وظائف الحوار السردي في بنية النص الدرامي الجزائري
Narrative text structure dialog functions dramatic of Algeria

د. صالح بوشعور محمد أمين
قسم الفنون/ كلية الآداب واللغات/ جامعة تلمسان (الجزائر)
salahmklt13@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 19-12-2018	تاريخ القبول:25-05-2019	تاريخ النشر: 2019/07/15

ملخص البحث

عوض أسلوب السرد عنصر الحوار في المسرح الملحمي، وأصبح أساسيا ارتبط بالراوي السارد للأحداث والمقدم للشخصيات والواصف للمكان والمقتصد في الزمان، هذا السرد من الأشكال الروائية مرتبطة بوجود الراوي (سواء كان الكاتب أو إحدى الشخصيات) الذي يطرح الأحداث كما يراها[1]، أما التاريخية فهي الرجوع إلى القصة في الماضي وإسقاطها على الواقع حتى ينقضي البعد التاريخي والبعد العاطفي، وعلى الشخصية أن يصور كل حادثة بطابعها التاريخي والحادثة التاريخية حادثة عابرة، لا تتكرر، ترتبط بعنصر محدد، وفي مجرى هذه الحادثة تتراكم العلاقات المتبادلة بين الناس، إذن كيف وظف السرد في النصوص المسرحية الجزائرية؟ ولماذا؟ ومن أين استقى مضمون تلك النصوص؟ هل من التراث الشعبي المتجذر في المجتمع؟ أم هو سرد نابع من الرواية والملحمة؟ وهل وظف خدمة للمسرح؟ أم خدمة للمسرح الملحمي المنتهج من طرف كتابنا؟ وكيف أثر السرد في بنية التأليف المسرحي؟ وهل أدى دورا إيجابيا خدمة للنص الدرامي؟ أم أنه عصف ببنية الدراما وعناصرها القاعدية والبنائية؟

الكلمات المفتاح : دراما، حوار، سرد، ملحمية، بريخت.

Abstract:
Instead of a narrative epic Theatre dialogue, became an essential link to the Narrator the narration of events submitted to the characters and the descriptor of place and Savin in time, this narrative feature forms associated with a narrator (whether the author or one of the characters) that presents the events as seen by either historical are Back to the story in the past and bring it down on the ground until all of the historical dimension and emotional dimension, and the profile to reflect the historical character and each incident historical incident is not repeated, accident, associated with the selected item, in the course of this incident to accumulate mutual relations between people. So how he employed narrative in Algerian theatrical texts? And why? And where those texts derived content? Is it rooted in folklore society? Or is the list stems from the novel saga? Do you hire a service to the

theater? Or the epic Theatre service approach taken by our book? And how they impact the narrative structure of playwriting? And does a positive role for dramatic text service? Or is it ravaged the structure of grassroots elements of drama and constructivism?
Key word: dram, dialogue, listing, epic, brecht.

مقدمة:

يعد المسرح الملحمي اتجاها آخر لدراما الستينات بالجزائر، نظرا لما تحتويه من مواقف اتجاه القضايا السياسية والاجتماعية قصد التغيير والتجديد ذي الطابع الثوري، وهو كشكل قصصي لا يتقيد بالزمن، يستخدمه بريخت لتتابع الأحداث الأساسية أو الفرعية دون تعقيدات في الزمان والمكان أو بعقدة أساسية.

وانتهج كثير من الكتاب الملحمية، حيث اعتمدوا التغريب كعنصر مهم، وهو أخذ حادثة معروفة وخلق الغرابة منها لتحقيق حالة الانفصال بين الممثل والمتفرج لمنع الاندماج وكسر الإيهام، كون ما يعرض ليس مجرد وهم بل هو الحقيقة بذاتها حتى يتم الفهم، أين وجد في مسرح بريخت بذرتين هما "التغريب القريب من تقاليد المسرح العربي الذي يمحو المسافة بين الممثل والمتفرج، وعن اتجاهه السياسي لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال"[2]، والمعتمد على وسائل فنية منها التأريخية مع منح الجمهور الحرية لإصدار حكمه دون تأثير عاطفي، وبالتالي التفكير قبل إصدار الحكم، وإحداث إمكانيات جديدة للتغيير على مستوى العقل أولا ثم المجتمع.

تناول الباحث –من هذا المنطلق– إشكالية وظائف الحوار السردي في بنية النص المسرحي الجزائري، والدور الذي لعبه في بنية التأليف المسرحي الدرامي. وللإجابة على هذه الإشكالية، يطرح الباحث عدة تساؤلات فرعية:

–كيف وظف السرد في النصوص المسرحية الجزائرية؟ ولماذا؟ ومن أين استقى مضمون تلك النصوص؟ هل من التراث الشعبي المتجذر في المجتمع؟ أم هو سرد نابع من الرواية والملحمة؟ وهل وظف خدمة للمسرح؟ أم خدمة للمسرح الملحمي المنتهج من طرف كتابنا؟ وكيف أثر السرد في

بنية التأليف المسرحي؟ وهل أدى دورا إيجابيا خدمة للنص الدرامي؟ أم أنه عصف ببنية الدراما وعناصرها القاعدية والبنائية؟

تتسع وسائل التغريب لتشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحية كي يصير الحدث غريبا في نظر المشاهد، بحيث يشارك فيه بفكره أكثر من شعوره، بمجرد أن يصبح الحدث غريبا في نظر المشاهد يحمله على التفكير في تغييره، وهو بهذا يتجاوز التعريف الأرسطي[3]، والتقطيع يحدثه عمدا عن طريق تزويد الجمهور بمعلومات قصد حثه على التأمل والتفكير في الأسباب، فيؤدي الراوي مهمة سرد الأحداث والخلفيات ووصف الشخصيات وتقديم نهاية المسرحية، كما يؤدي دور الرقيب لعقول المتلقين، كما يعتمد الكورس والأغنية ذو الوظيفة الاجتماعية بهدف المتعة والتعليم، فالراوي هو الضمير الجمعي للمجتمع، أشبه بشخصية روحية لها انفعالات وتعبيرات متحررة للوصول إلى التجربة الفنية ثم الجمالية.

عوض السرد الحوار في المسرح الملحمي، وأصبح أساسيا ارتبط بالراوي السارد للأحداث والمقدم للشخصيات والواصف للمكان والمقتصد في الزمان، هذا السرد من الأشكال الروائية مرتبطة بوجود الراوي (سواء كان الكاتب أو إحدى الشخصيات) الذي يطرح الأحداث كما يراها[4]، أما التاريخية فهي الرجوع إلى القصة في الماضي وإسقاطها على الواقع حتى ينقضي البعد التاريخي والبعد العاطفي، وعلى الشخصية أن يصور كل حادثة بطابعها التاريخي والحادثة التاريخية حادثة عابرة، لا تتكرر، ترتبط بعنصر محدد، وفي مجرى هذه الحادثة تتراكم العلاقات المتبادلة بين الناس[5].

أما فيما يخص استقلالية المشاهد، فنجد أن الحوار في المسرح الملحمي يفصل كل مشهد عن الآخر، وكأنها سلسة مسرحيات تنضوي في مسرحية واحدة، بهدف هدم تسلسل المشاهد عند أرسطو، وكسر الاندماج وتحقيق فكرة التغريب سواء على مستوى النص أو العرض- باستعمال ثلاث وسائل تحقق هذا الطرح:

النقل على لسان الشخص الثالث.

النقل بالزمن الماضي.

قراءة الدور إلى جانب التعليقات والملاحظات[6].

1- وظائف الحوار السردي في الموضوع الدرامي

- مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة:

يعد عبد القادر علولة من بين المسرحيين الجزائريين الذين اعتمدوا السرد لإيصال موضوعاتهم المسرحية إلى المتلقي، إذ يقول: "إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص الحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوربا منذ بداية القرن العشرين]...[فهو مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي، كما أنه مسرح ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليومية"[7]، أين يستمد علولة موضوعاته من الحياة اليومية ومشاكلها، كما يستمد أيضا من التراث الشعبي في قالب حواري سردي.

تعالج مسرحية الأجواد قضية المعاناة والاختناقات الاجتماعية بسبب البيروقراطية والتعسف في استعمال السلطة والنفوذ، كما أن المتتبع لهذه المسرحية والمتبصر فيها يجدها مسرحية شخصيات، إذ من الشخصية ينبع الموضوع، الحدث والموقف، كما تتبلور الفكرة أيضا[8].

تتمحور المسرحية على عدة أحداث لا تصب في موضوع واحد، وكل لوحة مستقلة بذاتها، ولا يوجد بين الشخصيات علاقات متبادلة ولا أحداث مشتركة تخدم الموضوع العالم للمسرحية، إذ تتأسس كل وحدة على السرد المتمثل في الإخبار التفصيلي عن معاناة الشخصيات بأسلوب تقريري إخباري دون وجود لتجسيد موضوع جدير بالاهتمام في إطار موحد، حيث نستكشف أن علولة يطرح القضايا دون ذكر الأسباب أو حتى الالتزام بقانون الضرورة والاحتمال.

"علال: علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.
حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.
يمر على الشارع الكبير زاهي حواس.
باش يمزح بعد الشقا يهرب شوي للوسواس.
يرشق قارو مبروم تحت الشاشية.
ينسف صدره كلي معلق الحاشية.
وراء الظهر يثني الذراع ويثقل المشية.
كأنه وزير جايب في جرته حاشية."[9]

وعلولة في هذا السرد على لسان علال (القوال)، راح يعدد مناقب الكناس ويبكي معاناته، فحرم المتلقي من التعرف على الشخصيات بطريقة مباشرة عبر الحوار ومن ثم الموضوع الذي يريد إيصاله لهم. إذن ماذا استفاد المشاهد من هذا السرد؟ إنه يرى هذا الكناس كل يوم في حياته اليومية، يزاول مهامه المنوطة به، فأين المغزى؟ وما الهدف من إدراج شخصية علال لمقدمة المسرحية؟

والسرد هنا واحد من الأساليب التي يتجاوب بحساسية كبيرة مع الزمن وتحولاته، وما يطرأ من تغيرات في سلوك الناس وتفكيرهم، فهو يعتبر نصا مفتوحا وحرا، له نمطه الزمني الخاص باعتبار الزمن محور البنية السردية وجوهر تشكيلها.

أما موضوع اللوحة الأولى يتمحور حول شخصية الحبيب الربوحي الحداد، وظفه علولة من أجل مواجهة البلدية التي قامت بتجويع حيوانات الحديقة، وكيف قام الربوحي بتجنيد كافة سكان الحي لجمع الأكل لهذه الحيوانات، ولكن أتهم بالخيانة ولفقوا له تهمة الجوسسة لصالح جهات أجنبية.

الربوحي :]...[وفيما يخص بصغار الحي تحدثوا معاه طويلا، أخيرا أشتكاوا له على حديقة المدينة، كلموه طويل على الحيوانات القليلة اللي فيها، قالوا له خسارة عليكم يا أصحاب البلدية مخليتهم جياع، في كل شهر تضيع منهم هايشة، القرد في حالة خطيرة]...[الذئب مدور على الجنب ويعوق والنسر يدهشر وينازع ...[10].

ويتحمل الحبيب الربوحي القضية من أجل خدمة المصلحة العامة، ويحمل الموضوع على عاتقه إلى التحقيق، حيث اعتمد علولة على الحوار السردي في إيصال الموضوع إلى المتلقي، لكنه أغفل ميزة المسرح في معايشة هذا المتلقي للموضوع وأطواره، ومتابعة الحيثيات الحوارية في حبكة محكمة الصنع، وليس بأسلوب تقريري وصفي، فالمسرحية أول ما يميزها هو موضوعها وفكرتها والكيفية المثلى لتحقيق ذلك، وإيصال تلك الرسالة التي يهدف إليها المسرح.

2- الحوار والتعبير عن الرمز في الشخصية:

إن ما ميز الشخصيات الدرامية في مسرحية كاتب ياسين هو اعتماده على الأسطورة والرمز، والأفكار الفلسفية في أعماله المسرحية، وكان اهتمامه قائما على المقاومة والنضال ضد السياسة

الاستعمارية، من أجل نصرة المضطهدين والمستضعفين، لتحقيق الوعي السياسي وبالتالي الحصول على الحرية، كما يخاطب الطبقات المحرومة من الشعب لاحتضان الثورة والإيمان بها.

– مسرحية الجثة المطوقة لكاتب ياسين:

استطاع المؤلف كاتب ياسين في مسرحية الجثة المطوقة توطيد العلاقة بين العناصر البنائية وحياكة الشخصيات الدرامية والشكل الفني للمسرحية، وهذا بتوظيف أسلوبه الرمزي أين تتجلى ملامح الشخصيات في الحوارات الدرامية للمسرحية، فبها تتضح الفكرة، وتساعد في الوصول إلى الهدف الأعلى، وذلك عن طريق الحوار الجاري في جدلية فلسفية وسياسية مشفرة تحتاج تفكيكا وتحليلا ومن ثمة إعاد تركيبها للتضح الكودات، وصولا لربط الواقع بالدراما.

تبدأ مسرحية الجثة المطوقة بمشهد الجثث المتراكمة، أين عاشت شخصية لخضر الحامل لهموم ياسين، مآسي العذاب والمحن من ويلات الاستعمار، ويكون بينها لخضر يصارع الموت، ويتحدث بصوت فيه نوع من البشاعة للموقف، حيث يقول:... ليس الموت إلا لعبة[11] في أيديهم، كما يحصل هذا في كل ولاية أو دولة عربية وهذا بناءا على قوله... هو شارع الجزائر، او قسنطينة أو سطيف أو قالمة، أو تونس، أو الدار البيضاء...[12]، يبين لنا لخضر أن ما حدث في الجزائر هو (توسعة) ما يحصل في دول الجوار كتونس، والمغرب الأقصى، وهذا من أجل توحيد الدول العربية ضد الاستدمار، كما أن ياسين لم ينسى المرأة التي أحب والأم التي ربته وأنجبته والوطن الذي ولد فيه وترعرع، وكل هذا يرمز له بشخصية واحدة في جل مسرحياته وهي الشخصية المستمرة التي يقول عنها احد الدارسين أنها: ابنة عم ياسين زوليخة هي حب مرحلة الشباب الذي تعذر الوصول إليه، وهذا التعذر هو ما أوحى إليه نجمة، الشخصية الرمز في كل أعماله الفنية[13]. أما في مسرحية الجثة المطوقة يقول لخضر:.... هنا شارع نجمتي، هي الشريان الوحيد الذي لأجله أريد الحياة...[14].

كما ارتكز كاتب ياسين على الجدل القائم بين فكرتي الهذيان والخيانة، وهما عاملان لعب عليهما المؤلف لتصوير شخصية المرأة صاحبة المزاج المتقلب التي تحب وتكره وتبكي وتقاطع في نفس الوقت، وهذا ما نجده في مسرحية الجثة المطوقة ليعبر بها عن الثورة، أي هي عمل ممتلئ بالرموز الفنية، منها شخصية لخضر الرمز الذي ترك نجمة من أجل الوطن، واهتم بنجمة التي ترمز

إلى الجزائر، الأم التي تحضن أبناءها وطنيين كانوا مثل شخصية لخضر وحسن ومصطفى، أم خونة مثل شخصية الطاهر الحركي الغادر والوفي للعدو.

استعمل كاتب ياسين الرموز المتكررة كأسلوب لبناء شخصياته الدرامية، حتى تعبر عن صدق ما يجول في خواطر الجزائريين، وما هذا إلا دليل على الوعي السياسي الذي يتحلى به المؤلف، لأنه مؤمن بحرية التفكير، كما يمكن تصنيف كاتب ياسين في صف المبدعين الذين اهتموا بموضوعات اجتماعية، سياسية وثقافية، حيث أسقطها على شخصياته الدرامية بكل رمزية ودقة، لأنه يملك ناصية القول في الفن والفلسفة، ويجيد بناء الدراما في طروحاته الفنية، وكذا تمرده على كل السلطات وحتى السياسات، وهو بذلك مخالف لجل الذين كتبوا المسرح وطريقته تختلف عن طريقتهم من حيث المضامين والاتجاهات التي تضمنها بعض أعماله المسرحية، أي أنه لم يعتنق الأفكار الجاهزة، حتى أن الأوروبيين اتخذوا روايته "نجمة" منهاجا للتعليم في مدارسهم، وذلك لبراعته في الأسلوب الفني، إن الحاصل المشترك لأجل كتابات ياسين متكون من ما أسماه تقنية الموزاييك، وهي اللوحات المتشابكة المتداخلة، البعيدة القريبة، الصلة فيما بينها، والتي لا يخلع عليها هذا الوصف النوعي إلا تشابكا وتداخلها وقربها وبعدها عن بعضها البعض[15].

والحوار في المسرح غير الحديث العادي الذي يدور بين طرفين، لأن الانتقاء والتركيز هما أساس بنائه للتعبير المركز عن الشخصيات بأبعادها الثلاثة، فالمؤلف المسرحي ينتقي العبارات التي تتحاور بها الشخصيات، وعلى الكاتب أن يترك الحرية للموقف حتى تدور فيه الشخصيات برحابة وصولا إلى التشويق، فهي تتولى تكييف سلوكياته وتصرفاته، وهذا ما نجده في مسرح ياسين شخصياته تتقمص ذاته وفترات من حياته، فجعل له دورا في مسرحه من وراء شخصياته، فالشعور الذي يشتمل على والإدراك والإحساس ليس حالة يعيشها كل فرد على حدا، بل هي موجودة في الضمير الجمعي لشعب من الشعوب، وهكذا كانت المناجاة الذاتية للنفس هي خطاب لازم الدراما التقليدية يستخدمها الكتاب لربط العلاقة مع المتلقي في أسلوب رمزي يضعون ذواته داخل شخصيات يحادثون فيها الآخرين بضمير الغائب وأفكار فلسفية حتى تلفت الانتباه وتجمع العواطف والعقول معا كصورة متميزة تكشف لنا عن ماهية المسرحية.

هذا ما يميز مسرح كاتب ياسين في المهارة في إنتاج الأفكار الدرامية وأسلوب بناء الشخصيات واستخلاص خصائصها الدرامية وانتقاء الحوارات عبر رموز وكودات، لتعطي

موضوعية أكثر لنصه المسرحي وتوضح علاقة الشخصيات ودورها في توصيل الفكرة، فكرة الدفاع عن الجزائر الأم، فكل مواطن أفنى حياته من أجلها ودافع عن شرفها تحتضنه وترعاه، أما من أدار ظهره لها واستغنى عنها سيعاقبه الزمن شر عقاب، وهذا ما جاء على لسان مصطفى:... ليس لديها أي قريب (يلتفت نحو نجمة ليقول لها) أنت تعرفين لخضر أكثر منا، يجب أن تنتظري]...[إذا لخضر من أهل الجزائر، لأنه من المحاربين والمجاهدين في سبيل الله من أجل العيش في سلام وحرية[16].

يبرز كاتب ياسين في حوار بين الشخصيات الدرامية تحليل سياسة الاستعمار التي أثرت في نفوس البعض ليصبحوا عملاء وخونة لوطنهم من أجل تحقيق أهداف تتعارض مع الفكرة الرئيسية، حتى يوضح للمتلقي طبيعة كل شخصية بكل أبعادها والجانب الذي اختارته، بهدف تكوين الأزمات وتطوير الصراع، متمثلة في شخصية الطاهر، الذي ينعت لخضر بالمجنون المتمرد.

الطاهر: لا تترك نجمة عائلتها من أجل مجنون كلخضر.

الطاهر: (يقول كذلك): لقد أضعت جهدا كبيرا للبحث عن إنسان ملعون الذي لم أتمكن من معرفة ما يجول في خاطره[17].

يكشف لنا المؤلف عن طريق اختياره للشخصيات المستوحاة من تاريخ الأجداد، أن أمثال الطاهر هم من باعوا وطنهم دراهم معدودات وأن عبرتهم بخواتيمهم، ولن ترضى عنك أم إذا رفضتها وكنت عاقا بها هذا ما جاء على لسان مصطفى.

مصطفى: كنتم معجبين بقوتهم الهائلة... لم يكن للثورة في عيونكم أي معنى، لقد شاركتم في الخيانة، وستكونون آخر الضالين الغالطين[18].

يبرز ياسين بأسلوبه الرمزي أن شخصية الطاهر تعاني من الإحباط النفسي نتيجة سياسة فرنسا الفكرية، التي أثرت في نفوس ضعاف الشخصية والروح الوطنية لنقص الإيمان وقلة التفكير، لعدم استعمال العقل لهذه الظروف القاسية والاستسلام لليأس، كما وظف شخصية لخضر وحملها مسؤولية دعم الثورة، ورفع المعنويات للشعب ودفعهم للتغيير.

لخضر: جميعنا في هذا الوطن غير محتملين بالنسبة للأجانب... يمكن لأي غاز أن يطعننا لأكثر من مرة... لا يجب أن تستدعي كل الذين في المنفى، لنحرر أرضنا المغتصبة[19].

كشف الكاتب عن الشخصيات المتشبعة بأفكار العدو الخائنين لمبادئ الشرف، الانتهازيين الجبناء، وفي المقابل يضخم من أبناء الوطن الشرفاء في فكرة الالتزام بالروح الوطنية للقضاء على الاستدمار.

حسن: ألم ترى لخضر؟

البائع: هو من بلدنا، كثير من الرجال يستدعون هكذا...

مصطفى: أنت لا تعرف رجالنا إذا، أنت دائما في الشارع ولا تعرفهم.

البائع: أنا لا أعرف إلا عملي وأبنائي.

مصطفى: ما ذا تفعل في هذا الشارع، ألم تتحدث إلى أي شخص؟

البائع: آه إخواني أنا لا أمارس السياسة، وليس لي صلة بالموضوع.

مصطفى: أنت تثق في رجال الشرطة، ماذا تعطيهم مقابل أن تربح حياتك.

البائع: إخواني! لي سبعة أولاد وأعمل ذلك حتى لا يجوعوا وتشتد سواعدهم لتحرير البلد من الاحتلال.

مصطفى:... ربما هذا (دليلا) وسيلة للخروج من الشقاء؟[20]

يظهر ياسين في هذا النص بتوظيف شخصية مارغريت، الفتاة الفرنسية التي أسعفت لخضر وأخذته إلى منزلها بسيارتها، وهي ابنة ضابط في الجيش الفرنسي.

مارغريت: إذا كنت تريد الذهاب إلى المستشفى سأستدعي أبي... إنه ضابط برتبة عالية[21]، حتى أنها استقبلت في بيتها حسن ومصطفى ونجمة، ومن خلال الحوار الذي دار بينهم، أصبحت على دراية بأنهم ضد الاحتلال الفرنسي ويخططون للثورة، وتكشف ذلك من خلال ما يلي:

مصطفى: إنهم مرتزقة لم يكونوا أقوياء منا، يعتمدون سياسة تشريد الشعب، وترهيبه...

مارغريت: إنه في مكتبه، باستطاعته أن يسمعك.

مصطفى: من؟

مارغريت: أبي[22].

شخصية مارغريت رمز يبرز لنا، مناهضة فرنسيين نفسهم للاستعمار، وهي بذلك توحي بالتعاطف الإنساني بين الشعوب والأمم، إيمانا منها بالقضية الجزائرية وفكرة الحرية والانعتاق من الاستدمار رغم أن أباها ينتمي إلى الجيش الفرنسي، وهي تناصر الثورة الجزائرية لأن سياسة القمع

والإبادة التي انتهجها الاستدمار ضد الجزائريين تزيد من صلابتهم وتولد لديهم الحماس للثورة، أما الفرنسيين فتضعف إرادتهم وحماسهم لبشاعتها وإجرامها، كالاغتيال بالجملة للشعب المضطهد.

لخضر: "تأخرت، تأخرت كثيرا على كشف معقل الضحايا، لا أستطيع أن أحبها أبدا، ولكن سأنم عليها دائما.

نجمة: تعالي مارغريت، هيا لنذهب من هنا.

لخضر: عفوا يا أختي، إلى أين أنت ذاهبة؟

نجمة: إنه مجنون، لا أريد أن أراه.

لخضر: اذهبي أيتها المرأة المسكينة لك كامل الوقت للبكاء، لا يشكل الزوج والابن بالنسبة لك إلا صورة واحدة، قد ماتا الواحد تلوى الآخر... ستلازمك سوداوية العدو، وتطارد بسمتك[23].

ويرمز ياسين بهذا الحوار إلى البعد النفسي الذي يكتنف الشخص الذي يعيش بعيدا عن الأم، هذه الأم التي لا تفرح أبدا، فكلما اقتربت من أولادها جاء العدو ليفقدها سعادتها، لتعيش في سوداوية وعتمة.

لقد صدق الكاتب حينما قال أن خلف كل حشرجة شهيد تنبعث صرخة طفل سينعم بالحرية، وها هو لخضر يخلّف وراءه علي الطفل الرجل الذي حمل مشعل أبيه الشهيد البطل الذي ذهب ضحية غدر زوج أمه العميل الطاهر حث أراد القضاء على عصاب التمرد والثورة، إلا أنه عبثا كان يحاول، لأن الثورة ستولد من جديد ومن رحم نجمة ومثيلاتها من نساء الجزائر العظيمة، فصور ياسين شخصية في آخر المسرحية ليرمز بها إلى الاستمرارية[24].

"نجمة: انزل من هناك... هيا انزل وناولني الخنجر!

علي: إنه خنجر أبي، وبالتالي هو خنجري.

نجمة: وجيوبك المليئة بالبرتقال المر ارميها، ألم أقل لك أنها مسمومة؟[25]

من خلال تصرفات الشخصيات والرموز التي تؤول إليها يمكن معرفة الأحوال النفسية والاجتماعية والسياسية التي عاشها ياسين في تلك الفترة، لأنه من يبني الشخصيات ويقذف بها إلى الأمام، إلى الهدف الذي يريده عبر صراعات هو من يتحكم بها. فالشخصية على المسرح هي نموذج وقالب للإنسان في الواقع الحي، وعليها أن يستشف المشاهد اليقظة من خلال الحالة التي

تتحدث عنها، وعليه ألا يشعر المشاهد بالشفقة أو الخوف أو المشاعر والأحاسيس الفياضة لأن أحداثا كهذه لا تنفعه بشيء، لأنه –المشاهد– قد عاشها من قبل إما من خلال واقعة مؤلمة أو انكسار اجتماعي، وهنا ينبغي على الشخصية المسرحية أن تزوده بالمعارف التي يغير بها هذا الواقع، بسرد بطولات من التاريخ أو وصف حالة اجتماعية استطاعت أن تغير حياتها بفضل توعية من شخص آخر أو من المسرح نفسه، كما تبرز الشخصية دور هذا المشاهد في إمكانية المساهمة في هذا التغيير الاجتماعي[26].

شكلت الجثة المطوقة قمة الالتزام السياسي بقضايا المضطهدين وأبرزت ذلك التشبث القوي بالكفاح لتحرير الشعوب المستضعفة... كونه كاتبا ومثقفا مضطلعا بالتجربة المسرحية التي عكس من نافذتها، رؤى وأفكار أثرت تأثيرا شديدا على المسار السياسي لتلك الفترة[27]، كما إن الشكل الجمالي هو شكل الوعي الذي سوف يلتقط على النحو الأكثر حسية، الاتجاهات الجوهرية للمحتوى، ويحققها في شيء هو الأثر الفني، الأغنى والأكثر تضمنا للدلالة من أي شيء آخر]...[وهذا لأنه يلتقط الواقع بوصفه أساسا للفن[28].

3– لغة الحوار السردي في النص الدرامي:

يجد المؤلف –أحيانا– صعوبة في توصيل بعض الموضوعات إلى الجمهور عن طريق الحوار المباشر، خاصة مع المواضيع التاريخية أو الأسطورية، فيلجأ إلى أسلوب السرد كوسيلة لتخطي عقبات الشكل الدرامي، كالعودة بالزمن أو الوصف أو التعقيب وغيرها.

يعبر السرد عن قص أحداث غابرة وتقديم الشخصيات، يعرفنا المؤلف بكل جوانب موضوع المسرحية وحكايتها وحوادثها ومواقفها، فهل يستطيع تجسيد هذه الأفعال أمام المشاهد ليجعلها حاضرا ينبض بالحياة، بوصف النص قابلا للإخراج؟ أم أنه يلجأ للسرد لإخفاء عيوب النص فيقع في فخ الروائية؟ وللإجابة عن السؤال، يجب أن نتبين الاختلاف بين طبيعة الحوار في المسرحية التي تستمد مضمونها من التراث وبين المسرحية التي تستمد مضمونها من واقع الحياة. وهنا سأحاول إبراز هذا الاختلاف من خلال تحليل الحوار في مسرحية ولد عبد الرحمن كاكي، الذي جعل من المسرح الملحمي اتجاها له، من خلال مدى تأثير السرد في الحوار في مسرحية "كل واحد وحكمه" لولد عبد الرحمن كاكي المعتمدة على التراث الشعبي وعلى الأسطورة والخرافة.

اللغة في مسرحية كاكي المعتمدة على التراث الشعبي، والمقصود بها اللغة المنطوقة أي المسموعة التي تلقيها الشخصيات والمقسمة إلى:

- الحوار المجسد للفعل في الحدث.
- السرد الممهد للحدث، الملخص والمعقب بالنقد والتحليل[29] .

– مسرحية كل واحد وحكمه لولد عبد الرحمن كاكي.

نستطيع أن نتبين من لغة الحوار في مسرحيات كاكي من خلال مسرحية كل واحد وحكمه، التي تحكي قصة "الجوهر بنت شط البحر"، التي جاءت ألفاظ وتعابير الحوار فيها منتمية إلى اللهجة العامية المتداولة بين الأوساط الشعبية، أن ألفاظها تتقارب مع الفصحى عند جميع شخصيات كاكي الموظفة في نصه.

وما يميز المسرحية هو أسلوب البحّار/الراوي عن باقي الشخوص، بلغته الشاعرية المتضمنة حكما أمثالا شعبية متجذرة في صميم التراث الشعبي الجزائري، تعمل على دفع الفعل وكشف المواقف وخبايا حوارات الشخصيات الأخرى، عبر التعليق عليها وتفسيرها ونقدها.

البحّار: الحبة باش تبرى يليقلك تفقيها.

إذا شريت حوتة من السوق أشويها وإلا أقليها.

إذا الحاجة عجباتك وعندك المال أشريها.

أعلاه القليل مريض، ما ينجم يشري ما ينجم يفقي[30].

وشحال من بهيم يحوس يقريه.

كون جاء عندي المال هاذ الكلام يليقله تبريح.

بلا شك هم القليل كالحبة يفقيه.

الهوى والريح بنظام يرجع صحيح.

أعلاه القليل في بكى والغاني في فريح.

أعلاه الغاني بماله أهناه يشريه.

يتفحشش ويستر عيوبه بيه[31].

جاءت هذه المقاطع السردية بلغة تجمع بين العامية الشاعرية والعربية الفصحى، معبرة – على لسان البحّار– عن عديد المواقف والصفات الممهدة للفعل الرئيس للمسرحية، فمن خلالها

نستشف أن كاكي أراد أن يعرف المتلقي على الشخصية التي تدور عليها الأحداث، والمتمثلة في شخص جبور التاجر الغني الذي أراد الزواج من بنت تصغره سنًّا، لا يتجاوز عمرها الأربع عشرة وهي الجوهر، حيث عبر الراوي بواسطة هذه اللغة عن موقف الغني من الحياة، بمقابل عجز الفقير مواجهة التعسف والظلم لأنه بكل بساطة؛ لا حول ولا قوة له، فراح البحّار يسرد تلك المواقف والأحداث في شكل سرد تقديمي لأحداث لاحقة، يكشف من خلاله خبايا النص الذي لم يرد له المؤلف إطنابا في الحوار ومللا لدى المتلقي، ومن بين ذلك نستشهد بهذا المقطع السردي للبحّار.

البحار: الأب قال الأم راهي قابلة، وهو قال إيه، ولكن سمعنا البنت تقول لا. وين راه الصحيح، الشاب سعدي أبليته ولا علته للفلاس تدّيه. والجوهر تحبو وكانت ظانة ولاّ تاكلة عليه. أشتى يصير وينسّي أللّي بليته فيه[32].

يعبر البحار من خلال هذا المقطع السردي في شكل حوار مع الجمهور، أنه بصدد إيقاظ ذهنه كي يأخذ موقفا إيجابيا من الأحداث، ويشارك في اللعبة المسرحية وفي تفسير مجرياتها، فيصف البحار حيرة الجوهر على لسانه، وكأنه الناطق الرسمي لها، بعدما أبدى كل من أبيها وأمها موافقتهما من تزويجها لجبور، بعد ممارسته شتى الضغوط عليهم.

تتميز لغة البحار الشاعرية بأسلوب سردي فريد، ليس ذلك السرد المفرط ذو الصبغة الروائية، وإنما له خصوصية المحاورة، خطاب يتجه للمتلقي قصد تنبيهه وإيقاظه، فالكلمات المجازية موحية حافلة بالمعاني العديدة رمزية تعبر عن العالم الداخلي للشخصية بكل أبعادها النفسية لمن قلق حيال مصير الجوهر وشوق ولهفة في تقصي الحقائق ومعرفة مصير هذه البنت. ونقد لمثل هذه المواقف الموجودة فعلا في الحياة المعاشة، ولكن شاعرية أسلوب البحار السردي تعبر عن تجربة موضوعية هي أزمة الشخصية وحوارها الجدلي مع واقعها، حيث ترك كاكي كل الحرية للبحار في التعبير الموضوعي للوصول إلى لب الحقيقة، وكلما غاصت اللغة في داخل الشخصية اكتسبت نوعا من الرقة والشفافية والشاعرية[33].

ورغم أن لغة المسرحية لغة تعتمد على الحوار في جمل قصيرة متدفقة تعبر عن الفعل الدرامي بإيقاعها الصوتي والرمزي، وخلوها من الوصف لتكثيف حركة الحدث لكن السرد في المسرحية شأنه شأن الحوار الذي يتفق مع كونه وسيلة لتحقيق غاية وهي فصل المتقي عن الأحداث

وإعطائه مجالا للتحليل وإبداء الرأي، كما أن السرد يكشف عن روح الشخصيات ومكنوناتها وأبعادها.

البخار: هذي وحد الميات سنة ولا أكثر، الحاجة صرات هنا. كان راجل شايب وقريب ينحنى، غير الأولاد عنده طزينة، كان هو التاجر الكبير في المدينة]...[حاج بالقليل عشرين خطرة[34].

من خلال هذا السرد على لسان البخّار يتبين لنا أن جبور شيخ كبير في السن له اثنا عشر ولدا حالته الاجتماعية تاجر كبير ذو مال وفير حتى أنه حج زهاء عشرين حجة.

اعتمد كاكي في حواراته على التكرار لتقرير الحقائق وإيقاظ المشاعر، ويكون التكرار بأساليب مختلفة كالتشبيه والاستعارة والمجاز، مراعيا حال المتلقي ومستواه الثقافي ووضعه الاجتماعي، لأنه يستعمل لغة قريبة من واقعه مستمدة من تراثه الشعبي.

البخّار: إذا هو قال إيه ومرته لا.

البخّار: وفي ميزك يا سي جبور إيقول إيه وإلاّ لا؟

البخّار: سامحوني يا سيادي نتكلم، إيه وإلاّ لا.

البخّار: أملى ماشي لا.[35]

يقصد كاكي من هذا التكرار، فضول البخار لمعرفة الجواب النهائي حول هذا الزواج، من خلال لهفة جبور سماع رد إيجابي، لا الرد بالنفي.

وقد أثر السرد في حوار ولد عبد الرحمن كاكي تأثيرا لم يفقد المسرحية بنيتها الدرامية رغم كثرته، حيث أراد المؤلف ربط المتلقي بالأحداث والمواقف الدرامية عن طريق السرد، وهو خطاب من الراوي إلى المتلقي في أسلوب حواري مع الجوقة (الجماعة)، وتجلت بذلك العلاقة الركحية التي تجمع بين البخار والجماعة من جهة، وبين المتلقي من جهة أخرى، فالبخار يسرد حكايته بطلب من الجماعة .

الجماعة1: يكفينا من البخور.

الجماعة2: ومنفعته.

الجماعة3: أحكينا حكاية.

الجماعة4: بلا ما نكثروا من براك الله وفيك.

البخار: نحكي لكم حكاية الجوهر إذا تعاونوني أنا نحكيها، وأنتم تملوها في الغنيات أتخمسوا معايا وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية[36].

أصبح المشاهد يتلقى حكاية البخار في شكل خطاب سردي غير مباشر بعد طلب من الجماعة وبالتالي وصلت إلى المشاهد، ومن هنا يتضح أنّ حوارا ضمنيا أصبح بين البخار والمتلقي بأسلوب تغريبي، من خلال إظهار الراوي والانتقال من موقف تظهر فيه الجماعة وهي تطلب منه سرد الحكاية، إلى موقف آخر تبرز فيه هذه الجماعة وهي تتجسد في الوجود الدرامي.

وأثر السرد يبدو أيضا في خاصيتي التعليق والتعقيب وخاصية التوجيه، والتي تدخل شكل الوعظ التعليمي في تواصله مع المتلقي بصبغة مرجعية على الأحداث، كما يمكن أن نسميها الوظيفة الإيديولوجية للراوي[37]، ويريد البخار من المتلقي أن يستنبط الأحكام والقيم من هذه المسرحية من خلال سروده، لتحقيق غاية وحيدة هي التغيير، فبإمكان أيّا كان تغيير مصيره دون استحالة، لأن المسرح ليس ما هو كائن وإنما ما سينبغي أن يكون.

أراد كاكي أن يبرز للمتلقي دوره الإيجابي في اللعبة المسرحية، وأنّ هذا المسرح وجد لأجله ومن أجله، لأنه يحاكي واقعه وتاريخه ومصيره، ومنه اتجه الكاتب للسرد كونه الأسلوب الأنجع لاستحضار التراث بتاريخه وحكاياته وخرافاته وإسقاطه على الواقع بصيغة الحاضر إذ لا يمكن للحوار فعل ذلك لأنه سيدخل المتلقي في شك، هل ما يجري حقيقة أم من نسج الخيال؟ لكن السرد يبعد هذا الطرح كما يقول البخّار:

وفي توجه البخار في خطاب موجه إلى المتلقي بأسلوب سردي من مقاطع حوارية كي ينفرد به، ويحتوي هذا السرد أمثالا وأقوالا مأثورة تعبر عن موضوع المسرحية وقضاياها المطروحة.

البخار: فاتوا زوج جمعات والحاج جبور حاب يدير عرسه، نحكي لكم الحالة كي صرات ما سمعت ما تسمعوا، أنهار عرسها أداوا البنت يزوروها، من بعد هودوها للبحر يوضوها أخطات القتلة وين كانوا معاها الزغرتات، وراحت عمدا للبلاعة، الزغرتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات، وفي وقت ما لعشات عرسها حضروا لعشات موتها، الناس في ذاك الليل الناس تحاكات، كاين اللي قال عمدا حوست على الممات، وكاين اللي قال أداوها الجنون. كون جينا امدادحة أهنا تكمل الحكاية، ولكن هذه الرواية فيها درس وقراية، نتخيلوا الدعوة داروها الجنون ونشوفوا اشتى راه رايح يصرى[38].

وهذا خطاب مباشر من البخار إلى المتلقي ليتمعن ويتعمق في فحوى الحكاية ويعيشها في مخيلته، ويتصور أحداث اختطاف الجن للجوهر، وهذا نقل من كاكي من حكاية إلى أخرى، من عالم الإنس إلى عالم الجن، من عالم الحكاية الشعبية إلى عالم الأسطورة والخرافة، وتتضح- هنا - بصمة كاكي في قلب الحكاية الحقيقية للجوهر إلى إبداع آخر دار في عالم الجن، حيث تتغير الأحداث ونمط قراءة المتلقي للنص المسرحي من غاية المتعة التعليمية إلى عالم الخيال.

يعد تواصل البخّار مع المتلقي في سرده للأحداث السالفة الذكر، حوارا مباشرا يقف على نقطة حاسمة في خيط الحكاية، بحيث ينتقل بعدها من مستوى إدراكي جمالي إلى مستوى فكري عميق يبرز من خلاله أبعاد المسرحية الفلسفية.

4- خاتمة:

خلاصة ما سبق، يكشف الحوار بوصفه ميزة العمل الدرامي عن باقي الفنون الأدبية كالرواية والقصة والملحمة، وبكونه الأداة الرئيسية للخطاب بين الشخوص المسرحية والتواصل بينها،يكشف لنا عن طبيعة الشخصيات وأبعادها والمواقف الأحداث، كما يبين لنا دوافع الصراع، ويكشف الحوار أيضا عن الفكرة العامة للموضوع في حبكة متسلسلة ومتناغمة، لا يكسرها توقف أو ذبول من أجل الوصول إلى أهداف الشخصيات النهائية باستعمال الكلمات السهلة البسيطة الممتنعة المتوافقة مع فهم وثقافة المتلقي، فالإيقاع الحواري يخضع لتتابع الأحداث وردود الأفعال وفق مشاهد وفصول متسلسلة ومترابطة وفق إطار زماني ومكاني موحد.

إن التركيز على أسلوب السرد كوسيلة وهدف دون الأخذ بعين الاعتبار لأهمية المواقف الدرامية، جعل من مسرحية الأجواد رواية أو مقامة تحكي كل ما تعانيه الأمة من هموم ومشاكل بأسلوب خطابي وصفي ناهز الثلاث الساعات في عرضها[39]، كما أن توظيف السرد في اللوحة الأولى من المسرحية كان توظيفا واحدا في اللوحات الأخرى، اندرج تحت مواضيع مستقلة بذاتها لا تمت بصلة بموضوع عام/واحد للنص فإن السرد لم يؤثر تأثيرا سلبيا على المواضيع المسرحية في مضمونها الملحمي بل هذا ما ينافي الدراما الأرسطية في تركيبة الموضوع ووحدته. إن الملاحظ في الوصف الكثيف والمطول على لسان الراوي في مسرحية الأجواد أفقد تلك الخاصية المتمثلة في محاكاة المواقف وردود الأفعال، فالسرد كأسلوب يختص بتقليد الأفعال العادية للأشخاص كونها مستقاة من الماضي (التاريخ) أو التراث - سواء المدوّن أو الشفهي-، والمتلقي على دارية كاملة بما

ستؤول إليه الأحداث بمجرد ذكر الراوي عنوان الحكاية، وكان يجدر أن يكون السرد خفيفا غير مثقل على كاهل البنية الدرامية للمسرحية، بحيث يكون في ثنايا الحوارات، أو في المقدمة وخاتمة المشاهد.

وإذا تعلق الأمر بالخاتمة، فإن السرد يتيح فرصة الإفصاح عن بعض التفاصيل مثل موت البطل أو موقف مأساوي عوضا عن عرض الحادثة على الخشبة، وهذا ما كان مرفوضا باسم قاعدة حسن اللباقة المسرحية أو مشابهة الحقيقة، إضافة إلى كون السرد قد يروي الكاتب عبره حدثا خارقا، لا يقوى الإخراج على عرضه تقنيا وفنيا. ويمكن القول إن السرد يخدم عموما قاعدة كسر الإيهام الدرامي لأنه يتيح التركيز على المسرحية بكل عقلانية[40]، أو تعديه إلى مواضيع مختلفة تندرج في فكرة واحدة دون المساس ببنية المسرحية، لتجسيد نظرية المسرح الملحمي.

كما ترك أسلوب ياسين – عبر الحوار السردي– لجمهوره المتلقي الحرية في نقد شخصياته وبنائها الدرامي، حتى يكشف بنفسه عن الحقيقة المرة التي عاشها الشعب أثناء الاحتلال، وما هذه إلا فترة من تاريخ الاستدمار يظهرها ياسين في مسرحية الجثة المطوقة.

ويتضح جليا أنّ أسلوب السرد في الحوار ينقص أو يلغي عدة وظائف من وظائف الحوار الكاشف لطبيعة الصراع الذي يبقى يدور حول قضية متخيلة في الذهن، والمحدد لطبيعة الشخصيات ومواقفها، والمساهمة في كشف الأسرار الخافية عن المتلقي، كلها تخدم في الأخير البناء الدرامي للمسرحية، لكن الكاتب المتمرس يعرف كيف يلملم شتات تقنياته وخبراته بإضفاء أسلوب السرد لإعطاء عمله نكهة، بحيث تتناسب والمضمون العام دون المساس بالبنية الدرامية، ومن خلال هذا تتميز لنا الهيئة التي وظف فيها كاكي البخّار كشخصية، وظيفتها الأولى هي الحكي؛ أي أنها شخصية مشاركة في الفعل الدرامي بواسطة حوارها مع الجماعة (الكورس) وتوجهها بخطاب مع المتلقي، حيث تشكل لدينا نمطا مسرحيا يسمى المسرح داخل مسرح*، وهو نمط ينشأ بواسطة الإيهام المسرحي الذي يفرضه المسرح الملحمي على المتلقي، فيبدو العرض واقعيا، لأن السرد كأسلوب يؤثر تأثيرا سلبيا في شخصية الدرامية، لأنه يبدو كشخصية تأخذ البطولة في الفعل الدرامي من باقي الشخصيات، أما التعقيب والتعليق فهما أسلوبان اتبعهما كاكي لكسر الإيهام وتغريب المتلقي، كون البخّار خرج بوظيفته هذه عن إطار الفعل المسرحي وبرز بكونه شاهدا على الأحداث من جهة، ومعلقا عليها من جهة أخرى.

والسرد كأسلوب روائي ترتبط وظيفته بالبعد التاريخي، كإسقاط الزمن الماضي أو استحضار الحدث التاريخي أو الأسطوري على المسرح، ما هو إلاّ وسيلة لبلوغ غاية تصب في صالح الاتجاه الملحمي الذي كسر بنية الدراما وتلاعب بالزمن والمكان وفصل أجزاء المسرحية عن بعضها بغية التغريب وكسر الإيهام لدى المتلقي، لكنه في المقابل أقصى دور الحوار في كونه يخلو من الوصف لتكثيف حركة الفعل، فالجمل فيه قصيرة مركزة تعبر عن الفعل الدرامي بإيقاعها الصوتي والرمزي، والتكثيف يتطلب تقيدا بعاملي الزمان والمكان، ويدفع الحوار النامي المتحرك بالفعل إلى الأمام، لاكتشاف الحقائق المستورة، فالمسرحية تكتب لتجسد على خشبة المسرح بين مرسل ومستقبل، بين شخصية في حالة هجوم وأخرى إما في حالة سماع أو في حالة دفاع.

ومما ذكر سابقا فإن المسرح بدأ باعتماده السرد – عن طريق الكورس– كعنصر لا بد منه في مقدمة المسرحية وخاتمتها، أو في المشاهد ذات التجسيد المستحيل كالحروب أو تلك التي تشخص موت البطل، بحيث استخدم هذا الأسلوب مراعاة لمبدأ حسن اللباقة المسرحية. لكن جوهر الدراما هو الحوار، بل هو الروح الذي يسري في جسد النص المسرحي والذي يعمل على تواصل شخصيات المسرحية فيما بينها، كما لا ينبغي له أن يلتصق بشخصية بعينها، فيتحول إلى حديث من جانب واحد ما سيؤثر سلبا على باقي الشخصيات، وتصبح المسرحية مسرحية شخصيات، وهذا الطول والتكثيف في السرد سيعيق نمو الفعل وتطور الموقف الدرامي، ما يبعد المتلقي عن المعايشة الوجدانية للحدث المسرحي، وهذا ما عمد إليه كاكي ككسر لوحدة الموضوع عن طريق السرد.

هوامش:

[1]– ينظر، برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت، ص133.

[2]– تمارا ألكسندروفينا وبوتنيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، م س، ص247.

3– محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت– لبنان، 1975، ص168.

[4]– ينظر، برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت، ص133.

[5]– ينظر برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، م س، ص133.

[6]– ينظر، برتولد بريخت، م ن، ص133.

[7]– عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1997، ص ص234-235.

[8]– نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي تجليات الحداثة، وهران، 1992، العدد1، ص30.

[9]– عبد القادر علولة مسرحية الأجواد ، م س، ص79.

[10]– م ن، ص 83.

[11]- Kateb Yacine : le cercle des repères les ancêtres doublent la férocité, édition du seuil 1959, Paris, (le cadavre encercle), p16 (كل الحوارات المترجمة منقولة عن، عيسى رأس الماء، أطروحة دكتوراه، ص ص279-289.) .

[12] - Kateb Yacine: Le cercle de représailles Op cit. p 15.

[13] -Mohamed Kali: Théâtre Algérien la fin d'un mal entendu, édition ministère de la culture 2005 Alger p.p 43,44.

[14]- Kateb Yacine: Le cercle de représailles (le cadavre encercle), p16.

[15]– خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السينيمائية، استجواب مع مجموعة من المبدعين، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988، ص36.

[16]- Yacine: Le cercle de représailles, Ibid. p19.

[17]- Yacine: Le cercle de représailles, op cite. p p19-20.

[18]- Ibid. p21.

[19] -Ibid. p 29.

[20]-Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 32,33.

[21]- Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p 35.

[22]-Ibid p 40.

[23] -Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit, p p. 53, 54, 57.

[24]– رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، م س، ص288.

[25]- Kateb Yacine: Le cercle de représailles, Op cit p 66.

[26]– ينظر، عدنان رشيد، مسرح برشت، دار النهضة العربية، بيروت 1988، ص240.

[27]– د: عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، م س، ص416.

[28]– لوفافر هنري، في علم الجمال، تر: محمد عيّاني، دار المعجم العربي، بيروت، د ت، د ط، ص 98 – 101.

[29]– ينظر، أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، 1998، ص251.

[30]– عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، المسرح الجهوي بوهران، د ت، ص21.

[31]– عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص 41.

[32]– م ن، ص 40.

[33]– ينظر د. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب، 1982، ص 205.

[34]– ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، م س، ص07.

[35]– ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، م س، ص36-37- 38.

[36]– ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، م س، ص06.

[37]– ينظر، السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهر،1998، ص166.

[38]– عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص59.

[39]– ينظر، نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص31.

[40]- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة ناشرون لبنان، بيروت، 1997، ص249-250.

[*] المسرح داخل المسرح: أسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من المسرحيتين، يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتواضعان ضمن مكانين وزمنين متباينين، فيحصل نوع من القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث الأساسي، ما يجعل الخشبة تنقسم إلى حيزين مكانيين هما حيز اللعب، وحيز الفرجة التي هي الصالة والخشبة.