الإرشادات الإخراجيّة كما نستنتج من التّسمية تتعلّق بعمليّة تحويل النص إلى عرض وتتّجه أساسا لمجموعة القائمين على العمل من مخرج وممثّل وسينوغراف وغيرهم، إلّا أنّها موجودة في النص المسرحي لتساعد القارئ أيضا على تخيّل شكل العرض المسرحي،[1]ممّا يعني أنّ الإرشادات الإخراجية تضمّ نصّا توجيهيًّا يكتبه المؤلّف للمخرج والممثّل والسينوغراف حتّى يساعدهم في تجسيد النصّ فوق الخشبة.

تُكتب الإرشادات المسرحيّة بخط رقيق في مقابل حوار مشبّع بالسواد،وتَرِدُ في شكل ملاحظات أو مفردات أو عبارات أو جمل مركّزة أو فقرة نصية أو نص فرعي للنص الرئيسي

[1]–ينظر: ماري إلياس، حنان قصّاب حسن،المعجم المسرحي–مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص22، 23.

الحواري[1]،فعندما نتحدّث عن نصّ مسرحي، نكون أمام نصّين متوازيين نص الحوار ونص الإرشادات الإخراجية، يخدم كلّ منهما العرض المسرحي.

إنّ المقصود من الإرشادات المسرحيّة هو النصّ الذّي يكتبه المؤلّف ولا يؤدّيه الممثّلون، الغرض منه تيسير فهم المسرحية، وإبراز كيفيّة تمثيلها، ويتوجّه هذا النصّ إلى القارئ سواء أكان مخرجًا أم ممثّلا أم قارئا عاديًا، وهو يشمل فضلاً على أوصاف الشخصيّات وسلوكها ومعالم الفضاء والدّيكورات والإكسسوارات لائحة أسماء الشّخصيات في مطلع المسرحيّة وكذا أسماءها في بداية الأقوال، وتقسيمات النّص من فصول ولوحات ومشاهد، ويتفاوت حضور هذا النص في المسرح من عصر لآخر ومن اتّجاه مسرحي لآخر، بل ومن كاتب مسرحي لآخر،[2] هذا يعني أنّ الإرشادات الإخراجيّة هي بمثابة توجيهات يكتبها المؤلف لكلّ من المخرج والسينوغراف والممثّل لأنها تقدّم معلومات حول الشخصيات وفضاء العرض ومكوّناته كالإضاءة والدّيكور والموسيقى والإكسسوار وغيرها «فالنص المرافق للنّص الحواري ينطوي على مفارقة من المفارقات المميزة للنص المسرحي، فهو محض اقتراح من المؤلّف للخشبة في وجه من أوجهه، إنه خطاب المؤلّف المباشر للقارئ/ المخرج/ الممثل/ فناني العرض المسرحي كي يتمّ تحويله إلى علامات الخشبة، ولكنه في الوقت نفسه هو النص الشارح للشخصية، وهو الذي ينشئ الموقف خارج السياق اللغوي الذي يفسّر الحوار.أي إنه جهاز درامي كما هو جهاز مسرحي بالدرجة نفسها وبالتالي فإنّ المخرج المسرحي قد يرى حسب تفسيره حركة وانفعالا مختلفا عن الذي يقرّره النص»[3] بناء على ذلك يمكن للمخرج أن يخرج عن التّوجيهات الإخراجيّة التي كتبها المؤلّف، ويؤثّث عرضه فنيًا وجماليًا وفق رؤيته الخاصّة، لذلك نشاهد عروضًا مسرحيّة مختلفة لنص مسرحي واحد «إنّ عمل المخرج المسرحي للمسرحيّة التي كتبها المؤلّف المسرحي هو شيء من قبيل ما يأتي: إنّه يتناول المسرحيّة من يد المؤلّف المسرحي ويعدّ مخلصًا أن ينقلها إلى منصّة المسرح وفق ما هو منصوص عليه في هذه النّسخة الأصليّة، وعندئذ يقرأ المسرحيّة، وفي أثناء هذه القراءة الأولى تتضح ملء عينيه جميع

[1]– ينظر: جميل حمداوي، محاضرات في فنّ المسرح، ص236.

[2]–ينظر: محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، المغرب، د.ط، 2006، ص16.

[3]– حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1 2005، ص45.

الألوان واللّهجات والحركات وضبط الإيقاع، وكلّ ما لابدّ أن يسير عليه العمل في الإخراج، أما هذه التّعليمات المسرحيّة وأوصاف المناظر وما إلى ذلك كلّه مما يزحم به المؤلّف نسخته.فيجب على المخرج الفني ألا يأبه بها، لأنه إذا كان متمكّنا من صنعته، فلن ينتفع بشيء منها»[1].

تجمع بين نصّ الملاحظات الإخراجيّة والعرض علاقة تكامليّة، فلا قيمة للنص الأوّل بلا عرض لأنّه كُتب أساسا ليوجّه للعرض،ولا يمكن للعرض المسرحي أن يُؤدّى ما لم يرتكز على نص الكاتب وتوجيهاته في الإرشادات الإخراجيّة، وفي مقابل ذلك «تتّسم العلاقة بين النص الدرامي والعرض في المسرح بالتّعقيد والتّشابك، فتطرح قضايا عويصة وشائكة، وقبل استجلاء هذه العلاقة لا بأس من المقارنة بين هذين المكوّنين»[2] في الجدول الآتي:

النص المسرحي	العرض المسرحي
مادته التعبيرية منطوقة.	مادته التعبيرية منطوقة وصامتة.
مقروء	مرئي ومسموع

شكل12: جدول مقارنة بين النص والعرض.

بعد المقارنة بين هذين العنصرين نستطيع إدراك مميّزات كلّ من النص والعرض فنجد أنّ النصّ الدرامي يعتمد على لغة منطوقة، ويعتمد العرض المسرحي على لغة منطوقة وصامتة تشمل الإشارات والإيماءات والحركات، فيكون النص المسرحي مقروءا، بينما يشاهد العرض ويسمع.

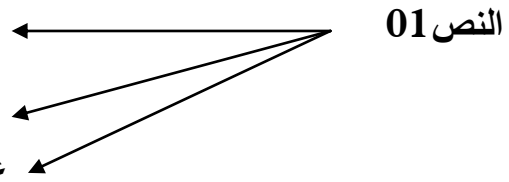
إنّ النص الدرامي «مرتبط بالخشبة، ومن ثمّ فهو لا يأخذ دلالته إلّا حين يندمج في العرض وهي مسألة تمليها طبيعته الدّاخلية، لاسيما وأنّه يتّخذ شكل حوارات موزّعة بين أدوار متعدّدة، وأنّ دلالته لا تكتمل إلّا داخل مقام التلفّظ الذّي يختاره له المخرج. ولعلّ هذا ما يجعل النص الواحد يمكن أن يكون أساسا لعروض عديدة ومتباينة حسب الدّلالة التي يمنحها إيّاه هذا المخرج أو ذاك»[3]، يؤكّد هذا الطّرح أنّ النصّ الدرامي لا حياة له خارج الركح، ولا قيمة له إلا عندما يندمج في العرض الذي يقدّمه الممثلون، ولعل هذه السّمة هي التّي تحوّل نصًا دراميّا واحدًا لمجموعة

[1]–كوردون كريج: في الفن المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص 186-187.

[2]– محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 20.

[3]– المرجع نفسه، ص21.

متنوعة من العروض، تعتمد أساسًا على الاشتغال المغاير لكلّ مخرج، ما يقودنا للقول «إنّ العرض المسرحي ليس تصويرًا مطابقا لما جاء في النّص الدّرامي، ونص الملاحظات الإخراجيّة كما أنّ العروض المسرحيّة تختلف عن بعضها البعض لأنّ المسرح فنّ مفارق، لكن يمكن أن نذهب أبعد من ذلك، ونرى فيه فنّ المفارقة ذاته لأنه إنتاج أدبي وعرض ملموس في آن واحد، كما أنّه أبدي حيث يمكن إعادة إنتاجه وتدويره باستمرار، وآني أيضا فلا يمكن البتّة إعادة إنتاجه بوصفه مطابقا لذاته، فهو فنّ العرض الذي يقدّم اليوم، ولا يكون أبدا نفس العرض الذي يقدّم غدا»[1].



يعود تعدّد العروض المسرحيّة لنصّ واحد إلى زاوية تلقي المخرج لنص الحوار والإرشادات الإخراجية، فالأوّل يرتبط بذات التلفظ، أي أنّه يرتبط بالسؤال التالي: من يتكلّم؟،فإذا جئنا إلى الحوار نجد أنّ المتكلّم هو ذلك الكائن الورقي الذي يسمى الشخصية وهو يختلف عن المؤلّف، أمّا في التّوجيهات المسرحيّة فإنّ المؤلّف نفسه يسمّي الشخصيات مشيرا في كلّ لحظة إلى من يتكلّم ويخصّ كلّ واحدة منها بمكان لتتكلّم فيه، وبجزء من الخطاب، كما يشير إلى حركات الشخصيات وأفعالها، بمعزل عن أي خطاب،[2] نمثّل لها بمسرحيّة "الرّهينة" لـ "محمد بويش" التّي اعتمد فيها على نوعين من الملاحظات الإخراجيّة: النوع الأوّل: إرشادات إخراجيةّ «خارج الحوار مستقلة بنفسها، ترد في صدارة المسرحيّة في شكل تعليمات إخراجيّة وتوجيهات سينوغرافيّة»[3] جاء فيها: «امرأة تقف أمام نافذة صغيرة هي نقطتها الوحيدة لرؤية العالم الخارجي، سجينة رؤيا تمارس سطوتها على مكنون العقل، لا تستطيع أن تخرج من قوقعتها لإيمانها بأن العالم انتهى منذ زمن بعيد،ولم يبقى فيه سوي هي ورجل يسافر في أحلام بشر كان من المفترض أنهم عاشوا هنا بالقرب منها، الرجل ساعي بريد يزورها مرة في السنة ليعطيها أحلام يجمعها من سبات بشر كانوا في

[1]–آن إيبرسفيلد، قراءة المسرح، ص23

[2]– المرجع نفسه، ص33

[3]– جميل حمداوي: محاضرات في فن المسرح، ص238.

مدينتها، بينهما شيطان يعايش فوهة المدخنة الوحيدة في البيت، مهمته تحويل تلك الأحلام إلى كوابيس في عقل المرأة»[1].

والثاني إرشادات مسرحيّة داخل الحوار،جاءت في ثنايا النص المسرحي تضمّنت أسماء الشخصيّات وأفعالها نذكر منها: «تترك النافذة، تجالس مخدة في أقصى البيت»[2]، « يصرخ الشيطان من المدخنة»[3]، «تراجع لهيب الشيطان إلى المدخنة، اقتربت هي من المرآة شبه مشلولة لا بدّ أن تتأكد الآن من ملامحها على الخشبة تظهر صورة امرأة مهشمة تقابل وجه الرهينة، تتكلم همسا»[4] «تغادر الرّهينة المواجهة لتتخذ ركنا قصيا، تسترجع فيه أنفاسها وتكمل همسها المقيد بالشهيق والزفير»[5]، «تهمس مرة أخرى وهي تنظر إلى البوابة علها تفك سر الانتظار»[6]،«تحاول الرهينة استرجاع ما فاتها من الذاكرة تتحرك ذهابا وإيابا في الغرفة الموحشة تكتشف فجأة جرذا يمر هاربا من وقع خطواتها، تناديه».[7] بالإضافة إلى مؤشر الفضاء الدرامي، ومؤشرات سينوغرافية مرتبطة بالديكور والأثاث والإضاءة والموسيقى والإكسسوار، نمثّل لها بالملاحظات الإخراجية الآتية: «تسمع آهات بعيدة وسط إنارة خفيفة بالأزرق»[8]، «دقات خفيفة على البوابة الوحيدة فوق المنصة»[9]، «تتعالى الأصوات من المدخنة»[10]، «يعاود الصوت حضوره المترجم بقوة الريح التي تنفث غضبا خارجا»[11].

يمرّ النّص الدّرامي في مسار تحويله إلى عرض بمجموعة من المراحل الفنيّة والجمالية تبدأ باختيار المخرج للفضاء الرّكحي الذّي يُؤدى فيه هذا العرض، ثمّ يؤثّثه السينوغراف بإتباع

---

[1]– محمد بويش، الرهينة، ص 03

[2]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]–المصدر نفسه، ص 04.

[4]– المصدر نفسه، ص 04.

[5]–المصدر نفسه، ص07.

[6]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[7]–المصدر نفسه، ص08.

[8]– المصدر نفسه، ص 03.

[9]–المصدر نفسه، ص04.

[10]–المصدر نفسه، ص05.

[11]–المصدر نفسه، ص.07

توجيهات الكاتب في نصّ الإرشادات الإخراجيّة، «من المعلوم أنّ المخرج لا يمكن بمفرده أن يترجم النص الدرامي إلى عرض مسرحي إلاّ إذا تكاثفت جهوده مع مجموعة من المساعدين الأساسيين كتقني الإضاءة وتقني الموسيقى، وصانع الماكياج، والسينوغراف بيد أنّ عمل السينوغراف يعدّ من أهمّ الأعمال التي تتحكّم في العرض المسرحي، ويستند إليها الإخراج الدرامي المعاصر بشكل إلزامي»[1].

حتّى نتمكّن من تحديد دور السينوغراف في تحويل النص المسرحي إلى عرض، لابدّ أن نعرّف السينوغرافيا «هي علم وفنّ يهتم بتأثيث الخشبة الركحيّة ويُعنَى أيضا بهندسة الفضاء المسرحي بتوفير هرمونية وانسجام متآلف بين ما هو سمعي وبصري وحركي ومن ثمّ تحيل السينوغرافيا على ما هو سينمائي بصري ومشهدي من جسد وديكور وإكسسوارات، وماكياج وأزياء وتشكيل وصوت وإضاءة، وبالتالي تعتمد السينوغرافيا على عدّة علوم وفنون متداخلة كفن التشكيل وفن الماكياج، والخياطة، والنجارة، والحدادة والموسيقى، والكهرباء، والفوتوغرافيا، والتمثيل، هذا يعني أنّ السينوغرافيا فنّ شامل ومركّب ومتعدّد التخصّصات، يقوم بدور مهمّ في إثراء الخشبة وإغناء العرض المسرحي والسعي من أجل تحقيق نجاحه وإبهار المتفرّج»،[2] يحوّل السينوغراف ما كتبه المؤلّف في نصّ الملاحظات الإخراجية وينقله من طابعه اللّغوي التجريدي إلى عرض سمعي بصري، ويؤثث الخشبة بمختلف المكوّنات التي تشدّ انتباه الجمهور من بداية العرض المسرحي إلى نهايته.

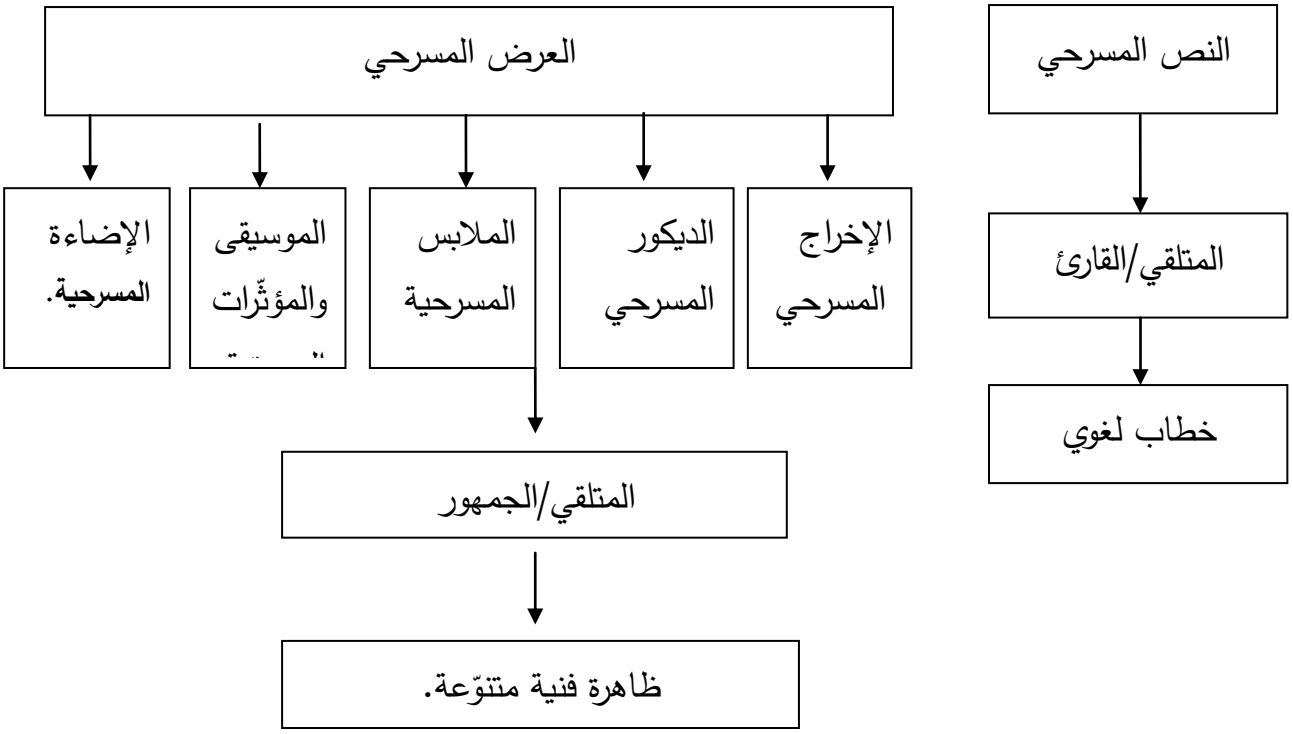
إنّ دراسة آليات تحويل النص المسرحي إلى عرض تتطلّب البحث في أمرين ثقافيين مهمّين: فهي تقودنا أوّلا إلى استكشاف كيفية تحوّل الخيال أو ما يفوق الخيال إلى الواقع، وهي تدفعنا ثانيا إلى استكشاف العلاقة بين الواقع، وبين الصور المختلفة التي تعرض من خلالها هذا الواقع، إنّ تحويل فكرة ما أو شخصية خيالية إلى كيان ملموس يعني تجسيدها. فهو فعل تجسيد يحوّل الفكرة أو السطور المطبوعة إلى أصوات وحركات، وكذلك إنّ تحويل نص مطبوع إلى عرض مسرحي

[1]– جميل حمداوي: الفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاربي، ركائز للنشر والتوزيع، عمان، الأردن د.ط،2022 ص118.

[2]– المرجع نفسه، ص 118، 119.

يشكّل فعل تحويل تام من طبيعة إلى أخرى، إذ يبدّل نظام نقل المعلومات وهو الطباعة بنظام آخر هو العرض المسرحي، ووفق هذا يصبح الأداء المسرحي أو العرض نقطة الوصل بين اللغة والفعل[1]، ومنه يستند المخرج في تحويل النص اللغوي إلى عرض فنّي على نصّ الملاحظات الإخراجيّة.

يعدّ العرض المسرحي تحويلا فنيّا للنص بوصفه منظومة من العلامات اللغوية، إلى فعل حركي، يشاهده الجمهور، وتشترك في عملية التحويل جملة من الوسائط يشرف عليها ربّان واحد هو المخرج،[2] يمكن استجلاؤها من المخطط الآتي:



شكل13: ظاهرة مسرحيّة[3]

[1]– ينظر:هلتون جوليان: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص18

[2]–ينظر: حاتم كعب: ثنائية النص/العرض من النظرية الدرامية الكلاسيكية إلى نظرية العرض المسرحي، مجلة القارئ للدّراسات الأدبيّة والنقديّة واللغويّة، المجلد 05، العدد02، جوان 2022م، ص185.

[3] – المرجع نفسه، ص191–192.

إنّ أوّل مرتكز تقوم عليه عمليّة تحويل النص المسرحي إلى عرض هو استخراج مختلف مكوّنات النص المسرحي فهي «المؤشّرات الوحيدة التي يحتاجها مخرج أو ممثّل جيّد»[1] فلابدّ أن ينطلق المخرج من النص المسرحي، ويحتاج الممثّل أيضا للنصّ حتّى يتمكّن من تأدية دوره على الخشبة.

تتحقق العمليّة المسرحيّة على مستويين متزامنين: مستوى مادي ملموس يسعى فيه المخرج إلى تجسيد العرض عن طريق اختيار العمل المسرحي وإعداده للعرض أمام جمهور معين في وقت معيّن، ومستوى تجريدي يتعلّق بعملية التطوير والتنمية المستمرة للوظيفة الثقافية الشاملة للعرض المسرحي[2].

بعد اختيار المخرج المسرحي للنص الذّي يرغب في إخراجه، يقرأه القراءة الأولى لاستخراج العلاقات بين الشخصيّات، وينقلها إلى خشبة المسرح، باعتباره المسؤول على تحويل لغة النص المكتوبة إلى عرض سمعي بصري كما أنّه مسؤول أيضا عن تدريب الممثّلين، وتحديد الدّيكور والملابس والماكياج والإنارة والظّلال والإكسسوارات والموسيقى[3].

في سياق تفكيك النصّ وإعداده للعرض ،يحتاج المخرج عدّة قراءات تتمثّل الأولى في القراءة الاستكشافية التي يتعرّف المخرج من خلالها على خبايا النص، وتتبّع سير الفعل الدرامي والصراع، ويحاول فهم أبعاد الشخصيّات وعلاقاتها مع بعضها البعض ومع غيرها من الجماد ويجمع كلّ عناصر البنية الدرامية كالمكان والزمن والحبكة، ثمّ يحدّد هدفه من العرض.

أمّا القراءة الاستبدالية فهي تلك القراءة التي تعبّر عن فكرة ورأي المخرج في النص المسرحي، فهي أقرب من الاقتباس الفكري، شرط أن تكون هذه القراءة تحمل في طياتها قيما فكرية وجمالية لنص المؤلّف سواء قام المخرج بترجمتها إلى صورة بصرية أو أضاف لها قيام جديدة تبدأ

---

[1] – داوسن س.و: الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط2، 1989، ص16.

[2] – ينظر:خيرة بوعتو، تحولات في مسار العرض المسرحي، دراسات فنية، مخبر الفنون والدراسات الثقافية، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، المجلد 11، العدد 01، 2024، ص106.

[3] – ينظر: خالد حفصة: استراتيجية الإخراج المسرحي بين النص والعرض، دراسات فنية، مخبر الفنون والدراسات الثقافية جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، المجلد 05، العدد 03، 2020، ص93.

هذه المرحلة بالإعداد الدراماتورجي الذي يتمّ من خلاله إعداد الفضاء المسرحي، والديكور والأزياء والتشكيل الحركي، الإنارة، الموسيقى، والمؤثّرات الصوتية والبصرية[1].

يختار المخرج بعد هذه القراءة المكان الركحي ويقصد به المكان المادي الملموس الذي يشاهده الجمهور في العرض المسرحي. وإذا شئنا التبسيط قلنا هو – الخشبة كيفما كان شكلها– التي يراها الجمهور في الآن/ هنا. ويمكن التّعامل مع هذا المكان باعتباره دالاً يملك مدلولاً، ويحيل إلى مرجع غائب هو المكان الدرامي[2]، بعد فكّ شفرات النصّ، وتتبع توجيهات الكاتب في نصّ الإرشادات الإخراجيّة يختار المخرج الفضاء المناسب لتقديم العرض، ويتناقش مع السينوغراف ومصممي الإضاءة والديكور والموسيقى حول تقنيّة تأثيثه.

يشكّل الفضاء المسرحي عنصرًا أساسيّا في العرض المسرحي فضلا عن كونه وسيلة للتعبير، فإنّه يشكّل بنية تحتية تتضمّن اشتغال عدد كبير من أنساق العلامات. والمقصود بالمكان المسرحي ذلك المكان المادي المحسوس الذّي يستوعب الفرجة المسرحيّة على أنّه لا ينبغي أن يختزل في الملامح الطوبولوجية والمعمارية لقاعة العرض، بل يلزم أن يشمل أيضا موقعه داخل المدينة.[3]

لعلّ أهمّ ما يميّز فضاء العرض هو الارتباط بكلّ مكوّنات النص الدرامي، فالعلاقة بينهما هي علاقة «تضمين واحتواء وإحالة، وليست علاقة تنافر، مما يمنح النص انفتاحا لا نهائيا نجده في تعدّد العروض المسرحيّة لنص درامي واحد»[4].

يحدّد المخرج الزّاوية التّي سيتم منها تلقي العمل المسرحي بوصفه خلاصة أفكار وآراء وتصوّرات مجسّدة على الخشبة، يسهم في إعدادها أكثر من تقني، فضلا عن النّص والممثلين وبذلك تتميّز كلّ العناصر المكانية بالقصدية والاقتصاد والوضوح، فالدلالات التي يبثّها فضاء العرض سواء على الخشبة أو تجاوزه إلى مكان الصالة أو امتدّ في ضمّ الأمكنة المحاذية للعرض أو اختيار المخرج أماكن جديدة كالشارع ،فإنّ المكان يصبح جزءا من رسالة العرض، ويتحوّل من

---

[1]––ينظر: خالد حفصة: إستراتيجية الإخراج المسرحي بين النص والعرض، دراسات فنية، ، ص94.

[2]– باتريس بافي: معجم المسرح،ترجمة:ميشال ف.خطّار، مكتبة الفكر الجديد،بيروت،ط2015،1، ص157.

[3]– ينظر: محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص57

[4]– المهدي شفيق عبود مهدي، الزمن في العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد،1998/1997، ص22.

وظيفته الحياتية إلى وظيفة جمالية أو فكرية أو عاطفية[1]، وبناء على ذلك يحدّد المخرج الزاوية التي يُنظر من خلالها إلى العرض المسرحي باعتباره يجسّد أفكار الكاتب وتصوّراته على ركح المسرح يحتاج هذا التحويل لجهود العديد من الفنّانين والتقنيّين أيضًا لإيصال الرسالة المسرحية للمشاهد بمستويات فنية وجمالية جيّدة.

لا مانع من أن يعبّر المخرج عن رؤيته الخاصة للنص المسرحي التّي قد تختلف عن رؤية الكاتب من خلال تفضية الخشبة بمجموعة من المكونات التقنية والفنية، يسعى من خلالها لإبراز الدلالة الجديدة للنصّ.

يعمّق المخرج ملموسيّة المكوّنات المكانيّة من خلال توزيعها في جغرافية الخشبة وفضائها وتزداد أهميّة الفضاء الدراماتورجي من خلال الحوار، والأداء التمثيلي ودرجة التلاعب في الصوت وعمق التّداخل بين مكوّنات العرض المسرحي، إذ يعدّ ذلك جزءا من امتداد مساحة المكان بكلّ مكوّناتها وتغلغلها ضمن العرض،[2] فالمخرج الذّي يحوّل النصّ إلى عرض يشتغل على توزيع العناصر المكانية والصوتية والتمثيلية على الركح بمساعدة العديد من التقنيين يهتمّ كلّ واحد منهم بمجال اختصاصه كالصوت والإضاءة والموسيقى والمؤثّرات السمعيّة والبصريّة.

يعتمد المخرجون المسرحيّون على آليات متعدّدة في تفضية الخشبة، نذكر منها التفضية الفارغة أو الفضاء الفارغ، المقابل الضدّي للفضاء المؤثّث «وليس من الضروري أن يحيل هذا الفضاء على العدم، لأنّ الفضاء الفارغ يشكّل رؤية المؤلّف والمخرج على حدّ سواء ويعكس فلسفتهما في الوجود ورؤيتهما إلى العالم، وبالتّالي يصيغ إشكاليات أنطولوجية عويصة من خلال الارتكاز على العبث السديمي والاغتراب الذاتي والمكاني، ويخرج العرض من الامتلاء والوجود والإثبات إلى عالم الصمت والفراغ والتجريد والخواء الجسدي والروحي»[3]، يركّز المخرج في هذا الفضاء على الفراغ، فلا نكاد نعثر في نص الإرشادات الإخراجيّة على تفاصيل الديكور

[1]– ينظر: منصور نعمان، نجم الدليمي، المكان في النص المسرحي ، ص62.

[2]– المرجع نفسه، ص70.

[3]– جميل حمداوي، محاضرات في فن المسرح، ص262.

والإكسسوار، ويكون مركز الثّقل في العرض المسرحي في المضمون الفلسفي التجريدي الذي يركّز فيه المخرج على العبثيّة والاغتراب والخواء.

تستند السينوغرافيا الفارغة إلى تحويل الخشبة الدراماتورجية إلى مساحة فارغة أو بيضاء على مستوى التأثيث والتجهيز، وقد تحيل هذه الصورة إلى مرحلة ما قبل الشروع في العمل المسرحي لتعرف الخشبة فعل الامتلاء. والفضاء الفارغ في تنظير (بيتر بروك) هو ذلك الفضاء الذي يخلو من الديكور والأثاث، تستعين السينوغرافيا الفارغة بالفراغ لوظائف دلالية وسيميائية والفراغ–هنا– ليس بمعناه الحرفي، بل بمعناه الدلالي والمجازي، حيث يثير حيرة الراصد ويقلقه فنيا وجماليا، ثمّ يثير خياله الافتراضي، ويستفز ذهنه ووجدانه وحركته، ثمّ يحرّك مخيلته، ليترك له الحرية ليملأه بدلالاته وقراءاته، ويستلزم الفضاء الفراغ قدرات الممثّل الهائلة وكفاءاته الذاتيّة على التّمثيل والتّشخيص[1].

يتّجه المخرجون صوب التفضية التجريدية أو الفضاء التجريدي الذّي يقوم على إخراج العرض المسرحي من طابعه الحسي الملموس، إلى الطابع التجريدي، «ومن ثمّ يتّسم هذا الفضاء بالتغريب والانزياح، وتجاوز نطاق العقل والحسّ إلى ما هو خيالي وما هو غير عقلاني»،[2]تؤثّث السينوغرافيا التجريدية مسرح العبث واللامعقول، ممّا يعني أنّ المخرج يتبنّى فلسفة العبث والفوضى الكونية ويطرح أسئلة الوجود دراميا.

تتميز السينوغرافيا العبثيّة بالتشتت والتبعثر وتقزيم الإنسان، وهيمنة الأشياء، كما يطبعها الفراغ، وقلّة الملفوظ الحواري، وكثرة الصمت، واستخدام الحوارات القصيرة التقريرية المباشرة، وكثرة نقط البياض الدالة على الصمت الساكن والعزلة القاتلة وانعدام المعنى والتواصل البشري[3].

أمّا المخرجون الذين يختارون تقنية التفضية العجائبيّة، فيؤثّثون فضاءهم العجائبي بكلّ ما هو خارق وعجيب وغريب، يثورون من خلاله على أسس العقل والمنطق، ويستثمرونه في التّعبير عن التشظي والفوضى.

---

[1]– ينظر: جميل حمداوي: الفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاربي،ص137.

[2] – المرجع نفسه، ص262.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص139–140.

يُبني الخطاب العجائبي /الفانتاستيكي على ثنائية العجيب والغريب، ويستند إلى توظيف الأحداث الخارقة وغير الطبيعية وغير المألوفة، كما يركّز على عنصر التحوّل من حالة بشرية إلى حالة حيوانية أو حالة جماد، والعكس صحيح أيضا.[1]

أمّا النصوص الوجدانية الشاعريّة، فتوّجه المخرجين المسرحييّن إلى استخدام آلية التفضية الشّاعرية، فلا يعرض النصّ الوجداني إلّا في فضاء شاعري يؤثّث بالصور البصرية الموحية والظّلال البلاغيّة والصور الفنيّة المثيرة، ويستخدم هذا الفضاء كذلك جداريات شاعرية رمزية تحضر فيه الإضاءة بتموّجاتها الشاعريّة ورنّاتها الإيقاعيّة المعبّرة، لتخلق للمشاهد عالما يتقاطع فيه ما هو بصري تشكيلي وما هو وجداني شعوري،[2] يحيل المخرج من خلال هذا الفضاء إلى البعدين الوجداني الشاعري والرمزي للعرض المسرحي من خلال تأثيثه بالمكوّنات الصوتية والبصرية والسينوغرافية ذات الطابع الشاعري.

يستعين المخرج في تقنيّة التفضية الباروكية بالزخرفة والصيغ الفسيفسائية المتنوّعة والمنمنمات الجميلة والديكور الفخم، والسينوغرافيا الممتلئة بالأشياء والقطع الأثريّة المترفة كما هو حال الفضاء الباروكي في العروض المسرحيّة المنمّقة في العصور الوسطى،[3] ومنه يعود اصطلاح هذا الفضاء إلى العصور الوسطى، فهو مرتبط بفترة الباروك، يتميّز بسينوغرافيا مكثّفة مبالغة في التأثيث المترف والزخرفة المنمّقة. لعلّ ما يميّز العرض المسرحي الباروكي على المستوى الفني والجمالي هو الديكور المترف، وتوظيف السينوغرافيا الواقعية الباروكية الأنيقة الجميلة التي تتمثل في باب فيلا جميلة مترفة تعبّر عن وضعية طبقة اجتماعية متبرجزة، تستطيع هذه الباب سيميائيا أن تعكس لنا مضمون المسرحية بشكل جيد ووظيفي.[4]

يعتمد المخرج الذي يركّز في عرضه على كوريغرافيا الجسد وتلويناته على تقنية التفضية الكوريغرافية، ويركّز من خلالها على تبئير الجسد في تقديم الفرجة الدرامية وتشكيل النص بصريّا ورؤيويّا في الفضاء الكوريغرافي باستخدام الحركات الصامتة ورقصات الباليه والميم والبانتوميم

[1]– ينظر: جميل حمداوي: الفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاربي ، ص 140.

[2]– ينظر: جميل حمداوي: محاضرات في فن المسرح ، ص262–263.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص263.

[4] – ينظر: جميل حمداوي: الفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاربي، ص136.

والبوميكانيك في انسجام تام مع الإضاءة، وتغيير رنّات الإيقاع،[1] لأنّ العرض المسرحي الكوريغرافي يقوم على التعبير الجسدي الحركي والرقص.

وقد يوظّف المخرج السينوغرافيا التراثية ليعود بالمشاهد إلى أجواء الماضي عبر تقنية التفضية التراثية، التي تحضر فيها الذاكرة والتاريخ لتؤثّث فضاء تراثيا يُعرض فيه نصّ مسرحي تاريخي يعتمد على الرقصات الشعبية والألعاب الاحتفالية، الأمثال، الأهازيج الموروثة، الأشعار العامية، الملحون، الزجل، التاريخ، الحكاية، القصة، المقامة، الخرافة، والفرجة التراثية علاوة على توظيف المدّاحين والمنشدين[2].

وبما أنّ المسرح والواقع وجهان لعملة واحدة، يستلهم الكتّاب المسرحيون نصوصهم من الواقع الخارجي، ويحوّله المخرج إلى عرض يعتمد فيه على تقنية التفضية المرجعيّة التي يكون فيها هذا الواقع مرجعا للأداء المسرحي المعروض في فضاء مرجعي يحاكي فيه المخرج الفضاء الواقعي الخارجي محاكاة واقعية أو تخييلية، ويعرضه على خشبة المسرح.

يتّجه بعض المخرجين صوب التفضية الفقيرة، وتحيلنا السينوغرافيا الفقيرة على المسرح الفقير عند "جروتوفكسي"، حيث يعرض الديكور البصري والمؤثرات السمعية والتقنية داخل الفرجة المسرحي بقدرات الممثل[3].

وبعد قراءة النص المسرحي، واقتراح تفضية مناسبة له ينتقل المخرج إلى التشكيل الحركي فيخمّن حركة الممثلين التي تتلاءم مع النص، وتكون مناسبة للوصول إلى صورة بصرية مثيرة لدى المتلقي، كما تكون أكثر تعبيرا عن الموضوع. يحدّد المخرج مبدئيا في مخططه الإخراجي حركة الممثلين، وذلك من خلال إبراز نوعية الحركة المناسبة في كلّ موقف سواء كانت مستقيمة أو دائرية، لذلك يستوجب على المخرج وضع أماكن لعب وحركة الممثلين، لأنّ لكل منطقة مدلولاتها على خشبة المسرح بالنسبة للمتلقي تعتبر الجهة اليمنى مركز قوة على عكس الجهة اليسرى ونفس الشيء بالنسبة للمنطقة الأماميّة التي تعدّ مركز ثقل بالمقارنة مع عمق المنصّة [4].

---

[1]– ينظر: جميل حمداوي: محاضرات في فن المسرح، ص 263.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 143.

[3] –ينظر: المرجع نفسه، ص145 .

[4]– ينظر: نبيل راغب، فن العرض المسرحي، المصرية العالمية للنشر، مصر، د.ط، 1996، ص119، 123.

بعد اقتراح مخطّط الحركة، يتجه المخرج نحو اختيار وإعداد الممثلين ينطلق في هذه العمليّة من نصّ الإرشادات الإخراجيّة لانتقاء الأزياء والماكياج والإكسسوار، بالتّنسيق مع المصمّمين وخبراء الحلاقة والتّجميل ،ثمّ يتّجه لتأثيث الخشبة بالديكور المناسب بالتنسيق مع السينوغراف. يحدّد بعد ذلك نوع الإضاءة وطبيعتها ويتناقش مع مصّمم الإضاءة لأنّها تعدّ من «العوامل الرئيسية في العرض المسرحي فهي تكمّل وتؤكّد كافة عناصر العرض ليتمكّن المشاهد من إدراك مكوناته البصرية من الفضاء، الممثّل، اللباس، الماكياج أو القناع، وعناصر الديكور الأخرى فالإضاءة تعمل على جلب انتباهه، كما من خلالها يمكننا معرفة الزمان والمكان الذي يمثّله العرض»[1] ويقوم في هذا السياق باختيار الموسيقى والمؤثّرات الصوتيّة المصاحبة للحوار،أو التّي يفتتح ويختم بها عرضه المسرحي بالتنسيق مع المؤلّف الموسيقي.

نخلص إلى أنّ تحويل النصّ المسرحي إلى عرض يحتاج عدّة آليات مترابطة، ويتطلّب جهود فريق متكامل يضمّ المخرج والسينوغراف، والتقنيّين المختصّين في الإضاءة والموسيقى والصوت والمصمّمين وخبراء التجميل، والممثّلين...

تبدأ العمليّة بقراءة للنصّ المسرحي وتحليله لاستخراج مكوّناته الدرامية، ثمّ تبئير العناصر التّي يريد المخرج أن يجسّدها في العرض،وتقديم رؤية إخراجيّة شاملة للعرض. ينتقل المخرج بعد ذلك إلى اختيار الفضاء وتأثيثه بمساعدة السينوغراف، ثمّ اختيار الممثّلين وتوزيع الأدوار، وتوجيه المصمّمين لتصميم أزياء مناسبة العرض، ثمّ يختار تسريحات الشعر والماكياج المناسب لكلّ دور ويضع مخطّطا يضبط فيه حركة الممثّلين فوق الرّكح، كما يختار الموسيقى والمؤثّرات الصوتية بمعيّة التقنيين المختصّين في الموسيقى والصوت.

[1] – خالد حفصة: إستراتيجية الإخراج المسرحي بين النص والعرض، ص100.

1-الرّهينة من النّص إلى العرض:

صورة2: جداريّة العرض المسرحيّ "الرّهينة".

البطاقة التقنية لمسرحيّة "الرهينة"

تأليف	محمد بويش
الإخراج المسرحي	نبيلة إبراهيم
تمثيل	نوال مسعودي
مساعد مخرج	محمد الطاهر الزاوي
تأليف موسيقي	عبد الحفيظ دمبري
سينوغرافيا	مراد بوشهير
الإنتاج	جمعية البهجة للسمعي البصري-عين التوتة- فيفري 2014 .
كوريغرافيا	سماح سميدة.

أداء	محمد الطاهر الزاوي.
تعبير جسماني	-محمد الأمين نية. -عبد الناصر أعراب. -زايد جنان.
تقني إضاءة	حسام فراح
تقني صوت	سمير بن يحي
أكسسوارات	مسعود أوصيف.
تقنيو الخشبة	-جمال خضراوي -عبد الرزاق إسماعيل.
ريجيسير الخشبة	عز الدين ميهوبي
مديرة الإنتاج	مباركة تيغزة

بعد قراءة النص المسرحي وتحليله، واستخراج مختلف مكوّناته الدراميّة، اعتمدت "نبيلة إبراهيم" في تحويل النص المسرحي "الرهينة" إلى عرض على تقنية التفضية المرجعيّة، فقد أثّثت فضاءها المرجعي بديكور قديم بسيط، أشارت من خلاله إلى قهر المرأة منذ القدم، تتمثّل مكوناته في مرآة وباب ومفاتيح وصندوق لتخلق لشخصية "الرهينة" واقعا متخيّلا تحاكي فيه الواقع الخارجي وتوهم المشاهد بواقعية الأحداث الدراميّة، يدلّ المفتاح على الرّهن والرغبة في التحرّر نتقصّى رمزيّته من خلال الصور الملتقطة من العرض المسجّل في صفحة المسرح الجهوي، باتنة:

صورة3: مكوّنات الفضاء المسرحي المرجعي.

صورة4: تكبيل حريّة المرأة ومنعها من الخروج.

صورة5: المكوّنات السينوغرافيّة (المرآة والصّندوق)

نلاحظ تأثيثا بسيطًا لفضاء العرض، يعكس الرؤية الإخراجية، يحمل الممثّلان طاقة التعبير عنها ويحدّدان ملامح هذه المكوّنات المكانية[1] متّبعة مستوى الدّلالة اللفظيّة في تأثيث خشبة العرض، المتمثّلة في المدلول اللفظي للقبو.

أنّثت المخرجة المكان بناء على وصفه في نصّ "الرهينة"، فقد وظّف"محمد بويش" مكانا واحدا هو القبو وصوّره مغلقا ضيّقا لا يتّسع للكثير من الأثاث، لكنّ المخرجة كسرت بعض ثوابت النص

[1]– ينظر: كريج ادورد جوردن، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، مطبعة الآداب، القاهرة، مصر، د.ط، 1960، ص44، 46.

المسرحي في رؤيتها الإخراجيّة، فركّزت على دور الممثّل في النّهوض بالمكان من خلال صورته القابلة للإدراك الحسي وأدواته الصوتية والجسديّة فالعناصر المكانية يكون دورها أكثر حضورا وفاعليّة كلما كانت هذه العناصر تتميز بقدرة الإحالة إلى أمكنة مستقرة في ذهن متلقي العرض[1]. ركّزت "نبيلة إبراهيم" على أداء الممثلَيْن فوق الخشبة وفاعليتهما فيها، فحركتهما خلقت حيوية عالية للمكان المرجعي ومنه نجد البؤر المكانية في عرض "الرهينة" تتعالق مع العناصر الأخرى كالممثلين والموسيقى والإضاءة والديكور...

استخدمت المخرجة تقنيات عرض متنوّعة، تشمل المكوّنات السمعيّة والبصريّة والحركيّة، جسّدت المرامي التي تسعى لإبرازها من خلال تنويع التبئيرات أو الزيادة في تمركزها. لذلك نجد العديد من العناصر الدرامية تغيّرت لتناسب رؤيتها الإخراجيّة،[2] تتجلّى هذه الملاحظات في الصور الآتية:

صورة6: تحاور الممثّلين.

[1]– ينظر: منصور نعمان نجم الدليمي المكان في النص الدرامي، ص72

[2] –ينظر: المرجع نفسه، ص86.

صورة7: تحرّك الممثّلين.

صورة8: استعراض بصري راقص.

تبدو المكونات المكانية منسجمة مع مختلف عناصر العرض المسرحي، على مدى 43 دقيقة و36 ثانية يبقى المشاهد مشدودا لمكوّن "المفتاح" الدّال الذي نحاول من خلاله فتح مغاليق الدلالة، التي تقودنا للقول أنّ المسرحية عرضت في فضاء مرجعي حاكت المخرجة من خلاله واقع المرأة منذ القدم، أدّى فيه الديكور دورًا دلاليا من خلال إبراز أبعاد الفضاء الركحي الذّي اختارته مسرحًا للأحداث، وزمانيًا عرّف المشاهد على الأحداث الدراميّة وتطوّرها عبر الزّمن.

تسعى المخرجة لتغيير واقع "الرهينة" في العرض المسرحي من خلال رمزية "المفتاح" و"الباب" اللذان يحيلان إلى الحرية، وتحافظ على الديكور نفسه طيلة مدّة العرض بغرض ترسيخ فكرتها وتعميق الشعور بمعاناة المرأة "الرهينة".

اعتمدت "نبيلة ابراهيم"على التفضية المرجعيّة في مسرحية "الرهينة" لتعرّف المشاهد على الواقع المأساوي الذي تعيشه المرأة/ الرهينة منذ القدم، وجسّدت "القبو" الذي وظفه "محمد بويش" في نصّه المسرحي، والمفتاح في عرض "الرّهينة" مكوّن رمزي تفتح به آفاقا جديدة للمرأة "الرهينة"، بعد فتح الباب وخروجها من القبو.

تتّجه المخرجة نحو اختيار الإضاءة بعد اختيار فضاء العرض وتأثيثه بالديكور، باعتبارها لغة معبّرة بامتياز، وخطاب بصري يتوازى مع الخطابات السيميائية الفرجويّة الأخرى التي تساهم كلّها في خلق فرجة درامية ركحية منسجمة، اهتم كثير من المخرجين بالإضاءة نظرًا لأهميتها في تشكيل العرض الدرامي وإيصاله إلى الجمهور، فالإضاءة خطاب بصري وظيفي، يقوم بدور هام في تفضية الخشبة، وتبئير الأحداث والممثلين، والفصل بين المشاهد والفصول.[1]

تستخدم الإضاءة في تشكيل البعد السينوغرافي للمكان، فهي من العناصر التي يمكن أن تحدّد حيّز اللعب بالنسبة للمتفرجين وتحدّد العلاقة بين الخشبة والقاعة وتخلق أمكنة متزامنة على الخشبة ومستويات مكانية مختلفة. كما تسمح بتغيير الديكور في العتمة،[2] وبناء على ذلك تلعب الإضاءة دورًا رئيسًا في "الرّهينة"، فهي التّي توجّه المشاهد، وتمكّنه من اكتشاف العناصر الدرامية التي تركّز عليها المخرجة في العرض؛ كالممثل والديكور والماكياج واللباس، وتمكّنه من مواكبة تطوّر الأحداث وحركة الشخصيات وفاعليتها على الركح .

تستعمل "نبيلة إبراهيم" إضاءة حمراء في بداية مسرحية "الرهينة" للدلالة على الحب والشهوة والخطر، وممّا لا شك فيه أن اللّون يحتل في حياتنا منزلة أكبر بكثير ممّا نتصوّر، فهو يلاحقنا

[1]– ينظر: جميل حمداوي: محاضرات في فن المسرح، ص264.

[2]– ينظر: فوزية عكاك: السيميولوجيا وتطبيقاتها على المسرح الجزائري، دار كوكب العلوم للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، د.ط، 2023، ص223.

في الملبس والمسكن والأدب والفن[1]، وبناء على ذلك تُسلّط الضوء الأحمر على "الرهينة"، ليتوقّع المشاهد أنّ هذا العرض سينتهي بإراقة دم المرأة إمّا بفعل الاغتصاب أو القتل أو الزواج (دم البكارة).

إنّ تسليط إضاءة حمراء على الرّمز يفسّر بحرارة الموضوع وأهميّته ويهدف إلى استفزاز المشاهد وإثارته، وخلق إحساس بجوّ رعب وخطر.[2]

تسلّط المخرجة إضاءة بيضاء على "فتحة الباب" وهو الدال السينوغرافي الرئيس الذي تبنى عليه أحداث المسرحية ،يرمز إلى قضية تحرّر المرأة من هيمنة الرجل التي عالجتها في عرضها «يدلّ هذا اللون دلالة قويّة على النقاوة، الطهارة، السذاجة، البراءة، الثقة، الرقة التضحية الضعف العجز، النور، ويستعمل هذا اللون رمزا للسلام كما يصنّف ضمن قائمة الألوان الباردة»[3] يمكن تتبّعها في الصور الآتية:

صورة9: فتحة الباب.

[1]– كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1، بيروت، لبنان، 2013، ص 07.

[2] –ينظر: فوزية عكاك: السيميولوجيا وتطبيقاتها على المسرح الجزائري، ص 326، 327.

[3]– المرجع نفسه، ص315.

في هذه الأثناء نسمع صوت الرجل يخاطب المرأة قائلا:

«أنا ذاكرتك...أنا حلمك

أحطم أحلامك

أنا الماضي...أنا الحاضر...أنا المستقبل.

أنا السجن ...أنا السجان»[1].

إنّ الإضاءة هي الأداة الدينامية التّي حرّكت الفرجة المسرحية في عرض "الرهينة" فقد استعملت "نبيلة ابراهيم" الضوء الأسود في المراحل اللاحقة من العرض ليدلّ على الحياة المأساوية التي تعيشها المرأة ،يعكس هذا اللّون الظّلم الذّي تعاني منه ويتناسب مع تيمة الوأد التي عالجها العرض المسرحي، احتلت الألوان منزلة مميّزة منذ القدم، فكانت الأساس لكلّ الأعمال الفنيّة التّي تصوّر حياة الإنسان في مختلف ميادينها، عبّر بواسطتها عن انفعالاته وقيمه، فأكسبها دلالات معيّنة، وجعلها رموزا جماليّة ازدادت أهميّتها بفعل التطوّرات التقنيّة[2].

ركّزت المخرجة الإضاءة البيضاء على المفتاح من بداية العرض المسرحي إلى نهايته بهدف لتلفت انتباه المشاهدين إليه، لأنّه محور الصراع الدرامي بين الرجل والمرأة.

أبرزت "نبيلة إبراهيم" من خلال الإضاءة أداء الممثّلين و تعابير وجوههم وحركاتهم على الخشبة، ومن جانب آخر لعبت الإضاءة دورها في توجيه عمليّة التلقي. كما ساهمت في تعددية الإدراك البصري في اللحظة المسرحية الواحدة والتقطيع إلى لوحات متعددة ضمن المشهد الواحد[3].

اشتغل اللون في مسرحيّة "الرهينة" على مستويين: المستوى الأوّل جمالي تشكيلي يؤثّث الخشبة، ويشدّ انتباه المتلقي إليها، والمستوى الثاني إيحائي دلالي، يساعد المشاهد في التعرّف على مختلف مكوّنات العرض.

اللون ← المستوى الجمالي التشكيلي.

↙ المستوى الإيحائي الدلالي.

---

[1]– نبيلة إبراهيم: مسرحية الرهينة، العرض مسجّل على صفحة المسرح الجهوي باتنة، الرابط: https://www.facebook.com/share/r/16WbTNLwfN/، يوم 2023/02/15، على الساعة 14.00

[2] – ينظر: فوزية عكاك: السيميولوجيا وتطبيقاتها على المسرح الجزائري، ص 11.

[3]– المرجع نفسه، ص 326.

بعد تحديد الإضاءة، تتّجه المخرجة نحو انتقاء الأزياء المسرحية، للتعبير عن وضعية الممثلين ومختلف أدوارهم ومواقفهم الفنية والجمالية فوق الركح،وتقدّم معلومات عن سنّهم وطبقاتهم الاجتماعية ووظائفهم، يمكن الحديث عن أزياء تاريخية، وأزياء مفارقة وأزياء العري الجسدي وأزياء واقعية طبيعية تحاكي المرجع الخارجي في حرفيته أو فنيته. وهناك أزياء فانطاستيكية كروتسكية تعتمد على الإغراب الكاريكاتوري والخرق المنطقي والإدهاش المثير وتوشّر ألوان الأزياء أيضا على جدلية القيم والأهواء والتناقضات فوق خشبة الركح الدرامي وخشبة الواقع الاجتماعي[1].

عبّرت المخرجة في مسرحية "الرهينة" عن وضعية "المرأة" من خلال اللّباس وجعلتها ترتدي زيا معاصرا، واقعيا تحاكي فيه المرجع الخارجي، والواقع الجديد الذي تطمح هذه المرأة في عيشه. ترتدي الممثّلة في المسرحية فستانا طويلا مصنوعا من القماش العادي باللون الأسود، الذي يرمز للقوة والحزن، ضيّقا أبرز تفاصيل جسدها وحركتها فوق الخشبة، ينتهي بقطعة قماش باللون الأحمر تحمل دلالة الخطر المحيط بها، والعنف الممارس عليها من قبل الرجل، ونظرته الغريزية الجنسية إليها، تظهر تفاصيله في الصورة الملتقطة من العرض المسجّل:

صورة10: لباس المرأة

عبّرت "الرهينة" عن رغبتها في التحرّر، فألبستها المخرجة وشاحا أبيض في المشهد الذي تقول فيه:«لا بد أن أنسحب الآن...

همومي ترحل معي

من يكمل الطريق إلى الحلم

هذا الأرق يشدني إلى رؤيتك

[1]– ينظر: جميل حمداوي، محاضرات في فن المسرح، ص265.

هل تخرج مني أيها الكابوس؟

هل أخرج منك...؟ »[1]

صورة11: الرّغبة في التحرّر.

يرتدي الممثل لباسا رجاليا فضفاضا طويلا باللّون الأسود، لا يظهر منه سوى الوجه واليدين، يضمّ قطعة تغطي الرأس، يرمز إلى أصالة الرجل، وتمسّكه بكلّ ما هو قديم، فهو حبيس عادات وتقاليد وقوانين المجتمع وأعرافه، نلاحظه في الصورة الآتية:

صورة12: لباس الرّجل رمز للأصالة.

كوّنت المخرجة بناء على رمزية اللون الأسود قوتين متضادّتين: قوّة الرجل الأصيل المُهيمِن المتسلّط المدعومة بالقوانين والأعراف المجتمعية ،وقوّة المرأة المعاصرة الرافضة لهذه الهيمنة الداعية إلى التحرّر.

اللّباس ← **لباس المرأة** : المعاصرة، الرغبة في التحرّر.

← **لباس الرّجل:** الأصالة: التمسك بالعادات والتقاليد القديمة.

[1]–نبيلة إبراهيم: مسرحيّة "الرهينة".

وبما أنّ الزي المسرحي هو اللّباس الذّي يرتديه الممثل في العرض أثناء أدائه للدور ويلعب دورا أساسيا في تحوّل الممثل من ذاته كإنسان إلى الشخصية التي يؤديها يعرّف بمكان وزمان الحدث وبهوية الشخصيّات ووضعها الاجتماعي والنفسي.بالإضافة إلى دوره في تحديد حركة جسد الممثل في الفضاء المسرحي[1]، فإنّ المخرجة اختارت للممثّلة لباسا واقعيّا معاصرا ،وللممثّل لباسا واقعيّا أصيلا.

لا يؤدي الزي المسرحي دور شهادة الحالة المدنية فقط، ومن جهتها توقفت السيميولوجيا عند أبعاد الزي الدلالية التي تظهر من خلال الطراز وألوانه والمادة التي صنع منها.بتناوله كعلامة لها علاقة ببقية المنظومات الدلالية في العرض وأبرزت علاقته بالشخصية وبالفضاء وحركة جسد الممثل،[2]وبناء على ذلك يحضر اللّباس في عرض "الرهينة" كمكوّن سينوغرافي يشترك مع المكوّنات الدراميّة في التعبير عن دلالة الهيمنة الذكورية ورغبة المرأة في التحرّر.

تتجه المخرجة بعد ذلك لاختيار موسيقى العرض، فالموسيقى جزء لا يتجزأ من المكوّنات الدرامية والسينوغرافية التي يعتمد عليها المخرج في تحويل النص المسرحي إلى عرض، تخلق التوتر الدرامي، وتكشف الصراع، وتسهم في خلق تواصل حميم فنيّ وجمالي ونفسي بين العارض والمشاهد.وغالبا ما تستفتح المسرحية ببرولوج يكون بمثابة جينيريك جمالي تمهيدي يؤشّر على بداية العرض المسرحي،أو قد تتخلل الموسيقى مشاهد المسرحية ففصولها وحواراتها، أو تكون في خاتمة العرض لتعلن تراجيديتها أو كوميديتها أو الخلط بينهما، وتحضر على شكل مؤثّرات اصطناعية أو أصوات طبيعية محاكية. أو موسيقى ملحنة في ضوء قواعد موسيقية مدروسة. أو أغان مهجّنة بلغات مختلفة وحركات ورقصات معبرات. وتحضر أيضا في العرض بمثابة أصوات خلفية بشرية أو آلية. ويلاحظ كذلك أنّ الموسيقى قد تكون من أداء الممثلين مباشرة أو تكون صدى خلفيا من وراء شاشة الكواليس[3]، فتشارك إلى جانب المكونات الأخرى في تحويل النص المسرحي إلى عرض، وتساعد المخرج على إبراز بؤر التوتّر والصّراع الدرامي.

---

[1]– ينظر: فوزية عكاك، السيميولوجيا وتطبيقاتها على المسرح الجزائري، ص335.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – ينظر جميل حمداوي، محاضرات في فن المسرح ، ص265

تستهلّ المخرجة عرضها بمقطع موسيقي تمهيدي يقدّم ألحانا موسيقية خافتة ثمّ سرعان ما يرتفع صوت الموسيقى عندما يخاطب "الرجل" "الرّهينة" قائلا:

«أنا ذاكرتك...

أنا حلمك...

أخترق كل ما في عرشك

أحطم أحلامك

أنا الماضي، أنا الحاضر، أنا المستقبل

نامي الآن...

لا انزواء لك

لا عقل لك

لا حياة لك

لا صوت لك

لا خروج لك عن سلطتي...

عن صوتي...

عن حضوري...

أنا السجن...

أنا السجان...

أنا السجن

أنا السجان»[1]

تعدّ الموسيقى مكوّنا أساسيا في مسرحية "الرهينة" يبرز دلالة الحدث ومتغيّرات الموقف الدرامي، والحالة النفسية والشعورية للممثلين على اعتبار أنّها لغة المشاعر والأحاسيس، فالموسيقى المسموعة في المسرحية يجب أن تكون مدركة لكل العناصر الفنية المجاورة لها في العمل المسرحي، مثل الديكور والإضاءة والحركة وحركة الممثلين والملابس،إذ أنّ التجانس والتفاعل

[1] –نبيلة إبراهيم، مسرحيّة "الرهينة".

والتقابل والتضاد بين كلّ هذه العناصر،إنما هو الذي يجسّد الجو العام للشخصيات والأحداث، وفي ظلّ هذا الجو تكشف الشخصيات عن أعماقها والأحداث عن مضامينها[1]، توظَّف الموسيقى في مسرحية "الرهينة" كدال سمعي يحمل مدلول القوّة في بداية العرض حين أرفقت المخرجة قول الممثّل(أنا السجن...أنا السجّان)، بموسيقى قويّة عالية، ونلاحظ أيضا توظيف موسيقى عالية في المشهد الموالي تدلّ على جهر المرأة بمعاناتها، وتحمل دلالة المقاومة حين تقول:

«لا وجود لك...

لابد أن أنسحب الآن»[2].

تعبّر المخرجة عن حزن الرّهينة فتوظّف موسيقى خافتة تُسمع عندما تسرد "الرهينة" قصة ميلادها قائلة:

«فتحت عيني لأرى صورة مختلفة عني.

كان الذكر الأول...

كان اسمه والدي

بدأت أتعلّم منه وأنا أحبو فوق رصيف الأنثى

لابد من وجود سلطة تعيد الأنثى إلى حدود المكان.

ذاك المكان

هذا المكان

ذاك القبر

هذا الكهف

التقيت مع عيون أبي

وأنا أحسّ بلهفة احتضانه»[3].

[1] – ينظر: أنيس حمود: الموسيقا والمؤثرات الصوتية المسرحية، دار الوفاق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، د.ت، ص109.

[2] –نبيلة إبراهيم: مسرحية "الرهينة".

[3] – المصدر نفسه.

تلعب الموسيقى في عرض "الرهينة" دورا إيحائيًّا، توجّه المشاهد لمعرفة مواقف الشخصيات وحالاتها النفسية الشعورية، وتساعده على تتبّع تطوّر الأحداث الدرامية والإمساك بمختلف متغيّراتها.

ترافق الموسيقى خطوط الفعل وحبكة العمل الدرامي، وتسعى في ضوء قوة الفكر والخيال للمؤلف الموسيقي إلى توفير المناخات الحسية التي تعطي فضاء لوحدات العرض كما تزوّد سمع وخيال المتلقي بنشوة إمتاع سمعي، وتتيح لمخرج العرض الدرامي أن يبثّ دلالاته في الحالة التعبيرية للموسيقي[1]، ممّا يعني أنّ موسيقى "الرّهينة "هي تعبير ذو شحنة درامية تعبّر المخرجة من خلاله عن الموقف الدرامي، وتدمجه مع مختلف المكونات الدرامية الأخرى لتشكيل الدلالة الكلية للعرض،وإيصال الرسالة الدرامية إلى المشاهد.

موسيقى العرض ← خافتة دالة على الحزن.

موسيقى العرض ← عالية دالّة على القوة والجهر بالمعاناة.

بعد اختيار فضاء العرض المسرحي وتجهيز الديكور والإضاءة والألوان والموسيقى واللباس تتّجه المخرجة إلى اختيار الممثلين الذين يؤدّون أدوار الشخصيات على الخشبة، ويحوّلون النص المسرحي إلى فعل درامي.

يعدّ الممثّل المسرحي عنصرا فعّالا في العملية المسرحيّة، ومن المعروف أيضا أنّه من الصّعب الاستغناء عن الممثل في العرض المسرحي باعتباره عنصرًا جماليًا أساسيًا في الفرجة الدرامية وعنصرا ضروريا في العرض السينوغرافي، ومكوّنا جوهريّا في عملية التواصل بين الركح والصالة،[2]على المخرج أن يحسن انتقاء الممثلين المؤهلين لتجسيد الشخصية الورقية فوق ركح الخشبة، القادرين على إيصال الرسالة المسرحية إلى الجمهور.

حين يسعى الممثل المسرحي نحو تجسيد صوت الشخصية المسرحية وجسمها ومشاعرها التي هو بصدد أدائها في موقفها الدرامي، فهو إنما يفعل ذلك عن طريق المعايشة– في أثناء

[1] – ينظر: أنيس حمود، الموسيقا والمؤثرات الصوتية المسرحية، ص110، 111.

[2] – جميل حمداوي، محاضرات في فن المسرح، ص269.

التدريب على الأقل- على أبعاد تلك الشخصية اجتماعيا وجسميا ونفسيا[1]، يتحرّر الممثل بذلك من أناه، ويجسّد أنا شخصيّة جديدة غريبة عنه يتعايش معها أثناء التدريب، ويجسّدها على الخشبة في مرحلة العرض.

جسّد الممثلان تيمة "الهيمنة الذكورية والخضوع الأنثوي" على الركح لفظًا وفعلاً وشعورًا دون تدخّل الأنا الحقيقية لكلّ منهما فقد توارت الشخصية الحقيقية لـ "نوال مسعودي" و"محمد الطاهر الزاوي" خلف شخصيتي "الرجل، الرهينة"، يتضح هذا من خلال قول الممثّل "أنا السجن...أنا السجّان"، وقول الممثلة: "الرهينة": أنا العورة، ومنه فإنّ «ذروة فن الممثل تكمن فيما يفرضه على المشاهد من الإحساس بأنّه لا يستطيع بأي حال أن يعطي النص معنى أو مغزى آخر، والممثل يترجم بلغة مرئية ومسموعة كلمات ووقفات النص المسرحي، إنّه يترجمها بجسده ووجهه وصوته مظهرا للحزن أو السرور».[2]

خرجت "نبيلة إبراهيم" في عرض "الرهينة" سنة 2014م، عن تقنيات العرض الكلاسيكي والسينوغرافيا التقليدية عند تأثيث الخشبة وانتقاء الممثلين، فقد شخصت الجمادات "المرآة" والحيوانات "الجرذ"، وأدلجة العرض المسرحي المعاصر بإيديولوجيا العصر الجاهلي.

أدى "محمد الطاهر الزاوي" دورا واحدا، في المقابل أدّت "نوال مسعودي" دورا مركّبا، وضعت فيه وشاحا أسود على صدرها، ومثّلت دور امرأة الأمّ، مستحضرة موقفها الخاضع لسلطة الرجل وهيمنته عليها حين تقول:

«والدتي كانت تقول: لقد رأى في الحلم من يذبحك

كان والدي

اقتنع بوجودي عنوة.

كانت والدتي...

أضاعتها التضاريس لتلدني أنا.

---

[1] – ينظر:أبو الحسن سلّام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط2، 2020، ص165.

[2] – المرجع نفسه، ص167.

خارج إرادة أبي»[1].

إنّ شاهد وجود الإنسان جسده، ومحرّك هذا الجسد هو النفس بنوازعها وأحوالها ورغباتها الخوف مثلا حالة شعورية باطنية مألوفة ذات مثير خارجي[2]، وفق هذا الطرح يكون الرجل مثيرا خارجيا مخيفا للمرأة /الرهينة في المسرحية، تهرب منه في بعض المشاهد لأنّه يشكّل خطرا عليه وتواجهه في مشاهد أخرى برغبة في التحرر منه.

نذكّر أنّ النص المسرحي له حضور مزدوج فوق ركح المسرح، أولا كمجموعة من العلامات الصوتية التي يرسلها الممثلون، وثانيا كعلامات لغوية تعمل على توجيه العلامات غير اللغوية لهذا من الواضح جدا أنّ نظام النص المكتوب هو الذي يعمل على توجيه علامات العرض[3]، نعود في هذا الطرح إلى ما كتبه (بويش) في نص التوجيهات الإخراجية "امرأة تقف أمام نافذة صغيرة هي نقطتها الوحيدة لرؤية العالم الخارجي"، لم تحوّله (نبيلة إبراهيم) في العرض إلى عبارة منطوقة بل جسّدته على الخشبة.

مناقشة عامة للعرض:

يبدو عرض "الرهينة" الذي عالجت فيه المخرجة تيمة هيمنة الرجل على المرأة منذ العصر الجاهلي مستعينة بالمكونات اللغوية المتمثّلة في الحوار، وغير اللغوية المتمثّلة في الديكور والإضاءة واللون واللباس والموسيقى و جسد الممثلين متماسكا ومنسجما في شكله العام.

اعتمدت المخرجة في هذا العرض على تقنية التفضية المرجعيّة حيث أثّثت فضاءها المرجعي بديكور بسيط وقديم، ونشّطت الفرجة من خلال الإضاءة التي استخدمتها بالون الأسود والأحمر والأبيض. أبرزت من خلال الموسيقى التي وظفتها الحالة النفسية والشعورية للممثلين، كما حرصت على انتقاء ممثلين مؤهلين لتجسيد الشخصية الورقية فوق ركح الخشبة، قادرين على إيصال الرسالة المسرحية إلى الجمهور.

[1] – نبيلة إبراهيم: العرض المسرحي "الرّهينة"

[2] – ينظر: سعاد صايبة، جماليات الجسد في السرد: دار ميم، الجزائر، ط1، 2023، ص46.

[3] – ينظر: آن إيبرسفيلد: قراءة المسرح، ص292

المبحث الثاني: المسرح في مرآة العولمة: تجديد الخطاب وتحديث الوسائط.

يلعب السّياق التّاريخي والاقتصادي والاجتماعي، دورا مهّما في تطوير أدوات التّعبير ووسائل التّواصل «كلّما تطوّر الفكر البشري، وتطوّرت آليات تفكيره، تغيّرت أشكال تعبيره، ومن ثمّة تغيّرت إدراكاته للأشياء والحياة والعالم، وهو مبدأ يستقيم مع التطوّر التّاريخي المنطقي للمعرفة في علاقتها بالتّطور التّاريخي للحضارات»،[1]ممّا يعني أنّ أدوات التّعبير ووسائل التّواصل ليست مجرّد وسائل تقنيّة، بل هي نتاج لتطوّر الفكر الإنساني ووعيه بالتّحولات العلميّة والتكنولوجيّة وسياقاتها التاريخيّة والثقافيّة.

يعيش العالم تحولّات كبيرة أدخلت الإنسان في عوالم لم يفكّر أنّه يدخلها،وها نحن نعيش عصر ما بعد الحداثة، وإكراهات العولمة التي أصبحنا نُجرّ إليها طوعًا، وندخل إلى تاريخ جديد وحاضر تهيمن عليه سلطة العلامة، وسيطرة المعلومة والتّكنولوجيا،[2]أدّت العولمة إلى تحوّل فكريّ وثقافيّ يسهم في تقويض دور وسائل التّواصل الكلاسيكيّة، في مقابل صعود التقنيّة وهو ما فتح المجال لظهور آليات جديدة للتّعبير والتّواصل ترتكز على التّفاعل بين الإنسان والتّكنولوجيا الحديثة.

لقد فرض التّواصل الرقمي نفسه على الثّقافة والأدب، حيث نلاحظ تغييرا في مفهوم الكتابة ووظيفتها وأدواتها، فقد أصبحت مرتبطة بالتقنّية أكثر من الحرف، إنّ هذا التطوّر الحاصل الذّي فرضته التّكنولوجيا الجديدة لابد له أن يطال الثّقافة بما فيها من لغة وأدب.[3]

إنّ هذا التّداخل بين الأدب والتقنيّة حقّق شكلاً جديًدا من الكتابة منفتحًا على الوسائط المتشعبّة التي يتيحها الجهاز الرقمي، وخلق نمطًا مختلفًا من التّواصل التفاعلي بين الكاتب والمتلقي وبين العمل الأدبي والوسيط الرّقمي الذّي يعُرض فيه.

---

[1]–زهور كرام، الأدب الرقمي–أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية–، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص13

[2]– ينظر: آمنة بلعلى: العقل النقدي المعاصر إمكانات الاختلاف ومشروعية الاستئناف، دار ميم، الجزائر، ط1، 2023، ص48

[3] – ينظر:آمنة بلعلى، عبد الله العشي: فقه الشعر–من سؤال الشكل إلى أسئلة المعنى–دار ميم للنشر،الجزائر، د/ط، 2019، ص161 ، 162.

إنّ الأدب الرقمي التفاعلي هو نتاج حالة طبيعية تتماشى مع سلطة امتلاك الثروة الرقميّة إنتاجًا واستعمالاً، فكان من الطبيعي أنّ مجتمعا لينتجا أدبا يجسّد هذه الثقافة[1]، الأدب التفاعلي الرقمي باعتباره تحوّل جديد يتناسب مع سياق ما بعد الحداثة، فهو يتطلّب كتابة بأدوات هذه المرحلة التّي أفرزتها الثوّرة العلميّة والتكنولوجيّة.

استفاد المسرح الجزائري في الألفية الثالثة من الأدوات الرقمية الجديدة في كتابة النّصوص المسرحيّة وعرضها، نتج عنه تحوّل على مستوى تقنيّات الكتابة والعرض المسرحي يتناسب مع المتغيّرات التقنيّة الرقميّة «التغيّر حالة ثقافيّة متدرّجة تتمّ بشكل تلقائي، وفق الحاجات النفسيّة والاجتماعيّة التي ستختار من التقنيّة ما يجيب عن أسئلتها ويلبيّ حاجاتها، وهذا يعني أنّ أيّة حالة ثقافيّة لا يمكن أن تحدث إذا لم تكن هناك حاجة فعليّة تستدعيها، وضرورة لتحوّل القيم التي ترتبط بها، ومن ثمّة فأي تحوّل وتغيّر في الإبداع والأدب يأتي تلبية لظروف تفرض ذلك التحوّل»[2].

لقد فكّكت الوسائط التكنولوجيّة الجديدة الثوابت الدرامية الكلاسيكيّة، منها فضاء العرض الركحي أو خشبة المسرح ومكوّناتها السينوغرافية، وتمّ على إثرها الانتقال من فضاء العرض الواقعي إلى فضاء العرض الافتراضي، ومن ثمّ تقويض دور المخرج والممثّل على حدّ سواء في ظلّ هيمنة الوسائط الرقمية هذا يعني أنّ «الإنسان لم يعد وحده صانع الأشياء والأفكار، بل أصبحت تزاحمه مجموعة من الوسائط التي تؤدي دوره، وتفرض عليه شروطها ومقتضياتها ومنتوجاتها»[3].

يعيش العرض المسرحي الجزائري حالة من التشظي والانفلات والتماهي في سياق التحوّلات الجديدة التي أوجدتها العولمة، و«بذلك تحدث هجرة معرفية ونصية من وإلى ...ويتمّ كلّ ذلك عن طريق شبكة الإنترنت والوسائط الاتصالية الأخرى، فالتكنولوجيا تقدّم بعض الإمكانات المثيرة عن طريق الكمبيوتر».[4]

---

[1]–ينظر: آمنة بلعلى، عبد الله العشي: فقه الشعر–من سؤال الشكل إلى أسئلة المعنى– ، ص165.

[2]– آمنة بلعلى: العقل النقدي المعاصر، ص118–119.

[3]– ينظر: آمنة بلعلى، عبد الله العشي: – فقه الشعر من سؤال الشكل إلى أسئلة المعنى –، ص161

[4]– مشري بن خليفة، الشعر العربي في عصر العولمة، مجلة الأثر، العدد6، جامعة ورقلة، الجزائر.2007، ص38.

شهد العرض المسرحي في ظلّ التطور التّقني والتّكنولوجي انتقالا من الوسيط الواقعي "خشبة المسرح" إلى الوسيط الالكتروني "شاشة الهاتف أو الكمبيوتر"، نسجّل من خلاله تحوّلاً بارزًا على مستوى فضاء العرض الذي يصبح في متناول المتلقي بمجرّد الإمساك بالهاتف أو تشغيل الكمبيوتر، فتُبنى علاقة تشاركيّة بين المؤلّف والمتلقي حين يترك له مساحة للمشاركة في كتابة السيناريو، وتصميم العرض من جهة، وتفاعليّة بين المتلقي والعرض المسرحي الرقمي.

تقيم العروض المسرحيّة الرقميّة علاقة تفاعليّة مع المتلقي، وتشركه في تصميم العرض وتأثيثه بالمكوّنات السينوغرافيّة الرقميّة، ومن ثمَّ التّعليق عليه والتّفاعل معه عبر الرّوابط التّي تتيحها الوسائط الرقميّة، وهو ما نحاول إثباته من خلال دراسة عرض مسرحي رقمي تفاعلي متمثّلا في مسرحية "بلا نظارات الحياة أفضل" لـ"حمزة قريرة.

العولمة « مصطلح جعل العالم عالما واحدا موجّها توجيها واحدًا في إطار حضارة واحدة ولذلك تسمّى الكونية أو الكوكبة»[1] تسعى العولمة لخلق عالم منفتح، يؤثّر على الأدب والفنّ بواسطة الوسائل السمعيّة و البصريّة والتكنولوجيّة المهيمنة على المشهد الثقافيّ والأدبي.

وبما أنّ المسرح مؤسسة اجتماعيّة ثقافيةّ، لا يمكن أن يكون بعيدا عن التأثّر بمستجدات العالم الرقمي، فقد عرفت العروض المسرحيّة الجزائريّة تحوّلا نوعيّا نتجت عن اتّجاه الكتّاب المسرحييّن نحو الشّاشة الرقميّة، فأنتجوا مسرحيّات ذات خصوصيّة تفاعلية، بعد إشراك المتلقيّ في كتابة النصّ وتصميم العرض.

يطرح هذا التحوّل إشكاليّة على مستوى وسائط العرض، ومساحة التلقي، تختلط معها مفاهيم الأدب التفاعلي أو الأدب الرقمي، لا يمكن وضع مفهوم إبستمولوجي دقيق لها يفي بالحاجة الملحّة إلى بلورته، فإذا ركّزنا على عنصر التحوّل كخاصيّة رقميّة فهل يمكن إدراج الرّوايات والنّصوص الفيسبوكيّة أو الإلكترونيّة ضمن الأدب الرقمي؟ وهل يمكن اعتبار الإعجابات والإيموجي من صميم هذا الأدب؟، كما أنّه يمكن أيضا توسيع الدّائرة لتشمل حتى النّصوص الورقيّة، أفلا يمكن اعتبار كثرة المبيعات علامة على التّفاعل مع هذه النّصوص؟ ثمّ إنّ التّصفيقات التي تعقب إلقاء

[1]– البشير ضيف الله: العولمة وتحولات الكتابة من الورقي إلى الرقمي: قراءة في الأدب التفاعلي الرقمي، دار ميم الجزائر، ط1، 2019، ص15.

شاعر ما لقصيدته تعتبر تفاعلاً أيضا مثلها مثل الأحكام النقديّة المجيزة للأعمال الأدبيّة، فليس كلّ أدب تفاعلي رقميًا، لذلك يجب التّأكيد على مصطلح "التفاعلي الرقمي"، أي ذلك الأدب الموظِّف للتّقنية الرقميّة بكلّ تمثّلاتها والذّي يفسح مجالاً إلكترونيًّا للمتلقي للمشاركة والإضافة والتّعليق.[1]

ننطلق من هذا الطرح لدراسة المسرحية الرقمية التفاعلية المتمثّلة في "بلا نظارات الحياة أفضل" لـ"حمزة قريرة"، ونؤكّد أنّها تختلف اختلافًا تامًّا في نصّها وعرضها عن النّصوص المسرحيّة الورقية والعروض الركحية، كونها مرتبطة بتقنيّات الحاسوب ووسائطه المتعدّدة، أمّا صفة التفاعليّة فتكتسبها من تفاعل المتلقي معها عبر الرّوابط التي يتيحها له الفضاء الرقمي ليبحر ويكتب ويعلّق ويصمّم عروضا ولوحات لهذه المسرحية.

نُعزي اصطلاح المسرحيّة الرقميّة إلى ارتباطها بالتقنيّة، والجهاز الرقمي (الحاسوب)، ونربط صفة التفاعليّة بعلاقة هذه المسرحيّات مع المتلقي الذّي يتفاعل معها عبر مختلف الرّوابط، فيصبح شريكا للكاتب في كتابة المسرحيّة وتصميم عرضها.

تحصّلنا في رحلة بحثنا عن المسرح الرّقمي التّفاعلي في الجزائر على تجربة واحدة متمثّلة في "بلا نظارات الحياة أفضل" ل"حمزة قريرة"، ونرجع قلة إنتاج هذا النّوع من المسرحيّات في الجزائر إلى الصّعوبات التي يواجهها الكاتب المسرحي، فهو يتطلّب مهارات عالية ومؤثّرات صوتيّة وبصريّة متميزة، قد يحتاج فيها إلى تخويل شركات برمجة تقوم بهذه المهمة، ونقل رؤيتة إلى الشّاشة الزّرقاء، ثمّ استئجار الموقع على الإنترنت، وفي كلتا الحالتين يكون العمل للكاتب لأنّ هذه العمليّات تمّت باختياره وحظيت بموافقته، فيقترن عنوان العمل باسم المنتج إذا لم يتح المجال للمتلقي ليكتب شيئا، ويتحقّق تفاعله مع العمل من خلال متابعته وقراءته، أما إذا أتاح الكاتب للمتلقي المجال ليكتب شيئا فيكون للكاتب فضل البدء فقط، فهو شريك في امتلاك النص وليست له ملكيتّه المطلقة. وفي هذه الحالة لا يقترن عنوان العمل باسم منتجه.[2]

---

[1]– ينظر: البشير ضيف الله، العولمة وتحولات الكتابة، ص77.

[2]– ينظر:إبراهيم أحمد ملهم، الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط، 2013، ص58.

وبما أنّ المسرحيّات الرقميّة التفاعليّة تطرح إشكالية التّجديد على مستوى كتابتها، ينبغي على الكاتب «أن يتجاوز النّظام اللغّوي إلى نظام تقني في عمليّة الإبداع، الأمر الذي يتطلّب منه التعرّف والتمرّن على تقنيّات الحاسوب، فيصرف همّه إلى التقنيّة بدل اللّغة»[1] باعتبارها تطرح سؤال التّجديد، ويجب على القارئ أيضا «أن يغيّر طريقته في التّعامل مع اللّغة والانخراط في نظام دلالي آخر هو النّظام الرقمي»[2].

تفرض المسرحيّات الرقميّة التفاعليّة مقاربة إبداعيّة جديدة، تطرح إشكاليّة التّجديد على مستويين: الكتابة والعرض من جهة والتلقي من جهة أخرى، يتطلّب تجاوز الكاتب للنّظام اللّغوي نحو نظام تقني مع الإلمام بتقنيّات الوسيط الرّقمي، كما يدعو السّياق نفسه المتلقّي إلى تفكيك علاقته التقليدية مع اللغة، وإعادة تشكيل علاقة تفاعليّة معه، «وبما أنّ التّفاعل الذّي يكون مع النص الأدبي الورقي، سيختلف عنه في النص المترابط سيكون من الصعوبة إدراك التّشظي في الذّوات المتفاعلة الذي يفرضه التشظّي في العمل، نتيجة تعدّد الرّوابط والوسائط، ومن ثمّة صعوبة الإحاطة بالموضوع الجمالي الذي تتقاسمه هذه الوسائط والبحث عن الوحدة وسط هذا التّشظي وعليه تطرح قراءة النص الرقمي إشكاليّة معرفيّة وإجرائيّة عويصة».[3]

يواجه المتلقي في النصّ الرقمي التفاعلي تحدّيات عديدة في تعامله مع الصّوت والصّورة والموسيقى حيث يقتضي التّفاعل معها ضرورة الإبحار عبر روابط تفاعليّة، ليتمكّن من الإضافة والتّعليق عليها، وتصميم فيديو أو رسم لوحة لها، لكنّ تعامله معها يظلّ سطحيّا فلا يستطيع الإمساك بدلالتها، ولا يعرف الهدف من توظيفها، فتصبح هذه العناصر حينئذ بالّنسبة له مجرّد أدوات تقنيّة أفرزها الوسيط الرقمي.

ولعلّ المسرح الرقمي التفاعلي الذي يطرح أسئلة الكتابة والتلقي، يطرح سؤال النّقد أيضًا فيجب على النّاقد أن يعرف هويّة الكاتب الأصلي ويدرك دور الكتّاب الذين أصبحوا شركاء للكاتب في إنتاج النص.

---

[1] – آمنة بلعلى: خطاب الأنساق–الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص104.

[2] – آمنة بلعلى: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] –آمنة بلعلى: العقل النقدي المعاصر، ص132.

يواجه النّاقد المسرحي «إشكالات عديدة في التّعامل مع الممارسة المسرحيّة التفاعليّة فهو من جهة يواجه نشاطًا موزّعًا بين الكتابة والعرض ولكلّ منهما خصوصيّته وبالتّالي طريقته الخاصّة في تحليله، وتفسير إشاراته وسياسة تلقيّه. ومن جهة يواجه نشاطًا معقّدا يشترك في إنتاجه كلّ من الكاتب والممثّل والمخرج والمهندس التّقني ولكلّ واحد من هؤلاء دوره الخاص في هذه الممارسة».[1]

تفرض المسرحيّة التّفاعليّة حضور ناقد ملمّ بعلوم ومعارف متعدّدة، وبمختلف التقنيّات التّي يُتيحها الوسيط الرقمي من صوت وصورة وموسيقى، فلم يعد النّقد مقصورا على فهم وتحليل اللّغة «إنّ وسائل التواصل المختلفة التي تقوم عليها التكنولوجيات الجديدة، تفرض مثيرات حسية قابلة للإدراك بكل حواسنا ولذلك تتعدد القنوات مرئية وسمعية، ثابتة ومتحركة وتتعدّد معها الرسائل والوحدات المكوّنة لها الأمر الذي يستوجب تدخّل مجموعة من العلوم والمعارف لتفكيكها وتأويله».[2]

إنّ الانتقال من الصيغة الورقية إلى الصيغة الرقمية يحمل معه تغييرا في طبيعة الأدب ووظيفته وأدواته اللّغوية والتقنيّة. فلا بدّ أن يفرض هذا التغيير كذلك تغيّرا في الإجراء ينسجم مع الصيغة الجديدة، فليس من المستساغ منهجيا أن نقارب ظاهرة جديدة بمنهج سابق عليها هو أصلا مرتبط بظاهرة مغايرة،[3] ممّا يعني أنّ تقويض مركزيّة الكتابة والورق والركح في المسرح الرقمي التفاعلي في مقابل صعود سلطة التقنيّة، يقتضي وجود كاتب متمكّن أدوات الكتابة التقنيّة ومتلقّ واع بآليات قراءة النصّ الرقمي التفاعلي، وناقد ملمّ بمختلف الأدوات التقنيّة، عارف بآليات القراءة حتّى يتسنى له مقاربة المسرحيات الجديدة «فكيف يستطيع النّاقد إعادة بناء النص وهو إن فعل كيف يوصل هذا إلى القارئ؟ هل عليه أن يخترع نقدا رقميًّا له مواصفات الإبداع نفسها يجبر القراء عليه ومن ثمّة هناك ضرورة لتجسيده على الورق فيكون إيذانا بانتهاء الكتاب؟ وكلّ المؤشرات تقول ببقاء الكتاب والعودة إليه».[4] لكن في الحقيقة لا يحتاج المسرح الرقمي التفاعلي نقدا جديدا ولا ناقدا جديدا، بل يكفي أن يستوعب النّاقد خصائص الوسيط الرقمي وإمكاناته، لأنّ إشكاليّة المسرح

[1]– ينظر: آن إيبرسفيلد: قراءة المسرح، ص11.

[2]– ينظر: آمنة بلعلى، عبد الله العشي، فقه الشعر، ص179.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص166.

[4] – آمنة بلعلى: خطاب الأنساق–الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، ص112.

الرقمي التفاعلي مرتبطة أساسا بطبيعة المادة المعروضة وفضاء العرض،وليس بالنّاقد في حدّ ذاته.

تطرح تجربة المسرح الرقمي التفاعلي سؤال موت الجنس الأدبي، وتحوّل فضاء العرض المسرحي، فهل يعدّ ميلاد المسرح الرقمي التفاعلي موتا حتميا للنص المسرحي الورقي؟ وغيابا أبديا لخشبة المسرح؟

لم ينبثق المسرح الرقمي التفاعلي من العدم، كما أنّه لا يهدف إلى طمس النص المسرحي الورقي وإلغاء خشبة العرض، بل يشكّل امتدادا لهما بأدوات جديدة تعكس تحوّل المسرح الجزائري في ظلّ سياق ما بعد الحداثة، «إنّ ما يحدث في المجال التخييلي الرقمي، ليس قطيعة بقدر ما هو عبارة عن تغيير سؤال الأدب من منتجه المباشر المؤلّف/الكاتب إلى القارئ، ومن التعامل مع اللّغة السرديّة المألوفة باعتبارها جوهر الفعل المحقّق للحالة النصيّة، إلى اعتبارها مجرّد عنصر من بين عناصر لغويّة جديدة، تدخل بمنطقها وآلياتها وطريقته تعبيرها لغة البرمجة المعلوماتية».[1] انطلاقا من هذا الطّرح لا يمكن الحديث عن موت النص المسرحي الورقي، بل يجب الإقرار باستمراريته كمكون من مكونات المسرحية الرقمية التفاعلية التي لم تعد مجرّد نوع مسرحي، وإنما أضحت واقعا أوجدته التطوّرات التكنولوجية.

لقد طال التحوّل الرقمي المسرح الجزائري، فاتّجه نحو التأسيس لتجربة مسرحية رقميّة تفاعلية تتمثّل في مسرحيّة "بلا نظّارات الحياة أفضل" لـ"حمزة قريرة" يمكن اعتبارها بداية لتراكم إنتاجي في مجال المسرح الرقمي التفاعلي في الجزائر بما أنّ المسرح «يمثّل شأنه شأن أي تجربة في الإبداع، أهمية بالنسبة لتاريخ إبداع أمّة، والأدب الرقمي لا يعني أنّه تعبير عن مطالب تفرضها التّكنولوجيا التّي يعدّ الانخراط فيها ضرورة وإنّما بوصفه تعبيرا عن تحوّلات حقيقيّة وحاجيات داخليّة تفرضها حركة التّاريخ الخاصّة بأمّة من الأمم».[2] وبناء على ذلك فإنّ التحوّل الذي طال الأدب بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة يتطلّب مقاربة مخصوصة، «تقوم على المتحوّل وليس على الثّابت

[1]– زهور كرام: الأدب الرقمي– أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية، ص 27.

[2] – آمنة بلعلى،خطاب الأنساق، ص170.

كما هو الشأن في النظريات»[1]لأنّ التقنيّة في تطوّر مستمر، ولا يمكن للمسرح الرقمي التفاعلي أن يحمل ملامح ثابتة بل سيستمر بصورة مختلفة استجابة لتطوّرات التقنية، «وإذا كان هذا التحّول لم تتمّ صياغته بعد بالشّكل الإنتاجي المفروض في مشهد الذهنيّة العربيّة نظرا لافتقار هذا البعد التحوّلي إلى تراكم إنتاج هذه الأشكال التعبيريّة، من أجل رصد منطق التحوّل فيه، فإنّه أصبح الآن سؤالا مستفزّا لراهنيّة شكل التّعبير السائد، إنّه تحوّل يتّم ببطء في شرط تعرف فيه المجتمعات العربية استهلاكًا متواترًا لشروط هذا التحوّل أي استهلاك الوسائط الرقميّة أكثر من العمل على إنجاح تجربة توظيفها لصالح تطور الفكر والممارسة، وذلك بسبب معيقات الفكر الحداثي التي ما تزال تعرقل كل انتقال حقيقي، وفعّال نحو الحداثة باعتبارها ممارسة حياتية وذهنية وفكرية».[2]

لا يمكن إنكار أنّ سياق الحداثة أحدث تحوّلات جذريّة في المسرح الجزائري عبر انفتاحه على التّجريب وتبنيّه لأساليب كتابة وتقنيّات عرض متنوّعة، غير أنّ هذه الأساليب التّي شكّلت في تلك المرحلة تحوّلات كبرى للمسرح، أضحت اليوم تعرقل تطوّر المسرح الجزائري في سياق ما بعد الحداثة، وحالت دون مواكبة المسرح لمستجدّات الثّورة التكنولوجية.

1- بلا نظارات الحياة أفضل: نحو مقاربة رقمية تفاعلية في المسرح الجزائري.

البطاقة التقنية لمسرحية (بلا نظارات الحياة أفضل)

العنوان	بلا نظارات الحياة أفضل.
الكاتب	حمزة قريرة.
النوع المسرحي	المسرح الرقمي التفاعلي.
فضاء العرض	مدونة الأدب والفن التفاعلي الالكترونية.
سنة العرض	2020

[1] – آمنة بلعلى، عبد الله العشي، فقه الشعر، ص178.

[2] – زهور كرام: الأدب الرقمي–أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية ، ص14–15.

يسعى "حمزة قريرة" من خلال تأسيس موقع الأدب والفن التّفاعلي سنة 2018م إلى توفير مدوّنة رقميّة تفاعليةّ في الجزائر، تضمّ الأدب الشعبي، أدب الطفل، الرّواية، الشّعر المقامة، المسرح الأفلام، والمقالات، تتيح للمتلقي الدخول في مغامرة المشاركة التفاعليّة للأدب والفن.

إنّ أوّل ما يلاحظه المتلقي عند الولوج إلى موقع الأدب والفن التفاعلي لـ "حمزة قريرة"، هو عنوان المسرحيّة "بلا نظارات الحياة أفضل" الذّي «يشكّل قيمة دلالية عند الدّارس حيث يمكن اعتباره ممثّلا لسلطة النص وواجهته الإعلاميّة التّي تُمَارَس على المتلقي فضلاً عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فكّ غموضه»،[1]ولعلّ التحوّل يبدأ في هذه المسرحيّة من عنوانها، فنلاحظ من صياغته الاسمية أنّه انزياح عن المسند (المبتدأ) أي"الحياة" ويعني بها مأساويّة الحياة الواقعيّة التّي يعيشها الطّفل في المسرحيّة، وتوظيفه "الواقعي" يقودنا إلى استحضار مضمر ضمني يتمثّل في نقضيه "الافتراضي" الذّي يحيلنا مباشرة إلى الفضاء الذي عرض فيه "حمزة قريرة" مسرحيته الرقميّة التفاعليّة.

حوّل المسرح الرّقمي التّفاعلي فضاء العرض من الخشبة نحو الشّاشة ليحقّق تواصلا تفاعليّا بين الكاتب والمتلقي بواسطة الأدوات التقنيّة التّي يتيحها الوسيط الرقمي، «تعمل الوسائط التقنيّة على التّأثير في المتلقي لتتحوّل إلى أداة للهيمنة الرمزية فيما يسمى الأدب الرقمي، حيث تقف مختلف الوسائط كالصّور والموسيقى، لتزاحم العلامة اللّغوية، وتتحقّق الفعاليّة التواصليّة في مجموع التقنيّات التّي عوّضت ما يعرف بالتّبادل المباشر بين شخصين أو أكثر، بالتّبادل عن بعد بواسطة تقنيات الاتصال»،[2]نلاحظ ذلك في الواجهة الأولى التي تظهر أمامنا عند الولوج إلى موقع الأدب والفن التفاعلي:

[1]– شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2005 ص11.

[2] – ينظر: آمنة بلعلى، عبد الله العشي، فقه الشعر، ص176

صورة13: واجهة موقع الأدب والفنّ التفاعلي.

يدعو الكاتب من خلال عبارة (اضغط هنا) إلى المتابعة البصريّة للمسرحيّة «يختص هذا العنصر بالنصوص متعدّدة الوسائط التي تحقّق للقارئ متعة التفاعل والتبصّر والإصغاء أو الاستماع، فهي تشتغل على حواسه وتستنفرها من وضعيات مختلفة»[1]، وبعد الضّغط على شاشة الهاتف أو النقر بواسطة الفأرة على لوحة المفاتيح فوق عبارة(اضغط هنا) يدخل المتلقي إلى منصة العرض الظّاهرة في الصورة الآتية:

[1]– ينظر: البشير ضيف الله، العولمة وتحولات الكتابة من الورقي إلى الرقمي، ص84.

صورة14: منصّة عرض مسرحيّة بلا نظّارات الحياة أفضل.

ينقر المتلقي على رابط المسرح التّفاعلي المكتوب باللّون الأزرق، الظّاهر في الصّورة أعلاه فتتّم إحالته إلى رابط آخر للمسرح التفاعلي مكتوب باللّون الأزرق أيضا، يظهر في الصورة الآتية:

صورة15: رابط المسرح التّفاعلي.

وبعد الضغط على (المسرح التفاعلي) يقرأ المتلقي نبذة قدّمها الكاتب عن هذا النوع من المسرح، نوضّحها في الصّورة الآتية:

صورة16: نبذة عن مسرحيّة بلا نظّارات الحياة أفضل.

بعد قراءة النّبذة، ينزل المتلقي إلى الأسفل بواسطة الفأرة، فتظهر أمامه الشّاشة التّي تضمّ معلومات عن النص وجنسه الأدبي "مسرحية" من خلال صورة الأقنعة الظّاهرة في أعلى يمين الصّورة، ونوعه الفنّي "المسرح التفاعلي" ،إضافة إلى عنوانه "بلا نظارات الحياة أفضل"، واسم المؤلّف "حمزة قريرة"، يمكننا قراءة هذه المعلومات من الصور الملتقطة من العرض المسرحي الرقمي التفاعلي:

صورة17: معطيات المسرحيّة.

وبعد الضّغط على رابط المسرحيّة المكتوب بالأصفر،تظهر أمام المتلقي شاشة كُتِب عليها ملخّص المسرحية بعنوان: (إطلالة حول المسرحية)، تظهر في الصورة الآتية:

صورة18: إطلالة حول المسرحيّة.

يخصّص الكاتب رابطا للإبحار في المسرحيّة في نهاية الإطلالة، «والإبحار من الوظائف المهمّة للمتلقّي المبحر أو الجوّال–بتعبير يقطين– للنّفاذ إلى عمق النص ومحاولة ترصّد ذبذباته وأيقوناته ومن ثمّة تنشيط المعينات للتنقّل بسلاسة وحريّة بين النصوص»[1].

يعرّف (سعيد يقطين) "الإبحار"بقوله: الإبحار هو الطّريقة التّفاعلية، وهذه الطّريقة وهي تأتي استجابة لتحوّل الوسيط، تقدّم صورة جديدة للفضاء لأنّها تنقلنا من من الحديث عن النص باعتباره فضاء إلى النص–الفضاء، حيث يأخذ التّنظيم النصي بعدا جديدا، يتماهى والشّروط التي يفرضها الفضاء الشّبكي(الإنترنت) الذي لا يمكن أن يتحقّق إلاّ من خلاله، فيكون الإبحار (الانتقال بين الجزر النصيّة المختلفة) عندما يشرع المستعمل، وهو يتحرك في جسد نص ما، في تنشيط الرّوابط

[1]– البشير ضيف الله، العولمة وتحولات الكتابة من الورقي إلى الرقمي ، ص84.

التي تسمح له بالانتقال بين عقد النص المختلفة.يظلّ المستعمل ممسكا بالدفة متحرّكا بين الفضاءات النصيّة»[1].

بعد النّقر على رابط "الإبحار"يظهر رابط جديد للمتلقّي، يمكّنه من بداية كتابة مسرحيّته الخاصّة، ووضع نواة جديدة ومشاركتها مع متلقّين آخرين، هذا ما نلاحظه في الصورة الآتية:

صورة19: كتابة نواة جديدة للمسرحيّة.

يستطيع المتلقّي من خلال هذا الرّابط أن يشارك في كتابة مسرحية جديدة انطلاقا من النّواة الأولى التي وضعها الكاتب «يدخل القارئ كشريك مع الكاتب في إنتاج النص، ويتعدّد الكتّاب ويتحوّل النص إلى شبيه بكائن أسطوري بحسب عدد القراءات والتّأويلات والتّعليقات والإضافات بما يُضاف إليه أو يُمحى منه أو يُعدّل فيه، نصّ متعدّد منفتح على الأضواء والأصوات والأشكال والألوان والأيقونات والرّسوم. ممّا يخلق نوعًا من التّحدي أمام القارئ والنّاقد المدعوين إلى طريقة جديدة في القراءة والنّقد والفهم والتّأويل تستثمر كلّ المعارف التي يتقاطع معها النص الرقمي»[2].

ولعلّ الهدف الرئيس الذّي جاء به المسرح الرقمي التفاعلي هو «تحويل المتلقّي من مستقبل سلبي إلى مشارك إيجابي باستطاعته أن ينفذ إلى أعماق العمل الفنّي وأن يسهم في صنعه

[1] – سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، –نحو كتابة عربية رقمية–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط1، 2008، ص33.

[2] – آمنة بلعلى، عبد الله العشي، فقه الشعر، ص186

ومداومة تجديده»[1]، تعيد المسرحيّة الرقمية التفاعلية الاعتبار للمتلقّي وتجعله مشاركاً فعّالا في إنتاج النص، متفاعلا مع مختلف تمفصلاته، فهو بذلك «يؤدّي دوران: القراءة والكتابة معًا»[2].

ينتج عن الإمكانات التّي تتيحها التكنولوجيا ووسائطها الالكترونية المتعدّدة، ممارسة الحريّة في أبعد حدودها بما فيها حريّة المبادرة والاختيار والكتابة والتّعليق والإبحار في فضاءات مواقع الشّبكة العنكبوتيّة،[3] وبناء على ذلك تتيح مسرحية "بلا نظارات الحياة أفضل" للمتلقّي حريّة مطلقة للإبحار فيها وكتابة نصوص جديدة انطلاقا من نواتها الأصليّة، والتّعليق على مختلف مكوّناتها من نصوص ولوحات ومقاطع فيديو.

تقيم المسرحية الرقمية التفاعلية "بلا نظارات الحياة أفضل" علاقة شراكة بين الكاتب الأصلي للنص "حمزة قريرة" والكتّاب الجدد "المتلقّين" هذا ما يحيلنا إلى فكرة موت المؤلّف عند "رولان بارث" حيث يمكن لأيّ قارئ أن يصبح مؤلّفا للنص من خلال إعادة كتابته انطلاقا من نواة النص الأصلي «لقد وفّرت الكتابة التفاعليّة للمتلقّي فرصًا لا نهائيّة في إنتاج وإعادة إنتاج المعنى في بناء النص وفق رؤيا مختلفة تمامًا باستغلال الوسائط وتعدّد الرّوابط».[4]

فتحت الوسائط الجديدة للثقافة العربية مجالا واسعا وفعّالا لم تشهده عبر تاريخها وأعانتها على الإفادة من مصادر معرفيّة لم تكن في متناولها، ومكّنتها من الوصول إلى عدد لا حصر له من القرّاء.[5]

في ظلّ الثورة الرقميّة وتطوّر التقنيّة بدأت تظهر تصوّرات جديدة حول آليّات إنتاج النّصوص المسرحيّة وكيفيّة تلقّيها «ومع تسارع أثر الوسائط التفاعليّة التي أسفرت عنها وسائل الإعلام والاتّصال الجديدة وخصوصًا الإنترنت ظهر تصوّر جديد وهو ما يسمى التصوّر الرّقمي أو الالكتروني الذّي يجعل من النص مجموعة من الشّذرات تربط بينها محدّدات رقميّة هي ما

---

[1] – نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات–رؤيا لمستقبل الخطاب الثقافي العربي–عالم المعرفة– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ع184، أفريل، 1994، ص 490.

[2] – سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية ، ص 201.

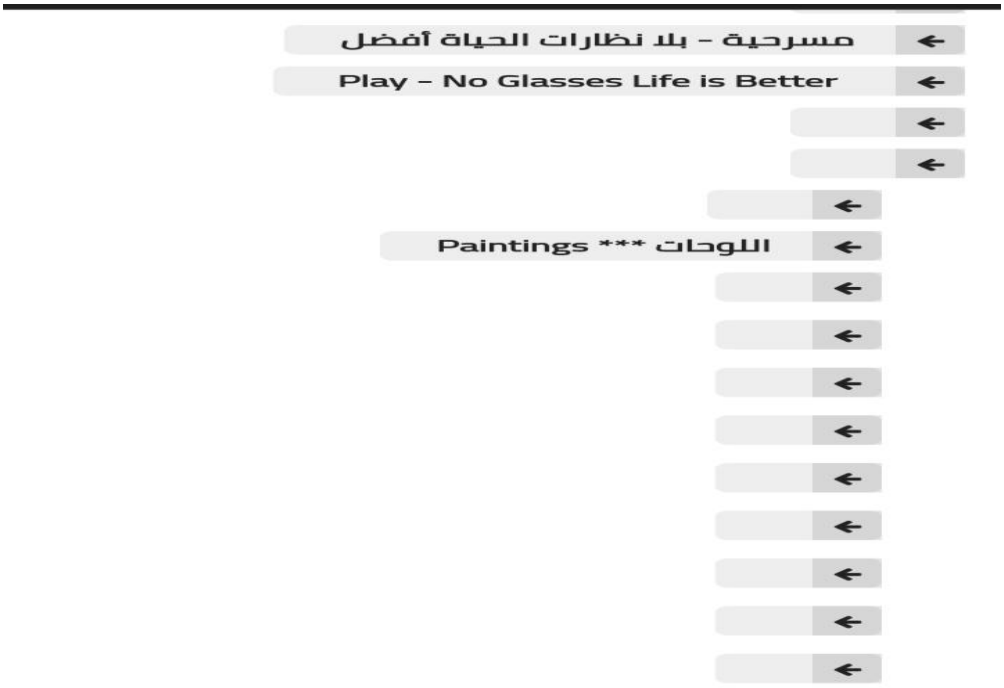
[3]– ينظر: زهور كرّام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية، ص17.

[4]– البشير ضيف الله، المرجع السابق، ص85.

[5]– ينظر:آمنة بلعلى، عبد الله العشي، فقه الشعر، ص185.

عُرف بالرّوابط، وذلك من أجل خلق تفاعل بين النص والوسائط وتسهيل التنقّل بين ثنايا النص،وتوجيه القارئ إلى التّفاعل مع النص بواسطتها»[1].

تبُنى مسرحيّة "بلا نظارات الحياة أفضل" على تعدّد الرّوابط التّي تقود القارئ من عمليّة إلى عمليّة أخرى، بعد الإبحار، وكتابة نواة مسرحيّة جديدة، يضغط على رابط اللّوحات فتظهر أمامه الشّاشة الآتية:



صورة20: روابط لوحات مسرحيّة "بلا نظّارات الحياة أفضل"

بعد النّقر على أحد الأسهم تظهر اللّوحة، وبوضع مؤشّر الفأرة مرّة أخرى على اللّوحة يظهر سيناريو اللوحة أو عرضها التلفزيوني أو المسرحي حسب ما وضعه الكاتب لكلّ لوحة، نستدلّ على قولنا بلوحة "فراق"، عند الضّغط على أيقونتها لا تظهر اللّوحة وتظهر خانة السّيناريو ويدعو الكاتب من خلاله المتلقّي إلى تصميم لوحة بناءً على الوصف الذي قدّمه له، وتصميم مشهد مسرحي لها، يبدو ذلك من خلال الصّور الآتية:

4 – ينظر: آمنة بلعلى: خطاب الأنساق–الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، ص 100.

فراق

لوحة واقعية

اللوحة في طور الإنجاز... يمكنكم تصويرها بأنفسكم وإرسالها لنا... نحتفي بتفاعلكم... مفاتيح السيناريو في الأسفل

ملخص اللوحة/

منظر أمامي للبيت (في المشهد الأم أمام البيت مستندة إلى الجدار يبدو عليها التعب والمرض وضمادات على وجهها، كما تبدو غائبة عن واقعها تراقب فقط، ولد صغير في الخامسة من عمره يرتدي نظارة يقف بجانب أمه في حالة ذهول تام يراقب أمه تارة والمشهد أمامه تارة أخرى. في المشهد فتاة صغيرة في الثانية من عمرها تبكي بحرقة وامرأة ورجل يحملانها ومتجهان نحو سيارة أمامهما، ويتبعهما فتاتين الكبرى تحاول منع الأصغر التي تحاول استعادة الفتاة الصغيرة، ومن نافذة المنزل امرأة تراقب المشهد بمكر) يصوّر المشهد يوم قدوم أقرباء الفتى لأخذ أخته الصغرى لتبنيها بعد أن تدهورت حالة أمه ولم يجدوا من يعتني بالفتاة، وهو في حيرة من أمره وأخته في الخامسة عشرة تحاول منع ذلك لكن أختها الأكبر تمسك بها وكأن الأمر مقدّر. اللوحة صامتة يتم تصويرها بالتصوير البطيء مع موسيقى حزينة مدة اللوحة/ 3دقائق العودة

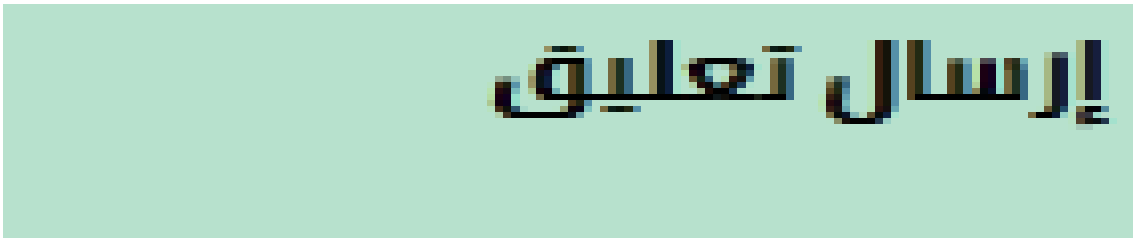
صورة21: سيناريو لوحة (فراق)

اللوحات / Paintings- ذكرى وألم-Remembrance and pain/ فراق/ separation

صورة22: عرض مسرحي للوحة(فراق)

صورة23: تصميم عرض جديد للوحة (فراق)

لقد ترك الكاتب الأصلي للمتلقّي مساحات لإرسال تعليقاته الخاصّة عبر الرابِطَين الآتيين:



صورة24: رابط إرسال تعليق للكاتب الأصلي.

صورة25: رابط العودة للمراحل السابقة أو إضافة تعليق جديد.

تتميّز مسرحية "بلا نظارات الحياة أفضل لحمزة قريرة" بطابع رقمي استنادًا إلى الوسيط الذّي عُرضت فيه، والروابط المتشعّبة التي بُنيت عليها، وانطلاقا من الإمكانات السمعية البصرية التي يتيحها الفضاء الرقمي كالصوت والصورة والحركة، ومن خلال الروابط التوجيهيّة التي يتركها الكاتب للمتلقي: أبحر، أرسل تعليقا، صمم صورة، صمّم عرضا...الخ، وتفاعليّا حين يتفاعل المتلقّي معها ويصبح شريكًا في إنتاج هذه المسرحيّة، وبناء على ذلك عُرضت هذه المسرحيّة «بصيغة جديدة للتّنظيم النصي، تهدف للتحرّر من إكراهات النّص بعدم فرضها مسارًا ثابتا على القارئ الذي غدا يكفيه النّقر على جملة من الرّوابط الكفيلة بإيصاله إلى كتل إخباريّة أو سرديّة جديدة متتبعًا تداعياته وأهدافه الخاصّة ».[1]

وظّف "حمزة قريرة" في المسرحيّة الرقمية التفاعلية "بلا نظارات الحياة أفضل" وسائط متنوّعة شملت الصوت والصورة واللوحات، وسيناريو العرض، وفيديو العرض، يصل إليها المتلقّي من خلال روابط متشعبّة ما يكسب المسرحية جمالية مغايرة « تجعل من العمل يتلألأ بين ثنائيّة السّمع

[1]– لبيبة خمار: شعرية النص التفاعلي، آليات السرد وسحر القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014، ص64 .

والإبصار، والثّانية نفعيّة تتمثّل في إمداد العمل بعناصر مساعدة للعناصر التقليديّة تساعده في التّعبير عن المضمون ببراعة ودقة أكثر من ذي قبل»[1] هذا يعني أنّ نصّ المسرحيّة التّفاعليّة الرقمية وعرضها يختلفان عن نصّ وعرض المسرحيّة التقليديّة استنادا إلى الخصائص التّي يتيحها الوسيط الرّقمي، وبذلك يشهد المسرح الجزائري «شكلا جديدا من التجلّي الرّمزي باعتماد تقنيّات التّكنولوجيا الحديثة، والوسائط الالكترونيّة. وإذا كانت كلّ حقبة تاريخيّة يعبّر أفرادها عن علاقتهم بالعالم، وتصوّرهم للوجود من خلال عدد من الأشكال الرمزيّة التّي تكون ذات علاقة بآليّات التّفكير ومناهج التواصل المتاحة، فإنّ الأدب الرقمي أو المترابط التفاعلي الذي يتمّ في علاقة وظيفية مع التّكنولوجيا الحديثة لا شكّ أنّه يقترح رؤى جديدة في إدراك العالم، كما أنّه يعبّر عن حالة انتقالية لمعنى الوجود ومنطق التفكير».[2]

بما أنّ النص المترابط هو نص افتراضي محتمل، لا يأخذ شكله الواقعي إلا من خلال نشاط القارئ، مما يجعل منه نصا تفاعليا لأنّ التواصل أصبح يتطلّب التّشارك، فالحركة أصبحت تتّجه من النص إلى القارئ وبالعكس، خلافًا لما كان عليه الأمر مع النّص الذّي كان يُمارس سلطة كبيرة على القراءة، لأنه لم يكن بمقدور القارئ التحرّر من التّتابع الذّي تفرضه خطيّة الكتابة، لكنّه مع النص المترابط أصبح بوسعه القفز على أجزاء ومشاهد ويتّجه مباشرة إلى ما يهمه،[3]بناء على ذلك تأخذ المسرحيّة التفاعليّة طابعا افتراضيًّا، ذا سمة تفاعليّة تشاركيّة بين المتلقي والعرض من زاوية التلقي والمتلقي والكاتب من زاوية التأليف.

تتّسم المسرحيّة الرقميّة التفاعليّة "بلا نظارات الحياة أفضل" بخاصيّة الترابط حيث تنفتح على مجموعة من الوسائط السمعية البصرية والحركية، ترتبط هذه المكوّنات فيما بينها بروابط شبكية. وممّا لا شكّ فيه أنّ خصوصية تأليف وعرض المسرحية التفاعلية الرقمية تتطلّب آليات جديدة في قراءتها وتلقيها، تكون عن طريق النّقر على مختلف الرّوابط التي تتيحها الوسائط الرقمية يمكن

[1]– محسب حلمي محمود، إخراج الصحف الإلكترونية على شبكة الإنترنت، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2007، ص99.

[2]– زهور كرام: الأدب الرقمي–أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية، ص22.

[3] – المرجع نفسه، 36، 37.

للمتلقي أن يدخل إلى رابط لوحة أو عرض مسرحي أو تلفزيوني أو كتابة نواة جديدة للمسرحية أو تصميم عرض لها، بطريقة لا خطية.

تمثّل المسرحيّة الرقميّة التفاعليّة «بيئة أخرى لتطبيق مقولة النص المكتوب على أرض الواقع، بعد أن كانت ورقيا تطبّق على بعض النصوص دون بعض. في هذا الجنس الأدبي الإلكتروني يمكن الكلام أيضا عن نص يكتب بشكل يختلف من قراءة لأخرى ويكتسب هذه الخاصية من الطبيعة الخاصة لبنيته الداخلية القائمة على تداخل الخيوط المكونة للنسيج الكلي للنص تداخلا مرنا يتيح للمتلقي أن ينتقل بينه بأريحية ودون إحساس بالضياع في غياهبه مما يعمل على تكوين عدد من القراءات المختلفة حوله،تثريه وتزيد من قيمته وتجعل منه نصا قابلا للكتابة على الدوام»[1].

نخلص إلى أنّ المسرحيّة الرقميّة التفاعليّة تجمع بين الخصائص الأدبيّة والإلكترونيّة على مستوى كتابة النص المسرحي وتقنيات عرضه، وتفتح فضاءً تشاركيّا يتفاعل فيه المتلقي مع الكاتب ويشاركه في كتابة النصّ وتصميم العرض.

تمثّل هذه التجربة تحوّلا نوعيّا في المسرح الجزائري في الألفيّة الثّالثة ،وتخرجه طابع من التأليف الفردي إلى طابع التأليف التشاركي باعتبار أنّ النصّ المسرحي والعرض الرقمي التفاعلي غير مكتملين.

مناقشة عامّة للعرض:

تعدّ مسرحية "بلا نظارات الحياة أفضل" لـ "حمزة قريرة" أوّل تجربة جزائرية في المسرح الرقمي التفاعلي ،تعكس تحوّلا على مستوى كتابة النص المسرحي وفضاء العرض الذّي انتقل من ركح الخشبة إلى الشّاشة الرقميّة ووسائطها المتعدّدة، بغرض إشراك المتلقي في عمليتي التأليف والإخراج.

يتفاعل المتلقيّ مع المسرحيّة عبر مجموعة من الرّوابط التوجيهيّة (أبحر/جدّف/علّق/ أضف...) ويكتب مسرحية جديدة انطلاقا من النواة الأولى التي وضعها المؤلّف الأصلي "حمزة قريرة" ويصمّم عرضًا لها أو يرسم لوحة لمشهد من مشاهدها فيصبح شريكا للكاتب في إنتاج هذه

[1]– فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص165.

المسرحيّة، ويتحوّل من مشاهد سلبي إلى مشارك إيجابي ،بناء على هذه الخاصيّة يمكن لأيّ قارئ أن يصبح مؤلّفا جديدا للمسرحيّة.

وظّف"حمزة قريرة" في المسرحيّة الرقمية التفاعلية "بلا نظارات الحياة أفضل"مجموعة متنوّعة من التقنيّات الرقميّة تشمل الصّوت والصّورة واللّوحات الفنيّة والمقاطع المصوّرة، ليتيح للمتلقي إمكانية التّفاعل مع المسرحيّة عبر روابطها المتشعّبة، وأسّس لتحوّل جديد في التجربة المسرحيّة الجزائريّة.

المبحث الثالث: مسرح الشارع في الجزائر بين الأصالة والتحوّل.

عرف المسرح الجزائري منذ نشأته تحوّلات عديدة، في سياق التغيّرات الثّقافيّة للمجتمع فاتّجه نحو الشارع ليقدّم عروضًا يكوّن فيها تفاعلا مباشرا مع الجمهور «لجأ المسرحيون في بدايات القرن الماضي إلى البحث عن صيغ وأشكال مسرحية جديدة للوصول إلى علاقة تتسم بطابع حميمي ومباشر مع الجمهور بعد مغادرة مسرح العلبة وكذلك للتعبير عن أفكار الإنسان ومشكلاته، لذا فقد كان الفضاء المفتوح بديلا تقدّم فيه العروض المسرحية فظهرت العديد من الأشكال المسرحية الجديدة التي لها امتدادات تاريخية منذ نشوء المسرح».[1]

يطرح مسرح الشّارع في الألفيّة الثّالثة سؤال الأصالة والتحوّل، حيث تنوّعت آراء الباحثين بين الشارع كفضاء مسرحي جديد ،اتّجهت إليه الفرق لتقديم عروضها المسرحيّة في السّاحات والأماكن العموميّة، وعدّته تحوّلا لفضاء العرض المسرحي، ومسرح الشّارع كشكل إغريقي، انطلقت منه الممارسة المسرحيّة ثمّ تطوّرت بعد ذلك، وأصبحت العروض تؤدّى في قاعات خاصة في المسارح «تباينت الطروحات حول البوادر الأولى لمسرح الشارع بين وصفه شكل مسرحي حداثي وبين طروحات أخرى ترى فيه جذرا بقدم المسرح الإغريقي. بعد الارتكاز إلى التاريخ المسرحي ابتدأ من على عربة المسرحي الأوّل(ثيسبيس) عندما كان المسرح جوّالا يعرض في الطرقات، ومن ثمّ انتقل إلى الكنيسة لتقديم عروض كنائسية عن قصة السيّد المسيح، ليعود من جديد إلى الطّرقات والسّاحات».[2]

كانت المسرحيّات تعرض في الشّارع على عربة المسرحي(ثيسيبس)، ثمّ أصبحت الكنائس فضاء للعرض، وقُدّمت فيها مسرحيّات عالجت قصّة المسيح عيسى عليه السّلام، وعاد فضاء العرض بعد ذلك للشارع بعد تأثّره ظهور أنواع مسرحيّة جديدة «كوميديا ديلارتي والمسرح الشعبي والمسرح التّحريضي، الذي يعتمد على عنصر الفرجة الحيويّة من أجل جذب انتباه

[1]– بشار عليوي: أنطولوجيا مسرح الشارع ، دار ابن النفيس،عمان، الأردن، د.ط، د.ت، ص07.

[2]– إيمان عبد الستار الكبيسي: التحوّلات الدلالية للخطاب في عروض مسرح التحرير، مقال منشور في كتاب مسرح الشارع أم المسرح في الشارع، تحرير وتقديم: عامر صباح المرزوك، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ط1، 2020، ص08.

الجمهور»[1]انتقلت العروض المسرحيّة من العربة إلى الكنيسة ثمّ عادت إلى الشّارع من جديد بعد ظهور المسرح الشعبي والتحريضي لتصل إلى ما اصطُلح على تسميته "مسرح الشارع". وهو ما سيحاول هذا المبحث الكشف عنه.

تعود جذور مسرح الشارع في التراث المادي الشفوي الجزائري إلى العروض بالمظاهر شبه المسرحيّة ،وتشمل المدّاح والقوّال الذي عُرفت به السّاحات العامّة والأسواق الذي يؤدي أدوارا يروي فيها حكايات شعبيّة ويقلّد شخصياتها صوتًا وحركات، يستعين بالدفّ والإيقاع لتحقيق جو طقوسي وجمع المال، لكن توارى ظهوره في الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال، بالإضافة إلى تجربة "عبد القادر علولة" في الثمانينات حين أخرج مسرحياته من القاعة المغلقة إلى القرى والأرياف، أمّا البداية الفعليّة لمسرح الشارع في الجزائر فتعود لأواخر التّسعينات ومطلع الألفيّة الثّالثة، فقد انتقل هذا الفنّ من مكان لآخر عبر الطّرقات والأسواق والتجمعات العامة واتّخذ من الشّارع مكانًا له ومن النّاس المارّة جمهورًا، ومن الواقع حكايةً، فهو إذًا مسرح يهدف إلى إيصال فكرة وخطاب معرفي بتفاعل الجمهور وتشاركه، عبر شباك اللّعبة المسرحيّة[2]، هذا يعني أنّ مسرح الشّارع في الجزائر يشكّل امتدادا لممارسات شعبيّة، وليس وافدا جديدا إلى المجتمع الجزائري، لكنّه سرعان ما تحوّل في الثّمانينات إلى اتّجاه مسرحي عند "عبد القادر علّولة" حين اخرج العروض من خشبة المسرح إلى فضاء الرّيف قصدا، ومهّد بذلك لظهور مسرح الشّارع في الألفيّة الثّالثة المعبّر عن تحوّلات الواقع الرّاهن وسياقاته الجديدة.

يتكوّن العرض المسرحي من مكوّنات حيويّة تحظى بخاصية التحوّل، والتشكّل في عرض مسرحي جديد، يستجيب لتطورات الواقع الراهن، ومتطلبات المتلقي، لاسيما أنّ المبدعين المجددين دأبوا في أغلب مجالات الحياة البحث عن أشكال جديدة تستوعب المضامين المتغيرة ونمط الحياة الجديدة لا سيما مجال المسرح، ولا يتم ذلك إلا بهدم لأجل بناء جديد أو ربما ترميم لا يضيق فيه كل عنصر من عناصر الفعل المسرحي بالآخر، وإيمانا من المبدعين بأن الإبداع ليس تهديما

[1]– منتهى طارق المهناوي: مسرح الشارع أم المسرح في الشارع، مقال منشور في كتاب مسرح الشارع أم المسرح في الشارع، تحرير وتقديم: عامر صباح المرزوك، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ط1، 2020، ص 54.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص54–55.

شاملا للنظام السائد وعلاقاته والأفكار، ونظام الأشكال والبناء بما يليق بفكر المبدع وعصره آخذا بعين الاعتبار كل ما من شأنه أن يعضّد فكره ويبرز قدراته على التجاوز مع الإتيان بالبديل الناجع،[1]وبناء على ذلك يتجاوب مسرح الشارع مع سياق ما بعد الحداثة الذّي يؤسّس للتجاوز ويفتح مساحة للتجريب والتجديد وهدم الكائن من أجل خلق الممكن.

إنّ الخطاب المسرحي عبارة عن أنساق علاماتيّة مترابطة في سياقات محدّدة تمتلك قوى متباينة على وفق قدرات تلك الدوال في السيادة والتفاعل ضمن عناصر الخطاب، وهذه الدوال لا تتصف بالجمود بل تمتلك خصائص تؤهّلها نحو التحوّل والتغيّر لإنتاج دوال جديدة تتماهى مع مرجعيات المتلقي وموسوعيته وتحقّق شكلا مسرحيا مغايرا لعروض المسرح التقليدي(العلبة)،[2]في هذا السياق يعدّ مسرح الشارع خروجا واعيًا من فضاء العلبة الإيطاليّة التقليدي ،يحوّل التّفاعل العمودي بين الممثّلين والجمهور الذّي يشاهد المسرحيّة من موقع أدنى، إلى تفاعل تشاركي يصبح فيه الجمهور في مستوى أفقي مع الممثّلين، ويتواصل معهم تواصلا آنيا مباشرا ويشارك في أداء بعض المشاهد.

"مسرح الشارع" أم "المسرح في الشارع" صياغتان تضع الباحث في موقف إشكالي يستدعي المفاضلة والاختيار بين المفهومين، ولا يُحل هذا الإشكال إلاّ عبر الاختيار بينهما إذا افترضنا اختلافهما، أو التسليم بأنهما شيء واحد على المستوى المفاهيمي وإن اختلفت الصياغة اللغوية لا بد من المرور عبر ردهة من التساؤلات المهمة: ما مفهوم مسرح الشارع؟ ما مفهوم المسرح في الشارع ؟.[3]

مسرح الشّارع هو«كلّ عرض مسرحي يقدّم في الشارع والسّاحات والأماكن العامّة متّخذا من النّاس المتواجدين عشوائيّا جمهورًا له، ومستلهمًا موضوعاته من الواقع اليومي بهدف إيصال أفكاره عن

[1]–ينظر: إياد كاظم طه السلامي، مسرح الشارع بين الهدم والبناء المغاير مع بيان أوّل لمسرح الشارع (داخل خارج الحمام)، مقال منشور في كتاب: مسرح الشارع أم المسرح في الشارع، تحرير وتقديم: عامر صباح المرزوك، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ط1، 2020، ص86.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص09.

[3]–ينظر: نايف بن خلف الثقيل: مسرح الشارع أم المسرح في الشارع، مقاربة مفاهيمية، مقال منشور في كتاب مسرح الشارع أم المسرح في الشارع، ص61.

طريق المشاركة التفاعلية مع العرض»،[1]يشير هذا التعريف إلى انفتاح المسرح على فضاء الشّارع العمومي، وطبيعة الجمهور المتلقيّ للعروض المسرحيّة، الذّي لم يقصد الشارع بهدف مشاهدة العرض، بل وجد صدفة أنّه عنصر فعّال في عمليّة التّواصل المسرحي، شريك في أداء العرض، ومنتج للمعنى.

تكمن خصوصية مسرح الشّارع في كونه يخلق فرجة لها طابع حيوي يكون التلقي فيه مختلفا عن علاقة التلقي التقليدية[2]، يرجع اختلاف التلقي في كون مسرح الشارع لا يستهدف فئة معينة من الجمهور،بل تتلقاه فئة عشوائية من الجمهور، هذه الخاصيّة هي السّمة الرئيسيّة للمسرح الذّي «يهدف لقول شيء ما للجمهور بأسلوب اتصال جديد معه، يعتمد على الفرجة الحيوية وتحقيق إضافة معرفية للنشاط الإنساني الذي يتمثل بالمسرح محاولة الوصول للجمهور العادي أو جمهور الصدفة».[3]

يركّز "مسرح الشارع" على ثلاثة عناصر أساسية هي: الفكرة والممثّل في ظلّ غياب السينوغرافيا ومؤثّثات العرض، والتّفاعل الآني المباشر بين الممثّل والجمهور فهو«يحيا ببساطة دون ديكورات ضخمة ولا أجهزة الإضاءة ولا مصاريف إنتاجية طائلة، إنه مسرح النّاس ومسرح الحياة، الذي يسعى لكسر مفهوم الجدران التقليديّة للمسرح والانطلاق بمواضيع جريئة بأشكال جديدة ولجمهور جديد».[4]

أمّا المسرح في الشّارع فهو المسرح الذّي يجعل الشارع فضاء للعرض لا غير[5]،حيث ينقل العرض التقليدي بمختلف مكوّناته من خشبة المسرح إلى فضاء الشّارع، كما أنّه لا يشرك الجمهور بنفس الطريقة التفاعليّة التشاركيّة، ويبقى عرضا موجّها، عُرض في الشارع لظروف معيّنة.

نخلص في الختام إلى أنّ مسرح الشارع هو أحد أشكال الفرجة المسرحيّة، ذو طابع تفاعلي تشاركي يؤدّى في فضاء الشّارع المفتوح، أحداثه آنية فهو لا يحتاج تجهيزا مسبقا، يستقطب جميع

---

[1]–بشار عليوي: أنطولوجيا مسرح الشارع، ص11.

[2]–ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص268.

[3]– بشار عليوي: أنطولوجيا مسرح الشارع، ص7–8.

[4]– إياد كاظم طه السلامي، مسرح الشارع بين الهدم والبناء المغاير مع بيان أوّل لمسرح الشارع، ص88.

[5]– ينظر:نابف بن خلف الثقيل: مسرح الشارع أم المسرح في الشّارع مقاربة مفاهيمية، ص79.

الفئات العمرية ويحضره جمهور عشوائي يشاهد صدفة عرضا مسرحيّا يعالج قضايا مستقاة من الواقع بمكونات سينوغرافية بسيطة، يتمّ فيها التركيز على أداء الممثل.

يجسّد تحوّلا نوعيا أوجدته سياقات ما بعد الحداثة من مسرح العلبة الكلاسيكي المغلق الثّابت إلى مسرح الشارع المفتوح المتحرّك،يهدّم العلاقة العموديّة بين المسرح والجمهور الذّي يشاهد العرض من مكان أدنى، ويقوم على التّفاعل التشاركي بين الممثّلين والجمهور الذي أصبح جزءا لا يتجزأ من مكوّنات العرض المسرحي، يشارك في أداء بعض مشاهده عبر تواصل آني ومباشر مع الممثّلين من جهة، ومن جهة أخرى هو امتداد لعروض المدّاح والقوّال الشعبيّة، التي تقوم على الارتجال، والتّفاعل المباشر مع الجمهور، نحاول توظيف هذه الخصائص في مقاربة نقديّة لمسرحيّة "المطوقس".

1- المطوقس :الوسيط الواقعي وإعادة موقعة المتلقي.

صورة26:جداريّة العرض المسرحي "المطوقس"

بطاقة تقنية لمسرحية (المطوقس):

العنوان	المطوقس
النوع المسرحي	مسرح الشارع
تصميم وأداء	حسين بن سميشة
إنتاج	إنتاج فرقة الديك–سيدي بلعباس–
سنة الإنتاج	2024م
سينوغرافيا واستشارة فنية	قادة بن سميشة
فضاء العرض	ساحة محمد توري–الجزائر العاصمة–
تاريخ العرض	يوم الأربعاء 16 أكتوبر 2024م
طابع العرض	صوفي شاعري.
مستوحى من	قصة بوسعدية
الفكرة الأساسية للعرض	البحث عن الآخر
تصميم ملصقة العرض	بريكسي بشير

يندرج عرض "المطوقس"، الذّي أدّاه وصمّمه "حسين بن سميشة" وأنتجته فرقة الديك–سيدي بلعباس– ضمن برنامج مسرح الشارع الذي نظّمه المسرح الجزائري بمناسبة CANEX2024 الأيام الإبداعية الإفريقية لعام 2024م، المعروض بساحة "محمد توري" ظهيرة يوم الأربعاء 16 أكتوبر 2024م، ضمن مسرح الشارع، وهي تسمية تطلق كما رأينا سابقا على العروض المسرحيّة التي تقدّم لشرائح اجتماعيّة مختلفة خارج العمارة المسرحيّة، في الهواء الطلق و الفضاءات الرحبة كالساحات العامة والشوارع [1].

[1]– ينظر: عواد علي، أطياف المسرح، عروض وتجارب ومنعطفات، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2020، ص160.

قُدّم العرض في فضاء مفتوح يتمثّل في ساحة المسرح الوطني الجزائري (محي الدين بشطارزي) وهي ساحة عموميّة تستقطب جمهورا عشوائيا من مختلف الأعمار والفئات: الرجال النساء، الأطفال، الشيوخ، العجائز، المثقفون ،الأميون، تفاعل فيه الممثّل تفاعلا أفقيّا مع الجمهور، يتضح ذلك في الصورة الملتقطة من العرض المسجّل:

صورة27: التّفاعل الأفقي بين الممثّل وجمهور مسرح الشّارع

عالج الممثل تيمة "البحث عن الآخر" من خلال شخصية "سيدي سالم" الذي يبحث عن ابنته في بلدان المغرب العربي "المغرب، الجزائر، تونس" يهتمّ فيه بالقضايا الإنسانية ويسلّط الضّوء على القضيّة الفلسطينيّة حيث يقول في بداية عرضه باللهجة العامية: «بسم الله قولوا معي الله يرحم الأطفال لي ماتوا في غزة»[1].

تبدو شخصية "المطوقس" من خلال العرض صوتا مدافعا عن قضايا الآخر "الأفراد والدول" «تكمن أهمية مسرح الشارع بوصفه من الوسائل التي تستخدم في التعبير عن قضايا اجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة وترويجيّة بما تحمله عروضه من حمولات فكرية من أجل تحقيق أهداف تلك العروض التي تستهدف عامة الناس على اختلاف انتماءاتهم الطبقية ومرجعياتهم الثقافيّة عبر الذهاب إليهم في أماكن تواجدهم من أجل التواصل معهم».[2]

[1]–حسين بن سميشة: مسرحية "المطوقس"، الرابط الالكتروني:
https://www.facebook.com/share/v/18k5zTM5k8/ ، يوم 2024/12/13، على الساعة 22.00.

[2]– بشار عليوي: أنطولوجيا مسرح الشارع، ص07.

يتميّز العرض المسرحي بطابع صوفي شاعري، نلتمسه من قول الممثّل في بداية العرض وهو يمسك مبخرة نحاسية «بخّر يا بخور خوكم اليوم جاكم يزور» «هذه زيارة صدقة علي وعليكم يوم القيامة» «بسم الله قد النجوم لي في السماء، قد الحوت لي في الماء، قد أعراف وجذع هذي النخلة بسم الله بداية كل بداية»[1] يبدو من خلال هذه العبارات ومن خلال الرقصات والحركات كأنّه شيخ يفتتح حضرته ببخور، وصدقة ودعاء، يمكن ملاحظتها في الصور الملتقطة من العرض:

صورة28: اقتتاح الحضرة في المسرحية.

صورة29:رقصات صوفيّة.

[1] – حسين بن سميشة: مسرحية "المطوقس".

إضافة إلى نصّ الحوار الدرامي التشاركي بين الممثّل والجمهور، نلاحظ في العرض دوال غير لغويّة تتمثّل في الحركات والرقصات والآلات الموسيقية (القرقابو، الطبل)، بالإضافة إلى اللّباس بألوانه المتعددة التّي ترمز لإفريقيا، وتساعد المتلقي في معرفة تفاصيل أكثر عن سياق العرض المقدّم ضمن فعاليات الأيام الإبداعية الإفريقية.

وبالعودة لفضاء العرض نجده عُرض في شارع من شوارع الجزائر العاصمة، في ساحة المسرح الوطني الجزائري، حوّطها بعازل حديدي، لم يهدف من خلاله للابتعاد عن الجمهور، بل هو فاصل يحدّد مساحة العرض ومساحة التلقي هذا ما نلاحظه في الصّورة الآتية:

صورة30:تحديد مساحة العرض ومساحة التلقي.

اهتمّ العرض المسرحي بقضايا الفئة المهّمشة في المجتمع كالباعة والمتسولون، والمتجوّلون يحضر هذا كدال لفظي في قول (المطوقس) في بداية العرض: «حنايا قوالة جوالة» كما يتّضح أيضا من خلال توظيف شخصية(بابا سالم) المستوحاة من التراث الشعبي الجزائري، ويقصد به الرّجل الذي يتجوّل في الأسواق ويتحدّث بلغة غير مفهومة، يدق على الطبل ويجمع المال.

يحيل(بابا سالم) إلى القوال/ الجوّال في تراثنا الجزائري أو كما يُصطلح عليه في التراث الإفريقي(القريو)، و«القوّال هو حامل التراث الشفهي بكامله فهو يؤلّف ويغني ويروي الحكايات والأساطير المتداولة»[1] ينطبق هذا على شخصية الممثّل الذي ظلّ طوال مدة العرض المسرحي

[1]– لخضر منصوري: القوال في مسرح علولة، منشورة في كتاب وقائع الملتقى العلمي، التجارب المسرحية مسارات وبصمات، على هامش المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، منشورات محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، بجاية ص129.

يغنيّ، ويعزف، ويروي حكاية الأب الذي ضاعت منه ابنته، وبالربط بين مسرح الشارع والقوال الذي«يعدّ نافذة على جماهير الفلاحين والعمال في القرى والمزارع، وفي المصانع والورشات ومواقع العمل الإنتاجية. بل استطاع المسرح الجوّال أن يخترق الآفاق ويسافر وراء البحر حيث جاليتنا وعمالنا في المهجر فتتبع أماكن إقامتهم، وحطّ في نواديهم وتجوّل عبر المدن العمالية في فرنسا فعبّر عن هموم المغتربين ومدّ جسور الوطن إلى هناك في أرض المهجر»،[1] نجد مسرح مسرحية (المطوقس) تتقاطع مع مسرح القوّال في التعبير عن هموم وقضايا الفئات المهمّشة، وفي والتفاعل المباشر بين الممثّل والجمهور.

تشترك العلامات غير اللغويّة المتمثّلة في ألوان اللّباس، والإكسسوار (المبخرة) والآلات الموسيقية (القرقابو، الطبل) في التعبير عن رمزية الشّعوب المهمّشة إلى جانب الممثّل (المطوقس) وتوجّه عملية التلقي، بحيث تمكّن المتلقي من التعرّف على التيمة التراثيّة للعرض المسرحي التي عرضها في طابع صوفي شاعري مصحوب بالبخور والدعاء، والرّقصات، يحضر فيه القوال لتعميق الدلالة التراثية وتبئير الفكرة الرئيسية للعرض: الشعور بالآخر.

لم يتوقّف إنتاج الدلالة عند حدود الممثل المسرحي، بل تعدّاه ليشمل المكونات السينوغرافية على بساطتها، فمسرح الشارع يتطلّب تفضية فقيرة تتناسب مع العرض في الفضاء الواقعي المفتوح، هذا ما نلاحظه في الصورة الآتية:

صورة31: التفضية الفقيرة في مسرح الشارع

[1] –حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1 2002، ص52.

مناقشة عامة للعرض:

تنتمي مسرحية "المطوقس" لمسرح الشارع، قُدِم عرضها في فضاء واقعي مفتوح يتمثّل في ساحة المسرح الوطني الجزائري (محي الدين بشطارزي)، حضرتها عيّنة عشوائية من الجمهور من مختلف الفئات العمرية والطبقات الاجتماعية، عالجت فكرة البحث عن الآخر من خلال شخصية (سيدي سالم) الذي يبحث عن ابنته في المغرب العربي بطابع صوفي شاعري يتجلّى في العرض المسرحي من خلال الحوار الدرامي، والمكوّنات السينوغرافية غير اللغوية المتمثّلة في الدّيكور الإكسسوار، الآلات الموسيقيّة.

خلاصة الفصل:

يتبيّن لنا في نهاية هذا الفصل أنّ تحويل النص المسرحي إلى عرض يتطلّب آليات متنوّعة وتضافر جهود فريق متكامل يتكوّن من المخرج الذي يقوم بتحويل النصّ المسرحي المكتوب إلى عرض يؤديه الممثّلون على الخشبة بمساعدة السينوغراف والتقنيين، يبدأ بتفضية الخشبة، وتأثيثها بالديكور والإكسسوار المناسب لطبيعة العرض، ثمّ يختار الإضاءة المناسبة والموسيقى والمؤثّرات الصوتية، بعد اختيار الممثّلين وتوزيع الأدوار، واختيار الأزياء وتسريحة الشعر والماكياج، انطلاقا من نصّ الإرشادات الإخراجيّة.

ونؤكّد في هذا السياق أنّ المسرح الجزائري عرف تحوّلا على مستوى تقنيات العرض المسرحي ووسائطه، تزامنا مع المتغيّرات التقنية والرقمية في الألفية الثالثة، أقامت فيه العروض المسرحية الرقمية علاقة تفاعلية مع المتلقي، وأشركته في كتابة النص وتصميم العرض والتفاعل معه عبر الروابط التي يتيحها الوسيط الرقمي.

تتسم التّجارب المسرحيّة الجزائريّة في الألفية الثالثة بخاصية تفاعلية حيث ركّزت على التفاعل مع الجمهور وأعادت موقعة المتلقي من موضع متلق سلبي، إلى موضع مشارك إيجابي، متفاعل مع العروض المسرحية، مشارك في تأليفها وإنتاج دلالاتها الا نهائية، لاحظنا تفاعل للمتلقي مع العرض المسرحي في المسرح الرقمي التفاعلي ومسرح الشارع على حدّ سواء، وسجّلنا الاختلاف بينهما على مستوى فضاء العرض فمسرح الشارع يعرض في وسيط واقعي، والمسرح الرقمي التفاعلي يعرض في وسيط افتراضي.

الفصل الرّابع: تحوّل التّيمات وتفاعل الأجناس في المسرح.

المبحث الأوّل : التّابو المسرحي والقلق الوجودي.

المبحث الثّاني: المَسْرَحَةُ كأفقٍ للتّفاعل الأجناسي.

المبحث الثّالث: الجسد واكتشاف تيمة العرض في المسرح الصّامت.

تمهيد:

يتفاعل المسرح الجزائري مع تحوّلات المجتمع في مختلف مراحله، ويستجيب لأسئلته المتغيّرة، فالكتابة المسرحيّة ليست تكرارا أو محاكاة بل هي خلق فنيّ متجدّد، وبما أنّ «المسرح هو فنّ متحوّل قائم على الابتكار»،[1]فإنّ الكاتب المسرحي يغيّر المضامين بتغيُّر سياقات المجتمع. وفي إطار التحوّل الدّائم للممجتمع، ابتعد المسرح عن التّيمات الكلاسيكيّة، واتّجه نحو توظيف تيمات جديدة تعبّر عن سياقات الواقع الرّاهن.

يسعى الكتّاب المسرحيّون إلى تجاوز الكائن نحو الممكن في الكتابة الدراميّة، فلم يعد المسرح مجرّد تكرار لما هو مألوف، بل فتح آفاقا لتصوّرات جديدة وبدائل مغايرة، يرى "ألبير كامو أنّ الفنّ ليس رفضا كاملا، وليس قبولا كاملا لما هو كائن إنّه رفض وقبول في الوقت نفسه، لذلك لا يستطيع أن يكون إلاّ تمزّقا دائما متجدّدا،[2] فلم يعد الكاتب المسرحي رهين الكائِن، بل يطمح دائما إلى تجاوز المألوف، وخلق الممكن من خلال استخدام أدوات فنيّة جديدة. لكن هذا التّجاوز لا يكون بفعل الإبداع فقط، بل يتشكّل أيضا تحت تأثير الواقع وتحوّلاته، وبناء على ذلك ينبغي أن يكون الإبداع الجديد قادرا على إعادة كتابة الواقع بأدوات تتناسب مع مستجدّات العصر و«يُشترط أن يكون كصنيع أو أثر جديد، أو أن يكون مضيفا لما سبقه من الآثار إضافة تبرزه كحليّة، أو أن يكون خلقا جديدا لم يطرق له من قبل أو أن يكون ضربا من الخلق لينفي ما وجد ليحلّ محلّه ما لم يوجد بعد»[3].

تعدّ التيمة عنصرا رئيسا في كتابة المسرحيّة «فمن المُتّفق عليه أنّ أساس بناء المسرحيّة هو التّيمة التي يقترحها المؤلّف، وقد تكون هذه التّيمة افتراضا من المخرج المتبنّي لها أي أنّها قراءة جديدة للنصّ، سواء أفصح عنها النصّ أو استخرجت من ثنايا أسطره»[4]، تيمة النصّ إذًا هي

---

[1]– حسن المنيعي: شعريّة الدّراما المعاصرة ،منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، السلسلة 15، ط1، مارس 2012 ص 18.

[2]– ينظر: ألبير كامو: وجها الحياة، تر:إسكندر حمدان، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، 2022 ص30.

[3]– أحمد أمل: فن الإخراج المسرحي من الرّؤيا إلى التطبيق، ص180.

[4]– المرجع نفسه ،ص183.

العنصر الجوهري التّي يركّز عليه الكاتب في تطوير عمله المسرحي، يمكن أن تخضع لقراءة مختلفة من قبل المخرج، ممّا يتيح تنوعًا في وسائل عرض النصّ على خشبة المسرح، فنشاهد عروضا عديدة لنصّ واحد، بناء على اختلاف الرّؤى الإخراجيّة .

وبما أنّنا في سياق البحث عن تحوّل التّيمات في مسرح الألفيّة الثّالثة، سنحاول التوقّف عند أهمّ هذه التّيمات من خلال دراسة تطبيقيّة لأربع مسرحيّات جزائريّة، تتناول قضايا معاصرة تكشف عن أبعاد جديدة في المسرح الجزائري تتمثّل في:

- (الرّهينة) لـ(محمد بويش).
- (وقائع جسد لم يسافر) لـ(محمد بويش).
- (قيامة البابليّ) لـ(شفيقة وعّيل).
- (GPS) لـ(محمّد شرشال).

من أجل إبراز هذه التحوّلات ارتأينا ضرورة التوقّف عند تيمات المسرح الجزائري في مرحلة ما قبل الألفيّة الثّالثة، لأنّ ما تمّت معالجته من مضامين في مرحلة التّسعينات يشكّل الأساس الذّي انطلق منه الكتّاب المسرحيّون في الألفيّة الثّالثة، ليتمّ تجاوزه لاحقا استجابة لسياقات المجتمع الجديدة. وبما أنّ لمرحلة الألفيّة الثّالثة خصوصيّتها في مختلف المجالات فإنّ تحوّل التّيمات واقع لا محاله.

من بين القضايا التي يمكن أن تستوقفنا "حركة التّاريخ المعاصر"، وهنا نشير إلى ما ذكرته "آمنة بلعلى" «يمكن اعتبار وضعيّة ما بعد الحداثة هي المختبر الذّي تبلورت فيه جماليّات جديدة عبّرت عن حركة التّاريخ المعاصر التّي لا تكاد ترسو على حالة أو قيمة حتّى تتحوّل إلى أخرى»،[1]فمسرح الألفيّة الثّالثة هو مسرح ما بعد حداثي، لا يتوقّف عند حالة ثابتة في الكتابة المسرحيّة، بل هو في حالة تطوّر مستمرّ، يشهد تحوّلا في تيمات النّصوص المسرحيّة تنتج عن التّفاعل مع المجتمع والاستجابة لتطوّراته.

[1]– آمنة بلعلى: العقل النقدي المعاصر، إمكانية الاختلاف، ومشروعية الاستئناف، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2023 ص158.

عاشت الجزائر في مرحلة العشريّة السّوداء (1990م-2000م) أوضاعا صعبة بفعل الإرهاب، سادت فيها ظروف أمنيّة وسياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة مضطربة، اتّجه فيها الكتّاب المسرحيّون نحو التّيمات الاجتماعيّة فكتبوا عن الفقر والبطالة، والحرمان والتّهميش والبيروقراطية والمعاناة اليوميّة للمواطن الجزائري والصّعوبات المعيشيّة نمثّل لها بمونولوج "فاطمة" سنة 1990م ومونولوج "باية" لـ"محمد بن قطاف" سنة 1992م، بالإضافة إلى مسرحيّة "الحب وماذا بعد؟" لـ"محمد فرّاح" سنة 1993م،[1] وتعدّ هذه المسرحيّات نماذج مهمّة لفهم علاقة التأثير والتأثّر بين المسرح الجزائري والمجتمع في مرحلة التّسعينات، فالواقع الاجتماعي والسياسي والأمني المضطرب وجّه الكتّاب المسرحيّين لتوثيق معاناة الشّعب الجزائري في نصوصهم المسرحيّة آنذاك.

اشتهرت هذه المرحلة أيضا بمسرحيّات ذات تيمات سياسيّة، نُرجعُها إلى بداية تشكّل الوعي السياسي والدّيمقراطي ابتداء من التّسعينات، ومن المسرحيّات التّي عالجت هذه التّيمات نذكر على سبيل المثال لا الحصر مسرحيّات "عز الدين جلاوجي" المتمثّلة في "النخلة وسلطان المدينة" التّي كتبها سنة 1991م، ونشرها سنة 2002م، ومسرحية "تيوكا والوحش" التّي كتبها سنة 1992م ونشرها سنة 2003م، كما ننسب مسرحية "الضربة السابعة" لـ"أحسن تليلاني" لهذا النوع المسرحي، التّي كتبها سنة 1997م، ونشرتها الجاحظية سنة 1999م، وفي سنة 2000م كتب "مجيد عطوش" مسرحيّة "عرق المدينة" ونُشِرَتْ ضمن مطبوعات اتّحاد الكتّاب الجزائريين سنة 2002م،[2] وبناء على ذلك تعدّ فترة التّسعينات مرحلة هامّة في تاريخ الجزائر المعاصر، تطوّر فيها الوعي السياسي والديمقراطي فانعكس على الأدب بشكل عام والمسرح بشكل خاصّ. حيث اتّجه فيها الكتّاب المسرحيّون نحو التيّمات السياسيّة ليعبّروا عن الأحداث السياسية والظروف الاجتماعية والأمنيّة الصّعبة التي مرّت بها الجزائر في مرحلة العشريّة السّوداء.

ألّف الكتّاب المسرحيّون في مرحلة التّسعينات مسرحيّات ذات تيمات إسلاميّة نمثّل لها بمسرحيّة "يا عاقل يا مهبول" لفرقة مسرح النّهضة بعنّابة، اقتبسها "عبد الحميد لوكيل" عن رواية "لا شيء يهم" لـ "إحسان عبد القدّوس" يُعالج فيها الواقع الاجتماعي من وجهة إسلاميّة مع كثير

[1]- ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، ص313.

[2]- ينظر: عزّ الدين جلاوجي: النصّ المسرحي في الأدب الجزائري، ص49.

من الطّرح المباشر، بالإضافة إلى مسرحيّة "الموضوع" التي قدّمتها فرقة "النّهضة الهاوية" عام 1990م، ومن المسرحيّات ذات التّيمات الإسلاميّة نذكر أيضًا مسرحيّة "كوبي واش بيكم يا العرب" من إنتاج فرقة "آفاق الفنّ الإسلامي باتنة " أرادت الفرقة من خلال العرض ردّ الاعتبار لمجد العرب والمسلمين من خلال نقد واقعهم الحالي بالاعتماد على فيلم الرسالة لـ "مصطفى العقاد"[1]، لقد عبّر الكتّاب المسرحيّون عن الواقع الاجتماعي والسياسي في مرحلة التّسعينات من جانب ديني، بحثوا من خلاله عن الهويّة الدينيّة، وعالجوا تيمات من صلب المجتمع الجزائري.

من أجل التّرفيه عن الشّعب الجزائري في المرحلة المأساويّة، اتّجه المسرح الجزائري نحو المسرحيّات الكوميديّة ونمثّل لها بمسرحيّة " محاكمة جحا" لـ "الشريف الأدرع" .

نخلص إلى أنّ المسرح الجزائري في مرحلة التّسعينات تضمّن تيمات اجتماعيّة وسياسيّة عبّر من خلالها عن الواقع المأساوي الذّي عاشته الجزائر آنذاك، وعالج تيمات إسلاميّة، كما اتّجه نحو الكوميديا من أجل التّخفيف عن الشعب الجزائري الذّي عاش أزمة نفسيّة دامت عشر سنوات.

قبل الخوض في دراسة تحوّل التّيمات في مسرح الألفية الثالثة، ارتأينا ضرورة تقسيم هذه الفترة الزمنيّة إلى ثلاث مراحل تضمّ كلّ مرحلة عشريّة (عشر سنوات) باعتبار أنّ لكلّ عشريّة خصوصيّتها، وهي فترة زمنية كافية لمعرفة تحوّلات المسرح الجزائري والسّياقات التي أوجدتها.

- المرحلة الأولى: (2001م-2010م): تمتد ملامح العشريّة السّوداء إلى مطلع الألفيّة الثّالثة، فقد عُرضت في هذه المرحلة مسرحيّات ذات طابع تراجيدي اقتُبِست من المسرح العالمي كمسرحيّة "المهجّرون" التي اقتبسها "محمّد فرّاح" من "بستان الأوز" لـ "أنطوف تشيخوف" سنة 2001م، طرح فيها قضية "الهجرة" كحلّ للهروب من الأوضاع الصّعبة التي كانت سائدة في المجتمع الجزائري، كما عاد المسرح الأوبيرالي والملحمي، وكتب "أحسن ثليلاني" "ملحمة روسيكادا" سنة 2001م[2]، لقد كانت هذه المرحلة مهمّة في التأريخ لمسرح الألفية الثّالثة، حيث اتّجه الكتّاب المسرحيون نحو التّجريب والبحث عن قوالب مسرحيّة تستوعب اللااستقرار الاجتماعي والسياسي الذي كان سائدا في الجزائر.

---

[1]- ينظر: حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ص153-154.

[2]- ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري-نشأته وتطوّره-، ص 320.

بعد الدّمار الذي عاشته الجزائر في مرحلة العشريّة السّوداء، استمرّ إنتاج المسرحيّات الاجتماعيّة، ففي سنة 2002م عالجت مسرحيّة "إبراهيم بلبوا" لـ "سيدعلي كويرات" مشاكل اجتماعيّة من قبيل (المخدّرات، نقص النّظافة في الأحياء الشعبيّة...)، بالإضافة إلى "الرّجل حيط" و"النّاعورة" لـ" كمال بوعكاز" و"ابقاي على خير يا حومتي" لـ "كريم بلحاج" و"رأس المحنة" لـ"الطيب بوعمّار" سنة 2002م[1].

وفي خضمّ الأزمة الأمنيّة التي عاشتها الجزائر في نهاية التّسعينات وبداية الألفيّة الثّالثة اتّجه الكتّاب المسرحيّون نحو الكتابة الجماعيّة أو التّأليف الجماعي لإرساء قيم التّضامن والتّعاون والتّلاحم بين أبناء الوطن الواحد، والتّعبير عن قضايا اجتماعيّة، وطنيّة مشتركة نمثّل لها بمسرحية "ليلة الكوابيس" التي أخرجها "شوقي بوزيد" بالمسرح الجهوي باتنة سنة 2002م[2]، رغم الظروف الصّعبة التّي عاشها الشعب الجزائري في هذه المرحلة، إلّا أنّ الكتّاب المسرحيّين اتّحدوا ليكتبوا في مواضيع تخدم الوطن، وتنهض به من خلال ظاهرة الكتابة الجماعيّة.

ومن أجل التّرويح عن الشّعب الجزائري بعد الانتكاسة التي عاشها في مرحلة التّسعينات عرض المسرح الوطني سنة 2002م مسرحيّات كوميدية نمثّل لها بمسرحيّة "رقصة الجدبة" لـ"فتيحة غسّول"التّي غلبت عليها اللّوحات التعبيريّة والرّقص، وقدّم "سمير الحكيم" مسرحية "الحلزون العنيد" سنة 2007م بقاعة ابن زيدون عن رواية تحمل نفس العنوان للكاتب "رشيد بوجدرة" ألفها سنة 1977م[3].

شهدت هذه المرحلة اهتمام الكتّاب المسرحيّين بالقضايا البيئيّة والعلميّة تزامنًا مع التغيّرات البيئيّة والكوارث الطبيعيّة، كتغيّر المناخ، الجفاف، التصحّر، الزلازل...الخ، نمثّل لهذا النّمط من

---

[1]– ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري–نشأته وتطوّره ، ص321.

[3]- ينظر:المسرح الجهوي باتنة: الموقع الالكتروني: https://theatrebatna.dz ، يوم 2024/12/16، على الساعة: 15:00.

[3]– ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري–نشأته وتطوّره–، ص321.

المسرحيّات بتجربة (محفوظ فلّوس) في المسرح العلمي، سنة 2004م المعنونة بـ: (Une goutte d'eau dans un oued sans eau) أي "قطرة ماء في وادي بلا ماء".[1]

كما اتّجه الكتّاب المسرحيّون في أواخر هذه العشريّة نحو نقد الواقع بأسلوب ساخر، فقد كتب "امحمد بن قطاف" مسرحيةّ "موقف إجباري" سنة 2007م وعُرِضت سنة 2008م، ابتعد فيها عن الطّرح الجريء، وعالج القضايا السياسيّة في قالب عبثّي ساخر، بالإضافة إلى مسرحيّة "اللّولب" لـ"حسن ملياني" سنة 2009م، و"الرّجال يا حلالف" لـ "عمر فطموش" سنة 2010م[2].

- المرحلة الثّانية (2011م-2020م): بعد الاعتراف باللّغة الأمازيغيّة لغة وطنيّة ثانية في الجزائر عبّر الكتّاب المسرحيّون باللّغة الأمازيغيّة عن قضيّة الهويّة على ضوء التحوّلات التي عرفتها الجزائر في هذه الفترة، فكُتبت نصوص مسرحيّة ذات طابع سياسي واجتماعي في قالب عبثي ساخر، بهدف نقد الواقع نمثّل لها بمسرحيّة "إكنكير" التي اقتبسها "نوري الصغير" من مسرحيّة "وحيد القرن" سنة 2012م[3].

كما نسجّل في هذه المرحلة اهتمام الكتّاب بقضايا المرأة، فقد كتب "محمد بويش" نصّ "الرّهينة" الذّي عالج فيه قضيّة الهيمنة الذكوريّة ورغبة المرأة في التحرّر سنة 2014م[4].

لقد عبّر الكتّاب المسرحيّون عن رفضهم للفساد السياسي في هذه المرحلة، من المسرحيّات التّي نقدت الواقع السياسي نذكر "في انتظار المحاكمة" لـ "محمد بورحلة" التّي أخرجها "حميد قوري" سنة "2014م"، عالج فيها قضيّة البحث عن مجتمع تسوده العدالة من أجل حياة جماعيّة.[5]

ومع انتشار الفساد أكثر، أدرك الكتّاب أنّ نقد الواقع والاحتجاج عليه، لا يمكن أن يقتصر على الكلمة الملفوظة وحدها لأنها قد تكون خاضعة للرّقابة في ظلّ هذه الظروف المتوتّرة، حيث

2-محفوظ فلّوس: ندوة المسرح العلمي ، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الطبعة 15، قاعة امحمد بن قطاف -المسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطارزي-، يوم 2022/12/26م ،على الساعة: 11.00

2- ينظر: المسرح الوطني الجزائري: الموقع الالكتروني: https://www.tna.dz، يوم 2024/12/17، على الساعة: 17.00.

3 -Mohammed Kali: l'oeil et l'oreille, p43.

4.-حوار مع الكاتب (محمد بويش) عبر تطبيق(مسنجر) يوم 2023/03/24م، على الساعة 14.00

5 - مسرحية(في انتظار المحاكمة) تصدم المتلقي برمزيتها العالية، جريدة الرائد الالكترونية، ، يوم:https://elraed.dz 2024/04/13، على الساعة: 17.00

استعان المسرح بلغة الجسد والصّمت، ووجد أنّ في الجمع بين اللغة المنطوقة واللغة الأدائيّة الصّامتة حريّة أكبر للتّعبير عن رفض الواقع الفاسد، نمثّل لهذه التّجربة بمسرحيّة "مابقات هدرة" لـ"محمد شرشال" سنة 2017م.[1]

في سياق نقد الواقع الفاسد اقتبس "طارق عشبة" سنة 2019م "مسرحيّة "أدوغالن...أدوغالن"[2]عن نصّ "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لـ "الطّاهر وطّار" باللّغة الأمازيغيّة، عالج فيها موضوع "عودة الشهداء" من أجل مقاومة جديدة للقضاء على كلّ من يتورّط في قضايا الفساد.

لم يعد الشّهداء، لكن ثار الشّعب الجزائري سليل الشّهداء، وفي نفس السّنة عاشت الجزائر حراكًا شعبيّا رافضًا للفساد، نقله الكتّاب المسرحيّون، إلى المسرح، وعبّروا عن التّيه والفراغ السّائدين في الواقع بلغة الجسد، نمثّل لهذا النّمط بمسرحيّة "GPS" لـ "محمد شرشال"التي عرضت سنة 2020م[3].شهدت الجزائر في هذه السّنة انتشار فيروس "كورونا" القاتل، واتّخذت الحكومة إجراءات الحجر الشّامل، لتفادي الانتشار السّريع له، والحدّ من ارتفاع نسبة الإصابات به والوفيات فأغلقت أبواب المؤسسات التربويّة والثقافيّة على غرار المسرح، فاستثمر الكتّاب المسرحيّون مستجدّات العولمة وتطوّر التقنيّة في تأليف مسرحيّات رقميّة تفاعليّة، حفاظًا على أمن وسلامة المُشاهد، حتّى لا يخالف إجراءات الحظر، يتلقّاها عبر شاشة هاتفه أو حاسوبه ويتفاعل معها عبر الرّوابط التّي يتيحها له الوسيط الرقمي، نذكر في هذا السياق التّجربة المسرحيّة الرقميّة التفاعليّة الأولى في الجزائر المتمثّلة في "بلا نظّارات الحياة أفضل" لـ"حمزة قريرة" التّي عرضها في مدوّنة "الأدب والفنّ التفاعلي" سنة 2020م[4].

---

[1] – محمّد شرشال: مسرحية (ما بقات هدرة) : الرّابط الالكتروني: - https://youtu.be/pygwos0smWo?si=kmjVOk6jjOVLpZSS، ، يوم2023/12/12، على الساعة:15.00

[3]–طارق عشبة: أدوغالن...أدوغالن، مخطوط المسرحيّة تحصّلنا عليه من الكاتب "طارق عشبة"، يوم 2023/06/20م.

[3] – محمد شرشال: مسرحيّة GPS، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/live/aExZ-f_8wJM?si=mJz-GhM4aD_CD02v ، يوم:2023/12/13، على السّاعة:22.00.

[4]–حمزة قريرة: مسرحيّة "بلا نظّارات الحياة أفضل"، مدوّنة الأدب والفنّ التفاعلي، الرّابط: https://www.litartint.com/، يوم 2023/12/15، على الساعة: 18.00.

➢ المرحلة الثّالثة (من 2021م-2025م): نسجّل استمرار انتشار فيروس كورونا سنة 2021م، فقد عاشت مستشفيات الجزائر أزمة خانقة بسبب نفاد الأكسجين ومشكل المولّدات. فوظّف الكتّاب المسرحيّون مواضيع الواقع الجديد في نصوصهم المسرحيّة حيث كتب "محمد الكامل بن زيد" المجموعة المسرحيّة "أوكسيجين" سنة 2021م حول الفراغ الموجود في العلاقات الإنسانيّة، ربّما تعود أسبابه لإجراءات التّباعد التّي تبنّتها الدّولة في إطار السّعي للحدّ من انتشار وباء كورونا[1].

وعلى ضوء انفتاح المسرح الجزائري في هذه الفترة على نظيره العالمي وما صاحبه من رغبة في استقطاب جمهور أوسع وسعي دائم نحو التجديد، اتّجه الكتّاب المسرحيّون نحو مسرحة الأعمال الأدبيّة غير المسرحيّة، ومن الأمثلة البارزة في هذا التوجّه مسرحة الشّعر ونمثّل لها بمسرحيّة "قيامة البابليّ" ل"شفيقة وعّيل"[2]، أمّا في مجال مسرحة الرّواية فنذكر على سبيل المثال لا ليليات رمادة" لـ"واسيني الأعرج"، التّي قام "عبد الرزاق بوكبّة" بمسرحتها، وعنونها ب"رمادة"سنة 2021م[3].

تتّسم هذه المرحلة في المسرح بطابع "ما بعد" حيث يعيش المسرح الجزائري تحوّلات عديدة في ظلّ ما بعد الحراك الشّعبي، وما بعد كورونا، وهما محطّتان ساهمتا في إعادة النّظر في تيمات المسرح الجزائري، دفعت الكتّاب للبحث عن قوالب فنيّة جديدة تستوعب أسئلة النص المسرحي الجديدة، فوجدوا في مسرح "ما بعد الدراما" فضاء خصبا للتّجريب والتّجديد، في هذا السياق كتب "هارون الكيلاني" مسرحية "بخور عصري" سنة 2023م[4].

---

[1] – بن زيد يصدر المجموعة المسرحيّة أوكسيجين، الالكتروني: – https://www.almayadeen.net/cultur ، يوم 2023/07/15م، على الساعة: 23.00.

[2] – شفيقة وعّيل: قيامة البابليّ، مخطوط المسرحية قدّمته لنا الكاتبة "شفيقة وعّيل" يوم: 2023/02/14م.

[3]–عبد الرزّاق بوكبّة، مسرحيّة (رمادة): الرّابط الالكتروني:

https://youtu.be/UIr0BLLACMY?si=BRVoTeDHC27PZ_qU يوم:2024/05/12، على الساعة:9.00

[4]–موقع المسرح الوطني الجزائري الالكتروني:https://www.tna.dz ، يوم 2024/05/14، على الساعة 14.00

وبعد مرحلة التّباعد التي فرضتها ظروف الحجر الصحّي في ظلّ جائحة كورونا، التّي اتّسمت بالعزلة والانطواء على الذّات، والبعد عن الآخر، طرح الكتّاب المسرحيّون سؤال علاقة الأنا بالآخر، فكتب "لخضر منصوري" مسرحية "نوستالجيا" سنة 2023م[1].

أولى الكتّاب اهتماما متزايدا بقضايا الذاكرة والتاريخ، نتيجة للسياقات الجديدة التي عرفتها الجزائر في هذه المرحلة وفي هذا الإطار كتب "مغزوشن بلقاسم" مسرحية "سفينة كاليدونيا" التي حازت على الجائزة الكبرى لأحسن عرض متكامل في المهرجان الوطني للمسرح المحترف في دورته الخامسة عشر سنة 2024م[2].

وفي مطلع سنة 2025م كتب "مصطفى بوري" نصّا مسرحيّا بعنوان "الشّبيه"[3]، ووجّهه ليعرض على خشبة المسرح الوطني الجزائري، سنقف على تيماته في الدّراسات اللاّحقة.

استنادًا إلى ما سبق نطرح رؤيتنا الاستشرافيّة لمستقبل تيمات المسرح في المراحل القادمة ومن المُؤكَّد أنّ ملامح المسرح في هذه المرحلة الزمنيّة ستمتدّ إلى المرحلة التّي تليها ثمّ يواجه تحدّيات جديدة، توجّه الكتاب المسرحيّين لمعالجة تيمات جديدة تعكس تغيّرات الواقع المستقبلي. ورغم ذلك تظلّ بعض التّيمات ثابتة في المسرح الجزائري عبر مختلف المراحل الزمنية كقضايا الهويّة والتمسّك بالتّراث، الذّاكرة والتاريخ والثّورة ...الخ وذلك حرصا على تبليغها للأجيال القادمة باعتبار أنّ التاريخ ثابت لا يتغيّر.

كما نتوقّع استمرار التّيمات التي تجذب فئة الشّباب باعتبارهم العنصر الأكثر فعاليّة في المجتمع، بالإضافة إلى تعميق استعمال التقنيّات الرقميّة في المسرح، وتحقيق تراكم كميّ في الإنتاج المسرحي الرقمي التفاعلي، مع تبنّي تيمة التنمية المستدامة ،والصراع بين العقل والجنون بسبب الانتشار الكبير للآفات الاجتماعية وانحلال الأخلاق وغياب القيم، وبعد أن عرف المسرح صراع المركزيات يتّجه نحو صراع اللا مركزيات، مع انفتاحه على تيمات الفانتازيا والخيال العلمي بشكل أكبر، وبعد هجرة الأنا الجزائري إلى الآخر الأوروبي، نتوقّع هجرة معاكسة أي هجرة الآخر

[1] – موقع المسرح الوطني الجزائري الالكتروني:https://www.tna.dz ، يوم2025/12/22، على الساعة:17.00.

[2]– موقع المسرح الوطني الجزائري الالكتروني: https://www.tna.dz ، يوم 2024/05/15 على الساعة 15.00.

[3]– موقع المسرح الوطني الجزائري الالكتروني:https://www.tna.dz ، يوم 2025/01/12، على الساعة 7.00.

الأوروبي إلى الأنا الجزائري إذا تحقّق شرط التنمية المستدامة واستمر التطوّر العلمي،والتقني والاقتصادي، إضافة إلى استمرار توظيف التّيمات الفلسفيّة والأسئلة الوجوديّة، ويتحوّل الصراع بين السّلطة والجنس إلى ما يُعرف بالصراع الجنساني (من هو الرجل؟ ومن هي المرأة؟) في ظلّ انتشار مفاهيم الجنسانية.

بعد رحلة البحث عن تيمات المسرح الجزائري ابتداء من مرحلة العشرية السوداء (من1990م إلى 2000م)، مرورا بالمرحلة الزمنية الممتدة (من2001م إلى 2025م) بعمليّة حسابية بسيطة: (10+25=35) نجد أننا قد قمنا بمسح لخمسٍ وثلاثين سنة من مسيرة المسرح الجزائري، مثّلنا لها بنماذج مسرحية مختارة نظرا لصعوبة الإحاطة بكلّ النماذج المسرحيّة في بحث واحد.

المبحث الأوّل: التّابو المسرحي والقلق الوجودي.

لابدّ أن ننوّه في البداية إلى أنّ المسرح الجزائري عرف إبدالات عديدة في الألفيّة الثّالثة نتجت عنها مسرحيّات عالجت تيمات جديدة، حين قلّت رقابة الدوّلة للمسرح بعد العشريّة السّوداء وانفتح الكتّاب المسرحيّون على العالم بفضل الثّورة التكنولوجيّة فكتبوا في موضوعات كانت محرّمة في المراحل السّابقة، وتجاوزوا التابوهات التقليدية نحو تابوهات جديدة أسّسوا من خلالها لكتابة مسرحيّة جريئة.

لا يخفى على أيّ دارس لقضية التابو أنّه يقوم عند "سيقموند فرويد" على دلالتين متعارضتين: من جهة أولى دلالة الشّيء المقدّس، ومن الجهة الثّانية دلالة الشّيء المقلق الخط المحظور، المدنّس وعكسه ما هو عادي أي في متناول النّاس قاطبة[1].

يشمل التابو الطابع المقدّس أو المدنّس للأشخاص والأشياء، نوع التّحريم الذّي يترتّب عن هذا الطّابع، النّتائج المقدّسة أو المدنّسة التي تنجم عن انتهاك هذا الحظر، إذا نظرنا للتابو من وجهة نظر أشمل وجدنا له عدّة أنواع عنده:

- ✓ التّابو الطّبيعي أو المباشر: وهو من عمل قوّة غامضة مرتبطة بشيء أو شخص يهدف إلى حماية أشخاص أشراف من أمثال الزّعماء والكهنة، وحماية أشياء تعلّق عليها قيمة ما من أيّ ضرر ممكن، كحماية الضّعفاء، النّساء ،الأطفال ... بالإضافة إلى اتّقاء الاضطرابات التي قد تحدث في أثناء إنجاز بعض الأعمال الحياتيّة المهمّة: كالولادة الزّواج والوظائف الجنسية...الخ.
- ✓ التّابو المنقول /غير المباشر: يصدر عن القوّة نفسها، ولكنّه إمّا مكتسب أو مأخوذ عن كاهن أو زعيم...الخ.
- ✓ التّابو الوسيط بين التّابوين الأوّلين: ويتألّف من العاملين السّابقين: كما على سبيل المثال عند تملّك رجل من الرجال لامرأة من النّساء[2].

وحسب "فرويد" الحرام هو صفة جميع الأشخاص وجميع الأماكن وجميع الأشياء والأحوال العابرة التي تحوز تلك الخاصيّة الغامضة، أو تكون منبعها وتسري صفة الحرام في كلّ حظر

[1]– سيقموند فرويد: الطوطم والتابو، تر: بوعلي ياسين، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2016، ص31.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص32، 33.

معلّل بهذه الخاصيّة، والحرام أخيرا وبالمعنى الحرفيّ للكلمة، صفة كلّ ما هو مقدّس ومتجاوز لطبيعة الأشياء العادية، وكلّ ما هو خطر، مدنّس غامض[1]، على ضوء هذا الطرح سنقدّم قراءة للنصين المسرحيين"الرهينة" و"وقائع جسد لم يسافر" لـ "محمد بويش".

1-1 الثالوث المحرّم في مسرحيّة "وقائع جسد لم يسافر" لـ "محمد بويش".

تحضر تيمة "ختان المرأة" في النصّ المسرحي كتابو طبيعي يشتغل في نسق حماية القبيلة للمرأة، و التّابو هنا يعدّ تجاوزا للطّبيعي "زواج المرأة" إلى ما يشكّل خطرا عليها "الختان الذي فرضه عُرف القبيلة"، ومنه يُوَظَّف التّابو الدّيني في النص المسرحي في سياق انتهاك المقدّس نحو المدنّس.

ربطت "آمنة بلعلى" في مقال نشرته صفحة النّصر الالكترونية، بعنوان: كيف يحضر الثالوث المحرّم في الرّواية الجزائريّة؟ حضور هذا الثالوث بحضور مؤسّسة الرّقابة على الإبداع على اعتبار أنّ الرقابة على الإبداع مرّت بأشكال عِدة، وفرضت في كلّ مرحلة طُرقا شتّى من القوانين التي تسبّبت في خلافات حادة بين الكُتاب والمؤسّسات الدّينية والسّياسية والاجتماعية التي تُقنّن للثقافة والكتابة حسب رغبتها، وأنّه نجم عن ذلك كثير من الصراعات والمقاومات وأحيانا تواطؤات، كان لها أثر على الكتابة، أسفرت على نشوء ما يُسمّى بالثلاثي المحرّم (الدّين والجنس والسّياسة) الّذي عادة ما ترتبط أسبابه بانفتاح أو انغلاق البنية الاجتماعية ولذلك، هناك مؤشّرات مرتبطة بتاريخ الشعوب تشير إلى أنّ الرقابة على هذه السّرديات الصغرى هي من إنتاج الثقافة والمجتمع، وحسب طرحها فإنّ المجتمع يراقب الثقافة والإبداع قبل المؤسّسات[2].

ننطلق من اصطلاح "تداخل المحرمات" الذّي وظفته النّاقدة في تنظيرها لحضور الثالوث المحرّم في الرّواية، كما ننوّه أنّ هذا التداخل ليس حكرا على الرّواية فحسب، ونحاول تتبعه في النصّ المسرحي "وقائع جسد لم يسافر" الذّي تداخل فيه المحرّم الديني والجنسي والسياسي لأنّ

---

[1] – ينظر: سيقموند فرويد: الطوطم والتابو، تر: بوعلي ياسين، ص36.

[2] – ينظر: آمنة بلعلى: الثالوث المحرّم ارتبط بحضور مؤسّسة الرّقابة على الإبداع، موقع النصر الالكتروني: https://www.annasronline.com/index.php?option=com_content&view=article&id=88273 يوم: 2024/04/12، على الساعة: 20.00.

ظاهرة "ختان المرأة" المنتشرة في بعض الدول والثقافات[1]، التي تعني إزالة أو تعديل جزء من العضو التناسلي للمرأة تسبّب مشاكل صحيّة ونفسيّة للمرأة لذلك «بات من المسلّم به عالميا أنّ تشويه الأعضاء التناسليةّ للإناث يشكّل انتهاكًا لحقوقهنّ، بما في ذلك حقهنّ في الصحّة، والتحرّر من العنف، والحياة والسّلامة البدنيّة، وعدم التّمييز، والتحرّر من المعاملة القاسية، والمعاملة المُهينة. يعدّ القضاء على تشويه الأعضاء التناسلية للإناث أحد أهداف الأجندة العالمية لتحقيق الهدف 5 من أهداف التنمية المستدامة»[2] فإلى جانب إرشادات منظّمة الصحة العالمية ومنظّمة الأمم المتّحدة للطفولة وغيرهما من المنظّمات والهيئات الدولية والإقليميّة، سنّ الاتّحاد الإفريقي قوانين وبروتوكولات تضمن حقوق المرأة في إفريقيا، فجاء في المادّة الخامسة من بروتوكول حقوق المرأة في إفريقيا (مابوتو)* الملحق بالميثاق الإفريقي لحقوق الإنسان والشعوب المعنونة ب: القضاء على الممارسات الضارّة: تحظر الدول الأطراف وتشجب جميع أشكال الممارسات الضارّة التي تؤثّر على الحقوق الإنسانيّة للمرأة،والتي تتعارض مع المعايير الدولية المعترف بها، وتتخذ الدول الأطراف جميع التدابير التشريعية وغيرها من التدابير اللازمة للقضاء على مثل هذه الممارسات بما في ذلك ما يلي: «حظر وتعاقب التشريعات على جميع أشكال تشويه الأعضاء التناسلية للإناث»[3].

يتعدّى تداخل المحرّمات حدود الثالوث المحرّم، ويمتدّ إلى المحرّم الإنساني،لأنّ ظاهرة "ختان المرأة" تعدّ انتهاكا لحقوق الإنسان/المرأة، وبالتّالي نصّت التّشريعات على حماية جسدها.

---

[1]- يبلغ عدد الفتيات والنساء المختونات 100-140 مليون،وهنّ يشكّلن3.5 % من جميع نساء العالم، هذا يعني أنّ الأغلبيّة الكبرى من نساء العالم غير مختونات، أي نسبة96.5 % حسب الإحصائيات التي أدرجتها منظمة الصحة العالمية في نشرتها التثقيفية عن تشويه الأعضاء التناسلية للإناث.

[2]-مطوية البرنامج المشترك بين صندوق الأمم المتّحدة للسكان ومنظمة الأمم المتحدة للطفولة بشأن تشويه الأعضاء التناسلية للإناث: التعجيل بإحداث التغيير، الإرشادات الفنية، سبتمبر 2021م، الموقع الالكتروني: https://www.unicef.org، يوم 2024/04/14، على الساعة: 22.00.

*مابوتو: بروتوكول تمّت صياغته من قبل الاتحاد الإفريقي ودخل حيّز التنفيذ في عام 2005م، يضمن حقوق المرأة في إفريقيا.

[3]-نشرة تثقيفية عن تشويه الأعضاء التناسلية للإناث، منظمة الصحة العالمية، ص10، الموقع الالكتروني: https://www.emro.who.int/ar/health-education/hed-infocus/advocacy-fgm.htm يوم:2024/11/11 على الساعة: 22.00.

يعالج النصّ المسرحي "وقائع جسد لم يسافر" قصة حب بين "سامي" و"إسراء" تبدأ من قول (الراوي):

«إسراء.....

امرأة من دافئ الروح قبل اشتعال الحريق

ما كانت الروح مالحة

كان الهواء المشبع بهما نصف القبيلة.

سامي.....

في دمه البكر لهيب الفوران الغادق ساعة الحطب المشتهى

رائحة الورود هو....

وحفيف ارتقاء الروح... »[1].

والحب أيضا ماثل في الحوار الذي دار بين "إسراء" و"سامي" الذي يعبّران فيه عن مشاعرهما المتبادلة في بداية النص المسرحي، فيقول "سامي":

«دعيني أجتاز عرش الأبدية منك.

أحمّلك نشيد الروح.

وترد عليه (إسراء):

من يجتازني الآن خارج مملكة الروح؟»[2]

منعت القبيلة زواج "إسراء" و"سامي" بحجّة "ختان المرأة" ووضعته شرطا أساسيا من شروط الزواج «فالنّظام الطوطمي يؤلّف كما بتنا نعلم، أساس جميع الالتزامات الاجتماعيّة الأخرى للقبيلة، فإنّ دور الطبقة الزواجيّة يقتصر بصفة عامّة على تنظيم الاختيار الزواجي وحده»[3] يفضي هذا القول إلى أنّ أوامر القبيلة والنّظام الطبقي الأبوي نافذة لا يمكن لأحد أن يخالفها «فلم يكن للقلة القليلة من الأسياد الحكّام أن يستعبدوا الأغلبيّة السّاحقة من الرّجال والنّساء دون إجراء عمليّات

[1]– محمّد بويش: وقائع جسد لم يسافر،دار رؤى للنّشر والتّوزيع والإعلام،أريانة، تونس، ط1، 2014، ص06

[2]– المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[3]– سيقموند فرويد:الطوطم والتابو، ص19.

جسديّة وتعليميّة وقانونيّة لاستئصال كرامة الإنسان أو المرأة، كان لابدّ من إخصاء العبيد لتصبح أبوّة الأسياد مؤكّدة مائة في المائة لا تشوبها ذرّة شكّ،وكان لابدّ أيضا من ختان النّساء»[1].

لقد دعا "سامي" حبيبته "إسراء" للثّورة على التّنظيم السياسي، ورأى بدّا من الهروب نحو الجزيرة، والعيش بسلام بعيدا عن القبيلة يتضح ذلك في قوله:

«تمزّق الشراع بيننا وبين ساعة الشوق

تعالي لنرحل الآن...

تعالي قبل غسيل الرؤيا بزمن الختان»[2].

اللاّفت للانتباه في المقطع السّابق هو دال "الختان" الذي لا علاقة له بنشوء الدين الإسلامي أو المسيحي أو اليهودي، بل نشأ مع نشوء النظام العبودي وما سمي بالرقّ[3]، ومنه يوظّف (محمد بويش) تابو "ختان المرأة" في نصّ "وقائع جسد لم يسافر" كعرف إقصائي للمرأة، إذ يرى شيخ القبيلة أنّ بقاء المرأة في القبيلة وزواجها مرهون ب"الختان" في المقطع الذي يقول فيه:

«لها الختان سر العرف...ولكَ النّفي خارج عيوننا»[4].

نلاحظ في هذا الطّرح أنّ عُرف القبيلة أثّر تأثيرا سلبيّا على شخصية المرأة "إسراء" «فلم يكن هناك انفصال بين التقاليد والقوانين»[5] بل اشتغلت في النّظام القبلي كبراديغم كلّي يقودنا إلى مسعى الكاتب في النصّ المسرحي نحو توظيف تداخل المحرّمات في المسرح الجزائري، وخلق تابو جديد يعدّ أداة قمع واضطهاد للمرأة.

تتحوّل تيمة "ختان المرأة" في نصّ "وقائع جسد لم يسافر" إلى رمز لسلطة العُرف على الجسد الأنثوي،حيث تصدر"القبيلة" قانونها القائم على قمع اللذّة الجنسيّة للمرأة بذريعة تطهيرها يعدّ هذا العُرف تجاوزا لحقّ المرأة في الزّواج القائم على المتعة، يتجسّد ذلك في قول "الراوي":

---

[1]– نوال السعداوي: توأم السلطة والجنس، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، د.ط، 2017، ص48.

[2]– محمد بويش: وقائع جسد لم يسافر، ص10

[3]– ينظر: نوال السعداوي: توأم السلطة والجنس، ص48.

[4] – محمد بويش: وقائع جسد لم يسافر، ص14.

[5]– بوعلي ياسين، الثالوث المحرّم–دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1978 ص 23.

«لكم سرّ القبيلة، أن يرسم العشق لمنفذ الهزيمة.

خرائط الوجود

لحكمها منفى الجسد إلى ختان الأنثى سليلة العشق

فيكما

هل تجابه الريح لتمضي عاشقا؟

أم.....

هل ترسمين بيدك شراع الموت

تركنين بجسد القبيلة»[1]

وفي قول "سامي" أيضا:

«أنثى بوشم الختان ساعة انفصال الشهوة عنك

دعوني ألتقط قلبي الآن

لن أغامر في معاقل الرؤيا لأخون جسدي».[2]

والملاحظ فيما سبق أنّ القبيلة تسعى للتّقليل من الممارسات الجنسيّة للمرأة وتدعو باسم العُرف إلى «التقشّف في الممارسة الجنسيّة وتجعلها وسيلة للتّكاثر على الأقل بالنّسبة للمرأة لا للذّة»[3] وتُحاصر "إسراء" من أجل قبول ختانها،ولا يهمّها أن تشعر المرأة باللذّة عند ممارسة الجنس مع زوجها،بل المهمّ فقط أن تلد له الأطفال، ولا يهمّ أن تشعر بالسّعادة في العلاقة الزوجيّة، بل المهم أن تشعر بالسّعادة النّابعة من الأمومة، وبذلك تمّت إدانة اللذّة الجسديّة أو الماديّة في حياة النساء[4].

فترفض "إسراء" هذا العُرف وتحتمي بـ "سامي" ثمّ تخاطب "القبيلة" قائلة:

«أيّها القادمون إلى جسدي...

أيّها القابعون فوق حلمي...

لن أرتمي بحضن الخوف حتى أطهّر جسدي.

---

[1]– محمد بويش: وقائع جسد لم يسافر، ص10.

[2]– المصدر نفسه، ص11.

[3]– بوعلي ياسين: الثالوث المحرّم–دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، ص25.

[4] – ينظر: نوال السعداوي، توأم السلطة والجنس، ص51.

لكم الدم المباح مني زغرودة

ولي نهاية حلمي»[1].

وبعد هروبهما من القبيلة وقع "سامي" في"السفينة" وفقد ذاكرته، فاغتصب "القرصان" "إسراء" ووصل الخبر لشيخ القبيلة إذ خرج يخاطب النّاس قائلا:

« من أباح هروبها من دم القبيلة؟

أرجعوها إلى القبيلة لنقيم حد الطهارة.

لا زواج من غير طهارة

حرروا جسدها من الدنس والرغبة.

انزعوا العار عن القبيلة»[2].

وتجدر الإشارة إلى أنّ عُرف القبيلة يحضر في النص المسرحي كتابو يحرّم زواج المرأة دون ختان، بيد أنّ هذا الأخير يقمع الحاجة البيولوجية الجنسية للمرأة «فلدى الإنسان حاجات أوّلية لم تتغيّر في جوهرها منذ كان حيوانا،حاجات حيوانية أو غرائز أو دوافع بدائية. الفرق بين الإنسان والحيوان في هذا المجال هو إمكانية الإنسان التحكّم إلى درجة معيّنة في هذه الحاجات في كيفية إرضائها، كمية الإرضاء، زمنه ودرجة التكرار في عملية الإرضاء، وقد تتوصّل القدرة بالإنسان إلى رفض سدّ حاجة معيّنة، ومن هذه الحاجيات الأولية ما يسمى الحاجة الجنسية أو الغريزة الجنسية»،[3] لقد وقف عُرف القبيلة في نص "وقائع جسد لم يسافر" ضدّ الحاجة البيولوجية الجنسية للمرأة، ووصف المرأة التي لا تُختّن بالزانية، تقول "القبيلة":

«بأمر الله

بأمر الفقيه

بأمر الشرع

لابد من ختانك أيتها الزانية».[4]

---

[1]– بوعلي ياسين: الثالوث المحرّم– دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، ص13.

[2]– المرجع نفسه، ص13.

[3] –المرجع نفسه، ص27.

[4]–محمد بويش: وقائع جسد لم يسافر، ص30.

لقد كسر "محمد بويش" الصّمت المجتمعي والخوف من طَرق تيمات مسكوت عنها، وأسّس لكتابة مسرحيّة جريئة بكتابته عن قضيّة "ختان المرأة" وأضاء من خلالها جوانب معتّمة من ذاكرة المرأة لاسيما أنّ «اختراق القوانين الوضعية والشرائع والخطوط الحمراء هو ما يضع القوانين التنظيميّة البشريّة على محكّ التّفعيل، ويمنحها فضاءً للتجدّد والتأكد وإذ لم تسلم أمة أو مجتمع من كلّ ألوان الاختراقات البشرية للأعراف والنُظم التي سنّتها البشريّة نفسها، فإنّ هذا المكوّن الإختراقي (الاجتماعي والنفسي والأخلاقي) الّذي نُطلق عليه فنياً مصطلح «المسكوت عنه» وهو ما يمنح المبدع وعمله روابط الاتصال الوثيقة مع ما يجري من حوله من تفاعلات».[1]

اخترق "محمد بويش" في نصه "وقائع جسد لم يسافر" التابو الجنسي والدّيني وكتب عن "ختان المرأة" سنة 2014م «في ظل التحوّلات التي يشهدها العالم المعاصر، وما أحدثته الثّورة التكنولوجيّة الجديدة من انفتاح، بات الاعتقاد أنّ الحريّة التي منحتها هذه الوسائط الجديدة، قد قوّضت مؤسّسة الرّقابة، وفتحت مجالات عِدّة لتحرّر المبدع والكتابة، غير أنّ الواقع يؤكد بروز سياسة رقابيّة أخرى لا تقلّ تأثيرا وخطورة عن سابقاتها، واتّسع المثلّث، ليصبح التّحريم مرتبطا بموضوعات الشّذوذ الجنسي وليس بالجنس، وبالإرهاب وليس بالدين، وبالمعارضة وليس بالسياسة وبالإثنيات وليس بالوطنية وغيرها»،[2]ممّا يعني أنّ الكاتب لم يوظّف "ختان المرأة" كعرف اجتماعي فقط، بل تابو ديني لأنّه أضحى من المقدّسات التي لا يمكن المساس بها وكلّ من ترفضه تخرج من القبيلة بتهمة الزّنا.

يعدّ "ختان المرأة" ممارسة اجتماعية تهدف من خلالها المؤسسة الاجتماعية إلى تطهير الجسد الأنثوي، وهو ما يوظّفه الكاتب في النصّ المسرحي"وقائع جسد لم يسافر" كتيمة دراميّة، كاشفا من خلاله عن أبعاد الإرهاب الجسدي والنفسي الذي فرضته القبيلة على "إسراء" الأنثى التّي يتجاذبها مصيران محتومان: الختان و الاغتصاب، يبدو ذلك في الحوار الآتي:

"إسراء":

---

[1] – محمد الأمين بحري: ما يزال المسكوت عنه بهرجاً لفظياً أكثر منه اشتغالاً فنياً، موقع النصر الالكتروني: https://www.annasronline.com.، يوم 2024/12/11م، على الساعة: 20:00.

[2] – آمنة بلعلى: الثالوث المحرّم ارتبط بحضور مؤسّسة الرّقابة على الإبداع، موقع النصر الالكتروني.

«تمزّق الشّراع فلا نبحر أيها الغارق بي.

"سامي":

من تجرأ إذن ليحملك عني.

"إسراء":

قرصان اختطف حضوري فيك.

سامي يتعلثم في حروفه

ا.....غ....ت....ص.....ب.....ك»[1]

تستعمل القبيلة الجسد الأنثوي كأداة للهيمنة، وتسعى لقمع رغبتها الجنسية في سياق الزواج وتقيّده بعُرفها الذي يقتضي ختان المرأة بهدف تطهيرها من اللذّة الجنسيّة، فتبرمج العضو الأنثوي للإنجاب فقط دون المتعة.

يعدّ "ختان المرأة" أداة لسلب حقوقها وقمع رغبتها الجنسيّة، حيث يظهر في هذا السّياق تحوّل تابو الجنس من ممارسة الجنس مع الشعور باللذّة إلى ممارسة الجنس مع اللاشعور باللذّة ،ممّا يدفعنا لطرح سؤال من يمتلك سلطة الجسد؟ المرأة أم القبيلة؟

تفرض القبيلة سلطتها على جسد "إسراء" وتحاول الهيمنة عليه من خلال عُرف" الختان" كما أنّ "ختان المرأة" الذي يقتضي إزالة جزء من العضو التناسلي الأنثوي، يعكس تحوّل التابو من الجنس إلى الجنسانية.

يطرح "سامي" السؤال نفسه على "شيخ القبيلة" بعد اغتصاب "إسراء" قائلا:

«أين ختانكم الآن؟

أين الطهر فيكم الآن؟»[2].

«ثار الدم منها ليلعن فيكم بدع الختان.

هو القرصان ذبح القبيلة فيكم فهل تدّعون للختان مكان»[3]

---

[1]– محمد بويش: وقائع جسد لم يسافر، ص 48.

[2] – المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] – المصدر نفسه، ص51.

تضع القبيلة ضوابط الزّواج والجنس «فالسّلطة هي جوهريًا الشّيء الذي يملي قانونه على الجنس، ممّا يعني أوّلا أنّ الجنس موضوع من قبل السلطة تحت نظام ثنائي: مشروع وغير مشروع مباح وممنوع، ثمّ يعني أنّ السلطة تفرض على الجنس نظاما يعمل في الوقت ذاته كنوع من المعقولية، يفهم الجنس انطلاقا من علاقته بالقانون»،[1]فزواج "إسراء" من "سامي" في عُرف القبيلة غير مشروع إذا لم يتحقّق شرط الختان، الذّي إذا وافقت عليه تكون محرومة من لذّتها، وإذا رفضته سيكون عقابها النّفي خارج القبيلة «وسيلتها تهديد الجنس بعقاب ليس سوى إزالته من الوجود تخلّ عن نفسك وإلاّ حذفت»،[2]فالجنس في النصّ المسرحي أداة سياسيّة، مارست القبيلة بواسطتها هيمنتها على الأنثى، وأعادت برمجة جسدها للإنجاب فقط.

نلتمس التابو"السياسي" في آخر النص المسرحي، رغم أنّ "القرصان"اغتصب "إسراء" إلّا أنّ "شيخ القبيلة" استمرّ في سنّ عرف "ختان المرأة" يبدو ذلك في قوله:

«الجزيرة وحدها تعيد أصوات المصير فيكم

ونحن نعيد دوما ترتيب الختان لأنثى تولد من بعد إسراء»[3]

تجاوز "محمد بويش" التوظيف المألوف للجنس في مسرحية "وقائع جسد لم يسافر"عن طريق "الختان" الذّي يقمع الرغبة الجنسيّة للمرأة ويعيد تأهيل عضوها الأنثوي وحصر وظيفته في الإنجاب فقط دون المتعة، حتّى يتوافق مع عُرف القبيلة وسعيها لتطهير جسد المرأة من اللذّة.

2-1 الجنس والسّلطة في مسرحية "الرهينة" ل"محمّد بويش".

بعد الإجراءات الرقابيّة الصّارمة التي فرضتها الدّولة على الفنّانين والمؤسّسات الأدبيّة والفنيّة والمسرحيّة في مرحلة العشريّة السّوداء، ومن ذلك قانون الطوارئ سنة 1992م الذي جاء في مادّته الخامسة: «يمكن وزير الداخليّة والجماعات المحليّة أن يأمر بوضع أي شخص راشد يتّضح أنّ نشاطه يشكّل خطورة على السّير الحسن للمصالح العموميّة في مركز أمن في مكان

[1]- ميشيل فوكو: تاريخ الجنسانية، الجزء الأول: إرادة المعرفة تر: جورج أبي صالح، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د.ط، 1991، ص79.

[2]- المرجع نفسه، ص80.

[3]- محمد بويش: وقائع جسد لم يسافر، ص51.

محدّد»[1] ومادّته السّابعة:«يؤهّل وزير الداخليّة والجماعات المحليّة والوالي المختصّ إقليميًا للأمر عن طريق قرار بالإغلاق المؤقّت لقاعات العروض الترفيهيّة،وأماكن الاجتماعات مهما كانت طبيعتها،ويمنع كل مظاهرة يحتمل فيها الإخلال بالنّظام والطّمأنينة العموميّة»،[2] وبناء على ذلك هيمنت التّيمات الاجتماعيّة والسياسيّة على النصّ المسرحي وعبّرت عن سياقات المرحلة، وانتعش نشاط المسرح الجزائري في مطلع الألفية الثالثة، لاسيما بعد صدور ميثاق الصلح والمصالحة الوطنية رقم 06-01 المؤرخ في 27 فبراير2006م، فعرف تحوّلا في تيمات المسرحيّات أوجدته ظروف الواقع الجديد-كما رأينا سابقا- واتّجه نحو التأسيس لكتابة مسرحية جريئة، تتجاوز ما كان محظورا في المراحل السابقة فوجد الكتّاب المسرحيون الجزائريون مساحة أكبر للإبداع .

يسعى "محمد بويش" في نص "الرهينة" لخلق دهشة التلقي وفق شاعرية اللّغة التي تقوم أساسا على المفارقات والتجاوزات، والتحرّر من كلّ ما هو كلاسيكي في قواعد الكتابة المسرحية وتعدّى حدود المحرّم الطبيعي، الذي يقتضي خضوع المرأة لسلطة الرجل خوفا عليها وحماية لها يبدو ذلك في نص "الرهينة" حين تقول:

«ادفعني إليك..

ادفعني إليك..شتت سبات الوقت في أهدابي..

أيها السّاكن غروب حلمي البعيد..

ها أنا ذا..عارية من أحلامي..

أنتظرك..

أسجن رقبة الليل بين أضلعي..

هاأنا ذا..

احملني إليك..

كوابيس الوقت في انتظاري..

3- الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية، العدد10، الصادرة يوم الأحد 5 شعبان الموافق لـ 1412هـ، الموافق 09 فبراير سنة 1992م، ص285.

4-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

احملني مني إليك..

رائحة جسدك تستفز صراخي..

هل أجيئك..

العالم مخيف»[1]

عالج النّص المسرحي تيمة "الهيمنة الذكوريّة على المرأة"، مسلّطا الضّوء على محاولاتها المستمرّة في التحرّر من سلطة الرجل، وإعادة تشكيل كينونتها بعيدا عنه، في سياق عُرف القبيلة الذّي يفرض هيمنة الرّجل ويحدّ حريّة المرأة، يبدو ذلك جليّا في المقطع الآتي:

«هل أخرج.....

هل أعيد تركيب نافذتي على وجهك...؟ »[2]

يؤكّد النصّ المسرحي أنّ المرأة أصبحت أكثر وعيا بضرورة التحرّر من سلطة الرجل، ممّا يفضي إلى صراع محتدم بين الرّجل الذّي يمثّل قوة متحرّرة مدعومة بالدّين وعادات وتقاليد المجتمع، والمرأة التي تمثّل قوة واعية بضرورة التحرّر من القوانين التي يفرضها عرف القبيلة والتحرّر من السلطة الأبوية والزوجية (الجنسية) يظهر هذا في قول "الرهينة":

«لا بد أن أنسحب الآن...

همومي ترحل معي

من يكمل الطريق إلى الحلم

هذا الأرق يشدني إلى رؤيتك

هل تخرج مني أيها الكابوس

هل أخرج منك... »[3]

إنّ الواقع المادي والخلقي الذي عاشه، ويعيشه الإنسان منذ نشوء مجتمع الطبقات، كان يطالبه دائما بالتخلّص من واقع لا يطاق ومستقبل أكثر تأثيرا، والخلاص وفي وضع كهذا إما أن

[1]– محمد بويش: الرهينة، ص03.

[2] – المصدر نفسه، ص 03، 04.

[3]– المصدر نفسه، ص 05.

يقبل بالأمر الواقع أو يرفضه، فإذا قبل به عليه –كالتزام أخلاقي تجاه نفسه– أن يبرّر موقفه الرّاضخ، وإذا رفضه كان عليه أيضا–كالتزام أخلاقي تجاه نفسه–أن يثور عليه، أو يخطّط للقضاء عليه[1]، بناء على ذلك تعيش "الرهينة" واقعا ماديا جديدا لا يضع الرّجل في موقع المتسلّط المُهيمِن والمرأة في موقع التّابع المهَيْمَن عليه، الذي قبلت به "الرهينة" في بداية النص المسرحي، مبرّرة هذا القبول بالرضوخ لعرف القبيلة، لكن سرعان ما غيّرت موقفها،مبدية رغبتها في التحرّر، واستعدادها للثّورة على النّظام الذكوري، في المقطع الذّي تقول فيه:

«لابد أن أقتلعك مني...

هذا الصدى لا يخيفني

أقاوم ذاكرتي من وجودك

لا وجود لك...

لا وجود لك... »[2]

تحمل عبارة "لا وجود لك" تمرّدا على نظام القبيلة القائم على هيمنة الرّجل، وتقوّض سلطته عندما تُبدي رغبتها في التحرّر. تنبثق عنها تيمة جديدة للنص المسرحي الجزائري في الألفية الثالثة تتمثّل في إعادة النظر في العلاقة بين السّلطة والجنس، من خلال كسر مركزيّة السلطة الذكوريّة، وتحرّر المرأة من هيمنة الرجل«ومع متغيّرات العولمة السّريعة وعصر التّكنولوجيا الجديدة، بات الإيمان راسخا أنّ مؤسّسة الرقابة قد تفكّكت، مثلما تفكّكت باقي المؤسسات الأخرى التي ظلّت توظّفها، وأصبحنا نتحدّث عن مزيد من التحرّر في استعمال اللّغة وفي الكتابة تماما كما نعيش التحرّر في هذا الفضاء العام للحرّيّات الّذي يوفر أنماطا متعدّدة من القيم الجديدة والتّفاعلات الإيجابيّة مع المؤسسّة اللغويّة ذاتها»[3].

[1]–ينظر: بوعلي ياسين، الثالوث المحرّم–دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، ص20.

[2] – محمد بويش: الرّهينة، ص07

[3]– آمنة بلعلى: الثالوث المحرّم ارتبط بحضور مؤسّسة الرّقابة على الإبداع، موقع النصر الالكتروني.

يعيد "محمد بويش" موقعة السّلطة والجنس في "الرهينة" من خلال استحضار قصّة آدم عليه السّلام، ويعبّر من خلالها عن قدم الصّراع بينهما، يبدو ذلك في النص المسرحي حين تقول "الرهينة" مخاطبة المرآة:

«آدم تعاقب مع الرمش الذي جره إلى الغواية...

تتكلم (المرآة):

كنت حواء... صرت حواء

من طمرك تحت التراب أيها الوجه الداكن

وجهي..

من يعيدك إلى بداية التاريخ الآن...

هل أعيد عبور الهوة إليك آدم وأقرأ تاريخك وجسدك وحكايتك؟»[1].

تندرج تيمة "صراع السّلطة والجنس" في"الرهينة" ضمن سياق ديني تاريخي استحضر فيه الكاتب قصّة "أدم وحواء" ليؤكّد أنّ العلاقة بين الرّجل والمرأة مبنية على الصّراع منذ الأزل ،فإذا نظرنا إلى قول "بوعلي ياسين":« كان آدم يعيش في الجنّة في سعادة مملّة لأنّه وحيد، للترويح عن النفس تُخلق من أحد أضلاعه "حوّاء"،إلا أنه بخلقها تبدأ المشاكل والصراع حين تغوي "حواء" "آدم" بتذوّق ثمار شجرة محرّمة فيتغيّر مسار حياتهما من العلوي المقدّس "السماء" إلى السّفلي المدنّس "الأرض"»[2]، وجدنا أنّ استحضار الخطيئة الأولى في تاريخ البشريّة التّي كانت عقوبتها النّزول من المقدّس نحو المدنّس، ينطبق على مفهوم التّابو لدى "سيقموند فرويد" حيث يذهب إلى أنّه ينطوي على دلالتين متعارضتين: دلالة الشيء المقدّس ودلالة الشيء المدنّس، يبدو ذلك في المقطع الذي تقول فيه "الرهينة":

«خلّصني أيها العابر من عورة التأويل المقدس...

امنحني الخرائط التي تقودني مع آدم إلى الله... ».[3]

---

[1] – محمد بويش: الرّهينة، ص 17.

[2] –ينظر: بوعلي ياسين، الثالوث المحرّم –دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، ص21.

[3] – محمد بويش: الرّهينة، ص 17.

نشأ الصّراع بين الرّجل والمرأة منذ نزول "آدم" و"حوّاء" إلى الأرض، وازدادت العلاقة بينهما توتّرا، وأصبح الجسد بؤرة لهذا الصّراع بسبب"الجنس"،حيث أصبح الّرجل يرى نفسه قوّة مهيمنة على المرأة التي يستعملها كأداة لإشباع غريزته الجنسيّة، لكنّ "الرهينة" تأبى أن تكون مجرّد جسد للذة والمتعة والمعاقرة الجنسية، فتقول:

«لن أكون لك جسدا

لتمارس طقوسك...

لن أكون لك بئرا

لتنزف بداخلي...

لن أكون كما تريد... »[1]

إذا سلّمنا بوجود «ارتباط مبدئي بين الخطيئة والجنس»[2]، وإذا مررنا بحقيقة مفادها «هناك ارتباط بين المرأة والغواية» نصل إلى أنّ المرأة مرتبطة بالجنس في العُرف الجمعي «فهناك ارتباط بين المرأة والجنس» هذه العلاقة هي التي رفض من أجلها الأب أن تنجب زوجته أنثى في قول "الرهينة":

«كان والدي...

اقتنع بوجودي – عنوة –

هل أستطيع...؟

تراكم السؤال في غياهب الذاكرة

ذاكرته أبي...

هل أستطيع أن أعيد تركيبك؟

هي أنثى إذا...

لعن الله أنثى تلد النساء فقط».[3]

[1] – محمد بويش:الرّهينة، ص18–19.

[2]– بوعلي ياسين: الثالوث المحرّم–دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي ، ص 24.

[3] – محمد بويش: الرّهينة، ص19

نخلص إلى أنّ الجنس والسّلطة يتصراعان في مسرحية "الرهينة" حول امتلاك سلطة الجسد الأنثوي، يحضر فيها الرّجل قوّة مدعومة بعرف المجتمع، حيث يعدّ نفسه وصيّا مهيمنا على الجنس، وتحضر "الرّهينة" كجسد مُهَيْمَنٍ عليه بواسطة الجنس.

3-1 أسئلة الوجود في مسرحيّة "قيامة البابلي" لـ"شفيقة وعيّل".

يطرح مسرح الألفيّة الثّالثة في الجزائر أسئلة فلسفيّة وجوديّة في ظلّ واقع غابت فيه القيم. وممّا لا شكّ فيه أنّ الذّات الإنسانية المسكونة بقلق وجودي تسأل عن بدايتها ونهايتها في واقع جديد.

تعدّ مسرحيّة "قيامة البابلي" لـ"شفيقة وعيل" قراءة تأويلية لقصيدة "البابلي" للشاعر "محمد الثبيتيّ" تقوم في جوهرها على جدلية الوعي والزّمان وتحاور الإنسان وهو يخوض معاركه الشخصيّة والوجوديّة في خضمّ هذه الجدليّة.

تجلّيات هذه الرّؤية التّي استطاع الشّاعر أن يعكسها بكلّ عمقها الفلسفي وجماليّاتها الشعريّة في قصيدته، تطرحها المسرحيّة برؤية فلسفيّة وجدانيّة لتضيء بذلك على السّبق الذي حازه "الثبيتيّ" وهو يؤسّس للحداثة وفلسفتها في الشعريّة العربيّة، ومماسك الانطلاق من القصيدة إلى المسرحيّة هي أسئلة الهاجس الإنسانيّ في سؤال البداية والنّهاية:

- الزّمن والكينونة.

- الوعي الإنساني الدّائم بالموت الرّديف بكلّ حمولته من المشاعر الانفعاليّة كالحزن والخوف والنّسيان والهروب والمواجهة.

- الانشغال بممارسة سواد الموت أثناء السّير عوض التمسّك بضوء الحياة الذّي يفتح الصّباحات كلّ يوم على أسئلة جديدة للوعي والكينونة.

- محاولة تغيير المفاهيم من خلال تغيير وجهة النظر إليها، وملاحظتها من جهة الحياة بدل ملاحظتها من جهة الموت، لكي يتغيّر الخوف والقلق والحزن إلى مجسّات يتحسّس بها الإنسان أنّه على قيد الطمأنينة والأمن والفرح، ويتغيّر لون الموت من رماد النّهاية إلى وهج البدايات.

أسئلة كثيرة قرأتها هذه المسرحيّة من قصيدة "البابليّ" وحاولت مقاربتها من موقع الثّبيتي، سيّد

البيد الذّي حوّل الفلسفة إلى"بوّابة للرّيح" تعبر منها الكينونة[1].

على ضوء التحوّلات التي عرفتها الجزائر في الألفيّة الثّالثة عرف المسرح تحوّلا بارزا في تيمات النّصوص المسرحيّة، وانفتح على قضايا وجوديّة كسؤال الوجود الإنساني (البداية والنّهاية) الذي عالجته مسرحيّة "قيامة البابليّ".

بما أنّ النصّ المسرحي «يتقاطع داخل دائرته البعد الدراماتولوجي مع البعد الفلسفي ولا شكّ أنّ كلّ إبداع مسرحي حقيقي وجاد في حاجة إلى نظرية جمالية ونظرية فلسفية تمنحانه هويته وحقيقته وتماسكه وقوته»،[2]فإنّ العلاقة بين الفلسفة والمسرح تفاعلية على اعتبار أنّ «التأليف المسرحي هو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة»[3].

تبحث الفلسفة عن حقيقة الإنسان وعلاقته بالوجود، ويعكس المسرح الجزائري هذه الحقيقة من خلال تبني الكتّاب المسرحيين التيمات الفلسفية، لأنّ «الفن بالحقيقة معناه اتّحاد الفنّان بالحياة أو اتّحاد الفكر بالفكر ،فالمسرحية –ككل عمل أدبي آخر– ليست مستودعا للأفكار أو الحقائق فحسب إنما ترتبط الحقيقة فيها والفكرة بتجربة المؤلف وإذا عرفنا أنّ جوهر الفلسفة هو الصراع، كان ذلك تأكيدا لحيوية المسرحية الفلسفية مما يجعلها موضع تأمّل وتفكير»[4].

إنّ القراءة المتأنية للنص المسرحي "قيامة البابلي" تكشف عن بعد فلسفي يدخل في تشكيل بنيته الدراميّة، تطرح فيه الذّات الإنسانيّة أسئلة الوجود "سؤال البداية وسؤال النّهاية".

عالجت الكاتبة قضيّة فلسفيّة بأسلوب فنّي، وقدّمت رؤيا فلسفية للإنسان والعالم فالإشكاليات التي يطرحها وجود الإنسان في العالم هي إشكاليات إنسانية تطرح نفسها على الفلسفة والفن معا، وإذا كانت الفلسفة تعالجها بالعقل والمفهوم والاستدلال والتجريد فإنّ الفنّ يعالجها

---

[1]–شفيقة وعّيل: قيامة البابليّ، مخطوط المسرحيّة قدّمته لنا الكاتبة "شفيقة وعّيل"، يوم2023/02/14.

2– كمال فهمي: المسرح والفلسفة علاقة المسرحي بالفلسفي في الاحتفالية، مجلة الأزمنة الحديثة، العدد 9، مارس 2015، ص182.

[3]– عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر –دراسة مقارنة–، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة 1967، ص 26.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص137.

بالحدس والعيان والخيال والمثال،[1] وعلى عكس الوعي الذي يتعامل مع الأشياء من جانب المنفعة فإن «الفنّ يسمح لنا بإدراك الأشياء في حقيقتها، ومن ثمّ يصبح الفنّ شكلا من أشكال النظرة الميتافيزيقية إلى العالم إذ يتعامل مع العالم كما هو في ذاته يكشف عن الأوجه المختلفة للطبيعة باعتبارها تجسيدا للإرادة وعن "الأفكار" "المثل" في مقابل ظواهر العلوم والوعي المباشر، وهو أي الفنّ يضعها أمام أعيننا كما هي بدون أن يفسرها أو أن يبررها أو يقوم بصياغتها في مفاهيم بل يعبّر عنها بشكل مباشر وحدسي وبهذا المعنى تكون حقيقة الوجود والحياة والإنسان هي ما يكشف عنه الفنّ"[2]، فالفنّ المسرحي شكل من أشكال المعرفة يعبّر عن جوهر الوجود تعبيرا ميتافيزيقيّا.

تعبّر مسرحيّة "قيامة البابلي"عن التواشج بين المسرح والفلسفة وتطرح أسئلة فلسفيّة تربط فيها الكاتبة بين مقتضيات الدراما والفكر الجاد في صورته الدرامية لا في صورته المجرّدة بحيث لا يطغى الجانب الفكري على الصورة الدرامية وهي بعد ذلك المسرحية التي تعبر عن حقيقة إنسانية جوهرية فتمثل بذلك الحياة في أعماقها[3]، وبناء على ذلك تؤكّد "قيامة البابلي" أنّ المسرح حقل خصب للتفكير الوجودي، يستثمر أدوات الدراما في طرح (سؤال البداية والنّهاية).

إنّ العناصر الأساسية التي لابد من توفرها وبروزها، وتفاعلها في كلّ عمل يحمل الطابع الدرامي هي: الإنسان، والصراع، وتناقضات الحياة، فالإنسان في كلّ تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحيانا أي مع ذاته وأحيانا أخرى مع الآخر أي مع ذوات أخرى قد تكون ذواتا إلهية أو طبيعية أو إنسانيّة أو أي نوع من الذوات التي يصطدم بها الإنسان في حياته،[4] وفي أوجّ الصّراع الوجودي الذي عالجته مسرحيّة "قيامة البابليّ"، تطرح الذات الإنسانيّة أسئلة (البداية والنهاية) بأسلوب درامي وتبحث لها عن إجابة.

لا شكّ أنّ إشكالية التّعبير هي الهمّ الكبير الذّي يواجه الكاتب المسرحي حين يشرع في كتابة نصّ قوامه الموضوعي الفكر الفلسفي، فعليه أن يوفّق بين التّعبيرين العاري والمزخرف الجمالي.

---

[1] – ينظر: كمال فهمي: الفلسفة والمسرح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2014، د.ط، ص 8،9.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص46–47.

[3] – ينظر: إدوارد الخراط : فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح ، دار النسائي للنشر والتوزيع ، القاهرة ، د.ط،2002 ص 22 .

[4]– ينظر:عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر –دراسة مقارنة ، ص42.

فإذا كان منطلق الفكر الفلسفي أساسه التأمل فإنّ منطلق الفكر الأدبي أساسه التأمّل أيضا، غير أنّ التأمل الفلسفي يتوهج بالإعمال الذّهني المنطقي بينما يشتعل الإعمال الذّهني في حالة التأمل الأدبي أو الفني بالخيال أو الحدس،[1]فلابدّ للكاتب أن يختار أسلوبا يجمع فيه بين الدراما والفلسفة حيث يقدّم للمتلقّي نصّا مسرحيّا يتفاعل من خلاله مع قضايا الفلسفة والوجود.

تناولت "شفيقة وعّيل" تيمة فلسفية في نصّها المسرحي "قيامة البابلي"، متمثلة في سؤال الوجود والمصير "الحياة والموت"، وبما أنّ الإبداع قرين الاكتشاف الذّي إمّا أن يكون استكمالا أو تطويرا لاكتشاف سابق، وإما أن يكون مخالفا أو نقيضا له، وبداهة أنّه لا اكتشاف دون اعتراف من أهل الاختصاص، فكلّ إبداع سواء أكان فلسفيا أم كان أدبيا أو فنيا هو اكتشاف لمجهول من ناحية وهو خلق على غير مثال سابق من ناحية ثانية، ولأن ارتباط كاتب مسرحي ما بفكر فلسفي ما هو إلّا نوع من الإبداع في شكل صورة – اكتشاف أو إعادة اكتشاف نظرية فلسفية ما أو فكرة فلسفية ما –من منظور مسرحي–على اعتبار أنّ الكاتب المسرحي يعالج فكر غيره فهو في هذا مثل الفيسلوف الذي يصبغ نظرية فلسفية ما كانت لغيره وفي عصر غير عصره بصبغته الذاتية ويطبعها بطابع عصره[2]، تظهر في النصّ المسرحي قدرة الكاتبة على الجمع بين الأسلوب الدرامي والفكر الفلسفي، تعكس تحوّلا جديدا في طرح أسئلة الوجود والمصير في ظلّ تحوّلات المجتمع الجديدة «إنّ المسرح وليد عصره لأنه يعيد تشكيل وجدان عصره وإذا كانت فلسفة العلم تبحث في المشكلات النظرية والمنهجية التي تواجه العلوم فإن للأدب فلسفة وللفن فلسفة وللمسرح بوصفه أدبا وفنا فلسفة تحدد موقف المسرحيين من الكون وموقفهم من الحياة وموقفهم من الإنسان وتكشف عن موقف العصر وموقف المجتمع من الكون ومن الحياة ومن الإنسان لذلك لجأت الفلسفة الأيديولوجية إلى الأدب والفن وسيلة لكسب التأييد ولنشر فكرها»[3] من هنا يمكن التّسليم بوجود تداخل بين المسرح والفلسفة جسّدته "شفيقة وعيّل" في نصها المسرحي "قيامة البابلي".

[1] – ينظر: أبو الحسن سلام: مباهج القراءة المسرحية المنتجة، ص 316 .

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 318.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 318 .

إنّ القراءة النقدية للنصّ المسرحي تكشف عن عمق الأسئلة الفلسفيّة التّي تطرحها الذّات الإنسانيّة والتّي ترتبط أساسا بوجودها وكينونتها، وبالفوضى التّي تجعلها في حالة قلق دائم، يظهر ذلك جليّا في المقطع الآتي الذي يتوقّف فيه الشّيخ عن السّير، ثمّ ينادي بصوت عالٍ وهو يتنفّس الصّعداء، ويقول: «يا الله ...قليل من الهدوء الآن، أريد أن أسمع شيئا آخر غير ضجيج، دقات الساعة وزئير الريح، أريد أن أسمعني !»[1]وفي قول" البابليّ" أيضا: «لا أدري...لا أعرف من أنا الحقيقة تأكل جلدي وعظمي ولكني لا أراها...لا أراها».[2]

وفي قوله أيضا في المقطع الآتي: «أعرفني ولست أعرفني لأني لا أذكر شيئا...، وأراني ولست أراني لأني لا أعرف كيف أرى ولا كيف أُرى، برأسي أسئلة كنمل يدبّ بلا هوادة... ينزل إلى عينيّ ...إلى ساعديّ ... إلى ركبتيّ...فلا أرى شيئا ولا أقوى على الوقوف.لا أعرف إلاّ أنّني أتيتُ ...هكذا بلا شيء ...بلا بداية ...لا أدري متى ولا لماذا ؟».[3]

المتأمل لهذه المقاطع الدراميّة، يدرك أنّها تطرح أسئلة فلسفية عميقة (سؤال الحياة/البداية) التي يعلو فيها صوت الذّات الرّاغبة في معرفة حقيقة وجودها، فتدخل في صراع مع نفسها.

وظّفت "شفيقة وعّيل" دال "الماء" الذّي يرتبط أساسًا بالحياة والبداية، توظيفا مضادّا ليدلّ على الموت من كثرة الظمأ والنّهاية، فالذّات الإنسانيّة تعاني من ظمأ روحي تحتاج إلى من يبثّ فيها الحياة، يبدو ذلك جليّا من خلال نصّ الملاحظات الإخراجيّة الذّي تقول فيه الكاتبة: « ينجلي الغبار فيظهر أسفل البوّابة رجل شابّ (البابليّ) رثّ الهيئة ملقى على وجهه في الرّمل، فيذهب إليه الشّيخ ليساعده وهو يقول: بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ.

-يرفع البابلي رأسه قائلا: ماء ماء.

-يخرج الشيخ قلة ماء من كيسه ويسقيه: خذ يا بني ...بسم الله .

-يشرب البابلي الماء ويغسل... »[4]

---

[1]- شفيقة وعّيل: مخطوط مسرحية "قيامة البابلي"، ص 05.

[2]-المصدر نفسه، ص 07

[3]-المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص 06.

يعكس الحوار الدرامي بين شخصيتي (البابليّ والشيخ) رمزيّة زمنيّة عبّرت الكاتبة من خلالها عن مرحلتين من حياة الإنسان: مرحلة الشباب التي يكون فيها الإنسان متمسّكا بالحياة متعطّشا إلى معرفة حقيقة الوجود، ومرحلة الشّيخوخة التي يبلغ فيها الإنسان درجة كبيرة من الوعي بالوجود والمصير.

وتشغل تيمة "الموت" أيضا الفكر الإنساني إذ لا يمكن طرح سؤال البداية دون طرح سؤال النّهاية، وبناء على ذلك وظّف الكتّاب المسرحيون تيمة الموت بمستويات متباينة ورؤى مختلفة تتفق في مجملها على أنّه حقيقة مطلقة لا مفرّ منها.

إنّ علاقة الإنسان بالموت كعلاقته بالحياة، وإثبات أحدهما يعني إثبات الآخر، وهذه العلاقة الجدلية تمنح الإنسان فرصة إدراك النقيض فتبقى رغبته في الحياة أكثر حضورا واستحواذا على مشاعره وفكره، فالموت جزء من الحياة وعنصر مكوّن للوجود، ويبدو أنّ موت الكائن وحياته جزء من جدلية الكون كلّه، ولا يمكن تصور وجود الحياة دون وجود الموت. لذلك شغلت تيمة "الحياة والموت" الإنسان منذ بدء التاريخ، وحاول البشر من خلال أساطيرهم التاريخية والدينية اكتشاف ماهية الموت على أمل التغلب عليه، وتحقيق الخلود، لكنهم أخفقوا وهربوا إلى الأمام رافضين الاعتراف بهذه الحقيقة، واعتقدوا بوجود حياة أخرى تمكنهم من قهر الموت وتحقيق الخلود الأبدي.[1]

تطرح الكاتبة سؤال النّهاية في الفصل الثّاني من المسرحيّة، ويبرز هذا الطّرح في نصّ الملاحظات الإخراجية ونصّ الحوار الدرامي، حيث تصف في مشهد «طيرا يحوم على رأس الصبيّ ويضربه بجناحيه ويفرّ إلى أعلى والصبي يقفز أعلى وأعلى ليمسكه وهو يجرّ الطّائر الأنثى المربوط، وتزداد دقات الساعات أكثر فأكثر، أعلى فأعلى، ولا ينتبه الصبي من اندفاعه إلا وقد سقط الطائر المربوط على صخرة ومات، تتوقف الدقات ،ويقف الصبي ساكتا مذهولا، ويسكن الطائر المحلق واقفا على كتفه ويسود هدوء مخيف والرّجلان ينظران، ينزل الطائر إلى صاحبته الميتة ويبدأ يقلبها ويضمّها تحت جناحه مصدرا صوتا حزينا أشبه بالأنين، عندها يخرّ الولد إلى

[1]– غفار محمد، استلهام قضايا الموت والحياة عند الإغريق وتوظيفها في المسرح العربي مسرحية أوديب لتوفيق الحكيم أنموذجا، مجلة دراسات فنية، مخبر الفنون والدراسات الثقافية، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، المجلد 05، ع03 2020 ص81.

الأرض ويجهش في البكاء ويقول: أمي،أمي ماذا تفعلين على الأرض؟ أرجوك يا أبي لا تتركها هناك (ويزداد صراخه) لا أمي ...أمي حتى يغشى عليه».[1]

طرحت "شفيقة وعّيل" سؤال النّهاية من خلال سؤال الصبيّ المربك:(أمي... ماذا تفعلين على الأرض؟)، وشحنت المسرحية بشحنة فلسفية، حاولت من خلالها رسم صورة واضحة للموت امتدت دلالتها للمقاطع اللاحقة من النص المسرحي حين يقوم الشيخ، ويحمل الولد إلى وسط المسرح ،فيصحو ويقول وفي صوته حشرجة: «تذكّرت، تذكّرت كلّ شيء، هذان الطائران كانا يحومان حول أبي وهو يبكي حاملا أمي في ثوبها الأبيض ليضعها تحت التراب، وأنا أناديها وأحرّكها "أمي... أمي" لكنها لم تكن تجيب»[2].

«أمّك ماتت" قال أبي...أمك ماتت يا بنيّ.

–ماتت؟ ما معنى ذلك؟ ولماذا؟ وهل ستعود؟"

–لن تعود يا صغيري ...

–يعني لن تصنع لي خبز التنّور بعد الآن؟ ولن تغني لي "دلّول يا ابني يا الولد؟ ولن تطاردني في أنحاء البيت وأنا أجري وراء الدجاجات؟

–قال أبي وهو يحضنني "سيخبرك الطائران في يوم بكل شيء ...إنهما يعرفان كلّ شيء ... عليك فقط أن تكبر لتمسكهما ...أسمعت؟، ثمّ حضنني بقوة أكثر "عليك أن تكبر لتمسكهما"

–لقد عرفت يا شيخ أنا خوف البدايات ...».[3]

يمثّل الصبيّ في النصّ المسرحي صوت الذات الإنسانية في أولى مراحل وجودها مرتبكة خائفة، باحثة عن حقيقة الوجود (البداية والنهاية) فمرحلة الطّفولة هي أوّل المراحل التي تبحث فيها الذّات الإنسانيّة عن حقيقة وجودها ومصيرها، يظهر ذلك جليّا من خلال سؤال الصبي: "ماتت"؟ "ما معنى ذلك"؟، ولماذا؟، وهل ستعود؟".

[1]– شفيقة وعيل: مخطوط مسرحية "قيامة البابليّ"، ص36.

[2]– المصدر نفسه، ص37.

[3] – المصدر نفسه، ص37.

ويمثّل الأب الذّات المدركة لحقيقة الوجود والمصير(النّهاية) بقوله:" لن تعود يا صغيري"، حيث أعطى له وصفا دقيقا وربطه بالغياب واللا عودة فحقيقة الموت التّي يعرفها الأب دون الصبيّ تعكس مستويات الوعي المختلفة بين مرحلتي الطفولة والشيخوخة، فهو يضع الكبر شرطا لاستيعاب حقيقة الموت في قوله: "عليك أن تكبر لتمسكهما".

إنّ تساؤلات الصبيّ التي بدأت بتصوّر الحياة دون أمّه" يعني لن تصنع لي خبز التنّور بعد الآن ؟ ولن تغني لي "دلّول يا ابني يا الولد"؟ "ولن تطاردني في أنحاء البيت وأنا أجري وراء الدجاجات؟" أجاب عنها الأب بـ: "عليك أن تكبر لتمسكهما" (تمسك حقيقة الحياة والموت).

يعيش الصبيّ قلقا وجوديّا ويجد نفسه في مواجهة أسئلة الوجود والمصير، يبدو ذلك في حواره مع "الشيخ" :حيث يقول: « لقد كنتَ خائفا من الفقد ...من أن لا تكونَ أمّك معكَ ...ولولا النّسيان لما تعايشتَ معه ... لقد وعيتُ لحظتها بخوفك، لحظتها كبرتَ ،لكنّكَ فضّلت أن تهربَ إلى براءة الطفولة التي لا تخاف ممّا لا تعرف»[1].

وفي نهاية النصّ المسرحيّ «يقف"البابليّ" واجما ويخرّ إلى الأرض هو الآخر، ويدخل في نوبة بكاء مرير ...ويقول:" آآآآه ...النسيان الذكرى؟ الأوجاع؟...لماذا أتذكر الآن ...وبماذا ينفعني التذكّر؟ لن أجني إلا الجروح وحروقها لماذا يا شيخ لماذا أتذكر الآن؟».[2]

ويردّ عليه "الشيخ" قائلا: «لأنك أردت أن تعرف من أنت ...هذا قدرك وسرّ وجودك ...وها قد حان الوقت لذلك»، فيمسك "البابليّ" رأسه ويصرخ وهو جاثم على الأرض لبرهة ،ثمّ يقف وهو يدقّ رأسه والساعات تدقّ من حواليه بصوت أعلى: صداااااااااع صداااااااااع صدااااع».[3]

امتدّت أسئلة الوجود، لمرحلة شباب "البابلي"، وها هي تسبب له صداعا في رأسه وأوجاعا لمعرفة ذاته ومصيره بعد أن مرّ الزّمن وكبر.

---

[1]– شفيقة وعّيل: مخطوط مسرحية قيامة البابليّ ،ص 36.

[2]– المصدر نفسه، ص 38.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

صوّر النصّ المسرحي ذات (الصبيّ/الشاب) التّي تبحث عن حقيقة وجودها في أوّل مراحل حياتها، وتطرح سؤال البداية والنّهاية حيث يمثّل "البابلي" في النصّ المسرحي الذّات الباحثة عن حقيقة وجودها ومصيرها.

تعيش الذات الإنسانية صراعًا دائمًا بين رغبتها في معرفة الحقيقة وخوفها منها، ويظهر ذلك جليّا في قول "الشيخ": «هذان الطّائران كانا يحومان حول أبي وهو يبكي حاملا أمي في ثوبها الأبيض ليضعها تحت التّراب ... »[1].

يتّضح ممّا سبق أنّ الكاتبة وظّفت المفارقة الضديّة بين الحياة التي ترمز إليها الأمّ، والموت الذّي يرمز إليه الأب لتعميق البعد الفلسفي والوجودي للنص المسرحي، وتكثّف هذه الدّلالة في عنوان النصّ المسرحي "قيامة البابلي"، حيث يحيل لفظ القيامة إلى الموت من جهة، وإلى والحياة بعد الموت أي البعث من جهة أخرى.

عرف المسرح الجزائري تحوّلا في التّيمات، أثبت من خلالها استجابة الكتّاب المسرحّيين لسياق الألفيّة الثّالثة، فلم يعد النصّ المسرحي تصويرًا مباشرًا للواقع، بل أصبح فضاءً إبداعيّا رحبا يكسر التّابو، ويعيد تشكيل السّلطة ويتفاعل مع الفلسفة.

[1]– شفيقة وعّيل: مخطوط مسرحية قيامة البابليّ ، ص37

المبحث الثاني: المسرحة كأفق للتّفاعل الأجناسي.

يتّجه المسرح الجزائري في الألفيّة الثّالثة نحو التّفاعل مع الأجناس الأدبيّة غير المسرحيّة، ونقل تيمات النّصوص الأدبيّة غير المسرحيّة إلى المسرح، من خلال تحويلها إلى حوارات دراميّة قابلة للتّجسيد فوق الخشبة.

تحتاج عمليّة المسرحة إلى قراءة واعية للعمل الأدبي غير المسرحي لانتقاء العناصر التي تخدم النّص المسرحي والعرض، فقد يلجأ الكاتب إلى حذف بعض الشخصيّات والأحداث التي يراها غير مناسبة للعرض ويعوّضها بعناصر أخرى، وبناء على ذلك فإنّ عملية المسرحة لا تعني بالضرورة التزام الكاتب المسرحي بتوظيف كلّ مكوّنات النصّ الأدبي غير المسرحي، فهل يمكن تحويل كلّ نصّ أدبي إلى مسرحية؟ أم هناك شروط ينبغي توفّرها في هذا النصّ حتّى يستطيع الكاتب تحويله إلى مسرحيّة؟ وما هو الجنس الأدبي الذّي يتمّ التركيز عليه أكثر في فعل المسرحة؟ ولماذا؟

تذهب "ليلى بن عائشة" في المداخلة التي قدّمتها في ندوة "الفصل الفضيل" يوم الأربعاء 12 ماي 2021م حول موضوع "مسرحة الرّواية في المسرح الجزائريّ التحديات والرهانات" إلى أنّ الحديث عن مصطلح المسرحة سيقودنا حتما إلى فوضى المصطلحات والتّداخل الذي قد يجعل المسرحة تتماهى وتتقاطع مع مصطلحات أخرى تدور في فلكها أو تشبهها أو تختلف عنها كليّا أو جزئيا لاسيما منها الإعداد والاقتباس والتمسرح، والتكييف والتبيئة، وقد اعترفت الباحثتان "ماري إلياس" و"حنان قصّاب حسن" بصعوبة إعطاء تعريف محدّد لمصطلح المسرحة "Theatralitay" نظرا لاختلاف استعمالاته، وتنوّعها، فالمسرحي الرّوسي "نيكولاي إيفرينوف" هو أوّل من استخدم هذا المصطلح عام 1922م، وترى "بن عائشة" أنّ هذا المصطلح قد يأخذ وجهين مختلفين ومتقاربين في الوقت نفسه، أحدهما تقني بحت، يتعلّق بتكييف النّص الأدبي، والآخر تجريدي يتعلّق بتحديد هويّة العمل المسرحي من حيث خصوصيته، فهو مشتقّ من الفعل "مسْرَحَ" الذّي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل وإعادة مادّة أدبيّة أو فنيّة أو حدث من الحياة اليومية

للمسرح[1]، فالمسرحة إذًا هي عمليّة تحويل نص أدبي غير مسرحي إلى نصّ قابل للتّمثيل على الخشبة عن طريق إضافة عناصر دراميّة، فيقال مسرحة الرّواية ومسرحة الشّعر، ومسرحة الحكاية ومسرحة السّيرة الذاتيّة والغيريّة وغيرها.

استثمر المسرح الجزائري في الألفية الثالثة الأعمال الأدبية غير المسرحيّة فعرف تحوّلاً جديدًا عن طريق تقنيّة المسرحة التي اتّجه إليها الكتّاب المسرحيّون بشكل لافت، ونتجت عنها مسرحيات كثيرة كانت في الأصل نصوصا أدبيّة غير مسرحيّة ما جعلها تشكّل ظاهرة بارزة في هذه الألفية يحسن التوقّف عندها لمعرفة أبعادها الفنية والجمالية، وآليات تحويل النصوص الأدبية غير المسرحيّة إلى نصوص مسرحيّة جاهزة للعرض والأداء على الرّكح.

ارتبطت المسرحة بعمليّة كسر الإيهام المسرحي التي بُنيَ عليها المسرح الكلاسيكي، فجاءت كردّ فعل على المسرح الإيهامي المغلق الذي يخفي أعرافه ليطرح نفسه كمحاكاة تصويرية للواقع فالمسرحيّة إذا هي النأي بمفهوم المسرح عن الجانب الأدبي الذي كثيرا ما ألحق به على الرغم من أنّه يمثّل جزءا منه فقط، لتعطيه سماته المسرحية المبنيّة على فنّ الحركة والأداء والتقنية[2]، يبتعد الكتّاب المسرحيّون من خلال عمليّة المسرحة عن النصّ الأدبي ولغة السرد والوصف، ويركّزون على الفعل والأداء المسرحي، ولغة الحوار والجسد في العرض، ما يجعل النص الأدبي نصّا سمعيّا بصريّا، وبذلك ينتهي زمن الفصل بين الأجناس الأدبية والفنون والفصل المنهجي التعليمي بين الدرامي والسردي.[3]

يشهد المسرح الجزائري في الألفية الثالثة انفتاحا على الأجناس الأدبيّة غير المسرحيّة، وبعد الخلخلة التي عرفتها مقولة النقاء الأجناسي، جاء الإبدال المفاهيميّ لها بمقولة التّداخل والتّفاعل

---

[1] – ينظر: ليلى بن عائشة، مسرحة الرواية في المسرح الجزائري التحديات والرهانات، صفحة منتدى المسرح الوطني الجزائري:الرابط: https://www.facebook.com/share/p/12KTYo61puz/ ، يوم 2024/05/22 ،على الساعة 17.00.

[2] – : المرجع نفسه.

[3] –ينظر: نجم عبد الله كاظم، الرواية العربية والفنون، دار كتارا للنشر، قطر، ط1، 2020، ص31.

والحواريّة والتناص الأجناسيّ[1]، في هذا السّياق يقوم الكاتب المسرحي بإعادة كتابة النصّ الأدبي غير المسرحي بأدوات دراميّة، فيقدّم للمتلقي تجارب جديدة تعكس سياقات الألفيّة الثّالثة.

تشكّل الحكاية الشعبيّة مصدرا هامّا اعتمد عليه الكتّاب المسرحيّون في عمليّة المسرحة،لقد اتّخذوا من الحكاية والقوّال الشعبي أداة لتحقيق رؤاهم الإبداعيّة والتواصل مع جمهور المتلقين بدءا بـ "عبد القادر علّولة" الذي جعل من الحكاية الشعبيّة حاجة ضروريّة لبناء العمل المسرحي في ثلاثيّته الإبداعيّة (الأجواد، اللّثام الأقوال)، يضيق بها الفضاء المكاني والزماني للركح في العلبة الإيطالية وتتّسع أكثر في مخيال المتلقي[2]، قام "عبد القادر علّولة" بمسرحة الحكاية الشعبيّة باعتبار أنّها تراث حيّ في ذهن المتلقيّ من جهة، ونصّ مفتوح على التّجريب من جهة أخرى.

ويسعى إلى توظيف الحكاية الشعبيّة في مسرحيّاته الثلاثيّة لا على اعتبار أنّ لنا تراثا قصصيا يمكن تشكيله مسرحيًّا، وإنّما القضيّة هي أنّ لدينا تراثًا قصصيًّا ذا طبيعة مسرحيّة، يصدر عن خيال مسرحي، وفهم متميّز لمطالب المشهد والموقف والشخصية، وسائر عناصر البناء المسرحي ولأنّ الأذن العربية هي الطريق المدرّبة لالتقاط الجمال وليس العين، لذلك ركّز "علوّلة" على الحكاية الشعبية في مسرحيّة "الأقوال" وجعلها قسمة بين القوالين في لوحاتها الثلاث متمثّلة في الجوقة وأدخل نوعا من الغنائية على النص والعرض معا على اعتبار أنّها إحدى المنبّهات الهامّة التي لجأ إليها القوّال أو القاص الشعبي عندنا في الجزائر في الساحات العامّة.[3]

تعدّ مسرحة الحكاية الشعبيّة في الألفيّة الثالثة تحوّلا للمسرح الجزائري القائم على التّجديد والابتكار والتحوّل المستمرّ، يسعى من خلالها إلى تنويع وإثراء التجربة المسرحيّة، حيث يجرّب تقنيات جديدة في العرض تتناسب مع خصائص الحكاية الشعبيّة، كما تحافظ مسرحة الحكاية

[1] – ينظر: مجموعة من المؤلّفين، التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، أوراق المؤتمر الدولي الذي نظّمه ماستر التواصل وتحليل الخطاب ومختبر التراث الثقافي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 18–20 ديسمبر 2017، جامعة ابن الطفيل–القنيطرة–المغرب، ص32.

[2] – ينظر:إدريس قرقوة، مسرحة الحكاية في مسرح عبد القادر علّولة، قراءة في الشكل والمضمون، مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة، مركز البحث في الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، د.ط، 2018 ص39.

[3] –ينظر: المرجع نفسه، ص39–40.

الشعبيّة على التّراث الشّعبي الثقافي، وتعرّف الأجيال اللاّحقة على عادات وتقاليد الأسلاف وتبعث تاريخهم وترسّخ ذاكرتهم الجمعيّة، فتساهم في إحياء الفلكلور الشعبي وإرساء معالم الهويّة.

إنّ انفتاح المسرح الجزائري على الحكاية الشعبيّة من خلال مسرحتها يروم إلى إعادة تشكيل التّراث الشعبيّ بأدوات معاصرة ،والحكاية الشعبيّة بمدّاحها أو قوّالها هي استعارة من الحلقة الشعبيّة إلى المسرحيّة هي انبهار الكاتب وإعجابه بالحكاية الشعبيّة وساردها ومحاولة توظيفها فنيّا، وتأخذ الحكاية في المسرحيّة شكل العماد الرّئيس باعتبارها عماد الكتابة الشعبيّة نفسها،وهي أسلوب الحوار القائم على الكلام وعلى أسلوب تجميع الحكاية من خلال سرد أحداثها، والرّاوي في كلّ ذلك هو التيمة المطلقة التي تشدّ جمهوره طوال العرض، جامعا بين الإيماءة والفعل اللفظي، فالرّواية أو الحكاية بناء مرن قابل للتعديل سواء في محتواه أو في شكله، فالراوي هو القائم بأعباء السرد المسرحي ومحدّد لحدود العالم الذي ستقوم فيه الحكاية، وشدّ انتباه المتلقي إلى وقائع الحكاية والاستحواذ على انتباهه بخلق وضع درامي مهمّ في حدّ ذاته.[1]

تجمع مسرحة الحكاية الشعبية بين التّراث والفنّ، وحين يقوم الكاتب المسرحي بفعل المسرحة يدمج بين الأسلوب الأدبي للحكاية (سرد الحكاية) والتقنيات الفنيّة المسرحيّة فيدرج في نصّ الإرشادات الإخراجية توجيهات خاصّة بالديكور والأزياء والإضاءة والموسيقى مستوحاة من التراث الشعبي، يؤثّث من خلالها فريق الإعداد (السينوغرافي، تقنيو الإضاءة والموسيقى) خشبة المسرح بشكل يلفت الجمهور، ويجعله مشدودا لمشاهدة العرض المسرحي من بدايته إلى نهايته.

وبما أنّ التّراث الشعبي دليل على وجود هويّة وذاكرة هذه الأمّة، فهو يحتلّ مكانة هامّة في حياة الشّعوب، لذلك انتباه اتّجه الكتّاب لهذا التراث وأخرجوه في أثواب وأشكال جديدة، فنجد المسرح كغيره من الفنون الأخرى استثمر هذا الموروث الهام،[2]لقد اتّجه الكتّاب نحو مسرحة الحكاية الشعبية، ونقلوها من جيل إلى جيل وأخرجوها من طابعها الشفوي إلى طابع دراميّ "سمعي بصري".

[1] – مسرحة الحكاية في مسرح عبد القادر علّولة، قراءة في الشكل والمضمون، ص40.

[2] – ينظر: مباركة خمقاني، توظيف الحكاية الشعبيّة في المسرح الجزائري–مسرحيّة كل واحد وحكمه– لعبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي أنموذجا، العلامة، العدد الثاني، 2016، ص375.

إنّ ما يسهّل فعل المسرحة على الكتّاب المسرحيين هو وجود العديد من الخصائص المشتركة بين الحكاية والمسرحيّة، فكلاهما يتضمّن شخصيّات وأحداث تجري في بيئة زمنية ومكانية معيّنة، تنمو وتتطوّر إلى أن تصل إلى ذروة التعقيد، ثمّ تهبط نحو الانفراج ،ويحمل رسالة يتمّ عرضها مشافهة فتأثّر تأثيرا مباشرا على الجمهور.

يُجْمِعُ الدّارسون على أنّ النصّ المسرحي يمثّل أعلى صور التّعبير الأدبي، فالمؤلّف المسرحي الفعلي شاعر وقصّاص وممثّل في الوقت نفسه، يجمع بين فنون عديدة في قالب تأليفي يتميّز بالانسجام بين مختلف المكوّنات المسرحيّة،ممّا جعل وظيفة المتعة والفائدة موضوعا أساسيّا في الدراسات التي تقوم عليه كونه واقعا فنيّا يفصح عن قيمه الفنيّة والتربويّة في حياتنا الثقافيّة يطرح إشكالية الموروث الشعبي من حيث الفهم والمفهوم يصف الواقع الناشئ في النفس الباطنة، المتسرّب إليها عن طريق العالم الخارجي الموغل في النّفس المبدعة، فغدا ظاهرة ذات شبكة من التعلّقات اللا متناهية من متطلّبات الوعي الإنساني، بوصفها شكلا من أشكال المخيال الجمعي الذي لا يحيد عن الفردانية والأنا على حساب الكلّي والآخر المتعدّد، الممتدّ عبر الحقب الزمانية الضاربة في التاريخ، فانصرهت فيه التجارب الإنسانية التي غدت أنماطا تعبيرية في صور متعدّدة أبرزها الحكايات الشعبية التي توارثتها الأجيال، فاتخذتها كمادّة معرفيّة تربط اللاحق بالسابق[1].

مع التحوّلات الجديدة التّي عرفتها نظريّة الأجناس الأدبيّة التي لم تعد تؤمن بصفاء الجنس الأدبي، في ظلّ تواشج الفنون والآداب، انفتح المسرح الجزائري على الأدب الشعبي، واستفاد الكتّاب المسرحيون من التّراث الحكائي، فقاموا بمسرحة الحكاية الشعبيّة وتوجيهها للعرض على الخشبة،كما ننوّه أنّ مسرحة الحكاية تحتلّ أهميّة أكبر في مسرح الطّفل «يذهب فريق من الباحثين إلى أنّ المسرحيّة الموجّهة للطفل يجب أن تبدأ بالحكاية وتنتهي بها، لما تمثّله الحكاية في عالم الأطفال فضلا عن استثارة خيال الطفل وتشويقه والإفادة من سرعة بداهته»[2]، تزوّد الحكاية

[1]–ينظر: صالح قسّيس، مقاربات في الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر–من المنطلقات الجماليّة إلى الكفاءات التداوليّة ص137.

[2]–المرجع نفسه، ص140.

الشعبيّة الطّفل بمجموعة من المهارات، وتعلّمه مجموعة من القيم التربويّة والاجتماعيّة والتاريخيّة وتعرّفه على موروثه الشعبيّ، وتربطه بماضي أجداده العريق.

تعدّ مسرحة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل ضرورة وطنية وقومية مثلما هي ضرورة تربوية وثقافية، بوصفها حصنا للهوية القومية التي تتطلّب جهدا تربويّا وثقافيا استراتيجيا، يجيب في الواقع على أسئلة التراث والخصوصية والفرادة في تفاعلها الإيجابي مع تراث الإنسانية[1]، من هنا نؤكّد أهميّة مسرحة الحكاية الشعبيّة في مسرح الطّفل لربطه بماضيه، في ظلّ التغيّرات العديدة التي عرفها المجتمع مع ثورة العولمة والتأثّر بالآخر والابتعاد عن مقوّمات الهويّة الوطنيّة.

تلعب الحكاية الشعبية دورًا فعّالا في تربية الطّفل، وتشكيل هويّته الثقافيّة، تعرّفه بتراثه وتساعده في فهم النّفس البشرية ودوافعها، وتنمّي خياله وقدرته على الإبداع والابتكار ،وتغني ثروته اللغوية، وتوسّع آفاق معرفته في شتى الميادين، فضلا عمّا توفّره من تسلية ومؤانسة وترويح عن النّفس[2]، تتضمّن العروض المسرحيّة المحوّلة من الحكايات الشعبيّة رسائل تراثيّة، وقيم تربوية وأخلاقية واجتماعية و تعليمية تعرّف الطّفل بموروثه الشّعبي، وتسلّيه وتعلّمه.

يهدف الكاتب المسرحي من خلال مسرحة الحكاية الشعبية إلى تعريف الطفل بكلّ ما يتّصل بتراثه، من خلال ما يقدّمه من تصوير للبطولة والشجاعة والتضحية وعرض للحدث التاريخي، أي أنّه يقدّم الموضوع ويعتني بالأداء البطولي وإبراز القيم،[3]فينمي خياله التاريخي، عن طريق نصّ الحوار المنقول من الحكاية الشعبية، بالإضافة إلى العناصر الركحيّة التي تأثّث الخشبة وتضفي عليها جوّا تراثيّا كالإضاءة الأزياء، الإكسسوار، الديكور، الموسيقى والمؤثّرات الصوتيّة.

اهتمّ المسرح الجزائري بمسرحة الحكاية الشعبيّة ونقلها من المشافهة إلى الأداء على خشبة المسرح، واعتمدوا في تأثيث الخشبة على السينوغرافيا التراثيّة لربط مشاهد العرض المسرحي بأجواء

---

[1]–ينظر: أحمد علي كنعان، أدب الأطفال والقيم التربوية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1995، ص36.

[2]–ينظر:نافلة ذهب، صحافة الأطفال في الوطن العربي، ثقافة الطفل العربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تونس، 1992، ص165.

[3]–ينظر:علي سعيد بهون، أدب الأطفال–دراسة في الموضوعات والفنون والمقومات، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط 2018، ص79.

الماضي، مع الاستعانة بأغاني تراثية أو رقصات شعبيّة وأزياء تقليدية وغيرها من المكونات السينوغرافية التقليدية.

المسرح فنّ يقوم على عرض قصّة تعكس صراعا يدور بين شخصيّات تعبّر عن نفسها بواسطة الحوار،ولأنّ المسرح فنّ النّاس والساحات، فإنّ ذلك قد يجعله من أكثر الأشكال الأدبيّة حملا للتراث وتوسّلا بتوظيفه من أجل تحقيق عديد الأهداف التي يطمح إليها الأديب المسرحي[1]. ومنه نُعزي اهتمام الكتّاب المسرحييّن بمسرحة الحكاية الشعبيّة إلى طبيعتها الشفويّة القابلة للمسرحة وخصائصها القريبة من خصائص المسرحيّة من جهة، ومن جهة أخرى السّعي لبعث التّراث الجزائريّ وترسيخه في الذّاكرة الجمعيّة المعاصرة من خلال تحويله إلى عروض دراميّة.

يعتمد الكتّاب المسرحيّون في عملية المسرحة على آليّة انتقاء حكاية من التّراث الشعبي وإعادة كتابتها على شكل نصّ درامي يتكوّن من نصّ الحوار ونصّ الإرشادات المسرحيّة الذي يتضمّن الملاحظات والتوجيهات التي يجسدها فريق الإعداد والممثلون على خشبة العرض، وما ساعد المؤلفين في عملية المسرحة هو الطابع الشعبي للمسرح الجزائري «فقد انطبع المسرح الجزائري منذ انطلاقته على يد رواده الأوائل(علالو، وبشطارزي، وقسنطيني) بالطابع الشعبي».[2] حيث استقى المؤلفون مادتهم المسرحيّة من حياة الشّعب الجزائري وواقعه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي، وعرضوها بلهجته العاميّة كما أنّ المشاهد للعروض المسرحية هو الشعب وبذلك تعيد مسرحة الحكاية الشعبية المسرح الجزائري لطابعه الشعبي.

ونظرا للارتباط الوثيق بين المسرح والمقاومة الوطنية للاحتلال الفرنسي- اتّجه نحو توظيف التّراث في سبيل تحقيق عدّة غايات لعلّ أهمّها مرتبط بإحياء الشخصية القومية التي حاول الاستعمار طمسها والقضاء عليها، جلب المتفرجين والتأثير عليهم باستغلال ما يكتسبه التراث من حضور حي في وجدان الأمّة الفخر بمآثر الماضي التليد تعويضا عن ضعف الأمّة في حاضرها آنذاك يسبب طغيان الاستعمار عليها،[3]واستمرّ توظيف التراث في مسرح الألفيّة الثّالثة من خلال

[1]- ينظر:أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطوّر المجتمع، دار النوير،الجزائر، ط1 2013، ص16.

[2] - المرجع نفسه، ص 42

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص46.

مسرحة الحكاية الشعبيّة، إذ يختار المؤلّف ما يشاء من الحكايات، ويعيد كتابتها دراميّا فيخلقها خلقا فنيّا جديدا، ويوجهها للعرض على الرّكح.

إنّ الهدف الرئيس من مسرحة الحكاية الشعبية في الألفية الثالثة هو تفعيل التراث الشعبي نظرا لأهميّة هذا التراث نفسه، انطلاقا من كونه مرآة عاكسة لروح الشعب وقضاياه وضميره وشخصيته الوطنية والقومية[1]، وبناء على ذلك تعدّ مسرحة الحكاية الشعبيّة أسلوبا ما بعد حداثي يسعى من خلاله المؤلّف المسرحي إلى بعث التراث وترسيخه في الذّاكرة الجمعيّة المعاصرة.

يشكّل التراث أحد معالم الثقافة المحلية أو القومية، التي استطاعت بالأمس أن تكون حصنا منيعا في مقاومة الاستعمار،كما تجد اليوم مبرّراتها في مواجهة رياح العولمة، لذلك كان تفعيل التراث الشعبي في المسرح من خلال مسرحة الحكاية الشعبية عملية مصاحبة لاسترجاع الأمّة ذاكرتها الثقافية لتتحصّن بها، وتنطلق في نهضتها وهذا ما تراهن عليه مسرحيات الألفية الثالثة[2] ونخلص في الختام إلى أنّ مسرحة الحكاية الشعبيّة ليست مجرّد نقل لهذه الحكاية من الرواية إلى الأداء بل تلعب دورا كبيرا في إحياء التراث وتعميق الوعي به، وتنويع أدوات عرضه ما يفتح أمام الباحثين آفاقا جديدة للبحث فيه ودراسته.

على ضوء التحوّلات التي شهدها المسرح الجزائري في الألفيّة الثّالثة التّي ألغت الحدود بينه وبين الأجناس الأدبيّة غير المسرحيّة وأثبتت تفاعله مع مختلف الخطابات الشفويّة والمكتوبة اتّجه الكتّاب المسرحيّون نحو مسرحة الشّعر،بما أنّ الشّعر كان منذ أقدم مراحل المسرح الأولى وثيق الصلة بالفنّ المسرحي، فمنذ أيّام الكتّاب المسرحيين اليونانيين أمثال "أيسخيلوس" و"سوفوكليس" و"يوريبيدز" و"أرستوفانز" إلى أيّام الكتّاب العظام اللاتين وفي مقدّمتهم "بلوتوس" و"تيرانس"، ثمّ في عصر "إليزابيث"، كان الكتّاب يتّخذون الشّعر وسيلة أساسيّة لكتابة مسرحيّاتهم[3].

عثرنا في رحلة بحثنا عن مسرحة الشّعر في الألفية الثالثة على نموذج واحد يتمثّل في مسرحيّة "قيامة البايلي" لـ"شفيقة وعّيل"، ويعود السّبب في ابتعاد الكتّاب عن مسرحة الشّعر إلى

---

[1]–ينظر: محمد رجب النجّار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي (أنماط من التناص الفلكلوري)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، د.ط، 2001، ص05.

[2]–ينظر: أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطوّر المجتمع ، ص146، 147.

[3]–ينظر: روجر بسفيلد (الابن)، فنّ الكاتب المسرحي، ص197

رمزيّة اللغة الشعريّة وغموضها الذّي يخلق صعوبة عند عرضها على الرّكح، بالإضافة إلى غياب الحدث الدرامي والحبكة والصّراع في النصّ الشعري، لكن يمكن للكتّاب أن يوسّعوا دائرة تلقّيها إذا عرضوها بلغة دراميّة بسيطة يفهمها جمهور المسرح.

وبما أنّ الشّعر وسيلة تعبير في كلّ الفنون، يشترط على الكاتب المسرحي الذّي يقوم بفعل المسرحة «أن يستطيع تطويعه للفن الذي يستخدمه فيه بحيث ينجح في التعبير به عمّا يريده وبخاصة في الفن المسرحي الذي يتّجه إلى الجماهير، ويتطلّب سهولة في اللغة المستعملة حتّى لا يصطدم السامع بلفظ غريب أو تركيب معقّد يعوق الفهم السّريع، والمتابعة المتّصلة واستيعاب الهدف الذي يرمي إليه الشاعر»[1]، فعلى الكاتب إذا أن يبتعد عن الغموض ويعتمد في مسرحة القصائد الشعريّة على لغة سهلة يفهمها المتلقي ويتفاعل معها.

إنّ تواري المسرح الشعري التقليدي في الألفيّة الثّالثة، وابتعاد الكتّاب عن مسرحة الشعر لا يتحمّل الشّعر تبعاته، فالمسرح بدأ شعريًا وارتقى شعريًا، والشّعر يغنيه ويجعله متوهّجا، ولكنّ السبب يعود لآليات مسرحة الشّعر، وطريقة استخدام الشعر مسرحيّا، فالشعر في المسرحيّة الجيّدة ليس هدفا، ولا هو غاية، وإنّما هو وسيلة للتعبير عمّا يجول في أعماق الشخصيات، وإذا تلمّسنا أسباب إخفاق المسرحية الشعرية التقليدية في أن تكون مسرحيّة اليوم، وجدنا أنّ الشكل الشعري القديم غنائي، وهو متأصّل في الغنائية الشعرية العربية، ولذلك لم يساعد على رسم الشخصيات والحوار وبناء الحبكة، فهو ذو إيقاع أفقي أحادي يتلاءم والإحساسات المباشرة أكثر مما يتلاءم والنمو الموجي، وهو ليس إيقاعا سمفونيا متعدّد الأصوات أو ذرويا يتلاءم والبناء المسرحي الذي يقوم على الصراع والتأزّم والعقدة والذروة، والوزن في القصيدة الغنائية أحادي الاتجاه، ولكنه في المسرحية متعدّد، يتلوّن بتلوّن الشخصيات وتنوّعها[2]، فالشّعر لا يشترك مع المسرح في خصائص كثيرة، لذلك وجد الكتّاب صعوبة كبيرة في مسرحته، ومن ثمّة دخل المسرح الجزائري في الألفيّة الثّالثة مرحلة جديدة من التّجريب حاول فيها الكتّاب المسرحيّون التّركيز على مسرحة الأعمال

[1]– محمد مندور، المسرح، مؤسسة هنداوي، المملكة المتّحدة، د.ط، د.ت، ص85.

[2]– ينظر: حكمت أحمد سمير،المسرح العربي المعاصر، الجنادرية للنشر والتوزيع، مصر، د.ط، د.ت، ص 88–89

الأدبية الأقرب إلى المسرح، والأكثر قراءة من قبل الجمهور من أجل توسيع دائرة التلقي واستقطاب جمهورها فتمّت المسرحة باشتغال أكبر على جنس الرّواية.

أضحت الرواية اليوم ديوان العرب،«ونظرا لأهميّة الأعمال الروائية وحضورها، فإنّ المسرح قام بصفقة معها عبر ما يعرف بفعل المسرحة بالتحويل الدرامي للنصوص الروائيّة، أي الانتقال بالنصوص من حالة القراءة إلى حالة العرض، وذلك راجع أيضا إلى أنّ بعض مقاطع الرواية ذات نفس درامي وتشترك مع المسرحيّة في خصائص معيّنة».[1]

تعدّ مسرحة الأعمال الأدبيّة غير المسرحيّة (الحكاية الشعبيّة، الشّعر، الرّواية) اتّجاها مسرحيّا يثبت سعي المسرح الجزائري إلى الانفتاح على الأجناس الأدبيّة غير المسرحيّة والتّفاعل معها، حيث تقوم عمليّة المسرحة على تحويل النصّ السردي أو الشعري إلى نصّ قابل للتّمثيل فوق الخشبة، وبناء على ذلك جاء تركيزنا في هذه الدّراسة على مسرحة الرّواية الجزائريّة لأنها ظاهرة ملفتة للانتباه في الألفيّة الثّالثة ،فقد تمّت مسرحة العديد من الأعمال الروائية ذكرنا أمثلتها في مدخل هذه الدّراسة.

[1]–كوسة مروة، حميد علّاوي: نساء كازانزفا–من الرواية إلى العرض المسرحي– تراكم القراءات وغنائم التأويل، مجلة النص المجلد 10، العدد 02، 2024، ص249.

1-نساء كازانوفا لواسيني الأعرج: من الرّواية إلى الخشبة.

صورة 32 : جداريّة العرض الشرفيّ لمسرحيّة نساء كازانزفا.

البطاقة التقنيّة لمسرحيّة نساء كازانوفا.

العنوان	نساء كازانوفا
اقتباس	مولاي ملياني محمد مراد
سينوغرافيا	موسى نون
تأليف الموسيقي ومؤثرات الصوتية	عبد العزيز يوسفي–بازو
مساعد إخراج	رشيد معمرية
تمثيل	–فتيحة ورّاد. –جوهرة دراغلة. –مونيا.

	–نريمان يرباح. –فؤاد ناصري –سفيان حاج علي. –محمد فرشولي. –محمد يرقي.

يعدّ "واسيني الأعرج" روائيًا بارزًا في الجزائر بصفة خاصّة، والوطن العربي بصفة عامّة، له جمهور قرائي واسع، أراد الكتّاب المسرحيّون استقطاب قرّائه إلى المسرح فاتّجهوا نحو مسرحة رواياته والاشتغال الدرامي عليها، نظرا لاحتوائها على بنية سرديّة قابلة للمسرحة.

"نساء كازانوفا" لـ "واسيني الأعرج" واحدة من الرّوايات التي اقتبسها "مولاي ملياني موراد محمّد" سنة 2019م، وأخرجها "علي جبارة" على شكل عرض مسرحي.

تدور أحداث الرّواية حول رجل الأعمال "كازانوفا" الذي يعيش في بناية عالية بـ"منارة ستّي" وقد أصابته جلطة دماغية أفقدته القدرة على الكلام والحركة، فطلب حضور نسائه الأربعة "لالا كبيرة"، "مباركة"، "ساراي"، "أوبيرا" وخادماته، ليتسامح معهن قبل موته.

نقل الكاتب المسرحي نفس عنوان الرّواية "نساء كازانوفا" إلى المسرحيّة، ولم تقتصر محافظة الكاتب المسرحي على عنوان الرّواية وحده، بل امتدّ ذلك إلى تيمتها. وبرجوعنا إلى خطاب البداية في النصّ المسرحي لمحاولة الإمساك بالحدث الدّرامي الرئيسي نجد أنّ"مولاي ملياني مراد محمّد" حافظ على الحدث الرئيسي للرواية المتمثّل في احتضار "كازانوفا" بسبب الجلطة الدماغيّة التّي أصابته، وطلبه حضور نسائه الأربعة "لالا كبيرة"، "مباركة"، "ساراي"، "أوبيرا" وخادماته ليتسامح معهن قبل موته، هذا ما نلاحظه من نصّ التوجيهات الإخراجيّة الذّي يقول فيه: «كل شيء بدأ من اللحظة التي طلب فيها الزوج المحتضر كازانوفا أن يتسامح مع زوجاته الأربع وخادمته قبل الموت، في لحظة صفاء سيسمع ما لم ينتظره، تراكم قرون من الظلم تخرج في لحظة واحدة، فقد كانت شهرزاد هذه المرة أصدق وأعنف، مَنْ قَالَ لَكَ يَا مَدْمِنَ حُزنِ النّسَاءِ إنّ الإذْلاَلَ يُنْسَى بِشَهْوَة عَابِرَة؟ كلُّ شَيْء تَغْفرُهُ امْرِأَةٌ عاشِقَةٌ بِكُلِّ حَوَاسِّها، إلاَّ أَنْ يُسْرقَ مِنْ يَدَيْها كِتَابٌ غَفَتْ عَلَيْه في

ليَالي الشِّتاءِ، وَأنْ يُباعَ جَسَدُها لأوّلِ عَابِرٍ، وأَن يسجَنَ حلمُها فِي ظُلْمةِ الغَباوَةِ. تُرِيدُ يَا كَازَانُوفَا أنْ تَعْرِفَ كَمْ أكْرَهُكَ؟ لاَ أكْرَهُكَ. أسْتَكثِرُ فِيكَ هَذَا. لَقَد انْطَفَأتَ حتّى مِنْ ذَاكِرتِي».[1]

إنّ الخيارات الدراميّة التّي يملكها الكاتب المسرحي، اتّجهت به نحو اختيار نفس الحدث الرئيسي الموجود في الرّواية كنقطة انطلاق دراميّة، فالمسرحيّة تعالج نفس التّيمة التّي تناولتها الرّواية تتمثّل في الصّراع حول السّلطة والمال، حيث يجد البطل نفسه يصارع الموت، فيدعو زوجاته ليطلب منهن العفو، ويكفّر عن الخطايا التي ارتكبها في حقّهن وتتصاعد أحداث السّرد مع حضور زوجاته، تحمل في ثناياها تحوّلات نفسيّة ومركزيّة للشخصيّات المركزيّة والهامشيّة، أين يتحوّل الضحيّة إلى جلّاد، والهامش إلى مركز، وفي هذه الأثناء يحدث صراع محتدم بين الأبناء حول من يحكم إمبراطورية كازانوفا وهنا يتحرّك السّرد بديناميكية غير متساوية (الرجال/النساء) (السادة/الخدم) (الآباء/الأبناء)[2].

أمّا المتغيّر من الرّواية إلى المسرحيّة على مستوى الأحداث الثّانويّة ففي الرواية تقابله كلّ زوجة من زوجاته في فصل خاصّ بها، حيث تواجهه زوجته الأولى "لاّلة كبيرة" في فصل بعنوان "لالة كبيرة أكفان لادام بلانش" مواجهة كانت تشعر فيها بالحزن والإشفاق والخوف عليه ظاهريا يبدو هذا في الرّواية من خلال المقطع السردي الآتي: «كانت تراه يوميا يصبح عليها أو يمسّي.لا يطلب منها الشيء الكثير. ولم تعد تأبه كثيرا بعلاقاته الكثيرة.الوجوه التي تأتي وتنطفئ بسرعة ولم تعد تتابعها. ولم تره إلا قليلا. منذ دخوله في الغيبوبة الأخيرة، عندما تعقّدت حاله وأصبح تحت رقابة طبية دائمة في المستشفى بن سيناء بحيث كان يشرف عليه مختصون أتوا من خارج البلاد قبل أن يأمر بإعادته إلى بيته، فجأة خرجت الكلمات هاربة من سواد الأعماق، مرتبكة من أين أبدأ يا سيدي ومولاي وزوجي، أشعر بالحزن والقلق الكبيرين والخوف عليك».[3]

---

[1]–مولاي ملياني مراد محمّد،"نساء كازانوفا"، ص03، المخطوط أرسله لنا الكاتب" مولاي ملياني مراد محمد" عبر تطبيق مسنجر، يوم2023/01/03، على الساعة21:34.

[2]–ينظر: كوسة مروة، حميد علاوي، نساء كازانوفا من الرواية إلى العرض المسرحي، تراكم القراءات وغنائم التأويل، مجلة النص، المجلد 10، العدد 02، 2024، ص255.

[3]–واسيني الأعرج: نساء كازانوفا، موفم للنّشر، الجزائر، السّداسي الثاني، د.ط، 2016. ص98.

تختبر"لالة كبيرة" مدى تذكّره لها، وتستغلّ فرصة احتضاره القاسي، لتواجهه بكلمات أشدّ قسوة قائلة: «هل تصدّقني إذا قلت لك، لا أجد كلماتي؟ ليس لي غنج نسائك الصغيرات، أكبر واحدة منهن في عمر أصغر أبنائك... لا أعرف كيف أتأوّه لأثبت لك ولو كذبا رجولتك التي بدأت تتخلى عنك ،بينما في أعماقي أسخر من عجزك»[1]، وتذكّره بمواقفه الصّارمة معها، حين كان يجبرها على لبس الأبيض لإرضاء انتصاراته وفحولته، وأنّ هذا اللون لم يكن بالنسبة لها سوى كفنا، كما أنّها ولا مرّة نادته باسمه لوط، وتعوّدت على نطقه مشفوعا بسيّدي، وأنّه لم يحدث أن سألها عما تشعر به من آلام يوما، فلم يكن مهتمّا بنفسيتها، رغم ذلك كانت أكثر نسائه خوفا عليه منذ اليوم الذي سقط فيه في ساحة الصالة الأندلسية، تسيطر عليها ذاكرتها المثقلة بالآلام والهموم ولم تستطع أن تكذب عليه، أو تمثّل أنّها متأثّرة لحاله حين تقول: «اليوم لا أستطيع فعل الشيء الكثير ضدّ هذه الذاكرة يا لوط، هي كما هي.أضف لها شيئا أني في هذه اللحظة لست أمامك ولكن أمام الله ،وحده يعرف مزالقي وكذبي، أو حتى محاولاتي قبل أن أتحدّث».[2]

وتواجهه زوجته "مباركة" في فصل آخر يحمل عنوان: "مباركة فراشة فينوس في مطهر الأموات" وتطرح عليه أسئلتها قائلة: «هل هذا هو أنت يا سي لوط، الملقب في الأوساط الاجتماعية بكازانوفا؟ أكاد لا أصدّق...كم تبدو بعيدا...وكم أبدو غريبة. لا تتعب نفسك. فأنت الآن لا تستطيع أي شيء؟ لقد هزلت؟ أكاد لا أصدّق أنّ الرجل الذي ينام ليس بعيدا عني، هو الوحش الذي اغتصبني وادعى بجبن أني أنا من اغتصبته؟».[3]

استرجعت "مباركة" في هذه المواجهة مشهد اغتصابها من طرف "كازانوفا" أو "سي لوط" كما يحلو لها أن تناديه، وأرادت أن تنتقم منه الآن وهو في حالة ضعف، لكن سرعان ما تراجعت عن رغبتها عندما أمعنت النظر فيه وفي الغرفة التي تنبعث منها رائحة الموت، فتقول: «كازانووووووفاا.....هل عرفتني؟ لا يهم، لو فقط تعلم أنّ حظّك كبير. لم أعد الآن معنية

[1]–واسيني الأعرج: نساء كازانوفا، ص98

[2]–المصدر نفسه، ص103.

[3] –المصدر نفسه، ص137.

بموتك. فأنت تموت من تلقاء نفسك.يااااه وبأية صورة. التآاااااكل، أبشع موت ذلك الذي يأتي بالتقسيط»[1].

كما تواجهه "زينا" بعد أن وضعت رأسها بين يديها، وبدأت تتأمل ما كان يحيط بها، تريد أن تنتهي هذه المقابلة بسرعة لأنها ليست معنية كثيرا بموت هذا الرجل في فصل بعنوان " زينا ماراي التي لم تعمّر طويلا" قائلة: «ماذا أقول لك يا نوفا؟ ربما كنت أفشل نسائك في الحديث والمواجهة.أنا أجد صعوبة كبيرة حتى في الحديث مع نفسي. إذا أخرجتني من دار الأوبيرا، أصاب بالخرس. حقيقي، لا تنتظر مني الشيء الكثير.جئت في النهاية احتراما لك، متمنية لك بعض الراحة.بعد كلّ ما عانيته».[2]

في مواجهتها معه كانت "زينا" تناديه بكنيته "نوفا" مبتورة كما كان يفعل معه أصدقاؤه الأمريكان، لأنّه أسهل للتواصل، وأقل للجهد. وراحت تذكّره بخوفها عند دخول الدار الكبيرة لأوّل مرة، وبكذبه عليها عندما مرضت "لالة كبيرة" بالسرطان قائلة: «اكتشفت لاحقا يا نوفا كم أنّ الكذب مثل الصدق، متعب جدا، وكم يحتاج إلى جهود. أحسدك على ذكائك وحرصك الكبير على الوقت الذي كنت تقضيه في ترتيب الكذبات حتى لا تكتشف»[3].

رفضت زوجته "ساراي" مواجهته في بداية فصل الرواية المعنون بـ: "ساراي كما منحني الإله لك بحسب مشيئته"، فاقترب منه "مسعود" الخادم الذي يعتني به ويرعاه، وقال له: «سيدي لوط.كما قلت لك ربما لم تسمعني جيدا، زوجتك السابقة ساراي، منعتها ظروفها الصعبة من المجيء، لكنها لم تتخل عنك وعن الاهتمام الذي أوليتها إياه، تتذكّر خيرك الكبير تجاهها كما تعرف هي اليوم في صحراء توات مع رجل طوارقي، موسى ولد يوسف أنت تعرفه، هو ابن عمها البرلماني الكبير ممثل الجبهة الجنوبية من البلاد، حياتها معه مستقرة، ولا تريد أن يلحقها أو يلحق عائلتها معه أي أذى».[4]

---

[1]–واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ، ص138

[2]–المصدر نفسه، ص189

[3]–المصدر نفسه، ص204

[4]–المصدر نفسه، ص266

وفي هذه الأثناء جاء صوت "ساراي" واضحًا، في المقطع الذّي سجله ابنها حين قررت مواجهته قائلة: «صباح الخير، يا سيد لوط، ها أنا ذي قررت أن أتكلم احتراما للشيخ زكريا الذي قطع الفيافي وهارون حبيبي الذي مازال متشبثا بفكرة الأب مهما كانت الآلام التي تسبب فيها أو احترق بها...هل عرفتني؟ أنا ساراي بنت يوسف، بن داوود بن يحي، بن سليمان، من آل توّات ...اخترت الصمت لأنه حائطي الوحيد.أنت لا ترى شيئا إلاّك، حتّى المرايا لا تعكسك إلا أنت وإلا تكسرها، وخوفا يا سيدي من أن أكسر بعنف وترمى أجزائي في كلّ مكان.فضّلت أن أكون امرأتك السرية التي لا تعرف عنها نساؤك ومحيطك الشيء الكثير».[1]

لم تتمكّن "ساراي" من مسامحة "لوط" لأسباب كثيرة لعلّ أهمها ما يتعلق بحادثة رمي نسائه لابنها يوسف في البئر، وراح يسترضيهن لما جئن يتباكين أمامه عوض محاسبتهن، تقول "ساراي": «أسامحك؟ على ماذا؟ غفرت لك كل شيء مما أصابني منك، لكني عاجزة حتى أرى وجهك بدون أن أتذكر حبيبي يوسف الذي أسميته على والدي يوسف بن داوود، الذي رمته نساءك في البئر. وبدل أن تحاسبهن رحت تسترضيهن، وسحق حبيبي يوسف بين الأرجل».[2]

وواجهته "روكينا" مواجهة فردية أيضا في فصل بعنوان "مريم التي خسرت عذريتها"، تقول فيها: «تريد أن نتسامح؟ أنت من طلب هذا؟ معك حق. من الأفضل أن يرحل الإنسان عن هذه الأرض غير مثقل بجرائمه السابقة، لا مشكلة يا سيدي الكونت القاتل، هل تعلم على الأقلّ مقدار خرابك؟ يوم اشتريتني قتلتني، أخذت مني كلّ شيء بما في ذلك دمي، أنفاسي، أنيني، عرقي، وبعض جسدي، إلا أن أكون لك قصة طويلة عليك أن تسمعها من البداية حتى الكلمة الأخيرة. تعرف جزءا منها ،لكن جزءها المظلم القاتل يغيب عنك».[3]

شملت عملية المسرحة الأحداث السردية الثانوية أيضا، فالتفاصيل التي نلاحظها في نصّ الحوار الدرامي سردتها الرّواية، نمثّل لها بالمقطع الآتي:

(لالة كبيرة):

---

[1]–واسيني الأعرج: نساء كازانوفا ، ص272.

[2]–المصدر نفسه، ص273.

[3]–المصدر نفسه، ص 322.

« قد ما كان حنين قد ما كان ما يرحمش، وأنت واش درت مع نساه؟

لي مقدرتش تجيبها تسامحه، أنا نقدر نجيبها .

(الإمام) :

اسمحيلي لالة كبيرة راهم جايين..... غي سراي الصحراوية متقدرش تجي وولدها هارون راه مع خوته الفوق، وتقدري تسوليه.

قالت راها في عنق راجل وما تقدرش، بصح بعثت مع ولدها تسجيل يسمعه كازانوفا ويرجعه مين يولي.

(لالة كبيرة) :

وسيدك علابله ؟؟؟

(الإمام) :

إيه مين فطن قتله هز راسه وقبل يسمع التسجيل

(لالة كبيرة) :

بنت فاميلية وقبلت»[1].

تختلف المواجهة في مسرحيّة "نساء كازانوفا" التي نقلها "مولاي ملياني محمد مراد" إلى اللّهجة العاميّة الوهرانيّة، فنجد الزّوجات مجتمعات لمواجهة "كازانوفا" معا، وفي خضمّ هذه المواجهة، تتحاورن مع بعضهن البعض يظهر ذلك في المقطع الآتي:

(لالة كبيرة):

«آنا هي المرا لي صلات على خوها صلاة الجنازة بعدما شيخك حرّم يصلّوا علي لي قتل روحو

(الإمام) : استغفر الله سامحيه لالة.

(لالة كبيرة): الخلاص في ذيك الدار واحد واحد.

عيت وفشلت من الحياة ، وزدت عيت من الموت أكثر،عيت أكثر منك سيدي القلب بيض حليب والله هو وحده لي يحس.

1-مولاي ملياني محمد مراد: مخطوط مسرحية نساء كازانوفا ،ص09.

(مسعود) : دموعه جرايا والتنهيدة مقطوعة عليّ شحال من تنهيدة.

(رقية) : قطّر له الما... الموت واشتاقها.

(الإمام) : تفضّلي زينا راه يسمع فيك.

(رقية) : وهاذو لفوق مزالو ما تفاهموش ؟؟؟؟؟

(الإمام) : لالة زينا اتكلمي.

(زينا): نوفا ..... معاك عرفت انو الكذب يعي ويغم والصح كيفاه يعي ويغم ومرات أكثر نعترفلك أنك فنان فالكذب ..... تكذب و تصحح الكذب بكذبة .

(الإمام) : نبيش الماضي ما يصلح لحتي شي.

(زينا) : حبيت برك نقوله ههههه ونقولكم أني قبلت نتزوج بيه وحبيتو ساعتها قالي لالة كبيرة مريضة بالمرض الشين والطبا قالو يذا زادت ست أشهر هذا فضل من عند الله»[1].

ونظرا لأهمّية مقاربة خطاب النّهاية، لاهتمامه بفهم وتأويل الخروج من النص وإغلاقه، وعدّه بعض الباحثين من بين العتبات المتاخمة أيضا للنّص الأدبي سرديا كان أو دراميا، وسؤال النهاية لا يقلّ أهمية عن سؤال البداية. كونه إيذان بانتهاء النص المسرحي أو النص السرد. وإعلان غلق المشهد المسرحي، وتهيئة القارئ لوضعه خارج عالم التخييل الدرامي أو السردي، لينتقل إلى فعل القرّاء التأويلي لما شاهده من عرض، أو ما قرأه من نص[2]، فإنّ الأحداث الدراميّة في مسرحية "نساء كازانوفا" تنتهي بموت "كازافونا"، أمّا الرّواية فتستمرّ أحداثها بعد موته في فصلين عنونهما (واسيني الأعرج) بـ (الكبّول يستيقظ من رماده) و(ليل الضّباع–الدخان الأبيض أخيرا–) وتنتهي الرّواية بموت "كابي" بعد انخراطه مع الجماعات المسلّحة ،يصف (واسيني) هذه النهاية بقوله:

«دمعتان سوداوان تنحدران بهدوء على خديه، في شكل مستقيم، بينما امتدت يده اليمنى تتحسّس جسده الذي كان يستجيب له بصعوبة.

–ألم أقل لك إنّهم قتلة يا كابي؟

جاءه صوت غامض من أعماقه.عرف بالكاد نبرته المتثاقلة قبل أن يغرق في بياض الفراغ.

---

[1]–ينظر :مولاي ملياني محمد مراد: مخطوط مسرحية نساء كازانوفا، ص20.

[2] –ينظر :نجم عبد الله كاظم، الرواية العربية والفنون، ص72.

–ألم أقل لك إنّ القتلة لا يلعبون، يا كابي؟»[1].

لم تظهر المسرحيّة تأثّر النّساء بموت "كازانوفا" بعد كلّ الجرائم التي ارتكبها في حقهنّ في مرحلة قوّته وسلطته، وخُتِمت المسرحية بإغلاق درامي مفتوح، يظهر في المقطع الآتي:

« (مسعود) : سيدي لوط الدايم الله البراكة في روسكم.

(الإمام) : الله وأكبر»[2].

ينقل المخرج المسرحي أوصاف الشخصية الروائية إلى المسرح، ويجسّدها على الركحّ فتتحوّل من شخصيّة نصيّة موصوفة أو مسرودة في الرّواية إلى شخصيّة فاعلة في المسرح تعبّر عن نفسها من خلال أقوالها وأفعالها، وحركاتها وإيماءاتها، نمثّل لها في رواية "نساء كازانوفا" بشخصية "ساراي" التّي تعرّف بنفسها عندما تخاطب زوجها: قائلة: «أنا ساراي بنت يوسف، بن داوود بن يحي، بن سليمان، من آل توّات ...اخترت الصمت لأنه حائطي الوحيد.أنت لا ترى شيئا إلاّك حتّى المرايا لا تعكسك إلاّ أنت وإلا تكسرها وخوفا يا سيدي من أن أكسر بعنف وترمى أجزائي في كلّ مكان. فضّلت أن أكون امرأتك السرية التي لا تعرف عنها نساؤك ومحيطك الشيء الكثير»[3].

نصل من خلال المقارنة التّي أجريناها بين رواية "نساء كازانوفا" والمسرحية، إلى أنّ المسرحيّة حافظت على نفس شخصيّات الرّواية وأضاف لها المخرج شخصية الإمام (زكريّا). كما حوّل المكان الرّوائي الموصوف إلى مكان مجسّد على خشبة المسرح التيّ اعتمد في تأثيثها على سينوغرافيا باروكيّة غنيّة بالأثاث الفخم والمؤثّرات البصريّة القويّة، هذا ما نلاحظه من خلال الصور الآتية الملتقطة من العرض المسرحي المسجّل على الإنترنت.

[1]– واسيني الأعرج: نساء كازانوفا، ص 480.

[2]– مولاي ملياني محمد مراد:مخطوط مسرحيّة نساء كازانوفا، ص35.

[3]–واسيني الأعرج: نساء كازانوفا، ص210

صورة 34/33: السّينوغرافيا الباروكيّة في مسرحيّة "نساء كازانوفا".

وبما أنّ الزي المسرحي هو اللباس الذّي يرتديه الممثل في العرض أثناء أدائه للدور ويلعب دورًا أساسيًا في تحوّل الممثل من ذاته كإنسان إلى الشّخصية التّي يؤديها يعرف بمكان وزمان الحدث وبهوية الشخصيات ووضعها الاجتماعي والنفسي.بالإضافة إلى دوره في تحديد حركة جسد الممثل في الفضاء المسرحي،[1] لبس الممثلون في المسرحيّة لباسا أنيقا من أقمشة فاخرة تدلّ البيئة المترفة التّي دارت فيها أحداث المسرحيّة.

نخلص في نهاية المقارنة التي أجريناها بين الرّواية والمسرحيّة إلى أنّ مسرحة الرّواية تتمّ عن طريق تحويل أحداثها، ونقل شخصيّاتها النصيّة إلى شخصّيات فاعلة ومتحرّكة على الخشبة

[1] ينظر: فوزية عكاك، السيميولوجيا وتطبيقاتها على المسرح الجزائري، ص335 .

وتجسيد أوصافها من خلال مكوّنات سينوغرافيّة كاللّباس والدّيكور والماكياج والإكسسوار ،بالإضافة إلى تجسيد المكان على الخشبة عن طريق تقنية التفضية، فلا تكون عمليّة المسرحة نقلا كليّا للبنية السرديّة وإنّما هي عملية انتقائية يختار فيها الكاتب المسرحي الذيّ يقوم بفعل المسرحة ما يناسبه من المكوّنات التّي تخدم عرضه الدرامي فقد يتجاوز بعض الأحداث، ويضيف أحداثا أخرى كما يمكنه الاستغناء عن بعض الشخصيات، وإضافة شخصيّات جديدة.

المبحث الثالث:الجسد واكتشاف تيمة العرض في المسرح الصّامت.

يتشكّل الخطاب المسرحي من عناصر أساسية تبلور الرّسالة المسرحية وترسلها للمتلقي،الذّي يعمل طيلة العرض على فك الرموز والشفرات التي ينسجها المخرج، لذلك أصبح من اللازم توضيح مكونات هذا التواصل وكيفيه اشتغاله داخل العرض المسرحي، خصوصا عندما يتعلق الأمر بعناصر الاشتغال التقني، وما يمكن أن تبعثه الخشبة في اتجاه المتلقي، في هذا الصدد لابد من توضيح كيفيه اشتغال هذه العناصر كل واحدة على حدة، وتبيان العلاقات التي تجمعها وكيف تساهم في بناء رسالة العرض،[1] وبناء على ذلك نقول إنّ العرض المسرحي يتكوّن من مجموعة من العلامات اللغوية وغير اللغوية، ينقلها الممثل إلى الجمهور من خلال آليات تواصل متعدّدة.

يتكوّن الخطاب المسرحي من مجموعة من المعطيات تشكل كلاّ واحدا، باعتباره منظومة دلالية تتكوّن من جسد الممثّل ولغة الحوار والأزياء والسينوغرافيا والدّيكور والإضاءة والموسيقى التصويرية والمؤثرات، هذه العناصر جميعها تنتظم في نسق علاماتي خاص بها، حيث تعمل هذه الأنساق من العلامات على نحو منتظم كما يمكنها أن تعمل على نحو متزامن، أي في نفس الوقت وفي كل لحظة من اللحظات تطور الفعل المسرحي[2]، ممّا يعني أنّ المسرح يحظى بطبيعة مركّبة، متعدّدة المكوّنات الدلاليّة تساهم في إنتاج عرض مسرحي متكامل، متجاوز لحدود للإطار اللغوي نحو فنيّات متعدّدة «بغض النظر عن طبيعة هذه اللغة وخصوصياتها اللسانية، سواء كانت فرنسيه أو عربية صينية أو انجليزية... وبغضّ النّظر هل كتب حواره شعرا أم نثرا، وبغضّ النّظر أخيرا هل كتب بالفصحى أو بالعاميّة»[3]، لأنّ المسرح يجمع بين لغة الحوار الدرامي والموسيقى والمؤثّرات الصوتيّة ولغة الجسد، فجماليّة المسرح لا تقتصر على اللّغة المنطوقة، بل تعتمد على وسائل متعدّدة في التّعبير، من أجل إيصال الرّسالة المسرحيّة للمشاهد، ليتفاعل معها.

شهد المسرح الجزائري في الألفيّة الثّالثة تحوّلا في المضمون، أثبت من خلاله تفاعله مع مستجدّات الواقع، ولم يكن هذا التحوّل مقتصرًا على تيمات المسرحيّات فقط، بل صحبته تحوّلات

---

[1]–ينظر:عمر الرويضي: سيميائيات المسرح، إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام، دار كلمات، صنعاء، د.ط، د.ت، ص75

[2]–المصدر نفسه، ص78.

[3]–يونس لوليدي: المسرح والمدينة، مطابع دار الشرق، دراسات ثقافية، سلسلة فصلية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ، قطر، د.ط، 2006 ص101.

في اللغة التعبيريّة، واتّجه كثير من المخرجين والممثلين نحو توظيف لغة الجسد، والأداء الصّامت فتمّ تقويض مركزيّة الحوار الدرامي المنطوق، والاعتماد على الجسد في نقل مضامين المسرح إلى الجمهور.

منذ البدايات الأولى للخليقة والإنسان يقوم بمحاكاة الطبيعة بغية سدّ حاجاته اليوميّة وبالتّالي تشكّلت الكثير من المفاهيم والقيم الإنسانيّة التّي أفرزتها الطّبيعة وأسهمت في بلورة نظام اجتماعي قائم على الصّراع بينه وبين الطّبيعة، من أجل البقاء على قيد الحياة وإشباع حاجاته وغرائزه، لم يكن الإنسان القديم آنذاك يعرف ماهية الأشياء فتعامل مع كشوفاته للظّواهر الطبيعيّة بصورة فطريّة قائمة على الصّراع[1]، ومردّ هذا الصّراع إلى قوى لم يتمكّن من تفسيرها بسبب عقله القاصر، فكان يتفاعل مع الطبيعة انطلاقا من غرائزه.

أفرز التفاعل بين الإنسان القديم والطبيعة صورا متعدّدة تمثّل حركات وإيقاعات تشير إلى الفنّ الدرامي من خلال تعبيرات وعلامات متبوعة بسلوك حركي بوساطة اليدين والوجه، بحيث أصبحت هذه التّعبيرات وما يمكن أن تحمله من دلالات لتعبّر عن الخوف أو الألم أو الفرح وحملت في الوقت نفسه أنماطا أدائيّة لا تخرج عن نطاق الفعل المسرحي، وبهذا سبقت اللّغة الإشاريّة أو الإيمائيةّ لدى الإنسان القديم اللّغة اللفظيّة: ممّا جعل لغته الإيمائيةّ ذات تعابير أدائيّة مهّدت فيما بعد لما يسمى في مسرح الألفية الثالثة بالتمثيل الصامت[2]، ممّا يعني أنّ اللّغة الجسديّة والحركيّة كانت أوّل لغة للتّواصل، فالإنسان البدائي كان في وضعيّة أداء مسرحي صامت دون أن يعلم.

وبما أنّ العرض المسرحي هو منظومة منسجمة تتألّف من عناصر مختلفة أهمّها جسد الممثّل، ففي المسرح الصّامت يرتبط الممثّل بالجسد والجسد بالممثّل، الذّي يعدّ العنصر الرئيس على خشبة المسرح[3]، يساعد الجسد في المسرح الصّامت على اكتشاف تيمة العرض، يمكّن

[1]– ينظر:علي العبادي: المايم، دراسة في الأداء التمثيلي، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2022 ص13.

[2]–المرجع نفسه، ص18.

[3]–عمر الرويضي: سيميائيات المسرح، إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام، ص80.

المشاهد من الإمساك بموضوع المسرحيّة من خلال حركات الممثّل وإيماءاته وتعبيره الجسدي دون لغة منطوقة.

تتجلّى أهميّه الجسد في المسرح الصّامت في كون الممثّل هو الوحيد القادر على بعث الحياة في كلّ مكوّنات العرض، كما أنّه حامل للخطاب المسرحي، والمتلقي لا يمكنه أن يتقبّل عملاً مسرحيًا دون ممثّل؛ يتحرّك ويفعل، ومن ثَمَّ يظلّ الجسد عنصرا بارزا في الخطاب المسرحي وقد كان حضوره قويّا وأساسيّا في كلّ المسارح، كالحلقة في المسارح الشعبيّة التّي كان يشرف على تقديم فرجتها بعض الأفراد المختصيّن في فنّ الحكاية، والإيماءة، والألعاب البهلوانية، والأكيد هو أنّ الممثّل أهمّ مكوّنات العرض المسرحي التّي لا يمكن الاستغناء عنها، نظرا لمكانته الحيويّة ودوره في إيصال العلامات السمعيّة والبصريّة إلى الجمهور، ولا يمكن أن يقوم المسرح إلاّ على عاتقه بوجوده الإلزامي، لقد كان الجسد وتعبيره أو "لغته" دوما قضيّة أساسية بالنّسبة لجماليّات العرض[1]، يؤكّد هذا الطّرح أنّ جسد الممثّل في المسرح الصّامت ليس مكوّنا من مكوّنات العرض يتحاور مع الأجساد الأخرى متوسّلا باللّغة المنطوقة، بل هو في حدّ ذاته لغة يفهمها المتلقي من خلال حركات الممثّل وإيماءاته، وانفعالاته، وبناء على ذلك يصبح جسد الممثّل العنصر الرّئيس الذّي يقوم عليه العرض المسرحي الصّامت، يمكّن المتلقّي من اكتشاف تيمة العرض.

[1]– عمر الرويضي: سيميائيات المسرح، إمكانات المقاربة وحدود الاقتحام، ص 80–81.

1-لغة الجسد أداة للتعبير عن التحرّر في مسرحيّةGPS لمحمّد شرشال.

صورة35: جداريّة العرض المسرحي الصّامت GPS

بطاقة تقنية لمسرحيّة GPS

العنوان	GPS
تصميم وإخراج	محمد شرشال
سينوغرافيا	عبد الملك يحي
موسيقى	عادل لعمامرة
إضاءة	شوقي المشافي
تصميم وتنفيذ الرّقصات	سمر بن داود
مساعد إخراج	ياسين زايدي
توثيق	ابتسام بودريس
تمثيل	سارة غربي، عديلة سوالم، أسماء شيخ.، صبرينة بوقرية، عبد النور يسعد، يوسف الحواس، أحمد دحام، موراد مجرام، محمود بوحموم براهمي ياسين.

تعدّ مسرحيّة GPS للكاتب والمخرج "محمد شرشال" أنموذجا للمسرح الصّامت في الألفيّة الثّالثة، يقدّم في افتتاحيّة مخطوط المسرحيّة تعريفًا لعمله قائلاً «إنّ تجربتنا المسرحيّة هذه تتشكّل عبر العبثيّة السّاخرة، إنجازنا يحمل في تفاصيله حقيقة جماليّة تتجاوز الواقع.إنّ سعي المنحوتات في الانتقال من الجماد إلى الأنسنة يمثّل صلب كينونتنا الأبديّة، أليست هي رغبة كل الشّعوب في التحرّر والإنعتاق؟ إن طرح السّؤال هو المفتاح الذي يقودنا للتّجسيد المسرحي. هل يمكن أن يتحوّل الجماد إلى كائن حيّ؟ إنّنا نرى محاولة الإجابة ممكنة جّدا في لغة الدّلالة والإيحاء. فالجماد لا يعني دائما ذلك الشّيء الذي لا روح فيه، بل يمكن للذّي يملك روحا أن يكون جمادا إذا سُلبت منه إرادته، فالإنسان الذي لا يملك إرادة تقرير مصيره بيده يكون أقرب إلى الجماد منه إلى الحياة، ومن الممكن لهذا الجماد إذا أراد أن يتخلّص من جموده، أن يستعيد حركته وحريّته كي يسترجع إنسانيته المفقودة ....إنّها لعبة مفارقات جدليّة عميقة، نزعم أنّ للمسرح أدواته الجميلة لتفكيكها تجسيدا وفعلا .....»،[1]يسعى "محمد شرشال" إلى تقديم تجربة مسرحيّة صامتة يتجاوز فيها جماليّة العرض المسرحي المألوفة، فمن خلال فكرة تحوّل الجماد إلى إنسان يعبّر عن تيمة فلسفيّة وجوديّة تتمثّل في رغبة الشّعوب في التحرّر بلغة الجسد.

اعتمد "محمد شرشال" في مسرحيّة "GPS" الصّامتة على لغة الجسد، وركّز على الإيماءات والانفعالات والحركات التعبيرية، وتجاوز فيها التّواصل اللفظي نحو التّواصل بلغة الصّمت.

يعبّر "السعيد بوطاجين" عن رأيه حول مسرحية"GPS" الذي يعكس وعيه بجماليّة العرض الذّي يقدّم تيمة فلسفيّة بلغة الجسد الصّامت بقوله: «تبدو مسرحية جي بي اس للمسرح الوطني الجزائري إخراج "محمّد شرشال" وسينوغرافيا عبد الملك يحي خطوة تجريبية بحثا عن بديل دال على الرّغبة في تحديث كيفيةّ القول على الأقلّ من حيث أدوات التّواصل التي تجاوزت الكلمة إلى مجموعة من الأصوات التي حلّت محلّ الجملة والطرائق اللّسانية المتّفق عليها في عُرف التّخاطب الرّكحي»[2]، استبدل الكاتب والمخرج "محمّد شرشال" في مسرحيّة "GPS " أدوات التّواصل اللغويّة

[1] – محمّد شرشال: مخطوط مسرحيّة GPS.

[2] – السّعيد بوطاجين: المسرح والهوية، مرايا عاكسة، مقالات صحفيّة، دار خيال، برج بوعريريج، الجزائر، د.ط، د.ت ص147.

بأدوات تواصل حركيّة، انفعاليّة، إيمائيّة، ومنح الجسد سلطة التّواصل، فالمشاهد للعرض المسرحي الصّامت لا يسمع غير الموسيقى وأصوات ضجيج وصوت قطار.

شخصيات المسرحيّة عبارة عن منحوتات تتمثّل في النحّات البوهيمي، منحوتة المرأة ومنحوتة المتديّن، منحوتة السياسيّ، منحوتة المثقّف، منحوتة المومس، منحوتة المسيّر منحوتة الموسيقيّ منحوتة الأمّ، منحوتة الأب، منحوتة القابلة، منحوتة مديرة المدرسة ،منحوتة المعلّمة منحوتة الممرّض، منحوتة المخبر، منحوتة الطّبيب، منحوتة السياسيّ منحوتة الطّالبة، منحوتة زوجة المتديّن، منحوتة رئيس المحطّة، ومنحوتة الموت[1]، تتحرّك المنحوتات في فضاء فارغ وتتواصل فيما بينها بلغة الجسد لتعبّر عن فراغ وجودي، فكلّ منحوتة ترمز إلى شخصيّة متحجّرة ويختمها بمنحوتة ليؤكّد على عبثيّة الحياة المعاصرة التّي تنتهي بالموت.

يصوّر العرض المسرحي نحّاتا غير راض عن نحته، ويتّجه نحو منحوتاته ويقيّدها حتّى يتمكّن من تحطيمها، فتدافع المنحوتات عن وجودها،وتقف ضدّ رغبته، ثمّ تقيّده في نهاية العرض وتغادر الخشبة، يتجسّد هذا ما نلاحظ من خلال الصور الملتقطة من العرض المسرحي المسجّل على الإنترنت.

صورة36: انشغال النحّات بإنجاز المنحوتات.

[1] – محمّد شرشال: مخطوط مسرحيّة GPS، ص02.

صورة 37: نهاية إنجاز المنحوتات.

صورة38: تقييد النحّات للمنحوتات.

بعد مشاهدة المقاطع اللّاحقة من العرض، نكتشف أنّ المنحوتات أصبحت تتحكّم في ذاتها وتحرّرت من سلطة النحّات، ونسجّل تحوّلها من الجماد إلى الحركة، يبدو ذلك من خلال الصور الآتية الملتقطة من العرض المسرحي الرقمي المسجّل في اليوتيوب.

صورة 39: تحاور المنحوتات المتحرّرة من سلطة النحّات.

جسّد "محمد شرشال "الاندماج الإنساني عبر مشاهد رمزيّة تخوض فيها "المنحوتات" رحلتها نحو الأنسنة، تبدأ من التعرّف بين الرّجل والمرأة ثمّ الزّواج فالولادة، يظهر ذلك جليّا في الصّور الآتية:

صورة40: تعرّف الرّجل والمرأة.

صورة41: حمل المرأة بعد الزّواج.

صورة42: إنجاب الأولاد.

في نهاية رحلة التحوّل تكتشف "المنحوتات" أنّ الأنسنة لا تعني بالضّرورة الانعتاق والتحرّر فالإنسان لا يعيش في مساحة كبيرة من الحريّة، بل هو مقيّد بقوانين وأنظمة المؤسّسات الاجتماعيّة والسياسيّة والدينيّة، فالأنسنة ليست تحرّرا، بل هي دخول في نوع آخر من القيود التّي يرمز لها "الحبل" في الصور الآتية الملتقطة من العرض المسرحي:

صورة43: محاولة تقييد الإنسان بالأنظمة والقوانين.

لم يكن التّواصل في العرض المسرحي الصامت قائما اللغة المنطوقة، وإنّما على لغة الجسد، وقد سجّلنا في المسرحيّة تحوّلا من الملفوظ اللّغوي إلى التعبير الإيمائي والحركي «إنّ إتقان لغة الجسد أسلوب تعبير في الفنون التشكيليّة والأدائيّة الحركيّة، بل تمثّل أساس قيام بعضها كالرّسم والنّحت والمسرح»[1] واختيار لغة الجسد لا يُعدّ مجرّد تقنية في الأداء المسرحي، بل هو أساس تعبيري جوهري في الفنون التشكيلية والأدائية على حد سواء.

يفتح المسرح الصّامت بابًا للاشتغال التأويلي والنقدي، فهو يحمل رزمة من العلامات المكدّسة يصعب الإحاطة بدلالاتها الفعليّة، ومن ثمّ يغدو التّأويل مفتوحًا إلى أقصاه في التّعامل مع ما يشبه لغة الصمّ البُكم، أي أنّنا أمام ممكنات تأويليّة لا حدّ لها،[2]ممّا يعني أنّ المسرح الصّامت لا يقدّم معنى مباشرا أو دلالة نهائيّة.

عبرّت جسد النحّات في بداية العرض المسرحي عن رفضه للمنحوتات التّي صنعها، وتذمّره منها،كما دلّت حركة "المنحوتات"واتّجاهها نحو"النحاّت" وتقييدها له على رفضها لرغبته في السّيطرة

[1]–سعاد صايبة، جماليات الجسد في السرد، ص51

[2]– ينظر: السعيد بوطاجين، المسرح والهوية، مرايا عاكسة، ص149

والتحكّم فيها. ثمّ خاضت "المنحوتات" رحلة بهدف التحرّر تحوّلت فيها من الجماد إلى الإنسان لتكشف في آخر العرض المسرحي أنّ الإنسان مقيّد أيضا بقوانين وأنظمة المجتمع والسياسة والدّين وأنّ الموت نهاية حتميّة لجميع المخلوقات.

خلاصة الفصل:

شهد المسرح الجزائري في الألفيّة الثّالثة تحوّلا على مستوى التّيمات المُعالجة، حيث ابتعد عن المواضيع الكلاسيكيّة المألوفة، وطرح أسئلة جريئة، وعالج قضايا مسكوت عنها، فلم يعد مجرّد أداة تحاكي الواقع الاجتماعي والسياسي، بل تجاوزها نحو المضامين الجريئة والفلسفيّة الوجوديّة.

يبرز في هذا السّياق تفاعل المسرح مع الأجناس الأدبيّة غير المسرحيّة من خلال مسرحة النّصوص الشعريّة والنثريّة وتجسيدها على الخشبة، فتحوّلت من نمط الكتابة إلى نمط العرض والأداء، وأصبح بإمكان المتلقي أن يرى تيمة النصّ السردي أو الشعري، مجسّدة على خشبة المسرح.

وفي ظلّ هذا التحوّل اتّجه المسرح نحو لغة الجسد من أجل إيصال مضمون المسرحيّة للمتلقي دون لغة ملفوظة، عن طريق حركة الممثّلين وإيماءاتهم وإشاراتهم، فيفتح للنّاقد بابا واسعا للقراءة والتأويل للإمساك بالدلالة الكليّة للمسرحية، والتعرّف على موضوعها.

تؤكّد هذه التحوّلات والتّفاعلات أنّ المسرح الجزائري في الألفيّة الثّالثة قائم على الابتكار قادر على تجاوز المألوف، والاستجابة لتحوّلات المجتمع في مختلف المجالات.

خاتمة

خاتمة:

بعد هذا المسار البحثي الذي سعينا من خلاله لتتبّع ملامح التحوّل في المسرح الجزائري خلال الألفية الثالثة وسياقاته، أفضى التحليل إلى جملة من النتائج نستعرضها فيما يلي:

يظهر التعدد اللغوي جليا في نص (أدوغالن...أدوغالن) الأمازيغي المكتوب بالحروف العربية و(الهايشة) الذي ورد باللهجة العامية على مستوى نصّ الملاحظات الإخراجية المكتوب باللغة العربية الفصحى، ونصّ الحوار الدرامي الذي وظفت فيه مفردات وتعابير باللغة الفرنسية، واللغة الثالثة التي اصطلحها توفيق الحكيم التي تتوسط اللغة الفصحى واللهجة العامية.

يعكس (أدوغالن...أدوغالن) ازدواجية لغويّة غير متساوية، يغلب عليها استعمال اللغة الأمازيغية في المقاطع الحوارية، مع بعض المفردات الفرنسية التي تدخل في إطار التفاعل بين اللغات.

استخدم محمد بويش في نصّ (الرهينة) لغة قريبة من لغة الشعر، تجمع بين الشاعرية والدرامية نظّر من خلالها لنوع مسرحي يحقّق دهشة التلقي وفق شاعريّة اللغة.

اعتمد الكاتب في نصّ (الرهينة) على لغة تصويرية، وصف من خلالها المرأة كرهينة للرجل فحمّل النص بحمولة اجتماعية تتلخص في فعل الوأد الذي كان يمارس على المرأة في الجاهلية واستمر في المجتمعات التي تستغل المؤسسات الاجتماعية والدينية والسياسية لشرعنة هذه الهيمنة.

لم ينحصر الحوار في (الرهينة) على مستوى التواصل والتفاعل بين الشخصيات، بل ساعد في بناء المعنى، والتعرف على تيمة النص المبنية على علاقة سلطوية بين الرّجل المهيمن، والمرأة المهيمن عليها.

يتميز نص (الرهينة) باشتغال لغوي ببعد مساو أو مجاوز للعبارة، تطلب زحزحة موضع التحليل من منطقة الكلمة إلى منطقة العبارة.

ينطلق الكاتب من اللفظ كحدث، فمن خلال استخدام لفظ (الجرذ) يتبلور وعي (الرهينة)، وتقتنع بضرورة التحرّر بعد تحجيم حريتها في مقابل اتّساع حريّة الجرذ.

يمثّل النصّ المسرحي (une goutte d’eau dans un oued sans eau) تحوّلا في المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، وأخذ طابعا علميا بيداغوجيا عند محفوظ فلّوس الهدف

منه تسهيل المصطلحات والمفاهيم العلمية للمتعلمين، يجمع بين التوعية الاجتماعية والتثقيف البيئي، حيث عبّر من خلاله عن أزمة الجفاف التي عاشتها الجزائر في الألفية الثالثة، وبحث عن حلول لها.

يقوم محفوظ فلوس بمسرحة العلوم، فيحوّلها إلى مادة درامية بهدف تبسيطها للمتعلّمين، ويثبت أنّ المسرح المكتوب باللغة الفرنسية تجاوز نصّ الثورة، والمقاومة والتحرّر، وأخذ طابعا علميّا أثبت من خلاله أنّ المسرح الجزائري قادر على تحقيق التوازن بين المعرفة والفن.

سلك (طارق عشبة) عنوان النص المسرحي (أدوغالن...أدوغالن) منحى مبتكرا يمثّل تحوّلا بارزا في إستراتيجية العنونة، جسّده من خلال البنية التكرارية للعنوان التي فصل فيها بين الفعل والفاعل والزمن والمكان، كما يهدف من خلال تقنية الحذف لتوجيه القارئ نحو البحث عن دلالة المحذوف.

اعتمد الكاتب في نص (أدوغالن...أدوغالن) على بنية درامية أحادية الحبكة، طرحت فيها حركة الفكرة تحوّلا واضحا من خلال السؤال المحوري المتعلق بعودة الشهداء.

تنتشر بؤر التوتّر في ثنايا النصين المسرحيين (الرهينة، أدوغالن...أدوغالن) وتولّد تصعّدا دراميّا، وتناميا متوازيا للأحداث الثانوية والحدث الرئيسي، واحتداما للصراع بين الشخصيات.

تتوالد الدلالات في النص المسرحي (الرهينة) باستمرار، ما يجعل المتلقي في حالة تساؤل دائم عن نهاية النص.

تمثّل (الرهينة) تحوّلا بارزا في مسرح الألفية الثالثة، فقد كتبه بويش بوعي بنظرية القراءة والتلقي واقتنع بضرورة إشراك المتلقي في كتابة النص المسرحي وإنتاج دلالاته.

حرّر الكاتب نصّ (الرهينة) من سلطة الحبكة الأحادية باستعماله حبكات متجاورة، حيث يختص كلّ حدث بحبكته الخاصة، وتبدو الحبكات المتجاورة منفصلة ظاهريا غير أنّها ترتبط ببعضها ارتباطا ذهنيا وفكريا، حيث تشترك في التعبير عن مضمون واحد هو الحريّة.

اعتمد (محمد بويش) في (الرهينة) على هيكلة النص المفتوح، حيث يمكن للقارئ أن يباشر القراءة من البداية أو النهاية أو حتّى الوسط.

خاتمة:

وظّف النصان المسرحيان(الرهينة، أدوغالن...أدوغالن) شخصيات متنوعة مرجعية واستذكارية وإشارية كما استخدما أساليب تشخيص متعددة منها التشخيص بالفعل والفكر والمظهر الخارجي والمونولوغ الداخلي.

لم يحضر المكان في النص المسرحي (أدوغالن...أدوغالن) بالاسم أو الوصف، ولم يتشكّل إلاّ من خلال حركة الشخصيات وأفعالها فيه، فنقل الكاتب مركز الثقل الدرامي إلى الشخصيات وابتعد عن القاعدة الكلاسيكية في توظيف المكان المسرحي.

وظف محمد بويش في نص (الرهينة) مكانا واحدا مغلقا يتمثل في القبو أو الكهف الذي يمارس فيه الرجل هيمنته على المرأة.

اهتمّ كلّ من (محمد بويش) و(طارق عشبة) بنص الإرشادات الإخراجية نظرا لطبيعة المسرح المزدوجة التي تتكون من النصّ والعرض، فنصّ (الرهينة) و(أدوغالن...أدوغالن) موجهان للعرض على الخشبة ولا شكّ أن يعتمد المخرج والسينوغراف والممثل على نصّ الإرشادات الإخراجية.

يمرّ تحويل النص المسرحي إلى عرض بمراحل عديدة ابتداء من قراءته، والتركيز على نصّ الإرشادات الإخراجية، واقتراح تفضية مناسبة له، ثمّ تخمين حركة الممثلين التي تناسب مع النص المسرحي، وبعد اختيار مخطط الحركة. يتجه المخرج نحو اختيار الممثلين وإعدادهم وانتقاء الأزياء والماكياج وتسريحة الشعر والإكسسوار بالتنسيق مع المصممين وخبراء الحلاقة والتجميل ثمّ يتّجه لتأثيث الخشبة بالديكور المناسب بالتنسيق مع السينوغراف، يحدّد بعد ذلك لون الإضاءة ويختار الموسيقى والمؤثّرات الصوتية المصاحبة للحوار أو التي يفتتح ويختم بها عرضه المسرحي بالتنسيق مع المؤلّف الموسيقي، لذلك يحتاج تحويل النص المسرحي إلى عرض تضافر جهود فريق متكامل يتكوّن من المخرج والسينوغراف والتقنيين والخبراء.

أقامت مسرحية (بلا نظارات الحياة أفضل) الرقمية علاقة تفاعلية مع المتلقي، وأشركته في كتابة النص وتصميم العرض والتفاعل معه عبر الروابط التي يتيحها الوسيط الرقمي.

حوّلت مسرحية (بلا نظارات الحياة أفضل) لحمزة قريرة فضاء العرض من الخشبة إلى الشاشة.

خاتمة:

تمثّل تجربة (بلا نظارات الحياة أفضل) تحوّلا نوعيا في المسرح الجزائري، وتخرجه من طابع التأليف الأحادي إلى التأليف التشاركي.

جسّد مسرح الشارع تحوّلا نوعيا أوجدته سياقات ما بعد الحداثة من مسرح العلبة الكلاسيكي المغلق الثّابت إلى مسرح الشارع المفتوح المتحرّك، ويشكّل في نفس الوقت امتدادا لعروض المدّاح والقوّال الشعبيّة.

تنتمي مسرحية (المطوقس) لحسين بن سميشة لمسرح الشارع، قُدِم عرضها في فضاء واقعي مفتوح حضرتها فئة عشوائية من الجمهور.

حولت مسرحية (المطوقس) التلقي المسرحي من التفاعل العمودي إلى التفاعل الأفقي بين الممثلين والجمهور.

أسست مسرحية (وقائع جسد لم يسافر) ل (محمد بويش) لكتابة مسرحية جريئة في الألفية الثالثة فقد تداخل فيها المحرّم الديني والجنسي والسياسي، وامتدّ إلى المحرّم الإنساني حين عالج الكاتب ظاهرة ختان المرأة.

طرحت مسرحية (قيامة البابلي) ل شفيقة وعيل أسئلة فلسفية وجودية تتمثل في أسئلة البداية والنهاية تعبّر عن اتجاه المسرح الجزائري في الألفية الثالثة نحو التيمات الفلسفية.

قام مولاي ملياني محمد مراد بمسرحة رواية (نساء كازانوفا) لواسيني الأعرج عن طريق تحويل أحداثها إلى أفعال، ونقل شخصيّاتها النصيّة إلى شخصّيات فاعلة ومتحرّكة على الخشبة وتجسيد أوصافها من خلال مكوّنات سينوغرافيّة وفق رؤيته الإخراجية.

اعتمد محمد شرشال في مسرحيّة "GPS" الصّامتة على لغة الجسد، وركّز على الإيماءات والانفعالات والحركات التعبيرية، وتجاوز فيها التّواصل اللفظي نحو التّواصل بلغة الصّمت والجسد.

عبر محمد شرشال عن تيمة الاندماج الإنساني من خلال مشاهد رمزية تخوض فيها المنحوتات رحلتها نحو الأنسنة.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم.

المصادر:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، د/ت، د/ط، ص1784.
2. آرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د.ط 1982.
3. باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: مشال ف خطّار، مكتبة الفكر الجديد، بيروت، ط1، 2015.
4. حمزة قريرة: مسرحيّة "بلا نظّارات الحياة أفضل"، مدوّنة الأدب والفنّ التفاعلي، الرّابط: https://www.litartint.com/، يوم 2023/12/15.
5. شفيقة وعيل: مخطوط النص المسرحي "قيامة البابلي".
6. طارق عشبة : مخطوط النص المسرحي (أدوغالن...أدوغالن).
7. عبد الرزّاق بوكبّة، مسرحيّة (رمادة): الرّابط الالكتروني: https://youtu.be/UIr0BLLACMY?si=BRVoTeDHC27PZ_qU، يوم:2024/05/12.
8. ماري إلياس، وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض-عربي،إنجليزي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997.
9. محفوظ فلّوس: مخطوط النص المسرحي: une goutte d'eau dans un oued sans eau
10. محمّد بويش: وقائع جسد لم يسافر،دار رؤى للنّشر والتّوزيع والإعلام،أريانة، تونس، ط1 2014.
11. محمد بويش، الرهينة، دار رؤى للنّشر والتّوزيع والإعلام،أريانة، تونس، ط1 .2014.
12. محمّد شرشال: مسرحية (ما بقات هدرة) : الرّابط الالكتروني: - https://youtu.be/pygwos0smWo?si=kmjVOk6jjOVLpZSS، ، يوم2023/12/12.
13. محمد شرشال: مسرحيّة GPS، الرابط الالكتروني: https://www.youtube.com/live/aExZ-f_8wJM?si=mJz-GhM4aD_CD02v يوم:2023/12/13، على السّاعة:22.00.
14. محمد شرشال، مخطوط النص المسرحي (الهايشة)
15. محمد شرشال، مخطوط النص المسرحي GPS

16. مولاي ملياني محمد مراد، مخطوط مسرحية نساء كازانوفا.
17. واسيني الأعرج: نساء كازانوفا، موفم للنّشر، الجزائر، السّداسي الثاني، د.ط، 2016.

المراجع:

1. أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
2. إبراهيم أحمد ملهم، الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، عالم الكتب الحديث، الأردن د.ط، 2013 .
3. أبو الحسن سلّام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر مصر، ط2، 2020 .
4. أبو الحسن سلام: مباهج القراءة المسرحية المنتجة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية، مصر، 2019.
5. أبو الحسن سلّام، مسرح الطفل (النظرية–مصادر الثقافة–فنون النص–فنون العرض)، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط2، 2021.
6. أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، د/ط، د/ت، مصر.
7. أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطوّر المجتمع دار النوير،الجزائر، ط1، 2000.
8. أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، منشورات وزارة الثقافة، د/ط، 2007.
9. أحمد أمل، فنّ الإخراج المسرحي من الرؤيا إلى التطبيق، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2011.
10. أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2011.
11. أحمد علي كنعان، أدب الأطفال والقيم التربوية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1995.
12. أحمد عيسى الشملان، مقالات في المسرح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،د/ط، بيروت، لبنان 2005.
13. أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي–نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر د/ط، 2007.

14. إدريس قرقوة، مسرحة الحكاية في مسرح عبد القادر علّولة، قراءة في الشكل والمضمون مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة، مركز البحث في الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافية القطب الجامعي وهران، د.ط، 2018.

15. إدوارد الخراط : فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح ، دار النسائي للنشر والتوزيع القاهرة ، د.ط،2002 .

16. إدوارد سعيد: المثقّف والسّلطة، ترجمة وتقديم: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، د.ط، 2006.

17. ألبير كامو: وجها الحياة، تر:إسكندر حدمان، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عمان الأردن، د.ط، 2022.

18. إليزابيث دبل، الحبكة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة المصطلح النقدي-12-، دار الرشيد للنشر، بغداد، د/ط، 1981.

19. أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة، عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2 سوريا، 2001.

20. آمنة بلعلى: العقل النقدي المعاصر، إمكانية الاختلاف، ومشروعية الاستئناف، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2023.

21. آمنة بلعلى: خطاب الأنساق-الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

22. آمنة بلعلى، عبد الله العشي: فقه الشعر-من سؤال الشكل إلى أسئلة المعنى-دار ميم للنشر،الجزائر، د/ط، 2019.

23. أميرة شنوف، جدلية الاغتراب في النص المسرحي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، د/ط، 2023.

24. آن إيبرسفيلد: قراءة المسرح، ترجمة: سمية زباش، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان 2015.

25. أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، تر إبراهيم أحمد، الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008.

26. أنيس حمود الموسيقا والمؤثرات الصوتية المسرحية، دار الوفاق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط د.ت.

27. إياد كاظم طه السلامي، مسرح الشارع بين الهدم والبناء المغاير مع بيان أوّل لمسرح الشارع (داخل خارج الحمام)، مقال منشور في كتاب: مسرح الشارع أم المسرح في الشارع، تحرير وتقديم: عامر صباح المرزوك، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ط1، 2020

28. إيمان عبد الستار الكبيسي: التحوّلات الدلالية للخطاب في عروض مسرح التحرير، مقال منشور في كتاب مسرح الشارع أم المسرح في الشارع، تحرير وتقديم: عامر صباح المرزوك مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ط1، 2020.

29. إيميل منذر: اللغة العربية الفصحى- مشكلاتها ومشاريع تسييرها، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، د/ط نقلا عن: ميشال زكريا، المدخل إلى علم اللغة الحديث، 2016.

30. بشير عليوي: أنطولوجيا مسرح الشارع ، دار ابن النفيس، د.ط، د.ت. .

31. البشير ضيف الله: العولمة وتحولات الكتابة من الورقي إلى الرقمي: قراءة في الأدب التفاعلي الرقمي، دار ميم، الجزائر، ط1، 2019.

32. بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط1، 1984.

33. بوعلي ياسين، الثالوث المحرّم-دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الطليعة بيروت، لبنان، ط2، 1978.

34. بول ريكور نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى ،تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط2، 2002.

35. بول ريكور، من النص إلى الفعل، ترجمة: محمد برادة-حسن بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001، القاهرة، مصر.

36. بيير بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة: سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت لبنان، د/ط، 2009.

37. جميل حمداوي: الفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاربي، ركائز للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، 2022.

38. جميل حمداوي: محاضرات في فنّ المسرح، دار ركاز للنشر والتوزيع، المغرب، 2023.

39. حسن المنيعي: المسرح العربي وما بعد الدراما،، كتاب جماعي(مسرح ما بعد الدراما) أربع مقاربات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 15، ط1، 2012.

40. حسن المنيعي، شعرية الدراما المعاصرة منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 15، ط1، مارس 2012.

41. حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان. ط1، 1990.

42. حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان عند ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد د/ط،1987.

43. الحسين وعزي، نشأة الحركة الثقافية الأمازيغية بالمغرب، سيرورة تحول الوعي بالهوية الأمازيغية من الوعي التقليدي إلى الوعي المعاصر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المملكة المغربية، ط1، 2000.

44. حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.

45. حكمت أحمد سمير،المسرح العربي المعاصر،الجنادرية للنشر والتوزيع، مصر، د.ط، د.ت.

46. حياة خطابي، التأليف المسرحي بشرق المغرب، مطبعة الجسور، وجدة، ط1، 2012.

47. خالد أمين: الدراماتورجية الركحية وأسئلة ما بعد الدراما، كتاب جماعي(مسرح ما بعد الدراما)، أربع مقاربات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 15، ط1، 2012.

48. -خالد عبد اللطيف رمضان، العرب وتأصيل المسرح، رابطة الآداب، الكويت، د/ط، د/ت.

49. خولة طالب الإبراهيمي، الجزائريون والمسألة اللغوية- عناصر من اجل مقاربة اجتماعية لغوية للمجتمع الجزائري تر: محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، د/ط، 2007.

50. روجر بسفيلد (الابن)، فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، ترجمة وتقديم: دريني خشبة، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، مصر، ط1، 2021.

51. زروخي الويزة هميسي تركية: ثنائية الموت والحياة في مسرحيات علي العبادي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2020-2021.

52. زهور كرام، الأدب الرقمي-أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية-، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 2009.

53. سعاد صايبة، جماليات الجسد في السرد: دار ميم، الجزائر، ط1، 2023.

54. سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، صيدا ، بيروت . د/ط، د/ت.

55. سعد أبو الرضا: في الدراما، اللغة والوظيفة،نصوص وقضايا، منشأة المعارف، الإسكندرية مصر، د/ط، د/ت.

56. السعيد بوطاجين: المسرح والهوية، مرايا عاكسة، مقالات صحفية، دار خيال، برج بوعريريج، الجزائر، د.ط، د.ت.

57. سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط1، 2008.

58. سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د/ط،1975.

59. سيقموند فرويد: الطوطم والتابو، تر: بوعلي ياسين، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع ط2، 2016.

60. شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع،ط1 الدار البيضاء، 2005.

61. شكري عبد الوهّاب: النصّ المسرحي– دراسة تحليلية وتاريخية لفنّ الكتابة المسرحيّة المكتب العربي الحديث الإسكندرية، مصر، ط1، 1997.

62. صالح قسيس، مقاربات في الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر–من المنطلقات الجمالية إلى الكفاءات التداولية دار خيال للنشر والترجمة، د.ط، الجزائر، 2022.

63. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الحكمة، ط2، 2007.

64. صفية مطهري: التعبير اللساني في الأداء المسرحي، مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة، مركز البحث في الأنتربولوجيا الاجتماعيّة والثقافية، وهران، الجزائر، 2018.

65. عباس الجراري، الثقافة في معركة التغيير،دار النشر المغربية، الدار البيضاء، د/ط 1972م.

66. عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،د/ط، 1986.

67. عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، د.ط، 2014.

68. عبد الكريم حمو، إشكالية اللغة في أعمال عبد القادر علولة بين الفصحى والعامية، مركز البحث في الأنتربولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، 2018.

69. عبد الله العشي: في اللغة وما جاورها، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، ط1، 2003.

70. عبد الله ركيبي، الفرانكفونية مشرقا ومغربا –دراسات في الفكر والثقافة ،دار الكتاب العربيد/ط، 2009.

71. عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د/ط 1990.

72. عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، دار العلوم، القاهرة مصر ،د/ط، د/ت.

73. عبد الواحد ابن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، جامعة القاضي عياض، ط1، 2007.

74. عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د/ط، 1996.

75. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر –دراسة مقارنة–، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة 1967.

76. عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري–دراسة نقدية–، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د.ط، 2007 .

77. عز الدين جلاوجي: سلطان النص–دراسات في روايات–دار المعرفة، الجزائر، د/ط 2008 .

78. عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997.

79. عصمت كامل إسماعيل، حوار مع المسرحي الجزائري محمد بن قطاف، مجلة الثقافة وزارة الثقافة، العدد 17 ، 2008.

80. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1997.

81. علي العبادي: المايم–دراسة في الأداء التمثيلي، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2022.

82. علي سعيد بهون، أدب الأطفال–دراسة في الموضوعات والفنون والمقومات، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط 2018.

83. علي عواد: غواية المتخيّل المسرحي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1997.

84. علي عواد، أطياف المسرح، عروض وتجارب ومنعطفات، خطوط وظلال للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 2020.

85. عمر الرويضي: سيميائيات المسرح، إمكانات المقاربة وحدود الإقتحام، دار كلمات صنعاء، د.ط، د.ت.

86. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

87. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2006.

88. فتيحة شفيري: خصائص مسرح العبث في الأدب العربي –مسرح توفيق الحكيم أنموذجا– دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.

89. –فريديريك نيتشه، إرادة القوة–محاولة لقلب كلّ القيم، ترجمة: محمد الناجي، أفريقيا الشرق،الدار البيضاء،المغرب، د/ط، 2001.

90. فوزية عكاك: السيميولوجيا وتطبيقاتها على المسرح الجزائري، دار كوكب العلوم للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2023.

91. فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2013.

92. قدور حمداني: مسرح الطفل، الأسس النفسية والعناصر الفنية– مسرحية زهرة الحياة نموذجا–فهرنايت، الجلفة، الجزائر، ط1، 2023.

93. كريج ادورد جوردن، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، مطبعة الآداب، القاهرة، مصر د/ط، 1960.

94. كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2013.

95. كمال فهمي: الفلسفة والمسرح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط. 2014.

96. لابوس إيجري، فن كتابة المسرحية،ترجمة،دريني خشبة،مكتبة الأنجلو المصرية بالشراكة مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك،د.ط، د.ت.

97. لبيبة خمار: شعرية النص التفاعلي، آليات السرد وسحر القراءة، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2014،

98. لخضر منصوري: القوال في مسرح علولة، منشورة في كتاب وقائع الملتقى العلمي التجارب المسرحية مسارات وبصمات، على هامش المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، منشورات محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، بجاية.

99. مباركة خمقاني، توظيف الحكاية الشعبية في المسرح الجزائري–مسرحيّة كل واحد وحكمه– لعبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي أنموذجا، العلامة، العدد الثاني، 2016.

100. مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية–دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا–، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان، 2013.

101. محسب حلمي محمود أحمد، إخراج الصحف الإلكترونية على شبكة الإنترنت، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط،2007.

102. محمد الأوراغي، التعدد اللغوي– انعكاساته على النسيج الاجتماعي–، منشورات كلية الآداب بالرباط، المغرب، ط1، 2002.

103. محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، المغرب د/ط 2006.

104. محمد رجب النجّار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي(أنماط من التناص الفلكلوري)، عين للدراسات والبحوث، مصر، ط1، 2001.

105. محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتّجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1989.

106. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت، لبنان، د/ط، 1983م.

107. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت ، لبنان، د.ط، 1975.

108. محمد مصابف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، د.ط، 1979

109. محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الحديث–دراسات ووثائق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط د.ت،

110. محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 1974م.

111. محمد مندور، المسرح، مؤسسة هنداوي، المملكة المتّحدة، د/ت، د/ط.

112. محمد نور الدين آفاية، المتخيل والتواصل–مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي بيروت، لبنان، ط1 1993م.

113. مصطفى تواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية–اللص والكلاب،الطريق، الشحاذ الدار العربية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1986، ، الجزائر.

114. منتهى طارق المهناوي: مسرح الشارع أم المسرح في الشارع، مقال منشور في كتاب مسرح الشارع أم المسرح في الشارع، تحرير وتقديم: عامر صباح المرزوك، مؤسسة دار الصادق الثقافية العراق، ط1، 2020.

115. منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النصّ المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 1999.

116. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت–باريس، ط3، 1986.

117. ميشيل فوكو: تاريخ الجنسانية، الجزء الأول: إرادة المعرفة تر: جورج أبي صالح، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د.ط، 1991.

118. نافلة ذهب، صحافة الأطفال في الوطن العربي، ثقافة الطفل العربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تونس، 1992.

119. نايف بن خلف الثقيل: مسرح الشارع أم المسرح في الشارع، مقاربة مفاهيمية، مقال منشور في كتاب مسرح الشارع أم المسرح في الشارع.

120. نبيل راغب، فن العرض المسرحي، المصرية العالمية للنشر، مصر، د.ط، 1996.

121. نجم عبد الله كاظم، الرواية العربية والفنون، دار كتارا للنشر،قطر، ط1، 2020، ص72.

122. نها النجدي، الخيميائية من وأدها؟–رحلة الخيميائيات في الشرق الأوسط عبر التاريخ، The witer operation، د.ط، د.ت.

123. نوال السعداوي: توأم السلطة والجنس، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة د.ط 2017.

124. هوراس: فن الشعر، ترجمة: الدكنور ليس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة، مصر، ط2، 1970.

125. يونس لوليدي: المسرح والمدينة، مطابع دار الشرق، دراسات ثقافية، سلسلة فصلية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث في قطر، د.ط، 2006.

المراجع باللغة الاجنبية:

1. J- Dubois et autre, dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, larousse, France, 1999.
2. Mohammed kali: L'œil et l'oreille-des langues aux langages dans le théâtre algérien, ،Chihab éditions ,Algérie,2022.
3. Said Chemakh les adaptation de mouhaya d'une langue à l 'autre au l'ouvre de mohaya.thamazgha catalunia. sinstri.canalblog.com . consulté le 05/09/2023 .

المجلات:

1. أزراج عمر، قلق الهوية في المسرح الناطق بالأمازيغية –المسرح الأمازيغي الجزائري: المسار المؤلم والبحث عن الذات الثقافية، مجلة العرب، العدد 11624، الجمعة 2020/02/21م.
كمال فهمي: المسرح والفلسفة علاقة المسرحي بالفلسفي في الاحتفالية، مجلة الأزمنة الحديثة، العدد 9، مارس 2015.
2. أمال قاسيمي، تزاوج اللغة الأمازيغية بغيرها من اللغات في الممارسة والتنوع اللغوي في الجزائر، مجلة معالم، المجلد 13، العدد الخاص، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر 2021م.
3. إيمان هنشيري، إسماعيل بن صفية، الاقتباس المسرحي عن الرواية– قراءة في مسرحيّة أنا ماشي حمار لعبد اللطيف فردوس، مجلة جماليات، المجلد 07، العدد 02، جامعة مستغانم، 2020م.
4. جمعة مصاص: نحو مسرحيّة تفاعليّة في ظلّ العولمة، مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب خنشلة، العدد2، 2019.
5. راشد فهد عايض القثامي، الشاعرية في النص المسرحي الحديث في المملكة العربية السعودية، مسرحية المحطة لا تغادر لفهد الحارثي أنموذجاالمجلة العربية، مداد، مج6، ع16 يناير، 2022.
6. رضا بن حميد: عتبات النص في حدّث أبو هريرة قال، قراءة في العنوان والتصدير، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو–الجزائر– ، العدد 18، جوان 2014، ص 18.
7. روزة خالي ، المسرح الأمازيغي بين الكائن والممكن، مجلة روافد، المجلد 03، العدد 01 جوان 2019.
8. عبد الحليم معزوز، أثر ترسيم الأمازيغية في تحقيق الأمن اللغوي في الجزائر، مجلة معالم المجلد 13، العدد الخاص، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2021.

9. عبد العزيز بوشلالق، تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض، مجلة علوم اللغة العربية، مج7، ع07، جامعة الوادي، 2015.
10. عبد المجيد اهرى: مسرح ما بعد الدراما: إشكالاته وارتباطاته وتحقّقاته الدراميّة في المسرح المغربي، مجلة العلامة، المجلد 01، العدد 02، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2016.
11. غفار محمد، استلهام قضايا الموت والحياة عند الإغريق وتوظيفها في المسرح العربي مسرحية أوديب لتوفيق الحكيم أنموذجا، مجلة دراسات فنية، مخبر الفنون والدراسات الثقافية جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، المجلد 05، ع03، 2020.
12. فاطمة أكنفر: نحو دراماتورجية بديلة...تناسج الثقافات الفرجويّة وأسئلة ما بعد الدراما مجلة دراسات الفرجة، العدد 02 ، 2016..
13. كريمة سالمي، اللغة العربية الفصحى في الممارسة اللغوية لمتعددي اللغات، اللغة العربية بين التهجين والتهذيب– جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2010
14. كوسة مروة، حميد علّاوي: نساء كازانزفا–من الرواية إلى العرض المسرحي– تراكم القراءات وغنائم التأويل، مجلة النص، المجلد 10، العدد 02، 2024.
15. مجموعة من المؤلّفين، التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، أوراق المؤتمر الدولي الذي نظّمه ماستر التواصل وتحليل الخطاب ومختبر التراث الثقافي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 18–20 ديسمبر 2017، جامعة ابن الطفيل–القنيطرة–المغرب،
16. محمد الأمين خلادي، التعدد اللغوي في الجزائر، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية المجلد01، العدد 01، المركز الجامعي نور البشير، البيض، الجزائر، 2015.
17. محمد بوقشور، التطرف الإيديولوجي للفاعلين السياسيين وإشكالية اللغة الأمازيغية في الجزائر، مجلة العلوم القانونية والسياسية، المجلد 10، العدد 01، أفريل 2019.
18. محمود كاظم موات، معجم التطهير في آليات التغيير الدرامي، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، المجلّد، 02 ، العدد 09، مركز ابن العربي للثقافة والنشر، فلسطين، 2022.
19. مختار العسري، رحلة المسرح نحو الألفيّة الثالثة، البيان، العدد 595، فبراير 2020.
20. مسعود بوحسين، المسرح الأمازيغي في الجذور والممارسة، أشغال اليوم الدراسي حول المسرح الأمازيغي 16أفريل 2006م، نقلا عن: خالي روزة، إشكالية المسرح الأمازيغي بين الكائن والممكن.

21. مشري بن خليفة، الشعر العربي في عصر العولمة، مجلة الأثر، العدد:6، جامعة ورقلة الجزائر.2007.

22. مصطفى رمضان، خصائص مسرح الطفل، مجلّة المشكاة، ع 78، 1994.

23. مليكة سعداوي، جمالية التأليف الجماعي في مسرح الهواة الجزائري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 11 العدد 01 ، جامعة باتنة، 2018.

24. نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات–رؤيا لمستقبل الخطاب الثقافي العربي–عالم المعرفة– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ع184، أفريل، 1994.

25. نجلاء نجاحي، التجريب في المسرح الأمازيغي الحديث بين الإبداع والاقتباس والترجمة– دراسة وصفية للأعمال المسرحية الأمازيغية الحديثة في الجزائر والمغرب، العلامة، العدد الثاني 2016م.

26. نجلاء نجاحي، مسيرة الأمازيغية في الجزائر–بين البناء الثقافي والمشروع السياسي والفعل التربوي، العلامة، العدد الخامس، ديسمبر،2017.

27. ويزة أعراب، ما بين اللغة العربية الفصيحة والعامية "الفصحى المعاصرة"، اللغة العربية بين التهجين والتهذيب– المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر،د/ط، د/ت.

28. المواقع الالكترونية:

1. أحمد محمد السح، الجمع بين الشعر والمسرح هو الأساس، جريدة الوطن، دمشق 2018/1/16.

2. آمنة بلعلى: الثالوث المحرّم ارتبط بحضور مؤسّسة الرّقابة على الإبداع، موقع النصر الالكتروني:
https://www.annasronline.com/index.php?option=com_content&view=article&id=88273 ، تاريخ الانزال 2018 /01/22.

3. بن زيد يصدر المجموعة المسرحية "أوكسجين": الموقع الالكتروني: 2023 /05/12 www.almayadeen.ne– .

4. بوبكر سكيني، التحوّلات البنيوية في المسرح الجزائري، ندوة المنجز في المسرح الجزائري بعد 58 سنة – المأمول في المشهد المسرحي الجزائري... تأملات، قراءات وحلول، المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة، 11 أكتوبر 2020م، موقع المسرح الوطني الجزائري www.tna.dz

5. حسين بن سميشة: مسرحية "المطوقس"، الرابط الالكتروني: https://www.facebook.com/share/v/18k5zTM5k8/ ، يوم 2024/12/13.

6. ليلى بن عائشة، مسرحة الرواية في المسرح الجزائري التحديات والرهانات، صفحة منتدى المسرح الوطني الجزائري، https://www.facebook.com/share/p/12KTYo61puz/ .

7. محفوظ فلّوس: ندوة المسرح العلمي ، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الطبعة 15 قاعة امحمد بن قطاف –المسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطارزي–، يوم 2022/12/26م

8. محمد الأمين بحري: ما يزال المسكوت عنه بهرجاً لفظياً أكثر منه اشتغالاً فنياً، موقع النصر الالكتروني:https://www.annasronline.com.

9. المسرح الجهوي باتنة: الموقع الالكتروني: https://theatrebatna.dz

10. المسرح الوطني الجزائري: الموقع الالكتروني: https://www.tna.dz

11. مسرحية لطراف: نموذج جزائري لمسرح العبث: موقع المسرح الوطني الجزائري www.tna.dz، 2023/05/12.

12. مطوية البرنامج المشترك بين صندوق الأمم المتّحدة للسكان ومنظمة الأمم المتحدة للطفولة بشأن تشويه الأعضاء التناسلية للإناث: التعجيل بإحداث التغيير، الإرشادات الفنية، سبتمبر 2021م، الموقع الالكتروني:https://www.unicef.org .

13. نبيلة إبراهيم: مسرحية الرهينة، العرض مسجّل على صفحة المسرح الجهوي باتنة، الرابط: https://www.facebook.com/share/r/16WbTNLwfN/، يوم 2023/02/15.

14. نشرة تثقيفية عن تشويه الأعضاء التناسلية للإناث، منظمة الصحة العالمية، ص10، الموقع الالكتروني: https://www.emro.who.int/ar/health-education/hed-infocus/advocacy-fgm.htm .

15. المذكرات والأطروحات:

1. ريزوق زغلاش هناء، النص المسرحي للأطفال في الجزائر–دراسة في البناء الفكري والتربوي لمسرحيات عز الدين جلاوجي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة المسيلة الجزائر، 2012 /2013.

2. غربي عبد الكريم، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس، رسالة ماجيستير، جامعة وهران، الجزائر– 2011، 2012م .

3. كساي ثميلة، الهوية الثقافية الأمازيغية من خلال الاتصال والتفاعل الرمزي في الأداء المسرحي الجزائري –دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من المقطوعات المسرحية وتلقي الأفراد لها–أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، قسم علوم الاتصال، جامعة الجزائر، 2018/ 2019.

4. المهدي شفيق عبود مهدي، الزمن في العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد،1997.

5. مولود بوزيد، أنماط التواصل في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الأمازيغية والعربية والفرنسية، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري–تيزي وزو–الجزائر 2018.

الجرائد:

1. الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية / العدد 53، قانون رقم 90- 31 مؤرخ في جمادي الأول عام 1411 الموافق 4 ديسمبر سنة 1990 يتعلق بالجمعيات ذات الطابع الاجتماعي والثقافي.

2. الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية، العدد10، الصادرة يوم الأحد 5 شعبان الموافق لـ 1412هـ، الموافق 09 فبراير سنة 1992م.

3. جريدة النصر، كراس الثقافة، الرواية والمسرح... ضرورة اللقاء وصعوبات التجسيد، الموقع الإلكتروني: https://www.annasronline.com تاريخ التنزيل 10 ديسمبر 2019.

4. مسرحية(في انتظار المحاكمة) تصدم المتلقي برمزيتها العالية، جريدة الرائد الالكترونية يوم:https://elraed.dz، 2024/04/13، على الساعة: 17.00.

ملحق

ملحق:

تواجه الباحث في المسرح الجزائري صعوبات كثيرة سبقت الإشارة إليها في مقدّمة هذا البحث، تكمن في قلّة النصوص المسرحية المنشورة، وعادة ما تكون هذه النصوص المسرحية متوفّرة عند أصحابها على شكل مخطوط، وتزداد هذه الصعوبة إذا لم يتمكن الباحث من مشاهدة العروض المسرحية التي تبرمج في الفترة المسائية.

وعليه، فقد جمعنا عددا لا بأس به من النصوص المسرحية والعروض عن طريق التواصل المباشر مع الكتّاب المسرحيين والمخرجين، الذين زودونا بالمدونات، ومنحوا لنا ترخيصا لاستخدامها في إطار البحث، وترجمتها إلى لغته.

I. مدوّنة النصوص المسرحيّة التي اعتمد عليها البحث:

1-باللغة العربية:

- النص المسرحي (الرهينة) محمد بويش.
- النص المسرحي (وقائع جسد لم يسافر) محمد بويش.
- النص المسرحي (بلا نظارات الحياة أفضل) حمزة قريرة.
- النص المسرحي(نساء كازانوفا) مولاي ملياني محمد مراد.
- النص المسرحي (GPS) محمد شرشال.
- النص المسرحي (قيامة البابلي) شفيقة وعّيل.

2-باللغة الأمازيغية:

- النص المسرحي(أدوغالن...أدوغالن) حميدة آيت الحاج.

3-باللغة الفرنسية:

- Une goutte d'eau dans un oued sans eau محفوظ فلوس

4-**باللهجة العامية:**

- النص المسرحي(الهايشة) محمد شرشال

II. مدوّنة العروض المسرحيّة التي اعتمد عليها البحث:

- عرض مسرحية (الرهينة) نبيلة إبراهيم.
- عرض مسرحية (بلا نظارات الحياة أفضل) حمزة قريرة.

ملحق:

- عرض مسرحية(المطوقس) حسين بن سميشة
- عرض مسرحية (نساء كازانوفا) علي جبّارة.
- عرض مسرحية (GPS) محمد شرشال.

III. وصف المدوّنة:

أوّلا: النصوص المسرحية المنشورة:

1-الرهينة: محمد بويش، دار رؤى للنشر والتوزيع والإعلام، تونس ط1، 2013.

2-وقائع جسد لم يسافر: محمد بويش، دار رؤى للنشر والتوزيع والإعلام، تونس ط1،2014.

ثانيا: مخطوطات النصوص المسرحيّة:

1- une goutte d'eau dans un oued sans eau: مخطوط قدّمه لنا الكاتب"محفوظ فلوس"، يوم 2022/02/14 ،ويتكوّن من تسعة فصول، كُتبت في 22 صفحة.

2-أدوغالن...أدوغالن: مخطوط قدمه لنا الكاتب "طارق عشبة" يوم2023/06/20 ويتكوّن من 22 صفحة.

3-الهايشة: مخطوط قدمه لنا الكاتب "محمد شرشال"يوم 2023/06/20 ويتكوّن من 28 صفحة.

4-بلا نظارات الحياة أفضل: مسرحية رقمية تفاعلية، موجودة في تطبيق الأدب والفن التفاعلي لحمزة قريرة، الرابط:https://www.litartint.com/2018/11/blog-post_6.html .

5-نساء كازانوفا:مخطوط قدّمه لنا الكاتب والمخرج "مولاي ملياني محمد مراد" يوم 2023/02/14م ويضمّ 28 صفحة.

6-GPS:مخطوط مسرحية قدّمه لنا الكاتب "محمد شرشال"، يوم 2023/06/20م ويضمّ 29 صفحة.

7-قيامة البابلي: مخطوط مسرحية قدّمته لنا الكاتبة، يوم 2023/2/15م، ويضمّ 42 صفحة.

ثالثا: العروض المسرحية :

1-عرض مسرحية الرهينة: مسجّل في صفحة المسرح الجهوي باتنة، الرابط: https://web.facebook.com/reel/706217143472172

2-عرض مسرحية بلا نظارات الحياة أفضل: موجود في مدوّنة الأدب والفنّ التفاعلي للكاتب حمزة قريرة على الإنترنت: الرابط https://www.litartint.com

ملحق:

3-عرض مسرحية نساء كازانوفا: مسجّل في صفحة محمد جلولي على الفايسبوك: **Mohamed Djellouli.**

4-عرض مسرحية GPS: مسجّل في قناة مجلة الفنون المسرحية نحو مسرح جديد ومتجدّد على اليوتوب: الرابط: https://youtu.be/1fm2AIX3NOc?si=2jCYYbfKvoS6sJiW

5-عرض مسرحية المطوقس: مسجل في صفحة المسرح الوطني الجزائري، الرابط: https://web.facebook.com/TheatreNationalAlgerien/videos/135822298515

IV. ترجمة النصوص المسرحيّة:

أ-الترجمة من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية:

- **قطرة ماء في وادي بلا ماء:** اعتمدنا في هذه الترجمة الخاصة على مخطوط النص المكتوب باللغة الفرنسية **Une goutte d'eau dans un oued sans eau** الذي تحصّلنا عليه من عند الكاتب **(محفوظ فلّوس).**

الـــفـــصـــل الأوّل:

قـطـــرة الـــمـــاء والـــوا دي.

موسيقى : تدخل (قطرة الماء) إلى خشبة المسرح وهي خائفة من حرارة أشعّة الشمس تجري وتقول:

أنا قطرة الماء
شفاء وطهور
بركات ورحمة
جزاء وقربة.
نعمة وسلامة
أنا قطرة الماء
وصلة ولقاء
ضياء وسعادة
جمال وفلاح
علم و أنهار
أنا قطرة الماء
في النيل موعظة

ملحق:

وفي الفرات حكمة

وفي الدجلاء عبرة

وفي القرباء حكاية

وفي الشرشار صراع

(تسمع صوتا مزعجا، تذهب لتختبئ)

(بصوت مزعج يدخل (الوادي) إلى الخشبة ويقول) :

أنا الوادي ، أنا الوادي

بلا ماء

أنا مشتاق لقطرة الماء

(يدور حول خشبة المسرح ويقول):

أين أنت يا قطرة الماء ؟

أين أنت يا قطرة الماء ؟

فيك الحياة

فيك النجاة

المطر قلّ اليوم

و الوديان جفّت

والأرض يبست وأنا بلا ماء.

أين أنت يا قطرة الماء؟ أين أنت يا قطرة الماء؟

تسقين الغابات

ترشين النبات

لتملئ السدود والبحيرات.

أنت هنا ! معجزة !

كيف استطعت الوصول إلى هنا في يوم جاف كهذا؟

لقد رأيتك..... لا تخافي، لا تخافي.

أنت الحياة أنت الحياة [موسيقيٍ]

يحاول (الوادي) أن يمسك (قطرة الماء) لكنها تفلت منه ،ثم يقف وسط الخشبة ويقول:

(الوادي) : غنوا معي ... غنوا معي ... غنوا معي ...

الأطفال يتسمون بالبراءة ،ربما سيستجيب لهم الله عزّ وجل وينزل المطر،هيا 1 2 3

[كوريغرافيا]

تتوقّف الأغنية.

(قطرة الماء): أرأيت أولئك الأطفال المساكين، الذين يحملون دلاء الماء البلاستيكية طوال اليوم؟ فهم يعرفون أين يبحثون عني، وأين يخزنوني، ويتحكمون في،ويعرفون كيف يستعملوني ويجيدون رسكلتي للاحتفاظ بي.

(الوادي) :القرباء مهدّدة بالعطش، لابدّ أن أتحرّك كي لا تعيش أطول أزمة ماء في التاريخ.

(قطرة الماء): (في حالة يرثى لها)، دخلت الألفية الثالثة عطشانة لأنّ محطة تصفية الماء الوحيدة معطلة،دون صيانة ...والسدود فارغة ،مملوءة بالطين، لقد حلّ الجفاف وانتشرت الأمراض المتنقلة عبر الماء، لابدّ من استثمار الأموال في صيانة محطة تصفية الماء عوض تضييعها في شراء الدواء.

(الوادي): قولي لي ماذا نفعل حتّى نتزوّج ونتوحّد؟

(قطرة الماء) : يوم يحافظون علينا سنحتفل، ونتزوّج وتغنّي العصافير في عرسنا،والأشجار تتمايل حولنا، ويفرح النّاس معنا، لكن للأسف ستطلع الشمس قريبا لابدّ أن أذهب، وإلا سأجفّ، آن الأوان...

[موسيقى]

الـفـصـــــل الـثـــا نـــي:

الـهـــواري وقـــادة ومـــشـكـلة ملء دلاء الماء.

يدخل الهواري إلى خشبة المسرح يحمل دلوين مملوءين بالماء، يتوقّف ويصرخ:

قادة.....أسرع، أسرع، الدلو ثقيل جدّا.

(يدخل (قادة) وراءه وهو يحمل دلوين من الماء أيضا ويقول):

ماذا ظننتني؟ هذان الدلوان أتعباني، انظر لقد احدودب ظهري من حملهما.

(الهواري) : الوظيفة غير موجودة ، والماء غير موجود، لم نستطع أن نعمل في الشركات ولا خدمة أرضنا.

(قادة) : انظر إلى جيراننا أصحاب 'الشرشار' لا يعملون، لكن أصبحوا أغنياء بالماء،واشتروا شاحنات لنقل الماء وبيعه لنا في الحدود.

(الهواري): انظر السحاب يمرّ كلّ يوم من هنا، لكن لم أفهم لماذا لا تمطر إلا عندهم؟

(قادة): هذا من أمر ربي... هذا ما قدّره الله لنا.

(الهواري) : سمعت النّاس يقولون أنّه في الماضي كانت تعيش حيوانات كبيرة في مدينتنا، وأشجار ونباتات، والمطر ينزل عندنا.

(قادة) : الله مقلب الأحوال، اسمع، ربّما هذا الذي نسمعه هو صوت الرعد.

(الهواري) : نعم، رعد لقد رأيت الآن البرق.

(قادة) : شمّ شمّ رائحة المطر، رائحة الماء.

يمرّ عليهما **(بتي رابح)** مواطن من "الشرشار" سمسار الماء.

(بتي رابح): متّعوا أعينكم،المطر يمرّ أمامكم ويهطل عند جيرانكم، كيف تريدون أن يرحمكم الله؟

(الهواري) : اصمت **(بتي رابح)** بلادنا بلاد الأولياء الصالحين، والله ينزل الغيث أنّى يشاء.

(قادة): ألا تستحون؟ أنتم تعيشون على ببيع الماء، شركاتكم لا تنتج شيئا.

(بتي رابح) : الماء خير من الذهب ،و خير من بترولكم، تجارة الماء سهلة و مريحة من كان يتخيل أنّ الماء يدخل في التجارة ؟ ويدخل في البورصة؟

(الهواري) : أحمد الله على هذه النعمة ؟

(بتي رابح) : نحمده و نشكره ، لقد اشتريت شاحنة جديدة، القديمة أعطيتها لأخي ليعمل في الجهة الجنوبية للقرية ، لقد رخصونا في بلادنا لنفتح شركات دولية لبيع الماء عوض ضياعه في الوديان أو البحر،نحمله في شاحنات ونبيعه لكم.

[يتكلم و هو خارجٍ]

(قادة) : ذهبت للوادي يوم أمس أتفقده، لا توجد فيه قطرة ماء واحدة انتع الماء، لا توجد غير الحجارة والأرض منشقّة، لقد يبس كل شيء فيه ولم تبق إلّا كرمة سيدي نعمان.

(الهواري) : أنا أيضا ألقيت نظرة على البئر يوم أمس،لقد استوطنته الخفافيش التي نسمع صفيرها طول الليل.

(قادة): هيا ننقل الماء للبيت، وغدا يرحمها الله.

الـــفـــصـــل الـــثـــا لـــث:

بـــائـــع الـمـــاء / قـــادة/ الـهـواري/ مـحـــافـــظ الـــمـــاء.

(نشاهد (بائع الماء) من "الشرشار" يبيع الماء والهاتف النقال في يده وهو يقول):

هيا الماء هيا الماء هيا الماء.

(يعود (الهواري) ليحمل دلو الماء الذي نسيه.)

ملحق:

(الهواري) :أين الماء؟ أنت تبيع في الهواء؟

(بائع الماء): الأمر سهل، كم تريد؟ 200 أو 400 لتر؟ شاحنتان فقط، هات النقود وأعطني العنوان، ستصل الشاحنة إلى بيتك قبلك، نحن نبيع الماء عبر الهاتف بالإنترنت نساير مستجدات العصر،الهاتف مجاني في بلدنا.

(الهواري) : وهذا الماء الذي تبيعونه صالح للشرب ؟أجريتم له التحاليل ؟

(بائع الماء) : بالضمان أخي، هذا ماء معدني صالح للشرب والغسل والسقي، مفيد للمعدة، تستطيع حتّى رقيته.

(الهواري) : كم ثمنه؟

(بائع الماء) : 600 دج أخي، مجانا، 600 دج من نقودنا لا تكفي لشراء شيء.

(الهواري) : أنا لا أستطيع تسديد ثمنها وحدي،سأتفق مع جاري (قادة) وأجيبك. لكن ساعدنا قليلا.

(بائع الماء): لا إشكال، اتفق مع صديقك أنا موجود هنا يوميا.

هيا الماء... هيا الماء ...هيا الماء.

ماء الشرشار مفيد للعظام.

ماء الشرشار مفيد للاستحمام.

ماء الشرشار مفيد حتى للحَمام.

(الهواري) : ماء الشرشار يمر سحابه من هنا، وينزل مطره عندكم.

(بائع الماء): الله اخلق وفرّق، ورزق كلّ واحد ما يشاء، واحد أعطاه الزلازل، وواحد أعطاه الفيضانات،وأخر أعطاه الجفاف، خذ ما أعطاك الله .

الماء، الماء، الماء ، الماء.

يخرج **(بائع الماء) ويدخل (قادة).**

(قادة) : أين هم المسؤولون؟ ليجدوا حلّا للجفاف.

(الهواري) : فعلا تأذينا من الجفاف،ما رأيك أن نتفق على شراء خزان ماء كلّ أسبوع؟ من عند الشرشار ،300 دينار للواحد ونرتاح من حمل الدلاء.

(قادة) : 300 دج مبلغ كبير،هل تكفيك أجرة التقاعد؟ أنا لا تكفيني، لقد سمعت أنّ الولايات التي تضرّرت من الجفاف ،عينوا فيها محافظ الماء في كل بلدية .

(الهواري) : من سيعينون عندنا ؟

(قادة) : الطيب طابع الشركة الوطنية.

(الهواري) : وما علاقة المطبعة بالماء؟

(قادة) : الأمر واضح وظاهر.

(قادة) : الوساطة والمحسوبية.

(يدخل الطيب إلى خشبة المسرح).

(قادة): عمرك طويل يا الطيب.

يصعد الطيب فوق كرسي، ويخطب على السكان القرية.

(الطيب) : لقد عيّنتني الدولة ورسّمتني محافظ الماء لبلدية القرباء، ولهذا يا سكان القرباء، بسبب أزمة الجفاف التي عشناها في السنوات الأخيرة، مع جفاف كمية المياه القليلة أعلن عن مخطط ORSEC وأطلب من سكان المنطقة الهدوء،ستصل شاحنات الماء تصل كل يوم إلى الساحة العمومية لتملئوا الماء ، وقد قامت الدولة بإجراءات استعجالية قامت بها الدولة تتمثّل في تفجير الآبار، وبناء السدود.

اصبروا سيكون كلّ شيء بخير.

وإذا تأزم الوضع أنا هنا ، لقد خطرت على بالي فكرة رائعة، أنا فخور جدّا، أنا ذكي جدّا،أنا عبقري، ولم أكن أعلم، لقد كتبت لكلّ المسؤولين في هذه، البلاد وطلبت منهم تحويل بواخر البترول و الغاز إلى بواخر ماء ،قلت لكم نحن لا نملك الماء،لكن نملك أفكارا، وأنتم سآخذكم مرة في الأسبوع للبحر، استحموا فيه واغسلوا ملابسكم، قلت لكم لا نملك الماء لكن نملك أفكارا.

أنا عبقري، أنا عبقري، أنا عبقري.

(الهواري) : يجب أن تحضروا لنا المنشفات وغسول الشعر **[يضحك]**

(قادة) ولا تنسوا القصب والصنارة لنصطاد **[يضحك]**

(الهواري): من المطبعة عينوك محافظ الماء **!**هذا الذي نصّبك كان مريضا.

(قادة) : أو سكّيرا.

(يخرجان معا من الخشبة).

(محافظ الماء): هذا منصب سياسي، خاص بالرجال الذين يملكون أفكارا مثلي، من في البلاد يملك أفكارا مثل أفكاري؟ نملأ الماء في بواخر الغاز، نملأ البالونات الكبيرة بالماء، يمكننا حتّى إحضار الجليد والثّلج....

(يدخل (سمير) إلى خشبة المسرح ويقول):

(سمير) : ما هي الأفكار التي أحضرتها ؟ عوض تحلّ المشكل في البلاد تريد أن تشتري الماء من الخارج.

(محافظ الماء) : من أنت؟

(سمير) : أنا مواطن جديد هنا، جئت من العاصمة بسبب أزمة السكن.

من أزمة السكن إلى أزمة الماء ، من الأزمات لم نخرج.

(محافظ الماء): اصمت، لقد حصلت على سكن لم يجده غيرك، احمد الله، أنت في أياد آمنة، أنت مع شخص عبقري.

(سمير) : العباقرة حولوا الماء المالح إلى ماء حلو صالح للشرب، وأنت لم تسمع بتحلية ماء البحر.

(محافظ الماء) : نعرف هذه التقنية، ولكن المتر المكعب لتصفية هدا الماء غال جدّا.

(سمير) : العباقرة المياه القذرة حوّلوها إلى مياه صالحة للشرب.

(محافظ الماء) :كنتم عشرة ملايين، وأصبحتم ثلاثين مليونا، لابدّ من توازن بين كميّة الماء التي نملكها والاستهلاك، أنا عبقري، أنا عبقري، أنا عبقري.

(سمير) : لماذا لم تخطّطوا للاستثمار على المدى الطويل؟ اليوم أزمة الماء وغدا أزمة الكهرباء، أين هي مشاريعكم في التنمية المستدامة؟

(محافظ الماء) : في ذلك الوقت لم يستشرني أحد، كنت أعمل في المطبعة بالإضافة إلى أنّ مناخنا حار وجاف.

(سمير) : تخيّل أنّ المطر ينزل كلّ يوم ، هل تستطيعون تخزين ذلك الماء؟

(محافظ الماء): السدود قليلة وقديمة ولكن عندنا اليوم مشاريع كبيرة، وإذا تفاقمت الأزمة سنشتري الماء مثل بلدان كثيرة، لكن قل لي أنت تعمل؟ هل أنت جاسوس؟

(سمير) : لا تخف لست جاسوسا، ولم آت لإثارة الشغب ،كنت أعمل في مؤسسة الماء في العاصمة، جئت إلى هنا بسبب أزمة السكن، والتحقت بمنصبك في المطبعة.

(يدخل (الهواري) و (قادة) إلى خشبة المسرح).

(الهواري) : لا أحد في منصبه.

(قادة): وأنت ماذا أضفت عندما كنت في شركة المياه؟

(سمير) : لم أضف شيئا ،ففي ذلك الوقت لا أحد كان مهتما بالآخر،كنّا نسمع أنّ كلّ شيء جيّد.

ملحق:

(محافظ الماء):أحمل لكم خبرا جديدا، من السلطات العليا، لقد قررنا إنشاء شرطة المياه لمراقبة المهدّرين.

(قادة) : ألم تكفنا شرطة العمران وشرطة البيئة حتّى تؤسسوا شرطة المياه؟ وماذا بعد أيضا ؟

(محافظ الماء) : انتم شعب لا يتحرّك إلاّ بالقوّة.

(سمير) : لا يستقيم هذا، التربية الاجتماعية تكون بالتحسيس والتوعية.

(محافظ الماء): أيها الوافد الجديد يمكنك أن تكون مفيدا، لماذا لم تفد المواطنين من تجربتك ليتعلموا الاقتصاد في الماء؟

(سمير) : قلت لهم الحقيقة.

(محافظ الماء): أية حقيقة قلتها لهم؟

(سمير) : اقترحت عليهم استيراد الماء طوال السنة.

(محافظ الماء): قلت لكم نحن لا نملك الماء،لكن نملك أفكارا،إذا اشتدت الأزمة عندنا الماء في باطن الأرض في الصحراء وعندنا العباقرة في هذا البلد.

(سمير) : باطن الصحراء ليس مطبعة تطبع الماء، ألم تسمع بالتنمية المستدامة؟

لا بد أن يسيّر الماء تسييرا علميا دون خطر على مستقبل الأجيال القادمة ،المياه الجوفية في الصحراء غير متجددة ونستطيع استهلاكها في قرن أو قرنين، ونقضي عليها بصفة نهائية، هذا من التراث العالمي لا بدّ أن نحافظ عليه.

(محافظ الماء) : تريد أن تصنّف الماء مع الآثار ؟

(سمير): نعم الماء كنز مدفون.

(محافظ الماء) : اسمع جيدا، وكفّ عن التفلسف، يستطيع الإنسان أن يصبر أسبوعا دون أكل، لكن أربعة أيام دون ماء يموت، وإذا بلغنا هذه الدرجة من الأزمة لابدّ أن نستخرج المياه الجوفية، ليبيا والسعودية تستعملان هذه التقنية، أهما أحسن منا؟

(سمير): هذان البلدان يتمتعان بإمكانيات اقتصادية هائلة، كلّ بلد يستغلّ إمكانياته، حتى الهيئات الدولية واعية بخطورة ندرة الماء خاصة في الشرق الأوسط والمغرب، لقد قررت في اجتماعها الأخير في ريو تخصيص 12 % من ميزانيتها لحل مشكلة الماء في العالم.

(محافظ الماء): عندما كنت موظّفا في شركة المياه، لماذا لم تطلب الإعانة من هذه الهيئات؟

(سمير) : هذا فوق طاقتي، قيل لنا عندما تحرّروا اقتصادكم سنساعدكم، وإذا لم تتمكنوا من ذلك ستتدخّل الولايات المتحدة وترسل القبعات الزرقاء لتوزيع الماء بالعدل حتّى لا تزرع الفتنة في بلدكم.

(محافظ الماء): اليوم اهتم أنت بأزمة الورق بمطبعتك حتّى لا يتم إغلاقها وطردك من منصب عملك.

الـفـصـل الـرابـع:

الـوادي وقـطـرة الـمـاء.

(نشاهد (الوادي) يدخل إلى خشبة المسرح تعبان يمشي بصعوبة و يقول):

الوادي : أنا حجر / أنا تراب /أنا حفرة /أنا قناة / أنا الوادي ، يا قطرة الماء أين أنت؟

أحسّ بك، أشمّك، حياتي مرهونة بك، لا تخافي، تعالي لقد غربت الشمس.

أين أنت، أريد أن أراك يا قطرة الماء.

(قطرة الماء) : أنا هنا يا وادي، أنا هنا أمامك.

(الوادي) : كم أنت جميلة يا قطرة الماء !

(قطرة الماء) : أنا قطرة ماء ، أنا منبع الأنهار والوديان والبحار.

(الوادي) : أنا طريقك، الطريق الذي يؤدّي إلى الأنهار والبحار.

(قطرة الماء) : أنا المسافرة عبرك.

(الوادي) : أنا الوادي أنزل من قمة الجبل.

(قطرة الماء) : أنا قطرة الماء، أنا أيضا أنزل من قمة الجبل قطرة بقطرة...أشكّل فوقك طريقا جميلا.

(الوادي) : أنا أشبه أغصان الأشجار،أنشر جداولي الصغيرة في كلّ مكان لأجمعك وأتحوّل إلى وادي عظيم.

(قطرة الماء) :أما أنا فقطرة الماء التي تملأ جداولك قبل أن تلقي بنفسها في البحر.

(الوادي) : لماذا تلقين بنفسك في البحر وتختلطين بالماء المالح؟ أنت ناعمة.

(قطرة الماء) : لا تقلق علي،حتّى عندما أدخل في الماء الملح، أتخلّص من الملح وأتبخّر، ثمّ أعود من السماء كقطرة ماء عذبة.

(الوادي): من فضلك مرّي بسرعة في مجراي عندما تهطل الأمطار بغزارة.

(قطرة الماء) : إذا أردت أن تحافظ علي، احفر مجراك عند أقدام الأشجار.

(الوادي) : قاطعوك من كل الجهات، بنوا لك قنوات و سدود...

(قطرة الماء) : لا بأس، من هناك يتمّ توجيهي إلى محطة تصفية المياه حيث يتمّ تنظيفي و تطهيري فأصل إلى الحنفيّات في نهاية حياتي صالحة للشرب.

(الوادي) : تعجبينني عندما تجرين علي حرّة، فتحيي الأرض والبساتين.

(قطرة الماء): عندما تتلبّد السماء بالغيوم أسافر فوق الجبال.

أتعرّق من خلال أوراق الأشجار.

أتبخّر من سطح الماء ومن جسم الإنسان.

السحاب هو السحاب

والإنسان هو الإنسان.

(الوادي) : الإنسان أفسدني ولوثني.

(قطرة الماء): من أفسدك، أفسدني أيضا،اعذرني يجب أن أختبئ ،الشمس ستطلع.

(الوادي) : حسنا ! أسرعي، اذهبي واختبئي، حفظك الله يا قطرة الماء، حفظك الله يا قطرة الماء.

الـــــفـــــصـــــل الـــخـــا مـــس.

الـــــز لـــــز ا ل.

(نشاهد (قادة) و (الهواري) يحملان دلاء الماء، عندما يحدث الزلزال يسقطان معا على على خشبة المسرح.)

(قادة) : هذا زلزال؟

(الهواري) :رأيت كيف تحركت الأرض؟ كأنّنا على متن قارب.

(قادة) :أتسمع هذا الصوت؟

(الهواري) :إنّه قادم من الجبل.

(قادة) : إنّه قادم من هذه الصخرة.

(فجأة تنفجر عين كبيرة من الصخرة ويسيل منها الماء بقوّة.)

(الهواري) : الماء، الماء، الماء، الماء.

(قادة) : الماء في القرية ، هذه معجزة.

(الهواري) : لست أحلم !

(قادة) : لا أظن أننا نحلم، انظر مازلنا نحمل الدلاء.

(الهواري) : فعلا لسنا نحلم، مازلنا نحمل الدلاء.

ملحق:

(قادة) : قِرَبنا امتلأت بالماء من جديد، الماء عاد للقِرَبْ.

(الهواري) : الماء ملأ قِرَبنا، الماء ملأ قِرَبنا.

يدخل **(رابح)** إلى الخشبة وهو يصرخ.

(رابح) : مصيبة قادمة ، مصيبة ألمّت بالنّبع ، ماء النّبع جفّ ،ماء النّبع اختفى. النبع جفّ.

(ينظر إلى (قادة) و (الهواري) ويقول):

(رابح) :من أين لكم هذه العين؟

(قادة) : الله وهبها لنا.

(الهواري) : من اليوم فصاعدا لن نشتري الماء من عندكم الله رزقنا.

(رابح): لا مستحيل هذا الماء ماؤنا،نقله الزلزال إليكم، هذا ليس رزقكم أعيدوه إلينا.

(قادة) : عد إلى بلادك، أنت هنا في بلادنا، وكل ما هو موجود في باطن أرضنا هو رزقنا.

(رابح) :أعيدوا لنا ماءنا.

(الهواري): من السهل قول ذلك! وكيف سنعيدها لكم إذن؟

(رابح): ببساطة!... عبر القنوات طبعاً! أنابيب كبيرة وتنتهي القصة!

(قادة): فكرة العبقرية! هكذا ستستمرون في بيعها لنا!

اسمع! هذه المياه ملك لنا! هي نعمة من الله!

ولا أحد سينكر ذلك! إنها لنا وستبقى لنا!

(رابح): ستقوم حرب بيننا إذا لم تعيدوها.

سأرفع شكوى فوراً إلى الأمم المتحدة!

(يمسك هاتفه النقال ويتصل)

(رابح): ألو! الأمم المتحدة؟ هنا شركة استيراد–استيراد المياه! لقد سرقوا منا مياهنا! النجدة! النجدة! SOS! SOS! SOS!

(الهواري): اذهب إلى الجحيم أنت ومنظمتك الدولية.

(يدخل محافظ الماء)

(محافظ الماء): مصيبة! هل أنا أحلم؟ ماء هنا؟ قادة! الهواري!

اقرصوني! اقرصوني! لا بد أنني أحلم!

(بعد أن يُقرص، يتألم ويقول)

(محافظ الماء): كم أنا سعيد! أنا لا أحلم! أنا لا أحلم!

اقرصوني قدر ما تشاءون! اسمعوا! اسمعوا!

اسمعوني! طيب! الآن بعدما وهبنا الله الماء، أطلب منكم استخدامه بحكمة واقتصاد لنتجنب التبذير!

(الهواري): وكيف نقتصد الماء ونحن نملأ براميلنا ليلاً ونهاراً؟

(قادة): إذا تركنا الماء يتدفق بلا توقف، فسيكون ذلك تبذيراً!

(سمير): يجب علينا تخزينه في خزانات مياه! أو بناء سدّ!

(محافظ الماء): لكن بناء السد مكلفة!

(سمير): قبل الحديث عن المال، لنتحدث عن الدراسة التقنية! هل أنت متمكّن منها؟

(محافظ الماء): يوجد تقنيون! ومكاتب دراسات!

(قادة): لدي فكرة! قم بإعداد دفتر شروط، وسنرسله إلى العاصمة!

(محافظ الماء): سأوفر لك الورق بفضل معارفي! لكن يبقى هذا سر بيننا! لا يجب أن يعلم أحد في العاصمة، سنتعاون.

(الهواري): أوف! ومن سيسمعنا؟ نحن في الحدود.

(قادة): هذا ما يسمى "تأهيل المؤسسات".

(يظهر رابح على خشبة المسرح)

(رابح): سيصل ممثل الأمم المتحدة ،وسيُعيد إلينا الماء الذي سرقتموه منا.

(الهواري):اذهب من هنا... اذهب من هنا وإلا سنضربك.

(قادة): يا لك من جبان، هذا الماء عندنا ويتدفق في أرضنا.

(سمير): كل ما يخرج من الأرض هو حكر على الأرض التي خرج منها باستثناء الطبقات المائية الجوفية المشتركة، مثل تلك الموجودة بيننا وبين ليبيا.

(رابح): بعد قليل، سيصل ممثل الأمم المتحدة، وماؤنا سيعود إلينا.

(مسؤول المياه): على جثتي، لن تأخذوا قطرة واحدة من الماء.

(رابح): سنرى ، انتظروا وصول مسؤول الأمم المتحدة.

(يخرج رابح من خشبة المسرح)

(محافظ الماء): قولوا لي، هل ذهب هذا البائس؟

(قادة): لقد ذهب.

(الهواري): لقد هرب.

(محافظ الماء): اسمعوا! غداً سيصل ممثل الأمم المتحدة، لقد وصلته الشكوى الخاصة بالماء، كما أنني تلقيت مراسلة عبر الفاكس، نحن أيضاً سنجتمع هنا غداً.

أحضروا اقتراحاتكم مكتوبة، ولن يكون لكم سوى خمس5 دقائق لعرضها ،انتبهوا لا يجب أن تكون هناك تناقضات بينكم نظموا أنفسكم ،وإلا فسترسل الأمم المتحدة القبعات الزرقاء والمنظمات غير الحكومية، هذه هي تعليماتها الجديدة.

(قادة): أيها العبقري ابحث لنا عن حل.

(الهواري): أنت صاحب الأفكار، ابحث لنا عن منفذ.

(قادة): ربما لا تملك سوى الهواء.

(الهواري): علينا أن نفعل شيئاً.

(محافظ الماء): اسمعوا، هذا الأمر يتجاوزني ،و يسمى "تدخلاً في الشؤون الداخلية لدولة"، وهذا غير قانوني، لكنني قلتها وأعيدها: "نحن لا نملك الماء، لكن نملك الأفكار"

اسمعوا، إليكم ما يجب فعله، عندما يصل ممثل الأمم المتحدة، لا تدعوه يفرض عليكم قوانينه، واجهوه كجبهة واحدة، كرجل واحد، على كل حال لن يستطيع فعل شيء فالماء هنا وسيبقى هنا إلا إذا حدث زلزال...

الفـــصـــــل الـســـــا دس

قـطـــرة الـــمـــاء و الـــــــوادي:

(الوادي) [بصوت عال]:أنا الأرض،أنا الوادي،أستطيع أن أكون صديقا للإنسان أو عدوّا له، كلّ الكوارث التي حدثت والفيضانات سببها الإنسان، هو من قام بالبناء العشوائي في طريقي، بل وتوجد البنايات أيضا في مجرى مياهي، وأنتِ أيتها القطرة، عندما تهطلين عليّ، تصبحين طوفانًا، وعندما أفيض، أجرف كل شيء أصادفه في طريقي بقوة.

احذروا نومي مهما طال، فسأستيقظ يومًا، سأمتلئ وأفيض، ولا أحد يمكنه إيقاف مياهي التي تجرف كل ما يعترض طريقها، ولا أحد سينجو.

(قطرة الماء): أنا قطرة الماء، عندما أسقط كطوفان، لا نهر ولا مجرى يستطيع إيقافي سأغرق الأحياء والقرى، وسأتسبب في خسائر مادية متعبرة، وفي خسائر بشرية جسيمة.

الـفـصـــل الـسـتّـــا بـــع: مـمـثـــل الأمـــم الـمـتـــحـــــدة

يدخل (محافظ الماء) مع (مبعوث الأمم المتحدة) ثمّ يدخل (قادة) و(الهواري)

(محافظ الماء) بلديّة القرباء ترحّب بممثل الأمم المتحدة، مرحبًا بك عندنا، إليك الكلمة.

ملحق:

(مبعوث الأمم المتحدة): لقد جئت إلى هنا بناءً على شكوى قُدِّمت إلى الأمم المتحدة من سكان "الشرشار" أود أن ألفت انتباهكم إلى أن الماء يجب أن يكون وسيلة تواصل بين الشعوب، لكنه مع الأسف أصبح سببًا للخلاف ومصدرًا للنزاعات بينهم، وشيئا فشيئا يكفي أن نذكر على سبيل يرتفع عدد النزاعات ومن أمثلتها النزاع حول نهر النيل بين مصر والسودان، ونزاع نهر الفرات بين العراق وإيران، ونزاع نهر الأردن بين الأردن وفلسطين وإسرائيل.

لقد نشأت الحضارات حول مصادر المياه منذ العصور القديمة، فالماء هو من يستقطب الشعوب، لكن في وقتنا الحالي أصبح يمرّ عبر الأنابيب، أما أنتم، فمازلتم تعيشون في العصور الوسطى، لم تتطوّروا، لقد قمت بدراسة وضعيتكم جيدًا، وتوصلت إلى أنّ المياه ظهرت عندكم بعد الزلزال؛ فهو الذي غيّر مجرى الأنهار، لذلك قررت الأمم المتحدة أن تمنحكم حق امتلاك المياه، لكن يُمنع عليكم ضخّها.

(محافظ الماء): ضخ المياه؟

(قادة – الهواري): الضخ؟

(مبعوث الأمم المتحدة): نعم، يُمنع عليكم ضخ المياه لأنكم شركاء في استخدامها المنبع مشترك بينكما.

(الهواري): ولماذا تتدخل الأمم المتحدة في شؤوننا؟

(قادة): أجل، المياه ليست ضمن مهماتكم، الأفضل أن تهتموا بالحروب، فهذا مجال اختصاصكم.

(مبعوث الأمم المتحدة): منذ عام1977م، ضمنت الأمم المتحدة للإنسان الحق في الحصول على كمية معينة من مياه الشرب، فالماء، مصدر الحياة، قد يتحول إلى مصدر للأمراض في البلدان مثل بلدكم، لديكم مناخ جاف، إذا نزل المطر يتسبّب في الفيضانات، وإن لم تمطر فالجفاف هو المصير، أنتم غارقون في المشاكل.

(قادة): وما رأيكم؟ ما هي الحلول المقترحة؟

(مبعوث الأمم المتحدة): يجب عليكم أولًا، بناء السدود لتخزين كميات كبيرة من المياه.

(محافظ الماء): لدينا سدود ولدينا مشاريع أخرى أيضًا...

(قادة): سدود مملوءة بالوحل !

(الهواري): سدود جافة وقديمة.

ملحق:

(مبعوث الأمم المتحدة): حسب معلوماتي، استثمرتم 23 مليار دولار، والنتيجة ليس لديكم قطرة ماء، لم تحققوا شيئًا، مشكلتكم في التسيير والصيانة، أنتم راكدون.

(الهواري): بالنسبة للطرح الأوّل أوافقك الرأي، انظر هذا كان الطابع، فتم تحويله إلى مصلحة المياه، وذاك كان موظفًا في مصلحة المياه، فتم نقله إلى المطبعة.

(قادة): أما أنا فأوافقك الرأي في النقطة الثانية، فعلاً لدينا تقنيون، لكنهم بلا خبرة لأنّهم لم يوظّفوا.

(سمير) : أنا سأجيبكم عن السؤال الثالث، كيف يمكن تطبيق السعر الحقيقي للماء عندما يعاني الناس من الفقر؟

(مبعوث الأمم المتحدة) : بفضل البنك الدولي وهيئاته التابعة مثل برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، منظمة الأغذية والزراعة، منظمة الصحة العالمية، اليونيسف، واليونسكو سنشجعكم من خلال إشراككم في مشاريع التنمية المستدامة، يمكنكم أيضاً التوجه إلى شركات دولية، لكن انتبهوا، إذا لم تحلوا المشكلة مستقبلاً، فسنقوم نحن بذلك، سنرسل إليكم منظمات غير حكومية لتتولى إدارة المياه بدلاً عنكم، وسيتم توزيعها عليكم بصهاريج ضخمة.

(سمير) : ولماذا لم تتحدثوا عن الجوانب السلبية؟ كالأراضي الزراعية التي غمرتها المياه في الصين؟ والقرى الأثرية التي غمرتها في تركيا، أضف إلى ذلك السنوات الطويلة التي تستغرقها عملية بناء السدود، حتى البنك الدولي يعترف بأن معظم السدود تفقد سنوياً 1٪ من حجم مياهها، إذا أردتم فعلاً مساعدتنا، فساعدونا في إعادة تدوير المياه المستعملة، وبناء محطات لتحلية مياه البحر.

(مبعوث الأمم المتحدة) : اسمعوني جيداً، أنتم، الأفارقة، المغاربيون، والشرقيون كلكم في نفس السلة،عليكم أولاً الاتفاق على استراتيجية موحدة بلدانكم تحظى بنفس الخصوصية منطقة قاحلة وجافة، ونمو سكاني سريع يحتل المرتبة الأولى في العالم.

(سمير): ما هي الحلول المناسبة التي تقترحها الأمم المتحدة؟

(مبعوث الأمم المتحدة): أولاً، يجب عليكم أن تتمكّنوا من تقنية تحلية مياه البحر،وتبعا لتقارير البنك الدولي، فإن نقاط ضعفكم تعود إلى:

- خلل في إدارة المياه.
- ضعف في الكفاءة التقنية.
- عدم احترام التكاليف والأسعار.

(سمير): لكن هذا تدخل في شؤوننا الداخلية.

(مبعوث الأمم المتحدة): تخيلوا أنه لم يتبق لديكم قطرة ماء واحدة ستحلّ كارثة ،حينها وتكون الأمم المتحدة مضطرة للتدخل لإنقاذ الشعب لأسباب إنسانية.

(سمير): إذا فَهمتُ كلامك جيدًا، فأنتم ترخّصون لأنفسكم التدخل في شؤوننا بحجة إنسانية، ولنفس السبب، ستبقون هنا إلى الأبد.

(مبعوث الأمم المتحدة): لم أُبعث إلى هنا إلا لمساعدتكم في إيجاد حل لمشكلتكم،لا يوجد أي بند في ميثاق الأمم المتحدة يعالج مشكلة مياه بين بلدين.

(سمير): ولماذا هناك فراغ قانوني بخصوص هذه المسألة؟

(مبعوث الأمم المتحدة): اسأل مجلس الأمن، فأنا مجرد مبعوث بسيط من الأمم المتحدة، زد على ذلك مشكلتكم ليست خطيرة إلى هذا الحد، مسؤول المياه فقط عليه أن يجد حلّا يرضي الجيران، وبما أن اتفاقكم صعب ، فنحن مستعدون للتدخل وتفادي النزاع.

(محافظ الماء): أشكرك يا سيدي، من اليوم فصاعدا، سأتولى إدارة شرطة المياه في بلدية القرباء، وبما أن الأمم المتحدة منعتنا من الضخ، فسنقتصد في الماء الاقتصاد حتى آخر قطرة، لن يُسمح بأي تبذير لطالما قلت لكم: "ليس لدينا ماء، لكن لدينا أفكار!" قولوا لي من غيري يمكنه إنقاذكم؟ عبقريتي فريدة!!

ابتداء من اليوم شرطة المياه ستحارب كل مبذر، انتبهوا كل شخص يملك صنبورا يسرب الماء عليه أن يُصلحه فوراً.

الـــفـــصـــــــل الـثـــــامـــن

قـطـــرة الـمـــــاء والـــــوا دي و وا دي الـــحـــــرا ش.

(نشاهد(الوادي) يدخل إلى خشبة المسرح، والماء يخرج من مخبئه).

موسيقى

(وادي الحراش يدخل على شكل تنين شبحي ومريض يمشي بثقل)

(قطرة الماء): من أين تأتي هذه الرائحة الغريبة؟

(الوادي): لا تخافي يا قطرة الماء إنّه وادي الحراش.

(وادي الحراش): قطرة الماء لا تخافي، أنا أيضًا، منذ زمن بعيد، عشت في قطرة ماء مثلك، كنت أحبها، وتحبني، وكانت الأسماك والأشجار تحيط بي، كان كل شيء مليئًا بالحياة يا لها من رؤية جميلة.

لكن للأسف جميعهم ماتوا اليوم، وبقيت وحيدًا، إنّه الخراب، يمرّ الناس فوقي، لكن لا أحد يعيرني اهتماما.

(قطرة الماء): يا إلهي، يا له من مصير مأساوي، وماهو السبب الذي أوصلك إلى هذا الحال؟

(وادي الحراش): في الستينيات بدؤوا يصبون فيّ مياههم الملوّثة، وفي السبعينيات شرعت المصانع تطرح نفاياتها الكيميائية والسامة فيّ، جعلوني مشهورًا، وهم فخورون بذلك، أصبحت مفرغا لكل أنواع القمامة، بدلًا من الأشجار، أصبحت محاطًا بمباني فوضوية، لا صوت يُرفع لحمايتي، يجب أن يضعوا لي مخطط إنقاذ مثل الآثار.

(قطرة الماء): يا إلهي، كم عانيت أيها الشيخ الجليل!

(الوادي): قولي لي، كيف يمكننا مساعدتك؟

(وادي الحراش): لا يوجد ما يمكن فعله، يُقال إنهم سيضعون قنوات تحت مجراي داخل الأرض.

(الوادي): فكرة جيدة، استلهموها من أجسامهم، فمياه الصرف تمر أولًا بأمعائهم قبل أن تنتهي في الوادي. إذًا، سيمنحونك أمعاءً اصطناعية!

(وادي الحراش): وسيعود كل شيء كما كان! قطرة الماء في مجراي، والأشجار والأسماك حولي، الحياة الجميلة، ولكن، إن استمرّ الجفاف، فماذا سيحدث لي؟

(وادي الحراش يغادر خشبة المسرح)

(قطرة الماء): هل رأيت؟ ماذا فعلوا بالماء؟ يلوثونه بكل ما يرمونه فيه.

(الوادي): بيد أن كلّ الأودية جفّت، لم يكفوا عن ذلك، لا، بل صاروا يملئوننا بالنفايات.

(قطرة الماء): إنهم بلا وعي، وإلى متى سيستمر هذا الوضع؟

(الوادي): عندما يصيبهم المصير الأسود، هم وأبناؤهم عندها سيفهمون.

(قطرة الماء): حلّ الجفاف، المياه الملوثة تغمر المناظر، لكنهم يبقون لا مبالين.

(الوادي): يا قطرة الماء، يا زهرة متفتحة، أنتِ النعمة، وقد ازدادت قيمتكِ منذ أن أصبحتِ نادرة، جوهرة نادرة.

(قطرة الماء): هناك منظمة عالمية بأكملها، منظمة التجارة العالمية، السوق الحرة الاتحاد الأوروبي، كل هذا لتسويق الماء بالعملات الصعبة، وبهذه السياسة، ستصبح قيمتي مثل النفط سيبيعونني بالبراميل.

(الوادي): حسنًا، فلنغادر، أشعة الشمس بدأت تزداد حرارتها.

(قطرة الماء): اليوم هو يوم الوداع، الصيف قادم.

ملحق:

ا(الوادي): لا... لا، يا قطرة الماء، لا تتركيني أنتِ حياتي.

(قطرة الماء): يجب أن أرحل، سأعود من حيث أتيت، ستروننني فقط عندما تأخذ حمايتي بعين الاعتبار.

(الوادي): سأفتقدك.

(قطرة الماء): الصبر مفتاح الفرج، فاصبر.

(الوادي): وداعًا، وداعًا يا قطرة الماء.

المشهد الأخير:

(نشاهد (قادة) و(الهواري) يحملان دلاء بلاستيكية يذهبان لملأها من النافورة الجديدة في القرباء.)

(الهواري): قل لي قادة ،هل سمعت عن بربزة؟

(قادة): من هو بربزة؟

(الهواري): إنّه الأستاذ بربزة، ابن الحاج الطيب، الذي يسكن في بوسطن.

(قادة): في البريد؟

(الهواري): لا، في بوسطن، ليس في البريد، بوسطن في أمريكا.

(قادة): ما به؟ ماذا حدث له؟

(الهواري): تحدثوا عنه في التلفاز، يقولون إنه وجد حلًا لمشكلة الماء.

(قادة): هه، هذا الولد وجد حلًا؟

(الهواري): الآن، أصبح شخصية مهمة في أمريكا.

(قادة): حسنًا، حسنًا! لكن ما هو الحل بالتحديد؟

(الهواري) : حسب ما سمعت في التلفاز، لقد اخترع تقنية جديدة لتحلية مياه البحر.

(قادة): وما هي هذه التقنية؟

(الهواري): اكتشف نوعًا من الأعشاب، إذا زُرع في مكان فيه ماء مالح، يمتصّ الملح.

(قادة): وماذا عن الماء الصالح للشرب؟

(الهواري): حتى الذين لا يملكون بحارًا، يحاولون ابتكار جهاز يعصر الغيوم ويجعل المطر يهطل!

(قادة): من حرب النجوم إلى حرب الغيوم! هذا فيلم خيال علمي! على كل حال، حسب الراديو، تركيا أنشأت أنبوبًا لنقل المياه وبيعها لدول الشرق الأوسط.

(الهواري): بعد حلويات تركيا اللذيذة، سنتذوق مياهها العذبة!

(يغادر الاثنان خشبة المسرح، ويظهر محافظ المياه)

(محافظ الماء): لقد أسست، من خلال علاقاتي، شركة مياه دولية، نستورد الماء بالحاويات لبيعه، جمعنا ثروة بهذا السوق الجديد. وبفضل أفكاري العبقرية، أنشأت مشروبات متنوعة، مثل "حمود الماء"، "فانتا الماء"، "بيبسي الماء"، لكن وحدها المياه تروي العطش ومع ذلك، قلت لكم: «ليس لدينا ماء، لكن لدينا أفكار».

(يدخل سمير)

(سمير): أفكارك شيطانية، لقد دمرت البلاد وخربت اقتصادها، كل ذلك من أجل تجارتك بالماء، أنت من خلق هذه الأزمة لتصبح ثريا بأي ثمن، مصاص دماء. لقد خططت لهذا منذ زمن لكن، اليوم اتفقنا مع "الشرشار" لنسحب الماء يومًا بعد يوم. أما بضاعتك فافعل بها ما تشاء بعها، أو ارمها في الوادي كما يحلو لك.

(محافظ الماء): منذ أن تم استبدالي، وأنت تتصرف وكأنك عبقري، لا يمكن التفاهم مع أمثالكم كما قال القدماء: "ادفع ما يلزم، وستقضي عليهم".

(سمير): هذه المرة، اضطررنا للتوصل إلى اتفاق لأسباب سياسية واقتصادية. ألم تسمع عن "أورو مغرب" و"أورو متوسط"؟

اعلم هذا: "أنا، سي سمير، وقعت اتفاقًا اليوم، وبموجبه سنضخ الماء يومًا بعد يوم أما بضاعتك، فافعل بها ما تشاء أيها الأخطبوط"

(محافظ الماء): (وحده على الخشبة): أعتقد أننا خُدِعنا، لقد استثمرنا كل شيء في هذه الصفقة، علينا أن نجد حلاً بسرعة ونتخلص من هذه البضاعة، حل وبسرعة، هنا، كل شيء يُباع، نبيع الحمار، نبيع القط، لا يوجد سبب يمنع بيع الماء.

(يمسك الهاتف النقال ويقول)

(محافظ الماء): ألو زوبير أنا اسمع، هؤلاء الحمقى اتفقوا مع السذّج الآخرين ليضخوا الماء يوماً بعد يوم، الآن بضاعتنا عالقة هنا، اتصل بمُراد واطلب منه أن يرسل الشاحنات لأخذ البضاعة يتصرف بها، يبيعها للمستشفيات أو الجمعيات وحتى في الصحراء هو يعرف الجميع.

(ينهي المكالمة ويفكر بصوت عالٍ)

ملحق:

(محافظ الماء): يا لهم من حساد، يا لها من عقول غيورة، لا يطيقون رؤية غيرهم ينجح لكن، والله، لن أتركهم، أعلم أن القمح والذرة من الأرجنتين والمكسيك رخيصان جداً صحيح أنهما من أصل معدّل وراثياً (OGM)، لكن من سيخبرهم بذلك؟ إذًا، ها هي صفقة رابحة في الأفق.
لقد قلتها:" لا نملك قمحا، لكن نملك أفكارا".

النهاية

ثانيا: الترجمة من اللغة الأمازيغية إلى اللغة العربية: اعتمدنا في هذه الترجمة الخاصة على مخطوط النص الأمازيغي المكتوب بالحروف العربية، تحصّلنا عليه من عند الكاتب"طارق عشبة". وقد قمنا بترجمة للمقاطع التّي تمّ توظيفها في البحث.

المقطع الأوّل:

(الشيخ): سبحان الله أيوان ألا كتش إنسعا ذمعيوان. سلعنياك الله أيوان، إزوران إلان قورن أذرضيبن. الله الله، صوضد أي أضو أواث أي أقفور، أربي المعبوذ أرنود الرعوذ. أواث أقفور أتسيزيذ ثمورث واذ إزذيقن وولون، ثمورث يلان ثعقار أتس جوجق.

سبحان الله الواحد لا نملك إلا أنت معينا، أترجاك يا الله الواحد، الجذور التي كانت جافة ستصبح رطبة،الله الله، هبي يا رياح، وانزل يا مطر، يا ربي المعبود أضف الرعد، أنزل المطر تتطهر الأرض، وتتطهر القلوب، الأرض التي كانت بورا تصبح خضراء مزهرة.

(الشيخ):

الشاوش.... الشاوش.....

(الشاوش):

أنعم أسيذي الشيخ؟

نعم، يا سيّدي الشيخ.

(الشيخ):

أس كشمد ثمخلوقث أني.

من أين دخلت هذه المخلوقة؟

(الشاوش):

يربح أسيذي الشيخ

حسنا يا سيدي الشيخ.

الشيخ: أميم يوغال ذمغراس سغرثمث أث إلاوين.

ابنك صار شهيدا، زغردن يا نساء.

***

المقطع الثاني:

اسيذي الشيخ... يرن هاتفه ثم يفتح سترته و فيها كثير من الهواتف. ألو.... انوا؟ ذاشو إث بغيض أث شعذيث يخاطبها بالترجي: أثاس.... أخصويي.... أتسروحض سخام أم بابام؟؟؟

روح... يقطع المكاملة ثم يحقن نفسه بالأنسولين. روح.... روح... أوارد أفولاض، سق اسمي إك مسنغ اورد إظال فاللي الربح. ثلها ثقي، تساث أتس روح نوثني أد أوغالن.

يا سيدي الشيخ، ألو...من؟ ماذا تريدين يا شعديث؟ يخاطبها بالترجي: يا شعديث، دعيني وشأني، أتذهبين إلى بيت والدك؟....اذهبي، يقطع المكالمة ثمّ يحقن نفسه بالأنسولين. اذهبي اذهبي، أتمنى ألا تعودي، منذ عرفتك لم أذق طعم الربح، هذه جيّدة، شعديث تذهب، وهم يعودون.

***

المقطع الثالث:

جميلة:

سوسوم.... شوت.... شوت.... أطس أمي... مي....مي.

اسكت....شوت .....شوت.....نم يا ابني....بنيّ....بنيّ.

الشيخ:

قربد أوتس اقاذ أرا..... قربد.

اقتربي لا تخافي.....اقتربي.

الشيخ:

أنيغام قربد، ذاقي أقليكم ذي لمان.

قلت لك اقتربي، أنت هنا في أمان.

جميلة:

أسيذي الشيخ؟ ياك أمي أور إموث أرا؟ ذ نوثني إد إنان، أثان وليث، أثان أدتس شمومح. أثان... أمي أور إموث أرا.... ذي ضس كان إق طس.

يا سيدي الشيخ؟ ابني لم يمت؟ هم من قالوا، أنظر إليه، انه يبتسم، هاهو... ابني لم يمت... هو نائم فقط.

المقطع الرابع:

المير:

العابد يسعا العقل... أسيذي الشيخ. أرقاز أثاث يفغ إي العقليس. أك إقار ميس مصطفى أي يوغال... أد يوغال ثرا ماشي وحذس.

العابد عاقل... يا سيدي الشيخ... الراجل جنّ، يقول أنّ ابنه مصطفى سيعود... سيعود الآن وليس وحده.

***

المقطع الخامس:

ديهية: أناند أد أوغالن يك

قالوا سيعودون كلّهم.

***

المقطع السّادس:

الشيخ:

أويش أمضلثتس

خذوه... ادفنوه

سغرثمث اث إلاوين..... لمانة تبض بابيس. أميم يسرفق أك ذل المل اي كاث ميم؟ أميم نيغام يدا ذي مغراس.

زغردي يا نساء... الأمانة وصلت إلى صاحبها (يقصد بصاحب الأمانة الله تعالى)... ابنك طار مع الملائكة، ابنك صار شهيدا.

***

المقطع السّابع:

أمكن العابد الجمعة ياقي أ ديلين يك ذا.

كل العباد سيكونون يوم الجمعة هنا

***

المقطع الثامن.

جميلة: أسيذي الشيخ؟ ياك أمي أور إموث أرا؟

جميلة: يا سيدي الشيخ ابني لم يمت؟

الشيخ: أور تسقاذ، أميم أور يموث أرا، ذي ضس كان إق طس.

الشيخ: لا تخافي، ابنك لم يمت، هو نائم فقط.

***

المقطع التّاسع:

الشاوش: أنعم أسيذي الشيخ؟

الشاوش: نعم يا سيّدي الشيخ.

الشيخ: أويش أمضلتتس

الشيخ: خذوه ادفنوه.

جميلة: أي....أمي تاسا..... أويثيد.... أريثيد.... اي يا ايمة هلكاغ... أي أيا يمة ثعبوطيو.... اي... اي... أي.

جميلة: أي... ابني كبدي... أعطوني أياه... ردوه.... أي يا أمي مرضت.... أي يا أمي بطني... أي ... أي... أي

الشيخ: سيغرث اث ثامطوث، أورو يارا

الشيخ: زغردي يا امرأة، لا تبكي.

الشيخ: أويثتس.... أويثتس... أمضلتتس.... أث إرحم ربي... روحث، نك أورس توفاغ أرا أذ دوع يذوان.

الشيخ: خذوه... خذوه... ادفنوه.... رحمه الله.... اذهبوا، أمّا أنا فلا أملك الوقت لأذهب معكم.

المير:أنوا إق سرافقن؟ أسيذي الشيخ، أتسان ثخلا، الحالة أورث سفرا ح أرا.

المير: من طار؟ يا سيدي الشيخ، الحالة لا تبشر بالخير.

الشيخ:أذ إسار ربي.

الشيخ: الله يستر.

المير:ثدراث أك اث تسوسحر، إسحريثن و إسوفغستن سي العقل أنسن. أدرويش أميس أو درويش، إفغد أر ثغيرذمث أني نجيداس. فاظمة مي حشكولن.

المير: القرية كلها تم سحرها، سحرهم وأخرجهم من عقولهم، الدرويش بن الدرويش، يشبه جدته العقرب، فاطمة الساحرة.

***

المقطع العاشر:

المير: سليد. سليغ باللي ثمركاض ذي لا ليست، أدرموض أوال أذ كساغ إسميم سي لا.

المير: اسمعيني.. سمعت أنك سجلت في القائمة، تضيفين كلاما سأحذف اسمك منها.

الو.... إيه... أقلي لا تسروغ... أوذميو أثان أم ثليمتس.... أولا قناناغ ارا، يفقيي ندام. أزال ن السمنة اياقي إلاثتس.

ألو... نعم... أنا أبكي... وجهي مثل الليمونة... لم أنم منذ أسبوع لم أغمض عيناي.

فريويس ثطيو. أعبوض يتس أزال، ثقشرار كاونت و كل بيض ايد إبد مصطفى ذي ثارقيث س لبسة ثشبحانت. ولاش أك ذشو إفهمغ، يا باباس ن عابد إبوطا فلي، ثورا يزي فلي، ثرنا لاد إقار أدوعالن أك. يا نك شقعاغ العابد غار الحج.

بطني يؤلمني، ركبتاي جفتا، وفي كل ليلة يقف مصطفى في المنام بلباس أبيض. لم أفهم شيئا، لقد انتخبني أبوه العابد ، والآن انقلب علي، أضف إلى ذلك أنهم يقولون أنهم سيعودون كلهم، وكنت قد أرسلت العابد للحج .

***

المقطع الحادي عشر:

هواريّة: إيه أكا إيد ينا، إمغراسن اك أ أوغالن.

هكذا قال، الشهداء سيعودون كلهم.

***

المقطع الثاني عشر:

أمرحبا.... مرحبا... مرحبا سوراو تمورث .... أذكونوي إذ أسيرم.... سموسني نون إذ الفياذة .نغ. ماذا قروج يلان داو تمورث أذ الفاني... سثموسني نون ارا ثبد ثمورث

مرحبا.... مرحبا... مرحبا بأولاد البلد... انتم الأمل.... علمكم هو فائدتنا... الكنوز الموجودة تحت الأرض تنفذ، بعلمكم تزدهر البلاد وتتقدّم.

<u>إمرأة2</u>:

قما مسكين أنفانت سي تمورث، سباس تسموسنيس إس تسي خدمن، إغرا ماشي ذكرا. كوكرانت، أوغالن سنجلانت. ثيمورا البراني وهمن ذي ثموسنيس.

أخي المسكين تم نفيه من البلد، بسبب علمه وذكائه، درس كثيرا، خافوا منه، فنفوه، البلدان الأجنبية اندهشت من ذكائه.

إمرأة03:

أوتلما كاتية اذ فلاس ياعفو يرحم، ثس دو غار ثسداويث أسغر، صوبنتسيد سي الكار و زيناس أكن ملان. سباس ذا شبوب إيس.... أنغانتس.... أزلانتس... ذاشبوب إيس... ذا شبوب إيس.... إيه... إلا غزيف أم لحرير، أنان أس ذ لحرام.

أختي كاتية رحمها الله، كانت في الطريق إلى الجامعة للدراسة، أنزلوها من الحافلة، وطافوا كلهم حولها بسبب شعرها... قتلوها... ذبحوها.... شعرها... شعرها.... نعم... كان طويلا مثل الحرير،قالوا لها حرام.

***

المقطع الثالث عشر:

الشيخ:

يشرقد يطيج غاف ثموث، ثصفا ثقناوث، المال أيكاث ثزينت. (ينظر إلى البعيد). مرحبا سوين إد يوسان يبيد يذس الخير.

أشرقت الشمس على البلاد، السماء صافية، مرحبا بمن أتى وأحضر معه الخير.

مرحبا أيوذم نربح.

مرحبا يا وجه الخير.

المثقف:

أك يعفو ربي أسيذي الشيخ... ثانميرث.

عفا الله عنك يا سيدي الشيخ... شكرا

ديهية:

أدوغالن أك؟

سيعودون كلهم؟

المثقف:

إيه.... أدوغالن قاع.... إلا اراد ياسن دس لافيو.... إلا وين اراد ياسن ذي البابور. المهم، أدوغالن قاع... اثان شثاقن.

نعم... سيعودون كلهم... منهم من يعود في الطائرة ... ومنهم من يعود في الباخرة، المهم سيعودون كلهم.. اشتاق البلد إليهم.

ثامورث. الجمعة ياقي ما يبغا سيذي ربي أدوغالن يك.

الجمعة المقبل سيعودون كلهم إن شاء الله.

ملحق:

V. **ملحق خاص بالترخيص المقدّم من طرف مؤلفي المخطوطات، المستعمل في البحث:** في إطار القيام ببحثنا اتصلنا بمؤلفي المخطوط الذي استعملناه في البحث، وقدّموا لنا موافقتهم على استغلاله وهم: **-طارق عشبة.**

-شفيقة وعيّل.

-مولاي ملياني محمد مراد.

-محمد شرشال.

-محفوظ فلّوس.

ترخيص استعمال مخطوط مسرحيّة

أنا الممضي أسفله السيد: "طارق عشبة" مقتبس نصّ مسرحية "أدوغالن ... أدوغالن" إلى اللغة الأمازيغية عن نص "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للطاهر وطّار، أوافق على استعمال مخطوط المسرحية وترجمته إلى لغة البحث، من قبل طالبة دكتوراه "ريمة بوكابوس" في إطار انجاز أطروحتها حول : "تحولات المسرح الجزائري في الألفية الثالثة"، وذلك وفق ما تتطلبه مقتضيات البحث العلمي الأكاديمي.

توقيع المؤلف:

طارق عشبة

2025/04/21

د. شفيقة وعيل

البريد الإلكترونيّ : chafika.ouail.b@gmail.com

إلى من يهمّه الأمر

الموضوع: ترخيص باستعمال مخطوط مُؤلّف لغرض علميّ

أنا الممضية أسفله الدكتورة شفيقة وعيل مؤلفة مسرحيّة "قيامة البابليّ" الفائزة بجائزة محمّد الشبيتيّ للإبداع في دورتها الرابعة (2021)، أوافق على استعمال مخطوط المسرحيّة المذكورة لأغراض علميّة وترجمتها إلى لغة البحث من قِبَل طالبة الدكتوراة "ريمة بوكابوس" في إطار إنجاز أطروحتها المنعوَنة: "تحوّلات المسرح الجزائريّ في الألفيّة الثالثة"، وذلك وفق ما تتطلّبه مقتضيات البحث العلميّ الأكاديميّ في الأطروحة.

نزوى في 2025/04/21

توقيع المؤلّفة:

شفيقة وعيل

محمد شرشال

كاتب ومخرج مسرحي

2025/04/21

ترخيص باستعمال مخطوط مسرحية

أنا الممضي أسفله السيد: "محمد شرشال" مقتبس مسرحية الهايشة عن الكاتب الفرونكورومانى أوجين يونسكو ومؤلف "جي بي أس" (GPS) ، أوافق على استعمال مخطوط المسرحيتين من قبل طالبة دكتوراه "ريمة بوكابوس" في إطار أطروحتها حول : "تحولات المسرح الجزائري في الألفية الثالثة"، وذلك وفق ما تتطلبه مقتضيات البحث العلمي الأكاديمي.

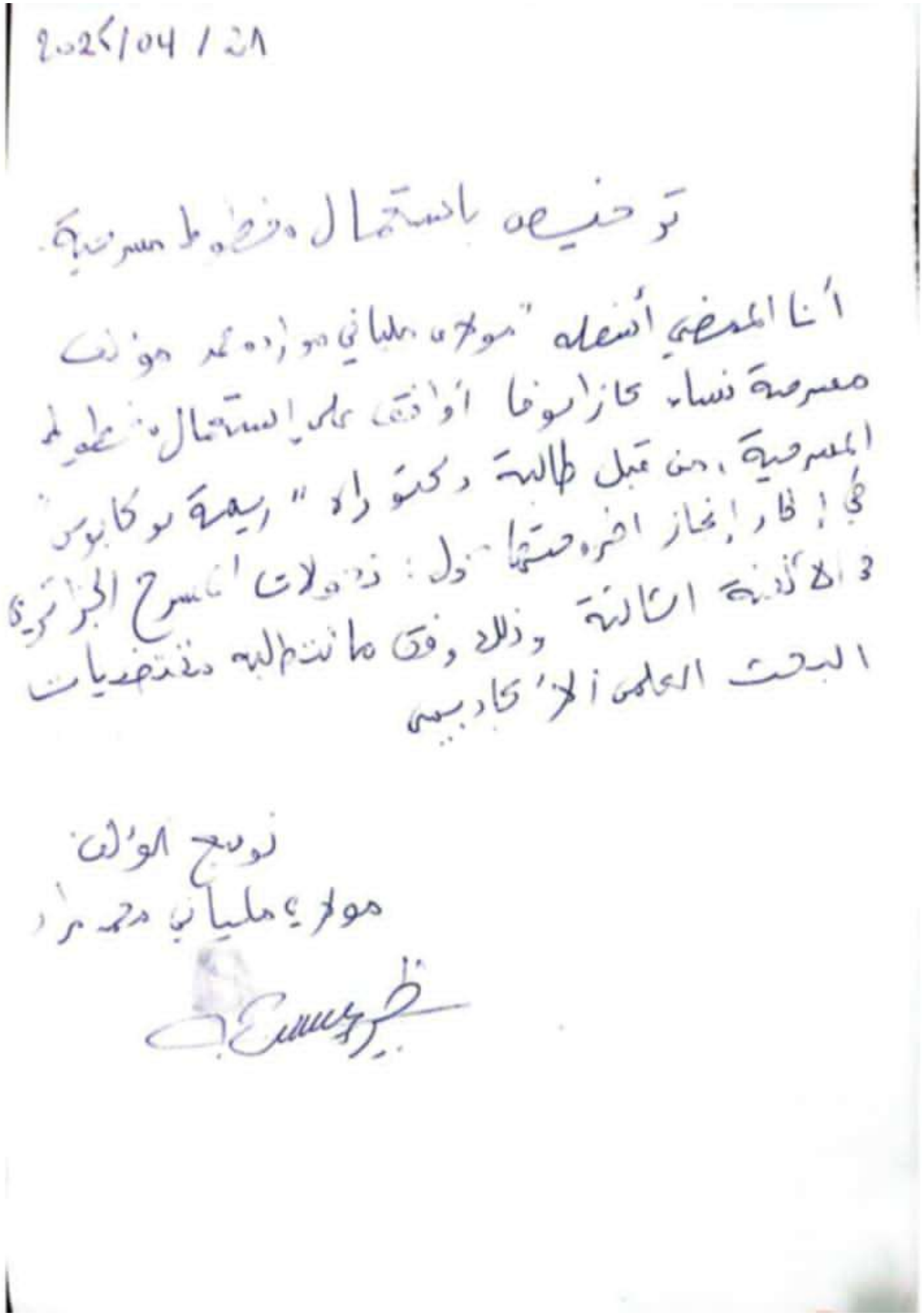
توقيع المؤلف:

محمد شرشال

2025/04/21

محمد شرشال

كاتب ومخرج مسرحي



2025/04/28

ترخيص باستعمال مذكرة ماستر

أنا الممضي أسفله "مولاي ملياني محمد" مؤلف مذكرة ماستر تحت عنوان "واقع استعمال مذكرة الماستر المسرحية، من قبل طالبة دكتوراه" رسيمة بوكابوس" في إطار إنجاز أطروحتها حول: تحولات المسرح الجزائري الأكاديمية الثالثة، وذلك وفق ما تتطلبه مقتضيات البحث العلمي الأكاديمي.

توقيع المؤلف

مولاي ملياني محمد

2025/04/21

ترخيص باستعمال مخطوط مسرحية

أنا الممضي أسفله السيد: "محفوظ فلوس" مؤلف مسرحية " une goutte d'eau dans un oued sans eau"، أوافق على استعمال مخطوط المسرحية وترجمها إلى لغة البحث، من قبل طالبة دكتوراه "ريمة بوكابوس" في إطار انجاز أطروحتها حول : "تحولات المسرح الجزائري في الألفية الثالثة"، وذلك وفق ما تتطلبه مقتضيات البحث العلمي الأكاديمي.

توقيع المؤلف:

2025/04/21

lu et Approuvé

فهرس المحتويات.

إهداء.

كلمة شكر.

مقدمة.....أ

مدخل: توجّهات الكتابة المسرحية في الألفيّة الثّالثة.....11

1. مُوجِّهات الكتابة المسرحيّة في مرحلة التسعينات.....11

2. الأنواع المسرحية الجديدة– نحو تجاوز التصنيف الكلاسيكي–.....16

3. ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري.....26

4. الكتابة للطفل بين الاستمرارية و التحوّل.....28

الفصل الأول: لغة الكتابة في مسرح الألفية الثالثة.....**32**

المبحث الأوّل: التعدّد اللّغوي: استراتيجيّة في الكتابة.....35

1.تجاذبات اللّغات في الكتابة المسرحية.....44

2.الكتابة بالفرنسيّة ومبرّرات البقاء.....58

3. واقع الكتابة المسرحيّة باللّغة الأمازيغيّة.....63

المبحث الثّاني: الجماليّات اللغوية والتعبيرية في الكتابة المسرحية 70

1.شاعريّة النص في مسرحيّة (الرّهينة) لمحمد بويش..... 70

2–اللّغة كأداة للتفكير في مسرحيّة (أدوغالن... أدوغالن)..... 82

3– اللغة الفرنسية والتحوّل نحو المسرح العلمي في مسرحية (*une goutte d'eau dans un oued sans eau*).....84

الفصل الثاني: تحوّلات البناء الدرامي في النص المسرحي.....**96**

المبحث الأوّل: استراتيجيّة العنونة في الألفية الثالثة.....96

1. البعد الرّمزي والاجتماعي في عنوان (الرّهينة).....97

2. دلالة التكرار في عنوان (أدوغالن...أدوغالن)..... 103

المبحث الثاني: مظاهر تجاوز البناء الدرامي الكلاسيكي.....107

1.أدوات تشكيل النص الدرامي (الرهينة، أدوغالن...أدوغالن)..... 110

1.الأحداث الدراميّة.....110
2. الحبكة.....124
3.الشخصيات. 138
4.الصراع. 149
5. المكان. 158
6. الزمن.....171
7. الملاحظات الاخراجية. 182
الفصل الثالث: العرض المسرحي من الإخراج إلى التفاعل.....187
المبحث الأوّل: آليات تحويل النصّ المسرحي إلى عرض ركحي.....187
1.الرهينة من النص إلى العرض.....201
المبحث الثاني: المسرح في مرآة العولمة: تجديد الخطاب وتحديث الوسائط.....217
بلا نظارات الحياة أفضل نحو مقاربة رقمية تفاعلية في المسرح الجزائري.....224
المبحث الثالث:مسرح الشارع في الجزائر بين الأصالة والتحوّل.....238
1. (المطوقس) بين الوسيط الواقعي وإعادة موقعة المتلقي.....242
الفصل الرابع: تحول التيمات وتفاعل الأجناس في مسرح الألفية الثالثة.
المبحث الأول : التابو المسرحي والقلق الوجودي.....260
1-1 – الثالوث المحرّم في مسرحية "وقائع جسد لم يسافر" لـ"محمد بويش".....261
2-1 – الجنس والسلطة في مسرحية "الرهينة" لـ"محمد بويش".....269
3-1 – أسئلة الوجود في مسرحية قيامة البابلي لـ"شفيقة وعيّل". 275
المبحث الثاني: المسرحة كأفق للتفاعل الأجناسي.....284
1. نساء كازانوفا لواسيني الأعرج: من الرواية إلى الخشبة.....294
المبحث الثالث: الجسد واكتشاف تيمة العرض في المسرح الصّامت.....305
1. لغة الجسد أداة للتعبير عن التحرر في مسرحية *GPS* لمحمد شرشال.....308

خاتمة.....315
قائمة المصادر والمراجع..... 321
ملحق.....01

الملخّص:

تسعى هذه الدراسة للبحث عن تحولات المسرح الجزائري في الألفية الثالثة انطلاقا من التغيّرات الجديدة التي عرفها المجتمع الجزائري في هذه المرحلة الزمنية.

نحاول بداية تتبّع توجّهات الكتابة المسرحية في هذه الألفيّة، من خلال ربطها بالمرحلة التي قبلها (التسعينات) لإبراز تحوّلاتها، ثمّ البحث عن تحوّلات البنية الهيكلية للنصوص المسرحية في هذه الألفية من خلال دراسة تطبيقية لنصوص مسرحية ،ومن ثمّ انتقلنا إلى دراسة وضعية العروض المسرحية، وختمنا دراستنا بالتحول التيماتي والتفاعل الأجناسي في المسرح الجزائري في الألفية الثالثة.

لنخلص أنّ المسرح الجزائري في الألفية الثالثة عرف عدّة تحوّلات في توجهاته ولغة كتابة النصوص المسرحية، وبنيتها الهيكلية والدرامية، وعروضه، وتيماته.

الكلمات المفتاحية: المسرح، الكتابة المسرحية، العروض المسرحية، التيمات، البنية الدرامية.

Abstract:

This study seeks to investigate the transformations of Algerian theatre in the third millennium, based on the new changes that Algerian society has undergone in this period.

We first try to trace the trends of playwriting in this millennium by linking it to the previous phase (1990s) to highlight its transformations.Then we search for the transformations of the structural structure of theatre texts in this millennium through an applied study of play texts, then we moved on to study the status of theatre performances, and we concluded our study with the thematic transformation and gender interaction in Algerian theatre in the third millennium.

We conclude that Algerian theatre in the third millennium has undergone several transformations in its orientation, the language of writing play texts, its structural and dramatic structure, its performances, and its themes.

Keywords: Theatre, playwriting, performances, themes, dramatic structure.