تاريخ الإرسال: 23-02-2018
تاريخ القبـول: 24-05-2018

جماليات النّص المسرحيّ الجزائري وآليات تلقيه
مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة أنموذجا

د. صالح قسيس
محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج

الملخص:

تنفرد المسرحية عن بقية الفنون الأدبية الأخرى بخصائص جمالية وأخرى فنيّة قريبة الشّبه بالمقومات الفنية للقصة ،فإذا كانت هذه الأخيرة تعتمد السرد ؛فإنّ المسرحيّة تتكامل فيها مقومات جعلت منها فنّا معنيا بتقديم الإمتاع والتّحقيق الخيالي للرغبات ،تتضمن صفات استكشافيّة أكثر اتساعا لتحقيق الوظيفة التّعليمية والتوجيهية ،ممّا يمنح المتلقي فرصة لمراجعة استجاباته الانفعاليّة واستراتيجياته السلوكية فيصبح أكثر كفاءة لتجاوز ماضيه ومواجهة أي شيء مماثل قد يحدث له مستقبلا.

وإذا كان توجه الملف الذي أعدته هذه الورقة في إطاره يسير في فلك رصد النص المسرحي الجزائري من خلال خلخلة البنى التقليديّة الجامدة في بنائه؛ وإمكانية فتح فضاءات أرحب للتفاعل معه نقديا ،فإنّه سيضعنا حتما أمام مَوضعة أشْكلة التّمظهرات الجماليّة للنص المسرحي الجزائري ،وآليات تلقيه متخذين من نص بلال بن رباح لمحمد العيد أل خليفة نموذجا للمقاربة.

الكلمات المفتاحية : المسرحية، الجمالية، المقومات المسرحية، المتعة، التلقي، النص المسرحي.

Résume

La pièce théâtrale est unique du reste des autres arts littéraires tantôt par ses caractéristiques esthétiques, tantôt par ses caractéristiques artistiques et qui sont proches de celles du conte. Si ce dernier dépend de la narration, les principes de la pièce théâtrale se complètent l'un par rapport à l'autre dans la mesure où ils forment de celle-ci un art intéressé par le plaisir et par l'imaginaire, dans la mesure où cette pièce soit censée d'inclure des éléments de découverte plus ouvertes pour atteindre la fonction d'éducation et d'orientation , ce qui permet par la suite de donner certaine opportunité au destinataire à revoir ses manières de réagir pour qu'il soit capable de surmonter son passé et de faire face à tout ce qui pourrait lui arriver au plus tard.

Au delà, nous nous trouvons inévitablement devant une situation de problématisation des manifestations esthétiques du texte théâtral et des mécanismes de sa réception . tout en faisant recours au texte de Bilal ben Rabah de Mohammed Al-Eid Al-Khalifa comme modèle pour l'approche.

حول موضوع النص وجمالياته:

أجمع الدّارسون على أنّ مسرحيّة بلال بن رباح لـ"محمد العيد آل خليفة"تعدّ المسرحيّة الشّعريّة الأولى في الأدب الجزائريّ الحديث، وهي أول ظاهرة أدبيّة لفتت انتباه النّقاد الجزائريين[1]، أسقط الشّاعر أحداثها على ما ألمّ بشعبه، من معاناة تحت سطوة الاستعمار ،وبلال تحت سطوة أميّة، حيث سعى المرسل إلى تحقيق هدف المواجهة، وعدم الرّضوخ أسوة ببلال.

لذا رأى الكاتب في حدث من أحداث التّاريخ أو شخصيّة من شخصياته متشابهة مع أحداث أو شخصيات معاصرة؛ فحاول الرّبط بين التّاريخ والحاضر

[1] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، تونس، ط3، 1985، ص: 62.

معبّرا من خلال الماضي عن بعض القضايا في الحاضر فاستحضاره لمواجهة الحاضر ، وهذا ما نقف عليه في مسرحية بلال ،التي جرت وقائع أحداثها في مكة ،عاكسة صمود بلال في وجه أميّة بقوة اليقين والإيمان، رغم قسوة التّعذيب متحديا سيدّه بقوله:

بلال : أحد ، أحد ، ماغيره في محنتي من موئل

أحد ، أحد لاند للـ هـ فما شئت أفعل [2]

وفي جوا من الصّراع الدّراميّ يتدخّل المنقذ واضعا حدا لهذه الفوضى الأخلاقيّة ،فيشتري أبو بكر الصديق بلالا من سيّده ويعتقه وهكذا يتحرر العبد بلال ،فيتشكلّ النّموذج العامليّ بخاناته السّت كما حدّده قريماص: [3]

المرسل (م1) ←——— المتلقّي (م2)

الذات (ذ)

الموضوع (ذ)

المساعد (مس) ←——— المعارض (مع)

هكذا يعكس النّص جماليّة الصّراع بين الحقّ والباطل في صورة رمزيّة، ومشهد سينيمائيّ عميق المعنى والأثر في البناء الدّراميّ ،كتبه الشّاعر في إطار مساره الإصلاحيّ التّربويّ الّذي سلكه شعراء الإصلاح سواء صرحوا بانتمائهم إلى الجمعيّة ،أم لم يفعلوا تمكينا للروح الدينية في نفوسهم ،وتعزية للشعب الجزائري.

---

[2]– صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1 ، 1986، ص: 170.

[3]– ينظر/أن إيبرسفيلد: النموذج العاملي للمسرح، تر/سمية زياش، مجلة التبين، ع 34، الجزائر، 2010، ص:144.

1-1/**دراسة في جماليات العنوان:**

يبرز دور المؤلّف في اختيار عنوان نصّه وطريقة تأسيسه له، حيث يرى صلاح فضل أن "الشروع في تحليل العنوان يصبح أساسيا عندما يتعلق الأمر فهو عنصر بنيوي يقوم بوظيفة جمالية محددة للنّص، كما يمكن أن يقوم العنوان بدور الرمز المكثف لدلالات النّص"[4]؛ وحتى نتمكن من ملامسة روح عنوان نص بلال بن رباح، علينا أن نستعين بترسيمة جاكبسون(Jakopson) والّتي تقوم بإسقاط محور التّركيب على محور الانتقاء من أجل فك بعض رموز هذا العنوان، الّذي هو عتبة النّص:

أ- **محور التّركيب:** يتمثل هذا المحور في الدلالة التركيبيّة للعنوان اسميا كان أم فعليا، مفردا أو جملة وتوضيح دلالته للنّص، كما يتضمّن الدّلالة الإعرابيّة لهذا العنوان، حيث منح المبدع مسرحيّته عنوان " بلال بن رباح"، وهو من النّاحية التّركيبيّة مشتمل على اسمي علم، يتخلّلهما رابط وقرينة متمثلة في "بن" نستطيع من خلالها التّمييز بين الاسم الحقيقي، والكنية؛ وقد ورد العنوان في شكلّ جملة اسميّة، تدل على الاستمرار والاستقرار،يدل فيها المسند على الثبوت، أو الّتي يلتصق فيها المسند إليه بالمسند اتساقا ثابتا غير متجدد.

كما ورد عنوان المسرحيّة في صيغة اسم علم، هذا الأخير لقي تعاريف عديدة، فهو في اللّغة يعني العلامة ،والوسم، والعلم والرسم، والأثر والراية.[5] أمّا اصطلاحا فهو يدل على اسم شخص، أو حيوان أو مكان أو شيء، فهو يعين مسماه مطلقا، يقول ابن مالك في ألفيته عن اسم العلم:

---

[4]– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص، الشركة المصرية العالمية، لنجمان، مصر، ط1 1996.ص: 303،304.

[5] – ينظر/ ابن المنظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1988. ج9، ص: 366.364.

اسم يعين المسمى * علمه كجعفر خرنقا

وقرن، وعدن، ولاحق * وشذقم، وهيلة، وواشق.[6]

وغالبا ما يتكون اسم العلم الشّخصي من الاسم، واللقب والكنية، كبلال بن رباح مثلا، فهو هوية الإنسان، ويبرز طبيعته الشّخصيّة، كما يشكّل اسم العلم بحسب كلود ليفي شترواس K.L.Strouss استعارة للشخص، أي أن لاسم العلم دلالات وإيحاءات غنيّة فهي اجتماعيّة رمزيّة؛ ويتمثّل مفهوم اسم العلم الشّخصيّ " بلال ابن رباح " في المسرحيّة، بأنّه تعيين للفرد وخلق تطابق بين اسمه وحالته النّفسيّة والاجتماعيّة.

ب – <u>محور الانتقاء</u>: يتضمن هذا المحور التّعريف المعجميّ للعنوان إضافة، إلى المعنى الاصطلاحيّ وذلك لتوضيح الدّلالة المرجوة من انتقاء الشّاعر لهذا العنوان و "تحديد علاقته بالنّص" ولفك شفرات عنوان مسرحيّة "بلال بن رباح" وجب علينا التطرق للمعنى المعجمي وذلك من أجل فهم النّص أكثر والدخول في أغوراه المتشبعة.

ففي معجم الوسيط نجد أنّ لفظة بلال من (بل) الرّجل بللا وبلالة، فهو أبل أي داه فاجر الخصومة، وبالأمر ظفر به و(بلله) بالماء ونحوه نداه، و(ابتل) تندي وفلان برا وحسنت حاله.

فـ (البلال) البالول ويبل به الحلق من ماء ونحوه، و(البلالة) النّدى، والبلال منه اسم الصّحابي بلال بن رباح رضي الله عنه، ويرى عبد القاهر الجرجاني "أن الأسماء لا تراد لأنفسها، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعاني" [7]، ولهذا

---

[6] – ينظر/ ابن عقيل: شرح ابن عقيل للألفية ابن مالك ، تح/محي الدين عبد الحميد، ج1، دار إحياء التّراث العربي بيروت، لبنان، (د ط) (دت)، ص: 118.

[7]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط3 1994، ص: 522

بحثنا عن أثر العنوان وظلاله في نفس المتلقّي فكلّمة بلال تجعلنا نتوقع وصفا لحدث قويّ، وحوار صارم وشخصيّة صلبة عنيدة، أمّا بالنّسبة للفظة رباح، فهي من الرّبح، ما دلّ على ما يجلب للبيع من الخيل والإبل لتحقيق ربح ماديّ، فالواحد رابح والفصيل جمع رباح [8]، وهو اسم دل على القرابة، فهو يحمل اسم والده، وربط ببلال لتمييزه عن غيره.

1-2/ مقومات المقاربة الجماليّة للنّص:

إنّ التّراث غنيّ بالنّصوص والنّماذج الّتي تغذّي النّص بشحنات تعبيريّة هائلة، ما ألهم المبدعون ودفعهم إلى الغوص فيه بحثا عن مقاصد تغري المتلقّي، وتحقق اندماجه في العمل الفنّيّ ومشاركته فيه جعلت من التّراث ضرورة فنّية ملحة، استطاعت استقطاب الكّتاب فحملت معاناتهم ومعانات شعوبهم، جعلت المبدع يبحث عن سبل تعبيريّة تجعل المتلقّي يندمج في العمليّة الإبداعيّة، ولعلّ الحاجة إلى الإشكال التّعبيريّة الدّينية هي الّتي جعلت من توظيفها وسيلة ،لإثارة المتعة والجماليات الفنّية، ووسيلة لاستيعاب المتطلبات الدراميّة والفكريّة المختلفةّ والقدرة على إيصالها إلى الجمهور.

وأخرى اجتماعيّة وسياسيّة كبيرة، وحين يلبس المبدع نصّه شخصيات تراثيّة فإنّه يمنح نصّه نوعا من الأصالة، فيكسبه أبعادا تتخطّى حاجز الزّمن، وبذلك يصير التّراث وسيلة الانتقال من الحاضر إلى الماضي والمستقبل، بفعل إبداعيّ يتحقّق في مقامات تغيير أنساق الدّراما تحت تأثير الهزّات الّتي تخلخل الواقع الماديّ؛ ممّا يحتّم على البحث عن بنيات لغويّة وعلامات بصريّة، تقدم رؤيتها بمعان يؤولها المتلقّي ليكون شريكا في الفعل الدّراميّ بعيدا عن كلّ حالات الخيبة والتّمزق، فعليه أن يواجه مصيره ويفك قيده "فالتعبير الفنّيّ الّذي

---

[8]– ينظر/إبراهيم مصطفى: معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، ج 1 (دط)، (دت)، ص: 168.

يحمل القضايا والقيم، فإنّه سيخلد ما دامت الحياة طالما كان التّعبير محكما ومصقولا وممتعا ومقنعا"[9]، ما من شأنه أن يشكل أبعاد الإنجاز المسرحيّ قبل وصوله إلى المتلقّي وبالتّالي فهي– الدّراما– مجال تمظهر الاشتغال الجماليّ الّذي تراهن المقاربة الجماليّة على الكشف عنه.

أ/ <u>التّغريب الزّماني في المسرحيّة:</u>

سنحاول في مسرحيّة "**بلال بن رباح**"، رصد أحداثها ومجرياتها، وذلك في الفصل الأول والثاني على المستويين الخارجيّ "خارج الحوار" والدّاخلي "داخل الحوار"، لذا فإنّنا نجد في الفصل الأول مستوى الزّمان الخارجي يتمثل في عبارة "وقد أقبل عليه اللّيل وأرسل إليه أضواءه الفضيّة"[10]، فالفضاء هنا فعّل إشكاليّة البعد الفضائيّ بوصفه أحد معطيات التّكوين الجماليّ للفنّ الدّراميّ في المسرح، وأحد صيّغ الإبداع الّتي تدخل في بناء الأفعال، فالفضاء المشحون بالقيّم والرّموز والمعاني الفنّيّة كعلامات متواصلة عنصرا أسهم في بناء أحداث النّص، وحضور الأشياء من خلال ديناميكيتها وإمكانيات تحولاتها وعلاقاتها مع الشّخصيّة، وبطبيعة الحال لا يمكن التّعامل مع العنصر الفضائيّ دون ارتباطه وعلاقته المتداخلة فيزيائيا مع المبدأ الزّمانيّ على اعتبار أن كلّ حركة تظهر لها نقطة انطلاقة وسيرورة ونهاية لها فترة زمنيّة؛ وسرعة ضمن السيّاق التّسلسليّ والتّرتيبيّ لتتبع القطع المبنية في سياق النّص الكلّي، ومن هنا فقد ساهم تحديد الزّمن مساهمة فاعلة في بناء الأحداث وجعلها أكثر مصداقيّة، فيربط دلالته بدلالة الفعل وما يكشف عنه بقول أو حركة أو إشارة، وذلك مثل

---

[9] – أبو الحسن سلام :حيرة النّص المسرحيّ بين الترجمة والإقتباس والإعداد والتأليف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، مصر، ط1، 2008، ص: 198.

[10]– صالح خرفي : محمد العيد آل خليفة، ص:153.

دلالة اللّيل على الظلام مع الإشارة إلى القمر الّذي زاده نورا بعد أفول الشّمس[11].

فبلال كان كاتما لسره، خادعا أميّة وأصحابه، يذهب سرا لزيارة محمد عليه الصلاة والسلام عندما يكون النّاس في سمر وراحة تامة، يكون بالمقابل بلال في تعب وشقاء، في سبيل والعبادة و قد اختار هذا الوقت لكي لا يشك أميّة في أمره؛ فالفترات الّتي جرى التّركيز عليها أكثر من غيرها ، هي تلك الّتي شهدت التّصاعد الدّراميّ الأفقيّ والعموديّ للأحداث ضمن نسيج الحبكة الدراميّة خصوصا في الفصل الأوّل، أين نجد تأزّم الوضعيات النّفسية للشّخصيّات الرّئيسيّة وتدهور علاقتها، وما نشأ عن ذلك من تنافر بين الأطراف الفاعلة وهو ما يتماشى والغرض الّذي كتبت من أجله المسرحيّة وهو بيان معاناة الصّحابة ومقاساتهم في سبيل الدّعوة؛ والملفت للانتباه أنّ هذه الفترات ارتبطت معظمها في أوقات معيّنة من اليوم واللّيلة هي اللّيل والصّباح، حيث ينتاب الشّخصيّات الاضطراب، وتسيطر عليها الهواجس،أمّا على مستوى الزّمان الخارجيّ، نجد قول أميّة:

فافرش لهم على العرى * ما تنتقي من الفرا
كـــي ينعموا بالسمـر * تحت ضياء القمر"[12]

في هذا علامة على الضّوء والنّور الّذي يبعثه هذا القمر ليلا كي ينير الأرض، حيث أنّ هاته الإضاءة تكون لها خاصية جماليّة في إرساء النّور وكذا خاصية تعبيريّة تظهر ما يبثه القمر من ضياء، كان له دور كبير في

[11] – ينظر/ عصام الدين أبو العلاء: مدخل إلى علم العلامات في اللّغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 2005، ص: 156.

[12] – صالح خرفي : محمد العيد آل خليفة، ص: 153.

الحركة والأداء[13]، وهذا الضّياء دليل على بعث السّهر والسّمر وعلى الحديث اللّيلي، فالقمر ليس له نور يخصه، وضياء ينبع منه، وإنّما هو عاكس أشعة الشّمس، مستعيرا نورها، لا حرارتها وبذلك فهو نور سطحيّ، وفي ذلك رغبة أميّة وأصحابه كي ينعموا بالسّمر والشراب تحت هذا النّور الساطع.

وكذلك الحال في المفارقة الّتي يشرك من خلالها الكاتب أو الممثّل الجمهور في استنباط المعنى الخفيّ Occulte من السيّاق فنّجد في قول أميّة: "فهيا ندعه الآن ..."، مؤشرا على الوقت الحاضر الآن فقد استعملت صيغة "الآن"للإشارة إلى الوقت الّذي خلاله المتكلّم قوله وإلى الوقت الّذي يسمع فيه صوت المتكلّم)، إنّ دلالة زمن "الآن" في هذا المشهد يتمثّل في قرار أميّة مناداة كاهن الحي لعلاج بلال عندما جاءه خبر زيارته لمحمد سرا، فقرر معاقبته:

أميّة: أتاني اليوم أنك آبق

بلال: أنا آبق ؟

أميّة : مذ صار قلبك آبقا

تغادرنا سرا وتأتى محمدا * وتهجو له عاداتنا والخلائقا

وتسمع ما يتلوه فينا محمد * فيغدو بما يتلوه قلبك عالقا [14]

فالمفارقات المتحكّمة في المسافات الفنّية والجماليّة بين خطاب أميّة وخطاب بلال تعني وجود فروقات وثوابت تأسّس عليها كلّ طرف، جسّدت لحوارات النّص تنظيما هرميّا برزت من خلاله كتابة دراميّة خلخلت الثّوابت الموجودة، مشكّلة كتابة دراميّة تشبه عصرها وتتجاوزه بمتخيّلها، مركّبة نصّا لغويا وبصريا بعلامات ناطقة وصامتة وملونة بكلّ ألوان الواقع ، قدّمت صورة

---

[13]– نهاد صليحة: المسرح بين النّص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ،(دط)، 1999، ص:151.

[14] – صالح خرفي، محمد العيد آل خليفة، ص: 157.

التّحولات من المعطى إلى نقيضه، فأتيح لفعل التّباعد بين الخصمين الإفصاح بما جاء به الهادي، ليتكلّم كلامه بطمأنينة وإيمان وإصرار على ذلك ولو وصل الأمر إلى الشنق والقتل حيث يقول بلال : "هم يريدون ... وإن يشنقوني ..."، ويردد ذلك وهو مكتوفا مثقلا بالصّخر في حرّ الظّهيرة، فيتعرّض إلى سخرية الأطفال ورميه بالحجارة وهم يرددون:

صبأت يابن حمامة * صبأت يابن حمامة

كفرت باللات فاخسأ * تعسا لسعيك تعسا[15]

لكن بلال بقى مصرا على إيمانه مرددا:

أحد أحد * أحد أحد

سبحانه * هو الصّمد

لا والد * ولا ولد[16]

أمّا على مستوى الزّمن الدّاخليّ –داخل الحوار–، نجد قول بلال: "كلّ يوم لله شأن ..."، وذلك علامة على أنّه يعبد الله الواحد الأحد في كلّ لحظة تمر من عمره،كما نجد على مستوى الزمن الخارجي كذلك قول الهاتف:

بلال كن ثابتا * مستعصما بالجلد

لا تخش أي امرئ * أذاك في المعتقد

بلال كن راجيا * خيرا قريب الأمد

فعن قريب ترى * فكا على خير أبد [17]

وهكذا يبقى بلال صامدا إلى أن يأتي المنقذ مخلصا إيّه من الاضطهاد

---

[15] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة ، ص: 164.

[16] – المصدر نفسه، ص:166.

[17] – المصدر نفسه، ص: 167.

وقد توزعت أزمنة المسرحيّة وفق تطبيق أحداثها ومجرياتها على أزمنة ثلاث ألا وهي الماقبل، الأثناء الما بعد، فنّجد زمن الماقبل في العلاقة الّتي كانت بين أميّة السّيد وعبده بلال، حيث كان هذا الأخير يطيعه في كلّ أمر ويستجيب له من جهة، وكان مؤمنا بالله ويزور محمدا سرا في اللّيل دون خوف من جهة أخرى، لكن أميّة اكتشف أمره من طرف صديقه عقبة الّذي صرح بقوله: "يزور محمدا سرا " وبعد توجيه هذا القول لبلال، لم ينكره وأفصح قائلا:

أجل سيدي فقد كان ذلك حقيقة * كما قال لا أخفي عليك الحقائقا[18]

ثم يأتي زمن الأثناء، وذلك بعد اعتراف بلال بسره، وقوله الحقيقة المتمثلة في إيمانه بالله وحده وبمحمد رسولا له، وتمثل ذلك في قوله:

"آمنت بالله وحـده * فما كان غير إله ربا وخالقا
وأسلمت سرا مذ عرفت محمدا * وصرت مقرا بالشهادة ناطقا[19]

ب/ <u>التّغريب المكاني في النّص:</u>

1/ <u>الأماكن الخارجية</u> :وتسمى أيضا الأماكن المفتوحة ومن ذلك قول الرّاوي خارج سياق نصه "جانب فسيح خارج بيت أميّة بن خلف"[20]، يصف لنا الرّاوي هنا المكان الواسع خارج بيت أميّة، وقد اعتادت العرب على تجهيز هذه الأمكنة للسّهر والسّمر في الغناء واللّهو وشرب الخمر وهذه الأماكن لا تكون إلاّ للسّادة والشرفاء من القبيلة، لهذا أمر أميّة عبده بلال بافتراش المكان.

كما نجد المكان المفتوح في مشهد من مشاهد الفصل الثاني" بطحاء محصبة بين شعاب مكّة ترمضها الشمس بأشعتها المحرقة في حرّ الظهر"[21]

---

[18] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 158.

[19] – المصدر نفسه، ص: 158.

[20] – المصدر نفسه، ص: 153.

[21] – المصدر نفسه ص: 163.

فالمكان الأول والثاني كلاهما خارجيّ ولكن الاختلاف فيما هو مفترش ومن يفترشه ففي الأول الفراش هو البساط والمفترش هو أميّة، أمّا في الثاني هو الحجارة والحصى والمفترَش هو "بلال" المرتاح رغم شتى أنواع التّعذيب الّتي لاقاها من أميّة لأنّه يدرك أنّ الدّنيا متاع وأنّ الآخرة هي دار القرار.

2/ <u>الأماكن الدّاخلية</u>: وهي فضاءات مغلقة تدور فيها أحداث المسرحيّة ومنها نذكر:

وأحرموني بيتـا * إليه في السر أسـعى

محمد فيه يتلـو * ذكرا على القوم ينعي[22]

فالملاحظ على فضاء المسرحيّة أنّها اعتمدت على جماليّة كسر الإيهام Illusion ، كتقنيّة بريختيّة قامت على إسقاط الحاجز الوهميّ بين المتفرّج واللّعبة المسرحيّLe Jeu Théàtral،بتكسير الجدار الرّابع Le Quatriéme Mur فأصبح المسرح بذلك نشاطا اجتماعيّا يجمع الممثلين بالجمهور، ممّا يمكّن من تنميّة الوعي لدى المشاهد بالمشكلة المعروضة أمامه، وحثّه على التّفكير فيها واتّخاذ موقف عقليّ منها ولم يسلم النّص من التّشكيلات السّينيمائيّة الّتي استغلّها "محمد العيد" لخلق جوّ المتعة الدّراميّة وتحقيق الفرجة على حساب السكونيّة والثّبات الّذي اتّهم به المسرح الشّعريّ، وهذه التّنوعات استفاد منها كثيرا للتّعبير عن الصّراعات الدّاخليّة والخارجيّة، حيث أعاد تشكيل الواقع بصيّغها ومعاييرها الّتي تحقّق الكفاية الجماليّة للمتلقّي.

1-3/ <u>جماليات التّشخيص في المسرحيّة</u>: لقد أجمع أغلب النّقاد المسرحيين، بأنّ تأثير التّشخيص يأتي ممّا تفعله الشّخصيّة نفسها في سياق المتخيل المسرحيّ، وهذا لا يعني إهمال عناصر أسهمت في هذه العمليّة

[22] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص:150.

ومكّنتنا من رؤية أبعاد الشّخصيّة المختلفة، وأطلعتنا على سرّ اندفاعها وتحريكها وفق مايلي:

أ/ **التّشخيص بالفعل:** ويتمّل في الأفعال الّتي قامت بها الشّخصيّة من خلال سلوكاتها وحركاتها ومواقفها ولأنّ جوهر الدراما هو تمثيل فعل ما، فإنّ هذا العنصر من أبرز عناصر التّشخيص في المتخيل المسرحيّ، وعليه لا بدّ من توافر صلة معقولة بين الشّخصيّة والفعل، لذا فقد بنى المؤلّف شخصياته في المسرحيّة بطريقة متكاملة، يبرزها المشهد التّالي:

بلال: ويحي من الصبية الحمقى يحرشهم * آباؤهم لمعاداتي وتفتيني

قبلت بالرجم والتعيير محتسبا * ولست أقبل أن أرتد عن ديني[23]

إذ نجد أنّ ما يصدر من أفعال وسلوكات الشخصيّة يترجم الوظيفة الموكّلة إليها في النّص، عاكسة بذلك بنيتها المورفولوجيّة، لهذا فقد منح الكاتب لشخصياته جملة من التّصرفات تلاءمت وطبائعها عاكسة رغباتها ومشاعرها، فبقدر ما توغّل المبدع في أعماقها، كاشفا أسرارها وحقائقها المستورة، بقدر ذلك يسمو ويخلد وتسمو به وتخلّد أمّته وعالمه كلّه.

ب/ التّشخيص بالفكر: أحد جماليات التّشخيص، به كشف المؤلّف عن الشّخصيّة وأفكارها ، فأطلعنا على كنهها من خلال مواجهتها للتّحديات على المستويين الدّاخليّ والخارجيّ ويظهر هذا في موقف "بلا" من "أميّة" الرّافض للعدول عن منهجه من خلال :

أميّة: غويت فثب ياعبد؟

بلال: ما أن ثائب

[23] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 164.

أميّة : أتأبى وفاقي؟

بلال : لن تراني موافقا[24]

فبلال قد أفصح عمّا في قلبه ولم يبال بعواقب أمره، فاختار ما يناسب السياق، وما تقتضيه سلطته، وهذا مؤشّر قويّ على الثّقة بالذّات.

جـ/ <u>التّشخيص بالرّأي</u>: هو عنصر جماليّ، وظّفه المؤلّف للكشف عن الشّخصيّة من خلال ما طرحته الشخصيّات الأخرى من آراء وانطباعات عنها وملاحظاتها ووصف لطبعها وأبعادها النّفسيّة والفكريّة والاجتماعيّة، ويظهر ذلك في:

عقبة: طغى العبد

أميّة: طغى العبد فما من ردعه بد

عقبة: أيشتد ويحتد على الشيخ ويجفوه؟[25]

من خلال المقطع نكتشف قوة الشّخصيّة عن طريق ما تقوله عنها الشّخصيّات الأخرى، فقد شخص كلّ من "عقبة" و"أميّة" بقولها بلال على أنّه عنيد لن يرتد عن دينه ولو كلّفه ذلك حتفه.

د/ <u>التّشخيص بالمظهر</u>: عنصر جماليّ، بواسطته عرّفنا المؤلّف بمظهر الشخصيّة وبشكلها وقوامها، فوفّر لنا مادة لفهمها وتحليل مزاجها وطبيعتها ومكانتها الاجتماعيّة، وهذا ما يظهره قول أميّة:

أميّة: أنا سليل الشرف أميّة بن خلف

نادى كعبة الأدب يؤمه جل العرب[26]

---

[24] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 158.

[25] – المصدر نفسه، ص: 162.

[26] – المصدر نفسه، ص: 153.

وفيه وصف لملامح ثراء أميّة، ونسبه فهو من أسيادها ،كما نجد التشخيص بالمظهر في:

أبو بكر: أميّة ماهذا ؟ أغمد السّيف مسرعا * وضع عن بلال منك كل وثاق

إلى الآن لم ينفك في القيد رازحا * يلاقي به ما كان منك يلاقي[27]

ينكشف من خلال هذا المقطع قوّة أبي بكر، وذوده عن المظلومين بسيفه، وماله.

هـ/ ا <u>التّشخيص بالمونولوغ</u>:مؤشر جماليّ من خلاله يتاح للشخصيّة أن تفصح عن داخيلة نفسها، كاشفة عن مشاعرها الباطنيّة وأفكارها وأرائها المستقبليّة، محقّقة بذلك القيّم الفنيّة و الجماليّة الّتي أراد المؤلّف أن يضيفها إلى عمله، فيطلع المتلقّي على ما يدور في خلد تلك الشّخصيّة وما تنوي القيام به ومن ذلك: **بلال:** لو يعلم القوم أني * عفت الطواغيت جمعا

ودنت بالله ربا * ودينه السمح شرعا

لأوجعوني ضربا * وأوسعوني قرعا[28]

وممّا لا شكّ أن من المعطيات الأساسيّة في من الدّراما ،وجود الفعل ورد الفعل ما بين شخصين حاضرين بشكلّ ماديّ في الفضاء المشهديّ ، أو ما بين الممثّل وعلاقته مع الشّخصيّة المتخيّلة، أو في العلاقة ما بين الممثّل وما يحيط به من أشياء مختلفة تحيى في المشهد بحياتها الخاصة، ومميّزاتها الّتي يمكن أن تأخذ أشكالا مختلفة من خلال تحويلاتها.

---

[27] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 170.

[28] – المصدر نفسه، ص: 154.

1-4/ لغة الحوار في المسرحيّة:

إنّ الحوار الّذي يجري بين النّاس في وقع الحياة هو " الشكلّ الطبيعي للخطاب البشري"[29] وهو في العمل الفنّي الحديث الّذي تتبادله الشّخصيّات، ولأهميته اعتبرت المسرحيّة فنّ الحوار لأنّه الأساس الّذي تبنى عليه ،والحوار في المسرح هو عمليّة تواصل بين طرفين و لأهميّته البالغة فقد ارتأينا تناوله من جوانبه الجماليّة الّتي نورد منها :

أ/ **الأنساق التّركيبيّة في المسرحية:** نبحث عنها في ثلاثيّة تركيب النّص الدّراميّ وهي:

1/ التّحقيق: هو ذلك الحوار التّراتبي، الباحث في سرعة الأداء في الفعل المسرحيّ، وعلاقة كلّ شخصيّة وحركتها مع باقي شخصيّات الفعل المسرحيّ، يقول عنه حازم شحاتة "سرعة الأداء هي حيّز التّحقيق في علاقته مع الزمن الّذي يشغله أداء المسرحيّة فترفع من إيقاع المشهد بوصفه لحظة مصيريّة في حياة شخصية ينتظر المتفرج نتيجتها"[30]، ويشغل التّحقيق حيّزا هاما في نص "بلال بن رباح" حيث يتجسّد في جملة من الاستفهامات والإجابات في حوار "أميّة" مع "بلال":

أميّة: يدخل تركت القوم في إثري ألم تمتثل أمري؟!

بلال: مضطربا لقد أنسيت يا مولا ي فاقبل عذري

---

[29]– عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003. ص: 58.

[30] – حازم شحاتة: الفعل المسرحيّ في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، مصر، ط1 1997. ص: 151.

نلاحظ أنّ "أميّة" هو الآمر الشّديد في سؤاله كما يظهر اللّوم في استفهامه، لكونه هو السّيد أمّا "بلال" فقد كان مضطربا في جوابه، خاضعا لسيّده يظهر له الاستجابة لأمره عليه واجب الطّاعة للآمر بتنفيذ الأمر الموجّه إليه؛ ويبدو المشهد واضحا بين العبد وسيده وكذلك في قول :

عقبة: وما خير الشراب؟

أميّة: أجب

بلال: صريح

من الألبان يسقي في العقاب

لذيذ الطعم كالعسل المصفى * شذي الريح يعبق كالآب[31]

يظهر من خلال هذا الحوار أنّ عقبة يستفهم ويسأل عن الشراب الّذي يفضل بلال أن يقدّمه لهم حيث نلاحظ العلاقة بين رفقاء أميّة وبلال في إحضار ما يطلبونه لكن بلال بكفاءة تواصليّة، يحاول تجنب إحضار الخمر لهم وإبداله باللّبن، بغية التّأثير في سلوك الآخرين، أو لينصّب من نفسه الإنسان المرجع في مجتمعه، وهي كلّها تجاوزات تدل عن قصد تداوليّ.

2/ <u>النّجوى</u>: إنّ هذا الضرب من التّعبير عن الباطن أداة رئيسيّة لرصد خلجات الشّخصيّة وأحاسيسها وخواطرها وأفكارها، وهذا البناء يعالج من عدّة زوايا فكريّة ، أدبيّة ، نفسيّة..إلخ من خلال ما تحدّث به الشّخصيّة بما يستبطن ذاتها وتطلعنا على جوانبها في أزمة تمرّ بها أو حادث وقع لها " فكأنّ الكاتب يستخدمها لتدخله حتى تفصح الشّخصيّة عما بداخلها بما ينير المواقف وبخاصة في حالات التّردد والشّك والصّراع والقلق ولعلّ الكاتب المسرحيّ لا

[31]– صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 155.

يبتعد كثير عما يدور في حياتنا"[32]، فتبدو أهميّها في أنّها تلقي الضّوء على جوانب نجهلها عن الشّخصيّة وتفكيرها وسلوكها، وبقدر إفصاحها عن ذلك تكون قيمتها الفنّيّة، فيتاح لها مناجاة نفسها كاشفة عن دخيلتها وكأنّها تفكر بصوت مسموع يعمل عادة على محور الزّمان، فكأنّه استوقاف له في لحظة معينة ويظهر ذلك جليا على لسان بلال:

آه من الرق آه * قد ضقت بالرق ذرعا

لو أنني كنت حرا * صدعت بالدين صدعا

كيف بخلاصي فإنني * وقعت في شق أفعى[33]

فكانت هذه النّجوى بمثابة تنفيس عما يختلج بداخله،كذلك نجد هذه النّجوى في موضع آخر حيث كان بلال يحدثه ضميره بأن يثبت ويؤمن بواحد أحد، بلال: أحد أحد ، حيث كان هذا الكلام بمثابة تهدئة من روع النّفس بالإيمان بالله والثّقة به بأنّه سيأتي الفرج وبثّ الأمل بأنّ المستقبل سيكون أحسن مما هو عليه، وذلك واضح في مناجاة بلال لنفسه، "يا جسم صبرا"، وبهذا فالمنولوج أفضل التقنيات للتّعبير عن ذلك الانفجار النّفسيّ المولد لموقف ما، والّذي يتأتى كما يرى ميخائيل رومان M. Roman:"بعد توتر طويل، وحوار حاد يبدو من وجهة نظر البطل عقيما، إنّه لحظة الانفجار لحظة البوح بالأسرار، لحظة قذف الحقيقة في وجه العالم"[34]، والملاحظ أنّ الحديث الباطني كان قليلا في النّص، وبالمقابل انعدم تماما الحديث الجانبيّ ، وهذا راجع لعدم اهتمام المؤلّف به.

---

[32]– ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1997. ص: 168.

[33]– صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 154.

[34] – فاروق عبد الوهاب : مع كتاب المسرح ، حوار مع ميخائيل رومان، مجلة المسرح، مايو،1967، ص :18.

3/ <u>السّرد</u> (الحكي): السّرد هو حكي قصّة من الماضي ، لها صلة بالأفعال الدراميّة في النّص ذاته، وفي هذا اقتراب من الشّكل الشّعبي المعروف في المسرح الجزائريّ الّذي ابتدعه " **ولد عبد الرحمان كاكي** " بإيراد الرّاوي أو الحكواتي، فالمؤلّف بهذا يأخذ معه المتلقّي إلى تلك المشاهد حيث وقعت؛ والملاحظ أنّ الكاتب لم يلجأ إلى السّرد في المسرحيّة، إلاّ قليلا جاء عرضا لمتطلبات النّص ومن أمثلته حين أخبر أميّة بلال عن رفقته بأصحابه منذ كان صغيرا، أميّة:

هم رفاقي منذ الصغر * وعدتي عند الغير[35]"

ولعلّ الفعل المسرحيّ النّاجح الّذي يكون بهذا التّداخل ليس فيه تواتر دراميّ ونبرة متعاليّة فهو فعل توصيل المعلومات للمتفرّج؛ ويبقى ورود السّرد في مسرحيّة بلال قليلا، فبناءها الدّراميّ ربط وعيّ المتلقّي بالواقع، فلا تعود الأحداث إلى الماضي ولا تتراجع إلاّ بقدر يحقق للملتقى تشخيص حالة ما أو تصويرها، لذا فإنّ المؤلّف قد أحاط مسرحيّته بهالة من التّاريخ جعل أحداثها تدور في تلك المرحلة الحاسمة منه ، فكان واضحا منذ البداية أنّه يعني المرحلة الّتي مرت بها الجزائر وهي مرحلة الاستعمار، لذا يمكن القول أن المسرحيّة بصورة عامة في مشاهدها المختلفة، كانت مكرّسة لإلقاء الضّوء حول العلاقة بين الجزائريين والمستعمر، لعبت فيها خبرة المبدع الدّور الفعّال في صياغتها وتشكيلها بالطّرق الّتي توسّلها من أجل تعميق تجربته، بحيث أسهمت بقسط وافر في إثراء إبداعه وتعميقه ومنحه البعد الضّروريّ ليحظي بالقبول وتتوفّر له السّيرورة اللازمة لدى الجمهور المتلقّي.

---

[35] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 153.

ب/ <u>الأنساق الجماليّة في المسرحية:</u>

1/ <u>اللّغة الفصيحة</u>: ورد الحوار باللّغة الفصيحة، وهي ميزة كتابات **محمد العيد آل خليفة** ممّا أكسبها الامتداد، فلم تكن محصورة في منطقة محدّدة، متّخذا من المعجم العربيّ مادّة لمسرحيّته بالرّغم من الاحتلال والأوضاع المزريّة الّتي كان يعشيها الشّعب حينها، فقد اتّسم الحوار عنده بالموضوعيّة والإيجاز والفصاحة، وهي من آليات الكتابة الأدبيّة والفنّيّة، الّتي هي على حدّ تعبير **طه حسين** " اختيار لغة المتحاورين في العمل الأدبيّ غير لغة حوارهم في البيوت والشّوارع، وما أحرى كتابنا أن يكتبوا حوارهم بلغة عربية فصيحة يستطيع العربي في أي مكان من بلدان العرب أن يقرأها فيفهمها حتى يستطيع أن يتعايش مع العمل الأدبي يطالعه"[36]، فهو قائم على الانتخاب والاختيار، يسقط منه كلّ رديء مبتذل مالم يقصد، أو فقد ترتيب أو اختصار مخلّ أو إطناب مملّ، فيتحقّق له الإتقان والملائمة للمواقف، وبهذا يكتسب الصّبغة الفنّيّة الّتي تدخله نطاق الأدب "الّذي لا ينشأ من فراغ بل في حضن مجموع من الخطابات الحيّة، الّتي يشاركها في خصائص عدّة"[37] لذا جعل "محمد العيد" لغة النّص فصيحة،بعبارات قصيرة في الغالب، ولم يحتفل بالصّور المجازيّة.

2/ <u>اللّغة الشّعريّة بوصفها صورة أو مجازا</u>: وهي مستوى تكثر فيه الصّور الجماليّة، ويتّسع فيه الخيال مع القدرة على تحويل الفكرة إلى صورة إذ إنّ الطّبيعة الإنسانيّة تميل عادة إلى الأشياء الماديّة، وإنّ الإدراك والمعرفة

---

[36] – يوسف إدريس: مقدمة طه حسين، سلسلة الكتاب الذهبي، القاهرة، مصر، (د ط)، 1954، ص: 6.

[37]– تزفتان تودوروف: الأدب في خطر، تر/ عبد الكبير الشرقاوي،دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص:09.

يتدرجان عبر مراحل، من المادي إلى معنوي إلى العاطفيّ، فالإنسان يميل أوّل الأمر إلى الأشياء الماديّة ثمّ تنزع نفسه إلى الأشياء الفكريّة، فالصّور الجماليّة تجعل من المعاني مشخّصة، مجسّدة يحسها المتفرّج.

والصّورة الشّعريّة في هذه القصيدة تتّسم ببساطة التّركيب وقرب المأخذ، قريبة من اللّغة النّثريّة بل لغة الحياة اليوميّة، لغة حاملة لمضامين الحياة بعيدا عن التّنميق والزّخرفة والكلمات الحوشيّة والاستعارات البعيدة، جنح من خلالها إلى ما يشبه الحديث اليوميّ في مزيج من المشاهد التّسجيليّة والعلاقات اللّغويّة المتولّدة عن الإسناد والإضافة، تعطينا نموذجا لبساطة التّعبير والقدرة على التّواصل الشعريّ، دون أن يهبط الشّاعر بمستواه الشّعريّ ، وذلك لأنّ مقصده أن يتعاطى شعره كثير من النّاس وتحريك فيهم الغيرة عن الدّين والوطن بعيدا عن التّعقيد والغموض والإلباس .

وتتجلّى الدّراميّة في تجسيد جماليّة الصّورة الشّعريّة وهي تشكّل الرّؤية المأساويّة حيث تتكشف في الصّورة الأولى القائمة على التّناقض الواضح بين جبهتين، جبهة الحق ممثّلة في شخص بلال، وجبهة الباطل ممثّلة في شخص أميّة، وبعدها تتفرّع القصيدة لتصل في نهايتها إلى دلالة ظهور الحق وزهق الباطل.

أمّا عن التّجريد في لغة الحوار فهو عنصر أتى عمدا إلى المسرح من أجل وظيفة دراميّة، والفعل المسرحيّ لأداء التجريد هو فعل انفصال الشّخصيّة عن العالم الواقعيّ، وعن لغة المجتمع الّذي ينظم إليه وربما عن لغة الجمهور والأداء التّمثيليّ للغة التّجريد هو أداء الشّارد أو المذهول أو المتعالي أو الغريب[38] .

[38] – ينظر/ حازم شحاتة: الفعل المسرحيّ، ص: 172.

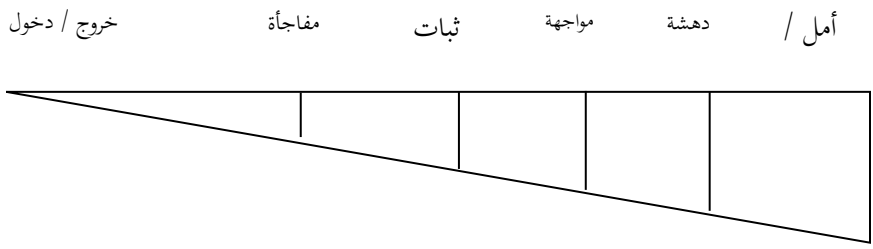
ج/ الأنساق الدراميّة في المسرحية:

1/ الثّبات أو التّحول: إنّ المتأمل في مسرحيّة "بلال" يجد أن الثّبات اتّخذ منحنيين : ثبات أميّة ورفاقه وكذلك ثبات بلال، فبالنّسبة لثبات المنحنى الأول يظهر في المقطع التّالي :

عقبة: عبد خبيث فكن منه أميّة في ارتياب.

أميّة: وما كان منه؟ فليس عهدي به إلا بصيرا بالصّواب.[39]

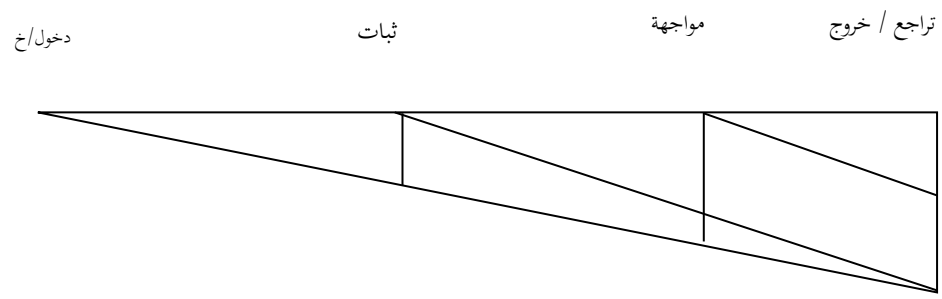
فالمقطع يشير إلى ثبات الشّخصيّة، ذلك الثّبات الّذي تعكسه اللّغة المتّحدة، ويمكن أن نستخدم ترسيمة "هوسرل" لتفسير نسق الثّبات أو التّحول في المواقف.



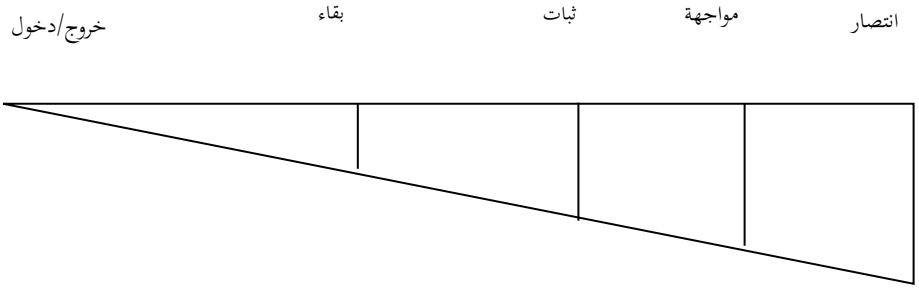
فأقطاب الصّراع يدخلون الفعل المسرحيّ على أمل أن يتراجع بلال عن قراره لكن يندهشون بعكس ذلك فقد واجههم بإسلامه؛ فقرروا أن يأتوا له بالكاهن ضنّا منهم أنّه مسّ من جن إلاّ أنّ إصرار بلال عن موقفه ومجابهته لهم بالحجّة جعلهم يتيقنون من إسلامه.

(39) – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 156.

أمّا في المرحلة الثانيّة يحاول أميّة أن يغري بلال بعدوله عن أسلامه محاولا ترهيبه بأبشع الطرق فيزداد بلال قوّة وصلابة، فيبقى ثابتا على دينه وهنا يزداد أميّة غضبا على بلال، فيستل سيفه كي يقتله وذلك وفق التّرسيمة التّالية:



فشخصيّة بلال في النّص فقد كانت رمزا للثّبات بالرّغم من المؤامرات والتّعذيب بغرض تخليه عن دينه فقد ثبت وانتصر في الأخير ، بعد أن سئم منه أميّة، فباعه لأبي بكر الّذي أعتقه وصار من المقربين منه، وينتهي الفعل الدّراميّ بانهزام أميّة وحلفه، وانتصار بلال الّذي يمثّله التّمثيل العكسيّ كالآتي :



فقد لاحظنا في بداية النّص كتمان بلال دينه خوفا من جبروت سيّده ورفاقه، ولكن عند اكتشاف الحقيقة واجههم ، وعند إلحاق الأذى به ثبت ورفض التّخلي عن إسلامه حتى انتصر في الأخير،فكانت هناك مساحة من الفضاء

سمحت لشخصيّة "بلال" تدور في مداره، فكان رمزا لمرجعيّة لها وجود خلف الكلمات، إنّها الثّورة الجزائريّة الّتي هزّت جبروت فرنسا.

وإذا كان بلال يبدي صبرا قويا جبّارا في مواجهة العذاب الشّديد، ويرفض أن يغيّر أو يبدّل دينه الّذي آمن به، فإنّما هو دعوة للشّعب الجزائريّ كي يصبر، ويتمسّك بدينه وبقضيّته، حتى يهيّأ الله له مخرجا من حيث لا يحتسب.

قائمة المراجع:

(1)– إبراهيم مصطفى: معجم الوسيط، تح: مجمع اللّغة العربيّة، مصر، القاهرة، ج 1، (دط)، (د ت).

(2)– أن إبيرسفيلد: النموذج العاملي للمسرح ، تر/سمية زياش ،مجلة التبين، ع 34، الجزائر، 2010.

(3)– تزفتان تودوروف: الأدب في خطر، تر/ عبد الكبير الشرقاوي،دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007

(4)– حازم شحاتة: الفعل المسرحيّ في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، مصر، ط1 1997.

(5)– أبو الحسن سلام: حيرة النّص المسرحيّ بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، دار الوفاء، الإسكندرية – مصر، ط1، 2008.

(6)– صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1 ، 1986.

(7)– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لنجمان، مصر، ط1، 1996.

(8)– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط3 1994.

(9)– عصام الدين أبو العلاء: مدخل إلى علم العلامات في اللّغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر، دط، 2005.

(10)– ابن عقيل: شرح ابن عقيل للألّيفة ابن مالك ، تح/محي الدين عبد الحميد، ج1، دار إحياء التّراث العربي، بيروت لبنان، (د ط) (دت).

[11]– عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1 ،2003

[12]– فاروق عبد الوهاب : مع كتاب المسرح ، حوار مع ميخائيل رومان، مجلة المسرح العربي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، عدد شهر مايو، 1967.

[13]– أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، تونس، ط3 ،1985.

[14]– ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت لبنان، ط1، 1997.

[15]– ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1988.

[16] – نهاد صليحة: المسرح بين النّص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ،(دط)، 1999.

[17] – يوسف إدريس: مقدمة طه حسين، سلسلة الكتاب الذهبي، القاهرة ، مصر، (د ط)، 1954.