الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران1 –أحمد بن بلة

كلّية الآداب والفنون

قسم اللّغة والأدب العربي

أطروحة دكتوراه علوم في اللّسانيات التداولية موسومة بـ:

القوّة الإنجازية للفعل الكلامي في المسرح الجزائري

" 132 سنة" و"أبناء القصبة" أنموذجًا

إعداد الطالبة:

✍ عائشة بوزيد

إشراف الأستاذ الدكتور:

✍ عبد الحليم بن عيسى

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د. محمد ملياني.....رئيسًا جامعة وهران1

أ.د. عبد الحليم بن عيسى.....مشرفًا ومقرّرًا جامعة وهران1

أ.د. عيسى راس الماء.....عضوًا جامعة وهران1

أ.د. أحمد طيبي.....عضوًا جامعة سعيدة

أ.د. هشام خالدي.....عضوًا جامعة تلمسان

أ.د.أحمد بوزيان.....عضوًا جامعة تيارت

السنة الجامعية: 1438-1439هـ/ 2017-2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الحقّ تبارك وتعالى:

﴿وَإِذِ ابْتَلَى إِبرَاهِيمَ رَبُّهُ بِكَلِمَاتٍ فَأَتَمَّهُنَّ قَالَ إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَامًا قَالَ وَمِنْ ذُرِّيَّتِي قَالَ لاَ يَنَالُ عَهْدِي الظَّالِمِينَ﴾

سورة البقرة، الآية: 124

"إنّي رأيتُ أنّهُ لاَ يَكتُبُ إنسَانٌ كِتَابًا فِي يَوْمِهِ إلاّ وقَالَ فِي غَدِهِ لَوْ غُيِّرَ هَذَا لكَانَ أحْسَنْ وَلَوْ زُيِّدَ كَذَا لكَانَ يُسْتَحْسَنْ، وَلَوْ قُدِّمَ هَذَا لكَانَ أفْضَلْ وَلَوْ تُرِكَ هَذَا لكَانَ أجْمَلْ، وَهَذَا مِنْ أعْظَمِ العِبَرْ وَهُوَ دَلِيلٌ عَلَى استِيلاَءِ النقْصِ عَلَى جُمْلَةِ البَشَرْ.."[1]

القاضي عبد الرّحيم البيساني في اعتذاره للكاتب العماد الأصفهاني

[1]- صدّيق بن حسن القنوشي، أبجد العلوم، الجزء الأول: الوشي المرقوم في أحوال العلوم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق-سوريا، 1978، ص: 71.

إهـــداء:

إلى أمّي وأبي.

إلى الإخوة والأخوات وكلّ أفراد العائلة

إلى أستاذي المشرف الدكتور عبد الحليم بن عيسى

إلى أعضاء لجنة المناقشة

إلى كلّ من ساعدني في البحث الميداني

إلى كلّ متصفّح لهذا البحث.

بوزيد عائشة

كلمة شكر:

نحمد الله ونشكره على توفيقه لنا في إنجاز هذا البحث.

شكرا للأستاذ ومعلمي الأبدي أبي.

شكرا للأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور عبد الحليم بن عيسى الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته السّديدة.

شكرا لكلّ من ساعدني في البحث الميداني بدار الثقافة ولد عبد الرحمان كاكي، المسرح الجهوي عبد القادر علولة، المسرح الوطني محي الدين باشطارزي، المركز الثقافي الجيلالي بونعامة، المعهد العالي لفنون السمعي البصري ببرج الكيفان

شكرا للفنانين بلقاسم مزاجنة وجمال بن صابر والجيلالي بوجمعة ومحمد إسلام عباس وشريف شيخ الشيوخ وجعفر بن قطاف وشفيقة وغيرهم على تقديمهم يد المساعدة لي.

شكرا الأعضاء اللّجنة العلمية على قبولهم مناقشة موضوع بحثي.

شكرا للأساتذة الدكتورة مطهري صفية التي أعارتني أوّل نصّ مسرحي حصلت عليه: الأجواد لعبد القادر علولة في السنة الأولى ماجستير

شكرا للأستاذ مليياني محمد وكلّ القائمين على مجلة أبحاث على قبولهم نشر مقالي

شكرا لكلّ من ساعدني ومعذرة لمن لم أتمكن من ذكر أسمائهم.

بوزيد عائشة

ملخص:

يندرج موضوع "القوة الإنجازية للفعل الكلامي في المسرح الجزائري "132 سنة" و"أبناء القصبة" أنموذجًا" ضمن ذلك الانتقال في الدّرس اللّغوي من اللّسانيات البنوية إلى اللّسانيات الوظيفية فاللّسانيات التداولية التي تدرس اللّغة في الاستعمال. لقد تمّ التركيز في هذا البحث أساسًا على مفهوم القوّة الإنجازية للفعل الكلامي للتأكيد على أنّ تطبيق ذلك الاستعمال ليس حكرًا على اللغة اليومية العادية، بل يمكن تطبيقه على اللّغة الأدبية والفنية، تحديدًا على المسرح الجزائري المرتبط أساسًا بالظروف والمعاناة اليومية للشعب الجزائري إبّان الاحتلال الفرنسي.

يهدف هذا البحث إلى الإجابة عن سؤال الإشكالية الآتي: كيف يمكن تطبيق القوة الإنجازية للأفعال الكلامية على المسرح الجزائري عبر درجات التداولية الثلاث؟ وانطلاقًا من أنّ الطّاقة هي القوّة المحرّكة للإنسان، يمكن اعتبار أنّ القوّة الإنجازية هي القوّة المحرّكة للفعل الكلامي تسمح له بالانتقال من فعل كلامي إلى آخر عبر درجات التداولية الثلاث، من التلفّظ إلى الحجاج إلى الأفعال الكلامية. وقد سمح لنا تقسيم البحث إلى خمسة فصول تطبيقية إجرائية منذ بدايتها للتوصّل لمجموعة من النتائج منها ارتباط القوّة الإنجازية ليس فقط بالفعل الإنجازي وحده، بل تشمل الفعل الحجاجي لتؤدي وظيفة الإقناع والفعل التأثيري لتؤدي وظيفة التأثير في المتلقي المستمع والمشاهد للعرض المسرحي؛ وتختلف درجة الفرق في شدّة هذه القوّة الإنجازية في مدوّنة البحث بين التفاعل المباشر وغير المباشر، والتفاعل العمودي والأفقي حسب سيرورة منطق اللف والدوران على مثلث كاتب-مسرحية-جمهور، فقد ارتبطت القوّة الإنجازية للفعل الكلامي في مسرحية "132 سنة" بشخصية "الدّرويش"؛ في حين ارتبطت القوّة الإنجازية للفعل الكلامي في مسرحية "أبناء القصبة" بشخصية "توفيق-السّي هشام"؛ وكلاهما شكّلت أفعاله الإنجازية قلب المسرحية.

وفي الأخير، يمكن القول إنّه على الرّغم من البعد الزّمني من الإنتاج المسرحي للمدوّنة؛ إلاّ أنّ تأثيرهما لازال قائمًا لدى جمهور المبحوثين، يختلف من حيث الشدّة حسب طبيعة ارتباط الجمهور بالمسرحية، فتأثّر المخرج يختلف عن تأثّر الممثل أو الفنان الذي يختلف بدوره عن تأثّر المشاهد.

الكلمات المفتاحية: القوة الإنجازية- الفعل الكلامي –الفعل الإنجازي- الفعل التأثيري- الفعل المسرحي- المسرح الجزائري- 132 سنة- أبناء القصبة.

Abstract:

The subject of “Speech act’s illocutionary force in Algerian Drama, case study “132 years” and “The Kasbah’s Sons” would fall within the transition from structural linguistics to functional one to pragmatics which studies language in use.

In this research, it focuses on the notion of speech act’s illocutionary force to emphasis that its application is not the preserve of the ordinary language, but it can be applied on the literal and artistic language especially the Algerian drama related to Algerian people living conditions and daily suffering during French colonization.

The objective of this research is to answer this question of the problematic:

How could we apply illocutionary force throughout its three degrees on Algerian Drama?

As energy is the driving force of human being, the illocutionary force could be considered as the speech act's driving force allowing it to move from one speech act to another throughout the tree degrees of pragmatics, from enunciation to argumentation and to speech acts.

the research’s division into five practical - procedural chapters allows us all along to achieve a series of results amongst them the illocutionary force's link not merely to the illocutionary act, but also to the argumentative one in order to perform the persuasive function and to the perlocutionary one to get an influence on the listener receiver and the spectator of the performance; and its degree of intensity is different in the research's corpus varying from direct interaction to indirect one, and from vertical interaction to horizontal one according to the process of the triangular turnover playwright - piece of theater - spectator

Illocutionary force of speech acts in de Ould Abderrahmane Kaki's play- entitled “132 years”- was associated with “Darwich” character, while it was associated in Abdelhalim Rais' play- entitled “The sons of El-Kasbah”- with the character of “Toufik-Si Hichem”; the illocutionary acts of both of the characters constitute nucleus of the plays.

In sum, one may say that, despite of time lag between the theatrical production of the corpus' plays and our day, they still have an influence on the spectator whose intensity varies accoding to the nature of the relationship between the spectator and the play; so the director’s influence is different from the actors' one or that of the artist, which are different from the spectator influence.

Key words: Illocutionary force – illocutionary act – perlocutionary act-Speech act – theatrical act – Algerian Drama.

Résumé :

Le thème de la force illocutoire d'acte du langage dans le théâtre algérien cas d'étude : « 132 ans » et « les enfants de la Casbah », se situe dans la transition linguistique du structuralisme au fonctionnalisme et puis à la linguistique pragmatique qui étudie la langue dans l'utilisation. La recherche se focalise sur la force illocutoire dans le but de prouver qu'elle n'est pas limitée à la langue de communication ordinaire mais elle est applicable aussi sur un discours littéraire et artistique tel que le théâtre algérien vu sa liaison aux conditions de vie et à la souffrance quotidienne du peuple algérien durant la colonisation française.

L'objectif de cette recherche est de répondre à la question de la problématique suivante : Comment peut-on appliquer la force illocutoire des actes du langage sur le théâtre algérien à travers les trois degrés de la pragmatique? Partant du fait que l'énergie est la force motrice de l'être humain, on peut considérer la force illocutoire comme la force motrice de l'acte du langage assurant son transfert d'un acte du langage à un autre à travers les trois degrés de la pragmatique, de l'énonciation à l'argumentation et aux actes du langage.

La division de la recherche en cinq chapitres théoriques - pratiques a mené aux résultats, parmi lesquels la force illocutoire n'est pas liée uniquement à l'acte illocutoire seul, mais, elle englobe aussi l'acte argumentatif pour assurer la fonction persuasive et l'acte perlocutoire pour influencer le récepteur auditeur et le spectateur de la pièce théâtrale.
cette force illocutoire se diffère dans son intensité, selon le corpus de la recherche, en fonction de l'interaction directe et indirecte ; de l'interaction verticale et horizontale selon le processus du parcour trianglaire : écrivain-pièce théâtrale-public.

En effet, la force illocutoire dans la pièce de « 132 ans » de Ould Abderrahmane Kaki est liée au personnage du « Darwich », et dans « les Enfants d'El-Kasbah » d'Abdelhalim Rais au personnage de « Toufik –Si Hichem »; deux personnages dont les actes illocutoires constitués le cœur de la pièce.

En somme, il est à dire que malgré l'intervalle entre la production de ces pièces à nos jours, leurs effets existent encore chez le public de l'échantillon « interviewés ». Cependant, ils se diffèrent dans son intensité selon la nature de la relation du public avec les pièces théâtrales, parce que l'effet de la pièce sur son réalisateur, n'est pas le même que celui de l'acteur ou de l'artiste ou du spectateur.

Mots clés : Force illocutoire –acte illocutoire - acte perlocutoire – acte du langage – acte théâtrale – le théâtre algérien –

مقدّمة

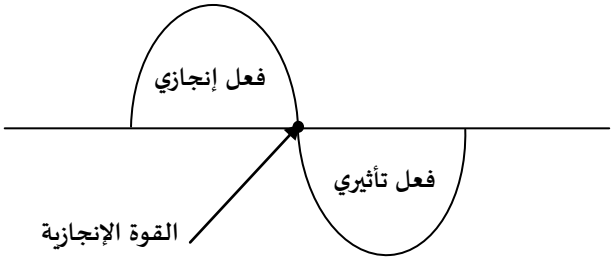
"أغلق النافذة" و"ناولني الملح" و"القطّة فوق الحصير"،... إلخ، ملفوظات أدائية لأفعال كلامية لطالما تكرّرت في أمّهات كتب اللسانيات التداولية التي جاءت لدراسة اللغة في الاستعمال كمحصّلة لتطور الدرس اللساني، في انتقاله من اللسانيات البنوية إلى اللسانيات الوظيفية فاللسانيات التداولية.

وبناء عليه، يأتي موضوع: "**القوة الإنجازية للفعل الكلامي في المسرح الجزائري "132سنة و"أبناء القصبة" أنموذجا"**. ليؤكّد بأنّ هذا الاستعمال ليس حكرا على اللغة اليومية؛ وإنّما يمكن أن تدرس اللسانيات التداولية اللغة الأدبية وهذا ما تم إثباته سابقًا في بحث "الأفعال الكلامية في الشعر السياسي لنزار قباني".

سيتمّ في هذا البحث مواصلة البحث في نظرية الأفعال الكلامية، بتسليط الضوء أساسًا على أهمّ مقولاتها المتمثلة في "القوة الإنجازية"، وتطبيقها على الخطاب المسرحي المرتبط أساسًا بالظروف التي عاشها الشعب الجزائري في مختلف المراحل الزمنية ،سيتمّ التركيز في هذا البحث على المسرح الثوري أثناء الاحتلال الفرنسي للجزائر، وهو ما تعكسه عبارة "132 سنة وأبناء القصبة" التي تلخِّص تاريخ الجزائر بشكل عام، فلولا ثورة الفاتح نوفمبر 1954 لما تمكّن الشعب الجزائري من كسر أغلال الاحتلال الفرنسي الظالم للشعب الجزائري لمدة 132 سنة، والتي جاءت تتويجًا لـ"132 سنة" من المقاومة والثورة ضدّ المحتلّ الفرنسي.

ويعود اختيارنا لهذا الموضوع إلى أسباب ذاتية ارتبطت عضويًا بالأسباب الموضوعية، وذلك من خلال اختيار حجر الأساس أو النواة في نظرية الأفعال الكلامية المتمثلة في "القوة الإنجازية" بعد عشر سنوات من البحث في مجال اللسانيات التداولية، بدءًا ببحث علاقة الأسلوبية بالتداولية في مذكرة الليسانس إلى تقديم بطاقات قراءة في السنة النظرية ماجستير: بطاقة قراءة لكتاب عمر بلخير "تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية"، وبطاقة قراءة لكتاب أوستين "كيف ننجز الأشياء بالكلمات"، إلى رسالة الماجستير الموسومة "الأفعال الكلامية في الشعر السياسي لنزار قباني"، من خلال رصد القوة الإنجازية للأفعال الكلامية في الشعر السياسي لنزار قباني.

بعدما تمّ بحث نظرية الأفعال الكلامية في رسالة الماجستير في طابعها الشمولي الكلّي Macro سيتمّ بحثها في طابعها الجزئي Micro من خلال بحث النواة المحرّكة لنظرية الأفعال الكلامية المتمثّلة في القوّة الإنجازية للفعل الكلامي، في جنس أدبي تتجسّد فيه ميدانيًا تلك القوّة الإنجازية في المسرح الجزائري؛ إذ يندرج موضوع البحث ضمن نقطة الانتقال من الفعل الإنجازي إلى الفعل التأثيري كما هي موضّحة في الشكل الآتي:



أمّا اختيار المدونة من المسرح الجزائري فيعود أساسا إلى توجيه من الوالد الذي كان على اتّصال بفناني المهرجان الوطني للهواة منذ أواخر الستّينيات، بالإضافة إلى تلك الأمسيات الشعرية التي كان يلقيها نزار قباني في مختلف عواصم العالم، كان فيها هو الممثل والمخرج والكاتب والشاعر على خشبة المسرح، إذ اتضح لنا بأنّه يمكن تطبيق القوة الإنجازية على المسرح الجزائري على المستوى الجزئي، على غرار ما تمّ القيام به مع الشعر السياسي لنزار قباني على المستوى الكلي والشمولي Les macro-actes du langage المتعلّق بدراسة الأفعال الكلامية في النصوص الأدبية والمسرحية، وأساسها أنّ النص يؤدي فعلا كلاميا شموليًا.

كما أنّ نذرة الدّراسات المتخصّصة في نظرية الأفعال الكلامية بشكل عامّ، والقوّة الإنجازية بشكل خاصّ، وتطبيقاتها على المسرح الجزائري، ولّدت لدينا الفضول العلمي للاهتمام بالموضوع والاجتهاد في خوض غمار تطبيق القوّة الإنجازية للفعل الكلامي في المسرح الجزائري محاولة منّا لتقديم إضافة نوعية للبحث الأكاديمي في مجال اللّسانيات التداولية والمسرح الجزائري على حدّ سواء.

لقد تطرّقت بعض الدّراسات إلى مفهوم القوة الإنجازية وتطبيقها على الأجناس الأدبية بشكل عامّ والمسرح الجزائري بشكل خاصّ؛ فعلى المستوى النظري توجد دراسة تطرقت في إحدى فصولها لمفهوم القوّة الإنجازية، وتحديدًا تعديل القوّة الإنجازية الذي توقّع له محمد العبد في كتابه النصّ والخطاب والاتّصال، استثمارًا موسّعًا في ميدان اللّسانيات العربية المعاصرة والنقد الأدبي المعاصر؛ وذلك لوقوعه في مركز العملية الاتّصالية في صورتها العامّة والأدبية معًا.

بالإضافة إلى كتاب: دراسة الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة دراسة دلالية في المعجم السّياقي للدّكتور: علي محمود حجي الصرّاف، وقد اعتمد بشكل كبير على كتاب محمد العبد. وقد تطرّق الصرّاف إلى مفهوم القوّة الإنجازية المتّصل بتداولية الأفعال الكلامية في تحليل النصوص العربية المعاصرة، بتطبيق القوة الإنجازية على بعض المقاطع الروائية في خطوة عملية لاستعمال النظريات الحديثة في دراسة اللغة العربية، بالحديث عن وسائل تقوية المنطوق الإنجازي، وإضعافه من أجل بيان التحكّم في مقدار القوّة الإنجازية المناسبة لظروف المنطوق وهدفه، معتمدًا في ذلك على

الرّؤية التي قدّمها الباحث محمد العبد حول القوّة الإنجازية في كتابة "النصّ والخطاب والاتّصال" الذي يعود إليه الفضل في إرساء هذا المفهوم في الدّرس اللغوي العربي المعاصر.

أمّا دراسة عمر بلخير "تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية" التي قام فيها بتطبيق النظرية التداولية بشكل عام على المسرح، ولم يتطرق إلى تطبيق القوة الإنجازية على المسرح، بل ركز على النمط التداولي للخطاب في المسرح من خلال أفعال الكلام، حيث اعتبر أنّ المسرح أحسن وسيلة لفهم التداولية؛ لأنّه صورة مصغرة للعالم والحياة توزّع فيه الأدوار على الأشخاص.

تطرّقت معظم الدّراسات السّابقة إلى جزء من الموضوع سواء في جانبه النظري أو التطبيقي من دون ربطه بسياق الخطاب المسرحي؛ وهو ما تؤكّده كتابات رواد اللّسانيات التداولية من مثل جون أوستين J. Austin أب اللّسانيات التداولية في كتابه: كيف ننجز الأشياء بالكلام How to do things with words وجون سيرلJ. Searle في كتابه:. Speech acts, Expression and meaning, Intentionality وكتابه المشترك مع فاندرفيكن Vanderveken، Foundation of illocutionary logic وأوركيونيC.K.Orecchioni في كتابها: Les actes du langage dans le discours. وغيرها من المراجع المتخصّصة في التداولية بشكل عام ونظرية الأفعال الكلامية.

أمّا الدّراسات السّابقة الخاصّة بالمسرح الجزائري فقد ركّزت في معظمها على الاهتمام بتطوّر الظّاهرة المسرحية في الجزائر وسيرورتها في فترات زمنية متعاقبة، واهتمّت بمشكلات النشأة والظّهور وعوامل النموّ والتدهور؛ من مثل دراسات: المسرح في وهران بعد الاستقلال لأحمد حمومي، وكتاب المسرح الجزائري نشأته وتطوّره لأحمد بيوض،ومسرح الفرجة والنّضال في الجزائر-دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو لأحمد منور، و المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي لطامر أنوال، وغيرها من الدّراسات المثبتة في قائمة المصادر والمراجع.

لقد تمّت الاستفادة من جميع هذه الدّراسات لجعلها أرضية صلبة يتمّ عليها بناء الموضوع، وذلك من خلال طرح سؤال الإشكالية الآتي:

كيف يمكن للقوة الإنجازية أن تسهم في تحقيق الانتقال من الفعل الإنجازي إلى التأثيري؟

بعبارة أشمل: كيف يمكن تطبيق القوة الإنجازية للأفعال الكلامية على المسرح الجزائري عبر درجات التداولية الثلاث؟

وتتفرع عنه مجموعة من الأسئلة الفرعية مرتبطة عضويا بمواضيع الفصول كالآتي:

1- ما هي القوّة الإنجازية للفعل الكلامي؟
2- كيف يمكن رصد القوّة الإنجازية في التفاعل المباشر وغير المباشر في المسرح الجزائري؟

3- ما هي العلاقة بين القوّة الإنجازية والقوّة الحجاجية في المسرح الجزائري؟

4- كيف تكون شدّة القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي وللفعل التأثيري في مسرحية "132 سنة" ؟

5- كيف تكون شدّة القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي وللفعل التأثيري في مسرحية "أبناء القصبة" ؟

انطلاقًا من أنّ الطاقة هي القوة المحركة للإنسان، ارتبطت الإجابة عن الإشكالية المطروحة والأسئلة الفرعية بالافتراض مسبقًا أنّ القوة الإنجازية هي القوة المحرّكة للفعل الكلامي، تسمح له بالانتقال من فعل كلامي إلى آخر عبر درجات التداولية الثلاث، من التلفظ إلى الحجاج إلى الأفعال الكلامية، وهي الكفيلة بتحقيق الانتقال داخل نظرية الأفعال الكلامية من الفعل اللفظي إلى الإنجازي فالتأثيري، وترتبط شدّتها حسب شدة قوة التأثير في المتلقين، وتتفرّع عن الفرضية الرّئيسة؛ الفرضيات الجزئية المرتبطة بالإشكاليات الجزئية المتمثّلة فيما يأتي:

إذا ما تمّ اعتبار القوّة الإنجازية مؤشّرًا لقياس الفعل التأثيري، يمكننا قياسها بمجرّد التمكّن من رصد الفعل التأثيري، كما أنّه من الصّعب إدراك الحدود بين القوّة الإنجازية والفعل الإنجازي، لأنّ علاقة القوّة الإنجازية بالفعل الإنجازي هي علاقة تضمّن؛ وعلاقتها بالفعل التأثيري هي علاقة طردية، بمعنى كلّما كانت هناك قوّة إنجازية للفعل الكلامي بشكل كبير، تجلّت لنا مظاهر التأثر لدى الجمهور المشاهد للمسرحية والعكس صحيح.

وبذلك تمّ تقسيم البحث إلى خمسة فصول إجرائية تطبيقية؛ إذ اقتضى البحث في القوة الإنجازية للفعل الكلامي العودة إلى أصول هذه النظرية في النحو الوظيفي واللسانيات الوظيفية، لنصل إلى بحث مفهومها عند رواد اللّسانيات التداولية، وبذلك شكّل البحث في ماهية المفهوم وتتبع مسار تطوره جوهر الفصل الأوّل مفتاح الأطروحة.

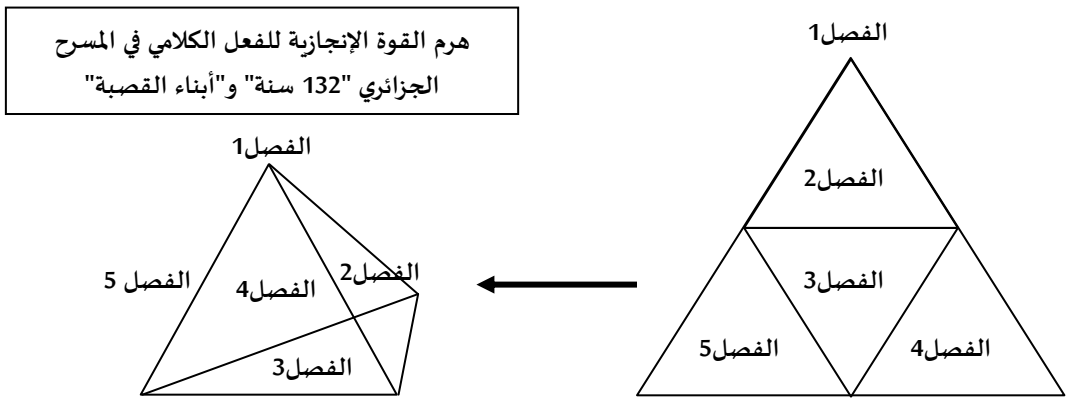
في حين تمّ ربط القوة الإنجازية في الفصل الثاني بالفعل المسرحي المؤسّس على مبدأ التفاعلية بين طرفيه، شأنه شأن أي فعل كلامي قائم على التواصل بين المتخاطبين سواء كان ذلك بشكل مباشر، وهي حالة الاتصال المباشر بالنص المسرحي وبالعرض المسرحي، أو بشكل غير مباشر، وهي حالة الاتصال بين القارئ والنص، فتم التطرق في المبحث الأول إلى علاقة الفعل المسرحي بالعملية التفاعلية من خلال بحث ماهية الفعل المسرحي وعناصر العملية التفاعلية، والتفاعل بين النصّ المسرحي والعرض المسرحي، وتمّ تخصيص المبحث الثاني للقوة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل الأفقي المباشر وغير المباشر وبحث الفرق في شدّة القوة الإنجازية بين التفاعلين، والأمر نفسه مع المبحث الثالث المخصّص للقوة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل العمودي المباشر وغير المباشر.

ولا يكتمل بحث التفاعل بين عناصر العملية التفاعلية دون التعرّف على هدف كل عملية تفاعلية؛ وهو التأثير والإقناع؛ ونظرا لارتباط الإقناع بالحجاج أصبح من الضروري بحث علاقة القوة الإنجازية بالقوة الحجاجية في المسرح الجزائري، وذلك بتسليط الضوء على القوة الإنجازية للفعل الحجاجي بين الفعالية الإنجازية والفعالية الحجاجية في الفصل الثاني، وتمّ اختيار مقولتي السلّم الحجاجي والرّوابط الحجاجية لرصد القوّة الإنجازية فيهما، وذلك بالتطبيق على بعض المقاطع من المسرح الجزائري لتحقيق شمولية التمثيل. تطرّقنا في المبحث الثالث إلى القوة الإنجازية والقوة الحجاجية بين القصد الإنجازي والقصد الحجاجي؛ ورصد الفرق في درجة شدّتهما، من خلال تحليل مشاهد أفعال ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين في مسرحيتي "132 سنة" و"أبناء القصبة".

أمّا الفصلان الرّابع والخامس فخصّصناهما لتطبيق القوة الإنجازية للفعل الإنجازي وللفعل التأثيري على مدونة البحث؛ فجاء الفصل الرّابع لبحث القوة الإنجازية للفعل الإنجازي والتأثيري في مسرحية "132سنة" لولد عبد الرحمن كاكي، من خلال رصد القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي وللفعل التأثيري في مسرحية "132سنة" ليتمّ بعدها المقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية للفعل الكلامي في مسرحية "132 سنة".

وموازاة مع ذلك، تمّ تتبّع سيرورة المنطق نفسه في الفصل الخامس المخصّص لبحث القوة الإنجازية للفعل الإنجازي والفعل التأثيري في مسرحية "أبناء القصبة" لـ: عبد الحليم رايس، من خلال رصد القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي وللفعل التأثيري في المسرحية، ليتمّ المقارنة والمقاربة بين شدة القوة الإنجازية والقوة التأثيرية للفعل الكلامي في مسرحية "132 سنة".

وبناء عليه، جاءت خطة البحث في شكل هرمي؛ إذ شكّل كل فصل من فصول هذا البحث مثلثا قائما بذاته متساوي الأضلاع بعدد مباحثه التي تشكّل بدورها مثلثا متساوي الأضلاع بعدد مطالبه الثلاث، لتشكل الأطروحة في الأخير هرم القوة الإنجازية للفعل الكلامي في المسرح الجزائري "132 سنة" و"أبناء القصبة" أنموذجا، الموضّح في الشكل الآتي:



وتطلّب منّا الإخراج النهائي لخطة البحث الاستعانة بالإجراء الوصفي، الذي يقتضي الاعتماد على المنهج التحليلي في بحث وتطبيق القوة الإنجازية للفعل الكلامي وتطبيقها على المسرح الجزائري بشكل عامّ، وعلى مسرحيتي "132 سنة" لولد عبد الرحمن كاكي و"أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس بشكل خاصّ؛ بالإضافة إلى الاستعانة بمنهج تحليل المضمون في تحليل نتائج الاستمارات الاستبيانية الموزعة على جمهور مدونة البحث.

أمّا الصّعوبات المعترضة، فيمكن تقسيمها إلى مستويين مزدوجين: صعوبات على المستوى النظري المنهجي وصعوبات على المستوى التطبيقي؛ فأولى الصّعوبات النظرية المنهجية التي واجهتنا في هذا البحث هي: عدم التطرّق إلى موضوع "القوّة الإنجازية" بالبحث والدّراسة من قِبل الباحثين والدّارسين إلاّ من قارب جزئية معيّنة، الأمر الذي دفعنا إلى الاحتراز والاحتياط بتوسيع الاطّلاع قدر الإمكان للتقرّب على الأقلّ من المنهج الصّحيح في التحليل. وهذا ما فتح الباب على مصراعيه لنوع آخر من الصّعوبات والمتمثّلة في تقاطع موضوع "القوّة الإنجازية للفعل الكلامي في المسرح الجزائري "132 سنة" و"أبناء القصبة" أنموذجًا مع مجموعة من الحقول المعرفية الأخرى، إضافة إلى اللّسانيات التداولية، النحو الوظيفي، السّيميائيات، النقد المسرحي. الأمر الذي تطلّب منّا مزيدًا من الوقت للاطّلاع على الإنتاج المعرفي في هذه الحقول المعرفية وأخرى من أجل مقاربتها لموضوع البحث.

وتمثّلت الصّعوبات على المستوى التطبيقي الميداني، بداية في صعوبة الحصول على بعض النصوص من المسرح الجزائري بشكل عامّ ونصوص مسرحيتي المدوّنة بشكل خاصّ، لتليها صعوبة الحصول على بعض العروض المسرحية الجزائرية بما فيها مسرحيتي المدوّنة، فمسرحية "132 سنة" تمّ الحصول على قرصها المضغوط لنسخة ممثلة سنة 2015 بدار الثقافة ولد عبد الرّحمان كاكي، أمّا مسرحية "أبناء القصبة" فلم نتمكّن من الحصول عليها ممثّلة على خشبة المسرح، بل تمّ توجيهي في المسرح الوطني بضرورة الاستعانة بالمسرحية الممثلة للتلفزيون الجزائري تخليدًا لذكرى المرحوم عبد الحليم رايس وتكريمًا للفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني من إخراج: الحاج رحيم باعتبارها أحسن نسخة وهي متوفّرة على مستوى شبكة الأنترنيت. علاوة على ذلك صعوبات البحث الميداني المتمثّل في توزيع استمارات المدوّنة على جمهور المسرحيتين الذين كانوا في معظمهم مخرجين وممثلين، الأمر الذي استدعى منّا الشرح والتفسير الفردي لكلّ مبحوث واسترجاع للاستمارات مباشرة، أو تلقي وعود بملء الاستمارة واسترجاعها في وقت لاحق، وضياع بعضها وعدم استرجاع بعضها الآخر، حيث بلغت نسبة

الاستمارات غير المسترجعة 27,35% بالنّسبة لمسرحية "132 سنة" لولد عبد الرحمان كاكي، و32,67 % بالنّسبة لمسرحية "أبناء القصبة" من مجموع الاستمارات الموزّعة.

ولتذليل هذه الصّعوبات المعترضة في إنجاز الأطروحة، تمّت الاستعانة بمجموعة من المصادر والمراجع منها على سبيل المثال لا الحصر؛ النصوص المسرحية الجزائرية: مدوّنة البحث المتمثلة في مسرحيتي "132 سنة" لولد عبد الرّحمان كاكي و"أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس، بالإضافة إلى بعض المراجع المتعلقة بالقوة الإنجازية والمقالات المثبتة في قائمة المصادر والمراجع.

وقد دعّمنا البحث بملحقين؛ الأوّل خاصّ بملاحق الجانب التطبيقي وشمل ملحق الأشكال والجداول، وملحق تعريف الكاتبين المسرحيين وملحق نصوص المدوّنة. والملحق الثاني، خاصّ بملاحق الجانب الميداني، وشمل ملحق الاستمارات الاستبيانية وملحق المراسلات الإدارية الخاصّة بالبحث الميداني.

ولا يسعنا في الأخير إلاّ أن نشكر أستاذنا الدكتور: عبد الحليم بن عيسى على التشجيع في طرق المواضيع غير المدروسة من قبل، وعلى توجيهاته وملاحظاته السّديدة التي ساعدتنا في إتمام أطروحة الدّكتوراه، كما نتقدّم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين سيتحمّلون عناء قراءة البحث وتصويبه.

كما نتمنّى من الله التوفيق والسّداد، وأن ينير هذا البحث درب كلّ باحث في مجال اللّسانيات التداولية بشكل عامّ والمسرح الجزائري بشكل خاصّ.

وخير ما نختم به مقدّمة البحث مقولة العلامة الرّاحل ابن خلدون عندما أنهى كتابة مقدّمته: "وأنا من بعدها موقن بالقصور بين أهل العصور، معترف بالعجز عن المضاء في مثل هذا القضاء، راغب من أهل اليد البيضاء والمعارف المتّسعة الفضاء النّظر بعين الانتقاء لا بعين الارتضاء، فالبضاعة بين أهل العلم مرجاة والاعتراف من اللوم منجاة، والحسنى من الإخوان مرتجاة والله أسأل أن يجعل أعمالنا خالصة لوجهه الكريم وهو حسبي ونعم الوكيل[1]".

مستغانم يوم: 17 أكتوبر 2017

عائشة بوزيد

[1]- ابن خلدون، المقدّمة ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ البربر والعرب ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، المجلد الأوّل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 1431-1432هـ، 2010م، ص ص:87، 88.

الفصل الأوّل:

القوة الانجازية بين النحو الوظيفي ونظرية الأفعال الكلامية

أوّلا: الانتقال من اللّسانيات الوظيفية إلى اللّسانيات التداولية

1- الفعل في النحو العربي
2- الفعل في اللّسانيات الوظيفية
3- الفعل في اللّسانيات التداولية

ثانيًا: القوة الانجازية ضمن نظرية النحو الوظيفي

1- منظور سيمون ديك للقوّة الانجازية
2- منظور أحمد المتوكل للقوّة الانجازية
3- القوّة الانجازية الحرفية والقوّة الانجازية المستلزمة

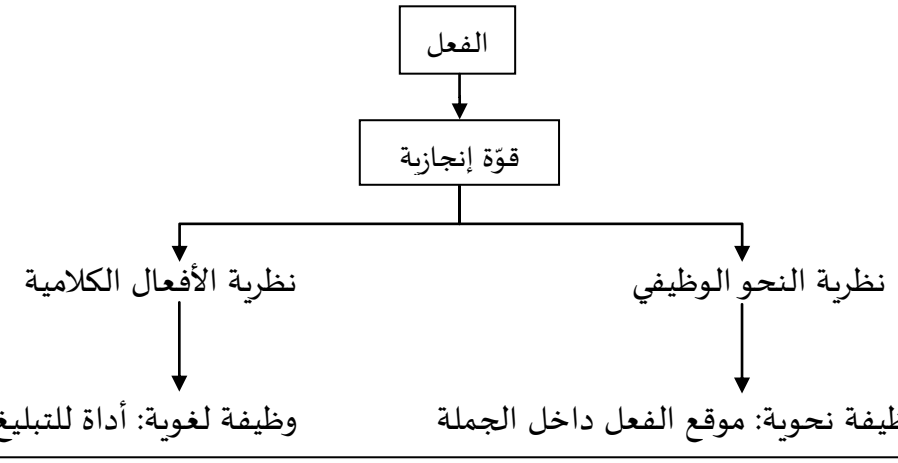
ثالثًا: القوّة الانجازية ضمن نظرية الأفعال الكلامية

1- منظور أوستين للقوّة الانجازية
2- منظور سيرل للقوّة الانجازية
3- منظور غرايس للقوّة الانجازية

توطئة:

يمكن بحث مفهوم القوّة الإنجازية بين نظرية النحو الوظيفي ونظرية الأفعال الكلامية بالإشارة إلى الحقلين المعرفيين اللذين نشأ فيهما هذا المفهوم، وهما اللّسانيات الوظيفية واللّسانيات التداولية، وبذلك سيتم رصد التطوّر المعرفي في هذين الحقلين المعرفيين، ومن بعدها سيتمّ الإشارة إلى ذلك الانتقال في حقل اللّسانيات من اللّسانيات الوظيفية إلى اللّسانيات التداولية التي تندرج ضمنها نظرية الأفعال الكلامية وقوّتها المحرّكة القوّة الإنجازية موضوع البحث؛ إذ يتطلّب البحث في ماهية "القوّة الإنجازية للفعل الكلامي" تفكيك المفهوم إلى عنصريه الأساسيين استنادً على أنّ الحكم على الشيء جزء من تصوّره، وبالنّظر إلى أهمّية هذا التفكيك لوحدتي المفهوم كالتالي، وجب التطرّق إلى التعريف اللغوي والاصطلاحي للمفاهيم المؤسِّسة لمدخل البحث كالآتي:

شكل رقم: 01 مخطط توضيحي لمحورية الفعل ووظائفه في اللغة



سيتمّ تحديد مفهوم القوّة الإنجازية من خلال بحث مكوّنيها الأساسيين بعد تفكيكها إلى الوحدتين اللّغويتين "القوّة" و"الإنجاز" على المستويين اللّغوي والاصطلاحي، وبحث مفهومهما الإجرائي ضمن "المسرح" المأخوذ منه مدوّنة البحث كالآتي:

1- مفهوم القوّة الإنجازية

ورد في لسان العرب لابن منظور: ابن سيده: القوّةُ نقيض الضعف، والجمع قُوىً وقِوىً. وقوله عزّ وجلّ: ﴿يَا يَحْيَ خُذِ الكِتَابَ بِقُوَّةٍ﴾ أي بجدّ وعون من الله تعالى. والقوى: جمع القوّة، قال عزّ وجلّ لموسى حين كتب له الألواح: فخذها بقوّة؛ قال الزجاج: أي خذها بقوّة في دينك وحجّتك. **والقوّة:**الخصلة الواحدة من قوى

الحبل، وقيل: القوّة الطّاقة الواحدة من طاقات الحبل أو الوتر، والجمع كالجمع قُوًى وقِوًى. وحبل قوٍ ووتر قوٍ، كلاهما: مختلف القوى. وأقوى الحبل والوتر[1].

أمّا في الاصطلاح فهي في العلم كلّ ما أثّر في جسم فأعطاه حركة ذات سرعة متزايدة بانتظام. مثال ذلك الجسم السّاقط من يدك، القوّة هنا هي الجاذبية؛ جاذبية الأرض. وهو بَدَأً من سكون، فسرعته صفر. ولكن بفعل قوّة الجاذبية ظلّت سرعته تزيد كلّ ثانية من الزّمان بمقدار واحد؛ لأنّها هكذا هي جاذبية الأرض. ولكن القوّة المبذولة في إسقاط الجسم تكون مضاعفة إذا تضاعف حجم الجسم. ومن هذين المعنيين، معنى زيادة السّرعة في الثانية، وجرم الجسم، أخرجوا مقياس القوّة. وهو حاصل ضرب كتلة الجسم في هذه السّرعة[2].

أمّا في تداولية أفعال الكلام فقد كان توليد قوّة المنطوق الإنجازية مظهرًا من مظاهر الاختلاف بين اثنين من مؤسّسيها وهما: أوستين Austin وسيرلSearle؛ حيث يرى سيرل أنّ قوّة المنطوق الإنجازية هي تحقيق لمقصد المتكلّم تحقيقًا ناجحًا، وهي حاصل تفسير المستمع للمنطوق[3].

ويرتبط مفهوم القوة في الإخراج المسرحي بمفهوم الحركة، حيث يفترض ألكسندر دينAlexander Dinne صفات معيّنة للحركة أهمّها:

- ✓ شكل الحركة: مستقيمة أم منحنية أو متعرّجة.
- ✓ قوّة الحركة: قوية أم ضعيفة.
- ✓ طول الحركة: طويلة أم متوسّطة أم قصيرة.
- ✓ زخم الحركة: مندفعة أم متردّدة أم مستمرّة أم متقطّعة.
- ✓ اتّجاه الحركة: إلى اليمين أم إلى اليسار أم إلى أعلى إلى أسفل.
- ✓ إيقاع الحركة: سريع أم بطيء[4].

أمّا الإنجاز فهو في اللّغة من " نَجِزَ ونَجَزَ الكلام: انقطع. ونَجَزَ الوَعدُ يَنجُزُ نَجْزًا: حَضَرَ، وقد يقال: نَجِزَ. قال ابن السكّيت: كأنّ نَجِزَ فَنِيَ وانقضى، وكأنَّ نَجَزَ قضى حاجته، وقد أنجز الوعدَ ووعدٌ ناجِزٌ ونَجِيزٌ وأنجزتُه أنَا ونَجَزتُ به. ونجز الحاجة وأنجزها: قضاها[5]. ونَجَزَتِ الحاجةُ إذا قُضيت، وإنجازُها: قضاؤها. ونَجَزَ حاجته ينجُزها، بالضمّ، نجزًا: قضاها، ونجز الوعد. ويقال: أنجز حرّ ما وَعَدَ"[6].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، نسّقه وعلّق عليه ووضع فهارسه: علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، 1408هـ-1988م، مادّة /ق و ة/، ص ص: 362- 363.

[2]- أحمد زكي، في سبيل موسوعة علمية، دار الشروق، بيروت-القاهرة، الطبعة الثانية، 1397هـ-1977م، ص: 67.

[3]- محمد العبد، النصّ والخطاب والاتّصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1436هـ-2005م، ص: 288.

[4]- ألكسندر دين، العناصر الحواسية لإخراج المسرحية، ترجمة: سامي عبد الحميد، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد-العراق، ص ص: 222-225.

[5]- ابن منظور، لسان العرب، ص: 52.

[6]- المصدر نفسه، ص: 53.

اقترن مفهوم الإنجازية في الاصطلاح في اللّسانيات التداولية بشكل عام بمفهوم الأداء، فإنجاز فعل ما هو أداؤه، كما ذهب إلى أبعد من ذلك أوستين Austin في كتابه: كيف ننجز الأشياء بالكلمات How to do thinks with words؛ وبهذا ارتبط مفهوم الإنجازية بالفعل الذي تطوّر ليقترن بمفهوم القوّة.

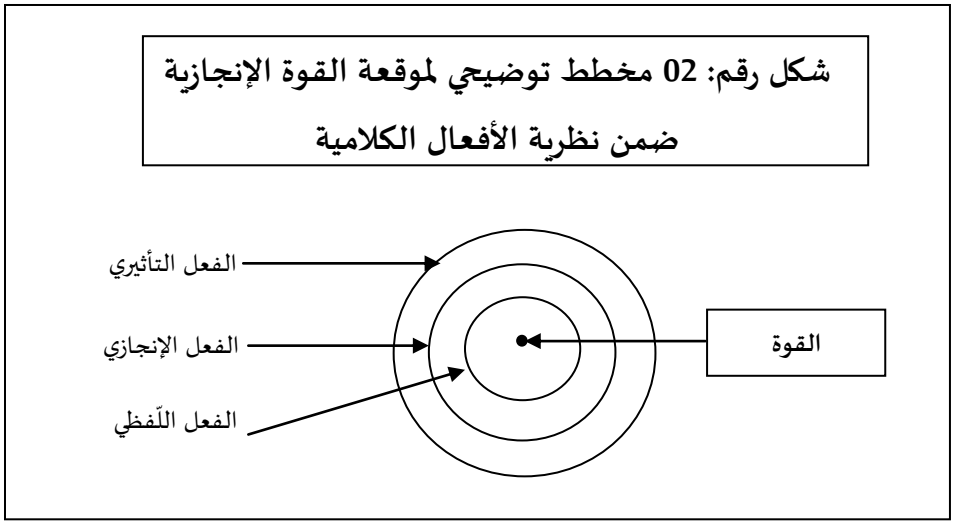
ويرتبط مفهوم الإنجاز في المسرح بالعرض المسرحي والإخراج المسرحي للمسرحية، التي تعتبر التجسيد النهائي للنص المسرحي على خشبة المسرح. فالمسرح لدى التجريبيين ليس حوارًا بين ذوات إنسانية فاعلة ومنفعلة، وليس كلامًا وصمتًا ولا قولاً ولا إنصاتًا، بل إنّ المسرح هو الممثل في فضاء لا يملكه وحده، إنّ الممثل هو الكاتب والمؤسّس لكلّ إنجازاته فيه[1].

وبناء عليه، يمكن تقديم تعريف إجرائي لمفهوم القوّة الإنجازية بمقاربتها لنظرية الأفعال الكلامية والأبعاد الثلاثة للفعل الكلامي اللّفظية، الإنجازية والتأثيرية؛ باعتبارها الأداة المحرِّكة للانتقال في نظرية الأفعال الكلامية من الفعل اللّفظي إلى الإنجازي فالتأثيري؛ وبذلك فهي أداة الانتقال بين درجات التداوليات الثلاث: اللّفظية والحجاجية ونظرية الأفعال الكلامية.

2- مفهوم الفعل الكلامي:

إنّ ارتباط القوّة الإنجازية بالفعل الكلامي ارتباط وثيق الصّلة؛ لأنّها تشكّل أساسه ونقطة ارتكازه للانتقال من الفعل اللّفظي إلى الفعل الإنجازي، ومن ثَمّ إلى الفعل التأثيري، كما توضحه دوائر الأفعال في الشكل رقم: 02 التالي، وبذلك يصبح من الضّروري تفكيك مفهوم الفعل الكلامي أيضًا باعتباره نواة القوّة الإنجازية وهو أساس اللغة العربية، فهي لغة إنجازية أكثر منها لغة لفظية:

شكل رقم: 02 مخطط توضيحي لموقعة القوة الإنجازية ضمن نظرية الأفعال الكلامية



المصدر: إعداد

[1]- محمد برّي العواني، دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، وزارة الثقافة-دمشق، 2013، ص: 109.

ورد في لسان العرب لابن منظور الفِعل: كناية عن كلّ عمل متعدٍّ أو غير متعدٍّ، فَعَلَ يَفعَلُ فَعْلاً مصدر، والفَعْل بالفتح مصدر فَعِلَ يَفْعَلُ، وقد قرأ بعضهم: ﴿وَأَوْحَينَا إلَيهِمْ فِعْلَ الخَيرَاتِ﴾، وقوله تعالى: في قصّة موسى، عليه السّلام: ﴿وفَعَلْتَ فِعْلَتَكَ التي فَعَلتَ﴾؛ أراد المرة الواحدة كأنّه قتلت النّفس قتلتك[1].

أمّا في الاصطلاح، فهو الوحدة الصّغرى التي بفضلها تحقّق اللّغة فعلاً بعينه (أمر، طلب، تصريح، وعد...) غايته تغيير حال المتخاطبين؛ لأنّ المتلفّظ المشارك لا يمكنه تأويل هذا الفعل إلاّ إذا اعترف بالطّابع القصدي لفعل المتلفّظ، ويجب عليه أن يلبّي عددًا من "شروط الاستعمال" وهي عبارة عن "شروط النجاح" التي تجعله مطابقًا للسّياق[2].

إنّ مفهوم "الفعل" في المسرح مفهوم أساسي وجوهري لأنّه يشتمل على أحداث المسرحية. بل هو المسرحية بأكملها، يُنظر إليه على أنّه الشيء الذي يجب أن ترتبط به أيّة لحظة أو وضع أو خطاب ليفهم على الوجه الأكمل، فهو لا يمكن أن يوجد بمعزل عن هذا الفهم[3]. ويرتبط الفعل المسرحي بالفعل الدرامي[4]، وبهذا المعنى يمثّل الفعل شيئين معًا، فهو المادّة والشكل ذلك هو الحال في الفنّ الدرامي؛ فالفعل موجود في حياة النّاس، ولكن عندما يحاول الكاتب المسرحي أن يحاكيه مثله مثل ذلك الفعل فهو إنّما يصنع مادّة اصطناعية، هي المسرحية. والفنّان الحقيقي لا يمكن أن يستنسخ الحياة فوتوغرافيًا، وعمله في العادة محاكاتي؛ أي بنائي أو تشكيلي، إذن فالفعل المحاكاتي شرط لكلّ مسرحية[5].

أمّا عن تعريف الكلام فقد ورد في لسان العرب لابن منظور في مادّة /ك ل م/: القرآن: "كلام الله وكَلِمُ الله وكلماته وكِلمته، وكلام الله لا يُحدّ ولا يُعدّ، وهو غير مخلوق، تعالى الله عما يقول المُفترون عُلوًّا كبيرًا. قال سيبويه: أعلم أنّ قُلتُ إنّما وقعت في الكلام على أن يُحكى بها ما كان كلامًا لا قولاً، ومن أدلّ الدّليل على الفرق بين الكلام والقول إجماع النّاس على أن يقولوا القرآن كلام الله"[6].

---

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة / ف ع ل/، مج: 10 (غ-ف)، ص: 292./ "قال اللّيث: والفعال اسم للفعل الحسن من الجود والكرم ونحوه: ابن الأعرابي: والفَعّال فعل الواحد. خاصّة في الخير والشرّ. يقال: فلان كريم الفعل وفلان لئيم الفعال. قال: والفِعال، إذا كان بين الاثنين" أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط2، 1977،ج01، ص: 292.

[2]- ينظر: دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الإختلاف، الجزائر والدار العربية للعلوم، بيروت-لبنان، 2008، ط1، ص: 7.

[3]- ينظر: ديمنكرانت، موسوعة المصطلح النّقدي، الواقعية، الرّومانس، الدراما والدرامي، الحبكة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المجلّد الثالث، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، 1983، ص: 439.

[4]- لمزيد من المعلومات ينظر: س.و.داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، 1980، (125 صفحة)

[5]- المرجع نفسه، ص: 76.

[6]- ابن منظور، لسان العرب، مادّة /ك ل م/، ص: 156.

ويرتبط المفهوم الاصطلاحي للكلام بالنحو العربي، قال سيبويه: "ألا ترى أنّ الفعل لابدّ له من الاسم وإلاّ لم يكن كلامًا، والاسم قد يستغنى عن الفعل، تقول: الله إلهنا وعبد الله أخونا"[1]. "فالكلم: اسم وفعل وحرف جاء لمعنى ليس باسم ولا بفعل. فالاسم: رجلٌ، وفرسٌ. وأمّا الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث، الأسماء، وبُنيت لما مضى، ولمّا يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع، فأمّا بناء ما مضى فذهب وسمع ومكث وحُمِد. وأمّا بناء ما لم يقع فإنّه قولك آمرًا: اذهب واقتل واضرب، ومخبرًا: [يقتل] ويذهب ويضرب ويُقتل ويُضرب. وكذلك بناء ما لم ينقطع وهو كائن إذا أخبرت".[2]

فالكلام أداء فردي في إطار اجتماعي ما المتمثل في اللغة؛ فحين يتكلّم الفرد يتمّ كلامه في إحدى صورتين شهيرتين: إمّا النّطق وإمّا الكتابة؛ ولقد كانت دراسة الكلام المنطوق المسموع مقدّمة لابدّ منها لدراسة الأنظمة اللّغوية أو بعبارة أخرى لدراسة اللّغة نفسها[3].

والكلام في المسرح هو الحوار الدّائر بين الشخصيات، حتى المسرحيات الصّامتة تستعمل الكلام بلغة الإشارات وتعابير الوجه، فمفهوم الكلام في المسرح مفتوح ولا يشمل الكلام المنطوق فقط، بل حتى الكلام الإشاري؛ حيث تؤكّد آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld أنّ الحوار باعتباره نصًّا هو كلام ميّت لا معنى له، والنصّ خارج إطار العرض قبل أن يتمّ التلفّظ به أيضًا لا معنى له، لأنّ الدّلالة تظهر خلال فعل التلفّظ[4].

وبناءً عليه، يمكن القول أنّ الجمع بين الفعل والكلام إجرائيا، بعد التفكيك وإعادة البناء، يدلّ على أنّ المقصود بالقوة الإنجازية للفعل الكلامي في هذا البحث هو رصد تلك الطاقة الدّاخلية والثقل الذي يحمله الفعل الكلامي، الذي يسمح له بالانتقال من الفعل اللّفظي إلى الفعل الإنجازي، ومن ثمَّ الفعل التأثيري عبر درجات التداوليات الثلاث: التلفّظ والحجاج والأفعال الكلامية.

أوّلاً: الانتقال من اللّسانيات الوظيفية إلى اللّسانيات التداولية:

لقد أكّدت معظم الدّراسات أنّ اللّسانية بشكل عامّ قد مرّت بمرحلتين متميّزيتين[5]؛ المرحلة البنيوية Structuralisme وتبدأ بظهور كتاب ف.دوسوسيرF.De Saussure سنة 1916 محاضرات في علم اللغة العام[6]. فبالرّغم التطوّرات التي شهدتها هذه المرحلة من توزيعية Distributionnisme ووظيفية Fonctionalisme،

[1]- سيبويه، الكتاب، ص ص: 20-21.

[2]- المصدر نفسه، ص: 12.

[3]- ينظر: تمّام حسان، اللّغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص ص: 46-47.

[4]- Anne Ubersfeld, Lire le théatre, avec une postface à la 4e édition, éditions sociales, Paris, France, 1982, p. 225.

[5]- ينظر: ك.أوريكيوني، فعل القول من الذّاتية في اللّغة، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء-المغرب، 2007، ص: 05.

[6]- De Saussure F., Cours de Linguistique Générale, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Editions Payot, Paris, France, 1983

وتوليدية Générativisme وتأليفية Combinatoire، إلاّ إنّها ظلّت محافظة على معطيات أساسية تميّز المرحلة البنيوية؛ وهي العلمية المحايثةScientisme immanentisme من جهة ودراسة نسق اللّسان من جهة أخرى.

ثمّ مرحلة لسانيات الخطاب التي ركّزت في الاهتمام بكلّ ما هوخارج-لساني أي بمحيط التواصل. فتطوّرت مع التداوليةPragmatics والحجاج Argumentation، فكان اهتمام الأولى بالعلامة في علاقاتها بالمستعمل واهتمام الثانية بالمسألة الحجاجية لإقناع المرسل للمتلقي. في حين تعتبر لسانيات التلفّظ محطّة جديدة رست عليها لسانيات الخطاب، تتميّز بكونها أعطت اللّسانيات شعلتها الحقيقية، وهي شعلة التأسيس المتجدّدة؛ إذ لم تفرّط في البنيوية حيث ربطت لسانيًا فعل التلفّظ بالدّال اللّساني بكيفية أساسية-كما أنّها أعطت للخارج-لساني وظيفة تفسير الدّال وترتيب معطيات المدلول.

من هذه المبادئ وضعت لسانيات فعل-التلفّظ آلية تحليلية تهمّ كلّ مستويات الدّال، وكذا المستويات خارج-لسانية. حيث اهتمّت بمفهوم الانزياح الذي يشتغل مستويات الدّال، قدر اهتمامها بمستويات الإرسال والاستقبال[1]، وبذلك شكّلت دفعًا ابستمولوجيًا مكّن اللّسانيات الجديدة من نسق مفاهيمي يضمن تحليلاً إجرائيًا حديثًا لمختلف المستويات اللّسانية والخارج-لسانية[2].

ولأجل وضع مفهوم القوّة الإنجازية للفعل الكلامي في سياقه اللّساني، من المفيد جدًّا الإشارة إلى أهمية الفعل ومركزيته في النحو العربي، ليتّضح لنا جليًّا أهمّية الفعل في تجسيد ذلك الانتقال من اللّسانيات الوظيفية إلى اللّسانيات التداولية بشكل عامّ، ومن لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب بشكل خاصّ، لذا وجب التطرّق إلى مفهوم الفعل بداية في النحو العربي، ومن ثمّ في اللّسانيات الوظيفية واللّسانيات التداولية.

1- الفعل في النحو العربي:

يأتي بحث مفهوم الفعل في النحو العربي في سياق النّقاش الدّائر حول علاقة النّحو العربي باللّسانيات الحديثة الذي أدّى إلى بروز تيّارين:

- **التيّار الأوّل:** يبعد التجديد عن النحو العربي ويعوّضه باللّسانيات، على اعتبار أن المقدرة النظرية والمنهجية التي كانت للنحاة العرب القدامى تفوق بكثير مقدرة اللّغويين العرب المحدثين، على الرّغم من طول الأمد بيننا وبينهم، واستحداث آليات وتقنيات متعدّدة في الدّرس اللّغوي خلال هذا الأمد الطويل.[3]

[1]- ينظر في هذا الصدد: مخطط التواصل لجاكبسون في الفصل الأول، ص: 64.

[2] -Catherine Kerbrat-Orecchioni, L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Armand Colin, Paris-France, 1980, p.8

ك.أوريكيوني، فعل القول من الذّاتية في اللّغة، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء-المغرب، 2007، ص: 6.

[3]- ينظر: سؤال اللّغة والمنطق، حوار مع طه عبد الرّحمن، ص:11.

- **التيار الثاني:** يدعو إلى ضرورة الاستفادة ممّا وصلت إليه المناهج اللّسانية وإسقاطها وتوظيفها في النحو العربي.

فالنحو العربي لا يُنصَر بإنكار اللّسانيات الحديثة؛ كما أنّ الإبعاد الكلّي للمناهج اللّغوية الحديثة قد يُفَوِّتُ على الباحث العربي فرصة اكتساب تكوين منهجي ونظري، يؤهّله لتجديد الاعتبار للنحو العربي، وذلك ببيان وجوه كفاية هذا النحو الوصفية والتعليلية والتعليمية أكثر ممّا لو بقي يُقلِّب وجوهًا من هذا النحو من غير هذا التكوين النظري، فعدم إحاطة الباحث المناصر للتراث النحوي بإمكانات اللّسانيات وحدودها يجعله غير قادر على ردّ التحامل على النحو العربي، وعاجزًا عن تحصيل التصديق والثقة في كلامه لدى جمهور الباحثين والمهتمّين[1].

من هذا المنطلق، وحتى لا يقع الباحث في صفّ هؤلاء ولا هؤلاء، يصبح من الواجب عليه الاهتمام بالنحو العربي في أي درس لغوي ولو كان بالحدّ الأدنى المطلوب الذي لا يتجاوز حدود التعريف والتفريق بين ما كان وما هو كائن اليوم، ومن ذلك بحث ماهية الفعل في النحو العربي.

وجاء في كتاب سيبويه (148-180هـ) عن الفعل قوله: "فأمّا الفعل، فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع"[2].

فالزّمن –كما يراه سيبويه- ثلاثة أقسام أساسية بنيت من أجلها الأفعال:

1- **الزّمن الماضي:** وهو الذي عبّر عنه "لما مضى".
2- **الزّمن الحاضر:** وهو الذي عبّر عنه "ما هو كائن لم ينقطع". ولمّا اختلفت الأزمنة اختلف بناء الأفعال للتعبير عن هذه الأزمنة الثلاثة.
3- **الزّمن المستقبل:** وهو الذي عبّر عنه "لما يكون ولم يقع"[3].

إنّ أساس النحو الوظيفي هو الفعل، ومن المهمّ جدًّا الإشارة إلى أنّ أيّ محاولة لتأسيس أيّ نظرية لغوية يجب أن تنطلق من إعادة قراءة أعمال اللّغويين القدامى، ومن هؤلاء، عبده الراجحي[4]، وعبد السّلام المسدّي[5] ونهاد الموسى[6]، وخاصّة الباحث عبد الرّحمان حاج صالح في دعوته إلى تأسيس مدرسة خليلية

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص:12.

[2]- سيبويه، الكتاب، ص: 12.

[3]- ينظر: عبد الله بوخلخال، التعبير الزّمني عند النحاة العرب "منذ نشأة النّحو العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري" دراسة مقاييس الدّلالة على الزّمن في اللّغة العربية وأساليبها"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الجزء الأوّل، 1987، ص: 25.

[4]- يراجع: علم اللغة التطبيقي وتعليم العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1995.

[5]- يراجع: اللّسانيات من خلال النّصوص، الدّار التونسية للنشر، النشرة الأولى، جوان 1984.

[6]- يراجع: الأساليب مناهج ونماذج في تعليم اللغة العربية، دار الشروق، عمان-الأردن، الطبعة الأولى، 2003.

حديثة، تستلهم نظريتها من أعمال الرّعيل الأوّل من جيل النّحاة الأوائل المبدعين، وعلى رأسهم الخليل وتلميذه سيبويه، تطرح أفكار أغلبية النّحاة أمثال ابن مالك وابن هشام والسيوطي وغيرهم[1].

وكلّ ذلك بهدف التأسيس الصّحيح لأيّة نظرية أصيلة للنحو الوظيفي لمحاولة تكييفها مع مقتضيات وضرورات البحوث اللّغوية المعاصرة التي تجمع بين أكثر من نظرية، ولا تكتفي باللّغة بدراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها على حدّ تعبير فردينان دي سوسور F. De Saussure، وإنّما بدراسة اللغة في الاستعمال[2]. والإشكال الذي يطرح هنا هو هذا الاستعمال الذي يختلف من لغة إلى أخرى ومن بيئة إلى غيرها، فمن الضّروري مراعاة سياق الحال[3]، كما هو معروف عند البلاغيين العرب مراعاة مقتضى الحال[4].

2- الفعل في اللّسانيات الوظيفية:

إنّ اللّسانيات الوظيفية هي ذلك الجمع بين اللّسانيات هي الثابت والوظيفية هي المتغيّر، فالأولى أي اللّسانيات[5] جاءت لتدرس اللّغة في ذاتها ومن أجل ذاتها[6]؛ والوظيفية هي نظرية اجتماعية يمكن تطبيقها على جميع العلوم الإنسانية؛ في حين أنّ اللّسانيات الوظيفية جاءت لتدرس اللّغة على أنّها سيميائية اجتماعية، بمعنى أنّها المورد الذي ينهل منه النّاس لتحقيق مقاصدهم وذلك بالتعبير عن المعاني في السّياق؛ إذ يمكن التمييز بين الوظيفة المركزية للغة ووظائفها الثانوية؛ حيث يشير بعض اللسانيين على أنّ وظيفتها المركزية هي التبليغ Communication، كما تعرّفه نظرية الإخبار، كاستعمال لوضع ترميزCode من أجل نقل رسالة تمثل تحليلاً ما لمعطيات التجربة من خلال وحدات سميولوجية، تمكّن النّاس من إقامة علاقات فيما بينهم[7]؛ في حين تتمثّل وظائفها المتفرّعة عنها في الوظيفة التعاملية والوظيفة التفاعلية كما هي موضّحة في الشكل رقم: 03 الآتي:

---

[1]- ينظر: يحي بعطيش، نحو نظرية وظيفية للنحو العربي، إشراف: عبد الله بوخلخال، أطروحة دكتوراه دولة في اللّسانيات الوظيفية، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005-2006، ص ص: ج-د (من مقدّمة أطروحته).

[2]- Voir : Anne Reboul & Jacques Moeschler, Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, Editions du Seuil, Paris, France, p. 17.

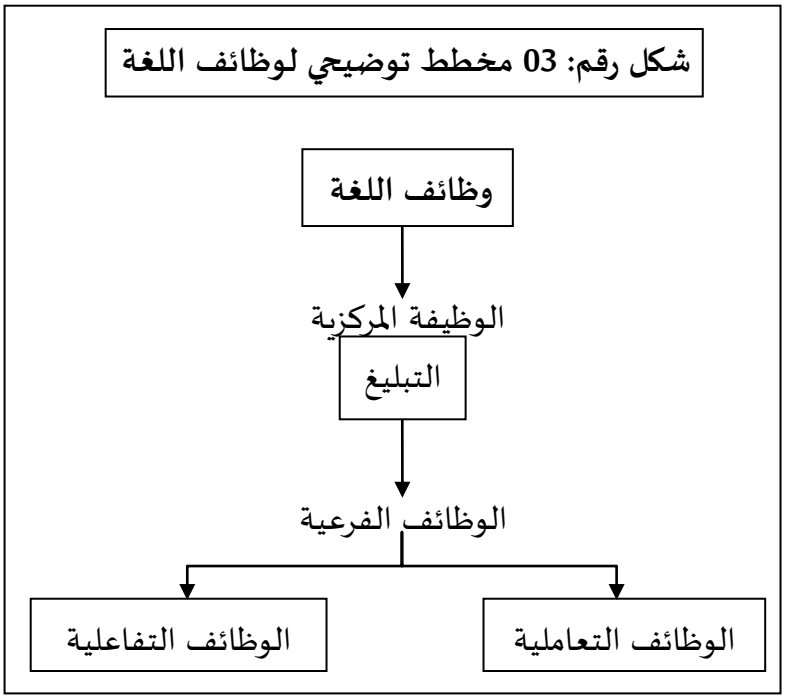
[3]- ومن الذين ذهبوا لدراسة المعنى في إطار السياق: فيرث اللساني البريطاني، وبلومفيلد حسبه يمكننا استنباط معنى الكلمة من خلال السياق الذي ترد فيه، وأنّ المعنى يقبل التحويل إلى سياق يمكن مشاهدته.

[4]- ينظر: جهود الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، وابن قتيبة في كتابه: أدب الكاتب.

[5]- ميّز دي سوسير بين اللّغة والكلام، فاللّغة برأيه هي هيكل جماعي وضعته ممارسة الكلام في ذهن الأفراد الذين يستعملونه أو هي بالتالي مجموعة الكلمات ودلالاتها المخزّنة في ذهن المتكلّمين. فاللّغة حسبه حقيقة نفسية واجتماعية وتنظيم موجود بالقوّة، في دماغ كلّ فرد من أفراد المجتمع. من الطّبيعي أن لا توجد اللّغة خارج الكلام النّابع من استعمالها اليومي. فالكلام، في الواقع، العمل المحسوس الذي ينشط به الفرد في ظرف معيّن ومحدّد. ويختلف عن اللّغة القائمة بصورة مستقلّة عنه. إلاّ أنّه من البديهي القول أنّ اللّغة لا يمكنها أن تظهر إلاّ ضمن الكلام. (ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية، 1403هـ-1983م، ص ص: 227-228).

[6]- F. De Saussure, Cours de Linguistique Générale, éditions critique préparée par Tulio de Mauro, Payot, Paris, France, p. 27.

[7]- Ibid., p. 105.



المصدر: إعداد الطالبة

تركّز الوظيفة التعاملية على نقل المعلومات، في حين تركّز الوظيفة التفاعلية على إنشاء العلاقات الإجتماعية[1] وتثبيتها، وسيتمّ التركيز في هذا البحث على الوظيفة التفاعلية ومدى ارتباط القوّة الإنجازية للأفعال الكلامية بهذه الوظيفة.

فالنّظرية الوظيفية ترى في الدّلالة والوظيفة أساسًا للّغة والتواصل الإنساني؛ واللّغة في نظر هاليداي Haliday، نظام لخلق المعنى، إنّها نظام دلالي يعمل مع أنظمة أخرى على ترميز المعنى الذي تنتجه، فالدّلالة هي النّظام الكلّي للمعنى الذي يعبّر عن النحو والمفردات، غير أنّ النظرية الوظيفية في دراستها لمستويات اللّغة الشكلية لا تتناول النحو والدّلالة والصّوت بل السّياق أيضًا[2] المرتبط عموديًا بوظائف اللغة الآتية:

1- **الوظيفة التمثيلية:** تضطلع اللغة بوظيفة تمثيلية للواقع، سواء كان هذا الواقع متمثلاً في الواقع الخارجي، أي العالم الفيزيقي المادّي، أو كان هذا الوقع متمثلاً في الواقع النفسي للمتكلّم.

[1]- يبدو جليًا اعتبار اللّغة كفعل اجتماعي في نظرية أفعال الكلام عند كلّ من أوستين 1962، سيرل 1969، سيرلوفاندرفيكن 1985. في مستوى أوّل متكلّم يؤدّي فعل التلفّظ، أو إنتاج جملة مع معنى مخصوص ومرجع. وبالشكل نفسه، يؤدّي المتكلّم الفعل الإنجازي، أو الفعل في القول. يحيل مفهوم الفعل الإنجازي إلى قوّة مخصوصة مرتبكة بتلفّظ كلمات مخصوصة في سياق مخصوص؛ إنّه الفعل الكلامي المخصوص مثلاً: حذّر، التمس، وعد، ... الذي يؤدّيه المتكلّم. (ينظر: Thomas Holtgraves and Aoron Ashley, "Comprehending illocutionary force", (Memory and Cognition 2001, 29 (1), p. 83.

[2]- السّياق أو المعنى السّياقي هو ما يراد به المعنى عادة، غير أنّ النظرية الوظيفية لا ترى فيه إلاّ جانبًا واحدًا فقط من المعنى. وإذا كانت اللّغة شبكة من العلاقات المتداخلة للعناصر المكوّنة لها، فإنّ هذه العلاقات تتشكّل على ضربين: العلاقات الشكلية والعلاقات السّياقية؛ الأولى يعنى بها العلاقات القائمة بين وحدة شكلية معيّنة ووحدات أخرى في اللّغة نفسها، فيما يعنى بالثانية العلاقات بين وحدات نحوية أو معجمية والعناصر المتّصلة بها لغويًا في المواقف السّياقية التي تعمل فيها الوحدات في النّصوص. ويمكن اعتبار هذه الوظائف هي وظائف الأفعال في حدّ ذاتها في اللسانيات الوظيفية.

2- **الوظيفية التواصلية:** أي تلك الوظيفة التي تعبّر عن الدّور الذي يتّخذه المتكلّم مع مستمعه أومخاطبه، كأن يقوم بدور السّائل أو الآمر أو المخبرفي موقف تبليغي معيّن، وتعكس من جهة أخرى، موقف المتكلّم أو المخاطب من فحوى الخطاب، كأن يتّخذا موقف المتيقّن أو المشكّك أو المحتمل من المعلومات المتبادلة بينهما.

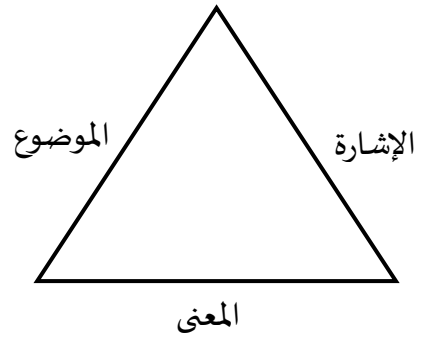
3- **الوظيفة النصّية:** تؤدّي اللغة وظيفة نصّية باعتبارها تمكّن المتكلّم/المخاطب من تنظيم الخطاب وفقًا لمقتضيات المواقف التبليغية، فتنقل الخطاب من مجموعة المتواليات الخطابية إلى نصّ متماسك متّسق.

تشترك جميع هذه الوظائف في نقطة واحدة هي مراعاة السّياق أو مقتضى الحال، نظرًا لأهمّية هذا المفهوم[1] وضرورته في أيّ نقاش حول المعنى، كما أنّ جميع هذه الوظائف تتجسّد في المسرح.

3- الفعل في اللّسانيات التداولية:

يرجع ظهور اللّسانيات التداولية إلى إسهامات الفيلسوف تشارلز ساندرس بيرس C.S.Peirce السّيميائية التي طوّرها تلميذه موريسMorris، فقد ظهرت التداولية في أعمال بيرس الفلسفية والسّيميائية[2]، وقد رأى أنّ النّظام السّيميائي عبارة عن مثلث تمثّل الإشارة فيه الضّلع الأوّل، وهو الذي له صلة حقيقية بالموضوع الذي يمثّل الضّلع الثاني المحدّد للمعنى الذي يمثّل الضّلع الثالث، كما يوضحه الشكل رقم: 04 الآتي:

شكل رقم: 04 مثلث النّظام السّيميائي



[1]-استعمل مفهوم السّياق في اتّجاهات مختلفة؛ في المنطق، أوّل تمثيل للسّياق كموضوع شكلي من طرف الفيلسوف شارل ساندرس بيرس C.S.Peirce، في سنوات الثمانينيات ظهرت ثلاث نظريات تضمّنت مفهوم السّياق: كامب Camp في نظرية تمقيل الخطاب Discourse representation theory، وباروبز وبيري Bawise and Perry في المقام الدّلالي Situation Semantics وسوا Sowa التخطيط المفهومي Conceptial Graphs، التي قدّمت بوضوح مقاربة بيرس للمجتمع المعرفي ككل. (ينظر: John F. Sowa: "Syntax, Semantics and Pragmatics of Contexts, www.aaai.org, 1995)

[2]- ينظر: محمود عكاشة، النّظرية البراجماتيّة اللّسانيّة (التداوليّة) دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ،مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، 2013، ص: 27

كما أنّ للتداولية علاقة بحقول معرفية كثيرة أهمّها البلاغة[1]؛ إذ يرى "ليتش" Leitch أنّ البلاغة تداولية في صميمها؛ لأنّها تحقّق الاتّصال بين المتكلّم والسّامع، باستخدام وسائل محدّدة للتأثير على بعضهما البعض، وبهذا تتّفق البلاغة والتداولية تتّفقان في اعتمادهما على اللّغة كأداة لممارسة الفعل على المتلقّي.[2]

وإذا كانت الجملة هي موضوع اللسانيات، فإنّ الملفوظ هو موضوع التداولية[3]، من هنا تجب الإشارة ضمن بحث أهمّية الفعل في اللسانيات التداولية إلى الدّور المهمّ والمؤثّر الذي قام به فلاسفة اللّغة[4] في تطوير هذا المجال؛ ومنهم رواد نظرية الأفعال الكلامية: أوستين Austin، وسيرلSearle اللّذان قدّما للّسانيات نظريتهما المعروفة بأفعال الكلام Speech acts theory. تقوم هذه النّظرية على فكرة أنّنا عندما نتحدّث فإنّنا نقوم بأفعال، ويبدو هذا واضحًا فيما عرف بالمنطوقات الأدائية performative utterances منها أيضًا "أعدك"، و"أرجوك" و"أتمنى أن تفعل ذلك"، ونحوها ممّا يقترن فيه القول بالعمل يصحّ عدّه منجزًا بمجرّد انتهاء المتكلّم من كلامه؛ كالطّلاق، والبيع، والنكاح، والوعد، والرّجاء، والتمني؛ وقد أضافت هذه النّظرية تطوّرًا إبستمولوجيًا جديدًا في اللّسانيات ترتب عليه إعادة النّظر في موضوعه من حقل يدرس الأقوال إلى مجال تدرس فيه الأقوال المقرونة بالأفعال، كما ترتب عليه إعادة النّظر في طبيعة اللّغة واستخدامها[5].

إنّ مجال التداوليات مجال واسع ومتشعّب؛ فهناك مجال تداولية البلاغيين، ومجال تداولية اللّسانيين، ومجال تداولية الفلاسفة والمناطقة؛ ونظرًا لتشعّب التداوليات ذهبت فرانسواز أرمينيكو[6] Françoise Arminigaud إلى القول: "إنّ التداولية كبحث في قمّة ازدهاره لم يتحدّد بعدُ في الحقيقة، ولم يتمّ بعدُ الاتّفاق بين الباحثين فيما يخصّ تحديد افتراضاتها، واصطلاحاتها"[7]، لأنّها مرتبطة بدراسة اللغة في الاستعمال، إذ كلّما تغيّر الاستعمال ظهرت إضافات جديدة وتعديلات نظرية مرتبطة بهذا الاستعمال وتابعة له، وهي: المتكلّم والمتلقّي والكلام واللّفظ والمقام والتواصل والغرض، والتداولية تدرس علاقة النشاط اللّغوي بمستعمليه وأساليب استخدام العلامات اللّغوية في "الخطاب"، والسّياقات والأنماط المقامية المختلفة التي ينجز ضمنها، وبحث عوامل نجاح التواصل فيها، ويدرس استعمال اللّغة في الخطاب

[1]-تعني"فنّ القول بشكل عامّ" أو "فنّ الوصول إلى تعديل موقف المستمع أو القارئ"، وهو المشترك مع التداولية / ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص: 97.

[2]- ينظر: عمارية حاكم، الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللّغوي دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيّام الحجّاج بن يوسف الثقفي،ص: 91.

[3]- Jacques Moeschler et Anne Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de pragmatique, Edition de seuil, p. 22. (Si la phrase est l'objet de linguistique, l'énoncé est l'objet de la pragmatique)

[4]-ينظر: صلاح اسماعيل عبد الحق، التحليل اللّغوي عند مدرسة أكسفورد، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1993.

[5]- ينظر: محمود عكاشة: النّظرية البراجماتيّة اللّسانيّة (التداوليّة) دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ،ص: 19.

[6]- Armengaud F., La Pragmatique, PUF, 5ème édition mise à jour, Paris, 2007, p. 3.

[7]- أرمينيكوفرانسوا، المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، د.ت.، ص: 11.

وتوظيفها في الأنماط التفاعلية؛ ببحث العلاقة بين مستخدمي اللّغة والمتكلّم والمتلقّي وعلاقتهما بالسّياق التواصلي، والعلاقات التأثّرية بينهما في ضوء ما ينتجانه من حوار، فبعض الأشكال اللّسانية لا يتحدّد معناها إلاّ من خلال استعمالها ومعرفة القصد منها[1].

تتجاوز التداولية البنية الخطابية السّطحية إلى تقنية التّواصل والسّياق والقصد، وتدرس كيفية إنتاج المتكلّم فعلاً تواصليًا أو فعلاً كلاميًا في إطار موقف كلامي ملموس ومحدّد[2].

ويمكن القول إنّ النظريات التداولية التي ارتبطت بدراسات كلّ من "أوستين وسيرل" و"غرايس وديكرو" وغيرهم كان من نتائجها أنّها قلّصت من دور التحليل الخارجي للأقوال، على اعتبار أنّ هذه الأقوال مرتبطة بالوقائع الخارجية القابلة للتحقيق، وأنّ الكلام مرتبط بالاستعمال العادي أي اللّغة اليومية.

ولعلّ العمل الجبّار الذي قام به غرايسGrice في تقعيد التخاطب، كان له الدّور الأساس في تحديد المبادئ الرّئيسة في عمليّات المحادثة، وأشكال التواصل بين المتخاطبين؛ هذه هي المبادئ التي أسهمت في إبراز القيمة التداولية للكلام، وأعطت مفهومًا جديدًا للمعنى الضّمني، والمعنى المعجمي، ولمعنى التأويل والفهم، وعالجت إشكالات المقامات والسّياقات التي كانت تقف في وجه التحليل المنطقي التقليدي، معالجة أخذت بتوظيف نتائج العلوم المعرفية[3]. من هنا، يمكن القول أنّ مفهوم في اللسانيات التداولية ارتبط ارتباطًا عموديا بالدّرجات الثلاث للتداولية، فكان فعل التلفظ في مقابل نظرية التلفظ، وفعل الحجاج في مقابل النظرية الحجاجية، وفعل الكلام في مقابل نظرية الأفعال الكلامية؛ وأفقيًا بالإنجاز فكان قول شيء ما هو إنجازه، وهو جوهر مفهوم "القوّة الإنجازية" الذي سيتمّ بحثه فيما يأتي.

ثانيًا: القوة الإنجازية ضمن نظرية النحو الوظيفي:

يعتبر بحث ماهية القوّة الإنجازية ضمن نظرية النحو الوظيفي ليس تجاوزًا للنحو، وإنّما باعتباره مرتبطًا باللغة العربية الفصحى؛ ولأنّ الرّبط في هذا البحث بين اللّسانيات التداولية والنحو سيكون في نصوص مسرحية جزائرية جاءت في معظمها باللهجة الدارجة أو العامية الجزائرية[4] أي اللّغة العادية المستعملة بين الجزائريين في حواراتهم اليومية؛[5] لذلك تمّ اللّجوء إلى النحو الوظيفي لارتباطه باللّسانيات التداولية من جهة وإمكانيات تكييفه مع اللّغة العادية من جهة ثانية.

---

[1]- ينظر : التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللّساني العربي، مسعود صحراوي، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 20.

[2]- ينظر: محمود عكاشة، النّظرية البراجماتيّة اللّسانيّة (التداوليّة) دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ، ص: 20

[3]- ينظر: عبد السلام عشير، إشكالات التواصل والحجاج، ص: 22.

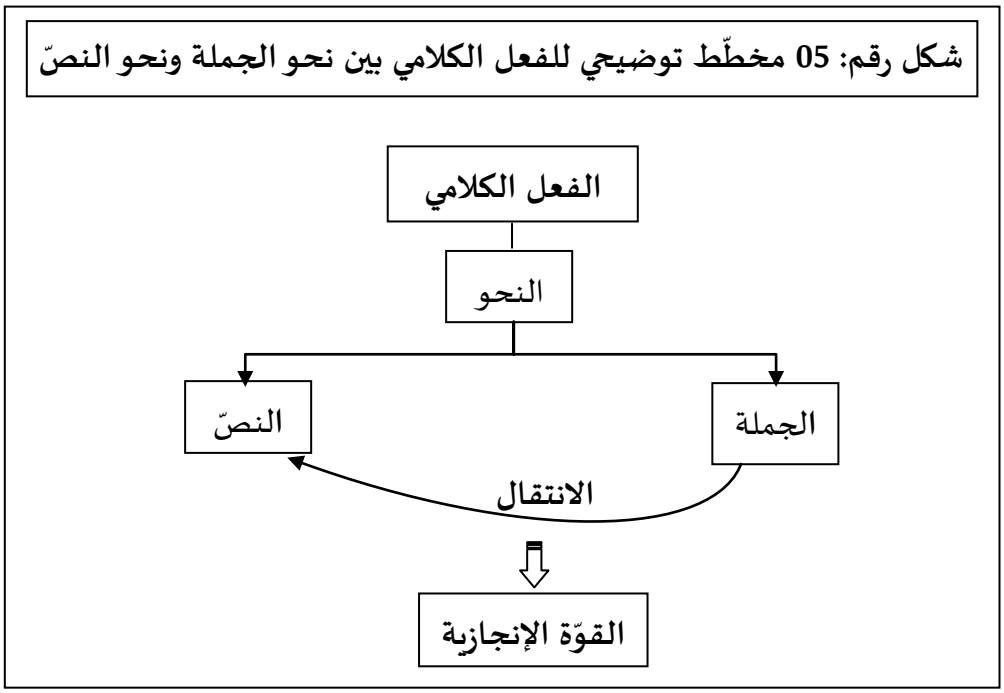
[4]- كما لا يمكن إغفال علاقة العامّية الجزائرية بالعربية الفصحى، وهو ما نجده في كتاب: عبد الملك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2012.

[5]- See: Alice Mwihaki, « Meaning as use: A functional view of semantics and pragmatics », Swahili Forum II, 2004, p. 129.

1- منظور سيمون ديك للقوّة الإنجازية:

تطمح نظرية النحو الوظيفي منذ نشأتها على يد سيمون ديك S.C.Dik[1] سنة 1978 إلى الرّبط بين بنية اللّسان الطّبيعي ووظيفته الأساسية، وظيفة إتاحة التواصل داخل المجتمعات البشرية، فكان من الطّبيعي أن تتّخذ موضوعًا لها لا الجملة الواحدة بل الخطاب، أي النصّ مؤطّرًا بظروف إنتاجه[2]، فتمّ الانتقال من نحو الجملة إلى نحو النصّ، كما هو موضح في الشكل رقم:05 التالي، والمسرح هو أحد الأشكال التعبيرية للتواصل داخل المجتمع، بل هو مرآة عاكسة للمجتمع.

شكل رقم: 05 مخطّط توضيحي للفعل الكلامي بين نحو الجملة ونحو النصّ



المصدر: إعداد الطالبة

إنّ الانتقال من نطاق الجملة إلى نطاق النصّ ينبغي له أن يكون انتقالاً من الثبات إلى الحركة، من كمّ المادّة المحلّلة إلى توسيع في كيفية التحليل؛ كالنّظر في العلاقات بين المنطوقات والتفاعلات بين المشاركين في الاتّصال ومقاصدهم[3].

لقد وسّع كالمير Kalamer[1] مفهوم النصّ، باعتباره ممثّلاً للعلاقات الاتّصالية التي ترد في العملية التفاعلية بين متكلّم ومتلقي؛ والعلاقات الاتّصالية تتجاوز العلاقات اللّغوية إلى العلاقات غير اللّغوية التي تلعب فيها السّلوكيات الحركية دورًا نشطًا بين المشاركين في ذلك التفاعل الاتّصالي وهو ما نجده في المسرح.

[1]-S.C.Dik, Basic Principles of Functional Grammar in Syntax and Semantics, Academic Press, New York, 1981

[2]-ينظر: أحمد المتوكّل، قضايا اللغة العربية في اللّسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة إلى النصّ، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرّباط-المغرب، 2001، ص: 15.

[3]- ينظر: محمد العبد، النصّ والخطاب والاتّصال، ص: 7.

أمّا سيمون ديك S.C.Dik فقد وضع من خلال أبحاثه المتعدّدة الإطار النظري والمنهجي العام لنظرية النحو الوظيفي تمكّن من خلالها من تأسيس مكانة علمية متميّزة بين النظريات اللّسانية المعاصرة بصفة عامّة، والنظريات النحوية بصفة خاصّة، وكان طموحه منذ الثمانينيات، أن تكون نظريته بديلاً للنظرية التوليدية التحويلية بكلّ نماذجها.

ويمكن التمييز بين مرحلتين مرَّت بهما نظرية النحو الوظيفي وهما:

1- **نموذج الجملة:** ظهر سنة 1978 من خلال كتاب سيمون ديك S.C.Dik الموسوم بالنحو الوظيفي Functional Grammar[2]، ثمّ تبعته أبحاث ومؤلّفات أخرى، صبّت كلّها في إطار نحو الجملة إلى نهاية سنة 1988.

2- **نموذج النصّ:** بدأ سنة 1989 بكتابه نظرية النحو الوظيفي The theory of functional Grammar[3] الذي أرسى فيه سيمون ديك معالم نموذج نحو جديد، أتبعه مع فريق من الباحثين، بدراسات وأبحاث ما تزال إلى اليوم، تدقق مفاهيم هذا النموذج وتوسعه، في إطار جديد تجاوز نطاق نحو الجملة إلى نحو النصّ[4]، كما تمّ توضيحه في الشكل رقم: 05 السّابق.

وفي نطاق هذا المنحى الجديد الخاصّ بنحو النصّ، أصبح أصحاب هذه النظرية يميّزون بين فترة النحو الوظيفي الممتدّة من بداية ظهور مؤلّف سيمون ديك السّابق "نظرية النحو الوظيفي" سنة 1989 إلى سنة 1997 وهي الفترة المتميزة بظهور النحو الوظيفي القالبي، تلتها مرحلة جديدة تبدأ بالتعديل الذي أجراه ديك على النظرية، وهي الفترة التي تميّزت بالدّعوة إلى نحو وظيفي موحّد، يشمل توحيد الإواليات لوصف وتفسير أقسام الخطاب في مختلف اللغات المتباينة نمطيًا من جهة، ويمتدّ إلى وصف وتفسير الأنظمة التبليغية غير اللّغوية، كالرّسم والموسيقى والسّينما والمسرح.. الخ، من هنا يمكن القول باختصار إنّ نظرية النحو الوظيفي مرّت منذ نشأتها بثلاثة نماذج نحوية تعكس ثلاث مراحل زمنية كما هي موضحة في الشكل رقم:06 الآتي:

---

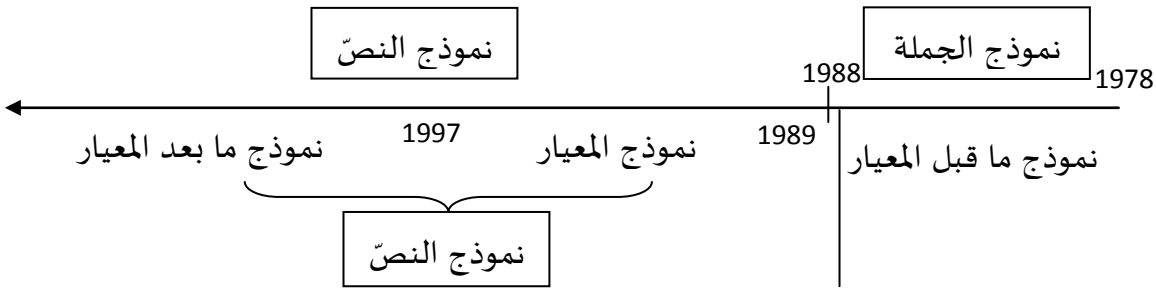
[1]- نقلاً عن: Kalmeyer W. v.a., Lekuerekdeg Zur Textlinguistic, Bc. 1. Einfuchrung, Koeingstein (1980), s45، ضمن: المرجع نفسه، ص ص: 7-8.

[2] -Simon Dijk, Functional Grammar, Foris Publication, 1981.

[3]- Simon Dijk, Theory of Functional Grammar, Foris Publication, 1989.

[4]-ومن أهمّ مبادئ نحو النصّ المعايير السّبعة التي يكون بها النصّ نصًّا، وهي السّبك coherence والحبك coherence والقصد intentionality والقبول acceptability والإعلامية informativity والمقامية situatinality والتناصّ intertextuality، إذ يعود لسعد مصلوح الإسهام الواضح في تحرير ترجمة هذه المصطلحات وصياغتها وضبط مفاهيمها وإيضاح المقصود منه. (عبد السلام السيد حامد، "نحو النص عند سعد مصلوح"، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، 2015، ص: 541).

شكل رقم: 06 خطّ زمني يوضّح مسار تطوّر النحو الوظيفي



المصدر: إعداد الطالبة

تضمّ البنية النحوية العامّة لنظرية النحو الوظيفي نموذج الجملة الذي أصبح يعرف بنموذج ما قبل المعيار، بدءًا من سنة 1978 إلى غاية 1988، ونموذج المعيار الممتد ما بين 1989 و1997، ونموذج ما بعد المعيار الممتد من سنة 1997 إلى يومنا[1].

شمل نموذج النحو الوظيفي النواة، أو نموذج ما قبل المعيار 1978-1988؛ كلّ الدّراسات التي مسّت مجال الدّلالة والتداول والمعجم والتركيب، في إطار الكلمة المفردة والمركبة والجملة البسيطة والمركّبة، مع التركيز أساسًا على الجملة البسيطة.

أمّا نموذج النحو الوظيفي المعيار 1989-1997؛ فقد شمل جملة من الدّراسات مسّت بعض القضايا المعجمية والتركيبية والتداولية، في إطار الجملة المركّبة والمعقّدة، حيث أعادت فيها النظر ومحّصتها وعمّقتها ووسّعتها بإجراء بعض التعديلات عليها لتتناسب مع إنتاج الخطاب أو النصّ، الذي أصبحت فيه الملكة اللّغوية ملكة نصّية، تتشكل من زمرة من الملكات، تتفاعل فيما بينها أثناء عمليتي إنتاج الخطاب وفهمه، متوسّلة بجملة من القوالب والطّبقات.

في حين أنّ نموذج النحو الوظيفي ما بعد المعيار (1997-...): وهو النموذج الذي ما يزال في طور النشأة والتعديل والتحسين، وبحاجة إلى بحوث مكثّفة تمحّص وتغني فرضيته الأساسية القائمة على أطروحة التماثل البنيوي الوظيفي للخطاب، فمفادها أنّ بنية الخطاب الطّبيعي بنية واحدة، تنعكس بكيفية واحدة، في نموذج مستعمل اللغة الطبيعية، سواء تعلّق الأمر بأقسام الخطاب (الكلمة/ المركب / الجملة / النصّ)، أو باللّغات المختلفة المتباينة نمطيًا (كاللّغات الهندو-أوروبية واللّغات السّامية)، أو بالأنماط التبليغية المختلفة اللّغوية وغير اللّغوية (كإشارات الصمّ البكم، والرسم والموسيقى والسّينما والمسرح...)[2].

[1]- ينظر: يحي بعطيش، نحو نظرية وظيفية للنحو العربي، إشراف: عبد الله بوخلخال، أطروحة دكتوراه دولة في اللّسانيات الوظيفية الحديثة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلّية الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005-2006، ص: ي (من مقدّمة الأطروحة).

[2]- المرجع نفسه، ص: ي.

من هذا المنطلق يمكن رصد أهم المبادئ الأساسية المنهجية المعتمدة في النحو الوظيفي العناصر الآتية[1]:

1- وظيفية اللغات الطبيعية الأساسية هي وظيفة التواصل.

2- موضوع الدرس اللساني هو وصف القدرة التواصلية للمتكلم المخاطب.

3- النحو الوظيفي نظرية للتركيب والدلالة منظورا إليهما من وجهة نظر تداولية.

4- يجب أن يسعى الوصف اللغوي الطامح إلى الكفاية إلى تحقيق أنواع ثلاثة من الكفاية:

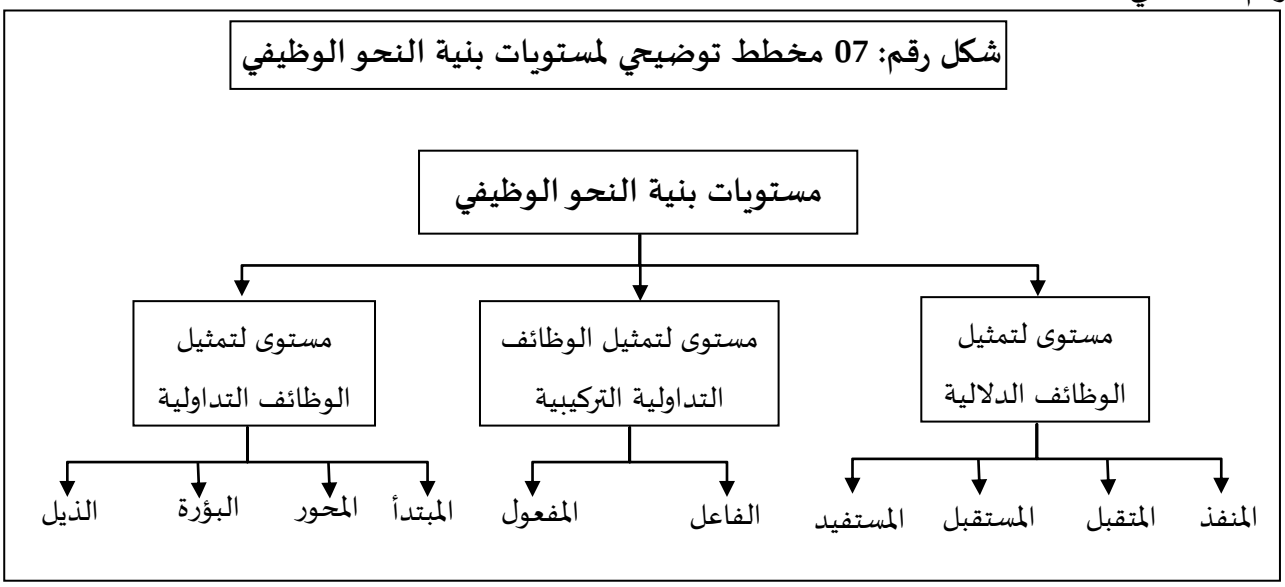
أ- الكفاية النفسية.

ب- الكفاية التداولية.

ج- الكفاية النمطية.

فبنية النحو كما تقترحها نظرية النحو الوظيفي تشتمل على مستويات تمثيلية ثلاث الموضّحة في الشكل رقم: 07 الآتي:

شكل رقم: 07 مخطط توضيحي لمستويات بنية النحو الوظيفي



ويعرّف سيمون ديك الوظائف التداولية الأربع كالآتي:

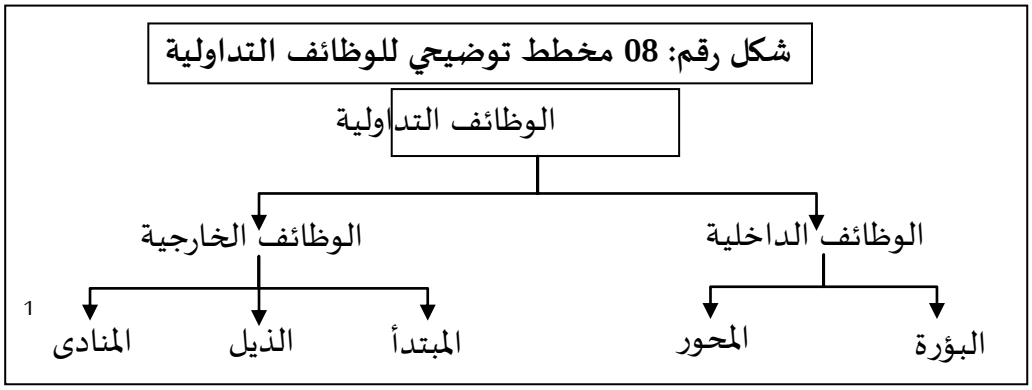
- **البؤرة Focus:** الحامل للمعلومة الأكثر أهمية والأكثر بروزا في الجملة.
- **المحورTopic:** تسند إلى المكون الدال على ما يشكّل "المحدث عنه" داخل الحملPredication
- **المبتدأTerm:** هو ما يحدّد مجال الخطاب universe of discourseالذي يعتبر الحمل Predication بالنسبة إليه واردا Relevent.
- **الذيلTail:** يحمل الذيل المعلومة التي توضح معلومة داخل الحمل أو تعدلها[2].

[1]- ينظر، يحي بعطيش، المرجع السّابق، ص: ي.

[2]- محمود أحمد نحلة، محمد أحمد النحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002، ص: 33.

وبناءً عليه، يمكن اختصار الوظائف التداولية من منظور سيمون ديك في الشكل رقم: 08 الآتي:

شكل رقم: 08 مخطط توضيحي للوظائف التداولية



يتّضح لنا من خلال الشكل أعلاه، أن الوظائف التداولية نوعين: وظائف تداولية "داخلية"ووظائف تداولية "خارجية"؛ تتّسم الوظائف الدّاخلية، كما تدلّ على ذلك تسميتها، بكونها تُسند إلى عناصر تنتمي إلى الجملة ذاتها، إمّا إلى المستوى التمثيلي أو المستوى العلاقي[2]، وتتمثل في وظيفتي البؤرة والمحور[3].

- **البؤرة:**

تعدّ البؤرة مفهومًا مشتقًّا حين تعرّف بأنّها تُسند إلى المكوّن الذي يحمل النّبر الرّئيسي في الجملة أو الذي يتصدّر الجملة أو الذي يرد في التراكيب "المفصولة" أو التراكيب "شبه المفصولة"[4]؛ وتنقسم وظيفة البؤرة إلى وظائف فرعية:

أ- من حيث الطبيعة: بؤرة جديد وبؤرة مقابلة.

ب- ومن حيث المجال: بؤرة المكوّن، وبؤرة الجملة.

فبؤرة الجديد هي البؤرة المسندة إلى المكوّن الحامل للمعلومة التي يجهلها المخاطب.

وبؤرة مقابلة هي البؤرة التي تسند إلى المكوّن الحامل للمعلومة التي يشكّ المخاطب في ورودها، أو المعلومة التي تستند إلى المكوّن الحامل للمعلومة التي ينكر المخاطب ورودها[5].

أمّا بؤرة المكوّن وبؤرة الجملة فهي البؤرة التي تسند إلى مكوّن من مكونات الجملة والبؤرة التي تسند إلى الجملة برمّتها لا إلى أحد مكوّناتها[6] على الترتيب.

---

[1]- أحمد المتوكّل هو من أضاف المنادى (Vocative) وهي ظيفة تستند إلى المكوّن الدال الكائن في مقام معين.

[2]- ينظر: أحمد المتوكّل، قضايا اللّغة العربية في اللّسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة إلى النصّ، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرّباط-المغرب، 2001، ص110.

[3]- إنّ المحور الرّئيسي في خطاب ما المحور الذي يستقطب الكمّ الأكبر من المعلومات في ذلك الخطاب. ومن مظاهر المركزية، مدى "استمرار" المحور عبر الخطاب الذي يُقاس بعدد مرّات إيراده أو إعادة إيراده (إمّا بعينه أو عند طريق توابعه أو متعلّقاته) محطًّا للأخبار.

[4]- أحمد المتوكّل، المرجع نفسه، ص: 128.

[5]- ينظر: أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص ص:28 - 29.

[6]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 115.

ينعكس إقصاء بؤرة المقابلة من الخطاب الموضوعي على الخصائص التركيبية للجمل الواردة في هذا النّمط من الخطاب حيث لا نكاد نجد فيه ضروب التراكيب التي تشكّل، عادة، تحقيقات لمختلف فروع هذه الوظيفة[1].

يمكن التمثيل للبؤرة في مسرح عبد القادر علولة في بؤرة"الخبزة" في ملفوظه: "**الخبزة طايرة واحدا وراها**"[2]، التي تتكرّر في العديد من المرّات، أو بعض متعلّقاتها مثل: **القيل، الجوع، القجر يصفر، البطن خاوي**؛ وهو ما يوضّحه –على سبيل المثال- المقطع الشعري للرّاوي في المسرحية كالآتي:

الراوي: "**طاح الليل ما كان بركة في ذا النهار**
القجر يصفر والسي علي بالدمار[3]
البطن خاوي ولا ماكلة في الدار"

يعبّر مقطع الرّاوي بشكل مباشر على حالة الفقر المدقع الذي كان يعيشها "السّي علي" الكاتب العمومي؛ أمّا البؤرة باعتبارها مفهومًا مشتقًّا فتعرّف بأنّها تُسند إلى المكوّن الذي يحمل النّبر الرّئيسي في الجملة أو الذي يتصدّر الجملة أو الذي يرد في التراكيب "المفصولة" أو التراكيب "شبه المفصولة"[4].

- **المحور:**

تمّ التمييز بين أربعة أصناف من المحاور: (أ) "محور جديد" و(ب) "محور معطى" و(ج) "محور فرعي" و"د" محور معاد". يُعدُّ "محورًا جديدًا" كلّ محور أُدرِجَ لأوّل مرّة في الخطاب. وحين يُعاد إدراج هذا المحور نفسه في الخطاب فإنّه يصبح "محورًا معطى". وفي حالة مكوث هذا المحور في الخطاب فإنّه يعاد ذكره ويتمّ ذلك إمّا بطريقة مباشرة أو بواسطة أحد متعلّقاته أو توابعه؛ في الحالة الأولى، أمام "محور معاد" وفي الحالة الثانية أمام "محور فرعي"[5].

أمّا المحور في المسرح، فهو المشهد الذي يعلوه محور الفصل الذي يعلوه الباب، والذي يندرج ضمن محور العرض المسرحي ككلّ؛ من مثل محور "بني كلبون" في مسرحية ولد عبد الرّحمان كاكي، هو محور جديد يليه تكرار الجميع لهذا المحور ليصبح محورا معطى. تليه المحاور الفرعية والمتمثلة في صفات بني كلبون السيّئة كالآتي:

---

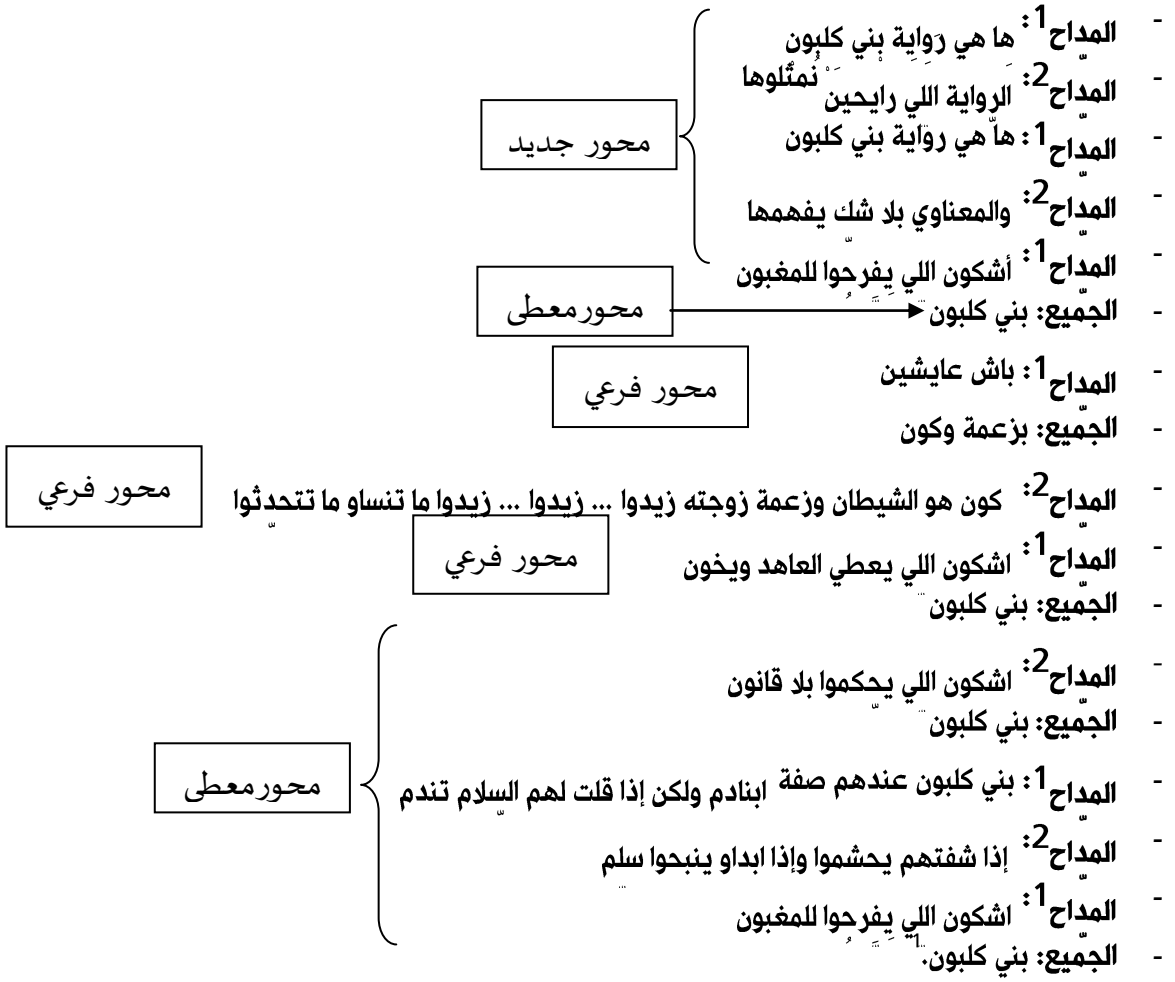
[1]- المرجع السّابق، ص: 30.

[2]- ارتأينا التطبيق على النصّ المسرحي الجزائري من البداية في المدخل من أجل الإحاطة بعدد كبير من النصوص المسرحية الجزائرية على الأقلّ في الجانب النظري، ليتمّ تخصيص الجانب التطبيقي للدّراسة المعمّقة للمدوّنة فقط.، (ينظر: عبد القادر علولة، الخبزة، المسرح الجهوي بوهران، ص: 7).

[3]- المصدر نفسه، ص: 7.

[4]- ينظر: أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص: 128.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 112.



اختتم المرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي المقطع بالمتوالية الجملية نفسها التي ابتدأه بها، وهنا يشكّل ملفوظ "بني كلبون" عماد المقطع بل عماد المسرحية ككلّ ومحاوره سلوكيات "بني كلبون" تجاه الآخرين، فَهُمْ يفرحون لتعاسة وحزن الآخرين؛ ويعملون على تغليط الناس البسطاء وتضليلهم بملفوظات "زعمة وكون"[2] ومن صفاتهم الذّميمة أنّهم يخونون العهد ويحكمون بلا قانون، كلّها إخباريات عن "بني كلبون"وصفاتهم؛ فتمثلت قوّتها الإنجازية أساسًا في تكرار ملفوظ "بني كلبون"[3].

تعتبر الوظيفة التبليغية عماد نظرية النحو الوظيفي التي تندرج ضمن الأنحاء الوظيفية التي لا تفصل بين البنية اللغوية ككل (البنية الصّوتية والصّرفية والتركيبية) والوظائف التبليغية المختلفة التي تؤدّيها تلك البنى السّابقة من جهة، وتعتبرها من جهة أخرى انعكاسًا لها، أي أنّ الوظيفة التبليغية بتجلّياتها

[1]- ولد عبد الرّحمان كاكي، بني كلبون، ص: 1.

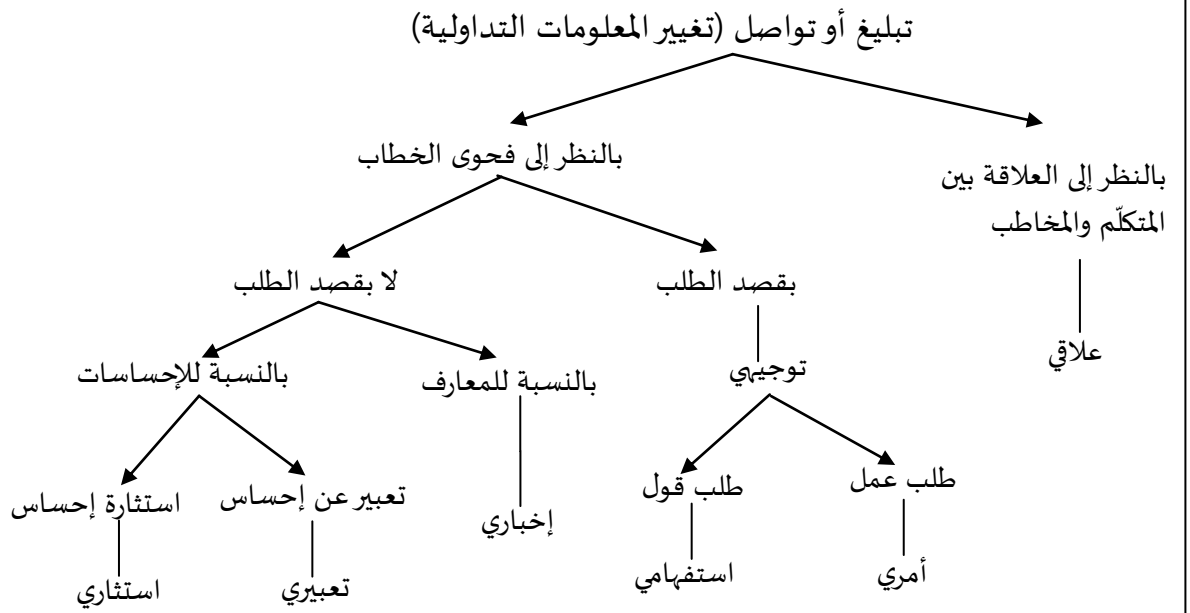
[2]- لا تقابل أي إنجاز لفعل كلامي وإنّما تستعمل غالبًا لعدم إنجازي الأفعال وللتضليل وللإبهام وللتمثيل.

[3]- إضافة إلى النبر والتنغيم.

المختلفة تسهم في تحديد الخصائص البنيوية لأيّة لغة من اللّغات الطّبيعية، فهي بكلمة مختصرة أداة وبنية[1].

أشار سيمون ديك S.C.Dik إلى أبعاد عملية التبليغ المتمثّلة في البعد "العلاقي" والبعد "التوجيهي"، والبعد "الإخباري"، والبعد "التعبيري"، والبعد "الاستشاري"، تتكامل كلّها لتأدية وظيفة التبليغ[2]،لأنّ التبليغ نشاط اجتماعي يتفاعل فيه المشاركون في العملية التواصلية من خلال تغيير معلوماتهم التداولية، حيث يتمّ تغيير المعلومات التداولية، إن بالنظر إلى العلاقة بين المتخاطبين "تواصل علاقي" أو بالنظر إلى فحوى الخطاب نفسه، إمّا بقصد حمل المخاطب على القيام بفعل ما "تواصل توجيهي"، قد يكون فيه الفعل المطلوب عملاً أو قولاً، وإمّا بقصد الإخبار عن شيء "تواصل إخباري"، أو التعبير عن إحساس "تواصل تعبيري"، أو استشارة إحساس "تواصل استشاري"، ويمكن توضيح عملية التبليغ كما يراها سيمون ديك في الشكل رقم: 09 الآتي:

شكل رقم: 09 مخطّط توضيحي لعملية التبليغ من منظور سيمون ديك



يقوم تحليل سيمون ديك S.C.Dik على فكرة التمثيل للقوّة الإنجازية بواسطة مخصّص الحمل مع تكييفه والطبيعة السّلميّة للبنية التحتية وبنية النموذج في صياغته الجديدة بوجه عام. وتعتمد هذه المقاربة الافتراضات الأساسية الآتية:

(أ)- يميّز داخل الحمولة الإنجازية، بين نمطين من القوى الإنجازية: "قوّة إنجازية أصل" و"قوّة إنجازية فرع".

[1]- ينظر: أحمد المتوكل، البنية والوظيفة مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية، منشورات عكاظ، ص: 89.

[2]- ينظر: المرجع السّابق، ص: 50.

(ب)- القوى الإنجازية الأصول هي القوى المدلول عليها بصيغ العبارات اللّغوية وهي أربع: "خبر" و"استفهام" و"أمر" و"تعجّب".

وتُؤوَّل هذه القوى الأصول الأربع على أساس أنَّها "تعليمات من المتكلّم للمخاطب تستهدف إحداث تغييرات ما في مخزون المعلومات الذي يملكه المخاطب" كما يتضح من التعريفات الآتية:

(أ)- **خبر**= يشير المتكلّم على المخاطب أن يضيف إلى معلوماته فحوى القضية.

(ب)- **استفهام**= يطلب المتكلّم من المخاطب أن يمدّه بالمعلومة الواردة في القضية.

(ج)- **أمر**= يأمر المتكلّم من المخاطب أن يمدّه بالمعلومة الواردة في القضية.

(د)- **تعجّب** = يشير المتكلّم على المخاطب أن يضيف إلى معلوماته أنه يستغرب فحوى القضية أو يستبعده[1]".

تشتقّ من هذه القوى الأصول قوى فروع عبر إوالية يمكن تسميتها "نقلاً إنجازيًا". والنقل الإنجازي الناتج عنه اشتقاق قوَّة فرعية من قوَّة أصل أنواع ثلاثة، "نقل تداولي" و"نقل معجمي" و"نقل نحوي"، تتمايز فيما بينها.

تنحصر عملية النقل حين يتعلَّق الأمر بالنقل التداولي في مستوى القصد والتأويل بحيث لا يكون لهذه العملية أيّ انعكاس على الخصائص الصّورية للعبارة ذاتها[2]؛ مثل النقل بين الشخصيات في مسرحية "اللّثام" لعبد القادر علولةمن: "جلول"، "قدور"، "عثمان"،...الذي يعبّر عن كلّ جزائري يعاني من الظّلم، كلّ جزائري مكافح من أجل أن يضمن لنفسه ولعائلته عيش الكفاف وليس العيش الرّغيد الذي لا يحلم به أبدًا، كما توضّحهما المتوالية الجملية الآتية:

عثمان العامل خويا قلبه مشطون

جهده النافع مخطوف شوفه مرهون

حقه الواضح معفوس رايه مسجون

قدور العامل خويا خاطره مفتون[3]

ويستمرّ التّدوير للمقطع من عثمان إلى قدّور ثمّ جلّول وغيرهم من الشخصيات، وفي هذه الحالة يمكن التأكيد على أنَّ النقل الإنجازي نقل تداولي صرف؛ إذ تعكس حالة غبن كل شخص من شخصيات المسرحية حالة معظم الجزائريين في ذلك الوقت.

---

[1]- أحمد المتوكل، اللسانيات الوظيفية، ص: 53.

[2]- المرجع نفسه، ص: 65.

[3]- عبد القادر علولة، اللّثام، المسرح الجهوي بوهران، ص: 3. (للاستزادة ينظر: رضا رحموني، سيميائية النص الدرامي عند عبد القادر علولة، إشراف الأستاذ الدكتور: جمال مجناح، رسالة ماجستير في تخصص: النقد المسرحي في الجزائر، قسم اللغة العربية والأدب العربي، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2014-2015).

يمكن التأكيد على مفهوم القوّة الإنجازية لدى سيمون ديك يتمثل فيما أسماه القوّى الإنجازية الأصول المتمثلة في: الخبر والاستفهام والأمر والتعجّب، وهذه القوى تمثل أصول اشتقاق لباقي القوى الإنجازية؛ وهو ما عمل أحمد المتوكّل على تطويره في تصنيفه للقوى الإنجازية إلى حرفية ومشتقة أو مستلزمة كالآتي.

2- منظور أحمد المتوكل للقوّة الإنجازية:

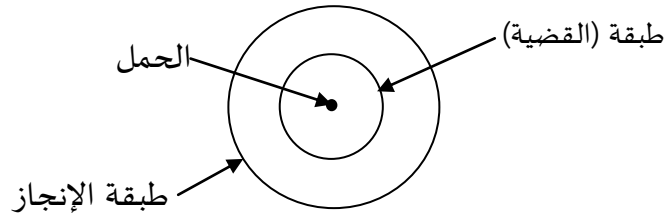
مرّ التمثيل للقوّة الإنجازية داخل نظرية النّحو الوظيفي بمراحل أهمّها مرحلتان اثنتان: مرحلة الثنائية الكلاسيكية التي تقابل بين القوّة الإنجازية الحرفية والقوّة الإنجازية المستلزمة، والمرحلة الرّاهنة التي تمّ السّعي فيها لإرجاع أغلبية القوى الإنجازيةالمستلزمة إلى قوى إنجازية أصليّة "حرفية"[1].

بداية، لا يمكن بحث منظور أحمد المتوكل للقوّة الإنجازية دون التطرّق إلى نظام الطّبقات الذي ينتظم بموجبه الخطاب، إذ يتصدّر طبقات البنية التحتية بمستوييها العلائقي والتمثيلي مخصِّص يقوم بالأدوار الثلاثة الآتية:

يؤشِّر مخصّص كلّ طبقة إلى سماتها التي تحدّد طبيعتها، حيث لطبقة الحديث مخصِّص النّمط الخطابي (سرد، وصف، حجاج)، ولطبقة النقلة مخصِّص نوع مداخلة أحد الطّرفين المشاركين في الخطاب (دفع ابتدائي، دفع إبطالي، مثلاً)، ولفحوى الخطاب مخصِّص المرجع.[2]

أمّا طبقة القضية في المستوى التمثيلي فمخصِّصها هو المخصّص المؤشِّر إلى السّمات الوجهية، في حين يتصدّر الطبقة الواقعة في المستوى نفسه المخصِّص الذي يؤشِّر إلى السّمات الجهيّة والزّمنية. فالمستويان الصّرفي-التركيبي والفونولوجي يستمدَّان موادّهما وتنظيمهما من المعلومات الواردة من المستويين العلائقي والتمثيلي، تحدّد مخصّصات طبقات هذين المستويين الوسائل الصّرفية والتركيبية والتطريزية، التنغيمية والنّبرية، التي تستخدم في تحقيق الخطاب صوتًا أو خطًّا أو إشارة إلى غير ذلك؛ ويمكن التمثيل لطبقات القوة الإنجازية في الشكل رقم: 10 الآتي:

شكل رقم: 10 مخطّط توضيحي لطبقات القوّة الإنجازيةالإنجازية



[1]- أحمد المتوكّل، الخطاب وخصائص اللّغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنّمط، دار الأمان، الرّباط، المغرب، الطبعة الأولى، 1431هـ-2010م، ص: 47.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 47.

المصدر: إعداد الطالبة

أوضح المتوكّل أنّ طبقة القضية غير واردة مثلاً في الجمل الأمرية ولا الاستفهامية، بل تتضمّنها الجمل الخبرية الحاملة للإخبار الفعلي باعتباره قوّة إنجازية[1]، مثل خبر زواج الأبّ جبّور للمرّة الرّابعة، وقوّة تأثيرها على زوجاته الثلاث وأبنائه الاثني عشر في مسرحية "كلّ واحد وحكمو" لولد عبد الرّحمان كاكي:

- **الجماعة:** حاب يتزوّج...حاب يتزوج ... حاب يتزوّج، هذا الشي تبهدلة.
- **الجماعة1:** عندي يستهل القتلة.
- **الجماعة2:** نقتله كيما نكمي رقبتلة
- **الجماعة:** حاب يتزوج حاب يتزوج هذا الشي تبهدلة
- **الجماعة3:** كون الليلة نقتلوه.
- **الجماعة4:** هاك غدوة الصباح نورثوه.
- **الجماعة:** حاب يتزوّج
- **الجماعة5:** نعفسو على راسه يموت موت الرتيلة
- **الجماعة6:** وانسمروا عليه الثابوت في ضوء الفتيلة
- **الجماعة:** في هذا الليلة، في هذا الليلة[2].

فنواة الحمل في المتوالية الحوارية هي رغبة الحاج جبّور في الزّواج بالجوهر وهي فتاة في عمر أولاده الاثني عشر؛ وطبقة القضية في المقطع هي تكرار ملفوظ " **هذا الشي تبهديلة** " فزواجه وهو في هذه السن وببنت بعمر أولاده أمر مخجل ويؤدّي بهم إلى الفضيحة والعار في أوسَاط المجتَمع. لذا قرّرت الجماعة في المسرحية وهم أولاده قتله، وتمثل هنا الجماعة طبقة الإنجاز[3]، فكيف لوالدهم الشيخ العجوز أن يتزوّج بالمرأة الرّابعة وهم عصبة من الرّجال، إذ يرون أنّه من الواجب عليهم أن يقتلوه وهي طبقة الإنجاز. كما هي موضّحة في المتوالية الحوارية لجماعة الأولاد أعلاه.

إنّ ما يحدّد رتبة اسم الاستفهام مثلاً في التركيب التي من قبيل المتواليات الحوارية في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"[4] التعجب هو القوّة الإنجازية المستلزمة "الإنكار" في مقابل القوّة الإنجازية الحرفية "الاستفهام" في التراكيب الممثّل لها كالآتي:[5]

---

[1]- ينظر: أحمد المتوكّل، الخطاب وخصائص اللّغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنّمط، ص: 55.

[2]- ولد عبد الرّحمان كاكي، كلّ واحد وحكمو، ص: 19.

[3]- للاستزادة: ينظر: أحمد حمومي، المسرح في وهران بعد الاستقلال، الجزء الثاني، Editions Rafar، الجزائر، 2013، ص: 58 وما بعدها.

[4]- فـ"مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع هو عرض إعترافي confessional يستند على فكرة التغريب الذي يعبّر عن موقف معارض للواقع يسعى إلى مراجعته. يقدّم الخطاب في المسرحية على التناوب والتلازم بين السّرد والفعل، وبين غناء الجوقة وحوار الشخصيات". (فوزية عكاك، التحليل السّيميولوجي لمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، إشراف الدكتور: إبراهيم ابراهيمي، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتّصال، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللّغات، قسم علوم الإعلام والاتّصال، 2001-2001، ص: 191)

[5]- ينظر: أحمد المتوكّل، الخطاب وخصائص اللّغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنّمط، ص ص: 65-66.

- **عمّي العابد: حتى الثوريين المخلصين اللي صمدوا أمام العذاب ماهمش متحمسين للرجوع نتاعهم.**
- **علاه؟**
- **خايفين ما يكونوش في الصف الصحيح؟**
- **الله أكبر ...(بنبر قوي) وذهاب عمّي العابد.**
- **الشهيدة1: حتى اللي ضحاو برواحهم يشكوا من مواقفهم من قضايا الثورة.**
- **عمّي العابد: الله يرحمك.**
- **الشهيدة 2: واش من أفكار يقدروا يرجعوا بيها من غير اللي راحوا بيها ومن غير اللي ماتو عليها**
- **الشهيدة3: شكون اللي كان يتصور يجي وقت نشكوا في الشهيد يبدل الطريق؟**
- **عمّي العابد: الله يرحمك.**
- **الشهيدة4: شكون كان يتصور يجي وقت نشكوا في الشهيد علاه مات؟**
- **الشهيدة5: صار ولنا ماناش عارفين.**
- **عمّي العابد: الله يرحمك .**

هي سلسلة استفهاميات عمّي العابد وخمس شهيدات المعبّرة عن موقف بعض النّاس من عودة الشهداء وتعجبهم لعدم تحمّس هؤلاء الناس لرجوعهم وعدم ارتياحهم لهذا الأمر، وتساؤلاتهم عن الأفكار التي سيأتون بها لتختتم الشهيدة الرّابعة استفهامياتها بسؤال ذي قوة إنجازية شديدة تمثلت في شك الأحياء في تضحية الشهداء في سبيل أن يحيا الوطن، بتساؤلها في حرقة بأنّها لم تكن تظنّ أنّه سيأتي يوم سيشكّ فيه الأحياء عن السّبب الذي استشهد من أجله الشهيد؛ كما عبّرت عنها الشهيدة الرّابعة في استفهامياتها "**شكون كان يتصور يجي وقت نشكوا في الشهيد علاه مات؟**"

أمّا المستوى العلائقي فإنّه يرصد، بالإضافة إلى نواة القضية التي تتضمّن بدورها حملاً، مخصّص الشهيد مصطفى ابن عمي العابد، ولاحق شهادة رواية الشخصيتين لقصة استشهاده.

في حين يشكّل المستوى التمثيلي المتعلّق بالجملة رصدًا للواقعة والمشاركين فيها، سواء أكانوا مشاركين أساسيين مثل عمي العابد والشهيدات،أم مشاركين ثانويين مثل الذي بدأ يزيف حقائق التاريخ ويكذب على عمي العابد في روايته لقصة استشهاد ابنه مصطفى التي ضحدتها الشهيدة خديجة رمز لجزائر العمق التي ضحت في سبيل أن تحيا الجزائر، وهي وحدها التي تمتلك حقائق التاريخ ووقائع الجغرافيا.

أمّا الطّبقة الثالثة، التي تُسفِل طبقة الإنجاز في الجملة، فهي طبقة القضية، وتتكوّن من نواة هي الحمل ومخصّص قضوي ولواحق قضوية تؤشّر إلى موقف المتكلّم أو"وجه القضية"، ويأخذ الوجه القضوي

[1]- عرض مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع؛ وفي النصّ المكتوب عوضًا عن "الله يرحمك" نجد "الله أكبر". امحمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 40.

كقيم الشكّ أو اليقين أو التمنّي أو التعجّب أو غير ذلك؛ وقد استدلّ المتوكّل 1996 على أنّ طبقة القضية لا تتضمّنها كلّ أصناف الجمل وإنّما تتضمّنها الجمل الخبرية الواردة في خطاب من النّمط الذّاتي: وليس محطًّا للاستغراب أن تخلو جمل السّرد والوصف الموضوعيين من مكوّن دوره الأساسي التمثيل لمواقف المتكلّم الذّاتية ممّا هو موضوع للسّرد أو للوصف[1]. كما توضّحه متوالية الجمل الحوارية من مسرحية "معروض للهوى" لمحمد بختي الآتية:

في جهة من الخشبة قطع من المشهد المسرحي ولافتة مكتوب عليها "الجمارك". عجوز تنتظر و الجمركي يهيئ نفسه لاستقبال المارة. الشاب"م"والشاب"ل" في الجهة الأخرى ينتظرون دورهم.

- **الجمركي: لوين على بركة الله يا وليّة؟**
- **العجوزة: راني متمنية نروح للجنة يا بني.**
- **الجمركي: و هذي طريق الجنة؟**
- **العجوز: لا طريق القدس الشريف وبيت الله الحرام وأنا متمنية نزورهم في زوج وإلا مت في الطريق بلا شك نروح للجنة.**
- **الجمركي: أكيد. معاك جواز سفر[2]؟**
- **العجوزة: لامعايا خبز و تمر.**
- **الجمركي: إذا طريقك كملت هنا[3].**

تعلن هذه المتوالية الحوارية عن رغبة المرأة العجوز في زيارة القدس الشّريف وبيت الله الحرام؛ إلاّ أنّ إمكانياتها خبز وتمر من دون جواز السّفر لا يسمحان لها بالمرور؛ فطبقة الإنجاز هنا خبز وتمر لا تسمح لها بتحقيق طبقة القضية المتمثّلة في زيارة القدس الشّريف وبيت الله الحرام، والتي بدورها تسفلها طبقة الحمل، وهي نواة لها والمتمثّلة في رغبة المرأة العجوز في الذّهاب إلى الجنّة وطريق الجنّة هو طريق الذّهاب إلى

[1]- ينظر: أحمد المتوكّل، الخطاب وخصائص اللّغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنّمط، ص28.

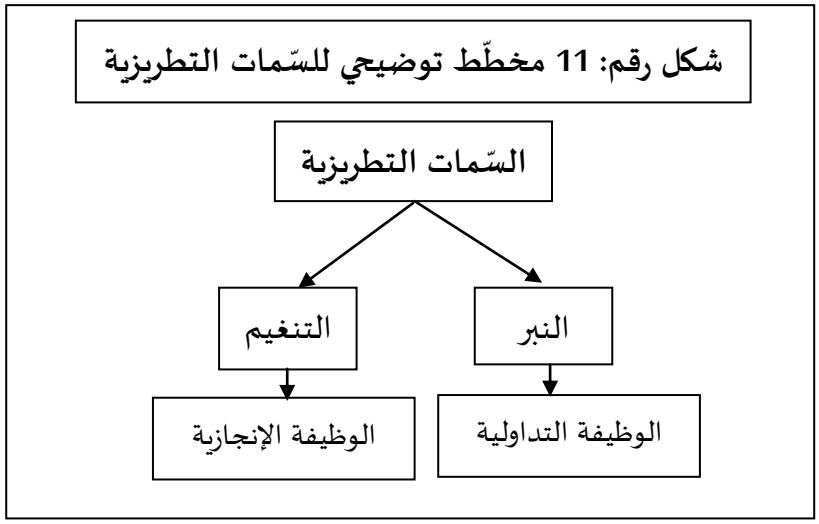
[2]- يقول الشاعر نزارقباني (1923-2003) في قصيدته "الحاكم والعصفور":

أَتَجَوَّلُ فِي الوَطَنِ العَرَبِيّ
وَلَيْسَ مَعِي إلاَّ دَفْتَرْ..
يُرسِلُنِي المَخْفَرُ لِلمَخْفَرْ..
يَرْمِينِي العَسْكَرُ لِلعَسْكَرْ..
وَأَنَا لاَ أَحْمِلُ فِي جَيْبِي إلاَّ عُصْفُورْ
لَكِنَّ الضَّابِطَ يُوقِفُنِي
وَيُرِيدُ جَوَازًا لِلعُصْفُورْ
تَحْتَاجُ الكَلِمَةُ فِي وَطَنِي
لِجَوَازِ مُرُورْ!! (نزار قباني، الأعمال السّياسية الكاملة، ص: 244).

[3]- محمد بختي، معروض للهوى، نص مخطوط من إعارة الأستاذ الدكتور أحمد حمومي للطالبة: حمو مصطفى سهام سنة 2008.

القدس الشّريف وبيت الله الحرام، لا تملك جواز السّفر لتحقيق ذلك وإنّما خبز وتمر، فرمزية الخبز والتمر هي أرض فلسطين والحجاز وهي الزّاد للسّفر فلا تهمّها الحدود، إلاّ أنّ الجمركي يمنعها من الذّهاب فطريقها للجنّة لم تبدأ لتنتهي هنا، وهذا دليل على ذلك أنّ طريق الجنّة ليس بالأمر السّهل أو الهيّن ويتطلّب أكثر من خبز وتمر. وهو ما يدلّ عليه النّبر الشّديد للجمركي: "**إذا طريقك كملت هنا**"؛ وما يقودنا إلى الإشارة إلى ارتباط قواعد النّبر والتنغيم في أدبيّات النّحو الوظيفي بالقالب اَلنّحْوِيْ عَلَىْ أَسْاَس أنّ ما يحدّد التنغيم هو القوّة الإنجازية المتضمّنة لشدّة النبر والتنغيم كما هو موضّح في الشكل رقم: 11 الآتي[1]:

شكل رقم: 11 مخطّط توضيحي للسّمات التطريزية



المصدر: أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية في الوظيفة والبنية ووالنمط، ص: 29

تساعد هذه السّمات التطريزية في رصد القوّة الإنجازية لأيّ متوالية جملية. فالتنغيم، مثلاً، يسند إلى الجملة بمقتضى قوّتها الإنجازية الحرفية (إخبار، استفهام، أمر) إذا كانت لا تحمل إلاّ قوّة واحدة ويتمّ هذا الإسناد عن طريق إجراء القاعدة، لكن تنغيم الجمل الحاملة لقوّة إنجازية مستلزمة إضافة إلى قوّتها الحرفية، كجملة الشهيدة (6) في المتوالية الحوارية مسرحية الشهداء "يعودون هذا الأسبوع" الرابطة بين الأمس واليوم كالآتي:

الاستفهام التعجّبي:
- **الشهيدة6:** **مات على ماكان فيه البارح والا على مارانا فيه اليوم؟**
- **الشهيدة7:** **مات على الجماعة؟**
- **الشهيدة8:** **والا على نفسوا.**
- **عمي العابد:** **الله يرحم الشهداء**
- **الجميع (نساء):** **تغمدهم الله برحمته الواسعة، أيها الأبطال الذين آثرتم الموت عن الحياة لتسعدوا وطنكم وإخوانكم. إن تضحيتكم ستكون قدوة لنا في مستقبل أيامنا وفي كل عمل نقدم عليه.**

[1]-ينظر: أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللّغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنّمط، ص: 29.

- **عمّي العابد: آمين...آمين يا ربّ العالمين**[1]. (تصفيق حارّ من الجمهور)

كما يتجسّد أيضًا النّبر والتنغيم الحزين في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" أساسا في ملفوظات عمي العابد، الذي أصبح في حيرة من أمره، فهو شيخ كبير، ولم يعد يقوى على التحمّل.

- **عمّي العابد: تخلط في راسي الصح والكذب، الصفا والخيانة، شكون مد ؟ شكون ادا؟ شكون حب، شكون كره.**
- **صح شيخ كبير هملوا الزمان ... عشت سبعين يا العابد وعلاه؟ واللي ينسى ذا اليوم وعلاه؟**
- **نسالك بزاف يا قدور ونسال مصطفى بزاف...**
- **صح شيخ كبير...عييت بزاف، العظم وهن والعين قصرت، ولا من بغى يفتح هذا الراس** (يضرب رأسه) **اللي عاش سبعين، سمع سبعين، شاف سبعين، وتقاس في القلب سبعين.**

يمثّل للقوّة الإنجازيةالمستلزمة، في البنية التحتية الفرعية التي يقوم باشتقاقها القالب المنطقي، كإسناد التنغيم للجمل التي من قبيل المتوالية الحوارية لعمّي العابد مرتبطًا ليس بالقالب النحوي فقط وإنّما بالقالب المنطقي، أيضًا قاعدة إسناد التنغيم، في هذه الحالة، تأخذ دخلاً لها لا البنية التحتية فحسب بل كذلك البنية التحتية المنطقية[2]. المرتبطة بالعدد "70" وهي سبعين سنة عاشها عمي العابد بكل إيجابياتها المتمثلة في تحرير الوطن والاستقلال، وسلبياتها المتمثلة في ما لما آل إليه حال الوطن اليوم بعد نصف قرن من الاستقلال. ولمّا يعود الشهداء الذين ضحّوا في سبيل الوطن ومن بينهم ابنه مصطفى ماذا سيقول له وماذا سيقول للشهداء؟ هل حافظنا على الأمانة وصُنّا الوديعة وأدّينا الوصية؟ ببساطة هل حافظنا على الاستقلال؟ كما أوصانا به الشهداء خيرًا؛ وهو ما تؤكّده مقولة بن مهيدي[3]: "يَصْعَبْ عْلَى الشَعْبْ بَاشْ يَبْدَا الثَورَة، وْيَصْعَبْ عْلِيهْ بَاشْ يَنْتَصَرْ، وْلَّا نَنْتَصْرُوا يَصْعَبْ عْلِيهْ أَكْثَرْ وْأَكْثَر"[4].

3-القوّة الإنجازية الحرفية والقوّة الإنجازية المستلزمة:

سيتمّ التركيز هنا على القوّة الإنجازية الحرفية والقوّة الإنجازية غير المباشرة على اعتبار أنّها المشترك بين منظور كلّ من سيمون ديك S.C.Dik وأحمد المتوكّل لمفهوم القوة الإنجازية؛ إذ سيتمّ التمييز عادة، بين هاتين القوَّتين على أساس أنَّ القوَّة الحرفية مدلول عليها بطريقة مباشرة بصيغة العبارة؛ في حين أنَّ القوَّة المستلزمة تتولَّد عن الأولى طبقًا لمقضيات مقامات معيَّنة[5].

---

[1]- أمحمد بن قطاف، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 24.

[2]- ينظر: أحمد المتوكّل، الخطاب وخصائص اللّغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنّمط، ص: 67.

[3]- لـ:علي لابوانت في معركة الجزائر. لقد كان الشهيد العربي بن مهيدي عضوًا في فرقة مسرحية إلى جانب الشهيد أحمد زابانا.

[4]- ينظر فيلم معركة الجزائر، إخراج الإيطالي جيلو بونتيكورفو Gillo Pontecorvo (1919-2006) سنة: 1966.

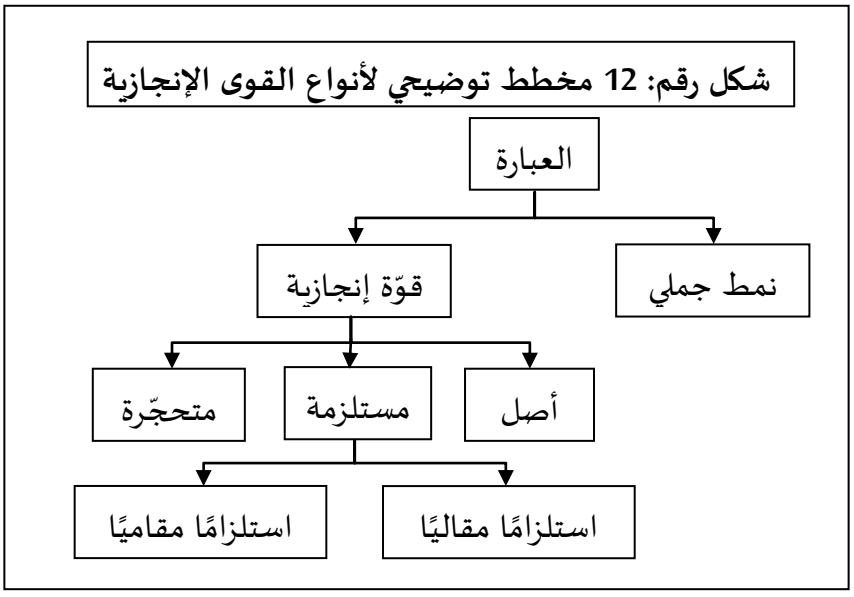
[5]- وقد اقتُرحَت قصد معالجة ظاهرة تولّد القوّة الإنجازيةالمستَلزمة مجموعة من المقاربات في إطار أنحاء مؤسَّسة تداوليًّا أو وظيفيًّا أشهرها مقاربة ما سمّي "الفرضية الإنجازية" وما ورد في أدبيّات النحو الوظيفي (يونج 1981، المتوكل 1986، فيت 1986، هنخفلد 1988، ديك 1989)

أمّا في الدّرس اللّساني الحديث فقد اقترضت نظريات لسانية ذات توجّه تداولي ثنائية "الفعل الكلامي المباشر/الفعل الكلامي غير المباشر" المقترحة في "نظرية الأفعال الكلامية"، وتبنّتها في إطار ثلاثية تميز بين ثلاثة مفاهيم هي "النّمط الجملي" و"القوّة الإنجازية الحرفية" و"القوّة الإنجازية المستلزمة".

المقصود بالنّمط الجملي الصّنف الذي تنتمي إليه الجملة صرفيًا وتركيبيًا وتنغيميًا، وفي هذا المجال صنف سيمون ديك S.C.Dik الجمل إلى أربعة أصناف: جمل خبرية، وجمل استفهامية، وجمل أمرية، وجمل تعجّبية، وهي الجمل التي أخذت الأفعال الكلامية صفاتها.

ويقصد بالقوّة الإنجازية الحرفية القوّة الإنجازية التي تطابق النّمط الجملي كالإخبار والسّؤال والأمر مثلاً؛ في حين أنّ القوّة الإنجازية المستلزمة فهي القوّة الإنجازية غير المطابقة للنّمط الجملي والنّاتجة عن نوعين مختلفين من الاستلزام: استلزام مقالي واستلزام مقامي.

تعدّ قوّة إنجازية مستلزمة مقاليًا القوّة الإنجازية التي تنعكس بشكل من الأشكال في خصائص الجملة المعجمية أو الصّرفية-التركيبية أو التنغيمية في حين تعدّ قوّة إنجازية مستلزمة مقاميًا القوّة الإنجازية المتولّدة عن المقام، دون أن تؤشّر إليها قرينة صورية داخل الجملة[1]. ويمكن توضيح أنواع القوى الإنجازية في الشكل رقم: 12 الآتي[2]:



المصدر: أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، ص: 24

التحليل الذي يمثل التوجّه السَّائد لدى الوظيفيين المشتغلين في هذا الإطار. (ينظر: أحمد المتوكل، آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، دار الهلال العربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرّباط، سلسلة بحوث ودراسات رقم 5، ط: 01، ت: 1993، ص: 21).

[1]- ينظر: أحمد المتوكّل، الخطاب وخصائص اللّغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنّمط، ص: 50.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 24.

ويمكن التمثيل للقوّة الإنجازية الحرفية بالمتوالية الحواريةالآتيةمن مسرحية "كل واحد وحكمو" لولد عبد الرحمن كاكي:

- **جبور: انت البخار اتأمن بهذا الشيء؟**
- **البخار: لا لا يا سيدي هذا الشي راني نقولوا للغاشي...باش يشروا عليا سلعتي وبهذا التسفليت راني نصور خبزتي.**

فالقوة الإنجازية الحَرفيِّة تتمثلُ في خَداع البَخار للناس بهدف شراء سلعته، وبذلك يكسب البخار قوت يومه؛ فهو امتداد لفعل الخداع الذي يمارسه المنجّمون من أجل الحصول على النّقود؛ والملاحظ أنّها قوّة إنجازية مستلزمة تواكبها قوّتان: سؤال وإنكار؛ فسؤال جبّور هنا يهدف إلى وعظ "البخّار" من أجل أن يتوقّف عن عمله الذي يضرّ به النّاس فيضلّلهم ويسرق نقودهم، أمّا الإنكار فيتمثّل في تبرير البخّار بأنّه بهذا التضليل للنّاس يحصل على قوت يومه.

- **جبور: ماشي حق عليك اتغلط الأمة**
- **البخار: وانت دروك جيت تركبلي غمة هذا لا بخور ما فيه ادرور نقيس شوية في النار بقليل سومة والبخور بسلامته. إذا ما يصلح لحتى شيء ريحته مزيانة ماشي كيما صيفتك مشيانة اتغشش الغاشي.**

وبناء عليه، فإنّ البخّار –كعادته- يضلّل النّاس ويغشّهم؛ لأنّهم آمنوا في قدراته الخارقة، ولم يؤمنوا بالله العليّ القدير؛ فمهما كانت الأحوال كذب المنجّمون ولو صدقوا. إذ يريد جبّور تضليل النّاس بإنكار ذلك والقول بأنّ ما يقوم به لا يضرّ النّاس؛ بل على العكس من ذلك فإنَّ ما يقوم به يفيد النّاس؛ ومع انقلاب سلّم القيم أصبح الذي يريد فعل الخير هو الإنسان المكروه المنبوذ في المجتمع في حين أنّ الذي يفعل الشرّ ويبحث عن تحقيق مصلحته الشخصية على حساب الآخرين هو الموثوق فيه والمحبوب من طرف الجميع.

لا تتأتّى إمكانية تعدّد القوى الإنجازية هذه إلاّ حين يكون الخطاب من النّمط الذّاتي كالخطاب الحواري. أمّا في الخطاب الموضوعي، سرديًّا كان أم وصفيًا، فإنّ قوّة الجمل الإنجازية لا تكون إلاّ واحدة ولا تكون إلاّ "إخبارًا" فلا استلزام إنجازيًا في هذا النّمط من الخطابات، ولا تعدّد بحيث لا ورود فيه للجمل غير الإخبارية (الاستفهامية أو الأمرية)، مردّ ذلك أنّ في السّرد أو الوصف الموضوعيّين تتقلّص العلاقة بين المتخاطبين، وقد تنمحي فتصبح عمليّتا السّرد والوصف عمليّتين آليّتين وكأنّ الأحداث، كما يقول بنفنست Benveniste، "تسرد نفسها"[1]. كما يمكن توضيح ذلك في متوالية الجمل الحوارية من مسرحية "ما ينفع غير الصحّ"[2] لمحي الدين باشطارزي، التي ينكر فيها الإبن أباه؛ ويحاول السكرتير أن يثبت له أنّ الذي أمامه هو والده ومن المخجل نكران الابن لأبيه.

[1]- أحمد المتوكّل، المرجع السابق، ص ص: 27-28.

[2]- تُصَوِّرُ مسرحية "ما ينفع غير الصحّ" عالمين، عالم الآباء أصحاب النّفوس الطّيبة، وعالم الأبناء المتهوّرين يمثله سي علال الذي ينغمس في وهم العالم المادّي ويتنكّر لأبيه. ويتظاهر أمام النّاس بأنّه من وسط اجتماعي راقٍ وابن لمثقف كبير، لكن سرعان ما ينكشف أمره ويظهر على حقيقته.

- **علال:** ما نعقلكش يا شيخ، راك غالط آه.
- **السكرتير:** أيا اعقل ببالك يا رجل تستحي به ما ينكر أصله غير البغل.
- **علال:** مادابيا تعقلوه، لكن كيفاش بابا رجع هكذا؟
- **التاجر:** نعم يا وليدي ما تستعجبش هذي هي الدنيا كيف ارجع هكذا معلوم أنا نرجع هكذا بالسيف[1].
- **السكرتير:** اسمع يا بابا.
- **التاجر:** راني نسمع.
- **السكرتير:** قال لك ما ينفع غير الصح.
- **التاجر:** معلوم.
- **السكرتير:** هذا وليدك من قوة الكذب نتاعه جوزك في عالم أطبيب أو منجم تاع مصر.
- **التاجر:** وين.
- **السكرتير:** وعلاه باش يناسب ناس مرفهين أو هما بلا كذب كان يعطولوا بنتهم على خاطر وليدك قارّي وفاهم[2].

كما يمكنَ أنْ يحدثَ عبرَ التطوّرِ اللّغويّ أنْ يتغيّرَ وضعُ القوّتينْ الحرفيةَ والمستلزمةَ بحيثُ تصبح القوَّة الثانية تعادل أو تفوق أهمّية القوة الأولى، بالنظر إلى دلالة العبارة[3]، فمن فعل نكران الابن لوالده إلى القوة الإنجازية للمثل الشعبي الذي تلفظه به السكرتير علال وفيه تأكيديات على أنه في الأخير لا ينفع المرء سوى قول الحق طال الزمن في ذلك أم قصر.

يظهر الاستفهام في مسرحية "الخبزة" لعبد القادر علولة على أنّه التماس في المتوالية الحوارية الآتية بين سي علي والمشتري2، وسؤال السي علي للمشتري2 عن ما هو مطلوب منه والتماس المشتري2 للسّي علي بأن يكتب له رسالة لرئيسه في العمل من أجل أن يرجعه إلى وظيفته:

- **سي علي:** وذروك كيفاش؟ آش بغيت ندير ؟
- **المشتري2:** كيفاش شتى بغيت ندير ياك زعمة جيتك باش تدبر علي تعاوني راني نحكي لك غير قلت له زيدني في السومة طردني.

ثمّ يسأل السّي علي المشتري 2 عن سبب طرده من العمل، هل أنّ رئيسه كان يأكل عرق جبينه ولا يعطيه حقّه من الأجرة أم هناك شيئًا آخر؟ فكانت إجابة المشتري2 بالنّفي وبأنّ طمعه وجشعه هو الذي أوصله إلى هذه الحال.

- **سي علي:** ما كانش يخلصك مليح؟

ولم يكن ليجني من كذبه وادّعائه إلاّ الاحتقار من قبل المجتمع. (ينظر: حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص: 331).

[1]- حسين نذير، المرجع نفسه، ص: 348.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 251-252.

[3]- ينظر: أحمد المتوكل، آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، ص: 23.

-المشتري 2: يا وِدِّي يا السِّي علي كان يخلصني مليح غير أنا لهفت طمعت قلت نروح نبكي له بالاك يزيدني شوية مشيت نسعى ودرت تسعة.

-سّي علي: شفت اللهفة[1] وين توصل؟

-المشتري 2: لو كان إلا عندي حرفة بعد.

-سي علي: أملا نكتبو له برية ونشوفو كيفاش نتكلموله ما نحلوه ما نزقو عليه[2].

تكمّنَ القوّة الإنجازيّة هُنا في اقتناعُ "السّيْ عُلي" بضرورة كتابة رسالة لبقة لمسؤول المشتري2 وهو ما تعبّر عنها ملفوظ "**ما نحلوه ما نزقو عليه**".

ثانيًا: القوّة الإنجازيّة وظاهرة التحجّر

انطلاقًا من تحليل الحمولة الإنجازية للتراكيب التي من قبيل المتوالية الحوارية لمسرحية الخبزة يمكن القول بأنَّ القوَّة الإنجازية الناتجة عن استلزام مقامي تتعرَّض كباقي جوانب العبارات اللّغوية لظاهرة "التحجّر" ويتمّ تحجّر هذه القوَّة الإنجازية في مرحلتين اثنتين:

المرحلة الأولى: تفقد القوَّة الإنجازية المستلزَمة سِمَتَها بالتدريج، عبر التطوّر اللّغوي، حيث تصبح معنى معمَّمًا يواكب التركيب المعني بالأمر في جميع مقامات إنجازه وتصبح بذلك قوَّة "إنجازية حرفية" لا تقلّ من حيث الأهمّية عن القوَّة الإنجازية الحرفية الأصل، ويتمثّل هذا مثلا في حيرة عمي العابد الآتية:

- **عمي العابد: ما تقوليش مليون ونص كلهم يقولولهم مصطفى، شكون بابا هم؟ شكون امهم؟**
- **هاذو هوما ...هوما...يادرا تبدلوا ولا مازالوا على حالهم؟**
- **مازالوا يخموا كيما كانوا يخموا ولا جاو بتفكير آخر؟**
- **لازم نروح ونشوف بروحي[3]**
- **لازم يلقاو واحد يستناهم**

فالقوّة الإنجازية الحرفية لعمّي العابد هي مرآة عاكسة لما يفكّر فيه ويريد إنجازه بضرورة لقائه الشهداء العائدون سيرى بنفسه حالهم هل تغيّرت من قبل استشهادهم إلى اليوم أم مازالوا على حالهم؟

المرحلة الثانية: قد يقف مسلسل التحجّر عند هذه المرحلة، مرحلة توارد قوّتين إنجازيتين على التركيب الواحد إحداهما قوَّة حرفية أصلية، والثانية قوَّة مستلزمة اكتسبت عبر الاستعمال وضع القوّة الحرفية، وقد يستمرّ فيبلغ منتهاه. وفي هذه الحالة، يضحى وجود القوّة الحرفية الأصلية شبه منعدم وتنفرد، بذلك، القوّة المستلزَمة بتشكيل الحمولة الإنجازية للعبارة.

---

[1]- في العرض المسرحي ينطقه السّي علي "اللّهيف" ويعني قمّة الطّمع والجشع.

[2]- عبد القادر علولة، الخبزة، ص: 6.

[3]- امحمد بن قطاف، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 45.

تشكّل ظاهرة التحجّر حين يتعلّق الأمر بالقوّة الإنجازية المستلزمة، مسلسلاً مدرَّج التحقّق، أهمّ مراحله مرحلتان: مرحلة تنتقل فيها هذه القوة من وضع قوة مستلزمة رهينة بمقتضيات المقام إلى قوّة حرفية تُساكن القوّة الحرفية الأصلية، وتماثلها أهمّية إن لم تفقها، ومرحلة تنسحب فيها القوّة الحرفية الأصل انسحابًا يكاد يكون كليًّا تاركةً للقوة المستلزمة فرصة التفرّد بتشكيل مجال العبارة الإنجازية[1]؛ كما توضّحه المعادلات الآتية:

1- قوّة حرفية> قوّة مستلزمة ← حالة ← فعل
2- قوّة حرفية< قوّة مستلزمة ← تحجّر ← فعل
3- قوّة حرفية= قوّة مستلزمة ← فعل

ويكون التحجّر بالنسبة إلى القوّة المستلزمة إمَّا جزئيًا أو تامًّا، في الحالة الأولى تصبح القوّة المستلزمة غالبة إلاَّ أنَّها لا تمنع تواجد القوّة الحرفية، أمَّا إذا بلغ التحجّر منتهاه، فإنّ القوّة الحرفية تصبح غير ذات ورود فتحلّ محلّها القوّة المستلزمة.

وفي المتوالية الحوارية التي قرر فيها السي علي أن يكتب كتابا يفيد به البشرية تتمثل القوة الإنجازية الحرفية في هذا القرار، أمّا محاورة السّي علي لنفسه وتصعيب أمر الكتابة عليها، فيتمثل في تحجّر القوة الإنجازيةالمستلزمة، من مثل أنّ الكتابة أمر صعب، وأساور عائشة زوجته التي رهنهم في البنك، جميعها ملفوظات تدفع "السّي علي" للكتابة بتفكيكه لحالة التحجّر التي كان فيها واتّخاذه لقرار كتابة كتاب، بتعبيرياته "خلطوها تصفى"[2]؛ ففي ظل هذا الوضع بكل تناقضاته قرّر سي علي أن يؤلّف كتابا، وهو الكتاب الذي لم يتمكّن السي محمد الحيطي من كتابته من قبل.

- السي علي ربعين سنة وهو يكتب للفقراء، السي علي مل، بغى يكتب السي علي بغى يفلت مرة وحدة في حياته، السي علي بغى يفيد البشرية بكتاب...كتاب؟ الكتاب شوية صعيب عليك يا السي علي اسكت زين نبيتك تربح وعائشة، عندها ربي عندها المكتوب عندها المسايس المسايس المسايس عائشة...خلوضها تصفى لا خبزها تصفى...السي محمد الحيطي ياك ما...ياك ما تقولوش لعائشة[3].

وفي الأخير، وبعدما تمّ التطرّق إلى إسهامات كلّ من سيمون ديك وأحمد المتوكّل في القوّة الإنجازية، يمكن الإشارة إلى منظور كلّ من هنخفلد Heikenfeld وماكنزي Makinzy للقوّة الإنجازية اللّذين يربطان

[1]- ينظر: أحمد المتوكّل، آفاق جديدة في النحو الوظيفي، ص: 25.

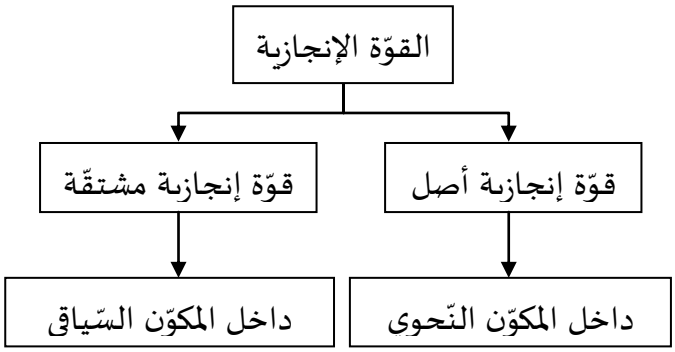
[2]- مثل شعبي جزائري، معناه أنّ أيّ أمر مهما اختلط إلاّ وسأتي اليوم الذي يهدأ فيه وتترسّب الشوائب في الأسفل ويبرز الجانب الصّافي منه.

[3]- عبد القادر علولة، الخبزة، ص: 13.

تعريفهما لها بالخصائص المعجمية والصّورية للفعل الخطابي الذي يحدّد استعماله علاقيًا. حيث تؤشّر القوّة الإنجازية لفعل خطابي ما إلى الخصائص المعجمية للفعل الخطابي التي تحدِّد استعماله لتحقيق قصد تواصلي ما؛ ومن خلال هذا التعريف نلاحظ أنّ القوّة الإنجازية ليست للفعل الخطابي بأكمله بل هي لمكوّن من مكوّناته.

يتمّ التمثيل للقوّة الإنجازية الحرفية في البنية التحتية العلاقية للعبارة بواسطة المخصّص الإنجازي، أمّا الاختلاف الجذري، فيكمن في توسيع قائمة القوى الإنجازية الأصول توسيعًا يفضي إلى الاستغناء عن القوى الإنجازية المستلزمة مقاليًا وحصر القوّة الإنجازية الممثّل لها داخل النحو في قوّة إنجازية واحدة، إذ يمكن توضيح القوة الإنجازية الأصل والمشتقة في الشكل[1] رقم: 13 الآتي:

شكل رقم: 13 مخطط توضيحي للقوة الإنجازية الأصل والمشتقة



المصدر: أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، ص:

أمّا فيما يخصّ عدد القوى الإنجازية الأصول، فيحصره هنخفلد وماكنزي في اثنتي عشرة قوّة إنجازية هي: الخبر، الاستفهام، الأمر، النهي، التمني، الدّعاء، التحضيض، التحذير، النّصح، الالتزام، الالتماس والاستغراب أوالاندهاش[2].

يتمّ التمثيل للقوّة الإنجازية الأصل في البنية التحتية العلاقية للعبارة بواسطة المخصّص الإنجازي[3]، أمّا القوّة الإنجازية المولّدة مقاميًا والتي لا يؤشّر إليها مؤشّر صوري فإنّها تُرصَد خارج المكوّن النّحوي ويترك التكفّل برصدها للمكوّن السّياقي.

بناء على التمييز الذي يقيمانه بين "المقاصد المباشرة" و"المقاصد غير المباشرة" يقول هنخفلد وماكنزي إنّ المكوّن النّحوي يتكفّل حصريًا بالمقاصد التي تنعكس في البنية الصّورية للعبارة، أمّا "المقاصد غير المباشرة" فتُوكل مهمّة اشتقاقها إلى المخاطب على أساس أن يمدّه به السّياق من مؤشّرات.

[1]- ينظر: أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللّغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنّمط، ص: 24

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 57-58.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 58

إذا ما تمّ مقارنة بين اقتراح هنخفلد وماكنزي باقتراحات كلّ من سيمون ديك وأحمد المتوكّل فإنّه يتّفق معهما في أطروحتين:

أوّلاً، أنّ القوى الإنجازية فئتان: قوى إنجازية منعكسة صوريًا، وقوى إنجازية لا انعكاس صوريًا لها.

ثانيًا، أنّ الفئة الأولى ترصد داخل المكوّن النّحوي ذاته في حين ترصد الفئة الثانية في مكوّن آخر غيره، وقد اختار نموذج نحو الخطاب الوظيفي أن يتمّ رصد هذه الفئة في أحد المكوّنات "المصاحبة"، وبالتّحديد المكوّن السّياقي.

أمّا الاختلاف الجذري فيكمن في توسيع قائمة القوى الإنجازية الأصول توسيعًا أفضى إلى الاستغناء عن القوى الإنجازية المستلزمة مقاليًا، وحصر القوّة الإنجازية الممثّل لها داخل النحو في قوّة إنجازية واحدة.

بعد التطرّق إلى مفهوم القوة الإنجازية ضمن نظرية النحو الوظيفي في المبحث السابق باعتبار أنّ نظرية النحو الوظيفي تتماشى والتطوّرات التي شهدتها الدّراسات اللّسانية بشكل عامّ واللّسانيات التداولية بشكل خاصّ؛ يأتي الانتقال من اللّسانيات الوظيفية التي تهتمّ بالمعنى السّياقي الذي يرتبط بالوظيفة التواصلية إلى اللّسانيات التداولية التي تدرس اللّغة في الاستعمال[1]، ومنه يتمّ بحث القوة الإنجازية ضمن نظرية الأفعال الكلامية في المبحث الموالي باعتبار أنها جزء من اللسانيات التداولية، لاستكمال حلقة الانتقال من اللسانيات الوظيفية إلى اللسانيات التداولية وامتداداتهما وتفرعاتهما النظرية أي: من نظرية النحو الوظيفي إلى نظرية الأفعال الكلامية من خلال رصد رواد نظرية الأفعال الكلامية للقوة الإنجازية وهم: أوستين Austin وسيرل Searle وغرايسGrice[2].

ثالثًا: القوّة الإنجازية ضمن نظرية الأفعال الكلامية

قبل التطرّق إلى مفهوم القوّة الإنجازية ضمن نظرية الأفعال الكلامية من الأحسن التعريف بهذه النّظرية، وأهمّ أُسُسِها ومُرتكزاتها، ومن هذا المنطلق يمكن الإشارة إلى أنّ التداوليةGeneral Pragmatics التي تعالج الاستعمال اللّغوي في ضوء السّياق تنقسم إلى فرعين:

- اللّسانيات التداولية Linguistics pragmatics، التي تدرس الكلام في ضوء الاستعمال في الخطاب المباشر، وتنطلق من اللّغة إلى السّياق الاجتماعي، وتستخدم لغة معيّنة لنقل أفعال إنجازية معيّنة،

[1]- Voir : Jacques Moeschler et Anne Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, Edition de Seuil, p.17.

[2]- ليس إغفالاً لمجهودات كلّ من: أرمينيكو، ريكاناتي، أوركيوني، ليتش، ...إلخ؛ وإنّما تركيزًا إجرائيًا لتحديد المفهوم وتفاديًا للوقوع في توسيع هذا الفصل على حساب الفصول الأخرى.

- والتداولية الاجتماعية Sociopragmatics، التي تدرس شروط الاستعمال اللّغوي المستنبطة من السّياق الاجتماعي، فتنطلق من السّياق الاجتماعي إلى التركيب اللّغوي، وتدرس العناصر الاجتماعية في الخطاب التي تؤثّر في الاستعمال اللّغوي وتساعد في فهمه[1].

يعدّ أوستنAustin أب اللّسانيات التداولية، حيث حظيت جهوده التداولية بالتطبيق في كثير من اللّغات[2]، وتبعه تلميذه سيرلSearle، وقد أحدثا فيها تطويرًا واسعًا، ثمّ تبعهما الفيلسوف بول غرايس Paul Grice بجهوده البارزة التي طوّر بها الدّرس التداولي، وأبرز جهوده في وضع مبادئ المحادثة conversational maxims[3]، و"النظرية الحوارية conversational theory" التي تمثّل الوجه الحقيقي للّسانيات التداولية التي تأثّرت بـ"الفلسفة التحليلية"[4].

لقد نشأت داخل اللسانيات التداولية "نظرية الأفعال الكلامية" التي تأثّرت بفلسفة اللّغة العادية، وذلك أنّ تراث فتغنشتاينWittgenstein لم يكتسب العناية الحقيقية إلاّ بعدما تبنّاه فلاسفة مدرسة أكسفورد، وعلى رأسهم جون أوستين، الذي تأثّر بفتغنشتاين في كتابه: "كيف ننجز الأشياء بالكلام How to do things with words الذي تناول فيه "أفعال الكلام"[5]، وميّز بين نوعين من الأفعال[6] التقريرية والأدائية.

[1]- ينظر: محمود عكاشة، النّظرية البراجماتيّة اللّسانيّة (التداوليّة) دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ، ص:81.

[2]- كان أوستن وسيرل وغرايس من مدرسة فلسفة اللّغة الطّبيعية أو العادية في مقابل مدرسة اللّغة الشكلية أو الصّورية التي يمثّلها كارناب، وكانت المدرستان تهتمّان بعمليّة توصيل معنى اللّغة الإنسانية الطّبيعية وتفسيرها، ووهما ما تهدف إيهما التداولية ، وقد ذكر بعض العلماء أنّ الثلاثة لم يستخدموا مصطلح البراجماتية في أبحاثهم.

[3]- ينظر: محمد محمد يونس علي، مقدّمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد، ص: 13.

[4]- ينظر في هذا السّياق: التداولية عند العلماء العرب، صحراوي، ص: 18، ومقدّمة في علمي الدّلالة والتخاطب، ص: 13، محمود عكاشة، النّظرية البراجماتيّة اللّسانيّة (التداوليّة) دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ، ص: 59

[5]- يعبّر الخطاب اللّساني في نظرية أفعال الكلام في بعض صوره عن أفعال حقيقية، فالطلب يعبّر عن رغبة في شيء، وحكم القاضي يعني الفعل المترتب على هذا الحكم بالعفو أو الإدانة، وقول المشتري: بِعتني كذا، وجواب البائع بِعتُك، والحدث الذي يترتب عليه، وهو ما أطلق عليه أوستن أفعال الكلام، فاللّغة عند أوستن وسيرل تعبّر عن مواقف فعلية تسمّى "أفعال الكلام".

[6]- ميّز أوستين Austin بين نوعين من الأفعال: 1-أفعال إخبارية تقريرية وصفية يمكن أن الحكم عليها بالصّدق أو الكذب Constative. 2. أفعال أدائية إنجازيةPerformative يمكن أن تكون موفّقة أو غير موفّقة، مثل التسمية والوصية والاعتذار والرّهان والنّصح والوعد...، وتقوم الأفعال الأدائية على شروط لتحقّقها، وقد قسّمها أوستن إلى نوعين: أوّلهما. الشروط التكوينية (الملاءمة)، ويمكن تلخيصها كالآتي: أ-أن يكون الإجراء عرفيًا مقبولاً اجتماعيًا كالزّواج والطّلاق. ب-أن يتضمّن الإجراء نطق كلمات معيّنة من طرف أشخاص معيّنين في ظروف معيّنة. ج-أن يكون الشخص المنجز مؤهّلاً لإنجاز الفعل وأن يكون تنفيذه صحيحًا وكاملاً، وأمّا الشّروط القياسية، فليست لازمة لأداء الفعل بل هي مكمّلة له، لتحقيق صورته المثالية الخالية من العيوب والإساءات، وهي: أ-أن يكون المشارك في الفعل صادقًا في أفكاره ومشاعره ونواياه. ب- أن يلتزم بما يلزم نفسه به، إلاّ أنّ هذا التقسيم لم يقنع أوستن لما رأى نوعًا من التداخل بين النّوعين في مستوى التداول اللّساني. (ينظر: صلاح إسماعيل عبد الحقّ، التحليل اللّغوي عند مدرسة أكسفورد، ص: 222. محمود عكاشة، النّظرية البراجماتيّة اللّسانيّة (التداوليّة) دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ، ص:61).

وقسّم الفعل الكلامي إلى ثلاثة أفعال ثمّ تبعه جون سيرل الذي طوّر أفكاره، وتوسّع فيها وقد طوّر النّظرية الإنجازية[1] وأضاف غرايس Grice مبادئ الحوار؛ وسيتمّ التطرّق إلى إسهامات كلّ واحد منهم كالآتي:

1- منظور أوستين للقوّة الإنجازية:

يعتبر أوستين مؤسّس اللّسانيات التداولية بشكل عامّ ونظرية الأفعال الكلامية بشكل خاصّ؛ ففي كتابه "كيف ننجز الأشياء بالكلام" How to do thinks with words. يؤكّد أوستين أنّه لكي ننجز فعلاً كلاميًا، وجب علينا تأدية فعل تلفظي، وقد عرّف فعل الكلام بكونه النطق بالألفاظ من حيث هي منتمية إلى معجم ما، كما ركّز في تعريفه للفعل الكلامي على أهمّية المعجم والنحو، وأهمّ نقطة ينبغي إثارتها إزاء المعجم والنحو هي مسألة تحسين الصّوت وإيقاعه وتنغيمه[2].

ويذهب أوستين Austin إلى التمييز بين مصطلح قوّة force عن لفظ الدلالة، لأنَّ الدَّلالة[3] أصبحت تكافئ المعنى والمرجع على اعتبار أنّه يتمّ تمييز المعنى عن المرجع. فلكي ننجز فعل الكلام، لابدَّ أيضًا من أن ننجز نوعًا آخر من الأفعال؛ فأن نقول شيئًا ما يترتّب عليه أحيانًا حدوث بعض الآثار على إحساسات المخاطب وأفكاره أو تصرّفاته، كما يستلزم ذلك لوازم ونتائج قريبة تؤثر على المتكلّم وغيره من الأشخاص الآخرين[4].

قام أوستين بشرح أدائية فعل ما كأدائية الفعل الإنجازي، بالعودة إلى مختلف أنواع وظائف اللّغة مثل عقيدة "القوى الإنجازية"[5]؛ فقد ميّز بين القوّة والمعنى في سياق ما، يكون معادلاً للمعنى والمرجع، كما ميّز بين الاتّجاه والمرجع بدون المعنى[6].

وقد تمثل مبدأ أوستين في أنه يتطلّب أداء الفعل الإنجازي أن يتعرّف المستمع على القوّة المصاحبة له المعبّر عنها، وهو ما يسمّى بـ: "مبدأ أوستين".[7]

بما أنَّ القوّة الإنجازية للفعل الكلامي هي فعل اتفاقي في الأصل[1]؛ كما أنّ الفعل الإنجازي، وأيضًا الفعل اللفظي، يستلزمان معًا الاتفاق والتواضع[2]، فإنّ الفعل التأثيري يتضمّن بعض النتائج كأن نقول

---

[1]- الفعل الإنجازي هو الوحدة الصّغرى في الاتّصال والتحليل اللّساني، وتتمثّل القوّة الإنجازية في نظام بناء الجملة والنّبر والتنغيم وعلامات الترقيم وصيغة الفعل والأفعال الأدائية.

[2]- ينظر: جون أوستين، نظرية أفعال الكلام العامّة كيف ننجز الأشياء بالكلام، تر: عبد القادر قنيني، ص: 117.

[3]- خلال الخمسين سنة الماضية بلور كاتزKatz نظرية الدّلالة واعتبرها في تحوّل النّظرية اللّسانية التحويلية المرجعية الأساسية: كما اعتبر أنّ الهدف الأساسي لنظرية كاتز هو توضيح المعرفة الدّلالية للمتكلّم/المستمع التي تسمح له بأن يتكلّم ويفهم لغته. كما سعى إلى توضيح ما يعرفه المتكلّم حول القوّة الإنجازية للجملة الكامنة في لغته من خلال ما اعتبره كاتز تطوّر طبيعي للنّظرية الدّلالية ويعلّل كاتز بأنّ حال النّظرية الدّلالية هو البنية القضويةPropositional structure لجمل اللّغة الطّبيعية. (ينظر Jerrold J. Katz, Propositional structure and illocutionary force), Thomas Y. Crowell, New York, 1977, p.383)

[4]- ينظر: جون أوستين، نظرية أفعال الكلام العامّة كيف ننجز الأشياء بالكلام، تر: عبد القادر قنيني ، ص: 121.

[5]- Austin J. L, How to do things with words, the William James lectures delivered at Harvard University in 1955, Oxford University Press, London, 1962, p. 99.

[6]- Ibid., p. 100.

[7]-Maximilian De Gaynesford, Illocutionary acts subordination and silencing, Analysis, Vol. 69, N 3 July 2009, Oxford University Press, pp. 488-490.

(بإنجاز س حصلنا على ص) ونحن نتأدَّى إلى أبعد ما يمكن من استنتاج اللَّوازم والنتائج حتى أنَّ بعضها قد يكون من التوابع الملحقة غير المقصودة ولا المرادة[3] على حدّ تعبير جون أوستين.

ويقول أوستين Austin في هذا السّياق أيضًا، إنَّ الفعل الإنجازي وقيمته عبارة عن نتيجة تابعة للفعل اللفظي. فالتلفّظ بالأصوات المسموعة –يمكن أن يكون نتيجة فيزيائية لحركة جهاز أعضاء الصَّوت، عند خروج النفس، ولكن التلفّظ بالكلمة ليس أبدًا نتيجة إخراج الأصوات المقروعة فيزيائية كانت أم غيرها، وكذلك ليس التلفّظ بالكلمات ذوات الدّلالة ناتجًا عن نطق الكلمات فيزيائية كانت أم غيرها.

لقد سعى أوستين Austin في كتابه إلى فصل الفعل الإنجازي عن الفعل التأثيري من حيث كونه مفهومًا من الخارج ومن قرائن الأحوال، ونتيجة لآثارها، ثمَّ أنَّه في ذاته ليس "نتيجة" ولا مترتبا عن الفعل اللفظي[4]؛ إلاّ أنّه توصّل في الأخير إلى أنّ كلّ فعل يعدّ امتدادًا لما سبقه، وهو ما يتّضح من تحليل تصنيفه للأفعال الكلامية الآتي:

أ-تصنيف أوستين للأفعال الكلامية:

يتميّز تعريف أوستين الأصلي للفعل الكلامي ببعض السّمات التي يمكن تفريقها عن وجهة النّظر العامّة، إذ يرتبط الفعل الإنجازي بمختلف أنواع التأثّرات الثلاثة الآتية:

1- ضمان فهم المعنى: يعود إلى معنى وقوّة المنطوق فهو منجَز على الأقلّ.

2- إنتاج الأثر التعاقدي: يعود إلى فهم حالة الأشياء بطريقة مختلفة، تختلف عن فهمها بتغيّر في طبيعة سيرورة الأحداث.

3- الحثّ على الإجابة أو تقديم نتيجة: يعود إلى الحثّ على القيام ببعض السّلوكات، إذا ما تمّ قبول الدّعوة فإنّ بعض الأفعال من طرف المشاركين ستتبعها.

من هذا المنطلق يمكن التطرّق إلى تصنيف أوستين الثلاثي للأفعال الكلامية كالآتي:[5].

أ- الفعل اللّفظي LocutionaryAct:

يتمثّل في ثلاثة مستويات للجملة وليس الكلمة، وهي: الصّوتي والتركيبي والدّلالي للجملة التي يعبّر بها المتكلّم عن قصده، أو القول المفيد عند علماء النحو، كما تهتمّ اللّسانيات التداولية بالمعنى المستفاد من التركيب، وتستبعد المعنى العامّ المعجمي، والمعنى السّياقي هو هدفها الرّئيس.

ب- الفعل الإنجازي Illocutionary Act:

[1]- ينظر: جون أوستين، المرجع السّابق، ص: 126.

[2]- Austin J. L., How to do think with words, p. 106.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 127.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 135.

[5]-Maria Sbisa, Illocutionary force and degree of strength in language use, Journal of Pragmatic 33 (2001), p. 179.

ويراد به، الحدث الذي يقصده المتكلّم بالجملة، كالأمر أو النّصيحة، وهذا الصنف "من الأفعال الكلامية هو المقصود من النظرية برمّتها، ولذا اقترح أوستن تسمية الوظائف اللّسانية الثاوية خلف هذه الأفعال: القوى الإنجازية، ومن أمثلة ذلك: السؤال، إجابة السّؤال، إصدار تأكيد أو تحذير، وعد، أمر..."، فالفرق بين الفعل الأوّل والثاني أنّ الأوّل مجرّد قول والثاني قيام بفعل ضمن قول، وقد جمع أوستن بين القول والفعل في نظريته غير أنّه عَدَلَ عن هذا إلى أنّ كل قول عبارة عن فعل، ولا يمكن الفصل في مضامين الفعل.

ج- الفعل التأثيري PerlocutionaryAct:

يجب التمييز بين الشكل الإنجازيIllocutionary form عن الفعل التأثيري: مثلاً يجب التمييز بين قول "لقد قمت بإخطاره" و" كنت أخطره". عوضًا عن قول قمت بإقناعه، أو بمفاجأته، أو أمرته بأن يتوقّف[1].

ب-تصنيف أوستين للفعل الإنجازي:

يرتبط مفهوم القوّة الإنجازية لدى أوستين بمفهوم الفعل الإنجازي ففي ورقته البحثية سنة 1946، طرح أوستين وجهتي نظر إيجابيتين مختلفتين عن الأداءات Performatives؛ الأولى هي أنّ كلّ منطوق أدائي هو من أجل القيام بفعل ما، وليس لقول شيء خاصّ أو صحيح. ووجهة النّظر هذه تمثّل الأطروحة الأدائية. أمّا الفكرة الثانية فتقول بخصوصية الجملة-الفعل "المنطوق الأدائي" التي تساعد المستمع لفهم كيف يمكن التعامل مع منطوق ما- ما هي قوّته الإنجازية؟ وهذه الفرضية سمّاها مقولة القوّةThe force thesis[2]، ولتوضيحها يجب الأخذ بعين الاعتبار مفهوم جذر الجملة P-radical الذي يتمّ الحصول عليه باستخراج الفعل النحوي والمحمول النحوي اللذين يشكّلان جذر-الجملة؛ إذ لا يمكن القول: أنا أنصح بدون أن أضيف إضافة حيث سيكون من المستحيل قول "أنصح"، لكن لا يوجد شيء أنصح به أو أقول "أعد"، ولا يوجد شيء أعد به؛ فنصح بلا شيء ووعد بلا شيء ليسا فعلا النّصح أو الوعد[3].

فعند أوستين مقولة القوّة ومقولة الأداء لهم الأصل نفسه؛ إذ تظهر قوّة ملفوظ ما بعدّة طرق، حدّدها أوستين في: الصّوت والإيقاع والتشديد والإشارات والإجراءات الاحتفالية غير اللّفظية؛ ظروف الملفوظ وحالات المتكلّم؛ المزاج النّحوي Grammatical mood؛ الظّروف adverbs، جمل، حكم، أمثال، وروابط (أدوات) مثل: إذن ودائمًا[4].

كما يميّز أوستين في آخر محاضراته بين الفعل الإنجازي والفعل التأثيري فيقول:

[1]- Austin J. L.: How to do things with words, p. 109.
[2]- See:Janet Holmes, "Modifying illocutionary force", Journal of Pragmatics8, North-Holland, 1984, pp. 354-365 and Jerrold J. Katz, Propositional structure and illocutionary force, p. 187.
[3]- See: Mats Furberg, illocutionary and illocutionary acts and main theme in J.L.Austin philosophy, Acta Universitas Gothoburgensis, Goteborg, 1963, p. 202.
[4]- Ibid., p. 207.

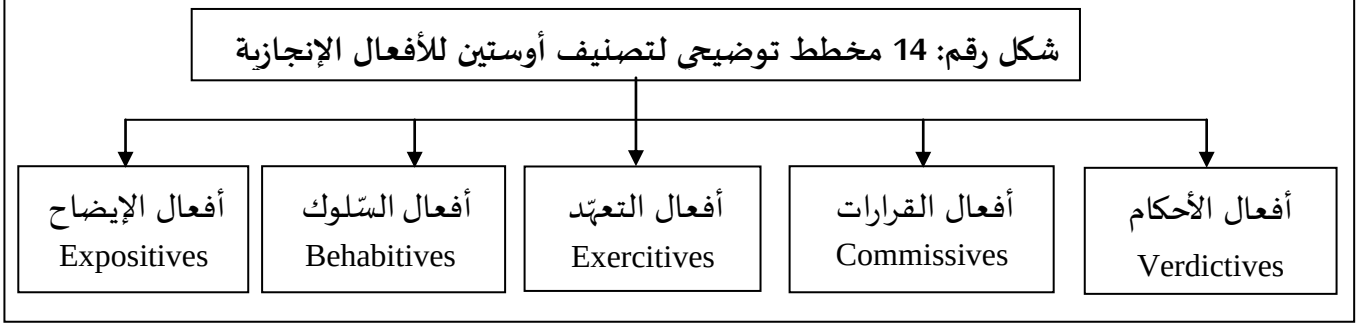
1- إذ يبدو أنّنا في حالة الفعل الإنجازي في الصِّيغة الفعلية اللّفظية يمكن أن نقول في غالب الأحوال أن نقول س هو أن تفعل ص ولا يصحّ أن تقول: "طرقك المسمار هو أن تجعله داخلاً"، بل الصَّحيح أن تقول بواسطة كونك طارقًا أو داقًا المسمار فقد جعلته يدخل غير أنَّ هذه الصِّيغة لا تعطي محكّ اختبار جازم، لا يحتمل إلاَّ تأويلاً واحدًا، لأنَّه يجوز محامل ومعاني أخرى في مناسبات مختلفة.

2- إنَّ الصّيغ الفعلية اللّفظية المندرجة ضمن الأفعال الإنجازية تشبه إلى حدٍّ ما أن تكون قريبة من الأفعال الأدائية الصَّريحة، لأنَّه يصحّ أن تقول: "إنّي أحذّرك"، أو "آمرك" وهذه صيغ أدائية صريحة، ولكن اسمي الفاعل محذرًا وآمرً راجعان إلى الأفعال الإنجازية[1].

في حين أنّ صدق الإثبات أو كذبه لا يتعلَّق فقط بدلالات الألفاظ، بل يتعلَّق بما يمكن أن ننجزه من أفعال في ظروف مخصوصة[2].

ولقد ميَّز أوستين بين خمسة أصناف للفعل الإنجازي[3]، يمكن اختصارها في الشكل رقم: 14 الآتي:

شكل رقم: 14 مخطط توضيحي لتصنيف أوستين للأفعال الإنجازية



وبناء عليه، يمكن القول إنّ أوستين Austin تأثر في نظرية أفعال الكلام بالمناخ الفكري الذي ساد في زمنه، لمعرفة تكوينه الفلسفي، بعض استخدامات اللّغة في أغراض محدّدة مثل الحجاج والتحذير أقرب إلى التعبير الإنجازي من أغراض الإقناع والتحريض والتنبيه، وأشار إلى إمكانية فشل الأفعال الإنجازية وعدم تحقّقها مستخدمًا معيارًا مختلفًا عن معيار الصّدق والكذب، فهي إمّا أن تكون موفّقة Felicitous أي موافقة لمقتضى الحال أو غير موفّقة unhappy[4]، أمّا مفهوم القوة الإنجازية عنده، فلم يظهر بشكل بارز، وإنما يمكن

[1]- ينظر: جون أوستين، نظرية أفعال الكلام العامّة كيف ننجز الأشياء بالكلام، تر: عبد القادر قنيني، ، ص: 152.
Austin J. L., How to do think with words, p. 130.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 166.

[3]- وهذا حسّ نقدي نلمسه عند الكاتب، فهو يشبه في ذلك تشومسكي Chomsky في فكره النقدي إذ ما يفتأ يتوصَّل إلى نظرية أو فكرة إلاَّ وبعد مدَّة من الزَّمن يأتي بنقد لها وبأحسن منها، إلاَّ أنَّ التباين هو أنَّ أوستين لم يعمّر طويلاً ليتمكَّن من تعويض ما انتقده بنظريات وأفكار جديدة فجاء بعده سيرل Searle ليكمّل ما بدأه أوستين Austin.

[4]- لذلك تتمّ المزاوجة غالبًا بين ملفوظ felicitous وملفوظ Happy، أو العكس أيضًا.

اعتبار تصنيفه الثلاثي للفعل الكلامي وتصنيفه الخماسي للفعل الإنجازي إدراك مبكر منه لأهمية الفعل الإنجازي الذي يتضمن قوة إنجازية تحقق الانتقال من الفعل الإنجازي إلى الفعل التأثيري.

2-منظور سيرل للقوّة الإنجازية:

ميّز سيرل Searle بين مفاهيم القوّة الإنجازية، والغرض الإنجازي، والمحتوى القضوي Propositional content؛ إذ تستعمل أحيانًا مفاهيم القوّة الإنجازية Illocutionary force والغرض الإنجازي Illocutionary point للدّلالة على مفهوم واحد، وهو وصف وظيفة، أو هدف الفعل الكلامي. وقد استعمل "الغرض الإنجازي" للدّلالة على مفهوم "القوّة الإنجازية".

الفعل الإنجازي في منظور جون سيرلSearle هو أصغر وحدة في التواصل الإنساني[1]. ويقترح سيرل أنّ مكوّنات الفعل الإنجازي يمكن تحليلها بشكل خاصّ وكذلك المحتوى القضوي أو القوّة الإنجازية[2]. كما أنّ هناك إشارات أو علامات للقوّة الإنجازية مثل النبر والتنغيم والتشديد Strenght[3]. ولكلّ الملفوظات -حسب نظرية الأفعال الكلامية عند سيرل- محتوى قضوي وقوّة إنجازية، وما استعمال اللّغة إلاّ شكل من أشكال الأفعال الاجتماعية؛ فعندما يتكلّم النّاس فإنّهم دائمًا يسعون للقيام بشيء ما بكلماتهم. لكن الرّبط بين اللّغة والفعل ليس دائمًا واضحا، وهو ما يمكن التمثيل له بالمتوالية الحوارية من مسرحية "كلّ واحد وحكموا" لولد عبد الرّحمان كاكي للتفريق بين الطّلب والالتماس والأمر.

- **الأم:تتعشى؟**
- **سعدي: لا.**
- **الأم: مارك تاكل والو؟**
- **سعدي: مارِاني ندخل والو**[4].

يكون المنطوق "**تتعشى**"؟ في السّياق الصّفري ليس فعلاً إنجازيًا؛ لأنّه لا يمتلك قوّة التزام إنجازية، على العكس من ذلك تمامًا مَنْطَوقات "**ما راك تاكل والو/ ما راني ندخل والو**" الذي أتت بعد طلب الأمّ من ابنها "سعدي" أن يتعشّى، وبتعبير عامّ: لا يمكن أن تُقْسَمْ الوَحْدة الفعلْيةّ إلى وُحدات أصغر ذات قوّة-التزام، ولذا يمكن أن تجعل الأمّ في منطوقها "**تتعشى**"؟ ملزمًا لسعدي بأن يتعشّى، ولكنّه ليس ملزمًا عند رفض الابن صراحة

[1]- The minimal unit of linguistic communication

ويذكّرنا تعريفه هذا بتعريف نيكولاي تروبتسكويللفونام بأنّه أصغر وحدة لغوية في اللّسان المدروس. La petite unité dans la langue étudiée (ينظر , N. S. Troubetzkoy, Principes de Phonologie, Trad. Cantineau Jean, Klincksieck, Paris-France, 1967).

[2]- John Searle, les actes se langage –essai de philosophie du langage-, collection Hermann, Paris-France, 1972, pp. 221-222.

[3]- Lionel Wee ,« Extreme communicative acts and the boosting of illocutionary force », Journal of Pragmatics 36, 2004, p. 216.

[4]- ولد عبد الرّحمان كاكي، كلّ واحد وحكمو، ص: 28.

العشاء، فالأمر يتعلّق هنا بفعل الإنجاز لدى الابن وهو عزوفه عن الأكل لأنّه لا يعمل، ولا يسهم في مصاريف البيت، شأنه في ذلك شأن معظم الشباب البطّالين يائس من هذه الدّنيا، وتسعى الأمّ لحثّه على العمل من خلال قولها:

"نود فطن وفيق سلف الدراهم باش تخدم ولا حوس على شريك إذا قعدت هاك هذا الشي للقبر يديك، اشتى راك اتدير قاع النهار".

فكان جواب سعدي يائسًا في ملفوظه: **"نشهد عليه كي يفوت"**[1]، بمعنى أنّه يكون شاهدًا على يومه من صباحه إلى مسائه يائسًا يعدّ ساعاته.

لقد ربط سيرل بين الأفعال الإنجازية وقوّتها الإنجازية وبين مفهوم القصد Intention إذ يعده هدف العملية التواصلية برمّتها، وحدّد مفهوم الفعل الإنجازيIllocutionary act، فعدّه الوحدة الصّغرى للاتّصال اللّغوي وحدّد مفهوم القوّة الإنجازية في تأثّر المتلقّي بدليل القوّة الإنجازيةIllocutionary Force Indicator، وهو الذي يبيّن نوع الفعل الإنجازي الذي يؤدّى بالنّطق من خلال نظام الكلمة word order، أو النبر Stress، أو التنغيمIntonation، أو علامات الترقيم Punctuations في اللّغة المكتوبة، أو صيغة الفعل Mood، أو الفعل الأدائيPerformative.

ورأى أنّ الهدف لنمط معيّن من الإنجاز هو الغرض الإنجازي الذي يشكّل جزءًا من القوّة الإنجازية، لكن لا يجب الخلط بين الأمرين، فالغرض الإنجازي للطّلبات التي يمكن أن تعدّ أوامر تبحث عن فعل شيء للمستمع، والقوّة التي يقصدها تتركّز فيما يحدث لدى المتلقي من تأثير، ومفهوم الفعل الكلامي عنده أوسع من أن يحدّد بقصد المتكلّم، بل هو مرتبط بالعرف اللّغوي والاجتماعي.

اقترح سيرل طابعًا خاصًّا يشمل بعض الأفعال، المباشرةDirect، وغير المباشرة Indirects، فربط بين العبارة اللّغوية ومراعاة قصد المتكلّمين، وتوصّل إلى رأي معتدل في المعنى الحرفي والمعنى السّياقي، واستوعب المعنى الأدبي، فقال: إنّ كلمة "حرفي" في تعبير "المعنى الحرفي للجملة" مجرّد لغو؛ لأنّ الأنماط الأخرى للمعنى التي تتجسّد في المعنى السّاخر والمعنى الاستعاري والأفعال الكلامية غير المباشرة والاستلزامات الحوارية ليست –على نحو متكافئ- تابعة للجمل، ولكنّها تابعة لسياق الجمل ومقاصد قائليها، وهذا يعني أنّ المتكلّم الفاعل الحقيقي للخطاب في سياقه، ومعنى الجملة المباشر ليس حرفيًا؛ بل هو معنى تركيبي حقيقي، والمعنى السّياقي معنى ثانوي للجملة؛ لأنّه قيد السّياق وليس التركيب[2].

حدّد سيرل وفاندرفكن في كتابهما أسس المنطق الإنجازي Fundations illocutionary force على المكوّنات السّبعة للقوّة الإنجازية كالآتي:

[1]- ولد عبد الرّحمان كاكي، كلّ واحد وحكمو، ص: 20.

[2]- محمود عكاشة، النظرية البراجماتية اللّسانية (التداولية) دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ، ص ص: 104-105.

1-الغرض الإنجازي Illocutionary point، حيث اعتبرا أنّ كلّ نوع من الإنجاز لديه هدف أو غرض وهو داخلي ليجعل منه فعل من هذا النمط.

2-درجة شدّة الغرض الإنجازي Degree of Strengh of illocutionary point، فعادة ما تصل مختلف الأفعال إلى الغرض الإنجازي نفسه مع اختلاف في درجة الشدّة، فطلبي من شخص ما القيام بشيء ما، هو محاولتي لحثّه على القيام به[1].

3-طريقة الإنجاز Mode of achievement، ليست كلّ الأفعال أفعال إنجازية تتطلّب طريقة خاصّة أو مجموعة خاصّة لشروط العرض الإنجازي، بل يجب أن تنجز أثناء أداء الفعل الكلامي.

4-شروط المحتوى القضوي Propositional content conditions، يطلق على كلّ شروط المحتوى القضوي المفروضة بالقوّة الإنجازية شروط المحتوى القضوي لهذه الشروط نتائج نحوية واضحة؛ جمل من مثل آمرك.

5-الشروط التمهيدية Preparatory Conditions، تطلق على كلّ الشروط الضّرورية لنجاح وعدم إنقاص أداء الفعل الكلامي في أداء الفعل الكلامي يقوم المتكلّم بافتراض تحقيق كلّ الشروط التمهيدية. تحدّد الشروط التمهيدية طبقة افتراضات خاصّة لقوّة إنجازية، لكن هناك طبقة افتراضات خاصّة للمحتوى القضوي.

6-شروط الصّدق Sincerity Conditions، إذ كلّما يؤدّي شخص فعلاً إنجازيًا مع محتوى قضوي واحد، فإنّ ذلك يعبّر عن جزء من حالته النفسية المرتبطة بالمحتوى القضوي، فالمحتوى القضوي للفعل الإنجازي مرتبط عضويًا بالحالة النفسية للشخص المتكلّم[2].

7-شدّة شروط الصّدق Degree of Strengh of the Sincerity Conditions، تمامًا مثلما أنّ الغرض الإنجازي يمكن التحقّق منه بدرجات مختلفة، فإنّ الحالة النفسية يمكن التعبير عنها بدرجة شدّة مختلفة. فالمتكلّم الذي يقدّم طلب يعبّر عن رغبة المستمع في القيام بالفعل المطلوب، لكن إذا تسوّل فهو يعبّر عن رغبة أقوى منه إذا طلب بشكل مجرّد[3].

سمحت مكوّنات القوّة الإنجازية لسيرل بتقديم تعريف لمفهوم القوّة الإنجازية باعتبار أنّها تتحقّق بغرضها الإنجازي، والشروط التمهيدية ونمط تحقيق غرضها الإنجازي؛ أمّا درجة شدّة غرضها الإنجازي فتكمن في شروط محتواها القضوي وشروط الصّدق ودرجة شدّة شروط الصّدق؛ فتكون بذلك ق1 وق2 مثلاً قوّتين إنجازيتين متماثلتين عندما يكون لديهما هذه المميّزات نفسها.

[1]- Jhon Searle and Daniel Vandeveken, Fundation of illocutionary logic, Cambridge University Press, Cambridge, London, 1st published, 1985, p. 13.
[2]- Ibid., p. 18.
3- Ibid., p. 19.

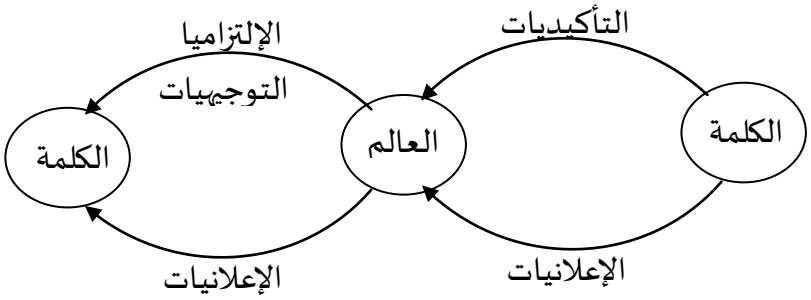
جدول رقم: 01 يوضّح أصناف الأفعال الإنجازية عند سيرل[1]

الفعل	تعريفه	الغرض الإنجازي	اتجاه المطابقة	أمثلة
التأكيديات Assertives	أن تطابق الأفعال الواقع، وأن يكون المتكلّم مقتنعًا بها	وصف واقعة معيّنة من خلال قضية Proposition، لا تحتمل أفعالها الكذب	من الكلمات إلى العالم Words to world	وأن يكون وصف الوقائع أمنيًا.
التوجيهيات Directives	يشترط الإخلاص في الرّغبة الخالصة (النّية) في التأثير في المتلقّي وإقناعه	محاولة المتكلّم توجيه المخاطب إلى فعل معيّن، ويبدأ الأمر بالتلميح به، وينتهي بالتّصريح على وجه الإلزام والاستعلاء	من العالم إلى الكلمات World to words	النّصح والإرشاد والاستعطاف والتشجيع
الالتزاميات Commissives	ويشترط لها الإخلاص في القصد Intention	التزام المتكلّم بفعل شيء في المتلقّي	من العالم إلى الكلمات World to wolds	الوعد، والوصية
التعبيريات Expressives	المتكلّم لا يحاول أن يطابق الكلمات بالعالم، ولا أن يطابق العالم بالكلمات	التعبير عن الموقف النّفسي تعبيرًا يتوافر فيه الإخلاص	/	الشكر، والتهنئة، والاعتذار، والمواساة
الإعلانيات Declarations		الأداء النّاجح الذي يتميّز بمطابقة محتواها القضوي الواقعي، أو التقريب بين مضمون القضية المعبّر بها وبين الواقع المعبّر عنه لضمان إنجاز أفضل، لإحداث تغيير في الوضع القائم	تبادلي من العالم إلى الكلمات ومن الكلمات إلى العالم	الأفعال التي تحدث تغيرات فورية في نمط الأحداث العرفية التي تعتمد غالبًا على طقوس اجتماعية غير لغوية تتّسم بالإطالة.

[1]- John Searle, Les actes de langage-essai de philosophie du langage, Collection Hermann, Paris, France, 1972, p. 74-77.

ويمكن توضيح اتجاه المطابقة في الشكل رقم: 15 الآتي[1]:

الشكل رقم: 15 مخطط توضيحي لاتجاه الملاءمة عند



المصدر: إعداد الطالبة

أ-تصنيف سيرل للأفعال الكلامية:

تطرّق سيرل إلى مستويات الاستعمال اللّغوي، وقسّم معاني القول إلى نوعين: أوّلهما-المعنى الحرفي أو المعنى المباشر Direct، وهذا المستوى أيسر المستويين؛ لأنّه يتناول اللّغة العادية ذات المعنى المحدّد. والثاني-المعنى غير المباشر Indirect، وهو مستوى أعمق من سابقه لإعمال العقل فيه والتخييل إذ يتعلّق بالمعنى المفهوم غير المباشر من وراء اللّفظ، ومنه الاستعارة التي تتميّز عن الحقيقة وأشكال القول المجازية بالتصوير أو التخييل والإثارة والوضوح والتقريب، وتوصّل سيرل إلى أنّ القول يكمن وجوده في التطابق التامّ بين معنى الملفوظ وما يقصده المتكلّم وما يفهم من قبل السّامع، والاستعارة على نقيض ذلك، فحرفية الملفوظ ليست المقصود ما يفضي به هذا المعنى الحرفي إلى معنى آخر بقرينة سياقية[2].

وقسّم الأفعال الإنجازية إلى نوعين:

أوّلهما-الأفعال الإنجازية المباشرة Direct، ورأى أنّها تطابق قوّتها الإنجازية مراد المتكلّم، فيطابق ما يعنيه.

والثاني-الأفعال غير المباشرة Indirect، وهي التي تخالف قوّتها مراد المتكلّم.

وتوصّل سيرل إلى أنّ المتكلّم يقوم بأربعة أفعال حين ينطق بالجملة، وهي: إنجاز فعل التلفّظ (التلفّظ بالكلمات)، وإنجاز فعل القضية أو الجملة، وإنجاز فعل قوّة التلفّظ، وأضاف إلى هذه المفاهيم الثلاثة المفهوم الذي قدّمه أوستن "الفعل التأثيري"Perlocutionary act وهو المفهوم الذي يتلازم مع مفهوم "فعل قوّة

[1]- بوزيد عائشة، الأفعال الكلامية في الشعر السّياسي لنزار قباني، إشراف الأستاذ الدكتور: عبد الحليم بن عيسى، رسالة ماجستير في اللّسانيات التداولية، 2009-2010، ص: 40.

[2]- هذا ما تناوله "عبد القاهر الجرجاني" في كتابه "دلائل الإعجاز" ، في حديثه عن معنى المعنى (المعنى المجازي) إذ قال: "تعتلي بالمعنى المفهوم من ظاهر اللّفظ الذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن نعقل من اللّفظ معنى، ثمّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر". عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، المؤسّسة السّعودية، بمصر، ط/3، 1992، ص: 263. محمود عكاشة، النّظرية البراجماتيّة اللّسانيّة (التداوليّة) دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ،ص: 107

التلفّظ" يجسّد النتائج والتأثيرات التي تحدثها الأفعال الإنجازية السّابقة في وعي المتلقّي ومعتقداته، إذ يمكن إقناع المخاطب بالحجاج، وتخويفه أو تنبيهه بالإنذار، ويمكن أن يعمل شيئًا ما بالطّلب، ويمكن التأثير فيه وإقناعه وتثقيفه بالإعلام. فالدّور الإنجازي هو التخصيص المعين للقوّة الإنجازية، أي ما يفرّق فيه بين وحدات إنجازية مختلفة ذات معنى قضوي متساوٍ[1].

إنّ الالتزام الإنجازي الحقيقي هو مقولة تداولية لأنّ فعل الإنجاز من طبيعته أن ينتظم على فهم السّامع إذ "تعدّ القوّة الإنجازية لمنطوق ما أساسًا شيئًا قُصد به أن يُفهم السّامع". ويفضي هذا إلى نتيجة مفادها: أنّ فعل الإنجاز مُلزِم ضرورة، أو أن يكون ملزمًا "في قدرة مباشرة"، فهو ملزم بشرط وحيد، هو أن يفهمه السّامع[2].

كما أضاف سيرلSearle مبدأ جديدًا لما توصّل إليه أوستينAustin، وهو مبدأ قابلية التعبير الذي يمكن بفضله أن يقال كل ما نريد قوله. يتضمن هذا المبدأ كشف نظرية أفعال الكلام التي عن طريقها نجد المفهومين الأساسيين: القصد والمواضعة.

فحين يتوجه المتكلم بكلامه إلى المخاطَب، فهو حامل لقصد تبليغه محتوى ما، ويبلغه ذلك بفضل الدلالة الاتفاقية المصاحبة للعبارات اللسانية التي ينطلق منها، إنّ تمركز مفاهيم القصد والاتفاق لا يشكل قطيعة بالنسبة لنظرية أوستينAustin في أفعال الكلام، ولكن سيرلSearle قام بالتمييز بين قسمين في الملفوظ: المشير إلى المحتوى الجملي، والمشير إلى القوة الإنجازية.

وبذلك نلاحظ أنّ سيرلSearle قد نظّم ما جاء به أوستينAustin فيما يتعلق بتفسير بنية أفعال الكلام، وتصنيفها والاهتمام بظاهرة القصدية[3]فهو القائل بأنّ هناك خمس طرق لاستعمال اللغة، بمعنى خمسة أصناف لاستعمال الفعل الإنجازي كأن نقول للآخرين: كيف هي الأمور "الإثبات"، ونحاول القيام بعمل ما "التوجيه"، ونلتزم بفعل شيء ما "الوعد"، كما نعبّر عن أحاسيسنا ومواقفنا "التعبيرية"، ونقوم بتغييرات في الواقع عن طريق الإعلان".[4]

حاول سيرل أن يشرح وبعمق كيف نصل إلى إسقاط حالات قصدية على ملفوظات مادية حقيقية، وذلك باعتبار المتكلم هو المعبّر عن اعتقاداته ومقاصده، وباعتبار المتلقي هو الذي يقوم بالترجمة أو تأويل عبارة في ملفوظ ما، وباختصار لقد أشار سيرل يشير إلى وجود صلة ضرورية بين القصدية والفعل، وقصدية حالات الوعي "الاعتقادات والرغبات" وقصدية أفعال الكلام؛ إذ تفسّر أفعال الكلام، بأنها تجسيد لحالات

[1]- ينظر: بيت لويس مولر، الفعل الكلامي معنى للجملة-حول الصّيغة الأساسية البراجماتية للّغة الطّبيعية، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ص: 133.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 134.

[3]- J. Searle, Sens et expression Etudes de théorie des actes du langage, trad. Joelle Proust, Les Editions de Minuit, Paris-France, p. 90.

[4]- Ibid., p. 85.

الوعي، وتجعله قوة للتجربة في حالة فعل، بمعنى أنّ المتكلم في تأديته للفعل الكلامي يفرض عن قصد شروط إرضاء حالة الوعي التلفظي، وفي حالة الاستقبال يؤوّل المتلقي قصديا الملفوظ باعتباره عبارة قصدية لحالة قصدية للمتكلم[1].

- القوّة الإنجازية للفعل الكلامي هي الجزء النواتي Neustic point
- المحتوى القضوي للفعل الكلامي هو الجزء الجملي Phrastic part

ولفهم ما يقول شخص ما فإنّه من الضّروري فهم القوّة الإنجازية والمحتوى القضوي[2]؛ وعندما نفهم المحتوى القضوي، سيقودنا ذلك لفهم شروط الرّضا، فهناك بعض الاستثناءات حيث توجد بعض الأفعال الكلامية التي ليس لها محتوى قضوي مثل "التحيّة"[3].

من هنا، يمكن بحث القوّة الإنجازية والغرض الإنجازي والمحتوى القضوي للمتوالية الحوارية بين الأمّ وسعدي بشأن يأس سعدي من الحياة في الجدول الآتي[4]:

مدلول ⟵ / دال ↓	قوّة إنجازية:	غرض إنجازي:	محتوى قضوي:
(1)	<+>	<إثبات>	<الأم:أ - سعدي: ب> **أ: واعلاه الدنيا راهي اتبان لك ظلام؟**
(2)	<+>	<سؤال>	< أ - ب> **أ: اشتي راك تدير قاع النهار ؟**
(3)	<+>	<إثبات>	<ب - أ > **ب: نشهد عليه كي يفوت.**
(4)	<+>	< ->	< أ - ب>

تعتمد اقتراحات سيرل (1969 و1979) الواردة في باب "شروط إنجاز الأفعال اللغوية" وخاصَّة مفهوم "خرق" هذه الشروط الفكرة الأساسية الثاوية خلف هذا النسق من القواعد هي مفاد التعميم الآتي:

"انطلاقًا من الشروط ش1 ، ش2 ...، ش ن الضابطة لإنجاز القوة الحرفية ق1، يمكن أن تستلزم مقاميًا العبارة "ع" القوَّة "ق2" عن طريق خرق أحد الشروط "ش1"، ش2،...، ش ن وتكون القوَّة المستلزمة "ق2" القوَّة التي من شروط إنجازها الشرط "شَ"؛ كما هي موضّحة في المتوالية الحوارية الآتية التي تحاول الأمّ من خلال زرع بذور الأمل في ابنها، بذور غد أفضل ورزق كريم يأتي من عند الله العليّ العظيم:

[1]- M. Totsching , élément pour une pragmatique de la communication, Université Montréal, Québec-Canada, Aout 2000, p. 79.
[2]- Mane Hajdin, "Is there more to speech acts than illocutionary force and propositional content?, Noût, Vol. 25, N 3Juin 1991. p. 352
[3]- Ibid., p. 353.
[4]- ينظر: بيت لويس مولر، الفعل الكلامي معنى للجملة-حول الصّيغة الأساسية البرجماتية للّغة الطّبيعية، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ص: 164.

- **الأم: نود يا وليدي نود راه النهار والشمس نادات هذا شحال.** ش1
- **سعدي: يا يمى علاه حبيتيني نود أنا فارغ اشغال**
- **الأم: نود يا سعدي ما تحصي اليوم يفتح عليك ربي.** ش2
- **سعدي: كل يوم تحسبي هذا الحساب وكل يوم الفجر تنوديني كلي خدام، الناس تنده لشغالها وأنا نطهلل في الزنق كي الزمان.**
- **الأم: سعدي وليدي حل قلبك واقرا لمان.** ش ن
- **سعدي: يا مى نقول لك الصح مازلت نعسان ومادابيا ما نودش من الفراش، لكن مين حبيتي هاراني خارج.**
ق1 ش ق2
- **الأم: سعدي قهوتك**[1].

ترجع "إنجازيّة" المعنى الإنجازي إلى "قوّته الإنجازية"، وهي في ذاتها لا تُنفَى، فالنفي لا يُلغي، بل يحدث الانتقال من رجاء إلى إثبات لغوي واصف، ومن ثمّ إلى وحدة إنجازية أخرى ذات قوّة ودور إنجازيين بوصفهما معنى تداوليًا، وهذا ما لاحظناه في المتوالية الحوارية بين الأمّ وسعدي؛ فطلب الأمّ ورجائها من ابنها الاستيقاظ من أجل طلب العمل تحقّق بأن تحوّلت القوّة الإنجازية لرجاء الأمّ إلى قوّة إنجازية أخرى إثباتية للإستيقاظ والخروج من البيت دون حتى أن يشرب الابن "سعدي" قهوته، في ملفوظ الأم: " **سعدي قهوتك** ". انتهاء المقطع على هذا الملفوظ دليل على أنّ خروج سعدي من البيت كان لإرضاء أمّه وليس لأَجْل العَمَلْ، بدليل أنّه خرج غاضبًا لأنّه كان يشعر بالنّعاس ويفضّل البقاء نائمًا على أن يخرج باحثًا عن عمل.

تصدق هذه المسطرة على الحالات التي تكون فيها القوَّة الإنجازية مدلولاً عليها دلالة "ضمنية" أي غير معبّر عنها بواسطة "فعل إنجازي" صريح كما هو الشأن في المتوالية الحوارية الآتية بين "السّي علي" وزوجته "عائشة" في مسرحية "الخبزة" لعبد القادر علولة:

- **عائشة: كول يا علي ما بقى حال.**
- **سي علي: الزويتينات هذو شفوني**
- **عائشة: كول بركك ما تتمسخر**
- **سي علي: قولي لي ذوق ما تقوليش كول**[2].

فالوحدة الإنجازية هنا المكافئ اللّغوي لفعل الإنجاز وهي أصغر وحدة للغة مشيرة إلى قوّة إنجازية، ليست شيئًا آخر غير الجملة، بمعنى نحوي ضيّق. فالوحدة الإنجازية هي ذلك الشكل اللّغوي بصورة محضة

[1]- ولد عبد الرّحمان كاكي، كل واحد وحكمو، ص: 26.

[2]- عبد القادر علولة، الخبزة، ص:8.

الذي يمكن أن يُعبّر من خلاله فعل الإنجاز ذاته بشكل مستقلّ عن السّياق بوصفه فعلاً[1]؛ مثل تعبير سي علي في سياق حالة الفقر والجوع التي يعيشها هو وزوجته عائشة، بالفعل الإنجازي التذوّق وليس الأكل الذي يعكس كمّية الأكل القليلة جدًّا المعروضة أمامه، وعبّر عنها بتصغيره لملفوظ الزيتون "بالزّويتينات" قوّته الإنجازية تكمن في السّخرية والتهكّم المرتبطين بالأسى والحزن لما آلت إليه أوضاعهما المعيشية، وهذه الوحدات اللّغوية هي ما يعبّر عنها سيرل وفاندرفيكن بالأدوات المشيرة إلى القوّة الإنجازية.

كما أكّد أيضًا أنّ "القوّة الإنجازية مكوّن للمعنى"،حيث لوحظ أنّه لا يمكن أن تقصد القوّة الإنجازية الفعلية في كلّ في لحظة النطق، بل هي المقدرة على الإنجاز، على نحو ما يعبّر ريكاناتي بالمقدرة على فعل الإنجاز[2].

وتبعًا لذلك لا يمكن أن تُعزى للصّيغة الإخبارية قوى إثباتية فقط؛ بل كلّ أنواع القوى الإنجازية أساسًا لأنّها متساوقة معها كلّها على أساس حياديتها الإنجازية[3]؛ كما هو الحال في إخباريات المتوالية الحوارية الآتية في مسرحية "الخبزة" لعبد القادر علولة:

- **سي محمد:** بعدنا على الشعب وعدنا عايشين في الوسع..أنا زدت في الفقر ونعرف سومة الجوع..لوكان عندي الوقت نكتب كتاب.
- **الجميع:** علاش
- **السي علي:** قلنا بالسياسة...ما تحشموش انتم.
- **السي محمد:** على الوسائل والأسباب اللي يلزموا الجوع الأسباب اللي لزمنا نحاربوهم
- **الجميع:** ربي خلق وفرق.
- **السي محمد:** المليح من الدوني..راكم خارجين من الموضوع.
- **المرأة:** وكيف تسمي هذا الكتاب.
- **الجميع:** الخبزة.
- **السي محمد:** نعم الخبزة.
- **السي علي:** الخبزة طايرة واحنا وراها ..آه...مشات الصورة مشات ...[4]

---

[1]- ينظر: بيت لويس مولر، الفعل الكلامي معنى للجملة-حول الصّيغة الأساسية البراجماتية للّغة الطّبيعية، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ص ص: 18-19.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 133.

[3]- Voir : François Récanati, Les énoncés performatifs contribution à la pragmatique, Les Editions de Minuit, Paris, France, 1981, p. 17.

[4]- عبد القادر علولة، الخبزة، ص: 11.

فإثباتيات الحالة الاجتماعية التي يعيشها الشعب الجزائري في هذه المتوالية الحوارية تتضمّن، تعبيريات السّي محمّد الذي يؤكّد فيها ابتعاد المسؤولين عن الشعب؛ فهو الذي عاش في الفقر يعرف حقّ المعرفة معنى أن يجوع الإنسان، لذلك يتمنّى لو كان لديه الوقت[1] ليكتب كتاب، وتوجيهياته إلى الجميع يشرح مضمون الكتاب المأمول الذي سيتضمّن الأسباب والمسبّبات التي أدّت إلى الجوع في البلاد والبحث عن الوسائل لمحاربته، وبتأكيدياته سيكون عنوان هذا الكتاب هو الخبزة، وهو ما أدّى بالسّي علي إلى التعبير عن رأيه في ملفوظ **"الخبزة طايرة واحنا وراها"** قوّته الإنجازية السّخرية والتهكّم، وهي تعبيريات تعكس المعاناة اليومية للسّي علي من أجل الحصول على قوت يومه الذي عبّر عنه بالخبزة طايرة بمعنى ليست في المتناول والشعب يجري وراءها وهو تعبير مجازي عن صعوبة حصول الشعب على قوت يومه، فقليل من هذا الشعب الذي ستطال يده تلك الخبزة الطّائرة.

فالحيادية الإنجازية المحتملة للجملة الإخبارية قد تتعلّق بالدّور الإنجازي فقط، ولكن ليس بالقوّة الإنجازية في ذاتها؛ وتشير "الصّيغة الإخبارية" على كلّ حال إلى القوّة الإنجازية في ذاتها. وإلى ذلك يرجع الفرق بين **"الوسائل والأسباب اللي يلزموا الجوع الأسباب اللي لزمنا نحاربوهم"**، وبين التركيب الذي ليس بوحدة إنجازية **"لوكان عندي الوقت نكتب كتاب"**، وهكذا يقع للنقاش الفعلي السؤال، وهنا تشير هذه الصّيغة إلى غرض إنجازي في الوقت نفسه أيضا[2].

وبذلك تكمن القوة الإنجازية لأي نصّ من النصوص في تنظيمه لخدمة الفعل الذي يتبلور المجتمع في إطاره وفي موضوعه وفي نهايته، ويكون التأثير فيه لتحويله بوساطة تمثيل ما من كتابة أو من تلفظ بمساءلة القرّاء أو السامعين والتأثير فيهم حتى يكونوا طرفا فيه، بمعنى الالتزام، فإذا كان القول يساوي الفعل Dire c'est faire، فكذلك الكتابة تعني العمل Ecrire c'est agir بالإضافة إلى الفعل أو كما يقال: التعيين يعني التبيين.

لقد عالج بيير بورديو Pierre Bourdieu السّلطة الإنجازية المتعلقة بالكلمات، واعتبر أنّ قوة الإنجاز لا تأتي من الكلمات ذاتها، ولكن من القوة المعطاة لحامل الكلمة، فالسّلطة "ممثلة وظاهرة في الملفوظات، ولكنها

[1]- "لو كان لدي الوقت لقمت بكذا... وكذا...، معذرة فأنا لا أملك الوقت، ..." ملفوظات لطالما تتكرّر بين النّاس، وهي خرافة لأنّ المشكلة تكمن في عدم تنظيم الوقت والتعامل معه بشكل احترافي، فمشكلتنا الأساسية ليست في عدم وجود وقت كافي لتحقيق ما نريد فعله، وإنّما في عدم استغلالنا الوقت بشكل أمثل وصحيح لعمل ما يجب عمله. إنّ التحرّر من خرافة عدم وجود الوقت الكافي، هي أولى المحطّات التي تنطلق منها إلى حياة منظّمة، واستغلال أمثل للوقت وللحياة بشكل عامّ؛ فالوقت كالحديد بقدر ما تبذل من جهد في إدارته وتنظيمه واستغلاله، بقدر ما تزداد قيمته".(إبراهيم الفقي، إدارة الوقت، مكتبة عرّاس -ماي 1945، سطيف، الجزائر، 2010، ص ص: 25-27).

[2]- ينظر: بيت لويس مولر، الفعل الكلامي معنى للجملة-حول الصّيغة الأساسية للّغة الطّبيعية، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ص: 171.

غير معطاة للمتحدث بوساطة اللغة"[1]، إنها المقامات المؤسساتية التي تسمح بالتأثير في الأشخاص والأشياء بوساطة الكلمات، يكون فعل الأمر مثلا متبوعا بآثار إذا سمح للمتلقي بتأديته، وذلك وفقا لمكانته.

3-منظور غرايس للقوّة الإنجازية:

كرّس بول غرايس (1913-1988) جلّ جهده لمفهوم المعنى، وما يدور في فلكه من مفاهيم أخرى[2]؛ ارتبط منظور بول غرايسP.Grice للقوّة الإنجازية بمفهومه الجوهري لحكم المحادثة، كما وضع قواعد خطابية للفعل الكلامي، منطلقًا من مبدأ عام سمّاه "مبدأ التعاون"، ومقتضاه إجمالاً أن يتعاون المتخاطبون على الوصول إلى الغرض المطلوب من دخولهما في التخاطب.

أ-القوّة الإنجازية والقصدية:

أعطى غرايس للمتكلّمين ومقاصدهم دورًا رئيسيًا في فهم المعنى، وبيان كيفية استخدام هذا المعنى لدى المتكلّم باعتباره الأساس الذي يقوم عليه تقرير المعنى اللّغوي أو معنى الجملة[3]. ولاحظ غرايس أنّ مقاصد المتكلّم أثناء خطاباته قد تتغيّر تبعًا للموقف التواصلي وقياسًا بالبنية اللّغوية التي يتلفّظ بها هذا المتكلّم، فقد يطابق الملفوظ المقصود، وقد يكون المقصود أكثر وأكبر من الملفوظ، وقد يكون مقصد المتكلّم على عكس ملفوظه، وبذلك يكون للملفوظ معنى صريحًا ومعنى ضمنيًا؛ فأمّا المعنى الصّريح فهو: "ما تعنيه الكلمات والعبارات بقيمها اللّفظية"[4]، وبصيغتها الصّورية، وأمّا المعنى الضّمني فهو: "ما يريد المتكلّم أن يبلغه السّامع على نحو غير مباشر اعتمادًا على أنّ السّامع قادر على أن يصل إلى مراد المتكلّم بما يتاح له من أعراف الاستعمال ووسائل الاستدلال"[5]، والرّبط بين المعنى الصّريح والمعنى الضّمني هو الذي ينشئ ظاهرة الاستلزام الحواري. وعلى هذا الأساس فالاستلزام الحواري؛ هو الانتقال من المعنى الصّريح إلى المعنى الضّمني لملفوظ ما، في سياق تواصلي معيّن.

إنّ هذه القواعد تستهدف من وجهة نظر غرايس مبتغى واحدًا، يتمثّل في ضبط مسار الحوار بحيث يؤكّد على أنّ احترام هذه القواعد، بالإضافة إلى المبدأ العام، هو السّبيل الكفيل بجعلنا نبلغ مقاصدنا حيث يفضي كلّ خروج عنها –أو عن إحداها- إلى اختلال العملية الحوارية، وفي هذه الحالة على المحاور أن ينقل

[1]-Francis Vanoye, Expression, communication, Armand Colin, Paris-France, 1985, p.19.

[2]- ينظر: صلاح إسماعيل، نظرية المعنى في فلسفة بول جرايس، الدار المصرية السعودية، القاهرة-مصر، 2005، ص: 7.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 9.

[4]- ينظر: محمد أحمد النحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، ص: 33.

[5]- المرجع نفسه، ص: 33.

كلام مخاطبه من معناه الظّاهر إلى المعنى الخفيّ الذي يقتضيه المقام. وهو ما تمّ بحثه في سياق مفهوم الاستلزام الحواري[1].

واعتبر مسألة القصد التي اعتبرها من الخصائص الأساسية للخطاب، فكلّ حوار يتطلّب المقاصد حتى يقوم تعاون بين المتحاورين ويفهم كلّ منهما الآخر، وفي الوقت نفسه يتلاءم الملفوظ مع السّياق؛ وعليه يتّضح أنّ مدلول العبارة قد يتجاوز المعنى الحرفي لمجموع ألفاظها، وقد يتولّد المعنى لدى المخاطب قبل أن ينتهي المتكلّم من التلفّظ بالعبارة ودون أن يكتمل معناها بعد لدى المخاطب، وكلّ هذا يكشف على أنّ المعنى الحرفي والمصرّح به ليس سوى جزءًا من المعنى بشكل عامّ. أمّا الجزء المتبقّي فيتوقّف على كلّ من المتكلّم والمخاطب[2].

يجب على المتكلّم احترام جملة من الشّروط المقتضاة، منها أن يظهر قصده للمخاطب حتى لا يفهم من القول خلافه. ولهذا اتّخذ مبدأ التعاون شرطًا أساسيًا لتحقيق الأهداف المطلوبة، بشكل يتطلّب تبادل المقاصد فيما بينهما؛ إذ المقاصد مراتب، منها ما هو عامّ، وما هو خاصّ، ومنها ما هو صريح وما هو ضمني، ممّا يتيح الحديث عن المقاصد وعن مقاصد المقاصد. لأجل هذا اعتمد "غرايس" على فرضية مؤدّاها أنّ القصد قصد مركّب وانعكاسي يتمثّل في سعي المتكلّم إبلاغ المخاطب أمرًا يجعله يتعرّف على قصده. وعليه فالآليات التأويلية التي يستخدمها المخاطب لإدراك مدلول الخطاب الموجّه إليه، تقوم على فرضية تنبني على مقاصده. إذ بدونها لن يتمكّن من إعطاء تأويل ملائم لما يوجّه إليه[3].

وبما أنّ "غرايس" يعتبر القصد مركّبًا فقد عمد إلى تفريعه إلى مقاصد متداخلة حدّدها في:

- القصد الأوّل: قصد المتكلّم إبلاغ المخاطب محتوى دلاليًا معيّنًا.
- القصد الثاني: قصده أن يتعرّف المخاطب على القصد الأوّل.
- القصد الثالث: قصده أن يبلغ المخاطب أنّ القصد الأوّل يتحقّق بتعرّف المخاطب على القصد الثاني[4].

وعليه فالمقاصد تتداخل وتتعدّد وتتراتب على شكل مقاصد ثلاثة تتحدّد في "القصد" و"قصد القصد" و"قصد قصد القصد"؛ لهذا يذهب "غرايس"[5] إلى أنّ القواعد العادية للحوار تشكّل مبادئ تتمّ الاستجابة لها

[1]- ينظر: أحمد المتوكل، دراسة في نحو اللغة العربية الوظيفي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1986، ص: 100.

[2]- ينظر: حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النّقدي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص: 127.

[3]- المرجع نفسه، ص: 127.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 128.

[5]- Grice P.H., « Logic and conversation », Harvard University Press, London, 1989, pp. 48-50.

بتوجيه من العقل، وعن اقتناع بضرورة التشبّث بها أثناء كلّ مساهمة حوارية، إذ هي الضّابطة للحوار المميّزة التي تطبع عملية الحوار، وتعدّ قاسمًا مشتركًا بالنّسبة لمجموع التعاملات ذات الصّبغة التعاونية؛ وهي كالآتي:

- يجب أن يكون هناك هدف مشترك يجمع المشاركين في عملية التحاور.
- يجب أن تكون إسهامات المشاركين متداخلة، ومتوقّفًا بعضها على بعض.
- يجب أن تستمرّ عملية التحاور، وفق الأسلوب الملائم لها، إلاّ إذا تراضى الطّرفان فوضعا حدًّا لها[1].

وقد برهن "غرايس" Grice على التلاحم الحاصل بين مبدأ التعاون والقواعد المتفرّعة عنه وبين الاستلزام الحواري، على اعتبار أنّ الاستلزام الحواري ينجم عن خرق قاعدة من القواعد الأربع مع عدم التخلّي عن مبدأ التعاون. وعليه فإنّ المتكلّم عند تلفّظه بجملة ما قاصدًا معنى جملة أخرى، يجب أن يلتزم بالشّروط الآتية لتحقيق فحوى الاستلزام[2]:

1- يجب ألاّ يترك مجال للاعتقاد بأنّه لم يتمّ احترام مبدأ التعاون.
2- يجب افتراض أنّ الشّخص المعني بالأمر يدرك أنّ المعنى غير الحرفي ضروري لكي لا يقع تناقض بين المعنى الحرفي وبين ما نصّ عليه في الشّرط الأوّل.
3- يظنّ المتكلّم أنّ المخاطب قادر على الاستنتاج والإدراك الحدسي للفكرة التي تتعلّق بضرورة الانطلاق من الافتراض الوارد في الشرط الثاني.

وبناءً عليه، يمكن القول إنّ نظرية "غرايس" تتّسم بنوع من المرونة، لكونها تمكّن من تجاوز أو عدم التشبّث بحرفية وسطحية قوانين الحوار، إلى التأويل والاستنتاج[3].

ب-القوّة الإنجازية والاستلزام الحواري

اقترح "غرايس" Grice لوصف وتفسير ظاهرة الاستلزام الحواري مقترحين هما:

المقترح الأوّل: يقوم على أساس تقسيم معاني الملفوظ والدّلالة التي يحملها إلى معنى صريح ومعنى ضمني، إذ يمثّل:

أ- **المعنى الصّريح:** مدلول الصّيغة الصّورية والقيمة اللّفظية التي يعنيها الملفوظ ويشمل:

1- محتوى قضوي: هو جملة معاني الألفاظ والمفردات المسندة والمضمومة بعضها إلى بعض داخل الملفوظ.
2- قوة إنجازية حرفية: هي القوّة الدّلالية المتحقّقة أسلوبيًا بالأدوات والصّيغ داخل الملفوظ.

[1]- ينظر: حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النّقدي، ص: 50.
[2]- ينظر: المرجع نفسه ، ص: 50.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 112.

ب- **أمّا المعنى الضمني:** فهو ما يقصد المتكلّم أن يبلغه السّامع من خلال الملفوظ على نحو غير مباشر، يتعدّى الصّيغة الصّورية لهذا الملفوظ، في سياق تواصلي محدّد، ويشمل:

1- معنى عرفي: هو الدّلالة التي يقتضيها الملفوظ، ويستلزمها في سياق تواصلي محدّد، انطلاقًا ممّا تعارف عليه أصحاب اللغة.

2- معنى حواري: هو الدّلالة المتولدة من تغيّر سياقات التواصل، وتمثل مقصود المتكلّم.

المقترح الثاني: اعتبر "غرايس Grice" أنّ الأساس الأوّل لفهم المتلقّي مقاصد المتكلّم أثناء خطاباته، يقوم على التعاون الحاصل بينهما للوصول إلى حوار مثمر ومحادثة مفيدة، وهو ما سمّاه بـ"مبدأ التعاون" الذي يتفرّع إلى أربعة أحكام Grice maxims هي:

أ- **حكم الكمّ the maxim of quantity:** يتطلّب من المتكلّم إخبار السّامع أو المتلقي بالقدر الكافي من المعلومات أثناء الخطاب.

ب- **حكم الكيف the maxim of quality:** يقتضي من المتكلّم نقل المعلومات التي يستطيع البرهنة على صدقها وصحّتها أمام السّامع أو المتلقّي.

ت- **حكم المناسبة the maxim of relation:** يقتضي من المتكلّم تلاؤم معلوماته مع سياق الخطاب.

ث- **حكم الطريقة the maxim of manner:** يتطلّب من المتكلّم الإيجاز والترتيب في نقل المعلومات إلى السّامع أو المتلقي، والابتعاد عن الغموض واللّبس[1].

هذا الاقتراح الثاني لـ: "مبدأ التعاون" الذي تقتضيه المحادثة المفيدة بين المتخاطبين، قابله "غرايس" بالمقترح الأوّل، الذي يقتضي وجود معنى صريح ومعنى ضمني لملفوظ ما. فوجد أنّ التزام المتكلّم بـ"مبدأ التعاون" واحترامه للأحكام المتفرّعة عنه يؤدّي إلى التطابق بين المعنى الصّريح والمعنى الضمني؛ أي ما يقوله المتكلّم هو ذاته الذي يقصده أمام المتلقّي. أمّا إذا لم يلتزم المتكلّم بذلك المبدأ التزامًا كاملاً بخرقه أحد أو بعض الأحكام المتفرّعة عنه، فإنّ المعنى الضّمني لا يطابق المعنى الصّريح، فيؤدّي هذا إلى نشوء الاستلزام الحواري بين المعنيين.

وعلى هذا الأساس، فإنّ الاستلزام الحواري هو الانتقال من المعنى الصّريح إلى المعنى الضّمني، ويتمّ وصفه وتفسيره "انطلاقًا من مبدأ التعاون والقواعد المتفرّعة عنه باعتبار أنّ مصدر الاستلزام هو الخرق المقصود لإحدى القواعد الأربع مع احترام المبدأ العام، مبدأ التعاون"[2].

وفي الحجاج، ترتبط ظاهرة الاستلزام الحواري بمفهوم القيمة الحجاجية، ذلك أنّ الخطاب الحجاجي خطاب تقويمي، يهدف إلى التأثير في سلوك أو معتقد المتلقي، بما يحمله هذا الخطاب من قيم، تتحدّد من

[1]- Grice H. P., «Logic and conversation », p. 309.

[2]-أحمد المتوكل، دراسة في نحو اللغة العربية الوظيفي، ص: 93.

الأقوال أو الأفعال التي تمثل الحكم المستفادة من وراء كلّ حجاج، ويسعى المتلقي بدوره إلى استنتاجها واستنباطها بما يملك من قدرات ذهنية ومعرفية، انطلاقًا ممَّا يصرّح به المحاجج أو يضمنه في حجاجه، فتمثل القيمة الحجاجية المعنى الضمني لكلّ ما يريد المحاجج التأثير به على المتلقي.

وبهذا فإنّ ظاهرة الاستلزام الحواري التي تمثل انتقالاً من معنى صريح إلى معنى ضمني، تقابل مفهوم القيمة الحجاجية على اعتبار أنّها انتقال ممّا أراد المحاجج التأثير به على المتلقي إلى الأثر في حدّ ذاته من وراء كلّ خطاب حجاجي.

الفصل الثاني:

القوّة الانجازية للفعل المسرحي بين التفاعل المباشر وغير المباشر

أوّلاً: علاقة الفعل المسرحي بالعملية التفاعلية

1- ماهية الفعل المسرحي

2- عناصر العملية التفاعلية

3- التفاعل بين النصّ المسرحي والعرض المسرحي

ثانياً: القوة الانجازية للفعل المسرحي في التفاعل الأفقي المباشر وغير المباشر

1- القوّة الانجازية للفعل المسرحي في التفاعل الأفقي المباشر

2- القوّة الانجازية للفعل الكلامي في التفاعل الأفقي غير المباشر

3- القوّة الانجازية للفعل المسرحي في التفاعل العمودي المباشر وغير المباشر

ثالثاً: القوة الانجازية للفعل المسرحي في التفاعل العمودي المباشر وغير المباشر

1- القوّة الانجازية للفعل المسرحي في التفاعل العمودي المباشر

2- القوة الانجازية للفعل المسرحي في التفاعل العمودي غير المباشر

3- درجة الفرق في شدّة القوّة الانجازية بين التفاعلين

توطئة:

إنّ اللّسانيات التداولية هي من أحدث فروع العلوم اللّغوية التي تعنى بتحليل عمليات الكلام والكتابة، ووصف وظائف الأقوال وخصائصها خلال عملية التواصل[1]؛ وتكون هذه الوظائف على مستوى اللغة أو على مستوى الخطاب.

فعلى مستوى اللّغة: يربط بعض اللّغويين[2] وظيفة اللغة بإحدى مسلّمات فلسفة اللغة philosophy of language، وترى أنّ بنية النّظام اللّغوي تفسّر من خلال الوظائف المختلفة التي يؤدّيها في أيّ لغة، وهي غاياتها وأهدافها: كنقل المعلومات، والتأثير في الآخر، والتعبير عن المشاعر، والمحافظة على الترابط الاجتماعي.

أمّا على مستوى الخطاب: فيرى أنصاره بأنّه لا يمكن الحديث عن الوظائف إلاّ ضمن إطار الخطاب، دون التأكيد على أنّ وظائف اللغة هنا بأنّها تفسّر بنية النظام اللّغوي[3]. بل يمكن حصرها في وظيفتين أساسيتين هما:

-الوظيفة التعاملية Fonction Transactionnelle: وتركّز على نقل المعلومات.

-الوظيفة التفاعلية Fonction Interactionnelle: وتركز على إنشاء العلاقات الاجتماعية وتثبيتها.

في هذا البحث سيتمّ التركيز على الوظيفة التعاملية إلى الوظيفة التفاعلية التي تندرج ضمن الهدف الأسمى للغة؛ وهو تحقيق التواصل الذي يتمّ بمجرّد أن يقع فعل يمثّل لواقعة ما وقوّة إنجازية تربط المتكلّم بمخاطبه ووجه يربط المتكلّم بفحوى ما يتلفّظ به[4]، وهذا هو جوهر عملية التواصل؛ إذ لا تقوم الحياة دون تواصل؛ فهو كان ومازال وسيظل واقعة حيّة في السّلوك البشري؛ وإذا كان الهدف من التواصل هو تحقيق العلاقات الإنسانية والاجتماعيّة مع شخص آخر أو مع جماعة من النّاس، فإنّه يجب التمييز بين نوعين من التواصل الإنسانيّ:

- **التواصل الأفقي:** القائم على وجود علاقات اجتماعيّة عرضية بين النّاس.
- **والتواصل العمودي:** القائم على بناء علاقة إنسانيّة متينة تستمرّ مع الزّمن وترافق بالتّعاطف والصّداقة والانفتاح.[5]

---

[1]- عمارية حاكم، الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللّغوي دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيّام الحجّاج بن يوسف الثقفي، ص: 119.

[2]- أمثال: أندريه مارتيني Andret Martinet، أوستين AustinوسيرلSearle ، هاليداي Hallidayورقية حسن Requaia Hasan وغيرهم.

[3]- Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau : Dictionnaire d'Analyse du Discours, Ed. Seuil, Paris, 2002, p. 256.

[4]- ينظر: أحمد المتوكّل، قضايا اللّغة العربية في اللّسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة إلى النصّ، ص: 279.

[5]- المرجع نفسه، ص: 280.

إسقاطًا على ما سبق، يمكن القول أنّ العملية التواصلية في المسرح الجزائري لا تخرج عن التواصل الأفقي والعمودي؛ لأنّ الهدف في هذا البحث هو دراسة التفاعل المباشر وغير المباشر في المسرح الجزائري، لأنّه يسهم في إنجاح العملية التواصلية؛ وقد تمّ تأكيد ذلك لسانيا مع دي سوسير De Saussure، حيث تبلورت هذه الصيغة في صالح المخاطَب أو المتلقي، بتمثيله على أنه الشخص الأساس في الفعل الكلامي، ما دام التواصل يعني دائما التفاعل مع شخص آخر. وهذا ما يؤكّده ديكرو O. Ducrot في قوله: "إنّ اعتبار التواصل الوظيفة اللسانية الأساس يعني تقبّل أن الكلام، بطبيعة الحال، هو كلام للآخر، وأنّ اللغة تتحقق في ذاتها في حدود ما إذا قدّمت فضاء لتلاقي الأشخاص"[1].

فاللّغة ليست فقط وسيلة للتعبير عن الأفكار أو توصيل للمعلومات، بل هي نشاط قائم يتسبّب في تحويل الوضعيات بجعل الآخر يعترف بالنوايا التداولية للمتكلّم، وبما أنّ الحديث هو عملية مؤسّسة على مشاركة أطراف الخطاب، فإنّ الأساس فيه هو المخاطِب "المتكلّم" والمخاطَب "المستمع"، هذا التصوّر مبني على اعتبار أنّ اللّغة هي مؤسّسة تتحكّم في ثباتها استمرارية التبادلات الكلامية.

انطلاقًا من ذلك، تلعب الأفعال الكلامية دور تحويل معتقدات المتخاطبين من جهة، واستمرارية الخطاب بين أطرافه من جهة أخرى. فأقوال المتكلّم تنبني على ما قاله المخاطَب، فلا توجد هناك أقوال قوالب، فكلّ قول يخضع لمضمون القول السّابق وللافتراضات والتأويلات التي يحتويها[2].

إنّ المتكلّم ينطلق من كلمة أو عبارة أو فكرة احتواها كلام الآخر لصياغة كلامه بطريقة يعمل فيها على توجيه الخطاب مع ترك المخاطب في وضع يعتقد فيه أنّه لم يخرج عن موضوع الحديث. وهذه التفاعلية تتوقّف على مدى إدراك ووعي المتخاطبين بموضوع الحوار المشترك بينهما. فالتبادل الكلامي يتمّ، في الاستعمال المتناوب للأفعال الكلامية من قبل المتخاطبين، سواء المباشرة منها أو غير المباشرة؛ لأنّ استعمال الفعل الكلامي من المخاطِب يستلزم إجابة كلامية أو غير كلامية من المخاطَب تحمل في طيّاتها فعلاً كلاميًا تتوقّف صفة المباشرة فيه على رتبة المتخاطبين، وبذلك يصبح الخطاب كلّه عبارة عن مجموعة من الأفعال الكلامية[3].

[1]- O. Ducrot, Dire et ne pas dire, p .02.

[2]- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2003، ص: 193.

[3]- المرجع نفسه، ص: 195.

كما تجدر الإشارة إلى الدّور الرّئيسي للافتراضات المسبقة[1]Presupposition والأقوال المضمرة[2] Sud-understandes في استمرار عملية التبادل الكلامي؛ فإصدار أيّ فعل كلامي ما ينبه إلى المخاطَب، بالطّريقة التي صدر بها إلى مجموعة من الاستنتاجات نتيجة خلفيات ذهنية لديه حول الموضوع، وهو ما يجعل إجابته خاضعة للاعتبارات نفسها التي خضع لها الفعل الكلامي للمخاطِب. الأمر الذي يضمن استمرارية عملية التبادل الكلامي من جهة، ويسمح من جهة أخرى بالأخذ بعين الاعتبار العناصر المتنوعة المكوّنة للسّياق كالعادات والأخلاق والقانون والعواطف[3].

وإسقاطا على ما سبق، يأتي موضوع التفاعل الأفقي المباشر وغير المباشر في المسرح الجزائري؛ تحديدًا في عروض بعض المسرحيات الجزائرية[4]؛ من أجل رصد ذلك التفاعل بين الممثلين أنفسهم؛ أو التفاعل بين شخصيات المسرحية، بين الممثل والجمهور، بين المخرج والممثل، بين الممثل والكاتب المسرحي ...إلخ

فإذا تمّ تخصيص القوّة الإنجازية للفعل الكلامي في القوّة الإنجازية الحرفية والقوّة الإنجازية المستلزمة؛ فإنّه سيتمّ تخصيص مفهوم القوّة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل المباشر وغير المباشر؛ ومن هنا يمكن لقارئ هذا الفصل بداية التساؤل عن الفرق أو العلاقة القائمة بين الفعل الكلامي والفعل المسرحي؛ والتي يمكن حصرها في كون أنّ هدفهما واحد وهو امتداد للهدف العام للّغة المتمثل في "التواصل"؛ والفعل الاتّصالي هو الذي يضمن تحقيق العملية التفاعلية كما هي موضّحة في الشكل رقم: 01 الآتي:

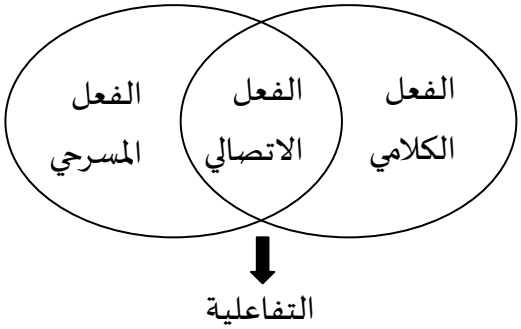
[1]- تقول "أوركيوني" إنّ الافتراض المسبق: "هو تلك المعلومات التي لم يفصح عنها، وهي مدرجة بطريقة آلية في القول الذي يتضمّنها أصلاً بغضّ النظر عن خصوصيته"(C. K. Orecchioni, L'implicite, Armand Colin éditeur, Paris-France, 1986, p.25)

[2]- يقول "جون سيرفوني": "إنَّ الطريقة الخطابية المستعملة لتأويل الأقوال المضمرة تقوم على التأكّد من أنَّها أخذت من معناها الجانبي" فالشيء الذي يتدخَّل في التأويل ليس السؤال ماذا يقول المتحدّث، ولكن لماذا يقول ما يقوله في سياق معيَّن؟ وعلى هذا الأساس يجري التأويل على السؤال الذي يطرح حول التلفّظ، وليس حول الملفوظ ذاته. (ينظر:.J. Cervoni, L'énonciation, p.122 وذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفّظ وتداولية الخطاب، ص: 124).

[3]- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص: 196.

[4]- العروض المسرحية المتاحة لنا، فليس من السّهولة بمكان الحصول على أقراص مضغوطة لبعض العروض المسرحية الجزائرية، فاضطررنا إلى اللّجوء إلى بعض المقاطع المسرحية المتوفّرة على مستوى شبكة الأنترنيت بخدمة اليوتيوب Youtyoub، من مثل مسرحية: الخبزة لعبد القادر علولة، مقطع من مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع.

شكل رقم: 01 مخطّط توضيحي للعلاقة بين الفعل الكلامي والفعل المسرحي



المصدر:إعداد الطّالبة

إنّ بحث موضوع التفاعل يعدّ امتدادً منطقيًا لموضوع التواصل؛ فإذا كانت القوّة الإنجازية الحرفية والقوّة الإنجازية المستلزمة موضوع نظرية النحو الوظيفي، والفعل الكلامي المباشر والفعل الكلامي غير المباشر موضوع نظرية الأفعال الكلامية؛ فإنّ موضوع التفاعل الأفقي المباشر وغير المباشر والتفاعل العمودي المباشر وغير المباشر هو موضوع الفعل المسرحي متمّم لمفهوم القوّة الإنجازية في المسرح الجزائري وتحديدًا في مختلف العروض المسرحية الجزائرية، إذ يقتضي منطق التفاعل في هذا الفصل سواء أكان مباشرًا أم غير مباشر وجود طرفين متفاعلين؛ سيتمّ التطرّق إلى عدد من العروض المسرحية الجزائرية الملائمة لمختلف أنماط القوّة الإنجازية للفعل المسرحي، والبداية بتحديد ماهية الفعل المسرحي وعناصر العملية التفاعلية والتفاعل بين النصّ المسرحي والعرض المسرحي في المبحث الآتي:

أوّلا: علاقة الفعل المسرحي بالعملية التفاعلية

اللّغة كما يعرّفها ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine هي: "ممارسة تخاطبية تفاعلية تقوم بين ذوات متكلّمة وأخرى مستمعة، محكومة بالانتماء إلى المجموعة اللّغوية نفسها"[1]؛ ويتمّ التبادل اللّغوي عن طريق عبارات هي حصيلة لعلاقات التفاعل الاجتماعي بين المتخاطبين، وبهذا يغدو كلّ خطاب شكلاً من التخاطب الحيّ الذي يدرس بمختلف العناصر المكوّنة له من قبيل المظهر اللّغوي والمقام وعلاقات المتخاطبين ببعضهم[2].

[1]- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: يُمنى العيد ومحمد البكري، 1986، ص: 47.

[2]- ينظر: محمد الحيرش، "تداوليات التخاطب عند ميخائيل باختين"، 1990، ص: 7.

أمّا التخاطب فهو إجمالاً الكلام الملقى من جانبين بغرض إفهام كلّ منهما الآخر مقصودًا مخصوصًا؛ ولمّا كان التخاطب يقتضي اشتراك جانبين عاقلين في القيام به لزم أن ينضبط كلام أحدهما للآخر بقواعد تحدّد وجوه فائدته[1].

وبذلك تقتضي العملية التفاعلية وجود شخصين يقيمان بينهما علاقات ذاتية Intersubjectives ويتبادلان المعلومات، ويجري التبليغ في الوقت ذاته على مستويين:

- المستوى الذي يبرز من خلال النبرة والحركة والإيماءة،
- والمستوى الذي يتعلّق بالمعلومات الفكرية والمعرفة المجرّدة[2].

فالمسرح هو "فضاء فارغ" حسب تعبير "بيتر بروك"[3] Peter Brook معدّ لأن يمتلئ بالقوّة بصريًا[4]. كما يرتبط الفعل المسرحي ارتباطًا وثيقًا بالفعل الدرامي وبالعرض المسرحي على خشبة المسرح وأداء الممثل، ويجسّد هذا الانتقال من الفعل الكلامي إلى الفعل المسرحي انتقالاً من اللّسانيات التداولية إلى السّيميائيات، التي تعدّ الأصل في نشأة اللّسانيات التداولية[5].

1- ماهية الفعل المسرحي:

شهد مفهوم الفعل المسرحي منذ المنظّرين الأوائل أهمّية بالغة في بلورة بنية المسرحية؛ فقد قرن أرسطوAristotle الفعل بالمحاكاة، وموضوع المحاكاة هو الحقّ "الايثوس" Ethos الأخلاق ثمّ الباثوس Pathos الانفعال ثمّ الفعل Act، وتلك هي الموضوعات الثلاث للمحاكاة[6].

والحال نفسه عند الكلاسيكيين[7]، ولاسيما "كورناي Corneille" الذي رأى في الفعل وجودًا جليًا مفروضًا وليس اختيارًا، عمد إليه بتلقائية قبل حتى أيّة دراية بقواعد الكتابة الدرامية. أمّا "كالدرون"Kalderon، "شكسبير" Shakespeare و"فيكتور هيغو" Victor Hugo فلم يؤسّسوا لمبدأ وحدة الفعل، بل تركوا المجال واسعًا لتعدّد الفعل ولتنقّلاته برحابة، كما تخضع بنية الفعل الدرامي إلى : النظام، الترتيب والنمو الدرامي[8].

---

[1]- ينظر: طه عبد الرّحمان، اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص: 237.

[2]- فاتزلافيك وغيره: une logique de la communication، ص ص: 57-64، عن: الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللّسانيات التداولية، ترجمة: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992، ص: 37.

[3]- ولد في: 21 مارس 1925 بلندن، مخرج وممثل وكاتب مسرحي، بدأ نشاطه سنة 1944 إلى يومنا هذا. صاحب نظرية الفضاء الفارغ The empty space (نشرها في كتابه سنة 1968)

[4]- طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص: 287.

[5]- فبالعودة إلى أصل تعريفات اللّسانيات التداولية عند شارل ساندرس بورس Ch.S.Peirce فهي بحث علاقة العلامة بمؤوليها.

[6]- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرّحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، 1973، ص: 49.

[7]- لمزيد من المعلومات، ينظر: رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1975.

[8]- ينظر: طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص: 148.

الفعل والمحاكاة هما من الصّفات العامّة للمسرحية، وهناك أنواع مختلفة أو صيغ متنوّعة للفعل وله كذلك أحجام مختلفة، فهناك الفعل[1] التراجيدي الذي وصفه أرسطو بالجاد وهي الصفة التي تعرف بها التراجيديا.[2] وهناك الفعل الكوميدي، والفعل الميلودرامي أو الجدّي الهزلي.[3] ورغم أنّ كلّ نوع يوصف بكلمة واحدة فله قوى مناسبة منه وله[4]؛ وهي التي يمكن اعتبارها القوى الإنجازية للفعل المسرحي فإذا كانت "الوظائف" حسب فلاديمير بروب Vladimir Propp هي أفعال الشخصية معلّلة من زاوية المعنى في إطار حركية الحبكة، فإنّ الفعل يرتبط بالبطل وهو قوّة الدرامي يتحدّد عن طريقه المسار العام للمسرحية. ويأخذ الفعل أشكالاً متباينة في النصّ الدرامي:

- فعل متصاعد نحو الكارثة النهائية أو نازلاً نحو الحلّ.
- فعل قد يكون مجسّدًا أو محكيًا داخل الخطاب.
- فعل يواكب التطوّر الدّاخلي للشخصية أو المظاهر الخارجية لسلوكه.
- فعل فردي للبطل أو مصير مشترك للجماعة.
- فعل رئيسي للبطل أو فعل ثانوي[5].

يتعايش الفعل من خلال تعاقب تسلسلي لجملة من الأفعال، تحيل إلى بعضها البعض، في نوع من الترابط والتوافق بعيدًا عن كلّ نشاز، وقد حاول المنظّرون توحيد مفاتيح تحليل الفعل بشكل شامل وعامّ ينطبق على كلّ النماذج المسرحية بتوظيف النموذج العاملي وقد شدّدت آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld على مفهوم "البنية السّطحية" للنصّ للوصول إلى تحديد بنيات عميقة عن طريق توظيف النموذج، فحسبها يمكن أن يكون العامل فكرة مجرّدة (اسم مدينة، ايروس، حرّية...الخ) أو فاعل جماعي (الكورس، جنود ...الخ) أو مجموعة متضافرة من الشخصيات[6].

تقول آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld يحوي "كلّ فعل كلام ثلاثة أوجه:

1- تعبير عن محتوى دلالي.
2- قدرة عاطفية على المتلقي.

---

[1]- يشير"كير إيلام" إلى ستة عناصر مكوّنة للفعل هي: -الفاعل-القصد-لا نمط الفعل-وجهة الفعل (الطريقة والوسائل)-الوضع (زمان الفعل ومكانه وظرفه)- والغرض. فهناك فاعل أمام إرادة القيام بعمل ما، لسبب ما، عن قصد ووفق سياق معيّن، لأجل تحقيق هدف محدّد، فالفعل مبرّر ومبني للمعلوم. ولابدّ للفعل من فاعلين، وهنا، تجدر الإشارة إلى أنّه لا يجب الخلط بين الشخصيات والفاعلين. (طامر أنوال، المرجع نفسه، ص: 185).

[2]- وهو الفعل الذي تميّز به عبد الحليم رايس في مسرحية المدونة "أبناء القصبة".

[3]- وهو الفعل الذي تميّز به ولد عبد الرحمن كاكي في مسرحية "132 سنة".

[4]- سام سمايلي، المرجع نفسه، ص ص: 76-77.

[5]- طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص: 185.

[6]- Voir : Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, 1, p. 49.

3- قوّة تؤسّس لنوع من العلاقة متّفق عليها مع الآخر"[1].

إذ لا وجود لحركة بدون قصد أو غرض أو دافع، وتأخذ حركة الإنسان صيغة إيجابية هي "الفعل" أو صيغة أخرى سلبية هي "ردّ الفعل" تكون مصاحبة للانفعال الذي قد يتحوّل بعد حين إلى فعل وهكذا وعلى وفق هذا المبدأ تتكوّن أغراض الحركة، وحركة الفعل إرادية أمّا حركة ردّ الفعل فلا إرادية-انعكاسية لا تتحكّم بها الإرادة ويتحكّم بها الشّعور أكثر من العقل[2].

ويعتبر التفاعل اللغوي بالنسبة لباختين Bakhtine الحقيقة الأساس في اللغة، إذ يحاول كلا المتفاعلين في لحظة حدوث التبادل التواصلّي ممارسة نسبة من التأثيرات على الآخر، فالتحدّث يعني التبادل، وهو التغيير بالتبادل من هذا المنظور، يستلزم كلّ مسار تواصلي تحديدا متبادلا ومتواصلا لسلوكات المشاركين الحاضرين، وللتحليل هدف أساسي حسب صياغة إميل بنفنست E. Benveniste، فهو إيجاد طريقة حيث تؤثّر الذوات الاجتماعية بعضها في بعضها الآخر من خلال توظيفها اللغوي، فالتحدّث يعني التواصل، والتواصل يعني التفاعل.

2- عناصر العملية التفاعلية:

تعتبر عناصر العملية التفاعلية في الفعل المسرحي امتدادا طبيعيا لعناصر العملية التفاعلية في كلّ عملية تواصل؛ إذ تقتضي عملية التواصل توافر العناصر الموضّحة في مخطّط التواصل لرومان جاكبسون R. Jakobson[3] وهي كالآتي:

شكل رقم: 02 مخطط توضيحي لعناصر العملية التواصلية

سياق

مرسل ..... رسالة .....مستقبل

اتّصال

شفرة

يقوم المرسل بأداء رسالة يستقبلها المستقبل، ولكي تكون فاعلة لابدّ أن تتضمّن الرّسالة محتوى كلاميًا تشير إليه ويعيه المتلقّي بوجود لغة مشتركة مفهومة بينهما لتحقيق الاتّصال والتبادل الكلامي بينهما[4].

[1]- Anne Ubersfeld, Lire le théâtre3, Le dialogue de théâtre, p. 92.

[2]- سامي عبد الحميد، حركة الممثل في فضاء المسرح، ص: 17.

[3]- Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage, traduit de l'anglais par : Nicolas Ruwer, Les Editions de Minuits, p. 214.

[4]- ميشال زكريا، الألسنية وعلم اللغة الحديث المبادئ والأعلام، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية، 1403هـ-1983م، ص ص: 53-54.

ويتطلّب نجاح عملية التواصل أن يستعمل طرفا عمليّة التواصل، السّنن نفسها، وأن تقحم العلامة اللّغوية في نظام دلالة أي: من وجهة نظر علم الدّلالة، أو أن تتركّب من علامات أخرى أي: من وجهة نظر نحوية أو أن توظّف في سياق أو مقام من وجهة نظر تداولية[1].

واستخلص ستّ وظائف مختلفة: فإذا كان الاتصال يهدف إلى توضيح موقف المرسل نفسه إزاء الرسالة اللغوية فهي وظيفة تعبيرية Expressive function. وإذا كان الهدف من الاتصال التأثير على المتلقي، فهي تُعرف بوظيفة النزوع Conative function. أمّا إذا تعلق الأمر في صلاحية القناة أو بِنية المتلقي في إقامة الاتصال[2] أو تقوية الصلات الاجتماعية، وذلك كعبارات التحية، والترحيب، والمجاملة، وتبادل المشاعر، ولفت انتباه المرسل، فهي وظيفة التنبيه أو وظيفة إقامة الاتصال Phatic function. وإذا كان الغرض من الرسالة تطوير شكلها بالذات، فهذه تعد وظيفة إنشائية Poetic function. أمّا إذا كان الهدف من الرسالة توضيح شفرة الاتصال يستهدف المرجع بالذات، فهي الوظيفة المرجعية referential function. وقد كان لهذه النظرية تأثير عميق على علماء اللسانيات وبعض الفروع العلمية الأخرى لأنها أقيمت على مبادئ علمية لوصف كافّة استعمالات اللغة وضبطها وشرحها بطريقة موضوعية[3]، كما هي موضّحة في مخطّط وظائف الاتّصال الآتي[4]:

شكل رقم: 03 مخطط توضيحي لوظائف الاتّصال

مرجعية

انفعالية .....شعرية ..... ندائية

إقامة اتّصال

تعدّي اللّغة

إنّ المهمّ في هذه الوظائف هي: "الوظيفة الانفعالية" التي تتحرّك في اتجاه الباث في دائرة مغلقة حول ذاته، مصمّمة نموذجًا للحوار الدّاخلي، من خلال تموّجات خطاب في حركة متسلسلة، ينزلق في اتجاه الآخر أو يتصدّع وينطوي على ذاته، يحاول أن يتبنّى اختلاف وجهات النّظر، كما يفترض وجود الآخر حقيقي أو افتراضي في حوار متبادل. يعمل هذا المدلول على ترقيم حركة متسلسلة وصورة مساره، فالعلامة العادية لمرور الزّمن في النصّ هو التوقّف، الانقطاع، حرفيًا الفاصل، مرّات يشار إليه بواسطة

[1]- أمبرتو إيكو، السّيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، ص: 17.

[2]- أحمد مؤمن، اللسانيات: النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 2007، ص: 148.

[3]- المرجع نفسه، ص:149.

[4]- ميشال زكريا، الألسنية وعلم اللغة الحديث المبادئ والأعلام، ص: 55.

"السّواد"، فراغات الفعل أين الزّمن يغيب تعالج بطريقة مختلفة من الزّاوية الدرامية"[1]. يتقاطع المدلول مع تواجد الزّمن من النّاحية المادّية والمجازية، يستنطق من خلال علامات الوقف أو نقاط مصطفّة تبحث عن الوصل[2].

يمكن الإشارة أيضًا إلى مفهوم التخاطب كمفهوم مجاور للتفاعل إلى جانب مفهوم التواصل؛ إذ يمكن اعتبار التخاطب عملية اتّصال تتمّ بين متكلّم ومخاطب في مقام معيّن عبر قناة معيّنة قد تكون لغة (ملفوظة أو مكتوبة) أو إشارة أو صورة أو غير ذلك.

والتخاطب تخاطبان: تخاطب يفضي إلى تواصل وتخاطب لا يفضي إلى تواصل[3]، ويحصل التواصل حين يفهم المخاطب تمام الفهم خطاب المتكلّم من حيث فحواه ومن حيث مقصده معًا، أمّا التخاطب غير المفضي إلى تواصل، فإنّه يحدث في حالتين: أولاهما حين يمتنع التواصل امتناعًا وثانيهما حين يشوب الخطاب اضطراب ما في مقوّماته البنيوية نفسها أو في مطابقته لمقام التخاطب إنتاجًا أو تلقّيًا.[4]

فحين يسمع السّامع منطوقًا لغويًا للمتكلّم، فإنّه يفهمه بداهةً، ويفهمه بدقّة على نحو ما يفهمه المتكلّم نفسه، على مستوى اللغة التي تعدّ قيمة مثالية، ولذلك تشتغل بشكل منطقي تمامًا بمتكلّم/سامع مثالي، تشمل كفاءته اللغوية في الواقع أكثر من قواعد نحوية كما هي الحال أصلاً مع تشومسكي. فالتفاعل في النهاية ما هو إلاّ استعمال اللّغة في التواصل.

لقد تشعّب التفكير في مادّة "التفاعلية"[5]؛ فمؤسّسي التحليل التفاعلي هم علماء اجتماع في الأصل؛ أمّا اللسانيات، فلم تتعرّف على التفاعلية إلاّ بعد خروجها من حدودها الخاصّة، فجاءت محاولة فان ديك Van Dijk مثلاً الذي أشار إلى أهمّية الأفعال الكلامية بالنّسبة للتفاعل الإجتماعي، حين ربط الفعل الكلامي بالتفاعل الاتّصالي وأكّد على أنّ "التفاعل يتكوّن من خلال سلاسل الأفعال الكلامية للمشاركين في الحديث المختلفين"[6].

---

[1]- Jean-Pierre Ryngaert, Introduction à l'analyse du théâtre, p. 82.

[2]- طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص: 370.

[3]- أحمد المتوكّل، الخطاب المتوسّط مقاربة وظيفية موحّدة لتحليل النّصوص والترجمة وتعليم اللّغات، ص: 15.

[4]- المرجع نفسه، ص: 16.

[5]- التفاعلية ترتبط بموادّ متعدّدة: التحليل النفسي، علم النفس التفاعلي، علم النفس الاجتماعي، علم اللغة الاجتماعي، اللّسانيات، الفلسفة اللّغوية، الاثنو-لسانية، الإثنوغرافيا، الأنثربولوجيا.

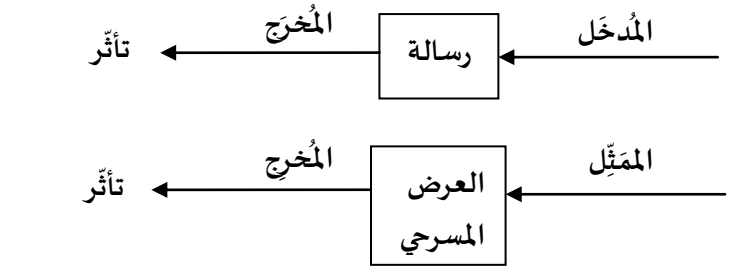
[6]- تون أ. فان دايك، علم النصّ مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 1421هـ-2001م،ص: 134.

ومن منظور الذين يذهبون بتفكيرهم إلى التنظير التخاطبي، يتمّ بلورة صياغة التفاعل اللغوي باعتباره "الحقيقة الأساسية للغة"[1]، كما أنّ فيرث Firth، وغاردينرGardiner يؤكّدان أنّ الخطاب في الأساس نشاط اجتماعي، والذي يفترض "التفاعل المتبادل للمتكلم والمستمع"، والملائم جدًّا وضع الخطاب في إطاره الطبيعي حيث إنّ التواصل العادي في الحياة اليومية ذو جوهر حواري، وتعاوني واندماجي.[2]

وينطلق سيرلSearle أيضًا في تحليله-للفعل الكلامي من هذا الفهم للمتكلّم/السّامع، وهو يفترض ما تُسمّى شروط المُدخَل والمُخرَج.

يغطّي "المُخْرَج" الشروط لكلام واضح، ويغطّي "المُدخَل" الشّروط للفهم، كما هو موضح في الشكل رقم: 04 التالي، وينضمّان معًا هذه الأشياء كتلك التي يعرف المتكلّم والسّامع معًا كيف يتحدّثان اللغة. كلاهما على وعي بما يفعلان، وليس لديهما أيّة عوائق للاتّصال.

شكل رقم: 04 مخطّط توضيحي لعناصر العملية التفاعلية



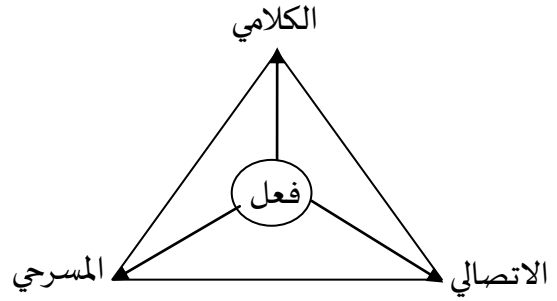
لقد أفضى الانتقال من الفعل الكلامي إلى الفعل الاتصالي فالفعل المسرحي، إلى استنتاج المعادلات الآتية؛ المتبوعة بأبعاد الفعل التفاعلية الموضّحة في الشكل رقم: 05 الآتي.

الفعل الكلامي= متكلّم+متقبّل
الفعل الاتصالي=باث+مستقبل
الفعل المسرحي=ممثل+جمهور

[1]- ذهبية حمو الحاج، التداولية و استراتيجية التواصل، ص:85.

[2]- C.k. orecchioni, Les interactions verbales, p. 86.

شكل رقم: 05 مخطّط توضيحي لأبعاد الفعل التفاعلية



المصدر: إعداد الطالبة

بناءً على عناصر العملية التواصلية ومعادلات أبعاد الفعل التفاعلية. يمكن استخلاص عناصر العملية التفاعلية في الفعل المسرحي كالآتي:

- **المتكلّم:** ويضمّ الكاتب المسرحي والمخرج والممثل.
- **المستمع:** ويضمّ المخرج والممثل والجمهور.
- **العرض المسرحي:** ويضمّ النصّ المسرحي والكاتب المسرحي والمخرج.

أ-المتكلّم:

يضمّ الكاتب المسرحي والمخرج والممثل، إذ لا يمكن استبعاد المتكلّم ذاته، فهو يندرج في مفهوم الإنجاز، وفي ذلك يُوصف مفهوم "المتكلّم" بأنّه شخص إنساني ينتج علامة تبعًا لنظام قاعدي لغوي. وبذلك يمتلك المتكلّم تحديدًا كفاءة لغوية، فالمفهوم لا يقتصر على "متحدّث" بل يعني بوجه عامّ مستخدمًا نشطًا للغة، إنّه الكاتب المسرحي والممثل.

فالنصوص لها وجود مستقل عن مؤلّفها؛ إذ يمكن أن تُفهَم بعد وفاة الكاتب أيضًا، وحتى دون أدن معلومة عنه؛ وهذا يبيّن في الواقع أنّ مفهوم المنطوق مستقلّ عن ذات صاحبه الفردي مع كلّ خواصه ومواقفه الدّاخلية. بيد أنّ المتكلّم في ذاته لا يُحذف مفاهيميًا؛ لأنّ من يدرك ظاهرة على أنّها منطوق لغوي، يلحظ فيها ضرورة نتاج- متكلّم إنساني- على هذا النهج دائمًا أيضًا، فإذا لم تكن هذه هي الحال فقد يُختزل المنطوق في ظاهرة طبيعية مجرّدة، يمكن أن يبدأ بها فقط علم الأصوات، أو الكتابة شيئًا[1].

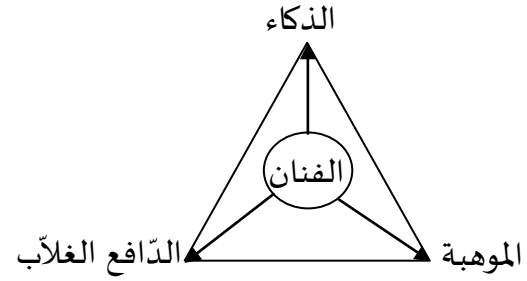
فالمتكلّم في نصّ المسرحية هو الكاتب المسرحي الذي تتّصل أفكاره في مسرحية ما بموضوعة ما، إذ لا بدّ من أن يعرّف بالضّبط موضوعته قبل أن يباشر بكتابة مسرحيته؛ وليتمكّن من كتابة مسرحيته

[1]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص: 31.

لابدّ أن يكون الكاتب قارئًا محترفًا. لا يهمّ مقدار ما يتعلّمه من القراءة[1]، بيد أنّ استمراره بالقراءة استمرار لعملية التعلّم[2] بالإضافة إلى تجربته الخاصّة.

بالإضافة إلى ضرورة توفّر ثلاثة عناصر طبيعية لدى الكاتب المسرحي وهي: الذّكاء والموهبة، والدافع الغلاب[3]. الموضّحة في الشكل رقم: 06 الآتي[4]:

الشكل رقم: 06 مخطّط توضيحي لخصائص الكاتب المسرحي



والبذرة التي تؤتي ثمارها في كلّ عمل كامل تقتضي ثلاثة مؤهّلات على الأقلّ؛ فالفكرة هي البذرة الجيّدة التي تحرّك الرّغبة الواعية لدى الكاتب، ولابدّ من أن تظلّ حيّة لأشهر أو لسنوات مع الكاتب، ومعها يحسّ بإمكانية تحويلها إلى دراما، ولا يستطيع ذلك ما لم يكن على معرفة بالأجزاء المكوّنة للدراما، والمؤهّل الثاني للفكرة البذرة هو إدراك الكاتب بأنّها قادرة على التأثير في حياة أفراد الجمهور. ويعتمد إدراك الفكرة ومؤهّلاتها على مدى رؤية الفنان ومدى قوّة دافعه الإبداعي الغلاّب[5].

ويستخدم عدد من الكتّاب المسرحيين المواقف كفكرة أساس لمسرحياتهم، تدفع الكاتب للكتابة[6]. ويمكن للممثل أن يكون متكلّمًا[7] أثناء تمثيله للدّور في العرض المسرحي، وبهذا يسعى الممثّل من خلال عدد كبير من التدريبات العامّة والعروض لاستعراض نتائج معاناته وعمله الإبداعي للجمهور العريض بصورة لا يبقى معها سمة واحدة من سمات الدّور المقرّرة، أو جزء واحد من أجزاء شكل هذا الدّور بعيدًا عن

[1]- فلولا قراءات الكتّاب المسرحيين الجزائريين المعمّقة واطّلاعهم الواسع لما أبدعوا لنا مسرحيات جزائرية أصيلة.

[2]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص: 31.

[3]- المرجع نفسه، ص: 38.

[4]- مستوحى من المرجع نفسه، ص: 39

[5]- المرجع السابق، ص ص: 44-45.

[6]- المرجع نفسه، ص: 30.

[7]- ففي العرض المسرحي يصبح المتكلّم هو الممثل؛ فإذا كانت الكتابة تمثّل غياب المتكلّم فالكلام يمثّل حضوره، ويلعب حضور الممثل على الخشبة دور كبير في تحقيق التلقي المتزامن وهو الذي يتمّ إبّان الإنتاج نفسه كما يحصل في مشاهدة العرض المسرحي مباشرة في المسرح وفي أوانه وحينه.

الفهم، ولذلك فإنّ الممثّل يحتاج لحسّ دقيق ولياقة فنّية كبيرة كي يكون قادرًا على استعراض صورة الدّور الفنّية المثلى، ولكي يتحقّق له ذلك، يتوجّب عليه أن يكون ملمًّا بتشريح اللّغة، وإمكانيات التعبير داخل الكلمة المنطوقة، فليست الكلمات في اللّغة مجرّد حروف متراصّة، ولكن لكلّ حرف معناه ومنطوقه وقدراته التعبيرية، وتقسيمات الحروف إلى ساكنة ومتحرّكة وليست تقسيمات لغوية فقط، ولكنّها تقسيمات تشير إلى قيم تعبيرية[1].

إنّ إبداع الفنّان ذاته المتمثّل في تخيّله للمشاهد أثناء عمله في الخلق الفنّي مهمّ لكي يُبقِي الصِّلة بين الفنّان والمشاهد قائمة، وهكذا فالفنان يتّصل بالمشاهد، والمشاهد يتّصل بذاته، والتفاعل الذي يحدث للممثل والمشاهد واحد[2]؛ "فالممثلون[3] هم العمود الفقري في مثلث الدراما[4].

ب-السّامع:

يشمل في العرض المسرحي المخرج والجمهور أو المتلقّي بشكل عامّ، إذ يعتبر "السّامع" مثل "المتكلّم" وسيطًا بشكل محايد في النظام القاعدي اللغوي ذاته مثل المتكلّم المعين، مستقبلاً قويًا لعلامات مشكلة تبعًا للنظام القاعدي نفسه[5].

يرتبط مفهوم "السّامع" بالتأثّر، كما يمكن مقارنة فعل التأثير وفعل الإنجاز، ففعل التأثير ينجزه متكلّم ويفهمه متلقي، أمّا فعل الإنجاز فينجزه متكلّم، ويمكن أن يفهمه متلقي؛ وبذلك يكون السّامع متضمّنًا احتمالاً، ومحدّدًا مقصديًا بأنّه في جزء من الفعل الكلامي[6].

والمسرح هو فنّ الشعب وفي خدمته، ووسيلة من وسائل الاتّصال به[7]، فنجده يتفاعل مع العرض المسرحي فهو يتجانس في التلقي وفي ردود الأفعال أثناء عملية العرض، وأوّل شروط تحقيق هذا التجانس هو ما يقدّمه المسرح من عناصر قابلة للإعجاب والإصغاء تدفعه إلى حالة المتابعة والكشف والخلق، لأنّ هذا الجمهور لا يكتفي بالتلقي وحسب، فهو لم يعد جمهورًا مغيّبًا، أو غير معروف؛ بل أصبح موهبة وذوقا وفكرا ومعاناة وإخلاصا؛ كما أنّ المشاهدة هي فنّ والجمهور المسرحي عيّنة اجتماعية فيها الطليعة والنموذج؛ وإدراك الفنّان لهذا المشاهد سيحتّم عليه اكتشاف وابتداع الإطار المسرحي والرّؤية والمعالجة المتناسبة مع إبداع هذا المشاهد.

---

[1]- سعد أردش، "كيف نقرأ النصّ المسرحي؟"، مجلّة الدّوحة، العدد: 70، أكتوبر-تشرين الأول 1981، ص: 133.

[2]- عوني كرومي، الخطاب المسرحي: دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، ص:100.

[3]- عدوّ الممثل هو التأليف الرّدئ، ويندرج ضمنه رسم الشخصيات فما لم تكن الشخصيات مرتسمة ارتسامًا دقيقًا، متكرّرًا لا مسطّحًا يجد الممثل الموهوب نفسه عاجزًا عن إثبات ذاته ودوره.

[4]- محمد فتحي، "العمل الدرامي في الإذاعة والتلفزيون"، مجلة الدوحة، العدد: 70، أكتوبر-تشرين أول 1981، ص: 119.

[5]- بيت لويس مولر، الفعل الكلامي معنى للجملة-حول الصّيغة الأساسية البراجماتية للّغة الطّبيعية، ص: 76.

[6]- المرجع نفسه، ص: 77.

[7]- عوني كرومي، الخطاب المسرحي: دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، ص:97.

وبشكل عام وأعمق يمكن القول أنه إذا كان الإنسان هو الحدث، والحدث هو المسرح، فالإنسان هو المسرح[1]، لقد تمّ التمييز بين المفهومين حديثًا؛ فالمتفرّج هو المتلقّي الفرد ضمن المجموعة التي تشكّل الجمهور لكن ذلك لا يلغي فرديَّته وتميّزه عن المجموعة التي ينتمي إليها أثناء العرض، وبالتالي يصبح الجمهور كيانا جماعيّا آنيّا أو دائما يفترض وجود حدٍّ أدنى من التجانس.

لقد كان التركيز في السّابق على المتفرّج وآلية استقباله للعرض المسرحيّ بدلاً من معالجة ذلك على مستوى الجمهور. وقد تمَّ ذلك انطلاقًا من أنَّ عمليّة التلقي فعل يمسّ كلّ متفرّج على حدة بشكل متفاوت، وأنَّها عملية ذاتيّة تتحكَّم بها عناصر اجتماعيَّة ونفسية وثقافية. أدَّى ذلك إلى طرح مفهوم جديد هو العلاقة المسرحيّة، والمقصود بها تلك العلاقة التي تنشأ بين المتفرّج والعمل المسرحي، والعلاقة المسرحية هي علاقة فعَّالة بين جانبين فقد اعتُبر مُنتِج العمل. أي المرسل قطبًا يصمّم معنى الرّسالة ويساهم في عمليّة الترميز، كما اعتبر المتفرّج أي المستقبِل، قطبًا آخر يتلخَّص دوره في فكّ الرَّوامز وتحديد المعنى، وبالتالي فإنَّ العملية المسرحيَّة تصبح عمليّة إنتاج من جهتين، وبناء على ذلك تمَّ تحديد مراحل تتمّ من خلالها آلية استقبال المتفرّج للعرض وهي: انفعال- إدراك- فهم- تفسير وتأويل- حفظ في الذاكرة. وقد تمَّ ربط هذه العمليّات بتحقيق المتعة[2].

ج- المسرحية:

تشمل المسرحية: النصّ المسرحي والعرض المسرحي والكاتب المسرحي والمخرج، حيث تبقى المسرحية مجرّد نصّ مكتوب إذا لم تأخذ طريقها إلى خشبة المسرح، لتصبح دراما معروضة، أي عندما يمنحها الممثلون حياة[3].

يبلغ فنّ العرض المسرحي الهدف الأساسي الكامن في خلق حياة النّفس الإنسانية، فهو يكتفي بالاقتراب منها إلى حدّ ما، كما أنّه يتكلّم بصورة فنّية عن هذه الحياة، يتكلّم عن الانفعالات الرّوحية صور الأدوار الدّاخلية[4]، فالمخرج يستطيع أن يدرك أبعاد النصّ بمجرّد قراءته ويقلّب في ذهنه طاقاته الكامنة، ويتصوّره أمام عينيه مجسّمًا نابضًا بالحيوية والكمال. فعملية المخرج عملية خلق، فهو يجعل من الكلمات الجامدة على الورق أجسامًا حيّة تفكّر وتنطق وتحب وتكره وتضحك وتبكي وتتصارع، ولا يمكن أن يتصوّر ما تعجّ به الحياة من نزاعات وصراعات دون أن يكون عليمًا ناضجًا متمرّسًا درس وراقب

[1]- كمال عيد، "المسرح الملتزم بين القطاعين العام والخاصّ"، مجلة الأقلام، العدد: 7، السنة: 15، نيسان 1980، بغداد، ص: 50.

[2]- المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي-إنجليزي-فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان ط: 01، ت: 1997، ص: 409.

[3]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص: 64.

[4]-كونستانتين ستانيسلافسكي، إعداد الدّور المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، ص:435.

وجلس في الطّرقات وانغمس في بطون الكتب ونهل من بدائع الدراما أدبية ومسرحية وسينمائية وموسيقية، في سبيل التعرّف على التجربة الإنسانية الصّادقة المتكاملة[1].

مثل هذا المخرج هو المحكّ الذي يكشف في عملية الخلق والتجسيم والتنطيق من هنا كان صاحب حق في مناقشة المؤلّف. فقد يختلفان، والخلاف بينهما من عهد شكسبير Schekspear إلى عهد برنارد شوBernard show حتى اليوم لا يتوقّف. لا حبًّا في الخلاف وإنّما اختلافًا في التصوّر؛ مثل هذا الخلاف أمر عادي لسلامة العمل الدرامي وتقييمه من قبل الجمهور- ليس من حقّ المخرج فحسب أن يناقش المؤلّف، بل من حقّه أيضًا أن يكون مسموع الكلمة لدى المنتج، والمنتج كثيرًا ما يقحم نفسه فيما ليس له من حيث اختيار الشخصيات والفنّيين[2]، وللعرض المسرحي تأثير قوي على الجمهور ويترك لديهم إنطباعات لا تُنسى[3].

فنّ العرض، قادر على خلق انطباعات قوية جميلة لكنّها مفتقرة إلى العمق والثبات. وفي أسوأ الحالات يتحوّل بصورة غير ملحوظة إلى الصّنعة؛ كما عليه أن يسعى بحماس، ومن خلال حيويته الدّاخلية كلّها، إلى المهمّة العليا التي ينبغي أن تستثيره وتجتذبه إليها بإخلاص. عليه أن يتّجه نحوها وفق خطّ الفعل دونما انحراف ليكشف بصورة أكمل وأوضح عن طريقه الإبداعي قدر الإمكان.[4]

ففي قراءته للمسرحية يرصد الرّكائز الشعرية والسّمات الفنّية التي يعتمدها الكاتب في بناء مسرحيته، ليتّخذ منها أرضية شاعرية وفنّية للعرض المسرحي[5].

ولمجرّد التفكير هنا في عرض النصّ المسرحي في شكل مسرحية، بدأ التفاعل المباشر بين النصّ المسرحي والمخرج يتّسع ويشمل للتفاعل المباشر بين الممثلين وأدوارهم في النصّ المسرحي وبشكل عامّ هو ما سيعرف بالتفاعل بين النصّ المسرحي والعرض، وهو ما سيتمّ التطرّق إليه كالآتي:

3- التفاعل بين النصّ المسرحي والعرض المسرحي:

النصّ المسرحي وجد أوّلاً وأخيرًا لا لكي يُقرأ، وإنّما لكي يمثّل فوق خشبة المسرح، فالنصّ أساس تجسيد العمل المسرحي على الخشبة وبقائه في الذاكرة، وعماد الفنّ الرّابع وبه تتمّ اللّعبة المسرحية

[1]- سام سمايلي، المرجع السّابق، ص: 66.

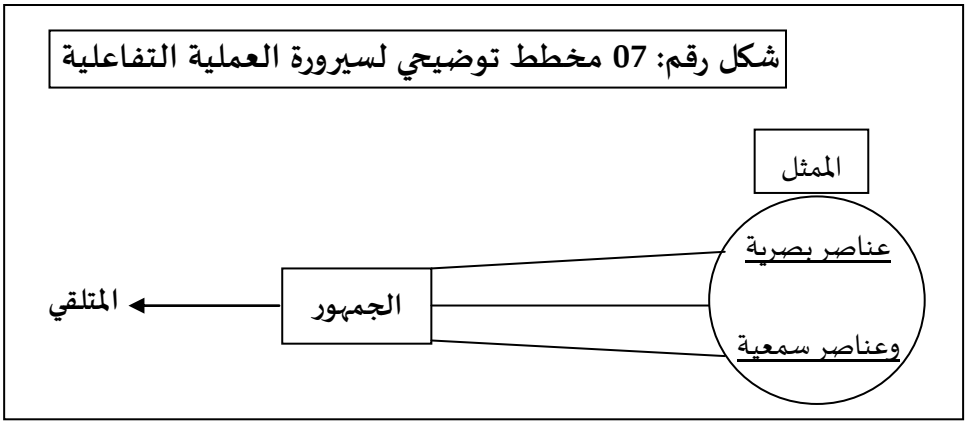
[2]- محمد فتحي، "العمل الدرامي في الإذاعة والتلفزيون"، مجلة الدوحة، العدد: 70، أكتوبر-تشرين أول، 1981، ص: 119.

[3]- و لأدلّ على ذلك مما شهدناه لدى بعض المبحوثين عند سؤالهم عن المشاهد المؤثرة في مسرحيتي المدونة "132 سنة" و"أبناء القصبة".

[4]- كونستانتين ستانيسلافسكي، المرجع نفسه، ص:224.

[5]- سعد أردش،"كيف نقرأ النصّ المسرحي؟"، مجلة الدّوحة، العدد: 70، أكتوبر-تشرين أول 1981، ص: 133.

النّاجحة[1]، ومنه يمكن التمثيل لسيرورة العملية التفاعلية المسرحية كما هي موضحة في الشكل رقم: 07 الآتي[2]:



أ-النصّ المسرحي:

يرتبط مفهوم النصّ المسرحي بالكتابة؛ وهي حسب تعبير روبير إسكربيت Robert Escarpite لقاء لغة بأخرى، لقاء اللّغة الصّوتية بلغة الخطوط. واستخدام نظام الكتابة يقتضي الانتقال من القناة السّمعية إلى القناة البصرية الأمر الذي يتطلّب تغييرًا في نظام الإشارات أو الرّموز[3]، فمنذ اللّحظة التي يواجه فيها المخرج نصًّا مكتوبًا، فإنّه يجد نفسه أمام نظامين من الرّموز اللّغوية:

- **أوّلهما:** يتمثل في الإرشادات ووظيفتها التوجيهيّه، المتمثلة في برمجة وصياغة الرّموز الخاصّة بالعرض.
- **الآخر:** الذي سوف يعرض على المنصّة في شكل صوتي وليس في شكل رموز مكتوبة، ويمثّل الحوار الذي سيتبادله الممثلون على المنصّة[4].

إنّ النصّ المسرحي الأدبي شيء مختلف تمام الاختلاف عن العرض المسرحي الذي يبتدعه فنّان المسرح مستعينًا بهذا النصّ؛ فالنصّ المطبوع يبقى دائمًا نوعًا من الأدب الجامد، الرّاكد، الفاقد للحياة

[1]-صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرّواد والنّصوص حتى سنة 1972، عرض وتوثيق، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص: 5.

[2]- صلاح فضل، شفرات النصّ دراسة سيميولوجية في شعرية القصّ والقصيد، ص: 250.

[3]- عبد السّلام المسدّي، اللّسانيات من خلال النّصوص، ص:67.

[4]- آن أوبرسفيلد، مدرسة المتفرّج قراءة المسرح (2)، ترجمة: حماده ابراهيم، سهير الجمل، نورا أمين مركز اللّغات والترجمة-أكاديمية الفنون، مراجعة: حماده إبراهيم وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدّولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996، ص ص: 20-21.

والحيوية، وهو لا يكتسبها و لا يكتسب الحياة والحركة، إلاّ عندما يتقمّص الممثّل لدوره ويعيشه ويجسّده على خشبة المسرح، من خلال إبداعاته المتعدّدة[1].

ولمّا كان المسرح نصًّا وصورة؛ أي لغة وحركة أضحت قضية اللّغة في المسرح من أخطر القضايا لأنّها على الأقلّ أداة اتّصال رئيسية بالجمهور المتنوّع لأنّها تتضمّن رسالة مقصودة محدّدة الأهداف وموجّهة لهذا الجمهور بالذّات[2].

من هذا المنطلق، يصبح من المهمّ الإشارة إلى المراحل التي تمرّ بها المسرحية قبل أن تمثّل فوق خشبة المسرح؛ والمتمثّلة في المحتوى، والتطوير، وبناء الفعل، وكتابة الحوار، والتمارين، والعرض. وطالما أنّ الممثلين هم الذين يصنعون العرض فإنّ المرحلة الأخيرة تعود لهم بلا شكّ. العمل على البناء هو من شأن الكاتب، مع ذلك فإنّ المرحلة الأولى والثانية والرّابعة هي من مراحل التطوير التي يحدث فيها التعاون الإبداعي وهو المقصود بالتفاعل.

وبالنّسبة للمرحلة الأولى، المحتوى؛ يستطيع الكاتب العامل مع الفرقة المسرحية، أن يقدّم فكرة أوّلية في حصص الارتجال، وقد يتمكّن من حضور تلك الحصص لالتقاط أفكار جوهرية من عمل الممثلين. إنّ اختيار الفكرة الجوهرية التي تعمل الفرقة بموجبها تقدّم من قبل المخرج في أكثر الأحيان. فإذا كانت لديه نظرة ثاقبة وحساسية كافية فسيلتفت إلى آراء الكاتب وآراء الممثلين، ويكوّن فكرة حول الإمكانات الإبداعية لفرقته، وقد يضع الكاتب جانبًا من قدرته على اتّخاذ القرار، ويباشر في الحكم بعد الرّجوع إلى قدرة المجموعة الإبداعية، ويفضّل معظم الكتّاب أن يقوموا هم بأنفسهم باختيار الفكرة الأساس، ويدرك المخرجون الجيّدون قدرة الكتّاب على الاختيار وينبّهونهم لذلك بحرص. وتتجاوز بعض المجموعات هذه المشكلة بأن توكل إلى الكاتب مسؤولية هذه المرحلة، أي مرحلة المحتوى[3].

وأمّا المرحلة الثانية من مراحل التشكيل الدرامي الطاقمي فهي مرحلة التطوير، فلابدّ من التأسيس لعمل جماعي ليتمّ تبادل الأفكار بحرّية بين الكاتب والمخرج والممثلين ويحفّز كلّ منهم الآخر. ويعتمد العمل في هذه المرحلة على افتراض الفكرة الأساس وعلى حثّ الممثلين لإظهار إمكاناتهم، وفي هذه المرحلة إذا كان الكاتب حاضرًا فعليه تسجيل أفضل المواد، وتكوين عناصر السّيناريو، ويمكنه تفحّص الأفكار والشّخوص والصّراع، وحتى العمل المسرحي والحوار.

[1]- سعد أردش، "كيف نقرأ النصّ المسرحي؟"، مجلة الدّوحة، العدد: 70، أكتوبر-تشرين أول 1981، ص: 131.

[2]- ينظر: محمد برّي العواني، دراسات مسرحية، نظرية وتطبيقية، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2013، ص: 6.

[3]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص: 320.

ولا يمكن عمل المجموعة أن يكون بديلاً عن عمل الكاتب الفردي في بناء الفعل وكتابة الحوار، وهكذا، فإنّ المرحلة الثالثة هي مرحلته. ويمكن أن تشمل المرحلة الرّابعة من مراحل تشكيل المسرحية الفرقة المسرحية بكاملها. وهذه هي مرحلة التمارين بالنّسبة للممثلين ومرحلة المراجعة والإعادة بالنّسبة للكاتب. ومع أنّ الكاتب قد يستفيد من حضوره التمارين التي تجريها أي فرقة، ولكن يستفيد أكثر من العمل مع ممثلين يعرفهم.

أمّا المرحلة الأخيرة لتطوير المسرحية فهي مرحلة العرض، وليس مرحلة الدّعاية؛ إذ يعمل الكاتب مع الممثلين لصنع دراما وليس أدبًا، ويصحّ هذا على أيّ إنتاج مسرحي لأيّ فرقة، وهو ما كان يقوم به ولد عبد الرّحمان كاكي وعبد القادر علولة مع فرقتهم، والحقيقة الأهمّ هي أن يتعاون الكاتب-المخرج مع الممثلين في إبداعهم، وهذه هي حقيقة الدراما المعاصرة بحيث أنّ النّظرة المتجدّدة للدراما أوجدت كتّاب مسرح جدد. والعرض هو مجال الممثلين بيد أنّ للكاتب أن يسهم فيه حيث تبقى المسرحية عرضة للتغيير، و لا يعني هذا أنّ المسرحية قد تجمّدت تمامًا، فقد تولد المسرحية من جديد في العرض بفضل الارتحال وتبقى عرضة للتطوير[1].

من هذا المنطلق يمكن القول إنّ تمثّل الفعل على المسرح وحركته العضوية فيه تشكّل جوهر المسرح، وتسعى لإنشاء الفعل الدرامي، وتؤلّف العنصر الرّوحي والمادّي لكلّ مسرح، لأنّ العرض المسرحي يحقّق صورة الوجود الإنساني، ويخلق التضامن الإنساني حول الهموم والقلق المشترك بين البشر. كما أنّ سرّ المسرح يكمن في ما يملكه من قيم جمالية تعبّر عمّا هو اجتماعي؛ لأنّ المسرح هو مجموعة رموز وعلامات ودلالات تجسّد تفاعل الفرد مع المجتمع في لحظة خارج الزّمان والمكان.[2]

فالمشاهدة المسرحية هي وعي الجمهور بمجرى العرض المسرحي، وتقوم على أساس التفاعل بين ما هو ملفوظ ومتحرّك ومسموع وبين ما هو متخيّل أو ساكن في الذّاكرة من تجربة معاشة أو مكتسبة متحرّكة في النموذج الدّاخلي للمشاهد، حيث المعنى أو القصد المتولّد من خلال الفكرة المستقاة لمكوّنات العرض المسرحي وهو ما يعرف بفعالية الخطاب المسرحي، والمعنى والقصد هنا لا يعني معنى وقصد الأجزاء في العرض أو الجزء الأكثر أهمّية مثل النصّ أو بناء المشهد المسرحي أو إعادة ربط المعنى والقصد بالشخصية المسرحية أو شخصية الممثل أو بالمؤلف أو بالمخرج، بل بقصد ومعنى الخطاب المسرحي وتأثيره وما يحدثه من فعل وجداني وحسّي وكياني يكون الأساس في بناء المعارف والمدركات الحسّية وتأسيس معنى جديد للظّاهرة لدى المشاهد، أي بتأسيس قصديته.[3]

[1]- المرجع السّابق، ص ص: 321-322.

[2]- عوني كرومي، الخطاب المسرحي: دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، ص: 18.

[3]- المرجع نفسه، ص: 38.

وبذلك فإنّ العرض المسرحي هو تنصيص لفعل الخطاب المسرحي، لأنّ الفعل المسرحي هو نصّ العرض، والعرض المسرحي هو نصّ المسرحية، لأنّ النصّ في العرض هو الفعل المسرحي، وعندما يتمّ تجسيد هذا الفعل، أو العمل بسرده وعرضه يكون الأمر تجسيدًا لفعل الحياة الذي يحيل من خلاله العرض المسرحي إلى الخطاب المسرحي.[1]

فالدّلالة المصنوعة من قبل الممثل أو من خلال تفاعل العرض مع الممثل تخلق خطابها وتفاعلها مع المشاهد. ويشكّل الحوار أداة للتواصل الإنساني بوصفه مفهومًا قارًّا في المعرفة الإنسانية، فهو يعزّز وجود الإنسان بالآخر، ويعزّز بنيانه المعرفي، فالحوار يعدّ وجوه التعبير الإنساني وتواصله بين عالمه وبين الموجودات التي تمتلك لغة خاصّة بها.[2]

ونظرًا لأهمّية الحوار المسرحي[3] باعتباره المشترك والرّابط بين العرض والنصّ المسرحي، يمكن الإشارة إلى إسهامات كلّ من الباحثين: كاثرين كيربرا أوركيوني Catherine Kerbrat-Orecchioni وأندريه بوتي جان André Petit Jean ودومينيك مانغونو Dominique Maingueneau كالآتي:

قدّمت الباحثة أوركيوني "Orecchioni"، دراسة بعنوان: "من أجل مقاربة تداولية للحوار المسرحي"[4]، مقاربة تعمد إلى الحقل التداولي، حيث عمدت إلى توظيف ثلاثة مستويات:[5]

- التداولية التلفّظية
- التداولية التخاطبية
- التداولية التحاورية

ويخضع النصّ المسرحي لهذه المقاربة من منطلق أنّه:

- ذو خصوصية للتواصل باعتباره "جهازًا تلفّظيًا".
- القول في المسرح هو فعل.
- حوار الشخصيات هو في حدّ ذاته متن النص.

ودعت الباحثة إلى نوع من التدرّج لدعامات تلفّظية متعدّدة، تتعاون فيما بينها مشكّلة التواصل المسرحي بأقطابه الثلاث: المؤلّف والشخصية والمتلقي. فمن الإرسال هناك المؤلّف والشخصية والممثل،

[1]- المرجع السّابق، ص:56.

[2]- قيس محمد عمر، البنية الحوارية في النصّ المسرحي ناهض الرّمضاني نموذجًا، ص: 11.

[3]- ويؤكّد غدامير Gadamer "أنَّ الحوار ليس إرادة هيمنة معرفية تفرض على شركاء الحوار الخضوع والامتثال إلى حقيقة معيّنة يرتضيها طرف دون آخر، وإنّما هي اكتشاف جماعي للحقيقة التي تشغلهم" (فلسفة التأويل-الأصول-المبادئ-الأهداف، ص: 32.)

[4]- Voir : Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtrale », La Revue Pratique, N° 41, Mars 1984, pp. 46-62.

[5]- طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص: 347.

ومن جهة التلقي[1] هناك الممثل والشخصية والجمهور. ومن أهمّ العناصر التي تضفي الخصوصية على الجهاز التلفّظي المسرحي "دعامة الجمهور باعتبارها دعامة خارج-الرّكح في مقابل دعامة داخل-الرّكح"[2]، وهي دعامة الممثلين.

قامت أوركيوني بتحليل الحوار المسرحي من زاوية التداولية التحاورية، إذ ترى أنّ الحوار المسرحي هو "موضوع أدبي، أي مكتوب، مفكّر فيه وأكثر انسجامًا من الحوار العادي[3].

بالإضافة إلى إسهامات أوركيوني هذه هناك مقاربة أندريه بوتيجان André Petit-Jean الذي قام بتقديم تحليل لإبراز التماثلات بين الحوارين العادي والمسرحي من جهة، والاختلافات من جهة أخرى، باعتماده على أفعال الكلام، والتحليل التحاوري ونظرية المبادئ التفاعلية، وذلك بهدف تحديد الخصوصيات المميّزة للحوار المسرحي باعتباره نتاجًا لعمل الكتابة وللسّياقية النصّية. ففي المرحلة الأولى، ركّز بوتيجان Petit-Jean على التشابه بين الحوار العادي والحوار المسرحي مبرزًا عناصر التماثل بينهما في ما يلي:

- الوحدة الأساسية للحوار فيهما هي الدّور الكلامي الذي يخضع تبادله لنوع من التنظيم.
- أخذ الكلمة في الحوارين مرتبط بالوضع الرّمزي-الاجتماعي للمتحاورين.
- صورة المتحاورين داخلة في اللعبة الحوارية، أي صورتهم عن أنفسهم والصّورة التي يريدون تقديمها للآخرين عن أنفسهم.
- يمكن للحوارين العادي والدرامي أن يتحقّقا عن طريق عمليات نصّية جدّ واسعة (سرد، وصف، برهنة...)

ويتوقّف أندريه بوتيجان[4] André Petit jean عند كل عنصر من هذه العناصر لتحليله بناء على تمييز أساسي بين مستويين لاشتغال الحوار هما:

1- المستوى الدّلالي: ويتمّ فيه تحليل الالتماس الموضوعاتي للأدوار الكلامية وإبراز محتويات القضايا التي تتضمّنها.[5]

---

[1]- لقد قطعت نظرية التلقّي شوطًا كبيرًا عن ذلك العهد الذي صنف فيه "فيكتور هيغو" الجمهور إلى ثلاث أصناف في المرتبة الأولى، النساء اللّواتي يطالبن "المشاعر"، الرتبة الثانية المفكّرين الذين يبتغون "الطّبوع"، وأخيرًا الجموع الذين يفضّلون "الفعل"[1]. قد لا يبدو التقسيم موضوعيا، ولكنّه لا يخلو أيضًا من نسبة من الصحّة، وحديثنا فحوى هذا الاتّجاه هو أنّه لا ينظر إلى المسألة النقدية من وجهة نظر العمل الأدبي أو مؤلّفه بالدّرجة الأولى، وإنّما من وجهة نظر متلقّيه أو مستقبليه. (طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص: 282).

[2]- Catherine Kerbra Orecchioni, Op.Cit, p. 47.

[3]- Ibid., pp. 47-48.

[4]- André petit jean, « La conversation au théâtre », La Revue Pratique, pp. 63-88.

[5]- طامر أنوال، المرجع نفسه، ص: 350.

2- المستوى التداولي: ويتمّ فيه وصف سلوكات المتحاورين وقيمها التخاطبية خلال التبادل الكلامي[1].

وفي مستوى آخر، يقوم "بوتيجان" بتحليل الحوار المسرحي باعتباره كتابة مخصوصة تختلف عن الحوار العادي، فهو يلقى صوتيًا بالاعتماد على تقنيات مضبوطة هي قوّة الصّوت، إيقاعه والحركة المصاحبة له...الخ[2].

كما خصّص "دومينيك مانغونو" Dominique Maingueneau فصلا من كتابه "تداولية الخطاب الأدبي"[3] للمسرح عنونه بـ "ازدواجية الحوار المسرحي"[4]، إذ يؤكّد أنّ الازدواجية هي الخاصّية المميّزة للحوار المسرحي لأنّها تجعله يمتلك وضعيتين تلفّظيتين في آن واحد، الأولى يتوجّه فيها مؤلّف إلى جمهور عبر العرض باعتباره فعلاً تلفّظيًا، وهنا تحدث عملية التأثير المتبادل بين الممثلين والجمهور، والثانية أي الوضعية المعروضة تتبادل فيها الشخصيات أقوالاً في إطار تلفّظي يتميّز باستقلاليته بالنّسبة للعرض، وهو ما يحدث بين الممثلين أنفسهم من تأثير متبادل للأفعال في الأقوال والإشارات والإيماءات، يدرك بعدها العمل المسرحي تسمح بتبادل الأدوار في انسجام فنّي.

ويرى مانغونو في إطار تحليله لخصوصية التلفّظ المسرحي " أنّ الأمر يتعلّق بمتحاورين يبدوان مستقلّين في حين أنّ مجموع ملفوظاتهم؛ بل والمسرحية كلّها، ترجع إلى مصدر تلفّظي غير مرئي يمكن تسميته "جامع التلفّظ[5]"؛ ويرسم مانغونو علاقة تناظرية بين "الممثل/المحاور، والجمهور، باعتبار أنّ الحوار المسرحي[6] عبارة عن ملفوظات للشخصيات فيما بينها، من ناحية والجمهور من ناحية أخرى، ممّا يحقّق معاول لتهديم "الضمني" وتفكيك شفراته، وهذه المهمّة هي من قبل المتفرّج الذي لا يجد غير مجموعة من الأنظمة العلاماتية اللّغوية وغير اللّغوية المتداخلة، والمتشابكة فيما بينها.

وهنا لا مجال للإبهام إلاّ إذا كان السّياق يستثمر آليات الضمني لأجل الإيضاح، ويركّز الباحث على "المقطع الطّويل" الذي يلعب دورًا جوهريًا في هذه الازدواجية، باعتبار هذا المقطع "موجّهًا مباشرة إلى الجمهور؛ هذا التداخل على مستوى التلفّظ يفرض قراءة مضاعفة للعمل المسرحي، قراءة القارئ الذي يجد نفسه أمام نصّ-وليس أمام خطاب- يتعامل معه كفضاء قابل للاختراق في كلّ الاتّجاهات بحيث يمكنه القفز على المشاهد أو العودة إلى الوراء أو القيام بمقارنات بين المقاطع، ثمّ قراءة المتفرّج الذي يلتقي الملفوظات متتابعة بشكل لا يمكن قلبه أو تغييره، لظروف العرض المباشر، إلاّ إذا تمّ الأخذ بعين

[1]- روبير مارتان، في سبيل منطق للمعنى، ترجمة وتقديم الطيب البكوش، صالح الماجري بمساهمة بشير الورهاني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبان، 2006، الطبعة الأولى، ص: 333.

[2]-المرجع السّابق، ص: 333.

[3]- Dominique Maingueneau, Pragmatique pour le discours littéraire, DUNID, Paris-France, 1997.

[4]- Ibid. p.73

[5]- اشترك مانغونو Maingueneau في هذه التسمية Archiénonciateur مع م.إسكاروف.

[6]- طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص: 351.

الاعتبار إمكانيات العرض المسجّلة التي تسمح بالتحكّم في العرض بشكل يتماشى ومستويات الإدراك والفهم لدى المتلقّي العادي.[1]

وإذا كان "النصّ المسرحي" مقصودًا بكلمة "الكلمة"، فإنّ "العرض المسرحي" هو المقصود بكلمة "الفعل"[2]، في حين أنّ العملية المسرحية هي عملية جدلية تراكمية لأجل تكوين علاقة ثابتة ودائمة بين أطراف معنيين "كاتب-مخرج-ممثل-متفرّج"، وهذه العلاقة لا تتأسّس إلاّ داخل إطار معيّن هو الفضاء المكاني باختلاف أنواعه[3]. وهنا تبرز إسهامات مانقونو في إيلاء أهمّية كبيرة للفعل في العرض المسرحي، ومنها يتمّ التأسيس للعلاقة الجدلية بين عناصر العرض المسرحي بدءًا بالكاتب المسرحي مرورًا بالمخرج والممثلين.

ثانيًا: القوّة الإنجازية للفعل المسرحي بين التفاعل الأفقي المباشر وغير المباشر

إنّ المسرح الحقيقي يجد جمهوره دائمًا إن استطاع التوجيه إليه، وأنّ المسرحيين العظام كلّهم كانوا يجرّبون ويجرّبون، وإن ضاقت بهم أبنية المسارح أو أوصدت دونهم انطلقوا يلتمسون جمهورهم حيث هو، وبقدر ما يقدّمون له يلقون منه؛ إن قدّموا له فنًّا حقيقيًا لقوا منه وعيًا واهتمامًا ومشاركة، وإن اكتفوا بدغدغة مشاعره لم يلقوا منه سوى بعض الالتفات أو القهقهة الفارغة أو السّخرية ظاهرة وخفية، ثمّ كلمات يكنسها أعمال المسرح بعد الستار الأخير[4]!

وتكمن أهمّية التفاعل المباشر والتفاعل غير المباشر بين المتكلّم والمستمع، في ضرورة الإلتزام بطبيعة الأرضيّة المشتركة بينهما، وهي أرضيّة تضمّ كلّ الإمكانات الخطابيّة الخاصَّة بمقام ما: معلومات مضمونية، وسائل ترتيبية واستدلالية ووسائل تحصيلية...، تراعي اعتقادات المتكلّم والمخاطب وردود أفعالهما[5].

وبناءً عليه، يمكن بداية توضيح مخطّط التفاعل الأفقي والتفاعل العمودي في المسرح في الشكل رقم:08 الآتي:

---

[1]- المرجع السّابق، ص: 352.

Dominique Maingueneau, Pragmatique pour le discours littéraire, p. 142.

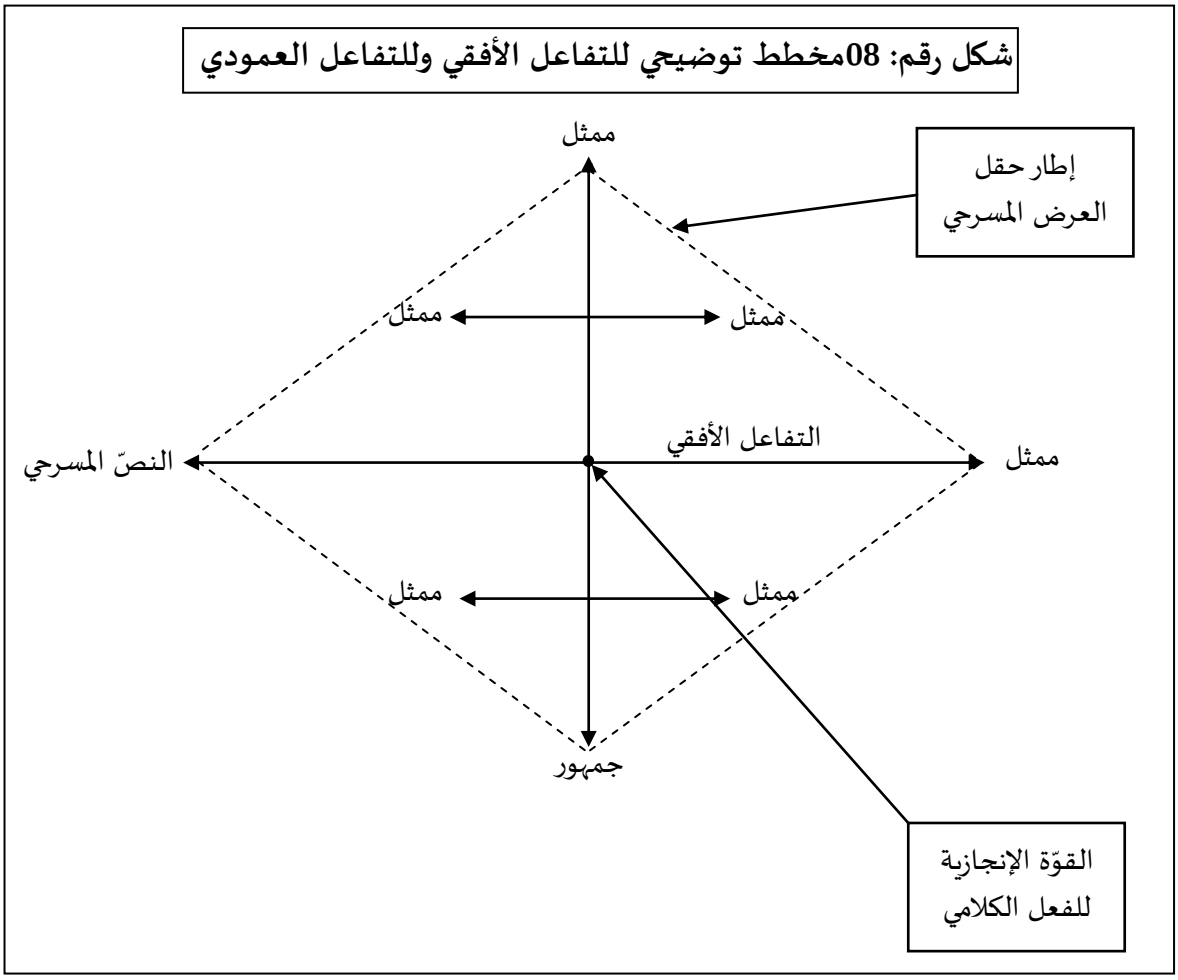
[2]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص: 129.

[3]- المرجع نفسه، ص: 286.

[4]- ينظر: جيمس روس-إيفانز، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتربروك: المسرح التجريبي، ترجمة وتقديم: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1420هـ-2000م، ص: 8.

[5]- ينظر: ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفّظ وتداولية الخطاب، ص: 130.

شكل رقم: 08مخطط توضيحي للتفاعل الأفقي وللتفاعل العمودي



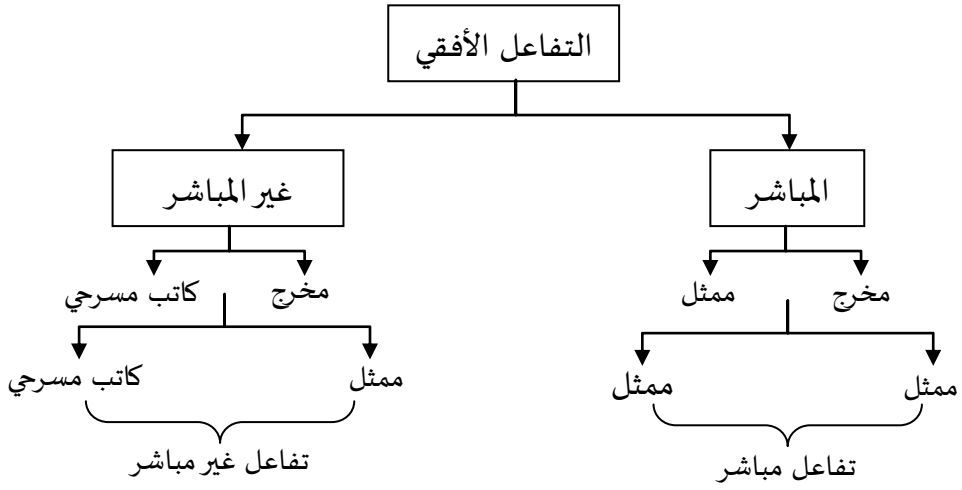
المصدر: إعداد الطالبة

فالتفاعل الأفقي يكون بداية بين الممثل والنصّ المسرحي عندما يقدّم للممثل الدّور الذي سيمثله، ليمتدّ أثناء العرض بين الممثلين أنفسهم؛ في حين أنّ التفاعل العمودي يكون بين الممثل والجمهور أثناء العرض المسرحي، وتبرز القوّة الإنجازية للفعل الكلامي أثناء العرض المسرحي عندما يتأثّر الممثل بالنصّ المسرحي ويجسّد دوره في نقطة معيّنة من المسرحية بمستوى راقي حيث تتماهى مع شخصية الممثل مع الدّور المقدّم له، هنا تشتبك العلاقات ويتحقّق التفاعل العمودي بين الممثل والجمهور في نقطة معيّنة من المسرحية تسمّى الذروة القوّة الإنجازية للفعل الكلامي.

1- القوة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل الأفقي المباشر:

تشمل القوّة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل الأفقي المباشر، تفاعل كلّ من المخرج مع الممثلين، وتفاعل الممثلين فيما بينهم؛ في حين يضمّ التفاعل الأفقي غير المباشر، التفاعل بين المخرج والكاتب المسرحي، والتفاعل بين الممثل والكاتب المسرحي، كما يوضّحه الشكل رقم: 09 الآتي:

شكل رقم: 09 مخطط توضيحي للتفاعل الأفقي المباشر وغير المباشر



المصدر: إعداد الطالبة

أ- تفاعل المخرج مع الممثلين:

إذا كان الكاتب الدرامي هو العنصر الخلاّق الأوّل في العلمية الإبداعية، فإنّه في حاجة إلى عنصرين خلاّقين آخرين أوّلهما المخرج والممثلون، وثانيهما الجمهور، لذلك فالعرض هو لحظة سحرية جماعية. وكما يقول أوجين إيونسكو Eugène Ionesco (1909-1994) "المؤلّف يكتب مسرحية، والممثّلون يؤدّون مسرحية ثانية، والمشاهدون يرون مسرحية ثالثة"[1]؛ ويتجلّى سحر العرض في أنّ ذلك الحدث الجامد على الورق يصبح متحرّكًا على خشبة المسرح.

كما سبق التطرّق في المبحث السّابق إلى الدّور المحوري للمخرج في عملية إخراج المسرحية؛ فالمخرج هو العقل المدبّر لكافّة عمليات الإنتاج المسرحي؛ بدءًا من اختيار النصّ المسرحي وانتهاء بالعرض المسرحي الذي تتكامل فيه كلّ عناصر الظّاهرة المسرحية: الكلمة والممثل والإطار التشكيلي والجمهور [2]، كل ذلك

[1]- نقلاً عن: Eugène Ionesco, Notes et contre-note, Coll. Idées, Gallimard, Paris, 1966, p. 49 ضمن مقال: يونس الوليدي، "مفاهيم في النقد المسرحي"، مجلة علامات، عدد: 17، www.saidbengrade.free.fr، ص: 102.

[2]- الدّيكور والملابس والأقنعة والإكسسوار والإضاءة.

داخل إطار معماري للعرض هو مكان العرض؛ هذا الرّكن الهامّ في الإنتاج المسرحي هو "المخرج" الذي يتولّى وظيفة "الإخراج" للعرض المسرحي، مستعينًا بكافّة العناصر الفنّية والبشرية والمعمارية[1].

وتتمثّل وظيفته في كونه هو المخطّط لمشروع الإنتاج المسرحي، وهو في الوقت ذاته العقل المفكّر والمبدع لتفاصيل وكلّيات العرض المسرحي، هو القيادة الفنّية والفكرية للعملية المسرحية. فالمخرج هو الذي يختار النصّ المسرحي، أو يوافق عليه على الأقلّ، وهو الذي يحدّد متطلّبات العرض المسرحي.

أمّا الوظيفة الأساسية التي تقتضي من المخرج الجهد الأكبر في إعداد العرض المسرحي، فهي اختيار مجموعة الممثلين الصّالحين لتجسيد شخصيات المسرحية، بحيث تتوافر لكلّ منهم على حدة المقوّمات الفيزيقية والفنية التي تمكّنه من الاقتراب من الشخصية الفنية التي سيقوم بأدائها، بحيث تتوافر لجماعة الممثلين إمكانيات التواؤم في مجموعة عمل واحدة تتعايش فترة من الزّمن تطول أو تقصر حسب ضرورات التدريب والعرض لتحقيق هدف واحد هو إنجاح العرض المسرحي، ثمّ تأتي وظيفة تدريب مجموعة الممثلين على أدوارهم لمدّة تقتصر على شهر واحد، وقد تطول حتى تبلغ العام أو تزيد.[2]

يتضمّن تدريب الممثلين كقاعدة مرحلتين: مرحلة التدريب الصّوتي على الطاولة، ثمّ مرحلة التدريب الحركي على خشبة المسرح، وهناك استثناءات تقتضي الدّخول في المرحلة الثانية مباشرة. وفي جلسات الطاولة يقوم المخرج بعرض منهجه في العمل، وفكرته من النصّ والشخصيات والعلاقات التي تربطها، والأسلوب الذي يخضع له العرض المسرحي تعبيرًا وتشكيلاً، وقد يدخل المخرج في حوار مع مجموعة الممثلين حول كلّ ذلك، توصّلا إلى وحدة التفكير، بل إنّ من المخرجين من يفتح الحوار ثمّ يترك لمجموعة الممثلين الفرصة لطرح الأسئلة، وبهذا الشكل يخلق جوًّا من الحوار –قد يتدخّل بذكائه ونضجه في توجيهه- يؤدّي في النّهاية إلى الغرض نفسه.[3]

فمنذ اللحظة التي يسند فيها المخرج دورًا إلى الممثل تصبح العملية الإخراجية ميدانًا لصراع احتمالات عدّة، يخوض مساجلاتها الممثل من جانب والمخرج من جانب آخر في سبيل الوصول إلى تطوير خطة المخرج[4]، فإذا اتّفق المخرج والممثلون على الخطوط الأساسية لمشروع العرض المسرحي، وعرف كلّ واحد من الممثلين متطلّبات دوره والتزاماته أصبح من اليسير توجيه الممثلين إلى ضبط الصّورة الصوتية

[1]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص: 11.

[2]- المرجع السابق، ص ص: 13-15.

[3]- المرجع نفسه، ص: 16

[4]- مهدي يوسف عقل، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1435هـ-2014م، ص: 56.

والصّورة المرئية للعرض؛ والأصل في الصّورة الصّوتية للعرض الكلمة من خلال صوت الممثل. فإذا انضبطت الصّورة الصّوتية انتقل المخرج والممثلون إلى خشبة المسرح لضبط الصّورة المرئية، وأساسها جسم الممثل، وأجسام مجموعة الممثلين عندما تتقابل وتفترق، وتتواجه وتتباعد، في خطوط أفقية ورأسية، فتملأ الفراغ المسرحي حياة.

ومن خلال ذلك، يصحّ القول إنّ المخرج هو ذلك العقل المدبّر، وهو تلك البصيرة الواعية مقدمًا بالهدف الأخير الذي يجب أن يحقّقه العرض المسرحي، وهو بهذه الصّفة "يقود عمل الأفراد والمجموعات المشاركة في العرض، موحيًا لهم بالمنهج وبالطّريق وبالأسلوب، بحيث يحقّق من خلاله الوحدة الفنّية للعمل الدرامي الهدف الأخير للعرض"[1]، والإخراج كما يقول سيلفيو داميكو S. Damico هو: "فهم النصّ المسرحي، واستنباط المحتوى المسرحي منه، وتحويله من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادّية على خشبة المسرح. ولتحقيق مثل هذا الهدف يجب أن تكون للمخرج القدرة على توجيه وتحريك مجموعات العاملين، وفي مقدّمتهم الممثلون[2].

فعمل المخرج يتجسّد أساسًا في تحويل النص المسرحي المخطوط على الورق إلى أصوات تنطق وإشارات معبّرة تحقّق الفعل التأثيري في الجمهور.

ب- تفاعل الممثلين فيما بينهم:

الممثل هو الإنسان الذي بدونه لا يمكن أن يتمّ العرض أو إنجاز أيّ شيء؛ فالفنّ هو إنتاج الإنسان، أمّا فنّ المسرح فلا يمكن أن يكون بدون الإنسان ويبقى الإنسان الفنّان هو بذاته "المنتج الفنّي"، ومن خلال هذا المنتج يتحقّق المعنى ويتمّ في لحظة الحضور لا قبلها ولا بعدها، وما أن يختفي الممثل من على خشبة المسرح حتى ينتهي الإنتاج والمنتج، ويعود إلى دوره في الحياة بشر عادي وليس شخصية درامية تحقّق المعنى. أمّا معنى حياته فيأخذه من سلوكه وفعله ومعاناته، بينما في المسرح ينتج الإنسان الممثل معنى بذاته خارج معنى وجوده ومعاناته، أي أنّ نظام المسرح يقوم على الفنّان الممثّل، والمادّة التي هي الممثّل نفسه منفردًا أو جماعيًا في داخل العرض المسرحي.

[1]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص:4.

[2]- يصمّم المخرج حركة الممثل وأوضاعه، وكذلك أماكن خروجه ودخوله. دون أن تعيق هذه الحركة انطلاق الأحداث، ذلك أنّه في العمل التفسيري للمخرج (وهو صميم وظيفة المخرج) لابدّ أن يقترب الممثل أو يبتعد عن نقطة ما في خشبة المسرح، حسب توقيت زمني محسوب، وحسب تطوّر المواقف المسرحية. (سعد أردش، المرجع نفسه، ص: 102)

وعلى الممثّل أن يسخّر كلّ طاقته من تركيز وانتباه في التواصل مع زملائه على خشبة المسرح لهذا التواصل الحقيقي الفضل في ربط التواصل بين الممثلين على الخشبة والجمهور على أن يكون مضمونه مثيرًا للاهتمام؛ وإذا أراد الممثلون أن يستأثروا حقًّا بانتباه عدد كبير من المتفرّجين فيجب أن يبذلوا قصارى جهدهم في المحافظة على تبادل غير منقطع للمشاعر والأفكار والأفعال التي تجري بينهم. وينبغي أن تكون المادّة النفسية لهذا التبادل مادّة شيّقة وهامّة، بحيث تكفل للممثِّلين السّيطرة على انتباه المتفرّجين[1].

إنّ العلاقة بينهم متداخلة إذ يلجأ الممثل إلى العقل لتفكيك النّص إلى وحدات وأهداف، ولكلّ هدف طبيعته، فمنها من يؤثّر على الإرادة أكثر ممّا يؤثّر على الشعور ومنها العكس، وحسب الطّبيعة النفسية للمثلين فهناك من له استعدادات توافق أدوارًا معيّنة فمنهم "الذين ترجّح كفّة مشاعرهم على كفّة أذهانهم يغلِّبون النّاحية العاطفية بالطّبع في أثناء تمثيلهم والممثلين الذين تكون الإرادة أقوى خصائصهم وبذلك يبرزون الطّموح، وهناك من يغلب النواحي الفكرية"[2].

2-القوّة الإنجازية للفعل الكلامي في التفاعل الأفقي غير المباشر:

تتمثّل القوّة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل الأفقي غير المباشر في علاقة المخرج بالكاتب المسرحي، وعلاقة الكاتب المسرحي مع الممثل والعكس وهي امتداد لعلاقة النصّ بالقارئ.

أ- تفاعل المخرج والكاتب المسرحي:

يجب التسليم بأنّ الحقيقة الأدبية الخيالية للفنّ شيء مختلف عن تنفيذها المادّي في الزمان وفي المكان على خشبة المسرح، على حدّ تعبير ت. كانتور(1915-1990) Tadeusz Kantor[3]. ويرى بريخت Brecht أنّه لا يمكننا أن نفصل بين الكاتب المسرحي بوصفه كاتبًا للنصّ، وبين المخرج الذي ينفّذ العرض؛ لأنّ العرض يُنسب إليهما معًا؛ وهذا يبرّر الدّعوة إلى إعادة كتابة الأعمال الكلاسيكية طبقًا لنظام شفرة جديد أو تصوّر حديث[4].

فالمخرج المثالي هو ذلك الذي يكون الفنان المساعد الرّئيس للكاتب وصديقًا له، لكن المخرجين الذين يعمل معهم الكاتب ليسوا مثاليين على الدّوام، فأفضلهم من يخدم المسرحية ويعمل جاهدًا وبأمانة

[1]- قسطنطين ستانسلافسكي، المرجع السّابق، ص: 261.

[2]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص: 331.

[3]- ينظر: يان كووسوفيتش، تيار ما بعد التجريب، مسرح الموت عند كانتور، ترجمة وتقديم: هناء عبد الفتاح، وزارة الثقافة، القاهرة، 2001، ص: 53.

[4]- ينظر: آن أوبرسفيلد، مدرسة المتفرّج قراءة المسرح (2)، ترجمة: حماده إبراهيم، سهير الجمل، نورا أمين مركز اللّغات والترجمة-أكاديمية الفنون، مراجعة: حماده إبراهيم، ص: 18.

لإخراجها وفقًا لعناصر الكاتب. وأفضل المخرجين أولئك الذين يشجّعون الكاتب على إحداث تغيّرات في النصّ، وهو ما يؤدّي إلى تماسك مسرحة المسرحية من غير تخريب قيمها[1].

ومن هنا، يمكن القول إنّ الإخراج عملية معقّدة، وتتطلّب الكثير مثلما هي عملية التأليف. وكذلك الكاتب الذي يخرج مسرحيته، لابدّ أن ينهي حياته الفنّية ككاتب، ويبدأ حياة جديدة، لأنّ ذلك يتطلّب موقفًا مختلفًا تجاه نصّه المسرحي. في مثل هذا الظّرف، يتقمّص الكاتب دورًا مزدوجًا، كاتب ومخرج في الوقت نفسه. فعندما يخرج الكاتب مسرحيته قد يكون قد فهمها تمامًا، لكنّه قد لا يكون قادرًا على أن ينجزها بصريًا، ولا على معالجة العاملين معه، ولا على توحيد التفاصيل بشكل مناسب[2]؛ فهو المنتج الأوّل للنصّ المسرحي حيث يعيد هيكلة أفكاره وتخيّلاته ومعاناته فيه. من خلال شخصيات، وصراعات، وحبكة، موضوعة منتزعة من جداله الإنساني الخاصّ، لتتوازن مع العالم[3].

يحتاج كلّ كاتب مسرحية، وفي حدود وقته إلى أن يعرف ما يجري. يحتاج إلى أن يعرف نفسه ويعرف وسطه ويعرف مجتمعه ويعرف بلده ويعرف عالمه. طالما أنّ الدراما فنّ جماعي، فالكاتب يحتاج أن يعرف ما يحدث في مسرح أيّامه. وقابلية المسرحية لأن تمثّل، ما هي إلاّ مسألة من تفكير الكاتب المسرحي بمقدار استخدامه لتقنيات التمثيل الصّامت، فهو يصنع مسرحية قابلة لأن تمثّل بواسطة استيعاب صورة درامية حيوية وبناء الفعل الضّروري وبواسطة تجسيدهما بشكل مرئي[4]. وهذا يدلّ على وجود علاقة تفاعلية بين الكاتب المسرحي والمخرج عمادها محاولة معرفة قصد النصّ المسرحي، فكلّ واحد منهما يفكّر في الآخر.

أمّا سرّ علاقة الكاتب مع المخرج فهي مهمّة في إنجاح أي فعل مسرحي، فهو أحد الأشخاص الذين يمكن للكاتب أن يتحدّث معهم عن الإنتاج بحرّية، وهو الوحيد الذي يمكن أن يؤثّر في مقترحات الكاتب. ويريد المخرج من الكاتب ثلاثة أمور: المعلومات والعمل والتعاون؛ المعلومات المطلوبة هي تفاصيل عن مقصد الكاتب من مسرحيته، إذ يجب أن تتركّز المحادثات بين الكاتب والمخرج على المعنى والتفسير، الشيء الشي يحقق نوعًا من الشراكة بين المخرج والكاتب المسرحي[5]. كما أنّ هناك حالات تفاعل عكسية للمخرج مع الكاتب المسرحي؛ وإنّما بين الكاتب المسرحي والمخرج، الذي يريد منه أن يخرج له مسرحية وفق

[1]- ينظر: سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد،ص ص: 335-336.

[2]- ينظر: سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ص ص: 339-340.

[3]- مهدي يوسف عقل، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، ص: 43.

[4]- ينظر: سام سمايلي، المرجع نفسه، ص ص: 316-342.

[5]- ينظر: كين دانسيجر، فكرة المخرج-الطريق إلى البراعة في فن الإخراج، ترجمة: محمد علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2014، ص: 11.

مبادئه وأفكاره، فهو يريد أن يرى المسرحية، وهي تخرج للحياة بطريقة تحافظ على تصوّرات الكاتب. ومن اللّزوميات أن يستمع الكاتب للمخرج، ويحثّه في مجال المعنى والتفسير، ولابدّ أن يتوقّع من المخرج تعاونه، ومن الضروري أن يكون الكاتب مرنًا عند طلب المخرج إجراء تغيّرات في النصّ، فالقرارات النّهائية بشأن الإنتاج تعود إلى المخرج، ثمّ القرارات النّهائية بشأن النصّ تعود إلى الكاتب. إذ ليس له أن يسمح لأيّ وحدة إنتاجية أن تحذف شيئًا من النصّ أو تغيّره؛ بل يمكن تقديم مقترحات فحسب. فمفتاح العلاقة بين هذين الفنانين المسرحيين المركزيين هو التعلّم حيث أنّهما يعملان سويةً، يتعلّم المخرج عن المسرحية وعن التأليف المسرحي ويتعلّم الكاتب عن الإنتاج وعن وسائله[1].

ب- تفاعل الممثل والكاتب المسرحي:

انطلاقًا من إثبات وجود علاقة تفاعل غير مباشر بين المخرج والكاتب المسرحي عماده النصّ المسرحي؛ يمكن القول أيضًا بوجود علاقة تفاعل غير مباشرة بين الممثل والكاتب المسرحي، فكلّ من المخرج والممثل يتعاملان مع نصّ الكاتب المسرحي الأمر الذي يفضي إلى وجود علاقة تفاعل غير مباشرة بينهما أساسها علاقة كاتب-قارئ.

فالكاتب المسرحي منذ عهد أفلاطون Plato، يختفي خلف مذيع النصّ المكتوب، وهو الممثل؛ هذا إذا لم يكن النصّ نفسه يختفي أيضًا وراءه، والضّامن الوحيد لاستمرارية النصّ وبقائه هو الضّرورة التي يمليها وجود شيء مكتوب يضمن البعث في المستقبل لعرض حظي بإعجاب الجمهور في يوم من الأيام.[2]

كما تتضمن ازدواجية التفاعل بين الكاتب المسرحي والشخصية التي سيؤدّيها الممثل فعلا إنسانيا، فالممثلون ينفّذون الفعل المسرحي بواسطة كينونانتهم الفردية وبكلماتهم وبأعمالهم؛ وبهذا المعنى الخاصّ، تصبح الشخصية هي مادّة الحبكة والحبكة هي شكل الشخصيات جميعًا وما تعنيه الكلمات والأفعال بالنّسبة للكلّ وعليه، تستكشف الدراما الكامن في الفعل البشري والشخصية الإنسانية والعكس بالعكس؛ وبالنّسبة للكاتب المسرحي، يتطلّب التشخيص في الدراما تقديم الشخصيات وهي تقوم بالفعل وعلى وفق الاختلافات بينها فالدراما هي الشخصية التي تؤدّي الفعل[3].

وعلى الممثّل أن يوحّد جسده مع عقله، وأن يفهم الشخصية التي يمثّلها من زاوية الفعل الذي تؤدّيه، وبالتالي تحديد أفكار الشخصية، ومن ثمّ يصل إلى معاني الجمل؛ فالشخصية والفكرة والأسلوب تقود الممثل إلى التفكير بالنصّ الفرعي –ما وراء كلمات الكاتب المسرحي من معاني- لكلّ جملة، النصّ

[1]- المرجع السابق، ص: 334.

[2]- آن أوبرسفيلد، مدرسة المتفرّج قراءة المسرح (2)، ص: 11.

[3]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص: 137.

الفرعي بالنّسبة للمثل هو المعنى الفعلي للجملة[1]؛ وبالتالي التوصّل إلى فعل المسرحية الذي هو نتيجة لفكرة ما لدى الشخصية، وكجزء نوعي من أجزاء الدراما، كما أنّ الفكرة مركب داخلي ضروري للبناء الدرامي[2].

يستطيع المرء أن يقرأ كلمات المسرحية، ولكنّه لا يستطيع الاتّصال بالدراما كمادّة كاملة ما لم ير ويسمع الممثلين وهم يمثلون الشخصيات على خشبة المسرح، وكتابة المسرحية فن بناء الفعل، ويشتمل ذلك على التمثيل والعناصر الأخرى للدراما. وهكذا يتعامل كاتب المسرحية مع بناء التمثيل بقدر تعامله مع بناء الفعل نفسه[3].

وكلّما أحسن كاتب المسرحية وضع عواطف واضحة ومتنوّعة ومكثّفة في مسرحيته كلّما كان ذلك محرّكًا للممثلين الذين يؤدّونها؛ إذ يعمل الممثلون وفق الزّمن الحاضر باعتباره فنّانًا مساهمًا في المسرحية يعيش الممثل حياة الشخصية أثناء العرض بما فيها من عذابات ومسرّات لحظة بلحظة، يوفّر له الممثلون حضور الاستجابة[4].

ويمكن أن يكتب الكاتب ما يحفّز الممثل للقيام بالحركات التي يدعو للقيام بها عن طريق الحوار أو في الإرشادات المسرحية[5]، أمّا الممثل فيقوم بعكس ما قام به المؤلّف. فهو يترجم من جديد إلى لغة الحياة والحركة ما سبق للمؤلّف استخراجه من الحياة، وهذا التجسيد يصبح أمرًا يمنحه الممثل بعدًا جديدًا يتّفق مع قوامه وإمكانياته وموهبته وحساسيته فيصبح من خلال جسده وصوته وبواسطتهما خلقًا آخر منفصلاً تمامًا عن خلق الكاتب المسرحي.

3- درجة الفرق في شدّة القوّة الإنجازية بين التفاعلين:

استنادً إلى المقابلات التي تمّ إجراؤها مع مخرجين مسرحيين جزائريين وممثلين، والاطّلاع على السّيرة الذّاتية لبعض الكتاب المسرحيين الجزائريين، يمكن رصد الفرق في شدّة القوّة الإنجازية بين التفاعل الأفقي المباشر وغير المباشر للتطبيق على المسرح الجزائري بالمقارنة والمقاربة بين تفاعل المخرج مع الممثلين وتفاعل الممثلين فيما بينهم من جهة وتفاعل المخرج مع الكاتب المسرحي من جهة أخرى.

[1]- المرجع نفسه، ص: 287.

[2]- المرجع نفسه، ص: 185.

[3]- المرجع السّابق، ص: 311.

[4]- وهكذا فإنّهم يستخدمون عبارة كير كغارد عن الإنسان الجمالي والتي تقول "أنهم الأفراد الحاضرون".

[5]- ينظر: سام سمايلي، المرجع نفسه، ص: 318، و سامي عبد الحميد، حركة الممثل في فضاء المسرح، دار ومكتبة عدنان للنشر-طبع وتوزيع، الطبعة الأولى، 2015. ص: 45.

سيتمّ التمثيل لهذا التفاعل من خلال رصد الفرق في شدّة القوّة الإنجازية بين رواية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لطاهر وطار، ومسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"[1] من اقتباس: امحمد بن قطاف وإخراج: زياني الشريف عياد سنة: 1987؛ والمسرحية هي عبارة عن محاكمة للواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للبلاد، فمن خلال معايشتنا لحلم والد الشهيد بعودة ابنه الذي بعث له برسالة يخبره بأنه عائد، لكن الأب يرفض هذه الصورة؛ لأن عودة الشهداء تعني كشف كل الخونة والمنحرفين عن المبادئ والقيم التي ضحّى من أجلها الشهداء[2]، وتظهر شدّة القوّة الإنجازية في التفاعل الأفقي غير المباشر بين تفاعل المخرج والكاتب المسرحي أقوى من تفاعل الممثل والكاتب المسرحي؛ لأنّه لولا تأثّر المخرج امحمد بن قطاف ومن جاء من بعده لما أبدع في إخراج مسرحية- رواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع بهذه القوّة، هذا التأثّر هو الذي نقله إلى الممثل الذي أبدع في التمثيل، وهو ما تؤكّده تصفيقات الجمهور تأثّرًا بالمقاطع التي تلفّظ بها على عمّي العابد، وهنا يبرز تأثر الممثل بالكاتب بواسطة المخرج.

إضافة إلى قوّة النصّ المسرحي المستوحى من رواية، تعمل الحركة على خشبة المسرح على رصد شدّة القوّة الإنجازية ورصد الفرق في التفاعل؛ لأنّ الحركة عنصر مهمّ في تجسيد عملية التفاعل، ومن أهمّ وظائفها تحقيق الفعل الدرامي؛ إذ لكلّ مسرحية هدف أو رسالة أو فكرة رئيسية يريد مؤلّفها نقلها عن قصد أو غير قصد، إلى المتفرّجين؛ وقد سمّى ستانسلافسكي K.S.Stanislavski[3] تلك الفكرة الهدف الأعلى[4]، الذي لا يتحقّق إلاّ بتجسيد الفعل الرّئيسي وهو القصد أو الدّافع الذي يتجلّى خارجيًا بالحركة أو بالكلمة. وكلّما كان النصّ المسرحي قويًّا، ازدادت قوّة تجسيده على الخشبة. فالحركة هي التعبير الخارجي عن الفعل الدّاخلي، وبلا شكّ فإنّ الذي يحمل مهمّات تحقيق الفعل الرّئيس والأفعال الثانوية هي شخصية البروتاغونست Protagonist؛ يسمّيها البعض البطل، ويشاركه في ذلك أنصاره ومساندوه. وفي مقابل ذلك تقوم شخصية الأنتاغونسيت Antagonist؛ تسمّى أيضًا الخصم ومعه أنصاره ومساندوه بأفعال مضادّة لكي لا يستطيع البطل تحقيق الهدف الأعلى، ونتيجة لحركة البطل وحركة الخصم المعاكسة يحدث الصّراع الذي هو جوهر الدراما[5].

---

[1]-التوزيع: صونيا - امحمد بن قطاف– مجوبي عز الدين – رابية عبد الحميد – رماس حميد –أورياشي عبد الله – عياد مصطفى –فلاق محمد – بران نور الدين – زبدي عمر – شقروني ادريس. (كتاب منشورات المسرح الوطني، ص: 47).

[2]- دليل المسرحيات التي أنتجها المسرح الوطني الجزائري من 1963 إلى 1993، منشورات المسرح الوطني الجزائري، نوفمبر 1993، ص: 47.

[3]- ينظر تعريفه ضمن ملحق الأعلام والأسماء.

[4]- وهو البند الثالث عشر ضمن بنود منهج ستانيسلافسكي الأربعة عشر: 1.الفعل المسرحي، 2.الخيال، 3.تركيز الانتباه، 4.الاسترخاء، 5.الوحدات والأهداف، 6.الإيمان والإحساس بالصّدق، 7. الذاكرة الانفعالية، 8.الاتصال الوجداني بين الممثلين، 9.التكيّف، 10. القوى المحرّكة الداخلية، 11. خط الفعل المتّصل، 12. حالة الإبداع، 13. الهدف الأعلى، 14. العقل الباطن. (ينظر: قسطنطين ستانيسلافسكي، إعداد الممثّل (في المعاناة الإبداعية)، ترجمة: شريف شاكر)

[5]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص: 4.

إنّ حضور المتفرّج في المسرح هو شرط ضروري لوجود العمل الفنّي، ومعنى هذا أنّ المسرح لن يتمّ إلاّ بحضور المتفرّج الذي يتمم المشهد المسرحي ويعطيه تأثيره الزّمني، فالتأثّر الحقيقي الذي يسيطر على المتفرّج باعتباره شعورًا حيًّا، إنّما هو تفاعله المباشر حيال ما يراه، وهذا شيء في الحقيقة لا يقدّر بثمن ينبغي على الدّوام السّعي إلى تحقيق مثال هذا التأثّر[1].

أمّا التفاعل العمودي بين الممثل والجمهور يمكن التمثيل له من المسرح الجزائري بمسرحية "حمق سليم" التي اقتبسها عبد القادر علولة عن مسرحية: "يوميات مجنون" لنيكولا غوغول[2]N.V.Gogol؛ إذ تصوّر المسرحية التسلّط والقهر الاجتماعيين اللّذين يتعرّض لهما الفرد في نظام استبدادي، تشكّل فيه المناصب العليا أساسًا للتعامل الاجتماعي بحيث أنّ الفرد البسيط يجد نفسه على الهامش دون أبسط حقوق إلى الحدّ الذي يصبح فيه الجنون المَخْرَج الوحيد من هذا الوضع، ويجسّد هذا الجنون سليم الموظّف البسيط الذي يقع في حب "رجاء" ابنة المدير إلى حدّ الجنون، بحيث يجعله يتخيّل أنّه سرق الرّسائل المتبادلة بين كلبين، والتي وجد فيها الشيء الكثير وعرف بواسطتها أنّ ابنة المدير ستتزوج من شخص ذي مركز اجتماعي عال؛ ولكي يفوز سليم برجاء ويمنعها من الزّواج بهذا الشخص الغريب يتخيّل أنّه أصبح ملكًا لمملكة بيروقراطية، وتظهر صورة مكافحة سليم لطغيان البيروقراطية لدى تحريره لمذكّراته يومًا بعد يوم[3].

من خلال أداء الممثل والمخرج عبد القادر علولة للمسرحية وحركات جسده وتغيير نبرات صوته خصوصًا عند تكلّمه مع أمّه بتأديته لدورها، فقد كان له تأثير كبير على المتفرّجين؛ فإبداع علولة يختلف تمامًا عن إبداع غوغول، و"حمق سليم" من تمثيل عبد القادر علولة تمثيل جزائري أصيل وصل مباشرة إلى روح الجمهور، فكان تفاعلهم قويًّا مع معظم مقاطع المسرحية، الأمر الذي تمّ رصده من خلال التصفيقات الحارّة للجمهور.

وبناءً عليه، يمكن القول إنّ الدراما تؤلّف لكي تمثل من قبل ممثلين، وعلى الرّغم من أنّه ليس من الضّروري أن يكون كاتب المسرحية ممثلاً فإنّ تجربة التمثيل مفيدة بالنّسبة له[4]؛ وهو ما يلاحظ على تجارب معظم الكتّاب المسرحيين الجزائريين أنّهم ممثّلون في الأصل ثمّ تطوّروا ليصبحوا مخرجين وممثلين

[1]- ينظر: ستانيسلافسكي، المرجع نفسه، ص ص: 8-9.

[2]- هو Nicolas Vassiliévich Gogol: كاتب مسرحي وروائي وشاعر وناقد أدبي روسي من أصول أكرانية، ولد في: 31-03-1803 وتوفي في موسكو يوم: 04-03-1852، من أشهر أعماله: رواية النفوس الميّتة وقصّته القصيرة المعطف، بالإضافة إلى المسرحيتين الكوميديتين: "المفتش العام" و"خطوبة".

[3]- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص: 49.

[4]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص: 315.

في الوقت نفسه، مثلا: مسرحية حمق سليم، 1972، فكلّ من المؤلّف والمقتبس والمخرج والممثل واحد هو عبد القادر علولة، ومسرحية العهد، 1963، المؤلّف والمخرج واحد هو: عبد الحليم رايس، مسرحية: كلّ واحد وحكمو، 1967، المؤلّف والمخرج هو ولد عبد الرّحمان كاكي[1].

وإذا ما تغيّر المخرج والممثلون مع مرور الزّمن، سيختلف التفاعل بين المسرحية والجمهور، وهذا ما وقع فعلاً مع مسرحيتي المدوّنة؛ إذ أكّد معظم الفنّانين الكبار الذين حضروا لعروض المسرحيتين في وقتهما، اختلاف الإخراج وشدّة التأثير والتأثر من وقت لآخر.

ثالثًا: القوّة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل العمودي المباشر وغير المباشر

المسرح والمنصّة فضاء يشترك فيه الممثل والجمهور في إنتاج المعنى وتلقّيه في الزّمان والمكان نفسيهما، محافظًا على كلتا الوحدتين اللّتين لا مكان للفصل بينهما، كما أنّ أيّ فصل يلغي النّظام المسرحي ويحيله إلى نظم ثقافية أخرى[2]، إذ يؤكّد النّظام الثقافي المسرحي أنّ المسرح شكل تعبيري واتّصالي متغيّر، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، وحسب الظّروف الاجتماعية والتغيّرات التاريخية، فالمشاهد والممثل يشكّلان العناصر الأساسية لخصوصيته، كما أنّ وظيفته وأسباب ظهوره وضرورته الاجتماعية هي أيضًا مختلفة ومتغيّرة، ومنابعه وأصوله مختلفة ومتداخلة.[3]

والأركان الأساسية في الفن الدرامي هي النصّ والممثلون والجمهور، كما هي موضّحة في الشكل رقم: 10 التالي، والكاتب ليس إلاّ مبتكرا يوفّر ركنًا واحدًا، فهو المدين لنفسه وللفرقة التي يرتبط بها أن يدمج نفسه في العمل المسرحي، بل يجب أن يتعلّم ما يمكن أن يفعل ليس لإلغاء عمل الآخرين بل أن يتعاون معهم بالكامل. فالمعرفة الزّائدة بالمهمات والعلاقات تساعد الكاتب في النّهاية لأن يكتب مسرحيات أفضل[4].

شكل رقم: 10 مثلث توضيحي لأشكال الفنّ الدّرامي

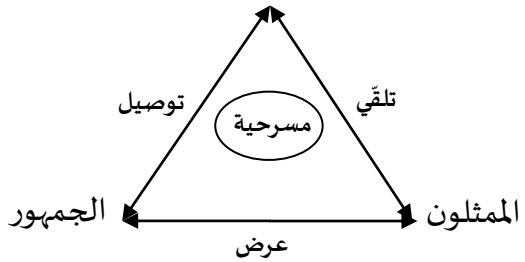
النصّ

[1]- جميع مسرحيات ولد عبد الرّحمان كاكي هو مؤلّفها ومخرجها، وكان لا يحضر للعرض المسرحي لأعماله بسبب الارتباك. من الأمثلة لتفاعل الفنّانين فيما بينهم على خشبة المسرح، ما ذكر لي الممثل مزاجة بلقاسم يوم: 08 سبتمبر 2015 في مقابلة ببيته، عندما مثّلوا مع المرحوم عبد القادر علولة في إحدى مسرحياته، ونظرًا لتفاعل الجمهور الكبير مع أداء الممثلين المتميّز، قال له المرحوم عبد القادر علولة في العرض لمّا اندهش لتفاعل الجمهور مع المسرحية وأداء الممثلين "والله ما أنا اللّي كتبت هذه المسرحية"؛ هذا عن التفاعل الأفقي بين الممثلين.

[2]- عوني كرومي، الخطاب المسرحي: دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، ص: 12.

[3]- المرجع نفسه، ص:13.

[4]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص: 352.



المصدر:إعداد الطالبة

يستند مثلّث أشكال الفنّ الدرامي أعلاه على ثلاثية النصّ الممثل الجمهور، التي تتولّد منها سياقات: التلقي، التوصيل والعرض على الترتيب؛ فالعلاقة بين النصّ والممثل أو الممثلون هي علاقة تلقي، يتلقى فيها الممثل دوره من خلال قراءته النصّ المسرحي (ليوصله إلى الجمهور في شكل عرض مسرحي).

أمّا علاقة النصّ بالجمهور، فهي علاقة توصيل بمعنى تلقي من نوع آخر، أي تلقي بوسيط، لأنّ توصيل الجمهور لا يتعرّف على النصّ المسرحي إلاّ من خلال الممثلين والعرض المسرحي ككل، وهو ما تجسّده العلاقة القاعدية للممثلين بالجمهور.

فالعرض يهدف إلى التأثير في الجمهور، لأنّ الفنّ بحكم طبيعته، إنتاج يستهدف التأثير، وعليه يجب أن يتعلّم الفنّان ما يفعله تجاه الجمهور يختار أيّ فنان جمهوره، سواء عرف ذلك أو لم يعرف، ويشتمل العمل الإبداعي على مثل هذا الاختيار حتى لو كان صادرًا عن اللاّوعي، فالكاتب المسرحي يختار جمهوره عندما يكتب مسرحيته سواء بالتخصيص أم بالتعميم وبمعرفته بالاتّجاهات وبميله نحو مجموعة معيّنة بحسب وسطه الاجتماعي.

يعرف الكاتب المسرحي المجرّب أنّ مسرحيته لا تكتمل إلاّ أثناء العرض، وهي على الورق لا تعدو غير بذرة للإنتاج الفنّي، يقوم فنّانو المسرح الآخرين بإنتاجها حيّة وباستثمارها حياتيًا، ويضيفون مهاراتهم الابتكارية لتلك التي للكاتب، وهكذا يساعدون في الإنتاج الفنّي النّهائي الذي لا يمكن أن يوجد إلاّ بتجسيداتهم، ولا يدوم إلاّ لزمن محدود. بالتأكيد أنّ التفسير هو جزء من نشاط العاملين في المسرح وبالتأكيد أيضًا إنّ كاتب المسرحية هو المبدع المركزي، ولكن بدون مساهمة ونشاط الآخرين تبقى المسرحية مجرّد بذرة في يد الكاتب[1].

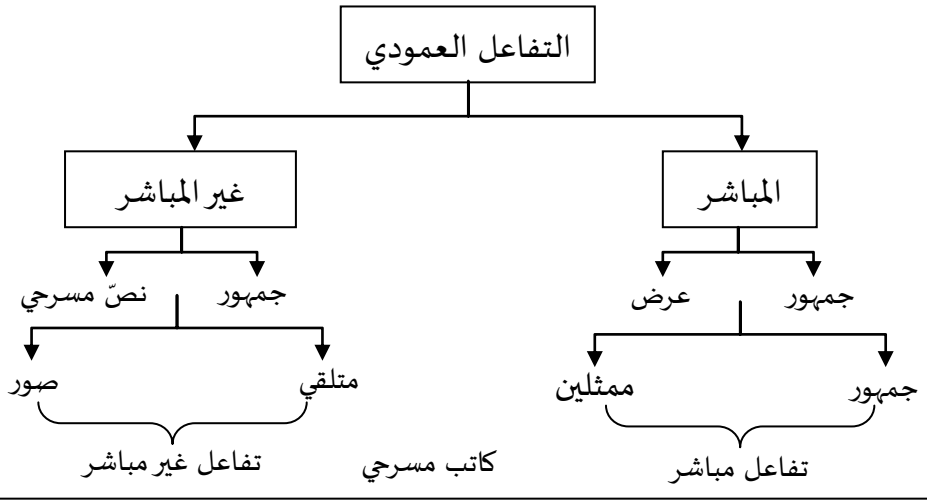
1- القوّة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل العمودي المباشر:

تشمل القوّة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل العمودي المباشر تفاعل كلّ من الجمهور مع الممثلين، وتفاعل الجمهور مع العرض ككلّ؛ في حين يضمّ التفاعل العمودي غير المباشر تفاعل بين

[1]- المرجع السّابق، ص: 331.

الجمهور المتلقّي مع النص المسرحي، وتفاعل الجمهور المشاهد مع صور العرض المسرحي؛ كما هي موضّحة في الشكل رقم: 10 الآتي:

شكل رقم: 10 مخطط توضيحي للتفاعل العمودي المباشر وغير المباشر



المصدر: إعداد الطالبة

ويقود التطرّق إلى التفاعل العمودي إلى ضرورة الإشارة إلى المسرحية التي تتحرّك عموديًا لأنّ بنائها أصعب نسبيًا، وتعتمد على ما هو عرضي، إذ يقع الحدث لصالحه وليس كمسبّب سابق أو متابعة لحدث لاحق؛ تتابع الأحداث فيها أثناء العرض لتشكّل سلسلة سببية مترابطة إذ يمكن إدراك الترابط في المسرحيات العمودية وتنفيذه في المخيّلة بشكل ذاتي، كما تتوغّل بعض المسرحيات من هذا النّوع في الدّوافع الشخصية عميقًا ولكن ليس من أجل تحديد التبرير، بل من أجل التأمّل والتدبّر. كما يتفادى البعض في المسرحيات العمودية تقديم الدّوافع، عندما لا يكون للقصّة فيها أهمّية كبرى، وهو ما يسمّيه النقّاد المسرحيون بالمسرحيات عديمة الحبكة أي الخالية من القصّة[1].

أ- تفاعل الجمهور مع العرض المسرحي:

إنّ للمسرح علاقة فريدة بين دالّه ومدلوله، حيث نجد في العرض المسرحي أنّ المرسل يتغيّر ويكوّن أكثر من فرد، فنرى أنّ الدّال في النصّ يكون على مثله مرسله، ومرجعية المدلول في العرض على مثال

[1]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص: 130.

متلقّيه، كما أنّ العرض المسرحي، هو في الوقت نفسه دالّ ومدلول، خالق لزمانه ومكانه الخاصّ ومؤثّر في زمان ومكان المتلقّي، ويمكن تقسيم ذلك بالشكل الآتي:

- المرسل ومرجعية الدّال.
- المتلقي ومرجعية المدلول.
- العرض المسرحي، وله ثلاثة مراجع: وللعرض ثلاثة مراجع: الأوّل باللّغة؛ الثاني باللّسان، والثالث بالجسد[1]، بالإضافة إلى: الزّمان والمكان.

فالعرض المسرحي حالة ثقافية يعبّر المخرج عنها من خلال أدواته المعرفية، والممثل يجسّد رؤيته لها على الخشبة[2]، ولا يمكن أن تمتثل هذه الحالة ما لم يكن هناك متفرّج يستقبلها، ويتفاعل معها كونه شريكًا أساسيًا في العملية الإبداعية، لذلك نلاحظ أنّ نجاح أيّ عرض مسرحي يعتمد أساسًا على قراءة المخرج للنصّ وتقاطعها مع الواقع الرّاهن، ومقولته واختياره للمواضيع التي تلامس الواقع، واعتماده على النصّ المسرحي[3].

وتلقّي العرض الجماعي يتمّ بدوره في إطار مشترك مع بقيّة المتفرّجين، ممّا يجعل ردود الأفعال عادة تتجاوز مستوى الفرد الذي يتحكّم في انفعالاته وعواطفه عندما يكون وحده، لكنّها تنطلق إذا كانت كلماتها مؤثّرة، أو أثارتها الإشارات بالفرح والغضب أو التوتر والضّحك، وتتمّ عندئذ دورة التوصيل الجماعية مع منتجي العرض المسرحي، فالكلمة في المسرحية حادّة كالمدية[4].

إنّ المشاهد، أثناء العرض المسرحي، هو شخص متابع للعرض سعيًا منه للوصول إلى الانسجام، الذي يعني لديه التوحّد حينًا والاتّفاق حينًا آخر وهو ما يعني التضامن، وهو إلى جانب كلّ هذا يسترجع – أثناء المتابعة- حالات يكون البطل أو الشخصية فيها أقرب إلى نفسه أو فهمه أو إدراكه؛ تلك الحالات التي يعرف المشاهد عنها أكثر ممّا يعرفه البطل نفسه، فالمتفرّج كالممثل يعرف عن الشخصية أكثر ممّا تعرفه الشخصية عن نفسها، بمعنى آخر، أنّ المشاهد يتابع العرض أو التمثيل على أساس أنّ كلّ موقف يمثّل لحظة اكتشاف وخلق، وبهذا يكمّل المشهد ما ينقص الحدث من استنتاجات ونتائج أكان ذلك بالرّجوع إلى الذّاكرة أو من خلال المعايشة أو من خلال إدراكه للواقع المعيش أو المتخيّل[5].

[1]- عوني كرومي، الخطاب المسرحي: دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، ص: 69.

[2]- مثل السّينوغرافيا، الدّيكور والإضاءة والأزياء...والماكياج، والدراماتورج.

[3]- عبد الناصر حسو، "مفردات العرض المسرحي-عروض مسرحية-، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص: 2.

[4]- صلاح فضل، شفرات النصّ دراسة سيميولوجية في شعرية القصّ والقصيد، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1999، ص ص: 252-251.

[5]- عوني كرومي، الخطاب المسرحي: دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، ص: 104.

إنّ هذا التواصل في متابعة العرض المسرحي يخلق حالة في الفهم المتبادل بين ما يفهمه الجمهور و ما يجب أن يرتقي إليه بالفهم، وكذلك فهم ما يقدّم له من معرفة وحقائق علمية وموضوعية. فالفهم علاقة جدلية تعني التواصل والارتقاء، ذلك لأنّ الجمهور يدخل المسرح وهو في حالة فهم للواقع والحياة وممتلكًا لخزائن من التصوّرات والمعارف[1]. فالجمهور لا يكتفي بالمشاركة من خلال النّظر والسّمع بل هو يسعى إلى التأثير والتأثّر[2]. فالدّائرة التي تنطلق من الخشبة باتجاه القاعة هي بالأساس دارة "معقّدة جدّا" من نمط: مثير- استجابة Stimulus-Response[3]؛ وحصول التأثير في الجمهور يسمح بتحليل ووصف اشتغال كل هذه الصيغ المسرحية الجديدة بكيفية أحسن فمثلا: مسرح الحلقة Theatre in the round والمسرح داخل القاعة التي تصير خشبة، كصيغتين تبحثان عن وسائل لتوسيع المشاركة الفعّالة للجمهور.

وما يسمى السّيطرة التي تمتلكها بعض المسرحيات على الجمهور هي في الحقيقة قوة الكاتب في معالجته للمسرحية، وكذلك في علاقة المادّة الفنّية بالنّظم السّلوكية المستمرّة. فالدراما أحد الفنون التي تعيش من خلال عرضها أمام جمهور، وهي مادّة فنّية تعرض حية، تؤثّر في الجمهور أثناء عرضها، وهو بدوره يمكن أن يستجيب إيجابًا أو سلبا ويمكن للجمهور السّخرية أو الثورة على العرض المسرحي وقد يتسبّب في إيقاف العرض المسرحي بترك مقاعدهم. أو قد يلوونه اهتمام كبير للمشاركة مع الممثلين في العرض المسرحي بالتفاعل الإيجابي معهم[4].

ويتولّد عن التفاعل بين الجمهور والممثلين استجابة ممثلة في التعاطف الذي يضمّ مفاهيم أخرى مثل المسافة الجمالية التي هي امتداد للمسافة النّفسية[5]، حيث تشير إلى درجة الانغماس الشخصي للمتفرّج في العمل الفنّي، على افتراض أنّ عملية التعاطف تبدأ في الحدوث خلال العرض الدرامي[6]، وهي الفعل التأثيري في نظرية الأفعال الكلامية.

ب- تفاعل الجمهور مع الممثلين:

[1]- عوني كرومي، المرجع السّابق، ص:104.

[2]- المرجع نفسه، ص:105.

[3]- ينظر في ذلك إسهامات بلومفيلد Bloomfield في المدرسة التوزيعية من خلال تطرّقه إلى مثير المتكلّم The speaker's stimulus واستجابة السّامع The hearer response.

[4]- ينظر: سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص: 354.

[5]- كما طوّره العالم النفسي البريطاني (ادوارد بولوث Edward Bullough، في بحثه الموسوم بـ: "المسافة النفسية كعامل في الأعمال الفنية وكمبدأ جمالي" Psychical distance' as a factor in Art and Aesthetic Principle سنة 1912. (ينظر: www.sofia-project.org)

[6]- ينظر: سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص ص: 357-358

يلاحظ إريك بويسانس Eric Buyssens أن "الممثلين في المسرح يشبهون أشخاصا واقعيين يتواصلون فيما بينهم ولا يتواصلون مع الجمهور"[1]. ويمكن القول، إنهم لا يتواصلون مع الجمهور بواسطة النسق نفسه الذي يتواصلون به فيما بينهم، إلاّ أنّهم يتفاعلون معه يؤثّرون فيه ويتأثّرون به.

فالتواصل اللغوي يتّسم بأمر مهمّ يتمثل في التفاعل الذي يتجلى في أنّ المرسل يمكن أن يصير بدوره متلقيا للرسالة ويصير المتلقي مرسلا، وهذا الأمر لا يحدث في المسرح، حيث يظلّ المرسلون- الممثلون هم أنفسهم دائما، ويبقى المتلقون-المتفرجون أيضا هم أنفسهم كذلك؛ وإذا كان هناك تواصل فهو يجري في اتجاه واحد بخلاف التواصل اللغوي بمعناه الدقيق حيث لا يستطيع المتفرجون، بتاتا أن يتكلموا مع الممثلين أو يجيبوا عن أسئلتهم وهذا ما يعرف سلطة الرّكح على سلطة الجمهور. إلاّ أنّه قد يتم الاعتراض على هذا بوجود الهمسات والتنهيدات والتشجيعات والصفير وكذا إشارات ميمية وحركية أخرى، وهي وحدها ما يمكن ملاحظته لدى الجمهور من ردود على الممثلين؛ لكن هذه الردود تنتمي إلى نسق تواصلي آخر غير الذي يكون المسرحية نفسها، فالجمهور لا يمكنه أبدا أن يرد على الممثلين بواسطة أداء مسرحي[2].

تتمثّل مهارات الممثل في المهارات الفكرية والجسدية والصوتية والعاطفية والاجتماعية والابتكارية. فمن النّاحية الفكرية يحلّل المسرحية ويفسّرها ويحفظ جملها عن ظهر قلب. ومن الناحية الجسمانية، ينفذ العرض المسرحي ويبتكر الفعل المسرحي بأسلوب مشابه لما هو موجود في الحياة ومناسب للمسرحية. ومن الناحية الصّوتية يسعى جاهدًا ليكون كلّ ملفوظ ينطقه بوضوح وعلى نحو صحيح، ويوصله بطريقة مؤثرة إلى قلوب المتفرّجين[3].

بالإضافة إلى ذلك، يكون النص مبثوتا عبر قناة الممثل الذي يتواصل مع المتفرج، و الأمر يتعلق هناك بنمط آخر من "التواصل" الذي لم يعد ذا طبيعة لسانية. يمكن أن يدعى هذا النمط من العلاقة مشاركة أو تقمصا أو إسقاطا، وبإمكان الممثل كذلك أن يتلقى ردا خاصًّا عن إرساله لمثير خاص به ومختلف عن النص الذي يجسده –همهمة القاعة مثلا، وكذا كل ما يؤشر على أن هذه العلاقة بين الممثل والمتفرج قائمة إيجابا أو سلبا.

فعلى الممثل والنص المصاحب له أن يبنيا علاقة جديدة وخاصَّة، هي تلك التي تقوم بين المتفرج والشخصية المسرحية، وهي ليست مطابقة لتلك العلاقة السالفة، كما أنها ليست تواصلا بالمعنى الحرفي للكلمة؛ حتى وإن كانت منقولة عبر كلمات فليست ذات طبيعة لغوية بتاتا فهي بدون حوار ممكن ينطلق

[1]-Eric Buyssens, La communication et l'articulation linguistique, Vol. 31, Presses Universitaires de Bruxelles, 1967, pp. 153-165.

[2]- ينظر: سام سمايلي، المرجع السّابق، ص: 25.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 336.

من المتفرج باتجاه الشخصية المسرحية، ومن المحتمل منذ البداية أن تكون هي أيضا مشاركة أو تقمّصًا أو إسقاطًا أو علاقة ثقافية معقدة[1].

2- القوة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل العمودي غير المباشر:

إنّ الخطاب المسرحي لا يعيش بذاته، أو يدرك عبر قنواته، أو يرتقي بدون ارتقاء الجمهور نفسه، وكلّما امتلك الجمهور خطابًا في الحياة تفاعل وأدرك خطاب العرض المسرحي، فهو إنسان ومفكّر، وعلى العرض المسرحي أن يكون من الشمولية والدقّة بحيث يستشير الجمهور ويحرّكه، فالمخزون المعرفي للجمهور، حتى ولو كان استنباطيًا، يتفاعل مع الاختبار الجديد للمعنى بهدف الوصول إلى متعة التجديد والتفكير[2].

وإذا ما مكّن العرض المسرحي من تحقيق قراءة للواقع عبر رموزه ودلالاته فسوف يقدّم قراءة مفتوحة للخطاب المسرحي؛ أمّا إذا اعتمد على قراءة المشاهد من خلال تقديم كم من الدّلالات لا تملك نظامًا جمعيًا للأفكار فهو قد ينجح في خلق الدّهشة أو يسمح للبعض بإمكانية الإعلان عن أنفسهم. وبعد أن ينتهي الكاتب من مسرحيته يترك مكتبه ليواجه جمهورًا غريبًا مقسّمًا، جمهورًا يتألّف من أصدقائه وهم أوّل من قرأ المسرحية، ومن أولئك الذين يدفعون المال ليشاهدوها معروضة على المسرح، ومن أولئك الذين قد يتعرّضون لها بالنّقد في الدوريات[3].

أ- علاقة الجمهور بالنصّ المسرحي:

تعتبر علاقة الجمهور بالنصّ المسرحي علاقة أساسية تتجسّد أصلاً في مشاهدته للعرض المسرحي وتثمينه له بتقديم تعليقات على العرض المسرحي ومناقاشاته بعد انتهاء العرض المسرحي، وفي بعض العروض المسرحية يحضر كاتب المسرحية ليشاهد عن قرب مدى تفاعل الجمهور مع نصّه المسرحي المعروض على الخشبة.

[1]- من الضروري أيضا توضيح كيف يتواصل مصمم المناظر (الديكور) أو كاتب السينوغرافيا بدورهما مع الجمهور. وهنا أيضا على الصعيد السيميولوجي لا بد من القيام بكل ذلك.

[2]- ينظر: عوني كرومي، المرجع نفسه، ص: 61.

[3]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص ص: 329-330.

فالمسرحية عبارة عن قصّة يُجري المؤلف الكلام فيها على طريقة الحوار بين شخوصها الذين يمثلون أفعالها للجمهور؛ ويكتفي المؤلّف فيها بوصف المناظر والشخوص والملابس بإشارات موجزة تاركًا التفصيلات للمخرج، ولذا تشتمل على عدّة عناصر: القصّة، أو الحدث أو الفكرة، المؤلّف، الممثلون، المسرح، الجمهور، ويكون هذا التعريف وسطًا لا ينفي ما هو أبسط منه ولا يحول دون ما هو أعقد. فقد مرّت الدراما بتاريخ طويل شهدت فيه تطوّرات بدءًا باهتمامها بالحادثة وكأنّها كلّ شيء إلى غياب الحادثة وكأنّ المسرحية فكرة فقط، ومن تركيز على تشابك الأحداث لتكوين عقدة –بعد عرض طويل- تحيّر المشاهد وتشغل باله إلى انسياب وكأنّ لا عقدة في الأمر، ومن تجريد مطلق إلى إلحاح شديد على الظّروف المحيطة والعوامل المادّية، وتبقى الصّفة المميّزة الأساس، وهو ما يسمّى بالموضوعية في مناقضة الدّلالة الأساس للغنائية، ويقصد بها قدرة المؤلّف أو موهبته في الانسلاخ عن نفسه بحيث لا يراه المشاهد، وإنّما يرى شخوصًا مختلفة ويدرك أصواتًا متباينة، ومهارة المؤلّف الكبرى تكمن في أن يمسك بالخيط من بعيد بحيث لا يُدرَك إلاّ بصعوبة ولا يكتشفه إلاّ النّقاد المتمرّسون، حتى كأنّ الدرامية الحقيقية هي هذه الصّفة، وما عدا ذاك تصرّف وتطوّر تمليه العصور والتجارب وتحتلّ منه مسألة "الصّراع" مكانًا بارزًا[1].

فالجمهور هو الذي يعكس قوّة النصّ المسرحي من عدمه من خلال شدّة تفاعله مع العرض المسرحي، ولقد اتّفقت معظم دراسات الجمهور المسرحي أنّ الدراما ليست فنًّا أدبيًا وحسب كما أكّد المنظّرون للشعر ابتداءً من أرسطو Aristote[2] وانتهاءً بإليوت Eliot[3]، لأنّ التأليف الشعري للدراما هو لغرض العرض، ولكي تتوافر مفاصل أيّ نوع مكثف من العروض فلابدّ من أن تشكّل المسرحية صورًا تنبع من نظرة الكاتب للحياة؛ فهي صورة حياتية أوّلاً وبناء لفظي ثانيًا. وبرغم أنّ المسرحية مكوّنة من كلمات مسطّرة على الورق ويمكن قراءتها حتمًا بصوت مرتفع، فالقصد منها أن تظهر على شكل إنتاج حيّ، والتنفيذ الفعلي ضروري لوجود المسرحية الكامل. ورؤية الكاتب تفعّل العرض، وهذا العرض يؤثّر في تلك الرّؤية. هذا ما يجب أن يبقى في ذاكرة الكاتب دومًا[4].

وفي حالة أخرى، يمكن التمييز في علاقة النصّ المسرحي بالجمهور بين الجمهور القارئ للنصّ المسرحي قبل العرض المسرحي ومن لم يسبق له قراءته لقياس مدى تفاعله مع العرض المسرحي، لأنّ علاقته بالنصّ المسرحي هي علاقة غير مباشرة من خلال العرض المسرحي، كما تختلف هذه العلاقة من جمهور إلى آخر؛ فإذا كان الجمهور الحاضر للعرض المسرحي سبق له قراءة نصّ المسرحية يكون تأثّره

[1]- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، أيلول (سبتمبر) 1979، ص: 187.

[2]- في كتابه: فن الشعرThe poetics، ترجمة وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1983، www.alkotob.com

[3]- في كتابه: في الشعر والشعراء، تعريب: محمد جديد، دار كنعان، دمشق-سوريا.

[4]-سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص ص: 295-296.

بالنصّ المسرحي مزدوجًا، بالنصّ الأصلي الذي سبق له قراءته والكامن في ذاكرته وبالعرض المسرحي أمامه، ويمارس أثناءه عملية مقاربة ومطابقة للصّور الذهنية التي تصوّرها أثناء قراءة النصّ المسرحي وتلك التي هي مجسّدة أمامه في العرض المسرحي، وفي هذه الحالة يمكن اعتبار الجمهور ليس متلقّيًا عاديًا وإنّما متلقّيًا ناقدًا.

فإنّ المتفرّج لا يذهب إلى المسرح لكي يتمتّع بالحكاية بالدّرجة الأولى، حيث يكفيه لهذه المتعة أن يقرأ الرّواية أو القصة في بيته؛ لكنه يذهب إلى المسرح ليشارك الآخرين في متابعة قضية من قضايا عصره المؤرّقة له كي يكوّن لنفسه رأيًا مشتركًا بينه وبين أقرانه من أبناء عصره في الدّرجة الأولى. وليست الحكاية إلاّ سلمًا ووسيلة لهذه المشاركة[1]، التي تتطوّر لتصبح رأيًا عامًّا.

ب- علاقة المتلقي بالصّور:

إنّ المسرحية عبارة عن رؤية بصرية لفظية مبتكرة، وقد حاول المنظّرون لفترة طويلة أن يفصلوا بين ما يسمّونه فنّ كتابة المسرحية عن فنّ المسرح. وعندما يتمّ مثل هذا الفصل في ذهن الكاتب المسرحي عندها سوف لن يكون دراميًّا. فالدراما فنّ يتطلّب أن تكون المرئيات عنصرًا عضويًا ملتحمًا بالعناصر الأخرى كلّها، وعليه فإنّ كتابة المسرحية ليست بناء كلمات ومعالجة التتابع الزمني وحسب، بل هي نحت المكان وتصميم الحركة، وكصانع رؤية يقوم الكاتب ببناء الكلمات والزّمان والمكان والحركة.[2]

توفّر المعالجة البصرية في الدراما، عمومًا، مصداقية عالية وأعلى بكثير ممّا تفعله المعالجة اللّفظية؛ وتسمح صور العرض المسرحي بعرض الفعل، فيقوم البصر مباشرة بتحفيز العقل، إذ يتطلّب نقل الفعل ترجمة عقلية حيث ترمز مجموعة متتابعة من الكلمات إلى فكرة أو إلى عاطفة، وتُشدّد الانطباعات العقلية عندما يحرّكها تجسيدها المادّي؛ فالبصر أسرع من السّمع ويتحرّك الضوء أسرع من الصّوت والدراما تفعل الأمرين -الكلمة والفعل-. والكاتب المسرحي غير المتمكّن من معالجة المرئيات لا يمكن أن يبدع صورا درامية كاملة[3].

فكلّ حدث وكلّ شخصية وكلّ فكرة وكلّ كلمة وكلّ صوت وكلّ فعل يسهم في وصف وتحديد عالم المسرحية. فالمنظر المجسّد على خشبة المسرح هو ما يراه المتفرّج فعليًا. ولابدّ من أن يؤسّس منظر المسرحية بصريًا بيئتها الشاملة ويعرّف بمكانها المعين. وباعتباره البيئة المادّية للفعل، لابدّ له أن يؤثر في

[1]- فرحان بلبل، النصّ المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ص: 132.

[2]- المرجع نفسه، ص: 297.

[3]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص: 298.

جميع الشخصيات التي تدخل فيها. وعلى كاتب المسرحية أن يستوعب المنظر باعتباره بيئة فعّالة تبعًا للمبادئ الآتية:

(1) تمثيل محدّد لمكان.

(2) صورة مادّية لكلّ الدراما.

(3) بيئة تجري فيها أنواع معيّنة للعلاقات والنشاطات الإنسانية.

(4) بيئة معيّنة يمكن أن تحدث فيها أحداث المسرحية الفريدة[1].

وهذا المنظر هو ما يتجسّد في صور الملصقات واللاّفتات الإشهارية للعروض المسرحية التي ستعرض في أوقات معيّنة، فإذا كانت عناوين المسرحيات العتبة النصّية الأولى التي يقرأها الجمهور في برامج العروض المسرحية، فإنّ صور العروض المسرحية المرافقة لعناوينها هي للفت انتباه الجمهور لحثّه لحضور العرض المسرحي.

من هنا تنشأ علاقة الجمهور بالصّور المسرحية، لتتطوّر أثناء العرض المسرحي وتتجسّد في صور ذهنية تبقى راسخة في ذهن الجمهور بعد بلوغه الذروة في التأثّر، مثلما هو الحال مع صور المشهد الأخير لمسرحية حمق سليم لعبد القادر علولة[2]، بقيت راسخة في ذهن كلّ من حضر المسرحية.

ونظرًا لشدّة تأثّر الجمهور بمشهد معيّن وبصورة معيّنة دفعه ذلك لإحضار آلات التصوير معه أثناء حضوره للعروض المسرحية من أجل التأريخ لتلك اللّحظة من أجل أن يلتقط الصّورة أو يسجّل أحسن المشاهد في المسرحية. لأنّ المسرحية مهما تكرّرت فلن تتكرّر بالصّور نفسها، فالصّور والمشاهد وتعابير وجوه الممثلين تتغيّر بتغيّر الزمان والمكان وتتطوّر وتتحسّن بمدى تفاعل الجمهور مع الممثلين، وهو ما سيتمّ التطرّق إليه من خلال بحث درجة الفرق في شدّة القوّة الإنجازية بين التفاعل المباشر وغير المباشر.

3- درجة الفرق في شدّة القوّة الإنجازية بين التفاعلين :

إنّ المسرح بوصفه نشاطًا فنّيًا موجّهًا إلى العرض والتمثيل، ومن ثمّ ضرورة وجود جمهور يتلقّى ويتفاعل مع هذا النشاط في علاقة تجاذب وترابط أو نفور، كما يرتبط المسرح بالحياة، بالتغيير في البنية السّياسية والاجتماعية للجمهور، ونظرا لأنّ الجمهور يدخل في علاقة اتحاد من خلال العرض مع الممثلين، وأصبح الآن يشغل مكان الطّبيعة وذلك من خلال حدث أدائي يشبه فعل الاتّصال"[3]، وبذلك يصبح

[1]- المرجع نفسه، ص: 302.

[2]- التي يقول فيها متأثّرًا ومؤثّرًا في المقطع الأخير، مناديًا أمّه الوطن، "امَّيْ اجْرِي امَّي وْلِيدَكِ فِي حَالَة وْلِيدَكْ الوَحِيدْ امَّي سَلِيم الأَوَّلْ ضَاعْ ضَاعْ يَا امَّي ضَاعْ".

[3]- جوليان هيلتون، اتّجاهات جديدة في المسرح، ترجمة: أمين الرباط وسامح فكري، مركز اللّغات والترجمة، أكاديمية الفنون 1993، ص: 89.

تسليط الضّوء على المتلقّي والشروط التي يضعها في تقبّل المسرح، يعدّ من أولوية الأولويات ليس فقط لتوطيد العلاقة بين الإبداع المسرحي والطّرف المتقبّل له، وإنّما لضمان حياة واستمرارية هذا المنتوج الفنّي.

يقول الإندفاعيون إنّ المسرح هو المجتمع، و لا يمكن أن يوجد إلاّ في الجمهور وعلى الخشبة بدون وساطة الحدود القائمة بين الخشبة والقاعة، الكواليس والممرات والمسافة بين العرض والمتفرّجين.[1]

فلا يمكن لأحد أن يقول إنّ مسرحية "132 سنة" أو "أبناء القصبة" ليست مسرحيات ناجحة، لكن من السّهل القول إنّ عرض المسرحية للمخرج الفلاني هو عرض باهت لم يحقّق شروط النجاح، أو أنّه عرض ليس بالمستوى المطلوب، إذًا نجاح أو فشل أيّ عرض مسرحي هو مسؤولية المخرج بالدّرجة الأولى.

ينبع التشويق في المسرحيات الأفقية عادة من الصّراع بينما ينبع في المسرحيات العمودية من التوتر؛ فالصّراع صدام بين القوى، أمّا التوتّر فهو تشديد وإثارة وتهيّج وخوف لدى الشخصيات. يحدث تأكيد فعل المسرحية العمودية وفقًا للاتجاه نحو نقطة الالتقاء وليس هناك من تقدّم وتوغّل ولا امتداد ولا عمق ولا مسافة؛ فالاتّجاه مهمّ في المسرحية الأفقية ثمّ الانحراف بشكل عمودي. والمسرحية الخالية من القصّة تشدّد على ما هو كائن، أمّا المسرحية التي تعتمد القصّة فتشدّد على ما سيكون في حين أنّ النشاطات المسرحية الأفقية يكون أقلّ منها في العمودية وهي عمومًا تداخلية؛ فالحركة في المسرحية العمودية تكون من فعل إلى آخر بلا ترابط بل تكون انتقالية وتحويلية وتتّسم بالفواصل وليس بالترابط، وأعلى نقطة للاهتمام فيها ليست الذّروة بل الهزّة العنيفة والالتفاف أو التوقّف. أمّا المسرحية الأفقية ففيها بداية ووسط ونهاية مترابطة بسلسلة مسببة، في حين أنّ المسرحية العمودية فلها بداية ووسط وتوقف كتتابع متكسّر أو عشوائي[2].

إنّ الأصوات الطّارئة التي يصدرها الجمهور نتيجة تأثّره بمشهد معيّن ضحكًا أو تألّمًا أو بكاءً هي أصوات مقصودة في التفاعل العمودي، وما على كاتب المسرحية و المخرج الاهتمام به فهو الصّوت الموحد، الصّوت الكامن في فعل المسرحية ليتمكّن من مواصلة عرض المسرحية[3]. فمثلا صوت الرّاوي المرفوق بأنين حزين في مسرحية "الخبزة" لعبد القادر علولة الموضّح في المقطع التالي المعبّر عن قمة الاستغلال والظّلم الذي عانى منه المجتمع الجزائري.

الراوي: فَي المصنع دهش علي وحس بالكِيّة

[1]- علي حفياد، نظرة حول المسرح الجزائري، دار القصبة، الجزائر، 2006، ص136.

[2]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص: 131.

[3]- المرجع نفسه، ص: 290.

مِشينة قديمة وبالزيت تتقيا
الاخرى بالجوع تاكل الصباع كي البية[1]
شاف الاستغلال يحقر الضعيف والنية
المعلم شيطان ضد البشرية
خاين ويظلم ما فيه إنسانية
حاب يستغنى وقيلة من البرجوازية[2]

إنّ المعيار الرّئيسي لتقرير شمول صوت معيّن أو مجموعة من الأصوات هو مدى تأثيرها في الفعل الدرامي، وإذا ما أسهم الصّوت إسهامًا أصيلاً في المسرحية فيمكن أن يحدث بالتزامن مع الحوار وفي سياقه[3]. وهو ما تعمل عليه نظرية الأفعال الكلامية التي جاء بها كلّ من أوستين Austin و سيرل Searle من أجل تحليل تلك الأفعال الكلامية التواصلية بين المتكلّم والمستمع، ودراسة جانبها الانعكاسي، وهو ما أدّى بمايير Meyer إلى اعتبار أنّ وجود مثل هذه الأفعال في حدّ ذاته هو عبارة عن حجج تعكس المعنى الحقيقي للقول[4] وهو ما سيتمّ بحثه في الفصل الموالي من خلال ربط القوّة الإنجازية بالقوة الحجاجية في المسرح الجزائري.

[1]- شبّه المرحوم عبد القادر علولة آلة الاستغلال مثل اللبؤة في أكلها لفريستها وهي أصابع العمال في مصنع الاستغلال الذي اضطرّ السّي علي للعمل فيه.

[2]- عبد القادر علولة، الخبزة، ص: 46.

[3]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، ص: 291.

[4]- Michel Mayer, Question de rhétorique, Edition Livre de Poche, Paris-France, 1993, pp. 79-80.

الفصل الثالث:

القوّة الانجازية والقوة الحجاجية في المسرح الجزائري

أوّلاً: القوّة الانجازية للفعل الحجاجي بين الفعالية الانجازية والفعالية الحجاجية

1- الفعل الانجازي والفعل الحجاجي

2- القوة الانجازية والفعالية الانجازية

3- القوّة الحجاجية والفعالية الحجاجية

ثانيا: القوة الحجاجية للسلّم الحجاجي وللرّوابط الحجاجية في المسرح الجزائري

1- القوة الحجاجية للسلم الحجاجي في المسرح الجزائري

2- القوّة الحجاجية للرّوابط الحجاجية في المسرح الجزائري

3- الفرق بين شدة درجة السلّم الحجاجي وقوّة الرّوابط الحجاجية في المسرح الجزائري

ثالثًا: القوة الانجازية والقوة الحجاجية بين القصد الانجازي والقصد الحجاجي

1- القوة الانجازية للقصد الانجازي في المسرح الجزائري

2- القوة الحجاجية للقصد الحجاجي في المسرح الجزائري

3- الفرق بين القوّة الانجازية للقصد الانجازي والقوّة الحجاجية للقصد الحجاجي في المسرح الجزائري

تنطلق التداولية من هدف أساسي هو استثمار الممكن والمتاح من الآليات لتوصيل رسالة لغوية معيّنة وجعل المعني بها يعيها ويتحرّك في إطار إنجازها، ولعلّ هذا ما يدفع بعض التداوليين المعاصرين إلى تعريف البلاغة بأنّها "فنّ الوصول إلى تعديل موقف المستمع أو القارئ؛ ولا يتحقّق هذا بدون الدّرجة الثانية للتداولية والمتمثلة في النظرية الحجاجية Argumentative theory، موضوع هذا الفصل الذي يأتي لبحث علاقة القوّة الإنجازية بالقوّة الحجاجية في المسرح الجزائري؛ لأنّها القوّة المحرّكة سواء في التفاعل الأفقي أو العمودي المباشر وغير المباشر.

أوّلاً: القوّة الإنجازية للفعل الحجاجي بين الفعالية الإنجازية والفعالية الحجاجية

إنّ النظر إلى الاتصال باعتبار أنه يتكوّن من فعل واحد فعل ذي اتجاه واحد one way action فهو في ذلك يشبه عملية توجيه السّهم إلى الهدف، ومن ثمّ يتركّز نشاط الاتّصال برمّته حول أداء فعل معيّن لشخص معيّن، وأمّا مبلغ إجادة هذا الفعل فهو أمر يعتمد على حسن توجيه السّهم إلى الهدف. ولذلك كان الاهتمام يوجّه إلى "المصدر" أو "المرسل" وقدراته الرّمزية، وكيفية توجيه المعنى أو الرّسالة وتنظيمها، وتسليمها، واختبار آثارها. وكانت التساؤلات الأساسية تنصبّ على ما ينبغي أن يفعله المتكلّم من أجل أن يقنع شخصًا آخر، أو يساعده في إيجاد حلّ لمشكل ما، أو من أجل تغيير سلوكه. ويعتمد هذا المنظور أيضًا على فكرة تشير إلى أنّ الكلمات لها معان، وأنّه إذا عرف "المرسل" المعاني الصّحيحة للكلمات واستطاع أن يستخدمها بطريقة ملائمة، لن يحدث أيّ مظهر من مظاهر سوء الفهم[1]. على هذا الأساس تقاسم كلّ من الفعل الإنجازي والفعل الحجاجي مفهوم القوّة الإنجازية، واهتمّ الدّارسون بـ"الفعل الحجاجي" إيمان منهم بأنَّ اللّغة ليست وسيلة تواصل فحسب بل إنَّها أيضًا أداة تأثير في النّفوس ووسيلة إقناع.

تهدف المقاربة التداولية إلى معالجة ظاهرة "الحجاج" كظاهرة لسانية-نصّية لا يمكن تفسيرها دون إبراز مراتب المتكلّمين وأدوارهم في أفعال الكلام؛ ودون إغفال العناصر والرّوابط الحجاجية التي هي بمثابة أدوات لسانية. ومن الذين اهتمّوا بالتحليل اللّساني للحجاج، إ. بنفنست E. Benveniste و أ. ديكرو O. Ducrot وآخرين، وخلاصة أبحاث بنفنست أنّ اللّغة لا يمكن أن تتحقّق فعليًا إلاّ بواسطة التلفّظ Enonciation وحينئذ تتحوّل اللّغة إلى خطاب يجسّد علاقة بين متكلّم ومستمع. وهو بهذا يرى أنّ "الفعل الفردي الذي ستعمل بواسطته اللّغة، يجعل من المتكلّم قبل كلّ شيء ما يشبه المحدّد الثابت في شروط

[1]- سامية محمد جابر ونعمات أحمد عثمان، الاتّصال والإعلام تكنولوجيا المعلومات، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية-مصر، ص ص: 39-40.

ينظر أيضًا: Campbell Z. H. et al., Dimensions in communication, Belmout, Calif, 1971

Mortensen C. D., Communication, The study of Human interaction, Mc Grow-Hill Book Company, New York, 1972

Sereno K.K. et al, Fondation of communication theory, Harper and now publishers, New York, 1970.

التلفّظ الضّرورية، فقبل التلفّظ لا تكون اللّغة سوى عبارة عن إمكانية لغوية، وبعد التلفّظ تصبح بمثابة الخطاب الذي يصدر عن متكلّم في شكل صورة ناطقة تستهدف مستمعًا، يبعث تلفّظًا آخر ارتجاعيًا"[1].

واستمرارً للأفكار التي أتى بها بنفنست حول التلفّظ والتكلّم والخطاب، يتصوّر "ديكرو" O. Ducrot أنّ الخطاب الحجاجي وراءه ذات متكلّمة أي له مصدر أو مصادر؛ فالمتكلّم –داخل الخطاب- هو المصدر المسؤول عن الخطاب بصفة عامّة، وعن حجاجه بصفة خاصّة، ومن أجل هذا يميّز "ديكرو" بين المتكلّم والمتلفّظ، على اعتبار المتلفّظ هو المسؤول عن منطوق أو أكثر، وهو الصّوت المتحدّث باسم المتكلّم للتعبير عن رأي أو أطروحة ضمن هذا الخطاب الحجاجي ككلّ[2].

وفي هذا السّياق؛ أبدع "ديكرو" مفهوم "المتلفّظ -متعدّد الأصوات Polyphonie– والذي يقصد به انفصال الفاعل المتكلّم في مستوى الملفوظ نفسه، كما ميّز بين المتكلّم والمتلفّظ، فالمتكلّم هو: المرسل للألفاظ والعبارات لمتلقي معيّن،أمّا المتلفّظ حسبه فهو المسؤول عن التلفّظ؛ فهو يترك آثاره في ملفوظه مثلا: كضمائر المتكلّم له أيضًا وضع في مسرح المتلفّظين الذين يقدّمون مختلف وجهات النّظر[3]؛ لحلّ مشكلة تحليل بعض الأقوال التي لا نعرف بالضّبط لمن يُنسب فيها الكلام، هل لمتكلّم واحد، أم لأكثر من متكلّم"[4]، فالمعنى لا يحدّد دون الرّجوع إلى مقاصد القول وحجاجه[5].

ويتعلّق الأمر هنا بحجاج يمكن وصفه بـ"منطق الكلام" أي تلك القواعد الدّاخلية للخطاب والتي تتحكّم في ترابطه وتسلسله[6]. وتعدّ الرّوابط الحجاجية والسلم الحجاجي عوامل مساعدة في فهم الترابط والتسلسل العقلي المنطقي؛ لذلك تمّ اختيارهما للتطبيق على المسرح الجزائري في المبحثين التاليين؛ ولكن قبل ذلك يتوجّب تحديد المفاهيم الخاصّة بالقوّة الإنجازية للفعل الحجاجي.

1- الفعل الإنجازي والفعل الحجاجي:

إنّ كثيرًا من أفعال الكلام لها وظيفة حجاجية، خاصّة تلك الأفعال التي تهدف إلى توجيه المتلقّي نحو هدف معيّن أو صرفه عنه؛ فالقيمة الحجاجية لقول ما عند ديكرو Ducrot، "ليست هي حصيلة المعلومات التي يقدّمها فحسب، بل إنّ الجملة بإمكانها أن تشتمل على مورفيمات وتعابير وصيغ، تصلح لإعطاء توجيه

[1]- Emile Benveniste, Les problèmes de la linguistique générale, Gallimard, Paris-France, 2ème édition, 1974, p. 81-82.
[2]- حبيب أعراب، "الحجاج والاستدلال الحجاجي، عناصر استقصاء نظري"، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، 1يوليو 2001، ص: 104.
[3]- Patrick Charaudeau & Dominique Maingueneau, Dictionnaire d'Analyse du discours, pp. 444-445.
[4]- La philosophie des discours argumentatifs in pratiques auricchio (angues) et Alliés (Revue) N° 73, Mars-1992, p. 7-40.
[5]- Oswald Ducrot, Les échelles argumentatives, Editions des Minuit, Paris, France, 1989, p. 8.
[6]- حبيب أعراب، المرجع نفسه، ص: 12.

حجاجي للقول، وتوجيه المتلقّي في هذا الاتّجاه أو ذاك، بالإضافة إلى محتواها الإخباري"[1]. من هنا يصبح من الضّروري تقديم تعريف للحجاج بداية ليتبعه تعريف الفعل الحجاجي.

أ- تعريف الحجاج:

تقدّم التداولية مقاربة جريئة للمشاكل التي كانت تعتبر تقليديًا في صلب الدّلالة مثل المرجع والسّياق والاقتضاءات؛ فهي تهتمّ بالقدرة الإنجازية والقدرة التأويلية وقدرة الفهم، وتدرس كيف يصل المتلقّي إلى المعنى المراد[2]، فالتداولية المدمجة هي نظرية دلالية غير فعلية، بمعنى هي النظرية التي تقول بالفرضية القوية أنّ المعلومات الملائمة لأجل فهم الملفوظات في التواصل هي حجاجية وليست إبلاغية، بمعنى أنّ القيمة الإبلاغية لملفوظ ما هي ثانوية بالنّظر إلى قيمتها الحجاجية، المعرّفة بأنّها أصلية[3].

لا تخرج التداولية أيضًا عن منطق فن الخطابة عند البلاغيين العرب؛ إذ يعود استعمال الخطابة إلى التناول الحقيقي للغة في حال التواصل؛ حيث كانت تفهم في التقاليد التاريخية المخصوصة كفنّ استعمال اللّغة على نحو من المهارة للإقناع.[4] وهنا تظهر المهمّة الأساسية التي تضطلع بها البلاغة والتي تتمثّل في وصف الطّرق الخاصّة في استعمال اللغة وتصنيف الأساليب، بحسب تمكّنها في التعبير عن الغرض الذي يتجاوز الإبلاغ إلى التأثير في السّامع، أو اقتناعه بما يقوله، وغايتها مدّ المستعمل لأنجع طريقة في بلوغ المقاصد[5].

وبالتالي، لا يمكن تعريف الحجاج[6] بمعزل عن الحقل الأصلي الذي نشأ فيه وهو "البلاغة"، فإذا كانت البلاغة تمثّل إمبراطورية واسعة على حدّ تعبير "ش. بيرلمان Ch.Perlman" فإنّ الأساليب الحجاجية ما هي إلاّ رافد من روافد هذه الإمبراطورية؛ لذلك لا يجوز إطلاقًا اختزال البلاغة سواء كفنّ الكلام والقول أو كمباحث ودراسات في مفهوم الحجاج والمحاججة"[7]، ومن أهداف الحجاج في الخطاب البلاغي:

- التأثير في المتلقي -السّامع أو القارئ- وجعله يتقاسم مع المخاطب اعتقاده واقتناعه الخاصّ.
- التأثير في المتلقّي لجعله يقوم بالفعل الذي يطلبه ويريده المخاطب.

---

[1]- O. Ducrot, Les échelles argumentatives, p. 18.

[2]- حبيب أعراب، المرجع السّابق، ص:15.

[3]- Jacques Moschler& Anne Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de pragmatique, Edition de Seuil, p. 87.

[4]-جيوفري ليتش، مبادئ التداولية، ترجمة: عبد القادر قنيني، ص: 26.

[5]- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص:47.

[6]- قال ابن منظور، "حاججته أحاججه حجاجًا ومحاججة حتى حججته، أي غلبته الحجج التي أدليت بها (...) وحاجّه محاجّة وحجاجًا نازعه الحجّة"إنّ الحجاج اللغوي هو منطق اللغة وهو المنطق الطّبيعي الذي نجده في كلّ اللّغات البشرية، ونجده في كلّ النّصوص والخطابات التي تنجز باللغة الطبيعية بمختلف أنواعها وأنماطها. (أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، مؤسّسة الرّحاب الحديثة للطّباعة والنشر، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، 2010، ص:09)

[7]- حبيب أعراب، "الحجاج والاستدلال الحجاجي، عناصر استقصاء نظري"، ص: 111.

- استمالة وإغراء المتلقّي باعتباره ذهنًا وعاطفة -عقلاً وقلبًا- لكسب تأييده وتوافقه الضّمني أو الصّريح[1].

أمّا الحجاج عند بيرلمان Perlman وتيتكا Tyteca فهو عبارة عن طائفة من تقنيات الخطاب التي تهدف إلى استمالة المتلقّين إلى القضايا التي تُعرَض عليهم أو إلى زيادة درجة تلك الاستمالة[2]. فكتابهما مصنّف في الحجاج « Traité de l'argumentation » مثّل نظرة بلاغية للحجاج إذ استأنف برلمان تحليل التّفاعل بين الباثّ والمتلقّي في الخطاب المكتوب تحديدًا[3].

يقترح ديكرو O. Ducrot التمييز من ناحية بين دراسة البرهنة اللّسانية- التي يجب أن تقارن باللّغات الشكلية وذلك لرصد المؤتلف والمختلف فيها- ومن ناحية أخرى "دراسة الحِجاج" الذي تتمثّل وظيفته في "توجيه" باقي الخطاب؛ فهو يمثّل إذن طريقة "للفعل في الآخر" المحاوِر أو المرسَل إليه. أمّا غرايس Grice فهو من جهته يقابل بين "حجاج" و"استدلال"، على أساس أنّ الاستدلال لا يمكن أن يضع في اعتباره "المقام المحسوس" للفاعل القائم بالبرهنة وللجمهور الذي يتوجّه إليه وذلك ليتهيّأ للشّكلنة على نحو أيسر، في حين أنّ الحجاج -والذي يسمّيه "منطقًا طبيعيًا"، يضع في اعتباره السّياق وفواعل التّواصل وهو بذلك يحتوي على عمليّات أخرى تتجاوز الاستدلال الخالص؛ وهذا الاتّجاه يتقاطع مع أعمال بيرلمان وتيتيكاه اللّذان سعيا إلى تقديم مفهوم "البلاغة الجديدة" وذلك بدرس أحد مواضيع البلاغة القديمة خصوصًا بلاغة أرسطو وإلى معرفة التقنيات القوليّة التي تمكّن من إثارة أو تنمية انخراط العقول في الأطروحات التي تقدَّم إليها لتنالَ رضاها. ويتعلّق الأمر هنا بالحجاج باعتباره منطقًا اتّخذ حيّزًا باللّغة ولكن دون أن توضع في الاعتبار المظاهر الأخرى للتّواصل والتي تتدخّل مع ذلك في مسار الإقناع[4].

ومن منظور المناطقة والفلاسفة فإنّ ما يميّز البلاغة الجديدة هو أنّها "منطقية" لا "تجريبية"، فنظرية البرهان التي تهدف إلى بحث سبل التأثير عبر الخطاب بشكل فعّال في الأشخاص، كان يمكن أن تدرس كفرع من علم النفس، وعندئذٍ تتحوّل إلى موضوع يتّصل بعلم النفس التجريبي، حيث نضع موضع الاختبار

[1]- عمارية حاكم، الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللّغوي دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيّام الحجّاج بن يوسف الثقفي، ص: 162

[2]- ChaimPerelman et Lucie OlbrechTyteca, Traite de L'argumentation : La nouvelle rhétorique, Presse Universitaire de Lyon, T1, 1981p. 92

[3]. Ibid., P. 13.

[4]- باتريك شارودو، الحِجَاج بين النّظرية والأسلوب عن كتاب نحو المعنى والمبنى، ترجمة: أحمد الوردني، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2009، ص: 8.

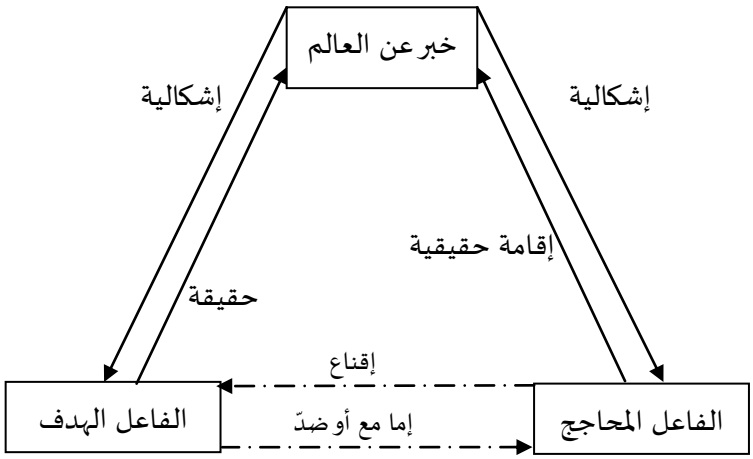
مختلف البراهين أمام مجموعات متنوّعة من المتلقّين الذين يتمّ اختيارهم بطريقة منظّمة، كي نستطيع استخلاص بعض النتائج الهامّة من هذه التجارب[1].

يمرّ الفاعل المحاجِجْ عبر التعبير عن قناعة أو أمر يستدعي التفسير يسعى من خلاله إلى نقل المحادِث قصد إقناعه ومن تمّ تغيير سلوكه، و لكي يوجد "حجاج" ينبغي أن تتوفّر العناصر الأساسية الآتية[2]:

- ❖ خبر عن العالم يجب أن يمثّل إشكالاً بالنّسبة إلى شخص ما من حيث مشروعيّته.
- ❖ فاعل يلتزم بهذه الإشكاليّة قناعة وينشئ برهنة لمحاولة تأسيس حقيقية لهذا الخبر.
- ❖ فاعل آخر مهتمّ بالخبر نفسه إشكاليّة وحقيقة هو الذي يشكّل هدف الحجاج. فالأمر يتعلّق بالشخص الذي يتوجّه إليه الفاعل المحاجج على أمل استدراجه نحو مقاسمة الحقيقة نفسها الإقناع مع العلم أنّ ذلك الشخص بإمكانه قبول الحجاج أو رفضه أن يكون مع أو أن يكون ضدّ.

هكذا يتحدّد الحجاج في علاقة ثلاثية بين: فاعل محاجج وخبر عن العالم وفاعل هدف، كما هو موضح في الشكل رقم 01 الآتي[3]:

شكل رقم:01 مخطط توضيحي للعملية الحجاجية



المصدر: باتريك شارودو، الحِجَاج بين النّظرية والأسلوب عن كتاب نحو المعنى والمبنى ، ص: 13

[1]- ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص: 76.

[2]- ينظر: أبو بكر العزاوي، نحو مقاربة حجاجيّة للاستعارة، مجلّة المناظرة، العدد4، ماي، 1991، ص: 78.

[3]- باتريك شارودو، الحِجَاج بين النّظرية والأسلوب عن كتاب نحو المعنى والمبنى، ترجمة: أحمد الوردني،ص: 13.

ب- الفعل الحجاجي:

لقد جمع أبو بكر العزاوي المبادئ النظريّة التي تقوم عليها النظريّة الحجاجية في ثلاث نقاط كالآتي:

1- الوظيفة الأساسية للّغة هي الحجاج.
2- المكوّن الحجاجي في المعنى أساسيّ والمكوّن الإخباري ثانويّ.
3- عدم الفصل بين الدّلاليات والتداوليات والدّعوة إلى فرضيّة التداوليّات المندمجة[1].

كما اهتمّ ديكرو Ducrot وتلامذته في هذا الإطار بالكثير من الظواهر الحجاجيّة اللّغويّة المتمثّلة أساسًا في مجموعة من الرّوابط والأدوات الحجاجيّة؛ فالحجاج لا يكمن في اللّغة وحدها كما يذهب إلى ذلك ديكرو بل ينحدر من عوالم المنطق وعلم النفس وعلم الاجتماع من هنا تأتي خاصيّته الإنسانيّة التّي أكَّدها الباحثون حين بيّنوا قدرة الإنسان مطلقًا على الحجاج دون التقيّد بشروط المكان والزّمان وضروب المعارف والثّقافات الأخرى[2].

وبذا يعتبر الحجاج فعلاً كلاميًا أو عمليّة اتّصالية أو جنسًا من خطاب تفاعلي مع إبراز أهمّ مكوّناته، على نحو ما أشار إليه "أوتس ماس" Ritz Mass و"ديبوارشيفرن" Deborah Schiffrin وكلّ من "هاينمان" Heinemann و"فيفيجر"Viehwerger.[3]

كما يشير الحجاج إلى ذلك الخطاب الصّريح أو الضّمني الذي يستهدف الإقناع والإفحام معًا مهما كان متلقّي هذا الخطاب، ومهما كانت الطّريقة المتّبعة في ذلك؛ هذا ما يدلّ عليه "ميشال مايير" Michel Meyer حين يعرّف الحجاج عادة بكونه جهدًا إقناعيًا، معتبرًا البعد الحجاجي بعدًا جوهريًا في اللّغة لكون كلّ خطاب يسعى إلى إقناع من يتوجّه إليه[4].

وتسعى المقاربة اللّسانية وحتى الأدبية إلى التعامل مع نوع خاصّ من التخاطب والتكلّم، وعليه فإنّ التخاطب الحجاجي خاضع لفظيًا إلى مثلثات سيميولوجية لسانية هي كالآتي:

1- المرسل----------الرّسالة----------المستقبل (جاكبسونJakobson)
2- التعبير----------المعنى----------الإقناع والانفعال (بوهلرBuhler)
3- المخاطِب---------الخطاب----------المخَاطَب (أوستين Austin)

---

[1]- المرجع السّابق، ص79.

2- سامية الدريدي، الحِجاج في الشعر العربي القديم من الجاهليّة إلى القرن الثاني للهجرة بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع إربد- الأردن، جدار للكتاب العالمي، عمان –الأردن، دط، 2007، ص: 56.

[3]- في كتبهم: Argumentation, Mass, Utz : Spachliches, Handeln II in Hans Bueluler (hersg), Sprach 2, FichertaschenbuchVerlag, Frankfurt, 1973.

[4]- Michel Mayer, Logique, langage et argumentation, Hachette Université, 2ème éditions, Paris-France, 1982, p. 136.

وحتى يتمّ إدراج الحجاج ضمن الدّوائر السّابقة، لابدّ من رصد كلّ الأفعال الكلامية التي لها مرجعيّة أو سياق مشترك بين المتكلّم والمستمع أو بين المخاطب والمخاطَب، فمصدر النموذج الإيصالي للحجّة هو التوسّل بمبادئ نظرية الأفعال الكلامية التي، وإن وقفت على البناء القصدي للحجّة، فإنّها قد ردّت هذه الحجّة إلى جملة من الأفعال الكلامية المترتّبة عنها، بينما الحجّة هي نصّ منظّم يستقلّ بأوصافه وقوانينه، التي لا تسبق أوصاف وقوانين الفعل الكلامي[1].

إنّ الفعل الحجاجي هو فعل مجرّد أكثر من الحجاج نفسه والذي يمكن أن يتحقّق خارج العملية الحجاجية، لكنّه يظهر من خلالها في سياق يشترطها ويعاكسها[2]، كما يسعى إلى ربط الملفوظات بالحجاج، شأنه في ذلك شأن كلّ الأفعال الإنجازية، يتحقّق الفعل الحجاجي بملفوظ (م) وحيد في سياق أن يؤدّي إلى تحقيق نتيجة (ن)[3].

إذن يجب الإقرار بأنّ علاقة الجملة (ج) بالنتيجة (ن) في محاججة ما تتمّ دائمًا عن طريق الوسيط (ن)؛ بمعنى من خلال القيمة التي يمنحها الفعل الحجاجي لهذه الدّرجة أو تلك لموضوع الملفوظ-الحجة. فلا تعطى النتيجة مباشرة، ولكن عن طريق وسيط لملكية مجرّدة للنتيجة (ن).

إذا تعارضت المحاججة مع الحجاج، ستكون الملفوظات التعبيرية وحدها حجاجية، تقدّم حجج في ترابط الملفوظات؛ لكن الفعل الحجاجي بهذا المفهوم يتعلّق بمجال أوسع. حتى الملفوظات-النتائج يمكن أن تكمله، ومن جهة أخرى، يمكن أن يتحقّق بملفوظات غير تعبيرية[4].

بيد أنّ التنوّعات الأقوى تُسجَّل في درجة الشدّة، ولتصوير ذلك أيضًا ثمّة قائمة تصل من شدّة عليا للغاية إلى شدّة دنيا للغاية للأفعال الحجاجية أو ما يسمّى بالدّعوى الإثباتية، كما توضّحه الملفوظات الآتية: "أقسم أنّه، أؤكّد أنّه...، أزعم أنّه...، أقرّر أنّه..."[5].

إنّ المنهج الحجاجي التداولي يسعى بقدر الإمكان إلى ضبط العلاقات القائمة بين النصّ والواقع الذي يصفه.[6] باعتبار أنّ الفعل الحجاجي توسيع للفعل الكلامي، لقد مكّن توسيع نظرية الأفعال الكلامية من إدراج "الحجاج" في جملة الأفعال الكلامية، فالحجاج عند فان إيميرن Van Eemeren وروب غروتندورست Rob Grootendorst[7] عبارة عن "فعل إنجازي مركّب"، ومعنى ذلك أنّ الحجّة فعل إنجازي مؤلّف من أفعال إنجازية فرعية وموجّه إمّا إلى إثبات أو إلى إبطال دعوى معيّنة. وأخذًا بمبدأ "سيرل" Searle في تحديد شروط

[1]- ينظر: طه عبد الرّحمن، التواصل والحجاج، ص15

[2]- Michel Mayer, Logique, langage et argumentation, p. 164.

[3]- Jean-Claude Anscombre et Oswald Ducrot, L'argumentation dans la langue, p. 164.

[4] -Ibid., p. 164.

[5]- وفي رأي كارل أوتو آبل Karl-Otto Appel (1922-2017): أنّ درجة الشدّة لا تخصّ إلاّ بدعوى الإخلاص (sincerity claim).

[6]- سؤال اللّغة والمنطق، حوار مع طه عبد الرّحمن، ص24.

[7]- Frans H. van Eemeren and Rob Grootendorst, "Developments in Argumentation Theory", www.dwck.knaw.nl

أداء الفعل الكلامي، تولّى هذان اللّسانيان استقصاء الشروط التي يؤدّي استيفاؤها إلى توفيق المتكلّم في أداء فعل "الحجاج"، ويمكن تقسيمها إلى "شروط الحجة المثبتة" و"شروط الحجة المبطلة". الموضحة في الجدول رقم: 01 الآتي[1]:

جدول رقم: 01 يوضّح شروط أداء فعل الحجاج

	شروط الحجة المثبتة	شروط الحجة المبطلة
شروط المحتوى القضوي	على المتكلّم أن يأتي بمجموعة من الأحكام الجازمة التي ينطوي كلّ منها على قضية مخصوصة.	على المتكلّم أن يأتي بمجموع من الأحكام الجازمة التي ينطوي كلّ منها على قضية مخصوصة.
الشرط الجوهري	ينبغي أن يكون إتيان المتكلّم بهذه المجموعة من الأحكام اجتهادًا منه لإثبات الدّعوى، أي سعيًا إلى إقناع المستمع بصوابها.	ينبغي أن يكون إتيان المتكلّم بهذه المجموعة من الأحكام بمنزلة اجتهاد منه لإبطال الدّعوى أي سعي منه لإقناع المستمع ببطلانها.
شرط الصّدق	على المتكلّم أن يعتقد صدق الدّعوى وصدق القضايا التي جاء بها لإثباتها، كما عليه أن يعتقد أنّ مجموع هذه القضايا هو بمنزلة إثبات لهذه الدّعوى.	على المتكلّم أن يعتقد كذب الدّعوى وصدق القضايا التي جاء بها لإبطالها، كما يعتقد أنّ مجموع هذه القضايا هي بمنزلة إبطال لهذه الدّعوى.
الشرط التمهيدي	ينبغي أن يعتقد المتكلّم أنّ المستمع لا يسلم بالدّعوى. وأنّه يسلّم بالقضايا التي جاء بها لإثباتها، كما ينبغي له أن يعتقد أنّ المستمع يسلّم بمجموع هذه القضايا بوصفها إثباتًا للدّعوى.	ينبغي للمتكلّم أن يعتقد أنّ المستمع يسلّم بالدّعوى، وأنّه يسلّم بالقضايا التي جاء بها لإبطالها، كما ينبغي له أن يعتقد أنّ المستمع يسلّم بمجموع هذه القضايا بوصفها إبطالاً للدّعوى.

والمسرح من الأجناس الأدبية التي تعنى بوظيفة الحجاج والإقناع بل يندرج في حقيقة الأمر ضمن ما يسمَّى بـ"سلطة النصّ" أي قدرة الكلمة على الفعل المتمثل في الإقناع؛ وما الحجاج إلاَّ تمتين للعلاقة بين الكلمة والفعل[2]، فحين يضطلع الكلام بوظيفة الحجاج يصبح محرّكًا للفعل صانعًا للرَّأي والفكرة والموقف[3].

2- القوة الإنجازية والفعالية الإنجازية:

ترتبط القوّة الإنجازية والفعالية الإنجازية في هذا المطلب بمبدأ الحوارية الذي أرسى دعائمها بول غرايس P. Grice، كما تمّ التفصيل في ذلك في المدخل، وهي سمة أساسية في كلّ خطاب وفي صلب كلّ عملية

[1]- ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص: 469، وطه عبد الرّحمن، التواصل والحجاج، ص ص:13-14.

2- ينظر: فرحان بلبل، النصّ المسرحي الكلمة والفعل، 2003.

[3]- سامية الدريدي، الحِجاج في الشعر العربي القديم من الجاهليّة إلى القرن الثاني للهجرة بنيته وأساليبه، ص ص: 77- 78.

حجاجية؛ "إلاّ أنّ الاتّجاه الحجاجي الذي تأخذه هذه الظّاهرة يبرز بوضوح أكثر على صعيد التواصل الفكري، وهذا ما اتّضح مع "التداولية المتعالية" لدى كارل أوتو أبل K.O.Apel و"التداولية العالمية" لدى يورغن هابرماس J.Habermas[1]، حيث إنّ أساس الحجاج في منظور هذه الاّتجاهات التداولية هو الحوارية وما تتطلّبه من عمليات حجاجية تتنوّع وتتباين تقنيًا بتنوّع وتباين أنماط التحاور ومراتب الحوارية. وقد شكّل هذا الأساس دافعًا دفع بعض الباحثين إلى إجراء تصنيفات ضمن الفعل الحواري تحت مبرّر مراعاة الشّروط السّوسيو-لسانية Sociolinguistics لكلّ صنف ولبعده التداولي الخاصّ[2]، إذ لا يمكن أن تتحقّق الفعالية الإنجازية دون وجود متلقي يحاورك ويتفاعل مع أفعالك الكلامية ويؤثّر فيك في عملية تفاعلية تبادلية للأفعال الكلامية.

وعن الحوارية تؤكّد الباحثة فرانسواز أرمينيكو Françoise Armengaud[3] على أنّ الحوارية "مكوّن لكلّ كلام، وتعرّف كتوزيع لكلّ خطاب إلى لحظتين توجدان في علاقة حالية، ويقدّم المبدأ الحواري من خلال الحدود التالية لكلّ تلفّظ يوضع في مجتمع معيّن، لابدّ أن ينتج بطريقة ثنائية، تتوزّع بين المتلفّظين الذين يتمرّسون على ثنائية الإصاتة، وثنائية العرض على حدّ تعبير فرانسيس جاك" F. Jacques[4].

إنّ الظاهرة التخاطبية-الحوارية صميمية في كلّ خطاب على الإطلاق؛ غير أنّ الاتّجاه الحجاجي في هذه الظّاهرة يبدو أكثر وضوحًا على صعيد التواصل الفكري، وقوّة فعل الكلام التلفّظية وقوّته الخطابية تنتجان معًا قوّته التداولية، والتمييز بين المعنى وبين القوّة هو تمييز أساسي لتحقيق الصّلة الرّابطة بينهما، القوّة تتضمّن المعنى، وهي أيضًا من الوجهة التداولية مشتقّة منه.[5]

ومن ناحية أخرى تعتبر الأفعال المُنجَزَة لغويًا أفعالاً اجتماعية لأنّها تُنجزُ ضمن عملية تفاعل تواصلي، وهذا التفاعل يندرج في المقامات الاجتماعية؛ لذلك فإنّ بنية المقام الاجتماعي، أي السّياق الاجتماعي، تحدّد أيضًا نوع الخصوصيات التي يمكن أن تطبع النّصوص[6]؛ فالحجاج اتّصال محض.[7]

---

[1]- ينظر مقال: "كارل أوتو آبل، التفكير مع هابرماس ضدّ هابرماس"، ضمن مجلة إكسير الإلكترونية ixiir.com.

[2]-محمد سالم محمد الأمين طلبة، الحِجاج في البلاغة المعاصرة بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، 2008، ص:176.

[3]-Françoise Armengaud, La pragmatique, PUF, 5ème éditions, Septembre 2007.

يميز غرايس بين المتضمنات الحوارية أو الخطابية والمتضمنات التعاقدية أو المعجمية.

[4]- أرمينيكو فرانسواز، المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، ص: 85.

[5]- جيوفري ليتش، مبادئ التداولية، ترجمة: عبد القادر قنيني، ص: 28.

[6]- ينظر: محمد العمري، نظرية الأدب في القرن العشرين، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 1996، ص: 73-74.

[7]- ينظر: زبيله كريمر، اللّغة والفعل الكلامي والاتّصال: مواقف خاصّة بالنّظرية اللّغوية في القرن العشرين، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ص:131.

وتشارك جميع سياقات النصّ في خلق القبول: فثمّة السّياق التداولي الذي يُعتمد فيه على تأويل النصّ باعتباره فعلاً كلاميًا، كما يتكوّن هذا السّياق من جميع العوامل النّفسية والاجتماعية التي تحدّد بدقّة مناسبة أفعال الكلام، ومن بينها: المعرفة والرّغبات والإرادة، وكذا الأسبقيات المعتبرة عند مستعملي اللّغة وأحكامهم من جهة، وعلاقاتهم الاجتماعية من جهة أخرى[1].

وهناك أيضًا السّياق المعرفي الذي يدور أساسًا حول إشكاليات القراءة وآليات التأويل المترتبة على مدى الفهم والاستيعاب. ولهذا السّياق علاقة كبرى بالسّياقين الاجتماعي والنّفسي، اللّذين يتعلّقان بمعرفة العوامل الاجتماعية التي تلعب دورًا في فهم النصّ بصفة عامّة، وأيضًا "مظاهر فهمه التي تنطوي على تضمينات أو إيحاءات اجتماعية، وفي هذا الموضوع تلعب قضية تحريك آراء ومواقف مجموعات المستعملين دورًا مهمًّا في علم الاجتماع؛ فهذه القضية توجد طبعًا في مركز الاهتمام بالنّسبة لتحليل عمليات التواصل الجماهيري"[2] بمختلف أنواعها[3].

3-القوة الحجاجية والفعالية الحجاجية:

إنّ هدف أيّ عملية تخاطبية هو التأثير في المتلقي في مستوى معيّن وإقناعه في مستوى آخر؛ وهو ما سعت إليه البلاغة قديمًا حتى يسهل التأثير في نفس المتلقي-المستمع، فقد افترضت البلاغة القديمة أنّ لدى القائل شيئًا محدودًا معروفًا يريد أن ينقله إلى السّامع، وعليه أن يختار طريقة الأداء، وأن يزيل العقبات التي قد تعترض سبيل عقد الصّلة بينه وبين هذا السّامع[4]، فبلاغة التأثير والإقناع والتخييل لم تكن العبارة فيها تستعمل من أجل البيان أو الإشارة المحايدة، وإنّما من أجل الاستهواء والكسب والإقناع.[5]

وبذلك الفعالية الحجاجية كالفعالية الخطابية لا تظهر وتنحسم لغويًا إلاّ بمهارات أسلوبية، وتأثيرات بلاغية فهذه العوامل تخضع للشّروط الإبداعية والابتكاريّة كمتطلّبات جمالية وألبسة يلتبسها مسار الحجاج وعلاقاته الدّاخلية[6]. ولا يخفى على أيّ باحث أنّ قيمة هذه العوامل تتفاوت من نصّ حجاجي إلى آخر، فالأساليب ومهارات البيان والتبيين "الاستعارة و الكناية" تقوّي الحجج وتزيد من فعاليتها؛ أي أنّها تعمل لصالح التأثير والإقناع، لذلك يمكن النّظر إليها كظواهر أدبية وخطابية قائمة بذاتها؛ كما يمكن النّظر إليها في

[1]- ينظر: محمد العمري، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص: 67.

[2]- المرجع نفسه، ص: 72.

[3]- من: صحف، إذاعة، تلفزة، إنترنيت...إلخ، حيث إنّ هذه الوسائل أصبحت توظّف بلاغة الحجاج توظيفًا واضحًا للوصول إلى جذب أكبر عدد من المستقبلين.

[4]- مصطفى ناصيف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1989، ص: 190.

[5]- عمارية حاكم، الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللّغوي دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيّام الحجّاج بن يوسف الثقفي، ص: 68.

[6]- حبيب أعراب، "الحجاج والاستدلال الحجاجي، عناصر استقصاء نظري"، ص: 106.

علاقاتها بأدوارها الحجاجية وقيمتها الإقناعية[1]. كملاءمة الأسلوب للموضوع، كما يتصوّره المستمع أو المتلقّي بصفة عامّة، إذ يرى الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" بأنّ الشاهد عنصر من عناصر الحجاج والإقناع؛ كما أنّه مرادف للحجّة والدّليل والبرهان، وبناءً على هذا فإنّ للحجاج دلالة بيانية وبلاغية وكذلك له حمولة عقلية ومعنوية؛ إذ به يحصل التّصديق والاستدلال والخبر والبرهنة على صدقه[2].

وهو ما يمكن التمثيل له في مخطط تصاعد التأثير الحجاجي كالآتي:

شكل رقم: 02 مخطّط يوضّح تصاعد التأثير الحجاجي[3]



أمّا الموقف الحجاجي مع "تولمين" S. Toulmin و"برلمان" Ch. Perelman فيناهض استخدام الآليات المنطقية في صياغة الاستدلالات الحجاجية، ويرى ضرورة اختراع آليات خطابية جديدة مناسبة لخصوصية هذه الاستدلالات التواصلية؛ لكن الذي غاب عن تنظير هؤلاء المشتغلين بالتنظير للحجاج هو أنّ العلاقة التخاطبية هي علاقة أصلية، بمعنى أنّها سابقة على كلّ العناصر الدّاخلة في تكوين الممارسة التواصلية، وأنّها علاقة عملية، بمعنى أنّها لا تنبني على شرائط الفعل فحسب، بل تنبني أيضًا على القواعد الأخلاقية، فتكون هذه القواعد الأخلاقية هي الأصل في شرائط الفعل الذي تنطوي عليه.[4]

[1]- عمارية حاكم، المرجع السّابق، ص:150.

[2]- حبيب أعراب، "الحجاج والاستدلال الحجاجي، عناصر استقصاء نظري"، ص: 9.

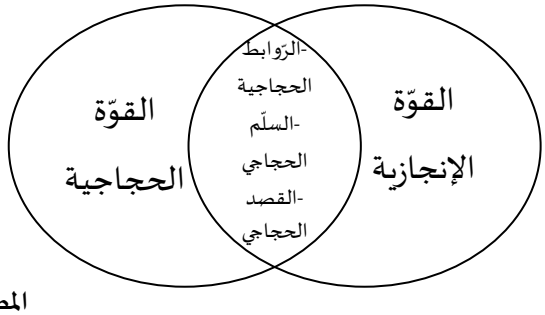
[3]-F. H. Van Emeren and R. Grootendorst, "The speech acts of arguing and convincing in externalized discussion", Journal of pragmatics 6, North-Holand publishing company, 1982. P.124.

[4]- طه عبد الرّحمن، التواصل والحجاج، ص: 22.

وبذلك، يجرّد النموذج الوصلي الحجاج من الفعالية الخطابية بمحو آثار المتكلّم والمستمع وبإظهار المضمرات الخطابية مع الجمود على الخصائص الترتيبية والصّورية للحجاج، مستندًا في ذلك إلى نظرية الإعلام، فتكون نتيجة هذا التجريد تحويل الحجاج إلى بنية دلالية مجرّدة، في حين يشتغل النّموذج الاتصالي بدور المتكلّم والمستمع معًا في الفعالية الخطابية، فيركّز على علاقة التفاعل الخطابي، مبرزًا أهمّية التزاوج القصدي والوظيفي والسّياقي ودور الممارسة الحيّة التي تنبني على الأخذ بالمعاني المجازية والقيم الأخلاقية، مستندًا على نظرية الحوار مع تطويرها، فتكون ثمرة هذا الاشتغال المزدوج بالمتكلّم والمستمع إحياء الحجاج وجعله بنية تداولية يجتمع فيها التوجيه المقترن بالأفعال والتقويم المقترن بالأخلاق.[1]

كما يجب التأكيد على أنّه كلّما كانت هناك قوّة إنجازية أدّى ذلك إلى تحقيق القوّة الحجاجية وبالتالي الفعالية الحجاجية، ولا يمكن أن تتحقّق الفعالية الحجاجية ولا الفعالية الحوارية دون اعتماد المسرح على لغة رفيعة جديدة ليصمد أمام التحدّيات، لذا يتوجّب عليه أن يطوّر من الحوار الدرامي ليصبح وسيلة فنّية فاعلة تنسجم فيها كلّ عناصر العمل الفنّي، ذلك لأنّ الحوار هو الرّكيزة الأولى للمسرح و بدونها لا يمكنه الوقوف على رجليه بوجه السّينما والتلفزيون[2]، كما يمكن اختصار العلاقة القائمة بين القوة الإنجازية والقوة الحجاجية في الشكل رقم: 03 الآتي:

شكل رقم: 03 مخطط توضيحي للعلاقة بين القوّة الإنجازية والقوّة الحجاجية



المصدر: إعداد الطالبة

وبناء عليه، يمكن القول إنّ أساس الحجاج الاتّجاهات التداولية هو الحوارية، والحوارية وحجاجها هي ذاتها من نتائج "العملية التواصلية"[3]؛ وبناءً على الشكل أعلاه، سيتمّ بحث نقاط التقاطع بين القوّة الإنجازية والقوّة الحجاجية والمتمثلة في: السلّم الحجاجي والرّوابط الحجاجية والقصد الحجاجي لتطبيقها

[1]- طه عبد الرّحمن، التواصل والحجاج، ص:23.

[2]- ينظر: عبد الستار جواد، "مهمّات المسرح العربي"، مجلة الأقلام، العدد الثامن، السنة الرابعة عشر، مارس 1979، ص: 69.

[3]- طه عبد الرّحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص: 51.

على المسرح الجزائري بشكل عامّ وعلى مدوّنة البحث بشكل خاصّ في المباحث القادمة، وذلك من خلال عرض الفكرة ثمّ تطبيقها مباشرة على مقاطع من مسرحيات متنوّعة، كلّ حسب سياقه ودرجة تأثيره.

ثانيًا: القوة الحجاجية للسلّم الحجاجي والرّوابط الحجاجية في المسرح الجزائري

إنّ الموضوع المركزي الجوهري في النظرية الحجاجية هو أنّ الملفوظ إذا كان حجاجيًّا فهذا معناه أنّه يقول شيئًا ما عن العالم وكذلك لأنّه يُسهم في إنشاء العالم وتغييره[1]، وهذا ما يسعى المسرح لتحقيقه. فكيف يكون الممثل أو الفنان بشكل عام فعّالاً ومؤثّرًا؟

يمكن إسقاط الإجابة عن هذا السؤال من منظور بيرلمان perelman الخاصّ بالمتكلّم الخطيب على الممثل، إذ يقول إنّ البحث في البرهان لا يمكن أن يقتصر على ما يناسب الجمهور، وإذا كان الخطيب مضطرًّا –لكي يكون فعّالاً ومؤثّرًا- فعليه أن يتكيّف مع الجمهور، فأفضل الخطب ليست بالضّرورة هي التي تقنع المفكّرين، ومن هنا تنبع أهمّية تحليل الحجج البرهانية فلسفيًا، وهي ذات طابع عقلي أساسًا، لأنّها تتوجّه إلى قرّاء لا يخضعون للإيحاءات والضغوط والمصالح والأهواء[2].

1- القوة الحجاجية للسلم الحجاجي في المسرح الجزائري:

اعتبرت أطروحة مايير وديكرو Mayer & Ducrot الحجاج خاصّية مباطنة لكلّ خطاب لغوي، لم تراع في تعليلاتها الفروق الواضحة بين الأداء الشفاهي، والأداء الكتابي بين الاستعمال التواصلي العفوي والحيّ للّغة وحجاجها، وبين الاستعمال التقني المدروس لهذه اللّغة[3].

ونظرًا لتداخل الأبعاد التداولية واللّسانية والبلاغية والأسلوبية والسّيميوطيقيّة، فإنّ أوضاع الحجج تتشابك وظائفها وتتعقّد أماراتها، خاصّة في الخطاب الشّفاهي؛ ومنه الخطاب المسرحي الذي كثيرًا ما يتعرّض إلى التشوّه والتفكّك، ممّا تنعكس آثاره على اتّساقيته وبنائه، كما على ضوابطه ومساراته الحجاجية.[4]

من هذا المنطلق يمكن تعريف السلّم الحجاجي بداية، على اعتبار أنّ مفهوم القوّة الحجاجية مرتبط بحدود الطّبقات الحجاجية، لذلك يصبح من الضّروري قبل تطبيق القوّة الحجاجية للسلّم الحجاجي على المسرح الجزائري التعريف بهذين المفهومين.

---

[1]- طه عبد الرّحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص: 28.

[2]- نقلاً عن: Traité de l'argumentation, p. 39، ضمن: عمارية حاكم، الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللّغوي دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيّام الحجّاج بن يوسف الثقفي، ص: 79.

[3]- حبيب أعراب،"الحجاج والاستدلال الحجاجي، عناصر استقصاء نظري"، ص: 111.

[4]- عمارية حاكم، المرجع نفسه، ص: 163.

أ- مفهوم الطبقة الحجاجية:

يمكن القول إنّ أ وأَ ينتميان إلى الطبقة الحجاجية نفسها المحدّدة بملفوظ م إذا ما اعتبر المتكلّم أنّ أوأَ كحجج بالنّظر إلى م. إذن مفهوم الطبقة الحجاجية مرتبط بمفهوم النتيجة من جهة وبالمتكلّم من جهة أخرى؛ إذا ما انتمى ملفوظان أو أكثر إلى الطبقة الحجاجية نفسها، معناه يمكنهم التوصّل إلى النتيجة نفسها، ويمثلون خيار نفس المتكلّم[1].

ب- مفهوم القوّة الحجاجية:

تكون الحجج المنتمية إلى الطبقة نفسها في علاقة نظامية؛ بعض الحجج تكون أقوى، وأخرى تكون أضعف. إذا كان ملفوظين أ وأَ ينتميان إلى الطّبقة الحجاجية نفسها. نقول إنّ أَ ممثّل من المتكلّم كحجّة أقوى من الملفوظ أ، إذا كانت نتيجة أ بالنّسبة للمتكلّم م يتضمّن النتيجة أَ بالنّسبة لـ م، والعكس غير صحيح[2]. وللتوضيح أكثر يمكن التمثيل للطّبقة الحجاجية والقوة الحجاجية في المسرح الجزائري بمقطع من مسرحية "قالو العرب قالو"[3] كالآتي:

- **القوالة:** ..و... وفي عوض اللي الشعب يروح للمسرح، المسرح هو اللي يروح للشعب ! .. (تصفيق) ..
- **الممثل:** احنا ما نبنيوش مسرح في مكان معين .. على خاطر ذاك المكان يقدر يصلح للزراعة، وإلا الصناعة (تصفيق) ... قوة حجاجية.
- **الممثل2:** احنا ما نستعملوش ريدو على خاطر القماش متاع ذاك الريدو يقدر يفيد المجروحين، يستر العريانين، يكفن الموتى ...
- **القوّالة:** المالة .. أيها الإخوة المواطنون .. حكو جيوبكم، وتمتعوا معانا بالكلام الزين، والفن البتين، الفن اللي يخدم الشعب!
- **الممثل:** وأهداف الشعب!
- **الممثل:** يحي الشعب!
- **القوالة:** على خاطر احنا كفنانين، نعرفوا واش يحب هذا الشعب!

أ: هي منطوقات الممثل

أَ: هي منطوقات الممثل 2.

[1]- Jacques Moeschler & Anne Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de pragmatique, p. 281.

[2]- Ibid., p. 181.

[3]- مسرحية مقتبسة عن مسرحية المهرّج لمحمد الماغوط، اقتباس: امحمد بن قطاف، إخراج: زياني الشريف عياد، 1983، التوزيع: صونيا – نادية طالبي –امحمد بن قطاف–مصطفى عياد – عبد القادر بوقاسي– حاج الشريف – زبدي عمر – شقروني ادريس – عبد الحميد رابية –بوزرار زهير – العايب سليمان –الوحدي سعيد – عباد بلقاسم – عبد القادر كرباش– زفوني محمد. (دليل المسرح الوطني محي الدين باشطارزي، ص: 41).

كلاهما يخدمان النتيجة م على لسان القوالة، التي تسعى إلى خدمة الشعب بأن تتحايل على هذا الشعب بأخذ أمواله، وهو ما عبّرت عليه بأمرياتها لهم بـ:"**حكو جيوبكم**" أي: أخرجوا ما في جيوبكم من أموال مقابل المسرحية التي سنعرضها عليكم هنا في المقهى، فعوضُ أن تذهبوا أنتم إلى المسرح، المسرح يأتي إليكم اليوم بأن يعرض لكم مسرحية موضوعها "النّيف"، من الأنفة والعزّة والكرامة، وهو موضوع يرتبط عضويًا بطبيعة المجتمع الجزائري؛ الذي يفضّل "النّيف" الذي يعني كرامته وعزّته حتى ولو خسر مصالحه وهو ما يعبّر عنه المثل الشعبي الجزائري الشهير: "النّيف والخسارة"، ففي إدراك الجزائري لا ثمن للنيف وكرامته وعزّته وأنفته، وهو ما عبّرت عنه إخباريات الطبقة الحجاجية الآتية:

"...**ما نقدمولكم غير مشهد واحد من مسرحيتنا اليوم ... المشهد اللي يعبر على الغيرة والنيف ... النيف اللي كان عند العرب شي مقدس، اليوم فقدوه وصبحوا بلابيه ...وبهذا المشهد رايحين احنا، كممثلين نطالبوا برجوعه ! !!**"[1]

نستشفّ من هذا المقطع أنّ المسرحية تمثل استقراء للتاريخ العربي القديم لتوضيح ما آل إليه حال الأمة العربية في الوقت الراهن[2] من خضوع وخنوع وغياب للأنفة والعزّة.

ج- السلّم الحجاجي في المسرح الجزائري:

السلّم الحجاجي هو عبارة عن مجموعة غير فارغة من الأقوال مزودة بعلاقة ترتيبية ومستوفية للشرطين الآتيين:

أ. كلّ قول يقع في مرتبة ما من السلّم يفسّره ما يقع تحته، بحيث تلزم عن القول الموجود في الطرف الأعلى جميع الأقوال التي دونه.

ب. كلّ قول كان في السلّم دليلاً على مدلول معيّن، كان ما يعلوه مرتبة دليلاً أقوى عليه. وله ثلاثة قوانين، ممثلة في الشكل رقم: 04 الآتي:[3]

[1]- نصّ مسرحية، قالو العرب قالو، ص: 7.

[2]- موضوع تطرحه هذه المسرحية من خلال فرقة مسرحية جوالة تقدم عروضها في الساحات العامة والمقاهي الشعبية بطريقة ارتجالية، تقدم الفرقة مجموعة من المشاهد عن مراحل من التاريخ العربي يستقر مشهدها الأخير عند شخصية صقر قريش "عبد الرحمن الداخل.

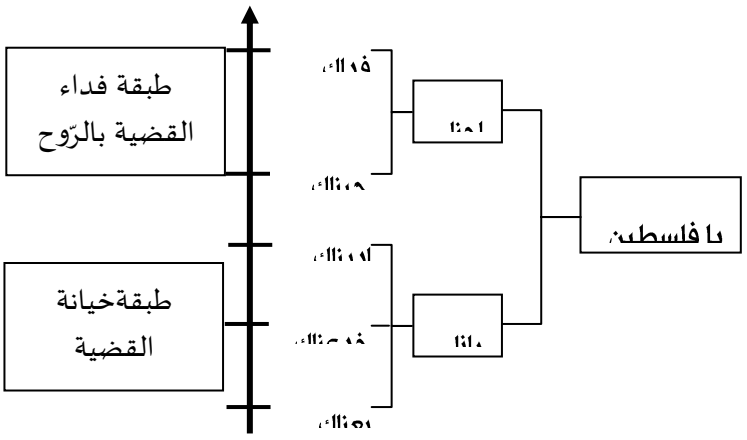
[3]- طه عبد الرحمن، اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص ص: 227، 228.

شكل رقم: 04 مخطط توضيحي لقوانين السلّم الحجاجي

قوانين السلَّم الحجاجي[1]

قانون الخفض	قانون تبديل السلّم	قانون القلب
مقتضى هذا القانون أنَّه إذا صدق القول في مراتب معيّنة من السلّم، فإنّ نقيضه يصدق في المراتب التي تقع تحتها	مقتضى هذا القانون أنّه إذا كان القول دليلاً على مدلول معيّن، فإنَّ نقيض هذا القول دليل على نقيض مدلوله.	مقتضى هذا القانون أنَّه إذا كان أحد القولين أقوى من الآخر في التدليل على مدلول معيّن، فإنَّ نقيض الثاني أقوى من نقيض الأوَّل في التدليل على نقيض المدلول.

ويمكن التمثيل كذلك للطّبقات الحجاجية مع السلّم الحجاجي الخاصّ بالقضية الفلسطينية في مسرحية "قالوا العرب قالوا"؛ فللتوجيهات التي ينادي فيها فلسطين تعكس بحقائق تاريخية انتقلت من التضحية في سبيل القضية إلى بيع القضية[2]، كما يوضّحه السلّم الحجاجي الآتي:



[1]- ينظر : طه عبد الرحمن، اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص ص: 227، 228.

[2]- وهو ما حدث فعلا في اتفاق أوسلو بين الرّئيس الرّاحل ياسر عرفات وشمعون بيريز في 13 سبتمبر 1993 بواشنطن، وفيه التزمت منظمة التحرير الفلسطينية بالتنازل عن القضية الفلسطينية بالاعتراف بالكيان الصّهيوني.

2- القوّة الحجاجية للرّوابط الحجاجية في المسرح الجزائري:

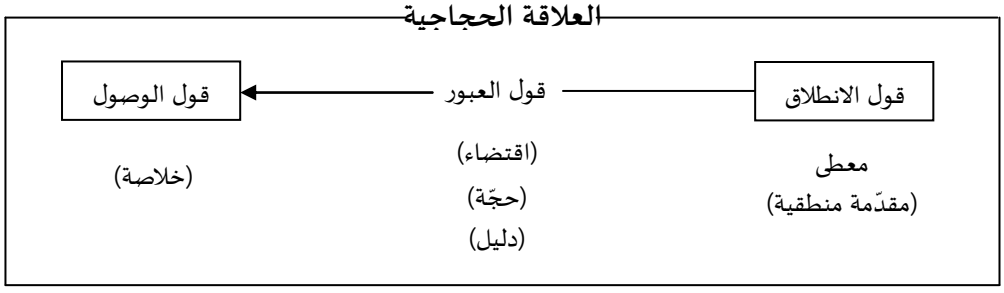
بعدما تمّ التطرّق إلى القوّة الحجاجية للسلّم الحجاجي في المسرح الجزائري، سيتمّ في هذا المطلب بحث القوّة الحجاجية للرّوابط الحجاجية في المسرح الجزائري؛ فمثلما كان ارتباط القوّة الحجاجية للسلّم الحجاجي بمفهوم الطّبقة الحجاجية سيكون ارتباط القوّة الحجاجية للرّوابط الحجاجية بمفهوم العلاقة الحجاجية التي تُبنى في التراكيب والألفاظ ولا يكتمل فعلها في النفوس إلاّ متى انتظمت في تراكيب تناسب مقاصد الفنان المبدع وتجانس نتائج القول وغاياته.

وبذلك فإنّه من الضّروري بادئ ذي بدء التّمييز بين الرّوابط الحجاجيّة والعلاقة الحجاجيّة، وذلك تجنّبًا لكلّ غموض أو التباس، فالرَّوابط الحجاجيّة هي جملة من الأدوات توفّرها اللّغة ويستغلّها الباثّ ليربط بين مفاصل الكلام، ويصل بين أجزائه، فتتأسّس عندها العلاقة الحجاجيّة المقصودة التّي يراها مؤسّس الخطاب ضروريّة، لتضطلع الحجّة المعتمدة بدورها كاملاً لا نقص فيه كأن يعتمد الرَّابط "بيد أن" ليؤسّس لعلاقة حجاجيّة محدّدة هي علاقة "التناقض" أو "الرَّبط" لتكون العلاقة سببيّة[1].

ويمكن اختصار أهمّ العلاقات الحجاجية في: علاقة التتابع، علاقة السّببية، علاقة الاقتضاء، علاقة الاستنتاج، وعلاقة عدم الاتّفاق أو التّناقض.

وتتمثّل العناصر الأساسية للعلاقة الحجاجية في: قول الانطلاق "معطى، مقدّمة منطقية" وقول الوصول "خلاصة، حاصل" وقول العبور والذي يمكّن من اجتياز قول إلى آخر "اقتضاء-دليل-حجّة"[2]، والتي يمكن تمثيلها في الشكل رقم: 05 الآتي[3]:

شكل رقم: 05 مخطط توضيحي لعناصر العلاقة الحجاجية



[1]- سامية الدريدي، الحِجاج في الشعر العربي القديم من الجاهليّة إلى القرن الثاني للهجرة بنيته وأساليبه، ص: 318.

[2]- باتريك شارودو، الحِجَاج بين النّظرية والأسلوب عن كتاب نحو المعنى والمبنى، ترجمة: أحمد الوردني، ص: 21.

[3]- المرجع نفسه، ص: 25.

يمكن تطبيق الرّوابط الحجاجية، على سبيل المثال لا الحصر، على مقاطع من مسرحية "إفريقيا قبل سنة"[1] لولد عبد الرّحمان كاكي" التي تطرّق فيها الكاتب إلى نضال الشعوب من أجل استرجاع السّيادة والاستقلال، باستنهاض الشعوب الإفريقية ومن بينها لمواجهة ظلم واستغلال الاحتلال للشعب الجزائري[2].

- **الخديم: اسمع قلب إفريقية يضرب في اطنابرها اسمع قلب إفريقية يضرب في ادرابكها اسمع صوت ابلادك إفريقية يا مفتاح واذا ارقصت ما تحشمشي واذا جاكم الحال اجدبوا وما تحشموش احنا عبيد ... احنا عبيد كما الحق ايسموه الحق، كما الظلم ايسموه الظلم، كما الحيلة يسموها الحيلة، ها السناسل، ابداو يطيحو، ها اوجود بداو يتكلموا احنا العبيد ... احنا العبيد، اشتى هي الحرية، إذا قالولك قل لهم مين ننجم نرفد راسي، مين ما اتسالوني ما انسالكم، مين تقبلوني كما راني، ونقبلكم كما راكم.**
- **خديم: ما عندكش علاش اتخاف، والخوف لاش يصلح في الجهاد ... هذا الجهاد يا مفتاح الخير ورانا من جهة الحق ضد الظلم ورانا من جهة الصح ضد الحيلة**[3]. (الثنائيات قوّة حجاجية)

تتمثّل الرّوابط الحجاجية في ملفوظات الخديم الرّابط "**كيما**": بمعنى مثلما؛ والرّابط "**مين**" بمعنى عندما، فهاذين الرّابطين الحجاجيين لملفوظات الخديم يرتبطان بالأفارقة وهم "العبيد" في ظلّ الاحتلال الأجنبي لأراضيهم؛ العبيد الذين استفاقوا ونهضوا للدّفاع عن بلادهم من ظلم الاحتلال؛ فتوظيف الرابط "مثلما" يأتي لاعتراف العبيد بكونهم عبيد ولا يخجلون من ذلك، لأنّه واقع حالهم تحت الاحتلال، الذي بزواله تزول صفتهم كعبيد، مثلما الحق يسمّى الحق، والظّلم يسمّى الظلم، والحيلة تسمى الحيلة. وما إدراجه لهذين الملفوظين لأكبر دليل على ضرورة إدراكه ووعيه العميق بوجوب إحقاق الحقّ ضدّ الظّلم، بقيام العبيد بالثورة ضدّ الاحتلال والاستغلال لاسترجاع حرّيتهم وكرامتهم.

أمّا الرّابط الثاني "مين"، بمعنى عندما، فمقترن هو أيضًا بمحور "العبيد" الذين فاقوا، يظهر ذلك في تأكيديات الخديم لمرّتين " **احنا العبيد ... احنا العبيد** " بكلّ فخر واعتزاز، وبأنّ منظورهم للحرّية هو عندما يتمكّنوا من رفع رؤوسهم، عندما لا يتدخّل أحد في شؤونهم، عندما يقبلونهم مثلما هم.

---

[1]- دراما سياسية ثورية في عدّة لوحات فنّية، من تأليف وإخراج ولد عبد الرّحمان كاكي سنة 1963. تعالج مسرحية أفريقيا قبل واحد، الدّعوة للوقوف ضدّ الهيمنة الاستعمارية، ونهب خيرات الشعوب الإفريقية. وتدور أحداث مسرحية أفريقيا قبل واحد في عدّة لوحات فنّية احتفالية مطالبة الشعوب باستقلالها؛ وفي لوحة أخرى مجموعة تطالب وتدعوا إلى التحرّر من الاحتلال؛ وفي لوحة أخرى تطالب المجموعة بالسّيادة والاستقلال.وان كثيرًا من الشعوب نالت استقلالها عن طريق المقاومة المسلّحة وأنّ الحرّية تؤخذ ولا تعطى.(نور الدّين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، الطبعة الأولى، 2006، ص: 181).

[2]- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص ص: 27-28؛ وهذه المقولة تنسب أيضًا لمسرحية "132 سنة" التي شاهدها المناضل تشي غيفارا رفقة الرّئيس الراحل أحمد بن بلة أوّل مرّة ليلة الفاتح نوفمبر 1962، بمناسبة الذكرى الثامنة لتفجير الثورة التحريرية المباركة، الذكرى الأولى في عهد الجزائر المستقلّة.

[3]- ولد عبد الرّحمان كاكي، إفريقيا قبل سنة، ص: 3.

وبناءً عليه، نلاحظ أنّ الرّابطين الحجاجيين: "**كيما ومين**" تكمن قوّتهما الحجاجية في ارتباطهما بمحورية استيقاظ الأفارقة ونهوضهم للدّفاع عن أرضهم ضدّ الاحتلال.

لتأتي تأكيديات الخديم الموالية يدعو فيها كاكي للمخرج ولد عبد الرحمان كاكي الشعوب الإفريقية بأن لا يخافوا لأنّ الجهاد لا يتوافق مع الخوف، فهم مع الحق ضدّ الظّلم، مع الصحّ ضدّ الحيلة، وهنا أبرز الرّابط الحجاجي "ضدّ" أهمّية الأفعال الإنجازية للأفارقة في مناهضتهم للظّلم والاستعباد. وهو ما يؤكّده المقطع التالي، الذي يبرز ظلم الاحتلال الأجنبي للشعوب الإفريقية بنهب ثرواتها واستغلال شعوبها وتعذيبهم؛ فلولا إحساسهم بالظّلم لما استفاقت الشعوب الإفريقية للدّفاع عن أرضها وثرواتها.

الخديم: انتما العبيد اللي اتعلمتوا شتى هو الظلم، وحسيتو الشطرب، في جسدكم مين خضيتو الشطرب حسيتو الظلم. ما تقولوش مشي حق خاطينا. باش غدوة الظلم ما يكونش. إباش غدوة الحق يكون، ماكانش اللي خاطيكم تخطي راسي وتضرب ماشي هدرة الرجال ... الرجل يحملها في روحه وما يحملهاش في الآخرين[1]

كَمَا أَكدّتْ القوة الْحجاجْيَة لهذا الْمَلْفوظ الْثنائيات المَوظّفة "الحق / الظلم"، "الصحّ / الحيلة".

3- الفرق بين شدة درجة السلّم الحجاجي والروابط الحجاجية في المسرح الجزائري:

يمكن بحث موضوع المقارنة بين شدّة درجة السلّم الحجاجي والرّوابط الحجاجية في المسرح الجزائري على المستويين النظري والتطبيقي كخلاصة لما تمّ عرضه في المبحثين السّابقين، بالتطرّق إلى مقاطع من مشاهد الظّلم في مسرحيتي "132 سنة" و"أبناء القصبة" لتكون نقطة الانطلاق للفصول التطبيقية القادمة.

أ- الفرق بين القوّة الإنجازية للسلّم الحجاجي والقوّة الإنجازية للرّوابط الحجاجية:

تكمن القوّة الإنجازية للسلّم الحجاجي في تلك المنطوقات التي يمكن أن توضع في سلّم حجاجي تختلف درجاته باختلاف شدّة قوّته الإنجازية، في حين أنّ القوّة الإنجازية للرّوابط الحجاجية فمرتبطة بالعوامل الحجاجية والعلاقات الحجاجية التي يمكن من خلالها الرّبط بين تركيبين حجاجيين فأكثر بواسطة روابط حجاجية سواء أكانت هذه الرّوابط تعليلية أو إشارية أو غيرها.

وبناءً عليه، يمكن القول إنّه لولا الرّوابط الحجاجية، وتحديدًا الطّبقة الحجاجية، لما تحقّق القصد الحجاجي ولما برزت الفعالية الحجاجية في السلّم الحجاجي. فالسلّم الحجاجي مرتبط ارتباطًا عضويًا بالطّبقة الحجاجية والعوامل الحجاجية.

[1]- المرجع السّابق، ص: 6.

أمّا رصد الفرق بين القوّة الإنجازية للسلّم الحجاجي والقوّة الإنجازية للرّوابط الحجاجية من خلال مدوّنة البحث فسيتمّ بحثه في أكثر المشاهد التي تمثل ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين –كما سبقت الإشارة إليه- على اعتبار أنّ الظّلم هو القاسم المشترك بين مسرحيتي المدوّنة.

❖ **الفرق في شدّة درجات السلّم الحجاجي:**

يمكن التمثيل للسلّم الحجاجي من إحدى مشاهد ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين الموضّحة في الجدول السّادس[1] من تفريغ الاستمارات الاستبيانية الموزّعة على جمهور المبحوثين الذين شاهدوا[2] أو مثّلوا[3] أو أعادوا إخراج[4] مسرحية "132 سنة" لولد عبد الرحمان كاكي.

جدول رقم: 02 يوضّح المشاهد التي تمثل ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين في مسرحية "132 سنة"

المشاهد	التواتر	النسب المئوية
اشْهَدْ يَا وَلْدِي بَلِّي هَذِي الأَرْضْ أَرْضَكْ وأَرْض اجْدَادَكْ، هَذَا الشَطْ شَطَّكْ، وْمَنْعُوكْ مَنَّهْ، وَاليُومْ رَاهُمْ يْنَسْبُو فِينَا لَلْيَهُودْ وَالكْلاَبْ.	24	%20
الاسْتِعْمَارْ ارْجَعْ يَحْكُمْ بَاحْكَامُو وَلِّي فَاقْ/افْطَنْ وَبْغَى يَهْدَرْ –غَمَّهْ وشِي خَطْرَاتْ يَنْفِيهْ، قُولُو لاَمَّهْ مَا تَبْكِيشْ يَا المَنْفِي وَلْدْهَا رَاحَ مَا يْوَلّيهْ، يَا المَنْفِي، قُولُوا لامَّهْ مَا تَبْكِيشْ يَا العَرْبِي وَلْدْهَا رَاحْ مَا يْوَلّيشْ يَا العَرْبِي، كِي ادَّاوَهْ للtribunal يَا المَنْفِي شَهْدُوا فِيه كْبَارْ وَصْغَارْ يَا العَرْبِي.	32	%26,66
آيْ... قَالُولِي رَاهُمْ يْدِيرُولْهُمْ التْرِيسِينْتِي آي...قَالُولِي رَاهُمْ يْشَرّبُوهُمْ المَاء نْتَاعْ الصَّابُونْ آي... قَالُولِي رَاهُمْ يْدِيرُولْهُمْ الطْرَامْبَة آي... قَالُولِي رَاهُم يَقَلعُولْهُمْ ظْفَارْهُمْ بَالكُلاَّبْ آي... قَّالُولِي رَاهُمْ يْقَعّدُوهُمْ عْلَى القْرَعْ	38	%31,66
...فِي خَاطَرْ الأَمِيرْ عَبد القَادَر اللِّي رَاحْ بْكِيّتُو، نَنْتْخَبْ نَعَمْ مَا يْخَافْشْ عْلِيكْ، فِي خَاطَرْ بُوعْمَامَة، على بُوقَلْمُونَة، عْلَى بَنْ شُقْرَانْ، عْلَى بُومَعْزَة عْلَى اولاَدْ الشّيخْ، عْلَى المُقْرَانِي، عْلَى الزّعَاطْشَة، نَنْتَخَبْ نَعَم مَا يْخَافْش عْلِيكْ، فِي خَاطَرْ اصْحَابْ قَالمْة وَصْحَابْ سْطِيفْ عْلَى الجَبْهَة، عْلَى الجِهَادْ، عْلَى الجَيْشْ، عْلَى الفِدَا. عْلَى اللِّي خَلاَّوْ دَمْهُمْ فِي الوَنْشَرِيسْ، عْلَى اللِّي خَلاَّوْ دَمْهُمْ فِي جْبَالْ الظَّهْرَة عْلَى اللِّي	26	%21,66

[1]- ينظر ملاحق الجانب الميداني، ملحق الاستمارات الاستبيانية الخاصّة بمسرحيتي المدوّنة.

[2]- من مثل الفنان: بلمقدم محمد، مبرك عبد الله.

[3]- من مثل الفنان: بلقاسم مزاجة، عبد الله مداح.

[4]- من مثل الفنان: جمال بن صابر، الجبلالي بوجمعة.

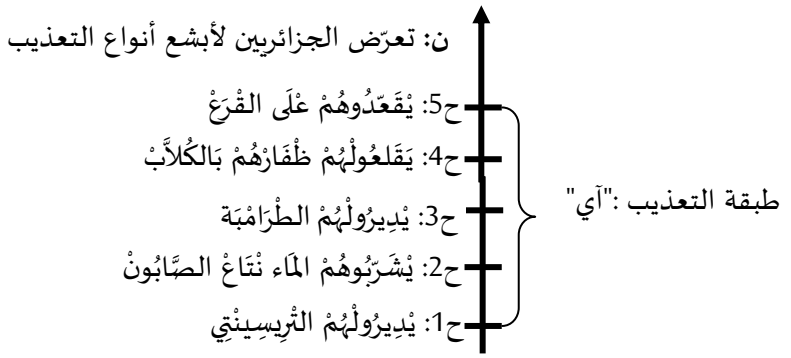
خَلاَّوْ دَمْهُمْ فِي كَاف لآخْرَة، عْلَى اللّي نْضَرَبْ عْلَى اللّي تصفعه، عْلَى اللّي ظَلْموه، عْلَى اللّي قَتْلُوهْ.		
المجموع	120	%100
بدون إجابة	03	/

المصدر: إعداد الطالبة

يمثّل مشهد الرّجل الذي ألقت عليه القبض سلطات الاحتلال الفرنسي أكثر المشاهد ظلمًا في المسرحية، فهو خرج لكي يشتري الخبز والحليب لابنه، وإذا به يجد نفسه في المعتقل يسمع آهات الجزائريين الذين يعذّبهم جنود الاحتلال الفرنسي بشتى أنواع التعذيب: من التعذيب بالكهرباء؛ وهو من الأساليب الجهنمية التي استعملتها فرنسا في تعذيب الجزائريين، وذلك باستعمال آلة الجيجان، مولّدة للتيّار الكهربائي، والتي تخلق صدمات كهربائية في كامل الجسم بعد وضع الأقطاب الكهربائية في الأماكن الحسّاسة؛ والتعذيب بالماء، إذ يتمّ غطس رأس المعذّب في إناء مملوء بالماء إمّا ممزوج بالصّابون أو مملوء بالأوساخ وقاذورات المراحيض أو ماء ساخن ثمّ ماء بارد وهذا ما يسبّب حالة اختناق وعدم القدرة على التنفّس، وتعذيبهم بنزع أظافرهم بالكلاّب أي: كماشة القطع، وإرغامهم على شرب الماء حتى الانفجار، والتعذيب بإجلاسهم على القارورات، وغيرها من أنواع التعذيب[1] التي مارستها فرنسا على الجزائريين، فمجرّد التلفّظ بها وذكرها تهتزّ وتقشعّر لها الأبدان، فما بالك بالتعرّض لها بتلك الأساليب الوحشية التي مارسها الاحتلال الفرنسي في حقّ الجزائريين.

وبذلك تتمثّل القوّة الإنجازية للسلّم الحجاجي في شدّة أنواع التعذيب الذي تعرّض له الجزائريون، والملاحظ أنّها تشترك في كونها كلّها وسائل تعذيب شديدة وقهرية لا يمكن المفاضلة بينها أو القول أنّ هناك تعذيبًا أشدّ من الآخر، بل تشترك جميعها في طبقة حجاجية واحدة هي طبقة ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين بتسليط عليهم أشدّ أنواع التعذيب، والاعتقال بدون سبب في حدّ ذاته ظلم، وهو ما يمكن التمثيل له في سلّمية حجاجية لأفعال التعذيب حسب ملفوظات الرّجل الملقى عليه القبض في السلّم الحجاجي الآتي:

[1]- مثل التعذيب بالكلاب: وهي طريقة استعملتها فرنسا في ترويع وتخويف وتعذيب المئات من الجزائريين بتمزيق أجسادهم بطريقة وحشية وهمجية. (من مشاهد تحاكي مشاهد التعذيب بمعرض الذاكرة بالجزائر العاصمة).

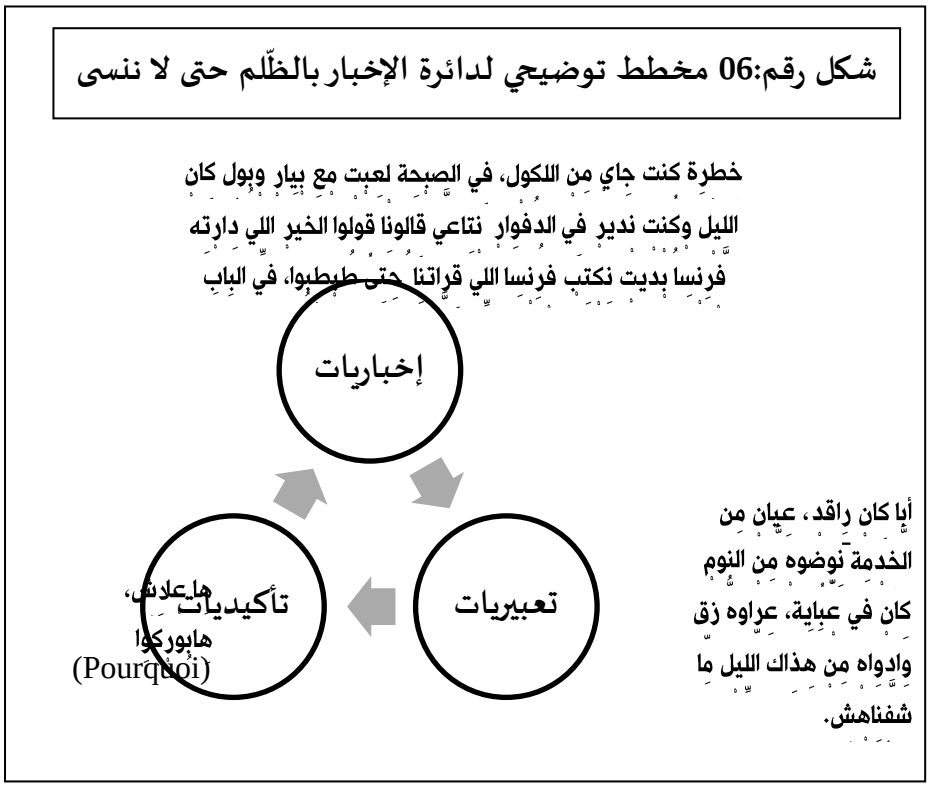


ونتيجة السلّم الحجاجي لمقطع الرّجل المعتقل هي حال معظم الجزائريين الذين عانوا من ظلم الاحتلال الفرنسي، وبذلك يمكن القول إنّ الأفعال/المشاهد التي تجسّد ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين بالدّرجة الأولى تتمثّل في الإخباريات لأنها تخبر عن حقائق تاريخية، حقائق جرائم الاحتلال الفرنسي ضدّ الجزائريين؛ حقائق ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين وهنا تمثّلت القوّة الإنجازية للأفعال الكلامية الإخباريات في المتوالية (3، 4) أساسًا في النبر والتنغيم الذي حرّكه التواتر لملفوظ "آي" في 3 ولـ"في خاطر/عاد" في 4، في حين أنّ القوّة الإنجازية للتعبيريات في المتوالية الجملية2 فتمثّلت في غناء المجموعة "قولوا لامه ما تبكيش يا المنفي..."[1]. وهي أغنية تجسّد بحقّ معاناة الشعب الجزائري من ظلم الاحتلال الفرنسي؛ تروي قصّة الجزائريين المنفيين في مختلف بقاع العالم خصوصًا كاليدونيا الجديدة، تهمتهم الوحيدة أنّهم دافعوا عن وطنهم الجزائر، فلم يستفيدوا حتى بمحاكمة نزيهة بل اتّهمهم كبار هذا العالم وصغاره بجريمة الدّفاع عن الوطن، والأمّ في هذه الأنشودة هي الجزائر.

في حين أنّ القوّة الإنجازية للأمريات في المتوالية الجملية(1) فتمثّلت في النّبر القوي لفعل الأمر "اشهد" فهي وصية الشيخ لابنه وصيّة الآباء للأبناء بالتأكيد على أنّ أرض الجزائر هي أرضنا وأرض أجدادنا؛ وهذا الشاطئ شاطئنا وبأن لا يصدّق ما درّسه له الأعداء في المدرسة، هذا الطّفل الذي تحوّل إلى فدائي فيما بعد يحمل بيده قنبلة ليفجّرها في وجه أعداء الله الذين أذلّوا أباه وظلموه في ليلة من اللّيالي بتعريته وضربه وأخذه للتعذيب في مشهد يجسّد قمّة الظلّم، وهو ما يؤكده عندما يُلقى عليه القبض في إجابته على سؤال الجندي الفرنسي له : لماذا أردت تفجير هذه القنبلة؟ كما هي موضحة في الشكل رقم: 06 فيجيب:

[1]- يا المنفي أغنية جزائرية قديمة كتبها أحد أسرى ثورة المقراني التي امتدت سنة 1871 من شرشال غربا حتى سكيكدة شرقًا، ومن البحر شمالًا حتى توقرت جنوبا. تتحدث الأغنية عن معاناة الأسير الجزائري المنفي ابتداءًا من المحكمة العسكرية في قسنطينة إلى منفاه في جزيرة كاليدونيا الجديدة جنوب المحيط الهادئ، حيث نُفي أكثر من 2500 جزائري من ثوار ومجرمي الشرف.
غنى هذه الأغنية الكثير من المطربين الجزائريين ومنهم أكلي يحياتن، الذي عُرف بمعاداته للاحتلال الفرنسي واعتقلته سلطات الاحتلال عدة مرات. وقد أعاد غناء هذه الأغنية بعد الاستقلال العديد من الفنانين.

شكل رقم:06 مخطط توضيحي لدائرة الإخبار بالظّلم حتى لا ننسى



المصدر: إعداد الطالبة

وبناءً عليه، نستنتج أنّ القوّة الإنجازية هي القوّة المحرّكة للفعل الإنجازي والمؤدّية إليه، فلا يكون الفعل إنجازيًا، وينتقل إلى فعل تأثيري لولا وجود هذه القوّة الإنجازية الكامنة المحرّكة للفعل الكلامي.

سيتمّ أيضًا التمثيل للسلّم الحجاجي في مسرحية أبناء القصبة سيكون بأخذ مشهد من مشاهد ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين الموضّحة في الجدول السّادس من الاستمارة الاستبيانية الموزّعة على جمهور المبحوثين[1] الذين شاهدوا[2] أو مثّلوا[3] أو أعادوا إخراج[4] مسرحية "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس، كما هو موضّح في الجدول الآتي:

[1]- تراوحت أعمار المبحوثين الأربعة عشر (14) من أصل ثمانية وستون (68) استمارة، الذين رأوا أنّ كلّ المشاهد المقترحة تمثل ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين، من 27 سنة إلى 65 سنة.

[2]- من مثل الفنان عبد الحميد رابية، عباس محمد إسلام.

[3]- من مثل الفنانة آمال بقادة وسعاد سبكي.

[4]- من مثل الفنان: لخضر منصوري.

جدول رقم: 03 يوضّح المشاهد التي تمثل ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين في مسرحية "أبناء القصبة"

المشاهد	التواتر	النسب المئوية
مداهمة منزل عائلة الأب حمدان في كلّ وقت	37	%27,61
الوُحُوشْ، لمّا ما صابوش خوه ادّاوه هو باش ينتقموا مَنّو ... يَطَّلقُوا البَعْضْ مَنْهم ساعة على ساعة صحّ بصَّح بعدما يْدِيرُولْهُمْ عَمَلِيَة غَسيلْ المُخّْ . يَطَّلْقُوهُمْ اوْلاَدْ الحْرَامْ. واشْ تْحَبّي بْنَادَمْ يْرَبَّحْ وذَاتُوا كُلّهَا تْسَطَّرْ عْلِيهْ...مَسْكِينْ مَاخلَّاوْش فِيه مَسْكِينْ خَلّعُوه، بَصَّحْ كِي تْجِي تْشُوفْ المْزِيَة اللِّي حَكْمُوهْ هُوَ مْشِي عُمَرْ، لُوكَانْ عُمَر كَانُوا يَطَّلْقُوه ومَن بَعْد يَطَلْقُوا عْلِيه الرّصَاصْ وَالاَّ يَرمُوهْ مَالسّطَحْ وَالاَّ مَنْ كَاشْ طَبْقَة وْيْقُولُو رْمَى رُوحُو كِيمَا بُومَنْجَل اللهْ يَرْحمُه وَالاَّ اشْنَقْ رُوحُو كِيمَا العَرْبِي بَنْ مْهِيدِي الله يَرْحمُه.	34	%25,37
قَطْعُولُو رَاسُو اليُوم الصّبَاحْ مَا سْمَعْتش ..الله أَكْبَر لَا حَوْلَ وَلاَ قُوَّةَ إِلاَّ بِالله العَلِيّ العَظِيمْ مَسْكِينْ رَشِيدْ شَفْتُو كِينْ زَادْ وَاعْرَفْتُوا كِي كْبَرْ وَاليُومْ رَاهُو ...الله يَرْحمُه وْيَرْحَم جْمِيع الشُّهَدَاء. وَالاَّ كَانْ يَقْدَرْ يْمُوتْ مْنَ الجُوعْ كِيمَا جْمِيعْ الجَزَائِرِيينْ رَاهُمْ يْمُوتُوا عْلَى بَرَّا	32	%23,88
وَصْلُوا لْوَحْد الحَدّْ فِي العْذَابْ لَهْلاَ يْطَيَّحْ مُومَنْ بِينْ يَدِّيهُمْ. يَا لَطِيفْ يَا لَطِيفْ...مَا يَحَّكْمُونِيشْ حَيّْ مَا نَقْدَرْشْ نَتْحَمَّلْ العَذَابْ مَرَّة ثَانِيَة.	31	%23,13
المجموع	134	%100
بدون إجابة	02	/

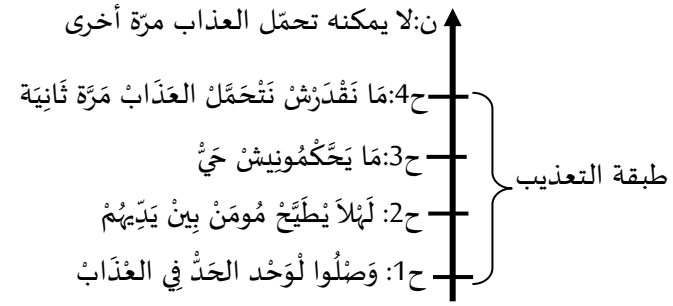
المصدر: إعداد الطالبة

وبناءً على الجدول أعلاه، يمكن مقاربة مشهد الابن توفيق "السّي هشام" باعتباره امتدادًا لمشهد الرّجل المسجون في مسرحية "132 سنة"، والمتمثّل في تعبيريات توفيق لأخيه عمر عن شدّة العذاب الذي تعرّض له في تعبيرياته: "**وصلوا لوحد الحد في العذاب لهلا يطيح مومن بين يديهم. يا لطيف يا لطيف...ما يحكمونيش حي ما نقدرش نتحمل العذاب مرة ثانية**"[1].

إنّ ظلم الاحتلال الفرنسي واحد: مداهمة المنازل، الترعيب والتخويف، الاعتقال عنوة، التعذيب والتنكيل، القتل والحرق؛ وتعبيريات "توفيق" الكاشفة والفاضحة لبشاعة التعذيب الذي تعرّض له تقابلها تعبيريات "الرّجل المسجون" في مسرحية "132 سنة"، إذ يمكن التصوّر والمقاربة بالنّظر إلى القوّة الحجاجية لملفوظات "توفيق" أنّه تعرّض لجميع أنواع التعذيب المتمثلة في: التعذيب بالكهرباء، وبالماء والصابون، ... وكلّ أنواع

[1]- ينظر: عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص:53.

التعذيب الأخرى الواردة في مسرحية "132 سنة"، لذلك جاءت تعبيرياته في السلّم الحجاجي الآتي تؤكّد نتيجة قدرته على تحمّل التعذيب إن أمسكوه مرّة أخرى، فهو يفضّل الموت لأنه بالنسبة إليه أرحم من التعرّض لمثل ذلك التعذيب مرّة أخرى؛ ولهذا السّبب أدركت جبهة التحرير الوطني خطورة الوضع على توفيق "سي هشام" فأرسلت إليه أخاه "عمر" ليخبره بضرورة الالتحاق بصفوف جيش التحرير الوطني.



تكمن القوّة الحجاجية في هذا المشهد في تكرار ملفوظ "يا لطيف" وما تلاها من تأكيد الأخ توفيق لأخيه عمر بأنّه لا يريد أن يُلقوا عليه القبض حيًّا لأنّه لن يتحمّل العذاب مرّة أخرى، وهذا ما تؤكّده أمريات الأخ توفيق لأخيه عمر عندما جاء المكلّفون بإحصاء السكّان واعتقدوا بأنّهم الجنود الفرنسيون، فاختبأ عمر في السّطح بعدما أمره أخوه توفيق "السي هشام" قائده في الكفاح، إذا كان الجنود الفرنسيون هم من خلف الباب أن يصيبهم برصاص رشاشه وأن يبدأ به هو وهذا أمر وعليه تنفيذه، كما توضّحه المتوالية الحوارية الآتية:

- **عمر:** الجماعة ما غلطتش عرفوهم اللي يجيو
- **توفيق:** واش راك رايح تعمل
- **عمر:** ما يديوناش حيين (يصلح رشاشته)
- **توفيق:** عمر يمكن ماشي علينا من قال اللي ما يبحتوش على شخص آخر لاش تزي نفسك للخطر
- **عمر:** ونهلك العائلة كلها معاي؟ طيب واش نفعلوا؟
- **توفيق:** أطلع للفوق
- **عمر:** حاضر (يهم بالطلوع)
- **توفيق:** عمر!! (عمر يقف) راني متحقق اللي ما نقدرش نصبر مرة ثانية إذا القاوا علي القبض اطلق النار على المجموعة وكن ابدا بي
- **عمر:** ما نقدرش خويا
- **توفيق:** هذا أمر

- **عمر:** طيّب (يصعد إلى الطابق)[1]

ولم يكن خلف الباب ما توقّعوه وإنّما جاء رجال إحصاء السكّان، الأمر الذي دفع الأخوين بالتعجيل في ذهابهما حتى لا يأتي الجنود الفرنسيون ويجدانهما في البيت.

❖ الفرق في شدّة الرّوابط الحجاجية:

يظهر الرّابط الحجاجي "لأجل"/"في خاطر" في مشهد الشيخ الدّرويش في مسرحية "132 سنة" في تأكيداته للانتخاب وتعبيراته الآملة والمتألّمة عَلَى الجزائريين الذين ضحّوا بأرواحهم لمدّة 132 سنة في سبيل أن تحيا الجزائر حرّة مستقلّة؛ فإذا كان منطوق الظّلم المستشهد به في مسرحية "أبناء القصبة" في زمن الثورة التحريرية الكبرى، فإنّ منطوق الظّلم المستشهد به في مسرحية "132 سنة" جاء شموليًا لـ"132 سنة" ظلم، فانتخاب الشيخ الدّرويش بنعم لاستقلال الجزائر جاء معبّرًا عمّا عاناه الشعب الجزائري طيلة 132 سنة من خلال الرّابط الحجاجي "لأجل"/ "في خاطر"، الذي يبرز الطّبقتين الحجاجيتين اللّتين تعكسان مراحل الثورات الشعبية (1830-1954) ومرحلة الثورة التحريرية الكبرى(1954-1962)، وضمن هذه الطّبقات الحجاجية هناك تكرار الرّابط الحجاجي "على" والذي معناه جزئي متضمّن في الرّابط "لأجل" الكلّي الشّمولي الذي يغطّي تاريخ ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين طيلة "132 سنة".

- **الدرويش:** "**... في خاطر الأمير عبد القادر اللي راح بكيتو، ننتخب نعم ما يخافش عليك، في خاطر بوعمامة[2]، على بوقلمونة، على بن شقران، على بومعزة على اولاد الشيخ، على المقراني، على الزعاطشة، ننتخب نعم ما يخافش عليك، في خاطر اصحاب قالمة وصحاب سطيف على الجبهة، على الجهاد، على الجيش، على الفدا. على اللي خلاو دمهم في الونشريس، على اللي خلاو دمهم في جبال الظهرة على اللي خلاو دمهم في كاف لاخرة، على اللي نضرب على اللي تصفع، على اللي ظلموه، على اللي قتلوه.**"

[1]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، المشهد السادس عشر، ص: 54.

[2]- شاعر صوفي ومقاوم هو محمد بن العربي بن ابراهيم الملقب ببوعمامة، وهي التسمية التي لازمته طوال حياته، لكونه كان يضع عمامة على رأسه شأنه في ذلك شأن كلّ العرب. استطاع الشيخ بوعمامة تأسيس زاوية له في منطقة المقرار التحتاني ممّا زاد في شعبيته وكثر بذلك أتباعه ومريدوه في العديد من المناطق الصّحراوية. أنتج عنه المخرج عمر بختي فيلمًا مقّل فيه دور البطل بوعمامة أحسن تمثيل وإبداع، الممثل عثمان عريوات. ترك الشيخ بوعمامة مخطوطًا عنوانه "الوصية" في ثلاثة أجزاء تناول فيه البلاغة والأسلوب والأدب العربي (تاريخ المخطوط 10 شعبان عام 1326هـ)، تطرّق الشاعر الصّوفي بوعمامة في كتابه إلى تجاربه واقترح فيه بعض التوصيات. دامت مقاومته أكثر من ثلاثة وعشرين عامًا، حتى أطلق عليه لقب الأمير عبد القادر الثاني، وقد اشتهر قدرته الفائقة في مواجهة قوات الاحتلال التي لم تنجح في القضاء على عليه رغم محاولاتها سياسيًا، وعسكريًا، إلى أن وافته المنية في 17 أكتوبر 1908.(عاشور شرفي، معلمة الجزائر-القاموس الموسوعي، تاريخ-ثقافة-أحداث، أعلام ومعالم، دار القصبة للنشر، منشورات ANEP، ص ص: 382-383.)

وما تأكيديات الشيخ الدّرويش بانتخابه "نعم" لاستقلال الجزائر إلاّ رفضًا منه لظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين، ومن بينهم الأمير عبد القادر الذي أُبعد عن بلاده، فهو كان يقول دائمًا من منفاه في سوريا "سأرجع إلى الجزائر إمّا حاملاً أو محمولاً"، فقد حرص الأمير عبد القادر بعد مبايعته في 27 نوفمبر 1832 على إعادة بناء الدّولة الجزائرية بعدما شُلّت دواليبها بسبب الاحتلال؛ كما تجدر الإشارة أيضًا إلى أنّ الأمير عبد القادر اشتهر بكفاحه البطولي ضدّ الاحتلال الفرنسي وبإنقاذه لعشرة آلاف شخص عندما نشأ الخلاف بين بعض المسلمين وبعض المسيحيين في دمشق[1].

ويؤكّد الدّرويش أيضًا على ما جاء بعد مقاومة الأمير عبد القادر من ثورات شعبية، مثل ثورة بوعمامة، وبومعزة[2]، وأولاد سيدي الشيخ[3]، والمقراني[4] والزعاطشة[5]؛ فهو سينتخب نعم في مكان كلّ من ظُلِم، من عُذِّب، من نُفِي، من قُتِل من الشعب الجزائري أثناء الاحتلال الفرنسي.

وهي حال الشهيد العربي بن مهيدي، وعلي بومنجل في مقطع ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين في مسرحية أبناء القصبة، التي يمثّل فيها الرّابط الحجاجي"لكن"/ "**بِصحْ**" وهو الأكثر بروزًا في مقطع ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين بتعذيبهم، فجاء على لسان الأم يمينة والأب حمدان في تعبيرياتهما الوصفية لحالة ابنهما "توفيق"، إذ تكمن قوّتها الإنجازية في شدّة التعذيب الذي تعرّض له الابن توفيق ومعاناته من الألم، فتأتي تعبيريات الأب والأم مصوّرة لمشهد تعذيب ابنهما من طرف سلطات الاحتلال الفرنسي وهذه التعبيريات أقوى دليل على ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين.

[1]- ينظر: بوعلام بن حمودة، الثورة الجزائرية ثورة أوّل نوفمبر1954 معالمها الأساسية، دار النعمان للطباعة والنشر، 2012، ص: 30.

[2]- هو الشريف محمد عبد الله المدعو بومعزة، استطاع أن ينسّق أعماله مع الأمير عبد القادر سنتي 1845 و1846 وحتى مع ثوار بسكرة. ألقي عليه القبض في مارس 1847 بالقرب من ثنية الحدّ بالونشريس فبقي في السجن حتى سنة 1852؛ وفي هذه السّنة حصل على رخصة من نابليون الثالث ليغادر الجزائر ويعيش في تركيا. (بوعلام بن حمودة، ص: 36.)

[3]- غادر سليمان بن حمزة الأبيض سيدي الشيخ في اليوم الأوّل من فبراير 1864 فعقد جلسة حرب في "بريزينة" الموجودة في الجنوب الشرقي من الأبيض سيدي الشيخ فأعلن من هناك الجهاد ضدّ التواجد الفرنسي ثمّ وجّه رسائل إلى كلّ سكّان المنطقة ليشرح الأسباب ويجنّد النّاس. هاجم يوم 8أفريل1864 كتيبة فرنسية كان يقودها الضّابط "بوبريتر" فقضى عليها؛ أمّ الجزائريون الذين كانوا فيها كمساعدين فإنّهم استسلموا لسليمان بن حمزة، استشهد في المعركة فخلفه أخوه محمد ولد حمزة. (بوعلام بن حمودة، المرجع السّابق، ص: 43)

[4]- مقاومة المقراني والحداد التي اندلعت عام 1871 انطلاقًا من إقليم مجانة بولاية برج بوعريريج، فقد كانت بمثابة صدمة للفرنسيين الذين ظنّوا أنّ عهد المقاومات قد ولّى، استطاعت هذه المقاومة أن تهدّد الوجود الفرنسي في الجزائر حيث بلغت ذروتها واسع نطاقها لتشمل مناطق عديدة من البلاد. حقّق نجاحًا في توحيد جبهة أبناء عمومته ضدّ المستعمر، ودعّم كذلك قوّته بتعاونه مع الحداد وإقناعه على رفع راية الجهاد في سبيل الله، هذا ما ضمن للمقاومة الصّمود والاستمرار، لقد مضى الحاج المقراني للقاء ربّه مجاهدًا، وترك المقاومة متوهّجة في قبضة المجاهدين وبصورة خاصّة الإخوان الرّحمانيين بسام العسلي، محمد المقراني وثورة 1871 الجزائرية، دار النفائس، بيروت-لبنان، 2010، ص: 143.

[5]- أحمد بوزيان شيخ الزاوية الدرقاوية التي ناصرت الأمير عبد القادر؛ كان يقطن واحة الزعاطشة التي تبعد 35كلم عن بسكرة في جنوبها الشرقي، استطاع أن يجند سكان نواحي بسكرة وبريكة وبوسعادة وباتنة وسطيف وجنوب قسنطينة. (بوعلام بن حمودة، المرجع نفسه، ص: 37)

- **حمدان:** "**الوحوش، لما ما صابوش خوه اداوه هو باش ينتقموا منو ... يطلقوا البعض منهم ساعة على ساعة صح بصح بعدما يديرولهم عملية غسيل المخ . يطلقوهم اولاد الحرام. واش تحبي بنادم يريح وذاتوا كلها تسطر عليه...**
- **يمينة:** **مسكين ماخلاوش فيه مسكين خلعوه، بصح كي تجي تشوف المزية اللي حكموه هو مشي عمر، لوكان عمر كانوا يطلقوه ومن بعد يطلقوا عليه الرصاص والا يرموه مالسطح والا من كاش طبقة ويقولو رمى روحو كيما يومنجل الله يرحمه والا اشنق روحو كيما العربي بن مهيدي الله يرحمه**".

وتتمثّل الرّوابط الحجاجية للقوّة الإنجازية لتعبيريات ظلم الاحتلال الفرنسي للابن توفيق وللجزائريين ككلّ في الرّابط الحجاجي "لكن"/"**بصح**" و"لو"/"**لوكان**" اللّذان يربطان بين طبقتين حجاجيتين تصوّران التعذيب الذي تعرّض له الابن "توفيق" الذي أخذته سلطات الاحتلال الفرنسي بدلاً عن أخيه عمر، الذي لو أمسكوه لكان مصيره القتل بعد التعذيب.

وهنا سمح الرّابط "لكن" من تصوير مشهد التعذيب وتصوير كيف يمكن أن يكون التعذيب بتدخّل الرّابط "لو" في حالة ما إذا وجدوا عمر لكان التعذيب أكبر ليتمّ التمثيل بالحجّة والبرهان بنماذج ممّن عذّبوهم ثمّ اغتالوهم من مثل الشهيد العربي بن مهيدي الذي استعملت معه فرنسا أبشع أنواع التعذيب لدرجة تفجّر دماغه الذي أمره قائلاً: "أمرت دماغي بأن لا أقول لكم شيئًا"[1]، فلولا إيمانه المطلق بالقضية الجزائرية لما منحه الله عزّ وجلّ هذه القوّة الربّانية في المحافظة على سرّ الثورة وعدم البوح به.

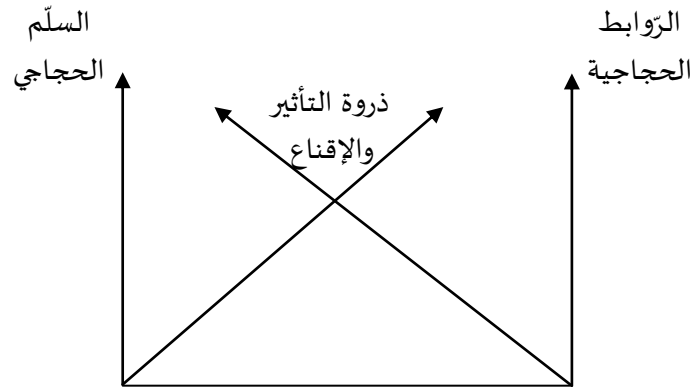
هناك تدرّج حجاجي في التمثيل بالحجّة وترتيب المقاطع، فبدأت الأمّ باستشهاد الشهيد علي بومنجل[2] الذي رموه من طابق إحدى العمارات، وادّعوا بأنّه انتحر مثله مثل الشهيد العربي بن مهيدي.

[1]- العربي بن مهيدي (1923-1957) حكيم الثورة وهو القائل أيضًا: "ألقوا الثورة إلى الشارع يحتضنها الشعب، لكم الماضي ولنا المستقبل"، ينظر: سيرة وحياة البطل الشهيد العربي بن مهيدي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة-الجزائر.

[2]- علي بومنجل (1919-1957) عضو مؤسّس للحركة الجزائرية للسّلم. تابع دراسته الثانوية بين 1930 و1937 بمعهد البليدة إلى جانب العديد من المناضلين المقبلين في الحركة الوطنية أمثال بن خدة، عبان رمضان، محمد يزيد. تحصّل على اللّيسانس في الحقوق في 1943. أدّت مجازر 8ماي1945 إلى نضوح الوعي لديه، إشترك في تأسيس الحركة الجزائرية للسّلم والحركة العالمية للسّلم. شارك في المؤتمر العالمي الأوّل للسّلم، الذي انعقد في باريس في 25 أفريل 1949. كان الوفد الجزائري يضمّ حينئذٍ، ممثلين عن جميع الأحزاب والمنظّمات التقدّمية والدّيمقراطية في الجزائر. كان أحد محرّري البيان المشترك المقدّم للمؤتمر باسم كلّ الحركة الوطنية الجزائرية. استقبل في أفريل وفدًا عن الحركة الفرنسية للسّلم. في ديسمبر 1954، وردًّا على وزير الدّاخلية فرانسوا متيران الذي كان قد صرّح أنّ "التفاوض الوحيد هو الحرب"، دعا علي بومنجل المجلس العالمي للسّلم المجتمع بستوكهولم، إلى القيام بحملة من أجل فتح المفاوضات في الجزائر. وباسم الوفد الجزائري الذي كان يقوده في جوان 1955 إلى مؤتمر هلسنكي العالمي، أكّد على أنّ المشكل الجزائري ليس "فقط اقتصاديًا واجتماعيًا كما هو شأن جميع البلدان المستعمرة، بل هو قبل كلّ شيء سياسي ومن العبث تجاهله اعتمادًا على القوّة"، اختطفه العسكريون الفرنسيون في خضمّ معركة الجزائر، وتمّ التمويه على اغتياله، كما جرى مع الشهيد العربي بن مهيدي على أنّه انتحار. (قاموس معلمة الجزائر، ص: 403).

وفي الأخير، يمكن التمثيل للفرق بين شدّة درجة الرّوابط الحجاجية والسلّم الحجاجي في الشكل رقم: 07 الآتي:

الشكل رقم: 07 مخطط توضيحي لقاعدة تحقيق التأثير والإقناع



قاعدة تحقيق التأثير والإقناع

المصدر: إعداد الطالبة

ثالثًا: القوة الإنجازية والقوة الحجاجية بين القصد الإنجازي والقصد الحجاجي

إنّ للّغة وظيفتين جوهريتين هما: التعبير والتواصل، وبناءً على فكرة المقاصد، فقد كانت اللّغة تستعمل لغايات مختلفة هدفها في النّهاية الإقناع والتأثير؛ وبين هاذين الهدفين يندرج موضوع هذا المبحث؛ إذ تكمن أهمّية الخطاب المسرحي في الوصول بالعرض المسرحي إلى خارج وظائفه النفعية والارتقاء بالمسرح خارج حدود الرّقابة والمماحكة والتيقّن، وإلى جانب السّعي الدّؤوب للارتقاء بالعمل المسرحي فكريًا وجماليًا والتخلّص من جميع أشكال القمع والتسلّط التي تحدّ من حرّية الفنّان في التعبير، وعدم السّقوط في البساطة والسّطحية والتهريج، ومن أجل تحقيق أعلى درجة من الإقناع وإيصال الأفكار بعيدًا عن المقارنة السّاذجة أو التحوّل إلى منبر أو بوق إعلامي دعائي[1].

يمكن اعتبار القوّة الإنجازية إحدى الوسائل لتحقيق أعلى درجة من الإقناع، فهي تشكّل تمظهرًا للقصد التواصلي؛ ذلك أنّ القصد التواصلي للمتكلّم لا يعتمد فقط على الدّلالة اللّسانية للقول؛ بل ينطلق منها ولا يتجاوزها بتشغيل كلّ أنواع المقدّمات والمؤشّرات والقرائن السّياقية ويجنّد لذلك قدراته الاستدلالية

[1]- ينظر: عوني كرومي، الخطاب المسرحي: دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، ص: 47.

والاستنتاجية التي تدخل في اعتبارها، وفي حسابها أيّة معلومات كيفما كانت سواء كانت ذات علاقة بالعلامة اللّسانية أو بالسّياق التداولي.[1]

فبعدما تمّ بحث القوّة الإنجازية للسلّم الحجاجي والرّوابط الحجاجية في المسرح الجزائري، يصبح من الضّروري في هذا ختام الفصل التطرّق إلى القوّة الإنجازية والقوّة الحجاجية بين القصد الإنجازي والقصد الحجاجي، باعتبار النبر والتنغيم والتكرار قوّة إنجازية؛ والأمثال الشعبية والمواقف التاريخية قوّة حجاجية ليتمّ رصد الفرق في الشدّة بينهما في آخر المبحث.

وتتمثّل القصدية Intentionality في أنّ الخطاب هو أساسًا فعل تواصلي يسعى المتكلّم عن طريقه إلى الدّخول في تفاعل مع خطاب آخر عن طريق اللغة بهدف التواصل؛ أمّا الأفعال الكلامية فليست قصدية فحسب، بل عرفية أيضًا، ويعني هذا: أنّ الأفعال الكلامية تُنجز داخل الجماعة اللّغوية وفق قواعد قد تعلّمها كلّ شريك لغوي في عمليّة تكيّفه الاجتماعي وبمعرفة مشتركة للشروط والقواعد التي يمكن أن تُجري أفعال كلامية معيّنة في مواقف التواصل. ويمكن للمتلقي أن يهتدي بناءً على تلك القواعد والشروط السَّارية عرفيًّا مع خطاب ما إلى طريقة الفهم التي يطمح إليها الباث[2].

ومن خلال ذلك، يرتبط الفعل الإنجازي بوصفه فعلاً جزئيًا لفعل كلامي معقّد ارتباطًا وثيقًا بمقاصد المتكلّم، ويحقّق المتكلّمون بمساعدة اللغة أشدّ مقاصدهم اختلافًا. وفي ذلك لا يمكن أن تحدّد المقاصد، وأن تحلّل على نحو مباشر مثل الأفعال القولية وأفعال التحقّق إلى حدّ ما. وفي اللغة السَّائرة يتمّ التفريق أيضًا بشكل حدسي بين ما يقال، وما يُقصد، إذ يتعلّق "المَعنيُّ" في المقام الأوّل بالجانب الإنجازي للفعل الكلامي المتمم، ويجب أن ينظر إلى الإنجاز بوصفه جانبًا قصديًا لفعل كلامي في سياق الموقف الكلّي البراغماتي-التواصلي، الذي يتضمن فيه كلّ فعل كلامي العلاقات الخارجية والدّاخلية أيضًا بين المتكلّمين والسَّامعين التي يمكن أن توحّد في بعض تكوينات علائقية. وتتبع ضمن ما تتبع التكوينات العلائقية الداخلية المعرفة السابقة المعينة والفروض المسبقة المتعلّقة بالشركاء[3].

إنَّ القصد هو حالة نفسية ترتبط بمشروع الفعل كما نجدها عند بيرس Peirce وترتبط بمضمون القصد الذي هو تمثيل ذهني، وانطلاقًا من هذا القصد الذي تنبني عليه مقاربة غرايس Grice الاستدلالية

[1]- ينظر: عمارية حاكم، الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللّغوي دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيّام الحجّاج بن يوسف الثقفي، ص: 336.

[2]- كلاوس برينكر، التحليل اللّغوي للنصّ مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، ص: 110.

[3]- ينظر: زتسيسلاف واورزنياك، مدخل إلى علم النصّ مشكلات بناء النصّ، ترجمه وعلّق عليه: سعيد حسن بحيري، مؤسّسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط: 01، ت: 1424هـ-2003م، ص ص: 21-22.

والذي لا ينحصر في القصد الإخباري الذي حدَّده هو نفسه وإنَّما يتعدَّاه إلى أنواع أخرى من المقاصد. أمّا الاكتفاء بالقصد الإخباري فقط انطلاقًا من المؤشّرات اللّسانية غير كاف، ذلك أنَّ فهم القصد التواصلي للمتكلّم لا يعتمد فقط على الدّلالة اللّسانية للقول؛ بل ينطلق منها ويتجاوزها بتشغيل كلّ أنواع المقدّمات والمؤشّرات والقرائن السّياقية، ويجند لذلك قدراته الاستدلالية والاستنتاجية التي تدخل في اعتبارها وفي حسابها أيَّة معلومة كيفما كانت سواء كانت ذات علاقة بالعلامة اللّسانية أو بالسّياق التداولي[1].

إنّ قول شيء ما هو التعبير عن معنى معين، المعنى الذي يمثل الفعل الإنجازي المعطى على أنه محقق بوساطة التلفّظ، ولكن يمكن للمتكلّم عدم تحقيق الفعل الإنجازي، إذ عندما يقول شيئا ما حاملا لمعنى لا يمثله باعتباره محققا أو مؤدى، وبالتالي لا يمكن الاستنتاج من قول المتكلم أنه يحقق فعلا إنجازيا.

لقد استهلّ أوستين Austin تحليل الفعل الكلامي من الناحية الصوتية، ولا يعني ذلك أنّ صياغة القصدية تأتي أولا، وإنما تتشكل المقاصد بالنسبة للمتكلم تبعا لما يعرفه عن المخاطَب، وبالعناية بمضمون تحوير الكلام وكيفيته قبل الخوض في النطق به، أولا، وبالعكس ينبغي أن يتخذ المتكلم قراره، ويهيئ مقاصده بالنظر إلى ما يفعله المخاطَب أو يعلمه، فالمتكلّم يحوز في نفسه كلامه الخاص فيحدّد محتواه الدّلالي الدقيق، ثمّ يضع الصّورة التركيبية الصرفية والفنولوجية والنطقية لذلك المحتوى[2].

1- القوة الإنجازية للقصد الإنجازي في المسرح الجزائري:

إنّ المسرح يبدأ من فكرة ويعمل على تجسيد واقعة، وإذا كان الفكر يلعب دورًا، والخطاب المسرحي يصوغ رؤية[3]، فإنّ القصد يحدّد طريقة ارتباط الأجزاء بالكلّ عمومًا[4]، كما أنّه تتعلَّق بمسألة ما إذا كان الزعم بأنَّ "المعنى هو شأن من شؤون الوعي" يفسّر أيّ شيء حقًا وفيما إذا كان له أيّ استعمال فعلي أم لا؟ يتساءل فتغنشتاين Wittgenstein في كتابه "أبحاث فلسفية" Philosophical Investigation قائلاً: "إلى من أوجِّه خطابي حينما أقول: أنا أملك وعيًا؟ وما الغرض من قول هذا لنفسي؟ وكيف يمكن لشخص آخر أن

[1]- ينظر: عبد السَّلام عشير، عندما نتواصل نغيّر مقاربة تداولية معرفيّة لآليات التواصل والحجاج، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، ت: 2006، ص ص: 54-55.

[2]- ينظر: فان دايك، النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ص:264.

[3]- ينظر: عوني كرومي، الخطاب المسرحي: دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، ص: 49.

[4]- ينظر: ديفيد كوزنز هوي، الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهيرمينوطيقا الفلسفية، تر: خالدة حامد، ص: 60.

يفهمني؟"[1] ربّما يكون أحد أغراض الحديث عن الوعي هو ملاحظة تأويل ذلك الشخص الآخر للفوظي ليضاهي أو لا يضاهي، ما يجول في ذهني أو في وعيي ومن ناحية أخرى يستدلّ الشخص الآخر على معناه من لغتي[2].

وعندما نحاول اكتشاف ما تقصده الكلمات يقترح فتغنشتاين أن ننظر في الطريقة التي تمّ بها استعمال الكلمات، وليس الطريقة التي "يُختبر" بها استعمال الكلمات، فتأويل الأقوال هو عمليّة مرتبطة بواقع وحقيقة الأقوال، فهو يفترض إجراءات تحليليّة وصفيّة لعمليَّات كلامية، موجودة فعلاً، أي متحقّقة بفضل اللغة، التي هي نظام مزدوج: نظام من العلامات والرّموز اللّسانية، ونظام معرفي سيكولوجي[3].

هذا عن القصد بشكل عامّ؛ أمّا عن القصد الإنجازي فقد ارتبط ارتباطًا وثيقًا بما جاء في كتاب جون سيرل Searle "القصدية" في سنة 1983 أين تراجع صراحةً عن الرّأي القائل إنّ قصد الاتّصال ضروري لإتمام الفعل الإنجازي. وفي الواقع أكّد سيرل باستمرار في كتاباته المتأخّرة الفرق بين القصد الواقعي والمعنى؛ فهو القائل: "أنّ كلّ الأفعال القصدية لديها القصد في الفعل، ولكن ليست كلّ الأفعال القصدية لديها القصد المسبق، بمعنى يمكنني القيام بشيء ما قصدًا من دون أن يكون لديّ القصد المسبق للقيام به[4]"، فالقصد لتحقيق هذا الأمر لا يمكن أن يكون جوهر المعنى لأنّ المرء يستطيع أن يقول شيئًا ويقصد شيئًا به ولا يكون لديه القصد"، ومع ذلك فإنّه لا يُحافظ على هذا الفرق في الواقع باستمرار. ويتجلّى هذا في مقاله لسنة 1989 حول مسألة كيف تعمل الأفعال الأدائية؟ فيقدّم جوابا مرتبطا بالسّؤال الذي طرحه: كيف يتضمّن تأشير لغوي صريح لقصد المتكلّم قصدًا واقعيًا للتكلّم؟ غير أنّه لا يوجد مثل هذا التضمين المنطقي، ولذا لا يُنتهى أيضًا إلى حلّ حقيقي للسّؤال[5].

إنّ التأثير إرادة وفعل لتغيير السّلوك والاعتقادات أو الآراء، أو على الأقلّ تعديلها أو ترسيخ قيم وأفكار جديدة، أمّا التأثّر فهو النتيجة المحقّقة من وراء عملية التأثير وبهذا ندرك أنّ التأثير مرادف للإقناع، والتأثّر مرادف للاقتناع[6]، وهناك مصطلح آخر قريب من مصطلح الإقناع وهو "الإيحاء" الذي يشير إلى التأثير غير المباشر في سلوك الآخرين عن طريق النّفوذ النفسي، والقدرات السّيكولوجية للمُقنِع[7]. ويعرّف "الإيحاء" على أنّه: "التأثير النفسي القائم على التقبّل الصّاغر لما يوحى به من عمل أو سلوك أو أفكار أو رغبات"[8].

---

[1]- Ludwing Wittgenstein, Recherche philosophiques, traduit de l'allemand par : Françoise Dastur et autres, Editions Gallimard, France, 2004, p.182.

[2]- ديفيد كوزنز هوي، الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهيرمينوطيقا الفلسفية، ص: 62

[3]- Jacques Moschler & Anne Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de pragmatique, p. 140.

[4]- John R. Searle, « The intentionqlity of intention and action", Cognitive Science 4, 47-70m, 1980, wexelwer.free.fr, pp.52-53.

[5]- بيت لويس مولر، الفعل الكلامي معنى للجملة –حول الصّيغة الأساسية البراجماتية للّغة الطّبيعية، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ص: 55.

[6]- عامر مصباح، الإقناع الاجتماعي (خلفيته النظرية وآلياته العملية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص: 18.

[7]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 19.

[8]- ليلى داود، وسائل الإعلام وأثرها في المجتمع العربي، ديوان المطبوعات الجزائرية، 2000، ص: 170.

أ- النبر والتنغيم قوّة إنجازية إيقاعية:

قد يتساءل القارئ عن مدى مساهمة النبر والتنغيم في تحقيق القوّة الإنجازية للفعل الحجاجي؛ الذي يندرج ضمن سؤال عامّ يشمل مدى إسهام موسيقى الكلمات في العملية الحجاجية، وهل يجوز اعتبار الموسيقى رافدًا هامًّا للحجاج يساعد الممثل أو المخرج على إقناع المتلقي[1]؟ من هذا المنطلق، يمكن اعتبار الموسيقى رافدًا مهمًّا من روافد الحجاج من جهة استيلاء ما وقع على النفوس وامتلاك الأنغام للأسماع وما كان أملك للمستمع كان أفعل باللّب وبالنفس؛ وإذا كانت الموسيقى رافدًا للتخييل فهي عنصر مساعد في تحقيق عملية الإقناع[2].

يساعد النبر والتنغيم في رصد القوّة الإنجازية للفعل المسرحي؛ فالتنغيم مادّة لأسلوب الكلام، والأصوات المنفردة هي مواد أساسية لبناء المسرحية أكثر ممّا تفعل الكلمات المنفردة، وبهذا المعنى تتكوّن الكلمة من مجموعة من الأصوات، ومجموعة من الكلمات تكوّن أنظمة نغمية. والنّغم، كما أوضح أرسطو Aristotle، هو أكثر الأجزاء بعثًا للسّرور وهو المادّة الأساسية للجزء الأدبي في بناء المسرحية[3].

من هذا المنطلق يمكن التساؤل عن مدى مساهمة الموسيقى بنوعيها، الدَّاخليّة والخارجيّة في العمليّة الحجاجيّة، بصيغة أخرى: هل يجوز اعتبار الموسيقى رافدًا هامًّا للحجاج يساعد الممثل على الإقناع وييسّر له حمل المتلقّي على الإذعان[4]؟ فإذا كانت الموسيقى رافدًا للتخييل فهي بالتالي عنصر مساعد في إنجاز عمليّة الإقناع[5].

امتدادً لهذه التساؤلات يمكن القول إنّ الإيقاع ينطوي على قيمة تواصلية إقناعية، لأنّه يشحن معه مجموعة من الأحاسيس والانفعالات التي ترتطم في الدّاخل من الكائن المفرد بواسطة اللّغة التي هي مادّة كلّ مبدع، وذلك أنّها تمثّل أبنية صوتية تشبه من حيث الدّلالة المعنوية والمغزى أصواتًا موسيقية[6]؛ وهي في الوقت نفسه -أي اللّغة- المادّة التي يجسّد فيها الخطيب انفعالاته وأحاسيسه، وإيقاع تنفّسه، معبّرًا عن سخطه وغضبه أو عن فرحه وحزنه، أو عن نصحه وإرشاده.[7]

---

[1]- ينظر: سامية الدريدي، الحِجاج في الشعر العربي القديم من الجاهليّة إلى القرن الثاني للهجرة بنيته وأساليبه، ص: 126.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 128.

[3]- ينظر: زيبيله كريمر، اللغة والفعل الكلامي والاتّصال: مواقف خاصّة بالنّظرية اللّغوية في القرن العشرين، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ص: 101.

[4]- سؤال طرحته سامية الدريدي على الشعر والشاعر، فتمّ إسقاطه على المسرح والممثل. (ينظر: سامية الدريدي، المرجع نفسه، ص: 126).

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 128.

[6]- ينظر: سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، عويدات للنشر والطباعة، لبنان، ط1، 1993، ص: 67.

[7]- ينظر: عمارية حاكم، الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللّغوي دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيّام الحجّاج بن يوسف الثقفي، ص: 334.

والنتيجة، أنّ الإيقاع يصيب مرمى تواصيًا مؤثّرًا في الحالتين؛ الحالة الأولى تخصّ المبدع الذي يعبّر عن حركة نفسه، والحالة الثانية، هي أنّ الإيقاع يسهّل مرور الإيحاءات النّفسية إلى المتلقّي؛ وذلك ما لنبر اللّفظة من تأثير ووقع تأليف أصوات حروفها وحركاتها على الأذن، من وظيفة هامّة في إثارة الانفعال المناسب؛ وجلب الانتباه إلى ما سيتلفّظ به الخطيب.[1] ويمكن التمثيل لما قام به المرحوم ولد عبد الرحمن كاكي في معظم مسرحياته[2] وخصوصا مسرحية "132سنة" أحد مسرحيات المدوّنة، يمثل الإيقاع فيها قوة إنجازية للانتقال من مرحلة تاريخية إلى مرحلة تاريخية أخرى من تاريخ الجزائر؛ فقد مكّن الإيقاع الكاتب من تجسيد 132 سنة ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين.[3]

❖ النبر:

النبر هو: اسم يطلق على الجهد العضلي الأقوى الذي يمكن الإحساس به متّصلاً ببعض المقاطع في مقابل مقاطع أخرى؛ فهو البروز المعطى لمقطع واحد، داخل ما يشكّل الوحدة التي تطابق في معظم اللّغات ما يسمّى بالكلمة[4]. ولهذا تمّ تقسيم النّبر إلى أقسام ثلاثة[5]:

- النبر القويّ.
- النبر المتوسّط.
- النبر الضّعيف.

ويرتبط النّبر بالدّلالة الإضافية التي يتمّ اكتسابها من خلال التشديد الذي يعني التأكيد أو الانفعال، وكذا من خلال التخفيف الذي يعني الرّغبة في الهدوء، فالنّبرة المقطعية ما هي إلاّ ارتفاع في الصّوت، ومثل هذا الأمر لا يحدث بالمصادفة في اللّغة؛ لأنّ المتكلّم مجبور على استعمال النّظام اللّغوي بكلّ ما فيه، أي دونما زيادة ولا نقصان[6].

❖ التنغيم:

هو الإطار الصّوتي الذي تقال به الجملة في السّياق، فالجمل العربية تقع في صيغ وموازين تنغيمية هي هياكل من الأنساق النغمية ذات أشكال محدّدة، فالهيكل التنغيمي الذي تأتي به الجملة الاستفهامية وجملة العرض، غير الهيكل التنغيمي لجملة الإثبات وهنّ يختلفن من حيث التنغيم عن الجملة المؤكّدة، فلكلّ جملة

---

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص: 335.

[2]- على غرار: القراب والصالحين، حمام ربي، كل واحد وحكمو، بني كلبون.

[3]- سامي عبد الحميد، حركة الممثل في فضاء المسرح،ص: 27

[4]-André Martinet, Element of general linguistics, London, 1964, p. 100.

[5]- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص: 150.

[6]- زوبير دراقي، محاضرات في اللّسانيات العامّة، ص: 93.

من هذه صيغة تنغيمية خاصّة، فاؤها وعينها ولامها وزوائدها وملحقاتها نغمات معيّنة بعضها مرتفع وبعضها منخفض، وبعضها صاعد من مستوى أسفل وبعضها هابط من مستوى أعلى[1].

وللتنغيم دور دلالي؛ فهو كخاصّية أدائية يمنح الكلام معناه الحقيقي الذي تجرّدت منه أثناء الكتابة، وهو بذلك يكتنز طاقة دلالية تحفظ للكلام المؤدّى شحنته وكثافته، وهو ما يمكن تسميته بالقوة الإنجازية للتنغيم[2].

ويمكن التمثيل للنبر والتنغيم في المسرح الجزائري من مسرحيتي "إفريقيا قبل سنة" لولد عبد الرحمان كاكي، ومسرحية "عقد الجوهر" لامحمد بن قطاف.

تكمن القوّة الإنجازية للنبر والتنغيم في "إفريقيا قبل سنة" في المقطع الموالي الذي تعلن فيه الجماعة أنّ الإفريقيين فاقوا، بمعنى نهضوا ليدافعوا عن إفريقيا وتحريرها من ظلم الاحتلال، فالأمر قد تجاوزكم، والكاتب ينعت الأفارقة هنا بالعبيد لأنّهم كانوا عبيدًا وخدّاما للاحتلال، ولأدلّ على ذلك من سياسة التمييز العنصري؛ والعبيد اليوم لمّا فاقوا لم يعودوا يخشون ولا يخافون أسيادهم، بل لم يعد هناك سيّد على الأفارقة وأصبحت إفريقيا للإفريقيين[3] فجاء اليوم الذي نهض فيه الأفارقة على كلمة واحدة لإخراج الغزاة المحتلّين من إفريقيا.

افريقية افريقية	افريقية بالي
النّاس تشري الرخيس	واتبيع الغالي
النّاس تشري الرخيس	واتبيع الغالي
افريقية ... افريقية	هادو ما غاشي
النّاس تخلي الصحيح	واتبيع الغاني[4]

لقد زاد من القوّة الحجاجيّة لهذا المقطع تكرار ملفوظ "فاقو[5]" وربطه بالعبيد، كلمة تعكس سياسة "التمييز العنصري"[1] الذي كان يعاني منه الأفارقة.

[1]- ينظر: تمّام حسّان، اللّغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص: 226.

[2]- زوبير دراقي، محاضرات في اللّسانيات العامّة، ص: 95.

[3]- عبارة للمناضل الإفريقي باتريس لومومبا Patrice Lumumba، وقد استشهد بها كاكي في إحدى مقاطع هذه المسرحية على لسان الخديم:

ابنادم مين يدخل في الأرض ويرجع ارماد يقعد اكلامه واعماله ايجاهدوا في مضربه انهار اللي جاو من كل بر باه يرايو عليه قال لهم إفريقية ايديروها الإفريقيين ماكانش راي اللي يصلح خير من راي ... اللي زادو عاشو وسكنوا هنا وغاضهم الحال صابوا اللي يصنعو الراي وراياو عليهم باش يقتلوه ومكتن يصنتو للراي قتلوه هو اللي ماشي ودنان قتلوه "لومومبا" هو اللي قال "إفريقية يبنوها الإفريقيين".

[4]- وُلد عبد الرّحمان كاكي، إفريقيا قبل سنة، ص: 4.

[5]- لقد نظم الأحمدي في البرج أيضًا أناشيد فصيحة، وألّف بالملحون مسرحيات هادفة ضمنها نقد المجتمع والتوعية السّياسية بأسلوب مرح راوح فيه بين الجدّ والهزل والنثر والنظم، وكانت الحرب العالمية الثانية قائمة بويلاتها ونقص في المستوى الثقافي والخلقي ولهو في المقاهي وجوع وعري وأصوات من أعلى خشبة المسرح تنادي:

جماعة: فاتتكم ... فاتتكم العيد فاقة
ما ابقى والوا فاتتكم ... فاتتكم
يخربو مالكم ارقدوا احوالكم
العيد فاقو ما ابقى ما ابقى والو
يا حصراه على الدكيم اللي كان ظالم
وبالشطارب ايخوفهم فاتتكم فاتتكم
العيد فاقو ما ابقى سيدي
ما بقى وليدي ما ابقى شادي
العيد فاقوا ما ابقى والوا
عين بعين هذا بهذا
فاتتكم فضحوكم ما ابقى والوا
فاقو ... فاقو ... فاقو[2]

تعرض مسرحية "إفريقيا قبل سنة" لولد عبد الرّحمان كاكي بعض الجوانب من نضال الشعوب الإفريقية في مواجهتها للاحتلال الأجنبي وكفاحها ضدّ مخلّفاته، مجسّدة في اللاّفتات والملصقات التي تعرض عناوين وصورًا عن ممارسات الاستعمار في هذه القارّة، مستعرضة المراحل التي شهدت فيها أحداثًا وانتفاضات كبرى. ولم تكتف هذه الصّور باستعراض هذه المراحل، ولكنّها أشارت إلى مخاطر الاحتلال المستقبلية إذا لم تتّحد شعوب هذه القارّة في الكفاح لطرد المحتلّ الأجنبي.

إنّ تقديم مسرحية تتناول الاحتلال في القارّة الإفريقية في هذه الفترة ذو دلالة هامّة، فهي من جهة تعبير عن موقف كاتب جزائري وموقف الجزائر إزاء قضايا القارّة، ومن جهة أخرى تقديمها مرتبط بالتحوّلات التي شهدتها القارّة على صعيد التحرّر مع بداية الستينيات من القرن الماضي. كما صادف تقديمها انعقاد مؤتمر أديس أبابا[3]. فضلاً عن دعوتها للتحرّر والاتّحاد، فهي تحمل دلالة ما دعا إليه المناضل فرانس فانون

فيقوا فيقوا ما تناموش يا اللي رقدتو ما فطنتوش
هذا الفعل ما منوش فيقّوا فيقوا
كثرتو كاولاد السمانة القهاوي منكم مليانة
وما قعدتو إلا للهانة فيقوا فيقوا
اعمل كيما يعمل جارك والا حول باب دارك
يا اللي في النهضة ما شارك فيقوا فيقوا

(مختار نويراتٌ، عن َاللّسانَ.وَفيْ البيان، المجلس الأعلى للّغة العربية، الجزائر، ص ص: 124-125)

[1]- ومعروف نضال الزّعيم الرّاحل نيلسون مانديلا لمكافحة سياسة التمييز العنصري الذي عانت منه جنوب إفريقيا لمدّة 43 سنة من 1948 إلى غاية 1991.

[2]- ولد عبد الرّحمان كاكي، إفريقيا قبل سنة، ص: 14.

[3]-Journal Le Peuple du 28/05/1963.

Frantz Fanon عندما قال: "هيا أيّها الرّفاق لقد انتهت اللّعبة الأوروبية وعليه يجب إيجاد البديل" كما أكّد ذلك ولد عبد الرّحمان كاكي[1].

أمّا التمثيل للنّبر والتنغيم في مسرحية "عقد الجوهر"[2] فتتمثّل في المقطع الغنائي للفلاّحين الجزائريين وهم يحصدون القمح، يجسّد معاناتهم في خدمة الأرض وزرعها ثمّ حصاد ما زرعوه، وذلك كلّه حتى لا يمدّوا أيديهم للاحتلال الفرنسي ولا يموت أبنائهم جوعًا، فتمّ اعتبار القمح الذي يزرعونه درر وجوهر نظرًا لقيمته العالية عندهم، فهو الذي يحقّق لهم الاكتفاء الذاتي وعدم التبعية للاحتلال؛ لأنّهم يفضّلون انحناءة الظّهر، وسيلان العرق، والنّهوض باكرًا على أن يمدّوا أيديهم للاحتلال. ومن هذا المنطلق من منطلق رفض الذلّ والإهانة ثار الشعب الجزائري "الفلاح" ضدّ الاحتلال الفرنسي ليلة الفاتح نوفمبر 1954.

المدّاح: من اتعب تعبة وصل خير من لي قعد يدور، اللي ما انجحش وشاور خير من لي جاوز اللي ما حملش الذل زعف وتوتر خير من لي يقعد يشاور في روح في صيغة الثورة يا القصاب[3]

الفلاحون: قمحي حياته درر وجوهر

مضيت منجلي لنهار الحر وحنيت ظهري لزوال الشر

هويت بساعدي نقطع الضر وتسيل مخازني وتشبع الذر

قمحي حياته درر وجوهر

معاه نميل عوام في موجواتي وبحزام حدير نجمع سبولاتي

نجمع الشمل بعرقي وانواتي وفي سواد العين نجمعهم حياتي[4]

قمحي حياته درر وجوهر

ويمكن إبراز أهمية التنغيم في هذه المسرحية بما أكّده امحمد بن قطاف عنها، وقد قال عن مسرحيته عقد الجوهر أنّه بدأ كتابتها في بداية الثمانينات، ولم كن يفكّر آنذاك في الذّكرى الثلاثين للثورة التحريرية التي تتجاوز عظمتها كلّ المحاولات الفنّية مهما كان نوعها، وقال أنّها تعتمد على الدراما، والرّقص التعبيري والموسيقى وكلّها تمتزج في لوحة جدارية ومراعيًا فيها الأسلوب الذي يتلاءم وطبيعة مضمون

[1]- مقابلة الأستاذ مخلوف بوكروح مع المرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي، ضمن كتاب مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، ص: 38

[2]- من تأليف الرّاحل امحمد بن قطاف الذي وضع كلّ ثقته –على حدّ تعبيره- في المخرج زياني شريف لإخراج المسرحية. قال المخرج أثناء التحضيرات لإخراج المسرحية "نحاول أن نقدّم وصفًا شاملاً ومتكاملاً، يعتمد على وحدة الأسلوب أو يرتكز على تجانس التعبير الجسماني والموسيقى والإضاءة التي تقوم بدور هامّ في العرض واستعمال كافّة تقنيات الخشبة والمثال الأقوى على صعوبة الإخراج، احتياج المسرحية إلى مائة وعشرين زي يجب أن تتقن وتراعي فيها المعطيات التاريخية والحضارية وسيشترك في المسرحية 80 ممثلاً من بينهم ممثلين رئيسيين ومجموعات الباليه، والشيء الذي يساعدني في إخراج المسرحية الثقة المتبادلة بيني وبين المؤلّف بن قطاف، وسأحاول إبراز رؤيتي الإخراجية وإنجاح هذا المشروع الفنّي الهامّ". (بوعلام رمضاني، "عقد الجوهر: الوفاء لنوفمبر والتخليد للشعب العظيم"، جريدة الشعب، 1984).

[3]- ولد عبد الرّحمان كاكي، إفرقيا قبل سنة، ص: 16.

[4]- امحمد بن قطاف، عقد الجوهر، ص: 6.

المسرحية الشيء الذي دعاه إلى توظيف الحقائق واللّغة وفق هذا المنظور؛ كما أكّد أنّ المسرحية لا تضيف معلومات تاريخية جديدة، بل تؤكّد موقفًا وتوضّح خلفيات النتيجة التي آلت إليها ثورة نوفمبر والشعب الذي طرد الاحتلال الفرنسي مازال على استعداد لردّ أيّة قوّة تريد النيل من كرامته، كما أبرز ذلك في المسرحية، فهو يرفض الموت حتى وإن شارف عليها، مستعينًا في ذلك بمصادر تاريخية، كان القصد من خلالها التأكيد على صحّة بعض المعلومات، وأمّا الذّاكرة الشعبية، فلها النصيب المطلوب في هذه المسرحية"[1].

تنطبق الملحمة التاريخية "عقد الجوهر" على روح الملحمة التي انتهت بانتصار الشعب البطل على الاحتلال الفرنسي، وهو الانتصار الذي يسمح بعقد الجوهر بعد أن تتجمّع كلّ حبّاته. وانطلق الكاتب في ملحمته من عام 1830 تاريخ الغزو الفرنسي للبلاد، لينتقل إلى المراحل الأخرى التي مرّت بها المقاومة الوطنية من ثورات شعبية، حتى اندلاع الثورة التحريرية وانتزاع الاستقلال واسترداد الحرّية والكرامة. وقارئ النصّ أو المستمع إليه، يدرك لأوّل وهلة السّمة الأساسية التاريخية التي ينفرد بها. وأكّد المرحوم بن قطاف أيضًا بأنّه حاول من خلال هذه المسرحية تجسيد صيغة فنّية في الملحمة المسرحية ليس كما هو الحال في الكتابة التاريخية المباشرة، مراعيًا هذه الحقيقة ومحاولاً تجنّبها قدر المستطاع في ملحمة "عقد الجوهر" التي أرادها عملاً فنّيًا وتاريخيًا في الوقت نفسه، تكون الجمالية فيه خدمة للحقيقة التاريخية[2]".

أمّا عن الرّؤية الفكرية والمعالجة الكتابية، فنلاحظ أنّ ابن قطاف لم يشر إلى المراحل التاريخية بشكل مباشر، بل وظّف الرّمز الشعري لتحديد مراحل تاريخية معيّنة واعتمد على الترميز للذّاكرة الشعبية ممثلة في شخصية امرأة عجوز تشكّل محور الملحمة والشاهدة على بطولة شعب مجيد صنع المعجزات، ذلك الشعب الذي جسّد مفهوم البطولة الجماعية التي تميّزت بها مقاومتنا للاحتلال الفرنسي.إضافة إلى تميّز اللّغة التي لا تشعر معها أنّ هناك تضادًا بين الدّارجة والفصحى، وفي هذا الصّدد قال مخرج المسرحية إنّه حاول الابتعاد عن اللّفظ الذي كثيرًا ما يثار عند التحدّث عن تناقض الدّارجة والفصحى، مستعملاً لغة لا تمتّ بصلة إلى الألفاظ الأجنبية[3]".

ب- التكرار قوّة إنجازية أسلوبية:

يمكن التمييز بين عدد من البنى اللّغوية التي يقلب وقوعها في المسرح الجزائري، والتي تزوّده بأدوات مهمّة في الإقناع والاستمالة، والمتمثلة في التكرار والنبر والتنغيم في المقاطع الشعرية خصوصا.

[1]- ينظر: بوعلام رمضاني، "عقد الجوهر: الوفاء لنوفمبر والتخليد للشعب العظيم"، جريدة الشعب، 1984.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- المرجع نفسه.

التكرار أو التكرير (ويسمّى أيضًا بالترديد أو الترداد) له وظائف خطابية، يتمّ التعبير عنها بالإفهام والإفصاح، والكشف[1]، والمفيد من التكرير أنّه يأتي في الكلام تأكيدًا له، وتثبيتًا لأمره[2].

ومن المفيد جدًّا التوضيح أنّ التكرار ليس محض وقوع اللّفظ في الكلام أكثر من مرّة، أو صياغة المعنى أكثر من مرّة لكن قد يعاد لفظ الفصل الأوّل من الكلام مرّة ثانية لأنّ أوّله يفتقر إلى تمام لا يفهم إلاّ به؛ مثال هذا قوله تعالى: ﴿لاَ تَحسَبَنَّ الذِينَ يَفرَحُونَ بمَا أُوتُوا ويُحِبُّونَ أن يُحمَدُوا بِمَا لَمْ يَفْعَلُوا فَلاَ تَحتَسبَنَّهُمْ بِمَفَازَةٍ مِنَ العَذَابِ﴾[3].

يعدّ التكرير ظاهرة مقامية؛ من أهمّ ما يقول على هذا المفهوم إشارة ابن الأثير إلى تكرير المعنى في مقام الاعتذار أو التنصّل من المسؤولية قصدًا إلى التأكيد والتقرير لما يُنْفِي عن المتكلّم ما قصد إليه[4].

ونظرًا للأهمّية الكبرى للتكرير قدّمت محاولات لتصنيف أنواعه من أبرزها ما قدّمه ابن الأثير:

- التكرير في اللّفظ والمعنى.
- التكرير في المعنى دون اللّفظ.

كما يرتبط التكرار ارتباطًا وثيقًا بالمفردة أو الكلمة، وهو الوسيلة الوحيدة التي تسمح بالتعرّف على عنصر ما في البنية النصّية، وذلك باكتشاف وجوده وتحديد هويته وتقييم دلالته[5].

والتكرار عنصر مهمّ بالنّسبة لأيّ عمل إبداعي، فهو يؤدّي إلى زيادة الحضور؛ أي جعل الموضوع حاضرًا في ذهن المتلقي؛ ويشمل تكرار الكلمة، والعبارة والحرف. كما يساعد الباحث على فكّ شفرات النصّ[6]ومعرفة غرض المبدع من وراء عمله الإبداعي. ويكون إيجابيًا إذا أسهم في تماسك النصّ وبالتالي استطاع المحافظة على قالبه الجمالي العامّ. وإذا كان التكرار سلبيًا فمعناه أنّه يسرّع في هدم النصّ، وهذا ما يفسّر بالضّعف اللّغوي والإبداعي، فلقيمة التكرار في العمل الإبداعي جانبان: الجانب الفنّي والمتمثّل في تلك

---

[1]- ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط5، 1985م، ج1، ص: 104-105.

[2]- ينظر: ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محي الدّين عبد الحميد، مطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده بمصر، 1358هـ-1939م، ص: 158.

[3]- سورة آل عمران، الآية: 188.

[4]- ينظر: ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر،ص: 164.

[5]- ينظر: جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة: بسّام بركة، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، 1420هـ-1999م، ص: 13.

[6]- عنوان كتاب لصلاح فضل، اختتم كتابه بمبحث لغة الدراما ودرامية اللغة إذ يؤكّد فيه أنّه "مهما قيل عن أهمّية اللغة في الإنتاج الثقافي عمومًا والفنّي خصوصًا فإنّه لا يفي بتمثيل دورها الحقيقي في صنع الفكر والإبداع، ومن ثمّ فإنّ تأمّل ظاهرة المسرح من المنظور اللّغوي قد يسمح لنا بالكشف عن أكثر جوزانبه حساسية وأشدّها تعقيدًا وأوثقها ارتباطًا بمدى فنّيته. صلاح فضل: شفرات النصّ دراسة سيميولوجية في شعرية القصّ والقصيد، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1999، ص: 247.

الألفاظ المكرّرة وموسيقيتها على مستوى النصّ المسرحي. والجانب النّفسي للمبدع والذي يكون ذلك التكرار بموجبه ما هو إلاّ انعكاس لنفسية الفنان[1]؛ فالكلمة هنا تصبح مرآة عاكسة للمبدع وتعبّر عن شاغله الأوّل[2].

ويمكن التمثيل للتكرار باعتباره قوّة إنجازية أسلوبية بالمتوالية الحوارية الآتية:

- **سارفيتوس:** ... ها ارواحوا راني نقارع لكم هذه إذ[3]يقية اينوها اليوم اعلاه تقارعوا للغدوة.
- **جماعة:** اللي تنجم اديره في الحين اعلاش تقارع لغدوة ! اذا قارعت تقعد مسكين وما تاكلش الحلوة ... بكر في صالحتك واقضيها .. قالو الناس الأولين ثيك .. ثيك .. ثيك، تتبنى بلادك .. ثيك .. ثيك .. ثيك ويكون صلاحك ! اذا عجبك الرقاد المنام والأحلام وحياتك ترجع اصيام .. ثيك .. بيك .. ثيك تتبنة بلادك، ثيك .. ثيك .. ثيك ويكون صلاحك .. انهار العيد دير "لرفات"[4] وتقعد دائما مسكين، ثيك .. ثيك .. ثيك .. تتبنة بلادك .. ثيك .. ثيك .. ثيك يكون صلاحك، تحركو ترزقو قالوا الأولين، ما تقارعش الحرية اتجيك من الصين، يا مسكين، اللي اتنجم اتديره في الحين اعلاش تقارع لغدوة، والا قارعت ترجع مسكين ما تاكلش الحلوة ثيك .. ثيك .. ثيك تتبنى بلادك .. ثيك .. ثيك .. ثيك ويكون صلاحك[5] ..

إنّ القوّة الإنجازية لتكرار ملفوظ "ثيك .. ثيك .. ثيك تتبنى بلادك" توجيهيات دافعة للأفارقة بأن يتحرّكوا ليحرّروا إفريقيا وليبنوها، فيها حثّ على العمل وعدم انتظار الغد كما يقول المثل العربي: "لا تؤجّل عمل اليوم إلى الغد فالغد له عمله"، ويستشهد فيها كاكي بمثلين شعبيين مكمّلين لبعضما البعض في هذا السّياق وهما: "**بكر في صالحتك واقضيها**" و"**تحركو ترزقو**"، فالاستقلال لا يأتي بالنّوم والخمول، بل بالاستيقاظ باكرًا والتحرّك في جميع الاتجاهات لمجابهة الاحتلال.

2- القوة الحجاجية للقصد الحجاجي في المسرح الجزائري:

إذا كان البعض يعتقد أنّ دراسة الحجاج في الخطاب اللّفظي هو شأن التداولية Pragmatics، فإنّ لهذا الاعتقاد ما يبرّره، إذ يخضع الخطاب الحجاجي ظاهريًا وباطنيًا لقواعد شروط القول والتلقي؛ فكلّ خطاب حجاجي تبرز فيه مكانة القصدية والتأثير والفعالية، وبالتالي قيمة ومكانة وأفعال الذّوات المتخاطبة[6].

---

[1]- هذا ما نجده في أسلوبية ليو سبيتزر Leo Spitzer, Etude de style précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique de Jean Starobinski, Tel Galimard, France, 1980

[2]- بوزيد عائشة، الأسلوبية الإحصائية في الشعر العربي المعاصر بين الروّاد ونخبة من المعاصرين، إشراف الأستاذ: جعفر يايوش، مذكرة لنيل شهادة اللّيسانس، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مستغانم، 2005-2006، (بحث غير منشور)، ص: 41.

[3]- ولد عبد الرّحمان كاكي، إفريقيا قبل سنة، ص: 10.

[4]- La fête: الحفلة.

[5]- ولد عبد الرّحمان كاكي، المصدر نفسه، ص:11.

[6]- ينظر: عمارية حاكم، الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللّغوي دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيّام الحجّاج بن يوسف الثقفي، ص: 143، يعنيه الظاهراتيون بمصطلح "القصدية"- أي، عملية الوعي التي على وفقها "تقصد مختلف الأفعال القصدية (من مختلف المناسبات) موضوعًا قصديًا متطابقًا".

يُعتبر الإقناع بعدا جوهريا في كلّ خطاب، إذ يصبح من الضروري الاهتمام أكثر بشروط تأدية الخطاب، مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ النشاط الإبداعي يتمركز عند محوري الإنتاج والتأثير في الآخرين، وهذا تماشيًا مع أغلب النّظريات الحديثة التي أصبحت تولي اهتمامًا كبيرًا لتحليل الخطاب الإقناعي.[1]

يغطّي الحجاج كلّ مجالات الخطاب التي تهدف إلى الإفهام والإقناع مهما كان المتلقّي، ومهما كانت الطّريقة المتّبعة على حدّ تعبير منظّر البلاغة الجديدة "شارل بيرلمان" Ch. Perleman.

إنّ الاعتبار في القول هو العبور من الحقيقة الوصفية إلى الحقيقة الحكمية، كأن نعبّر من القول: "**ما تفهموش شعبنا**"[2] إلى حكمته، وهي عدم تكرار محاولات الاستيطان مرة أخرى، أي فشل مشروع الاستيطان اَلْفَرْنسي بالْجَزَائر.[3]

ومتى كانت الحجّة الحيّة اعتبارية، وكانت اعتباريتها قائمة في إدراك حكمتها، لزم أن تحمل المتكلّم والمستمع على الأخذ بالمبدأ الاعتباري الآتي: لا تقبل القول حتى تظفر بحكمته، فتزداد به عقلاً، فالاستشهاد بأي مقطع مسرحي جزائري يكون من ورائه حكمة أو مثل. وتكمن فائدة هذا المبدأ الحُجِّي في كونه يتيح توسيع العقل وإخراجه من حدود العقلانية المجرّدة والمضيفة التي تتّصف بها الحجّة المجرّدة والحجّة الموجّهة، ويتجلّى هذا التوسيع العقلاني في تحقيق أمرين: أوّلهما، "الجمع بين طرق تعليلية مختلفة"، والثاني، "الإنهاض إلى العمل".

إنّ الحجّة حقيقة تفاعلية تتجلّى في صورتين: صورة التزاوج في القصد والتكلّم والاستماع والسّياق، وصورة الممارسة الحيّة التي تورث الحجّة بنية مجازية وخلقية يتّسع معها العمل والعقل.

بالنّسبة للكاتب المسرحي المتمرّس فلديه قدرة كافية للإقناع[4]. وعن طريق قراءة المسرحيات يتعلّم ما هو الأفضل من الدراما، وبالتالي يؤسّس للقيمة يحكم بموجبه على عمله الخاصّ.

وبناءً عليه، يمكن القول إذا كانت القوّة الإنجازية للقصد الإنجازي تتمثل في التأثير، فإنّ القوّة الإنجازية للقصد الحجاجي تتمثل في الإقناع؛ ولا يتحقّق الإقناع إلاّ إذا تحقّق التأثير أوّلاً ويكاد هذان المفهومان يكونان متلازمين؛ فظاهر لفظ التأثير يشير إلى عملية تبدأ من المُصدِر لتصل إلى المُستقبِل مع توفّر إرادة لذلك في حين أنّ مصطلح التأثّر يشير إلى الحالة التي يؤوّل إليها المتلقّي بعد التعرّض لعملية الإقناع

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص: 11.

[2]- عبد الحليم رايس، مسرحية دم الأحرار، ص: 167.

[3]- طه عبد الرّحمن، التواصل والحجاج، ص: 19.

[4]- مسرح الحلقة الذي ركّز عليه كثيرًا ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحيته إفريقيا قبل سنة، حيث تأثر فيها بشكل الحلقة مع توظيف الأسلوب البريختي ومشاكلته لتقاليد الحكواتية لدى العرب، وهذا يعني محاولة تخلّصه من ضيق العلبة الإيطالية بالانفتاح على الفضاء الإخراجي، كما فعل تلميذه عبد القادر علولة، ويتمّ كلّ هذا في حلقة، تطلق على عرض المداح وفنه عمومًا نظرًا للشكل السينوغرافي للعرض المسرحي الذي يكون بحسب تجمّع المستمعين إمّا حلقيًا، أو يشبه حدوة حصان. (الشريف الأذرع، بريخت والمسرح الجزائري، ص: 72)

واستقبال الخطاب وتفاعله معه، ولأدلّ على ذلك من ارتباط مختلف التعاريف للإقناع بأنّه تأثير في الأصل ليساعد تأثير المصدر في المستقبلين بطريقة مناسبة على تحقيق الأهداف المرغوب فيها، عن طريق عملية معيّنة، أين تكون الرّسائل محدّدة لهذا التأثير[1].

يعرّف "توماس شايدل" Thomas Scheidel الإقناع بأنّه "محاولة واعية للتأثير في السّلوك"[2]، فكلّ خطاب حجاجي، خطاب إقناعي، ولكن ليس العكس أي: ليس كلّ خطاب إقناعي خطاب حجاجي، إذن يرتبط الإقناع بالحجاج ارتباط الخطاب بوظيفته[3].

ومجمل القول فإنّ الإقناع: عملية إيصال الأفكار والاتّجاهات والقيم والمعلومات إمّا إيحاءً أو تصريحًا، عبر مراحل معيّنة، وفي ظلّ شروط موضوعية وذاتية مساعدة، وكلّ هذا عن طريق الاتّصال.[4]

كما لا يمكن تصوّر نصّ بدون مؤلّف، فالعلاقة بين المتكلّم والخطاب غير ملغاة، فالتفريق بين الدّلالة والقصد تظلّ مغامرة من مغامرات إحالة الخطاب على مؤلّفه. غير أنّ طريق النصّ ينفلت من الأفق المحدود الذي عاشه الكاتب، فما يقوله النصّ يهمّ أكثر ممّا أراد الكاتب قوله[5].

إنّ الموقف الكلامي المثالي هو موقف حديث، خالٍ من كلّ الضّرورات غير الحجاجية، ويكفل من خلال ذلك "حرّية اختيار مكانه بين مستويات الخطاب"[6] وعلى نحو مغاير لما هو لدى تشومسكي Chomsky حيث لا يتعلّق الأمر بالمتكلّم المثالي، بل ببنية مثالية تقدَّم بدقَّة، حين توزَّع فرص إنجاز أفعال كلامية بشكل متناسق بين كلّ المشاركين في الخطاب.[7]

سيتم اختيار الأمثال الشعبية والحقائق التاريخية في المسرح الجزائري باعتبارها نماذج للقوّة الحجاجية تقوم على قصد حجاجي، ويرتبط مفهوم القصد الحجاجي Argumentative intention باستراتيجيات الإقناع التي يرمي المرسل تحقيقها من خلال خطابه، بإحداث تغيير في الموقف الفكري أو

[1]- Stephen W. Little John: Theory of Amman Communication, Charles E-Merrill Company, 1978, p. 163.
[2]- Scott Scheidel : Persuasive Speaking, Thomas M. Forsman and Co. Glenview, 1967, p. 1.
[3]- عمارية حاكم، الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللّغوي دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيّام الحجّاج بن يوسف الثقفي، ص: 334.
[4]- المرجع نفسه، ص: 334.
[5]- ينظر: بول ريكور، من النصّ إلى الفعل أبحاث التأويل، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقيبة، عين للدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، 2001، ص: 144.
[6]-See : Jurgen Habermasm On the pragmatics of communication, edited by: Maeve Cooke, The MIT Press, Cambridge, Massachussetts Institutes of Technology, 1998, p. 105.
[7]- ينظر: زيبيله كريمر، اللّغة والفعل الكلامي والاتّصال: مواقف خاصّة بالنّظرية اللّغوية في القرن العشرين، ترجمة: سعيد حسن بحيري، ص ص:123، 124.

العاطفي للمرسل إليه. ويوجه فعل الإقناع دومًا على افتراضات سابقة بشأن عناصر السّياق وخصوصًا المرسل إليه، إذ تستعمل إستراتيجية الإقناع من أجل تحقيق أهداف المرسل النفعية[1].

أ- الأمثال الشعبية قوّة حجاجية تراثية:

لا تكاد تخلو أي مسرحية جزائرية من توظيف الأمثال الشعبية والأقوال المأثورة الجزائرية في فصولها ومقاطعها؛ وهذا يندرج ضمن باب أوسع هو مسألة توظيف التراث في المسرح الجزائري.[2] ويمكن التمثيل للأمثال الشعبية من مسرحية "إفريقيا قبل سنة" لولد عبد الرّحمان كاكي من المقطع الذي سبقت الإشارة إليه بتكرار الكاتب لملفوظ "**قالوا الناس الأولين: بكر في صالحتك واقضيها**"

بمعنى استيقظ باكرًا لقضاء حوائجك، وهو المرتبط وظيفيًا بالمثل[3] الثاني المستشهد به وهو "**تحركو ترزقو**"، وهذا دليل على أنّ الحرّية لها ثمن وهو "التضحية"، وبعد استرجاع الحرّية تأتي معركة البْنَاء وَالتشييد والتي أيضا لها ثمن هو التضحية؛ فراحة الإنسان في بكوره وحركته، ففي الحركة بركة على حدّ تعبير السّلف، قال رسول الله صلى الله عليه وسلّم: "بورك لأمّتي في بكورها" وفي رواية أخرى "اللّهمّ بارك لأمّتي في بكورها" وقال رسول الله محمد صلى الله عليه وسلّم: "أغدوا في طلب العلم، فإنّي سألت ربّي أن يبارك لأمّتي في بكورها[4]".

أمّا في مسرحية "كلّ واحد وحكمو" فتأتي الأمثال الشعبية باعتبارها قوّة حجاجية تراثية أيضًا مباشرة بعد ملفوظ قول الأجداد والنّاس الأولين، كالآتي:

- **الممثل 03: ناس الدولين يقولوا اتمشى واتصنت للفال**
- **الممثل 04: وإذا وجبت اطرز كلامك بالمثال**
- **المداح 02: أخطيك من قال والقال**
- **المداح 01: إذا شديت سقسي بشحال**
- **الممثل 02: وإذا جلت احضي البال**
- **الممثل03: وإذا ما تعرفش سال**

[1]- ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص: 415.

[2]- ينظر في هذا السّياق رسالة ماجستير: العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية "القراب والصالحين" لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجًا، إشراف الدكتور: العمري بوطابع، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإجتماعية، جامعة المسيلة، 1429-1430هـ/2008-2009م.

[3]- ينظر كتاب "بالأمثال يتّضح المقال"

Proverbes et dictons populaires algériens, recueillis, classés, traduit : Kadda Boutarene, Office des publications universitaires, Alger, 1991.

[4]- ينظر: أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، إحياء علوم الدّين، ج: 1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، دط، دت، ص: 314.

- **الممثل 04:** رد بالك من الذل
- **المداح 01:** لازم على الممثل يمثل
- **المداح 02:** وهذا ما كان لتمثيل
- **الممثل 01:** حنا نعطو الممثل
- **الممثل 02:** وانتم ردوا البال[1]

هي نصائح مَنْ ذهب في صيغة أمثال شعبية، تشترك جميعها في ضرورة التحلّي بالقيم والمثل العليا.

بالإضافة إلى أقوال مأثورة وأمثال شعبية أخرى تحمل قوّة حجاجية تؤدّي إلى إقناع المستمع بحالة المتلفّظ بها؛ مثلاً: "**شايقدك من استغفر الله يا اللي بايت بلا عشا**" في مسرحية الخبزة لعبد القادر علولة، المثل الذي يطلق على الشخص الذي لديه مسؤوليات كثيرة ولا يملك الوسائل الضّرورية للقيام بها ولمواجهة الصعوبات التي تعترضه، فيردّد دائمًا "استغفر الله"[2] مع التنهّد، بالإضافة إلى ذلك، يجسد مثل "**ما ينكر أصله غير البغل**"، في مسرحية "**ما ينفع غير الصح**" لمحي الدّين باشطارزي[3]، وهنا حتى عنوان المسرحية عبارة عن مثل؛ قوّته الحجاجية يحسن السّكوت بعدها، قوّة حجاجية رادعة لمن يفكّر لمجرّد التفكير في التنكّر لأصله، فهو حيوان في سلوكه.

ب- الحقائق التاريخية قوّة حجاجية تاريخية:

سيتمّ التركيز هنا على الحقائق التاريخية للثورة التحريرية التي جاءت في مسرحية "دم الأحرار" لعبد الحليم رايس، التي جاءت ردًّا على مشروع "سلم الأبطال" أو "سلم الشجعان" الذي أصدره ديغول سنة 1957 ورفضه الجزائريون جملة وتفصيلا، وهو ما تعكسه المتواليه الحوارية الآتية بين بيرال ورزقي؛ إذ يحاول بيرال استدراج رزقي للقبول بالعمل مع الفرنسيين بوهم "سلم الأبطال" وحماية المدنيين؛ فيأتي ردّ رزقي تاريخيا أيضًا، المستمد أساسا من الثورة التحريرية بالرّفض المطلق لهذا المشروع، ورفض الجزائريين للتفاوض مع فرنسا فرادى بل احتكموا إلى مرجعية جبهة التحرير الوطني كونها الممثل الشرعي والوحيد

[1]- ولد عبد الرّحمان كاكي، كل واحد وحكمو، ص: 2.

[2]- بالمثال يتّضح المقال، المرجع السّابق، ص: 267.

[3]-يعرض محي الدّين بشتارزي في مسرحية "ما ينفع غير الصحّ" عالمين عالم الأباء أصحاب النفوس الطيّبة يدعون إلى الخير والعمل الصّالح، وعالم الأبناء المتهورين الذين يدفع بهم غرورهم إلى حدّ تنكّرهم لآبائهم، يمثّلهم التيار الذي سار فيه السّي علال والنعمة التي انغمس فيها وتنكّره لأبيه وتظاهره أمام النّاس بأنّه من وسط اجتماعي واق وأنّه ابن مثقف كبير، أستاذ في جامع الأزهر على حدّ تعبيره، غير أنّه ما ينكشف وتظهر الحقيقة وتسقط كلّ المظاهر التي كان يتظاهر بها مع النّاس في معاملته اليومية. وإلى جانب ذلك تبرز المسرحية صورًا سلبية ظهرت في الجهاز الإداري تسبب بها السّي علال المدير بتركة لمشاكل المواطنين معلقة وإهماله لمسؤوليته، فالصّراع الذي طرحته المسرحية المتمثّل في صراع الأجيال وقد تمّت نهايته بطريقة وعظية وحلّ أخلاقي في التوفيق بين الأب والابن، واعتراف هذا الأخير بالذّنب الذي ارتكبه في حقّ أبيه. وهذا ما جعل المسرحية ترتكز على مشكلة عائلية، وتبتعد عن المواضيع الأخرى التي أشارت إليها في البداية مثل إقبال النّاس على طلبات السّكن. ومع ذلك تظلّ المشكلة التي طرحتها المسرحية قائمة نتيجة التغيّر الاجتماعي الذي شهده المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، والتطوّر الذي بدأت تعرفه العائلة الجزائرية القادمة من الأرياف اتجاه المدينة. (حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص: 57)

للشعب الجزائري، وهذا ما قام به مصالي الحاج الأبّ المؤسّس للحركة الوطنية؛ الذي رفض أن تستفرد به فرنسا للتفاوض معه باسم الجزائر، فسجّل التاريخ موقفه بأحرف من ذهب؛ كما رفض رزقي وهو يرمز لجزائر الثورة مشروع سلم الأبطال أو سلم الشجعان، رفض أيضًا مشروع "الرّبع ساعة الأخير" للاكوست[1].

- **بيرال:** المقصود ما هوش في الملاحة، انما في الواقع. الواقع الملموس، ألف من الجزائريين راهي تموت بسبب هذه الحرب، هذه الحرب اللي نقدروا نوقفوها بإعانتك وإعانة امثالك المحترمين، قلنا بلي نوجدوا مراكز الورية ومراكز المناطق باش نتصلوا برجال اللي فيهم ونتفاوضوا معاهم على السلم ...سلم الأبطال[2] !
- **رزقي:** لنا حكومة. لاش ما تتفاوضوش معاها، ماشي أحسن؟ تربحوا الوقت وتنقصوا الأموات ليوطنان[3]
- **بيرال:** معاكم انتم اللي راكم تحاربوا بالسلاح اللي نتحدثوا، معاكم انتم اللي نقدروا نبنيوا شيء صحيح ودايم.
- **رزقي:** على ماراني نشوف، راك جاهل القضية الجزائرية تمامًا ليوطنان، وسلم الأبطال يفوت وقته تنسى ربع ساعة الأخير نتاع لاكوست[4].

أمّا مقطع "فرانسوا"، وهو ابن لأب جزائري وأمّ فرنسية ساعد الثورة التحريرية، فيروي الحقائق التاريخية لأصل المستوطنين الذين جاؤوا من كلّ حدب وصوب من مالطا وإيطاليا والصّين، وادّعوا بأنّهم فرنسيون لا لشيء إلاّ من أجل الحصول على المكاسب في الجزائر واستغلال ثرواتها وخيراتها وهم مدركون اليوم بعد اندلاع ثورة الفاتح نوفمبر 1954 بأنّهم لم يعد لهم مكان في الجزائر، وإذا أرادوا البقاء في الجزائر ستطبّق عليهم قوانين الجزائر "لا يذلّ ولا ينذلّ".

- **فرانسوا:** استعمار ماشي جزائري مارتيناز من ذوك اللي عايشين في هذا الأرض باش يحرثوا على الشعب ويستغلوا عرق جبينهم مارتيناز من ذوك اللي ماعرفوش وطنهم فين وجاعلين فرنسا كأرض خيالي ... جاو من مالطا، من إيطاليا من الصين ويداعاو فرانسياويين، وهم في الدقيقة عارفين اللي ما بقات إلهم لقمة في حتى بلاد. جاو سكنوا هنا ويداعاو بلي وطنهم الجزائر ... لكن مارتيناز وامثاله يحبوا يبقاوهم السادة والشعب العبد لكن هذا مضى. الصفحة قلبناها والكتاب طويناه ... واللي يحب يبقا في الجزائر ساهل ما عليه غير ينضم لصف الثورة. من أول نوفمبر والثورة تصيح وتأكد بلي كل من ينضم لها يوجد وطن حقيقي ويكون له ويطيقوا عليه حقوق كل جزائري يعني ما يكون عبد ما يكون سيد. ما يذل ما ينذل[5].

---

[1]- لاكوست هو الوزير الفرنسي المقيم في الجزائر قال: "نحن في الرّبع ساعة، فلا نتسرّع في تقديم إصلاحات سياسية"، بعد عملية اختطاف الطّائرة المغربية المقلّة لقادة الثورة الجزائرية في 22 أكتوبر 1956، فهو الذي وعد قيادته بالقضاء على الثورة في الرّبع ساعة الأخير.

[2]- عبد الحليم رايس، دم الأحرار، ص ص: 135-136.

[3]-Lieutenant: رتبة عسكرية يأتمر مباشرة تحت رئيسه الذي يمكن أن يعوّضه.

[4]- عبد الحليم رايس، المصدر نفسه، ص: 136.

[5]- المصدر نفسه، ص ص: 162-163.

3-الفرق بين القوّة الإنجازية للقصد الإنجازي والقوّة الحجاجية للقصد الحجاجي في المسرح الجزائري:

مثلما تمّ القيام به في آخر المبحث الأوّل، سيتمّ اختيار مقطعين من مسرحيتي المدوّنة لبحث الفرق في درجة شدّة القصد الإنجازي والقصد الحجاجي في مسرحيتي "132 سنة" و"أبناء القصبة" من خلال تحليل أفعال الظّلم الموضّحة في جدول السّؤال السّادس من الاستمارة.

بداية تبرز شدّة القوّة الإنجازية للقصد الإنجازي في مسرحية "132 سنة" في مقطع الجماعة التي تتكلّم عن ظلم الاحتلال الفرنسي وجبروته وطغيانه بقمعه وسجنه وتعذيبه ونفيه للشعب الجزائري المقاوم؛ فيكون القصد الإنجازي للقوة الإنجازية النبر والتنغيم في مقطع المجموعة:

" **الاستعمار ارجع يحكم باحكامو ولي فاق/افطن وبغى يهدر غمه وشي خطرات ينفيه، قولو لامه ما تبكيش يا المنفي ولدها راح ما يوليه، يا المنفي، قولوا لامه ما تبكيش يا العربي ولدها راح ما يوليش يا العربي، كي اداوه لـ tribunal يا المنفي شهدوا فيه كبار وصغار يا العربي**"[1].

أثّر هذا المقطع على جمهور المبحوثين بنسبة[2] 26,66% من جمهور المبحوثين الذين رأوا أنّ هذا المشهد يمثّل ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين. كما أنّ القوّة الإنجازية للنبر والتنغيم تحمل في طيّاتها حقائق تاريخية عن الجزائريين المنفيين في كاليدونيا الجديدة، ونبر ردّ الجماعة على الجماعة بتكرار ملفوظ "يَا المَنْفِي" و"يَا العَرْبِي"، تأكيد بأنّ الذين نفتهم فرنسا إلى كاليدونيا الجديدة كانوا جزائريين؛ وهم عرب لأنّ الاحتلال الفرنسي كان ينعت الجزائريين بالعرب لتكلّمهم اللغة العربية.

أمّا عن شدّة القوّة الحجاجية للقصد الحجاجي في مسرحية "أبناء القصبة" فبرزت أيضا في الحقائق التاريخية لمعاناة الجزائريين أثناء الاحتلال، جاءت في المتوالية الحوارية بين الأمّ يمينة والأب حمدان تخبره فيها عن إعدام رشيد اليوم صباحًا وتأثّر الأب حمدان لسماعه هذا الخبر وتذكّره للشهيد رشيد عندما ولد وعندما كبر والآن هو بين يدي الله، لتردّ على ذلك الأم يمينة بأنّ رشيد شأنه شأن العديد من الجزائريين في مواساة الأمّ للأب حمدان، فرشيد عيّنة من الشعب الجزائري الذي إذا لم يمت إعدامًا مات قهرًا وجوعًا؛ وهي تعبيرات صريحة لمعاناة الجزائريين من ظلم الاحتلال الفرنسي.

- **يمينة:** **قطعولو راسو اليوم الصباح ما سمعتش** ..

[1]- ولد عبد الرّحمان كاكي، 132 سنة، ص:5.

[2]- كما هي موضّحة في الجدول رقم: 02 السّابق، الذي يوضّح المشاهد التي تمثل ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين في مسرحية "132 سنة" لولد عبد الرحمان كاكي.

- **حمدان:** الله أكبر لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم مسكين رشيد شفتو كين زاد واعرفتوا كي كبر واليوم راهو ...الله يرحمه ويرحم جميع الشهداء.
- **يمينة:** والا كان يقدر يموت من الجوع كيما جميع الجزائريين راهم يموتوا على برا"[1].

ويذكّرنا رشيد في هذا المقطع بأوّل شهيد بالمقصلة أحمد زبانا الذي كتب فيه شاعر الثورة التحريرية مفدي زكريا قصيدة "الذبيح الصّاعد" والتي يقول في مقطعها:

قَامَ يَخْتَالُ كَالمَسِيحِ وَئِيدَا يَتَهَادَى نَشْوَانَ يَتْلُو النَّشِيدَا

بَاسِمَ الثَغْرِ، كَالمَلاَئِكَةِ أَو كالطِّفْلِ يَسْتَقْبِلُ الصَّبَاحَ الجَدِيدَا

شَامِخًا أَنْفَهُ، جَلاَلاً وَتَيْهًا رَافِعًا رَأسَهُ، يُنَاجِي الخُلُودَا[2]

وبناءً عليه، يمكن القول إنّ البحث في "موقع المستمع" داخل المجال التداولي يلغي تقريبًا الطرائق المعيار وينتج طرائق متنوّعة تتلاءم مع الوضع التخاطبي أو التواصلي المطلوب في عمليَّات التأثير والإقناع بالإضافة إلى الشروط والاقتضاءات المجاليَّة. لأنَّ بناء العمليَّات الحجاجيَّة يستوجب منذ البداية اعتبار "المستمع" والبحث فيه، وبعبارة أخرى، ينبغي البحث عن الاتفاقات المسبقة والمشتركة التي سيقوم عليها الاستدلال، وإلاَّ فإنَّ الحجاج سيكون مصادرة على المطلوب، ولا يؤدّي وظيفته الإقناعيَّة الأساسية.[3]

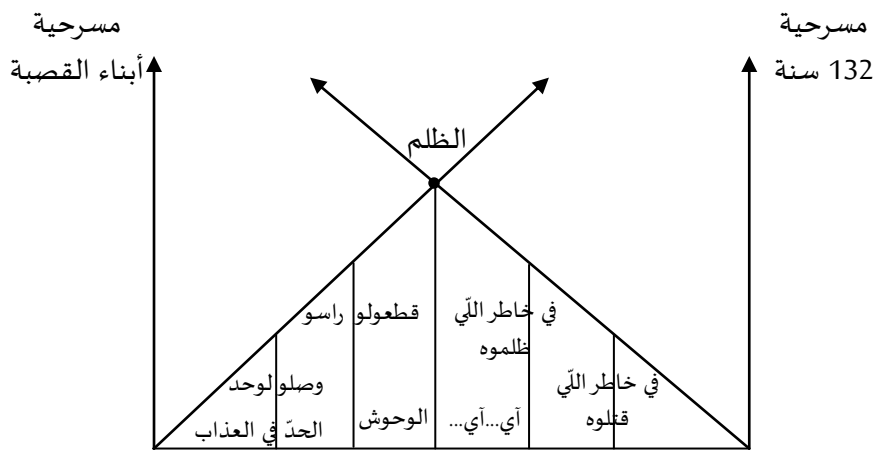
وفي الأخير، يمكن القول إنّه وباعتبار أنّ الظّلم هو الفعل الكلامي المشترك بين المسرحيتين؛ والقوّة الحجاجية لأفعال الظّلم تتمثّل في الأفعال الحجاجية لمعظم شخصيات المسرحية، يمكن اعتبار هذا المبحث تمهيدي وحلقة وصل بين الفصل الثاني والفصلين التطبيقيين الآتيين؛ كما يوضّحه الشكل رقم: 09 الآتي:

[1]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص: 47.

[2]- مفدي زكرياء –ابن تومرت شاعر الثورة الجزائرية، اللّهب المقدّس، موفم للنشر، بالتعاون مع مؤسّسة مفدي زكرياء، ENAG EDITIONS، 2007، ص: 17.

[3]- عبد السَّلام عشير، عندما نتواصل نغيّر مقاربة تداولية معرفيّة لآليات التواصل والحجاج، ص: 21.

شكل رقم: 08 مخطط توضيحي للقاعدة المشتركة بين مسرحيتي المدوّنة



قاعدة مشاهد ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين

المصدر: إعداد الطالبة

ستشكّل القاعدة المشتركة لمشاهد ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين في مدوّنة البحث نقطة الانطلاق في تحليل القوّة الإنجازية لكلّ من الفعل الإنجازي والفعل التأثيري في مسرحية "132 سنة" لولد عبد الرحمان كاكي ومسرحية "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس في الفصلين التطبيقيين الآتيين على التوالي.

الفصل الرّابع:

القوّة الانجازية للفعل الانجازي و للفعل التأثيري في مسرحية "132 سنة"

أوّلاً: القوّة الانجازية للفعل الانجازي في مسرحية "132 سنة"

1- الأفعال الانجازية لولد عبد الرّحمان كاكي

2- القوّة الانجازية للأفعال الانجازية في مسرحية "132 سنة"

3- منظور الجمهور للقوة الانجازية في مسرحية "132 سنة"

ثانياً: القوّة الانجازية للفعل التأثيري في مسرحية "132 سنة"

1- الأفعال التأثيرية في المرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي

2- القوّة الانجازية للأفعال التأثيرية في مسرحية "132 سنة"

3- منظور الجمهور للقوّة التأثيرية في مسرحية "132 سنة"

ثالثاً: المقارنة بين شدّة القوّة الانجازية والقوّة التأثيرية للفعل الكلامي في مسرحية "132 سنة"

1-المقارنة بين الأفعال الانجازية والأفعال التأثيرية لولد عبد الرّحمان كاكي

2-المقارنة بين شدّة القوة الانجازية والقوّة التأثيرية في مسرحية "132 سنة"

3-المقارنة والمقاربة بين شدّة القوّة الانجازية والتأثيرية

توطئة:

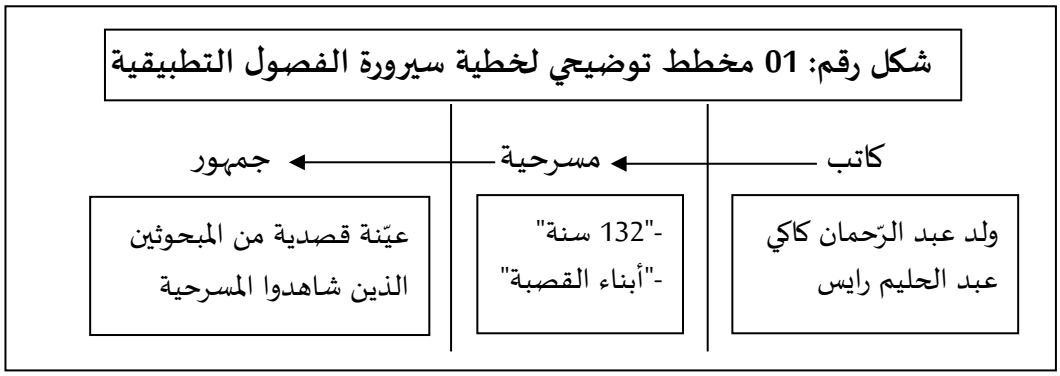
يعتبر بحث القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي والتأثيري في مسرحية "132سنة" امتدادً منطقيًا لمبحث القوّة الإنجازية والقوّة الحجاجية في المسرح الجزائري في الفصل السّابق، إذ سيتمّ التطرّق لهذه القوّة بالاستناد أساسًا على البحث الميداني بمساءلة جمهور المسرحيتين "132 سنة" لولد عبد الرحمان كاكي و"أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس، بتوزيع استمارات استبيانية يتمّ من خلالها رصد القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي في الأماكن الآتية:

- دار الثقافة "ولد عبد الرحمن كاكي" بمستغانم.
- المسرح الجهوي "عبد القادر علولة" بوهران.
- المسرح الوطني "محي الدين بشطارزي" بالجزائر العاصمة.
- المركز الثقافي "الجيلالي بونعامة" بالبليدة.
- المعهد العالي لفنون السمعي البصري "ببرج الكيفان" بالعاصمة.

تمّ توزيع استمارات استبيانية في هذه المؤسّسات الثقافية على جمهور مسرحيتي "132سنة"، و"أبناء القصبة" حيث كان الشّرط الوحيد أن يكون المبحوثون قد سبق لهم على الأقلّ مشاهدة المسرحيتين؛ فكانت نسبة كبيرة من جمهور المبحوثين غير عادي، أي جمهور كان فاعلا في إحدى المسرحيتين إما تمثيلا أو إخراجا فقد تجاوزت نسبتهم 60% من مجموع جمهور المبحوثين في مسرحية "132سنة" لولد عبد الرّحمان كاكي، في حين كان هناك توازن بين جمهور المبحوثين العادي وغير العادي في مسرحية "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس.

ستكون البداية بالتعرف على الأفعال الإنجازية لولد عبد الرحمن كاكي كاتب ومخرج مسرحية "132 سنة"، وعبد الحليم رايس كاتب ومخرج مسرحية "أبناء القصبة"، وذلك باتباع سيرورة الخطّية الموضّحة في الشكل رقم: 01 الآتي:

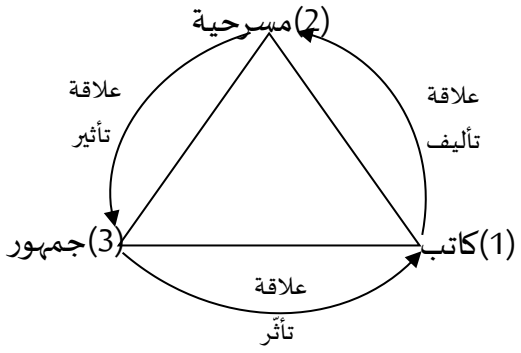
شكل رقم: 01 مخطط توضيحي لخطية سيرورة الفصول التطبيقية



المصدر: إعداد الطالبة

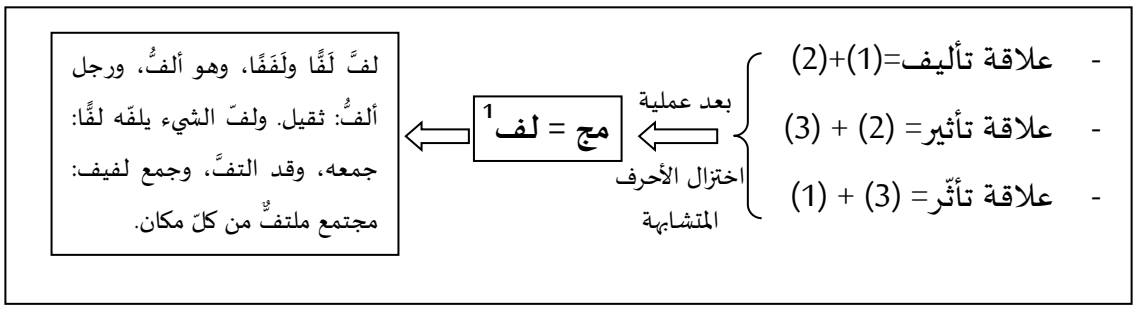
وبتحويل المسار الخطي للعلاقة الثلاثية من أجل الانتقال من النصّ المسرحي إلى العرض المسرحي تصبح علاقة دائرية حول مثلث يشكّل منطق سيرورة الفصول التطبيقية الموضّحة في الشكل رقم: 02 الآتي:

الشكل رقم:02 مخطط توضيحي لعلاقة كاتب-مسرحية-جمهور



المصدر: إعداد الطالبة

كما يمكن استقراء معادلات الشكل السّابق كالآتي:



وبناءً عليه، يمكن القول إنّ منطق اللفّ على مثلث كاتب-مسرحية-جمهور في كلّ مرّة هو الذي سيؤطّر مباحث الفصول التطبيقية ومطالبها، فالمعنى غير محدود وغير نهائي. أليس منطق اللفّ هو الذي يحكم روح المسرح؛ فالمسرحية لا تقول كلّ شيء وإنّما تترك دائمًا للقارئ حرّية التأويل. ويكون التعبير عن الأفكار عن طريق اللغة وهي الحروف الأولى أيضًا لملفوظ "لف" ل: لغة، ف: فكرة أو فعل[2]. والجمع بينهما يعطينا لغة الفعل أو لغة الفكرة؛ فصحيح لقد جاء هذا البحث لدراسة لغة الفعل وفعل اللّغة[3] في المتلقي من خلال رصد قوّته الإنجازية.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادّة/ل.ف.ف/ ص: 504.

[2]- علاقة لف، يمكن إيجازها بـ: ع لف، وبإعادة ترتيب هذه الحروف تصبح فعل.

[3]- هناك العديد من الباحثين من يترجم الأفعال الكلامية بالأفعال اللّغوية.

وباتّباع سيرورة منطق اللفّ الموضّحة في الشكل رقم: 01، سيتم تخصيص المطلب الأول في كل مبحث لكاتب المسرحية والمطلب الثاني للمسرحية والمطلب الثالث للجمهور، وذلك بتحليل نتائج تفريغ الاستمارات الاستبيانية التي تم توزيعها على عيّنة قصدية من جمهور المسرحيتين.

أوّلاً: القوة الإنجازية والفعل الإنجازي في مسرحية "132سنة"

المسرح الجزائري ملفّ مفتوح إلى الأبد، لأنّه يتغذّى بانتظام من دروب البحث والموارد الجديدة الخاصّة بتوسيع المعارف مقارنة بمساره التاريخي، بجذوره البعيدة وبتمظهراته المعاصرة[1]، وما بحث القوّة الإنجازية للفعل الكلامي في المسرح الجزائري إلاّ إحدى تلك المحاولات لقراءة المسرح الجزائري قراءة لسانية.

1- الأفعال الإنجازية لولد عبد الرّحمان كاكي:

يرتبط مفهوم الأفعال الإنجازية للمرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي (1934-1995) بالإشارة إلى أهّم الأعمال المسرحية التي قام بإنجازها الكاتب والمخرج المسرحي، والمبدع والفنّان الذي يعتبر من أعمدة المسرح الجزائري ورواده؛ وهذا ما أكّده 21.73% من جمهور المبحوثين؛ حيث تراوحت معظم آرائهم عن المرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي إضافة لكونه عميد المسرح الجزائري، فهو أب المسرح الجزائري وأستاذ كبير في المسرح، وأحد رموز المسرح الجزائري ومؤلّف رائع وأسطورة بالإضافة إلى أنّه وطني حقيقي[2].

يستدعي التطرق إلى الأفعال الإنجازية لولد عبد الرحمن كاكي؛ والمتمثلة أساسا في هذا المطلب في أهم أعماله المسرحية التي أنجزها في أقلّ من عقدين من الزمن[3]؛ أي منذ أن كان عمره: 17 سنة، أين ألّف مسرحية "دم الحبّ" إلى غاية أن أصبح عمره 35 سنة؛ أين ألّف آخر مسرحية له وهي "شعب الظلمة"، ثمّ توقّف عن التأليف بعد الحادث الذي وقع له واكتفى بإخراج وإعادة إخراج مسرحياته التي ألّفها خلال ثمانية عشر عامًّا من الإبداع؛ فمن الضروري الإشارة إلى إنتاجه المسرحي في مراحله المختلفة التي يجمع بينها

[1]- لقد فنّد الباحث السّويدي جورج كريستا، الكثير من الحقائق، بتقديمه منذ عشرين عامًا (1988) معلومات وعناصر جديدة ورؤى غير مسبوقة حول "فصل غير مدوّن من تاريخ المسرح، يتعلّق بجذوره الصّحراوية".

[2]- هذه كلّها إجابات جمهور المبحوثين على السّؤال العاشر من الاستمارة الاستبيانية، ينظر أسئلة الاستمارات الاستبيانية في الملحق الثالث، ملحق الجانب الميداني.

[3]- وهذا ما أكده لي السيد جمال بن صابر محافظ مهرجان مسرح الهواة بمستغانم لعدة سنوات في مقابلة أجريتها معه يوم: 2015/09/10 بمستغانم.

العامل التراثي في إبداعاته، كما سيتمّ إيجاز أهمّ الأفعال الإنجازية لولد عبد الرّحمان كاكي[1] في الجدول رقم: 01 الآتي:

جدول رقم: 01 يوضّح الأفعال الإنجازية لولد عبد الرّحمان كاكي

عناوين الأفعال الإنجازية	ملخص مضامين الأفعال الإنجازية لولد عبد الرحمن كاكي
"إفريقيا قبل سنة[2]" **إخراج:** ولد عبد الرّحمان كاكي، 1963.	تصوّر هذه المسرحية عدّة جوانب من نضال الشعوب الإفريقية ضدّ الاستعمار الأجنبي ومخلّفاته، كاشفة عن الممارسات الوحشية التي تعرّض لها الإنسان الإفريقي عبر مختلف المراحل التاريخية[3].
"الشيوخ[4]" **إخراج:** ولد عبد الرّحمان كاكي، 1964.	يعرض إحدى عشر لوحة للتحوّلات التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي. تقدّم هذه اللّوحات ثلاث شخصيات (الشيخين والدّرويش) والأغاني الشعبية التي تخلّلتها، لتجسيد بعض الرّموز المختلفة والمتقاربة، فهناك المناضل الذي يمثّل روح الثورة والجيل الجديد، الذي يأخذ على عاتقه مهمّة البناء[5] والتشييد، يبرز هذا خاصّة عندما يتحاور مع أمّه التي ترمز لدور المرأة في المجتمع. وشخصيات "خنجة تبنجة" الخياليتين، وشخصية الشيخ التي تمثّل الماضي. يكشف الحوار الدّائر بين هذه الشخصيات عن الطّموح والالتزام بالتغيّر الاجتماعي للتخلّص من القيم البالية التي لا تتماشى والمرحلة التي يجتازها المجتمع[6].
"القرّاب والصّالحين[7]" **إخراج:** ولد عبد الرّحمان كاكي، 1966.	اقتبسها كاكي عن الإنسان الطيب لستشوان، المستوحاة في الأصل من أسطورة صينية وظّفها عبد الرّحمان كاكي في مسرحيته مستعينًا بأسطورة مماثلة[1] في السّياق الجزائري.

[1]-سيتمّ إيجاز الإنتاج المسرحي للمرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي بالإشارة إلى أهمّ مسرحياته لأنّ المقام لا يسمح بالإشارة إلى جميع مؤلّفاته.

[2]- التوزيع: فطومة – وفية – بشالي محمد – بلهاشمي يوسف – بلمقدم عبد القادر – شقراني مصطفى – دوادي بن عودة – حميدي محمد – حميدي محمد – حميدي سعيد – كوريد علي – مزاجة بلقاسم – عصماني فتحي – ولد عبد الرّحمان معزوز – العربي زكال – مزاجة بوزيد (دليل المسرحيات التي أنتجها المسرح الوطني الجزائري من 1963 إلى 1993، منشورات المسرح الوطني الجزائري، نوفمبر 1993، ص: 4)

[3]- المرجع نفسه، ص: 4.

[4]- التوزيع : وهيبة – فريدة عمروش- سامية- أنيسة – مصطفى قزدرلي – حاج الشريف – كاتب مالك الدّين- سيد أحمد أقومي – العربي زكال – بلمقدم عبد القادر – تاجر عبد القادر- زيوش محمد – بوخاتم نور الدّين – بوزيد بوعلام (دليل المسرحيات التي أنتجها المسرح الوطني الجزائري من 1963 إلى 1993، منشورات المسرح الوطني الجزائري، نوفمبر 1993، ص: 9)

[5]- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، ص: 45.

[6]- Journal Alger ce soir du 04/06/1964.

[7]- التوزيع: ولد عبد الرحمان معزوز- مزاجة بلقاسم – شقراني مصطفى – بن صابر جمال – شويخ محمد – بن محمد محمد – حسان الحسني- بلمقدم عبد القادر – أنيسة – قاسي القسنطيني – بشلي علال – سطنبولي محمد – عفيفة – الطيب أبو الحسن – سليمة – سيساني –على عبدون – طواش محمد – فتيحة بربير – بوزيد بوعلام – مزاجة بلقاسم بوزيد. (دليل المسرحيات التي أنتجها المسرح الوطني الجزائري من 1963 إلى 1993، منشورات المسرح الوطني الجزائري، نوفمبر 1993، ص: 14).

	تعالج المسرحية أكثر من موضوع، فإلى جانب محورها الرّئيسي الذي يدور حول الشعوذة والخرافة، تتطرّق إلى قضايا أخرى كالعمل والفقر والعدل ودور المرأة، وهي مواضيع ذات علاقة ببعضها البعض. وقد جسّد الكاتب هذه الأفكار في ثلاثة أولياء ينزلون في ضيافة عجوز عمياء فقيرة، ترحّب بهم وتذبح لهم عنزتها الوحيدة. وفي اليوم الموالي يعود بصرها، فتقرّر إثر ذلك فعل الخير وإقامة الحفلات، وتقديم القرابين للأولياء الصالحين. وقد أدّت هذه العملية إلى استسلام أهل القرية إلى السكون، وفقدان حبّ العمل والانصراف إلى الشعوذة والخرافة، يعود الصافي ابن عمّ العجوز فيثور على الأوضاع التي تعيشها القرية.
"كلّ واحد وحكمو"[2] **إخراج:** ولد عبد الرحمان كاكي، 1967.	استلهم أحداثها كاكي من قصّة واقعية حدثت في مدينة مستغانم، وأصبحت بفعل التداول أسطورة يرويها أهل المدينة. يعرض فيها قصّة فتاة "الجوهر" التي رمت بنفسها في البحر ليلة زفافها لأنّ والدها أرغمها على الزّواج من شيخ ثري، متزوّج بثلاث نساء، وله اثنا عشر ولدًا. ولكن الفتاة ترفض هذا الزّواج المفروض عليها لأنّها تحبّ شابًّا في مثل سنّها. أمّا الشيخ فيصرّ على زواجه بها، ويضغط على أبيها الذي يعيش غارقًا في ديونه. إلاّ أنّ الفتاة المخلصة لحبّ الشاب تفضّل الانتحار على أن تكون هدفًا لمتاجرة حقيرة. وبعد أيام يجد الصيّادون جثّة الفتاة ملقاة على الشاطئ. أمّا السّي الحاج فيموت دون أن يحقّق أمنيته، ويترك ثروته لغيره؛ وهو إشارة إلى القضاء على هذه الظّاهرة السّلبية المجسّدة في أولئك الذين يستغلّون الثروة للتحكّم في مصير النّاس البسطاء، واضعين المصلحة الفردية فوق كلّ اعتبار. وإلى جانب ذلك فالمسرحية تجسّد حياة الأسرة التقليدية البسيطة التي يقتحمها الحاج سليمان، النّمط الإقطاعي، ليطعن في شرفها وكرامتها. وموته رمز للتحديث والتغيّر الاجتماعي على أسس مغايرة لأفكاره ومعتقداته.
"ديوان القراقوز" [3] **إخراج:** ولد عبد الرّحمان كاكي، 1965.	استلهم كاكي فكرتها من مسرحية "الطائر الأخضر" للكاتب المسرحي الإيطالي كارلوجوزي الذي استلهم هو الآخر قصّتها من قصص ألف ليلة وليلة[4]. وقد عمل المؤلّف على نقل الهيكل والشكل الخارجي للمسرحية، وأعاد صياغته وضمنه موضوعًا جزائريًا يصوّر فيه بعض المظاهر السّلبية في المجتمع، مجسّدة

[1]- مقابلة الأستاذ مخلوف بوكروح مع المرحوم ولد عبد الرحمان كاكي.

[2]- **التوزيع:** بلمقدم عبد القادر – بن محمد محمد- شويخ محمد- مزاجة بوزيد- مزاجة بلقاسم- ولد عبد الرحمان معزوز- شقراني مصطفى- بشلي مصطفى- بشلي علال- جميلة- عفيفة- سليمة – فتيحة بربير- عصمان فتحي – حمدي محمد- مصطفى ستيتي- قاسي قسنطيني- طراش محمد. (دليل المسرحيات التي أنتجها المسرح الوطني الجزائري من 1963 إلى 1993، ص: 16).

[3]- **التوزيع:** بن صابر جمال – شوقراني مصطفى – كلثوم – بلمقدم عبد القادر – وهيبة- شويخ محمد – سليمة- مزاجة بلقاسم – مزاجة بوزيد- فطومة – بشالي علال- بن محمد محمد.

[4]- Révolution Africaine du 27/02/1965.

	في فقدان بعض الفئات الاجتماعية القيم الأخلاقية، وسعيها الدّائم إلى تحقيق مصالحها الشخصية ممثّلة في هذه المسرحية في شخصية الملكة التي تلقي الطفلين اليتيمين في النهر بسبب غيرتها وحقدها، وكذلك العلاقات الزّائفة القائمة بين أفراد العائلة الملكية في القصر. وفي الطّرف الآخر تصوّر تضامن النّاس البسطاء وعطفهم على الطّفلين، والسّهر على تربيتهما. وفضلاً عن ذلك فإنّ أهمّ ما قدّمه الكاتب في هذه المسرحية كان على الصّعيد الشكلي من خلال توظيف قصص شعبية وأشكال تراثية في المسرح بالعودة إلى ألف ليلة وليلة.
"بني كلبون[1]" **إخراج:** ولد عبد الرحمان كاكي، 1973.	عمر شاب مجدّ، يعمل في النهار ويدرس بالليل إلى غاية حصوله على الإجازة في الحقوق، حيث يعيّن قاضيًا ببلدته، وأثناء أدائه لوظيفته تطرح عليه قضية للفصل فيها تتعلّق، بجريمة قتل ارتكبها ابن كبير البلدة، الذي لا يتردّد في تقديم رشاوي للشّهود. لكن عمر يحكم بالعدل، فيعزل من منصبه ويُطرَد خارج البلدة؟ فينتقل إلى البلدة المجاورة وينخرط في سلك التعليم، لكنّه يرفض من طرف السكّان، فيضيق به الحال ويقرّر هجرة مجتمعه، غير أنّ ضميره يؤنّبه فيعدل عن رأيه، ويفضل البقاء لتوعية الجيل الصّاعد ويحثّهم على القيام بثورة لرفع الظلم[2].

2- القوّة الإنجازية للأفعال الإنجازية في مسرحية "132 سنة":

قد يتساءل قارئ هذا المطلب عن الحدود بين القوة الإنجازية والفعل الإنجازي، حيث يمكن القول إنّ القوة الإنجازية هي القوة المحرّكة للانتقال بين التداوليات الثلاث؛ أي من تداولية الدرجة الأولى المتمثلة في "نظرية التلفظ enunciation[3]" إلى تداولية الدرجة الثانية "نظرية الحجاج argumentation" إلى تداولية الدرجة الثالثة "نظرية الأفعال الكلامية speech acts theory". كما أنّها -أي القوة الإنجازية- هي القوة المحرّكة للانتقال أيضا من الفعل التلفظي إلى الفعل الإنجازي فالفعل التأثيري داخل نظرية الأفعال الكلامية أو تداولية الدرجة الثالثة كما طوّرته فرانسواز أرمينيكو F. Arminegaud في كتابها التداولية [4].

[1]- **التوزيع:** شقراني مصطفى – بن قطاف امحمد – فتيحة بربير- عمر طيان – زبدي عمر – تاجر عبد القادر – دريس شقروني- بران نور الدين- عوادي محمد – بناني بوعلام – قرارية مجيد – بوزرار زهير – دليلة حليلو- بن سلمى سعيد- عياد مصطفى- زياني الشريف عياد- عياد بلقاسم- رابية عبد الحميد. (دليل المسرحيات التي أنتجها المسرح الوطني الجزائري من 1963 إلى 1993، ص: 31)

[2]- المرجع نفسه، ص: 31.

[3]- جون سيرفوني: L'énonciation الملفوظية، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

[4] -Voir : F. Arminegaud, Pragmatique, Presse Universitaire de France, pp.77-96.

"132سنة" لولد عبد الرّحمان كاكي كتبها وأخرجها في عشرة أيّام[1] سنة 1962، هي مسرحية تاريخية عرضت الأحداث التاريخية للجزائر طيلة "132سنة" من الاحتلال بطريقة بسيطة فهي قريبة من المسرح التسجيلي الوثائقي، وذلك بفضل استعمال الكاتب للكلمات المتداولة يوميًا[2].

لقد جاءت هذه المسرحية في مشاهد ولوحات قصيرة، وفي قوالب مختلفة: منها ما هو شعر شعبي ملحون، ومنها ما هو كلام شعبي مرصّع بالحكمة والمثل، ومنها ما هو رقص معبّر، كلّ ذلك ليرمز إلى لوحات تاريخية؛ وقد تميّز النصّ بالأسلوب اللّغوي المعروف عن ولد عبد الرّحمان كاكي، لغة شعبية مقفّاة موحية بالشعرية؛ وهذه الأقوال الشعبية صادرة من إحدى شخصيات المسرحية وهو الدّرويش، رجل محنّك وعالم بالنّفوس والسّرائر. وهو يعرض الأفكار، ويدعو النّاس لليقظة، يستعمل في ذلك لغة منبّهة ودعائية وإخبارية[3].

لقد تمّ حصر القوة الإنجازية للفعل الإنجازي في مسرحية "132سنة" في المشاهد التي تجسّد بشكل كبير المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي؛ إذ يفتتح المرحوم ولد عبد الرحمن كاكي مسرحيته "132سنة" بندائيات الدّرويش المحذّرة للجزائريين من الغفلة عشية تربص الاحتلال الفرنسي بالجزائريين في 05 جويلية 1830.

ينطلق الدّرويش في عرض قصّة الشعب الجزائري بداية من حادثة المروحة إلى احتلال القوات الفرنسية الجزائر بعد نزولها بسيدي فرج، واستيلائهم على الأراضي الفلاحية الجزائرية بقوّة بعد انتزاعها من الفلاحين وانتهاج سياسة الأرض المحروقة، لتليها صور المجاعة والحرمان للشعب الجزائري طيلة ليل الاستعمار.

وتميّزت أكثر مقاطع المسرحية بالرّوح الثورية المتأججة، بداية من مقاومة الأمير عبد القادر فالثورات الشعبية التي تعبّر عن فترة الاحتلال الغاشم بكلّ صدق كما جاء في لوحاتها الاستعراضية. وتتواصل الأحداث؛ ففي محاولتها لامتصاص غضب الشعب تلجأ فرنسا للانتخابات، غير أنّ هذه الإجراءات لتهدئة الأوضاع، أيقظت الضمائر ودفعت الشعب إلى إعلان الثورة في ليلة أوّل نوفمبر 1954، لتشمل كل التراب الوطني.

---

[1]- وعرضت في الاحتفال باندلاع الثورة في عهد الجزائر المستقلّة يوم: 01 نوفمبر 1962، وهو ما أكّده لنا كلّ من: جمال بن صابر وبلقاسم مزاجة في مقابلة معهما يومي:09 و 10-09-2015 على التوالي.

[2]- في مقابلة مع الفنان جمال بن صابر يوم: 10-09-2015 بمستغانم.

[3]- ينظر: بعلي حفناوي، الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر نموذجًا)، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، 2008، ص: 211.

تتوالى لوحات مشاهد المسرحية الواحدة تلو الأخرى؛ لوحة البياع، لوحة الفدائي، لوحة الرّجل الذي تقبض عليه القوات الفرنسية وتعذبه. وتتوالى الأحداث والمراحل حتى مجيء الجنرال ديغول بخطابه ووعوده الوهمية لتليه حركة الأقدام السّوداء والصّراع مع المستوطنين؛ هذا باختصار ملخّص عن مضامين مشاهد المسرحية بشكل عامّ، وهي عبارة عن سرد لحقائق تاريخ الاحتلال الفرنسي للجزائر طيلة 132 سنة من الاحتلال، فكان عنوان المسرحية معبّرًا بشكل كبير عن مضمونها.

تتمثّل القوة الإنجازية للأفعال الإنجازية في مسرحية "132 سنة" في أولى الأفعال الإنجازية النداءات التاريخية في مسرحية "132سنة" من خلال حثّ الشعب الجزائري على المقاومة؛ وفي الوقت نفسه تنبيهه لحالة الغفلة التي هو فيها؛ بدليل أنّ ملفوظ الغفلة ارتبط بالشعب الذي يوجّه إليه الكاتب ندائياته؛ وهي حقيقة تاريخية تعكس انشغال الشعب في بداية القرن الثالث عشر والرابع عشر هجري؛ والتأريخ الهجري هنا دليل على أنّ الكاتب متمسّك محافظ على شخصيته العربية الإسلامية، وهو ما تؤكّده ملفوظاته: "**يا شعب الغفلة أتحدرا، هذا قرن ثلاث عشر، وقرن ربعة عشر راه جا**".

ينبّه الشيخ الدرويش الشعب الجزائري في توجيهياته إلى ضرورة الحذر؛ إذ تكمن القوة الإنجازية للتوجيهيات في هذا المقطع بتكرار ملفوظ "**يا شعب الغفلة أتحدرا**[1]" مرّتين وذلك للتأكيد على الشعب بضرورة الحذر من العدو الفرنسي الذي قطع البحر سنة 1830 واحتل الجزائر. فالوقت غير مناسب للاحتفالات ولتضييع البارود في الأفراح والأعراس[2]، بل يجدر بكم مواجهة به العدو فالأمير عبد القادر لوحده لا يمكنه الدفاع عن كل شبر من الجزائر فيجدر بكم أيها الغافلون مساعدته عوضا عن تضييع وقتكم وجهدكم وذخيرتكم في الحفلات والمناسبات، كما يوضّحه المقطع الآتي:

- **الدرويش: يا شعب الغفلة أتحدر هاذا ما وقت الغفلة، هذا ما وقت الغفلة، هذا ما وقت الطعومات، سيدي فلان مات، وعبد القادر لوحده، ما يطيق على الغزوات، أتنشبو مكاحلكم للسما وتقرصو بارودكم في الفرحات والزهوات، والعدو اللي قطع البحر، باش تلقوه يا اللي والفتو الزهوات، أشهدو يا شهداء، اللي حررتو البر وريتو الأرض بالدمومات، الشعب مازال في الطعومات وعبد القادر لوحدو ما يطيق على الغزوات**[3].

[1]- اتحدرا بالعامية الجزائرية تعني إحذر.

[2]- من عادة الجزائريين في مختلف المناسبات السّعيدة إطلاق البارود وركوب الخيل.

[3]- ولد عبد الرّحمان كاكي، 132 سنة، المهرجان الوطني لمسرح الهواة، مستغانم، مؤسّسة فنون وثقافة، ص: 2.

ليُشهِد أيضًا الشيخ الدرويش على شعب الغفلى الشهداء الذين استشهدوا في سبيل تحرير الوطن بأنّ الشعب[1] الجزائري ما زال غافلا عن المقاومة. ويواصل تأكيداته هذه في متواليته الحوارية التالية للمقطع الافتتاحي للمسرحية؛ التي تؤكد مقاومة ثورة الأمير عبد القادر، وما بحث الأمير عبد القادر عن المجاهدين ومساعديه تأكيد لحالة الغفلة التي عليها الشعب؛ في الوقت الذي يستدعي منهم الوضع والظروف الوقوف صفًّا واحدا في وجه العدوّ؛ وهذا ما جاء على لسان الشيخ الدرويش:

"اليوم فارس العرب يبان، نشبوا مكاحلكم في العديان، خلو دمهم داير ويدان، اليوم فارس العرب يبان"[2].

ويحثّ الكاتب الشعب الجزائري على التنافس لمواجهة العدو، فالبحث عن الفروسية لا يكون في الملاعب والمسابقات والاحتفالات وإنما في المعارك؛ كما يحيل الكاتب إلى معركة "مزغران"[3] التي أبلى فيها الشعب الجزائري البلاء الحسن، ووقوع الخديعة؛ ليس من العرب فقط، وإنّما من جميع الأجناس، فالجزائر لم يسكنها العرب فقط:

- الدرويش: "ما تقولش العرب يا المرسول، هذا البر سكنوه البيزنتيين والرومان، ما تقولش العرب يا المرسول، ما زال في هذا الأرض عديان الإسلام وليلة من الليلات مين ماتوا الشجعان أحمد ومحمد واسماعيل وكثروا البيعات، عبد القادر قال: راني ندافع لنصارا بالنصارا"[4].

تكمن القوة الإنجازية لهذا المنطوق في الجذر - الجملة "النصارا بالنصارا"، وهي تعبير مجازي على وقوف بعض الخائنين من أبناء البلد "البياعين" إلى صفّ العدوّ، فكان الوصف دقيق لهم بالنصارى مثلهم مثل الأعداء النصارى أعداء الإسلام والمسلمين؛ وعندما أتت على لسان الأمير عبد القادر كان لها وقع كبير في

[1]- الشعب من الألفاظ التي كانت تتردّد على لسان الوطنيين بكثرة، وكان اللّفظ يعني في مفهومه العام، ما يعنيه لفظ "الأمة"، (عند حديث سكان الجزائر المسلمين).(عبد الملك مرتاض: المعجم الموسوعي، لمصطلحات الثورة الجزائرية 1954-1962، دار الكتاب العربي للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر،ص:94) وأكّده عبد الحميد بن باديس في قصيدته الشهيرة التي يقول في مطلعها:

شَعْبُ الجَزَائِرِ مُسْلِمٌ وَإِلَى العُرُوبَةِ يَنْتَسِبْ

عبد الحميد ابن باديس، آثار ابن باديس، مقالات اجتماعية تربوية أخلاقية دينية سياسية، الجزء الثاني من المجلد الثاني، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة السّادسة، 2016، ص: 334.

[2]- ولد عبد الرّحمان كاكي، 132سنة، ص: 02.

[3]- معركة مزغران الشهيرة، التي أرّخ لها الشاعر سيدي لخضر بن خلوف في قصيدته "قصة مزغران التي تعتبر وثيقة تاريخية لمعركة مزغران الشهيرة التي وقعت أحداثها يوم 23 أوت 1558 بين حسن باشا والكونت دي ألكوديت، ويقول في مطلعها:

يَا فَارَسْ مَنْ ثمْ جِيت اليُومْ عيدْ اخْبَارْ الصَحْ مَغْلُومَة

يَا عَجْلاَنْ رَيَّضْ المَلْجُومْ رايتْ اجنُود الشُّومْ مَلمُومَة

يَا سَايَلْنِي عَنْ طْرَادْ الرُّومْ قَصَّة مَزَغْرَانْ مَغْلُومَة (سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده، الجزء الأول، منشورات جمعية آفاق، مستغانم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر، 2006، ص: 167).

[4]- ولد عبد الرحمان كاكي، 132سنة، ص: 03.

نفوس المتلقين؛ فقد أرهقت الأمير الجبهة الدّاخلية؛ و"العدوّ الدّاخلي أشدّ خطرًا على البلاد من العدوّ الخارجي[1]".

ثم تتواصل القوى الإنجازية للأفعال الإنجازية التاريخية، المتمثلة في حادثة المروحة وهي الذريعة التي قدمتها فرنسا لاحتلال الجزائر؛ لا لشيء إلاّ لأنّ الجزائر قامت على لسان الدّاي بالمطالبة بديونها لفرنسا:

- **الداي:** "قول اللي رسلك، بلي نكر الخير وخان العاهد، وعندنا احنا الكلمة هي الكلمة، خاصوا في اللي رانا انسالوكم فيه، وبركانا من هذا الدين نتاع عام يضمن عام.
- **كوريفي:** ناض الداي وهو عرقان انزلقت المروحة من يده ، ضربت الرومي[2] النيف، هذا ما كان، رجعو عندهم النيف، هم اللي ما عندهم كلمة وهجموا بهذا السبة"[3].

وهنا تتقاطع القوّة الإنجازية مع القوة الحجاجية لهذا المقطع التي تعكس عبثية الذّريعة التي قدّمتها فرنسا لاحتلال الجزائر.

ثم تأتي إخباريات المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي؛ فالقوة الإنجازية لإخباريات المتوالية الآتية تكمن في عدد سنوات معاناة الجزائريين من الظلم والاضطهاد والإبادة والاستبداد وهي ندائيات آلمة متألّمة للدرويش في رثائه للجزائر ولشعب الجزائر.

- **الدرويش:** اروحوا يا البكايات تندبوا وتبكو على الجزائر، من اليوم أولادها ما يشوفو خير من السنين.
- **كوريفي:** شحال أنا خوك؟
- **الدرويش:** مية واثنين وثلاثين سنة.
- **كوريفي:** ربعين سنة والناس اتجاهد ناس الجزاير وتسنطينة والثوار الأحرار[4].

ليعود الكاتب إلى بؤرة المسرحية المتمثلة في "الغفلة" على لسان الدرويش في تأكيدياته للغافلين الذين يذكّرهم في تكراره لأمرياته بنبر شديد مثّلت القوّة الإنجازية لهذا المقطع: "أمك الجزائر يا الغافل"، أمّا القوّة الإنجازية المستلزمة فتتمثل في سؤاله: لماذا ابتعدت عن أمّك؟ لماذا لا تدافع عن أمّك أيّها الغافل؟

---

[1]- كان همّه أن يميل مرّة على العدوّ الدّاخلي، ومرة على العدوّ الخارجي، لقد مالأ عدوّ البلاد حتى صاروا شوكة في ظهرك وظهر رجالك؛ لماذا تحتار يا عبد القادر ألم تحاول استمالتهم مرّة باللّين ومرّة بالعفو ومرّات بالوعظ والإرشاد، فما لانوا ولا رجعوا عن ضلالتهم، ليس عليك إذن إلاّ أن تعاملهم كما تعامل عدوّك بالعنف بالقسوة، فالشرّ الذي يأتيك من هؤلاء الخوارج أشرّ من جيش العدوّ ذاته. (نصيحة الأمير محي الدّين لابنه الأمير عبد القادر، من المسلسل الإذاعي الأمير عبد القادر، الحلقة: 27).

[2]- الرّومي بالعامية الجزائرية هو الفرنسي الأجنبي.

[3]- ولد عبد الرّحمان كاكي، 132 سنة، ص: 3.

[4]- المصدر نفسه، ص: 4.

- **الدرويش:** أمّك الجزائر يا الغافل، اشتاراك تدير هنا. أمّك الجزائر يا الغافل يا اللي بعدت على الهوى، يا أبي بعدت على الشيعات أمّك الجزائر يا الغافل[1].

فالقوة الإنجازية لتأكيدات الدرويش تكمن في تكرار ملفوظ "أمّك الجزائر يا الغافل" ثلاث مرات؛ وفيها حثّ للشعب الجزائري على النهوض للدفاع عن أمّه الجزائر وتحريرها من الاحتلال الفرنسي، وهو ما يؤكّده الكاتب دائما على لسان الدرويش في المقطع الآتي:

- **الدرويش:** إيه يقنا نريدو حتى نسمعوا الطرشين، ونفطنو الراقدين احنا لا الخميرة الخطوة الأولى ايجو وحداخرين يزدو خطوتين من النهار اللي قاع الشعب على كلمة واحدة، على خطوة وحدة، وينوض يحرر الجزائر[2].

فتوجيهيات الدرويش تحمل قوة إنجازية حرفية أساسها حث الشعب الجزائري على الثورة لإخراجه من الغفلة التي هو فيها، غفلة الشعب في هذا المقطع تظهر من خلال توجيهات لقوّة الأفعال الواجب القيام بها المتمثّلة في الإلحاح للدّعوة إلى الثورة حتى يسمع الأصمّ وينهض النّائم من الشعب.

وهنا فصّل الدرويش في طبيعة الغفلة عند الشعب المتمثلة في الأوصاف المجازية للغافلين كونهم لا يسمعون ونائمون، فإذا كان قد تمكن أول من فجّروا الثورة أن يُسمِعُوا صوت المقاومة للذين لا يسمعون وللنائمين فهم بتفجيرهم للثورات الشعبية في كل مناطق الجزائر قد وضعوا اللّبنة الأولى ليأتي آخرون ويواصلوا الدّرب في خطوتين إضافيتين، إلى أن يقوم كلّ الشعب الجزائري على كلمة واحدة في خطوة واحدة لتحرير الجزائر؛ فالقوة الإنجازية الحرفية المرتبطة بحثّ الشعب الجزائري على الثورة معا، في حين أنّ القوّة الإنجازية المستلزمة فمرتبطة بمنطوق "احنا لا الخميرة الخطوة الأولى ايجو وحداخرين يزدو خطوتين".

فالخميرة هنا تعبير مجازي وتشبيه للثورة واستقلال الجزائر بالخبز الذي يتطلب تحضيره توفّر بداية القمح والملح والماء والخميرة، وبمجرد وضع الخميرة في الخبز سيصبح طهيه أمرًا حتميًا وهذا هو حال الثورة في الجزائر، فبمجرد إسماع صوتها للذين لا يسمعون وإيقاظ النائمين منهم، فقد تمّ بهذا الفعل وضع الخميرة في الخبز، أمّا الخطوتان التاليتان فهما بانتظار أن يخمر الخبز ليتمّ طهيه؛ والقوّة الإنجازية المستلزمة لعملية طهي الخبز هي نهوض الشعب على كلمة واحدة وخطوة واحدة ليحرّر الجزائر؛ فتحضير الخبز بطهيه معناه "استقلال الجزائر" نضج الفكر الجزائري واستقلاله وتحرره من قيود الاحتلال الفرنسي.

[1]- المصدر نفسه، ص: 5.

[2]- ولد عبد الرحمان كاكي، 132سنة، ص: 6.

يؤكّد فيما بعد الدرويش في توجيهياته امتدادً لتوجيهاته السّابقة، أنّ الوقت لم يحن بعد لنضج الفكرة، على الرّغم من أنّ الخميرة اختلطت مع العجينة؛ إلاّ أنّ الثورة مازالت لم تنفجر، فالفكرة اكتنفها بعض اليأس والقنوط بتصديق وهم أنّه يمكن استرجاع الحرّية والاستقلال بمظاهرات 8 ماي 1945 التي واجهتها فرنسا بأبشع صور القمع والقتل والتقتيل.

- **الدرويش:** "مازال...مازال، هازوا هوما الخطوتين، الخميرة تربات مع العجين بصح مازال سنين"[1]

يشبّه الكاتب ما وصل إليه الفكر المقاوم الجزائري عام 1945، عندما خرج الشعب الجزائري مطالبًا فرنسا بوعودها في الاستقلال عشية انتهاء الحرب العالمية الثانية في مظاهرات ماي 1945، وما لقيه من قمع وتقتيل حيث راح ضحية تلك المجازر أكثر من خمسة وأربعون ألف جزائري؛ ففكرة المقاومة في هذا اليوم اختمرت إلاّ أنّها مازالت لم تنضج بعد، وهو ما عبّر عنه الدرويش بمنطوق مازال: "مازال.....مازال سنين". تمثلت تلك السنوات في تسع سنوات على تفجير ثورة أول نوفمبر 1954.

فبعد مجازر 8 ماي1945 انزرعت فكرة الثورة في نفوس كلّ الجزائريين وهذا ما جاء على لسان الدرويش في تعبيرياته: "بصح، أرض الجزائر روات بدمّ ولادها وانزرعت الفكرة وقريب صبا[2] وقريب".[3]

يعود الكاتب ليؤكّد على زمن الغفلة محور القوة الإنجازية في منطوقات الدرويش، فبعد تأكيدياته أنّ الفكرة انزرعت "وقريب صبا" وأنّ الفرج قريب؛ يعود ليعبّر عن أسفه بقوة تعجّبه من بقاء بعض الناس في الغفلة وفي الاحتفالات والمناسبات وهو ما عبّر عنه ملفوظ "الطعومات"[4]، فمظاهر الثورة تتنافى مع مظاهر الأفراح في ظل الاحتلال؛ ليأتي سؤال كوريفي عن الوقت المتبقّي لتفجير الثورة. أسبوع أم أسبوعين، شهر أم شهرين؟ فيجيبه الدرويش:

- **الدرويش:** ما تغلطش ! مازال سنين مازالت الغفلة، مازالت الناس تغفل، مازالت الطعومات، انهار اللي من الونشريس حتى الواد الفضة، زنزلة، تدير حيدس[5] والأصنام تنحط إلى الأرض، هذاك النهار، حسب بالشهر ما يبقاش بزاف[6].

ثمّ تمرّ سنون حتى يتحقق ما قاله الدّرويش، وهو ما يأتي على لسان كوريفي في إخباراياته:

---

[1]- المصدر السّابق، ص: 7.

[2]- صبا بالعامية الجزائرية تعني الغلّة.

[3]- ولد عبد الرحمان كاكي، 132سنة، ص: 9.

[4]- عادات وتقاليد مشهورة في الجزائر مثل الوعادي 'جمع وعدة'، والزرادي 'جمع زرد'، والطعومات 'جمع طعم' مرتبط بإحياء ذكرى الأولياء الصّالحين في كلّ ولايات الجزائر، مثل 'طعم سيدي لخضر بن خلوف'، 'طعم سيدي سعادة'، ...الخ بمستغانم.

[5]- حيدس: الصّوت الذي تصدره الزلازل القوي وما ينجرّ عن من خروج باطن الأرض إلى السّطح.

[6]- ولد عبد الرحمان كاكي، المصدر نفسه، ص: 9.

- كوريفي: "ها الأصنام، نحطت الأرض تزلزلت الأرض مِن ونشريس إلى وِاد الفضة ووصلت حتى الذ ّيس"[1].

فيجيبه الدرويش في تصريحياته بقوّتها الإنجازية الحرفية الملتزمة في التأكيديات:

- الدرويش: "دروك انتبه إجبل الأوراس وما تغفلش تسمع اخبارها، هنا قريب..."[2].

وهنا ينبّه الدّرويش كوريفي إلى ملاحظة ما يجري في جبال الأوراس الشامخة التي انطلقت منها أوّل رصاصة إعلانًا عن انطلاقة الثورة التحريرية الكبرى في كافّة تراب الوطن.

لتأتي القوى الإنجازية المستلزمة منها على لسان المجموعة المؤكِّدة على شمولية استيقاظ الشعب الجزائري خطوة واحدة وعلى كلمة واحدة وهنا نضجت الخبزة-الفكرة واندلعت الثورة في كامل التراب الوطني، كما توضحه المتوالية الجملية للمجموعة الآتية:

الرجل1: كل الشعب الجزائري ناض
الرّجل2: مُ ّا بقى له ما يرقد.
الرجل3: الناس ناضت، تدافع.
الرجل4: فَي سبيل الوطن.
الرجل5: الناس ناضت، تدافع
الرجل6: عَلى الإستقلال
الرجل7: بداو الثورة الأحرار
الرجل8: بداو الثورة الأبطال
الرّجل9: من الشرق إلى الغرب.
الرّجل 10: من قلب الجزائر الأوراس
الرجل1: ناضو عرب، مزاب والقبائل.
الرجل2: ناس قسنطينة
الرجل3: ناس الظهرة
الرجل4: ناس الصحرة
الرجل5: وناس التل
الرجل6: يقعدو قدام التاريخ مثل
المجموعة: كل الشعب الجزائري ناض، ما بقالو ما يرقد

[1]- المصدر نفسه، ص: 11.

[2]- المصدر السّابق، ص: 11.

ملفوظ المجموعة: "**كل الشعب الجزائري ناض، ما بقاله ما يرقد**"؛ قوة إنجازية حرفية تتفرّع عنها قوى إنجازية مستلزمة؛ وبنظرة شمّوليّة للمسرحية، يتّضح أنّه بعد استيقاظ الشعب الجزائري من غفلته ونهوضه على كلمة واحدة في خطوة واحدة سنة 1954 قلّ ظهور الدرويش في المسرحية؛ ليأتي في الأخير ليؤكّد على إنجاز فعل الاستقلال بالتصويت نعم لاستقلال الجزائر من أجل رفع لواء الخير؛ لواء استقلال الجزائر.

وفي الأخير، يمكن القول أنّ الثورة هي التي تربط هيكل المسرحية، كما أنّ المسرحية تمثّل ما يسمّى مسرح الفكرة، الذي يعتمد على تسلسل الأفكار أكثر من تتابع تدريجي لكلّ ما سجّلته ذاكرة التاريخ عن الوقائع، التي عاشها الشعب الجزائري والمقاومة الباسلة[1].

3- منظور الجمهور للقوّة الإنجازية في مسرحية "132سنة":

إنّ خشبة المسرح صفحة بيضاء قادرة على استيعاب كلّ ما نريد تصويره عليها؛ أمّا الانطباعات الناشئة عن هذه العروض فمتباينة إلى أقصى حدّ، منها المسلّي ومنها المفرح، بعضها ما يسمو بالإنسان، وبعضها الآخر ما يسف به ويفسد، لأنّ للمسرح قوّة عظيمة في التأثير في الجمهور الذي ينشد الاتّصال فيما بينه، وهو قادر على تطوير الشعور الجمالي في المجتمع والبلوغ به إلى مستوى النبل[2]؛ كما أنّ انطباعات المتفرّج أو رأي الجمهور في مسرحية معيّنة لا يمكن مضاهاتها لأنّها لا تنشأ عن فنّ الممثل وحده، بل من تضافر جميع الفنون الموجودة تقريبًا. كما أنّ هذه الانطباعات لا يقوم بخلقها إنسان واحد، بل حشد كبير من النّاس يبدعون معًا وفي آن واحد من خلال العرض.

فقوّة المسرح تكمن في كونه فنًّا جماعيًا. فهو يستقطب في وحدة منسجمة نتاج كلّ من الشاعر والممثل والمخرج وفناني الموسيقى والرّقص والدّيكور والأزياء وعمّال الإضاءة وغيرهم من العاملين في المسرح، ويحظى كلّ ذلك بإعجاب الجمهور لأنّ القوّة الجسمانية تفعل فعلها دائمًا في الجمهور مهما كان الشّكل الذي تظهر فيه، ولأنّ المتفرّجين يحبّون الصّدمات القويّة في المسرح ويقدرون أكثر ما يقدرون قوّة الانطباعات المسرحية؛ كما يعتبر الصّوت المرتفع أو التشديد والنبر والتنغيم مقاييس في التعبير عن المعاناة القوية والمشاعر الكبيرة[3]، وهو ما نلمسه في مسرحية "132سنة".

وبناءً عليه؛ يأتي تحليل القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي في مسرحية "132سنة" من منظور جمهور المبحوثين في إطار البحث الميداني الذي تمّ القيام به من توزيع استمارات استبيانية على عينة قصدية من

[1]- ينظر: بعلي حفناي، الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر نموذجًا)، ص: 212.

[2]- ينظر: كونستانتين ستانيسلافسكي، إعداد الدّور المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، ص: 340

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 356

جمهور المبحوثين حيث بلغت سبعة وسبعين (77) استمارة موزّعة ومسترجعة[1] كما هي موضّحة في الجدول رقم: 02 الآتي:

جدول رقم:02 يوضّح أماكن توزيع الاستمارات الاستبيانية الخاصة بمسرحية "132 سنة"

المكان	الفترة التي وزعت فيها الاستمارات	عدد الاستمارات الموزعة
دار الثقافة ولد عبد الرحمان كاكي بمستغانم	من 01 سبتمبر إلى 08 سبتمبر2015	58 إستمارة
مديرية الثقافة بمستغانم	من 07 إلى 10 سبتمبر 2015	03 إستمارات
مدرسة التكوين المسرحي "الموجة" بمستغانم	من 06 إلى 08 سبتمبر 205	16 إستمارة
المجموع	من 01 إلى 10 سبتمبر 2015	77 إستمارة

المصدر: إعداد الطالبة

والهدف من توزيع الاستمارات الاستبيانية هو لمعرفة ما هي المشاهد التي تجسّد بشكل كبير المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي؟ على اعتبار أنّ المقاومة هي الفعل الإنجازي للجزائريين والحث عليها هي القوة الإنجازية، فجاءت النتائج[2] موضّحة في جدول المشاهد[3] التي تجسّد بشكل كبير المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي الآتي:

جدول رقم:03 يوضح المشاهد التي تُجسّد بشكل كبير المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي

الأفعال	التواتر	النسب المئوية
اليُومْ فَارَسْ العْرَبْ يْبَانْ، نَشْبُوا مْكَاحَلْكُمْ فِي العُدْيَانْ، خَلُّوا دَمّْهُمْدَايَرْ وِيدَانْ، لْيُومْ فَارَسْ العْرَبْ يْبَانْ.	24	%18,32
ايْلِيقَنَانْزِيدُو حَتَّى نْسَمّْعُوا الطَّرْشِينْ، وَنْفَطّْنُوا الرَّاقْدِينْ احْنَا لاَ الخْمِيرَة لَلْخَطْوَة الأُولَى، ايْجُووَحْدَاخْرِينْازِيدُو وْيْدَافْعُوا عْلَى الاسْتِقْلَالْ خُطْوَتِينْ حَتَّى نْهَارْ اللِّي قَاعْ الشَّعْبْ، عْلَى خَطْوَة وَحْدَة، ويْنُوضْ يْحَرَّرْ الجَزَائرْ.	30	%22,90

[1]- بلغ عدد الاستمارات الخاصّة بمسرحية "132 سنة" لولد عبد الرحمان كاكي الموزّعة وغير المسترجعة تسعًا وعشرين (29) استمارة.

[2]- ينظر الملحق الثاني المخصّص لملاحق الجانب الميداني.

[3]- رأى تسعة (09) مبحوثين من أصل سبع وسبعون (77) مبحوث بأنّ جميع المشاهد تجسّد المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي، بل اعتبروا أنّ المسرحية ككلّ تجسّد مقاومة الجزائريين للاحتلال الفرنسي؛ وقد تراوحت أعمارهم من: 33 إلى 73 سنة.

أُمِّي عْلاَشْتَبْكِي عَليَّ وَلْدَكْ مُجَنَّدْ فِي الوَطَنِيَة، شُبَّانْ بْلاَدِي قُومُوا جَمِيعًا حَيَاة الذُّلّ رَاهِي شَنِيعَة، دَمِّي نَعْطِيكْ، دَمِّي نَفْدِيكْ، دَمِّي نَعْطِيكْ يَا وَطَنِي ضِدَّ الحُكُومَة الاسْتِعْمَارِيَة، حُبّ الجَزَائِرْ وَاجِبْ عَليَّ رُوحِي وَمَالِي لَلْوَطَنِيَة.	37	%28,24
كُلّْ الشَّعْب الجَزَائِرِي نَاضْ مَا بْقَى لَهْ مَا يَرْقَدْ. نَاسْ نَاضَتْ تْدَافَعْ مَنْ أَجْلِ الوَطَنْ، نَاسْ نَاضَتْ تْدَافَعْ مِنْ أَجْلِ الاسْتِقْلاَلْ، بْدَاوْ الثَورَة الأَحْرَارْ، بْدَاوْ الثَوْرَة الأَبْطَالْ. مْنَ الشَّرْقْ لَلَغَرْب مَنْ قَلْب الجَزَائِرْ الأَوْرَاسْ، نَاضُوا عْرَبْ المْزَابَ وَالقْبَايَلْ نَاسْ قْسَنْطِينَة، نَاسْ الصَّحْرَاء وَالتَلّْ. وْيَبْقَاوْ فِي التَارِيخْ مَثَلْ. كُلّْ الشَّعْبْ الجَزَائِرِي نَاضْ مَا بْقَى لَهْ مَا يَرقُدْ. مَنْ سُوقْ اهْرَاسْ لْمَغْنِيَة، مَنْ مَغْنِيَة لْتَمَنْرَاسَتْ. كُلّ الشَّعْب الجَزَائِرِي نَاضْ مَا بْقَى لَهْ مَا يَرْقُدْ.	40	%30,53
المجموع	131	%100
بدون إجابة	03	/

"132 سنة" خفيفة في اللّسان ثقيلة في الميزان؛ على حدّ تعبير الفنان الكبير بلقاسم مزاجة؛ وهي في منظوره "كتابة جماعية وليست من تأليف المرحوم ولد عبد الرحمان كاكي لوحده. فقد كان التحضير لها في سرداب تحت الأرض(Cave)؛ لم نكن نعتقد بأنّنا سنعيش لنمثّلها؛ وكل واحد منّا "نحن الممثلون"[1] كان يجتهد في الإبداع في أداء دوره. كان كلّ واحد يعطي كلمة من هنا والآخر كلمة من هناك بناءً على ما يلاحظه من المحيط الذي كان يعيش فيه، والمرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي كان يدوّن تلك الملاحظات وهو من أخرجها؛ لذلك جاءت في نوع الميلودراما؛ فقد طلب منّا بلقاسم بن يحي[2] ذلك قائلاً: "لا يجب على الجزائريين أن يحزنوا ويبكوا فقط، بل عليهم أن يضحكوا قليلاً، أنتم مسرح الجزائر" [3]؛ وبناءً على طلبه جاءت المسرحية في قالب ميلودرامي[4].

[1]- ونظرًا للدّور الكبير الذي لعبه الممثلون الأوائل في تأليف المسرحية قال عنهم الفنان بلقاسم مزاجة أنّ "132 سنة هي علال بشالي، 132 سنة هي فتحي عصمان، 132 سنة هي معزوز، 132سنة هي بوعسرية، 132سنة هي أنا، أي: بلقاسم مزاجة.

[2]- هو الشهيد بلقاسم بن يحي (1924-1959) ولد بمستغانم من عائلة ثورية، من مناضلي حزب الشعب الجزائري، ثمّ انضمّ إلى المنظمة السرية، القي عليه القبض سنة 1954 وسجن لمدّة سنتين، ثمّ التحق سنة 1956 بصفوف جيس التحرير الوطني، ونظرًا لمكانته وحنكته السّياسية والعسكرية قلّد رتبة نقيب قائد المنطقة تحت اسم سي "مصطفى" الذي كان اسمه الحربي تمويها لسلطات الاحتلال. (المصدر: مديرية المجاهدين لولاية مستغانم).

[3]- قالها له بصريح العبارة الآتية: "الجَزَائِرِيينْ مَا يْلِيقَلْهُمْشْ غِيرْ يَبْكِيوْ لاَزَمَلْهُمْ يضَّحْكُو شْوِيَة، انْتُومَا مَسْرَحْ الجَزَائِرْ".

[4]- تعريف الميلودراما: هو باختصار العمل الفنّي التقليدي الذي يعرض قصّة مثيرة للعواطف، تعتمد في تكوينها على وجود الخير المطلق والشرّ المطلق، وتلعب فيها الموسيقى دور مباشر في التأثير في وجدان المشاهدين، وقد يلجأ الممثلون فيها لبعض المبالغة للتأثير عاطفيًا في الجمهور، وغالبًا ما تنتهي الميلودراما نهاية سعيدة ترضي مشاعر الجمهور.

من هذا المنطلق، يمكن البدء في تحليل المشاهد التي تجسّد بشكل كبير المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي؛ فقد رأت نسبة 30.53% من جمهور المبحوثين في صرخة المجموعة إعلانا عن استيقاظ كل الشعب الجزائري في خطوة واحدة وعلى كلمة واحدة لتفجير الثورة أكثر المشاهد تجسيدًا لمقاومة الشعب الجزائري للاحتلال الفرنسي؛ فهذه الصرخة تجسّد ذروة قوة الفعل الإنجازي كما هو موضح في المتوالية الحوارية التالية للمقطع[1] الموضح في الخانة 4 من الجدول السّابق.

الرجل1: كل الشعب الجزائري ناض.
الرجل2: مّا بقى له ما يرقد.
الرجل3: الناس ناضت، تدافع.
الرجل4: في سبيل الوطن.
الرجل5: الناس ناضت، تدافع
الرجل6: على الإستقلال
الرجل7: بداو الثورة الأحرار
الرجل8: بداو الثورة الأبطال
الرجل9: من الشرق إلى الغرب.
الرجل 10: من قلب الجزائر الأوراس

نهوض الشعب الجزائري

الرجل1: ناضو عرب، مزاب والقبائل.
الرجل2: ناس قسنطينة
الرجل3: ناس الظهرة
الرجل4: ناس الصحرة
الرجل5: وناس التل
الرجل6: يقعدو قدام التاريخ مثل

تفجير الثورة التحريرية في كامل التراب الوطني

المجموعة: كل الشعب الجزائري ناض، ما بقاله ما يرقد
المجموعة: كل الشعب الجزائري ناض، ما بقاله ما يرقد[2].

وتميّزت القوّة الإنجازية لأفعال التأكيديات بنهوض الشعب الجزائري مرّة واحدة لمقاومة الاحتلال الفرنسي بتكرار الفعل الإنجازي "**كل الشعب الجزائري ناض**" للتأكيد على نهوض الشعب الجزائري في الفاتح نوفمبر 1954 وتفجيره للثورة التحريريّة الكبرى في كلّ أنحاء الوطن.

[1]- تم كتابة مقطع المجموعة في منطوق واحد تيسيرا للجمهور من أجل تذكّر مقاطع المسرحية واقتصادا للحيز المكاني حتى لا تمتاز الاستمارة بالطول، لأنّه كلّما كانت الاستمارة أطول كلما كانت احتمالات نفور المبحوث منها وعدم الإجابة أكبر والعكس.

[2]- ولد عبد الرّحمان كاكي، 132 سنة، ص: 11.

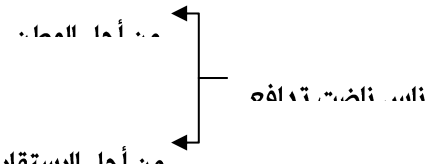
"كل الشعب الجزائري ناض ما بقى له ما يرقد"

تتفرّع القوّة الإنجازية لتأكيديات "كُلّ الشَّعْب الجَزَائِرِي نَاضْ مَا بْقَى لَهْ مَا يَرْقُدْ" التي تكرّرت ثلاث مرّات في المتوالية الحوارية (4) إلى قوى إنجازية فرعية مرتبطة أساسًا بتفريعات الشعب الجزائري الذي نهض في مختلف مناطق الوطن للدّفاع عن الحرّية والاستقلال، كما أنّها تمثّل الوحدة في المقاومة (L'unité de la résistance)[1].

فارتبط ملفوظ نهض "ناض" الذي يمثّل نواة القوّة الإنجازية للفعل الكلامي في هذه المتوالية الجملية كالآتي:

نهض (ناض) ⟸ 6 مرّات (تواترها)

القوّة الإنجازية (الأصلية) ⟸ **كل الشعب الجزائري ناض ما بقى له ما يرقد** ⟸ قوى إنجازية فرعية



ويرافق فعل النهوض الإنجازي أيضًا فعل البدء، أي الانطلاق وتفجير الثورة المباركة.

تليها في المرتبة الثانية- أيضا- منطوقات المجموعة بنسبة28,24%من جمهور المبحوثين الذين رأوا أنّ المشاهد التي تجسّد بشكل كبير المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي هي الأفعال الإنجازية التعبيرية للمناضل الجزائري في سبيل أن تحيا الجزائر حرّة مستقلة، القوة الإنجازية للتعبيريات في هذا المقطع تكمن في النبر والتنغيم الحزين للمجموعة؛ خصوصا عندما يتكرر منطوق الاستفهاميات الغنائية الآتية:

- **المجموعة: "أمِي علاش تبكي علي ولدك مجند في الوطنية، شبان بلادي قوموا جميعا حياة الذل راهي شنيعة، دمِي نعطيك، دمِي نفديك، دمِي نعطيك يا وطني ضد الحكومة الاستعمارية، حب الجزائر واجب علي روحي ومالي للوطنية"**[2].

[1]- على حدّ تعبير الفنّان مزاجة بلقاسم (78 سنة): ممثل في مسرحية "132سنة" ومخرج سنمائي؛ يوم إجراء مقابلة معه في بيته، يوم: 08 سبتمبر 2015.

[2]- ولد عبد الرّحمان كاكي، 132 سنة، ص: 8.

فبين الحرّية والوطنية تكمن تضحية المُجنَّد في سبيل أن تحيا الجزائر، فهو يرجو أمّه أن لا تبكي عليه، لأنّه بدفاعه عن بلاده يدافع عن أمّه التي يفديها بروحه. فملفوظ الأم هنا قوتها الإنجازية مزدوجة فهي الأم الوالدة والأمّ الوطن.

مثّل النّبر والتنغيم الحزين في هذه الأنشودة ونقاط الإطالة الموسيقية القوّة الإنجازية لهذه التعبيريات التي أساسها رجاء الابن من أمّه أن لا تبكي عليه لأنّه مجنّد لخدمة وطنه، ثمّ يحثّ الابن المجموعة جميع شباب الجزائر إلى أن يثوروا مثله ضدّ الاحتلال ضدّ معيشة الذلّ والقهر؛ ضدّ الظلم الذي مارسه الاحتلال الفرنسي في حقّهم ليؤكّد الابن والمجموعة حبّهم للجزائر بفدائها بدمائهم الزّكية، وبأنّ حبّ الوطن واجب على كلّ جزائري وجزائرية يفدونها بأرواحهم وبأموالهم.

تأتي المتوالية الجملية (2) من الجدول رقم: 02 السّابق في المرتبة الثالثة من حيث المشاهد التي تجسّد بشكل كبير المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي أيضًا بمشاركة المجموعة في التلفّظ بها، تعكس قوّتها الانجازية للفعل الكلامي "الأمريات" أساسًا في التأكيد على ضرورة إسماع صوت الثورة للذين لا يسمعون وإيقاض النّائمين-كما سبقت الإشارة إليها- فالثورة فجّرها جيل خطا الخطوة الأولى التي تمثّلت في الثورات الشعبية مثل ثورة الأمير عبد القادر، الشيخ الحداد، المقراني، الزعاطشة، بوعمامة، ...ليأتي جيل آخر ليخطو خطوتين نحو الاستقلال بمواصلة المقاومة التي بدأها الأجداد إلى أن نصل إلى جيل الثورة التحريرية، بعدما ترسّخت القناعة لدى الشعب الجزائري ككلّ خصوصًا بعد مجازر 8 ماي 1945بضرورة النهوض لتحرير البلاد من الظّلم والاستعباد؛ هذه هي الخطوة الواحدة التي خطاها الشعب يوم احتضن الثورة التحريرية الكبرى غداة الفاتح من نوفمبر 1954.

يليه في الترتيب المقطع الأوّل من الجدول ما نسبته 24% من جمهور المبحوثين الذين رأوا أنّ ملفوظ الدّرويش: "**اليوم فارِس العرِب يبان، نشبوا مكاحلكم[1] في العديان، خلو دمهم دايِر ويدان، ليوم فارِس العرِب يبان**"[2].

ويجسّد بشكل كبير المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي بعد المشاهد الأخرى التي جاءت من حيث النسب المئوية في ترتيب تصاعدي عكس الترتيب التي هي عليه في الجدول؛ ويشكّل ملفوظ الدّرويش أعلاه البدايات الأولى للمقاومة الجزائرية مباشرة بعد الاحتلال الفرنسي للجزائر سنة 1830، مثل مقاومة الأمير عبد القادر، والزعاطشة، واولاد سيدي الشيخ، وثورة المقراني والشيخ الحداد،...إلخ

ثانيًا: القوة الإنجازية للفعل التأثيري في مسرحية "132 سنة"

[1]- مكاحلكم في العامية الجزائرية تعني: بنادقكم.

[2]- ولد عبد الرّحمان كاكي، 132 سنة، ص: 2.

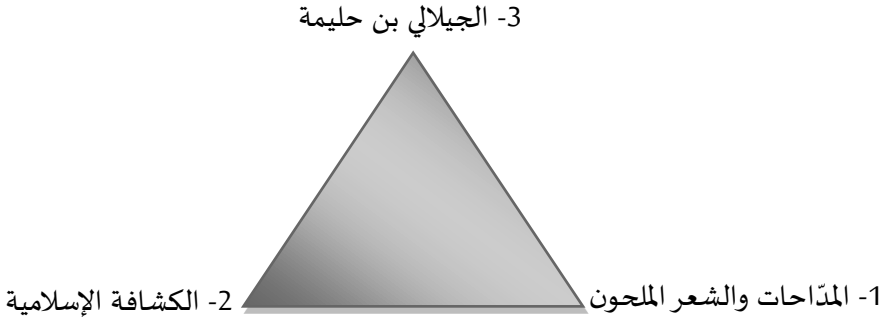
موازاة مع المبحث السّابق الذي خصّصناه لبحث القوة الإنجازية للفعل الإنجازي في مسرحية "132سنة"، سيتم في هذا المبحث التطرق إلى القوة الإنجازية للفعل التأثيري في مسرحية "132سنة" على اعتبار أنّ القوة الإنجازية للفعل الكلامي ليست حكرا فقط على الفعل الإنجازي، بل هي القوة المحرِّكة للفعل الكلامي بشكل عام للانتقال به من الفعل اللفظي إلى الإنجازي فالتأثيري كما سبق الإشارة إلى ذلك.

وبإتباع السّيرورة ذاتها التي تمَّ شرحها في مستهل هذا الفصل، سيتم بحث القوة الإنجازية للفعل التأثيري عند الكاتب المسرحي بالتطرق إلى الأفعال التأثيرية في المرحوم "ولد عبد الرحمن كاكي" ثم القوّة التأثيرية في مسرحية "132سنة"، ليتمّ بعدها دراسة منظور الجمهور للقوّة التأثيرية في المسرحية.

1- الأفعال التأثيرية في المرحوم ولد عبد الرحمن كاكي:

إنّ المقصود بالأفعال التأثيرية في المرحوم ولد عبد الرحمن كاكي، هو بحث مختلف الأفكار والشخصيات التي أثّرت في الكاتب والتوجهّات الفكرية التي طبعته ليؤلف ويخرج مسرحيات تجاوزت الفضاء المحلي والوطني إلى العالمي؛ فمن خلال تتبّع المسار الإبداعي لولد عبد الرّحمان كاكي، يمكن أن نستخلص ثلاثة أبعاد للأفعال التأثيرية في المرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي، نوجزها في المثلث في الشكل رقم: 03 الآتي، ليتمّ التفصيل فيها بعده.

شكل رقم: 03 مخطط توضيحي لأبعاد الأفعال التأثيرية في ولد عبد الرّحمان كاكي



المصدر: إعداد الطالبة

أ- المدّاحات والشعر الملحون:

تتمثّل أولى الحلقات المؤثّرة في المرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي في حلقة المدّاحات التي لم تمنعه العادات والتقاليد والأعراف من الذّهاب للاستماع للمدّاحات خفية وراء ستار أو مقوّس لشرفة ما؛ فكانت

المدّاحات تغنّي بشكل رائع القصص التي تأخذها من حكايات الجدّات[1]؛ وهنا يمكن الحديث عن تأثّر كاكي كثيرًا بجدّته "خروفة" التي عوّضته عن حنان والدته المفقودة، وهو في سنّ 17 سنة السنّ التي كتب فيها مسرحيته الشهيرة "دم الحب".

كما لعب عمّه "معمّر" المولع بالموسيقى دورًا كبيرًا في تكوينه الفنّي؛ فقد كان يأخذه معه طوال اليوم للاستماع إلى فرق سيدي لخضر بن خلوف، الشيخ حمادة[2]، بن طبجي، الشيخ المجذوب وغيرهم، ممّا أكسب ولد عبد الرّحمان كاكي مهارة في توظيف الكلام الموزون والشعر المقفّى؛ إذ لا تكاد تخلو مسرحية من مسرحياته من الكلام الموزون والشعر الملحون.

كان كاكي يستمع لقصص وأشعار الشيخ المدّاح في "السّويقة" مسقط رأسه بحيّ تيجديث العريق بمستغانم؛ وكان يحضر للسّماع العلوي وأناشيد الكشافة الإسلامية، وقد صنعت فعله المسرحي أيضًا لقاءاته الدّورية مع الشيخ حمادة، الحاج محمد العانقة ومعزوز بوعجاج.

ب- الكشافة الإسلامية:

كان المرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي مهتمًّا بالمسرح منذ المدرسة فقد كانوا يحضّرون مسرحية لحفلة نهاية السنة الدّراسية؛ طوال العام الدّراسي، وكان كاكي يبدي آرائه، ويفرض وجهة نظره لزملائه، فقد كان له شخصية المخرج المسرحي منذ طفولته. وفي سنة 1948 حصل على الشهادة الدراسيّة certificat d'études. ثمّ بعدها غادر كاكي المدرسة شأنه شأن جميع الأطفال في ذلك الوقت.

شجّع أعضاء الكشافة الإسلامية كاكي لمواصلة شغفه بالفن الدّرامي ضمن فرقة "الفلاح"، وحدث اللقاء المفتاحي بين كاكي وبن عبد الحليم المعروف بالجيلالي بن حليمة، الذي لم يتوقّف أبدًا على تشجيعه ودفعه إلى الأمام. وفي منظوره كان بن عبد الحليم "منّشط متطوع" في الفرقة وله وزنه فيها؛ فقد شجّعه كثيرًا للمضي قدمًا في حبّه وهواه للمسرح، فقد منح له فرصة المشاركة في تدريبات مربي شعبي Educateur

[1]- مثلاً حكاية الجدّات عن خيرة السبساجية عندما مرضت أرادت من سهلة بنت الحسين مدّاحات البلاد أن تأتي لتجذّبها لكي تتعافى، إلاّ أنّ سهلة فضّلت الغناء عند عائلة غنية ولم تذهب عند خيرة السبساجية التي كانت مريضة فكتبت فيها أغنية تهجوها فيها: "كي غنجت سهلة علي تستهل الحبس والخطية، سمري كرعيك ديري لقاط العينيك باش تروحي تمهمهي عند الغنيا، كي غنجة ساهلة علي تستهل الحبس والخطية، الحمّة في لجناب والرّاعي عند الباب واحبابي دايرين بيّا".

[2]- الشيخ حمادة: (1889-1968) شيخ الأغنية البدوية، ولد بدائرة عين تادلس بمستغانم، اسمه الحقيقي هو محمد قوايش، وهو الابن البكر لعبد الله فلاح صغير؛ اتّهم الشيخ حمادة بممارسة الصّيد بصفة لا شرعية فغادر مع ذويه القرية ليستقرّ، حوالي 1910 بمستغانم في الحي الشعبي تيجديث على مقربة من باب مجاهر وغير بعيد عن قادوس المداح، وساحة عيد بمقهاها الشهير: مقهى ريش café riche، وهي ساحة يتجمّع فيها شعراء ناحية الظهرة، ومعسكر أمثال الشاعر الكبير منور ولد يخلف. (عاشور شرفي، معلمة الجزائر، ص: 613)

populaire في الفن الدرامي. كما أخرج تحت إشرافه أوّل مسرحية عنوانها "زواج بالرّضا"[1]، كما مثّل كاكي وأخرج أسطورة الزهرة، وهو لا يزال كشاف صغير، ولم يرق بعد إلى مرتبة كشاف، كلّ ذلك بفضل دعم بن عبد الحليم له على حدّ تعبير كاكي نفسه[2].

عيّنه أعضاء الفرقة منشطًا في المسرح، وبهذا اللّقب شارك في العديد من التدريبات الميدانية للفن الدرامي تحت إشراف وزارة الشبيبة والتربية الشعبية بالجزائر أين تعرّف على كوردرو Cordreaux وعلى السيّدة جونيفيار بايلاك Geneviève Baelac في المركز الجهوي للفن الدرامي بوهران[3]، كما استلهم فكره المنفتح لاكتساب التقنية والبحث في المسرح من أدباء وكتاب أمثال: مولود فرعون، ستانيسلافسكي، بكيت، بريخت، فولكنر...إلخ[4].

ج- الجيلالي بن حليمة:

لا يمكن بأيّ حال من الأحوال الإشارة إلى الأفعال التأثيرية في المرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي دون الإشارة إلى التأثير العمودي لشخصية بن عبد الحليم الجيلالي المعروف باسم الجيلالي بن حليمة في ولد عبد الرّحمان كاكي؛ لذلك يصبح من الضّروري التعريف بالرّجل الذي إذا قال فعل؛ فهو هو من ذلك الجيل الذي تعرّف على المقاومة منذ نشأته، المقاومة لتحصيل التعليم في المدرسة الأجنبية، المقاومة لاكتساب قوته اليومي وهو لم يبلغ بعد سنّ الرّشد، ليُجبر على مغادرة مدرسة الاحتلال الفرنسي، شأنه في ذلك شأن معظم شبّان البلاد في ذلك الوقت[5]، وقد كان بالفعل يتميّز بذكاء حقيقي في حديثه وسلوكه.

كان بن عبد الحليم منخرطًا في الكشافة الإسلامية وفي حزب الشعب السرّي، فعلى مستوى الكشافة الإسلامية الجزائرية، كان كل فرع مطالب بتحضير عرض مسرحي في إطار النشاط المسرحي الموكل إلى بن عبد الحليم الملقب " الجيلالي" سنة 1945؛ واكتشف الاحتلال الفرنسي المبادئ التربوية التي كانت تقوم عليها الكشافة الإسلامية الجزائرية فقامت بحلّها[6].

[1]- Mostefa Abderrahmane et Mansour Benchehida, Kaki le dramaturge de l'essentiel, Editions Alpha, Alger, 2006, p. 29.
[2]-Op.cit., p. 21.
[3]-Ibid., p. 22.
[4]- مقابلة المخرج جمال بن صابر تلميذ المرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي يوم: 10 سبتمبر 2015 بمستغانم.
[5]- عبد القادر بن عيسى المستغاني، مستغانم وأحوازها عبر العصور تاريخيًا وثقافيًا وفنّيًا، المطبعة العلاوية بمستغانم، ط1، 1996، الجزائر، ص228.
[6]- إلاّ أنّ البعض منها ظلّ يعمل في السرّ بصفة غير رسمية.

واستمرّ نشاطه في الفرقة المسرحية التي أنشأها "البدر"، وكان يؤلّف المسرحية ويخرجها ويشارك فيها بصفته ممثلا على خشبة المسرح المرتجل أينما كان، ثمّ شارك سنة 1949 في التظاهرة للفرق الهاوية على المستوى الوطني بالعاصمة وحصل على نتيجة تؤهّل فرقته للدّور الأوّل. وقد كتب ونشر نقدًا لتلك التظاهرة، السيّد "شارل أقيس Charles Aguesse" رئيس مصلحة الشباب آنذاك وكان ذلك النقد في صالح ابن عبد الحليم صحبة فرقته المستغانمية "البدر" وقد كان عنوان المسرحية "زواج برضى[1]"، التي مثّل فيها ولد عبد الرّحمان كاكي - كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

لقد شملت المقاومة الجزائرية في الواقع، جميع ميادين الحياة؛ من فن وثقافة وتفان في العمل وإتقانه، وفي السّلوك الأمثل وفي الدّين والتشبّث بالعادات والتقاليد العريقة مع تحاشي كلّ ما من شأنه أن يحطّ من قيمة الفرد الجزائري. ولذلك وجد "أول نوفمبر 54" قاعدة صلبة انطلقت منها المقاومة المسلّحة ونجحت في استئصال جذور الاحتلال الإستيطاني من بلادنا[2].

وبناءً عليه، يمكن القول إنّ أبعاد الأفعال التأثيرية في المرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي، جعلته يعيش في جوّ خلقه هو لنفسه؛ فقدّم بذلك للمسرح الجزائري مقاربات جديدة وممارسة بعيدة عن مفاهيم الإخراج السّائدة آنذاك. ابتعد مسرح كاكي عن المواضيع التقليدية؛ فعلى حدّ تعبيره فإنّه كان يتفادى كتابة حبكة فقط، بل أراد أن يكتب مسرحًا جزائريًا أصيلاً؛ جمع فيه بين المتداول بين الناس في التراث الشعبي والجزائري الأصيل وتقنيات الإخراج المسرحي العالمية، فقد كان يقرأ من أربعة كتب إلى خمسة في اليوم[3]، فكان بحق سابقًا لزمانه ولعصره.

2- القوة الإنجازية للأفعال التأثيرية في مسرحية "132 سنة":

ارتبط الفعل التأثيري في مسرحية "132سنة" أساسا بشخصيات أحمد والمسجون والمجموعة والطفل؛ فبعد اندلاع الثورة التحريرية الكبرى في جميع أنحاء الوطن ليلة الفاتح من نوفمبر 1954؛ بدأت تضحيات الجزائريين، فكان أكثر المشاهد تأثيرا هو مشهد أحمد الذي سقط شهيدا في الميدان عندما قال:

[1]- وكان من جملة الممثلين: محمد الطاهر، الغالي بوظراف، الحبيب بن داشة وغيرهم.

[2]- عبد القادر بن عيسى المستغانمي، مستغانم وأحوازها عبر العصور تاريخيًا وثقافيًا وفنّيًا، ص:229.

[3]- وهو ما أكّده لي الفنان: الجيلالي بوجمعة، رئيس فرقة الموجة للتكوين المسرحي في مقابلته يوم: 03 سبتمبر 2015 بمقرّ مدرسة الموجة للتكوين المسرحي بمستغانم.

- أحمد: "خلوني ! خلوني ! خلو دمي داير وديان، خلوه يروي أرض الأجداد، خلو دمي يروي الرملة. خلو دمي يسقي أرض الجزائر وفي هذا المضرب تنبت وردة ونسموها الاستقلال وتحيا الجزائر"[1].

فالقوّة الإنجازية للفعل التأثيري المتمثل في التضحية تكمن أساسا في النبر الحزين وتكرار ملفوظ "خلوني ! خلوني ! خلو دمي داير وديان"، فالقوة الإنجازية لملفوظ "خلوني !" المكرّر ست مرات، الذي يعني دعوني أستشهد في سبيل أن تحيا الجزائر لدليل على حبّ الجزائريين للتضحية في سبيل العيش في كنف الحرية والاستقلال، الجزائريون الذين كانوا مستعدّين أن يرووا بدمائهم الزّكية الطّاهرة أرض الجزائر لأن تحيا حرّة مستقلة. ونظرا لتضحيات الشهداء العظيمة أصبحت الجزائر تُعرف في العالم باسم بلد "المليون ونصف المليون شهيد"[2].

فاستقلال الجزائر لن يتأتى إلا بدماء أبنائها، وأحمد[3] في هذا المشهد يمثل مليون ونصف مليون شهيد استشهدوا في سبيل الوطن؛ في سبيل أن تحيا الجزائر، القوّة الإنجازية لهذا الملفوظ يؤكّدها استشهاد ولد عبد الرّحمان كاكي بقوله الله تعالى في محكم تنزيله: ﴿وَلاَ تَحْسَبَنّ الذينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبّهِمْ يُرزَقُونْ﴾[4]، وتهليل المجموعة وتكبيرها بعد استشهاد أحمد.

بالإضافة إلى مشهد الرّجل المسجون الصّامد في وجه وسائل التعذيب، تكمن قوّته الإنجازية في النبر الصّاعد الحزين الذي يعكس حجم التعذيب والمعاناة التي تعرض لها الرجل المسجون؛ وهنا يذكرنا كاكي بأننا نشاهد في مسرحية عندما يقول المسجون في استفهامياته: "لمن راكم تلعبوا في هذا الرواية؟[5]"؛ وهنا تدخل تقنية المسرحية داخل المسرحية؛ وكأن الاحتلال الفرنسي بمشاهد التعذيب والظلم للجزائريين يلعب في مسرحية

[1]- ولد عبد الرحمان كاكي، 132 سنة، ص: 12.

[2]- عدد شهداء الجزائر في ظرف سبع سنوات بلغ مليون ونصف مليون شهيد فما بالك من تضاعف العدد عدّة مرّات طيلة 132 سنة من الاحتلال الفرنسي فقد فاق عشرة ملايين شهيد جزائري.

[3]- أحمد رمز التضحية والشهادة في مسرحية "132 سنة" لولد عبد الرحمن كاكي، كذلك أحمد في قصيدة محمود درويش "أحمد الزعتر" التي يقول فيها:

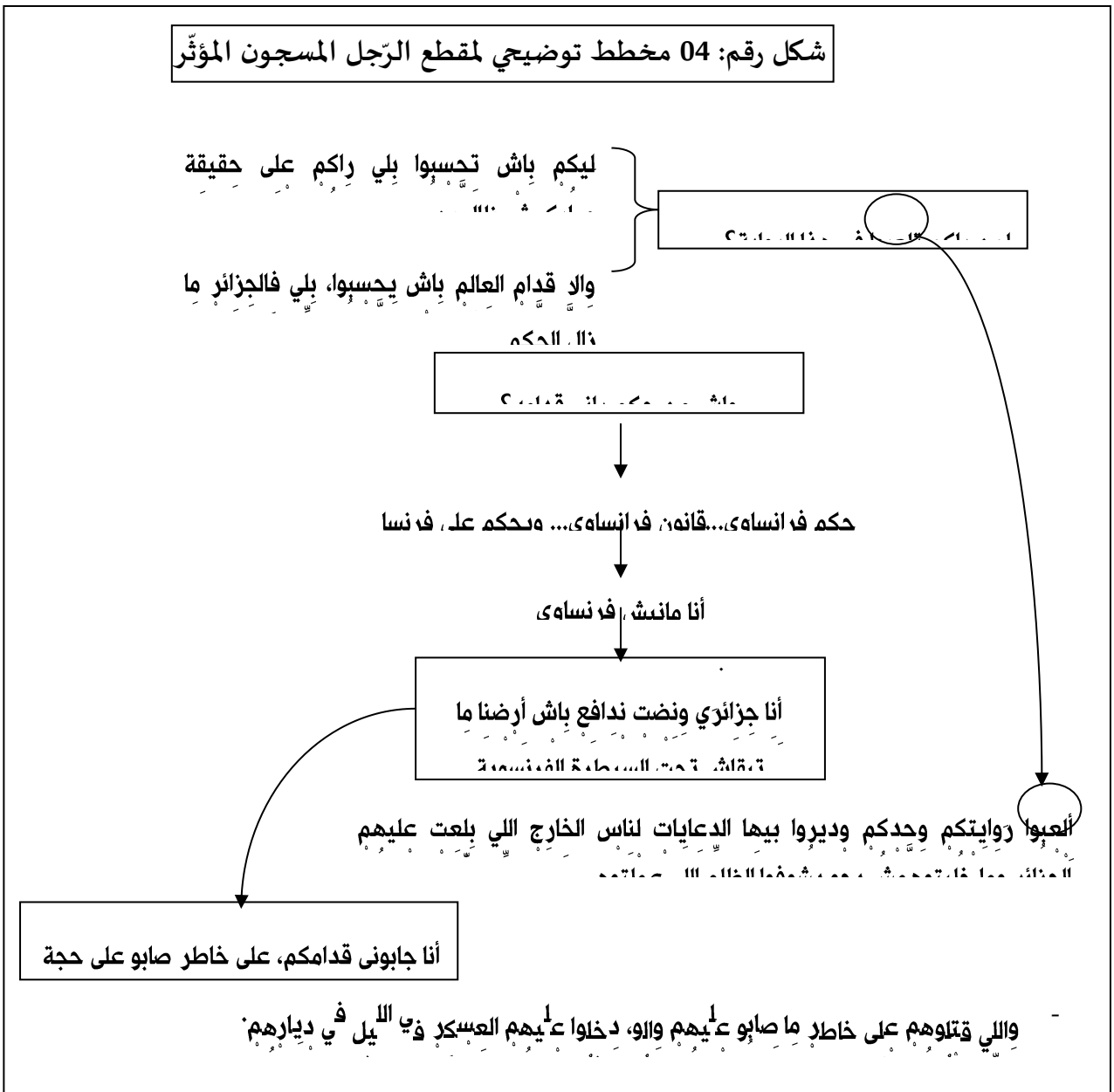
وكنت وحدي .... ثمّ وحدي
آه يا وحدي؟ وأحمد
كان اغتراب البحر بين رصاصتين
مخيّمًا ينمو ، وينجب زعترا ومقاتلين
وساعدًا يشتدّ في النيسان

[4]- سورة البقرة، الآية: 169.

[5]- ولد عبد الرحمان كاكي، 132 سنة، ص: 16.

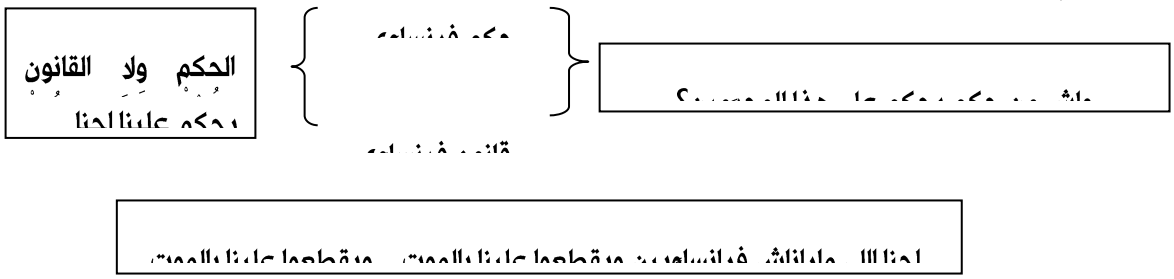
أسماها كاكي رواية[1]. إلاّ أنّ مقصوده هنا هو المسرحية لأنّها هي التي تُلعب؛ أمّا الرّواية فتُسرد؛ ويمكن التمثيل لمقطع المسجون المؤثّر في الشكل رقم: 04 الآتي، والذي يلخّص معاناة الجزائريين تحت نير الاحتلال الفرنسي.

شكل رقم: 04 مخطط توضيحي لمقطع الرّجل المسجون المؤثّر



[1]- الفرق بين الرّواية والمسرحية: يكمن الفرق الجوهري بين الشخصية في الرّواية والشخصية في المسرحية هو أنّ الشخصية الدرامية حية على خشبة المسرح. فالرّواية تسرد والدراما تفعل؛ فالشخصية في المسرحية هي شخص نراه ولا نقرأ عنه. والتمثيل، أي القيام بالفعل، هو الجانب الرّئيس للمرئيات في المسرح.

- وداروا الشي اللي بغاو في بناتهم.
- والفلاح اللي قتلوه قدام زايلته ومحراثه.
- والأم اللي قتلوها وهي ترضع في ولدها.



فالقوة الإنجازية للفعل التأثيري في مقطع المسجون تكمن في استفهامياته عن أيّ قانون وأيّ حق الذي يخوّل لفرنسا أن تعذّب الجزائريين وتنكّل بهم وتقتلهم وتحكم عليهم بالإعدام دون وجود قانون يمنعها من القيام بذلك، دون وجود من يرد عليها.

وهنا يتجاوز المسجون نفسه وحالته؛ ويحيلنا إلى الجزائريين الذي يُقتلون يوميًا ويذبحون والنساء اللّواتي تُنتهك أعراضهنّ ويعذّبن وينكّل بهنّ ظلما. ليؤكد جزائريته وجزائرية الجزائريين[1] الذين نهضوا يدا واحدة وعلى كلمة واحدة لإخراج الاحتلال الفرنسي الغاصب من الجزائر.

فالاعتقال لم يسلم منه حتى الأطفال؛ والقوّة الإنجازية للأفعال التأثيرية التالية هي لمشهد الطفل المسجون الذي يروي لسجانه لماذا رمى القنبلة انتقاما من الجنود الفرنسيين الذين يدّعون أنهم أجداده قاموا بإهانة والده أمامه.

- الطفل المسجون: "خطرة كنت جاي من الليكول في الصبحة لعبت مع بيار وبول كان الليل وكنت ندير في الدفوار[2] نتاعي قالو لنا قولوا الخير اللي دارته فرنسا بديت نكتب فرنسا اللي قراتنا حتى طيطيو في الباب أبا كان راقد، عيان من الخدمة نوضوه من النوم كان في عبايته، وعراوه زق، أي تشوف وأنا نشوف، ضربوه وصفعوه قدامنا، خرجوه عريان وداوه من هذاك الليل ما شفناهش ها علاش ها بوركوا Pourquoi"[3].

[1]- في موقعين من هذا المقطع.

[2]- كلمة معرّبة عن أصلها devoir وتعني واجب منزلي.

[3]- ولد عبد الرحمان كاكي، 132 سنة، ص: 18.

فالقوة الإنجازية التأثيرية لملفوظات الطفل المسجون تكمن في وصفه للظلم الذي مارسته فرنسا على الجزائريين؛ أفعال الإهانة والإذلال للأب بتعريته وصفعه وأخذه عنوة من عائلته، ومنذ ذلك الوقت لم ير الابن والده؛ مشهد ولّد الحقد والكره في نفس الطفل، وهو ما دفعه إلى المشاركة في الثورة برمي القنبلة على الفرنسيين.

توحي الأفعال الكلامية للطفل بعدالة القضية الجزائرية، وبمشروعية الكفاح والجهاد ضدّ الظلم والاحتلال؛ فلعب الطفل مع بيار وبول وكتابته للخير الذي فعلته فرنسا في الجزائريين، ونظرته الإيجابية للاحتلال الذي ولد في كنفه تبخّرت بعدما رآى ما تعرّض له والده من إذلال وإهانة المشهد الذي علّمه أن الاحتلال ورم خبيث يجب أن يستأصل من جذوره، فقرر الثورة مثل آلاف الأطفال[1] الذين شاركوا في الثورة التحريرية الكبرى.

ليعود الدرويش في مشهد التصويت في الأخير منذ قلب المسرحية؛ منذ تفجير الثورة في الفاتح نوفمبر 1954 لم يظهر الدّرويش في المسرحية، فبعد حثه شعب الغفلى على الثورة؛ عاد ليساهم في تحقيق الاستقلال بعدما أسهم في تفجير الثورة؛ فالقوة الإنجازية للفعل التأثيري للدرويش تكمن في رفضه أن يصوّت سريا وإنما أراد أن يعلن تصويته أمام الجميع لأنّ الدرويش ولد الدرويش منذ 132 سنة، وهو ينتظر هذا اليوم ليعلن عن انتخابه "بنعم" للاستقلال في مكان كلّ من ضحوا بأرواحهم من أجل أن تحيا الجزائر حرّة مستقلّة مثل: الأمير عبد القادر الذي رحل بكيّته[2]، لأجل الشيخ بوعمامة، بوقلمونة، على ابن شقران، ولأجل بومعزة وعلى أولاد الشيخ، على المقراني، على الزعاطشة، وينتخب بنعم أيضا "في خاطر" لأجل:

أصحاب قاامة وأصحاب سطيف على الجبهة والجهاد وعلى الجيش والفدا.
على اللي خلاو دمهم في جبل اوراس
على اللي خلاو دمهم في جبل الونشريس
على اللي خلاو دمهم في جبل الظهرة
على اللي خلاو دمهم في كاف لاخذرى
على اللي نضربو على اللي تصفع على اللي ظلموه، على اللي قتلوه.[3]

فتعداد الدرويش لكل هؤلاء بتكرار الرّابط "على" هنا وهي التي تعني في بداية ملفوظاته أنّه سيصوّت في مكان شخص ما غير موجود؛ ومن ثم تعني "لأجل" وهي من الرّوابط الحجاجية التي منحت ملفوظات

[1]- الشهيد عمر في معركة الجزائر، الذي استشهد إلى جانب حسيبة بن بوعلي وعلي لابوانت في مخبأ في بيت بالقصبة ورفضوا الاستسلام.
[2]- بكيّته هنا بمعنى، رحل بحرقته على بلده الذي نُفي منه.
[3]- ولد عبد الرّحمان كاكي، 132 سنة، ص: 22.

الدرويش قوّة إنجازية وتأثيرية. فالدّرويش الذي يمثل تاريخ الجزائر، بقي شاهدا على نضالات الجزائريين وتضحياتهم من أجل أن تحيا الجزائر حرة مستقلة.

يواصل الدّرويش فعله التأثيري عندما يطلب منه الرجل أن يترك المجال للناس وراءه، فتأتي تأكيدياته بأنّ هؤلاء الناس هم الذين سيبنون الجزائر، هم مستقبل الجزائر الذين سيحفظون الأمانة ويصونوا الوديعة المتمثلة في "جزائر الشهداء"، أمّا هو فيشعر الآن بالرَّاحة وبأنه يمكن له أن يموت في سلام، لأنّه سلّم الأمانة لجيل المستقبل للمحافظة عليها، هذا الجيل الذي ما فتئ يحذّره منذ بداية الاحتلال، وهنا نستنتج أنّ المسرحية دائرية ابتدأها بتحذيرات الشعب من الغفلة واختتمها بتحذيراته من الغفلة أيضا كما يؤكده الدرويش في توجيهياته:

- **الدرويش:** "... وانتوما تحدرلو ردوا بالكم، تغفلوا تخسروا بارودكم في الطعومات وفي الزهوات- اتحدرلو اتحدرلو. ما تغفلوش وإن شاء الله ربي يستر الجزائر من عين الحساد وإن شاء الله ربي يستر الجزائر وتكون كيفة للعديان"[1].

وفي الأخير، تأتي أمريات المجموعة الممثلة في الشعب الجزائري ككلّ بأمر قويّ علم الاحتلال الفرنسي بالهبوط على لسان كلّ من كوريفي والدرويش ليصعد العلم الجزائري خفّاقا، دليل على انتزاع الحرّية والاستقلال، كما توضّحه تعبيريات الدرويش والمجموعة وكوريفي في المتوالية الحوارية الآتية:

- **الدرويش:** "اهبط... ودروك في سماء الجزائر يترفع لواء الخير أبيض وأخضر، نجمة وهلال أحمر كي دم الشهداء يترفع لسما بيضوا القلوب مثل الحليب صابت الجزائر ترجع خضراء وأرضها جنة ما بقى سنجاق..اليوم يطلع لوانا".
- **كوريفي:** بعد 132 سنة ظلام[2].

ومن هنا يتّضح أنّ الأفعال التأثيرية مرتبطة بالدّرجة الأولى بشخصية الدّرويش، رمز الأجداد، رمز الأصالة، رمز التضحية والفداء؛ فهو الذي حذّر الشعب الجزائري من أن يغفل وحثّه على الثّورة؛ وهو أيضا من حثّه على المحافظة على الاستقلال وهي وصيّته.

وبعد تلفظ المجموعة لتأكيديات الاستقلال "**بعد 132 سنة ظلم**"، يُفهم أنّ محور المسرحية هو الظلم الذي عانى منه الشعب الجزائري طيلة 132 سنة من أجل إسقاط علم الاحتلال الفرنسي ورفع الراية

[1]- ولد عبد الرّحمان كاكي، 132 سنة، ص: 22.

[2]- المصدر نفسه، ص: 23.

الوطنية[1]، لتحلّق عاليا في سماء الجزائر الحرة المستقلة؛ واختتمت المسرحية بالنشيد الوطني قسّمًا لمفدي زكريا شاعر الثورة، والذي يعتبر في حد ذاته القوة الإنجازية المعلنة لاستقلال الجزائر بعد 132 سنة ظلم.

3- منظور الجمهور للقوّة التأثيرية في مسرحية "132سنة":

يمكن إيجاز منظور جمهور المبحوثين للقوة الإنجازية للفعل التأثيري في مسرحية 132 سنة في الجدول رقم: 04 الذي يوضّح أكثر المشاهد تأثيرا في جمهور المبحوثين كالآتي:

جدول رقم: 04 يوضّح المشاهد المؤثّرة في جمهور المبحوثين

المشاهد	التواتر	النسبة المئوية
وَاللِّي حَسْبُو الوَقْتْ وْصَلْ مْسَاكِينْ، اصْحَابْ سْطِيفْ وَصْحَابْ قَالْمَة. حَيُّوا الشَّمَالْ يَا شَبَابْ، حَيُّوا الشَّمَالْ الإِفْرِيقِي، حَيُّوا الشَّمَالْ قُومُوا لَلْحِزْب الوَطَني يَا شَبَابْ، بَطَيَّارَاتْ فْرَانْسَا بَطَيَّارَاتْ فِي قَالْمَة بَطَيَّارَاتْ قَتْلَتْ شُبَّانْ وَبَنَاتْ يَا شَبَابْ، حَيُّوا الشَّمَالْ الإِفْرِيقِي، حَيُّوا الشَّمَالْ قُومُوا لَلْحِزْب الوَطَنِي يَا شَبَابْ، عَلَى اسْطَايْفِيَا يَا حُزْنِي، عَلَى سْطَايْفِيَا مَاتُوا مِنْ أَجْلِ الحُرِّيَة يَا شَبَابْ حَيُّوا الشَّمَالْ يَا شَبَابْ حَيُّوا الشَّمَالْ الإِفْرِيقِي، حَيُّوا الشَّمَالْ قُومُوا لَلْحِزْب الوَطَنِي يَا شَبَابْ.	20	%16,26
خَلُّونِي خَلُّوا دَمِّي دَايَرْ وَادْ، خَلُّوهْ يَرْوِي أَرْضْ الأَجْدَادْ خَلُّو دَمِّي يَرْوِي هَذَا الرَّمْلَة، خَلُّوهْ يَسْقِي أَرْض الجَزَائِرْ. وْفِي هَذَا المَضْرَبْ تَنْبَتْ وَرْدَة وَنْسَمُّوهَا الاسْتِقْلاَلْ وْتَحْيَا الجَزَائِرْ.	51	%41,46
أَنَا جَابُونِي قُدَّامْكُمْ، عْلَى خَاطَرْ صَابُو عْليَّ حُجَّة، وَاللِّي قَتْلُوهُمْ مَا اكتشْفُو عليهم حتى شيء، عْلَى خَاطَرْ مَا صَابُو عْلِيهُمْ وَالُو دَخْلُوا عْلِيهُمْ العَسْكَرْ فِي اللِّيلْ فِي دْيَارْهُمْ وْدَارُوا الشِّي لِي بْغَاوْ فِي بْنَاتْهُمْ وَالفَلاَّحْ، الِّي قَتْلُوهْ قُدَّامْ زَايْلَتُو وْمَحْرَاثُه، وَالأُمّ اللِّي قَتْلُوهَا وْهِيَ تْرَضَّعْ فِي وَلْدْهَا، وَاشْ مَنْ حُكْم يَحْكُمْ عْلَى هَذَا المجرمين، حُكْم فْرَنْسَاوِي، قَانُونْ فْرَنْسَاوِي، الحُكْمْ وَلاَّ القَانُونْ...يَحْكُمْ عْلِينَا احْنا...، احنا ليماراناش فرانساويين ويقطعوا علينا بالموت...ويقطعوا علينا بالموت.	29	%23,57

[1]- لقد اختصر المخرج بوحمام من قالمة الذي أخرج مسرحية "132 سنة" لولد عبد الرحمان كاكي سنة 2000 أنّ: "132 سنة مسرحية مبنية على فكرة بسيطة، علام يهبط وعلام يطلع في ساعة وربع". وهو ما قاله لي في مقابلته على هامش فعاليات المهرجان الوطني للهواة بمستغانم يوم: 31 أوت 2015.

...قُلْنَالَكْ اهْبَطْ وَاليُومْ فِي سْمَا الجَزَائِر يَتَّرْفَعْ لِوَاء الخِيرْ أَبْيَضْ وْأَخْضَرْ نَجْمَة وَهْلَالْ أَحْمَرْ كِي دَمّ الشُّهَدَاء يَتَّرْفَع لَلسّمَا بَبْيَاضُو القُلُوبْ مَثْل الحْلِيبْ صَابت الجَزَائرْ تَرْجَعْ خَضْرَا وْأَرْضْهَا جَنَّة مَا بْقَى سَنْجَاقْ، مَا بْقَى لِوَاءْ، اليُومْ يَتَّرْفَعْ لِوَاؤُنَا، بَعْد قَرْن وَثْنِينْ وَثْلَاثِينْ سَنَة ظُلْم.	23	%18,69
بدون إجابة	07	
لا	04	
المجموع	123	%100

المصدر:إعداد الطّالبة

إنّ أكثر المشاهد تأثيرا في جمهور المبحوثين؛ هو مشهد استشهاد أحمد؛ إذ بلغ نسبة جمهور المبحوثين الذين أثّر فيهم مشهد استشهاد أحمد 41.46%، ومن بينهم الفنان القدير بلقاسم مزاجة؛ الذي أثّر فيه هذا المشهد تأثيرًا عميقًا؛ كما أشار الفنان القدير إلى مسألة طُرحت في ذلك الوقت، وهي تقديم المسرحية باللغة العربية،حيث أكّد أنّها لو مثّلت بالعربية الفصحى في ذلك الوقت أي في الفاتح من نوفمبر 1962، فإنّ الشعب الجزائري سوف لن يشعر بها، بتلك الدرجة التأثيرية عندما تكون بالدّارجة، فتكون مؤثّرة أكثر ، و لأدل على ذلك من مشهد أحمد[1]. لقد كان من بين المبحوثين من مثل هذا الدور، والذي يمثل في نظرهم قمّة التأثير في المسرحية؛ فملفوظات أحمد عند التلفظ بها تشعر بقشعريرة في جسمك وكأنها حقيقة تعيشها الآن"[2]، أحمد الذي سقط شهيدًا في أرض المعركة؛ أحمد الذي قال مقولته واستشهد:

- **أحمد: "خلوني خلوني خلوا دمِي دايِر وَاد، خلوه يِروي أرض الأجداد خلو دمِي يِروي هذا الرملة، خلوه يِسقي أرض الجزائر. وفي هذا المضرب تنبت وردة ونسموها الاستقلال وتحيا الجزائر"[3].**

تتمثّل القوّة الإنجازية لتعبيريات أحمد في هذا المشهد أساسًا في سقوطه على الأرض وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة[4] وهو فرح بالشهادة في سبيل الله، في سبيل أن تحيا الجزائر، حيث أمر أصدقاءه بالكفاح، وترك دمه يصنع واد ليروي أرض الجزائر أرض الأجداد، ليروي هذه الرّمال الزّكية الطّاهرة، يسقي أرض الجزائر ، وهي المقاطع المؤثّرة التي يمكن توضيحها كالآتي:

دمِي دايِر وَاد

[1]- ما قال له الفنان مزاجة بلقاسم في مقابلته يوم: 08 سبتمبر 2015 في بيته.

[2]- على حدّ تعبير الفنان عبد الله بصغير رئيس جمعية ولد عبد الرحمان كاكي بمستغانم، الذي أعطاني عرض مسرحية "132سنة" في قرص مضغوط.

[3]- ولد عبد الرّحمان كاكي: 132 سنة، ص: 12.

[4]- مثل مشهد استشهاد الشهيد لطفي في نضاله ضد الاحتلال الذي اشتبك مع جنود الاحتلال في جبل بشار وعندما أصابته رصاصات الاحتلال لفظ أنفاسه الأخيرة مستنشقا ومقبلا تراب الجزائر سعيدا بالشهادة في سبيل أن تحيا الجزائر.

خلوني ← خلوا يِروي أرض الأجداد وفي هذا المضرب تنبت وردة ونسموها الاستقلال
يِسقي أرض الأجداد

وهي تعبيريات تجسّد قمّة التضحية بالنّفس في سبيل أن تحيا الجزائر؛ والملاحظ على الملفوظ أنّ هناك تدرّج توسّعي من الواد الذي سيروي الرّمال المحيطة به، والمتمثلة في المقاومات الشعبية هنا وهناك إلى أن يسقي دمه أرض الجزائر ككلّ، وهذا مع اندلاع الثورة التحريرية في كامل التراب الوطني.

يليه في المرتبة المقطع الخاص بالمسجون؛ إذ بلغت قوته التأثيرية نسبة23.57% من جمهور المبحوثين كما هو موضح في الجدول رقم: 03، وتكمن أساسًا في عرض المسجون لأفعال الظلم التي يقوم بها الاحتلال الفرنسي في حقّ الجزائريين والجزائريات؛ في حقّ الفلاح الذي قتلوه وهو يحرث أرضه أمام محراثه ودابّته، في حقّ الأم التي قتلوها وهي ترضع ابنها، في حقّ البنت التي سلبوها شرفها؛ فالاحتلال الفرنسي لم تمنعه القوانين ولا الأعراف الدولية من التمادي في إذلال، وتعذيب الجزائريين لا لشيء إلاّ لأنهم صامدون متشبّثون بأرضهم، متمسّكون بحقّهم في الاستقلال، رافضون للاحتلال ويناضلون في سبيل أن تحيا الجزائر حرّة مستقلّة.

يأتي آخر مقاطع المسرحية في المرتبة الثالثة من تأثيره في جمهور المبحوثين بنسبة 18.69%؛ فقوّته التأثيرية تكمن أساسًا في أمريات كوريفي والدرويش للعلم الفرنسي بالهبوط، وهي تدل على مقاومة الجزائريين للاحتلال الفرنسي طيلة "132سنة"، بدءا بالثورات الشعبية ثم قيام الشعب الجزائري ووقوفه كرجل واحد في خطوة واحدة خطاها في تفجيره الثورة التحريرية ليلة الفاتح نوفمبر 1954، ليرتفع "**علم الجزائر أبيض وأخضر نجمة وهلال أحمر مثل دم الشهداء**"؛ فبفضل تضحياتهم ارتفع علم الجزائر الحرّة المستقلّة يوم 05 جويلية 1962.

تليه في المرتبة المتوالية الجملية الرّابعة والتي تمثّل آخر مشهد في المسرحية، ممثّلة في القوّة الإنجازية للأمريات بنزول عَلَم الاحتلال الفرنسي وصعود عَلَم الجزائر؛ وآخر جملة في هذه المتوالية تجسّد القوّة الإنجازية لأمريات هذه المتوالية الجملية وهي تأكيديات الدّرويش وكوريفي، والمجموعة بنبر قوي لإنهاء المسرحية، وبها تنتهي معاناة الجزائريين طيلة 132 سنة من الاحتلال.

"اليوم يِتدفع ثمنها بعد قرن وثلثين وثلاثين سنة ظلام"[1].

[1]-ولد عبد الرحمان كاكي، 132سنة، ص: 23.

أمّا باقي المشاهد المؤثّرة الأخرى، خارج المشاهد الأربعة المقترحة، فكانت مشاهد أدرجت سواءً في المشاهد التي تمثّل ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين أو في المشاهد التي تجسّد بشكل كبير المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي.

في حين أنّ المقطع الأول من الجدول الذي أثّر بنسبة 16.26% من جمهور المبحوثين، والقوة الإنجازية للفعل التأثيري في هذا المقطع تكمن في ملفوظات المجموعة الغنائية بعد تعبيريات كوريفي الآتية:

"واللي حسبو الوقت وصل مساكين، اصحاب سطيف وصحاب قالمة. حيّوا الشمال يا شباب، حيّوا الشمال الإفريقي، حيّوا الشمال قوموا للحزب الوطني يا شباب، بطيارات فرانسا بطيارات في قالمة بطيارات قتلت شبان وبنات يا شباب، حيّوا الشمال الإفريقي، حيّوا الشمال قوموا للحزب الوطني يا شباب، على اسطايفيا يا حزني، على سطايفيا ماتوا من أجل الحرية يا شباب حيّوا الشمال يا شباب حيّوا الشمال الإفريقي، حيّوا الشمال قوموا للحزب الوطني يا شباب"[1]

وهو ملفوظ يعبّر عن مجازر 8 ماي 1945 لتأتي تعبيريات المجموعة في تنغيم حزين بالدعوة لتحية حزب شمال إفريقيا والدعوة إلى الانضمام إليه من أجل النضال؛ لأنّ فرنسا عوضا أن تفي بوعودها في الاستقلال بعد نهاية الحرب العالمية الثانية واجهت الجزائريين المتظاهرين في 8ماي 1945 بالطائرات، قتلت[2] شبان وبنات في قالمة وسطيف وخرّاطة؛ ومنذ ذلك التاريخ أدرك الجزائريون أنّ ما أُخذ بالقوّة لا يُستردُّ إلاّ بالقوّة.

لقد تأثر عشرة مبحوثين بكل المشاهد الموضحة في الجدول، بل أكّدوا على أنّ المسرحية ككلّ مؤثّرة وبلغت نسبتهم 8.13% وتراوحت أعمارهم من 23 سنة إلى 71 سنة، وهذا إن دلّ على شيء، وإنما يدل على أنّ القوة التأثيرية للمسرحية باقية ودائمة مادامت المسرحية تُمثّل، فكما أثرت في الكبار الذين عايشوا الثورة، فهناك أيضا الشباب الذين لم يعايشوا الثورة أثرت فيهم المسرحية ككلّ، وهو ما يمكن التعبير عنه بالتأثير العمودي للثورة التحريرية في الجزائريين.

ثالثًا: المقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية للفعل الكلامي في مسرحية "132سنة"

سيتمّ إجراء المقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية للفعل الكلامي في مسرحية "132سنة"، بتطبيق منطق اللّف والدّوران –دائمًا- على مثلث كاتب-مسرحية-جمهور؛ وذلك بإدراج بداية المقارنة

[1]- المصدر نفسه، ص: 8.

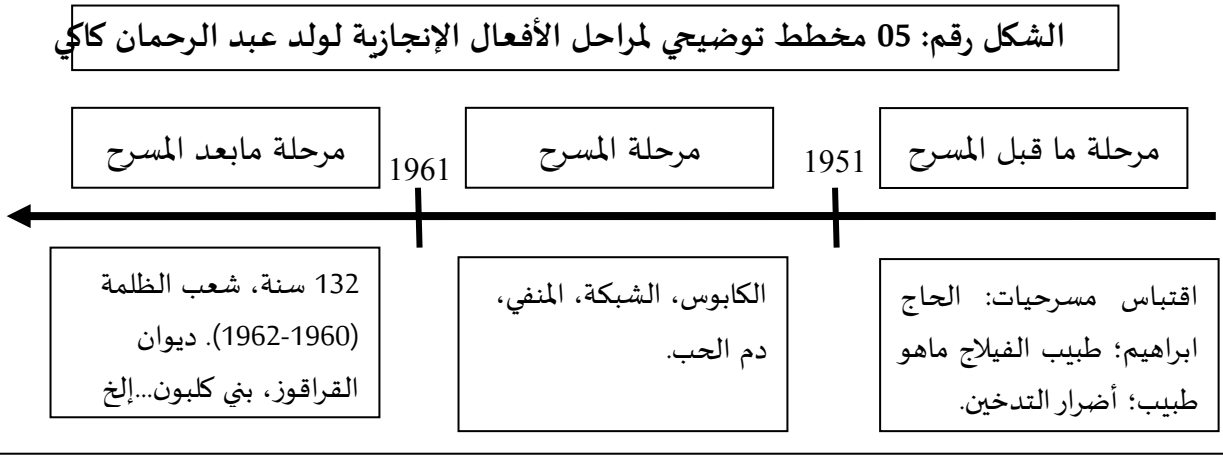
[2]- بوزيد سعال أول شهيد سقط في مجازر 8 ماي 1945.

والمقاربة بين الأفعال الإنجازية والأفعال التأثيرية في المرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي؛ الذي سيقودنا إلى القيام بالمقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والتأثيرية في مسرحية "132 سنة"، ليتمّ ختام الفصل بالمقارنة بين الشخصيات الأكثر تأثيرًا في الجمهور ومواقع التأثّر في المسرحية واستنتاج المقاطع الملائمة لها.

1- المقارنة بين الأفعال الإنجازية والأفعال التأثيرية في المرحوم ولد عبد الرحمان كاكي:

ستؤطّر في هذا المطلب الأفعال التأثيرية في المرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي أفعاله الإنجازية؛ وذلك بتقسيم الأفعال الإنجازية لولد عبد الرّحمان كاكي إلى ثلاثة مراحل، غير بعيدة عن تقسيم مراحل تكوين العقل العلمي عند غاستون باشلار Gaston Bachelard[1]، كما هي موضّحة في الشكل رقم: 05 الآتي:

الشكل رقم: 05 مخطط توضيحي لمراحل الأفعال الإنجازية لولد عبد الرحمان كاكي



المصدر: إعداد الطالبة

بناءً على الشكل أعلاه، يمكن التفصيل في مراحل الأفعال الإنجازية لولد عبد الرّحمان كاكي، أو إن صحّ التعبير في مراحل العقل المسرحي عند كاكي كالآتي:

أ- مرحلة ما قبل المسرح

[1]- تتمثّل في المراحل الآتية:

1- مرحلة ما قبل العلمية L'état préscientifique: وتشمل على الأزمنة الكلاسيكية القديمة وعصر النهضة والجهود المستجدّة في القرن السّادس عشر والسّابع عشر والثامن عشر.

2- المرحلة العلمية L'état scientifique : تمثل الحالة العلمية التي بدأت أواخر القرن الثامن عشر، وشملت القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين.

3- مرحلة العقل العلمي Nouvel esprit scientifique : تمثّل مرحلة العقل العلمي الجديد 1905، حين بدأت نظرية آينشتينEinstein في النسبية تبدّل مفاهيم أوّلية كأن يسود الاعتقاد بأنّها ثابتة. اعتبارًا من ذلك التاريخ، ضاعف العقل اعتراضاته، ففصل بين المفاهيم الأساسية وأعاد القربى بينها وسعى إلى التجريدات الأشدّ جرأة. (غاستون باشلار، تكوين العقل العلمي، ص ص13-22)

كاكي ليس رجل مسرح فقط، بل هو ظاهرة[1] في المسرح، فقد مثّل منذ صغره في مسرحيات صغيرة ضمن نشاط الحركة الوطنية الكشفية وهناك تعلّم التطبيق الدرامي، حيث لمع نجمه بموهبة في الكتابة والتمثيل، فقام باقتباس مسرحية المنافق لموليير Le Tartuffe de Molière في مسرحيته الحاج إبراهيم، مسرحية الطبيب كنوك Le Docteur Knock لـ Jules Romains في مسرحيته "طبيب الفيلاج مِا هو طبيب"، أضرار التدخين Les méfaits du Tabac لـ تشيكوف[2] Tchekhov.

وبشهادة أخيه ولد عبد الرحمان معزوز؛ كان كاكي يقول لهم دائمًا: "انتهى الشارع! الآن المسرح"، فقد أدخل الأطفال من الشارع إلى خشبة المسرح. واجه كاكي صعوبات في فرض طرقه الجديدة للقيام بالمسرح، فكلّ أبناء جيله كانوا ضدّه، لذلك توجّه إلى الشباب البعيدين عن العادات البالية الرّافضين للذلّ، ومعهم قام بتأسيس مسرح خاصّ به مع 12اثنى عشرة شاب غير واعين بالمغامرة التي سيُقدمون عليها، ويجهلون بأنّهم سيقومون بكل ما سيطلب منهم القيام به، وفي هذا الوقت ولدت مسرحية "الكابوس Le Cauchemar "التي تجسّد بحقّ المسرح الحقيقي لكاكي، إضافة إلى مسرحيات: الخيط Le filet، البيت الصيفي La cabane، المنفي El Menfi، القفص La cage[3].

في سنة 1950، وبمناسبة التجمّع العالمي للشبيبة، ذهب كاكي إلى رومانيا؛ ورأى هناك العديد من المسرحيات، والتقى بالعديد من الشخصيات المسرحية في ذلك الوقت ولم يتغيّب عن أيّ محاضرة في المسرح خلال هذه التظاهرة الثقافية الكبرى، عاد وقال لمن يريد أن يستمع إليه بأنّ رقصة البطن ليست مسرحًا، وهو ما كان سائدًا آنذاك[4]، بل دعاهم إلى ضرورة التأسيس لمسرح حقيقي وهو ما قام به رفقة زملائه في المرحلة الثانية.

ب- مرحلة المسرح:

كان "كاكي" يأتي بمواضيع في شكل مخطّطات مسرحية أو مخطّطات في شكل مواضيع، وكان على كلّ قائمة مقام شخص من الشخصيات المقترحة، يرتجل دوره حسب وضعيته، وكثيرًا ما كانت هذه الأعمال تحضيرية، تدريبية للممثل وذلك قصد تحصيله على كفاءة تؤهّله لتأدية دوره في غاية الإتقان، ومن جملة تلك المواضيع ما جسده في المسرحيات التي سبق الإشارة إليها من مثل: قاعة الإنتظار La salle d'attente، الكابوس Cauchemar، القفص La cage، الشبكة Le filet ، البيت الصيفي Cabane، السّفر Le voyage ،

[1]- لأنّه من المعتاد أن يكوّن رجل المسرح ضمن توجّه فكري وتقاليد معيّنة ثمّ يتبع طريق معلّميه وأساتذته.

[2]-Abderrahmane Mostefa et Mansour Benchehida, Kaki le dramaturge de l'essentiel, p.9.

[3]- Op.cit., pp. 9-10.

[4]-Ibid., pp. 9-10.

وكان الإثراء شيئًا فشيئًا من طرف "كاكي" أو من طرف المتدرّب في التمثيل، يساهم في تدعيم الموضوع ويزيده رونقًا وجمالاً.

والموضوع الأوّل الذي عمل عليه واجتهد في إنجازه الجميع، وأصبح متكامل الأجزاء، وحظي بصفته أوّل إنتاج قدّمه كاكي للتلفزيون سنة 1959؛ وقد كان افتتاح قناة التلفزة في الجزائر في السنة نفسها، كان موضوع حلم مزعج[1] Cauchemar[2] ، كما قام بإخراج مسرحية "الوعل الأخضر" لغارلو غوزي L'Oiseau vert de GARLO GOZZI بتاريخ: 9-1961/08/10[3]، وأعطاها اسم "ديوان الڤراقوز".

لقد واصلت فرقة "المسرح" عملها النضالي إلى أن قبض عن مديرها صحبة عضو في "عملية العرصة" بمستغانم وسجن الاثنان وحوكما من طرف المحكمة العسكرية آنذاك، أمّا فيما يخصّ العمل الفنّي فلم ينقطع ولا العمل النّضالي أيضًا؛ وواصلت الفرقة إنتاجها من موسيقى وأغاني ومسرحيات.[4]

كان يتوجّب انتظار سنوات 1961-1962 لرؤية إعادة بعث الحركات الموائمة للتمثيل المسرحي La représentation théâtrale بفضل التجربة الوحيدة في ذلك الوقت لكاكي. يعود ذلك إلى أصالة عمله في "التجريب" الذي سمّاه "ما قبل المسرح" Avant théâtre والذي استمر أكثر من عشر سنوات، بعدها استمرّ كاكي وفريقه الشاب في سلسلة من التجارب "لمسرح بدون جمهور" الذي يعود إلى غروتسكي Grotowski وتجاربه المسرحية خارج الجمهور.

وصل كاكي في ظرف عشر سنوات (1951-1961) إلى إرساء دعائم اللّغة الدرامية في المسرح الجزائري. تكمن أصالته مقارنة بغروتسكي Grotowski، في أنّ الأوروبي كان يبحث عن الخروج من الممرّات الضيّقة المهزومة للمسرح التقليدي، في حين أنّ كاكي أراد إدماج وإدراج التواصل التقليدي، الذاكرة الجماعية للجمهور الذي يتساءل عن واقعه المعيش، من خلال الخشبة التي تذكره بالفضاء التواصلي والفكري العائلي.

خشبة كاكي هي حضور جسمي وغير ناطق صامت Non-verbal، المسرح يتجاوز النصّ، هذا ما يذكر به آرتور Arthur : "فالمسرح هو محتوى في حدود كل شيء في كل ما يمكن أن يقع على الخشبة، مستقلاً عن النصّ المكتوب"[5].

[1]- والممثلون الذي قاموا بتمثيل هذه المسرحية هم: هم تسعة: محمد الطاهر، عبو بوعسرية، بالمقدم عبد القادر، ابن شقراني مصطفى، بشالي علال، معزوز ولد عبد الرحمان، عبد القادر بن عيسى، الشارف بلحاج، ابن عشوبة بن عبد الله.

[2]- عبد القادر بن عيسى المستغانمي، مستغانم وأحوازها عبر العصور تاريخيًا وثقافيًا وفنّيًا، ص:234.

[3]- المرجع نفسه، ص: 235.

[4]- عبد القادر بن عيسى المستغانمي، المرجع السّابق، ص: 136.

[5]-Abderrahmane Mostefa et Mansour Benchehida, Kaki le dramaturge de l'essentiel, p.13.

لقد كان كاكي مأخوذا ومولوعا بالكلمة الجميلة في الثقافة الشعبية التي قام بإعادة إحيائها،كما أكّد على ضرورة وجود حركية تطبع وتشغل الفضاء المسرحي لتسجيله في بُعد غير شفهي ولكن جسدي، وبناءً على إنتاجه الفنّي قام كاكي باستخدام مركزية المدّاح وبإطلاق الحركات حول ديكور معيّن، بأكسسوار وبفكرة[1].

إنّ التكّلم عن كاكي، هو وصف لنهجه المعتاد، توجهاته، اهتماماته أكثر من تحديد خط في قالب منهجي لمنظور فلسفي أو لمدرسة[2].

ج- مرحلة ما بعد المسرح:

ويمكن تسميتها مرحلة المسرح العلمي، قدّم فيها ولد عبد الرّحمان كاكي للمسرح الجزائري مقاربات جديدة وممارسات بعيدة عن مفاهيم الإخراج السّائدة آنذاك، فقد ابتعد مسرح كاكي عن المواضيع التقليدية كالزّواج المفروض، والهزل الذي شكّل أساس مسرح علالو[3]، رشيد قسنطيني ومحي الدّين باشتارزي بدون إنكار فضلهم الكبير في الرّيادة، فهم الرجال الملتزمون ولديهم موهبة واضحة. إلاّ أنّ كاكي تفادى كتابة حبكة فقط، بل أراد أن يكتب مسرحًا[4] على حدّ تعبيره.

وبعد الاستقلال أصبح "كاكي" مديرًا للمسرح الجهوي بوهران ثمّ بعد ذلك مديرًا للمسرح الوطني بالعاصمة وبعد مدّة زمنية قصيرة قضاها هناك عاد إلى وهران إلى وظيفته السّابقة، وقد امتاز في حياته الفنّية بالإخراج المسرحي إلى حدٍّ بعيد وعلى الرّغم من حادث السيّارة الذي أقعده، إلاّ أنّه صنع لنفسه اسمًا متميّزًا به في عالم المسرح، ونهجًا فنّيًا يمتاز به دون غيره في الميدان الفنّي[5].

لقد عاش كاكي في جوّ خلقه لنفسه هو حدده هو في اتجاه المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، أراد كاكي الجمع بين المتداول في الرّيف والمواضيع العالمية؛ وبذلك يمكن تقسيم التأثيرات المكونة له إلى ثلاثة عناصر:

[1]-Ibid., pp. 14-15.
[2]- Ibid., p. 15.
[3]- علالو (1902-1992) يعتبر سلالي علي المدعو علالو الأب المؤسّس للمسرح الجزائري فقد كان أوّل من خاطب جمهور المسرح باللّغة العامّية، وقد كتب حجا (1926)، زواج بوعقلين (1926)، النّائم اليقظان (1927)، الصياد والجني (1928)، عنتر الحشايشي (1930)، الأمير والخليفة والصياد (1931) حلاق غرناطة (1931)، كما جمع مذكّراته في كتاب أسماه "شروق المسرح الجزائري".
[4]- Abderrahmane Mostefa et Mansour Benchehida, Kaki le dramaturge de l’essentiel, p. 27.
[5]- عبد القادر بن عيسى المستغانمي، مستغانم وأحوازها عبر العصور تاريخيًا وثقافيًا وفنّيًا، ص : 136.

1- **المحيط الإنساني والاجتماعي:** مدينة مستغانم بخصوصيتها، الحيّ العتيق تيجديث المرتبط عضويا بغنائم الريف المحيط بالثقافة الشعبية الأصيلة.

2- **المحيط التربوي والأيديولوجي:** الكشافة الإسلامية الجزائرية؛ فوج الكشافة "الفلاح" الذي كان منبعا لتعلّمه الوطني، التعلّم الذي أتمّه في الجمعية السعيدية.

3- **التأثيرات الفكرية:** السينما الأمريكية وأسطورية شخصياتها، التدريبات الميدانية عند هنري كوردرو Henri Cordreaux خصوصًا، قراءته لمفكرين من المسرح العالمي[1].

وفي الأخير، يمكن القول استنادً على الشكل رقم: 05 أنّ المسرح عند كاكي هو الثورة وما بعد المسرح هو ما بعد الاستقلال والعقل المسرحي عنده هو ما بعد الحادثة التي تعرّض لها.

2- المقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية في مسرحية "132سنة":

يمكن تمثيل المقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية في مسرحية "132سنة" في سلّمية تصاعدية بناء على النّسب المئوية لمشاهد الجدول السّابع والثامن من تفريغ الاستمارات الموزّعة على جمهور المبحوثين، كما هي موضّحة في الجدول رقم: 04 الآتي:

جدول رقم: 05 يوضّح المقارنة بين مشاهد القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية في مسرحية "132سنة"

الدرجة	مشاهد القوّة الإنجازية	مشاهد القوّة التأثيرية
01	**المجموعة:** كُلّ الشَّعْب الجَزَائِرِي نَاضْ مَا بْقَى لَهْ مَا يَرْقَدْ. ...(40مرّة)	**أحمد:** خَلُّونِي خَلُّونِي خَلُّوا دَمِّي دَايَرْ وَادْ، خَلُّوهْ يَرْوِي أَرْضْ الأَجْدَادْ خَلُّو دَمِّي يَرْوِي هَذَا الرَّمْلَة،... (51 مرة)
02	**المجموعة:** أمِّي عْلاَشْ تَبْكِي عَليَّ وَلْدَكْ مُجَنَّدْ فِي الوَطَنِيَة،...(37مرّة)	**المسجون:** أنَا جَابُونِي قُدَّامْكُمْ، عْلَى خَاطَرْ صَابُو عْليَّ حُجَّة، وَاللِّي قَتْلُوهُمْ مَا اكتشْفُو عليهم حتى شيء،... (29مرة)
03	**الدرويش:** ايْلِيقَنَا نْزِيدُو حَتَّى نْسَمْعُوا الطَّرْشِينْ، وَنْفَطْنُوا الرَّاقْدِينْ. ...(30مرّة)	**الدرويش:** قُلْنَالَكْ اهْبَطْ وَاليُومْ فِي سْمَا الجَزَائِر يَتَّرْفَعْ لِوَاء الخِيرْ أَبْيَضْ وْأَخْضَرْ نَجْمَة وَهْلاَلْ أَحْمَرْ كِي دَمّ الشُّهَدَاء...(23 مرة)
04	**الدرويش:** اليُومْ فَارَسْ العْرَبْ يْبَانْ، نَشْبُوا مْكَاحَلْكُمْ فِي العُدْيَانْ. ... (24مرّة)	**كوريفي:** وَاللِّي حَسْبُو الوَقْتْ وْصَلْ مْسَاكِينْ، اصْحَابْ سْطِيفْ وَصْحَابْ قَالْمَة. حَيُّوا الشَّمَالْ يَا شَبَابْ،... (20 مرة).

[1]- Ibid., p. 10.

بناءً على الجدول أعلاه، سنحاول الرّبط بين المشاهد الأكثر تواترًا بين جدول المشاهد الخاصّة بالقوّة الإنجازية وجدول المشاهد الخاصّة بالقوّة التأثيرية كالآتي:

أ- بين المجموعة وأحمد:

إنّ أكثر المشاهد تواترًا لدى جمهور المبحوثين الذي رأوا أنّها تجسّد المقاومة بشكل كبير هو مشهد المجموعة التي تعلن أنّ كلّ الشعب الجزائري قد استيقظ لمقاومة الاحتلال؛ تقابله في جهة المشاهد الأكثر تأثيرًا في جمهور المبحوثين مشهد أحمد، لأنّ نهوض الشعب الجزائري لمقاومة الاحتلال ترتّب عليه تضحيات جسام تمثّلها تضحيات أحمد مثلاً في مشهد استشهاده، ومثل أحمد كُثر ضحوا بأنفسهم في سبيل أن تحيا الجزائر حرّة مستقلة.

ب- بين المجموعة والمسجون:

يحتلّ مشهد المجموعة في غنائها لأنشودة "**أمِي علاش تبْكي عليا**" المرتبة الثانية من حيث مشاهد القوّة الإنجازية يقابله في المرتبة مشهد الرجل المسجون المؤثّر الّذي يروي معاناته ومعاناة الجزائريين الأبرياء في ظلّ الاحتلال، فالمسجون هو أحد الأبناء الذين ضحّوا في سبيل أن تحيا الجزائر حرّة مستقلّة، الذين طلبوا من أمّهاتهم عدم البكاء عليهم، لأنّ تضحيتهم هي في سبيل الحرّية والاستقلال.

ج- مشهد الدرويش المزدوج:

تبرز هنا محورية شخصية الدرويش في المسرحية، الذي يلتقي في مشاهد القوّة الإنجازية مع مشاهد القوّة التأثيرية؛ فالدّرويش الذي حثّ الشعب الجزائري على الثورة ضدّ الظّلم هو الدّرويش الذي أمر علم الاحتلال الفرنسي بالهبوط؛ فلولا حرصه الشّديد على إيقاظ أبناء شعبه وإسماع صوت الثورة للغافلين منهم لما تمكّن من إسقاط راية الظلم ورفع راية الحقّ، والدّرويش هنا هو رمز تاريخ المقاومات الشعبية منذ الأمير عبد القادر إلى غاية الثورة التحريرية الكبرى.

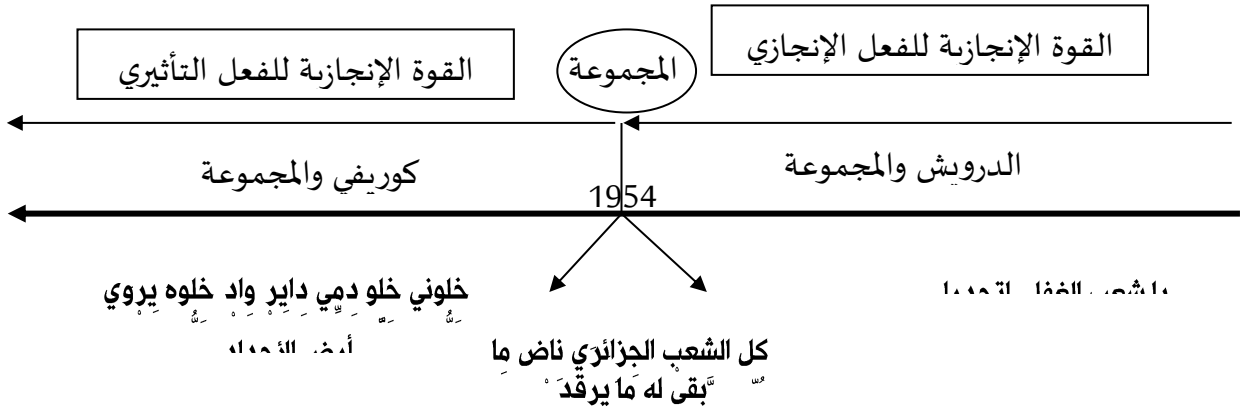
د- بين الدّرويش وكوريفي:

يأتي في المرتبة الرّابعة مشهد الدّرويش الأوّل الذي يسير وفق خطّ حثّ الشعب على المقاومة من أجل الحرّية والاستقلال؛ أمّا مشهد القوّة التأثيرية المقابل فهو مشهد كوريفي لمجاز 8 ماي 1945، فكلا المشهدين يركّزان على بداية التحرّر، ففي القوّة الإنجازية مشهد المنافسة من أجل استنهاض الهمم لتحرير الوطن؛ وفي

القوّة التأثيرية نهاية عهد وهم الثقة والوثوق في الاحتلال والبدء في تطبيق قاعدة "ما أخِذَ بالقوّة لا يُستردّ إلاّ بمثلها".

وبناءً عليه، يمكن تلخيص هذا الانتقال للقوّة الإنجازية من الفعل الإنجازي إلى الفعل التأثيري في الشكل رقم: 06 الآتي:

شكل رقم: 06 مخطط توضيحي للانتقال من القوة الإنجازية إلى القوة التأثيرية في مسرحية "132سنة"



المصدر: إعداد الطالبة

3- المقارنة والمقاربة بين شدّة القوّة الإنجازية والتأثيرية:

من خلال ربط المشاهد الإنجازية والمشاهد التأثيرية بشخصياتها من جهة والشخصيات الأكثر تأثيرًا في جمهور المبحوثين؛ ومتى كان تأثّرهم بالمسرحية في بداية، منتصف أو نهاية العرض المسرحي، وهي إجابات المبحوثين عن السّؤالين الرّابع والخامس من أسئلة الاستمارة؛ كما هي موضّحة في الجدول رقم: 05 الآتي:

جدول رقم: 06 يوضّح الرّبط بين الشخصيات الأكثر تأثيرًا ومواقع التأثر بالمسرحية

الترتيب	الشخصيات الأكثر تأثيرًا	مواقع التأثّر بالمسرحية
01	الشيخ الدرويش	منتصف العرض المسرحي
02	المسجون	نهاية العرض المسرحي
03	المجموعة	بداية العرض المسرحي

وبناءً عليه، يمكن استخلاص المشاهد المشتركة بين الشخصيات الأكثر تأثيرًا ومواقع التأثّر بالمسرحية[1] كالآتي:

أ-مشهد الدّرويش المؤثّر في منتصف العرض المسرحي: هو الذي عبّر عن اندلاع الثورة التحريرية الكبرى في الفاتح نوفمبر 1954 كالآتي:

"دروك انتبه لجبل الأوراس ومَا تغفلش تسمع اخبارها، منا قريب"[2]

وهذا المشهد عبارة عن قرب انطلاق الثورة التحريرية الكبرى؛ فالحقائق التاريخية تدلّ على أنّ أولى رصاصة انطلقت ليلة الفاتح من نوفمبر كانت من جبال الأوراس الشامخة لتشمل كافّة التراب الوطني.

ب- مشهد المسجون المؤثّر في نهاية العرض المسرحي:

سبقت الإشارة إلى مشهد المسجون في آخر العرض المسرحي، وهو المشهد الذي أثّر في جمهور المبحوثين بنسبة 23.57%، الذي يروي ليس فقط معاناة المسجون وحده، بل معاناة كلّ الجزائريين؛ فهو المشهد المفتوح للعديد من التأويلات، خصوصًا عند عرضه بنبر وتنغيم مخصوصين[3] لملفوظاته الآتية:

- **المسجون: "لمن راكم تلعبوا في هذه الرواية، اليكم باش تحسبوا بلي راكم على حقيقة ومَا راكمش ظالمين وإلا قدام العالم باش يحسبوا، بلي فـ الجزائر مازال الحكم واش من حكم راني قدامه. حكم فرنساوي.....قانون فرنساوي ويحكم على فرنسا...أنا ماذيش فرنساوي أنا جزائري ونضت ندافع باش أرضنا مَا تقعدش تحت السيطرة الفرنسوية...العبوا**

[1]- وذلك بالإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما هو مشهد الدّرويش المؤثّر في منتصف العرض المسرحي؟

- ما هو مشهد المسجون المؤثّر في نهاية العرض المسرحي؟

- ما هو مشهد المجموعة المؤثّر في بداية العرض المسرحي؟

[2]- ولد عبد الرحمان كاكي، 132سنة، ص: 11.

[3]- وهو ما أكّده له الفنان الجيلالي بوجمعة، رئيس فرقة الموجة في مقابل معه يوم: 03 سبتمبر 2015، بمدرسة التكوين المسرحي بمستغانم.

وَلِيتكم وحدكم وديرو فيها الدعايات لناس الخارج اللي بعت عليهم الجزائر وما خليتوهمش يجو يشوفو الظلم اللي عملتوه"[1].

ج- مشهد المجموعة المؤثّر في بداية العرض المسرحي:

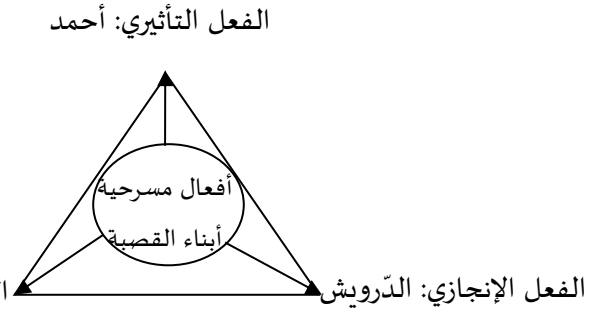
يتمثّل مشهد المجموعة المؤثّر في بداية العرض المسرحي في أنشودة:

- **المجموعة: "أمي علاش تبكي علي ولدك مجند في الوطنية، شبان بلادي قوموا جميعا حياة الذل راهي شنيعة، دمي نعطيك، دمي نفديك، دمي نعطيك يا وطني ضد الحكومة الاستعمارية، حب الجزائر واجب علي روحي ومالي للوطنية. شبان بلادي قوموا جميعا حياة الذل راهي شنيعة روحي نعطيه، دمي نفديه، روحي نعطيه يا وطني ضد الحكومة الفرنسوية"[2].**

وهي من أكثر المشاهد التي تمثّل المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي بنسبة 28.24%. وبناء على جدول المقاربة بين الشخصيات الأكثر تأثيرًا في جمهور المبحوثين والمواقع الأكثر تأثيرًا في المسرحية؛ نلاحظ أنّ هناك ترابط منطقي فيما بينها وبين جدول المقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية في المسرحية السّابقة؛ وذلك بتكرار تلك المشاهد، فقط الاختلاف في الترتيب ودرجة التأثير.

فالشّخصيات الأكثر تأثيرًا في جمهور المبحوثين تمثّلت في شخصية الشيخ الدّرويش، وذلك في مقابل تأثّرهم بالمسرحية كان في منتصف العرض المسرحي وهو زمن الفعل، زمن اندلاع الثورة التي حثّ عليها الدّرويش من بداية المسرحية إلى منتصفها، لتواصل المجموعة دورها من منتصف المسرحية مع أحمد وشخصيات أخرى إلى نهاية المسرحية أين يعود الشيخ الدّرويش الذي أطلق في منتصف المسرحية الثورة التحريرية ليؤكّد في نهاية المسرحية على الاستقلال، كما يوضّحه الشكل رقم: 07 الآتي:

شكل رقم: 07 مثلث الأفعال الكلامية في مسرحية "132سنة"



المصدر:إعداد الطّالبة

[1]- ولد عبد الرّحمان كاكي، 132سنة، ص: 16.

[2]- المصدر نفسه، ص: 8.

الفصل الخامس:

القوّة الانجازية للفعل الانجازي و للفعل التأثيري في مسرحية "أبناء القصبة"

أوّلاً: القوّة الانجازية للفعل الانجازي في مسرحية "أبناء القصبة"

1- الأفعال الانجازية للمرحوم عبد الحليم رايس

2- القوّة الانجازية للفعل الانجازي في مسرحية "أبناء القصبة"

3- منظور الجمهور للقوّة الانجازية في مسرحية "أبناء القصبة"

ثانياً: القوّة الانجازية للفعل التأثيري في مسرحية "أبناء القصبة"

1- الأفعال التأثيرية في المرحوم عبد الحليم رايس

2- القوّة الانجازية للأفعال التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة"

3- منظور الجمهور للقوّة التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة"

ثالثاً: المقارنة بين شدّة القوّة الانجازية والقوّة التأثيرية للفعل الكلامي في مسرحية "أبناء القصبة"

1- المقارنة بين الأفعال الانجازية والأفعال التأثيرية لعبد الحليم رايس

2- المقارنة بين شدّة القوّة الانجازية والقوّة التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة"

3- المقارنة والمقاربة بين شدّة القوّة الانجازية والتأثيرية للمسرحية

سيتمّ في هذا الفصل بحث القوة الإنجازية للفعل الكلامي في مسرحية "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس باتّباع سيرورة منطق اللفّ[1] على مثلث: كاتب- مسرحية- جمهور؛ على المستوى الكلي للمباحث وعلى المستوى الجزئي للمطالب؛ مثلما قمنا بذلك مع مسرحية "132 سنة"؛ إذ سيتمّ التعرّف في البداية على الأفعال الإنجازية للمرحوم عبد الحليم رايس ثمّ الأفعال الإنجازية في مسرحية "أبناء القصبة"؛ بعدها منظور الجمهور للأفعال الإنجازية في المسرحية؛ وكذلك الأمر نفسه بالنّسبة للمبحث الثاني الخاصّ ببحث القوّة الإنجازية للفعل التأثيري، لنختم الفصل بمبحث المقارنة والمقاربة بين شدّتي القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية لمسرحية "أبناء القصبة".

أوّلاً: القوة الإنجازية للفعل الإنجازي في مسرحية "أبناء القصبة"

يتضمن مبحث القوة الإنجازية للفعل الإنجازي في مسرحية "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس ضرورة التطرق إلى الأفعال الإنجازية لعبد الحليم رايس والقوة الإنجازية للفعل الإنجازي في نص المسرحية ومنظور الجمهور للقوة الإنجازية للفعل الإنجازي بعد مشاهدة المسرحية من خلال تحليل السّؤال السّابع من أسئلة الاستمارة الموزعة على عينة قصدية من جمهور المبحوثين.

1- الأفعال الإنجازية للمرحوم عبد الحليم رايس:

تُعتبر الأفعال الإنجازية لعبد الحليم رايس (1924-1979) هي أهمّ إنتاجه المسرحي، ويمكن التعرّف عليها من خلال ما قاله الكاتب والمخرج والممثّل المسرحي عن نفسه وعن أفعاله الإنجازية؛ حيث أكّد أنّ بداياته في المسرح تعود إلى سنة 1942 عندما كتب مسرحية صغيرة عنوانها "اليتيم"، وبعد ذلك أنشأ رفقة أصدقائه فرقة "هلال الجزائر" سنة 1945، وفي الحقبة البطولية للسّينما مثّل إلى جانب الفقيد محمد دوري عروف، "شداد القاضي الإقطاعي" مع جلول باش جراج ورضا قارة، وبعد عودته إلى الجزائر تخصّص في برنامج الشرطة مع عبد الحميد بن باديس[2] في سنة 1947، ثمّ التقى مع زملائه في الفرقة البلدية، توقّف

[1]- مثلما تمّ اتّباعه في السّابق.

[2]- هو عبد الحميد محمد بن المصطفى بن مكي بن باديس وينتهي نسبه إلى جدّه الأكبر المعزّ بن باديس مؤسّس الدّولة الصنهاجية الأولى التي خلفت دولة الأغالبة على مملكة القيروان. ولد في قسنطينة في 10 ربيع الثاني 1307هـ-4 ديسمبر 1889م، متحدّراً من عائلة عريقة معروفة في تاريخ الجزائر. سافر بن باديس إلى تونس (1908-1912) بهدف التضلّع في شتى علوم الشرعية بجامع الزيتونة. التقى بالشيخ البشير الإبراهيمي بالحجاز أثناء أدائه لفريضة الحج سنة1913، ثمّ التقى بالشيخ حسين أحمد الهندي (المدني) الذي نصحه بعدم الهجرة والعودة إلى بلاده لخدمة دينه ووطنه. ويبدو أنّ هذا اللّقاء ترك أثرًا بالغًا في نفس ابن باديس حيث جعله يبوح بقصّته بعد حوالي ربع قرن، في كلمته التي ألقاها بمناسبة

وواصل نشاطاته المسرحية لصالح حركة انتصار الحرّيات الدّيمقراطية MTLD؛ وفي هذه المرحلة كتب: "بين نارين"، "المغتصب" دراما اجتماعية، "هذه هي الحياة".

ثمّ ترك سنة 1954 المسرح ليشتغل بالإذاعة، حتى عام 1957 أين التحق بتونس حيث أنشأ رفقة "مصطفى كاتب" وتحت رعاية جبهة التحرير الوطني الفرقة الفنّية الجزائرية سنة 1958.

من مؤلّفاته: اليتيم، وهي مأساة اجتماعية والقناع الحديدي وهي مقتبسة عن مؤلّف لألكسندر دوما، والرّجل الذي يضحك مقتبسة عن فيكتور هيجو V. Hugo، ولكنّه لم يظهر كلّ إمكانيات تعبيره المأساوي إلاّ في أبناء القصبة التي ألّفها سنة 1958، وعرضت في تونس لأوّل مرّة سنة 1959، حيث حظيت باهتمام الجمهور الجزائري القاطن بتونس، ومن التونسيين أنفسهم، ثمّ تمّ نقل المسرحية إلى طرابلس، وفي سنة 1961 إلى المغرب وأخيرًا إلى بغداد ثمّ جاء دور مسرحيات "الخالدون" سنة 1960، "دم الأحرار" سنة1961، "العهد" الذي انتهى من كتابتها قبل 15 يوم[1] من وقف إطلاق النّار"[2] على حدّ تعبيره.

وبناءً على ما قاله المرحوم عبد الحليم رايس عن نفسه، يمكن اختصار الأفعال الإنجازية لعبد الحليم رايس في الجدول رقم: 01 الآتي:

جدول رقم: 01 يوضّح الأفعال الإنجازية لعبد الحليم رايس

عناوين الأفعال الإنجازية	ملخص مضامين الأفعال الإنجازية
العهد[3] **إخراج:** عبد الحليم رايس، 1963.	يصوّر الكاتب في هذه المسرحية تضحية الإنسان الجزائري التي لم تكن لها حدود في سبيل الحرّية، تجسّدها مجموعة من المجاهدين محاصرين من قبل الجيش الفرنسي يتّفقون على مبدأ أساسي يقضي بضرورة الاستمرار في الثورة حتى النّصر، والالتفاف حولها حتى تعود الأرض لأصحابها الشرعيين. وتهدف

افتتاح "دار الحديث" بمدينة تلمسان سنة 1937 حين قال: "أذكر أنّني زرت المدينة المنورة، واتصل فيها بشيخي الأستاذ حمدان الونيسي، المهاجر الجزائري، وشيخي حسين أحمد الهندي أشار عليَّ الأوّل بالهجرة إلى المدينة...وأشار عليّ الثاني بالودة إلى الوطن وخدمة الإسلام فيه والعربية بقدر الجهد، ورجعنا إلى الوطن، بقصد خدمته، فنحن لا نهاجر، نحن حراس الإسلام والعربية والقومية في هذا الوطن".(فهمي توفيق محمد مقبل، عبد الحميد بن باديس رائد الإصلاح والنهضة في تاريخ الجزائر الحديث، www.uop.edu.jo)

[1]- يبدأ بعدها ولد عبد الرّحمان كاكي وزملاؤه في كتابة مسرحية "132سنة" في سرداب تحت الأرض بمستغانم على وقع مجازر المنظمة الإرهابية السرية OAS.

[2]- مترجم من المطوية الخاصّة بعرض مسرحية أبناء القصبة، 1963-1964، Théâtre Nationale Algérien – Y.F.: Les Enfants de la Casbah, Saison : 1963/1964

[3]- التوزيع: لطيفة – وهيبة – طه العميري- سيد علي كويرات – مصطفى قزدرلي – عبد القادر علولة. (دليل المسرحيات التي أنتجها المسرح الوطني الجزائري من 1963 إلى 1993، منشورات المسرح الوطني الجزائري، نوفمبر 1993، ص: 7)

	هذه المسرحية فضلاً عن ذلك إلى التفكير بالدّور الذي لعبته مختلف الفئات الاجتماعية في الثورة، والهدف الذي قامت من أجله، كما اتّفقت عليه شخصيات المسرحية وهو الأرض التي يجب أن تعود لأصحابها بعد النّصر. وإلى جانب عنصر التضحية الذي جسّدته المسرحية في شخصية الطّفل، والاهتمام بالأرض التي ترمز للوطن وهنا تلتقي فكرة الأرض مع ما كان مطروحًا على السّاحة السّياسية أثناء فترة تقديم المسرحية، أي الإصلاح الزّراعي الذي عرفته الجزائر بعد الاستقلال والذي جاء تتويجًا للقرارات المتّخذة أثناء الثورة، كما أشار إلى ذلك مؤتمر الصّومام وبرنامج طرابلس[1].
"دم الأحرار[2]" **إخراج:** مصطفى كاتب، 1961. عبد الحليم رايس، 1974.	تبدأ المسرحية بسرد سريع لحصيلة العملية الناجحة التي نفّذتها الكتيبة ضدّ الجيش الفرنسي والمتمثّلة في حرق قافلة تتكوّن من ستّة شاحنات وسيارة جيب، بينما تبدأ الوقائع على الخشبة بجلسة تخطيط لعملية تفجير قطار في اليوم الموالي. وهذا ما يرسم الجوّ العام للمسرحية إنّه مركز على عمليات جيش التحرير الوطني في الجبل، يتمّ فيه التخطيط للعمليات وكذا ربط الاتّصال مع باقي القيادات، حيث يظهر التنظيم الجيّد للعمل الثوري، إذ يتمّ التعرّف على الشخصيات من خلال جوّ مشحون بروح التضحية، والحدث الأوّل هو إطلاق سراح جندي فرنسي، وذلك تنفيذًا لأوامر الحكومة المؤقّتة؛ ويظهر من خلال الحوار بين القائد قدور والجندي لحظة إبلاغه بقرار الإفراج عنه الفرق بين الجيشين الجزائري والفرنسي في تعاملهم مع السّجناء، حيث يبرّر قدور ذلك بدافع الإنسانية النّابعة من شرعية الثورة[3]. تجسّد المسرحية القيم والمبادئ العليا للثورة التحريرية، على الرّغم من معاناة المجاهدين في الجبال أيّام المقاومة المسلّحة، وقناعة الثوّار بالاستمرارية الثورية

[1]- ينظر: نصوص أساسية لجبهة التحرير الوطني، 1954-1962، وزارة الإعلام والثقافة-الجزائر، 1976، ص: 8.

[2]- التوزيع: العربي زكال- امحمد بن قطاف- حاج الشريف- معروف عمار- فطومة – زبدي عمر – لشعة رابح – بناني بوعلام- سليمان العايب – شقروني دريس – الوحدي سعيد – قاسي قسنطيني – طواش محمد – رايس عاشور – دباح محمد- تاجر عبد القادر – عوادي محمد – دليلة حليلو- شهرزاد- دوجة- مجوبي أمينة- ميموني فاطمة الزهراء. (دليل المسرحيات التي أنتجها المسرح الوطني الجزائري من 1963 إلى 1993، ص: 33)

[3]- ينظر: بن عبد ربو سمية، بناء الشخصية الثورية في المسرح الجزائري أبناء القصبة لعبد الحليم رايس-أنموذجًا-، إشراف: بن ذهيبة بن نكاع، رسالة ماجستير في مشروع مرجعيات بناء الشخصية الدرامية في المسرح الجزائري، ص: 131.

	إلى غاية انتزاع نيل الاستقلال واسترجاع السّيادة الوطنية.
"الخالدون[1]" **إخراج:** مصطفى كاتب، 1966.	تصف مسرحية "الخالدون" التّلاحم من خلال المونولوج، وتارة الصّمت لشخصية قدّور القائد والبطل الذي لا يقتصر على إعطاء الأوامر فحسب، على غرار الجنود الفرنسيين وإنّما يشارك أيضًا مع رجاله في مختلف العمليات الخطيرة. فالشيء الذي يميّز الكتابة المسرحية لهذه المأساة هو الوصف، وتوجيهات المؤلّف التي توضّح جليًّا مزاج كلّ شخص من أشخاص المسرحية: في النّظرة الكئيبة لقدّور أو عمر البطل الذي لا يتكلّم إلاّ قليلاً رغم المنصب الذي يشغله "المكلّف بالاتّصال"، فهو يتجاوز وظيفته الاجتماعية ليصبح بطلاً خالدًا[2] من خلال الأعمال التي يقوم بها، والفتاة اللّطيفة حميدة المساعدة الطيّبة التي تتحوّل إلى مكافحة. إنّ المسرحية التي كانت وظيفتها سياسية وفكرية، تقرّبنا من الذّاكرة التي سمحت للمتفرّجين العرب[3]القيام بقراءة رمزيّة وليست لسانيّة مفادها: "لن يموت الشهداء أبدًا[4] "فهم الخالدون؛ ولأدلّ على ذلك من قوله تعالى: ﴿ولا تَحسَبَنَّ الذين قُتِلُوا فِي سَبِيلِ الله أمواتٌ بل أحيَاءٌ عدَ ربِّهُمْ يُرزَقون﴾. سورة آل عمران، الآية: 169.

وبناء على الإنتاج المسرحي لعبد الحليم رايس الموضّح أعلاه يمكن القول إنّ مسرحية "الخالدون" و"دم الأحرار" و"العهد" جاءت امتداد لمسرحية "أبناء القصبة"؛ إذ تعدّ مركز ثقل الإنتاج المسرحي للمؤلّف والمبدع عبد الحليم رايس، كما يوضّحه مثلث الأفعال الإنجازية لعبد الحليم رايس وعلاقته بالمدوّنة في الشكل رقم: 01 الآتي:

[1]- إنّ هذه التراجيديا التي عُرضت في العديد من مسارح البلدان الشّقيقة والصّديقة قد تمّ اختيارها لتعرض على خشبة مسرح "مالي تياتر" الشهير بموسكو (يعني: المسرح الصّغير مقارنة ببولشوي تياتر الذي معناه بالرّوسية المسرح الكبير). إنّ هذا التميز لدليل قاطع على القيمة الجمالية لفنّ كتابة المسرحيات وعلى القيمة الفلسفيّة لهذا الإنجاز لعبد الحليم رايس. إنّ مسرح "مالي تياتر" ليس فضاء لعرض الأفكار الإيديولوجية مثل دور الثقافة أو مسارح أخرى في موسكو فهو يشكّل مع المسرح الفنّي لسانيسلافسكي قبلة الفنّ المسرحي ومؤسّسة أكاديمية جدّ محترمة. (عبد القادر بن دعماش، الفرقة الفنّية لجهة التحرير الوطني (1958-1962)، ترجمة: أحمد فضيل، ص: 140)

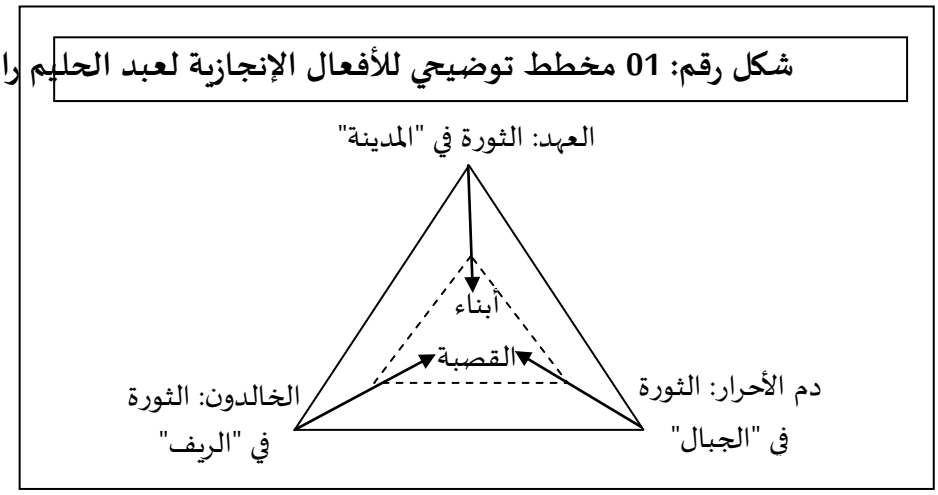
التوزيع: وهيبة-سيد علي كويرات- حاج عمر- عبد القادر السفيري- حمدي محمد- أحمد بن عيسى- آدار محمد –لميش محمد- سمير. ((دليل المسرحيات التي أنتجها المسرح الوطني الجزائري من 1963 إلى 1993، ص: 15).

[2]- إشارة إلى عبارة "نيشت" الذي كان يفضّلها رايس بوعلام على غيرها: "إنساني أكثر ممّا يجب".

[3]- التونسيون والمغاربة والعراقيون والمصريون.

[4]- عبد القادر بن دعماش، الفرقة الفنّية لجهة التحرير الوطني (1958-1962)، ترجمة: أحمد فضيل، ص: 141.

شكل رقم: 01 مخطط توضيحي للأفعال الإنجازية لعبد الحليم رايس



المصدر: إعداد الطالبة

جمعت المسرحيات الثلاث بين رهان الثورة في المدينة والرّيف والجبال ومكّنت الثورة من تجنيد الرّأي العام الدّولي في الصّين عبر موقعة بكين التي حضرها الرّئيس شوان لاي Shawn Lee، وانتهت بمسيرات صينية لدعم القضية والتنديد بجرائم فرنسا؛ بالإضافة إلى انبهار الزّعيم الصّيني ماوتسي تونغ Mao Tsi Tong بعد عرض "الخالدون"، وقوله: "إنّها أدّت دورًا كبيرًا في التعريف بالثورة وأثّرت على الشعوب وهذا ما كان يصعب على الدّبلوماسيين أن يقوموا بمثله في فترة وجيزة"، يتذكّرون ردّة فعل جماهير الاتّحاد السّوفياتي سابقًا، عندما راح أربعة ملايين متفرّج يهتفون بقوّة "أنتم لستم فرنسيين" بعد الهستيريا التي فجّرها العرض[1].

وعن الهدف من تقديم هذه المسرحيات الثلاث بتونس، عبّر المؤلف عبد الحليم رايس على أنّ هدفه كان أن يبرز للرّأي العام الوطني والدّولي حقيقة المعركة التي كانت تخوضها الجزائر[2] لحشد الدّعم والتأييد لها وكان المسرح من وسائل التعريف بالقضية الجزائرية للعالم.

وعلى الرّغم من أنّ المسرحية أنتجت في فترة صعبة جدًّا، أثناء الثورة التحريرية إلاّ أنّ المخرج مصطفى كاتب قام بإخراجها بمتعة كبيرة لأنّ متعة المخرج المسرحي تكمن في الشفافية وفي التعليمات الخاصّة بالمناظر المسرحية التي أظهرها المؤلّف في خطابه الدّرامي ليرسم ويعبّر لمختلف الجماهير عن الحقيقة

[1]- ما حدث جعل زيارة المناضل الرّمز "فرحات عباس" رئيس الحكومة الجزائرية المؤقتة آنذاك، ناجحة بكلّ المقاييس، قبل أن يتمّ عرض الثلاثية في موسكو عاصمة القطب الاشتراكي في الخامس من ديسمبر من السنة نفسها. حيث عرضت المسرحية على المباشر في التلفزيون الرّسمي، قبل العودة إلى تونس وميلاد "دم الأحرار" في الرّابع جويلية 1961، ومن ثمة إلى المغرب والعراق ومصر. (محمد شماني، www.masrahdz.com).

[2] -Genie Eltufin, Dynamique et exigence, Révolution Africaine du 22/04/1971

التاريخية بطريقة جمالية وفنّية، وبذلك أسهم التعبير الفنّي لعبد الحليم رايس في إنجاح إخراج مسرحيته على أكمل وجه وفي أحسن صورة.

2- القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي في مسرحية "أبناء القصبة":

جسّدت مسرحية "أبناء القصبة" موضوع المدوّنة، التي أنتجها عبد الحليم رايس سنة 1959، إخراج مصطفى كاتب، عظمة الثورة التحريرية، وشخّصت صورة التضحية والقيم البطولية التي بذلها الشعب الجزائري ممثّلاً في عائلة "حمدان" التي كان يمثّل كلّ فرد فيها بطولات شريحة كاملة من المجتمع الجزائري في ذلك الوقت، وبذلك فأبناء القصبة، ليست مجرّد حكاية عائلة أسهمت في الثورة التحريرية، وشاركت فيها، بل إنّها حكاية وطن يلتمس طريقه وسط ليل الاستعمار[1] حالمًا بفجر الحرّية وشمس الاستقلال؛ وبزوال الاحتلال بانتزاع الحرّية والاستقلال[2].

تعرض مسرحية "أبناء القصبة" موضوع الثورة التحريرية من خلال عائلة جزائرية يشارك أبناؤها في النّضال ضدّ الاحتلال، وذلك بالعمل الفدائي داخل المدن والأحياء الشعبية، بالقصبة التي تمثّل كلّ المدن الجزائرية في ثورتها ضدّ الاحتلال الفرنسي[3] بمختلف الأشكال، جسّدته شخصيات المسرحية، انطلاقًا من الأب "حمدان" الرّجل المرتبط بماضيه والمتفتح على حاضره، والمتطلّع إلى المستقبل، والمهتمّ بما يجري على السّاحة الوطنية والدّولية من خلال سماعه للأخبار في الرّاديو يوميًا، ويظهر هذا الاهتمام أيضًا في حواره مع أبنائه مذكّرًا إياهم بتاريخ الجزائر مستشهدًا ببعض العبر من التاريخ تروي تضحيات أبطال المقاومة حاثًّا إياهم على ضرورة قراءة تاريخ الأجداد ؛ وهو إلى جانب ذلك يواجه الخلاف القائم بين أبنائه الثلاثة الذي كاد أن يتحوّل إلى صراع، فيحاول تهدئة الجوّ العام يحثّهم على التفكير في الوضع الجديد الذي تمخّض عن الثورة التحريرية[4].

تعتبر عائلة "أبناء القصبة" نموذجًا مصغّرًا للنّضال الذي خاضه الشعب الجزائري داخل المدن وتبيّن مدى تغلغل الثورة في الأوساط الشعبية ممثّلة في اهتمام كلّ أفراد العائلة بما يجري على السّاحة، بما فيها الأمّ التي تحوّل قلقها على أبنائها إلى وعي بحقيقة الثورة، خاصّة مع الابن توفيق وهو الأكبر سنًّا عندما تسأله

[1]- ليل الاستعمار: عنوان كتاب لفرحات عباس La nuit coloniale, Préface de Abdelaziz Bouteflica, Editions ANEP, ALGERIE, 2005

[2]-مترجم من المطوية الخاصّة بعرض مسرحية أبناء القصبة، 1963-1964، Théâtre Nationale Algérien – Y.F., Les Enfants de la Casbah, Saison : 1963/1964

[3]- ينظر: عبد القادر بن دعماش، الفرقة الفنّية لجبهة التحرير الوطني (1958-1962)، ترجمة: أحمد فضيل، مراجعة: سليم بابا عمر، منشورات أنترسيني، 2007،ص: 137.

[4]- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره،ص: 31.

عن موت أحد الخونة على يد الفدائيين، فيجيبها بأنّ الثوار لا يقتلون قبل التأكّد من الحكم. كما تبرز المسرحية السرّية التامّة التي اتّسمت بها الثورة؛ ويتّضح هذا في شخصياتها التي توحي بالتزامها التّام بالقضية، حتى الابن الأكبر "توفيق" يرفض أن يبوح لزوجته بأسراره رغم إصرارها على ذلك. وكذلك استقبال الفتاة ميمي المطاردة من قبل الجيش الفرنسي، واحتضان الأسرة إياها رغم العواقب التي يمكن أن تنجم في حالة إلقاء القبض عليها، خاصّة وأنّ بحوزتها وثائق سرّية.[1]

كان هدف المؤلّف عبد الحليم رايس هو تحسيس الجماهير بالوضع المأساوي للشعب الجزائري المكافح دون تجريد الإنتاج من الجانب الجمالي ففي هذه المسرحية الأولى، يعيش شخصياتها[2]: توفيق وعمر وميمي وحميد وحمدان، في نزاع مزدوج: يوجد الأوّل منهما في حضن العائلة وهو سوء تفاهم بين الأخوين، فتوفيق شرطي في النّظام الفرنسي وهو "سي هشام" أيضًا رئيس شبكة المقاومة[3]، مع عدم علم أهله بذلك.

أمّا النّزاع الثاني فهو مأساوي يظهر لنا من خلال القوّة الإنجازية للفعل الكلامي لشخصيات المسرحية التي جاءت لتمثّل جميع الأسر الجزائرية الثائرة ضدّ الاحتلال الغاصب والإعدام اليومي التي يتعرّض له الجزائريون من مثل الشهيد العربي بن مهيدي وعلي بومنجل ورشيد في المسرحية.

هي رؤية عامّة لموضوع المسرحية الضّرورية لفهم السّياق العام من أجل رصد القوّة الإنجازية للأفعال الإنجازية المرتبطة أساسًا بتلك المشاهد التي تجسّد احتضان الشعب الجزائري ممثلا في أسرة الأب حمدان للثورة التحريرية؛ والمتعلّقة بشكل كبير بالأفعال الإنجازية لشخصية توفيق "السّي هشام".

فالبداية كانت بمشهد الصّراع بين الأخوين توفيق وعمر، الذي بدأ بدخول عمر إلى البيت في ساعة متأخّرة من اللّيل وهو مخمور. وعندما يسأله أخوه توفيق لماذا تأخّر حتى هذا الوقت؟ ومتى سيتوقف عن سلوكاته هذه، فكان جواب عمر أنه حر يفعل ما يشاء، فيتسائل توفيق عن أي حرية يتكلم أخوه؟ فلا توجد حرية في ظلّ الاحتلال قائلاً له: "**حر؟ نهار تجيبها في راسك ذاك الوقت تعرف واشنه الحرية**"[4].

[1]- المرجع السابق، ص: 31

[2]- استجواب الأستاذ مخلوف بوكروح لـ:عبد الحليم رايس المنشور في جريدة المجاهد عدد: 18 سنة 1959.

[3]- عبد القادر بن دعماش، الفرقة الفنّية لجهة التحرير الوطني (1958-1962)، ترجمة: أحمد فضيل، مراجعة: سليم بابا عمر، منشورات أنترسيني، 2007، ص: 137.

[4]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، أرشيف المسرح الوطني "محي الدين باشطارزي"، ص: 11.

- لقد مجّد ابن باديس الحرّية كثيرًا في عدّة مقالات نشرها خلال الأعوام الثلاثين، فمن ذلك هذه الكلمة التي افتتح بها إحدى المقالات في: "حقّ كل إنسان في الحرّية كحقه في الحياة، ومقدار ما عنده من حياة، هو مقدار ما عنده من حرّية، المعتدى عليه في شيء من حرّيته، المعتدى عليه في شيء من حياته...فما أحق أبناء هذا الدين ...أن يكونوا أعرف الناس بقدر هذه الحياة وهذه الحرّية، وأكثر الناس احترامًا لها، وأشدّهم رعاية

ومن هذا المنطلق يمكن القول إنّ القوّة الإنجازية للأفعال الإنجازية في مسرحية أبناء القصبة هي امتداد للأفعال الإنجازية للشخصية المحورية في المسرحية وهو الدور المزدوج لشخصية "توفيق" و"السي هشام"؛ فكانت أولى أفعاله الإنجازية هي صفع أخيه عمر، كردة فعل على المنطوق الاتهامي له بالخبيث[1] عندما أجابه "عمر" في ملفوظاته المؤثّرة في جمهور المبحوثين عن الأسباب التي دفعته لشرب الخمر في الملفوظات الآتية :

- **توفيق: يكفي عمر ...اسكت...**
- **عمر: لا ما نسكتش...إكون قولي للّي طبايعك المتوظفين اللي يحبوا يبقاو في بقايعهم خداامين الدولة هم اللي وخروا حتى لليوم أما لوكان رانا عايشين في استقلال وما حضرناش للثورة هذي وراهم عاشوها أصحاب سنك ويزيد يلوم علي علاش نشرب كثير من الجزائريين شربوا كاش واحد تساءل علاش؟ لا تعرف؟ علاش؟ أنا نقولك علاش؟ أنا نقولك علاش، لأجل ماوا من عيشة الذل، لأجل حيوا ترجعلهم الإنسانية[2] اللي لهم حق فيها، ما عرفوش كاش يعملوا، لأجل ما قدروش يصيدوا في وجوه أمثالك الخبثاء يبوحولهم بإخماجهم** (يصفعه توفيق).

وهو جاهل لحقيقة أخيه بأنه مناضل في جبهة التحرير الوطني والرأس المخطّطة والمدبّرة للعمليات الفدائية التي تقوم بها الجبهة التي كانت في كل مرة من توقيع السّي هشام. وهنا لم يتحمّل الأخ "توفيق" اتهامات أخيه "عمر" له بالخيانة، فلم يتمالك أعصابه فصفعه. فيرد عليه "عمر"بمنطوق التهديد الآتي:

- **عمر: آه توفيق، هذي المرة الأولى اللي صفعتني ما تعاودش[3] لأجل نقتلك ولو خويا...**

(مريم تصرخ وتطلق الأواني التي كانت في يدها..الأم تبقى مذعورة عند باب البيت..)

وهنا يتدخّل الأخ الأصغر"حميد" ليضع حدًّا لتطاول عمر على أخيه الكبير توفيق فيقول له في تعبيريات تعجبية.

لحقوقهم وواجباتهم، لا لأنفسهم فقط، بل للبشرية جمعاء. (عبد الحميد ابن باديس (1889-1940)، آثاره، جمع: عمار طالبي، ج4، الشركة الجزائرية للنشر، الجزائر، 1968، ص: 546 وما بعدها.)

[1]- الخبيث والخائن كان هذا اللّفظ يطلق على كلّ شخص خان وطنه بصورة من الصّور، وكانت الخيانة تتمثّل في نقل سرّ الثورة والشعب إلى العدوّ، أو الانحياز إليه، أو التنكّر للثورة، وكان الشائع في اللغة الشعبية المتداولة لفظ "البيّاع". (ينظر: عبد الملك مرتاض، المعجم الموسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية (1954-1962)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 2010، ص: 89).

[2]- تقريبًا الفكرة نفسها نجدها في ملفوظات رزقي لليوطنان في مسرحية "دم الأحرار" لعبد الحليم رايس:

رزقي: ليوطنان الشعب الجزائري يحب يوجد الإنسانية اللي ضيعها هذي سنين .. يحب يقود مصيره بيده .. يحب يوجد حريته، افهمت؟ (عبد الحليم رايس، دم الأحرار، ص: 137).

[3]- لا تعيد ذلك بمعنى لا تكرّر صفعي.

- حميد: زواخ[1] تقتل. أنت تقتل ! تقول هذا على خاطر خوك لو كان عسكري ولا سافي صفعك فالزنقة[2] قدام الناس تحط راسك كي المرأة وتسكت ! تقتل. كي تحب تقتل روح اجند في جيش التحرير ما تفتخرش هنا مع عايلتك وحط في بالك عمر، توفيق مليح ولو شرطي، ولا يخاف على وظيفته ولو واش حيت توفيق خويا، وقبل ما تقتلو يلزمك تقتلني أنا[3]...

وفي نهاية المشهد يتوجَّه توفيق إلى والديه المتأثرين لمشهد الصّراع الدّائر بينه وبين أخيه، نادما على ما بدر منه به في حقّ أخيه فيقول:

"ما حقاش نرفد يدي عليه. تصبحو عاد خير (وهو ذاهب) ما تشرّيش بابا الجبهة منعت البيع والشراء معاهم[4]

(يخرج ويتبعه حميد بنظرة حائرة).

فعلى الرغم من كل ما جرى إلا أنّ توفيق "السّي هشام" لم ينس الموضوع الذي جمعهم عليه والده، وهذا دليل على حرصه الشّديد وتقديره لوالده، فطلب منه بأن لا يشتري منزل السيّد عمّار لأن جبهة التحرير الوطني منعت البيع والشّراء، حتّى لا يهرب المواطنون من المدينة إلى الرّيف، بعبارة أخرى حتى لا يخاف الشعب الجزائري من الثورة التي عليه أن يحتضنها؛ وما نظرة حميد الحائرة لأخيه توفيق، التي تجعل الجمهور المتلقي يشك في شخصية توفيق بدءًا من هذه اللحظة؛ فكيف له أن يتكلّم باسم جبهة التحرير الوطني بهذه الثقة وهو شرطي عند سلطات الاحتلال.

تلي القوة الإنجازية للفعل الإنجازي في هذا المشهد، قوة إنجازية تتمثل في احتضان عائلة الأب حمدان للبنت"ميمي" التي لجأت إليهم هاربة من جنود الاحتلال الفرنسي، وهنا أيضًا تأتي الأفعال الإنجازية لتوفيق"السّي هشام" لتنقذ العائلة من موت محتّم؛ ففي الوقت الذي كان فيه جميع أفراد العائلة ينظرون إلى توفيق نظرة خوف وفزع لأنهم أدخلوا البنت وهو ضابط شرطة، فاجأهم توفيق"السّي هشام" بأمرياته إلى زوجته مريم بأن تعطيها لباسا من ألبستها للتمويه ويقترح عليها أن تمثّل دور أخت زوجته مريم في حالة ما إذا تبعها جنود الاحتلال وسألوها؛ إلاّ أنّ عمر ينبّهه، كيف لأخت الزوجة أن تكون معنا؛ فنظر إليه توفيق وفكّر فاقترح أن تكون زوجة عمر أحسن. وطلب من الجميع أن يدخلوا إلى غرفهم وأن لا يخرجوا إلا بعد دخول الجنود، وبعد هذا المشهد ونجاح الأخ توفيق في إنقاذ الموقف بذكائه يتصالح الأخوان توفيق وعمر.

[1]- الإنسان الزوّاخ هو الذي يتباهى دائمًا بنفسه وبماذا حقّق.

[2]- كلمة متداولة في العامية الجزائرية، وتعني الطريق الفاصلة بين المنازل وتكون في غالب الأحيان ضيّقة.

[3]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص: 12.

[4]- المصدر نفسه، ص: 13.

يظلّ توفيق لغزا محيّرا بالنسبة لحميد وكذلك الشأن للمتلقي عندما يسأل توفيق أخاه حميد عن ماذا كان يتكلم مع المجاهدة فيجيبه حميد بعمومية كنا نتكلّم على المجاهدين، والشجاعة والواجب والتضحية والإيمان؛ ثم يتوجّه حميد إلى أخيه ويسأله:

- **حميد:** "يا خويا وأنت لاش عاونتها؟"

-**توفيق:** آه واش من دم يجري في عروقي حميد.

- **حميد:** الدم...دم بابا وأمي...دمي؟

- **توفيق:** إذن ما تنساش اللي أنا جزائري[1].

(توفيق يتكلّم ضاحكًا وحميد يبقى مفكّرًا)

ومن بين الأفعال الإنجازية للأخ توفيق أيضًا إحضاره الطّبيب ليعالج حميد المصاب برصاصة الاحتلال الفرنسي، ومع هذا الفعل يعود صراع الإخوة ليطفو على السطح في مشهد التبرع بالدم لحميد.

والفعل الإنجازي الآخر لتوفيق يكمن في طمأنته لأمه لمّا يسأله الطبيب كيف أُصيب؟ فأكّد لها أنّ الطبيب صديقه، وبأنّه سيقول له بأنّه كان ينظف في مسدّسه فخرجت منه رصاصة أصابت أخاه حميد. وفي هذه الأثناء تعود البنت التي كان أعطاها عمر القنبلة لأنها وجدت الفدائي الذي يتوجّب عليها أن تعطيه القنبلة محاطًا بالجنود الفرنسيين.

فرجعت بها إلى بيت "عمر" ولم يتبقّ من وقت انفجارها إلا عشر دقائق. وفي ظل حيرة الجميع وعدم معرفتهم ما الذي سيقومون به، يأمر توفيق أخاه عمر بأن يبحث عن "عبد الكريم ثابت" ويحضره معه فورا[2]؛ وهنا يتفاجأ عمر ويُصدم لمعرفة أخيه توفيق الشرطي لعبد الكريم ثابت فيسأله عن مصدر معرفته له، فيجيب توفيق بأنه يسمع عنه، فيجيب عمر بالنفي لأنّ شرطة الاحتلال لا تعرف عبد الكريم ثابت ولم تسمع به مطلقا، إضافة إلى أنّه لا يعرف أين يمكن أن يتواجد الآن زد على ذلك لم يبق إلا ثمان دقائق على وقت انفجار القنبلة. فيقرر حينها عمر الخروج بالقنبلة ويدعو الله بأن يلتقي بالجنود الفرنسيين في طريقه؛ إلا أنّ أخاه توفيق يوقفه حتى لا يقتل الأبرياء في طريقه فيرفض توفيق ذلك رفضًا قاطعًا وينجح في إقناع

[1]- عبد الحميد رايس، أبناء القصبة، ص: 17.

[2]- في تشديد توفيق السي هشام لملفوظه "حالاً" هي أمريات القائد لمناضليه.

الجميع بأن يثقوا فيه ليحاول توقيف برمجتها، فقد تعلّم تركيب وتفكيك القنابل عندما تمّ تجنيده، وبعد زمن قصير يطلب من الجميع الابتعاد عنه للبدء في تفكيكها، كما توضحه ملفوظاته الآتية:

-**توفيق:** "أنا درت العسكر ورا**ني** ثابت[1] **كيفاش يحبسو**[2] **البومبات...**"[3].

وبعد أن ينجح توفيق "السّي هشام" في توقيف برمجة انفجار القنبلة في أقلّ من ثمان دقائق المتبقية لانفجارها، يعود الصّراع بين الأخوين من جرّاء إلحاح عمر ليعرف في أيّ صفّ أخوه ينتمي توفيق الشرطي وكيف له أن يعرف عبد الكريم ثابت الذي لا تسمع به الشرطة، فيوقف توفيق تطاول عمر عليه بتوجيهاته إليه بأمره بإخبار مسئوليه عنه إذا شكّ في أمره، فهم من سيقومون معه بالواجب[4].

تتواصل القوة الإنجازية للأفعال الإنجازية لسي هشام، ولكن في هذا المشهد على لسان الحكيم الذي عندما همّ بمغادرة البيت بعد نزعه للرّصاصة التي أصيب بها حميد، وتلفّظه اسم "السي هشام" خطأ، فيتفاجأ عمر والأب حمدان لسماعهم للاسم، بينما توفيق "السي هشام" يوصل الحكيم إلى الباب وينظر إليه نظرة عتاب ولمّا يدخل إلى فناء الدّار يجد والده وأخاه عمر مندهشان.

- **عمر:** (مفكرا) **سمعتو واش قال؟... قال مع السلامة. خويا أنت هو السي هشام.**
- **توفيق: نعم الراس الخشين، أنا هو سي هشام.**
- **عمر:** (محييا تحية عسكرية) **سامحني سي هشام**[5].

(يتبادلان النظرات ويتعانقان).

وهذا المشهد لم يمثل في العرض المسرحي لأبناء القصبة المتوفّر لدينا[6]؛ إلا أنّ قوّته الإنجازية مزدوجة فهي إنجازية وتأثيرية في الآن ذاته.

تليه القوة الإنجازية لأفعال اتحاد الإخوة وتكاثفهم من أجل نصرة قضيتهم والاستماتة في الدفاع عن الجزائر، فمجيء عمر متنكرا في زي امرأة - وهو يرتدي الحايك[7]- يدهش أفراد العائلة ويبرهن على وحدة

[1]- راني ثابت بمعنى أنا متحقّق ومتيقّن ومتذكّر للتقنية التي يتمّ بها توقيف برمجة انفجار القنبلة.

[2]- يحبّسوا البومبات، بمعنى: يوقّفوا برمجة انفجار القنبلة.

[3]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص: 37.

[4]- ينظر المطلب الثالث.

[5]- عبد الحليم رايس، المصدر نفسه، ص: 45.

[6]- ينظر: مسرحية "أبناء القصبة" في القرص المضغوط للمسرحيات المرفق بالأطروحة.

[7]- الحايك: حجاب تقليدي،كانت ترتديه المرأة الجزائرية عند خروجها من المنزل، وهو عبارة عن قطعة قماش من الحرير لونه أبيض أو أبيض مصفر، تغطّي بها رأسها وجميع جسمها، في بعض المناطق يوضع معه النقاب أو ما يسمى "العجار" لتغطية الوجه ما عدا العينين، وفي بعض المناطق تغطّي المرأة بالحايك وجهها بطريقة تترك فقط عينًا واحدة تظهر لتنظر بها وهي تمشي حتى لا تسقط وهو ما يسمّى بالعاميّة بـ:"التنقيبة" أو "بوعوينة".

الصفوف وحدة الأفعال الإنجازية المتمثلة قوّتها الإنجازية في الكفاح والنضال من أجل انتزاع الحرّية والاستقلال. فبعدما تعرّض توفيق للتعذيب بسبب أخيه عمر[1]، يأتي عمر إلى البيت متنكّرًا في زيّ امرأة ليوصل رسالة إلى أخيه السّي هشام قائده في الكفاح.

- **توفيق:** نعم. لو كان باش يتعاود نقبل نموت أحسن. عمروصلوا لوحد الوحشية في وسائل التعذيب...مانيش فاهم كاش صبرت وما تكلمتش لكن هذا يحققنا بلي الحق معانا وننتصر لرجل قوة ربانية راهي تشجع فينا...
- **عمر:** توفيق بعثولي نشوفك، في الحقيقة آمرونّي نشوف...سي هشام.
- **توفيق:** أيوه؟
- **عمر:** مانيش فاهم كاش عملوا، لكن الجماعة سمعوا اللي ألقاو عليك القبض وسمعوا داني اللي طلقوك وما العلايق بينهم وبينك راه مقطوعة بعثوا المناضية اللي أدا فيها وأمروا باش نجيك أنا بنفسي...
- **توفيق:** يعرفوا اللي مانتيقش في إنسان آخر.
- **عمر:** هاهو المقال...راهم متحققين اللي طلقوك مؤقتا ويعاودوا يرجعوا اليك مرة أخرى خصوصا اللي لقاو القبض على شخص يعرفك أملیح والأخ أولاد ما يحملش العذاب وإذا حمل يحمل بوقت قصير لرجل راهم متحققين يعرفك...[2]

ومع هذا المشهد تنته القوّة الإنجازية للأفعال الإنجازية لتأتي بعدها القوّة الإنجازية للأفعال التأثيرية التي سيتمّ بحثها في المبحث الثاني بعد رصد منظور القوّة الإنجازية في المسرحية تأكيدًا، وتثبيتًا للأفعال الإنجازية للمسرحية التي سيتمّ التطرّق إليها في هذا المطلب.

3- منظور الجمهور للقوّة الإنجازية في مسرحية "أبناء القصبة":

يندرج بحث القوة الإنجازية للفعل الإنجازي في مسرحية "أبناء القصبة" من منظور جمهور المبحوثين في إطار البحث الميداني الذي تمّ القيام به من توزيع استمارات استبيانية على عينة قصدية من جمهور المبحوثين، حيث بلغت ثمان وستّون (68) استمارة موزّعة ومسترجعة[3] كما هي موضّحة في الجدول رقم: 02 الآتي:

جدول رقم:02 يوضّح أماكن توزيع الاستمارات الاستبيانية الخاصة بمسرحية "132 سنة"

المكان	الفترة التي وزعت فيها الاستمارات	عدد الاستمارات الموزعة

[1]- لأنّ شرطة الاحتلال جاءت تبحث عن عمر الذي صعد إلى الجبل، فعندما لم تجده أخذت مكانه أخاه توفيق على أمل أن يعترف بمكان تواجد أخيه، ولا يهمّها إن كان شرطيًا في صفوف الاحتلال من عدمه؛ وإنّما عذّبته أشدّ العذاب؛ وهذا يجسد قمة جبن الاحتلال؛ أو كما سمّاه الجنرال جياب Giap "غباء الاحتلال" فالاحتلال تلميذ غبي لا يفتأ يكرّر السنة في كلّ مرّة.

[2]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص: 38.

[3]- بلغ عدد الاستمارات الخاصّة بمسرحية "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس الموزّعة وغير المسترجعة ثلاثًا وثلاثين (33) استمارة.

دار الثقافة ولد عبد الرحمان كاكي بمستغانم	من 01 سبتمبر إلى 08 سبتمبر2015	21 إستمارة
مدرسة التكوين المسرحي "الموجة" بمستغانم	06 سبتمبر 205	إستمارتين
المسرح الوطني محي الدين باشطارزي بالجزائر العاصمة	من 17 سبتمبر إلى 07 أكتوبر 2015	32 إستمارة
المركز الثقافي "الجيلالي بونعامة" بالبليدة.	يوم 15 سبتمبر 2015	إستمارتين
المعهد العالي لفنون السمعي البصري "ببرج الكيفان" بالعاصمة	من 08 سبتمبر إلى 12 أكتوبر 2015	11 إستمارة
المجموع	من 01 سبتمبر إلى 12 أكتوبر 2015	68 إستمارة

تهدف هذه الاستمارات الاستبيانية للتأكيد على أكثر الأفعال الإنجازية شدّة في المسرحية؛ إذ تمثّلت الأفعال الإنجازية أساسا في الأفعال التي تجسّد احتضان الشعب الجزائري ممثلا في أسرة "الأب حمدان" للثورة التحريرية، فكانت نتائج إجابة المبحوثين الموضّحة في الجدول السّابع من تفريغ الاستمارات الموزّعة على جمهور[1] مسرحية "أبناء القصبة" الموضّح في الجدول رقم: 02 الآتي:

جدول رقم: 03 يوضّح مشاهد الأفعال التي تجسّد احتضان الشعب الجزائري ممثلاً في أسرة "الأب حمدان" للثورة التحريرية الكبرى

الأفعال	التواتر	النسب المئوية
رَانِي بين يَدِّكُمْ، العَسْكَرْ رَاهُمْ مُورَايَا. (...) تْحَقّقِي يَا أختِي بَلِّي الشِّي اللِّي عْمَلْتُوه البَارَحْ واللِّي رَاكِي قَايْمَة بِيه الآنْ يَعْنِي كُلْ مَا يَعْنِي مُجَاهِدْ وَإلاَّ مُنَاضِلْ رَاكِي شْرِيكَة فِي العَمَلْ ورَاكِي أيْضًا خْدَمْتِي وَطنَكْ.	38	%31,14
... أَنَا دَرْت العَسْكَرْ وْرَانِي تَابَتْ كِيفَاشْ يَتْحَبْسُوا البُومْبَاتْ، خَلّيني نْدَبَّرْ رَاسِي.	33	%27,04
اسْمَعْ إذَا رَاكْ مَتْحَقَّقْ بَلِّي أَنَا بَيَّاعْ رُوحْ شُوفْ المجاهدين نَتَاعَكْ وقُولْهُم يْحَبْطُونِي كِيمَا جميع البيّاعين. (...) ظنّ فيَّا وَشْ تْحَبّ بَصَّح اليوم كِي ظْهَرْتِلِي بْصِفَة أُخْرَى نْقُولَكْ الحَقِيقَة، أَنَا نَعَرْفَكْ وْمَاراَكْشْ خَالَعْنِي، مَاراَكْشْ خَالَعْنِي رَاكْ تَخْدَمْ وَاجْبَكْ وَاللِّي يَخَدَمْ وَاجَبُو مَا يْزُوخُوشْ.	29	%23,77

[1]- تراوحت أعمار المبحوثين الخمسة عشر (15) من أصل ثمانية وستون (68) مبحوث، الذين رأوا أنّ كلّ المشاهد المقترحة تجسّد احتضان الشعب الجزائري ممثلاً في أسرة "الأب حمدان" للثورة التحريرية الكبرى، من 27 سنة إلى 65 سنة.

قول الطّبيب لتوفيق: "ابْقَى عْلَى خِيرْ السّي هِشَامْ"	22	%18,03
المجموع	122	%100
بدون إجابة	02	/

المصدر:إعداد الطّالبة

جاء ترتيب المشاهد الأكثر تأثيرًا في جمهور المبحوثين متّفقًا مع ترتيبها في الجدول رقم: 03 أعلاه؛ فكان المشهد الأوّل من أكثر المشاهد التي تجسّد احتضان الشعب الجزائري للثورة ممثلا في أسرة الأب حمدان؛ والمتمثل في إخفاء الفدائية[1] الهاربة من جنود الاحتلال الفرنسي، حيث بلغت نسبتهم 38%من جمهور المبحوثين، واعتبرتها فردا من أفراد العائلة "زوجة عمر"؛ عندما جاء الجنود الفرنسيون للبحث عنها في هذا البيت؛ قام توفيق "السّي هشام" بتضليل الجنود الفرنسيين خصوصا لمّا قال لهم أنه شرطي "زميل" ويعمل إلى جانب فرنسا فنصحهم بالذهاب في اتّجاه الطّريق التي توجد مباشرة بعد المنزل المقابل وربما من يلاحقوه ذهب من هناك. وهذا أمر طبيعي لأنّه لولا احتضان الشعب الجزائري للثورة التحريرية لما نجحت الثورة؛ ولأدلّ على ذلك من مقولة الشهيد العربي بن مهيدي"الق الثورة إلى الشارع يحتضنها الشعب[2]"؛ فلولا احتضان الشعب الجزائري للثورة، واختباء المجاهدين في بيوت الجزائريين لما نجحت الثورة، وفي مشهد الفدائية الهاربة لا تكاد تظهر الحدود بين القوّة الإنجازية للملفوظ: "**راني بين يديكم، العسكر راهم مورايا**" والفعل الإنجازي، وهذا دليل على تماهي القوّة في الفعل والفعل في القوّة.

كما أنّ احتضان الشعب الجزائري للثورة التحريرية؛ قابلها اعتراف المجاهدين أنفسهم بأنّ هذا الاحتضان والمخاطرة بالرّوح في سبيل حماية فدائي أو مجاهد من الجنود الفرنسيين هو جهاد في حدّ ذاته وهذا ما أكّدته الفدائية لمريم، زوجة توفيق، عندما قالت لها في تأكيدياتها لها:

[1]- الفدائي هو: رجل يفدي الوطن بنفسه، فهو متطوّع للموت، ومعرّض نفسه لأخطر المخاطر في كلّ عملية يقوم بها. وقد اقتضى نظام الثورة أن تكون هناك فرق من الفدائيين لكي تساعد جهة التحرير الوطني في بث الرّعب والقلق لدى الخونة والمحتلّين، ويمتاز الفدائي بكونه يرتدي ملابس مدنية غير متميّزة، ممّا يفوّت على العدوّ معرفته، وكان ميدان عمليات الفدائيين الجزائريين يتمثّل غالبًا في المدن والقرى ودون البوادي، وكانت مهمّتهم تتمثّل أيضًا غالبًا إمّا في بثّ الرّعب في أوساط الإدارة الاستعمارية. وكان الفدائيون كثيرًا ما يعمدون إلى التنكّر، وكانت خطّتهم الحربية تشبه إلى حدّ بعيد خطة حرب العصابات القائمة على الضرب والهرب، حيث إنّ الفدائي بمجرّد أن يضرب، يختفي في أيّ مكان بين أفراد الشعب، في دكان، في دار، في سوق شعبية، فلا يعثر له المستعمرون على أثر، إلاّ في أحوال نادرة. (عبد الملك مرتاض، المعجم الموسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية 1954-1962، ص ص: 121-112)

[2]- الشعب: من الألفاظ التي كانت تتردّد على لسان الوطنيين بكثرة، وكان اللّفظ يعني في مفهومه العامّ، ما يعنيه لفظ "الأمّة"، (عند الحديث عن سكان الجزائر المسلمين)، ولكن عامّة النّاس لم يكونوا يصطنعون لفظ "الأمّة" وإنّما كانوا يستخدمون لفظ "الشعب" وكان الشعب الجزائري في مفهوم الذهنية الشعبية، وذهنية الزّعماء الجزائريين أيضًا ينصرف إلى المواطنين المسلمين في الجزائر، أي إلى السكّان الأصليين دون اليهود الذين آثروا الجنسية الفرنسية. والشعب الجزائري، بفئاته المناضلة، هو الذي أنجح ثورة نوفمبر العظيمة، فله المجد كلّ المجد. (عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص ص: 94- 98).

- البنت: "تحققي يا أختي بلي الشي اللي عملتوه البارح واللي راكي قايمة بيه الآن يعني كل ما يعني مجاهد وإلا مناضل راكي شريكة في العمل وراكي أيضا خدمتي وطنك"[1]

فملفوظات من مثل: "مرحبا بيكم يا الخاوة. اتفضلوا. اتخبّاو ذي البير، الله ينصركم، أشربوا القهوة، تفضلوا المطلوع"، وغيرها كثيرة تجسّد قمّة احتضان الشعب الجزائري للثورة، وما اختباء الفدائية لدى عائلة الأب حمدان إلا مشهدا من مشاهد احتضان الشعب الجزائري كاملا للثورة التحريرية؛ هذا الشعب الذي ترك بيوته مفتوحة للفدائيين يدخلونها في أيّ وقت عندما يطاردون من قبل جنود الاحتلال الفرنسي، فالشعب الجزائري هو بطل الثورة التحريرية بجعله لبيوته، خبزه ومائه وقهوته في خدمة الثورة التحريرية.

ويأتي في المرتبة الثانية، المشهد الثاني بنسبة 33% من جمهور المبحوثين الذين رأوا أنّه يجسّد احتضان عائلة الأب "حمدان" للثورة التحريرية مرتبطًا بملفوظ الأخ توفيق الذي ينقذ الموقف الذي وقعت فيه الفدائية وأخيه عمر؛ عندما لم تتمكن من إيصال القنبلة إلى الفدائي بعدما رأت العساكر محيطين به؛ والوقت غير كاف للاستنجاد بأحد المختصين في تفكيك القنابل وهو السيّد "ثابت عبد الكريم"، فقد اندهش عمر لمعرفة أخيه توفيق لهذا الاسم؛ فقرر توفيق " السي هشام" تفكيك القنبلة التي هي من مسئولية عمر، لتأتي توجيهات توفيق لأخيه عمر بأنّه سبق له أن كان في الجيش وهو يتذكر كيف يتم تفكيك القنابل.

فالقوّة الإنجازية لتأكيديات توفيق تكمن في مساندته المطلقة للثورة التحريرية ورفضه أن تقع القنبلة بين أيدي الجنود أو يذهب ضحيتها أناس أبرياء وعلى رأسهم أخوه عمر أو الفدائية. فقد التزم الأخ توفيق بالمخاطرة بحياته من أجل توقيف القنبلة بعدما لم تتمكّن الفدائية "ميمي" من إيصالها إلى الفدائي المعني بتفجيرها لأنّه تمّت الوشاية به. ومن خلال ذلك، يمكن القول أنّ احتضان الشعب الجزائري للثورة يتجسّد من خلال هذا المشهد في مبدأ "السرّية"؛ فنجاح الثورة وقوّتها في سرّيتها، فالشّعب الذي خبّأ المجاهدين الذين يستنجدون منه هربًا من الجنود الفرنسيين، ممثّلاً في شخصية توفيق الذي فكّك القنبلة خوفًا من أن تقع في يد جنود الاحتلال الفرنسي؛ فالقنبلة، قصاصات الاتّصالات السرّية، المناشير، كلّها وسائل من وسائل الثورة يجب المحافظة عليها ونشرها في سرّية تامّة حتى لا تقع في أيدي العدوّ.

تليه من حيث الترتيب بنسبة 23.77% تصريحيات توفيق لأخيه عمر الذي ظنّ به سوءا؛ قال تعالى:﴿يَا أَيُّهَا الذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِنَ الظَنّ وإنَّ بَعْضَ الظَنِّ إِثْمْ﴾[2]. فجاءت تصريحياته بأنه يعرف أخاه عمر وأنّ ما يقوم به لا يخرج عن كونه يؤدي واجبه، ومن يؤدي واجبه لا يتباهى على الآخرين. وإذا هو

[1]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص: 21.

[2]- سورة الحجرات، الآية: 12.

متأكد من أنّ أخاه خائن فليشكو به إلى قائديه ليؤدوا الواجب في حقّه ويتخلّصوا منه مثل جميع الخونة. كما عبّر عنها في المقطع الآتي:

- **توفيق:** "**اسمع إذا راك متحقق بلي أنا بياع روح شوف المجاهدين نتاعك وقولهم يحبطوني كيما جميع البياعين. (...) ظن فيا وش تحب بصح اليوم كى ظهرتلى بصفة أخرى نقولك الحقيقة، أنا نعرفك وماراكش خالعني، ماراكش خالعني راك تخدم واجبك واللي يخدم واجبو مايزوخش**"[1].

تكمن القوّة الإنجازية للأفعال الكلامية لهذا المقطع أساسًا في تعبيريات الأخ توفيق المرتبطة بتكرار ملفوظ: "**أنا نعرفك وماراكش خالعني، ماراكش خالعني راك تخدم واجبك واللي يخدم واجبو مايزوخش**"؛ هنا كشف توفيق بطريقة غيرَ مَبَاشَرْة عنَ شخصيته الحَقْيقيةَ النضالية، فالفعلُ الكلامي غير مباشر في قوله: عندما ظهرت لي بصفة أخرى فسأقول لك الحقيقة؛ أنا أعرفك حقيقة المعرفة ولا يهرني نضالك؛ فتوفيق السّي هشام يعرف حقيقة المعرفة عمر الفدائي، لكن عمر الفدائي لا يعرف بأنّ أخوه توفيق هو "السّي هشام" الذي يعمل تحت قيادته؛ فهذا نوع من الاندماج بين الفعل الإنجازي لتصريحيات"توفيق" وقوّتها في شدّة تلفّظ توفيق "**أنا نعرفك وماراكش خالعني**".

ومثّلت تصريحيات الطبيب "**ابقى على خير السي هشام**"[2] نسبة 18.03% من منظور جمهور المبحوثين لكونها تجسّد احتضان الشعب الجزائريَ ممَثلا في أسرة الأب حمدان للثورة، فكانت قوّتها الإنجازية مرتبطة أساسا بكشف الطبيب خطأ- أو متعمّدا لأنه سمع ورأى معاملة عمر لأخيه توفيق ونبرة التخوين التي يتكلم بها معه- لشخصية السّي هشام الحقيقية وبأنّه هو نفسه توفيق؛ فكان وقع القوّة الإنجازية لهذا الفعل كالصّاعقة على الأخ عمر الذي قام بتحيّة أخيه قائده في الكفاح تحية عسكرية. وهو ما يجسّد قمّة احتضان الشعب للثورة التحريرية، على حدّ تعبير أحد المبحوثين، كيف يمكن لتوفيق أن يوهم الاحتلال الفرنسي ويوهم عائلته ووسطه الاجتماعي بأنَّه شرطي يعمل عند الاحتلال الفرنسي، وإذا به يستغلّ منصبه ذاك من أجل التخطيط للعمليات الفدائية لإخراج الاحتلال الفرنسي من الجزائر واسترجاع الحرّية والاستقلال.

فجاء الفعل الإنجازي لتصريحيات الطّبيب "**ابقى على خير السي هشام**" بعد صراع دار بين الأخوين، وصل إلى درجة أن أخطأ الأخ "عمر" في حقّ أخيه "توفيق" وظلمه له باتّهامه بالخبث، وبالخيانة، فكان الفعل الإنجازي الصّفع أحسن ردّ من أيّ كلام على عمر.

[1]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص: 39.

[2]- المصدر نفسه، ص: 44.

والقوّة الإنجازية لهذا المشهد تتمثّل أساسًا بعدما كشف الطّبيب حقيقة توفيق "السّي هشام"، وردّة فعل كلّ من عمر والأب حمدان اللّذين بقيا واقفين في مكانهما مندهشين وينظران إلى بعضهما البعض في حيرة أَيُعقَلُ أنّ من ظنناه عميل من عملاء الاحتلال الفرنسي يصير هو مخطّط العمليات الفدائية التي يسمعان عنها كلّ يوم ويفرحان للنّصر الذي تحرزه وهما من ظلماه بسوء ظنّهما فيه.

في حين بلغت نسبة المبحوثين الذين رأوا أنّ جميع المشاهد تمثل قمة احتضان الشعب الجزائري ممثلا في أسرة الأب حمدان للثورة التحريرية فقد بلغت نسبة 12.29%؛ وتراوحت أعمارهم من 27 إلى 65 سنة، إذ يغطي هذا المجال جميع الفئات العمرية من الشباب إلى الكهول فالشيوخ، وهذا دليل على التأثّر الشّديد لهذه النسبة من جمهور المبحوثين بالمسرحية كاملة.

ثانيًا: القوة الإنجازية للفعل التأثيري في مسرحية "أبناء القصبة"

موازاةً مع المبحث السّابق الذي تمّ تخصيصه لبحث القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي في مسرحية "أبناء القصبة"–كما سبقت الإشارة إليه-وبإتباع منطق اللفّ على مثلث كاتب-مسرحية-جمهور؛ سيتمّ في هذا المبحث التطرّق إلى الأفعال التأثيرية في المرحوم عبد الحليم رايس؛ والقوّة الإنجازية للأفعال التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة" ويُختم المبحث بمنظور الجمهور للقوّة التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة".

وقبل ذلك لابدّ من الإشارة إلى علاقة الفعل التأثيري بمفهومي التطهير والتمسرح[1] لدى الجمهور؛ فقد استمرّ الجدل منذ إشارة أرسطو إلى التطهير في تعريفه للتراجيديا، حيث تمّ الاختلاف حول ما تعنيه هذه الكلمة؛ فبالنّسبة للكاتب المسرحي معناها بسيط ألا وهو الإنهاء وليس فيها دلالة على التطهير لدى المتفرّج، وقد يحدث مثل ذلك التطهير عرضًا، وإذا ما كان الموقف في التراجيديا مخيفًا وإذا حصل الإشفاق على البطل فما على المؤلّف إلاّ أن ينهي تلك الحالة في مسرحيته[2]. وأوضح مثال على التطهير في المسرحية هو استشهاد "الأب حمدان" وجميع أفراد عائلته، وبقاء الأم "يمينة" وهي رمز الوطن الجزائر تزغرد حتى طلوع شمس الحرية والاستقلال؛ فلا يوجد أيّ جزائري شاهد هذا المشهد ولم يتأثّر أو يبكي عند مشاهدته لهذا المشهد، وتحقّق له التطهير بفعل البكاء.

[1]- وهناك أيضا مصطلح التعاطف وهو كلمة معناها الحرفي "الشعور في" وقد قام بعض علماء النفس الألمان أمثال (ثيدور لبيس) و(كارل كروز) وآخرين بإدخال المصطلح في المسرح. وقد استخدموه لوصف استجابات فسيولوجية وسايكولوجية لدى النّاظر لدى اتّصاله بعمل فنّي.

[2]- سام سمايلي، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد ، ص: 91.

1- الأفعال التأثيرية في المرحوم عبد الحليم رايس:

يتّضح لنا بعد الاطّلاع على السّيرة الذّاتية للمرحوم عبد الحليم رايس أنّ هناك أبعادًا أفقية وأبعادًا عمودية، أثّرت في مسيرته الإبداعية كالآتي:

أ- الأبعاد الأفقية:

تتمثّل الأبعاد الأفقية للأفعال التأثيرية في المرحوم عبد الحليم رايس في خطّية مشواره الفنّي الذي بدأه سنة 1924 عندما أدّى في المدرسة دورًا في مسرحية "اليتيم"، كما شارك في تأسيس الفرقة المسرحية "الهلال الجزائري" سنة 1945؛ ومثّل في فيلمين بالمغرب أحدهما رفقة محمد التوري، كما اشتغل في الإذاعة والمسرح إلى غاية 1957، وهو التاريخ الذي التحق فيه بالفرقة الفنّية لجبهة التحرير الوطني بتونس، وأشرف هناك على تأليف عدّة مسرحيات منها "أبناء القصبة" موضوع المدوّنة.

أشرف سنة 1960 على إدارة الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، وبعد الاستقلال كُلّف بدائرة الإنتاج في الإذاعة والتلفزة الجزائرية (1967-1968)، احتكّ بالسّينما فلعب دورًا في فيلم "الأفيون والعصا[1]" و"وقائع سنين الجمر[2]"،...إلخ، توفي إثر سكتة قلبية في 8 نوفمبر 1979 في ميدان العمل بالقرب من بوسعادة أثناء تصوير فيلم "السّيلان" لأحمد راشدي[3].

وخلال مشواره الفنّي كان متأثّرًا بمحي الدّين باشطارزي الذي يعتبر أبّ المسرح الجزائري ومصطفى كاتب الذي أخرج معظم مسرحياته[4]، فمحي الدّين باشطارزي بدعوته للالتحاق بالفرقة التي كانت تتكوّن من 24 ممثلا ليصبح نجم مسرح الأوبرا، خصوصا بعدما تمكن بشطارزي من تأسيس الفرقة العربية للمسرح أو

[1]- وهو ترجمة عن رواية L'opium et le bâton لمولود معمري؛ أو ما عرف بفيلم "علي موت واقف"، إخراج: أحمد راشدي.أحمد راشدي: مخرج سينمائي ولد في 19 أغسطس 1938في ولاية تبسة بالجزائر.له دراسات عليا في الأدب دبلوم في التاريخ ودراسات عليا في السينما1962 1958 شارك في إخراج تحقيقات مصورة وأفلام وثائقية عن الثورة التحريرية.

[2]- وقائع سنين الجمر: هو فيلم جزائري للمخرج الجزائري محمد الأخضر حمينة عام 1974 عن الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينما توغرافية تدور أحداث هذا الفيلم الذي حاز على جائزة السعفة الذهبية بمهرجان كان عام 1975. حول وقائع تاريخ الجزائر النضالي، والذي غطته مساحات الدماء الحمراء، من أجل نيل الاستقلال والحرية.

[3]- عاشور شرفي، معلمة الجزائر-القاموس الموسوعي، تاريخ-ثقافة-أحداث، أعلام ومعالم، دار القصبة للنشر، منشورات ANEP، ص ص: 723-724.

[4]- وقد تنافس كلّ منهما أي: محي الدين باشطارزي ومصطفى كاتب على عبد الحليم رايس.

فرقة المسرح باللّغة العربية في مسرح يسيره الاحتلال الفرنسي، فشهد الموسم المسرحي 1947 اعتراف السّلطات الاستعمارية بالمسرح العربي، وفي سنة 1950 أدى بوعلام رايس أو عبد الحليم رايس دور الشيخ المريض في مسرحية "صلاح الدّين الأيوبي" الشخصية التاريخية، ثمّ أخرج بعدها في إذاعة الجزائر النّاطقة بالعربية كلّ يوم سبت تمثيليات من النوع البوليسي كانت تذاع على أمواج الأثير، ومن خلالها كان يسعى مع رفاقه يحثّ الشعب الجزائري على المقاومة وتوعية بأهمّية العمل والتحضير للثورة والدّعاية لها.

وقّع سنة 1951 عقدًا مع العميد المؤسّس محي الدّين باشطارزي يتعهّد من خلاله بالعمل معه طيلة ثماني سنوات، في وقت واصل فيه نشاطاته ضمن المسرح البلدي إلى جانب مجموعة من الفنانين مثل مصطفى كاتب، حبيب رضا، علال المحب، وطه العامري، وفي سنة 1956 توجّه إلى باريس، حيث اتّصل بعبد الحفيظ كرامان وأخيه النذير وهما عضوان في فيدرالية جبهة التحرير في فرنسا، وساهم معهما في تكوين خلية من المناضلين التي عرفت فيما بعد بفرقة جبهة التحرير الوطني، وكان دورها يكمن في الترويج للثورة وجمع الأموال.

وقبل تأسيس الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، غادر رايس فرنسا في 8 مارس 1958 وتوجّه إلى تونس وللباردو بالضبط، لتعزيز الفرقة الفنّية للجبهة التي ترأّسها مصطفى كاتب فأصبح أمينها، وقد قدّم مسرحيتين هما "أبناء القصبة" موضوع المدوّنة و"الخالدون".

كتب عبد الحليم رايس مسرحية "دم الأحرار" ليصبح بعدها مديرًا للفنون. قال عنه رئيس الفرقة مصطفى كاتب: "لقد أحاط بكلّ أنواع الكتابة". وكما يقول الكاتب نفسه عن مسرحيته "أبناء القصبة": "حافظت على أسلوبي في الكتابة، وأعتقد أنّني لست طلائعي ولا إدباري ولا بريختي ولا شكسبيري[1]"، وهذا دليل على أنّ شخصيته في الكتابة هي جزائرية أصيلة نابعة من واقع الجزائر وليس من واقع آخر.

ب- الأبعاد العمودية:

تتمثّل الأبعاد العمودية للأفعال التأثيرية في المرحوم عبد الحليم رايس أساسًا في الثورة التحريرية؛ خصوصًا بعد فقدانه لجميع أفراد عائلته أثناء الثورة، لذلك كان لها تأثير عمودي على كتاباته، فنجد الثورة والتضحية في سبيل الوطن هما عماد جميع مسرحياته؛ فهو الذي فتح عينيه على النّضال والتصدّي لظلم الاستدمار المسلّط على إخوانه الجزائريين، فاتّخذ من الفنّ ومن المسرح بوجه خاصّ أداة لهذا النّضال،

[1]-مقال عن المرحوم عبد الحليم رايس على مستوى شبكة الأنترنيت، ينظر: www.alhayetonline.net

وطالما ردّد في أدواره عبارة "إمّا أن نحيا أحرارًا أو نموت"[1]، وعلى الرّغم من الظّروف الصّعبة للثورة، إلاّ أنّ عبد الحليم رايس رأى في الكتابة والتمثيل أداة نضالية وتوعوية لاسترجاع الحرّية والاستقلال.

لقد كان هدف المؤلّف عبد الحليم رايس هو تحسيس الجماهير بالوضع المأساوي للشعب الجزائري المكافح دون تجريد الإنتاج من الجانب الجمالي[2]، كما أنّ عبد الحليم رايس في تعبيره الدّرامي للثّقافة الوطنية في ظل الاحتلال عمل على أن تصبح ثقافة المعارضة والكفاح و ثقافة الأمل أيضا[3].

ولقد امتاز إخراجه المسرحي بالشفافية وفي تأكيداته الخاصّة على ضرورة التميّز في المناظر المسرحية التي أظهرها هو مؤلّفا ومخرجا وممثلا في الآن ذاته ليصير في خطابه الدّرامي للجماهير في مختلف دول العالم من: تونس وليبيا والمغرب والعراق والصّين وروسيا عن الحقيقة التاريخية ومعاناة الشعب الجزائري بطريقة فنّية.

يمكن القول إذًا، إنّ عبد الحليم رايس وهو المؤلّف المسرحي الدرامي للثورة، يمكن أن يعطي بعدًا ثقافيًا للكفاح المسلّح وذلك من خلال العروض التي تمكّنت الفرقة الفنّية لجبهة التحرير من تقديمها منذ عام 1959 إلى عام 1961.

2- القوّة الإنجازية للأفعال التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة":

تسمح القراءة العمودية لمسرحية "أبناء القصبة" من خلال الحوار ملاحظة سيطرة المؤلّف على الفنّ المسرحي الدّرامي مع إضفاء كلّ مظاهر الواقعية على الهدف النّهائي المتمثّل في عرض المسرحية وإنجاحها بأن تؤثر في الجمهور، فمسرحية "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس هي تنسيق محكم لأحداث وأعمال أشخاص المسرحية تجعلنا نتأثّر بالظّروف المأسوية التي يعيشها كل الشعب الجزائري[4].

إنّ تطوّر الأحداث الدرامية من بداية المسرحية إلى نهايتها مهيكل بكيفية تسمح للمؤلّف من عرض الواقع الذي تعيشه كلّ عائلة جزائرية أثناء الاحتلال الفرنسي، كما يرمز المؤلّف من خلال عنوان المسرحية

---

[1]- ولطالما تكرّرت هذه العبارة ومثيلاتها في مسرحياته من مثل نهاية مسرحية "دم الأحرار" " **اللي جدوده حرار لابد دمهم ينادي** "، فيلم الأفيون والعصا "**علي موت واقف**".

[2]- عبد القادر بن دعماش، الفرقة الفنّية لجبهة التحرير الوطني (1958-1962)، ترجمة: أحمد فضيل، مراجعة: سليم بابا عمر، منشورات أنترسيني، 2007،ص: 137.

[3]- المرجع نفسه، ص: 140.

[4]- المرجع نفسه، ص:139.

"أبناء القصبة" إلى استرجاع الشخصية الوطنية مع المحافظة، في الوقت نفسه، على الجانب المؤثّر للمسرحية، الذي يعكس الثمن الذي دفعه الجزائريون من دمائهم ودموعهم من أجل انتزاع استقلالهم. إنّ القصبة بتاريخها القديم ورموزها هي مدينة تمّ الهجوم عليها منذ عام 1830 لكنّها قاومت الاحتلال بتضحيات أبنائها، والقصبة هنا هي رمز لكلّ القصبات في الجزائر، إذ لا تكاد تخلو مدينة جزائرية من وجود قصبة فيها بدأ احتضان الشعب الجزائري للثورة التحريرية التي اندلعت في الجبال، وتكمن عبقرية عبد الحليم رايس في استعمال الخطاب المسرحي وسيلة للاتّصال لينبّه ويخبر ويحسّس الضّمير[1] العالمي بعدالة القضية الجزائرية.

إنّ الأفعال الكلامية لمختلف الأشخاص ترمي إلى النهاية المأساوية التي تحترم المنحى الأصلي والتي تسائلنا من خلال شخصية "سي هشام" ومزاجه البطولي الذي نكتشفه بعد توقيف القنبلة في الوقت الحاسم الذي يثبت فيه بأنّ الأمر يتعلّق بشخص واحد "غير قابل للفصل"؛ والشرطي توفيق الذي يعمل لصالح القوى الاستعمارية هو نفسه المتمرّد والثوري المخطّط لعمليات الثورة التحريرية هو "سي هشام" بالذّات، وهذه الشخصية تعكس عمق التخطيط الاستراتيجي لمهندسي الثورة، فلولا معايشة المرحوم عبد الحليم رايس للثورة التحريرية ومعرفته الشخصية لتلك الشخصيات التي قدّمت الكثير للثورة التحريرية في سرّية تامّة لما تمكّن من التعبير عنها بتلك الصورة المعبّرة والمؤثّرة جدًّا في نفوس المتلقين الذين بمجرّد سماعهم لملفوظ الطبيب "ابقى على خير السّي هشام" تقشعر لهم الأبدان[2].

كما توضّح النّهاية في مسرحية "أبناء القصبة" وضعية الكفاح المسلّح[3] المتواصل في الجزائر حتى انتزاع الجزائريين لحرّيتهم واستقلالهم بالتضحيات الجسام[4]؛ هذا عن الملخّص العام للفعل التأثيري في المسرحية، أمّا عن القوّة الإنجازية للأفعال التأثيرية في المسرحية فقد ارتبطت أساسًا بشخصية الأم يمينة والأب حمدان اللّذين حملا على كاهليهما همّ الصّراع الذي كانا يعيشان فيه داخل البيت وخارجه.

تتمثل القوّة الإنجازية للأفعال التأثيرية للأم يمينة في تعبيراتها الصّادقة عن آلام الأمّ لمعاناة أبنائها فلذات أكبادها وحرقتها لفراقهم جميعًا؛ وذلك منذ إصابة ابنها حميد برصاصة في ذراعه عندما كان يقوم بعملية مع الفدائيين؛ كما يوضّحه المقطع الآتي:

- **الأم: حَمِيد** (صارخة)

[1]- فقد عرضت المسرحية في أكثر من عشر مدن عربية من تونس والمغرب والعراق، وأجنبيّة من مثل موسكو.

[2]- وهو شعور أكّده لي عدد من المبحوثين عند توزيع الاستمارات الاستبيانية عليهم.

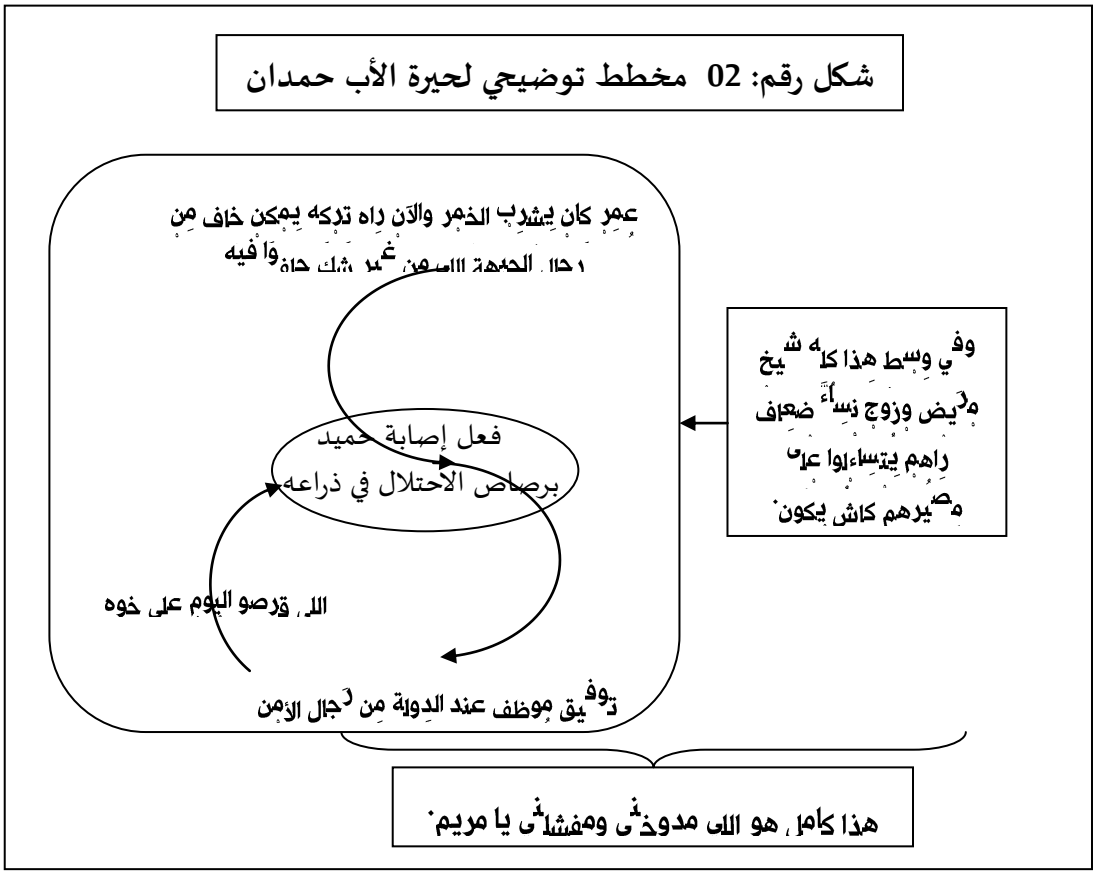
[3]- كان فرانس فانون يقول: "إنّ الكفاح المسلّح المنظّم والواعي من أجل استرجاع سيادة الأمّة يشكّل أسمى التظاهرات الثقافية". الكلمة التي ألقاها فرانس فانون ممثل جهة التحرير الوطني أثناء انعقاد مؤتمر الكتاب السود بروما عام 1957.

[4]- عبد القادر بن دعماش، الفرقة الفنّية لجبهة التحرير الوطني (1958-1962)، ص: 139.

- **حميد:** يِمَّا (الكلّ يجري نحوه وتوفيق يمسك يده)
- **الأم:** (شاهقة) حْمِيد توخذت[1] فِيك يَا وْلِيدي[2].

ومشهد إصابة الابن حميد أثّر على الأب حمدان أيضًا، إذ تتمثّل القوّة الإنجازية للفعل التأثيري أساسًا في الملفوظ "**الدوخة والفشل**" عندما رَجَتْهُ مريم زوجة ابنه توفيق بأن لا يفشل، فكان جوابه لها ممثلا في الشكل رقم: 02 الآتي:

شكل رقم: 02 مخطط توضيحي لحيرة الأب حمدان



لقد ثَقُلَ الحِمْلُ على الأب "حمدان"، ولم يعد يحتمل، ولمن يشكي همومه إلاّ لمريم زوجة ابنه توفيق؛ عسى ولعلّ يخفّ عليه العبء الذي أثقل كاهله، وهو شيخ كبير في السنّ ومريض وجد نفسه في دوّامة أو كما عبّر عنها بملفوظ يحمل قوّة إنجازية تعبيرية مؤثّرة "خالوطة" خصوصًا عندما أقرنها بملفوظ:

"وفي وسط هذا كله شيخ مريض وزوج نسا ضعاف راهم يتساءلو على مصيرهم كاش يكون"[3]

[1]- بمعنى ضعت منّي يا ولدي.

[2]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص: 28.

[3]- المصدر السّابق، ص: 29.

وهنا توحي القوّة الإنجازية لاستفهاميات الأب حمدان بحيرة وخوف من المصير المجهول؛ فمع من ستبقى زوجته "الأم يمينة" و"مريم" زوجة ابنه، وما هو مصيرهما إن حدث له أي مكروه، فلا أحد من الأبناء الثلاثة يعيرهم اهتمامه، وكل منهم منشغل في عمله.

بالإضافة إلى ذلك يأتي الفعل التأثيري للأمّ بعد ذهاب ابنها عمر إلى جبهة القتال وأتى إلى البيت ليُوصل رسالة إلى أخيه توفيق بالأحرى إلى قائده في النضال "سي هشام" ليخبره بضرورة الخروج من البيت للانضمام إلى صفوف جيش التحرير الوطني، لأنّ الوضع –بعد الاعتقال والتعذيب الذي تعرّض له- لم يعد آمنًا؛ وحياته أصبحت في خطر، فكان وقوع النبأ على الأم يمينة كالصّاعقة، فجاءت القوّة الإنجازية للفعل التأثيري مرتبطة دائمًا - بحرقة الأمّ يمينة رمز الجزائر على فراق أبنائها وتأثيرها على الأب حمدان الذي لم يعد قلبه يتحمّل المزيد من الصّدمات إلاّ أنّه يحاول مواساتها ويواسي نفسه معها؛ كما توضّحه المتوالية الحوارية للأب حمدان والأم يمينة كالآتي:

- **الأم: راح كلي ما كان هنا ... يا خي دنيا كلي ما ولدته.**
- **حمدان: لا يلزمك تكوني شجاعة يا لا[1] يمينة، هو مكتوب عليه باش يكون كيما راه، وراه يسعى في تحرير البلاد وانت راكي مشاركته بحيث كنت سبب في ولادته[2]**

هي ملفوظات مواساة الأب حمدان للأمّ يمينة بعد فراقها لابنها عمر، لتأتي الصّدمة الثانية مضاعفة على الجميع مباشرة بعد تعبيريات توفيق لأمّه مودّعًا لها:

- **توفيق: عنده الحق يا يما يلزمك الشجاعة ويلزمك شجاعة قوية بحيث أنا ثاني راني رايح...**
- **مريم: آه**
- **حمدان: وين رايح**
- **توفيق: كيما قال عمر قبيلة راني رايح لأرض الأحرار[3] الجبل يا بابا**
- **الأم: فاي وقت؟**
- **توفيق: الآن...نلبس حوايجي ونذهب عند، من راه يستنى في**
- **مريم: يعني ما نشوفكش...**
- **توفيق: إلى يوم الاستقلال**

[1]- بمعنى لالا وهي تعني في الدارجة الجزائرية السيدة المحترمة ذات الشخصية القوية، وهي ربة المنزل المسيّرة لكلّ شؤونه.

[2]- المصدر نفسه، ص: 55.

[3]- ما يلاحظ على معظم مسرحيات عبد الحليم رايس هو تواتر ملفوظات: أرض الأحرار، الأحرار، دم الأحرار.

- **مريم:** الله ينصركم نروح انحظرلك لباسك[1].

فالقوّة الإنجازية لتعبيريات الحزن المؤثّرة على الأمّ يمينة تكمن في الإيمان والرّضا بقضاء الله وقدره، إلا أنها وقعت في حيرة من أمرها هل تصرخ وتبكي أم تزغرد؟ لأنّ مشاعر الأمّ رمز الوطن والتضحية تدعوها لأنّ تزغرد مثل معظم الجزائريات اللّواتي يزغردن عند استشهاد أبنائهنّ، إخوانهنّ وأزواجهنّ، لأنّه بفضل تضحيات الشهداء سيتحرّر الوطن؛ وهنا ظهر تأثّر الأمّ في صمود من خلال حوارها مع الأب حمدان:

- **الأم:** حمدان راني نحس في شي عجيب مانيش عارفة إذا يلزمني نصرخ ونبكي ولا يلزمني نزغرد
- **حمدان:** كيما تعملي املّيح يا يامينة لرجل انت أم والأم مثل الشجرة تتمر ينحيولها غلتها باش يقوتو بها البشر هذا واجب الأمهات يا يمينة[2][3]...

ومن تضحية الأم إلى تضحية وفداء الأخ لأخيه، وهو ما فعله عمر عندما التقى بجنود الاحتلال في طريقهم إلى البيت لاعتقال أخيه "توفيق" السّي هشام، فواجههم عمر بإطلاق النّار ليعطّلهم عن الوصول لأخيه في الوقت الذي يذهب ساعي البريد الذي كان معه ليستعجل توفيق "السّي هشام" بالإسراع للالتحاق بالإخوة في الجبل[4]، حتى لا يقع للمرّة الثانية في أيدي الوحوش الذين عذّبوه وسبق لهم أن أذاقوه العذاب الأليم، في المرّة الأولى كما طلب عمر من ساعي البريد أن يسأل أخوه السّماح؛ وهو ما توضّحه المتوالية الحوارية المؤثّرة الآتية:

- **الساعي:** كان أمرني نعس رجال المظلات يا الله السي توفيق يمكن عمر ما يقدرش يشد معاهم كثير عشرين تقريب.
- **توفيق:** البليد كان عارف اللي ممنوع عليه يعمل هذا
- **الساعي:** قال بلي محتاجينك أكثر منه وزيد ما حبكش تطيح بين يديهم ويعذبوك مرة أخرى
- **توفيق:** يبقى دائما راسه خشين الثورة محتاجة لكل شخص من اولادها
- **حمدان:** قبل يموت باش ينقذ المسؤول هشام
- **الساعي:** وطلب مني انقولك كيما قال هو تسمحلي[5].

---

[1]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص ص: 55-56.

[2]- في النصّ الأصلي "**تفعلي**"، وهنا دليل على أنّ الفعل هو العمل حتى في اللّهجة الدّارجة الجزائرية.

[3]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص: 56.

[4]- الجبل: كان "الجبل" يطلق في الثورة الجزائرية على أيّ مكان خارج المدينة، أي مكان منعزل عن الناس، وكثيرًا ما كان يقال للمجاهد الذي يلتحق بصفوف ج.ت.و أنّه "طلع للجبل"، فالالتحاق بالمجاهدين كان طلوعًا إلى الجبل، والهروب من السّلطات الاستعمارية تجنّبًا للتجنّد في صفوف جيشها. (عبد الملك مرتاض، المعجم الموسوعي لمصطلحات الثورة التحريرية 1954-1962، ص: 48).

[5]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص ص: 59-60.

وكان لهذه الكلمة وقع كبير في نفس الأخ توفيق "السّي هشام" الذي تأثر شديد التأثّر لمّا سمع من ساعي البريد ما طلبه منه أخوه عمر قبل استشهاده وهو ما عكستها تعبيرات وجهه الحزينة.

لتأتي بعدها القوّة الإنجازية للتعبيريات في المشهد الخاصّ بالأمّ يمينة ومريم، حيث مثّلت الأمّ يمينة في هذه المسرحية الأرض والوطن فهي الجزائر الباقية الشامخة بتضحيات أبنائها في سبيلها ماضيا وحاضرا ومستقبلا، كما يوضّحه المقطع الآتي:

- **يمينة: (تزغرد)**
- **مريم: صحة يِما...**
- **الأم: يِماك؟**
- **مريم: نعم أنت أمنا كلنا**[1]

لتتوالى الأفعال التأثيرية المرتبطة بشكل موضوعي بالأمّ يمينة في كلّ مرّة بأحد أفراد العائلة، وفي معظم الأوقات يكون معها سندها الأب حمدان، فهو الذي يحاول في كلّ مرّة مواساتها ليواسي نفسه لأنّ همّهما واحد ومصابهما واحد، حيث لا يمكن فصل الأرض عن الوطن.

ثمّ يأتي المقطع الأخير الذي يمثّل قمّة ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين، حيث تكمن قوّته الإنجازية التأثيرية في التضحية في سبيل الوطن، وما بقاء الأمّ[2] صامدة شامخة لدليل على انتصار الجزائر في الأخير، الجزائر التي ضحّى ملايين الشهداء طيلة "132 سنة" من ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين، في سبيل أن تحيا الجزائر حرّة مستقلّة، وتروي للأجيال القادمة ما فعله الاحتلال الفرنسي بآبائهم وأجدادهم.

3-منظور الجمهور للقوّة التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة":

تتمثّل المشاهد الأكثر تأثيرًا في جمهور المبحوثين في مشاهد صراع الإخوة وتأثير هذا الصّراع على الأبّ حمدان وحزن الأمّ يمينة لفراقها لجميع أبنائها، كما هي موضّحة في الجدول رقم: 03 من تفريغ الاستمارات الموزّعة على جمهور المبحوثين كالآتي:

[1]- المصدر السابق، ص: 59.

[2]- الابن والأب وزوجة الابن ضحّوا بأنفسهم في سبيل الحرّية، الأمّ التي هي رمز الوطن تنجو وسترى ابنها (حميد وتوفيق) يواصلان الكفاح التحريري؛ حتى الاستقلال. (مترجم من المطوية الخاصّة بعرض مسرحية أبناء القصبة، 1963-1964، Théâtre Nationale Algérien – Y.F., Les Enfants de la Casbah, Saison : 1963/1964

جدول رقم: 04 يوضّح مشاهد مسرحية "أبناء القصبة" الأكثر تأثيرًا في جمهور المبحوثين

الأفعال	التواتر	النسبة المئوية
...خُوهْ عْلَى خَاطَرْ اللّي يَدُّوهُم لَمْرَاكَز الشُّرطة مَاشِي خَاوتُو، اللّي رَاهُم يْمُوتُو في لَجْبَالْ مَاشِي خَاوتُو المَشْتَات اللّي راهي تَحْرَق بَابَاهْ مافيهَاشْ خَاوتُو واخوَاتَاتُو، خُوكْ غِيرْ اللّي وَلْدَاتُو يَمَّاكْ، عْلَى خَاطَر لُوكَان مْشِي طْبَايعَك المْوَظّْفِينْ خَدَّامِينْ الدَّوْلَة اللّي حَبُّوا يَتْمُولكَو فِي بْلاَيصْهُمْ لُوكَانْ اليُوم رَانَا عَايْشِينْ فِي الاستِقْلاَلْ. ويْزِيدْ يْقُولِي عْلاَشْ تَشْرَبْ بَابَاهْ (...) عْلى خَاطَرْ مَلُّو مَنْ مْعِيشَة الذُّلّ، عْلَى خَاطَرْ حَبُّوا تَرْجَعَلهُمْ الكَرَامَة، عْلَى خَاطَرْ حَبُّوا تَرْجَعَلهُمْ الرُّجْلَة اللّي عَنْدهُمْ حَقّ فِيهَا، ومَاعَرفُوش كَاشْ يَعَمْلُو مَا عَرْفُوشْ كَاش يَرْمُوا الزّبَل اللّي في قْلُوبهُمْ في وجوه امْثَالَكْ الخُبَثَاء.	27	%20,61
رَانِي نْخَمَّمْ عْلَى الظُّرُوفْ وَالدَّنْيَا وَالحَيَاة هَذِي اللّي رَانَا عَايْشِينْهَا، وَعْلَى الخِلاَفْ اللّي رَاهْ مَا بِينْ اوْلاَدِي، عَجِيبَة هَذِه الدَّنْيَا، تُوفِيقْ موَظَّف عَنْد الدَّوْلَة مِن رِجَالْ الأَمْن، وْرِجَال الأَمْنْ نتَع نَفْس الدَّوْلَة قْرِيبْ قَتْلُو خُوه حَمِيدْ. عُمَرْ كَانْ يَشْرَبْ الشْرَابْ وْبَطّْلُوا يَمْكَنْ خَافْ وَقيلَة رِجَالْ الجَبْهَة حَلْفُوا فِيه، وْرِجَالْ الجَبْهَة وَالبَعْضْ مَنْهُمْ كَانُوا مْعَ خُوهْ حَمِيدْ. ووسَط هَذَا الشِي كَامَلْ وفي وَسْط هَذِه الخَالُوطَة كَامَلْ شِيخْ مْرِيضْ وْزُوجْ نْسَا ضْعَافْ رَاهُمْ يَتْسَاءْلُوا عْلَى مَصِيرهم وَاشْ يْكُونْ، هَذَا هُوَ الشِي اللّي مْفَشَّلْنِي وَاللّي مْدَوَّخْنِي.	30	%22,90
كَبَّرنَاكُمْ وَتْعَبْنَا عْلِيكُمْ بَاشْ تْكُونُو مَتْكَاتْفِينْ بَاشْ تْكُونُو اليَدْ في اليَدْ فِي الخِيرْ والشَرّْ، تْكُونُوا صَفّ وَاحَدْ فِي وَجْه العْدوّ، بَاشْ كَافِيتُونَا أَنَا وَيَاهَا؟ بَصَّحْ مَا تَحَّشْمُوشْ. في الوقت اللّي جْمَعْتكُمْ فِيه بَاشْ نْكَلَّمْكُمْ عْلَى وَحْد الحَاجَة اللّي فِي مَصْلَحَتْكُمْ، رُحْتُوا انتُومَا تَاكلُوا كِي الكْلاَبْ. أيَا زَدْتنَا هَمَّك انتَايَا حَبّيتْ تَقْتَلْ ، أيَا تْقَاتْلُوا وَاشْ رَاكُمْ تَسْتَنَّاوْ، أيَا مَا كْفَاتْش فْرَانسَا اللّي رَاهِي تَقتُلْ فِيكُمْ زِيدُوا انتُومَا عَاونُوهَا أيَّا سَلُّو لَمْوَاسْ وسَيّلُوا الدَّمْ وِدِيرُولِي اهنَا مَذْبَحَة، سَيّلُوا دَمّكُمْ وخَلُّوا يَمَّاكُمْ تْحَنّي بِيهْ...تْحَنّي بِيهْ...	36	%27,48
رَانِي نْحَسّْ فِي شَيْ مَرَانِيشْ عَارْفَة إذَا يَلْزَمْنِي نَصْرَخْ والاَّ نَبْكِي والاَّ يَلزَمْنِي نْزَغْرَدْ. كِيمَا تَعَمْلِي مْلِيحْ يا يَمينة لخاطر انتِ أُمّْ والأُمّْ كي الشَّجْرَة تَثْمَرْ يْنَحّيوَلْهَا الثَمْرَاتْ دْيَالْهَا بَاشْ يْقَوْتُوا بِيهُمْ العِبَادْ، هَذَا هُوَ وَاجَبْ الأُمّْ يَا يَمِينَة.	38	%29,00

المجموع	131	%100
بدون إجابة	02	

المصدر: إعداد الطالبة

يأتي ترتيب المشاهد الأكثر تأثيرًا في جمهور المبحوثين تصاعديًا، كما هي موضّحة في الجدول أعلاه؛ إذ يمثّل المشهد الرّابع في الجدول أكثر المشاهد تأثيرًا في الجمهور بنسبة 29%؛ وهو مشهد حوار الأم يمينة[1] مع الأب حمدان؛ ولا يبتعد عليه المشهد الثاني في الشدّة وهو ما تعكسه نسبة تأثر 27,48% من جمهور المبحوثين وهو مشهد غضبة الأب حمدان على أبنائه المتصارعين أمامه.

إنّ ترتيب المشاهد هو الترتيب نفسه لأزمنة هذه المشاهد؛ فكان آخر مشاهد المسرحية هو الأكثر تأثيرًا في جمهور المبحوثين؛ والمتمثل في تعبيريات الأمّ يمينة عن حيرتها للأب حمدان؛ حيرتها في إحساسها وما الذي يجب أن تقوم به هل تصرخ أو تبكي أم تزغرد لفراق جميع أولادها؟ والقوّة الإنجازية لهذه التعبيريات تكمن في بكاء الأمّ يمينة وهو ما زادها قوّة في التأثير هي تعبيريات الأب حمدان عندما أجابها: "**كيمِا تِعمِلي مِليح يِا يِمينِة...**".

فالقوّة الإنجازية لتعبيريات الأبّ حمدان تكمن في طمأنة الأمّ يمينة بأنّ هذا هو واجبها واجب الأمّ، والأمّ هنا هي الأرض، هي الوطن، هي الجزائر التي يجب أن نضحّي في سبيلها.

ثمّ يأتي مشهد الأبّ حمدان وهو متقارب مع مشهد الأمّ يمينة في نسب تأثّر الجمهور بهما، مشهد غضب الأبّ حمدان على أبنائه المتصارعين، في أفعاله الإنجازية التعبيرية عن حالة الغضب والأسى التي يشعر بها الأبّ حمدان من جرّاء تصارع أبنائه واختلافاتهم أمامه، حيث تستمدّ قوّتها الإنجازية أساسًا من قوّة الأفعال الإنجازية التعبيرية لغضبة الأب حمدان على أبنائه بقوله:

- **حمدان: كِيرناكِم وتعبنا عليكِم بِاش تكونو مِتكاتفين بِاش تكونو اليِد في اليِد في الخيِر والشر، تكونوا صف وِاحِد في وِجه العدو، بِاش كافيتونا أنا وِياها؟ بِصح ما تحشموش. في الوقت اللي جمعتكِم فيه بِاش نكلمكِم على وِحد الحاجِة اللي**

[1]- مثّلت دور الأم يمينة الفنانة القديرة "نورية" واسمها الحقيقي خديجة بن عائدة، وهي زوجة الفنان الرّاحل مصطفى قزدرلي من مواليد مدينة مستغانم 1921، بدأت مشوارها الفنّي عام 1945 صدفة، إثر انسحاب ممثلة كانت مبرمجة لأداء دور في مسرحية في آخر لحظة، لتقترح على زوجها إنقاذ الموقف بتقمّصها لدور المتسوّلة بدلاً عنها، وقد نجحت بعد توجيهات مصطفى بديع وعبد الحليم رايس وزوجها، لتنضمّ بعدها إلى فرقة المسرح العربي بقاعة دار الأوبرا بقيادة محي الدّين باشطارزي إلى غاية توقّف الفرقة المسرحية خلال فترة 1955-1956.
وبعد الاستقلال انضمّت عام 1963 إلى فرقة المسرح الوطني الجزائري، في رصيد الفنانة القديرة نورية ما يفوق السّبعين عملاً مسرحيًا، عرفت بأدائها لشخصية المرأة الأرستقراطية، وواكبت مختلف محطّات الحركة المسرحية الجزائرية، وتعتبر من أولى النساء العربيات إلى جانب الرّاحلة كلثوم اللاّئي دخلن عالم المسرح في ظلّ الظّروف الاستثنائية والضّغوط الاجتماعية حينها.

[2]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص: 56.

في مصلحتكم، رحتوا انتوما تاكلوا كي الكلاب. أيا زدتنا همك انتايا حيت تقتل ، أيا تقاتلوا واش راكم تستناو، أيا ما كفاتش فرانسا اللي راهي تقتل فيكم زيدوا انتوما عاونوها أيا سلو لمواس وسيلوا الدم وديرولي اهنا مذبحة، سيلوا دمكم وخلوا يماكم تحني بيه...تحني بيه...[1]

لقد تألّم الأب حمدان كثيرًا؛ وعلى الرّغم من التضحيات الجسام التي قدّمها هو وزوجته في سبيل أن يصبح أولاده رجالاً متكاتفين متعاونين يدًا في يد لمواجهة الاحتلال الفرنسي، فإذا بهم يدخلون في صراعات بينية تفرّق شملهم وتضعف وحدتهم وقوّتهم. وهنا يزيد التشديد في التلفّظ تأثيرًا قوّة للقوّة الإنجازية لاستفهاميات الأب لأبنائه المتصارعين؛ بماذا كافيتم تضحياتنا أنا وأمّكم؟ بماذا؟ بمزيد من التنازع والتصارع فيما بينكم.

وتكمن القوّة الإنجازية لتعبيريات الأب حمدان في هذا المشهد في ملفوظاته وتوجّهه إلى أبنائه الواحد تلو الآخر يدعوهم في صيغة مجازية تدلّ على حالة القهر التي شعر بها، لما آل إليه حال أبنائه، الذين لم يكفيهم الاحتلال الفرنسي يقتّل فيهم ويذبحهم يوميًا؛ ليأمرهم في حرقة:

- **حمدان: "أيا تقاتلوا واش راكم تستناو، أيا ما كفاتش فرانسا اللي راهي تقتل فيكم زيدوا انتوما عاونوها أيا سلو لمواس وسيلوا الدم وديرولي اهنا مذبحة، سيلوا دمكم وخلوا يماكم تحني بيه...تحني بيه..**"[2]

والملفوظ الأكثر تأثيرًا في هذا المقطع، والذي لم يقو قلب الأب حمدان على تحمّله ولا المشاهد، على حدّ سواء، يتمثل في ملفوظات السّخرية المؤثرة، فبعدما يقتل الأبناء بعضهم بعضًا، ستقوم الأم بوضع الحناء فرحًا بمقتل أبنائها، وهو تعبير مجازي يعكس حرقة الأب والأم لما آل إليه وضع أبنائهما، وعوضًا على وضعها الحناء في يديها سوف تضع دم أبنائها المتصارعين في يدها، وكأنّها بيدها قامت بقتل أبنائها بتربيتهم هذه التربية، هي تربية قائمة على المودّة والرّحمة، إلاّ أنّها انعكست سلبا وهو ما يؤكّده ملفوظ الأب حمدان:

- **حمدان: "من صغرهم وهما كي القط والفار جات الثورة قلت تردهم للطريق وتنزل العطف والحنان في قلوبهم لكن بالعكس صاروا هذا يشك في هذا، ولدّي العديان يا يمّة..."**[3]

[1]- ينظر عرض مسرحية أبناء القصبة في القرص المضغوط الملحق بالبحث.

[2]- جمع موس ويعني في الدّارجة الجزائرية السكّين.

[3]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص: 12.

وتتمثل القوّة الإنجازية المستلزمة أساسًا في عواقب صراع الأبناء على الآباء والأمّهات. فالأب هو الأرض والأم هي الوطن؛ والشعب هم الأبناء الذين يجمعون بين الأرض والوطن؛ فما هو حال الأرض والوطن دون شعب يدافع عنها من مطامع الأعداء.

والملاحظ على هذا المشهد أنّ قوّته الإنجازية بدأت بالتدرّج في الشدّة بدءًا بتعبيريات الأب "حمدان" واستفهامياته بتوجيهه اللّوم والانتقاد لأبنائه المتصارعين على مسائل تافهة مقارنة بالظّرف الصّعب الذي تمرّ به البلاد، فعوضا أن يكونوا صفًّا واحدًا في وجه العدوّ، هاهم اليوم متصارعين من أجل مسائل لا أساس لها، فعوضًا عن التفاهم حول المسألة التي جمعهم الأب حمدان ليستشيرهم فيها والتي تهمّ مستقبلهم، وهي في صالحهم، شبّههم الأب في تعبيرياته "بالكلاب". وهو تعبير دارج في الثقافة الشعبية الجزائرية يصف الأشخاص المتصارعين فيما بينهم بالكلاب الضّالة والمسعورة التي تنهش بعضها بعضًا.

وبلغت شدّة القوّة الإنجازية ذروتها لمّا تصوّر الأب حمدان المشهد الذي سيؤول إليه أبناؤه المتصارعين اليوم، فسيلجأون لا محالة في يوم من الأيّام إلى أن يحمل الأخ السّلاح في وجه أخيه، وهذا ما عانت منه الجزائر مباشرة بعد الاستقلال، وفي عشرية التسعينيات، فلم يستطع الأب حمدان أن يتخيّل تحمّله لمعايشته ذلك المشهد فواصل غضبته الثورية بقوله: "سَيّلُوا دَمّكُمْ وخَلُّوا يَمَّاكُمْ تْحَنّي بِيهْ...تْحَنّي بِيهْ."، وهنا بلغت شدّة القوّة الإنجازية ذروتها أثّرت على قلب الأب حمدان حتى لم يقو على الوقوف، وجلس لشدّة وقع الصّدمة على قلبه لمجرّد التفكير في مستقبل أبنائه المتصارعين.

يلي هذا المشهد من حيث الفعل التأثيري، مشهد الأبّ حمدان، وهو يتكلّم في حيرة مع زوجة ابنه توفيق "مريم"، فقد أثّر هذا المشهد بنسبة 22,90% في جمهور المبحوثين؛ حيث تمثّلت القوّة الإنجازية للفعل التأثيري للأب حمدان من خلال تعبيرياته واستفهامياته في رصد المتناقضات[1] بين أبنائه؛ هذه المتناقضات التي أدّت فيما بعد إلى بروز الخلافات التي تمّ الإشارة إليها في المشهد السّابق، فالقوّة الإنجازية لتعبيريات الأبّ حمدان مستمدّة من قوّة الخلافات والتناقضات التي يعيشها مع أبنائه كلّ واحد منهم على حدة.

تكمن القوّة الإنجازية للفعل التأثيري في ملفوظ "**الخالوطة**[2]"، كما وصفها الأب حمدان هي التي دوّخته أو فشّلته وجعلته حائرًا وخائفًا من المستقبل، وهو المريض، ويتساءل عن مصير امرأتين ضعيفتين؛ في حالة

[1]- ينظر الشكل رقم: 03 مخطط توضيحي لحيرة الأب حمدان، ص: 223.

[2]- تْخَلطَتْ المْيليَة صَافي وكَرفة وإلى بْغات تَصْفَى
يَطْلَغ خَزْهَا فُوقْ مَاهَا وسْلاَّطِينْهَا اسْبَاب خْلاَهَا
الذّْيَابة تَاكُلْ لَحْم الخرَفَانْ خَطْفَة
والنّْمُور تْكَدَّدْ فِي لقضَاض وتْخَاف

ما إذا وافته المنية، وهو المشهد الذي أثّر في جمهور المبحوثين، مشهد عاشه معظم الآباء، وكما قال بعض المبحوثين أنّ الأب "**يغميض**" الأب حمدان "**مِسكين رِبِّي وِكبِّر وِمن بِعد تجيه المشاكل مِن أولاده**"، "**قسم لي قلبي**"، هي تعبيريات بعض المبحوثين المتأثّرين بمشهد الأب حمدان الذي رأوا فيه صورتهم، فعكستها تعبيريات الشفقة والحزن على الأب حمدان.

بعدها يأتي من حيث الترتيب مشهد صراع عمر وتوفيق حيث أثّر هذا المشهد في20,61% من جمهور المبحوثين؛ حيث انفجر الوضع بين الإخوة بعد مجيء الأخ عمر وهو في حالة سكر في وقت متأخّر من اللّيل؛ دخل أمام والده وأخيه الكبير توفيق، فساء توفيق الوضع الذي آل إليه أخوه "عمر" وخاف عليه؛ إلاّ أنّ عمر استفزّه مشهد أخيه توفيق الذي يعتبره عميلاً للاحتلال الفرنسي خصوصًا وأنّه كان يرتدي البدلة الرّسمية للشرطة الفرنسية؛ واعتبره بمثابة الاحتلال الفرنسي داخل بيته، فلا يكفي مشاهدته للجنود يذلّون الجزائريين خارجا، يأتي للبيت ويرى الاحتلال في صورة أخيه توفيق الذي ظنّ به سوءًا، فالقوّة الإنجازية لتعبيريات هذا المشهد تكمن في صفع الأخ توفيق لأخيه عمر بعدما تلفّظ بملفوظ "الخبثاء" متّهمًا إياه بالخبيث؛ وهنا يكمن الفعل التأثيري المستمدّ من تأثّر الأخوين فكلّ مشاهد لهذا المقطع يضع نفسه في مكان أحد الأخوين، وخصوصًا في مكان الأخ عمر لأنّه لم تكن قد ظهرت شخصية توفيق "السّي هشام" الحقيقية بعد؛ فعمر عبّر بشكل مؤثّر جدًّا، في شكل سكّير مقهور عن معاناة الجزائريين من الاحتلال الفرنسي، تمثّلت قوّته الإنجازية في استفهامياته التعجّبية الصارخة في حرقة:

- **عمر:** "**خوه على خاطر اللي يِدوهم لمراكز الشرطة ماشي خاوتو، اللي راهم يموتو في لجبال ماشي خاوتو المشتات اللي راهي تحرق بابا ما فيهاش خاوتو واخواتاتو، خوك غير اللي ولداتو يماك، على خاطر لوكان مشي طبايعك الموظفين خدامين الدولة اللي حيوا يتمولكو في بلديصهم لوكان اليوم رانا عايشين في الاستقلال. ويزيد يقولي علاش تشرب بابا (...) على خاطر ملو من معيشة الذل، على خاطر حيوا ترجعلهم الكرامة، على خاطر حيوا ترجعلهم الرجلة اللي عندهم حق فيها، وما عرفوش كاش يعملو ما عرفوش كاش يرموا الزبل اللي في قلوبهم في وجوه امثالك الخبثاء**"[1].

والحْمِيرْ تَعْلَفْ والخِيلْ مْطَوّلِين باكْتَافْ
يهُودِي بُوسْعَادة كِي غْزَالْ شفَّة ضَرْبُوا الزَّفْزَافْ
فْرَانسَا راحتْ وخَلاَّت خلفَة
الله يَنْعَلْهُم وْلاَدْ جُوزِيفْ... (الشيخ المرحوم بن قيطون سنة 1949).

[1]- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص: 12.

فكلا الأخوين في هذه الذروة لم يتحمّل الآخر، عمر لم يحتمل وجود الاحتلال في منزله وتوفيق لم يحتمل تخوين عمر له، فكان الفعل الإنجازي "الصّفع" وحده الكفيل بوضع حدّ للحوار المشحون بين الأخوين ليفسح المجال للأخ حميد بالتدخل ثم تأتي غضبة الأب حمدان الثورية على أبنائه كما سبقت الإشارة إليها.

ثالثًا: المقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية للفعل الكلامي في مسرحية "أبناء القصبة"

سيتمّ إجراء المقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية للفعل الكلامي في مسرحية "أبناء القصبة"، باتباع دائمًا منطق اللّف على مثلث كاتب-مسرحية-جمهور؛ وذلك بإدراج بداية المقارنة والمقاربة بين الأفعال الإنجازية والأفعال التأثيرية في المرحوم عبد الحليم رايس؛ الذي سيقودنا إلى القيام بالمقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والتأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة"، ليتمّ ختام الفصل بالمقارنة بين الشخصيات الأكثر تأثيرًا في الجمهور ومواقع التأثّر في المسرحية باستخلاص المقاطع المتوائمة لها.

تكمن أهمّية المسرحية، فضلاً عن تصويرها لجانب مهمّ في الثورة التحريرية وتمكينها للأسرة الجزائرية أن ترى نفسها بالأمس، أي الوضعية التي كانت تعيشها أثناء الاحتلال في أنّها المسرحية الأولى التي قدّمتها الفرقة الفنّية لجبهة التحرير الوطني في تونس، وهي المسرحية الأولى التي تكتب بحرّية تامّة بعيدة عن المراقبة الفرنسية[1].

1-المقارنة بين الأفعال الإنجازية والأفعال التأثيرية لعبد الحليم رايس:

ستؤطّر الأفعال التأثيرية في المرحوم عبد الحليم رايس أفعاله الإنجازية في هذا المطلب؛ وربطها بالبعد العمودي للأفعال التأثيرية في المرحوم عبد الحليم رايس، أي الرّبط بين موضوع الثورة وأفعاله الإنجازية[2]؛ لقد كان عبد الحليم رايس يربط دائمًا بين المسرح والاحتلال بحثًا ونضالاً منه لانتزاع الحرّية والاستقلال، وكان يهدف من خلال أعماله إلى التعريف بالقضية الجزائرية وإطلاع شعوب العالم بالكفاح الذي يخوضه

[1]- مقابلة أجراها مخلوف بوكروح مع مصطفى كاتب، ضمن كتابه: المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، ص: 32

[2]- كان الشخصية الثانية التي حاولت الاتّصال بها بعد المرحوم امحمد بن قطاف بالمسرح الوطني "مي الدّين باشطارزي"، ولم أتمكّن من ذلك بحكم انشغال الأوّل ومرض المرحوم بن قطاف. (ينظر المراسلات المرفقة بجدول البحث الميداني في الملحق رقم:06).

الشعب الجزائري ضدّ الاحتلال الفرنسي، فقد قام بزيارات إلى عدّة دول عربية وغربية منها: تونس، المغرب، ليبيا، العراق، الاتحاد السّوفياتي، الصّين الشعبية، كرواتيا، البوسنة، صربيا[1] للتعريف بالقضية الجزائرية.

وفيما يخصّ تأثير مسرحية "أبناء القصبة" على مشاهديها في تونس ففي إحدى الجولات بالمنطقة الحدودية بين تونس والجزائر، قامت الفرقة بعرض المسرحية أمام عدد كبير من الجنود، وكان عليهم في تلك اللّيلة اجتياز خط موريس، وبما أنّ مدير الفرقة كان يدرك تأثير المسرحية، فقد طلب من القائد العسكري أن يأمر جنوده بنزع الرّصاص من أسلحتهم وذلك تفاديًا لوقوع أيّ حادث"، وهو ما أشار إليه الأستاذ إبراهيم نوال، إضافة إلى ما أكّده الفنان "طه العامري"، والذي أشار هو الآخر أنّ رايس كان هو الكاتب الوحيد للفرقة الفنّية لجبهة التحرير الوطني، وأنّ اهتمامه الأوّل والأخير كان مواجهة الاحتلال الفرنسي، ولولاه -يقول طه العامري- لما ظهرت هذه الفرقة إلى الوجود"[2].

2- المقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة":

يمكن تمثيل المقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة" في سلّمية تصاعدية بالنّسب المئوية لمشاهد الجدول السّابع والثامن من جداول تفريغ الاستمارات الموزّعة على جمهور المبحوثين، كما هي موضّحة في الجدول رقم: 05 الآتي:

جدول رقم: 05 يوضّح المقارنة بين مشاهد القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة"

المرتبة	مشاهد القوّة الإنجازية	مشاهد القوّة التأثيرية
01	**الفدائية:** " رَانِي بين يَدِّكُمْ، العَسْكَرْ رَاهُمْ مُورَايَا..." (38 مرة)	**الأم يمينة:**"رَانِي نْحَسْ فِي شَيْ مَرَانِيشْ عَارْفَة إذَا يَلْزَمْنِي نَصْرَخْ والاَّ نَبْكِي والاَّ يَلزَمْنِي نْزَغَرَدْ"... (38مرة)
02	**توفيق:** "أَنَا دَرْت العَسْكَرْ وْرَانِي تَابَتْ كِيفَاشْ يَتْحَبْسُوا البُومْبَاتْ.." (33مرة)	**الأب حمدان:** "كَبَّرنَاكُمْ وَتْعَبْنَا عْلِيكُمْ بَاشْ تْكُونُوا مَتْكَاتْفِينْ بَاشْ تْكُونُوا اليَدْ فِي اليَدْ فِي الخِيرْ والشَرّْ، تْكُونُوا صَفّ وَاحَدْ فِي وَجْه العْدوّ، بَاشْ كَافِيتُونَا أَنَا وَيَاهَا؟..." (36مرة)
03	**توفيق:** "اسْمَعْ إذَا رَاكْ مَتْحَقَّقْ بَلِّي أَنَا بَيَّاعْ رُوحْ شُوفْ المجاهدين نَتَاعَكْ وقُولْهُم يْحَبْطُونِي كِيمَا جميع البيّاعين.." (29مرة)	**الأب حمدان:**"رَانِي نْخَمَّمْ عْلَى الظُّرُوفْ وَالدَّنْيَا وَالحَيَاة هَذِي اللِّي رَانَا عَايْشِينْهَا، وَعْلَى الخِلاَفْ اللِّي رَاهْ مَا بِينْ اوْلَادِي،.." (30مرة)
04	**الطبيب:**"ابْقَى عْلَى خِيرْ السِّي هِشَامْ" (22مرة)	**عمر:**"...خُوهْ عْلَى خَاطَرْ اللِّي يَدُّوهُم لَمْرَاكَز الشُّرطة مَاشِي خَاوتُو،.."(27 مرة)

[1]- ينظر: نسرين أحمد زواوي، "الإيديولوجية الثورية لأعمال عبد الحليم رايس محور نقاش"،www.eldjazaireldjadida.dz.

[2]-المرجع السّابق.

إنّ تطوّر الأحداث المأساوية من البداية إلى النّهاية في مسرحيّة "أبناء القصبة" مهيكل بكيفية تسمح للمؤلّف من عرض الواقع الذي تعيشه كل عائلة جزائرية، كما يرمز المؤلّف من خلال عنوان المسرحية إلى استرجاع الشخصية الوطنية مع المحافظة، في الوقت نفسه على الجانب المؤثّر للمسرحية.

نلاحظ، بناءً على الجدول أعلاه؛ سيطرة مشاهد الأخ توفيق في جدول مشاهد القوّة الإنجازية وسيطرة مشاهد الأب حمدان في جدول مشاهد القوّة التأثيرية؛ ومحاولة للرّبط بين الجدولين بحسب ترتيب المشاهد الأكثر ورودًا تصبح لدينا العلاقات الترابطية بين المشاهد كالآتي:

أ- بين الفدائية والأم يمينة:

تشكّل القوّة الإنجازية لملفوظات الفدائية، المستنجدة بعائلة الأب حمدان من أجل الاختباء من جنود الاحتلال الفرنسي بداية الفعل الإنجازي لعائلة الأب حمدان في احتضان الثورة التحريرية؛ بدخول عائلة الأب حمدان في النضال، وهي إجابة لتساؤلات الابن حميد لوالده في بداية العرض المسرحي:

"**هذا هوِ الشي اللي صِبتني نخمم فيه مرارِا، وعلاش ومِن آش عايلتنا راهي بعيدة على الثورة..**"[1]

ودعم عائلة الأب "حمدان" للثورة تطلّب منها تقديم تضحيات، وهو تجنيد جميع أبناء هذه العائلة في الكفاح؛ وهو الأمر الذي تسبّب في حزن وفرح الأم يمينة في الآن ذاته في أفعالها التأثّرية لفراق جميع أبنائها المؤثّرة بدورها في الأب حمدان وفي المشاهد على حدٍّ سواء؛ فعندما لم تعرف ما الذي يجب أن تقوم به؛ هل تبكي لفراقها جميع أبنائها أو تزغرد لأنّها أم الفدائيين الذين يدافعون عن بلادهم عن أمّهم الجزائر ضدّ الاحتلال، أجابها الأب حمدان رمز أرض الجزائر بأنّ الذي تفعله يليق بها لأنّها أمّ وهذا هو واجبها.

ب- بين توفيق والأب حمدان في المرّة الأولى:

يلتقي توفيق مع الأب حمدان في هذا الجدول مرّتين في المرتبة الثانية والمرتبة الثالثة؛ وفي كلا المرتبتين يكون الأخ عمر حاضرًا فيهما، فتأتي الملفوظات الإنجازية للأخ توفيق في المشهد الأول لإقناع أخيه عمر بضرورة تركه يتحمّل مسؤولية القنبلة لتوقيف برمجة انفجارها وأن لا يتهوّر بالخروج بها، فقد سبق لتوفيق "السّي هشام" أن تعامل مع القنابل عندما كان مجنّدًا في الخدمة العسكرية.

[1]-عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص: 6.

وفي المقابل تأتي القوّة التأثيرية للأبّ حمدان في ملفوظاته الشّديدة ردًّا على الصّراع الدّائر بين أبنائه، و"عمر" أيضًا هو الشخصية المحورية في هذا المشهد لأنّه هو الذي تلفّظ بملفوظ "القتل" لأخيه "توفيق" وردّ عليه أخوه الأصغر "حميد" بحكمة؛ إلاّ أنّ الأب حمدان ساءه الحال الذي وصل إليه أبناؤه فعنّفهم وغضب عليهم لدرجة أنّه لم يقو على الوقوف فقد آلمه قلبه فجلس منهارًا.

ج- بين توفيق والأب حمدان في المرّة الثانية:

يبرز في المشهد الثاني الجامع بين توفيق والأب حمدان حضور الأخ ويكون هو المتسبّب في ملفوظات توفيق له لأنّه كان يشكّك في أمره وعدم إخلاصه للوطن، لذلك يطلب الأخ توفيق "سي هشام" منه أن يخبر عنه قائديه في الكفاح لأن يقوموا معه بالواجب ويقتلوه مثل معظم "البيّاعين"[1]؛ في حين تمثّلت القوّة التأثيرية لمشهد الأب حمدان التي جاءت أيضًا نتيجة للصّراع القائم بين الأخوين؛ و ما دخول الأب حمدان في حيرة من أمره إلاّ من جرّاء الظّروف التي يعيشها وهو شيخ كبير ومعه امرأتان ضعيفتان في وسط ما أسماه "بالخالوطة" المتمثّلة في الصّراع القائم بين الإخوة الأعداء، وهو ما عبّر عنه في توجيهاته للأمّ يمينة ؛ فقد آلمه الوضع الذي آل إليه أبناؤه بعد أن ربّاهم وكبّرهم ولم يعد يقو على السّيطرة عليهم إذ كرروا التصارع أمامه دون إيلائه أدنى اعتبار، وحيرته هذه تكمن في محاولته الإجابة عن تساؤله: هل أخطأ في ترتبيتهم؟

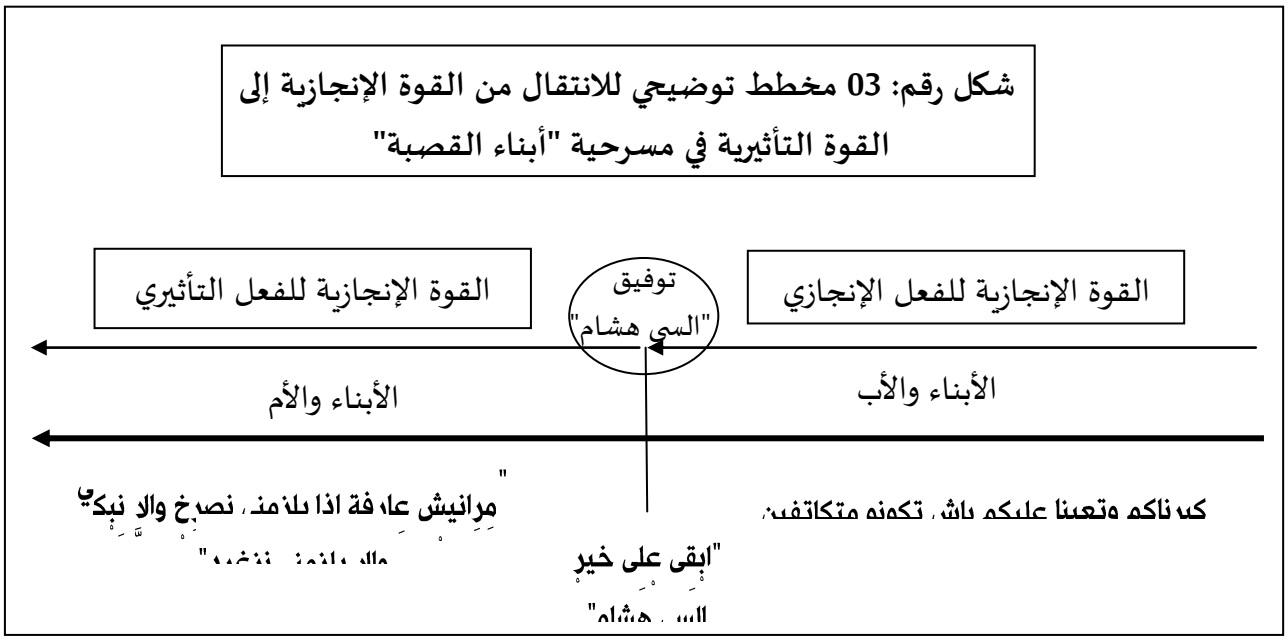
د- بين الطبيب وعمر:

يمثّل المشهد الرّابع القوّة الإنجازية البؤرة في المسرحية، بكشف الطّبيب الذي أتى لفحص حميد بعد إصابته برصاصة جنود الاحتلال التي أصيب بها في كتفه لشخصية توفيق "السّي هشام" النّضالية، واندهاش جميع أفراد العائلة، وتحديدًا الأخ "عمر" لسماع هذا الاسم؛ الذي يمكن أن يقول في نفسه: أيُعقل أن يكون أخي توفيق الذي كنت أتّهمه بالخيانة والعمالة لفرنسا، مثلما تؤكّده تعبيرياته في مشهد القوّة التأثيرية، أن يكون هو نفسه السّي هشام الذي أعمل تحت قيادته. فجاءت تصريحيات الطبيب الكاشفة لشخصية "السي هشام" كردّ منطقي وطبيعي على اتّهامات عمر المتكرّرة لأخيه توفيق العلنية والضّمنية بالوقوف إلى جانب الاحتلال ضدّ أبناء بلده، وإذا به هو قائده في الكفاح.

وبناءً عليه، يمكن تلخيص هذا الانتقال للقوّة الإنجازية من الفعل الإنجازي إلى الفعل التأثيري في الشكل رقم: 03 الآتي:

[1]- البيّاع في العامّية الجزائرية يعني الخائن لوطنه ، سبق تعريفه.

شكل رقم: 03 مخطط توضيحي للانتقال من القوة الإنجازية إلى القوة التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة"



المصدر: إعداد الطالبة

3-المقارنة والمقاربة بين شدّة القوّة الإنجازية والتأثيرية للمسرحية:

من خلال ربط المشاهد الإنجازية والمشاهد التأثيرية بشخصياتها من جهة والشخصيات الأكثر تأثيرًا في جمهور المبحوثين من جهة أخرى؛ ومتى كان تأثّر الجمهور بالمسرحية في بداية، منتصف أو نهاية العرض المسرحي، وهي إجابات المبحوثين عن السّؤالين الرّابع والخامس من أسئلة الاستمارة، كما هي موضّحة في الجدول رقم: 05 الآتي:

جدول رقم: 06 يوضّح الرّبط بين الشخصيات الأكثر تأثيرًا ومواقع التأثر بالمسرحية

الترتيب	الشخصيات الأكثر تأثيرًا	مواقع التأثّر بالمسرحية
01	توفيق	منتصف العرض المسرحي

02	الأم يمينة	نهاية العرض المسرحي
03	الأب حمدان وعمر	بداية العرض المسرحي

وبناءً على الجدول أعلاه، يمكن استخلاص المشاهد المشتركة بين الشخصيات الأكثر تأثيرًا في الجمهور ومواقع التأثّر في المسرحية[1] ؛ وما يلاحظ على الرّبط بين أكثر الشخصيات المؤثّرة في جمهور المبحوثين ومواقع تأثّر الجمهور بالمسرحية أنّها جاءت مطابقة لما تمّ عرضه في المباحث السّابقة؛ وهذا دليل على مصداقية وصدقية إجابات جمهور المبحوثين؛ إلاّ أنّ الأمر لا يضير من الإشارة إليها كالآتي:

أ- مشهد توفيق في منتصف العرض المسرحي:

يتمثّل المشهد الإنجازي للأخ توفيق[2] في منتصف العرض المسرحي في تأكيدياته لأخيه "عمر" بأنّه سبق له التجنيد في العسكرية، ويمكنه إيقاف برمجة انفجار القنبلة؛ إذ يوضّح هذا المشهد قمّة اندماج عائلة الأب حمدان في الكفاح من أجل تحرير البلاد.

- **توفيق:** "**أنا دِرت العسكر وراني تابت**[3] **كيفاش يتحبسوا البومبات..**"

ب- مشهد الأم يمينة في نهاية العرض المسرحي:

يتمثّل المشهد التأثيري للأم يمينة في نهاية العرض المسرحي أساسًا في حيرتها في إحساسها المتناقض الذي يأمرها أحيانًا أن تبكي مثل بكاء كلّ أم فارقت فلذات أكبادها، أم تزغرد مثل كلّ أمّ جزائرية زغردت في حرقة لاستشهاد أبنائها؛ لأنّه لولا استشهاد الأبناء وتضحيات الآباء والأمّهات لما تحرّرت الأوطان وانعتقت من براثين الاستيطان.

- **يمينة:** "**راني نحس في شي مرانيش عارفة إذا يلزمني نصرخ والا نبكي والا يلزمني نزغرد**"

[1]- وذلك بالإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما هو مشهد توفيق المؤثّر في منتصف العرض المسرحي؟

- ما هو مشهد الأمّ يمينة المؤثّر في نهاية العرض المسرحي؟

- ما هو مشهد الأب حمدان وعمر المؤثّر في بداية العرض المسرحي؟

[2]- وقد مثّل دور توفيق الفنان القدير سيد أحمد أقومي، ولد في الخامس أكتوبر 1940 بالجزائر العاصمة، اسمه الحقيقي أحمد مزيان، بدأ التمثيل منذ الستينيات. أدّى أدوار مختلفة في المسرح، السينما والتلفزيون. برع في الأدوار المتميزة، موازاة مع مشواره الفني، أدار على التوالي المسرح الوطني الجزائري (1991-1992). مقيم في فرنسا منذ عام 1993، حيث لعب "الأجواد" بالفرنسية، وتم توزيعه في تمثيليات سليمان بن عيسى "أنبياء بلا إله"، بلجانيا سراجنوفيتش "السقو" أو دافيد لسكوت "القرآن" تولى أيضًا إخراج مونولوجات وينظم أمسيات شعرية. (معلمة الجزائر، ص: 102).

[3]- بمعنى أنا متيقّن، ومتأكّد كيف يتمّ توقيف القنابل.

يوضّح بكاء الأمّ يمينة الممزوج بزغردات محترقة وعلى وقع لحن نشيد "من جبالنا" جوهر القوّة الإنجازية التأثيرية التي أبكت المبحوثين.

وفي الأخير يمكن القول إنّه إذا كان ولد عبد الرّحمان كاكي اختتم مسرحية "132سنة" بنشيد قسمًا، فإنّ عبد الحليم رايس إختتم مسرحيته "أبناء القصبة" بلحن نشيد "من جبالنا"[1]، وكلا النشيدين يلخّصان ما جاء في المدوّنة.

ج-مشهد الأب حمدان وعمر في بداية العرض المسرحي:

يأتي مشهد الأب حمدان[2] التأثيري في بداية العرض المسرحي ردًّا على مشهد الأخ "عمر[3]" المتصارع مع أخيه "توفيق"؛ الذي اعتبره عميل لفرنسا بوصفه له "بالخبيث"؛ وهنا لم يتمالك توفيق أعصابه فقام بصفعه؛ بعد هذا الفعل جاء ردّ فعل عمر التهديدي لأخيه توفيق بأنّه لو كرّر ضربه مرّة أخرى سيقتله، حتى ولو كان أخوه.

- **عمر: "آه توفيق، هذي المرة الأولى اللي صفعتني ما تعاودش لاجل نقتلك ولو خويا"**[4].

وهنا يتدخّل الأخ الأصغر "حميد"[5] في الحوار-الصّراع الدّائر بين الإخوة، وكان تدخّله بمثابة القطرة التي أفاضت الكأس عند الأب "حمدان" الذي لم يقو على رؤية أبنائه متصارعين ينهش بعضهم بعضًا مثل

[1]- كلمات الشاعر محمد العيد آل خليفة، أنشد هذا النشيد لأوّل مرّة في المخيم الكشفي الفدرالي بمرتفعات لالا ستي بتلمسان سنة 1944. ولقد غنّت المجموعة في مسرحية "132سنة" أيضًا نشيد "من جبالنا" دليل على صعود الجبال تحضيرًا لاندلاع الثورة التحريرية الكبرى، فقد كان "الجبل" يطلق في الثورة الجزائرية على أيّ مكان خارج المدينة، أي مكان منعزل عن الناس، وكثيرًا ما كان يقال للمجاهد الذي يلتحق بصفوف جبهة التحرير الوطني أنّه "طلع للجبل"، فالالتحاق بالمجاهدين كان طلوعًا إلى الجبل، والهروب من السّلطات الاستعمارية تجنّبًا للتجنّد في صفوف جيشها، في بداية هذا القرن، كان يتمّ بالالتجاء إلى الجبال أو ما في حكمها من الأماكن النائية عن أعين الفرنسيين ونفوذهم المباشر، فقد "بدأ الشباب الجزائري يختفي في الجبال منذ 1912، محاولا الفرار من العمل في الجيش الفرنسي"[1]. وقد استمرّت هذه الحركة: حركة الفرار من الجيش الفرنسي، والصّعود إلى الجبال، تعمل في نشاط تحت إشراف لجان استقلال إفريقيا الشمالية وتشجيعها، حتى بلغت أوجّها في سنة 1916م. (أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية (1900-1930)، منشورات دار الآداب، بيروت-لبنان، 1969، الطبعة الأولى، ص: 243.)

[2]- وقد مثّل دور الأب "حمدان" الفنان القدير كشرود محمد (1930): كوميدي وصحافي ولد يوم: 18فيفري1930 في بيروت-لبنان، من أب جزائري مهاجر وأم لبنانية. عادت العائلة الصّغيرة في سنة 1948 إلى الجزائر. كان عمره وقتها ثمانية عشر سنة، ممّا سمح له بالتوظيف في راديو مدينة الجزائر، القناة العربية كمنشّط ومذيع. .. في الوقت نفسه شرع في أولى ممارساته بالمسرح الإذاعي. سمح له ذلك بالتعرّف على شخصيات أنشأ معها سنة 1950، فرقة سمّاها "عشاق المسرح"، ...حين اندلعت الثورة التحريرية، سافر محمد كشرود إلى القاهرة حيث شارك في تكوين في المسرح تحت إشراف يوسف وهبي؛ ولقد اعتبر من أجود الكوميديين المتمكنين من اللغة العربية. (معلمة الجزائر، ص: 1223)

[3]- مثّل دور "عمر" الفنّان القدير "سدي علي كويرات" (1933-2015)، بدأ التمثيل لأوّل مرّة عام 1949 مع مصطفى كاتب.

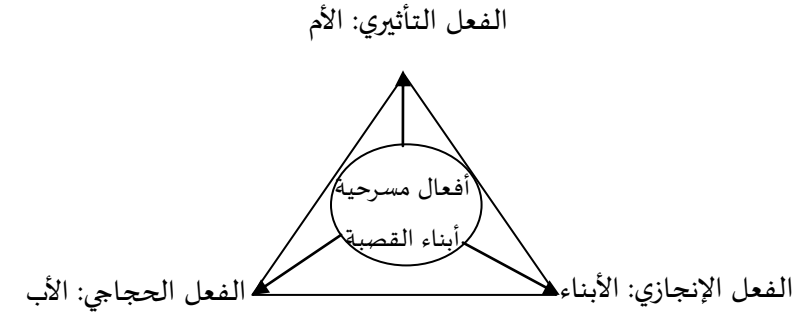
[4]-عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص: 12.

[5]- مثل دور الأخ حميد الفنان القدير أرسلان 1948: ممثل وفنان تشكيلي من ولاية جيجل، هو أستاذ للاتّصال البصري بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة، تعلّم لعب الكوميديا بالمعهد العالي لمدينة الجزائر سنة 1973. انضمّ إلى فرقة "خشبات الشمس" التي شارك معها في مسرحيتين قبل أن يغادرها. مثّل مع الإذاعة والتلفزيون الجزائري RTA، مثّل في مسرحية "الطّمع يفسّد الطبع". في 1981 أدّى دورًا في سلسلة "المفتاح الصرعي" لبابا

الكلاب، كما مثّل لذلك، فتدخّل في غضبته الثورية على أبنائه الذين ربّاهم هو وزوجته يمينة على التعاون والمحبّة، فإذا بهم يخيّبون آمالهما فيهم ويكافئوهما بالتصارع فيما بينهم.

وفي الأخير، يمكن تلخيص ربط الأفعال الكلامية في مسرحية "أبناء القصبة" بشخصياتها في الشكل رقم: 04 الآتي:

شكل رقم:04 الأفعال الكلامية في مسرحية "أبناء القصبة"



المصدر: إعداد الطالبة

وخير ما نختم به الفصل هو رأي الجمهور في مسرحية "أبناء القصبة"؛ التي مثّلت لهم معاناة الأسرة الجزائرية من ظلم الاحتلال الفرنسي –حسب معظم المبحوثين- وهي مرآة عاكسة للواقع المرير الذي عاشه المجتمع الجزائري إبّان الاحتلال الفرنسي في مقابل ذلك، فهي تمثّل صبر الجزائريين كبيرهم وصغيرهم في مواجهة هذا الظّلم.

فمسرحية "أبناء القصبة" مسرحية تاريخية بالدّرجة الأولى تجسّد فعلاً تاريخ الثورة التحريرية 100% على حدّ إجابة أحد المبحوثين، وهي قضية كفاح أمّة من أجل تحرير أرض الجزائر من الاستدمار الفرنسي.

وبناءً عليه، ترسّخت "أبناء القصبة" في ذاكرة جمهور المبحوثين، فهي تمثّل وثيقة تاريخية، يكون الشعب الجزائري فيها ممثلاً في عائلة الأب حمدان، وتحمل رسائل عديدة لجيل الاستقلال منها ضرورة الحفاظ على الاستقلال الذي تنعم به الجزائر اليوم بفضل تضحيات شعبها ونضالاتهم من أجل أن تحيا الجزائر حرّة مستقلّة؛ ولأدلّ على أهمّية المسرحية والمعاني التي تحملها من توصية أحد المبحوثين[1] بالحثّ على

عيسى وفي 1982 في مسرحية "سي فلان" وفي 1983 دورًا ثانويًا في "إمبراطورية الأحلام" ، ثمّ في "التحرير" لموسى حدّاد، ومنذ ذلك وهو يتلقّى الدّعوات للمشاركة في أغلب المسلسلات التي تبثّ من قبل التلفزيون خلال شهر رمضان. (عاشور شرفي، معلمة الجزائر، ص: 71)

[1]- وهو الأستاذ، الممثل والمخرج عباس سيف الإسلام في مقابلته يوم: 21 سبتمبر 2014 بالمسرح الوطني محي الدين باشطارزي.

ضرورة إدراجها كنموذج تعليمي في المسرحية الجزائرية لأنّها تمثّل المسرح الملتزم ومرجع لتنمية الرّوح الوطنية.

خاتمة

لقد قادنا الفعل الإنجازي المتمثل في بحث موضوع "القوّة الإنجازية للفعل الكلامي في المسرح الجزائري "132 سنة" و"أبناء القصبة" أنموذجًا"؛ إلى التوصّل إلى مجموعة من النتائج ثلاثية الأبعاد: البعد النظري والبعد الإجرائي والبعد الميداني ويمكن إجمالها في الترتيب الآتي:

1- القوّة الإنجازية للفعل الكلامي هي إحدى مخرجات الانتقال من اللّسانيات الوظيفية إلى اللّسانيات التداولية، وبالتالي الانتقال من نظرية النحو الوظيفي إلى نظرية الأفعال الكلامية؛ إذ يشكّل مفهوم القوّة الإنجازية من منظور النحو الوظيفي ببعديها الحرفي والاستلزامي قاعدة لمفهوم القوّة الإنجازية من منظور نظرية الأفعال الكلامية.
2- القوّة الإنجازية للفعل الكلامي هي القوّة المحرّكة للانتقال من الفعل اللّفظي إلى الفعل الإنجازي فالفعل التأثيري.
3- ترتبط القوّة الإنجازية للفعل الكلامي بالحالة النفسية للمتكلّم أثناء الخطاب؛ فإذا كان في حالة نفسية جيّدة حقّق فعله الكلامي بقوّة إنجازية ذات شدّة عالية، وهو الأمر الذي يتقاطع مع اهتمامات التداولية في علاقاتها باللّسانيات المعرفية.
4- إنّ القوّة الإنجازية ليست حكرًا على الفعل الإنجازي وحده، بل هي متفرّعة وتشمل القوّة الإنجازية للفعل الحجاجي التي تؤدّي وظيفة الإقناع والقوّة الإنجازية للفعل التأثيري التي تؤدّي وظيفة التأثير في المتلقّي المستمع والمشاهد للمسرحية.
5- إنّ إيمان المتكلّم بفعله الكلامي يؤدّي إلى التأثير في المتلقي سواء كان جمهورًا عاديًا أو غير عادي لينعكس في أدائه.
6- ارتبطت القوّة الإنجازية للفعل الكلامي في المسرح الجزائري بالتفاعل الأفقي والعمودي المباشرين وغير المباشرين للفعل المسرحي.
7- تبرز القوّة الإنجازية للفعل الكلامي في التفاعل بين النصّ المسرحي والعرض المسرحي، فالمسرحية كُتبت لأجل أن تُعرض على خشبة المسرح لا لأن تنشر باعتبارها نصّ مكتوب فقط.
8- ترتبط القوّة الإنجازية للفعل المسرحي المؤدّى بمدى تفاعل كلّ عناصر العملية التفاعلية المسرحية فيما بينهم بدءًا بالكاتب المسرحي، المخرج، الممثلين والجمهور.
9- تختلف درجة الفرق في شدّة القوّة الإنجازية من التفاعل المباشر وغير المباشر وبين التفاعل العمودي والتفاعل الأفقي، حسب سيرورة منطق اللفّ والدّوران على مثلث كاتب-مسرحية-جمهور.

10-يمثّل الفعل الإنجازي والفعل الحجاجي وجهان لورقة واحدة نظرًا لأنّه لا يمكن تحقيق القصد الإنجازي دون تحقيق القصد الحجاجي؛ الأوّل متمثل في التأثير والثاني متمثل في الإقناع.

11-اقترنت القوّة الإنجازية للفعل الحجاجي في مسرحيتي المدوّنة بأفعال الظّلم التي مارسها الاحتلال الفرنسي في حقّ الجزائريين من قتل وإعدام وتعذيب واضطهاد وسلب للحقوق واعتداء على الحرّيات؛ فشكّلت مشاهد ظلم الاحتلا الفرنسي للجزائريين القاعدة المشتركة للانطلاق في بحث القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية في النصوص التطبيقية.

12-ارتبطت القوّة الإنجازية للفعل الكلامي في مسرحية "132 سنة" بشخصية "الدّرويش"؛ في حين ارتبطت القوّة الإنجازية للفعل الكلامي في مسرحية "أبناء القصبة" بشخصية "توفيق-السّي هشام"؛ وكلاهما شكّلت أفعاله الإنجازية قلب المسرحية.

13-ارتبطت القوّة الإنجازية للفعل التأثيري في مسرحية :132 سنة" بشخصية "أحمد"؛ في حين ارتبطت القوّة الإنجازية للفعل التأثيري في مسرحية "أبناء القصبة" بشخصية الأمّ "يمينة".

14-القوّة الإنجازية للنصّ المسرحي الجزائري التي تؤدّي إلى تحقيق التفاعل بين الممثل وجمهوره هي من القوّة الإنجازية للمقطع المسرحي التي أساسها القوّة الإنجازية للجملة والتي نواتها القوّة الإنجازية للفعل النحوي الذي يتحوّل إلى فعل لفظي ومن ثمّ فعل إنجازي وفعل تأثيري.

15-على الرّغم من البعد الزّمني من الإنتاج المسرحي للمدوّنة؛ إلاّ أنّ تأثيرهما لازال قائمًا لدى جمهور المبحوثين، يختلف من حيث الشدّة حسب طبيعة ارتباط الجمهور بالمسرحية، فتأثّر المخرج يختلف عن تأثّر الممثل أو الفنان الذي يختلف بدوره عن تأثّر المشاهد.

16-من العار على جيل اليوم من المسرحيين الجزائريين التكلّم عن بريخت وستانيسلافسكي، عن تجارب الآخرين، وترك مدارس جزائرية ممثّلة في: مدرسة ولد عبد الرّحمان كاكي، مدرسة عبد الحليم رايس، مدرسة عبد القادر علولة، مدرسة رويشد...إلخ. وبالتالي، يتوجّب قراءة تراثنا المسرحي واستخراج نظريات مسرحية جزائرية أصيلة مستمدّة من واقعنا المعيش. فإذا كان كاكي قرأ ستانيسلافسكي أو بريخت وتأثّر بهما، فهذا لا يعني بالضّرورة أن نتأثّر نحن جيل اليوم بستانيلافسكي وبريخت أيضًا؛ إذا كان هو تأثّر بهما لأنّه في ذلك الوقت "مجبر أخوك لا بطل"، ولكن هذا لا يعني بالضّرورة أن يتأثّر جيل اليوم بما تأثّر به جيل الأمس وإلاّ سنصبح في دائرة محدودية الإبداع المُسْتَغْلَقَة. فهم قرأوا تجارب الآخرين وأبدعوا مسرح جزائري أصيل، مسرح الحلقة، فماذا أبدعنا نحن؟ وعلى حدّ تعبير عبد الحليم رايس: "أعتقد أنّني لست طلائعي ولا إدباري ولا بريختي ولا شكسبيري"؛ فهو عبد الحليم رايس الجزائري.

17-من أجل النهوض بالمسرح المدرسي، توصي هذه الدّراسة أن تتبنّى المدارس الجزائرية اليوم تعليم مستقبل الجزائر "أي: الأطفال" مسرحيتي "132 سنة" ومسرحية "أبناء القصبة"؛ فأمر يدعو للافتخار أن تشاهد شخصيات مثل الدّرويش والأمير عبد القادر والأب حمدان والأم يمينة من الأطفال الصّغار الذين سيصبحون كبار ويؤدّون أدوارًا أكبر وأهمّ. "أوصي الجزائريين الصّغار" الذين ولدوا منهم ومن سيولدون، أن يتعلّموا تأدية أدوار مسرحيتي "132 سنة" و"أبناء القصبة" وغيرها من المسرحيات الجزائرية التعليمية الهادفة.

18-من الضّروري لإعادة إحياء التراث المسرحي الجزائري بإعادة إخراجه في شكل أفلام سنمائية لتعريف الجمهور الجزائري به، ولنا أحسن مثال في مسرحية "أبناء القصبة" التي ظلّت خالدة لمّا تمّ إعادة إخراجها سنمائيًا، ومعروفة في كامل القطر الجزائري؛ وهذا ليس معناه إغفال لدور المسرح التوعوي، ولكن فقط لأجل أنّ المسرح جمهوره محدود على عكس دور السّنما.

19-توصية للمخرجين والفنّانيين اليوم بضرورة الرقيّ بالفن المسرحي باتّباع الطّرق العلمية في الإخراج منها تحضير كرّاسة الإخراج لكلّ مسرحية من أجل أن يستفيد منها الباحثون في نقد العرض المسرحي.

وفي الأخير، توصية لكلّ من يملك نصًّا مسرحيًا جزائريًا أو عرضًا مسرحيًا جزائريًا أن يجعله في متناول الباحثين، خدمة وإضافة نوعية للمسرح الجزائري للنهوض والارتقاء به؛ فالاحتكار لا يطوّر البحث العلمي، بل الاستثمار بنشر المعرفة هو الذي يطوّر البحث العلمي. فالتراث المسرحي الجزائري ملكية جماعية تجدر المحافظة عليها وتطويرها للرقيّ والازدهار بها.

تمّت بحمد الله وفضله

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع

1-المصادر والمراجع:

أ-باللغة العربية:

1- ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محي الدّين عبد الحميد، مطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده بمصر، 1358هـ-1939م.

2- ابن باديس عبد الحميد، آثار عبد الحميد بن باديس، جمع عمار طالبي، ج4، الشركة الجزائرية للنشر، الجزائر، 1968.

3- ابن خلدون، المقدّمة ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ البربر والعرب ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، المجلد الأوّل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 1431-1432هـ، 2010م.

4- ابن منظور، لسان العرب، نسّقه وعلّق عليه ووضع فهارسه: علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، 1408هـ-1988م.

5- أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، إحياء علوم الدّين، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، دط، دت.

6- أبو حمدان سمير، الإبلاغية في البلاغة العربية، عويدات للنشر والطباعة، لبنان، ط1، 1993.

7- أبو زيد عثمان، نحو النصّ إطار نظري ودراسات تطبيقية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1431هـ-2010م.

8- الأذرع الشريف، بريخت والمسرح الجزائري: مثال بريخت وولد عبد الرّحمان كاكي، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، ط1، 2010.

9- أردش سعد، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.

10-أنوال طامر، المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، وهران-الجزائر، 2011.

11-بلبل فرحان، النصّ المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، 2003.

12-بلخير عمر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2003.

13-بن حمودة بوعلام، الثورة الجزائرية ثورة أوّل نوفمبر 1954 معالمها الأساسية، دار النعمان للطباعة والنشر، الجزائر، 2012.

14-بن خلوف سيدي لخضر حياته وقصائده، الجزء الأول، منشورات جمعية آفاق، مستغانم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر، 2006.

15-بن دعماش عبد القادر، الفرقة الفنّية لجبهة التحرير الوطني (1958-1962)، ترجمة: أحمد فضيل، مراجعة: سليم بابا عمر، منشورات أنترسيني، 2007.

16-بن عيسى عبد القادر المستغانمي، مستغانم وأحوازها عبر العصور تاريخيًا وثقافيًا وفنّيًا، المطبعة العلاوية بمستغانم، ط1، 1996، الجزائر.

17-بوخلخال عبد الله، التعبير الزّمني عند النحاة العرب "منذ نشأة النّحو العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري" دراسة مقاييس الدّلالة على الزّمن في اللّغة العربية وأساليبها"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الجزء الأوّل، 1987.

18-بوكروح مخلوف، المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

19-الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط5، 1985م، ج1.

20-الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، المؤسّسة السّعودية بمصر، الطبعة الثالثة، 1992.

21-حاكم عمارية، الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللّغوي دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيّام الحجّاج بن يوسف الثقفي، دار العصماء، دمشق، سورية، ط1، 1436هـ-2015م.

22-حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النّقدي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2004.

23-حسّان تمّام، اللّغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

24-حسو عبد الناصر، مفردات العرض المسرحي-عروض مسرحية-، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010.

25-حفناي بعلي، الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر نموذجًا)، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، 2008.

26-حفياد علي، نظرة حول المسرح الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2006.

27-حمو الحاج ذهبية، التداولية واستراتيجية التواصل، رؤية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

28-حمو الحاج ذهبية، لسانيات التلفّظ وتداولية الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطّباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2005.

29-حمومي أحمد، المسرح في وهران بعد الاستقلال، ج2، Editions Rafar، الجزائر،2013.

30-خدّوسي رابح، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج: 02، منشورات الحضارة، الجزائر، 2014.

31-داود ليلى، وسائل الإعلام وأثرها في المجتمع العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000.

32-دراقي زوبير، محاضرات في اللّسانيات التاريخية والعامّة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990.

33-درويش محمود، ديوان أعراس، دار العودة، بيروت-لبنان، 1977.

34-الدريدي سامية، الحِجاج في الشعر العربي القديم من الجاهليّة إلى القرن الثاني للهجرة بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع إربد- الأردن، جدار للكتاب العالمي، عمان – الأردن، 2007.

35-الراجحي عبده، علم اللغة التطبيقي وتعليم العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1995.

36-رشدي رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1975.

37-رمضاني بوعلام، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

38-سامي عبد الحميد، حركة الممثل في فضاء المسرح، دار ومكتبة عدنان للنشر-طبع وتوزيع، ط1، 2015.

39-سعد الله أبو القاسم، الحركة الوطنية الجزائرية (1900-1930)، منشورات دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 1969.

40-سمايلي سام، كتابة المسرحية بناء الفعل، ترجمة: سامي عبد الحميد، مراجعة: سهيل سامي نادر، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت-لبنان، دمشق-سورية، ط1، 2012.

41-سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمد هارون، ج1، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط2، 1977.

42-شرفي عاشور، معلمة الجزائر-القاموس الموسوعي، تاريخ-ثقافة-أحداث، أعلام ومعالم، دار القصبة للنشر، منشورات ANEP، الجزائر.

43-صحراوي مسعود، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللّساني العربي، دار الطّليعة، بيروت-لبنان، ط1، 2005.

44-صمود حمادي، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

45-طلبة محمد سالم محمد الأمين، الحِجاج في البلاغة المعاصرة بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2008.

46-طه عبد الرّحمان، التواصل والحجاج، جامعة ابن زهر، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، المملكة المغربية، سلسلة الدّروس الافتتاحية، الدّرس العاشر، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، الرّباط، مطبعة المعارف الجديدة، الرّباط، دط، دت.

47-طه عبد الرّحمان، اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.

48-طه عبد الرّحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المؤسّسة الحديثة للنضر والتوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

49-طه عبد الرحمن، سؤال اللّغة والمنطق، حوار مع طه عبد الرّحمن، مؤسّسة طابة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتّحدة، 2010.

50-العبد محمد، النصّ والخطاب والاتّصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، ط1، 1436هـ-2005م.

51-العزاوي أبو بكر، الخطاب والحجاج، مؤسّسة الرّحاب الحديثة للطّباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2010.

52-عشير عبد السَّلام، عندما نتواصل نغيّر مقاربة تداولية معرفيّة لآليات التواصل والحجاج، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، ت: 2006.

53-عقل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1435هـ-2014م.

54-عكاشة محمود، النّظرية البراجماتيّة اللّسانيّة (التداوليّة) دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، 2013.

55-علالو، شروق المسرح الجزائري: مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي ما بين 1926-1932، ترجمة: أحمد منور، منشورات الجاحظية، الجزائر، 2000.

56-علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، أيلول (سبتمبر) 1979.

57-عمر أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1991.

58-عمرون نور الدّين، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، الطبعة الأولى، 2006.

59-العمري محمد، نظرية الأدب في القرن العشرين، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 1996.

60-العواني محمد برّي، دراسات مسرحية، نظرية وتطبيقية، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2013.

61-عوني كرومي، الخطاب المسرحي: دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 1425هـ- 2004م.

62-فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، عالم المعرفة، الكويت، صفر 1413هـ-أغسطس/آب 1992.

63-فضل صلاح، شفرات النصّ دراسة سيميولوجية في شعرية القصّ والقصيد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

64-الفقي ابراهيم، إدارة الوقت، مكتبة عرّاس- ماي 1945، سطيف، الجزائر، 2010.

65-قادة بوطاران، بالأمثال يتّضح المقال، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

66-القنوشي صدّيق بن حسن، أبجد العلوم، الجزء الأول: الوشي المرقوم في أحوال العلوم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق-سوريا، 1978.

67-قيس محمد عمر، البنية الحوارية في النصّ المسرحي ناهض الرّمضاني نموذجًا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 2011.

68-الكغاط فهد، تدوين الفرجة المسرحية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013.

69-لمباركية صالح، المسرح في الجزائر النشأة والرّواد والنّصوص حتى سنة 1972، عرض وتوثيق، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.

70-المتوكّل أحمد، آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي دار الهلال العربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرّباط، سلسلة بحوث ودراسات رقم 5، ط1، ت: 1993.

71-المتوكّل أحمد، الخطاب وخصائص اللّغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنّمط، دالا الأمان، الرّباط، المغرب، ط1، 1431هـ-2010م،

72-المتوكّل أحمد، دراسة في نحو اللغة العربية الوظيفي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

73-المتوكّل أحمد، قضايا اللغة العربية في اللّسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة إلى النصّ، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرّباط، المغرب، 2001.

74-محمد جابر سامية وأحمد عثمان نعمات، الاتّصال والإعلام تكنولوجيا المعلومات، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية-مصر.

75-مرتاض عبد الملك، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2012.

76-مرتاض عبد الملك، المعجم الموسوعي، لمصطلحات الثورة الجزائرية 1954-1962، دار الكتاب العربي للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر.

77-المسدّي عبد السّلام، اللّسانيات من خلال النّصوص، الدّار التونسية للنشر، النشرة الأولى، جوان 1984.

78-مصباح عامر، الإقناع الاجتماعي (خلفيته النظرية وآلياته العملية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.

79-مصطفى الزقاوي جميلة وآخرون، قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة الدّورة الخامسة والأربعون.

80-المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي-إنجليزي-فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان ط1، 1997.

81-مفدي زكرياء –ابن تومرت شاعر الثورة الجزائرية، اللّهب المقدّس، موفم للنشر، بالتعاون مع مؤسّسة مفدي زكرياء، ENAG EDITIONS، 2007.

82-مومن أحمد، اللسانيات: النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 2007.

83-ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1403هـ-1983م.

84-ناصيف مصطفى، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1989.

85-النحلة محمد أحمد، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002.

86-نذير حسين(جمع وتحقيق)، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

87-نهاد الموسى، الأساليب مناهج ونماذج في تعليم اللغة العربية، دار الشروق، عمان-الأردن، ط1، 2003.

88-نويرات مختار، عن اللّسان..وفي البيان، المجلس الأعلى للّغة العربية، الجزائر.

89-يونس علي محمد، مقدّمة في علمي الدّلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد، بيروت-لبنان.

ب- المترجمة:

1- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرّحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، 1973.

2- أرمينيكو فرانسواز، المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، د.ت.

3- أوبرسفيلد آن، مدرسة المتفرّج قراءة المسرح (2)، ترجمة: حماده ابراهيم، سهير الجمل، نورا أمين مركز اللّغات والترجمة-أكاديمية الفنون، مراجعة: حماده إبراهيم وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدّولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996.

4- أوريكيوني كاثرين كيربرات، فعل القول من الذّاتية في اللّغة، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء-المغرب، 2007.

5- أوستين جون، نظرية أفعال الكلام العامّة كيف ننجز الأشياء بالكلام، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الثانية، 2008.

6- إيفانز جيمس روس، المسرح التجريبي من ستلافسكي إلى بيتربروك: المسرح التجريبي، ترجمة وتقديم: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1420هـ-2000م.

7- إيكو أمبرتو، السّيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربي، بيروت-لبنان، ط1، تشرين الثاني (نوفمبر) 2005.

8- إيلام كير، سيمياء المسرح والدرما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1992.

9- باختين ميخائيل، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: يُمنى العيد ومحمد البكري، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1986.

10-باشلار غاستون، تكوين العقل العلمي مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعية، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1982.

11-برينكر كلاوس، التحليل اللّغوي للنصّ مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، مؤسّسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط 1 (مزيدة ومنقحة)، ت: 1425هـ-2005م.

12-بلانشيه فليب، التداولية من أوستن إلى غوفمان ، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار اللاّذقية، سوريا، ط1، 2007.

13-جوليان هيلتون، اتّجاهات جديدة في المسرح، ترجمة: أمين الرباط وسامح فكري، مركز اللّغات والترجمة، أكاديمية الفنون، 1993.

14-دانسيجر كين، فكرة المخرج-الطريق إلى البراعة في فن الإخراج، ترجمة: محمد علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسّسة العامّة للسّينما في الجمهورية العربية السّورية، دمشق، 2014.

15-داوسن س.و، الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت-لبنان، ط1، 1980.

16-دايك فان، النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

17-دلاش الجيلالي، مدخل إلى اللّسانيات التداولية، ترجمة: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992.

18-ديمن كرانت، موسوعة المصطلح النّقدي، الواقعية، الرّومانس، الدراما والدرامي، الحبكة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المجلّد الثالث، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1983.

19-دين ألكساندر، العناصر الحواسية لإخراج المسرحية، ترجمة: سامي عبد الحميد، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد-العراق.

20-ريكور بول، من النصّ إلى الفعل أبحاث التأويل، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقيبة،عين للدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001.

21-زتسيسلاف واورزنياك، مدخل إلى علم النصّ مشكلات بناء النصّ، ترجمه وعلَّق عليه: سعيد حسن بحيري، مؤسّسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1424هـ-2003م.

22-ستانيسلافسكي كونستانتين، إعداد الدّور المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2011.

23-سيرفوني جون، الملفوظية، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

24-شارودو باتريك، الحِجَاج بين النّظرية والأسلوب عن كتاب نحو المعنى والمبنى، ترجمة: أحمد الوردني، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2009.

25-كريمر زيبيله، اللّغة والفعل الكلامي والاتّصال: مواقف خاصّة بالنّظرية اللّغوية في القرن العشرين، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

26-كوزنز هوي ديفيد، الحلقة النقدية الأدب والتاريخ والهيرمينوطيقا الفلسفية، تر: خالدة حامد، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)-بغداد، ط1، 2008.

27-كووسوفيتش يان، تيار ما بعد التجريب، مسرح الموت عند كانتور، ترجمة وتقديم: هناء عبد الفتاح، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 2001.

28-ليتش جيوفري، مبادئ التداولية، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2013.

29-مارتان روبير، في سبيل منطق للمعنى، ترجمة وتقديم الطيب البكوش، صالح الماجري بمساهمة بشير الورهاني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 2006.

30-مولر بيت لويس، الفعل الكلامي معنى للجملة-حول الصّيغة الأساسية البراجماتية للّغة الطّبيعية، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2014.

31-مولينيه جورج، الأسلوبية، ترجمة: بسّام بركة، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1420هـ-1999م.

32-مونقانو دومينيك، المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، ط1، 2008.

2- المصادر والمراجع الأجنبية

أ-باللغة الفرنسية:

a. Les ouvrages :

1- Armengaud Françoise., La Pragmatique, PUF, 5ème édition mise à jour, Paris, 2007
2- Benveniste Emile, Les problèmes de la linguistique générale, Gallimard, Paris-France, 2ème édition, 1974
3- Boutarene Kadda, Proverbes et dictons populaires algériens, Office des publications universitaires, Alger, 1991.
4- Campbell Z. H. et al., Dimensions in communication, Belmout, Calif, 1971
5- Charaudeau Patrick, Dominique Maingueneau : Dictionnaire d'Analyse du Discours, Ed. Seuil, Paris, 2002.
6- Charaudeau Patrick, Langage et discours éléments de sémiolinguistique, Hachette Universitaire, Paris-France, 1983.
7- Cheurfi Achour, Petit dictionnaire du théâtre algérien de 1920 à nos jours, Editions DALIMEN, Algérie, 2012.
8- De Saussure Ferdinande, Cours de Linguistique Générale, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Editions Payot, Paris, France, 1983.
9- Ducrot Oswald, Dire et ne pas dire, Les éditions de Minuit, Paris, France, 1985.
10- Ducrot Oswald, Les échelles argumentatives, Editions des Minuit, Paris, France, 1989.
11- Jakobson Roman, Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage, traduit de l'anglais par : Nicolas Ruwer, Les Editions de Minuits.
12- Kerbrat-Orecchioni Catherine, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtrale », La Revue Pratique, N° 41, Mars 1984.
13- Kerbrat-Orecchioni Catherine, L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Armand Colin, Paris-France, 1980.
14- Kerbrat-Orecchioni Catherine, L'implicite, Armand Colin editeur, Paris 1986.
15- Kerbrat-Orecchioni Catherine, Les interactions verbales, Presse Universitaire de la Méditerranée, Armand Colin, France, 1994.
16- Maingueneau Dominique, Pragmatique pour le discours littéraire, DUNID, Paris-France, 1997.
17- Mayer Michel, Logique, langage et argumentation, Hachette Université, 2ème éditions, Paris-France, 1982.
18- Mayer Michel, Question de rhétorique, Edition Livre de Poche, Paris-France, 1993.
19- Mostefa Abderrahmane et Mansour Benchehida, Kaki le dramaturge de l'essentiel, Editions Alpha, Alger, 2006.
20- Perelman Chaim et Tyteca Lucie Olbrech, Traite de L'argumentation, La nouvelle rhétorique, Presse Universitaire de Lyon, T1, 1981.
21- Reboul Anne & Moeschler Jacques, Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, Editions du Seuil, Paris, France.
22- Récanati François, Les énoncés performatifs contribution à la pragmatique, Les Editions de Minuit, Paris, France, 1981.

23- Ryngaert Jean-Pierre, Introduction à l'analyse du théâtre, Armand Colin, 3éme édition, 2014, Paris-France.
24- Searle John, Les actes de langage-essai de philosophie du langage, Collection Hermann, Paris, France, 1972.
25- Searle John, Sens et expression études de théorie des actes du langage, Trad. Joëlle Proust, Les éditions de Minuit, Paris, France.
26- Spitzer Leo, Etude de style précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique de Jean Starobinski, Tel Galimard, France, 1980
27- Totsching Michael, Elément pour une pragmatique de la communication, Université Montréal, Québec, Aout 2000.
28- Troubetzkoy Nicolai Serguevitvh, Principes de Phonologie, Trad. Cantineau Jean, Klincksieck, Paris-France, 1967.
29- Ubersfeld Anne, Lire le théâtre, avec une postface à la 4e édition, éditions sociales, Paris, France, 1982.
30- Vanoye Francis, Expression, communication, Armand Colin, Paris-France, 1985.
31- Wittgenstein Ludwing, Recherche philosophiques, traduit de l'allemand par : Françoise Dastur et autres, Editions Gallimard, France, 2004.

b. Les articles :

1- Buyssens Eric, La communication et l'articulation linguistique, Vol. 31, Presses Universitaires de Bruxelles.
2- La philosophie des discours argumentatifs in pratiques auricchio (langues) et Alliés (Revue) N° 73, Mars-1992 .
3- Petit Jean André, « La conversation au théâtre », La Revue Pratique, N° 41, Mars 1984.

ب-المراجع باللغة الإنغليزية:

a. Books :

1- Austin John, How to do things with words, the William James lectures delivered at Harvard University in 1955, Oxford University Press, London, 1962.
2- Dijk S.C., Basic Principles of Functional Grammar in Syntax and Semantics, Academic Press, New York, 1981.
3- Dijk S.C., Theory of Functional Grammar, Foris Publication, 1989.
4- Habermas Jurgen, On the pragmatics of communication, edited by: Maeve Cooke, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts Institutes of Technology, 1998.
5- Katz Jerrold J., Propositional structure and illocutionary force, Thomas Y. Crowell, New York, 1977.
6- Martinet André, Element of general linguistics, London, 1964.
7- Mortensen C. D. , Communication : The study of Human interaction, Mc Grow-Hill Book Company, New York, 1972
8- Scheidel Scott, Persuasive Speaking, Thomas M. Forsman and Co. Glenview, 1967.

9- Searle Jhon and Vandeveken Daniel, Fundation of illocutionary logic, Cambridge University Press, Cambridge, London, 1st published, 1985
10- Sereno K.K. et al., Fondation of communication theory, Harper and now publishers, New York, 1970.
11- Stephen W. LittleJohn and Karen A. Foss, Theories of Human Communication, Charles E-Merrill Company, 1978.
12- Thomas Holtgraves and Aoron Ashley, "Comprehending illocutionary force", Memory and Cognition 2001.

b. Articles :

1- De Gaynesford Maximilian, Illocutionary acts subordination and silencing, Analysis, Vol. 69, N 3 July 2009, Oxford University Press.
2- EEmeren F. H. Van and Grootendorst R., "The speech acts of arguing and convincing in externalized discussion", Journal of pragmatics 6, North-Holand publishing company, 1982.
3- Eemeren Frans H. Van and Rob Grootendorst, "Developments in Argumentation Theory", www.dwck.knaw.nl
4- Furberg Mats, illocutionary and illocutionary acts and main theme in J.L. Austin philosophy, Acta Universitas Gothoburgensis, Goteborg, 1963.
5- Grice Paul, « Logic and conversation », Harvard University Press, London, 1989.
6- Hajdin Mane, "Is there more to speech acts than illocutionary force and propositional content?", Noa, Vol. 25, N 3Jun1991.
7- Holmes Janet, "Modifying illocutionary force", Journal of Pragmatics 8, North-Holland, 1984.
8- Mwihaki Alice, « Meaning as use : A functional view of semantics and pragmatics », Swahili Forum II, 2004.
9- Sbisa Maria, Illocutionary force and degree of strength in language use, Journal of Pragmatic 33,2001
10- Sowa John F., "Syntax, Semantics and Pragmatics of Contexts, www.aaai.org, 1995.
11- Wee Lionel, « Extreme communicative acts and the boosting of illocutionary force », Journal of Pragmatics 36, 2004.

3- الرّسائل الجامعية:

1- بعطيش يحي، نحو نظرية وظيفية للنحو العربي، إشراف: عبد الله بوخلخال، أطروحة دكتوراه دولة في اللّسانيات الوظيفية، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005-2006.

2- بن عبد ربو سمية، بناء الشخصية الثورية في المسرح الجزائري أبناء القصبة لعبد الحليم رايس-أنموذجًا-، إشراف: بن ذهيبة بن نكاع، رسالة ماجستير في مشروع مرجعيات بناء الشخصية الدرامية في المسرح الجزائري، جامعة وهران، 2012.

3- بوزيد عائشة، الأسلوبية الإحصائية في الشعر العربي المعاصر بين الروّاد ونخبة من المعاصرين، إشراف الأستاذ: جعفر يايوش، مذكرة لنيل شهادة اللّيسانس، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مستغانم، 2005-2006. (بحث غير منشور)

4- بوزيد عائشة، الأفعال الكلامية في الشعر السياسي لنزار قباني، إشراف الأستاذ الدكتور: عبد الحليم بن عيسى، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2009-2010. (بحث غير منشور)

5- رحموني رضا، سيميائية النص الدرامي عند عبد القادر علولة، إشراف الأستاذ الدكتور: جمال مجناح، رسالة ماجستير في تخصص: النقد المسرحي في الجزائر، قسم اللغة العربية والأدب العربي، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2014-2015.

6- عكاك فوزية، التحليل السّيميولوجي لمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، إشراف الدكتور: إبراهيم ابراهيمي، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتّصال، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللّغات، قسم علوم الإعلام والاتّصال، 2001-2001.

7- هذلي العلجة، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية "القراب والصالحين" لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجًا، إشراف الدكتور: العمري بوطابع، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإجتماعية، جامعة المسيلة، 2008-2009م.

4- المجلات:

1- أردش سعد، "كيف نقرأ النصّ المسرحي؟"، مجلّة الدّوحة، العدد: 70، أكتوبر-تشرين الأول 1981.

2- أعراب حبيب، "الحجاج والاستدلال الحجاجي، عناصر استقصاء نظري"، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، 1يوليو 2001.

3- جواد عبد الستار، "مهمّات المسرح العربي"، مجلة الأقلام، العدد الثامن، السنة الرابعة عشر، مايس 1979.

4- الحيرش محمد، "تداوليات الخطاب عند ميخائيل باختين"، مجلة كلية الآداب بتيطوان، المغرب، 1990.

5- رمضاني بوعلام ، "الاستعداد للاحتفال بالذكرى الثلاثين لثورة التحرير الجزائرية: محمد بن قطاف في ملحمة تاريخية لسان حالها بطل واحد هو الشعب"، جريدة الشعب، أكتوبر 1984.

6- رمضاني بوعلام، "عقد الجوهر: الوفاء لنوفمبر والتخليد للشعب العظيم"، جريدة الشعب، 1984.

7- العزاوي أبو بكر ، "نحو مقاربة حجاجية للاستعارة"، مجلّة المناظرة، العدد4، ماي، 1991.
8- عيد كمال، "المسرح الملتزم بين القطاعين العام والخاصّ"، مجلة الأقلام، العدد: 7، السنة: 15، نيسان 1980، بغداد.
9- فتحي محمد، "العمل الدرامي في الإذاعة والتلفزيون"، مجلة الدوحة، العدد: 70، أكتوبر- تشرين أول 1981.

5- المقالات المنشورة في شبكة الأنترنيت:

1- أحمد زواوي نسرين، "الإيديولوجية الثورية لأعمال عبد الحليم رايس محور نقاش"،www.eldjazaireldjadida.dz.
2- أوتو آبل كارل، التفكير مع هابرماس ضدّ هابرماس"، ضمن مجلة إكسير الإلكترونية ixiir.com.
3- عبد السلام السيد حامد، "نحو النص عند سعد مصلوح"، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، 2015، www.squ.edu.com
4- فهمي توفيق محمد مقبل، "عبد الحميد بن باديس رائد الإصلاح والنهضة في تاريخ الجزائر الحديث"، www.uop.edu.jo
5- الوليدي يونس، "مفاهيم في النقد المسرحي"، مجلة علامات، عدد: 17، www.saidbengrade.free.fr

6- العروض والنصوص المسرحية

1- بن قطاف امحمد، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، أرشيف المسرح الوطني محي الدين باشطارزي.
2- بن قطاف امحمد، قالو العرب قالو، أرشيف المسرح الوطني محي الدين باشطرزي.
3- عبد الحليم رايس، مسرحية دم الأحرار، منشورات المعهد الوطني للفنون المسرحية برج الكيفان، الجزائر، العدد الثاني: نوفمبر 2000.
4- رايس عبد الحليم، أبناء القصبة، أرشيف المسرح الوطني محي الدين باشطارزي.
5- علولة عبد القادر ، الخبزة، المسرح الجهوي عبد القادر علولة، وهران.
6- علولة عبد القادر ، اللّثام، المسرح الجهوي عبد القادر علولة، وهران.
7- بختي محمد، معروض للهوى، نسخة مخطوطة بيده.
8- كاكي ولد عبد الرّحمان ، إفريقيا قبل سنة، مدرسة التكوين المسرحي "الموجة"، مستغانم.

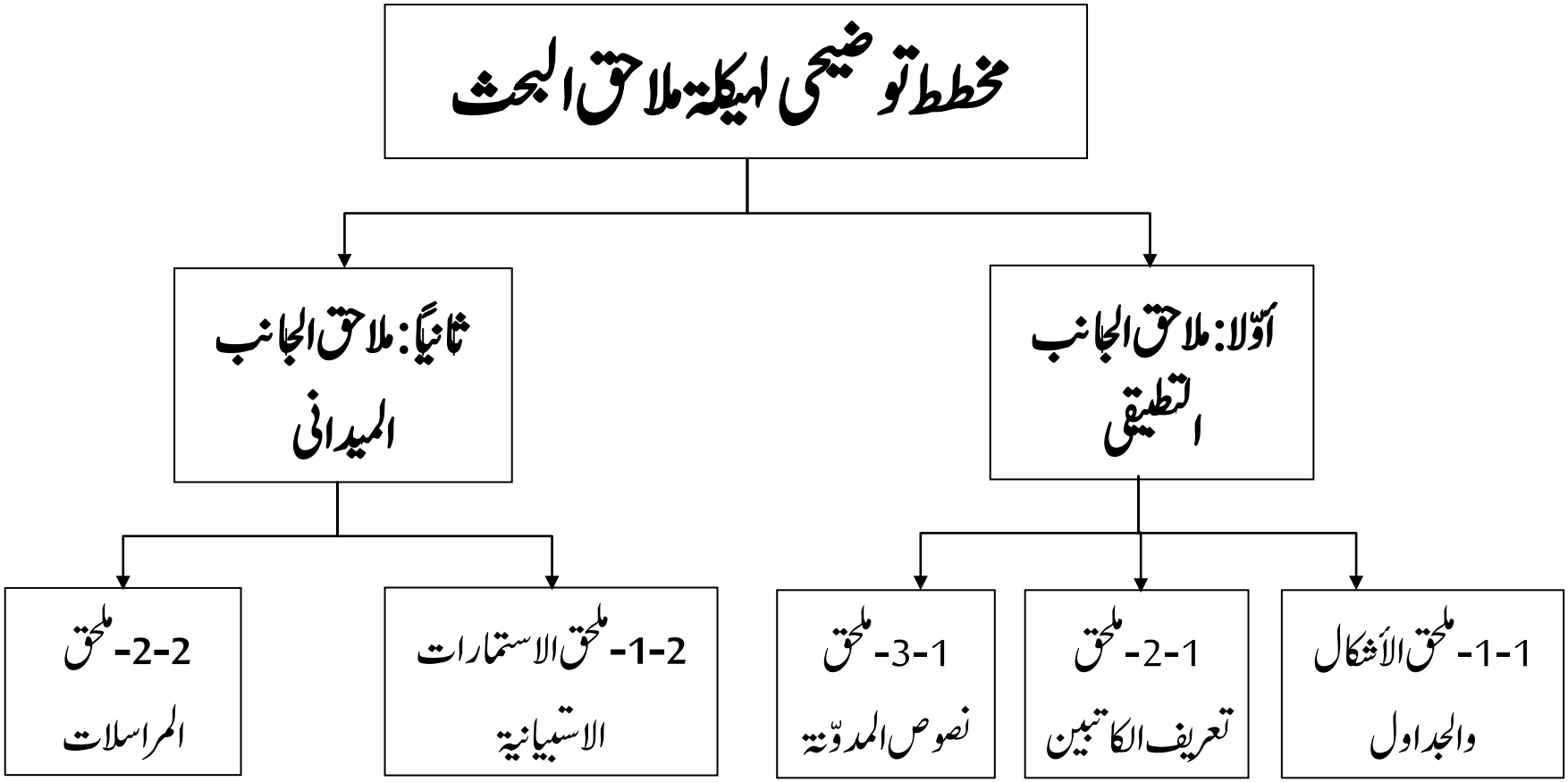
9- كاكي ولد عبد الرّحمان، 132 سنة، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002.

10-كاكي ولد عبد الرّحمان، بني كلبون، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002.

11-كاكي ولد عبد الرّحمان، كلّ واحد وحكمو، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002.

12-المطوية الخاصّة بعرض مسرحية أبناء القصبة، 1963-1964، Théâtre Nationale Algérien – Y.F., Les Enfants de la Casbah**,** Saison : 1963/1964

ملاحق


مخطط توضيحي لهيكلة ملاحق البحث
أوّلا: ملاحق الجانب التطبيقي
ثانيا: ملاحق الجانب الميداني
1-1- ملحق الأشكال والجداول
1-2- ملحق تعريف الكاتبين
1-3- ملحق نصوص المدوّنة
2-1- ملحق الاستمارات الاستبيانية
2-2- ملحق المراسلات

أولا: ملاحظة الجانب التطبيقي

1_1_ ملاحظة الأشكال والجداول

1_2_ ملاحظة تعريف الكاتبين

1_3_ ملاحظة نصوص المدونة

تضمّ ملاحق الجانب التطبيقي الملاحق الثلاثة الآتية:

1-1-ملحق الأشكال والجداول

1-2- ملحق تعريف الكاتبين

1-3-ملحق نصوص المدوّنة

1-1-ملحق الأشكال والجداول

أ-ملحق الأشكال:

رقم الشكل	عنوانه	صفحته
أشكال الفصل الأول: القوّة الإنجازية بين نظرية النحو الوظيفي ونظرية الأفعال الكلامية		
01	مخطط توضيحي لمحورية الفعل ووظائفه في اللغة	02
02	مخطط توضيحي لموقعة القوة الإنجازية ضمن نظرية الأفعال الكلامية	04
03	مخطط توضيحي لوظائف اللغة	10
04	مثلث النّظام السّيميائي	11
05	مخطّط توضيحي للفعل الكلامي بين نحو الجملة ونحو النصّ	14
06	خط زمني يوضّح مسار تطوّ النحو الوظيفي	16
07	مخطط توضيحي لمستويات بنية النحو الوظيفي	17
08	مخطط توضيحي للوظائف التداولية	18
09	مخطّط توضيحي لعملية التبليغ من منظور سيمون ديك	21
10	مخطّط توضيحي لطبقات القوّة الإنجازية	23
11	مخطّط توضيحي للسّمات التطريزية	27
12	مخطط توضيحي لأنواع القوى الإنجازية	29
13	مخطط توضيحي للقوة الإنجازية الأصل والمشتقة	34
14	مخطط توضيحي لتصنيف أوستين للأفعال الإنجازية	40
15	مخطط توضيحي لاتجاه الملاءمة عند سيرل	45
أشكال الفصل الثاني: القوّة الإنجازية للفعل المسرحي بين التفاعل المباشر وغير المباشر		
01	مخطّط توضيحي للعلاقة بين الفعل الكلامي والفعل المسرحي	60

02	مخطط توضيحي لعناصر العملية التواصلية	63
03	مخطط توضيحي لوظائف الاتّصال	64
04	مخطّط توضيحي لعناصر العملية التفاعلية	66
05	مخطّط توضيحي لأبعاد الفعل التفاعلية	67
06	مخطّط توضيحي لخصائص الكاتب المسرحي	68
07	مخطط توضيحي لسيرورة العملية التفاعلية	72
08	مخطّط التفاعل الأفقي والتفاعل العمودي	79
09	مخطط توضيحي للتفاعل الأفقي المباشر وغير المباشر	80
10	مخطط توضيحي لأشكال الفنّ الدّرامي	89
11	مخطط توضيحي للتفاعل العمودي المباشر وغير المباشر	91
أشكال الفصل الثالث: القوّة الإنجازية والقوة الحجاجية في المسرح الجزائري		
01	مخطط توضيحي للعملية الحجاجية	106
02	مخطّط يوضّح تصاعد التأثير الحجاجي	112
03	مخطط توضيحي للعلاقة بين القوّة الإنجازية والقوّة الحجاجية	113
04	مخطط توضيحي لقوانين السلّم الحجاجي	117
05	مخطط توضيحي لعناصر العلاقة الحجاجية	118
06	مخطط توضيحي لدائرة الإخبار بالظّلم حتى لا ننسى	124
07	مخطط توضيحي لقاعدة تحقيق التأثير والإقناع	130
08	مخطط توضيحي للقاعدة المشتركة بين مسرحيتي المدوّنة	149
أشكال الفصل الرّابع: القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي والتأثيري في مسرحية "132سنة"		
01	مخطط توضيحي لخطّية سيرورة الفصول التطبيقية	151
02	مخطط توضيحي لعلاقة كاتب-مسرحية-جمهور	152
03	مخطط توضيحي لأبعاد الأفعال التأثيرية في ولد عبد الرّحمان كاكي	170
04	مخطط توضيحي لمقطع الرّجل المسجون المؤثّر	175
05	مخطط توضيحي لمراحل الأفعال الإنجازية لولد عبد الرّحمان كاكي	183
06	مخطط توضيحي للانتقال من القوة الإنجازية إلى القوة التأثيرية في مسرحية "132 سنة"	189
07	مثلث الأفعال الكلامية في مسرحية "132سنة"	191
أشكال الفصل الخامس: القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي وللفعل التأثيري في مسرحية "أبناء القصبة"		
01	مخطط توضيحي للأفعال الإنجازية لعبد الحليم رايس	197
02	مخطط توضيحي لحيرة الأب حمدان	214

03	مخطط توضيحي للانتقال من القوة الإنجازية إلى القوة التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة"	227
04	الأفعال الكلامية في مسرحية "أبناء القصبة"	230

ب- ملحق الجداول:

رقم الجدول	عنوانه	صفحته
جداول الفصل الأول: القوّة الإنجازية بين نظرية النحو الوظيفي ونظرية الأفعال الكلامية		
01	يوضّح أصناف الأفعال الإنجازية عند سيرل	44
جداول الفصل الثالث: القوّة الإنجازية والقوة الحجاجية في المسرح الجزائري		
01	يوضّح شروط أداء فعل الحجاج	109
02	يوضّح المشاهد التي تمثل ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين في مسرحية "132 سنة"	121
03	يوضّح المشاهد التي تمثل ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين في مسرحية "أبناء القصبة"	125
جداول الفصل الرّابع: القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي والتأثيري في مسرحية "132سنة"		
01	يوضّح الأفعال الإنجازية لولد عبد الرّحمان كاكي	154
02	يوضّح أماكن توزيع الإستمارات الاستبيانية الخاصّة بمسرحية "132 سنة"	165
03	يوضح المشاهد التي تُجسّد بشكل كبير المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي	165
04	يوضّح المشاهد المؤثّرة في جمهور المبحوثين	179
05	يوضّح المقارنة بين مشاهد القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية في مسرحية "132سنة"	187
06	يوضّح الرّبط بين الشخصيات الأكثر تأثيرًا ومواقع التأثر بالمسرحية	189
جداول الفصل الخامس: القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي وللفعل التأثيري في مسرحية "أبناء القصبة"		
01	يوضّح الأفعال الإنجازية لعبد الحليم رايس	194
02	يوضّح أماكن توزيع الإستمارات الاستبيانية الخاصّة بمسرحية "أبناء القصبة"	204
03	يوضّح مشاهد الأفعال التي تجسّد احتضان الشعب الجزائري ممثلاً في أسرة "الأب حمدان" للثورة التحريرية الكبرى	205
04	يوضّح مشاهد مسرحية "أبناء القصبة" الأكثر تأثيرًا في جمهور المبحوثين	218
05	يوضّح المقارنة بين مشاهد القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة"	224

06	يوضّح الرّبط بين الشخصيات الأكثر تأثيرًا ومواقع التأثر بالمسرحية	227

1-2-ملحق تعريف الكاتبين:

أ- ولد عبد الرّحمان كاكي (1934-1995):

رجل مسرحي، ولد عبد الرّحمان عبد القادر المدعو كاكي، في 18 فيفري 1934 في مدينة مستغانم، في تيجديث، نهج 34، السويقة الفوقانية. درس في المرحلة الابتدائية بمدرسة جان مير (مدرسة بن يوسف بن خدة حاليًا) وتحصّل على شهادة نهاية التعليم الابتدائي سنة 1948. بعد سنة من ذلك،دخل ذلك الشبل السّابق في فرقة الفلاح للكشافة الإسلامية الجزائرية، في فرقة السعيدية، ثم في فرقة المسرح المسيّرة من طرف عبد القادر بن عيسى وظلّ نشطًا فيها مع احتفاظه بعمله في مكتبة بغرنوت إلى غاية سنة 1953، وهي السّنة التي تعرّف فيها على مصطفى كاتب، الذي جاء لزيارة سيد علي كويرات عندما كان يقضي الخدمة العسكرية في مستغانم.

أصبح كاكي الذي كتب مسرحية "دم الحب" في سن السابعة عشر سنة، بين سنوات 1955 و1958 مدرّسًا وطنيًا للفنون الدرامية. وهي الفترة التي أخرج فيها مسرحيات: "حقيبة بلوط"، "الطائر الأخضر" لكارلو غوتزي، و"المغنية الصّلعاء" لـ: إينوسينكو، في إطار المجموعة العتيقة للسّربون وقدّم أيضًا مسرحية "قارسيو إشيل" التي أحدثت تأثيرًا واضحًا في رجل الدراما الشاب. في هذه الفترة شارك أيضًا في التدريبات التكوينية السنوية من الدّرجة الثالثة، التي كانت تتمّ صيفًا في بوصفر قرب مدينة وهران.

قام بمساهمة كوميديين من المستوى الرّفيع، أمثال عبد القادر بلمقدم، علال باش علي، بلقاسم وبوزيد مزاجة، محمد شيوخ، عثمان فتحي، جمال بن صابر، محمد بن محمد، مصطفى شقراني، ولد عبد الرحمان معزوز بإخراج مسرحيات مثل: "نهاية العرض" لصامويل بيكت، "بائع التحف الأثرية على ضوء القمر" المكتوبة من طرفه، وخاصّة مجموعة "مقدّمة المسرح" التي تضمّ "الشبكة"، "الكوخ" و"السّفر" وهي محاولة لتجريب شكل مسرحي جديد. وفي هذه الفترة قام بوضع اللّمسات الأخيرة لعرضه المسرحي "ديوان القراقوز" بين سنوات 1960-1962، بعدها قام في إطار جماعي بتحضير عرضين آخرين: "132 سنة" و"شعب شعب الظلمة" التي ستقدّم أولى عروضها في الاحتفال بالذكرى الأولى لثورة الفاتح من نوفمبر في عهد الجزائر المستقلة، أين لقت نجاحًا باهرًا أمام ضيوف الجزائر والذين كان من بينهم المناضل الكبير تشي غيفارا الذي قال مقولته الشهيرة للرئيس الراحل أحمد بن بلة "عندكم مسرح حقيقي".

كلّف كاكي بإدارة كلّ من مسرح وهران وسيدي بلعباس على التوالي، كما قام بإخراج مسرحية "إفريقيا قبل سنة"، بعد مضي سنة على عودة ديوان القراقوز، وبفضل هذين العرضين، اكتشف أهمّية الإنارة والموسيقى والدّيكور والستائر في إنجاح العرض المسرحي. وهو انشغال جسّده خاصّة من خلال "مقدمة المسرح" الذي سيحقّق به سنة 1954، مثل ديوان القراقوز، دورة ناجحة في فرنسا وفي أوروبا.

قام سنة 1964، أيضًا بتقديم "القراب والصّالحين"، وهو إنجاز مكثّف تمتزج فيه التقاليد، مع الأساطير الشعبية بالأسلوب البريشتي المكيّف. في سنة 1965، كتب "العجوز" ما كان لذلك المعجب بأرتو المعروف بمسرح القسوة، وبإيليا كازان بـ"لي ستراسبيرغ" وبـأكتورس أستوديو" أن ينسى التأثير الحاسم للثقافة الشفهية؛ وللشعر الملحون في كتاباته، خاصّة في مسرحية بني كلبون 1973، المستلهمة من بعض أساطير صغره.

كان من بين أصدقائه محمد بوديا، عبد الحليم جيلالي مؤسّس المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، تعرّف أيضًا على كبار المسرح المغاربي على غرار الطيّب صدّيقي، علي بن عياد ومنصف سويسي. حاز سنة 1964 على الجائزة الأولى بمهرجان سفاقص المغاربي، قبل الحصول سنة 1967 على الميدالية الذهبية في مهرجان المسرح العربي الإفريقي بتونس. كان في السّبعينات مسؤولاً على المسرح الجهوي لوهران، كما كلّف أيضًا بتصوّر نشاطات المهرجان الإفريقي المنعقد في الجزائر سنة 1969؛ وهي السّنة التي تعرّض فيها ليلة عيد الأضحى في فيفري لحادث مرور خطير، راح ضحيّته الهواري سائق المسرح الجهوي لوهران.

تحصّل ولد عبد الرّحمان كاكي على الميدالية الذهبية لمسرح البحث، المقدّمة له في القاهرة سنة 1990 من طرف المعهد الدّولي للمسرح، وهي الجائزة المخصّصة لهذا الفنّ في أوروبا وفي العالم. توفي في مستغانم يوم الثلاثاء 14 فيفري 1995[1].

ب- عبد الحليم رايس (1924-1979):

إسمه الحقيقي بوعلام بن رايس من مواليد شهر ماي 1924 بالصديقية بوهران. تلقى تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه حيث تحصّل على الشهادة الابتدائية، عمل ساعي بريد ثمّ كاتبًا عند موثق. بدايته الفنية كانت بتأليف الأغاني[2]، امتلك موهبة التمثيل وهو في سنّ مبكّرة خصوصًا في المسرح، حيث مثّل سنة 1942 في مسرحية "اليتيم" وساهم في تأسيس الفرة المسرحية الهلال الجزائرية؛ سافر سنة 1945 إلى المغرب، أين مثّل هناك فيلمين أحدهما مع محمد توري[3].

التحق بفرقة المسرح العربي 1947 تحت إشراف محي الدّين بشطارزي بدار الأوبرا بعد اعتراف السّلطات الاستعمارية الفرنسية بالمسرح الجزائري. والذي وقع معه عقدًا عمل معه بثماني سنوات.

خلال الموسم المسرحي لسنة 1947 و1948 لهذه الفرقة، قدم من تأليفه، مسرحية "نحو النور".

قام سنة 1950 بتمثيل شخصية الشيخ المريض في مسرحية "صلاح الدّين الأيوبي"، أخرج العديد من المسرحيات الإذاعية التي كانت تبثّ عبر إذاعة الجزائر النّاطقة بالعربية.

كان ينشّط أيضًا ضمن فرقة المسرح البلدي إلى جانب مجموعة من الفنانين مثل مصطفى كاتب حبيب رضا، علال المحب، وطه العامري.

---

[1]- عاشور شرفي: معلمة الجزائر-القاموس الموسوعي، تاريخ-ثقافة-أحداث، أعلام ومعالم، دار القصبة للنشر، منشورات ANEP، ص ص: 1203-1204.

[2]- رابح خدّوسي، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج: 02، منشورات الحضارة، الجزائر، 2014، ص: 50.

[3]-Achour Cheurfi, Petit dictionnaire du théâtre algérien de 1920 à nos jours, Editions DALIMEN, Algérie, 2012, p.350.

توجّه سنة 1956 إلى باريس، حيث اتّصل بعبد الحفيظ كرامان وأخيه النذير وهما عضوان في فيدرالية فرنسا لجبهة التحرير، وساهم معهما في تكوين خلية من المناضلين التي عرفت بعدها بالفرقة الفنّية لجبهة التحرير.

توجّه بتاريخ 8 مارس 1958 إلى تونس لتعزيز الفرقة الفنّية لجبهة التحرير التي يرأسها مصطفى كاتب وعيّن أمينًا لها، قدّم مسرحيتين هما "أولاد القصبة"، و"الخالدون"، الأولى كتبها سنة 1948 والثانية في سنة 1955 وقد لاقت نجاحًا عبر العديد من دول العالم التي زارتها الفرقة منها الصّين والاتّحاد السّوفيتي وأيضًا على الحدود الجزائرية التونسية.

كتب عبد الحليم رايس مسرحية "دم الأحرار" سنة 1961 ليصبح بعدها مديرًا للفنون.

عرف عبد الحليم رايس بذكائه وإحساسه المرهف ممّا سمح له بحلب الجمهور، كما سجّل وجوده كفنان محترف من خلال أعمال أخرى شارك فيها منذ سنة 1963 كإفريقيا قلب واحد و"132 سنة" و"العهد".

اهتمّ الرّاحل بالسّينما وأدّى أوّل دور له في فيلم "العفيون والعصا" لأحمد راشدي، و"سنعود"، لسليم رياض، و"الشبكة" للغوتي بن ددوش و"المفيد" الذي هو آخر أعماله[1].

أشرف سنة 1960 على إدارة الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، وبعد الاستقلال كُلّف بدائرة الإنتاج في الإذاعة والتلفزة الجزائرية (1967-1968)، احتكّ بالسّينما فلعب دورًا في فيلم "الأفيون والعصا" و"وقائع سنين الجمر"، "الشبكة"، "المفيد"، "حسان طاكسي"، ...إلخ، توفي إثر سكتة قلبية في 8 نوفمبر 1979 في ميدان العمل بالقرب من بوسعادة أثناء تصوير فيلم "السّيلان" لأحمد راشدي[2].

[1]- ملصقات المهرجان الوطني للهواة بمستغانم.

[2]- عاشور شرفي: معلمة الجزائر-القاموس الموسوعي، تاريخ-ثقافة-أحداث، أعلام ومعالم، ص ص: 723-724.

1-3- ملحق نصوص المدوّنة:

أ- نصّ[1] مسرحية "132 سنة" لـ: ولد عبد الرّحمن كاكي:

الدرويش: يا شعب الغفلى اتحدرا، هذا قرن اتلاة عشر. وقرن اربعة عشر راه جا، يا شعب الغفلة اتحدرا، هذا ما وقت الغفلة، هذا ما وقت الطعومات، سيدي فلان مات، وعبد القادر لوحده، ما يقدر على الغزوات، اتنشبوا مكاحلكم للسماء وتقرصو بارودكم في الفرحات والزهوات، والعدو اللّي قطع البحر، باش تلاقوه يا لي والفتو الزهوات، اشهدوا يا شهداء، يا اللّي حرّرتو البرّ ورويتو الارض بالدّمومات، الشعب مازال في الطعومات وعبد القادر لوحده ما يطيق على الغزوات.

-bruitae fanfare-changement de lieu

حارس1: سيدي، مرسول

عبد القادر: مرحبًا

المرسول: سيدي راني جاي من المرسى سفينات بمدافع قوية وعساكر مسلّحين، للشط راهم متقدّمين

عبد القادر: تكاكاو بيه وعيطولي لعبد الله

عبد الله: لغيتلي سيدي

عبد القادر: وين راه احسن والحسين، احمد ومحمد واسماعيل؟

عبد الله: راهم في الملعب اليوم الطعم، سيدي

عبد القادر: كثروا الطعومات والملعب والبزار، والفارس رجع فرجة كالمداح، لدراري والنسوان. ارسل لهم يوصلوني في الحين يا عبد الله ما بقى ملعب، اليوم فارس العرب بيان.

Changement de lumière

الدرويش: اليوم فارس العرب يبان، نشّبوا مكحلكم في العديان، خلّوا دمّهم داير ويدان، اليوم فارس العرب يبان.

Noir complet « Baroud »

Bruitage

هذا الواد من اليوم، انسمّوه المقطع، اهنا عبد القادر قطع الطريق على العديان.

Changement

عبد القادر: اليوم يا ولد العرب، بانت شجاعة والديكم فيكم، روحوا ترقدوا وغدوا ربي يجعل الخير

الفارس: سيدي مرسول (ص2)

عبد القادر: امنين؟

المرسول: من مزغران...سيدي هجموا علينا

عبد القادر: وعبد الرّحمان، وحميان؟

المرسول: خدعونا يا سيدي خدعونا، والعرب نعتولهم الطرقان

الدرويش: ما تقولش العرب يا المرسول، هذا البرّ، سكنوه البزنتين والرومان، ما تقولش العرب يا المرسول، مازال في هذا الأرض عديان الاسلام، وليلة من اللّيلات من ماتو الشجعان احمد، محمد، واسماعين، وكثروا البيعات، عبد القادر قال

عبد القادر: راني ندافع النصارا بالنصار

(Scène de l'éventail)

"كوريفي": لا هجمتهم لا خيانتهم، صابوا سبة قدّام التاريخ، قالوا بلّي مرسول فرنسا، لداي ضربه بالمروحة إلى النيف.

---

[1]- مأخوذ عن نص مسرحية 132 سنة ، منشورات الدّورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، من: 10 إلى 20 أوت 2002، تكريمًا للفنان المسرحي ولد عبد الرّحمان عبد القادر المدعو "كاكي"، فنون وثقافة، ولاية الجزائر. صفحاته كما جاءت في مصدرها كُتبت مقابل آخر سطر من كلّ صفحة بين قوسين. والمقاطع والكلمات الموضوعة بين مزدوجتين هي المقاطع المضافة في العرض المسرحي المرفق في قرص مضغوط.

(Scène Dey et Ambassadeur)

الداي: قول الي رسلك، بلّي نكر الخير وخان العاهد، وعندنا أحنا الكلمة هي الكلمة، خلّصونا فالدّين اللّي رانا انسالوكم فيه، وبركانا من هذا الدّين نتاع عام يضمن عام.

"كوريفي": ناض الدّاي وهو عرقان، نزلقت المروحة من يده، ضربت الرومي للنّيف، هذا ما كان، رجعو عندهم النيف، هم اللّي ما عندهم كلمة وهجموا بهذا السبّة.

Crieur : avis a la population

الدرويش: رواحوا للجزاير، ترجعوا ملوك وخدمتكم العرب، رواحو للجزاير نعطوكم المال والأرض.

"كوريفي": بصح ولاد البر، الفرنسيس الأحرار، ما بغاوش، يروحوا

Homme : la maison de l'étranger, bâtie en terre étrangère est bâtie sur du vent (ص3)

الدرويش: صبحوا مقطعين الشبك، اللّى ما عنداهم لا دين لا ملّة، اللّى في برّهم منعولين، اسبنيول، الطليان والمطليين، العسكر من شافهم من سفينات مهوذين، الغوفالة والوسخ في العينين والقراد في الودنين، سموهم الرجلين الكحلين.

Douanier : ton nom ! ton nom
L'espagnol : Khouaurico
Douanier : prénom !
L'espagnol : pépé
Douanier : profession !
L'espagnol : chômeur
Douanier : Nationalité
L'espagnol : Franchetchet
Douanier : ha ! ha ! ha ! ha !
L'espagnol : ha ! ha ! ha ! ha !
Douanier: Français?
L'espagnol: Oui, tenez papier timbré, ma moukher Maria
Douanier : Parlez français monsieur
L'espagnol : Viva la franchetchet
Douanier : Adieu la France, oui …rien a déclarer ?
L'espagnol : ona valisa
Douanier : Et qu'est-ce-qu'il ya dans cette valise ?
L'espagnol : ona pontalona, ona casima, ouna roba por ma moukger maria.
Douanier: Bon ça va.

"كوريفي": جايب سبردينا مقطعة، قمجة وسروال، ارجع كولون ويحرث على العرب.

الدرويش: احرز التالية يا صاحبي، احرز التوالي دارو الخمر بالدوالي

"كوريفي": نودي يا شمس ورقدي، وروح يا ليل

الدرويش: ورواحو يا البكيات تندبوا وتبكو على الجزائر، من اليوم اولادها ما يشفو خير من السنين

"كوريفي": ربعين سنة والناس اتجاهد الناس الجزاير وقسنطينة والتوارق الاحرار

الجميع: يا مدكسكر (مدغشقر)، انت اللّى قجيتينا، احنا دراري صغار، نخدموا على والدينا (ص4).

الدرويش: فرنسا صابت اولاد الجزائر، تدفعهم إلى النار، فرنسا صابت اولاد الجزائر، باش يخدموا الاستعمار

"كوريفي": الاستعمار ارجع يحكم باحكاموا والي فاق/ افطن وبغى يهدار

-غمّه-

الدرويش: وشي خطرات ينفيه، قولوا لامه لا تبكيش، يا المنفي ولدها راح ما يوليش، يا المنفي، قولوا لامه ما تبكيش يا العربي، ولدها راح ما يوليش يا العربي. "كي ادّاوه لتريبونال Tribunal يا المنفي شهدوا فيه كبار وصغار يا العربي".

الجندي: يا بني عمي ! اشى رانا اندير في هذا المعركة في وسط الثلج، في وسط الغرس، في وسط الدّم، في هاذ البرد Verdun ارض القفار، العلام مشي علامنا والعربي يموت عليه، ولعدوا عدونا رانا نجاهدوا فيه.

Coup de feu

الكبران: أي.....يا ما !

الدرويش: "اشهدوا معايا بلّي خان وبغى يهرب" أمك الجزائر يا الغافل، اشتاراك تدير هنا، أمّك الجزائر يا الغافل يا ألي جلدت على الهوى، يا اللّي جاهدت على الشيعات، أمك الجزائر يا الغافل.

(musique) Noir

الشيخ: اقرالي يا وليدي اشتاراهي تقول هذه اللوحة، هذا البلاكة.

الطفل: Cette peu…la…ge, est un…terdi…te…aux ara..bes aux chi..ens.

الشيخ: طرجهم هالي يا وليدي، طرجهم هالي

الطفل: راهم، يقولو، بلي هذا الشط ممنوع للعرب للهود والكلاب (ص5)

الشيخ: اتفوا

الطفل: مالك سيدي، مالك؟

الشيخ: اشهد يا ولدي بلّي هذه الأرض أرضك وأرض اجدادك، وهذا الشطّ، نتاعك ومنعوك منه، واليوم راهم يناسبوفينا للهود وللكلاب

الطفل: سيدي، قالو لنا في ليكول بلّي، جدودكم هم لقولوى.

الشيخ: كذبوا عليك يا ولدي، كذبوا عليك! اجدادك هما العرب،

وبلادك هي الجزائر،

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب

الخطيب1: بركاكم من الشامي شامي، والبغدادي بغدادي، وذلك من القرية الفلانية، والآخر من الدوّار الفلاني يتسمّى برّاني، البرّاني هو تشيكو بوبريط، اللّي جاء قاطع البحر وراه يحرت، عليكم احنا كلّنا جزائرين، مسلمين ويليق لنا نتحدراو

الدرويش: العرب اتحدو على اخلاها، العرب اتحدت باش ما يتّحدوش والعدوا راه بخبره، خبروه المنافقين، والحبس راه يقارع له

"كوريفي": اشتى نديروا دروك؟

الدرويش: ايليقلنا نزيدو حتى نسمعوا الطرشين، ونفطنوا الرّاقدين احنا لا الخميرة للخطوة الاولى، ايجو وخداخرين ايزيدو خطوتين حتى النهار اللي قاع الشعب، على كلمة وحدة، على خطوة وحدة، وينوض يحرّر الجزائر "يدافع على الاستقلال".

البايع: حلواة يالوليدات، جيبوا الصويردات، من عند ميمات نعطيكم مطرة نعطيكم زوج من لحية بابا، اوقولو تحيا الحاج.

الطفل: اشكون الحاج؟

البايع: الزعيم

الطفل: اشكون الزّعيم؟

البايع: هيتلار (Hitler) اللي كرازا فرنسا، هاك هذ الفحمة، وفي كلّ حيط، في كلّ زنقة، في كلّ جهة حرد، هـ-ك د

(1939-1945) Ses temps difficiles

مجموعة: (أغنية) ارجع هيتلار حاج وزعيم، من اعدو اعدونا، هذا عام القراقيب علينا، هذا عام مارشي نوار، أخ ... ازبايطي ... جا ... دار ...راح...ما يبقاش واحد في السويقة، الناس لاهية في كروشها والجوع كالها.

الرجل1: قالو لي حلي القهوة بالثمر في رحبة السكارين

الرجل2: عندك القهوة؟

الرجل1: غير شوية شيكوري والحمص غير يعطيك بنت القهوة!

المجموعة: (أغنية) ناس لاهية في كروشها والجوع كالها

الرجل3: البارح درت لاكو على الحوت (ص6)

الرجل4: اشتى صح لك؟

الرجل3: نصرطل ساردين

المجموعة: (أغنية) ناس لاهية في كروشها والجوع كالها

الرجل5: درت وحد الطعام البارح، غير في الشوفى يغوي

الرجل6: باسميد صافي؟

الرجل5: غير بالسبول وجا وافي

المجموعة: (أغنية) ناس لاهية في كروشها والجوع كالها

الرجل7: قالو لي كاين اللحم راه يتباع عند فلان؟

الرجل8: ادبح معزة وعتروس

الرجل7: نجري بالك يصحلي غير من تاع العتروس...

المجموعة: (أغنية) ناس لاهية في كروشها والجوع كالها

الرجل9: سمعت كي سماو الخبز؟

الرجل10: لا !

الرجل9: حمو شحط

المجموعة: (أغنية) ناس لاهية في كروشها والجوع كالها

هذا عام البون

هذا عام الذل "هذا عام الكولا"

كي تدير يا مغبون

الخطيب: كانو يعطونا السميد، رجعو يعطونا القمح "الزرع"، وما قلناش قطعو لنا القمح، ولاو يعطونا الزرع وراهم يتقولوا باه يعطونا الخرطان لا ماشي راهم حاسبين ابن آدم، راهم حاسبينا حيوان، يليقلنا ندافعو على الخبز ما نقبلوا زرع ما نقبلو خرطان ويعطونا كيما راهم يعطو لابن عمهم السميد والفرينة أيا معايا لدار المير.

الدويش: اشتى راهم يديروا؟

"كوريفي": ما قبلوش باش يعيشوا كالحيوانات

الدرويش: وين راهم رايحين؟

"كوريفي": يشتكو للمير

الدرويش: علاش؟

"كوريفي": باش يعطيهم الخبز

الدرويش: ها مازال يا صاحبي.....ها مازال، لوكان دروك مادام الشرطي راه داير الدخان في الجوا نتع المسدس لو كان دروك، ما تنجمش تنوض العساكر، دروك ينفضوها

"كوريفي": الناس راهي لاهية في كروشها،

الدرويش: ها مازال يا صاحبي، مازال...

Silence un temps…

(ص7)

"كوريفي": الطرشين سمعوا، والراقدين فطنو، فاقوا يا سيدي فاقو

الدرويش: مازال ... مازال، هاذوا هما الخطوتين، الخميرة تربات مع العجين بصّح مازال سنين.

"كوريفي": اشتى مازال، بدات وراك، تشوف، بعينيك رانا في عام ألف وتسع مئة وخمسة وربعين في سطيف في قالمة الأبطال طلعت للجبل، في المدن الناس راهم متحدين، وللتضحية راهم واجدين

اسمع يا الدرويش...اسمع

المجموعة: أمي علاش تبكي عليا، ولدك مضاحي على الحرّية bis أمي علاش تبكي عليا مجنّد في الوطنية شبّان بلادي قوموا جميعا حياة الذلّ راهي شنيعة دمي نعطيك، روحي نفديك

روحي نعطيك، دمي نفديه، روحي نعطيه يا وطني ضدّ الحكومة الاستعمارية، حب الجزاير واجب عليا روحي ومالي للوطنية، شبان بلادي قومو جميعا حياة الذل راهي شنيعة bis

شبان بلادي قوموا جميعا حياة الدل راهي شنيعة روحي نعطيه، دمي نفديه، روحي نعطيه يا وطني ضدّ الحكومة الفرنسوية.

الدرويش: هذه الهجمة الأولى بصح، شوف:

الرجل1: يا صاحبي يليقنا ندوها

الرجل2: أنا خوك بش بغيت ندوها الزليت وما تعرفوش تصنعوها

الرجل3: غير نصارتنا

الرجل4: ولا نصارا وخدوخرين

الرجل5: شكون هذا الناس

الرجل6: اخطيك هاذوا صحاب الوطن

الرجل7: نصهم راشي في لحباس

الرجل8: وفمهم مشرك حتى للرّاس

الرجل9: تشروا الجرنال،

المجموعة: نتاعش هذا الجرنال

الرجل9: انتاع تحيا الجزائر

المجموعة: يا لطيف الشر برى وبعيد

"كوريفي": واللّي حسبو الوقت وصل مساكين اصحاب، سطيف وصحاب قالمة حيو، الشمال يا الشباب، حيوا الشمال الإفريقي، حيوا الشمال قوموا للحزب الوطني يا شباب، بطيارات فرنسا بالطيارات في قالمة بطيارات قتلت شبان وبنات يا شباب، حيّوا الشمال يا الشباب، حيوا الشمال الافريقي، حيوا الشمال قوموا للحزب الوطني يا شباب، على اسطايفيا، يا حزني على اسطايفيا يا حزني، على اسطايفيا ماتوا في حب الحرّية يا شباب "من أجل الحرية". حيو، الشمال يا الشباب، حيو الشمال الإفريقي، حيوا الشمال قوموا للحزب الوطني يا شباب. (ص8)

صوت: في عام 1945، 45 ألف جزائري ضاعت وكلّ الشبيبة منظّمة والفاطنة قدموها لطريق لحباس.

الدرويش: بصّح، أرض الجزائر روات، بدم ولادها وانزرعت الفكرة أقرب صبا اقريب.

"كوريفي": اشحال باقي. أنا خوك، سوق، سوقين، شهر شهرين.

الدرويش: ما تغلطش ! مازال سنين مازالت الغفلة، مازالت الناس تغفل، ما زالت الطعومات، انهار اللّي من الونشريس حتى لواد الفضّة، الزنزلة، تدير حيدس والأصنام تنحط إلى الأرض، هذاك النهار، حسب بالشهر وما يبقاش بزاف.

المجموعة:

احنا اصحاب التريريري احنا، صحاب، التراترا

احنا، اصحاب، الباليلي احنا، اصحاب، البالالا

انتخبوا انتخبوا

انتخبوا علينا

انتخبوا علينا، نبلولكم، سبابيل

احنا، صحاب التيريري

الرجل1: انتخبوا علينا، نبنولكم "نصنعولكم"، سبابيل[1]

المجموعة: احنا، صحاب التريري

الرجل2: انتخبوا علينا نديرولكم "نصنعولكم"، مجاري

المجموعة: أحنا، صحاب الترارا

الرجل3: ونزيدولكم الزبالة

المجموعة: حنا، صحاب، با ليلى

الرجل4: ونخدموكم قاع شومارة[2]

المجموعة: احنا، صحاب، بالالا

انتخبوا، انتخبوا، انتخبوا علينا

الرجل1: انتخبوا على فلان !

الرجل2: الا على الفولاني

الرجل3: الا على الفولان!

الرجل4: أنتاخبوا على فلان !

الرجل5: الا على الفلاني ! (ص9)

الرجل1: سيداتي وساداتي

الرجل2: اخواني الأعزة

الرجل3: يا خوايا وخواتي

الرجل4: يا، صحابنا،

الرجل5: يا، حبابنا

الرجل1: المسلم للمسلم كالبنيان المرصوص

الرجل2: بسم الله الرّحمن الرّحيم

الرجل3: اخواني المسلمين

الرجل4: إخواني العرب

الرجل5: يا خواتي الجزائريين

الرجل1: خائن

الرجل2: ولد بلاس !

الرجل3: خبيث

الرجل4: منافق

الرجل5: بياع

المجموعة: أنتاخبوا، انتاخبوا علينا...أحنا صحاب التيريري

احنا صحاب .. تارارا .. احنا صحاب باليلي.. احنا صحاب بالالا.

تيريري ... تارارا... باليلي... بالالا.

Adminisrtrateur français : Bachagha…

[1]- الحنفيات.

[2]- بطّالين.

Bachagha : Oui
Administrateur français : Ils sont bêtes cette année
Bachagha : Oui
Administrateur français : Les arabes sont bêtes cette année
Bachagha : Oui
Administrateur français : Et toi tu es bête ?
Bachagha : Oui
Administrateur français : C'est bien Beni oui-oui dit toujours oui comme ça on va truqué les élections et on l'élira député.
Bachagha : Oui
Administrateur français : C'est bien…c'est bien Beni oui-oui dit toujours oui ne dit jamais non et tout ira dans le meilleur des mondes.
Bachagha : Oui…oui…oui…Trois fois oui jusqu'à le fin du monde

(ص10)

المجموعة: الناس انتخبت علينا...انتاخبت على التيريري...لا...انتاخبت على التزارا ..الا انتاخبت على الباليلي لا...انتاخبت على البالالا لا...وبني ويوي فات وبني ويوي فات وبني ويوي فات.

"كوريفي": هالاأصنام، نحطّت الأرض نزلزلت الأرض من ونشريس إلى واد الفضة اووصلت حتى الخميس.

الدرويش: دروك انتبه لجبل الأوراس وما تغفلش تسمع اخبارها، منا قريب

المجموعة: أغنية من جبالنا

"من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا للاستقلال
ينادينا للاستقلال لاستقلال وطننا
تضحيتنا للوطن خير من الحياة
أضحي بحياتي وبمالي عليك
يا بلدي يا بلادي أنا لا أهوى سواك[1]
أقسم بالله العظيم أنا لا أخونك

[1]- تتمّة النشيد: قد سلا الدنيا فؤادي وتفاني في هواك
كل شيء فيك ينمو حبّه مثل النبات
يا ترى يأتيك يوم تزدهي فيه الحياة
نحن بالأنفس نفدي كل جزء من ثراك
إنّنا أشبال أسد فاصرفينا لعداك
لك في التاريخ ركن شرق فوق السماء
لك في المنظر حسن ظل يغري بهاك
نحن سور بك دائر وجبال راسيت
نحن أبناء الجزائر أهل عزم وثبات
من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا للاستقلال
ينادينا للاستقلال لاستقلال وطننا

نشيد الشاعر محمد العيد آل خليفة، ولد سنة 1904 بمدينة عين البيضاء، أم البواقي، تلقى تعليمه الأوّل في كتاتيب القرآن الكريم وقواعد اللغة العربية على يد الشيخين محمد الكامل وبن عزوز وأحمد بن ناجي واصل دراسته في بسكرة على يد المشايخ مثل بن براهيم العقبي والجندي أحمد بن المكي وغيرهم من العلماء الكبار ورغبة في طلب العلم رحل إلى تونس حيث انتسب لجامع الزيتونة. وحسب السيّد لمين بشيشي وزير الاتّصال الأسبق: "أدّى النشيد أفراد الكشافة الإسلامية الجزائرية يوم 8 ماي 1945 بسطيف شكّل بين ثناياه وإيقاعاته "تحدّيًا شديد الجرأة لإيقاعات استعمارية ألهمت موسيقاه، ويعكس هذا النشيد الذي ظهر في ليلة المولد النبوي الشريف 1942-1943 عبقرية استراتيجية وفنية للثوار الجزائريين.

الرجل1: كل الشعب الجزائري ناض

الرجل2: ما بقى له ما يرقد

الرجل3: الناس ناضت، تدافع

الرجل4: في سبيل الوطن "من أجل الوطن"

الرجل5: الناس ناضت، تدافع

الرجل6: على الاستقلال

الرجل7: ابداو الثورة الأحرار

الرجل8: ابداو الثورة الأبطال

الرجل9: من الشرق للغرب

الرجل10: من قلب الجزائر الأوراس

الرجل1: ناضوا عرب، مزاب والقبائل

الرجل2: الناس قسنطينة !

الرجل3: الناس الدهرة!

الرجل4: ناس الصحرة

الرجل5: او ناس التل

الرجل6: يقعدوا، قدام التاريخ مثل

المجموعة: كل الشعب الجزائري ناض، ما بقاله ما يرقد

الرجل7: من سوق اهراس المغنية

الرجل8: ومن مغنية لتمنراست

الرجل9: من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا إلى الاستقلال...ينادينا...

احمد: اهـ (ص11)

المجموعة: أحمد

أحمد: حتى واحد ماراه محكوم فيكم...

المجموعة: الا...

أحمد: خلوني ! خلوني! خلوا دمي داير وديان "واد"، خلوه يروي أرض الأجداد خلو دمي يروي "هاذ" الرملة، خلوه دمي يسقي أرض الجزائر

وفي هذا المضرب تنبت وردة ونسمّوها الاستقلال وتحيا الجزائر.

"بسم الله الرّحمان الرّحيم: ولا تحسبنّ الذين قُتلوا في سبيل الله أمواتًا بل أحياءٌ عند ربّهم يُرزقون". الله أكبر.

المجموعة: "نشيد تحيا الجزائر".

البياع: تِ تِ تِ- طَ طَ طَ "باقي ربع ساعة تِ تِ تِ- طَ طَ طَ باقي شهر، باقي شهرين، باقي عام، باقي عامين، تِ تِ تِ- طَ طَ طَ باقي ربع ساعة".

باش بغين تدوها أنا خوك

با الخمر اللي ماتشربوهش

بالدخان اللي ما تكموهش

والي باتبلاع الجمعة "وكي راكم غالطين وكي راكم غالطين"

عندكم شي مدافيع؟

عندكم شي طيارات؟
اشكون سلطانكم؟ وشكون اللّي يتكلّم مع فرنسا
بزوج مكاحل صيادة، وقنبولات المرميطات
باغيين تدوها، كي راكم غالطين! "وشكون سلطانكم؟"
أنا نخدم، فرنسا حتى للممات..اشتى كاين خويا؟
خير يا ولدي خير

فدائي: (يقرص على البياع)

البياع: آي...آي، قتلتني ياه، عقلت عليك!
اعقلت عليك يا ولد الكحالة[1]، آ داويني، فرنسا ونصيبك

البياع: خويا، خويا عاوني، ازقي للحكم يجي، عاوني...عاوني

الرجل: اتفوا عليك يا واحد البياع، اتفوا عليك يا وحد البياع..كون جا عندي مسدّس انكمل عليك...اتفوه عليك بياع.

Officier français : Allez rassembler moi tout le monde, venez par la et vous par la…là…vous là…
Ah…le zigomar en pyjama..venez ici…venez ici…là

الرجل: يا ربي أنا علاش (ص12)

Officier français : Alors le zigomar en pyjama nous allons voir tout a l'heur

الرجل: يا ربي أنا علاش

2e officier français : qu'es que tu fais là le zigomar en pyjama

الرجل: موا مسيو...

2e officier français : oui toi, qu'es que tu fous là.

الرجل: موا ميسيوا جي سي با

2e officiers français : tu ne sais pas…nous allons voir tout a l'heur…
Allez dit tout la-dedans

الرجل: ديتو..ديتو.. وانا شا عندي نقول... يا ربي شتا نقول.. كنت رايح نشري الخبز والحليب في الليل، أنا قلتلها خلينا من خراج الليل الدعوة ماشي راهي مليحة قلتلها الدعوة صعيبة وهي يخص الحليب لولدك يخصّ الخبز لو كان جيتي امرا تربحي كون درتينا الطعام وخليتينا هانيين كون جتي مرا تربحي كون ربي ما صقطلك الحليب من صدرك وخرجتيني في اليلة المضلامة والكوفروفو نشريلك الحليب والخبز ها وين وصلني الحليب ها وين وصلني الخبز

صوت: اهـ.....أي.....أهـ.....أي

الرجل: هذا قبضوه غير من الزنقة...وين أنا اللّي جابوني من الحانوت واللّي قرصوا عليه طاح عليا والدم راه في البيجاما، كي نقول ما شتش، يا ربي كي نقول؟ يا ربي اعطيني الصبر باش ما نخبرش ونرجع بياع، ويقتلوني ويرجعوا ولادي يتاما ويتناعتوا فيهم، عيون النّاس ويقولو هادوا ولاد الخبيث
قالو الي يشربوهم الماء نتاع الصّابون

صوت: اهـ.....أي.....اهـ.....أي

الرجل: قالولي يديرولهم الطرمبة

صوت: اهـ.....أي.....اهـ.....أي

الرجل: قالو الي يقلعولهم ظفارهم بل الكلاب

صوت: اهـ.....أي.....اهـ.....أي

[1]- أو ما كانوا ينادونه "السّيرور" وهي عملية تنظيف وتلميع حذاء الكولون، سياسة فرنسية لإذلال الجزائريين أثناء الاحتلال، قضت عليها الجزائر بعد الاستقلال مباشرة بقرار من الرّئيس الرّاحل هواري بومدين.

الرجل: قالو لي يقعدوهم على القرعة

صوت: اهـ.....أي.....اهـ.....أي

Officier français : Alors le zigomar en pyjama

(ص13)

الرجل: ايليقلي، نكون رجل وما نخبرش ..c'est comme ça……

Officier français : Alors c'est toi qui as tué … Voyant ça. C'est flagrant.

Tu as du sang sur ton pyjama. On sort de chez-toi on tue quelqu'un et on rentre se couchez…ni vue ni connu alors c'est comme ça.

الرجل: c'est comme ça……..

Officier français : alors c'est toi qui as-tu

الرجل: ….c'i…….toua

Officier français : Comment c'est moi

الرجل: oui…..c'i…….moua

Officier français : A…la bonheur …c'est toi.

الرجل: oui…..c'i…….toua

Officier français : Comment c'est moi

الرجل: ….toua…moua….toua

Officier français : Allez a la cave….

الرجل1: سوستال قال رانا لكلّ البرمي (1) كولاج

الرجل2: اشتهوا البرمي (1) كولاج

الرجل1: بونتك بونت كي نتاعك كينتاع الرومي ارجع للكل فرنسيين

الرجل2: الله يخليك في وقت Blum, Violette مين كانت الناس اسيس ويطلبوا عليها ما قبلوش، ودروك من ناضت الناس الدافع على الاستقلال اعطاوها.

الرجل3: اعطاوها لليهود ولبيك بيكو والعربي ماسواهاش

الرّجل4: الحكومة رجعت سوسياليست وراهم يتقولوا يرسلوا اكتر Catroux

الرجل3: في الجزائر قايسوا قي مولي بالطوماتيش

الرجل4: اسوسياليست خافوا رسلوا لاكوست في رحبت كتر وراهم يتقولوا يرسلوا الشبان اولاد فرنسيس الأحرار باش يموتوا على الاستعمار.

الرجل6: والعسكر يحاربوا الأحرار باش يموتوا على الاستعمار

الرجل7: سستل جاء بالبرمي كولاج ولاكوست بي للوا كادر (ص14)

الرجل8: واش من عام رانا

الرجل9: 1956

"كوريفي": الطيارة رايحة من المغرب إلى تونس اسطل عليها العدو في السماء في الجو الدولي ورغم، عليها الهبوط في الجزائر ومن هذاك النهار لاكوست قال كلمة قعدت شاهدة عليه حتى لليوم –قال للثورة الجزائرية باقيلها ربع ساعة ورانا قريب نقضوا عليها.

المجموعة: (أغنية) ت ت ت ت ت ت باقي ربع ساعة bis

الرجل: باقي اشهر باقي شهرين باقي نهار باقي يومين

المجموعة: ت ت ت ت ت ت باقي ربع السّاعة

الرجل: باقي عام باقي عامين

المجموعة: ت ت ت ت ت باقي ربع السّاعة

الرجل: نعطوكم الخدمة، العربي يدها مير بريفي والا كوميسير

المجموعة: ت ت ت ت ت ت باقي اربع ساعة

الرجل: نبنولكم فيلاجات، اخطيكم من الدواوير

المجموعة: ت ت ت ت ت ت تم الفلاق bis

Scène de la torture
Policier1 : J'ai tout essayé chef ; il ne veut pas parler
Policier2 : Je l'ai laissé pour mort…chef
Officier de police : alors tu te décides à cacher tout ce que tu sais ou on te descend.
Policier1 : aller cache. Salaud…
Policier2 : A boule salopard
Policier1 : Tu vas décider de parler
Policier2 : On vas te tuer fallagha
Officier de Police : Tu vas dire, tu vas avouer, tu vas parler…non (gifle de l'officier sur le prisonnier)
Prisonnier : Tfou……ou.
Officier de police : A…..le salaud, tu vas avoir. Laisser-le

(ص15)

المسجون: لمن راكم تلعبوا في هذه الرّواية، ليكم باش تحسبوا بلي راكم على حقيقة وما راكمش ظالمين وإلاّ قدّام العالم باش يحسبوا، بلّي فالجزائر مازال الحكم واش من حكم راني قدّامه. حكم فرنساوي.....قانون فرنساوي ويحكم على فرنسا....أنا مانيش فرنساوي أنا جزائري ونضت ندافع باش أرضنا ما تقعدش تحت السّيطرة الفرنسوية...العبوا روايتكم وحدكم وديروا بيها الدعايات لناس الخارج اللّي بلّعتوا عليهم الجزائر وما خليتوهمش يجو يشوفو الظلم الي عملتوه.

أنا جابوني قدّامكم، على خاطر صابوا علي حجّة، والي قتلوهم على خاطر ماصابوا عليهم والوا دخلوا عليهم العسكر في اللّيل في ديارهم وداروا الشي لي بغاو في بناتهم والفلاح، الي قتلوه قدّام زايلتوا ومحراثه، والأم الي قتلوها وهي ترضع في ولدها، واش من حكم يحكم على هذا المجرمين، حكم فرنساوي، قانون فرنساوي، الحكم ولا القانون....يحكم علينا احنا...، أحنا ليماراناش فرنساويين ويقطعوا علينا بالموت...ويقطعوا علينا بالموت.

المجموعة: لجزاير جا ديغول وقال، فهمتكم، ارفع يده للسماء

الرجل1: وقال

المجموعة: Je vous ai compris

الرجل1: بالعربية راني فهمتكم

المجموعة: لجزاير جا دقول او قال فهمتكم bis

الرجل2: لمن قال فهمتكم يا صاحبي

الرجل3: قال فهمتكم للرجلين الكحلين

المجموعة: لجزاير جا دقول وقال، فهمتكم، ارفع يديه للسماء

المجموعة: Je vous ai compris

الرجل1: بالعربية راني فهمتكم

المجموعة: لجزاير جا دقول او قال فهمتكم bis

الرجل4: انتما اللّي حشمتو فرنسا وبهدلتوها

الرجل 5: في العالم ما بقالها حباب

الرجل4: وفي جمعية الأمم

الرجل5: ما بقالها حباب

المجموعة: لجزاير جا دقول وقال، فهمتكم، ارفع يديه للسماء

المجموعة: Je vous ai compris

الرجل1: بالعربية راني فهمتكم

المجموعة: لجزاير جا دقول وقال، فهمتكم bis

الرجل6: اشتى قال اليوم دقول

الرجل7: les choses étant ce qu'elles sont

الرجل6: واش يحب يقول بهذا المعنى، مين صوالح راهم كيما راهم واش فهمت (ص16)

الرجل7: ما فهمت والوا

المجموعة: لجزاير جا دقول وقال، فهمتكم، ارفع يديه للسماء

المجموعة: Je vous ai compris

الرجل1: بالعربية راني فهمتكم

المجموعة: لجزاير جا دقول وقال، فهمتكم bis

Musique

الرجل2: يا صاحبي ما طنحنيش، أنا نعرف الخدمة العسكرية ونعرف شتى معنت اللواء البيضاء[1]

الرجل3: واشتى هي معنتها يرحم باباك

الرجل2: معنتها هي سلّمنا

الرجل3: صار.....هاكـــ..

الرجل4: كيفاه، نسلموا والخاوة، يحطوا السلاح، ما تحص من ثلث سنين نولوا جزائرين

الرجل5: هكذا، قال دقول

الرجل4: هذا ما هو قول يا صاحبي !

الرجل6: الله يخلّيه، ستة سنين ثورة وبغانا انسلموا

الرجل8: وزيد بزيادة غلطوه با..بو....بي....طا...طو...طي

الرجل6: وكي راهم غلطين، راهم حاسبين مازلنا راقدين وغافلين

الرجل8: غير لا دارها بهم

الرجل9: شتى راه يقارع لهم

Scène De…..Gaule (à la télé)

دوغول: اه يا بناين الكلاب جو صالو .. زيلار..شال..درتو بوتش...وكونتوا لواس ايلاس...ايلاس...ايلاس. احسبتكم جنرالات وطرن انتوما لا حواصة وين وصلوكم هذا الغلطات يا لي كنتوا لواسة ...ايلاس ...ايلاس...ايلاس...ثلات خطرات ايلاس. فرنسا فيها فرنسيين والجزائر فيها جزائريين وانتما الرجلين الكحلين بركاكم من القلابات[2]، يا بني عمي، يا شعب فرنسا...عاونوني...عاونوني في لواس...ايلاس...ايلاس...ايلاس...ثلات خطارت ايلاس.

المجموعة: وانتوما الرجلين الكحلين بركاكم من القلابات واش هدا الدعايات واش هذا...واش هذا الدعايات. (ص17)

Scène de torture :
Policier1 : Nous avons attrapé le terroriste qui a jetez la gerande…vhef
Policier2 : on vous l'amène chef ?
Le chef : Faites le rentrer
Policier1 : Chef il ya 36 témoins qui l'ont vue jeter…chef
Le chef : Faites le rrrentrrerrr…..rentrerrr… !.....
Comment …Comment … des enfants …c'est la fin
De tout. Qui t'a dit de jeter la grenade

[1]- الرّاية البيضاء.

[2]- الانقلابات.

L'Enfant : أنـــــــــــــا
Policier1 : c'est lui chef je vous l'assure
Chef : Pourquoi as-tu jeté la grenade ? on ta monté la tête ! hein

الطفل المسجون: خطرة كنت جاي من اللكول، في الصبحة لعبت مع بيار وبول كان الليل وكنت ندير في الدفوار نتاعي قالوما قولوا الخير اللي دارته فرنسا بديت نكتب فرنسا اللي قرّاتنا حتى طبطبوا، في الباب أ با كان راقد، عيان من الخدمة-نوضوه من النوم كان في عباية، عرّاوه زقّ وادّاوه من هذاك اللّيل ما شفناهش، ها علاش، ها بوركوا (Pourquoi)

Chef : Chapeau…il est coriace cet enfant.
Scène cessez-le feu

شاف: نهار الي بداو بالكلاكسونات والكاسرونات، الجزائر فرنسيس النهار في الطرقان والليل في البالكونات، نضنا احنا الصبيان تبعونا النسوان والناس وشيب هودونا للبلاد وهدفناها

المجموعة: Algérie Algérienne

الشاب: الجزائر جزائرية

المجموعة: Algérie musulmane

الشاب: الجزائر مسلمة

المجموعة: تحيا الجزائر تحيا الجزائر (ص18)

الشاب: والجبهة والنضال والفيداء خرجنا اعلام الجزائر،

العسكر قارعولنا وقرصوا علينا. لكن وين ما راح ديقول اتبعناه ورينالله بلي قاع الشعب راه على كلمة وحدة وعلى خطوة وحدة وناض يدافع على الاستقلال.

Pépé: Maria. Maria…maria…ha…ha..ha
Maria: Quesqu'il y'a pépé…
Pépé: Damé El Cas..rolla
Maria: Pourqué pépé pourqué
Pépé : El Moro ! el Moro…il font tahia et you…you..you il vont toisses nous touyer (tuer). Algérie…Française. Algérie…Française

المجموعة: تحيا الجزائر...تحيا الجزائر

Sainte madanne., ha benbela elfalagha..A..Bourguiba elhrissa….A Nacer..mouloukhia..A..Mohamed cinqo (5) el matraka…vous voulez l'indépendance !..on va voir…on vas s'expliquer. Algérie française, Algérie française.

المجموعة: تحيا الجزائر...تحيا الجزائر

Ha el Moro el fellaga, ha el Moro el matraka espardina Algérie française-Algérie Française

"سبردينة مقطعة".

المجموعة: تحيا الجزائر...تحيا الجزائر

Edji et roumi fi el cantina bech y chrab apéritif
Idji laarbi i dirlou boumba fi tahta
El kantouar-fi tahta bech taktol el roumi…boom, maria…maria
Maria: Qui esto pépé
Pépé: Dammé el bédona
Maria: Pourqué Pépé…
Pépé: El Bédonna...résonna…kheir mel casrona…
Maria: Tenez Pépé… « Toma Pépé »

(ص19)

Pépé: Gratzi mam

بي السف-بالمدافع-بالطائرة أنا نضرب في أنت، حق ربي نضرب في العرب ويموتوا كي الدبان

Algérie française- Algérie française

المجموعة: تحيا الجزائر...تحيا الجزائر

Mise en scène : (les manifestations s'emparant de lui)

En criant تحيا الجزائر

الرجل1: كلمت...

الرجل2: شتى كملت

الرجل1: اديناها

الرجل2: هذي سبعة سنين كل صبحة تقولي كملت والكمال ما شفناهش

الرجل1: هادي المفاهمة التالية

الرجل3: راهم يتفاهمو

الرجل4: وين راهم يتفاهموا

الرجل3: هاذي المفاهمة التالية

الرجل5: شعال من خطرة تلاقاو؟

الرجل6: هذي الثالثة

الرجل5: الاولى في ملان، والزاوجة في لقران، والثالثة في ايفيان

الرجل7: اشتى راهم يقولوا

الرجل8: ما بان والوا

الرجل9: كيفاش راهم يتفاهموا

الرجل10: سكتنا الدعوة راهي سرّية

الرجل9: وانا علاه نسكت

الرجل1: اسمعت

الرجل2: لا...

الرجل3: قال لك واحد من الخوا من الجبهة اضرب جوكس (Joxe) بصفعة

الرجل2: هاذي عليك

الرجل4: وين شافوه؟

الرجل5: البارح في التلفزيون

الرجل6: في دار عالامة

الرجل7: اسمعت بلي في نوتير

الرجل8: في صالون من الصالونات (ص20)

الرجل9: جوكس دخل من باب والاخ من الاخر

جوكس شاف شوفة شينة في الاخ.....الاخ رفد يده للسما ولوز عليه بشيطنية

(Chanson)

الجميع: هذا راديو طروطوار اخطيك من من القيل والقال (bis)

اسمع للعربي السقلى والي الحسين جبران

منهم تدّي الرسمي هوما يعطوك الاخبار

هذا راديو طروطوار اخطيك من القيل وقال (bis)

الرجل: (مغني) شتى قال العربي سقلي؟ شتى قال حسين جبران

الدعوة راهي سري ما هيش بالتظهار

الجميع: هذا راديو طروطوار اخطيك من من القيل والقال (bis)

الرجل1: شتى قال العربي سقلي وشتى قال الحسين جبران؟

الرجل2: كملت

الرجل3: راهم يتفاهمو على سيسي الفو cessez le Feu

الرجل4: أنا راني نقولك كملت

الرجل5: وانا راني نقولك مازلت

الرجل6: وهذي لافورس لوكال وين راهي

الرجل7: راهي في تازقايت

الرجل6: اخطيك من قال وقال

الرجل8: من تطلع تعس جيب لنا شوية قهوة امعاك للسطح

الرجل9: قالو لي في شي سطوحا، راهم يطلعوا القهوة، لتاي المسمن حتى المقروط.

الرجل8: ها ما بقاشي بزاف للفوط

التصويت

الرجل: اسمك؟

الدويش: الدرويش

الرجل: ولد من؟

الدرويش: ولد الدرويش

الرجل: وين تسكن؟

الدرويش: وين نسكن؟

الرجل: إيه وين تسكن؟ (ص21)

الدرويش: نسكن هنا

الرجل: وين هنا؟

الدرويش: في الجزائر

أنا مسلم ما تحصي عربي

أنا مسلم ما تحصي شاوي

أنا مسلم ما تحصي امزابي

أنا مسلم ما تحصي اقبايلي، ولكن جزائري

الرجل: ارفد هذا الورقة وادخل في البيت تنتخب

الدرويش: اعلاش ننتخب في البيت

الرجل: هذا هو القانون الانتخاب-لزموا يكون سرّي

الدرويش: اعلاش ايجوز سري؟ مادابيا قاع الناس تسمع وكل العالم يشهد بالدرويش ولد الدرويش هذا القرن وتنين وثلاثين سنة (132 ans) وهوا ايقارع لهذا النهار واليوم ابغيته ايفوت سري، ننتخب نعم ما يخافش عليك، في خاطر الأمير عبد القادر الي راح بكيتو، نتخب نعم ما يخافش عليك، على بوعمامة، على بوقلمونة، على ابن شقران، على بومعزة على اولاد الشيخ، على المقراني، على الزعاطشة، ننتخب نعم ما يخافش عليك، في خاطر اصحاب قالمة وصحاب سطيف على الجبهة، على الجبهاد، على الجيش، على الفدا. على الي خلاّو دمهم في جبل لوريس، على اللّي خلاّو دمهم في لونشريس، على اللّي خلاّو دمهم في جبال الظهرة على اللّي خلاّو ادمهم في كاف لخرى، على اللّي نضرب على اللّي تصفعه، على اللّي ظلموه وعلى اللّي قتلوه.

الرجل: اسمحلنا الدرويش مازال الناس وراك

الدرويش: عندك الصحّ يا ولدي، مازال الناس من ورايا، مازالو وهما اللّي يبنوا الجزائر، وهما اللّي ايفرحوا الشهداء في قبرهم، راني شهدت يا شهداء وشفت الجزائر جزائرية ودروك ننجم انموت –وانتما تحدراو ردو بالكم، تغفلوا تخسروا بارودكم في الطعومات وفي الزهوات- اتحدراو ! اتحدراو ! ما تغفلوش وان شاء الله ربي يستر الجزائر من عين الحسّاد وان شاء الله ربي يستر الجزائر وتكون كية للعديان.

"كوريفي": اهبط ! يا اللّي اولاد فرنسا ماتو عليك في عام ألف وسبعة مائة وتسعة وثمانين 1789 باش ما يكونشي الظلم باش ما يكونشي الاستعمار...اهبط!

الدرويش: اهبط! يا اللّي قرن وثنين وثلاثين سنة وانت معلّق يا اللّي استرت الاستعمار –يا اللّي رجعت سيطر على الظلم ... اهبط!

"كوريفي": اليوم الشعب الجزائري انتخب (ص22)

الدرويش: انتخب

"كوريفي": اشتى باقي نهار؟ يومين؟ صوغ صوغين..اشهر..شهرين ما بقى لا نهار لا يومين لا شهر لا شهرين، اليوم نهار الأول نتاع الجزائر

"كوريفي": جزائرية

الدرويش: مستقلّة

"كوريفي": وانت، شتى راك تدير قلنا لك اهبط

الدرويش: اهبط...ودروك في، سماء الجزائر يترفّع لواء الخير أبيض..واخضر، نجمة وهلاك أحمر كي دم الشهداء يترفع للسماء يبياضوا القلوب مثل الحليب صابت الجزائر ترجع خضراء وأرضها جنة ما بقا سنجاق..اليوم يطلع لوائنا

"كوريفي": بعد قرن وثنين وثلاثين سنة ظلم. (ص23)

نشيد قسمًا[1]

قسما بالنازلات الماحقات والدّماء الزاكيات الطاهرات
والبنود اللاّمعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات
نحن ثرنا فحياة أو ممات وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر
فاشهدوا .. فاشهدوا .. فاشهدوا
نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب قمنا
لم يكن يصغى لنا لمّا نطقنا فاتّخذنا رنة البارود وزنا
وعزفنا نغمة الرّشاش لحنا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر
فاشهدوا .. فاشهدوا .. فاشهدوا
يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب
يا فرنسا إنّ ذا يوم الحساب فاستعدّي وخذي منّا الجواب
إنّ في ثورتنا فصل الخطاب وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر
فاشهدوا .. فاشهدوا .. فاشهدوا
نحن من أبطالنا ندفع جندا وعلى أشلائنا نصنع مجدا
وعلى أرواحنا نصعد خلدا وعلى هاماتنا نرفع بندا
جبهة التحرير أعطيناك عهدا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

[1]- شعر: شاعر الثورة مفدي زكريا، تلحين: الموسيقار المصري محمد فوزي، نظم بسجن بربروس في الزنزانة رقم 69 بالجزائر.

فاشهدوا .. فاشهدوا .. فاشهدوا

صرخة الأوطان في ساح الفدا اسمعوها واستجيبوا الندا

واكتبوها بدماء الشهداء واقرأوها لبني الجيل غدا

قد مددنا لك يا مجد يدا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا .. فاشهدوا .. فاشهدوا

الخاتمة

ب- نصّ[1] مسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس:

الفصل الأوّل:

قبو دار عربية (دويرة) في القصبة بالعاصمة مساء صيف في القبو فراش عربي وبساط، وعلى الكرسي مذياع ... تجلس الأم على رجلها غربال لصنع المكرون "المقطفة"، تسمع من المذياع حفلة شعبية، الأب السيّد حمدان يخرج من البيت.

حمدان: أين هي الجريدة؟

الأم: الله يقبل حمدان...مريم...مريم !

مريم: (من البيت) نعم لالة.

الأم: ما شفتيش الجريدة؟

مريم: راهي هنا...عمر راه يقرا فيها..

الأم: لما يتم جيبها لسيدك

مريم: (من البيت) معليه

حمدان: كيفا شراه عمر اليوم؟

الأم: يظهر لي خير من العاده وما نعرف؟

حمدان: ما علينا ش كاش قهوة والا تاي

الأم: إذا تحب القهوة نسخنولك والا تحب الاتاي وجدو انت

حمدان: إيه هذا راي (مريم تاتي)

المشهد الثاني

الحاضرون ومريم

مريم: ها هي الجريدة سيدي

حمدان: صحة بنتي

الأم: سخني الماء وجيبي البراد سيدك يوجدنا الاتاي (ص2)

مريم: معليه

الأم: واش راه يعمل عمر؟ مازال ما تمش عشاته !

مريم: (وهي ذاهبة) قريب يالاله (نذهب)

المشهد الثالث: يمينة وحمدان

حمدان: قتلوا مفتش سرى وهذا الصباح

الأم: فاين !

حمدان: كان نازل من السيّارة العمومية

الأم: عربي؟

حمدان: إيه عربي؟

الأم: يستهل ما قتلوه حتى يكون ما حبش يفهم وضرهم كثير

[1]- مأخوذ عن نص مسرحية أبناء القصبة من أرشيف المسرح الوطني "محي الدّين باشطارزي"؛ صفحاته كما جاءت في مصدرها كُتبت مقابل آخر سطر من كلّ صفحة بين قوسين. والمقاطع والكلمات الموضوعة بين مزدوجتين هي المقاطع المضافة في العرض المسرحي المرفق في قرص مضغوط.

حمدان: معلوم يستهل يخي كان مشهور بفعل الباطل والظلم، من قبل الثورة

الأم: حمدان ياك ماقتلوش البوليسية الكل؟

حمدان: ما نعرف على كل حال اللي يكون شرطي ولا عسكري عند فرنسا الآن ما نظنش يحبوه ويقدروا بعدوه من اللي راهم ضدهم

الأم: برك برك. خدمه كما واحدة اخرى كاش الإنسان يصدر قرنه امالة...

حمدان: ماراناش في وقت القوت...هذي ثورة يا يمينة...هدي مسألة موت وحياة.. آه خليني نطالع الجريدة...

الأم: وهذا كامل من هذاك الخامج متاع لاكوست ما فهمتش آش راهم يستناو باش يقتلوه

حمدان: من غير شك لا جل عليه العسة كثير وفي الحقيقة موته ما فيها حتى فايدة، يموت لاكوست يجيبو ميات لاكوست. الفكرة يا يمينة. الفكرة هي اللي يلزمها تنقتل

المشهد الرّابع: الحاضرون ومريم

مريم: آش من فكرة سيدي؟

حمدان: الاستعمار يا بنتي...الاستعمار هو اللي يلزمه يتحكم...على كل حال قريب يجتمعوا في مجلس الأمم ونظن اللّي هذا المرّة تنفصل القضية. (ص3)

المشهد الخامس: الحاضرون وعمر

عمر: وتظن الخاوة تاكلين على هذا المجلس يا بابا؟ وتظن اللي موجود جنس يخمم حقيقة علينا وعلى سعادتنا؟

حمدان: نعم تونس.....مراكش.....مثلا، و.....

عمر: معلوم...ومصر والشام...وليبيا والعراق وكلّ الأقطار العربية لكن هذوك لينا وحنا ليهم، هما منا يا اب دم العروبة يجري في عروقهم...لكن الآخرين يا هل ترى أمريكا والإنكليز والطليان يقدر الإنسان يتكل عليهم الإنسان؟

كاش تحب الأمم اللي تعاون فرنسا بالمال والسلاح تنتخب علينا في هذا المجلس

حمدان: على كل حال ماش غير الحلف الأطلنطي اللي موجود في الدنيا...

عمر: ماشي غير هما نعم لكن في الدنيا هذي يا اب وخصوص في العصر هذا كل واحد ما يراعي الا لفايدته ما تنساش اللي الجزائر تسمى كنز المستقبل، ما تنساش البترول

حمدان: امالة إذا اتبعنا كلامك ما عندنا ما نعلموا...

عمر: كلامي أنا؟ لا يا اب. أنا حتى شي تحدثنا برك لكن رياسنا رجالنا وجنودنا في الجبال عارفين واش يعملوا؟ وتاكلين قبل كل شي على نفوسهم وعلى شعبهم.

المشهد السادس: الحاضرون وحميد ومريم

حميد: (يدخل يجري) مريم. مريم. آه راكم هنا مساء الخير عليكم...

حمدان: واش بيك تجري وتصرخ؟

حميد: ارماو قنبلة يدوية في قهوة باتيست ولحقوا عليهم العسكر..

مريم: قبضوا عليهم؟

حميد: أواه قابلوهم بالرشاشات، تقارصوا على بعضهم البعض، وهربوا...

مريم: فاين راحوا؟

حميد: اواه، كيفاش حبيتني نعرف. بالك كنت معاهم، ايا راني جيعان سقيلي واش طبختوا بعد؟

الأم: كسكي...

حميد: كسكسي، كسكسي، هذا ما تعرفوا، ايا ماعليش سقيلي (مريم تبتسم وتخرج) (ص4)

المشهد السابع: الحاضرون دون مريم

عمر: وعلاش تحكي ما يصير غير المريم؟

حميد: او....على خاطر هي اللي دايم تسالني....

حمدان: فهمني واش خلاك تبقى هذا الوقت في الزنقة (سكوت) جاوب...

حميد: ايه غير اليوم برك للي بطيت

عمر: (ينظر الساعة ويقفز) آه بقاو على خير في هذا الساعة...

الأم: ما تخليناش نستناو فيك...

عمر: لا ما تخافيش (عمر يخرج)

المشهد الثامن: الحاضرون- إلاّ عمر

حمدان: حلوا الراديو نسمع الأخبار

حميد: مازال الوقت ياك على التاسعة وربع..

حمدان: راني على الجزائر مشي على تونس...

حميد: آه (يفتح المذياع)

المذيع: هما وأبرمت اتفاقية تجارية بين حكومتي الهند والصّين الشعبية...

واشنطون..تكلّم مندوب الولايات المتّحدة الأمريكية على أنّ الإعانات الإسرائيلية سينظر فيها المجلس الأعلى...وتكلّم ناطق باسم حكومة اليابان على أنّ حكومته سترفض اقتراح من شأنه أن يمسّ بكرامة البلاد. السويس..لازالت قوات الحلفاء تواصل حكوماتها على الطاغية جمال عبد الناصر، وقد تكلّم مسؤول عسكري بأنّ الخسائر التي تكبّدتها مصر باهضة جدًّا إذ أسقطت المدفعية الجويّة خمسة طائرات من نوع ميغ وإن الجهة اليمنى من القناة قد احتلّتها قوات الحلفاء –الجزائر- سجّلت الدّوائر الرّسمية عدّت اشتباكات وكمائن تكبّدت فيها عصابات الخارجين من القانون خسائر فادحة في الأرواح والعتاد، أهمّها أنّ قوات الأمن ألقت القبض على عشرين ثائرًا قرب عين تموشنت.

المذياع: ..وفي جرجرة وقع اشتباكًا عنيف بين وحدات من قوات الأمن وعصابات تحمل أسلحة أتوماتيكية، وتمكّنت قوّات الأمن من قتل واحد وسبعين وأسر ثلاثة وإصابة عدد آخرين بجروح بليغة، وغنمنا خمس بنادق ومدفعًا ورشاشًا – العاصمة- وقعت عدّة حوادث إرهابية فقد اعتدى على تاجر مسلم في حي القصبة بمسدس من عيار7,65 أصيب بثلاث رصاصات فمات كما اعتدى على سائق عربات بحي باب الوادي أصيب بجروح خطيرة، واعتدى أيضًا على مفتش بوليس كان نازلاً من السيّارة العمومية أصيب بعدّة رصاصات ولم نتمكن من إلقاء القبض على الهارب، وإليكم (ص5) الأخبار الرياضية، في ملعب سانت أوجين...

(يطفى المذياع)

حمدان: مافهمتش علاش ما تسمعش الرياضة؟ كي كانوا خاوتك صغار في السن كانوا ما يصبروش عليها؟

حميد: في وقتهم ما كانتش الثورة؟ لكن انت قولي واش يعجبك في هذا النشرة يا بابا...

حمدان: يلزمنا نطلعوا على راس العدو، على كل حال راه يصرح بالعمليات اللي توقع

حميد: الله يخليك يا اب.. ما تعرفش لما يصرحوا بموت عشرة جنود من الجيش الفرنسي يلزملك تزيد صفر باش توجد الحقيقة...

حمدان: يمكن، لكن ما يلزمناش نبالغوا أحنا ثان، وخصوصًا ما يلزمناش نغفلوا وألا ننساوا اللي فرنسا هي فرانسا يا وليدي يعني كانت من أكبر دول العالم..

حميد: ومن بعدهم هي عندها سلاح، والقوّة أكثر منا لكن رجالنا يا بابا عارفين علاش راهم يحاربوا...وعسكر فرانسا؟ لو كان تسال واحد منهم توجده ماراهش فاهم واش راه واقع في هذا البلاد.. علاش احنا نقولوا جيش التحرير وهما سمّاوهم فلاقة...علاش أحنا نقولوا فدائيين وهما...

حمدان: يفرّج ربّي يا وليدي...

تصيبوا يتساءل

حميد: يفرج ربي نعم لكن هذا كلام زمان ياك المثل يقول...تسبب يا عبدي وأنا نعينك.. لكن الجيل امتاعكم ما تسببش كنتو لاهين البعض بالسنتيرة والبعض بالسفينجة والآخرين بالقصبة والقعدات..

حمدان: لاش؟ والجيل امتاعكم آش عمل؟ شوف حتى للآن خوك عمر من التبارن ما يخرجش

حميد: ما بقاوش كثير مثل خويه عمر يا بابا، راني متحقق اللي عن قريب يترك السيرة هذي الليراهم فيها، إنما شوف للشعب الآن شبابه كله راه في الكفاح الأساتذة... ...تركوا المدارس، الأطباء المستشفيات الفلاح، الخماس كلّ أفراد الشعب راه تكافح هذا عصرنا يا بابا...

حمدان: وأنت تكافح خاوتك؟

حميد: هذا هو الشي اللي صبتني نخمم فيه مرارًا، وعلاش ومن آش عايلتنا راهي بعيدة على الثورة..

حمدان: أنا على كلّ حال راني نخلّص الإشتراك متاعي...

حميد: وأنا كذلك، ويمكن عمر والتوفيق ثاني لكلّ هذا ما يكفيش...

حمدان: على حسابك أنت يلزم كلّ أفراد الأمّة يكونوا يا مجاهدين يا فدائيين..لا وليدي كاين اللي متكلفين با سياسة وهذا ملزوم..(ص6)

حميد: ولكن يا للأسف أحنا ما فعلناش لا هذي ولا أخرى أنا من الخدمة للدار وكي نتلاق بالعسكر. يفتشوني، وساعات يصفعوني وما نقدرش حتى نتكلم. عمر من التبارن ما يخرجش والتوفيق...هذاك الشرطي...عند فرانسا ومن قال اللي ماراهش يعذب اخواته في دار الكوميسار...

حمدان: ما نظش يا وليدي على كل حال ما تعاودش هذا الكلام على خوك..

الأم: وزيد ما نحبش مريم تسمعك وتتغير على راجلها وعلى شي اللي يمكن ما كانش منه.

المشهد التاسع: الحاضرون ومريم

مريم: (تدخل حاملة صحن كسكسي) خليه يتكلّم يا لالة يمكن عنده الحق يمكن راه غالط. شد عشاتك حميد..

حميد: صحة أختي...أوه...سامحيني

مريم: ماعندك ما عملت باش نسامحك...لكن نطلب منك ما تقولش هذا الكلام في الزقاق لربما توصل خوك للمضرة (تستعد للذهاب)

حمدان: اقعدي تشرب الاتاي راه وجد..

مريم: صحة سيدي نروح نخمّل البيت قبل ما يجي..قبل ما يجي التوفيق (تذهب)

الأم: نهار تتعلّم تشد فمّك يمكن نتهناو واش ربحت كي بعثتها لدارها تبكي.

حميد: وأنا غرضي...

الأم: ايه يا جيل اليوم (تحمل الغربال وتلحق بمريم)

المشهد العاشر: حميد وحمدان

حمدان: امالة انت من ذوك اللي يقولوا جيل زمان كان راقد؟

حميد: ولاش ماشي بالصح يا بابا؟

حمدان: لا لا.. على خاطر إذا انت سميتلي سفينجه والموسيقى، والقعدات تنساش بللي من عهد الأمير عبد القادر، وروح الثورة ساكنة في شعبنا يا وليدي قبل ما تتحدث وتستعمل الكلام اللي تسمعو عند أحبابك طالع شويه تاريخ بلادك ذاك الوقت تسمع ببولبغلة وبوقاسي، والمقراني في القبايل وبوزيان وأولاد سيدي الشيخ في الصّحراء كل الأحزاب الظاهرة والسرّية اللي توجدوا في الجزائر قبل وحدتنا هذي في جبهة التحرير، لا يا وليدي مرادى تتحقّق بللي الأجيال اللي كانت قبلك ما كانش نايمة الخطب في المنصّة الممثل في المسرح، المغني بأغانيه محرري الجرايد السّياسية واللّي يكتبوا (ص7) فيهم المقالات..أصحاب المطابع موزعين المناشير إلى آخر كلّ هذا وكلّ هذوا كانوا يقوتوا روح الثورة اللي كانت ساكنة في الشعب ومحافظين بغيره على ذلك النار اللي توصل للنور واللي شعلت في أول نوفمبر وما تطفاش بإذن الله حتى ليوم الاستقلال،

حميد: امالة يا اب يلزمني نشارك في العمل..

حمدان: ما نقولك إيه ما نقولك لا راك راجل الآن وتعرف واجبك فين راه آه خلينا من هذا الكلاك حل الراديو الوقت...نسمعوا آش راهم يقولوا في صوت الجزائر..

(سكوت حميد يفتح المذياع تسمع لغات عديدة ثم نهاية الأغنية الصبر والإيمان موصولة بصوت الجزائر من تونس)

المشهد الحادي عشر: الحاضرون، توفيق والأم

توفيق: ما تنجموش تنقصوا في المذياع كي تكونوا تسمعوا في أخبار الجيش

حمدان: نقص حميد...على سلامتك توفيق (حميد يطفي المذياع تأتي الأم)

توفيق: الله يسلمك مساء الخير عليكم..لو كان يجوزوا العسكر من هنا ويسمعوكم نصيروا في المحال...وأنا هذا ما نحبوش...

الأم: على سلامتك يا وليدي عنده الحق حمدان يقولوا بللي العسكر من الدار للدار يصنتوا تحت الطواقي وفي البيبان ولو كان يسمعوا صوت الجزائر ولا صوت العرب يدخلوا يكسروا الراديو ويدو ما فيه...

توفيق: وعمر مازال ما دخلش؟

حمدان: كان هنا وعاود خرج..

توفيق: راح للتبارن ثاني هذاك ما ينتهي حتى يجبها في راسه...

حميد: راك خايف عليه من العسكر والاّ من الخاوة؟

توفيق: منهم في زوج..

المشهد الثاني عشر: الحاضرون إلاّ توفيق

الأم: بالشرع والنبي ما تخلطش خوك الكبير، واش خذاك يا ولد وين حبّيت توصلني

حميد: وعلاش كاش ما قلت...

الأم: كنت رايح تقول...

حمدان: اقعدي واشربي التاي، وسكتي ما قال حتى حاجة (ص8)

الأم: انت دايم تدافع على هذا، معلوم المعزوز الا خزاني ...

حمدان: وأنت تدافعي على الأخر البكر اللّولاني، شدّي شدّي الله يهديك، تشرب الاتاي يا ولد...

حميد: لا صحّة (يروح لبيته)

المشهد الثالث عشر: حمدان ويمينة

حمدان: كي نميزوا مليح توفيق يضيع كثير يتكلّم مع خاوته وحتى معنا كللي راه يتكلّم مع مسجون والا سارق...

الأم: الله يعطينا رضاك..بوه راجل ما تنساش اللي وليدك نهار كامل وهو يخدم ما شي كيما انت من الجامع للقهوة، ومن القهوة للدار وزيد خدمته ماشي ساهلة أعصابه الكل يزعزعوا هذاو سريقات وهذوا ناس تضاربوا هذا واحد قتلوه، أنت ما تشوفش كي يكون يدور مع العسكر، والا مع السانيقال وكي يدخل للدار يسمعكم مع الأخبار يا يسمعكم تتكلموا على السّياسة...

حمدان: علاش حبّيتنا نتكلموا؟ على الفخارجي والشيخ حمادة كيما قال حميد...

الأم: حقة فكرتني نهار الحد تدخل عروسة...

حمدان: شفتي رانا وصلنا للحديث الباهي..

الأم: بوه بوه هذا ما تعرف قتلك حنيفة تزوجت خذات وليد سي موسى مول المعمل امتاع اللوح اللي في الحامة...

حمدان: حوينتة سمّيتها معمل، ديروكس، باسطوس..آه ما علينا‌ش مبروك عليهم على كلّ حال...لكن

الأم: واشنه ثاني

حمدان: مانفهمش كيفاش الناس عندهم الشجاعة ويتزوجوا في هذا الوقت...

الأم: ايه واشنه؟ وهذا الثورة شدّت عشر سنين الناس ما يتزوجوش يتزوجوا اليوم ويموتوا غدوة هذي هي الدنيا..

حمدان: عندك الحق هذي هي الدنيا واحد يبكي، والأخر فرحان واحد ينزاد وفي نفس الوقت الأخر يموت إيه هذي هي الدنيا.

المشهد الرابع عشر: الحاضرون ومريم

مريم: لالة لو كان تنادوا التوفيق يقعد معاكم مانيش عارفة واش بيه، الماكلة ماحبش يأكل وراه غير يخمّم..(ص9)

الأم: روح جيبه حمدان...

حمدان: مليح (يقوم الشيخ ويذهب حتى إلى باب توفيق) توفيق أي يا وليدي تشرب ألاتاي معاي جيت نشوف رايك واحد القضية...

توفيق: (من بيته) معليه راني جاي (يرجع حمدان في تفكير..مريم تخرج من المطبخ تحمل بعض الأواني إلى الصهريج. وقت قليل يدخل بلباس أبيض).

المشهد الخامس عشر: الحاضرون وتوفيق

توفيق: واش كاين بابا؟

حمدان: فرّغي كاس تاي لوليدك، واش بيك اليوم؟ يظهر لي ماراكش مليح، واشنه هو غير الخير؟

توفيق: لا غير الخير يا بابا شويه تعبان برك.

حمدان: ايه مليح..

الأم: توفيق ياك ما صارلك حتى شي مع الخاوة قول؟

توفيق: (بابتسام) واش تحبي يصير لي معاهم؟

الأم: ما نعرف أنا نقول بالك حلفوا فيك باش تبطل خدمتك ولا...يا وليدي إذا هكذا غير بطل ما نحبش يصيرلك كيما المفتش اللي قتلوه اليوم...

توفيق: سمعت بيه هذا انت يا بابا اللي تقرالها الجرايد...

الأم: قل يعيش وليدي ياك ماحلفوش فيك

توفيق: لا يما ما وصلوش حتى لهذا ما تخافيش

الأم: أمالة غير بطل قبل ما يوصلوا..

توفيق: ما تخافيش يا يما هذوا ناس منظمين يعرفوا واش يفعلوا ما راهمش يقتلوا برك راهم حتى يحكموا على الإنسان باش يقتلوه..

الأم: وعلاش قتلوا المفتش أمالة لوكان ماشي على الصنعة متاعه...

حمدان: ياك فهمتك يا امرأة..

توفيق: هذاك الخبيث يا يما وعنده ما عمل باطل هو اللّي كان متكلّف بوسائل التعذيب هذاك وحشى يا يما كان ضدّ كلّ جزائري مسلم، كان عنده لذه كي يعمل أكثر ممّا كان مطلوب منه..(ص10)

الأم: وانت توفيق تعاون المجاهدين..

توفيق: أنا..نخدم خدمتي يا يما على كلّ حال مانيش ضدّهم

الأم: وما راكش معاهم..

حمدان: واشنه ضرك راه في البحث رجعت من مسؤولين الجبهة باش تسالي هكذا هيا نوضي صلّي العشاء راهو فاتك الوقت وخلّينا نتحدثوا..

الأم: بوه والغضبة لاش؟ ما نتكلّمش مع وليدي؟

حمدان: سامحينا يا لالة خلّينا نتكلموا على مصلحتنا..

الأم: أنت دايمًا هكذا راني رحت (تروح)

المشهد السّادس عشر: الحاضرون إلاّ الأم

حمدان: الله يقبل يمينة، آه الآن يمكن نتكلموا الصباح جاني السي عمار الوقاف اللّي عنده في الحوش، وحدّثني على الحوش بيريز اللي مجاورنا أمالة...

المشهد السّابع عشر: الحاضرون وعمر

عمر: مساء الخير عليكم...

توفيق: حتى لضروك انت...

عمر: كنت هنا غير كيما خرجت عملت دورة ورجعت

توفيق: مانيش فاهم ايمت تخلص من الدزرات متاعك..

عمر: آه سمع يا خويه أنا ما نسألك وأنت ما تسألني ما رانيش نرضع في صبعي، وراني حرّ الله أعلم؟

توفيق: حرّ؟ نهار تجيبها في راسك ذاك الوقت تعرف واشنه هي الحرية..

حمدان: يا ولادي ألعنوا اليس، هيا عمر، لما راك هنا حتى انت تعطيني رايك في الشي اللي راني رايح نطلبوه من خوك كيما كنت نقولك بيريز تكلّم مع سي عمار وطلب منه يكلمني على الحوش..

عمر: حب يشري علينا الحوش؟

حمدان: لا بالعكس مراده يبيع لنا الحوش متاعه قال لك الفلاقة كثروا وماذا بيه يسكن في المدينة..(ص11)

عمر: باش يبقى ينادي الجزائر فرنسية بيريز ممثل ما اسمه يدلّ بللي فرنساوي، هو يدل كل ما نقرا الجرايد ونشوف ملاكين المزارع اللي حرقها جيش التحرير ما نوجد غير بيريز ورودريقيز ونذير، ولينا ريس ويزيد ذلك العمى متاع لاكوست يصيح بللي مليون فرنسيون راهم عايشين في أرض أجدادهم.

توفيق: بركانا من البسالة متاعك هذا الشيء نعرفوه وما طلبناش منك خطاب سياسي..

عمر: أوه...أنت ماكنش اللي يهدر معاك وزيد لاش ما تحبش نتكلموا على السّياسة لاش تخاف من كاش واحد يبيعك هذا باباك والا خوك ولا لاش ما تحبش على سيدك البريفي، خفت ناخذوا الاستقلال وما ترجعش كومسيار...

توفيق: أنعم لو كان ما جيتش خويا...

عمر: خوك؟ ولاش هذوك اللّي تديهم المركز الشرطة ماشي خاوتك؟ وهذوك اللي راهم يموتوا في الجبال ماشي خاوتك والمثلت "المشتات" اللي راهي تتحرق ما فيهاش خاوتك وخوتاتك والا واشنه خوك غير اللّي ولدت يماك؟

توفيق: يكفي عمر...اسكت...

عمر: لا ما نسكتش...لكن قولي بللي طبايعك المتوظّفين للي يحبّوا يبقاو في بقايعهم خدّامين الدّولة هم اللّي وخرونا حتى لليوم أما لوكان رانا عايشين في استقلال وما حضرناش للثورة هذي وراهم عاشوها أصحاب سنك ويزيد يلوم علي علاش نقرب كثير من الجزائريين شربوا كاسّ واحد تساءل علاش؟ لا تعرف؟ علاش؟ أنا نقولك علاش؟ أنا نقولك علاش، لاجل ملوا من عيشة الذل، لاجل حبوا ترجعلهم الإنسانية اللي لهم حق فيها، ما عرفوش كاش يعملوا، لاجل ما قدروش يصيحوا في وجوه أمثالك الخبثاء يبوحولهم باخماجهم (توفيق يصفعوا)

آه توفيق، هذي المرّة الأولى اللي صفعتني ما تعاودش لاجل نقتلك ولو خويا.....(مريم تصرخ وتطلق الأواني التي كانت في يدها..الأم تبقى مذعورة عند باب البيت..

المشهد الثامن عشر

حميد: (من بيته وهو يتقدّم) زواخ نقتل. أنت تقتل ! تقول هذا على خاطر خوك لوكان عسكري فرانساوي صفعك في الزنقة قدّام الناس تحط راسك كي المراة وتسكت! تقتل كي تحب تقتل روح اجند في جيش التحرير ما تفتخرش هنا مع عايلتك وحط في بالك توفيق مليح ولو شرطي، ولو يخاف خلي وظيفته ولوواش حبيت توفيق خويا، وقبل ما تقتلوا يلزمك تقتلني أنا...

الأم: ما تغضبش روحك حمدان، ياك قالك الطبيب ما تزقيش

حمدان: من صغرهم وهما كي القط والفار جات الثورة قلت تردهم للطريق وتنزل العطف والحنان في قلوبهم لكن بالعكس صاروا هذا يشك في هذا، ولدتي العديان يا يمينة...

عمر: (يقترب من أبيه ويسلّم عليه) سامحني بابا...سامحني (يذهب إلى بيته) (ص12)

المشهد التاسع عشر: الحاضرون ومريم

مريم: (داخلة) ها هو دواك سيدي

توفيق: اشرب بابا...بالشفاء ليك (الاب يشرب)

الأم: ما تاخذش عليه توفيق عمر خوك ويحبك ما هو شربان برك..

توفيق: ما حقنيش نرفد يدي عليه تصبحوا على خير (وهو ذاهب) ما تشريش بابا الجبهة منعت البيع والشراء معاهم (يخرج وحميد يتبعه بنظرة)

الأم: نوض ترتاح في فراشك (مريم تعاونهم يوصلوا حمدان للبيت ثمّ تقطع على طول القبو رافعة إلى بيته)

حميد: مريم ما تشغليش فكرك..

مريم: لا لا..خويا (تسمع صوت الرشاشة تقفز وترمي بين أحضان حميد. سكوت) تصبح على خير..

حميد: تصبحي على خير (دفعت الباب بسرعة)

ميمي: (من الخارج) الغيث حلوا لوجه الله. حلوا (حميد يفتح الباب تدخل بنت لابسة لباس عصري...العائلة كلّها في القبو)

المشهد العشرين: العائلة كلّها والبنت

ميمي: راني بين يديكم. العسكر راهم وراية...

حمدان: واش تكوني..

ميمي: أنا مجاهدة والعسكر راهم وراية..

حميد: عليك اللي قرصوا؟

ميمي: نعم الآن يلحقوا بالله عليكم خبيوني لو كان يلقوا علي القبض يقتلوني أنا معلهش لكن لوكان يعثروا على هذا الكواغط اللي راهم في هذا المحفظة تموت جماعتك من الأبطال (كل أفراد العائلة يبقوا في أماكنهم حد منهم ما يتحرّك وهو ينظرون إلى توفيق)

توفيق: لاش تبكمتوا وبقيتوا تنظروا في؟ مريم سلفيلوا كسوة من كساويك غولوا، أمّا انت يا آنسة إذا جاو وسألوك أنت نسيبتي غاولوا (مريم تخرج مع ميمي اللي نسيت محفظتها فوق الطاولة) (ص13)

المشهد الواحد والعشرون: الحاضرون من غير مريم وميمي

توفيق: (يتقدم إلى عمر) نسيبتي معنا...

عمر: أخت مريم...

توفيق: لا زوجتك يمة أنت وبابا أدخلوا لبيوتكم وما يخرجوا حتى يدخلو العسكر للدار...

حمدان: معليه يا وليدي..

الأم: خليني نبوسك (تسلّم عليه وتخرج مع حمدان الأخوة الثلاثة ينظرون إلى بعضهم بعد سكوت)

عمر: (يمد يده لأخيه) صحة توفيق...يطرق الباب بموخرات البنادق)

المشهد الثاني والعشرون: الحاضرون، السرجان والجنود

الأم: يا ناس أنا سامحوني نقعد..

ميمي: (تتنهد) مانيش عارفة واش نقول والا كاش نستكثر خيركم..

مريم: ما عملنا غير واجبنا يا أختي..

توفيق: ماشي كنتم رايحين ترقدوا..أمالة لما صار حتى سي تصبحوا على خير مريم رقدي معاك الآنسة وأنا نبات في بيت عمر..

ميمي: لكن أنا ما نحبش نبات يلزمني نروح..

حميد: وين تروحي في هذا الوقت..

ميمي: عندي ميعاد مع الجماعة لازم نوصلهم هذا الكواغط

عمر: وعندك ميعاد مع العسكر اللّي راهم يبحثوا عليك في الحومة ومع هذا فات الوقت الخروج للزنقة ممنوع الآن..

حمدان: لا لا يا بنتي غير أقعدي يطلع النهار وروحي

توفيق: ونظن المسؤولين أمتاعك يفهموا لما تحكيلهم القضية

حميد: إذا ما صدقوش رانا شهود..

ميمي: المسألة ماهيش تم .. لكن إذا بقيت هنا يلزمني نروح مع طلوع النهار (ص14)

مريم: هيا تريحي شوية كوني متهنية نوضك بكري سيدي دايم يقوم مع الفجر

الأم: غير باتي هنا يا بنتي ما كان لاش تلعبي بعمرك...

حميد: وبروح الجماعة اللي قلت عليها...

الأم: تصبحوا على خير هيا حمدان..

حمدان: (وهو ذاهب) غير باتي مهنية أنا نقيمك الصباح (يخرج حمدان وزوجه).

المشهد الرّابع والعشرون: الحاضرون إلاّ الأب والأم

توفيق: صلحي لها الفراش وأديها ترتاح مريم...هيا عمر راني ضيفك اليوم (خطوات) مريم جيبي لي لباس النوم (يذهب مع عمر)

المشهد الخامس والعشرون: ميمي، حميد ومريم

مريم: ما عليه أقعدي أختي نمد له لباسه انفرش لحميد، ونروحو نرقدوا

ميمي: ماعليه (مريم تخرج)

المشهد السّادس والعشرون: ميمي وحميد

(البنت تجلس قرب الطاولة وتخرج غلافًا من المحفظة وتخفيه بين نهديها من مرآى حميد)

حميد: صعيبة صنعة مجاهد...

ميمي: ماشي صنعة يا خوية مسألة واجب وإيمان..

حميد: كيفاش ما تخافوش أنتم المجاهدين...

ميمي: احنا عباد يا...

حميد: اسمي حميد..

ميمي: فينا من يخاف وفينا الشجاع لكن إيماننا يوصلنا بأعمالنا تقريب بنجاح شفت قبيلة كي كانوا العسكر هنا؟ (ص15)

المشهد السابع والعشرون: حميد، ميمي وتوفيق
(تحمل منشفة على كتفه قاصدًا الغسل)

حميد: إيه...
ميمي: ما تقدرش تصور شحال كنت خايفة...
حميد: على كل حال ما ظهر عليك حتى شي...
ميمي: لا. أنت ما التهيتش تشوف فيا على خاطر كنت خايف مثلي
حميد: في الحقيقة كنت خايف أكثر منك لكن عليك...
ميمي: صحة..
مريم: (تقطع القبو بلباس نوم زوجها)
حميد: أختي كاش يعمل الإنسان باش يشارك في الجبهة..
ميمي: حبيت تشارك في الكفاح..
حميد: نعم...
ميمي: هذا نظام ما يخفاش عليك بللي تروحلك حريتك كلها..
حميد: واشنه هي حريتي الخاصّة أمام حرّية الوطن والشعب كله...
ميمي: طيب هذا حق كلّ جزائري، ما تعرف حتى واحد من الجبهة...هنا في حومتك..
حميد: إيه والا لا...إيه نعرف اللي يخلصوا الإشتراك..
ايو املة تكلم معاه..

المشهد التاسع والعشرون: حميد وتوفيق

مريم: يا الله نروحوا نريحو..
(حميد مفكّرًا...يقترب منه توفيق)
توفيق: واش كنت تقولها؟..
حميد: آه...كنا نتكلموا على المجاهدين، والشجاعة والواجب والقضية والإيمان...(ص16)
توفيق: آه....
حميد: يا خوى وانت لاش عاونتها..
توفيق: آه واش من دم يجري في عروقي حميد
حميد: الدم .. دم بابا وأمي ...دسي؟
توفيق: إذن ما تنساش اللي أنا جزائري (توفيق يتكلّم ضاحكًا وحميد يبقى مفكّرًا).

ظلام

موسيقى –آذان وانبثاق النهار- المسرح خال إلاّ حميد ينام متّكئًا على الطاولة الأب حمدان يخرج إلى الصهريج قصد الوضوء وقبعة فوق رأسه وقبقاب في رجليه يرى أنه حميد فهم بإيقاظه ولكنه يرجع إلى البيت ويأتي بغطاء فيدثره ويتوجه إلى بيت البنات عند الشباك)

حمدان: مريم مريم مريم ..
مريم: (من نافذة المطبخ) صباح الخير سيدي..
حمدان: آه قمت بعد صباح الخير (يذهب إلى صهريج للوضوء) وقت قصير تخرج مريم لابسة...وتنتبه لحميد

المشهد الثاني: مريم، حميد وحمدان

مريم: واش راه هنا هذا...حميد، حميد

حميد: (يقفز) آه هذي أنت صباح الخير...

مريم: واش راك تعمل هنا؟ لاش مارقدتش في فراشك...

حميد: فراشي؟ وما نعرف يسكن أداني النعاس رقعدت..

مريم: برك برك، نعرف اللي عادتك وين جاك ترقد، لكن وهذا الغطاء مشي جاك؟

حميد: الغطاء إيه ما نعرف؟

مريم: هاني خايفة عليك تهبل يا ولد (تذهب إلى المطبخ) (ص17)

المشهد الثالث: حميد وحمدان

حميد: مشي جاني هذا الغطاء ولا بالصح بديت نهبل؟ كنت قاعد نخمّم ومن بعد...إيه ومن بعد يمكن رقدت...لكن واش جاب هذا الغطاء اللهنا..

المشهد الرابع: حميد، حمدان ومريم

حمدان: قامت البنت؟

مريم: راهي توجد في روحها، وإذا حطيت الماء والحليب على النار بالأقلّ تشرب قهوة قبل ما تروح يمكن باتت بلا عشاء، مسكينة (تذهب).

المشهد الخامس: حمدان وحميد

حمدان: صباح الخير حميد

حميد: صباح الخير بابا

حمدان: واش راك تمتم وحدك؟ أنا اللي غطّيتك يا ولد، وعلاش بت برا ضربك حمار الليل وال ما حبيتش تبات مع خاوتك..

حميد: لا أدّاني نعاس برك؟

حمدان: ادم (يهز راسه يهم بالذّهاب ثم يقن) كي يقوم عمر سلم عليه انت الأول ماشي مليح الحقد يا وليدي (يذهب حمدان وحميد يتبعه بنظرة).

المشهد السادس: حميد، تم مريم وميمي

مريم: (داخلة) ناشطة بسلامتك بيه فيه وجدت روحك..

ميمي: ايه يلزمني نروح راهم بانوا حايرين ويمكن ما رقدوش..

مريم: في الحقيقة حتى أنت ما رقدتيش ليل كامل وأنت تتقلب..

ميمي: صباح الخير حميد..

حميد: صباح الخير رقدت مليح؟

ميمي: نعم صحة.. (ص18)

مريم: اقعدت نروح نلقم القهوة ونرجع (تذهب)

المشهد السابع: حميد ومريم

(ميمي تجلس وحميد يطوى الغطاء يتناولان النظرات في حيرة-ميمي تتبسم)

حميد: البارح في اللّيل خبت على اللي قلت لي نقدر نتكل على الاتّصال

ميمي: نعم

حميد: من كثرت اللي خمّمت حتى نمت

ميمي: خير ان شاء الله...

حميد: نمت كالي شاركت مع الفدائيين ورحنا في ستة باش نقظوا على لاكوست أمالة خرجوا فينا العسكر قابلناهم بالرشاشات أنا نقست طحت..ولما جاو يلقوا علي القبض فطنتني مريم..

مريم: (من المطبخ) حميد روح، جيبلي السفنج من عند سي علي

حميد: وين شفت أنت مول السفنج يحل في هذا الوقت؟

مريم: (من شباك المطبخ) روح روح..برك من العجز تعرف بللي سي علي يبات ثمّ..

حميد: مليح هاني رايح (إلى ميمي) سامحيني أختي (يذهب)

ميمي: (تناديه) حميد..

حميد: نعم

ميمي: في طريقك صحة خويا شوف إلى ماكانش العسكر..

حميد: طيب (يذهب)

المذهب الثامن: ميمي ومريم

(وقت قصير تصل مريم حاملة أواني الحليب ولما تصل نحو ميمي تبتسم لها)

مريم: كي ننظر فيك ساعات نستحي ونتأسف وساعات نفتخر بيك

ميمي: لاش هذا الشي كامل، أنا كي الناس الكل..(ص19)

مريم: لا البارح في الليل طار على النعاس، ولمّا كان ضوء القمر داخل للبيت بقيت مدّة طويلة وأنا نتفرّج فيك ما تقدريش تتخيلي شحال كنتي جميلة في نعاسك تقول كاسيك نور يمكن عندهم الحق كي يقولوا المجاهد كاسيه النور، ولما يموت تخرج منه رائحة طيبة..

ميمي: يمكن فدائي مات قدامي تظهر ابتسامة على وجهه

مريم لاش قلت ساعات تتأسفيه لما تنظري لي...

مريم: أستناي نجيب القهوة ونحكيلك (وتذهب)

المشهد التاسع: ميمي وحمدان

(ميمي من دون انتباه تضع السكر في الأواني. يخرج حمدان من بيته حاملا سجادة ويغلق الباب بهول)

ميمي: صباح الخير سيدي

حمدان: صباح الخير أرقدتي مليح؟

ميمي: لا باس يكثر خيركم..

حمدان: واش من خير يا بنتي، لو كان عطى ربي ما وصلناش لهذا كله لكن فرنسا هي للي كشفت لنا سترنا وحريمنا وخلاّت نسانا تجري في الزنق، لكن ما بقالهاش ذنوبنا خرجوا فيها والجزائر هي اللي تحطّمها وتحطّم حتى الساس امتاعها (تدخل مريم)

المشهد العاشر: ميمي، حمدان ومريم

حمدان: آه مريم وين نقدر نصلي.

مريم: وعلاش ما صلتش في البيت سيدي،

حمدان: يمينة راهي راقدة، البارح باتت معذبة كانت خايفة كللي العسكر يرجعوا ولما شفتها راقدة كالصغيرة خفت نقيمها أنقية الدعوة هنا نقدر نصلي؟

مريم: تقدر لكن لوكان تروح البيتي خير...

حمدان: ايه أمالة ما تعليوش أصواتكم خليو لالاكم ترقد (يذهب) (ص20)

المشهد الحاي عشر: ميمي ومريم

مريم: (وهي تصبو القهوة) راه بطا حميد ومع هذا مول السفنج ماشي بعيد...

ميمي: يمكن وجد الغاشي عنده...

مريم: تحبي الحليب أكثر من القهوة والا؟

ميمي: شوية قهوة مريم ياك تسمحيلي نقولك مريم...

مريم: معلوم رانا اخواتات الآن ولو أنا ما نعرفش أسمك..

ميمي: سميني مريم إذا تحبي تعرفي أحنا اسمنا مجهول..

مريم: سمعت نسابي يهدروا على سي عثمان وسي هشام يا خي سي هشام هدروا عليه كثير في الجرايد والعجب اللي حتى واحد ما يعرفه وما قدروش يلقيوا عليه القبض...من غير شك ما يكونش اسمه هشام...

ميمي: من غير شك...مريم قالت لي بللي كي تشوفي فيه ساعات...

مريم: نستحي ونتأسف...

ميمي: إيه ... علاش؟

مريم: نتأسف اللي راني متزوجة وما تحكمش في نفسي، ونستحي اللي ما نقدرش نفعل مثلك..ونفتخر بيك وبأمثالك اللي راكم مثلتونا أحنا النساء في هذه الثورة وسمعتوا بها مل انساء العالم...

ميمي: مريم تحقي يا أختي باللي الشي اللي عملتوه البارح واللي راكي قايمة بيه الآن وحدك يعني كل ما يعني مجاهد والا مناضل راكي شريكة في العمل وراكي وراكي أيضا خدمتي على وطنك..

مريم: تقولي هكذا لكن في الحقيقة لوكان راني بجنبك في الكفاح لو كان أحسن لكن هذاك ما كان هذاك ما كتب ربّي..

المشهد الثاني عشر: مريم، ميمي وتوفيق

توفيق: (لباس النوم ومنشفة على كتفه) صباح الخير عليكم..

ميمي: صباح الخير

مريم: صباح الخير

مريم: راك قمت بكري توفيق...(ص21)

توفيق: ايه نبدا الخدمة الصباح (يذهب ليغسل) وين بات حميد فراشه مازال كيما وجدتيه؟

مريم: ياك تعرف عوايد، اداه النعاس ارقد برا وان بعثته يجيب..ها هو جاء بعد

المشهد الثالث عشر: الحاضرون وحميد

حميد: صباح الخير..

توفيق: صباح الخير..

حميد: (الي ميمي) ما كان حتى شي في الزنقة بالصح قالوا غير كيما جازت دورية متاع زوف..

ميمي: أمالة سامحوني نروح..

مريم: استناي كولي السفنج..

ميمي: لا صحة مشى علي الحال (تحمل محفظتها) أبقاوا على خير يكثر خيركم

مريم: تلقاي الخير..

حميد: مع السلامة..

توفيق: لحظة يا آنسة..

ميمي: نعم

توفيق: اسمحيلي إذا نتدخل فيما لا يعنيني..لكن أنا شرطي ونظن نعرف كاش تسير الشرطة أمالة تقول أنا لما البارح شافوك في الزنقة ولربما واحد منهم ينزل عليك الشك في شانك ويشهك يفتشوك ولربما يلقيوا عليك القبض...

ميمي: هذا ...راي...احسنت لكن.....

مريم: اللحاف ضوك نجيبلك واحد (تذهب)

المشهد الرابع عشر: حميد، ميمي وتوفيق

حميد: وأنا إذا تحبي نسبق قدامك ونشير لك إذا شفت العسكر

ميمي: لا غير ما تعبش روحك حميد (ص22)

حميد: لا وعلاش (ينظر إلى توفيق) أنا ثاني جزائري

المشهد الخامس عشر: الحاضرون ومريم

مريم: هاك ميمي لحفي (وتعينها على اللحاف)

ميمي: كاش نهار نرده لكم...أبقاو على خير..

حميد: هيا سبقت، وإذا شفتيني اجلست نربط صباطي أرجعي على طريقك..

ميمي: ما عليه خويه (يخرج حميد ميمي تصافح توفيق وتسلّم على مريم تلتحق به)

المشهد السادس عشر: توفيق ومريم

توفيق: آه لو كان شربوا القهوة ماشي احسن..

مريم: يا الله..

توفيق: فرغي لي درك نجي (يذهب إلى بيته)

المشهد السابع عشر مريم وحميد

مريم: (تفرغ القهوة وتحضر السفنج)

حمدان: راحت البنت؟

مريم: راحت الله يقبل سيدي.

حمدان: تعيشي بنتي...

مريم: نفرغ لك القهوة سيدي؟

حمدان: إيه فرغي ولا خللي حتى نرجع وين راه حميد؟

مريم: راح مع ميمي..

حمدان: راح معاها، وين راح؟

مريم: راح يوصلها سيدي

حمدان: ايه لو كان كنت صغير يمكن كنت نعمل مثله، عمر قام؟ (ص23)

المشهد الثامن عشر: مريم وتوفيق

(مريم تاخذ الجرائد تطالعها يصل توفيق يصلح اريته ويتم تصليح لباسه فوق المسرح)

توفيق: واش راهم يحكوا في الجريدة؟

مريم: دايمًا كالعادة قتلو ماية ثائر والقاو القبض على متين ويقولوا بللي العمليات الإرهابية اللي وقعت في هذا الأسبوع كلّها من أوامر المجرم هشام هاك تقرا !

(وقت قصير توفيق يقرا الجريدة مريم تصب القهوة)

مريم: توفيق

توفيق: آه

مريم: لما رانا وحدنا الآن ومع اللي من دواسك مع عمر ما شفتكش بحيث رقدت في البيت الأخرى..

توفيق: إيه

مريم: توفيق حط الجريدة وصنت ليا هذي مسألة جد..

توفيق: آه يا لالة هيا أحكي راني نسمع فيك...

مريم: تعرف بللي من اللي زوجنا ما خبينا حتى شي على بعضنا يعض وأنت يظهر لي راك بديت تخفي علي بعض الأشياء..

توفيق: ايوه...واشنه هما؟

مريم: توفيق سكن قلبي شك وصراحتي وإخلاصي يمنعوني نبقى محضنة عليه

توفيق: الشك آش من شك؟

مريم: يعني إذا ما حبيتش تسميه شك أنا راني حايرة

توفيق: (بابتسام) حايرة عجيب واشنه الشي اللي يحيّر شريكه من المزاح توفيق

توفيق: إيه باصح قلت لي راك تتكلمي في الجد ايواه؟

مريم: الناس تتكلم توفيق والشي اللي نطقني اليوم هو حديثك مع عمر وفي الحقيقة حتى حميد اللي يعزّك راه شاك، ومن ناحية أخرى الوقف امتاعك مع البنت البارح في الليل وزدت ختمتها اليوم الصباح مما نهتها على اللحاف فهمني توفيق

توفيق: واشنه هو هذا العرض اللي الجديد نزل على العائلة وهذا تكلم نزلت عليكم الفهامة .. البارح يما اليوم انت راني بديت تتقلق (ص24)

مريم: والغضب لاش أنا زوجتك على كلّ حال، إذا ما تحكيليش لي لمن تحكي ياك أنا اللي واجب علي نقسم معاك الخير والشر..ولا تشنه حتى أنا ما عندكش الأمان في؟

توفيق: عندي الأمان فيك وعندي الأمان في يمّا وحتى في خويا عمر؟ لكن مانيش فاهم لاش حطيتوني بين عينيكم يما نقولوا معاها الحق ولدتني عريان كبرت شرطي لكن انت خذيتيني شرطي راني شرطي..

مريم: (بصوت عال) لكن لما خذيتك ما كانتش الثورة كي خذيتك ماكانش الشعب يموت ونساه ورجاله، تسقط بالمآت كل يوم، كي خذيتك ما كنتش كيما راك اليوم كنت تبتسم كنت تصارحني، كنت حي أما اليوم (تشهق باكية)

توفيق: مريم ما تبكيش...مريم نحي الشك والوسواس من نفسك..توفيق مازال توفيق لكن نطلب منك حاجة ثقي بزوجك كوني ثائقة ب(ترفع راسها تنظر إلى زوجها فيقبل جبينها ويحمل قبعته ويخرج).

ستار (ص25)

الفصل الثاني

المنظر نفسه، بعد ستظهر الأم يمينة تطحن القهوة..مريم إنتهت من كي الملابس ..الأب حمدان متكئًا على فراشه يتصفّح كتابًا).

الأم: كنا غير توفيق اللي ما نشوفهش في النهار، كملناها بعمر وختمها حميد (صمت) يا ايمت تتلهى شوية باولادك، وتردهم للطريق ولا اشنه هولاش ولدناهم؟ أمالة؟

حمدان: هذه أنانية، لاش، الناس تولديهم؟ ها هي مريم قدامك أهلها ولدها والآن راه عندنا..

الأم: ايه هي بنت احنا اولدنا الأولاد...

حمدان: ولدناهم لوطنهم يا يمينة...

الأم: ايه ضرك كل ما توقع حاجة اتنسبوها للجزائر..كنت من فرانسا تدلي أولادي لما يكبروا وتعمل بيهم الحرب مع الألمان والآن...

حمدان: يماهم الثورة احتاجتهم...

الأم: ما حتاجتهم ما هم عندها، هما من الزنق ما يخلصوش، واحنا من العسكر والتفتيش ما كملناش

المشهد الثاني: الحاضرون وتوفيق

توفيق: (بابا من عصري) مساء الخير عليكم

الأم: على سلامتك..

حمدان: مساء الخير..

مريم: (تاخذ الملابس) واحد الولد جابلك رسالة الصباح..

توفيق: ولد برسالة واش قال لك؟

مريم: ماقاليش، قال أعطيها للبوليس...

توفيق: ايوه ما عليهش جيبيها (مريم تروح) (ص26)

المشهد الثالث: حمدان، توفيق والأم

حمدان: تشرب قهوة؟

توفيق: إيه ماذا بيك (يجلس قرب الطاولة) واش راك تقرا؟؟

حمدان: الجزائر الخارجة عن القانون..

توفيق: اللي الفه "نتع جونسون" منين جاك؟ هذا الكتاب ممنوع "شكون جابهولك؟"

حمدان: ايه جابه واحد السيّد..

توفيق: (يخرج جريدة من جيبه) "الشيخ" هاك تقرا المجاهد..

حمدان: المجاهد؟ منين جاك توفيق؟

توفيق: "ما تتقلّقش" القاوا القبض على شاب كان يوزع فيهم أمالة جبت واحد من الجزائر

حمدان: ايه

المشهد الرابع: الحاضرون ومريم

مريم: ها هي الرّسالة؟

توفيق: صحة

الأم: شدى دخلي القهوة (تقترب من ابنها، مريم تخرج) "طلّعي معاك هذا المقطفة للسّطح باش تنشف"

المشهد الخامس: إلا حمدان وتوفيق

الأم: توفيق آشنه هو هذا الرسالة؟

توفيق: آه حتى شي.. "والو والو يا يمّا"

الأم: يمكن "الشيء" اللي كنا خايفين منه "وقيلة وصلنا ليه" لحقنا ليه، حمدان وقيلة تخذنا !

حمدان: سكتينا يا امراة راه كبير ويعرف واش يصلح بيه.. (ص27)

توفيق: (وهو يحرق الرسالة) نجي هذا الشوفات من فكرك يا يما وتحققي اللي ما يصيرلي حتى شي مع الخاوة كيما قالت، أولا أنا وليد القصبة، ومازلت عايش فيها، وكلّ الرّجال اللّي راهم فيها مشتغلين بالعمليات في العاصمة يعرفوني هني روحك يما...

الأم: ايه واشنه هو هذا الرسالة أمالة؟

حمدان: بركاني من البحث يا مراة الاش تسالي كثير حتى تقلقي الإنسان تجي حتى توصلي وليدك يبخصك؟

توفيق: لا يا بابا ما يقدرنيش رب نبخصها (يضمها إلى صدره) يما راك عايشة سعيدة ما يخصك حتى شي اليوم، امالة اسلني واستفادي من هذا الوقت ما يقدرش يعرف الإنسان، آش يصير له غدوة (ويقبل جبهتها).

المشهد السادس: الحاضرون، حميد ومريم

الأم: حميد

حميد: يما (الكلّ يجري نحو وتوفيق يمسك أخاه)

توفيق: واش بيك حميد؟

حميد: العسكر قرصوا علي..

مريم: راك مضرور...

حمدان: علاش قرصوا عليك يا وليد؟

حميد: كنت في عملية مع الفدائيين (يسقط على الأرض الجميع متأثّرون توفيق يحمل أخاه إلى البيت).

المشهد السّابع: الأم، حمدان ومريم

الأم: (شاهقة) حميد توخذت فيك يا وليدي

حمدان: (يوقفها) يمينة يلزملك الشجاعة، حميد مجاهد يروح قبالة للجنة...

مريم: لالة، انساء الجزائر راه ترفد على اللي يموتو لها في الكفاح

الأم: ايه...ايه...عندكم الحق (ص28)

المشهد الثامن: الحاضرون وتوفيق

توفيق: اقعدوا معاه بينما نجيب الطبيب، راه فطن

الأم: ما ماتمشي؟

توفيق: آش شكون قالكم مات (الثلاثة ينظرون بعضهم مفعمون بالقرح)

الأم

مريم: بالصح آش شكون مات؟

حمدان

توفيق: لا ما عنده حتى شي، عنده زوج رصاصات في ذراعه الأيمن، لكن ضيع دم كثير تغاشى؟

الأم: نروح نشوف وليدي (تنصرف)

المشهد التاسع: توفيق، مريم وحمدان

(الأب منهوك القوى-مريم تلحق يمينة)

توفيق: مريم..انت عندك القوة، أربطيله ذراعه عند الكتف وزيدي قد ما تقدري باش يحبس الدّم (يخرج)

المشهد العاشر: مريم وحمدان

مريم: (تهم بالذهاب تتفطن لحمدان) ما عنده حتى حاجة سيد سلك...

نعرف للي تعزه اكثر منا لكن ماهيش سبه باش تفشل...

حمدان: (مفكر) لا ماشي هذا اللي فشلني لكن راني نميز في الظروف والحياة والخلاف الموجود بين أولادي عجيب توفيق يخدم "موظف" عند الدّولة من رجال الأمن، ورجال الأمن، ورجال الأمن امتاع نفس الدّولة هذي حبوا، قريب قتلوا خوه حميد..وخوه عمر كان يشرب الخمر والآن راه تركه، يمكن خاف من رجال الجبهة اللّي من غير شك حلفوا فيه ورجال الجبهة والا البعض منهم هما اللي كانوا مع خوه حميد وفي وسط هذا كله شيخ مريض، وزوج نساء ضعاف راهم يتساؤلوا على مصيرهم كاش يكون...أوه هذا كامل هو اللي دوخني وفشلني يا مريم...

مريم: ما تشغلش فكرك سيدي...هذي هي ظروف الثورة، الثورة اللي وقعت في الجزائر وحدها (يا سيدي) ما وقعتش وما توقعش ابدا ثورة تشبهها..(ص29)

حمدان: مريم مرادي نفهم...مريم انت فهمت زوجك؟

مريم: هذا السؤال لقيته على نفسي آش من مرّة، ومانيش عارفة إذا وجدتله الجواب على كل حال الشي اللي نقدر نقولك عليه يا سيدي هو اللي ثايقة فيه ماشي على خاطر هو طلب منّي هذا..لكن راني نحس بشي يقول لي...يلزم لي نثيق فيه يا سيدي...

حمدان: عندك الحق يقولوا القالب خير والله أعلم (دائمًا في تفكير) يذهب ليرى ابنه حميد

المشهد الحادي عشر: مريم وعمر

عمر: (يدخل مصفرا وبيده صندوق صغير) وين كان رايح زوجك يجري..

مريم: راح...عمر، حميد قرصوا عليه العسكر...

عمر: مات....؟؟

مريم: (يقفز من غير جواب ثمّ يعود) ما تدناوش لشي اللي راه فوق الطاولة (يدخل)

المشهد الثاني عشر: مريم، ثمّ الأم

مريم: (تدخل المطبخ تحمل ماعونًا ومنشفة وترجع نحو الصّهريج لتملأه ما)

الأم: واشنه هو اللي راه فوق الطاولة..

مريم: ما تسهش لالة ... (بصوت عال)

الأم: والصراخ لاش؟

مريم: عمر قال ما تدناوش ليه؟

الأم: ولاش واشنه هذا؟

مريم: ما نعرف...

الأم: ايه ما مسيناهش اعطيني ميه حميد عطيني...

مريم: هاني بعد جايه نربطله يده...

الأم: ما كان لاش اربطها له عمر اعطيني الماء برك (تنظر نحو الصّندوق) نهار نفهم كاش حاجة يمكن تقسم الدنيا (مريم تعطيها كوب الماء) مريم على حسابك واش كاين في هذا الصنيدقة؟ (ص30)

مريم: ما نعرف ماسالتوش يا لالة..

الأم: ملعوم (ننصرف)

المشهد الثالث عشر: مريم ثم عمر

(مريم تنظر إلى الطاولة في شك إلى أن تسمع طرقًا على الباب)

مريم: سيدي عمر...سيدي عمر... "خويا عمر...خويا عمر"

عمر: واش كاين مريم؟

مريم: هذا دقديق في الباب، يمكن العسكر وخويا حميد !...

عمر: ما ما تخافيش راني نستنى في إنسان يمكن ماشي العسكر، اسالي وآش كون؟

مريم: (بعدما تنظر إلى عمر تقترب من الباب خايفة) آشكون

البنت: (من الخارج) سي عمر هنا؟

مريم: هذي امرأة تسال عليك

عمر: آه....حلي لها (مريم تفتح الباب تدخل بنت بلباس عصري)

المشهد الرابع عشر: مريم، عمر والبنت

عمر: ماتقدريش تدقي بالعقل..

البنت: مساء الخير عليكم..سامحني عمر..

عمر: مريم خلينا وحدنا...

مريم: طيب (تخرج متحيرة)

المشهد الخامس عشر: عمر والبنت

عمر: (بعد ما ينظر إلى ساعته) راك لحقت في الوقت المناسب على كل حال

البنت: معلوم (ص31)

عمر: كاش راهي الطريق..

البنت: لا بأس

عمر: جزت على السيّد؟

البنت: نعم

عمر: ما عندهمش الآن اللي يكشفوا بها السّلاح؟

البنت: لا..

عمر: طيب عند باب الجامع راك توجدي عسكري واقف شاد في يده صندوق متاع الحلوة قوليله كلمة السرّ، ومدّي له هذا قولي له ما بقى له إلاّ وقت قليلباش يوصلها للعسكر...

البنت: حاضرة..

عمر: شدّي (يعطيها الصّندوق الصّغير) الله يكون معاك..

البنت: ابقى على خير (تخرج)

المشهد السّادس عشر: عمر وحمدان

حمدان: (وقد رأى البنت خارجة) آش كون هذا البنت؟

عمر: ايه بنت جات شافتني..

حمدان: راني عارف بنت راني نشوف قلت لك واش تكون

عمر: بنت جزائرية

حمدان: واش حبّت؟

عمر: جات شافتني..

حمدان: عمر هذي مدّة طويلة وأنا نحب نتكلّم معاك "مادابيا نتكلّم معاك" على بعض الأشياء "المسائل" ونظنّ اليوم رانا وجدنا المناسبة..

عمر: خير أن شاء الله يا بابا..

حمدان: سيرتك..

عمر: سيرتي؟ (ص32)

حمدان: سيرتك في هذا الأيام الأخيرة صارت ما تعجبش وما فيها حتى شي اللي يسر أولا...اسمع قبل كل شي يلزمنا نتحدثوا بصراحة وباش تكون هذا الصّراحة نظن يلزمنا تنساوا اللي أنا بوك، وأنت ولدي...

عمر: وهذا يا بابا إذا ما نخافش نكذب عندكم مدّة من لي نسيتوه كي أنت كي يما، أنت ما تعرف الا "غير" حميد وهي ما تعز الا توفيق...وأنا كلي ماشي وليدكم كلي ماشي موجود..وهذا ماشي من اليوم يا بابا من الصغر والعجب حتى حميد وتوفيق ما يحبونيش....مانيش فاهم علاش من غير مريم اللي من ناحية الدم تسمى أجنبية عليكم....كلي ثقيل عليكم....كلي....

حمدان: هذا فكرك "المخَلوَضْ" اللي يقولك هذا كي كنت صغير كنا نهوك على خاطر كنت قبيح وفي هذا الأيام الأخيرة ماشي نكرهوك راك غالط لكن...كاش نقولك كلي قلقتنا السيرة اللي عايشها...

عمر: واش من سيرة يا بابا؟

حمدان: على هذا اللي قلنا يلزمنا نتسالوا واش احنا لبعضنا بعض كي نقول سيرتك يا عمر أولا هي الخمر...

عمر: عندي مدّة من اللي تركته، ولو هذا يظهر مستحيل لكن حقيقة عندي مدّة من اللي تركته..

حمدان: هاني عارف نقدروا نقولوا من الوقت اللي جاتنا ذيك البنت وتخابت عندنا..

عمر: يمكن...

حمدان: والسّهرات والليالي اللي راك تباتها برّا..إذا حبّيت تتزوج قول ولو أنا ضدّ الزواج في هذا الوقت، في وقت اللي الإنسان صار ما يعرفش آ شراه يستنى فيه غدوة وإذا تزوّج يسمّى ضحّى وضيع بمستقبل البنت اللي يتزوج بها نزوجوك قول نزوجوك؟

عمر: فيما يخصّ الزواج أنا موافقك يا بابا، ما راناش في وقته، أما البات برا مسألة أخرى

حمدان: مسألة أخرى...مسألة اللي وصلت صديقاتك يجيبولك لدار والديك...

عمر: بابا..

حمدان: واشنه بابا، قلنا نتكلموا بصراحة، ونظن اللي كل أب يلزمه ساعة على ساعة يتحدّث مع وليده، كما يتحدّث مع صديق..

عمر: بابا ذيك البنت شريفة راهي تقرا في الكلية (Lycé) وبت عائلة شريفة أيضًا وإذا جات شافتني جات علي...جات باش تطلب منّي نشوف خوها راه مريض...

حمدان: ولاش انت طبيب؟ (ص33)

عمر: لا يا بابا لكن خوها صديقي، نعرف اللي أنت من المعصّبين، أنت من اللي ضدّ المرأة اللّي تخرج بلا لحاف لكن هذي طالبة في كلية الطب ونجعله ما شي طالبة نقول أنا يلزم سقوط اللحاف لكن مع التربية وتعليم باش غدوة البلاد تسير كثير من بناتها ياخذوا الوظائف في البريد والبنوك والمعامل والحوانيت يجي في بالك يا بابا نحطوا في حانوت مثل المونبري بنات بالحايك والعجار..

حمدان: ماراناش نتكلموا على هذا المشكلة...

عمر: لا ماهيش مشكلة أولا، وثانيًا لما شفت هذيك البنت بلا لحاف راك تتخايل...مانيش عارف واش...

حميد: بهيم ولوجات ملحفة كيف كيف! المسألة مجيها لدار عايلتك أمام باباك وأمك ماشي كونها ملحفة والا عريانة.

عمر: راني فهمتك في السبب أخت إنسان صديقي..

حمدان: والسهرات والمبات برا؟

عمر: سامحني يا بابا لكن هذا ما يهمكش...

حمدان: ما يهمنيش؟ ولدتك باش لما نسألك ننصحك لفايدتك تقوللي ما يهمنيش، لاش راني عايش إذن؟ فهمت علاش ما نعزوكش مثل خاوتك! فهمت؟ على خاطر هذا هو جوابك اللي يتحدث معاك من العائلة تقولوا ما يهمكش لكن ما تحشمش تبقى وقح..."عيداري تبقى عيداري".

المشهد السابع عشر: الحاضرون ومريم

مريم: سيدي تقلقوا بصراخكم حميد...والا نسيتوا اللي مجروح...

حمدان: ايه...حميد مسكين، شفت فاش الرجال راه تعمر أوقاتها راه مكسل فوق السرير على من؟ على أمثالك؟ (يخرج)

المشهد الثامن عشر: الحاضرون ومريم

مريم: عمر واش بيك مع سيدي؟

عمر: هو واش بيه معاي؟ مانيش فاهم علاش من غيرك أنت الكل يكرهوني، حتى قريب نتحقق اللي مانيش وليدهم تقول لقطوني من عند الراهبات..."الزنقة"

مريم: لا عمر، ما تشغلش فكرك، ياك تعرف سيدي هو إنسان كبير ومريض مع زاد له حميد تقلق لا راني متحققة اللي ما يفكرش في الشي اللي راه يقول فيه...

عمر: إن شاء الله معاك الحق...واش راه حميد. (ص34)

مريم: راه غاي كللي أداه النوم.

عمر: (وهو متوجه إلى بيته) الله يشفيه

مريم: ها هم رفدوا الصنيدقة اللي كانت هنا..

عمر: إيه أنا اللي رفدتها.

مريم: بوه وين راه يديك راهم فارغين.

عمر: كملت حتى أنت ماكفاكش العسكر والشرطة، والعائلة كلّها كملت حتى أنت معاهم، الكل ما تعرفوا غير البحث..

مريم: بوه والغضبة لاه؟

المشهد التاسع عشر: مريم وتوفيق

توفيق: واشنه هو هذا الضجة "العياط هذا"، راكم تسمعوا من الزنقة مريم روحي لبيتك باش يدخل الطبيب.

مريم: مسلم؟

عمر: مسلم، مسلم، يعني لوكان رومي ما تجيش آه التعصّب الأعمى..

توفيق: خلّينا من هذا الكلام، مناش في وقته يا الله روحي لبيتك.

المشهد العشرون: عمر، توفيق والحكيم

توفيق: اتفضل يا حكيم

الحكيم: السلام عليكم

عمر: السلام ورحمة الله..

توفيق: من هنا من فضلك

الحكيم: الله يبارك (يدخل مع توفيق وعمر يتبعها بنظره. لحظة تخرج الأم مغطا على رأسها).

المشهد الواحد والعشرون: الأم وعمر

الأم: هكذا عمر؟ حميد "خوك" رجل في القبر والأخرى على برا وأنت من واحد لواحد هكذا؟ (ص35)

عمر: (يهمّ بالجواب ثمّ يضرب بكفّه على رأسه ويذهب إلى بيته. لحظة ويخرج توفيق).

المشهد الثاني والعشرون: الأم وتوفيق

توفيق: ما قدرتش نشوف.

الأم: توفيق الطبيب هذا تعرفه..

توفيق: معلوم

الأم: احكيت له واش جرى بالولد..

توفيق: ايه يما...قلت له بللي كنت نشوف في المسدس أمتاعي خرجوا زوج رصاصات قست خويا..

الأم: ياه هكذا يعيش وليدي..توفيق لوكان يسال حميد..

توفيق: لا يما، الطبيب هذا صديقي ما يكرنيش (دق على الباب) توفيق يفتح الباب تدخل بنت مسرعة.

المشهد الثالث والعشرون: الأم، توفيق والبنت

توفيق: وين رايحة يا امراة...

البنت: عمر...سي عمر...نحب نشوف السي عمر...

المشهد الرابع والعشرون: عمر، حمدان ومريم

(عمر وحمدان كل واحد يخرج من بيته)

عمر: لاش رجعت؟

البنت: غير كيما لحقت تقريب خمسين ميرو على الجامع شفت العسكري رافد يدّيه للسماء وعسكر وشرطة مسلحين دايرين بيه عرفته بصنيدق متاع الحلوة كان رافدها فوق راسه كللي باش نشهه ونرجع على طريقي.

عمر: هذه بيعة يا للأسف مازالوا الخبثاء...والقنبلة...(ص36)

الحاضرون: قنبلة؟

البنت: ها هي (تتقدّم فتضعها على الطاولة)

عمر: لاش ما رميتها أي مكان، في كاش صقيفة مثلاً؟ لاش

توفيق: توفيق باش تقتل الأبرياء

عمر: مادخلك أنت

البنت: خفت ما عرفتش آش نعمل؟

عمر: ما عرفتيش آش تعملي (ينظر نح ساعته) مازالولها عشر دقائق.

الحاضرون: آه

عمر: عشر دقايق وما يبقى منا غير الغبار..

توفيق: في يدنا عشر دقايق على كلّ حال...ما نتقلقوش...منين جبتيها؟

عمر: ما نعرف

حمدان: كاش ما تعرفش؟

عمر: ما نقمرش نقول (لحميد)

توفيق: تعرف كاش توقف انفجارها..

عمر: لا..

توفيق: روح شوف عبد الكريم ثابت، وقولوا يجي حالاً..

عمر: تعرف عبد الكريم ثابت

توفيق: نسمع بيه

عمر: ما نعرفش وين يتوجد الآن وزيد فات الوقت بقاو ثمن دقايق...

الأم: توخذنا

عمر: لا يا يما نتوخذ وحدي

مريم: واش رايح تعمل

عمر: نخرج يما والله يلاقيني بالعسكر..

البنت: لا خلّيني أنا نخرج يما..

عمر: لوكان ما رجعتيش يمكن كان هذا يصير. لكن الآن أنا المسؤول عليها، ومع هذا أنت عندك عائلة (يهم يأخذ القنبلة)

توفيق: استنى..أنا على كل حال عملت العسكر والحرب السابق يمكن نقدر نوقف إنفجارها...بعدوا ما يقدرش يعرف الإنسان (ص37)

مريم: توفيق لا...

حمدان: معاها الحق توفيق لا...

عمر: خليوني مازال الوقت ست دقايق

توفيق: لا...كونوا أذكياء...إذًا

عمر: لا ربّما ندي معايا أربعة والا خمسة عسكر...

توفيق: وإذا وقفتها نسلكوا كلنا بالله عليكم بعدوا، بل أدخلوا لبيوتكم أحسن

مريم: أنا نبقى معاك هذا هبال هذا. يا ناس ألعنوا بليس (كلهم ينظر إلى الآخر في صمت)

الحاضرون: واحنا أيضًا

حمدان: يا الله يا وليدي اتكل على الله على كلّ صفة أحنا ميتين إذا مت وحدك وأحنا بقينا يكملوا علينا أوباش فرانسا...

عمر: توفيق ابقاوا ثلاث دقايق. (سكوت) الوجوه مصفرّة توفيق يتقدّم بعرق جبينه فيمسحه وبرهة زمنية يوقف القنبلة)

توفيق: فرات (صمت)

مريم: توفيق

حمدان: يمينة!

عمر: تقدري الآن تروحي وما تهدريش كللي أوقع هذا

توفيق: لا أبقاي حتى تزول عليك الفجعة..

الأم: أعطوني مويهة نشرب..

البنت: سامحوني نروح...سامحوني على ما عملت بيكم أبقاو على خير

عمر: مع السلامة (تخرج البنت)

المشهد الخامس والعشرون: الحاضرون إلاّ البنت

حمدان: أنا نروح نشوف الطبيب (يخرج)

توفيق: روحي لبيتك مريم

عمر: (يقهقه قهقهة جنونية) ايه بالصح ما يلزمناش ننساوا المجية...

مريم: أيا تريحي لالة في بيتي (النساء يخرجن) (ص38)

المشهد السادس والعشرون: عمر وتوفيق

عمر: (في نهاية الضحكة الجنونية) صحة خويا لو كان أنت...

توفيق: لا كلش مكتوب عمر..

عمر: توفيق كاش تعرف ثابت عبد الكريم..

توفيق: آه...نسيت اللي أنا شرطي، إذن نسمع به..

عمر: لا خويا الشرطة ما راهيش عارفة وماشي كل الناس تسمع بعبد الكريم ثابت..

توفيق: من غير شك راك غالط عمر، ومع هذا خلّينا منه تعرفني ما نحبش نتكلّم في السّياسة

عمر: لمّا راك عارف اللي أنا فدائي، وعرفنا حتى اللي حميد الصغير فدائي واجب علينا نعرف خويا العزيز آش من صف راه! في دارك خويا في وسط عايلتك عند فدائي مجروح، وآخر قنبلة في يده إذن...

توفيق: فكّرتني في القنبلة شوف وين تخفيها ولا رجعها لموالها، ولربما يجيوا العسكر ما نحبش يوجدها هذا...

عمر: عجيب تخاف من العسكر يوجدوا القنبلة، وما تخممش على خوك اللي راه مكسل في البيت مجروح بالرّصاص...

توفيق: سمعتني واش جابت بما كنت نمسح في المسدس خرجت خويا...

عمر: توفيق راك صرت تعرف أشياء كثيرة تسمع بإنسان اللي حد ما راه سامع به تحقّقت اللي حميد مشترك في الكفاح وأنا...أنا. المسألة خطيرة جدًّا نعرف الي ما تتكلم لا على حميد ولا على...لكن ما نحبش نسمع بللي البنت اللي خرجت من هنا توصل للمضرة تسجّل في أتباعها سلسلة من الأبطال..

توفيق: تعرف لو كان مع شخص آخر كنت نتقلق ولا يمكن. لا...لا جل بعد موقف الفنبلة اللي كنت أنت سببه ما بقي لي حتى تأثير أمالة نجاوبك بهدوء ولو راك متحقق للي أنا خاين ياخي قبل كل شي تقدر نامر بقتلي كيما جميع الخونة..

عمر: لا حاش توفيق..ما تنطقش بكلام اللي ما تلفظش به..

توفيق: المعنى واحدة، وعندك الحق تظن واش تحب. آه مجنون كي نعاندك لاجل نعرفك..أو تعرف عمر ماشي على خاطر راك اليوم ظهرت لي بصفة اللي نقولك الواقع ما راهيش مدهشتني، يا مجنون على خاطر راك تخدم في واجبك والواجب ما يفخروش "يزوخوش" به الناس...

عمر: وأنت قمت بواجبك...

توفيق: عمر مانيش فاهم علاش ولو يقولو بللي ينزاد بعد خوه دايم يغر منه اللي سبقه. أنا هذي تقريب عشرين سنة وما فهمتكش من صغرك تغير منّي لما خذيت الشهادة (ص39) الإبتدائية والنهار اللي عملنا السفنج والشاربات أنت ماجيتش للدار نهار كامل يوم زواجي أنت أسبوع كامل ما بنتش واخا من مركز الشرطة الآخر..

عمر: هذاك الصغر..

توفيق: والآن...علاش أنا شرطي وأنت لا...؟ اسمع في الحقيقة ماراكش تحوس على الصف اللي أنا فيه كي راك غاير أنا وقفت إنفجار القنبلة..

عمر: مانيش غاير منك راك غالك. لكن رانا في وقت اللي مستحيل الإنسان يبقى محايد رانا في وقت اللي لابدّ للإنسان الحي يأخذ موقف قلت لي نامر الناس بقتلك. لا ما عندي حتى مسؤولية في هذا الأمر وراك اللي أنا خوك لكن الآخرين يقدروا يأمروا بهذا..

توفيق: طيب أمالة ما تداخلش وقم بأعمالك واتركنا.."وخلّيهم"

عمر: ما تترككش لاجل نحب نردك راجل ما نرضاش باسم عايليتنا يتوسخ بقتلك وتبقى لنا لطخة في تاريخ العائلة..

توفيق: تردني راجل؟ ايه طيب راني نفكر في هذا والآن من فضلك شوف وين تخبي هذا القنبلة.

عمر: معاك الحق لكن وين أنخبّيها؟ نخبيها في بيتك تحت قبعة سيدي البولي...ماتخافش اليوم في الليل ندّيها.

المشهد السابع والعشرون: حمدان وتوفيق

حمدان: توفيق وين راه عمر؟

توفيق: راه ها

حمدان: مانيش عارف كاش تقابلوا كنت قتلو كلام ما يعجبش ومن بعد ظهر لي بصفة أخرى اللّي....ما كنتش ظانوا فيها، توفيق في الحقيقة حقرنا مسكين كي نميز مليح هو خوكم وليدي حبيت نطلب منه السماح، وما عرفتش كاش نبداه...

توفيق: وحميد كاش راه...

حمدان: نحاله الرصاص وقيل يلزمه الدم..

عمر: (من البيت) دايمًا ما عنديش الحق معاكم، مليح يما نروح نروح وما تزيدوش تشوفوني هذا يمكن تتهناو

المشهد الثامن والعشرون: الحاضرون وعمر

عمر: (يخرج من بيت مريم ويتوجه نحو بيته) (ص40)

حمدان: عمر لا واش بيك يا وليدي؟

عمر: حتى شي يا بابا...نروح نرفد حوايجي ونروح هكذا كل واحد منكم يتهنى نخلي لكم الوسع نهار اللي نتوحشكم لاجل نتوحشكم هذا معروف نحي نشوفكم...

حمدان: لا وليدي ماراك مضيق حتى على واحد. هيا عمر سامحني على ما كنت قلت لوليدي، في الحقيقة أنت عمر ماشي دوني لكن احنا مانيش عارف آش خذانا، وانت كللي تبدلت في هذا الأيام الأخيرة أوه في الحقيقة ما هي لا منا ولا منك المسألة راهي في الجو اللي رانا عايش فيه عن قريب إن شاء الله تفرى قضيتنا ويرجع الماء لمجراه.

عمر: الجو اللي راك تتكلّم عليه، ما هو موجود إلاّ هنا في هذا الدار في وسط هذا العائلة وما يصفى بابا إلاّ بعد ذهابي...كنت نتساءل على السهرات والمبات برّا، راك اليوم فهمت ولما راك فكر في مشغول بمسائل أخرى...ما يتكلش نشغله بكم..

المشهد التاسع والعشرون: الحاضرون والحكيم

الحكيم: يا سادة، حاجتي واحد منكم.

حمدان: غير الخير حكيم

الحكيم: لا باس...لا باس....إنّما راني محتاج (بواحد منكم) بل الشاب متاعكم راه محتاج شوبة دم ولابدّ نستعمله نقل الدّم إذن أنا محتاج لواحد منكم..

الحاضرون: أنا..

الحكيم: (مبتسمًا) لا أنا محتاج لواحد منكم، ونظن السيد باباكم نقدروا نعفوه ما أنتم..

عمر: أنا برك..ما نحبش دم توفيق يتخلّط مع دم خويا حميد..

الحكيم: لاش هذا يا سيدي إذا مانيش غالط هو ثاني خوه وزيد المسألة ماهيش ثم يقدر حتى إنسان أجنبي يهدي الدم

عمر: نعم لكن ماشي توفيق هو...اللّي قاسه بالرصاص..

الحكيم: لا. لا ...المسألة ترجع لدم نفسه...من أي نوع دمك؟

عمر: بـ

الحكيم: أنت يا سي؟

توفيق: توفيق...دمي عالمي يا حكيم..

الحكيم: طيب إذن انت اللي حاجمتي بك...(ص41)

عمر: معلوم دائمًا هو...دائمًا هو (يذهب ويتبعه حمدان)

حمدان: عمر العن ابليس يا ولد (يخرجان)

المشهد الثلاثون: الحكيم وتوفيق

الحكيم: واش راه واقع سي هشام.

توفيق: اشت ما تذكرش هذا الإسم من فضلك أهنا سمي توفيق.

الحكيم: طيب هيا بنا (يدخلون بيت حميد)

المشهد الواحد والثلاثون: حمدان، عمر، الأم ومريم

عمر: (يقطع الفيو وارتداء ثيابه)

حمدان: عمر!

عمر: الوداع يا بابا.

الأم: عمر! وين ريح يا ولد؟ ما كفاش هم حميد اللي ما عرفتوش يعيش ولا يموت، تزيدلي همك يا هل ترى أنا خلقني رب غير للعذاب...ماكفانيش الليل طول نبات خايفة من العسكر يجيوا يديوكم، وفي النهار ما نتهى حتى نشوفكم دخلت للدار حبّيت تزيد تروح يا وليدي وتحرمني من رؤياك لاش؟ لاش؟ واش من ذنب عملته في حياتي واش عملت لك يا رب (تبكي)

مريم: عمر أنت عامل حرام عليك (وأنا ياك أختك)

عمر: نعم هيا يما وأنت أختي، ونعزكم ونحب سعادتكم لكني مانيش عارف آش بيا!

حمدان:عمر اشغالك الخاصّة هيا تعبوا أعصابك لو كان تطلب من المسؤولين امتاعك يريحوك أيام؟ من اللي شفت القنبلة وقفت بك وأنا جاعل روحي في موضعك، الآن فهمت يا وليدي واش راهم يعديوا الفدائيين الآن فهمت واشنه وواش من عظمة في الإنسان اللّي يجوز قنبلة وسلاح في وسط العسكر اليوم عرفت واش يحس الإنسان اللّي بعد عملية من العمليات يجريوا وراه العسكر يمكن يلقوا عليه القبض، يمكن يقتلوه يمكن يجريوه كيما خوك حميد ولا يمكن ينكشف ويصير يتخبى من ملجأ وما يقدرش حتى يوصل لدار والديه عمر في هذا الساعة والحمد لله ماوصلناش لهذا هيا شوية ريح معانا أيام بلا خدمة يرتاحوا أعصابك..

عمر: (هادئًا) ماراناش في وقت الرّاحة/ الوقت مايستناش "مالازمناش الرّاحة" يا بابا وفرانسا راهي تنتظر في هذا الفشل وأحنا ما "مالازمش نفشلوا" نفشلوش حرام. (ص42)

مريم: فات اللي فات خويا والآن نظن راهي تفاهمت العائلة وما يزيد يوقع حتى خلاف أما فيما يخصّ توفيق ما تنساش اللي خوك وكبير عليك في السن.

عمر: سامحني يما..

الأم: وليدي ما تروحش عمر

عمر: لا

حمدان: هكذا عمر هكذا راني عقلت وليدي

الأم: سلم علي يا عزيزي

عمر: (يعانق أمه) أوه هذا الأعصاب قلقوني كثير وأنا قلقتكم حتى نسينا حميد..

حمدان: لا ما نسيناهش ومع هذا ما عنده حتى شي راك سمعت واش قال الطبي.

الأم: على كل حال راهم أبطاو...ماذا بي نكون بجانب وليدي

عمر: راهم قريب يتموا وانت مريم ما تنسايش الحجمة (مريم) وعمر يضحكان.

مريم: معليه هاني رحت اياي لالة (تخرجان)

المشهد الثاني والثلاثون: حمدان وعمر

(الأب وعمر في حشمة مدة قليلة من الصمت)

عمر: على حسابك يا بابا أنا بديت في الكفاح بعد اليوم اللي جاتنا ذيك البنت وبيّتناها عندنا؟

حمدان: نظن يا وليدي

عمر: لا يا بابا حميد نعم خرج من هنا معاها، ورآى لها الطريق شافت شجاعته تكلّمت عليه جربوه وقبلوه، وأنا كنت على بالي اما أنا...بابا الخمر اللّي كنت نشربه أولا كان يهدن لي أعصابي ومرارًا كان الوسيلة اللي نخدم بها مرارًا شرت مع مفتشين سرّيين وفي سياراتهم جوزت السلاح (يضحك) كي نتفكر واحد النهار كنت في حالة في نهج مسيكلي نشرب مع مفتش وفي السيارة متاعه كانت قنبلة مثل متاع اليوم (مفكرًا) ايه ايه. جازوا من تم جماعة فدائيين وشافوني من غير شك كانوا يقضيوا علي وعلى اللي معاي وتفسد قضية القنبلة...لكن مصادفة أوه في الحقيقة شي الا هي كان المسؤول امتاعهم يعرفني...

حمدان: معلوم يزعزعوا أعصابك في مواقف مثل هذي..عمر لما الخمر يهد نلك أعصابك وينسيك..

عمر: لا يا بابا ما يلزمنيش وزيد الجبهة خرجت الأمر على الجميع وما يمكنلهاش تسمح (ص43) لفرد...

حمدان: ايه..أنت يا وليدي تعرف آش يصلح بيك

عمر: (معانقًا أباه) ما تخممش علي يا بابا لما نرى بللي حقيقة أعصابي وصلت للنهاية نطلب من الخاوة يبعثولي نروح للجبل..

حمدان: الله ينصركم يا وليدي..

عمر: الله ينصرنا جميع يا بابا..ما تنساش اللي أنتما ولدتونا.. (الجميع يطيب شيئًا فشيئا حتى يصير ضحكًا وأفراحًا يدخل توفيق).

المشهد الثالث والثلاثون: توفيق، حمدان وعمر

توفيق: ايه....راني نشوف بللي السعادة نزلت في هذا الدار والحمد لله.

حمدان: إيه عمر كان يحكي لي في الخرفات

توفيق: عجيب يلزمك تحكي معهم ساعة على ساعة يا خويا..

عمر: توفيق اه...

المشهد الرابع والثلاثون: الحاضرون والحكيم

الحكيم:آن تقدروا تدخلوا تشوفوه راه في أحسن ما يكون.

حمدان: يرحم والديك يا سيدي الطبيب (يخرج)

المشهد الخامس والثلاثون: توفيق، عمر والحكيم

الحكيم: ما تعمل شي في بالك وكن متهني مع السّلامة سي هشام أبقاو على خير

توفيق: استنا نوصلك

الحكيم: لا ما تعييش روحك نعرف الطريق..

توفيق: في الأمان يا حكيم (الحكيم يخرج) (ص44)

المشهد السادس والثلاثون: توفيق وعمر

عمر: (مفكرًا) سمعته واش قال؟...قال مع السلامة سي هشام. خويا انت هو سي هشام!

توفيق: نعم الراس الحشيش، أنا هو هشام..

عمر: (محييا تحية عسكرية) سامحني سي هشام

(يتبادلان النظرات ويتعانقان)

ستار (ص45)

الفصل الثالث:

(نفس المنظر المسرح خال...يدخل السيد حمدان في يده قفة تظهر عليه سيماء التعب والمرض)

حمدان: يمينة، مريم مريم

المشهد الثاني: حمدان ومريم

مريم: هاني جيت

حمدان: هاك القضيان يا بنتي

مريم: راك عيان سيدي ايه لو كان أعطى رب ماشي أنت اللي تقضي

حمدان: واش تحبي يعمل الإنسان اللي ما بقاولوش الأولاد..عمر من ملجأ الملجأ توفيق..حقه واش راه اليوم؟

مريم: راه راقد البارح ما داهش النوم من السطر الليل كامل وهو قاعد سيدي عذبوه كثير غير هو ما يحبش يتكلّم..

حمدان: الوحوش لما ما وجدوش خوه حبوا يخلفوا فيه الثار..إيه يفرج ربي إن شاء الله وحميد مسكين..

مريم: هذاك راه في المحتشد راه في وسط خاوته هما راهم ملاح يا سيدي

حمدان: ايه مزية اللي ما تبتوا عليه والوا، وداوه كجامع مال في الحقيقة سلك ياخي حتى في صحته لاباس بها، كي شفناه الأسبوع اللّي فات ظهر لي سمن ولو يماه راهي تغالي حقه وين راهي لالاك؟

مريم: خرجت سيدي تشوف في زوجت سي الحاج...

حمدان: ايه...

مريم: ما تشغلش بالك كثير سيدي يعاودوا يرجعوا

حمدان: واش حال أنت تغني في دا الغناية آه يخمم على حميد مسكين نظن يا مريم يقدر يصبر حتى الاستقلال وهو في السّجن.

مريم: علاش سيدي يا كراهم ساعة على ساعة يطلقوا البعض منهم.

حمدان: ايه، بعدما يخيروهم بعدما يغسلو لهم معه...

كيما يقولوا ذاك الوقت يطلقوهم..

مريم: على كل حال فرانسا ما بقالهاش أكثر من عام إذا كثرت زوج ونتهناو منها (ص46)

حمدان: إن شاء الله لكن الأعوام راهي تفوت..

مريم: معلوم الأعوام راهي تفوت وهذا ينبه طغاة فرانسا اللي راهم يخطبوا في الإذاعات إذا ماراهمش منتبهين بعده بللي مستحيل باش يقضيوا علينا بالقوّة راهم شافوا بانفورهم بللي رغم ر26ب والاطناك والمليون عسكري اللي عندهم في الجزائر جيش التحرير رابح هو يكبر ويتوى.

حمدان:نعم هذا حق يقولوا اللي البارح برك وهذا جرائد فرنساوية هي اللي صرحت بللي أكثر من خمسين عسكري ماتت في كمين واحد..

مريم: شفت هملا بالأقل ما يوالها مادّية...لا سيدي عن قريب يرجعوا

المشهد الثالث: مريم، حمدان والأم

الأم: أشكون اللي رايح يرجع..

حمدان: حتى شي كنا نتكلموا على الحرب

الأم: آه روحي يا بنتي سخني لنا القهورة ورفدي القضيان هذا الكلام ما يفيدنا حتى شي لاش النواح..

مريم: (وهي ذاهبة) شفت الشجاعة اللي عندها لالة هي ثايقة في المستقبل (تذهب)

المشهد الرابع: حمدان ويمينة

حمدان: (نحو مريم) أنت اللي شجاعة بيا بنتي (نحو يمينة) عارفة اللي راجلها تعذب عند والآن راه مكسّل ومريض أوشفيها راهي تشجع فينا.

الأم: ماهيش الوحيدة نساء الجزائر رجعت الكلّ مثلها لو كان شفت مراة سي الحاج أحمد.

حمدان: ايه هذيك حكموا على وليدها بالإعدام..

الأم: (صمت) قطعوا له راسه البارح..

حمدان: (لحظة صمت) الرّشيد مسكين الله يرحمه شفتوا لمّا نزاد...شفته لما أكبر..

الأم: بباه راهي سعيدة كيما قالت كان يقدر يوقع له حادث آخر تصدمه سيارة ولا يموت هكذا برك أما بهذا الصفة راه زاد سقى بدمه زهرة الحرّية ومات شهيد

حمدان: ايه في الحقيقة معاها الحق كان يمكن يموت بالجوع وبالمرض كيما ماتوا من شعبنا قبل الثورة..إذا راني متذكر لقاو عليه القبض في الجبل..

الأم: ايه باللباس الرسمي امتاع جيوش التحرير...(ص47)

حمدان: آه فرانسا المسكينة، سقطت حتى لهذا وصلت تقتل أسرى الحرب في الوقت اللي الجبهة راهي تسرح وتطلق الأسرى الفرنسيون اللي عندها..

الأم: ايه اليوم القنابل تنفجر في كلّ جبهة سي هشام وجماعته ما رابحينش يغفلوا عليهم

حمدان: ماشي غير هما برك الفدائيون الكل يتحرّكوا اليوم

الأم: ايه الدم يطلب الدم، وروح تطلب الأرواح والنهاية ما نعرف.

حمدان: تفرى يا يمينة كيما كان الحال تفرى لكن لما بقاوا رجال مثل لاكوست ويوريس وفايا وسوستيل اللي ما يخمموا إلاّ على جيوبهم الثورة راهي ماشية..

الأم: ايه واحنا والفنا ياخي ساعات كي نخمم يظهر لي لو كان تخلاص الثورة ونرجعوا كيما كنا يرجع كللي مخضناش..

حمدان: على كل حال ما نرجعوش كيما كنا ما تخافيش رجالنا ونسانا ماماتوش باطل...

المشهد الخامس: مريم، حمدان والأم

مريم: لالة آش نطيبوا عشات اليوم..

الأم: آه طبخي اللي ظهر لك..ولا لا لا أعملي مثوم توفيق يحيو

مريم: على كل حال ما نتعشاوش بكري..

الأم: ماعليهش...قولي..واش راه توفيق. كن خرجت خليته راقد..

مريم: مازال في فراشه لالة كيما قلت لسيدي البارح الليل كامل ما رقدش

الأم: معلوم كاش بنادم يرقد وذاته كلها توجع فيه

حمدان: يا درى واش عملوله مسكين أو كاش قضى دوك الست أيام عندهم

الأم: في الحقيقة مزية اللي حكموه هو ومالقاوش القبض عليه خوه عمر على كلّ حال توفيق ما حتى شي عمل أما عمر غير على القنابل من غير شك كانوا يقتلوه..

حمدان: بالصح كانوا يطلقوه ويقرصوا على ظهره، وغدوة من ذاك يقولوا في الجرايد هرب قتلناه، ولا يرموه من الطابق الخامس ولا السادس كيما بومنجل الله يرحمه ويقولوا أرمى روحه.

مريم: ولا أكثر وأكثر يقولوا شنق روحه كيما قالوا على بن المهيدي آه القهوة راهي غلات، (تذهب بسرعة) دق الباب). (ص48)

المشهد السادس: حمدان، الأم وساعي البريد

حمدان: آش شكون هذا ثاني آشكون؟

السّاعي: (من الخارج) ساعي البريد (حمدان يفتح الباب) آه سي توفيق بن الريف هنا..

حمدان: هنا يا وليدي

الساعي: هو هنا عندي رسالة ليه..

حمدان: أنا باباه يا وليدي

الساعي: نعم لكن يلزملي نعطيها له في يده

حمدان: مليح أدخل

المشهد السّابع: الأم، حمدان والساعي

الساعي: مساء الخير يا يما

الأم: مساء الخير يا وليدي نروح نقمو (تخرج الأم)

المشهد الثامن: حمدان والساعي

الساعي: تسكنو هنا وحدكم غاية هنا؟

حمدان: ايه لوكان هنا الدار ما رجعتش كالشارع ليل ونهار والعسكر تعفس فيها يا وليدي.

الساعي: جاوكم اليوم؟

حمدان: لا اليوم لا بأس

الساعي: طيب

حمدان: لا شي طيب..أنت واش يهمك في هذا

الساعي: لا حتى شي... (ص49)

المشهد التاسع: الحاضرون، توفيق والأم

توفيق: (اعرج من السم في رجليه) عندك رسالة لي

الساعي: نعم...في الحقيقة يا سي توفيق الرسالة سريّة إنسان حب يتحدّث معاك وأنا سبقت نشوف إذا راكم وحدكم

توفيق: رانا وحدنا وين راه هذا الإنسان

الساعي: الآن يجي سامحوني أبقاوا على خير خليوا الباب مفتوح

المشهد العاشر: حمدان، الأم وتوفيق

حمدان: واشنه ثاني هذا الإنسان اللي حب يشوفك.

الأم: مازلنا في الهموم

توفيق: لا يا يما هذا ما يكون غير صديق

الأم: من فمك لربي

المشهد الحادي عشر: عمر والحاضرون

عمر: مساء الخير عليكم (وهو بلحاف المراة الجزائرية)

الأم: يا ناس هذا الصّوت نعرفه

عمر: (ينزع اللحاف تظهر الرشاشة التي يحملها) معلوم يا أمي

الحاضرون: عمر... (يضع اللحاف والرشاشة على الطولة)

المشهد الثاني عشر: الحاضرون ومريم

مريم: (ترتمي بين أحضانها عمر) عمر خويا

عمر: مريم...يما...واش راك بابا

حمدان: انت قولنا واش راك

عمر: لا باس، راني لاباس كغير توحشتكم برك وأنت توفيق لا باس عاودت وجدت قوتك (ص50)

توفيق: شوية شوية...

الأم: عمر خليني نشوفك يا وليدي يظهر لي خفت عمر وقيلة ماراكش تاكل مليح

عمر: لا يا يما راني مليح..

حمدان: واين راك تسكن..واين راك ترقد؟

عمر: راني عند الشعب يا بابا كل يوم فين لكن هربان...

توفيق: جيت تشوفنا برك، وترمي نفسك للخطر لاش كنت تبعث تسال علينا يكفي

عمر: سمعنا بيك طلقوك جيت نتحدث شوية معاك، ونغتنم الفرصة باش؟ نشوف العائلة كلها...حق كاش راه حميد..

حمدان: راه في المحتشد، راه مليح، رحنا شفناه، ياخي راه يقرا العربية والانقليزية

عمر: (ويضحك عاليًا)

حمدان: لاش راك تضحك؟

عمر: راني نضحك على هذا النهاية انتاع الفرنسيين قبل الثورة وطول مدّة الاستعمار وهما مانعين علينا القراءة والتعليم والآن زعم باش يوقفوا الثورة سجنوا الأدباء في المحتشد وباعتولهم الشباب يونسهم...واش يعملوا هذا الناس هناك؟ ..يتعلموا اللغات وياخذوا دروس سياسية وبهذا الكيفية فرنسا حبت تنجح مع شعبنا ساعات بنادم يفكّر إذا فرنسا راه عارفة اش تعمل يضحك الجميع..

توفيق: لا عمر، فرنسا راه عايشة في الأحلام، راه الآن تبع في خيال ماضيها وهذا اللي صيرها في غرور...

الأم: خلينا من هذا الأحلام..عمر نطبخ لوليدي كاش حاجة بالا كراك تعبان

عمر: لا يا يما راني شبعان صحة

مريم: آه لا قهوة..أنت تحب القهوة وراه تغلي (تخرج).

المشهد الثالث عشر: الحاضر، الأم ومريم

عمر: وانت بابا واش راك؟ واش راه قلبك

حمدان: راني يا وليدي رانا...

عمر: يظهر لي كبرت أشوية يا بابا

حمدان: أنا ما عليهش كي تعيشوا لي أنتما (ص51)

الأم: عمر...ياك ماراكش تبرد في الليل

عمر: لا يا يما وماراناش في الوقت اللي الإنسان يخمّم على السخانة والبرد ! اسواه توفيق وأنت غذبوك كثير؟

توفيق: ايه ولا، لا كيما يعملوا الناس الكل

حمدان: على كلّ حال سقوطك من رجلك. وكيما قالت مريم راك الليل وحاول ما كنا مش من الضر

الأم:وغير الفجعة اللي سكناته نهار القاو عليه القبض تكفي

عمر: حق كاش حتى القاو عليك القبض

توفيق: كانوا جاوا في الليل بحثوا عليك هذا في الدار ماوجدوكش عاودوا راحوا....

حمدان: ....بعدما شتموني وضربوني

توفيق: قلت أنا المسألة فرات، لكن غدوة من ذاك جاو المركز الشرطة والقاوا علي القبض

عمر: وأدواك باللباس الرسمي

توفيق: معلوم يا أخي كانت لهم وسيلة باش جوزوني في ( ) وحد ما يشبه،

عمر: ايه

توفيق: والباقي معروف سالوني وين راك؟ واشنه هي حرفتي في الثورة كيما هو طبيعي ما سالونيش بلطافة

المشهد الرابع عشر: الحاضرون ومريم

مريم: (اتاتية بأواني القهوة) بالكلام والآن نبدا انتاع الماء..

توفيق: ومسائل أخرى اللي ما كان لاش نذكروه هنا

عمر: الوحوش لما نتلاقاو بهم في الزقاق تخباو كالبنات وما تسمع غير كلمة ولما يطيح واحد منا بين يديهم يتشجعوا ويصيروا رجال

حمدان: هذه هي الدّنيا يا وليدي هكذا الظالمين ما يتسلحوا الا بقوتهم المادية..

عمر: على كل حال توفيق بودي نتكلم معاك وحدك

توفيق: ايه اي نروحوا لبيتي (ص52)

حمدان: لا اقعد أنت مريض، أحنا نخليوكم، يا لله كل واحدة تروح لأشغالها ومن بعد نتحدثوا مع بعض ياك تبات معنا يا وليدي..

عمر: نبقى معاكم شوية لكن لازم علي نروح

حمدان: ايه الله يبارك

الأم: عمر خوك مريض ما تكلموش

عمر: (ضاحكًا) لا يا يما ما تخافيش

حمدان: ما نيش فاهم علاش تشغلي نرى واش في بالك ثاني جاء يقتل خوه أي روحي لشغلك صح ! (يضحك الجميع) مريم ويمينة تذهبان إلى المطبخ أمّا حمدان (فيدخل بيته)

مريم: هيا لالة

المشهد الخامس عشر: توفيق وعمر

عمر: تعذبت خويا ياك؟

توفيق: (نساهم) نعم لوكان باش الشي يتعاود نقبل نموت أحسن عمر وصلو الواحد الوحشية في وسائل التعذيب اللي يشوفو الضمير الإنساني ايه ماعلينا‌ش الشي فات الآن مانيش فاهم كاش صبرت وما تكلمتش لكن هذا يحققنا بلي الحق معانا وننتصر والأجل قوة ربّانية راه تشجّع فينا..

عمر: توفيق بعثولي نشوفك، في الحقيقة آمروني نشوف...سي هشام

توفيق: أيوه؟

عمر: مانيش فاهم كاش عملوا، لكن الجماعة سمعوا اللي ألقاو عليك القبض وسمعوا ثاني اللي طلقوك ولما العلايق بينهم وبينك راه مقطوعة بعثوا للناحية اللي أنا فيها وآمروا باش نجيك أنا بنفسي...

توفيق: يعرفوا اللي ما نتيقش في إنسان آخر

عمر: ها هو المقال...راهم متحققين اللي طلقوك مؤقتًا ويعاودوا يرجعوا ليك مرّة أخرى خصوصًا اللي ألقاوا القبض على شخص يعرفك أمليح والأخ هذا أوّلاً ربّما ما يحملش العذاب وإذا حمل يحمل وقت قصير لاجل راهم متحققين يعرفك...

توفيق: ما تحوسلي على اسم الأخ هذا

عمر: لا، على كلّ حال ها هو الأمر يلزمك (ينظر إلى ساعته) هذا على ساعة تكون في باب السنما دنيازاد توجد سيارة رقم 010 الجزائر91 راك توجد فيها اخ يقرا في جريدة (L'écho d'Alger) وهو يوصّلك لأخ أخ وتعرفه أمليح (ص53)

توفيق: طيب

عمر: من غير شك باش تلحق بالجيش

توفيق: ايه نخلصوا من الشركة، ونقابلوا بها بلباس الرسمي

عمر: يعني عن قريب تصير من الأحرار دق الباب بقوة (من الخارج)

(عمر يقفز نحو رشاشته ويواجه الباب، أفراد العائلة يخرجن من بيوتها)

المشهد السادس عشر: العائلة كلها

عمر: الجماعة ما غلطتش عرفوهم اللي يجيوا

توفيق: واش راك رايح تعمل

عمر: ما يديوناش حين (يصلح رشاشته)

توفيق: عمر يمكن ماشي علينا من قال اللي ما يبحثوش على شخص آخر لاش ترمي نفسك للخطر

عمر: ونهلك العائلة كلّها معاي؟ طيب واش نفعلوا؟

توفيق: أطلع للفوق

عمر: حاضر (يهم بالطلوع)

توفيق: عمر!! (عمر يقف) راني متحقق اللي ما نقدرش نصير مرة ثانية القاوا على القبض اطلق النار على المجموعة لكن ابدا بي

عمر: ما نقدرش خويا

توفيق: هذا أمر

عمر: طيب (يصعد إلى الطابق)

توفيق: افتح باب (حمدان يفتح الباب يدخل خمسة)

المشهد الثامن عشر: توفيق، مريم، الأم، حمدان وعمر

الأم: واش كان يحكي لك؟

توفيق: خرايفات يا يما (ص54)

مريم: ما عرفتش روحي اللي رجعت ما نسمعش

توفيق: مزية اللي فهمتني

مريم: وانت مقصودك تفهم عمر؟ ياك سي هشام

المشهد التاسع عشر: الحاضرون وحمدان

عمر: (من فوق) راحو؟

حمدان: (راجعًا) تقدر تهبط يا وليدي

الأم: اف فجعوني الكلاب

توفيق: ما صار شي يا يما الحمد لله

عمر: مزية اللي خذيت برايك

مريم: عمر؟ كنت عارف بللي هو السي هشام؟

عمر: نعم يا أخي

مريم: اكـ ياه.....ايـ.....(تهم يالذهاب)

توفيق: مريم (مريم تقف) كان ممنوع علي نبوح لك بالسرّ

مريم: مانيش لايمة عليك

مريم: كن متهني

عمر: ما تنساش روحك التوفيق الوقت (يقبل اخد ثم يذهب)

المشهد العشرون: توفيق، الأم، حمدان ومريم

الأم: راح كللي ما كان هنا...يا خي دنيا كللي عمري ما ولدته

حمدان: لا يلزمك تكوني شجيعة يا لا يمينة، هو مكتوب عليه باش يكون كيما راه، وراه يسعى في تحرير البلاد وان تراك مشاركته بحيث كنت سبب في ولادته

توفيق: عنده الحق يا يما يلزمك الشجاعة ويلزمك شجاعة قوية بحيث أنا ثاني راني رايح...

مريم: آه (ص55)

حمدان: وين رايح

توفيق: كيما قال عمر قبيلة راني رايح لأرض الأحرار الجبل يا بابا

الأم: فا يوقت؟

توفيق: الآن...نلبس حوايجي ونذهب عند، من راه يستنى في

مريم: يعني ما نشوفكش...

توفيق: إلى يوم الاستقلال

مريم: الله ينصركم نروح انحظرلك لباسك (تخفي وجهها من شي بدها)

المشهد الواحد والعشرون: حمدان، الأم وتوفيق

توفيق: يما

حمدان: روح صبر زوجتك قبل ولبس حوايجك

توفيق: ايه راهم منتظريني والوقت راه يفوت (يذهب)

المشهد الثاني والعشرون: حمدان والأم

الأم: حمدان راني نحس في شي عجيب مانيش عارفة إذا يلزمني نصرخ ونبكي ولا يلزمني نزغرد

حمدان: كيما تفعلي امليح يا يامنة لاجل انت أم والأم مثل الشجرة تتمر ينحيولها غلتها باش يقوتو بها البشر هذا واجب الأمهات يا يمينة...

الأم: نعم عندك الحق

حمدان: ولو حقيقة الذهاب امتاعهم اليوم وخصوص ذاهاب الولدان تعزية، يسمّى يصيرنا من غير أولاد لكن ردلنا شبابنا وجعلنا كيما كنا في أيام زواجنا...يمينة عشنا سنين وحدنا قبل ما انزاد التوفيق.

الأم: نعم

حمدان: وباش تتحقق اللي راجعين للوراء يعني للسعادة ويلزمك تتخيلي شي باش مثلا تهبطي من الفوقاني وتجي هناك يلزمك تهبطي منين طلعت هكذا أحنا...تولد التوفيق، وعمر ثمّ حميد ولما راحوا راح حميد ثمّ عمر وراه لاحقهم التوفيق.

الأم: نعم

حمدان: وباش تتحقق اللي راجعين للوراء يعني للسعادة ويلزمك تتخيلي شي باش مثلاً تهبطي من الفوقاني وتجي هناك يلزمك تهبطي منين طلعت هكذا أحنا...تولد التوفيق، وعمر ثمّ حميد ولما راحوا راح حميد ثم عمر وراه لاحقهم التوفيق.

الأم: ايه كيما كنت ظانة كللي ما ولدتشي نعيش حياة جديدة...(ص56)

حمدان: نعم يا يمينة حياة جديدة لكن سعيدة ولما يعاودوا يدوروا بك في ثلاثة على هذا الطاولة، ثمّ وين تكوني حقيقة سعيدة وعايشة في حياة..

الأم: (تنظر إليه متسائلة)

حمدان: عن قريب إن شاء الله يا حبيبتي (يقبل جبهتها)

الأم: حمدان عندك الحق لكن أنا مانيش عارفة واش راني نحس راني كيما ...حمدان هذا الشي اللي راني نحس فيه وقع لي ست مرات في حياتي نهار ولدتهم نهار ختانهم

حمدان: راني فاهمك يا عزيزتي راني فاهمك، وحقيقة هذاك هو الشي اللي يلزمك تحسبه اليوم، يوم الأول خرجتيهم من بطنك واهديتيهم للحيا..اثاني يوم طهرتهم كان دخولهم للإسلام واليوم راك بعثتيهم للنور اللي هو الإستقلال

المشهد الثالث والعشرون: توفيق، مريم، الأم وحمدان

توفيق: (يفعل سدرته ودفتر سك في يده) بابا ما تنسى خذ هذا الشيك وخرج الفلوس اللي عندي في البانكة شي قليل لكن قبل ما ينتهوا الكلاب ويوقفوهم

حمدان: ما تخممش لهذا الشي يا وليدي نسلكوا أرواحنا

توفيق: نعرف اللي ماشي محتاجة..لكن مكر في الكلاب فقط

مريم: (تحمل قبعة زوجها) متقدرش تستنى؟ العشا منوم تحبه

توفيق: (يختبي مسدسه) لا يا مريم..على كل حال انت انتهلاي في يما

مريم: كن متهى راه بعد وصاني عمر (تسمع طلقات الرّصاص)

حمدان: واشنه هذا ثاني

توفيق: ما نعرف...أوه كيما عوايدهم يقرصوا على كاش واحد بربتي

الأم: امهل استنى ما تخرجش ضروك

توفيق: لا يا يما على حساب الدعوى راهم بعاد (دق في الباب كلّهم يهتون وتوفيق ايقابل الباب)

الساعي: (من الخارج) سي التوفيق سي التوفيق..

حمدان: اشكون ثاني

توفيق: استنى نشوف

حمدان: لا أنا نفتح الباب (يروح) (ص57)

المشهد الرابع والعشرون: الحاضرون إلاّ حمدان

توفيق: يما مريم ادخلوا لبيوتكم..

الأم: وليدي

توفيق: دخليها مريم

مريم: هيا لالة (تذهبان)

المشهد الخامس والعشرون: توفيق، حمدان، الساعي، الأم ومريم

الساعي: سي التوفيق

توفيق: واش كاين لاش رجعت

الساعي: راك تسمع في الرصاص؟

توفيق: إيه

الساعي: هذا عمر

الحاضرون: آه؟

الساعي: كنا هابطين تلاقينا بالشرطة طالعين فيهم اللي باللباس الرسمي وفيهم اللي بلباس عصري في عوض اللي نهربوا عمر نضل يقابلهم بالرصاص..وبعثني نخبرك باش تروح

توفيق: وين راه واقع هذا

الساعي: افتحت في الربع طريق

توفيق: وانت وين بقيت لما هو كان عندنا في الدار

الساعي: كنت في راس الزنقة كان امرني نبقى نعس هناك

توفيق: وعلاش ما علمتناش بـ

الساعي: كان أمرني نعس رجال المظلات يا الله السي توفيق يمكن عمر ما يقدرش يشد معاهم كثير عشرين تقريب

توفيق: البليد-كان عارف اللي ممنوع عليه يعمل هذا (ص58)

الساعي: قال بللي محتاجينك أكثر منه-وزيد ما حبكش تطيح بين يديهم ويعذبوك مرّة أخرى

توفيق: يبقى دائمًا راسه خشين-الثورة محتاجة لكل شخص من اولادها

حمدان: قبل يموت باش ينقذ المسؤول هشام

الساعي: وطلب مني انقولك كيما قال هو تسمحلي (والي ينقطع طلقات الرصاص)

حمدان: راهم وقفوا الضرب

الأم: يا رب وليدي

توفيق: الوداع هيا يا ولد (يخرج مع ساعي البريد)

المشهد السادس والعشرون: حمدان، مريم والأم

الأم: حمدان ما يدووش في ثلاثة على هذا الطاولة كيما قلت..

حمدان: من قالت الا مات يمكن هرب

الأم: لا ما يوقفش الضرب وخوه هنا في الدار

مريم: لالة..يمكن خلاص له الرصاص....ولما كان في الوقت للتوفيق باش يروح...هرب

حمدان: هذا الحق يا يمينة...يمينة

الأم: تنظر إليه الآن؟

حمدان: (يهز راسه نعم) نعم الآن

يمينة: (تزغرد)

مريم: صحة يما...

الأم: يماك؟

مريم: نعم أنت أمنا كلنا

الأم: ايه....ايه.....ليك انت يماك والحمدان عروسة جديدة

حمدان: مريم سخلي لنا القهوة راه بردت

مريم: ما عليه سيدي (تحمل الصينية...وتخرج) (ص59) (دقيق)

حمدان: اشكون هذا ثاني. يا ربي واستر (يذهب ليفتح والنساء باهتت)

سي عمار: (من الخارج) اهلا سي حمدان السلام عليكم

حمدان: من الخارج اه هذا انت السي عمار على سلامتك استنى دقيقة (حمدان يدخل السي عمار جاء يشوفني)..

مريم: ما عليه هيا لالة يخرجان مريم يمينة..

المشهد التاسع والعشرون: حمدان، سي عمار

حمدان: اتفضل

سي عمار: داخلا وقيلة يا السي حمدان ما عرفتش النهار اللي نجيتاك فيه

حمدان: لا باس

سي عمار: ما سمعتوش الترقة متاع الرصاص اللي كانت في الربع طرق

حمدان: سمعنا

سي عمار: ايه يا سيدي أنا كنت طابع ذاك الوقت حتى شعلت غير قول العمر طويل برك

حمدان: كاش فرات القاو عليه القبض؟

سي عمار: اوه قتلوه الله يرحمه

حمدان: الله أكبر (يغيب في الخواطر)

سي عمار: بصبح راجل يا سي حمدان...هما أكثر منه عشرين ولا ثلاثين وهو وحده لكن عفريت غير قول عشر دقائق ولا أكثر وهو شاد معاهم خسارة خانه الحب ولمّا شاف روحه ما عندوش فين يهرب وقف في وسطهم وضربهم بالرشاشة امتاعه بعد ما صاح تحيا الجزائر...قل حب يموت وماحبش يقبضوه حي...

حاجيتك بالس حمدان كان متلحف كي المرة على ما يقولوا سي حمدان راك تسمع في؟

حمدان: ايه يا سي عمار راني نسمع كان ملحف كي المرة قلت

سي عمار: هذوا رجال عندما ولدت الجزائرية يا السي حمدان أولادنا سواء هنا في العاصمة ولا في الجبال ولا في كلذ بقعة عندهم ماداروا أنا نقولك الحق لو كان قبل الثورة كاش واحد قالي أولاد شعبنا يديروا هذا الشي كنت نكذب..

حمدان: نعم...خير ما جابك يا عمار يا وليدي

سي عمار: ماجبتش الخير يا سي حمدان الحق...الحق..

حمدان: لا باس

سي عمار: هذه مدة إذا راك تذكر كنت لك على براز اللي حب يبيع؟ راك متذكر؟

حمدان: ايه ما حبيناش نشريوا عليه ومن بعد؟ (ص60)

سي عمار: املا كي ما صابش لمن يبيع جاوا العسكر سكنوا عنده

حمدان: كنت قلت لي هذا ثاني

سي عمار: ايه البارح جاو استولاوا على حوشنا قالك الفلاقة كثروا في ذيك الناحية واعطاك هذا الورقة باش تروح تشوف الرايس اديالهم ولا ما نعرف اش يكون..هام كاتبين العنوان...شفت المصيبة باش حمدان..

حمدان: آه... لوكان لا جات في الحوش...على كلّ حال يرحم والديك تبات عندنا اليوم؟

سي عمار: لا مادا بيا نروح نشوف اختي...ما يخفاكش متزوجة هنا في العاصمة..

حمدان: صحة جوزلي غدوة امالة

سي عمار: الله ايبارك...ابقى على خير

حمدان: تلقى الخير يوصل معه الى الباب يرجع يقرا الورقة فيلقى بمريم..

المشهد الثلاثون: حمدان ومريم

حمدان: واش راه تعمل لالاك؟

مريم: تموت في الفراش...وطلبت نتركها وحدها كللي اداها النوم

حمدان: خليها ترتاح هذوك اعصابها خانوها

مريم: سيدي....قتلوه؟

حمدان: لا هو ضحى...حب يروح يسافر....في الحقيقة معاه الحق فين راح من غير شك يوجد عائلة اللي تعزه...

مريم: وعلا شاحنا ما عزيناهش

حمدان: انت يمكن....لكن أنا....ما عرفت لوش قيمة يا مريم

مريم: والعجب اللي الشرطة هذوك ما كانوش ماجين هنا...

حمدان: ماشي منه مسكين...ما يقدرش يعرف اما هي الدورية اللي قاصدة خوه...العسكر اللي راه في القصبة اكثر من الشعب بـ اللي راه ساكنها جيبلي صحة بنتي السجادة انصلي...

مريم: معليه سيدي

المشهد الواحد والثلاثون: حمدان، مريم ورجال المظلات

(حمدان يمكث مفكرًا فتأتي مريم بالسجادة وعند اعطاءها له تتحطم الدار وتهجم رجال المظلات من كل ناحية)...

مريم: سيدي (ص61)

حمدان: ما تخافيش

المشهد الثاني والثلاثون: رجال المظلات، مريم، حمدان والأم

الأم: حمدان

حمدان: ما تخافيش

الضابط: وين راه هشام

حمدان: مانعرفش هشام يا سيدي الضابط

الضابط: ايوه ما تعرفش هشام (الى مريم) وانت؟

مريم: ما نجوبك ما نعرفوش

الضابط: فايوق راح؟

حمدان: اشكون؟

الضابط: هشام ( ) يمسكه من تلخناق وليدك توفيق

حمدان: ايه التوفيق يا سيدي ماشي هشام

الضابط: (يتركه) توفيق هو هشام فايق رايح؟

حمدان: البارح

الضابط: البارح كان عندنا

حمدان: ايه جاء بقانا على خير وراح

الضابط: (إلى مريم) صحيح واش يقول؟

مريم: نعم نعم

حمدان: لكن جاب للي ربي نعرفك

الضابط: يمكن يمكن شفتني في الزنقة ومن بعد؟

حمدان: لا ومع تتكلّم العربية من غير شك انت هو (ص62)

الضابط: واشنه أنا هو؟

حمدان: اذا مانيش غالط أنا اللي امتحنتك في اللغة العربية

الضابط: (يمسكه من الخناق) ما تعاودش هذا الكلام يا بهيم أولا ما نعرفكش عمري ولا تلاقيت بك وزيد ماشي امليح اللي يعرف اكثر من اللي يلزمه يعرف... فهمت

(يدفعه ويتوجّه نحو مريم) املا قلنا البارح راح

مريم: نعم جاء من عندكم قعدوا واحد الساعة معانا وراح

الضابط: شفت لو كان عملنا براي وقتلناه البارح هشام بين أيدينا وخليناها يروح

الصارجان: واش تحب الأمر هو الأمر

الضابط: املا راح؟ ما قالكش فايوق يرجع؟

مريم: يمكن ما يرجعش

الضابط: خلاص (مريم لا تجيب) آه حتى للحرية ماشي؟ انتما العرب هوايش حيوان راكم طامعين بالحرية نعفسوا عليكم كلكلم وندحسوكم كلنمل وما تخدوش الحرية انظروا إلى هذا الوجوه نتاع الحرية وين راه سي توفيق؟

حمدان: هذيك

الضابط: مل تخليوا حتى حد يتحرك هيا انت

المشهد الثالث والثلاثون: رجال المظلات، العائلة إلاّ الضابط

الأم: حمدان خفت

مريم: سيدي واش يعملون

حمدان: العلم لله...لكن ما تخافوش

مريم: سيدي وهذوا الكل عسكر؟

حمدان: لا...مخلطين الشرطة امتاعهم رجعوا يلبسوا هكذا باش ما يتعلقوش لما يفعلوا الباطل

الأول: واش راك تحكي يا شيخ

الصارجان: خلسه سمعت واش قالك الشاف غير ضرك ماشي امليح اللي يفهم بزاف فهمت

الأم: حتى هذا يهدر العربية؟ حمدان هذوا مسلمين؟...

الصارجان: لا ما ناش مسلمين (واعلاش ما عندناش الحق انتما تهدروا الفرنسية واحنا ما نتكلموش العربية...لما راكم تحققتوا بل أنا راجل امليح فين راه توفيق..)

حمدان: ما نعرف ما قال لناس.

الصارجان: اشكون خبروا؟ (ص63)

حمدان: حتى واحد ما جاء سلم علينا وراح

الصرجان: ما قال لكم والو فاين يروح ولا وين يولي (صمت) هذا ما يتمكنش ما يروحش هكذاك برك؟

حمدان: واش اتحب هو كبير راه راجل الآن ويكم في نفسه

الصرجان: ولمرته لعزيزة ما قال والو آه؟

مريم: ما قالش لباباه كاش تحب يقول لي

الصرجان: ماشي باباه اللّي يرقد معاه[1].

المشهد الرابع والثلاثون: الحاضرون والضابط

الضابط: ما خلاو والوا ما لقينا حتى امر ولا ورقة انتاع كاغط فين اموالف يعمل كواغطه؟..

مريم: عمر ما يجيب كواغط للدار واذا جاب معاه بعد ما يقراهم يحرقهم..

الصارجان: منتظم العفريت

الضابط: كاش ما جبدت منهم

الصارجان: ما حبوش يستعرفوا يملا حتى راني خليتهم

الضابط: ايواه تقولوا الصحّ والا لا لا

حمدان: رانا قلنا لك كل ما نعرفه يا سيدي الضابط بعد اللي جاء من عندكم من البحث جاء شوية مريض وتعبان.

الضابط: (يمسكه من الخناق) قل ثاني بللي عذبناه؟

[1]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان: أبناء القصبة ودم الأحرار، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر، العدد الثاني: نوفمبر 2000، ص: 87.

حمدان: حاش هذا ما يخرش أبدًا في بالي؟

الضابط: (يتركه) مليح هكذا نتفاهموا

الصارجان: وقيلة جينا وتعبنا غير باطل

الضابط: عمري ما نشقى باطل أنا

أمانانعرف واش رايح نعمل (دار لي مريم) هيا انت تقدمي....

آه زوجك العزيز توفيق راح؟ (تهز راسها نعم) وما قالكش فايوق يرجع؟ مسكينة بنت جميلة مثلك يتركها وحدها...آه قالك فايوق يرجع يشوفك؟

مريم: لا

الضابط: كاش رايحة تعمل به راجلك العزيز آه؟

لكن ماتخافيش أنا نعاوضه على خاطر راك اعجبتيني بالصح اعجبتيني قد ما راني ننظر فيك وانت تعجبني (يمسكها من وجنتها ويقبلها من تعرها)

حمدان: ما تحشموش انتم ماشي رجال

الثاني: اقفل فمك انت (ص64)

الضابط: آه ماشي رجال علاش أملا وليدك ما ستنانالش قل (يلقيه على الارض)

الأم: حمدان

حمدان: ابقاي في موضعك يمينة

الضابط: درك انوريلك يا حمار اللي احنا رجال ولا لا

مريم: لا.....لا

الضابط: من بعد قولي لهذا البغل اذا أنا رجل ولا لا هيا من هنا... (يدفع البنت إلى البيت ويدخل معها)

المشهد الخامس والثلاثون: الحاضرون، مريم والضابط

حمدان: لا أنتم ماشي رجال عمركم ما تصيروا رجال تحقروا زوج نساء وشايب ما نسمحلكمش الرب ما يسمحلكمش- والإنسانية أيضًا جنس فاسد أمة ساقطة راكم أمة ساقطة تبقاوا سنين وانتم تتالموا وتتناحوا على ما فعل فيكم النازيز م لكن انتم فتوه انتم اوحش منه اوحش من الوندال اوحش من الوحوش المفترسة خنتوا وخدعتوا العالم بآدابكم وبرجال العلم امتاعكم وما ظهر خبثكم حتى كشفه الشعب الجزائري بعد ما نزح ثوب النفاق اللي كان مايسكم وهذا بتش اليوم وغدوا تبقاو واش راكم وحوش اللي ما تعلق غير الدم ناس منحطين اللي ما تطفى غلّتهم إلاّ بالقمع والكره..راكم هنا تنظروا لي تتساءلوا وحاضرت للخصام اللي وقع بيكم وبين ضمائركم إذا عندكم ضمائر...لكن انتم متحقّقين اللي راني نقول في الحق...نعم أنتم سفاكين الدّماء...وحوش بشرية امحيتوا تاريخكم ولطختوا اسماء عظماكم لما عرضتهم بأسماء...ماسي...بيجار أرواحكم الخبيثة انتم متحقّقين اللي تنتصروا وعن قريب انشاء الله افعالكم الوحشية هذي تظهر ضعفكم وضعف قواتكم أمام إيمان وإخلاص شعبنا...نعم، نعم رغم جيوشكم المكدسة بالجزائر نزلتم للأفعال الصاقطة وهذا دليل اللي الجزائر اشرف وأشجع وأقوى منكم ويصير العلم المرشوش بدماء الشهداء يرفرف في سماء هذا العاصمة. جبناء جبناء (يطلقوا النار فيسقط)

الصارجان: (في يده مسدس) قلتلك تهدر كثير

حمدان: ينسحب على الأرض رويدًا رويدًا فيقف عند رجلي زوجته يمينة راك تنظر فينا بروحك بقاي حية باش تقولي لاولادك وأولادك لاولادهم ولاولادهم لاولادهم أولادهم، أبقاي حية باش تسمع الأجيال ما تنساش أبدًا واش فعلت فرنسا في الجزائر...

(يموت، ولا يظهر أي تأثير على يمينة الا بعض الدموع مع عينها)

مريم: (تخرج ممزقة الثياب ملطّخة بالدّم والمسدّس في يدها) يموت الأخير منا لكن الجزائر تعيش حرة مستقلة وتطلق عليهم طلقات نارية ثمّ تطلق عليها النار هي الأخرى.

الأم: توفيق. حميد بقيتوا انتما ما تنساوش رسالتكم اولادي. (ص56)

النهاية

لحن نشيد من جبالنا:

مِنْ جِبَالِنَا طَلَعَ صَوْتُ الأَحْرَارِ يُنَادِينَا لِلاسْتِقْلاَلْ
يُـنَـادِيـنَـا لِلاسْـتِـقْـلاَلْ لاسْـتِـقْلاَلِ وَطْـنِـنَـا
تَـضْـحِـيَـتُـنَـا لِلْـوَطَـنْ خَـيْـرٌ مِـنَ الحيَاةِ
أُضَـحِّي بِـحَـيَـاتِـي وَبِـمَـالِـي عَـلَـيْكِ
يَـا بِـلاَدِي يَـا بِـلاَدِي أَنَا لاَ أَهْوَى سِوَاكِ
قَـدْ سَـلاَ الـدُنْـيَـا فُـؤَادِي وَتَـفَـانَى فِي هَوَاكِ
كُـلُّ شَـيءٍ فِـيكِ يَـنْـمُـو حُـبُّهُ مِثل النَبَـاتِ
يَـا تُـرَى يَـأتِـيكِ يَـومٌ تَـزْدَهِي فِـيهِ الحَيَاة
نَـحْـنُ بِالأَنْـفُـسِ نَـفْـدِي كُلَّ جُـزْءٍ مِنْ ثَرَاكِ
إِنَّـنَـا أَشْـبَـالُ أُسْـدٍ فَـاصْـرِفِـينَـا لِعِدَاكِ
لَـكِ فِي التَـارِيـخِ رُكْـنٌ شَـرَّقَ فَوقَ السمَاكِ
لَـكِ فِي المَنْـظَـرِ حُـسْـنٌ ظَـلَّ يُـغْـرِي بَـهَاكِ
نَـحْـنُ سُـورٌ بِـكِ دَائِـرْ وَجِـبَـالٍ رَاسِـيَاتِ
نَـحْـنُ أَبْـنَـاءُ الجَـزَائِـرْ أَهْـلُ عَـزْمٍ وَثَـبَاتْ
مِنْ جِبَالنَا طَلَعَ صَوْتُ الأَحْرَارِ يُنَادِينَا لِلاسْتِقْلاَلْ
يُـنَـادِيـنَـا لِلاسْـتِـقْـلاَلْ لاسْـتِـقْلاَلِ وَطْـنِـنَـا

ثانيا : ملاحظة الجانب الميداني

2_1_ ملخص الاستمارات الاستبيانية

2_2_ ملخص المراسلات

أ ـ ملحمة الاستعمارة الاستيطانية الخاصّة

بمسرحية 132 سنة

لولد عبد الرحمان كاكي

الرّجاء وضع علامة (×) في خانة الإجابة التي تراها ملائمة والإجابة عن الأسئلة المطروحة:

- **البيانات الشخصية:**

س1: الجنس: ☐ - ذكر ☐ - أنثى

س2: السنّ: .....

س3: الوظيفة: ..... (كاتب مسرحي، ممثل، مخرج، ....)

المحور الأوّل:

س4: هل سبق لك مشاهدة مسرحيات ثورية؟ ☐ - نعم ☐ -لا

س5: بعد مشاهدتك لمسرحية "132 سنة" لولد عبد الرّحمان كاكي، المقدّم لك مع الاستبيان، ما هي الشخصية التي أثّرت فيك؟

☐ - الدّرويش ☐ - كوريفي

☐ - عبد القادر ☐ - المسجون

☐ - الشيخ ☐ -المجموعة

☐ - أحمد - أخرى أضفها: .....

س6: هل شعرت بأنّك عايشت مراحل المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي خلال مشاهدتك لمسرحية "132 سنة"؟

☐ - نعم

☐ - لا

-إذا كانت إجابتك بنعم، فمتى كان ذلك؟

☐ - في بداية العرض المسرحي

☐ - في منتصف العرض المسرحي

☐ - في نهاية العرض المسرحي

المحور الثاني:

س7: ما هي الأفعال التي تجسّد ظلم الاحتلال الفرنسي للشعب الجزائري؟

اشْهَدْ يَا وَلْدِي بَلِّي هَذِي الأَرْضْ أَرْضَكْ وأَرْض اجْدَادَكْ، هَذَا الشَطُّ شَطَّكْ، وْمَنْعُوكْ مَنَّهْ، وَالْيُومْ رَاهُمْ يْنَشْبُو فِينَا لَلْيَهُودْ وَالْكْلاَبْ.	
الاسْتِعْمَارْ ارْجَعْ يَحْكُمْ بَاحْكَامُو وَلِّي فَاقْ/افْطَنْ وَبْغَى يَهْدَرْ –غَمَّهْ وشِي خَطْرَاتْ يَنْفِيهْ، قُولُو لاَمَّهْ مَا تَبْكِيشْ يَا المَنْفِي وَلْدْهَا رَاحَ مَا يْوَلِّيهْ، يَا المَنْفِي، قُولُوا لاَمَّهْ مَا تَبْكِيشْ يَا العَرْبِي وَلْدْهَا رَاحْ مَا يْوَلِّيشْ يآ العَرْبِي، كِي ادَّاوَهْ للtribunal يَا المَنْفِي شَهْدُوا فِيه كْبَارْ وَصْغَارْ يَا العَرْبِي.	
آيْ... قَالُولِي رَاهُمْ يْدِيرُولْهُمْ التْرِسِينْتِي آي...قَالُولِي رَاهُمْ يْشَرْبُوهُمْ المَاء نْتَاعْ الصَّابُونْ آي... قَالُولِي رَاهُمْ يْدِيرُولْهُمْ الطْرَامْبَة آي... قَالُولِي رَاهُم يَقْلعُولْهُمْ ظْفَارْهُمْ بَالكُلاَّبْ آي... قَّالُولِي رَاهُمْ يْقَعْدُوهُمْ عْلَى القْرَعْ	
...فِي خَاطَرْ الأَمِيرْ عَبد القَادَر اللِّي رَاحْ بْكِيتُو، نَنْتَخَبْ نَعَمْ مَا يْخَافْشْ عْلِيكْ، فِي خَاطَرْ بُوعْمَامَة، على بُوقَلْمُونَة، عْلَى بَنْ شُقْرَانْ، عْلَى بُومَعْزَة عْلَى اولاَدْ الشِّيخْ، عْلَى المُقْرَانِي، عْلَى الزْعَاطْشَة، نَنْتَخَبْ نَعَم مَا يْخَافْش عْلِيكْ، فِي خَاطَرْ اصْحَابْ قَالْمَة وَصْحَابْ سْطِيفْ عْلَى الجَبْهَة، عْلَى الجِهَادْ، عْلَى الجَيْشْ، عْلَى الفِدَا. عْلَى اللِّي خَلاَّوْ دَمْهُمْ فِي الوَنْشَرِيسْ، عْلَى اللِّي خَلاَّوْ دَمْهُمْ فِي جْبَالْ الظَّهْرَة عْلَى اللِّي خَلاَّوْ دَمْهُمْ فِي كَاف لاَخْرَة، عْلَى اللِّي نْضَرَبْ عْلَى اللِّي تصفعه، عْلَى اللِّي ظَلْموه، عْلَى اللِّي قَتْلُوهْ.	

-إذا كانت هناك أفعال أخرى أضفها:

.....

.....

.....

س8: ما هي المشاهد التي تُجسّد بشكل كبير المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي؟

اليُومْ فَارَسْ العْرَبْ يْبَانْ، نَشْبُوا مْكَاحَلْكُمْ فِي العُدْيَانْ، خَلُّوا دَمْهُمْ دَايَرْ وِيدَانْ، لْيُومْ فَارَسْ العْرَبْ يْبَانْ.	
ايْلِيقَنَا نْزِيدُو حَتَّى نْسَمْعُوا الطَّرْشِينْ، وَنْفَطْنُوا الرَّاقْدِينْ احْنَا لاَ الخْمِيرَة لَلْخَطْوَة الأُولَى، ايْجُو وَحْدَاخْرِينْ ازِيدُو وْيْدَافْعُوا عْلَى الاسْتِقْلاَلْ خُطْوَتِينْ حَتَّى نْهَارْ اللِّي قَاعْ الشَّعْبْ، عْلَى خَطْوَة وَحْدَة، وِينُوضْ يْحَرَّرْ الجَزَائرْ.	
أُمِّي عْلاَشْ تَبْكِي عَلِيَّ وَلْدَكْ مُجَنَّدْ فِي الوَطَنِيَة، شُبَّانْ بْلاَدِي قُومُوا جَمِيعًا حَيَاة الذُلّ رَاهِي شَنِيعَة، دَمِّي نَعْطِيكْ، دَمِّي نَفْدِيكْ، دَمِّي نَعْطِيكْ يَا وَطَنِي ضِدَّ الحُكُومَة الاسْتِعْمَارِيَة، حُبّ	

	الجَزَائِرْ وَاجِبْ عَليَّ رُوحِي وَمَالِي لَلْوَطَنِيَة.
	كُلّ الشَّعْب الجَزَائِرِي نَاضْ مَا بْقَى لَهْ مَا يَرْقَدْ. نَاسْ نَاضَتْ تْدَافَعْ مَنْ أَجْلِ الوَطَنْ، نَاسْ نَاضَتْ تْدَافَعْ مِنْ أَجْلِ الاسْتِقْلَالْ، بْدَاوْ الثَوْرَة الأَحْرَارْ، بْدَاوْ الثَوْرَة الأَبْطَالْ. مْنَ الشَّرْقْ لَلَغْرْب مَنْ قَلْب الجَزَائِرْ الأَوْرَاسْ، نَاضُوا عْرَبْ المْزَابَ وَالقْبَايَلْ نَاسْ قْسَنْطِينَة، نَاسْ الصَّحْرَاء وَالتَلْ. وْبَنْقَاوْ فِي التَارِيخْ مَثَلْ. كُلّ الشَّعْبْ الجَزَائِرِي نَاضْ مَا بْقَى لَهْ مَا يَرقُدْ. مَنْ سُوقْ اهْرَاسْ لْمَغْنِيَة، مَنْ مَغْنِيَة لْتَمَنْرَاسَتْ. كُلّ الشَّعْب الجَزَائِرِي نَاضْ مَا بْقَى لَهْ مَا يَرْقُدْ.

-إذا كان هناك مشهد آخر أضفه:

.....

.....

.....

س9: هل تأثّرت بعد مشاهدتك لمسرحية "132 سنة" لولد عبد الرّحمان كاكي؟

☐ نعم

☐ لا

-إذا كانت إجابتك بنعم فما هو المشهد المؤثّر من بين هذه المشاهد حسب رأيك؟

	وَاللِّي حَسْبُو الوَقْتْ وْصَلْ مْسَاكِينْ، اصْحَابْ سْطِيفْ وَصْحَابْ قَالْمَة. حَيُّوا الشَّمَالْ يَا شَبَابْ، حَيُّوا الشَّمَالْ الإِفْرِيقِي، حَيُّوا الشَّمَالْ قُومُوا لَلْحِزْب الوَطَنِي يَا شَبَابْ، بَطَيَّارَاتْ فْرَانْسَا بَطَيَّارَاتْ فِي قَالْمَة بَطَيَّارَاتْ قْتَلَتْ شُبَّانْ وَبَنَاتْ يَا شَبَابْ، حَيُّوا الشَّمَالْ الإِفْرِيقِي، حَيُّوا الشَّمَالْ قُومُوا لَلْحِزْب الوَطَنِي يَا شَبَابْ، عَلَى اسْطَايْفِيَا يَا حُزْنِي، عَلَى سْطَايْفِيَا مَاتُوا مِنْ أَجْلِ الحُرِّيَة يَا شَبَابْ حَيُّوا الشَّمَالْ يَا شَبَابْ حَيُّوا الشَّمَالْ الإِفْرِيقِي، حَيُّوا الشَّمَالْ قُومُوا لَلْحِزْب الوَطَنِي يَا شَبَابْ.
	خَلُّونِي خَلُّونِي خَلُّوا دَمِي دَايَرْ وَادْ، خَلُّوهْ يَرْوِي أَرْضْ الأَجْدَادْ خَلُّو دَمِي يَرْوِي هَذَا الرَّمْلَة، خَلُّوهْ يَسْقِي أَرْض الجَزَائِرْ. وْفِي هَذَا المَضْرَبْ تَنْبَتْ وَرْدَة وَنْسَمُّوهَا الاسْتِقْلَالْ وْتَحْيَا الجَزَائِرْ.
	أَنَا جَابُونِي قُدَّامْكُمْ، عْلَى خَاطَرْ صَابُو عْلِيَّ حُجَّة، وَاللِّي قَتْلُوهُمْ مَا اكتشْفُو علهم حتى شيء، عْلَى خَاطَرْ مَا صَابُو عْلِيهُمْ وَالُو دَخْلُوا عْلِيهُمْ العَسْكَرْ فِي اللِّيلْ فِي دْيَارْهُمْ وْدَارُوا الشِّي لِي بْغَاوْ فِي بْنَاتْهُمْ وَالفَلاَّحْ، الِّي قَتْلُوهْ قُدَّامْ زَايْلَتُو وْمَحْرَاتُه، وَالأُمّ الِّي قَتْلُوهَا وْهِيَ تْرَضَّعْ فِي وَلْدْهَا، وَاشْ مَنْ حُكْم يَحْكُمْ عْلَى هَذَا المجرمين، حُكْم فْرَنْسَاوِي، قَانُونْ فْرَنْسَاوِي، الحُكْمْ وَلاَّ القَانُونْ...يَحْكُمْ عْلِينَا احْنا...، احنا ليماراناش فرانساويين ويقطعوا علينا بالموت...ويقطعوا علينا بالموت.
	...قُلْنَالَكْ اهْبَطْ وَاليُومْ فِي سْمَا الجَزَائِر يَتْرَفَعْ لِوَاء الخِيرْ أَبْيَضْ وْأَخْضَرْ نَجْمَة وَهْلاَلْ أَحْمَرْ كِي دَمّ الشُّهَدَاء يَتْرَفَع لَلسْمَا بَبْيَاضُو القْلُوبْ مَثْل الحْلِيبْ صَابت الجَزَائِرْ تَرْجَعْ خَضْرَا وْأَرْضْهَا

جَنَّة مَا بْقَى سَنْجَاقْ، مَا بْقَى لِوَاءْ، اليُومْ يَتَّرْفَعْ لِوَاؤُنَا، بَعْد قَرْن وَتْنِينْ وَتْلَاتِينْ سَنَة ظُلْم.	

-إذا كان هناك مشهد آخر أضفه:

.....

.....

.....

س10: ماذا تمثّل بالنّسبة إليك مسرحية "132 سنة" وما هو رأيك في المرحوم ولد عبد الرّحمن كاكي؟

.....

.....

.....

.....

شكرًا جزيلاً لتعاونكم وأجركم عند الله لعظيم.

ب ـ ملامح الاستعارة الاستبدالية الخاصّة

بمسرحية أبناء القصبة

لعبد الحليم رايس

الرّجاء وضع علامة (×) في خانة الإجابة التي تراها ملائمة والإجابة عن الأسئلة المطروحة:

- **البيانات الشخصية:**

س1: الجنس: - ذكر ☐ - أنثى ☐

س2: السنّ: .....

س3: الوظيفة: ..... (كاتب مسرحي، ممثل، مخرج، ....)

المحور الأوّل:

س4: هل سبق لك مشاهدة مسرحيات ثورية؟ ☐ -نعم

☐ -لا

س5: بعد مشاهدتك لمسرحية "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس، المقدّمة لك مع الاستبيان، ما هي الشخصية التي أثّرت فيك؟

☐ - الأم يمينة ☐ - عمر

☐ - الأب حمدان ☐ - حميد

☐ - توفيق ☐ - مريم

-أخرى أضفها: .....

س6: هل شعرت بأنّك عايشت الثورة التحريرية الكبرى من خلال مشاهدتك لمسرحية "أبناء القصبة"؟

☐ - نعم

☐ - لا

-إذا كانت إجابتك بنعم، فمتى كان ذلك؟

- في بداية العرض المسرحي ☐

- في منتصف العرض المسرحي ☐

- في نهاية العرض المسرحي ☐

المحور الثاني:

س7: ما هي المشاهد التي تمثّل ظلم الاحتلال الفرنسي للجزائريين من خلال مسرحية "أبناء القصبة"؟

	مداهمة منزل عائلة الأب حمدان في كلّ وقت.
	الوُحُوشْ، لمّا ما صابوش خوه ادّاوه هو باش ينتقموا مَنّو ... يَطَّلقُوا البَعْضْ مَنْهم ساعة على ساعة صحّ بصَّح بعدما يْدِيرُولْهُمْ عَمَلِيَة غَسيلْ المُخّ . يَطَّلْقُوهُمْ اوْلاَدْ الحْرَامْ. واشْ تْحَبّي بْنَادَمْ يْرَبَّحْ وذَاتُوا كُلّهَا تْسَطَّرْ عْلِيهْ...مَسْكِينْ ماخلاّوش فيه مسكين خلّعوه، بصّح كي تجي تشوف المزبة اللّي حكموه هو مشي عمر، لوكان عمر كانوا يطلقوه ومن بعد يطلقوا عليه الرّصاص ولا يرموه مالسّطح والاّ من كاش طبقة ويقولو رمى روحو كيما بومنجل الله يرحمه والاّ اشنق روحو كيما العربي بن مهيدي الله يرحمه.
	قطعولو راسو اليوم الصّباح ما سمعتش ..الله أكبر لا حول ولا قوّة إلاّ بالله العليّ العظيم مسكين رشيد شفتو كين زاد واعرفتوا كي كبر واليوم راهو الله يرحمه ويرحم جميع الشهداء. والاّ كان يقدر يموت من الجوع كيما جميع الجزائريين راهم يموتوا على برّا
	وَصْلُوا لْوَحْد الحَدّْ فِي العْذَابْ لَهْلاَ يْطَيَّحْ مُومَنْ بِينْ يَدِّيهُمْ. يَا لَطِيفْ يَا لَطِيفْ...مَا يَحَّكْمُونِيشْ حَيّْ مَا نَقْدَرْشْ نَتْحَمَّلْ العَذَابْ مَرَّة ثَانِيَة.

-إذا كان هناك مشهد آخر أضفه:

.....

.....

.....

س8: ما هي الأفعال التي تجسّد احتضان الشعب الجزائري ممثلاً في أسرة "الأب حمدان" للثورة التحريرية الكبرى؟

	رَانِي بين يَدِّكُمْ، العَسْكَرْ رَاهُمْ مُورَايَا. (...) تْحَقّقِي يَا أختِي بَلِّي الشِّي اللِّي عْمَلْتُوه البَارَحْ واللِّي رَاكِي قَايْمَة بِيه الآنْ يَعْنِي كُلّْ مَا يَعْنِي مُجَاهِدْ وَإلاّ مُنَاضِلْ رَاكِي شْرِيكَة في العَمَلْ ورَاكِي أيْضًا خْدَمْتِي وَطنَكْ.
	... أَنَا دَرْت العَسْكَرْ وْرَانِي تَابَتْ كِيفَاشْ يَتْحَبْسُوا البُومْبَاتْ، خَلّيني نْدَبَّرْ رَاسِي.
	اسْمَعْ إذَا رَاكْ مَتْحَقَّقْ بَلّي أَنَا بَيَّاعْ رُوحْ شُوفْ المجاهدين نَتَاعَكْ وقُولْهُم يْحَبْطُونِي كِيمَا جميع البيّاعين. (...) ظنّ فيَّا وَشْ تْحَبّ بَصّح اليوم كي ظْهَرْتلِي بْصِفَة أُخْرَى نْقُولَكْ الحَقِيقَة، أَنَا نَعَّرْفَكْ وْمَاراكْشْ خَالَعْنِي، مَاراكْشْ خَالَعْنِي رَاكْ تَخْدَمْ وَاجْبَكْ وَاللّي يَخَدَمْ وَاجَبُو مَايْزُوخُوشْ.
	قول الطّبيب لتوفيق: "ابْقَى عْلَى خِيرْ السّي هِشَامْ"

-إذا كان هناك فعل آخر أضفه:

.....

.....

.....

س9: هل تأثّرت بعد مشاهدتك لمسرحية "أبناء القصبةّ لعبد الحليم رايس ؟

☐ نعم

☐ لا

-إذا كانت إجابتك بنعم فما هو المشهد المؤثّر من بين هذه المشاهد حسب رأيك؟

	...خُوهْ عْلَى خَاطَرْ اللّي يَدُّوهُم لَمْرَاكَز الشُّرطة مَاشِي خَاوتُو، اللّي رَاهُم يْمُوتُو فِي لَجْبَالْ مَاشِي خَاوتُو المَشْتَات اللّي راهي تَحْرَق بَابَاهْ مافيهَاشْ خَاوتُو واخوَاتَاتُو، خُوكْ غِيرْ اللّي وَلْدَاتُو يَمَّاكْ، عْلَى خَاطَر لُوكَان مْشِي طْبَايعَك المْوَظْفِينْ خَدَّامِينْ الدَّوْلَة اللّي حَبُّوا يَتْمُولكَو فِي بْلاَيصْهُمْ لُوكَانْ اليُوم رَانَا عَايْشِينْ فِي الاستِقْلاَلْ. ويْزِيدْ يْقُولِي عْلاَشْ تَشْرَبْ بَابَاهْ (...) عْلى خَاطَرْ مَلُّو مَنْ مْعِيشَة الذُّلّ، عْلَى خَاطَرْ حَبُّوا تَرْجَعْلهُمْ الكَرَامَة، عْلَى خَاطَرْ حَبُّوا تَرْجَعْلهُمْ الرُّجْلَة اللّي عَنْدهُمْ حَقّ فِيهَا، ومَاعَرفُوش كَاشْ يَعْمْلُو مَا عَرْفُوشْ كَاش يَرْمُوا الزُّبَل اللّي في قْلُوبهُمْ في وجوه امْثَالَكْ الخُبَثَاء.
	رَانِي نْخَمَّمْ عْلَى الظُّرُوفْ وَالدَّنْيَا وَالحَيَاة هَذِي اللّي رانا عايشينها، وعلى الخلاف اللّي راه ما بين اولادي، عجيبة هذه الدّنيا، تُوفيق موظّف عند الدّولة من رجال الأمن، ورِجَال الأمن نتع نفس الدّولة قْرِيب قتلو خوه حميد. عمر كان يشرب الشراب وبَطْلُوا يَمْكَنْ خاف وَقيلَة رجال الجهة حَلْفُوا فِيه، ورجال الجهة والبعض منهم كانوا مع خوه حميد. ووسط هذا الشي كامل وفي وسط هذه الخالوطة كامل شيخ مْرِيضْ وْزُوجْ نْسَا ضْعَافْ رَاهُمْ يَتْسَاءْلُوا عْلَى مَصِيرهم وَاش يكون، هذا هو الشي اللّي مفشّلني واللّي مْدَوَّخْنِي.
	كَبَّرنَاكُمْ وَتْعَبْنَا عْلِيكُمْ بَاشْ تْكُونُو مَتْكَاتْفِينْ بَاشْ تْكُونُو اليَدْ في اليَدْ فِي الخِيرْ والشَرّْ، تْكُونُوا صَفّ وَاحَدْ فِي وَجْه العْدوّ، بَاشْ كَافِيتُونَا أَنَا وَيَاهَا؟ بَصَّحْ مَا تَحَشْمُوشْ. في الوقت اللّي جْمَعْتكُمْ فِيه بَاشْ نْكَلَّمْكُمْ عْلَى وَحْد الحَاجَة اللّي فِي مَصْلَحَتْكُمْ، رُحْتُوا انتُومَا تَاكلُوا كِي الكْلاَبْ. أيَا زَدْتنَا هَمَّك انتَايَا حَبِّيتْ تَقْتَلْ ، أيَا تْقَاتْلُوا وَاشْ رَاكُمْ تَسْتَنَّاوْ، أيَا مَا كْفَاتْش فْرَانسَا اللّي رَاهِي تَقتُلْ فِيكُمْ زِيدُوا انتُومَا عَاونُوهَا أيَا سَلُّو لَمْوَاسْ وسَيَّلُوا الدَّمْ وِدِيرُولِي اهنَا مَذْبَحَة، سَيَّلُوا دَمَكُمْ وخَلُّوا يَمَّاكُمْ تْحَنِّي بِيهْ...تْحَنِّي بِيهْ...
	رَانِي نْحَسّْ فِي شَيْ مَرَانِيشْ عَارْفَة إذَا يَلْزَمْنِي نَصْرَخْ والاَّ نَبْكِي والاَّ يَلزَمْنِي نْزَغَرَدْ. كِيمَا تَعَمْلِي مْلِيحْ يا يَمينة لخاطر انتِ أُمّْ والأُمّْ كي الشَّجْرَة تْثَمَرْ يْنَجِّيوَلْهَا الثمرات ديالها باش يقوّتوا بهم العباد، هذا هو واجب الأم يا يمينة.

-إذا كان هناك مشهد آخر أضفه:

.....

.....

.....

س10: ماذا تمثّل بالنّسبة إليك مسرحية "أبناء القصبة" وما هو رأيك في المرحوم "عبد الحليم رايس"؟

.....

.....

.....

.....

شكرًا جزيلاً لتعاونكم وأجركم عند الله لعظيم.

ملحق المراسلات

بـــوزيـــد عائـــشة

ص. ب رقم: 896

مستغانم 27.000

مستغانم، يوم: 26 سبتمبر 2011

إلى السيّد مدير المسرح الوطني محي الدّين بشطارزي

الموضوع: طلب الاستفادة من أرشيف المسرح الوطني محي الدّين بشطارزي

سيّدي،

أنا الطالبة الباحثة بوزيد عائشة، متحصّلة على شّهادة الماجستير في اللّغة العربية، تخصّص: لسانيات تداولية من جامعة وهران.

يشرّفني أن أطلب منكم الاستفادة من أرشيف المسرح الوطني "محي الدّين بشطارزي" وذلك من أجل اختيار مدوّنة بحثي وذلك إطار التحضير لرسالة الدّكتوراه في اللّغة العربية، تخصّص: لسانيات تداولية؛ ولكم منّي جزيل الشكر سلفًا.

تقبّلوا منيّ سيّدي فائق التقدير والاحترام.

المعنية بالأمر:

بـــوزيد عـــائشة

المسرح الوطني الجزائري
البريد الوارد
الرقم:.....
التاريخ:.....28/09/11

ملاحظة: تجدون طيّه نسخة من شهادة الماجستير تحت رقم: 2010/3837 في اللّغة العربية، تخصّص: لسانيات تداولية، من جامعة وهران.

République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعة وهران
Université d'Oran
كلية الآداب و اللغات و الفنون
Faculté des lettres, des langues et des arts

21 مارس 2012

إلى الأستاذ الفاضل نوّال إبراهيم بالمسرح الوطني الجزائري

الموضوع: التـــمـــاس تـــرخـــيص

سيّدي،

يشرّفني أن ألتمس منكم الترخيص للطالبة الباحثة بوزيد عائشة للاستفادة من أرشيف المسرح الوطني "محي الدّين بشطارزي"، وذلك من أجل التحضير لرسالة الدكتوراه في اللّغة العربية، تخصّص: لسانيات تداولية.

تقبّلوا منّي سيّدي فائق التقدير والاحترام.

عميدة الكلية

أ.د. مطهر فاطمة
عميدة كلية
الآداب واللغات والفنون

ص.ب. 1524، المنور - 31000 وهران. الجزائر
.P. 1524, El M'Naouer - 31000 Oran. Algérie
www.univ-oran.dz
flla@univ-oran.dz
+213 (0) 41 51 31 73
+213 (0) 41 51 31 73

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعة وهران
Université d'Oran
كلية الآداب و اللغات و الفنون
Faculté des lettres, des langues et des arts
قسم اللغة العربية و آدابها

إلى السيّد مدير المسرح الجهوي عبد القادر علّولة

المسرح الجهوي بوهران
THEATRE REGIONAL D'ORAN
COURRIER ARRIVEE
N° 110
Date: 12 Décembre

الموضوع: التماس ترخيص.

سيّدي،

يشرّفني أن ألتمس منكم الترخيص للطالبة بوزيد عائشة للاستفادة من أرشيف المسرح الجهوي "عبد القادر علّولة"، وذلك من أجل التحضير لرسالة الدّكتوراه في اللّغة العربية، تخصّص: لسانيات تداولية.

تقبّلوا منّي سيّدي فائق التقدير والاحترام.

رئيس القسم:

جامعة وهران
قسم اللغة العربية آدابها
كلية الآداب اللغات و الفنون

رئيس قسم اللغة العربية
و آدابها
أ.د.ع . بن عيسى

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعة وهران
Université d'Oran
كلية الآداب و اللغات و الفنون
Faculté des lettres, des langues et des arts
قسم اللغة العربية وآدابها

إلى السيّد مدير المسرح الوطني محي الدّين بشطارزي

الموضوع: التماس ترخيص.

سيّدي،

يشرّفني أن ألتمس منكم الترخيص للطالبة الباحثة بوزيد عائشة للاستفادة من أرشيف المسرح الوطني "محي الدّين بشطارزي"، وذلك من أجل التحضير لرسالة الدّكتوراه في اللّغة العربية، تخصّص: لسانيات تداولية.

تقبّلوا منّي سيّدي فائق التقدير والاحترام.

رئيس القسم:

رئيس قسم اللغة العربية
و آدابها
أ.د.ع . بن عيسى

قسم اللغة العربية آدابها
كلية الآداب اللغات و الفنون

المسرح الوطني الجزائري
المدير العام
الرقم: .....
التاريخ: .....

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
نيابة مديرية الجامعة للتكوين العالي في ما بعد التدرج والتأهيل الجامعي والبحث العلمي
Vice rectorat de la formation supérieure de post-graduation, de l'habilitation universitaire et de la recherche scientifique
جامعة وهران
Université d'Oran

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

إلى السيّد مسؤول مكتبة معهد فنون السّمعي البصري

برج الكيفان- بالجزائر

الموضوع: التماس ترخيص.

سيّدي،

يشرّفني أن ألتمس منكم الترخيص للطالبة بوزيد عائشة للاستفادة من مكتبة معهد فنون السّمعي البصري، وذلك من أجل التحضير لرسالة الدكتوراه في اللغة العربية، تخصّص: لسانيات تداولية.

تقبلوا منّي سيّدي فائق التقدير والاحترام.

رئيس القسم:

فہرس

فهرس

ملخص باللغة العربية

ملخص باللغة الإنغليزية

ملخص باللغة الفرنسية

مقدمة.....أ-ز

الفصل الأوّل:

القوة الإنجازية بين النحو الوظيفي ونظرية الأفعال الكلامية

أوّلاً: الانتقال من اللّسانيات الوظيفية إلى اللّسانيات التداولية.....06

1- الفعل في النحو العربي.....07

2- الفعل في اللسانيات الوظيفية.....09

3- الفعل في اللسانيات التداولية.....11

ثانيًا: القوة الإنجازية ضمن نظرية النحو

الوظيفي.....13

1- القوّة الإنجازية من منظور سيمون ديك.....14

2- القوّة الإنجازية من منظور أحمد المتوكّل.....23

3- القوّة الإنجازية الحرفية والقوّة الإنجازية المستلزمة.....28

ثالثًا: القوّة الإنجازية ضمن نظرية الأفعال الكلامية.....35

1- منظور أوستين للقوّة الإنجازية.....37

2- منظور سيرل للقوّة الإنجازية.....41

3- منظور غرايس للقوّة الإنجازية.....51

الفصل الثاني:

القوّة الإنجازية للفعل المسرحي بين التفاعل المباشر وغير المباشر

أوّلاً: علاقة الفعل المسرحي بالعملية التفاعلية.....60

1- ماهية الفعل المسرحي.....61

2- عناصر العملية التفاعلية.....63

3- التفاعل بين النص المسرحي والعرض المسرحي.....71

ثانيًا: القوة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل الأفقي المباشر وغير المباشر.....78

1- القوة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل الأفقي المباشر.....79

2- القوة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل الأفقي غير المباشر.....83

3- درجة الفرق في شدة القوة الإنجازية بين التفاعلين.....86

ثالثًا: القوة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل العمودي المباشر وغير المباشر 89

1- القوة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل العمودي المباشر.....90

2- القوة الإنجازية للفعل المسرحي في التفاعل العمودي غير المباشر.....95

3- درجة الفرق في شدة القوة الإنجازية بين التفاعلين.....98

الفصل الثالث:

القوّة الإنجازية والقوة الحجاجية في المسرح الجزائري

أوّلاً: القوّة الإنجازية للفعل الحجاجي بين الفعالية الإنجازية والفعالية الحجاجية.....102

1- الفعل الإنجازي والفعل الحجاجي.....103

2- القوة الإنجازية والفعالية الإنجازية.....109

3- القوة الحجاجية والفعالية الحجاجية.....111

ثانيًا: القوة الحجاجية للسلم الحجاجي وللروابط الحجاجية في المسرح الجزائري.....114

1- القوة الحجاجية للسلم الحجاجي في المسرح الجزائري.....114

2- القوة الحجاجية للروابط الحجاجية في المسرح الجزائري.....118

3- الفرق بين شدة درجة السلّم الحجاجي والرّوابط الحجاجية في المسرح الجزائري.....120

ثالثًا: القوة الإنجازية والقوة الحجاجية بين القصد الإنجازي والقصد الحجاجي.....130

1- القوة الإنجازية للقصد الإنجازي في المسرح الجزائري.....132

2- القوة الحجاجية للقصد الحجاجي في المسرح الجزائري.....141

3- الفرق بين شدة القوة الإنجازية للقصد الإنجازي وشدة القوة الحجاجية للقصد الحجاجي في المسرح الجزائري.....147

الفصل الرّابع:

القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي وللفعل التأثيري في مسرحية "132سنة"

أوّلاً: القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي في مسرحية "132سنة".....153

1- الأفعال الإنجازية لولد عبد الرّحمان كاكي.....153

2- القوّة الإنجازية للأفعال الإنجازية في مسرحية "132سنة".....156

3- منظور الجمهور للقوّة الإنجازية في مسرحية "132سنة".....164

ثانيًا: القوّة الإنجازية للفعل التأثيري في مسرحية "132سنة".....169

1- الأفعال التأثيرية في المرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي.....170

2- القوّة الإنجازية للأفعال التأثيرية في مسرحية "132سنة".....173

3- منظور الجمهور للقوّة التأثيرية في مسرحية "132سنة".....178

ثالثًا: المقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية للفعل الكلامي في مسرحية "132سنة"

1- المقارنة بين الأفعال الإنجازية والأفعال التأثيرية في المرحوم ولد عبد الرّحمان كاكي.....182

2- المقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية في مسرحية "132سنة".....187

3- المقارنة والمقاربة بين شدّة القوّة الإنجازية والتأثيرية للمسرحية.....189

الفصل الخامس:

القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي وللفعل التأثيري في مسرحية "أبناء القصبة"

أوّلاً: القوّة الإنجازية للفعل الإنجازي في مسرحية "أبناء القصبة".....193

1- الأفعال الإنجازية لعبد الحليم رايس.....193
2- القوّة الإنجازية للأفعال الإنجازية في مسرحية "أبناء القصبة".....198
3- منظور الجمهور للقوّة الإنجازية في مسرحية "أبناء القصبة".....204
ثانيًا: القوّة الإنجازية للفعل التأثيري في مسرحية "أبناء القصبة".....209
1- الأفعال التأثيرية في المرحوم عبد الحليم رايس.....210
2- القوّة الإنجازية للأفعال التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة".....212
3- منظور الجمهور للقوّة التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة".....217
ثالثًا: المقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية للفعل الكلامي في مسرحية "أبناء القصبة".....223
1- المقارنة بين الأفعال الإنجازية والأفعال التأثيرية لعبد الحليم رايس.....223
2- المقارنة بين شدّة القوّة الإنجازية والقوّة التأثيرية في مسرحية "أبناء القصبة".....224
3- المقارنة والمقاربة بين شدّة القوّة الإنجازية والتأثيرية للمسرحية.....227
خاتمة.....232
قائمة المصادر والمراجع.....236
الملاحق
أوّلاً: ملاحق الجانب التطبيقي
أ-ملحق الأشكال والجداول.....254
ب-ملحق تعريف الكاتبين.....257
ج-ملحق نصوص المدوّنة.....260
ثانيًا: ملاحق الجانب الميداني 317
أ-ملحق الاستمارات الاستبيانية:
- ملحق الاستمارة الاستبيانية الخاصّة بمسرحية "132سنة" لولد عبد الرّحمان كاكي.....319
- ملحق الاستمارة الاستبيانية الخاصّة بمسرحية "أبناء القصبة"لعبد الحليم رايس.....324
ب- ملحق المراسلات:
- المؤرّخة في: 26سبتمبر 2011 إلى السيّد مدير المسرح الوطني محي الدين بشطارزي، موضوعها: طلب الاستفادة من أرشيف المسرح الوطني محي الدين بشطارزي.....329
- المؤرّخة في: 21 مارس 2012 إلى الأستاذ الفاضل نوال ابراهيم بالمسرح الوطني الجزائري، موضوعها: التماس ترخيص.....330

- المؤرّخة في: 25 ديسمبر 2014 إلى السيّد مدير المسرح الجهوي عبد القادر علولة، موضوعها التماس ترخيص.....331
- المؤرّخة في: 14 سبتمبر 2015 إلى السيّد مدير المسرح الوطني محي الدّين باشطارزي، موضوعها: التماس ترخيص.....332
- المؤرّخة في: 16 سبتمبر 2015 إلى السيّد مسؤول مكتبة معهد فنون السّمعي البصري برج الكيفان، موضوعها: التماس ترخيص.....333

فهرس.....335

م ّص

يندرج موضوع "القوة نجازية للفعل الكلامي المسرح ا زائري "132 سنة" و"أبناء القصبة" أنموذجًا" ضمن ذلك نتقال الدّرس اللّغوي من اللّسانيات البنو ية إ اللّسانيات الوظيفية فاللّسانيات التداولية ال تدرس اللّغة ستعمال. لقد تمّ ال ك ذا البحث أساسًا ع مف وم القوّة نجازية للفعل الكلامي للتأكيد ع أنّ تطبيق ذلك ستعمال ل س حكرًا ع اللغة اليومية العادية، بل يمكن تطبيقه ع اللّغة دبية والفنية، تحديدًا ع المسرح ا زائري المرتبط أساسًا بالظروف والمعاناة اليومية للشعب ا زائري إبّان حتلال الفر . دف ذا البحث إ جابة عن سؤال ش الية ي: كيف يمكن تطبيق القوة نجازية للأفعال الكلامية ع المسرح ا زائري ع درجات التداولية الثلاث؟ وانطلاقًا من أنّ الطّاقة القوّة المحرّكة للإ سان، يمكن اعتبار أنّ القوّة نجازية القوّة المحرّكة للفعل الكلامي سمح له بالانتقال من فعل كلامي إ آخر ع درجات التداولية الثلاث، من التلفّظ إ ا اج إ فعال الكلامية.

ال لمات المفتاحية:

القوة نجازية؛ الفعل الكلامي؛ الفعل نجازي؛ الفعل التأث ي؛ الفعل المسر ؛ المسرح ا زائري؛ 132 سنة؛ ولد عبد الرحمان ا ي؛ أبناء القصبة؛ عبد ا ليم را س.

نوقشت يوم 07 ف اير 2019