الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب واللغات
قسم: الفنون
تخصص: مسرح مغاربي
مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر
بعنوان:

تداولية الخطاب في المسرح الجزائري

مسرحية "الجزائر الثائرة " لبا عزيز بن عمر انموذجا

من إعداد الطالبة:

- بدي رانيا إناس

تحت إشراف:

د. دحو محمد امين

لجنة المناقشة

د. محمد بدير	جامعة تلمسان	رئيسا
د. دحو محمد امين	جامعة تلمسان	مشرفا
د. حبيب بن مالك	جامعة تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية: 2022-2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

نحمد الله ونستعين به ونشكره على نعمه وما أعطانا إياه.

إلى من ربتني وأنارت دربي وأعانتني بالصلوات والدعوات، إلى أغلى إنسان في هذا الوجود أمي الحبيبة، إلى من عمل بكد في سبيلي وعلمني معنى الكفاح، كرس حياته في الجامعة والتعليم العالي وأوصلني إلى ما أنا عليه أبى الكريم والدكتور بدي نصر الدين أدامهم الله لي.

إلى اخوتي وعائلتي من كان لهم بالغ الاثر في كثير من العقبات والصعاب، و من مد لي يد العون من قريب او من بعيد.

وأتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ الفاضل " **دحو امين** " الذي تكرم بالإشراف على هذا العمل، وإلى الأساتذة الكرام أعضاء اللجنة الذين شرفوني بقبول وحضور مناقشة هذه الرسالة..

فها أنا اليوم أهدي تخرجي إليكم جميعا

مقدمـــــة

فهم و تطور المسرح يمر بدراسة دقيقة للخطاب المستعمل الذي تنوعت مقارباته ،من المقاربة السياقية إلى المقاربة اللسانية، فالخطاب يمتاز بكثافة لغوية وإيديولوجية يصعب حصرها في مجال واحد ،منها الدراسات اللسانية التي تتمثل في التواصل بين كل الشركاء المتكونين من الممثلين و المشاهدين ، فكلما كان الوضوح في اللغة المستعملة كان الهدف المقصود سهل و مفهوم في إطار الثلاثية المعروفة المرسل، المستقبل والوضعية التبليغية .

و معروف أن اللغة تتغير على حسب الظروف و الحالات التاريخية و الاجتماعية و السياسية و بهذا يوجد التداول في الخطاب حتى يكون انسجام دائم بين الموضوع و الأحداث، فالتداولية علم تواصلي جديد، أنتجته اللسانيات الحديثة، والتي أخذت على عاتقها مهمة تحميل الأقوال اللغوية، أو عمليات الكلام .

وتعني التداولية أيضا بالبحث في الحوار، ومبادئ تفعيله، كما تحاول الإجابة عن بعض الاسئلة وهي : من المتكلم؟ إلى من نتكلم؟ وأجل من نتكلم ؟ وكيف نتكلم بشيء، ونريد به شيئا آخر؟

بدون التداول في الخطاب لا يمكن ربط هذا الانسجام اللغوي الذي يتجسد في الحوار،

و الحياة المسرحية تفرغ من الواقع ،لأن المسرح هو صورة معبرة عن الحياة تتلاقى فيها جميع البنيات اللسانية، الفنية، النفسية، الاجتماعية والثقافية، تستقطب فيها كل عناصر الجمال الفردية، لذا الموضوع الذي اتخذناه في دراستنا " **تداولية الخطاب المسرحي الجزائري – مسرحية " الجزائر الثائرة" لـ باعزيز بن عمر أنموذجا –** " نتعرف من خلاله ان كلما فهمنا الخطاب المستعمل فهمنا كل ما يدور في المسرح .

واثر ذلك تتحدد لنا الإشكالية التالية: **إشكالية امكانية فك شفرات الخطاب المسرحي الجزائري للمنهج التداولي** من خلال بناه المتنوعة،اخدين نص مسرحية "باعزيز بن عمر" كنموذج لذلك،والتي سنعتمد عليها في بحثنا هذا لرصد بناءه وأساليب الخطاب فيه.

و الإشكالية التي تتعلق ببحثي هذا تتمثل في طرح بعض التساؤلات وهي كالآتي:

ما هي التداولية و ما مبادئها ؟

و ما طبيعة العلاقة بين الخطاب المسرحي و التداولية ؟

فهل يمكن الحديث عن التداولية في الخطاب المسرحي ؟

وما هي التجليات التداولية في الخطاب المسرحي الجزائري؟

تشتهر الجزائر بتاريخها الثقافي الغني وتنوعها الثقافي، والذي يعكس في العديد من الإنتاجات المسرحية، فيعتبر المسرح الجزائري مسرحًا سياسيًا واجتماعيًا قويًا يعكس تحولات المجتمع ويعبر عن التحديات والقضايا التي تواجهها الجزائر المعاصرة، و يعكس من خلاله الهوية الوطنية والتاريخ الثقافي للبلاد، مع توجه نحو استكشاف المشاكل الاجتماعية والسياسية والثقافية.

تسعى هذه الدراسة لتحليل خصائص تداولية الخطاب في المسرح الجزائري وتأثيرها على المشاهدين والمجتمع بشكل عام، ستتطرق الدراسة إلى استخدام اللغة والرموز الثقافية في الخطاب المسرحي، وكيفية استجابة الجمهور لهذا الخطاب والتفاعل معه، و ستتضمن الدراسة تحليلًا لعمل من الاعمال المسرحية المميزة في هذا النموذج الذي تم اختياره من فن المسرح الجزائري، مع التركيز على الجوانب التداولية المتعلقة بالخطاب والتأثير المجتمعي لهذه الأعمال، و جعل طريقة الفهم و التحليل والوصول الى الحقيقة

مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنص الذي سيعالج باعتباره نصا يتضمن شكلا معينا من أشكال الفنون الأدبية والمسرحية، وقابلا للدراسة التداولية .

لم يكن اختيارلذا البحث عشوائيا، إنما كان لأسباب منها :

- أهمية هذا الموضوع إذ أنه يعطي نظرة جديدة لتحليل النصوص،فهو عبارة عن تطبيق نظرية مهمة وهي علم تواصلي جديد التداولية ، والاهتمام بالبعد التداولي المسرحي حديث جدا، مما أثار في الرغبة في التعرف عليه أكثر، واختبار امكاناته التطبيقية،ومدى استجابته في تحليل النص المسرحي.
- قلة الدراسات التطبيقية التي تناولت هذا الاتجاه.
- لفت انتباه الطلبة إلى مقاربات تحليل الخطاب خاصة منها اللسانية، وتعميق معارف الطلبة بميدان تحليل الخطاب والتركيز على المفاهيم الأساسية التي قام عليها هذا التخصص.
- و لعل من ابرز الدوافع التي ادت بي الى اختيار هذا الموضوع اهتمامي بتحليل الخطاب المسرحي .

وقد اعتمدت في هذا البحث على خطة شملت فصلين اثنين، وقسمت إلى فصل نظري، وفصل تطبيقي، أما الفصل الاول فعنونته بـ " تداولية الخطاب المسرحي "، وقسمته إلى ثلاثة مباحث، حيث نتطرق في المبحث الأول الى تعريف التداولية من حيث التعريف اللغوي و الاصطلاحي، و نبرز مبادئ التداولية و درجاتها ،و دراسة نشأتها مع ذكر علاقتها باللسانيات النصية و تحليل الخطاب .

وفي الثاني الذي عنون ب " ماهية الخطاب المسرحي "، عرفنا فيه الخطاب بصفة عامة وأنواع الخطاب،والخطاب المسرحي بصفة خاصة، مع ذكر أنواعه .

اما المبحث الثالث المعنون بـ " تداولية الخطاب المسرحي" تطرقنا فيه الى علاقة التداولية بالمسرح،و علاقة الخطاب بالتداولية، و إشكالات تداولية المسرح، بالاضافة الى البعد التداولي للخطاب من خلال أفعال الكلام ، والتعريف بالحوار المسرحي مع ذكر مبادئها التداولية.

وأما الفصل الثاني :المعنون بدراسة تداولية لمسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر، ونقسمه إلى ثلاثة مباحث، ففي المبحث الأول تكلمنا بشكل شامل عن المسرح الجزائري نشأته و تطوره ، كما ذكرنا أهم رواده ،و تحدثنا عن بوادر حركة النهضة و الإصلاح في الجزائر.

وفي المبحث الثاني تعرضت الى الخطاب في المسرح الجزائري و مراحل تطوره .

أما المبحث الثالث والأخير وهو عبارة عن مقاربة تداولية لمسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر، مهدنا له بتلخيص لمضمون المسرحية، تطرقنا فيه إلى طبيعة الخطاب المسرحي عند باعزيز بن عمر، و الطابع التواصلي في الحوار المسرحي، والإشاريات الشخصية و أبعادها في الخطاب المسرحي، و الإشاريات الزمانية والمكانية في مسرحية "الجزائر الثائرة"، ثم حاولنا رصد أفعال الكلام في الخطاب المسرحي عند باعزيز بن عمر و علاقة الأفعال الكلامية بالتبادل الكلامي في المسرحية.

ومثلما فتحنا بحثنا بمقدمة فإننا ختمناه بخاتمة استخلصنا فيها أهم النتائج والاستنتاجات.

وقد تم الاعتماد في إنجاز هذا البحث على منهجين نراهما مناسبين لكل مرحلة من مراحل هذه الدراسة، المنهج الأول هو التاريخي الوصفي والذي نجعله للجانب النظري في الفصل الأول، أما الجانب التطبيقي فنستعين بالنظرية "التداولية التي تبحث في خصائص تداول الخطاب

المسرحي، و توضح الاستراتيجية الخطابية التداولية التي تتلاءم مع النصوص المسرحية المراد دراستها.

أما المراجع المعتمدة فهي : فيليب بلانشيه "من أوستن إلى غوفمان"، ترجمة : صابر حباشة،المسرح في الجزائر لصالح لمباركية، وعمر بلخير "تحميل الخطاب المسرحي"، التداولية عند العلماء العرب –دراسة تداولية الظاهرة (الأفعال الكلامية) في التراث اللساني العربي–لمسعود صحراوي، محاضرات تحليل الخطاب للدكتور بن مالك حبيب ، و الرسالة العلمية تداولية الخطاب في المسرح الجزائري للدكتورة مقدس نورة .

و ككل بحث علمي فقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات لعل أهمها قلة الدراسات والمراجع التي تناولت المسرح الجزائري بالإضافة إلى ضيق الوقت.

وفي ختام هذه المقدمة لا يفوتني أن أتقدم بالشكر، والتقدير، والامتنان كل من شجعني على هذا البحث و حفزني على انجازه، و أشكر الأستاذ الفاضل المشرف الدكتور دحو امين الذي لم يبخل علي توجهاته العلمية التي استفدت منها كثيرا فجازاه الله خيرا.

كما أخص بالشكر والتقديرللسادة الأفاضل لجنة المناقشة التي ستتحمل عناء قراءة هذا البحث لتقييمه و تقويم اعوجاجه بتوجيهاتهم و ارائهم السديدة ، فحتما ستكون هنالك نقائص سنتجاوزها بملاحظات أعضاء لجنة المناقشة.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نحمد الله ونشكره على نعمته وعلى توفيقه لنا طيلة مسار هذا البحث.

الفصل الأول: تداولية الخطاب المسرحي

المبحث الأول: ماهية التداولية

تمهيد:

تشير التداولية إلى قدرة الأفراد والمجتمعات على التفاعل والتأثير فيما بينهم وفي البيئة المحيطة بهم. ويشمل هذا المفهوم العديد من الجوانب المختلفة، مثل اللغة ،الحوار والتواصل الاجتماعي، وتبادل الأفكار والمعلومات والخبرات، والتفاعل مع البيئة الطبيعية والاجتماعية.

ويعتمد مفهوم التداولية على فكرة التفاعل المتبادل بين الأفراد والمجتمعات، وعلى أن العلاقات الاجتماعية والتفاعلات تتأثر بمختلف العوامل الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والبيئية. ومن هنا، فإن فهم مفهوم التداولية يتطلب دراسة العديد من الجوانب المختلفة، وكذلك فهم كيفية تأثير هذه الجوانب على بعضها البعض.

ويعتبر مفهوم التداولية مهمًا في العديد من المجالات، مثل الاجتماع والعلوم الاجتماعية والاقتصاد والبيئة والتنمية والتعليم والتكنولوجيا وغيرها. ويمكن استخدامه لتحليل وفهم التفاعلات الاجتماعية والتغييرات في المجتمعات والاقتصادات والبيئات، ولتصميم السياسات والبرامج والخطط التنموية والتعليمية والبيئية التي تهدف إلى تحسين حياة الأفراد والمجتمعات.

تعريف التداولية:

لغة:

ترجع كلمة التداولية في اصلها العربي إلى الجذر (دول) ، و له معاني مختلفة لكنها لا تخرج عن معاني التحول و التبادل فقد ورد في معجم أساس البلاغة للزمخشري: "دول: دالت له الدولة، و دالت الأيام بكذا و أدال الله بني فلان من عدوهم ، جعل الكثير لهم عليه...و اديل اسبقية المؤمنين على المشركون على المسلمين يوم احد...و الله يداول الأيام بين الناس مرة لهم و مرة عليهم و تداول الشيء بينهم.."[1]

[1] - أساس اليلاغة ل زمخشري تحقيق محمد باسل عيون السود منشورات دار الكتب العلمية بيروت لبنان , ط1 1998 , ج 1 ص 303 .

و يعرفه "ابن منظور" أيضا بقوله : "و من دول الدولة و الدولة:العقبة في المال و الحرب سواء . الدولة: في المال ، و الدولة : في الحرب ، و منه الادالة : الغلبة.

يقال: اللهم ادلني على فلان و انصرني عليه ، و الدولة : الانتقال من حال الشدة إلى الرخاء ، دالت الأيام: دارت، إندال القوم : تحولوا من مكان الى مكان" [1]

و في تعريفه اخر "دال الدهر دولا و دولة: انتقل من حال الى حال ، و الأيام: دارت و دالت الدولة ، ادال الشيء: جعله متداولا ، دال كذا بينهم : جعله متداولا تارة لهؤلاء و تارة لهؤلاء ، اندال القوم : تحولوا من مكان الى مكان ، يقال تداول القوم الامر استدال الأيام و غيرها: استعطفها او طلب دولتها. و الدال من حروف التهجي" [2]

و تدل التعاريف اللغوية الآنفة الذكر للتداولية على التغير و التحول و الانتقال في جلها كما نجدها تتكرر في أغلب المعاجم.

اصطلاحًا:

بالرغم من ان التداولية مبحث لساني جديد ، إلا ان البحث فيها يمكن ان يؤرخ له منذ القدم حيث كان يستعمل المصطلح تداولية باللاتينية ، و بالاغريقية بمعنى (عملي)،و يعود الاستعمال الحديث و الحالي للتداولية (pragramatique) للفيلسوف الأميركي كارلس موريس عام 1938في كتابه(أسس نظرية العلامات) الذي تأثر بالعقيدة الفلسفية الامريكية البراغماتية (الذرائعية).ففي تعريفه للتداولية يقول: "التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات و مستعملي هذه العلامات"[3]

الجانب النَّحوي (syntax) "و يعني بعلاقة الرموز اللّغوية بعضها ببعض ، الجانب الدلالي (semantics) و يعني بالرّموز اللّغويه و علاقتها بالأشياء التي تدل عليها ، و الجانب البراغماتي (

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2001 مج،5 ص.328-32

[2]- إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، تركيا، مج،1 باب الدال ، ص.304

[3]- الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية عمر بلخير منشورات الاختلاف الجزائر ط1 2003 ص155

pragmatics) و يعني بعلاقته الرموز اللغوية بالمتلقي و بالظواهر النفسيه و الحياتية و الاجتماعية و المرافقة للاستعمال هذه الرموز و توظيفها" [1]

" تعتبر للتداولية هي الترجمة العربية للمصطلحين الاجنبيين الإنجليزي (pragmatic) و الفرنسي (la pragmatique) على التوالي ، و ليس ترجمة للمصطلح الفرنسي (la pragmatisme) لان هذا الأخير يعني الفلسفة النفعية الذرائعية بينما يعني الأول هذا الاتجاه التواصلي الجديد ."[2]

" يرجع اصل كلمة pragramatique الى الكلمة اللاتينية pragma و معناها الفعل (Action) ، ثمّ أصبحت الكلمة بفضل اللاّحقة تطلق على كل ما هو عملي أو واقعيّ" [3]. فهي علم يهتم باللغة ، و هي مستعملة بين المتكلمين و الدلالات الناتجة عن ذلك الاستعمال .

التداولية علم تواصلي جديد يعالج ظواهر اللغة ، و يفسرها لحل مشاكل التواصل و معوقاته و هي مجال رحب يستمد معارفه من مشارب مختلفة من علم الاجتماع ، اللسانيات ، علم الإتصال ، الانتروبولوجيا. بالإضافة الى حقول معرفية أخرى، منها: الفلسفة التحليلية ، و علم النفس المعرفي ، فالتداولية حلقة وصل هامة بين جميعها.

و لم يقف الدارسون على تعريف واحد للتداولية و ذلك كونها لا تعد "علما لغويًا محضا –بالمعنى التقليدي– يكتفي بوصف و تفسير البنى اللغوية و يتوقف عند حدودها و إشكالها الظاهرة ، و لكنها علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال و يدمج من ثم مشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي و تفسيره ، و عليه فإن الحديث عن التداولية و عن شبكتها المفاهمية يقتضي الإشارة الى العلاقات القائمة بينها و بين الحقول المختلفة ، لانها تشئ بانتمائها الى حقول مفاهمية تضم مستويات متداخلة، كالبنية اللغوية بظروف الاستعمال...الخ.

---

[1]- شاهر الحسن: علم الدلالة السمانتيكية والبراغماتية في اللغة العربية، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2001 ص .157

[2]- مسعود صحراوي: المرجع السابق، ص.15

[3]- انظر: - قاموس أكسفورد الحديث لدراسي اللغة الإنجليزية، إنجليزي-إنجليزي-عربي، presse university، 1998 ص .577

فالنقطة الهامة في التداولية هو تلك التاثيرات و المعاني التواصلية التي تلحق المتلقي فتؤثر فيه ، و تجعله يتجاوز المعنى الشكلي الى المعنى المقصود.

كما يعرفها ف-جاك "F.Jacques بأنها "دراسة للغة بوصفها ظاهرة خطابية و تواصلية و اجتماعية في نفس الوقت ".[1]

اما "ل-سفنز " L.Sfez فيقول :"هي الدراسة او التخصص الذي يندرج ضمن اللسانيات ، و يهتم اكثر باستعمال اللغة في التواصل "[2]

" فالتداولية هي مجموعة من البحوث المنطقية اللسانية التي تعني بإستعمال اللّغة ، و تهتم بقضية التلاؤم بين التعابير الرمزية و السياقات المرجعية و المقامية و الحديثة البشرية"[3]

و هناك من عرّفها بأنها :" دراسة لجوانب السياق Aspects of context التي تشفر كليا ، فالتداولية تبحث في كيفية اكتشاف السامع لمقاصد المتكلم Speaker intentions او دراسة معنى المتكلم Speaker meaning ، كقول احدهم انا عطشان ، فقد يعني بها " احضر لي كوب ماء"[4]

و يعرف آن ماري ديلر Anne Marrie Diller، و فرانسواز ريكاناتي François Récanti التداولية " أنها دراسة استعمال اللغة في الخطاب ، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية ".

كما يقول "فرانسيس جاك Francis Jacque" "التداولية ظاهرة خطابية و تواصلية و اجتماعية معا."[5]

---

[1]- نواري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1 ،2009 ص .18.

[2]- فيليب بلانشيه: التداولية من أوستن إلى غوفمان، ص.19

[3]- المرجع نفسه، ص .17

[4]- ينظر، محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي، دار المعرفة الجامعية، ،2002 ص.12

[5]- ينظر، فطومة لحمادي: تداولية الخطاب المسرحي، مسرحية عصفور من الشرق لتوفيق حكيم – أنموذجا-، ص.585

يتضح من الخلال التعاريف بان التداولية تهتم بالعناصر التالية : المتكلم ، المتلقي ، الخطاب ، مقاصد الكلام – و هي جوهرها – السياق الظروف المحيطة بالعملية الاتصالية.

أما في تعريف " فان ديك" [1]: "تختص البراجماتية بوصفها علما بتحليل الأفعال الكلامية ، و وظائف منطوقات لغوية و سماتها في عمليات الإتصال بوجه عام "[2]

ففي هذا التعريف نجد ان وظيفة اللغة ليست نقل المعلومات ، او وصف لوقائع العالم فحسب، إنّما هي وسيلة عمل و تاثير في الغير فلا يمكن فهم هذه الأفعال الا بدراستها في الاستعمال .

اما "ايلوار " فيعرفها بأنها " اطار معرفي يجمع مجموعة من المقاربات تشترك عند معالجتها للقضايا اللغوية ، في الاهتمام ثلاث معطيات لما لها من دور فعال في توجيه التبادل الكلامي و هي :

المتكلمون (المتكلم و المخاطب)

السياق (الحال و المقام)

الاستعمالات العادية للكلام ، أي الاستعمال اليومي و العادي للغة في الواقع "[3]

ان التداولية تقع في مفترق الطرق بين حقول معرفية عدة أهمها: الفلسفة التحليلية (فلسفة اللغة العادية)،و علم النفس المعرفي ، علوم الإتصال ، و اللسانيات مما صعب الامر على الدارسين لتوحيد مفهومها ، و لكن على الرغم من ذلك فان التداولية تحاول الإجابة عن الأسئلة الاتية: لماذا نصنع حين نتكلم؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم ؟و الى من يتكلم ؟ من يتكلم و مع من ؟ و من يتكلم و لاجل من ؟ و غيرها من الأسئلة التي تهتم بالتداولية.

مبادئ التداولية:

"تعد التداولية حقلا يعيد النظر في المبادئ التي تاسست عليها الأبحاث اللسانية السابقة ، و المتمثلة في: اسبقية التمثيل الوصفي و التمثيلي للغة.

---

[1]- لساني و لغوي هولندي ولد سنة .1943.

[2]- محمد الأخضر الصبيحي، مدخل الى علم النص و مجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط،1 ص .49.

[3]- مرجع نفسه، 50.

اسبقية النظام و البنية على الاستعمال.

اسبقية القدرة على الإنجاز.

اسبقية اللغة على الكلام. "[1]

درجات التداولية:

"يعتبر الهولندي "هانسون " اول من حاول التوحيد بين مختلف مكونات التداولية ،و ذلك من خلال تقسيمه للتداولية إلى ثلاث درجات ، فكل درجة تهتم بالسياق و لكن توظيفه يختلف من درجة الى أخرى، و هذه الدرجات هي :

تداولية من الدرجة الأولى: تهتم هذه التداولية بالرموز الاشارية التي تحيل الى المتكلمين و الزمان، و المكان ، و كذا بدراسة بصمات التي تشير الى عنصر الذاتيه في الخطاب و التي تحدد مرجعيتها و دلالتها من خلال سياق الحديث.

تداولية من الدرجة الثانية: تتضمن دراسة الأسلوب او الطريقة التي تعبر بواسطتها عن قضايا مطروحة ، و هي تدرس كيفية انتقال الدلالة من المستوى الصريح الى المستوى التلميحي (الضمني) ، و اهم نظرياتها: قوانين الخطاب ، و مبادئ المحادثة ، و الحجاج ، و الاقوال المتضمنة... و غيرها.و kiسياقها الموسع، لانه لا يهتم بمظاهر المكان و الزمان بل يتعداها الى الاعتقادات المتقاسمة بين المتخاطبين.

تداولية من الدرجة الثالثة: و هي نظرية أفعال اللغة لاوستين ، التي تفيد ان الاقوال المتلفظ بها لا تصف الحالة الراهنة للاشياء فحسب بل انها تنجز افعالا. و السياق في هذه الحالة هو الذي يحدد فيما إذا تم التلفظ بامر، او نهي ، او استفهام ، او غيرها" [2]

[1] - انظر: عبد القادر البار , العناصر التداولية في الخطاب المسرحي العربي ,جامعة ورقلة ص2

2- المرجع نفسه ص2

نشأة التداولية:

ظهر هذا الاتجاه بزعامة الفيلسوف الألماني "غوتلوب فريجيه "(G.ferge)[1]في كتابه "أسس علم الحساب " و الذي اجرى فيه بعض التحليلات كما ميز بين المعنى و المرجع ، و هذا التجديد اللغوي في الفلسفة يتم عن رؤيته الدلالية و بذلك احدث قطيعة بين الفلسفة القديمة و الفلسفة الحديثة "[2]

كما سار على درب "فريجه" الفيلسوف النمساوي "لودفيغ فيتغنشتاين" (L.Wittgenstein)[3] منتقدا مبادئ المنطقية مؤسسا اتجاها جديدا سماه "فلسفة اللغة العادية".

وهكذا اتخذت الفلسفة التحليلية "اللغة" موضوعا للدراسة باعتبارها "الأداة المعرفية التي لا نستطيع بواسطتها فهم الكون فهما صحيحا، ضاربة بذلك ما جاءت به الفلسفة الكلاسيكية وخاصة مبدأ اللغات الطبيعية الذي لم تلفت إليه هذه الأخيرة وهو نفس المبدأ الذي اهتمت به الفلسفة التحليلية، والذي يعد من صميم البحث التداولي"[4]

"فقد اكتمل نضج مفهوم التداولية مع العالم الأميركي (جون اوستن) **john Austin** الذي قدم نظرية إجرائية للتداولية و تحليل الخطابات ، و قد وسمها بنظرية أفعال الكلام ، و اكد ان كل ملفوظ يحمل و يخفي بعدًا كلاميا ، و ترتكز نظريته على تقديم مجموعة من الأفعال ؛(أفعال الاحكام ، أفعال القرارات ، أفعال التعهد ، أفعال السلوك ،أفعال الإيضاح) ليختتمها العالم (جون سيرل) **john Searle** بتقديم منهج اجرائي مكتمل يوضح عناصر تحليل الخطاب و النص بتطوير نظرية أفعال الكلام لاوستن و ارتكزت على الإشارات ، و الافتراض السابق و استلزام الحوار ، و الأفعال الكلامية المتكونة من (الاختبارات ، التوجيهات ، الالتزامات ، التعبيريات ، و الاعلانيات)" [5]

---

[1] – فيلسوف ألماني (1848-1925)

[2] – ينظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العرب م. س، ص 19.

[3]- فيلسوف نمساوي (1885-1951).

[4]– انظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العرب، م، س، ص 21.

[5]– انظر: عبد الحكيم سحالة، التداولية امتداد شرعي للسيميائية، الملتقي الدولي الخامس (السيمياء والنص الأدبي)، -15 17 نوفمبر 2008م، جامعة بسكرة، الجزائر، ص.421

" و اذا عدنا الى نشأة هذا المنهج فانه نشأ كتيار فلسفي في أمريكا ، و قد مثله (ويليام جايمس) **William James** ، و (جون ديوي) **John Dewey** و (ريتشارد رورتي) **Richard Rorty**، و في سنة 1938م ميز الفيلسوف الأميركي (شارلز موريس) **Charles Mouris** في مقال كتبه في موسوعة علمية بين مختلف الاختصاصات التي تعالج اللغة ، وهي: علم التركيب (و بالاجمال النحو الذي يقتصر على دراسة العلاقات بين العلامات) ؛ و علم الدلالة الذي يدور على الدلالة الّتي تتحدد بعلاقة تعيين المعنى الحقيقي القائمة بين العلامات و ما تدل عليه)؛ و أخيرا التداولية التي تعنى في رأي موريس بالعلاقات بين العلامات و مستخدميها ، و الذي استقر في ذهنه ان التداولية تقتصر على ضمائر المتكلم و الخطاب و ظرفي الزمان و المكان (الان ، هنا) و التعابير التي تستقي دلالتها من معطيات تكون جزئيا خارج اللغة نفسها ؛ أي من المقام الذي يجري فيه التواصل" [1]

" و لقد أراد اوستن سنة 1955م ان يضع احد أسس الفلسفة التحليلية الانجلوسكسونية ، التي حاول ان يجيب من خلالها على إشكال مفاده ان اللغة تهدف خاصةً الى وصف الواقع ، فكل الجمل (عدا الاستفهامية ، و الامرية ، و التعجبية) يمكن الحكم عليها أنها صادقة او كاذبة ، فمثلا جملة (تكتب آن و جاك كتاب التداولية اليوم) صادقة بما انه في الوقت الذي نكتب فيه الفقرة، فإننا نكون بصدد تأليف الكتاب المعني الذي سيقرأ خلال اشهر ، فقد انطلق أوستن من هذه الفرضية المتعلقة بالطابع الوصفي للجمل بسمة موحية هي (الإيهام الوصفي)، منطلقا من ملاحظة بسيطة مفادها أن الكثير من الجمل التي ليست استفهامية أو تعجبية أو أمرية لا تصف مع ذلك أي شيء، ولا يمكن الحكم عليها بمعيار الصدق أو الكذب، وبالفعل لا تستعمل هذه الجمل لوصف الواقع بل لتغييره، فهي لا تقول شيئا عن حالة الكون الراهنة أو السابقة، إنّما تغيرها أو تسعى إلى تغييرها، فقد فكّر أوستن في جمل من قبيل (آمرك بالصمت) أو (أعدك بأن آتي غدا)، ففي هذه الجمل لا

[1]- انظر: آن روبول، وجاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر. سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، ولطيف زيتوني، المنظمة العربية للترجمة، ودار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2003م، ص.29.

نقول شيئا عن حالة الكون، إنما نسعى إلى تغييره، فقائل (آمرك بالصمت) يسعى إلى فرض الصمت على مخاطبه، يحتمل أن يسعى إلى الانتقال من حالة الضجيج في الكون إلى حالة السكون فيه"[1]

" فمن جهة مقابلة يرى بعض دارسي اللغة أنّ تأسيس التداولية كمجال يعتد به في الدرس اللغوي المعاصر يعود إلى العقد السابع من القرن العشرين، بعد تطويرها على يد ثلاثة من فلاسفة اللغة المنتمين إلى التراث الفلسفي لجامعة أوكسفورد وهم (أوستن Austin وسيرل Searle وهربرت بول جرايس Herbert Paul Grice)، وكان اهتمامهم منصبا على الوصول إلى طريقة توصيل معنى اللغة الإنسانية الطبيعية من خلال إبلاغ مرسل رسالة إلى مستقبل يفسرها."[2]

علاقتها باللسانيات النصية و تحليل الخطاب:

هي فرع من اللسانيات يدرس كيفية استخدام اللغة في سياق التواصل الحقيقي ، فقد :"يسمع مصطلح اللسانيات فيظن أنها العلم الصارم الذي يدرس اللغة دراسة علمية "[3]، و قد يسمع بمصطلح الاسلوبية فيعتقد: "أنها ذلك العلم الذي يصنع منهجية صارمة في دراسة الظاهرة الأدبية ،و يرمي إلى تخليص النص الأدبي عمومًا ، و الخطاب خصوصًا من الأحكام المعيارية و الذوقية " [4]، يختلف الخطاب عن النص كون اللسانيات النصية تهتم بعناصر النص كالتركيب الجملي ، و العناصر السطحية مثل النحو و الصوتيات و الصرف ، و الترابط و الارتباط بين الجمل و العبارات، أما الخطاب يختص بالجانب المنطوق من اللغة و تعود نشأة هذا المفهوم إلى "فردينان دوسوسير " في محاضراته ، حيث ميز بدقّة بين اللغة و الكلام ، بعدّه الكلام نتاج كامل يصدر عن وعي و إرادة أشخاص ، أو هو ذلك السلوك اللّفظي اليومي الذي له طابع الفوضى و التحرر ، فهو بهذا المعنى يقع خارج المؤسسة اللغوية، أو يولد خارج النظام ، ليهتم بعد ذلك بالشق الأول من الثنائية (لسان / كلام)

---

[1] - انظر: آن روبول، وجاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ص.30.

[2] - هاجر مدقن، التحليل التداولي، الأفق النظري والإجراء التطبيقي في الجهود التعريفية العربية .Dspace. . (Dz/ JSPUI/ handle/ 1234567/6960 .Univ. Ourgla

[3] رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1 ،2007 ص.83

[4]- المرجع نفسه ص نفسها

ملغيا الشقّ الثاني منها ، هذا الإلغاء نفسه الذي حفز الباحثين و دفعهم إلى الاهتمام و البحث في هذا الموضوع بدءًا من "شارل بالي" و "جاكوبسون" ، "فتشومسكي " وصولا إلى "رولان بارث" و " ميخائيل باختين " لتتغير بذلك الثنائية السوسيرية السابقة ، و تصطبغ بمسميات جديدة فصارت (الجهاز ، و النص / système,texte) عند "يلمسليف "و (القدرة ، و الإنجاز compétence,performance) عند "تشومسكي " ،

و هي عند "جاكبسون " (السنن ، و الرسالةcode , message) ، و عند "بارث " : (اللغة ، و الأسلوب langue,style) [1] ، و بهذا صار ما كان هامشيًا عند "دوسوسير" مهما عند هؤلاء الدارسين.

"كل هذه الاهتمامات توحي بأن الخِطاب هو : الكلام، أو هو كل ما هو منطوق بعبارة أخرى ، أما النص فهو ما يطلق على كل متتالية من الجمل ترتبط فيما بينها بعلاقة أو على و جه التحديد تكون بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات كأن يرتبط عنصر من جملة بعنصر وارد في جملة سابقة أو لاحقة لها ، أو بين عنصر و متتالية كاملة سابقة أو لاحقة"[2]

و إذا كان هذا هو مفهوم النص ، فإن الخطاب أيضًا سلسلة من الجمل المنطوقة ، و هكذا لا يكاد يختلف الخطاب عن النص ، و إنّ تجاوزه أكثر للدلالة على الاستعمال و الاستخدام الفعلي للغة ، بكونه ليس مجرد سلسلة لفظية بها قوانين لغوية ، فهو كذلك يهتم بالظروف المقامية[3].

[1]- انظر: عبد السلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1977، ص.35

[2]- انظر: محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006 ص.13

[3]- أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص ، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2001 ص.16

المبحث الثاني: ماهية الخطاب

" تماهي مفهوم الخطاب في كثير من الحالات مع مصطلح النص، ويبدو تعريفه بهذه الصفة هلاميا، والواقع أن الاستعمالات المختلفة التي يتحلى فيها ضمن سياقات متنوعة ومتعددة المحلات العمه تعريفات لا حصر لها تدفعنا إلى عدم الاستقرار على معن مقتل وإلى التساؤل بالمرة عما إذا كان تعريفه ممكنا بالمرة. والواقع أن كل باحث ينسبه إلى عماله المعرفي فتراه يشحن باسقاطات ترتبط، الدواعي إيستيمولوجية ، بهذا الحفل أو ذاك، بالمعنى العام إلى عرض شفوي أمام هيئة مستمعين

-مرادف الكلام و ضدية الفعل

-نوع من الخطاب :ا لخطاب السياسي.....

-أي كلام ككلام فلان مثلا، بالمعنى المساني فإن مفهوم الخطاب يقارن بمفهوم الكلام عند اليه سوسير في إطار الثنائية اللسان / الكلام

قد يتعارض مصطلح الخطاب مع مفهوم النص ، فالأول يشمل جميع عناصر وحالات التلفظ بما فيها هيئات الإبلاغ والملفوظ والعناصر شبه اللسانية... يشكل مفهوم الخطاب أيضا مقابلا مفهوم السرد" [1]

تعريف الخطاب:

لغة

الخطاب في اللغة مرتبط بالكلام و المحادثة يقول الجوهري (393هـ) : "خطبت على المنبر خطبة بالضم . و خاطبه بالكلام مخاطبة و خطابا"[2] و "هو مراجعة الكلام" [3] و يقول ابن منظور" الخطاب و المخاطبة

[1]- ينظر: الدكتور بن مالك حبيب، محاضرات تحليل الخطاب ، قسم الفنون ، جامعة تلمسان ، س 2020,2021ص 4-5

[2] - الصحاح: مادة خ ط ب

[3] - معجم العين ، الخليل بن أحمد، جـ ،4 222

مراجعة الكلام ، و قد خاطبه بالكلام مخاطبة و خطابا ...و الخطبة مصدر الخطيب فيوضع موضع المصدر ، و خطبت على المنبر خطبة ، بالضم ، و خطبت المرأة خِطبة بالكسر... و الخطبة عند العرب :الكلام المنثور المسجع... و الخُطبة ، مثل الرسالة التي لها اول و اخر ... و قيل لليد عند نضو سوادها من الحناء: خطباء..و اخطبك الصيد : امكنك ودنا منك".[1]

و هو عند الزبيدي كذلك " الخطاب و المخاطبة مراجعة الكلام ، و قد خاطبه بالكلام مخاطبة و خطابا ،وهما يتخاطبان " [2]فالخطاب عند اللغويين مرتبط بالكلام ، فهو الكلام الشفوي الصادر عن شخصين متحاورين حول قضية بينهما. فمن الواضح ان تحديد الخطاب على هذا النحو يركز على الجانب المادي له ، و هو الكلام الملفوظ و يهمل الجانب الذهني للخطاب. و قد تأثر بهذا الاتجاه عدد غير قليل من العلماء عند محاولتهم الوقوف على المفهوم الاصطلاحي للخطاب ، و محاولتهم التمييز بين النص و الخطاب على أساس المشافهة و الكتابة.

اصطلاحا:

مفهوم الخطاب تحدد في الثقافة العربية –بوصفه مصطلحا واضح الدالالة– انطلاقًا من القرآن الكريم ، و اعتمادًا على تفاسير آياته التي ورد فيها لفظ الخطاب . من ذلك قوله تعالى في محكم كتابه العزيز : «فَقَال أَكْفِلْنيهَا وَ عَزّنِي في الخِطَابِ».[3]و قوله: «وَ شَدَدنَا مُلْكَهُ و آتَيناهُ الحِكمَةَ و فصلَ الخِطابِ»[4] و قوله تعالى : « ربِّ السَّماواتِ و الأرْضِ و ما بينَهُما الرَّحمٰنِ لا يملِكُونَ مِنهُ خِطابًا »[5]

[1] – لسان العرب : ج ،1ص360 362

[2] – تاج العروس من جواهر القاموس: مادة خطب

[3] – سورة ص23

[4] – سورة ص20

[5] – سورة النبأ، الآية 37

و في سياق ورود الآيات القرانية الثلاث نلاحظ ان لفظ (الخطاب) يقترن وروده في القرآن الكريم بالعزة و شدّة البأس ، و بالحكمة و العظمة و الإجلال لله تبارك و تعالى ، مما يخرج لفظ الخطاب من المفهوم اللغوي (مراجعة الكلام) او (الكلام الذي يقصد به الإفهام) الى مستويات يرتقي به الى معان سامية تتفاوت بين العزة (وعزّني في الخطاب) و الحكمة (و آتيناه الحكمة و فصل الخطاب) و العظمة الربّانية و الجلال الإلهي (ربّ السموات والأرض و ما بينهما الرّحمٰن لا يملكون منه خطابا). و بهذا يمكن القول ان مفهوم الخطاب قد مرّ بأدوار و مراحل من التطور حتى وصل الى مرتبة المصطلح ، بتشكيل نواة دلالية خاصة به في الثقافة العربية.

و قد مر مفهوم الخطاب في التراث العربي بمراحل تطويرية على النحو التالي:

أحادية الدلالة:

"وهي المرحلة الأولى المعجمية من مراحل تطور المفهوم، حيث لا يبعد المعنى في هذه المرحلة عن الدرجة الصفر للفظة الخطاب "[1] ، والزمخشري (538هـ) يفسر (فصل الخطاب) بقوله أنه: "البين من الكلام، الملخص الذي يتبينه من يخاطب به ولا يلتبس عليه "[2] وهو الكلام الدال على المقصود بلا التباس، وهذا التفسير يتضمن عناصر الخطاب من مخاطِّب ومخاطَب و خطاب ، الا انه يقف عند حد التفسير المباشر اللفظي : الفصل ، و الخطاب ، فالفصل هو الفاصل الدال على المقصود بلا التباس ، و الخطاب الكلام.

ولا يبتعد تفسير ابن عربي (638هـ) عن تفسير الزمخشري، وإن كان يحصر دلالته في الشريعة بقوله: " وفصل الخطاب الفصاحة المبينة للأحكام، أي الحكمة النظرية والعملية والشرعية، وفصل الخطاب هو المفصول المبين من الكلام المتعلق بالأحكام "[3] ،وكذلك النيسابوري (850هـ) يفسر فصل الخطاب بأنه: " القدرة على

[1] - ينظر: تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، مهى محمود العتوم: ص5 - 10

[2] - الكشاف: ص 81 - 90

[3] - تفسير القرآن الكريم، ابن عربي: ص349

ضبط المعاني، والتعبير عنها بأقصى الغايات حتى يكون كاملا مكملا فهما مفهما "[1] .ويتّضح مما سبق أن كلمة (الفصل) هي التي أضافت إلى معنى الخطاب بيانا ووضوحا وقصدية.

و يشير مفهوم (الخطاب) في المعاجم الى معان قريبة مما ورد في التفاسير ، وقد أشار ابن منظور إلى تفسير فصل الخطاب كما ورد عنه بعض المفسرين، ففي لسان العرب:"و فصل الخطاب: هو ان يحكم بالبينة او اليمين، و قيل معناه ان يفصل بين الحق و الباطل ، و يميز بين الحكم و ضده.." [2] وفي هذه دلالة على اتكاء المعاجم على التفاسير ، ووجود رابط قوي بين الخطاب و الخطابة.

ثنائية الدلالة:

و يدخل (علم الكلام) و الخلاف في هذه المرحلة ، عنصران أساسيان في تشكيل دلالة مقاربة للخطاب من جهة، وإضافة معان جديدة إلى المدلول المعجمي (للخطاب) من جهة أخرى. وذلك بعد أن درج المفهوم، واستخدمه بعض الأصوليين استخداما مرادفا للكلام،

فيعرف ابن جني (392هـ) الكلام بأنه "الألفاظ القائمة برؤوسها المستغنية عن غيرها، وهي التي يسميها أهل هذه الصناعة الجمل على اختلاف تراكيبها "[3] ،ويعرفه الشريف الجرجاني (816هـ) بأنه "المعنى المركب الذي فيه الإسناد التام "[4]. "ويدل هذا على اقتراب تعريفات اللغويين القدامى من التعريف اللساني الحديث، ومع ذلك فتعريفاتهم ظلت مركزة على الجملة، ولم تتعد إلى سلسلة الجمل المكونة لمفهوم الخطاب الحديث"[5] وفي هذا دلالة على تحميل العرب القدامى مفهوم الخطاب معان جديدة، وقدرة مفهوم الخطاب على الاستيعاب والاتّساع لاحتمال الدلالات.

---

[1] – تفسير غرائب القرآن: ج،5 ص17 ـ 23

[2] – لسان العرب: مادة خطب

[3] – الخصائص: جـ 1ـ ص: 17

[4] – التعريفات: ص 194

[5] – ينظر: الثقافة العربية احلديثة والمرجعيات المستعارة، د. عبدهللا إبراهيم: ص100

تعدد الدلالات:

يتابع مفهوم الخطاب طريقه في مدارج الاتساع الدلالي، ويتخذ أبعادا جديدة تقترب به كثيرا من المفهوم الحديث للخطاب، فتتوسع دلالة الخطاب عند الغزالي(505هـ) في كتابه (المستصفى من علم الأصول) إذ يضع شروطا للمخاطَب (المتلقي) وذلك: " بأن يخلق الله تعالى في السامع علما ضروريا بثلاثة أمور: بالمتكلم وبأن ما سمعه من كلامه وبمراده من كلامه، فهذه ثلاثة أمور لابد وأن تكون معلومة"[1].

ويعرّف الكفوي (1094هـ) الخطاب في الكليات بأنه: " اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه. احترز باللفظ عن الحركات والإشارات المفهمة بالمواضعة وبالتواضع عليه عن الألفاظ المهملة وبالمقصود به الإفهام عن كلام لم يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمى خطابا وبقوله لمن هو متهيئ لفهمه عن الكلام لمن لا يفهم كالنائم والكلام يطلق على العبارة الدالة بالوضع وعلى مدلولها القائم بالنفس فالخطاب إما الكلام اللفظي أو الكلام النفسي الموجه نحو الغير للإفهام "[2].

وفي هذا التعريف يضع الكفوي عناصر الخطاب الثلاثة، وهي: المخاّ طب، ولابد من توفر قصد الإفهام لديه لإيصال الرسالة، والخطاب الذي يجب أن يكون مما تواضع الناس عليه، وأما المخاطَب أو المستمع، فلا بد أن يكون متهيئا للفهم مستجيبا للخطاب وصاحبه. وبهذا تطور مفهوم الخطاب عند العرب القدامي ليشكل موضوعا مستقلا " فانتقلوا من البحث في مفردة أو جملة إلى البحث في خطاب يتم فيه تحميل المفردات والجمل بدلالات يقتضيها موضوع الخطاب"[3]

اما الخطاب في المفهوم الغربي تماثل مفهومه مع مفهوم المقال عند افلاطون ، كما حاول رينيه ديكارت في عصر النهضة ان يؤسس للخطاب في كتابه خطاب في المنهج.

---

[1] - المستصفى: الفصل السادس، ص165

[2] - الكليات: ص658

[3] - اللسانيات والدلالة، منذر عياشي: ص7

فقد ارتبط المفهوم المعرفي و الفلسفي للخطاب في العصر الحديث بكتابات ميشال فوكو (M.focault) الذي تكتسي ابحاثه عن الخطاب أهمية كبيرة في الدراسات الثقافية ، و يعتقد الكثير من الدارسين انه المفكر الوحيد الذي حد بدقة مفهوم الخطاب ، اشتغل على مواضيع كثيرة و متنوعة كالتاريخ ، و الجنون ، و الادب النسوي ، و اللغة ، و المعرفة...الخ.

وعرف ميشال فوكو الخطاب بالقول :" هو أحيانا يعني الميدان العام لمجموعة المنطوقات و أحيانا أخرى بمجموعة متميزة من المنطوقات و أحيانا ثالثة ممارسة لها قواعدها تدل دلالة وصف على عدد معين من المنطوقات و تشير إليها "[1] .

لا يحصر هذا المفكر الخطاب في معنى واحد ووحيد بل متعدد المعاني لانه يرد في سياقات متعددة، يقول :" بدلا من اختزال المعنى المتذبذب للفظ Discourse اظن اني اضفت لمعانيه معاملته أحيانا باعتباره النطاق العام لكل الجمل ، أحيانا باعتباره مجموعة متفردة من الجمل، و في أحيان أخرى باعتباره عملية منضبطة تفسر عددا من الجمل "[2] .

الخطاب بالمفهوم اللساني:

تعددت مفاهيم الخطاب في اللسانيات بتعدد طرق التواصل و اشكاله ، نبدأ مناقشة هذه المفاهيم بتعريف رومان جاكبسون،عناصر العملية التخاطبية عند رومان جاكبسون:[3] (Roman Jakobson) :

"المرسل

يعتبر المرسل الرّكن الأساسي في العملية التواصلية اللفظية و غير اللفظية ، اذ هو منشئ الرسالة أو الخطاب الذي يوجهه إلى المخاطب أو المرسل اليه ، و قد أطلقت عدة تسميات على المرسل فهو : الباث و المخاطب و الناقل و المتحدث و المرسل.

فهناك شروط لابدّ أن تتوفر في مرسل الخطاب ، و منها:

[1] - سارة ميلز: الخطاب: ترجمة عبدالوهاب علوب،المركز القومي للترجمة،القاهرة،مصر،2016،ط.1ص78

[2] - المرجع نفسه،ص29

ان يتمتّع بالقدرتين المستقبلة و المنسقة للقيام بعملية الترميز و تفكيك الرمز ، و ذلك بالرجوع إلى النظام اللغوي الذي ينتمي اليه مع مستقبل الرسالة.

ان يتمتع بلياقة كافية على المستوى الفيزيولوجي ؛ لأنّ الرسالة تتطلب قدرة على بثها ، و قدرة على مستوى الصوت و الكتابة معا.

المرسل اليه

أُطلق عليه اسم المستقبل ، و هو الذي يقوم بعملية فك التشفير او التفكيك لكل أجزاء الرسالة سواء كانت كلمة ام جملة ام نصاً ...و هناك نوعان من المرسل اليه: مرسل اليه مباشر و مرسل اليه غير مباشر.

مرسل اليه مباشر: مثل خطاب او لقاء صحفي و ضيف معين ، و ذلك يتطلب حضور الطرفين على المستوى المكاني و الزماني.

مرسل اليه غير مباشر : و يمثله مستقبل النص او الخطاب الأدبيين اللذين يتوجهان إلى مرسل اليه أو إلى قارئ موجود في كل مكان و زمان .

الرسالة

هي أهم عنصر في العملية التّخاطبية يمكن ان تكون :

شفَوية : (ترد في صور سمعية)

مكتوبة: (ترد على شكل رموز كتابية ، أو احرف و علامات خطية)

إشارية: (كلغة الصّم البكم ، و إشارات المرور ، و الإشارات العسكرية)

إيمائية: (إيماءات و حركات بالكتفين ، و المنكبيْن ، و بأصابع اليد ، و لغة العيون)

شمية : (مثل الرّوائح بانواعها)"[1]

"يقارن كل عنصر من هذه العناصر بوظيفة معينة من الوظائف المعتادة التي يمكن تسخيرها كمعاير على أساسها يتنسى لما إقامة تصنيفات للخطابات

[1] - ينظر: الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون،مشورات 1 اختلاف،الجزائر العاصمة،ط.1،2007ص24 وما بعدها

-الوظيفة الانفعالية أو التعبوية: يعبر في إطارها البات عن الفعال أو شعور أو موقف مان فغلبا ما تكون مكوناتها اللغوية دالة على إحساس أو على تقدير أو حكم معين أو تعجب... مثل : يا له من منظر

-الوظيفة التالية والإقناعية أو الإغرائية): ترتبط أكثر بالمتلقي، ويبرز فيها ضمير الخاطب انت الذي يحاول الباث اغرائه أو إقناعه بأمر ما، و للتحقيق هذه الغاية فإن صياغتها ترتكز بالأساس على أنواع معينة من العبارات، الاستفهامية منها أو الأمرية أو الإقناعية، مثل: يا عزيزي انت ترى كم آنت صادق

-الوظيفة المرجعية: تحيل هذه الوظيفة إلى عنصر موضوعي من العالم الخارجي، و جوهرها أنها إخبارية و استهداف معلومة معينة تتعلق بالأساسي بالسياق أو المرجع المشارك بين المرسل والمرسل إليه نصادف مثل هذه الوظيفة في النصوص السردية والوصفية والإعلامية مثل: لقد بدأت وتيرة الفايروس تتراجع

-الوظيفة الإنتباهية الإتصالية أو الإنتباهية تسعى لإقامة الاتصال بين المرسل والمرسل إليه أو التأكد من وجوده أو ديمومته أو على العكس من ذلك قطعه . تتجلى هذه الوظيفة التي نعتبرها تقنية محضة، من خلال مفردات أو عبارات أو سلوكات يعرفها الوسط الذي ينتمي إليه المتصلان، مثل:

انت معي ؟ الو سلام كيف حالك؟...

-الوظيفة الميتالسانية: متنالسانية أي أن السنن أو اللسان يكون موضوعا للسان، أو لنقل أن الأمر يتعلق بكلام يتحدث عن كلام آخر، إنما لشرحه أو تفسيره أو التعليق عليه أو وصفه، لذلك تعتبر هذه الوظيفة واصفة . فقد يجد المرسل نفسه ملزما بشرح اكبر لفكرة ما أو بإعادة التعبير عن كلام قاله من قبل، كما يحدث وأن يجد المرسل إليه نفسه بحاجة لفهم أكثر أو إلى مزيد من الشرح أو انه لم يفهم بتاتا مثل "إن ما أسعى لقوله هو ان... "او مثل "ان المقصود بالسيميولوجيا هو المادة التي تتناول أنساق العلامات" أو مثل" انا لا افهم ما تقول هل بامكانك توضيح كلامك؟" او مثل "ان كلامك هذا لا يتفق مع اي منطق " ...

-الوضيفة الشعرية لا تغني هذه الوظيفة على نحو ما تحيل إليه التسمية الشعر فقط، ولكن اشكالا نعبرية مختلفة، والعمل في ماهيتها إلى الحرص شكل الرسالة في حد ذاتها، وعلى جماليتها مهما كانت طبيعة السنن، فالمسالة هنا لا تتعلق لا بالمرسل ولا بالمرسل إليه ولكن بالرسالة. "[1]

مفهوم زاليس هاريس للخطاب:

يمكن القول ان مفهوم الخطاب حديث النشأة ارتبط ظهوره باللسانيات التي انصبت دراستها على الجملة ، و تجاوزها الخطاب على يد هاريس بتحليل عُرف بالتوزيعي ، حيث يقوم الدارس بتقطيع النص الى عناصر تركيبية مجتمعة في طبقات متعادلة: "تتكون مثل هذه الطبقة من مجموع العناصر التي تستطيع ان تظهر في سياق متطابق او متشابه ؛ فالتحديد يريد لنفسه ان يكون نحوا محضا ، أي انه لا يأخذ في الحسبان مسألة العلاقة الدلالية بين العناصر المتعادلة نحوا"[2]

و يعتبر هاريس (Z.Harris) بإجماع اللسانيين ، اول من حاول توسيع مفهوم الجملة ، و قد عرف الخطاب بانه "ملفوظ طويل، او هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بوساطة المنهجية التوزيعية ، و بشكل يجعلنا نظل في شكل لساني محض "[3].و الجدير بالذكر ان هاريس يعرف الملفوظ بالقول :"ان الملفوظ هو كل جزء من أجزاء الكلام يقوم به المتكلم ، و قبل هذا الجزء و بعده هناك صمت من قبل هذا المتكلم "[4] .

[1] - ينظر: الدكتور بن مالك حبيب،محاضرات تحليل الخطاب ، قسم الفنون ، جامعة تلمسان ، س 2020,2021ص 16-17

[2] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن ،السرد،التبئير) ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،الدار البيضاء،المغرب،ط،3،1997ص،17 نقلا عن زاليغ هاريس

[3] - المرجع نفسه: ن ص

[4] - المرجع نفسه: ص17

و قد عرف ايميل بنفنيست (E.Benveniste) أنّ الخطاب هو " الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات ، و عمليات اشتغاله في التواصل ، بمعنى ان الخطاب في عرفه هو الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين " [1]، ثم وسع بنفنيست مفهوم الخطاب في سياق تمييزه بين السرد و الخطاب ، ففيما يخص ملافظة السرد فإن الامر يتعلق بتقديم الاحداث الواقعة في وقت معين من الزمن من دون أي تدخل للمتكلم في السرد... و اما فيما يخص ملافظة الخطاب التي قد بدأت تتحدد بالمفارقة مع ملافظة السرد ، فهي حسب تعبير بنفنيست كل ملافظة تفترض متكلما ، و عند الأول نية التأثير في الآخر بأية حال ، و اذا كانت ملافظة السرد مخصصة اليوم للغة المكتوبة فإن ملافظة الخطاب هي ملافظة مكتوبة مثلما هي ملافظة منطوقة "[2] .

و إنتهى بنفنيست إلى القول إن الخطاب هو :"كل تلفظ يفترض متكلمًا و مستمعًا و عند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[3].

عرف جون دو بوا (J-Dubois) الخطاب من وجهة نظرٍ لسانية متعدّدة المفاهيم ، إذ يمكن أن يكون: الكلام بالمفهوم السوسيري [3] ، و قد جاء مفهومه عند تمييز هذا الأخير بين الكلام و اللغة التي (هي جماعية و تتمثل في مجموعة القواعد الموجودة عند كل الناس. اما الكلام فهو الإنجاز الفردي لمجموع تلك القواعد- شفوية او مكتوبة- و هما مرتبطان ببعضهما اشدّ الارتباط).

يقابل الكلام في الاصطلاح اللساني عند دي سوسير **parolela** ، و قد اختلف المترجمون في نقله إلى العربية ، فسمي تارةً كلامًا ، و طورًا قولا او مقولة او خطابًا ، و نحن نؤثر مصطلح الكلام ، و بناء عليه ، فالكلام هو نتاج فردي يصدر عن وعي يتّصف بالاختيار الحر ؛ أي ان الكلام هو السلوك اللفظي للفرد ، و مادام كذلك فهو الشخص تبعا لمقولة "بيفون" الأسلوب هو الرجل نفسه ، أي ان كتابات المبدعين و انجازاتهم

[1] - Emile Benveniste ,Problèmes de linguistique générale,T. 1, Gallimard,Paris,france,P. 241 : 242

[2] - اميل بنفنيست: مسائل في اللسانيات العامة،نقلاعن السعيد هادف: مصطحا السرد والخطاب(مقاربة بين النظرية الغربية والنظرة اللغوية العربية القديمة،مجلة المبرز ،فيفري ،2002ص..29،27

[3] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(السرد،الزمن،التبئير)،ص.19

و سلوكاتهم اللفظية تعكس شخصياتهم فأنت عندما تكون صامتا لا اعرفك و عندما تتكلم تصير واضحا لدي ، و مرد ذلك هو ان الكلام ممثلا في الأسلوب هو صاحبه ، و يتضح هذا من خلال الدراسات و الأبحاث العلمية ؛ فإذا أراد الدارس النفساني ان يتعرف على شخصية ما ، فينبغي عليه ان ينطلق من سماتها اللفظية و الاسلوبية المكونة لها كان ينظر في طبيعة الجملة أهي قصيرة ام طويلة ، ام هو يكثر من المترادفات اللفظية و الاضداد و المشترك اللفظي ، ام يفضل الجمل الطويلة المركبة ، و الجمل المعترضة ام هو يميل الى نمط معين في الكتابة و النطق كما يظهر على سبيل المثال عند طه حسين او العقاد.

فالكلام ، إذن ، هو خاصية فردية تتّسم بالوعي و الاختيار و الإرادة و الحرية لانه يحق لأي فرد انطلاقا من هذه المقاييس اللسانية ان يبدع كيفما شاء و ان يشكل شخصيته اللفظية و الأدبية و الاسلوبية بالطريقة التي يراها هو مناسبة لنفسه لان من صفة الكلام الحرية في الابداع.

"تقابل اللغة عند دي سوسير Languagela، و هي نتاج اجتماعي و تواضعات ملحة و لازمة تتبناها الجماعة للتحاور و التخاطب و التبادل و ذلك لتكوين الملكة اللغوية لدى الأفراد و هي عند وايتني: مؤسسة اجتماعية أي ان الافراد هم الذين تواضعوا عليها و اسسوها لقضاء حاجاتهم و معنى ذلك ان الدارس ان أراد ان يتعرف على اية لغة من لغات الأقوام ينبغي عليه ان يلجأ إلى استنباط السمات الكلامية المشتركة بين الأفراد من خلال العينات التي قد تكون واسعة كالقطر العربي و قد تكون ضيقة كالاهتمام بالقطر الواحد أو بالبقعة الواحدة ضمن القطر الواحد و الجدير بالملاحظة ان السيمات الكلامية المشتركة قد تختلف من قطر الى اخر كاختلاف لغة اهل الشام عن لغة اهل المغرب."[1]

مرادف الملفوظ الذي هو جزء من الكلام ؛ فالتحليل اللّساني للخطاب ينطلق من التعريف الثاني (خطاب/ ملفوظ) ، اذ يضع هذا المنطلق حدودا للطرح بينَ ما هو لساني و غير لساني ، ذلك لان اللسانيات تسعى إلى معالجة الملفوظات المجتمعة ، و دراسة مسارها عندما تحدّد قواعد الخطاب و قوانينه ، و تصفه وصفا معقولا و قابلا للملاحظة و التّأمل كسلسلة متتالية من الجمل .

ملفوظ اكبر من الجملة ؛ أيْ انه يتعدى الجملة إلى فقرة او مجموعة من الفقرات.

[1] - ينظر: رابح بوحوش: الاسلوبيات وتحليل الخطاب، مخبر جامعة عنابة،الجزائر،(دط)،2006،ص.16

الخطاب في المفهوم السردي:

هو القول الخطي أو الشفهي الذي يخبر عن حدث او سلسلة أحداث ، و هذا التعريف يقرّب الخطاب من النص ، و يقربه من السرد ، والواقع ان هذه المصطلحات الثلاثة تختلط على ألسنة المتكلمين في أكثر من لغة واحدة ، فالرواية تعني نص ؛ أي خطاب و السرد ؛ لانها مصدرالفعل روى و الحكاية (أي الحدث المروي)، و قد اهتمت السردية بهذه المصطلحات كالخطاب و السرد و الحكاية ، و ما يهمنا هو الخطاب وواضح ان مفهومه في السردية هو نص الرواية (او الحكاية او القصة أو المسرحية)، و هو يتحدد بمادته (الكلام او الكتابة) ، و يتحدد بشكله جملا متلاحقة ذات ترتيب مقصود تعرض مواقف و احداث ، و هذا العرض محكوم بوجهة نظر الراوي ، و بسرعة الرد ، و بتعليقات المؤلف.[1]

اذن ، يميل المهتمون بالسرد إلى عدم التّمييز بين المصطلحين ، فهما يختلطان كثيرًا على ألسنتهم ؛ فالسواد الأعظم منهم يدل بهما على شيء واحد ." فنحن عندما نصادف الخطاب السردي او النص السردي في كتابات جينيت أو تودروف ، علينا الا نفكر في اختلافهما دلاليا ، انهما يحملان معنى واحدا ، و ان كان الاستعمال المهيمن هو الخطاب ".[2]

" و على العموم فإن الخطاب في المفهوم السردي يستخدم حسب المفهوم الذي قدمه جون دوبوا ، فمثلا ألفينا رولان بارت (R.Barths) ينتصر للتحديد الثالث ، و يتّخذه مرتكزًا لتحليله البنيوي ، فمن وجهة نظر القواعد فهو سلسلة متتالية من الجمل"[3]

و" من المفيد القول ان الخطاب الروائي ، و الخطاب القصصي ، و الخطاب السردي ، و الأسطوري..كلها خطابات تندرج ضمن الخطاب السردي ، لذا كانت التحليلات التي سنعرض لها تقديما لإجراءات أو نماذج

[1] - لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية،ص.88،89

[2] - سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي(النص–السياق) المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، 1 بيروت،لبنان،ط،2010،3ص.22

[3] - ينظر : الدكتورة وردة معلم ,محاضرات في مقياس تحليل الخطاب , جامعة 8 ماي 45 قالمة الجزائر ص23

قابلة للاختبار على الخطاب الحكائي أيًا كان نوعه ، و تكون تسمية نوع الخطاب المشتغل عليه متصلة بالحكي مرة أخرى ، الشئ الذي يبرر عمق العلاقة بينهما".[1]

أنواع الخطاب

للخطاب أنماط و أنواع عديدة و مختلفة، كالخطاب السردي أو الخطاب الوصفي أو الحجاجي .. و غيرها و منها ما يرتبط بنوع المشاركة كأن يكون أو مجرد منولوج ، و أخرى تتعلق بطريقة المشاركة مباشرة كانت أو غير مباشرة إلى جانب نوع آخر بالخطاب يتعلق بنوع قناة تمريره كأن يكون مكتوبًا أو شفويًا ، أو غير ذلك من الأنماط.

و لقد قُسّم الخطاب إلى ثلاثة أنواع :

الخطاب القرآني

"((و إنّ أهم ما يميّزه هو مرجعيته ،فالله سبحانه وتعالى هو المرسل ، والقرآن كلمة الله تعالى نزلت على رسوله محمد (صلى الله عليه وسلم) ، فهو كلمته التي تحمل كل صفاته و بقائه على خلاف الأنواع الأخرى من الخطابات التي تفرض بعض النظريات أَنّ الخطاب القرآني خطاب إلهي ، لم يستطع أحد تسميته إلّا كما سَمّاه الله عزوجل في كتابه الكريم حيث سمّاه (الكتاب)، فتفرد عن غيره من الخطابات وفي كل مستوياته الصوتية ،والمعجمية ، و التركيبية ،والإيقاعية ،والتداولية، أصواته منسجمة متماسكة، وألفاظه وتركيباته واحدة لا تقبل التعدد"[2].

الخطاب الايصالي(النفعي)

[1] - المرجع نفسه ص23

[2] - ينظر : الباحثة ولدان حاتم حمودي , الخطاب انواعه و اساليبه , الجامعة العراقية ,كلية الاداب ,ص7

((وهو الخطاب الذي يقوم على لغة نفعية استهلاكية مباشرة ، وعملية الايصال لا تكون إلّا بوجود الأقسام الثلاثة ،المرسل والمرسل إليه، والرسالة ،والخطاب الإيصالي طبيعي ما دام الايصال هو غايتها ، وما دام الخبر والإفهام عبر الرسالة المنقولة هو هدفها ، ولذا فإن المرسل يقول فيها لغته المكتسبة طبيعيًا ويخضع عفويا ودون تكلف أو إعمال للذهن إلى قضاء المكونات القاعدية المتعارف عليها صوتا أو نحوًا وصرفًا وتركيبًا ومعنى ودلالة ، وهو في التزامه هذا يعبر في خضوعه إلى قضاء الاتفاق الحاصل مع المرسل إليه، نماذجه متعددة، سياسية وإرشادية ووعظية وقضائية واقناعية واجتماعية وعلامية الخ...) [1]

الخطاب الإبداعي (الشعري و النثري)

((إذ يقوم على ستة عناصر كما حددها جاكسون في كتابه اللسانيات و الشعرية ، إذ غطى كافة وظائف اللغة بما فيها الوظيفة الأدبية ، فلقد وجد أنّ السمة الأساسية التي من أجلها وجد النص هي الاتصال ، و يأخذ النص سماته الخاصة من خلال تدرج وظائف عناصر الإتصال)).[2]

أمّا الباحث وحيد السعفي قسم الخطاب إلى ثلاثة أنواع ، الخطاب العلمي ، و الخطاب الأدبي ، و هما خطابان متمايزان يقومان في المنظومة المعرفية متقابلين ، إذْ تفرق بينهما الخصائص و العناصر المكوّنة ، و جعل الخطاب الديني مستقلًا بذاته إذ ذكر أنّه له حيز واسع النطاق في مختلف الفنون النثرية:

الخطاب العلمي

" فهو على تنوع أغراضه ، بسيط التحديد واضح الوظائف ، و هو خطاب له علاقة بالواقع لا يتحرك إلاّ في ركابه ، و كذلك لا يقاس إلاّ بمقدار تطابقه معه ، وما أحرزه من تقدم و رسخته المعرفة من تطور، حيث يدخل

[1] - المرجع نفسه ص 7

[2] - المرجع نفسه ص 8

في هذا الباب ما يكتب في التاريخ و ما يصنف في السياسة و ما يذكر في الصحافة و ما يخبر في العلوم الصحيحة ، و هو خطاب يحكم بالصدق و الكذب ، و غايته ان يكون الصدق ، فإن كذب اختل و انتفى" [1]

الخطاب الأدبي

"و هو الخطاب الذي يصف بأنّه سعي مبدع قدير خلف مشهد جميل ، و يشد سامعه أو القارئ شدًا و يأخذ عليه نفسه، و يحلم و يصور الكون و يخلق ، و الخطاب الأدبي لا يكون محاكاة مثال ، متوهم و لا غاية له الّا إقامة المشهد فيتحرر من عراقيل الواقع ، و لا يبحث عن الالتصاق بالحقيقة ، و لا يهتم بأن يقال فيه أنّه صادق، فالواقع و الحقيقة و الصدق عناصر بعيدة كل البعد عن الخطاب الادبي ، لأنّ الخطاب الادبي جميل يشكل فن أدبي يعالج الجميل فيبدو أجمل ، و يعالج القبيح فيبدو جميلًا " [2]

الخطاب الديني

" أمّا الخطاب الديني فهو حيز فراغ لا يشكله الخطاب العلمي و لا يكتسحه الخطاب الادبي ، و لا هم له غير إتيان المشهد الجميل الذي كلما كان أعذب كان أزهى ، و الخطاب الديني هو الواقع الصرف و يمثل حقيقة لا شك فيه" [3]

الخطاب المسرحي

إن الفعل الأدائي أو المسرحي تأكيد على خصوصية المسرح من غيره من فنون الأداء الواقعي لذا فالمسرحية تعني " فن أو تقنية تحويل النص إلى خطاب مسرحي محمل بدلالات كثيفة تنفتح عن مجالات أبعد من حدود السرد "[7]

[1] - المرجع نفسه ص8

[2] - المرجع نفسه ص9

[3] - المرجع نفسه ص9

أو بعبارة أخرى إنّها توظيف ووعي بمفردات بعناصر العمل المسرحي المادية المجسدة بكل ما يتوفر عليه من ايحاءات و معطيات خارجية أي ما يتعلق ببنية النص من الخارج.

يستخدم الخطاب المسرحي لعرض الأفكار والمشاعر والرسائل بشكل مباشر وملموس. يتم إيصاله من خلال الحوارات والمونولوجات والأداء المسرحي، ويعتمد على عناصر التمثيل والإخراج والأداء الجسدي والصوتي لتعزيز تأثيره.

يهدف الخطاب المسرحي إلى تركيز انتباه الجمهور وإثارة مشاعره وتفكيره. يمكن أن يكون الخطاب المسرحي طريقة للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية وثقافية، وقد يحمل رسالة معينة أو يعكس الواقع أو يعزز التغيير.

الخطاب المسرحي يعتبر جزءًا أساسيًا من فنون الأداء المسرحي، ويمتاز بالتفاعل المباشر بين الممثلين والجمهور والتأثير العاطفي والفكري القوي. قوة الخطاب المسرحي تكمن في قدرته على جذب الانتباه وإلهام الجمهور وإثارة النقاش والتأمل.

فبالتالي المسرحية تعمل على نقل النصّ المسرحي من الوجود بالقوّة إلى الوجود بالفعل ، أي من النص المكتوب إلى العرض .

أنواع الخطاب المسرحي:

هناك عدة أنواع للخطاب في المسرح، ويمكن تصنيفها كما يلي:

خطاب التوجيه (Directive Speech): يستخدم لإعطاء توجيهات وأوامر للشخصيات المسرحية، ويهدف إلى توجيه سلوكهم أو توجيه الحدث في القصة.

خطاب الوصف (Descriptive Speech): يستخدم لوصف المشاهد والمواقف والأحداث في المسرحية. يهدف إلى إعطاء التفاصيل والمعلومات اللازمة للجمهور لتخيل الحدث بشكل أفضل.

خطاب التعبير (Expressive Speech): يستخدم للتعبير عن الشخصيات المسرحية ومشاعرهم وأفكارهم. يهدف إلى إظهار العواطف والتوترات والمشاعر الداخلية للشخصيات.

خطاب الحوار (Dialogue): يشمل المحادثات والمناقشات بين الشخصيات المسرحية. يهدف إلى تبادل الأفكار والمعلومات وتطوير العلاقات بين الشخصيات.

خطاب الاعتراف (Confessional Speech): يستخدم لكشف الأسرار أو الاعتراف بالأفكار الخفية للشخصيات المسرحية. يهدف إلى كشف الجوانب الداخلية والمظلمة للشخصيات.

خطاب التفكير (Thought Speech): يستخدم لعرض أفكار الشخصيات وتسليط الضوء على تفكيرهم الداخلي. يهدف إلى إظهار العمق والتعقيد في تفكير الشخصيات.

هذه بعض الأنواع الشائعة للخطاب في المسرح، ويمكن استخدامها بشكل منفصل أو متداخل لتحقيق أهداف محددة في العمل المسرحي.

المبحث الثالث: تداولية الخطاب المسرحي

علاقة المسرح بالتداولية:

العلاقة بين المسرح والتداولية تتمثل في الطبيعة الأساسية للمسرح والغرض الذي يخدمه. يمكن تعريف التداولية على أنها تبادل الأفكار والمعرفة والمشاعر بين الأفراد في المجتمع، وتعزيز الحوار والتفاعل بينهم.

يقال :" إنّ المسرح صورة مصغرة للعالم وللحياة حيث توزع الأدوار على كلّ شخص، وبالتالي، فإّ ن خطاب الممثلين والشخصيات المسرحية هو نفسه خطاب المتكلمين في الواقع، إذ أنّ المؤلف لا يمكن له أن يخرج عن الأعراف الخطابية و الاجتماعية للغة التي يكتب بها "[1]

فنلاحظ من هذا التعريف أنّ الكاتب أراد أن يوصل لنا فكرة أنّ الخطاب المسرحي ما هو إلاّ تجسيد لأحداث واقعة في المجتمع الخارجي ، و ما يحتويه العالم من حقائق و مظاهر إجتماعية ، دينية ، نفسية ، سياسية " فأعظم ما فيها من جمال هو مطابقتها لواقع الحياة"[2]

- [1]عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص .10
- [2]آلارديس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد صباح، الكويت، طبعة ،2 ص 27.

" فنجد أن هناك عدّة مسرحيات اكتسبت شهرتها لأنّها تصور مشاهد من حياة الناس او تنقل فترة من فترات التاريخ البشري للمشاهد أو القارئ مع مراعاة اللغة والحوار حيث يكون من أحسن الأنواع ويتطابق مع الأحاديث المتداولة بين الناس دون أن ننسى عنصر التبليغ والتواصل الذي يميز الحوار المسرحي، إذ يسعى المؤلف إلى إيصال فكرة للقارئ أو المشاهد، وذلك بإستعمال بعض القواعد اللغوية التداولية الشخصيات ليتواصل مع الجمهور بطريقة غير مباشرة " [1]

" و دليل ذلك وجود شخصيات مسرحية تتقاسم أدوار الأحداث وإذا كانت عملية التواصل العادي تتطلب وجود مرسل ومتلقي ورسالة، وواقع تواصلي هو المقام بكل مقوماته الاجتماعية والنفسية والحضارية، وينبغي لهذا التواصل أن يقوم على أساس تبادل الوظائف بين المرسل والمتلقي عبر نفس الوضع فيقول المرسل إلى المتلقي والعكس " [2]

" فلا يكاد يخلو النص المسرحي من هذه المكونات، فالمرسل في المسرح هو المؤلف عادة أو المؤلف والمخرج المسرحي والممثلون، والمرسل إليه هو المتلقي أو المتفرج، والرسالة هي الخطاب أو العرض، أّمام المقام فهو العلامات اللغوية في شكلها السمعي–المرئي. وبتوفر هذه الشروط يمكن أن نقول بأّ ن المسرح هو أحد أنواع التواصل والتبليغ، وإن اختلف عن التواصل العادي في إنعدام صفة القصدية " [3]

يعتبر المسرح أحد أقدم وسائل التداولية في التاريخ البشري، حيث يوفر منصة مباشرة للتفاعل بين الممثلين والجمهور. يعكس المسرح قضايا المجتمع ويعرضها أمام الجمهور بشكل حي وملموس، مما يشجع النقاش والتفكير والتفاعل.

يعتمد المسرح على التداولية في عدة جوانب، منها:

[1] – دين الهناني أحمد: توظيف الثراث التاريخي في المسرح الإصلاحي الجزائري- مقاربة تداولية لمسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضوي- م.س،ص.113

[2] – عمر بلخير، تحليل خطاب مسرحي وفق نظرية تداولية، م. س، ص 40.

[3] – معنى القصد أن يقصد المرسل من وراء خطابه مفهوما بعينه، وهذا يتجسد في التواصل العادي، أما الكاتب فلا يقول أن رية فهم هذا القصد للقارئ والذي يستنشقها من خلال النص العرض المسرحي.

الحوار والتواصل: يتم تقديم الخطابات والحوارات بين الممثلين على خشبة المسرح، مما يشجع الجمهور على المشاركة والتواصل مع الأفكار والرؤى المطروحة.

التفاعل المباشر: يتيح المسرح للجمهور فرصة التفاعل المباشر مع الممثلين، سواء عبر التصفيق أو التعبير عن ردود الأفعال أو حتى المشاركة في العروض المشاركة.

الإلهام والتأثير: يمتلك المسرح القدرة على إلهام الجمهور وتأثيره عاطفيًا وفكريًا. يمكن للعروض المسرحية أن تحفز التفكير وتعزز التغيير الاجتماعي والثقافي.

تعزيز التفكير النقدي: يعرض المسرح قضايا مختلفة ويعكس آراء وآفاق متعددة، مما يدعو الجمهور إلى التفكير النقدي وتقييم الأفكار المطروحة.

بهذه الطرق وغيرها، يعتبر المسرح وسيلة تداولية قوية تعزز التواصل والتفاعل .

علاقة الخطاب المسرحي بالتداولية:

علاقة الخطاب المسرحي بالتداولية تكمن في أن المسرح يعد وسيلة تواصل تفاعلية تتطلب تفاعلًا مستمرًا بين الفنانين على المسرح والجمهور. يتم تبادل الأفكار والمشاعر والمعاناة والمعرفة عبر الخطاب المسرحي.

يتميز الخطاب المسرحي بطبيعته التداولية حيث يكون هناك تفاعل وتبادل بين الممثلين والجمهور. يتم تقديم الأداء المسرحي على المسرح أمام الجمهور، ويستجيب الجمهور عن طريق تفاعلهم الفوري وردود فعلهم المباشرة. يتم تبادل العواطف والتأثيرات بين الممثلين والجمهور، وهذا يعزز التواصل الثنائي بينهما.

علاوة على ذلك، يتعامل الخطاب المسرحي مع القضايا والمواضيع التي تهم الجمهور والمجتمع، ويحاول أن يناقشها ويعرضها بشكل قوي ومؤثر. يستخدم الخطاب المسرحي الشخصيات والحوارات والمؤثرات البصرية والحركات المسرحية لنقل الرسائل وإيصالها بطريقة تتفاعل معها الجمهور.

ولنا أن نذكر في هذا السياق ما قدمه "أوستين" و "سيرل"في منتصف القرن الماضي بالإضافة الى التوجهات التداولية ذات الطابع الفلسفي التي أسس لها "كتلوب فريج" و "أدولف كارناب" و "لودفيج فتجنشتين" و غيرهم مما أسهم في تأسيس النظريات التداولية المعاصرة ضمن نظرية أفعال الكلام ونظرية المحادثة و التعاون الحواري، و دراسة الافتراضات المسبقة في الخطابات ذات المنزع الحواري و الجدلي ،كما قامت نظريات المحادثة عن "بريلمان" و "تتيكاه " و "ماير" و "دي كرو" و " غ. مانغينو " و "م.آدم " على مقاربة الخطاب اللساني في أطره السياقية و التواصلية في ضوء قيمته البرهانية و الحجاجية " [1]

و الخطاب المسرحي من بين الخطابات الأكثر قربا الى الممارسات اللغوية اليومية، لأنه فلسفته قائمة على النظر في تقنيات إيصال الرسائل و آليات تأويلها ، و التداولية نسق معرفي ناشئ حديثا بالرغم من أنها لم تحظى باستقرار منهجي نسبيًا لتعدد نظرياتها و تعدد مشاربها النظرية و المعرفية ، إلاّ أنّ ما أتاحته نظرياتها من آليات و أدوات أسهمت في تكريس المعرفة اللسانية و اكتشاف أبعاد جديدة في دراسة الظاهرة اللغوية هو ما جعلها محط الاهتمام في الدراسات المعاصرة.

بالتالي، يمكن القول إن الخطاب المسرحي والتداولية مترابطان بشكل وثيق. إذ يعتمد الخطاب المسرحي على التفاعل والتبادل بين الممثلين والجمهور لنقل الرسائل وإثارة العواطف، ويسعى للتأثير والتغيير في المجتمع من خلال العروض المسرحية.

إشكالات تداولات المسرح

يعد الاهتمام بالبعد التداولي للمسرح حديثا جدا يمكن ربطه زمنيًا بعقد الثمانينيات ، فجل الدراسات المنجزة في السياق الثقافي الغربي تعود إلى هذه الفترة ، إلاّ أنّها لاقت إشكالات عديدة أهمها الإشكال الابستمولوجي .

[1] - نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي و رهانات التأويل، م.س، ص 103. اشكالات تداولات المسرح

الاشكال النظري.

الإشكال الاجرائي. [1]

فالابستيمولوجي مَا طبيعة العلاقة بين المسرح و التداولية ؟ و أي منهما يستمد نمذجة من خلال استعمال الأخر ؟ و هل استخدمت التداولية وسيلة لدراسة الخطاب المسرحي ، أم أنها استعملت للتلفظ المسرحي كنموذج تفكر به في مختلف القضايا اللغوية التي تدرسها و هذا الاشكال توصل اليه "دومنيك كان قنو "، و ما يدعم قوله هذا أنّ المقاربات التداولية تتناول الخطاب الأدبي بصفة عامةً و الخطاب المسرحي بصفة خاصة

و نظرًا لتعدد مفاهيم التداولية و درجاتها المختلفة نقف أمام اشكال نظري يتمثل في : أي شكل من أشكال التداولية يمكن توظيفه في إطار نظرية المسرح ؟ هذا دون أن ننسى الإشكال الثالث و المتمثل في الاشكال الاجرائي ، ذلك أن التداولية في مقاربتها المتعددة استطاعت توظيف النص الأدبي المسرحي دون أن تتمكن من اختراق منطقة العرض ، فتتجه التداولية اللسانية نحو أخذ النصّ الدرامي وحده بعين الاعتبار مقلصة العرض إلى نص . كما يستحسن إذن اختيار الروابط المنطقية و التي استعملت من لدن الممثل الواحد و الخشبة لمعرفة ماذا غيرت في الروابط المنطقية للنص.

فقد توقفت المقاربات التداولية نتيجة هذا الاشكال عند حدود النص الدرامي ، و لم تتجاوزه إلاّ في حالات قليلة ، و ذلك من خلال المقاربة السيميائية التي اهتم فيها أصحابه بدراسة العلامات المسرحية (كالممثل و صفاته الجسدية ، و العلامات المصاحبة...، و البحث عن مساهمتها في صياغة الدلالات الاصطلاحية ، والاجتماعية ، والثقافية..إلخ) ، و لكنّ على الرغم من هذه المحاولات إلاّ أنّها لم تستطع أن تخرج من دائرة النص الدرامي.

البعد التداولي للخطاب من خلال أفعال الكلام

[1] - ينظر: عبد القادر البار, العناصر التداولية في الخطاب المسرحي العربي,جامعة ورقلة ص3

تعد نظرية الأفعال الكلامية من بين النظريات التداولية التي كان لها صدى كبير في مجال الدراسات اللسانية بالخصوص ، و قد أسسها الفيلسوف الإنجليزي أوستين "Austin" الذي يرى أن وظيفة اللغة الأساسية ليست إيصال المعلومات و التعبير عن الأفكار ، إنما هي مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أفعال ذات صبغة اجتماعية "[1].

و انطلقَ أوستين في تأسيس هذه النظرية من انتقاده للرأي القائل أن اللغة تهدف بالخصوص إلى وصف الواقع ، و أن وصف شيء معين لا يمكن له أن يخرج عن إطار الخطأ و الصواب و يؤكّد أن هناك بعضا من الجمل لا يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب ، أو تصف الحالة الراهنة أو السابقة و إنما تغيرها أو تسعى إلى تغييرها كجمل : الاستفهام ، و التعجب ، و الأمر ، و النهي..إلخ.

مفهوم الفعل الكلامي

" مفهوم الفعل الكلامي أصبح نواة مركزية في الكثير من الدراسات التداولية ،كل ملفوظ يقوم على نظام شكلي دلالي انجازي تأثيري ، و فضلا عن ذلك يعد نشاطًا ماديا نحويًا يتوسل أفعالا قولية لتحقيق أغراض إنجازية و غايات تأثيرية.

و قد قسم اوستين الأفعال الكلامية إلى مجموعات خمس ، هي :

- الحكيمات:(verdicitifs) و هدفها هو اصدار الأحكام بناءً على سلطة رسمية ، أو أخلاقية ، و تشم كلا من أفعال : الحكم ، والتبرئة ، و التحليل ، و إصدار مرسوم.

- التكليف :(commissions) و يلزم المتكلم نفسه بأفعال محددة مثل: وعد، و تمني ، والتزم ، و أقسم ، و تعهد..الخ.

[1] - المرجع نفسه ص3

- العرضية:(expositifs) و الهدف منها الحجاج و النقاش و التبرير ؛ أي تستعمل لعرض مفاهيم و تبسيط موضوع مثلا : أكد ، و اعترض ، و مثل ، و فسر .

- السلوكيات (comportemanteaux) هدفها إيداء سلوك معين كالشكر ، و الترحيب و النقد ، و التعزية و المباركة و اللعنة.

- التمريسية:(exercitifs) هدفها ايداء إصدار حكم فاصل ، أي تقوم على اصدار قرار أو ضد أو لصالح سلسلة أفعال مثل : دافع عن ، و نصح ، و عين ، و طالب...الخ "[1]

و قد توصل اوستين في مرحلة متأخرة من مراحل بحثه إلى تقسيم الفعل الكلامي إلى ثلاثة أفعال هي

- فعل القول : و يراد به إطلاق الألفاظ في جمل مفيدة ذات بناء نحوي سليم و ذات دلالة .

- الفعل المتضمن في القول : و هو الفعل الانجازي الحقيقي إذ إنه عمل ينجز بقول ما .

- الفعل الناتج عن القول : يرى اوستين أن القيام بفعل القول ، و ما يصحبه من فعل متضمن في القول ، يقوم بفعل ثالث هو التسبب في نشوء آثار في المشاعر و الفكر ، ومن أمثلة ذلك : الإقناع ، و الإرشاد ، التثبيط ، و الاستفزاز...الخ[2].

الفعل الكلامي غير المباشر

[1] - المرجع نفسه ص4

[2] - المرجع نفسه ص4

يعد سيرل من بين الأوائل الذين تناولوا بالدرس "الأقوال التي تدل صيغتها على ما تدل عليه ، فقد لاحظ أن التأويل الكافي لجمل اللغات الطبيعية يصبح متعذرا اذا اكتفينا بالصيغة المعلوماتية ، و ابرز مثال على ذلك المثال المشهور : هل يمكنك ان تناولني الملح التي ظاهرها استفهام ، و لكن دلالتها لا تشير البتة إلى الاستفهام إنما تشير إلى الطلب "[1]

إذن فالجملة دلالتها الحرفية الاستفهام في حين أنّ دلالتها الضمنية الالتماس ، و هذا ما اصطلح عليه "سيرل " بالاستلزام الحواري ، أو الأفعال اللغوية غير المباشرة ، و قد اقترح "غرايس" مجموعة من القواعد لتضبط عملية التخاطب و تشمل على :"قاعدة الكم" و "قاعدة الكيف "و" قاعدة الورود "و "قاعدة الكيفية "، و إذا تم خرق إحدى هذه القواعد فينتج لدينا استلزام حواري

الحوار المسرحي

يقوم أساس الخطاب المسرحي على الحوار الذي يوظف فيه المتخاطبان كل طاقتهما الفكرية ، و الجسدية في كثير من الأحيان. و من الدراسات المتميزة في إطار التداولية المسرحية ما قامت به " آن اوبرسفيد " و " اوركيوني " بتطبيقهما لنظرية أفعال الكلام على الخطابات المسرحية ،حيث توصلت اوبرسفيد إلى أن خصوصية التلفظ المسرحي تتجلى في تراكب وضعيتين للتلفظ هما : وضعية التلفظ التخييلي ، ووضعية التلفظ المشهدي (فوق خشبة المسرح) ، و إنّ الكتابة المسرحية الحديثة تولي اهتمامًا كبيرًا لصراع الأفكار و لعواطف ، التي تنتج عن صراع الأفراد و الجماعات. إذا فالمسرح يوظف بصفة خاصة الخطاب العادي (اليومي) لاظهار الحركية الخاصة للعلاقات الإنسانية بالطريقة التي تتجلى فيها استراتيجية أفعال الكلام.

[1] - المرجع نفسه ص4

في حين هناك من يعتبر أن أفعال الكلام في المسرح ما هي إلاّ مجرد تمثيلات لفعل الكلام في الواقع ، لأنّ حوارها خيالي و ليست له أي صلة بالواقع ، غير أنّ هذا القول مردود على أصحابه لأنّنا نرى أنّ عناصر الفعل الكلامي ك(الفعل التلفظي) ، فبمجرد أن يتلفظ المتكلم بقول فهو أنجز فعلاً ، و لو كانت الوضعية الخطابية غير حقيقية ، فحينما يقول أحدهم أتوقف عن فعل ذلك الشئ ، فإذا توقف بالفعل يكون قد حقق من جراء ذلك فعلاً رغم كون الوضع الخطابي خيالي .

مبادئ تداولية الحوار المسرحي:

مبادئ تداولية الحوار المسرحي تشمل مجموعة من القواعد والمفاهيم التي تساهم في جعل الحوار المسرحي ديناميكيًا ومثيرًا. وفيما يلي بعض المبادئ الأساسية لتداولية الحوار المسرحي:

التفاعل الحي: يجب أن يكون الحوار المسرحي قائمًا على التفاعل المباشر بين الشخصيات. يتطلب ذلك الاستماع الجيد والاستجابة الفورية والتفاعلية بين الممثلين على خشبة المسرح.

الإيقاع والتوتر: يجب أن يكون الحوار المسرحي متناغمًا ومتوازنًا من حيث الإيقاع والتوتر. يعني ذلك أن الشخصيات يجب أن تتحدث بشكل متناسق ومتوازن، وأن تكون اللحظات المشحونة بالتوتر والصراع جزءًا من التداول الحواري.

الاستجابة المباشرة: يجب أن تكون الشخصيات قادرة على الاستجابة المباشرة والحية لكلام بعضها البعض. يعتبر ذلك استجابة فعلية وحية تعكس المشاعر والأفكار والتفاعلات بين الشخصيات.

التناوب والتبادل: يجب أن يتناوب الحوار بشكل مناسب بين الشخصيات المشاركة. يتم ذلك من خلال تبادل الأدوار والإدلاء بالحديث والاستماع بشكل متساوٍ. يجب أن يكون هناك تناغم وتوازن بين جميع الشخصيات في الحوار.

تطور الشخصيات: يجب أن يساهم الحوار المسرحي في تطور وتطوير الشخصيات على مر الوقت. يجب أن يعكس الحوار تحولات الشخصيات وتغيراتها النفسية والعاطفية والعقلية.

شروط النجاح:

ينبغي توفر القواعد التأسيسية التي نادى بها "غرايس" لضمان نجاح الفعل الكلامي بين المتخاطبين ، و لكن هناك من أطراف الكلام من يخترق قانون التّأدب الذي أكّدت على أهميته (روبين لاكوف Robin lakoff) ، و راح يمارس سلطته على الآخرين من خلال خطابات تجسد الفرق بينه و بين الاخرين ...

لضمان نجاح تداولية الحوار المسرحي، هناك بعض الشروط التي ينبغي توفرها. وفيما يلي بعض الشروط الأساسية:

التفاعل الحي: يجب أن يتمتع الممثلون بقدرة على التفاعل الحي مع بعضهم البعض على خشبة المسرح. ينبغي على الشخصيات الاستماع والاستجابة بشكل فعلي للحوارات والتفاعلات التي تحدث بينهم.

الاستجابة المرنة: يجب على الممثلين أن يكونوا قادرين على التكيف والاستجابة المرنة للمواقف المتغيرة. يمكن أن يتطور الحوار ويتغير توجهه وأهدافه على مر الوقت، وعلى الممثلين أن يكونوا قادرين على التكيف مع هذه التغيرات.

المرونة العاطفية: يجب أن يكون الممثلون قادرين على تجسيد المشاعر والعواطف بشكل مرن وواقعي.

الاستلزام الحواري

الاستلزام الحواري هو مصطلح يشير إلى الالتزام بقواعد وأسس الحوار المسرحي، وتطبيقها بدقة ودراسة في أداء الممثلين. يعتبر الاستلزام الحواري عنصرًا أساسيًا لتحقيق التواصل الفعال والتأثير القوي في المسرح.

من خلال الاستلزام الحواري، يتم تعزيز مصداقية الحوار المسرحي وتحقيق التوازن والتناغم بين الشخصيات والمشاهدين. يساهم الاستلزام الحواري في توفير تجربة مسرحية ممتعة وقوية للجمهور، حيث يشعر المشاهدون بالاندماج في عالم المسرح والتفاعل مع الشخصيات والأحداث.

عندما يتم احترام الاستلزام الحواري، يكون الحوار متسقًا ومنسقًا ومتوافقًا مع الشخصيات والقصة، مما يساهم في إيصال الرسالة المسرحية بشكل فعال. كما يساعد الاستلزام الحواري على تحقيق تناغم بين الممثلين والمساعدة في بناء الكيمياء والتواصل الجماعي بينهم.

بشكل عام، الاستلزام الحواري يسهم في رفع مستوى الأداء المسرحي وإثراء تجربة الجمهور، ويعتبر عنصرًا أساسيًا لتحقيق الفنية والتعبيرية الناجحة في المسرح.

الفصل الثانى: دراسة تداولية لنموذج من خطاب المسرح الجزائري مسرحية ' الجزائر الثائرة'

المبحث الاول : المسرح الجزائري نشأته و تطوره :

نشاته :

يعود تاريخ نشأة المسرح الجزائري إلى الفترة الاستعمارية الفرنسية، حيث تأثرت الجزائر بالتجارب المسرحية الأوروبية والفرنسية على وجه الخصوص... في البداية، كان المسرح الجزائري يتمثل في العروض المسرحية التي قدمتها الشركات الفرنسية المسافرة في الجزائر، وكانت تقتصر أغلبها على تمثيل المسرحيات الفرنسية, وفيما يخص الجذور العربية الإسلامية فقد كانت عبارة عن أنشطة شعبية مشابهة للمسرح سواء منها الأشكال التراثية كالمداح والراوية الشعبي والحلقة والزردة واحتفالات الأعياد الدينية و المناسبات الفصلية الفلاحية...

وهي عبارة عن دراما شعبية إضافة إلى أشكال فنية شعبية أخرى ظهرت بعد دخول الجزائر تحت الحماية العثمانية ألا و هي عرائس القاراقوز أو خيال الظل" وهو مسرح متكامل وقصص درامية كاملة تجرى أمام المشاهدين كبارا و صغار حيث يجري التمثيل وراء ستار أبيض شفاف"[1]

وتمثيليات خيال الظل أو مسرح القاراقوز كانت تؤدى بالجزائر في شهر رمضان داخل قصور الدايات و الباشاوات حيث تذكر"مؤلفة المسرح الجزائري "أرليت روت" بأن بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر في سنة 1830م مثلها ذكر "بوكلير موسكو" على أن هذا النوع من التمثيل قد منع بقرار من الادارة الفرنسية بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية و كان ذلك في سنة 1843"[2] لما كان يقوم به من نقد وحشي للفرنسيين أن يتحول إلى دعوة إلى الثورة ضدهم، كما "أن "مالتسان" الرحالة الألماني و غيره يذكر بأنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة (1862) وأن "دوشين" شاهد هو الآخر مسرح الكراكوز سنة 1847م كما أن هذا المسرح ظهر من جديد في مدينة بسكرة حوالي 1930م "[3]

---

[1] - عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص: 35.

[2] - عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القبة- الجزائر، 2009، ص: 253.

[3] - المرجع نفسه، ص: 254.

تطوره:

بدأ الجزائريون في تطوير مسرحهم الخاص بشكل مستقل، وبدأت تظهر مسرحيات أولى تتناول القضايا الاجتماعية والسياسية المحلية بشكل تدريجي...

المرحلة الأولى: مرحلة ما قبل الاستقلال:

في سنة 1321 زار الجزائر المسرحي اللبناني المصري "جورج الأبيض" فقدمت فرقته مسرحيتين ل"نجيب حداد": "صلاح الدين الأيوبي" و "ثارات العرب" ،غير أن هاتين المسرحيتين لم تلقيا إقبالا كبيرا من طرف الجمهور الجزائري بسبب انتشار الأمية وضعف الثقافة العربية في الجزائر لارتباط النهضة الأدبية بالحركة الإصلاحية، و خلال أربع سنوات متتالية من بعد" قدمت فرقة المهذبية (جمعية الآداب و التمثيل العربي) " ثلاث مسرحيات من تأليف رئيسها "علي الشريف الطاهر" الذي يعد أول مؤلف مسرحي جزائري في عصر النهضة، هذه المسرحيات هي "الشفاء بعد العناء" في فصل واحد سنة 1921م و"قاضي الغرام" في أربع فصول سنة 1922م ومسرحية "بديع" في ثالثة فصول سنة 1924م "[1]

كما ألف "علي سالالي" "علالو" بمشاركة "دحمون" مسرحية "جحا" التي لاقت المسرحية نجاحا كبيرا وإقبالا عريضا من طرف الجمهور الجزائري ،بالإضافة إلى مسرحية "زواج بوعقلين"ومسرحية "الصياد والعفريت" وهي كوميديا غنائية مستوحاة من كتاب (ألف ليلة و ليلة).

وقد لعب"رشيد القسنطيني" دورا فعالا في تطوير المسرح الجزائري،" فعرف المسرح الجزائري على يده عصره الذهبي حيث "كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري"[2] فقد فكان ممثلا ثم مؤلفا،حيث ألف مسرحية كوميدية تدعى "زواج بوبرمة" وحقق بها نجاحا باهرا.

[1] - عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص41

[2] - علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص: 474

وبالتالي أصبحت هذه الفترة بداية للمسرح الجاد الذي استمر أثناء الثورة و كان الكتاب المسرحيون يعتمدون على النصوص المترجمة التي تعتبر نوع من الاقتباس، و قد ظهر هذا النوع من االقتباس في أعمال الكاتب المسرحي "كاكي ولد عبد الرحمان" الذي كان يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غيره ثم يضمن هذا الهيكل قصة شعبية معروفة يصوغها بلغة شعبية يفهمها الجمهور، و من مسرحياته "دم الحب" و"السفر" و"الكوخ" إضافة إلى أعمال أخرى...،فبعض هذه المسرحيات كتبت بالعربية الفصحى، وبعضها بالعامية و البعض الآخر أقتبس مباشرة من المسرحيات الاجنبية.

المرحلة الثانية: مرحلة ما بعد الاستقلال:

في هذه المرحلة، تنوعت مواضيع المسرح الجزائري لتشمل العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية المعاصرة، مثل الهجرة، والتحرر النسائي، والعنف، والفساد، والهوية الثقافية، كان المسرح الجزائري يعكس تجارب ومعاناة الشعب الجزائري في مواجهة التحديات وبناء المستقبل، فبرز في هذه الفترة "أحمد عياد" الملقب ب"رويشد" الذي ألف مسرحية "الغولة" بعد مسرحية "حسان طيرو"، فرويشد عرف بأسلوبه الكوميدي الساخر الذي يعالج الآفات الاجتماعية المنتشرة في المجتمع ،كما ساهم ايضا " ولد كاكي عبد الرحمان" في تاليف عدة مسرحيات منها "132سنة" و"ديوان الكاركوز" و"كل واحد و حكمو" إضافة إلى مسرحيات أخرى،و غير ذلك من المسرحيات، كما تأسست في هذه الفترة مسارح جهوية، و لعل أهمها "مسرح الجزائر العاصمة" و"مسرح وهران" اللذان لعبا دورا كبيرا في تطوير المسرح الجزائري، و من أهم مسرحيات المسرح العاصمي نذكر: "بوحدبة" و"سالك الحاصلين" و"هي قالت و أنا قلت"، و"بني كلبون"، أما مسرحيات مسرح وهران فنذكر "حمام ربي" و"الخبزة" وغيرها، فمرحلة ما بعد الاستقلال في المسرح الجزائري تميزت أيضًا بزيادة الاهتمام بتعزيز التعاون الثقافي والفني مع الدول العربية والإفريقية والعالمية.

موضوعات المسرح الجزائري :

تنوعت مواضيع المسرح الجزائري لتشمل العديد من القضايا ,وقد تقسمت الى ثلاث اتجاهات:

الاتجاه التاريخي:

الاتجاه التاريخي في المسرح الجزائري يتعلق بالتأثيرات والتطورات التي شهدها المسرح على مر العصور في الساحة الجزائرية فيتميز المسرح الجزائري بتنوعه واختلافاته الزمنية والموضوعية والفنية، وقد تأثر المسرح الجزائري بالتجارب الفرنسية في الفترة الاستعمارية الفرنسية و استمر حتى بعد الاستقلال ،ومن أهم المسرحيات التاريخية نذكر:'مسرحية بلال بن رباح لـ"محمد العيد آل خليفة" و فيها دعوة إلى مقاومة العدو الفرنسي بالصبر والنضال على نهج وآثار شخصيات إسلامية واجهت الكفار والمشركين- بلال بن رباح-"[1] ، ومسرحية "حنبعل" ل"أحمد توفيق المدني" و تحدث عن الصراع بين القرطاجيين و الروم ودعت إلى الاقتداء بشخصية حنبعل لمواجهة الاستعمار الفرنسي، و كذلك نذكر مسرحية "يوغرطة" لـ"عبد الرحمان ماضوي" وتتحدث عن كفاح الشعب الجزائري قديما في مواجهة الرومان و حديثا في مواجهة الاستعمار الفرنسي، و غير ذلك من المسرحيات التاريخية التي أسهمت في تطوير المسرح الجزائري.

الاتجاه الاجتماعي:

ارتكز فيه الكتاب المسرحيون على تناول القضايا الاجتماعية مثل العدالة الاجتماعية، والفقر، والتمييز، والظلم، والحرية، وحقوق المرأة، والهجرة، والهوية الوطنية، والتعايش السلمي بين الثقافات,يهدف إلى توعية الجمهور وتحفيزه على التفكير والنقاش حول هذه القضايا الاجتماعية المهمة ، و من أهم المسرحيات الاجتماعية نذكر: "امرأة الأب" لـ"أحمد بن ذياب" و تتحدث عن مشاكل الأسرة الناتجة عن الجهل والأنانية بسبب قلة الوعي لدى الرجل و المرأة ،ومسرحية "بوحدبة" لـ"محمد التوري" ومسرحية "الانتهازية" لـ"محمد مرتاض" و"أدباء المظهر" لـ"أحمد رضا حوحو"...الخ،كل هذه المسرحيات ساهمت تعزيز التواصل والتضامن الاجتماعي والتوعية والتغيير الاجتماعي.

[1] - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص: 90.

الاتجاه النضالي (السياسي أو الثوري):

وحاول المؤلفين و الكتاب المسرحيين فيه تجسيد أحداث الثورة التحريرية في أعمالهم المسرحية بعد الاستقلال، اهمها مسرحية "مصرع الطغاة" لـ"عبد هللا ركيبي" و التي سجل فيها نضال الشعب الجزائري، ومسرحية "التراب" لـ"أبو العيد دودو" والتي تحدث فيها كاتبها على آثار الثورة في النفوس و ما خلفه الاستعمار...

اهم رواد المسرح الجزائري:

- **رشيد القسنطيني(1887-1944):** ممثل ومؤلف مسرحي ألف عدة مسرحيات ،كما أنه أنشأ فرقا مسرحية ،حقق نجاحا باهرا" و كان هذا النجاح تشجيعا كبيرا له و بداية لشعبيته، حيث انطلق يؤلف المسرحيات والسكاتشات و الأغاني ابتداء من سنة ،1927 إذ أنتج عددا كبيرا منها"[1] فكانت موضوعاته وطنية شعبية، وهذا ما جعله فنان الشعب.

- **محي الدين باشترزي:** "كان مغنيا ضمن فرقة "المطربية" ثم التحق بفرقة "رشيد القسنطيني" المسرحية، وأسندت له أدوار خاصة بوصلات غنائية، وحقق نجاحا كبيرا ولم يتول مهمة التأليف المسرحي إلا بعد سنة 1932" كما أنه أشرف على تسيير فرق موسيقية و مسرحية (كفرقة المطربية) "[2]

- **أحمد عياد:** " المعروف بـ"رويشد" انضم إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا سنة 1942، ثم اشتغل في فرقة(محمد الرازي مع حسان الحساني)، اشتغل في الإذاعة في الخمسينات فقدم عدة سكاتشات، و بعد الاستقلال انضم إلى فرقة المسرح الوطني الجزائري وقدم عدة مسرحيات ناجحة "كحسان طيرو"(1964)

[1] - صالح لمباركية المسرح في الجزائر ، ص : 64.

[2] - المرجع نفسه، ص: 65

و"الغولة" (1966)و"البوابون" (1968) وشارك في عدة أعمال سينمائية ناجحة، وتوفي بعد مرض عضال"[1]

- **عبد الرحمان ولد كاكي (1934-1995):** " من مستغانم اهتم منذ صغره بالنشاط الثقافي وبالمسرح خاصة فانضم إلى (جمعية السعيدية) التي كانت تجمع عددا من الفنانين الموهوبين أمثال عبد الرحمان الجيلالي، ثم التحق بفرقة (الصائم الحاج) بسيدي بلعباس،حيث تعرف على عبد القادر علولة، وفي سنة (1956) اسس كاكي فرقة "القاراقوز" وبعد الاستقلال اشتغل بالمسرح الوطني الجزائري بمدينة وهران"[2]

وبالإضافة إلى رواد آخرين أمثال "أحمد رضا حوحو"، "عبد القادر علولة"، و"محمد التوري" و"أحمد توفيق المدني" و"محمد الصالح رمضان" و"عبد الرحمان الجيلالي" وغيرهم من الرواد...

بوادر حركة النهضة و الإصلاح في الجزائر:

تاريخيًا، شهدت الجزائر بعض بوادر حركة النهضة والإصلاح على مر العصور بالاخص خلال الاحتلال الفرنسي ظهرت جمعيات و نوادي فكرية و أحزاب سياسية لبعث الحركة الوطنية ،حيث اهتمت العديد من الجمعيات الثقافية و النوادي بالمسرح و وظفته كوسيلة نضال، بحيث تعتبر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين من أهم المنظمات الوطنية التي كافحت بصلابة عن مقومات الشخصية الجزائرية ، ففكرت مجموعة من النخبة المثقفة في ظل الحرب العالمية الأولى في تأسيس منظمة إسلامية لإحياء الدين من جديد ،و تم تاسيس جمعية العلماء المسلمين في يوم 05 ماي 1931 و تولى رئاستها البداية الشيخ عبد الحميد ابن باديس ،و فئة من المصلحين ،و هدف الجمعية الاساسي هو اصلاح المجتمع الجزائري و بناء أمته، كونها جاءت لاصلاح شؤون الفرد في المعتقد و السلوك ، واصلاح الاسرة و المجتمع ، فمنذ نشأتها وهي تستخدم المسرح كوسيلة لنشر أفكارها

[1] - صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، ص : 72 - 73

[2] - المرجع نفسه ،ص: .73.

الاصلاحية إلى جانب الصحف و النوادي،و احتل مكانة هامة في مسارها النضالي كونه وسيلة ترفيه تربوية و تثقيفية ،" حيث بدأ المسرح ضمن مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وسيلة تربوية لتحفيظ الشعر مثلا ،و في شكل سكاتشات حوارية تشخص الدرس فيسهل فهمه" [1] ، و هذا ما أدى إلى ظهور "المسرح المدرسي الذي ازدهر نشاطه بعد المؤتمر الإسلامي سنة 1936 ،حيث شرعت مدرسة الفلاح في تقديم مسرحيات دينية و تاريخية من طرف فرقتها المشكلة من التلاميذ بغرض إيقاظ وعي الأمة .. "[2] ،حيث اعتمدت الجمعية على ،مساجدها و نواديها و مدارسها و صحفها لتشجيع المسرحيات التي تسعى إلى توعية الشعوب و إثارة النصرة القومية في نفوس أبنائها و من أبرز المسرحيات مسرحية "بلال بن رباح للشاعر 'محمد العيد آل خليفة ' ، و التي تصور لنا مدى معاناة العظماء في سبيل اعلاءكلمة الحق فهو "يدعو بذلك الشعب الجزائري الى اقتفاء أثر الاسلاف"[3]

وقد تنوع تاليف المسرحيات و اختلف اتجاهتها من الجانب الثوري النضالي ، و الاجتماعي و السياسي و التاريخي ، فمنذ تأسيس الجمعية كان الأديب باعزيز بن عمر أحد المؤسسيين ثم أحد الاعضاء الفاعليين ،كتب في السياسة و الاصلاح الاجتماعي، كماكتب في الأخلاق و التاريخ و الأدب ،بحيث " يعيد الشيخ باعزيز بن عمر من رجال جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ،و من نبغاء تلاميذ الشيخ ابن باديس ،اشتهر بالكتابة في (الشهاب) و (البصائر) ،زيادة عن صحف وطنية أخرى ،فقد ترك بصماته الفكرية والأدبية و الاجتماعية في معظم تلك الصحف"[4]

لم يكف يوما المسرح الجزائري عن مناهضة الاستعمار، فقد ساهم المسرح في الرسالة الاصلاحية من خلال إبراز الصورة الحقيقة لواقع الحياة الجزائرية ،وكان للمفكرين و الادباء إنتاجات كثيرة واجهوا بها كل من أراد أن يقضي على الجزائر و عروبتها وثقافتها و حضارتها و ساهموا في معالجة المشاكل الاجتماعية و السياسية ،كما أنه ساير تطور الحركة الوطنية تحت غطاء فني و فكري متميز.

---

[1]- حمومي أحمد ،ظاهرة المسرح في الجزائر تجربة وهران ،رسالة دكتوراه دولة ،كلية الآداب و اللغات و الفنون، قسم فنون درامية، جامعة وهران 2007، ،2008، ص 159

[2] - بيوض أحمد ،المسرح الجزائري 1962–1926 ،ص 159 ،نشأته و تطوره ،م.س ،ص 51.

[3] - عبد الله الركيبي ،تطور النثر الجزائري الحيث 1974–1930 ،م.س ،ص213

[4] - باعزيز بن عمر ،الجزائر الثائرة – مسرحية تاريخية - تقديم :محمد صالح رمضان، م.س، ص ج

المبحث الثاني: الخطاب في المسرح الجزائري

الخطاب في المسرح الجزائري يعتبر أحد العناصر المهمة التي تميزه وتمنحه هويته الفريدة. يتميز المسرح الجزائري بأنه يعبر عن قضايا المجتمع والسياسة والتاريخ والهوية الوطنية بشكل مباشر وصريح. يتناول المسرح الجزائري العديد من المواضيع المتنوعة مثل الاستعمار والاستقلال والهجرة والهوية الثقافية والاجتماعية والاقتصادي.

يستخدم المسرح الجزائري الخطاب لنقد الظواهر الاجتماعية والسياسية ولإيصال رسائل قوية ومؤثرة إلى الجمهور. يعتمد على اللغة العربية والأمازيغية والفرنسية في الخطاب المسرحي، مما يعكس تنوع اللغات والثقافات في الجزائري.

فالخطاب المسرحي هو التحول النوعي للأنساق اللفظية و السمعية و البصرية التي عبرها تتشكل منظومة خطاب العرض، كما ان لا يمكن فصل النص المكتوب عن سياقه المسرحي – العرض- على اعتبار المسرح أيضا دراميا بالدرجة الأولى يتم تحقيقه و قراءته ضمن إطار احتفالي.

وقد تجلى الخطاب المسرحي الجزائري خلال طرح المبدعين لتجاربهم الفنية التي ظهرت في بداية القرن العشرين اثناء تمسكهم بروح الوطنية و اتخادهم لمواضيع واقعهم الثوري الاجتماعي "حيث يسعى المؤلف في خطابه إلى جذب انتباه القارئ إلى أوضاع اجتماعية و ثقافية و سياسية و أخلاقية و نفسية و أيدولوجية ..." [1]

شهدت حركة الخطاب المسرحي في الجزائرفي مطلع القرن العشرين انتعاشا ثقافيا متميزا و هذا ما أكده أحمد توفيق الحكيم "كان من الواجب أن تنشأ الى جانب تلك الموسيقى الاندلسية ،موسيقى أخرى شعبية تعبر عن انفعالات النفس الجزائرية، أضف الى ذلك تلك المونولوجات العصرية التي أخذت تظهر في الآونة الأخيرة(العشرينيات) مقتبسة أنغامها من الموسيقى المصرية أو الأوروبية ،و قد أنشأ "باشطارزي" و "رشيد القسنطيني" عدة قطع في انتقاد العادات المحلية الفاسدة و محاربة البدع و الضلالات"[2] ، إلى جانب تأسيس

[1]- عمر بلخير ،تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ،م.س ،ص 131.

[2] - ينظر :نور الدين عمرون ،المسار المسرحي الجزائري الى سنة ،2000 شركة باتنيت، الجزائر، طبعة سنة ،2006 ص 25

مجموعة من الجمعيات الثقافية و الفنية كجمعية "المهذبة" و جمعية المطرية و غيرها والتي تعد من الارهاصات لميلاد الخطاب المسرحي الجزائري ،كما تنوع خطاب المسرح الجزائري حيث امتزج فيه الغناء بالتمثيل و أصبح ذا طابع هزلي.

- **خطاب الانتشار 1923 – 1936:**

المسرح الجزائري في تلك الفترة قدم العديد من الأعمال التي كان لها تأثير قوي على الجمهور والمجتمع. تناولت هذه الأعمال قضايا متعددة بما في ذلك الظلم الاستعماري والتمييز الاجتماعي والثقافي والتمرد على الاستبداد ،أنتج وقدم كل من رشيد القسنطيني و محي الدين بشطارزي عدة مسرحيات, الأول ما بين 1932 – 1933منها : "بوسبسي ،عائشة و باندو ،المورسطان ،باب الشيخ ،تأخير الزمان ،لونجا الأندلسية" ،كما أنتج محي الدين باشتارزي ما بين 1934 – 1935 مسرحيات "فاقو"، "البوزريعي في العسكرية"،و تدل الدراسات و المذكرات على ان المسرح الجزائري في هذه المرحلة واصل حشده للجمهور , و توسيع قاعدته الشعبية فتحاشى الموضوعات التي من شانها ان تحدث انعكاسا لمسيرته , و هو الشئ الدي حدث في ما بعد.

- **خطاب الحصار و الإنحصار 1937 – 1935:**

كان المسرح الجزائري يعاني في هده الفترة من قيود وتضييقات من قبل السلطات الاستعمارية الفرنسية,بحيث تم ممارسة الحصار على الحرية الإبداعية والتعبيرية للمسرحيين الجزائريين ومنعهم من تقديم أعمالهم التي تناقش قضايا الاستعمار والحرية , وقد بدات هذه المرحلة بتلك النكسة التي أصابت الخطاب المسرحي مباشرة بعد مسرحية "الخداعين"[1] والتي كانت بمثابة الفتيل الذي فجر النكسة و ألهبها، حيث تم إصدار قرار بحصر النشاط الدرامي والغنائي و إيقاف الجولات التي كانت تقوم بها فرقة "محي الدين باشتارزي".

[1] – كوميديا في ثلاثة فصول، تناول فيها الكاتب عدة قضايا سياسية هامة، و خاصة صورة الجزائريين الذين يتعاملون مع المستعمر ،كل ذلك في قالب هزلي هادف، و يطرح السؤال من هم هؤلاء الخداعون، و من هم المخدوعون، فالشعب هو المخدوع، والخداعون هم رجال الزوايا والمشايخ و النواب العرب في البرلمان الفرنسي. ينظر: ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر-النشأة و الرواد و النصوص، م.س، ص

"و في 30 سبتمبر 1847 تم تعيين محي الدين باشتارزي مديرا للمسرح بقاعة الأوبرا ،كما تم تعيين مصطفى كاتب مساعدا إداريا له"[1] ، وقد شهد الخطاب المسرحي الجزائري في هذه المرحلة نوعا من التوعية و التطور في مسرحياتهم , حيث تضمن خطابهم المسرحي ابعاد دينية و سياسية يحمل مضامين خفية و دلالات يؤولها الجمهور الجزائري .

فمن النشأة الى الاستقلال أنجزت عدة فرق مسرحية ساهمت في تحفيز الشعب على المناضلة و التوعية عن طريق خطاب مسرحي قائم على التواصل، و أهم إنجاز يطالب به المسرح "هو ان يحقق التواصل مع المجتمع و يتحول الى ظاهرة او عادة اجتماعية , اي ان يدخل المسرح في بنية المجتمع , في تركيبه ...عندئد يكون قد حقق هويتة "[2]

و في سنة 1955 شهد خطاب المسرح الجزائري نشاطا متميزا عن طريق جولات الفرق المسرحية في مختلف المدن الأوروبية التي حملت لواء الدعاية الثورية وتكفلت بتبليغ رسالة التحرير، والخطاب الجيد هو الذي تدل الكلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة افتعال فيه، لانه الوسيط الدي يحمل العمل الدرامي الى اسماع المتلقين "[3]

"قد كانت اللغة المسرحية احدى اهم ركائز نظم الخطاب المسرحي ضمن حركية مستوياتها داخل فضاء من الصور و الاضواء التي تبثها المادة متمثلة بالنص و الشخصيات و الاضاءة و المفردات الديكورية بوصفها تراكيب منتظمة داخل وحدة لغوية في توليد المعنى و تداوله في شكل لغوي ... فاللغة المسرحية هي نظام مركب يتميز بأنه أكثر اتساعا و قابلية في إنتاج المعنى عن طريق تفاعل العناصر اللسانية (النص المكتوب و النص المنطوق) مع العناصر غير اللسانية (العناصر التقنية للعرض المسرحي) مكونة وحدة دلالية تكون نظام الخطاب في العرض المسرحي"[4]

---

[1]- مخلوف بوكروح ،ملامح عن المسرح الجزائري، م.س ،ص .13

[2] - ليلى بن عائشة ،بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر ثنائية الإبداع و التجريب ،م.س ،ص 407.

[3] - عادل النادي، مدخل إلى فنكتابة الدراما، م، س، ص 28.

[4] - حارث حمزة الخفاجي ،مونادا الخطاب و ذرية الوظيفة – دراسة إجرائية في أنظمة النقد المسرحي المعاصر - دار و مكتبة عدنان للنشر و التوزيع، ط1 سنة 2013 ،ص ص 33 –34 - 35 .

فإشكالية اللغة في الخطاب المسرحي العربي بوجه عام و الخطاب المسرحي الجزائري بوجه خاص لا تزال قائمة بين الباحثين في مجال المسرح بين هل ينغي ان يكتب باللغة العربية الفصحى ام باللهجة العامية كونها لهجة الجمهور بالإضافة إلى اللغة الفرنسية التي الى اللغة الفرنسية التي وظفها فئة من الشعب الجزائري ،حيث ظل الخطاب المسرحي الجزائري متذبذبا "فلم تكن هذه الإشكالية وليدة الحاضر ،سواء أكان الأمر يتعلق بالوسط العام للمجتمع أم بالوسط الثقافي، و بخاصة إبداع المسرحيات ،إذ حينما وفد الأدب المسرحي إلى أدبنا العربي في منتصف القرن الثامن عشر، و بدأ العرب يبدعون مسرحيات على النسق الغربي ،شغلتهم مشكلة الحوار هل يكون بالعاميات المحلية ،أم باللغة الفصحى ،فاختلفت خيارات المبدعين ،و شكلت هذه الجدلية قضية ساخنة دفعت ببعض المبدعين إلى حد تقييم اللغة الفصحى الى مستويين أي إذا كانت الفصحى هي التي ينبغي أن تكون لغة المسرح، فأية فصحى ينبغي أن تكون؟ هل هي الفصحى التقليدية ذات المستوى الأحادي الذي لا يميز بين الشخصيات المسرحية من حيث المستوى الثقافي و غيره؟ أم الفصحى المعاصرة التي تلتزم بقواعد العربية و تراعي التمايز المذكور بين الشخصيات و تكون سهلة الادراك حتى لتخيل الى القارئ انها عامية لسهولتها ، غير انها تخضع لقواعد الفصحى "[1]

ومن هدا الجدل القائم سنتطرق إلى الأسس التي يستند إليها الخلاف بين هذه الثنائية اللغوية بين الفصحى و العامية و بين العربية و الفرنسية.

الخطاب المسرحي الجزائري باللغة العامية:

الخطاب المسرحي في اللغة العامية الجزائرية قدم نوعًا مختلفًا من العمل المسرحي الذي استخدم لغة أكثر قربًا للشعب الجزائري وثقافته وتعابيره. هذا النوع من المسرحية يستهدف الجمهور العام ويسعى إلى توصيل رسائله ورؤيته من خلال اللغة والتعبيرات المألوفة للناس بحيث أن الخطاب المسرحي المكتوب باللغة العربية الفصحى لم

[1] – خلوف مفتاح ،شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن ،م.س ،ص 123.

ينجح، لعدم تجاوب الجمهور معه و هذا بسبب انتشار الأمية في الأوساط الشعبية ،و عدم تعود الجمهور الجزائري على اللغة العربية الفصحى و تعد مسرحي "جحا " لـ سلالي علي أول مسرحية باللغة العامية سنة 1926 و التي نالت إعجاب المجتمع الجزائري و التي بفضلها كانت سنة عظيمة في تاريخ المسرح الجزائري.

وقد تم اختيار الخطاب المسرحي باللغة العامية عن إدراك و وعي و تفكير حيث أدرك "علالو" أن أفضل خطاب موجه للجمهور الجزائري في تلك الفترة هو خطاب واقعي يعالج مشاكل و قضايا الشعب اي مخاطبته باللغة العامية التي يفهمها كل فئات المجتمع ،هذا ما ذهب إليه "صالح لمباركية "في قوله :"قد جاءت كتابة هذه المسرحيات بالعامية بعد فشل كتاب المسرح الفصيح في استقطاب الجماهير ،و هذا التحول كان عن وعي و دراية كما حدث "لمحي الدين باشتارزي" الذي ألف باللغة الفصحى، ثم كان في طليعة المنادين بالتأليف بالعامية واستعمال لغة الشارع في الحوار" [1]

ساهمت بعض المسرحيات بخطابها الفني في توجيه المجتمع و توعيته من المخاطر المحيطة به عن خطاب مسرحي عامي و الممثلين و المسرحيين و المؤلفين الذين برزوا في المسرح العالمي نذكر على الخصوص "سلالي علي " الذي ترك لنا ثماني مسرحيات من أشهرها نذكر مسرحي "جحا" و مسرحية "عنتر الحشايشي"سنة 1931 ،و "الصياد و العفريت" 1928 و "حلاق غرناطة" سنة 1931 ...و نجد أيضا رشيد القسنطيني الذي ألف أكثر من مائة مسرحية منها "العهد الوفي" سنة 1927 ، و "زواج بوبرمة" سنة 1928 ، و "تونس و الجزائر"، و "بابا قدور الطماع" سنة 1929 ، و "لونجة الأندلسية " سنة ،1930 و "بابا الشيخ" سنة 1934 ..."[2]

[1] - صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوص في 1972 ،م.س ،ص 73.

[2] - بيوض أحمد ،المسرح الجزائري 1989–1920 ،م.س ،ص 72.

نجد أيضا "محمد التوري" الذي من بين مسرحياته نذكر" "الدكتور علال" سنة 1940 و "في القهوة " و"البارح و اليوم" سنة 1947 ، ثم "محمد ولد الشيخ" في مسرحية "خالد أوشمشون الجزائري" سنة 1947 و"محمد واضح" في مسرحية "الزنجي الأبيض" سنة 1948 و غيرهم ..."[1]

اختلف النقاد و الباحثون حول قضية لغة الخطاب المسرحي الجزائري ،وهو ما جعل بعض النقاد يحكم على "علالو" بأنه كان ضحية وقوعه في إشكالية القضية القائمة ،و هي العجز عن التوفيق بين الإبداع المسرحي و بين ذوق الجمهور المتدني ، فسقط نتيجة لذلك في الطابع السوقي التهريجي(...) ، إلا أن الانتقادات لم تمنع هذا الخطاب باللغة العامية من مواصلة مسيرته الفنية ، كما يمكن اعتبار أن الخطاب العامي استخدم كوسيلة فنية فرضتها عليهم المتغيرات و الواقع خاصة بعد ظهور التيار الواقعي .

فقد ساهم الخطاب المسرحي في اللغة العامية في ميلاد مسرح جزائري و خلق جمهور مسرحي وفي لتقاليده المسرحية عن طريق معالجة موضوعات تعبر عن القضايا الاجتماعية و السياسية للشعب الجزائري ،ويعد "ولد عبد الرحمن كاكي"من أبرز الكتاب الذين تعاملوا مع الخطاب المسرحي بلغته العامية كونه خلق مسرحا شعبيا يعالج دراسة أحوال الشعب و حاجاته، و درس التراث الشعبي الجزائري ،واطلع على كل خباياه ،مما ساعده على تقديم أعمال مسرحيته أهمها "ما قبل المسرح" و "بني كلبون" و كل واحد و حكمه" و"إفريقيا قبل سنة الشيوخ" و "ديوان القراقوز" و"القراب و الصالحين"،كما أنه استوحى التراث الشعبي الجزائري بقصصه و خرافاته بأمثاله و نوادره الشعبية،"و حرص على الاتصال الوثيق بالناس عبر اللغة متحررة من التقنيات الدقيقة ،و قد نجح ولد عبد الرحمن كاكي في السيطرة على معجم اللغة المحكية (العامية ،الدارجة) ،مستغلا جماليات البلاغة الشعبية و مطوعا الفصحى للاقتراب بها الى لغة ثالثة و هي وسط بينهما , عاد الى الادب في لغتة ودلالاته و رموزه"[2]

[1] - بيوض أحمد ، المسرح الجزائري ، 1926-1989 .م.س، ص .72

[2] - Bouziane ben achour,le théatre algerien une histoire d'etares,edition on , dar al gharb ,p166

كما نجد الممثل و المخرج "عبد القادر علولة" الذي وظف في خطابه المسرحي "التراث و الموروث الشعبي من حكايات شعبية و أسطورة ، ونكت و أمثال شعبية ،و استخدام الحلقة و الرواية في أغلب مسرحياته ،حين لم يقف عند المحلية في استلهامه و عناصره ،و إنّما استعار أشكالا تراثية عالمية و إنسانية منها الجوقة ،الكورس، كتقنية مسرحية و هي ذات أصول إفريقية"[1]

فقد كتب و انتج العديد من المسرحيات باللغة العامية منها :الخبزة ،حمق سليم ،حمام ربي ،العلق و ثلاثيته المشهورة الأجواد،اللثام، الأقوال ،حاول هو أيضا من خلال خطابه العامي المحكى التعبير عن الواقع الجزائري بلغة بسيطة وسهلة بعيدة عن التكلف و التصنع، موظفا التراث سعيا منه لتأسيس و تأصل المسرح الجزائري.

و من الكتاب الجزائريين الذين تخلو عن كتابة المسرح بالفرنسية وفضل استعمال الخطاب المسرحي باللغة العامية كاتب ياسين "،و بدأ في تجربة جديدة للمسرح بالدارجة معتبرا أن هذه الأخيرة أكثر قربا و فهما من الشعب ،غير أن هذا الرأي لا يمكن التسليم به إلاّ في إطار التجربة التي يقوم بها كاتب ياسين مع فرقته المسرحية ،و الأخذ بعين الاعتبار أسلوب مسرحه التسجيلي القائم على تسجيل الأحداث و الوقائع السياسية ،بدءا من تجربته الأولى بمسرحية : "محمد خذ حقيبتك" و "حرب الألفي سنة" و "فلسطين المخدوعة" و"ملك الغراب ", و بهذا فان كاتب ياسين يبرز تفضيله لاستعمال الدارجة و يقرنه بطريقة كتابة النص المسرحي الذي يتغير بتغير الاحداث السياسية التي تعالجها"[2]

ومن هذا قدمت المسرحيات باللغة العامية الجزائرية خلال فترة زمنية معينة رسائل قوية وتعاملت مع القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تؤثر في الحياة اليومية للشعب الجزائري ، استخدمت هذه المسرحيات اللغة العامية لإيصال الرسائل بشكل فعال وواضح للجمهور، مما أسهم في تعزيز الوعي الجماعي وتحفيز النقاش والتفاعل بين الفنانين والجمهور.

الخطاب المسرحي الجزائري باللغة الفصحى:

[1] - إدريس قرقوة ،التراث في المسرح الجزائري ،م.س ،ص 163.

[2] - مخلوف بوكروح ،المسرح و الجمهور ،م.س ،ص 26.

"قد ربط الكثير من الباحثين الخطاب المسرحي في الجزائر باللغة الفصحى بزيارة "جورج الأبيض" الى الجزائر،غير أن هناك عدة جمعيات ثقافية تأسست قبل هذه الزيارة وكمثال على ذلك الجمعيات الثلاث التي أسسها "الأمير خالد" بعد عودته من باريس في سنة 1911 فيكل من الجزائر العاصمة والبليدة و المدية بغرض تمثيل نصوص المسرحيات التي بعثها له "جورج الأبيض" من مسرحيته " ماكبث" لشكسبير تعريب "محمد عفت المصري" ،و مسرحية "المروءة و الوفاء " لخليل اليازجي ،و مسرحيته "شهيد بيروت" للشاعر حافظ إبراهيم ...وهناك فرق زارت الجزائر قبل فرقة "جورج الأبيض" منها الفرقة المسرحية التونسية و غنت مع جوق الأدب التونسي قبل الحرب العالمية الأولى ،و من المسرحيات التي عرضت : عطيل، وصلاح الدين الايوبي ،و هي بالعربية الفصحى و قد أحرزت نجاحا لفت انتباه الفرنسيين." [1]

غير أن هذه التجارب التي قدمت باللغة العربية الفصحى ظل تأثيرها منحصر بالفئة المثقفة وكثير من الباحثين و النقاد يعتبرون انها فشلت في اجتذاب الجمهور ،وهذا لا يعني غياب الخطاب المسرحي الناطق باللغة العربية الفصحى بل ازدهر على مستوى المدارس الحرة لجمعية العلماء المسلمين حيث أنه "تغذى من الحركة الإصلاحية و رأى أن التمثيل و التعبير و الكتابة بالفصحى عملا يدعم مجهود العلماء و يثري العربية و يدعم وجودها و يحافظ على الشخصية الجزائرية العربية الإسلامية ،لذلك جل المسرحيات دينية أو تاريخية التي تخدم و تغذي هذا الاتجاه، فقد عكف كتابه على الالمام بماضي الأجداد و تسجيل بطولاتهم وأعمالهم الجلية ومآثرهم سعيا الى تخليدها و ايقاظ النفوس بها "[2]

من خلال الخطاب المسرحي الجزائري باللغة الفصحى، يتم إبراز قضايا هامة مثل العدالة الاجتماعية، والحرية، وحقوق المرأة، والهجرة، والهوية الثقافية. يعمل المسرح على تشجيع التفكير النقدي وتحفيز المشاهدين على التحرك والتفاعل مع القضايا التي تهمهم.

[1] - ينظر :صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوص ،م.س ، ص ص 37 – 42.

[2] - دريس قرقوة ،التراث في المسرح الجزائري ،م.س ، ص ص 71 – 72

و من بين المسرحيات التي قدمت بخطاب مسرحي فصيح مسرحيته بلال " لمحمد العيد آل خليفة و التي تعتبر "نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري ,لا لأنها اول عمل شعري متكامل في هذا المجال فحسب ,وإنما لأنها عبرت ايضا عن اتجاه جديد تجلى في مضمونها التاريخي الى جانب الناحية الدينية و التربوية "[1]

"أيضا مسرحية "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان سنة 1949 مستوحاة من الهجرة النبوية الشريفة... وهي على بنائها الفني موجهة الى الناشئة في المدارس ...تعد خصيصا للمدارس لتقدم في المناسبات الدينية ...وتهدف الى تربية النشئ و تثقيفه بمبادئ اسلامية. "[2] .و مسرحية "حنبعل" لأحمد توفيق المدني التي مثلت سنتي 1947 و 1948 بالمسرح البلدي للجزائر العاصمة ،و المسرحية تتناول شخصية البطل القرطاجي "حنبعل" و خطاب المسرحية جاء " الى الخطابية في الصياغة ،تفجرت خلالها عواطف الكاتب و مشاعره و كأن النص، إنما يعكس أحاسيس المؤلف فكله حماسة و حث على الثورة و النضال، و هو إنما يخاطب الشعب الجزائري و يستنهض همته"[3]

"و مسرحية الصحراء لمحمد الطاهر فضلاء التي عرضت في سوق أهراس صيف سنة 1953 "[4]و التي في تحدى بها الاحتلال الفرنسي الساعي لطمس الثقافة العربية و الاسلامية للشعب الجزائري , وجاءت بخطاب لغوي فصيح باعتبار أن الفصحى تزيد من الرابط الديني و التاريخي و لها القدرة التعبيرية و المتعة البلاغية أما الخطاب العامي الذي يزيد من واقعية الكتابة المسرحية ،وارتباط المتلقي به، ظهرت بعض الجهود من طرف بعض رواد الخطاب المسرحي لإيجاد حل وسيط يجمع بين الطرفين في عمل إبداعي واحد ،ولعل أشهر تلك الجهود ما ابتكره توفيق الحكيم و أطلق عليه تسمية اللغة الثالثة و التي لا تجافي قواعد الفصحى ،و أن لا تنافي طبيعة الأشخاص أي لغة يفهمها كل جيل وكل قطر ،و هذا ما جسده في بيان نشره في مقدمة مسرحيته "الصفقة..."

---

[1] – عبد الله ركيبي ،تطور النثر الجزائري الحديث ،م.س ،ص 220.

[2] – صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر النشأة الرواد و النصوص ،م.س ،ص 92

[3] – إدريس قرقوة ،التراث في المسرح الجزائري ،م.س ،ص 73.

[4] – محمد الطاهر فضلاء ،المسرح تاريخا و نضالا ،ج 2 ،المسرح الجزائري في عهدية الاحتلال و الاستقلال ،دار هومة ،الجزائر ، طبعة سنة 2000، ص 68.

هذا ما نجده عند "عبد القادر علولة" الذي نجح في استعماله للخطاب الفصيح و الذي تخلله بعض الألفاظ العامية و مثال على ذلك "مسرحية اللثام" و ما جاء على لسان القوال "يسأل عن العمال و يسأل كذلك عن أشياء خارجة عن الموضوع ،باش يتلف له الطريق"[1]

تطور الخطاب المسرحي الجزائري باللغة الفصحى بمرور الوقت، حيث كان له دور كبير في النضال الوطني فالخطاب المسرحي الجزائري المفرنس أرغم من طرف السلطات الفرنسية التي أجبرت الكتاب و المؤلفين المسرحيين على ضرورة التأليف بالفرنسية،و هذا بغلق المدارس العربية و تحويل المساجد الى كنائس و فرض التعليم الفرنسي.

و بعد الاستقلال، استمرت الأعمال المسرحية في تناول القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية و بقي هذا الإشكال بين المفاضلة بين الخطاب العامي و الخطاب الفصيح و المحاولات بين مزج الخطابين في بعض الاحيان و تخلل خطاب على الآخر في أحيان أخرى و ابتكار لغة ثالثة بين الفصحى و العامية حيث أن جل هذه التجارب تعرضت للرفض من طرف الباحثين و النقاد و لم تستقر على رأي محدد فجوهر هذه الإشكالية الفعلي قائم في تحولها من لغة مكتوبة إلى لغة مجسدة ,"وهذا يعني الوصول الى جمالياتها الحقيقية لا يصبح واقعا ملموسا إلا في حال تفوق التجسيد (التقديم المسرحي) على حالة الكتابة، أي أن عوامل التجسيد التي يساهم فيها المخرج و الممثل و العناصر الأخرى و الجمهور أيضا هي التي تكسب اللغة ديمومتها الفنية وشرعيتها المسرحية"[2]

تعدد الخطاب المسرحي الجزائري و عالج مختلف الموضوعات حسب الظروف السياسية والاجتماعية والتاريخية و الدينية فكان بحق مصب و همومه و مخرج آلامه رغم تأرجحه بين الفصحى والعامية و الأمازيغية و الفرنسية التي تعد ثراء للمسرح الجزائري الذي ظل محافظا على جمالية و أدبية وتأثيره في الجمهور, فالخطاب في المسرح الحديث اعتمد على التوافق بين لغة الحوار والمؤدي, لم يعد يعتمدكثيرا على البلاغة وتنسيق العبارات والجمل الخطابية

[1] – عبد القادر علولة ،من مسرحيات علولة ،م.س ، ص .211

[2] – صورية غجاتي ،النقد المسرحي في الجزائري ، م.س ، ص 38.

المؤثرة، قدر اعتماده على موافقة اللغة للأحداث، وحسن تعبيرها عن المواقف ومقدرة الكلمة على توصيل ما يراد إلى المشاهد توصيله.

خطاب العلامات في المسرح الجزائري:

يشير إلى استخدام الرموز والإشارات المرئية والحركات الجسدية والعبارات اللافتة والعلامات الفنية الأخرى للتعبير وإيصال المعاني والرسائل في المسرح فاهتمامنا بدراسة الخطاب المسرحي لا يعني دراسة اللغة المنطوقة فحسب ،بل خطاب المسرحية هوالمسرحية نفسها , بخطابها اللغوي – الخطاب الدرامي – و خطابها المسرحي و المتمثل في التقنيات، و العلامات، و الإشارات، و فترات الصمت، و حركات معينة تؤديها شخوص المسرحية، بالإضافة إلى الموسيقى و الإضاءة، فالخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص عبر تفعيل العلامات المختزنة التي تتحول و تبعث الحياة في فضاء العرض المسرحي، و هذا ما أشار إليه آرتو أداموف "إن المسرح الذي أريده هو المسرح الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالعرض ...إن ما أريده من المسرح و ما أحاول أن أقدمه في مسرحياتي هو هذا المضمون الخفي الذي يجب أن يتطابق حرفيا و جسديا مع المضمون الواقعي، فالمسرح الحي هو المسرح الذي ينطلق خارج قوانين اللغة و قوالبها الجاهزة"[1]

انصبت مضامين و اهداف المسرح الجزائري مند تأسيسه بطابعه الشعبي بغرض اصلاح المجتمع و مقاومة الاستعمار الفرنسي عن طريق دلالات و رموز لتوعية الشعب الجزائري من خلال خلق خطاب لعرض مسرحي يحمل كل التكوينات و التشكيلات و يتضمن مجمل العلاقات المكانية و الزمانية و البصرية التي تشمل فضاء العرض بوحدة جمالية.

[1] – احمد جكاني ،سيميولوجيا النص المسرحي ،مجلة اللغة الصادرة عن معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر ،العدد 14 ،الجزائر ،ديسمبر 1999 ،ص233-234.

فقد اختلفت خطابات العروض المسرحية الجزائرية باختلاف مواضيعها واختلاف مخرجيها حسب طبيعة العرض و الأسلوب من رمزية و واقعية التي تطرح مواضيع سياسية جزائرية، و لتجسيد الأفكار الرمزية لابد من توظيف الإشارة و الحركة و الإيماء و مواضيع اجتماعية و تاريخية ...كما حدد خطاب الشخصية بحركاتها و انفصالاتها من هادئة الى متهورة حسب طبيعتها و بنائها الفني، بالإضافة الى الإضاءة المسرحية التي تعد علامة من نظام العلامات الذي تشكل سينوغرافية الصورة المسرحية،وتتنوع نوعية الضوء و درجة تركيزه حسب ما يحتاج إليه المشهد المسرحي لتحديد جو العرض المسرحي "فالإضاءة في العروض المسرحية عموما و في العرض الجزائري خاصة تؤدي دور العنصر الفعال أو الوسط الحيوي الذي يتم فيه التفاعل و التلاحق بين باقي العناصر الدلالية، فبهذا العنصر نستطيع التحكم في التشابك العلاماتي لبقي العناصر السيميائية، ففيه تظهر القيمة الدلالية للديكور، الصوت، و الإكسيسوار، فهو بمثابة اللوحة الفنية الكبرى التي تلعب فيها الأشكال و الألوان دورها، و فيها نستطيع أن نلغي الأشكال و العناصر التي لا نريدها ان تظهر، و بها نستطيع ان نجري الخدع و الظلام ، و نختزل و نضيف حسب الحاجة"[1]

أما الديكور هو الذي يوحي بمكان عرض الأحداث المسرحية و يتغير تبعا لنوع المسرحية و موضوعها و أحداثها من مسرحية تاريخية و اجتماعية و سياسية من خلال اتحاد دلالات الممثل من ماكياج ولباس و إكسيسوار بدلالات العرض، من ديكور و إضاءة و موسيقى و التي تسمح للمتلقي بإنتاج كما هائلا من التأويلات، ففضاء العرض المسرحي يحاكي العرض من خلال الواقع الممثل ،أما الاصوات المنطوقة فهي كذلك تختلف من صوت مرتفع الى صوت هامس الى صمت "فالقاعدة التي يجب على الممثل ان يتمسك بها هي ارسم بصوتك صورا لكلماتك ، حتى يشمها المستمع ، و يراها و يتحسسها بيديه"[2]

كما قد تقوم ترابطات شرطية بين مقاطع موسيقية أو أغاني ،و بين حالات نفسية أو أحداث عشناها مسبقا فهده النغمات و المعزوفات تثير حالة من الاضطراب و المتعة الموسيقية حيث يكتشف الملتقى بنية العرض

[1] - مفتاح خلوف ،الانتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري ،دراسة سيميائية لمسرحية الدالية لعز الدين ميهوبي ،شهادة ماجيستير ،تخصص مسرح جزائري ،جامعة الحاج لخضر ،باتنة ، 2008/2007 ،ص 175

[2] - فرحان بلبل ،أصول الالقاء و الإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي ،القاهرة ، ط1 سنة ،1996 ص .185

و دلالات الالفاظ ، وقد لعبت هذه المؤثرات الصوتية و الموسيقى في العرض المسرحي الجزائري دورا هاما في انجاح العروض كونها تدل على بيئة الفعل المسرحي ،هذا بالإضافة الى الملابس و الإكسسوارات، هي أيضا تحدد لنا زمن الشخصية وعمرها و انتمائها الطبقي، فهي تؤدي خطاب بصري تدعم عمل الممثل من خلال أشكالها و الوانها و طبيعة تصاميمها ، متخذة لها معاني و اهداف في العرض المسرحي .

فكل هذه المعاني تتجسد في الخطاب المسرحي سواء كان مكتوبا أو منطوقا أو غير منطوق من خلال الكلمات و الحركات و العلامات و الإيماءات، فالخطاب المسرحي لا يفرض معنى و إنما يقترح مجموعة من المعاني،و عملية رفع الستار و كشف فضاء العرض و الدهشة التي يحققها الديكور و الاضاءة و الموسيقى كلها تساهم في خلق خطاب مسرحي بشكل جمالي على خشبة المسرح.

في الاخير نشا الخطاب الجزائري في ظروف سياسية حاسمة و في ضلال الحركة الوطنية ،تنوع هذا الخطاب المسرحي الجزائري بين العلبة الايطالية و الملحمية البريختية و الحلقة الجزائرية ،حيث كان خطابا تحرريا مناصرا لقضايا التحرر، و رغم النكسات و الازمات السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية للفرد الجزائري ، إلا أنه تمسك بتراثه و استطاع اثبات تطوره على الساحة الثقافية محافظا على جماليته و تأثيره في المتلقي.

المبحث الثالث: مقاربة تداولية لمسرحية "الجزائر الثائرة"

تمهيد :

تميّز المسرح الجزائري بتنوع و اختلاف الخطابات من إجتماعية و قومية و إنسانية و دينية و تاريخية و سياسية ، التي تهم الشعب الجزائري ، و ما يلاحظ وجود تراكم مسرحي كبير يعالج الثورة الجزائرية التي كان لها صدى خاصةً ثورة نوفمبر 1954، حيث أنها لم تقتصر فقط على المسرح الجزائري و العربي ، بل شملت المسرح العالمي و منه المسرح الفرنسي ، استخدم المسرح في هذه الحالة كوسيلة للتعبير عن المطالب و المشكلات الاجتماعية و السياسية ، و الدعاية للثورة و دعمها و مناصرتها ، حيث عرف المسرح الجزائري لظروف موضوعية وشيكة الصلة بمرحلتي ما قبل الاستقلال و ما بعده مشكلة النص و اللغة و الجمهور و النقد، و لا شك في ضرورة مرور أي نص مسرحي في الحركة النقدية بمراحل و التي تعد ضوابط يتبعها الناقد خلال مقاربته و دراسته و معالجته للنص المسرحي.

قبل البدء في دراستنا للمسرحية ، علينا أن نقف عند تلك المادة التاريخية التي اختارها "باعزيز بن عمر" ليعرض من خلالها الصراع بين الأمل و اليأس، فمسرحية "الجزائر الثائرة " تعد رابع رواية تمثيلية معتبرة يكتبها بالفصحى جزائريون معاصرون كما عدها الأستاذ محمد الصالح رمضان الذي كتب لها كلمة التقديم ضمن الأعمال الإبداعية الكبرى التي انتجتها الحركة الإصلاحية.

مسرحية "الجزائر الثائرة " لباعزيز بن عمر و هي مسرحية تاريخية جرت حوادثها في فترة ما بين سنة 1954 و إعلان الاستقلال سنة 1962 فهي من المسرحيات التاريخية التي صورت الحوادث تصويرًا واقعيًا في هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الشعب الجزائري المناضل ، تتكون من ثمانية فصول و ما تمتاز به أن أبطالها كلهم فرنسيون الا في أحوال نادرة جدا ، و هم في الأغلب الأعم إما معمرون كشيوخ البلديات و من النواب في المجلس الوطني الفرنسي أو في المجلس الجزائري ، أو الأعضاء في لجان اليقظة و السلام العام و في الجيش السري و إما قادة في الجيش الفرنسي كالجنرالات الثائرين الأربعة و أعوانهم من ضباط و من رؤساء الحكومات التي تعاقبت على الحكم في فرنسا و ممثليها هنا في الجزائر خلال هذه الفترة التي بلغت سبع سنين أو أكثر ، بعبارة أدق فهي مسرحية تكشف عن مواقف الفرنسيين من الثورة الثورة الجزائرية بصورة خاصة و الأوروبيين بصورة عامة ، و

تعرض على المتلقي ما لأولئك كلهم من نزعات و نفسيات و ردود فعل يتنازعها الامل و اليأس معا اتجاه المصير المحتوم.

طبيعة الخطاب المسرحي عند باعزيز بن عمر:

المسرح خطاب ابداعي متعدد الأنواع كالقصة والرواية وغيرها من الأشكال الأدبية، فهو صالح للقراءة و العرض، ويعد من أكثر النصوص نمازجا بين الوظائف المختلفة للغة لأنه يأخذ بعين الاعتبار القارئ، الممثل والمتفرج أو المتلقي في وقت واحد. "فأول ما يتبادر إلى الأذهان عند ذكر الخطاب المسرحي هو مظهره المزدوج في مجال الكلام في إطار النص والتأدية"[1]، ولمعرفة طبيعة الخطاب المسرحي سنشرع في الحديث عن ثنائية النص والعرض.

أشارت "أوبرسفليد" إلى أن "المسرح هو فن المفارقة"[2]، يتميز بمظهره الثنائي أي أنه نتاج أدبي وعرض يشبه الواقع في نفس الوقت كما تجد أن الخطاب في النص المقروء لا يتغير والقارئ يتعامل مع النص بطريقة غير تتابعية، فهو يقرأ وإن لم يفهم يعيد الفقرة أو يقارن بين الفقرات حيث يجد متسعا من الوقت لتكوين فكرة عن العمل الدرامي، أما العرض فهو خاضع للتّغيير حسب رؤية المخرج، فالمتفرج الذي يتابع المشهد تأتيه الأقوال متتابعة ومتسلسلة ولا يستطيع الإعادة، كما قد يركز على الإشارات ويهمل علامات أخرى، فهذا الامرقد يخلق نوعا من التعارض الثنائي بين المألوف و اللامألوف، فالنص المسرحيً يعد مدونة كتابية مستقرة يمتاز بثبات أبعاده بينما العرض المسرحي نظام متحرك متغير الأبعاد وهذا ما يدفع إلى تفجير فعل التفكير والوعي، ومن هنا يعمل الخطاب على تهيئة المتلقي لاستقبال العرض بكل عناصره، و هذا ما تطرق اليه "دومينيك مانغينو" عن "عدم الاستقرائية في الخطاب المسرحي وكذا في طبيعته الكلامية"[3]

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

[2] - Anne Ubersfeld, lire le théâtre, Op.Cit, P 50.

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

والذي يميز المسرح عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى هو "كثرة المتكلمين والمستمعين، وهم يشاركون في هذا الفعل بصفة جماعية أو فردية واحدة، وهنا يمكننا الحديث عن مستويين من الإرسال"[1] في كل خطاب مسرحيّ.

فالإرسال في مسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر له مصدران هو أيضًا:

المصدر الأول هو المؤلّف المسرحي، ويتحلى خطابه في الإرشادات المسرحية والتوجيهات وهي كل كلام قد يكون صادرًا أو غير صادر عن شخصيات المسرحية، أي قد تكون هذه الإرشادات على شكل سرد خارجي لا علاقة له بالحوار وقد تكون صادرة عن شخصيات المسرحية، حيث أنها تشمل مؤشرات لأسماء الأماكن وصفات الأشخاص والأشياء.

فأسماء الأماكن جاءت في بداية السّرد ، ووردت في مقدمة الفصل وهذا لمساعدة القارئ على معرفة السياق المكاني، ومن أمثلة على ذلك قوله في المشهد الأول من الفصل الأول:
"(رئيس إتحاد شيوخ البلديات يتحدث الى بعض زملائه باهتمام زائد و هم جالسون في قاعة الاستقبال الفخمة، فتطول جلستهم و يتسع نقاشهم حتى يشمل أشخاصا آخرين) "[2]

وتجد أيضا في المشهد الخامس:
"(استئناف اجتماع الصباح في قاعة فسيحة لها من الاثاث و الرياش ما يتناسب مع منظرها البحري الجميل...)."[3]

[1] – عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي وفق النظرية التداولية، م. س، ص 48.
[2] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س ، ص 11.
[3] – المرجع نفسه، ص 22.

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

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

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

فمن جهة يبين القلق و الخطورة التي يعيشها هؤلاء النواب الفرنسيين، و نقاشهم حول هذه الاحداث التي يعتبرها البعض مجرد أعمال الحرامية عابرة، و البعض الآخر يعتبرها نذير شؤم لسيادتهم في الجزائر مما يبعث القلق و الفزع في قلوب السكان الفرنسيين.

اضافة الى هذه الإرشادات تحد في بداية الفصل الأول من المسرحية:

"(فاتح نوفمبر 1954م: سجل في ليلة هذا اليوم الذي هو يوم عيد الموتى عند المسيحيين وقوع حوادث اعتبرتها السلطة الاستعمارية و أوانها أعمالا اجرامية تنذر البلاد بشر مستطير، فقد وقع اطلاق نيران و تفجير قنابل ضد مراكز استعمارية هامة في مختلف جهات و مناطق القطرة بطريقة محكمة تثبت أن وقوعها ليس محض

[1] - المرجع نفسه، ص .30

[2] - باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س ص .56

مصادفة أو مجرد فذلكة ، و ما كادت اذاعة الجزائر تتصل بأنباء هذه الحوادث حتى أسرعت فأذاعتها في نشرتها الصباحية الأولى، و هولتها –كما هي عادتها– تحويلا أطار نوم رئيس اتحادية شيوخ البلديات، فدعا –هاتفيا – طائفة من أقطاب الاتحادية قبيل طلوع الشمس الى الاجتماع معه في داره للتفاوض فيما حدث ، و تبادل الرأي في مواجهة الخطر)"[1]

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

فهذه الأوصاف والمحتويات تسهل للقارئ التفاعل و تخيل الأحداث، و في بعض الارشادات يمزج المؤلف بين الأوصاف الخارجية و الأوصاف الداخلية للشخصية و الفضاء الخارجي و يظهر ذلك في المشهد العاشر من الفصل الثامن: "(جماهير الراحلين و الراحلات تتجمع أمام مرفا العاصمة و تتزاحم على الصعود إلى الباخرة بدون مودع أو مشيع، دموع تتساقط على الحدود حزنا على من بقي بعدهم في الجزائر من عظام الاباء و الجدود ...)"[3]

و في المشهد العاشر من الفصل الرابع: "("ماسو" يدخل و يحييهما يرفع قبعته العسكرية..)"[4]

أيضًا نجد "(عصابة من المنظمة تقتحم باب بنك في حي "بورسعيد" و هي بلباسها العسكري فتأخذ المبلغ الذي أعد لها ثم تنصرف من غير أن يتعرض لها أحد)"[5].

---

[1] – المرجع نفسه، ص 09.

[2] – المرجع نفسه، ص .217

[3] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص .284

[4] – المرجع نفسه، ص .144

[5] – المرجع نفسه، ص.231

فمن خلال هذا الوصف الخارجي للشخصية يبرز المؤلف طريقة اغتيال و اقتحام الجيش الرسمي الفرنسي للبنوك بزيّهم العسكري و سلاحهم و هي إشارة من الكاتب لتبيين أفعالهم الدنيئة و خيانتهم.
و من الاوصاف الداخلية نجد : "(ربة البيت و معها بعض الاوانس يدخلان مذعورات مما سمعن في القاعة)" [1]، وهو وصف لمختلف وضعيات الأشخاص الموجودين في ذلك المكان، إنه خطاب موجه للقارئ بغرض إثراء رصيده المعرفي عن المسرحية، فهو بالتالي خطاب تفسيري مصاحب لأحداث الشخصية.

ومن خلال وصف هذه الإرشادات نجد أن "باعزيز بن عمر" يكتفي بوضع الملاحظات الرئيسية والأساسية عن المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية مع إشارة عابرة إلى الشخصيات أو الزّمان ويترك الباقي للقارئ ليستنتجه من خلال حوار الشخصيات، وهذا تجده عند بداية كل فصل ومشهد، هذا إضافة إلى بعض
الأوصاف الخارجية مثل: "(ربة البيت تقتحم الباب هذه المرة بدل بنتها فتقوم الجماعة لتحيتها و الانحناء أمامها)" [2] كما قد تتكفل شخصيات المسرحيّة بتحديد الزمان والمكان وكذا تعاقب أحداث المسرحية وهذا ما تجده في حوار الضابط:

"الضابط: ... كنت أعتقد دائما أن محاولة القضاء على الفلاقة من خارج البلاد محكوم عليها بالفشل، وما زلت على هذا الاعتقاد و قد استطاعوا أن ينشئوا منظمة ادارية في الولايات و المناطق و أنشأنا نحن مثلهم نظاما عسكريا إداريًا داخل المدن و خارجها و مع ذلك لم يستطع القضاء على منظمتهم و زادوا فقاموا بإضراب عام دام أسبوعا لتأييد قضيتهم في الامم المتحدة، كما أعلنوا عن قوتهم بهجومهم المسلح على مراكزنا الاستعمارية في شمال قسنطينة في 20 أوت فنهبوا الأموال و قتلوا السكان من غير أن تستطيع الحيلولة بينهم و بين ما افترقوا

[1] - المرجع نفسه، ص .83
[2] - المرجع نفسه، ص .16

من أعمال ارهاب و تقتيل، كان من نتائجها الذعر في أوساط الأوروبيين و استقالة النواب المسلمين و ظهور كتلة 61 نائبا في المجلس الجزائري.."[1]

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

لكي لا تخرج المسرحية عن تقنياتها وتتحول إلى نوع أدبي آخر كالرواية أو القصة ،تعمد "باعزيز بن عمر" في هذا ، وتختلف هذه الظاهرة من مسرحية لأخرى ، فهناك من المسرحيات إطالة الشخصية في الحديث عن نفسها واصفة بذلك المكان أو الزمان وأحيانا يتم استنتاج ذلك من خلال حوار الشخصيات وهذا ما جاء في الحوار التالي:

"الآنسة: انني الآن في السنة الثالثة و العشرين من عمري ،و قد التحقت بالجامعه الجزائرية كطالبة في الطب منذ ثلاث سنوات فتمكنت خلال هذه السنوات من الاطلاع على تطور الاحداث و المراحل التي مرت بها الجزائر منذ 1954 حتى انتهت بنا جميعا الى ما نحن فيه اليوم وكنت دائما على الهامش من هيجان الطلبة وصخبهم و مظاهراتهم لعلمي أن ذلك لا يفيدنا شيئًا ما دام الجيش الفرنسي مقيما في البلاد.

الشاب: أنا كذلك كنت طالبا في الجامعة و لكني كنت منطويا على نفسي أتهرب مثل الآنسة من كل اجتماع يعقده "لقايرد" و اتباعه ليقيني أن كل ما كانوا يقومون به ما هو الا تهريج و اعمال سلبية ضد فرنسا ومن يسمونهم الفلاقة و ها هو الزمان قد صدق اعتقادي و صحح يقيني"[3]

[1] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س ، ص 112.

[2] – دين الهناني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 319.

[3] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص ص ،276 277.

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

فإذا رجعنا إلى مضمون المسرحية تأويل بعض العبارات المسرحية لن يكون مكتملًا ؛ إنما يكتمل التأويل بالرجوع إلى فهم الخلفيات المرجعية سواء كانت إيديولوجية أو اجتماعية أو ثقافي...

في هذا المصدر من الارسال قد يضطر المؤلف الى الاستعانة بشخصياته للحديث عن شخصيات أخرى بذكر صفاتها و أعمالها مثل الحديث عن الوالي العام السابق (روجي ليونار) الذي لم يكن ضمن الشخصيات المسرحية ،إنما تحدث عنه قصد تعريف القارئ بهذه الشخصية الذي جاء ذكره في سياق الكلام.

"رئيس الوفد: كنا قابلنا الوالي العام السابق (روجي ليونار) في بداية الحوادث و أعلمناه بخطورتها ولكنه استهان بها يومئذ واكتفى بأن قال لنا: (إن فرنسا قوية، فكما قضت بكل سهولة سابقا على هذا النوع من التمرد و العصيان و الخروج عن القانون ،فستقضي كذلك سريعا على مدبري هذه الحوادث الجديدة).وها هي الحوادث قد تطورت بسرعة من سيء الى أسوأ من غير أن تصنع الحكومة الحاضرة شيئًا لوقفها، و إعادة الاطمئنان إلى نفوس السكان القلقين منها و إن ما تلقيناه أمس من أخبار مزعجة بواسطة رسائل وردت من الأرياف على بعض العائلات الساكنة في العاصمة لشيء يبعث على القلق ،و يملا قلوب السكان الفرنسيين بالخصوص في تلك المناطق ذعرا و فزعا و لاسيما أن صفحتنا المحلية قد سكتت تماما عما يجري فيها من الاشتباكات و حوادث الاغتيال و الارهاب و إنا لنرجو من سعادتكم التدخل سريعا لدى السلطات العسكرية حتى تبادر الى حماية السكان و قمع هذه الجرائم و السماح للصحف باطلاع الرأي العام على كل ما يهدد الجزائر الفرنسية في عهدكم "[2]

[1] – دين الهناني، توظيف التراث التاريخي في المسرح الإصلاحي الجزائري، م. س، ص 117.

[2] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص ص ،56 57.

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

كما أن أقام "باعزيز بن عمر " بناء المسرحية و رسم شخصياتها و طرح احداثها التي يدور حوارها بما يوضح فكرته من خلال الرجوع الى أحداث تاريخية سابقة

يتحدث عنها الكاتب و الي يتعرف عليها القارئ من خلال تجاذب الحديث مثل تذكير رئيس الحجرة الفلاحية بثورة المقراني و مقاومة الأمير عبد القادر وبأحداث ماي1945 التي شملت معظم ارجاء الجزائر حيث كانت هذه المجازر القطرة التي أفاضت الكأس ونيفين الجزائريون أن المستعمر الفرنسي لا يفهم لغة الحوار وكل وعوده وشعاراته بالمساواة و الديموقراطية هي شعارات كاذبة...

فهذه المرجعيّات تساعد المتلقي على معرفة السياق العام للمسرحية و تمده بمخزون معرفي "وفي هذا المستوى من الارسال أيضا نجد الكاتب يستعمل بعض العبارات التي تحتوي على رموز وذلك على لسان الشخصيات المشاركة في العملية التبليغية ،و لا نستطيع تأويل هذه العبارات الا بمعرفة الخلفيات التاريخية، و ذلك بالرجوع الى الفترة التي ألفت فيها المسرحية"[1]

وقد عالجت هذه السرحية الأوضاع الحاسمة من تاريخ الشعب الجزائري المناضل تصويرا واقعيا حيث ثار الشعب الجزائري عن طريق اطلاق النار و تفجير القنابل ضد المراكز الاستعمارية الهامة في مختلف المناطق؛ مما أدى إلى اثارة القلق لدى الفرنسيين ، و تبين النزاعات والنفسيات و ردود الفعل التي يتنازعها الأمل و اليأس معا تجاه المصير المحتوم، ففي مسرحية "الجزائر الثائرة" نجد الشخصيات تحمل خطابات متطابقة مَع الواقع و هذا ما ورد في الحوار التّالي :

[1] – دين الهناني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 320.

"شيخ بلدية سانطوجين: يجب استعمال جميع الاسلحة و الوسائل لانقاد الجزائر الفرنسية مما أحدق بها من الأخطار ،و إن كنت أخشى أن سلاح للمظاهرات سينتقل يوما الى أيدي المسلمين فيفيدهم استعماله ضدنا لدى باريس أكثر مما أفادنا استعماله ضدهم و ضد باريس. أما التفاهم مع الجيش إذا تم فمعناه إخضاع كل حكومة تقوم في باريس لإرادتنا ونهج سياستنا الفرنسية الجزائرية و هذا من الصعب بمكان يكفينا من التغاهم مع الجيش هنا أن لا يتعرض لمظاهراتنا واجتماعاتنا بالتشتيت و التفريق، و أن لا يعاملنا معاملة المسلمين أو الخارجين عن القانون "[1]

فرئيس بلدية سانطوجين من الشخصيات التي تؤمن باتّحاد و تضامن الشعب الجزائري و تبحث عن طرق و أساليب لمواجهة هذه المقاوَمة.

و من جهة أخرى تمد "صالان" الذي يداري ضعفه و خوفه من المواجهة، و الذي يسلّم أمره للواقع وهذا ما جاء في قوله: "إنّ كل ما أقوله في الموضوع هو أن تحاولوا إنقاذ ما يمكن إنقاذه بأي وسيلة بالقوة أو بالتفاوض إن وجدتم الى ذلك سبيلاً، و إني لقد أخدت أشعر هذه الأيام بتعب و توعك في مزاجي فأرجوا أن تسمحوا لي إذا تغيبت عن بعض اجتماعاتكم الهامة على أن هذا لا يمنعكم أن تتصلوا بي هاتفيا كلما حدث ما يدعو الى ذلك و أنا اوصيكم دائما بالاتحاد و تجنب الارتجال "[2] و هذا معناه الاستسلام أو الفرار من الميدان بطريقة غيرِ مباشرة، و في آخر المسرحيّة بيّن المؤلف مصير الفرنسيين من خلال هذه الثورة التي لم يعطوها أهمية و فشلهم في تقديم الاعتذار والتفاوض مما أدى بهم الاستعداد للرحيل هذا ما جاء في حوار السيدة:

" السيدة: إن السبب في مغادرة أكثرهم لهذا الحي هو ما تركتهم في نفوسهم من الرعب والفزع مظاهرات 11 ديسمر1960 التي أثبت فيها الشعب الجزائري تضامته مع قادته داخلا وخارجا، و تعلقه بجبهة التحرير الوطني و جيشها وعزمه على التضحية و مواصلة الكفاح من أجل الاستقلال وانهاء الاحتلال و هذا ما حدث بعد أن زعم أقطاب منظمة "الجزائر الفرنسية" أن جبهة التحرير الوطني لا تمثل الشعب الجزائري ..."[3]

[1] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص .85

[2] – المرجع نفسه ص .252

[3] – المرجع نفسه ص .274

اختلفت هذه المسرحية "الجزائر الثائرة" عن باقي المسرحيات التي تعالج قضية الاستعمار الفرنسي للجزائر ، من خلال تطرّق المؤلف إلى الجانب المستعمر من شيوخ البلديات و القادة في الجيش الفرنسي كالجنرالات و أعوانهم من ضباط و كشف حالتهم من خوف و يأس من جهة و عدم المبالاة من جهة أخرى و عدم معرفتهم لمصيرهم ، حيث حملت حوارات المسرحية توجيهات الى القارئ عن طريق عملية تواصلية توحي الى الخلفيات النضالية و الوطنية و استمرار المقاومة الجزائرية حتّى فترة الاستقلال.

الحوار الداخلي أو الفردي في مسرحية الجزائر الثائرة" le Monologue":

يوجد في النص المسرحي اشكالا متعددة من الحوار فلما لا يستطيع الكاتب أن يكشف أو يحلل الشخصيات بنفسه عما يدور في فكرها من أفكار و مشاعر، يلجأ إلى وسيلة يستعيض بها ذلك العجز ،والمتمثلة في الحوار الداخلي الذي نعني به كلام الشخص الواحد.

"ففي بعض مواقف المسرحية المتوترة لا يمكن للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها وفكرها لغيرها من الشخصيات ولكنها مع ذلك تجتاز أزمة نفسية أو لحظة حادة لابد أن ينقلها المؤلف إلى المتلقي"[1]

"يمكن تسميته مخاطبة الذات كونه يعبر عما تعيشه الشخصية من أحداث و ما تشعر به من أحاسيس، فالمونولوج شكل من أشكال الخطاب المسرحي ممكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات؛ إذ تتساءل الشخصية من خلاله عما تشعر به من مشاعر متضاربة ، و تعبر به عما في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرار ما، في هذه الحالة يكون المونولوج الاطار الذي يعبر به عن الصراع الوجداني، كما يمكن أن يأتي المونولوج على شكل حوار مع شخصية غائبة أو مع غرض.. .كما يمكن أن يكون حوارا مزيفا لا يفترض ردا ،و يتم مع شخصية أخرى ... لكن دورها لا يتجاوز الاستماع و الموافقة بكلمات قليلة دون تدخل فعلي أو مناقشة..."[2]

[1] – عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، م. س، ص 35.

[2] – ماري إلياس إحنان قصاب، المعجم المسرحي، م.س، ص 494.

كما نجد أيضا الحديث الجانبي و الذي عرفه المنظر الفرنسي دوبيناك بأنه "أحاديث تجري كما لو كانت في داخلنا و لكن بحضور الآخرين"[1] فهو كلام تلفظه الشخصية مخاطبة نفسها أو شخصية أخرى و يفترض أن يهمس هذا الكلام لكي لا تسمعه شخصيّة أخرى قريبة لكن ظروف التمثيل تفرض قوله بصوت عال ،و لهذا الشكل من أشكال الحوار المسرحي وظيفة إبلاغيه تتوجه فعليا الى المتلقي.

كما أن استعمال هذا الحوار الداخلي عملية مقصودة من الكاتب الذي يريد من خلال المسرحية تبليغ خطاب خاص–سواء نفسي أو ثقافي– للقارئ أو المتفرج، و تتحكم فيه مجموعة من القوانين ذكرها "جان ميشال آدام" في كتابه " le monologue narratif au théâtre" و هي قوانين مرتبطة و متداخلة و هي ثلاثة:

- **قانون الاقتصاد أو التجانس النصي:**

إنّ القاعدة في المسرح هي أن لا نضع بأسلوب الحكي إلا الأشياء التي لا يمكن أن تدخل في التمثيل، هناك أشياء كثيرة يتعذر بل و يستحيل على المؤلف المسرحي لأن يجسدها و يمثلها بسبب طبيعة تلك الأشياء ،إذ أنه لا يمكن مثلا أن نمثل للأفكار و الأحاسيس و الخواطر الفلسفية التي لا يمكن إخضاعها لقاعدة الوحدات الثلاث ، أي الزمان و المكان و التمثيل و كذا قاعدة المناسبة ، أو للتعبير عن الصراع الداخلي ، ونجد هذا في قول رئيس لجنة اليقظة: " (جالسا وحده في حجرة الاكل يقرأ جريدة الصّباح :"ليكو دالجي " و فجأة يصِيح) لقد تدهورت أوضاعنا و تزعزعت مراكزنا خلال هذه الفترة بصورة مزعجة منذرة بالويل والثبور ، فمن اشتباكات عسكرية قائلة، وكمائن محكمة مبيدة و قنابل مدمرة ، و اغتيالات متزايدة ومن حكومة تسقط و أخرى تقوم بدون جدوى و الى اين نحن ذاهبون ؟"[2]

حاول ‘‘باعزيز من عمر" من خلال هذا الكلام أن يوصل للقارئ المعاناة النفسية و الحالة المزرية و القلق الذي يعيشه هؤلاء الرؤساء و الضباط، و حاول المؤلف ان يبرز هذه الاحاسيس و الاحداث التي عاشها الفرنسيون عن طريق هذا الحوار الفردي.

[1] – ينظر : عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س ، ص ص ،61 62.

[2] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 119.

- **قانون الإخبار:**

إذ تحدده المعطيات المرجعية حيث أنه يحمل أخبارا لم يكن يعرفها القارئ أو المستمع ، فيعتمد على الحوار الفردي لنقل هذه الأخبار،و في مسرحية "الجزائرالثائرة" لا نجد هذه المعطيات المرجعية في الحوارات الداخلية أو الفردية و إنما بين الشخصيات المسرحية و خاصة في الاجتماعات المتعقدة بين الضباط و القادة و النواب فمن خلالهما نجد أن المؤلف يبين للقارئ هذه الأخبار أثناء خطاباتهم و اجتماعاتهم ، لإثارة شوق القارئ.

- **قانون التأثير:**

وهو قانون تداولي لا يحمل فقط الإخبار إنما يترك أثرا في نفسية القارئ أو المتلقي ، و يتجلى هذا القانون في كل جزء من النص يقع المشاهد أو القارئ في حيرة لا يعرف ماذا سيجري بعد من أحداث ويتطلع إلى معرفة نهايتها ، و هذا مَا جاء في حديث رئيس لجنة اليقظة : "...آه... متى تنتهي هذه الازمة التي نحن فيها منذ اربع سنوات..."[1]

فهذا الصراع الذي يعانيه الرئيس من أزمة نفسية التي يمر بها من خلال حيرته حول هذه الأوضاع التي تدهورت و زعزعت مراكزهم، تجعل القارئ يتفاعل مع هذه الأحداث ويتشوق إلى معرفة ماذا سيفعل للخروج من هذه الأزمة وكيف ستكون نهايته.

و ما يمكن الاشارة اليه في مسرحية "الجزائر الثائرة " أنّ المؤلف لم يعتمد على الحوار الداخلي في هذه المسرحية إلا نادرا – ماتم أخذه في الأمثلة– فالشخصيات كشفت عن مشاعرها و أفكارها الباطنة عن طريق تحاورها مع الشخصيات الأخرى بحوار عادي ، فكل الأحداث التي عالجمها و التي تشمل الثورة و الأسلحة والقنابل...وغيرها من الحوادث كشف عنها المؤلف بطريقة فنية لتبليغ خطاب خاص متوجه الى المتلقي من دون اللجوء الى الخطاب الداخلي.

[1] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 119.

الإشاريات الشخصية و أبعادها في الخطاب المسرحي:

و يقصد بالإشاريات الشخصية العناصر الإشارية الدّالة على الشخص أي هي الضّمائر أثناء استعمالها في وضعيات خطابية " و ما يميز الضمائر عن الظواهر اللغوية الأخرى هو تعبيرها عن الذاتية في اللغة ، و إنّ استعمال كل جماعة لغوية لها يخضع لمجموعة من التعاقدات ، ثم إن المتكلم بمجرد تلفظه ب "أنا" يكون قد وضع أمامه و بطريقة آلية شخصا يقابله هو "أنت" .."[1] ، و هذا ما نجده متوفرًا في الحوار الذي يتميز "بنظام الدوري شخصية توجه الحديث الى شخصية أخرى. فتنصت ثم تجيب بدورها و تتحول الى متكلم "[2]، و تشمل هذه الاشاريات الشخصية ضمائر المتكلم و المخاطب ، فهذه الضمائر عناصر إشاريّة لان مرجعها يعتمد اعتمادًا تامًا على السياق الذي تستخدم فيه.

ونجد بعض الضمائرفي الحوار الذي دار بين رئيس الوفد و الوالي العام.

"رئيس الوفد: نعتذر أولا لسعادتكم عن ازعاجكم و اقلاقكم بحضورنا عندكم في مثل هذا الوقت الذي لا يصلح عادة للمقابلات و الزيارات، لو لا أن ما حدث البارحة فوق هذه الارض الفرنسية جدير بأن يقلق الجميع...

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

نلاحظ أنّ رئيس الوفد قد استعمل ضمير الجمع في مخاطبته للوالي العام ،و الذي يدل على المكانة العظيمة التي يحتلها كونه لا يُخاطب مثل بقية الناس لأن مقامه و مكانته السياسية أوجبت ذلك.

---

[1] – عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية تداولية، م. س، ص 72.

[2] – لين جورج ساقونا: المسرح والعلامات، م. س، ص 80.

[3] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س،، ص ص ،28 29.

"الوالي العام: أشكركم على اهتمامكم الزائد بمستقبل هذه البلاد الفرنسية، و لكن لا أرى ما يبرر مبالغتكم في تحويل ما حدث...إننا جميعا هنا تحت علمها الخفاق و حمايتها الشاملة فلن يضركم بمجرم..."[1]

فقد استعمل هو أيضا ضمير الجمع في مخاطبته لرئيس الوفد باعتباره شيخ بلدية سانطوجين ومكانته السياسية التي أوجبت على الوالي العام تعظيمه، فقد استعملا أسلوبا في الخطاب يدل على مكانتهما السياسية، إلاّ أن الضمائر تغيرت في حوار الوالي العام على نفسه حيث قال (و لكن لا أرى) ثم (اننا جميعا هنا...) ففي البداية استعمل ضمير المفرد ثم الجمع.

"رئيس لجنة اليقظة: لا شك أنكم تذكرون أن فينا من كانوا اقترحوا في اجتماع من اجتماعاتنا بعد مقابلة ليونار بقليل في اليوم الاول من اندلاع حوادث التمرد و العصيان...

رئيس قدماء المحاربين: لكن كان فينا يا حضرة الرئيس من حذرنا من الاعتماد على أقوال الولاة العاميين و وعودهم ، و سوء نيات الحكومات التي ترسلهم الينا، فملنا الى التخدير و تركنا التحذير.

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

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

كما تخضع الضمائر في استعمالها للعلاقة الاجتماعية التي تربط بين طرفي الخطاب؛ فمعظم مشاهد وحوارات كما نجد بعض الألفاظ التمهيدية فيها الاجلال و التعظيم في الألقاب رغم الفوارق الاجتماعية و السياسية ،فمثلا ما جاء في الحوار التالي:

"صالان: أهلا.. وسهلا. . بزعيم شبابنا "سوزيني" لقد انتظرناك طويلا حتى عدنا نتساءل عما حدث لك...

[1] – المرجع نفسه، ص 29.

[2] – المرجع نفسه، ص ص ،47 48.

سوزيني: إن قائدنا و رئيسنا الجنرال "صالان" الذي آثر البقاء في صفوفنا.."[1]

"أي رغم الصداقة العميقة بين "سوزيني" و "صالان" إلا اننا نجد عبارات التعظيم في الخطاب كونهم في اجتماع مع بعض المسؤولين لتوزيع المسؤوليات على الأعضاء المجتمعين ، مما أعطى بعدا تداوليا يوضح المراتب السياسية ، فالحديث عن الضمائر و عن علاقاتها بمنزلة المتخاطبين الاجتماعية هو حديث عن :"[2]

إعطاء المتكلم نفسه وضعًا اجتماعيًا (تداوليا) يجعله يؤكد لنفسه أشياء لن تكون إلاّ له . و هو في نفس الوقت يضفي على غيره وضعًا مناسبًا.

ولكن هذا الأسلوب ليس مطلقًا ، لأن استعمال ضمير الغائب للدلالة على المخاطب (مثلا) لا نجده فقط في المواقف الرّسمية التي يلتزم فيها أصحابها بسلوك لغوي اجتماعي معين ،إن التراتبية تكمن في سعة الود التي يحملها الشخص اتجاه الشخص المقابل .

أما في الحوار التَّالي الذي شمل كل من رئيس العصابة و أمين المال و رئيس لجنة اليقظة:"أمين المال: أهلا و سهلا.. عفوا سيدي الرئيس، فقد تأخرت عن الحضور عندكم في الوقت المعين بسبب بحث بعض المشاكل و المسائل المالية مع صديقنا الشاب المناضل مسؤول اللجنة المكلفة بجمع الأموال لصندوق المنظمة.

رئيس لجنة اليقظة : إنه من شبابنا المخلصين الذين تعتمد عليهم الجزائر الفرنسية و الموضوع الذي أنتما بصدده موضوع هام و حيوي لمنظمتنا و كفاحنا الجديد مع الجنرال "صالان"، و بهذه المناسبة هل صح ما قيل من أن مهمتكم قد نجحت نجاحا باهرا أمس؟ "[3]

نرى أن كلا من أمين المال و رئيس لجنة اليقظة يخاطبا رئيس العصابة بصيغة الاحترام ، و قد يكون استعمال ضمير الجمع للدلالة على المفرد من باب الخداع و النفاق لا من باب التقدير أو من باب الرهبة و الخوف.

[1] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ، ص 227.

[2] – عمر بلخير: تحليل خطاب مسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س، ص 74.

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

و يخضع هذا الاستعمال للضمائر إلى ما يشبه الحتمية الاجتماعية الّتي تمارس ضغطها على الفرد كلّما حاول التلفظ فنكون له بالمرصاد ، فإنه لا يقول إلا ما يفرضه عليهِ هذا التّعاقد الاجتماعي ، غير أنّ التلفظ بهذه العناصر لا يتم خارج المحددات المكانيّة و الزمانيّة.

الاشاريات الزمانية و المكانية في مسرحية "الجزائر الثائرة:"

الاشاريات الزمانية و المكانية في المسرحية هي العناصر التي تساعد في تحديد الزمان والمكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية. تستخدم هذه الإشاريات لإرشاد الجمهور وتوجيه انتباههم إلى الزمان والمكان الذي يحدث فيه العرض.

الاشاريات الزمانية للخطاب:

يرتبط الزمن في المسرح بعناصر عديدةٍ منها تحديد أبعاد الزمن في العمل "زمن امتداد العرض المسرحي و زمن امتداد الفعل الدرامي، و الزمن أو الفترة التاريخية التي ترجع اليها الحكاية" ومنها شكل التعبير عن الزمن في العمل "العلامات الدالة على الزمن في النص و العرض ، إيقاع النص و العرض ، ايقاع الكلام و الحركة على الخشبة "[1]

فهو يعتبر من المكوّنات الرئيسة للنص و للعرض المسرحيين و ما سنعالجه في هذه الدراسة هو زمن النص أي زمن الخطاب في مسرحية

"الجزائر الثائرة"، حيث أشار "بنفنيست " "الى الزمن في اطاره حديثه عن علاقة المتكلم بالزمن بتقسيمه للزمان الى ثلاثة أشكال:"[2]

الزمن الطبيعي للعالم: وهو زمن استمراري و منتظم يتميز بالخطية و اللانهاية ؛ و هو مرتبط بمدى إحساس الإنسان به وإدراكه له ويختلف إدراكه من إنسان لآخر ومن محيط اجتماعي طبيعي لآخر.

[1] - ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، م.س، ص 238.

[2] - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص ص ،80 81.

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

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

"ويتجلى الزمن في اللّغة عن طريق قرائن نظير بجوار الافعال سواء عند نهايتها او عن طريق الظروف، وهذه الظروف بالذات أطلق عليها مصطلح "مبهمات الزمن" ومنها الآن ، اليوم، غدا، أمس، الأسبوع الماضي... والزّمن الذي يتحدث فيه المتكلم هو محور ترتيب مختلف مبهمات الزمن. "[1]

-المبهمات التزامنية: و تتمثل في تلك الظروف التي يقترن استعماها و دلالتها بالحاضر مثل"الآن."

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

-المبهمات البعدية : و هي تدل على زمن الحدث غير المنقضي مثل "غدا الأسبوع المقبل، السنة القادمة"...

وفي ما يخصّ زمن العرض فإن مسرحية "الجزائر الثائرة " تجري في اثنتي عشر يوم تقريبًا من الفزع و التوتر، حيث أنها في كل يوم تبدأ من الصباح الباكر الى غاية الليل و معظمها اجتماعات بين الرؤساء و الضباط و الولاة لتبادل الآراء و الوصول الى نتيجة للتخلص من الثورة الجزائرية.

وقد أشار المؤلف الى المبهمات الزمانية و علاقتها بزمن الخطاب في بعض الملاحظات المسرحية أو اثناء حوار الشخصيات.

[1] - ينظر : د.مقدس نورة ، تداولية الخطاب في المسرح الجزائري ، مدكرة دكتورة، جامعة بلعباس ، ص262

فنجد مثلاً في بداية المشهد الأول من الفصل الأول بعض من إرشادات المؤلف "...وما كادت اذاعة الجزائر تتصل بأنباء هذه الحوادث حتى أسرعت و أذاعتها في نشرتنا الصباحية الأولى، وهولتها –كما هي عادتها– تهويلا أطار نوم رئيس اتحادية شيوخ البلديات ،فدعا –هاتفيا– طائفة من أقطاب الاتحادية قبيل طلوع الشمس الى الاجتماع معه في داره.."[1]

كما تتحدد العلاقة بزمن الخطاب وبالمبهمات الزمانية على معرفة معالم الخطاب المسرحي ومدة سير الأحداث فحينما يقول "رئيس لجنة اليقظة: ...إن الذي يريده الآن على ما يظهر من فحوى كلامه هو –ادماج الجزائر– أرضها و سكانها بفرنسا ادماجا تاما.. ."[2]

فكلمة "الآن" في هذا السياق ليست تزامنية ، لان من خلال احداث المسرحية لم يتحقق في تلك اللحظة التي صدر فيها الخطاب ،وبالتالي هي غير مبهمة ،وفي موضع آخر استعمل الظرف الزمني الآن في خطاب: "رئيس لجنة اليقظة: إنه من الشرف لي أن أكون نائبكم في الرئاسة ،إذ نحن كلنا جنود للوطن ، و أريد أن أعرف الآن ما هي مهمة العسكريين في هذه اللجان؟

الجنرال ماسو: إن مهمتي هي أن يسهروا على أمتكم و حياتكم داخل اللجان وخارجها ..."[3]

فقد جاءت هذه الاشارة الزمانية الآن مبهمة لأنها مصاحبة للحظة إصدار الخطاب؛ فدلالة الظرف "الآن" تزامنت مع الحدث المسرحي ، و"الآن" في قول "رئيس لجنة اليقظة:...فقد تلقيت الآن مكالمة تيلفونية من أحد أصدقائنا بباريس.." [4]

فهو ظرف مبهم لأن خطابه مرتبط بالمكالمة التي تلقاها في تلك اللحظة ،كما نجد استعمال الظرف التزامني بصيغة أخرى ، و يظهر ذلك في اطلاع رئيس الوفد لأعضاء لجنة اليقظة بمقابلته للوالي العام "...و

[1] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 09.

[2] – المرجع نفسه، ص 49.

[3] – اعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س ،ص .135

[4] – المرجع نفسه، ص 91.

قد أبلغناه قلقنا كفرنسيين من تطور حوادث الإجرام و الاشتباكات في مناطق الريف من سئ الى أسوأ ، و طلبنا منه التدخل السريع لإعادة الاطمئنان الى نفوس السكان و قمع هذه الجرائم حالا ،ووعد خيرا "[1]

فالتلفظ بالمواجهة و التخلص من الجرائم صدر ، و لكنه لم يتحقق في تلك اللحظة التي صدر فيها الخطاب و لم يتحقّق كذلك في المستقبل ، و هذا ما يفتقد هذا الظرف صفته المبهمة.

أمّا الإشاريات الدالة على القبلية فنلاحظ غموضا في لفظة "البارحة" عند حديث "النائب بالمجلس الوطني: أنا لا أوافق رئيس الحجرة الفلاحية على كل ما جاء في كلامه ، ذلك أن التهاون وعدم الاكتراث بما حدث البارحة يا سادة قد يسوقنا الى الهاوية.."[2]

إذ جاء خطاب النائب مباشرة بعد الحادث ، فلم ينزع غموضها منها صبغتها المبهمة ، فالظرف في هذا القول مبهم لأنّ لحظة التلفظ ذكرها المؤلف في سياق الأحداث.

و في قول "الآنسة:" انكم يا سادتي لم تحسنوا اختيار الوقت لاجتماعكم هذا فقد أزعجتمونا كثيرا في هذا الصباح، و أنا ما تعودت هذا في حياتي ،فماذا حدث لكم؟ و ماذا حدث لغيركم من الذين ينادون أبي هاتفيا في مثل هذه الساعة المبكرة؟"[3]

فنلاحظ في هذا السياق أن ظرف "الساعة" هو مبهم يدل على حدث كانت بدايته في الماضي و استمرت الى لحظة التلفّظ ، فقد كانت هذه الاتصالات قبل زمن الخطاب و هي مستمرة الى وقت صدوره ، فلحظة التلفظ جاءت بعد الازعاج الذي لم تتقبله الانسة ، أمّا الاشاريات الدالة على الزمن الماضي فهي كثيرة و متنوعة منها قول النائب بالمجلس الوطني "...فأنا كنت أعتقد دائما أن ما يجري في الهند الصينية منذ سنوات –لابد – واصل إلينا و منته .."[4]

---

[1] – المرجع نفسه، ص 58.

[2] – المرجع نفسه، ص 15.

[3] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 14.

[4] – المرجع نفسه، ص 15.

في موضع آخر ذكر المؤلف ظرف زمني آخر يدل على الماضي في قول رئيس الحجرة الفلاحية: "... فلنذكر منها في الماضي القريب حوادث 8ماي سنة 1945 و في الماضي البعيد ثورة المقراني و جماعته، و من قبلها جميعا الحرب التي خضنا غمارها مع عبد القادر الذي كان أعز نفرا و أعظم خطرا على فرنسا ممن ذكرنا لكونه قام في وجه فرنسا بمقاومة مسلحة ..."[1]

فالصيغة الدالة على القبلية جاءت غامضة و الظرف "من قبلها" يدل على الماضي المطلق، حيث ذكر الماضي القريب المتمثل في أحداث 8ماي 1945 و الماضي البعيد المتمثل في ثورة المقراني و من قبلها التي دلت على الماضي المطلق مقاومة الامير عبد القادر سنة 1833 ، وعليه نجد هذا الظرف الزمني مبهم.
أمّا الاشاريات الزمانية الدالة على المستقبل، فقد جاءت متنوعة منها قول رئيس الوفد: "اننا لم نذهب الى مقابلة الوالي العام لنتكل على وعوده و أقواله ، و لكن لنطلع على رأيه ،و قد عرفناه ، فالرأي عندي أن لا نعتمد بعد اليوم الا على أنفسنا في الدفاع عن مصالحنا و جزائرنا الفرنسية"[2]

فلا يقصد بالظرف الزمني "بعد اليوم" المعنى الدقيق لكلمة بعد اليوم و التي تدل على اليوم الموالي، بل قصد الغد المطلق ،و هذا الاطلاق جعل الكلمة غير مبهمة بالمقارنة مع لحظة التلفظ بالخطاب ، فبعد اليوم قد تكون بعد أسبوع أو بعد شهر أو سنة ، فالمرسل اليه لا يستطيع أن يتنبا بالوقت الذي سيعتمد فيه رئيس الوفد على نفسه دون اللّجوء الى الوالي العام.

و في نموذج آخر في قول رئيس الوفد نجد :" من الخير أن لا نخوض في هذا الموضوع كثيرًا ، ذلك أن كفاح اليوم من أجل الجزائر الفرنسية يتطلب منًا جميعًا توحيد الجهود .."[3]

[1] – المرجع نفسه، ص 12.
[2] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص .33
[3] – المرجع نفسه، ص 37.

فكلمة "يوم" من المبهمات الحيادية التي تستعمل في جميع الأزمنة "القبلية و التزامنية و البعدية "، فقد استعمل في هذا المثال للدلالة على المستقبل أي في الزمن القريب ، فمؤشرات الزّمن هي التي تحدد سرعة و طول الأحداث الدرامية.

الاشاريات المكانية للخطاب:

"كما أن هناك محددات أخرى ملازمة للإشاريات الزمانية بحيث أن تلفظها داخل الخطاب يشير بشكل تزامني إلى وجود هذه الاشاريات المكانية، فعلاقة المكان بالمرجعية هو الحديث عن السياق الذي يجري فيه الكلام ، و تحدد المؤشرات المكانية مواقع الانتساب إلى نقاط مرجعية في الحدث الكلامي و كلّ ما ينطبق على الإشاريات الزمانية ينطبق على المكانية ووضعية المرسل هي التي تحدد الأبعاد المكانية الأخرى (يمين ، شمال ، وراء ، أمام ، القرب والبعد..إلخ) ، و هذا ما اشارت اليه "اوكيوني " حيث ذكرت مثالين لمعرفة القانون الذي يتحكم في ابهامية الظرف إذ نجدها تقول :"[1]

إما أن نقول أ (س) خلف (ع) فهو ظرف غير مبهم لأنّ المخاطب لم يشر إلى مكانة لحظة الخطاب.

-أو اذا (س) أمام (ع) فهنا ظرف مبهم لأنّ المخاطب أخذ بعين الإعتبار وضعيته في الفضاء أثناء التلفظ.

يقوم المؤلف بتحديد المكان أثناء بناءه للعمل الدرامي ليضفي على المسرحية شيء من الواقعية فمن المستحيل أنّ لا نجد بعض الدلالات والرموز في النص المسرحي؛ ولكلّ مسرحية فضائها الخاص بها فلا يوجد عرض مسرحي دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث وسواء كان نصا أو عرضا المسرحي.

[1] - ينظر: عمر بلخير، تحليل خطاب مسرحي في ضوء النظرية التداولية، م. س، ص 90

وهذا ما نجده في مسرحيتنا حيث يصوغ لنا "باعزيز بن عمر" بعض الملاحظات التي تحتوي على معلومات لمختلف الأماكن التي تتطور فيها أحداث المسرحية من خلال الارشادات المسرحية أو من خلال تحليل خطاب الشخصيات ,فنلاحظ أن "باعزيز بن عمر" اختار مجموعة من الأماكن التي تدور فيهما أحداث المسرحية،فمعظم أماكن المسرحية كانت في قاعات قصر الولاية و مكاتب النواب و الوالي العام وجريدة ليكودالجي، ومقر الحكومة اين كانت تتم اجتماعاتهم ,فمن خلال هذه الارشادات المسرحية يتضح لنا أن المؤلف يتميز بالدقة في وصفه للاماكن ،كما أن استعمال العناصر المبهمة الدالة على المكان يكون مصدرها خطاب المتكلم.

اذن تقاس أهمية التحديد المكاني بشكل عام انطلاقا من الوصف او التحديد ،فالإشاريات المكانية تحدد مواقع الانتساب إلى نقاط مرجعية في الحدث الكلامي،و غياب المكان يفقد صفة الابهامية من اسم الاشارة ،فالعلامات اللغوية في النص هي اساس الاشارة الى مكان معين.

أفعال الكلام في الخطاب المسرحي عند باعزيز بن عمر:

انطلاقًا من أساس أنّ مفهوم التداولية مبني على أنها نظرية تبحث في علاقة العلامة بمستعملها متجاورة بذلك استعمال اللغة إلى الإنجاز فإنّ الحديث في التداولية يحيل مباشرة إلى الحديث عن أفعال الكلام ، لأنها تعكس لنا الجانب المادي للأعمال التداولية ، فالفعل اللغوي هو "...كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي ، إنجازي تأثيري ، و فضلًا عن ذلك يعد نشاطًا ماديًا نحويًا يتوسل أفعال قولية (actes locutoires) لتحقيق أغراض انجازيه (Actes illocutoires) (كطلب ، الأمر، و الوعد...) و غايات تأثيرية (Actes perlocutoires)تخص ردود فعل المتلقي (كالرفض و القبول)

و من ثم فهو فعل يطمح إلى أن يكون فعلا تأثيريا ، أي يطمح أن يكون ذا تأثير في المخاطب اجتماعيًا أو مؤسساتيا ، ومن ثم إنجاز شيء ما "[1]

و كان أوسيت قد وضح ذلك عندما قسم الفصل الكلامي إلى ثلاثة أقسام : [2]

فعل القول : (Acte locutoire) و هو الفعل الّذي يتحقق ما أن يتلفظ المخاطب بقول ما و يقصد به النشاط اللّغوي أو الإنتاج اللغوي الذي يخضع لتركيب معين.

الفعل المتضمن في القول : (Acte illocutoire) و يقصد به الغرض الإنْجازي للفعل أو الأفعال المنجزة حقيقةً ، بحيث يلزم المتكلم نفسه أو غيره (متلقية) بعمل شيء من خِلال أقواله كالوعد و التحذير و الأمر و النّهي ، و يشكل الفعل الإنجازي الحقيقي أساس النّظرية التداولية لأنه يجسد الجانب التواصلي منها و يرتبط بالغرض أو القصد.

و هذا النّوع من الفعل يحيلنا مباشرة إلى النوع الثالث و هو:

الفعل الناتج عن قول : (Acte perlocutoire) أو الفعل التّأثيري و هو بدوره النّاتج عن إصدار سلسلة الأفعال القوليّة المصحوبة بقوى إنجازية أي"...التسبب في نشوء آثار في المشاعر و الفكر ، و من أمثلة تلك الآثار : الاقناع ، التضليل ، الارشاد "[3]، و" يطلق عليه اسم الفعل التأثيري ، و هو الأثر ورد الفعل الذي يصدر من المتلقي أو السامع ، و يقصد به الأثر الذي يحدثه الفعل الانجازي في السامع" [4]، أو المخاطب سواء كان تأثيرًا جسديا أم فكريًا أم شعوريًا ،كما يعتبر الفعل اللفظي ضروريًا لانعقاد الكلام ، أما الفعل التّأثيري فلا يلزم كل الأفعال لأنه منها و لا تأثير له على السامع.

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

[2] – آن روبول،جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل،م.س.ص.31

[3] – مسعود صحراوي، التداولية عند العرب، م.س، ص42

[4] – جيلالي دلاش ، مدخل إلى اللسانيات التداولية، م.س.ص.25

"كما اهتم "اوستين" على الجمل الانشائية ففيها تحقق أفعال الكلام ، قسمها إلى صنفين : جمل انشائية صريحة مباشرة ، و جمل انشائية غير مباشرة ، فالجمل المباشرة تأتي على شكل أفعال تدل على الزمن الحاضر..أما النوع الثاني فهي الجمل غير المباشرة يرتكز فيها المرسل اليه في تحليل الاعمال اللغوية على الاشتغال بالتأويل لأن الامر يتعلق بأقوال يرمي من خلالها المتكلمون إلى التعبير بشكل ضمني عن شيء آخر غير المعنى الحرفي مثلما هو الشّأن في التلميحات و السخرية و الاستعارة ، و حالات تعدد المعنى"[1].

"و إضافةً إلى ما سبق وضع "اوستين" تصنيفًا للأفعال الكلامية على أساس وظيفتها الدلالية في الجملة و هي" [2] :

- الحكميات: أو الأفعال الدالّة على الحكم Actes verdictifs نحو التبرئة و الإدانة ، الفهم ، إصدار الأمر ، التقويم ، التصنيف ، التشخيص ، الوصف.

- التنفيذيات: أو الأفعال الممارسة Actes exercitifs و تقضي بمتابعة الأعمال مثل الطرد ، العزل ، الاهْتمام ، التسمية ، التّوصية ، الاستقالة ، التوسّل ، الفتح أو الغلق.

- الوعديات: أو أفعال الوعد Actes promossifs و هي أفعال تلزم المتكّلم بالقيام بتصرّف بطريقة ما مثل : الوعد ، الموافقة ، و التعاقد ، و العزم ، و النية ، القسم ، الإذن ، و التفضيل.

- السلوكيات : و أفعال السلوك Actes comportatifs : و هي أفْعال و أعمال تتفاعل مع الغير نحو الاعتذار ، الشكر ، التهنئة ، الترحيب ، الكره ، و التحريض .

[1] – دين الهناني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س، ص 386.
[2] – المرجع نفسه، ن.ص.

- العرضيات : أو أفعال العرض Actes expositifs و هي أعمال تختصّ بالعرض مثل التّأكيد و النفي ، الوصف ، الإصلاح ، الحاجه ، و التأويل ، و التوضيح...

يشير "اوستين" من خلال هذه التصنيفات الى أنّ هذه المجموعات كلها متداخلة اذ يتدخل السياق أحيانا ليجعل من فعل الحكم فعل ممارسة أو العكس ، إلى أن تدخل "سيرل" و اقترح بعض التعديلات على نظرية أفعال الكلام ، إلاّ أنه حافظ على تصنيف الجمل الانشائية إلى مباشرة ، و غير مباشرة..، و يتمثل تقسيم "سيرل" للأفعال الكلامية على هذا الترتيب :[1]

أفعال الاثبات : غايتها الكلاميّة تكمن في جعل المتكلّم مسؤولًا عن وجود وضع للأشياء و يشمل : التّأكيد ، التحديد ، الوصف...

أفعال التوجيه : و غايتها حمل الشّخص على القيام بفعل معيّن و تشمل : الأمر ، النهي، الطلب..

أفعال الوعد : و غايتها إلزام المتكلّم بالقيام بشئ (و هو لا يختلف عن تعريف "أوستن " له ، و بِاعتراف "سيرل " نفسه).

الأفعال التعبيرية: و تتمثل في التّعبير عن حالة نفسية مثل : الاعتذار ، السرور...

الإعلانات: غايتها إحداث تغيير عن طرق الإعلان و تشمل الأفعال الدالّة على ذلك ، الاعلام ، الاخبار ، الإعلان..

بما أن الخطاب المسرحي خضع لبعض القوانين التي تتحكم في الخطاب العادي ، نستطيع أن نطبق نظرية أفعال الكلام على ما جاء في مسرحية "الجزائر الثائرة" من خطابات متنوعة

و نأخذ مِثال على ذلك من خلال حديث الجنرال "شال" نجد أنه أنجز ثلاثة أفعال متزامنة فهو ينجز فعلا كلاميًا يتمثل في نطقه للخطاب : "...إننا سنلقى صعوبات و عقبات حتما في طريقنا ، و لكن سنذللها و نتغلب عليها بفضل وطنيتهم و تأييدهم لنا ، إذ لا ينبغي أن تحسبوا أننا انتصرنا على " ديغول " و حكومته

[1] - ينظر: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، م.س، ص ص ،160 164.

بمجرد إعلان الثورة عليهما ، و لكن بفضل شجاعة جيشكم و اتحادكم معه سننتصر قريبًا.." [1]، و ينجز فعلا متضمنًا في القول و هو تشجيع و تحفيز الشعب للتغلب و الانتصار على حكومة "ديغول " و أخيرا ينجز فعلًا تاثيريا و المتمثل في اقناع الشعب بضرورة الاتحاد و إعلان الثورة للحفاظ على الجزائر الفرنسية.

و في مثال آخر في قول الجنرال "شال" أيضا :" .. إنني و معي الجنرالات الثلاثة "صالان" و "زلير" و "جوغو" نقسم اليكم جميعا قسم الجيش على أن نحافظ على الجزائر الفرنسية وفاء للذين ماتوا فيها من أجدادنا لتبقى فرنسية إلى الأبد...إن حكومات سياسة التخلي عن الجزائر الفرنسية لم تفتأ تعدنا بالجزائر الفرنسية ثم بالجزائر داخل فرنسا ، ثم بالجزائر الجزائرية ، و ها هي الان تعدنا بالجزائر المستقلة الشريكة مع فرنسا ريثما تقدمها لقمة سائغة إلى الفلاقة و منظمتهم الخارجية بعد حين كجزائر مستقلةلا تربطها أي رابطة فرنسا.. هل تقبلون ان يتحقق هذا غدًا ؟ هل ترضون ان يصبح مرسى الكبير و ميناء الجزائر من المراكز التابعة للبحرية الشيوعية ؟هل تقبلون ان يغيب علمكم عن أعينكم ليخلفه علم آخر ؟ انكم يومئذ ستخسرون كل شيء حتى الشرف .. و أؤكد لكم أن الجيش لن يقبل هذا أبدًا ، و أنه قد أخد المسؤولية على عاتقه ابتداء من اليوم باسمكم ليضمن لفرنسا وحدتها الترابية ، و يدعوا في نفس الوقت جميع القوات الفرنسية في كامل التراب الوطني للانضمام اليه حالًا و العمل تحت لوائه .." [2]

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

فعل القول : و الّذي يتمثل في التلفظ بكلمات خاضعة لبنية لغوية بدأها بإسناد الخطاب...

فعل الاسناد: يسمح بربط المتكلم الذي يرمز له بالضمير (إنني) بالمخاطب أو المتكلم الثاني الذي أشار اليه بالضمير (إليكم).

[1] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص 195.

[2] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص ص ،193 194.

فعل الإنشاء: و هو القصد المعبّر عنه في القول و يتمثل في الطلب لاستيعاب ما يحصل للجزائر الفرنسية ، و التحذير عما سيواجهون إن لم يحافظوا عليها ، و الامر بانضمام القوات الفرنسية الى الجيش-حالًا- و قد جاء على شكل تحريض.

فعل التأثير : يتمثل في اقناع الشّعب أنّ الجيش سيواجه الحكومات التي تعارضه بمساندتهم و انضمامهم ليضمن لفرنسا وحدتها الترابية.

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

ففِيها ينتقل المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، وهي أفعال تحتاج إلى تأويل لإظهار قصدها الانجازي "إذ تحير المستمع من الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى الذي يسنده المتكلم إلى قوله" [1].

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

[1] - جيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، م.س.ص.29

[2] - باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص .211

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

وتخصّ هذا التقييم عِند "أوستين" إلى أن وظيفة اللّغة عنده هي استعمال وانجاز المجموعة من الأفعال اللغوية، ففعل القول هو الذي يتمثل في التلفظ بكلمات وجمل ذات بني تركيبية أما فعل الإسناد هو الذي يقوم بربط صلة بين المرسل والمرسل إليه، أما الفعل التأثيري يكمن في محاولة المتكلم التأثيري على السامع ولكن دون أنْ ننسى دور المستمع الذي يريد الوصول إلى مقاصد المتكلم بإعتماده على جميع العناصر المؤدية للتّواصل.

علاقة الأفعال الكلامية بالتبادل الكلامي في مسرحيّة "الجزائر الثائرة:"

نجد من خلال ما تطرقنا اليه في التبادل الكلامي أن نظرية أفعال الكلام تؤكد على أن كل ملفوظ يخفي بعدًا كلاميا أي الفعل الذي تشكله واقعة الكلام، فكل ملفوظ يدل على نظام شكلي دلالي انجازي تأثيري أي أنه يحقق أغراض الجازيه وغايات تأثيرية، ومن هذا فهي تحقق التفاعل الكلامي من خلال تواصله واستمراريته، فقد ينتقل المتخاطبان من موضوع إلى آخر خضوعا لمضامين أقوالهما السابقة، أو رغبة في تغيير الحديث.

انطلاقًا من ذلك، تلعب الأفعال الكلامية دور تحويل معتقدات المتخاطبين من جهة واستمراريّة الخطاب بين

أطرافه من جهة أخرى.

فمثلاً نجد في هذا الحوار:

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

النّائب الثاني: إنّ الراي عندي أن تقلل من هذه المظاهرات الصاحبة التي جربنا منها كثيرا ظانين أنها أنجع وسيلةٌ للاحتفاظ بالجزائر الفرنسية و إخضاع حكومات باريس لأرادتنا ورغبتنا فإذا هي تنقلب ضدنا شرّ انقلاب.

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

النائب بالمجلس الوطني: إنّ قوائد هذه المظاهرات تكاد تكون كلها في نظري سلبية، و بعبارة أخرى فقد أفادت غيرنا أكثر ممّا أفادتنا، و من هذا فإن "سوستيل" قد استفاد كثيرا من المظاهرة التي شيعناه بها، إذ جعلته زعيما كبيرًا بعد أن دخل الجزائر واليًا صغيرا، وكوّنت منه شخصية بعد أن كان مواطنا عاديا...

رئيس قدماء المحاربين: إن المهمّ الآن أن تعرف ما ينبغي أن تعوّض به هذه المظاهرات التي لم تحصل منها في نَظر بعض زملائنا النواب بالمجلس الوطني على النتائج الإيجابية، ذلك أننا لا نستطيع مكتوفي الأيدي و الجزائر الفرنسية تنحدر بنا يوما قيوما نحو الهاوية حتى ليوشك أن الفلاقة سيحدقون بنا يوما و يغتالون من شاءوا منّا أثناء تسريبهم الى المدينة كما صنعوا بزميلنا شيخ مدينة بوفاريك و بئس المصير و مصيرنا يومئذ"[1].

بدا الخطاب بين المجتمعين بالحديث عن قضية "لقابرد" و ضعفهم أمام المسلمين ولكنّ بمجرد الحديث عن الاستعداد لتغيير خطة الكفاح حتى تفطن النائب الثاني الى قول مضمر في خطابه، و أدرك أن سبب الهزيمة يتمثّل في المظاهرات الصاحبة، فكان جوابه مبنيًا على قول مضمر، و غير بذلك بحريات الحديث و أبدى رأيه حول انقلاب هذه المظاهرات ضدهم، في حين اختلفت الأنظار و الآراء عن فوائد المظاهرات الايجابية والسلبية،

[1] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص ص ،170 171.

فقد استمر الخطاب بينهم لوجود أرضية مشتركة و هي محاولة الانتصار ،كما أن معرفة رئيس قدماء المحاربين بزملائِه النوّاب دفعته إلى إنهاء الحوار حتى لا يتحول النقاش و التفاهم الى جدل تفسد علاقتهم ببعض.

و في هذا السياق يصمد المتخاطبون إلى مجموعة من الاستراتيجيات يعتبرها البعض ثانوية ، و ليضمنوا استمرار الخطاب يرى فيها البعض أساس التبادليّة الكلامية ، و يضمنوا عدم انفصال الطرف الآخر عن المشاركة فيه ، و هذا ما رأينا في حديث النوّاب و الرؤساء بالمجلس الوطني.

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

وَ في مثال آخر:

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

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

رئيس اللجنة: نعم .. نعم و أيّ عمل أروع في تاريخ نضال الجزائر الفرنسية من هذا العمل؟ إنها لبطولة فرنسية نادرة يفوز بها "لاكوست" الذي ترددنا في إخلاصه لنا و تقول بعضنا عليه الأقاويل قبل أن تعرفه و تسبرغوره .

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

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

رئيس لجنة اليقظة: إن إخلاصه لقضيتنا و حرصه على تقديم ما يقوي ثقتنا فيه من أعمال هو الّذي هداه لهذا العمل التاريخي الجبار، و لو لا حُبّه للجزائر الفرنسية و تفانيه في الدفاع عنها و عن كل ما هو فرنسي فيها لما اهتدى الى ما لم يهتدي إليه أحد قبله، هكذا تكون البطولة، و هكذا يعمل الأبطال و قد قام قبل هذا بنصب الحواجز المكهربة على الحدود، وحل المجلس الجزائري و عطل الصحف المعارضة كلها، أليس هذا عملا جبّارا من رجل اشتراكي؟

مدير ليكودالجي: يظهر لي أن الفضل في هذه العملية يرجع كذلك الى قائد الطائرة، و هو الذي طبق الفكرة التي خطرت على "لاكوست" و المتعاونين معه من قادة الجيش، و إنه عندي لا يقل شجاعة وبطولة و إخلاصا لقضيتنا عن أصحاب هذه الفكرة الجريئة التي نفذها و أحسن تنفيذها"[1].

في هذا المثال تمّ الكشف عن مجموعة من الحقائق و العناصر الخاصّة بتطور الحوار وهي:[2]

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

[1] – باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة - مسرحية تاريخية - م.س، ص ص ،102 .103

[2] – ينظر : د.مقدس نورة ، تداولية الخطاب في المسرح الجزائري ، مذكرة دكتورة، جامعة بلعباس ، ص320 .321

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

تدخل مدير ليكودالجي في الحوار لم يكن ناجحا، لأن حاول تغيير سياق الخطاب من خلال وجوع الفضل إلى قائد الطائرة و المتعاونين معه و ليس

" لاكوست"، حيث وجه الخطاب الى وضعية كلامية أخرى، و لم يعقب على كلامه أحد.

في هذا السيّاق يعمد المتخاطبون الى مجموعة من الاستراتيجيات يعتبرها البعض ثانوية، و ليضمنوا استمرار الخطاب يرى فيها البعض أساس التبادلية الكلامية و يضمنوا عدم انفصال الطرف الآخر عن المشاركة فيه.

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

خاتـــــــمة

باختتام هذا البحث حول تداولية الخطاب في المسرح الجزائري، يمكن التأكيد على الأهمية الكبيرة لهذا الموضوع وتأثيره على المجتمع والثقافة الجزائرية، بحيث تبين الدراسة أن المسرح الجزائري له دور كبير لتفاعل الخطاب وتداوله بين أفراد المجتمع من خلال تناول اللغات المختلفة والتنوع الثقافي، يساهم في تشجيع الحوار والنقاش حول القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية المهمة،و قابلية النصوص الجزائرية لأن تستجيب للنظريات التداولية كون هذه النظرية تشمل كل الجوانب، فهي مزيج بين علم النفس و علم الاجتماع و اللسانيات...

و على الرغم من التحديات التي يواجهها المسرح الجزائري في تداولية الخطاب، مثل القيود السياسية والاجتماعية، إلا أنه يظل نافذة مهمة للتعبير الحر وتعزيز الحرية الفكرية .

في النهاية، تداولية الخطاب في المسرح الجزائري تعد جزءًا أساسيًا من الحياة الثقافية والاجتماعية في البلاد ،ويجب أن نقدر قوة المسرح في تعزيزالتفاهم وتحقيق التغيير، وندعم ونشجع المسرحيين والجماهير على المشاركة في هذه التجربة الفنية المثيرة بالاضافة الى دراسة مناهج حديثة ، وبخاصة تلك التي تندرج ضمن اللسانيات النصية التداولية و مزجها بالمجال المسرحي تأليفا و اخراجا.

المصادر والمراجع

1 .القرآن الكريم

2 .المصادر:

1 –ابن منظور، لسان العرب، ج،11 دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط1 سنة2003

2 باعزيز بن عمر ، الجزائر الثائرة ،مسرحية ثائرة ،تقديم محمد صالح رمضان ،منشورات الحبر، الجزائر،ط2 سنة .2008

3 .المراجع باللغة العربية:

1. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط،1 ،2001 مج،5 ص
2. احمد جكاني ،سيميولوجيا النص المسرحي ،مجلة اللغة الصادرة عن معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر ،العدد 14 ،الجزائر ،ديسمبر 1999 ،
3. إدريس قرقوة ،التراث في المسرح الجزائري ،م.س ،ص.
4. اساس البلاغة للزمخشري ,تحقيق محمد باسل عيون السود , منشورات دار الكتب العلمية ,بيروت لبنان ,ط1 1998,ج
5. آلارديس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد صباح، الكويت، طبعة ،2 ص.
6. ألين جورج ساقونا: المسرح والعلامات، م. س، ص.
7. اميل بنفنيست: مسائل في اللسانيات العامة،نقلاعن السعيد هادف: مصطحا السرد والخطاب(مقاربة بين النظرية الغربية والنظرة اللغوية العربية القديمة،مجلة المبرز ،فيفري ،2002ص.
8. آن روبول، وجاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر. سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، ولطيف زيتوني، المنظمة العربية للترجمة، ودار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2003م،
9. آن روبول،جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل،م.س.ص
10. الباحثة ولدان حاتم حمودي , الخطاب انواعه و اساليبه , الجامعة العراقية ,كلية الاداب
11. بيوض أحمد ،المسرح الجزائري 1962–1926 ،ص 159 ،نشأته و تطوره ،م.س

12. تاج العروس من جواهر القاموس: مادة خطب
13. تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، مهى محمود العتوم: ص5 – 10
14. تفسير القرآن الكريم، ابن عربي
15. تفسير غرائب القرآن: ج،5
16. الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة، د. عبدالله إبراهيم:
17. حارث حمزة الخفاجي ،مونادا الخطاب و ذرية الوظيفة – دراسة إجرائية في أنظمة النقد المسرحي المعاصر – دار و مكتبة عدنان للنشر و التوزيع، ط1 سنة 2013
18. الخصائص: ج 1. ص:
19. الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية عمر بلخير منشورات الاختلاف الجزائر ط1 2003
20. خلوف مفتاح ،شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن ،م.س
21. دين الهناني أحمد، استراتيجيات الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال، م.س
22. دين الهناني، توظيف التراث التاريخي في المسرح الإصلاحي الجزائري،
23. رابح بوحوش: الاسلوبيات وتحليل الخطاب، مخبر جامعة عنابة،الجزائر،(دط)،2006
24. سارة ميلز: الخطاب: ترجمة عبدالوهاب علوب،المركز القومي للترجمة،القاهرة،مصر،2016،ط.1
25. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن ،السرد،التبئير) ، المركزالثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،الدار البيضاء،المغرب،ط،3،1997
26. سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي(النص—السياق) المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، 1 بيروت،لبنان،ط،،2010
27. شاهر الحسن: علم الدلالة السمانتيكية والبراغماتية في اللغة العربية، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، ط1 ،2001
28. صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر النشأة الرواد و النصوص ،م.س
29. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر،
30. الصحاح: مادة خ ط ب
31. الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون،مشورات 1 اختلاف،الجزائر العاصمة،ط.1،2007
32. عادل النادي، مدخل إلى فنكتابة الدراما، م، س،

33. عبد القادر البار, العناصر التداولية في الخطاب المسرحي العربي,جامعة ورقلة
34. عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية
35. عبد القادر علولة ،من مسرحيات علولة ،م.س ،
36. عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القبة- الجزائر، 2009،
37. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري،
38. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي
39. عمر بلخير ،تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ،م.س
40. فرحان بلبل ،أصول الالقاء و الإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي ،القاهرة ، ط1 سنة ،1996
41. الكليات: التداولية
42. لسان العرب: مادة خطب
43. اللسانيات والدلالة، منذر عياشي:
44. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية
45. ليلى بن عائشة ،بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر ثنائية الإبداع و التجريب ،م.س
46. محمد الطاهر فضلاء ،المسرح تاريخا و نضالا ،ج 2 ،المسرح الجزائري في عهدية الاحتلال و الاستقلال ،دار هومة ،الجزائر ، طبعة سنة 2000،
47. مخلوف بوكروح ،ملامح عن المسرح الجزائري، م.س
48. المستصفى: الفصل السادس، ص
49. نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي و رهانات التأوي

4 .المراجع باللغة الفرنسية:

1. -Anne ubersfeld, lire le théâtre, E. Sociales par 2ème éditions,1981
2. 2-Bouziane Ben Achour ,Le Thètre Algerien Une Histoire D'étares ,Edition On , Dar El Gharb.
3. -Emile Benveniste: 242, Problèmes de linguistique générale,T. 1, Gallimard,Paris,france,
4. -Dominique Maingueneau : pragmatique pour le discours littéraire, Ed., Bordas, Paris,1990.

5 .المعاجم و القواميس:

1. إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، تركيا، مج،1 باب الدال ،
2. ماري إلياس إحنان قصاب، المعجم المسرحي،

6 .الرسائل الجامعية:

1. الدكتورة وردة معلم ,محاضرات في مقياس تحليل الخطاب , جامعة 8 ماي 45 قالمة الجزائر
2. بن مالك حبيب ,سند بيداغوجي مقياس تحليل الخطاب ,جامعة ابو بكر بلقايد ,2020–2021
3. حمومي أحمد ،ظاهرة المسرح في الجزائر تجربة وهران ،رسالة دكتوراه دولة ،كلية الآداب و اللغات و الفنون، قسم فنون درامية، جامعة وهران 2007، ،2008
4. مفتاح خلوف ،الانتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري ،دراسة سيميائية لمسرحية الدالية لعز الدين ميهوبي ،شهادة ماجيستير ،تخصص مسرح جزائري ،جامعة الحاج لخضر ،باتنة ، 2008/2007
5. مقدس نورة ، تداولية الخطاب في المسرح الجزائري ، مدكرة دكتورة، جامعة بلعباس

الفهرس

شكر وتقدير .....

الإهداء ..... **ت**

مقدمـــــة ..... **ث**

الفصل الأول: تداولية **1**

المبحث الأول: ماهية التداولية 2

تعريف التداولية: 2

مبادئ التداولية: 6

درجات التداولية: 7

نشأة التداولية: 8

علاقتها باللسانيات النصية و تحليل الخطاب: 10

المبحث الثاني: ماهية الخطاب 12

تعريف الخطاب: 12

الخطاب بالمفهوم اللساني: 17

مفهوم زاليس هاريس للخطاب: 20

الخطاب في المفهوم السردي: 23

أنواع الخطاب 24

الخطاب المسرحي 26

أنواع الخطاب المسرحي: 27

المبحث الثالث: تداولية الخطاب المسرحي 28

علاقة المسرح بالتداولية: 28

علاقة الخطاب المسرحي بالتداولية: 30

إشكالات تداولات المسرح 31

البعد التداولي للخطاب من خلال أفعال الكلام 32

الحوار المسرحي 35

مبادئ تداولية الحوار المسرحي: 36

شروط النجاح: 36

الاستلزام الحواري 37

الفصل الثاني :دراسة تداولية لنموذج من خطاب المسرح الجزائري مسرحية ' الجزائر الثائرة' 38

المبحث الاول : المسرح الجزائري نشأته و تطوره: 39

نشاته: 39

تطوره: 40

موضوعات المسرح الجزائري: 42

اهم رواد المسرح الجزائري: 43

بوادر حركة النهضة و الإصلاح في الجزائر: 44

المبحث الثاني: الخطاب في المسرح الجزائري.....46

الخطاب المسرحي الجزائري باللغة العامية: 49

الخطاب المسرحي الجزائري باللغة الفصحى: 52

خطاب العلامات في المسرح الجزائري: 56

المبحث الثالث: مقاربة تداولية لمسرحية "الجزائر الثائرة" 59

طبيعة الخطاب المسرحي عند باعزيز بن عمر: 60

الحوار الداخلي أو الفردي في مسرحية الجزائر الثائرة" le Monologue": 69

الإشاريات الشخصية و أبعادها في الخطاب المسرحي: 72

الاشاريات الزمانية و المكانية في مسرحية "الجزائر الثائرة:" 75

الاشاريات المكانية للخطاب: 80

أفعال الكلام في الخطاب المسرحي عند باعزيز بن عمر: 81

علاقة الأفعال الكلامية بالتبادل الكلامي في مسرحيّة "الجزائر الثائرة:" 87

خاتـــــــمة..... 92

المصادر والمراجع 94

ملخص
يسعى موضوع المذكرة تداولية الخطاب في المسرح الجزائري الى دراسة تحليل خصائص تداولية الخطاب في المسرح الجزائري و تأثيرها على المشاهدين و المجتمع بشكل عام ، ستتطرق الدراسة الى استخدام اللغة و الرموز الثقافية في الخطاب المسرحي ، و كيفية استجابة الجمهور لهذا الخطاب و التفاعل معه ، و ستتضمن الدراسة تحليلًا لعمل من الاعمال المسرحية المميزة في هذا النموذج الذي تم اختياره من فن المسرح الجزائري "الجزائر الثائرة "لبا عزيز بن عمر ، مع التركيز على الجوانب التداولية المتعلقة بالخطاب و التأثير المجتمعي لهذه الاعمال .
الكلمات المفتاحية: التداولية ، الخطاب ، التحليل ، المسرح ، الجزائر

Résumé :
Le sujet abordé consiste à l étude de l'analyse des caractéristiques du pragmatique du discours dans le théâtre algérien ainsi que son impact sur les spectateurs et le publique d'une manière générale, cette dernière opte pour l'utilisation de la langue et des symboles culturels et la manière dont les spectateurs accueillent et interprètent ce message , la présente étude procède par une analyse d'une œuvre théâtrale comme l'indique l'un des exemples choisi de l'art théâtrale algérien "l'Algérie révoltée " par son auteur "Baa Aziz Benamar ", en se concentrant sur l'aspect pragmatique qui concerne le discours et l'influence de ces œuvres sur la société .
Les mots-clés : pragmatique, le discour , l'analyse,le théâtre,l'Algérie.

Abstract
The subject addressed in this text is the study of the analysis of the characteristics of pragmatic discourse in Algerian theater and its impact on spectators and the general public. The latter relies on the use of language and cultural symbols, as well as the way in which spectators receive and interpret this message. This study proceeds by analyzing a theatrical work, as indicated by one of the chosen examples of Algerian theater, "L'Algérie révoltée" by its author, Baa Aziz Benamar. It focuses on the pragmatic aspect concerning discourse and the influence of these works on society.
Key words : pragmatic, discourse , analysis, theater, Algeria.