مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 22 العدد: 4 السّنة: الثّلاثيّ الرّابع 2020 ص: 455- 480

آليات بناء لغة الحوار الدّرامي بين السّرديّة والشّعريّة في المسرح

Mechanisms of building the language of dialogue drama between narratives and poetry in the theater

د. صالح بوشعور محمّد أمين [1]

تاريخ الاستلام: 08-05-2019 تاريخ القبــول: 10- 02- 2020

ملخّص: يعدّ الحوار شكلا من أشكال التّواصل، يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر. إذ عُدّ في المسرح الغربي العنصر الذي يميز المسرح كجنس أدبي عن بقيّة الأجناس التي تقوم على السّرد أساساً مثل الملحمة والرّوايّة، أمّا المسرح الشّرقي فلم يعرف هذا التّميز، لأنّ القالب السّردي ظل هو الأساس، والحوار فيه يأتي ضمن السّرد وهذا ما استند إليه المسرحي الألماني "برتولد برخت" الذي أدخل بكثافة على المسرح الملحمي، وبذلك ينمو الحوار من حدث أو فعل سابق يؤدّي إلى آخر في تسلسل دائم، يقف أحيانا للاستراحة ثم يوقظه فعل آخر يدفعه إلى الأمام. وعلى الرّغم من أنّ الحوار يعتبر العنصر الأساس الذي يميّز المسرح عن بقيّة الأجناس التي تقوم أساساً على السّرد مثل الملحمة والرّوايّة، فإنّ هذا لا ينفي وجود السّرد ذو الوظيفة الإبلاغيّة ضمن القالب الحواري، أمّا المسرح الشّرقي فلم يعرف هذا التّمييز لأنّ القالب السّردي ظل هو الأساس والحوار فيه

[1] قسم الفنون جامعة أبو بكر بلقايد–تلمسان الجزائر، البريد الإلكتروني salahmklt13@yahoo.fr (المؤلّف المرسل)

يأتي ضمن السّرد، أمّا الحوار الذي يقدّم طريقة تعبير مسرحي بنوع خاص، تحت شكل حوار.

الكلمات المفتاحيّة: الدّراما- الحوار- الشّعريّة- السّرد- اللغة.

Summary: Dialogue is a form of communication, in which the exchange of speech between two or more parties. Where the theater is the western element that distinguishes the theater as a literary genre for the rest of the races based on the narrative mainly such as the epic and novel, while the eastern theater did not know this distinction, because the narrative template remained the basis, and dialogue comes within the narrative and this was based on the German play " Bertold Brecht, "which is heavily placed on the epic stage, and thus the dialogue grows from a previous event or action leads to another in a permanent sequence, sometimes standing for rest and then awakened by another act that drives it forward. Thus, the dialogue grows from one event or action to another in a permanent sequence, sometimes to rest and then awakened by another action that drives it forward. Although the dialogue is the main element that distinguishes the theater from the rest of the races, which are based mainly on the narration, such as the epic and the novel, this does not negate the presence of narration with the function of reporting within the template dialogue.

Keywords: drama – dialogue – poetry – narrative – language.

1. **مقدّمة:** يتأكّد الهدف من إعطاء الأهميّة للغة وحسن توظيفها هو خدمة الشّكل الدّرامي وتوصيل الفكرة للمشاهد، وعلى المؤلّف أن يحبك ذلك الانسجام بين اللغة والشّخصيّة، لأنّ لغة المسرحيّة العامة تكون وفق ما يقتضيه الواقع المعيش وعليه أيضا أن يصل إلى المدى البعيد ويغوص في أفكار المتلقي فيتكلّم بلغته البسيطة السّهلة، بأسلوب ممتع دون عقد، مراعيا التّلاؤم بين لغة الحوار في النّص وطبيعة الموضوع، لأنّ انسجام الموضوع بالواقع سيؤدّي بالحوار إلى تقصي آلام وآمال الفرد في بيئته. والواقعيّة في الحوار هي التّزام الكاتب بحدود الشّخصيّة، فلا يرغمها على ما لا يتلاءم وواقع الحياة، لأنّ الفن هو اختيار وانتقاء للمواقف والحوادث والأفكار، كما تعتبر اللغة مادّة الحوار التي بها تعبّر الشّخصيات عن أحاسيسها وأفكارها. وتكون هذه اللغة مشفوعة بكل أنواع التّزيين الفني.

ولّما كان الإنسان محاكياً بطبيعته ويسر برؤيّة هذه المحاكيات، ويحب المعرفة ويميل إلى الإيقاع والوزن، استطاع بعض من هؤلاء النّاس أن يرتجلوا الشّعر "فالتّراجيديا والكوميديا نشأتا نشأةً ارتجاليّة، حيث ترجع في أصلها إلى مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الدّيثرامبيّة التي كانت تؤدّى في عيد الإله ديونيسوس، ولا شكّ أنّ المحاولات التّراجيديّة الأولى كانت بدائيّة، وبسيطة غير أنّ تتابع الشّعراء وتحسيناتهم المتتاليّة كانت عوامل فعالة أفضت إلى تطوّر التّراجيديا، وإيصالها إلى صيغتها الصّحيحة الحاليّة" [1]. فمن هذا التّكوين الشّعري للأغنيّة الدّيونيزوسيّة خرجت أولى أشكال الدّراما لدى الإغريق، بل وأولى أشكال المسرح الشّعري أساساً، الذي منه تكونت الدّراما أو خرجت منه مكونة بذلك علاقة هامة بين الشّعر وبين المسرح. وعلى هذا الأساس كانت اللغة التي تكتب بها المأساة القديمة شعراً باعتبار هذه اللغة مثاليّة ورفيعة.

وظلّت هذه اللغة كذلك الملهاة حتى القرن السّادس عشر، وكان طبيعياً على المأساة وهي تعالج هذه المعاني الكونيّة الشّاملة أن تحلق في أجواء بعيدة عن الواقع أجواء نحلق فيها عندما نريد أن نسمو بأرواحنا، وأن نستروح نوعاً من التّرانيم الدّينيّة الرّوحيّة المثاليّة التي لا يقوى عليها غير الشّعر [2].

هذا المعنى نفسه الذي اعتمد عليه أرسطو عندما حاول أن يميّز بين المأساة والملهاة، فقال: التّراجيديا تمتاز بنبلها، نبلاً في الأسلوب الشّعري، ونبلاً في الشّخصيات التي يصوّرها الشّاعر. فأسلوبها لا ابتذال فيه، وهو أبعد ما يكون عن لغة الحديث الدّارجة، أسلوب أدبي رفيع، صوره بعيدة المنال وشخصياته آلهة وأمراء وأبطال، وعلى العكس من ذلك في الكوميديا [3].

1- **الحوار في الدّراما:** يعرف الحوار أنّه الحديث الذي يدور بين اثنين أو أكثر حول موضوع ما، فيتّخذ عند أحدهما صفة الهجوم وعند الآخر صفة الدّفاع وهو عنصر واضح في النّص الدّرامي؛ مبني من جملة من الألفاظ والجمل والتّراكيب والعبارات والأصوات المكونة للنص، فيتطوّر الحوار معتمدا على الحركة الدّراميّة المتجدّدة إلى أن يصل لحل الموضوع وإبراز الفكرة المطروحة للنقاش، إذن هو اللغة التي تنقل الأصوات والكلمات والشّخصيات المتصارعة في المسرحيّة إلى للنقاش، "إنّ الهدف الرّئيس للحوار الدّرامي الجيد هو أن يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحيّة" [4]، إذن هو أداة الكاتب الأساسيّة في الإفصاح عما يحسّ ويريد التّعبير عنه وعن أفكاره المحاكيّة للواقع للمتلقي ولكن بصورة فنيّة، إذ يشترك في لغته سمة الموضوعيّة وأن تكون قريبة من الوجدان الثّقافي وأن تخضع للمقاييس الدّراميّة كأن تكون حواراته متسلسلة ومنطقيّة.

يتكوّن الحوار الدّرامي في أساسه من التّحام الموضوع المسرحي والشّخصيّة دون تأثير الأسلوب في البناء الفني، وعلى الكاتب أن يقتبس حواره من شخصياته ومن

الأحداث، وبالتّالي سيتميّز بالتيار المتطرد المتصاعد - الصّراع- الذي يتسلل في المسرحيّة تعبيراً عن الشّخصيّة وللإفصاح أيضا عن باطنها في وقت واحد [5] وهو بذلك الحديث الذي تتبادله الشّخصيات، فيكشف جوهرها ويدفع الفعل إلى الأمام.

إنّ الحوار الدّرامي مركز ومنتقى ومهذب، وهو صراع بين قوتين إنسانيتين وليس نقاشاً عادياً المراد به إقناع شخص بحجّة لتصفيّة خلاف. إذن الحوار في مجمله هو دفع الفعل إلى الأمام، وينبئنا بالمزاج النّفسي للشخصيات وأحوالها سواءً أكانت فرحةً أم تعسةً، مع إخبار المتلقّي بأمور يجهلها كخلفيّة الصّراعات أو مرجعيّة الشّخصيّات.

بما أنّ الحوار يعدّ من أهم عناصر التّأليف الدّرامي، فهو يوضح الفكرة الجوهريّة في النّص ويدفع الصّراع الصّاعد إلى النّهايّة. هذا الذي تقوم به مجموعة من الشّخصيات تشغل بوصفها مكونا نصيا، "فعندما تمنح الشّخصيات المسرحيّة مقامات الفاعلين في الحوادث الكلاميّة، فإنّنا نكون قد نسبنا إليها المؤهلات والكفاءات المختلفة التي تسمح لها بالمشاركة في التّبادلات الاتصاليّة" [6]. هذه التّبادلات التي تحرّك الحدث تدريجيا.

كما يشترط كل موقف تواصلي وجود متكلّم ومخاطب كلاهما ينتمي إلى جماعة لسانيّة؛ أي طائفة من الأشخاص لها اللغة نفسها مع ترابط ضروب الاتفاق والتّواطؤ للقيام بالفعل المشترك للإنجاز، وبعد فترة يجد المتكلّم نفسه قد أدّى عددا من الأفعال الإنجازيّة في نظام متسق، والسّياق ليس مجرّد حالة لفظ وإنّما هو على الأقل متواليّة من أحوال اللفظ [7]، ويمكن أن يأخذ الحوار في المسرح عدّة أشكال، قد يأتي مثلا على شكل تبادل مقاطع كلاميّة قصيرة أو طويلة، أو يأخذ شكل حوار متناظر في الطّول بين الشّخصيتين المتكلّمتين، كما

يمكن أن يكون تواصلا فعليا بين متحاورين لهما نفس العلاقة بالموضوع الذي يتم الحديث عنه [8].

يعتمد المتكلّم في أثناء توجيه خطابه إلى المتلقي على الحوار، هذا الأخير الذي يعتمد بدوره على مجموعة من آليات التّعبير التي تربط بين الجمل وتحدّد مقصديّة الخطاب، والشّكل الطّبيعي لهذا الخطاب يتجلّى في الحوار بكل خصائصه وعناصره وإنّ محاولة تفكيك أجزائه لا تعني إحداث القطيعة بينها وإنّما هو تجزيء من أجل إعادة التّركيب والصّياغة لإظهار جماليات كل عناصر، على الرّغم من أنّها لا تتفاعل إلاّ في التّحام أجزائها.

يتّسم الحوار الدّرامي بسمات مميزة عن باقي عناصر البناء، أي شكل من أشكال الأدب وهو ما يميّز الدّراما، ولابدّ أن يكون بصفات تجعله متميّزاً ومختلفاً من بينها الاقتصاد والإيقاع والإيجاز، كما له وظائف عديدة في المسرحيّة يجب على أي كاتب أن يفعّلها في نصّه:

التّعريف بالشّخصيات؛

التّعبير عن الأفكار؛

تطوير الأحداث؛

المساعدة على إخراج المسرحيّة (الإرشادات).

وفي نفس السّياق يقول (جاكبسون): "إن الكلمة فعل، وليست مجرد لفظة وكل عنصر في الحوار المسرحي لا يكتفي بقول شيء ما فحسب، لكنّه يؤدّي دورا يكون له أثره على مستوى الفعل وعلى مستوى التّلقي، وليست صورة الخطاب الحواري المسرحي مجرّد تنسيق بلاغي، وإنّما هي عبارة عن أدوار فعالة ومؤثّرة" [9] فجماليات الحوار الدّرامي هي الإبلاغ عن المواقف بالفصاحة اللازمة، أي الارتقاء بمستوى الحوار عن المحادثة العاديّة بالوضوح والدّقة والتّركيز، لأنّ أكبر شيء

يقضي على المسرحيّة هو الغموض والحشو والإطناب، فالمتلقي لن تتاح له إمكانيّة استرجاع الحوار عندما لا يتمكّن من فهمه، هذه الإمكانيّة متاحة في حالة القراءة فقط، وعلى هذا الأساس فإنّ الوضوح في الحوار يساعد المتلقّي على تتبع الأحداث بشوق ومتعة [10].

كما يعتبر الإيقاع من أهم مقوّمات الحوار الجيد والمتماسك؛ فالمسرحيّة بطبيعتها تخضع إلى تتابع المشاهد والفصول التي تتباين فيما بينها بتباين مواقف الشّخصيات وتطوّر الأحداث، فعلى الكاتب معرفة متى يحتاج الحوار إلى الإطالة ومتى يحتاج إلى التّكثيف والتّركيز، إضافة إلى الالتّزام بالإيقاع الزّمني للحوارات فكل شخصيّة مطالبة بمعرفة متى تبدأ ومتى تنتهي، لأنّ الدّراما محكومة بمبدأ الزّمن المعلوم [11].

يمكّن الإيقاع في الحوار من التّغلب على بعض الجوانب الفنيّة؛ حيث يقول بيسفيلد: "إنّ الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصّعوبات الفنيّة والآليّة التي تواجه المخرج وهو ينفذ وجهة نظر المؤلّف وقت إخراجها...." [12].

وإذا كان التّمييز بين الدّراما والرّوايّة يقوم أساسا على الحوار، فإنّ هذا التّحديد وحده غير كاف للتمييز بين الشّكلين الفنيين، وهذا على الرّغم من أنّ الحوار في المسرح الغربي يعتبر أسلوب التّعبير الدّرامي النّموذجي والصّيغة الأكثر ملاءمة لتعبير الشّخصيّة المسرحيّة والأكثر مشابهة للواقع، في حين اعتبرت بقيّة أشكال الخطاب المسرحي مثل المونولوج والحديث الجانبي والتّوجه إلى الجمهور، وحتى نشيد الجوقة غير مطابقة للواقع ومصطنعة، ولا تقبل إلاّ ضمن الأعراف المسرحيّة. ذلك أنّ الحوار في المسرح يقوم بوظيفة تحديد الشّخصيّة والمكان والفعل، كما يبنى أيضا على نظام الدّور، أين توجّه شخصيّة ما الحديث إلى شخصيّة أخرى، فتنصت ثم تجيب بدورها، وتتحوّل إلى متكلّم.

2- لغة الحوار السّردي في المسرح الملحمي: تتّسم لغة الحوار في المسرح الملحمي بالسّرعة والاقتضاب مبتعدّة عن التّنميق والزّخرفة اللفظيّة، وهي تعود بنا إلى أسلوب الملحمة في توظيف الحوار السّردي في منولوجات طويلة للشرح أو الوصف أو السّرد الخالصّ عن طريق الرّاوي، ففي حديث أرسطو عن الفرق بين الملحمة والدّراما، تطرق إلى اعتماد الملحمة على السّرد في تقديم الأحداث بطريقة غير مباشرة، ولا بدّ لوجود وسيط بين الفعل والمتلقي، وقد يكون المؤلّف هو ذلك الوسيط في رسم بنيّة الفعل وخطته أو أن يوظّف شخصيّة تكون متقمّصة لشخصيته في المسرحيّة [13]، إذ يقدم الأحداث كما هي بوجهات نظر مختلفة تتجادل حولها الشّخصيّات الأخرى بأسلوب سردي، بإدخال الرّاوي كشخصيّة مستقلّة تنوب عن الشّخصيّات وعن الجمهور، فتلخص له الأحداث أو تصف الشّخصيات بأبعادها الدّاخليّة والخارجيّة، كما توضّح العلاقات والاختلافات بينها، كما للراوي القدرة على تخطّي الحدود الزّمانيّة والمكانيّة. فالسّرد إذن، أسلوب حواري يدخل في تنظيم المسرحيّة الملحميّة كوسيلة تعبيريّة بتعرّضه لمواضيع تاريخيّة لصفته الوصفيّة الاخباريّة وتقديم الماضي وإحيائه كما يسمح بتقديم أحداث يستحيل عرضها أو تمثيلها.

ويعتبر الوصف من أهم مميّزات الحوار في المسرح الملحمي، وهو - حسب جيرار جينيت- "كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أم بنسب شديدة التّغيير أصنافا من التّشخيص لأعمال أو أحداث لكون ما يوصف بالتّحديد سردا Narration هذا من جهة، ويتضمّن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو أشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا Description" [14]، إذ نستشف من مقولة جينيت أنّه خصّص الأحداث للسرد، أمّا الوصف فجعله يختصّ بالأشخاص والأشياء، لأنّ الوصف هو عبارة عن مستوى من مستويات التّعبير، ويؤدّي وظيفة هامّة ضمن جماليات الخطاب وأسلوبيّة اللغة، لأنّه يعكس الصّورة الخارجيّة

لحال من الأحوال أو تمثيله للصفات المحسوسة، للحيز والأشياء من موجودات ومكونات تنتقل من خلال الكلمات إلى ذهن القارئ ليتصورها [15]، فنجد أنّ الوصف عامل فعال يستعين به السّارد لخلق جو وصورة معينة في ذهن المتلقّي تجذبه إلى المتابعة.

وللوصف وظيفتان؛ "الأولى جماليّة تقوم بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السّرديّة غير مرتبط بالحكي، والثّانيّة توضيحيّة تفسيريّة؛ أي أن تكون للوصف وظيفة رمزيّة دالة على معنى معين في الحكي" [16]، ممّا يضفي على النّص السّردي خصوصيّة تزيد من جماليته.

هذه المرجعيات وغيرها تبرز بشكل كبير في الخطاب المسرحي السّردي*، إذ فيه تتعدّد مراكز الإرسال وتتعمّق بنيّة الحواريّة حينما ينتقل من "الفضاء النّصي" إلى"الفضاء العرضي" حيث يكتسب علامات مشهديّة (بصريّة، سمعيّة حركيّة)، إذ يجد المتلقّي نفسه في لحظة من لحظات العرض مستقبلا لعدد من المعلومات يتلقاها من مصادر مختلفة من السّرد الواصف للديكور أو من الموسيقى أو الإضاءة...الخ.

وممّا لا شكّ فيه، أنّ الممثّل في الأداء المسرحي يبث رسالة خاصّة إلى الملتقي عبر شفرة بواسطة قناة الصّوت وفنون الإلقاء، وإن انعدمت فيه القصديّة فإنّنا نفهم أشياء كثيرة من خلال ما يقوله دون أن يصرّح بأنّه قصدها، وبتعدّد السّرود تتعدّد المشاعر مولدة أنماطا عديدة من العلامات الحركيّة*، لذا فالسّرد المسرحي خطاب ذو بنيّة حواريّة تقوم على تعدّد صوتي ودلالي وتحمل آثار خطابات عديدة سابقة عليها أو متزامنة معها أو متوالدة منها.

في هذا السّياق كلّه ينطبق على المسرحيّة الممثّلة، أمّا غير الممثّلة (المقروءة) فوضعها يتغيّر عن سابقتها، ذلك أنّ المرسل هو مؤلّف المسرحيّة والمتلقّي هو القارئ العادي، والوضع هو اللغة التي كتبت بها المسرحيّة بعيدة عن سياق مادي وعلى القارئ أن يمدّ بينه وبين المؤلّف جسرا كي يستوعب المضمون وهذا في سياق تصويري للظروف التي تجري فيها المسرحيّة أو التي أحاطت بكتابتها.

تتجلّى خصوصيّة السّرد كأسلوب يدخل ضمن الحوار في المسرح كون الموضوع قابلا لأن يترجم إلى شيء بصري على الخشبة [17]، باعتراف توفيق الحكيم بصعوبة تمثيل مسرحيات مثل "أهل الكهف" و"شهرزاد"، لأنّ الفكر هنا هو الفكر المجازي أو الأسطوري بأشخاصه المعنويّة التي لا تلمس ولا تصادف في الحياة الواقعيّة [18].

ظهر السّارد Le narrateur على الخصوص في المسرح الملحمي في بعض الأشكال المسرحيّة، بعدما كان مقصيا في المسرح الدّرامي، ذلك أنّ الكاتب المسرحي لا يتكلّم باسمه الخاص، إضافة إلى بعض الأشكال الشّعبيّة الإفريقيّة والشّرقيّة التي استعملته وسيطا بين الجمهور والشّخصيات.

والسّارد شخصيّة تعمل على إخبار الجمهور بسرد وشرح الأحداث بصفة مباشرة ويتولّى قص الحكايّة ويعمل على شدّ انتباه المستمعين وإحلال الفرجة كما يفسّر إحساس الشّخصيّة وما يمكن أن تقوله، وما لم تستطع التّعبير عنه وذلك في الإبداعات الجماعيّة والأعمال المسرحيّة العربيّة* المنطلقة من الرّوايات [19].

بما أنّ المونودراما شكل من أشكال السّرد، فإنّها تلجأ إلى المونولوج الدّاخلي في حوار منفرد يوجز حالة النّفس وما تحويه من أفكار وآراء أو تعليقات، أو كأن يتوجّه إلى شخص موجود في المسرح أو وهمي؛ وهذا ما يسمّى بـ: كسر الجدار

الرّابع* . كما أنّ بعض الأشكال الحديثة تتبنى الشّكل القديم للسارد، إذ يمرّ من الحكايّة إلى محاكاة الفعل والحوار، إمّا أن يتكفّل بحكايّة الأحداث بنفسه، وإمّا أن يقدّم الفعل والحوار ويؤدّيها مع الشّركاء وباقي الممثلين الآخرين وهذا ما يسمّى محاكاة مضادة للمحاكاة [20].

وهناك وسائل يلجأ إليها السّارد مثل غناء الأشعار، والحكي وتقليد الكائنات الحيّة بشريّة كانت أو حيوانيّة، كما يمثّل شخصيات نموذجيّة، مستعملا الإيقاع وأدوات الموسيقى مثل الرّباب والنّاي، وأحيانا الإكسسوارات والماكياج والرّقص وغيرها ويدل استعمال هذه التّقنيات من قبل السّارد على أنّه ينضوي ضمن مجال "فن الممثّل "ويتم ذلك لغرض فني [21].

- **وظائف الحوار في المسرح الملحمي:** النّقل على لسان شخص آخر: هو أسلوب ملحمي متبع من أجل إدخال السّرد كأسلوب لابد منه لتحقيق فكرة المؤلّف في التّغريب، أي أنّ تدخّل شخصيّة في حوار مع نظريتها وتقطع كلامها بحوار آخر قاله شخص ثالثّ، إمّا للتفسير أو وصف الحالة المعنويّة أو الماديّة لشخصيّة أخرى ولحدث قد سبق وله دور في حدث لاحق.

النّقل بالزّمن الماضي: وهنا يدخل الجانب التّاريخي للأحداث، ولا بدّ للأسلوب السّردي أن يكون الحل، فمن غير الممكن أن نجسّد مثلا حدثا لا يخدم الفكرة الرّئيسة أو الموضوع، لذا فالمؤلّف يتقيد بالوقت والأحداث، وللسرد دور كبير في إسقاط حادثة تاريخيّة وصفيّة قد تكون تبريرا أو تفسيرا، وهذا دور ايجابي للسرد في اختزال الزّمن وإعطاء فكرة للمشاهد أنّ ما يدور فوق الخشبة ما هو إلاّ تمثيل لكسر الإيهام لديه وتغريبه عن العرض.

التّعليقات والملاحظات: للسرد دور فعال في مثل هذه الحالات، إذ نجد في المسرحيّة الملحميّة دور الرّاوي السّارد للأحداث يعلّق عليها، ويقدم ملاحظات

جديرة بالاهتمام لدى المشاهد، كما يترك لديه انطباعا وفكرة عمّا ستؤول عليه المسرحيّة في نهايتها [22].

3- الحوار في المسرح الشّعري: يعرف المسرح الشّعري على أنّه فن مؤسّس على الشّعر الخالصّ، وإن استلهم بعض المسرحيين بعض تقنيات الشّعر لأغراض دراميّة أو إبداعيّة لا يجعل منه مسرحاً شعرياً، بل يحتاج إلى خلق حالة معيّنة من الابتكار نصّاً وأداءً وعرضاً، ما يصعب تحديد الأدوات والآليات التي تجعله قائما بذاته.

"ويعود الشّعر في الحوار المسرحي إلى شاعريّة الموقف الدّرامي وشاعريّة الشّخصيات، بالإضافة إلى شاعريّة لحظة الانفعال بالموقف وبالشّخصيّة. فالتّعبير الشّعري هو الذي يفرض شكل الحوار بالدّافع الانفعالي للشخصيّة، في حين يفرض التّعبير النّثري شكل الحوار بالدّافع المنطقي السّببي للشخصيّة وكلاهما متأثّر بالتّعايش الانفعالي بين الكاتب وشخصياته في مواقفها الدّراميّة. والدّيالوج هو الحوار العادي بين الشّخصيات، وهو الجسم الرّئيس للدراما. فإذا كان الصّراع هو جوهر الدّراما، والحدث هو هيكلها، فإنّ الحوار هو نسيجها ولحمتها" [23].

يعمل التّنظيم والتّرتيب في اللغة الشّعريّة تعبيرا لغويا يجعل الحوار يتّصف بنوع من التّميز. وليس معنى هذا أنّ المستمع إلى مسرحيّة شعريّة أو نثريّة سيجد نفسه أمام لغة غريبة أو جديدة، وإنّما وقْع الايقاع والنّغم مختلف عن لغته المتحدّث بها فلدخول الشّعر إلى المسرح ليس التّقنيّة الجديدة، إنّما هو بدايّة أصوله اليونانيّة أين كتب شعراً، "فالمسرح الشّعري تسميّة يقصد بها المسرحيّة المكتوبة شعراً، أو بلغة نثريّة لها طابع شعري. وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعراً والمسرح المكتوب نثراً. والعلاقة بين الشّعر والمسرح وثيقة

فقد كان المسرح في أصوله يسمّى شعراً درامياً، كما أن الكاتب المسرحي كان يسمّى بالشّاعر" [24].

تنمو هذه العلاقة الجدليّة في الحوار الشّعري محدثة تفاعلا ملحوظا بين الحوار بوصفه أداة للتعبير الدّرامي، وتجليات اللغة الشّعريّة وطاقاتها الفنيّة فالشّعر يمنح الدّراما التّوهج وقوّة التّأثير والدّراما بدورها تضاعف من عمق تأثيره الوجداني لدى المتلقي، ومن هنا كان الشّعر - في الأصل- لا النّثر هو لغة المسرحيّة منذ فجرها والمسرح الشّعري يكون حوار شخصياته شعرا بالكامل وهو ما يسمّى بالمسرح الشّعري، وصياغة الحوار الشّعري تتطلّب مهارة لغويّة تمكن الشّاعر من إحداث التّزاوج بين دراميّة الحوار وجمالياته، دون أن تطغى إحداهما على الأخرى.

ترى آن أوبرسفيلد أنّ دراسة توابع اللغة في الدّراما، والتّبادل السّيميائي المفترض وقوعه داخل العالم الدّرامي، يقتضي إحاطة شاملة بمبادئ الحوار الدّرامي الدّلاليّة والبلاغيّة والتّداوليّة، هذا الحوار الموزع عبر أدوار تمثيليّة خاصّة بالمتكلّم والمستمع بحيث يعتمدان فيه على اللغات التي تتشكل منها ألفاظ التّبادل الحواري [25].

فإذا كانت الرّسالة اللسانيّة لا تعدّو أن تكون الطّريقة التي ينتقل إليها الخبر المقصود، فإنّ التّواصل التّفاعلي هو تأكيد المشاركة الحيويّة التي لابد للمتلقي أن يعكسها في كل عمليّة إخباريّة وبما أنّ شخصيات المسرحيّة تنتمي إلى لغة مشتركة وتتقاسم غايّة واحدة هي إنجاز تحادث فعلي ومتماسك، فإنّ أي تفاعل لساني ناجح لابد أن يخضع لعامل التّواصل مع مراعاة المستوى الثّقافي والاجتماعي، وذلك بتخيير الألفاظ الملائمة لسياقها [26].

يشترط كل موقف تواصلي وجود متكلّم ومتلقي، وبما أنّ اللغة نشاط قبل كل شيء فإنّ هذا النّشاط يتجلّى في الحوار، وتختلف مهمّة الحوار ودوره باختلاف الشّكل المسرحي. "ولعل الحوار الشّعري يسهم في المهمة الجديدة

للمسرح بما يملك من قوّة قهريّة لكلماته، فالنّثريّة عندئذ قد لا تكفي للسيطرة على حواس المشاهدين" [27].

ومسألة الاختيار بين الشّعر والنّثر في الحوار المسرحي مرهونة بنوعيّة الإيقاع المطلوب، فمثلا المواقف الكبيرة ليست قاصرة على الشّخصيات الكبيرة، أوديب أو يوليوس قيصر أو صلاح الدّين، أو أبطال المعارك أو زعماء الثّورات، أو شخصيات مقابلة لهؤلاء في مجتمعنا الحالي، فالشّخصيات الضّائعة في زحام الحياة لها لحظاتها الكبيرة حين تقف وجها لوجه مع الحياة في موقف تحد أو تقويم لهذه الحياة أو لاختيار قاس بين اتجاهين أو قيمتين. إنّ مثل هذه المواقف قد تكون واضحة في ذهن الشّخصيات الصّغيرة، وقد تكون إحساسا عارما لا تستطيع هذه الشّخصيات أن تحدّده أو تعبّر عنه تعبيرا دقيقا، وهنا يكون الشّعر بالدّرجة الأولى صاحب الدّور الأساس في توضيحها. [28]

فالشّعر يتيح إمكانيّة استغلال اللغة في أتم صورها، وأبلغها تأثيرا. والمسرح الشّعري هو كلمات شعريّة حواريّة، تكون في العادة بين أكثر من طرفين. منها ما يحتاج إلى راوٍ يقص المسرحيّة الشّعريّة، وتمتزج معها الموسيقى والأضواء ليأتي الإحساس في النّهايّة وكأنّنا أمام شيء نراه رؤى العين. أو عبارة عن حوار بين عدّة أشخاص، أو الكل معا. إنّه الحوار الذي يقدّم طريقة تعبير مسرحي بنوع خاص فالنّص المسرحي يقدم في الغالب تحت شكل حوار، والمتلقي يسمع ويشاهد شخصيتين تتحاوران معا، والمسرح الشّعري لابد للشاعر من التّعبير بالفم عن الممثلين، لأنّه لن يستعمل وسائل أخرى. [29]

ويعرف أرسطو التّراجيديا بأنّها محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين في لغة ممتعة مشفوعة بكل نوع من أنواع التّزيين الفني، وكل نوع منها يرد على انفراد في أجزاء المسرحيّة، وتتم هذه المحاكاة في شكل دراميّ لا في شكل سردي. [30]

ما يهمّنا في هذا التّعريف أكثر من أي شيء آخر هي اللغة، والتي تأتي ممتعة لأنّها مشفوعة بتزيينات فنيّة، تلك التي تتمثل في شعر موزون قريب من النّثر في سيولته وصدق تعبيره للحوار والحديث الفردي، ثم في شعر غنائي تصاحبه موسيقى وتؤدّيه جوقة أو بعض شخصيات المسرحيّة [31].

وغايّة العمليات الفنيّة ليست واحدة، وإنّما لكل عمليّة فنيّة طبيعتها الخاصّة. فإذا كان الشّعر كفن يولّد متعة جماليّة، فالتّراجيديا أيضا كجنس شعري لها متعتها الخاصّة، وصميم مادة التّراجيديا هي اللغة، والحوار يشكل جوهر وجودها كجنس درامي متميّز.

لقد سبق الذّكر أنّ من أهم الخصائص التي تميّز اللغة الشّعريّة هو الوضوح وإثارة الاهتمام... واللغة الشّعريّة الأكثر تميزاً هي التي تبقى في ذهن المتلقي للمسرح الشّعري صورا فنيّة مؤثّرة، وتتجسّد هذه اللغة من خلال الحوار الذي يحاول إيصال فكرة المؤلّف إلى الجمهور، وكلّما ازداد عدد الأشخاص المتحاورين ازدادت كثافة الحوار والقصيدة، وتكون أيضا مدينة لنبل الكلمات ولروعة الإيقاع في الحوار [32].

فلا شكّ أنّ الإيقاع اللفظي الحواري يشكل جانبا من جوانب التّعبير، لا يمكن لأي عمل مسرحي أن يكتمل من دونه. فالحوار المسرحي هو أداة المبدع في عمله هذا المبدع الذي نجده في صراع دائم مع الألفاظ والمعاني على حد سواء "حتى يتمكّن من أن يؤلّف بين الخيوط الآتيّة إليه من القديم والجديد، ومن السّماء والأرض والمقروء والمشاهد. وهكذا فإنّ المعنى الشّعري المشكل بفعل الذّات الشّاعرة ينبثق من بين العناصر المتزامنة أو العلاقات داخل العمل الشّعري الواحد." [33].

ومن المعلوم أنّ مجال التّصوير لدى المؤلّف المسرحي محصور في الحوار هذا الأخير الذي يختلف من كاتب إلى آخر، فكاتب القصّة مثلا يتسع أمامه فضاء

الوصف والتّحليل، يأتي هذا بخلاف الكاتب المسرحي الملزم بأن يضع نصب عينيه الفكرة التي تبرز مقولته، وطبيعة الشّخصيّة التي تنطق بهذه المقولة، وأثرها المتوقّع في تصوير الموقف والأحداث فالحوار المسرحي يوضع أصلا ليقال لا ليقرأ ولهذا كانت الجملة المسرحيّة ذات خصائص محدّدة.

"لذلك تمنّى كبار كتاب المسرحيّة في العالم بأن يكون لجملهم المسرحيّة طابعها الصّوتي وموسيقاها الخاصّة وحدودها من الطّول والقصر)...(فالكتاب المسرحي ليس حرا في صياغة جملة في الحوار كحريّة التّأثر القصصي، لأنّ لها خصائصها التي تتلاءم بها مع مهمّتها المحدودة." [34].

4- خاتمة: وخلاصة القول: أنّ الدّراما، لم تتخل منذ نشأتها عن ثوبها الحق الذي اعتدنا أن نراها ترتديه وهو الشّعر، واتزان عنصر الكبرياء والرّعب ينشأ عن تعارض قوى متكافئة مصرة على الانتصار، ومن ثمّة نرى أن التّراجيديا تتسم بتوتّر شديد)...(ولكي يستجيب ذهن المتفرج لهذه الرّؤيا الخاصّة المتوتّرة الخيوط ينبغي أن تكون اللغة محكمة الصّنع والبناء ومن ثم يجب أن تكتب التّراجيديا شعرا [35]. ومهما يكن، تبقى الصّنعة والتّقنيّة المسرحيّة هي المحك الحقيقي لجودة الحوار، الذي يتناسب في مضمونه وشكله مع مجموعة الأجزاء الأخرى التي تمثّل البناء العضوي للعمل المسرحي، حيث يصمّم وفق صورة منسجمة ومتناسقة لتحقيق المتعة الفكريّة والجماليّة والأخلاقيّة.

وعلى الرّغم من أنّ الحوار يعتبر العنصر الأساس الذي يميّز المسرح عن بقيّة الأجناس التي تقوم أساسا على السّرد مثل الملحمة والرّوايّة، فإنّ هذا لا ينفي وجود السّرد ذو الوظيفة الإبلاغيّة ضمن القالب الحواري، أمّا المسرح الشّرقي فلم يعرف هذا التّمييز، لأنّ القالب السّردي ظل هو الأساس والحوار فيه يأتي ضمن السّرد، وهذا ما استند إليه برتولد بريخت. أمّا في المسرح الحديث فقد بدأ الحوار

يتراجع ويفقد أهميته لأنّه لم يعدّ يعبر عن التّواصل الفعلي بين الشّخصيات بل إنّ صعوبة هذا التّواصل تشكل أزمة الإنسان المعاصر [36].

إنّ لغة الشّعر هي التي تقدم لنا مثل هذا الحوار الغني، والمسرحيّة الشّعريّة ناجحة متى استطاع الشّاعر تزويج الشّعر بالأحداث. وباختصار الشّعر يأتي حيث لا يوجد النّثر، والحوار الشّعري مكثف مختصر يكتفي بالإيماء لا يتعمّق أو يشرح لكنّه يترك آثاره على عقل ووجدان المتلقي بإثارة عواطفه.

كما يتيح الشّعر إمكانيّة استغلال اللغة في أتم صورها، وأبلغها تأثيرا، إذا ما استفاد الكاتب من طاقات الشّعر الفنيّة دون الخروج عن المحور الدّرامي. "إذ يوحي الشّعر المستوفى بطابعه الدّرامي بالأفكار والمشاعر الخبيئة والمعقدة بموسيقاه. ثم بصوره على الأخص" [37].

المصادر والمراجع بالعربيّة:

1. أرسطو- فن الشّعر- تر: إبراهيم حمادة، المكتبة الأنجلو مصريّة، القاهرة، 1983..

2. محمّد زكي العشماوي- المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة- دار النّهضة العربيّة- بيروت.

3. ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، 1997.

4. ستيوارت كريفش، صناعة المسرحيّة، تر: عبد الله معتصم الدّباغ، دار المأمون للترجمة والنّشر، وزارة الثّقافة والإعلام- بغداد، 1986.

5. علي أحمد باكثير، فن المسرحيّة من خلال تجاربي الشّخصيّة، مكتبة مصر للطباعة والنّشر، ط2، 1985.

6. شنيق مجلي، مشكلة الحوار المسرحي، مجلّة المسرح، ع 5، القاهرة، مارس 1964، ص 48. وينظر، أطروحة دكتوراه، إشراف، محمّد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2011.

7. نقاش غالم، مسرح الطّفل في الجزائر- دراسة في الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه، إشراف، محمّد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2011.

8. روجريم بيسفيلد الابن، الكاتب المسرحي في الإذاعة والتّلفزيون والسّينما، تر/ ديني خشبة، مكتبة مصر، القاهرة، د ت.

9. إلين أستون، جورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السّيد، القاهرة أكاديميّة الفنون، 1996.

10. عبد العزيز حمودة، البناء الدّرامي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، د ط، 1998

11. أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائريّة، دار الغرب للنشر والتّوزيع، د ط، د ت.

12. توفيق الحكيم، يا طالع الشّجرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1978.

13. أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحيّة، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

14. برتولد بريخت، نظريّة المسرح الملحمي، تر: جميل ناصيف، عالم المعرفة بيروت.

15. فرقاني جازيّة، تجليات التّغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران1، دار الرّشاد، ط1، 2012.

16. د.رضا عبد الغني الكساسيّة، التّشكيل الدّرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، الإسكندريّة، ط1، 2004، ص380.

17. دريس بلمليح، استعارة الباث واستعارة المتلقي (نظريّة التّلقي بإشكالات وتطبيقات) منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، محمّد الخامس، النّجاح الجديدة الدّار البيضاء المغرب، 1993.

18. محمّد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصّبور (دراسة فنيّة)، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة ط1، العراق، بغداد، 1990.

19. لطفي عبد الوهاب، عن المسرح الشّعري، مجلّة عالم الفكر، المجلد الخامس العدد الأول، 1984.

20. عبد القادر الرّباعي، تشكيل المعنى الشّعري ونماذج من القديم، مجلّة فصول المجلد الرّابع، العدد الثّاني، ه.م.ع.ك. 1984.

21. محمّد غنيمي هلال، في النّقد المسرحي، دار العودة، بيروت- لبنان، 1975.

22. كير إيلام، سيمياء المسرح والدّراما، تر: رئيف كرم، المركز الثّقافي العربي ط1 1992.

23. لقجع جلول السّايح ناديّة، التّحليل السّيميائي للنص المسرحي الشّعري، مأساة العلاج لصالح عبد الصّبور أنموذجا، رسالة ماجستير، السّنة الجامعيّة 2004/2005.

24. محمّد عناني- دراسات في المسرح والشّعر- مكتبة غريب- القاهرة.

25. Jakobson. Linguistique et poïétique ; esse de linguistique général, paris minuit 1963.

26. Anne Ubersfeld, Lire Le théâtre, Ed, Sociales,1982.

27. Anne Ubersfeld, L'école du Spectateur, Editions Sociales Paris 1981, p 188.

28. Youçef Rachid Haddad, L'art du conteur, L'art de l'acteur Louvain Neuf, 1982.

29. Ubersfild,Anne-lire le théâtre,ed.Sociale, paris 1982 .

30. Michel-Pruner, l'analyse du texte de théâtre-Nathan/Her ,2001.

31. Michel Lioure-lire le Théâtre moderne de claudel à lonexo-Nathan-Paris.2002.

References :

1. Aristotle - The Art of Poetry - Tariq: Ibrahim Hamada, The Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1983.

2. Mohammed Zaki Ashmawi - theater origins and contemporary trends - House of the Arab Renaissance Beirut.

3. Mary Elias, Hanan Kassab, Theatrical Lexicon, Concepts and Terminology of Theater and Display Arts, Lebanon Publishers 1997.

4. Stuart Krevesch, Theatrical Industry, T. Abdulla Mutasim Al-Dabbagh, Dar Al-Maamoon Translation and Publishing, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 1986.

5. Ali Ahmed Bakthir, the art of the play through my personal experiences, Egypt Library for Printing and Publishing, I 2, 1985.

6. Shaneik Majali, The Problem of Theater Dialogue, Theatrical Magazine, p. 5, Cairo, March 1964, p. 48. The thesis, PhD supervision, Mohamed Bashir Bouijra, University of Oran, 2011.

7. Ghalem nekkach, Child Theater in Algeria – A study in the forms and contents, PhD thesis, supervision, Mohamed Bashir Bouijra, University of Oran, 2011.

8. Rogemis Bisfeld Jr, playwright on radio, television and cinema, Tari / Dini Khashabah, Egypt Library, Cairo.

9. Elaine Aston, George Saqona, Theater and Marks, Sbaïd El Sayed, Cairo, Academy of Arts, 1996.

10. Abdel Aziz Hamouda, Dramatic Construction, Egyptian General Book Authority, D, 1998

11. Ahmed Taleb, The aesthetics of the place in the Algerian short story, Dar Gharb for publication and distribution, d.

12. Tawfiq al-Hakim, Ya Tala al-Shajar, Dar al-Kuttab al-Libani, I, 1978.

13. Ahmed Belkhairi, Dictionary of theatrical terms, Al-Najah Al-Jadida Press, Casablanca, Morocco, 2, 2006.

14. Bertold Brecht, The Theory of the Epic Theater, by: Jamil Nasif, The World of Knowledge, Beirut.

15. Fargani djazia, The Phenomenon of Westernization in the Arab Theater, Publications of the Algerian Theater Archive Laboratory, University of Oran 1, Dar Al-Rashad, 1, 2012.

16. Dr. Reza Abdul Ghani Al-Kasria, Dramatic Composition in Shawky Theater and its Relationship to Poetry, Alexandria, 1 st 2004, p. 380.

17. (The Theory of Receiving Problems and Applications) Faculty of Arts and Humanities, Mohamed V, New Success Casablanca, Morocco, 1993.

18. Mohamed Mahmoud Rahooma, Salah Abdel Sabour Theater (Technical Study), House of Public Cultural Affairs 1 Iraq, Baghdad, 1990.

19. Lutfi Abdel Wahab, The Poetic Theater, World of Thought Magazine, vol. V, first issue, 1984.

20. Abdul Qadir al-Rubai, Formation of Poetic Meaning and Models of the Old, Journal of Chapters, Volume IV, Second Issue, M. P. K. 1984.

21. Mohammed Ghonaimi Hilal, Theatrical Criticism, Dar Al-Awda, Beirut, Lebanon, 1975.

22. Kair Ilam, Sima Theater and Drama, Tariq: Reif Karam Arab Cultural Center, 1, 1992.

23. Jalloul Sayeh Nadia, The Semantic Analysis of Poetic Theatrical Text, The Tragedy of Treatment for Abdul Sabour Model, Master Thesis, University Year, 2004/2005.

24. Mohammad Anani - Studies in Theater and Poetry - Gharib Library - Cairo.

25. Jakobson. Linguistic and poietic; Essence of General Linguistics, Paris Midnight 1963.

26. Anne Ubersfeld, Reading The Theater, Ed, Sociales, 1982.

27. Anne Ubersfeld, The School of the Spectator, Editions Sociales, Paris 1981, p 188.

28. Youçef Rachid Haddad, The Art of the Storyteller, The Art of the Actor, Louvain Neuf, 1982.

29. Ubersfild, Anne-Read Theater, ed.Sociale, Paris 1982.

30. Michel-Pruner, the analysis of the theater text-Nathan / Her, 2001.

31.Michel Lioure-read the Modern Theater of Claudel at lonexo-Nathan-Paris.2002.

الهوامش:

[1] أرسطو- فن الشّعر- تر: إبراهيم حمادة، المكتبة الأنجلو مصريّة، القاهرة، 1983 ص27.

[2] ينظر- محمّد زكي العشماوي- المسرح أصوله وإتجاهاته المعاصرة- دار النّهضة العربيّة- بيروت- ص160.

[3] ينظر، أرسطو، فن الشّعر، م س، ص88- 89- 90- 91.

[4] ستيوارت كريفش، صناعة المسرحيّة، تر: عبد الله معتصم الدّباغ، دار المأمون للترجمة والنّشر، وزارة الثّقافة والإعلام- بغداد، 1986، ص 133.

[5] ينظر، علي أحمد باكثير، فن المسرحيّة من خلال تجاربي الشّخصيّة، مكتبة مصر للطباعة والنّشر، ط2، 1985، ص74.

[6] كير إيلام، سيمياء المسرح والدّراما، تر: رئيف كرم، المركز الثّقافي العربي، ط1، 1992 ص 212.

[7] ينظر، لقجع جلول السّايح ناديّة، التّحليل السّيميائي للنص المسرحي الشّعري، مأساة العلاج لصالح عبد الصّبور أنموذجا، رسالة ماجستير، السّنة الجامعيّة، 2005/2004، ص 125.

[8] ينظر، إلين أستون، جورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السّيد، القاهرة أكاديميّة الفنون 1996، ص 80.

[9] voir Jakobson. Linguistique et poïétique ; esse de linguistique général, paris minuit 1963, p 239.

[10] ينظر، شنيق مجلي، مشكلة الحوار المسرحي، مجلّة المسرح، ع 5، القاهرة، مارس 1964، ص 48. وينظر، أطروحة دكتوراه، إشراف، محمّد بشير بويجرة، جامعة وهران 2011، ص258.

[11] ينظر، نقاش غالم، مسرح الطّفل في الجزائر- دراسة في الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه إشراف، محمّد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2011، ص259

[12] روجريم بيسفيلد الابن، الكاتب المسرحي في الإذاعة والتّلفزيون والسّينما، تر/ ديني خشبة، مكتبة مصر، القاهرة، د ت، ص 226.

[13] عبد العزيز حمودة، البناء الدّرامي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، د ط، 1998 ص135.

[14] حميد الحميداني، بنيّة النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، م س، ص 78.

[15] ينظر، أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائريّة، دار الغرب للنشر والتّوزيع، د ط، د ت، ص 28.

[16] ينظر، حميد الحميداني، بنيّة النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، م س، ص 79.

[*] الخطاب المسرحي السّردي جنس تعبيري يتصف بالطّابع الجدلي المفتوح، والحواريّة القائمة على مكونات نصيّة، تشكل مجتمعة نسيجا فنيا متكاملا لا يقبل التّجزئة. فهي وحدات سيميائيّة ترتبط فيما بينها بعلاقات داخليّة على مستوى صوغها التّخلي وامتدادها الدّلالي فالنّص كما أسلفنا تتخلله شخصيات متباينة الوعي، تشكل متطورات مستقلة وأصواتا خالصّة (غيريّة) لها منطقها الدّاخلي، ويفضي هذا التّباين أو التعدّد الصّوتي إلى تجابه حواري وتنافر اجتماعي واشتباك ثقافي معرفي.

[*] العلامات الحركيّة هي ما يصدر عن الممثل كالخطو، الجلوس، القفز، أشكال الشّغل المختلفة لتوضيح المكان أو الكشف عن الأفكار والمواقف.

[17] _ Voir, Anne Ubersfeld, Lire Le théâtre, Ed, Sociales,1982, p81.

[18] ينظر، توفيق الحكيم، يا طالع الشّجرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1978، ص12.

[*] من أهم الأعمال المسرحيّة العربيّة التي احتفت بالسّارد ووجد فيها؛ مسرحيّة " مغامرات رأس المملوك جابر" لسعد الله ونوس. "القرى تصعد للقمر" لفرحان بلبل، ومسرحيّة الطّيب الصّديقي "ديوان سيدي عبد الرّحمن المجذوب" وغيرها.

[19]- ينظر، أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحيّة، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء المغرب، ط2، 2006، ص98- 99.

[*] الجدار الرّابع :جدار وهمي يفصل الممثل عن المخرج، ويكسر من قبل الممثل بدخوله في حديث مباشر مع شخصيّة من الجمهور قد تكون وهميّة، قصد التّغريب حتى لا تتم عمليّة الاندماج التي تكون نتيجة الانفعالات ومنه فإن بريخت يدعو إلى الاندماج المنفصل لا إلى الاندماج المتصل.

[20] _Voir, Anne Ubersfeld, L'école du Spectateur, Editions Sociales, Paris 1981, p 188.

[21] _ Voir, Youçef Rachid Haddad, L'art du conteur, L'art de l'acteur, Louvain Neuf, 1982.p 19 خصوصيّة ووظيفة السّرد في نقلا عن مصطفى الزّقاي جميلة ص7، م س، المسرح.

[22]- برتولد بريخت، نظريّة المسرح الملحمي، تر: جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت ص133. ينظر فرقاني جازيّة، تجليات التّغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران1، دار الرّشاد، ط1، 2012، ص110.

[23] د.رضا عبد الغني الكساسيّة، التّشكيل الدّرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي الإسكندريّة ط1، 2004، ص380.

[24] ماري إلياس- حنان قصاب- المعجم المسرحي- م س- ص281.

[25] - voir-Ubersfild,Anne-lire le théâtre,ed.Sociale, paris 1982 P83.

[26] دريس بلمليح، استعارة الباث واستعارة المتلقي (نظريّة التّلقي بإشكالات وتطبيقات) منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، محمّد الخامس، النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء المغرب، 1993، ص107.

[27] محمّد محمود رحومة، مسرح صلاح عبد الصّبور (دراسة فنيّة)، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة ط1 العراق، بغداد، 1990، ص45.

[28] ينظر، لطفي عبد الوهاب، عن المسرح الشّعري، مجلّة عالم الفكر، المجلد الخامس العدد الأول 1984، ص139.

[29] - voir, Michel-Pruner, l'analyse du texte de théâtre-Nathan/Her ,2001-p20.

[30] ينظر، أرسطو، فن الشّعر، م س، ص95.

[31] ينظر، م ن، ص101- 102.

[32] - voir-Michel Lioure-lire le Théâtre moderne de claudel à lonexo-Nathan-Paris.2002. P13.

[33] عبد القادر الرّباعي، تشكيل المعنى الشّعري ونماذج من القديم، مجلّة فصول، المجلد الرّابع، العدد الثّاني، ه. م. ع. ك. 1984 ص 183.

[34] محمّد غنيمي هلال، في النّقد المسرحي، دار العودة، بيروت- لبنان، 1975، ص 50.

[35] ينظر، محمّد عناني- دراسات في المسرح والشّعر- مكتبة غريب- القاهرة، ص 30.

[36] ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص176.

[37] محمّد غنيمي هلال، في النّقد المسرحي، م س، ص 51.