وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم : اللغة العربية وآدابها

الرقم التسلسلي :.....

رقم التسجيل : M.LCT/03/11

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستير

تخصص : أدب عربي فرع : النقد المسرحي في الجزائر

العنـــوان:

مسرحية في انتظار نوفمبر جديد للجنيدي خليفة دراسة سيميائية

إعداد الطالبة:
العلجة حرايز

تاريخ المناقشة :2014-05-06

أمام لجنة المناقشة المكونة من :

- *د/محمد بن صالح* *أستاذ محاضر* (أ) جامعة المسيلة رئيسا.
- *أ.د/العمري بوطابع* *أستاذ التعليم العالي* جامعة المسيلة مشرفا ومقررا.
- *د/عزاز حسنيّة* *أستاذة محاضرة* (أ) جامعة سيدي بلعباس ممتحنا.
- *د/ بن لقريشي عمار* *أستاذ محاضر* (أ) جامعة المسيلة ممتحنا.

السنة الجامعية : 2014/2013م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير:

إنّه لمن دواعي السّرور والامتنان أن أتقدم في مستهلّ رسالتي هذه بجزيل الشّكر والتّقدير إلى كلّ من مدّ لي يد العون والمساعدة في إنجازها حتى صارت إلى ما هي عليه.. وأخصّ فضيلة أستاذي الدّكتور بوطابع العمري حفظه الله بمزيد من ذلك، حيثُ تفضّل بقبول الإشراف عليها، وأعطاني من جهده ووقته وعلمه ما نفعني الله به في كتابتها وتحرير مادتها، فأسأل الله العليّ القدير أن يجزيه عني خير الجزاء، وأن يجعل ذلك في ميزان حسناته يوم القيامة.

كما أتوجّه بالشّكر إلى الأساتذة الأفاضل الذين تكرّموا بقبول مناقشتها وتقييمها، ومنحوها من أوقاتهم الغالية، وجهودهم المباركة، سائلاً المولى لهم التّوفيق وموفور الأجر والثّواب.

والشّكر موصُولٌ إلى جامعة المسيلة ، فهي التي أتاحت لي فرصة مواصلة مشواري التّعليميّ، وهيّأت لي أسباب الاستفادة العلميّة، سائلة المولى سبحانه أن يُديمها صَرحاً حصيناً للعلم والثّقافة، يرِده الطّلابُ من كلّ فجّ عميق.

✍ **العلجة حرايز**

إهداء: □

الى التي تلتهم الحب وتغزل الامل عصفورا يرفرف فوق ناصية الاحلام
فتبقى روحي متلألأة ومشرقة طالما كانت دعواتها عنوان دربي

أمي الغالية

✍ **العلجة حرايز**

المقدمة

مقدمة:

الحمد لله الذي فكّهنا بثمار أوراق العلماء والصّلاة والسّلام على نبيه وشجرة العلم التّي أصلها ثابت وفرعها في السّماء وعلى آله وصحبه الذّين هم فروع هذه الشجرة وأغصانها التّي دنت بهذه الأمة قطوفها المثمرة أمّا بعد:

إنّ المسرح أبو الفنون وأولها من الإغريق والرومان إلى الآن لا من ناحية نشأته فقط بل من ناحية تأثيراته الدلالية والجمالية، فهو إبداع فردي يكتبه شخص واحد موهوب ومدرب يستطيع أن يترجم إبداع إلى نص آخر يمشي ويتكلم أمام أنظارنا يعالج تراثنا بجرأة و مصداقية كما يستطيع أن يظل في نطاق الأدب المكتوب دون أن يفقد وجوده.

وقد أدرك رواد النهضة العربية أهمية دور المسرح في تجسيد الثقافة فوهبوا أعمارهم ومواهبهم لاستثماره وتنميته ،بما فيه من جدٍّ وهزل وفن ولعب وطرائق لنقد الحياة والارتقاء بها، بكل ما تموج به من عواطف ومصالح فليس هناك فن يستطيع احتواء الفضاء الإنساني مثل هذا الفن المظلوم في واقعنا المعاصر فالمسرح هو الوجه الحقيقي لحياة الإنسان في أيّما زمان ومكان، لأنه يرصد الأوجاع والمعاناة البشريّة على مرِّ العصور والحقب والتحولات الزمنية، فهو النقطة التّي تنطلق منها الشرارة نحو الثقافة والتطور، لأنه يعتمد في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام، وعلى قدرة الإنسان على الاستكشاف والتعجب والتأمل .

وتجاوباً مع التسارع الكبير في وتيرة التقدم الفني والإبداعي للفنون المسرحية،أفرزت كذلك الدراسات النقدية العديد من المصطلحات والمفاهيم المعرفية التي تناولت جسد النص المسرحي الإبداعي ولعل من المفاهيم التي أفرزتها هذه الدراسات هو مصطلح (السيمياء) الذي خلق جدلاً معرفياً في ميدان القراءة والنقد لجسد النص وتفكيك شفراته، اذ غيّر الكثير من المفاهيم اتجاهه الذي كان خاضعاً في القراءة حول المؤلف ذاته، في حين ترى السيمياء أن النص قائم بذاته، ممتلكاً لمقومات إبداعه التي يرسمها المتلقي بتفكيك شفراته ودواله وبؤره بمدلولاتها المتباينة من خارج النص عبر البناء العلائقي لعناصر النص ، فقد ارتأينا البدء بخطوة متواضعة سيرا على درب دراسات أكبر في مجال التحليل السيميائي للنصوص المسرحية لمحاولة تفكيك شفرات نص "في انتظار نوفمبر جديد" للجنيدي خليفة رحمه الله ، باعتبارها مثالا للنص المسرحي الجزائري الذّي أبدع صاحبه في بنائه، ويكفي أنّها عكست حياة تلك الفترة التاريخية التّي شهدتها الجزائر غداة الاستقلال فقد استلهم حكاية نّصه من الواقع الجزائري منطلقًا من أهمية التغيير الذّي يجب أن يشمل كافة نواحي الحياة ، آملة الكشف عن المعوقات التي ترسم هاجسا يحول دون وصول القارئ إلى الدلالات التي يطلقها النص.

إنّ النقد لقاحٌ للأدب والفنون وفيه إحياء وبعث لها من جديد ولقد شهدت الساحة الأدبية الجزائرية حركة نقدية عنيت بالنّص مثلما عنيت بالعرض في وقت ظهر فيه تصور مناهض مال إلى التقليل من شأن النّص الدرامي والانتصار للفرجة المسرحيّة، ولم يعد النّص في نظرهم سوى عنصر من عناصر العرض الأخرى حيث ساهمت في مجال الدراسات النقديّة المتعمقة في النّص المسرحي

التّي تدرسه من داخله، فأصبح له اسمه وأقلامه المشهورة والمعروفة، مما أثرّ في تغيير الحركة الفنيّة

المسرحية وتطويرها ولقد حرصت كل الحرص في هذا البحث الذي اخترته على أن أجعل طريقة التحليل والوصول إلى الحقيقة تعتمد على اعتبار النص المسرحي عملاً أدبيًا متكاملاً ونظاما من العلائق بين بناه الداخلية والخارجية التي توحدت فاصطبغت بها خلاياه.، فهو وحده الوسيلة لفهم ما يهدف إليه الأثر الفني من معنى ،فمن خلال هذا الطرح نطرح الإشكالية التالية:

- هل يمكن اعتبار النص المسرحي الجزائري فنا أدبيا يمكن قراءته كباقي الأجناس الأدبية؟

- وما مدى استجابة النص المسرحي للتحليل السيميائي؟

يعتمد الاتجاه السيميائي فى تحليله للنص على كون النص جزءا من النظام الكلى للعلامات، بمعنى أنه توجد علاقة بين مؤلف النص وقارئه، وأن النص عبارة عن شفرة ينشئها المؤلف ثم يقوم القارئ بحل هذه الشفرة ورمزها، مع العلم أنه يوجد قاموس لهذه الشفرات التى يستخدمها المؤلف ويسعى القارئ لحلها، هذا القاموس هو النظام الاجتماعى الذى ينشأ العلامات ويشكلها ويركبها فى أنساق تعبير لغوية أو فنية،ولعل اعتماد مناهج نقدية كالسيميائية تحقق فرضية تجاوب الفن مع روح العصر ومستجداته ،فأهمية هدا المنهج النقدي الحديث (السيمياء) تبرز من خلال إحاطته بالفهم (السوسيولساني)،وإمعانه في دراسة المحيطات العلامتية والإشارية في النص المسرحي.

وقد اخترت **"في انتظار نوفمبر جديد"** للجنيدي خليفة دراسة سيميائية،عنوانا لبحثي وركزت فيه على النص باعتباره علامة دالة تختزل عالمًا من الدلالات تنفجر فعالة بقراءة جريئة للنّص، ويكتسب هذا المبحث أهمية من كونه يمثل محاولة متواضعة لتتبع مدى استجابة النص المسرحي الجزائري الاجتماعي لقراءة ذات طابع دلالي بطريقة توفِّر للقارئ فرصة فهم مكوناته، مستحضرة خصوصياته ومكوناته النّصية من خلال ملامسة الجوانب التّي من شأنها تقريب المسافة بين النص والقارئ، جامعة فيه الجانب النظري والتطبيقي، كما أنّه محاولة للتعريف بتجربة المؤلف الراحل **الجنيدي خليفة** رحمه الله في مجال المسرح، وإحراز خطوة متواضعة تضاف لما قدمه النقاد في مجال الدراسات الخاصة بالأدب الجزائري.

تتحدد أبعاد البحث في هذه الدراسة (موضوعاً وزماناً ومكاناً) في فاعلية السيمياء في كشف النقاب عن مديات القراءة والتأويل التي تعتمدها اللغة الدرامية في هيكلة بنية النص المسرحي استنطاقاً لمعانيه الكامنة خلف بنائية العلامات النصية للنص المسرحي الجزائري الحديث"في انتظار نوفمبر جديد" للجنيدي خليفة .

وهذا البحث هو نتيجة لمجموعة من الأهداف ولعلّ أهمّها:

- توفير الفرصة أمام القارئ لفهم الدلالات الراسخة والمكنونة في المسرحية وإبراز قيمة العمل الأدبية.

- إن قراءة النص المسرحي ضرورية في وقت هُمشت دراسة النص المسرحي على حساب العرض، رغم ما يتوفر عليه النص من قيمة فنية تضاهي روائع الأدب.

- إخراج هذا الفن من التهميش وإعطائه مكانته الحقيقية التّي يتوجب أن يكون فيها.

- النظر في خصوصية النص المسرحي في أبنيته وأنساقه الفكرية التي تتشكل في مختلف الدلالات التي يحملها.وما يتمخض عنها من إشكالات الهوية في ظل الحداثة .

- تقديم صورة عامة للدراسة السيميائية للنص المسرحي حتّى يتمكن المهتمون من التقرب منهجيًا من العناصر البنائيّة والفنية للنص المسرحي وتنمية وتفعيل دور النّص في المسرح عامة والدراسات السيميائية خاصة.

- تفعيل السيمياء في الكشف عن شفرات الإبلاغ التي تعتمدها اللغة في صورتها الباطنة المكنونة في النص المسرحي.

كل هذا إضافة إلى شغفي بالمسرح وتعلقي به وغيرة منّي على الثقافة الجزائرية للنهوض بها إلى الأحسن وتوجيه الاهتمام إليها .

إذا كان هذا العمل هو نتيجة لمجموعة من الدوافع فلعل أوّلها هو الاستعانة بآليات ومفاهيم المنهج السميولوجي،و فتح القناة على عالم النص المسرحي للتواصل والحوار معه،بالإضافة إلى أسباب ذاتية وموضوعية نوجزها في مايلي:

أ)-الذاتية:

- زيادة علي حب الاكتشاف.إيماني الخالص بأن أي عمل فني مسرحي لابد أن يلقى الاهتمام من أبنائه وإلا بقي في دائرة الظل.
- السعي لتكامل عمل متواضع يكون إن شاء الله من الأعمال التي ترسم الطرائق و تحدد علاماتها ، و تشق الآفاق و تمهد مدارجها،فوجوده كعلامة على طريق الدراسات الأكاديمية لشرفٌ كبير.

ب)-الموضوعية:

- غياب مرجع تقييمي جامع يرصد تفاعلات المنهج السيميائي مع النص المسرحي.
- تأسيس رؤية أعمق لجدوى القراءة السيميائية للنص المسرحي.
- ضرورة الخروج من العزلة إلى الاجتهاد والعمل الاستراتيجي في الدراسة النقدية الأكاديمية.
- الوقوف على الصورة الحقيقية للإبداع في النص المسرحي.
- الإسهام في التقدم العلمي والحضاري والثقافي للمجتمعات كونه يمثل محاولة متواضعة للمساهمة في رسم ملامح منهج يتيح قراءة سيميائية للنصوص المسرحية .

وهذا البحث سيقدم عرضآ نقديآ انطلاقا لما جاءت به بعض الدراسات السابقة ، والتي شكلت ركنآ بحثيآ سإهم في رفد الدراسة بما تحتاج اليه لرسم اتجاهاتها

النظرية والتطبيقية ،وقد تم الاستعانة في هذا التحليل بدراسات عربية واجنبية عدة من ابرزها:

أ –الدراسات الجزائرية:

-– طاهر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحديثة، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي

-عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية .

-- فاطمة ديلمي، بنى النص ووظائفه، مقاربة سيميائية لنص "الأقوال" لعبد القادر علولة.

- ربيعة رويقي، سيميائية العلامة في المسرح الجزائري، مسرحية أدباء المظهر لرضا حوحو أنمونحا .

ب- الدراسات العربية :

– حسن يوسفي، قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم

– أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح.

– عبد الوهاب شكري، النص المسرحي.

– نديم معلا محمد، في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي...، قضايا النقدية

ج– الدراسات الاجنبية:

– إلين أستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات.

–إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما.

-جان بيير رينجير، قراءة المسرح المعاصر.

في ضوء عرض الدراسات السابقة إستفدت من تلك الجهود في عدة مجالات يمكن أجمالها بالأتي :

– الاهتداء الى بعض المصادر العربية والاجنبية التي تناولت موضوع البحث .

– صياغة منهجية الدراسة .

– الاسهام في بناء بعض أركان الاطار النظري للدراسة .

ولنجاعة هذه الدراسة وضمانًا لحسن سيرها يعتمد هذا البحث على استثمار آليات المنهج السيميائي والاستفادة من منجزات آليات التأويل والقراءة، لأنّ النّص المسرحي علامة دالة تختزل عالمًا من الدلالات التّي تنفجر بقراءة فعالة جريئة، إضافة إلى مواكبة الاتجاهات الأدبية والنقدية مع تطور العلوم الإنسانية مما دعا إلى تطور المفاهيم الخاصة بعلم السيمياء الذّي كان له ثورة في مجال القراءات المسرحيّة وهو من بين التيارات النقدية التّي تسعى لفك ثغرات النص وإبراز الضمني والبعيد، فالمنهج السيميائي يلعب فيه القارئ دورًا كبيرًا في تفعيل النص حينما يخلص العزم في تحديد

السيّاق، وفي استخلاص المعنى الذي يعود به ، كما إستعنت بمناهج اخرى وفق ما تقتضيه خطة البحث فتبنيت المنهج التاريخي قصد الوقوف على آراء أعلام المسرح وإعتمدت المنهج الاحصائي في الجانب التطبيقي قصد إحصاء الظواهر الأدبية في النص المدروس ،كما إستعنت بمناهج أخرى كالمنهج التحليلي الوصفي والمنهج الفني لدراسة مضامين المسرحية وأهدافها.

ولكي ينتظم بنا السير في البحث ترسم هذه الدراسة إستراتيجية تبدأ بمقدمة شاملة يليها تقسيم البحث إلى بابين:

الباب الأول:وخصصته للاتجاه النظري تحت عنوان **"المسرح بين الجنس والنّص "**شمل فصلين:

الفصل الأول: تحت عنوان: **الفرضية الأجناسية** يشمل العناصر التالية:

- أدبية المسرح.
- المسرح بين النّص والعرض.
- الفرق بين المسرح والرواية.

الفصل الثاني: بعنوان **الفرضيّة النّصية** وتنطوي تحته العناصر التالية:

- المادة النصيّة.
- ديدسكالية النص الدرامي.
- اللغة المسرحية.

الباب الثاني: دراسة تطبيقية سيميائية لمسرحية في انتظار نوفمبر جديد للجنيدي خليفة شمل ثلاث فصول:

الفصل الأول: بعنوان **مسار السردية** تناولت فيه العناصر التالية:

- الحكاية وتتابع الأفعال الدراميّة وفق مبدأ الزمنية.
- الحبكة والترابط الضمني للأفعال وفق مبدأ السببيّة.

الفصل الثاني: بعنوان **مسار الخطابية** تناولت فيه:

- خطاب الشخصيات/خطاب المؤلف.
- دينامية وجهات النظر.

الفصل الثالث: بعنوان مسار الأدبية تنطوي تحته العناصر التالية:

- ديدسكالية المسرحية.
- لغة المسرحية.

وكما بدأت بحثي بمقدمة أنهيته بخاتمة أوجزت فيها النتائج التّي توصلت إليها.

لقد اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع أفادت البحث منها ما هو عام ومنها ما هو خاص حرصت على أن تكون متنوعة ومهمّة تخدم البحث، ولعلّ من أهم الكتب التّي أفادتني وتأثرت بها كتاب: **"حسن يوسفي** قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم"،لما

له من أهمية في مجال الدراسات السيميائية للنص الدرامي ، وقد قمت بتقسيمها إلى:

- مصادر.
- مراجع عربية.
- مراجع مترجمة.

-معاجم وقواميس.

- رسائل ومذكرات ماجستير ودكتوراه.
- الدوريات والمجلات التي تعرضت للنقد المسرحي.

ولا يفوتني أن أذكر بالصعوبات التي واجهتني أثناء إنجازي لهذا البحث المتواضع من قلة المراجع والمصادر التي تناولت دراسة سيميائية للنص المسرحي، وثانيها قلة الدراسات المتعلقة بالنّص المسرحي، حيث أن القسم الأكبر من الإهتمام كان موجهًا للعرض المسرحي ،غير أنّني لا أعتبرها صعوبات بقدر ماهي شرف لا يحظى به إلاّ من وفقه الله لاستكمال الدراسات العليا، التّي يطمح بها الكثير من طلبة الأدب، وقليل فقط من وفقهم الله عزّ وجلّ لاستكمالها.

ولئن أخذ هذا البحث صيغته النهائية فإني لا أدعي التمام أو خلوه من كل عيب، وأنّا أول من يعترف بما قد يكون من نقائص، ولئن أصبت فبالتوفيق من الله عزّ وجلّ وإن أخطأت فمن نفسي وعذري الوحيد أنّي كنت أرمي إلى الصواب، واجتهدت لتحقيقه، وعزائي أنّني فتحت مجالاً للبحث ليكمله غيري.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أقف وقفة شكر وإمتنان لمن هم أهل للشكر،وعلى رأسهم الاستاذ المشرف الدكتور العمري بوطابع بما بذله من مجهودات للارتقاء بهذا البحث،وجميع الاساتذة الذين تابعونا وسيتابعوننا بالدعم والتوجيه .

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل

– ✍ الطالبة الباحثة: حرايز العلجة.

الباب الأول

المسرح بين الجنس والنص

إنّ المسرح هو شكل تلتقي فيه مختلف الفنون كالموسيقى والرّقص و الغناء والرّسم والنّحت والتصويروالاكسسوار ....الخ ،كما تلتقي فيه الأشكال الأدبية كالشعر والنثر والخواطروالحكاية والسّرد ...الخ.

لذاك تعددت وجهات النّظر حول تحديد جنسه وإنتمائه ،إلى دائرة الأدب أم إلى دائرة الفن ،فقضية الجنس من أهم القضايا التي شغلت نظرية الأدب ،لأن معرفة قواعده يساعدنا على إدراك التّصور الجمالي والفنّي والنّصي للمسرحية .

وقبل الحديث عن الجنس الأدبي لابدّ لنا من إعطاء مفهوم ولو بسيط للجنس الأدبي حتى يتسنّى لنا تتبع مختلف الأحكام التي تخص هذه القضية:

مفهوم ا لجنس الأدبي:

1-الجنس لغة:

يقول ابن منظور في لسان العرب "الجنس: الضرب من كل شيء، وهو من الناس، ومن الطير، ومن حدود النحو والعرض، والأشياء جملة، قال ابن سيدة: وهذا على موضوع عبارات أهل اللغة وله تحديد، والجمع أجناس، والجنس أعم من النوع، ومنه المحاسنة والتجنيس"[1] .

2-الجنس اصطلاحا:

فهو "ليس أكثر من معيار للتقويم الأدبي يتم من خلاله تصنيف الآثار الأدبية وتحديد هويتها النوعية"[2] .

فلكل عمل أدبي تقاليده الإبداعية، والمسرح يشكل ميدانا أجناسيا مهما، عانى من التداخل مع الأجناس الأدبية الأخرى، ولذلك كان ولا يزال موضوع الجنس من أبرز القضايا التي شغلت النقد الأدبي، فلقد عرفت إمتدادات وتطورات على مستوى التصور النظري والممارسة التطبيقية

---

[1] -يرجى النظر، ابن منظور، جمال الدين، معجم لسان العرب العرب، المجلد 8، دار صادر للطباعة والنشر، ط4،بيروت، لبنان، 2005 م، مادة (ج ن س)، ص 700.

[2] -علقم صبحة، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، (د.س)، ص 7.

منذ شعرية أرسطو، فلا يمكن فهم النص الأدبي وتفسيره وتفكيكه وتركيبه، إلا من خلال تحديد فرضيته الأجناسية.

إن الموضوع من هذا الإطار له تبعات عدة، وتنوعات مفاهيمية مختلفة يمكن الحديث عليها من خلال المحاور الآتية:

-هل المسرح جنس أدبي ؟
-ما هي العلاقة بين النص والعرض ؟
-ما هي حدود الإلتقاء والاختلاف بين المسرحية والرواية ؟

1 :أدبية المسرح:

إن النظر إلى المسرح من زاوية انتمائه الجنسي يطرح الكثير من التساؤلات:

- هل ينتمي المسرح إلى الأدب ؟
- هل هو أقرب إلى الأجناس الأدبية أم فنون الفرجة ؟
- ما هو واقع حال الممارسة المسرحية كفن أم كأدب ؟
- هل يمكن قراءته والتعامل معه كنص أدبي أم كفن فرجوي ؟

هذه التساؤلات تبحث في العلاقة الجدلية بين أدبية المسرح وفنيّته مما طرح العديد من الآراء يمكن تقسيمها إلى ثلاث فئات:

1-1-الفئة الأولى (أنصار النص المسرحي)

يرى أصحاب هذا الرأي "أن العمل المسرحي ومهما كان انفتاحه على الإرتجال يقتضي وجود نص سابق عليه في الوجود، وهو نص تتوافر له أحيانا قيمة أدبية تضاهي قيمة بعض روائع الأدب"[1]، فالمؤلف يبدع نصا لا يختلف عن النصوص الأدبية الأخرى له قارئيه وجمهوره والعرض الذي يترجم هذا النص يصبح كيان قائم بذاته له من الخصائص ما يميزه عن النص المطبوع ومن هنا كانت الإشكالية حول الأجناسية "وقد سبق لأب المسرح الفيلسوف اليوناني

[1] - محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الامان ،ط1، الرباط ،المغرب،(د.س)، ص 11.

"أرسطو" أن أشار في أول نظرية متكاملة للمسرح أي "الشعرية" إلى أن التراجيديا تستطيع أن تحقق غايتها الخاصة بالقراءة فقط ودون حاجة إلى العرض المسرحي" [1]، فأرسطو يرى بأن القراءة المسرحية تتم بالتعامل مع النص ودون اللجوء إلى العرض "كما ركز النقد الأدبي في تراثنا العربي جل اهتمامه على النص شفهيا كان أو مكتوبا، موجها عنايته إلى دقائق النص بصورة مكنته من أن يقدم لنا عبر إنجازاته الباهرة في القرن الرابع الهجري والتي استمرت حتى القرن السابع أو بعده بقليل واحدة من أوسع الدراسات الوصفية والمعيارية في فهم جزئيات العمل الإبداعي وفي التعرف على ملامحه البنائية وفرز أدواته وحيله الشكلية على الخصوص" [2].

ولذلك ظهر فريق ينادي بأدبية النص المسرحي، يرى أن العرض المسرحي تعبيرا وترجمة للنص الدرامي، واعتبرهاذا الأخير عالما قائما بذاته يستغني عن العرض، وهذا الفريق يقدس النص ويعتبره الأساس "بل منهم من ذهب إلى أن العرض يؤدي إلى تشويه العمل المسرحي وتجريده من قيمه الأدبية مادام يقيد مخيلة المتلقي ويسقطه في الحسية المبتذلة والتسطيع" [3]، فقد ارتبط المسرح عندهم بالنص الدرامي وفي هذا يقول باتي (BATY) :"إن النص عصب جوهري في العمل المسرحي إنه بالنسبة لحبة الفاكهة، هو المركز الصلب الذي تلتف حوله كل العناصر...."[4]، فالنص مهم عند باتي (BATY)بل يجعل منه محور العملية المسرحية فلقد كان يقدسه ويرى في المؤلف المسرحي الرجل الذي يحمل العمل الدرامي.

أما ماينجن(Meningen)فالنص عنده "شبه مقدس إن لم يكن مقدسا، ولا يكمن السبب في الطبيعة الانتقائية للنصوص – الكلاسيكية منها بخاصة – فحسب وإنما في ذلك الولاء الأعمى للكلمة وللكاتب الذي يقف وراءها فالنص في عرفهم هو المبتدأ والمنهى" [5]، فالعرض بالنسبة له ما هو إلا ترجمة للنص المسرحي حرفيا، فيحرم على المخرج عدم المحافظة على النص الأصلي ويحتج حماة النص الدرامي بحجج كثيرة منها:

---

[1] - المرجع نفسه، ص 12.

[2]- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي،دار شرقيات، ط1،القاهرة، مصر،(د.س)، ص 48.

[3]- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 18.

[4] - سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1،مصر، 1993م، ص 122.

[5] - نديم معلا محمد، نديم معلا محمد، في المسرح، في العرض المسرحي... في النص المسرحي ... قضايا نقدية، مركز الاسكندرية للكتاب، ط1، الاسكندرية،مصر،2000 م، ص 40.

"إن النص يتضمن جوهر العمل المسرحي أي فكر الكاتب وفلسفته وأن عملية القراءة تعتمد على الإدراك الذهني في حين يعتمد العرض على الإدراك الحسي ولذلك فالقراءة أسمى من الإدراك الحسي، كما أن القراءة كافية لإبراز قيمة العمل الأدبية اعتمادا على المخيلة، وأن الأدب هو الوسيلة المفضلة للتعبير على الفكر" [1]، فالنص بالنسبة لهؤلاء بنية جوهرية وأساس العمل المسرحي.

– ومن ذلك نستطيع القول بأنه "لا يمكن الإدعاء بأن حماة النص البحت ليسوا على حق فيجب أن نسلم بأن المسرحية الأصلية القوية لا ينبغي أن تكون صالحة للتمثيل أو السماع إلا إذا كانت قابلة للقراءة والتأمل" [2]، فالنص إذا لم يحقق الوظيفة الأدبية يكون مصيره الزوال "والمسرحية التي تخلد عبر الأجيال والتي تعود إلى خشبة المسرح في كل العصور هي المسرحية التي تشبع متعة القارئ في خلوته بفضل جمال لغتها وأسلوبها" [3].

غير أن إهمال العرض وتقديس النص الدرامي ليس إلا تجاهلا مؤلما في حق أبو الفنون ولذلك ظهر اتجاه ثاني معارضا للاتجاه الأول.

1–2–الفئة الثانية (أنصار العرض المسرحي).

يدعو أنصار العرض المسرحي إلى ضرورة الانتباه إلى جوهر المسرح وهو أن النص الدرامي الذي لا يتجسد على الخشبة ويبقى حبيس الورق لن يكون لوجوده أي مبرر، ففكرة العرض موجودة منذ البداية في فكر الكاتب، ولذلك ظهر الاتجاه كبديل للنظرية الدرامية والتي ترفع من قيمة العرض وتجعله محور اهتمامها، وبدأ النقد المسرحي يتجه لتحليل العرض المسرحي "بل ويرصد الجدل والتراسل والحوار بين النص والعرض وما يثمره ذلك من التنوع وثراء في دلالات التجربة المسرحية وجوانبها الجمالية" [4]، وظهرت أسماء مخرجين جعلت من المسرح فنا له وجوده بين الفنون الأخرى مثل ستانيسلافسكي (Stanislavski) الروسي الذي "أدرك وبعمق بأن تقنية الأداء الجديدة تتطلب نصا جديدا، وكتابة مسرحية جديدة" [5] هي الفرجة

---

[1]- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 13.
[2]- لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر ، الدار القومية للطباعة والنشر، (د.ط)،الاسكندرية، مصر، (د.س)، ص 41.
[3]- المرجع نفسه، ن.ص.
[4]- نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، (د.ط)،القاهرة، مصر، 1999 م، ص 17.
[5]- نديم معلا محمد، نديم معلا محمد، في المسرح، في العرض المسرحي... في النص المسرحي ... قضايا نقدية، ص 43.

التي تتجه مباشرة إلى الجمهور، أما ماكس رينهارت (Max Rienhardat)، فأعطى للمخرج مكانة كبيرة باعتباره أساس ومحور العملية المسرحية فجاء فنه "ينطوي على الاعتراف بدور الكاتب دون تبجيله، وفي الوقت ذاته لا يسمح للمسرح بأن يكون خادم الأدب" [1]، فهو يحصر النص الدرامي في كونه مجرد عنصر من عناصر العرض المسرحي على غرار غروتوفسكي (Grotowfski)حيث يكون النص عنده "هو الأرض التجريبية التي يعمل عليها المخرج المبدع، ومن الطبيعي أن يكون النص الحديث محدود الأثر إذا لم يكن مستندا تكنيك أدائي جديد كل الجدة"[2]، وبذلك يكون قد نزع قناع الأدبية عن النص الدرامي واعتبره مادة تجريبية لنص ثاني هو نص العرض.

ويرى برتولت بريخت (Bertolt Brecht) "ضرورة تكييف النص وحرية التعامل معه وكأنه يقيم نوعا من التوازن بين الكلمة وعناصر العرض البصرية، ويحمل هذه الأخيرة دلالات تغريبية تسهم في خلق التناغم بين مسرحه الملحمي (نظريا) ومؤثراته التطبيقية"[3].

أما تايروف(Tairov)فيرى أن الاخراج "ليس مجرد مبشر بالأدب وإنما يتعامل مع النص المسرحي كأساس يقوم عليه نتاج إبداعي جديد مستقل على الأساس المذكور، لا يتوقف عن تفسير أو قراءة النص بصدق وثقة"[4].

في حين نجد مانويل جيجي يرى أن المسرح ما يثريه ليس النص باعتباره "قيمة أدبية، وإنما باعتباره كلاما يتوسل الصورة"[5].

إن هؤلاء الذين ينادون بفرض النص المشاهد كحتمية دراسية لهم ما يبرر اتجاههم "فالكاتب المسرحي، وهو يكتب يجد نفسه في مواجهة متخيل واحد: حركة الشخصيات وصدامها على خشبة المسرح"[6]، فالشخصية الدرامية لا تمارس وجودها الحي إلى على خشبة المسرح "فليس في

---

[1]- المرجع السابق، ص 49.
[2]- المرجع نفسه، ص 54.
[3] - المرجع نفسه، ص 56.
[4] - المرجع نفسه، ص 72.
[5] - المرجع نفسه، ص 94.
[6]- المرجع نفسه، ص 268.

في وسع دارس الدراما تجاهل أنها كيان ناقص بناء غير مكتمل، عالم تعوزه الأعمدة التي ينهض عليها"[1].

فإذا كان النص يتشكل من كلمات فإن العرض يضيف له جوانب بصرية وسمعية وشمية، فالعرض يمكن أن يحرر النص ، ويمكن أن يفجر جوانب بصرية مخفية تترجم إلى نص أمتع بكثير.

فإلى جانب الممثل نجد أنساق مرتبطة بالفضاء (الإكسسوار – الديكور – الإنارة، ...) وأنساق شمية ولمسية وذوقية، فالنص المسرحي يفرض على الممثلين أسلوب التمثيل وعلى المخرج(re'alisateur) أسلوب وتفاصيل العرض فهو يقود جميع عناصر العرض المسرحي بقسوة ولا رحمة وبحزم لا يمكن الفكاك منه" [2]، فقيمة النص الفنية لا تبرز إلا في حضور نص المخرج الذّي يبرز مواطن القّوة و الكمال فيه لأنّ قيمة العمل المسرحي تكمن في عرضه لا في حبسه بين دفتي الكتاب فالعرض ينقل المسرحية من قطر إلى قطر ومن عصر إلى عصر،فقبل أن يمثل لا يغدو أن يكون أدبا يقرأ كما تقرأ الرواية والقصيدة فسرعان ما يستلم المخرج النص الدرامي "تبدأ الصفحات الميتة تنبض بالحياة بين يديه، فهي لن تكون بعد رموزًا مخطوطة على الورق، إنّ المخرج يمنح معاني هذه الكلمات كمًا هائلاً من الإحساس الحيوي، فتتحول إلى أصوات تنطق أو تكف عن الكلام بناء على أمره، وإلى إشارات معبّرة، وإلى وجوه مضيئة .... "[3]، وبذلك تختلف رؤية المخرج عن رؤية المؤلف ويولد نص جديد مختلف عن النص الأصلي فالعرض المسرحي ليس مجرد ترجمة للمسرحية وإنّما هو حصيلة تفاعل مجموعة من العناصر من بينها النص الذي يصل إلى المتفرج من خلات ذات ورؤية المخرج، ولذلك لا يمكننا الإنكار بأنّ النص المسرحي هو نص مستقل عن النص الدرامي يختلف من حيث البنية والشكل "فالإخراج رؤية والرؤية تفسير والتفسير خلق، وليس المخرج مجرد منفذ للنص" [4]، فهذا ما يبرر يبرر تعدد القراءات الإخراجية للنص الدرامي الواحد، فهو من يملك القدرة على بعث الروح في

---

[1] - المرجع نفسه، ص 267.

[2]- نجوى خميسي، ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية الدراويش لفارس الماشطة / حسن بوبريوة – أنموذجا – مذكرة ماجستير،قسم اللغة العربية وآدبها ،كلية الاداب والعلوم الانسانية،جامعة الحاج محمد لخظر،باتنة، (2009-2010 م)، ص 32.

[3] - سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 101.

[4]- نجيب سرور ، حوار في المسرح ، مكتبة الإنجلو المصرية ،(د.ط)،القاهرة، مصر، 1969 م، ص 13.

ذلك النص الذّي يغادر جنسه حينما يرتقي خشبة المسرح، فيصبح موضوعًا مستقلاً في العمل المسرحي، وهذا ما يؤكد ارتباط النص الدرامي بالخشبة وأنّ قراءته لا تكتمل إلاّ حين يندمج مع العرض، فالنص هو بداية القراءة والعرض هو نهاية هذه القراءة.

1-3-الفئة الثالثة (أنصار التكامل بين الفن و الأدب في المسرح).

أصحاب هذا الاتجاه نادوا بالاعتدال ومسك العصا من الوسط فالنص الدرامي عندهم هو نص أدبي كتب من أجل العرض وطبيعته مزدوجة فالمرور إلى النص المعروض لا يكون إلاّ عن طريق المرور بالنص المكتوب فالخطاب الإجمالي هو حصيلة خطاب النّص وخطاب الإخراج وقراءة النّص الدرامي تتأثر بالخشبة والعكس.

مما سبق نصل إلى "الأساس النظري لحتمية عدم التطابق بين رؤية المؤلف ورؤية المخرج، فالذّين يطالبون – أحيانًا – بضرورة التطابق بين الرؤيتين لا يدركون أنّهم يطالبون في الواقع بأن يكف فن المسرح عن أن يكون فن وأن يصبح فنًا آخر"[1].

وهذا لا يعني أن نستغني عن النّص فهو يضيف للعرض، ولا يُنكر المخرج بأنّه انطلاقته الأولى، وأنّ "الخلاف اللامتناهي في طبيعة الدراما، سواء كانت نمطًا أدبيًا أو قطعة مسرحية هي كليّة عقيمة، فإن الواحد لا يستثن ي الآخر، الدراما هي عمل أدبي بجد ذاته، لا تحتاج إلى شيء إلاّ قراءة بسيطة لتدخل وعي الجمهور"[2]

وأنّ الفصل بين النص والعرض ما هو إلاّ إنقاص لقيمة أبو الفنون.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 33 .

[2]- عدد من المؤلفين، تر. أوميركورية ، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مكتبة الأسد،د.ط، دمشق، سوريا، 1997 م، ص 152.

2-العلاقة بين النص والعرض:

إنّ العلاقة بين النص والعرض علاقة ارتباطية فالنص هو المادة الأولية التّي ينطلق منها العرض ،لان المسرح هو فن الازدواجية بامتياز، فنحن نجد من جهة نص المؤلف ومن جهة ثانية نص المخرج.

أ-نص المؤلف:

وهو النّص الذّي يكتبه مؤلف الدراما فالكاتب"يرى الحياة بالأفكار ويعبّر عنها بأداته الوحيدة التّي هي اللغة، والنص مسرحة الخيال، والخيال – كما نعلم –فضاء مطلق"[1].

فالنص المسرحي، وإن لم يكتب للقراءة فإن المؤلف يحرص على أن يقدّم نّصًا يضاهي النّصوص الأدبية في الشكل والمضمون، وقد اعتبر أرسطو النّص الدرامي مقدس وفصل بينه وبين النّص المعروض "ووضعه في مرتبة أعلى هادئة بعيدًا عن صخب الحياة وفي مأمن عن مخالطة العامة والدّهماء" [2]، وأولى النقد الأدبي اهتماما كبيرًا بالنّص الدرامي ووضع النّص "موضع تميز، ولايرى في العرض سوى تعبيرًا عن النّص الأدبي و ترجمة له" [3]، واعتبر النص عالمًا قائمًا بذاته والعرض ليس إلاّ تعبيرًا له، فالنّص الدرامي عند أرسطو (Aristo)يستغني تمامًا عن العرض فهو "ليس مشروعًا لعرض مسرحي يحتاج لجهد فنانّي المسرح حتّى يتحقق ويكتمل بل هو مؤلف أدبي لغوي مكتمل في ذاته، لا يحتاج شيئًا خارجه"[4].

ب- نص المخرج:

---

[1] - صمودي مصطفى، قراءات مسرحية، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط،دمشق، 2000 م، ص 73.
[2] - نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص 14.
[3] - آن أوبر سفلد، قراءة المسرح،تر. مي التلمساني، وزارة الثقافة،ط2، مصر، 1883 م، ص17.
[4] - نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص 14.

وهو النّص الذّي يقدّمه المخرج "يقدم بلغة منطوقة – بل لغات –منطوقة وغير منطوقة وفي مكان محدد مؤطر، مساحة الخشبة التّي على الرغم من محدوديتها فإنّها رحبة بفضل لغاتها المتعدّدة، المعقدة "[1].

وقد أولى النقد الحديث اهتمامًا بارزًا له وجعله بؤرة اهتمامه واعتبره الركيزة الأساسية لأي نشاط مسرحي واعتبر أنّ النص المسرحي عنصر من مجموع عناصره حيث يتدرج المسرح بكامله في تلك الاحتفالية التّي تتم أمام ووسط الجمهور، أما النّص فليس سوى عنصر من عناصر العرض وربّما كان أقلّها"[2].

فقيمة المسرحية تكمن في عرضها أمام الجمهور، لما لها من خصائص فالنّص يظل عبارة عن رموز لغوية بصرية تحتاج إلى تجسيد، حيث يقوم المخرج بتحويل "سائر العلامات في النّص إلى نظام سينمائي، الاستطيقا الدراماتورجي ينقل إلينا (بيوميكانيكا) عبر فضاء سيمولوجي طافح بالدّلالات ليجعل المقروء مسموع ومرئيًا، من خلال الصوت والصورة"[3].

ولإبراز العلاقة بين النص والعرض، يتوجب علينا الإلمام بالعناصر الفنية والفكرية التي تجمع وتفرق النص عن العرض:

2-1-فنيا

من الناحية الفنية لابد أن يكون النص والعرض عالمين مختلفين، فإذا كان النص الدرامي يقرأ كما تقرأ الرواية فإن العرض يتحقق على الركح "باستعمال باقي العناصر من خلال فنيات الإخراج، واجتماع كل عناصر المسرحية في بناء واحد" [4]، وكان توفيق الحكيم وهو مؤسس المسرحية النثرية في الأدب العربي من إبرز الأسماء التي فصلت بين النص الدرامي والنص المسرحي وتعد مسرحياته الذهنية كتأكيد لسيطرة أدبية المسرح وفصله عن العرض فنظر "إلى

---

[1] - صمودي مصطفى، قراءات مسرحية، ص73.
[2]- آن أوبر سفلد،قراءة المسرح، تر. مي التلمساني، ص 22.
[3]- صمودي مصطفى، قراءات مسرحية، ص73.
[4] - سلس حفيظة، النقد المسرحي من خلال الصحافة الجزائرية، واقع النقد الأدبي الحديث والمعاصر في الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع،(د.ط)، الجزائر، 2011 م، ص 35.

المسرح على أنه نص أدبي أعد للقراءة والمطالعة قبل أن يكون نصا تمثيليا، على الرغم من أن علاقته بالأدب التمثيلي أسبق من علاقته بالأدب المسرحي وبالمطبعة والكتاب"[1].

ولعل نجاح مسرحياته الذهنية وتحقيقها نجاحا باهرا على مستوى القراءة يوسع التباعد بين النص والعرض، فالمسرحية الحقيقية هي التي تترجم أحداثها كتابيا قبل أن تعرض.

وأبرز الغاية من تبني هذا النوع من المسرح في مقدمة كتابه بيجماليون حيث حدد خصائصه الفنية ومميزاته حيث يقول: " **منذ عشرين عامًا كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للكتابة "للمسرح" هو الجهل بوجود "المطبعة" لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو ما يسمونه المفاجأة المسرحية ... ولكني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز، إني حقيقة مازلت محتفظا بروح المفاجأة المسرحية، ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة، لقد اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد "قنطرة" تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير "المطبعة" لقد تساءل البعض: أو لا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي، أما أنا فأعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل "أهل الكهف" و"شهرزاد" ثم "بجماليون" ولقد نشرتها جميعا ولم أرضى حتى أسميها مسرحيات جعلتها عن عمد في كتب مستقلة عن مجموعة لتمثيل المسرحيات الأخرى المنشورة في مجلدين حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل"**[2].

فالمسرح الذهني عند توفيق الحكيم هو مسرح أدبي حاول من خلاله "إبراز موهبته الأدبية عن طريق إضفاء الروح الشعرية على الحوار"[3]، وبذلك يمكن القول أن النص المسرحي يختلف فنيا عن النص الدرامي، فإذا كان العرض "يقدم في زمان محدد، وعلى دفعة واحدة وفي حال مواجهة غير سكونية"[4] فان النص غير محدد بزمان فهو خالد عبر العصور، فالنص الدرامي هو إحدى النصوص التي يحتويها النص المسرحي حيث يعمل العرض على اكتشاف محمولاته الدلالية وتفكيك رموزه اللغوية فمهة المخرج الأولى" هي أن يجعل من النص المسرحي المكتوب

---

[1] - مجلة العلوم الإنسانية، ع.7،دورية أكاديمية محكمة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2012 م، ص 4.

[2] - محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، ط2،القاهرة، مصر، 1960 م، ص34.

[3]- حسن يوسفي، قراءة النص المسرحي، دراسة في شهر زاد لتوفيق الحكيم، مطابع إفريقيا الشرق،(د.ط)، الدار البيضاء، المغرب، 1995 م، ص10.

1-- صمودي مصطفى، قراءات مسرحية، ص 73.

عملا حيا فوق المنصة إنه يختار الممثلين والديكور والإكسسوار ويصمم الإضاءة والظلال ويرتب حركة الممثلين فوق المنصة بحيث تبرر هذه الحركة المسرحية ومعانيها "[1]

ومن هنا فإن دور المخرج، قد تفاقم وأصبح محور العملية الإبداعية فهو يجعل من الرموز البصرية رموزا بصرية وصوتية وحركية وشمية والعلامة تتحول من علامة جامدة إلى علامة تنبض بالحياة تثري أبو الفنون، وهذا لا يمنع المخرج من التصرف في النص فقد "يحذف المخرج من النص وقد يضيف أحيانا إليه كلمات أو مشاهد حسب المقتضيات المصلحية التي يتطلبها العرض"[2]، ولكن دون أن ينفيه لأنه الأساس الذي يبنى عليه، كما لا يكتفي العرض "بإبراز أو تبني أو تنفيذ ما بداخل الأقواس التي يقدمها المؤلف بمثابة إرشادات وإذا حصل ذلك فإن (العرض) لن يكون لحظتئذ سوى وسط ناقل (النص) ليس إلا" [3]، فهذا الحذف يكون أحيانا ضرورة لابد منها باعتبار الإستعراض يتطلب خصوصية حتى يحقق هدفه فهناك أشكال يضطر المخرج إلى تكييفها حسب زمان ومكان وجمهور المسرحية، فلم يعد الكاتب أو المؤلف يثق في المخرج حول مصير نصوصه.

فالنص يخضع لمجموعة نظم من العلامات منها:

الفضاء، الإضاءة، الممثل، الصورة، الصوت ...، تضيف للنص الدرامي وتنقص منه، فالأهمية التي اكتسبها السينوغرافيا لا يمكن أن تأخذ النص الدرامي دون أن تؤثر فيه "فهناك عدة أمور يذكرها المؤلف وقد تراعي في التمثيل، أمور دقيقة كإشارات لطيفة، ووقفات هادئة، وابتسامات عذبة، وتغير في نبضات الصوت" [4] ،كما يحدث تغييرات في الحوار والذي يتحول من الخطاب المكتوب إلى التجسيد الصوتي على طريقة اللفظ والسرعة والنبر والتنغيم إلى جانب الإحساس والتلوين، ويمكن أن يستغني عن بعض الحوارات والتي تعوض لوسائل أخرى كالموسيقى والضوء واللوحات والرقص.

2-2-فكريا:

2- جمعة،أحمد قاجة،المدارس المسرحية وطرق اخراجها من الاغريق الى الآن،المكتبة العصرية،بيروت،(د.ط)،(د.س)،ص182.
3- صمودي مصطفى ،قراءات مسرحية،ص74.
4 -المرجع نفسه،76.
5- عمر الدسوقي،المسرحية نشأتها تاريخها واصولها،دار الفكر العربي،القاهرة ،(د.ط)،1980 م،ص223.

كما رأينا سابقا، من الناحية الفنية يعتبر النص المسرحي نصا مختلفا عن النص الدرامي له ما يميزه، ويخضع لضوابط تختلف عن النص الأول، إلا أنه من الناحية الفكرية "إذا لم يصل (النص والعرض) فكريا إلى درجة التماهي والتطابق فعليهما أن لا يصلا إلى درجة التناقض والوقوع في الإزدواجية"[1]، لأن النص الدرامي يكتب في الأساس ليؤدى أمام الجمهور، ويراعي فيه كل الجوانب المتعلقة بالفرجة ونستدل بذلك مما كتبه بيير ناري ماري كولتين بعد مشاهدته بعض التدريبات في مسرحية "معركة الزنجي والكلاب" "... ثم في بعض التدريبات في إيطاليا، تكتشف أن دور ألبوري الزنجي يقوم به رجل أبيض، أو في بلد آخر، يقولون لك: المشكلة عندنا ليست الزنجي وإنما الأتراك وأنت تعترض في هدوء وتقول أنا لم أكتب قضية وإنما شخصية (...) أو ما حدث في السويد، يقولون لك: من المستحيل أن نجد ممثلا أسود يتحدث اللغة السويدية، وأكاد أشعر بمخرج يقول لي: أنا سأخرج مسرحيتك ولكنني أحذرك: ليست هناك فرصة للحصول على مسرح أو ممثلين إذن فلماذا يخرجها ؟"[2]، فالعلاقة المتشكلة بين النص الدرامي والعرض هي التي تقنع القارئ والمشاهد وتدفعه للتفاعل مع الأحداث، فالنص المسرحي ينقل النص الدرامي من الأدبية إلى خطاب العرض دون أن يمس بمقوماته البنائية "لأن أي مخرج حينما يتبنى نصا ما... فإن صناعته بذلك النص من حيث صلاحيته للعرض شكلا ومضمونا، تكون متشكلة عنده ولو في حدودها الدنيا"[3].

يقول رولان بارت (Roland Barthes) حول النص الدرامي وعلاقته بالنص المسرحي بأنه "نظاما لا ينتمي إلى النظام اللساني ولكنه على علاقة معه، علاقة تماس وتشابه في الوقت نفسه"[4]، فالنص يعد المادة الأولية التي يبنى عليها العرض، فهما يعدان متكاملان لإنتاج العمل المسرحي "إن النص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحول لنصوص أخرى"[5]، بمعنى أن النص المسرحي ما هو إلا ترجمة لنص آخر وفق ما تقتضيه الفرجة، ولذلك نستطيع أن ننتج من نص درامي عدة نصوص مسرحية، وفق ما تقتضيه البيئة والعصر غير أن "وحدات النص المكتوب التي يمكن تحويلها للمسرح لا ينبغي أن ينظر لها

---

[1] - صمودي مصطفى، قراءات مسرحية، ص 74.
[2] - جان بيير رينجير، قراءة المسرح المعاصر،تر. حمادة إبراهيم، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر،(د.ط)، 2004 م، ص 61.
[3] - صمودي مصطفى، قراءات مسرحية، ص 74.
[4]- رولان بارت، لذة النص، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1،سوريا، 1992 م، ص93.
[5] - محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي الثقافي، د.ط ،جدة، السعودية،1985 م، ص 93.

كوحدات نص لساني فقط بل إنها قوة كامنة في النص المكتوب" [1]، فالنص الدرامي يتضمن بذور الفرجة فهو حقل قرائي يتميز بجماليته وقدرته على التأثير في الملتقى ودفعه للتفاعل مع النص، لتحديد رؤية شاملة له، رغم أننا لا ننكر اختلاف عناصر الفرجة في مكونات الصورة عنها في النص عن العرض، بسبب تنوع الأساليب والوسائل المتاحة أكثر للعرض، فبدون الصورة المرئية تبقى الفرجة الدرامية تفتقر إلى تجسيد يقنع المتلقي ويجعله داخل العملية المسرحية.

3-الفرق بين المسرحية والرواية:

يعتبر المسرح جنس أدبي يختلف عن سائره من الأجناس الأدبية الأخرى وإن كان يلتقي معها في بعض العناصر، وذلك لأن هذه الأخيرة تعتمد على القراءة في المقام الأول في حين أن أبو الفنون يراعي جانبان جانب النص وجانب العرض وفيمايلي سنعرض نقاط التوافق والإختلاف بين النص والرواية، باعتبارهما جنسان أدبيان يشتركان في جملة من العناصر ويختلفان في أخرى فالمسرح يطلق "للدلالة على شكل من أشكال الكتابة، يقوم على عرض المتخيل عبر كلمة"[2]، في حين أن الرواية تقوم على السرد أكثر.

أ-تعريف المسرحية: هي "التعبير عن صورة من صور الحياة تعبيرا واضحا، بواسطة ممثلين يؤدون أدوارهم أمام جمهور محتشد بحيث يكون هذا التمثيل مثيرا، أو هي قطعة من الحياة ينقلها إلينا الأدبي لنراها ممثلة على المسرح."[3]

ب-تعريف الرواية: هي "تشكيل للحياة في بناء عفوي يتفق وروح الحياة ذاتها، ويعتمد هذا التشكيل على الحدث النامي، الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي، وذلك من خلال

---

[1] - ايلام كير، سيمياء المسرح والدراما، تر. رئيف كرم، المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، لبنان،1992 م،ص 244.
[2] - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان،ط1، بيروت، لبنان،1997 م، ص 422.
[3] - يرجى النظر، محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي ومدارسه، دار الجيل، ط1،بيروت،لبنان، (د.س)، ص 459.

شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه، وعلى نحو يتجسد في النهاية دراميا ذا حياة داخلية متفاعلة."[1]

3-1-نقاط الاختلاف:

3-1-1-من الناحية التاريخية: لقد عرف المسرح عند الإغريق في بلاد اليونان، فآمن الإغريق بآلهات متعددة وأقاموا بها احتفالات وتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقد سموها وتملقوها بالقرابين والعبادة، في حين أن رواية "نشأت عن الدراما مما جعلها تحمل في طياتها بعض البذور أو العناصر المسرحية"[2]، أي أن المسرحية سبقت الرواية بعصور فالرواية هي فن حديث نشأت بسبب "رئيين من التبدلات الاجتماعية التي ظهرت بالتدرج مع ظهور تعدد طبقات المشاهدين الاجتماعية في أوائل القرن السابع عشرة، وبالظهور التدريجي لاحتمالات العزلة الحديثة في القرن الثامن عشر" [3]، فوجدها الكتاب نوعا مختلف عن الدراما لطرح قضايا العصر والتعبير عن همومهم.

3-1-2-من الناحية الفنية:

إن المقارنة بين المسرحية والرواية من الناحية الفنية يقودنا إلى مجموعة من الخصائص التي ينفرد بها كل فن على حدى منها:

أ-الحوار:

هو "الحديث الذي تتبادله الشخصيات على المسرح" [4] فهو الخصوصية التي تميز المسرح ليس فقط عن الرواية، بل عن سائر الفنون الأخرى، وإن استعان كاتب الرواية بالحوار في بعض المواقف غير أننا نجد الحوار المسرحي يختلف عن الحوار الروائي فلا "تعتمد دراما الرواية على الحوار اعتمادا كبيرًا، إذ من الممكن للروائي أن يبتدع مشهدا على قدر كبير من

---

[1]- ينظر السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية،د.ط، مصر، 1997 م، ص 05.

[2]- محمد شبل الكومي، مبادئ النقد الأدبي والفني، دراسة في المنظر والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، مصر، 2007 م، ص 164.

[3] - س.و. داوسن، الدراما والدرامية، تر. صادق الخليلي، دار منشورات عويدات، ط2،بيروت، 1989 م، ص 114.

[4] - حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت، لبنان، 1872 م، ص 635.

الدرامية بدون حوار"[1]، في حين أن المؤلف المسرحي يعتمد على الحوار فقط للتعبير عما في النص من انفعالات وأحداث وتفاعلات.

إلى جانب ذلك نجد أن الروائي يمكن أن يتحدث عن لسان شخصياته ، أو يمهد أذهان القراء لما ستقوله فهو "يتوغل بهم في عالم اللاشعور من خلال مناجاة النفس، لكنها مناجاة غير مسموعة"[2]، في حين أن كاتب المسرحية يترك شخصياته تتكلم بنفسها عن أفكارها وعواطفها، إلا إذا أعطى رأيه في نص الإرشادات المسرحية "فالكلام في المسرحية وفي المسرح وسيط ناقل وليس غاية... أو إنتاجا نهائيا ناجزا"[3].

وللحوار وظيفتان رئيسيتان هنا: الأولى هي دفع العمل إلى الأمام، والثانية هي الكشف عن الشخصيات فالحوار هو الذي يشرح الشخصيات ويبين علاقاتها ببعض، وهو الذي يقود الأحداث إلى التطور.

ب-الحدث:

يختار المؤلف المسرحي من الحياة ما يراه صالحا ليكون مادة لعمله المسرحي فإذا كان الروائي "يقدم حكاية يفترض أنها مضت، ولذلك كان الفعل (كان) مفتاحا لفن الرواية وإذا كانت الرواية تجري أحداثها اليوم"[4]، لأن هدف الرواية ليس العرض المباشر بينما "المسرحية فمكتوبة لتعرض حدثا نعيشه الآن في اللحظة التي يتم العرض المسرحي فيها"[5]، فهو يكتب لمشاهد يذهب ليلتمس متعة ذهنية وعاطفية فيما يرى من أحداث متكاملة ولذلك نجد أن "الرواية تهتم أساسا

بالأحداث التي يصفها الإنسان وتحدث للإنسان أما (الاهتمام في المسرحية فينصب على الإنسان الذي تقع عليه الأحداث أو تحدث له الحوادث"[6].

---

[1] - س.و. داوسن، الدراما والدرامية، تر. صادق الخليلي، ص 114.
[2] - محمد شبل الكومي، مبادئ النقد الأدبي والفني، دراسة في المنظر والمنظور، ص 86.
[3] - نديم معلا محمد، في المسرح، في العرض المسرحي ... في النص المسرحي ... قضايا نقدية، ص 243.
[4]- حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة، قسم الادب العربي ،كلية الآداب واللغات،جامعة الجزائر،الجزائر،(2005-2006)م ،**ص** 130.
[5]- المرجع نفسه، ص.ن.
[6] - المرجع السابق، ص 81.

فالمسرحية مرتبطة بزمن ومكان محدد ولذلك يراعى فيها وحدة الحدث الذي يقع ويتصاعد تدريجيا عبر سلسلة من الأفعال، أما الرواية فالكاتب حر في تنويع أحداثه "فحركة الرواية على مسرح متغير، والمقاطع القصصية هي وسائط تعبير المسرح، فيما تكون المقاطع الوصفية هي وسائط إعداد المسرح" [1]، وهذا ما ليس في متناول المؤلف المسرحي، فهي كما قال لورنس(Laurence) "بإمكانك أن تضع في الرواية كل ما تحب" [2]، لكن المؤلف المسرحي يكتفي بمعالجة حدث وعرضه عرضا فنيا صحيحا.

ج-الصراع:

لقد ارتبط مفهوم الصراع بالدراما منذ القديم فهو الذي ينقل الأحداث من مشهد إلى آخر ولو جئنا لتعريف الصراع نجد عدة تعريفات وإن كانت تختلف في الشكل فهي تتفق في المضمون منها أن الصراع هو:

1- "علاقة صدامية بين طرفين" [3].

2- "تناقض بين قوتين متكافتين تمارس فيه الإرادة وعيها، ويتجه بالقصة إلى هدفها" [4].

3- "عبارة عن مناطلة أو تصادم بين قوتين، إرادة ضد إرادة أخرى" [5].

4- "أنه في الواقع لا يعدو أن يكون مجرد إدراك الشخصية لأمور كانت تجهلها.. وتصرفها بعد ذلك في ضوء هذه المعرفة..." [6]، فهو الخاصة اللازمة للدراما، وقد ينشأ بين أشخاص أو أفراد

---

[1] - س.و. داوسن، الدراما والدرامية، تر. جعفر صادق الخليلي، ص 109.
[2] - المرجع نفسه، ص.ن.
[3] - فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003 م، ص 57.
[4]- المرجع نفسه، ص.ن.
[5]- عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي،المسرح النثري،المسرح الشعري،الاعلام والمسرح،دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر، 2011 م، ص 183.
[6]- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة العامة للكتاب،ط3، مصر، 1998 م، ص33.

أو مجموعات أو قوى طبيعية أو اجتماعية، صراع تكون فيه الإرادة الواعية المبذولة، لتحقيق الأهداف المحددة المفهومة على درجات من القوة كافية للوصول بالصراع إلى حد الأزمة "فهو علامة الحياة في كل عمل أدبي"[1].

فمصدر الصراع هو التكوين النفسي والاجتماعي والسلوكي للإنسان غير أن الصراع المسرحي يختلف عن الصراع الروائي، بحيث يؤدي إلى تغيير شخصيات الحدث والموقف الذي يخلقه الكاتب ويتطور فتصبح لكل شخصية اتجاه لشخصية أخرى فالصراع هو الذي "ينتج العقد التي تؤلف العقدة الكبيرة، ويعتبر العمود الفقري للمسرحية، ومن أنواع الصراع نعثر على: الصراع المتصاعد، كما يتطلب الصراع إرادة، هجوم، هجوم مضاد، كما أن أثمن أنواع الصراع هو الذي يخفي خلف ظهره النزاع الاجتماعي[2].

في حين أن الصراع الروائي هو تصادم بين الأحداث المتخيلة نتيجة لاختلاف الآراء بين الشخصيات المتعددة في حين المؤلف المسرحي يكتفي بأن يبرر الأحداث التي تصادف شخصياته ويسببها بحيث تبدو مقبولة ومعقولة، حتى يتحقق الصراع بمعناه الدرامي سواء كان صراعا بين شخصين أو بين شخص والمجتمع الذي يعيش فيه أو بين فكرة وفكرة، والصراع يتوفر في العالم الخارجي كما يتوفر داخل النفس الإنسانية (الصراع الداخلي).[3]

3-2-نقاط الإلتقاء:

3-2-1-الشخصية:

من المستحيل أن تقوم أي رواية أو مسرحية بدون عنصر الشخصية.

أ-**تعريف الشخصية لغة:** "من الكلمة اللاتينية PERSONA التي اشتق منها لفظ PERSONALITY في الانجليزية ولفظ PERSONALITE في الفرنسية .. فمعنى كلمة PERSONA اللاتينية، هو القناع الذي كان يلبسه الممثل في العصور القديمة (...)، ليظهر أما الناس بمظهر معين، ومعنى خاص "[4]، وفي اللغة العربية " اشتقت من (شخص، الشخص (...)،

---

[1] - لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، تر. دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية،د.ط، مصر،(د.س)، ص 320.

[2]- يرجى النظر، عبد الوهاب شكري، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية،ط1 الاسكندرية، مصر،2001 م، ص 90.

[3]- يرجى النظر،رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص 44.

[4]- حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق.

والشخوص وشخاص (...) والشخص، سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد نقول: ثلاثة أشخاص، وكل شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شخصه "[1] فالتعريف العربي واليوناني يلتقيان في التركيز على الجانب الخارجي.

ب-تعريف الشخصية إصطلاحا: "الشخصية هي مجموعة السمات TRAITS التي توجه سلوك الفرد، والتي تتفاعل مع مجموع القيم والاتجاهات والأفكار والعواطف لديه،

كذلك مع قدراته وميوله ودوافعه وخبراته المكتسبة، يشكل هذا التفاعل وحدة متكاملة، تعبر عن طريقته المتفردة في توافقه، مع البيئة من حوله."[2]

فكل من كاتب الرواية والمسرحية يعطيان اهتماما بالدرجة الأولى للشخصية بجميع أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية "فالصورة الخيالية للشخصية الفنية الأدبية تعتمد على التكوينات الذهنية المتخيلة للأفعال والظواهر المتعاقبة الخاصة بحركة الحياة وحركة القضايا العامة التي يمكن تفسيرها وتحليل دوافعها في إطار الوعي الإنساني المتعارف عليه"[3].

فهي الوسيط بين المؤلف والقارئ ولذلك يهتم المؤلف بإبراز بعض المكونات الخاصة بها حتّى يجعلها تنبض بالحياة بطريقة تتوافق مع الطبيعة النفسية للقارئ، وذلك لأنّ "عالم المسرح صورة للعالم الكبير لا عزلة فيه ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات ومن هذا التفاعل في شتّى صورة تتولد البنية المسرحية، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث"[4].

فالشخصية هي أداة الكاتب وعنصره لوصف النظام الحكي فهي التّي تستحوذ على الاهتمام لدى تناول أي عمل أدبي مسرحي كان أم روائي.

ولا تختلف الشخصية الروائية عن الدرامية "لأنّها شخصية تمتزج في وصفها بالخيال الفني للروائي (الكاتب) وبمخزونه الثقافي، الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في

---

[1]- ابن منظور،جمال الدين، لسان العرب ، ص 36.

[2] - محمد مياسا، موسوعة علم النفس (الصحة النفسية والأمراض النفسية والعقلية، وقاية وعلاج)، دار الجيل للنشر، ط1،بيروت، لبنان، 1997 م، ص 55.

[3] - نادر احمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر، مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني، دراسة تطبيقية، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، ط1،الإسكندرية، مصر، 2012 م، ص 28.

[4] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر،د.ط ، القاهرة، مصر، 1997 م، ص 568.

تكوينها وتصويرها بشكل يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية، مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الـواقع الإنساني المحيط"[1].

فقد كانت جودة الرواية تقاس بمدى قدرتها على خلف الشخصيات الروائية فإن قيمتها الجمالية ومصداقيتها الحقيقية تنحصر بصورة جوهرية في قدرة الروائي وإمكانيته في تقديم شخصياته حيادية لا مثقلة بخلفياته ولا أفكاره المباشرة"[2].

3-2-2-القراءة:

يختلف قارئ المسرحية عن قارئ الرواية "فإذا كان قارئ الرواية فرد فإن المسرح لا يستقيم إلاّ من خلال جماعة" [3] فالمسرح هو موجة بالدرجة الأولى إلى جمهور ولذلك فالكاتب المسرحي – وهو يكتب – يتقصى عوالم الجماعة في حركاتها وتجلياتها إنّه بعبارة أخرى يكتب للحياة الأخرى التّي يغيّرها لينهض نّصه المسرحي" [4]، فالمسرح هو فن التواصل بامتياز فهو يحقّق إلى جانب التواصل اللفظي، التواصل البصري والسمعي، إضافة إلى ذلك نجد أنّ قراءة المسرحية تختلف عن قراءة الرواية فهذه الأخيرة تكون في "أي لحظة ثم تستأنف فيما بعد حسب إرادة القارئ، فإن قراءة النص المسرحي تحتاج إلى المزيد من الانتباه، لأنّ القارئ يلجأ إلى خياله لكي يسد ثغرات النص"[5].

فالمسرح محدود بزمان ومكان ثابت يعالج فيه أفعال ليس بالحرية التّي تمنح لمؤلف الرواية فهي إبداع أدبي متكامل يتّخذ من العنصر الدرامي مكونًا من مكوّناته أما النّص المسرحي فمادة يبنى عليها العرض وبالتالي لا يقول كل شيء فيكمل نص العرض هذه الثغرات، فكانت الرّواية والملحمة والقصيدة وغيرهم" إبداعات لن تضيف إليها العصور شيئًا لأنّها ولدت مكتملة، أمّا المسرحية فيضيف إليها كل عصر أشياء تجعلها تبدو كل مرّة في مظهر مغاير لمظهرها السابق"[6].

---

[1]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1،سوريا، 1997 م، ص 25.

[2]- بولجمر فضيلة، هندسة الفضاء في رواية الأمير لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، شعبة تحليل الخطاب، قسم اللغة وآدابها، كلية الاداب ،جامعة منتوري ،قسنطينة،الجزائر،(2009-2010) م، ص 54.

[3]- نديم معلا محمد، في المسرح، في العرض المسرحي، ...، في النص المسرحي ... ،قضايا نقدية، ص 242.

[4]- المرجع نفسه، ص.ن.

[5]- محمد شبل الكومي، مبادئ النقد الأدبي والفني، دراسة في المنظر والمنظور، ص 164.

[6] - حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، ص 128.

3-2-3-الحبكة:

هي عقدة النّص و"تتكون من سلسلة الأحداث، تتطور في المسرحيات التقليدية حسب النهج المألوف، والمادة الأساسية التّي تعتمد عليها الحبكة، هي الشخصيات التّي تتطور الأحداث من خلال حوارها وسلوكها"[1]، واعتبرها أرسطو(aristo) أهم عنصر في عناصر التراجيديا.

والحبكة هي "التنظيم العام للمسرحية ككائن متواجد، إنّها عملية هندسة الأجزاء المسرحية، وربطها ببعضها، وعلى هذا فكل مسرحية ولو كانت عبثية، لا تخلو من الحبكة، أي من اشتمال على اختيار الشخصيات والأحداث واللغة والحركة، موضوعة في شكل معين، والحبكة الدرامية أو العقدة في المفهوم الأرسطي لها بداية ووسط ونهاية"[2].

فهي واحدة من العناصر الدرامية الأساسية "وتعتبر الحبكة في العمل المسرحي والروائي هي هيكل الأحداث حيث يتم ترتيبها ومعالجتها لتحقيق تأثيرات عاطفية وفنيّة معيّنة، هي الوسيلة التّي تظهر الشخصيات من خلالها صفاتها الأخلاقية وميولها" [3]، فهي سلسلة الأحداث تجري في شكل متشابك في المسرحية كما في الرواية "فتتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات وهذا التعارض يتجسد من خلال أفعال في مسار ديناميكي يرسم الخط العام من البداية إلى النّهاية"[4].

وهي من أهم الأسس التّي يقوم عليها العمل المسرحي والروائي وهي بناء قائم يعتمد على الصراع "فالحبكة مرتبطة ببناء الأحداث لعلاقتهم السبّبية هنا أين الحكاية، لا ترمى إلا إحداث سلسلة متوالية زمنية للأحداث"[5]، فهي الإطار الذّي يتبعه الحدث حيث تعمل على تطويره، وتثير إحساس المشاهد أو القارئ فتدفعه للتفاعل مع الحدث، وتتبع المسار بشوق "ويعرف الشك والقلق

الموسوعة العربية العالمية،مؤسسة اعمال للنشروالتوزيع،ط2،الرياض،السعودية،1999 م ،ص238، .

-7

[2] - فاطمة يوسف، دراما الطفل (أطفالنا والدراما المسرحية)، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2،القاهرة، مصر، 2006 م، ص 173.

[3]- محمد شبل الكومي، مبادئ النقد الأدبي والفني، دراسة في المنظر والمنظور، ص 77.

[4]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 179.

[5]- طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، (د.ط)،وهران، الجزائر، 2011 م، ص 196.

بشأن ما سيحدث وخاصة تلك الشخصيات التّي تتمتع بصفات تجعلنا نرتبط بها رباط التعاطف باسم التشويق، وإذا كان ما يحدث بالفعل يخالف توقعاتنا، فإنّه يسّمى بالمفاجأة"[1].

وتختلف الحبكة عن العقدة فإذا كانت الحبكة هي المسار الذي تسير فيه الأحداث فإنّ العقدة "ترتبط بمنحى درامي محدد هو المنحنى التصاعدي الذّي تتشابك فيه الأحداث وتتعقد، وتكون العقدة هي القمة أو الذروة التي يصل إليها التأزم" [2].أي أنّ الحبكة أشمل من العقدة، فهي تمثل الأحداث المتشابكة وتأزم الأمور وتتلخص حبكة المسرحية في ثلاث مراحل أساسية:

أ-التقديم(Exposition) :

وهي البداية التّي تمثل منطلقًا هامًا للكاتب والمسرحية، حيث يتم شرح لبداية الدراما المسرحية والتعرف على الشخصيات "ولقد سبق وصف هذه النقطة بأنّها إيقاظ الإرادة الواعية كي تدخل في صراع مركز مع هدف محدد"[3].

ب-العقدة(Nœud) :

هي" الانفجار الدرامي، فهي نتيجة للفجوة التي تنشأ بين الهدف والنتيجة، أي بسبب تخلخل التوازن بين قوة الإرادة وقوة الحاجة الاجتماعية" [4] فهي ذروة الصراع ولحظة التوتر القصوى، كما أنّها النقطة التّي تشتد فيها أزمة المسرحية إلى قمتها "مما يعظم الاهتمام ويزداد التأثير العاطفي"[5] حيث تتشابك الخيوط بسبب تعارض المواقف فلكل حدث في المسرحية عقدة وجميع العقد تترابط لتشكيل العقدة الأساسية.

ج-الحل (Denouement) :

هو عنصر في الهيكل العام للمسرحية فهو النهاية الهادئة المقنعة والمنطقية بعد الصراع الشديد الذي كان قائمًا بين الشخصيات،"فالنهاية هي ما يجعلك تفرض بالضرورة أن شيئًا قد سبقها

---

[1]- محمد شبل الكومي، مبادئ النقد الأدبي والفني، دراسة في المنظر والمنظور، ص 78.
[2]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 168.
[3]- حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص 572.
[4] - المرجع نفسه، ص 484.
[5] - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار الشعب،(د.ط)، القاهرة، مصر، (د.س)، ص 166.

وتحتم أيضاً أنّ شيئًا لن يلحقها "[1] ، فهو هبوط الفعل بعد وصوله للذروة، وانفراج الأزمة، حيث تنحل العقدة بزوال الخطر وتحقيق الهدف.

خاتمة الفصل الاول:

مما سبق يمكننا الوصول الى جملة من النتائج والتي توصلت اليها من معالجة الفرضية الأجناسية للنص المسرحي وهي :

-أن حماة النص المسرحي يرون بأن النص الدرامي يمثل جوهر العمل المسرحي وأن المسرحية الخالدة هي التي يكون نصها قائما بذاته فمهما كان انفتاح المسرحية المعروضة على الارتجال تقتضي وجود نص سابق لها يضاهي روائع النصوص الأدبية، وأن الدراما تستطيع تحقيق غايتها اعتمادا على النص فقط وأن النص عندهم عصب جوهري شبه مقدس لا يجوز المساس به.

[1] - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة،ط2، بيروت، لبنان، 1975 م، ص 14.

-أما حماة نص الاخراج يرون بأن النص الدرامي يرتبط بالخشبة وأنّ قراءته لا تكتمل إلاّ حينما يندمج مع العرض، فالنص هو بداية القراءة والعرض هو نهاية هذه القراءة ،وأن فكرة العرض موجودة منذ البداية وأن النص الدرامي ماهو إلا عنصر من عناصر نص الاخراج وأن الكاتب وهو يكتب يجد نفسه في مواجهة حركة الشخصيات وصدامها على خشبة المسرح.

-النص الدرامي هو نص أدبي كتب من أجل العرض وطبيعته المزدوجة تفرض عدم إستغناء أحد نصوصه على الاخر (النص الدرامي والنص المسرح) ،وأن أي محاولة للفصل بينهما هي انقاص من شان أب الفنون.

-إن العلاقة بين نص المؤلف ونص الاخراج علاقة إرتباطية فالنص هو المادة الاولية التي ينطلق منها العرض رغم التقائهما في العناصر الفكرية إلا أنهما يختلفان في العناصر الفنية.

-النص الدرامي وإن كان يلتقي مع الرواية في بعض العناصر كالشخصية والقراءة والحبكة إلا انهما يختلفان من الناحية التاريخية باعتبار أن المسرح سبق الرواية في الظهور ومن الناحية الفنية لأن أبو الفنون يعتمد على الحوار ووحدة الحدث والصراع المتصاعد.

الفصل الثاني

الفرضيّة النّصيّة

أولا: - الحوار المسرحي:

1- تعريفه.

2- مميزاته.

3- وظائفه.

ثانيًا: - الإرشادات المسرحية:

1- تعريفها.

2- وظائفها.

3- مكوناتها.

4- شروطها.

ثالثًا: - ديدسكالية النص المسرحي(مظهر الأيقوني):

1- مفهومها.

2- أهميتها.

- اللغة المسرحيّة:

1- تعريف اللغة المسرحية.

2- الفرق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة.

3- اللغة بين الفصحى والعامية.

رأينا سابقا أن المسرح هو فن وأدب لا يمكن أن يلغي أحدهما الآخر،نظرا لازدواجية الانتماء الجنسي للمسرح ،فهو أدب لاعتباره قائما على نص سابق لا يختلف عن غيره من النصوص الادبية ،وهو فن باعتبار أن الكتابة الدرامية تكتب لتعرض أمام الجمهور ،فالتأليف الدرامي ليس بالسهولة التي يدعيها البعض ،فهي تختلف عن غيرها من حيث الاسلوب والمضمون والشكل ، فالمسرح يقوم على فرضية نصية تتماشى مع النص الثاني للمسرحية وهو نص العرض، وبالتالي يعتمد على الفعل الدرامي منذ البداية ، وهاذا ما طرح الاشكالية التالية :

-ماهي الفرضية النصية التي تبنى عليها المسرحية والتي تستطيع الجمع بين سكون النص وحركة العرض؟

وللاجابة على هذه التساؤلات سأتناول بالتحليل أهم الفرضيات النصية التي يقوم عليها النص الدرامي وهي :

-المادة النصية التي يبنى عليها النص الدرامي وسنتطرق الى كل من الحوار والارشادات المسرحية بالتعريف والدراسة باعتبارهما العلامة التي يتميز بها النص المسرحي عن غيره من الفنون الأدبية ،فهما وسيلتي تقديم الشخصيات وتطوير الحدث.

-ديدسكالية النص الدرامي أي الجانب البصري له باعتباره وحدة هامة من الوحدات التي تشكل المسرحية وتعطيها المظهر الايقوني المختلف عن سائر النصوص الاخرى فهو الهيكل الذي يجمع العمل الدرامي ومدى انسجامه مع فن الدراما فهي عبارة عن رموز تفسر العمل المسرحي وتختزن مدلولاته.

-اللغة الدرامية ونقصد به اللغة المناسبة لهاذا الفن المبني على الازدواجية فهي لغة خاصة يقدم بها الكاتب شخوصه وافكاره ،واختيار اللهجة التي تناسب طبيعة النص وموضوعها ،وكيف يتم الجمع بين اللغة المنطوقة المناسبة للعرض واللغة المكتوبة المناسبة للنص المقروء ،والآليات المستخدمة لكل جانب منهما .

1-المادة النّصيّة : تبنى المسرحية على ثنائية لا يمكن أن يقوم بدونها أي نص درامي وهي الحوار والارشادات المسرحية وهما العلامة المميزة للمسرحية باعتبارهما سمتي الحركة والحياة في النص :

1-1-الحوار المسرحي (Dialogue) :

أ-تعريفه:

"هو الحديث الذي تتبادله الشخصيات على المسرح" [1] ولقد ارتبط مصطلح الحوار بالمسرح فهو عنصر واضح في النّص "لأنّه الأساس الدّي تبنى عليه أو هو على حد قول راشيل كروثرس" هذا الشيء السحري الدّي يعد الزهرة المتفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر" [2]

[1] - حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص 635.
[2] - روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، تر. دريني خشبة، مكتبة النهضة،(د.ط)، مصر، 1964 م.ص218.

فهو أداة الكاتب الأساسية في الإفصاح عمّا يحس "فهو عبارة عن تبادل لفظي بين شخصيتين أو أكثر أو بين شخصية وكائن آخر إله أو روح أو مخلوق خرافي أو شيء..." [1]، أي وسيلة الكاتب للتعليق والإدلاء بالمعلومات ويعرف باختين (bakhtin)الحوار بأنه "شكل من أشكال التواصل القولي، وهو – بلا شك – أكثر الأشكال أهمية، ولكن يمكن أن نفهم الحوار بمعناه الواسع فيصير متسعا حينئذ لا للتواصل القولي المباشر القائم على صوت مسموع بين شخص وآخر فحسب، وإنما لجميع ضروب الإبلاغ القولي مهما كان شكلها أيضا" [2]، فالحوار المسرحي هو العلامة التي يتميز بها النص المسرحي عن غيره من الفنون الأدبية فهو وسيلة لتقديم الشخصيات وتطوير الحدث.

ب–مميزاته:

لكي يتحقق للحوار جميع وظائفه لابد له أن يتميز بجملة خصائص يجملها الناقد الفرنسي بيير لارطوما(Pierre Larthomas)في أربع سمات أساسية للمسرح هي: "التسلسل والفعالية ووحدة النبرة والحركة" [3]، أما بوتيجان (petit-jean)فيرى أن الوحدة الأساسية للحوار هي "الدور الكلامي الذي يخضع تبادله لنوع من التنظيم" [4]، فكتابة الحوار المسرحي ليست بالسهولة التي يراها البعض، فمن جهة يجد الكاتب نفسه مجبرًا على إكساب حواره السمة الطبيعية حتى يبدو مقنعا كالحوار الذي نتبادله في حياتنا العادية وهذا ليس "بالبساطة التي يتصورها بعض الناس فما هو طبيعي في زمن ليس بطبيعي في زمن آخر، وما هو طبيعي بالنسبة لشخص ليس بطبيعي بالنسبة لشخص آخر" [5]، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن المسرح دراما وتأثير الدراما "يعتمد إلى حد كبير على العناية التي يبذلها المؤلف لحصر الحوار في الموضوع المعني الذي تدور حوله مسرحيته" [6]، وعليه فإنه يتوجب على المؤلف المسرحي أن يكون قادرا على إكساب عمله الفني السمة الطبيعية "دون أن يغرقه في بحر من التفاهات التي يتسم بها حديثنا العادي ولابد أن يركز على موضوعه دون أن يتسم هذا التركيز بالافتعال" [7]، ويشترط في الحوار

---

[1] - محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 17.
[2]- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر،د.ط، تونس، (د.س)، ص 214.
[3]- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 18.
[4]- المسرح والمناهج النقدية الحداثية، طامر أنوال، ص 350.
[5] - رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص 59.
[6] - المرجع نفسه، ص.ن.
[7] - رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص58.

المسرحي لكي نسلم بجودته "وجود الصراع الصاعد فهو الذي يكسبه القوة والحياة" [1]، هذا من جهة ومن جهة أخرى "معرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة شاملة لأن الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصية فيحمل خصائصها في ثناياه" [2]، والحوار العظيم كما يقول كروثرس "هو أندر المواهب وأغلاها إنه الزهرة في الشجرة المسرحية واللمسة الأخيرة التي تتوج الصورة" [3]، في حين نجد توفيق الحكيم يشترط في الحوار المسرحي الجيد "الإيجاز والتلميح والتكثيف" [4]، ولذلك فإن الحوار المطلوب هو القصير "قدر ما يستطيع الكاتب لأن طوله يؤثر على قارئه والمستمع إليه، فتتحول الشخصية أمامه من شخصية مسرحية فاعلة إلى شخصية خطيب تجلده بجملها المتتالية"[5]، فكلما كان الحوار طويلا كلما كان ينم عن حرفية متواضعة في الكتابة المسرحية وكلما كان مضغوطا كان يفصح عن معرفة واسعة فيها فعلى المؤلف أن "يقتصد في استعمال الكلام ولا يسرف في استخدامه وهذا يتطلب منه طول التروي، واستحضار الذوق والمهارة الفنية"[6]، فكل حوار ليست له صلة بتطوير الحبكة ونمو الصراع وتصوير الشخصيات يجب استبعاده.

ج-وظائف الحوار

لا شك أن الحوار المسرحي هو ما تقوم عليه المسرحية وتتشكل أجزائها، فكتابة الحوار المسرحي ليست بالسهولة التي يراها البعض فهو كما قال جولسورذي "فن قاس بالغ العسر يأبى على نفسه استباحة ما لا تبيحه الفنون جميعا" [7]، فهو يختلف على المحادثة العادية "التي تخلو من الفن والجمال في معظم الأحيان لأن وظيفة الإبلاغ والإفهام فيما تبلغ على الوظيفة الجمالية" [8]، ويمكن تقسيم وظائف الحوار إلى نفعية وغير نفعية حسب تقسيم (ميليت) و(نتلي) في كتابهما فن المسرحية:

ج-1-الوظائف النفعية:

---

[1] - علي أحمد بالكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، (د.ط)، الإسكندرية، مصر، (د.س)، ص 81.
[2]- المرجع نفسه، ص.ن.
[3] - عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، (د.ط)،الجزائر، 2000 م، ص 161.
[4] - حميد علاوي، التنظير المسرحي، ص 138.
[5] - عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 165.
[6]- المرجع نفسه، ص 196.
[7] - روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ص 218.
[8] - حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، ص 137.

ج-1-1 -تطوير عقدة المسرحية:

الحوار المسرحي هو الذي يدفع نبرة الصراع الدرامي، ويحدد ملامح الشخصيات وأبعادها ويجب على الكاتب المسرحي أن يترك شخصياته "تتولى كتابة حوارها بنفسها بصورة ما"[١]، وإلا فإن الشخصية تبوح بما لا يتناسب مع مواقفها وطبيعتها النفسية، كما يجب في الحوار أن "تخضع الكلمات لتنويع يبرز صوت كل شخصية في تفرده ويبرز ما بين الشخصيات في تباينها..."[٢]،

فالحوار هو المسؤول عن تنمية الاحداث ،ويؤدي إلى تطوير الموقف وتأزمه وهو الذي "يعطي الفعل المسرحي قيمته إذ يرافقه شارحا أو يسبقه ممهدا أو يتبعه مفسرًا" [٣]، مما يقود المتلقي إلى التطلع والترقب رويدًا رويدًا.

ج-1-2-تطوير الشخصيات:

بواسطة الحوار تستطيع الكشف عن الشخصية بأبعادها المختلفة كما تقول (كروثرس راشيل) "إن الحوار العظيم يلقي الضوء على الشخصيات كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة"[٤]، فالحوار يمكن من جعل الشخصية تكشف عن ملامحها وطباعها ومميزاتها فتبدو وكأنها شخصيات حقيقية بتلقائيتها "ولا تشم رائحة المؤلف الذي هو مجبرًا على إخفاء وجوده" [٥]، وهذا ما تذهب إليه الناقدة جانا ميشيل إلا أن "مهمة الحوار الأساسية هي الكشف عن الشخصية في أبعادها المختلفة فبفضل الحوار نعلم ما كان من أمر تلك الشخصية وعليه أن يخبرها بما هي عليه الآن ويلمح إلى ماستصير إليه" [٦]، فمادة الحوار الكلام الذي يشترط فيه أن يكون ملائما للشخصية من حيث عمرها مثلا وثقافتها وبيئتها ...إلخ ،حتى "يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين أو الشخصيات وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل"[٧].

---

[1]- عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 162.
[2]- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، ط2،بيروت، لبنان، 1979 م، ص 13.
[3] - عزالدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب والعلوم الانسانية،جامعة المسيلة،(2008-2009) م،ص133.
[4] - حميد علاوي، التنيظير المسرحي، ص 133.
[5]- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص 50.
[6]- حميد علاوي، التنظير المسرحي، ص 134.
[7] - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدراسية المسرحية، ص 105.

ج-2-الوظيفة الجمالية (غير النفعية):

فإلى جانب الوظائف النفعية نجد ايضا للحوار وظائف جمالية فيشترط أن يكون جميلاً بصياغته وحسن سبكه وقوّة بيانه وأن تكون ملائمة لموضوع المسرحية ،وان يكون "ممتعًا سلسًا جميلاً يحمل البساطة والإدهاش في مضمون مشابه لعواطف النّاس، حيث يشعر المتلقي بالكلمات التّي قيلت أو ستقولها الشخصية" [1] وأهم خاصية تعد من جماليات الحوار هي الإيصال المباشر للمعاني فالنّص المسرحي يسمع ولا يقرأ، والقارئ يلجأ إلى الجملة حينما يغيب عنه المعنى ولذلك يجب مراعاة مايلي:

- الجمل المعتدلة الطول.
- تنسيق أركان الجملة (الفعل ـ الفاعل ـ المفعول به).
- وضوح الكلمات والحروف.
- امتلاك الكاتب مخزون لغوي كي يساعده في تحقيق تلك المرونة بكلمات أقل ومعنى أكثر ".[2]

فالحوار المسرحي هو فن يعوضنا عن الكتابة الرديئة التّي نقرأها كل يوم فشخصيات الدراما غالبًا ما تكون فصيحة اللّسان "فالمسرحية يكتبها إنسان لا يريد إلاّ الكلام لجمهور لا يريد شيئًا سوى الإصغاء إلى الكلام" [3]، فالحوار ليس مجرّد كلام فهو يؤدي مهام الراوي في الرواية كما أنّ الحوار المسرحي يهيئ ما يسميه الحكيم بخلق جو المسرحية ونعني به "الانطباع الدّي يصاحب كل مراحل المسرحية ويوافقها فيعين القارئ والمتفرج على فهمها" [4]، فإذا كانت مأساة أشاع حوارها الشعور بالشفقة وإذا كانت ملهاة أثار المواقف السخيفة والدعابة لأن المسرح" فن فنون القول وواحد من الأنواع الأدبية، ولذلك وجب أن يكون جميلاً بصياغته وحسن سبكه وقوّة بيانه، وأن يستطيع أن يهز نفوسنا ويشبع رغباتنا في قراءة أو سماع الكلام الجميل"[5].

---

[1]- ياسر مدخلي، أزمة المسرح السعودي،ناشري للنشر،السعودية، 2007 م، ص 61.
[2] - المرجع نفسه، ص 62.
[3]- حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، ص138.
[4]- المرجع السابق، ص 136.
[5]- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، دراسة، ص 113.

د-أهمية الحوار وشروطه:

بما أنّ الحوار هو السمة المميزة والغالبة في النّص الدرامي وهو "لب العمل المسرحي، فهو الذّي يحدد ملامح الشخصية والفضاء الذّي تجري فيه الأحداث والفعل الدرامي" [1] فهو الوسيلة الوحيدة للتعبير، فهو الأداة التّي تتواصل عن طريقها الشخصيات، وينمو بها الحدث وينشأ الصراع فهو ذو دلالة مهمة في مفتتح المنظر وتكوينه فهو يكمل الصورة ويقيم علاقتها في بدايتها ونهايتها فالتبادل اللفظي بين المرسل والمرسل إليه ليس مجرد محادثة بل يرتبط بحدث متطور له معنى والحوار يكشف عن الشخصيات في الحاضر وقد يعطينا جانبا من الماضي ولكنّه يتجه أساسًا إلى المستقبل"[2].

فيشترط في الحوار الدرامي نمو أحداثه وتطورها وأن يسهم كل سطر في تطوير الشخصية وفي السير قدمًا بعلاقتها بالحدث ، فالحوار المسرحي هو الذّي يدفع نبرة الصراع الدرامي، ويحدد ملامح الشخصيات وأبعادها ، ويجب على الكاتب الدرامي أن يترك شخصياته "تتولى كتابة حوارها بنفسها بصورة ما" [3]، وإلاّ فإن الشخصية تبوح بما لا يتناسب مع مواقفها وطبيعتها النفسية، وينظر النّقاد للحوار على أنّه أهم عناصر المسرحية فهو الذّي يوضح الفكرة الأساسية للمسرحية ويكشف الصراع ويقدم الشخصيات.

---

[1] - إلين آستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، تر. سباعي السيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، (د.ط)،القاهرة، مصر، 1996 م، ص80.

[2] - رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص 50.

[3] - عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 162.

1-2-الإرشادات المسرحية (Indications théâtralité) :

1-2-1-تعريفها: تشتق من الكلمة اليونانية (didascalie) وتعني التعليم والتثقيف والتكوين، وتسمّى أيضاً الملاحظات الإخراجية، وهي تسمية تطلق على أجزاء المسرحية المكتوبة، التّي تقدم معلومات تحدّد الظرف أو السيّاق الدّي يبنى فيه الخطاب المسرحي حيث تترجم إلى علامات مرئية أو سمعية في النص المعروض [1]، ولا يقل نص الإرشادات المسرحية أهمية عن نص الحوار ويتوجه به المؤلف قاصدًا منه تيسير فهم المسرحية وإبراز كيفية تمثيلها ويتوجه هذا النّص للقارئ سواءًا كان مخرجًا أم ممثلاً أم قارئاً عاديًا، فهو نص يكتبه المؤلف ويحذف في النص المعروض فلا يلقيه الممثلون ويكون "الغرض منه خلق الشروط التلفظية المحيطة بحوار الشخصيات في العرض المسرحي و الحقيقة أنّ ما يطبع بين الحوار والإرشادات المسرحية هو

[1] - يرجى النظر، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 22.

التعالق والتكامل" [1] فإذا كان نص الحوار خاص بما تتلفظ به الشخصيات الخيالية فإنّ نص الإرشادات المسرحية متعلق بكل ما تعجز الشخصية عن التلفظ به .

1-2-2-وظائف الإرشادات المسرحية:

للإرشادات المسرحية مجموعة من الوظائف نذكر منها:

أ-تحويل النص اللغوي إلى نص بصري: فالإرشادات المسرحية تقرب النّص الدرامي إلى الفرجة وتجعله ينبض بالحياة "فالإشارة إلى المؤشرات الصوتية يكمل تصور المؤلف عن العرض المسرحي المفترض"[٢].

ب-تحمل وظائف دلالية وسيميائية: من رموز وعلامات وأيقونات لغوية أو بصرية أو شّميّة.

ج-التميز بين الدرامي والروائي: باعتبارها خطاب موجه للعرض وليس للقراءة.

د-وصف الشخصيات: بجميع أبعادها فهي تقدم لنا معلومات عن الشخصيّة حتّى تقرب التفاعل بين القارئ والجمهور.

ه-التعليق على الحوار: من خلال تقديم لوحات أو مشاهد دالة على تغير طارئ مما يشحن الحوار ويؤدي إلى تأزمه.

و-تؤدي الوظيفة الميتامسرحية: أي يكشف أسرار الفعل المسرحي المبهم في الحوار "وهي وظيفة تحدّد السياق وتسمح للقارئ أن يتخيل ظروف الكلام"[٣].

1-2-3-مكونات الإرشادات المسرحية:

يتضمن نص الإرشادات المسرحية مجموعة من العناصر تتكامل فيما بينها في تشكيل العمل الدرامي، وهذه المكونات هي:

أ-أسماء الشخصيات: أي معلومات الخاصة بها كالاسم والسّن والشكل الخارجي والمهنّة...، وتحوي أيضاً معلومات تساعد الممثل (اللهجة ـ النبرة ـ الحركة ـ الحالة النفسية....).

---

[1] - محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 16.

[2]- عصام الدين أبو العلاء، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية للكتاب، (د.ط)،مصر، 2007 م، ص 253.

[3]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 187.

ب-مؤشرات سينوغرافية: أي المعلومات الخاصة بالسينوغرافيا من ديكور وإضاءة وإكسسوار وموسيقى....

ج-مؤشرات الدالة على الشخصية الدرامية: أي تستعرض لنا لائحة أسماء الشخصيات ووظائفها الاجتماعية ومكانتها أي رسم الشخصيات بجميع أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية.

د-مؤشرات دالة على عملية النطق: كالصراخ والغناء والإنشاد والتأتأة....

ه-مؤشرات الفضاء الدرامي: سواء كان فضاء زماني أو مكاني.

و-معطيات ترتبط بالكوريغرافيا: من حركة أو رقص أو سكون.

1-2-4-شروطها:

يعاب على المؤلف المسرحي أن يغرق في وصف الإكسسوارات التّي تملأ فضاء المسرح أكثر من اشتغاله بوصف الشخصيات باعتبارها حاملة سمات العالم الدرامي فهي التّي تملأ المكان وتعبّر عن الفكرة الأساسية للمسرحية ويختلف نصها عن نص الحوار فهذا الأخير "يمكن أن يوحي بالطريقة التّي يمكن أن يتلفظ بها النص وهو بهذا يكمل نص الإرشادات وبالمقابل فإن الإرشادات المسرحية تثير الحوار وتسمح للقارئ بإدراك السيّاق الدّي تندرج فيه الأحداث والوقائع التّي تعرضها المسرحية"[1]، وكما للحوار ضوابط من حيث الطول والقصر بحيث يعاب على المؤلف تطويله فكذلك ينبغي للمؤلف المسرحي أن لا يوكل للإرشادات المسرحية بوظائف موكلة أصلاً للحوار "فهو إذا فعل ذلك ينم على أنّه لم يستطع التخلص من الرواية وأنّه سلك اتجاهاً مضادًا للمسرح"[2].

---

[1]- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة المسرحية، ص 18.

[2] - حميد علاوي التنظير المسرحي، ص 136.

2-ديدسكالية النص المسرحي (مظهره الأيقوني):

2-1-مفهومها:

إن النص المسرحي يكتب ليعرض على الخشبة وبالتالي فهو محدد بزمان ومقيد بمكان لذلك نجد كاتب المسرحية يراعي الهيكل الأساسي للمسرحية والجانب البصري لها (غرافيته) سواءا من ناحية التقسيم الفصلي أو العناوين أو الترقيمات باعتبارها أول الأشياء التي تلتقطها عين القارئ، وقد لاقت اهتماما نظريا واسعا من طرف النقاد في فترات معينة من تاريخ الدراما والمسرح كما يقول ريشال مونو (Richard Monod)"إذا كانت ثمة خاصة تجعل النصوص المسرحية تختلف عن النصوص الأدبية الأخرى (...) فهي شكلها التبوغرافي بما فيه من تجسيمات وخطوط متعددة، وبيانات، وعناوين صغرى وترقيمات" [1]، فهي من الدلالات التي ترافق النص المسرحي، وهي ما يميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، فهي "تقاليد يتم

[1] - حسن يوسفي، قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص 13.

تعلمها، إنها جزء من أساسيات النص الدرامي المستندة إلى قواعد والمعقدة إلى حد بعيد والقائمة على التطور النوعي والأسلوبي للظروف المسرحية والأدائية" [1]، حسب العصر والمجتمع، فإذا كانت الدراما الإغريقية تبنى على فصل واحد فالدراما الحديثة تبنى على فصول لجذب المشاهد وإبعاده عن الشعور بالملل.

2-2-انواعها:

إن النص المسرحي يشتمل على جملة من العناصر وهي:

- العنوان.

-العناوين الفرعية.

- تقسيم المسرحية إلى فصول.

- قائمة الشخصيات.

- الورقة البيضاء المتروكة بين الفصول.

كما أنّ التوزيع النّصي على بياض الورقة شيئًا ذا دلالة ويعتبر خصوصية مسرحية تميزه عن نص شعري أو روائي،ويعتبر باتريس بافيس (Patrice Pavis)"الديدسكالية نصًا ثانويًا، ذو قيمة عملية للإخراج، مما يخضعها لتنقيحات وإضافات وتعديلات زمن العرض" [2] أمّا ميشال بريني(Michal Briny) يقترح تصنيفًا للديدسكالية في أربعة سجلات[3]:

أ-**ديدسكالية أولية:** تشمل قائمة الشخصيات المكان الزمان بأنواعه.

ب ـ ديدسكالية وظيفية: شرح يكون قبل كل حوار يشير إلى هوية المتحدث والتلميح للتقسيمات الدراسية (فصل . لوحة).

ج ـ ديدسكالية تعبيرية: إرشادات حول كيفية اللعب ـ طريقة الأداء ـ إيقاع الكلام ـ نبرة الصوت ـ المشاعر أو النوايا التّي تحرك الكلام.

---

[1] - يرجى النظر، إلين آستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، تر. ساعي السيد، ص32.
[2]- طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص 177.
[3] - المرجع نفسه، ص 178.

د ـ ديدسكالية نصيّة: موجودة ومقحمة داخل الحوار، وهي التّي توضح شكل وطريقة لعب الشخصيات.

أمّا ساندا غولوباتيا (Sanda golobatya) أعطتنا نموذجا آخر طوبولوجي من منطلق أطر سيميائية مختلفة:[1]

أ ـ ديدسكالية موضوعية: تسرد وتصف الحركات، الإيماءة، الأفعال أو بالتحديد الموضوع المتحدث، الفاعل، المكان، التوقيت...

ب ـ ديدسكالية ذاتية: حيث يتدخل الكاتب بشكل خاص شخصي.

ج ـ ديدسكالية ملزمة: عنوان المسرحية ـ المشاهد ـ الفصول ـ تحديد الأجوبة....

د ـ ديدسكالية اختيارية: ذو قيمة ضابطة، عوض المعيّنة للحدود الفاصلة.

ه ـ ديدسكالية خارجية: التّي تتماشى والإطار النحوي للمسرحية.

و ـ ديدسكالية داخلية: تحديد المشاهد الخصوصية منابع الفعل الكلامي (إرشادات حول الحركة).

زـ ديدسكالية حوارية: أي مايمس المسرحية في مجملها.

أما ميكال ايسيا شاروف (Issa charoff Michael)في كتابة عرض الخطاب فكان له تصنيف ديدسكالي اعتمادًا على التناص للديدسكالية[2].

أـ الديدسكالية الخارجة عن النص: تخص مقدمة الكتاب.

ب ـ الديدسكالية المستقلة: خاصة بالقراءة وليست موجهة للإخراج.

ج ـ الديدسكالية التقنية: خاصة بالمنتجين السينوغرافيين.

ه ـ الديدسكالية العادية: خاصة بالقارئ والمتفرج.

---

[1]- المرجع السابق، ص 180.

[2]- المرجع نفسه، ص 179.

فإذا تأملنا التقسيم المختلف لميشال برين وساندا غولوباتيا واسيا شاروف نجدها جميعا لا تختلف في المضمون فهي تعطي قيمة للجانب البصري وتعتبره ذو وظيفة هامة وأساسية للمسرحية وتعتبرها حلقة في سلسلة البنيوية، فهي تميز وتفرد النّص المسرحي عن غيره من النصوص الأدبية الأخرى.

2-3- أهميتها:

يعتبر تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد يؤثر في قراءة النّص وهو ليس تقسيمًا اعتباطيًا عشوائيًا إنّما هو تقسيم بشكل منظم حيث "يلتزم العرض المسرحي تقسيم المسرحية إلى فصول يشغل تمثيلها ساعتين تقريباً، وتعرض فيها الحوادث عرضاً تمثيليًا، وتركز حوادثه في كل فصل"[1] فالمسرحية لها هيكل أساسي واحد وإن اختلفت سماته وأشكاله كما يقول عمر الدسوقي "المسرحية كالكائن الحي لها هيكل عظمي يشكل في صور عدّة فقد تكون من فصل واحد أو اثنين أو من ثلاثة فصول أو أربعة أو خمسة، وقد يقدم كل فصل إلى عدّة مناظر مادامت الوحدّة مستمرة، والمهم هو التنسيق والانسجام"[2].

فهي هيكل غير ثابت فقد يتغير من مؤلف لآخر فقد تكون عند المؤلف ثلاثة وآخر أربعة وآخر خمسة وقد تتغير عند المؤلف الواحد حسب طبيعة المسرحية، وهذا له دور في عملية القراءة "إن كتلة النص الموضوعة في شكل فصل تعتبر وحدة مكتفية بذاتها كما تعتبر حلقة في السلسلة البنيوية"[3]،فصياغة تقطيع المسرحية إلى فصول ومشاهد أو إلى لوحات، أو غياب التقطيع المشهدي يحيل إلى قراءة عمق المسار العام للمسرحية كما أنّ الديدسكالية تعطي وتوفر حيز للمؤلف وتقدم رؤيته من خلال الإرشادات المسرحية التّي تساعد على التمييز بين طبقتين نصيتين داخل النص المسرحي أولها نص الحوار الخاص بالشخصيات وثانيها النص الذي يقدمه المؤلف للمخرج . فهي تشير إلى هوية المتكلم ونوع الخطاب ووجهته وتصف الشخصية وتنير الطريق للعملية الإخراجية بوصفها المكان الذي يتحقق فيه العمل الدرامي.

---

[1]- محمود حامد شوكت، المسرحية في شعر شوقي، مطبعة المقتطف والمقطم، د.ط، مصر، 1947، ص 10.
[2] -عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها، ص 327.
[3]- إلين آستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، تر. سباعي السيد، ص 31.

فالعنوان مثلا من بين العناصر الأساسية للنص المسرحي لما يختزنه "من قدرة دينامية على إحتواء نص مترامي الأطراف، في بضع مفردات تشكل روح العمل ونسخه الحيوي" [1]، فهو العنصر المفتاحي للنص فهو من يقدم لنا الانطباع الأول ويدفع القارئ للإقبال عليه أو العزوف عنه، فهو مؤشر يثير الإغراء لدى المتلقي "فجهاز العنونة كما عرفه عصر النهضة أو قبل ذلك، العصر الكلاسيكي عنصر مهم، كونه مجموع معقد أحيانا أو مربك، وهذا التعقيد ليس لطوله أو لقصره ولكن مرده قدرتناعلى تحليله وتأويله" [2]، لما يحتوي عليه من صور رمزية تفسر مضمون النص المسرحي.

3-اللغة المسرحية :

3-1-تعريف اللغة المسرحية:

اللغة المسرحية هي تلك اللغة التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدم أشخاصه ويحدد ملامحهم الوصفية التشخيصية جيدا، بحيث يجعلهم قادرين على التعبير عن صفاتهم وذواتهم دون مبالغة أو تفاوت في عملية التمثيل، حتى لا يهتز الحوار المسرحي ولا يكون خطبة يتناولها الأشخاص فيما بينهم" [3]، فاللغة المسرحية هي لغة خاصة بحكم طبيعة المسرحية وتكوينها، كما يعرفها الدكتور زكي العشماوي "اللغة هي الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب باعتبار أن اللغة مستودع عواطفنا وأفكارنا، وإنها الوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي" [4].

---

[1]- محمد مكسي وآخرون، القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي الإعدادي، الدار العالمية للكتاب،ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص26.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، تق. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1،بيروت، لبنان، 2008، ص 65.

[3] - نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر ص 152.

[4] - محمد زكي العشماوي، المسرح اصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،ط1، لبنان، 1989، ص 26.

أما شكري عبد الوهاب فيعرفها بأنها "مجموعة من المفردات المرئية والمسموعة ويشترك في خلقها كل من المؤلف والمخرج ومصمم الديكور" [1]، لأن المسرح كما قلنا موجه للعرض وليس للقراءة، ولذلك نجد ان لها أبعاد لا تقف عند الظاهر القريب، بل تحتاج إلى الغوص في ما وراء الصور والكلمات على طول العمل المسرحي "فما هي أولا وأخيرا إلا نص أدبي أجمل ما فيه اللغة، صانعته ومخرجته إلى الوجود"[2]، فهي التي تعطي للمسرحية دراميتها، وتحقق للصراع قوته وإثارته لأن النص الدرامي الجيد يكون قادرا على أن يجعل القارئ "يتفاعل معه ويحقق من خلال قراءته له جوهر الدراما كفن أدبي ذي لغة جميلة متميزة" [3]، فيجب أن تكون لغة خاصة، تختلف عن لغات الفنون الأدبية الأخرى، مناسبة للحوار وللشخصية، فالكلمات هي محور رسائل الفن المسرحي.

فالجملة في الحوار المسرحي وضعت أصلا لتقال، لا لتقرأ، ولهذا اهتم كتاب المسرح بإعطائها طابع صوتي تكتسب به الجمل المسرحية إيقاعا خاصا وطولا وقصرا مناسبا.[4]

ان الكلمات في المسرح تعززها الحركة والفعل، لأن المهمة القصوى في العمل المسرحي موكلة للغة، باعتبارها "تعبير عن موقف عملي، إنها تعبير مباشرة عن أفكار الأفراد ومشاعرهم، وهي إذ تختلط معهم تعبر من خلالهم عن المشاعر الاجتماعية وعن الأمة وعن عاداتها ومؤسساتها"[5]، ولذلك وجب على كاتب المسرحية، أن يحسن اختيار اللغة واللهجة التي "تناسب أشخاصه مهما كان مستواهم الاجتماعي والمعرفي والأخلاقي، وأن يلبس كل شخصية ثوبها اللغوي التعبيري، الذي يجعلنا نؤمن بها ونتأثر بمردودها على المسرح" [6]، وأن "يحرص في كل جملة من مسرحيته أن تصل بكامل معناها وكامل دلالاتها النفسية وكامل دورها في عقد الحبكة وتسلسل الحكاية، ولهذا أيضا تبدو الأسس التي تقوم عليها لغة المسرحية شديدة القوة والصرامة"[7]، ولذلك نجد للغة المسرحية جملة قواعد نحوية وصرفية ومعجمية ودلالية، فلا يقوم

---

[1]- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، المكتب العربي الحديث،د.ط، الإسكندرية، 1997، ص 69.

[2] - عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، ص 120.

[3] - سعد أبو الرضا، في الدراما، اللغة والوظيفة، نصوص وقضايا، منشأة المعارف، د.ط،الإسكندرية، مصر،د.س، ص 173.

[4]- يرجى النظر، س.و.داوس، الدراما والدرامية، تر. جعفر صادق الخليلي، ص 212.

[5] - بيير جيرو، الأسلوبية ، تر. منذر عياشي، ط2، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، 1994، ص 36.

[6]- نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر، مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني، دراسة تطبيقية، ص 153.

[7]- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، دراسة، ص 118.

التواصل إلا إذا خضع لقواعد النظام اللغوي بين المتكلم والمخاطب، فاللغة كما يقول عبد الملك مرتاض "عظيمة الشأن رفيعة القدر كريمة المكانة عالية القيمة لدى كل أمة لأنها هي مضطرب تاريخها وحضارتها وجذاب رقيها وانحطاطها ومن أجل ذلك يجب أن نعير أهمية بالغة للغة الإبداع على أساس أنها هي مادة هذا الإبداع وجماله ومرآة خياله فلا خيال إلا اللغة، ولا جمال إلا باللغة ولا صلاة إلا باللغة ولا حب إلا باللغة ولا حضارة إلا باللغة[1].

3-2-الفرق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة:

كان دوسوسير هو أول من ميز بين اللغة والقول "تمييزا علميا دقيقا ورفعها إلى مرتبة اِصطلاحين لغويين "فاللغة" هي نظام متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس، أما القول فهو صورة اللغة المتحققة في الواقع في استعمال فرد معين، في حالة معينة، وهذا الاستعمال يطابق النظام العام (اللغة) في صفاته الأساسية يختلف في تفصيلاته من فرد إلى فرد، ومن حالة إلى حالة، فلكل فرد من المتكلمين باللغة طريقته الخاصة في نطق الحروف" [2]، فلكل من اللغة المكتوبة والمنطوقة قوانينها، ومعاييرها المختلفة، والواضح ان الاختلافات الشكلية بين اللغتين المكتوبة والمنطوقة، تكون تبعالاختلاف "نوعية الوسائل، فالصورة المكتوبة مثلا ليس فيها، سوى احتمالات وإمكانات محدودة جدا لعرض الخصائص والسمات الصوتية فوق المقطعية، وتمثيلها كنقل النبر وطريقة التنغيم، وسرعة الكلام، والاستراحات الكلامية..." [3]، أما الصورة المنطوقة فتصاحبها إلى جانب الرموز اللغوية وسائل أخرى "لا علاقة باللغة كالحركات اليدوية المساندة للكلام والإيماء التي تتحول بالتدرج ومع مرور الزمن إلى وسائل لغوية مرافقة للأداء الشفهي" [4]، الشفهي"[4]، ولو قمنا بمقارنة الكلمة المكتوبة والمنطوقة، لوجدنا فروق واضحة على مستوى النظام، فإذا كانت هذه الأخيرة ليست أكثر من "الصورة الصوتية اللحظية، أو الآنية التي تحدث

---

[1] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة،(د.ط)،الكويت، 1998 م، ص 157.

[2] - شكري محمد عباد، مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطباعة والتكسير،ط1، مصر،1992 م، ص28.

[3] - فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر. خالد محمود جمعة، دار الفكر، ط1،دمشق، سوريا، 2003 م، ص 75، نقلا عن H.Rupp، (في استعمال اللغة المعيار والأسلوب)، ص19.

[4]- المرجع نفسه، ص 75.

مرة واحدة، فلا تقبل الإعادة، ولا تقبل التصحيح" [1]، فإن الكلمة المكتوبة "تعد تنظيم وفق المعايير المعمول بها في النظام اللغوي"[2]، فهي لا تتأثر بالعوامل الخارجية ولا بعوامل الأداء.

ورغم هذا الاختلاف بين المنطوق والمكتوب، إلا أننا لا ننكر قدرة اللغة المنطوقة على الاتصال المباشر بين الأفراد، وفرض نفسها على الصعيد التواصلي كلغة معمول بها في العمل الدرامي، "فالتواصل باللغة المسرحية يختلف عن التواصل باللغة الدرامية، ويختلف التواصلان معا عن التواصل بواسطة اللغة اللفظية" [3]، فالخطاب الدرامي هو خطاب صدفي في كونه أنجز كأدب مكتوب مقروء، أما الخطاب المسرحي فهو صوتي في كونه كلام على ألسنة الممثلين، "فاللغة المنطوقة تعد نوعا من الاتصال الجماهيري، لذا فمن الضروري، أن تكون لغة مختارة، منتقاة، ويمكن التحكم فيها يرتبها الكاتب وينظمها كي تشكل في النهاية حدثا مسرحيا" [4].

ولو جئنا لدراسة الآليات التي تشتغل عليها كل لغة لوجدنا اللغة المنطوقة تستعمل آليتين اثنين "تكون أولاهما فيزيولوجية في النبر والتضخيم والترقيق، والجهر والهمس، وارتفاع الصوت والمصادرة، بينما تكون الثانية دلالة صرفية ندركها من المسننات المتعارف عليها في المجتمع المتخاطب مثل صيغة التعجب والاستغاثة والندبة أو..." [5]، في حين نجد الخطاب المكتوب يعتمد على الآلية الثانية فقط "فالخطاب الشفوي يتميز بفرص ليست متاحة للخطاب المكتوب "فالشفوي فيه حضور المتحدثين ويمكن أن يشار فيه بالحركات والإشارات ويمكن تبادل الأدوار بين المتكلم والمستمع فضلاً عن أنّه يمكن التحقق من آثار الخطاب وتصحيحها فورًا إن وجب التصحيح"[6].

على عكس الخطاب المكتوب القابل للتصحيح والتعديل حسب الزمان والمكان، ولهذا كان لكل خطاب آليات يقوم عليها:

---

[1]- المرجع نفسه، ص.ن.

[2] - المرجع نفسه، ص.ن.

[3] - أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، ط1،الدار البيضاء، المغرب، 2010 م، ص 41.

[4] - ربيعة رويقي، سيميائية العلامةفي المسرح الجزائري،مسرحية أدباء المظهر لرضا حوحو انموذجا،مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجيستير،قسم الأدب العربي ،كليةاللغة العربية ،جامعة باتنة،الجزائر،(2010،2011) م،ص139.

[5]- الطاهر بومزير، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسبون، الدار العربية للعلوم، ط1،بيروت، لبنان، 2007 م، ص 36.

[6] - المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب،(د.ط)، تونس، 1977 م، ص 119.

3-2-1-آليات الخطاب المنطوق: من بين الآليات الأكثر استعمالاً نذكر:

3-2-1-1-الاستفهام:

أ-لغة: "جاء في القاموس المحيط سأله كذا وعن كذا وبكذا بمعنى سؤالاً وتسآلة ومسألة وتسآلا وتسألة والأمر سل واسأل ويقال سآل ويتسال كخاف يخاف وهما يتساولان والسؤال والسؤلة يترك همزهما وأسأله سوْلة ومسألته قضى حاجته وتساءلو سأل بعضهم بعضا"[1].

ب-اصطلاحًا: هو "طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل، وأدواته هي: الهمزة، وهل، ومن، ومتى، وما، وأيان، وكيف، وكم، وأي، ولكل من هذه الأدوات أحكام، ووجوه استعمال"[2].

فالسائل يطلب العلم بشيء يجهله حتّى يكتشف حقيقته "فهو استخبار عن الشيء أو بالشيء أو طلب شيء ما وهي فروق لها أدواتها"[3] المذكورة سابقًا حسب ما يقتضيه المقام.

3-2-1-2-التعجب:

أ-لغة: في معجم العين "(عجب) عجب عجبًا وأمر عجيب عجَبُ عُجاب، قال "الخليل" : «بينهما فرق» أمّا العجيب فالعجب وأمّا العُجاب فالذّي جاوز حد العجب مثل الطّويل والطّوال وتقول: هذا العجب العاجب، أي: العجيب والاستعجاب شدّة التعجب، وهو مستعجب ومعجّب مما يرى، وشيء مُعجِب أي حسن، أعجبني فلان وأعجبتُ به"[4].

وفي تهذيب اللغة هو "عجبَ يعجبُ عجبًا، وأمر عجيب وعُجاب، قال والاستعجاب: شدّة التعجب، وقصة عجب، ويُقال أعجبني هذا الشيء وأُعجبت به وهو شيء عجيب، إذا كان حسنًا جدًا"[5].

---

[1]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، رتبة وثقة، خليل مأمون شيحا، دار المعرفة،ط1، بيروت، لبنان، 2005 م، ص 586.

[2] - يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار الميسرة للنشر، ط1،عمان، الأردن، 2007 م، ص37.

[3]- زهية رويبح، بناء الجملة الإستفهامية والجملة المنفية في سورة يوسف، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدبها ،كلية الاداب والعلوم الانسانية،جامعة الحاج محمد لخضر،باتنة ، قسنطينة، الجزائر، (2011-2012) م، ص 47

[4] - الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، مؤسسة الهجرة، (د.ط)،إيران، 1409هـ، (مادة عجب، 76/8، 78) ، 235/7.

[5]- أبو منصور الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مراجعة محمد علي النجار، دار المعارف، د.ط،القاهرة، ،مصر، (د.س)، (مادة عجب) 190/14-191، 386/1.

ب-اصطلاحًا: هو "حيرة تعرض للإنسان عن جهل سبب الشيء، وليس هو سببًا في ذاته بل هو حالة بحسب الإضافة إلى من يعرف السبب ومن لا يعرفه" [1]،فهو أسلوب يدل على الدهشة والاستغراب، ناتج عن انفعال نفسي لأمر ما غير مألوف.

3-2-1-3-الأمر:

أ-لغة: "وهو نقيض النهي وجمعه أوامر"[2].

ب-اصطلاحًا: هو "القول الدّال على طلب الفعل على جهة الاستعلاء"[3].

والاستعلاء يقصد به أن "ينظر الآمر لغيره على أنّه أعلى منه منزلة ممن يخاطبه أو يوجه الأمر له"[4].

3-2-1-4-النداء:أ-لغة: (النداء) مصدر ناديته ونداء، وكل ماظهر فهو ناد كأنّه نادى بظهوره، ويقال: النّداء والنّداء فمن ضمّه أخرجه مخرج الدّعاء والثناء، ومن كسره جعله مصدر ناديته، نداء، و(النّداء)، نداء الصوت وهو بعد مداه"[5].

وفي معجم المحيط "(يناديه) يُفاخره و(ندى) الصوت: بعد مذهبه وصحّة جرمه النّداء، الدّعاء برفع الصوت، يقولون أناديك ولا أناجيك وهو النداء أيضاً"[6].

ب-اصطلاحًا: وهو أسلوب من الأساليب الإنشائية "وهو طلب إقبال المدعو إلى الداعي بأحد الحروف المخصوصة، وهي تنوب كل الحروف منها مناب الفعل (أدعو)" [1] فالمنادي "لا يحقق ما ما يصبو إليه إلاّ إذا صاح بصوته قصد الاجتماع مع غيره سواء في المكان أو الرأي"[2].

---

[1]- يرجى النظر، الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، بيروت، لبنان، 1994 م، م/2، ص207.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، ج1، ص203.

[3] - محمد بن أحمد التلمساني، مفتاح الوصول إلى بناء الفروع على الأصول، دراسة وتحقيق محمد علي فركوس، مؤسسة الريان، ط2،بيروت،لبنان،2002 م، ص 369.

[4]- سليم بوزيدي، جمالية التشكيل في النص الخطابي عند الحجاج بن يوسف الثقافي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم الادب العربي ،كلية اللغات والآداب،جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (2009-2010) م، ص 98.

[5]- أبوبكر بن دريد، جمهرة اللغة، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية،ط1، بيروت، لبنان.(1426هـ-2005م)، (مادة ندي)، 474/2.

[6] - ابن عباد الصاحب، المحيط في اللغة، تحقيق محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب، ط1،بيروت، لبنان، (1426هـ-2005م)، (مادة ندي)، 474/2.

3-2-1-5-الدّعاء:

أ-لغة: (دعا) الرّجل دعوا ودعاء ناداه والاسم الدّعوة"[3] يقال "(دعوت) فلانًا وبفلان ناديته وصحت به، وما بالدّار داع ولا مجيب والنّادية تدعو الميّت، تندبه، نقول، وازيداه"[4].

ب-اصطلاحًا: هو أسلوب إنشائي يقصد منه طلب الأدنى من الأعلى للحصول على شيء مرغوب فيه بقوة.

3-2-1-6-التمني: وهو"طلب أمر محبوب لا يرجى حصوله، إما لكونه مستحيلاً، وإمّا لكونه ممكن غير مطموع في نيله، واللّفظ الموضوع للتمني: ليت، وقد يتمنى بهل، ولو، ولعل، لغرض بلاغي، وإذا كان المحبوب مما يُرجى حصوله كان طلبه ترجيًا، ويعبر فيه بلعل وعسى، وقد تستعمل فيه ليت لغرض بلاغي"[5].

3-2-2-آليات الخطاب المكتوب: نذكر منها:

3-2-1-السجع:

أ-لغة: "يطلق على هديل الحمام وغناءه ليطرب الأسماع والآذان والسجع الكلام المقفى، وسجع يسجعُ سجعًا، تكلم بكلام له فواصل الشعر من غير وزن، وقال ابن جيني: سمي سجعًا لاشتباه أواخره وتناسب فواصله"[6].

---

[1] - يرجى النظر،، عبد العزيز العتيق، علم المعاني والبيان والبديع، دار النهضة للطباعة والنشر، د.ط،بيروت، لبنان، (د.س)، ص111.

[2] - محمد مشري، مركب النداء في القرآن الكريم المعاني النحوية ودلالة الخطاب، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم اللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (2008-2009) م، ص19.

[3] - ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية،ط1، بيروت، لبنان، (1426هـ-2005م)، (مادة دعا)، 325/2.

[4] - أبو القاسم جار الله، الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل، دار الكتب العلمية،ط 1، بيروت، لبنان، (1419هـ-1998م)، (مادة دعو)، 288/1.

[5]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار الفكر،ط1، بيروت، لبنان،1992 م، ص 63.

[6] - ابن منظور، لسان العرب، م8، باب السين، مادة (س.ج.ع)، ص 150.

ب-اصطلاحًا: هو "تماثل الحروف في مقاطع الحروف" [1] ولهو من المحسنات اللفظية التّي تؤثر فينا بخلق موسيقى داخلية تزيد من تفاعل النص مع القارئ.

3-2-2-الجناس:

الجناس بين اللفظيتين هو "تشابههم ا في اللفظ والتام منه أن يتفقا في أنواع الحروف وهيأتها وترتيبها فإن كان من نوع واحد كأسمين سمي مماثلاً" [2].

3-2-3-النفي:

أ-لغة: جاء في لسان العرب "نفى الشيء نفيا تنحى ونفيته أنا نفيا، ومنه يقال نفى شعر فلان ومعنى نفى هنا أي ثار وذهب وشعث وتساقط ونفيان السيل ما فاض مجتمعه، ونفي الرجل عن الأرض ونفيته عنها طردته فأنتفى وانتفى منه تبرأ، ونفي الشيء نفيا دجده، وأنتفى فلان من ولده إذا نفاه عن أن يكون له ولدا وانتفى فلان منه إذا رغب عنه ويقال هذا ينافي ذلك وهما يتنافيان ونفت الريح التراب نفيا ونفيان إذا أجارته" [3].

ب-اصطلاحا: هو أسلوب خبري يراد به نقض فكرة وإنكارها، فهو ضد الإثبات وأدواته: لم – لما – لن – ليس – ما – إن – لا – لات.

3-2-4-الكناية:

أ-لغة: وهي "أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وقد كنوت بكذا عن كذا أو كنيت إذا تركت التصريح به" [4].

---

[1] - ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، (د.ط،القاهرة، مصر، 1969 م، ص 163.

[2]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي، ج 1، المكتبة الأزهرية للتراث، ط3،(1412هـ-1993م)، مصر، ص 354-355.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص 330.

3- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة والبيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية،ط2، بيروت، لبنان، 1993 م، ط2، ص 259.

4- محمدسليمان عبد الله الاشقر،معجم علوم اللغة العربية ،دار النفائس للنشر والتوزيع،ط1،الاردن،2006 م،ص342.

5- أبو الهلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، مؤسسة عين الباي الحلبي وشركاؤه، ط2، مصر، (1377هـ-1985م)، ص 274.

ب-اصطلاحا: هي "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه الأصلي" [1].فهي دليل على تمكن الكاتب من اللغة وصورها فتجعل نصه أكثر إشراقا وتشويقا.

3-2-5-الاستعارة: ويعرفها أبو الهلال العسكري بأنها "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيرهـ وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفصل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه" [2]،فهي ضرب من المجاز اللغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه أو انتقال كلمة من بيئة معينة إلى بيئة لغوية أخرى، وعلاقتها المشابهة دائما وهي قسمان:

أ-التصريحية: وهي ما صرح بلفظ المشبه به.

ب-المكنية: وهي ما حذف فيها المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه

3-3-اللغة بين الفصحى والعامية:

إن الخط العام الذي عرفته خشبة المسرح يشير إلى إزدواجية اللغة بين العامية والفصحى:

3-3-1-تعريف اللغة الفصحى: "هي اللغة الرسمية لجميع الأقاليم والأمصار العربية فهي تمثل وحدتهم وتاريخهم ورابطهم الذي يجمع الكل في واحد"[3].

3-3-2-تعريف اللغة العامية: "هي لغة الحياة العامة لسهولتها وشيوعها والقدر المشترك بين جميع الطبقات المختلفة، فقد أخضعها الشعب لحريته وأزال عنها القواعد لتصبح مرنة قابلة للتطور والدخيل بين الكلام، وتختلف بالضرورة باختلاف الأقاليم والأقطار فلكل طبيعة لغة"[4].

والجدول التالي يرصد مقارنة بين اللغتين:

اللغة الفصحى	اللغة العامية
- لم تتشوه.	- شيوع الخطأ اللفظي فيها.

---

[3]- غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر، د.ط،القاهرة، مصر، 1955 م، ص 673.
[4] - ياسر مدخلي، أزمة المسرح السعودي، ص 23.

– هي الأدب الذي تفاخر به الأمم.	– تقبل الدخيل من الكلام بلا حرج.
– صحة اللفظ.	– تخرج عن قواعد النحو والتصريف.
– قيمة المعنى وسموّه.	– غلب عليها معاني التفاهة والتكرار.
– لغة رسمية لجميع الأقطار العربية.	– لا تعد لغة رسمية.

إن إشكالية الازدواجية اللغوية بين محكية ومكتوبة في لغتنا العربية "شبه محسومة فالمسرح الهزلي (الشعبي الساخر) يعتمد العامية والمسرح التاريخي يعتمد الفصحى" [1]، ولذلك انقسمت الآراء حول دعاة اللغة العامية ودعاة الفصحى ومنهم من دعا التوفيق بينهما:

أ–دعاة اللغة العامية:

هؤلاء أرادوا مخاطبة الجمهور بلغته التي يتكلم بها في حياته اليومية، والمعبرة عن هويته وثقافته التي ينتسب إليها بعيدة كل البعد عن الشكل المسرحي المضغوط بقواعد اللغة العربية فالكتابة باللغة العامية "تقربهم أكثر من جمهور المتلقي ذلك أن الأدب لا يكون حديثا ما لم يكتب بلغة حديثة ولغتنا الحديثة هي التي نتكلمها" [2]، فالمحكية أكثر التفاظا بواقع الناس، فاللهجة تختصر الوقت، كما أن المخرج المسرحي والمؤلف لا يجدان سهولة في تبليغ الرسالة، "فاللغة العامية هي لغة الحياة العامة والتعاون الإجتماعي اللازم لسير الحياة السريعة ونظامها المطرد الشامل، وذلك لسهولتها وشيوعها، ولأنها القدر المشترك بين جميع الطبقات" [3]، فهي لغة مرنة قابلة للتحول والتكييف بعيدا عن القيود العلمية التي تفرضها الفصحى فهم يرون أن الأدب لابد أن يعبر بلغة العصر ولغة الشعب وحجة هؤلاء "التبسيط لإفهام العامة فهي على حد تعبير محمد عثمان جلال "... أنسب لهذا المقام، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام" [4]، وذلك لأن المسرح

---

[1]- إدريس قرقوة، ، التراث في المسرح الجزائري، الأشكال والمضامين،ج1،مكتبة الرشاد للطباعة والنشر،ط1،سيدي بلعباس ، الجزائر،2009 م، ص 323.

[2]- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا !!، مذكرات عن المسرح الجزائري في عهديه الاحتلالي والاستقلالي ،ج2، orezon communication coperative immobiliere،ط1،الجزائر، 2009 م،ص39.

[3] - أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الادبية، مكتبة النهضة المصرية، ط8،القاهرة، مصر، 1991م، ص10.

[4] - عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص122، نقلا عن، يوسف الشاروني، دراسات أدبية، مكتبة النهضة العربية،د.ط، القاهرة، مصر،(د.س)، ص 168.

هو "بالتأكيد لغة التعبير الألصق بلغة الحياة، أشخاصه يمكن أن يقفزوا من الخشبة إلى الصالة، أو من دفتي الكتاب إلى الشارع ليختلطوا بجمهورهم مباشرة، وليتحدثوا معه بلغته"[1].

ب-دعاة اللغة الفصحى:

وهؤلاء دعوا للالتزام باللغة الفصحى، لما تمتاز به من سمو ورفعة وثراء وتنوع، يقول نجيب محفوظ: " فاللغة العامية حركة رجعية والعربية حركة تقدمية، فاللغة العامية انحصار وتضييق وانطواء على الذات لا يناسب العصر الحديث الذي ينتزع للتوسع والتكتل والانتشار الإنساني"[2].

ويذهب طه حسين لنفس الرؤية الذي يرى أن "الأدب لغة راقية جميلة تملأ قلب القارئ وعقله لذة وإمتاعا"[3]، وفي رأيهم أن اللغة اليومية لا تصلح أداة للتعبير، في حين الفصحى هي "اللغة الوحيدة المناسبة لهذه المهمة"[4]، فهي لغة الأدب من منطلق عربي للحفاظ على الموروث ولإثبات الهوية والمستقبل، فهي اللغة السليمة القادرة على إيصال الرسالة بين جميع الأقطار والأمصار، دون أن يمسها تشويه ولا تحريف فهي اللغة التي ترتقي بالعمل المسرحي إلى مستوى الأدبية.

وهذا ليس بالأمر السهل فيكون أمام كاتب المسرحية مجموعة من المهام الصعبة التي تتحقق كلها دفعة واحدة، "ترتقي مسرحيته إلى مرتبة الأدب أولا، وأن توحي بالواقع ثانيا، وأن تنسل إلى قلب وعقل المتلقي بصفاء وسلاسة بحيث تردم الهوة المخيفة بين لغة الحياة اليومية التي يتعامل معها المتلقي في حياته العادية وبين لغة المسرح التي يجب أن توحي بلغة الحياة اليومية ثالثا"[5].

من خلال المقارنة بين الرأيين نستطيع القول أن المسرح هو فن ازدواجية اللغة بامتياز، وأن اختيار اللغة يرجع لطبيعة النص المسرحي، ولا يجب أن يكون الخلاف بين اللغتين، فكل واحدة لها جمهورها ومهتميها.

---

[1] - عصام محفوظ، المسرح مستقبل العربية، دار الفارابي، ط1،بيروت، لبنان،1991 م، ص 76.
[2] - عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص23، نقلا عن، يوسف الشاروني، دراسات أدبية، ص 138.
[3] - المرجع نفسه، ص23، نقلا عن، يوسف الشاروني، دراسات أدبية،ص 188.
[4] - غنيمي هلال، في النقد المسرحي، ص 51.
[5] - فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، ص 118.

خاتمة الفصل الثاني:

من خلال تتبع الفرضية النصية للنص الدرامي يمكن استخلاص النتائج التالية :

– تبنى المادة النصية للنص الدرامي على ثنائية لايمكن اَن يقوم بدونها وهي الحوار والإرشادات المسرحية.

– الحوار المسرحي هو العلامة التي يتميز بها النص الدرامي عن غيره من النصوص .

– للحوار المسرحي جملة من المميزات منها الايجاز والتلميح والتكثيف .

– يمكن تقسيم وظائف الحوار اِلى نفعية وغير نفعية تتمثل الوظائف النفعية في تطوير عقدة المسرحية وتطوير الشخصيات ،اَما الوظائف غير النفعية (الجمالية) فتتمثل في جمال صيغته وحسن سبكه وقوة بيانه وملائمته لموضوع المسرحية.

– للحوار الدرامي جملة من الشروط منها نمو احداثه وتطورها وان يلائم الشخصيات .

– نص الارشادات المسرحية جزء من العمل الدرامي لانه موجه للقارئ بصفة خاصة .

– للإرشادات المسرحية وظائف هامة منها تحويل النص اللغوي الى بصري ،كما انها تحمل وظائف دلالية وسيميائية ،وتميز بين الدرامي والروائي ،اِضافة اِلى وصف الشخصيات والتعليق على الحواروكشف اَسرار العمل المسرحي.

– تتكون الارشادات المسرحية من اَسماء الشخصيات ،ومؤشرات سينوغرافية ،واَخرى دالة على الشخصية الدرامية والنطق والفضاء الدرامي والكوريغرافيا .

– كما للحوار شروط كذلك يشترط في الارشادات المسرحية اَن تثير الحوار وتسمح للقارئ بإدراك السيّاق الدّي تندرج فيه الأحداث والوقائع التّي تعرضه.

– يعتبر المظهر الايقوني للمسرحية من الدلالات التي ترافق النص المسرحي، وهي ما يميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، فهي تعطي وتوفر حيز للمؤلف وتقدم رؤيته ،لما تحتوي عليه من صور رمزية تفسر مضمون النص .

– اللغة المسرحية هي لغة خاصة لاعتبار تعدد الطبيعة الاجناسية للمسرح ،ولذلك يراعى الجانب المنطوق والمكتوب على حد السواء.

– اِزدواجية اللغة العامية والفصحى حتمية لا يمكن تجاهلها فلكل نوع درامي لغته الخاصة التي تحقق الغاية الدرامية.

الباب الثاني

مسارات قرائية

دراسة تطبيقية

"في انتظار نوفمبر جديد"

الفصل الأول

مسار السردية

أولاً: - الحكاية وتتابع الأفعال وفق مبدأ الزمنية.

1- زاوية الحكاية الشاملة.

2- زاوية الحكاية الشخصية.

ثانيًا: - الحبكة والترابط الضمني للأفعال وفق مبدأ السببية:

1- عناصر الحبكة.

2- نوع الحبكة.

إن دراسة سردية نص ما من بين القضايا التي إهتمت بها السيميائية ،فتتبع سردية النص الدرامي يسمح بمعالجة الظاهرة الأدبية للنصوص، ونظرا لأن النص الدرامي هو نص أدبي بامتياز لا يختلف عن النصوص الأدبية الأخرى ،فانه يتوجب علينا الوقوف عند مظاهر السردية فيه والبحث عن حقائق جوهرية تحرك النص الدرامي وهاذا ما يطرح الاشكاليات التالية :

– ماهي مكانة السرد في النص الدرامي المدروس ؟.

– وماهي جوانب السرد التي يقوم عليها؟.

وللوقوف عند هاذا البعد السردي في المسرحية سأقف عند أهم العناصر التي يقوم عليها السرد كالاتي :

– تطور الحكاية وفق مبدأ الزمنية وسأركز على زاويتين أساسيتين وهما زاويتي الحكاية الشاملة للنص وزاوية حكاية الشخصية ،ومعرفة علاقتهما بتطور الاحداث.

– الحبكة والترابط الضمني للأفعال وفق مبدأ السببيّة باعتبار ها العنصر المسير للسردومعرفة مدى إلتزام الجنيدي خليفة بالقواعد الفنية التي فرضها أرسطو على الدراما.

1-الحكاية وتتابع الأفعال الدرامية وفق مبدأ الزمنية:

لقد عُرف شغف الإنسان بالحكاية منذ القديم، فهي تكوّن لهفة وشغفا لدى السامع لمعرفة المزيد، وتعتبر الحكاية إحدى أدوات البناء الدرامي فهي "جوهر فن المسرح" [1]، فيختار المؤلف من الحياة ما يراه صالحا ليكون مادة لعمله المسرحي، وليس معنى هذا أن الهدف من الإبداع مجرد محاكاة الواقع "ففي المسرح كما الشعر لا يهم إذا كان الكاتب واقعيا أو غير واقعي... المهم أن تكون المسرحية عالما مستقلا قائما بذاته"[2]، فالكاتب يعالج الحكاية ويعرضها عرضا فنيا صحيحا لأن الكتابة المسرحية عملية خلق وإبداع وليست تعبير فقط "فالتعبير عملية نقل لما هو موجود بالفعل أما الخلق فعملية تحويل ما هو موجود إلى كائن جديد..." [3]، فالحكاية أداة في يد

---

[1]- ياسر مدخلي، أزمة المسرح السعودي، ص 50.
[2]- رشاد رشدي، فن كتابة المسرح، ص 23.
[3]- المرجع نفسه، ن.ص.

الفنان تكون أساسا لدراسة حية للشخصية وتحديدها وتنظيمها وفق نظام التتابع الزمني "حيث يتحدد زمن الخطاب المسرحي وفق المتكلم وشروط السياق إذ يقوم الحوار بمهمة توضيح للزمن من خلال ما يضعه المؤلف في ثنايا المشهد من الإشارات الزمنية لأجل تحديد الإطار الزمني للحكاية"[1]، وفي أغلب الأحيان يشار إليه في الإشارات المسرحية مثلما فعل الجنيدي خليفة فقد أشار إلى الزمن في بداية كل مشهد، وللتوضيح أكثر اقترحت الجدول الآتي:

الزمن	المكان	الشخصيات	الفصل
الليل	منزل الأسرة	تبرة – سعدية – فاطمة – كمال – عبد الحكيم – البوابة – الجارة – بركات.	الأول
الليل	منزل الأسرة	بركات – فاطمة – سعدية – تبرة – البشير – الشاب – عبد الحكيم.	الثاني
الليل	قصر الحكومة	الفراش – الموظف الأول – الموظف الثاني – المعلم – بركات.	الثالث
الصباح (النهار)	منزل الأسرة	تبرة – البشير – فاطمة – سعدية – كمال – عبد الحكيم – بركات.	الرابع

من خلال الجدول يتضح أن مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" تقترح علينا أربعة فصول أساسية تتوزع عبر إحدى عشر مشهدا، تتوزع زمنيا بين محطتين أساسيتين وهما الليل والصباح (النهار)، في حين نجد أغلب الأحداث الهامة تقع بعيدا عن بصرنا وسمعنا (الأحداث التي تقع وراء الكواليس) وهو ما يسمى بالأحداث غير المباشرة "فهنا فقط يتسع أمامه المجال لكي يصور أثر هذه الأحداث على شخصياته... لكي يغوص في أعماقها... لكي يتخلص من المحلي المحدود ويرتفع الى الإنساني العريض... لكي يهرب من الوقتي الزائل ويصور الدائم الأبدي... لكي يعطينا نبض الحياة اليومية ومع ذلك يوحي إلينا بأكثر مما نراه أمامنا..." [2]، سواءا كان عن طريق استرجاع لأحداث وقعت في الماضي مثل المقطع الذي تتحاور فيه سعدية مع تبرة:

[1] -إلين آستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، تر. سباعي السيد، ص 225.
[2] - رشاد رشدي، فن كتابة المسرح، ص 38.

سعدية: لا أراك الله ذلك المشهد، ظل ثلاث ساعات يصرخ تحت الأنقاض وكنا أنا (وفاطمة وكمال) نصرخ بدورنا ولا نستطيع عمل شيء وكان (عبد الحكيم) إذ ذاك خارج الدار فحسبناه في عداد المقتولين، لأن (اللواس) كانوا يوالون إطلاق الرصاص في الحي "مهلة" كانت ميتة فظيعة، ميتة (بانفعال) في دورة المياه!"[1]

أو عن طريق سرد لأحداث وقعت في الحاضر، مثل المقطع الذي يصف فيه بركات "(يعود إلى الورقة) من الخير أن أملأ الورقة الآن (بينما يتهيأ للكتابة تأخذ أمه في ترديد أغنية شعبية).

تبرة (مغنية): يا عين الشراد عفي كان ترجعشي الأيام كيما بكري! كيما بكري

(يه، ولا،لا لا)، وإيه ولا لا له !!."[2]

فبالرغم من أهمية بعض الأحداث إلا أن الكاتب إكتفى بسرد وقائعها مثل الوقائع التي حصلت لبركات بين تهديد المعلم له وإختفاءه ورجوعه للمنزل في قول بركات "لقد اختفيت عند واحد منهم، هربني وكان أحد أفراد الحكومة السابقة يريد قتلي إنه الآن في السجن بينما أنا أعود إليكم"[3]، فبالرغم من أهمية الصراع الذي وقع لبركات إلا أن الكاتب بدأ بالحاضر وأشار للماضي "لأن الدراما توجد حيث موقف متأزم أي في قمة الموقف وهي تمهل ما يسبق هذا الموقف وما يليه"[4]، وهذا ليس بالعمل السهل، فالكاتب يجب أن يكون مبدعا في إشارته للأحداث ويأتي بها كعنصر طبيعي من خلال حديث عادي بين الشخصيات، فالزمن الماضي أكثر تأثيرا وأقوى حضورا من الحاضر فالفعل الماضي يساهم في "رسم مسار السيرة الذاتية، إذ ينتقل الفعل الماضي إلى تقمص وجهين الأول استطرادي والثاني تاريخي" [5]، ولتفصيل القطب الزمني الذي تتحرك فيه الحكاية نقترح ثلاث أقطاب زمنية.

---

[1]- الجنيدي خليفة، في انتظار نوفمبر جديد، مسرحية اجتماعية في أربعة فصول، دار البعث،(د.ط)، قسنطينة، 1966 م، ص 16.
[2]- المصدر نفسه، ص 84.
[3]- المصدر نفسه، ص197.
[4] - رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص43.
[5]- طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص 235.

أ-الزمن الحاضر: وهو الزمن الذي وضع فيه الجنيدي خليفة القارئ في بؤرة الأحداث من خلال" "هنا" و"الآن" الخاصة بالعالم الخيالي الذي يتكشف أثناء أداء الفعل الدرامي" [1]، وأشار له في بداية كل فصل ومشهد مثلما هو واضح في الجدول السابق.

الفصل الأول: حوالي الثامنة مساءا (ليلا).

الفصل الثاني: أوائل الليل.

الفصل الثالث: حوالي العاشرة (ليلا).

الفصل الرابع: بين الثامنة والتاسعة (صباحا).

ب-الزمن المتتابع (الكرونولوجي): ونقصد به التتابع الزمني للحكاية وهو يتألف من "المدى الزمني المتتابع للأحداث"[2]، وقد أشار إليه الجنيدي خليفة في بداية المسرحية ونهايتها (بين أواخر ربيع 1965 ← 19 جوان من نفس السنة) وهو ما يقدر حوالي 35 يوما.

ج-زمن الحبكة: وهو زمن "بناء الأحداث وتنظيمها من الزمن الكرنولوجي (2) من أجل تشكيل "هنا" و"الآن" الخاصة بـ(1)"[3]، ويتم هذا من خلال النقلات الزمنية وتقنية الاسترجاع فالأحداث تبدأ قبل زواج الشائب بتبرة ويتضح ذلك من خلال المقطع الآتي:

سعدية (في ود) كنت السبب، ولكنك لم تكوني ظالمة "مهلة" ولم يكن هو الآخر يستحق اللوم:
(بأسى) كنت ضعيفة العود وكان رجلا عملاقا، وكنت غير خبيرة بفنون الطبخ، وكان دائم الضيوف... وإذا هي تفاجأ بزوجة بلدية تصغرها خمسة عشر عاما وتمتاز عني في كل شيء..."[4] وتنتهي بموت عبد الحكيم يوم حدوث الانقلاب (19 جوان 1965).

1-1-زاوية الحكاية الشاملة(Fable globale) :

إن الحكاية كما رأينا سابقا تحمل في طياتها صورة حية عن شخصيات إنسانية لها طابعها الذاتي والنفسي، فالمؤلف اختار من الحياة ما رآه صالحا ليكون مادة لعمله المسرحي، وما يشير

---

[1]- إلين آستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، تر. سباعي السيد، ص36.
[2] - المرجع السابق، ص47.
[3]- المرجع نفسه، ص نفسها.
[4]- الجنيدي خليفة، في انتظار نوفمبر جديد، ص 27.

إلى أن الحكاية تتطور زمنيا هو حركة الشخصيات فقد كانت حية نابضة يمكن أن نصادفها في الحياة، ومختلفة فكل شخصية تتمايز عن غيرها رغم اشتراكها في الظروف القاسية فلكل واحدة آمالها، وبالتالي اختلاف أفعالها، فبخصوص:

1-1-1-الوحدة الزمنية الأولى: (تجري أحداثها ليلا وتتوزع فضائيا بين فسحة المنزل وحجرة الخياطة والحجرة الشمالية وخارج باب الشقة) يمكننا جرد الأفعال التالية:

- تبرة وسعدية ينتظران عودة بركات (ابن تبرة ضرة سعدية) من السفر الذّي سبق وأن راسل العائلة وأخبرها بموعد رجوعه.

- تبرة وسعدية يعاتبان بعضهما على ماحدث في الماضي كونهما ضرّتان فرضت كل واحدة على الأخرى.

- تبرة وسعدية يسردان الظروف القاسية التّي يعيشانها بسبب فقدانهما لزوجهما وإهمال الحكومة والإدارة لأمثالهما، ويريان في بركات حلاً لأزمتهما.

- انشغال فاطمة بإعداد الطعام.

- فاطمة تتحسر على الديون التّي لحقتها بسبب الماشينة.

- لوم تبرة فاطمة على تدليلها لكمال وفاطمة تعتبره ضحيّة للتهميش الذّي يعاني منه أمثاله من الشباب.

- رجوع كمال متفائل بسبب فوزه في المباراة وتبرة وسعدية يسخران منه.

- فاطمة تجمع الثياب لغسلها.

- سعدية تروي لتبرة القهر الذّي تعرضت له فاطمة من طرف طليقها ورفضه أن يقدم لها النفقة.

- هلوسة عبد الحكيم وتفوهه ببعض الخرافات من شدّة الألم ومحاولة فاطمة مساعدته.

- حوار بين البّوابة وفاطمة حول عودة بركات.

– وصول بركات من السفر ولقاءه بالعائلة.

1–1–2––الوحدة الزمنية الثانية: (بعد مرور حوالي شهر في أوائل اللّيل وتتوزع فضائيًا بين حجرة الخياطة والمطبخ)، فيمكننا جرد الأفعال التالية:

– الحوار الذّي جرى بين فاطمة وسعدية وبركات حول حالة عبد الحكيم الصحيّة.

– تأكيد بركات وإصراره أنّ علاج عبد الحكيم هو نفسي قبل أن يكون جسدي.

– بركات يفاجئ العائلة بأنّه ينتظر شيكًا سيعيد لهم الأمل وشقّة تجمع شمل العائلة.

– سعدية تنبّه بركات إلى انتشار الرشوة والسرقة وفساد الحكم وأنّه لن ينال مايريد بالإجراءات القانونية.

– زيارة البشير للعائلة وقلقه على صحّة أخيه عبد الحكيم.

– البشير يبشّر العائلة بازدياد مولود جديد له سمي باسم المرحوم ممّا يرجع الذكريات الأليمة للعائلة.

– سعدية تتهم الأطباء الذّين عالجوا عبد الحكيم بتمريضه (العلاج الكهربائي) وفاطمة تنفي ذلك وتصفه بالعلاج الضّروري .

– فاطمة تقترح أن تبيع الماشينة من أجل تسديد الديون، وسعدية لا تراه حلاً مناسبًا، وتفكر في طلب المساعدة من البشير وتبرة وفاطمة تمنعها من ذلك وتذكرها بأنّ بركات يفضّل بيع أغلى ما يملك (كتبه) على الاستدانة.

– البشير وبركات يتحاوران حول إمكانية أن ينال بركات منصبًا وهو ما يرفضه هذا الأخير والبشير يحاول إقناعه.

– بركات يصرّح بأنه كان يقدّم المال القليل الذّي يناله من التأليف إلى المجاهدين.

– البشير يخبر العائلة بأنّه رأى شيئًا في صندوق البريد، والعائلة تنتظر كمال ليقدم لهم مفتاح الصندوق.

– البشير يصرّح بأن راتبه قد توقف منذ ما يزيد عن شهرين، وأنّ هذا بسبب مجيئه إلى العاصمة للاستفسار على ذلك عند الجهات المعيّنة في الوزارة الوصية وهذا بعد زيارة مفتش الأمن السرّي للمسجد الذّي يأمّ به وحذّره من الدروس التّي يقدمها والتّي تقوم على نشر الاشتراكية.

– دخول شاب يحمل كمال وهو مصاب بسبب العنف الذّي تعرضوا له من الفريق المهزوم ومع ذلك تنزع فاطمة المفتاح من حزامه.

– بركات يفتح الصندوق وتتفاجأ العائلة بأنّ الظرف يحوي خطاب الحجز وليس الشيك المنتظر، وهذا ما يسبب ذعر وسط العائلة.

1-1-3-الفضاء الزماني الثالث: (وهو اليوم التالي من تاريخ الفصل الثاني وبالضبط حوالي العاشرة ليلاً وتتوزع أحداثه فضائيًا بين السكرتارية ومكتب المعلم) يمكننا جرد الأفعال التالية:

– الفراش يقدم بطاقة للموظف القريب منه.

– يتعرف الموظف الأول على الاسم المدون فيها.

– سخط الموظف الأول على معاملة المعلم السيّئة لهم.

– الموظف الاول والموظف الثاني يسترجعان تاريخ بركات المجيد سواء من خلال مشاركته النضال أومن خلال مؤلفه "الأكفان المحاربة" الذّي كان يشحن الهمم ويقوي العزيمة.

– الموظف الثاني يتوقع أن ينصب بركات مديرًا عامًا للمصلحة والموظف الأول يشك في أن يكون أداة في يد الجهلة.

– الموظف الأول يتوقع ثورة جديدة تُظهر أجهزة الحكم والثاني يستبعد ذلك.

– الموظّفان يكتشفان بأنّ هناك جريمة تحاك ضدّ بركات ويخطّطان لمساعدته.

– بركات يقابل المعلم.

– المعلم يتظاهر بالسعادة بلقاء بركات.

– بركات يسترجع ماضيه مع المعلم عندما كان يزوره في المستشفى طالبًا توقيعه لينال العضوية في جبهة التحرير.

– بركات يتساءل عن بسبب تعطل ملفّه السكني والمعلّم يكشف له الشيك المجمّد مع الكتاب.

– المعلم يطلب من بركات كتابة إهداء له فيكتب له بركات إهداءًا على سبيل الاستهزاء والسخرية.

– يقدم المعلم إغراءات لبركات مقابل أن يؤلف له كتاب يخدم مصالحه الشخصية وبركات يرفض ذلك إكرامًا لأحياء وأموات الوطن.

– تهديد المعلم لبركات وتوعدّه بأنّه سيوقّع بالقوة.

1-1-4-الفضاء الزماني الرابع: (حوالي أسبوع من لقاء بركات مع المعلم ويتوزع فضائيًا بين حجرة الخياطة وحجرة عبد الحكيم) ويمكن جرد الأفعال التالية:

– تساؤل العائلة وحيرتها حول غياب بركات وكسر الصندوق.

– ازدياد حالة عبد الحكيم سوءًا ومحاولة نقله إلى مستشفى.

– عودة بركات بعد هروبه من السجن.

– بركات يخبر العائلة عن سبب غيابه وكيف استطاع النجاة ويفاجئهم بالانقلاب.

– البشير يقرر العودة إلى بيته دون الذهاب للوزارة الوصية التّي رأى لا لزوم لزيارتها.

– سعدية تقرر الذهاب إلى صاحب "البيرو" للانتقام منه.

– موت عبد الحكيم.

1-2-زاوية الحكاية الشخصية (Fable – Personnage) :

إنّ الحكاية الشاملة ما هي إلاّ مجموع ترابط حكايات شخصية لأفراد المسرحية لكونها تمثل "العنصر الفعال الذّي ينجز الأفعال التّي تمتد وتترابط في مسار الحكاية" [1]، وهذه الأفعال

[1] - مجلة المخبر، دورية أكاديمية من اللغة والأدب، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 6، 2010 م، ص 09.

نجدها تشكل رمزًا للشخصية التّي تمثلها سواءًا كانت محطمة أو سعيدة متفائلة أو متشائمة...، "فما تفعله الشخصية أو تحققه في عمله أو ما تختار أن تفعله دلالة واضحة على نفسيتها وتركيباتها العقلية والعاطفية، فالأحداث الخارجية تكتشف البنيّة الداخلية للشخصية" [1]، فالبعد النفسي يساهم في رسم الملمح العام لحكاية الشخصية فنموها وتطورها من موقف لآخر إنما هو نتيجة وجود نفسي يترجم تصرفاتها وأفعالها فلا يمكن "أن تتأتى للأديب المقدرة على تفعيل شخصيته، إلاّ إذا ساق الفعل وفق طبائع الشخصية ورغباتها ومشاعرها وقواها الفكرية" [2]، فالأفعال لا تُقدم بمعزل عن الحالة النفسية للشخصية فهي التّي تسوغ الفعل وتدفعه للنمو والتطور، فما تفعله الشخصية أو ما تصبوا إلى فعله، دلالة واضحة على نفسيتها وتركيباتها العقلية والعاطفية، فالانفعالات النفسية هي المحرك الأساسي لأفعالها.

وإذا تصفحنا نص المسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" التّي هي موضوع الدراسة والتطبيق، نجد تعاقب لعدة أفعال وخطابات سأحاول ربطها بحالاتها النفسية، وقد اخترت شخصية "سعدية" نظرًا لأهميتها ونظرًا للحالات النفسية التّي مرت بها لتكون مجال الدراسة، ويمكن إثبات ذلك بخطابات من داخل النص:

– سعدية (في حزن) آه لكم تبدلت أحوالنا يا "تبرة" ! (تخفض رأسها وتمر فترة صمت، تشهق سعدية شهقات مكبوتة، تمر دقيقتان على هذه الحالة)" [3].

فبكاء "سعدية" وصمتها إنما هو ترجمة لما كانت تحس به من ألم وحزن.

– "سعدية" (في توتر قوي) قال لي: «سيلحق إذن بابنه عما قريب ويسكن معه !» عندئذ قلت له: «يا كافر» الله يديك للنّار وبئس القرار، الله ينحيك وينحي الحكومة التّي وظفت أمثالك" [4].

فتصرف "سعدية" العدائي ضد كاتب "البيرو" كان نتيجة شعورها وإحساسها بالإهانة والظلم.

---

[1]- عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الشخصية، دار الكتاب العربي،(د.ط)،الجزائر، ص 197.

[2]- يرجى النظر،عواد علي،غواية المتخيل المسرحي،مقاربات شعرية النص والعرض والنقد،المركز الثقافي العربي، (د.ط)،الدار البيضاء، المغرب،1997 م،ص466.

[3] - الجنيدي خليفة، في انتظار نوفمبر جديد، ص 15.

[4]- المصدر نفسه، ص 20.

– "سعدية" (ضاحكة في سخرية) ملائكة تلبس روبة أو "كوستيم" وتضع على رأسها القبعة، (بلهجة أكثر جدلية وهي تتوجه لبركات) بركات ! خذ معك «كمال» واصرعها هذه الملائكة، أبطحها أرضًا!"[1] .

فسعدية تصرفت على غير طبيعتها عندما أحست بفقدان الأمل.

– "سعدية" سأصلي ولكن لإله آخر!

– تبرة: يا حفيظ ! استغفري الله يا مرأة.

– البشير: المسكينة... سيغفر الله لها، إنه يحكم على البواطن.

– سعدية:لقد جربت هذا الإله ولم يفعل غير النكايّة بنا، هناك إذن إله أكبر سأصلي له.

– بركات: كنت إذن تصلين لإله صغير!

– البشير: هناك إله واحد لا شريك له!

– سعدية: كنت إذن أعبد واحدًا مزيفًا سأصحح إيماني سأصححه (تبعد المائدة جانبًا)"[2].

فسعدية التّي كانت زوجة عالم وقاضي المسلمين تكفر بالله عندما أحست بالضياعٍ وفقدان الأمل.

فلقد وفق الجنيدي خليفة "في ربط أفعال الشخصيات بحالاتها النفسية ولذلك نلمس تعاقب لعدّة ملامح تشمل مراحل التكوين والبناء النفسي للشخصيّة بالقضية الأساسية وهي الثورة ضد الظلم والأسباب التّي أدّت إلى هذا القهر، فجاءت الحكاية محمّلة بالنزعة الوجدانية الشاكية التّي تتعدد صورها (حزن– ألم– توتر– احتجاج– قوّة– انفعال– ارتباك– هجوم...).

ومنه نستطيع القول أنّ الحكاية لها دور في بناء المسرحية "فبناؤها يحمل في حد ذاته أثر المؤلف في طريقة عرضه للحلقات وتصوره للحبكة" [3]، ولا ينشأ الصراع إلاّ من خلال التكوين النفسي الدّي تتمثل به الشخصية والشخصية المضادة، فهو الدّي يكمل تكويننا الجسماني

---

[1] - المصدر نفسه، ص 86.

[2] المصدر السابق، ص 128.

[3] حسن يوسفي، قراءة النص المسرحي، ص24، نقلا عن:

Jean – pierre ryngaert, Introduction a l'analyse de théâtre, Edit brodas, 1991 , P 53.

والاجتماعي ونحن إذا أردنا أن نفسر الأفعال التّي تأتيها الشخصيات فيجب أن ننظر ونغوص في البواعث والدوافع التّي اضطرتها إلى أن تفعل ما فعلت.

2-الحبكة والترابط الضمني للأفعال وفق مبدأ السببيّة:

تعتبر الحبكة "الجزء الرئيسي في المسرحية وأنّها حياة تراجيديا كما يقول أرسطو" [1]، فهي "ترتيب للعناصر الأساسية التّي تبنى عليها المسرحية، وعناصرها هي: الفعل، الأفكار، الشخصية" [2].

فهي الروح العملية الدرامية وكل عمل مسرحي لا يحوي حبكة متقنة يحكم عليه بالفشل "فبناء الحبكة يجعل المؤلف يحلل شخصياته ودوافعها وسلوكياتها" [3]، فالحبكة هي "المسيرة للسرد، وقد يبدو أنّ الحبكة تجمع العناصر المتنافرة وتقوي التركيب من خلال الربط بين الأجزاء الصغيرة داخل النّص" [4].

وهذا الترابط لا يقوم إلاّ من خلال مبدأ السببيّة، فهو الذي يعطي الحبكة ترابطها وفق نضام محكم وخطة الية فالحبكة ترتبط ببناء الاحداث وفق علاقة السببيّة والعليّة فيبقى القارئ يتساءل ماذا سيحدث بعدها ولماذا؟

2-1-عناصر الحبكة:

لقد حافظ الكاتب على الإطار العام للتراجيديا اليونانية المتمثل في:

2-1-1-التقديم: يمثل الفصل الأول والفصل الثاني وقد استعرض فيه الجنيدي خليفة العناصر الآتية:

أ- التعريف بالمكان: سواءًا من خلال نص الإرشادات المسرحية التّي سبقت الفصل الأول "عندما يرفع الستار نشاهد الشقّة بسيطة في دور أرضي على الشارع عمومي في إحدى ضواحي القريبة من العاصمة الجزائر تتألف الشقّة من حجرتين إلى اليمين والشمال تفصل بينهما فسحة غير متسعة تستعمل أحيانًا للجلوس، باب الحجرة اليمنى موارب وينطلق منه طيلة أغلب المشهد الأول صوت حركة «ماشينة» خياطة أمّا باب الحجرة الشمالية فموصد وكلا البابين يتقابلان في

---

[1] - أرسطو، فن الشعر، تر، وتق، وتع. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية،(د.ط)، مصر، 1983 م، ص 108.
[2] - ابراهيم حمادة، طبيعة الدراما، سلسلة كتابك، عدد 26، ص 20.
[3] - عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزف، مدخل إلى تحليل النص الأدبي،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3،عمان، الأردن، 2000 م، ص 127.
[4] - الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية، إتحاد كتاب العرب، ع.499،سوريا، 2012 م، ص 29.

مواجهة قاعة الجلوس" في أقصى اليمين يقوم باب الشقّة، وفي أقصى اليسار: المطبخ ودورة المياه حيث تتصل المنافذ بممر"[1].

كما أشار إلى ذلك من خلال الحوار الدّي يجري بين تبرة وسعدية من خلال استرجاع للماضي ومقارنته بالحاضر.

"سعدية كم يكفي من ذلك ! أتحسبين أنّه لا يتحرك علي إلا في أيام البرد والهواء الصحراء ناشفة، أما هنا فحتّى الشّمس تقطر بالندى"مهلة" وهذه السكنة الملعونة لو رأيتها في الشّتاء !(تضع كفّها على الجدار حيث الزاوية) انظري إلى هذه الأبواط (تشير إلى انتفاخات وحبيبات متكورة على الجدار) كانت عظامي أهدا..."[2].

كما أشار الكاتب إلى المكان الخارجي وهو الجزائر العاصمة من خلال الحوار الدّي جرى بين تبرة وسعدية.

"تبرة إني لم أعد في حلم «مهلة» هيا يا ولدي وحقّقه بإذن الله، حقق ذلك بالدّي مازال حلمًا «مهلة» أنا الأخرى سافرت من أجلك (في شيء من الزهور) تصوّري: أمس الأول فقط وصلت رسالته وفي اليوم الثاني كنت عندكم، سبع ساعات من بسكرة إلى الجزائر ! من كان يصدق يا سعدية، من كان يصدق!"[3].

ب-التعريف بالزمان: إضافة إلى نص الإرشادات المسرحية التّي تسبق كل فصل لتعرفنا بزمن الحكاية "في منزل الأسرة أواخر الربيع من سنة 1965 ،الوقت حوالي الثامنة مساءًا" [4]، فالكاتب أشار إلى الزمن الداخلي والزمن الخارجي من خلال الحوارات التالية:

---

[1] - الجنيدي خليفة، في انتظار نوفمبر جديد، ص 9.
[2]- المصدر السابق، ص 14.
[3]- المصدر نفسه، ص 12.
[4] - المصدر نفسه، ص 18.

– "سعدية لو كان يطير في النّهار ... «مهلة» يقال إنّ الراكبين في الطيّارة لا يرون غير البحار والأشياء الكبيرة مثل الجبال، ابن آدم لا يرى ...« مهلة» في اللّيل أنهم لا يرون غير اللّيل" [1]، فهي إشارة إلى أنّ الوقت ليلاً، أمّا المقطع التالي.

– "سعدية في الربيع... لعل الأمر يختلف" [2]، فيشير إلى الفصل الذّي وقعت فيه الأحداث، وفي المقطع الآتي إشارة إلى سنة التّي وقعت فيها الحكاية من خلال قول بركات "إنّي أعتقد أنّ ثلاث سنوات بعد الاستقلال قد تبدل الكثير من الأمور"[3].

ج–التعريف بالشخصيات ورغباتها: لقد أشار الكاتب إلى شخصياته من خلال الحوارات التي كانت تجري بين الشخصيات والجدول التالي يختصر بعض النماذج من المسرحية:

الحوار.	الصفحة	التعريف بالشخصية ورغباتها.
– سعدية أما أنا فأحس مثل سلك يخترق عظامي.	14	– مصابة بداء المفاصل.
– تبرة لا يليق هذا الكلام بمن كانت زوجة عالم وقاضي المسلمين.	20	– أرملة رجل مثقف .
– تبرة كان أكبر أولادي لا يتجاوز الثامنة، وكان بركات مازال يحبو، أما أنت فقد كان عندك عبد الحكيم، رجلاً كاملاً، وفاطمة في سن الزواج وها أنا ثلاثين سنة تمر قبل أن يصبح بركات متمكناً.	23	– إشارة إلى أن تبرة هي والدة بركات وسعدية والدة عبد الحكيم وفاطمة.
– سعدية لا تنسي أني تزوجته قبلك «مهلة» كان أولادي أكبر ولكنك كنت أصغر مني.	38	– سعدية هي الزوجة الأولى وتبرة ضرتها الأصغر سناً.
– سعدية عمل مع المجاهدين وخرج وأمضى عمره في العلم .	43	– بركات مجاهد وكاتب مرموق.
– تبرة فلماذا يظل رجل جاوز العشرين بدون عمل		
– تبرة لا طلاق ولا نفقة. سعدية الطلاق لم يعد بالكلمة وهو يخاف من عاقبته	67	– كمال شاب في العشرين. – فاطمة زوجة هجرها زوجها.

[1]- المصدر نفسه، ص 11.
[2]- المصدر نفسه، ص ن.
[3] - المصدر نفسه، ص 86.

– تبرة في الصباح سلّم علي وعرفني (بصوت خافت) الآن إنّه لم يتعرف علي. – تبرة الحمد لله الدّي أبقاني رأيت ابني يحمل أعلى الرايات ويسافر في السماء. – فاطمة لو انتهيت من تسديد أقساط (الماشينة) لاستطعنا أن نتنفس قليلاً، تصوري أني منذ عامين أحلم بيوم الخلاص. – سعدية ليته استطاع أن يواصل له الرجيم. – كمال عندما يهتف لي الجمهور وأنا في طريقي إلى الهدف، أستطيع أن أبيع الدنيا مقابل ذلك. – تبرة منذ صغره يصلي الفجر في وقته ويسبق أصحابه إلى الكتاب. – سعدية الله ينحيك وينحي الحكومة التّي وظفت أمثالك.	12 42 107 48 97 20	– عبد الحكيم رجل طريح الفراش في حالة سيئة. – رغبتها في نجاح ولدها بركات. – رغبتها في تسديد أقساط الماشينة. – إشارة لرغبة سعدية في شفاء ولدها عبد الحكيم. – رغبة كمال في الحصول على الكأس. – إشارة إلى أنّ البشير رجل متدين. –رغبة سعدية في تغيير الحكومة.

2-1-2-الوسط:

يبدأ الصراع في المسرحية في نهاية الفصل الثاني بعد اكتشاف العائلة أنّ الظرف عبارة عن خطاب الماشينة (خطاب الحجز) وليس الشيك المنتظر مما يشحن الجو العائلي:

"فاطمة: مشينتي! مشينتي! جمعتك بالفرنك ويأخذونك مني هكذا، مشينتي يا بزولتي، يا بزولة أمي وابني وأخي!

تبرة :(متصبرة) بعد العسر يسرا هيا نصلي ركعتين لله هيا يا سعدية ! سعدية سأصلي ولكن لإله آخر!

تبرة: يا حفيظ! استغفري الله يا امرأة!

البشير: المسكينة ... سيغفر الله لها، إنّه يحكم على البواطن.

سعدية: لقد جربت هذا الإله ولم يفعل غير النكاية بنا، هناك إذن إله أكبر، سأصلي له.

بركات: كنت إذن تصلين لإله صغير!

البشير:هناك إله واحد لا شريك له!

سعدية: كنت إذن أعبد واحدًا مزيفًا، سأصحح إيماني سأصححه ...."[1].

واستمّر الصراع في التصاعد إلى أن وصل إلى قمته، وهي النقطة التي يجب أن يحسم فيها الصراع ويمكن أن نلمس مصدر الصراع في مثل هذه المسرحية، الدّي ينشأ من صراع العناصر المكوّنة للشخصيّة مع الواقع الاجتماعي فقد جعل الجنيدي خليفة المسرحيّة مرآة للعصر

[1]- المصدر السابق، ص 128.

تنفذ إلى صميم المشكلات الاجتماعية لتصور مأساة الفرد الروحية وصراعه مع القوى الاجتماعية الجبارة فنجد:

أ-صراع الضعف والوهن: يمثله عبد الحكيم المصاب بمرض نفسي منذ ثلاث سنوات ولا تجد العائلة ما تقدمه له لتخليصه ويتضح ذلك من خلال الآهات التّي كان يتفوه بها.

ب-صراع الواقع والأمل والطموح: والذّي يمثله كل من تبرة وبركات والبشير فهذه الشخصيات لها من الخصال والصفات ما يجعلها مميزة.

ج-صراع التغيير: وهو الأهم في المسرحيّة وهو الصراع بين المثالية والزيف والنّفاق الذّي يمارسه الرجال يوهمون المجتمع أنّهم محترمون مثل المعلم وكاتب "البيرو" ويمثل هذا النوع كل من سعدية وبركات والبشير، ثم تأتي العقدة(التوتر) وهي اللحظة التّي يتأزم فيها الصراع ويمثلها الفصل الثالث حيث يكتشف بركات حقيقة المعلم والمكيدة التّي يحظّرها له المعلم «ستجد» سأرى ما إذا كان هذا السين سيظل موجودًا أصلاً (يفتح الدرج يخرج منه مخطوطة كتاب) لقد احتطت جيدًا لكل احتمالاتك، إنّ كُتابنا ألفوا هذا، وستوقعه أنت أتحسب أنّ شيئًا تؤلفه أنت هو المهم؟ كنت أضطررت لذلك فقط كضمان لسكوتك والآن لا أقل من أن نضمن ذلك بتوقيعك هيا لن أتأخر بعد الآن!"[1].

ونصل إلى ذروة الصراع في نهاية الفصل الثالث في الحديث المشحون الذّي جرى بين بركات والمعلم.

المعلم: (بشراسة) إني أضيع وقتي هيا أعطنا ضمان سكوتك!

بركات: (بقوة) لن أوقع ولن أسكت «المعلم» يضم كل شيء من فوق المكتب ويدخله في الدرج يرفع سماعة التلفون ويتركها.

المعلم: سنجعلك أولاً توقع وأنت منحن وسنجعلك من بعد تسكت مرة وإلى الأبد «ينهض».

---

[1]- المصدر السابق، ص 177.

بركات: قد تجعلني أنحني ولكنك لن تجعلني أخشع، قد تسكتني ولكن سينفجر من صمتي ألف صوت «طرقة سريعة على الباب يدخل السكرتار بينما يخرج المعلّم»"[1].

فينتهي هذا الجزء الدّي يطرح فيه السؤال الآتي:

ماذا بعد؟

2-1-3-الحل:

(الانفراج) والحل يأتي جوابًا على الاستفهام الدّي خلفته العقدة وطوّرته لدى المتلقي فتحل الأزمات وينتهي الصراع وتختم الحكاية ويمثله الفصل الرابع حيث ينتهي الصراع في رأيي الشخصيات بتغيير الحكم بعد الانقلاب وعودة بركات متفائلاً إلى منزله ومعه الشيك".

"بركات: كلا لقد نجوت ونجا معي الشيك صرّفته منذ ساعة.

تبرة: نجوت؟ ألم تكن متغيبًا بسبب العمل.

بركات: العمل؟ كنت مختفيًا، عند بعض الإخوان ولكن الحمد للّه.

البشير: لا أفهم ألم تعد مختفيًا الآن؟

بركات: (باستغراب) ماذا؟ ألم تسمعوا بما حدث؟

الجميع: ماذا حدث؟

بركات: في الوقت الدّي انقلبت فيه الحكومة!

البشير: انقلاب ضد الحكم القائم.

بركات: انقلاب كامل النجاح.

تبرة: ها الحكومة طاحت.

---

[1] - المصدر نفسه، ص 178.

بركات: واعتقلوا المسؤولين عن الفساد"[1].

2-2-نوع الحبكة:

لقد التزم الجنيدي خليفة بالقواعد الدرامية التّي فرضها أرسطو على الحبكة وركز على العناصر الأساسية للحبكة المعقدة وهي التحول والتعرف.

2-2-1-التحول: "وهو تغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه" [2]، أي انعكاس الموقف إلى غير المتوقع ونلمسه في المسرحيّة "في انتظار نوفمبر جديد" عندما اكتشفت العائلة أنّ الظرف يحوي إنذار دفع أقساط الماشينة وليس الشيك.

"فاطمة لا أظن أنّ كمال يستطيع الأكل الآن (يعود بركات وفي يده الظرف) لعلّه يقاطع اللّعب بعد هذا (ناظرة إلى الظرف لا تخفى ابتسامة) أبيض وطويل.

تبرة: (واضعة يدها على عينيها) واحد اثنين ثلاثة.

فاطمة: واحد اثنين ثلاثة (بركات يفتح الظرف بينما ظل البشير يحتفظ بالهدوء والصمت)

سعدية: لعبة أطفال!

الشير: هذه اللعبة كنا نؤديها هكذا: نغمض العين ونردد في انتظار الشخص القادم.

«لباس الحرير !سباق لغزال! «بركات يقرأ المظروف».

الجميع ماعدا بركات ـ لباس لحرير!

صوت عبد الحكيم سباق لغزال.

الآخرون بحماس وتفاؤل بمشاركة عبد الحكيم» لباس لحرير !...

بركات: مقاطعًا – ليس ... – إنّه ليس ... « لا يكمل الجملة يلقى بالخطاب حتّى ترى فاطمة شعار الدار المرسلة»"[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص 196.
[2]- أرسطو ،فن الشعر، تر، وتق، وتع. إبراهيم حمادة، ص 122.
[3]- الجنيدي خليفة، في انتظار نوفمبر جديد، ص 127.

2-2-2-التعرف:"وهو التغير أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة" [1]، وبالتالي ينتقل الموقف من المحبة إلى الكره ومن التبجيل إلى الاحتقار... أو العكس، كما هو الحال في المسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" عندما اكتشف بركات أنّ الشيك بصحبة المعلم.

"المعلم في هيئة الممرضة الطيبة" ليس ألذ عندي من مساعدة صديق، ولاسيما إذا كان صاحب حق في الحقيقة هناك إثم نبيل « يخرج الكتاب ويريه إياه».

بركات:«بحيوية» أجل إنّه كتابي! فلذتي! إثم نبيل، لعله كذلك إثم نبيل، إني لم أتصور...

المعلم: «يخرج شيكًا ويتناول إياه» خذ ألست تنتظره؟

بركات «بفرح واضطراب وهو ينظر في الشيك والكتاب» أتعني أنك كنت من وراء تجميدهما؟ «يضع الشيك مع الكتاب»"[2].

فهذه اللحظة تمثل لحظة اكتشاف الحقيقة التّي يبحث عنها وطالما حيّرته، فتغيرت الأحداث من الجهل إلى المعرفة.

---

[1] - أرسطو ، تر. إبراهيم حمادة، فن الشعر، ص 122.

[2] الجنيدي خليفة، في انتظار نوفمبر جديد، ص 161.

خاتمة الفصل الاول:

من خلال تحليل معطيات المسار السردي لمسرحية "في انتظار نوفمبر جديد " للجنيدي خليفة نستخلص جملة من النتائج وهي:

- أن الجنيدي خليفة حافظ على الهيكل العام للمسرحية حسب القواعد الارسطية فجاءت مسرحيته في أربع فصول تتوزع زمانيا عبر إحدى عشر مشهدا ،عبر محطتين زمنيتين هما الليل والصباح.

- وضع الجنيدي خليفة أحداث مسرحيته عبر ثلاث أقطاب زمنية وهي الزمن الحاضر،والزمن الكرونولوجي ،وزمن الحبكة .

- إن تتبع زاوية الحكاية الشاملة للمسرحية يسمح لنا الحكم أن الجنيدي خليفة إختار من الواقع ما رآه مناسبا لاحداث المسرحية ،وما يؤكد أن الحكاية متطورة حركة الشخصيات وتحولاتها داخل الفضاء وإختلاف آرائها ومواقفها ووجهات نظرها .

- إن الحكاية الشاملة توزعت عبر ثلاث وحدات زمنية تطورت عبرها الاحداث و كل حدث مرتبط بما سبقه وما يليه .

- إن تتبع زاوية حكاية الشخصية يسمح بالحكم أن الجنيدي خليفة إختار لكل شخصية حكاية خاصة رغم إشتراكها في المعاناة مما سمح بالكشف عن أهم التحولات التي تشهدها الاحداث والشخصيات وأن الحالة النفسية التي مرت بها العائلة لم تثني بركات عن الصمود والكفاح ضد الاغراءات والتنازل عن مبادئه وأهدافه .

- إن إستحضار مظاهر الصراع الدرامي في المسرحية أبرز حبكة المسرحية والتي إرتبطت كما رأينا ببناء الاحداث وبعلاقة السببية فكان صراعا دراميا قويا .

– لقد حافظ الجنيدي خليفة على الاطار العام للحبكة حسب القواعد الارسطية وهي التقديم والوسط والحل.

– ركز الجنيدي خليفة على العناصر الاساسية للحبكة وهي التعرف والتحول.

الفصل الثاني

مسار الخطابية

أولاً: - خطاب الشخصيات/ خطاب المؤلف:

1- خطاب الشخصيات:

أ- الشخصيات الرئيسية.

ب- الشخصيات الفرعية.

2- خطاب المؤلف

ثانيًا : - دينامية وجهات النظر:

1- عوامل مشهدية.

2- عوامل المعرفية.

3- درجة التبئير الداخلي.

4- عوامل عاطفية وصلات إيديولوجيا.

5- تماسك الشخصيات.

لقد نشطت المعالجات النقدية التي ركزت على الاتجاهات المسرحية مركزة على الدور الفعال الذي يحدثه النقد المسرحي في تقويم مسارات الخطاب المسرحي،فالحديث عن الدراما يفرض الحديث عن الخطاب المسرحي الذي يشكل النص الدرامي ،فالقارئ يتلقى النص الدرامي ويتواصل معه من خلال الخطابات المشكلة له فهي الجسر الذي يتيح للقارئ التعامل مع النص المسرحي كونه خطاب يتشكل من ملفوظ طويل من الجمل تحقق الغاية التواصلية بينهما .

فالخطاب المسرحي يرتقي بالنص ليصبح خطابا دراميا يحقق وظيفة الدراما في التأثير على المتلقي والتفاعل معه ،وسوف أحاول الكشف عن مسار الخطابية في نص الجنيدي خليفة ومعرفة مضمون وبنية هاذا الخطاب من خلال التركيز على خطابين رأيسييّن وهما :

-خطاب الشخصيات من خلال الكشف عن الغاية التي تحققها مجموع الخطابات القائمة بين مختلف الشخصيات ومدى تفاعلها.

-خطاب المؤلف الموجه للقارئ ومدى تحقيق خاصية التواصل معه.

وهذه الدراسة تهدف الى معرفة متضمنات القول ،من خلال دراسة أقوال المتخاطبين وما تحمله من أفكار فلكل خطاب خصوصيته التي تقود العلاقة بينه وبين المتلقي .

-فهل كان الخطاب المسرحي في النص المدروس خطابا كاشفا وملائما لطبيعة الشخصيات؟

-هل منح الجنيدي خليفة خطابه خاصية التأثير الايجابي بالمتلقي ؟

1-خطاب الشخصيات/خطاب المؤلف :

1-1-خطاب الشخصيات :

إنّ المسرح فن الحوار وهذا الحوار لا يتم إلاّ بتفاعل شخصية أو أكثر "فالدراما حدث ومهما كان نوع الحدث لابد أن يصدر عن شخصية معينة وإلاّ لم يكن له معنى" فالشخصية عنصرًا مكونًا للمسرحية التّي تقوم على حدث معين يتم بسلطة الشخصيّات التي تعبر عن حالاتها ورغباتها ومواقفها "فلكل شخصية في المسرحية عقليتها ونفسيتها وقدرتها على التعبير والتفكير ومن هنا وجب أن يكون الخطاب الذي تنطق به كل شخصية مختلفة عن خطابات الشخصية التّي تتفاعل معها فهذا التمايز في الخطاب هو المحور الدّي يدور حوله العمل كلّه وهو ما إعتمد عليه الجنيدي خليفة فجعل لكل شخصية خطابها الخاص بها، ولتسهيل عملية قراءة الخطاب في مسرحيّة "في انتظار نوفمبر جديد" أقترح جدولاً أتتبع فيه ترتيب الشخصيات بحسب مشاركتها في الأحداث:

	عددها في كل فصل												عددها لإجمالي	طبيعة خطابها
	الفصل 1				الفصل 2			الفصل 3		الفصل 4				
	م1	م2	م3	م4	م1	م2	م3	م1	م2	م1	م2			
تبرة	118	23	7	0	51	0	33	0	0	31	11		305	التفاؤل الأمل الهدوء والصبر، الإشفاق، الحزن الاستنكار الإحتجاج
سعدية	129	20	10	0	0	25	14	0	0	25	11		302	الحزن العتاب التشاؤم التوتر الحدّة القوة الألم القلق الهيجان اليأس
فاطمة	55	1	9	11	11	24	20	0	0	18	4		153	القلق الارتباك التأثر

												الانفعال الحدّة الذعر
كمال	45	0	3	0	0	0	0	0	0	5	3	56 التفاؤل العبث اللامبالاة
عبد الحكيم	0	0	11	0	0	0	13	0	0	1	4	29 الغياب التآوه
البوابة	0	0	0	10	0	0	0	0	0	0	0	10 التساؤل
بركات	0	0	0	1	63	0	47	0	110	0	16	237 التفاؤل الصبر الهدوء التساؤل الاستنكار التغير القوّة
البشير	0	0	0	0	12	0	51	0	0	6	9	52 الهدوء التفاؤل الصبر التغير الإقناع
الشاب	0	0	0	0	0	0	5	0	0	0	0	05 الإجابات
الفراش	0	0	0	0	0	0	0	03	0	0	0	03 خطاب عابر

الموظف1	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**الغيظ التوازن الهيجان**
الموظف2	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**35**	**الدهشة الارتباك التساؤل**
المعلم	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**110**	**القوّة السيطرة المكر الإغراء التهديد**

من خلال تحليل معطيات الجدول نقول بأنّ الجنيدي خليفة كان قادرًا على خلق الشخصية الإنسانية في مسرحياته، وعلى إعطاؤها الجانب الحي وذلك من خلال نمو شخصياته وتفاعلها.

ويمكن تقسيم شخصياته إلى:

أ-شخصيات رئيسية:

وهي الشخصيات المطورة في المسرحية ووجودها ضروري ويلعبها الممثل الأول أو بطل المسرحية الذي يلعب دور البطولة أو الدور الأساسي، وتتميز بقوّة تأثيرها في تحريك الأحداث فالكاتب مطالب بالتركيز على شخصية او اكثر حتى يصل الى أعماق الشخصية وإلى الملامح الفردية التّي تميزها وإلى الدور الأساسي الذي تقوم به في الحدث ويمثل هذا النوع:

أ-1-شخصية تبرة: تقدر نسبة خطابها في المسرحية $\frac{305}{1335}$ وهي أكبر نسبة من خطابات جميع الشخصيات وهي تحصر في كامل فصول المسرحية ماعدا الفصل الثالث، وإذا تأملنا طبيعة خطابها نجده خطاب التفاؤل والأمل والهدوء والصبر والإشفاق من جهة وخطاب الحزن والعتاب

والاحتجاج والاستنكار من جهة أخرى، فهو يناسب دورها باعتبارها زوجة عالم وأم لكاتب مرموق وإمام بإحدى القرى وضحيّة ظروف قاسيّة من جهة أخرى.

أ-2-شخصية سعدية: تقدر نسبة خطابها في المسرحية $\frac{302}{1335}$ وهو يأتي في المركز الثاني بعد خطاب تبرة وخطابها يتوزع على كامل فصول المسرحية ماعدا الفصل الثالث، وإذا تأملنا طبيعة خطابها نجده خطاب الحزن والعتاب والتشاؤم والتوتر والحدّة والقوّة والألم والقلق والهيجان واليأس... وهو يتماشى مع دورها باعتبارها أم أولاً فرضت عليها ضرة ثم توفي زوجها وفقدت ولدها، وآخر بين الحياة والموت وابنتها فاطمة ضحية طلاق مجحف، فلا عجب أن نجد خطاباتها تتميز بالطول لأنّه يجمع بين استرجاع الماضي ورفض الحاضر والقلق على مستقبل أسرتها.

أ-3-شخصية بركات: تقدر نسبة خطابه في المسرحية $\frac{237}{1335}$ فرغم أنّ نسبة خطابه تجعل منه شخصية ثالثة إلى أنّ طبيعة خطاباته وفاعلية الدور الذي تقوم به في الحدث تجعل منه الشخصية الأولى (بطل المسرحية) بلامنارع فحتّى عندما يغيب يكون حاضرًا من خلال خطابات الآخرين، فإذا تأملنا طبيعة خطابه نجده خطاب التفاؤل والصبر والطيبة والهدوء والتساؤل والإجابات من جهة وخطاب الاستنكار والتغبير والقوّة من جهة أخرى وهو ما يناسب الدور الذي يقوم به، فهو الشاب المثقف، الكاتب المرموق من جهة والمجاهد الثائر ضد الفساد والخضوع من جهة أخرى.

وقد وفق الجنيدي خليفة في رسم شخصية البطل فمن حيث البعد الجسماني (وهو ما يتعلق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهري) فنجد في المشهد الذي تتهكم فيه سعدية على تبرة عندما طلبت هذه الأخيرة من كمال السؤال عن بركات في المكتبات وعند العلماء... فقالت لها "اسألوا دار « الكوميسار » وقولوا لها ضاع لنا واحد يلبس قميص أبيض وسروالاً أزرق أسمر عريض الأكتاف طفل عمره ثلاثون سنة" [1]، وهو تصوير دقيق، أمّا من حيث البعد الاجتماعي وهو ما يتعلق بالمحيط والطبقة والعمل الذي يزاوله ودرجة تعلمه ودرجة ثقافته ،فقد ورد في الكثير من الخطابات إشارة إلى ذلك مثل الحوار الذي جرى بين الموظف الأول والموظف الثاني:

---

[1]- الجنيدي خليفة، في انتظار نوفمبر جديد، ص 190.

الثاني: ألا تعرفه «بركات رمضان» هذا؟

الأول: «يتذكر» كلا لا أعرفه.

الثاني: إنّه من مجاهدي نوفمبر وكاتب مرموق.

الأول: انتظر أليس هو مؤلف كتاب «أكفان المحاربة»[1].

وفي قول الموظف الثاني: «المسألة مجرد حدس فلا داعي للإطراء ولكن الدلائل قوية، ففضلا عن ماضي «بركات» الثوري وكتابه القديم فإنه منذ الاستقلال وهو بالشرق يدرس قضاياه،وكل ما يعده حجة في الموضوع لقد عاد بمؤلف ضخم بعنوان «في سبيل حضارة روحية – آلية»[2].

فبركات مثال للشباب الأبطال الذين سخروا أرواحهم، وأفكارهم في سبيل الوطن، أما من حيث ملامحه النفسية فقد ورد في عدة مواقف من خلال نص الإرشادات المسرحية، خاصة في خطابه مع المعلم ويكبت أعصابه (في طيبة)، (الهدوء)، (بصبر)، (في مجهود)، (ضبط النفس)، (في جد)، (بقوة)، (في مجهود للسيطرة على نفسه) (بقوة).

أ–4–فاطمة: يقدر نسبة خطابها $\frac{153}{1335}$ ونسبة خطابها تجعلها رابع شخصية في المسرحية حضورها في جميع فصول المسرحية ماعدا الفصل الثالث وتتميز خطابتها بالقلق والارتباك التأثر والانفعال والحدّة والذعر والنرفزة،وهو مناسب لامرأ ة مطلقة بدون نفقة ومسؤولة عن شاب بطال، وتشتكي من الديون من جهة ومن جهة ثانية على عاتقها مسؤولي ة الاهتمام بأفراد العائلة جميعًا فهي تعتني بهم وتقوم بشؤون البيت.

أ–5–المعلم: يمثل نسبة خطابه $\frac{110}{1335}$ رغم أنّ حضوره لم يسبق ولم يتعدى الفصل الثالث إلا أنّه يمكن اعتبار خطابه عنصرًا أساسيًا في خلق الصراع الدرامي فلو جئنا إلى تحليل خطابه فنجده يتميز بالقوة والسيطرة والمكر والإغراء والتهديد، وهذا مناسب لمحتوى خطاباته التي تتراوح بين محاولة إغراء بركات وتهديده بالقوة فهو رمز للبيروقراطية وفساد الإدارة وهو يمثل الفئة الخائنة لثورة نوفمبر فأهم ما يشغله هو السلطة والمصالح الشخصية.

---

[1] - المصدر السابق، ص 132.

[2]- المصدر نفسه،ص 134.

ب-الشخصيات الفرعية:

وهي شخصيات فرعية أي غير ضرورية أو أنها زائدة ولها وظيفتها فهي توجد لأن لها علاقة بموقف رئيسي لشخصية من الشخصيات الرئيسية ومنه فهي تقوي المقارنة الدرامية وتعمقها وتضفي الواقعية على العمل الدرامي وهي كالآتي:

ب-1-كمال: يقدر نسبة خطاباته في المسرحية بـ $\frac{56}{1335}$ فهو يظهر في بعض المشاهد فقط ويتميز خطابه ، بالتفاؤل والعبث واللامبالاة وهو يمثل فئة الشباب المعدم من حقوقه إلى أن خطابه أثار عدة قضايا منها العنف في الملاعب والبطالة والوجاهة.

ب-2-البشير: يقدر نسبة خطابه بـ $\frac{53}{1335}$ وإذا تأملنا طبيعة خطابه (الهدوء،التفاؤل، الإقناع، الصبر) ومحتواه الذي ينصب حول قلقه على أفراد العائلة، ومحاولته مساعدتهم رغم تعرضه للمضايقة من السلطة وفصله عن العمل بسب الدروس الدينية التي يقدمها في المساجد.

ب-3-الموظف1: يشكل نسبة خطابه $\frac{38}{1335}$ وهو حضور تم في مشهد واحد فقط وخطابه هو خطاب الغيظ والتوازن والهيجان وهو مناسب لموظف يعاني التهميش ويرفض ما يحصل حوله من بيوقراطية واضطهاد يتوقع ثورة جديدة تماثل ثورة نوفمبر.

ب-4-الموظف الثاني: يشكل خطابه $\frac{35}{1335}$ من الخطاب العام وخطابه هو خطاب الدهشة والارتباك والتساؤل وهو يتماشى مع محتواه فهو معجب ببركات وأمثاله وفي نفس الوقت يشك في تغيير الحكم رغم أنه يرفض الحكومة القائمة.

ب-5-عبد الحكيم: تمثل نسبة خطابه $\frac{29}{1335}$ فهو شخصية مريضة جسديًا ونفسيًا، لذا فلا عجب أن نجد خطابه على شكل أحداث في غياب حضورها الجسدي على خشبة الأحداث فهو يجسد خطاب الغياب فهو مرشح للموت أكثر من غيره فهو الضحية الأولى للإدارة الفاسدة فهو مجاهد سابق فقد زوجته مصاب بمرض نفسي منذ ثلاث سنوات يعاني التهميش.

ب-6-البوابة: يشكل خطابها نسبة $\frac{10}{1335}$ حضورها فقط في مشهد واحد يشير إلى دورها، وخطابها خطاب عابر اقتصر على التساؤل.

ب-6-الشاب: نسبة خطابه $\frac{5}{1335}$ إلى أننا لا ننكر أهميته باعتباره ناقل للأحداث التي جرت خارج الخشبة.

ب-7-الفراش: نسبة خطابه $\frac{3}{1335}$ تشير الى هامشية خطابه فهو اقتصر على تقديم البطاقة للموظف الأول.

2-2-خطاب المؤلف:

من خلال هذه الإطلالة على خطاب الشخصيات نستطيع القول بأن لكل شخصية خطابها الخاص بها.

تبرة ← خطاب الأمل.

سعدية ← خطاب اليأس.

بركات ← خطاب التغيير.

فاطمة ← خطاب الضيق.

المعلم ← خطاب القوة.

كمال ← خطاب اللامبالاة.

البشير ← خطاب التصحيح.

الموظف1 ← خطاب الرفض.

الموظف2 ← خطاب الارتباك.

عبد الحكيم ← خطاب الموت.

البوابة ← خطاب التساؤل.

الشاب ← خطاب الأجوبة.

الفراش ← خطاب الهامش.

وبما أنّ خطاب بركات هو خطاب الأكثر حضورًا باعتباره بطل المسرحية لتحديد مختلف العلاقات مع الخطابات الأخرى، فيمكن أن نميز المحاور التالية:

أ-محور العناية والمسؤولية: ويحكم العلاقة بين بركات وأسرته فهو الشخصية التي تعلق عليها الأسرة آمالها وخاصة والدته التي أرهقها الحزن والكفاح من أجل لقمة العيش، فهي حزينة دائمًا وحياتها لا أمل من تغييرها ولا مخرج لها، إلا بركات.

ب-محور المعارضة: ويمثل العلاقة بين بركات والمعلم، فهو الشخصية المثقفة الواعية التي ترفض الظلم والاستبداد، رغم ما قدّم له من إغراءات من طرف السلطة، إلا أنه أصرّ على المباديء باعتباره متعلم جاد مطلع على أحوال عصره واعي بأزمة شعبه وصراعه ضدّ القهر، فهذه الصفات جعلت منه شخصية قادرة على إحداث التغيير.

فكل محور له علاقة بخطاب التغيير (خطاب بركات) وله علاقة بخطاب الشخصيات الأخرى.

2-دينامية وجهات النظر:

إن الخطاب المسرحي هو خطاب حواري قائم على الصراع الدرامي، حيث تتشارك الشخصيات أدوار مختلفة في المسار السردي، وهو ما يسمح بتحديد بنية التفاعل فيمابينها من جهة وبين القارئ من جهة أخرى ، فكل شخصية تحاول إثبات ذاتها من خلال تميزها عن باقي الشخصيات، مما دفع المهتمين بالمسرح للتساؤل "هل يمكن الحديث منطقيا داخل نوع جوهره هو العرض عوض السرد، عن وجهة النظر (أو التبئير) ما دامت كل شخصية تعبر عن نفسها مباشرة وبدون وسيط، ألا يوجد المتفرج في إطار وضعية مشاهد حيادي حر في صياغة اختياراته وميوله" [1]، فالقارئ يتفاعل مع الأحداث التي تحصل والتي يقرأها حيث يشعر كأنه داخل المسرحية، وقد ينفعل لدرجة أنه يتمنى لو يستطيع التدخل لتغيير مسار الأحداث فالنص كما يقول إيفان باركوف (Ivan Barko)وبروس بورجيس(Bruce Burgess)"يميز تارة وجهة نظر شخصية واحدة بالخصوص، وتارة أخرى، وجهات نظر متشابهة أو متناوبة من هنا تأتي وجهات النظر وحركيتها الدائمة" [2]، من أجل ذلك نحاول أن نلمس وجهات النظر المختلفة في المسرحية المدروسة "في انتظار نوفمبر جديد".

2-1-عوامل مشهدية (Seéniques):

ويقصد بها "متطلبات الحكاية وما تقتضيه من غياب وحضور للشخصيات بالإضافة إلى عناصر أخرى متعلقة بالنوع الدرامي" [3].

---

[1]- حسن يوسفي، قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص38، نقلا عن :
Ivan Barko – Bruce Burgess, la dynamique des point de vue dans le texe de teatre, lettres moedrnes, 1988, P 5.

[2]- المرجع نفسه، ص38، نقلا عن المرجع نفسه، P4.

[3] - حسن يوسفي، قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص 39.

إن ثنائية الحضور والغياب في النص الدرامي تعد بمثابة الموجة للحكاية فإذا كان للشخصية الحاضرة دور في إبراز خيوطها فإن الشخصية الغائبة وسيلة لإبراز المجهول، كما يقول تودوروف "علاقة الغياب هي علاقات المعنى والترميز وعلاقات الحضور هي علاقات الشكلية أو البناء"[١].

فمن خلال هذه الثنائية يكتسب النص قوته وبالتالي يسمح من الناحية المشهدية (بتعدد المشاهد) بتمييز وجهات النظر، وقد يحدث أن يتداخل الحضور والغياب "بشكل عضوي لا مكان معه للفصل بينهما"[٢]، كما يقول ميرلوبونتي فعملية قراءة النص لا تكتمل إلا من خلال التأثر والتأثير بالشخصية سواء كانت حاضرة أم غائبة، فالشخصية هي مصدر الفعل المحرك والاساسي للنص فهناك شخصيات تبني علاقة مع القارئ وتبقى حية في نظر وذهن القارئ، فالشخصية عند لايوس إيجري،" لا تقدم إلينا عارية من المواقف والأحداث، فهي تحمل قيمتها وملامحها وأبعادها، من خلال علاقاتها بسائر الشخصيات في المسرحية، ومن خلال مواقفها وردود أفعالها اتجاه الأحداث، وهذه الأحداث والمواقف التي تنتظم الشخصية في داخلها تبدأ الحركة منذ اللحظة الاولى فهي التي تصنع الموقف، والموقف هو الذي يكشف لنا عن الشخصية، فالاستخدامات الذكية للشخصية تتحد بلا حدود وبما يلائم عملية التلقي" [٣]، فنظرة القارئ تختلف عن نظرة الكاتب نفسه للنص الدرامي.

فمسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" قسمت إلى أربعة فصول، وكل فصل يحمل مستوى مختلفا عن الفصل الذي يسبقه سواءًا على مستوى السرد أو السرعة أو الحدث، فبداية الحكاية منذ رفع الستار على شخصيتين يتبادلان الحوار يسمح من الناحية المشهدية بالتعرف على الشخصيات والغوص في أعماقها وخاصة من خلال خطاباتها الطويلة التي تسمح للقارئ بالتفاعل معها، ومشاركتها آلامها، فهي تقدم لنا الحكاية وتدفعنا للرغبة في معرفة باقي الأحداث، فبركات مثلا رغم كونه بطل المسرحية إلا أن حضوره تأخر بعد مرور صفحات عدة من المسرحية كان حاضرا منذ السطر الأول للمسرحية:

---

[1]- حضري حسين، الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب، إتحاد كتاب العرب، 2001 م،سوريا،دمشق،، ص 12.
[2] - العجيمي محمد الناصر، بنية الحضور والغياب في شعر أو أودونيس، دار نهى،(د.ط)،،صفاقس،تونس،2009 م، ص 5.
[3] - يرجى النظر، رشدي رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص 84.

"تبرة (حالمة) وصله سالما يا رب «مهلة» تحت السحاب أم فوقه ؟ ترى هل حطت الطائرة أم مازالت ؟"[1].

فتبرة وسعدية لا ينفكان أن يتوقفا عن الحديث عن هذا البطل الذي سيحرر العائلة من مخالب الفقر وحتى الموت.

أما الفصل الثاني فنلمس تحقق الشخصيات مشهديا بحضورها الكبير وتدخلاتها وخطاباتها واختلاف آرائها مما يدفع القارئ للتفاعل معها وإبداء رأيه كمؤيد أو معارض للمواقف فشخصيات المسرحية لم تكن كلها سلبية فبالمقابل هناك شخصيات إيجابية متفائلة تحلم بغد أفضل مثل بترة تدفع القارئ للتعاطف معها والتأثر بها وحتى الإعجاب بها، ومن ذلك قولها:

"إن الله يشفي من غير دواء.. إذا شاء" [2]، وقولها "بسم الله" قبل الأكل والحمد لله بعده .. وإذا بالقناعة تعوض الباقي"[3].

أما الفصل الثالث فرغم أن الشخصيات تغادر عالم الحكاية وتدخل شخصيات جديدة، تقدم مواقف تجعل القارئ يهتم بمعرفة الأكثر من ذلك من خلال الحوار الذي يجري بين الموظفين الذين يقدمان لنا شخصية أخرى هي (المعلم) التي تحاول التأثير في القارئ بأفكارها المصلحية لكنها لم تفلح لأنها قابلتها شخصية بركات التي كانت تجر القارئ للتعاطف معها والإعجاب بها من خلال أفكارها الرافضة للانصياع لمساومات (المعلم) المتسمة تارة بالترهيب وأخرى بالترغيب.

ونصل أخيرا إلى الفصل الأخير الذي يحقق حضوره الكمي من خلال حضور شخصيات العائلة جميعا حيث يحاول بركات تبرير الانقلاب من خلال وصف ما تعرضت له العائلة، فمواقفة هي التي تقرب المسافة بينه وبين القارئ وخاصة رفضه للسلطة واكتفاءه بالتوظيف "أنا دائما لي وظيفتي ولا أطلب الا ترك الفرصة لأن أمارسها... "[4].

---

[1]- الجنيدي خليفة، في انتظار نوفمبر جديد، ص 11.
[2] - المصدر نفسه، ص 82.
[3]- المصدر نفسه، ص.ن.
[4] - المصدر نفسه ،ص 198.

كما حاول الجنيدي خليفة التأثير في القارئ من خلال وفاة عبد الحكيم كضحية لهذا النظام الفاسد، وفرض وجهة نظره.

2-2-عوامل معرفية (Cognitifs) :

ويقصد بهذه العوامل "الأحكام التّي تصدرها الشخصيات حول الأشياء وحقيقتها" [1] فهناك بعض المواقف التي تجعل القارئ يهتم بها من الناحية المعرفية خاصة ذلك الموقف الذّي دعا فيه بركات إلى التفكير بواقعية :

"المعلم «بحماس» هذه الطريقة قد تكسبك قراء حالة القراءة فقط ثم يتركونك بين دفتي الكتاب خذ مثلاً كتابك هذا وقد ذكرت أنّه مثل الحياد: إنّك تظن أنّه قد جلب إليك أنصار آلة وأنصار الروح وربّما أيضاً بعضاً من أتباع هذا المعسكر أو ذاك تظن ذلك معتقدًا بالإنصاف، ولكن الذي غاب عنك أنّ الجميع سيسخطون عليك لأنك لم توال طرفاً حتى يتبرر هجوم الطرف الآخر، أما الطيبون فسيقولون: ما أعظم هذا المجهود ثم يضعون قنبلة صغيرة في الاستثناء «ما أعظم الكتاب لو أنه خدم إحدى القضايا الراهنة» «مهلة» لقد نسيت حقيقة بسيطة هي أنّه لا يوجد إنسان محايد، إنّك تخدم الحقيقة تأبى خدمة الذين يصنعونها.

بركات «في تأمل» قد يكون في كل هذا بعض الحق"[2].

فالقارئ يكتشف أنّه أمام شخصية جديرة بالاهتمام بفضل أرائها الواقعية نوعًا ما، والتّي تترك أثارها في نفسية القارئ سواء اقتنع بها أولا.

2-3-درجة التبتير الداخلي (Degré de Focalisation interne) :

[1] - حسن يوسف، قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص 39.
[2] - الجنيدي خليفة، في انتظار نوفمبر جديد، ص 173.

ويقصد به ما "يقدمه لنا النص بخصوص الحياة الداخلية للشخصيات" [1] أي بما تقدمه بعض الشخصيات من حالات نفسية متعلقة بحياتها ومصيرها سواء عن طريق التصريح بمعاناتها أو عن طريق طرق أخرى "فقد تنوح أو تزغرد أو تتأوه أو تصيح... فتمتزج في هذا النوع من التشخيص الحالة النفسية مع الصوت" [2]، فيبلغ القارئ حد التعاطف معها عندما تبدأ في التعبير عن دواخلها ومعاناتها":

"تبرة «تمسح بطرف ثوبها دموعها» آه! الموت لا يخبرنا يا سعدية، عندما أتذكر علال أحس في قلبي جمرة وفي كبدي ثقبًا (تبكي بخفوت) رحمك الله يا ولدي بقدر ما ضحيت من أجل أرملة ويتامى..." [3] فالقارئ يتفاعل مع هذه الشخصية التّي نقلت لنا ما تشعر به من أحزان فجعلتنا نقترب منها أكثر ونحس بآلامها، كما نبلغ حدّ التعاطف عندما تبدأ (سعدية) في تقديم بعض الجوانب المتعلقة بحياتها الماضية عندما فرضت عليها الزوجة بلدية تصغرها خمسة عشر عاماً وتمتاز عنها في كل شيء "سعدية يعلم الله أنّي كنت أذوب في داخلي، كالشمعة، وكنت في نعمة قبل أن تصبحي ضرتي.

تبرة (بفزع واستنكار) أنا يا سعدية ! «مهلة» ها أنا أفاجأ بهذا الخبر بينما هو مزروع فيك كشتلة كريمة منذ نصف قرن" [4]، فهذا يجعلنا نتعاطف مع هذه الزوجة التّي لم تسر الأمور كما تمنتها فوجدت نفسها أمام امرأة تشاركها زوجها وأسرتها.

2-4-عوامل عاطفية وصلات إيديولوجية:

ويقصد بها الجانب الاتصالي بين القارئ والشخصية "ويتعلق الأمر إما بالنفور أو التعاطف الذي يستشعره القارئ ازاء الشخصية باعتبار التقارب أو التباعد الموجود بينهما على هذه المستويات"[5]، أي مدى تقارب المسافة بين القارئ والشخصية والإجابة على السؤال الآتي:

إلى أي مدى استطاعت الشخصية أن تؤثر في القارئ ؟

---

[1]- حسن يوسف، قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص 39.
[2]- مجلة المخبر،ع.7،دورية اكاديمية محكمةفي اللغة والأدب،جامعة بسكرة،الجزائر ، 2010 م، ص 145.
[3]- الجنيدي خليفة، في انتظار نوفمبر جديد، ص 16.
[4]- المصدر السابق، ص27.
[5] - حسن يوسف، قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص 39.

لقد صور لنا الجنيدي خليفة قضايا مهمة كالبيروقراطية التي عانى منها المجتمع الجزائري طويلاً، والانتهازية ، والسلوكات الاجتماعية المضرّة والمعيقة للنمو الاجتماعي والتطور الاقتصادي للجزائر (أعداء الثورة) إنّ عدوّ الثورة في مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" هو المعلّم الدّي يدعي احترام القضايا الوطنية ومصالح الشعب، ولكنه في الواقع معاكسًا تمامًا لذلك مما جعلنا ننفر من هذه الشخصية النّي سببت الأذى بجبروتها، وفي هذا يقول عبد الله شريط "إنّ هذه العقلية قد تسربت إلى صفوف عدد كبير من الإطارات والشباب، فانتشرت عادات السهر له والهروب من الحقيقة، وغياب كل تكوين ثوري والبحث الفردي عن الوضعيات المستقرة والفائدة وهذا هو الطابع المدمّر النّي تتجلى به النفسية البرجوازية" [1]، فهناك عدة عوامل تجعل القارئ ينفعل مع هذه الشخصية وينفر منها فمن خلال ما جاء على لسان الموظف".

"الموظف الأول:... أتحسب أن صاحبنا يركن إلى إسناد إدارة شؤونه إلى مناضل من أول نوفمبر وفي كفاءة بركات.

الموظف الثاني: لماذا لا؟ فقد يكون ذلك يرغبه الرئيس نفسه أو على أساس أن يشغله فيما يعود عليه بالنجاح.

الموظف الأول: إذا كان بركات كما أتصوره، فإنني لا أظنه يقبل بدوره أن يكون أداة الجاهل من مناضلي 19 مارس، لقد كنت تقول أنّه غادر الوطن منذ الاستقلال، وراح يكتب على دراسته، فلو كان يقبل مثل هذا المنصب عليه أن يناله منذ وقت سابق.

الموظف الثاني: لست في الحقيقة أجزم بشيء...

الموظف الأول: المعلم لا يصبح صالحًا للتطعيم إلا إذا حصل التأكد سلفًا بأنه سيحدث الترياق المناسب! وهم إذا أدخلوا شخصية جديدة للحكم فلا بد أن يكونا متأكدين من أن شكوتها مخضودة، سينالون بها الغرض الدعائي ويبقون على عاداتهم أنهم قد يبدلون الأشخاص لكن لن يبدلوا ما جرو عليه" [2]، فهذه المعطيات تثير فينا إحساس بكره واحتقار هذا الشخص الانتهازي

---

[1] - عبد الله شريط، مع الفكر السياسي الحديث والمجهول الإيديولوجي في الجزائر، المؤسسة الوطنية لفنون المطبعة ،(د.ط) ، الجزائر، 1986، ص 162.

[2] - الجنيدي خليفة، في انتظار نوفمبر جديد، ص 136.

خاصة في محاولته إغراء بركات وجرّه إلى أن يكون أداة في يد الأعداء نوفمبر من خلال المقطع الأتي:

"المعلّم (في محاولة أخيرة) لقد قمت بما عليّ... فرشت لضميرك القطن وأعطيت يمينك قفازًا، وضربت لك أمثلة من نفوذي الدّي تجهل مداه... بالشيك يلتقط من البنك، وشحنتك تحجز، وبمطلبك يعلق في اشارة مني... أني أشرف على أكثر من وزارة وأحمل من أعلى سلطة تفويضاً على بياض، بغمزة عيني تعود الباخرة من عرض البحر والطائرة من قلب السماء وبكلمة واحدة يصبح المعدم ميليونيرًا وأحول الخبر إلى حلم، وأجعل من أستاذ كبير معلم صبيان «مهلة» هذا إذا أخذتني به الشفقة" [1]، هذا من جهة ومن جهة ثانية فقد جعلتنا بعض الشخصيات نتعاطف معها فالمسرحيّة طرحت مشاكل بعض البسطاء الكادحين، وقدمتهم في مظهر الضحايا البريئين والأبطال الكرماء الدّين يناضلون دفاعًا عن قيمهم تجاه تطور المجتمع وقسوته وانحلاله الأخلاقي، ولعلنا نجد في هذا التركيب الدرامي الشيق تركيز الاهتمام على مشاكلهم وأحلامهم وخاصة الشخصية (عبد الحكيم) الدّي يعيش أزمة نفسية عميقة جعلتنا نتعاطف معها ونحس بآلامها وجروحها ،ومما يثير الشفقة في نفوسنا وصف الشخصيات الأخرى لحالته.

"سعدية: ماذا جنيت من الخبر الدّي رأته العين وملأ القلب :ابني لا هو حي ولا ميت، ابني ما كاد يشفى من فقدان زوجته حتّى فقد ابنه.. وفقد كل شيء" [2]، كذلك المقطع الدّي يصف فيه اصابة عبد الحكيم بإغماء ولا يعرف وصف حالته".

عبد الحكيم : (لا يبدوا إنّه متنبه إلى البشير) حالات الإغماء تزول.

البشير: إنني البشير!

سعدية: سينته بنفسه.

بركات: سيفعل ذلك.

عبد الحكيم: إننا نتطهر عندما نعرق، ألسنا في الصيف؟!

---

[1] - المصدر نفسه، ص 177.

[2] - المصدر نفسه، ص 28.

بركات: "يرفع كوبًا مملوءًا بعصير البرتقال كان فوق النافذة" .

اشرب هذا أخي (يقدمه له)

عبد الحكيم: «غير آبه» الصيف، ألسنا في الصيف يا بني بركات؟

"في غبطه" العرق العرق، أعرق في سرعة البرق «مهلة» أتحسبون أني لا أعرف الصيف؟"[١]

2-5-تماسك الشخصيات(Cohérence des Personnage) :

ويقصد بها "معرفة ما إذا كانت الشخصيات منطقية مع نفسها، أي لا تتناقض أقوالها السابقة واللاحقة، كما لا تتناقض أقوالها وأفعالها" [٢]، وسنرى ونكشف مدى استقرار الشخصيات المسرحية أو تناقضها، فبالنسبة(لبركات) لا نجد تناقضاً في أقواله وأفعاله ونستدل بخطابات داخل النّص، فبركات الذّي لا يطمح إلاّ في الحصول على وظيفة كما صرّح في المقطع التالي بأنّه لا يريد الوزارة.

"البشير: يشاع في (السوق) أنّك ستكون في منصب كبير جدًا.

بركات: (يغلق الكتاب على إصبعه) إنّي لم أفكر في ذلك قط .

تبرة: من يدري! رحمة الله واسعة.

البشير: ولماذا لا؟ ستكون الوزارة أقل ماتستحق، جميع النّاس يريدون أن يحدث تبديل في الحكومة ويؤتى بنّاس أكثر كفاءة وإخلاصًا.

بركات: لن أكون وزيرًا، ولن تكون لي رغبة في ذلك"[٣].

كما نجده يرفض المنصب عندما عرضه عليه المعلّم وأخبره بأنّه لا يريد سوى وظيفة رغم استهزاء وسخرية المعلّم منه.

---

[1] - المصدر نفسه، ص 123.

[2]- حسن يوسف، قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص 39.

[3] - الجنيدي خليفة، في انتظار نوفمبر جديد، ص 109.

"المعلّم: (ضاحكًا) ... رغم منزلتك وإمكانياتك، مازلت تنوي مواصلة عشيّة الجبل، أو التلمذة..." وقد أصرّ على موقفه ولم يناقض أقواله عندما حدث الانقلاب.

"تبرة: وستكون معهم على أحسن الأحوال؟ ستجد وظيفا مناسبا؟

بركات: (يركز على كل كلمة) أنا دائمًا لي وظيفتي ولا أطلب إلا ترك الفرصة لأن أمارسها «مهلة» الذّين كانوا في الحكم أرادوا أن يمنعوني من ممارسة وظيفتي؟

أو أن يتركوا لي شغلا فقط؟"[1]

فشخصية بركات لم تقع في التناقض مما جعلها تدفعنا للتعاطف معها وتقريب المسافة بينها وبين القارئ ويمكن الحكم عليها بأنّها شخصية منطقية، وفي المقابل نجد شخصية المعلّم متناقضة فسرعان ما يخلع ثوب الطيبة والهدوء ويكشف عن حقيقته، ممّا يجعل القارئ ينفر من هذه الشخصية المتناقضة ،والمتحايلة للحفاظ على منصبها ففي المقطع الأول يقول:

"لو عرفت مقامك عندي وأملي فيك لما تأخرت عن الاتصال بي عندما كنت أزور بيروت تدري؟ لقد كان يتصل بي كل الجزائريين هناك ! أما أنت... «مهلة» ... كنت كلما سألت عنك قيل أنك معتكف على كتابك"[2].

وفي مقطع آخر يجعل المسافة بينه وبين القارئ تبعد أكثر.

"المعلّم (بشراسة) إني أضيع وقتي هيا أعطنا ضمان سكوتك!

بركات: (بقوة) لن أوقع ولن أسكت (المعلّم.. يضم كل شيء من فوق المكتب ويدخله في الدرج يرفع سماعة التلفون ويتركها).

المعلّم: سنجعلك أولاً توقع وأنت منحني وسنجعلك من بعد تسكت مرة وإلى الأبد «ينهض»" [3]، فمواقف (المعلّم)هي التّي تجعل القارئ ينفر منه ويحكم عليه بالتناقض.

---

[1] - المصدر نفسه، ص 198.
[2] - المصدر السابق، ص 156.
[3] - المصدر نفسه، ص 178.

خاتمة الفصل الثاني:

من خلال تتبع المسار الخطابي للنص المسرحي المدروس يمكن التوصل لجملة من النتائج اهمها :

- شخصيات المسرحية جاءت حية وناضة ومتفاعلة من خلال خطاباتها المتمايزة من شخصية لاخرى.

– يمكن تقسيم شخصيات المسرحية الى شخصيات رئيسية وهي الشخصيات المحركة للاحداث وشخصيات ثانوية تساهم في تعميق الموقف الدرامي .

– لكل شخصية خطاب خاص بها يتفاعل مع الخطابات الاخرى ليشكل خطاب المؤلف.

– إن اختلاف وجهات النظر في خطاب الشخصيات جعل منه خطاب قوي يؤثر في القارئ ويقرب المسافه بينهما.

– من الناحية المشهدية سمح بتمييز وجهات نظر مختلفة مما يسمح ببناء علاقة في نظر وذهن القارئ.

– إختلاف الاحكام التي تصدرها الشخصيات حول المواقف ساهم في كشف قوتها وتأثيرها على سير الاحداث.

– كل شخصية في المسرحية قدمت لنا حياة نفسية مختلفة ساهمت في فهم مسار حياتها ومصيرها.

لقد إستطاعت الشخصيات التاثير في القارئ من خلال تقديم جوانبها العاطفية مما جعلها تقرب أو تُبعد القارئ نحوها.

– لقد قدم لنا الجنيدي خليفة شخصيات متماسكة منطقية مع نفسها لا تتناقض في أقوالها وأفعالها مما جعل المسار الخطابي أكثر قوة وفعالية.

الفصل الثالث

مسار الأدبية

أولا: -معطيات كرافية.

1- الغلاف.

2- العنوان.

3- اسم المؤلف.

4- الإرشادات المسرحية.

ثانيًا: - المنطوق والمكتوب:

1- البعد المنطوق:

أ- الرنة الصوتية.

ب- وتيرة الحوار.

ج- القطائع والوقائف.

د- المد الصوتي.

ه- التغيرات الصوتية.

و- مظاهر التشديد.

ز- النبرات.

2- البعد المكتوب:

أ- التسلسل.

ب- الإيقاع.

ج- الألفاظ العامة.

د- الصور والتجسيدات

سبق ورأينا بأن النص الدرامي هو نص أدبي كغيره من النصوص الأدبية يخضع لقوانين الكتابة الادبية لذلك سوف نتتبّع مظاهرالأدبية في النص المسرحي المدروس ،فالجنس الأدبي يتحدد من خلال وجود مجموعة من العناصر التي تشترك فيها مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى فالنص الدرامي ينتظم وفق قواعد منهجية خاصة تكوّنه وتشكّله وهي بنية تحمل دلالات تكمّل باقي المسارات لتشكل النص الدرامي الادبي والفني ، لذلك سنحاول الوقوف عندها في مسرحية" في انتظار نوفمبر جديد" ،من خلال الاجابة عن التساؤلات التالية :

-ماهي المظاهر الكرافية التي إعتمد عليها الجنيدي خليفة لنصّه الدرامي وماهي وظائفها؟

-ماهي العناصر التي ركزّ عليها الجنيدي خليفة ليجعل نصه قويا أدبيا وتمثيليا ؟

-هل استطاع الجنيدي خليفة التوفيق بين الجانب المنطوق والمكتوب وماهي الآليات التّي قام عليها كل جانب ؟

1-معطيات كرافية:

تعتبر المعطيات الكرافية نص موازي للنص المكتوب، حيث أنّها على علاقة مباشرة بالقارئ، فهي التّي ترشده للتواصل مع النص، فلا يمكن ولوج عالم النص إلاّ بعد اجتيازها، ولذلك لا يمكن اعتبارها مجرد محطة جمالية، وإنّما هي خطاب دلالي مليء بالعلامات وعليه يجب الإحاطة بمختلف المظاهر الإيكوغرافية للنص المسرحي لتفجير مكنوناته الدلالية، فهي تؤدي وظيفة إخبارية حيث أنّها تحيل إلى اسم الكاتب ودار النشر وتاريخ النشر...، كما تحيل إلى الانتماء الجنسي للنص (مسرحية/ رواية/ قصة/ شعر...)، كما تحدّد مضمون النص فإذا أحسن الكاتب اختيار كل هذه المحطات فإن ذلك يقدم الكثير لعمله الأدبي، ويرفعه إلى درجة الخلود، وسأحاول الوقوف على بعض المظاهر الإيكوغرافية للنص المدروس لمعرفة مدى انعكاسها على المظهر الأدبي والفني للمسرحية:

1-1-الغلاف:

يعتبر الغلاف جزءًا من كلية العمل الأدبي، إذ أصبح مفهوم النص يقوم أساسًا على المتن وما يرتبط به من مكونات تساهم في تشكيل العمل الدرامي فالغلاف هو عنوان الرسالة و أول شيء تقع عليه عين القارئ، فهو عتبة من عتبات النص "ولعل ولوج النص قد يكون مشروط بالمرور عليها لكي يستدل بها في رحلة القارئ عبر المتن الحكائي عن طريق معاينته العميقة لهذه العتبات"[1] وللغلاف شروط مثله مثل باقي عناصر بناء المسرحيّة ولا يوضع هكذا اعتباطيًا فيجب أن يكون "قادرًا على جذب الانتباه وإثارة الاهتمام، ولتحقيق هذه الغاية، فإنّه يتطلب خاصتي التناسب والمرونة البصرية، لتحقيق أفضل تمركز بصري ممكن، من شأنه أن يساعد على التحكم في حركة العين، التي تنجذب نحو الأشياء ذات الأحجام الكبيرة، والأشكال البارزة والصور، المحفزة والألوان المثيرة"[2]

فما هي مواصفات غلاف مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد"؟ ، وهل ينطوي هذا الغلاف على أبعاد فنية وجمالية تساعد القارئ في عملية سبر أغوار النص وإضاءة جوانبه المعتِّمة؟

---

[1]- سعيد يقطن، تحليل الخطاب الروائي من السرد إلى التبئير، المركز الثقافي العربي،ط2، الدار البيضاء،2001 م، ص114.

[2] - قحطان بدر المبدلي، الترويج لإعلان، مؤسسة وهران للنشر والتوزيع، ط1،وهران ،الجزائر، 1998 م، ص215.

1-2-العنوان(Le titre) :

أ-لغة: ورد في لسان العرب "العُنوانُ والعِنوان سمة الكتاب، وعَنونه عَنْونَة، وعنوانًا وعَناه كلاهما وسمه بالعنوان... والعِنيان سمة الكتاب وقد عناه وأعناه وعَنْوَنَتْ الكتاب وعَلْوَنَتُه"[1].

وفي محيط المحيط "أعنّ الكتاب لكذا عرضه له وصرفه إليه، عنْونَ الكتاب عنونة الكتب عُنوانَه وعُنوان الكتاب وعِنْوانُه وعُنْيَانُه وعِنْيانُه وسمته وديباجته سمي به لأنه يعِنِ له من ناحيته وأصلهُ عُنَان وكل ما استدللت بشيء يُظهرُك على غيره، وما يدلك ظاهره على باطنه فعنوانٌ له يقال الظاهر عنوان الباطن"[2].

ب-اصطلاحا: العنوان "علامة لغوية تعلو النص وتحدّده وتغري القارئ بقراءته"[3] وهو

المفتاح الأول لولوج عالم المسرحية، وهو أهم ما يميّز الغلاف حيث أنه يحظى بأهمية كبيرة لدى الكاتب والقارئ، فهو أشبه بعتبة المنزل التّي تربط الداخل بالخارج وتوطأ عند الدخول"[4] فلا أحدًا منا ينكر أنّنا قبل قراءة أي كتاب نتوقف عند عنوانه وقد نكتفي به لتفسير مضمون النّص.

"فهو لافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة، ومدخل أوّلي لابدّ منه لقراءة النص"[5]، فهو ليس مجرد اسم يدل على العمل الأدبي "يحدد هويته ويكرس انتماءه لأدب ما"[6]، لقد أصبح حلقة أساسية من حلقات البناء الإستراتيجي للنص باعتباره دال إشاري يعلن عن مضمون العمل الأدبي[7]، ورغم ارتباطه بالنص إلاّ أنّ الكثير من النقاد يعتبرونه "نص قائم بذاته موضوعه نفس موضوع الخطاب، ليكون - الموضوع - ظاهرًا فيهما معًا، مرّة بصيغة الإجمال، وأخرى بصيغة التفصيل"[8]، وهذا ما جعل الدراسات تنكب على تفسيره فلقد "حظيت العناوين بأهمية كبيرة في المقاربات الأسلوبية والسيميولوجية، باعتبارها أحد المفاتيح الأولية والأساسية التّي على الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها، والتعامل معها، فهو بمثابة عتبة (Seuil) على الدارس أن يطأها قبل إصدار أي حكم"[9]، حكم"[9]، فعلى القارئ أن يتوقف عنده باعتباره علامة سيميائية مهمّة لتفسير النّص "فهو مخاض ناتج عن تلاقح قصد مرسل وقدرة المتلقي على استيعاب هذا القصد، وهذا يحيلنا إلى نظرية منهجية لمقاربة العنوان تؤمن بأنّ العنوان رغم افتقاره اللغوي لا يقبل التجريد البنيوي أو القراءة

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، م15، ص 106.

[2]- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون،(د.ط)، بيروت،لبنان، 1987 م، ص 639-640.

[3]- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 2، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن جامعة بسكرة، الجزائر، (جانفي-جوان)، 2008 م، ص8.

[4] - عبد الرحمان تبرماسين، (فضاء النص الشعري)، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة (7-8 نوفمبر)، 2000 م، ص182.

[5] - علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات تقنية، دار الشروق للنشر والوزيع، ط1،عمان الأردن، 1997 م، ص173.

[6] - بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1،عمان ، الأردن، 2001 م، ص 31.

[7] - يرجى النظر، رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق،(د.ط)، الدار البيضاء، المغرب، 1998 م، ص 110.

[8]- مجلة المخبر، ع.3،مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2006 م، ص 175.

[9] - مجلة ابن رشد،ع.6، دورية أكاديمية محكمة، جامعة ابن رشد، هولندا، 2012 م، ص 46.

الأحادية الفردية"[1]، وسنحاول إعطاء مسارات قرائية لعنوان المسرحية محط الدراسة والتطبيق إبتداءًا من الشكل الخارجي إلى الغوص في أعماق دلالاته.

وإذا ما قورنت وحدة العنوان بباقي الوحدات على الغلاف، نلاحظ أن العنوان كتب بأكبر حروف الغلاف بلون أحمر داكن مما يجعل العنوان أكثر بروزًا من غيره، وهي وحدة سبقت ما عداها من الوحدات، ولذلك وضعت في الوسط في رأس صفحة الغلاف وذلك لما للعنوان من أهمية بالنسبة للكاتب.

وجاء العنوان شبه جملة من جار ومجرور، وهذا النوع من الجمل لا يؤدي معنى مستقلاً في الكلام، وإنّما يؤدي معنى فرعيًا،فهي ترتبط بالحدث الذي يدل عليه الفعل، أو ما يشبهه، كما تدل على الحيّز الذّي يقع فيه الحدث، فالعنوان يدخل في علاقة تكاملية وترابطية مع النص المسرحي، فهو يدخل في نطاق جذب وإغراء وإثارة القارئ من خلال تركيب العنوان فهو يفتح أفق توقع ما سيحدث، فهو يرمز إلى أنّ الكاتب مازال في انتظار الحل لهذه القضية بل المجتمع بأكمله ينتظر حلاً، فإشارة نوفمبر تحيل إلى ظاهرة انفجارية باعتبار نوفمبر يرمز إلى الثورة والتغيير ورفض الظلم والطغيان والاستغلال، والقارئ للمسرحية يلاحظ ان العنوان يرتبط بالمتن الحكائي فهو يمثل فعلاً مفتاح النص، فهو "كإعلان إشهاري محفز للقراءة"[2]، فمن خلال العنوان يترتب لنا الزمان والمكان والأحداث التاريخية للمسرحية.

فالزمن(بعد الاستقلال) فكلمة جديد إشارة لإلغاء نوفمبر 1954 وتوجيه القارئ إلى تغيير آخر، بعد الاستقلال والمعروف بانقلاب 19 جوان 1965 ضد حكم بن بلّة الذّي تولى الحكم من (29 سبتمبر 1962 إلى 19 جوان 1965).

كما تبرز إشارة المكان من خلال كلمة نوفمبر، فنوفمبر هو رمز الثورة الجزائرية ضدّ الإستعمار الفرنسي البغيض.

والعنوان ككل إشارة للأحداث التاريخيّة المعروفة لدى الشعب الجزائري والتّي يراها الكثيرون ثورة جديدة ضدّ البيروقراطية والتهميش وفي النّص إشارة واضحة لهذه الأحداث من خلال الحوار الذّي جرى بين الموظفين الأول والثاني:

"الأول: ما يعطي واقعية الأشياء هم الأشخاص القائمون على النظام، فإذا كانوا فاسدين فإنّ النظام نفسه يفسد ينحرف في مبادئه ويعجز في تطبيقه.

الثاني: تتكلّم وكأننا لم نقم بثورة، وإننا مازلنا في عهد ما قبل نوفمبر.

الأول: في نوفمبر قمنا بالثورة المسلحة، أما الآن فنحن في حاجة إلى ثورة جديدة، ثورة تطهر أجهزة الحكم وتبعد الانتهازيين ومبرري الضمير.

الثاني: ومن سيقوم بهذه الثورة إذا كانت النخبة على ما ذكرت؟

---

[1] - فريد حلمي،سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية المعاصرة(1995-2000) م، مذكرة ماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، قسم،اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب واللغات،جامعة قسنطينة، الجزائر، (2009-2010) م، ص 15.

[2]- رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، مخطوط رسالة دكتوراه، قسم الادب العربي،كلية اللغات والاداب،جامعة تلمسان، 1994 م، ص 162.

الأول: هنا وجه الشبه والفارق معًا، في نوفمبر احتجنا إلى تحرير الخارجي ونحن الآن في حاجة إلى التحرير الداخلي"[1].

وهذا ما حدث في نهاية المسرحية، فهو إشارة مباشرة لانقلاب 19 جوان 1965

"بركات: في الوقت الذّي انقلبت فيه الحكومة.

البشير: انقلاب ضدّ الحكم القائم؟

بركات: انقلاب كامل النجاح"[2].

وهذا ما يثبت ارتباط العنوان بالمتن الحكائي، وهو ما يجعلنا نحكم على العنوان بالنجاح، وأنّ الجندي خليفة كان موفقًا فلي اختيار العنوان، وقد اختار اللون الأحمر الدّاكن، وهو أكثر الألوان ديناميكية فهو رمز للخطر، و الغضب والقسوة، وهذا ما يتطابق مع متن الحكاية التّي تثور على الواقع القاسي والظالم.

كما أتبع عنوان النّص بجملة اسمية محذوفة المبتدأ (مسرحية اجتماعية في أربعة فصول) تعلن عن الجنس الأدبي الذّي ينطوي في إطاره العمل (مسرحية) ونوعها (اجتماعية) وعن عدد الفصول التّي تتكون منها (أربعة) وقد كتب هذه الجملة بحروف بيضاء أصغر من الحروف التّي كُتب بها العنوان، وقد وضعت مباشرة تحت العنوان لأهميتها فهي وحدة مكمّلة لوحدة العنوان.

1-3-اسم المؤلف:

وهو من أهم العتبات التّي يحويها الغلاف الخارجي، الذّي يقصد منه تخليده في ذاكرة القارئ ويعد اسم الكاتب من "العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أومجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فبه تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للأسم حقيقيًا أو مستعارًا"[3].

فكثيرًا ما نجد إقبال القراء على عمل ما لشهرة كاتبه، وانتشار إسمه بين القراء ولإسم الكاتب عدّة وظائف هي:

- **وظيفة التسمية:** تثبيت هوية العمل للكتاب بإعطائه اسمه.

- **وظيفة الملكية:** أحقية تملك الكتاب للكتاب أدبيًا وقانونيًا.

- **وظيفة إشهارية: أي** ترويج للمؤلف، الذّي يكون اسمه عاليًا يخاطبنا بصريًا لشرائه[4].

فالنّص الذّي لا يصرّح فيه باسم المؤلف ،لا يدفع القراء للإقبال عليه فلكل مؤلف أسلوب معين في الكتابة يعرف به يحيط به جمهور من القراء يتهافتون على العمل كلّما رأو اسمه على غلاف

---

[1]- قراءة النص المسرحي، في انتظار نوفمبر جديد، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص 138.

[2] - امرجع نفسه، ص 196.

[3] - عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، تق. سعيد يقطين ، ص 63، نقلا عن:
Gerard genette – seutle, ed, du seuil, Paris 1987, P(41,42)

[4]- المرجع نفسه، ص64.

النّص الدرامي، كما يقول روبير إسكاربيت حول علاقة الكتاب بالقارئ "إنّما يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء، فهو عندما يضع أثره الأدبي، يدخل به في الحوار مع القارئ، وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيتة يريد إدراكها، فهو يرمي إلى الإقناع أو إلى المد بالأخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع الأمل أو اليأس..."[1].

ولو عدنا إلى غلاف المسرحية نجد اسم المؤلف كما ذكر سابقًا "الجنيدي الخليفة" وقد جاء مكتوب بحروف متوسطة الحجم، بلون بني داكن وهو نفس اللّون الذّي كتبت به عنوان المسرحيّة، وقد سبق التطرق إلى دلالته في سيمائية العنوان.

1-4-الإرشادات المسرحية:

تعد الإرشادات المسرحية من العناوين البارزة التّي تلفت القارئ ،وهي من أكثر عتبات النّص حضورًا وتأثيرًا وقد عرف استخدامها منذ القديم فهي وحدة مرتبطة بالدراما.

فهي "تحدد العناوين الرئيسية أو المتخللة بين الفصول و المشاهد واللوحات، وكل ما يتعلق بالديكور، وبالملابس، وبوضعية الشخصيات وحركاتها وطريقة كلامها، وكيفية دخولها وخروجها"[2]، وتحيل إلى النظر (الفرجة)، حيث أنها تفصل النص الدرامي عن النصوص الأخرى كما تساعد القارئ في فك شفرات الحوار، فوضعها بين قوسين وفصلها عن الحوار، يساهم في الغوص في عمق الحكاية والتفاعل معها، فهي تنقل النص من الأدبية إلى المشاهدة.

ونلاحظ في مسرحيّة "في انتظار نوفمبر جديد" عناية كبيرة بها لما أورده من إرشادات مسرحية سواء داخل الحوار أو خارجه، ومنها :

العناوين الكبرى : التي تشير إلى الفصول والمشاهد، وهي من العتبات التقليدية التّي تكمل صورة المشهد المسرحي، فطبيعة الدراما تقتضي تقسيم النّص إلى فصول وكتابة عناوينها بالحجم الكبير إشارة واضحة بأن المسرحيّة أعدّت للتمثيل، ولا تنتمي لما يسمّى بالمسرح الذهني المعد للقراءة "فاستعمال المنظر كوحدة لتقسيم النص يحمل في طيّاته مفارقة... كون المنظر يحيل لغويًا إلى النظر أي العين وبالتالي المشاهدة"[3]، وكل فصل ومشهد كان يقدم زمان ومكان وقوع الأحداث، وشخصياتها ووصف المشهد.

تحديد الزمان: يحد الكاتب زمان الأحداث في بداية المسرحية بين أواخر ربيع 1965 و19 جوان من نفس السنة، كما ورد ذكر للزمن في بداية كل فصل حسب تغيير الأحداث ومتطلبات الحكاية.

---

[1] - حسن الواد، مناهج الدراسات الأدبية، دار توبقال للنشر والتوزيع،ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1985 م، ص 79.

[2]- محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، مطبعة النجاح السعيدة،ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006 م، ص39.

[3]- حسن يوسف، قراءة النص المسرحي، دراسة شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص 46.

تحديد المكان: يشير الكاتب إلى المكان في بداية كل فصل، وكل الأماكن متوزعة بين منزل الأسرة وقصر الحكومة، كما يرد وصف المكان الخارجي في بداية المشهد الأول وهو إحدى ضواحي القريبة من الجزائر العاصمة، وقد أسهب في وصف الشقة بجميع تفاصيلها "تتألف الشقة من حجرتين إلى اليمين والشمال تفصل بينهما فسحة غير متسعة تستعمل أحيانًا للجلوس، باب الحجرة اليمنى موارب وينطلق منها طيلة أغلب المشهد الأول صوت الحركة «ماشينة» خياطة أما باب الحجرة الشمالية فموصد وكلا البابين يتقابلان في مواجهة «قاعة الجلوس» في أقصى اليمين يقوم باب الشقة، وفي أقصى اليسار المطبخ ودورة المياه حيث تتصل المنافذ بممر..."[1].

وصف المشهد: لقد وظّف الجنيدي خليفة الإرشادات المسرحية لوصف المشهد كقوله:

"تقع كفّها على الجدار حيث الزاوية" (ص14).

"يشير إلى انتفاخات وحبيبات متكورة على الجدار" (ص14).

"يضم على نفسه الغطاء وينام، يتمدد كمال" (ص69).

"بينما تتقدم إليه في الممر يتعثر في القمامة وينهض" (ص72).

"بركات يفتح الظرف، بينما ظل البشير يحتفظ بالهدوء والصمت" (ص126).

"يغمز بعينيه ورأسه لزميله يضع السماعة" (ص140).

"ينحني على أخيه يقبله، هذا يبتسم يضع بركات اللفائف والسلة، يرفع علبة مصبر" (ص195).

"تزغرد وفي نفس الوقت يسقط الكوب على الأرض من يد عبد الحكيم، ويشهق شهقة الموت" (ص200).

وصف الشخصية: يلجأ الكاتب في كثير من الأحيان لوصف الشخصية في بداية أو نهاية حوارها، ليقدم لنا ملامحها العامة في بداية المشهد الأول "... إذ أن وجهيهما العجوزين يجعلان من المتعذر إدراك حقيقة حالتهما بالاستناد إلى الملامح وحدها، تبرة في حوالي السبعين قصيرة سمينة، وسعدية أطعن منها سنًا، ولكن بسب نحافتها تبدو أكثر حيوية رغم داء المفاصل الذّي لا تلبث تحاول تهدئته بما تقوم به حركات التمسيد من حين إلى آخر" (ص10)، "حالمة" (ص11)، " بمرح وتردد" (ص12)، "تصمت سابحة في ذكرى مطرقة رأسها" (ص14)، "في حزن"(ص15)، "سالمة تطرق رأسها بألم" (ص17)، "في انفعال يعاودها فجأة" (ص26)، "يدخل كمال معصوب الرأس بالشاش الطبي يسنده شاب" (ص120)، "المعلم في هيئة الممرضة الطيبة" (ص160).

ضبط الحركة: سواء حركة جسدية مثل "تشير إلى انتفاخات... " (ص14)، "تشير إلى الشقة بوضع يدها..." (ص18)، "ملتفتة إلى الحجرة" (ص21)، "تنهض إلى الغرفة حيث أمها" (ص45)، "تتوقف فاطمة عن الأكل لحظة" (ص46)، "تذهب فاطمة إلى الحجرة الخياطة لتلقي

[1] - الجنيدي خليفة، في انتظار نوفمبر جديد، ص9.

نظرة على ساعة المنبه" (ص58)، "تبحث فاطمة عن ثياب أخرى وتخرج معها كومة صغيرة" (ص62)، "يتملل كمال" (ص67)، "بحركة من يدها تنظر تبرة تنهي الأغنية" (ص85)، أو حركة نفسية "انفعال" (ص16)، " بشيء من الحدّة" (ص22)، "بقوة" (ص23)، "في سيطرة"(ص26)، "في انفعال" (ص26)، "متأثرة" (ص28)، "تهم بالكلام" (ص79).

كم قد تكون الحركة أحيانًا صمتًا أو مقاطعة الغير مثل "تنقضي نصف دقيقة صمت" (ص13)، "تصمت سابحة في الذكرى مطرقة رأسها" (ص14)، "تخفظ رأسها وتمر فترة صمت..." (ص15)، "تستأنف ما انقطع من الحديث" (ص18)، "تنقضي فترة صمت واصغاء" (ص21)، "مقاطعة" (ص27).

تحديد اللباس: لم يرد ذكر اللباس في نص الإرشادات المسرحية رغم ماله دور في مساعدة القارئ، في تخيل الحكاية وتمثيلها رغم ما للجزائر من تراث عميق في اللباس التقليدي فلكل منطقة تقريبًا لباسها الخاص بها.

تحديد الموسيقى: لم يشر الكاتب إلى الموسيقى أيضًا رغم ما للموسيقى من تأثير ونقل الأحاسيس، وتأثير على القارئ.

تحديد الإضاءة: ورد في النص تحديد للاضاءة بشكل بسيط في قوله "والفسحة في إنارة خفيفة تتدلى من مصباح كهربائي في القوة (الفيوز)" (ص10)، "...يبدأ النور يقوي رويدًا رويدًا" (ص67).

تحديد الأصوات: فالأصوات تعبر عن الحالة النفسية للشخصية وقد أولاها الجنيدي عناية كبيرة في النص مثل "ينطلق صوت غامض خافت من الحجرة الشمالية" (ص13)، "الصوت الغامض ينبعث من الحجرة" (ص15)، "في لهجة مخلصة" (ص29)، "يدخل كمال مصفرًا محدثًا صخبًا..." (ص46)، "بأعلى صوته" (ص68)، "تبرة وسعدية تسرعان في تمتمة" (ص68).

2-المنطوق والمكتوب:

لقد وقع الاهتمام على النّص المسرحي من حيث دراميته، فلم تعد الخشبة وقاعات التمثيل الطريق الوحيد للوصول للجمهور، فأصبح النص المسرحي نوعًا أدبيًا كغيره من الأجناس الأدبية له نفس مقوماتها وأسسها وضوابطها، فالنص المسرحي الجيّد هو النّص الذّي يكون قويًا أدبيًا وتمثيليًا، وقد انصبّ الاهتمام عليه كاهتمامهم بالنّص المعروض، غير أنّنا لا نفكر ولا نلغي اعتبار أنّ المسرحيّة نصًا تمثيليًا، أعدّ للعرض وبالتالي يجب أن تبث فيه الحياة فالمسرح هو أدب تمثيلي بامتياز، ولذلك سأحاول أن أقف عند هذا الجانب مع التمييز بين الجانب المنطوق (العناصر اللفظية الموازية) والجانب المكتوب(العناصر اللفظيّة).

2-1-البعد المنطوق:(العناصر اللفظية الموازية)

2-1-1- الرنة الصوتية(Timbre de LaVoix) :

ويقصد بها "الرنة الاصطناعية التّي تترجم موقفًا دراميًا معينًا" كما هو شأن بالنسبة لمسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" فقد عمد الجنيدي خليفة إلى اختيار ملفوظات تناسب وتيرة الحوار وإن لم تكن من طبيعة الشخصية فإن لها دور كبير في إبلاغ وترجمة المواقف الدرامية، نذكر منها "بركات في «طيبة» أجل كنت قد أعطيتك حديثًا لجريدتك المغربية" (ص148)، فبركات يعرف نوايا المعلّم غير أنّه خاطبه بطيبة حتّى يكشف نواياه، وفي قوله "المعلّم «في هيئة الممرضة الطيبة» ليس ألذ عندي من مساعدة صديق، ولاسيما إذا كان صاحب حق..." (ص160)، فالمعلّم يحاول إقناع بركات بالتخلّي عن مبادئه الثورية وإعادة النظر حول آرائه المقاومة للفساد فتكلّم في ود لكن سرعان ما يكشف عن نواياه كما نلمسها في قوله "سعدية ...(تضحك بمرارة وتهكم) لو بقي عندنا الراديو لسمعنا إعلان المفقودين" (ص190).

فسعدية رغم ما تشعر به من مرارة وفقدان الأمل هي تتظاهر بالضحك للسخرية من كلام تبرة حول البحث عن بركات.

2-1-2وتيرة الحوار(Ternpo) :

لتعريف على وتيرة الحوار وسرعته في المسرحية اقترحنا الجدول التالي وهو عبارة عن عملية إحصائية لحوارات الشخصيات في النص المسرحي ككل:

	ف1				ف2				ف3		ف4		المجموع
	م1	م2	م3	م4	م1	م2	م3		م1	م2	م1	م2	
الجمل أقل من 5 كلمات.	98	12	22	10	41	63	07		07	28	19	18	325
الجمل من (6-9) كلمات.	90	11	16	08	59	45	08		12	39	22	18	322
الجمل من (10-13) كلمة.	37	10	03	01	28	27	07		15	36	17	13	194
الجمل من 14 فما فوق.	151	11	04	03	72	56	27		37	121	47	09	538

فالكاتب إذًا ميّال إلى الجمل الطويلة وهذا يتناسب مع السيّاق النّصي، فهي مناسبة للسرد والإحالة إلى الماضي، أما الجمل القصيرة فجاءت للتعبير عن المواقف المتباينة.

2-1-3-القطائع والوقفات:

إنّ المتأمل لنص "في انتظار نوفمبر جديد" سيلاحظ أنّه بين كل جملة وأخرى في بعض الأحيان ثلاث نقاط بالشكل (...) وهي علامة انقطاع تدلّ على أنّ السارد "يرتجل ويفكر فيما سيقوله من بعد، أو أنّه يأخذ متنفسًا قبل مواصلة السّرد"[1]، وهي تلعب دورًا أساسيًا في تحديد العلاقات بين الشخصيات والغوص في أعماقها ومن ذلك قوله: "تبرة في زواجي ... قضينا عشرة أيام من بسكرة إلى السوق ..." (ص13)، "تبرة كنّا نتبادل الاحترام ولكنك..." (ص13).

"تبرة مازلت أذكر...كنتم إذ ذاك قد أفرغتم حجرة..." (ص14)، فنقط الحذف تعبر عن انقطاعات في كلام الشخصيات وتردّدها في الإفصاح عن دواخلها ومكنوناتها وعواطفها "للتعبير عن الوقفة التّي تترجم التأمل وعدم القدرة على الرد" استخدم الصمت وما يقابله :"مهلة" و"فترة"، "تتردد" و"تتراجع"،"لا تكتمل الجملة"، ...إلخ.

ومن ذلك قوله "تبرة وصله سالمًا يا رب "مهلة" تحت السحاب أم فوقه" (ص11)، "تخفض رأسها وتمر فترة صمت تشهق سعدية شهقات مكبوتة، تمر دقيقتان على هذه الحالة" (ص15).

"الأول (بقوة) أجل إني أعرف المصير، سافر الخبيث غدًا في جولة أيّهم بالمزيد ولكنّه يصمت" (ص142).

ولقد استخدم القطائع والوقفات معًا في المواقف المشحونة بالعواطف والاضطراب مثل قوله: "تبرة مازلت أذكر...كنتم إذ ذاك قد أفرغتم حجرة كاملة لبركات والبشير، وكان...تصمت سابحة في ذكرى مطرقة رأسها" (ص14).

2-1-4-المد الصوتي (Quantité) :

للمد الصوتي دور كبير في "التعبير عن بعض المواقف الدرامية دونما حاجة إلى الكلام الكثير"[2]، ونظرًا للمواقف المسرحية الدقيقة التّي تعرضت لها شخصيات "في انتظار نوفمبر جديد" فإن الكاتب لجأ إلى استخدامها في كثير من المواقف، فهي تبرز قوة الكلمة النفاذة التّي تترجم جملة أو أكثر في مثل قوله:

"تبرة كنا نتبادل الاحترام ولكنك...(تتراجع) آه لم يبق غير الذكريات" (ص13).

"سعدية (في حزن) آه لكم تبدلت أحوالنا يا تبرة" (ص15).

"سعدية آواه لن يعيده إلينا الحزن...آه..." (ص15).

---

[1] - فاطمة ديلمي، بنى النص ووظائفه، مقاربة سيميائية لنص "الأقول" لعبد القادر علولة، دار كنعان، ط1، دمشق، سوريا، 2005 م، ص 92.

[2] - حسن يوسفي، في انتظار نوفمبر جديد، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص 49.

" تبرة آه إني أشعر كأن قبر (علال) في قلبي" (ص17).

"المعلّم آه إني لن أفسد عليك نيتك، ولكن أتفسد أنت علي نية مماثلة" (ص163).

"تبرة بقلق آه! ربّما إذن وصل الشيك فقط، إنهم لا يخلعون الصندوق لمجرّد رسالة" (ص168).

2-1-5-التغيرات الصوتية(Inflexions) :

التغيرات الصوتيّة لها دورًا كبيرًا في "التعبير عن الأجواء العاطفية في المسرحية"[1]، ولذلك استأثرت باهتمام الجنيدي خليفة فسعدية لا تتكلّم إلاّ منفجرة وفي قوة وبحدّة وانفعال وهذا يناسب طبيعة شخصيتها المحطمّة بسب ما تعرضت له من تهميش، وما عانته من ظروف اجتماعية قاسية جعلتها عدوانية نوعًا ما حتّى مع أفراد عائلتها.

وتبرة لا تتكلّم إلاّ بتفاؤل وهدوء وأمل وهذا يناسب طبيعة شخصيتها باعتبارها عجوز متدينة فهي أرملة عالم وأم كاتب مرموق وآخر إمام بإحدى القرى.

أما بركات فنجده يتكلم بهدوء وهذ يناسب شخصيته المثقفة المناضلة التّي تريد أن تزرع الأمل في نفوس عائلتها، وتدفعهم إلى التحلّي بالصبر والثقة في غدٍ أفضل.

في حين نجد المعلّم يتكلّم بصوت هادئ من جهة وصوت قوي من جهة وهذا يناسب طبيعة شخصيته المتّسمة بالمكر والزيف.

2-1-6-مظاهر التشديد (Fait d'accentuation) :

لإبراز موقف ما وإيصاله إلى القارئ لجأ الجنيدي خليفة لاستخدام مظاهر التأكيد والتشديد، باستخدام تكرار كلمات فيما يخص التأكيد، واستخدام تكرار جملة بالنسبة للتشديد.

أ- التكرار: للتكرار دور كبير في "الكتابة المسرحيّة فهو يطلع بوظيفة تعبيرية أكثر مما هي تقريرية"[2].

ومن ذلك قوله: "سعدية...ما كان يجب أن أقول هكذا عن الحلم، الحلم خير إن شاء الله" (ص12)، "سعدية إنك عطشى يا تبرى، عطشى وتحملين على كتفك ما يبلل ريقك" (ص35)، "كمال (ضاحكا على تحريفها للكلمة) الكوب، يا دادة، الكوب" (ص49)، "فاطمة (تصرخ) وصل، وصل" (ص72)، "سعدية كلب، كلب أجرب" (ص199).

ب-التشديد: للتشديد وظيفة اثبات المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي.

ومن ذلك قوله "تبرة في الربيع ... لعل الأمر يختلف"

سعدية بشرود لعل الأمر يختلف" (ص11).

---

[1]-المرجع نفسه،،ص49

[2]- يرجى النظر، محمد مكسي وآخرون، القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي الإعدادي، (طوق الحمامة - أهل الكهف- أساطير معاصرة)، ص61.

"تبرة ... من كان يصدق يا سعدية، من كان يصدق !" (ص12)

"سعدية ... ما أبشع الموت، (بقوة) لا شيء أبشع من الموت" (ص26).

"سعدية ... إني أعرفهم إني أعرفهم" (ص88)

"تبرة ... أكثر من اللازم ... لقد تقاءلت أكثر من اللازم ! أكثر من اللازم! ..." (ص186).

2-1-7-النبرات (Intonation) :

ويقصد بها الملفوظات المختلفة (الاستفهام، الأمر، التعجب، النداء، الدعاء، الترجي، ...) فاختلاف هذه الملفوظات "يؤثر على كيفية أداء هذه الملفوظات صوتيات"[1] وعني الجنيدي خليفة بها وذلك من أجل "تحقيق خاصية أساسية في النص المسرحي الجيد وهي تكثيف المؤثرات Concentration des effets"[2]، وللوقوف على الخصائص المميزة السابقة للغة الحوار، نقترح الجدول الآتي الذي يقدم الخاصية وما يمثلها في النص :

الأسلوب	النماذج النصية	الصفحة
الاستفهام	"بركان لم تصلكم رسالتي ؟ البشير لم تصل "مهلة كانت فاطمة مصيبة في تقديرها إذن! سعدية لقد كثر صدق بريدنا، وظننا أن ذلك من أجل الشيك الذي تنتظره. بركات كلا لقد نجوت ونجا معي الشيك صرفته منذ ساعة. تبرة نجوت ؟ ألم تكن متغيبا بسبب العمل ؟ بركات العمل ؟ كنت مختفيا عن بعض الإخوان ولكن الحمد لله. البشير لا أفهم، ألم تعد مختفيا الآن ؟ بركات (باستغراب) ماذا ؟ ألم تسمعوا بما حدث ؟ الجميع ماذا حدث ؟ "	196
التعجب	"فاطمة مشينتي! مشينتي! جمعتك بالفرنك ويأخذونك مني هكذا، مشينتي يا بزولتي، يا بزولة أمي وإبني وأخي ! تبرة (متبصرة) بعد العسر يسر، هيا نصلي ركعتين لله، هيا يا سعدية! سعدية سأصلي ولكن لالاه آخر! تبرة يا حفيظ ! استغفري الله يا مرأة...."	128
الأمر		

[1]- حسن يوسفي، قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص 48.

[2] - المرجع نفسه، ص ن.

	"أشكي يا مرأة وتكلمي عن نفسكي..."	18
	"العني إبليس..."	20
	"قولي ما عندك..."	23
	"ثقي في الله..."	29
	"كولي يا فاطمة"	46
	"وخري دموعك"	96
النداء		
	"تبرة يا لطيف، يا سعدية: هل فينا من يخلع الديار؟!"	86
	"تبرة مسكين يا عبد الحكيم"	81
	"سعدية وتبرة معًا: آمين يا ربّ العالمين.	40
	سعدية (منادية) فاطمة هيا يا ابنتي أعطينا العشاء"	
الدعاء		
	"تبرة (حالمة) وصله سالمًا يا رب"	11
	"سعدية آمين يا ربّ العالمين «مهلة» ولا تره مكرهًا يا رب..."	22
	تبرة سالمًا يا رب، ونجه من كيد الظلام وأولاد الحرام، وابعد عنه دعوى الحق والباطل يا رب.	
	"سعدية، آمين يا رب، واملأ جيبه بالمال واجر في عروقه الصّحة والسلام يا رب"	40
الترجي		
	"البشير... أرجو أن تساعدني في الاتصال بالوزير أو المدير على الأقل"	119
	"تبرة (منفرجة قيلاً) أرجو ذلك طمئني يا ربي..."	181
	"فاطمة من يدري؟ لعل رسالة بركات والشيك..."	182
	"البشير أجل «مهلة» من يدري لعلهم يحلون المشكلة..."	188
التمني		
	"سعدية، آه يا وليدي! أتمنى ألا تصدق ظنوني اطلاقًا..."	93
	"فاطمة (بتأثر) ليتني استطيع بيعها وإنفاقها على أخي"	103
	"تبرة (بقلق) آه!...«مهلة» لوكان ساعي البريد يستطيع أن يؤكد"	182

2-2-البعد المكتوب: (العناصر اللفظية)

2-2-1-التسلسل (Enchainement) :

لقد بنى الكاتب حواراته على تسلسل منطقي تبعًا لمتطلبات الحكاية، ويبنى التسلسل على وحدة الموضوع "أي أنّ الشخصيات تتحاور حول قضية أساسية تشغلها وتختلف أرؤها حولها"[1]، نذكر منها :

أ- **اختلاف وجهات النظر :** حول إعادة الزواج للأرملتين تبرة وسعدية، فالأخيرة كانت ترى أن فكرة إعادة الزواج ستكون حلاً لحالتهم في حين تبرة ترى أنّ أولادها يغنوها عن أي رجل .

"سعدية كان في إمكانك أن تتزوجي

تبرة (مفاجأة بخجل) أوه، سعدية!

سعدية لو كنت، إذ ذاك في سنك وفي (صمت) لو كنت مثلك.

تبرة (مستنكرة) إنّك تعودين بنا إلى أشياء أصبحت ذكراها مضحكة في سننا«مهلة» أم لثلاثة وزوجة قاضي وعالم تتزوج بعد موته؟

سعدية كل النساء في مكانك يفعلن ذلك رخص لك والناس لا يلومونك .

تبرة ولكني كنت أستقبح ذلك.

سعدية لقد تقدم إلى خطبتك ناس لا ينقصهم الجاه ولا المقام، وربما تقدم إليك ناس مماثلون حتّى بعد انتقالكم إلى بسكرة، فيما الاستقباح؟

تبرة كيف أعطي أولادي لغير أبيهم! «مهلة»..."[2]

فهذا الحوار أضفى على النص درجة كبيرة من التفاعل.

---

[1] - حسن يوسفي، قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص 51.

[2]- الجنيدي خليفة، في انتظار نوفمبر جديد، ص 32.

ب-التفاعل المبني على أساس كلمة واحدة: في مثل قوله:

"بركات (باستغراب) ماذا؟ ألم تسمعوا بما حدث؟

الجميع ماذا حدث؟

بركات في الوقت الذي انقلبت فيه الحكومة!

البشير انقلاب ضدّ الحكم القائم؟

البشير انقلاب كامل النجاح.

تبرة ها الحكومة طاحت؟!

بركات واعتقلوا المسؤولين عن الفساد.

سعدية (منتفضة) ماذا أسمع؟ ماذا أسمع؟

البشير عزلوا هذه الحكومة وجاءت حكومة أخرى.

سعدية؟ أهذا ما تقوله ياسي بركات.

بركات أجل هذا ما حدث وسيذاع التفصيل الكامل بعد قليل.

سعدية التفصيل، هل يتراجعون؟

بركات أعني تفصيل الانقلاب.

البشير وكنت مع أصحاب الانقلاب"[1]

ج-تقديم موقف ونفيه: في مثل قوله: "تبرة (في لهجة معاتبة) سعدية! لا يليق هذا الكلام بمن كانت زوجة عالم وقاضي المسلمين، العني إبليس يا مرأة و...سعدية لم أشك، ولكن يا تبرة، كيف نعيش ونتدبر نفقة عبد الحكيم..."[2]

د-التساؤل حول قضية ما:

"سعدية لقد قال هو ذلك «مهلة» لست أدري ما الذّي أتى به هكذا.

فاطمة لعله جاء من أجل «بركات».

سعدية أو لعلّه كان ينوي الاصطياف، وعندما لاحظ حالتنا أشعر بأنه مثلنا حتّى لا نطمع فيه..."[3]

ه-اتخاذ موقف ساخر:

---

[1] - المصدر السابق ، ص 197.

[2]- المصدر نفسه، ص 20.

[3]- المصدر نفسه، ص 100.

"سعدية «متهكمة» اسألوا دار «الكوسيار» وقولوا لها: ضاع لنا واحد يلبس قميص أبيض وسروالاً أزرق أسمر عريض الأكتاف طويل...طفل عمره ثلاثون سنة (تضحك بمرارة وتهكم) لو بقي عندنا الراديو لسمعنا إعلان المفقودين"[1].

فالتسلسل ساهم في وحدة الموضوع، وجعل الشخصيات متفاعلة فيما بينها والتفاعل هنا "ليس متناظرًا Symétrique وإنّما هو تفاعل متبادل Rècipraque يعبر عن قدرة كل متحاور على انتاج الموقف الخاص به وصياغته بشكل مستقل"[2].

2-2-2-الإيقاع(Rythme) :

المقصود به "إدراج الكتابة المسرحية في أفق جمالي، لا تعوزه الموسيقى"[3] والجدول الآتي يوضح بعض نماذج المتضمنة في النص بمختلف أشكالها:

نوعه	النماذج النصية الدالة عليها	الصفحة
أغنية شعبية جنوبية	- أومن عندو قدرة أيقص الكارطة في الطيارة، يا اللارة، على ولد الخالة يا اللارة. - يا عين الشراد عفى كان ترجعيش الأيام كيما بكري! كيما بكري. إيه، ولاّ، لالا! إيه ولاّ لالا!!	13 84
الجناس	الله يديك للنار وبأس القرار. راحت الصحّه وبقيت جلودها، راحت للملاحة وبقيت خدودها. دوام الحال من المحال. لقد كنا نربط حياة الإنسان بين دينه ودنياه.	19 77 45 117
السجع	- ونجّه من كيد الظلام وألاد الحرام. - كانوا وقت الاستعمار، مبجلين، وكانوا وقت الحرب ناجين وهاهم الآن في أعلى عليين.	40 175

[1]- المصدر نفسه، ص 190.

[2] - حسن يوسفي، قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص 52.

[3] - محمد مكي وآخرون، القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي الإعدادي، (طوق الحمامة - أهل الكهف- أساطير معاصرة)،ص60

الطباق	- ... رغبة الأموات الذّين استشهدوا ورغبة الأحياء... - الذّي خلق العسر هو القادر على إبداله باليسر. - فرار قد الليّل قد النّهار.	175 29 69

2-2-3-الألفاظ العامية:

لقد مال الجنيدي خليفة إلى تبني بعض الأنماط التركيبية العاميّة متخلصًا من قيود الفصحى النحوية، وهو ما يحيل إلى البعد الشفوي والجدول التالي يترجم بعض الألفاظ العاميّة الواردة في النص ومعضمها ماخوذة من لغة الاستعمار (الفرنسية) التّي تفشت بين الأسر الجزائرية بسبب الاستعمار:

الكلمة بالعامية	**الصفحة**	**باللغة الفرنسية**	**باللغة الفصحى**

نانة	42	**Matante**	**العمّة أو الخالة**
الماشينة	47	**Machine**	**الماكينة**
البارطي	47	**Partier**	**الجولة أو الشوط**
الراديو	47	**Radio**	**المذياع**
الماتش	49	**Match**	**مباراة رياضيّة**
الكوب	58	**Coupe**	**كأس البطولة**
الأتوتبيس	63	**Bus**	**الحافلة**
طزينة	69	**Emballez**	**حزمة**
فرار	69	**Avril**	**أفريل**
روبة	86	**Robe**	**ثوب أو فستان**
الفرانسيس	87	**Français**	**الفرنسيين**
لاندوشين	96	**Lo indochine**	**في الهند الصينيّة**
يمة	102	**Mamman**	**أمي**
الكوستيم	106	**Costume**	**بدلة**
الفوطة	189	**Servitette**	**المنشفة**
الكوميسار	190	**Commissaire**	**رئيس الشرطة**
الدادة	199	**Gvand-mere**	**جدّة**
أتلفن	199	**Téléphoner**	**أهاتف**

2-2-4-الصور والتجسيدات:

إنّ القارئ لنص **"في انتظار نوفمبر جديد"** يصطدم بنسيج بلاغي هائل متنوع، وهي صور تعبر عن خيال واسع، وقدرة الكاتب وتمكنه من اللغة، وقد أحصيت بعضها في الجدول الآتي:

النسج الاستعماري	الصفحة	دلالته
- أذوب في داخلي كالشمعة.	27	- تشبيه يدلّ على القهر وشدّة الألم.

- عشت معه عشر سنوات قريرة العين.	28	- كناية على راحة البال.
- ملأ الدنيا ذكره.	28	- استعارة مكنية تدلّ على أنّه ذاع صيته بين النّاس.
- دائم الضيوف.	27	- كناية على الكرم.
- كان في فمي مر الصبر وفي قلبي قطرات من العسل.	29	- كناية على التفاؤل.
- تلك الثغرة التي حفرها في كبدي	30	- استعارة مكنية تدلّ على شدة الألم.
- إنّنا ريشة.	30	- تشبيه بليغ يدلّ على الضعف
- الحفرة المحجوبة في عود يابس.	32	- كناية على قروب الفرج.
- استقطر الماء من صحراء جافة لأسقي عودًا جافًا.	32	- كناية على البُؤس والانعدام.
- تطارد القوت من ثقب الإبرة.	33	- كناية على الصراع القوي ضدّ الفقر.
- حوشنا يجري في رحابه الحصان.		- كناية على شساعة البيت واتسّاعه.
- يسافر في السّماء.	11	- كناية على كثرة السفر.
- الشمس تقطر بالندى.	12	- كناية على تدهور الأحوال.
- باروده يزغرد.	14	- استعارة مكنية تدلّ على العظمة.
- الذين عندهم أكتاف.	16	- كناية على السلطة والبيرقراطية.
- زاد عليه الندى.	19	- كناية على شدّة المرض.
- كان الشر يأكلنا.	19	- استعارة مكنية تدل على هول الفقر.
- بدأت آمالي تنسفها الرّياح.	20	- استعارة مكنية تدل على فقدان الأمل.
	25	

خاتمة الفصل الثالث :

إن تحليل المسار الادبي لمسرحية الجنيدي خليفة يسمح لنا بالوقوف عند النتائج التالية :

– الجنيدي خليفة أولى إهتماما كبيرا بالمعطيات الكرافية للنص فقد أحاط بمختلفها مما سمح بتفجير مكنوناته الدلالية.

– يعتبر الغلاف من بين الوحدات التي أولاها الجنيدي خليفة إهتماما بالغا لما له من دور في جذب القارئ ولفت الانتباه.

– إختار الجنيدي خليفة عنوانا مناسبا لمسرحيته يدخل في علاقة تكاملية وترابطية مع النص وإرتبط بالمتن الحكائي فكان مفتاحا له،كما أتبعه بعتبات مهمة تكمل المتن.

– تعد الارشادات المسرحية من العناوين البارزة التي كان حضورها قويا في النص باعتبارها وحدة مرتبطة بالدراما لا يمكن تهميشها،سواءا من خلال العناوين الكبرى أم تحديد زمان ومكان الاحداث ،أو وصف المشهد والشخصيات، إضافة الى وظائف اخرى لا تقل أهمية عن السابقة كضبط الحركة وتحديد اللباس وتحديد الاضاءة والموسيقى والاصوات.

– لقد ميز الجنيدي خليفة بين الجانب المنطوق (العناصر اللفظية الموازية) والجانب المكتوب (العناصر اللفظيّة) ،مما أضفى روح الفرجة على النص الدرامي.

- وظف الجنيدي خليفة عدة أدوات لتعزيز الجانب المنطوق منها الرنة الصوتية ، وتيرةالحوار ، القطائع والوقفات ، المد الصوتي،التغيرات الصوتية ومظاهر التشديد، والنبرات.

- كما وظف أدوات درامية لتعزيز الجانب الملفوظ كثيرة نذكر منها التسلسل ،وإختلاف وجهات النظر، وتقديم موقف ونفيه ،التساؤل حول قضية ما،وإتخاذ موقف ساخر،إضافة الى الايقاع والألفاظ العامية ،والصور والتجسيدات المتنوعة ،كل هاذا يجعل منه نصا صالحا للتمثيل بامتياز.

الخاتمة

خاتمة:

بعد هذه الرحلة المتواضعة في مسرحية الجنيدي خليفة يمكن الوصول إلى جملة من النتائج أهمّها:

1- النص الدرامي هو نص أدبي كتب ليعرض، وبالتالي يجب أن يراعى فيه جانب العرض منذ البداية، وهذا ما أدى بالحكم على المسرح بأنّه فن الازدواجية بإمتياز فلا النّص يلغي العرض ولا العكس.

2- العلاقة بين النّص والعرض هي العلاقة ارتباطيه، فإن اختلف نص المؤلف عن نص المخرج في الشكل فإنّهما يلتقيان في المضمون فالمسرحية الناجحة هي التي يكون نصها ناجحًا أدبيًا وعرضها ناجحًا فنيًا.

3- المسرح جنس أدبي يتميز عن سائره من الأجناس الأدبية الأخرى فإن كان يلتقي مع الرواية في بعض العناصر كالشخصية واللغة والقراءة والحبكة فإنّه يختلف عنها من الناحية التاريخيّة والفنية لأنّ المسرح كتب أساسًا ليعرض.

4- المادة النّصية التّي تقوم عليها المسرحيّة هي: الحوار الذّي يعتبر العلامة المميزة له عن غيره من الفنون الأدبية، إضافة إلى الإرشادات المسرحيّة التّي يتوجه بها المؤلف للقارئ والمخرج لتسهل ترجمتها.

5- إنّ النص المسرحي يتميز بمظهر أيقوني مختلف ومميز عن سائر الفنون الأدبية الأخرى، وهي ما تعطي وتوفر حيز للمؤلف وتقدم رؤيته وتساعده على التمييز بين نص الحوار ونص الإرشادات المسرحيّة، وتعطي للنص المسرحي مظهره المختلف عن النصوص الأدبية الأخرى.

6- اللغة المسرحية هي لغة خاصة بحكم الطبيعة المسرحية وتكوينها لأنّ المهمة الأساسية في المسرح موكلّة للغة ولذلك نجد للنص الدرامي لغته الخاصة وللنص المسرحي لغته الخاصة ولكل لغة منها آليات تميزها عن الأخرى، تناسب طبيعة النّص.

7- من خلال تتبع مسار السردية وجدنا أنّ الحكاية هي جوهر فن المسرح وقد حافظ الجنيدي خليفة رحمه الله على إعطاء الحكاية المشوقة القائمة على تتابع الأفعال الدرامية وفق مبدأ الزمنية واهتم بحكاية الشخصية مثل اهتمامه بالحكاية الشاملة.

8- نالت الحبكة اهتمام الجنيدي خليفة واعتبرها جزء رئيسي في المسرحية، وقد كانت مسيّرة للسرد في ترابط قائم على مبدأ السببيّة، وحافظ على العناصر الأساسية الأرسطية للحبكة (التقديم- الوسط- الحل) كما ركز على العناصر الأساسية للحبكة المعقدّة (التحول/التعرف).

9- للمسرحية مسار خطابي منتظم، فلقد جعل الجنيدي خليفة رحمه الله لكل شخصية خطابها الخاص بها الذي يناسب ميولها ورغباتها ودورها سواء كانت رئيسية أم فرعية.

10- لمسنا وجهات النظر مختلفة في المسرحيّة ساهمت في تفاعل القارئ معها وانفعاله مع أحداثها، سواء العوامل المشهدية أم المعرفية أو درجة التبئير الداخلي أو من حيث العواطف والصلات الإيديولوجية وتماسك الشخصيات.

11- لقد وفق الكاتب في اختيار المظهر الإيكوغرافي المناسب للنص المسرحي مما سمح بتواجد مكونات ودلالات عميقة عند القارئ، سواء من حيث الغلاف أو العنوان أو الإرشادات المسرحية.

12- اهتم الجنيدي خليفة رحمه الله بالبعد المنطوق والمكتوب على حد السواء فلمسنا في مسرحيّته الجانب الأدبي والجانب الفني وأعطى لكل بعد ملفوظات تناسب القوانين والمعايير الشكلية والعميقة لكل لغة.

وفي خاتمة هذا البحث لم يبقى لي غير أن أسأل مولاي وخالقي أن يسدد قصدي، وينفعني به ومن بعدي، والباب مفتوح والصدر مشروح لمن أراد أن يصحح الخطأ أو يقدم خيرًا، وأفضلهم عندي من أهدى إلي عيوبي، ولاأزيد على ما قال الأصفهاني:

رأيت إنّه لا يكتب إنسان كتابًا في يومه إلاّ قال في غده لوغير هذا لكان أحسن ولو زيد كذا لكان يستحسن ولو قدم هذا لكان أفضل ولو ترك هذا لكان أجمل وهذا من أعظم العبر وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر...

وأخيرًا بعد أن تقدمت باليسر في هذا المجال الواسع آمل أن ينال القبول ويلقي الاستحسان ...

وصل الله وسلم على سيدنا وحبيبنا محمد وعلى آله وصحبه .

الملاحق

الملحق الاول :أهم المصطلحات المسرحية الواردة في البحث(عربي فرنسي)

الملحق الثاني :فهرس التعريف بأهم الأعلام المذكورة في البحث.

أهم المصطلحات المسرحية الواردة في البحث (عربي/ فرنسي)

الحرف	الرقم	المصطلح بالعربية	المصطلح بالفرنسية

Courses Littéraires	- أجناس أدبية	1	الألف
Mise en Scèn	- إخراج	2	
Evénements	- أحداث	3	
Improvisation	- ارتجال	4	
Scénique théâtralité	- إرشادات المسرحية	5	
Prolages	- استهلال	6	
Voter	- أصوات	7	
Eclairage	- إضاءة	8	
Accessoires	- إكسسوار	9	
Mots	- ألفاظ	10	
Eclairage	- إنارة	11	
Emotion	- انفعال	12	
Rythme	- إيقاع	13	
Pantomime	- إيماء	14	
Début	- بداية	15	الباء
héros	- بطل	16	
Structure de discours	- بنية الخطاب	17	
Structure surface	- بنية السطحية	18	
Structure profonde	- بنية عميقة	19	
Transformation	- تحول	20	التاء
Enchainement	- تسلسل	21	
Apprendre	- تعرف	22	
Inflexions	- تغيرات صوتية	23	
exposition	- تقديم	24	
Public	- الجمهور	25	الجيم
Intrigue	- حبكة	26	الحاء
Evénement	- حدث	27	
Gesture	- حركة	28	
Palpe personnage	- حكاية الشخصية	29	
Fable globale	- حكاية شاملة	30	
Dénouement	- حل	31	
Dialogue	- حوار	32	
Dénouement	- خاتمة	33	الخاء
Scène	- خشبة	34	
Dixours	- خطاب	35	
Imagination	- خيال	36	
Drama	- دراما	37	الدال

Dramatorgia	- دراماتورجيا	38	
Role	- دور	39	
Didxale	- ديد سكالية	40	
Décor	- ديكور	41	
Paroxysme	- ذروة	42	الذال
Danse	- رقص	43	الراء
Timbre	- رنة	44	
Roman	- رواية	45	
Temps	- زمان	46	الزاد
Narratologie	- سرد	47	السين
Sémiologie	- سيميائية	48	
Scénographe	- سيوغرافيا	49	
Peronnage Principausc	- شخصيات رئيسية	50	الشين
Sous- Peronnalites	- شخصيات فرعية	51	
Poétique	- شعرية	52	
Cnflit	- صراع	53	الصاد
Vois	- صوت	54	
Image	- صورة	55	
Seuil	- عتبات	56	العين
Nœud	- عقدة	57	
Signes	- علامة	58	
Le titre	-عنوان	59	
Scéniques	- عوامل مشهدية	60	
Cognitifs	- عوامل معرفية	61	
Couverture	- غلاف	62	الغين
Chapitres	- فرجة	63	الفاء
Espace	- فصول	64	
Arts	-فضاء	65	
	- فنون	66	
Le cture	- قراءة	67	القاف
Poème	- قصيدة	68	
Starter	- كاتب	69	الكاف
Koragravea	- كوريغرافيا	70	
Habillement	- لباس	71	اللام
Langue	- لغة	72	
Tableau	- لوحة	73	

الميم	74	- مؤلف	Auteur
	75	- متلقي	Destinataires
	76	- مخرج	Metteur en Scène
	77	- مد صوتي	Quantité
	78	- مسرحية	Pièce de théâtre
	79	- مظاهر التشديد	Fait d'accentuation
	80	- مشهد	Scène
	81	- مقدمة	Prologue
	82	- مكان	Lieu
	83	- ملحمة	Epic
	84	- ممثل	Acteur
	85	- موسيقى	Musique
النون	86	- نبرات	Intonation
	87	- نص	Texte
	88	- نقد	La critique
	89	- نهاية	Dénouement
الواو	90	- وسط	Milieu

فهرس الأعلام المذكورين في البحث

أرسطو: Aristo (389- 322 ق.م) :

فيلسوف يوناني وهو مؤلف أقدم كتاب عن التراجيديا، ولد أرسطو في قرية (ستاجيرا) شمال أثينا، درس على يد أفلاطون (428- 348 ق.م) كتب حوالي 400 كتاب في علوم مختلفة كالفلك والفيزياء والشعر وعلم الحيوان والخطابة والمنطق والسياسة والحكومة وعلم الأخلاق....

ألكسندر كفلوفينيش تاييروف: (Alexander tairov) (1885- 1950) :

من كبار المخرجين السوفييت الذين كرسوا حياتهم كلها لخدمة المسرح وتطويره وإصلاحه وإغنائه بوسائل تعبيرية جديدة، أسس سنة 1914 في موسكو مسرحه الحجره وأسماء مسرح

الواقعية حيث اشتهر بآراءه الفنية واستعماله الجريء لخشبة المسرح وتوظيف الموسيقى والإضاءة.

باتريس بافيس (Patrice pavis) :

هو أستاذ الدراسات المسرحية في جامعة كنيت في كانتربري وقد كتب بإسهاب عن الأداء المسرحي وركز كثيرا على التفاعل الثقافي في المسرح، حصل على جائزة جورج جامتي عام 1986 وهو صاحب فكرة "لغة الجسد".

برتولت بريشت (Bertolt Brecht) (1898-1956) :

هو شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين، كما أنه من الشعراء البارزين، حصل على جائزة كلاسيت من أول اعماله المسرحية سنة 1924، يقوم مذهبه علىفكرة أن المشاهد هو العنصر الأهم في تكوين العمل المسرحي، فمن أجله تكتب المسرحية وهو صاحب نظرية المسرح الملحمي.

بوتيجان (André petit-jean) :

ولد سنة 1946 صاحب مفهوم الأشغال الدلالي – التداولي – للحوار المسرحي Pragmatique Sémantique، من أشهر مؤلفاته النص الوصفي Le texte sexriptif.

بيير لارطوما (Pierre larthomas) (1915 - 2000) :

ناقد مسرحي فرنسي ولد في سانت – فوي – غراندي Sante – foy – pa – grande، إهتم بالتنظير للنقد المسرحي من أشهر كتبه في النقد المسرحي / La langue dramatique biographie.

توفيق الحكيم (1898 – 1987) :

ولد في مدينة الاسكندرية بمحافظة الجيزة أديب ومفكر، هو أبو المسرح في مصر والعالم العربي، أحد مؤسسي فن المسرحية والرواية والقصة في الأدب العربي الحديث وهو رائد المسرح الذهني الذي كتب ليقرأ لا ليمثل، لصعوبة تجسيده، استلهم التراث في مسرحياته ورواياته ترك تراثا أدبيا رفيعا وثروة هائلة من الكتب والمسرحيات التي بلغت نحو 100 مسرحية و62 كتاب.

جاستون باتي (Gaston Baty) (1885 – 1952) :

وهو كاتب فرنسي ومهندس ديكور ومؤرخ ومخرج مسرحي ممن كان لهم تأثيرا كبيرا على عالم المسرح خاصة المسارح الروسية، والألمانية، حقق أول نجاح له بمسرحية "مايا سيمون جانتيون"

بعدها انتقل إلى مسرح اللوفر وأخيرا استقر في مسرح فانس الاستعراضي من نوع الميوزيك هول.

رولان بارت (Roland Barthes) (1915 – 1980) :

فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي دلالي ومنظر اجتماعي، واتسعت أعماله لتشمل حقولا فكرية عديدة، اثر في تطور مدارس عديدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور على الدلالة، وهو من الأعلام الكبار في التيار الفكري المعروف بما بعد الحداثة.

ريتشل مونو (Richard Monod) (1930 – 1989):

شخصية فرنسية في عالم المسرح والسينما والفنون.

ستيرن لورنس (Sternne Laurence) (1713 – 1768):

روائي انجليزي ايرلندي المولد كتب رواية "تريسترام شاندي في تسعة مجلدات، وتعد من أشهر الأعمال الروائية في القرن الثامن عشر جعلت كاتبها يحيل مكانة مرموقة في تاريخ الأدب الانجليزي عامة، يعد رائد الأدب النفسي الحديث وينظر إلى أسلوبه الروائي بوصفه البوادر الأولى للثورة على التطرف في العقلانية ولا يزال يشكل مدرسة مستقلة في فن الرواية.

فرديناند دوسوسور (Ferdinand de saursure) (1857 – 1913) :

فرديناند دوسوسور من أشهر علماء اللغة في العصر الحديث حيث اتجه بتفكيره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية وكانت اللغات تدرس دراسة تاريخية وهو أول من اعتبر اللسانيات كفرع من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية باقتراح تسميته (Semiology) ويعرف حاليا بالسيميوتيك (علم الإشارات).

قسطنطين استافسلافسكي (1863 - 1938) :

هو مخرج وممثل روسي شهير يعتبر أحد مؤسسي المسرح الحديث حاول ابتكار أسلوب الأداء الصادق عن طريق جعل ممثليه يدرسون الحياة الداخلية للشخوص، كما لو أنهم أناسا حقيقيين، وقد اكسب إخراجه لمسرحية "النورس" عام 1898 تشيخوف أول نجاح له، ثم ألحقها بكتاباته التي تصف النظريات التي استخدمها في تعليم ممثليه وإخراج مسرحياته.

ماكس رينهارت: (Max Reinhardt) (1873- 1943) :

ولد في فينا بدأ حياته الفنية ممثلاً بفرقة "أبو ترام" ثم انتقل ليكون مديرًا للمسرح ثم أصبح مخرجًا وأخرج أول أعماله (الأعماق الخلفية لمكسيم جوركي) حيث حقق نجاحًا كبيرًا ثم أخرج فلم "ليلة صيف شكسبير" التي كانت علامة مسرحية جديدة فيما عرف بالواقعية التخيلية، ثم أنشأ مسرحًا كبيرًا يناسب تصوراته الاستعراضية عام 1919 يسع لخمسة ألاف متفرج وأخرج العديد من الأعمال المسرحية وفاز بالأوسكار مرتين.

مينجن: (Sax Meiningen) :

مخرج ألماني يعتبر مؤسس المسرح الحديث، حيث اتجه إلى كافة عناصر العرض المسرحي، وركز على الحديث الدرامي من أشهر مسرحياته "أبو ليس القيصر" "قصة شتاء" (...) حقق من خلالهما أحلام من سبقوه، ووضع أحجارًا للأساس لمن جاءوا بعده.

بيجي غروتوفسكي: (Grotow Fski) (1933 – 1999) :

مخرج مسرحي، بولندي يعتبر مؤسس ومخرج العمل المسرحي الذي يعتبره البعض أهم تجربة مسرحية في عصرنا وهو صاحب نظرية المسرح الفقير القائم على جعل الممثل هو لب الفن المسرحي.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- الجنيدي خليفة في انتظار نوفمبر جديد، مسرحية اجتماعية في أربعة فصول، دار البعث، د.ط، قسنطينة، 1966م.

ثانيًا: المراجع العربية:

1- إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، سلسلة كتابك، دار المعارف،(د.ط)، مصر، 1977م.

2 -أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الادبية، مكتبة النهضة المصرية، ط8،القاهرة، مصر، 1991.

3- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار الفكر، ط1، بيروت، لبنان، 1992م.

4- أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،2010م.

5- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة والبيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلميّة، ط2، بيروت، لبنان، 1993م.

6- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، الأشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر،ط1، سيدي بلعباس، الجزائر، 2009م.

7- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، نشر وتع. وتح. محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، ط3، مصر، 1993م.

8- السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، مصر، 1997م.

9- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار الفكر، ط1، بيروت. لبنان، 1992م.

10- الصادق قسومة، طرائف تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، (د.ط)، تونس، د.س.

11- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، دار العربية للعلوم، ط1، بيروت. لبنان، 2007م.

12- العجمي محمد الناصر، بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس، دار نهى،(د.ط)، صفاقس، تونس، 2009م.

13- أبو القاسم جار الله، الزمخشري، أساس البلاغة، تح. محمد باسل، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، لبنان، 1998م.

14- المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، تونس،1977م.

15- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1997م.

16- سام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، عَمان، الأردن، 2001م.

17- جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن، المكتبة العصرية، د.ط، بيروت،(د.س).

18- حسن الواد، مناهج الدراسات الأدبية، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1985م.

19- حسن يوسفي، قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد لتوفيق الحكيم. مطابع إفريقيا الشرق،(د.ط)، الدار البيضاء.المغرب،1995م.

20- حسين رامز، محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.لبنان،1972م.

21- حضري حسين، الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب، اتحاد كتاب العرب،(د.ط)، دمشق.سوريا، 2001م.

22- رشاد رشيدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة العامة للكتاب، ط3، مصر،1998م.

23- رشاد رشيدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، ط2، بيروت. لبنان، 1975م.

24- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النّصي، إفريقيا الشرق، (د.ط)، الدار البيضاء، المغرب، 1998م.

25- سعد أبو رضا، في الدراما، اللغة والوظيفة، نصوص وقضايا، منشأة المعارف، (د.ط)، الإسكندرية، مصر، (د.س).

26- سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المسرحية العامة للكتاب، ط1، مصر 1993م.

27- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي من السرد إلى التبئير، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء ، 2001 م.

28- سلس حفيظة، النقد المسرحي من خلال الصحافة الجزائرية، واقع النقد الأدبي الحديث والمعاصر في الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع،(د.ط)، الجزائر، 2011 م.

29- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، د.ط، القاهرة، مصر، 1969م.

30- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، المكتب العربي الحديث، (د.ط)، الإسكندرية، مصر، 1997 م.

31- شكري محمد عبادة، مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطباعة والتكسير، ط1، مصر، 1992 م.

32- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات، ط1، القاهرة، مصر، (د.س).

33- حمودي مصطفى، قراءات مسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، سوريا، 2000 م.

34- طاهر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحديثة، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس، (د.ط)، وهران. الجزائر، 2011 م.

35- عبد الحق بلعابد، عتبات، جرار جينيب من النّص إلى المناص، تق. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت. لبنان، 2008 م.

36- عبد الحميد الشكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، المسرح النثري، المسرح الشعري، الإعلام والمسرح، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر، 2011 م.

37- عبد الرحمان تبرماسين، (فضاء النص الشعري)، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، (7-8) نوفمبر، 2000 م.

38- عبد العزيز العتيق، علم المعاني والبيان والبديع، دار النهضة للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، لبنان، (د.س).

39- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، عَمان ، الأردن، 2000 م.

40- عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الشخصية، دار الكتاب العربي، (د.ط)،الجزائر، د.س.

41- عبد الله شريط، مع الفكر السياسي الحديث والمجهول الإيديولوجي في الجزائر، المؤسسة الوطنية لفنون المطبعة،(د.ط)، الجزائر، 1986 م.

42- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، د.ط، الكويت، 1998 م.

43- عبد المنعم تليمة مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، ط2، بيروت لبنان، 1979 م.

44- عبد الوهاب شكري، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، ط1، الإسكندرية. مصر، 2001 م.

45- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، مطبعة هومة، (د.ط)، الجزائر، 2000 م.

46- عصام الدين أبو علاء، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية للكتاب،(د.ط)، مصر، 2007 م.

47- عصام محفوظ، المسرح مستقبل العربية، دار الفارابي، ط1، بيروت. لبنان، 1991 م.

48-علي أحمد باكثير ،فن المسرحية من خلال تجاربي،مكتبة مصر،(د.ط)، الإسكندرية، مصر، (د.س).

49- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات تقنية، دار الشروق والتوزيع، ط1، عَمان. الأردن، 1997 م.

50- علقم صبحة، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. لبنان،(د.س).

51- عمر الدسوقي المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر، 1980 م.

52- عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات شعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، (د.ط)، الدار البيضاء، المغرب، 1997 م.

53- غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار النهضة مصر، ط1، القاهرة، مصر، 1955 م.

54- فاطمة ديلمي، بنى النص ووظائفه، مقاربة سيميائية لنص "الأقوال" لعبد القادر علولة، دار كنعان، ط1، دمشق،2005م.

55- فاطمة يوسف، دراما الأطفال (أطفالنا والدراما المسرحية)، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، القاهرة، مصر، 2006 م.

56- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003 م.

57 - قحطان بدر المبدلي ، الترويج لإعلان مؤسسة، وهران للنشر والتوزيع، ط1، وهران. الجزائر،1998 م.

58- لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، (د.س).

59- محمد بن أحمد التلمساني، مفتاح الوصول إلى بناء الفروع على الأصول، دراسة وتحقيق محمد علي فركوس، مؤسسة الريان، ط2، بيروت، لبنان، 2002 م.

60- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، ط1، الرباط. المغرب، (د.س).

61- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخًا ونضالاً، مذكرات عن المسرح الجزائري في عهديه الاحتلالي والاستقلالي، أوريزون، ط1، الجزائر. 2009 م.

62- محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدّة، السعودية، 1985 م.

63- محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 1989 م.

64- محمد شبل الكومي، مبادئ النقد الأدبي والفني، دراسة في المنظر والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 2007 م.

65- محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي ومدارسه، دار جيل، ط1، بيروت، لبنان، (د.س).

66- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر،(د.ط)، القاهرة.مصر، 1997 م.

67- محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، مطبعة، النجاح السعيدة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006 م.

68- محمد مكسي وآخرون، القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي والإعدادي (طوق الحمامة، أهل الكهف، أساطير المعاصرة)، الدار العالمية للكتاب، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006 م.

69- محمد حامد شوكت، المسرحية في شعر شوقي، مطبعة المقتطف والمقطم،(د.ط)، مصر، 1947 م.

70- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة، مصر، ط2، القاهرة، مصر، 1960 م.

71- نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر، مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني، دراسة تطبيقية، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2012 م.

72- نجيب سرور، حوار في المسرح، مكتبة الانجلو المصرية، (د.ط)، القاهرة، مصر، 1969 م.

73- نديم معلا محمد، في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي...، قضايا النقدية، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، الإسكندرية، مصر، 2000 م.

74- نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، (د.ط)، القاهرة، مصر، 1999 م.

75- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، مؤسسة عين الباي الحلبي وشركاؤه، ط2، مصر،1985م.

76- ياسر مدخلي أزمة المسرح السعودي ناشري للنشر، (د.ط)، السعودية، 2007 م.

77- يوسف أبو القدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار الميسرة لنشر، ط1، عَمان، الأردن، 2007 م.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

1- أرسطو، فن الشعر،(تر، وتق، وتع) إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو،(د.ط)، مصر، 1983 م.

2- إلين أستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، تر. ساعي السيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، (د.ط)، القاهرة، مصر، 1996 م.

3- آن أوبر سفيلد، قراءة المسرح، تر.مي التلمساني، وزارة الثقافة، ط2، مصر، 1983 م.

4 - إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، تر. رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت. لبنان، 1992 م.

5- بيير جيرو، الأسلوبية، تر. منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، ط2، حلب. سوريا، 1994 م.

6- جان بيير رينجير، قراءة المسرح المعاصر، تر. حماد إبراهيم، وزارة الثقافة، القاهرة ، مصر،(د.ط)، 2004 م.

7- روجرم سفيلد، فن الكاتب المسرحي، تر. دريني خشبة، مكتبة النهضة، (د.ط)، مصر، 1964 م.

8- رولان بارت، لذة النّص المسرحي، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1992 م.

9- س.و. داوسن، الدراما والدراميّة، تر. صادق الخليلي، دار منشورات عويدات، ط2، بيروت،لبنان، 1989 م.

10- عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، مكتبة الأسد، (د.ط)، دمشق، سوريا، 1997 م.

11- لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، تر. دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، مصر،(د.س).

12- قيلي سانرين، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر. خالد محمود جمعة، دار الفكر، ط1، دمشق، سوريا، 2003 م.

رابعًا:المعاجم والقواميس:

1- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار الشعب، (د.ط)، القاهرة، مصر، د.س.

2- ابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم، تح.عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت لبنان ، 2005 م.

3- ابن عباد الصاحب، المحيط في اللغة، تح. محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب، ط1، بيروت، لبنان، 2005 م.

4- ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، ط4، بيروت، لبنان، 2005 م.

5- أبو بكر بن دريد، جوهرة اللغة، تح.إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 2005م.

6- أبو منصور الأزهري، تهذيب اللغة، تح. عبد السلام محمد هارون، تر. علي النجار، دار المعارف،(د.ط)، القاهرة، مصر،(د.س).

7- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح. مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، مؤسسة الهجرة، (د.ط)، إيران، 1409ه .

8- الزبيدي، تاج العروس من الجواهر. القاموس، تح. علي الشيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، بيروت، 1994م.

9- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرن،(د.ط)، بيروت، لبنان، 1987 م.

10- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، لبنان، 1997 م.

11- مجد الدين، محمود بن يعقوب، الفيروز أبادي، القاموس المحيط، رتبة وثقة، خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، ط1، بيروت، لبنان، 2005 م.

12- محمد سليمان، عبد الله الأشقر، معجم علوم اللغة العربية، دار النفائس للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2006 م.

خامسًا: الرسائل الجامعية

1- بولجمر فضيلة، هندسة الفضاء في رواية الأمير لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير شعبة تحليل الخطاب، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة ،الجزائر، (2009، 2010) م.

2- حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، (2005، 2006) م.

3- ربيعة رويقي، سيميائية العلامة في المسرح الجزائري، مسرحية أدباء المظهر لرضا حوحو أنمونحا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر (2010،2011) م.

4- رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيقية، مخطوط رسالة دكتوراه ،قسم اللغة والادب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة ابي بكر بالقايد، تلمسان، الجزائر،(1994-1995) م.

5- زهية رويبح، بناء الجملة الاستفهامية والجملة المنفية في سورة يوسف، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،(2011-2012) م.

6- سليم بوزيدي، جمالية التشكيل في النص الخطابي عند الحجاج بن يوسف الثقافي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات ،جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،(2009-2010) م.

7- عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ،جامعة المسيلة، (2008،2009) م.

8- فريد حلمي، سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية المعاصرة، (1995،2000) م، مذكرة ماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (2009،2010)م .

9- محمد مشري، مركب النداء في القرآن الكريم، المعاني النحوية ودلالة الخطاب، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم اللغة العربية ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات ،جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،(2008،2009) م.

10- نجوى خميسي، ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية الدراويش لفارس ماشطة –أنمونحا- مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر،(2009،2010) م.

سادسًا: الموسوعات:

1- مجموعة مؤلفين، الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة إعمال للنشر والتوزيع، ط2، الرياض، السعودية، 1999 م.

2- محمد مياسا، موسوعة علم النفس، الصحة النفسية والأمراض النفسية والعقلية، وقاية وعلاج، دار الجيل للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1997 م.

سابعًا: المجلات والدوريات:

1- مجلة ابن الرشد، ع6، دورية أكاديمية محكمة، جامعة ابن الرشد، هولندا، 2012 م .

2- مجلة المخبر، ع3، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2006 م.

3- مجلة المخبر، ع6، مخبر الأبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2009 م .

4- مجلة المخبر، ع7، مخبر الأبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2010 م.

5- مجلة العلوم الإنسانية، ع7، دورية أكاديمية محكمة، جامعة محمد خيضر ببسكرة، الجزائر، 2012 م.

6- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع2، دورية أكاديمية محكمة، جامعة بسكرة، الجزائر، (جانفي- جوان) 2008 م.

7- الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية، اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2012 م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات :

الموضوع	الصفحة
مقدمة	**أ - و**
المبحث الأول: المسرح بين الجنس والنص	
الفصل الأول: الفرضية الأجناسيّة	
أولاً: - أدبية المسرح: 1- أنصار النص المسرحي. 2- أنصار العرض المسرحي. 3- أنصار التكامل بين الفن والأدب في المسرح.	10 10 11 13
ثانيًا: - العلاقة بين النص والعرض: 1**-** مفهوم نص المؤلف. 2- مفهوم نص المخرج. 3- العلاقة بين النص والعرض فنيًا. 4- العلاقة بين النص والعرض فكريًا.	14 14 14 15 17
ثالثًا: - الفرق بين المسرحيّة والرواية: 1- تعريف المسرحية. 2- تعريف الرواية. 3- نقاط الاختلاف . أ- من الناحية التاريخية. ب- من الناحية الفنية. 1-الحوار. ب-الحدث. ج- الصراع. 4- نقاط الالتقاء . أ- الشخصية. ب- القراءة. ج- الحبكة	18 18 18 18 19 19 19 20 22 23 23
خاتمة الفصل الاول	26

الفصل الثاني: الفرضية النّصية	
أولا: - المادة النصية **أ-**الحوار المسرحي: 1- تعريفه. 2- مميزاته. 3- وظائفه. 4- اهميته وشروطه. **ب-** الإرشادات المسرحية: 1- تعريفها. 2- وظائفها. 3- مكوناتها. 4- شروطها.	29 29 29 30 32 33 33 33 34 34
ثانيا: - ديدسكالية النص المسرحي(مظهر الأيقوني): 1 -مفهومها. 2 -انواعها 3- أهميتها.	35 35 37
ثالثا: - اللغة المسرحيّة: 1- تعريف اللغة المسرحية. 2- الفرق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة. أ- آليات الخطاب المنطوق. ب- آليات الخطاب المكتوب. 3- اللغة بين الفصحى والعامية.	38 39 40 42 44
خاتمة الفصل الثاني	46
المبحث الثاني: "في انتظار نوفمبر جديد" دراسة سيميائية	
الفصل الأول: مسار السردية	
أولاً: - الحكاية وتتابع الأفعال وفق مبدأ الزمنية. 1- زاوية الحكاية الشاملة. أ-الوحدة الزمنية الأولى. ب- الوحدة الزمنية الثانية.	50 53 53

ج- الفضاء الزماني الثالث. د- الفضاء الزماني الرابع. 2- زاوية الحكاية الشخصية.	53 55 56
ثانيًا: - الحبكة والترابط الضمني للأفعال وفق مبدأ السببية: 1- عناصر الحبكة. أ- التقديم. ب-الوسط. ج- الحل. 2- نوع الحبكة. أ- التحول. ب-التعرف	58 58 58 61 62 63 63 63
خاتمة الفصل الاول	65
الفصل الثاني: مسار الخطابية	
أولاً: - خطاب الشخصيات/ خطاب المؤلف: 1- خطاب الشخصيات: أ- الشخصيات الرئيسية. ب- الشخصيات الفرعية. 2- خطاب المؤلف	68 71 72 74
ثانيًا: - دينامية وجهات النظر: 1- عوامل مشهدية. 2- عوامل معرفية. 3- درجة التبئير الداخلي. 4- عوامل عاطفية وصلات إيديولوجيا. 5- تماسك الشخصيات.	75 75 77 77 78 80
خاتمة الفصل الثاني	82
الفصل الثالث: مسار الأدبية.	
أولاً: - معطيات كرافية: 1- الغلاف. 2- العنوان.	85 85 85

3- اسم المؤلف.	88
4- الإرشادات المسرحية.	89
أ- العناوين الكبرى.	89
ب-تحديد الزمان.	89
ج- تحديد المكان.	89
د - وصف المشهد.	89
ه- وصف الشخصية.	90
و- ضبط الحركة.	90
ز- تحديد اللباس.	90
ح- تحديد الموسيقى.	91
ط- تحديد الاضاءة.	91
ي- تحديد الاصوات.	
ثانيًا: - المنطوق والمكتوب:	
1- البعد المنطوق:	92
أ- الرنة الصوتية.	92
ب- وتيرة الحوار.	92
ج- القطائع والوقفات.	93
د- المد الصوتي.	94
ه- التغيرات الصوتية.	94
و- مظاهر التشديد.	95
ز- النبرات.	95
2- البعد المكتوب:	
أ- التسلسل.	98
ب- الإيقاع.	100
ج- الألفاظ العامية.	101
د- الصور والتجسيدات.	102
خاتمة الفصل الثالث	103
خاتمة	105
الملاحق	
أ- ملحق أهم المصطلحات المسرحية الواردة في البحث(عربي فرنسي).	108
ب-فهرس التعريف باهم الأعلام المذكورة في البحث.	111
فهرس المصادر والمراجع	115
فهرس الموضوعات	
ملخص البحث	

ملخص البحث بالعربية :

الحمد لله حمداً كثيراً طيباً مباركاً فيه ، والصلاة والسلام على إمام الأولين والآخرين محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه أجمعين ،أما بعد:

المسرح هذا الفن العريق والعميق، فن الحركة واللغة ،فن التعالق مع الذات وبالذات ومع الآخر و بالآخر، فن الحب والكره ،الحزن والفرح ،فن السحر والرقص هذا الفن الدخيل علينا في ظاهر مشهد التاريخ المتسلل الى سلوكنا الجم اعي والى ملاحمنا القديمة والى قصصنا العريقة، فهو فن التعبير عن مشاكلنا وقضايانا الذاتية والموضوعية و الحضارية ويمكن أن يتحول إلى أداة للتهذيب أو التعليم أو التوجيه أو الإرشاد من جهة، أو يصبح أداة للاحتجاج والإدانة وتغيير الواقع من جهة أخرى ، وقد شهدت الساحة النقدية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين قفزة هائلة في مقاربة النصوص الأدبية وتحليلها لا سيما النص المسرحي الذي يعتبر هو الأساس الذي يقوم عليه نشاط المسرح ، كما يعتبر أساس لأي عرض مسرحي ناجح ،فاستحوذ على اهتمامات الدارسين وانشغالاتهم،فحدث أن برزت نظريات نصية تختلف مفاهيمها من منهج نقدي لآخر ،وهذا البحث يمثل محاولة متواضعة للمساهمة في جهود رسم ملامح منهج يتيح قراءة سيميائية للنصوص المسرحية بشكل عام ونصوص المسرح الجزائري بشكل خاص كما يعرفنا بتجربة الجنيدي خليفة رحمه الله في مجال المسرح وتتلخص مشكلة البحث في الكشف عن الصعوبات التي تواجه القارئ عند اطلاعه على الدلالات التي يطلقها نص "في انتظار نوفمبر جديد "، و يكتسب هذا المبحث أهمية من كونه يمثل محاولة متواضعة لتتبع مدى استجابة النص المسرحي الجزائري الاجتماعي لقراءة ذات طابع دلالي بطريقة توفر للقارئ فرصة فهم مكوناته،من خلال استحضار خصوصياته ومكوناته النّصية من ملامسة الجوانب التّي من شأنها تقريب المسافة بين النص والقارئ ، كما يعد خطوة متواضعة تضاف لما قدمه النقاد في مجال الدراسات الخاصة بالأدب الجزائري وقد توصلت الى جملة من النتائج أهمها أن الجنيدي خليفة رحمه الله مال الى التركيز على العلامات والدلالات الدرامية التي تحيل الى تمكن الكاتب دراميا ،كما حافظ على الهيكل العام للمسرحية حسب القواعد الارسطية وراع القدرة المتنامية للمتلقين في المسار الأدبي و قدم لنا شخصيات متماسكة منطقية مع نفسها لا تتناقض في أقوالها وأفعالها مما جعل المسار الخطابي اكثر قوة وفعالية في الجانب الخطابي ، وأضفى روح الفرجة على النص الدرامي من خلال التركيز على الجانب المنطوق والمكتوب على حد السواء مما يجعل منه نصا صالحا للتمثيل بامتياز،كل هذا سيؤدي لا محالة الى ازدهار فن كتابة النصوص المسرحية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة.

الكلمات المفتاحية : المسرح -النص الدرامي – العرض- السيميائية -النقد المسرحي - السرد - الخطاب – الأدبية

Résumé de la recherche en français :

Louange à Allah une louange bonne et bénie, et que la paix et la bénédiction soient sur l'Imam des premiers humains et des derniers Mohammed Ibn Abdullah, sa famille et ses compagnons.

Le théâtre cet art ancien et profond, l'art du mouvement, de la langue, l'art de l'entendement avec soi-même et par soi-même et en particulier avec l'autre et par l'autre, l'art de l'amour et de la haine, la tristesse et la joie, l'art de la magie et de la danse. Cet art s'est introduit malgré nous dans notre vie, dans la scène apparente de l'histoire, il s'est infiltré dans nos comportements collectifs et dans nos vieilles épopées et nos anciennes histoires, il est l'expression artistique de nos problèmes et nos questions subjectives, objectives et civilisationnelles ; il peut être un instrument d'éducation, de discipline ou d'orientation et de conseil d'une part , ou un outil de protestation et de condamnation capable de changer la réalité d'autre part.

La critique a connu ces deux dernières décennies du XXe siècle une avancée énorme quant aux approches des textes littéraires et leur analyse, en particulier le texte théâtral qui est considéré comme la base de toute activité théâtrale, et comme c'est la base, il a attiré l'attention et l'intérêt des chercheurs, et s'est émergé en conséquence pour chaque représentation théâtrale réussie une théorie textuelle dont les concepts diffèrent d'une approche critique à une autre.

Cette recherche représente une tentative modeste de contribuer aux efforts d'élaboration d'une méthode permettant une lecture sémiotique des textes théâtraux en général, et notamment les textes du théâtre algérien et nous fait découvrir et connaitre également l'expérience de Djenaidi Khalifa qu'Allah le bénisse dans le domaine du théâtre. La

problématique de la recherche se résume dans la détection des difficultés rencontrées par le lecteur lorsqu'il découvre les significations du texte « attente d'un Novembre Nouveau ». L'importance de cette investigation provient du fait qu'elle est une humble tentative pour voir à quel point le texte théâtrale sociale algérien répond à une lecture sémiotique de façon à fournir au lecteur l'occasion de comprendre ses différentes composantes, en invoquant ses particularités et ses composants textuels, de toucher aux aspects qui accourciront la distance entre le texte et le lecteur , ce qui est une étape modeste ajoutée aux travaux des critiques dans le domaine des études de la littérature algérienne.

On est parvenu à un certain nombre de résultats, parmi les plus importants est que Djenaidi Khalifa qu'Allah le bénisse se concentre sur les signes et les significations dramatiques qui laissent deviner les pouvoirs de l'auteur. Il a aussi maintenu la structure dramatique des pièces théâtrales selon les règles aristotéliciennes et fait attention à la capacité de plus en plus croissante des destinataires dans leur parcours littéraire et a présenté des personnages intègres, logiques et cohérentes avec elle-même et leurs paroles et actes ne se contredisent pas, rendant ainsi la piste discursive plus forte et plus efficace dans ses aspects rhétoriques , comme il a prêté un esprit de divertissement au texte dramatique en se concentrant sur l'aspect oral et écrit à la fois ce qui en fait un texte valide pour la représentation par excellence ; tout cela conduirait inévitablement à la prospérité de l'art de l'écriture des textes théâtraux en général et algérien en particulier.

Mots-clés: **théâtre - texte dramatique - théâtre - sémiotique - la critique de théâtre - le récit - le discours – littéraire**

Résumé en anglais :

Theatre this ancient and deep, art the art of movement, language, art correlation with ego and me and another, and another, the art of love and hate,

sadness and joy, the art of magic, dance, art we intruders in the scene of apparent history infiltrated the behavior of collective bargaining and old Mlahmana and the stories of the old It is the art to express our problems and our problems in subjective civilization and objective and can be transformed into a tool of discipline or education or guidance or Council on the one hand, or it becomes a tool of condemnation and protest and change the reality on the other hand, saw money from the arena in the last two decades of the 20th centurya huge jump in the texts to approach literary especially theatrical text and analysis, which is considered to be the basis for the theatre's activity, is also the basis of any successful theatrical presentation, Fasthoz the concerns of students and their concerns, it came to pass that emerged theories text differs money to last curriculum concepts, this research represents an attempt to modest to contribute to the development of the curriculum allows semiotic reading texts in general play , and the Algerian theatre texts in particular introduced also we experience God's mercy Junaidi Khalifa in the field of theatre and abstract the problem of searching in the detection of the difficulties encountered by the player when it was shown on the semantics pulled by the text "Waiting for November new", and acquired this section the importance of being a modest attempt to track the response of the way theatrical Algerian character of indicative social reading text who provides the reader an understanding of the components, citing privacy and text components touch the sides who fill the distance between the text and the reader, as a modest further step for its critics in the field of studies of the literature of the Algeria reached a number of important results that Junaidi Khalifa that God have mercy on him money to focus on signs and indications of dramas which refer to allow the playwright has also maintained the overall structure of the piece according to the rules of Aristotelian and graze the increasing capacity of the beneficiaries in the literary path and we gave the numbers consistent and logical with themselves do not contradict in his words and his actions , which makes the rhetorical track stronger and more efficient in the rhetoric and transmitted in mind to watch the dramatic text with emphasis on the functioning and wrote both him a text valid representation by making excellence, each that will inevitably lead to a boom in the art of scripting in general and in Algeria in particular.

Keywords: theatre - dramatic text - Theater - semiotic-

the theatre critic - the story - speech - literary