جامعة المسيلة

قسم اللغة العربية و آدابها

د/ حمودي السعيد

المحورالثالث: الخطاب المسرحي بين نسقية النص وسياقية العرض

جماليات الكتابة في المسرح الجزائري:

لعلنا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلي نضج الملكة وسعة التجربة، والقدرة على التركيز و الإحاطة بمشاكل الحياة و الإنسان، وفيه نستطيع سبر أغوار الحقائق الإنسانية وكشف الغطاء عنها، فالمسرح يمكن صاحبه أن يتقمص مشاعر الآخرين ويجاوز حدود نفسه إلي سواه، قادر على التأثر بالجماعة الإنسانية التي يعيش معها والتأثير فيها، فنان باعتباره يصور أفعال الإنسان ممثلة ومرئية ومنظورة، يريك على خشبته وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر، كما يتفاعلون في الحياة، تربطهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكاتهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم، ويلونها الصراع الذي يكون بين الفعل ورد الفعل، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلي غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة.

من أجل هذا وغيره كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه، وأشدها حاجة إلى مهارة فنية خاصة، تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة، من قصة ومسرح وجمهور وحوار، وأن تتفاعل كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر، حتى يصل الكاتب إلى عمل فني متكامل ومتناغم، وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى في كونها ضرب من الأدب، يعطيك مفهوما للحياة مع تشعب مسالكها، وتعدد ضروبها فإن لها من الطبيعة والأداء ما يميزها عن الفنون الأخرى.

لذا ارتأينا أن نبين تلك الخصائص التي تميز طابعها، وطرق الأداء في التمثيل والتصوير والتعبير، وما حدود ذلك من خلال هذه المداخلة، فالأدب المسرحي باب لم يفتح في اللغة العربية إلا في العصر الحاضر، فولدت التمثيلية ووجدت التراجيدية وأصبح في حياتنا العربية حركة أدبية مميزة تسمى (المسرح) تتسع رقعة العمل فيها كل يوم حتى أصبحت غذاء فكريا وفنيا، شأنها في ذلك شأن الشعر والقصة والرواية والفنون التشكيلية الأخرى، وما كادت تزدهر الحركة المسرحية في المشرق العربي على يد كتاب ومقتبسين حتى انتقلت ظاهرة المسرح إلى بلدان المغرب العربي، في كل من تونس والمغرب والجزائر، ظهرت فرق مسرحية خلال السنوات العشر الأولى من القرن العشرين لتسهم بنصيبها في هذه الحركة الفنية فتضيف فنا جديدا للأدب العربي.

وفي سبيل تأصيل المسرح العربي، جرى البحث عن أصول مسرحية في التراث العربي فتعددت الإجابات حول سؤال هام ظل يطرح نفسه بقوة، هل عرف العرب المسرح؟ فهناك من ينكر صلة العرب بفن المسرح، على أنه فن غير أصيل في التراث العربي، فن وافد من أوروبا عرفته بلادنا

في القرن التاسع عشر، غير أنه من يؤكد وجود أشكال مسرحية، ولم يكن المسرح العربي غريبا عن أصوله التراثية الراسخة في الوجدان، حيث تشير معظم الدراسات إلى أن مسرح (خيال الظل) انطلقت بداياته الأولى من مقامات بديع الزمان الهمذاني وتلميذه الحريري، ويرون فيها مسرحيات أجهضها الواقع الذي يحرم التمثيل، اكتفى أصحابها بأن يجعلوها على الورق تاركين الراوي أو للخيال بأن يقوم بدور الممثل[1].

وفن المقامة الفن الأصيل في مجال النثر الفني العربي والمقامة عبارة عن قصة ذات مضمون درامي وثمة دلائل تؤكد معرفة العرب بفن المسرح عن طريق خيال الظل[2]، فهو مسرح عربي تتمثل فيه كل سمات الفن المسرحي، وهو أول مسرح عربي مرتبط بالتراث ، بالإضافة إلى أشكال أخرى كالمواكب الرسمية والدينية والأغاني الإيمائية وحفلات الختان والزواج والتمثيلية الجماعية وتمثيلية المحاكاة وغيرها من الأعمال المسرحية غير المكتوبة الراسخة في وجدان الشعب العربي وضميره شرقا وغربا[3].

فإذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى في أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد ضروبها، فإن لها من الطبيعة والأداء ما يميزها عن هذه الفنون،لذا نجيب على سؤال ظل مطروحا فما طابعها وما حدودها وما قدرتها على التعبير والتصوير والتمثيل؟ ولما كانت المادة الأولية التي يتشكل منها هذا اللون الأدبي هي اللغة كعنصر تعبيري من أفعال الإنسان وسلوكا ته، والدور الذي تلعبه في إبراز سيماته، فإن أوجه الخلاف بين فنون التعبير الأخرى كالقصة المروية بين الرواية والمسرحية من حيث طبيعة كل منهما ومداها في قوة التعبير والتأثير، فإن المسرحية أدب يراد به التمثيل، وإنها قصة لا تكتب لتقرأ فحسب إنما هي قصة تكتب لتمثل، فإذا كانت المسرحية تشترك مع القصة المروية في أن لكل منهما فضاء من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث المتعاقبة، وتتخذ الأشخاص في كليهما للتعبير عن الأحداث فترسم في الذهن عن طريق الحوار من معان ومشاعر وأفكار،إذا كان ذلك ضرورة لازمة لكل من القصة والمسرحية، فإن كلا من الفنين يختلف اختلافا أساسيا في تناول الأحداث ورسم الشخصيات، لا من حيث الشكل والإطار الخارجي وحده، بل من حيث مضمون كل فن و طبيعته، وإنه لمن المعلوم إبراز ما يميز المسرحية قدرتها على اختيار الأحداث والصفات الدالة الموحية، فالكاتب المسرحي لا ينقل إليك كل ما يراه في الحياة (ولعل أروع ما في الفن المسرحي الطاقة الإخبارية وهي الطاقة التي تتمثل في اختيار جوانب الفعل المثيرة والمركزة والتي تستطيع أن توحي إليك بالمغزى العظيم المليء بالمعاني)[4]، ولقد قال (كلوريدج) في إحدى محاضراته: (المسرحية ليست نسمة من الطبيعة وإنما هي محاكاة لها)[5]، بهذه النظرات التي قدمناها نكون قد بينا بعض السمات الأساسية التي تتميز بها المسرحية عن غيرها من الفنون الأدبية. وما هذا إلا صورة من الصور الظاهرية للمسرحية .

أما سماتها الداخلية ولعل أبرزها جانب التأثير الدرامي الذي ينشأ من اختيار الحوادث الدرامية، وهنا يلزم تحديد مدلول كلمة دراما ودرامي، فكلمة دراما تستعمل بمعني المسرحية التي تقدم

للجمهور في مسرح، أما كلمة (درامي) أو **DRAMATIQUE** فالثابت أن لها مدلولها لدي المستعملين والقراء أكثر من كونها وصفا للصورة المسرحية، لأنها تستعمل في الحياة العادية بمعني الشيء غير المتوقع، والذي يهز المشاعر هزة خاصة، ويثير عن طريق الصدفة والمفاجأة ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يثيره مشهد عادي[6] والمسرح لا يخرج عن كونه شكلا من أشكال عملية اجتماعية هي عملية الاتصال **COMMENICATION** وكلمة اتصال تعني التفاعل والمشاركة، واللفظ الأوروبي مشتق من الأصل اللاتيني للفعل **COMMENICATE**بمعني يذيع أو يشيع عن طريق المشاركة، وقد تكون هذه المشاركة بين شخص وشخص أخر، وهذا هو الاتصال الشخصي ، أو بين شخص أو عدة أشخاص أو جماعة وهذا هو الاتصال الجمعي المباشر، ولقد سبقت الكلمة المسموعة سائر وسائل الاتصال الأخرى، كالكتابة والطباعة والصحافة والإذاعة والتلفزيون والسينماء. ولا تزال اللغة بوصفها مجموعة الرموز الإنسانية للتفاهم من أهم أدوات الاتصال يستجيب لها الإنسان لأنها من صنعه[7] والاتصال هو الوسيلة التي يستخدمها الإنسان لتنظيم واستقرار وتغيير حياته الاجتماعية، ونقل أشكالها ومعناها من جيل إلى جيل[8] طريق التعبير والتمثيل وإن أول اتصال إعلامي كان بداية للتاريخ المسرحي الحقيقي ذلك مطلع 1848السنة التي كون فيها مارون النقاش فرقته التمثيلية في بيروت حين عودته من أوروبا (إيطاليا وفرنسا) معجبا بمسرحهم، فأخذ عن الإيطاليين فن الإخراج[9] ويعتبر أول من أدخل فن التمثيل للبلاد العربية، حيث جمع نخبة من أصدقائه وألف أول نص درامي في تاريخ المسرح في اللغة العربية في مقر منزله[10].

وبهذا فإن الاتصال هو أساس التفسير الإعلامي للفنون كما يري (تولستوي) أن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد يتحقق عن طريقها ضرب من الإتحاد العاطفي أو التناغم الوجداني وأنه ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان في توصيل عواطفه إلى الآخرين بطريقة شعورية إرادية مستعملا في ذلك بعض العلامات الخارجية.

وفن المسرح شأنه شأن وسائل الاتصال جميعا، يعكس العادات والأخلاق وطرق الحياة التي يحياها مجتمع معلوم، والفنان المسرحي شريك تلك الحياة التي يحاول تفسيرها، فنشاطه نشاط شخصي واجتماعي معا وتصويره للعالم الذي حوله امتداد لحياته هو نفسه.

وتأتي أهمية البحث في التجربة المسرحية الجزائرية ضمن إطار الدراسات السميولوجية التي تسعي إلى فهم بعض المشكلات المتعلقة بطبيعة التفاعل الاجتماعي والتغيير الثقافي الذي طرأ على البنيات الاجتماعية، كما أنها في فهم وتفسير عملية الإتصال الإجتماعي التي تزداد تطورا على تطور المجتمعات المعاصرة، وكان الدافع لذلك هو البحث عن خصائص المسرح الجزائري واكتشاف علاقته بحركة المجتمع ودراسة هذه العلاقة تقتضي التركيز على بعض الجوانب، وذلك انطلاقا من طبيعة المسرح الذي يعد فنا متعدد الجوانب، فهو من جهة إنتاج أدبي، زمن جهة أخرى عرض فوق الخشبة فضلا عن كونه شكل من الأشكال الفنية التي تشترك في تأثيرها مجموعة من العناصر(الممثلون، السينوغرافيا، الملابس، المؤثرات الصوتية، الجمهور .....)

ومن هذا المنظور يجدر بنا كشف الطابع الدرامي الذي يميز المسرح الجزائري وسيماته الفنية كتابة وإخراجا، إن تأثير الواقع الاجتماعي الذي عاشته الجزائر أثناء فترة الاحتلال في الساحة الثقافية قد ترك أثاره علي المثقفين، أدباء ومسرحيين فانصب اهتمامهم على معالجة هذا الواقع رغم الحصار الذي كان مضروبا علي الإنسان الجزائري في مجال التعبير عن رأيه ومشاغله، وقد اتخذت الحركة الثقافية بمختلف أشكالها التعبيرية طابع الرفض الذي تجلى بصورة خاصة في التمسك بالقيم الوطنية، وقدم المسرح دورا هاما علي الساحة الثقافية وازدادت الأهمية أكثر أثناء الثورة التحريرية، حيث تم تشكيل فرقة مسرحية أسهمت بقسط كبير في التعريف بالقضية الوطنية، أما بعد الاستقلال فقد ظل المسرح الجزائري يثير في مضامينه أعمالا مسرحية تعالج المخلفات الاستعمارية وإعادة البناء وذلك قصد تكوين مجتمع جديد تتجسد رموزه في إنجازات اقتصادية واجتماعية وثقافية فعلى المستوي الثقافي كان الاهتمام منصبا علي تحويل البنى الموروثة عن العهد الاستعماري واستبدالها بأجهزة ثقافية وطنية شعارها ثقافة وطنية علمية ثورية، ومن هذا تم التركيز على دراسة إنتاج النماذج المسرحية التي تعالج هذا الواقع، وإبراز ملامحها، ومدى مواكبتها للتغيير الاجتماعي وما يشكل طابع النص المسرحي كتابة وتمثيلا، هي اللغة وحديثنا عن اللغة الإبداعية المعبر عنها بلفظ الجمالية في الكتابة عند ذكر الأثر الناتج في الذات المبدعة والمعبر عنه بلغة (شعرية) في العمل الدرامي توظف تقنيات (الوصف والتصوير والترميز والإيحاء والانزياح والتخييل والتكثيف) كل هذا وفق رؤية ذاتية خالصة هذه الرؤية مع اللغة تؤثران في المتلقي فيفتتن بجمالية هذا المكان إلي الحد الذي يجعله يشارك المبدع في أحاسيسه، ويعني أن الجمالية في الكتابة: (الجمالية لعبة لغوية يمارسها المبدع، فيستحيل معها المكان الغائب حاضرا متمثلا في ذهن المتلقي وسواء صورت هذه التقنية أو اللعبة اللغوية مكانا ساميا مقدسا، أو مكانا دانيا مدنسا، فإن الأهم دائما هو أن يستطيع المبدع تصوير ما يريده بوعي فني جمالي متميز بعيد عن رتابة الواقع، ويمكن تمثيل مسألة الجمالية في مفهومين اثنين: مفهوم الإبداع، ومفهوم التلقي الجميل[11].

(فهذا التعبير عن الجوانب الخفية يشكل الفجائية والدهشة والخرق للمألوف يحقق الجمال الفني)[11] وهذا كله يتحقق من خلال العمل الدرامي للمسرحية الفنية، وإن المصادر التي استقى منها المسرح الوطني الجزائري مسرحياته نجد البعض منها مقتبسا لموليير وفيكتورهيجو، ومنها ما هو مجزأر، فقد قدمت ثلاث مسرحيات ألمانية لبريخت ومسرحيتان عربيتان: واحدة لتوفيق الحكيم والأخرى لعلي سالم، ومسرحيتان إسبانيتان، ومسرحية من بلجيكا لتوم برون وواحدة تركية لناظم حكمت أما بالنسبة للتعبير فقد نقلت المسرحيات المقتبسة والمجزأرة من اللغة الفرنسية، باستثناء المسرحيتين العربيتين، فالظروف التي كانت تعيشها الجزائر في ظل الاحتلال لم تسمح بظهور نشاط ثقافي، وكذلك الرقابة المفروضة على الإنسان الجزائري والإبداع الفني، كما أن طريق دخول المسرح إلى الجزائر لم يكن عن طريق الترجمة والاقتباس على يد كتاب وأدباء، بل تمت علي يد هواة وهذا ما يؤكده محي الدين بشتارزي، رغم ذلك كان عملهم المسرحي نابعا من الواقع الجزائري بمختلف مظاهره، أما الاقتباس فكان على صعيد الشكل في استعارة القوالب المسرحية

الأوروبية، وأن الطابع المميز الذي اتصفت به المسرحيات الجزائرية لم يخص المسرح الجزائري بعد الاستقلال، وفي هذا يشير محي الدين بشتارزي إلى أن المسرح الجزائري قد اتخذ طابعا شعبيا منذ نشأته، وبشكل تلقائي قبل أن يتأثر بالمسرح الأوروبي[13]. ورغم تأثر المسرح الوطني بالمسرح العالمي فإن هذا لم يفقده خصوصيته في التعبير بأساليب وأشكال مستوحاة من الواقع فمسرحيات عبد الحليم رايس التي تطرقت إلى الثورة التحريرية واعتمادها على الفعل الدرامي المنبثق من أحداث الثورة ووقائعها لم يكن إلا نتيجة منطقية لها، وكذلك أبطال مسرحياته التي تصور المجاهدين، وكذا معاناة الشعب الجزائري في مواجهته للاستعمار الفرنسي، وإليه مسرحيات (رويشد) التي رصدت الواقع الجزائري بعد الاستقلال وسجلت أحداثة في المشاركة الشعبية في الثورة التحريرية في حسان طيرو والسلبيات الناجمة عن تطبيق نظام التسيير في (الغولة) وواقع المدينة في (البوابين) بأبطالها التي قدمت نماذج من مختلف الشرائح الاجتماعية (بوابون، بطالون، سماسرة، أصوليون) كلها تجد رموزها عن الواقع كما نجد عبد الرحمان كاكي إستلهم بعض أفكار مسرحياته من كتاب مسرحيين عالميين إلا أن موضوعاته جزائرية أضفى عليها الطابع المحلي في الأحداث والشخصيات والحوار، وبالرغم من الطابع الإنساني، أو البعد العالمي الذي يميز مسرحيات كاتب ياسين وتوظيفه لعناصر مسرحية عالمية مثل الجوقة في (الجثة المطوقة) وتسجيل أحداث تاريخية في (الرجل صاحب نعل المطاط) فإن المواقف والأحداث والشخصيات المستلهمة من مأساة الجزائر تشكل إحدى الخصائص الفنية لأعماله فإن مثل هذه المسرحيات تصور الواقع الإجتماعي وتعرض جوانب أخلاقية ونفسية نابعة من ذات الإنسان كالبخل والأنانية والحب والوفاء، فتقدم الوضع الإجتماعي المرتبط به عموما[14] فالأساليب الفنية للمسرح الجزائري اعتمادا على اللغة كأسلوب خطابي يوحي بالجمال، ويعطي للفكرة إشعاعا وحيوية وهنا تبرز قيمة اللغة كأداة معبرة ومؤثرة في المتلقي، إذ أن الشعب وخاصة بعد الاستقلال في أشد الحاجة إلى أسلوب ترفيهي مسل ينسيه هموم الحرب وويلاتها، أسلوب فكاهي خفيف، ولغة سهلة معبرة، لغة قريبة من الشعر الملحون لدى كثير من المسرحيين الجزائريين أدت مفهومها في المشاهد والتي تحمل شحنات كلها حكم وأمثال مع صدق التجربة والأداء، وبذلك حاول الكاتب كاكي الوصول إلى أسلوب لغوي جديد في المسرح الشعبي الذي يستمد موضوعاته من التراث ففي هذا المقطع يتحدث (البخار) بتشديد الخاء عن (سعدي)الشاب الولهان واليائس ففي هذا المقطع تتجلى شاعرية لغة كاكي وقوتها في تضمينها للمعاني والرموز:

البخار:ربي إينوب

وأنت تعي وأتوب

أش درت أنت مادارو الناس من العيوب

شحال من عبد عايش في الذنوب

كاين شي لحكايات إيقلعو القلوب

كاين كون يسمعهم مومن إيدوب

إشحال من واحد بالشر مسلوب

وإشحال من واحد لحرام محبوب

كاين أللي شايب ويحوس علي الشبوب

وكاين أللي داره مخروب

كاين أللي هايج كالكلب الكلوب

كاين أللي مانفعو فيه عشوب

جرب كل مانبت حتي خريف الخروب

كاين أللي الذنوب ردوه مجدوب وكاين أللي عيوبه ردوه مدروب

وكاين أللي إنحني ورجع كالمجدوب[15]

التعبير بالأفكار والتجارب الشعبية التي تعطي الأبعاد الرمزية والأسطورية لماضي الأمة وتراثها، لقد تناغمت في المسرحية لغة الشعر مع لغة النثر كطابع مميز في هذه المقاطع ذلك من وظائف التكرار إضافة إلي الوقوف علي صوت بعينه مثل **(**الباء**)**المسبوقة بالمد **(**وب**)** في قلوب، إيدوب، مسلوب، محبوب، مخروب، مكلوب، معشوب، الجروب، الدنوب، مجدوب، عيوب، دروب. فإن التكرار في مثل هذه المقاطع الصوتية إضافة إلي قيمته التنبهية يفيد توليد الإيقاع لإبراز قيم شعورية، ولتحقيق أبعاد جمالية، ويعبر عن رسوخ العبارة والإلحاح في إيصالها إلى ذهن المتلقي كل ذلك من سمات وخصائص الكتابة المسرحية في الأدب الجزائري.

فإن الإيقاع ليس بالضرورة أن يكون مشروطا بالوزن، وإنما يتجسد في ظاهرة التكرار والترديد بمختلف أشكاله، ترديد الحروف، كلمات، مقاطع، تراكيب، فالإيقاع هو الذي يعكس الانفعالات داخل نفسية الملقي والمتلقي في آن واحد، ويثير الانتباه والدهشة خاصة في نفسية المتلقي، ويكسب هذا التكرار الكتابة إيقاعا وبعدا غنائيا ولا يتحقق هذا إلا إذا اتكأ صاحب النص على معجم ينتمي لحقل الوجدان، وإن التأثير في المتلقي يحقق الوظيفة الانفعالية كما أن قصار الجمل يبعد المسرحية عن عمق التفصيلات، وبهذا التوظيف الشعري للغة، فالنثر شعر والشعر نثر مادام كلاهما قادر على أن يفسح المجال واسعا للتعبير الحر للأشياء والأمكنة بلغة شعرية آخذة. وهذا مفهوم يعطي للكتابة المسرحية الجد والجمال ويبعدها عن الجمود والابتذال.

فالنص الإبداعي نظام قائم بذاته تتحكم فيه قوانين العلائق التي تقيمها وبنايته مع بعضها بعضا، ويرجع ذلك إلى أن البنياوية تنظر إلى اللغة على أنها تنظيم يتألف من مجموعة وسائل التعبيرالصوتية التي هي رموز تعبر بها عن مفاهيم معينة يتحسسها المتكلم، فكل لغة تتألف من

بنى تنفرد بها وتميزها عن سواها[16]، ويتم تحليل هذه المستويات وتفكيك رموزها ومكوناتها إلى رصد الظواهر الطاغية، وكذا إبراز العلائق الترابطية التي تشمل جوانب شتى، كالتحول الدلالية الذائع إنتشارها، وأقطاب الصراع الدرامي والتواصلي، والإيقاع الداخلي والخارجي، الصوتي منه والموسيقي، ووظائف الخطاب من نحو الثبات والتحول، والتناص والتشاكل، والثنائيات الضدية وسوى ذلك[17]، وبفضل كفاية الناقد اللغوية وحدسه تقوده إلى تحليل البنيات العميقة للنص وفهمها وتفسيرها، لأن البنيات الظاهرة المنجزة فعلا بنى عميقة يتحتم وصفها لفهم البنى السطحية، ذلك ما يجعل الناقد يسعى إلى إعادة بناء المعطيات وفك رموزها وشفراتها، وتعيين الإختلافات القائمة بين العناصر، وتحديد الحيز الذي يستند إليه الإختلاف وصولا إلى إستكشاف دلالاته المنشودة[18]، ولما كان المعنى الدلالي يؤطره جانبان: المقام (سياق الحال) والمقال (السياق اللغوي)[19]، فإنه ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها، وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات[20].

وأمام هذه المعطيات يتم التوافق بين أشكال التلقي من حيث المحمولات الإشارية وتعدد القراءات وفق إستكشاف العالم المصاحبة تلك الإشارات، إلا أن تلك المعاني لا تستمد من المعاجم بقدر ما تستنطق من السابق واللاحق، والمشاكل والمتناقض، والمتناص وغيرها من المظاهر التي تزخر بها وحدات النص.

هوامش:

1- يعقوب لاندو، دراسة في المسرح والسينما عند العرب ص، 38-39.
2- سليمان قطاية، نصوص من خيال الظل، لإتحاد الكتاب العرب، دمشق 1977، ص14.
3- المصدر نفسه ص38.
4- محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاته الفنية، دار المعرفة الجامعية 2005، ص233.
5- بدوي محمد مصطفي، دراسات في الشعر المسرحي، ص235.
6- المصدر نفسه، ص235-236.
7- إبراهيم إمام، الإعلام والاتصال بالجماهير، مكتبة الأنجلو المصرية 1964، ص27.
8- عبد العزيز شرف، المدخل إلى وسائل الإعلام، بيروت دار الكتاب اللبناني، 1980، ص98.
9- محفوظ كحول، الأجناس الأدبية دار نوميديا للنشر والتوزيع، 2007، ص11.
10- زيدان جورجي، تاريخ آداب اللغة العربية، ج4، سنة1993، ص25.
11- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هوما الجزائر، 2007، ص71.
12- نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص32.
13- ساعد إردش، المسرح العربي مجلة الحلقة، الجزائر المسرح الوطني الجزائري، عدد01، 1972، ص35.

14- محفوظ بوكروح، المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري، ص15-16.
15- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص23.
16- ميشال زكرياء، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، 1985، ص 56-57.
17- السيمياء والتأويل، ترجمة رشيد بن مالك، مجلة الحداثة، جامعة وهران، ع 4، 1996، ص 213.
18- ينظر ميشال زكرياء، الألسنية التوليدية والتحولية، وقواعد اللغة العربية، 1982، ص 22،27.
19- ينظر مصطفى السيد، بنية الجملة العربية في ضوء المنهج الوصفي والتحويلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع 75، 2001، ص 75.
20- الجاحظ، البيان والتبيين، 138/1.