الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح
ورقـــلـــة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
مخبراللسانيات النصية وتحليل الخطاب

حجاج السخرية في الخطاب المسرحي الجزائري نصوص الكاكي الذهبي 2011 –أنموذجا-

مذكرة من متطلبات الحصول على شهادة الدكتوراه الطور الثالث

ميدان اللغة والأدب العربي - تخصص الأدب المسرحي ونقده

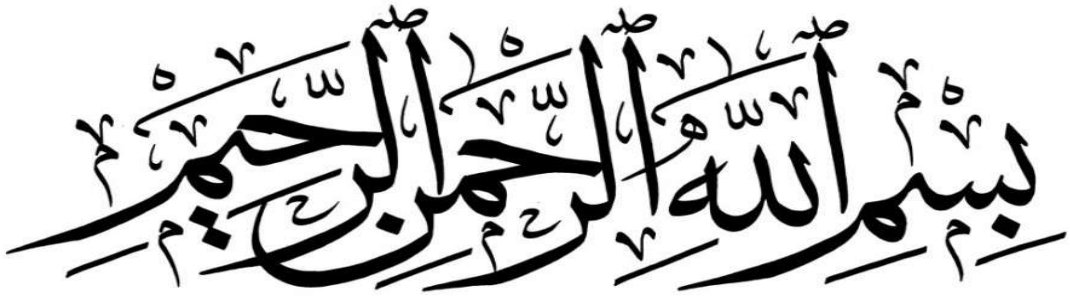
إعداد الطالبة:
-هاجر مدقن

المشرفة:
- أ/د هاجرمدقن

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
العيد جلولي	أ – د	جامعة ورقلة	رئيسًا
هاجر مدقن	أ – د	جامعة ورقلة	مشرفًا ومقررًا
أحمد موساوي	أ – د	جامعة النعامة	مناقشا
أحمد قيطون	أ – د	جامعة النعامة	مناقشاً
عبد الحميد هيمة	أ – د	جامعة ورقلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017



﴿يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ
أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾

المجادلة: 11

إهـداء

أهدي هذه الثمرة

إلى من زينت حياتي بأجمل وأبهى الألوان إلى النبع الفياض بالحب والحنان أمي الحبيبة....

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار،إلى رمز الكبرياء والوقار، إلى من علمني كيف أمضي في طريق النجاح بكل تحد وإصرار أبي الغالي...

إلى من تقاسمت معهم كل اللحظات وساندوني في كل العثرات،إخوتي ذكورا وبنات

إلى حملة شعلة المستقبل تلاميذي الأعزاء،إلى من أحب العلم وصال وجال في حدائقه الغناء،إلى هؤلاء وآخرين وإليك يا من تقرأ هذا الإهداء...

شكر وعرفان

الشكر لله الذي أنار الدرب وسهل الصعب وأحل العقد ووهب نعما لا تحصى ولا تعد،وكل الشكر والاعتراف والامتنان والمحبة إلى أستاذتي الفاضلة المشرفة على عملي هذا "أ-د هاجر مدقن "التي كانت نعم المعين والموجه لكي أسير على الدرب السليم، وكذلك لصاحب المشروع الأدبي المسرحي ونقده "أ-د العيد جلولي" وشكري موصول لكل من أعانني وجعل الله جهد الجميع في ميزان حسناتهم ..

مقدمة

المقدمة :

يشكل تحليل الخطاب الأدبي محور نقاش واسع منذ عقود ومازال مستمرا إلى وقتنا هذا، ويعود السبب في ذلك إلى رغبه الباحثين والنقاد في علم ينظِّر في الأبعاد الحقيقية لما ينتجه الإنسان من إبداعات، ويعدُّ الخطاب المسرحي جزءا من هذه الإبداعات، وإنّ حديثنا عن هذا الخطاب يدعونا إلى دراسة ما وراء السطور الورقية الموجهة إلى القارئ لأغراض لها علاقة بطبيعة المسرح وغاياته، ودراسة ظاهرة الحجاج حيث يسعى المؤلف في خطابه إلى جذب انتباه القارئ، لمعرفة الأوضاع الاجتماعيه والثقافية والسياسية والأخلاقية والأيدلوجية والنفسية وسنحاول في هذا الإطار من خلال أطروحتنا أن ندرس هذه الظاهرة مركزين على حجاج السخرية، باعتبارها قيمةً حجاجية كبرى وهي وسيله فعاله في الإقناع والتأثير، فهي فعل ذاتي حيث أن الملفوظ الساخر يتشكل داخل الذات المنزاحة عن تلفظها ومنه فالأثر المفارق حجاجيا يحدث لدى المتكلم ازدواجية تتأرجح بين القول ونقيضه بشكل متزامن ويولد من نفس الكلام معنى مفارقا ناجما عن قيمتين حجاجيتين متعارضتين تخترقان مبادئ الانسجام الخطابي العقلاني أي احتمال نفس الملفوظ للإثبات والنفي للحجة والحجة المضادة، وتكون السخرية أكثر تجليا في النصوص المسرحية التي تدرس واقع الطبقات الشعبية البسيطة وتتخذ منها أداة للتعبير فهي سلاح فعال للتغيير وتحسين أوضاع الشعوب المضطهدة، والشعبية سمة متأصلة في المسرح الجزائري الذي هو فن الناس والساحات يركز على الحياة اليومية بكل تفاصيلها مسلطا الضوء على مجموعه من الظواهر الموجودة داخل المجتمع وهذا ما يظهر في مدونتنا

نصوص الكاكي الذهبي 2011، ولما كان الأمر على هذه الصورة جاء عنوان الدراسة موسوما بـ: حجاج السخرية في الخطاب المسرحي الجزائري نصوص الكاكي الذهبي 2011 نموذجا، وآثارنا هذا الموضوع بالذات لجملة من الأسباب المحفزة للخوض في غماره ألا وهي:

– تسليط الضوء على مجال قليلة الدراسات فيه وهو مجال المسرح الهاوي فعادة ما يكون التركيز على كتاب مشهورين.

– مقاربة نصوص غير مشهورة ومن ثم بعث حياة جديدة بعد ركود على رفوف المكتبات، فهي نصوص متوجة في مهرجان ثقافي ومنه ربط البحوث الأكاديمية بمجال حيوي وإقامة جسور التواصل بين الأدب والثقافة.

وعلى هذا الأساس سنعمل في هذه الأطروحة على الكشف عن تجليَّات الخطاب الساخر في نصوص الكاكي الذهبي 2011، وذلك لإبراز العلاقة القائمة بين السخرية والحجاج، وعليه فالإشكال المطروح في هذا السيَّاق يتمثل في ما يلي: كيف ساهمت نصوص الكاكي الذهبي 2011 في جعل السخرية حجاجًا فعالاً؟

وقد تفرعت عن هذا الإشكال الرئيسي مجموعة من الإشكاليات:

– كيف يشتغل الخطاب المسرحي وكيف تتم عملية تلقيه؟

– ما مدى نجاح هذه المقاربة في كشف مكامن هذا الخطاب الذي يعتبر إشكالا في حد ذاته باعتباره قائم على ثنائيه نص /عرض.

– ما هي قيود الحديث الذي يدور بين الشخصيات المسرحية ومتى يكون حجاجا ساخرا؟

– هل السطور الموجودة على الورق و الصادرة عن الشخصيات معان كامنة في ذاتها؟ أم أنها تحمل معاني خفيه ضمنيه تلقي بأثرها على المتلقي وتجعله يتصرف تصرفات معينة؟

– لماذا التلميح أبلغ من التصريح؟

– كيف تكون السخرية منهجا حجاجية فعالا؟

ما هي سمات نصوص الكاكي الذهبي 2011 وما هي منطلقات وتوجهات أصحابها؟ وما الغاية المرادة من كتابتها؟ والأهم من هذا هل تستطيع هذه المقاربة الكشف عن أغوارها وجماليتها؟

وقد سرنا وفق خطة عمل تعرض الموضوع في مقدمة وتمهيد وخمسة فصول؛ حيث جاء الفصل الأول لعرض المفاهيم الأساسية في البحث فعنونته بمفاهيم نظريه متناولة مصطلح الحجاج أولا ثم مصطلح السخرية والعلاقة بين المصطلحين ليليهما مصطلح المفارقة وذلك لوجود إشكال مصطلحي بين هذا الأخير ومصطلح السخرية أما الفصل الثاني فجاء معنونا بـ: حجاجية السخرية في نصوص الكاكي الذهبي2011 فتناولت فيه ملخصا للمدونة والتي تتكون من أربعه نصوص مسرحية، لذا فإن الخطة بنيت على أساس تعدد النصوص، حيث أن كل إجراء تطبيقي يمارس على نماذج من كل نص، وبعد هذا عرجت إلى رصد الأفعال الكلامية الساخرة في النصوص ومدى قيمتها الحجاجية وقبل هذا توطئة عن الفعل الكلامي.

أما الفصل فعنونته بـ: آلية التخاطب الساخر في النصوص محددة أولا عناصر الخطاب الساخر التي تختلف عن الخطاب العادي ثم تطبيقها على نماذج من كل نص من

النصوص الأربعة، أما الفصل الرابع فوسم بـ: اللغة الساخرة في النصوص فقارنت فيه بين اللغة العامية والفصحى باعتبار النصوص تزاوجت بين هذه وتلك متناولة الأفعال والأساليب والأسماء والألفاظ والضمائر والإعراب، دون إغفال الإرشادات باعتبارها عنصرا لغويا مهما في النص المسرحي، حيث تساهم في إعطاء صوره واضحة عن العرض.

أما بالنسبة للفصل الخامس فجاء بعنوان المفارقات في النصوص، فتطرقت إلى مفارقه العنوان أولا ثم مفارقه الزمان، ليليهما مفارقه المكان وأخيرا ومفارقة الشخصيات.

وذيلنا هذا بخاتمة جمعنا فيها أهم نتائج التي توصلنا إليها.

وفيما يتعلق بالمنهج المعتمد في دراسة هذه المدونة فإننا اعتمدنا على المنهج التداولي بالإضافة إلى آليات أخرى وهي الوصف والتحليل والمقارنة.

وكأي بحث فإن بحثنا لم يولد من فراغ فقد نهلنا مادته من مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

كتاب الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي لمحمد فراح وكتاب التداولية والحجاج مداخل ونصوص لصابر الحباشة وكذلك كتاب الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة لأمينة الدهري وكتاب السخرية في الأدب العربي لنعمان محمد أمين طه وكتاب السخرية في أدب لحامد عبده الهوال وكتاب السخرية في أدب إميل حبيبي لياسين أحمد فاعور وأيضا كتاب التحليل السيميائي للمسرح لمنير الزامل وكذلك العديد

من المجلات منها مجلتي مقاليد والأثر الصادرتين عن جامعة ورقلة ومجلة الواحات للبحوث والدراسات الصادرة عن جامعة غرداية وغيرها من الكتب والمجلات.

أما عن الصعوبات التي اعترضت طريق هذا البحث فقد تجسدت في الصعوبة الرئيسية وهي حداثة النصوص (2011) فلم نعثر – على حد علمنا – على دراسات سابقة لها كما أن كتابها هواة غير مشهورين مقارنة بكتاب مسرحيين لهم الصيت وكذلك اقتصار الدارسة على النص وفصلها عن العرض وهذا لعدم توفر الإمكانيات الإجرائية الخاصة بدراسة العرض والتي تحتاج إلى تقنيات خاصة.

وبعد هذا كل العرفان والامتنان والشكر لأستاذتي المشرفة على عملي "أ–د هاجر مدقن" على دعمها ومساندتها وتوجيهها كما أوصل شكري إلى كل أساتذتي أصحاب الفضل عليا وإلى كل من أعانني في هذا العمل، فإن وفقت فمن الله عز وجل وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان. وعلى الله تبارك وتعالى قصد السبيل وهو المعين.

هاجر مدقن

2017.09.25

ورقلـــــة

تمهيد

تمهيد

إنّ الحديث عن الخطاب المسرحي يثير العديد من الإشكاليات، وذلك لأنّ هذا الخطاب متميزٌ عن غيره من الخطابات الأدبية، فالمسرح لا ينتج نصًا نطالعه بين دفتي كتاب فحسب بل هو ذو طبيعة مزدوجة تكتمل صورته أثناء عرضه فيتجاوز بذلك البنية الورقية الأولية، لذلك عُدَّ المسرح أب الفنون لأنّه يوظف الموسيقى والشعر والألوان والديكور...لتشكل مجتمعةً لوحة مقتبسة من الحياة بكل تفاصيلها، فما <<يميّز الخطاب المسرحي أنّه قائم على ثنائية نص/ عرض، ممّا يجعل وضعه الإجناسي وضعًا إشكاليًا خصوصًا أنّ الطرف الأول من هذه الثنائية قد يجعل من المسرح فنًا يقترب إلى حّدٍ ما من بعض الأجناس الأدبية الأخرى، في الوقت الذي يجعله الطرف الثاني منها جزءًا لا يتجزأ مما يسمى بفنون الفرجة أي تلك التي تقوم على أساس الإنجاز والأداء>>.[1]

فهو يقع في ملتقى طرق بين أن يعامل معاملة الجنس الأدبي كالرواية والقصة مثلاً، وهذا ما أطلق عليه النقّاد سردية المسرح وبين أن يعامل معاملة الفن باعتبار مكوناته السينوغرافية التي تتجلى خلال العرض، وبهذا فإنّ كل عناصر العمل المسرحي سوف تتضاعف انطلاقاً من تلك الطبيعة.

[1]–محمدفرّاح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، إيوسوفت للنشر، الدار البيضاء، ط: 1، 2006، ص: 16.

كما أنّ المسرح له دور كبير في التوعية والتثقيف وإرساء المبادئ السامية بطريقة ممتعة فهو فن <<أدبي أدائي يعتمد أساسًا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور فهو ليس وسيلة للترفيه فحسب بل يعد مؤسسة تربوية تهم جميع الطبقات الاجتماعية ويسعى المسرح إلى إحياء التراث والماضي، بصورة تتناسب مع مطامع الجمهور من جهة كما يعمل على بث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية والفكرية من جهة أخرى>>.[1]

وما يميز الخطاب المسرحي قدرته على مجاراة الواقع وتمثيله فهو خطابٌ مرنٌ يتماشى مع تطلعات الجمهور الآنية فيجد المتلقي نفسه أمام زخمٍ من المعارف والأفكار والتي تعبر عن توجهات مختلفة نابعة من صميم الإطار الذي ولد فيه هذا الخطاب، فهو إذن خطاب <<شاملٌ علميٌ قادرٌ على استلهام روح ومعطيات العصر الفكرية والتقنية والحضارية بوصفه خطابًا إبداعيًا محتكمًا إلى اشتراطات فنية وجمالية منسجمة من طبيعة البني المجاورة للخطاب المسرحي فضلاً عن المرجعيات الاجتماعية والثقافية التي تعدُّ بمثابة همزة الوصل بين الواقع والفن المسرحي الذي هو الحياة المسرحية بفعل قوانين الخطاب المسرحي واشتراطات التلقي>>.[2]

وما يزيد من تعمق الإشكال هو الحديث عن المسرح العربي حيث أنّ المسرح فنٌّ <<دخيل على الثقافة العربية فهو ليس فنًّا من فنون الأدب التقليدية التي عرفها العرب القدماء

[1]– ينظر: محمد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، ط: 1، 2002، القاهرة، ص: 22.
[2]– ينظر: باسم الأعسم: الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي، تمورة للنشر والتوزيع، دمشق، ط: 1، 2011، ص: 20.

وخلّفوا لنا فيها تراثًا يشبه ما خلّفوه في فنون الأدب الأخرى كفنون المسرح والهجاء والرثاء والغزل والمقامات والخطب وما إليها من فنون الشعر والنثر التقليدية عند العرب>>..[1]

ممّا جعل فهمه وتقبله في الثقافة العربية ليس بالأمر اليسير، ولم يلق إقبالاً لأنّه لم ينبت في التربة العربية بل وفد من حضارة أخرى وارتبط بطقوس غريبة عن هذه الثقافة.

لقد طُبِع كل مسرح في الوطن العربي بميزات خاصة، وما ميّز المسرح الجزائري أنّ ظهوره كان متأخرًا مقارنة بغيره <<فغالبية المؤرخين للمسرح يرون بأنّ البداية الفعلية للمسرح الجزائري كانت مع زيارة فرقة "جورج الأبيض" للجزائر حيث قدمت عرضين مسرحيين للمؤلف "نجيب حدَّاد": "صلاح الدين الأيوبي" و"ثارات العرب"، ورغم أنّها لم تحض بالحفاوة والإقبال المطلوبين إلاَّ أنّه كان لها وقع حسن لدى بعض الجزائريين ممن استهواهم فن التمثيل، وقد عبّر عن ظروف نشأة المسرح الجزائري أحد روّاده "محي الدين بشتارزي" : لقد خرج المسرح الجزائري من العدم في السنوات التي تلت حرب (1914–1918) لأنّه كان تظاهرة من تظاهرات وعي الشعب الجزائري>>. [2] وهذا عائدٌ إلى السبب الذي ذكرناه بالنسبة لقضية إقبال الجمهور العربي على المسرح بصفة عامة.

كما أنّ الفترة التي نشأ فيها المسرح الجزائري كانت فترة استعمار وما ولّده من ظروف عصيبة إذ كان همه القضاء على كل ما من شأنه تثقيف الشعب الجزائري حيث اعتبر المسرح

[1]– محمد مندور: فنون الأدب العربي، الفن التمثيلي المسرح، نهضة مصر، القاهرة، 1989، ص: 03.
[2]– إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2005، وهرن-الجزائر، ص: 27-28.

الجزائري وسيلة النضال في وجه المستعمِر الفرنسي، فقد <<لعب دورًا هامًا في الدفاع عن القضية الوطنية ومقاومة الاستعمار،ولو في أشكاله البدائية، عندما كانت عرائس الكراكوز تصنع أفراح الجزائريين باعتبار أنّ هذا الشكل المسرحي سيعبّر عن توجه معادٍ للاستعمار>>.[1]

كما تميّز المسرح الجزائري بأنّه مسرح بسيط نشأ في الساحات وعبّر عن مفهوم المواطن في تفاصيله اليومية فهو <<مسرح شعبي غير مثقف بعيدٌ عن رجال الأدب، حتى أنّ بعض هؤلاء حين جرّبوا الكتابة المسرحية لم تكن نصوصهم صالحة للتقديم على خشبة المسرح لذلك بقيت جهودهم أعمالاً أدبية في كتب ومجلات لم تر النور>>.[2]

كما أنّ همّ الرواد كان تعريف الجمهور بهذا الفن الجديد فاستلهموا التراث الشعبي والتاريخ والدين وهذا ما يؤكده "نور الدين عمرون" بقوله: <<لقد كانت مهمة المؤسسين الأوائل جلب الجمهور للتعرف على الفن المسرحي الجديد والتعرف من خلاله على هموم وثقافات الشعوب الأخرى، لذا نجدهم تناولوا المواضيع الاجتماعية والتاريخية والدينية بتلميحات سياسية وإيحاءات واستخدموا التراث الشعبي وحكايات ألف ليلة وليلة كما اقتبسوا من آداب المسرح العالمي>>.[3]

[1]– تمارا الكسندر وفنابوتيتسيقا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت-لبنان، 1981، ص: 198.

[2]– ينظر: صالح لمباركة: المسرح في الجزائر،النشاة والروّاد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، ط: 1، ص: 45-46.

[3]– ينظر: نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر، ط: 1، 2006، ص: 141.

حيث ارتبط المسرح بأذواق الجمهور فراح يقوم بمهمة الترفيه والتوعية والتثقيف ليعبّر عن آمال وطموحات الفئات البسيطة في المجتمع، ثم تطور شيئاً فشيئًا، وبتنوع أشكاله ومدارسه انطلاقًا من موضوعاته أو طريقة تقديمه أو من يقوم بعرضه...

ومن بين أنواع المسرح التي ساهمت في ازدهار المسرح الجزائري وأهمها عبر التراب الوطني مسرح "الهوَّاة " بمستغانم حيث <<لا يختلف اثنان أنّ المهرجان الوطني للمسرح الهوَّاة الذي ينعقد سنويًا بمستغانم أصبح مدرسة متكاملة الأركان لكل من يريد من الشباب الهوَّاة أن يلجها بجواز سفر الموهبة والرغبة الصادقة في التعامل مع الإبداع المسرحي>>.[1]

فاستطاع أن يمثّل هذا النوع من المسرح مجالا مهما وتصبح له المكانة الراقية في تخريج العديد من المبدعين فقد <<سلخ المهرجان من عمره ربع قرن، وبلغ سن الرشد وأصبح قادرًا على أن يقف في الساحة الثقافية الوطنية بكل اعتداد>>.[2]

ورغم الظروف الصعبة التي مرّ بها إلاّ أنّه ظل صامدًا ساعيًا إلى إغناء المسرح الجزائري فقد <<صمد بفضل شبابه ورجاله وبفضل نباهتهم، ووطنيتهم الصادقة، وواصل المسيرة مساهمًا في إثراء الحركة المسرحية في بلادنا، وقد تخرجت من مدرسة المهرجان

[1]– حفناوي بعلي: أربعون عامًا على خشبة مسرح الهوّاة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط: 1، 2002، ص: 64.
[2]– المرجع نفسه، ص: نفسها.

الوطني لمسرح الهوَّاة بمستغانم عشرات الفرق وعشرات العناصر المسرحية التي لها مكانتها الإبداعية داخل عالم "أبي الفنون" في بلادنا>>.[1]

فقد شكل المسرح الهاوي مجالا مهما لتفجير إبداعات الشباب والتحرر من قيود المهنة إذ كان اشتغالهم في هذا المجال نابع من حبهم للمسرح .

[1]– المرجع السابق، ص:64.

الفصل الأول

مفاهيم نظرية

الفصل الأول: مفاهيم نظرية

المبحث الأول: الحجاج

لا يمكننا التطرق إلى الحجاج الساخر دون المرور بالحجاج بمعناه العام وبأهم المحطات التي مرَّ بها هذا المصطلح.

أولا: دلالة المصطلح:

1-لغة: ينتمي هذا المصطلح بجذره اللغوي إلى الباب حجج كما ورد في لسان العرب حيث يرى "الأزهري" أن من أمثال العرب لجَّ فحجَّ معناه لجَّ فغلب من لاجه بحججه، يقال حاججته أحاجُّه حجاجاً ومحاجةً حتى حججته أي غلبته بالحجة التي أدليت بها، والمحجة: الطريق، وقيل جادة الطريق.

والحجة: البرهان، وقيل: الحجّة: ما دوفع به الخصم، وقال " الأزهري": الحجة: الوجه الذي يكون به الظفر ند الخصومة. وهو رجل محجاجٌ أي جدلٌ، والتحاجج: التخاصم، وجمع الحجة حججٌ وحجاجٌ.

وحجّه بحججه حجاًّ: غلبه على حجته، وفي الحديث: فحجَّ آدم موسى أي غلبه بالحجَّة.

قال "الأزهري": إنما سميت حجَّة لأنها تحجُّ أي تقصد لأن القصد لها وإليها، وفي حديث الدجَّال: إن يخرج وأن فيكم[1] فأنا حجيجه أي محاجه ومغالبه بإظهار الحجة عليه...

وجاء في مقاييس اللغة: ومن الباب المحجة وهي جادة الطريق قال:

[1]– ابن منظور: لسان العرب، تر: عامر أحمد حيدر، مرا: عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات محمد علي بيضوت، بيروت، لبنان، مادة:حجج ط: 1، 2003، ص: 259.

ألا بلِّغا عَنّي حريتاً رسالةً فإنك عن قصد المحجَّة أنكب

وممكن أن تكون الحجة مشتقة من هذه، لأنها تقصد أو بها يقصد الحق المطلوب. يقال حاججت فلاناً فحججته أي غلبته بالحجة وذلك الظفر يكون عند الخصومة، والمصدر **الحجاج**.

والأصل الآخر: الحجّة هي السنة وكأن العام سمي بما فيه من الحج حجة قال:

يرضن صعاب الدُّر في كل حجة ولو لم تكن أعناقهن عواطلا.

والأصل الثالث: الحجاج: هو العظيم المستدير حول العين: يقال للعظيم الحجاج أحجُّ وجمع الحجاج أحجة.[1]

وما يفهم من المعنى اللغوي أن هذا الجذر (حجاج) يكون في الخصومة، وبما أن هناك خصومة فإن الجدال هو المظهر الذي يترجم صورة الخطاب الحجاجي.

وقد ورد لفظ الحجاج في عدة مواضع من القرآن الكريم نذكر منها قال تعالى:

﴿هَا أَنتُمْ هَٰؤُلَاءِ حَاجَجْتُمْ فِيمَا لَكُم بِهِ عِلْمٌ فَلِمَ تُحَاجُّونَ فِيمَا لَيْسَ لَكُم بِهِ عِلْمٌ ۚ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنتُمْ لَا تَعْلَمُونَ﴾.[2]

[1]– أبو الحسن احمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تر: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت لبنان، ط: 1، 1991، ص: 30-31.

[2]– سورة آل عمران، الآية: 66.

- ﴿وَحَاجَّهُ قَوْمُهُ ۚ قَالَ أَتُحَاجُّونِّي فِي اللَّهِ وَقَدْ هَدَانِ ۚ وَلَا أَخَافُ مَا تُشْرِكُونَ بِهِ إِلَّا أَن يَشَاءَ رَبِّي شَيْئًا ۗ وَسِعَ رَبِّي كُلَّ شَيْءٍ عِلْمًا ۗ أَفَلَا تَتَذَكَّرُونَ﴾.[1]
- ﴿وَالَّذِينَ يُحَاجُّونَ فِي اللَّهِ مِن بَعْدِ مَا اسْتُجِيبَ لَهُ حُجَّتُهُمْ دَاحِضَةٌ عِندَ رَبِّهِمْ وَعَلَيْهِمْ غَضَبٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ﴾.[2]

2-اصطلاحا: لقد عرفت مباحث الدراسات البلاغية صحوة نوعية، فظهرت الدعوى لما سميَّ "بالبلاغة الجديدة" وهي محاولة لإقامة علم عام يدرس الخطابات بأنواعها. فهي ترمي بذلك إلى وصف الخصائص الإقناعية لنصوص عملت اللسانيات والتداولية ونظريات التواصل على إنضاجها. فالمناهج اللسانية الحديثة التي تأثرت بها البلاغة تتطور إلى اللغة كنسق تتفاعل عناصره في إطار علائقي يرفض دراسة الكلمات في ذاتها، وقد صدر عن هذا آلة البلاغة البرهانية الجديدة.

و استعمل الحجاج كمرادف للبلاغة الجديدة وهذا ما يؤكده "صابر الحباشة" حيث يقول: << تعرَّف البلاغة الجديدة بأنها نظرية الحجاج التي تهدف إلى دراسة التقنيات الخطابية وتسعى إلى إثارة النفوس وكسب العقول عبر عرض الحجج ،كما تهتم البلاغة الجديدة أيضا بالشروط

[1]– سورة الأنعام، الآية: 81.
[2]– سورة الشورى، الآية:14.

التي تسمح للحجاج في الخطاب ثم يتطور، كما تفحص الآثار الناجمة عن ذلك التطور>>.[1]

فالبلاغة الجديدة تسعى إلى نشوء الحجاج في الخطاب وتطوره في إطار سيرورة منظمة.

وتذهب " أمينة الدهري" إلى: << أن الحجاج مساءلة للمسكوت عنه من موقع الاعتراض أو من جهة الاختلاف الجزئي بقصد استقصاء الأثر المضمن من القول ذلك أن الحجاج يقوم أساساَ على وضع حدٍّ لسؤال طُرِح بهدف إيجاب يتوقع أن يكون نهائياً، إنّه على هذا يتناول القضايا. ابتغاء إخراجها من وضع إشكالي أو موقف مفارق تاركاً المجال لخيارات أخرى ممكنة أو آراء متباينة>>.[2]

ثم تتحدث عن بنيته الشكلية،فهو يقوم على تعالق النتائج بالمقدمات وتسلسل للقرائن ودقة ترابطها، بحيث تكون الأولى مؤدية للثانية واللاحقة مبررة للسابقة، بشكل يبقي على طابعها الاستفهامي القابل لإعادة المساءلة[3]. معنى أن الحجاج قائمٌ على الأخذ والرد والقبول والرفض المتواصل في آلية مترابطة ومستمرة.

ويذكر "طه عبد الرحمان" بأن الحجاج: << هو كل منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها>>[4].

[1]– صابر الحباشة: التداولية والحجاج مداخل ونصوص، صفحات للدراسات والنشر، سورية، 2008، ص: 15.
[2]- أمينة الدهري: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، المدارس، الدار البيضاء، ط:1، 2011، ص: 8.
[3]– ينظر:المرجع نفسه، ص: 9.
[4]– طه عبد الرحمان: اللسان أو الميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص: 226.

وقد وسمه بسمتين فهو **تداولي** لأن طابعه الفكري مقامي اجتماعي إذ يأخذ بعين الاعتبار مقتضيات الحال من معارف مشتركة أو مطالب لإجباره وتوجهات ظرفية ويهدف إلى الاشتراك جماعياً في إنشاء معرفة علمية إنشاءً موجّها بقدر الحاجة.[1]

وهذه الصفة تتطابق مع ما ذكرته "ذهبية حمو الحاج": <<لقد ربطت المحاجة بالعوامل الوضعية التبليغية (السياق) وبالصيغ اللغوية (التركيب) فهو يعتمد على الاستعمال وعلى الظروف المحيطة بذلك الاستعمال>>.[2] هذه الصفة تجعله مفهوماً عاماً تساهم فيه أطرافاً ومستويات عديدة.

أما الصفة الثانية: جدلي: لأنّ هدفه إقناعي قائم بلوغه على التزام صور استدلالية أوسع وأغنى من البنيات البرهانية كأن تبنى الانتقالات فيه لأعلى صور القضايا وحدها كما هو شأن البرهان بل على هذه الصور مجتمعة على مضامينها، وأننا سنحصل في هذه الانتقالات على الكثير من المقدمات والكثير من النتائج.[3]

هذه الصفة متأتية من لفظه، فالحجاج يعني متتالية من الحجج تعرض على متلقي بهدف إقناعه بقضية ما، أو تغيير اقتناعه بقضية أخرى.

[1]– طه عبد الرحمان: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008، ص: 65.

[2]–ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،ط: 2،2012،ص: 136-137.

[3]–طه عبد الرحمان: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص: 66.

وهذا ما ذهب إليه " عبد الهادي بن ظافر الشهري" الذي يرى: << بأن الحجاج هو الآلية الأبرز التي يستعمل المرسل اللغة فيها وتتجسد عبرها إستراتيجية الإقناع>>.[1]

ويذكر "أبو بكر العزَّاوي" بأن <<التعريف السائد والمعتمد للحجاج يتمثل في تقديم مجموعة من الحجج والأدلة التي تخدم النتيجة المقصودة والغاية المتوخاة، إن الحجاج اللغوي هو منطق اللغة وهو المنطق الطبيعي الذي نجده في كل اللغات البشرية ونجده في كل النصوص والخطابات التي تنجز باللغة الطبيعية بمختلف أنواعها، وأنماطها>>.[2]

ونجده يفصل في هذا الحديث في موضع آخر قائلا: << إن الحجاج نجده في كل أنماط الخطاب وأنواع النصوص نجده في الخطبة الدينية والقصائد الشعرية والمحاورة اليومية والمفاوضات التجارية واللافتة الإشهارية والخطاب السياسي ومرافعة المحامي والرواية والمسرحية الأدبية والمناظرات ومناقشات الأطروحات الجامعية والكتابات العلمية وغيرها>>.[3]

ونفهم من هذا أن الحجاج يتجلى في كل استعمالات اللغة مهما اختلفت أشكال هذه الاستعمالات أو تعددت أصنافها.

ويرتبط الحجاج أساساً بالتواصل فما من عملية تبليغية إلاَّ وتعتمد على عرض مجموعة من الحجج، فالاهتمام بالحجاج لا يتطور إلاَّ في إطار أشمل هو التواصل، حيث ينبثق الاهتمام بالحجة من الاهتمام بما يتعلق بالرسالة وطريقة نقلها وتوصيلها وتبادلها ،فالحجة كانت ولا تزال

[1]– عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط: 1، 2014، ص: 456.

[2]– أبو بكر العزَّاوي: الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت-لبنان، ط:1، 2010، ص: 9.

[3]– المرجع نفسه، ص: 11.

تعتبر محتوى أو شكلاً من المحتوى التواصلي، سواء تم التصريح بذلك أم لا، وهناك فرضية تاريخية ترى بأن: << نظريات الحجاج هي الرحم الذي حمل نظريات التواصل>>.[1]

والأمر الغريب الذي ذكر عن الحجاج عن مدى الاهتمام به: << فحظوظ الاهتمام بالحجاج وتطوره لا تكون وافرةً إلاً في مجتمع علماني، ديمقراطي ومسالم لكنه قادر في الوقت ذاته على إثارة السؤال، فالحجاج هو بطريقة أو بأخرى الفرضية المناهضة لما هو مقرر سلفاً، إنه لا ينطلق من حقيقة مفروضة بل من قناعة ينبغي بناؤها ،فهو عملية تعتمد على التوافق وليس القطيعة، بذات الطريقة لا يمكن للحجاج أن يتطور ويمارس في مجتمع شمولي استبدادي.

فوجوده ليس له معنى إلاً في مجتمع يتساوى فيه أفراده، أو على الأقل يكون مجتمعاً متعدداً يتم فيه اتخاذ القرارات بطريقة جماعية. ولا يمكن أن يحدث الحجاج إلاً في وجود عدم اتفاق، إلاً أنه يقتضي حل ذلك الاختلاف بالمواجهة الخطابية اللغوية وليس بالقوة والعنف والمواجهات العسكرية >>.[2]

ونستنتج من هذا المنظور الإيديولوجي أن الحجاج ظاهرة تتحكم فيها عوامل سياسية واجتماعية وثقافية يمكن نعتها بالسياق، و تمتلك قوةً تعادل قوة السلاح، كما أن الاختلاف هو المحرك الأساسي لها.

[1]– فيليب بروتون. جيل جوبتيه: تاريخ نظريات الحجاج، تر: الدكتور محمد صالح ناجي الغامدي، مركز النشر العلمي، جامعة الملك عبد العزيز، جدة- المملكة العربية السعودية، ط: 1، 2011، ص: 13.

[2]–ينظر:المرجع نفسه، ص: 14.

ثانيا: تطور المصطلح:

1-الحجاج في الفكر الغربي

أ-عند فلاسفة اليونان:

اشتهرت أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد باعتبارها المكان الذي شهد ولادة المنطق الصوري والجدل والبلاغة الإقناعية أو الخطابة، فقد أولى الأثينيون الصوت الإنساني أهمية بالغة وجعلوه وسيلة للتواصل والإقناع أو مصدراً للإمتاع ،فمعظم الأجناس الأدبية انبثقت من الإنشاد والغناء الذي كان يتداول في الساحات العامة أو مآدب النبلاء أو الحفلات الشعبية. منها الشعر الملحمي أو الفن الدرامي.

وليس غريباً بعد هذا أن تكون أثينا هي موطن النظرية الحجاجية التي أقام صرحها " أرسطو". لقد كان السفسطائيون معلمي الخطابة، وكانوا يطالبون أجوراً باهظة لأجل ذلك "أبراتاغوراس" وهذا ما أثار "أفلاطون" الذي نظم حملته الشهيرة على الخطابة لمعرفته بآثارها الهدَّامة حين تتمكن من الشعوب.[1]

لكن يعتبر "أرسطو" هو أول من درس النظرية الحجاجية دراسة علمية دقيقة تعتمد على الملاحظة والبحث والاستقصاء فهو المرجع الأساسي لمن جاء بعده غرباً و عرباً.

لقد تناول "أرسطو" الحجاج من زاويتين متقابلتين، من زاوية بلاغية جدلية؛ فمن الزاوية البلاغية يربط الحجاج بالجوانب المتعلقة بالإقناع، ومن الزاوية الجدلية يعتبر الحجاج عملية

[1]– ينظر: محمد الولي: مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م: 40، 2011، ص: 20-21.

تفكير تتم في بيئة حوارية وتنطلق من مقدمات لتصل إلى نتائج ترتبط بها بالضرورة، فهذان النظريتان المتقابلتان تتكاملان في التحديد الذي يقدمه " أرسطو" لمفهوم الخطاب إذ يبنيه من أنواع الحضور ومن الرغبة في الإقناع ويحدده في ثلاثة أنواع:

النوع الاستشاري، النوع القضائي، والنوع القيمي.[1]

ومما ذكره "أرسطو" عن فائدة الجدل أنها تكمن في الرياضة الفكرية وفي التواصل مع الآخر، وفي المعارف ذات الطبيعة الفلسفية والذي يهمنا في هذا المجال هو التواصل، وحتى يكون هذا التواصل ناجحاً لا بد من الإلمام بالآراء العامة التي يسلم بها أطرافه. إذ بذلك تيسر محاولات إقناعهم بهذا الرأي أو ذلك، كما تيسر محاولات صرفهم وتنفيرهم عن رأي من الآراء التي يتعلقون بها.[2]

تقتضي الممارسة الكلامية ثلاثة عناصرهي: المتكلم والمخاطب وموضوع الكلام، ويمكن تعويض هذه التسميات بأخرى متمتعة بقدر من الاصطلاحية: الباث والمتلقي والمرجع.

ولعل "أرسطو" هو أول من استعمل هذه الصيغة: **الإيتوس** (الخطيب) و**الباتوس** (المستمع) و**اللوغوس** (الخطاب).

لقد تمحور عمل" أرسطو" في هذا المجال حول عنصرين أساسين هما: الجدل والخطابة، واستعملهما بمصطلحات مختلفة فنجده مثلاً يقول: فأما التصديقات التي تكون بالصناعة فلا يخيرون عنها بشيء، وهذه إنما تكون من قبل التفكير، ومن أجل هذا يقول على أن الحيلة أو

[1]– ينظر: محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة، المغرب، ط: 1، 2005، ص: 15.

[2]- ينظر: محمد الولي: مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، ص: 24-25.

الصناعة في التفسير أو التشاجر واحدة، وأنه إذا كان التشاجر فوليطياً أي مدنياً فهو خير وأشرف مذهبياً من التفسير الذي يجري في الأخذ والإعطاء.[1]

نجده هنا يستعمل مصطلح التصديقات للتعبير عن الحجج والتشاجر، ثم يعرف التصديق فيقول: والتصديق إنما يكون بالتثبيت فنحن إنما نقر بالشيء إذ ظننا أنه يثبت عندنا التفكير الريطوري.

لأن هذا في الجملة هو الأصل المتقدم للتصديقات، والتفكير شيء من السلجسة.[2]

فالتصديق هو أساس تثبيت كل الأفكار الخاصة بالخطابة.

كما أنه في كل مرة يربط الخطابة بالحجاج فيذكر: الخطابة هي جزء من الجدل، فهي ترتبط بالأجناس الثلاثة: التشاوري، القضائي، الاحتفالي. وقد قال "سقراط" قبله : << الخطابة صانعة الإقناع>>.

ويقول "جورجياس": إنني أتحدث عن الإقناع بواسطة الخطابات للقضاة في المحكمة ولأعضاء مجلس الحاضرة ولمجموع المواطنين في الجمعية العامة، باختصار إنني أتحدث عن سلطة الإقناع في أي اجتماع للمواطنين.

ونفهم أن "أرسطو" جعل التصديقات مركزاً للعلاقة بين المتكلم والمخاطب، فالباث والمتلقي عنصران متجذران في الخطاب الحجاجي.

[1]– أرسطو طاليس: الخطابة، تر وتحق وتع: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت-لبنان، دط،1979،ص: 6
[2]– المرجع نفسه، ص:6،7

إذ يراعي المتكلم استعداد المتلقي لقبول ما يلقى إليه من حجج وهذا الاعتبار لا يقام له في الخطاب العلمي أي وزن، فلا أحد ينتظر موافقة مخاطب ما على كون زوايا المربع متساوية وذات 90 درجة. هذا أن الطرفان ينخرطان في التواصل الحجاجي محملان بكل انفعالاتهما ونوازعهما واعتقاداتهما.[1]

ومن هنا نخلص إلى أن بلاغة "أرسطو" تقوم على عنصر أساسي هو الحجاج أو ما أسماه "الإقناع".

ب-عند الفلاسفة المحدثين

إذا أردنا حصر الدراسات الحديثة فإننا سنتكلم عن تأصيل الحجاج كمبحث مع جمهور المدرسة البلجيكية.

لقد تزامن إخراج مؤلف "بيرلمان" وزميلته "تيتكا" مع مؤلف "تولمين" والذي عنونه:

The Use Of Orgument (استعمالات الحجاج) غير أنه يذهب خلاف مذهب "بيرلمان: و"تيتكا" لأن حافزه البحث عن منطق طبيعي، ينسخ المنطق الصوري، فبلاغته تستظل بظل المنطق.[2]

لقد انحصرت جهود كل من "بيرلمان" و"تيتكا" في إعادة النظر في البلاغة اليونانية القديمة وقراءتها قراءة جديدة بتوظيف ما توصلت إليه اللسانيات المعاصرة كما يذكر ذلك "محمد الولي": يمثل كتاب مصنف الحجاج: البلاغة الجديدة المنشور سنة 1970 "لشايمبيرلمان" و"

[1]- محمد الولي: مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، عالم الفكر، ص: 12،13.
[2]– أمينة الدهري: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، ص: 7.

أولبريشتتيتكا" أهم محاولة للعودة إلى الأصل حيث كانت البلاغة حجاجية و كانت المزينات الجمالية مجرد روادف لغوية ودعامات تسعى إلى بعث الإقناع والفعل لا إلى الاستمتاع الجمالي غير العابئ بالتأثير وتعديل الرأي والسلوك، كما تعتبر محاولة في **ق 20** لردم الهوة التي تفصل البلاغة المعاصرة عن أصلها الأرسطي بل الأثيني. إذ البلاغة الحجاجية هي بنت الحضارة الأثينية.

يعرِّف "بيرلمان" الحجاج :<<بأنه دراسة التقنيات الخطابية التي تسمح بإثارة الأذهان أو زيادة تعلقها بالأطروحات التي تعرض من أجل أن تقبلها>>.[1] بمعنى أنه مجموعة من الاستراتيجيات التي يلجأ إليها المتكلم لأجل التأثير في متلقيه.

لقد حاول "بيرلمان" أن يستعيد المحاولة التي شرع فيها "أرسطو" الذي كان يبحث عن تحديد قواعد بناء المعرفة المشتركة، معتمدا في عمله هذا على البلاغة التي جدّد فيها تصنيف الحجج.

إن انطلاق البلاغة الجديدة مثل القديمة، هو التمييز الذي أقامه "أرسطو" بين الاستدلال التحليلي والاستدلال الديالكتيكي؛ الأول: مرتبط بالصواب أو المنطق ،أما الثاني: فينطلق من المقدمات التي تتشكل من الآراء المقبولة عموماً والقابلة للصواب. وذلك بهدف استنباط أو قبول أطروحات أخرى، إنها هذه الجدلية التي يريد "بيرلمان" توسيعها وتجديدها.

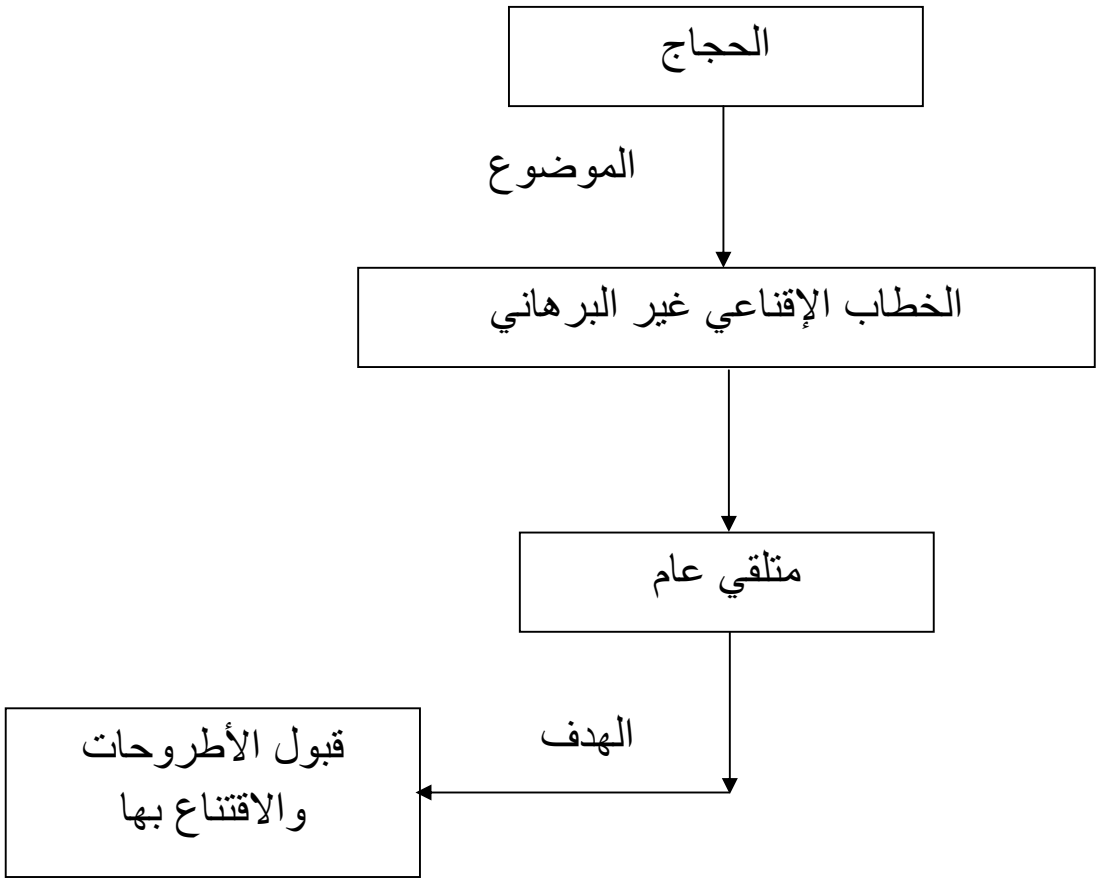
وكان ذلك مثلما فعل "أرسطو" بالبحث عن قواعد تعادل في هذا المجال القواعد المقبولة في الاستدلال التحليلي، ولكن بخلاف "أرسطو" ربما كان "بيرلمان" يتمنى أن يعطي للعقلانية

[1]- محمد الولي: مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، ص: 33.

الحجاجية وضعاً ابستيمولوجياً قوياً وتاماً بعيداً عن تصورها البسيط والخاطئ من أنها عقلانية وقتية في لحظة انتظار العلم.[1]

تتوجه البلاغة الجديدة بالنسبة "لبيرلمان" إلى كل أنواع المتلقين، بل وتتعلق حتى بالحالة التي يتخاطب الإنسان فيها مع نفسه فلا يكون الحجاج دقيقاً إلاّ إذا توجه إلى متلقٍ عام.

أما موضوعه فهو دراسة الخطاب غير البرهاني، لقد كان هم "بيرلمان" هم رجل المنطق الراغب في فهم آلية الفكر ولم يكن هم معلم الفصاحة الراغب في تأهيل ممارسين، ثم يحدد "بيرلمان" هدف الحجاج فيربطه بالإثارة وزيادة قبول المتلقي الأطروحات المقدمة لاستنباط نتائج لبعض المقدمات.[2] ويمكن التعبير عن هذه الآلية في هذا المخطط التوضيحي:



[1]– فيليب بروتون، جيل جوبتيه، تاريخ نظريات الحجاج، ص: 43.
[2]–ينظر:المرجع نفسه، ص:نفسها.

يرى " بيرلمان" أنه بإحالة كل ما ينبع من القيّم وممَّا يحتمل الصواب إلى القوة غير العقلانية وإلى غرائزنا وإلى الإيحاء أو إلى القهر خيار غير صائب، فإنه يفتح نموذجاَ منطلقا من المبدأ البسيط والجذري القائل: <<إن فكرة الوضوح التي تعتبر صفة للعمل هي التي يجب مناقشتها إذا أردنا أن نقيم مكاناً لنظرية الحجاج تقرُّ استخدام العقل من أجل التحكم في فعلنا، ومن أجل ممارسة التأثير على أفعال الآخرين>>.[1]

فهو يريد إقامة منهج وسط قائم على مبادئ عقلانية لا تنتمي إلى الوضوح البرهاني ولا إلى العواطف، أما بالنسبة لتلقي الحجة عنده، فإنه يطرح مسألة المتلقي على مستويين، الأول هو احتمالية فعل الحجاج ذاته، فلكي يحدث الحجاج يجب أن تتحقق في لحظة معينة مجموعة من العقول، ويجب أن يكونوا متفقين قبل أي شيء من حيث المبدأ. على تشكل هذه المجموعة المستنيرة. ثم بعد ذلك على عملية المناقشة الجماعية لمسألة بعينها والواقع أن هذا ليس من البديهيات. وبعد ذلك تصنع مسألة المتلقي على مستوى آخر يتم بناؤه من قبل الخطيب، وهنا يتقاطع " بيرلمان" مع إحدى القضايا الأساسية في البلاغة القديمة التي يمكن بهذا المنحى أن تتلاقى مع بعض الإشكاليات في النظريات الحالية للتلقي والتي اشتهرت في أوساط علوم التواصل.[1]

والشيء الآخر الذي عمل "بيرلمان" عليه هو توسيع الموضوع بالخروج من دوائر الأجناس الخطابية الأرسطية الثلاث: التشاورية والاحتفالية والقضائية، إن بلاغته تهتم بالخطابات

[1]– المرجع السابق، ص: 44.
[2]- المرجع نفسه، ص: 44،45.

الموجهة إلى كل أنواع المستمعين سواء أتعلق الأمر بجمهور مجتمع في ساحة عمومية أو تعلق باجتماع المختصين أو بشخص واحد أو بكل الإنسانية.

لقد سعى "بيرلمان" إلى توسيع دائرة البلاغة وجعلها ممتدة من الخطاب اليومي إلى الأدب والفلسفة والعلوم القانونية والعلوم الإنسانية، بل حاول "بيرلمان" أن يبرئ البلاغة من تلك التهم التي التصقت بها في التصورين الأفلاطوني والأرسطي.[1]

و مفهوم الحجاج عند "بومين" يستند في جوهره على نحو ما فهمنا إلى صناعة البرهان في المنطق وإلى مجال القانون بينما كان مفهومه عند "بيرلمان" و"تيتكا" يرجع إلى صناعة الجدل من ناحية وصناعة الخطابة من ناحية أخرى.

وتذكر "أمينة الدهري" أن البلاغة الحجاجية عند "بيرلمان" ليست قصراً على الصور المجازية، ولا برهنة ديكارتية صارمة بقدر ما هي عقلانية خارج الأنظمة الصورية للعلم، واحتمالية دون تضليل إنه يريد إعادة اللغة في شقها الجدلي إلى قطب تصوره. ويجعلها مخطط مشروع تأملي مفصل، يعتبر الحجاج خطاباً ذا استدلال منظم باحث عن منطق للقيم متوجه إلى مستمع كوني.

ثم إنه في الشق الآخر يسخرها لاستجلاب مؤازرة الآخرين، التي لا تتم إلاً داخل فضاء تفاعلي، علماً أنه يراعي الاعتبارات الذاتية التي عمل النموذج العقلاني على تلاقيها.[2]

[1]– ينظر: محمد الولي: مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، ص: 33-34.
[2]- أمينة الدهري: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، ص: 6.

إنه يسعى إلى قيام حجاج بين البلاغة والجدل ويتلخص مفهوم الحجاج عند "بيرلمان" و"تيتكا" في أنه يكمن في القضاء على مفهوم الثنائية، خاصة أن العمل الحاصل بواسطة الحجاج على صعيد العقل هو عمل التأثير النظري والإذعاني والتسليم (وهو غاية الجدل عادة) مؤدٍ إلى العمل السلوكي الذي كانت من جملة مصادره في منظور الخطابة العاطفة الملهبة والمشاعر الجيَّاشة.[1]

ونفهم من هذا أن العمل الناتج عن الحجاج هو عمل ساعد في إنجازه العقل والعاطفة معاً في ثنائية متجانسة لا متنافرة بل يكمل أحدهما الآخر، <<فالحجاجية الفلسفية تداولية استدلالية وفي معرض الحقيقة التي تقاربها يوجد رأي للمساندة وآخر للمعارضة، كما أن المتن لغة موافقة تساير حركة الفعالية الخطابية للبحث الفلسفي عن الحقيقة وجوهرها>>[2]. لأن الفلسفة قائمة على التعارض وعرض الحجج لإثبات قضايا وفي المقابل رفض قضايا أخرى.

[1]– عبد الله صولة: الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، جامعة منوبة، كلية الآداب، تونس، 2001، ج:1، ص: 32.

[2]- عمارة ناصر: الفلسفة والبلاغة، مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة-الجزائر، ط:1، 2009، ص: 133.

2- الحجاج في الفكر العربي:

إن الهدف الأسمى من البلاغة العربية بصورها الجمالية ومحسناتها البديعية هو الإقناع فالغاية الحقيقية هي غاية حجاجية،نجد " أبو هلال العسكري" يعرفها بقوله: << البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتسكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن>>.[1]

كما ذكر عن "ابن العربي" أنه قال: <<البلاغة التقرب من المعني البعيد والتباعد من حشو الكلام، وقرب المأخذ وإيجاز في الصواب وقصد إلى الحجة وحسن الاستعارة>>[2]. وذلك كله من أجل الإقناع بالمعنى المراد إيصاله.

كما نجد " الجاحظ" في كتابه " البيان والتبيين" يعطي المعاني المتشابهة التي ذهب إليها " العسكري" فقد ذكر "الجاحظ" أنه قال بعض أهل الهند: << جماع البلاغة البصر بالحجة والمعرفة بما وضع الفرصة أن تدع الإفصاح بها إلى الكتابة عنها، وإذا كان الإفصاح عن طريقة، وربما كان الإضراب عنها صفحاً أبلغ في الدرك وأحق بالظفر>>.[3]

لقد استعمل الحجاج في الدراسات العربية القديمة بألفاظ مختلفة فنجد: الجدل- الجدال- المجادلة... وهو يحظى في الخطاب العربي بالأهمية القصوى فقد أدى دوراً مهماً في الحياة العقدية والسياسية في البيئة العربية الإسلامية.

قدَّم "ابن وهب" في كتابه " البرهان في وجوه البيان" تعريفاً دقيقاً للجدل والمجادلة: <<إذ جعل منه خطاباً تعليلياً إقناعياً وميز من خلاله بين أنواع الجدل وقسّمه إلى جدل محمود وآخر

[1]- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تر: علي محمد البحاوي ومحمد أبو الفضل، منشورات المكتبة العسكرية، بيروت-لبنان، 1986، ص: 10.

[2]– المرجع نفسه، ص: 47.

[3]–الجاحظ: البيان والتبيين، تح ونشر: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت-لبنان،ص:88.

مذموم كما تحدث في بحث من مباحثه "أدب الجدل" واشترط مجموعة من الشروط التي يجب توفرها في المحاجِّ كأن لا يقبل قولاً إلاَّ بالحجة، ولا يرده إلاَّ لعلّة، وأن لا يجيب قبل فراغ السائل من سؤاله. وأن لا يستصغر خصمه ولا يتهاون فيه>>.[1]

أما "حازم القرطاجني" فإن أهم ما يمكن أن يستخرج من نظريته العامة في التخيل والإقناع من خلال مؤلفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" حيث يقول: << لما كان كل الكلام يحتمل الصدق والكذب، فإمّا أن يرد على جهة الإخبار والاختصاص، وإمّا أن يرد على جهة الاحتجاج والاستدلال، كما ذكر طريقتين لإقناع الخصم وهما :التمويهات والتي تكون فيما يرجع الأقوال، والاستدراجات تكون بتهيؤ المتكلم بهيئة من يقبل قوله، أو باستمالة المخاطب واستلطافِ له حتى يصير بذلك كلامه مقبولاً عند الحكم وكلام خصمه غير مقبول>>.[2]

معنى ذلك أن المتكلم سوف يعتمد على مجموعة من الآليات والتي تكون عنده إمّا تمويهات أو استدراجات من أجل إقناع خصمه بالرأي الذي يريده وهذا هو مدار الحجاج.

ويصرح " ابن وهب" في موضع آخر بأهمية الحجاج حيث يقول:<< وقد أجمع العلماء وذوو العقول من القدماء على تعظيم من أفصح عن حجته، وبين عن حقه، وقصر عن القيام بحجته>>.[3]

كما نجد من العلماء العرب الذين أولو الحجاج أهمية بالغة "أبو الوليد الباجي" فيذكر: <<إنَّ الحجاج من أرفع العلوم قدراً وأعظمها شأناً، لأنه السبيل إلى معرفة الاستدلال وتمييز

[1]– حافظ إسماعيل علوي: الحجاج مفهومه ومجالاته، دراسات نظريةتطبيقية في البلاغة الجديدة، ج:4،ص:9.
[2]–ينظر:حازمالقرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تر: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ص: 64.
[3]–أبو الحسن إسحاق بن وهب: البرهان في وجوه البيان، تق و تح: جفني محمد أشرف، مطبعة الرسالة، دط، دت ط، ص:177.

الحق من المحال ولو لا تصحيح الوضع في الجدل لما قامت حجة ولا اتضحت محجة ولا عُلِم الصحيح من السقيم ولا المعوج من المستقيم>>.[1]

ونخلص من كل ما سبق إلى أن التراث العربي زاخرٌ باجتهادات حجاجية وبتسميات مختلفة البيان– الجدل– الجدال ... والتي تدل على المكانة التي احتلها هذا المفهوم في أوساط العلماء العرب.

ثالثا: علاقة الحجاج بمصطلحات أخرى:

يتقاطع مصطلح الحجاج مع مصطلحات أخرى أهمها:

1-الإقناع Persuasion: هو الوجه الغائم للحجاج ومرادفه الآخر. عبر مقولة المواضع المنطقية، وقد حاول العديد من الدارسين وضع فروق بينهما. أي بين الإقناع والحجاج وذلك لأن الإقناع هو ما به يحاول الإنسان إقناع الآخر، وذلك بوسائط متنافرة، منها ما يعود للغة وما توفره من بين أساليب ومفردات وتراكيب، وروابط مؤثرة حجاجياً. وعادة ما يستعمل هذا المصطلح ملازماً للحجاج، وذلك لأن الحجاج عملية اتصالية تعتمد الحجة المنطقية بالأساس وسيلة لإقناع الآخرين والتأثير فيهم.[2] كما أن مفهوم الإقناع عند أهل الاصطلاح الغربيين هو

[1]–أبو الوليد الباجي: المنهاج في ترتيب الحجاج، تح: عبد المجيد تركيب، دار الغريب الإسلامي، بيروت، ط: 3، 2000،ص:8.

[2]– عز الدين الناجح: المفهوم من خلال الملفوظ الإشهاري، مجلة الخطاب، دورية أكادمية، جامعة تيزي وزو-الجزائر، العدد:2، ماي 2007، ص: 271.

حمل الإنسان على الاعتقاد والعمل به، ويذكر "هنريش بليث": <<بأنه قصد المتحدث إلى إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي عند المتلقي>>.[1]

2-البرهنة Démonstration: يذكر " أبو بكر العزَّاوي" أنه لأخذ فكرة واضحة عن الحجاج ينبغي مقارنته بمفهوم البرهنة Démonstration أو الاستدلال المنطقي، فالخطاب الطبيعي ليس خطاباً برهانياً بالمعنى الدقيق للكلمة. فهو لا يقدم براهين وأدلة منطقية ولا يقوم على مبادئ الاستنتاج المنطقي فلفظة الحجاج لا تعني البرهنة على صدق إثبات ما أو إظهار الطابع الصحيح (Validé) لاستدلال ما من وجهة نظر منطقية، وسنقدم مثالاً توضيحياً انطلاقاً من المثال الذي قدمه " أبو بكر العزَّاوي":

1-كل المخترعين أذكياء

جون لوجي بيرد مخترع./جون لوجي بيرد ذكي.

2-أقبل الربيع

إذن ستزهر الطبيعة.

يتعلق الأمر في المثال الأول بالبرهنة، أما في المثال الثاني فإنّه لا يعدو أن يكون حجاجا أو استدلالًا طبيعياً غير برهاني، واستنتاج أن: "جون ليجي بيرد" (مخترع التلفاز) ذكي حتمي وضروري لأسباب منطقية، أما استنتاج احتمال تفتح زهور الطبيعة في المثال الآخر فهو يقوم على معرفة العالم وعلى معنى الشطر الأول من الجملة وهو استنتاج احتمالي.[2]

[1]–هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيمياني لتحليل النصوص، تر وتق وتع: محمد العمري، ص:102.
[2]– ينظر: أبو بكر العزَّاوي: اللغة والحجاج، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2006، ص: 16.

3-الاستدلال Raisonnement: يذكر "أبو بكر العزَّاوي": أنه لا بد التمييز بين الاستدلال والحجاج لأنهما ينتميان إلى نظامين جد مختلفين، نظام ما نسميه عادة بـ المنطق ونظام الخطاب. إن استدلالا ما (القياس الجملي أو الشرطي مثلاً) لا يشكل خطاباً بالمعنى القوي الذي يعطيه "ديكرو" لهذا المصطلح، فالأقوال التي يتكون منها استدلال ما، مستقلة بعضها عن بعض، بحيث أن كل قول منها يعبر عن قضية ما، أي يصف حالة ما، أو وضعاً من أوضاع العالم باعتباره وضعاً واقعياً أو متخيلاً، ولهذا فإن تسلسل الأقوال في الاستدلال ليس مؤسساً على الأقوال نفسها ولكنه مؤسس على القضايا المتضمنة فيها أي على ما تقوله أو تفترضه بشأن العالم، أما الحجاج فهو مؤسس على بنية الأقوال اللغوية وعلى تسلسلها واشتغالها داخل الخطاب.[1]

يرتبط الاستدلال بالحجاج كما تذكر"ساميةالدريدي" من حيث أنه يمثل سياقه العقلي أي تطوره المنطقي، ذلك أن النص الحجاجي نص قائم على البرهنة فيكون بناؤه على نظام معين تترابط فيه العناصر وفق نسق تفاعلي وتهدف إلى غاية مشتركة. ومفتاح هذا النظام لساني بالأساس فإذا أعدنا النص الحجاجي إلى أبسط صورة وجدناه ترتيبياً عقلياً للعناصر اللغوية، ترتيبياً يستجيب لنية الإقناع.[2]

يرتبط الاستدلال بالإقناع من ناحية وبالبرهنة من ناحية أخرى ويذكر "رضوان الرقيمي" أن الاستدلال في الخطابات الطبيعية غير الصورية كما تثبته البحوث الحديثة في فلسفة اللغة

[1]– المرجع السابق، ص: 18.
[2]– سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة بنياته وأساليبه، عالم الكتب الحديثة، ط:1، 1998، ص: 27

والتداوليات ومنطق الخطاب حجاجي لا برهاني، فالحجاج فعالية تداولية وخطاب جدلي يقبل المغايرة والاختلاف.[1]

كما أن السمات الأساسية التي يجب أخذها بعين الاعتبار في الاستدلال الحجاجي ذي الطبيعة الخطابية والتي يتميز بها عن الاستدلال البرهاني، سمة القصد به لأن معنى قول ما في سياق تواصلي، لا يمكن وصفه دون الإحالة على بعض قصود التلفظ ووفق هذا التصور، فمن المستحيل عزل أيِّ جزء كيفما كان من المعنى لم يسبق بعينه بواسطة الوظيفة التلفظية.[2] فالآليات الاستدلالية التي ينطوي عليها الخطاب الطبيعي ليست إلاَّ تقنيات حجاجية وجدلية.

[1]– رضوان الرقيب: الاستدلال الحجاجي وآليات أشغاله، عالم الفكر، ص: 79.
[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 80-81.

المبحث الثاني: السخرية

أولا: دلالة المصطلح:

1-لغة:

جاء في لسان العرب سخر منه وبه سخْرًا وسخرًا بالضم وسخرةً وسِخريًا وسُخرَّية: هزئ به، ويرى بيت "الأعشى" بأهله على وجهين:

إنني أتيت لسان لا أسرُّ بها من علو لا عجبٌ منها ولا سخْرُ.

ويروى: ولا سخرُ، وقال تعالى: <<فيسخرون منهم سخِرَ الله منهم>>، وقال: <<إن تسخُروا منَّا فإنا نسخر منكم>>.

وقال "الأخفش" سخرت منه وسخر به، وضحكت منه وضحكت به وهزئتُ منه وهزئت به. كل يقال، والاسم السخرية والسُخْريَّ والسخريُّ وقرأ بهما قوله تعالى: ﴿ليتخذ بعضهم بعضًا سخريًّا﴾، وقوله أيضا: ﴿ وإذا رأوا آية يستسخرون﴾، وقال "ابن الرماني": معناه يدعو بعضهم بعضًا إلى أن يسخرَ.

والسُخْرة: الضحكة، ورجل سخْرةٌ: يسْخُرُ بالناس وفي التهذيب يسخر من الناس.[1]

كما جاء في مقاييس اللغة:[2]

[1]. ينظر، ابن منظور : لسان العرب، ص 407-408

[2]. أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء: معجم مقاييس اللغة م : 3، ص 144

سخر السين والخاء والراء أصلٌ مطرِّدٌ مستقيم يدل على احتقار واستذلال. من ذلك قولنا سخر الله عزّ وجل الشيء وبذلك ذلَّله لأمره وإرادته. ويقال رجلٌ سخرةٌ إذا كان يسخر منه. ومن الباب سخرتُ منه: إذ هزئتُ به ولا يزالون يقولون سخرت به.

2-إصطلاحا:

إن لموضوع السخرية تأثيرا كبيرا في حياة الناس وذلك لارتباطه بظاهرة يحتاجها الإنسان وهي غاية في الأهمية لديه وهي الضحك، فالسخرية هي القوة الرائعة التي تعبر عن مشاعر الرأي العام، إنها تفريغ للعواطف البشرية بتعبير مضحك وبسيط. وهي في الوقت ذاته سلاح نقدي يكسر المحرمات ويتعدى الحدود المرسومة من الرقيب يحيي نقاشات ويفضح شخصيات وسياسات. وقبل تعرفنا على القيمة الحجاجية للسخرية سوف نقدم بعض الآراء التي عالجت هذا المصطلح والتي ستحيلنا بعدها إلى العلاقة بين الحجاج والسخرية.

يذكر " نبيل راغب" <<أن السخرية في الأدب هي العنصر الذي يحتوي على توليفة درامية من النقد والهجاء والتلميح واللماحية والتهكم والدعاية، وذلك بهدف التعريض بشخص ما أو مبدأ أو فكرة ما أو أي شيء، وتعتريه بإلقاء الأضواء على الثغرات والسلبيات وأوجه القصور والضعف فيه>>.[1]

بمعنى أن وراء السخرية يقف هدف معين دائمًا فالكتابات الساخرة لا تكتب لأجل الإضحاك فحسب إنما تحمل مقاصد وغايات محددة يريد صاحبها الوصول إليها.

[1]– نبيل راغب: الأدب الساخر، مهرجان القراءة للجميع، 2000، ص: 13.

ويذهب "شاكر عبد الحميد" إلى أن: << السخرية هي أداة لإعلان موقف رافض وانتقادي بالنسبة للأوضاع الراهنة في جميع المجالات السياسية والاجتماعية والثقافية والأدبية ومهاجمة هذه الأوضاع والكشف عن ترديها، وذلك عن طريق التركيز على الأخطاء السلطوية وسوء تصرفاتها في إطار يثير الضحك عند المتلقي لكنه في نفس الوقت يدعوه إلى تحسين أمور مجتمعه>>.[1]

نفهم من هذا أن السخرية ضحك يحمل في طيَّاته ويخفي وراءه العديد من الرسائل المشفرة التي لا يفقهها إلاَّ متلق ذي مستوى عالي من الفطنة يجعله يصل إلى المراد من وراء الضحك.

ففي الحقيقة نحن حين نضحك فإننا نضحك على أنفسنا لإصلاح أنفسنا.

وتذكر "ذهبية حمو الحاج" أن: << السخرية إستراتيجية تسمح بالدخول إلى عالم الآخر بطريقة تستدعي الذكاء والفطنة>>. وذلك لأن الملفوظ الساخر يفتح إلى تعدد القراءات.

وتضيف << السخرية مفارقة بين المعنى الحرفي والمجازي الانزياحي؛ المفارقة التي يحاول الكاتب فضحها بشكل ساخر كما هي وسيلة إضحاك وترفيه، وهذا هو الهدف المباشر أو المعنى الظاهر للسخرية فهي بهذا شكل متميز للكتابة. تجعل المخاطب يجر بآرائه دون خوف من الاصطدام بالواقع لأنه بإمكانه الاحتماء بغير المقول>>.[2]

[1]– شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2003، ص: 51.

[2]- ينظر: حمو الحاج ذهبية: البعد التداولي للسخرية في الخطاب القصصي الجزائري، مجلة الأثر ، ع: 17 ، 2013، ص: 18-17

معنى هذا أن السخرية هي حصنٌ يحتمي وراءه الكاتب للتعبير عما يريد وبالتالي إعطاء الحرية التامة للمتلقي في القراءة ،فتجد المتلقي يتساءل هل هذا هو المعنى المقصود من وراء هذا القول أم هناك معاني أخرى. ممَّا يسهم في الانفتاح على معانٍ عديدة تزيد من متعة القراءة والتلقي.

ولا يمكن الحديث عن السخرية دون الإشارة إلى بعض آراء علم من أعلامها وهو "الجاحظ" فلقد كان له في باب الفكاهة باب معروف، له نكتته الخاصة به. فهو من أكثر المولعين بالتفكه، حتى يصبح تتبع الفكاهة مذهبًا وطريقًا لا يتنازل عنه وفكاهته شيء متميز، وله في تتبعها ذوق أملته ثقافة كلامية واسعة>>.[1] فكان يميل إلى الهزل والفكاهة

<< فأهم ظاهرة في أدبه بل في كلامه وسلوكه وتفكيره وحياته العامة. ما امتاز به من روح فكهة مرحة ساخرة. وإذ بنوادره الغريبة وأفكاره العجيبة وسخرياته اللاذعة تحبب إلينا الحياة وتدفعنا إلى مصاحبته وقراءة كتبه...>>.[2]

وقدم قدَّم "توماس مان" تعريفًا عامًا للسخرية (1922) فرأى أنها << تظهر في الموسيقى في اللذة المؤلمة للنغم الذي يختفي وفي اللجاجة المحزنة للتوافق الذي لا يريد أن يأتي. وفي الارتجاف الداخلي لنفسنا التي تتوقع تلاشي التوافق، وفي التوافق والانسجام اللذين

[1]– ياسين أحمد فاعور، تق: فيصل درّاج، إ: توفيق بكر، السخرية في أدب إميل حبيبي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة-تونس، ص: 43.

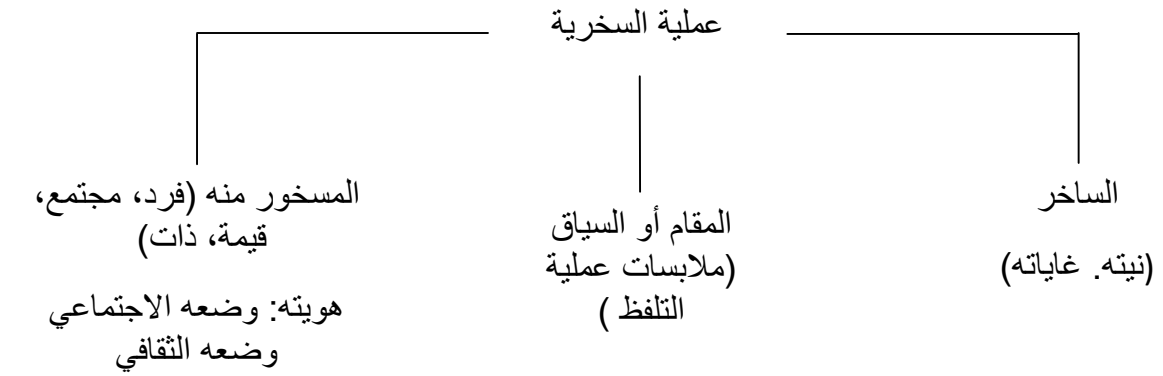
[2]– عامر الحلونبي: أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي، مقاربة أسلوبية في جماليات الفتح، مطبعة السمير الفني، صفاقس-تونس، ط: 1، 2002، ص: 35.

ترفضهما قليلاً وتؤخرهما وتحتفظ بهما، وتتمتع للحظة أخرى بنشوة انتظارهما قبل أن تمنحهما>>.[1]

بمعنى المفارقة بين المعنى المباشر الظاهر والمعنى الضمني الخفي الذي ترنو إليه السخرية، وتحدث أثره على نفس المتلقي الذي يحاول التوفيق بين المعنيين.

لقد تطوَّر مفهوم السخرية شيئًا فشيئًا ليصبح من أهم مفاهيم النقد الأدبي ومن أكثر المفاهيم حضورًا في المباحث السيميائية والحجاجية...، فهي تقوم على آلية خاصة لا تصرح بالمعنى مباشرة، فيلزم تبعًا لذلك << بحث في علاقة الموصوف من الأشخاص والمواقف والملفوظ من الكلام المنجز من الأفعال بالسياق الذي ينتظم فيه>>.[2]

بمعنى أن دراسة السخرية تستوجب فهم العديد من العناصر التي تحيط بالملفوظ الساخر داخل آلية تتجاذبها العديد من الأطراف (الساخر– المسخور منه، المقام أو السياق...) ويمكن توضيح هذا من خلال المخطط الآتي:



[1]– ياسين أحمد فاعور، السخرية في أدب إميل حبيبي، ص: 15-16.
[2]– نشأت محمد العنائي: فن السخرية في أدب الجاحظ، (رسالة دكتوراه)، جامعة الأزهر، 1974.

فالسخرية تتطلب ذكاء وحنكة من جميع الأطراف إذ يعتبر << الأدب الساخر لونا صعب الأداء يستلزم موهبة خاصة وذكاء حادا وبديهة خاصة>>.[1]

ويبقى مفهوم السخرية مفهومًا زئبقيًا لا يمكن الإمساك بأطرافه أو حَصره في مجال واضح فهو محط صراع وتجاذب مجالات وتخصصات عديدة مثل الأدب والفن والفلسفة، <<فهناك العديد من الباحثين الذين يجدون صعوبة في تعريف السخرية بتعريف جامع مانع مثل: " ميوك" و"كلير كلوبير" و"ليندا هيتشون">>.[2]

وجماليات السخرية لا تكتشف إلاَّ من خلال ملامستها وتحليلها وهذا ما يؤكده "نعمان طه": << السخرية يحسها المتفنن وقارئ الفن معًا، يتفقان في الإحساس والاحتفاء بها دون أن يعنيهما تعريفها، لأنها في الحقيقة ربما عجزًا عن تعريف>>[3]، ولذلك حاول "أدلر" تحليل السخرية بصفتها انفعالاً مركبًا فقال: << إنها مركبة من ثلاث غرائز: الغضب– الانتقام– الخضوع، ثم قال بعد هذا صادقاً: ولست مقتنعًا إلى اليوم بأي تعريف لها بما قرأته إلى الآن>>.

المبحث الثالث: العلاقة بين الحجاج والسخرية

إن هذا العنوان يحيلنا إلى مجموعة من التساؤلات: كيف تكون السخرية حجاجا؟ وما العلاقة بين الحجاج والسخرية؟ وهل السخرية محسن بلاغي أم تقنية كتابية حجاجية؟ وهل غاية السخرية الإضحاك فقط أم هي وسيلة من وسائل الإقناع؟

[1]- أدونيس: مقدمة الشعر العربي، بيروت- لبنان، ط: 3، 1979، ص: 41.
[2]- ينظر: رائد عبيس: فلسفة السخرية عند بير سلوترديك، دار الأمان، الرباط-المغرب، ط: 1، 2016، ص: 21.
[3]– نعمان محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي، دار التوفيقية، الأزهر-مصر، ط: 1: 1987، ص: 15.

هذه الأسئلة وغيرها هي محط حديثنا فيما يأتي.

الحجاج هو توجيه خطاب إلى متلقي ما لأجل تعديل رأيه وسلوكه فالهدف من وراءه هو الإقناع باستعمال آليات متعددة من بينها السخرية، فهي تحمل قيمة حجاجية كبرى إذ إن المتكلم يقول كلامًا مضحكًا لكنه مناقضٌ لما قاله فيحمل من وراءه معنى أو معاني أخرى، وهذا ما يزيد من القوة الحجاجية للسخرية كونها كلاما غير اللغة الطبيعية العادية، فمن الممكن أن يمدح الساخر وهو يريد الذم، أو يمزح في موضع الجد، أو يضحك في موضع البكاء...

ففي الحجاج تكون السخرية سلاحًا ناجحًا لأنه كفيل بجعل الضاحكين في صفك قادرين على تقبل كل ما يصدر عنك وهنا تظهر العلاقة الواضحة بين هذين القطبين المتجاذبي الأطراف (الحجاج- السخرية)، فلا يوجد خير من الضحك للإقناع. فبإمكاننا تمرير العديد من الرسائل والحجج المراد توصيلها إلى المتلقي بأسلوب مرح ممتعٍ مقنعٍ في الآن نفسه.

فالسخرية << سلاح جوهري للإستراتيجية الحجاجية لأنه يجعل المتلقي متواطئًا ويجبره على قطع نصف الشوط للانخراط في الطرح، فالمتهكم لا يتهكم إلاَّ للإيحاء بالحقيقة>>.[1]

وتقوم هذه الأخيرة على التناقض أو المفارقة بين معنيين (المباشر، الضمني) <<فهي منهج جدلي يقوم على توليد الثنائيات لذلك اعتبرها "صامويل جونسون" شكلاً خطابيًا يكون فيه المعنى مناقضًا للكلمات>>.[2]

[1]– جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، 1982، ص: 356.
[2]– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء-المغرب، 1989، ص: 94.

في الحجاج تقوم السخرية على الظهور بمظهر إعطاء الكلمة للخصم وعلى الاستهزاء به لإظهار مدى عبثية أفكاره وشناعتها ولذا غدت السخرية من بين الأدوات الحجاجية المفضلة فهي تختلف عن غيرها من الأدوات، إذ تكسر الروتين الطبيعي للكلام << فترقى بالفكاهة إلى المستوى الأكثر ذكاءً ولباقة، فتجعل لها معنى وتعطيها قدرة خاصة على أن يكون لها هدف. وأن تخدم هذا الهدف. وأن تحتال لتحقيقه...>>.[1]

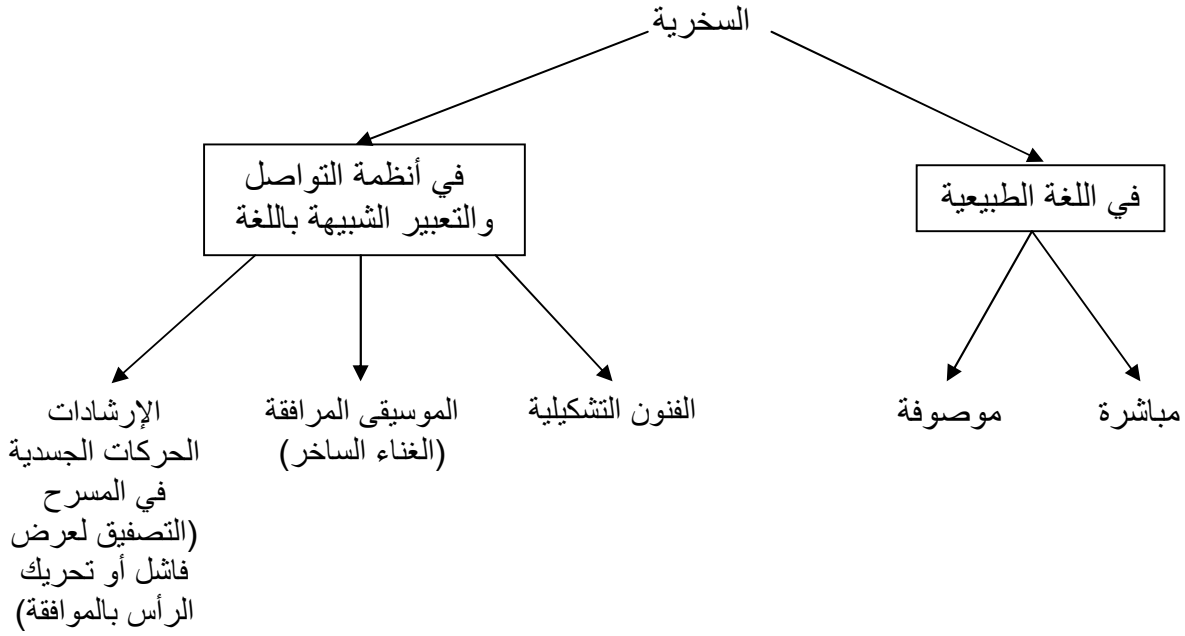
وإذا كان الحجاج يقوم على الجدلية بين الأفكار فهو يسعى إلى إثبات فكرة في مقابل أخرى فإن السخرية هي واحدة من الوسائل التي يتحقق من خلالها هذا المفهوم فمدارها هو <<التعارض أو التناقض بين ما نفكر فيه حقيقة وبين المعنى الجانبي للخطاب الذي نتلفظ به>>.[2] فتعطي السخرية معاني مضاعفة وتفتح الباب للعديد من التأويلات حيث أن الملفوظ الساخر

يتشكل داخل الذات المنزاحة عن تلفظها وعلى هذا فالأثر المفارق حجاجيًا يحدث لدى المتكلم ازدواجية تتأرجح بين القول ومناقضته بشكل متزامن، ويولد من نفس الكلام معنى مفارقًا ناجمًا عن قيمتين حجاجيتين متعارضتين. تخرقان مبادئ الانسجام الخطابي>>.[3] فالساخر عند إصداره لملفوظة فإنه يريد من خلالها معنى آخر غير الذي قاله بقصدية معينة

يريد تبليغها من وراء خطابه الساخر فعند القول: ما ألطف هذا الشخص– فإن تأويلها يكون بقلب المعنى بقولنا: ما أبشع هذا الشخص وهذا هو المراد فيصل المعنى بقوة حجاجية أكبر.

[1]– حامد عبده الهوَّال: السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، صك 16.
[2]- حمو الحاج ذهبية: البعد التداولي للسخرية في الخطاب القصصي الجزائري، مجلة الأثر، ص: 19.
[3]– أمينة الدهري: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، ص: 27.

وتتجسد السخرية في أشكال متعددة منها ما هو لغوي ومنها ما هو غير لغوي، مثل الرسم الكاريكاتوري وكذلك في العرض المسرحي فإن فهم المخاطب يكون فهمًا آنيًا كتحريك الرأس أو تغير ملامح الوجه (تقطيب الحاجبين) وهذا لا يتوفر في السخرية الكتابية ويمكن توضيح هذا من خلال المخطط الآتي:



المبحث الرابع: المفارقة

كما ذكرنا سابقا بأن السخرية عادة ما ارتبطت بهذا المصطلح، وهناك من يجعلهما مصطلحاً واحدًا والسبب عائد إلى ترجمة المصطلح، <<حيث يجد الباحث اضطرابا وإشكالية في ترجمته إلى العربية IRONY إذ تمت ترجمته أحيانا بالسخرية وأحيانا أخرى بالمفارقة>>.[1]

ويعتبر هذا المصطلح دخيلاً على الثقافة العربية وهذا ما يذكره "محمد العبد" في قوله:<<ولم أجد فيما وقع بين يدي من مصادر عربية قديمة لغوية وبلاغية من ذكر مصطلح المفارقة>>[2]، إلا أن هناك مصطلحات قريبة منها أو تصب في سياقها ولئن لم تذكر هذه الكلمة في تراثنا اللغوي والبلاغي والنقدي لأنها ترجمة لمصطلح غربي إلاَّ أن هناك مصطلحات قاربت المصطلح منها التعريض والتشكيك والتشابهات وتجاهل العارف، وتأكيد المدح بما يشبه الذم وتأكيد الذم بما يشبه المدح>>.[3]

[1]– ينظر: نجاة علي: إشكالية المصطلح والترجمة، المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2009، ص: 25.

[2]– محمد العد: المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط: 1، 1994، ص: 23.

[3]– محمد سليمان: ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار البازوري العلمي للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ص: 187.

ولهذا سنحاول التعرف على ماهية المفارقة في الثقافة الغربية من خلال مجموعة من التعريفات لأعلام غربيين:

يذكر "ميويك" أن المفارقة <<هي فن قول شيء ما دون أن يقال بشكل فعلي، وهو فن يكتسب تأثيره مما يكمن تحت السطح>>[1]، ونفس الشيء يذهب إليه "نورثروب فراي": <<نظام من الكلمات يتجنب القول الصريح وينكر المعنى الواضح لما يقال>>.[2]

ونفهم من التعريفين أن المفارقة تنشد الغموض وهي بحث عن ما وراء المعنى.

ويرى "رولان بارث" <<أنها شكوك تتحول إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة ومن شأن هذا القلق إبقاء تلاعب الرموز>>.[3]

وتعريف "بارث" يؤكد أن المفارقة قائمة على التلاعب بالدلالات وإلى الشك المستمر في المعنى والمقصود ممَّا يبقي تعدد الدلالات قائماً في القراءة والتلقي.

أما "آلان رودي" فيذكر بأنها:<<ليست رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف بل مسألة صورة مزدوجة على صفحة واحدة>>[4]. وهذا أقرب تعريف للمفارقة الأدبية.

واعتبر "شليجل" المفارقة مبدأ الفن وجوهره <<فهي المحور الأساسي للفن وهي التي تشكل طبيعته ومعناه الأقصى ولذلك فهي ليست حالة عرضية للفنان، بل هي الجرثومة الحيّة القصوى لكل فن ،وعلى الفنان أن يبذل كل جهده ليذيب الفن في المفارقة حيث أنها ذروة

[1]– المرجع السابق، ص: 186.
[2]–نورثروب فراي: تشريح النقد، تر: محمد عصفور، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، عمان، 1991، ص: 50.
[3]– علي قاسم ال :بيدي: درامية النص الشعري الحديث، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط: 1، 2009، ص: 304.
[4]– المرجع نفسه، ص: 304.

موضوعية للفنان وهي التصالح بين الأضداد>>[1]، بمعنى أن المفارقة هي أسلوب الفنان الأساسي والموجود فيه طبيعة باعتباره فنان لا إنسان عادي للوصول إلى غاياته العظمى من فنِّه وباعتبار هذا الفن رسالة سامية.

ومن أبلغ التعريفات ما يذكره "توماس مان" بأن المفارقة <<هي ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق>>.[2]

وهذا يوضح ما للمفارقة من أهمية في إحداث المتعة من خلال إضفاء لمسة الضحك والفكاهة التي تزيد من جمالية التلقي.

وهذا ما يؤكده أيضا "ماكس بيروم" بقوله:<< إن المفارقة أسلوبياً تعني إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً>>[3]

ومن خلال التعريفات السابقة المختلفة والمتباينة يقدم "خالد سليمان" جدولاً يسترجع من خلاله هذه التعريفات ليتمكن من العناصر المشتركة ومنها ما يلي:[4]

-معجم أكسفورد المختصر: المفارقة تعبير عن معنى المعنى بلغة نقيضه.

-البلاغيون الجدد: المفارقة صيغة من الصيغ الثلاث:

- الباث يقول شيئاً بينما هو يعني شيئاً آخر.

[1]-رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، تر: مجاهد عبد المنعم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ج: 2، ص: 586، نقلا عن حسن حمّاد: المفارقة في النص الروائي نجيب محفوظ نموذجاً، ط: 1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص: 37.

[2]- دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط: 2، 1987، ص: 126.

[3]- المرجع نفسه، ص: 63.

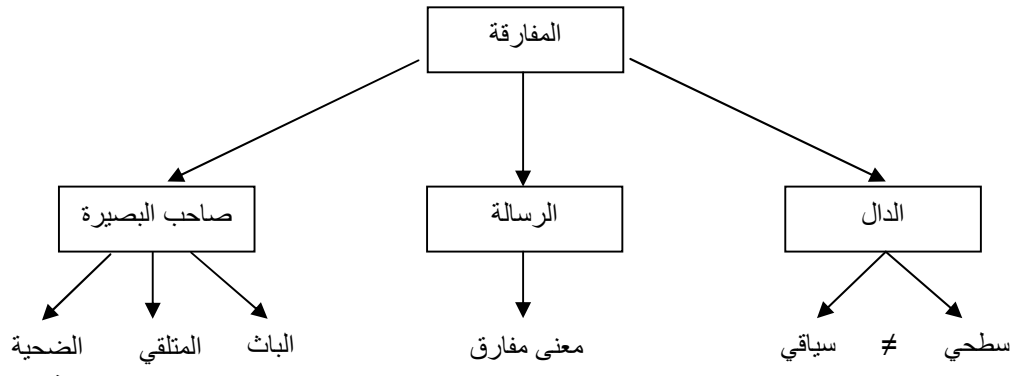
[4]- ينظر: خالد سليمان، المفارقة والأدب، دراسة في النظرية والتطبيق، دار الشرق، عمان، ط: 1، 1999، ص: 18.

- الباث يقول شيئاً آخر يفهمه المتلقي.
- الباث يقول شيئاً، بينما يقول في الوقت نفسه شيئاً آخر.

ويتوصل "خالد سليمان" من هذا الجدول إلى عناصر مشتركة بين التعريفات هي:

- أنّ الدال له مدلولان السطحي هو المعجمي، وسياقي يكون ضده ونقيضه.
- الرسالة وهي ما تحمل من دلالات مفارقة للدلالات المعجمية.
- صاحب البصيرة: هو الذي تحقق لديه المفارقة ويكون أحداً أو أكثر الأطراف الثلاثة: الباث – المتلقي– الضحية.

ويمكن توضيح هذه العناصر من خلال المخطط التالي:



كما تعرفنا على مفهوم المفارقة في الثقافة الغربية نحاول رصد هذا المصطلح عند العرب من خلال مجموعة من التعريفات:

يذكر "ناصر شبانة" بأن المفارقة <<انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات، وهي بهذا المعنى تبعث على تعدد الدلالات وتعطي الحرية للقارئ

من خلال منحه صلاحيات أوسع>>.[1] أي أنها تبحث على تعدد الدلالات وتعطي الحرية للقارئ في التأويل وفك الشفرات التي يصنعها صاحب المفارقة.

وعن تعدد الدلالات تذكر "سيزا قاسم" أيضاً بأن المفارقة <<طريقة لخداع الرقابة، حيث أنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة>>.[2]

كما تقوم المفارقة على التنافر والعلاقة الجدلية بين المعاني، وهذا ما يؤكده "علي عشري زايد" بقوله: <<المفارقة هي تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض>>.[3]

وتربطها "أمينة رشيد" بالموقف من الحياة فهي في حد ذاتها عبارة عن مجموعة من المفارقات <<نظرة إلى العالم وموقف من حقيقة الأشياء>>[4].

ويرى " محمد العبد" أن المفارقة << أداة أسلوبية فعَّالة للتهكم والاستهزاء>>[5]، حيث تؤدي المراد من العمل الأدبي بطريقة هزلية فكاهية.

وتربط "يمنى العيد" التأويل بالمفارقة فهو يرتكز على مفهوم المفارقة بين الكلمات والأشياء أو بين اللغة باعتبارها "تعبير يتوسل الملفوظات الصوتية وبين الواقع بما يعنيه من وجود محسوس وتجربة معيشة، وعليه فإن محتوى العمل الأدبي هو مجرد تصور ولا يمكن للحقيقة التي يتبنى

---

[1]. ناصر شيانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: 1، 2002، ص: 46.
[2]. سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مج: 2ع:2، 1995، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص: 143.
[3]. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط: 5، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008، ص : 130
[4]. أمينة رشيد: المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول، مج:1، عدد: 4، 1993، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص: 157.
[5]. محمد العيد: المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط: 1، 1994، ص: 18.

العمل الأدبي معناها إلاّ أن تكون نسبية، لذا فالمعنى من هذه الوجهة مفتوح على متعدد ربما اللامحدود أو على اللامعنى"[1] فالمفارقة تقوم على الحقيقة النسبية المتغيرة من شخص لآخر ومن مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان أيضاً وهذا الاختلاف هو مكمن الجمال فيها.

ومن الباحثين الذين حلّلوا هذا المصطلح وأعطوه أهمية كبرى، الباحثة "نبيلة إبراهيم" فهي ترى بأن المفارقة "تعبير بلاغي يرتكز أساساً على تحقيق العلاقة الذهنية النغمية الشكلية، وهي لا تتبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات فتكون بذلك طابع غنائي أو عاطفي ولكنها تصدر أساساً عن ذهن متوقد ووعي شديد بما حولها".

فهي تحتاج إلى فطنة وذكاء من طرف العناصر المشاركة في إنتاج المفارقات بمختلف أنواعها وأشكالها، وكذلك تلقيها وتحقيق المغزى والمراد منها.

وتضيف أيضاً بأن هذه الأخيرة <<كلام سطحي يستخلص من المعنى الثاني الخفي من المعنى الأول السطحي>>[2]، وهذا ما يؤكد الذهن المتوقد والوعي الشديد الذي تصدر عنه المفارقة.

وتتحدد المفارقة عندها وفق ما يرى بعض الدارسين من خلال عناصر أربعة:[3]

1-وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد، المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه.

2-إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص، إذ لا يتم التوصل إلى فهم المفارقة إلاّ بملاحظة هذا التعارض أو التناقض.

---

[1]. يمنى العيد: فن الرواية العربية، دار الأدب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت.ط)، ص: 41

[2]– المرجع نفسه، ص: 198.

[3]– نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، مجلد: 7، ع: 3،4، القاهرة، 1987، ص: 133.

3-غالباً ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة، وقد يصل الأمر إلى حد السذاجة والغفلة.

4-لا بد من وجود ضحية في المفارقة.

ونفهم من هذا أن المفارقة تقوم على التلميح والتعارض، وكلما كان حضور هذين العنصرين أكبر كلما كان التهكم والاستهزاء بالضحية أشنع، بالتالي تزداد المفارقة شدةً ويزداد أثرها وجماليتها على المتلقي.

وتبقى هذه التعريفات وغيرها وجهات نظر ساهمت في فهم هذا المصطلح وحاولت الإمساك ببعض أطرافه، إلاّ أنها لا تتفق على تعريف واحدٍ؛ نظراً للامتداد التاريخي لكلمة "مفارقة" وهذا ما يجعلنا نقرُّ بما قاله "نيتشه": <<ما لا تاريخ له لا يمكن تعريفه، أما ما يملك تاريخاً طويلاً فإن تعريفه يكون من الصعوبة بمكان، لهذا السبب وغيره نجد مفهوم المفارقة غامضاً غير مستقر، ومتعدد الأشكال، فكلمة "مفارقة" لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة، ولا تعني في قطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا في الشارع ما يمكن أن تَعنيه عند باحث آخر>>.[1]

ونفس الشيء يذهب إليه "سليمان خالد" بقوله: <<فالمفارقة تستعصي على التعريف الواحد الذي يجمع مفاهيم الأدباء والنقاد لها أو يضم كل أنواعها ودرجاتها، ناهيك عن أساليبها وأثرها في العمل الأدبي>>.[2]

[1]– دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص: 129.
[2]– سليمان خالد: نظرية المفارقة، أبحاث اليرموك، مجلد: 9، ع: 2، 1991، ص: 57.

ونجد أن بين مصطلحي "المفارقة" و"السخرية" تداخل كبير وذلك عائد إلى الترجمة كما ذكرنا سابقاً، في حين نجد فرقا بينهما وذلك من خلال قصدية كل منهما وهذا ما تذكره "نبيلة إبراهيم": <<السخرية هجوم متعمد على شخص يهدف سلبه كل أسلحته وتعريته من كل ما يتخفى فيه ويتحصن وراءه>>[1] أي أنها استهزاء مباشر بالطرف الآخر أو بقضية معينة، أو موقف ما.

<<أما سخرية المفارقة فلا تعني الهجوم كما تفعل السخرية المجردة ،كما أنها لا تعتمد تعرية الشخص المهاجم من ادعاءاته وأسلحته بهدف كشف حقيقة داخله، وإنما يظل صاحب المفارقة على خلاف ذلك شريكاً كاملاً للضحية في مأساتها ومحنتها>>[2]. فالاستهزاء في المفارقة يكون بدرجة أخف مما هو في السخرية.

وتضيف: <<ليس في المفارقة شخص ثانٍ يهاجم على نحو سافر كما يحدث في السخرية بل هناك موضوع يحتاج إلى التأمل وإلى الرثاء الممتزج بالضحك>>[3].

فالساخر يدعو من خلال سخريته إلى التهكم والوصول بالمسخور منه إلى أشد درجات الاستخفاف والإهانة وهذا بدرجة أقل في المفارقة.

ومن هنا نستنتج أن السخرية تختلف مع المفارقة في المقصدية، فالأولى تقصد إلى النقد اللاذع المباشر في حين تهدف الثانية إلى تعرية موضوع ما بطريقة أخف غير مباشرة، ويمكن القول بأن كل مفارقة تتضمن سخرية وليس كل سخرية تتضمن مفارقة، وبهذا تكون المفارقة أعم وأشمل والسخرية أشد وأوضح.

[1]– نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص: 210.
[2]– المرجع نفسه، ص: 215.
[3]– المرجع نفسه، ص:نفسها.

الفصل الثاني

الحجاج الساخر في نصوص الكاكي الذهبي 2011

الفصل الثاني:الحجاج الساخر في نصوص اللكاكي الذهبي 2011

المبحث الأول:ملخص المدونة

تتكون المدونة من 300 صفحة مقسمة على أربعة نصوص مسرحية صادرة عن المهرجان الوطني الثقافي لمسرح الهوَّاة مستغانم، وهي النصوص المتوجة في مسابقة الكاكي الذهبي، والتي تكتسي أهمية كبيرة على حد قول السيد: "بودان محمد" المدير الفني للمهرجان: <<وبعد مرور عقود من الزمن جاءت مسابقة الكاكي الذهبي التي كانت ثمرة لجهود متواصلة من قبل أجيال من أجل ترك ولو القليل في رفوف المكتبات للمهتمين بأبي الفنون، المسابقة فضاء مفتوح إلى كل من له قلم يختزن مسرحاً يعبر من خلاله عن ما يراه مناسباً للبشرية، ومنها حاولنا طبع هذه النصوص لإثراء الحقل المسرحي>>.[1]

سنحاول فيما يأتي تقديم ملخص لكل نص من هذه النصوص المسرحية:

أولا:المسرحية الأولى: كح وفوت...مسرحية هزلية على الرشوة–لعلي ناصر.

الشخصيات:

- الصافي: .....الراوي.
- رشيد: .....الزوج (صاحب المطعم).
- بسمة: .....الزوجة.
- رفيق: .....الولد (عائلة المطعم).
- الهادي: .....الولد (عائلة المطعم).

[1]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، محافظة المهرجان الوطني الثقافي لمسرح الهواة مستغانم، تيسير للنشر، 2012، ص: 3.

- نزيهة: .....البنت (عائلة المطعم).
- فيصل: .....الموظف.
- مخطار: .....رئيس البلدية.
- عامر: .....المقاول
- اليائس: .....البطال.
- رابح: .....إسكرو

مع ثنائي عازفان: – شاب على آلة البوق (Trompette) – والبنت بطبل (دربوكة صغيرة).

تتحدث هذه المسرحية عن ظاهرة الرشوة التي تفشت وبكثرة في أوساط المجتمع، ويظهر ذلك ومن الوهلة الأولى عنوانها "كح وفوت" هذه العبارة التي تستعمل في المجتمع الجزائري والتي تعني أنه لا يمكنك المرور لأي مكان لقضاء مصلحة ما أو تنفيذ معاملة معينة إلاّ إذا قدمت مقابلاً لذلك، تدور أحداث المسرحية داخل مطعم معروف بمطعم أسماك القرش.

كما يقول الراوي: <<السماسريا والتجّار خاص للمستورد وبارونات الشكارة خاص للمقاول وذئاب الإدارة>>.

يقع هذا المطعم تحت مسكن عائلي حيث تتكون العائلة من الزوج رشيد والزوجة بسمة وهما القائمان على المطعم، لكن دورهما الأساس تمرير الملفات والتعامل بالرشوة من خلال تعريف الشخصيات المشهورة ببعضها، وأيضاً الولد رفيق الذي يتعاون مع الأب والأم، أما نزيهة التي تدرس القانون والولد الهادي الشخصية المتدينة فهما يرفضان ما يحصل داخل المطعم، وكذلك

شخصية لها دورها الفعّال في التعريف بمجريات الأحداث وهي شخصية الراوي الذي يقول في بداية المسرحية: <<أنا الراوي ما جئت نحكي قصيدة ولا نمدح تاريخ أجدادي...نحكي على رأيي لي تلف وخلاني في مدينة نمشي ونخرف، نحكي على الوقت والرشوة إليِّ عمت وإليِّ طيحتني حتى أنا في الفخ.

تبدأ المسرحية بحوار يظهر رفض نزيهة للرشوة ومحاولة كل من الأب والأم ورفيق إقناعها بأن الجميع أصبح يتعامل بها:

- نزيهة: أنا ما ناكلش
- رشيد: خليها...خليها تحلم وعليك بالصبر تعيا وتاكل>>.[1]
- رفيق: المستحيل على القاريين مثلك.
- بسمة: خليها تروح تقرى بلاك في طريقها طيح في escro يقريها.
- رفيق: (بسخرية) أختي تمشي على القانون!
- بسمة: إلي يمشي بالقانون في هذا الزمان يكمل أيامه حفيان..[2]
- رشيد" ..عمت ورهي مفتاح يحتاجوا الغاني والفقير.
- نزيهة: الفقير مدها كي كانت رخيصة وادفعها باش يخدم كواغطه ويعطيها...اليوم القليل وين يطيق عليها!؟ كانت أقبض تتقهوى تحمم...فاكهة وشكولاطة

[1]– المصدر السابق، ص: 12.
[2]– المصدر نفسه، ص: 14،15.

للأولاد...بورسة للمسعدة...شكارة لقضاء الحاجة...اليوم رجعت شانطاج...وغدوا؟[1]

وهناك شخصية سي فيصل والذي ترغب العائلة في مصاهرته من أجل مصالح مادية وهذا ما يظهر من خلال الحوار التالي:[2]

- بسمة: اتقدم أولدي، البنت مقيومة من نهار 4 x 4 والفيلة بوها دولة ويفورني من الخزينة.
- رشيد: أفرح أفرح زواجك عندي يستر علينا وانعيشوا حتى حنا مع أصحاب البارود والكارابينة.

ويصل التعامل بالرشوة إلى حد بيع ساحة المدينة (ساحة الشهداء) ومحاولة سي فيصل ورشيد وبسمة إقناع رئيس البلدية بذلك بحجة القضاء على البطالة:[3]

- رشيد: سي فيصل يعني يتكلم معك على فكرة إلى تحل بيها مشكلة البطالة.
- فيصل: المشروع يحتاج قطعة أرض.
- رئيس البلدية: الأرض ساهل مكاش مشكل.
- فيصل: المشروع يحتاج ساحة المدينة.
- رئيس البلدية: هذه التالية ما سمعتهاش احكيها...احكيها.

[1]–السابق، ص: 16،17.
[2]– نفسه، ص: 25.
[3]– نفسه، ص: 41.

وتدور بقية الأحداث حول المزايدات على ساحة المدينة من طرف المقاولين واستخدام مجموعة من المعاملات الفاسدة، هذه المعاملات التي اقتنع بها في الأخير حتى الهادي ونزيهة الرافضان لها في البداية، خاصة بعد دخول شخصية رابح (escro) الذي تعرّف على نزيهة وغيَّر أفكارها وهذا ما يظهر من قول الراوي:

<<في ليلة ونهار سي رابح ارجع من أهل الدار...اتوسعت العائلة وراه واقف خدَّام...بنفاق وحب المال اسحر الأولاد...نزيهة دارت الحجاب والهادي اقلع اللحية وراه في المطعم خدَّام>>.[1]

وحتى الراوي لم يسلم من تلك المعاملات فتم إشراكه هو الآخر فيها من خلال أخذ أوراقه بحجة أخذه للحج: +<<تشوفوا أعلاش جاني سي رابح للمطعم بعد الفخ إلي دارو الي الولد الي قال تربا في حجري وشمشي...ناس هذا المطعم في الفساد تعجبّ والشيطان ويستحي يعتّب...>>.[2]

وتنتهي المسرحية ببيع ساحة المدينة وتحويلها إلى ورشات بناء وإسكات أهل المدينة بالمال طبعاً :<<وكي انتشر الخبر ولحڤوا الجيران واجبد الشكارة من السيارة وقال لهم بسم الله عاشورا ليكم هذا العام...استمرت العملية بفرحة وشيء ماكان>>.[3]

ويقف الراوي متعجباً من حال هؤلاء البشر الذين يتفننون في التلاعبات بعقول الناس البسطاء ويذكر في ختام المسرحية:

[1]– المصدر السابق، ص: 82.
[2]– نفسه، ص: 48.
[3]– نفسه، ص: 100.

<<لا تسألوا الشيخ على هذوا...هذوا ما يجمعوا ما يبانوا وهذوا شيوخ الجنون إلي يفسروا هكذا ڤالوا ...ولا تقولوا شيخ بلا شيخ ما يسجي حكاية...أنا شيخ الشيوخ ودروني حكاية...هذو جنون لعبهم سماوي يضحكوا على الطالب وينكروا الوالي...ما يقدرلهم غير إلي فوقهم ربنا العالي...>>.[1]

ثانيا:المسرحية الثانية: انتحار كاتب– لقبة أحمد

تتكون المسرحية من سبعة مشاهد، وهي تحمل قضية مهمة ألا وهي تهميش المبدع في مجتمع لا يحترم الفن بصفة عامة والأديب بصفة خاصة، فهي مسرحية نقدية تتحدث عن كاتب مسرحي رافض لمعاملة المحيطين به والذين لا يقدرون موهبته وهذا ما ذكره المؤلف: <<تتناول هذه المسرحية النقدية رؤيا سيكولوجية لأبعاد شخصية المبدع في تناول انعكاساتها على ذاتيته الإبداعية، وأثر المجتمع في صنع تلك الذاتية، بحيث يظهر للآخرين في صورة غرائبية تنهج مسارات عشوائية رافضة مخالفة للواقع الاعتيادي بالقوة والإمكان>>.[2]

ويقر المؤلف أنه يهدي هذا العمل إلى كل البؤساء في هذا العالم وهذا يدل على شخصية ذات وعي وحس ساخر ناقد يحمل رسالة ما.

شخصيات المسرحية:

- الكاتب.
- زوجة الكاتب.

[1]–نصوص الكاكي الذهبي 2011، محافظة المهرجان الوطني الثقافي لمسرح الهواة مستغانم ص: 101.
[2]– المصدر نفسه ،ص: 106.

- صديق الكاتب.
- شبح المرأة (المرأة الشبح).
- مدير المسرح.
- الناقد الصحفي.
- الطبيب النفسي.
- الصحفي 1.
- الصحفي 2.

المكان: تدور أحداث المسرحية في مكتب مدير المسرح وبعدها في المصحة النفسية، وكذلك المنزل.

يظهر الكاتب في بداية المسرحية فرحاً متحمساً وهو في مكتب مدير المسرح ليعرض عليه مسرحيته التي بذل فيها جهدّا كبيراً.

- الكاتب: (مسترسلاً) آه ليتك تدري!!! ليتك تدرك كم تعذبت من أجل كتابتها...أتصدقني؟ إنني أريد إنهاء كتابتها لأعتزل الكتابة نهائياً...وللأبد...أتمنى أن أنهيها قبل أن أصاب بالجنون...[1]

وتظهر ثقة الكاتب بموهبته:

[1]– المصدر السابق، ص: 109.

- الكاتب: (مسترسلاً في الكلام وهو في قمة الفرح) بكل تأكيد...فأنا فخور جداً...بل أنا في قمة السعادة والحبور،...إن هذا النص من أروع ما أبدع عباقرة الدراما منذ عصر سوفوكليس...إنّه عصارة الإبداع الإنساني...[1]

وفي المقابل نجد استهزاء مدير المسرح من الكاتب والتقليل من قدرته وموهبته:

- مدير المسرح (جانباً مع نفسه) يا له من ثرثار...يدعّي أنه عبقري وهو لا يدرك أنه على حافة الجنون أجل...أجل...إن بوادر الجنون بادية عليه...[2]

وهذا الأمر جعل الكاتب يمل من الكتابة:

- الكاتب (ينهض من مكانه غاضباً): لقد سئمت من هذه المهنة المتعبة والشاقة...(بانفعال شديد) سأطلق الكتابة والإبداع للأبد...سأعزف عن المسرح وعن الفن وعن الكتابة. وعن كل ما له صلة بالفنون سواء من قريب أو من بعيد.[3]

وهذا كله نتيجة المعاملة السيئة والتهميش في مجتمع لا يولي أهمية للكاتب ولا للكتابة ولا يقدر من يحمل رسالة. وبعد استهزاء مدير المسرح المتكرر من الكاتب يقرر هذا الأخير فسخ العقد الذي بينهما:

[1]–السابق، ص: 110.
[2]– نفسه، ص: 111.
[3]– نفسه، ص: 111،112.

- مدير المسرح (موضحاً) أنت تدرك أن هناك عقد يربطنا...أو بالأحرى أنت مرتبط بعقد مع مؤسستنا...أليس كذلك؟؟؟
- الكاتب (غاضباً) إذن فلنفسخ هذا العقد حالاً...للنقض العهد...[1]
- الكاتب (غاضباً): لن تراني هنا مجددًا...لن أعود إلى هذا المكان ما حييت.

ويظهر الكاتب في موقف آخر مع زوجته التي تمثل الشخصية الرزينة التي طالما تهدئ الكاتب وتقف معه:[2]

- الكاتب: (وكأنه يتذكر شيئاً ما): أرادوا مني أن أكون آلة في أيديهم أقول ما يريدون...وأكتب ما يملون.
- الزوجة (مقاطعة): فمن هؤلاء؟ ومن تقصد؟
- الكاتب (وهو يسترسل غاضباً): إنهم يسعون لمصادرة فكري...إنهم لا يكفّون عن إزعاجي.[3]
- الزوجة (مقاطعة): ومن هؤلاء؟ أتقصد رجال الصحافة؟
- الكاتب (موضحاً): ليت الأمر توقف عند هذا الحد...بل الجميع...النقاد، رجال الصحافة، مدير المسرح، مسؤول العروض، وحتى الذين لا دخل لهم...بل حتى زملائي وأصدقائي...[4]

[1]– المصدر السابق، ص: 112.
[2]– نفسه، ص: 115،116.
[3]– نفسه،ص:نفسها.
[4]– نفسه،ص:نفسها.

يتضح من هذا أن الكاتب يتعرض للمضايقة والسخرية من جميع الأطراف حتى المقربين له وهذا ما زاد من غضبه وملله من الكتابة وجعله يتخلى عن موهبته التي لم يقدرها أحدٌ من المحيطين به.

وما يميز الكاتب هو أنه يجعل من شخصياته حزينة كئيبة وتكون نهايتها الموت وهذا ما يتضح من خلال كلام صديقه له:[1]

- الصديق (يغضب): أنت تدعي عدم الفهم...إنما عليك أن تكون أكثر واقعية فهمت؟ كفاك من المأساوية والحزن كفانا من التراجيديا...انظر إلى الحياة بمنظار جميل كن جميلاً ترى الوجود جميلاً.
- الكاتب (موضحاً): وهل الواقع يتناقض مع الموت...أليس الموت والموت شيء واحد...إنهما لا ينفصلان...

ويصاب الكاتب بنوبة عصبية يرى فيها كوابيساً وأشباحاً وهنا تظهر شخصية المرأة الشبح والتي قتل خطيبها فتظهر في حوارية معه:[2]

- الكاتب (وهو يهدئها): اهدئي...اهدئي
- (وهو يواسيها): أنا أدرك جيداً ما تعانيه من ألم وعذاب...أنا أشفق لحالك كثيراً...صدقيني ..ولكن...

[1]– المصدر السابق، ص: 121.
[2]– نفسه، ص: 125.

- شبح المرأة (مقاطعة): كيف؟ تشفق على حالي...ولسبب تافه تقتل حبيبي خطيبي في أوج عنفوان شبابه؟؟؟ ثم تقول أنك تشفق على حالي !!! أأنت واع ما تقول.
- الكاتب (وهو ينهض من مكانه متجهاً نحوها بغضب): لم يكن السبب تافهاً كما تظنين بل كما تتصورين...كلاّ لقد كان سبباً كافياً لقتل عشرة رجال...لا ...لا بل مائة رجل...لا...بل ألاف الرجال أو أكثر.

ويظهر الكاتب في حوار آخر مع الطبيب النفسي:[1]

- الكاتب (مسترسلاً): الجمال لا يدركه إلا من كان ينظر ببصيرة الخيال وروح الفنان، وملكة الإبداع!!!
- الطبيب النفسي (مقاطعاً): أتتحدث عن الموت وتقول جمال؟!!! أترسم الجنائز والمقابر وتقول فن؟!! أتكتب عن المآسي والأحزان والدموع وتقول إبداع ؟!!
- الكاتب (وهو يصرخ): لقد تفحصت كل شيء من حولي فلم أجد غير الموت والخراب.
- (وهو ينهار): لم أعثر على براعم الجمال...كنت أفتش عن ينابيع الحياة ولم أجد إلاّ الجثث المتعفنة!!! لم أعثر إلاّ على هياكل القتلى وعويل الأرامل ودموع اليتامى...

كل ما أصاب الكاتب كان بسبب مكبوتاته منذ الطفولة التي عادت ليظهر أثرها في كتاباته المليئة بالحزن والأسى والموت:

[1]–السابق، ص: 130.

- الكاتب (بحرقة وألم): حطموا ألعابي كلها...وأحرقوا مدرستي...اغتالوا معلمتي المسكينة أمام عيني...سال دمها ودياناً أمام أعيننا ونحن صغاراً لن أنسى أبداً ذلك المشهد الفظيع.[1]

ويخاطب الطبيب النفسي قائلاً:

- الكاتب (مسترسلاً في الكلام): أنت لم تعرف الخوف طيلة حياتك...أنت لم تكن تنام على أزير القنابل أنت لم تعرف الحرب لم تتذوق مرارة اليتم...لم تر أمك تذبح أمام عينيك...[2]

وفي المشهد الأخير يُتوج الكاتب بأكبر جائزة في الإبداع الأدبي والفني والجميع يبحث عنه لمحاورته لكن بعد ماذا بعد أن صار مجنوناً.

- الزوجة: انتم لا تملون أبداً...أنتم دائماً هكذا...تجرون وراء الأحداث وتستبقونها...ماذا تريدون من زوجي؟ أما يكفيكم أنه صار مجنوناً بسببكم؟[3]

وتصرح الزوجة لرجال الصحافة:

- "الزوجة (وكأنها تعلن عن سر كبير): لقد أسرلي بأنه سيكتب آخر نص...

لقد قال بالحرف الواحد:

أعدك بأنني سأموت بين صفحات دفاتري"[4]

وهكذا تنتهي المسرحية بانتحار الكاتب لقد كانت الشخصية الأخيرة التي تقتل من طرفه.

---

[1]– المصدر السابق، ص: 131.
[2]– نفسه، ص: 133.
[3]– نفسه، ص: 136.
[4]–نفسه، ص: 137.

ثالثا:المسرحية الثالثة: فجرو أفول– لنورجاي علاشٌ

شخصيات المسرحية:

- الغريب: رجل اسمه زفير لقب بالغريب وهو من عشيرة آل جواد عاد إلى العذراء لتحرير أهلها من العبودية وهو حكواتي أيضاً.
- سراب: حارس الذاكرة، حافظ حديث النبي المنسي.
- المرشد: الكاهن العظيم يحاول القضاء على دين إله النور.
- الداهية: مستشار الكاهن الأعظم.
- شديد: ابن عم غريب.
- حطام: كان كاهناً يخدم معبد الإله إزري ثم طرد لأنه أحب أمة تدعى خانة.
- رماد: عبد، ينظم الشعر أوشك سيده على قتله ولكن غريب استطاع إنقاذه.
- زئير: زعيم قطاع الطرق، ثم أصبح عبداً.
- تاج الملوك: ابنة المرشد، كبير الكهنة، أميرة العذارى، خادمة معبد الإله إزري، في غاية الجمال، وقع في حبها شديد غريب، زئير.
- لهوف: سيد رماد أراد قتل عبده ولكن غريب اشتراه منه.

الشخصيات التي تذكر في الحوار:

- العفريت: ابن إله الظلام.

- النبي المنسي: نبي نساه قومه كان يدعو إلى عبادة إله النور وهو حافظ كنز الأولين الكتاب المقدس.
- نبال: زعيم آل جواد.
- خانة: أمة، خادمة تاج الملوك، وقع في غرامها حطام.

تتكون هذه المسرحية من خمسة فصول مقسمة إلى مجوعة من المشاهد المعنونة، وتدور أحداثها في معبد الإله ازري، إله الظلام والعفاريت وتعتبر شخصية غريب الشخصية المحورية، فقد جاء لتخليص أهل المدينة العذراء من العبودية والظلم الذي مورس عليهم من طرف خدمة المعبد (المرشد، الكاهن الأعظم، والعفريت...) وكذلك الحفاظ على الكتاب المقدس كتاب إله النور، حيث كان على اتفاق مع سراب بالعودة إلى العذراء فيظهر غريب وهو يبحث عنه:

- الغريب: سراب، سراب أين أنت يا سراب؟ اذهب إلى العذراء مدينة أجدداك، سألحق بك عن قريب هذا ما قاله سراب، تعاقبت الأيام والليالي تسابق الشمس والقمر في السماء ولم يظهر سراب بعد.[1]

ويدافع غريب في مواقف عديدة عن المستضعفين ويسخر من الإله إزري:

- الغريب: وأنت يا إله أتسمع صرخات العبيد؟ طبعاً لا صمٌّ . بكم. عميٌّ، عفواً عفواً أيُّها الإله إن كنت أسخر منك ولكني قد جننت، نعم جننت فأنا أخاطب الحجر، نعم أنت حجر.[2]

[1]– المصدر السابق، ص: 145.
[2]– نفسه، ص: 146.

ويشفق غريب على العبيد ويستغرب من المعاملة القاسية التي يُعاملونها من طرف خدمة المعبد:

- الغريب: عجباً منكم يا أهل العذراء لقد حرمتم كل شيء على العبيد.
- سيد رماد: إنها رغبة الآلهة، النبل لا يحيا إلاّ بوجود العبودية.

ودائما يسعى غريب إلى مساعدة العبيد ففي مشهد يظهر غريب وهو يريد اشتراء عبد من سيده لأجل تحريره بعدما أراد هذا السيد قتله:[1]

- الغريب: حسناً. حسناً إن قتلت هذا الرجل ستخسر عبدًا وتفوز بذنب عظيم، أمّا إن قبلت أن تبيعه لي فستربح الكثير من النقود وتقي نفسك من الذنوب.
- سيد رماد: هذا العبد ليس للبيع.
- الغريب: حتى وإن أعطيتك ألف قطعة فضية.

لقد كان هدف غريب هو تحرير العبد وهذا ما يظهر من خلال حواره مع سراب:

- الغريب: إنّي أعلم يا سراب

سنحرر العبيد.

إن كانت لديّ سبعة أرواح لضحيت بها من أجل تحرير العبيد.[2]

- سراب:[3] إنك مستعدٌ للموت إذًاً.

[1]– المصدر السابق، ص: 149.
[2]– نفسه، ص: 150.
[3]– نفسه، ص: 154.

- الغريب:[1] أجل. أنا لا أخشى الموت.

والذي يعرف الحديث المقدس كنز الأولين هو سراب:[2]

- الغريب: لا تخف يا سراب. سأحصن قلبيا بحديث النبي المنسي.

هلا علمتني الحديث المقدس.

- سراب: بالطبع. الحديث المقدس، حديث السلف، حديثاً يعمي أبصار الجان ويمنعهم من التجسس عليك.

ونلاحظ غريب في مشاهد عديدة ينصت لكل شخصية من الشخصيات محاولًا مساعدتها فيظهر في مشهد مع حطام:[3]

- حطام: همومي وردة أسقيها بالدموع دموع لا يراها إلاّ الظلام. همومي اخترت أن أعيش معها.
- الغريب: قل لي يا حطام، قل لي كيف تحول الكاهن الكبير خادم المعبد إلى حطام ما الذي حدث؟
- حطَام: الغرام يا غريب، الغرام غرام محرم لم تباركه الآلهة والبشر.
- الغريب: ثم ماذا جرى يا حطام؟ تكلم.
- حطام: ما أجمل الحب إن كانت السماء تباركه وترعاه ولكن ماذا إن كانت المعابد والأعيان تبغضه.

[1]– المصدر السابق، ص: نفسها.
[2]– نفسه، ص: 155.
[3]–نفسه، ص: 156،157.

ويظهر غريب في مشاهد عديدة وهو يريد إقناع أهل المدينة بأنهم يعانون الظلم وأنه سيحررهم من العبودية مع سراب:[1]

- الغريب: وهل تعرفون من هو سراب؟
- رجل من أهل المدينة: نعرفه جيداً إنه مشعوذ إنسان شرير.
- الغريب: ماذا سراب مشعوذ، إنسان شرير، الأشرار يقطنون داخل أسوار هذه المدينة، بل شجاعتكم، تختبئون في دياركم بقتل العبيد وتعذيبهم.

ويحس خدمة المعبد بأن غريب أصبح يشكل خطراً بأفكاره التي يبثها في المدينة:[2]

- الداهية: أعلم أيُّها المرشد. الغريب. الغريب.
- المرشد: نعم، إنّه زفير حفيذ نبال. الغريب يشكل خطراً علينا

إنه يدعو الناس إلى عتق العبيد. ويهين ديننا.

ونجد غريب في ثنايا المسرحية يطرح العديد من الأسئلة الفلسفية:

- الغريب: ألا وجود في هذه الدنيا لقوة تدعو إلى الخير.

ألا وجود في هذا الوجود لقوة تعاقب الظالمين وتآزر الضعفاء.

أجبني يا سراب. أجبني.

أخلق الإنسان ليكون ظالماً أو مظلوماً؟

[1]– المصدر السابق، ص: 164.
[2]– نفسه، ص:180،181.

هكذا هناك من يتحول إلى عبد وهناك من يقتل وكل خيار أصعب من الآخر، فنجد زئير مخاطباً غريب:

أنجوت من الموت وسقطت بين أيدي العبودية.[1]

وكذلك هناك من مات من أجل الدعوة كما يقول الغريب:

كل نفس ذائقة الموت.

سراب ضحَّى بحياته من أجل الدعوة.[2]

وهكذا نجد غريب أحياناً يحاور الشخصيات وأحياناً أخرى يحكي حكايات عن المدن التي تعرضت إلى الظلم في التاريخ (العنقاء. المدينة المحروسة) وذلك لأخذ العبرة وللعودة إلى إله الأجداد والعيش بحرية والتخلص من قهر وهيمنة العبودية.

- الغريب [3](في سرد لقصة أهل العنقاء):

نهاية هذه القصة يعرفها الجميع.

إنّنا لا نعلم كيف تولد المدن والأمم.

لكننا نعلم كيف تموت.

السيوف، الدماء، الحريق، صرخات الغزاة تتعالى فوق رؤوس الفارين، الشجاعة تموت تحت أقدام الغدر والجبن يختبئ تحت جثث القتلى.

[1]– المصدر السابق، ص: 198.
[2]– نفسه، ص: 199.
[3]– نفسه، ص: 263.

وتنتهي المسرحية بتنفيذ خطته وفتح أسوار المدينة والقضاء على خدمة المعبد وتحرير العبيد، وذلك مع الاتفاق مع حطام فتجده يفتخر بالنصر في آخر المسرحية:

- الغريب: اقتلوهم جميعاً. اقتلوا النبلاء، لا ترحموا من لا رحمة له.

إني أرى نيران الحرية إنّي أرى نيران الحرية.

أيها العبيد إنَّه...يوم النصر.

إنه يوم النصر.

إنه فجر العبيد. إنّه فجر العبيد.

لقد أفل الصنم. لقد أفل الصنم.

ونجده يخاطب الصنم:[1]

أتسمع أيُّها الصنم؟ أتسمع هذا الصمت؟ إنه صمت القبور صمت لا يسمع إلاَّ الشعور.

وهكذا يكون للعبيد فجر جديد وهو فجر الحرية.

وأفول الصنم وبطشه وقهره للبشر.

[1]– المصدر السابق، ص: 265.

رابعا:المسرحية الرابعة: النصر المتفجر– مسرحية تاريخية في ثلاثة فصول لـ قاسمي جمعة.

شخصيات المسرحية:

- محمد.
- ماري: حبيبة محمد.
- الضابط: أب ماري.
- بلقاسم: صديق محمد.
- أم محمد.
- الشيخ.
- الحارس.
- الجنديان.

تروي هذه المسرحية التاريخية معاناة الشعب الجزائري مع الاستعمار الفرنسي لأجل افتكاك حريته من العدو الظالم الذي عاث في الأرض فساداً. وقصة حب ماري ابنة الضابط الفرنسي، ومحمد الشاب الجزائري المجاهد، الذي ترفض أمه علاقته بها كما أن ماري مساندة لحق الشعب الجزائري في حريته وترفض ما تفعله فرنسا وهذا ما يظهر من خلال الحوار التالي:[1]

- الأم: مازال راك تدور مع هذيك الفرنسوية...؟

[1]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 279.

- محمد: يما، قولتلك راهي تعاون فينا ملي عرفتها في المدرسة وهي قدامي...وتكره فرنسا كيما حنا...
- الأم: راهي تخدع فيك...توصل قاع سرارك لباباها...
- محمد: لا، هي إنسانة طيبة وصادقة، ماشي كيما باباها...

ويخرج الجميع في مظاهرات لتتحول بعدها القرية إلى دمار وجثث في كل مكان، مما جعل محمد يتراجع عن حبه لماري لأنها فرنسية.

- محمد:" فقدت الثقة فيها...(متأسفاً) واش دارو فينا اليوم يبقى في التاريخ، المجزرة هذه عطاتلي درس...بلقاسم خويا خذيت قراري...مانوليش للور...فقدت الثقة فقاع الريحة تاع فرانسا..."[1]

ويظهر في حوار مع ماري:[2]

- محمد: هذه أنت...واش راكي جابة عندي.
- ماري: حبيت نشوفك، تقلقت عليك بزاف.
- محمد: تقلقت عليا!!...درتو رايكم فينا وجيتي تسقسي عليا...

روحي بعديني...مانيش حاب نشوف وجهك ... اخطيني.

وتظهر ماري متأثرة بما فعله محمد الذي أنكر العشرة وما فعلته من أجله:[3]

[1]– المصدر السابق، ص: 283.
[2]– نفسه، ص: 284.
[3]– نفسه، ص: 285.

- واش بيه تبدل! حبيت نفهمو...(تسكت قليلاً) نسا العشرة اللي بيناتنا؟ خليت بلادي، وتبعت فيه، نسيت روحي ونفسي، وقفت قداموا، راح يجندوه في الحرب مسحت اسمو...واش نزيدلو؟

وتتأزم الأحداث حين يكتشف الضابط علاقة ابنته بمحمد وهذا ما يتضح من خلال حواره مع الحارس:[1]

- الضابط: شكون هذا الكلب إلي راهي تحبه؟
- الحارس: على حساب ما سمعت، هو محمد...وكان يجي هنا...
- الضابط: الكلب...دوك فهمت علاش كان يدور بين رجليا...

والطفلة هاذي تجيب لي الهم والعار.

ويدخل الضابط في صراع مع ابنته:

- الضابط: راني حاصل فيك بصاح لغلطا فيا، لو كان خليتك عند يماك في باريس، ما تترباش تربية خامجة...[2]

وتبدو ماري شخصية قوية لا تبالي بكلام والدها وتواصل تحديها:

- ماري: إلي تديره ماعلابالیش بيه...يا اللي ما عندوش قلب...محمد اللّي نحبه راجل ونص...فيه روح النضال...فيه قوة الشخصية، في دمو تسري روح إنسانية عميقة.[3]

---

[1]–السابق، ص: 286.
[2]–نفسه، ص: 287
[3]– نفسه، ص: 288.

وبعد اعتقاد محمد بأن أمه استشهدت يكتشف أنها لا تزال على قيد الحياة بفضل مساعدة صديقه بلقاسم لها الذي يسانده في كل الظروف:[1]

- محمد: عندك الحق، بصح يما...يما يا بلقاسم مانيش قادر نصبر عليها...ملي ماتت.
- بلقاسم (مقاطعاً): واش بيك يماك...راهي حيّة...

الأم التي تمثل أم المجاهد الجزائري حائرة بين حب الوطن وحب الولد وهذا ما يظهر من خلال حوارها مع ابنها:[2]

- محمد: يما. أعضاء الحركة كلفونا بمهمة لازم ننفذوها اليوم...باش نبينو للأعداء...مهما يديروا لنا ما نفشلوش...وعرفنا دوك اللي راح بلقوة يولي بلقوة.
- الأم: وليدي، راني خايفة ما توليش.
- محمد: ماتخافيش يا يما، مازال الوطن يسحقنا، لازم نردوا الثار لشوهدة إلي قتلوهم اليوم.
- الأم (تبكي): ربي يوفقكم يا ولادي (تعانقهم) الله يبارك لكم فالأعمال تاعكم...

ويُعتقل محمد من طرف الجنود الفرنسيين ويدخل في حوار مع الضابط:[3]

- محمد: حقنا ما يروحش باطل وبلادنا ما نخسروهاش...رايحة تولي لولادها ويعيشو في حرية وأمان...

---

[1]–السابق، ص: 289.
[2]– نفسه، ص:291 .
[3]–نفسه، ص: 294.

- الضابط (بغضب): الجزاير فرنسية حبيتو ولا كرهتو...اسكت عليا...

وتنتهي المسرحية نهاية مأساوية حيث يطلق الضابط رصاصة على محمد وتصاب ماري بنفس الرصاصة ويموت الضابط أيضاً من طرف بلقاسم الذي فقد الجميع:

- بلقاسم: واش بقالي يا...علاش. علاش ياربي، راحو حبابي، أهلي وصحابي، علاش ياربي...[1]

وتظهر الأم في آخر مشهد وهي في غاية الحزن بعد أن أخبرها بلقاسم باستشهاد ابنها محمد الذي ضحّى بنفسه في سبيل وطنه:

- الأم: محمد مات قتلو وليدي، قتلوه...(فتزغرد بكل ما أوتي ثم تبكي) مات وليدي شهيد في سبيل بلادو، مات كيما حاب يموت...ربي يرحمك يا وليدي...[2]

فهي تشعر بنشوة النصر والفخر بالابن الشهيد والحزن على فقده في الآن ذاته.

[1]–السابق، ص: 295.
[2]– نفسه، ص: 296.

المبحث الثاني: حجاجية الأفعال الكلامية الساخرة في النصوص:

أولا: الفعل الكلامي

لقد كان ينظر للغة على أنها وسيلة للتواصل بين الأفراد وأن هذا دورها الأساسي، غير أن "أوستين" جاء برأي مغاير فرأى أن وظيفة اللغة الأساسية ليست إيصال المعلوماتوالتعبير عن الأفكار << إنما هي مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أفعال ذات صبغة اجتماعية>>.[1]

فأهمية اللغة عنده لا تقتصر على إحداث التواصل فقط بل تحويل الأقوال إلى أفعال <<فالمقصود بأفعال الكلام الملفوظات المتحققة فعلاً من قبل مستعمل معين للغة وفي موقف معطى محدد>>.[2]

ولا يمكن الحديث عن هذه النظرية دون التذكير بالدور الذي قام به "سيرل" أثناء تصنيفه للأفعال الكلامية، فقد لاحظ/أن هناك أقولاً تؤدي إلى وقوع أفعال مخالفة لما تدل عليها بنيتها اللغوية>>.[3]

وهنا تكمن قوتها الحجاجية في علاقتها بالسخرية لأن هذه الأخيرة كما ذكرنا سابقاً تقوم على المفارقة بين المعنى الظاهر والباطن. وقد رأى "سيرل" أن القائل:[4]

---

[1]–عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 1، 2003، ص: 155.

[2]– نوري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراءات، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 2009، ص: 27.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: نفسها.

[4]– ينظر: آن روبول وجاك موشلار، تر: سيف الدين دعقوش ومحمد الشيباني، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط: 1، 2003، ص: 262-263.

- إما أن يقول شيئاً وهو يقصد شيئاً آخر مختلفاً عن المعنى المستفاد من الجملة (الاستعارة).
- وإما أنه يقول شيئاً وهو يريد أن يقول شيئاً آخرا (الاستدلال والأفعال اللغوية غير المباشرة).
- وإما أن يقول شيئاً يطابق بالضبط ما يستفاد من الجملة.

فالعناصر الثلاثة الأولى تمثل أفعالاً كلامية غير مباشرة وذلك لعدم وجود تطابق بين البنية اللغوية والفعل المتحقق والعنصر الرابع يمثل الأفعال الكلامية المباشرة.

الفعل الكلامي المباشر:

عرف الفعل الكلامي المباشر بأنه: <<الفعل الذي يتلفظ به المتكلم في خطابه وهو يعني حرفياً ما يقول وفي هذه الحالة فإن المرسل يقصد أن يتيح أثراً إنجازياً على المرسل إليه ويقصد أن ينتج هذا الأثر من خلال جعل المرسل إليه يدرك قصده في الإنتاج>>.[1]

فالمرسل يقول ما يريد من المرسل فعله مباشرة فيكون صريحاً واضحاً مثل: افتح الكتاب، اجلس...

ولم يهتم "سيرل" بهذا القسم من الأفعال الكلامية بل اهتم بقسم الأفعال الكلامية غير المباشرة.

[1]– عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 135.

الفعل الكلامي غير المباشر:

فالتأويل الكافي لجمل اللغات الطبيعية يصبح متعذراً إذا اكتفينا بما تحويه الصيغة من معلومات وأبرز مثال على ذلك المثال المشهور: هل يمكنك أن تناولني الملح؟ والتي ظاهرها استفهام، ولكن دلالتها هي الطلب والالتماس وليس الإجابة بنعم أو لا.[1]

فيرى "سيرل" أن هذه الجملة تتكون من عملين أو فعلين هما:[2]

- الالتماس: عمل أولي (مقصود / دلالة غير مقصودة).
- الاستفهام: عمل ثانوي (غير مقصود/ دلالة حرفية)

فالفعل الكلامي غير المباشر يقف على الدلالات الباطنية التي تتحدد من خلال السيَّاق وجملة الظروف التي تحيط بالخطاب.

<<وهكذا يجتمع التأدب الرهيف، والتهكم الماكر، وتتكون طبقة مهمة لهذه الحالات عند أولئك الذين يتلفظ أحدهم بجملة يريد أن يقول بها بالضبط ما يقول، ويريد أن يقول كذلك شيئاً آخر>>.[3]

فبعض الكلام يقوله المتكلم ويريده هو، وكثير من الكلام ينطق به بينما يريد به معاني خفّية والتي يعنى بها الخطاب الأدبي خاصةً.

[1]– ينظر: عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص: 164.
[2]–آن رويول وجاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ص: 268
[3]–فرنسوازأرمينكو: المقاربة التداولية، تر: سعيد علوس، مركز الإنها القومي، (د.ط، (د.ت.ط)، ص: 71.

<<فليس التلفظ بالخطاب فعلاً صوتياً فحسب بل هو فعل لغوي فهناك أعمال لا يمكن إنجازها إلاّ من خلال اللغة، وهذا ما يجعل الخطاب فعلاً>>.[1]

فاللغة غير المباشرة أكثر تعقيداً من اللغة المباشرة فمن منظور "سيرل" المشكل الذي تطرحه اللغة غير المباشرة هو التالي:[2]

كيف يمكن أن يقول شيئاً ويريد أن يقول هذا الشيء، ويريد كذلك قول شيء آخر؟ وكيف يمكن لمستمع فهم فعل اللغة غير المباشرة، بينما ما يقصده يدل على شيء آخر؟ ويصبح المشكل أكثر حدة، عند "سيرل" بحكم أن بعض الجمل مستعملة بشكل عادي وعرفي للتعبير عن مطالب غير مباشرة.

فتتجاذب الخطاب في هذه الحالة أطراف متعددة تزيد من عمق الدلالة وهروب المعني وتزيد بذلك من متعة القراءة والتلقي وهذا ما نعثر عليه في نصوص الكاكي الذهبي باعتبارها خطاباً أدبياً بالدرجة الأولى ثم خطاباً مسرحياً يحمل خصوصية ويتميز بتمثل الأفعال على الخشبة ممَّا يزيد من جماليته من جهة وتوسع دائرة المشاركين في إنجازيته فهو خطاب مضاعف يفتح الباب على مجموعة قراءات وتتقاطع فيه مجموعة من التخصصات سواء لغوية أم غير لغوية (ديكور، ألوان، موسيقى...). وبالعودة إلى النصوص تتبدى مجموعة من الأفعال الكلامية الساخرة:

[1]– عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص: 74.
[2]–فرنسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ص: 71.

ثانيا: نماذج من المسرحية الأولى: كح وفوت

1-الاستفهام:

وهو آلية كلامية يستخدمها المتكلم ضمن العملية التحاورية لأجل الكشف عن ما يجول في ذهن المتلقي، فله الأهمية الكبرى وتكمن أهميته <<في الدور الذي يؤديه في عملية التواصل بين البشر ووظيفته التبليغية والحجاجية>>.[1]

وصاحب الاستفهام في كثير من الأحيان وخاصة في مجال الأدب لم يقصد الحصول على جواب وإنما كان يريد الوصول إلى هدف معين ويحقق بالتالي أفعالا كلامية مباشرة أو غير مباشرة وسنحاول رصد بعض الاستفهامات الواردة في المسرحية وتصنيفها من خلال ما يلي:

الأفعال الواردة	نوعها	دلالة القوة الإنجازية
رشيد: أعلاش نحرم البلاد من الشكاير المعطلة؟ ص: 10	غير مباشر	غرضه السخرية من نظام الحكم ومن الواقع الذي تسبب في تعطيل الأموال (ومخلين الزوالي بلا خدمة يعاني).
نزيهة (مع رفيق): وين الحيلة؟ وين الجديد؟	غير مباشر	تعجب نزيهة مما يحصل من معاملات داخل المطعم فهي تمثل شخصية

[1]-تاغش عيدة، أسلوب الاستفهام في الأحاديث النبوية في رياض الصالحين، دراسة نحوية بلاغية تداولية، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2012، ص: 22-23.

المزايدة على واش؟ ص: 13		منشغلة بالدراسة وتتميز بالنزاهة.
الراوي: كيف انقلب الزمان يا رحمان؟ كيف الرجل ارجع على شط البحر يبكي والأم تحلّ فيه لا يمشي؟ ص: 27.	غير مباشر	سخرية من الواقع الذي تغيرت فيه المفاهيم فالغرض منه الإخبار لأجل الاستهزاء والفضح.
رشيد: نجيك للدار؟ ص: 45	مباشر	فاستفهام رشيد غرضه السؤال عن مكان لقائه مع رئيس البلدية
رشيد: (متساءلاً عن الشيخ) كي دعوته هذا...؟ ص: 49	غير مباشر	السخرية والاستهزاء من الشيخ
رفيق يخرج مع الراوي ورشيد يواصل مع رابح.. وين نلقوا هذا ليسكرو (esco) ص: 51	مباشر	استفهام مباشر غرضه السؤال عن مكان تواجد هذا المجرم

رفيق:عن المقاول بنى صالة (Salle) خاصة غير للأعراس...! نزيهة: Il est sérieux? ص: 64	غير مباشر	الغرض من استفهام نزيهة هل انت متأكد، هو الشك في كلام رفيق عن المقاول وعدم تصديقها له وبالتالي الاستهزاء منه من خلال سؤالها.
الهادي: (بسخرية) أنتم إلى تفرزوا ما بين الحلال والحرام...؟ ص:65	مباشر	سخرية الهادي مباشرة من عائلته التي لا تفرق بين الحلال والحرام وتتعامل بالرشوة

2-التوجيهات والأوامر:

الأفعال الواردة	نوعها	دلالة القوة الإنجازية
"كح وفوت"	غير مباشر	عنوان المسرحية عبارة عن أمر وهو لا يقصد القيام بالأمر. وهي عبارة تستخدم في المجتمع الجزائري والتي تعني أنه لا يمكنك المرور لأيِّ مكان لقضاء مصلحة ما إلاّ إذا قدمت مقابلاً أي رشوةً فحمل هذا الفعل الكلامي الساخر قوة حجاجية ألقت بظلالها على كل المسرحية .
رشيد: قلوا اصدر قرار يسمح للمرتشي والسارق يجبدوالشكايرويخدمو الوطن (بسخرية): اجبدووتقدمو ما عليكم ذنب الحاكم كريم وربي غفور رحيم، وإليِّ كلى البارح، يتقرع اليوم. ص: 10.	مباشر	سخرية مباشرة من الأوضاع وفساد المعاملات وذلك من خلال إيراد لفظة (بسخرية) مع أفعال الأمر.

نزيهة (مع الأم): كملتو؟...مابقى حال رفيق (بسخرية): خفوا...لها الجامعة تغلق ص: 19	مباشر	استهزاء رفيق من أخته نزيهة ومن الجامعة التي تدرس فيها.
بسمة: المفاجئة غدي نكونا مع القاويين أعطيه الخبر...آرشيد أعطيه... بسمة: أخلعه....اخلعه بالفرح علينا وعليه... ص:22	غير مباشر	لقد أنجزت بسمة فعلاً كلامياً غير مباشر من خلال فعل الأمر "اخلعه" أي اصدمه وهي لا تقصد الصدمة بل أن يفاجئه الأب بخبر سعيد.
بسمة: offaire كبيرة غير اخدمو المير يدخل فيها... بسمة: زيروه راه موالف ياكل ص: 34	غير مباشر	تقصد بسمة من وراء هذا الفعل الضغط على رئيس البلدية من أجل المشاركة في المعاملات الفاسدة وهذه سخرية من المسؤولين الذين يتولون المناصب من أجل الفساد.

رفيق: سي رابح اسقها من كأس الرشوة ص: 83	غير مباشر	استهزاء من نزيهة فهو يطالب من رابح أن يعلّم نزيهة كيف تتعامل مع الرشوة بطريقة غير مباشرة واستعمل فعل الأمر اسقها ليدل على أن الرشوة أصبحت معاملة عادية سهلة تُسقى.
الهادي (على اليائس): اخرج راك مخمر اخرج راك في مكان خاص أيا اخرج اقبل ما نلغى يجو يرفدوك. ص: 98	مباشر	هذا الفعل طرد مباشر لليائس الذي تطاول على الهادي بقوله لكلام حقيقي عن المعاملات السيئة التي يقوم بها (سخرية منه).
المقاول: يكفي يعطيكم الصحة جمعو انتعشوا. ص: 98	غير مباشر	فمن خلال هذه الأوامر أراد المقاول تهدئة الأوضاع داخل المطعم.

3-الإخباريات:

الأفعال الواردة	نوعها	دلالة القوة الإنجازية
الراوي: أنا ما عندي حل بغيتك بالحكاية معي تتمتع ص: 7	مباشر	غرضه مباشر وهو لفت انتباه القارئ لقراءة المسرحية والتمتع بالحكاية التي سيرويها الراوي.
رفيق: الشعبة التي تدرسها أختي تبغي الطهارة والاستقامة ص: 11	غير مباشر	غرضه الاستهزاء من نزيهة ومن الشعبة التي تدرسها في زمن لا طهارة ولا استقامة فيه.
نزيهة: القانون هو القانون. ص: 11	مباشر	فمن خلال هذه الكلمة المكررة من طرف نزيهة استطاعت الرد على أخيها رفيق الذي استهزأ بها فتستطيع بذلك محاججته من خلال دفاعها عن القانون.
بسمة: بنتي يليق لهل escoيفورماتي (formater) القانون من رأسها...! رفيق (بسخرية): اختي تمشي على القانون...	غير مباشر	هي سخرية مباشرة من نزيهة ومن القانون الذي تدرسه من طرف الأم ورفيق وذلك لأجل تغيير قناعتها والسير في طريق المعاملات الفاسدة

بسمة: إلي يمشي بالقانون في هذا الزمان يكمل أيامه حفيان ص: 15		التي تقوم بها العائلة.
رفيق (وحده): كحة بكرسي للي بقى يفوت هاني...! ص: 21	غير مباشر	لقد أنجز رفيق فعلاً كلامياً غير مباشر وهو التهكم والسخرية من أصحاب المناصب وهو أنهم لم يتولوها لأنهم جديرين بها بل لأنهم قدَّموا رشوةً مقابلها.
نزيهة: دولة توكل ربي...! رشيد (بسخرية): مشي قوة إيمان...خوف من الشيطان. ص: 22.	مباشر	تحمل عبارة "خوف من الشيطان" فعلاً كلامياً مباشراً وهو السخرية من الدولة.
بسمة (مع رفيق): أرواح نقدم ليك سي رابح الأستاذ في الرشوة والخيال...إلي في راسو ما يعلم بيه تائب ولا شيطان...الأسرار إلي عنه يخاف منه القاضي والحاكم	غير مباشر	أنجزت الأم بسمة فعلاً كلامياً غير مباشر وهو السخرية من الحاكم والقاضي في عدم قدرتهم كشف المعاملات الفاسدة داخل المجتمع.

اليائس: أنا محقور لا خدمة لا حرقة ص: 93	غير مباشر	هي سخرية من واقع ظالم تفشت فيه مظاهر الاستعباد والقهر وأكل القوي فيه الضعيف فأصبح الفقير يتخبط بين خيارات صعبة قاهرة لأجل البحث عن لقمة العيش.

ثالثا :نماذج من المسرحية الثانية: انتحار كاتب

الكاتب جالس في مكتب مدير المسرح، وهو يبدو في قمة السعادة والغبطة والفرح بعد إنهاءه للمسرحية في حوار مع مدير المسرح:[1]

- الكاتب (فرحاً): أظن أنّي سأنهي قريباً تلك المسرحية التي أخذت منّي وقتاً طويلاً.

إلى غاية قوله:

- مدير المسرح (مستفزاً): فهل يوجد هناك مشاهد للفظائع والقتل والدماء في مسرحيتك هذه؟؟؟ أقصد...هل هناك موت وتقتيل ومآسي.
- الكاتب (منتقضاً): لا يمكنني أبداً أن أطلعك على هذه الأمور هذه أسرار المبدع ولا دخل لك أنت فيها...إنها أسرار تهمني أنا وحدي فقط...أنت لا دخل لك فيها...أفهمت؟

[1]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، محافظة المهرجان الوطني الثقافي لمسرح الهواة مستغانم، ص: 109.

لقد أنجز مدير المسرح فعل الاستهزاء بالكاتب وأنجز الكاتب فعلاً حجاجياً من خلال ردّه على مدير المسرح باستعمال القوة اللفظية من خلال الاستفهام (أفهمت؟) والتي تمثل ردّا لاذعاً بين غضب الكاتب من مدير المسرح الذي ينقص من قيمة عمله بالتدخل في تفاصيل خاصة بالمبدع، إذن نجد الفعل الكلامي يتجسد بمستويين:

المستوى الأول: قول مدير المسرح أقصد...هل هناك موت وتقتيل...والذي تشكلت فيه الأفعال التالية:

- فعل القول: الذي يجسده المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي للجملة
- الفعل المتضمن في القول: إن الجملة السابقة الذكر تتعدى تقرير الحقيقة إلى فعل التهكم والسخرية والإقلال من شأن الكاتب وعمله.
- الفعل الناتج عن القول: يتجسد في المثال عن طريق توليد فعل كلامي آخر بعناصر مطابقة للأول.

وهذا ما يشكل المستوى الثاني من الفعل الكلامي ،ويتجلى الفعل الكلامي الثاني في قول الكاتب:[1] إنها أسرار تهمني أنا وحدي فقط، أنت لا دخل لك فيها...أفهمت؟ وعناصره هي:

- فعل القول: الجملة بمستوياتها: الصوتي والتركيبي والدلالي.
- الفعل المتضمن في القول: وهو فعل الرد على المدير، فالكاتب لا يقرر من خلال كلامه حقيقة وإنما ينجز فعلاً هو محاججة مدير المسرح.

[1]– المصدر السابق، ص: 110.

- الفعل الناتج عن القول: والذي تجسد في رد مدير المسرح: أجل...أجل...أعرف هذا من أسرار المبدع، والذي يدل على اقتناعه بقول الكاتب وبرده القويِّ.

ويواصل الكاتب في محاججة مدير المسرح بقوله:

أنا فخور جداً...بل أنا في قمة السعادة والحبور. يغمرني فرح عارم...صدقني أنا لا أحب أن أكون مختالاً فخوراً إلى حدِّ النرجسية...ولكن الحقيقة تقال...إن هذا النص من أروع ما أبدع عباقرة الدراما منذ عصر سوفوكليس إنّه عصارة الإبداع الإنساني.

فهنا يدافع عن عمله ويؤكد على تميزه ليرد بذلك على سخرية مدير المسرح.

وفي المقابل نجد مدير المسرح لا يتوانى في مواصلة سخريته من الكاتب:[1]

- الكاتب (مبالغاً): أتدري؟ إنّه نص كامل، من حيث اللغة، الفكرة والأسلوب، بل ومن كل الجوانب...الصراع...الدراما...الحبكة...العقدة...باختصار إنه نص شكسبيري...
- مدير المسرح (جانبا مع نفسه): ...يا له من ثرثار...يدعي أنّه عبقري وهو لا يدرك أنَّه على حافة الجنون...أجل...أجل إن بوادر الجنون بادية عليه...
- الكاتب (غاضباً): اسمع...اسمع عليك أن تؤمن بفكرتي أفهمت؟ عليك أن تدرك قيمة تفكيري وتعبي أفهمت؟

[1]–السابق، ص: 111.

في هذا الحوار نلاحظ استهزاء جليا من الكاتب من خلال نعته بالثرثرة والجنون وهذا يؤكد عدم احترام مدير المسرح للكاتب وسخريته منه كما نلاحظ تكرار الكاتب للاستفهام: أفهمت؟ ونحن نعلم ما للتكرار من أهمية في تأكيد الموقف والذي يدل على إصرار الكاتب والوقوف في وجه كل من يقلل من شأن عمله، وهذه الكلمة تنجز فعلاً كلامياً قوياً يجعل من المدير يصغي إلى الكاتب ويقلل من حدَّة السخرية الموجودة لدى مدير المسرح ويمكن تحليل هذه الكلمة إلى:

إن قول الكاتب أفهمت؟ استفهام لا يريد منه جواباً ولكن هو رفض لسخرية المدير منه، فالاستفهام في هذه الحالة خرج عن معناه المباشر وقوته الإنجازية الحرفية التي تفيد طلب الجواب إلى معنى غير مباشر له قوة إنجازية مستلزمة تفيد هنا الاستنكار والاحتجاج والتي أثرت في مدير المسرح وجعلته يرد بـ:

- مدير المسرح (بهدوء): وهل بإمكاني أن أطلع على بعض تفاصيل هذا النص؟[1]

وتظهر أهمية السخرية في تبيين موقف الكاتب في حواره مع "المرأة الشبح":[2] من خلال مجموعة من الأفعال الكلامية:

- شبح المرأة (بسخرية وهي توقظ الكاتب): ها أنا قد جئت لزيارتك ألا ترحب بزيارتي؟!
- الكاتب (منتبها): أنا لست في حاجة إلى زوَّار إني منهمك في عملي ألا ترين أنِّي أكتب.

[1]– المصدر السابق، ص: 111.
[2]– نفسه، ص: 122.

- شبح المرأة (وهي غاضبة): ماذا جنيت من كل أفعالك ماذا جنيت من غطرستك وجنونك قل؟ ها أنت الآن سخرية أمام الجميع...أليس كذلك؟
- الكاتب (وهو غاضب): لا حاجة لي في الآخرين... أفهمت؟ أنا لا أهتم لأحد.

يمكن تحليل الفعل الكلامي إلى:

المستوى الأول: قول المرأة الشبح: "ها أنا قد جئت لزيارتك ألا ترحب بزيارتي. ألست سخرية أمام الجميع أليس كذلك". إن استعمال المرأة الشبح لكلمة "سخرية" زاد من تأكيد المراد. وكذلك الاستفهامات المتكررة والتي تدل على اللّوم والعتاب ممّا شكل الأفعال التالية:

- فعل القول: الذي يجسده المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي للجملة.
- الفعل المتضمن في القول: كلام المرأة الشبح يتجاوز تقرير الحقيقة إلى فعل السخرية من الكاتب.
- الفعل الناتج عن القول: ويتمثل في ردة فعل الكاتب والتي تمثل فعلاً كلامياً مطابقاً للأول ويتجلى في قول الكاتب: (ببرودة تامة) أنا لست بحاجة إلى أحد يشفق علي...بل أحب أن يكرهني الناس جميعاً...[1]

وهذه البرودة في الرد من طرف الكاتب تحمل قوة حجاجية كبيرة في تأكيد أهمية الكاتب وثقته بإبداعه وعدم اكتراثه لما يُقال عنه وهذا مثّل المستوى الثاني للفعل الكلامي وعناصره هي:

- فعل القول: الجملة بمستوياتها: الصوتي والتركيبي والدلالي.
- الفعل المتضمن في القول: وهو فعل اللامبالاة بالآخرين.

[1]– المصدر السابق، ص: 122.

- الفعل الناتج عن القول: والذي تجسد في تعجب شبح المرأة من كلامه: "شبح المرأة (مستغربة) لم أرَ في حياتي كلها إنساناً مثلك...أنت غريب جداً في تصرفاتك وأقوالك...[1]

ويظهر الكاتب في موقف آخر وهو يفخر بعمله وبالشخصيات التي يجعلها تموت في كل مرّة والمرأة الشبح رافضة لهذا:[2]

- شبح المرأة (متوسلة باكية): كيف؟ أما يكفيك أن تقتل شاباً بريئاً...يافعاً وجميلاً ثم تجعله يشرح في المخابر كفئران التجارب...يا إلهي كم أنت قاس ومتعطش للقتل والخراب...أنت تحب أن تمثل بالجثث بعد أن تنزع منها روحها...
- الكاتب (وهو يضحك بخبث): هذا ما أملته عليَّ عبقريتي...إن الدراما هبة إلهية..يا إلهي كم أنا فخور بنفسي؟

ومن خلال الاستفهام ينجز الكاتب فعلاً كلامياً وهو المبالغة في الافتخار وغايته ليس الفخر فقط وإنما فخر متبوع بمرارةٍ، وكذلك ضحكه ليس لأجل الضحك وإنمّا للسخرية من الواقع ومن المرأة ومن الظروف التي يعيشها. ويتواصل الحوار بينهما:[3]

- شبح المرأة(مقاطعة وهي تصرخ): أنت مخطئ أنت لا تدرك حقيقة الدراما.
- الكاتب (ساخراً): هل تتفضلين يا سيدتي بأن تشرحي لي ماهية الدراما؟ هههههههه.

[1]–المصدر السابق، ص: 123.
[2]– نفسه، ص: 126.
[3]–نفسه، ص: 126.

يحمل رد الكاتب قوةً حجاجية بداية من الفعل الكلامي (ساخراً) ثم استفهامه والتي تبين استهزاء الكاتب من المرأة ومن كل من يقلل من فهمه للدراما، وضحك الكاتب ليس فرحاً وإنما ضحك عن الحالة التي آل إليها كاتب في مستواه، كاتب لم يجد من يقدِّره ويحترم موهبته وعمله الذي لم يعيه أحدٌ واستهزأ الجميع بشخصياته التي نسجها بكل عمق وثقة، فالضحك ليس لوجود نكتة أو أمر مضحك بل <<تكمن دافعية الإنسان إلى الضحك في التنفيس عن الآلام المكبوتة... ورؤية الأشياء على غير ما يعهده الإنسان...أو تفريج الكرب عن النفس وتطهير النفس ممّا علِق بها من آلام ومتاعب...ومحاولة إزالة التوترات ما استطاع لذلك من سبيل...أو التعالي فوق كروب الحياة>>.[1]

إذن فالضحك يعتبر فعلاً كلامياً ساخراً يحمل قيمة حجاجية كبيرة حيث ساهم في وصول الكاتب إلى قمة سخريته من مدير المسرح تارة ومن المرأة الشبح تارة أخرى، ومن مجتمع لا يحترمه ومن الحياة ككل.

ويظهر الكاتب في حوارية أخرى مع الطبيب النفسي:[2]

- الكاتب: فأنا دائماً كنت حريصاً على إضفاء الرونق والجمال على تماثيل الحجر وهياكل الجماد...
- الطبيب النفسي (مستغرباً): يا إلهي أكاد أجن من كلامك !!! وأين الجمال فيما تدعي؟؟؟

[1]– مصطفى السيوفي: الأدب الضاحك، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ط: 1، 2008، ص: 17.
[2]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 130.

- الكاتب (مسترسلاً): الجمال لا يدركه إلاّ من كان ينظر ببصيرة الخيال وروح الفنان وملكة الإبداع!!!
- الطبيب النفسي (مقاطعاً): أتتحدث عن الموت وتقول جمال؟!!! أترسم الجنائز والمقابر وتقول فن؟!! أتكتب عن المآسي والأحزان والدموع وتقول إبداع ؟!!!

فمن خلال الاستفاهامات المتكررة من طرف الطبيب النفسي ينجز فعلاً كلامياً غير مباشر وهو السخرية من الكاتب والتقليل من أهمّية عمله والاستهزاء بموهبته ممَّا يستفز الكاتب ويؤدي إلى انهياره تماماً:[1]

- الكاتب (وهو يصرخ): لقد تفحصت كل شيء من حولي فلم أجد غير الموت.
- (وهو ينهار): لم أعثر على براعم الجمال...كنت أفتش عن ينابيع الحياة ولم أجد إلاّ الجثث المتعفنة!!! لم أعثر إلاّ على هياكل القتلى وعويل الأرامل ودموع اليتامى...

ما يلاحظ على رد الكاتب أنه يحمل رؤيةً عميقة تعكس واقعاً صوَّره الكاتب ولم يلق قبولاً من أحد بل على العكس من ذلك كان محط سخرية الجميع حتى آل به الأمر إلى مصحّ للأمراض العقلية لينتهي به الأمر إلى الانتحار للتخلص من واقع لم يجد فيه إلاّ التهميش والاحتقار.

[1]– المصدر السابق، ص: 130.

رابعا: نماذج من المسرحية الثالثة: فجر وأفول

المثال الأول:[1]

- الغريب: سراب، سراب أين أنت يا سراب؟ اذهب إلى العذراء مدينة أجدداك، سألحق بك عمّا قريب هذا ما قاله سراب، تعاقبت الأيام والليالي تسابق الشمس والقمر في السماء ولم يظهر سراب بعد.
- (يلتفت يميناً ويساراً): سراب، سراب أين أنت يا سراب؟
- (يخطو بضع خطوات ثم يصعد فوق منبر الساحة)

في هذا المقطع أنجز الغريب أفعالاً كلامية جاءت في بنية خبرية تؤدي وظيفة تواصلية حيث استخدم المتكلم آلية النداء والغرض هو لفت الانتباه وتكراره للمنادى يدل على إلحاح غريب على وجود سراب، هذه الشخصية التي تساعده في تخليص العذراء من العبودية. مما يجعل القوة الإنجازية الحرفية تؤدي بالبنية إلى التوجيه وذلك من خلال النداء فيصنف الكلام ضمن التوجيهات.

المثال الثاني:[2]

- الغريب: وأنت يا إله أتسمع صرخات العبيد؟ طبعاً لا صمٌّ . بكم. عميٌّ (مرة ثانية) عفواً عفواً أيُّها الإله إن كنت أسخر منك ولكني قد جننت، نعم جننت فها أنا أخاطب الحجر، نعم أنت حجر. حجر حوله نفاق الأقوياء إلى إله. تكلم لما لا

[1]– المصدر السابق، ص: 145.
[2]– نفسه، ص: 146.

تدافع عن نفسك أيها الإله؟ عفواً لقد نسيت أن الكهنة والسفهاء هم من يدافعون عنك.

في هذا المقطع أنجز غريب فعلاً كلامياً ساخراً من الإله ازرى إله الظلام حيث سأل وأمر الإله ازرى بالتكلم والتكلم والدفاع عن نفسه، وفعل الاستهزاء متضمن في الأوامر التي وجهها غريب للصنم وهذا ما يجعل القوة الإنجازية الحرفية للأمر وحلَّت محلها قوة إنجازية مستلزمة تفهم من سيَّاق الكلام وهي السخرية من الإله لأن غريب جاء ليدعو إلى عبادة إله النور وإعادة الحديث المقدس ويصنف هذا الفعل ضمن التوجيهات.

المثال الثالث:[1]

(لهوف يجلد عبده رماد في ساحة المعبد تحت أنظار جماعة من أهل المدينة، يقترب من الغريب).

- الغريب: ما ذنب هذا الرجل؟
- سيد رماد: إنه ليس رجل بل هو عبد.
- الغريب: ما ذنب هذا الرجل العبد؟
- سيد رماد: إنَّه ينفر من العمل، لسانه جريء. يلقي الشعر على مسامع العبيد، يشتكي فيه من عبودية فرضها عليه الإله ازرى ويحلم بحرية لا تليق إلا بالنبلاء. الشعر لا يليق إلا بالشرفاء إنه محرم على العبيد.

[1]– المصدر السابق، ص: 147.

يحمل قول سيد رماد أفعالاً كلامية مباشرة مرتبطة بالبنية الخبرية في جمل خبرية غرضها الإخبار لذا تصنف هذه الأفعال الكلامية المباشرة ضمن الإخباريات والغرض من وراء هذا الفعل هو الاستهزاء برماد.

المثال الرابع:

<<سراب: هذه القلادة حمتك من العفريت ولكنها لم تحمي والديك لا يوجد جان ولا إنسان يستطيع حرمانك من القلادة العجيبة، ستحميك اليوم سأقص عليك قصة هذه القلادة. سأروي لك حكاية النبي المنسي. اليوم ستعلم كيف قتل أبويك>>.[1]

يمثل المقطع بنية خبرية أدت وظيفة تواصلية، أفعاله الكلامية تصنف ضمن الإخباريات بإضافة إلى بنية أخرى في قول سراب: (ستعلم) (سأروي)(سأقص) والتي تصنف ضمن الالتزامات.

المثال الخامس:

<<حطام: ما أجمل الحب إن كانت السماء تباركه وترعاه، ولكن ماذا إن كانت المعابد العامة والأعيان تبغضه. أرادوا أن يقتلوا غرامنا في مهده لكني رفضت أنقذته وخبأته في أعماقي فقدت مكانتي بين الناس. طردت من المعبد، أمّا عشيرتي فهي تكرهني كره المقتول لقاتله. ذنبي أنّي فضلت أن يموت الكاهن كي يحيا حطام>>.[2]

[1]–المصدر السابق، ص: 155.
[2]–نفسه، ص: 157.

استطاع حطام أن يبرز موقفه من خلال الفعل الكلامي المباشر. الذي جاء رد فعل على سخرية الكاهن منه بعد وقوعه في حب خانة، والذي رأى أن الحب محرّم على العبيد فهو يعبِّر عن مشاعره لغريب لذلك يصنِّف هذا الفعل ضمن التعبيرات.

المثال السادس:

<<رجل من أهل المدينة: ماذا؟ أجننت أيها الغريب نحن نخرج ونقاتل زئير وعصابته؟

رجل آخر: نحن لسنا فرسانًا أما أنت فتنتمي إلى عشيرة آل جواد، حماة المدينة لماذا لم تلحق بابن عمك شديد زعيم آل جواد؟ فلقد خرج ليقاتل قطّاع الطرق.

الغريب: إني أخوض حرباً لا يخوضها إلاّ المجانين، أحارب أهلي وعشيرتي ،حصنوا أنفسكم وراء أسوار العذراء، وراء أسوار مدينة استوليتم عليها بالغدر والخيانة. أجدادنا أغاروا على العذراء ليلاً والناس نيّام فقتلوا الرجال وسبوا النساء. لا تنسوا أن أجدادنا كانوا بدوا رحل يجوبون السهول والهضاب كالمتشردين.

وها أنتم تنعمون بمدينة لم تشيدونها بل استوليتم عليها بالغدر والسيوف>>.[1]

لقد أنجز غريب فعلاً كلامياً والذي جاء محاججة لأهل المدينة الذين سخِروا من غريب وأجداده وعشيرته (آل جواد) متضمنا أصناف متعددة للأفعال ففي قوله: (حصنوا) يصنِّف هذا الفعل ضمن التوجيهات. وفي استعماله للجمل التي تعرِّف بالمهمة التي يريد القيام بها وكذلك حالة أجداد العذراء والتي تصنف ضمن الخبريات وعبّر أيضاً عمَّا يشعر به وعن الخيار الصعب الذي يواجهه (المجانين). والذي يصنف ضمن التعبيريات، وفي استفهام الرجل لغريب

[1]–السابق، ص: 161.

فعل كلامي غير مباشر وهو السخرية من كلام غريب ومن الطلب الذي طلبه من أهل المدينة في مقاتلة زئير وعصابته.

المثال السابع:

<<رجل آخر: لقد تخلى الغريب عن بهتانه فها هو حطام يكمل الدعوة. أتخليت عن عبادة الخمر وعبادة عشيقتك خانة للتفرغ لعبادة إله النور

(يضحك الجميع)

حطام: كفُّوا عن هذا يا قوم كفُّوا إنكم في ظلال مبين

لكني لن أيأس، لن أيأس.

طغيانكم وجهلكم لن يصداني عن قول كلمة الحق>>.[1]

لقد أنجز الرجل فعلاً كلامياً وهو السخرية من حطام وذلك من خلال استفهامه، ليصنف هذا الفعل ضمن التوجيهات. وكذلك ضحك الجميع يزيد من حدة فعل السخرية وتوضح معالمه ممّا جعل حطام يردُّ بقوةٍ (كفّوا).

[1]– المصدر السابق، ص: 239

خامسا : نماذج من المسرحية الرابعة: النصر المتفجر

المثال الأول:

<<الضابط: (بصوت مرتفع) لا، في الحالات كيما هاذو ما يفيدش المنطق...، المنطق عندنا...أننا نشوفوا كيفاش نحققوا مصالحنا...(بهدوء) فهمي مليح واش نقولك...الجزائر فرنسية وتبقى فرنسية...مهما كانت الأحوال.

ماري: على حسابك رايحين تخونوا الوعد اللي اقطعتوه للجزائرين...(تنهض)

الضابط: (بغضب): واش ...واش راكي تقولي؟

ماري: أنا نشوف...أن الشعوب من حقها تقرّر مصيرها بنفسها، وعندها الحق تشارك في تسيير بلادها...>>. [1]

تظهر من خلال هذا المقطع العديد من الأفعال الكلامية غير المباشرة ففي سؤال الأب(واش...واش راكي تقولي؟) يظهر من أنه استفهام لا يحتاج إلى جواب ليخرج من معناه الحرفي وهو طلب الجواب إلى معنى غير حرفي وهو الاستنكار، فالأب يرفض دفاع ابنته عن الجزائر وطلبها منه حق الجزائريين في الاستقرار فمن استفهامه نفهم أن هناك لوم ورفض لما تقوله ابنته. ويتواصل حوارهما:

<<الضابط (بغضب): منين جبتي قاع هذه الأفكار

ماري: جبتها من راسي...(بسخرية) آه راني نخرف...؟

كيفاش منعتوا الجزائريين من ممارستهم للحق السياسي...؟

[1]– المصدر السابق، ص: 275،276.

الضابط: راكي بديتي تطلعي لي الزبل، شكون هذا الشيطان لي خربش لك في راسك؟>>.[1]

يظهر من كلام ماري فعلاً كلامياً آخر وهو السخرية باستعمال الاستفهام، وهو سخرية ممّا يفعله الفرنسيون بالشعب الجزائري ممثلين في الضابط والدها ويحمل هذا الاستفهام الساخر قوة حجاجية كبيرة والدليل على ذلك هو الرد القوي للضابط.

الفعل الكلامي غير المباشر	معناه اللفظي	معناه غير اللفظي	تصنيفه
واش راكي تقولي؟	استفهام	استنكار	تعبيريات
آه راني نخرف...؟ كيفاش منعتوا الجزائريين من تحقيق مصيرهم؟	استفهام	سخرية واستهزاء	تعبيريات

المثال الثاني:

<<الحارس: شوارع المدينة تخربت، الجزائريون خرجوڤاع...كي النسا... كي الرجال...

الضابط: واش بيهم...واش راهم حابين يديرو؟ حتى في أيّام العطل ما يخليوناش نريحو...!

(يتجه إلى الطاولة ليأخذ الهاتف) سيدي الذبانات راهي في الشوارع....!ماعلابالناش واش راهي حابة...>>.[2]

[1]–السابق، ص: 276.
[2]–نفسه، ص: 277.

من خلال قول الضابط :(الذبانات راهي في الشوارع) أنجز فعلا كلامياً غير مباشر، فالجملة هي عبارة عن جملة خبرية خرجت عن التقرير لتكون سخرية من الجزائريين ونعتهم بالذباب، وكذلك الاستفهام الذي سبق هذه الجملة (واش راهم حابين يديرو؟) الذي يحمل تهكماً واستهزاءً بالجزائريين.

الفعل الكلامي غير المباشر	معناه اللفظي	معناه غير اللفظي	تصنيفه
واش راهم حابين؟	استفهام	السخرية	تعبيريات
الذبانات راهي في الشوارع	التقرير	السخرية	تعبيريات

المثال الثالث:

<<ماري: هذا ظلم...!

الضابط: اسكتي أنت! لسانك ولا طويل...لازم يتقطع كي نرجع نتفاهموا...(للحارس)هيّا ازرب>>.[1]

نلحظ في هذا الحوار مجموعة من الأفعال الكلامية غير المباشرة ففي قول الضابط (ما ترحموا حتى الضابط) نهيٌ يدل على الممارسات التي كانت من طرف فرنسا ضد الجزائريين فلا رحمة ولا شفقة، والذي يصنف ضمن التوجيهات وكذلك عندما أمر ابنته بالسكوت فهذا الأمر يحمل رفضا واستنكارا من طرف الأب لموقف ابنته من القضية الجزائرية فهي تقف في صفِّهم وكذلك

[1]– المصدر السابق، ص: 278.

عندما قال: (كي نرجع نتفاهمو) الذي هو تقرير يحمل توبيخاً وتوعداً من طرف الأب ويصنف ضمن الالتزاميات.

الفعل الكلامي غير المباشر	معناه اللفظي	معناه غير اللفظي	تصنيفه
ما ترحمو حتى واحد	النهي	التهكم والإذلال	توجيهيات
اسكت أنت! لسانك ولا طويل	الأمر	الاستنكار	توجيهيات
كي نرجع نتفاهمو	تقرير	التوبيخ والتوعد	الإلزاميات

المثال الرابع:

<<محمد: يما راني خايف، قالت لي ماري بلادها ماريحاش توفّي بوعدها ماتمدناش الاستقلال.

الأم: مازال راك تدور مع هذيك الفرنسوية؟>>.[1]

من خلال قول الأم يظهر فعلٌ كلاميٌ غير مباشر آخر وهو لوم الابن والسخرية من ماري ابنة الضابط الفرنسي حبيبة محمد، وقد استعملت لذلك الاستفهام الذي لا ينتظر جواباً بل لأداء فعل السخرية بفعالية أكبر.

الفعل الكلامي غير المباشر	معناه اللفظي	معناه غير اللفظي	تصنيفه
مازال راك تدور مع هذيك الفرنسوية؟	استفهام	السخرية واللوم	تعبيريات

[1]–السابق، ص: 279.

المثال الخامس:

وبعد المجزرة التي قام بها الفرنسيون يصل محمد إلى قمة الغضب والسخط على كل من له علاقة بفرنسا بدءًا بماري:

<<ماري: حبيت نشوفك، تقلقت عليك بزّاف.

محمد: تقلقتي عليا؟...درتو رايكم فينا وجيتي تسقسي عليا...

روحي بعديني...مانيش حاب نشوف وجهك ...أخطيني.

ماري: واش راك تقول يا محمد ما فهمتكش؟

محمد: آه...مافهمتيش...(...)كذابة منافقة...>>.[1]

من خلال استفهام محمد (تقلقتي عليا؟) أنجز فعلاً كلامياً وهو الاستهزاء بكلام ماري (تقلقت عليك بزّاف) وأتبعه بالأوامر (روحي... بعديني) وهذا يدل على رفض كلامها معه وكذلك تعجبه من عدم فهم ماري له بقوله (آه...مافهمتيش) مواصلاً الاستهزاء بها ويردف هذا بكلمات زادت من حدة الفعل الكلامي الساخر (كذابة منافقة...).

الفعل الكلامي غير المباشر	معناه اللفظي	معناه غير اللفظي	تصنيفه
تقلقتي عليا؟	الاستفهام	الاستهزاء	التوجيهيات
روحي ...مانيش حاب نشوفك أخطيني.	الأمر	الاستهزاء والسخط على فرنسا	التوجيهيات

[1]– المصدر السابق، ص: 284.

كذابة منافقة	تقرير	السخرية والتهكم	التعبيريات
آه...مافهمتيش!	التعجب	الاستهزاء والتقليل من قيمة الكلام والشخص	التعبيريات

المثال السادس:

<<الضابط (بصوت مرتفع): اسكت ماتهدرش بزاف...قلي لوين راحت.

الحارس: نظن راحت لحبيبها.

الضابط: شكون هذا الكلب اللّي راهي تحبه؟

الحارس: على حساب ما سمعت، هو محمد...وكان يجي هنا...

الضابط: الكلب...دوك فهمت علاش كان يدور بين رجليا...

والطفلة هاذي تجيب لي الهم والعار...>>.[1]

نلاحظ أن استعمال الضابط لكلمة (كلب) وتكرارها زاد من حدّة السخرية من محمد وكذلك قوله (يدور بين رجليا) لتتضح معالم هذا الفعل الكلامي الساخر.

الفعل الكلامي غير المباشر	معناه اللفظي	معناه غير اللفظي	تصنيفه
شكون هذا الكلب اللّي راهي تحبه؟	الاستفهام	السخرية والاستهزاء	التعبيريات
الكلب...دوك فهمت علاش كان يدور بين رجليا	التقرير	السخرية والاستهزاء	الإخباريات

[1]– المصدر السابق، ص: 286.

المثال السابع:

<<الضابط: قلت لك ماتخرجيش ... ماتخرجيش ماتسمعيش، وقتلك عرفي تهدري مع...

ماري (تقاطعه): الوحش.

الضابط (يصفعها فتسقط أرضاً): وزني كلامك ...تعلمي تهدري مع...

ماري (تقاطعه): الوحش>>.[1]

نلاحظ من مقاطعة ماري لوالدها ونعتها بالوحش فعلاً كلامياً ساخراً يحمل قوة حجاجية كبيرة، إذ أن الوالد يعيد نفس العبارة ويأمر ابنته أن تتعلم كيف تتكلم معه لكنها ترد بالعكس وتتمادى وتكرّر الكلمة نفسها (الوحش) وهذا دليل على غضبها منه وممَّا تفعله فرنسا بحق الشعب الجزائري من تقتيل وتدمير وتشريد.

الفعل الكلامي غير المباشر	معناه اللفظي	معناه غير اللفظي	تصنيفه
الوحش	التقرير	السخرية والسخط	التعبيريات
وزني كلامك ...تعلمي تهدري	الأمر	الاستنكار والرفض	التوجيهيات

[1]–السابق، ص: 287.

المثال الثامن:

<<بلقاسم: هيَّا محمد في هذا الوقت يكون في بلاصتو هذاك الخبيث...لازم يخلصها غالية...>>.[1]

فمن خلال هذا الكلام أنجز بلقاسم فعل السخرية من خلال استعمال لفظة "الخبيث".

الفعل الكلامي غير المباشر	معناه اللفظي	معناه غير اللفظي	تصنيفه
هذاك الخبيث	التقرير	الكره والاستهزاء	الإلزاميات

المثال التاسع:

<<محمد (يقف): حسبالك راني خايف...لا أنت ألي راك خايف، وعلا بالك لو كان تبقى شعرة في رأسي تزعزعك...

الضابط (يصفعه): سمعتوا، شفتوا، ذبانة بين يديا جنحيها مكسرين، وتسيي زهرها (يدفعه ثم يركله برجليه).

محمد (يزحف للوراء ويتحدث بهدوء): الخوف باين في وجهك...الهبال سيطر على عقلك...حقنا مايروحش باطل، وبلادنا مانخسروهاش...رايحة تولي لولادها ويعيشو في حرية وأمان...

الضابط (بغضب): الجزاير فرنسية حبيتو ولا كرهتو...اسكت عليا...>>.[2]

[1]–السابق، ص: 292.
[2]–نفسه، ص: 294

من خلال هذا المقطع تصل السخرية إلى ذروتها وذلك لتأزم الأحداث بوصول محمد إلى يدي الضابط، فينجز فعلاً كلامياً (سمعتوا، شفتوا) ليسخر من محمد الذي لا يزال يدافع عن الجزائر. وهو أمام من يريد قتله فيشبهه بالذبابة وينعته بالكلب مرّةً أخرى ليرد محمد بقوة ممَّا يغضب الضابط ويرد بعبارة (الجزائر فرنسية) التي هي سخرية من الشعب الجزائري ككل فهي العبارة التي أطلقها "ديغول" يوم دخوله الجزائر والتي تتكرّر على لسان كل فرنسي.

الفعل الكلامي غير المباشر	معناه اللفظي	معناه غير اللفظي	تصنيفه
كلب	التقرير	السخرية والإذلال	التعبيريات
رايحة تولي لولادها ويعيشو في حرية وأمان	التقرير	التوعد والتفاؤل	الإلزاميات
الجزائر فرنسية	التقرير	السخرية	التعبيريات
اسكت	التعجب	السخرية والإهانة	الإلزاميات

الفصل الثالث

آلية التخاطب الساخر في النصوص

الفصل الثالث: آلية التخاطب الساخر في نصوص

المبحث الأول :عناصر الخطاب الساخر

يقوم الخطاب المسرحي على تظافر مجموعة من الأطراف التي تربط بينها علاقات متفاعلة أهمها المرسل أو الباث الذي قد يكون كاتباً أو مؤلفاً أو شخصية، والمرسل إليه أو المتلقي والذي يكون قارئاً أو شخصية مقابلة للشخصية المتكلمة. وكذلك الرسالة المرسلة والتي تتضمن موضوعاً يحمل هدفاً أو مقصدية ما والتي تتضاعف نظراً للخصوصية التي يحملها هذا الخطاب باعتباره خطاب قائم على ثنائية: نص/ عرض، والذي يزيد من تعقد العملية التخاطبية هو أن يكون الإطار التخاطبي ساخراً <<حيث يتعدى التركيبة التواصلية الثلاثية الأطراف ويتجاوزها إلى تشكيلة تضاعف وظائفها إلى خمسة تتكون من الساخر، والمسخور منه، والمتواطئ، والساذج، فحارس القيم>>[1]. والتي تربط بينها علاقات يمكننا اختزالها كما يلي:[2]

1-علاقة الساخر بالمسخور منه: فالذات الساخرة تمثل وضعاً تلفظياً معقداً إذ أن الساخر مرآة تعدد الرؤى في ملفوظ واحد كما أن الساخر يضاعف مخاطبه ويشطره شطرين:

- المخاطب المتواطئ.
- المخاطب الساذج.

فالأول متواطئ مع المتكلم فهما يقتسمان معارف مشتركة تمكنه من فك الرسالة الساخرة، والثاني موصوف باستقبال الكلام على وجهه الظاهر السطحي أو فهمه بعد فوات الأوان

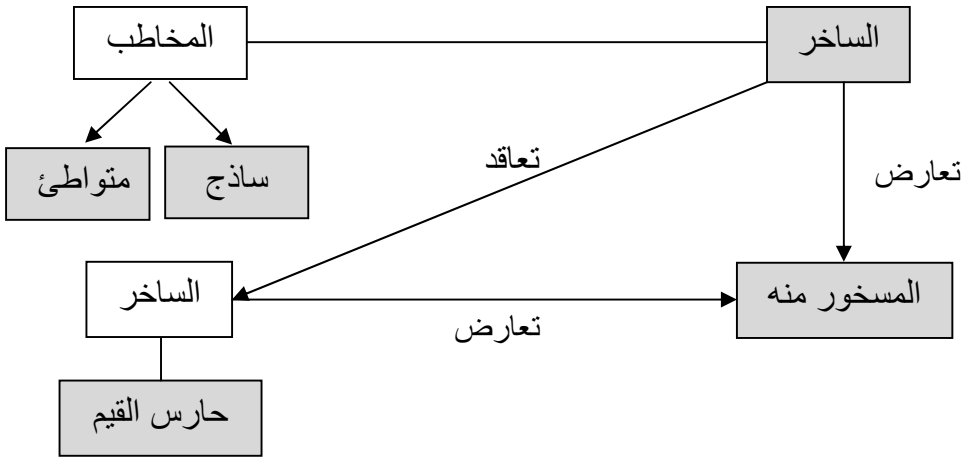
[1]– ينظر: أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، ص: 31
[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 32،33.

والرسالة الساخرة تترك خيار الانتماء إلى أحد المعسكرين السذج أو المتواطئين ، فتكون العلاقة بين الساخر والمسخور منه علاقة تعارض.

2-علاقة الساخر بالجمهور عملية تعاقدية: فالساخر يستحضر جمهوره سواء أكان جمهوراً فعلياً أو متخيلاً، فلا بد من توافق ضمني بينهما، فالعملية الساخرة تتطلب معرفة مسبقة بالجمهور الذي اصطلح عليه في المربع الساخر بحارس القيم.

3-علاقة الجمهور بالمسخور منه: يكون الجمهور يحكم التعاقد السابق على وفاق ضمني مع المتكلم وتهيؤ لاستقبال أطروحاته والتفاعل معه. فالعلاقة بينهما علاقة تضاد، لأن الساخر والجمهور يقتسمان نمط قيم منافي لنمط قيم المسخور منه باعتباره حارس قيم نمط آخر.

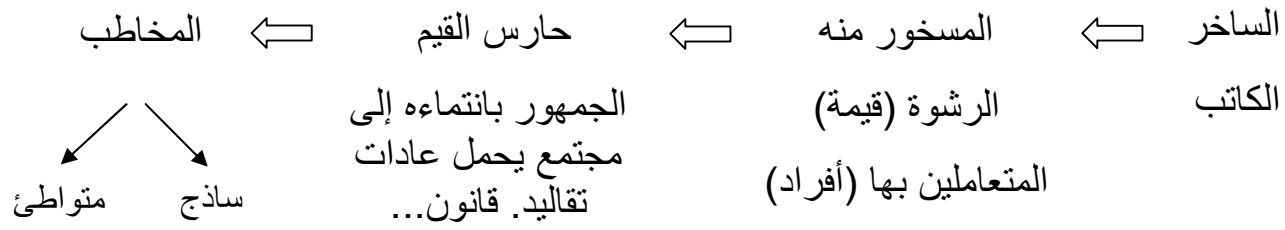
ويمكن توضيح هذه العلاقات من خلال المخطط الآتي:



وسنحاول تطبيق هذا الإطار التخاطبي الساخر على النصوص المسرحية الأربعة:

المبحث الثاني :نماذج من المسرحية الأولى: كح وفوت

الإطار العام للمسرحية:



المثال الأول:

<<الراوي: ها العجب أمن وإلي أقعد...! الرشوة وصلت لها الحد غير قول الله يحفظ...! الساحة تباعت والمقاول صبح يطرد في الزوالي ويزرب...خلاني نعيط ونسأل وين نمشي ولم نشتكي...؟ وأعلاش نشتكي ياك الساحة ملك للي ما يملك شيء...قالولي أمشي يا غافل الرشوة عندنا تشري كل شيء>>.[1]

من خلال هذا المقطع استعمل الكاتب شخصية الراوي كساخر والمسخور منه هي الرشوة والمقاول كشخص يتعامل بالرشوة ويطرد الفقير والمخاطب ينشطر إلى شطرين متواطئ يعلم أن هذا الكلام سخرية من المسؤولين والذين يتعاملون بالرشوة، وساذج يضحك دون أن يفهم ويبعث هذا الملفوظ الساخر الجمهور على الضحك مما يسهم في إبراز السخرية حيث يصبح الجمهور ساخراً مساعداً وهو حارس قيم مشترك فيها مع الراوي.

[1]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 7.

المثال الثاني:

<<رفيق (مع بسمة): اسمحولها مشي متبعة وين وصلت الرشوة راهي عاد تقرى.

بسمة: لوبغات نجيبولها العام والسنين لي بقاو...ابقى لهاش قرايا تزوجت خيرلها..

رفيق (بسخرية): ألاَّ...الشعبة إلي تدرسها أختي تبغي الطهارة والاستقامة.

نزيهة: أطنز على روحك نعاود العام وما نتزوج...إلي تدرس القانون ما تمدش الرشوة.

رفيق: ماغديشتمديهاش باطل وارجعيها كي تخدمي...

نزيهة: ألاَّ...القانون هو القانون>>.[1]

من خلال هذا المقطع الحواري تظهر سخرية رفيق من أخته نزيهة ، فالساخر هو رفيق والمسخور منه نزيهة والشعبة التي تدرسها (الشعبة إلي تدرسها أختي تبغي الطهارة والاستقامة)، فعلى الرغم من أن ظاهر الكلام مدحٌ وهذا ما يكون عند المخاطب الساذج الذي يكتفي بالظاهر إلاّ أن باطنه استهزاء بنزيهة وبالقانون وهذا ما يكون عند المخاطب المتواطئ الذي يفهم المعنى العميق، فالعلاقة بين الساخر (رفيق) والمسخور منه (نزيهة، شعبتها) هي علاقة تعارض وتضاد فرفيق يقف في صفٍّ عائلته التي ترغب في التعامل بالرشوة بينما تمثل نزيهة الشخصية التي ترفض هذا وخاصة أنها تدرس القانون.

[1]– المصدر السابق، ص: 11.

المثال الثالث:

<<رفيق: قلت يخوفني مع المسؤول...

رشيد: ...وأنا قلت المسؤول إلي يجي للمطعم وطنه في بطنه وكله مليح ما تخاف منه>>.[1]

أراد الكاتب من خلال قول رشيد السخرية من المسؤول الذي لم يعد يعني له الوطن شيئاً وإنما همُّه الوحيد هو بطنه وهو أهم شيء بالنسبة ، فالساخر هو الكاتب والمسخور منه هو المسؤول وهناك علاقة تعاقد بين الساخر والجمهور الذي يرفض ما يفعله المسؤولون من ظلم للطبقات البسيطة في المجتمع وهما ضد المسخور منه. والمخاطب ينقسم إلى ساذج يقرأ العبارة ببراءة ومتواطئ يدرك المعنى المراد من وراءها.

المثال الرابع:

<<العجوز (مخاطبة الراوي): قول لولدي ما يمشيشآلبحري...ولدي فريد ومن غيروماعنديش البحر يهيج وإلي راح مايوليشقول لولدي ما يمشيشآلبحري...ولدي عوَّام والبحر مافيه أمان (...) ويا خالق يالعالي خفف عذابي خلِّي ولدي يموت قبالي>>.[2]

لقد عمد الساخر (الكاتب) من خلال هذا المقطع وعلى لسان العجوز إلى تكثيف العبارات الساخرة وباستعمال السجع ليعبر عن معاناة أمِ وهي تطلب عودة ابنها الذي يريد أن يهاجر بطريقة غير شرعية، فإذا بالسخرية قاسية قسوة واقعِ أليم تختزل آلام شابٍّ محروم من

[1]– المصدر السابق ، ص: 20.
[2]– نفسه، ص: 28.

أبسط الأشياء داخل وطنه، وهو أمام خيارات صعبة ؛ترك أهله ووطنه أو العيش في مجتمع يحتقره ولا يعطيه حقه، بطالةُ وفقر وتهميش وسيطرة مسؤولين.

فعلاقة الساخر بالجمهور هي علاقة تعاقد ،إذ أنه هو الآخر يرفض الظلم والاحتقار وهما ضد ما يحصل في الواقع والذي هو المسخور منه في كلام العجوز.

المثال الخامس:

<<الراوي: في هذا المطعم كل شيء ماشي حنا في حنا ورأس المال الرشوة والمعريفة...مايشدهم حرام ولا مستحيل ومايشطنهم القانون ولا الدين...كح وفوت وكون هاني>>.[1]

يظهر من خلال كلام الراوي سخريته من أصحاب المطعم الذين يسمحون بمرور المعاملات الفاسدة داخله دون وضع اعتبار للقانون أو الدين أو أيّ شيء آخر، فرأس مالهم هو الرشوة والمحسوبية، فالعلاقة بين الساخر والمسخور منه علاقة تعارض وعلاقة الساخر بالجمهور هي تعاقد واتفاق.

المثال السادس:

<< رشيد: أخرج عليا أخرج.

الهادي: عندي حق في الدار...(بصرامة).

رشيد:...ريح واستغلها...عندنا الملايير مرميين وانتا قاعد تبكي ودلل بالشيفون...

الهادي: بالشيفون مع أصحابي نرحم المغبون...

[1]– المصدر السابق، ص: 56.

رشيد: أصحابه!؟ هاواش صح ليك من عند أصحابك .(ينعت الكيس إلي فيه المليارين) رجعوا ليك شكارة نتع شيفون إلي ما تبعت لهمش...! أرفد زبلك وأدرق من قبالي. (الأم تتفاجأ مع الأولاد)>>.[1]

من خلال هذا المقطع تظهر سخرية رشيد الأب من ابنه الهادي ومن العمل الذي يعمله ،وفي المقابل يسخر هو الآخر من أبيه الذي يتعامل بالرشوة ويمتلك أموالاً ليست من حقه فيفضل بيع الملابس القديمة والتي تساعد الفقير أفضل من أخذه المال من أبيه، لكن سخرية الوالد كانت قاسية حادَّة حيث نعت الكيس الذي يحمله الأب بالزبالة وهنا تظهر العلاقة التعارضية بينهما، حيث أن الهادي يستند إلى الدين الذي يرفض مثل هذه المعاملات، ويتبدى المخاطب الساذج الذي يفهم ظاهر الكلام بينما المتواطئ يذهب بالمعنى بعيداً ويحملّه بدلالات عميقة.

المثال السابع:

<<رفيق (مع نزيهة): أهبل ...قادر يطرطق بينا المطعم...

نزيهة: ارجع مايستحمل حد...راه يخوّف آpapa رآه يخوف، غير شوفوا ليه طبيب أو كاش حل.

رفيق (بسخرية): يلا طبيب...تلقيح بزوج ملاير يخدم فيه ويرجع ليه العقل....!

نزيهة: راه يشوف فينا قاع كفّار...

[1]– المصدر السابق، ص: 66

رفيق (بسخرية أكثر) غير اصبروا...زوج ملاير يدير عليها فتوة ويحلل الرشوة>>.[1]

من خلال هذا المقطع تظهر سخرية رفيق من أخيه الهادي الشخصية المتدينة حيث يرى رفيق بأن المال يشتري كل شيء ويغير العقول وأن الجميع يمكن التأثير فيهم وتغيير مبادئهم بواسطة المال فهناك تعارض بين رفيق (الساخر) والهادي (المسخور منه) وهي سخرية الكاتب من المجتمع المادي الذي تخلّى عن كثير من المبادئ لأجل المال، فالعلاقة بين القضية المسخور منها وبين الساخر (الكاتب) هي علاقة تعارض ،وهي علاقة تعاقد بين الساخر والجمهور الذي يرفض مثل هذه المعاملات.

المثال الثامن:

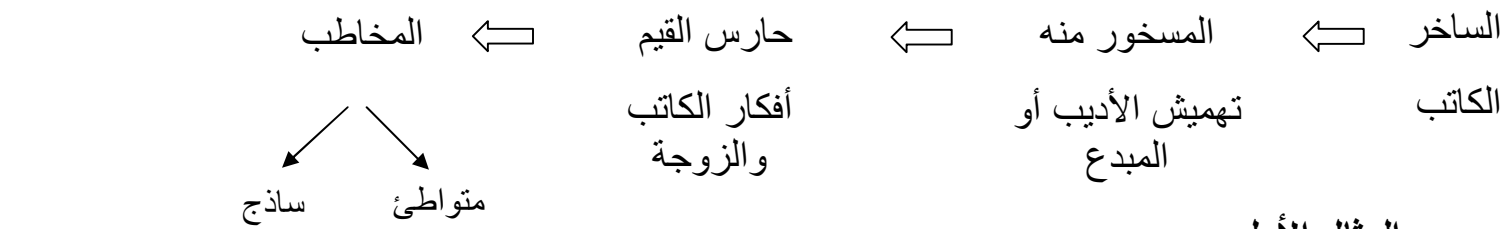
<<رفيق: نورمال...أنا لو ما نمد ونقبض الرشوة مانحسش بروحي في بلادي...(...) الرشوة راهي شنا يفتخر بيها الغاني والزوالي وقوة للفتيان..(يواصل بسخرية) أنا ما نشقى ماندير دالة...نخلص وتتقضا الحاجة>>.

يظهر من خلال كلام رفيق سخرية الكاتب من مجتمع أصبحت فيه الرشوة شيئاً عادياً حتى أن عدم وجودها يعتبر أمراً غريباً عن هذه البلاد ،فهي وسيلة لقضاء الحاجة دون تعب أو انتظار، فالساخر هو الكاتب والمسخور منه المجتمع المتعامل بالرشوة والعلاقة بينهما تعارض وتضاد، فالكاتب يهدف إلى فضح هذه الظاهرة التي تفشت في المجتمع وبهذا يتفق مع الجمهور الذي هو ضد المسخور منه لينقسم المخاطب إلى ساذج يضحك من كلام الشخصية ومتواطئ لا يكتفي بالضحك بل يفكك المعنى ليصل إلى دلالاته العميقة.

[1]–السابق، ص: 70.

المبحث الثالث : نماذج من المسرحية الثانية: انتحار كاتب

الإطار العام للمسرحية:



المثال الأول:

<<الكاتب (مواصلاً بفخر واعتزاز): أجل...أجل اليوم الموعود هو ذلك اليوم الذي ستعرض فيه المسرحية على الركح...(...)

مدير المسرح (مشوقاً): لقد شوقتني بكلامك هذا...لقد أشعلت فتيل حماسي بل ولقد هيجت فضولي...أيمكن أن تطلعني على بعض خبايا النصر الموعود...؟>>.[1]

من خلال كلام مدير المسرح تبدو سخريته من الكاتب عندما قال: (النصر الموعود) الذي يبدو من ظاهره أنه كلام عادي وأنّه يمدح في نص الكاتب وهذا ما يفهمه المخاطب الساذج بينما باطنه استهزاء بالكاتب وبنصه وبموهبته وهذه المبالغة عامل فعّال في زيادة حدّة السخرية. فالساخر هو مدير المسرح والمسخور منه الكاتب ونصه المسرحي والعلاقة بينهما علاقة تعارض.

المثال الثاني:

<< شبح المرأة (مستغربة): لم أرَ في حياتي كلها إنساناً مثلك...أنت غريب جداً في تصرفاتك وأقوالك...

[1]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 110.

الكاتب (مواصلاً): تأكدي جيداً أنك لن ترين ولن تجدين أحداً في هذا العالم يشبهني...لأنّي فريد من نوعي...

شبح المرأة (ساخرة): لأنه فريد من نوعه!!!

الكاتب (وهو يسخر منها): اعترفي بذلك لا تكوني جاحدة وناكرة...هيّا قوليها...>>.[1]

من خلال هذا المقطع نلاحظ سخرية المرأة الشبح من الكاتب بقولها: (لأنه فريد من نوعه)، هذه العبارة التي تبدو مدحاً في ظاهرها وهذا ما يكون عند المخاطب الساذج لكنها تحمل استهزاءً بالكاتب، وفي المقابل نجد سخرية الكاتب من المرأة الشبح ونعتها بالناكرة والجاحدة، وهنا نستنتج أن الساخر كان المرأة الشبح لتُصبح مسخوراً منه من طرف الكاتب (الساخر).

المثال الثالث:

<<الكاتب (ساخراً): هل تتفضلين يا سيدتي بأن تشرحي لي ماهية الدراما؟ هههههههه.

شبح المرأة (بصوت منخفض): هل تظن أن الدراما هي القتل والدم والموت والخراب؟؟؟

أنت على ضلال...أنت مخطئ تماماً...

الكاتب (ساخراً): إذاً ما هي الدراما يا سيدة الدراما.

شبح المرأة (وهي تطوف في أرجاء الغرفة): الدراما هي الإنسانية...الدراما هي الحب...الدراما هي الحياة...>>.[2]

[1]–السابق، ص: 123

[2]–نفسه، ص: 126.

تظهر في هذا المقطع سخرية حادّة من طرف الكاتب على المرأة الشبح التي تقلّل من قيمة عمل الكاتب فيذكر كلمة (سيدتي) ويضحك، ونحن نعلم ما للضحك من قوة حجاجية في إبراز الموقف الساخر، ثم يذكر كلمة (سيدة الدراما) بعد ما ذكرت بأنّه لا يفهم حقيقة الدراما. إذاً الساخر هو الكاتب والمسخور منه هو المرأة الشبح.

المثال الرابع:

<<الطبيب النفسي (مقاطعا): أتتحدث عن الموت وتقول جمال؟!!! أترسم الجنائز والمقابر وتقول فن؟!! أتكتب عن المآسي والأحزان والدموع وتقول إبداع ؟!!

الكاتب (وهو يصرخ): لقد تفحصت كل شيء من حولي فلم أجد غير الموت والخراب.

(وهو ينهار): لم أعثر على براعم الجمال...كنت أفتش عن ينابيع الحياة ولم أجد إلاّ الجثث المتعفنة!!! لم أعثر إلاّ على هياكل القتلى وعويل الأرامل ودموع اليتامى...>>.[1]

يظهر من خلال هذا المقطع أن الكاتب في وضع أليم وذلك بعد استهزاء الجميع بعمله فهو مسخور منه من طرف (مدير المسرح، المرأة الشبح، الطبيب النفسي...)، لتظهر سخريته من الحياة ككل التي لم يجد فيها غير البؤس والشقاء والمعاناة. لتتسم السخرية بالطابع الفلسفي الوجودي الذي يتعمق لدى الكاتب أو المبدع بشكل عام فهو يبحث عن واقع بديل فيه كل معاني الحب والسلام والحريّة...

[1]–السابق، ص: 130.

مثل ما يقول الكاتب (بحزن عميق): كنت أحنُّ إلى سماع نشيد البلابل ولكنّي لم أسمع إلاّ نعيق الغربان...كنت أفتش عن أزهار الربيع ولكنني لم أجد إلاَّ حشائش ذابلة.[1]

ليكون بهذا الكاتب ساخراً والواقع الذي يعيشه هو المسخور منه والعلاقة بينهما علاقة تضاد، أمّا العلاقة التي تربط الساخر بالجمهور فهي علاقة تعاقد لأنهما ينتميان لنفس الواقع وكلاهما يرفضان ما يحصل فيه من معاناة.

المثال الخامس:

<<(عودة المرأة الشبح للمرة الثانية)

الكاتب (وهو ينهض فزعاً): ما ذا تريدين منّي أيتها الحمقاء؟

المرأة الشبح (ساخرة): سأجعلك تجن أكثر فأكثر أيّها المتهور المخبول...

الكاتب (ناهراً): ماذا؟ أنت تخاطبين أحد أكبر عباقرة الدراما في هذا العصر...ألا تتأدبين؟

المرأة الشبح (مقهقهة بأعلى صوتها): هههههههه!! أحد أكبر عباقرة الدراما في هذا العصر؟ كم أنت مضحك...إنك تثير في الرغبة بأن أجعلك تخرج من جلدك...>>.[2]

نلاحظ من هذا المقطع سخرية المرأة الشبح من الكاتب وذلك من خلال نعته بالمتهور والمخبول ،وتزيد حدّة السخرية منه عندما أعادت العبارة التي ذكرها الكاتب نفسها بأنه أحد أكبر عباقرة الدراما، وكذلك قهقهتها بصوت عالي وذلك للتقليل من أهمية كلام الكاتب والاستهزاء به فهو في نظرها ليس كاتباً ناجحاً ولا يحسن رسم الشخوص في مسرحياته فهي في صراع دائم

[1]–السابق، ص:130.
[2]–نفسها، ص: 134.

معه، ومنه فالساخر هو المرأة الشبح والمسخور منه هو الكاتب والعلاقة بينهما علاقة تعارض وتناقض.

المثال السادس:

<<الصحفي1 (ضاحكاً بسخرية): ترى ...أي شخصية سيقتل هذه المرة!!!

الزوجة (تقبض على رأسها): يا إلهي...إنّه في صدد كتابة قصة حياته!!!

الصحفي1: هذا يعني أنه س...

الزوجة (تصرخ): يا إلهي كيف تركته لوحده؟

الصحفي1: ولكنه سيقتل...

الصحفي2 (مقاطعاً): بالطبع سيقتل نفسه...

(يهرول الجميع نحو غرفة المصحة حيث يوجد الكاتب)

(يسمع صوت صراخ الممرضة من الخارج...يفهم من خلال ذلك أن الكاتب قد انتحر)>>.[1]

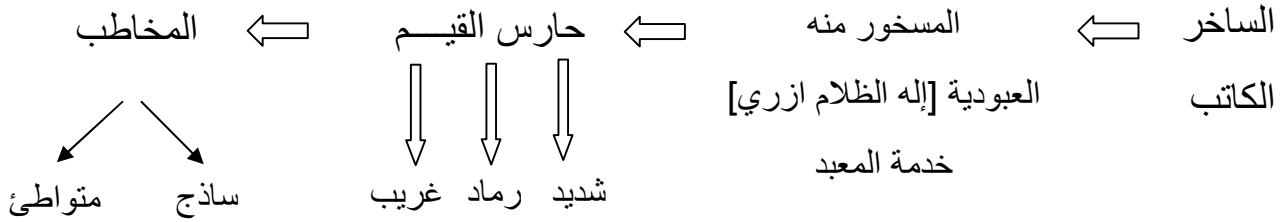
من خلال هذا المقطع الحواري تظهر ملامح لسخرية عميقة تحمل رؤية بعيدة الأثر إنها سخرية من واقع يهمّش المبدع ولا يعطيه أبسط حقوقه، فالكاتب واحدٌ من الكتّاب الذين لم يسمع صوتهم، لقد كان محّط سخرية الجميع وهو يريد إيصال أفكار لم يدركوا معناها، لينتهي به الأمر في مصحة الأمراض النفسية، وبعدها الانتحار. لقد أحال هذا الواقع الكاتب المبدع مجنوناً ثم جثة لا حياة فيها.

[1]– المصدر السابق ، ص: 137.

فالساخر هو الكاتب والمسخور منه هو الواقع الذي يعانيه والعلاقة بينهما هي رفض الساخر للواقع، أمّا العلاقة بين الساخر الجمهور هي علاقة توافق وتعاقد لأنهما ينتميان إلى نفس نمط القيم وهذا ما سميناه بحارس القيم، أما المخاطب فينقسم إلى ساذج يفهم المعنى الظاهر للكلام ومتواطئ يفكّك الرسالة ويغوص في الدلالات العميقة التي تحملها.

المبحث الرابع : نماذج من المسرحية الثالثة: فجر وأفول

الإطار العام للمسرحية:



المثال الأول:

<<الغريب: وأنت يا ازري عفوا، عفوا يا ازري العظيم.

(يسجد للصنم)

الغريب: وأنت يا اله، أتسمع صرخات العبيد؟ طبعاً لا.

صمٌّ، بكم، عمي (مرة ثانية)، عفواً، عفواً أيها الإله!

إن كنت أسخر منك، ولكني قد جننت، نعم جننت، فها أنا أخاطب الحجر، نعم أنت حجر... حجر حوله نفاق الأقوياء يا إله. تكلم لما لا تدافع عن نفسك أيها الإله؟ عفواً لقد نسيت أن الكهنة والسفهاء هم من يدافعون عنك>>.[1]

من خلال كلام غريب تظهر سخريته من الإله ازري وذلك من خلال قوله: (عفوا يا ازري العظيم) وقد كرّر لفظة "عفواً" التي زادت من حدّة السخرية وكذلك تكراره للكلمات (صمٌّ، بكم، عميٌّ)، فالساخر هو غريب والمسخور منه الإله ازري فغريب يعترف مباشرة بسخريته منه، فهو يرفض ما يفعله من ظلم للعبيد فالعلاقة بينهما هي علاقة تعارض وتضاد، أما العلاقة بين الساخر غريب و الجمهور فهي علاقة تعاقد لأنهما ينتميان إلى حارس قيم مشترك فكلاهما يرفضان العبودية.

المثال الثاني:

<<(لهوف يجلد عبده رماد في ساحة المعبد تحت أنظار جماعة من أهل المدينة، يقترب من الغريب).

الغريب: ما ذنب هذا الرجل؟

سيد رماد: إنه ليس رجل بل هو عبد.

الغريب: ما ذنب هذا الرجل العبد؟

[1]– المصدر السابق، ص: 146.

سيد رماد: إنَّه ينفر من العمل، لسانه جريء. يلقي الشعر على مسامع العبيد، يشتكي فيه من عبودية فرضها عليه الإله ازري ويحلم بحرية لا تليق إلا بالنبلاء. الشعر لا يليق إلا بالشرفاء إنه محرم على العبيد>>.[1]

تظهر من خلال هذا المقطع سخرية لهوف سيد رماد من عبده رماد وتبدأ منذ نعته بالعبد عندما سأله غريب عن ذنب هذا الرجل فرفض أن يسميه رجلاً بل هو عبدٌ لا ينبغي عليه أن يكتب الشعر ولا أن يعبِّر عن نفسه وعن ما يعانيه ولا أن يحلم بالحريّة، ولا طالما مورسَ هذا الظلم من طرف الأسياد نحو عبيدهم فهم في نظرهم خدمةٌ لهم وليس لهم الحق في أيِّ شيء. فالساخر هنا هو سيد رماد والمسخور منه رماد والعلاقة بينهما علاقة تضاد وتعارض.

المثال الثالث:

<<الغريب: قل لي يا حطام، قل لي كيف تحول الكاهن الكبير خادم المعبد إلى حطام ما الذي حدث؟

حطام: الغرام يا غريب، الغرام غرام محرم لم تباركه الآلهة والبشر.

كنت كاهناً لا أحيا إلاّ من أجل الإله ازري، وفي يوم من الأيام رأيتها. رأيت خانة ملكة الجواري استولت على قلبي كما يستولي السحر على ضحيته فأصبحت المعبد وأنا العبادة، أصبحت الصنم وأنا القربان>>.[2]

[1]– نصوص الكاكي الذهبي 2011 ، ص: 146.
[2]– المصدر نفسه، ص: 156-157.

يظهر من خلال هذا المقطع سخرية من الظلم والعبودية ومن الإله ازري ومن خدمة المعبد الذين يحتقرون العبيد ولا يقدّرون مشاعرهم ،لقد تحوَّل الكاهن إلى حطام لا حول له ولا قوَّة، أصبح منبوذاً من طرف الجميع.

وهذا ما يذكره عند سؤال غريب له: <<لماذا لا تقاوم يا حطام؟ لماذا ركعت أمام الناس؟

حطام: أقاوم؟ وهل يقوى الحطام على المقاومة>>.[1]

فالساخر هو حطام والمسخور منه الإله ازري والعبودية، فالعلاقة بينهما هي علاقة تعارض وتضاد، أما العلاقة بين الساخر والجمهور فهي علاقة تعاقد فهما ينتميان إلى حارس قيم مشترك يرفض قهر وظلم الإنسان.

المثال الرابع:

<<الغريب (مخاطبا أهل المدينة): إنكم في ظلال مبين.

إنكم تعبدون إلها يدعو إلى الظلام. لا يجيب لدعوتكم ولكنه يتقبل قرابينكم.

إنكم تذبحون العبيد لإرضاء إله لا يرضى إلاّ بالدماء تسفكون دماء الأبرياء.

كيف لإنسان أن يذبح إنسان؟>>.[2]

من خلال كلام غريب في هذا المقطع تظهر سخريته من أهل المدينة الذين يعيشون في غفلة من خلال عبادتهم لإله يدعوهم لقتل بعضهم البعض ولا يجيب دعواتهم لتتشكل سخريته من ازري وكل من يخدمه فيتساءل (كيف لإنسان أن يذبح إنسان؟) هذا التساؤل الذي أدّى دوراً

[1]–السابق، ص: 157.
[2]– نفسه، ص: 158.

هاماً في إبراز الموقف الساخر الذي حمل قوة حجاجية في وجه أهل المدينة، فالساخر هنا هو غريب والمسخور منه الإله ازري (إله الظلام) والعلاقة بينهم علاقة تعارض أما العلاقة بين الساخر (غريب) والجمهور فهي علاقة تعاقد وتوافق فهما ينتميان إلى حارس قيم مشترك.

المثال الخامس:

<<رجل من أهل المدينة: إنك تتكلم بلسان سراب.

الغريب: وهل تعرفون من هو سراب؟

رجل من أهل المدينة: نعم، نعرفه جيداً إنه مشعوذ يكن العداء للآلهة والمعابد إنّه إنسان شرير.

الغريب: ماذا سراب مشعوذ، إنسان شرير، الأشرار يقطنون داخل أسوار هذه المدينة>>.[1]

من خلال كلام الرجل تتضح سخريته من سراب من خلال قوله: (مشعوذ، إنسان شرير) فأهل المدينة يرفضون كل من يحمل عداءً للآلهة مهما كان لأنهم يخافون من ظلم الآلهة ومن بطش خدمة المعبد فقد تشبعوا بهذه العقيدة وعَمُوا عن رؤية الحقيقة.

فالساخر هنا هو الرجل من أهل المدينة والمسخور منه سراب وكذلك غريب والعلاقة بينهما علاقة تعارض وتضاد لأنهما يحملان نمط قيم مختلف فأهل المدينة يعبدون إله الظلام ازري بينما يدعو كل من سراب وغريب إلى عبادة إله النور وحماية كنز الأولين الكتاب المقدس.

[1]– المصدر السابق، ص: 160.

المثال السادس:

<<الغريب: عجباً منك يا حطام في الأمس كنت تعبد الإله ازري

ثم عبدت الخمر وها أنت عبد إله النور. ترى أيِّ إله ستعبد غدا؟(يضحك الجميع)>>.[1]

يظهر من كلام غريب الموجه لحطام سخريته منه فهو يعبد إله النور وبعدها يصبح سكيراً يعبد الخمر ثم يعبد إله النور وما زاد من حدّة السخرية هو ضحك الجميع، فالساخر هو غريب والمسخور منه هو حطام الشخصية المتقلبة والعلاقة بينهما في هذا الموقف هي علاقة تعارض وتضاد.

المثال السابع:

<<الغريب: أتسمع أيُّها الصنم؟ أتسمع هذا الصمت؟

إنه صمت القبور صمت لا يسمع إلاَّ الشعور.

أتسمع أيُّها الصنم؟ رد عليَّا تكلَّم. لقد أصبحت وحيداً.

مات العباد ونجا الإله. من سيعبدك الآن من سيرفع يديه ويشكو لك ضعفه أيُّها الإله الضعيف..؟ من سيقدم لك القرابين.

أخشى أن تموت جوعاً أو عطشاً إنّي أشفق عليك أيّها الصنم.

أشفق على إله يحيطه الهوام>>.[2]

[1]ـالسابق، ص: 247

[2]. نفسه، ص 265

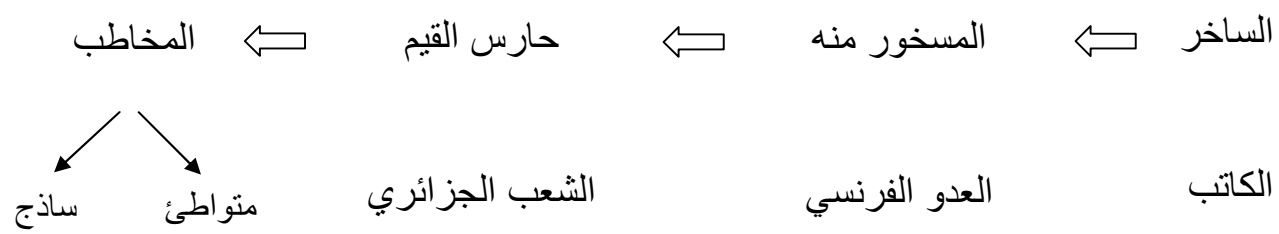
كما لاحظنا سخرية غريب من الصنم (الإله ازري) في بداية المسرحية ها هو يسخر منه في نهايتها أيضاً بعد أن حرَّر مدينة العذراء من ظلم وبطش خدمة المعبد وقضى على سلطة دامت طويلاً ومن عبودية قيّدت العقول والمشاعر فعاش الناس في ظلام لم يستطيعوا التخلص منه ليبزغ فجر جديد وهو فجر الحرِّية والتحرر من وطأة خرافات لا أساس لها.

فالساخر في هذا الموقف هو غريب والمسخور منه هو إله الظلام ازري وكل من له علاقة به، والعلاقة بينهما علاقة تعارض ،وتظهر علاقة أخرى بين الساخر والجمهور وهي علاقة تعاقد وتوافق فكلاهما يرفض واقع العبودية والاستحقار فالجامع بينهما حارس قيم مشترك.

أما المخاطب فهو ساذج يفهم من الكلام أنّه صنم دمِّر أو متواطئ يذهب بالخطاب بعيداً فيحملّه دلالات جديدة عميقة ليكون الصنم رمزاً للتجبر والقسوة والظلم واستحقار الإنسان حيثما كان باختلاف الأمصار والأزمان.

المبحث الخامس: نماذج من المسرحية الرابعة" النصر المتفجر"

الإطار العام للمسرحية:



المثال الأول:

<< ماري: أنا نشوف...أن الشعوب من حقها تقرّر مصيرها بنفسها، وعندها الحق تشارك في تسيير بلادها...

الضابط (بغضب): منين جبتي قاع هذه الأفكار

ماري: جبتها من راسي...(بسخرية) آه راني نخرف...؟

كيفاش امنعتوا الجزائريين من ممارستهم للحق السياسي...؟

الضابط: راكي بديتي تطلعي لي الزبل، شكون هذا الشيطان لي خربش لك في راسك؟>>.[1]

من خلال هذا المقطع نلاحظ سخرية ماري من والدها الضابط الفرنسي فهي تطالب بحق الجزائريين في تقرير مصيرهم فعندما سألها عن مصدر الأفكار أجابت بأنها تقول كلاماً غير صحيح وهي إجابة ساخرة لأنها تدرك الحقيقة التي تعرفها وهي أن فرنسا تمارس الظلم بحق الجزائريين، فالساخر هو ماري والمسخور منه الضابط. والعلاقة بينهما علاقة تعارض. أمّا العلاقة بين الساخر والجمهور فهي علاقة توافق وتعاقد لأن الجمهور يرفض ما تفعله فرنسا في الجزائر.

المثال الثاني:

<<الضابط: واشبيك، واشكاين؟ رانا نشوف وجهك اتقلب هيّا أهدر...

الحارس: شوارع المدينة تخربت، الجزائريون خرجو قاع...كي النسا... كي الرجال...

[1]– المصدر السابق، ص: 276.

الضابط: واش بيهم...واش راهم حابين يديرو؟ حتى في أيّام العطل ما يخليوناش نريحو...!

(يتجه إلى الطاولة ليأخذ الهاتف) سيدي الذبانات راهي في الشوارع....!>>.[1]

يظهر من كلام الضابط سخريته من الجزائريين ونعتهم بالذباب وهي تعبير عن احتقار وقهر الفرنسيين للشعب الجزائري، فالساخر هو الضابط الفرنسي والمسخور منه هو الجزائريون، والعلاقة بينهما هي علاقة تعارض وتضاد فهما ينتميان إلى نمط قيم مختلف.

المثال الثالث:

<<محمد: يما راني خايف، قالت لي ماري بلادها ماريحاش توفّي بوعدها ماتمدناش الاستقلال.

الأم: مازال راك تدور مع هذيك الفرنسوية؟

محمد: يما، قولتلك راهي تعاون فينا ملي عرفتها في المدرسة وهي قدامي...وتكره فرنسا كيما حنا...>>.[2]

في هذا المقطع نلاحظ سخرية الأم من ماري (الفرنسوية) على الرغم من أن ظاهرها هو نسب ماري إلى بلدها فرنسا إلاّ أن الكلمة تحمل سخرية حادة لأن كل من يمت للفرنسيين بصلة فهو مكروه من طرف الجزائريين، لأنها البلد المستعمر الذي مارس كل أنواع الظلم والتعذيب في أرض يدّعي أنها أرضه. فالساخر هنا هو الأم والمسخور منه ماري، والعلاقة بينهما علاقة تعارض لأن كل منهما ينتمي إلى حارس قيم مختلف عن الآخر. كما أن العلاقة بين الساخر

[1]– المصدر السابق، ص: 277.
[2]– نفسه، ص: 279.

والجمهور علاقة تعارض فكلاهما يرفض العدو الفرنسي وكل ما يمارسه من سياسات استبداد وقمع لحريّة الشعب الجزائري.

المثال الرابع:

<<الضابط (بصوت مرتفع): اسكت ماتهدرش بزاف...قلي لوين راحت.

الحارس: نظن راحت لحبيبها.

الضابط: شكون هذا الكلب اللّي راهي تحبه.

الحارس: على حساب ما سمعت، هو محمد...وكان يجي هنا...

الضابط: الكلب...دوك فهمت علاش كان يدور بين رجليا...>>.[1]

نلاحظ في هذا المقطع سخرية الضابط من محمد الشاب الجزائري المناضل الذي لا يتوانى عن الدفاع عن أرضه، فينعته بالكلب هذه الكلمة التي حملت قوّة حجاجية زادت من حدّة السخرية وأبرزت الموقف الساخر فنعت الإنسان بالكلب يعتبر استهزاءً به.

فالساخر هنا هو الضابط الفرنسي والمسخور منه هو محمد، وهما متعارضان حيث ينتمي كل منهما لحارس قيم مناقض للآخر، فأحدهما يمثّل فرنسا البلد المستعمِر والآخر يمثّل الجزائر البلد المستعمَر.

المثال الخامس:

<<الضابط: قلت لك ماتخرجيش ... ماتخرجيش ماتسمعيش، وقتلك عرفي تهدري مع...

ماري (تقاطعه): الوحش.

[1]– المصدر السابق، ص: 287

الضابط (يصفعها فتسقط أرضاً): وزني كلامك ...تعلمي تهدري مع...

ماري (تقاطعه): الوحش>>.[1]

من خلال هذا المقطع نلاحظ سخرية ماري من والدها من خلال مقاطعته ووصفه بالوحش وعلى الرغم من صفعها إلا أنها تكرر نفس الكلمة مع مقاطعته مرة أخرى وهذا يدل على استنكارها لما يفعله والدها في حق الشعب الجزائري ،فالساخر هو ماري والمسخور منه هو الضابط والعلاقة بينهما علاقة تعارض ورفض والعلاقة نفسها بين الساخر والجمهور.

المثال السادس:

<<محمد (يقف): حسبالك راني خايف...لا أنت ألي راك خايف، وعلا بالك لو كان تبقى شعرة في رأسي تزعزعك...

الضابط (يصفعه): سمعتوا، شفتوا، ذبانة بين يديا جنحيها مكسرين، وتسيي زهرها (يدفعه ثم يركله برجليه) كلب...

محمد (يزحف للوراء ويتحدث بهدوء): الخوف باين في وجهك...الهبال سيطر على عقلك...حقنا مايروحش باطل، وبلادنا مانخسروهاش...رايحة تولي لولادها ويعيشو في حرية وأمان...

الضابط (بغضب): الجزاير فرنسية حبيتو ولا كرهتو...اسكت عليا...>>.[2]

[1]– نفسه، ص: 294

[2]– المصدر السابق، ص: 294.

من خلال هذا المقطع تظهر العديد من المواقف الساخرة، أولها سخرية الضابط من محمد بركله ونعته بالكلب وهذا نموذج من ممارسات العدو الغاشم في أرض الجزائر، فقد دمّر ومارس كل أنواع العذاب بحق الشعب الجزائري.

فالساخر هنا هو الضابط الفرنسي والمسخور منه محمد الشاب الجزائري الذي لم يستسلم في الدفاع عن وطنه لتظهر في المقابل سخرية أخرى وهي سخرية محمد من الضابط، فعلى الرغم من الضغط الممارس عليه، إلاّ أنه بقي متمسكاً بحب وطنه ويتوعد بأنّ الجزائر سوف تعود لأولادها وسوف ينعمون بالاستقلال لتنقلب الأدوار فيصبح الساخر مسخوراً منه، والمسخور منه ساخراً.

والدليل على القوة الحجاجية التي تحملها سخرية محمد هو ردة فعل الضابط وغضبه وقوله: (الجزاير فرنسية) هذه العبارة التي لا طالما رددّها الفرنسيون لكنهم لم يحققوا هذه المقولة لأن أبناء الجزائر لم يستسلموا وضحُّوا بالنفس والنفيس لتحرير وطنهم وطرد العدو الذي عاث فساداً في أرض ليست من حقه.

الفصل الرابع

اللغة الساخرة في النصوص

الفصل الرابع: اللغة الساخرة في النصوص

توطئة :

اللغة هي أداة التواصل بين البشر بها يعبرون عن أفكارهم ومشاعرهم، وبها يتناقلون أخبارهم فهي <<أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم>>[1].

واللغة لا تتشكل ولا تظهر ملامحها إلاّ داخل جماعة فهي تصطبغ بالصبغة الاجتماعية على حد قول عالم اللغة "دي سوسير": <<اللغة ليست فردية تتعلق بعوامل النطق وأصوات الكلام ولكنها ظاهرة سيكولوجية اجتماعية. ثقافية مكتسبة لا صفة بيولوجية ملازمة للفرد، تتألف من مجموعة رموز صوتية لغوية أُكتسبت عن طريق اختيار معاني مقررة في الذهن. وبهذا النظام الرمزي الصوتي تستطيع جماعة ما أن تتفاهم وتتفاعل>>.[2]

كما أنها متعددة مختلفة من مِصر إلى آخر وليست قارة وإنما تتغير بتغير الأحوال وذلك مكمن الجمال فيها فهي <<كالكائن الحيّ في تفاعل مستمر مع البيئة التي تحيط به>>.[3]

والأهم أن الأدب يتوسل بها فهي عنصر أساسي فيه فهي <<التي تتشكل بها فنون الأدب جميعاً، باعتبارها مستودع عواطفنا وأفكارنا ووسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي>>[4]

---

[1]– ابن جني أبو فتح عثمان، الخصائص، دار الكتب المصرية، تح: محمد علي النجّار،ج: 1، ط: 1، 1952، ص: 33.
[2]– إميل بديع يعقوب: فصول في فقه اللغة، المؤسسة الحديثة الجزائرية للكتاب، طرابلس، لبنان، ط: 1، 2008، ص: 9.
[3]– قصّار الشريف: تقنيات التعبير الكتابي والشفوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)،ج: 1، 1988، ص: 430.
[4]– محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهته المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1989، ص: 26.

وتعتبر اللغة عنصر إشكال في الأدب عموماً وفي المسرح بصفة خاصة حيث أن هذا الأخير ينزل إلى الجمهور ليخبره عن آلامه وآماله فما هي اللغة التي يحادث بها هذا الجمهور هل الفصحى التي لا يفهمها الجميع أم العامية ؟!

وقد ألقت هذه المشكلة بظلالها على المسرح الجزائري فهناك من يدعو إلى أن يكون المسرح عامياً، خصوصاً أن سمة الشعبية متأصلة فيه، وهناك من ينادي بتعريب المسرح الجزائري ليرقى إلى المسارح العالمية <<فتعدد لغة الخطاب في المسرح الجزائري من أهم القضايا التي يعاني منها المسرح الجزائري. حيث نجد هناك نقاشاً وحواراً يدور حول أداة هذا المسرح، هل ينبغي أن يكتب بلغة عربية فصحى أم باللهجة العامية لأنها لهجة الجماهير. ولأن المسرح ينبغي أن يتجه إلى الجماهير ويعبر عن همومهم ومشاكلهم>>[1]

فاستعمال العامية عائدٌ إلى <<انعدام ثقافة الجمهور الأمر الذي جعل كُتَّاب المسرح العالمي يكتبون بالعامية ويهبطون بمستوى المسرح ليواكبوا أذواق متفرجيهم الذين لا يتذوقون الفصحى ولا يفهمونها، ومنشأ هذه القضية أن هناك صداماً حاداً بين أنصار التعريب وخصومه في الجزائر، فالذين يجهلون العربية لا يتصورون قيام مسرح للشعب يعتمد على اللغة العربية، وإنما ينبغي أن تستخدم اللهجة الدارجة>>.[2]

وهذا يزيد من عمق الإشكال :هل ينبغي أن يكتب المسرح بلغة يفقهها الجمهور أم ينبغي على الجمهور أن يتسلَّح بثقافة مسرحية يفهم من خلالها لغة المسرح أيًّا كانت هذه اللغة؟ ولأن

[1]– عبد الله الركيبي:تطور النثر الجزائري 1830-1974المؤسسة العربية للكتاب ،تونس ،ط:1،1975،ص:237.
[2]– المرجع نفسه، ص: 293.

نصوص الكاكي الذهبي 2011 جمعت بين العامية والفصحى حيث نجد نصي "كح وفوت" و"النصر المتفجر" كتبا بالعامية في حين نصي "انتحار كاتب" و"فجر وأفول" كتبا بالفصحى. فالسؤال المطروح هنا أيهما العامية أو الفصحى كانت أكثر سخرية من الأخرى؟ وهذا ما سنحاول الإجابة عليه في هذا الفصل بعد عرض بعض الآراء فيما يتعلق باللغتين وتقديم نماذج من النصوص.

I-اللغة العامية:

تكتسب اللغة العامية أهميتها من المرونة التي تميزها فهي لغة الجميع يفهمها العام والخاص وهي موجهة للطبقات بتباينها واختلافها لأنها <<لغة الحديث اليومي في الصورة التي اصطلحنا على تسميتها بلغة لهجات المحادثة. وهي لا تخضع لقوانين تضبطها وتحكم عباراتها، لأنها تلقائية متغيرة تتغير تبعاً لتغير الأجيال وتغير الظروف المحيطة بها>>.[1]

اللغة العامية لغة عفوية تمتاز بالبساطة فهي تعبير حقيقي عن ما يعانيه الإنسان في أبسط تفاصيله اليومية كما يذكر "كمال يوسف الحاج": <<العامية هي لغة الحس والعجلة لغة فجائية تلقائية انفعالية، والانفعال بيولوجي الطابع لا يتيسر له وقت ولا فراغ كي يعمل بالرؤية، ولهذا تطفو العامية على سطح الوجدان. وتسيطر على روابط الجملة، وهي لا تبالي بالعوامل النحوية، بل تكتفي بإبراز ترويسات نفسياتنا...>>.[2]

[1]– خولة طالب إبراهيم: الجزائريون والمسألة اللغوية، تر: محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص: 196.
[2]– كمال يوسف الحاج: فلسفة اللغة، دار النهار، بيروت، (د.ط)، 1978، ص: 237،238.

فهي تبتعد عن القواعد والضوابط وتميل إلى التعبير الصادق البسيط عن ما يخالج النفوس لذلك تجد الأعمال الأدبية بصفة عامة والمسرحية المكتوبة بالعامية روَّاجاً وتقبلاً لأنها أقرب للجمهور وهذا ما يذكره رائدٌ من روَّاد المسرح الجزائري "أحمد رضا حوحو" حيث يقول: <<ربما يعسر على الإنسان العادي فهم عبارة من كتاب أو استجلاء جملة من صحيفة، ولكنه لا يصعب عليه فهم أكبر عالم إذا ما خاطبه في مسألة ما بلغته التخاطبية>>.[1]

إذ اللغة هي أداة للتواصل فإذا كانت هذه اللغة بسيطة كان الفهم والتقبل أمَّا إذا كانت راقية فإنها تتوقف عند خاصة المجتمع، فاللغة العامية هي لغة البسطاء تعبر عنهم بصدق فنجد <<محمد توري وظف في مسرحه لغة عامية شعبية بسيطة، وهي دارجة محلية مطعمة بالكلمات الفرنسية، فلغته الصادقة تعبر عن حياة المجتمع الجزائري البسيط، حياة الفقراء والمحتاجين والمقهورين>>.[2]

وللعامية مميزات تركيبية تختص بها. ولذا سنحاول رصد بعض هذه الخصائص في نصي "كح وفوت: و"النصر المتفجر" ومدى مساهمتها في إبراز السخرية.

أولا: نماذج من مسرحية "كح وفوت" مسرحية هزلية عن الرشوة.

1-الأفعال:

أ-استعمال كلمة (غدي) الداخلة على الفعل المضارع مثل:

[1]– محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط: 2، 1984، ص: 202.
[2]–صالح لمباركة: المسرح في الجزائر، دراسة موضوعية فنية، دار الهدى، عين مليلة، ط: 1، 2005، ج: 2، ص: 156.

<<رشيد: الليلة اديريها!غدي تشوفي غير فلان وفلان وإلي يزيد على خوه الثمن...ساحة المدينة تنفخ الشخصية وعليها غدي يدابزو خاوتنا الليلة>>.[1]

<<رفيق: إلى تقصدوا تشاركوا المافيا، بيبانها مغلوقين...

بسمة: أنتا غدي تكون لنا مفتاح القفل...المرميطة (marmite) نتع l'onenta عندي وغدي تناسبني...!>>.[2]

ب-إضافة الهمزة في أول الفعل الماضي مثل:

<<رفيق: أتفكرت...أعلاش إلى يجوا الأغلبية منهم حابسين!؟

بسمة: إلى يمشي أمشا وبعد...!أقطع لبحار ومن ثم راه يستقبل الشكارة ويدور...!>>.[3]

<<الراوي: أضياق خاطري وأمشيت أجوايه المرسى تجول...ألقيت عجوز تبكي عند البابور...>>.[4]

ج-إضافة "الشين" في آخر الفعل المنفي مثل:

<<بسمة: هكذا...أغلق الجوَّال وريح ما تقلقش روحك.

فيصل: السيد على حق وخائف يرونّها وتنكشف العملية (وحده) قال غدي يفاجئني...باش؟

بسمة: ماتخافش...بالمال تريب الجبال.

فيصل: ما تحكميش على الرجال.

[1]-نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 16.
[2]- المصدر نفسه، ص: 23.
[3]- المصدر نفسه، ص: 21.
[4]- المصدر نفسه، ص: 27.

بسمة: ماتخافش مرت الوزير نتعك حبيبتي...>>.[1]

<<ر.البلدية (بسخرية): الشعب راه طالب نرجع ليه سوق الفلاح.

فيصل: والفلاّح واش راه طالب...؟ قولها ماتحشمش ...نمحو ديون وكل واحد نهدو ليه تركتور...!>>.[2]

د–عدم وجود الهمزة للمتكلم واستعمال حرف النون للجمع والمتكلم المفرد مثل:

<<بسمة: نِكملوا مع الأسئلة ويركز لكم على توجيهات اليوم...

رشيد: ...اليوم خبر خاص يا أولاد ...يا الله نِكمل ونِعطيكم الجديد...

رشيد: على كذبة ونِدخلوا معنا المسؤول في اللعبة. هذه التالية إلي خرجت من مخبر الرشوة...>>.[3]

<<نزيهة: أطنز على روحك، نعاود العام ومانتزوج...إلي تدرس القانون ماتمدش الرشوة باش تفوت...>>.[4]

نزيهة: ومهمتنا واش...؟

رفيق: نأكل...!نتكلف بالملفات ونأكل معهم...!

فنجد كلمة " نِكملوا" في كلام بسمة للجمع باستعمال النون وكذلك "نكمل" و"نعطيكم" في كلام رشيد بدلاً من أكمل وأعطيكم، وأيضا في قول رشيد: ندخلوا، وقول نزيهة: نعاود، نتزوج بدلاً من أعيد وأتزوج، وقول رفيق: نأكل. نتكلف بدلاً من آكل. أتكلف...

[1]– المصدر السابق، ص: 32.
[2]– المصدر نفسه، ص: 41.
[3]– المصدر نفسه، ص: 9.
[4]– المصدر نفسه، ص: 11.

2-الأساليب:

أ-الاستفهام: فالعامية تَستعمل مجموعة من العبارات التي تدل على الاستفهام منها (واش، أعلاش، وقتاش، شكون...) وسنقدم بعض النماذج من المسرحية.

<<نزيهة: ومهمتنا واش...؟

رفيق: نأكل...إنتكلف بالملفات ونأكل معهم..!>>.[1]

<<نزيهة: المزايدة على واش...؟

رشيد: شدي روحك آمولاة القانون...! المزايدة على وشكون لتصح ليه ويشري ساحة المدينة...!>>.[2]

<<رشيد: واش من قنبلة راكم تحضروا فيها...!؟

فيصل: سي رابح راه خالعني...الجديد إلى عنده ما تصيبه لا عند النائب ولا الوزير...>>.[3]

ما نلاحظه أن عبارة "واش" في الأمثلة تغيّر موقعها فلم تحتل الصدارة في كل مرة كما أن دلالتها تتغير ففي قول نزيهة "مهمتنا واش" يعني "ما هي"، أمّا في قولها: "المزايدة على واش" وتعني "على ماذا". وفي قول رشيد: "واش من قنبلة" يعني "ما هي" وهكذا تعدَّدت معانيها في مواقع أخرى من المسرحية. وهذا يدل على عدم التزام العامية بقواعد ثابتة كما أن السياق يتحكم في المعنى، وهذا ما سنلاحظه في العبارات الاستفهامية الأخرى.

[1]– المصدر السابق، ص: 12.
[2]–نفسه، ص: 13.
[3]–نفسه، ص: 90.

<<الرواي: وأعلاش تشتكي ياك الساحة ملك للي ما يملك شيء...قالوا لي أمشي يا غافل الرشوة عندنا تشري كل شيء...>>.[1]

<<رشيد: (...) رني على أصحاب الملايير...أصحاب الانقلاب المالي ...!

رفيق: أتفكرت... أعلاش إلى يجوا الأغلبية منهم حابسين!؟>>.[2]

<<رئيس البلدية :(...) شكارة ويروح...أسمحوا لي ما نقدرش لهذا المهبيل...

رشيد: كنت تبعثهم لي...وهذوا أعلاش جبتهم...؟ أعلاش ماديتهمش لدارك...؟>>.[3]

ما نلاحظه أن عبارة "أعلاش" في هذه الأمثلة وغيرها دلت على سؤال "لماذا" وهو سؤال عن السبب أو العلّة بعكس عبارة "واش" التي تغيرت دلالتها من مثال لآخر.

<<بسمة: (تعانق رفيق...ماتخافش على مستقبلك آولدي...بوك راه يخطط ليك وغدي يفاجئك...

رفيق: وقتاش...؟ ها أحكوا...قلقتوني من حيت أبدينا رني نستنا في هذه المفاجئة...>>.[4]

<<بسمة: بالبركة عليك آولدي...تزغرت...تزغرت...(تحب تزغرت يمنعها الولد...)

رفيق: PAPA وقتاش لحقك هذا السر...؟>>.[4]

<<فيصل: نحتاجه على غلطة رهي مخوفتني...

بسمة: من وقتاش رجل دولة يخاف من غلطة...!؟>>.[5]

---

[1]– المصدر السابق، ص: 7.
[2]–نفسه، ص: 21.
[3]–نفسه، ص: 85.
[4]–نفسه، ص: 22
[4]–نفسه، ص: 24
[5]–نفسه، ص: 30.

تستعمل عبارة "وقتاش" للسؤال عن الزمان ويقابلها في الفصحى "متى" وهذا المعنى تحمله اللفظة "وقت" وتضاف لها الألف والشين "اش" التي تدل على الاستفهام.

كما نجد عبارة "وين" والتي تستعمل للسؤال على المكان مثل:

<<رشيد: وين نلقوا هذا ليسكرو...؟ (escro)>>.[1]

وعبارة "أشحال" للسؤال عن الثمن أو العدد:

<<بسمة (بسخرية):...وأشحال طالب تعويض...!؟>>.[2]

ب-النداء: تستعمل العامية الحرف "آ" للنداء بدلاً من "يا" أو "أ"

<<رشيد: ها الجيل إلي فهم هذا الوقت آ بسمة...فهمي الهادي ولدك فهميه...>>.[3]

<<بسمة: هذا سمسار كبير أنعتو لي آ رشيد كي يجي نعقد عليه...>>.[4]

<<رفيق: اعطيني المطرق آشيخ وأرتاح...>>.[5]

ج-النفي: عادة ما تستعمل العامية أداة النفي "ما" قبل الفعل وتختمه بحرف الشين "ش" وما نجده في المسرحية أن طرق النفي تغيرت وتعددت:

<<ڤوڤل: اسمع لي مليح...مزايدة كبيرة غدي تكون وشوف فيصل أخدموا رئيس البلدية... فهموه باش ما يخافش وما يرفض حتى واحد...>>.[6]

---

[1]– المصدر السابق، ص: 51.
[2]–نفسه، ص: 52.
[3]–نفسه، ص: 18.
[4]–نفسه، ص: 37.
[5]–نفسه، ص: 51.
[6]–نفسه، ص: 18.

ففي قول ڤوڤل: "ما يخافش " تجلى النفي باستعمال "ما" والشين في آخر الفعل وهذا ما نجده في موضع آخر في كلام الراوي على لسان العجوز:

<<ڤول لولدي مايمشيش آ البحري...ولدي فريد ومن غيروا ماعنديش...البحر يهيج وإلى راح ما يوليش... ڤول لولدي مايمشيش آ البحري...>>.[1]

وهذا ما يحدث السجع في العامية الذي يؤدي دوراً في جمالية الكلام.

ونجد في موضع آخر النفي بدون استعمال الشين في الأخير وذلك بـ:

-حذفها: <<نزيهة: (...) سي فيصل...أنتا مول المحل مشي زبون اسمح لي...اسمح لي ماعقلتك...>>.[2]

-استبدالها بالهاء: <<فيصل: مزال ماكلمته>>.[3]

3-الأسماء:

أ-أسماء الإشارة: ما يلاحظ في المسرحية أن استعمال أسماء الإشارة كان في بعض المواضع مثل الفصحى ومثال ذلك:

<<نزيهة: بصحتك خويا بصحتك وبسيف تغير، درت affaireهذه مشي غير بنت شريكة بنت دولة!>>.[4]

وما يلاحظ أن استعمال "هذه" بالفصحى لأن الحديث على ابنة شخصية لها مكانتها في المجتمع ولذلك لم تستعمل "هذي" وهذا ممّا زاد في إبراز الموقف الساخر.

[1]– المصدر السابق، ص: 28.
[2]–نفسه، ص: 29.
[3]–نفسه، ص: 30.
[4]–نفسه، ص: 24.

وفي مواضع أخرى حلَّت "الياء" محل "الهاء" ومثال ذلك:

<<رشيد: أعلاش ألا...!؟ بقات غير في هذي...؟ اليوم إلي عندوا الشكارة يشري كل شيء...!>>.[1]

وأيضا استعملت في موضع الإشارة إلى الجماعة بإضافة "واو" الجماعة بدلاً من "هؤلاء" في الفصحى.

<<بسمة: هذوا يأكلوا باطل>>.[2]

ب-الأسماء الموصولة:

الاسم الموصول الذي تكرّر بكثرة في المسرحية هو "اللّي" والتي تستعمل للمذكر والمؤنث والمفرد والجمع ومثال ذلك:

<<رفيق (بسخرية): آلا...! الشعبة إلِّي تدرسها أختها تبغي الطهارة والاستقامة...!

نزيهة: أطنز على روحك، نعاود العام ومانتزوج...إلِّي تدرس القانون ماتمدش الرشوة باش تفوت...>>.[3]

<<رشيد: وراك سي فيصل في الإدارة وإلِّي يكح ليه تأكل معه>>.[4]

<<فيصل: (...) يعرف ذوق نتعهم، واش ياكلوا واش يشربوا وحتى شكون إلِّي ليهم يقضوا...>>.[5]

---

[1]– المصدر السابق، ص: 14.
[2]–نفسه، ص: 21.
[3]–نفسه، ص: 11
[4]–نفسه، ص: 24.
[5]–نفسه، ص: 37.

ما نلاحظه أن الاسم "اللّي" في حوار نزيهة ورفيق كان بدلاً من "التي" أما في كلام رشيد فهو بدلاً من "الذي"، وفي قول فيصل بدلاً من "الذين".

هذه بعض الخصائص التركيبية للغة العامية في مسرحية "كح وفوت" وسنذكر بعض الخصائص الأخرى في المسرحية العامية الأخرى "النصر والفجر".

ثانيا: نماذج من مسرحية "النصر المتفجر"

1-الألفاظ:

للألفاظ في العامية مجموعة من الخصائص يمكن رصد بعضها في المسرحية:

أ-تخفيف الهمزة:

<<الضابط: كانت الغلطا تاع زعمائنا اللّي زيرت لالمان في هذاك الوقت...بصاح، لازم يخذو دروس>>.[1]

<<ماري: جبتها من راسي...(بسخرية) آه راني نخرف...؟

كيفاش منعتوا الجزائريين من ممارستهم للحق السياسي...؟>>.[2]

<<الضابط: (...) راهم يطالبوا بتسريح مصالي الحاج! ويطالبوا بالاستقلال...! والحالة مهولة في العاصمة...الجنرال يامرنا نقابلوهم بالقوة>>.[3]

[1]– المصدر السابق، ص: 274.
[2]–نفسه، ص: 276.
[3]–نفسه، ص: 277.

ما نلاحظه في الأمثلة أن الهمزة خففت في "لالمان" بدلاً من الألمان، و"راسي" بدلاً من رأسي، و"يامرنا" بدلاً من يأمرنا. أما بالنسبة لكلمة "يخذو" فنلاحظ حذف الهمزة وكذلك في المثال التالي:

<<محمد: (يرفد العلم) وقتاش نشوفوك فالسما ترفرف...؟>>.[1]

فحذفت همزة السماء.

ب-النحت: وهي الكلمات المركبة من كلمتين لتصبح كلمة واحدة وأمثلة ذلك:

<<محمد: (يصرخ بصوت عال) يما...يما...يا ربي واش دارو... حرڤواڤاع الدنيا...هدمو كولش...>>.[2]

<<ماري: (تقاطعه) اصبر، راني نسمع صوت تاع بابا والجنود راهو جاي اللهنا...تبعني>>.[3]

كلمة "كولش" بدلاً من "كل شيء" وكلمة "اللهنا" بدلاً من "إلى هنا" وكلمة "راني" بدلاً من "أرى أنني".

ج-الحذف:

<<بلقاسم: مصباح وأنا نحوس عليك، مصباح والخاوا مقلقة علا جالك...وين كنت؟...>>.[4]

[1]– المصدر السابق، ص: 278.
[2]–نفسه، ص: 281.
[3]–نفسه، ص: 293.
[4]–نفسه، ص: 282.

<<محمد: فقدت الثقة فيها ...(متأسفاً) واش دارو فينا اليوم يبقى في التاريخ، المجزرة هذه عطاتلي درس...بلقاسم خويا خذيت قراري...مانوليش للور...فقدت الثقة فقاع الريحة تاع فرانسا...>>.[1]

ما نلاحظه على كلمة "مصباح" حذف النون من حرف الجر "من" فأصلها "من الصباح" وكذلك في كلمة " فقاع" خففت الياء في حرف الجر "في" فأصلها "في قاع" ويحصل الحذف في العامية تخفيفاً وتسهيلاً للكلام.

2-الضمائر:

تعتمد العامية الضمائر نفسها المستعملة في الفصحى وسنذكر بعض الأمثلة عن الضمائر الواردة في المسرحية:

<<ماري: اصبر دوك نجي (تخرج ثم تعود) خذ هذه البندقية وأنا نشد هذه، هيا نخرجوا...>>.[2]

<<محمد: (يقف) حسباتلك راني خايف...لاأنت راك خايف، وعلابالك لو كان تبقى شعرة في راسي تزعزعك...>>.[3]

<<الضابط: واش بيك تهدري هاك...إنسيتي بلي أنت ثاني فرنسية، وأنت راقية، وأنت...

ماري: (تقاطعه) أنا إنسانة...مانيش قادرة نعيش معا الوحوش القذرة كيما أنتوما...نسيتوا، واش يعاني الضعفاء من الناس...>>.[4]

[1]– المصدر السابق، ص: 283.
[2]–نفسه، ص: 293.
[3]–نفسه، ص: 294.
[4]–نفسه، ص: 288.

فلكل ضمير دلالته في الأمثلة فأنا في كلام ماري "أنا نشد هذه" حماس وتحدي وكذلك في قولها "أنا إنسانة" فخرٌ بمساندتها للقضية الجزائرية وتهكم وسخرية من الفرنسيين باستعمالها للضمير "أنتوما" وهو بدلاً من ضمير المخاطب للجماعة "أنتم" وبالنسبة للضمير "أنت" في كلام محمد الذي يخاطب الضابط الفرنسي شجاعة في مقابل استحقار للضابط، وكذلك في قول الضابط مخاطباً ماري ابنته، والذي كرّره لأجل إغراء ابنته وبمزايا فرنسا وإقناعها بأن الفرنسيين على حق. ومن مميزات العامية أيضاً استعمال واو الجماعة للذكور والإناث ومثال ذلك:

<<الحارس: شوارع المدينة تخربت، الجزائريون خرجوا قاع...كي النسا... كي الرجال...>>.[1]

ففي كلمة "خرجو" التي استعملت للرجال والنساء فالأصل النساء "خرجن" والرجال "خرجوا". وكذلك استعمال ضمير الجماعة للتعبير عن المثنى مثل قول الأم مخاطبة "بلقاسم ومحمد":

<<الأم: نجي معاكم...>>.[2] بدلاً من "معكما".

3-الإعراب:

وهو تغير الحركة آخر الكلمة وهو ميزة أساسية في الفصحى .أمّا العامية فلا تعير الإعراب أهمّية فلا وجود لقواعد ثابتة فيها <<فالفصحى نظام لغوي معرب أمّا العامية فقد سقط منها الإعراب بصورة شبه كليَّة>>[3]، فالعامية تهمل الإعراب في أغلب الأحيّان وسنقدم أمثلة عن بعض هذه الحالات من المسرحية:

[1]– المصدر السابق، ص: 277.

[2]–نفسه، ص: 280.

[3]– نهاد الموسى: ثنائيات في قضايا اللغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة، دار الشروق، عمان، ط: 1، 2003، ص: 125.

أ-البدء بساكن:

<<الأم: وْليدي..وليدي وين ورّاه...قتلوه؟>>.[1]

<<محمد: تْقلقتي عليا!!...درتورايكم فينا وجيتي تسقسي عليا...>>.[2]

ب-عدم توظيف الحركات الإعرابية:

<<الضابط: كانت الغلطا تاع زعمائنا اللّي زيرت لالمان في هذاك الوقت...>>.[3]

<<محمد: آه ما فهمتيش!...على بالي ماعرفتيش واش درتو فينا، عرفتها (...) كذابة منافقة...طاح القناعْ من وجهك...بانت حقيقتكم يا الخداعين...>>.[4]

ففي كلمة "الالمان" بدلاً من "الألمان" وكلمة "القناعْ" بدلاً من "القناعُ"، والأمثلة كثيرة في سقوط الحركات الأعرابية.

ج-ضم آخر الاسم المضاف إلى هاء الغائب:

<<ماري: نشوف أحوال العالم وين لحقت...كيفاش تلاشى هتلر وجماعتُوا>>.[5]

<<ماري: (...) واش ذنبي أنا كي قتلولو فاميلتُو...كيهدمولو دارُو...واش درتلك يا محمد، كي راك تعذب فيا...>>.[6]

---

[1]ـــنصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 281.
[2]ـــنفسه، ص: 284 .
[3]ـــنفسه، ص: 274.
[4]ـــنفسه، ص: 284.
[5]ـــنفسه، ص: 274.
[6]ـــنفسه ، ص: 285.

ففي الكلمات "جماعتُوا" ، "فاميلتُو"، "دارُو" نلاحظ ضم الحروف الأخيرة وهذه الظاهرة تتكرر دائماً في العامية فأصل الكلمات جماعته، عائلته، داره. أي تكون متصلة بهاء الغائب التي حذفت وحلت محلها "الواو".

د-تسكين آخر المضاف إلى الهاء الغائبة أو الجمع الغائب:

<<بلقاسم: بصاح راهي ثاني مناضلة معاك، في صفوف الحزب، وراهي حاملة القضية على كتافها أكثر ملي حملوها بعض الجزائريين اللّي باعوا وطنْهم بمقام عند الفرنسيين...خير من الحركى الخباثا...>>.[1]

<<محمد: كيفاش هذه، وأنا نهار كامل نعاني علاجالْها...مانامنكش حتى نشوفها...وعلاش ماقلتليش ...؟>>.[2]

فكلمة "وطنْهم" المتصلة بضمير الجمع الغائب أصلها "وطنْهم" وكلمة "علاجالْها" المتصلة بالهاء الغائبة أصلها "على جالِها".

هـ -تسكين آخر الاسم المضاف إلى ضمير المؤنث المخاطبة:

<<الضابط: هذا الخامج اللّي ربيتوبيديا، خسر عقلَيتْك يابنتي...>>.[3]

<<الضابط: (بغضب وارتباك يدفعها، فتسقط مرة ثانية) خلاص مانيش حاب نزيد نسمع ولا كلمة من عندْك...>>.[4]

[1]– المصدر السابق، ص: 283.
[2]–نفسه، ص: 290.
[3]–نفسه، ص: 288.
[4]–نفسه، ص: 289.

فالأصل في كلمة "عقلَيتْك" المتصلة بكاف المخاطبة هي "عقلَيتَك" كما أن الأصل في كلمة "عندْك" هو "عندِك".

II-اللغة الفصحى:

للفصحى أهمية كبيرة فهي <<لغة الكتابة التي تدون بها المؤلفات والصحف والمجلات، وشؤون القضاء والتشريع والإدارة ويؤلف بها الشعر والنثر الفنّي، وتستخدم في الخطابة والتدريس والمحاضرات وفي تفاهم العامة إذا كانوا بصدد موضوع يمت بصلة إلى الآداب والعلوم>>.[1]

أي أنها اللغة الرسمية التي توحد الأمة العربية.

ويكفي العربية فضلاً أنها لغة القرآن الكريم كما يؤكد هذا "صادق الرافعي" بقوله: <<إن في العربية سرًّا خالدًا هو هذا القرآن المبين الذي يجب أن يؤدى على وجهه الصحيح، وإلاَّ نزغت الكلمة عن مؤداها. فكيفما قلبت اللغة العربية وجدتها الصفة الثابتة التي لا تزول بزوال الجنسية وانسلاخ الأمة عن تاريخها>>.[2]

وهذا بشهادة الغرب قبل العرب فنجد مثلاً "يوهان فك" الألماني يقول عن الفصحى: <<لقد قامت الفصحى في جميع البلدان العربية والإسلامية رمزًا لغويًا لوحدة العالم الإسلامي في الثقافة والمدنية ،لقد برهن جبروت التراث العربي الخالد على أنه أقوى من كل محاولة قصدها زحزحة العربية عن مقامها المسيطر>>.[3]

[1]– محمد البرازي: مشكلات اللغة العربية المعاصرة، مكتبة الرسالة، عمان، ط: 1، 1989، ص: 55.
[2]– أنور الجندي: الفصحى لغة القرآن، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص: 187.
[3]– يوهان فك: دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، تر: عبد الحليم النجّار، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص: 195.

فهي رمز الوحدة العربية بها يتواصل أفراد الأمة العربية ويفهمون بعضهم بعضاً، فلو كتبت المؤلفات بلهجة القطر لما تيسرّ فهمها ولكانت بذلك محدودة مقتصرٌ فهمها على أبناء ذلك القطر. وعند عودتنا إلى التاريخ الجزائري نجد أن المستعمر الفرنسي لا طالما سعى إلى طمس هويّة الشعب الجزائري وذلك بالقضاء على اللغة العربية التي هي عنوان بقاءه ومقوم من مقومات سيادته في أرض الجزائر لكنه وجد الدفاع قويًّا من طرف زعماء الإصلاح وعلى رأسهم العلاَّمة "البشير الإبراهيمي" الذي. كان يقول دومًا:

<<الإسلام ديننا والجزائر وطننا والعربية لغتنا>>.

وهذا ما يحدثنا عنه "محمد العربي ولد خليفة" قائلاً: <<اللغة العربية إنها ثقافة وحضارة وليست عرقًا أو سلالة، تقبلها الجزائريون طوعًا مع الإسلام، وتفانوا في خدمتها لسانًا وعلومًا وآداباً منذ الستين وفي كل مناطق الجزائر بلا استثناء>>.[1]

فعلى الرغم من تعدد اللهجات الجزائرية، إلاَّ أن العربية هي القاسم المشترك بين جميع مناطق الجزائر <<مازالت هناك صيحات كثيرة تعلن بحماسة وبقرار حاسم ونهائي تعريب المسرح الجزائري وتفصيحه، من أجل الرفع من مستواه وإنقاذه من الأزمة الحالية، والكثير يهتفون بهذا النداء ويدعمون هذا الرأي بتجربة بعض المسارح العربية>>.[2]

وهذا من أجل الرقي بالمسرح الجزائري والوصول به إلى مصاف المسارح العالمية وهذا لن يتأتى إلاّ بجعله فصيحاً يفهمه الجميع لا مقتصرًا على الشعب الجزائري، وهذا ما دعى إليه

[1] – محمد العربي ولد خليفة: أداء العربية في الإعلام المسموع، الإذاعة الوطنية وترقية أداء اللغة العربية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2009، ص: 32،33.

[2] – عبد الكريم سكَّار: اللغة في المسرح الجزائري، اللسان المركزي للشبيبة الجزائرية، مجلة الوحدة، ع: 9، 1986، ص: 37.

زعيم من زعماء المسرح الجزائري "محمد الطاهر فضلاء" حيث يقول: <<ومن مشاكل المسرح المفتعلة قضية ما أسموه اللغة المسرحية هذه مشكلة خلّفها الاستعمار وأكدَّها الجهل، لا في الجزائر فقط ولكن في كل وطن نكب باستعمار أوروبي حاقد>>.[1]

وهو يقصد إلى ضرورة تأسيس مسرح جزائري بلسان فصيح راقي.. والمجال يضيق لذكر جميع آراء المناصرين للمسرح الفصيح على حساب العامي لذلك سنحاول فيما يأتي رصد بعض خصائص الفصحى من خلال نصي "انتحار كاتب" و"فجر وأفول".

ثانيا: نماذج من مسرحية "انتحار كاتب"

1-الأفعال: والتي تنوعت في المسرحية وحملت دلالات عديدة والأهم أنها اختلفت في كثير من النواحي عن الأفعال العامية:

<<مدير المسرح (مبتسماً): إنّك دائماً تثير شوقي وتشعل نيران فضولي...!!! أما أنا فأعرف جيداً أنك بارعٌ، عبقري...بل مبدع ومجدد...لكن...

الكاتب (مقاطعاً) لكن ماذا؟؟؟

مدير المسرح: (مستفسرًا) فهل يوجد هناك مشاهد للفظائع والقتل والدماء في مسرحيتك هذه؟؟؟ أقصد...هل هناك موت وتقتيل ومآسي؟>>.[2]

الأفعال المستعملة في هذا المقطع الحواري أفعال مضارعة ففي "تثير"، "تشتعل"، "أعرف" مدحٌ للكاتب وذلك للوصول إلى الاستهزاء به فيما بعد، وهذا ما أدركه الكاتب عندما

[1] – محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخًا ونضالاً، المسرح الجزائري في عهديه الاحتلالي والاستقلالي، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، ج: 2، 2000.
[2] –نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 109.

استعمل مدير المسرح "لكن" التي تفيد الاستدراك فقام الكاتب بمقاطعته وسؤاله "لكن ماذا؟" ليرد مدير المسرح بالفعلين "يوجد"، "أقصد" ففي الفعل يوجد تصريح للكاتب بما يريد كما أكدّ وشرح ذلك باستعمال الفعل "أقصد" ممّا جعل الكاتب ينتفض ويرد:

<<الكاتب (منتفضًا): لا يمكنني أبدا أن أطلعك على هذه الأمور هذه أسرار المبدع ولا دخل لك أنت فيها...إنها أسرار تهمني أنا وحدي فقط...أنت لا دخل لك فيها...أفهمت>>.[1]

فرد الكاتب كان قويًا حيث نفى إمكانية اطلاع مدير المسرح على أسراره واستعمل الفعل "أفهمت" الذي حمل معنى الاستفهام واللّوم والعتاب وكذلك دلّنا على مدى غضب الكاتب من كلام مدير المسرح.

<<مدير المسرح: (مستبشرًا) إذا أنت راضٍ جدًّا عن نصك هذا؟

الكاتب: (مسترسلاً في الكلام وهو في قمة الفرح) بكل تأكيد...فأنا فخور جداً...بل أنا في قمة السعادة والحبور، يغمرني فرح عارم...صدقني أنا لا أحب أن أكون مختالاً فخورًا إلى حد النرجسية...ولكن الحَقيقة تقال...إن هذا النص من أروع ما أبدع عباقرة الدراما منذ عصر سوفوكليس...إنّه عصارة الإبداع الإنساني...>>.[2]

تنوعت الأفعال في هذا المقطع فالفعل "يغمرني" فعل مضارع مثبت مبني للمعلوم حمل دلالة سعادة وفرح الكاتب بكتابته لهذا النص ثم استعمل فعل الأمر "صدقني" الذي دلّ على تأكيد الكاتب لكلامه فعند قول هذا الفعل يجعل المتلقي يصغي لكلامه ويقتنع به، ثم أتبعه

[1] – المصدر السابق، ص: نفسها.
[2] – نفسه، ص: 110.

بالفعل "لا أحب" وهو فعل منفي والذي دلّ على نفيه هو أنه سُبق بأداة النفي "لا" بعكس ما لاحظناه في العامية التي تنفي بالأفعال باستعمال "ما" وإلحاق الشين بالفعل.

وقد نفى الكاتب عن نفسه أن يكون مختالاً أو فخورًا ولكن نصه متميز فاستعمل الفعل "تقال" وهو فعل مضارع مبني للمجهول والذي يتميز بضم أوله أمّا في العامية فتضاف الهمزة كقولهم: أتْغلق الباب...

ليذكر بعدها الكاتب ميزات عمله وتميزه عن غيره من النصوص التي كتبت قبله وقد دلنا على ذلك الفعل الماضي "أبدع".

الكاتب (غاضباً): اسمع...اسمع...عليك أن تؤمن بفكرتي أفهمت؟ عليك أن تدرك قيمة تفكيري وتعبي... أفهمت؟

لقد عانيت الأمرين في سبيل كتابة هذا النص...>>.[1]

إنَّ استعمال الكاتب لفعل الأخير "اسمع" وتكراره دلالة على الغضب من مدير المسرح الذي يجعله دائمًا محط سخرية واستهزاء وهذا ما يؤكده كلام مدير المسرح قبل هذا:

<<مدير المسرح (جانباً مع نفسه) يا له من ثرثار...يدعّي أنه عبقري وهو لا يدرك أنه على حافة الجنون أجل...أجل...إن بوادر الجنون بادية عليه...>>.[2]

[1]–السابق، ص: 111.
[2]–نفسه،ص:نفسها.

ثم يؤكد الكاتب للمدير على عبقريته وضرورة الاقتناع بكلامه باستعمال الفعلين "تدرك" و"تؤمن" وكذلك توظيف وتكرار الفعل "أفهمت" في كل مرة الذي يحمل مرارةً يعيشها الكاتب المهمش الذي لم يجد من يفهمه وبقدّر موهبته.

أمّا الفعل "عانيت" الذي هو فعل ماضٍ دلَّ على طول مدة معاناة الكاتب لأجل كتابة هذا النص ثم يقابل بالسخرية والرفض.

<<شبح المرأة (بسخرية وهي توقظ الكاتب): ها أنا قد جئت لزيارتك ألا ترحب بزيارتي؟!

الكاتب (منتبها): أنا لست في حاجة إلى زوَّار إنّني منهمك في عملي ألا ترين أنِّي أكتب؟

شبح المرأة (وهي غاضبة): ماذا جنيت من كل أفعالك ماذا جنيت من غطرستك وجنونك قل؟

ها أنت الآن سخرية أمام الجميع...أليس كذلك؟>>.[1]

حملت الأفعال في هذا المقطع دلالات متعددة ففي الفعلين "جئت"، "ترحب" سخرية من الكاتب من طرف المرأة الشبح التي هي في الحقيقة لم تأتِ لزيارته وإنما جاءت للومه والاستهزاء به لكن الكاتب أدرك هذا وردّ بأنه ليس بحاجة إلى زوَّار واستعمل الفعلين "ترين"، "أكتب" وهو ردٌ قوي من طرف الكاتب ممّا أغضب المرأة الشبح وجعلها توبخ الكاتب فتكرر الفعل "جنيت" المسبوق بأداة الاستفهام ماذا وكذلك أمره بالتكلم والإجابة عن سؤالها باستعمال فعل الأمر "قل".

2-الأساليب: تتميز الفصحى بتنوع الأساليب وتعدد دلالاتها وأغراضها وقد وردت في المسرحية أساليب راقية جملت قيمة حجاجية كبرى ومن أمثلتها ما يلي:

[1]– السابق، ص: 122.

أ-**الاستفهام:** تستعمل الفصحى أدوات خاصة في الاستفهام منها (ماذا، كيف، أين، لماذا...)

<< الكاتب (فرحاً): أظن أنني سأنهي قريباً تلك المسرحية التي أخذت منّي وقتاً طويلاً...

مدير المسرح (مستبشرًا): جيد...جيد...ممتاز ولكن؟

الكاتب (مستفهمًا): ولكن ماذا؟>>.[1]

لقد حمل استفهام الكاتب دلالة الغضب والاستنكار لأن الكاتب مدركٌ بأن مدير المسرح سوف يسخر منه ومن عمله فاستفهم بنبرة استياء وتذمر قبل أن يكمل مدير المسرح كلامه.

<<مدير المسرح (بصوت مرتفع): ألا تدرك أنني المسؤول الأول والأخير عن نجاح هذا النص أو فشله؟؟؟...

الكاتب (ينهض من مكانه غاضباً): لقد سئمت من هذه المهنة المتعبة والشاقة...(بانفعال شديد) سأطلق الكتابة والإبداع للأبد...

مدير المسرح (وهو يطلب منه الهدوء والتعقل): اهدأ... اهدأ...لا تنفعل فأنت تدرك أن...

الكاتب (مقاطعًا): أدرك ماذا؟ أدرك ماذا؟>>.[2]

في هذا المقطع يحمل استفهام الكاتب رفضًا لكل تبرير يقدمه مدير المسرح بعد ما جعله يعزف عن الكتابة والإبداع. وكأنه أراد أن يقول لمدير المسرح بعد كل استفزازك وسخريتك ما الذي تودُّ قوله وهذا ما صرحَ به الكاتب:

[1] –السابق، ص: 109.

[2] – نفسه، ص: 112.

<<الكاتب (مسرعًا نحو الباب ليخرج): دعني أذهب...لم أعد أطيق كلامًا...لم أعد أحتمل المزيد من الكلام...>>.[1]

<<الكاتب (بتلقائية كالطفل الصغير): كانت ألعابي كلها مليئة بالأمل والحياة كانت جميلة!!!

آه يا إلهي كم كانت رائعة!!! ولكنها...

الطبيب النفسي (مقاطعًا): ولكنها ماذا!!! ماذا جرى لها ؟؟

الكاتب (بحرقة وألم): حطموا ألعابي كلها...وأحرقوا مدرستي...اغتالوا معلمتي المسكينة أمام عيني...>>.[2]

حمل استفهام الطبيب النفسي دلالة التعجب والتشوق لسماع كلام الكاتب المليء بالحزن والأسى وقد دلّ على ذلك الكلام اللاحق من طرف الكاتب الذي كان يشعر بالألم والحرقة في حين أن لا أحد يشعر به أو يفهمه.

<<الزوجة (مستفسرة): أنا متأكدة أنك تخاصمت مع مدير المسرح من جديد...أليس كذلك؟

الكاتب (مستغربًا الأمر): ولكن ...كيف عرفت؟ كيف علمت بالأمر؟ من أخبرك بذلك؟

الزوجة (وكأنها تذكره): أنسيت؟ أنت من أخبرني بذلك...ألم تقل لي في هذا الصباح أنك ذاهب للمسرح؟>>.[3]

[1] – المصدر السابق، ص:نفسها.
[2] –نفسه، ص: 131.
[3] –نفسه، ص: 113.

في استفهام الكاتب بكيف في هذا المقطع الحواري دلالة على ارتباكه وتوتره لأنه متأثرٌ كثيرًا من هذا الموضوع ممّا جعله يضطرب وينسى بأنه أخبر زوجته بذهابه إلى المسرح. فكلام مدير المسرح كان قاسياً وهذا ما يخبر به الكاتب زوجته:

<<الكاتب (مستدركًا): آه أجل نسيت...نسيت أنني أخبرتك. يا له من تافه ومتسلط ذلك المدير...>>.[1]

<<الصديق (مستدركًا): كان في مقدورك أن تقلل من عدد الأموات...

الكاتب (وكأنه يبرر ما يقول): كيف؟ كيف؟ لقد حاولت مرارًا وتكرارًا...ولكن...

الصديق (منزعجًا): ولكن ماذا؟

الكاتب (بحزن أشد): ولكن شخصياتي المسكينة كانت تتساقط كأوراق الخريف المتناثرة في مهب الريح...>>.[2]

يحمل استفهام الكاتب لصديقه بكيف وتكراره دلالة رفض كل من يتدخل في كيفية كتابة أعماله وبناء شخصياته فهو مدرك لما يفعل وقتله للشخصيات كان يحمل رؤية تعبر عن واقع ما.

<<الكاتب (وهو يهدئها): اهدئي...اهدئي...

(وهو يواسيها): أنا أدرك جيداً ما تعانيه من ألم وعذاب...أنا أشفق لحالك كثيراً...صدقيني ..ولكن...

[1] – المصدر السابق، ص: 114.
[2] –نفسه، ص: 120.

شبح المرأة (مقاطعة): كيف؟ تشفق على حالي...ولسبب تافه تقتل حبيبي خطيبي في أوج عنفوان شبابه؟؟؟ ثم تقول أنك تشفق على حالي !!! أأنت واع ما تقول>>.[1]

في هذا المقطع الحواري حمل الاستفهام بكيف معنى التعجب حيث أن المرأة الشبح استغربت من كلام الكاتب فقاطعته عندما أخبرها بأنه يشفق على حالها فهي تشعر بالحزن والألم لما فعله بخطيبها فاستنكرت ما فعله الكاتب به.

<<الكاتب (وكأنّه يتذكر شيئًا ما): أرادوا منِّي أن أكون آلة في أيديهم أقول ما يريدون...وأكتب ما يملون..

الزوجة (مقاطعة): فمن هؤلاء؟ ومن تقصد؟

الكاتب (وهو يسترسل غاضباً): إنهم يسعون لمصادرة فكري...إنهم لا يكفون عن إزعاجي...>>.[2]

ما نلاحظه في هذا المقطع أن الكاتب ناقمٌ على الجميع لذلك نجده يعمم كلامه فاستفهام الزوجة جاء "بمن" وقد كرّرتها لأنها تريد معرفة الأشخاص الذين يزعجونه ونفس الشيء يتكرَّر في حواره مع الناقد المسرحي:

<<الكاتب (...): إنهم ينتظرون دائمًا مهاجمتي والنيل من كرامتي...ما إن أكتب نصًا حتى يكشروا عن أنيابهم كالوحوش الضارية الجائعة...

الناقد الصحفي (مستغربًا): تقصد من؟؟؟>>.[3]

[1]–المصدر السابق، ص: 115.
[2] –نفسه، ص: 118.
[3] – نفسه ،ص:نفسها.

فكلام الكاتب في كل مرّة كان يحمل ألمًا ومرارة جعلت كل من يحاوره يستغرب ويتعجب لحال هؤلاء الأشخاص الذين جعلوا الكاتب يائسًا متذمرًا من كل شيء في الوقت الذي كان من المفروض أن يكون من أسعد الناس.

<<(تستيقظ زوجته وهي قلقة متوترة فزعة تشعل الإنارة)

(الكاتب وحده على الخشبة، وهو يصرخ وكأنه مجنون).

الكاتب (مقهقها): ها ها ها...من يستطيع أن يواجهني؟؟؟ من يتجرأ على الوقوف في وجهي؟ أنا...أنا...أنا ولا أحد غيري...لا أحد...لا أحد...يقف في وجهي...>>.[1]

في هذا المقطع استفهام يحمل تحديًا من طرف الكاتب وهو في حالة نفسية سيئة آل إليها بسبب ما عاشه من تهميش واحتقار فيقهقه ثم يتساءل. وهنا قمة السخرية من الواقع فضحكه حمل دلالة الألم الذي يشعر به الكاتب. فضحك ساخرٌ متبوع باستفهامات غريبة تريد إثبات الذات. ذات المبدع الذي يعاني في صمت.

<<الصديق (بهدوء): بل في اليد حيلة...فأنت قد أسرفت في جرمك.

...أنت تشبع غرائزك بذلك...وهذا ما سيجني عليك المتاعب والعداوات...

الكاتب (بنوع من التمعن): وهل تريدني أن أبعث الخلود من جديد في تلك الشخصيات الهرمة التي تهالكت أجسادها بفعل الزمن...أم تريد منّي أن أجعلها آلات ميكانيكية لا تمرض ولا تهرم ولا تموت؟>>.[2]

[1] –السابق، ص: 135.
[2] –نفسه، ص: 121.

حمل استفهام الكاتب بالأداة "هل" في هذا المقطع الحواري معنى الغضب والتحدي، فهو يرفض كل شخص يتدخل في إبداعه لأنه مدركٌ ما يفعل وقتله للشخصيات في كل مرة له مبررات لم يفهمها إلاَّ هو، لذلك قوبلت أعماله بالسخرية والاستهزاء.

<<الكاتب (مسترسلاً في الكلام): ولكنهم كانوا دائماً يحيدون عن الخط المرسوم لهم أحدهم انتحر دون سابق إنذار!!! لقد أثر في موته كثيرًا...

حتى أنّني انقطعت عن الكتابة بعد تلك الفاجعة لعدة شهور...آه يا إلهي كم كان رائعًا.

لا أحد صدق يوم انتحر!!! الجميع يحبه!!! لا أزال أذكره حتى يومنا هذا كان موته لغزًا محيرًا !!! لا أحد اكتشف سر انتحاره...

الطبيب النفسي (مقاطعاً): وأنت هل تعرف السبب؟

الكاتب (بحزن شديد): للأسف الشديد لا...فأنا لا فكرة لدي...>>.[1]

في حوار الكاتب مع الطبيب النفسي الذي يحاول فهم حالته، ففي كل مرّة يطرح عليه سؤالاً معينًا، فعندما سأله عن السبب "بهل" حمل هذا الاستفهام استغراب الطبيب النفسي من كلام الكاتب الذي يحمل تناقضًا وقف أمامه الطبيب حائرًا لم يستطع تفسير ما يحصل للكاتب ممَّا جعله ينفعل وهذا ما يظهر في قول الطبيب النفسي:

<<الطبيب النفسي(مقاطعًا): ولكن كيف!!!

(منفعلاً) أتناقض كلامك؟! منذ قليل كنت تقول أنك سطرت مستقبله منذ البداية!!!>>.[2]

[1]–السابق، ص: 129.
[2]–نفسه، ص: نفسها.

<<الصحفي1 (وهو يخاطبها باحترام): سيدتي هل بإمكاننا أن نكلم السيد زوجك؟ هل نستطيع استجوابه...؟

الزوجة (وهي تبدي امتعاضًا): أتركوه لسكينة روحه...دعوه يعانق الوحدة التي لطالما افتقدها...أتركوه أسيرًا بين صفحات قصصه...>>.[1]

في هذا الحوار من المشهد الأخير من المسرحية وبعد تتويج الكاتب بأكبر جائزة في الإبداع الأدبي والفنِّي، يقبل الصحفيون على الزوجة للسؤال عن زوجها فاستعمال الصحفي "لهل" حمل معنى التلهف على الخبر والتشوق لمقابلة الكاتب واستجوابه. لكن رد الزوجة كان قاسيًا حيث طلبت منهم أن يتركوا زوجها في وحدته فكلامها حمل معنى الغضب والتذمر من الصحافة التي لا طالما أزعجت زوجها.

ب-النداء: تستعمل الفصحى أدوات النداء "يا"، "أ"، "أيها" بعكس العامية التي تستعمل غالباً "آ" كما ذكرنا سابقًا، وسنقدم نماذج لذلك من المسرحية:

<<شبح المرأة (بصوت منخفض): هل تظن أن الدراما هي القتل والدم والموت والخراب؟؟؟

أنت على ضلال...أنت مخطئ تماما...

الكاتب (ساخراً): إذا ما هي الدراما يا سيدة الدراما؟>>[2]

حمل نداء الكاتب سخريّة من المرأة الشبح التي تدَّعي فهم الدراما، فالغرض منه ليس لفت الانتباه وإنّما خرج عن هذا إلى معنى عميق وهو الاستهزاء والتهكم.

[1] –السابق، ص: 136.
[2] – نفسه، ص: 126.

<<الزوجة (بكل عفوية ورزانة وهدوء): أنت لا تتفق معه...ولن تتفق معه أبداً...

الكاتب (بغضب وكأنه نادم): آه يا إلهي...لماذا اخترت هذه المهنة؟ كم أنا نادم على كل هذا>>.[1]

استعمل الكاتب أداة النداء "يا" وهو ينادي الله عزّ وجل وقد تكرّرت هذه الصيغة في عدّة مواضع من المسرحية وفي كل مرّة تحمل دلالة معينة، فهي هنا تحمل معنى الحسرة والندم من طرف الكاتب على مهنة الكتابة التي تسببت له المتاعب والألم.

<<شبح المرأة (بصوت مرتفع): أنت أناني ومتغطرس أنت رمز للأنانية أكرهك؟

الكاتب (ببرودة تامة): أنا لست بحاجة إلى أحد يشفق على...بل أحب أن يكرهني الناس جميعًا...

بل حبهم لي يعيقني بقدر ما يزيدني كرههم لي النشوة والسعادة...آه ياإلهي كم أتمنى أن يكرهني>>.[2]

في حوار الكاتب مع المرأة الشبح استعمل "يا إلهي" والتي حملت معنى اللامبالاة بآراء الجميع والتمني بأن يكرهه الجميع فهو كلام ساخر ظاهره عكس باطنه فهل يعقل أن يتمنى شخص كره الناس له؟

<<الطبيب النفسي (مركزًا الانتباه): ثم ماذا حدث بعد ذلك؟؟؟

[1] –السابق، ص: 114.
[2] – نفسه، ص: 122.

الكاتب (كأنه يتحدث عن فاجعة كبيرة): كان الأمر رهيباً...آه يا إلهي كم كان ذلك محزنًا!!! كان منظرهم وهم يتهالكون يثير في الأسى والحزن!!! آه يا إلهي>>.[1]

وتتكرر عبارة " يا إلهي" في كلام الكاتب لتدل في حواره مع الطبيب النفسي على الحزن والأسى الذي شعر به عندما رأى الأرواح تتهالك أمامه.

وهناك مواضع أخرى في المسرحية وردت فيها هذه العبارة " يا إلهي" واستخدامها بكثرة لم يكن عفويًا وإنما دلّ على لجوء الكاتب دومًا إلى الله بعد خذلان الجميع له وسخريتهم منه وعدم تقدير موهبته.

<<الكاتب (بصوت مرتفع):اغربي عن وجهي أيتها اللعينة... اغربي عن وجهي...

شبح المرأة (وهي تغادر الغرفة غاضبة): سأعود هذا المساء...كن متأكدًا من أنّي سأجعلك تجن...

(وهي تقهقه ساخرة): هههههههه ...>>.[2]

حمل نداء الكاتب للمرأة الشبح سخرية مباشرة منها فنعتها باللعينة وأمرها بالابتعاد عنه ممّا أثار غضبها وجعلها تغادر وتقهقه بسخرية لتدافع عن نفسها وحتى لا يشعر الكاتب بنشوة الانتصار عليها.

<<(عودة المرأة الشبح للمرة الثانية)

الكاتب (وهو ينهض فزعًا): ماذا تريدين منّي أيتها الحمقاء؟

[1] – نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 127.
[2] – نفسه، ص: 126.

المرأة الشبح (ساخرة): سأجعلك تجن أكثر فأكثر أيُّها المتهور المخبول.

الكاتب (ناهرًا): ماذا؟ أنت تخاطبين أحد أكبر عباقرة الدراما في هذا العصر...ألا تتأدبين؟>>.[1]

ما نلاحظه في هذا الحوار أن استعمال أداة النداء "أيتها" جاء مقرونًا أيضاً بصفة غرضها السخرية المباشرة "الحمقاء" لترد المرأة الشبح بنفس الصيغة "المتهور المخبول" ممّا جعل الكاتب ينهرها ويفتخر بنفسه وينعتها بعدم التأدب.

<<الكاتب (مقهقها): ها هاها... من يستطيع أن يواجهني؟؟؟ من يتجرأ على الوقوف في وجهي؟

أنا...أنا...أنا ولا أحد غيري...لا أحد...لا أحد...يقف في وجهي...

(وهو في هستيريا): تعالوا أيُّها الجبناء...تعالوا لتلقوا حتفكم على يدي تعالوا إن كنتم شجعانًا...>>.[2]

ما نلاحظه بالنسبة لاستعمال النداء ب: "أيُّها" من طرف الكاتب أنها قرنت بصفة "الجبناء" وهو لا يقصد شخصًا بعينه بل عمَّم خطابه ليشمل كلِّ من استهزأ به وبموهبته، كلّ من احتقره ولم يقدر إبداعه، كلّ من جعل الكاتب يعاني ويصل به الأمر إلى الدخول في حالة هستيرية جعلته يصرح بأعلى صوته وينادي مكرِّراً نفس العبارة:

[1] –السابق، ص: 134

[2] –نفسه، ص: 135.

(يبدأ في الصراخ بأعلى صوته): سأقتلكم كلكم أيُّها الجبناء... سأقتلكم كلكم...نعم...كلكم...أنتم جبناء...جبناء...

ج–النفي: تتعدد أدوات النفي في الفصحى بعكس العامية التي تستعمل أداة النفي "ما" وتضيف الشين في آخر الفعل المنفي، وسنقدم بعض النماذج من المسرحية:

<<الكاتب (موصلاً بفخر واعتزاز): أجل...أجل...اليوم الموعود هو ذلك اليوم الذي ستعرض فيه المسرحية على الركح...سيكون يوما له ما بعده ...سيكون يوما مشهودًا...

سيكون أطول يوم في حياة أولئك البائسين الذين لا ينتهون عن حماقاتهم يا لهم من أغبياء...لا تتقنون إلاّ نقد الآخرين...سيعرفون حينها من أكون...>>.[1]

لقد دلَّ النفي في كلام الكاتب مع مدير المسرح على ندم أولئك الذين يترصدون بالكاتب وينتقدونه.

<<الكاتب (وهو ينهار نفسيًا) كان يجب عليّ منذ البداية أن لا أختار هذه المهنة المتعبة والشاقة...

الزوجة (برفق وهي تواسيه): لست أنت من اختار ذلك..إنما المهنة هي التي اختارتك...>>.[2]

لقد حمل النفي بـ"لا" في هذا الحوار معنى الندم على اختيار الكاتب لهذه المهنة لتستعمل الزوجة نفيًّا آخر باستعمال "ليس" وذلك لأجل مواساة ومساندة زوجها المنهار نفسيًا.

<<شبح المرأة (ساخرة): لأنه فريد من نوعه !!!

[1] – السابق، ص: 110.
[2] – نفسه، ص: 114.

الكاتب (وهو يسخر منها): اعترفي بذلك لا تكوني جاحدة وناكرة... هيّا قوليها...

شبح المرأة (وهي توبخه): أنت فعلاً مجنون...أجل...أنت مجنون فعلاً...

الكاتب (وهو يصرخ): دعيني وجنوني...أنا لا أحب أن أكلم العقلاء>>.[1]

ينفي الكاتب عن نفسه حب الكلام مع العقلاء فهو يفضل الجنون وفي هذا سخرية من المرأة الشبح ومن كلامها.

<<مدير المسرح (وهو يودعه بكل هدوء): كما تريد...مع السلامة...مع السلامة...

الكاتب (غاضباً): لن تراني هنا مجددًا...لن أعود إلى هذا المكان ما حييت...>>.[2]

ينفي الكاتب عن نفسه رؤية مدير المسرح له مجددًا وكذلك العودة إلى المكان وهذا يدل على غضبه من مدير المسرح بعد الاستهزاء بعمله.

<<الصديق (بغضب أقل وكأنه انهار نفسيًا وسئم من عناد الكاتب): اسمع...عليك أن تفكر قليلاً في شعور الآخرين...ألا تدري أنك صرت مرعبًا؟ ألا ترأف بأولئك البسطاء المساكين؟

الكاتب (بغضب): إذن تعال أنت لتكتب...أنا لن أكتب مجددًا...مفهوم؟>>.[3]

لقد استعمل الكاتب النفي في حواره مع الصديق وهو يعكس غضبه على كل من يناقشه في أعماله وفي كيفية بناء شخصياته.

<<الطبيب النفسي (مقاطعًا): ولكنها ماذا!!! ماذا جرى لها؟؟

[1] – السابق، ص: 123.
[2] –نفسه، ص: 112.
[3] –نفسه، ص: 121.

الكاتب (بحرقة وألم): حطموا ألعابي كلها...وأحرقوا مدرستي...اغتالوا معلمتي المسكينة أمام عيني...سال دمها ودياناً أمام أعيننا ونحن صغاراً لن أنسى أبداً ذلك المشهد الفظيع...>>.[1]

وفي هذا الحوار ينفي الكاتب عن نفسه نسيان ما حصل له في طفولته فقد عاش الألم والحزن، لهذا انعكس هذا على كتاباته فاتسمت بالسوداوية، فالذكريات الحزينة لاحقته في كل حياته.

3-الأسماء:

أ-أسماء الإشارة: تعددت أسماء الإشارة في المسرحية وسنقدم لذلك بعض النماذج:

<<الكاتب (مستغرباً الأمر): ولكن...كيف عرفت؟ كيف علمت بالأمر؟ من أخبرك بذلك؟

الزوجة (وكأنها تذكره): أنسيت؟ أنت من أخبرني بذلك...ألم تقل لي في هذا الصباح أنك ذاهب للمسرح>>.[2]

استعمال الزوجة لاسم الإشارة "هذا" في حديثها مع الكاتب على قرب الزمن الذي أخبرها فيه الكاتب بذهابه إلى مدير المسرح ومع هذا نسي ذلك.

<<الكاتب (...): أنها جزء لا يتجزأ من حياتي ويومياتي!!! إن الكتابة تلتصق بروحي ودمي!!! إذا تخليت عنها يومًا فإنّني أشعر وكأن شيئًا ما ينفصل عن روحي وجسدي !!!

الزوجة (مقاطعة): أنت تجر نفسك إلى الهلاك بهذا الكلام...إنك غارق في رومانسيتك>>.[3]

[1] – السابق، ص: 131.
[2] –نفسه، ص: 113
[3] –نفسه، ص: 116.

أشارت الزوجة إلى الكلام الذي ذكره الكاتب عن الكتابة ومدى حبِّه الشديد لها فأوجزت باستعمال اسم الإشارة "هذا".

<<الكاتب (وهو يسترسل في الحديث): ماذا سأمتهن؟!!!

الزوجة (مقاطعة): وهل هذه مشكلة كبيرة في رأيك أنت؟!

الكاتب (منفعلاً): أنا لا أتقن إلاّ الكتابة...لم أجرب في حياتي عملاً آخر...>>.[1]

استعملت الزوجة اسم الإشارة "هذه" لتتحدث عن المهنة التي يمتهنها زوجها بعد كرهه للكتابة وحيرته الشديدة ولم تعتبرها مشكلة وهذا يظهر أنها كانت دومًا تقف لجانبه وتسانده.

<<الكاتب (مقاطعً وهو غاضب): أنت لم تعرف الحرب...أنت لم تتذوق مرارة اليتم لم تر أمك تذبح أمام عينيك!!!

الطبيب النفسي (مستغربًا): هكذا إذن !!!

الكاتب (مفسّراً): هذه هي الحقيقة كما وقعت...لم آت بالجديد...كل ما قلته لك حدث فعلاً!!!>>.[2]

إنَّ استعمال الكاتب في كلامه لاسم الإشارة "هذه" مع الطبيب النفسي كان تعبيرًا وتأكيدًا للحقيقة والأحداث التي عاشها في طفولته وترجمتها كتاباته.

<<الكاتب (وكأنه يتذكر شيئاً ما): أرادوا مني أن أكون آلة في أيديهم أقول ما يريدون...وأكتب ما يملون....

[1] – السابق، ص: 117.
[2] –نفسه، ص: 133.

الزوجة (مقاطعة): فمن هؤلاء؟ ومن تقصد؟>>.[1]

إن استعمال الزوجة لاسم الإشارة "هؤلاء" يحمل معنى رغبتها في اكتشاف الأشخاص الذين فعلوا كل ما ذكره الكاتب وهذا ما زاد من غضب الكاتب ليواصل حديثه عنهم وتعيد الزوجة سؤالها نفسه باستخدام اسم الإشارة نفسه أيضاً:

<<الكاتب (وهو يسترسل غاضبًا): إنهم يسعون لمصادرة فكري...إنهم لا يكفّون عن إزعاجي...

الزوجة (مقاطعة): ومن هؤلاء؟>>.[2]

<<الكاتب (...): سيكون أطول يوم في حياة أولئك البائسين الذين لا ينتهون عن حماقاتهم يا لهم من أغبياء...لا تتقنون إلاّ نقد الآخرين...>>.[3]

استعمل الكاتب في كلامه اسم الإشارة "أولئك" الذي أفاد الإشارة لجماعة كثيرة وهذا يدل على كثرة الحاقدين على الكاتب والذين ينتقدونه في كل مرّة.

<<الناقد الصحفي (مهدئًا): ولكن أفكرت قليلاً؟...هذا قرار متهور...وأنت تعرف النتيجة...

الكاتب (بحزن شديد): أنت تعرف أكثر من أي أحد آخر كم عانيت أنا من أجل كل هذا.

سئمت ومللت من أولئك المتشدقين أصحاب الألسنة الحادة...إنهم يترصدون بي>>.[4]

استعمل الكاتب في كلامه اسم الإشارة "أولئك" للتعبير عن ما يعتريه من حزن بسبب المتشدقين الذين يترصدون به في كل مرّة ولا يكفُّون عن مهاجمته والسخرية منه.

[1] – السابق، ص: 115.
[2] –نفسه، ص: 115،116.
[3] –نفسه، ص: 110.
[4] –نفسه، ص: 118.

<<الكاتب (مقاطعاً): لكن ماذا؟؟؟

مدير المسرح (مستفسراُ): فهل يوجد هناك مشاهد للفظائع والقتل والدماء في مسرحيتك هذه؟؟؟ أقصد...هل هناك موت وتقتيل ومآسي>>.[1]

استعمل مدير المسرح في كلامه اسم الإشارة "هناك" وقد كرّره مرتين وهذا للإشارة إلى مسرحية الكاتب وما تحويه من أحداث.

<<الكاتب (مقاطعاً): أدرك ماذا؟ أدرك ماذا؟

مدير المسرح (موضحاً): أنت تدرك أن هناك عقد يربطنا...أو بالأحرى أنت مرتبط بعقد مع مؤسستنا...أليس كذلك؟؟؟>>.[2]

في استعمال مدير المسرح لاسم الإشارة "هناك" دلالة على التعالي والتكبر على الكاتب وتذكيره بالعقد الذي يربطه به وذلك بعد استفزازه والاستهزاء به وبعمله وموهبته ونعته بالثرثرة والجنون، وهو في قمّة تحمسه لعرض العمل وبما أبدعه في نصه هذا.

ب-الأسماء الموصولة: تتنوع وتتعدد الأسماء الموصولة في الفصحى، وسنقد م نماذج لذلك من المسرحية:

<<مدير المسرح (متشوقًا): لقد شوقتني بكلامك هذا...لقد أشعلت فتيل حماسي...بل ولقد هيجت فضولي...أيمكن أن تطلعني على بعض خبايا النصر الموعود...؟

[1] – السابق، ص: 109.
[2] –نفسه، ص: 112.

الكاتب (فرحاً): أجل... أجل... أجل...النصر الموعود...إن هذا النص الذي أعده ليس كسائر النصوص...>>.[1]

استعمل الكاتب في كلامه الاسم الموصول "الذي" للوصل بين النص وتعريفه فهو يشوق مدير المسرح ويتحمسٌ لعرضه.

<<الكاتب (مواصلاً بفخر واعتزاز): (...) سيكون أطول يوم في حياة أولئك البائسين الذين لا ينتهون عن حماقاتهم يا لهم من أغبياء...لا يتقنون إلاّ نقد الآخرين...سيعرفون حينها من أكون...>>.[2]

استعمل الكاتب في كلامه الاسم الموصول "الذين" الذي يعود على البائسين الذين يترصدون بالكاتب وينتقدونه وكذلك "من" للتعبير عن نفسه وهذا دلالة على الاعتزاز والحماس.

<<الكاتب (بصوت مرتفع): ولكن هذه المهنة جلبت لي الذل والعار والهوان...

الزوجة (مقاطعة): هذا هو ثمن الشهرة...عليك أن تدفع ثمنها...

الكاتب (وهو يسترسل في الحديث): ولكني لا أريد هذه الشهرة التي أدفع فيها شرفي وكرامتي ثمنًا من أجلها>>.[3]

في هذا المقطع الحواري ورد في كلام الكاتب الاسم الموصول "التي" للحديث عن الشهرة وللرد عن كلام الزوجة.

[1] – السابق، ص: 110.
[2] –نفسه، ص: نفسها.
[3] –نفسه، ص: 115.

<<الكاتب (وكأنّه يتخيل شيئًا ما): لقد قلت لك...أن ذلك لم يكن أبدًا بتدبيري وإرادتي... الشخصيات هي التي اختارت الموت أو القتل، إن الموت هو الذي اختارها...فأنا لا دخل لي في كل ما جرى...>>.[1]

استعمل الكاتب في كلامه الاسم الموصول "التي" للحديث عن الشخصيات وكذلك "الذي" للحديث عن الموت.

<<(الكاتب مع الطبيب النفس)

الكاتب (بعفوية): لست أنا المسؤول عن كل ذلك...أنا بريء من التهم التي ألصقت بي...صدقني...صدقني...فأنا لا أقول إلاّ الحقيقة...أنا لا أقوى على إيذاء ولو حشرة...أنا أدفع ثمن جرم لم أرتكبه أبدًا...>>.[2]

استخدم الكاتب الاسم الموصول "التي" للحديث عن التهم التي ألصقت به من طرف منتقديه.

<<مدير المسرح (مبتسمًا): أنت تعرف جيدًا ماذا أقصد بالضبط...

الكاتب (مبتسماً): لا تقلق...فأنا تغيرت كثيراً، لم أعد كما كنت في الماضي...

مدير المسرح (مستغرباً): أصحيح ما تقول؟

الكاتب (مؤكدًا): بكل تأكيد...>>.[3]

استعمل مدير المسرح الاسم الموصول "ما " للحديث عن كلام الكاتب الذي استغرب منه.

---

[1] – السابق، ص: 120.
[2] – نفسه، ص: 127.
[3] –نفسه، ص: 109.

<<الكاتب (ينهض من مكانه غاضباً): لقد سئمت من هذه المهنة المتعبة والشاقة...(بانفعال شديد) سأطلق الكتابة والإبداع للأبد...سأعزف عن المسرح وعن الفن وعن الكتابة. وعن كل ما له صلة بالفنون سواء من قريب أو من بعيد...>>.[1]

استعمل الكاتب الاسم الموصول "ما " للحديث عن كل ما له علاقة بالفنون وهذا يعبِّر عن غضبه وتذمّره.

<<شبح المرأة (متوسلة باكية): كيف؟...(...) يا إلهي كم أنت قاس ومتعطش للقتل والخراب...أنت تحب أن تمثل بالجثث بعد أن تنزع منها روحها...

الكاتب (وهو يضحك بخبث): هذا ما أملته عليَّ عبقريتي...إن الدراما هبة إلهية..يا إلهي كم أنا فخور بنفسي؟>>.[2]

ورد الاسم الموصول "ما" في كلام الكاتب ليعبر عن عبقريته والافتخار بنفسه.

<<الكاتب (بهدوء وهو خائف): احترمي نفسك...وكفاك من هذه الوقاحة...

المرأة الشبح (بانفعال وهي تصرخ): أنسيت نفسك؟ أنت من بدأ اللعبة...وعليك أن تواصل، لنرى من سينتصر في النهاية...>>.[3]

ورد في كلام المرأة الشبح الاسم الموصول "من" وقد حمل معنى التحدي فعبَّر عن الكاتب في المرّة الأولى ثم عن المرأة الشبح والكاتب في المرّة الثانية.

[1] –السابق، ص: 111،112.
[2] – نفسه، ص: 126.
[3] –نفسه، ص: 134.

ثانيا: نماذج من مسرحية "فجر وأفول"

1-الألفاظ: تستخدم الفصحى ألفاظاً قويّة تحمل معاني عديدة تتعدد بالسياق الذي ترد فيه، وسنقدم نماذجاً لذلك من المسرحية:

<<من بين ميزات الفصحى ظاهرة الاشتقاق فجميع اللغات السامية ترد الكلمات إلى جذور ثلاثية تفترضها افتراضًا، أي أننّا لا نعرف كيف كانوا ينطقون هذا الجذر ولا نعلم علم اليقين كيف استعملوه اسمًا أم فعلاً أم صفةً، ومن هذا الجذر يمكننا اشتقاق الكثير من المفردات بأوزان مختلفة، فمثلاً الجذر "علم" يشتق منهأكثر من 120 وزناً لمعاني مختلفة>>.[1]

وقد وردت العديد من المشتقات في المسرحية نعطي منها أمثلة:

<<الغريب: يا لقسوتك أيتها المدينة كل هذا البنيان شيّد فوق جثث الكادحين أتسمعين أيتها العذراء؟ أتسمعين هذا الأنين أتسمعين آهات المستضعفين؟ (ينزل من المنبر)>>.[2]

لفظة "الكادحين" هي اسم فاعل مشتقة من الفعل كدح، ولفظة "المستضعفين" هي اسم مفعول مشتقة من الفعل يستضعف.

<<سيد رماد: إنَّه ينفر من العمل، لسانه جريء. يلقي الشعر على مسامع العبيد، يشتكي فيه من عبودية فرضها عليه الإله ازري ويحلم بحرية لا تليق إلا بالنبلاء. الشعر لا يليق إلا بالشرفاء إنه محرم على العبيد>>.[3]

[1]– أنيس فريحة: اللهجات وأسلوب دراستها، دار الجيل، بيروت، ط: 1، 1989، ص: 19.
[2]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 145.
[3]–نفسه، ص: 147.

نلاحظ في كلام سيد رماد لفظة "جريء" وهي صيغة مبالغة على وزن فعيل وهي مشتقة من الفعل تجرأ، وكذلك لفظة "مسامع" وهي صيغة منتهى الجموع المشتقة من الفعل سمِع.

<<الغريب: وهل سنأكل لحمه بعد قتله؟

سيد رماد: أنا!!! آكل لحم هذا الحقير هذا الحيوان.

الغريب: الحيوانات لا تقتل بل تصطاد ولا تصطاد إلاَّ لتأكل.

سيد رماد: الحيوانات لا تعاقب وأنا أقتل لكي أعاقب>>.[1]

من خلال هذا المقطع الحواري استعمل سيد رماد صيغة المبالغة "حقير" وهي مشتقة من الفعل "حَقُر" والتي أراد من خلالها الاستهزاء والسخرية من عبد رماد فحتى لحمه لا يؤكل في رأيه وهذا ما جعل غريب يرد عليه ردًا قويًا بأن الحيوانات لا تقتل بل تصطاد لتأكل.

<<زئير: ستذل وتذوق طعم العذاب.

سترى الناس ينفرون منك.

حتى العبيد سيلعنون اسمك.

خوفهم من الأسياد أقوى من طعمهم في الحرّية.

حرية لا يستحقونها>>.[2]

[1]– المصدر السابق، ص: 148.
[2]– المصدر نفسه، ص: 200.

استعمل زئير في حديثه مع غريب اسم التفضيل "أقوى" وهو مشتق من الفعل "قوي" فأراد أن يثبت لغريب أن خوف الناس من الأسياد كبير لدرجة أنهم يفضلون الخضوع لأسيادهم أكثر من نيلهم الحرّية.

<<(تم القبض على غريب فها هو مكبل بالحديد مشدود بحائط العقاب يذوق العذاب على يد الجلاّد)

شديد: كفى أيُّها الجلاّد، كفى...أتركنا وحدنا.

(ينصرف الجلاّد)

حذّرتك مرارًا وتكرارًا

ولكنك تجاهلت أوامري وتماديت في العناد

مازلت تهيننا بكفرك>>.[1]

2-الضمائر: تتعدد الضمائر في الفصحى وتتنوع فهناك الضمائر المنفصلة والمتصلة والمستترة، والتي تؤدي دورًا هامًا في الترابط واتساق الكلام وسنعطي أمثلة لها في المسرحية:

<<الغريب: سراب، سراب أين أنت يا سراب؟ اذهب إلى العذراء مدينة أجدادك،

سألحق بك عن قريب هذا ما قاله سراب، تعاقبت الأيام والليالي تسابق الشمس والقمر في السماء ولم يظهر سراب بعد. (يلتفت يمينًا ويسارًا)

سراب، سراب أين أنت يا سراب؟>>.[2]

[1]– المصدر السابق، ص: 201،202.
[2]. نفسه، ص: 145.

نلاحظ في كلام الغريب مجموعة من الضمائر "أنت" ضمير المخاطب الذي تكرّر حيث أن غريب يبحث عن سراب ويخاطبه فقد وعده بأن يأتي إلى العذراء لكنه لم يظهر.

شديد: غريب، غريب أنت فعلاً غريب يا زفير...ولهذا لقبك أهل المدينة بهذا الاسم أنت فعلاً غريب يا غريب.

تشتري عبدًا بألف قطعة من فضة>>.[1]

استعمال شديد الضمير المخاطب "أنت" يدل على تعجبه الشديد من غريب وتأكيده لكلامه حيث أن تسميته بالغريب لم يكن عبثاً بل لأن تصرفاته فعلاً غريبة.

<<الغريب: وهل سنأكل لحمه بعد قتله؟

سيد رماد: أنا!!! آكل لحم هذا الحقير هذا الحيوان.

إن استعمال صيغة المبالغة "الجلاّد" له دلالة التعذيب والقهر الذي كان يمارس على الناس من طرف خدمة المعبد من أجل عبادة إله الظلام ازري ومن يعارضهم يكون مصيره الموت أو السجن.

<<الغريب: أنت فعلاً أحمق يا زئير....أنت فعلاً أحمق.

أظننت أنّي فعلاً عزمت عن الهروب.

أظننت أنّي سأتخلى عن ثأري؟

أتظن أنّي تخليت عن رغبتي في تحرير العبيد>>.[2]

[1]. المصدر السابق، ص: 169
[2]. نفسه، ص: 232،233

لقد استعمل غريب الصفة المشبهة "أحمق" المشتقة من الفعل "حَمُق" ولقد كرَّرها لينعت بها زئير الذي ظن أنه سيتخلى عن عبادة إله النور وعن حماية كنز الأولين.

<<زئير: أنت تحبين الحياة أكثر ممّا تحبين نفسك، عليك بالاستسلام هذه هي سنة الحياة، الرجال في صراع دائم البعض يموت والبعض يحيا أمّا المرأة فتبكي رحيل المقتول وتطيع أوامر القاتل.

تاج الملوك: أنا لن أكون غنيمتك.

زئير: لن تكوني غنيمتي ستكونين زوجتي.

تاج الملوك: زوجة أمير الصعاليك>>.[1]

في هذا المقطع استعمل زئير مجموعة من المشتقات فنجد اسم التفضيل "أكثر" وصيغة المبالغة "رحيل" واسم المفعول "المقتول" واسم الفاعل "القاتل" وصيغة منتهى الجموع "الصعاليك".

الغريب: الحيوانات لا تقتل بل تصطاد ولا تصطاد إلاَّ لتأكل.

سيد رماد: الحيوانات لا تعاقب. وأنا أقتل لكي أعاقب.

(يقترب من العبد لكي يضربه بالسوط الذي بيده)>>.[2]

استعمال سيد رماد للضمير "أنا" كان غرضه السخرية من عبده رماد والتعالي عليه والافتخار بالذات وفي المقابل الحط من قيمة رماد.

[1]ـالسابق، ص: 268،269.
[2]ـنفسه، ص: 148.

<<المرشد: أخيراً وقعت في قبضتي أيُّها الحقير.

زئير زعيم قطاع الطرق، حل ضيفًا علينا..أنا لا أسمع زئيرك أيها الأسد، سيحولك السجن إلى هرٍّ يموء من شدة الجوع والعطش>>.[1]

في هذا المقطع الحواري يتحدث المرشد مع زئير بعد أن أصبح أسيرًا لديه ، فاستعمال الضمير "أنا" كان غرضه الفخر بالنفس والاستهزاء من زئير الذي كان يتمتع بالقوة ليصبح ذليلاً بين يدي المرشد.

<<زئير: لماذا تطعمينني؟

تاج الملوك: لا أدري إن قوة غريبة تحثني على الاعتناء بك.

زئير: ترى ما اسم هذه القوة؟ الشفقة أم الحب؟

تاج الملوك: كيف تجرأ؟...أنا...أنا...أحب رجل مثلك؟>>.[2]

استعمال تاج الملوك للضمير "أنا" في هذا المقطع الحواري والذي تكرّر بعد الصمت حمل نبرة الاستهزاء من زئير فكيف لتاج الملوك أميرة العذارى خادمة معبد الإله إزري الفائقة الجمال أن تحب أسيرًا عند والدها المرشد.

<<الغريب: بل أنتم يا آل جواد نقضتم عهد الفرسان

لقد خلقت سيوفكم لتحمي الخير والعدل...ولكن الدهر شوَّه نفوسكم..فزاغت سيوفكم، أصبحتم عبيد الظلام..أنتم أشرار تعبدون الشر>>.[3]

[1]– المصدر السابق، ص: 149.
[2]– المصدر نفسه، ص: 184.
[3]– المصدر نفسه، ص: 202.

في كلام غريب أثناء مخاطبته لشديد يستعمل ضمير الجماعة "أنتم" ليدل على قبيلة آل جواد التي نقضت العهد فقد حمل معنى اللّوم والعتاب، وذلك للرد على شديد الذي استعمل ضمير المتكلم المفرد "أنا" وكررها:

<<فأنا أحميك يا غريب أنا أحميك من نفسك

أنا أحميك من الكفر أنا أحميك من سحر سراب.

أنا أحميك من خرفات كنز الأولين>>.[1]

فغريب لا يريد من شديد لوحده أن يحميه فقط بل يريد من القبيلة أن ترفض الظلم والعبودية وتعبد إله النور، فعلى الرغم من مخاطبته المباشرة لشخص واحد وهو شديد إلاّ أنه استعمل ضمير الجماعة "أنتم" وذلك للحديث عن القبيلة التي يشعر بالتذمر منها.

<<الغريب: لماذا نركع للعفاريت والجان؟

هم مخلوقات من نار، لسنا منهم وليسوا منّا

عقولهم ضعيفة، قلوبهم ضيقة لا تعرف الرحمة>>.[2]

في كلام الغريب مع شديد استعمل ضمير الغائب "هم" وهو يتكلم عن العفاريت والجان الذين سيطروا على تفكير المدينة العذراء،ولم يروا غيرهم فاستعبدوهم، فهو في موضع سخرية من هذه العفاريت.

[1]–نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 202.
[2]– المصدر نفسه، ص: 170.

3-الإعراب: وهو العنصر الفيصل الذي يميز الفصحى عن العاميّة التي تهمل الإعراب، وسنقدم أمثلة عن بعض هذه الحالات من المسرحية:

أ-البدء بمتحرك: فالفصحى لا تبدأ بساكن ولا تقف على متحرك:

<<الداهية: أَرى أن شيئًا ما يعكر مزاجك أيها المرشد

أم هي وقاحة هذا الحقيرْ؟

المرشد: لا يا داهية

زَئيرا لم يعد يشكل خطراً علينا

ولكن الخطر الأعظم يقيم داخل هذه الأسوارْ>>.[1]

ب-توظيف الحركات الإعرابية:

<<شديد: إلهُ النورِ، إلهُ النورِ.

إلهُكَ قَد مات مقتولاً على يد إله الظلام.

كان إلهُ النورِ إلهُ ضعيف.

كان يدعو الناس إلى الضُعف>>.[2]

فمثلا "إله" مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره، و"مات" فعل ماضٍ مبني على الفتح. وهكذا مع بقية الكلمات، فالفصحى تعتمد على الحركات الإعرابية لتبيين وظيفة كل عنصر في الجملة.

[1]– المصدر السابق، ص: 164.
[2]– المصدر نفسه، ص: 178.

ج-استعمال هاء الغائب بدلا من ضم آخر الاسم المضاف إلى الهاء الغائب (كما لاحظنا سابقاً في العامية):

<<سيد رماد: إنَّه ينفر من العمل، لسانه جريء. يلقي الشعر على مسامع العبيد، يشتكي فيه من عبودية فرضها عليه الإله ازري ويحلم بحرية لا تليق إلا بالنبلاء...>>.[1]

<<سراب: لا تخشى

فسراب يعلم كيف يتخلص من الجند دون قتله

أم الجان الّذين يتجسسون عليك فإنهم يفرون عند سماع الحديث المقدس>>.[2]

ما نلاحظه في كلمة "لسانه" أنها مضافة إلى هاء الغائب والتي تكون "لسانوا" في العامية.

د-تحريك آخر المضاف إلى الهاء الغائبة أو الجمع الغائب:

<<الغريب (...): سنفتح الأبواب ونهرب من هنا.

أنا وتاج الملوك، وأنت ستخرج برفقة خانة جاريتِها

ألا تريد العيش مع خانة وراء هذه الأسوار>>.[3]

فكلمة "جارية" المضافة إلى الهاء الغائبة جاءت مجرورة متحركة بالكسرة "جاريتها"، أما في العامية فتنطق ساكنة "جاريتْها.

<<سيد رماد: آلهة العبيد، رضوخُهم لنا قربان نتقبله ونعاقب من لا يركع أمامنا.

[1]– المصدر السابق، ص: 147.
[2]–نفسه، ص: 151،152.
[3]–نفسه، ص: 231.

الشعر محرم على العبيد وهذا المجرم سيلقى عقابه>>.[1]

فكلمة "رضُوخ" المضافة إلى ضمير الجمع الغائب "هم" جاءت مضمومة "رضُوخُهم"، أما في العامية فتنطق "رضوخْهم".

<<الداهية: أنا أعرف العامة جيدًا أيُّها المرشد إنها ستعفو عن الصعلوك ويقتلون الساحر.

العامة لا تحب سماع الحقيقة، لذلك يا سيدي سيقتلون سراب

سيقتلون ضمائرَهم سيقتلون برهانًا يزعج بصائرهم>>.[2]

نلاحظ أن كلمة ضمائر المضافة إلى ضمير الجمع الغائب "هم" جاءت منصوبة بالفتحة "ضمائرَهم" بدلاً من أن تكون ساكنة كما في العامية "ضمائرْهم" ونفس الشيء مع كلمة "بصائرَهم" بدلاً من "بصائرْهم" في العامية.

هـ-تحريك آخر المضاف إلى ضمير المخاطب:

<<الغريب: يا لقسوتك أيتها المدينة كل هذا البنيان شيّد فوق جثث الكادحين أتسمعين أيتها العذراء؟ أتسمعين هذا الأنين أتسمعين آهات المستضعفين؟>>.[3]

فكلمة "قسوة" المضافة إلى ضمير المؤنث المخاطبة جاءت مجرورة بالكسرة "يا لقسوتِك"، أما في العامية فتكون ساكنة "يا لقسوتْك".

[1]– المصدر السابق، ص: 148.
[2]–نفسه، ص: 197.
[3]–نفسه ، ص: 145.

<<الغريب: حسنا، حسنا تريث قليلاً، إن كنت لا أستطيع أن أحدث عقلك وقلبك، فلما لا أخاطب طمعك؟>>.[1]

ما نلاحظه على الكلمات "عقل"، "قلب"، "طمع" المضافة إلى ضمير المخاطب المذكر أنها جاءت منصوبة بالفتحة "عقلَك، قلبَك، طمعَك، أما في العامية فتكون ساكنة "عقْلك، قلْبك، طمعْك.

III- المقارنة بين اللغتين:

بعد المقابلة بين المسرحيات المكتوبة بالعامية والمسرحيات المكتوبة بالفصحى، نصل إلى مجموعة من النتائج:

- إن لكل لغة خصائصها وسماتها التي تحكمها وتميزها عن الأخرى، فالاختلاف يخلق التنوع.
- أن المسرح الجزائري ارتبط في نشأته بالتراث الشعبي الشفاهي <<والذي يحتوي على لغة شعبية عامة يستلزم استعمالها في الأعمال المسرحية الجزائرية من أجل التأسيس والتأصيل>>.[2] فقد ذكر "علالو" أحد روّاد المسرح الجزائري مؤكدًا هذا الكلام: <<كنت أكتب اللغة العامية المفهومة من طرف الجميع ولكن ليست باللغة السوقية الرديئة، فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة>>.[3]

[1]– المصدرالسابق ، ص: 149.
[2]– بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، مستغانم- الجزائر، ع: 06، 2006، ص: 50.
[3]– المرجع نفسه، ص: نفسها.

- كما أن إقبال الجمهور الجزائري يكون عادةً أكبر عندما تكون المسرحيات عامية اللغة لأنه يرى فيها نفسه والشخصيات تتكلم بلسانه، وسنقدم جدولاً عن توزيع
- الأعمال المسرحية حسب اللغة المستعملة كمثال:[1]

لغة العمل المسرحي	العدد	النسبة
الأعمال المسرحية بالفصحى	11	% 40،23
الأعمال المسرحية بالعامية	34	% 34،72
الأعمال المسرحية بالأمازيغية	02	% 26،04

- أما بالنسبة لنصوص الكاكي الذهبي 2011 فإن النص المتوج بالجائزة الأولى هو نص "كح وفوت" المكتوب بالعامية، ممّا يرجح كفّة العامية على الفصحى.
- اللغة العامية هي لغة السواد الأعظم من الناس والفصحى مقتصرة على الخاصة.
- اللغة العامية لغة عفوية متحررة من القواعد والأحكام، بينما الفصحى تحتكم إلى قواعد محددة تضبطها.
- غنى الفصحى بمفردات ومصطلحات غير موجودة في العامية.
- اللغة الأكثر سخرية هي اللغة التي تثير الضحك، فالضحك كم يذكر "سلي": <<أن الضحك يساند الطبقات العليا في نزوعها نحو استبقاء ما لها من امتيازات، ولكنه في الوقت نفسه، يحد من غرورها...ولكن الضحك هو أيضًا هو الثأر

[1]–ميسوم لعروسي: قراءة أولية للأعمال المسرحية المنجزة في تظاهرة الجزائر العاصمة للثقافة العربية 2007، من حيث اللغة، لغة المسرح في الجزائر الإبداع، الترجمة والاقتباس، ص: 57، نقلا عن: عبد الرحمان بن عمر، لغة المسرح بين الفصحى والعامية، ص: 104 (مذكرة ماجستير).

السلمي العادل لجماعة الضعفاء من أطفال ونساء، وعمال لأنه في أيديهم كأمضى سلاح>>.[1]

فكلما أثارت العبارة ضحك الجمهور، كلما كانت السخرية حادة ممّا يزيد من إبراز وتعرية المسخور منه.

- اللغة الأكثر سخرية هي اللغة غير المباشرة والتي تثير التساؤلات فتجعل المتلقي يبحث في معانيها الباطنية العميقة، فيتخيل عند النطق بها أنها كلام عادي لكنها تخفي وراءها نقدًا لاذعاً لأشخاص أو قيمة معينة، فمثلاً عند قول رفيق في "كح وفوت" <<(بسخرية): الشعبة التي تدرسها أختي تبغي الطهارة والاستقامة...!>>.[2]

يبدوا هذا الكلام عادياً فصحيح أن صاحب القانون ينبغي أن يكون مستقيماً، لكن الغرض من وراءها هو السخرية منها، فحتى أصحاب القانون أصبحوا يتعاملون بالرشوة، فصار من العسير التمييز بين المجرم والضحيِّة، بين الجاني والمجني عليه.

ونلاحظ هذا أيضاً عند زيارة المرأة الشبح للكاتب "انتحار كاتب" <<شبح المرأة (بسخرية وهي توقظ الكاتب): ها أنا قد جئت لزيارتك ألا ترحب بزيارتي؟>>.[3]

فعلى الرغم من قول المرأة الشبح بأنها جاءت لتزور الكاتب إلاّ أنها لم تقصد هذا وإنما جاءت لتسخر وتستهزأ به ومن أعماله.

[1]– ياسين أحمد فاعور، السخرية في أدب إميل حبيبي، ص: 26،27.
[2]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 11.
[3]– المصدر نفسه، ص: 122.

وكثيرة هي الأمثلة التي يُظن من ظاهرها شيء معين لكنها ترمي إلى أغراض أرادها صاحبها ممّا يجعل المعنى مفتوحًا على عديد التساؤلات والقراءات وهذا يزيد من متعة القراءة والتلقي.

IV- الإرشادات المسرحية:

توطئة :

تعتبر الإرشادات المسرحية عنصرًا مهمًا في العمل المسرحي، فهي مجموعة من الإرشادات أو العبارات التي تضاف إلى النص المسرحي، وعادةً ما تكون بين قوسين أو مزدوجتين لتتميز عن كلام الشخصيات فتعين المخرج أثناء إعداد العرض، وكذلك تساهم في إعطاء قارئ النص المسرحي صورة واضحة عن العرض، فهي نصٌ مرافق للنص الأصلي،وقد أجملها "محمد فراح" في مجموعة من العناصر:[1]

- العناوين الرئيسية أو المتخللة بين الفصول والمشاهد واللوحات.
- لائحة الشخصيات بالإضافة إلى أسمائها المكتوبة أمام كل سطر حواري.
- إشارات ومؤشرات زمنية ومكانية وفضائية.
- تحديدات مختلفة تتعلق بالديكور وبالملابس وبوضعية الشخصيات وحركاتها وطريقة كلامها، وكيفية دخولها وخروجها.

فهي ركيزة أساسية لا يمكن للنص المسرحي أن يتخلى عنها <<وعلى الرغم من مظاهر الاختلاف حول أهمية ورود هذه الإشارات فإنها، باعتبارها طبقة نصية لغوية، ينبغي أن تلازم

[1]– محمد فرّاج: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ص: 38،39.

العمل المسرحي بشكل ضمني أو ظاهر، وذلك لأن من شأنها أن تساعد على قراءة النصوص المسرحية وعلى تصور مفهوم إخراجي معين لها>>.[1]

وتبقى لكل مسرحية إرشاداتها الخاصة والتي يتطلبها الموضوع والهدف الذي ترمي إليه هذه المسرحية، وعليه فإن قارئ المسرحية يستفيد من هذه الإرشادات لتحديد رؤيته التي يريد الوصول إليها والتي تتظافر في تشكيلها مجموعة من العناصر.

أولا: نماذج من المسرحية الأولى: كح وفوت

الأشخاص:

- الصافي: .....الراوي.
- رشيد: .....الزوج (صاحب المطعم).
- بسمة: .....الزوجة.
- رفيق: .....الولد

<<تعيش كل القصة في مطعم، مطعم تحت مسكن عائلي...

العائلة متكونة بالمعلم رشيد والزوجة بسمة–البنت نزيهة والأولاد الهادي ورفيق.

مع صياح البنت نزيهة تنظف المطعم والولد رفيق يرتب في عدة ملفات.

لحظات يظهر الأب متبوع بالأم...>>.[2]

[1]–نصوص الكاكي الذهبي 2011 ، ص: 39.
[2]–المصدر نفسه، ص: 8.

هذه الإرشادات خارجية يعني لم تذكر داخل الحوار بل قبل المسرحية لإعطاء الصورة الأولية لانطلاق العرض.

<<نزيهة: أبدي لنا بالجديد آ Papa ...أبدي...

بسمة (تبادل نظر مع رشيد): أبدي...>>.[1]

فدلنا الإرشاد المسرحي على أن الزوجة متحمسة لسماع الجديد لهذا التفتت ونظرت إلى زوجها رشيد.

<<رفيق (بسخرية): الشعبة التي تدرسها أختي تبغي الطهارة والاستقامة>>.[2]

حمل هذا الإرشاد المسرحي معنى مهمًا حيث أنّ الكلام الذي ذكره رفيق لأخته نزيهة كان سخرية وهو يدل على أنّ حتى نبرة الصوت سوف تكون ساخرةً أثناء العرض وقد تكرّر هذا الإرشاد كثيراً،وذلك لأن المسرحية ساخرةً فهي مسرحية هزلية عن الرشوة ويعيد رفيق السخرية منها:

<<رفيق (بسخرية): خفوا...لها الجامعة تغلق...!>>.[3]

رشيد: خوا من الرضاعة...!

بسمة: ...الرضاعة بحليب " البقرة " المكيف في "شكارة" (توضح حجم شكارة كبيرة).

هذه العبارة التي تدل على كثرة المال بمعنى أن بسمة في هذه الحالة وأثناء العرض استعملت يداها لتبين حجم "الشكارة".

---

[1]– المصدر السابق، ص: 9.
[2]–نفسه، ص: 11.
[3]–نفسه، ص: 19.

<<نزيهة: الأب غائب...أنت شكون...؟

فيصل: زبون...(يخلع نظارات شمسية ويبتسم...)>>.[1]

يظهر هذا الإرشاد أن شخصية فيصل شخصية مهمة ثريّة لأنه عادة من يلبس نظارات شمسية يكون كذلك.

<<بسمة: خلّي عليك أنا نكمل...

نزيهة: درتي مليح حتى أنا أمشاء عليا الحال...(تخلع وترمي فوطة العمل وتنصرف)>>.[2]

من خلال هذا الإرشاد يتبين لنا أن نزيهة كانت مستعجلة حيث أنها رمت فوطة العمل بدل من وضعها في مكانها المناسب.

<<رشيد: واش تستنا...واش عندك...؟

فيصل: جمع نحكي ليك...شكون هذا...؟ (يهبط صوت وينعت في الشاب إلى دخل مع رشيد وبقي ينتظر)>>.[3]

لقد بين هذا الإرشاد أن "فيصل" كان يتكلم بصوت مرتفع ثم أخفض صوته، وكذلك بأن شخصاً غريباً دخل عليهما ممّا جعله يتساءل عنه كما أن هذا الشخص الذي دخل ينتظر شيئاً ما، وقد استعمل فيصل السبابَّة لنعت الشخص أثناء العرض لأنها عادة ما يشار بها إلى شيء معين.

<<(بسمة تراقب وترجع في قلق للموظف...)

[1]– المصدر السابق، ص: 29.
[2]–نفسه، ص: 29.
[3]–نفسه، ص: 33.

بسمة: سيدي..."الجنرال حاب" حاب يشوفك...

فيصل (في قلق): ...سباح ربي...هذا الصامط مايخطينيش؟>>.[1]

يبين الإرشاد أن بسمة وفيصل في هذا الموقف يشعران بقلق عند مجيء الجنرال وهذا يصحبه تغير في ملامح الوجه والحركة أثناء العرض.

<<الراوي...: في هذا المشهد غدي تشوفوا كيف شمتوني إلي ماخافوا لا من الحكم ولا من ربي...تشوفوا إلي اخدم باسمي وبشرفي ودوَّر بديني...>>.[2]

هذا الإرشاد خارجي حيث يُستهل كل مشهد بحديث الراوي يقدّم فيه ملخصاً للأحداث اللاحقة معلّقاً عليها.

<<رفيق (مع دخول الهادي إلي يسمع رد رفيق...): هذي فوتناها وحللناها...

الكل يتفاجأ بدخول الهادي ولد ملتحي حمل عدة أكياس. يسمع في رفيق وهو داخل...

الهادي (بسخرية):...أنتم إلي تفرزوا ما بين الحلال والحرام...؟>>.[3]

بينت الإرشادات المسرحية في هذا المقطع الحواري أن الهادي دخل فجأةً ليسمع كلام رفيقّ، وكذلك بينت أنّه شخصية متدينة (ملتحي) ليسخر من عائلته التي لا تحلّل ولا تحرِّم، لترد نزيهة بعد سؤال الأم عنه.

[1]– المصدر السابق، ص: 35.
[2]–نفسه، ص: 65.
[3]–نفسه، ص: نفسها.

<<بسمة: عليك الحمد إلي جئت...وين كنت آولدي. وين كنت...؟ شحال من يوم مالغيت ماظهرت...[1]

وقد كان ردًا ساخرًا كما بيّن ذلك الإرشاد المسرحي.

نزيهة (وحدها بسخرية): كان مسافر مع أصحاب الدعوة>>.

<<رابح: استعمر الطريق وراه يطالب؟! Les droits de passage

اليائس: oui...طريق نتعي وإلي يفوت يكح...تكحوا ليعطيكم بالملايير وانا تعطوني دوميل!؟ (2000).

رشيد (بسخرية): اليائس يعني تستعمر طريق...!>>.[2]

في هذا المقطع الحواري بينت الإرشادات المسرحية سخرية رشيد من اليائس الذي رأى أنه من حقه هو الآخر أن يطالب بمال مقابل المرور على الطريق حيث أخبرهم أنهم يتعاملون بالملايير ولا يعطونه إلاّ مبلغاً زهيدًا (عشرون دينار جزائري).

وفي آخر المسرحية يتكلم الراوي بحديث موزون يختم به المسرحية معلقا عن كل ما حصل، والذي يعتبر إرشادًا مسرحيًا خارجيًا وهذا مقتطف منه:

<< أنا شيخ الشيوخ ودروني حكاية...هذو جنون لعبهم سماوي يضحكوا على الطالب وينكروا الوالي...ما يقدرلهم غير إلي فوقهم ربنا العالي...>>.[3]

[1]– المصدر السابق، ص:65.
[2]–نفسه، ص: 91.
[3]–نفسه، ص: 101.

ثانيا: نماذج من المسرحية الثانية: انتحار كاتب

لائحة الشخصيات التي تسبق المسرحية منها:

- الكاتب.
- زوجة الكاتب.
- صديق الكاتب.

<<(الكاتب جالسُ في مكتب مدير المسرح، وهو يبدو في قمة السعادة والغبطة والفرح...)>>.[1]

يعطي هذا الإرشاد صورةً أولية عن كيفية انطلاق المسرحية ويكون في مستهل المسرحية فهذا يجعلنا نتصور حالة الخشبة والشخصيات وملامحها ومشاعرها، وحتى وضعيتها أثناء العرض.

ما يلاحظ عن الإرشادات المسرحية في هذا النص أن أغلبها جاء ليعبر عن المشاعر والأمثلة ستؤكد ذلك:

<<مدير المسرح (مستبشرًا): جيد...جيد...ممتاز ولكن؟

الكاتب (مستفهمًا): ولكن ماذا؟.

مدير المسرح (مبتسمًا): أنت تعرف جيدًا ماذا أقصد بالضبط...

الكاتب (مبتسماً): لا تقلق...فأنا تغيرت كثيراً، لم أعد كما كنت في الماضي...>>.[2]

[1]– المصدر السابق، ص: 109.
[2]–نفسه، ص: نفسها.

لقد جاءت الإرشادات المسرحية في هذا المقطع بنفس الصيغة فكانت كل منها اسم فاعل تبين أحوال الشخوص أثناء الحوار.

<<الكاتب (وهو يتأفف ويتأسف): أنت لا تعلمين شيئًا...أنت لا تدركين كم أعاني من مشاكل وهموم...

الزوجة (مستعطفة): هل أحضر لك كأسًا من القهوة؟ أو قليلاً من الشاي...>>.[1]

بينت الإرشادات المسرحية في كلام الكاتب أنّه كان في حالة شعورية سيئة فعادة الشخص يتأفف لمّا يشعر بالقلق والانزعاج، لترد الزوجة بكل حنان وشفقة على الزوج.

<< الزوجة (مقاطعة): إذن دعك من الفن..طلِّق الأوراق والأقلام...لا تعد إلى الكتابة مجددًا...

الكاتب (وهو غاضب): وهل تظنين أن هذا سيعيد إلَّي سعادتي المفقودة؟

الزوجة (مقاطعة): أجل ربما ستجد سعادتك في هواية أخرى...

الكاتب (وهو ينهض من مكانه): لا أظن أبدًا أنني سأعثر على السعادة بعيدًا عن سماء الفن والإبداع...>>.[2]

لقد وضحت الإرشادات المسرحية في هذا المقطع أن الكاتب كان مسترسلاً في حديثه ليعبر عن شعوره لزوجته وكانت الزوجة تقاطعه في كل مرة وهو غاضب ويزداد غضبه

[1]–السابق، ص: 113.
[2]–نفسه، ص: 115.

عندما تقول له: بأن سعادته في هواية أخرى، ممّا يجعله ينهض من مكانه وهذا يدل على أنه كان جالساً ومن شدّة الغضب قام من مكانه.

<<(الكاتب مع صديقه الناقد الصحفي، الكاتب يبدوا منهارًا ويائسًا وهو في حالة حزن شديد)>>.[1]

هذا الإرشاد المسرحي الخارجي يكون في بداية كل مشهد ليبين الشخوص التي ستمثل هذا المشهد كما أنّه بين حالة الكاتب.

<<الصديق (بغضب أشد): الموت... الموت...تتحدث دائمًا عن الموت والخراب...

الكاتب (وكأنه أصيب بنوبة عصبية): قلت لك ليس في اليد من حيلة...

الصديق (بهدوء): بل في اليد حيلة...فأنت قد أسرَفت في جرمك...>>.[2]

في هذا المقطع الحواري بينت الإرشادات المسرحية أن الصديق غاضب من الكاتب عند رسمه للشخوص في كتاباته والتي يجعلها تموت فكلامه جعله يصاب بنوبة عصبية، الأمر الذي أشعر الصديق بالخوف والشفقة على حالة الكاتب وقد بين ذلك الإرشاد (بهدوء) أي أن الصديق تحدث بهدوء مع الكاتب بعد رؤية ما أصابه.

<<شبح المرأة (بسخرية وهي توقظ الكاتب): ها أنا قد جئت لزيارتك ألا ترحب بزيارتي؟!

الكاتب (منتبها): أنا لست في حاجة إلى زوَّار...>>.[3]

[1]– المصدر السابق، ص: 118.
[2]–نفسه، ص: 121.
[3]–نفسه، ص: 122.

يظهر من الإرشادات في هذا المقطع الحواري أنّ الكاتب كان نائمًا وأن كلام المرأة الشبح كان كلامًا ساخرًا. كما بين أن الكاتب لم يكن منتبهاً لها وبعدها انتبه ليرد عليها. وقد كان كل منهما يسخر من الآخر في كل مرّة وهذا ما تظهره الإرشادات المسرحية التالية:

<<شبح المرأة (ساخرة): لأنه فريد من نوعه !!!

الكاتب (وهو يسخر منها): اعترفي بذلك لا تكوني جاحدة وناكرة هيّا قوليها>>.[1]

الكاتب (كأنه يتحدث عن فاجعة كبيرة): كان الأمر رهيباً...آه يا إلهي كم كان ذلك محزنًا!!! كان منظرهم وهم يتهالكون يثير في الأسى والحزن!!! آه يا إلهي

الطبيب النفسي (متصنعًا الاهتمام): وكيف لم تتمكن من إنقاذهم بعد كل هذا>>.[2]

أشار الإرشاد المسرحي في حديث الكاتب إلى أن ملامحه تغيرت وكذلك صوته فهو يتحدث عن أمرٍ كبير يحمل حزنًا، أما في حديث الطبيب النفسي فقد أشار الإرشاد إلى أن الطبيب لم يكن معيرًا الكاتب اهتمامه بل كان يتصنع ذلك فهو يرى بأن الكاتب مجنون يهذي لا يحمل كلامه قيمة وهذا يحمل سخرية ضمنية من الكاتب،وفي حوار الكاتب مع الطبيب النفسي كان هذا الأخير –في الأغلب– متعجبًا من كلامه وهذا ما أظهرته الإرشادات المسرحية:

<<الطبيب النفسي (مستغربًا): فأين المنطق وأين الواقعية في كل ما تدّعيّ.

الكاتب (مواصلاً وكأنه تعب من الكلام): أنت لا تدرك كل هذه الأمور...لا...لا يمكن أن تفهم ما أريد أن أقوله...

[1]– المصدر السابق، ص: 123.
[2]–نفسه، ص: 127.

الطبيب النفسي (مستغربًا): وأنت تدركها جيدًا>>.[3]

وهذا الاستغراب من طرف الطبيب النفسي يحمل دلالة غرابة حالة الكاتب التي لا يفهمها إلاّ كاتب مثله.

<<الصحفي1 (ضاحكاً بسخرية): ترى...أي شخصية سيقتل هذه المرة!!!

الزوجة (تقبض على رأسها): يا إلهي...إنّه في صدد كتابة قصة حياته!!!>>.[1]

يبين الإرشاد المسرحي في كلام الصحفي أنّه يضحك ضحكًا ساخرًا ونحن نعلم أنّ الضحك آلية ساخرة تحمل قوة حجاجية كبرى، أما في حديث الزوجة فقد بين أن الزوجة في حالة قلق واضطراب لأن الإنسان عندما يشد على رأسه فهذا يدل على أن كارثة سوف تقع، وهذا ما حصل فعلاً في نهاية المسرحية وبينته الإرشادات المسرحية:

<<الزوجة (تصرخ): يا إلهي كيف تركته لوحده؟

الصحفي1: ولكنه سيقتل...

الصحفي2 (مقاطعًا): بالطبع سيقتل نفسه...

(يهرول الجميع نحو غرفة المصحة حيث وجد الكاتب)

(يسمع صوت وصراخ الممرضة من الخارج...يفهم من خلال ذلك أن الكاتب قد انتحر)>>.[2]

[3]–السابق، ص: 129.
[1]– نفسه، ص: 117.
[2]–نفسه، ص: نفسها.

ثالثا: نماذج من المسرحية الثالثة: فجر وأفول

شخصيات المسرحية: ما يلاحظ أنّ الشخصيات في هذه المسرحية جاءت متنوعة بتعريف مفصّل لكل شخصية مثل:

الغريب: رجل اسمه زفير لقب بالغريب وهو من عشيرة آل جواد، عاد إلى العذراء مدينة أجداده بعد غياب طويل...

سراب: حارس الذاكرة، حافظ حديث النبي المنسي، وهو من أمر الغريب للعودة إلى العذراء لتحرير العبيد...

وأيضاً فصول ومشاهد المسرحية المعنونة:

الفصل الأول:

المشهد الأول: إنِّي أحذرك أيُّها الصنم.

المشهد الثاني: ثمن الحياة.

المشهد الثالث: بداية الدعوة.

<<(الغريب واقف بمفرده ليلاً في ساحة المعبد في حالة اضطراب يلتفت يمينًا ويساراً، يترقب مجيء سراب)>>.[1]

هذا الإرشاد المسرحي الخارجي الذي جاء في مطلع المسرحية ليبين حالة الغريب الذي كان يبحث عن سراب.

<<سيد رماد: الحيوانات لا تعاقب وأنا أقتل لكي أعاقب.

[1]ـنصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 145.

(يقترب من العبد لكي يضربه بالسوط الذي بيده)>>.[1]

من هذا الإرشاد المسرحي يظهر أن سيد رماد كان يحمل بيده سوطًا وقد ضرب به العبد رماد وهو غاضبٌ منه، وهنا صورة جزئية من العرض.

<<زئير: عجبًا لا تريد أن أموت ولا أن أكون حرًّا.

تريد أن تتمتع برؤيتي داخل هذا القفص كالحيوان.

(يظهر شديد حامل بيده سيفاً وغمده مزخرفاً بريقه يدهش الناظرين)>>.[2]

لقد أعطانا هذا الإرشاد المسرحي صورة عن السيف الذي كان بيد "شديد" فيتبين أن هذا الأخير شخصية ثرية لها مكانتها الراقية.

<<الغريب: أنا لست ساحرًا

إنّي أحاول أن أثير قلب من يريد

أن يرى النور ويخرج من الظلمات

(شديد في حالة غضب)

شديد: إلهُ النورِ، إلهُ النورِ.

إلهُكَ قَد مات مقتولاً على يد إله الظلام>>.[3]

يظهر من هذا المقطع الحواري ومن خلال الإرشاد المسرحي أن كلام الغريب استفزَّ شديد وجعله يغضب.

[1]–السابق، ص: 148
[2]–نفسه، ص: 168.
[3]–نفسه، ص: 178.

<<الغريب (...)

(يصمت الغريب ويتأمل في الصنم)

لماذا كل هذا الظلم؟

لماذا يا سراب؟ لماذا؟>>. [1]

لقد أعطى هذا الإرشاد المسرحي تصورًا واضحاً لحالة غريب وهو ينظر إلى الصنم بعد صمته، فهو مصدر الظلم الذي يعيشه الناس.

<<(تاج الملوك تخرج بحذر من المعبد ليلاً وتقترب من زنزانة المعدمين وهي تلتفت يمينًا ويساراً ثم تقدم طعامًا وشرابًا لزئير السجين)>>.[2]

يبين هذا الإرشاد المسرحي الخارجي –الذي جاء في مطلع المشهد السادس من الفصل الثاني– أن تاج الملوك كانت خائفة من والدها ومن الكهنة وهي تقدم الأكل والشراب لزئير.

<<حطام: كنت أرغب أن أحدثك في أمر مهم (يصمت)

في الحقيقة إن ضميري يؤنبني

(يقترب من الغريب)

أعذرني يا غريب، فقد...

(يصمت، الحرج والخوف باديان على وجهه)

أعذرني يا غريب، لقد تجسست عليك

[1]–السابق، ص: 180.
[2]–نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 184.

(يلتفت إليه الغريب)>>.[1]

من خلال هذا المقطع الحواري تظهر الإرشادات المسرحية أنّ حطام كان بعيدًا عن غريب ،ويصمت لأنه متردد وخائف ثم يقترب من الغريب ويصمت مرَّة أخرى، كما أن ملامحه كانت توحي بخوفه وعندما يخبر غريب بالأمر يلتفت الغريب والتفاته يدل على اندهاش غريب ممّا فعل حطام.

<<زئير: ماذا ستفعل الآن يا غريب؟

(لا يرد عليه الغريب)

هل أنت حزين لموت جدِّك>>.[2]

يبين هذا الإرشاد المسرحي أن غريب لا يرغب في الحديث مع زئير.

<<زئير: (...)

زئير مرّوض الشجعان يكنس ساحة معبد إزري

سراب فقد حياته، أما أنا فقد فقدت كبريائي، فقدت مروءتي، فقدت كل شيء (يضحك)>>.[3]

يبين هذا الإرشاد المسرحي أن زئير ضحك وهو ليس ضحكًا لأجل الضحك، بل هو ضحك ساخر يحمل مرارة ما يعيشه زئير بعدما كان زعيمًا يصبح خادمًا أسيرًا يمارس عليه العذاب والقهر من طرف الكهنة.

<<الغريب (يصرخ): لن أتخلى عن الكتاب، لن يقع بين أيديكم

[1]–السابق، ص: 185- 186.
[2]–نفسه، ص: 192.
[3]–نفسه، ص: 198.

لن أقدمه للعفريت، أتسمع يا شديد؟>>.[1]

من خلال هذا الإرشاد المسرحي يظهر أن غريب يشعر بالغضب والانزعاج فصراخه دلالة على ذلك.

<<لهوف (...): يا أهل المدينة لقد جن الرجل

أنتم تشاهدون، الغريب يريد قتلي>>.[2]

(الناس يتسارعون من كل جهة ويلتفون من حولهما)

لقد أعطى هذا الإرشاد المسرحي صورة واضحة عن كيفية تجمع الناس بعد نشوء شجار بين لهوف وغريب ممّا أدى بفوضى على الخشبة أثناء العرض لكثرة الشخوص المؤدية للموقف المسرحي.

<<شديد: أصمت يا غريب

فهذا الأمر لا يعنيك

(يلتفت شديد نحو تاج الملوك)

عودي إلى المعبد، أطيعي أوامر خطيبك>>.[3]

يظهر من هذا الإرشاد المسرحي أن شديد لم يكن ينظر إلى تاج الملوك والتفاته لها دلالة على الترهيب لكي تعود إلى المعبد.

<<الغريب: عجبًا منك يا حطام في الأمس كنت تعبد الإله ازري

[1]ـــالسابق، ص: 203.
[2]ـــنفسه ، ص: 216.
[3]ـــنفسه، ص: 224.

ثم عبدت الخمر وها أنت تعبد إله النور.

ترى أيِّ إله ستعبد غدا؟

(يضحك الجميع)>>.[1]

يظهر هذا الإرشاد المسرحي أن كلام الغريب كان مضحكًا في حين أن غاية غريب هي إشغال الناس بالضحك والتنكيت، لينفذ خطته في سبيل تحرير العذراء، فقد أوهم الجميع أنه لم يعد يعبد إله النور لذلك يظهر نفسه أنه يسخر من حطام الذي يعبده.

<<(تمكن قطاع الطرق من أسر المرشد والداهية، وها هم يعبرون ساحة المعبد ويزجون بهم في زنزانة المعدمين فيقترب الغريب من الزنزانة)

الغريب: العبيد أصبحوا أسيادًا والأسياد أصبحوا عبيدًا، ها قد طوَّق الحديد جبروتكم، ها قد نال الضعف من قوتكم، أدعوا إلهكم لعله يشفق عليكم>>.[2]

لقد بين هذا الإرشاد الأحداث التي حصلت بعد تنفيذ غريب لخطته بتحطيمه للصنم وقضاءه على جبروت الكهنة.

رابعا: نماذج من المسرحية الرابعة: النصر المتفجر

الشخصيات:

- محمد.
- ماري: حبيبة محمد.

[1]–السابق، ص: 247.
[2]–نفسه ، ص: 263.

- الضابط: أب ماري.

- بلقاسم: صديق محمد.

<<(مسكن الضابط في صحن البيت، في الجهة اليمنى باب، وهو مدخل إلى المسكن، وفي الجهة الأخرى، باب غرفة ماري، ومدخل إلى البيوت الأخرى...)>>.[1]

في هذا الإرشاد المسرحي الخارجي الذي جاء في بداية المسرحية ليقدم وصفًا دقيقًا للمكان الذي ستجري فيه الأحداث.

<<الضابط: كانت الغلطا تاع زعمائنا اللّي زيرت لالمان في هذاك الوقت...بصاح، لازم يخْذو دروس صحيحة (فينظر إلى ماري التائهة) واش بيك وين بعثتي بعقلك؟>>.[2]

يظهر من خلال هذا الإرشاد أن ماري أثناء حديث والدها الضابط معها كانت تفكر في شيء ما ولم تكن منتبهةً معه، فيبدوا أنها كانت تنظر إلى مكان آخر أثناء العرض.

<<ماري: جبتها من راسي...(بسخرية) آه راني نخرف...؟

كيفاش منعتوا الجزائريين من ممارستهم للحق السياسي...؟>>.[3]

بين هذا الإرشاد المسرحي أن كلام ماري كان كلامًا ساخرًا وذلك للرد على والدها الذي يرى بأن الجزائر فرنسية وهي ترفض هذا.

<<محمد: (يرفد العلم) وقتاش نشوفوك فالسما ترفرف...؟>>.[4]

[1]–نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 274.
[2]–نفسه، ص: 275.
[3]–نفسه، ص: 276.
[4]–نفسه، ص: 278.

لقد عكس هذا الإرشاد المسرحي صورة من صور حب الوطن والفخر بكل مقوماته فجعلنا نتخيل ذلك الموقف المؤثر.

<< الأم: نجي معاكم...؟

محمد: لا يما ريحي هنا...

بلقاسم: خليها تجي معنا.

محمد: نخاف عليك يا يما، راكي كبيرة...ماتقدريش (يخرجون وتتبعهم الأم خفية)>>.[1]

يظهر من خلال هذا الإرشاد أن الأم أثناء العرض كانت تمشي ببطء حتى لا ينتبه لها ابنها محمد وصديقه بلقاسم لأن الابن رفض ذهابها معهما.

<<(يلفها بالعلم الوطني الذي أحضره معه ويرفعها بين يديه، ثم يخرج، يظهر محمد تعبًا، يائسًا مذهولاً ومندهشًا لما آلت إليه الأوضاع في القرية)>>.[2]

هذا الإرشاد المسرحي الخارجي الذي جاء في نهاية المشهد الأول من الفصل الثاني، قد بين حالة الأم بعد هجومات العدو الفرنسي التي حولت كل شيء إلى دمار، وقد ساعدها بلقاسم كما بينت حالة محمد الذي يتفاجأ بما حصل من خراب وتقتيل للأبرياء والذي يؤكد هذا هو ما جاء من إرشادات مسرحية بعد هذا:

[1]– المصدر السابق، ص: 280.
[2]–نفسه، ص: 281.

<<محمد (يصرخ بصوت عال): يما...يما...يا ربي واش دارو... حرڤوا ڤاع الدنيا...(تنهمر الدموع من عينيه) يما وين راكي...يما...(يبحث بين الجثث فيسمع صوت عجوز يتألم بين الأحجار)>>.[1]

أفصحت هذه الإرشادات المسرحية على مجموعة صور تعكس مشهدًا حزينًا، فالصراخ يعبر عن شدة الألم وكذلك الدموع التي هي ترجمة للحزن الذي يعيشه محمد وأقسى من هذا البحث عن الأم بين الجثث.

<<ماري: ديما نوافقك في الرأي...أنت عمرك ماثقت فيا...

محمد: اسمعي مليح، الفراق هو الحل (بصوت مرتفع) خلاص قررت...

(يخرج)

ماري: واش بيه تبدل...حبيت نفهموا...(تسكت قليلاً)..>>.[2]

بينت الإرشادات المسرحية في هذا المقطع الحواري أن محمد كان غاضبًا من ماري، وذلك نتيجة الجرائم التي ارتكبتها فرنسا في حق الشعب الجزائري، فقد رفع صوته عليها كما أنّه خرج وتركها وحيدة، وسكوت ماري يعبر عن تحسرها وحزنها على معاملة محمد لها بهذا الشكل.

<<ماري (تقاطعه): الوحش

الضابط (يصفعها فتسقط أرضًا): وزني كلامك ...تعلمي تهدري مع...

[1]–نفسه، ص: نفسها.
[2]– المصدر السابق.، ص: 285.

ماري (تقاطعه): الوحش>>.[1]

لقد وضحت الإرشادات المسرحية في هذا المقطع الحواري المعاملة القاسية من طرف الضابط لابنته، وفي المقابل عدم استماع ماري لكلام أبيها ومقاطعته في كل مرة وذلك رفضًا منها لما يفعله من جرائم تجاه الجزائريين. وكانت هذه المعاملة تتكرّر في مشاهد عديدة وهذا ما يظهر من خلال الإرشادات المسرحية أيضًا.

<<الضابط (بغضب وارتباك يدفعها، فتسقط مرةً ثانية)...

ماري (بهدوء): ماراك قادر تدير والو...

الضابط: قلت لك سكتي...(يمسكها من يدها ويجذبها بعنف)>>.[2]

وبرغم هذه المعاملة إلاً أن ماري لم تستسلم ولم تتوانى في الدفاع عن حق الشعب الجزائري في حريته وتقرير مصيره.

<<الضابط: راك في داري...راك بين يديا، معندك وين تهرب...

محمد (يقف): حسباتلك راني خايف...

الضابط (يصفعه): سمعتوا، شفتوا، ذبانة بين يديان جنحيها مكسرين، وتسيي زهرها (يدفعه ثم يركله برجليه) كلب..>>.[3]

لقد أظهرت هذه الإرشادات المسرحية شجاعة وتحدي "محمد" فوقوفه دلالة على ذلك في مقابل معاملة الإذلال والاستهزاء من طرف الضابط.

---

[1]ـــالسابق، ص: 287.
[2]ـــنفسه، ص: 289.
[3]ـــنفسه، ص: 294.

<<بلقاسم (لا يستطيع أن يحبس البكاء الذي ينهمر من عينيه) يما...

الأم: محمد مات قتلو وليدي، قتلوه...(فتزغرد بكل ما أوتي ثم تبكي) مات وليدي شهيد في سبيل بلادو

بلقاسم: يمسح الدمع من عينيه...

الأم (تزغرد مرة ثانية، وثالثة وعندها تمسك بيد بلقاسم)>>.[1]

في هذا المقطع الحواري من المشهد الأخير بينت الإرشادات المسرحية العديد من المشاعر، حزن الصديق لفقد أعزِّ أصدقائه وهو يريد إخبار الأم بموت ابنها،وكذلك شعور الأم الممتزج بفقد فلذة كبدها والفخر به لأنه شهيد ضحّى بنفسه لأجل أن تحيا الجزائر (دموع وزغاريد).

[1]– المصدر السابق، ص: 296.

الفصل الخامس

المفارقات في النصوص

الفصل الخامس: المفارقات في النصوص

المبحث الأول: مفارقة العنوان

توطئة :

يعتبر العنوان المحطة الأولى في رحلة البحث عن أغوار النص والكشف عن مكنوناته، فهو قيمة مهمة تصادف القارئ لأول وهلة، فتستقبله بإعطائه فكرةً عن النص قبل الولوج إليه، ومن الذين أولوا العنوان أهمية كبرى "جيرار جينيت" <<الذي أكدَّ أهمية العنوان لكونه نصًّا موازيًا ضمن النص المحيط، والنص الموازي لديه هو ما يصنع من نفسه كتابًا، ويقترح ذاته هذه الصفة على قرانه جميعًا، ويقدم نفسه للقارئ على أنه كتاب بذاته>>.[1]

بمعنى أن لا نص بدون عنوان فهما وجهان لعملة واحدة يتفاعلان في حركة واحدة يحاول القارئ تفكيك آلية عملهما معًا، <<وما دام العنوان عتبة من عتبات النص فهو ممتلك لبنية ولدلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي>>.[2]

وتأتي أهمية العنوان من تَصَدُّره للنص فهو سابقٌ له ويضفي بظلاله على النص منذ كتابته وأثناء قراءته حيث يظل راسخًا في ذهن القارئ في خضم قراءته للنص، إذ <<يعد العنوان مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معًا، فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد نظرًا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية

[1]– منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، 2014، ص: 24.

[2]– ريمة كعيش: العنوان وسياق التاريخ في رواية حوبة بورحلة: البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي، مقارنة ميدانية تكوينية، جامعة منشوري قسنطينة، مجلة مقاليد، جامعو قاصدي مرباح ورقلة، ع: 8، جوان 2015، ص: 147.

كبساطة العبارة وكثافة الدلالة، وأخرى إستراتيجية، إذ يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي>>.[1]

ويعتبر العنوان علامة تحمل الكثير من الدلالات إذ <<يعدُ نظامًا سيميائياً ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث تتبع دلالته محاولة فك شيفراته الرامزة>>.[2]

وقد أعطت السيمياء أهمية كبرى وهذا <<لم يكن اعتباطاًَ ولا من قبيل الصدفة بل لكون العنوان ضرورة كتابية>>.[3]

ويقدم "جميل حمداوي" تعريفًا للعنوان حيث يقول: <<يعد العنوان من أهم العتبات النصيّة الموازية المحيطة بالنص الرئيس، حيث يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية، إن فهمًا وإن تفسيراً، وإن تفكيكاً وإن تركيبًا،ومن ثم فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة>>.[4]

فالنص ينظر له من خلال عنوانه فهو صورة مصغرة له.

و<<العنوان في المسرح ينظر إليه بوصفه مكونًا أساسيًا ويؤدي حالة استثنائية في تهيئة نفسية القارئ، لاستقبال المضمون وذلك بالكشف عن نوايا الكاتب الإستراتيجية، وغاياته الإيديولوجية>>.[5]

---

[1]– عامر رضا: سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، جامعة ميلة، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، م: 7، ع: 2، ص: 90.

[2]– بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط: 1، 2001، ص: 33.

[3]– ينظر: محمد فكري الجزَّار: العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط:1، 1990، ص: 15.

[4]– جميل حمداوي: سيموطيقيا العنوان، ط: 1، 2015، ص: 9.

[5] – منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان، ص: 25.

وتكثف أهمية العنوان في المسرح وذلك نظراً لطبيعة هذا الأخير الذي يعتبر خطاباً مضاعفاً يتكون من ثنائية نص–عرض حيث العنوان عامل جذب للقارئ وكذلك للمتفرج للعرض المسرحي، فعنوان المسرحية هو من يحدّد نسبة المتفرجين أثناء العرض والذي يعد ذا أهمية لدى المساهمين في إعداد العمل المسرحي من بدايته وحتى لحظة عرضه.

استنطاق العناوين:

أولاً: مسرحية "كح وفوت" "مسرحية هزلية على الرشوة"

يتكون العنوان من فعلي أمر معطوفين الأول "كح" والثاني "فوت"، ولا يتحقق الثاني إلاّ بتحقق الأول متبوعين بوصف للمسرحية ولطبيعتها، وتعريفًا لمن لم يدرك ما معنى "كح وفوت" ليفهم أن معناها الرشوة، فما هي الحمولة الدلالية لهذا العنوان؟ ما معنى "كح" هل يقصد بها السعال و"فوت" إلى أين هل هو مكان محدّد بذاته. يبدو العنوان من خلال البنية الظاهرية بريئاً يثير الضحك لكن هل هذا هو المراد منه فقط؟ استعمل الكاتب الأمر في عنوانه وذلك للفت الانتباه ولإغراء القارئ "لتفوت" لا بد لها من "كُح" فقط فهو تبسيط المرور إلى أيِّ مكان يريده وخاصة أنه استعمل حرف العطف الواو الذي يحمل دلالة الجمع.

فالفعلان متلازمان فالثاني يتطلب الأول وهذه العبارة تستعمل داخل المجتمع الجزائري لتعبر عن ظاهرة متفشية فيه وهي تقديم مال مقابل قضاء مصلحة من المصالح وخاصة في مجال الإدارة كالحصول على منصب معين، أو وثيقة مهمة أو ربح قضية في المحكمة...، فهو عنوان ساخر الغرض منه فضح المتعاملين بالرشوة وتسليط الضوء عليهم، فهو موضوع

جد حسّاس وغاية في الأهمية لأنّه يُساهم في كشف الستار عن أشخاص يلهثون وراء المال، ويكرسون الظلم والفساد داخل المجتمع، لينعم الغني بنعيم مترف ويعيش الفقير في ضنك وبؤس ،ويمكن التعبير عن هذا العنوان بالرسم الكاريكاتوري التالي:

قد أصبح ينظر للرشوة أنها شيء عادي وذلك لأن الجميع حاكمًا أو محكومًا يتعامل بها وهذا ما كشفت عنه المسرحية:

رشيد: ...قلوا اصدر قرار يسمح للمرتشي والسارق يجبدوا لشكاير ويخدمو الوطن...! أعلاش تحرم البلاد من الشكاير المعطلة!؟ الحاكم فائق والنائب ساكت وخلين الزوالي بلا خدمة يعاني؟!

(بسخرية): اجبدو وتقدمو ما عليكم ذنب...الحاكم كريم وربي غفور رحيم، وإليّ كلى البارح، يتقرع اليوم...!>>.[1]

[1]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، محافظة المهرجان الوطني الثقافي لمسرح الهواة مستغانم، ، ص: 10.

كما نجد أن العنوان اشترك مع كثير من الألفاظ المبثوثة في المسرحية والتي جاءت خادمة له لأنها تصب معه في نفس الحقل الدلالي مثل (البارونات، الشكارة السوداء، السرقة، السمسار، الملايير..). وقد استطاع العنوان أن يشترك مع دلالات المسرحية بحيث نجده يتكرر بلفظه على لسان الشخصيات:

<<رفيق (وحده): كحة بكرسي اللي بغى يفوت هاتي...!

نزيهة: مافهمت والو...إلي يكح يفوت أو يكحوا اللي يفوت...؟

رشيد: كيف كيف هذوا Sans politique...>>.[1]

من هنا يتضح أن العنوان يبقى صداه داخل النص وبين ثناياه، فيرتبط القارئ به أثناء تأويله ويطرح العديد من الاستفهامات عن مدى حضور أو غياب مدلول العنوان "كح وفوت" عنوان لافت مغري فرغم بساطته إلاّ أنه حمل شحنة دلالية عميقة تطرح العديد من الرؤى والأبعاد وتعبر عن واقع معين في صيغة هزلية تثير الضحك، لتضع اليد على ظاهرة تنهش المجتمع وتقضي على مقوماته ومبادئه العامة فلا مكان ولا سلطة لدين أو قانون أو أيٍّ رادعٍ مهما كان.

ثانياً: مسرحية "انتحار كاتب"

يتكون العنوان من كلمتين حيث أضيفت لفظة كاتب إلى لفظة انتحار كما أن كلمة كاتب جاءت نكرة لم تعَّرف لتشمل كل كاتب فتعبر عن قضية تهميش الكاتب في مجتمع لا يمت إلى الفن والإبداع بصلة لأنه لا يقدِّر الفنان والمبدع بوجه عام والكاتب بصفة خاصة

[1] – المصدر السابق، ص: 21.

ونحن نعلم أن الانتحار جريمة بحق النفس، إنّ هذا العنوان يطرح العديد من التساؤلات فلماذا ينتحر الكاتب؟! وكيف لكاتب أن يقدم على مثل هذا الفعل؟ لماذا ربط الانتحار بشخصية يفترض أن تكون قدوة في المجتمع وهل الكتابة موهبة أم جنون يؤدي إلى الانتحار؟ أم أن الظروف القاسية العصبية هي التي آلت به إلى هذا المآل وهذا المصير الموغل في القسوة والسوداوية اللامتناهية؟!

إنّ هذا العنوان يفتح أمام قارئه جملة من التوقعات والفرضيات فهو مكثف بدلالات عديدة لا يمكن حصرها لأنه تناول موضوعًا يهدَّد المجتمع وظاهرة تعرف تزايدًا مستمرًا وهي ظاهرة الانتحار والتي تتداخل فيها العديد من الدوافع فهي حسب "بلوك" <<فعل تعاطي الموت حيث أنه قد يكون فعل عقلي منفذ نظرًا لاعتبارات فكرية، اجتماعية، دينية، فلسفية أو شخصية، أو عكس ذلك إذ يَرجع لفعل مرضي ناتج عن تطورات لمختلف الإصابات العقلية (اكتئاب، هذيان مزمن، عته...) أو ناتج عن صدمة حقيقية حادة تحرك شكل موجة عنيفة من القلق بعدوانية متجهة نحو الذات>>.[1]

فالانتحار عدوان يمارسه الشخص ضد نفسه، إن هذا العنوان جمع بين عنصرين غاية في التعقيد الانتحار والكتابة أو الموهبة فهل الكتابة سبب في الانتحار؟ إذا كان كذلك فإنه عامل منفرٌ لكل من كان حلمه أن يكون كاتبًا. فمن المفروض أن يعيش الكاتب حياة رفاهية وتقدير من الجميع فهو شخصية يشار إليها بالبنان ويحسب لها ألف حساب وكذلك هل انتحار

[1]– عبد الوافي زهير بوستة: التطور الاجتماعي لظاهرة الانتحار لدى الطالب الجامعي، دراسة ميدانية بجامعة بسكرة، جامعة منشوري قسنطينة، 2007-2008، ص: 43.

الكاتب كان مباشرًا أم أنّه كان نتيجة تراكمات نعم هذا الذي حصل مع الكاتب، احتقار وسخرية من طرف الجميع ثم اضطرابات وشعور بالذل، ثم كوابيس ثم جنون وبعدها انتحار، فلا يعقل لكاتب أن يقتل نفسًا مقدسة بدون سبب فكل الديانات تحرِّم قتلها فنجد الله عزّ وجل يقول: << وَلَا تَقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ إِنَّ اللَّهَ كَانَ بِكُمْ رَحِيمًا>>.[1]

لقد كان هذا العنوان علامة لغوية محمّلة بدلالات متعددة تثير تساؤلات عديدة فهو عنوان له وقعٌ كبير على النفس فهو أمر مستغرب يجد فيه الساخرون من الكتابة والإبداع نشوة فيتلذذون بذلك، في حين يشعر من يمارس الكتابة أو لديه حتى رغبة المطالعة، بمرارة وحزن لما آل إليه وضع كل كاتب يعاني من التهميش من واقع لا يقدِّر الفن وأهله.

فيعيش الكاتب في صراع بين ترك أكثر شيء يحبه وبين تحمل سخرية الجميع منه، وهذا ما صرَّح به المؤلف في مقدمته عندما تكلّم عن الكاتب:

<<سأله الصحفي: هل تعتبر نفسك كاتبًا مبدعًا؟؟؟

همهم. وأمارات البؤس تعلو ثغره. مجيباً: هناك من يكتب ليبدع...أما أنا فأنا أكتب لأحيا...>>.[2]

فالكتابة عن الكاتب الحقيقي هي الحياة ولا حياة له بدونها.

[1]–سوة النساء، الآية: 29.

[2] – نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 107.

ثالثا: مسرحية "فجر وأفول"

يتكون العنوان من اسمين نكرتين معطوفين، والفجر كما هو معلوم يحمل دلالة الوقت وهو بداية النهار كما جاء في قوله عزّ وجل: <<سَلَامٌ هِيَ حَتَّىٰ مَطْلَعِ الْفَجْرِ>>.[1]

والأفول هو الزوال والاندثار فما علاقة هذا بذاك، لماذا عُطف الاسمان؟ هل جاء الفجر هنا ليحمل دلالة الوقت أم أنّه رمزٌ لشيء ما؟ وخاصة أن العمل الأدبي يقوم على الترميز والكلام غير المباشر الذي يحمل دلالات بعيدة عميقة، فالأديب لديه دائمًا رغبة في الانفصال عن هذا العالم والبحث عن عالم بديل يسميه البعض الفردوس المفقود أو العالم المنشود وهناك من يسميه الفجر، فيتخذ الأديب من المحسوسات وسائل للتعبير عن قيم أو معاني يريدها، حيث يرى "بودلير" بأن <<كل ما في الكون رمز وكل ما يقع في متناول الحواس رمزٌ يستمد قيمته من ملاحظة الفنَّان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات>>.[2]

فيحمل الرمز معنى الإيحاء لشيء معين كما يذكر "محمد غنيمي هلال": <<الرمز معناه الإيحاء أي التعبير عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغوي في دلالتها الوضعية>>.[3]

[1] – سورة القدر، الآية: 5.
[2] – محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط: 2، 1978، ص: 112.
[3] – محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت- لبنان، ط: 3، 1983، ص: 43.

ونفس الشيء يذهب إليه "كارل بيونج" حيث يرى بأن الرمز <<هو وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة للتعبير عن شيء، لا يوجد له أي معادل لفظي تحترف بل هو بديل عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته>>.[1]

فالرمز هو الوسيلة المميزة التي يتخذها الأديب ويبتغي من ورائها رؤية يرسمها في عالمه الخاص.

فالفجر في هذه المسرحية هو رمز الحرية والتحرر وانقشاع أمل جديد بعيد عن ظلم وذل العبودية وهذا ما نجده في آخر المسرحية على لسان بطلها "غريب":

<<الغريب: (...)

إنّي أرى نيران الحرية، إنّي أرى نيران الحرية

أيُّها العبيد إنَّه يوم النصر..

إنَّه يوم النصر.

إنَّه فجر العبيد، إنَّه فجر العبيد>>.[2]

فيبقى بهذا العنوان مرتبطاً بمضمون المسرحية ويلاحق القارئ في كل تفاصيل تأويلاته المختلفة.

أما بالنسبة لكلمة أفول والتي تعني الزوال والتحول من حال العظمة إلى حال الضعف، والمفارقة أن الأفول في هذه المسرحية ارتبط بالصنم كما ذكر الغريب:

[1] –شايف عكاشة: مقدمة في نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص: 85.
[2] – نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 263.

<<لقد أفل الصنم، لقد أفل الصنم>>.[1]

<< لقد حذرتك أيُّها الإله قلت لك إنّي رأيت أفول الصنم>>.[2]

ونفس الشيء نجده في نقاش "سيدنا إبراهيم عليه السلام" مع أبناء قومه:

قال تعالي:﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ لأَبِيهِ آزَرَ أَتَتَّخِذُ أَصْنَامًا آلِهَةً إِنِّي أَرَاكَ وَقَوْمَكَ فِي ضَلالٍ مُبِينٍ 74) (وَكَذَلِكَ نُرِي إِبْرَاهِيمَ مَلَكُوتَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَلِيَكُونَ مِنَ الْمُوقِنِينَ (75) فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لا أُحِبُّ الآفِلِينَ(76) ﴾.[3]

فحجة "سيدنا إبراهيم عليه السلام" أنَّه لا يمكن أن يتخذ من الأشياء المتحولة الزائلة (الآفلة) إلها فالإله كونٌ ثابت لا يتغير ولا يندثر.

وبطل المسرحية "غريب" كذلك جاء ليخلص قومه من الصنم الذي سيطر على أهل مدينة العذراء مدينة أجداده، وجعلهم يعتقدون به ويرضخون لأوامره فعاشوا تحت قيد وأسر كهنة المعبد لقرون عديدة.

وممّا زاد من جمالية العنوان أن الاسمين جاءا نكرتين فلو عُرِّفا "الفجر والأفول" لما كان لهما الصدى نفسه وهما نكرتين، فقد <<يظن أن المعرفة أحلى ومن النكرة أولى، ويخفى عليه أن الإبهام في مواطن خليق، وان سلوك الإيضاح ليس بسلوك للطريق، خصوصًا في موارد الوعد والوعيد، والمدح والذم...والنكرة متكثرة الأشخاص يتقاذف الذهن من مطالعها إلى

[1]– المصدر السابق، ص: نفسها.
[2]–نفسه، ص: 265.
[3]– سورة الأنعام، الآية: 74،75،76.

مغاربها. وينظرها بالبصيرة من منسمها إلى غاربها فيحصل في النفس لها فخامة وتكتسب منها وسامة>>.[1]

فالتنكير تحرُّر من القيود فيكون هذا العنوان مفتوحًا مطلقًا ينطبق على حالات مماثلة تمتد عبر الزمان والمكان، فهو فجر الحرّية والتجدد والواقع الأجمل، وأفول الظلم والعبودية والذل وكل ما من شأنه أن يقهر الإنسان أنّى كان.

رابعاً: "النصر المتفجر"– مسرحية تاريخية في ثلاثة فصول

جاء هذا العنوان عبارة عن اسمين معرفين، والتعريف يعني التحديد حيث أنّ العنوان يدل على نصر محدّد وذلك لاتصاله بأداة التعريف "ال" <<حيث يعرف الاسم بدون الأداة كحامل للفكرة المجردة، كتسمية لصنف من الأفراد، في حين أن الاسم مع الأداة ينظر إليه على أنه يعبر عن شيء ما حقيقي مشخص>>.[2]

وقد ذكر "سبويه" <<معللاً تعريف ما فيه الألف واللام وإنما صار معرفة لأنك أردت بالألف واللام الشيء بعينه دون سائر أمته>>.[3]

فما هو النص الذي أراده الكاتب ولماذا نعته بالمتفجر هذا الوصف الذي يحمل في ثناياه قوَّةً وفاعلية؟

[1]– محمود أحمد نحلة: التعريف والتنكير بين الأدلة والشكل، دار التونى للطباعة وانشر،الإسكندرية- مصر، ص: 22.
[2]– سيد محمد مير حسيني، علي أسودي: التنكير وجمالياته البلاغية في نهج البلاغة، دراسة "بعض الحكم" نموذجًا، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، ع: 26، 2013، ص: 31.
[3] –غراتشيا غابوسشان: نظرية أدوات التعريف والتنكير ، قضايا النحو العربي، تر: جعفر داك الباب، مطابع مؤسسة الوحدة للصحافة وللطباعة والنشر، دمشق، 1980، ص: 22.

إنّ قراءة هذا العنوان تحمل أملاً وتفاؤلاً بالنصر الذي سوف يتفجر فالتصوير الاستعاري جسَّد المعنى وأعطاه قوَّةً وتحمسًا <<فالاستعارة تتصدر بشكل كبير بنية الكلام الإنساني إذ تعد عاملاً رئيسياً في الحفز والحث وأداة تعبيرية ومصدرًا للترادف وتعدد المعنى، ومتنفسًا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات>>.[1]

فالاستعارة تزيد من التأثير في المتلقي من خلال جماليتها التي تمكن المعنى من القلب والعقل معًا، فتفتح الباب إلى تناقل المعاني من عوامل مختلفة بتصوير أشياء جديدة والخروج باللغة من وضعها العادي إلى الوضع التخيلي الانزياحي، فهي <<قمة الفن البياني، وجوهر الصورة الرائعة والعنصر الأصيل في الإعجاز والوسيلة الأولى التي يلحق بها الشاعر، وأولوا الذوق الرفيع إلى سماوات من الإبداع ما بعدها أروع، ولا أجمل وأحلى، فالاستعارة ينقلب المعقول محسوسًا تكاد تلمسه باليد وتبصره العين ويشمه الأنف، وبالاستعارة تتكلم الجمادات وتتنفس الأحجار وتسري فيها ألاء الحياة..>>.[2]

لقد حمل هذا العنوان إيمانًا ويقينًا بنصر قادمٍ وليس نصرًا عاديًا بل هو من يصنع نفسه فالمتفجر حمل معنى الفاعلية، حتى أن صيغته اسم فاعل من الفعل "تفجَّر" هذا الفعل الذي يحمل حركية وحيوية ونبرة القوة التي شكلتها أصواته، نطقًا ومعنى، فهذا العنوان يجعل القارئ متشوقًا لهذا النصر الكبير العظيم، ورغم أنّ النصر لم يكن متحققا في هذه المسرحية القصيرة،

[1] – يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية-عمان، 1997، ط: 1,ص:11

[2] – بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم الملايين، بيروت-لبنان، 1984، ط: 2، ص: 111.

إلاَّ أنّ بذور المقاومة والتحدي كانت مبثوثة في كثير من المواقف وخاصة بعد استشهاد الابن "محمد" وتبكيه الأم بحرقة.

الأم: محمد مات قتلو وليدي، قتلوه...(فتزغرد بكل ما أوتي ثم تبكي) مات وليدي شهيد في سبيل بلادو...

بلقاسم: يمسح الدمع من عينيه، نخلفولواالثار يا يما...

الأم (تزغرد مرة ثانية، وثالثة وعندها تمسك بيد بلقاسم).

هيا وليدي، البلاد مازالها تستنا فيكم، أنتم رجالها، مهما كان الحال، أنتم إلي تخرجوا هذا العدو من هذه البلاد الطيبة...[1]

فالاستشهاد في سبيل الوطن نصرٌ،وعَدم الاستسلام والتحلي بالشجاعة برغم الألم نصرٌ،والأمل والإيمان بالنصر أيضًا نصر آخر.

[1]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 296.

المبحث الثاني: مفارقة الزمان

توطئة

إنّ الحديث عن الزمان حديث عن وجود الإنسان، فهو يبحث في العديد من التساؤلات المتعلقة بسيرورة الحياة وتغيرها وديناميتها اللامتناهية، <<وقد حظي باهتمام الفلاسفة والمفكرين لأنه يتضمن جملة من الثنائيات المتناقضة المتعلقة بالكون والحياة، كالوجود والعدم، والثبات والحركة، والحضور والغياب والزوال والديمومة، والإيمان والكفر، والحياة والموت>>.[1]فالزمان يؤثر في كل الموجودات دون حصر أو توقف ويرتبط بمفاهيم فلسفية وجودية فبه تتحدد حياة الإنسان منذ مولده وحتى وفاته .وكل الأشياء خاضعة للزمان ولا تعرف الأحداث إلا عبر تاريخ معين لها فهو << كالموت حق على كل حيٍّ. وهو يعمل في كل الموجود، وهو ينخر كالسوسة في باطن كل كائن محدود>>.[2]

فيلقي بظلاله على كل كائن في سيرورة متواصلة مستمرة.

<<لقد أدرك الفلاسفة والكتاب حقيقة الزمن وأهميته منذ زمن بعيد مثلما أدركوا خطورته، عندما نظروا إليه أنّه يشكل تهديدًا لحياة الإنسان، إذ وصفه "أرسطو" على أنه أحكم الحكماء لقدرته على كشف وفضح كل شيء، حيث يستطيع الزمن كشف كل الحقائق الخفية، بينما رأى "يولون" إلى أن الزمن يظهر جوهر وحقيقة الأشياء، أما "سيموندس" فتصوره كائنًا له أسنان قوية تمزق كل شيء، في حين جعله "يوريبدس" والدًا للعدالة وعدَّه البلسم الذي يشفي الجراح، لأن الآلام التي يتعرض

[1]– يرى ابن منظور أن الزمان اسم لقليل من الوقت أو كثيرة...الزمان زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد. ويكون الزمن شهرين إلى الستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه. وأزمن الشيء طال عليه الزمان. وأزمن المكان: أقام به زمانًا. ابن منظور: لسان العرب، مادة زمن.

[2]– زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص: 82.

لها الإنسان سوف يطويها النسيان بمرور الزمن، أما "سوفوكليس" فقد تصوره كائناً يلد الأيام والليالي>>.[1]

لا طالما ربط الدارسون مفهوم الزمن بالوجود فنجد مثلا "عبد المالك مرتاض" يذكر بأنّ <<الزمن كأنه وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولاً ثم قهره رويدًا رويدًا بالإبلاء آخرًا. إنّ الزمن موكل بالكائنات. ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته ويتولج في تفاصيلها لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل، كما تراه موكلاً بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغير من وجهه ويبدل من مظهره، فإذا هو الآن ليل وغدًا هو نهار، وإذا هو في هذا الفصل شتاء، وفي ذاك صيف>>.[2]

وهكذا تتوالى دورة الزمن في حلقة متواصلة ترتبط بالغيبيات أو ما وراء الطبيعة فهو <<نسيج حياتنا، الذي ينساب فيها كما تنساب المياه في مجرى النهر...وهكذا إيقاع واقعنا النفسي، يركض عندما يكون غنيًا حافلاً فيكِّرُ معه الزمان، ويحبوا عندما يكون فقيرًا مجدبًا فيزحف معه الزمان الذي هو حبل يتجاذب به الحزن والفرح...>>.[3]

فاللحظات السعيدة من حياة الإنسان تسير بوتيرة سريعة، أما لحظات الحزن فيتثاقل معها الزمن وهذا يدل على ارتباط الزمن بالعامل النفسي <<فالدورة الآلية التي تعيشها عقارب الساعة ليست هي الزمان الحقيقي الذي لا يسير على وتيرة واحدة بل تتغير سرعته تبعًا لإيقاع واقعنا النفسي>>.[4]

---

[1]– ينظر: مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في لحبكة المسرحية عربيًا وعالميًا، منشورات ضفاف، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط: 1، 2013، ص: 124.

[2]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة (240)، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998، ص: 199.

[3]– سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط: 1، 1980، ص: 15.

[4]– المرجع نفسه، ص: 305.

وهذه الأهمية البالغة للزمن جعلت منه عنصرًا أساسياً من عناصر العمل الأدبي فاحتل مساحة كبيرة من النقد والتمحيص حول سماته وكيفية بنائه وسيرورته التي تخضع للعناصر الإبداعية التي يختارها الأديب والتي تعبر عن حالة يريدها أو يقصدها من خلال مؤلفه، ممَّا يجعل منه ثيمة موغلة عميقة ليس من اليسير فك شفراتها وخاصة عندما يتعلق الأمر بالخطاب المسرحي، إذ يعد الزمن من المكونات الرئيسة للنص والعرض المسرحيين، فيصبح زمنًا مركبًا مضاعفًا فنجد زمن القراءة، وزمن العرض، وزمن الحدث.

يعتبر الزمن<<وحدة أساسية وهي من أبرز سمات النوع الدرامي التي لم تحظ بدراسات وافية مع أنّها تمثل ركيزة مهمة من ركائز الدراما التي تميل بطبيعتها إلى التكثيف والاختزال...>>.[1]

حيث أن للمسرحية زمنان؛ زمن الكتابة وزمن العرض مما يحتاج تعاملا خاصا من طرف الكاتب والمخرج المسرحي.

ويذكر "محمد فرَّاح" في هذا السياق بأن <<الزمن أو الوقت الذي يحيلنا على الإيقاع الداخلي للنص، كما فسر كيفية تتابع المتواليات المسرحية وكيفية انتهاء الحكاية وما ينضوي ضمنها من أحداث بمعنى أن الزمن يبين لنا طبيعة الحكاية ويفسر إلى أي حدّ تظل هذه الأخيرة منفتحة على المستقبل أو منغلقة باعتبارها حكاية أو أحداثاً منتهية...>>.[2]

وما يجعل الزمن في النص المسرحي يختلف اختلافًا كليًا عن الزمن في النص السردي هو خضوعه لمتطلبات العرض وما يحتويه من مؤشرات سينوغرافية والتزامه بمدة معينة فهو زمن متعدد وهذه الطبيعة يكتسبها من خصوصية النص المسرحي وتميزه عن باقي الأنواع الأدبية.

[1]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص: 124.

[2]– محمد فرَّاج: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ص: 34.

ولكل نص مسرحي زمنه الخاص الخاضع للعناصر الأخرى التي يتفاعل معها ليشكلوا حبكة متكاملة <<فبإمكان كل نص مسرحي أن يبتدع وحدة زمنية قائمة بذاتها لا علاقة لها بزمن النصوص الأخرى، كما يمكن القول بأن حبكة النص المسرحي لا تكمن أهميتها بحركة الفكرة والفعل والشخصية فحسب، بل تستند في تطورها وبناء شكلها الخاص على تعاملها مع حركة الزمن الخاصة بها>>.[1]

وسنحاول فيما يأتي رصد بعض المفارقات الزمنية في النصوص:

أولا:المسرحيةالأولى:كح وفوت:

جاءت هذه المسرحية لنقد الزمن الحاضر أو ما أسميناه بالزمن الواقعي والذي أصبحت فيه الرشوة شيئا مستباحًا يتعامل به الجميع، فالمفارقة الزمنية في هذه المسرحية تكمن في التناقض بين ما عاشه الإنسان سابقًا وما يعيشه في الواقع الآنيوهذا ما يذكره الراوي في بداية المسرحية:

<< أنا الراوي... ما جئت نحكي قصيدة ولا نمدح تاريخ أجدادي...نحكي على رأيي لي تلف وخلاني في مدينة نمشي ونخرف، نحكي على الوقت والرشوة إليِّ عمت وإليِّ طيحتني حتى أنا في الفخ...>>.[2]

ففي وقت سابق لم تكن الرشوة موجودة لكن في الواقع الحالي صارت متفشية وبكثرة، وهذا ما جعل الراوي يتحسر على الماضي، وبما أنّنا نتعامل مع النص المسرحي فإن<<الزمن في

[1]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص: 124.
[2]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، محافظة المهرجان الوطني الثقافي لمسرح الهواة مستغانم، ، ص: 6.

المسرحية ينضم إلى قرائنه الزمنية في السرد القديم والقصة والملحمة بوصفها فنونًا متحركة تحدث في الزمن>>.[1]

وخاصة أن المسرحية كان يسردها الراوي الذي استعمل تقنيات منها:

أ- **الاستباق:** والذي يعرفه "حسن البحراوي" بأنه: <<القفزُ على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز اللحظة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث>>.[2]

ففي المشهد الأول من المسرحية يستبق الراوي الأحداث التي ستحصل في المشهد الثالث فيذكر في المشهد الأول وفي مستهل المسرحية:

<<هذا البراني ما يعرف للڤمة ما يحس الضيفة...للمطعم أداني وبعد ما قضى بيا الحجة لساحة أرماني...شمتني بعشاء وزين لي الفاحشة وأنا نستنا في كواغطي نجيب حجة...>>.[3]

وهذا ما يذكر في حوار الراوي مع رشيد وررابح:

<<رشيد: كي قصتك آ الحاج...؟

الراوي: مازلت ما حجيت آ ولدي...مديت الكواغط وراه أمواعدني هذا العام نركب إن شاء الله...

رشيد: إن شاء الله... إن شاء الله...وشكون إلى واعدك...؟

الراوي: ولد الحلال فاعل خير...

رشيد: تعرفه...؟>>.[4]

[1]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص: 127.
[2]– حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت-لبنان، ط: 1، 1990، ص: 132.
[3]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 6.
[4] – المصدر نفسه، ص: 49.

فالحديث هنا عن "البراني" الذي ذكره في المشهد الأول والذي كان يظن الراوي أنّه فاعل خير يريد أن يأخذه إلى الحج لكن كان قصده القيام بمعاملة فاسدة بأوراق هذا الشيخ، وهذا ما يوضحه الحوار اللاحق:

<<رابح: أطلب منه الكواغطه باش يديه للحج والقصد يسمه يستورد...

رشيد: هذا ايسكرو (Escroc) آ الحاج...

الراوي: واه نشكروا أولدي نشكروا...خصلة دارها كبيرة أنا وين نلحق للحج... !>>.[1]

كما يحدث الاستباق في بداية كل مشهد مثل ما يذكر الراوي في بداية المشهد السادس:

<<في ليلة ونهار سي رابح ارجع من أهل الدار...اتوسعت العائلة وراه واقف خدام ...بنفاق وحب المال أسحر الأولاد ...نزيهة دارت الحجاب، والهادي اقلع اللحية وراه في المطعم خدام...>>.[2]

فهذا استباق لما سيحصل من أحداث في هذا المشهد والذي تدل عليه المؤشرات المسرحية التالية:

<<في راحة قبل ساعة العمل العائلة على المشروبات...الهادي بدون لحي ونزيهة بالحجاب مع رابح ورفيق...>>.[3]

ففي مطلع كل مشهد يستبق الراوي الأحداث ما عدا المشهد الثاني فإن الراوي يسرد قصة آنية فيذكر:

[1] –السابق، ص: 50.
[2] –نفسه، ص: 82.
[3] – نفسه، ص: 83.

<<أضياق خاطري وأمشيت أجوايه المرسى تجول...ألقيت عجوز تبكي عند البابور...قلت لها كي قصتك يا أم المحقور...قالت جئت نشتكي للرئيس ولدي ما يقطع البحور...>>.[1]

ليواصل في انتقاد الزمان في قصته هذه:

<< كيف انقلب الزمان يا رحمان...؟ كيف الرجل ارجع على شط البحر يبكي والأم تحلّ فيه لا يمشي...>>.[2]

وهذه مفارقة أخرى من مفارقات الزمان الذي تناقضت فيه العديد من المفاهيم وأصبح الحاكم ظالمًا والمحكوم عليه مغلوبا على أمره يعاني من خيارات صعبة وهذا ما نجده أيضًا في قصة العجوز:

<<يا حارس أرحم أم اليائس...أغلقوا عليه البيبان ويديروا زكارة من برا...الحبس ولا الحرقة...>>.[3]

فاختارت الأم السجن لولدها أفضل من الهجرة غير الشرعية والتي يكون مصيرها الموت أو الضياع في بلاد الغربة.

ب- الاسترجاع: وهو تذكر أحداث ماضيه <<وحيث ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله فيحيل إلى أحداث سابقة>>.[4]

ومن أمثلته في المسرحية والذي جاء على لسان الراوي الذي يسرد الأحداث:

<<نعقل على بوه الله يرحمه والولد ما شفتوش من حيث كان قدامي يلعب...اكبر وراه في الحكم.

[1]–السابق، ص: 27.
[2]–نفسه، ص: نفسها.
[3]–نفسه، ص: نفسها
[4]– ينظر: حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 121.

خيمتهم كانت مجاورا خيمتي...رجل كريم وهذا البرنوص والعمامة من عنده...>>.[1]

<<الراوي: أصلي عروبي...كريم ونسبي شرفاء. كبرت بعيد على الفساد والرشوة، عشت في مراح بعيد على هول المدينة والعبد المجحاح...كريم قانع بالقليل والجوّال كان عندي يحط الرحيل...>>.[2]

ويقول في موضع آخر:

<<تفكرت زماني كي كنت بنية فرحان تقصب...>>.[3]

فمن خلال هذا الاسترجاع الذي أحدث مفارقة زمنية والتي حوت التناقض بين الأمس واليوم، فالراوي في هذه الأمثلة وفي مواضع أخرى من المسرحية كان يتحسر على الماضي البسيط الجميل وينقم من الحاضر الذي عمت فيه مظاهر الفساد واحتقار الضعيف وظلم الفقير، وهذا الحبك الزمني ساهم في إجلاء الموقف الساخر للكاتب وترسيخه لدى المتلقي وبالتالي جعل المسرحية تحمل قيمة حجاجية كبرى وتصل إلى غايتها بفضح ظاهرة الرشوة وظواهر مثلها بأسلوب ساخر ممتع.

ثانيا:المسرحية الثانية: انتحار كاتب

تعبر هذه المسرحية عن حالة الكاتب وعن الظروف التي تؤدي به إلى الانتحار، فهي تنتقد الواقع الذي لا يحترم المبدع بوجه عام، والكاتب المسرحي على وجه الخصوص. فقد شكل الزمن وحدة خاصة متناغمة مع نفسية الكاتب إذ نراه يعيد ذكريات ومكبوتات والتي ساهمت في تكوين

[1]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 50.
[2]– المصدر نفسه، ص: 6.
[3]– المصدر نفسه، ص: 83.

شخصيته حيناً ويستبق أشياءا تحصل له في الأخير أحيانًا أخرى ،ويخاطب الشخصيات خطابات مباشرة في مواضع أخرى وسنقدم نماذج لهذا فيما يأتي:

أ- الاستباق:

<<مدير المسرح (متشوقًا): ولكن ...هل هي مسرحية ممتازة حسب رأيك...؟

الكاتب (مسترسلاً): آه ليتك تدري!!! ليتك تدرك كم تعذبت من أجل كتابتها...أتصدقني؟ إنني أريد إنهاء كتابتها لأعتزل الكتابة نهائياً...وللأبد...أتمنى أن أنهيها قبل أن أصاب بالجنون...>>.[1]

ففي حديث الكاتب استباق لأحداث ستحصل في نهاية المسرحية، فقوله "سأصاب بالجنون" إيحاء بما سيحصل وهذا ما يذكره في المشهد الأخير من خلال الإرشاد المسرحي:

<<...الكاتب لا يزال قابعًا في غرفة بالمصحة النفسية...>>.[2]

وهذا ما حصل أيضًا في مخاطبة المرأة الشبح عند زيارتها له:

<<المرأة الشبح (وهي غاضبة): إذن سأبعث بك إلى مستشفى المجانين في أقرب وقت ممكن...

الكاتب (غاضباً): اغربي عن وجهي أيتها اللعينة...ا غربي عن وجهي...

المرأة الشبح (وهي تهدده): أنا ذاهبة ولكني سأعود كل ليلة منذ اليوم لن أتأخر عنك، سأزورك لأطمئن عليك لن أدعك وحدك كن واثقًا من ذلك>>.[3]

لقد استبقتّ "المرأة الشبح" الحدث قبل حصوله بتوعدها للكاتب بأن تبعث به إلى مستشفى المجانين.

[1]– المصدر السابق، ص: 109.
[2]– المصدر نفسه، ص: 136.
[3]–المصدر السابق، ص: 134.

ونجد في حديث الكاتب عن مسرحيته التي ستعرض في المستقبل استباق واستشراف لما سيحصل:

<<الكاتب (موصلاً بفخر واعتزاز): أجل...أجل...اليوم الموعود هو ذلك اليوم الذي ستعرض فيه المسرحية على الركح...سيكون يوما له ما بعده سيكون يوما مشهودًا...

سيكون أطول يوم في حياة أولئك البائسين الذين لا ينتهون عن حماقاتهم يا لهم من أغبياء...لا تتقنون إلاّ نقد الآخرين...سيعرفون حينها من أكون...>>.[1]

ففي هذا تشويق للقارئ باليوم الآتي كما أنّه حمل فخرًا واعتزازا من طرف الكاتب بنصه وبإبداعه الذي سخر منه الجميع.

ب- الاسترجاع: لقد حمل الاسترجاع في هذه المسرحية أهمية كبيرة لأن شخصية الكاتب والحالة التي وصل إليها كانت نتيجة مكبوتات منذ الطفولة والتي أثرت لا شعوريًا في ما عاشه الكاتب ولقد ظهرت بشكل واضح في حوار الكاتب مع الطبيب النفسي:

<<الكاتب: كانت أشلاء الموتى تلتقط في أكياس وتعلب في صناديق، كنت أصاب بالصرع ويغمى علي !!!

الطبيب النفسي: ثم ماذا؟ أكمل...أكمل...

الكاتب (وهو يتخيل): كانت الكآبة ضاربة بأطنابها على الجميع...كانت الوجوه كلها شاحبة كالحة...كانت الدموع تقتل الأفراح في مهدها...>>.[2]

ويواصل الكاتب بتذكر أحداث ماضيه بكل تفاصيلها ومرارتها.

<<الطبيب النفسي (مقاطعًا): ومتى حدث كل هذا؟

[1]-السابق، ص: 110.
[2]-نفسه، ص: 131.

الكاتب (بكل عفوية وسذاجة): منذ أن اغتالوا طفولتي...

الطبيب النفسي)مستغربًا): لم أفهم؟ كيف؟ وضح الأمر جيدًا...

الكاتب (مسترسلاً): كنت في عمر الزهور...وقتها لم أكن أدرك معنى الحزن أو نكهة الموت... كنت أجري وراء الفراشات !!! وأحلم ببناء عش للطيور الصغيرة !!!>>.[1]

فهذه الذكريات لا تزال حاضرة في عقل الكاتب والتي أثرت في كتاباته التي اتسمت بالسوداوية حيث كان يجعل مصير شخوصه الموت، لكن لم يفهم أحد من الذين يحيطون به هذا بل سخروا منه واستهزؤوا بأعماله، فهذه المفارقة الزمنية بين الماضي والحاضر أثرت في حبكة المسرحية تأثيرًا فعّالاً وساهمت في إبراز المأساة التي عاشها الكاتب فنجده يواصل حديثه مع الطبيب النفسي متذكرًا ما حصل:

<<الكاتب (بتلقائية كالطفل الصغير): كانت ألعابي كلها مليئة بالأمل والحياة كانت جميلة!!!

آه يا إلهي كم كانت رائعة!!! ولكنها...

الطبيب النفسي (مقاطعًا): ولكنها ماذا!!! ماذا جرى لها ؟؟

الكاتب (بحرقة وألم): حطموا ألعابي كلها...وأحرقوا مدرستي...اغتالوا معلمتي المسكينة أمام عيني... سال دمها ودياناً أمام أعيننا ونحن صغاراً لن أنسى أبداً ذلك المشهد الفظيع>>.[2]

فالكاتب لم ينس المشاهد القاسية التي عاشها في طفولته والتي أثرت في إبداعه فكأنه أراد أن يقول للجميع كيف يعقل لشخص عاش الألم والحزن والمعاناة أن يعبر عن الفرح والسرور. فهو لم ير غير الدمار والقتل حطموا ألعابه وأحرقوا مدرسته واغتالوا معلمته، فكيف

[1]ـــالسابق، ص: 131

[2]ـــنفسه، ص:نفسها

يمكن له أن يكون إنساناً عاديًا، لقد كانت إبداعاته ترجمةً لوقائع عاشها وترسخت في ذاكرته وعملت عملها في زمنه الآني الحاضر على الرغم من مرور الزمن وتغيره.

وما يلاحظ في هذه المسرحية أيضًا بالنسبة للزمن، استعمال الكاتب لزمن الحلم بحيث استغلّه في أحداث تخدم حبكة المسرحية وذلك أثناء زيارة المرأة الشبح للكاتب:

<<الكاتب في حلم مزعج، يحلم وكأنه يكتب،

(مجيء بطلة المسرحية في صفة شبح)

شبح المرأة (بسخرية وهي توقظ الكاتب): ها أنا قد جئت لزيارتك ألا ترحب بزيارتي؟!>>.[1]

فالحلم هو زمنٌ غريب يعيشه الإنسان بحيث تكثف فيه مجموعة من الأحداث وهو نتيجة مكبوتات معينة تؤثر في الإنسان لا شعورياً ويعمل عملها دون أن يعرف الحالم أسبابها.

حيث يرى "فرويد"[*] <<بأنّ معنى الحلم أو العرض العصابي يستتر خلف بعض الوقائع غير المفهومة لأن عددًا من التصورات أو الأفكار يرتبط بالحلم أو العرض قد غابت عن النشاط العقلي الواعي، لذا يشكل حضور هذه التصورات أو هذه الأفكار إلى مجال الوعي حضورًا ضروريًا لفهم المعنى>>.[2]

[1]– المصدر السابق، ص: 122.

[*]– فرويد: ولد سيجموند فرويد عام 1856، في فريبيرغ Freiberg بمقاطعة مورافيا، ضمن الإمبراطورية النمساوية الهنغارية عام 1860، انتقلت أسرته إلى فينا حيث باشر تعليمه المدرسي إلى أن دخل الجامعة عام 1873، بين عامي 1876 و 1882، عمل في مختبر أرنست فون بروك Ern,estvonbruck في معهد الفيزيولوجيا وأصبح طبيباً عام 1881، عام 1888 غادر مختبر بروك ليعمل طبيبًا للأمراض الباطنية وباحثًا في علم الأعصاب.كمالبكداش: نظريات في علم النفس الفرويدية، السلوكية، الجشطالتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع، بيروت،ط: 1، 1986،ص: 6.

[2]– كمال بكداش: نظريات في علم النفس الفرويدية، السلوكية، الجشطالتية، ص: 5-6.

وهذا ما حصل مع الكاتب فمكبوتاته وذكرياته عادت لتؤثر في حياته لا شعوريًا من خلال الأحلام والكوابيس فيشير "جرويه" عن " ماكرويوس" و"آرثميد" << أنّ بعض الأحلام ناتجة عن الخيالات التي تضخم تضخيمًا مغرقًا في الخيال، مثل الكابوس>>.[1]

ثالثا: مسرحية "فجر وأفول"

تحاكي هذه المسرحية زمن الأبطال والآلهة –باستحضار تلك الأجواء من خلالالشخصيات والمكان والأحداث –زمن العصور الوسطى عندما سيطرت الكنيسة على التفكير البشري وقيدته لقرون طويلة حيث <<عاشت أوروبا ردهًا من الزمن في البداوة والجهالة، وقد ساعد على ذلك تسلط الكنيسة وقبضتها الحديدية على الأهالي ومن بين ما سعت إليه هو نشر الجهل>>.[2]

فقد استحضر الكاتب المعبد والإله والكهنة وجسّد نظام الطبقية المتشكلة من الأسياد والعبيد والمحرر "غريب" الذي أراد أن يقضي على العبودية ويعيد للإنسان حقه في الحياة المسلوبة فنجده يخاطب الإله قائلاً:

<<وأنت يا ازري عفوا، عفوا يا ازري العظيم.

(يسجد للصنم)

وأنت يا اله، أتسمع صرخات العبيد؟ طبعاً لا.صمٌّ، بكم، عمي

(مرة ثانية).

[1]– ينظر: سيجموند فرويد: في سبيل موسوعة نفسية الأحلام، تق: مصطفى غالب، منشورات دار مكتبة الهلال، ج: 5، بيروت، 1984، ص: 14.

[2]– صالح لمباركية: الآداب العالمية القديمة والأوروبية، دار قانة للنشر والتوزيع، باتنة- الجزائر، ط: 2، 2012، ص: 86.

عفواً، عفواً أيها الإله! إن كنت أسخر منك، ولكني قد جننت، نعم جننت، فها أنا أخاطب الحجر، نعم أنت حجر... حجر حوله نفاق الأقوياء...>>.[1]

أ- الاستباق: ومن نماذجه:

<< الغريب: إنّي أحذرك أيُّها الإله، إنّي قد رأيت أفول الصنم، إني قد رأيت أفول الصنم، سيأتي يوم تحضنك فيه الجبال وتطرحك أرضًا، وتنال منك الفؤوس، أصبر أيها الإله، فصبر الضعفاء سينفذ عن قريب...>>.[2]

في هذا المقطع الذي جاء في المشهد الأول من الفصل الأول يستبق حدثًا سوف يقع في نهاية المسرحية عندما يحررّ غريب مدينة العذراء ويخاطب الصنم:

<< من سيقدم لك القرابين؟ أخشى أن تموت جوعاً أو عطشاً إنّي أشفق عليك أيّها الصنم، أشفق على إله يحيطه الهوام.

لقد حذرتك أيُّها الإله قلت لك إنّي رأيت أفول الصنم>>.[3]

فقد استطلع "غريب" أفول الصنم من بداية المسرحية وهذا المقطع في الأخير:

<<الغريب: كل نفس ذائقة الموت.

سراب ضحَّى بحياته من أجل الدعوة.

لقد مات ولكن الإله حي لا يموت.

سأكمل الدعوة حتى ينتصر النور.

---

[1]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 146.
[2]– المصدر نفسه، ص: 146.
[3]– المصدر نفسه، ص: 265.

لن أستعمل السيف، لن أحارب الظلم بالسيف.

سأكمل الدعوة حتى ينتصر النور على الظلم>>.[1]

فكلام غريب استشراف لأحداث ستقع في آخر المسرحية عندما يقول:

<<إني أرى نيران الحرية إنّي أرى نيران الحرية.

أيها العبيد إنَّه...يوم النصر.

إنه يوم النصر.

إنه فجر العبيد. إنّه فجر العبيد>>.[2]

وما حصل في هذه المسرحية هو اقتطاع الزمن بسرد القصص من طرف غريب على أهل المدينة بمعنى أن كاتب المسرحية بنى حكايتها بحوارات تسير الأحداث ثم لحظات انقطاع تتخلل المشاهد والفصول، فيها سردٌ للقصص مثل قصة "عفريت الواحة" التي تقع في المشهد الثالث من الفصل الثاني:

<<كان يا مكان في زمان نساه النسيان، وفي مكان لم تطأه أقدام الإنسان واحة تدعى الخضراء تحيطها صحراء قاحلة تنفر منها الحياة...>>.[3]

ويواصل غريب سرد القصة لتليها أحداث المسرحية في حواراتها العادية.

[1]–السابق، ص: 199.
[2]–نفسه، ص: 263.
[3]–نفسه، ص: 176.

ب- الاسترجاع:

<<سراب: مخاطبًا الغريب

أما العقد الذي تحمله، فهو سينجيك من العفريت، هذا العقد ميراثك، كان حول عنقك عندما وجدتك في الصحراء، مرت ثلاثون سنة عن ذلك>>.[1]

ففي حديث سراب استرجاع واستذكار لأحداث حصلت منذ ثلاثين سنة.

<<حطام: الغرام يا غريب، الغرام غرام محرم لم تباركه الآلهة والبشر.

كنت كاهنًا لا أحيا من أجل الإله ازري، وفي يوم من الأيام رأيتها رأيت خانة ملكة الجواري استولت على قلبي كما يستولي السحر على ضحيته، فأصبحت المعبد وأنا العبادة، فأصبحت الصنم وأنا القربان>>.[12]

ففي هذا المقطع استرجاع "حطام" لقصة غرامه مع خانة، هذا الغرام الذي لم تباركه الآلهة والذي حوله من كاهن إلى عبد "حطام".

<<حطام: الفضول دفعني إلى فعل ذلك.

رأيتك داخلاً إلى المعبد القديم، تعقبت خطاك.

وإذا بك تفتح بابًا أرضيًا سري إلى نفق مظلم.

انتظرت بعض الوقت ثم خرجت وغادرت المعبد حينها فتحت الباب الأرضي>>.[3]

---

[1]– المصدر السابق، ص: 155.
[2]–نفسه، ص: 156،157.
[3]–نفسه، ص: 186.

ففي حديث حطام وغريب استرجاع لأحداث حصلت مع غريب ولم تذكر في المسرحية وهو متخلل لحوار بين "حطام و"غريب".

المفارقة الزمنية الحاصلة في هذه المسرحية هي استحضار الكاتب لزمن غير الزمن الذي يعيشه. زمن الآلهة والعفاريت والجان وكأنه زمن أسطوري، إذ أنّ <<الأسطورة تعتمد أساساً على القوى الغيبية التي تسيرها الآلهة، وتتحكم فيها الطقوس والكهنة والعرافون والسحرة، فالإنسان مرتبط بالطقوس الدينية والواجبات العقائدية، بدافع التقرب بالآلهة ورجال الدين وذوي السلطان>>.[1] وهذا ما لمسناه في هذه المسرحية حيث لاحظنا سيطرة الإله "ازري" إله الظلام على عقول أهل العذراء فرضخوا لهيمنته واعتقدوا به فصاروا عبيدًا لا حراك لهم إلاَّ القيام بما يمليه عليهم هذا الإله وكهنته.

فالسؤال المطروح هنا لماذا استحضر الكاتب هذا الزمن ؟ ! خصوصًا في سياق ظروف مختلفة تمام الاختلاف. فما الذي أراده من هذا الاستحضار الزمني الذي يفصله عن الحاضر الآني أجيال وأجيال؟ ! وهذا ما يجعل المتلقي يربط بين الزمن المتخيل والزمن الواقعي، ويقوم بعملية إسقاط ونسج وشائج قربى بين تمفصلات الأزمنة ليشكل وحدة متناسقة تتلاءم مع تأويله للخطاب في صورته المتكاملة والتي تتوافق مع قصدية الكاتب وعناصر أخرى تعمل بديناميكية مستمرة يؤثر كل منها في الآخر.

[1]– صالح لمباركة: الآداب العالمية القديمة والأوروبية، ص: 19.

رابعا:المسرحية الرابعة: النصر المتفجر

تستحضر هذه المسرحية التاريخية زمن الثورة الجزائرية، فلا طالما حمل المسرح الجزائري على عاتقه التعبير عن القضية الجزائرية فكان أداة فعَّالة في النضال وهذا ما يذكره " عبد الحليم رايس": <<إنّ المسرح بالنسبة لنا يمثل إطاراً للكفاح، لأن المسرح الجزائري مسرح ملتزم يعمل في صميم الثورة، وإنّنا نمثل مسرحًا شعبياً يعيش في حالة حرب. ومن الطبيعي بالنسبة لنا نحن كفنانين أن نفكر وأن نفعل كمناضلين، وفي هذه المرحلة من الكفاح الوطني، فإن مسرحنا الواقعي يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني إنّنا نترجم عبره واقع الشعب الجزائري>>.[1]

وظلت الثورة حتى بعد الاستقلال مصدر إلهام الأدباء يتمثلونها في إبداعاتهم وهذه المسرحية واحدة من تلك الإبداعات.

أ- **الاستباق:** ومن نماذجه:

<<ماري: هل فرنسا ستحترم وعودها في تقديم الاستقلال للجزائر بعد نهاية الحرب؟ سؤال وجيه داروه في الجريدة>>.[2]

<<محمد (يرفد العلم) وقتاش نشوفوك فالسما ترفرف

الأم: يجي النهار يا وليدي، مدام كاين الرجال، الرجال كيما فرحات...>>.[3]

<< محمد: يما. أعضاء الحركة كلفونا بمهمة لازم ننفذوها اليوم...باش نبينو للأعداء...مهما يديروا لنا ما نفشلوش...وعرفنا دوك اللي راح بلقوة يولي بلقوة.

[1]– صالح لمباركة: المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، ص: 37.
[2]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 275.
[3]– المصدر نفسه، ص: 279.

الأم: وليدي، راني خايفة ما توليش>>.[1]

ففي كلام الأم استباق لحدث سيقع في نهاية المسرحية وهو استشهاد "محمد"، ونلاحظ في المقطع التالي استباق واستطلاع لحدث لم يقع أصلاً ولن يقع حيث ظن "محمد" أنّ أمه ماتت لكنها لا تزال على قيد الحياة.

<<محمد: عندك الحق، بصح يما...يما يا بلقاسم مانيش قادر نصبر عليها...ملي ماتت...

بلقاسم (مقاطعاً): واش بيك يماك...راهي حيّة...

محمد: كيفاش؟ ! حية ! واش بيك راك تخرف...

بلقاسم: مانيش نخرف، راهي حية ترزق>>.[2]

ب- الاسترجاع: ومن نماذجه:

<< الضابط: ...(فينظر إلى ماري التائهة) واش بيك، وين بعثتي بعقلك؟

ماري: البارح انتحر هتلر ومرتو إيفا براون داخل الحصن نتاعهم... ! راجل وحدو في التاريخ...؟ !>>.[3]

فبالنسبة "لماري" هو استرجاع لحدث وقع في الزمن القريب (البارح)، أما بالنسبة لزمن النص فإن هذا حصل في الزمن البعيد.

<<بلقاسم: مخاطبًا محمد:

[1]ـــالسابق، ص: 291.
[2]ـــنفسه، ص: 289.
[3]ـــنفسه، ص: 275.

اسمعت، رفدوالغاشي في الشاحنات ورموهم حيين من فوق الجبل...قتلوهم على ضربة، (ويصيح بالبكاء) ماتوا قاع...بشاعة يا محمد، بشاعة الوحوش الآدمية...هدمو قاع الدشور ماخلاو والو...>>.[1]

فبلقاسم يسترجع ما حصل أثناء هجوم الفرنسين على القرية وذكره لمحمد.

<< واش بيه تبدل! حبيت نفهمو...(تسكت قليلاً) نسا العشرة اللي بيناتنا؟ خليت بلادي، وتبعت فيه، نسيت روحي ونفسي، وقفت قداموا، راح يجندوه في الحرب مسحت اسمو...واش نزيدلو؟ (تسكت قليلاً)..>>.[2]

ففي استرجاع ماري لما فعلته لأجل محمد تحسرٌ على المعاملة السيئة التي أصبح يعاملها بها وذلك نتيجة ما فعله الفرنسيون في حق الأبرياء العزَّل.

<<ماري: حقيقة لا بد منها، واش دارولكم الدراري صغار ! واش دارولكم النسا..!العجايز..!فقدتوا الإنسانية نتاعكم وليتوا وحوش مدمرة...لا رحمة...ولا شفقة في قلوبكم...كيفاش نحب نهواكم...كيفاش نحب نكون معاكم...أنا ماشي مجرمة كيما أنتم...>>.[3]

فماري تسترجع الجرائم التي ارتكبها الفرنسيون في حق الشعب الجزائري فهي تسخر منهم ومن كل ما فعلوه.

المفارقة الزمنية في هذه المسرحية هي تناول الثورة الجزائرية في المسرح على الرغم من مرور وقت طويل، إلاّ أنّها ظلت حاضرة في نفس كل إنسان ينزع إلى التحرر ويرفض الظلم

[1] – المصدر السابق، ص: 282.
[2] –نفسه، ص: 285.
[3] –نفسه، ص: 288.

والاستحقار. بوجه عام وفي نفس كل مبدع جزائري كانت الثورة معينًا مفجرًا لقرائحه ممّا يبعث في نفس المتلقي روح التحدي والعزيمة والصمود لأجل الوصول إلى الغاية التي يريدها.

المبحث الثالث: مفارقة المكان

توطئة:

اكتسب المكان أهمية كبيرة عند الدارسين وذلك لما يحويه من قيمة من خلال حضوره المرئي، فكل مكان يحمل دلالة معينة والمكان موجود في ثقافتنا منذ القدم من خلال تيمة البكاء على الأطلال هذه العادة التي لا تعتبر القصيدة قصيدة دونها <<فلقد أحس الواصفون للأطلال – نثرًا وشعرًا– بهذه العلاقة الوطيدة وعادوا على المكان بأوصاف الإنسان والاجتماع، وانصرفوا عن المظاهر الخارجية لعدم جدواها فيما يريدون البوح به من أحاسيس.

وكلما أفرغوا على المكان شيئًا من نعوت وأحوال الإنسان كلما بدت المسافة بين ما قصدوه وما حققوه بمكن الارتياح لها إذ هي نفي ببعض المراد>>.[1]

حيث يعبر المكان عن ذكريات معينة فيتجاوز به الشاعر الجانب المادي إلى جانب أعمق ترتسم فيه ذكرياته فيشعر من خلاله بقدسية مجسدة داخل عالمه المتخيل.

ويذكر "غاستونباشلار" <<بأن المكان هو ذلك البيت الذي ولدنا فيه أي بيت الطفولة إنّه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا. أو تبعث فينا ذكريات من الطفولة ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور>>.[2]

[1]– حبيب مؤنسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 21.
[2]–غاستونباشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر والتوزيع، بغداد- العراق، ص: 06.

كما نجد "إبراهيم مول" و"إليزابيث رومر" يعتقدان <<أن الإنسان هو مركز العالم والمكان يحيط بنا من كل النواحي في شكل مواقع متتالية فتتغير الأنا بتغير المواقع التي تخترقها بحسب حدود الحرية المتاحة>>.[1]

فالكاتب يشارك إحساسه بالمكان فيعيه وعياً تامًا ويتماهى معه ليشكل جزءًا منه لذلك نجد الكتاب ينعزلون في أماكن خاصة يتخذونها مقامًا للبوح ويجدون فيها مرتعًا لما يعيشونه ولما يطمحون إليه.

يشكل المكان ركيزة أساسية من ركائز العمل المسرحي حيث أنّ الخطاب المسرحي يتجسد عبر الخشبة التي تختزل المكان الحقيقي الواقعي فتزيد من ترسيخ الموقف، ويذكر "محمد فرَّاح" <<بأن المكان المسرحي يعتبر المحور الذي يوجد حاضرًا للعرض المتخيل وذلك على أساس أن المكان يشتغل في النص باعتباره علامة أو أيقونة للمكان القائم في العالم الخارجي، ويحيل في الوقت نفسه على الفضاء النفسي وعلى البنيات الاجتماعية وكذلك على الفضاءات الخاصة بالشخصيات وبأفعالها وحركاتها>>.[2]

فالمكان المسرحي يحيلنا على العالم الخارجي الذي جرت فيه الأحداث مما يزيد فاعليته وتأثيره.

وينفرد المكان المسرحي عن غيره بكونه يكون مجسدًا من طرف الشخصيات، وفي هذا الصدد يذكر "منير الزامل": <<إنّ ما يميز المكان المسرحي عن غيره من أمكنة الفنون الأدبية الأخرى

[1]–Abrahame Moles et Elisbetrhomer: La paychogce de les pace pris, 1978, p: 10.
[2]– محمد فرّاح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، ص: 35.

(رواية، قصة، ...) هو أنّ طريقة سرد المكان تتم من خلال تحركات الشخصيات وانتقالهم من مكان إلى آخر مما يضيف من مساحة الأمكنة في النصوص المسرحية>>.[1]

ويضيف بأنّ: << الكاتب الحاذق هو الذي يجعل شخصياته ترتاد أمكنة مختلفة، لأن انتقال الشخصية من مكان إلى آخر من شأنه أن يطبع النص بطابع الحيوية الديناميكية>>.[2]

وسنحاول فيما يأتي رصد بعض خصائص الأمكنة في النصوص:

أولا:المسرحية الأولى:كح وفوت

يصرح الكاتب على لسان الراوي بالمكان الذي تدور فيه الأحداث عندما يقول:

<<تعيش الحكاية في مطعم بأسماك القرش "Chez les requins" مطعم وين إلي ماهو غوَّاص ما يدخل والجيعان مايقرب...مطعم خاص للعوَّام وللي أكلي وأشبع...خاص لسمسريا والتجّار... خاص للمستورد وبارونات الشكارة... خاص للمقاول وذئاب الإدارة...>>.[3]

قدم الراوي تفاصيل عن المكان فقد اتضح بأنّ هذا المطعم خاص بالمعاملات الفاسدة ويضيف:

<<نعيش كل القصة في مطعم، مطعم تحت مسكن عائلي...>>.[4]

لقد اتسم المطعم بسمات سلبية وتغيرت وظيفته فالمطعم مكان للأكل والشرب لكنه في هذه المسرحية هو موضع لالتقاء الشخصيات الراقية ولتمرير المعاملات الفاسدة مثل الرشوة والتزوير وهذا ما ظهر من خلال كلام الراوي الذي يحمل حرقةً ومرارة وكذلك ما تصرح به الشخصيات في المسرحية:

[1]– منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان، ص:157
[2]– المصدر نفسه، ص: نفسها.
[3]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 7.
[4]– المصدر نفسه، ص: 8.

<<نزيهة: بزاف...ليلة البارح وحدها...كاين إلي تعشو وقعدوا مقصرين حتى طلبوا فطور الصباح.

رشيد: مشي مقصرين آبنتي...المطعم مابقاش غير للأكل والشرب ومكان وين الناس تجي تقصر أرجع موقع معروف عند المقاول والسمسار وبعض المسؤولين والتجار...

رفيق: المطعم راهو الغرفة السوداء للي بغي يترفه بسهولة...>>.[1]

ففي قول رفيق "الغرفة السوداء" دلالة، فما المقصود بالغرفة السوداء كيف لمطعم أن يصبح غرفة سوداء؟

إنَّ المطعم هو مكان مستقطب للناس بمختلف أعمارهم وأجناسهم حيث له وظيفة تواصلية بين فئات مختلفة ممّا يمنحه خاصية التفاعل، إنّ اختيار الكاتب لهذا المكان له علاقة مع موضوع المسرحية حيث أنّ الرشوة تتم في الأماكن العامة كالمقاهي والأسواق...أي الأماكن التي يتجمع فيها الخاصة والعامة وذلك لرفع الشبهات، حيث نجد الأب "رشيد" وزوجته "بسمة" للأولاد المهمة الجديدة فنجده يقول:

<<رشيد: ..أنتا على بالك...أختك مزال مافهمتش مليح دور المطعم والمهمة نتعها...

بسمة: عندنا إلي خاوتنا يجوا يديروا Les Affaires ...منهم إلي يجي على ترتيب الاتفاقات وعقد الصفقات المشبوهة ومنهم إلي يجوا أعلى تسهيل وقضاء الحاجة إلي تصعب على مولاها...>>.[2]

[1]– المصدر السابق، ص: نفسها.
[2]– المصدر نفسه، ص: 8.

والسبب –كما يظهر في المقاطع الحوارية –في تحول المطعم إلى هذه الصورة السيئة يعود إلى القائمين عليه فهم من جعلوه هكذا أرادوه مكانًا للصفقات المشبوهة ولمن لديه مال أكثر وذلك للاستفادة منه فيعطيهم ربحًا مضاعفًا وهذا ما نجده في الحوار التالي:

<<بسمة: من بكري رفيق افهم باللي فائدة المطعم مشي في اللي ينحط فوق الطاولة...

رفيق (بالملفلات وراء طاولة الشرب (comptoir)...لو بقات غير على دخل المطعم تغلق>>.[1]

فالعائلة كانت متآمرة مع الزبائن وكانت على علاقة وثيقة بهم فنجدها تسعى إلى زواج مصلحي بين ولدهم رفيق وابنة "سي فيصل":

<<بسمة: اتقدم آوليدي... البنت مقيومة من نهارك 4 x 4 والفيلة بوها دولة ويفورني من الخزينة.

رشيد: أفرح...أفرح...زواجك عندي يستر علينا وانعيشوا حتى حنا مع أصحاب البارود والكارابينة...>>.[2]

لقد اختزل هذا المطعم واقعًا عمت فيه مظاهر الفساد وأصبح أغلب الناس يتعاملون بالمحسوبية والرشوة، فكان فضحًا لكثير من الظواهر التي تقع في الخفاء كما يذكر الراوي واصفًا الناس في هذا المطعم:

<< ناس هذا المطعم في الفساد تعجبّ والشيطان يستحي يعتّب...>>.[3]

لقد حملت المسرحية مفارقة مكانية واضحة تجلت في التناقض بين الوظيفة الأصلية للمطعم وبين ما حملّه الكاتب من دلالة جديدة حيث بات موضعًا لتجمع الشخصيات الراقية

[1]– المصدر السابق، ص: 19.
[2]–نفسه، ص: 24،25.
[3]–نفسه، ص: 48.

(السياسيين– بارونات الشكارة– ذئاب الإدارة) وذلك ليثبت أنّ ما يظهر ليس هو الحقيقة فبعد أن كان المطعم مكانًا لإطعام الجائع غدا مهجعًا للفساد وللمصالح أو كما ذكر "رفيق" "غرفة سوداء" لا مكان فيها للفقير بل المصلحة هي عنوان التعامل في هذا المطعم، ومن عنده مال أكثر سوف يمر (كح وفوت).

ثانيا:المسرحية الثانية: انتحار كاتب

لقد تعددت الأماكن في هذه المسرحية ممّا زاد من تنوع الأحداث وانفتاح القراءة على أبعاد عديدة فنجد:

1–مكتب مدير المسرح:

<<(الكاتب جالس في مكتب مدير المسرح وهو يبدو في قمة السعادة والغبطة والفرح...>>.[1]

فقد مثل هذا المكان في البداية صورة إيجابية بالنسبة للكاتب بحيث هو المكان الذي سوف يعرض فيه مسرحيته على المدير وهو متحمس لذلك ليتحول بعد ذلك إلى مكان سلبي وهنا نلحظ أن المكان متفاعل يتغير بتغير نفسية الإنسان، فالمكان المحبوب لدى شخص معين ربما يتحول إلى أسوء مكان بعد حصول أشياء مؤلمة فيه، وهذا ما حصل مع الكاتب فبعدما كان فرحًا وهو في مكتب مدير المسرح يخرج بعدما سخر منه مدير المسرح ومن عمله وهو كاره للمكان وهذا ما يظهر من خلال الحوار التالي:

<< الكاتب (مسرعًا نحو الباب ليخرج): دعني أذهب...لم أعد أطيق كلامًا...لم أعد أحتمل المزيد من الكلام...

[1]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 109.

مدير المسرح (وهو يودعه بكل هدوء): كما تريد...مع السلامة...مع السلامة...

الكاتب (غاضباً): لن تراني هنا مجددًا...لن أعود إلى هذا المكان ما حييت...>>.[1]

فبعد حبه للمكان وتحمسه فيه ها هو يخرج منه غاضبًا ناقمًا متوعدًا بعدم العودة إليه

ويمكن توضيح هذا من خلال الجدول التالي:

الصور الأولى للمكان:

المكان	الشخصية	الدلالة
مكتب مدير المسرح	الكاتب	إيجابية (فرح – تحمس)

الصور النهائية للمكان:

المكان	الشخصية	الدلالة
مكتب مدير المسرح	الكاتب	سلبية (الغضب– القلق)

2-البيت:

(الكاتب مع زوجته في البيت، بعد خصامه مع مدير المسرح).[2]

[1]– المصدر السابق، ص: 112.

[2]–نفسه، ص: 113.

لقد لجأ الكاتب إلى البيت لأنه يمثل متنفسًا له، بعد خصامه مع مدير المسرح،فكما يذكر "حسن البحراوي": <<أنّ الفضاء البيتي يتيح لنا دراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون تحت سقفه>>.[1]

لأنه مكان تلاقي الأفراد المساندة لبعضها وفيه يرتاح الإنسان من ضغوطات الحياة وهذا ما نلمسه في كلام زوجته:

<<الزوجة (برفق): لا تجهد نفسك فوق طاقتها...إنّها مشاكل بسيطة وعادية حالما تهدأ وتزول...>>.[2]

فللبيت مدلول الترابط العائلي والتراحم <<فهو يمدنا بزاد ثمين عن معنى الحب والألفة>>.[3] فله الأهمية الكبرى في منح صورة الراحة والسعادة.

لقد استطاع المكان أن يؤثر على نفسية الكاتب فبعد ما كان يشعر بالغضب والقلق:

<< الكاتب (وهو يتأفف ويتأسف): أنت لا تعلمين شيئًا...أنت لا تدركين كم أعاني من مشاكل وهموم...>>.[4]

نجده في نهاية المشهد هادئًا، فرحًا:

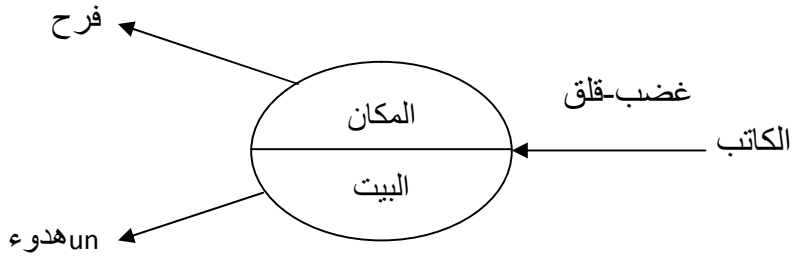
<<الكاتب (بلطف وكأنه عاد إلى طبيعته وهدوءه):آه...كنت أنساها...المسكينة...لنذهب إليها حالاً...

الزوجة (مواصلة وهي مستعجلة): هيا بنا قبل أن تنتهي مواعيد الزيارات...

[1]–حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 41.
[2]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 113.
[3]– منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، ص: 170.
[4]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 113.

الكاتب (وكأنه سيطير من الفرحة): وهل حضرت لها بعض الهدايا؟>>.[1]

ويمكن توضيح هذا من خلال الترسيمة التالية:



3-المصحة النفسية:

<<(بعد تتويج الكاتب بأكبر جائزة في الإبداع الأدبي والفني يأتي رجال الصحافة لمحاورته بعدما أصبح شهيرًا في كل أنحاء البلد...الكاتب لا يزال قابعًا في غرفة بالمصحة النفسية...يحاولون الالتقاء به...تخرج إليهم زوجته وهي غاضبة)>>.[2]

يحمل هذا المكان دلالة سلبية في أوساط الثقافة العربية إذ أنّه مكان لتجمع المجانين على الرغم من أنّه مكان للعلاج وللانعزال عن كل ما من شأنه زيادة القلق والتوتر، لقد استطاع هذا المكان أن يزيد من ترسيخ الموقف حيث يؤول الأمر بالكاتب إلى الجنون بعد ما لاقاه من معاملة سيئة ومن سخرية منه ومن أعماله من طرف مجتمعه وهذا ما نلمسه في كلام الزوجة في حديثها مع الصحفي:

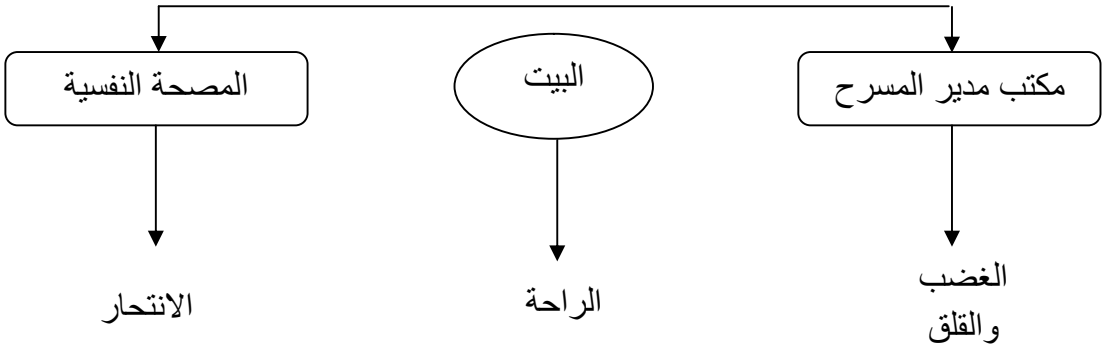
<<الصحفي1 (وهو يخاطبها باحترام): سيدتي هل بإمكاننا أن نكلم السيد زوجك؟ هل نستطيع استجوابه...؟

[1]– المصدر السابق، ص: 117.
[2]–نفسه، ص: 136.

الزوجة (وهي تبدي امتعاضًا): أتركوه لسكينة روحه...دعوه يعانق الوحدة التي لطالما افتقدها...أتركوه أسيرًا بين صفحات قصصه...>>.[1]

فكلام الزوجة يحمل لومًا وتحسرًا فكأنها أرادت أن تقول بأنّ المصحة أرحم من واقع عاشه زوجها.

ويمكن جمع الأمكنة في المخطط التالي:



ثالثا:المسرحية الثالثة: فجرو أفول

تدور أحداث هذه المسرحية في مكانين:

1-المعبد:

<<(الغريب واقف بمفرده ليلاً في ساحة المعبد في حالة اضطراب يلتفت يمينًا ويسارًا يترقب مجيء سراب)>>.[2]

فقد شكل المكان "المعبد" محورًا أساسيًا حيث أنّ استحضاره يحمل دلالة قوية إذ يؤثر في الزمن وكذلك في العقائد والأعراف حيث فيه محاكاة لمكان غير موجود في الواقع أو السياق الذي وجدت

[1] – المصدر السابق، ص: 136.
[2] – نفسه، ص: 145.

فيه المسرحية إذ أنّها موجهة لجمهور مسلِم على الأغلب، فالمعبد مكان مقدس يحمل الطابع الديني العقائدي فلماذا اختاره كاتبُ المسرحية على الرغم من أنّ زمان المعبد ولّى واندثر؟ !

لقد مثّل المعبد مكانًا للقوة والتجبر والسلطة واحتقار الضعفاء وهذا ما يظهر في المشهد الثاني من الفصل الأول:

<<(لهوف يجلد عبده رماد في ساحة المعبد تحت أنظار جماعة من أهل المدينة، يقترب من الغريب).

الغريب: ما ذنب هذا الرجل؟

سيد رماد: إنه ليس رجل بل هو عبد.

الغريب: ما ذنب هذا الرجل العبد؟

سيد رماد: إنَّه ينفر من العمل، لسانه جريء. يلقي الشعر على مسامع العبيد، يشتكي فيه من عبودية فرضها عليه الإله ازري ويحلم بحرية لا تليق بالنبلاء. الشعر لا يليق إلا بالشرفاء إنه محرم على العبيد>>.[1]

هذه صورة من صور الاحتقار والإذلال التي مارسها المعبد على الإنسان، فكان الجميع خاضعًا لجبروته ولجبروت "الإله ازري". لقد حمل المكان في هذه المسرحية دلالة الرهبة والقوة في نفوس "أهل مدينة العذراء" في حين تظهر شخصيات رافضة للذل والظلم والعبودية التي يمارسها المعبد كشخصية "غريب" و"سراب" و"زئير" التي أرادت تحرير العبيد وإرجاع الحرية للإنسان، وهذه المهمة

[1]– المصدر السابق، ص: 147.

ليست بالأمر اليسير فيصعب تغيير عقائد راسخة في الأذهان ردهًا من الزمن على الرغم من أنها عقائد تكرِّس الهيمنة والظلم وقتل إنسانية الإنسان:

وقد حمل غريب على عاتقه هذه المهمة فنجده يخاطب أهل المدينة قائلاً:

<< إنكم في ظلال مبين.

إنكم تعبدون إلها يدعو إلى الظلام. لا يجيب لدعوتكم ولكنه يتقبل قرابينكم.

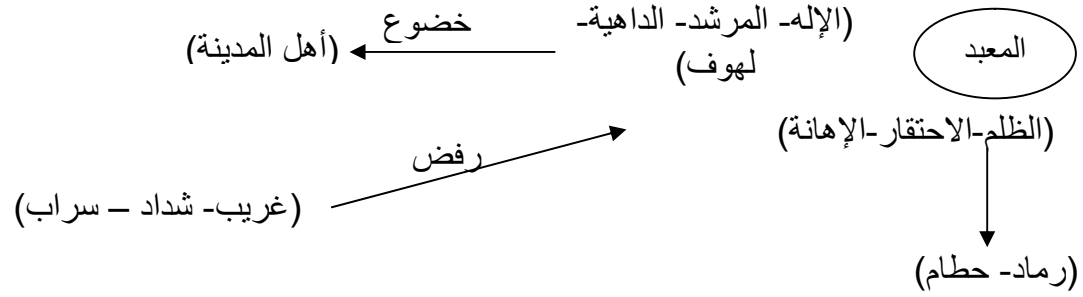
إنكم تذبحون العبيد لإرضاء إله لا يرضى إلاّ بالدماء تسفكون دماء الأبرياء.

كيف لإنسان أن يذبح إنسان

إنِّي أدعوكم لعتق العبيد، إنِّي أدعوكم إلى النور>>.[1]

ففي كلام غريب رفضٌ وتمرد على المعبد ومرارة على الاعتقادات المرسخة في أذهان أهله.

ويمكن توضيح دلالة المعبد من خلال المخطط التالي:



2-السجن:

<<(تم القبض على زئير أمير قطاع الطرق وزج به في زنزانة المعدمين)

(المرشد والداهية يخرجان من المعبد ويتجهان نحو زنزانة المعدومين أين سجن زئير)>>.[2]

[1]– المصدر السابق، ص: 158.

[2]– المصدر نفسه، ص: 162.

يحمل السجن صورة سلبية فهو مكان لقمع الحريات إذ أنه مكان منغلق تُقيد فيه حرية الإنسان <<وقد تجلى السجن في المسرح في تجليّات مكانية معاكسة دلالياً لثيمة البيت من حيث طقوسه الداخلية، وبقدر ما يتفتح البيت للكائن، ويتحرك المرء داخله بقدر ما ينغلق السجن ويضيق بالشخص الذي لا ينفك يغادره إلاّ بتحطيم سلسلة من القيود، واختراق المألوف، وتبقى عملية الانحراف والانكسار في الطقوس الحياتية للسجن رهينة الخروج منه>>.[1]

لقد كان السجن في المسرحية جزءًا من المعبد المكان الرئيسي للمسرحية، وقد زاد من ترسيخ صورة الظلم والهيمنة التي مارسها المعبد، فكان يزج فيه بكل من تجرأ على المعبد أو تمرد على أوامره، كما زاد من نشوة النصر والتجبر لدى خدمة المعبد وهذا ما نلاحظه في كلام "المرشد" عندما وضع "زئير" في السجن:

<<أخيراً وقعت في قبضتي أيُّها الحقير.

زئير زعيم قطاع الطرق، حل ضيفًا علينا.

أنا لا أسمع زئيرك أيها الأسد، سيحولك السجن إلى هرٍّ يموء من شدة الجوع والعطش>>.[2]

فالسجن يشكل مرحلة الانكسار وضعف للمسجون فتطمس حريته هذه الحرية التي ينشدها ويميل إليها الإنسان بطبيعته الفطرية، أما الدافع في السجن في هذه المسرحية هو الدافع الديني فكل من رفض عقائد الإله ازري سوف يكون مصيره السجن لا محالة.

وعلى الرغم من نشوة النصر عند المرشد إلاّ أنّنا نجد في المقابل تحدي من طرف زئير وهو في السجن:

[1] – منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، ص: 190.
[2] – نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 162.

<<زئير: لقد قضيت سنينًا عدة أزرع الرعب في قلوبكم (...)

زئير، أمير قطاع الطرق

قد عاش كالرجال وسيموت كالأسد>>.[1]

لقد كان السجن مكانًا لكثير من الشخصيات الرئيسية وهذا يدل على المكانة الأساسية الهامة التي احتلها داخل المسرحية فكان في كل مرة يقبض على شخصية من الشخصيات المتمردة فمثلما رأينا "زئير"سجينا نشاهد في مشهد آخر كذلك "سراب" في الحالة نفسها:

<<(تم القبض على سراب وزج به في زنزانة المعدمين)

(يقترب منه الداهية والمرشد).

الداهية: ها قد وقع هذا الحقير في المصيدة لن يهدد كياننا بعد الآن>>.[1]

إن دلالة السجن تتعدد وتتشعب بحسب السياق وبحسب غاية المسجون ومراده من الجرم المرتكب فقد يكون الجرم حقًا وهذا ما حصل في هذه المسرحية إذ أنّ السجن كان نتيجة رفض وتمرد على العبودية والظلم وكل ما من شأنه أن يحط من إنسانية الإنسان فقد استطاعت الشخصيات أن تجعل من السجن مكانًا للعزِّ والكبرياء بدلاً من موت الذل والهوان.

[1] – المصدر السابق، ص: 163.

[1] –نفسه، ص: 195.

رابعا:المسرحية الرابعة: النصر المتفجر

لقد كان المكان في هذه المسرحية موصوفًا بدقة وبكل تفاصيله:

1- البيت:

(مسكن الضابط، في صحن البيت، في الجهة اليمنى بابا، وهو مدخل إلى المسكن، وفي الجهة الأخرى، باب غرفة ماري، ومدخل إلى البيوت الأخرى...

وفي وسط الجدار الخلفي توجد نافذة تطل على الحديقة في القاعة توجد خزانة صغيرة عليها هاتف...

تجلس ماري على كرسي تطالع جريدة، فيدخل أبوها)>>.[1]

وهذه التفاصيل المكانية من شأنها إعطاء صورة واضحة للخشبة فيصبح العرض المتخيل واضحًا في ذهن المتلقي.

لقد أشار هذا المكان إلى الحياة الراقية التي كان يعيشها أبناء فرنسا داخل الجزائر، وقد دّل على ذلك كثرة الغرف ووجود الحديقة حيث أنّ هذه الأخيرة تشغل مكانًا واسعًا ولا توجد إلاّ في المنازل الفخمة. في المقابل يعيش الجزائريون في الفقر والضنك وهذا ما تجلى في وصف المكان الذي تسكنه عائلة "محمد":

<<(في بيت متواضع تجلس الأم تخيط في العلم الوطني، وبجانبها مجموعة من الأعلام والبوندورلات ورايات يدخل محمد...)>>.[2]

[1]– المصدر السابق، ص: 274.

[2] – نفسه، ص: 278.

فقد سعى الاستعمار الفرنسي إلى طمس مقوّمات الشعب الجزائري ومارس أبشع الجرائم ومن بينها سياسة الاستيطان والاستيلاء على منازل الجزائريين وأراضيهم <<حيث أقام الاستعمار نمطًا سكنيًا وعمرانيًا يخدم في مجمله سياسة الاستيطان، من خلال الاستحواذ على العقار وإقحام نماذج سكن مغايرة للنمط التقليدي من حيث الشكل، والمواد البنائية المستعملة، والتهيئة والتنظيم المجالي لها...>>.[1] فقد عاش الجزائري الحاجة في أرضه بينما ينعم المستعمِر في الرخاء والرفاهية.

2- القرية:

يظهر هذا المكان في المشهد الأول من الفصل الثاني من المسرحية:

<<(يلفها بالعلم الوطني الذي أحضره معه ويرفعها بين يديه، ثم يخرج، يظهر محمد تعبًا، يائسًا مذهولاً ومندهشًا لما آلت إليه الأوضاع في القرية)>>.[2]

لقد حلّ الدمار والخراب على القرية التي يسكنها "محمد" بعد الهجومات البشعة التي قام بها المستعمِر ، والدلالة التي تحملها القرية هي البساطة والترابط بين أفرادها <<فالحياة في القرية قائمة على التشرد والاندماج بين أبنائها، وتتميز القرية بمساحاتها الواسعة من الأراضي التي تشد الإنسان إليها، كما تعكس أبنية القرية البسيطة حياة شخوصها القائمة، المبنية على البساطة>>.[3]

وتزداد أواصر الحب بين أهل القرية في الأزمات فتجدهم يساندون بعضهم البعض وهذا ما لاحظناه في المسرحية "فبلقاسم" صديق "محمد" لفَّ الأم بالعلم الوطني وأخذها معه بعد أن قال لها:

[1] – عثمان فكار: الاستيطان العمراني الفرنسي في الريف الجزائري، مقاربة سوسيوتاريخية، مجلة جامعة دمشق، م: 29، ع: 3+4، 2013.

[2] – نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 281.

[3] – منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، ص: 166،167.

<<بلقاسم: ماتقلقيش روحك...نديك لمكان آمن وين ترتاحي>>.[1]

لقد مارس المستعمِر جرمًا بحق مكان مقدس في نفوس الجزائريين إذ أنّ القرية هي مكان تجتمع فيه اللحظات السعيدة والذكريات التي جمعت أبناء القرية إنها المكان الذي خلّد وجودهم واحتضنهم منذ طفولتهم، فالاعتداء على القرية اعتداء على الضمير الجمعي لقاطنيها إنَّه تهديد للوجود والكينونة فهو طمسٌ للماضي والحاضر وكذلك مستقبل الأجيال القادمة، فقد ألقى هذا المكان بسلطته على الشخصيات التي تأثرت بهذا الحدث الشنيع وهذا ما نجده مثلاً في كلام بلقاسم:

<<(ويصيح بالبكاء) ماتوا قاع...بشاعة يا محمد، بشاعة الوحوش الآدمية...هدمو قاع الدشور ماخلاو والو...>>.[3]

هذا الحضور المكاني الذي يحمل أهمية كبرى في نفوس الشخصيات جعل القرية تصطبغ بالفاعلية والحيوية فهي مكان منفتح يجمع بين الأقارب والجيران والأصدقاء فأيّ حدث من شأنه أن يجعل الجميع يتأثر به ويحاولون الدفاع عن قريتهم، كما تقف القرية في النقيض مع المدينة التي تتسم باستقلالية ساكنيها وعدم وجود علاقات متينة مع أفرادها كما في القرية، وقد وظفها الكاتب لتدل على أنّ المستعمِر كان يهاجم العزَّل والبسطاء وهذا يزيد من جرمه.

3- الطريق:

ظهر هذا المكان في المشهد السادس من الفصل الثاني:

<<(في طريق ريفي) بلقاسم: واش بيك يا صاحبي، نهار كامل وأنت مهموم، غير أنت إلي

[1] – نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 181.ن

[3]– المصدر نفسه، ص: 282.

مجروح ! رانا ڤاع كيف كيف، بصح نتشجعو..والخاوا تستنى فينا حنا ننفذو العملية...>>.[1]

فالطريق فضاء مفتوح يجمع بين فئات متعددة، ففيه <<يلتقي الناس جميعًا في أي ساعة ليلاً أو نهارًا ،ومهما كانت منازلهم الاجتماعية ومهمتهم وأعمارهم وانتماءاتهم، وشتى عوامل اختلافهم، فهو أهم معرض لشبكة العلاقات والوظائف التي تتبني عليها ثنائية الأنا والآخر التي تمثل العمود الفقري للمعيش اليومي>>.[2]

إذ يُمثل الطريق ملتقى المارة يرتاده الجميع وليس مقتصرًا على شخص دون آخر فهو مكان حيوي <<تجتمع فيه الشخصيات إذ أنّ التجمع في البيت بسيط يتألف من أسرة وذوي الأسرة، ويطلق "شاكر النابلسي" على أمكنة مثل الشارع الطريق، الحي، اسم أمكنة المسارات>>.[3]

يلتقي محمد ببلقاسم في طريق ريفي وبما أنّ سياق النص هو الاستعمار فإنّ الطريق يحمل دلالة فالالتقاء في الطريق يكون الهدف منه تناقل الأخبار السريّة للمجاهدين أو تسليم الأسلحة وخاصة الطرق والممرّات الضيقة التي لا يتواجد فيها المستعمِر، الذي يتمركز عادة في الطرق الرئيسية.

وقد كان الطريق في المسرحية مكانًا لسرد الأحداث التي حصلت في القرية، وقد حمل دلالة جديدة حيث أنّ الإنسان عادة في الطريق يكون على عجلة، وهذا يدل على أهمية الحدث وأثره في حبكة المسرحية.

[1]– المصدر السابق، ص: 289.

[2]– عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية "الصورة والدلالة"، دار محمد علي ، دراسات أدبية، منوبة- تونس، ط: 1، 2003، ص: 91.

[3]– ينظر: منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، ص: 179.

المبحث الرابع: مفارقة الشخصيات

توطئة:

تمثّل الشخصية عنصرًا مهمًا في العمل الأدبي وقد شغلت العديد من الدارسين لأنّها محركٌ فعَّال ولها تأثير كبير في جمع العناصر الأدبية، فيرى "مورتن برنس": <<بأنّ الشخصية هي مجموع الاستعدادات أو الميول والدوافع والقوى الفطرية الموروثة بالإضافة إلى الصفات والاستعدادات والميول المكتسبة>>.[1]

فهي كتلة معقدة تحوي عديد الخصائص المتفاعلة والتي تتأثر بما حولها إذ هي <<مجموع ردود الفعل النفسية والاجتماعية التي يواجه بها الفرد بيئته، أو أنماط السلوك التي تعينه على تكييف نفسه وفقًا لبيئته الطبيعية والاجتماعية>>.[2]

ولهذا نجد اختلافًا بين الشخصيات في رغباتها وقدراتها وتعاملها مع المحيطين بها.

لذلك يحرص الأديب على صوغ الشخصية لأنّها تضطلع بمهمة ترسيخ المراد من وراء العمل الأدبي فهي <<أداة فنية يبدعها المؤلف لوظيفة هو مشرئب إلى رسمها>>.[3]

فعن مدى أهميتها وتأثيرها في العناصر الأدبية يذكر "عبد المالك مرتاض": <<الشخصية هي التي تصطنع اللغة وهي التي تُثبت أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة...وهي التي

[1]– نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين أحمد ياكثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية وفنية، دار العلم والإيمان، ط: 1، 2009، ص: 44.

[2]– جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ج:1، 1982، ص: 692 .

[3] – عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1990، ص: 67،68.

تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال أهوائها وعواطفها وهي التي تقع عليها المصائب>>.[1]

إن الشخصية هي التي تقوم بالفعل في شبكة تواصلية مستمرة كما تذكر "يمنى العيد" بأنّ الشخصيات هي التي تولد الأحداث وهذه الأحداث تتيح من خلال العلاقات التي بين الشخصيات فالفعل هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات في ما بينهم ينسجونها وتنمو بهم، فتتشابك وتنعقد وفق منطق خاص بهم>>.[2]

وتزداد أهمية الشخصية في الخطاب المسرحي لأنّها شخصية مضاعفة، كما أنّ الجذور الأولى لكلمة شخصية مرتبطة بالتمثيل المسرحي <<فالكلمة اللاتينية قبل أن تتناسل وتدخل مشتقاتها قاموس الإيديولوجيا والأدب في عصر النهضة (personne،personnage) وقاموس علم النفس والعلوم المجاورة في العصر الحديث (personnalité) ترعرعت قديمًا واكتسبت معانيها الأولى في مجال التمثيل المسرحي يوم كانت تدل على القناع الذي يرتديه الممثل لتخصيص ملامح دوره وتبيانها وتلخيصها وتسهيل تميزها لدى المتفرجين>>.[3]

ففي المسرح تكون حاضرة مجسدة على الخشبة وهذا ما يؤكده "محمد فرَّاح": <<فالشخصيات في النص المسرحي تختلف عن الشخصيات في النص السردي، فإذا كانت هذه الأخيرة تعتبر شخصيات مسرودة وموصوفة وترتبط بالقارئ بواسطة عمليتي السرد والوصف، فإنّ الشخصيات

[1] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998، ص: 91.
[2] – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط: 1، 1990، ص: 42.
[3] – عز الدين بونيت: الشخصية في المسرح المغربي "بنيات وتجليات"، جامعة ابن زهر، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية باكدير، سلسلة الأطروحات والرسائل: 2، 1992، ص: 44.

المسرحية تعتبر شخصيات حيّة ومتحركة هذا بالإضافة إلى تمتعها بالعمق الدرامي الذي يسمح لها بالسير حسب دورات التطور المتماسكة مع الأحداث المسرحية داخل إطار درامي موحد>>.[1]

فالشخصية المسرحية شخصية ديناميكية منتجة تتداخل فيها مجموعة عناصر حيث هناك الشخصية التي يرسمها المؤلف بالإضافة إلى الشخصية التي يصنعها المخرج أثناء العرض.

<<تمثل الشخصية العصب الأساسي لمسار البنية الدرامية، حيث تتحرك الشخصية في المسرحية وفق حاجز مضمر لإنجاز برنامج يتوخاه الكاتب من الواقع>>.[2]

فيسيرها الكاتب وفق ما يلاءم السياق النصي، وهذا ما يؤكده المنظر الأول للدراما "أرسطو" أثناء حديثه عن المأساة فيذكر أنّ: <<الشخصيات المأساوية يجب أن تتكلم وتتحاور بما يلاءم المواقف القائمة>>.[3]

وتتجاذب الشخصية مجموعة من الأبعاد؛ منها البعد الخارجي هو الذي يعطي صورة واضحة عن الصفات الفيزيولوجية التي يتم اختيارها بما يتلاءم مع دور الشخصية، حيث يشمل هذا البعد <<المظهر العام للشخصية وملامحها وطولها وعمرها ووسامتها وذمامة شكلها وقوتها الجسمانية وضعفها>>.[4]

وكذلك البعد النفسي الذي يتعلق بطبائع الشخصية ومشاعرها وسلوكاتها ومواقفها، ويعتبر هذا البعد ذا أهمية في رفض مواقف أو تبنيها إذ يؤثر على جميع الأبعاد وأيضًا البعد الاجتماعي من خلال علاقة الشخصيات ببعضها البعض والصراع القائم بينها الذي هو أساس البناء الدرامي،

[1] – محمد فرّاح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، ص: 31.
[2] – منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، ص: 86.
[3] – أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، (د.ت.ط)، ص: 21.
[4] – عبد الكريم الجبوري: الإبداع في الكتابة والرواية، دار الطباعة الجديدة، دمشق، ط: 1، 2003، ص: 88.

أما البعد الآخر فهو البعد الفكري <<وهو انتماؤها أو عقيدتها الدينية وهويتها وتكوينها الثقافي وما لها من تأثير في سلوكها ورؤيتها وتحديد وعيها ومواقفها من القضايا العديدة>>.[1]

ولا يمكن الحديث عن الشخصية دون الحديث عن النظرية "الغريماسية" إذ تعد صرحًا علميًا سيميائيًا يقارب العديد من النصوص والخطابات على الرغم من انطلاقه من الحكايات الشعبية <<فهي نظرية صالحة للاقتراب من ظواهر نصية بالغة التنوع: النصوص القانونية، الظواهر الاجتماعية، الإشهار، الخطابات السياسية ويذكر "سعيد بن كراد" أنّ غنى هذه النظرية عائد إلى الأساس المعرفي الذي تنبت عليه كما أنّ اهتمام غريماس لا ينصب على الطابع السردي لنص ما بل ينصب على السردية سواء تجلت من خلال خطابات ذات طابع تصويري (الرواية، المسرح، الحكاية الشعبية...) أو الخطابات التجريدية (النصوص القانونية، النصوص السياسية...)>>.[2]

فهي نظرية لا تقتصر على نوع دون آخر بل عابرة شاملة لعديد الأنواع والخطابات.

وسنحاول لأجل إبراز خصائص الشخصيات في النصوص رصد أبعاد هذه الشخصيات والتي تساهم في بلورة الفكرة والتأثير في الأحداث، وذلك على سبيل التمثيل لا الحصر:

[1] – عبد الرحيم حمدان: بناء الشخصية الرئيسية في رواية (عمر يظهر في القدس) للروائي نجيب الكيلاني، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية بغزة، 2011، ص: 128

[2] – ينظر: سعيد بتكراد: السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2011، ص: 11.

أولا: المسرحية الأولى: كح وفوت

1-الصافي (الراوي): يأخذ الراوي على عاتقه سرد الأحداث ووصف الأماكن والشخصيات والتعبير عنها، فهو يقوم بوظيفة مهمة حيث <<يسمح له بالحركة في زمان ومكان أكثر اتساعًا من زمان ومكان الشخصيات الأخرى>>[1]، فالراوي شخصية فاعلة محركة للأحداث.

يتميز الصافي بأنّه شخص كبير في السن كما أنّه شخصية حكيمة تنتقد الأوضاع انطلاقاً من تجربة وخبرة في الحياة بالإضافة إلى أنَّه شخصية بسيطة وهذا ما يظهر في الصفات الخارجية التالية:

<<نسمع لحن القصبة...

لحظات ويظهر الراوي...

الراوي بعمامة والبرنوص على الكتف.

الراوي.... والمطرق معلق على الصدرية.>>.[3]

الصافي رافضٌ لما تقوم به عائلة "رشيد" داخل المطعم من معاملات فاسدة، كما أنّه شخص اجتماعي طيب المعاملة مع الآخرين يسمع لمشاكلهم وهو مهتم بكل ما يحصل حوله وهذا ما ظهر في المشهد الثاني:

<<الراوي: أضياق خاطري وأمشيت أجوايه المرسى تجول...

ألقيت عجوز تبكي عند البابور..

[1] – عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط: 2، 1996، ص: 17.
[3]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 6.

قلت لها كي قصتك يا أم المحقور...

قالت جئت نشتكي للرئيس ولدي ما يقطع البحور...>>.[1]

ويتحول الراوي إلى شخصية من شخصيات المسرحية في المشهد الثالث:

<<رشيد: سي رابح...؟ اسمح لي ماأعرفتكش...

رابح: أنقدم ليك الشيخ الصافي...!

رشيد: مرحبا...مرحبا...

رفيق: أتفضلوا... أتفضلوا...(يواجه الطاولة).

الراوي يجلس، يربع على الأرض. يجبد القصبة (FLUTE) ويبدى في لحن...>>.[2]

والقيام بأدوار مختلفة داخل المسرحية يدل على مقدرة فنية في الشخصية.

لقد كان الراوي ضحية من ضحايا المؤامرات التي تحاك داخل المطعم ممّا جعلنا نشفق عليه، إذ كان محط سخرية واحتقار وهذا ما جاء على لسانه:

<<في هذا المشهد غدي تشوفوا كيف شمتوني إلي ماخافوا لا من الحكم ولا من ربي...تشوفوا إلي اخدم باسمي وبشرفي ودوَّر بديني...>>.[3]

فالراوي نقل الأحداث عن قرب حيث دخل المطعم وتعامل مع أصحابه وتعرّف على كل ما يقومون به، وهذا ما زاد من فاعلية هذه الشخصية المحورية وزاد من مصداقية كلامها عن الشخصيات.

[1]– السابق،ص: 27.
[2]–نفسه، ص: 48.
[3]–نفسه، ص: 48،49.

2- رشيد (الزوج): يمثل رشيد شخصية محورية في المسرحية فهو صاحب المطعم الذي يعرف كل خباياه والذي يتحكم في كل المعاملات ويعرف كل الشخصيات التي ترتاد المطعم وتربطه علاقة بهم وهو الذي يحدد وظيفة المطعم وهذا ما جاء من خلال كلامه:

<<مشي مقصرين آبنتي...المطعم مابقاش غير للأكل والشرب ومكان وين الناس تجي تقصر أرجع موقع معروف عند المقاول والسمسار وبعض المسؤولين والتجار>>.[1]

لقد كان رشيد يسعى إلى تعليم أبنائه وتشجيعهم على التعامل بالرشوة وهذا ما ذكره بصراحة لابنه رفيق:

<<رفيق: سي محفوظ عفريت...عفريت في الرشوة...!

رشيد: نستعرف بيه ونتمنى تكون مثله...>>.[2]

وكذلك في كلامه مع نزيهة:

<<رشيد: لاتتخشن يآبنتي الرشوة راهي نورمال...

نزيهة: ...وصلت إلى هذه الدرجة...؟

رشيد: ...عمّت وراهي مفتاح يحتاجوا الغاني والفقير>>.[3]

من هنا نكتشف أنّ شخصية رشيد وانطلاقًا من السياق النصي شخصية متمردة على الدين والقانون، مساندة للمعاملات الفاسدة، وحث أفراد أسرته على التعامل بها وعقد الصفقات المشبوهة

[1]– المصدر السابق، ص: 8.
[2]–نفسه، ص: 13.
[3]–نفسه، ص: 16.

والتزوير، فصورة هذه الشخصية هي صورة سلبية ،مع الاقتناع بمنطق خاص رسمته الشخصية وحاولت إقناع الشخوص التي تربطها بها علاقة ونلمس هذا في قوله:

<<وحلال أندور المال ألحرامي ونخدم بلادي... ! الحرام كي تهربه ويأكله البراني... !>>.[1]

3- بسمة (الزوجة): هذه الشخصية تقف جنبًا إلى جنب مع الزوج رشيد فهي مساهمة في كل ما يحصل في المطعم، تعلم بكل صغيرة وكبيرة فيه وتحاول هي أيضًا إقناع الأولاد با لمعاملات الفاسدة وتعريفهم بمهام المطعم وهذا ما يظهر في كلامها أثناء حوارها مع الأولاد:

<<بسمة: عندنا إلي خاوتنا يجوا يديروا Les Affaires ...منهم إلي يجي على ترتيب الاتفاقات وعقد الصفاقات المشبوهة ومنهم إلي يجوا أعلى تسهيل وقضاء الحاجة إلي تصعب على مولاها...>>.[2]

كما أنّ بسمة تربطها علاقة وطيدة بزبائن المطعم فنجدها مثلاً في حديثها مع "سي فيصل" (المقاول):

<<بسمة: اتفضل...(تعرض طاس القهوة)

فيصل: شكرًا...رشيد علمك بالي رني جاي...؟

بسمة: شفتك من الفوق وأنا في البيت قلت يحتاج قهوة مع الصباح...>>.[3]

فمن خلال حديثها معه نكتشف أنّها على معرفة قوية معه...

[1] – المصدر السابق، ص: 10.
[2] –نفسه، ص: 8.
[3] –نفسه، ص: 30.

كما أنّ بسمة شخصية متمردة على الدين والقانون مثل الزوج فهما يشتركان في صفات عديدة باعتبارهما يحملان نفس الميولات ويسعيان إلى نفس الأهداف.

4- رفيق (الولد): هذه الشخصية تشترك مع شخصية "بسمة" و"رشيد" في المؤامرات، فرفيق يحاول فهم المزيد من الأمور التي تدور داخل المطعم، ويحاول مساعدة الأم والأب في تمرير المعاملات الفاسدة فنجده يقنع "نزيهة" (الأخت) بضرورة الرشوة، ويعرفها بمهمة المطعم:

<<رفيق: المطعم راهو الغرفة السوداء للي بغي يترفه بسهولة...>>.[1]

وفي موضع آخر:

<<رفيق (وحده): كحة بكرسي للي بقى يفوت هاني...!>>.[2]

فرفيق يمثل الابن المطيع للوالدين فهو يمثل لأوامرهما ويساعدهما في تمرير الرشوة، وكذلك يسخر من أخته نزيهة في كل مرة ويحاول إطلاعها على الأوضاع:

رفيق: (بسخرية) أختي تمشي على القانون!.

5- نزيهة (البنت): نزيهة شخصية رافضة للمعاملات التي تتم داخل المطعم وذلك بحكم دراستها للقانون، كما أنّها متعجبة من أفعال عائلتها ويظهر هذا في حوارها مع رفيق:

<< رفيق (بسخرية): ألاَّ...الشعبة إلي تدرسها أختي تبغي الطهارة والاستقامة...!

نزيهة: أطنز على روحك نعاود العام وما نتزوج...إلي تدرس القانون ما تمدش الرشوة باش تفوت...

[1]– المصدر السابق، ص: 8.
[2]– المصدر نفسه، ص: 21.

رفيق: ماغديش تمديهاش باطل...ديريها سلف...! مديها باش تتكوني وارجعيها كي تخدمي...!

نزيهة: ألاَّ...القانون هو القانون...>>.[1]

فهي تتعرض للاستهزاء من قبل العائلة وذلك نتيجة الأفكار التي تحملها والمبادئ التي تعلمتها، وهذا ما ظهر في كلام كل من بسمة ورفيق عنها:

<< بسمة: بنتي يليق لهاescoيفورماتي (formater) القانون من رأسها...!

رفيق (بسخرية): أختي تمشي على القانون...

بسمة: إلي يمشي بالقانون في هذا الزمان يكمل أيامه حفيان...>>.[2]

6- الهادي: هو شخصية متدينة ترفض ما يحصل في المطعم وهذا ما يظهر من خلال الصفات التالية:

<< الكل يتفاجأ بدخول الهادي ولد ملتحي حمل عدة أكياس>>.[3]

لقد كان الهادي محط سخرية العائلة كما أنّه يقضي أغلب أوقاته خارج المنزل، وذلك لكرهه له ولما يحصل في المطعم وهذا ما يظهر في الحوار التالي:

<<بسمة: عليك الحمد إلي جئت...وين كنت آولدي. وين كنت...؟ شحال من يوم مالغيت ماظهرت...

نزيهة (وحدها بسخرية): كان مسافر مع أصحاب الدعوة

رفيق (مع نزيهة والهادي يسمع): كان يسلع غير يلعبها... !

[1]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 15.
[2]– المصدر نفسه، ص: نفسها.
[3]–نفسه، ص: 65.

الهادي: نسلع ونخدم البالي ونعيش بالحلال ولا معكم بالرشوة والحرام...>>.[1]

ويواصل الهادي في شتمه لعائلته من دون خوف، وهذا يدل على شخصيته القوية:

<<الهادي: تباتوا على الحرام وتصبحوا تخطوا للشيطان...>>.[2]

وهذا الكلام استفز رشيد وجعله يتصرف معه بقسوة حيث قام بطرده من المنزل:

<< رشيد: أخرج عليا أخرج...

الهادي: عندي حق في الدار...(بصرامة)>>.[3]

7- زبائن المطعم:

فيصل (الموظف)، مخطار (رئيس البلدية)، عامر (المقاول)، رابح (إسكرو).

وقد قدم الراوي في بداية المسرحية وصفًا لهذه الشخصيات التي ترتاد المطعم بقوله:

<< مطعم خاص لسماسريا والتجّار... خاص للمستورد وبارونات الشكارة... خاص للمقاول وذئاب الإدارة...>>.[4]

فهذه الشخصيات تأتي المطعم لغرض تمرير المعاملات الفاسدة والتآمر على الضعفاء وذلك بالتشارك مع عائلة رشيد ويمكن تلخيص وجمع أبعاد الشخصيات من خلال الجدول التوضيحي التالي:

[1]ـالسابق، ص: نفسها.
[2]ـنفسه، ص: 66.
[3]ـنفسه، ص: نفسها.
[4]ـنفسه، ص: 7.

الشخصية	البعد الخارجي	البعد النفسي	البعد الفكري والاجتماعي
الصافي (الراوي)	كبير السن- ضعيف البنية	قلقة- ناقمة على الحياة - حكيمة - بسيطة -متواضعة	فقيرة- متمردة- متحسرة على ما آلت إليه أوضاع المجتمع.
رشيد (الزوج)	كهل- قوي البنية	لا مبالية - متمردة على المجتمع.	مترفة- غنية- (صاحب مطعم)- مكانة مرموقة في المجتمع تربطها علاقات وطيدة بشخصيات مهمة في المجتمع.
بسمة (الزوجة)	متوسطة السن - قوية البنية	مساندة للزوج- سعيدة- غير مبالية- قوية.	غنية (زوجة صاحب المطعم)- تعرف كل من يرتاد المطعم وتربطها بهم علاقات جيدة.
رفيق (الولد)	شاب- صغير- قوي البنية	ساخرة - سعيدة غير مبالية- متمردة- مثقفة.	متمردة على الواقع- غنية (ابن صاحب المطعم)- علاقتها قوية مع زبائن المطعم ومع العائلة- مطيعة للوالدين.

نزيهة (البنت)	شابة – قوية البنية.	طموحة– باحثة– متمردة.	مثقفة– متعلمة– صاحبة قانون– رافضة للفساد(في بداية المسرحية ثم ترضخ لأوامر عائلتها في الأخير).
الهادي (الولد)	شاب– قوي البنية– ملتحي	متمردة على الفساد (الرشوة)– منعزلة.	متدينة– رافضة للفساد في بداية المسرحية ثم يرضخ لأوامر عائلته– علاقته سيئة مع أفراد عائلته ومع زبائن المطعم.

وتظهر مفارقة الشخصيات في هذه المسرحية –ومن خلال هذه الأبعاد –في مجموعة من التناقضات التي حملتها الشخصيات فمثلاً الراوي الذي كان رافضًا لم تفعله العائلة وما يجري داخل المطعم يتواطأ معهم في الأخير برغم أنّه يظهر نفسه أنّه ضحية ويعترف بأخطائه فنجده يقول:

<<وحتى أنا سبابي هذا الشيطان...ذوقنيبنة الحرام والرشوة وأداني للمتعة...>>.[1]

وكذلك نفس الشيء حصل مع نزيهة صاحبة القانون التي تتحول إلى مساعدة للأب والأم في فسادهما وخاصة بعد تعريفها على رابح (إسكرو) (خطيبها) وارتدائها الحجاب ليكون ساترًا لما تقوم به من مؤامرات. وكذلك الهادي الشخصية المتدينة تتواطأ هي الأخرى مع العائلة على الرغم

[1]– المصدر السابق، ص: 82.

من رفضها الكبير في البداية لما تقوم به إلاّ أنّ الضغط والسخرية المتواصلة من طرف العائلة جعلته يغير مساره وهذا ما ظهر في حوار "رابح" مع الأب "رشيد":

<< رشيد (يرد على فيصل إلي يسأل ينظر) هذا الهادي...ولدي الصغير إلي أخرج لي عدو...

رابح: ماقدرتش ليه اللحية...؟

رشيد: رني نجيب فيه غير بشويا...>>.[1]

وعن تحول الشخصيتين (نزيهة، الهادي) يذكر الراوي في مطلع المشهد السادس:

<<نزيهة نزيهة دارت الحجاب والهادي اقلع اللحية وراه في المطعم خدَّام>>.[2]

ثانيا:المسرحية الثانية: انتحار كاتب

1- الكاتب: شخصية مبدعة فهو كاتب مسرحي يعاني من اضطرابات نفسية، رافضٌ لمجتمع لا يقدِّر الأديب، يعاني من ذكريات عاشها في طفولته ممَّا أثّر سلباً على شخصيته فهي شخصية معقدة تتجاذبها مجموعة من الخصائص ممّا يجعلها صعبة التصنيف هل هي عاقلة أم مجنونة؟ !

فهي تظهر في بداية المسرحية على أنّه شخصية عادية متحمسة فرحة بالعمل المسرحي:

<< (الكاتب جالس في مكتب مدير المسرح، وهو يبدو في قمة السعادة والغبطة والفرح...)

الكاتب (فرحاً): أظن أنني سأنهي قريباً تلك المسرحية التي أخذت منِّي وقتاً طويلاً>>.[3]

ويظهر في مواقف عديدة مضطربًا غاضبًا:

[1]– المصدر السابق، ص: 74.
[2]– المصدر نفسه، ص: 82.
[3]–نفسه، ص: 109.

<<(الكاتب (وكأنّه أصيب بنوبة عصبية): قلت لك ليس في اليد حيلة)>>.[1]

وكذلك يظهر حزينًا متألمًا في مواقف أخرى:

<<(الكاتب بحرقة وألم): حطموا ألعابي كلها...وأحرقوا مدرستي...>>.[2]

فهذه الشخصية شخصية محورية ساهمت في التأثير في الشخصيات الأخرى إذ وصفت الشخصيات الأخرى بناءً على علاقتها بالكاتب.

2- زوجة الكاتب: هي شخصية مساندة للزوج ناقمة من كل من سبب له الأذى واحتقره وسخر منه، وقد ظهرت في المشهد الثاني من المسرحية بعد خصام الكاتب مع مدير المسرح، وقلقه وغضبه من كلامه فمن أمثلة وقوفها مع زوجها الحوار التالي:

<< الزوجة (برفق): لا تجهد نفسك فوق طاقتها...إنّها مشاكل بسيطة وعادية حالما تهدأ وتزول...

الكاتب (وهو يتأفف ويتأسف): أنت لا تعلمين شيئًا...أنت لا تدركين كم أعاني من مشاكل وهموم...

الزوجة (مستعطفة): هل أحضر لك كأسًا من القهوة؟ أو قليلاً من الشاي...>>.[3]

فهي شخصية قوية تقف جنبًا إلى جنب مع زوجها.

3- صديق الكاتب: هو السند الثاني بالنسبة للكاتب بعد زوجته ويظهر في المشهد الثالث من المسرحية:

[1]– المصدر السابق، ص: 121.
[2]–نفسه، ص: 131.
[3]–نفسه، ص: 113.

<<(الكاتب مع صديقه الناقد الصحفي، الكاتب يبدو منهارًا ويائسًا وهو في حالة حزن شديد>>.[1]

فعلى الرغم من العداء الذي يحمله الكاتب للصحفيين لأنّهم ينتقدونه كثيرًا إلاّ أنّ صديق الكاتب رغم كونه ناقدًا صحفيًا فهو يقف أمام الكاتب وهذا ما يظهر من خلال الحوار التالي:

<<الكاتب (مخاطبا صديقه بحزن شديد): إنّهم ينتظرون دائمًا مهاجمتي والنيل من كرامتي...ما إن أكتب نصًا حتى يكشروا عن أنيابهم كالوحوش الضارية الجائعة...ويخرجون مكبوتاتهم وأحقادهم الدفينة !!! إنّهم يتلذذون بما يفعلون!!!>>.[2]

<<الناقد الصحفي (مستغربًا): تقصد من؟؟؟

الكاتب (بكل عفوية): أنت تعرفهم جيدًا...

الناقد الصحفي (متعجبًا): رجال الصحافة؟

الكاتب (مبتسمًا): ليس كلهم البعض منهم فقط...أما أنت فلا...أنا أعرف جيدًا أنّك كفء وتحترم مهنتك...>>.[3]

فهو شخصية مثقفة متفتحة باعتباره صحفي فهو يقابل عديد الشخصيات ويعرف الكثير من الأخبار.

4- شبح المرأة: هي شخصية تأتي للكاتب في نومه وفي أحلامه المزعجة وهي بطلة المسرحية وتظهر في المشهد الرابع:

[1]– المصدر السابق، ص: 118
[2]– المصدر نفسه، ص: نفسها.
[3]– ا نفسه، ص: نفسها.

<<شبح المرأة (بسخرية وهي توقظ الكاتب): ها أنا قد جئت لزيارتك ألا ترحب بزيارتي؟!>>.[1]

وقد كانت دومًا تسخر من الكاتب وتصرخ عليه:

شبح المرأة (وهي توبخه): أنت فعلاً مجنون...أجل...أنت مجنون فعلاً...

الكاتب (وهو يصرخ): دعيني وجنوني...أنا لا أحب أن أكلم العقلاء...

شبح المرأة (وهي غاضبة): ولكنني سئمت من تصرفاتك...>>.[2]

وكانت تتوعد الكاتب وترغبه أيضًا:

شبح المرأة (وهي تغادر الغرفة غاضبة): سأعود هذا المساء...كن متأكدًا من أنّني سأجعلك تجن...

(وهي تقهقه ساخرة): هههههههه ...>>.[3]

5- مدير المسرح: وهي شخصية ساخرة من الكاتب ظهرت معه في المشهد الأول وهي سبب رئيسي في ما آل إليه الكاتب فبعد استهزائه بعمله ساءت حالته وأصبح مضطرباً وبعدها أصابه الجنون ثم الانتحار، وقد كان ينعت الكاتب بصفات سيئة ومن أمثلة ذلك حواره مع الكاتب:

مدير المسرح (جانباً مع نفسه) يا له من ثرثار...يدعّي أنه عبقري وهو لا يدرك أنه على حافة الجنون أجل...أجل...إن بوادر الجنون بادية عليه...>>.[4]

مما استفز الكاتب وأغضبه وجعله يتحسر على هذه المعاملة السيئة التي قوبل بها كاتب في مقامه:

[1]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 122.
[2]– المصدر نفسه، ص: 123.
[3]– المصدر نفسه، ص: 126.
[4]– المصدر نفسه، ص: 111.

<<الكاتب (غاضباً): اسمع...اسمع عليك أن تؤمن بفكرتي أفهمت؟ عليك أن تدرك قيمة تفكيري وتعبي أفهمت؟>>.[1]

6- الطبيب النفسي: هي شخصية مهمة لأنّها الشخصية الموثوقة التي يحكي لها الكاتب عن كل ما يعانيه بهدف علاجه وإخراجه من الحالة التي آل إليها، فهو الملجأ الذي يرتاح له الكاتب بعد ما مرّ به من ألم ،بحيث كان يسعى إلى معرفة كل شيء عن الكاتب وهذا ما ظهر في حواره معه في المشهد الخامس من المسرحية:

<<الكاتب (وهو حزين): كنت أخشى أن يصيبهم أي مكروه...كنت حريصًا على إبقائهم أصحاء وفي ريعان شبابهم...كنت أعاملهم بلطف...كنت أنا بمثابة أمهم...لأنّهم في الحقيقة كانوا أبنائي...

الطبيب النفسي (محرضًا الكاتب على الكلام): أكمل...أكمل...على رسلك لن أقاطعك...>>.[2]

فهو شخصية مساعدة للكاتب تسعى إلى راحته النفسية التي كان الجميع يزعجها.

7- الصحفيان: هما شخصيتان ثانويتان يظهران في المشهد الأخير من المسرحية وذلك للقاء الكاتب، وهما شخصيتان متحمستان يسعيان وراء جمع الأخبار والاستفسار ويتميزان بالفضول أيضًا، وهذا نظرًا لطبيعة عملهما، وهذا ما ظهر في حوارهما مع زوجة الكاتب:

<<الصحفي1 (سائلاً): أتقصدين أنّه بصدد كتابة نص جديد؟

ما عنوانه؟ قولي أرجوك، قولي...

الصحفي2 (بفضول كبير): ما مضمونه؟ عما يتحدث؟

[1]– المصدر السابق، ص:111.
[2]– المصدر نفسه، ص: 128.

هل هو نص يضاهي روعة نصوصه السابقة>>.[1]

ويمكن توضيح أبعاد الشخصيات المسرحية من خلال الجدول التالي:

الشخصية	البعد الخارجي	البعد النفسي	البعد الفكري والاجتماعي
الكاتب	كهل- قوي البنية	مضطرب-قلق-سريع الغضب- يرى كوابيس وهواجس وأشباح-يصاب بالجنون ثم الانتحار	شخصية مثقفة - مبدعة- عبقرية فهو كاتب مشهور- تربطه علاقات جيدة مع الزوجة والصديق والطبيب النفسي مع سخرية ورفض شخصيات أخرى له (النقاد- الصحفيون- مدير المسرح- المرأة الشبح).
زوجة الكاتب	شابة - قوية البنية.	حنونة -قوية- صبورة- حزينة على الوضع الذي آل إليه زوجها الكاتب.	علاقتها جيدة مع زوجها الكاتب فهي مساندة له- تؤمن بعبقريته.
صديق الكاتب	كهل- قوي البنية	متحمس- مرح- صبور.	ناقد صحفي مثقف تربطه علاقة جيدة مع الكاتب مساند له مقدرٌ لموهبته وإبداعه.

[1]– المصدر السابق، ص: 137.

المرأة الشبح	شابة – قوية البنية.	شخصية وهمية كانت تأتي الكاتب في كوابيسه– مستقرة– سريعة الغضب.	تكره الكاتب وتسخر منه ومن كتاباته وتدفعه للغضب والتوتر وهي من الشخصيات المعارضة له والتي دفعت به إلى الجنون ثم الانتحار.
مدير المسرح	كهل– قوي البنية	قوية– غير مبالية بمشاعر الآخرين– متكبرة– مستقرة.	مثقفة وناجحة– ساخرة من الكاتب ومن كتاباته تنعته بالصفات السيئة تثير غضبه وهي السبب الأول في تحول الكاتب من هدوءه وتحمسه إلى الاضطراب والحالة النفسية السيئة.
الطبيب النفسي	كهل– قوي البنية	قوية – سعيدة– مرتاحة – متحمسة.	مثقفة – لها مكانة في المجتمع مترفة علاقتها جيدة مع الكاتب حيث كان يسعى لعلاجه ومتحمسًا لمعرفة كل شيء عنه ليستطيع مساعدته.

الصحفيان	كهلان– قويا البنية	فضوليتان–قويتان– متحمستان.	مثقفتان يسعيان نحو الخبر، علاقتهما غير جيدة مع الكاتب حيث كانا ينقدان أعماله ويسخران منها فسماهما الكاتب أصحاب الألسنة الحادة– المتشدقين.

لقد حملت شخصيات هذه المسرحية عديد المفارقات بدءًا بالشخصية المحورية "الكاتب" حيث حمل تناقضًا فهو مبدع لكنه يجن وينتحر في الأخير ممّا جعلنا نتساءل هل الإبداع سبب في الجنون أم أنّ هناك أسباب أخرى ساهمت في ذلك؟! وكيف لكاتب ومبدع مثله أن يعامل مثل تلك المعاملة السيئة داخل المجتمع، فقد كان محط سخرية من الجميع في حين كان المفروض أن يُعامل شخص مثله بكل التقدير والاحتواء، وكذلك الغريب أنّ من سخر منه هم أصحاب علم وثقافة (مدير المسرح– الصحفيون...) ممّا يزيد من تعقده، والمفارقة الأخرى أنّ المجتمع لا يكتشف تميزه، إلاّ بعد فوات الأوان، بعد دخوله إلى المصحة النفسية ثم انتحاره.

ثالثا:المسرحية الثالثة: فجرو أفول

1- الغريب: هو أهم شخصية في المسرحية فهو بطلٌ عَاد لتخليص أهله من العبودية التي مارسها "الإله ازري" وخدمة المعبد بالإضافة إلى أنّه حكواتي يقصه على أهله روايات عجيبة، فهو شخصية قوية متحدية تقف في وجه الظلم والجبروت فنجده يخاطب الصنم في بداية المسرحية بكل تحدٍ وصمود:

<< الغريب: إنّي أحذرك أيُّها الإله، إنّي قد رأيت أفول الصنم، إني قد رأيت أفول الصنم، سيأتي يوم تحضنك فيه الجبال وتطرحك أرضًا، وتنال منك الفؤوس، أصبر أيها الإله، فصبر الضعفاء سينفذ عن قريب...>>.[1]

لقد كانت هذه الشخصية مزدوجة فهو المخلص حافظ كنز الأولين بإضافة إلى الحكاواتي، فشخصيته الأولى لم تلق قبولاً بل رفض أهل العذراء "زفير" لكنهم أحبوا الراوي الذي يزين مجالسهم بالحكايات الممتعة، وهذا يدل على مقدرة هذه الشخصية من أداء دورين في الوقت نفسه، لكن الدور الثاني كان لخدمة الأول، فالحكايات التي كان يرويها كان الهدف منها اقتداء أهله بتحدي أبطالها ورفضهم للعبودية والذي دلنا على ازدواجية شخصية الغريب هو كلامه مع سراب:

<<العبيد يعانون ويلات العبودية

أما قومي فهم أهل سوء وخبث

قلوبهم ضيقة، إنّهم يكرهون زفير.

الغريب الذي يدعوهم إلى دين الحق.

[1]– نصوص الكاكي الذهبي 2011، ص: 146.

ولكنهم يحبون الغريب الراوي الذي يزين لياليهم بقصصه العجيبة>>.[1]

2- سراب: هو شخصية مساندة للغريب، حافظ حديث النبي المنسي يعود إلى مدينة العذراء لمؤازرة صاحبه غريب ويلقى حتفه سميَّ بهذا الاسم لأنه يظهر ثم يختفي وهذا ما جاء على لسان المرشد:

<<هذا هو إذن سراب الساحر العظيم، يقولون أنّه يروض الرياح يظهر ويختفي كالسراب>>.[2]

فهو في نظر أهل المدينة ساحر شرير فكان منبوذًا من طرفهم وهذا ما ذكره أهل رجل من أهل المدينة عند حواره مع الغريب:

<<الغريب: وهل تعرفون من هو سراب؟

رجل من أهل المدينة: نعرفه جيداً إنه مشعوذ إنسان شرير.

الغريب: ماذا سراب مشعوذ، إنسان شرير، الأشرار يقطنون داخل أسوار هذه المدينة>>.[3]

ونلاحظ من خلال كلام غريب دفاعه عن سراب.

3- المرشد: الكاهن الأعظم، خادم المعبد والعفريت يحاول القضاء على دين إله النور وقتل الغريب، كان يتلذذ بتعذيب واحتقار العبيد ويعاملهم معاملة قاسية فمثلاً نجده يخاطب "زئير" قائلاً:

<<أخيراً وقعت في قبضتي أيُّها الحقير.

زئير زعيم قطاع الطرق، حل ضيفًا علينا.

[1]– المصدر السابق، ص: 180.
[2]–نفسه، ص: 195.
[3]–نفسه، ص: 160.

أنا لا أسمع زئيرك أيها الأسد، سيحولك السجن إلى هرٍّ يموء من شدة الجوع والعطش>>.[1]

4- الداهية: فسميّ بهذا لأنّه رجل ذو دهاء وحيلة، مستشار الكاهن الأعظم (المرشد) خادمٌ للمعبد و الإله ازري، يريد التخلص من الغريب، ويسعى إلى كل ما يهلكه فنجده مثلاً يخاطب المرشد في حديثه عن غريب:

<<إنّه يقص عليهم روايات يا سيدي.

روايات لا تضر ولا تنفع.

كن مطمئنًا يا سيدي سأجعل الناس تبغضه.

سنفرق بينه وبين شباب المدينة ثم نفرق بينه وبين عشيرته>>.[2]

5- حطام: كان كاهناً خادمًا لمعبد الإله ازري ثم طرد منه وفقد مكانته بين عشيرته لأنّه أحب أمَةً تدعى "خانة"، فيتحول إلى متشرد يعشق الخمرة، لذلك لقّب بالحطام. فهو شخصية حزينة محطمة وهذا ما نلمسه من خلال حديثه مع غريب:

<<حطام: همومي وردة أسقيها بالدموع دموع لا يراها إلاّ الظلام. همومي اخترت أن أعيش معها.

الغريب: قل لي يا حطام، قل لي كيف تحول الكاهن الكبير خادم المعبد إلى حطام ما الذي حدث؟

حطَام: الغرام يا غريب، الغرام غرام محرم لم تباركه الآلهة والبشر>>.[3]

[1]– المصدر السابق، ص: 162.
[2]–نفسه، ص: 166،167.
[3]–نفسه، ص: 156.

6- رماد: عبدٌ، ينظم الشعر أراد سيده "لهوف" أن يقتله لكن "غريب" أنقذه وحرّره وهذا ما ظهر في حواره مع "لهوف" عندما كان يجلد رماد في ساحة المعبد:

<<الغريب: ما ذنب هذا الرجل؟

سيد رماد: إنه ليس رجل بل هو عبد.

الغريب: ما ذنب هذا الرجل العبد؟

سيد رماد: إنَّه ينفر من العمل، لسانه جريء. يلقي الشعر على مسامع العبيد، يشتكي فيه من عبودية فرضها عليه الإله ازري ويحلم بحرية لا تليق إلا بالنبلاء. الشعر لا يليق إلا بالشرفاء إنه محرم على العبيد>>.[1]

7- تاج الملوك: ابنة المرشد، كبير الكهنة، أميرة العذارى، خادمة معبد الإله ازري، إمرأة فائقة الجمال وقع في حبها "شديد"، "غريب"، "زئير" وهذا ما صرّح به غريب أثناء حديثه مع سراب:

<<غريب: لقد عاهدت نفسي على أن لا أكذب قط.

ولكنني لم أستطع أن أقاوم الحب.

نعم يا سراب إنّني أحبها، كل الرجال يحبونها.

لقد خُلِقت لكي تحبها القلوب وتتمناها الرجولة.

أنا أحبها وابن عمي شديد يحبها.

الكل يحبها ولكنها لا تحب إلاّ الإله ازري.

[1]– المصدر السابق، ص: 147.

تحب إله يتلذذ بتعذيب البشر>>.[1]

والجدول التالي يلخص أبعاد شخصيات المسرحية:

الشخصية	البعد الخارجي	البعد النفسي	البعد الفكري والاجتماعي
غريب (زفير)	شاب– قوي البنية	قوية – صامدة– متحدية– طموحة– شجاعة– ذكية.	متمردة على المعبد تسعى إلى القضاء على العبودية ومساعدة الضعفاء– متحررة تحمل أفكارًا تنبذ الظلم والجبروت محبة لأهلها تستطيع تحقيق غايتها بتحرير العذراء من الظلم والاستعباد.
سراب	شاب – قوي البنية.	قوية –طموحة– شجاعة– متحررة.	حافظ كتاب النبي المنسي (كنز الأولين) مساند لصديقه غريب يسعى إلى تحرير العبيد– رافضٌ للمعبد وتسلطه–يعبد إله النور.

[1]– المصدر السابق، ص: 182.

المرشد	كهل– قوي البنية	قوية– متجبرة– متسلطة– متبجحة بأعمالها.	الكاهن الأكبر خادم المعبد والعفريت يحاول القضاء على دين إله النور وقتل الغريب، كان يتلذذ بتعذيب واحتقار وإذلال العبيد ويعاملهم بأسوأ معاملة، يرفض كل من يتمرد على المعبد.
الداهية		تتميز بالدهاء والحيلة– متسلطة– ظالمة– ذكية.	مستشار الكاهن الأكبر، يحتقر العبيد– يسعى إلى تحطيم الغريب وكل من يقف في صفه.
حطام	كهل– قوي البنية ثم إلى شخص هزيل ضعيف	حزينة– محطّمة– مهمومة– تعاني التهميش والاحتقار.	يتحول من كاهن إلى متشرد محطم يشرب الخمر بعد تحريم الحب عليه وإذلاله– يساند غريب ويقف معه ويدعوه إلى عبادة إله النور.

رماد	شاب – قوي البنية.	حزينة– محطّمة– تعاني العذاب والظلم– جريء.	عبد يكتب الشعر بكل جرأة ممّا يسبب له العذاب من طرف سيده "لهوف"– يحرره الغريب وينقذه من الأسر.
تاج الملوك	شابة– فائقة الجمال– أميرة العذارى.	سعيدة– متحررة.	خادمة المعبد والإله ازري– مترفة فهي ابنة المرشد (الكاهن الأعظم)– يقع في حبها الكثير من الرجال.

حملت شخصيات هذه المسرحية العديد من المفارقات فغريب لقي تناقضًا في أهله حيث أنّهم أحبوا غريب الراوي وكرهوا غريب الذي يدعوهم إلى دعوة إله النور، ممّا جعله يتحايل عليهم ليصل في الأخير إلى هدفه، وكذلك حملت شخصيتي حطام ورماد بعدًا عميقاً فهما شخصيتان حرمت عليهما أشياء من حقهما، فالحب والشعر جعلهما يعانيان من الاستحقار والظلم فتحولا إلى عبدين تحت أسر خدمة المعبد.

في حين نجد كل من المرشد والداهية ولهوف وخدمة المعبد يمارسون أشد أنواع الظلم بحكم خرافات لا أساس لها من الصحة، راح ضحيتها أهل مدينة العذراء.

رابعا:المسرحية الرابعة: النصر المتفجر

1- محمد: فهو يمثل شخصية الشاب الجزائري المناضل المجاهد في سبيل وطنه، يتحدى الفرنسيين بكل شجاعة فهو حامل لقضية يستشهد في نهاية المسرحية، فنجده متصديًا للضابط الفرنسي في أحد حواراته متوعدًا إيَّاه:

<<محمد: مانيش نادم، والدم إلي غرقت فيه الشعب، تخلصوا غالي...

الضابط: راك في داري...راك بين يديا، معندك وين تهرب...

محمد (يقف): حسباتلك راني خايف... لاأنت راك خايف، وعلابالك لو كان تبقى شعرة في راسي تزعزعك...>>.[1]

2- ماري: وهي حبيبة محمد وعلى الرغم من أنّها فرنسية إلاّ أنّها كانت تقف في صفِّ الجزائريين وتقف في وجه والدها الضابط لأجل استرداد الشعب الجزائري لحقه المسلوب فمثلاً نجدها في بداية المسرحية تحاور والدها:

<< ماري: أنا نشوف...أن الشعوب من حقها تقرّر مصيرها بنفسها، وعندها الحق تشارك في تسيير بلادها...

الضابط (بغضب): منين جبتي قاع هذه الأفكار

ماري: جبتها من راسي...(بسخرية) آه راني نخرف...؟

كيفاش منعتوا الجزائريين من ممارستهم للحق السياسي...>>.[2]

كما نجد الأم رافضة لعلاقتها مع ابنها محمد من خلال كلامها:

[1]– نصوص الكاكي الذهبي، ص: 294.
[2]– المصدر نفسه، ص: 276.

<<الأم: مازال راك تدور مع هذيك الفرنسوية...؟>>.[1]

3- الضابط: فهو شخص ظالم مستعمِر متسلط أراد أن يمتلك أرضًا غير أرضه يسعى إلى كل ما من شأنه أن يقضي على مقومات الشعب الجزائري، ويخدم مصالح فرنسا فنجده مصرحًا بذلك من خلال حديثه مع ابنته "ماري":

<<الضابط: (بصوت مرتفع) لا، في الحالات كيما هاذو ما يفيدش المنطق...، المنطق عندنا...أننا نشوفوا كيفاش نحققوا مصالحنا...(بهدوء) فهمي مليح واش نقولك...الجزائر فرنسية وتبقى فرنسية...مهما كانت الأحوال>>.[2]

وتسلطه وتجبره جعل ابنته تكرهه وهذا ما اتضح في كلامه معها:

<<الضابط: قلت لك ماتخرجيش... ماتخرجيش، ماتسمعيش، وقتلك عرفي تهدري مع...

ماري (تقاطعه): الوحش.

الضابط (يصفعها فتسقط أرضاً): وزني كلامك ...تعلمي تهدري مع...

ماري (تقاطعه): الوحش>>.[3]

4- بلقاسم: هو صديق محمد المساند له فهو مناضلٌ أيضًا فكان يقف دائمًا إلى جانبه فنجده مثلاً يقول لمحمد:

<<بلقاسم: واش بيك يا صاحبي، نهار كامل وأنت مهموم، غير أنت إلي مجروح ! رانا ڤاع كيف

[1]– المصدر السابق، ص: 279.
[2]–نفسه، ص: 275-276.
[3]–نفسه، ص: 287.

كيف، بصح نتشجعو..والخاوا تستنى فينا حنا ننفذو العملية...>>.[1]

وهذا يدل على حبه الشديد لمحمد وعلى شجاعته وصموده في سبيل تحرير أرضه.

5- أم محمد: وهي مثال للمرأة الجزائرية الصامدة الصابرة المساندة للرجل في سبيل تحرير الجزائر من بطش وهيمنة المستعمِر الفرنسي، فعلى الرغم من كبر سنّها إلاّ أنّها كانت مناضلة فمثلاً نجد هذا في حوارها مع "محمد" و"بلقاسم":

<< الأم: نجي معاكم...؟

محمد: لا يما ريحي هنا...

بلقاسم: خليها تجي معنا.

محمد: نخاف عليك يا يما، راكي كبيرة...ماتقدريش (يخرجون وتتبعهم الأم خفية)>>.[2]

ونجدها في نهاية المسرحية تبكي بحرقة على ابنها الشهيد محمد وهي صورة من صور المشاعر التي تنتاب المرأة فتكون مزيجًا من الألم والفرح بالاستشهاد في سبيل الوطن:

<<الأم: محمد مات قتلو وليدي، قتلوه...(فتزغرد بكل ما أوتي ثم تبكي) مات وليدي شهيد في سبيل بلادو، مات كيما حاب يموت...ربي يرحمك يا وليدي...>>.[3]

وسنجمع أبعاد شخصيات هذه المسرحية أيضًا من خلال الجدول التالي:

[1]– المصدر السابق، ص: 289.
[2]–نفسه، ص: 280.
[3]–نفسه، ص: 296.

الشخصية	البعد الخارجي	البعد النفسي	البعد الفكري والاجتماعي
محمد	شاب– قوي البنية	شجاع– طموح– يقع في حب ماري ابنة الضابط الفرنسي، ثم يرفضها بعد الجرائم المرتكبة في قريته من طرف المستعمِر.	مجاهد – مناضل– متحرر– متمرد على الاستعمار– يسعى إلى تحرير أرضه من بطش المستعمِر– يستشهد في الأخير.
ماري	شابة– قوية البنية– جميلة.	صادقة– طيبة– متحدية– شجاعة– محبة– وفيّة.	حبيبة محمد– مساندة للقضية الجزائرية على الرغم من كونها فرنسية– تقف بكل شجاعة في وجه والدها– تموت بنفس الرصاصة التي يموت بها محمد في نهاية المسرحية.
الضابط	كهل– قوي البنية	متسلط– متجبر– قاس– ظالم.	يكره الجزائريين–يرتكب الجرائم البشعة في حق الشعب الجزائري الأعزل– يخدم مصالح فرنسا– مستعمِر– يكره محمد ويرفض علاقة ماري به.

بلقاسم	شاب– قوي البنية	شجاع– طموح– متمرد– ثائر– قوي.	مجاهد – مناضل في سبيل تحرير الجزائر– يساند صديقه محمد – يرفض المستعمِر.
أم محمد	كبيرة السن– ضعيفة البنية.	شجاعة– صبورة صامدة– هادئة– حكيمة– قوية.	مناضلة تقف مع الرجل جنبًا إلى جنب في سبيل تحرير الأرض.

حملت شخصيات هذه المسرحية العديد من المفارقات أهمها التناقض في شخصية الضابط الذي يمثل المستعمِر الذي يدّعي أنّ الأرض أرضه (الجزائر فرنسية) ويسعى إلى قتل أهلها، وكذلك في شخصية "ماري" التي على الرغم من أنّها فرنسية إلاّ أنّها أحبت "محمد" الشاب الجزائري، وماتت معه في نفس اللحظة وهذا يدل على افتراء الفرنسيين وظلمهم وادعائهم لحق ليس لهم.

الخاتمة

الخاتمة

لقد حاولنا من خلال هذه الأطروحة تسليط الضوء على ظاهرة السخرية باعتبارها منهجا حجاجيا فعالا وعلاقتها بالخطاب المسرحي الجزائري وذلك من خلال "نصوص الكاكي الذهبي 2011" وقد انتهى التحليل إلى جملة من النتائج أهمها:

- الخطاب المسرحي يحمل خصوصية متأتية من طبيعته إذ يقوم على ثنائية نص/عرض، لذلك فإن دراسته وتحليله يحتاج إلى أخذ هذا بعين الاعتبار.
- لقد حمل المسرح الجزائري على عاتقه ضرورة الالتزام بواقع الطبقات البسيطة، حيث سخر الكاتب المسرحي قلمه لأجل معالجة مشاكلها اليومية وما تعانيه من ظلم وتهميش نتيجة واقع سياسي وإداري واجتماعي واقتصادي مزري وقد صورت النصوص المسرحية التي كانت موضوع الدراسة جزءا كبيرا من هذا الواقع فمسرحية "كح وفوت" تفضح ظاهرة الرشوة هذه الظاهرة التي تغلغلت داخل المجتمع الجزائري والأدهى والأمر أنّ المسؤولين يتعاملون بها وكأنها شيء ضروري وكذلك مسرحية انتحار كاتب وهي تحمل قضية مهمة وهي قضية تهميش المبدع بوجه عام والكاتب على وجه الخصوص ليكشف النقاب عن مجتمع لا يقدر الكاتب ولا يحترم موهبته وإبداعه فيكون هذا دافعا لجنونه وانتحاره أما "فجر وأفول" فتعبر عن الاستعباد وظلم الرعية من طرف الحاكم بينما يقف الشعب المغلوب على أمره صامتا أما مسرحية "النصر" وإن تكلم فإن جزاءه الموت أو السجن لا محالة لعكس واقعا مريرا ولعله أراد من خلالها نقل صورة من صور فساد الحكم في العالم العربي وما خلفه من حروب أهلية وقتل وتدمير أما مسرحية "النصر المتفجر" فهي مسرحية تاريخية تصور جزءا من معاناة الشعب الجزائري خلال فترة الاستعمار وتضحيته في سبيل حريته، هذا الاستعمار الذي أراد طمس كل مقومات الجزائريين واختيار أسماء الشخصيات دليل على ذلك فشخصية "محمد" مثلا نسبة إلى سيدنا محمد صلات الله عليه وسلم و"ماري" نسبة إلى السيدة مريم كما ركز صاحبها على جزئية مهمة وهي استنكار ورفض أبناء فرنسا

لجرائم فرنسا في حق شعب أعزل. وذلك من علاقة الحب التي تجمع بين ماري ابنة الضابط الفرنسي ومحمد الشاب الجزائري المناضل.

- نصوص الكاكي الذهبي 2011 نموذج من خطابات مسرحية حملت رؤى عميقة وأراد أصحابها من ورائها التغيير وفضح ظواهر موجودة في المجتمع وتوعية المخاطب.
- الحجاج منهج تداولي يستعمل في العديد من الخطابات والخطاب المسرحي واحد منه ابدعو بإقناع المتلقي بمجموعة من الحجج والأدلة التي تخدم الغاية المرادة من وراء الخطاب ويعتمد على مجموعة من الآليات الكلامية فهو مرتبط بالتواصل فما من عملية تبليغية إلا وتقوم على عرض مجموعة من الحجج.
- إن لموضوع السخرية تأثير كبير في حياة الناس وذلك لارتباطه بظاهرة يحتاجها الإنسان وهي غاية في الأهمية لديه وهي الضحك فالسخرية هي القوة الرائعة التي تعبر عن مشاعر الرأي العام إنها تفريغ للعواطف البشرية بتعبير مضحك وبسيط.
- السخرية سلاح نقدي يكسر المحرمات ويتعدى الحدود المرسومة من الرقيب يحيي النقاشات ويفضح شخصيات وسياسات.
- السخرية ضحك يحمل في طياته ويخفي وراءه العديد من الرسائل المشفرة التي لا يفقهها إلا متلق ذي مستوى عالي ممتلك من الفطنة يجعله يصل إلى المراد من وراء الضحك، ففي الحقيقة نحن حين نضحك فإننا نضحك على أنفسنا لإصلاح أنفسنا.
- تقوم السخرية على التلميح وهذا هو كأنه الخطاب الأدبي وهو ما يميزه عن الخطاب العادي، فالتلميح أبلغ من التصريح.
- في الحجاج تكون السخرية سلاحا ناجحا لأنه كفيل بجعل الضاحك ينفي صفك قادرين على تقبل كلما يصدر عنك وهنا تظهر العلاقة الواضحة بين هذين القطبين المتجاذبي الأطراف الحجاج السخرية فلا يوجد خير من الضحك للإقناع فبإمكاننا تمرير العديد من الرسائل والحجج المراد توصيلها إلى المتلقي بأسلوب مرح ممتع مقنع في الآن نفسه.

- يرتبط مصطلح السخرية بمصطلح المفارقة، وهنا كمن يجعلهما مصطلحا واحدا وهما يختلفان في المقصدية حيث أنّ السخرية تقصد إلى النقد اللاذع المباشر، في حين تهدف المفارقة إلى تعرية موضوع ما بطريقة أخف غير مباشرة فكل مفارقة تتضمن سخرية وبهذا تكون المفارقة أعم وأشمل والسخرية أشد وأوضح.
- للتخاطب الساخر آلية خاصية يشتغل من خلالها وهو يقوم على مجموعة من العناصر المتفاعلة فيما بينها: الساخر –المسخورمنه –المتواطىء–الساذج –حارس القيم.
- يتوسل الخطاب المسرحي بآليات تعبيرية ساخرة متعددة تحمل أثرا حجاجيا من بينها اللغة الساخرة عامية أو فصيحة وكذلك الإرشادات المسرحية التي لا يستغني عنها كل نص مسرحي.
- إنّ لكل لغة خصائصها وسماتها التي تحكمها وتميزها عن الأخرى فالاختلاف في نصوص الكاكي الذهبي بتنوع اللغة التي كتب بها أصحابها فانشطرت إلى عامية وفصحى وهذا ما جعلها مجالا مفتوحا على المقارنة، فلكل مسرح جمهوره سواء أكان عاميا أم فصيحا لكن ارتباط المسرح الجزائري في نشأ تهب التراث الشعبي جعل الجمهور يقبل على المسرحيات المكتوبة بالعامية وهي المجال الملائم لشيوع الاستهزاء والسخرية.
- تعتبر الإرشادات المسرحية ركيزة أساسية وعنصرا مهما في العمل المسرحي، فهي أيقونة مساعدة القاريء والمخرج فتساهم في تحديد الرؤية التي يريده االكاتب من وراء عمله وقد أسهمت الإرشادات المسرحية في نصوص الكاكي الذهبي 2011 في تجلي الموقف فجاءت خادمة ومعينة على بروز توجهات أصحابها وفتح أفق القراءة.

- لقد احتوت نصوص الكاكي الذهبي 2011 على العديد من المفارقات وذلك من خلال تمظهرات عديدة حاولنا رصدها منها العنوان –الزمان –المكان –الشخصيات –فتوظيف كل عنصر لم يكن بريئا وإنما جاء محملا بدلا لا تعميقة.
- لقد حملت نصوص الكاكي الذهبي 2011 أهمية كبرى ولعل هذه الأهمية متأتية من أنّ كتابها هواة فهم لا يكتبون لغايات مادية أو مهنية وإنما غايتهم عشق المسرح والفن وحمل رسالة –وهذا ما صرح به أحد كتابها شخصيا –لذلك كانت نصوصه برغم من بساطتها تعبيرا صادقا عن واقع جزائري فأضاءت جوانب جد حساسة وكانت مجالا خصبا لنا أردنا من خلاله إبراز أهمية السخرية في الإقناع والتأثير وكذلك إقامة جسور تواصل بين البحوث الأكاديمية والمجال الثقافي نظرا للقطيعة بينهما، فأضحى كل منهما منعزلا عن الآخر على الرغم من القواسم المشتركة التي تجمعهما فكل منهما يحمل رسالة ويتطلع لغايات سامية تخدم الإنسان آملين من خلال هذا إلى الارتقاء بالمسرح الجزائري والاهتمام بالمواهب والالتفات لها وتقديرها وتسليط الضوء على أعمالها بحثا ونقدا واطلاعا فهل سيكون عملنا هذا مشجعا لدراسات لاحقة في هذا المضمار؟

الملاحق

مقتطفات من النصوص المسرحية

❖ **مسرحية كح وفوت لعلي ناصر**

- **بسمة** : هذوا يأكلوا باطل..!

- **نزيهة** : حق ما تجملوا بهم المطعم.. ؟

- **رشيد** : ...الانتخابات قربوا والي يبغوا يفوتوا يكحوا لهم وايجوا يخلصوا..!

- **رفيق** : (وحده) كحة بكرسي للي بغى يفوت هاني...!

- **نزيهة** : ما فهمت والو ... الي يكح يفوت أو يكحوا للي يفوت..؟

- **رشيد** : كيفكيف هذوا..sanpolitique fixe

- **نزيهة** : (وحدها) ... هذوا أصحاب المعروف والأقربون من السلطة أولى بالمعروف..!

- **بسمة** : ما تخافوش... رهي" أعطيني نعطيك " وهنيني نهنيك...

- **رشيد** : ... وطاق على من طاق وحنا الحمد لله رنا هانيين ومع الي طائقين.

ما نيش على العسكريين رني على أصحاب الملايير... أصحاب الانقلاب المالي...!

-**رفيق** : أتفكرت... أعلاش الي يجوا الأغلبية منهم حابسين..!؟

- **بسمة** : الي يمشي أمشا وبعد..! أقطع البحار ومن ثم راه يستقبل الشكارة ويدور !..رفيق : واحد قلت ليه عندي ضحك عليا وقالي Bac plus 4 ضحك عليا وقالي أنا عندي 44حشم يقول عنده 4 ... Bac moins حابس 9 وأعطته الأيام!..

-**رشيد** : ... ورآه يعطيك.. ! بصحته يأكل ونكلوا معه... أفرح بيه و خليهيزيد راه يفرغ شكارة عندنا!...

-**رفيق** : أ هذا يكونصومي (consommer) تقول لكي...

-**رشيد** : سربي أ ولدي سربي... مشكل أصحاب الرشوة كيف

يسرفوا أموالهم بسرعة...

❖ **مسرحية انتحار كاتب أحمد قبة**

الطبيب النفسي (مستفسرا) هل كان الليل يرعبك إلى هذا الحد !!!

الكاتب (مواصلا كلامه) كانت أرواح الأبرياء تتبخر أمام عيني صاعدة إلى السماء كدخان أزرق كثيف !!! كانت أشلاء الموتى تلتقط في أكياس وتعلب في صناديق...كنت أصاب بالصرع ويغمى علي !!!

الطبيب النفسي (مصغيا) ثم ماذا؟ أكمل... أكمل ...

الكاتب (وهو يتخيل) كانت الكآبة ضاربة بأطنابها على الجميع..

كانت الوجوه كلها شاحبة كالحة... كانت الدموع تقتل الأفراح في مهدها...

الطبيب النفسي (مقاطعا) ومتى حدث كل هذا ؟

الكاتب (بكل عفوية و سذاجة) منذ أن اغتالوا طفولتي...

الطبيب النفسي (مستغربا) لم افهم ؟ كيف ؟ وضح الأمر جيدا...

الكاتب (مسترسلا) كنت في عمر الزهور ...وقتها لم أكن أدرك معنى الحزن أو نكهة الموت..

كنت أجري وراء الفراشات !!! وأحلم ببناء عش للطيور الصغيرة !!!

الطبيب النفسي (بهدوء) أكمل ...أكمل ...

الكاتب (بتلقائية كالطفل الصغير) كانت ألعابي كلها مليئة بالأمل و الحياة كانت جميلة !!! آه يا الهي كم كانت رائعة !!! ولكنها... الطبيب النفسي (مقاطعا) ولكنها ماذا !!! ماذا جرى لها ؟؟

الكاتب (بحرقة وألم) حطموا ألعابي كلها...واحرقوا مدرستي ... اغتالوا معلمتي المسكينة أمام عيني ... سال دمها وديانا أمام أعيننا و نحن صغارا لن أنسى أبدا ذلك المشهد الفظيع...

❖ **مسرحية فجر و أوفول نورجاي علاشٌ**

الفصل الخامس.

المشهد الثاني.

الغريب (الغريب يخرج من المعبد حاملا سيفا في يده، يقف وسط الساحة يتأمل جليا في المدينة الصامتة ثم يلتفت نحو الصنم).

الغريب. أتسمع أيها الصنم ؟ أتسمع هذا الصمت؟ إنه صمت القبور صمت لا يسمعه إلا الشعور.

أتسمع أيها الصنم ؟ رد عليا تكلم لقد أصبحت وحيدا، مات العباد و نجا الإله.

من سيعبدك الآن ؟ من سيرفع يداه و يشكو لك ضعفه أيها الإله الضعيف؟

من سيقدم لك القرابين، أخشى أن تموت جوعا أو عطشا إني أشفق عليك أيها الصنم، أشفق على اله يحيطه الهوام. لقد حذرتك أيها الإله قلت لك إني قد رأيت أفول الصنم.

(يبتعد من الصنم ويصعد فوق منبر الساحة).

لقد صمتت السيوف، اختلطت الدموع بالدماء وسقت التراب وها هي الأرض تقول لنا هل من مزيد إنها لا تشبع. إنها تريد جثثا و ها هي الأقدار تعجل بحتفنا.

افتحي أفواهك أيتها القبور واسمحي لنا بالعبور إلى وجود لا لغو فيه ولا غرور وأنت

يا ملاك الموت اظهر علينا لا تخف لن نفزع منك لن تقبض أرواحنا بل سنهديها لك

لن ترى في وجوهنا الخوف و الألم تعال يا ملاك الموت نحن في انتظارك وإن انتظارك ياموت أشد من الموت.

مسرحية النصر المتفجر لجمعة قاسمي

المشهد الثاني

الشخصيات:الأم، بلقاسم

(في البيت أين تتواجد أم محمد،إذ تجلس على ركبتيها شاردة الذهن ... يدخل بلقاسم).

الأم: بلقاسم وليدي.... واش ببيك، واش، بيك وجهك تقلب...

بلقاسم: يما....

الأم :ومحمد، وين راه؟

بلقاسم: مجاش معيا يا يما....

الأم:وليدي، وينراه، وليدي؟

بلقاسم :(لا يستطيع أن يحبس البكاء الذي ينهمر من عينيه) يما...

الأم:محمد مات وليدي ،قتلوه.....**(فتزغرد بكل ما اوتيت ثم تبكي)**

مات وليدي شهيد في سبيل بلادو،مات كيما حاب يموت.... ربي يرحمك يا وليدي...

بلقاسم: يمسح الدمع من عينيه، نخلفو لو التار يا يما، ما تفشلوش يايما...

الأم:(تزغرد مرة ثانية وثالثة وعندها تمسك بيد بلقاسم)هيا

وليدي، البلاد ما زالها تستنا فيكم ، انتم رجالها، مهماكان

الحال انتم الي يتخرجو هذا العدو من هذه البلاد الطاهرة، الطيبة..

السير الذاتية لكتاب النصوص

Curriculum vitae

Ali. N A C E U R

Cadre en retraite

Amateur de théâtre des années 60

29 ، Coopérative immobilière Zaghloul Point du jour O R A N

Tel : P. 05 51 70 68 34

07 70 27 76 00

Email :alinaceur1945@hotmail.fr

P I E C E S D E T H E A T R E E C R I T E S

L'ensemble est déposé à l'ONDA

Pièces montées :

- **Kaddour et Juliette … sujet sur le mariage mixte – montée par TRB-Abbes**
- **Hob oua louab…Duo sur l'amour d'un couple sans enfant – montée par TRO**
- **Dari wahdi… Liberté du couple – montée par atelier El bahia-S.Bouabdella**
- **Laila oua salah… Nuit de noce - montée par atelier El bahia-S.Bouabdella**
- **Arroussa la chibani… Prix du KAKI D'OR… 2008**

Pièces disponibles :

- **Koh ou fout… Sujet sur la corruption – Lauréat du KAKI D'OR 2011**
- **Achika el batal…عشيقة البطال – une mère célibataire– lauréat Kaki d'or 2012**
- **El fahla الفحلة – La femme plombière– monodrame**
- **Lakaat ala l'internet…. la tchatche et La chasse… Duo recherche du partenaire…**
- **Kana ou aajouz - كنة و عجوزconflit de famille sur le port du hidjab…**
- **Chatar ou aatal … un jeune chômeur diplômé – monodrame**
- **La femme du boulanger . Adaptation libre et Algérianisée de M. Pagnol**
- **Mtalag fi hasla… one man show - Conflit de couple -**
- **Hob oua ghira – حب و غيرة - Rivalité et jalousie dans le couple…**
- **Om el banat – أم البنات Une satire sur la parité des sexes**
- **L'escroc et la belle et rebelle – المحتال والجميلة المتمردة**

Scenario Réalisé :

- **Sitcom pour l' ENTV - El ghira .**

Scenario disponible :

- **Téléfilm - Arroussa la chibani**
- **Téléfilm : لقاءات على الأنترنت...**
- **Téléfilm : La mère célibataire**

Ali. N A C E U R

Tel : 07 70 27 76 00

05 51 70 68 34

سيرة ذاتية مختصرة :

الاسم الكامل: أحمد قوبة .
الجنسية: جزائرية .
التخصص: أدب مسرحي .
مكان العمل: جامعة معسكر .
البريد الالكتروني ahmedgoubba@gmail.com :

الوظائف المهنية الرّسمية :

-أستاذ محاضر بشعبة الفنون، تخصص دراسات مسرحية، جامعة معسكر، منذ 2014
-أستاذ متعاقد بقسم الفنون المسرحية، بجامعة سيدي بلعباس من 2010 إلى 2013
-منشط ثقافي، مديرية الثقافة، سيدي بلعباس من 2010 إلى 2014

المقاييس الأكاديمية المدرسة خلال المشوار المهني :

-النقد المسرحي القديم .
-المسرح المقارن .
-فن التمثيل .
-دراماتورجيا العرض المسرحي .
-ورشة الكتابة المسرحية .
-سيميولوجيا المسرح .
-السينما الصامتة .
-السينما الناطقة .
-سيكوبوجيا الفن .
-سوسيولوجيا الفن .
-أنثربولوجيا ثقافية
-ورشة الرسم الفني .
-تاريخ الفن .
-مسرح مغاربي .

-الشهادات الأكاديمية :

-دكتوراه العلوم في الأدب المسرحي، بتقدير مشرف جدا، مع تهنئة اللجنة، عن أطروحة موسومة بعنوان: الاحتفالية في المسرح الجزائري، دراسة أنثروبولوجية في أعمال ولد عبد الرحمان كاكي، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس، يوم الخميس 30 أفريل 2015 .

-ماجستير في الأدب المسرحي، بتقدير حسن جدا، عن رسالة علمية موسومة بعنوان: التوظيف الأسطوري في المسرح الجزائري، دراسة أنثروبولوجية في مسرحية كل واحد وحكمه، ولد عبد الرحمان كاكي، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس، يوم24 نوفمبر 2009 .

-ليسانس في النقد الأدبي والمسرحي، عن مذكرة تخرج موسومة بعنوان: توظيف المصادر التراثية في الكتابة لمسرح الطفل، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، دورة جوان 2005 .

-شهادة في الترجمة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، جوان 2005 .

-تأطير الملتقيات العلمية :

-تأطير الملتقى العلمي حول (خمسينية المهرجان الوطني لمسرح الهواة) بالمكتبة الرئيسة مستغانم يومي 14 و 15 جويلية 2017 .

-تأطير الملتقى العلمي حول (السينما والثورة) بكلية الآداب واللغات جامعة معسكر يوم "30 أكتوبر 2017 .

المشاركة في الملتقيات العلمية الدولية :

-الملتقى العلمي الدولي " ظاهرة الوان مان شو بين الفرجة والدراما"، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سعيدة، يومي: 26 و27 ماي 2016، بمداخلة علمية موسومة بعنوان: الوان مان شو بين السرد الملحمي والفعل الدرامي .

-الملتقى العلمي الدولي " كيف نقرأ مسرح ولد عبد الرحمان كاكي؟" ، بمداخلة علمية موسومة بعنوان: معالم التراث الشعبي في مسرح ولد عبد الرحمان كاكي، قراءة أنثروبولوجية في ثلاثية: القراب والصالحين، كل واحد وحكمه، ديوان القراقوز، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم، يومي: 24 و25 أكتوبر2017 .

-الملتقى العلمي الدولي " السينما والذاكرة "، كلية المتعددة الاختصاصات بورزازات، جامعة ابن زهر أغادير (المغرب)، أيام: 21 ، 22، و 23 نوفمبر 2017 .

عنوان المداخلة : إرهاصات ثورة التحرير وتجليات ذاكرة الشعوب في السينما الجزائرية .

"قراءة في فيلم وقائع سنين الجمر للمخرج السينمائي الجزائري محمد الأخضر حمينا "

المشاركة في الملتقيات العلمية الوطنية :

-الملتقى الوطني العلمي: " إشكالية أزمة النص المسرحي في الجزائر"، جامعة معسكر، 15 أفريل 2017، بمداخلة علمية موسومة بعنوان: أفق التوقع في النص المسرحي الجزائري .

-الملتقى الوطني العلمي: " إسهامات مسرح الهواة في الحركة المسرحية الجزائرية"، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة مستغانم، يومي: 23 و24 ماي 2017 .

-الملتقى الوطني العلمي: " المسرح المدرسي بين التنظير والممارسة"، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، يوم: 09 جانفي 2018، بمداخلة علمية موسومة بعنوان: " الموضوعات التّراثية وأثرها في بناء شخصية التّلميذ المتمدرس، مسرحة موضوعات التّراث الشّعبي أنموذجا ".

-الملتقى الوطني الأول حول " مسرحة العمل الأدبي"، كلية الآداب واللغات، جامعة سكيكدة، يومي: 26 و27 فيفري 2018، بمداخلة علمية موسومة بعنوان: تحديات ورهانات المحافظة على القيم الفنية والجمالية في مسرحة الأعمال الروائية الجزائرية، قراءة نقدية في بعض التجارب الإبداعية .

إلى جانب مداخلات في ملتقيات علمية وطنية ودولية، ومقالات علمية منشورة وغير منشورة في مجال الأدب المسرحي .

شهادات أخرى :

شهادات في الإبداع والكتابة المسرحية، تحت إشراف الأستاذ الدكتور بن ذهيبة بن نكاع، ورشة علمية خلال الموسم الجامعي 2005/2004 قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران .

شهادات في النقد المسرحي، تحت إشراف الأستاذ الدكتور محمد أنور من سوريا، والدكتور نوال إبراهيم، المسرح الوطني، الجزائر، ماي 2011 .

المشاركة في تأطير في الإخراج المسرحي .

المشاركة في ورشات في فن التمثيل المسرحي .

المشاركة في ورشات في الكتابة المسرحية .

التأليف المسرحي :

نص مسرحي بعنوان: (الورقة الملعونة) 2010

نص مسرحي بعنوان: (الدوامة) 2010

نص مسرحي بعنوان: (انتحار كاتب)2011
نص مسرحي بعنوان: (مسافر في حلم) 2012
نص مسرحي بعنوان: (مدينة الرعب) 2012
نص مسرحي من نوع المونودراما بعنوان: (ثامورث أن ناغ) 2014
نص مسرحي بعنوان: (سيدي قوقل) 2015
نص مسرحي بعنوان: (مظلوم بلمظلوم) 2016
التمثيل :
المشاركة كممثل في مسرحية: دموع القمر، إنتاج المسرح الجهوي سيدي بلعباس، 2009 .
المشاركة كممثل في مسرحية للأطفال بعنوان: صديقي الحيوان، تعاونية الثقافة والفنون بمدينة سيدي بلعباس، 2010 .
المشاركة كممثل في مسرحية جلسة من إنتاج فرقة النوارس، البليدة، 2011 .
المشاركة كممثل في مسرحية: حراقة، سيدي بلعباس، 2012 .
الإخراج المسرحي :
تأليف وإخراج مسرحية بعنوان: (سيدي قوقل)، كلية الطب، جامعة سيدي بلعباس، 2015 .
الجوائز الوطنية التقديرية :
-1جائزة علي معاشي للمبدعين الشباب عن نص مسرحي بعنوان: الورقة الملعونة 08 جوان 2010، الجزائر العاصمة .
-2جائزة الكاكي الفضي عن نص مسرحي بعنوان: انتحار كاتب، 11 جويلية 2011، مستغانم .
-3جائزة الكاكي البرونزي عن نص مسرحي بعنوان: مسافر في حلم، 01 سبتمبر 2012، مستغانم .
اهتمامات أخرى :
-الأدب العربي .
-الأدب الفرنسي .
-الترجمة .
-الكتابة المسرحية .
-الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية .
-الفلسفة .
-الميثولوجيا .
-السينما .
-النقد المسرحي .
-التمثيل المسرحي والسينمائي .
-الإخراج المسرحي والسينمائي .
واهتمامات أخرى .

السيرة الذاتية

معلومات شخصية:

الإسم: جمعة قاسمي

تاريخ الميلاد: 15 أفريل 1983 ببرباشة ولاية بجاية

الجنسية: الجزائرية

الحالة الاجتماعية: متزوج

العنوان: ص ب رقم 29 BIS فرعون، 06033 بجاية، الجزائر

البريد الكتروني: kasmi_djamaa@yahoo.fr

الجنس:ذكر

رقم الهاتف:.+213.661.913.955

==========

التحصيل العلمي:

2003: شهادة الباكالوريا شعبة العوم الطبيعية والحياة.

2006: شهادة تقني سامي في الاعلام الالي للتسيير – مدرسة خاصة–

2007: ليسانس في علوم اقتصادية –اختصاص تحليل اقتصادي–

2017–2018: في إطار تحضير شهادة ما بعد التدرج المتخصص في قانون التأمينات والمسؤولية المنظم من طرف جامعة مستغانم –كلية الحقوق والعلوم السياسية– والشركة الوطنية سوناطراك

==========

دورات تدريبية:

- ✓ **2005** : دورة تدريبية– حول تقنيات الاعلام الالي، مكتبي–
- ✓ **2008–2011**: المشاركة والحضور في الندوات والدورات المنظمة من طرف الرابطة الوطنية للدفاع عن حقوق الانسان –فرع ولاية بجاية–واللجنة الدولية لتنمية الشعوب.
- ✓ **2009** : شهادات المشاركة في التكوينات المنظمة من طرف جمعية النجم الثقافي لأقبو حول:
  - تخطيط وتسيير مشاريع الجمعيات. ايام 08، 09 و10 جويلية 2009.

- التسيير الاداري والمالي للجمعيات ايام 22،23 و24 من شهر سبتمبر 2009
- التقنيات الجديدة في الاعلام والاتصال في الوسط الجمعوي ايام 22،23 و24 من شهر اكتوبر 2009.

✓ **2009-2010**:المشاركة في الدورة التكوينية في الدراماتورجيا وتقنيات الكتابة الدرامية، المنظمة من طرف المسرح الجهوي لبجاية من جانفي 2009 الى ديسمبر 2010.

✓ **2010** :المشاركة في الدورة التكوينية حول فن التمثيل المنظم من طرف المهرجان الوطني للمسرح الهاوي بمستغانم ، من 19 الى 25 جويلية 2010.

✓ **2011**: المشاركة في اقامة الكتابة الدرامية المنظمة من طرف المسرح الجهوي لقالمة من 22 جانفي الى 11 فيفري 2011.

✓

الحاسوب:

✓ استخدام الانترنت وWindowsبشكل (جيد جدا)، Word (ممتاز)، Excel (جيد)

اللغات:

اللغات:	**كتابة**	**قراءة**	**محادثة**
الامازيغية، لغة الام :	ممتاز	ممتاز	ممتاز
العربية:	ممتاز	ممتاز	ممتاز
الفرنسية:	جيد	جيد	جيد
الإنجليزية:	متوسط	متوسط	متوسط

خبرات ومهارات:

الميدان المهني:

✓ مسير مؤسسة خاصة للأشغال العمومية والبناء، " ETB.TCE.TBH " من 05 أكتوبر 2009 إلى غاية 30 نوفمبر 2010.

✓ إطار محاسبة ومالية في المؤسسة الوطنية سوناطراك من جوان 2011 إلى غاية اليوم.

الميدان الثقافي والفني:

✓ مسؤول الأمانة العامة والتكوين في النادي الترفيهي، الرياضي والعلمي الكائن في كلية العلوم الاقتصادية والتسيير، جامعة الجزائر بدالي إبراهيم، سنة 2006 و2007.

✓ ممارسة التمثيل في الفرق المسرحية "المرآة" على مستوى الاقامة الجامعية حيدرة وسط بالجزائر العاصمة.

- ✓ مؤسس ورئيس جمعية نشاطات الشبابُ تفثيلت الكائنة بقرية إعدنانن بلدية فرعون، ولاية بجاية الى غاية 2013.
- ✓ تاسيس الفرقة المسرحية التابعة لجمعية نشاطات الشباب تفثيلت.
- ✓ أمين العام للجمعية الاجتماعية لقرية إعدنانن، من سنة 2009 إلى 2012.
- ✓ منشط وموجه الفنون الدرامية في جمعية نشاطات الشباب.
- ✓ منظم لنشاطات ثقافية وترفيهية لفائدة الشباب والأطفال على المستوى المحلى.

الأعمال والانجازات الثقافية والفنية:

- ✓ 2009: دراسة تحت عنوان: **هيكلة النص الدرامي**– باللغة الفرنسية – دراسة مقدمة في إطار التكوين في الدراماورجيا و تقنيات الكتابة الدرامية المنظمة من طرف المسرح الجهوي لبجاية.
- ✓ :2010 دراسة تحت عنوان: **الاقتباس والإعداد الدرامي**–باللغة العربية –دراسة مقدمة في إطار التكوين في الدراماورجيا وتقنيات الكتابة الدرامية المنظمة من طرف المسرح الجهوي لبجاية.
- ✓ الداء والدواء، مسرحية باللغة الامازيغية، عرضت على خشبة المسرح في فعاليات مهرجان المسرح الهاوي مالك بوقرموح سنة 2008، من طرف الفرقة المسرحية التابعة لجمعية نشاطات الشباب تفثيلت.
- ✓ نص مسرحي بعنوان قساوة الحياة.
- ✓ نص مسرحي بعنوان عذاب الزمان.
- ✓ نص مسرحي بعنوان النصر المتفجر الحائز على جائزة الكاكي التشجيعي سنة 2011 في مسابقة الكتابة الدرامية «**الكاكي الذهبي**" الذي تنظمه محافظة المهرجان الوطني للمسرح الهاوي بمستغانم.
- ✓ النص المسرحي النصر المتفجر تم اعداده على الخشبة من طرف: تعاونية الواحة الحمراء بولاية ادرار بالتعاون مع المسرح الوطني الجزائري سنة 2013 –اخراج السيد: إبراهيم جاب الله وإشراف رئيس التعاونية السيد جمال بن خروف
- ✓ مسرحية الجروح الأبدية.
- ✓ قصة قصيرة تحت عنوان: هذه هي الحياة.
- ✓ رواية تحت عنوان الحنان، لم تنشر بعد.
- ✓ رواية تحت عنوان لعنة القدر –قيد الانجاز –

فهرس المصادر و المراجع

القرآن الكريم :

المصادر والمراجع

المصادر

1. نصوصرالكاكي الذهبي 2011، محافظة المهرجان الوطني الثقافي لمسرح الهواة مستغانم، تيسير للنشر، 2012.

المراجع :

1. بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان– الأردن، ط: 1، 2001.
2. عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط: 2، 1996.
3. ابن جني أبو فتح عثمان، الخصائص، دار الكتب المصرية، تح: محمد علي النجّار،ج: 1، ط: 1، 1952.
4. أبو الحسن إسحاق بن وهب: البرهان في وجوه البيان، تق و تح: جفني محمد أشرف، مطبعة الرسالة، دط، دت ط.
5. أبو الوليد الباجي: المنهاج في ترتيب الحجاج، تح: عبد المجيد تركيب، دار الغريب الإسلامي، بيروت، ط: 3، 2000.
6. أبو بكر العزَّاوي: الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت–لبنان، ط:1، 2010.
7. أبو بكر العزَّاوي: اللغة والحجاج، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2006.

8. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تر: علي محمد البحاوي ومحمد أبو الفضل، منشورات المكتبة العسكرية، بيروت– لبنان، 1986.

9. إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2005، وهرن– الجزائر.

10. أدونيس: مقدمة الشعر العربي، بيروت– لبنان، ط: 3، 1979.

11. أرسطو طاليس: الخطابة، تر وتحق وتع: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت–لبنان، دط،1979.

12. أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، (د.ت.ط).

13. إميل بديع يعقوب: فصول في فقه اللغة، المؤسسة الحديثة الجزائرية للكتاب، طرابلس، لبنان، ط: 1، 2008.

14. أمينةالدهري: الحجاجوبناءالخطابفيضوءالبلاغةالجديدة،المدارس،الدارالبيضاء،ط:1، 2011.

15. آن روبول وجاك موشلار، تر: سيف الدين دعقوش ومحمد الشيباني، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط: 1، 2003.

16. أنور الجندي: الفصحى لغة القرآن، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.

17. أنيس فريحة: اللهجات وأسلوب دراستها، دار الجيل، بيروت، ط: 1، 1989.

18. باسم الأعسم: الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي، تمورة للنشر والتوزيع، دمشق، ط: 1، 2011.

19. بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم الملايين، بيروت–لبنان، 1984، ط: 2.

20. بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، مستغانم– الجزائر، ع: 06، 2006.

21. تمارا الكساندرروفنابوتيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت–لبنان، 1981.

22. الجاحظ: البيان والتبيين، تح ونشر: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت–لبنان.

23. جميل حمداوي: سيموطيقيا العنوان،المغرب، ط: 1، 2015.

24. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، 1982.

25. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، ج:1، 1982.

26. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تر: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس.

27. حامد عبده الهوَّال: السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر 1982،

28. حبيب مؤنسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

29. حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت–لبنان، ط: 1، 1990.

30. حفناوي بعلي: أربعون عامًا على خشبة مسرح الهوّاة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط: 1، 2002.

31. خالد سليمان، المفارقة والأدب، دراسة في النظرية والتطبيق، دار الشرق، عمان، ط: 1، 1999.

32. خولة طالب إبراهيم: الجزائريون والمسألة اللغوية، تر: محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، (د.ط)، 2007.

33. دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط: 2، 1987.

34. ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،ط:1 ،2012.

35. رائد عبيس: فلسفة السخرية عند بير سلوترديك، دار الأمان، الرباط–المغرب، ط: 1، 2016.

36. رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، تر: مجاهد عبد المنعم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ج: 2.

37. زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

38. سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة بنياته وأساليبه، عالم الكتب الحديثة، ط:1، 1998.

39. سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2011.

40. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء– المغرب، 1989،.

41. سليمان خالد: نظرية المفارقة، أبحاث اليرموك، مجلد: 9، ع: 2، 1991.

42. سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط: 1، 1980.

43. سيجموند فرويد: في سبيل موسوعة نفسية الأحلام، تق: مصطفى غالب، منشورات دار مكتبة الهلال، ج: 5، بيروت، 1984.

44. سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مج: 2ع:2، 1995، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

45. شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2003،

46. شايف عكاشة: مقدمة في نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت

47. صابر الحباشة: التداولية والحجاج مداخل ونصوص، صفحات للدراسات والنشر، سورية، 2008.

48. صالح لمباركة: المسرح في الجزائر، دراسة موضوعية فنية، دار الهدى، عين مليلة، ط: 1، 2005، ج: 2.

49. صالح لمباركة: المسرح في الجزائر،النشاة والروّاد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة–الجزائر، ط: 1.

50. صالح لمباركية: الآداب العالمية القديمة والأوروبية، دار قانة للنشر والتوزيع، باتنة– الجزائر، ط: 2، 2012.

51. طهعبدالرحمان: اللسانأوالميزانأوالتكوثرالعقلي،المركزالثقافيالعربي،الدارالبيضاء،المغرب، 1997.

52. طه عبد الرحمان: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008.

53. عامر الحلونبي: أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي، مقاربة أسلوبية في جماليات الفتح، مطبعة السميرالفني، صفاقس–تونس، ط: 1، 2002.

54. عبد الرحيم حمدان: بناء الشخصية الرئيسية في رواية (عمر يظهر في القدس) للروائي نجيب الكيلاني، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية بغزة، 2011.

55. عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية "الصورة والدلالة"، دار محمد علي ، دراسات أدبية، منوبة– تونس، ط: 1، 2003.

56. عبد الكريم الجبوري: الإبداع في الكتابة والرواية، دار الطباعة الجديدة، دمشق، ط: 1، 2003.

57. عبد الله الركيبي:تطور النثر الجزائري 1830.1974المؤسسة العربية للكتاب ،تونس ،ط:1975،1.

58. عبد الله صولة: الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، جامعة منوبة، كلية الآداب، تونس، 2001، ج:1.

59. عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1990.

60. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998.

61. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة (240)، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998.

62. عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط: 1، 2014.

63. عبد الوافي زهير بوستة: التطور الاجتماعي لظاهرة الانتحار لدى الطالب الجامعي، دراسة ميدانية بجامعة بسكرة، جامعة منتوري قسنطينة، 2007-2008.

64. عثمان فكار: الاستيطان العمراني الفرنسي في الريف الجزائري، مقاربة سوسيوتاريخية، مجلة جامعة دمشق، م: 29، ع: 3+4، 2013.

65. عز الدين بونيت: الشخصية في المسرح المغربي "بنيات وتجليات"، جامعة ابن زهر، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية باكدير، سلسلة الأطروحات والرسائل: 2، 1992.

66. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط: 5، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008.

67. علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط: 1، 2009.

68. عمارة ناصر: الفلسفة والبلاغة، مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة–الجزائر، ط:1، 2009.

69. عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 1، 2003.

70. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر والتوزيع، بغداد– العراق.

71. غراتشيا غابوسشان: نظرية أدوات التعريف والتنكير ، قضايا النحو العربي، تر: جعفر دك الباب، مطابع مؤسسة الوحدة للصحافة وللطباعة والنشر، دمشق، 1980.

72. فرنسوازأرمينكو: المقاربة التداولية، تر: سعيد علوس، مركز الإنهاء القومي، (د.ط، (د.ت.ط).

73. فيليب بروتون. جيل جوبتيه: تاريخ نظريات الحجاج، تر: الدكتور محمد صالح ناجي الغامدي، مركز النشر العلمي، جامعة الملك عبد العزيز، جدة– المملكة العربية السعودية، ط: 1، 2011.

74. قصّار الشريف: تقنيات التعبير الكتابي والشفوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)،ج: 1، 1988.

75. كمال بكداش: نظريات في علم النفس الفرويدية، السلوكية، الجشطالتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط: 1، 1986.

76. كمال يوسف الحاج: فلسفة اللغة، دار النهار، بيروت، (د.ط)، 1978.

77. مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيًا وعالميًا، منشورات ضفاف، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط: 1، 2013.

78. محمد البرازي: مشكلات اللغة العربية المعاصرة، مكتبة الرسالة، عمان، ط: 1، 1989.

79. محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخًا ونضالاً، المسرح الجزائري في عهديه الاحتلالي والاستقلالي، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، ج: 2، 2000.

80. محمد العبد: المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط: 1، 1994.

81. محمد العبد: المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط: 1، 1994.

82. محمد العربي ولد خليفة: أداء العربية في الإعلام المسموع، الإذاعة الوطنية وترقية أداء اللغة العربية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2009.

83. محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهته المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1989.

84. محمد سليمان: ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار البازوري العلمي للنشر والتوزيع، عمان، 2007.

85. محمد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، ط: 1، 2002، القاهرة.

86. محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة، المغرب، ط: 1، 2005.

87. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت– لبنان، ط: 3، 1983.

88. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط: 2، 1978.

89. محمد فكري الجزَّار: العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط:1، 1990.

90. محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط: 2، 1984.

91. محمد مندور: فنون الأدب العربي، الفن التمثيلي المسرح، نهضة مصر، القاهرة، 1989.

92. محمدفرّاح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، إيوسوفت للنشر، الدار البيضاء، ط: 1، 2006.

93. محمود أحمد نحلة: التعريف والتنكير بين الأدلة والشكل، دار التونى للطباعة والنشر،الإسكندرية– مصر.

94. مصطفى السيوفي: الأدب الضاحك، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ط: 1، 2008.

95. منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق– سوريا، 2014.

96. ميسوم لعروسي: قراءة أولية للأعمال المسرحية المنجزة في تظاهرة الجزائر العاصمة للثقافة العربية من حيث اللغة، لغة المسرح في الجزائر الإبداع، الترجمة والاقتباس ،2007.

97. نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية وفنية، دار العلم والإيمان، ط: 1، 2009،.

98. ناصر شيانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: 1، 2002.

99. نبيل راغب: الأدب الساخر، مهرجان القراءة للجميع، 2000.

100. نجاة علي: إشكالية المصطلح والترجمة، المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2009.

101. نشأت محمد العنائي: فن السخرية في أدب الجاحظ، (رسالة دكتوراه)، جامعة الأزهر، 1974.

102. نعمان محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي، دار التوفيقية، الأزهر–مصر، ط: 1: 1987.

103. نهاد الموسى: ثنائيات في قضايا اللغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة، دار الشروق، عمان، ط: 1، 2003.

104. نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر، ط: 1، 2006.

105. نورثروب فراي: تشريح النقد، تر: محمد عصفور، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، عمان، 1991.

106. نوري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراءات، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 2009.

107. ياسين أحمد فاعور، تق: فيصل درّاج، إ: توفيق بكر: السخرية في أدب إميل حبيبي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة–تونس.

108. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط: 1، 1990.

109. يمنى العيد: فن الرواية العربية، دار الأدب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت.ط).

110. يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية–عمان، 1997، ط: 1.

111. يوهان فك: دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، تر: عبد الحليم النجّار، مكتبة الخانجي، القاهرة.

المراجع الأجنبية:

.1 Abrahame Moles et Elisbetrhomer: La paychogce de les pace pris، 1978.

المجلات والدوريات :

1. مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع: 8، جوان 2015.
2. مجلة الوحدة، اللسان المركزي للشبيبة الجزائرية، الجزائر، ع: 1986.
3. مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع: 17، 2013.
4. مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة،ع: 26، 2013.
5. مجلة الخطاب، دورية أكادمية، جامعة تيزيوزو–الجزائر، العدد:2، ماي 2007.
6. مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، م: 7،ع: 2.
7. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م: 40، 2011.
8. مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.مج:1،عدد: 4، 1993،
9. مجلة فصول، القاهرة، مجلد: 7،ع: 3،4، ، 1987.

القواميس:

1. ابن منظور: لسان العرب، تر: عامر أحمد حيدر، مرا: عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات محمد علي بيضوت، بيروت، لبنان،ط: 1، 2003.
2. أبو الحسن احمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تر: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت لبنان، ط: 1، 1991.

المواقع الإلكترونية :

1. http://almasr7news.com/archives/11635
2. http://www.radioalgerie.dz/news/ar/article/20160327/72847.html
3. http://collegems.canalblog.com/albums/_____/photos/7366828 9-_____.html#c61460496

فهرس

الموضوعات

الرقم	العنوان	الصفحة
	الإهداء	
01	شكر و عرفان	
02	مقدمة	أ-هـ
03	تمهيد	6
04	الفصل الأول : مفاهيم نظرية	
05	المبحث الأول: الحجاج	13
06	أولا: دلالة المصطلح	13
07	1-لغة	13
08	2-اصطلاحا	15
09	ثانيا: تطور المصطلح	20
10	1-الحجاج في الفكر الغربي	20
11	أ-عند فلاسفة اليونان	20
12	ب-عند الفلاسفة المحدثين	23
13	2- الحجاج في الفكر العربي	29
14	ثالثا: علاقة الحجاج بمصطلحات أخرى	31
15	1-الإقناعPersuasion	31
16	2-البرهنةDémonstration	32
17	3-الاستدلالRaisonnement	33
18	المبحث الثاني: السخرية	35
19	أولا: دلالة المصطلح	35
20	1-لغة	35
21	2-اصطلاحا	36
22	المبحث الثالث: العلاقة بين الحجاج والسخرية	40
23	المبحث الرابع: المفارقة	44
24	**الفصل الثاني الحجاج الساخر في نصوص الكاكي الذهبي 2011**	

25	المبحث الأول: ملخص المدونة	**53**
26	أولا: المسرحية الأولى: كح وفوت...مسرحية هزلية على الرشوة–لعلي ناصر.	**53**
27	ثانيا: المسرحية الثانية: انتحار كاتب– لقبة أحمد	**58**
28	ثالثا: المسرحية الثالثة: فجر وأفول– لنور جايعلاشٌ	**65**
29	رابعا: المسرحية الرابعة: النصر المتفجر– مسرحية تاريخية في ثلاثة فصول لقاسمي جمعة.	**72**
30	المبحث الثاني: حجاجية الأفعال الكلامية الساخرة في النصوص	**77**
31	أولا: الفعل الكلامي	**77**
32	ثانيا: نماذج من المسرحية الأولى: كح وفوت	**81**
33	1–الاستفهام	**81**
34	2–التوجيهات والأوامر	**84**
35	3–الإخباريات	**87**
36	ثالثا :نماذج من المسرحية الثانية: انتحار كاتب	**89**
37	رابعا: نماذج من المسرحية الثالثة: فجر وأفول	**97**
38	خامسا : نماذج من المسرحية الرابعة: النصر المتفجر	**102**
39	**الفصل الثالث : آلية التخاطب الساخر في النصوص**	
40	المبحث الأول :عناصر الخطاب الساخر	**112**
41	1–علاقة الساخر بالمسخور منه	**112**
42	2–علاقة الساخر بالجمهور عملية تعاقدية	**113**
43	3–علاقة الجمهور بالمسخور منه	**113**
44	المبحث الثاني: نماذج من المسرحية الأولى: كح وفوت	**114**
45	المبحث الثالث : نماذج من المسرحية الثانية: انتحار كاتب	**120**
46	المبحث الرابع : نماذج من المسرحية الثالثة: فجر وأفول	**125**
47	المبحث الخامس: نماذج من المسرحية الرابعة" النصر المتفجر"	**131**
48	**الفصل الرابع : اللغة الساخرة في النصوص**	
49	توطئة	**138**

50	I-اللغة العامية	**140**
51	أولا: نماذج من مسرحية "كح وفوت"	**141**
52	1-الأفعال	**141**
53	2-الأساليب	**144**
54	أ-الاستفهام	**144**
55	ب-النداء	**146**
56	ج-النفي	**146**
57	3-الأسماء	**147**
58	أ-أسماء الإشارة	**147**
59	ب-الأسماء الموصولة	**148**
60	ثانيا: نماذج من مسرحية "النصر المتفجر"	**149**
61	1-الألفاظ	**149**
62	أ-تخفيف الهمزة	**149**
63	ب-النحت	**150**
64	ج-الحذف	**150**
65	2-الضمائر	**151**
66	3-الإعراب	**152**
67	أ-البدء بساكن	**153**
68	ب-عدم توظيف الحركات الإعرابية	**153**
69	ج-ضم آخر الاسم المضاف إلى هاء الغائب	**153**
70	د-تسكين آخر المضاف إلى الهاء الغائبة أو الجمع الغائب	**154**
71	هـ -تسكين آخر الاسم المضاف إلى ضمير المؤنث المخاطبة	**154**
72	II-اللغة الفصحى	**155**
73	ثانيا: نماذج من مسرحية "انتحار كاتب"	**157**
74	1-الأفعال	**157**
75	2-الأساليب	**160**

76	أ-الاستفهام	**161**
77	ب-النداء	**167**
78	ج-النفي	**173**
79	3-الأسماء	**173**
80	أ-أسماء الإشارة	**173**
81	ب-الأسماء الموصولة	**176**
82	ثانيا: نماذج من مسرحية "فجر وأفول"	**180**
83	1-الألفاظ	**180**
84	2-الضمائر	**182**
85	3-الإعراب	**187**
86	أ-البدء بمتحرك	**187**
87	ب-توظيف الحركات الإعرابية	**187**
88	ج-استعمال هاء الغائب بدلا من ضم آخر الاسم المضاف إلى الهاء الغائب	**188**
89	د-تحريك آخر المضاف إلى الهاء الغائبة أو الجمع الغائب	**188**
90	هـ-تحريك آخر المضاف إلى ضمير المخاطب	**189**
91	III- المقارنة بين اللغتين	**190**
92	IV- الإرشادات المسرحية	**193**
93	توطئة	**193**
94	أولا: نماذج من المسرحية الأولى: كح وفوت	**194**
95	ثانيا: نماذج من المسرحية الثانية: انتحار كاتب	**199**
96	ثالثا: نماذج من المسرحية الثالثة: فجر وأفول	**204**
97	رابعا: نماذج من المسرحية الرابعة: النصر المتفجر	**209**
98	**الفصل الخامس : المفارقات في النصوص**	
99	المبحث الأول: مفارقة العنوان	**216**
100	توطئة	**216**
101	أولاً: مسرحية "كح وفوت"	**218**

102	ثانياً: مسرحية "انتحار كاتب"	**220**
103	ثالثا: مسرحية "فجر وأفول"	**223**
104	رابعاً: مسرحية "النصر المتفجر"	**226**
105	المبحث الثاني: مفارقة الزمان	**229**
106	توطئة	**229**
107	أولا: المسرحية الأولى: كح وفوت:	**232**
108	ثانيا: المسرحية الثانية: انتحار كاتب	**236**
109	ثالثا: مسرحية "فجر وأفول"	**241**
110	رابعا: المسرحية الرابعة: النصر المتفجر	**246**
111	المبحث الثالث: مفارقة المكان	**249**
112	توطئة	**249**
113	أولا: المسرحية الأولى: كح وفوت	**251**
114	ثانيا: المسرحية الثانية: انتحار كاتب	**254**
115	1-مكتب مدير المسرح	**254**
116	2-البيت	**255**
117	3- المصحة النفسية	**257**
118	ثالثا: المسرحية الثالثة: فجر وأفول	**258**
119	1-المعبد	**258**
120	2-السجن	**260**
121	رابعا: المسرحية الرابعة: النصر المتفجر	**263**
122	1- البيت	**263**
123	2- القرية	**264**
124	3- الطريق	**265**
125	المبحث الرابع: مفارقة الشخصيات	**267**
126	توطئة	**267**
127	أولا: المسرحية الأولى: كح وفوت	**271**

128	1-الصافي (الراوي)	**271**
129	2- رشيد (الزوج)	**273**
130	3- بسمة (الزوجة)	**274**
131	4- رفيق (الولد)	**275**
132	5- نزيهة (البنت)	**275**
133	6- الهادي	**276**
134	7- زبائن المطعم	**277**
135	ثانيا: المسرحية الثانية: انتحار كاتب	**280**
136	1- الكاتب	**280**
137	2- زوجة الكاتب	**281**
138	3- صديق الكاتب	**281**
139	4- شبح المرأة	**282**
140	5- مدير المسرح	**283**
141	6- الطبيب النفسي	**284**
142	7- الصحفيان	**284**
143	ثالثا: المسرحية الثالثة: فجر وأفول	**288**
144	1- الغريب	**288**
145	2- سراب	**289**
146	3- المرشد	**289**
147	4- الداهية	**290**
148	5- حطام	**290**
149	6- رماد	**291**
150	7- تاج الملوك	**291**
151	رابعا: المسرحية الرابعة: النصر المتفجر	**295**
152	1- محمد	**295**
153	2- ماري	**295**

154	3- الضابط	**296**
155	4- بلقاسم	**296**
156	5- أم محمد	**297**
157	الخاتمة	**301**
158	الملاحق	**308**
159	فهرس المصادر و المراجع	**325**
160	فهرس الموضوعات	**340**

ملخص:

تناولت هذه الدراسة حجاج السخرية في الخطاب المسرحي الجزائري من خلال نصوص الكاكي الذهبي2011 وذلك بغية التعرف على آلية هذا المنهج التداولي ومدى مساهمة السخرية في الإقناع والتأثير باستعمال آليات خاصة وصيغ كلامية يعتمدها الساخر للوصول إلى مبتغاه في نقد أفعال أو أقوال أو قيم أو أحدا ثم وجودة في المجتمع، وقد استهلكت الدراسة خمسة فصول: الفصل الأول جاء معنونا بمفاهيم نظرية حيث تناولنا فيه كل من مصطلح الحجاج والسخرية وكذلك العلاقة بينهما وأيضا مصطلح المفارقة في علاقته بالسخرية، أما الفصل الثاني فوسمناه بـ: الحجاج السخرية في النصوص متناولين فيه ملخصا للمدونة والتي تتكون من أربعة نصوص مسرحية ثم رصدا للأفعال الكلامية بالتفصيل في العديد من الأساليب الساخرة داخل كل نص مسرحي، أما الفصل الثالث فعنوناه بـ: آلية التخاطب الساخر في النصوص من خلال عناصر متفاعلة فيما بينها الساخر – المسخورمنه– المتواطيء الساذج–حارس القيم، والفصل الرابع جاء تحت عنوان: اللغة الساخرة في النصوص العامية ثم الفصحى وكذلك الإرشادات المسرحية، أما بالنسبة للفصل الخامس فجاء موسوما بـ: المفارقات في النصوص متناولين فيه جملة من العناصر: العنوان –الزمان–المكان –الشخصيات، وقد سبق كل عنصر من العناصر توطئة نظرية عن الإجراءات المراد تطبيقها على النصوص المسرحية.

لقد تبين لنا من خلال هذه الدراسة أنّ السخرية وسيلة فعالة في كشف وفضح العديد من الظواهر الموجودة داخل المجتمع وبالتالي فهي تحمل قيمة حجاجية كبرى كما أنّ المسرح الجزائري ارتبط ارتباطا وثيقا بالطبقات البسيطة مسلطا الضوء على مشاكلها اليومية وما تعانيه من فقر وظلم واستبداد وفساد في الإدارة والحكم وكل ذلك كان بأسلوب ساخر ممتع يجد الصدى الكبير لدى المتلقي.

Abstract

This study sheds light upon sarcastic argumentation within the algerian theatrical discourse throughout texts of KAKI ALDDAHABI 2011, in order to identify the mechanism of this pragmatic method as well the extent to which sarcasm managed in persuading, utilizing special mechanisms and types of discourse implemented by the sarcastic person so as to meet his objectives related to criticizing the deeds, says, values or events inherent in the society.

The present study is centered upon five chapters; as for the 1st one, it tackles theoretical notions where the terms argumentation, disparity and their potential relation with sarcasm were highlighted.

As for the 2nd chapter, it tackles sarcastic argumentation in texts, throughout the summary of the blog that contains four theatrical texts before detailing the speech acts in many sarcastic styles within each theatrical register.

As regards the 3rd chapter, it concerns the mechanism of sarcastic discourse in the texts through the interacting elements: the sarcastic and the object of sarcasm-the naïve collusion – the guardian of values.

The 4th chapter has dealt with the sarcastic language within the colloquial and academic texts as well as the theatrical guidelines.

The last chapter: Disparities in texts throughout a set of elements: the title، time, space, characters where each of these was preceded by a theoretical prelude related to the targeted measures to be applied upon the theatrical texts.

This study has proved that sarcasm is an effective means in revealing certain phenomena in the society and thus it carries a great argumentative value.

Moreover، it has shown that the algerian theatre is tightly attached to the lower classes and their day to day suffering: poverty, prejudice tyranny and corruption; using a sarcastic and enjoyable style with a great impact upon the receptor .