الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم : اللغة و الأدب العربي

رقم التسلسلي : .....

رقم التسجيل: ط 1: 201535098103

رقم التسجيل : ط 2: 201535098687

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

بعنوان

مستويات اللغة المسرحية في مسرحية الفلقة لصالح لمباركية

إعداد الطالبتين :

- قريشي بركاهم
- فكاني مريم

أمام لجنة المناقشة

اسم و لقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
زلافي إبراهيم	أستاذ محاضر (ا)	جامعة المسيلة	رئيسا
عبد العزيز بوشلالق	أستاذ محاضر (ا)	جامعة المسيلة	مشرفا و مقررا
مولود قاني	أستاذ مساعد (ا)	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية : 2019 / 2020

مقدمة

مقدمة:

يعد المسرح شكلا من اشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس البشرية و الافكار المختلفة باستخدام فني الكلام والحركة وكما يعد وسيلة للترفيه و المتعة بقدر ما هو وسيلة للتعبير ومن المعروف تاريخيا أن المسرح ولد في أحضان الطقوس الدينية ، ففيها اكتسب تجربة جماعية تتجلى في التأثير بين الممثل والجمهور وذلك باستخدام اللغة كوسيلة لنقل فكرة الكاتب إلى الجمهور.

وفي استخدام اللغة في التعبير المسرحي اذا تتبعنا مراحل تطور المسرح العربي نجدها قد أثارت نقاشا وجدلا واسعا بين الكتاب والنقاد المسرحيين فالبعض رأى أن الفصحى هي الطريق الوحيد والأمثل للتخاطب في الميدان المسرحي ورأى البعض الآخر أن اللغة العامية هي الأمثل للتخاطب .

وعلى هذا الاساس وعلى الرغم من قلة المصادر والمراجع إلى أننا حاولنا أن نقدم بحثا في المستوى المطلوب متناولين الكلام فيه على مستويات اللغة المسرحية ولهذا اتجهنا إلى دراسة مسرحية الفلقة مركزين فيها على لغتها ولهذا كان عنوان رسالتنا "مستويات اللغة المسرحية في مسرحية الفلقة لصالح لمباركية " .

ولهذا الموضوع في اعتقادي أهمية كبيرة فعلى الرغم من أن اللغة حتى وإن كانت مجرد أداة ليس إلا ،ولكن ما هو مدى قوة هذه الأداة في التعبير ؟ وكيف تكون ؟ وبأي شكل تخرج من الفنان لتصل إلى المتلقي ؟ وغيرها من الأسئلة التي تنتظر الأجوبة وهذا ما سنراه في بحثنا هذا.

ولعل ما دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع هو مجموعة من الدوافع الذاتية والموضوعية :

أولها : عدم وجود دراسات تتناول المسرح الجزائري وحتى وإن وجدت فهي قليلة كون هذا الفن مازال يخطو خطواته الأولى .

ثانيهما : التأكيد على أهمية اللغة في المسرح والدور الذي تؤديه لنقل محتوى المسرحية ليصل إلى الجمهور .

ومن اهم المصادر التي اعتمدتها في هذا البحث هي مسرحية الفلقة لصالح لمباركية و استعنت في البحث ببعض الدراسات النظرية منها فنون النثر الأدبي في الجزائر لعبد المالك مرتاض ، وكذلك النص المسرحي في الأدب الجزائري لعزالدين جلاوجي ولمعالجة هذا الموضوع اتبعنا المنهج التحليلي البنيوي إيمانا مني بأن المنهج على تخصصه يظل آلية شاملة تستوعب النفسي والاجتماعي والتاريخي والفني ، حيث إن المنهج البنيوي البحت يتحفنا بنتائج علمية موضوعية بعيدة عن الانطباعية و التأثر، كما أنه هذا المنهج لا يعترف بالأشياء في انفراديتها بل بالعلاقة بين الشخصيات ، حيث ينظر إلى الشخصية الفنية باعتبارها بنية صغيرة ضمن بنية أكبر ، وبذلك يصبح كل شخص يعرف من خلال علاقته ببقية الأشخاص في الأثر الأدبي ،ولتحقيق الهدف المتوخى من هذا البحث رأينا أن نقسمه إلى فصلين تسبقهما مقدمة ومدخل ثم تليها خاتمة كالنحو التالي :الفصل الأول :ويحتوي على خمس عناصر

أولا : تحدثنا فيه عن اللغة الإخراجية (وتسمى كذلك الرؤية الإخراجية وتسمى أيضا لغة المسرح).

ثانيا : تحدثنا فيه عن لغة الشخصية.

ثالثا : تطرقنا فيه إلى الارتجال واللغة المسرحية.

رابعا : تحدثنا فيه عن علاقة اللغة المسرحية بالمتلقي.

خامسا : وكذلك بينا فيه علاقة اللغة بالحوار.

أما الفصل الثاني : يحتوي على ثلاث عناصر وهنا تطرقنا إلى العناصر السابقة المذكورة في الفصل الأول بشكل تطبيقي على المسرحية فقمنا بدراسة مستويات اللغة المسرحية في مسرحية الفلقة من ناحية الشخصيات والحوار واللغة الإخراجية .

وينبغي أن نشير إلى الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجازنا لهذا البحث أهمها صعوبة إيجاد المصادر والمراجع التي تتناول موضوع المسرح عموما والجزائري خصوصا .ولكنها كانت من أهم الأسباب المحفزة التي دفعتنا إلى إنجاز هذا العمل في المستوى المعقول والمقبول يمكن للآخرين الاستفادة منه.

ولئن أصبنا فبالتوفيق من الله عز وجل وإن أخطأنا فمن أنفسنا وعذرنا الوحيد أننا كنا نرمي إلى الصواب وقبل أن أختم هذه المقدمة نرى أنه من الواجب والوفاء والإخلاص والاحترام أن نشكر الله عز وجل الذي أعاننا على تقديم هذا البحث المتواضع كما نتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذنا المشرف على هذا البحث الأستاذ المحترم _ بوشلاق عبد العزيز _ الذي ساعدنا على إنجازه وغمرنا بتوجيهاته وملاحظاته المنهجية القيمة .

مدخل

مدخل

تختلف اللّغة المسرحية عن اللّغة في الأجناس الأدبية الأخرى لأنها تبسط ظلالها على عنصرين هامين، هما النص والعرض، وتتداخل هذه الثنائية في مرحلة انتقالية من خلال تحويل النص الثّابت إلى عنصر متغير المعالم في مدلولات اللّغة المختلفة، بين الكاتب والممثل والقارئ والمشاهد، وتتداخل الوظائف في إطار فني جميل، ما يعطي لّلغة تجّليات تظهر في نوع الشخصية ومستوى اللّغة عامية أو فصحى، وارتباط ذلك بالهدف العام اّلذي يرسمه الكاتب، وهو مجال هذا البحث.

لقد عبر الإنسان بطرق كثيرة ومختلفة، منها ما هو طبيعي يبرز الانفعالات، ويظهر في الحواس الإدراكية التي تصاحب اللّذة والألم، فيحدث البكاء والضحك، وتظهر على أسارير الوجه وحواسه تغيرات غير إرادية، "وتعبر عن طبيعة وجدانية، لإظهار مختلف الانفعالات المصاحبة، ومنها ما هو إرادي يتحكم فيه الإنسان في التعبير عن المعاني والمقاصد التي يود إبلاغها لغيره من الناس، كما ترتبط بالحواس التي لها علاقة بالكلام أو السكوت عنه"[1].

لذلك عدت ظاهرة إنسانية تميز الإنسان عن الحيوان، لأنها وليدة الفكر ووعاؤه، ولقاح العقل ومنتوجه، اختص بها الإنسان دون الحيوان في علاقة تكاملية، بعقله المنتج للفكر، وعواطفه المنتجة للإحساس، لتتشكل وتتداخل بينهما في منتوج لغوي بديع، يعتمد في تواصله

1 د.عبد العزيز بوشلالق ، تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض ،ص197.

مع غيره بطرق الكلام المختلفة، للتعبير عن ارتباطاته بهم، ولإظهار ما بداخله، و التعبير عن دواخلهم ونفسياتهم، بمساعدة اللّغة كظاهرة اجتماعيةّ، ويرجع الفضل في ذلك إلى (المجتمع نفسه، وإلى الحياة الاجتماعية ، فلولا اجتماع الأفراد بعضهم مع بعض وحاجتهم إلى التعاون والتفاهم وتبادل الأفكار والتعبير عما يجول بالخواطر من معانومدركات، ما وجدت لغة ولا تعبير إرادي)[1] ، ومن هذا المنطلق نشأ استخدام فن الكلام في المجال الأدبي، وتفرع إلى أجناس أدبية لها خصائصها التي تميزها عن بعضها البعض وفق درجة التعبير و فنياته. تتجّلى اللّغة المسرحية من منظورين أساسيين هما النص والعرض، فمن النص يأخذ المتلقي أفكارها و معانيها، مما يوحي به الكاتب، ويجسده الحوار، ومن العرض تتداخل المستويات الأدائية فيما يرتبط بالممثل والخشبة، فيكون المتلقي بين معطيات كثيرة ودلالات شتى، تتشكل منها هذه اللّغة. لذلك تختلف لغة المسرح عن لغة الفنون الأخرى لأنها مكّثفة ومتعددة، تأخذ أسلوبها الأول وطريقها الأساس من الألفاظ التي يتشكل منها الحوار، ثم ترتبط بأنواع اللّغة الأخرى.

وعلى الرغم من الاختلاف الحاصل بين اللغة المستخدمة في الكتابة وبين المستخدمة في التخاطب فإن (مسألة الإحساس باللغة مفردات كانت أم جملًا مسألة جوهرية، فلكل لفظة لون عاطفي وحتى الألفاظ التي تعبر عن معاني عقلية لابد من أن نعطيها شيئًا من حرارة العقل)[2]،

1 علي عبد الواحد وافي، نشأة اللغة عند الإنسان والطفل، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع د/ط، 2003، مصر، ص 21.

2 محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، 1988، ص 150.

وبذلك يتم التأثير في القارئ ليتفاعل مع الموقف، وينتج بعدا جديدا له، فيما تعطيه الرسالة التي تحملها اللّغة، حيث تتعدد طرقها ومعانيها بين النص والعرض من جهة، وبين الكاتب والمتلقي من جهة ثانية.

إن المسرح هو فن المفارقة في إنتاج النص الأدبي، وتحويله إلى عرض ملموس في آن واحد، لكون النص موجودا داخل العرض في شكله الصوتي، ووجوده مزدوج، فهو يسبق العرض، ثم يصاحبه فيما بعد، أي أنه قابل لإعادة الإنتاج والصياغة والتجديد في ديمومة واستمرارية حسب مقتضى الحال ومتطّلبات الواقع الجديد. فما يقدمه العرض المسرحي متجدد، فرض نفسه من خلال ما يستحضره الممثل من مواقف، وما تكون عليه حال المتلقي الفكرية والنفسية، ويكون الخلود للنص من الناحية الواقعية لأنه ثابت على الورق ولا تتغير لغته أو جمله الحوارية، بينما تتغير لغة العرض حسب أدوات العارضين وأمزجة المتلقين.

للمسرح مكانة متميزة، فهو أكثر من أي فن آخر ممارسة اجتماعية من خلال ثنائية النص والعرض، ومن خلال المشاركة التي لا يظهر معناها إلا في مشاركة العارض أو الممثل الجسدية والنفسية، ومشاركة الجمهور فيما تعرضه أدوات النص من لغة وحوار وأدوات العرض من إضاءة وديكور وحركة، ليحدث الانسجام بينها وينتقل من التعبير الفضفاض إلى التعبير العقلاني، في لغة كثيفة لها دلالات ورموز، وتوحي باستنباطات يستخلصها القارئ أو المشاهد كفاعل ومنتج في العملية المسرحية برمتها.

وبالتالي تكون لغة المسرحية مملوءة بالشحنات العاطفية والفكرية أكثر من لغة الحياة اليومية، توحي بالواقع كأنها صورة محكية عنه، لكنها أكثر مثالية منه وقادرة على تطوير الحدث وانتقاله من مرحلة إلى أخرى بواسطة الشخصية في تناسب مركز، يكون أمام رموز يقوم بحّلها أو فك طلاسمها لكثافة الخطاب المسرحي. لذا نظر النقاد إلى لغة المسرح من منظورين أو بعدين، الأول يتعّلق بالمنطوق والثاني بالمشاهد أو المرئي أو ما تعّلق بالعرض، وكل ذلك خاضع للسياق الذي يصنعه من زمان ومكان وأحداث وطبائع وشخصيات.

إن الابتعاد عن السردية والكلام الفضفاض الذي يذهب بالخيال بعيدا ويفصل القارئ أوالمشاهد عن الواقع هو الذي يجعل لغة المسرح موحية بالواقع، وتحمل أفكارا موضوعية لأنها مباشرة في العرض وآنية في الحكم من قبل المشاهد كأنها أحداث تجري لأول مرة، وبالتالي وجب التأثر بها والحكم عليها دون روية أو تفكير.

ومثلما ترتبط اللّغة في القصة أو الرواية بالوصف والتحليل والسرد والحوار أحيانا، فإنها في المسرحية تعتمد كليا على الحوار الذي تعرف عن طريقه الشخصية والحدث والزمان والمكان، ولها من الجمال ما يميزها عن الكلام العادي الباعث على الضحك، كما أنها ليست لغة قواميس، بل هي مهذبة بعيدة عن الثرثرة والقذف تخاطب جمهوراً له مكانته وحساسيته. ويتجّلى قوة وضعفا في الأداء الصوتي أو الحركي أو الإشاري، أي كل تجّليات اللّغة المسرحية المكّثفة لأ ن (الغاية من كتابة المسرحية كّلها حوارا هي جعل متفرجها أو قارئها يحس إحساسا

عميقا بأن ما يشاهده أو يقرؤه جزء من الحياة، كما يحياها الناس خارج المسرح)[1]، لأن السردية تقتل الحياة في العمل المسرحي بخلاف الحوار ّالذي يمده بالحيوية والاستمرارية ويقرب الواقع إلى المشاهد حتى يندمج معه، مما يوهمه أو يوحي له بالحدث كأنه واقع حقيقي لأنه يعيشه في لحظته من أجل جمع كل معاني الفكر وآمال وطموحات الإنسان، وقياس درجة وعيه وانطلاقه، كما ترتبط اللّغة بالمسرحية على مستوى المفردات في البوح بالخطاب الذي تحمله الشخصية أو يحملها الكاتب إياه ليكون لها التغيير بعد التأثير.

من هذا المنطلق بدأ كتاب المسرح يميلون إلى تبسيط اللّغة للوصول إلى القارئ أو المشاهد من أقرب طريق، واستبدلوا اللّغة (بأخرى قريبة من لغة الحياة اليومية ساهمت في الترفيه عنه، من خلال إشباع حواسه وإدخال السرور على نفسه)[2] ، والميل إلى استخدام هذه الألفاظ لا يعطي النص المسرحي السلطة الفعلية في التأثير على مستوى الخطاب أو اتخاذ الجملة الحوارية وسيلة لإيصال الفكرة في التناسب بينها وبين المستوى الفعلي للشخصية. وهو ما جعل التمسك بفصاحة اللغة وسلامة الاستخدام لتراكيبها وقواعدها له رد فعل قوي من أولئك الذين يدعون إلى التخفيف من هذه المعايير والقواعد بطرق شتى ووسائل عدة، إما بدعوى التيسير حيناً وإما بدعوى الواقعية ومواكبة العصر والحياة اليومية حيناً آخر، حيث ابتعد أهل المسرح عن النص، واتخذوا لأنفسهم اللّغة التي يرونها مناسبة، من خلال ارتجال نصوص جديدة أو تأليف جماعي

1 محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر، 1979 ، ص 194.

2 إسماعيل بن صفية، حضور النص وغياب التمثيل، الموقف الأدبي، العدد 393 ، السنة 33 ، دمشق، 2003 ، ص 42.

لها دون العودة إلى الكتاب المسرحيين، والتقيد بتوجيهاتهم وإرشاداتهم المسرحية إن على مستوى اللّغة أو الأفكار.

1- اللغة المسرحية :

إن البحث في اللغة المسرحية يعني التجديد في طرح الرؤى والأفكار ,فاللغة ليست قالبا جامدا وهيكلا ميتا ،بل هي ديناميكية وتعبر عن ديمومة ،وهذه اللغة هي طاقات الشعوب الثقافية العامة ،هي الطاقة الفكرية للشعوب وهي الطاقة الادراكية والواعية لها ، ولذا فان عنوان اللغة المسرحية يفتح ابوابا كثيرة،لينقسم العنوان أو يتجزأ لكثير من التقسيمات اللغوية والتي تجمع تحت هذا العنوان ولكنها تبين عن حالة متجددة وليست تكرارية وعلى هذا الاساس فان اللغة أصلا متعددة ،ولكن ما يجعل للغة جمالية هو معرفة كيف نجزئ اللغة وكيف نفهم اشارات ودلالات اللغة ،فالجامد لم يعد شيئا ميتا ، فالصمت يبين عن لغة ،وكما يقال أبلغ من الكلام على سبيل المثال ،ومن هذا المنطلق نتعامل مع اللغة كمرونة تأبى التحجر وتستدعي توليدها .

تعريف اللغة :

أ- **لغة:** وردت في مقاييس اللغة بمعنى"يعني الامر اذا لهج به ،ويقال ان اشتقاق اللغة منه أي يلهج صاحبها بها " [1]

1 ابي الحسين احمد بن فارس بن زكريا : مقاييس اللغة :تج عبد السلام محمد هارون ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ،1979 ، ص 255.

ب- اصطلاحا:

يعرفها **ابن الجني** : " أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن اغراضهم "[1]

و**ابن خلدون** : " أعلم أن اللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة ،إذ هي ملكات في اللسان للعبارة عن المعاني وجودتها ...وليس ذلك بالنظر إلى المفردات وإنما هو بالنطر إلى التراكيب فإذا حصلت الملكة التامة في تركيب الألفاظ المفردة للتعبير عن المعاني المقصودة ،ومراعاة التأليف الذي يطبق الكلام على مقتضى الحال ..."[2]

واللغة كل وسيلة لتبادل المشاعر والأفكار كالإشارات والأصوات والألفاظ.

و **لغة الجسم:** إيماءات وأوضاع الجسم وتعابير الوجه اللاإرادية عادة في الاتصال غير الشفهي إشارات اللغة المصاحبة : التعبيرات غير الصوتية المصاحبة للكلام ، وتعطيه بعض المعاني وتعبر عن انفعالات مختلفة ،كنغمة الصوت ووحدته والوقفات والابتسامات والتأوهات ونبرات الصوت وغيرها [3] من خلال الرؤية المعجمية لمعنى اللغة ،نتبين أنها متعددة فهي لم تتوقف وتقتصر على الأصوات " اللفظ" بل تعدتها الى لغات اخرى ، وهي اشارية "حركة" وصوتية "نغمة ضوء" وحالات إدراكية وانفعالية " ذهنية وعاطفية " فاللغة بمعنى إدراكية وعاطفية أنها تتمثل في إطار الفكر أحيانا وتدعو الذهن للتمعن بالكلام أو باللغة المتعددة وأحيانا تتمثل بإطار

1 أبي الفتح عثمان بن جني :الخصائص ، تج محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، ص 33.

2 عبد الرحمان أبو زيد ولي الدين ابن خلدون :المقدمة ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت ،لبنان ،2007 ، ص607.

3 قاموس المعاني موقع إلكتروني http://w.w.w.almaany.com

القلب وهي تمثل حالات عاطفية متعددة وقد تأتي مندفعة لتعبر عن المشاعر الإنسانية نتيجة لموقف معين وهي أي لغة تكون نغمية وهنا نلمح إشارة إلى لغة الموسيقى والإيقاع والإشارة ترمز أيضا إلى الصورة الضوئية فالضوء بألوانه المتعددة وسطوع وخفوته يعطي دلالات متعددة ولغات يفهمها المخاطب وهو هنا المشاهد وهي تعبير اشاري ينم عن التفكير فتأتي الحركة كلغة مساندة للتوضيح والتفسير وهنا نجد أن الجسد متعدد اللغات .

تعريف المسرحية :

أ – لغة :

"إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار شخصيات ويدور بينهم حوار ،ويقومون بأفعال ابتكرها مؤلف "[1].

ب– اصطلاحا:

هي فن من الفنون الأدبية كتبت قصد تمثيلها تجمع بين الواقع والخيال

2– أهمية اللغة المسرحية في العمل الادبي:

إن اللغة كأداة تواصلية ذرائعية تبين وتكشف عن البيان والتفسير والتوضيح وقد أشار

1 ابراهيم فتحي :معجم المصطلحات الأدبية ، ص223.

الله تعالى إلى هذا بقوله (وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم)[1] إن الآية القرآنية تبين عن الغاية من الرسالة وهي الإفهام ودعوة الناس إلى الحق ولا تتم الدعوة بالحق إلا بلغة مفهومة واضحة يستطيع فهمها كل من يتكلمها وقول الرسول صلى الله عليه وسلم "إن من البيان سحرا " يؤكد على مقولة التواصل اللغوي بين المتكلم والمخاطب وفي المسرح يبدو البيان متعددا ولم يعد يقتصر على البيان اللغوي بل إن طرق التواصل عند الجاحظ(159هـ-255 هـ) متعددة منها اللغة " اللفظ " ثم الإشارة ثم العقد ثم الخط ثم الحال ...[2]

وقبل ذلك فإن الجاحظ يعرف البيان بأنه " إسم جامع لكل شيء كشف للإقناع المعنى أي كل ما أوصل السامع إلى المعنى المراد يستوي في ذلك كل أجناس الأدلة فبأي شيء بلغت الإفهام ووضحت المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع "[3] ومهما يكن من تعدد طرق التواصل لدى الجاحظ تبقى للغة مكانة مرموقة جعلها الاولى في ترتيب التواصل مابين المتكلم والمخاطب وهذا مايعطي اهمية كبرى للغة المنطوقة وخاصة في العرض المسرحي فالمتلقي "المخاطب" يكون في حالة مواجهة للمتكلم "المرسل" للرسالة من خلال اللغة كجزئية مهمة في العرض المسرحي فاللغة اداة التواصل الرئيسة الاولى والتي تزخر بألوان من الأصوات والأفكار والرؤى وتبين عن الحالة الجسدية للإنسان في حالات العاطفة والفكر المختلفة مثل الغضب والحزن

1 سورة إبراهيم ،الآية 4.

2 ينظر الجاحظ ،أبوعثمان عمرو بن بحر ،البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ،ج1 ،مكتبة الخانجي ، ط7 ،القاهرة ، 1998.

3 المرجع نفسه.

والفرح والمحاججة .وقد بين اللساني السويسري فردينان دي سوسير بالحديث عن العلاقة اللغوية حيث تتكون من ثنائية الدال والمدلول أو الصورة الصوتية أو المادية والتصور الذهني غير المادي وأشار الفيلسوف الأمريكي بيرس تشارلز ساندرز إلى أن العلاقة اللغوية لا تقتصر على الدال والمدلول بل تتعدى إلى العلاقة بالمرجع أو العالم الخارجي وهكذا نشأت علاقة تشابه مثل الصورة الفوتوغرافية للشخص مثلا وهناك المؤشر الذي يشير الى ما يدل على معنى ما مثل التثاؤب فهو دالة على النوم مثلا وكذلك الرمز وهنا ربما يبدو اللون كرمز موحي لشيء ما مثل اللون الأحمر وقد يدل على الغضب في حالة الإحمرار الوجه أو غيرها من الدلالات والشكلانيون الروس ميزوا بين اللغة الأدبية أو الفنية واللغة اليومية لتأسيس أدبية النص لأن الفن وسيلة نفاذ إلى جوهر الفن الموضوع أما الموضوع نفسه فليس بذي أهمية وكما يبين **فيكتور بوريسو فيتش شكلو فسكي** كاتب وأديب روسي بحديثه عن الفن " ليجعلنا تحس بالأشياء ليجعل الحجر صلدا وغايته أن ينفذ إلى سحرها الكامن كما نستشعره لا كما هو عليه في الواقع "[1] فالشكلانيون يشيرون إلى نزع الألفة عن الأشياء لجعلها غريبة وهذا ماقاد **برخت** إلى التغريب فالتجربة المسرحية عنده مجموعة من العلامات التي توظف في إطار جديد كي تكسر ألفة إعتاد عليها المتفرج وهو يشاهد الموقف المسرحي ...[2] وفي هذا المنظور نجد أن مدرسة براغ اللسانية والتي تأسست عام 1926م لهم نظرية خاصة في اللغة فهي "نظام يتكون

1 عبد الحميد ابراهيم شيحة ،الاتجاه السيموطيقي في قراءة النص المسرحي ،علامات في النقد ،السعودية ،1999.

2 المرجع نفسه.

من وسائل تعبيرية تؤدي وظيفتها في تشجيع الفهم المتبادل فمهمة اللسانيين أن يدرسوا الوظيفة الفعلية لأحداث النطق الملموسة ما الذي يجري توصيله ؟وإلى أين؟ وفي أي مناسبة ؟واللغة حقيقة واقعية ونمطها محكوم بعلاقات خارجية غير لسانية كالوسط الإجتماعي والمتلقي الذي يتوجه إليه التواصل والموضوع الذي يشمله التواصل ولهذا وجب التمييز بين لغة الثقافة ولغة المكتب وغيرها وتشتمل اللغة على نوعين من تجليات الشخصية الإنسانية تجل ذهني وتجل عاطفي ... واللغة المكتوبة والمنطوقة لا تتطابقان ولكل منهما خصائصها المميزة "[1] و هذا القول الأخير يؤكد مقولة مدرسة براغ على تعدد اللغة للنص الأدبي لغة وللمخرج والعرض المسرحي لغة وهكذا فنحن أمام تحليل لغوي نصي ولغوي إخراجي وقد ميز الناقد البولندي رومان انجاردن بين النص الدرامي الأساسي الذي يمثل الحوار المنطوق على خشبة المسرح وهو الذي يشاهد من قبل المتلقي ومن النص المساعد "وهو عبارة عن إرشادات مسرحية غير منطوقة فالدراما عنده تصور أحداث تقدم بوسائل بصرية ومادية أخرى وتقدم بواسطة التعبير اللفظي المنطوق والوسائل البصرية معا "[2] وهذا ما يؤكد مرة أخرى على تعدد اللغة المسرحية والغاية من ذلك التواصل مع المتلقي بصور شتى منطوقة وغير منطوقة .

1 ينظر عبد الحميد ابراهيم شيحه ،الاتجاه السيموطيقي في قراءة النص المسرحي ،علامات في النقد ،السعودية ،1999.
2 المرجع السابق.

الفصل الأول

دلالة اللغة المسرحية وعلاقتها بالحوار والشخصية

الفصل الاول

دلالة اللغة المسرحية وعلاقتها بالحوار والشخصية :

1-1 اللغة الإخراجية /الرؤية الإخراجية /لغة المخرج:

إن المخرج وهو يتعامل مع النص المسرحي الأدبي، يبحث عن درامية النص بشكل مباشر ويقوم بضغط تلك الإشارات الدرامية وتبويبها ووضع ملاحظات وإرشادات حول طبيعة العرض المسرحي الذي يعتمد على النص الذي يراد تحويله إلى عرض مسرحي مشاهد من قبل المتلقي وبالتشارك مع جملة من الفنيات والتقنيات المسرحية ولذا فإن نص المخرج سيكون مختلفا عن نص المؤلف ولهذا فإن كتابة النص المسرحي عن طريق التصور الإخراجي " يفرز إنتاجا ثانيا يناقض طبيعة النتاج المؤلف لأنه ينقل واقعا جديدا يحمل خطابا مسرحيا مقننا"[1] ولكن هذا القول لا يعني إلغاء نص المؤلف فصياغة المخرج للغة العرض المسرحي هي أولا وأخيرا تعتمد على نص المؤلف وما يقوم به المخرج تشذيب نص المؤلف بالتخلي عن بعض الإشارات مثلا فالنص المسرحي لا يمثل كله إلا في حدود نصوص معينة وبنظرة إخراجية متوائمة مع هذا النص مثل النص التاريخي مثلا ولكن المخرج لا يستطيع تبني رؤية نصية جديدة للعرض المسرحي إلا من خلال تشارك جزئيات تقنية أخرى في العرض مثل السينوغرافيا بشكل عام فهذه السينوغرافيا أيضا تتشكل من لغات تساهم ببناء العرض المسرحي إلى جانب

1 نوال بن براهيم ، دينامية التلقي لدى المخرج والممثل ،عالم الفكر ،العدد1 ،الكويت ،1996.

الرؤية الإخراجية ليكون العرض المسرحي أكثر إنضباطا ومهما يكن من نص للمخرج لابد أننا ندرك إعتماده على نص المؤلف فذاك النص الأول هو الذي يملك كل الإشارات والدلالات والإرشادات والرؤى وكل هذا يعين المخرج على تشكيل نص إخراجي ولهذا فإن قراءة النص المسرحي من قبل المخرج تساعده على الفهم المتكامل للنص فالقراءة تعني كما يقول سعيد اردش "فك شيفرة النص المكتوب أو المنسوخ أو المقروء اللغوية والجمالية والفكرية"[1]

1-2 لغة الشخصية:

إن تعبير اللّغة عن الشخصية في أي جنس أدبي وفي المسرح خاصة لا يعطيها الحق في أن تتميز، بل (يجب أن نلاحظ أنه في مسألة اللّغة لا يمكن أن نترك لكل شخصية في الرواية لغتها، وإنما نترك لكل شخصية حقيقتها الإنسانية. اللّغة عندئذ وإن لم تخل من اصطناع إلا أنها لن تسلب الشخصية تلك الحقيقة الإنسانية.)[2]، باعتبار الشخصية الوسيط بين الكاتب فيما يبّثه من أفكار للّغة الّتي يستخدمها وبين المتلقي فيما يراه ويشعر به من مدلولات الفعل والحركة في قالب من الحوار، وتكشف عن الشخصية بصدق كأنها ثوب حيك على مقاسها .إذ أنها ليست مبهمة غامضة ولا فضفاضة مسفة ترتبط بالآنية، آنية العرض إن كانت المسرحية مشاهدة أو آنية التصور الفكري للقارئ إذا كان يربط الأحداث بما يقرأ، لذا فاللّغة الّتي تتقيد بها الشخصية تظهر مستوياتها المختلفة، ليسير الحوار سيرا طبيعيا ويساهم في بلورة الأفكار وتطور

1 بن دهيبة بن نكاع ،النص المسرحي المخرج والقراءة الخلاقة ،كتابات معاصرة ،العدد 77 ،لبنان بيروت ،2010.
2 محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 144.

الأحداث ونمو المواقف، قصد كشف ثقافة وفكر هذه الشخصية عند التعبير عن دواخلها، كما تساعد على إيصال الفكرة إلى الهدف المرجو تحقيقه.

لذلك كان ارتباط اللغة المسرحية بالشخصية من أعقد الأمور التي تطرق لها الدارسون ودار حولها جدل حاد أي النوعين يصلح الفصحى أم العامية؟. فلكل منها كيان ووظيفة يستوجب من اللّغة المسرحية (أن تكون لغة مباشرة لا يجد الجمهور عنت في استقبال ما تريد أن تنقله إليه)[1]، وسواء أكانت اللغة وسيلة مثلما هي في المسرح أو وسيلة وغاية في غيره من الفنون والألوان الأدبية الأخرى فإنها الوعاء الذي في إطاره تتم عملية الإبداع، وإذا أردنا أن نغير اللّغة من الشخصية ككائن ورقي إلى كائن حي مشاهد على الخشبة، فإن شساعة الفرق بينهما تؤثر فيه، ويؤثر فيها، وذلك لاعتماده على لغة الصوت والجسد أثناء القيام بالحركة والفعل والإيماء، لما له من قدرة على استعمال اللّغة المكتوبة وتحويلها إلى لغة منطوقة نابضة بالحيوية والحركة والإيحاءات المختلفة والتأثير الفعال، وعلى هذا الأساس عدت عنصرا من عناصر الفن المسرحي، فلا نسمع في الحوار اللغة التي تتكلم بها الشخصيات في الواقع، بل اللغة التي قد يتكلمون بها، لأنها أكثر ترتيباً ودقة وإيحاء من لغة الواقع. كما أنها من أهم الوسائل استخداما في تفاهمات الناس وتعبيرهم عن مكنونات نفوسهم وأداة جمع و توحيد، ومن ثم أساس التواصل والرباط المتين الّذي يجمع العلاقات بعضها ببعض في شتى مناحي الحياة .

1 علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 248 ،1999 ،الكويت ، ص464.

إن الشخصية أو الممثل يبدو كحالة نهائية للعرض المسرحي المبني على نص مسرحي أدبي أو نص أدبي أو كتابة درامية وهنا نجد الممثل أمام قراءتين القراءة الأولى والتي يجب أن يقوم بها ولا تقل أهمية أيضا والقراءة الثانية تكون للإرشادات التي يضعها المخرج على النص المسرحي كنص مساعد وهنا سيجد الممثل قراءة أخرى ولكنها أكثر فنية وتقنية وقد وضعت بشكل مباشر لبداية التطبيق ومن هاتين القراءتين تتأتى لغة الممثل والتي تبدو هي اللغة المواجهة للمتلقي ولكن بالإتساق مع تقنيات العرض المسرحي المتعددة وبالاتساق مع التصور الذهني للممثل وما ينعكس على حركة جسده ليرسم لنا لغة جسدية أيضا وهكذا يستطيع الممثل التعرف على طبيعة النص الدرامي، نص المؤلف وما فيه من تشكلات موضوعاتية مختلفة اجتماعية وفنية وفلسفية ورؤى وأفكار، وكيفية التعامل معها بإرشادات المخرج، لتكن حركية على خشبة الركح، وكيفية تنفيذ هذه اللغة بلغة أخرى لغة الممثل، فنص المؤلف غائب ونص الإخراج غائب....[1] فلم يعد يواجه المتلقي إلا الممثل، وبصور عدة صورة لفظية اللغة والحوار وصورة بصرية تشكل جسد الممثل وحركته، وعليه فإن الممثل أمام لغتين :لغة بصرية من خلال الجسد وتمثلاته وما يمليه النص والرؤية الإخراجية والذي أمسى مندمجا في الممثل، وهناك صورة سمعية أخرى وهذه الصورة السمعية هي اللغة المسرحية، ولكن الممثل في اللغة المسرحية يفترض أن يكون قادرا على تمثل اللغة من حيث الإلقاء والتمثل بالتعبيرات اللفظية حسب الموقف، وحسب طبيعة النص الدرامي، كأن يكون يعبر عن حالة عاطفية ما تختلف عن

1 ينظر منصور عمايرة ،الممثل الذات والأداء والمعرفة ،مجلة الكواليس ،العدد 34 ،الامارات العربية المتحدة ،2013.

حالة تعبيرية تصور التاريخ أو تتحدث عنه مثلا ومسألة أخرى تتعلق بالأداء للممثل عن طريق الإلقاء وماله من أهمية قصوى وخاصة أن المخاطب الآن هو المتلقي المتيقظ لما يقوله الممثل، والذي يشنف أذنيه ويفتح عينيه لتلقي العرض المسرحي، ليشكل رؤية تأويلية كبرى تمثل بالفنيات والتقنيات التي تحدث أمامه على خشبة المسرح، فالإلقاء مهم جدا في عملية التواصل وكم من عرض مسرحي جيد يحطمه إلقاء الممثل من خلال ضعف الصوت والنبرة التعبيرية، فيحدث اضطراب بالتواصل بين الممثل والعرض المسرحي بشكل عام والمتلقي، ويبدو أن الإهتمام بالصوت ووضوحه مسألة قديمة ترجع إلى اليونان، حيث أن الخور يجوس الذي كان يكلف بإعداد الجوقة، والإنفاق عليها،والقيام بكل تكاليف العرض المسرحي وكان مما يفعله، يقدم المشروبات للممثلين لتساعدهم على تقوية الصوت ووضوحه...[1]

إن المقولة التي تؤكد أن النص المسرحي نص غير مكتمل، ويقصد بهذا إتاحة المجال للآخرين للمشاركة بإنتاجية النص، وتكتمل الإنتاجية من خلال التشاركية وهي متعددة، تبدأ بالمخرج والممثلين والتقنيات المسرحية وهذا ما يؤكد حضورية لغات عدة في العرض المسرحي، وبما يخص لغة الممثل وتعبيراته على خشبة المسرح، نجد أن طريقة التلفظ بالعبارة هي التي تحمل المتفرج على تأويلها من خلال الإيحاء الذي يستخدمه الممثل ومن خلال الحوار مع الممثل الآخر، وهنا نجد أن الممثل ربما لا يكتفي بالعبارة وطريقة إلقائها، بل يصاحبها بالحركة

1 محمد صقر خفاجة ، دراسات في المسرحية اليونانية ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة.

لأن اللفظ وطريقة اللفظ هي حركة، فمثلا لو جاء في الحوار بين شخصين عبارة :كيف أنت؟ستعطي دلالة مختلفة من خلال نبرة الصوت، ومن خلال طبيعة الحوار، هل هي عبارة تهكمية ؟هل هي عبارة إستفسارية ؟هل هي عبارة تعبر عن موقف حزن أو فرح مثلا ؟... كل هذه التصورات يعي المتلقي إحداها، ومن خلال طبيعة الحوار بين الممثلين ولهذا سنجد أن "الشكل الدرامي للتعبير يترك الحرية للمشاهد أن يقرر بنفسه نوع النص الخفي المستتر خلف النص الظاهر، حيث يضعه في نفس موقف الشخصية الموجه لها الكلام "[1].

إن طريقة أداء العبارة باندماجها مع النص لغة لفظية يستدعيها الموقف الدرامي، وتتواصل مع المتلقي، وبما يتعلق بالمتلقي فالدراما وهنا الحديث عن المسرح بشكل خاص تعيد "خلق الأوضاع الانسانية والعلاقات الإنسانية "[2] وهذا يعني أن الموقف الدرامي موقف أكثر تواصلية مع المتلقي من مواقف تعبيرية أخرى، والتي تقوم على الاستطراد مثل الرواية، إلا أنها أقل تأثيرا في مباشرة العلاقة القائمة بين الناس، فالدراما لها ميزة التأثير الأسرع والأقوى من خلال إرسال الرسالة إلى متلق حاضر .

1-3 الارتجال واللغة المسرحية :

قد يبدو الأمر على خلاف، ونحن نتحدث عن الارتجال كعرض مسرحي يقوم على تنوع لغوي،

1 مارتن ايسلن، تشريح الدراما ،دار الشروق ،ط 1،عمان ،1987.
2 المرجع نفسه.

سواء أكان باللفظ أو بالحركة، ولكن من المهم معرفة أن الارتجال يقوم على عمل عرض مسرحي متفق عليه، وليس العملية اعتباطية، فالارتجال سيدور في هذا الإطار، وعليه قد يصح القول بأن اللغة المسرحية في الارتجال هي التي في الإطار الشعبي، كمسرح شعبي وجماهيري، وهذا لا يمنع أن تكون للارتجال لغة فصيحة أيضا، ولكن طبيعة الارتجال وهو العرض المسرحي المرتحل من مكان إلى آخر، تتواءم معه اللغة الشعبية أو الدارجة في مجتمع ما، ولا ننسى أن العرض المسرحي ولو قام على الارتجال، فهو عرض متغير من حيث طبيعة الحدث وتصويره واللغة والأداء، " والارتجال المسرحي من الوجهة التاريخية متوغل الوجود في الزمن الاجتماعي لأنه الطريقة في التعبير عن الطاقة الجمعية، لا يمكن تحديدها بزمن معين، حتى لقد اعتبر الارتجال أصلا للملاحم الشعبية والأشكال الدراماتيكية، ومصدرا للكوميديا الإغريقية والرومانية، وشكلا مستقرا للكوميديا دي لارتي الإيطالية بصورة خاصة "[1] وهذه الإشارة تؤكد أن الارتجال وبما أنه يسعى للتواصل والتلقائية مع المتلقي، فيفترض به أن يكون بلغة مفهومة وواضحة، وهذا لا يعني أن اللغة الفصحى لم تكن من ضمن الارتجال، فهذا يصح عندما يقوم الكاتب بكتابة نص ارتجالي باللغة الفصحى، وخاصة أننا في حالة مراقبة من الدولة على النشاط المسرحي، وربما يتم تغير الفصحى للعامية بعد الكتابة فيما لو وجد الممثل نفسه غير قادر على مسايرة اللغة الفصحى، وهناك حاجز يقلل من الإمتاع والمتابعة من قبل المتلقي،

[1] ابراهيم عبد الله غلوم ،المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي ،عالم المعرفة ،العدد 105 ،الكويت ،1986.

و"أن الخصوصية الاجتماعية في ظاهرة الارتجال تستدعي ملكات النقد والسخرية وقدرات هائلة على الإضحاك "[1]

فلا بد من الرجوع إلى اللغة العامية أو المحكية الدارجة في مجتمع ما، " فالارتجال المسرحي شكل للمهزلة الشعبية المرتجلة، والتي عرفها رواد المسرح العربي في لبنان ومصر، وهي أن العرض المسرحي لا يعتمد على النص المكتوب، وإنما يعتمد على اتفاق مسبق بين ممثلي العرض حول فكرة القصة التي يراد تمثيلها بعد أن يقدم واحد منهم بالاتفاق الجماعي سيناريو قصير يحدد أدوار كل منهم، والحركة العامة التي ينبغي أن يلتزم بها "[2] وهنا نجد أن الارتجال قد اقتصر نشاطه على البعد الشعبي، وكأن المسرح الارتجالي غايته مخاطبة هذه الفئة، ربما يكون هذا صحيحا ولكن غاية الارتجال أن يصل الغرض من المسرحية والتغيير الذي تحدثه المسرحية إلى شريحة واسعة جدا من الجمهور، لأن الجمهور هو غاية المسرح، ومن دون جمهور لا يوجد عرض مسرحي، وان عنصر " الاستجابة التلقائية هو الذي يجعل المهزلة الشعبية المرتجلة تتشكل فنيا في اطار عملية التمثل الاجتماعي للتغير "[3] لذا فإن المسرحية المرتجلة قد تكون متذبذبة بين اللغة الفصحى واللغة العامية ولكني أميل إلى اللغة العامية هي الأكثر قدرة على ولوج لب المتلقي، وتحقيق الغاية من العرض المسرحي الذي يلاقي تجاوبا وتواصلا ما بين الممثل والمتلقي، ومن ميزات الارتجال المسرحي، أنه قادر على

[1] المرجع السابق.

2 ينظر ابراهيم عبد الله غلوم ،المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي ،عالم المعرفة ،العدد 105 ،الكويت ،1986.

3 المرجع نفسه .

إبداع لغة تشاركية بين الممثل والمتلقي من خلال الحوار المقصود لذاته أحيانا كثيرة بين الممثل والجمهور وعليه يمكن اعتبار أن النص المكتوب في المسرح المرتجل هو نص جماعي، ولكن مسألة أن الارتجال المسرحي غايته أن يقلل من هيمنة النص المكتوب، فمسألة فيها وجهة نظر، فالفن الخالد يوثق ويسجل ويدون بشتى الوسائل والوسائط، والمسرح من الفنون الخالدة التي تغير المجتمع وتواكب تغييره، لذا فإن القول المطرد حول النص المكتوب المسرحي وهيمنته هي مسألة فيها من الفجاجة التي تقلل من شأن الإبداع، كلما اعتمد المسرح على نص مكتوب يعني امكانية تمثيله مرة ومرات أخرى ...[1] وهذا اعادة لتشكل العملية الابداعية، وتجددها وقراءتها بما يتواءم مع طبيعة التغير الزماني والمكاني والاجتماعي والثقافي بشكل عام.

1-4 علاقة اللغة المسرحية بالمتلقي :

بعد أن يتوافر العرض المسرحي على نصوص عدة، تتمثل بنص المؤلف ونص المخرج ونص الممثل، يأتي نص جديد منبلج من خلال تلك النصوص المجتمعة، ليشتق لنفسه نصا خاصا به، وهو نص المتلقي ويبدو نص المتلقي غير لساني، وإنما توافر هذا النص على وسائط أخرى لتشكل النص لديه، وهذه الوسائط هي السمعية والبصرية، وهي وسائط مدركة ماديا وهناك وسائط أخرى تشتغل في الذهن، إنها الوسائط الادراكية والمعرفية، ونتيجة لملاحظة ومشاهدة الوسائط المادية تتفاعل مع الوسائط الادراكية والمعرفية في ذهن المتلقي، وهكذا

1 ينظر منصور عمايرة ،المسرح والوسائط ،موقع الحوار المتمدن http://www.ahewar.org .

وبنتيجة هذا التفاعل يصبح لدينا نص مسرحي خاص بالمتلقي، والمتلقي المتعدد ويستطيع بعد ذلك أن يسم لنا هذا النص بوصفه وصفا دقيقا كما اعتمل في ذهنه، ومن خلال مشاهدته للعرض المسرحي وهذا الرأي قد يكون هو بالتالي ما يتوافق مع طروحات المتلقي، أو رفضه لما شاهده من خلال عملية ذهنية قد تكون منسجمة أو غير منسجمة مع الرؤيا المسرحية، وعليه فإن نص المتلقي نابع من قراءة العرض المسرحي قراءة أفقية، وكما يقول المخرج الفرنسي ريشار دومارسي في كتابه مبادئ سوسيولوجيا المسرح "فهذه القراءة حالة تقليدية للتلقي تعتمد على الانتظار المتلهف للنهاية السعيدة، المصحوب بتورط قوي جدا في الحدث، وفي هذه الحال يكون اهتمام الناقد منصبا بشكل جوهري على الحكاية وتسلسلها الخفي ونهايتها المتوجة بالتطهير "[1] إن القراءة الأفقية التي يتحدث عنها **دومارسي** هي حالة اندماجية نتيجة لما تربى عليه المتلقي أو نتيجة للثقافة المجتمعية من حيث التعاطف ،وكأن المتلقي هنا يبحث عن الحالة العاطفية في العرض المسرحي ،الذي يتوافق مع طبيعته الانسانية المكتسبة من خلال الثقافة المجتمعية .

إضافة إلى كون اللّغة وعاء للفكر، فهي أداة للتعبير عن الإحساس وإثارة للعاطفة، فإنها تجعل من المتلقي قارئا كان أو مشاهدا منجذبا إليها وإلى عالمها الحافل بمختلف المعاني والصور، فمثلما هي في النص الأدبي تهتم بعلاقة العبارة من حيث أداء المعنى وحسن اختيار

[1] أحمد حبيبى ،النقد المسرحي المعاصر ،الملتقى الجزائري للمسرح المحترف ،2011.

اللّفظ في أشكال وصور تعبيرية مختلفة، فهي في المسرح لا تكتفي بذلك، بل تتجمع فيها مقومات كثيرة وعناصر شتى، تنتقل من النص وتجّلياته إلى العرض وإحداثياته المختلفة. وتتعدد مستويات اللّغة من حروف وأحداث إلى رموز وطقوس ومستويات فنية عالية، تتداخل فيها كل الحواس، لأن المتلقي يسمع ويرى ويحس ويتفاعل في قالب حواري جذاب. كما أنها (تؤول الرسائل وتحدد من يقوم بقراءتها ومن يطبق وينفذ ما جاء فيها)[1] ، فيتشابك مستمر وحضور للزمن الذي تجري فيه، لأنها آنية الملاحظة، آنية التصور، آنية التأثير، ولا ينصرف المشاهد إلا وقد ارتسمت في ذهنه جملة من الأفكار أو الرؤى حول مواقف معينة، ويرتبط ذلك بفعل دائم يعبر عنه الممثلون بالحوار أو الحركة أو الإشارة أو الغناء، ويكون له رد فعل عند الآخرين لتحقيق المتعة. كما أن أيقونة المسرح تركز أول ما تركّز على التكامل بين النص والعرض في تنسيق فني وإشراك لكل الشخصيات وكل جوانب وعناصر العمل المسرحي دون نسيان للخلفية المسرحية التي لها أهمية قصوى في إنجاح العمل المسرحي. مادام الخطاب المسرحي موجها إلى الجمهور فإنه يترك القائمين على إخراج العمل المسرحي يسعون إلى إحداث التوافق بين أجزاء العرض المكونة من الوحدة الفنية، والبحث عن الانسجام بين جميع العناصر التي تحقق توليفة متكاملة، تظهر فيها المواهب والقدرات للكشف عن الهدف العام. لأن التأثير المسرحي على المشاهد يتطّلب أدبا مسرحيا راقيا، فيه من الجدية ما يجعل المضمون يكتب بلغة مكّثفة، تحمل خطابا حواريا واقعيا غنيا بالرموز، ولأنّ المسرح لا يكتفي بسرد الحكاية، بل يظهر كفن

[1] جهاد يوسف العرجا، سيميائية الشخصيات في القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ، الجامعة الإسلامية، غزة، 2002 ، ص 12.

يعمق فكرة الحكاية في النفس لتحدث تأثيرا بواسطة وسائل تعبيرية خاصة، حتى يبلغ هذا التأثير مداه في إحداث الصدى الفعلي وتكامله الفكري والفني عند القارئ أو المشاهد، وذلك بتفاعله وأثره الإيجابي من خلال مساهمته المباشرة في العرض.

من هذا المنطلق تكون المسرحية فنا قرائيا كجنس أدبي مستقل، يرتبط به القارئ ويتمثّله فيما يجري من حوارات بين الشخصيات، لكنه ما أن ينتقل إلى العرض تتغير لغته وتبتعد عن كونها فضفاضة خيالية إلى واقعية حاضرة الحدوث، لأن (النص المسرحي باق إلى الأبد بعد تأليفه وعرضه، ولكن العرض يختلف من فترة لأخرى، فهو دائم التغيير) [1] والفعل هو الفيصل بين فهم اللّغتين، لغة النص ولغة العرض، إذ يتمتع بوجود حيوي يتمثل في الحركة التي تقوم بها الشخصيات في مسايرة الأحداث تطورا وصعودا حسب أدوات الصراع المتطورة.

1-5 علاقة اللغة بالحوار :

الحوار بين الممثل والمتلقي، ومهما كان حواريا بلغات عدة، فهو يبرهن حضوره التلفظي من خلال الصور الذهنية لدى المتلقي ،فالممثل هو المرسل والمتلقي هو المستقبل ،والباث يرسل إشارات والمستقبل يترجمها وعليه فإن الحديث الحواري بين المتلقين بعد إنتهاء العرض هو ما يعرف بالحوار الذهني المتحول إلى اللفظ ،فالإشارات التي يقوم بها الممثل وإن كانت غير لفظية ،هو صور ذهنية يحولها المتلقي إلى صورة لفظية وهو يحاول معرفة مدى انسجامه

[1] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2001 ، ص45.

أو تعاطفه وإدراكه للعرض المسرحي وينشأ عن ذلك حوار متبادل بين المتلقين ،وهو حوار لغوي بامتياز ،ومن هنا ندرك أن العرض المسرحي وإن كان قائما على الصورة والأصوات والموسيقى والإضاءة والسينوغرافيا بشكل عام هو حوار لفظي ويقودنا الحديث عن الحوار المسرحي إلى "بولوفونية" العرض المسرحي فهو متعدد الأصوات ،وخاصة العرض المسرحي الحواري ،والذي يجري بين عدد من الممثلين ،وهؤلاء الممثلون يوجهون حوارهم للمتلقي وهو بدوره متعدد ،وربما لا نبالغ اذا ما اعتبرنا أن العرض المسرحي المونودرامي عرض حواري ،وليس المقصود بهذا " المونولوج " وهو حوار أحادي للممثل " حوارية الذات "ولكن على إعتبار أن الحوار في العرض كما قلت سابقا أنه حوار موجه للمتلقي وعليه ،يعتبر العرض المونودرامي حواري ولكن بصوت أقل ،وتفتح تعددية هذا الحوار بعد الإنتهاء من العرض على مستوى المتلقي العادي والمتلقي العالم.

هناك لغات متعددة للنص والعرض المسرحي، فنص المونودراما له لغة تختلف عن النص الحواري، فيكثر فيه التكرار والمونولوج والتعبير النفسي وهناك لغة للنص الحواري، والذي يشتغل عليه مجموعة من الممثلين ومن حيث الموضوع تختلف لغة النص المسرحي من موضوع إلى آخر ، فالنص التاريخي له مفردات لغوية يمتاز بها ويختلف عن لغة النص الجدلي وعن لغة النص الطفلي ،وكل هذه اللغات تنعكس في العرض المسرحي كلغة عرض مسرحي ،ومن حيث طبيعة العرض المسرحي فهناك اللغة المسرحية الكوميدية مثلا ،واللغة المسرحية الموجهة للطفل ومن حيث ثنائية اللغة المتداولة، هناك لغتان : لغة فصحى ولغة عامية (دارجة، محلية ، محكية) واللغة العامية لغة اشارية إذا ما جاز لنا هذا التعبير ، والمقصود بهذا أنها لغة مشفرة

فقد تكون ردة فعل على الاستلاب والقهر والغبن الذي مورس على فئة من الناس من خلال شخص غريب يحكمه ،عندئذ تصبح لغة تهكمية تحدث حالة تثويرية ،توجه لفئة معينة وتعزل فئة أخرى ،فاللغة المسرحية توافق مقتضى الحال أو لكل مقام مقال .

الفصل الثاني

مستوى اللغة في المسرحية

مسرحية الفلقة

الفصل الثاني :

مستوى اللغة المسرحية في مسرحية الفلقة

1 مستوى الشخصيات :

1-1 مستوى الشخصيات الفاعلة :

إن الوضع الاجتماعي المتردي الذي طغى على حياة الشباب في قريتهم .هو الذي دفع الشباب الثلاثة في المسرحية إلى محاولة تغيير هذا الوضع ،ولإنجاز هذا الفعل لجأوا إلى حيلة لا تخطر على بال ،وهي لبسهم للأقنعة ،وقيامهم بتخويف وعقاب المتسببين في هذا الوضع ،ويستغلون ظلمة الليل الحالك لإنجاز مهامهم ،وكان السبب الرئيسي في هذه الحالة المتردية هو شخصية سي عبد الله شيخ البلدية وبعض أعوانه كالشامبيط الذين طغوا في القرية وحرموا الشعب من أبسط حقوقهم فأعمى الجشع أبصارهم فلا هم لهم إلا بطونهم ومصالحهم الشخصية ،لكن هذه العملية التي يقوم بها الشباب ليست سهلة وإنما تحذوها المخاطر ،وهذا ماعبر عنه " الشبح3 " في النص المسرحي .

" الشبح 3 " : اسمعوا ... لحكاية كبيرة ...لو كان أيفيقو بنا ...يذبحونا ...لازم أنفكروا مليح...لازم نلقاو فكرة تخرجو بها من هاذا الضيقة.[1]

[1] صالح لمباركية ، مسرحية "الفلقة"، شركة التضامن "بانتيت" للمعلوماتية و الخدمات المكتبية ، الجزائر ،2006 ، ص40.

في آخر المسرحية يكشف الشباب عن هويتهم بعد أن يحققوا مبتغاهم ، ويكشفوا أعمال الشامبيط وسي عبد الله الشنيعة ، وهؤلاء الشباب ماهم إلا بطالين من القرية ، حركهم الفقر المدقع إلى اختيار هذا المسلك ، ونستشف الدوافع في خطاب أحد الشباب ويدعى محمد السعيد في رده على سؤال سي عبد الله.

سي عبد الله :منهو اللي دبر عليك ؟...

محمد السعيد:واحد مادبر أعلي ...دمر كم...هو اللي خلانا أنديرو هاذا ...قداش من رسالة أبعتتلك...قداش من مرة شفتك...جريت حتى أحفيت ... حوست حتى أعييت ...واحد ماشاف لي ...حبيت نخرج من الهم والمزيرية...[1]

1-2 مستوى الشخصيات المساعدة :

الشخصية المساعدة التي ساهمت في إنجاز الفعل وتحقيق الموضوع هي شخصية العمري ، التي كانت تمثل الحافز الرئيسي لكشف ألاعيب شيخ البلدية والشامبيط واحتيالهما على الشعب ، وكانت هذه الشخصية تدفع الأشباح إلى الاستمرار ،وعدم تخليهم عن مهامهم في تحقيق أهدافهم ، والعمري تعرض إلى العقاب من طرف الأشباح ،وهذا ما جعله يغير مساره ، بعد أن كان مقربا من سي عبد الله أصبح مساندا لجماعة الشباب ، بل أنه في بعض المواقف من المسرحية نراه يضع قناعا ، ويظهر لنا هذا من خلال حواره مع الأشباح.

العمري: مافيها والو ...الليلة نكشفوهم ...خليهم ايقرو ،ماتنساوش الضرب ...أضربو مليح ...أحتان أيقرو ..

[1] مسرحية الفلقة ، ص 49.

"الشبح3" : أمبعد ...

العمري :أنخوفهم...

"الشبح2" : أمبعد .

العمري :أنقرولهم ...

"الشبح1" :أتحب تقول ...نكشفو أرواحنا ...

العمري : ماتكشفوش أرواحكم ...

"الشبح2" :واش لو كان أتشوفلنا خرجة نخرجو بها من هاذ المصيبة .

العمري : رجعو لبستكم ... رجعو الماصكات ، راهم أقريب أيجيو ... زيد أنتوما واش خاسرين فها ، خليو الدعوة أتبان ...[1]

3-1 مستوى الشخصيات المعيقة :

الشخصيات التي كانت تعمل على كشف الشباب ومعرفة حقيقتهم هي الشامبيط وسي عبد الله ،وقد فشلوا في الكشف عنهم ،وقد تعرض الشامبيط لأشكال التنكيل مما جعله يعترف بأعمال السرقة والنهب والرشاوي التي قام بها هو و شيخ البلدية ،وفي نهاية المسرحية توبخ جماعة الشباب والعمري شيخ البلدية ويدعون عليه بالفقر.

العمري: (إلى سي عبد الله) ... تعرف ما كان حتى فرق بيننا وبينك ...الفرق اللي بيننا ثقتنا فيك ... هزيتك على كتافي الفوق حتى شافوك الناس ...لكن ياخسارتي فيك غواتك كرشك ،

[1] مسرحية الفلقة ، ص 42.

وأنسيتني وانسيتنا ...أحنا اللي هزيناك أعلينالك شانك ... أوزيد بجلناك بسي عبد الله (يعود إلى رفاقه) واش نقولكم الكرش لكبيرة الله أيجيبلها لفلق .

الجماعة: آمين .

العمري: واللي ياكل وأيخبي على خاوتو الله إصلت عليه الفقر .

الجماعة :آمين.[1]

2- مستوى الحوار:

تعريفه : الحوار شكل من اشكال التواصل ،يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين او اكثر والحوار صنف من صنوف الخطاب في المسرح يشبه المحادثة في الحياة العادية ولكنه يختلف عنها فهو مركز منتقى مهذب ،وله غاية محددة .[2]

في حين الحوار المسرحي "صراع بين قوتين انسانيتين ،وغايته عليه قوة اجتماعية وانسانية على اخرى "[3] ، فهو منظم والشخصيات لا تقاطع بعضها البعض ،بل كل ينتظر دوره حتى ينتهي الطرف الأخر كلامه، دون العودة الى النقاط التي تم الكلام فيها.

ولكي يكون الحوار جيد لابد من أمرين :الأول وجود الصراع الصاعد والثاني معرفة الكاتب بشخوصه .[4]

1 مسرحية الفلقة ،ص:50.

2 فرحات بلبل ، النص ، الكلمة والفعل ، دمشق ، سوريا ، منشورات اتحاد العرب ،2003 ،ص 107.

3 المرجع نفسه ، ص107.

4 ياسر مدخلي ، ازمة المسرح السعودي ،دار ناشري الالكترونية ،2007 ،ص60.

2- أنواع الحوار : الحوار نوعان هما:

2-1 الحوار الخارجي : هو الذي تكون الصيغة "أنا" تخاطب أنت بنظام الدور،فتوجه ما الحديث إلى شخصية أخرى فتنصت ثم يخيب بدورها وتتحول إلى متكلم يخاطب والأخر يسمع.

2-2 الحوار الداخلي : فهو مخاطبة الذات وفق الصيغة الآتية :

أنا "يخاطب الأنا "أو حديث الشخص مع نفسه بطريقة مسموعة أو غير مسموعة ،تعبر به الشخصية عن مشاعرها الداخلية وأفكارها وهذه الافكار تتراكم في نفس الشخص وذلك نتيجة لعدم البوح بها أو قولها وهذه التقنية يسمح بها الكاتب للشخصيات ليعبروا عن ذوقهم بأنفسهم وتبدو أهمية هذا الحوار في أنه يلقى الضوء على جوانب نحللها عن الشخصية وتفكيرها وسلوكها ،وبمقدار افصاحها عن ذلك تكون قيمتها الفنية فيتاح لها الكشف عن نفسها وكأنها تفكر بصوت مسموع ،وهذا أثر حالة معقدة تصطدم بها الشخصية فتحتار في المسلك الذي تتخذه وهذا مايجعلها تبحث عن القرار الصحيح للخروج من هذا المأزق [1].

وفي مسرحية الفلقة نجد بعض الحوارات الداخلية والخارجية

ومنها الحوار الخارجي :

تظهر علاقة الحوار بالشخصية المحورية (العمري) من خلال ظهور الأشباح، و اتهامه بالخبث والنفاق [2] لمجرد أنه اتفق مع الشامبيط على حساب صديقه التومي، وبالتالي وقع العمري في حوار بين الأشباح التي تعزره كل ليلة وتعذبه وكذا طلبهم على أن يمشي في الطريق المستقيم، ولا يغدر بأي أحد. وكذا ما حدث في الفصل الاول من المسرحية، وبقيت هذه

1 ينظر:حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد ، دارالوفاء لطباعته والنشر ،ط2 ،2007 ،ص213.

2 صالح لمباركية ،"الفلقة" ،ص7.

الشخصية المحورية في حوار مع الأشباح حتى أن قامت هذه بالشئ المطلوب منها، وهو اعتراف العمري لصديقه التومي عن ما فعله من وراء ظهره وبأن ليس هو من سيتزوج أخته ، وانما الشامبيط هو من سيتزوجها،يقول :

التومي: (يمسك به) واش درت...واش درت...

العمري: الشامبيط...

التومي: واش دار...

العمري: هو اللي رايح يتزوج بالطفلة أنتاعكم...اختك...

التومي: أنت اللي أخطبتها...أحنا أعطيناهاليك...

العمري: وأنا أعطيتهالو...ماتسالوليش...هاذا يعطي لهاذا (التومي يتجمد في مكانه).(إلى الشبح) هكذا ابغيتو...

الشبح(1): زيد فهموا امليح...

العمري:(إلى التومي) اتفهمت باش نخطبها أنا منكم، وهو يخذها من عندي بالقوة[1].

ويبدو ذلك واضحا من خلال الحوار الذي قام بين الشخصية المحورية (العمري) وصديقه التومي من خلال الاعتراف الذي قدمه له، وبالتالي فإن التومي يبدأ بعد سماع ذلك باللوم على العمري ويصفه بالخبث والنفاق ويأمره بأن لا يقربه مرة ثانية ويعطيه في المشهد الخامس، المهر الذي قدمه له العمري أثناء خطبته لأخته [2]. كما يظهر بعد ذلك حوار بين التومي والشبح

1 صالح لمباركية ، "الفلقة" ، ص13.

2 المصدر نفسه ، ص 14.

رقم(1) بعد أن سلم النقود للعمري، فيبدأ بالحوار مع صديقه التومي طالبا استفسارا يوضح له ما يدور حوله وينتهي حواره مع الأشباح بالسقوط على الأرض.

أما في المشهد السادس فيكمن الحوار في الشخصية المحورية (لعمري) مع صديقه التومي بعد أن استيقظ خائفا بدأ بتوجيه الأسئلة إلى العمري محاولا معرفة من هؤلاء.

التومي: خائفا وين راحو؟.. العمري أنا خايف...

العمري: ماتخافش...

التومي: بعد علي ... أنت واحد منهم ... أجنون حاملين سيوف ومناجل ،أنت واحد منهم...

العمري: راهم أيجيو أسلك روحك أمعاهم (يريد أن ينصرف) أبق على خير...

التومي: وين رايح...

العمري: أسمع أنا أتفاهمت مع الشامبيط باش نقضيو المهمة وأنزوجو بالطفلة أختك...

ودبرلي سكنة ... أنا ماعنديش ... الناس الكل سكنت، وأنا مازلت كاري ... وأنت لكان ماهوش سي عبد الله المير اللي أعطاك سكنة ما نعرف وين راك تطايش، سي عبد الله المير صاحبك.

التومي: حسدتني...

العمري: قداش من مرة قتلك ... شوفو ايشوف معايا...[1]

فيبدو واضحا نوع الحوار أنه حوار خارجي لأنه حوار قائم بين طرفين (بين شخصيتين)

1 صالح لمباركية ، "الفلقة" ، ص 18.

ويبقى هذا الحوار قائما إلى أن تتدخل شخصية الشامبيط في المشهد السابع، بعد تجسسه على العمري وصديقه التومي ومحاولة إيجاد حل إلى ماحل بهم، وفي خضم هذا كان حديثهم عن قائد القرية شيخ البلدية سي عبد الله وعلى أفعاله السيئة وبما أن أمعمر الشامبيط صديق للقائد فلم يعجبه ما كان يدور بين التومي والعمري من حديث عن الأفعال التي يقوم بها في القرية، وبعد تجسسه يدخل هو الآخر(الشامبيط) في حوار مع التومي وعن سبب البوح بأسرار قائده عبد الله لصديقه العمري. يقول (الشامبيط) موجها حديثه الى التومي :[1]

الشامبيط:(إلى التومي) وعلاش أتخلي حتى أيجي هاذ النهار قوللو..قوللو...هاذ أنت (التومي)هاذو أفعايلك ...

العمري: (يتفاجأ) روحنا في شكارة أمقطعة... يا رب سلكها على خير...

التومي: أمعمر الشامبيط (بتعجب)...

الشامبيط: تحسابو في غافل...أنا نقضي عليك...واش لو كان يعلم سي عبد الله بهاذ الاجتماعات اللي راك الديرو فيها...او في الليل...

العمري: آسيدي واش أصرا...

التومي: خليه أيبرد قلبو...ماعندو ما يقضي... فيه غير الفم...

الشامبيط: أجبد روحك أنت خليني عندو...أنطيحلو الدم في أركايبو(يرفع صوته) واحد كيما هذا أقليل الخير...[2]

1 صالح لمباركية ،"الفلقة" ، ص 21.

2 المصدر نفسه ، ص 23/22.

فالحوار الخارجي تجلى في الفصل الاول على هذا النحو.

أما في االفصل الثاني فبدأ الحوار الخارجي في المشهد االاول بين (زبونان_ صاحب_المقهى _العمري _التومي)

في ساحة عمومية _ مقهى_ دكان_ حركة على الخشبة ذهابا وايابا_ طاولة أمامية _

التومي والعمري جالسان_ وأغنية شعبية تنبعث من بعيد، يدخل أحد الزبائن يكثر من الكلام مع صديقه.

الزبون(1): تعرف لكان ما قفلش فمو كنت أنكسر هولو...يا سيدي اعييت فيه روح

قيلني...روح قيلني...ما حبش...

العمري: أسي محمد واش لو كان أتنقص أشوية ما هوش خير..ريح وأحكم بلاصة، وخلينا نسمع للفن...

الزبون(1): هاذي وحدة...واش ما هوش عاجبك الحال...

العمري:(يقف) قلنا لك نقص من الكلام ما شتيتش...أبغيت تفهم...

الزبون(1): ما نسكتش أو مباعد...[1]

ويبدأ الشجار بينهما، ويتدخل صاحب المقهى وبعض الأشخاص لإنهاء الشجار، التومي لا يتحرك يعود العمري الى مكانه ثائرا .

1 صالح لمباركية ،"الفلقة" ، ص 25.

فمن خلال هذا يتضح لنا ان مسرحيتنا هذه مليئة بالحوار الخارجي ، اكثر مماهو داخلي وهذا ما يتبين للقارئ من خلال قراءته لهذه المسرحية.

أما في الفصل الثالث فيظهر الحوار في المشهد الاول بين العمري و صاحب المقيى، وبعد طلب العمري من صاحب المقهى بإحضار قهوة له، يرفض في المقابل صاحب المقهى طلبه ويكمن ذلك الشجار في الحوار التالي:

العمري: قهواجي...قهواجي...هات قهوة...

صاحب المقهى: أسمع...يرحم والديك..

العمري: (يقاطعه) ما فيها لا أسمع لا يرحم والديك...ثبت روحك امليح ...شوف مع من راك تتحدث ...

صاحب المقهى:كيف اتجي الجماعة، وأشرب أمعاهم (يريد الذهاب)[1]

ولا يزال الحوار قائما بين صاحب المقهى والعمري حتى أن تتدخل الأشباح في المشهد

الثالث ،وتتقدم نحوهما وصاحب المقهى يحتمي بالعمري سائلا إياه عن هؤلاء من يكونون بعد ذلك يخرج صاحب المقهى ويتبعه العمري، (لكن أحد الأشباح يتقدم من العمري ويمسكه من رقبته) ويقول :

الشبح(1): أسمع ما علابالكش باصطنا ...اقضيت علينا...

العمري: نحي يدك... واش بيك.

الشبح(1): درتهالنا (ينزع القناع عن وجهه)

1 صالح لمباركية ،"الفلقة" ، ص 37.

الشبح(3): محمد السعيد بلعقل(ينزع القناع هو الآخر)

العمري: واش بيكم أهبلتو...لو كان...

الشبح(2): (يقاطعه) ما زلت تهدر(بعد نزع القناع)

الشبح(3): أنتوما بكري ما فقتوش...أو ذرك أتحبو تبطلو...ياخي حذرتكم...

الشبح(1): (إلى العمري) غريت بنا (يهجم عليه).[1]

فمن خلال هذا يظهر لنا أن هناك حوارا كبيرا في الفصل الثالث بين الشخصية الرئيسية (المحورية) وشخصية الأشباح، بعد فك الشيفرة التي كانت بينهم وحوارهم حول ما يفعلونه فيما بعد، فيطلب منهم العمري أن يرجعوا إلى حالتهم، وأن يرتدوا أقنعتهم ولا يكشفوا أنفسهم

وأن يكملوا اللعبة إلى الأخير إلى أن الأشباح تبقى مترددة، وتفكر كيف يمكن أن تنجو من هذا الفعل أو بالأحرى من هذه الخطة، وباللوم أيضا على العمري بأنه هو من حرضهم أكثر

على فعل ذلك ، فيهدؤهم العمري بقوله أندبر عليكم... كملوا..كملوا عليها واحد ماه فاق بيكم[2].

ويوصيهم عند اجتماع الكل في المقهى أن يقوموا بضرب الشامبيط وسي عبد الله حتى أن يقر كل واحد على ما فعله في حق الاخرين.

وفي المشهد الخامس من الفصل الأخير وفي المقهى أين سيتم الاجتماع، يبدأ الحوار بين الشامبيط والأشباحّ، فيدخل الشامبيط يحاول مصافحة الأشباح (يصافح العمري)

العمري(صافحه) كاش ما عندك أوصاية تحب توصي عليها.

1 صالح لمباركية ،"الفلقة" ، ص 40.

2 المصدر نفسه ، ص 41.

الشامبيط:(متعحبا) وعلاش...

العمري:(إلى التومي) قوللو...قوللو..

التومي: (إلى الشامبيط) وين كنت (تقفز الأشباح على الشامبيط وتسقطه على الأرض)

الشامبيط: واش درت (يقيدونه من رجليه)وعلاش..وعلاش..(يضرب)حبس..حبس ما تضربوش..واش أبغيتو..حبسو..أمنين أتحبو نبدأ[1].

بعد ذلك يبدأ الشامبيط بالاعتراف عن كل أخطائه، والأشباح تعود إلى ضربه من حين إلى آخر، وهكذا ينتهي المشهد الخامس.

أما المشهد السادس من الفصل الأخير فتجتمع فيه الشخصيات وتكشف جميع الاوراق ، فيدخل سي عبد الله ويعتذر عن تأخيره وفي هذا الصدد يتدخل الشامبيط فيقول:

الشامبيط:(إلى سي عبد الله) أنت ديما هكذا...هاذي هي أخدايمك واش زاد فيك ربي ؟ قلنا لجتماع على الثمانية وعلاش تتأخر(يقترب منه ويرفع يده ليضربه) لكان ماحشمتش أنفزدك.

العمري: فزدو..فزدو..أمناش راك خايف

يتدخل الشبح الاول ويأمره بربط سي عبد الله

الشبح(1): كتفوه، أتعاونو فيه..(الأشباح والشامبيط والعمري ، كلهم يجتمعون حول سي عبد الله ويمسكونه، هرج ومرج يفقد فيه الأشباح وعيهم وينزعون أقنعتهم وألبستهم ما عدا

1 صالح لمباركية ،"الفلقة" ، ص 46/45.

الشبح(3) ينتبه التومي والشامبيط، يتعجبون، سي عبد الله ملقى على الأرض، وبعد لحظة صمت...)

العمري: إلى الشبح(1) نحي...نحي.. روحنا فيها...

وفي هذه الحالة تكشف كل الاوراق ويقول سي عبدالله إلى محمد السعيد على من كان السبب في هذه الخطة، فيجيبه محمد السعيد بقوله: واحد ما دبر أعلي...دمركم..هو اللي خلانا أنديرو هاذا...قداش من رسالة أبعثتلك...قداش من مرة شفتك...جريت حتى أحفيت..حوست حتى أعييت...واحد ما شافلي ، حبيت نخرج من الهم والميزيرية...نخرج من الحبس اللي راني فيه...حبس كبير وأنتوما اللي بنيتوه...اتربيو في لكلاب واتسمنوا فيهم...كلابكم تخمت...قتلها السمانة...وحنا جايعين ،حاكمين كروشنا ..[1]

أما الحوار الداخلي :

لم يتجل الحوار الداخلي كثيرا في هذه المسرحية، بقدر ما كان واضحا بالنسبة للحوا ر الخارجي ،فقد ساد الحوار الداخلي في الشخصية المحورية في الفصل الأول، بعد ظهور الأشباح وتعذيبهم للعمري فيبدأ بالبكاء [2]، وهذا ما بدا واضحا في حالته النفسية وخوفه، وكذا الهم الذي كان يعانيه في قريته كونه يتيما ولا يملك لا عملا ولا مسكنا يأويه، كما ظهر هذا النوع من الحوار عند محاورة العمري لنفسه بقوله: رايحين يقضيو علي (يتحدث معهم) رايحين تقتلوني[3].

وظهر أيضا الحوار الداخلي في المشهد السابع من الفصل الاول عندما كان التومي

1 صالح لمباركية ،"الفلقة" ، ص 49/48.

2 المصدر نفسه ، ص 05.

3 صالح لمباركية ، "الفلقة" ، ص 05.

والعمري في حوار ودخل الشامبيط كجاسوس، يسمع حديثهما ففي ذلك الحين يظهر هذا النوع من الحوار في خوف العمري من الشامبيط على أن ينقل حديثهما إلى القائد عبد الله فنرى:

العمري: (يتفاجأ) ويقول روحنا في شكارة أمقطعة...يا رب سلكها على خير[1].

أما في الفصل الثاني فيظهر هذا الحوار في المشهد الاول ،عندما تشاجر الزبون مع الشخصية المحورية(العمري) يقول :

العمري :(يقف) قلنا لك نقص من الكلام ماشتيتش ...أبغيت تفهم ...

الزبون(1): ما نسكتش أو مباعد...

وبعد الشجار الذي دار بينهما، يعود العمري إلى مكانه ثائرا [2]، فهنا تجلى هذا الحوار فالشخصية المحورية تتسارع مع نفسها بالغضب الذي ينتابها فالشخصية هنا في حوار مع نفسها، يقول :

العمري:(مشددا) لو كان خلاوني عندو.

فهنا كلمة مشددا توضح لنا مدى غضب هذه الشخصية، وهي تحاول أن تملك نفسها وهذا مانسميه بالحوار الداخلي.

وظائف الحوار :

للحوار عدة وظائف في المسرحية منها:

انه اداة تخاطب بين الشخصيات والتعبير عن الاحداث بالفاظ ووسيلة اخبار الجماهير بمضمون وتفاصيل النص المكتوب .

1 المصدر نفسه ، ص 21.

2 المصدر نفسه ، ص 26.

– هو وسيلة المؤلف للبرهنة عن مقدمة منطقية ،كما هو اداة للكشف عن الشخصيات وتطويرها ومايدور بينها من صراعات [1] .

– السير بعقدة المسرحية وتقدمها وتدرجها وتسلسلها ان يسهم الحوار في الكشف عن الموضوع المسرحية وفكرتها الاساسية .

– اذن الحوار المتبادل بين الممثلين ،يحمل الجمهور شحنة هامة من المعاني وعلى ذلك تحمل الكلمة شحنة مزدوجة ،وان المعنى النهائي ينبثق من الموقف الذي تتبع منه [2] .

فوظيفة الحوار تطوير الحبكة فهو الذي ينقلها من التمهيد الى العقدة الى النهاية والحل ويجب على الكاتب ان يدرس الحوار جملة ليتفحص اكمال دوره الفعال في دفع الحكاية الى النهاية ، وثانيها تصوير الشخصيات ،ففيه نتعرف على ما يدور في خلجاتها من افكار وعواطف ونكتشف من خلال الحوار الابعاد الخاصة بها او على الاقل يدفعنا لتكوين تصور عنها ،وثالثا الامتاع فيجب ان يكون ممتعا سلسا جميلا يحمل البساطة والادهاش في مضمون مشابه لعواطف الناس يشعر المتلقي بالكلمات التي قيلت او التي ستقولها الشخصية [3].

وظائف الحوار في مسرحية الفلقة :

لقد ضبطنا عدة وظائف للحوار في المسرحية نذكر منها :

1- تطوير الحبكة :

يرهص الحوار بمستقبل الاحداث ويتنبأ بما سيجري والسير بعقدة المسرحية فهو يمهد

1 د.أحمد زلط ، مدخل الى علوم المسرح ، ص 148.

2 عبد الوهاب شكري ، النص المسرحي ، ص 98.

3 ينظر : ياسر مدخلي ، ازمة المسرح السعودي ، ص 60.

للحدث ويجعل المسرحية اكثر تشويقا لما سيجري بعد ذلك وفق خطة معينة يرسمها الكاتب وهدفه الوصول الى النهاية ولا يتحقق هذا الهدف الا اذا ترابطت الجمل في المسرحية بالهدف الرئيسي للمسرحية [1]، ونلاحظ ذلك في مسرحية الفلقة لصالح لمباركية حيث كانت الحوارات تسير بعقدة المسرحية الى النهاية حيث دارت الحوارات بين العمري والتومي حول مآساته التي يعانيها من ظهور الاشباح ثم تطورت الاحداث والصراعات حول الاشباح ويظهر في الحوارات التالية :

التومي : العمري ...واش بيك

العمري : زادو ولاو ...

التومي : منهو ...

العمري : لجنون ...

التومي : الظاهر انت اهبلت ...ريح ...ريح.

العمري : الليلة ابغاو يقتلوني ...

التومي : وينهم...(يبحث) ما كان حتى حاجة (التومي يمر امام الاشباح ولا يشاهدهم)... ماكان حتى واحد ...

العمري :التومي ... هاهو قدامك ماشفتوش ...

التومي : وينهم ...

العمري : شوف قدامك ...

1 المرجع نفسه ، ص 61.

التومي : الظاهر انت اهبلت ...

العمري : لا لا...انت اللي اهبلت ...شوف (يقدم له شبحا) هاهو ...

التومي : اسمع ،لوكان درت فيها زردة ،كيما قالك الشيخ فرحات ،زردة بالزورنة والبندير.

العمري : واش من زردة ... (الى الاشباح) اتكلمو انتوما واش بيكم اسكتو، والا خايفين تتكلمو...

التومي : العمري ...الناس راهي راقده...اللي يشوفك هاكذا ايقول اهبلت ،مع من راك تتكلم ...

العمري : مع هذا المصائب خليني انكسرلهم افامهم (يهجم) (يمسكه التومي)[1].

وتستمر هذه الحوارات حتى تكشف الأشباح عن وجهها ويتبين أنها لم تكن أشباح وانما شبان عاديين عاطلين عن العمل ،ونتيجة لظروفهم الصعبة دفعتهم لأن يسلكوا هذا الطريق ، وكان هدفها هو القضاء على الخيانة بين اهل كل القرية ، والحث على التعاون ومد يد المساعدة لبعضهم البعض والبداية بقائدهم بأن يساعدهم لا أن ينساهم، فكان هذا بمثابة درس لكل خائن ومنافق. ويظهر ذلك في المشهد السادس من الفصل الأخير فتجتمع فيه الشخصيات وتكشف جميع الاوراق فيدخل سي عبد الله ويعتذر عن تأخيره وفي هذا الصدد يتدخل الشامبيط فيقول :

الشامبيط:(إلى سي عبد الله) أنت ديما هكذا...هاذي هي اخدايمك واش زاد فيك ربي ؟ قلنا لجتماع على الثمانية وعلاش تتأخر(يقترب منه ويرفع يده ليضربه) لكان ما حشمتش انفزدك .

العمري: فزدو..فزدو..أمناش رايك خايف.

[1] صالح لمباركية ، "الفلقة" ، ص 9/8.

يتدخل الشبح الاول ويأمره بربط سي عبد الله

الشبح(1): كتفوه، أتعاونو فيه...(الأشباح والشامبيط والعمري ، كلهم يجتمعون حول سي عبدالله ويمسكونه، هرج ومرج يفقد فيه الأشباح وعيهم وينزعون أقنعتهم وألبستهم ما عدا الشبح(3) ينتبه التومي والشامبيط، يتعجبون، سي عبد الله ملقى على الأرض، وبعد لحظة صمت...)

العمري: إلى الشبح(1) نحي...نحي.. روحنا فيها[1].

وفي هذه الحالة تكتشف الاوراق ويقول سي عبدالله إلى محمد السعيد على من كان

السبب في هذه الخطة، فيجيبه محمد السعيد بقوله: واحد ما دبر أعلي...دمركم..هو اللي خلانا أنديرو هاذا...قداش من رسالة ابعثتلك ...قداش من مرة شفتك...جريت حتى أحفيت..حوست حتى أعييت...واحد ماشاف لي ،حبيت نخرج من الهم والميزيرية ...نخرج من الحبس اللي راني فيه ...حبس كبير وانتوما اللي بنيتوه ...خلنا نعيشو ...نتمتعو ...واجبدو ارواحكم اشوية ...خليو الشمس تشوفنا ...شوفو امعانا اشوية ...خليونا ناكلو امعاكم شوية ...

العمري :(الى سي عبدالله) تعرف ما كان حتى فرق بيننا وبينك ..الفرق اللي بيناتنا ثقتنا فيك ...هزيتك على كتافي الفوق حتى شافوك الناس ..لكن يا خسارتي فيك غواتك كرشك ،وانسيتني وانسيتنا أحنا ..أحنا لي هزيناك اعلينالك شانك ..وزيد بجلناك بسي ياسي عبدالله (يعود الى رفاقه) واش انقولكم الكرش لكبيرة الله ايجيبلها لفلق .

الجماعة : آمين

العمري :واللي ياكل وايخبي على خاوتو الله اصلت عليه الفقر .

[1] صالح لمباركية ، "الفلقة" ، ص 49/48.

الجماعة: آمين.[1]

وهكذا تنتهي احداث المسرحية .

التعريف بالشخصيات :

يقوم الحوار بتصوير الشخصيات ، وفيه نتعرف على ما يدور في خلجاتها من افكار وعواطف نكتشف من خلال الحوار الابعاد الخاصة بها او على الاقل يدفعنا الى تكوين تصور عنها ومن امثلة ذلك في مسرحية الفلقة.

العمري :(يحدث الشبح 1) ياولدي لكان ما نخبثش يقتلني الشر ...هذي غابة ، غابة كبيرة والضعيف فيها يتكل ،(يشرح) شوف هنا ما يعيش غير مول الذراع، لازم اتكون ذيب لا ياكلوك الذيابة ،انا اضعيف اقليل ، مانقرا مانفهم ...مات بابا الزوالي واوما ورثت عليه غير الهم والميزيرية ... هذيك الميزيرية علمتني الحيلة والتسفسيط اللي تسموه الخبث ...[2]

فمن خلال هذه الحوارات نتعرف على افكار الشخصيات وعواطفها ،ومدى ثقافتها وماتنويه من افعال وما انجزته من مهام [3].

الامتاع :

يجب ان يكون جميلا بصيغته وقوي بيانه من خلال الحوار ، فالحوار يختلف في المسرحية بين الشخصيات احيانا طويل واحيانا قصير ويكون عنيف وغاضب او هادئ ويكون بلغة فصيحة ومعبرة ومثال في مسرحية الفلقة التي كانت ممتعة بحواراتها وشخصياتها ولغتها

1 صالح لمباركية ، "الفلقة" ، ص50/49.

2 صالح لمباركية ، "الفلقة" ، ص 07.

3 محمد غنيمي هلال ، النقد المسرحي ، دار النهضة ، مصر للطبع ، 1955 ، ص 49.

ايضا وفيها نوع من الاثارة حيث تجعل القارئ متحمس لنهاية " فالحوار المسرحي(...) هو حدث يقول فيه الاشخاص ما يقولون في مجابهة شخصيات اخرى او موقف ،وما يقولونه ليس تلاوة لقول او شعر محفوظ او القاء خطبة على جمهور ذلك ان الحوار نفسه "فعل"به نرى الاشخاص وهو "يفعلون".

عناصر الحوار المسرحي لمسرحية الفلقة :

المخاطب : هو صاحب القول يعبر عن افكاره وارائه ،وانشغالاته وفق الدور الذي اسند اليه ويظهر هذا في مسرحية الفلقة.

العمري : على بالي رايحين يكشفونا الكل ...(يقترب من التومي)التومي ..التومي..شفت ، وانت تقولي الدعوة سهله...انت غير شفتهم اعقبت ،وانا اللي انظل ونبات معاهم .(يوقظه) التومي.. فيق ... فيق على روحك[1].

المخاطب :

هو االذي يتلقى الحوار وهو مرتبط بالحركة والادوار قصد تحقيق الفعالية ،وما خاطب به التومي.

التومي :(خائفا) وين راحو ؟..العمري انا خايف ...بعد علي ...انت واحد منهم ...اجنون حاملين سيوف ومناجل ،أنت واحد منهم ...[2]

الموضوع :

وهو موضوع المسرحية وتبرز فيه آراء الشخصيات والعلاقات فيما بينها وقد يتغير من مشهد الى أخر فقد تتداخل فيها ادوار الشخصيات والعلاقات فيما بينها وتتطور الاحداث حتى يثبت

[1] صالح لمباركية ،"الفلقة" ،ص 16.

[2] المصدر نفسه ،ص 16.

الهدف ،ففي المشهد الثالث من الفصل الأخير للمرحية نجد العمري يتعاون مع الاشباح

العمري : مافيها والو ...الليلة نكشفوهم ...خليوهم ايقرو ،ماتنساوش الضرب ...اضربو امليح...حتان ايقرو..[1]

فيوافق الاشباح بعد الحاح طويل من العمري ،وهكذا تتشابك الاحداث بينهما ،فيمضي الحوار .

نوع الكلام :

يمكن الاشارة الى نوع الكلام من خلال العلاقة الموجودة بين الطرفين ،فقد يكون نقاشا مساويا كالآتي :

التومي : العمري ... واش بيك .

العمري : زادو ولاو ...

التومي : منهو ...

العمري : لجنون ...[2]

كم الكلام :

يتوافق مع الدور المسند لكل شخصية ويقوم على فضاء كلامي ، ففي المسرحية نجد نسبة تفاوت من شخصية الى اخرى وحسب الموقف الذي تتعرض لها ، اذ لا يمكن اطالة الحوار الا اذا كان الموقف يقضي ذلك .

ولو نأتي للكلام في المسرحية نجده ملائما لدور كل شخصية ونجد الكاتب في المسرحية حمل

1 صالح لمباركية ، "الفلقة" ، ص 42.

2 المصدر نفسه ،ص 08.

شخصيات المسرحية الكم الكافي من الكلام وخاصة العمري والتومي والاشباح وتنقص

الشخصيات الاخرى سي عبد الله والشامبيط وصاحب المقهى .

وخلاصة القول :ان الحوار هو عماد المسرحية عند صالح لمباركية وقد اعطى الحوار جانب فني في المسرحية وذلك من خلال الحوارات الطويلة والقصيرة في المسرحية ، وقد اسهم الحوار في بناء المسرحية وذلك من خلال السير بعقدة المسرحية الى النهاية وللتعريف بالشخصيات ممهلا بذلك ابعادها الجسمية فكانت له وظيفة جمالية في المسرحية ، وشغل مساحة كبيرة في المسرحية اذ ما قارناه بالعناصر الفنية الاخرى ، والملاحظ في هذه الحوارات انها حوارات كشفية تخاطبية ، ويبقى الحوار المسرحي هو سيد المسرحية عند "صالح لمباركية " وغيره من الكتاب .

3- مستوى اللغة الاخراجية :

تعريفها : تعد اللغة من أكثر الوسائل انتشارا واستعمالا في التواصل بين البشر وهي أساس تواصلنا مع بعضنا البعض ، فهي تميز الانسان عن سائر المخلوقات ويستخدمها الكاتب لتعبير عن افكاره ويتواصل مع المجتمع ،والمسرح هو احد الفنون الادبية الذي يعتمد على ترسيخ هذه الافكار وطرحها امام الجمهور وتلعب اللغة دورا هاما في ترسيخ هذه الافكار ومن الصعوبات التي تواجه الكاتب المسرحي انه مطالب بأن يكتب بلغة ادبية مصقولة وفي نفس الوقت واقعية تتواكب مع كل المستويات المختلفة لشخوص مسرحيته "اللغة في أدب المسرح ، أو لغة المسرح على ألسنة الممثلين تكمن في أساسها الادبي عند محور النص مؤلفا ، أو النص الناجز فالذي يكتبه (مكتوبا ومقروءاومنطوقا) مؤلف ما في أدب أي لغة إنسانية " يجب أن يلتزم بالشروط التالية :

1_التعبير والتفكير بلغة الشخصية ، مما يعكس الحياة إلى المسرح .

2_ الإلتزام بالأداء (الفصحى المستعملة الميسرة) مع إمكانية المزاوجة بين الفصحى البسيطة المستعملة ، والعامية القريبة من الفصحى وخاصة في المسرحيات النثرية .

3_ الإلتزام الصارم بلغة الشعر ، عند تأليف الشعر المسرحي .

4_ استعمال المؤلف المسرحي للجمل القصيرة ذات إيقاع كلما أمكن ذلك .[1]

ويرى صلاح فضل : " إن اللغة في المسرح تتميز بخاصية جوهرية ، هي أنها وسيط وليست إنتاجا نهائيا تاما في ذاته مثل الرواية بل هي هنا بؤرة تتجمع فيها مشكلات المستويات والمرجعية ويتم فيها اختبار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياة بإعادتها إلى الحركة مرة ثانية .[2]

يعني أن النص الذي ينجزه الكاتب هو الأصل ، وليس وسط ، واللغة التي يكتب بها ليست بؤرة تتجمع فيها مشكلات .

ويقول دعاة الكتابة العامية : في المسرحيات العصرية وحجتهم في ذلك أن الواقعية لا تتحقق في زعمهم إلا إذا أنطقنا الشخوص بنفس الكلام الذي يتحاورون به في الحياة اليومية ، ولا ننكر أن المسرحية العصرية إذا كتبت بلغة فصيحة لن تلقى من جمهورنا اليوم القبول الذي تلقاه لو كانت بالعامية ، ولن تنجح ولكن مرجع ذلك إلى العادة التي اتبعتها الفرق المسرحية المحلية عندنا منذ وقت طويل فطبعت عليها الذوق العام لجمهور المتفرجين ، ولو جرت العادة بغير ذلك لما أحس جمهورنا اليوم بأي غرابة في مشاهدة المسرحيات العصرية ممتلئة بلغة عربية فصيحة .[3]

1 د.أحمد زلط ،مدخل الى علوم المسرح دراسة ادبية فنية ، دار الوفاء لدنيا ، الاسكندرية ، ط01 ،2001 ، ص 149.

2 المرجع نفسه ، ص 150.

3 علي أحمد باكتير ، فن المسرحية من خلال تجاربي ، مكتبة الاسكندرية ، مصر ، د ط ، د ت ، ص 90-91.

ويرى عزالدين جلاوجي :أن اللغة مهمة في حياتنا اليومية ،فهي تشكلنا كما تشاء ، وكما تريد أي تغير في الإنسان وذلك حسب طريقة كلامه ،وتضع بنا ما يحلو لها ترفع أقواما وتذل أقواما أخرى ونحن ليس بمقدورنا إلى أن نقف أمامها شاكرين ،ونقدم لها أسمى عبارات الشكر والوفاء والتقدير وهذا على حد قول عدنان بن ذريل :"سيدة العلاقات ومحركة العالم وكاشفة الوجود ،إنها تغطي وتمنح وعلى الإنسان أن يسكن في بيتها فيحرسه ويرعاه .[1]

ولغة المسرح _ بخاصة_ جوهر فني به يشف الأدب المسرحي عن أهم مقوماته ،وقديما رفع أرسطو مكانة الصياغة فجعلها سبيلا إلى استساغة المحال متى صدرت عن شاعر صانع يطوعها لفنه ،وكثيرا من المواقف تضعف صياغتها ،فلا تستساغ وإن كانت هي في ذاتها محتملة من حيث الواقع.[2]

وقضية الحوار المسرحي المتعلقة بالفصحى والعامية ،فهناك من النقاد والمؤلفين من يدعوا إلى أن تكون الفصحى وحدها هي أداة التعبير في المسرحية ،وأنها قادرة على تصور المشاعر والافكار تصويرا نفسيا واضحا ،ويرى أن استخدام اللغة العامية خطر على الفصحى واهمالا لها ،ومنهم من يرى أن العامية أقدر على التعبير من مشاعر الانسان العصري وأفكاره قريبة إلى طبيعة الحياة ،وتؤثر على نفس المشاهد العصري وفكره وهذه القضية هي قضية فنية بالدرجة الأولى ،فهناك من المسرحيات من تصلح له الفصحى المسرحيات التاريخية والفكرية المترجمة .

ونجد رواد المسرح الجزائري والمهتمين به قد استعملو اللغة التي يفهمها الجمهور وينفعل معها ،ومن الكتاب الذين استخدموا لغة ثالثة التي نادى بها توفيق الحكيم علالو في مسرحية(

1 عزالدين جلاوجي ،النص المسرحي في الادب الجزائري ،ص 143.

2 محمد غنيمي هلال ،في النقد المسرحي ،دار النهضة ،مصر للطباعة والنشر ،القاهرة ،ص 07.

جحا) ويقول نفس الكلام الذي قاله توفيق الحكيم تقريبا "كنت أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع ولكن ليس باللغة السوقية الرديئة ،فهي لغة ملحونة ومنتقاة"[1].

الأسلوب	نوعه	الصفحة
التومي ...التومي...	نداء	4
حبس	أمر	5
بطل من النفاق والخبث	نهي	7
أتحب أتقول أتخذت فيها وحدي؟	إستفهام	10
وين راحوا؟	إستفهام	16
منهم هاذو	تعجب	38

فنستنتج من هذا أن الكاتب استعمل لغة الشخصيات العامية رغم اختلاف في الأفكار والمواقف بينهم وتعبر عن أفكار عميقة للكاتب أراد أن يوصلها إلى الجمهور بأسلوب فني جميل .

1 المرجع السابق ،ص 34.

الخاتمة

خاتمة:

الحمدالله الذي وفقنا في تقديم هذا البحث وهاهي القطرات الاخيرة من مشوار هذا البحث وقد كان يتكلم عن اللغة المسرحية في مسرحية الفلقة لصالح لمباركية .وقد استخلصنا اهم النتائج التالية :

– لغة المسرح لغة محورية في العمل المسرحي تدخل بشكل ضمني ادواته وعدته الخاصة مثل الديكور ،الصوت ،المكياج ،الضوء ،وكل مايعرض على الخشبة مما يفيد في تقديم فكرة معينة الى الجمهور تساعده على فهم الرسالة المراد ايصالها ،ولكن ثمة لغة أخرى هي التي يقوم عليها العرض المسرحي ،هي النص واللغة التي كتب بها ويؤدي بها على الخشبة ،فهي الاكثر صلة وتواصلا مع الجمهور ،لذلك تعتبر من ابرز السمات التي تميز نصا عن اخر ،في مدى قوة لغته وتماسكها ،وقدرتها على ايصال الفكرة .

– الشخصية هي أرهف ركن من أركان النص المسرحي، وذلك لأن جميع عناصر التأليف المسرحي تدور حوليا، حيث أنها تقوم بالأفعال وتؤدي الأقوال التي تبني الحبكة وتخلق الصراع ، كما أن أنواعها في المسرحية متعددة من رئيسية وثانوية ، وكذا تتميز من حيث تركيبها بأنها نمطية ومركبة إلى معارضة وكاريكاتورية، كما أن لكل شخصية منها أبعادها التي تميزها من بعد فيزيولوجي سوسيولوجي وكذا سيكولوجي.

– ان للمتلقي دور مهم في اتمام دلالات العرض المسرحي وفق العرض الذي يجمع بين النص والمتلقي وهو افق التوقع والذي يتأتى من اشتراك المؤلف أو المخرج مع المتلقي لرؤيتهما للعالم.

– أن اللغة العامية مزالت لغة محافظة على اصالتها لانها اولا لغة القرآن .

– عندما نتكلم عن اللغة المسرحية اي اننا نتكلم عن اللغة الاخراجية ،اي ان هناك منظومة

ثابتة تجريبيا يتدخل فيها الفرد فتحقق فيها النجاح ،أما بالنسبة للغة الحوار نرى كثيرا من الكتاب يكتبون بالفصحى او العامية وليس هناك اشكالية المهم موضوع العمل وفكرته .

– اختلاف الكتاب الجزائريين في اساليب كتابتهم للنصوص المسرحية ،فمنهم من كتب بالفصحى ومنهم من كتب بالعامية .

– مسرحية "الفلقة" هي مسرحية تجنح إلى التجريب، حيث أنه بإمكاننا تأويل هاته المسرحية إلى عدة قضايا، سواء كانت قضايا الأمة العربية أو غيرها، بالإضافة إلى أنه يمكن أن نسقطها على الإنسان بشكل عام فهي تصور أحلامه وانكساراته وما يواجهه في هذه الحياة.

– انتقى الأديب "صالح لمباركية" بشخوصه فئات المجتمع من المثقف إلى الأمي، فاختار من كل طبقة شخصية تمثلها وكان في صراعها وحوارها مع بعضها البعض، صراعا أفكار وسلطة واستبداد.

– اهتمام الكاتب بمعالجة القضايا الاجتماعية ،كالسرقة والعناد والبطالة .

– ان العمل المسرحي مرآة عاكسة لايديولوجيات المؤلف وهذا مانلمسه في شخصية صالح لمباركية حيث اقتبس من الواقع الاجتماعي .

وقد بذلنا كل الجهد لكي يخرج هذا البحث في هذا الشكل ،ونرجو من الله عزوجل ان تكون رحلة ممتعة وشيقة ،وكذلك نرجو ان تكون قد ارتقت بدرجات العقل والفكر ،حيث لم يكن هذا الجهد بالجهد اليسير ،ونحن لا ندعي الكمال فإن الكمال لله عزوجل فقط ،ونحن قدمنا كل الجهد لهذا البحث ،فإن وفقنا فمن الله عزوجل وإن أخفقنا فمن أنفسنا ،وكفانا نحن شرف المحاولة .

الملحق

الملحق

1 ملخص مسرحية " الفلقة":

تدور أحداث مسرحية " الفلقة" حول شاب يدعى العمري شاب عاطل عن العم ولا يملك مسكن، هذا الأخير دفعته الظروف البائسة إلى الخبث واالنفاق مع من حوله، وحتى مع أقرب الناس إليه وهو صديقه التومي، وفي هذه الظروف التي يعيشها العمري تظهر الأشباح وهي تمثل الضمير وتعاقب كل من ليس على صواب، فبدأت بمعاقبة العمري أولا وحثه على عدم النفاق والكذب، حيث يدور حوار بين العمري وصديقه التومي حول المأساة التي يعانيها أكثر من السابق بعد ظهور هاته الأشباح، وبذلك تم بالبوح على أفعاله وخدعته للتومي، حسب ما طلبته منه الأشباح، وبأنه خطب أخته لكي يقدمها فيما بعد إلى الشامبيط، وأن هذا الأخير سيقدم له عملا ومسكنا يليق به، في حين أن الشامبيط هذه الشخصية الانتهازية، كان دوره بأنه صديق لقائد البلدية سي عبدالله، هذا القائد الذي لا يفكر إلا بمصلحته ونسي من هو في حاجة إليه، فالشامبيط يتقرب من عبد الله ليدعمه ببعض المال لكي يتزوج، وفيما بعد يمنح للعمري مسكن وعمل عند القائد شيخ البلدية حسب الاتفاق القائم بينهما(بين العمري والشامبيط)، كما كان هدف هذه الشخصية هو الايقاع بين الصديقين (التومي والعمري)

– ويأتي دور صاحب المقهى من اجل تجمع الشخصيات السابقة الذكر في المقهى المذكور في المسرحية الموجود في ساحة عمومية، وبما أن هناك مقهى فلا بد أن يكون هناك زبون، فجاء دور الزبون متمثلا في الشجار مع من في المقهى،واول شجار كان مع الشخصية المحورية (العمري) نتيجة لصوت مرتفع من قبل الزبون عند دخوله المقهى فكان طلب العمري بأن ينقص من الكلام وعدم رفعه لصوته.

– ثم يأتي الفصل الأخير بطلب سي عبد الله قائد البلدية باجتماع في المقهى لتكشف الاوراق ومعرفة حقيقة ما يدور في هذه القرية، وببوح كل شخص بأفعاله وأخطائه في حق كل شخص آخر، فتم الاجتماع من ثمة كشفت الأشباح عن وجهها ويتبين أنها لم تكن أشباح وانما شبان عاديين عاطلين عن العمل ، ونتيجة لظروفهم الصعبة دفعتهم لأن يسلكوا هذا الطريق، وكان هدفها هو القضاء على الخيانة بين اهل كل القرية، والحث على التعاون ومد يد المساعدة لبعضهم البعض والبداية بقائدهم بأن يساعدهم لا أن ينساهم، فكان هذا بمثابة درس لكل خائن ومنافق .

نبذة عن حياة الكاتب:

يعد الأستاذ صالح لمباركية من بين عشرة أعلام مسرحية في العالم العربي، حيث كرم من طرف وزارة الثقافة المصرية العام 1994 ، كما كان واحدا من مؤسسي الجمعية العالمية للمسرح العالمي بلياج البلجيكية ومشاركا دائما في ملتقيات دولية بأوروبا والعالم العربي وعضو لجان تحكي بمهرجانات عالمية وجامعية من بينها تونس والمغرب. وكتب المرحوم الذي شغل سابقا منصب مدير المسرح الجيوي بباتنة ومدير معيد الفنون الدرامية بالعاصمة، عدة مؤلفات حول المسرح الجزائري كشف خلالها محطات ميلة في تاريخ المسرح الجزائري، كما نقض عدة بديهيات مرجعا تاريخ العمل المسرحي للجزائر لفترة سبقت زيارة الفرق المشرقية المعروفة، مؤكدا وجود كتابات مسرحية جزائرية منسوبة لمؤلفها جزائري مغمور، سبقت قدوم فرق الشرق العربي، كما اشتغل المرحوم على عدة قضايا متعلقة بالشخصيات المسرحية والجزأرة وحظيت مؤلفاته بإشادة نقاد مسرحيين كبار في العالم العربي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1) عبد العزيز بوشلالق ، تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض ، ص 197.

2) علي عبد الواحد وقي ، نشأة اللغة عند الانسان والطفل ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، د/ط ، 2003 ، مصر ، ص 21.

3) محمد مندور ، في الأدب والنقد ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، الفجالة ، القاهرة ، 1983 ، ص 150.

4) محمد مصايف ، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1979 ، ص 194.

5) اسماعيل بن صفية ، حضور النص وغياب التمثيل ، الموقف الأدبي ، العدد 393 ، السنة 33 ، دمشق ، 2003 ،ص42.

6) أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء ، مقاييس اللغة : تج عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، 1979 ، ص 255.

7) أبي الفتح عثمان بن جني ، الخصائص : تج محمد علي النجار، دار الكتب المصرية ، ص 33.

8) عبد الرحمان أبو زيد ولي الدين إبن خلدون ، المقدمة ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 2007 ، ص 607

9) قاموس المعاني ، موقع إلكتروني http://w.w.w.almaany.com

10) ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، ص 223

11) القرآن الكريم سورة ابراهيم ، الآية 4.

12) ينظر الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، ج1 ، مكتبة الخانجي ، ط7 ، القاهرة ، 1998.

13) عبد الحميد ابراهيم شيحة ، الإتجاه السيموطيقي في قراءة النص المسرحي ، علامات في النقد ، السعودية ، 1999.

14) نوال بن براهيم ، دينامية التلقي لدى المخرج والممثل ، عالم الفكر ، العدد 1 ، الكويت ، 1996.

15) بن دهبية بن نكاع ، النص المسرحي المخرج والقراءة الخلاقة ، كتابات معاصرة ، العدد 77 ، لبنان ، بيروت ، 2010.

16) محمد مندور ، في الأدب والنقد ، نهضة مصر للطباعة و النشر والتوزيع ، الفجالة ، القاهرة ، 1988 ، ص 144.

17) علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 248 ، 1999 ، الكويت ، ص 464.

18) ينظر منصور عمايرة ، الممثل للذات والأداء والمعرفة ، مجلة الكواليس ، العدد 34 ، الامارات العربية المتحدة ، 2013.

19) محمد صقر خفاجة ن دراسات في المسرحية اليونانية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة.

20) مارتن إبسلن ، تشريح الدراما ، دار الشروق ، ط1 ، عمان ، 1987.

21) ابراهيم عبد الله غلوم ، المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي ، عالم المعرفة ، ع 105 ، الكويت ، 1986.

22) ينظر ابراهيم عبد الله غلوم.

23) ينظر منصور عمايرة ، المسرح والوسائط ، موقع الحوار المتمدن http://www.alhewar.org

24) أحمد حبيبى ، النقد المسرحي المعاصر ، الملتقى الجزائري للمسرح المحترف ، 2011.

25) جهاد يوسف العرجا ، سيميائية الشخصيات في القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ ،الجامعة الإسلامية ، غزة ، 2002 ، ص 12.

26) عمر بلخير ، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية : دار الإختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2001 ، ص 45.

27) صالح لمباركية ، مسرحية الفلقة ، شركة التضامن "بانتيت" للمعلوماتية و الخدمات المكتبية ، الجزائر ، 2006 .

28) فرحات بلبل ، النص ، الكلمة والفعل ، دمشق ، سوريا ، منشورات اتجاه العرب ، 2003 ، ص 107.

29) ياسر مدخلي أزمة المسرح السعودي ، دار ناشري الإلكترونية ، 2007 ، ص 60.

30) ينظر حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد ، دار الوفاء للطباعة والنشر ،ط2 ، 2007 ، ص 2013.

31) د- أحمد زلط ، مدخل الى علوم المسرح ، ص 148.

32) عبد الوهاب شكري ، النص المسرحي ، ص 98.

33) ينظر ياسر مدخلي ، أزمة المسرح السعودي ، ص 60.

34) محمد غنيمي هلال ، النقد المسرحي ، دار النهضة مصر للطباعة والنشر ،القاهرة ، 1955 ،ص 49.

35) أحمد زلط ، مدخلالى علوم المسرح دراسة أدبية فنية ،دار الوفاء لدنيا ، الإسكندرية ، ط 1 ،2001 ،ص 149.

36) علي أحمد باكثير ، فن المسرحية من خلال تجاربي ، مكتبة الاسكندرية ، مصر ، دط ،د ت ،ص91/90.

37) عز الدين جلاوبي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ،ص143

الفهرس

العنوان	الصفحة

مقدمة ..... أ

مدخل

اللغة المسرحية 10

أهمية اللغة المسرحية في العمل المسرحي 12

الفصل الأول: دلالة اللغة المسرحية وعلاقتها بالحوار والشخصية (نظري)

1- اللغة الإخراجية وتسمى الرؤية الإخراجية وتسمى كذلك لغة المخرج: 17

2- لغة الشخصية 18

3- الارتجال واللغة المسرحية 23

4- علاقة اللغة المسرحية بالمتلقي 26

5- علاقة اللغة بالحوار 29

الفصل الثاني (تطبيقي) مستوى اللغة المسرحية في مسرحية الفلقة

1- مستوى الشخصيات 31

2- مستوى الحوار 34

3- مستوى اللغة الإخراجية 52

خاتمة 57

الملاحق

المصادر والمراجع

فهرس المحتويات

ملخص :

يعد الفن المسرحي من الفنون الأدبية التي عرفت ظهورا وتطورا مغايرا في الجزائر وبعد الاستقلال تنوعت الموضوعات التي عالجها النص المسرحي الجزائري كالموضوعات التاريخية ،والإجتماعية منها مشاكل الاسرة ،العناد ، العمل .

ومن المسرحيات التي عالجت القضايا الاجتماعية مسرحية الفلقة للكاتب صالح لمباركية ،والتي طرح من خلالها بعض المشاكل التي تعتري النفس البشرية منها :البطالة ،والسرقة ،ناقلا لنا صورة معبرة عن الواقع الذي يعيشه المجتمع الجزائري .

قد حاول من خلال المسرحية ايجاد بعض الحلول التي يراها مناسبة ،من أجل تغيير الواقع الذي كان يعيشه ويعاني منه في مجتمعه ،ويعتبر من الادباء الاوائل الذين برعوا في كتابة المسرحية الاجتماعية .

Resume

The theater art is a literary art that has known a different appearance and development in Algeria, therefore, after independence the theatical subjects in Algeria have varied particularly as historThe theater art is a literary art that has known a different appearance and development in Algeria, therefore, after independence the theatical subjects in Algeria have varied particularly as historical and social norms, including family problems, stubbornism, in addition to work.

Among the plays which have dealt with social issues is the play of the writer "Saleh Lambarkia" in which he presented some of the problems that plague the human psyche, including: unemployment, theft, conveying to us an expressive picture of the reality in which Algerian society lives.

Through the play, he tried to find some solutions that he deems appropriate for the sake of changing the reality in which he was living and suffering within his society, he is also considered as one of the first writers who excelled in writing the social play.
key words
المسرحية = scales
اللغة = language
المسرحية = the play