مستويات الحوار اللغوية في مسرحية الصعود إلى السقيفة لأحمد بودشيشة

د . عبد العزيز بوشلالق
جامعة المسيلة

الملخص:

الحوار شكل من أشكال التواصل بين طرفين متقابلين، يوضع في مستويات لغوية، فيها انتقاء وتركيز، وله غاية محددة، تتمثل في إبلاغ الرسالة إلى المتلقي، وحقيقته في مسرحية الصعود إلى السقيفة لأحمد بودشيشة تتراوح بين الأداء اللغوي العادي، وبين الانتقال صعودا إلى اللغة الأدبية المتكلفة القريبة من الفصحى، ومن طول الجمل الحوارية إلى القصيرة منها، وبذلك لا يعبر عن الشخصيات الموجودة في المسرحية، بل يعبر عن فكرته. لقد استعان الكاتب في ذلك ببعض الإرشادات المسرحية، لتعويض هذا النقص، في تحريك الأحداث، ومواصلة نموها للوصول إلى التفاعل فيما بينها.

الملخص باللغة الفرنسية:

Le dialogue est une forme de communication entre un émetteur et un récepteur qui doit être soumis à des règles langagières concises et précises. Le dialogue à un but bien déterminé ; celui de la transmission du message et le faire passer au destinataire. Dans la pièce théâtrale de Ahmed Boudchicha intitulée " Essauoud ila Essakifa" On remarque un passage d'un discours ordinaire à un discours littéraire plus proche du discours soutenu ; et de longue expressions à des expressions plus courtes et cela prouve qu'il ne s'agit pas des propos des personnages mais plutôt une interprétation de la pensée de l'auteur. Ce dernier pour combler ce manque a fait recours aux actions pour créer une certaine réaction mutuelle.

الكلمات المفتاحية:

الحوار اللغة المسرحية الصعود إلى السقيفة أحمد بودشيشة ـــ

ملخص المسرحية:

الشخصيّات:

1 ـــ المتشرّد1 2 ـــ المتشرّد2 3ـــ الرّجل 4 ـــ طفلان.

يترل المتشرّد الأول على مكان المتشرّد الثّاني ويستلقي على فراشه، الذي يوجد تحت السّلم يدور بينهما حوار، الأوّل يريد منه الصّعود إلى أعلى السقيفة والابتعاد عن الجرذان والأوساخ، والثّاني يستسيغ وضعيّته ولا يريد المغادرة، يقرّر الأوّل الصّعود وينجح في إقناع أحد سكّان العمارة في صفقة تتمثّل في تخليصهم من الجرذان مقابل السّماح له بالبقاء في السّقيفة، يسعى الثّاني إلى عرقلة مسعاه، يزداد غيضه، فيقرّر تخريب الثّقوب التي سدّها المتشرّد الأوّل، يصادف في طريقه قطعة خبز طريّة يأكلها يجده صاحبه ميّتا لأنّه وضع فيها السمّ للجرذان، فيخاطبه أنّه لم يشأ أن يصعد ورضي بالهوان فكان مصيره مصير الجرذان.

فاعلية الحوار في الشخصية :

إنّ الحوار الدرامي ليس صورة مطابقة للأصل لحديث النّاس في حياتهم اليوميّة، بل فيه مشابهة له على مستوى الاستعمال كسهولة العبارة ووضوح معناها وقرب تناولها لأنّها في حقيقة أمرها صادرة عن الشخصيّة، أو هكذا تبدو عندما يبنيها الكاتب أو يشكّلها التّشكيل المناسب لها داخل البناء الفنّي، ولأنّ تجاذب أطراف الحديث بين الشخصيّات بالطّريقة التي يعتمدها الكاتب هي التي تكشف أحداث المسرحيّة، وتبيّن مستوى العلاقات والدّوافع بين هذه الشخصيّات، كما أنّها

تجسّد إحساس كلّ واحدة منها، وتساهم في تنميّة الصّراع وإذكائه بينها، إضافة إلى ظهور الحوار"كسلسلة عفويّة من ردود الفعل التي تكشف عن أذهان وأمزجة الشخصيّات أكثر ممّا تبرز موقفهم من الواقع[1].

من مثل هذا المقطع الحواري حينما يحدث المتشرد الأول نفسه:

(لقد أعياني البحث عما يغريه على البقاء في هذا المكان الحقير، إن أمره لغريب حقا، كيف يصبر كل هذه السنين الطويلة على العيش في موضع كهذا؟ بئس المكان الذي اخترت ياصاحبي، لماذا لم تصعد؟) [2]

لذلك إذا استطاع الكاتب أن يتصوّر الحوار المناسب لشخصيّاته فذلك يعني وضعه هذا التّصوّر قبل أن ينطلق في عمليّة البناء، ومنه تتحدّد الوظائف التي تقوم بها هذه الشخصيّات في طبيعة الحوار المقصود من قبيل المستوى الثّقافي والفكري، والقدرة على الحوار، وهذا التصوّر هو الذي يسمح له بترك الشخصيّة تتحدّث عن نفسها في الموقف الذي هي فيه لأنّه ليس وظيفة خارجيّة للشخصيّة بقدر ما هو مهمّة "لا تقف عند رسم الحوادث وتكوين المواقف، بل هو الذي يعوّل عليه في تكوين الشخصيّات"[3]، ومنه تنطلق بحوارها إلى الشخصيّات المقابلة التي تتوجّه إلى القارئ أو المشاهد، فتصبح بذلك شخصيّة خطابيّة. لذلك كانت فاعلية الحوار في الشخصيّة ضروريّة.

وتتمّ هذه الفاعلية بين الشخصيّة والحوار بطريقة غير مباشرة لأن الكاتب قبل أن ينطق الشخصيّة وهو يشكّلها يكون قد راعى الظروف المحيطة بها؛ من مستوى ثقافي ومن وسط تعيش فيه حتّى تعرف من تخاطب، وتكون قادرة على ذلك، فكلّ كلمة "تنطقها الشخصيّة لابدّ أن تكون ثمرة للأبعاد الثّلاثة للشخصيّة، البعد المادي والاجتماعي والنفسي"[4]، كما أنّ الحوار في المقابل"يشي بالشخصيّة طبيعة وبيئة ومهنة وسلوكا، وربّما شكلا أحيانا، أي أنّه بعبارة أخرى يسهم في رسم الشخصيّة الفنّي[5].

وذلك من خلال المقطع الحواري التالي حينما يتدخل أحد رجال العمارة مخاطبا المتشرد الثاني، ليذكي الصراع بين المتشرد الأول والثاني في قوله: (هذا ليس تحريضا، لا إنه ليس تحريضا، كان ينبغي عليك أن ترده على أعقابه. هذا الأمر لا يستوجب تدخلي، احسم هذا الهرج معه بنفسك)[6]

وهي لا تخرج عن مسارين، الأوّل يتمثّل في التّناسب بين مستواها الثّقافي والفكري وبين الحوار، والمسار الثّاني تناسبها والحوار من حيث الطّول والقصرلأنّه الجزء الواضح في العمل المسرحي، ويدخل إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم ويجذب انتباههم، بحيث تدلّ كل كلمة فيه على معنى يكشف حقيقة معيّنة في تعبير دقيق دون مبالغة أو افتعال، ومن ثمّ يستطيع إشاعة الحياة والجاذبية في المسرحية، لأنّها خاصية تميزها عن سائر الفنون الأدبية الأخرى، ومن هذا التّناسب يخضع الحوار لرغبة الجماهير وطبيعة العمل الفنّي، فلا يوضع من أجل الشخصيات والأحداث فحسب ،وإنما من أجل المشاهد الذي هو الطرف الثالث في الحوار. يظهر هذا التناسب في المستوى الفكري الذي ألبسه الكاتب لشخصية المتشرد الثاني، فنظرته فاحصة، وفكرته عميقة، ويبدو في صورة المثقف، ولو أنه يناقض ما وجب أن يكون عليه حاله، في مثل هذا المقطع الحواري: (تمهل يا صاحبي أين برودة اعصابك، إنني كنت أختبر هذا المكان فقط، كي أعرف السبب الذي شدك إليه طوال هذه الحقبة من سني حياتك حتى احدودب ظهرك.)[7]

كما يعتمد الكاتب في مسرحيّته (الصّعود إلى السّقيفة) الجملة الحواريّة القصيرة، ويتناسب في ذلك أداء الشخصيّة ومستواها الفكري وطبيعة تحاورها مع الشخصيّات الأخرى، وهي تشدّ القارئ أو المشاهد، ويصل من خلالها بفكرته إلى الذّهن مباشرة، ويتمثّلها أمامه جزءا من الواقع المعيش، وبذلك يسهم حواره"في عرض القضايا ومناقشة الأفكار، وتحديد

المواقف، وهو في ذلك كلّه يقدّم القصّة المسرحيّة حيّة نابضة بالحركة تدلّ على اللّحظة الآنيّة"[8] ،من مثل هذه الجمل القصيرة:

المتشرد الاول: أنبذ هذا العيش، هيا بنا ، اصعد، إني لك ناصح.

المتشرد الثاني: ارحل ، إن مسعاك سيبوء بالفشل، ارحل.

المتشرد الاول: كلا، أنا ما جئت إلى هنا لأعود خائبا ، أنا صاعد

المتشرد الثاني : أرجوك عد، ارحل فورا. [9]

ممّا هو واضح في مسرحيّة (الصّعود إلى السّقيفة) ويتعاقب الحوار بعد ذلك بين مختلف الشخصيّات بطريقة سلسة دون أن يحدث إرباكا وخللا في مجريات الحدث لأنّه الفاعل الرّئيسي الذي يسهم"في تحريك الأحداث وامتدادها، وفي تحديد الشّخصيّة وتنميّتها من خلال علاقتها بالحدث، وعلاقتها بالشّخصيّات المسرحيّة الأخرى"[10]

كقوله:

المتشرد الاول مخاطبا ممثل السكان: أعلم أيضا أنكم لا تتنازلون عنها بسهولة، ولكن مقابل ذلك أعرض عليكم خدمتي.

الرجل: (باهتمام) ما هي خدمتك؟

المتشرد الاول: أن أخلصكم من الجرذان التي ما فتئت تغزو بيوتكم تخليصا نهائيا.

الرجل: ألك حيلة للخلاص منها؟

المتشرد الاول: وناجعة[11]

أما إذا كانت الملاءمة متبادلة بين الشخصيّة والحوار حتّى يشكّلان شيئا واحدا، فالشخصيّة حالات نفسيّة وفكريّة، والحوار تعبير عن هذه الحالات، فإذا كانت الفكرة طويلة فلا يمكن عرضها إلاّ بجمل حواريّة طويلة لذا كان "على الكاتب أن يقطعها بحديث الشخصيّات الأخرى، ليمنحها حيويّة وقوّة، ويزيل عنها الرّتابة المملّة"[12] ، وإذا فعل ذلك فإنّه يتجنّب التدخّل المباشر في تسيير كلام الشّخصيّات، أو التّعبير على لسانها، حيث تنحصر مهمّته"في نقل كلام الشّخصيّات التي رسمها دون أن يضيف عليها شيئا من كلامه هو، لأنّه ينقل أفكار ومشاعر الشّخصيّات في المسرحيّة، ولا يقدّم أفكاره ومشاعره هو كمؤلّف"[13]، ويظهر ذلك في تدخل الرجل بين المتشرد الاول والثاني في مثل قوله: لابأس في ذلك، لتصعد مؤقتا حتى إذا قضيت عليها عدت إليه متخذا إياه مأوى لك، بعد أن يكون قد نقي من الجرذان تماما، ونظف تنظيفا جيدا ، ما رأيك؟[14]

أمّا باقي الحوار بين شّخصيّات المسرحيّة فمقبول من حيث تشكيل الكلمات للجمل الحواريّة ويفهم بيسر، ويعبّر مباشرة عن الفكرة، وينقلها إلى القارئ، ويساهم في نموّ الأحداث، ويعبّر عن طبيعة كلّ شخصيّة بما تملكه أو تتّصف به من مستوى فكري أو ثقافي أو اجتماعي وهو"الذي يجعل من الشّخصيّة موضوعا لتأمّلات القارئ، ينظر إليها نظرة جديدة تختلف عن نظرته إليها أثناء قيامها بالأفعال، وأدائها للأدوار التي أنيطت بها"[15]

كما يتّسم بالبساطة، ويشبه إلى حدّ بعيد الكلام العادي لأنّه يشرح حقيقة الشخصيّة، ولا يساعدها على خلق جوّ للصّراع، مثلما"يحتاج إلى متحاورين فـــإذا تكلّمت الشخصيّة دون أن يكون هنـــاك من يحاورها أُطلـــق على ذلك مصطلح كلام الشخصيّات"[16] . لذلك عدت طريقته بسيطة أقرب إلى السرديّة منها إلى الحوارية لأنّه يوظّف الشخصيّة لهدفه، ولا يترك لها الحريّة في أخذ المواقف عند الحاجة، ممّا يفقد النصّ المقدّمة المنطقيّة التي تنطلق بها إلى الصّراع،

فالحوار"يمثّل العمود الفقري لأيّ نصّ مسرحي باعتباره الأداة الرئيسيّة التي يبرهن بها الكاتب على مقدّمته المنطقيّة، ويكشف بها عن شخصيّاته، ويمضي بها إلى الصّراع"[17]. حيث جعل المتشرد يحدث نفسه في البداية، ليفاجأ بهذا الزائر الغريب أي المتشرد الثاني ، ويطاب منه الصعود ،فتظهر الفكرة مقحمة في بداية الصراع مثلما يبينه هذا الموقف:

المتشرد الأول: (يحدث نفسه) لقد أعياني البحث عما يغريه على البقاء في هذا المكان الحقير، إن أمره لغريب حقا، كيف يصبر كل هذه السنين الطويلة على العيش في موضع كهذا؟

المتشرد الثاني: إلى أين تريدني أن أصعد؟

المتشرد الأول: إلى فوق "[18] وكأنه خبير بالأمكنة مع أنه جاء منافسا وليس ناصحا، فتبدو الفكرة مقحمة، وكأنها هي أساس الحوار وليس العكس

وليكون هذا الحوار فنّيا وجب أن"يقوم على كثير من الانتخاب والاختيار والانتقاء إذ يسقط منه ما يكون في حوار الحياة اليوميّة العامّة"[19] من مثل قول المتشرد الثاني:

مرحى مرحى ، أهذه هي فكرة التي جئتني بها؟ اعلم ياهذا بأنني لو وجدت مكانا أحسن منه لما تأخرت لحظة واحدة في الذهاب إليه، ولما انتظرت حتى تأتيني أنت لتنبهني إليه[20] فيها استهلاك للطاقة ، وقتل للوقت، وتشتيت للذهن، كما أنها جملة حوارية غير منتجة، لذلك كانت صيّاغة الكاتب للحوار بمثابة دراسة شاملة لظروف الشخصيّة وما يحيط بها من الناحيتين النفسية والاجتماعيّة قبل أن يُنطقها بالجمل الحواريّة المقصودة، فهو "ليس حوارا من أجل الشخصيّات والأحداث فحسب، ولكن من أجل المشاهد، حيث أنّ المشاهد هو الطّرف الثالث في الحوار، بالإضافة إلى الطّرفين الأساسيين في الحوار، وهما اللذان يتحدّثان في المسرحيّة"[21] .

يستطيع الكاتب أثناء إدارته للحوار بين شخصيّات مسرحيّته المساعدة في رسم الجوّ العام وإذ يسهم الحوار"في خلق الجوّ العامّ والأجواء النفسيّة الخاصّة للشخصيّة فإنّه يسهم في النّتيجة مرّة أخرى في رسم هذه الشخصيّة، وخطّ بعض أجزاء هويتها حين تحفّزها الاستجابة لهذه الأجواء الخاصّة إلى أن تفيض بكلام يعكس في النتيجة طبيعتها وسماتها " [22] .

كموقف المتشرد الاول وابتزازه لممثل السكان وكأنه ينطلق من موقف قوي ، ليحقق غرضه بواسطته في مثل هذا الموقف:

المتشرد الاول : لا أرى في طلبي تجرؤا، أو فيه ما يعيب، إنها ليست جرأة إذا أنا طالبت بها ما دامت شاغرة لا يشغلها أحد السكان[23] ، وكذلك قوله: المتشرد الاول : وأعلم أيضا أنكم لا تتنازلون عنها بسهولة، ولكن مقابل ذلك أعرض عليكم خدمتي [24]

إنّه الأداة التي يستطيع الكاتب بواسطتها إدارة الصّراع بين شخوص عمله المسرحي في حديث درامي يتشكّل من الخيال والإدراك والوعي بالبناء الاجتماعي للوصول إلى الهدف الذي رسمه كفكرة لعمله، وينتقل إلى طرف الحوار الثالث وهو المشاهد أو القارئ لأنّه إذا لم يفهم جملة حوارية معيّنة لا يستطيع استرجاعها فتولّد غموضا لديه.

وتساعد هذه الأداة "في تقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، هو الوعاء الذي يختاره أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصوّر صراعا إراديّا بين إرادتين، تحاول كلّ منهما كسر الأخرى"[25] مثل إرادة أحد المتشردين البقاء في مكانه والآخر يسعى إلى الانتقال إلى وضع مريح، ليس لنفسه فقط، بل لصديقه كذلك. لذلك يجد صعوبة في التأليف وملاءمة الشخصيّة للحوار بخلاف كاتب الرّواية أو القصّة، فهو"الذّات المركزيّة الذّات التي خلف

الشخصيّات والصّانعة جميع السياقات المعنويّة التي تربط الشخصيّات والمواقف وجميع الأحاديث"[26] ومردّ هذه الصعوبة لعمله على محورين؛ الأول يتمثّل في ضرورة ترك الشخصيّة تعبّر عن ذاتها، والمحور الثاني وفي الوقت نفسه هو الذي يركّبها وفق هذه الطريقة، ليبدو الحوار حرّا ومقيّدا في آن واحد.

مستويات الحوار اللغوية :

إنّه مستوى رفيع من القيم يظهر قيمة ومكانة الشخصيّات الثّقافيّة والفكريّة في الإطار اللغوي الذي تؤديه هذه الشخصيّات، بل يصل هذا المستوى إلى حدّ التعبير عن واقع، وهو الذي يترك المسرح "جميلا بصيّاغته، وحسن سبكه، وقوّة بيانه، وأن يستطيع أن يهزّ نفوسنا ويشبع رغبتنا في قراءة أو سماع الكلام الجميل"[27].

وعلى هذا الأساس يُظهر الكاتب مستوى الشخصيّات في الحوار في أدقّ العلاقات بينها، في اسلوب لغوي معين متقارب المستوى الاجتماعي، لأن المنطلق الذي اتّخذه الكاتب إطارا عامّا هو الأسرة، لينتقل منه إلى المجتمع.

وليكون الحوار بهذا المستوى من اللغة على الكاتب أن ينقله من السّطحيّة إلى الحيويّة الدراميّة، التي تتفاعل فيها الأحداث في صراع واضح، ويكون بذلك حوارا أصيلا"غير مشابه لأيّ حوار آخر صادر عن شخص آخر، أو صادر عن نفس الشّخص في لحظة أخرى من لحظات حياته"[28].

بيد أنّ التّباين واضح في المستويات الثقافيّة والفكريّة للشخصيّات من خلال الأداء اللغوي والكلمات المستخدمة، وطريقة تعبير الشخصيّة في الحوار من منطلقاتها الذّاتيّة ، لأنه يشفّ عن قدرة الكاتب ومهارته في تركيب الأداءات الأسلوبية واللغوية وما تحمله من أفكار ومعان تساعد في تسيير عمله المسرحي بالشّكل الذي يزاوج فيه بين ما يريده هو وبين ما تريده الشخصيّة في طبيعتها كشخصيّة لها نظير في الواقع، ومنه"فالكاتب المسرحي القدير يملك من الحسّ المسرحي ما يجعله يشعر بوظيفة كلّ كلمة في الحوار، أو كلّ إيماءة في الحركة بحيث يسارع إلى حذفها إذا عجزت عن القيام بهذه الوظيفة"[29].

وقد يلجأ الكاتب إلى مثل هذه الطّريقة في إطالة الحوار لتعريف المستمع أو القارئ بما تتّجه به الشّخصيّة"من حديث جانبي إلى نفسها، أو إلى شخص آخر على فرض أنّ الآخرين لا يسمعون، بهدف إطلاعنا على تنويه تلك الشخصيّة"[30]، لكنّه لا يكون بهذه الإطالة المملّة التي تخرج عن الموضوع الأصلي في الحوار، أو سير الأحداث، حتى الاستطراد في أنواع أخرى كالقصّة والرّواية إذا كان طويلا ومملاّ ولا يخدم الموضوع العام، فإنّه يفقد البناء الفنّي للعمل القصصي، فكيف بعمل مسرحي يتطلّب السّرعة والدقّة معا في مواجهة القارئ أو الجمهور الذي لا ينتظرا تبريرا.

ويتّصل الحوار في مسرحيّات أحمد بودشيشة بالمستوى اللغوي للشخصية ، لذلك نجد عدم التّناسب بين الشّخصيّة وطول الحوار الذي يتّسم يالسمو والفخامة تارة، وبالمقابل باللين والتساهل من جهة أخرى، لأنّه يغفل الجانب الفنّي في حديث الشّخصيّة القائمة بالحوار، حيث يقوّلها ما لم تقل، أو لأنّه يعبّر عن فكرته بواسطة الشّخصيّة، مما يفقد الحدث حيويّته، ويشلّ من حركته دون أن يتطوّر تطورا طبيعيا إلى العقدة. وهذا ما يتركه يجنح إلى استخدام اللّغة العامّية لتكون نهجا عامّا يكتشف حقيقته المشاهد بعد عرض المسرحيّة، أو القارئ بعد مطالعته لها، فتختمر الفكرة في رأسه ويعرف مستوى وطبيعة هذه اللغة عند هذه الشخصيّة، والمستوى الحواري الذي تستخدمه، ليطلق الحكم المناسب، وهي لا توحي بهدف ما، بل تنعكس سلبا على الأسلوب والشخصيّة والمتلقّي مثل قول(المتشرّد الثاني) في مسرحية (الصّعود إلى السّقيفة):" أتنصحني بأن أتّبع ما في الغار وأترك ما في يدي؟"[31]

إنّه أسلوب فصيح بنكهة عامّية أو دارجة يفقده حرارته التّعبيرية، فلو استخدمه كمثل مثل قوله: أتنصحني مثلما يقول المثل العامّي ثمّ يذكر المثل كما هو لكان ذلك أبلغ ولكان لمعناه أثر، ولعبّر عن طبيعة الشخصيّة وملاءمتها لهذا النّوع من الاستخدام اللغوي في الحوار.

ويستخدم أحمد بودشيشة اللّغة"السّائدة في مجتمعه، وهو لكي يوصل فكرته أو شعوره إلى الآخرين مضطر لأن يستخدم هذه العملة التي يتعامل بها النّاس"[32].لأنّها تحقّق للمشاهد أو القارئ قدرا من نقل الرّسالة التي تحملها هذه الشخصيّات أو يحمّلها الكاتب إيّاها، وذلك للتّناسب الحاصل بين الشخصيّات والمستوى اللّغوي في الحوار المسرحي، فهي سلسة التّعبير قصيرة الجمل واضحة المعاني تنقل واقعا اجتماعيا لا يخرج الكاتب من دائرته، لأنّه اتّخذه نهجا في الشّكل والمضمون لمعالجة عديد القضايا.

وهذا المستوى الحواري اللغوي يترك القارئ أو المشاهد يشعر بالمكان ويرتبط به، كما يوحي بمعادل موضوعي في شخصيّة المسرحيّة المعبّرة عن انهزاميّة (المتشرّد الثّاني)، وعدم مواجهة هذه الفئة المشاكل ممّا يرسّخ انهزاميتها. وبالمقابل توحي اللغة المستخدمة على الرغم من مستواها العالي البعيد عن لغة الناس بثورة في روح (المتشرّد الأوّل) على واقع القهر والظلم، لذلك كان الفضاء المكاني المغلق موحيا بالعجز وقصور الحركة، ومنه تأتي المقابلة الحوارية في المستوى الحواري نفسه في قول: (المتشرّد الثّاني)"إنّي مرتاح في هذا المكان، إنّي قانع بمأواي"[33].

كما أنّ طبيعة المواضيع الفكريّة أو الذّهنيّة التي يعالجها من وراء بعض مسرحيّاته تكون السّبب في لجوئه إلى مثل هذا الأسلوب، ليجعل من القارئ أو المشاهد متأمّلا مضامين فكرته، ومرتبطا بقضايا مجتمعه، ومع كلّ ذلك فإنّ طول الحوار أو قصره في المسرحيّة يعود إلى كاتب المسرحيّة، لأنّ الموقف يفرض نفسه عليه بأن يعتمد طريقة الشّرح والتّفصيل لإظهار جوانب الشّخصيّة الخفيّة، والدّور الذي يمكن أن يلعبه في تطوّر الموقف وإذكاء الصّراع. ويتجلى ذلك في المستوى الثاني للحوار اللغوي ، حيث تتسم الجملة الحوارية بالطول من جهة، وبالعمق والبعث على التأمل من جهة ثانية مثل قول: (المتشرّد الأوّل): "تمهّل يا صاحبي أين برودة أعصابك؟ إنّني كنت أختبر هذا المكان فقط كي أعرف السّبب الذي شدّك إليه طول هذه الحقبة من سني حياتك حتى احدودب ظهرك"[34] ، وهو مستوى حواري يوحي بحقيقة الماضي من الزمن مستغرقا في الحاضر للدّلالة على طول المعاناة واستمرارها.

وعلى الرغم من طول الحوار في بعض المواقف، فقد جعل الكاتب أحمد بودشيشة حواره معبّرا عن مستوى شخصيّاته، كما أنّه ينمو ويتوالد، فلا يتوقّف الحديث عند نقطة معيّنة لا يتجاوزها إلى غيرها مثل الحديث العادي بل ينتقل بمنطقيّة وتسلسل إلى نهاية الحكاية. من مثل قول: (المتشرّد الأوّل):"انظر ألا ترى السّقيفة؟ هيّا بنا نصعد إليها ونحتلّها، إنّها من حقّنا نحن المتشرّدين، لا تخف، اتبعني وسوف أكون أنا المسؤول عمّا يحدث"[35] ، لتبقى مسألة مستويات الحوار اللغوية في النصّ"ذات خصوصيّة متميّزة عن بقيّة الأجناس الأدبيّة الأخرى بوصفها تتفاوت في نبرة الخطاب، وبلاغته تبعا لطبيعة المتلقّي والمستويات الاجتماعية، التي تحقّق التّواصل والتّفاعل مع هذا المتلقّي، وتبعا لقدرة الحوار المسرحي على صيّانة الأفكار وإيصالها"[36].

ولابدّ له ككاتب مسرحي في ذلك من قدرة على التّأليف بين كلّ هذه العناصر حتى يُخرج عمله بطريقة فنّية لا نفور فيها بين الشخصية ومستواها الاجتماعي والثقافي وبين أدائها الحواري على مستوى اللغة طولا وقصرا، فصيحا أو عاميا

لأن عناصر البناء"تتألّف من عناصر خارجيّة ظاهرة وأخرى داخليّة غير ظاهرة، فالخارجي يتّصل بالفكرة ووصف المناظر والحوار، وأمّا الدّاخلي فهو ما يتعلّق بالمعاني الخفيّة الممكن اكتشافها من أرجاء العناصر الخارجيّة مجتمعة"[37].

المصادر والمراجع:

[1] – يوري فيلتروسكي وعدد من المؤلّفين، سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائيّة)، تر: أومير كورية، ص173.

[2] – الصعود الى السقيفة ص 57.

[3] – عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، د/ط ، منشورات الزمن، المغرب، 2001 ص262.

[4] – عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص34.

[5] – نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص77.

[6] – الصعود الى السقيفة، ص 64.

[7] – الصعود الى السقيفة، ص59.

[8] – المرجع السابق، ص278.

[9] – الصعود الى السقيفة، ص62.

[10] – حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي (بين التنظير والتطبيق)، ص278.

[11] – الصعود الى السقيفة، ص65.

[12] – عز الدين جلاوجي، النصّ المسرحي في الأدب الجزائري، ص165.

[13] – عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص31.

[14] – الصعود الى السقيفة، ص66.

[15] – إبراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث، ص182.

[16] – سمير روحي الفيصل، الرواية العربية، (البناء والرؤيا)، ص57.

[17] – إسماعيل بن صفيّة، حضور النص وغياب التمثيل، الموقف الأدبي، العدد 393، السنة 33، دمشق، 2003، ص37.

[18] – الصعود الى السقيفة، ص57.

[19] – يوسف حسن نوفل، بناء المسرحيّة العربيّة (رؤية في الحوار)، ص219.

[20] – الصعود الى السقيفة، ص59.

[21] – عادل النّادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص28.

[22] – نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008، ص82.

[23] – الصعود الى السقيفة، ص64.

[24] – الصعود الى السقيفة، ص65.

[25] – عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص139.

[26] – يوري فيلتروسكي وعدد من المؤلّفين، سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائيّة)، تر: أومير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.ص171.

[27] – فرحان بلبل، النص المسرحي (الكلمة والفعل)، ص107.

[28] – أحمد علي عطية زلط، مدخل إلى علوم المسرح (دراسة أدبية فنية مسرحية)،ص154.

[29] – نبيل راغب، آفاق المسرح، ص15.

[30] – يوسف حسن نوفل، بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار)، ص219.

[31] – أحمد بودشيشة، مسرحية الصّعود إلى السّقيفة، ص61.

[32] – المرجع السابق، ص28.

[33] – المصدر نفسه، ص58.

[34] – أحمد بودشيشة، مسرحية الصّعود إلى السّقيفة، ص59.

[35] – المصدر نفسه ، ص60.

[36] – حسين حموي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، ص31.

[37] – حلمي بدير، فن المسرح، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، 2003، ص177.