مجلة فصل الخطاب Journal of Faslo el-khitab
ISSN:1071-2335/ E-ISSN:2602-5922/ Legal Deposit N°: 2012-1759
مجلد 11، عدد رقم: 04، ديسمبر 2022، صص: 173- 186
تاريخ الاستلام (2022/07/01) تاريخ القبول (2022/12/10) تاريخ النشر (2022/12/30)

استراتيجيات التفاعل الأجناسي في المسرح المغاربي.

Gender Interaction Strategies in the Maghreb Theater

زاهية بوجناح
جامعة مولود معمري، تيزي وزو (الجزائر)، zahiaboudj88@gmail.com

ملخص:

يستحضر الكُتّاب في أعمالهم الإبداعية مختلف الأجناس الّتي يوّظفونها لتحقيق أهداف معيّنة وتمثيل تصوّرات مختلفة، ويعمدون إلى تحقيق غاياتهم باعتماد استراتيجيات متنوّعة، وتعدّ هذه الأخيرة بمثابة تقنيات تفرضها الموضوعات المتناولة فليس كلّ المُؤلّفات تتطلب الأساليب نفسها؛ بل كلّ موضوع والآليات الّتي تناسبه لتقديم الفكرة وإيصال الرّسالة للمرسل إليه بطريقة مقنعة تجعله يستميل للموضوع ويتقبّله. فما الآليات التي اعتمدها الكتاب في نصوصهم المسرحية؟. إنّ الغاية من هذه الدّراسة هو السعي للكشف عن الخلفية الّتي تكمن وراء استحضار الكاتب لتلك الأجناس في نصه المسرحي، واتّخاذه لتلك الاستراتيجيات كوسائل لإيصال رسالته والتعبير عنها.

كلمات مفتاحية: التفاعل؛ تجليات الأجناس؛ الرؤية؛ الاستراتيجيات.

Summary:

Writers, in their creative work, evoke different genres that they employ to achieve specific goals and represent different perceptions. That's why we find them deliberately achieving their goals by adopting various strategies, which are the techniques imposed by the topics covered, as not all writings require the same methods because each topic has its mechanisms that suit it to present the idea and convey the message to the recipient in a convincing way make him bias the topic and accept it. So what are the mechanism adopted by the writers in their theatrical texts? The purpose of this study is to seek and uncover the background that lies behind the writer's invocation of those types in his theatrical text and

المؤلف المرسل: زاهية بوجناح، الإيميل: zahiaboudj88@gmail.com

adoption of these strategies as a means of communicating and expressing his message.

Keywords: Interaction- Manifestation of types- vision. Strategies

1.مقدمة:

كان المسرح المغاربي في بدايته منغلقا على نفسه ومقيّدا بالنموذج الإيطالي؛ وبفنّ المسرح عند أرسطو؛ لكن سرعان ما تجاوز الإطار التقليدي ليدخل حيّز الحداثة الّتي صبغت النّصوص الجديدة؛ وجعلتها تفكّ القيود وتبتكر قالبا جديدا ينفتح على مختلف النّصوص والخطابات الأخرى، وهو ما عرف بالتفاعل الأجناسي.

يمثل النّص المسرحي العربي بصفة عامة والمغاربي بصفة خاصة أحد الأقطاب الّتي اهتمت باستضافة غيره من الأجناس سواء منها الأدبيّة أم غير الأدبيّة؛ وهذا ما سنكشفه من خلال الإجابة عن الإشكاليات الآتية: فيمَ تجلى التفاعل الأجناسي في النّصوص المسرحية المغاربيّة؟ وما الاستراتيجيات الّتي مثّلت لظاهرة التفاعل الأجناسي؟

سنجيب عن هذه التساؤلات من خلال مجموعة من العناصر نبرز فيها أهمّ الأجناس الّتي وظّفها كلّ من "عزّ الدّين جلاوجي" في نصّه "النّخلة وسلطان المدينة"؛ و"كريم برشيد" في نصّه "يا ليل يا عين"، والاستراتيجيات الّتي استحضرت بها الأجناس المتداخلة مع الحوار المسرحي؛ أمّا الهدف من الدراسة فيكمن في إبراز النقلة الّتي حقّقها كتاب المسرح المغاربي في تأليف نصوصهم وإضفاء لمسة جمالية فنيّة عليها؛ بجعلها نصوصا منفتحة تتحاور فيها العديد من الأجناس الإبداعية الأخرى؛ وذلك بالاعتماد على المنهج الموضوعاتي _الوصفي التحليلي_ باستخراج الأجناس المستحضرة في المدوّنة وتصنيفها وربطها بسياق الأحداث الّتي وردت فيها.

2.تجليات التفاعل الأجناسي في النصوص المسرحية:

يستعين كُتاب المسرح بنصوص تراثيّة سابقة ويوظفونها في أعمالهم الإبداعية لتحقيق غايات موضوعيّة وجماليّة فنيّة، "فالمسرحية كجنس أدبي لا يخرج عن هذه الحتميّة الّتي تحكم عالم الكتابة، والأجدر بها التواصل مع نصوص سابقة لتحقيق غايات نصيّة دلالية وجمالية، لذلك انتهج أغلب كتاب المسرحية هذا النهج، فراحوا يستقون مادتهم من النصوص التراثيّة السابقة لما يكتبون؛ وذلك وعيا منهم بقيمة المادة التراثيّة ودورها في تأصيل النّص وخلق استراتيجية جديدة في الإبداع وخصوصية في الكتابة"[1]؛ إذن يمكن أن نبرّر ظاهرة التحاور

الأجناسي الّتي يعتمدها الكتّاب وخاصة مع الأجناس التراثيّة الثقافيّة برغبتهم في الإفصاح عن المشاكل الّتي يعاني منها الأفراد، ولقد سعى كتاب المسرح وخاصة المغاربة منهم إلى تجسيد الأوضاع الّتي يعيشها الأفراد والمجتمع ما جعلهم يستحضرون مختلف الأجناس الّتي كانت متداولة على ألسنة الشعب للتأكيد على الأفكار المتناولة. فإلى أيّ مدى تمكن كلّ من جلاوجي وبرشيد من تحقيق ذلك في أعمالهم؟

1.2 الأمثال ترجمة للو اقع:

امتازت الأمثال بالعديد من الخصائص الّتي جعلتها تحتل مكانة خاصة في المجتمعات، بحيث "يعدّ المثل الشعبي من أهمّ فنون التعبير الشائعة بين النّاس والمتناقلة بين أفراد المجتمع في العصر الواحد، وعبر العصور المتعاقبة"[2]، يتداولها الأفراد فيما بينهم للتدليل بها على مختلف القضايا والوقائع الّتي تسود في المجتمعات، ومن بين النماذج الواردة في النّصوص:

-الحرب أكلت الأخضر واليابس[3]؛

أشار المثل إلى الدّمار والتلف الّذي خلفته الحرب في المستويات المختلفة البشريّة منها والماديّة، وهو ما عبّر عنه الراوي بقوله: "كأن الحرب قد وضعت أوزارها اللّحظة، دمار كبير يعرش في كلّ المدينة، آثار الحرب بارزة.. دخان وخراب.. وجذوع متهالكة.. وآلات حرب متناثرة هنا وهناك..."[4]. واستحضر المثل في أجواء تَجَمُع المحاربين الّذين نجوا من المواجهة، متحسرين على ما لحق بزملائهم وبلدتهم من خسائر؛ وجاء المثل على لسان "النّخلي" بعد المعركة الّتي حصدت ضحايا وخسائر ماديّة كثيرة؛ يعني أنّه جاء من باب التحسّر على ما حدث في ساحة الحرب.

-خير خلف لخير سلف[5]؛

يتبيّن من المثل أنّ اللاّحق جاء على خطى سابقيه، وتحمل العبارة في طيّاتها مدحا للفئتين سواء السابقة منها أم اللاحقة، ويأتي المثل في مواقع الاستشهاد على شخص كريم وذو أخلاق؛ فيقال عنه "خير خلف لخير سلف" يعني أنّه يشبه من سبقوه في الخصال الحميدة، واستحضره ابن شيخ القبيلة بعد أن انتقل والده إلى رحمة الله، فالشيخ كان نعم السلطان في الحكم وفق الشهادة الّتي قدّمها سكان البلدة قائلين "إنّ تعويض الشيخ لأمر صعب..."[6]، وهذا دليل على افتقاده من طرف محبيّه وأهل قبيلته لما كان يمتاز به من أخلاق حميدة وقوة المواجهة؛ فالشيخ كان قدوة في النضال والكفاح مما ولّد فيهم روح التمسّك بقبيلتهم ومحاربة أعدائهم. غير أنّ موت الشيخ زرع في وسطهم الحزن واليأس والتفكير فيمن سيتولى منصبه، فظهر ابن الشيخ معلنا

تنصيب نفسه كمسؤول على الحكم متوعّدا الشعب أن يكون مثل والده في التعامل وعند حسن ظنّهم؛ لأنّ والده أوصاه بالحفاظ على أهل القبيلة الّتي تركها أمانة له، فإحساسه بالمسؤولية تجاه الرعيّة والّتي يرى بأنّ أوضاعها ستتدهور جعله يقرّر استخلاف منصب والده أملا أن يقدّم الأفضل ويحقّق وصية أبيه.

يوظّف الأدباء الأمثال للتدليل على القضايا الّتي يرون فيها ضرورة استحضار حجّة قويّة تشير إلى المستور والمضمر في القضية السائدة، ذلك أنّ الأمثال تعدّ "مدوّنة خاصة، وتمتاز بإحالتها إلى الماضي كعبرة وحكمة، أي تعدّ خطابا متواصلا، حتّى وإن لم تحمل الخصائص المميّزة للخطاب ولديها سلطة على الكلام، لأنّها ترد من أجل تدعيمه مع إحداث تغيير في بنية الكلام"[7]. تعود الأمثال إذن إلى الزمن الماضي، غير أنّ مفعولها لا يزال يسري في الوقت الحاضر، فهي تأتي في عبارة أو اثنتين؛ ولكن مغزاها يمثّل لقضية كبيرة وشائكة.

-المظاهر المتميّزة خدّاعة[8]؛

يضرب المثل في الأخلاق، ويُستشهد به للإشارة إلى أنّ المظاهر لا تعدّ مؤشرا للحكم على النّاس، فهناك من يتظاهرون ببعض القيم الحسنة الّتي ليست فيهم، بل اصطنعوها لنيل إعجاب الآخرين وإقناعهم بما هو غير متوفر عندهم، وقلوبهم تحمل عكس ما يتظاهرون به، كذلك المظاهر الخدّاعة تتجسّد في الشخص الّذي يلبس أحسن الثّياب ويتحدّث بلين الكلام وحسن اللّفظ؛ إلاّ أنّ قلبه يحمل من الكره والخداع ما لا يتحمّله بشر، وتوظيف "الدّرويش" للمثل في النّص المسردي كان في نفس المعنى، وتبيّن ذلك بالكلام المتبادل بينه وبين السلطان الّذي يتباهى بلباسه الفاخر وبردته المزركشة، غير أنّ الدرويش كان بارد المعاملة معه لتيقنه أنّ المظاهر ليست صالحة للحكم على الشخص وتقبّله، فردّ عليه "لا أقيس النّاس بمظاهرهم"[9]، فهو متيقنّ بأنّ معرفة الإنسان على حقيقته تتطلب منه امتحانه في العديد من المواقف للوصول إلى فكرة انطباق حسن مظاهره على نواياه أو العكس، فالمعاني الّتي تحتويها الأمثال جعلتها تحقّق العديد من الأهداف والغايات، وخاصة تلك الأفكار الّتي تحتاج للتلميح إليها دون التصريح بها، لأنّ ذلك سيقلّل من التأثير في المتلقي وإقناعه.

-"ضرب عصفورين بحجر واحد"[10]؛

يوظّف هذا المثل في المواقف الّتي يتحصل فيها الإنسان على شيئين في نفس الوقت بطريقة واحدة ويقال "ضرب عصفورين بحجر واحد" عندما ينال مغنمين في آن واحد، وحصل على عملين بمجهود واحد؛ وهو ما أشار إليه الرّاوي في النّص بقوله "... قضى على خطر كان يهدّده، ومحا العداوة من قلب أهل السلطنة، ووجد قائدا عظيما لجنده..."[11]، أحال المثل في النّص المسردي إلى هدف السلطان الّذي حققه له الجندي بحكم أنّه الذرع المسند للسلطة، فبفضل الجنديّ تمكّن السلطان من ترأس المنصب إلى جانب محوه للعداوة الّتي كانت تجاهه من طرف أهل السلطة.

طعّم "جلاوجي" نصّه المسردي بمجموعة من الأمثال تحمل في طيّاتها العديد من المعاني والإشارات، فالأمثال "تختزن بداخلها طاقة متجددة رغم احتفاظها بدلالة تبدو واحدة لكنّها صيرورة دائرية وذات قدرة على تطويع السياقات والدلالات عبر التّفاعل والتكيّف وتؤدي وظيفة التأويل لحالات محدّدة ومتقاربة عبر العصور"[12]، تحيل الأمثال إذن إلى قضايا جوهريّة في المجتمعات، ما جعلها تحّقق تفاعلا مع الحوار المسرحي وخاصة على المستوى الدلالي الموضوعاتي؛ الّذي يتجسّد في تطعيم أفكار النّص وتوضيحها أكثر من خلال التأكيد عليها بإيراد شواهد تمثيلية.

-"ديروا الخير تلقاوا الخير"[13]،

مثل شعبي يأتي في مضرب الحديث عن أخلاق النّاس وصفاتهم، ويستشهد به في الوضعية الّتي يُقوم فيها الفرد بمهمة معيّنة لصالح غيره، ويعود المثل في أصله إلى عبارة "دير الخير وانساه ودير الشّر وتفكره: على الإنسان أن يزرع الخير حيثما كان ثمّ ينساه، فإنّه سيحصده يوما ما، وإذا فعل شرّا فلا بدّ أن يذكره كلّ حين حتّى يكفّر عنه ولا يعود لمثله"[14]. يقوم الإنسان في حياته بالعديد من المبادرات منها الخيّرة ومنها الشريرة، لكن يجب عليه أن يمارس الأفعال بذكاء ويقين؛ لأنّ كل ما يبذله من جهد سيعود عليه يوما ما سواء كان خيرا أم شرّا، ووُظف المثل في النّص المسرحي على لسان درهمان الّذي اتهمه أفراد المجتمع بالتسول وشحذ أموال الغير؛ مبرّرا لهم أنّه فاعل خير ومهمته شريفة تقتصر على تنظيف الجيوب الوسخة بأموال الحرام، ونطق بالمثل ليبيّن لهم حسن نواياه تجاه فعله.

-"من عاشر قوما أربعين يوما، فإنّه لا بدّ أن يصبح مثلهم، وأن يكون منهم"[15]؛

أصل العبارة في الثقافة الشعبيّة "من عاشر قوما أربعين يوما أصبح منهم" ويأتي المثل في مضرب الحديث عن تغيّر تصرفات الفرد نتيجة انخراطه في جماعة من الأفراد الّذين أخذ عنهم

طباعهم وأخلاقهم، وجاء في سياق حديث "الصافية" عن زوجها الّذي غاب عنها مدة عام، وحان وقت عودته، فهي تتساءل عن حالة زوجها وهيئته الجديدة الّتي سيظهر بها أمامها؛ هل سيأتي زوجها كما كانت تعرفه أم سيظهر في صورة مختلفة عن عاداته الّتي ألفته بها، لأنّه أصبح يعاشر رجال العلم ويتعامل معهم، هذا إلى جانب المحيط الجديد الّذي دخله ؛ فهي كلّها أسباب ستجعله يتغيّر ويحقّق الأفضل نتيجة لمكوثه طويلا عندهم.

يمتلك كلّ مجتمع ثقافة خاصة يتعامل بها الأفراد في حياتهم اليوميّة، ومن بين العناصر الأساسيّة المكونّة لهذه الثقافة نذكر "الأمثال" الّتي تعتبر مدوّنة خاصة، وتمتاز بإحالتها إلى الماضي كعبرة وحكمة، أي تعدّ خطابا متواصلا، حتّى وإن لم تحمل الخصائص المميزة للخطاب ولديها سلطة على الكلام لأنّها ترد من أجل تدعيمه مع إحداث تغيير على بنية الكلام"[16]. تضفي الأمثال على الخطاب صبغة مميّزة من خلال امتزاجها بالحوار المسرحي، والتعبير عن القضايا الّتي وجد فيها الكاتب ضرورة استدعاء جنس آخر لتبريره، فهي تربط القضايا في الزمن الحاضر بالزمن الماضي للتأكيد عليها؛ ولبيان اختلافات ما أو تبرير تعاملات معيّنة جعلتها تحقّق تفاعلا مع النّصوص المسرحيّة، فماذا عن النّصوص القرآنية الّذي استحضرها كلّ من جلاوجي وبرشيد في نصوصهم؟

2.2 تفاعل الحوار المسرحي مع النّص القرآني.

يُطعّم الكُتّاب نصوصهم الإبداعية بالرّمز الدّيني ويسخّرونه لتحقيق مقاصد دلاليّة ومضمونيّة وفق ما تقتضيها الموضوعات المتناولة في النّصوص المسرحيّة؛ فالآيات القرآنيّة الّتي يدرجونها في نصوصهم تأتي كإجابات عن التساؤلات المتبادلة في الحوار المسرحي[17]؛ والكاتب يعمد إلى توظيف النّص القرآني باقتباس آيات قرآنيّة تأتي على ألسنة الشخصيات المسرحية للإحالة إلى أبعاد موضوعاتيّة أو لتفسير قضايا وأفكار ما، لأنّ القرآن الكريم كتاب الله المنزّه عن الخطأ؛ يُستشهد به في المواقف الّتي تُعجز الإنسان عن التصرف؛ بحيث يجد نفسه أمام وضعية تفوق قدراته ويحتاج إلى براهين أكثر قوة وتأثيرا؛ فيستحضر القرآن العظيم لما فيه من إعجاز لتسوية الأمور وتوضيحها؛ ومن الآيات الواردة في النّصوص المسرحيّة:

"جنّات تجري من تحتها الأنهار"[18]؛

وردت هذه العبارة في العديد من السور القرآنيّة، وتحيل إلى حدائق عجيبة تجري الأنهار تحت قصورها العاليّة وأشجارها الظليلة، وهو المعنى المقصود من خلال تضمين الكاتب لهذه

العبارة، فبعد أن استلم السلطان مهمّته كمسيّر للبلدة ،اجتمع القادة على بناء قصر يليق بمقام السلطان ومكانته، فاتّفقوا على مطالبة أهل السلطة بأن يخصّصوا ميزانية تكفي لتشييد القصر وإحضار مهندس، واستدعاء الشعراء لوصفه ومدحه، فدلّهم السلطان على المهندس الّذي عنده موهبة خاصة للتخطيط وإنشاء مبانٍ تجعل الفرد الّذي يقطن فيها كأنّما يعيش في جنّة النّعيم.

"والله لا يضيّع أجر من أحسن عملا"[19]؛

وجاءت هذه العبارة تناصا مع الآية 120 من سورة التوبة، الّتي ذكر فيها تعويض الله للأفراد الّذين يبذلون مجهودات في سبيل مساعدة غيرهم، وأنّ تعبهم لن يضيع بل سيجزون عليه، وهو نفس المعنى الّذي قصده درهمان الأعمى عندما طلب مساعدة مالية من الأفراد بحكم أنّه شحّاذ؛ فجاء بالعبارة ليقنعهم ويولّد فيهم رغبة المساعدة والإشفاق عليه.

لقد مثّلت الآيات القرآنيّة المقتبسة لوجهة نظر الشخصيات المسرحية تجاه الأوضاع السائدة؛ بحيث وردت بنفس المعاني الّتي ذكرت بها في القرآن الكريم من أجل استمالة عقول المتلقين، وهذا ما جعلها تحقّق تفاعلا مع النّصوص المسرحية والتأكيد على الأفكار الواردة فيها، لأنّ "الكاتب المسرحي يستمد المرجعية أحيانا من النّص القرآني، وذلك بإنشاء نص محور جديد يستولي به على ذهن المتلقي ويشدّه إليه وتبدأ هذه العملية من تفاعل النّص المسرحي والاندماج به، وبذلك يتوحّد الزّمن الماضي مع الزّمن الحاضر، ويتمّ سرد الأحداث من تحسين هذه الأحداث، أي كأنّها واقعة الآن، وعند هذه النقطة بالذّات يكون هذا التفاعل قد أدى مهمّته على النحو الأكمل؛ فيتحوّل من شكل فنّي جمالي محض إلى رسالة موجهة إلى المتلقي"[20]؛ فالتفاعل الّذي حدث بين النّصوص القرآنية والنصوص المسرحية تجاوز تحقيق الوظيفة الفنيّة إلى سد ثغرات الأفكار، الّتي يقتضي موضوع المسرحية الاستنجاد بفكرة أخرى تبرهن على أحقيتها من أجل إقناع القارئ المتلقي.

3.استراتيجيات التفاعل الأجناسي

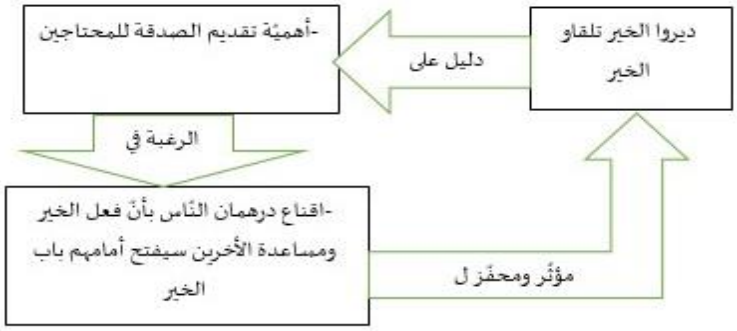
تختلف الموضوعات المتناولة في النّصوص المسرحيّة وهو ما يبرّر اختلاف الطرق الّتي تؤلّف بها النّصوص، فليس كلّ الأعمال تقتضي تتّبع نفس الأساليب؛ بل كلّ موضوع والآليات الّتي تناسبه والّتي تجعل المرسل يقدّم القضية للمرسل إليه في الحدود المفهومة والمقنعة؛ وعليه

"فصياغة المؤلّف للخطاب المسرحي تختلف من مسرحية لأخرى وهذا باختلاف الظروف والأحوال الّتي حفّت بتأليف المسرحية، وهي ظروف تؤهل المؤلف إلى استغلال ما توفره له اللّغة من تعابير وصيغ ... وما توفره له عبقريته في صياغة خطابه مع مراعاة اللّغة من جهة والمعطيات الاجتماعية والسياسية والثقافية من جهة أخرى"[21]،فالسياق الّذي جاء فيه النّص المسرحي والظروف المحيطة به هي الّتي تحدّد الآليات الّتي يؤسس على إثرها العمل الأدبيّ. فما الاستراتيجيات الّتي اعتمدها كلّ من جلاوجي وبرشيد في تقديم نصوصهم الإبداعية؟

1.3الاستر اتيجية التلميحية:

تفرض موضوعات الأعمال الإبداعيّة تجاوز المؤلف للأسلوب المباشر الّذي يتّخذه في التعبير، والاستعانة بالأسلوب غير المباشر للتلميح إلى القضايا الّتي يتعذّر عليه الإفصاح عنها، وهي التقنية المعروفة بالاستراتيجية التلميحيّة "الّتي يعبّر فيها المرسل من دون التصريح المباشر والدلالة الظاهرة، بل يختار أن ينقل قصده عبر طرق دلالية غير مباشرة (التضمين أو الاقتضاء مثلا) يحتاج معها المرسل إليه إلى إعمال آليات الاستدلال للوصول إلى القصد الأصلي، فهي استراتيجية يحتاج فهمها إلى الانتقال من المعنى الحرفي للخطاب إلى المعنى المضمر الّذي يدلّ عليه عادة السياق بمعناه العام"[22]. تبحث إذن الاستراتيجية التلميحية فيما وراء الحروف والمعاني الضمنيّة الّتي توحي إليها مختلف الخطابات، وتبيّنت في النّصوص المسرحيّة في النماذج الآتية:

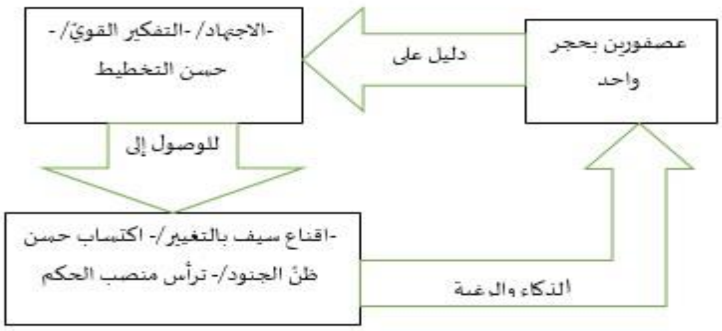
*المثل الشعبيّ الّذي جاء على لسان "درهمان" ديروا الخير تلقاوا الخير[23]، موجّها إياه للأفراد الّذين يلتقي بهم في الشّارع، فبالنسبة إليه المال الّذي يتقاضاه كصدقة من طرف غيره يعتبر تنظيفا لجيوبهم من مال الحرام، حيث قال "أنا ماشي شحاذ، ولا متسول، وما أنا فاعل خير، ومهمتي شريفة ونبيلة جدا، وإنني أشتغل. يا أولاد بتنظيف الجيوب الوسخة والقذرة والعفنة، وآخذ من المتخمين شيئا قليلا، حتّى لا تقتلهم التخمة..."[24]، فهو أراد أن يذكّرهم بالصدقة الّتي يجب أن يخرجها الأغنياء والّتي ستشفع لهم يوم الحساب؛ والمثل ورد تنبيها لفوائد الصدقة الّتي غابت في المجتمع؛ بالرغم من أنّ الصدقة تسهم في تغيير العديد من الأمور في حياة الأفراد، فالمرسل (درهمان) إذن "ينقل تصوراته ومدركاته الموجودة في واقعه، بهدف التبليغ أو التأثير في المرسل إليه، وهو بذلك يعمد إلى إقناعه قصد التغيير في بعض أفكاره"[25]. وأراد درهمان أن يقنع الأغنياء بفائدة الصدقة الّتي ستنفعهم لاحقا، وهذا ما بيّنه الشكل الآتي:



الشكل: 01

بيّن لنا المخطّط أنّ درهمان اتّخذ المثل لتقريب المعنى للأفراد ولمّح إليه باتّخاذ أحد الوسائل البلاغيّة المتجسدة في الصورة البيانيّة (الكناية: كناية عن صفة) وعبّر من خلالها عن وجهة نظره وهدفه دون التصريح بالمقصود؛ لأنّ ذلك سيؤثّر على درهمان وستكون نتيجة تحقيق هدفه ضئيلة؛ فاعتمد على التلميح لكونه أنجع الوسائل الّتي تسهم في الإحالة لطلبات المرسل، وعليه يمكننا القول إنّ الخصائص المميّزة للاستراتيجية التلميحيّة هي الّتي جعلت الكتّاب يوظّفونها في نصوصهم لجذب "انتباه القارئ إلى أوضاع اجتماعية وثقافية وسياسية وأخلاقية ونفسية وإيديولوجية"[26]، يعني أنّ الأساليب التلميحيّة تكشف عن الأوضاع أكثر وتُكوّن رؤية الفرد حول ما هو سائد في المجتمع.

*المثل الشعبي الّذي نطق به الرّاوي أثناء حديثه عن الأسباب الّتي جعلت السلطان يترأس منصب الحكم فقال "السلطان قد ضرب عصفورين بحجر واحد"[27]، فهو أراد أن يبيّن الطريقة المتبعة من طرف السلطان في الوصول إلى مبتغاه، والّتي كانت إقناع الجندي باعتباره الذرع الحامي للسلطة؛ فوفّر له ولجيوشه كلّ ما يحبّون ويشتهون مما أدى إلى إقناع "سيف" بأنّ السلطان هو الأحقّ بمنصب الحكم، فالرّاوي هنا اعتمد الأسلوب التلميحي لتكون درجة الإقناع قويّة، "فمن تقاليد المسرح والأدب عموما الميل إلى استعمال التلميح في صياغة الخطابات"[28]، للكشف عن المخفي بطريقة تجعل المتلقي يقتنع بما هو مقدّم، وهذا ما يبيّنه الشكل الآتي:



الشكل: 02

اتخذ الرّاوي المثل وسيلة للتعبير عن الذّكاء الّذي يمتاز به السلطان والحيلة الّتي منحته فرصة بلوغ رغبته، ولكنّ الرّاوي لم يصرّح بالأمر؛ بل لمّح له باستعمال أحد الوسائل البلاغيّة المتجسدة في الكناية، من خلالها بلّغ مقصده بطريقة غير مباشرة، وعبّر عن يقظة السّلطان الّتي جعلته يهتمّ بالذراع الأيمن لكونه الوسيط الّذي سيجمعه بحلمه ويوصله إلى غايته؛ ما جعله يركّز على الأسباب الّتي تسمح له ببلوغ هدفه وركّز اهتمامه للقضاء على العوائق المانعة لتحقيق ذلك.

لقد لعبت الكناية في الأمثال الواردة في النّصوص المسرحية دورا فعالا ومهمّا عن طريق الاستراتيجية التلميحيّة الّتي مثّلت لها؛ وكشفت من خلالها الشخصيات المسرحيّة عن المسكوت عنه، إلى جانب التلميح لمختلف القضايا الّتي تشغلهم في حياتهم اليوميّة والاجتماعيّة، والاستراتيجية التلميحية تستعمل "أثناء الوصف أو التقرير أو الإخبار وهو استعمال لا يقتصر على ملفوظات قصيرة أو مجتزأة ... تكون الغاية منها القصد غير ما تدلّ عليه حرفيا"[29]، وعليه فعزّ الدّين جلاوجي وعبد الكريم برشيد من بين المبدعين الّذين وظّفوا الأمثال في أعمالهم للتأكيد على واقعية الأحداث وأهميّتها، خاصة وأنّ الأفكار الّتي تمحورت حولها نصوصهم اجتماعيّة في أغلبها وجنس الأمثال مناسب لتمثيل الواقع والتعبير عنه.

2.3 الاستراتيجية الحكائية:

يعدّ هذا النوع من الاستراتيجيات من التقنيات الّتي اعتمدها كتّاب النّصوص المسرحيّة؛ وذلك بإدخال شخصية الراوي في ثنايا الحوار المسرحي باعتباره من "العناصر الأساسيّة الّتي تقوي العلاقة الأجناسيّة وتنمّي التفاعل الأجناسي بين الأنواع الأدبيّة والمسرحيّة"[30]. فالرّاوي يتخلّل حوار الشخصيات المسرحية ما جعله يضفي على الجنس المسرحي بعضا من الخصائص الّتي يمتاز بها

الجنس السردي، وتبيّن لنا الرّاوي في النص المسرحي البرشيدي في الاستهلالات الّتي يقوم بها في كلّ فصل من فصول النصّ المسرحي، ونذكر منها التقديم الّذي تصدر بداية الموال:

"ساحة فارغة هي جزء من جسد مدينة راقية، وعند هذه الساحة تلتقي مجموعة من الطرق، والّتي تأتي من أحياء سكنية مختلفة من المدينة في الخلف وعلى بعد بعيد جدا... تطوق الساحة أشكال هندسية متداخلة تمثل أبواب الفنادق الفاخرة وتشير إلى أبواب النوادي الليلية وإلى المطاعم... مقهى النور، حانة الوجود، فندق الهناء، مطعم الذوق الرفيع، كشك الجرائد والهدايا، ناد خاص..."[31]

ورد التقديم على لسان الرّاوي كفكرة عامة تلخّص الحدث الّذي سيتمحور حوله الموّال المسرحي، وذكر الكاتب فيه المكان الّذي سيحتضن هذا العمل مشيرا إليه بقوله (ساحة فارغة هي جزء من جسد مدينة راقية). وتتعدّد مهام الراوي بتعدّد الموضوعات الّتي يقدّمها؛ فإلى جانب افتتاح اللّوحات "يقوم بدور سرد أحداث المسرحية والتعريف بشخصياتها والتعليق على أفعالها"[32]، وهو ما اتّضح لنا في فصل (عبد البصير، يبصر أو لا يبصر؟)؛ حيث جاء في التقديم "يدخل عبد البصير الأعمى، وهو ممتلئ فرحا ونشوة، يضع على عينيه نظارات سوداء، ويمسك بعصا بيضاء يتلمس بها الطريق، ويتأبط حزمة من الكتب"[33]. وعليه نستنتج أنّ تدخلات الراوي في ثنايا الحوار المسرحي حققت وظائف مختلفة جعلت المتلقي يُكَوّن رؤيته حول بعض الأحداث والشخصيات الّتي تأسس عليها النّص المسرحي.

اعتمد الكاتب الجزائري "عز الدين جلاوجي" بدوره على تقنية الرّاوي الّتي أسهمت في الربط بين الأحداث والتنسيق بين الأفكار، ومن النماذج الموظّفة في النّص المسردي:

"كأنّ الحرب قد وضعت أوزارها اللحظة، دمار كبير يعرش في كل المدينة، آثار الحرب بارزة.. دخان وخراب... وجذوع متهالكة... وآلات حرب متناثرة هنا وهناك... مازالت أصوات حمحمات وأنين تصل الأسماع مرتفعة حينا، خافتة أحيانا أخرى، وقع جر وقعقعة وسنابكك خيل تمر من بعيد مسرعة أحيانا ومتباطئة أخرى"[34].

استهل الكاتب نصّه المسردي بتقديم الرّاوي الّذي وصف فيه حجم الخسائر والدّمار في المدينة، وأشار إلى بقايا الحرب من مشاهد حزينة ومؤثرة، واعتمد الراوي على الوصف لكونه جزء من السرد الّذي "لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف (...) فليس الوصف في واقع الحال سوى خديم لازم للسرد"[35]. وردت الاستهلالات في بداية جميع دفاتير النص المسردي لتهيئة المتلقي وإحاطته بالأحداث المتناولة.

4. خاتمة:

اعتمدنا في دراستنا على نص مسرحي جزائري ونص مسرحي مغربيّ، لاكتشاف المحفزات الّتي دفعت بالكُتاب المغاربة إلى البحث عن نص مسرحي ذي أصول عربية، فوجدنا في التراث بمختلف أشكاله المنطلق الّذي أرست عليه النّصوص المسرحية بُناها التشكيلية، وقد توصلنا من خلال بحثنا إلى جملة من النتائج نوردها كالآتي:

- تجاوز فكرة الانغلاق الّتي امتازت بها الأجناس الأدبيّة لتظهر رؤية أخرى تدعو إلى ضرورة انفتاح الأجناس الأدبيّة على بعضها البعض.
- يعدّ الكتاب المغاربة من الأدباء الّذين اشتغلوا على فكرة التفاعل الأجناسي سواء عن وعي وقصد أم بطريقة تلقائية.
- تعدّد الأجناس الّتي تشقّ طريقها إلى النّصوص المسرحيّة بتعدّد الأفكار الّتي مثّلت لها؛ والمواقف الّتي كشفت عنها.
- تراوحت الوظائف الّتي أدتها الأجناس الدّخيلة على النّصوص المسرحية بين إضفاء الصبغة الفنيّة الجماليّة على الحوار المسرحي، وتمثيل الرؤية الإيديولوجية للكاتب الّتي جسّدتها الشخصيات الموظّفة في النّصوص المسرحيّة.
- لم تكن استراتيجيات التفاعل الأجناسي نفسها عند الكتّاب المغاربة؛ بل اختلفت باختلاف الموضوعات المتناولة.
- إنّ أغلب الاستراتيجيات المعتمدة في النّصوص المسرحيّة المتناولة كانت تلميحيّة نسبة إلى الأفكار الّتي انبنت عليها النّصوص.

- يرجع سبب اختلاف نمط الكتابة في الفن المسرحي المغاربي إلى عدم الاتفاق على وضع نموذج معيّن يحتذى به في الكتابة أو ابتكار قالب يوحّد الكتابة المسرحيّة عند المغاربة بصفة خاصة والعرب بصفة عامة.

مراجع البحث وإحالاته:

1 - نجاة ذويب، تفاعل التاريخي مع المسرحي في مسرحية "ديوان الزّنج" لعز الدين المدني، في مجلة العلامة، العدد 02، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2016م، ص 101.

2 - عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، د ط، الجزائر، 2007م، ص 57.

3 - عزّ الدّين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، مسردية في أربعة عشر دفترا، منشورات المنتهى، السداسي الأول، الجزائر، 2020م، ص 09.

4- عزّ الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص 07.

5 - عزّ الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص 40.

6-عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، ص 31.

7 - نصيرة عشي، البنية التناصيّة في الرواية العربيّة _دراسة تطبيقية للتدخلات النّصية _ دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013م، ص 38.

8 - عزّ الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص 51.

9 - المصدر نفسه، ص 51.

10 - المصدر نفسه، ص 143.

11- المصدر نفسه، ص 143.

12 - شعيب حليفي، التمثيل والتخييل في الأجناس السرديّة العربيّة الصغرى، مقال في كتاب: تداخل الأنواع الأدبية، إشراف: نبيل حداد، مؤتمر النّقد الدولي الثاني عشر 2008م، جامعة اليرموك، مجلد 1، إربد-الأردن، 2009م، ص 522.

13 - عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، أربعة نصوص مسرحيّة، الهيئة العربيّة للمسرح، ط1، الإمارات العربية المتحدة، 2011م، ص 343.

14 - رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائريّة، دار الحضارة، الجزائر، د ت، ص 75.

15 - عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، ص 344.

16 - نصيرة عشي، البنية التناصيّة في الرواية العربية _دراسة تطبيقية للتدخلات النّصية_، ص 38.

17 - ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بنغاري ليبيا، 2004م، ص 217.

18 - عزّ الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص 150.

19 - عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، ص 290.

20 - فاطمة بدر، مرجعيات النّص المسرحي، مجلة الآداب، العدد 107، كلية الآداب، جامعة بغداد، 2014م، ص 19.

21 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النّظرية التداوليّة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، تيزي وزو، الجزائر، ص 254.

22 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة تداولية، ص 370.

23 - عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، ص 343.

24 - المصدر نفسه، ص 343/342.

25 - حمدي منصور جودي، تشكّل أنواع الاستراتيجيات الخطابيّة _دراسة في الأهداف والوسائل، مجلة كلية الآداب واللّغات، العدد الواحد والعشرون (21)، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2017م، ص 92.

26 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النّظرية التداوليّة، ص249.

27 - عزّ الدّين جلاوجي، النّخلة وسلطان المدينة، ص 143.

28 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 254.

29 - محمود طلحة، تداولية الخطاب السردي _دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي_ تقديم: مسعود صحراوي، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن، 2012م، ص148.

30 - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، المؤسسة المصرية العربية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة 1963م، ص 137.

31 - عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، ص 289.

32- محمد داوود، مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة، مركز البحث في الأنطولوجيا والثقافة الشعبية، منشورات CRSC، القطب الجامعي بئر الجير، وهران، الجزائر، 2018م، ص 129.

33- عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، ص 296.

34- عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، ص 07.

35 - Gérard Genette, Frontière du récit, ed seuil, France, 1981, p 59.