الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي

ملخص:
يسعى هذا العمل إلى تقديم تجربة إبداعية في مجال المسرح ممثلة في إبداع الكاتب (عزالدين جلاوجي) لنصوصه المسرحية، وإن كانت الإحاطة بهذه التجربة أمر عسير في هذا الحيز المحدود. ولهذا ستركز هذه القراءة على أهم عنصر من عناصر العمل الدرامي وهو الحوار في طريقة تشكيله، ورصد مختلف الدلالات والانزياحات التي شكلتها اللغة في هذا الحوار، التي لا شك هي التي تمنح فاعلية التأثير في المتلقي.

زبيدة بوغواص
كلية الفنون والثقافة
جامعة قسنطينة3
الجزائر

مقدّمة

يمثل الحوار بالنسبة للإبداع في مجال المسرح مظهرا لسانيا، وعلامة لغوية تنظّم اتصال عناصر العمل الدرامي فيما بينها، وكذا علاقة هذه العناصر بالمتلقي في النص المكتوب والجمهور في العرض، لأن طبيعة العمل تقتضي مدّ جسر التواصل مع المتلقي عبر هذا الحوار.

وإذا ذهبنا إلى النّص المسرحي للكاتب (عز الدين جلاوجي) ، فإنّنا نجده يعمل على تنظيم العلاقات الكلاميّة داخل الحوار، وإنشاء علاقات جديدة بين الأشياء وبين الدّال والمدلول،

Résumé
Cet article se propose de présenter une expérience créative dans le domaine du théâtre représentée par l'écrivain algérien Azzedine Djellaoudji à travers ses textes de théâtre.

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة الجزائر2015©

لإنتاج أبعاد دلاليّة جديدة على مستوى البنية الدّراميّة للعمل المسرحي، والتي تتكوّن أساسًا من الحوار الذي أداته اللّغة.

وتحاول هذه الدراسة الوقوف عند هذا العنصر وهو الحوار المسرحي في مدونة هذا الكاتب في علاقته بالشخصية المسرحية والحدث المسرحي، واللغة التي كتب بها، وهي تحاول الإجابة عن عدد من التساؤلات التي نطرحها كالآتي:

- ما هي اللغة التي اعتمدها في حواره المسرحي؟

- كيف كان تفعيل (عز الدين جلاوجي) للحوار المسرحي؟

- وهل استطاع –بواسطته- التعبير عن قرارات الشخصيات وأفكارها ومشاعرها وآمالها آلامها؟

وفي خضم هذه الإشكالية المنبثقة من عنصر الحوار، والتي تتناول الحوار المسرحي في مدونة بعينها ، فقد رأينا أنه من الضروري التمهيد بمدخل نظري يكون للقارئ مفتاحا للولوج إلى هذه الدراسة، حاولنا فيه التعريف بالحوار المسرحي بأنواعه، ومختلف الوظائف التي يمكن أن يقوم بها على مستوى عناصر الفعل المسرحي.

1- الحوار المسرحي: مفهومه وأنواعه

أ- مفهومه:

تتساءل (آن إيبرسفيلد) ما النّص المسرحي ؟ ثم تجيب **«إنّه يتكوّن من جزأين محدّدين لا يمتزجان وهما الحوار والتّعليمات»** (1)، إنّه مفهوم يحيل على الثّنائية التّكوينيّة للنّص الدّرامي، وإنْ كانت ثنائيّة غير متكافئة يغلب أحدهما على الآخر، وإن كانا « **خطابين مختلفين [فكلاهما] يكمّل الآخر و كلاهما يكوّن ويصنع النّص المسرحي»** [2]، النّص الأوّل هو ما اصطلح عليه بالإرشادات المسرحيّة والتّعليمات التي يوجّهها الكاتب المسرحي للمخرج و يضعها عادة بين قوسين و تختفي هذه الإرشادات عندما تعرض المسرحية، فهي وسيلة إرشاد هامّة تعين المخرج على تقديم العرض حتّى« **إنّ الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصّعوبات الفنيّة والآليّة التي توجّه المخرج و هو ينفّذ وجهة نظر المؤلّف وقت إخراجها »**[3] ، فالنّص الإرشادي ليس إلاّ وسيلة لغاية هي الأخذ بيد المخرج المسرحي أثناء تحويل النّص الدّرامي إلى عرض مسرحيّة على الرّكح و هنا تنتهي مهمّته.

أمّا النّص الأصلي وهو الحوار فقد ارتبط _دائما_ بمضمون الأدب كالرّواية والقصّة القصيرة بل حتىّ الشّعر أحيانا، لكنّه ارتبط أكثر بالمسرحيّة، فهو يشكّل الظّاهرة الفنيّة الثّابتة والخالدة التي لا يقوم نصّ مسرحي حقيقي بدونها، وبما أنّه الفيصل بين النّص الدّرامي وغيره من النّصوص الأدبيّة الأخرى، فإنّه يشكّل«**عقل المسرحيّة المنظّم لحركتها والقائد لأحداثها وشخصياتها وكذلك للمتلقّي للمسرحية نصًّا وعرضًا كما أنّه وعاء مشاعر كل الشّخصيات وحاوي وعيها نصًّا وعرضًا، كما**

أنّه وعاء مشاعر كل الشّخصيات وحاوي وعيها و مجتمع علاقات الشّخصيات و دوافعها» [4]، فالمؤلّف المسرحي لا يملك السّرد الذي يصطنعه المؤلّف الرّاوي الذي يساعد على التّعليق على الأحداث وتحليل الشّخصيات وإلقاء الضّوء على ما يدور داخلها وربط المواقف بعضها ببعض وسدّ الفراغات التي تؤثّر في متانة البناء وعضويّته « **فهو الرّابط –الحوار- بين ما هو درامي و ما هو أدبي، إنّه مكتوب المؤلّف به يعبّر عن مجموع الدّلالات التي يريد إيصالها، إنّ الحوار يمتلك وظيفة مزدوجة على اعتبار أنّه أداة تعبير و تواصل في الوقت نفسه، إنّه أداة تعبيريّة في يد المؤلّف وشخوصه وهو أداة تواصل بين المؤلّف والنّاس بين الشّخوص والنّاس و بين الشّخوص والشّخوص، إنّه أداة للكشف، كذلك به تحدّد الشّخوص مواقفها من الأحداث ومن بعضها البعض »**[5]، فالحوار ذو وظيفة مزدوجة فهو علامة لغويّة تنظّم عمليّة اتصال عناصر البناء الدّرامي، و« **المظهر اللّساني والغلاف اللّغوي للعمليّة المسرحيّة»** [6] وأيضا اتّصال هذه العناصر بالمتلقّي من جهة.

ب- أنواع الحوار

لقد ورد الحوار في المسرح سواء كان عرضا على الخشبة، أو نصا مسرحيا على نوعين، وذلك بغية الكشف عن الحدث المسرحي والشخصية المسرحية، وقد كان الحوار المباشر هو السائد في التواصل الإنساني، أما في العمل الفني، كالمسرح –مثلا- فهناك أيضا الحوار غير المباشر الذي يكون بين النفس الإنسانية و بين ذاتها، فأصبح العمل المسرحي يتضمن نوعين من الحوار، كان لهما الأثر المباشر في معرفة الشخصيات المسرحية والوصول إلى عمقها واستجلاء أفكارها، وعواطفها، وآمالها، وآلامها، وهذين النوعين من الحوار هما:

- الحوار الخارجي :
- الحوار الدّاخلي :

فالأوّل يكون فيه الحوار بهذه الصّيغة "أنا" تخاطب "أنت" بنظام الدّور، فتوجّه شخصيّة ما الحديث إلى شخصيّة أخرى فتنصت ثمّ تجيب بدورها وتتحوّل إلى متكلّم، فهو صوتان لشخصيتين مختلفتين.

أمّا الثّاني فهو مخاطبة الذّات وفق الصّيغة الآتية : "أنا" يخاطب "الأنا" ، أو حديث النّفس للنّفس بطريقة مسموعة أو ملفوظة أو غير مسموعة، تعبّر به الشّخصيّة عن أفكارها الباطنيّة القريبة من اللاّوعي، ممّا يوحي بوجود أفكار تتداعى جرّاء تراكمات نفسيّة سابقة، وهي تقنيّة حواريّة يسمح بها الكاتب لشخصيّاته ليعبّروا عن دواخلهم بأنفسهم.

وإنّ العلاقة بين الحوار الخارجي والحوار الداخلي هي علاقة اتّصال، من حيث أدائهما لوظائف بعينها، وتقع عليهما أعباء كثيرة، بل عليهما وحدهما تقع كل الأعباء، فهما وجهان لعملة واحدة هو الحوار <<**يعبّر به الكاتب عن فكرته، و يكشف به عن**

الأحداث المقبلة والجاريّة في مسرحيّته عن شخصيّات و مراحل تطوّرها>>[7]، فهو بمثابة القناة الرّئيسيّة الحاملة للمعاني و الدّلالات الموجودة في أيّ نصّ مسرحي، وممارسة للكشف عن أبعاد الشّخصيّة وعن أساس المسرحية وأيضا عن الأحداث المقبلة وهو كما عبّر عنه (توفيق الحكيم) :<<**إنّه أداة المسرحيّة، فهو الذي يعرض الحوادث و يخلق الشّخصيات و يقيم المسرحيّة من مبدئها إلى ختامها>>**[8].

2_وظائف الحوار المسرحي

لقد حصر (روجرم بسفيلد/ Rogerm Besfeild) وظائف الحوار المسرحي في ثلاث وظائف رئيسيّة :« **أوّلها السّير بعقدة المسرح أي تقدّمها وتدرّجها و تسلسلها، و ثانيتها الكشف عن الشّخصيّات، وثالثتها مساعدة التّمثيليّة من النّاحيّة الفنّية أثناء إخراجها**»[9]، هكذا يمكن أن نستخلص أن للحوار وظائف ثلاث:

أولا: تطوير الحبكة:

الحبكة كمصطلح مسرحي يشير إلى التنظيم العام لأجزاء المسرحية بناء على مضمون المسرحية و طريقة معالجتها دراميا، فهي العملية التي تحدد بداية المسرحية ونهايتها، وهي تتألف «**من مراحل ثلاث هي: التمهيد-الوسط-النهاية، ففي التمهيد يقدم الكاتب شخصياته [...] وفي الوسط يزج الشخصيات في لحظة تأزم الصراع، وهنا تأتي العقدة أو أزمة المسرحية [...] وفي النهاية تنحل الأزمات و ينتهي الصراع و تختتم الحكاية**» [10].

ويشكل الحوار الأداة التي تنقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل و«**هو الذي يعطي الفعل المسرحي قيمته إذ يرافقه شارحا أو يسبقه ممهدا أو يتبعه مفسرا**»[11]، فبالحوار تتطور الحبكة ضمن خطة معينة لتصل إلى نهاية المسرحية و إلى هدفها الأعلى، ولهذا لابد على الكاتب المسرحي أن يترك كل التفاصيل التي لا تخدم هذه الوظيفة «**لأن العمل الدرامي يعتمد على سرد ما هو ضروري، وليس سرد كل شيء كما هو في الحياة الواقعية بكل تفاصيلها**»[12]، لأن هذا يؤدي إلى عرقلة سير الأحداث ورتابة في الحوار.

ثانيا: الحوار والتعريف بالشخصية:

إن أول ما يهتم به الحوار المسرحي هو الكشف عن الشخصية ومراحلها التي ستمر بها، والتي باكتمالها تكتمل المسرحية نفسها[13]، فالحوار يجب أن يكشف للمتلقي عن الشّخصيّة في أبعادها الثلاث: المادي، الاجتماعي، والنّفسي، حتى يدرك-المتلقي- من هي هذه الشخصية، وهذا لا يعني أن يقتصر الحوار على هذه الأبعاد فقط و«**لكن يجب أن يلقي الضوء على ما وراء هذه الأبعاد [...]، حتى يدرك المتلقي ومن خلال الحوار لماذا أقدمت هذه الشخصية على هذا السلوك أو هذا الفعل دون غيره**»[14].

كما أن التعريف بالشخصية عن طريق الحوار يجب أن يتم بطريقة غير مباشرة، إلا إذا تعمّد الكاتب تقديمها بشكل مباشر مثلما حدث في مسرحية «السلطان والقمر»:

«السلطان : (للجمهور) قبل أن نبدأ يجب أن تعرفوا الشخصيات التي سنمثلها طبعا، أنتم تعرفون أنني (اسم الممثل الحقيقي)، ولكن هنا سأقوم بدور السلطان، من تحمل المسرحية اسمه مع القمر»[15]

ومن جهة أخرى يجب أن يكون الحوار متوافقا والشخصية المسرحية، بحيث يجعلها تتحدث بلغة المجتمع التي تعيش بداخله، وفق مستواها الفكري، والفلسفي، وهذا بتوظيف قاموس لغوي خاص بها والدور الذي تمثله.

ثالثا: الحوار وإخراج المسرحية:

يرى (ستانسلافسكي): **«أن الحوار الجيد هو الذي يحتوي على مفاتيح وإرشادات تساعد الممثل على أن يقرأ دوره كما ينبغي»**[16]، فالمسرحية تعتمد عند إخراجها على كلمات الحوار، من حيث كيفية ترتيب الممثلين، وتحديد درجة الصوت، وأبعاد الشخصية والإيقاعات الحركية التي تصاحبها وهي تتحدث **«فالحوار ينبغي أن يقرأ ويسمع وكأنه نوتة موسيقية»**[17].

فالحوار إذن هو أساس المسرحية والمنتج للفعل الدرامي، وليس للكاتب المسرحي أن يتخلّى عن هذه الوظائف **<<فهي القيد الذي لابدّ أن يكبّل يديه به حتى يكون نصّه منتميًا إلى جنس المسرح ، فهي تعطيه صفة درامية، و إذا لم يقم بها لا يفقد دراميّته فحسب، بل يخرج عن كونه حوارًا دراميًا>>**[18]، فارتباط حوار النّص الدّرامي بهذه الوظائف والقيام بها شيء أساسي، يسهم في إنجاز عمل درامي متميّز ومقنع ومؤثّر، يكون ضمانا لإقبال المتلقي على هذا العمل الإبداعي، وإنّ تحقيق هذا مشروط بمدى قدرة الكاتب المسرحي على صياغة حواره بطريقة فنّية، تجعله يطابق الشّخصيات الدّرامية، فلا يحمّلها عبء آرائه وأيديولوجيته وشعاراته، وينأى بذلك عن اللّغة الخطابيّة ويميل بها إلى الإيجاز والدّقة، وهذا يعزّز الوظيفة الجماليّة والفنّيّة لعنصر الحوار**<<باعتباره ليس الظّاهر من الكلام ، بل إنّه يشكّل مجموع الدّلالات العميقة التي تختبئ وراء النّص، لأنّ الخطاب الدّرامي في المسرح في شكله العام يأتي كضرورة تمتّن علاقة الدّرامي بالواقعي ولكن في المقابل يجب التّأكيد على أنّ الفنّي... بعد كلّ شيء ليس هو الواقع أو الحقيقة ، إنّه مجرّد محاولة يقوم بها الفنّان لتصوير الواقـــع أو الحقيقـــة باستعمـــال الرموز>>**[19]، هذا يعني أن الكاتب المسرحي يجب أن تتوفر له القدرة والمهارة في صياغة لغة الحوار في إبداعه، حتى يخلق علاقات جديدة بين الدال والمدلول، لإنتاج أبعاد دلالية جديدة هي بحاجة إلى كفاءة المتلقي، ليفك شفراتها ورموزها.

3- أنماط الحوار والتشكيل اللغوي في النص المسرحي عند عز الدين جلاوجي

يعد النّص المسرحي عند الكاتب (عز الدين جلاوجي) من الظواهر الإبداعية التي تعمل على تنظيم العلاقات الكلاميّة داخل الحوار وإنشاء علاقات جديدة بين الأشياء وبين الدّال والمدلول لإنتاج أبعاد دلاليّة جديدة وقد يُسْهم التّحليل في البحث عن رمزيّة هذه الدّوال على مستوى البنية الدّراميّة للعمل المسرحي لهذا الأديب، والتي تتكوّن أساسًا من الحوار الذي أداته اللّغة من خلال الكشف عن مدلولاته على مستوى العلامة

اللّغويّة، على اعتبار أنّ هذه القراءة تتّجه نحو الكشف عن حيل لغة الحوار في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خاصة وأهمّ هذه الحيل: الحيلة الجماليّة التي تعتمد الرّمز من حيث احتماله الواقع وما وراء الواقع، تتعدّد فيه الدّلالة ويتنوّع تأويله وقراءته.

ولغة الحوار بالنّسبة للكاتب(عزالدين جلاوجي) من التّحديات التي تواجه المسرحيّة، من حيث الصّياغة وفصاحة التّعبير، وتبعًا لهذه الخاصيّة كتب نصوصه باللّغة الفصحى، وكأنّه يحسم أمره إزاء اللّغة الدّراميّة، ويتّخذ موقفا واضحا اتجاه ذلك الجدل الذي دار ولا يزال يدور حول قضيّة اللّغة في المسرح، هذه القضيّة التي أسالت الكثير من الحبر في المسرح العربي الحديث والمعاصر، بين مؤيّد للفصحى**«لا يرى نصًّا مسرحيًّا يخضع لقيم جماليّة وأفكار وأطروحات إلاّ مكتوبًا بلغة فصيحة وبين ناكر لهذا التّوجه معتقدًا أنّ المسرح انعكاس للمجتمع، والمجتمع يتكلّم العاميّة (...) لأنّها تمتّن حياتهم اليوميّة»**[20]، وبين من حاول الجمع بين الرّأيين، ولعلّ الإشارة تكون للكاتب المسرحي (توفيق الحكيم)، الذي حاول خلق لغة مسرحيّة ثالثة، تجمع بين ما هو فصيح وبين ما هو عامي، أي لغة متفصّحة لخلق توازن في الأدب المسرحي العربي، وإخراجه من المحليّة بلهجاتها المتعدّدة إلى فضاء أوسع هو الفضاء الشّامل.

ودون الغوص كثيرًا في إشكاليات اللّغة المسرحيّة، فقد كتب (عزالدين جلاوجي) مسرحياته وحواره المسرحي باللّغة العربيّة الفصحى، ولعلّ رؤيته كانت تتّفق وتشخيص الواقع، الذي لا يتنافى واستخدام اللّغة الفصحى لغة للمسرح، فهي تمثّل المشروع الأكثر ضمانًا للشّيوع والانتشار والديناميّة في التّعبير، يدخل بها النّص المسرحي مجال الأدب المسرحي، فشخصيّات (عزالدين جلاوجي) المسرحيّة تعبّر بهذه اللّغة دون سواها، وعبَّر الحوار عن مشكلاتها وعن هواجسها بشكل يقترب كثيرا من التّلقائية، ويقدّم الحوار بنوعيه الدّاخلي والخارجي أزمة الإنسان العربي في كلّ اتجاهاتها: الاحتلال والسّلطة والقهر... وغيرها.

وانطلاقا من هذا التّحديد لأهميّة الحوار في النّص الدّرامي ووظائفه وكذا العلامة اللّغوية التي تشكّل نواة الحوار، نحاول أن نطرق باب إشكاليته في إبداع (عزالدين جلاوجي) المسرحي، وإبراز خصوصيته وهذا اعتمادا على مستوى الحوار الخارجي والداخلي.

1-3_الحوار الخارجي (Dialogue)

وظّف الكاتب هذا النّوع من الحوار للكشف عن الملامح الخارجية والسلوكية للشّخصيّات الدّراميّة وتصوير مواقفها، وهذا منذ اللّحظة الأولى من مشاهد النّص الدّرامي، ففي مسرحيّة "البحث عن الشّمس"[*] يكشف هذا النّوع من الحوار عن رحلة عذاب أليـمة مع العزلة والقهر والحصار وحتّى الموت المؤجّل، كان بطلها "المقهور" وهذا ما عبّرت عنه أيضا الشّخصيّة المساعدة له "الغريب" في المقطع الحواري الآتي :

«الغريب : (متعجّبا) يا إلهي ما هذا الشّخير ؟ الأرض تدور ..آه..آه.. (يدور هنا وهناك ثمّ يقف عند رأس المقهور ، يضربه على رأسه بعصاه) قم كفاك نوما قم .. قم..(ينزع عنه الدّثار الممزّق) إلى متى وأنت نائم ؟ (بصوت أعلى النّوم انشطار واندثار و اندثار)»[21].

هكذا تتحوّل اللّغة بألفاظها إلى متفجّرات تتساقط على رأس هذا "المقهور" في حركيّة متواصلة يمتّنُها التّكرار[**]**«الذي يوحي بالإلحاح على جهة هامة من العبارة»** [22] ، والواضح في هذه الصيغة هو الإلحاح على الفعل والحركة، وفي مشهد آخر يلجأ الكاتب للمزج بين السّرد الممزوج بالاستنكار والتّعجب والحوار، استرجاعا لماضي هذا "المقهور" بلغة انزياحيّة نستشفّها من الحوار الآتي :

«المقهور : تريد أن أحدّثك عنّي الآن ؟

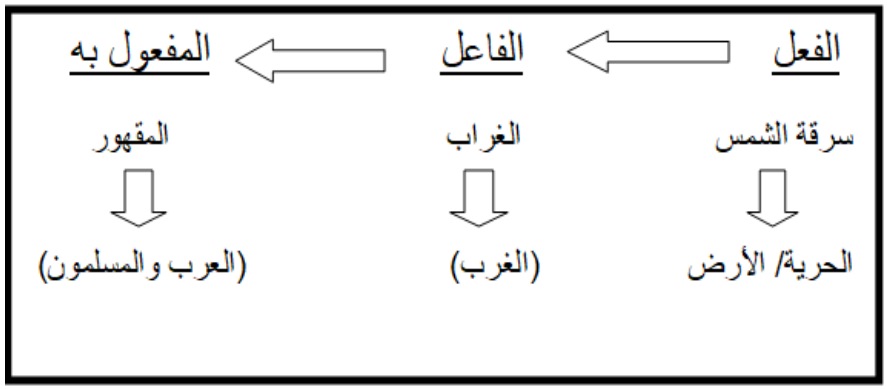
الغريب : نعم الآن .

المقهور : (متحسّرا) بل منذ زمان طويل، طويل، لست أدري ماذا وقع حتى انقلب الوضع هكذا ؟

الغريب : لا تدري ماذا وقع لماذا ؟ هل كنت فاقد الوعي ؟

المقهور : (وقد انحدرت دموعه) ألم تقل إنّك تعرف كلّ شيء ؟ أجل لقد كنت فاقد الوعي والحسّ ، كنت مخمورًا..ولمّا أفقت وفتحت عيني.. وجدت الظّلام يضرب بجدرانه من حولي.. فذبُلت الأشجار والأزهار، ومات كل هواز وغار الماء و بدأ القصر يتقلّص حتى أضحى حجرة واحدة، وهي هذه التي تراها، وذبلت النّخلات الواحدة تلوى الأخرى، وهوت أعجازها (ينتحب باكيا)، وأخبرت بعد ذلك أنّ قوما سَرقُوا الشّمس واتّجهوا بها إلى الغرب هل تعرف ؟» [23] .

إنّها لغة بليغة تعتمد على الإيحاء، اجتهد(جلاوجي) في توظيفها توظيفًا فنيًّا وجماليًّا لخدمة بنية النّص المسرحي في **«محاولة خَرْق التّرابط الدّلالي والنّحوي والعدول عن الاستعمال العادي»** [24] إلى استعمال صور رمزيّة جزئيّة تتداخل فيها كل أنواع البيان، وقد بُنيَ المقطع الحواري السّابق- الذي غلب عليه السّرد الطّويل-على عنصر لغوي أساسي هو البنية الفعليّة من حيث إنّها تتكوّن من: فعل + فاعل+ مفعول به، إنّه الثّلاثي اللّغوي الذي يحيل على دلالات ورموز يمكن إيجازها وفق المخطّط التّالي :



فالشّمس هي الحرّية/الأرض والظّلمة هي القهر والقصر هو الأرض/الوطن قبل الاحتلال والحجرة هي الوطن بعد الاحتلال والحصار الذي يمارسه هذا الاحتلال ضدّ المواطن الفلسطيني في أرضه، وأمّا النّخلات فهي كناية عن الدّول العربيّة الإسلامية التي تعيش الشّتات وتتخلّى عن دورها الرّيادي فتقلّص حجمها، وأمّا الغرب فهو تواطؤ هيئة الأمم المتحدة بقيادة بريطانيا وأمريكا في التّوطيد لعصابات الصّهيونية لاغتصاب أرض فلسطين العربيّة وتشريد أهلها، وهكذا حوّل الأديب القضية إلى لغة إيحائية وأشكال رامزة عن طريق شحن المفردات بإيحاءات جديدة هي من ابتكاره الإبداعي في هذا النص المسرحي.

وإذا انتقلنا من اللّغة إلى الحوار، الذي يجب أن يرتبط بالحدث ويدفع به إلى الأمام، نجد الكاتب في أماكن كثيرة من عمله الإبداعي يحقّق ذلك بوسائل عدّة، كأن يركّز مثلا على فعل معيّن تلح عليه الشّخصيّة، وبالتّالي تستمرّ الحركة الدّراميّة في الصعود وتحتل فكرة إلحاح "الغريب" على "المقهور" وتحريضه على التحرر مساحات كبيرة من المسرحية، فقد استمرّ هذا التّحريض إلى آخر مشهد من مشاهد المسرحية، وتميّز فيه الحوار بالطّابع الذّهني، إذ نتلمّس إقحام الكاتب أفكاره النّقدية والإيديولوجية للواقع المخزي للإنسان العربي وتقاعسه، وهذا ما عبّر عنه المقطع الحواري الآتي :

«الغريب : لا يفلّ الحديد إلاّ الحديد ، و بالقوّة يجب أن تواجه القوّة .

المقهور : (مذعنا) قبلت و أمري إلى الله .

الغريب : (مشجّعا) كن ذئبا وإلاّ أكلتك الذّئاب، قاتل ، فإمّا تحيا حياة كريمة أو تموت موتة الأبطال الشّرفاء.

المقهور : (متحمّسا) أنا لها ، قبلت الفكرة ، سأعمل على تطبيقها» [25] .

فالحوار هنا يحاول أن يجتاز كونه ألفاظا إلى أفكار، ليكون فعلا، تستغل فيه طاقات اللّغة التّعبيريّة لتنمية الحدث وإثارة المواقف و**«الحوار المسرحي(...) حدث يقول فيه الأشخاص ما يقولون في مجابهة شخصيات أخرى أو مواقف، وما يقولونه ليس**

تلاوة لقـول أو شعـر محفوظ أو إلقاء خطبة على جمهور. ذلك أنّ الحوار نفسه "فعل"، به نرى الأشخاص و هـم"يفعلون"» (26) .

ولو تأمّلنا (اللّوحة الثّانيّة) في مسرحيّة "النّخلة وسلطان المدينة"(***) سنجد شكلا من أشكال هذا التّجاوز اللّغوي الذي يحضّ على الفعل في حوار الشّيخ مع أهل المدينة وهو يوجّههم، بعد أن أحسّ بدنوّ أجله :

«الشّيخ : نحن أمّة الشّروق ، افتحوا أبوابكم للشّروق لتكونوا أوّل من تشرق عليه الشّمس.. لتنهضوا مع النّور والدّفء .. لتضحك معكم وتضحكوا معها .. افتحوا أبوابكم للشّرق، أشرقوا في الكون كالشّمس (يصمت لحظة) وإيّاكم والغرب .

اللّسان : نفتح للغرب نوافذنا؟

الشّيخ : (فزعا) لا تزيدوا عليها..شمس الغرب باردة..باردة، شمس الغرب إلى أفول وانحدار.. شمس الغرب إلى حمإ وانكسار .. شمس الغرب وراءها خفافيش اللّيل .. ورهبة الظّلام ، وراءها الثّبور والويل، لا تفتحوا للغرب إلاّ النّوافذ (يشتدّ عليه الألم فيجثوا على الأرض، يهرع إليه الجميع وعلى وجوههم حزن وحسرة)»(27) .

من الواضح أنّ اللّغة التي اختارها الكاتب نابعة من المضمون المأساوي ذاته، وهو تكالب قوى الإمبرياليّة على جسد هذه الأمة العربيّة، وقد لا يكون مناسبا التّعبير عنها بالعاميّة التي تصور وتعبر عن شؤون الحياة اليوميّة العاديّة للإنسان، فالكاتب قد انصرف إلى الجديّة، «**فالحوار الدّرامي لابـدّ أن يمتثـل لحتميـات الفـنّ ووضعياتهنّ حتى يكون ذا أثر وظيفي في إقامة البناء الدّرامي**» (28)، فالحوار في هذا المقطع وفي معظم مقاطع مسرحيّات (عزالدين جلاوجي) قد امتثل لحتميات الفنّ الدّرامي، ومنها تلك اللّغة الدّالة على الشّمول عن طريق فصاحتها التي لا شكّ أنّها ترتبط بوجدان الأمّة، وخاصّة أنّ الحوار السّابق يكشف عن الصّراع الحضاري بين الأمّة العربيّة التي رمز لها الكاتب بأمّة الشّروق، وبين الحضارة الغربيّة المهدّدة بالزّوال والسّقوط التي رمز لها بـ "الشّمس"، لأنّها تقوم على الجانب المادّي، ممّا أدّى بها إلى الفساد والاستلاب وازدواجية الموقف وفقا للمصالح الخاصة ، وهذا ما عبّرت عنه الدّوال اللّغويّة: الخفافيش/الظّلام، الثبور/الويل...، ولا نظنّ أنّ الشّخصيّة المسرحيّة الممثّلة في"الشّيخ" قد انطلقت في حكمها من فراغ فالعدوّ الذي جسّدته اللّوحة الأولى من المسرحية هو هذا الغرب المستعمر.

أمّا من النّاحية الفنّيّة، ورغم أن الحوار قد جاء محشوّاً ببعض التّكرار وبنغمة خطابيّة، إلا أن الكاتب استطاع تطويعها لخدمة أهداف المسرحيّة، وقد خفّفت من حدّة تلك الخطابة اللغة الشّاعريّة الفنّيّة، اعتماداً على الإيحاء والثّراء الدّلالي والانزياحي، مع ما فيها من الجدّيّة والرّصانة التي تبدو واضحة في الألفاظ مثل: (أفول، انحدار، حمإ، انكسار، الثبور، الويل...) فلغته مزيج من محاولة استثمار الرّمز واستئناس الواقع

بهدف مضاعفة الأثر الدّرامي، فتشخيص الواقع لا يتنافى مع استخدام اللغة الفصحى، لغة الحوار المسرحي التي يدخل بها الخلق أو الإبداع المسرحي مجال الأدب.

2-2 الحوار الدّاخلي (Monologue)

إذا كان الحوار الخارجي في هذه المسرحية قد أعطى هوية القضية، فإنّ الكاتب قد وظف تقنيّة الحوار الدّاخلي لمزيد من الإضاءة الدّاخليّة للشّخصيّة وتصوير تصاعد الصّراع، وتعدّ مسرحيتا «البحث عن الشّمس» و«أحلام الغول الكبير» من أبرز المسرحيّات التي وظّف فيها هذه التّقنيّة كوسيلة فنّيّة لبناء المسرحيّة، و قد نهض هذا النّوع من الحوار في هاتين المسرحيتين بالعديد من الوظائف في النّص الدّرامي، لعلّ أهمّها الكشف عن مواقف الشّخصيّة إزاء الحدث الدّرامي أورده الكاتب في مسرحيّة «البحث عن الشّمس» على لسان «المقهور» كما يلي :

«المقهور : حسن سأبدأ العمل ، و لكن لم تخبرني من أنت ، لقد وعدتني أليس كذلك ؟ (...) الله أين هو ؟ لقد اختفى كأن لم يكن مطلقا، لا يهم سأبدأ العمل، وحينما سألتقي به ثانية سأسأله (...) يظهر أنّ الجدار صلب جدًّا، فرغم الزّمن الطّويل الذي استغرقته ، و رغم الجهد الكبير الذي بذلته إلاّ أنّني لم أنحت منه إلاّ القليل ، ولكن لا بأس من طلب الشّمس قدم مهرها غاليًا ، لأواصل» [29].

يعكس هذا المونولوج البعد النّفسي للشّخصيّة وصراعها الدّاخلي من أجل حشد وجدانها للنهوض بحمل أعباء القضية، وعبّرت هذه التّقنيّة الحواريّة عن جوهر الشّخصيّة وطبيعة التّجربة التي تمرّ بها في "الحجرة المظلمة" حيث لا يفصله عن "الشّمس" ونورها إلاّ ذلك "الجدار" الصّلب الذي يأخذ من جهده، ومع ذلك فالإرادة في التّحرّر ورؤية الشّمس أقوى من الجدار، وإذا كان هذا الحوار يصوّر رحلة "البحث عن الشّمس" بكسر هذا الجدار، فإنّ هذه الرّحلة تبدأ في التّصاعد إلى أن يفتح كوّة في الجدار فيشعر أنّ رحلته تكاد تنتصر، فيرسم آماله في تداعيات تشبه الحلم: «**لم يبق إلاّ قشرة رقيقة سأزيلها (بصوت أعلى) سأزيلها (يواصل النّقب بحماس .. بعد لحظات يفتح كوّة فيهتزّ فرحًا) الله فتحتها ، فتحتها ، ها هي الشّمس تطلّ عليّ .. أبشر يا مقهور لقد رأيت الشّمس بعدما حرمتَ منها عقودا (...) آه الحمد لله سيعود القصر كما كان وستنمو الأشجار..وينساب الماء رقراقا، وتغرّد العصافير ويكتمل نخاعي الشّوكي ..**» [30]، بهذا الحوار الدّاخلي يتيح (عزالدين جلاوجي) للشّخصيّة أن تتدفّق في الكشف عن حلمها البسيط و حقّها في الحياة/في "الشّمس"، موظّفا ضمير المتكلّم إشارة إلى أنّ الشّخصيّة تمرّ في ذروة أزمتها، وقد ساعد هذا المزج بين الواقع والحلم على تقديم حقيقة الشّخصيّة، إنّها شخصيّة قد تحرّرت من القهر الدّاخلي فتجاوزته إلى التّحرّر الخارجي، ويستمرّ الحوار الذي نرصد فيه التّطوّر الفعّال الذي طرأ على الشّخصيّة المقهورة:« **سنرى (يختفي الغريب، ويشتدّ حماس المقهور) يجب أن أزيل الحاجز الذي وضعوه، إنّ الشّمس من حقّي أنا أيضا، فلماذا أُحرم منها ؟ (يعود إلى الثّقب من جديد يتوقّف بعد لحظات) مواصلة الحفر سيفني طاقتي و لكن**

لا بأس، إمّا أن نرى الشّمس وأنعم بدفئها، وإمّا أن أموت دون ذلك، إنّ الحياة بلا شمس حياة دودة الأرض (يواصل النّقب)»[31].

إنّ هذا المونولوج نجده عميقًا في دلالته، تلفُّه ظلال ورموز باستعمال ألفاظ وعبارات تجنح إلى تحطيم المعنى المحدود والمحسوس المنطقي للكلمة وتستدعي معاني أخرى، فالكلمة لها دور أساسي في تطوّر الخّطّ الدّرامي، فكلمة "الجدار" بعد أن كانت محدودة المعنى تتحوّل في النّص إلى مغزى تنبع منه مجموعة من العلاقات الدّراميّة تجاوزت دلالتها الإشاريّة المحدودة لتصبح مفهومًا سياسيًّا هو هذا الجدار الذي يفصل الفلسطيني عن أرضه وعن حريته وعن أمته وعن العالم، وهو الحصار الذي يَضربُه الاحتلال على هذا الشّعب ليمنع عنه الحياة ، وإنّ مواصلة "النّقب" يوحي بانتفاضة الشّعب الفلسطيني في وجه الاحتلال بأبسط الوسائل وهي الحجارة، حيث النّقر على الجدار يرمز إلى هذا الفعل بامتياز وإن كانت المدّة ستطول ولكن تستمرّ الانتفاضة حتّى النّصر، ولعلّ (عزالدين جلاوجي) قد ارتفع من خلال هذه المسرحية من مساندة القضية الفلسطينية شعبيا وسياسيا إلى إبرازها فنيا ودراميا في الساحة الفنية الإنسانية.

إنّ هذا المعنى يتّفق _تماما_ مع مفهوم (ميترلنك) للمسرح في قوله : «**إنّ الشّيء الدّرامي أو المأساوي في المسرح ليس فقط قوّة الحكاية ولا الأفعال الإنسانيّة اليائسة، ولا الكلمات والمشاجرات (...) وإنّما هناك أيضا تلك القوّة غير المرئيّة التي يقدّمها المسرح، فهي العالم اللاّشعوري للإنسان أو فوق الإنسان تحدث الدّراما الحقيقيّة وتكمن المأساة اليوميّة**» [32]، وإنّ هذا النوع من الحوار أحدث إيقاعا في جوّ المسرحيّة وأسهم مساهمة فعّالة في تعميق المعنى ودفع الحركة الدّراميّة إلى الأمام والإيقاع الذي يتميّز بقدرته على بعث الذّكريات ذات الرّموز العميقة، هذه الرّموز التي تؤلّف عالما متميّزًا من ذواتنا الضّيّقة وتتّسم بطابعها الكلّي [33].

أمّا المونولوج في مسرحيّة "أحلام الغول الكبير" فقد عبّر بوضوح عن الشّخصيّة البطلة "دامص" وهي في حالة هلوسة تكاد تلامس الجنون حين وصلت معها أزمة النّرجسيّة إلى منتهاها:«**... يتأملّ دامص مرآته يناجيها) مرآتي يا مرآتي الصّقلاء، مَنْ أعظم العظماء ؟ مَنْ أقوى الأقوياء ؟ مَن السّيد في الأرض ؟ (يضحك ببلاهة) أنا ..؟ صحيح أنا ؟ صدقت أنا .. أنا .. أنا.. أنا .. (يقف من على عرشه وهو يصيح) أنا .. أنا (يدور ضاربا على الأرض بقدميه .. حتّى يسقط مغمى عليه .. فيحمله الحارسان إلى غرفة النّوم**» [34] .

اعتمد الكاتب في هذا الحوار الدّاخلي على التّكرار كأسلوب لم يغفل عنه، فقد حفلت نصوصه - كما سبق الذّكر- بشتى أنواع التّكرار، فتكرار علامة الاستفهام(؟) واسمه (من) وضمير المتكلّم (أنا) يوحي بشدّة الإحساس بالفرديّة، وكأنّ هذه الشّخصيّة الدّراميّة تبحث عن ذاتها الضّائعة وتحاول أن ترسم لها ذاتًا متخيّلة تُبرّر لها ما تُؤمن به من تكريس أكثر للسّلطة، والظّلم والجبروت، فهي لا ترى إلاّ نفسها في عالم فارغ

من الوجود وهذا ما رمز له بـ "المرآة"، وقد صنعت هذه الشّخصيّة سياجا طوّقت به نفسها من حيث لا تدري، فإقصاء الآخر هو إقصاء للوجود و للذّات أيضا، لأنّ العالم قائم على مجموعة من الذّوات وإلاّ أصابها الانقراض منذ أزمان، والإنسان مدني بالطّبع.

إضافة إلى هذا التّشكيل اللّغوي نلمس تشكيلا آخر تمثّل في" الحذف" الذي جاء على شكل نقاط هي عبارة عن فراغات، والحذف هو«**إسقاط أو ترك جزء من الكلام أو كلّه لدليل**» [35]، ونجد الحذف في الأدب المعاصر يشكّل علامة سيميائيّة دالّة، هذه العلامة التي أضحت تراكيب النّصوص الجديدة تعجّ بها، إيمانا بأنّ الأديب لم يعد يحبّ أن يقول كلّ شيء لإشراك القارئ في العمليّة الإبداعيّة ليكون مُبْدعًا ثانيًا للنّص[36].

وقد شكّل المونولوج - السّابق الذّكر- انزياحا لغويًّا على مستوى الشّخصيّة أوحى بأنّها شخصيّة غير سويّة، فاقدة الثّقة بنفسها، فتعوّض ذلك بالتّعالي على الآخرين وهؤلاء الآخرين هم الرّعيّة، تمارس عليهم الكبت السّلطوي وما نقاط الحذف في الحوار إلاّ تعبيرًا عن تخلّي مثل هذا الحاكم عن وظائفه، وعجزه عن مقاومة إغراءات السّلطة و الالتفات حول شعبه، وملء تلك الفجوات بالإنجازات التي تخدم مصالح رعّيته، وتعزّز مكانته في قلوبهم .

3- الانزياح اللغوي والكوميديا السوداء

ولا نبتعد كثيرا عن جوهر الحوار الدرامي لدى جلاوجي حيث جسّد مشاهد للألم، وقدّم مشاهد حوارية كوميدية، ساخرة، ولكن ممّ سخر(عزالدين جلاوجي) ؟

يمكن القول بأنّ (جلاوجي) أخذ على عاتقه معالجة القضايا السّياسّية والاجتماعيّة والأخلاقيّة وركّز سخريته على مشكلة الإنسان مع النّظام والسّلطة والقهر ومن ذلك ما عبّرعنه الحوار الآتي على لسان السّلطة الحاكمة في مسرحيّة "أحلام الغول الكبير" (*****) والتي تمثّلها شخصيّة "دامص" :

«دامص : قفوا عند الجدار (يقفون جميعا حيث تعوّدوا الوقوف ، القائد الثّاني يبقى حيث هو لا يحرّك ساكنًا .. يعود دامص إلى عرشه يلتفت إليهم .. يصمت لحظات .. ثمّ يصرخ فيهم) استعداد (يستعدّون جميعًا كأنّهم نصب .. يتأمّلهم قليلا .. ثمّ يجلس)

دامص : أخبروني .

القادة : (بصوت واحد) لبّيك سعديك ...

دامص : أخبروني ...

القادة : (بصوت واحد) لبّيك سعديك ...

دامص : من هو العظيم الأعظم ؟

القادة : (بصوت واحد) مولانا الأعظم مولانا الأكبر ...

دامص : و لا فرعون ؟

القادة : و لا فرعون ؟

دامص : و لا نمرود ؟

القادة : و لا نمرود ...

دامص : و لا ذو القرنين ؟

القادة : و لا ذو القرنين ...

دامص : و لا سليمان ؟

القادة : و لا سليمان ...

دامص : و لا حمورابي ؟

القادة : و لا حمورابي ...

دامص : و لا الاسكندر المقدوني ؟

القادة : و لا الاسكندر المقدوني ..

دامص : و لا هتلر ؟

القادة : و لا هتلر ..

دامص : و لا هارون الرّشيد ؟

القادة : و لا هارون الرّشيد ...

دامص: (و هو يقوم من مكانه و يكاد يصفق كأنّما يغنّي) ولا ... ولا ... ولا ...

القادة : ولا...

دامص : ولا ؟

القادة : (يندفع راقصًا مغنّيًا) ولا ... ولا ... ولا.. ولا ...ولا... (واندفع القادة يصفّقون)

(يتوقّف فجأة، فيقفون هم كالحجارة دون حركة ، لقد جمدوا في أماكنهم يتأمّلهم طويلا و يقول راضيا) لا بأس ما زلتم مخلصين، انتهى الاجتماع، انصرفوا قد رضينا عنكم، انصرفوا يا قادتي المخلصين»[37].

إنّ هذا الحوار التّكراري، الدّائري، السّاخر، يبدو للوهلة الأولى أنّه يدور في فراغ، وأنّ الكاتب ساقه فقط لمجرّد الإضحاك، وأنّ اللّغة فيه مجرّد أصوات خاليّة من المعنى،

لكن القارئ المتمعّن يلحظ بطريقة إيحائية، أنّه بمثابة تعريّة لنمط بشري مثير للاحتقار، هو هذا الحاكم الغاشم "دامص" وقادته أيضا، إنّها السّخريّة من السّلطة الحاكمة المستبدّة الموغلة في النّرجسيّة وعبادة الذّات بدل إشاعة العدل في شعبها، إنّها ابتسامة مريرة ساخرة من الأوضاع المقلوبة للمجتمع العربي، محمّلة بشحنة من التّحسّر والاستنكار والهجاء ولا غرو في ذلك فقد ارتبط مفهوم الكوميديا عند العرب بالهجاء، فقد قابل (ابن رشد) بين الكوميديا والهجاء في ترجمته لكتاب "فنّ الشّعر" لـ(أرسطو)[38]، بصرف النّظر عن الاختلاف بين المفهومين .

هكذا وردت شخصيّة "دامص" كوميدية سوداء ، حاول الكاتب من خلالها تشخيص نوعيّة السّلطة التي تطغى على العالم العربي بشكل عام، لا يظهر فيها المواطن العربي **«غير رقم من كم مهمل، يواجه آلة السّلطة القمعيّة»** [39] .

أمّا في مسرحيّة "التّاعس والنّاعس"(*****) التي يغلب عليها طابع النّقاش بين الشّخصيّات للتّعرّف على أسلوب الحكم السّليم لينتهي باعتلاء السّلطة الظّالمة كرسي العرش، وذلك بسبب جهل الرّعيّة بأمور الحكم وافتقادها للثّقافة السّياسيّة(******)، وفي ظلّ هذه المناقشات نجد بعض المواقف السّاخرة من لغة حوار قلّلت من حدّة هذه المناقشات :

«النّاعس: وما الذي ورثتموه من الأجداد ؟

الشّاب 1 : أن يُجمع النّاس في صعيد واحد و يؤتى بغراب مدجّن يحمله أكبر أهل المملكة ثمّ يدفع به في الجوّ ليحطّ على أحد الحاضرين ليكون ملكًا .

النّاعس : الجميع دون استثناء ؟

الكهل : الجميع .. الجميع .. الكبار و الصّغار .. النّساء والرّجال .. وحتّى الغرباء أيضا.

النّاعس : ما أعظم هذا الموروث ! لَأَجدادهم أعظم منكم وأذكى .

التّاعس : ما لك تحوّلت خطيبا متحمّسًا هكذا ؟ ماذا يعنيك أنت من أمرهم ؟

النّاعس : اسكت يا تاعس .. أعدك أن أجد لك عملا يستمرّ ليلاً و نهارًا (يبدأ النّاس في التّوافد .. بعد زمن يقف الشّيخ في مكان مرتفع و بجواره شاب يحمل غرابًا معصوب العينين) .

التّاعس : لو يقع الغراب عليّ لحقّقت حلمي في إقامة العدل بين هؤلاء المساكين (ينتظر ردًّا من صاحبه ثمّ يستمرّ في الحديث) و سأقضي على هذه العادة الخبيثة .

النّاعس : تصل بها إلى المُلك ثمّ تقضي عليها لتحرم غيرك يا لك من أنانيّ .

التّاعس : و أنت ماذا تفعل حين يختارك الغراب ؟

النّاعس : حين يختارني الغراب سأرسلك سفيرًا .

التّاعس : الله ما أعظمك ! ما أكرمك ! أين تبعث بي سفيرًا ؟ في أيّ دولة ؟

النّاعس : إلى جمهوريّة القبر .. وإن شئت إلى مملكة الجحيم، أسكت أسكت للشّيخ ما يقول (يتمتم الشّيخ بكلمات غير مفهومة ثمّ يطلق الغراب .. تتعلّق به العيون يرفع بعضهم أكفّ الضّراعة .. يحلّق الغراب لحظات ثمّ يقع على رأس أحدهم ويعود للطّيران لحظات ليحطّ على رأس النّاعس .. يحيط به الجميع يرفعونه ويهتفون) .

الجميع : عاش الملك .. يحيا الملك .. يحيا الملك .. عاش الملك ، يحيا الملك (يبتعد الجميع تاركين التّاعس يقف مدهوشًا)»[40] .

نلاحظ لغة النّص المسرحي لـ(عزالدين جلاوجي) من خلال ذلك المقطع الحواري، أنّها لغة شعريّة ذات صور تلامس الفعل وتحرّض عليه وتؤسّسه بلمسة ساخرة، تعبّر عن مأساويّة الوضع، تستمدّ عناصرها من الكوميديا السّوداء ومن المسرح السّياسي ومن مسرح العبث(*******).

على أنّنا نجد صدى لهذا العنصر وهو الكوميدية عند كثير من كتّاب المسرح القدامى مثل الكاتب المسرحي الإغريقي (أرسطوفانيس) الذي وظّف تكنيك المحادثة التّرفيهيّة من خلال مسرحيّة (الأكرانيين)، حين توجّه فيها لنقد الحروب مبرزًا الأخطاء السّياسيّة داخل المدينة، ونرى أنّ الغاية من توظيف هذا الأسلوب السّاخر هي للتّخفيف من الملل، الذي قد تبعثه المناقشات الحادّة والطّويلة، بهدف الترفيه عن القارئ أو المشاهد خاصّة، وإغرائه ثمّ استدراجه لمراجعة الذّات، على ضوء ما تقدّمه المسرحيّة من نماذج بشريّة .

الخاتمة

- تجلّى الحوار - بنوعيه الخارجي والدّاخلي-، في النّص المسرحي للكاتب (عزالدين جلاوجي) عبر أكثر من مستوى، أفرز معجما لفظيًّا ومعنويًّا خاصًّا ومتنوّعًا، اتّسع ليشمل التّجربة الإبداعيّة.

- استطاع الكاتب التحرّر من اللّغة المستهلَكة والحوار المملّ، وأبحر في فضاء الرّمز، ليرتقى بمستوى النّص الدّرامي.

- تمكّن من خلال الحوار إعطاء تجربته الدّراميّة أبعادا أخرى، كانت تكمن خلف الألفاظ والسّطور، وما كان اللّفظ المعجمي القاموسي ليبلغها، ممّا منحه قدرة أكبر على نقل التّجربة الدّراميّة إلى المجالين الاجتماعي والوطني والسياسي والإنساني العربي، ممثلا خاصة في القضية الفلسطينية، وبذلك فسح المجال للتّأويل و القراءة في مجال الكتابة النصية المسرحية في الجزائر.

- إنّ الكاتب وعى جيّدا العلاقة الوطيدة بين الحوار واللّغة، باعتبارهما ثنائيّة لا تقبل الانقسام فجاء الحوار مطابقًا لشخصيّاته الدّراميّة، وإن كان يميل إلى الطّول أحيانا؛

أمّا اللّغة فقد جاءت فصيحة تنبئ عن قدرة صاحبها على تطويعها وفق ما يتطلّبه الموقف والحدث الدّرامي، ونلاحظ ظاهرة التّلاعب بالألفاظ والعبـارات، لتنزاح عن وظيفتها الإبلاغيّة إلى التّرميز والتّشفير، وفي هذا دلالة على حرص الكاتب على جعل اللّغة تسهم في خلـق التّوتّر الدّرامي وإذكاء الصّراع واعتماد مختلف الصّور الرّمزيّة التي تتماهى مع شتّى أنواع البيان (تشبيهات، استعارات، مجازات، كنايات) .

الهوامش والإحالات

1. Anne Ubersfeld , lire le Théâtre , Edition social , Paris , France ,1978, p , 21 .

2. صورية غجاتي، الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة بين الإيديولوجية والفن ، مخطوط بحث لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2003،2004 ، ص 11 .

3.أحمد زلط ، مدخل إلى علوم المسرح ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001، ص 3 .

4. أبو حسن سلاّم: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتّأليف، ط، 1دار الوفاء للطباعة والنشر، 2007، ص 212.

5. محمد مسكين : مفهوم الكتابة المسرحية النقدية، مجلة التأسيس المغربية، العدد1، مطبعة الأنباء، يناير،1987، ص 57 .

6. جلال أعراب: خطاب التّأسيس في مسرح النّقد والشّهادة ، ط1، تريفة - بركان ، سبتمبر 2009 ، ص131 .

7. عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدّراما، ط1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1987 ، ص 28 .

8. توفيق الحكيم، فن الأدب، مصر للطباعة، مصر، 1952 ، ص 140 .

9. روجرم بسفيلد (الابن): فن الكاتب المسرح، تقديم: دريني خشبة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1978، ص 230 .

10. فرحان بلبل: النص المسرحي: الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص43.

11. م.ن.ص،106.

12. محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص ص 85-86.

13. رجاء عبد الرزاق الغمراوي، سهى محمود محمد: الدراما وقضايا المجتمع، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2012، ص132.

14. م.ن.ص 132.

15. عادل النادي: السلطان والقمر (مسرحية)، الهيئة العامة للكتاب، 1984، ص05 .

16. شفيق مجلي: الحوار المسرحي، مجلة المسرح، ع1، يناير 1964، ص 25.

17. م.ن.ص 25.

18. (ماهية الحوار المسرحي)، مجلة الخشبة الإلكترونية ، تاريخ النشر : 26/02/2010 ، نقلا عن الموقع http://www.al_kaghaba.com

19. روجرم بسفيلد (الابن): فن الكاتب المسرحي، مرجع سابق، ص 244 .

20. محمد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من اللاّمركزية إلى التّجريب، مركز النشر الجامعي، دار سحر للنشر، تونس، 2009 ، ص ص 216-217 .

(*)_(1986)، تحكي قصة" مقهور" قد انزوى في غرفة مظلمة لا باب لها، تملؤها الصراصير والعناكب والجرذان.. يغطّ في نوم عميق ، يطرق "الغريب" على رأسه فجأة، ليحرّضه على اليقظة، وفكّ الحصار، بـ"البحث عن الشمس" لأنّها هي سبب الظّلمة التي يعيشها، وبعد جدال ،يعقد العزم على البحث، فيشرع في نقر الجدار، لتكون المواجهة مع من سرقوا منه الشّمس، وهم" ملك الشمس" و"حلفائه"، و"ربيبه"، هذا الأخير الذي قاسمه فيما بعد البيت بإيعاز من "ملك الشمس وحلفائه"، وكانت المواجهة في بدايتها سياسيّة، إذ كلّما طالب" المقهور" بالشمس تتدخل "هيئة الوئام" بالتّسويف ورفع الشعارات بالسّلام والتّعايش السّلمي، ويكاد المقهور يسلّم بها، لولا تدخل "الغريب" وإقناعه بأنّ ما أخذ بالقوّة لا يسترجع إلاّ بالقوّة لتنهي المسرحيّة بتحطيم الجدار، فتكتسح الشّمس المكان "البيت" ويقضي على ملك الشمس والحلفاء والرّبيب، وتفرّ العناكب والصّراصير والجرذان...

21. عزالدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، دار الأمير خالد للنشر والتوزيع، الجزائر،2009، ص 32 .

(**)- يعدّ التّكرار ظاهرة لغوية تكثر في النّص المسرحي للكاتب (عزالدين جلاوجي)، إمّا على مستوى المفردات أو على مستوى المقاطع الحوارية التي تتحوّل بفعل التّكرار إلى ما يشبه اللاّزمة في الشّعر، مؤدية دورًا ايقاعًا بارزًا .

22. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان ، 1992 ، ص 276 .

23. عزالدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص 37 .

24. الطاهر روابنية: (تضافر الشعري والأسطوري - قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي) مجلّة تجليات الحداثة ع3 ، جوان 1994 ص ، 79 .

25. عز الدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة ، مصدر سابق، ص 80 .

26. محمد غنيمي هلال: في النّقد المسرحي، دار النّهضة للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة ، مصر، ص 49 .

(***)- تتشكّل مسرحيّة "النخلة و سلطان المدينة" من أربعة عشرة لوحة كتبها عام 1991م ، وفيها يستلهم التّاريخ والواقع الممزوج بالمتخيل ليقدّم من خلالها حبكة مسرحيّة، تصوّر قهر السّلطة لشعبها، ففي المشهد الأول تخرج "مدينة النّخيل "من معركة ضدّ عدوّ غاصب، تحقّق فيه النّصر بفضل شيخها ورموز النّضال "السّيف، والنّخلي" بعد أن يُلحق بها هذا العدوّ خسائر فادحة، ويقتلع كلّ نخيلها، وتتوالى مشاهد المسرحيّة، يقوم الشيخ قبل وفاته بغرس نخلة وحفر ينبوع أمامها، ليوصي أهل المدينة ورموزها بالحفاظ عليها وعلى النّخلة والينبوع، وفتح الأبواب للشّرق وغلق النّوافذ أمام الغرب، ليحكم المدينة بعد وفاته ابنه بحدّ السّيف، فيغيّر من ملامحها، فيقيم قصرا بدل البيت ويطلق على نفسه "السلطان"، ويمدّ جسور الوصال مع الغرب، ويتزوّج منهم، ويُقصي رموز الثّورة ويغري آخرين، ويمارس كلّ أنواع القهر، ويستبدّ بالمدينة! إلاّ أنّ استبداده لم يدم طويلا، إذ كان الوعي الوطني عميقًا عند أهل المدينة، وبفعل أبطالها تمّ اقتلاع جذور هذا الفساد السّياسي ليعود الأمن لمدينة "النّخيل" .

27. عزالدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق ، ص 260 .

28. نبيل راغب:(الحوار الدّرامي بين الفن و الفك)، مجلة القاهرة، العدد 95، 10 شوال 1409 الموافق لـ15 ماي 1989 ص، 23.

(*****)_كتبها عام 1992، تتكوّن من اثنتي عشر لوحة ، تدور أحداثها حول شخصيّة " دامص" الذي حكم شعبه بلغة الحديد والنّار، فقد خلعت عنه السّلطة كل صفات الإنسانيّة ليتحوّل إلى غول كبير ، غمّس شعبه باليأس والضّياع ، فكلّ شيء أضحى فراغا، و" تيوكا " هي امرأة رمز بها الكاتب للوطنيّة والعروبة، كانت حلم " دامص " الذي جهّز الجيوش للحصول عليها وإحضارها إلى قصره، ذليلة وأسيرة ، ليلتف حولها الجميع من داخل المدينة ومن خارجها، ليتمكّن الجميع من الإطاحة ب "دامص" الذي فرّ من القصر، ولم يعرف له قرار، وعاد السّلام يخيّم على المدينة.

29. عزالدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق ، ص 47 .

30. م ن ، ص ، ن.

31. م ن ، ص 50 .

32. Guy Michaud : Message Poétique du Symbolisme , librairie Nizet , Paris , 1966 , P , 446.

33. ينظر مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النّقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة ، 1970 ، ص 138 .

34. عزالدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص 187.

35. الزركشي بدر الدين بن عبد ربّه : البرهان في علوم القرآن، تر: أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل، لبنان، ج 3 ، 1988 ، ص 121 .

36. عبد الرّحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشّعر العربي، دار الفجر للنشر والتّوزيع ، القاهرة، مصر، 2003 ، ص131 .

37. عزالدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص ص184-185.

38. ينظر الوليد بن رشد: تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، تح: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص98.

39. مجموعة من المؤلفين: الخطاب المسرحي عند مصطفى رمضاني، مطبعة تريفة، بركان المغرب، 2008 ، ص 156.

(*****)- هي مسرحية كتبها (جلاوجي) في مارس 2006، تتكوّن من ثلاثة مشاهد، دارت أحداثها حول شخصيتين متناقضتين: الأولى يمثّلها "النّاعس" صوره الكاتب يعمل ويشقى ولا يجد المقابل، والثّاني "النّاعس" يحصل على قوت يومه وهو نائم، ويراوده حلم السّلطة ولا يرى في ذلك استحالة، ويقنع "النّاعس" بفكرته ليخرجا إلى مدينة أخرى، وبمجرّد دخولهما إليها يقوم الانشقاق بين أهلها بسبب موت ملكها حيث اختلفوا حول من يخلفه، وخوفا من الفتنة يحتكم الجميع إلى ما توارثوه عن أجدادهم، وهو أن يأتوا بغراب معصوب العينين وإذا حطّ على رأس أحدهم يصبح الملك دون تمييز بين قريب أو غريب، وفي اليوم المشهود حطّ الغراب على رأس النّاعس ليرفعه الجميع ملكا عليهم ليتحوّل بعد ذلك إلى طاغية يقطع الأيدي التي رفعته، أمّا "النّاعس" بقي يندب حظّه، وحاول أن يفضح هذا النّاعس إلا أنّ سيف السّلطة كان أقوى.

(******) - هي أن يكون لكل مجتمع سماته التي تميّزه من قيم ومعايير ومعتقدات ومثل تتعلّق بالحياة السّياسية وبظاهرة السّلطة والنظام السّياسي. هذه المجموعة من القيم والمعتقدات والرّموز حول النّظام السّياسي وكيف يفترض أن يعمل وحول ما قد تفعله الحكومة وحول نظرة الشعب إلى السّلطة و التزاماته إزاءها تشكّل الثّقافة السّياسية، فالثّقافة السّياسية هي "سيكولوجية الأمّة" فيما يتعلّق بالسّياسة.ينظر :

Michael G.Roskin : Political Science : An introduction ,3 rd ed. (Englewood Cliffs, NJ :Prentice Hall,1988), P , 128

نقلا عن: سمير العبدلي: ثقافة الدّيمقراطية في الحياة السّياسية لقبائل اليمن (دراسة ميدانية)، سلسلة أطروحات الدّكتوراه (62) ، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، أفريل 2007 ، ط1 ، ص ص 50-51.

40. عزالدين جلاوجي: الأعمال المسرحية غير الكاملة، مصدر سابق، ص ص 23-24 .

(*******)- يتعرّض مسرح اللاّمعقول لأزمة الإنسان المعاصر وذلك بتناول قضايا العزلة و الموت، التي فرضتها الحروب، ضمن سياق من الحيرة والقلق، وخيبة الأمل ، اتجاه غياب الحلول المنطقيّة للمشكلات السّائدة، وإزاء ذلك تفقد اللّغة قيمتها وتموت وظيفتها كأساس للتّواصل، لتحل في المشهد العبثي العام عناصر مرئية ، ملموسة للإيحاء باتجاه ميتافيزيقي، ينقل المتلقي إلى ما فوق الواقع ضمن أجواء من العبث واللاّمعقول، للمزيد ينظر رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن،هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، ص 187.