

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة



جامعة 8 ماي 1945 قالمة
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA

كلية: الآداب واللغات

القسم: اللغة والأدب العربي

مخبر التوطين: الدراسات اللغوية والأدبية

أطروحة

لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث

الميدان: اللغة والأدب العربي الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب جزائري

من إعداد الطالبة:

خولة صالح

الحوار الهجين في الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر - دراسة تحليلية نقدية
في نماذج مختارة.

أمام لجنة المناقشة المكوّنة من:

بتاريخ: 2026/1/20م

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
عبد الغاني خشة	أستاذ التعليم العالي	جامعة 8 ماي 1945 - قالمة-	رئيساً
ميلود قيدوم	أستاذ التعليم العالي	جامعة 8 ماي 1945 - قالمة-	مشرفاً ومقرراً
جلال خشاب	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد شريف مساعديّة-سوق أهراس	ممتحناً
وردة حلاسي	أستاذ محاضر قسم (أ)	جامعة 8 ماي 1945 - قالمة-	ممتحناً
نور الدين مكفة	أستاذ محاضر قسم (أ)	جامعة 8 ماي 1945 - قالمة-	ممتحناً

السنة الجامعية: 1446-1447هـ/2025-2026م

الشكر والتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبفضله تتحقق الأمنيات، والصلاة والسلام على سيدنا محمد خير الخلق وخاتم الأنبياء والمرسلين.

أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى أستاذي المشرف: الأستاذ الدكتور "ميلود قيدوم" على ما قدمه لي من توجيهٍ سديدٍ، ونصحٍ كريمٍ، ودعمٍ متواصلٍ طيلة مراحل إعداد هذه الأطروحة، فكان مثلاً للأستاذ الموجه، والعالم المتواضع. كما أتوجه بوافر الشكر والتقدير إلى أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل، على قبولهم مناقشة هذا العمل، وما قدموه من ملاحظاتٍ علميةٍ قيّمةٍ أسهمت في إغنائه وتجويده. ولا يفوتني أن أعبر عن امتناني لكل أساتذتي في قسم اللغة والأدب العربي-جامعة 8 ماي 1945- الذين نهلت من علمهم واستفدت من خبرتهم خلال مسيرتي الجامعية، فلكم مني أسمى آيات التقدير والاحترام.

وختاماً، أهدي هذا العمل المتواضع إلى والديّ الكريمين تقديرًا لتضحياتهما ودعواتهما الصادقة، وإلى عائلتي الغالية التي كانت دومًا السند والعون في طريق العلم والمعرفة.

الباحثة:

خولة صالح

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مَقْدَمَة

يشكل المسرح الجزائري المعاصر فضاءً حيًا لتجليات الحوارية والتّهجين بأشكاله المختلفة، إذ ينطلق من خصوصيّة تاريخيّة وثقافيّة ارتبطت بالتّجربة الاستعماريّة وما بعدها، لينتج خطابات مسرحيّة تتفاعل فيها المحليّة مع العالميّة. وقد تميّز هذا المسرح بانفتاحه الواسع على اللّغات، حيث يمزج في حواراته بين العربيّة الفصحى والدارجة الجزائريّة، وبين الفرنسيّة التي خلفها الاستعمار، وأحيانًا الإنجليزيّة ولغات أجنبيّة أخرى، بما يعكس التّنوع اللّغوي في المجتمع الجزائري المعاصر. كما أنّ لغة الكتابة المسرحيّة فيه انفتحت أكثر من السابق، فلم تعد مقيدة بنمط واحد أو لغة واحدة، بل باتت تستثمر التّعدد اللّغوي كأداة فنيّة ودلاليّة لإبراز التّداخل الثّقافي وتعدد الانتماءات. وإلى جانب ذلك، يوظّف المسرح الجزائري عناصر من التّراث الشّعبي والشعر والغناء، ويتفاعل مع تقنيات المسرح الغربي، ليصوغ نصوصًا تحمل بصمة ثقافيّة مركبة، وتعبّر عن قضايا المجتمع برؤية إبداعية تتجاوز الحدود التقليديّة.

تحتل الحوارية، كما بلورها ميخائيل باختين، مكانة محورية في فهم النّصوص الأدبيّة والمسرحيّة، إذ تقوم على مبدأ تعدد الأصوات وتفاعلها داخل فضاء نصي واحد، حيث تتجاوز الخطابات المختلفة وتتحاور فيما بينها، سواء انسجامًا أو تنافرًا. وفي المسرح، يكتسب هذا المفهوم بعدًا عمليًا من خلال الحوار، الذي يعد الأداة الأساسيّة لبناء الموقف الدرامي وتحريك الشّخصيات وكشف رؤاها الفكرية والنفسيّة. فالحوار المسرحي ليس تبادلًا كلاميًا بسيطًا، بل هو حقل للصراع بين وجهات النظر، ومساحة للتفاوض بين الهويات والثقافات، بل وقد يتحول إلى مرآة للتوترات الاجتماعيّة والسياسيّة. ومن خلاله، يُبرز النّص المسرحي الجزائري المعاصر أصواتًا متعددة: صوت الموروث الشّعبي، وصوت الحداثة، وصوت المهتمّش، وصوت السلطة، في تفاعل حي يعكس تنوع المجتمع وتناقضاته.

ينفتح مفهوم التّهجين في النّقد الحديث على مستويات متعددة. فمن منظور باختيني، يبرز التّهجين اللّغوي بوصفه تداخلًا بين لغات ولهجات وأنماط خطاب مختلفة داخل النّص، ما يمنحه كثافة دلاليّة وقدرة على تمثيل واقع اجتماعي متنوع. أمّا في بعده الثّقافي، كما بلوره "هومى بابا"، فالتّهجين هو نتاج التّقاء ثقافات متباينة في فضاء ثالث، حيث يعاد تشكّل الهوية بعيدًا عن ثنائية المركز والهامش. وعلى الصعيد الأجناسي، كما أشارت "كريستيفا" وآخرون، يتجلى التّهجين في تداخل الأجناس

الأدبية والفنية داخل العمل الواحد، بما يفتح النص على أشكال تعبيرية متعددة من الشعر والغناء إلى السرد البصري. في المسرح الجزائري، تُعد هذه الأبعاد الثلاثة للتهجين مداخل أساسية لفهم سيرورة النص، خاصة حين تتشابك الأصوات واللغات والأنساق الفنية في بناء واحد.

يندرج هذا البحث ضمن الدراسات النقدية التي تسعى إلى استكشاف الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر من خلال مفاهيم الحوارية، والحوار، والتهجين، في أبعادها اللغوية والثقافية والأجناسية، للكشف عن كيفية تمثيل الهوية الجزائرية في فضاء نصي يتقاطع فيه المحلي مع العالمي. ومن خلال تحليل نصوص مختارة، تحاول الدراسة فهم آليات التداخل بين اللغات والثقافات والأنساق الفنية، ورصد أثر هذا التداخل على البنية الدرامية والدلالة الفكرية للنصوص المسرحية. وعليه تقوم الدراسة على طرح إشكالية رئيسية، تندرج ضمنها عدة تساؤلات فرعية تتمثل فيما يلي:

— كيف تجلّت مظاهر المهجنة الثقافية، واللغوية، والأجناسية في المسرح الجزائري المعاصر، وما أثرها في تشكيل هوية الخطاب المسرحي الجزائري؟

- كيف يوظّف المسرح الجزائري المعاصر الحوار في إبراز تعدد الأصوات، والخطابات داخل النص المسرحية الجزائرية؟
- ما هي أهم مظاهر التهجين اللغوي في المسرحيات المختارة، وكيف تسهم في تمثيل التنوع الثقافي والاجتماعي؟
- كيف تجلّى التهجين اللغوي عند "ميخائيل باختين" والتهجين الثقافي عند "هومي بابا" و"التهجين الأجناسي" عند "جوليا كريستيفا" في النصوص المختارة، وما انعكاس ذلك على تشكيل الهوية المسرحية؟
- ما أشكال التهجين الأجناسي التي توظفها النصوص المختارة، وكيف تؤثر على البنية الدرامية والأسلوبية؟
- إلى أي مدى يعكس المسرح الجزائري المعاصر تفاعل المحلي مع العالمي في بناء لغته وموضوعاته وأشكاله الفنية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات وكشف أبعاد هذه الإشكالية، اعتمدت الدراسة على مجموعة من المناهج والآليات الإجرائية، من أبرزها:

➤ **المنهج التحليلي النقدي:** وهو المنهج الرئيسي الذي اعتمدت عليه الدراسة في قراءة النصوص المسرحية وتحليل بنيتها وأبعادها الدلالية والجمالية.

➤ **المنهج الثقافي الموضوعاتي:** كمنهج رافد ومساعد، بهدف الكشف عن الأبعاد الثقافية والاجتماعية للنصوص المسرحية المختارة.

➤ **المنهج الإحصائي:** من خلال توظيف بعض الأدوات الإحصائية مثل: الدائرة النسبية، وأعمدة بيانية، وجداول، لرصد وتوضيح نسب حضور الظواهر اللغوية والثقافية في المسرحيات المختارة. ذلك أنّ الحوار المسرحي بنية معقدة تتداخل فيها عناصر متعددة لصياغة شعريته، فهو يجمع بين البنيات اللسانية والفنية والثقافية، ويستقطب مكوّنات الجمال الفردي والإرث الاجتماعي والثقافي. لذلك، لا يمكن اختزاله في جانب واحد أو الاكتفاء بتحليله بمنهج إجرائي واحد، لأنّ تشكيله الجمالي يقوم على تفاعل عدة عناصر في آن واحد. وهذا ما جعل المسرح يُصنّف في مرتبة "أبي الفنون" في مختلف الثقافات الإنسانية. كما أنّ الباحث في مجال الحوار المسرحي يجد نفسه أحياناً مضطراً إلى البحث عن شعريات تمتد خارج إطار الأدب إلى مجالات معرفية وفنية أخرى، خاصة مع التيارات الحديثة التي تدعو إلى تقليص مساحة الحوار لصالح عناصر العرض الأخرى مثل الصمت، والسينوغرافيا، والحركة، والإيماءة، بما يضيفي على العمل المسرحي بعداً بصرياً وحركياً يتكامل مع الكلمة المنطوقة.

ومن هنا تكمن أهمية الدراسة، والتي تعدّ من أولى الدراسات التي تبحث في موضوع المسرح الجزائري المعاصر من حيث جدّة وحادثة المدونات المسرحيّة المختارة أولاً، وفي موضوع التّهجين/الهجنة

ثانياً، كما يعود اختيارنا للمدونات المسرحية المختارة للدراسة لأسباب أهمّها كالتالي:

- 1- تمثل أنموذجاً بارزاً للمسرح الجزائري المعاصر من حيث الموضوعات والطرح الجمالي.
- 2- تحتوي على حضور واضح لظواهر التّهجين الثقافي، واللغوي، والأجناسي.
- 3- تتوافق مع الإطارين النظريين المعتمدين في البحث (باختين وهومي بابا وكريستيفا).
- 4- تمتاز بجدّتها وحادثة موضوعاتها وأسلوبها الفني.

5- تفتح على لغات متعددة (العربية الفصحى، العامية الجزائرية، الأمازيغية، والفرنسية، وأحياناً الإنجليزية)، كما تفتح على خطابات وأجناس مختلفة.

6- تعكس تحولات وتغيرات المجتمع الجزائري المعاصر في ظل الانفتاح على الآخر. وعليه جاءت دراستنا لتحقيق أهداف عديدة، منها ما هو موضوعي، وما هو ذاتي، أما الأهداف الموضوعية فهي كما يلي:

1. تحليل ظاهرة التهجين الثقافي، واللغوي، والأجناسي في نصوص مسرحية جزائرية معاصرة.
2. الكشف عن دور الحوار المسرحي في إنتاج هوية هجينة في المسرح الجزائري.
3. دراسة أثر التداخل اللغوي في تشكيل البنية الدرامية والمعاني الثقافية للنصوص.
4. توظيف مفاهيم باختين (التهجين، الحوار) وهومي بابا (الفضاء الثالث، المهجنة الثقافية) في قراءة النصوص.

أما الأهداف الذاتية تتمثل فيما يلي:

1. إبراز خصوصية المسرح الجزائري المعاصر في سياق الدراسات النقدية الحديثة.
 2. المساهمة في سد النقص في الدراسات التي تناولت التهجين الثقافي إلى جانب التهجين اللغوي والأجناسي.
 3. تقديم نموذج تحليلي يمكن أن يفيد باحثين آخرين في دراسات مماثلة.
 4. الاهتمام بالمسرح الجزائري والتعمق في دراسته، باعتباره نوعاً أدبياً مهماً نسبياً مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والشعر، ومنحه الاهتمام الكافي في البحث الأكاديمي.
- ومما لا شك فيه قد اعتمدنا في دراستنا على جملة من المراجع والدراسات السابقة، والتي كانت كمعين في الإحاطة بجوانب البحث ولعل من بينها نجد:

- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي.
- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية.
- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية).

- إبراهيم محمود، رهانات التهجين؛ الجسد والثقافة.

- هومي بابا، موقع الثقافة.

- صالح مباركية، المسرح في الجزائر.

ولعل من أبرز الدراسات التي تناولت موضوع الحوار في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه بعنوان: "شعرية الحوار في الخطاب المسرحية الجزائري من 1962 إلى الآن" من إعداد الباحث خلوف مفتاح من جامعة باتنة ونوقشت سنة 2015، ركزت هذه الدراسة على بنية الحوار المسرحي، وأنواعه وأنماطه، وشعرية اللغات والأجناس الأدبية وغير الأدبية، التي انفتحت عليها الحوار المسرحي من خلال تطبيقه على جملة من النصوص المسرحية المختارة، ودراسته تختلف عن دراستنا من جهة أنه ركز على الجانب البنيوي، واللغوي لبنية الحوار، في حين أهمل الجانب الثقافي.

كما نجد دراسة أخرى تناولت موضوع التداخل اللغوي في المسرح الجزائري وهي أطروحة دكتوراه بعنوان: "الحوارية في مسرح عز الدين جلاوجي السردى" من إعداد باحثة الدكتوراه "غنية جدع" من جامعة الوادي نوقشت سنة 2022، وقد ركزت هذه الدراسة على نص المسرحية التي جاء بها الروائي الجزائري "عز الدين جلاوجي" وتحليل مسردياته في ضوء حوارية "ميخائيل باختين" وتطبيق مقولاته على النصوص، بالإضافة إلى دراسة التداخل النص والخطابي مع هذه المسرديات، وتختلف عن دراستنا من خلال تركيزنا على جنس المسرحية الجزائرية وبالتحديد المعاصرة، كما تطرقنا إلى موضوع التهجين من منظور ثقافي حسب مقولات "هومي بابا" ولم نكتف فقط بالتهجين عند "باختين".

وككل بحث تعترضه الصعوبات، فقد واجهت هذه الدراسة جملة من الصعوبات التي ارتبطت بطبيعة الموضوع وخصوصيته، من بينها محدودية المراجع العربية التي تتناول مفهوم التهجين الثقافي كما طوره "هومي بابا"، وندرة الدراسات الأكاديمية التي تربط بين التهجين بمفهومه اللغوي والثقافي في إطار المسرح الجزائري. كما شكّل الحصول على النصوص المسرحية الكاملة -خاصة المعاصرة منها- تحدياً، نظراً لعدم توفرها بسهولة في المكتبات أو على شبكة الإنترنت. إضافة إلى ذلك، برزت ندرة الدراسات التطبيقية التي تناولت مصطلح التهجين، خصوصاً التهجين اللغوي، إذ أنّ "ميخائيل باختين" نفسه لم يقدم دراسات تطبيقية في هذا المجال، واكتفى بالتنظير للمفهوم في إطار الرواية. كما كان لضرورة الجمع

بين مناهج متعددة (تحليلي نقدي، ثقافي موضوعاتي، وإحصائي) أثر في زيادة الجهد البحثي، إذ تطلب الأمر قراءة متأنية للنصوص وربطها بالسياق النظري، مع الحفاظ على دقة التحليل وعمقه. ولتيسير هذه الصعوبات، والإجابة عن الإشكالية والتساؤلات المطروحة في البحث اعتمدنا على خطة بحثية تتكون من كالاتي:

مقدمة، فصل نظري، وثلاثة فصول تطبيقية، حيث وسمنا الفصل الأول " التأصيل المعرفي لمصطلح "الحوار- الحوارية- التهجين - المسرح الجزائري"، أما الفصل الثاني فقد عنوانه ب: "الهجنة الثقافية في النص المسرحي الجزائري المعاصر، مسرحيتي "الجيرينو" و "سائق سيارة الأجرة" أنموذجا"، أما الفصل الثالث فجاء بعنوان "حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-"، وجاء الفصل الرابع بعنوان: "تداخل النصوص وتعدد الأجناس في المسرح الجزائري المعاصر" من خلال تحليل جملة من المسرحيات الجزائرية المعاصرة.

وكتفصيل لما سبق، فقد قسمنا الفصل الأول إلى أربعة مباحث: المبحث الأول بعنوان: الحوار المسرحي (المفهوم، النشأة والتطور، الأنواع)، عالجت فيه مصطلح الحوار المسرحي وقد شمل المفهوم في اللغة والاصطلاح، نشأة الحوار المسرحي وتطوره، أشكاله وأنواعه، أما المبحث الثاني فجاء بعنوان: مصطلح الحوارية (المفهوم والنشأة) فتمّ التطرق فيه إلى مفهوم الحوارية، نقد نظرية الحوارية، الخلفيات الفلسفية والفكرية لنظرية الحوارية عند ميخائيل باختين، مقولات الحوارية (التهجين، الأسلبة، الحوارات الخالصة)، أما المبحث الثالث الموسوم بـ"مصطلح التهجين" (المفهوم، النشأة والتطور) فقد عالجت فيه مصطلح التهجين في اللغة والاصطلاح، ثم ذكرنا مميزات التهجين، ثم التأصيل لمصطلح التهجين من منظور دراسات ما بعد الكولونيالية. أما المبحث الرابع فعنوانه بـ: "النص المسرحي الجزائري (النشأة والتطور) ويشمل هذا المبحث تأصيل للمسرح الجزائري بدءاً من اختلاف الآراء النقدية حول البداية الفعلية للمسرح الجزائري، وصولاً إلى الحديث عن عوامل ظهور الفن المسرحي بالجزائر، ثم التطرق إلى نشأة وتطور الفن المسرحي في الجزائر وذلك حسب المراحل التاريخية التي مرّت بها الجزائر، وصولاً إلى المراحل التاريخية لنشأة وتطور المسرح الجزائري وقد وضعناها في ست مراحل.

وفي الفصل التطبيقي الأول، المستهل بتوطئة تشمل الفضاء الثالث ونظرية المهجنة حيث تتبعنا الفضاء الثالث في مسرحية "سائق سيارة الأجرة" لعلاق بايلي، انطلاقاً إلى دراسة المهجنة الثقافية في مسرحية "الجيرينو" لنور الدين مغسلي، وتحليل مقاطع ومشاهد من المسرحية ومن هذا المنطلق قمنا باستخراج مستويات، وآثار، ومقولات المهجنة الثقافية من خلال مسرحية "الجيرينو".

أما الفصل التطبيقي الثاني، فقد تطرقنا به إلى عوامل التّهجين في الجزائر، ثم استخراج الجوانب السلبية والايجابية للتّهجين الثقافي انطلاقاً من مسرحيتي "لعبة الزواج والزهر" و"سلطان للبيع" لمراد سنوسي، كما تطرقنا إلى اللغة الثالثة في المسرح الجزائري من خلال مسرحية "132 سنة" لكاكي، والكشف عن كيفية تشكّلها، مروراً إلى المبحث الثاني ويشمل دراسة تقنية التداخل اللغوي أو "code-switching" من خلال مسرحيتي "متزوج في عطلة" لمراد سنوسي و"لويزة" لعبد الحميد قوري. أما المبحث الأخير فقد تطرقنا إلى موضوع تداخل اللغة الإنجليزية في مسرحيتي "لا سمح الله" و"موت مؤلف" لعمار قواسمية واختتمنا المبحث بالحديث عن تداخل المسرح الجزائري باللغة الأمازيغية.

أما الفصل التطبيقي الثالث والأخير فقد اعتمدنا فيه استراتيجية التناص، من خلال تقديم لمحة نظرية عن مصطلح التناص وتحديد خلفياته، ثم التركيز عن تداخل النصوص والأجناس في المسرحيات المختارة، لنختتم الدراسة بخاتمة حوصلنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها.

وختاماً، فإنّ هذا العمل، على الرغم من الجهد المبذول فيه، لا يدّعي الكمال؛ فهو يظلّ اجتهاداً قابلاً للنقاش والإضافة. وطبيعة الموضوع، بما فيه من تشعب وتداخل بين الجوانب النظرية والتطبيقية، تجعل من الصعب الإحاطة بجميع أبعاده في دراسة واحدة. ومع ذلك، فقد حاولنا تقديم مقارنة شاملة قدر الإمكان، مع إدراكنا أنّ هناك جوانب تحتاج إلى مزيد من التعمق والبحث في المستقبل، خاصة فيما يتعلق بتطبيقات التّهجين، ومقارنته بتجارب مسرحية أخرى، بما يفتح آفاقاً جديدة للباحثين في هذا المجال.

والله ولي التوفيق

الباحثة "خولة صالح"

الفصل الأول

التأصيل المعرفي لمصطلح "الحوار - الحوارية -

التهجين - المسرح الجزائري

المبحث الأول: الحوار المسرحي: المفهوم، النشأة والتطور، الأنواع

أولاً - مفهوم الحوار: (Dialogue)

ثانياً - نشأة الحوار المسرحي وتطوره.

ثالثاً - أشكال الحوار المسرحي وأنواعه.

المبحث الثاني: مصطلح الحوارية (المفهوم والنشأة).

أولاً - مفهوم الحوارية: «Dialogism»

ثانياً - نقد النظرية الحوارية.

ثالثاً - الخلفيات الفلسفية والفكرية لنظرية الحوارية عند ميخائيل باختين.

رابعاً - مقولات الحوارية.

المبحث الثالث: مصطلح التهجين (مفهومه، مميزاته، نشأته).

المبحث الرابع: النص المسرحي الجزائري (النشأة، عوامل الظهور، مراحل تطوره).

المبحث الأول: الحوار المسرحي: المفهوم، النشأة والتطور، الأنواع

أولاً - مفهوم الحوار المسرحي: (Dialogue)

يُعدّ مصطلح "الحوار" من أكثر المصطلحات تداولاً وأهمية في مجال الدراسات المسرحية النقدية، وذلك لما له من ارتباط وثيق بالمسرح على مستويي النص والعرض. فالحوار لا يُعدّ مجرد عنصر من عناصر البناء المسرحي، بل هو الأساس الذي تُبنى عليه العملية المسرحية بأكملها، حيث يُشكّل الوسيط الرئيسي الذي يُقدّمه الكاتب إلى الجمهور سواء في سياق القراءة أو أثناء المشاهدة على خشبة وبهذا المعنى، يتجاوز الحوار وظيفته التقليدية بوصفه تبادلاً للكلام بين الشخصيات، ليصبح عنصراً جوهرياً في تكوين بنية المسرحية ووسيلة أساسية لنقل الأفكار والمواقف والصراعات الدرامية التي تشكّل جوهر العمل المسرحي.

ولأنّ الحوار يحتل مكانة بارزة في النص المسرحي، حيث يشغل الحيز الأكبر من تركيبه فقد كان موضوع اهتمام بالغ من قبل الدراسات النقدية التي سعت إلى استكشاف أبعاده وتحليل مكوناته، ووظائفه المختلفة، وقد انطلقت هذه الدراسات من محاولات تعريفية متعدّدة للحوار المسرحي، مستندة إلى رؤية لغوية وفنية تسعى إلى بلورة مفهوم دقيق وشامل له وعلى الرغم من تعدد هذه المقاربات، فإنّها تلتقي جميعها عند نقطة مشتركة تتمثل في الأساس اللغوي للحوار بوصفه فعلاً تواصلياً يقوم على تبادل الكلام بين الشخصيات محققاً بذلك مستويات عدة من التأثير الفني والجمالي داخل البناء المسرحي.

وإلى جانب دوره في تشكيل البنية اللغوية للنص المسرحي، يضطلع الحوار بوظائف متعددة تتراوح بين الكشف عن طبيعة الشخصيات ودوافعها، وإبراز الصراع الدرامي، وبناء الإيقاع المسرحي، وإضفاء الطابع الجمالي على العرض المسرحي فهو ليس مجرد أداة تواصل، بل هو وسيلة لتجسيد البنية الدرامية وإبراز التفاعل الديناميكي بين الشخصيات مما يمنحه دوراً حاسماً في إيصال الرسائل الفكرية والجمالية للمسرحية.

من هذا المنطلق، تبرز أهمية الحوار باعتباره عنصراً جوهرياً في الخطاب المسرحي حيث يتيح للمتلقّي التفاعل مع مضمون المسرحية وفهم بنياتها الدرامية، لذا فإنّ دراسة الحوار المسرحي لا تقتصر على تحليل

بنيته اللغوية فقط، بل تمتد إلى فحص أبعاده السيميائية والجمالية والوظيفية، باعتباره أداة مركزية في تحقيق التأثير الدرامي والتواصل مع الجمهور.

أ- الحوار لغة:

وردت لفظة الحوار في معجم "لسان العرب" بمعنى "كَلَّمْتُهُ فما رجع إليّ حَوَّاراً وحَوَّاراً ومُحَاوَرَةً وحَوَّيراً، ومُحَوَّرَةً بضم الحاء بوزن مشورة؛ أي جواباً، وأحَارَ عليه جوابه: ردّه وأحرث له جواباً وما أحرار بكلمة والاسم من المحاورَة الحَوِّير، تقول سمعتُ حَوَّيرَهما وحَوَّارَهما والمُحَاوَرَة: المجاورة. والتحاوَر التجاوَب، وتقول: كلمته فما أحرار إليّ جواباً، وما رجع إليّ حَوَّيراً ولا حَوِّيرة ولا مُحَوَّرَةً ولا حَوَّاراً؛ أي مارد جواباً، والمُحَاوَرَة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة وقد حاوره".⁽¹⁾ يأخذ الحوار في المفهوم اللغوي دلالة تبادل الكلام فيقوم على السؤال ورد الجواب، كما يهدف الحوار إلى التّجاوَب بين الأفراد المتحدّثين والتّفاعل فيما بينهم حسب طبيعة الموضوع المعالج، كما يأخذ الحوار حسب معجم - لسان العرب - صبغة عقلانية ومنطقية إذ يُقيم الكلام المتبادل (الحوار) بميزان العقل.

أمّا في معجم "الوسيط" فقد اتّخذ مصطلح الحوار منحى أدبياً مسرحياً على وجه التّحديد نظراً لالتصاق مكوّن الحوار بالفنّ المسرحي "فهو حديث يُجرى بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي، أو بين ممثلين أو أكثر على المسرح، وتحاوَرُوا تراجعوا الكلام بينهم وتجادلوا، وفي التنزيل العزيز ﴿والله يسمعُ تحاوركم﴾ (سورة المجادلة الآية 1) ... حاوره مُحَاوَرَةً وحَوَّاراً: جاوبه وجادله وفي التنزيل العزيز ﴿قال صاحبه وهو يُجاوَره﴾ (سورة الكهف الآية 37)"⁽²⁾.

نلاحظ من خلال هذين المفهومين اللّغويين أنّ الحوار كلام يتبادلّه شخصان أو أكثر، وقد يكون الخطاب بين أشخاص حقيقية، أو قد يكون كلاماً متبادلاً بين الشّخوص القصصية أو المسرحية، فالحوار أساس الفنّ المسرحي سواء في النّص أو العرض، كما يقوم الحوار على سمة التّفاعل إذ يخلق تجاوباً بين المتحدّثين عبر زيادة حدة الحوار والجدال من خلال التّطرق إلى موضوعات تثير العقل

¹ - ابن منظور، لسان العرب، دط، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت، ص: 1043.

² - إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ص: 205.

الإنساني، كما يشير المفهوم إلى وجود لفظة "الحوار" في القرآن الكريم في كثير من المواضع ويدور المعنى في فلك تبادل الكلام بين المتحدثين والتجادل والتفاعل فيما بينهم.

اتفقت المعاجم اللغوية العربية على أنّ الحوار هو تبادل للكلام بين طرفين أو أكثر، بحيث يتّسم بالتجاوب ويتضمن معنى الجدال، مما يجعله عنصراً جوهرياً في تحديد مفهومه ومع ذلك، لا يمكن اعتبار أي حديث بين شخصين حواراً بالمعنى الدقيق، ما لم يحمل في طياته قيمة فكرية وجدلية ويرتبط ذلك بطبيعة الموضوع المطروح، إذ ينبغي أن يكون موضوعاً ذا أهمية وجدلية قائماً على أسس منطقية وعقلية. من ناحية أخرى، تشير بعض المعاجم اللغوية الحديثة، مثل "معجم الوسيط" إلى أنّ الحوار يُعدّ عنصراً أساسياً في العمل الأدبي لا سيما في المسرح، فغياب الحوار عن أي نص سردي يؤثر بشكل كبير على بنيته، إذ يُعدّ المحرك الأساس لصيرورة الأحداث وتطورها ما يجعله أحد الركائز الجوهرية في بناء النصوص الدرامية والأدبية.

ب- الحوار المسرحي اصطلاحاً:

يُعدّ الحوار أحد المكونات الأساسية التي يقوم عليها الفنّ المسرحي، إلى جانب عناصر أخرى مثل الشّخص، والصراع، والحبكة، والبنية الزمنية والمكانية ومع ذلك، يُشكّل الحوار العنصر الأكثر تميّزاً حيث يمثّل الفاصل الشكلي والموضوعي الذي يميّز المسرح عن غيره من الأجناس الأدبية والفنية. لقد كان الحوار منذ القديم أحد الركائز الأساسية في تكوين المسرحية منذ نشأتها، إلى جانب عناصر أخرى كالصراع، والشخصيات ورغم أن المسرح في عصوره القديمة كالإغريقي والروماني، وكذلك في المسرح الكلاسيكي خلال القرن السابع عشر، كان يعتمد في كتابته على الشّعر بما ينسجم مع طبيعته الدرامية والغنائية، إلا أنّ بداية القرن التاسع عشر شهدت تحولاً تدريجياً نحو اعتماد النثر بدلاً من الشعر في النصوص المسرحية هذا التحول منح الحوار مساحة من الحداثة وحرره من القيود الدرامية التقليدية،

غير أنّه في المقابل جعله عرضة لنوع من الجدل الذهني العقيم والنقاشات الجانبية ما أضعفه أحياناً من كثافته الدرامية وفاعليته الفنية⁽¹⁾.

يستحوذ الحوار على نسبة كبيرة من المسرحية، خاصةً عندما تسعى إلى معالجة قضية معينة، إذ يتم من خلاله تبادل الكلام بين الشّخوص المسرحية، مما يسهم في إبراز أبعادها المختلفة كما يؤدي الحوار دوراً محورياً في الكشف عن ملامح الشّخوص، حيث يعكس أيديولوجياتها، وأساليب تفكيرها، فضلاً عن انتماءاتها الاجتماعية والثقافية والسياسية مما يجعله عنصراً رئيسياً في بناء العمل المسرحي وتعزيز أبعاده الدرامية.

ويضع "تزفيتان تودوروف" الحوار في زاويتين إحداهما ضيقة، والأخرى واسعة يمكن التفريق بينهما حسب قراءة المتلقي لكيمياء هذا الحوار ضمن الخطاب الأدبي "فالحوار في معناه الضيق ليس إلا واحداً من أشكال التفاعل اللفظي وهو بالتأكيد أهمها جميعاً، غير أنه يمكن فهم الحوار في معناه الواسع بأنه إصغاء بصوت مرتفع ليس إلى الخطاب فقط ولكن الإصغاء إلى كل تواصل لفظي أياً كان شكله"⁽²⁾، وبحسب هذا القول فالخطاب الأدبي عموماً، والروائي خصوصاً لم يعد ذلك النص الضيق والمحدود والمنغلق على ذاته، بل أصبح يتقاطع مع نصوص أخرى ويتفاعل معها بحيث يتميز الحوار بها نظراً لتجاوزه الفكرة التقليدية القائمة على علاقة المؤلف والقارئ فقط إلى تفاعل النصوص الحاضرة والغائبة. كما يعرف الحوار بأنه تبادل كلام بين طرفين أو أكثر، حيث يأخذ شكل التواصل بين الشّخصيات وقد يكون الحوار بين شخصيات حقيقية وواقعية أو قد يكون بين شخصيات أسطورية كالغول أو العنقاء المهم أن تتحقق فيه ثنائية على مستوى التبادل والتواصل⁽³⁾، فنجد هذا النوع من

¹ - Lièvre, Éloïse. « Le dialogue et le genre » Fabula — Actualités, N° 7255, 12 janvier 2004. URL: <https://www.fabula.org/actualites/7255/le-dialogue-et-le-genre.html>.

² - ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 1986، ص: 162.

³ - باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال خطّار، دط، مر: نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، البصرة، العراق، دت، ص: 171-170.

الحوار والمتمثل في التفاعل الكلامي بين الشخصية الإنسانية، والشخصية الحيوانية، أو النباتية، أو حتى الأسطورية الغيبية، ومثال ذلك ما نجده في مسرحية "الغول بوسبع ريسان" للكاتب المسرحي الجزائري "مراد سنوسي" حيث يجعل من بطل مسرحيته شخصية أسطورية قائمة على المخيال الشعبي فيجعل منه كائناً غريباً يجمع بين الصفات البشرية كقدرته على الحوار والكلام، أما الصفات التخيلية والأسطورية فتظهر في هيئته الفيزيولوجية وبعض سلوكياته فهو غول له سبعة رؤوس، ومخالب، وهيئته وحشية وفي المقابل نجد في المسرحية شخصاً بشرياً كثيراً ما تتصارع في قالب حوارٍ مسرحي مع شخصية "الغول" الأسطورية فالحوار بينهما عكس تضارب أيديولوجيتين تتراوح بين مؤيد ومعارض⁽¹⁾.

كما نلاحظ أنّ لكل فنّان وسيلته في التعبير والإبداع، فالرسام وسيلته الألوان يعبر بها عن ذاته وينقل رسالته للمتلقّي، أما الموسيقي فوسيلته الآلات والنوتات الموسيقية يوصل بها فنياً مقطوعته الموسيقية، أما المسرحي فوسيلته الحوار يستخدمه في نقل أفكاره وطروحاته للمتلقّي المهتمّ بالفنّ المسرحي بمستوياته النصّ والعرض، حيث يشكّل الحوار لديه نافذة يرى المتلقّي من خلالها الأصوات المتصارعة في العمل المسرحي وكذا متابعة تطور الحدث وصولاً إلى الحكمة ثم الحل.

ومن هذا المنطلق يعدّ الحوار تقنية كتابية فنية يميّز بها المسرح، إذ يغلب الحوار على تقنيتي السرد والوصف في المسرحية، عكس ما نجده في الخطاب الروائي أو القصصي إذ يغلب عليهما السرد والوصف ويتّخذ الحوار منهما حيزاً قليلاً، "كما يشكّل الحوار في المسرحية مركزاً لتعدد الأصوات سواء بين الشخصيات الواقعية أو الخيالية أو بين علاقة المؤلف بالمتلقّي، فيؤدي بذلك إلى تطوير الأحداث، وتقديم أوصاف للشخص، وتزييف الواقع إلى غير ذلك"⁽²⁾.

أما الحوار في مسرحية "النار والنور" لـ "صالح مباركية" الذي يقوم على تعدد الأصوات أدى بدوره إلى تعدد الأيديولوجيات التي تتبناها كل شخصية في العمل، فبالحوار في المسرحية جاء هجوماً عكس تضارب الآراء وتعدد واختلافها أدى في الأخير إلى تطور الأحداث إذ مثّلت شخصية "عمار"

¹ - ينظر: مراد سنوسي، مسرحية الغول بوسبع ريسان، دط، منشورات البغدادية للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2016.

² - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ط4، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص: 158-159.

الموقف المؤيد للثورة الجزائرية فتبناها بقوة ودافع عنها، في مقابل الموقف المعادي للثورة من طرف بعض من الأفراد الجزائريين والذي يمثله موقف "سي عبد الله" الإقطاعي والعميل، كما نجد الموقف الاستعماري والتي تعبّر عنه شخصية القائد العسكري الفرنسي "الكابتان"، وكذا المعمر الفرنسي "ميسيو فرانك"، فتعدد الأصوات في مسرحية "النار والنور" لصالح مباركية دفع إلى ظهور تعدد أيديولوجي وفكري على مستوى عنصر الحوار⁽¹⁾.

يتميّز عنصر الحوار المسرحي في قدرته على التفاعل مع باقي العناصر الفنية الأخرى المكوّنة للمسرحيّة، إذ يتماهى الخطاب الحوارى مع البنية الزمانيّة والمكانيّة للنص بحيث يشير للقارئ بمرجعيات المسرحيّة كالحقبة الزمنية المطروحة فيها والمكان الذي تنتمي إليه الأحداث، كما يعمل الحوار المسرحي على تدرج مستوى الصراع الدرامي في المسرحيّة فهو ما يُجدد نسبة تفاقم الصراع في المشاهد أو انخفاضه مما يؤدي إلى تطور عجلة الحدث المشهدي في المسرحيّة، إذ "يعد عنصرا الحوار والصراع في الدراما من أبرز العناصر المكوّنة للخطاب المسرحي، إذ لا يقتصر الحوار فقط على تقنية السؤال والجواب بين الشّخوص الدرامية وإنما تكمن أهمية الحوار في درجة تمثيل الصراع الواقع في الحياة، وعكس بكل مصداقية ما تعيشه الأفراد من أزمات وصراعات"⁽²⁾.

فالحوار المسرحي إذن يتجاوز المعنى السطحي في كونه مجرد كلام يتبادلّه شخصان فأكثر، إلى كونه المحرك الأساس للمسرحيّة إذ يتحدّد مع غيره من المكونات الفنيّة كالصراع لإبراز الفواصل الهامة في العمل وكذا تصوير الأفكار والأيدولوجيات المطروحة على لسان الشّخوص المسرحية، كما يحدّد الحوار في أيّ عمل مسرحي مدى القيمة الفنيّة والأدبيّة التي تتميز بها كل مسرحية، إذ يتحكم الحوار في القضية المطروحة فيها فكّلما كان الحوار متسلسلاً ومتيناً ومكتوباً بأسلوب يرقى إلى معايير الكتابة الحوارية المسرحية كلّما لقيت المسرحية رواجاً على مستوى القراءة والتلقّي والنقد أيضاً.

¹ - ينظر، صالح لمباركية، النار والنور، شركة باتنيت، باتنة الجزائر، 2006.

² - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2013، ص: 131-132.

يكتسح الحوار مكانة هامة في الكثير من الميادين والمجالات كمجال المسرح، والإعلام، والقضاء وغيرها، نظراً لقيمته اللسانية، والتبادلية، والتعبيرية فمن خلاله يستطيع المتحدث إقناع غيره بفكرته المطروحة، ناهيك عن قدرة الحوار في مساعدة المتكلم في استخدام حجج وبراهين يستدل عليها في تأكيد خطابه للمستمع، فأداة الكاتب المسرحي في طرح فكرته وقضيته لقارئ النص أو المشاهد للعرض تتمثل في فنيات الحوار، ولا بد أن يتسلح أي كاتب مسرحي بتقنيات الكتابة المسرحية وتعلم أساسيات الحوار وذلك للتحكم في النص وحسن إدارته، ونظراً للقيمة التي يحملها الحوار يجعله بعض النقاد شكلاً تعبيرياً مستقلاً كغيره من الأشكال التعبيرية الأخرى وعلى رأسهم "عمر بلخير" الذي يعرفه بقوله: "إن ما يميز الحوار من الأشكال التعبيرية الأخرى هو طابعه التبادلي إذ يشترط وجود شخصين على الأقل ويتميز بتبادل أحاديث متتابعة ومتسلسلة يكون فيها كل حديث نابعاً لحديث سابق ومنشئاً لحديث لاحق"⁽¹⁾، ويتضح من خلال هذا المفهوم أنّ الحوار شكل تعبري يتفرد عن غيره من الأشكال التعبيرية الأخرى في نقطة فاصلة بينهم، وتتمثل في المعيار التبادلي بين الشخصيات على مستوى الواقع وبين الشخص والبطال والممثلين على مستوى الخطاب المسرحي، إذ لا بدّ من وجود طرفين أو أكثر حتى يسمى حواراً، والمميز للحوار حسب - مفهوم عمر بلخير - أنه يحمل خاصية التوالد والانبثاق حيث يتولد عن كل نقاش حوارى نقاش آخر لموضوع مغاير؛ أي يحقق الحوار القيمة التفاعلية بين المتحدثين مما يمنحهم البوح عن الكثير من القضايا والموضوعات السابقة والراهنة.

يختلف الحوار في المسرح وفقاً لطبيعة المجال الذي يُوظف فيه، فليس كل تبادل للكلام بين الشخصيات يُعدّ حواراً مسرحياً بالمعنى الدقيق، فالحوار في المسرح يخضع لمجموعة من المعايير الفنية التي تُشكّله وتُحدد بداياته ونهاياته، مما يجعله عنصراً منضبطاً داخل البناء الدرامي كما يعتمد على استخدام ألفاظ وجمل موجزة ومكثفة من حيث الدلالة، حيث يتميز بكثافته التعبيرية واقتصاده اللغوي، مما يعزز تأثيره الدرامي ويضفي عليه طابعاً فنياً عميقاً، ويتميّز الحوار المسرحي عن غيره الحوار العادي، فكما

¹ - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ط2، ص: 140.

أسلفنا الذكر في كون الحوار المسرحي أساس الصراع فهو الذي يُحرك نسبته ويخفضها، ونجده أيضاً جزءاً من أجزاء الحدث الدرامي، كما يتوجب على الحوار أن يدفع الحدث إلى الصعود والتطور بحيث يعمل على كشف خبايا الشخص، وطريقة تفكيرها، والأيدولوجية التي تتبناها وكل ذلك⁽¹⁾، فالصراع يمثل جزء من الحدث الدرامي ويمكن إعطاء لفظ آخر للصراع وهو الحبكة، أما الحدث فكل المسرحية عبارة عن جملة من الأحداث منها ما هو متأزم ومتشابك ومنها ما هو يسير بطريقة بطيئة وعادية.

يرتبط الفن المسرحي ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الحوار فإذا قلنا مسرحية فهي تعني نصاً حوارياً، فهما يمثلان وجهين لعملة واحدة، كما يعد المكون الفني الفارق بين الجنس المسرحي وغيره من الأجناس الأدبية كالملمحة، والقصة، والرواية، فالملمحة تشترك مع المسرحية في وجود كل من الحدث، والزمان، والمكان، والشخص، وكذا الحوار، أما في القصة والرواية فيغلب السرد والوصف على الحوار، أما المسرحية فتتفوق عليهما في تضمين الحوار بشكل ملفت نظراً لكون المسرحية نصاً كُتب ليُمثّل ويتجسّد على ركح المسرح، فيتطلب إذاً تبادلاً في الكلام والتعابير حتى يتمكن الممثلون من تجسيد الكلام المقروء في حركات وأفعال ويؤكد "عبد العزيز حمودة" على فكرة كون الحوار أساس العمل المسرحي "ولا نكون مبالغين إذا قلنا أنه بدون الحوار لما كان هناك أدب مسرحي، بالطبع هناك فنون أدائية مختلفة تتوفر لها عدة عناصر درامية من حدث وصراع وبطل مأساوي... لكن الحوار هو العنصر المكمل لكل العناصر السابقة"⁽²⁾، إذ يختص الحوار بالمسرحية أكثر عن باقي الفنون الأدائية مثل الباليه والأوبرا فهي تعتمد أيضاً على عناصر درامية كالحدث والصراع والبطل والحوار لكن يحضر الحوار بقوة في المسرح حتى أصبح ميزة فنية يختص به.

يخلّد الحوار التّصوص الأدبيّة والمسرحيّة ويعود ذلك إلى تعمّق المبدع في فهم تقنية الكتابة الحوارية، والتمسك بخصائصها، ومعرفة مدى قدرة الأسلوب الحوارية في النص على وقع القارئ، فكلما كان الحوار متماسكاً كلما أعطى انطباعاً جيداً للمتلقّي حيث يدفع به إلى مواصلة القراءة وتتبع المزيد من

¹ - ينظر: رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط1، دار هلا للنشر والتوزيع، الجزيرة، مصر، 2000، ص: 50.

² - عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، دار البشير، عمان، الأردن، 1988، ص: 131-132.

الأحداث والمشاهد، فيغلب عليه عنصر التشويق والمتعة، ولقد ألّفت الروائية الكويتية "بثينة العيسى" كتاباً وضعت فيه فنيات كتابة الحوار في الأدب، حيث ترى أنّ من خلال الحوار يمكن للكاتب أن ينقل أفكاره ومعطياته للقارئ من خلال الشّخص، كما أنّ الحوار عامل من بين العوامل التي ترفع العمل الأدبي أو تسقطه أرضاً، يُعتبر الحوار الأدبي بحسب - رؤية بثينة العيسى - عنصراً يتجاوز حدود الزمان والمكان، حيث يمكن لأي متلقٍ، بغض النظر عن بيئته أو الزمن الذي يعيش فيه، أن يطلّع على العمل الأدبي ويسعى إلى قراءته، وذلك بفضل الشهرة التي يكتسبها العمل بفضل الحوار المتضمن فيه " فبإمكان سطر حوارى أن يعبر الزمن ليصير جزءاً من وجداننا الجمعي وتكويننا الثقافي، جميعنا نحفظ مثلاً تلك العبارة المقتبسة من رواية "عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني: (الوطن يا صفية. هو ألا يحدث ذلك كله) حتى الذين لم يقرؤوا الرواية يعرفون هذه العبارة".⁽¹⁾

فالحوار إذن سمة فنيّة ملتصقة بالخطاب المسرحي حتى أنّه أصبح جزءاً لا يتجزأ منه.

ثانياً - نشأة الحوار المسرحي وتطوره:

عرّف الحوار المسرحي تغيراً على مستوى تاريخ الفنّ المسرحي، وفي كل فترة زمنية يتعرّض لتطور فني على مستوى كتابته، وكثافته ضمن النصّ والعرض، ونظراً لارتباط الحوار بالمسرح فهذا الأخير قد مرّ بمراحل تاريخية وفنيّة أثّرت بدورها على أسلوبه وبالتالي تغير معه الحوار، فالمسرح ارتبط بالإغريق فهم أول من درسوه وتعمّقوا به ودعوا إلى ممارسته وتبنيه، ذلك لأنه يُمثل بالنسبة لهم شكلاً تعبيرياً مقدساً فمن خلاله يتقربون إلى آلهتهم ويحتفون بها وبإنجازاتها، كما كان المسرح عند اليونان بتمثيلاته، وممثليه وقضاياه قائم على أسئلة ميتافيزيقية طرحها الإنسان الأول حول الإله والكون، لذلك نجد في المسرحيات اليونانية الكثير من الأفكار الدينية الغريبة إضافة إلى وجود الكثير من الأساطير والخرافات، فالمسرح قبل أن يكون مسرحاً ناضجاً يتّخذ أسسه وقوانينه المتعارف عليها الآن مرّ برحلة من التّغيرات الفنيّة والشّكلية

¹ - بثينة العيسى، فنيات كتابة الحوار الروائي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2014، ص 10.

وحتى الموضوعاتية، إذ كان في بداياته شعراً يقوم على التمثيل والمحاكاة^(*) وقد أسس له الكثير من المنظرين من بينهم اليوناني "أرسطو طاليس" فالدراما أو المسرح في بداياته كان شعراً قائماً على المحاكاة؛ أي إعادة صياغة الواقع والموجودات من أشخاص، وأشياء، وحيوانات بطريقة فنية مغايرة، كما اتخذ الشعر أشكالاً مختلفة، إذ انقسم الشعراء إلى قسمين: شاعر ذي روح سامية وأخلاق عالية يركز على محاكاة أشخاص مثله، أما النوع الثاني فهم الشعراء الذين لا يملكون روحاً سامية ولا نظرة عميقة للحياة فتم تصنيفهم ضمن الأشخاص الدنيئين من المجتمع، من هنا ومن خلال هذين النوعين من الشعراء ظهرت الأشكال التأسيسية للمسرح والمتمثلة في التراجيديا والكوميديا "فالتراجيديا والكوميديا نشأتا في الأصل من محاولات تلقائية فجأة الأولى من أغاني الدثرايب الدينية"^(*)، والثانية من الأغاني الجنسية التي سادت الكثير من الاحتفالات في معظم المدن الإغريقية"⁽¹⁾، وبالتالي انبثق الفن المسرحي اليوناني في بادئ الأمر من الشعر وبالتحديد الشعر الديني الذي ارتبط بطقوس الإغريق مع آلهتهم.

يرى "عبد العزيز حمودة" في كتابه "البناء الدرامي" بأن الحوار قد بدأ مع الاحتفالات الدينية الوثنية، التي أقامها أحد حكام "أثينا" حيث اكتمل الفن المسرحي في تلك اللحظة "إن مولد الفن الدرامي كفن أدائي بدأ بالفعل في تاريخ محدد، وفي موسم محدد أثناء ذلك المهرجان الذي أقامه دكتاتور أثينا "بيزستراتوس" احتفالاً بأعياد إله الخصب والخير والخمر ديونيسوس، في ذلك المهرجان بالذات وفي

* - المحاكاة "Mimesis" مصطلح قديم ظهر مع الإغريق وبالتحديد مع الفلاسفة اليونان انطلاقاً مع "أفلاطون" مروراً إلى "سقراط" و"أرسطو" ويختلف مفهومها عند كل فيلسوف لكن يتمحور معناها في التقليد والسير على المنوال، والتقابل والتمثيل، وقد تبلور مفهوم المحاكاة مع أرسطو من خلال كتابه "فن الشعر"، ويرى بأن المحاكاة ملكة تخلق مع الإنسان وهي أحد المزايا التي تميز الإنسان عن باقي المخلوقات كالحبوان. ويختلف معنى المحاكاة بحسب كل اتجاه أو مجال أو منظر. ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص: 331.

* - أغاني الدثرايب الدينية: وتعني الأغاني والرقصات التي تجمع بين الشعر والمسرح ذات طابع ديني للإله "ديونيسوس" تُعرض من خلال الرقص والغناء من قبل الجوقة الفنية، المتكونة من خمسين مؤدياً يلبسون ملابس غريبة من جلد الماعز فيرقصون وينشدون أغاني وأشعار دينية، فيجوبون الشوارع والأماكن العامة يغنون ويشعرون احتفاءً بالإله ديونيسوس، ويعد الشاعر هو منظم شعر الدثرايب والجوقة تلحنه وتؤديها. وبالتالي نشأ المسرح من كنف أغاني الدثرايب التي كانت في بداياتها ذات طابع ديني. ينظر: شلدوة تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر: دريني خشبة، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ج1، ص: 10، 11.

¹ - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص: 7.

عام (535 ق.م) على وجه التحديد اكتمل مولد الأدب المسرحي، حينما صعد "ثيسبيس" «Thespis» المغني والمطرب والمخرج، صعد إلى منضدة وسط الكورس وبدأ يتبادل أجزاء من أغاني الديثرامب مع قائد الكورس مدخلا بذلك العنصر الذي اكتمل بعده الشكل الدرامي وهو الحوار⁽¹⁾. ويرتبط الحوار المسرحي في جذوره بأغاني الديثرامب، التي تُعد بداية نشوء نوع التراجيديا في المسرح اليوناني القديم. ويمكن القول أنّ الحوار المسرحي ارتبط منذ البداية بالطقوس الدينية والمهرجانات التي كانت تُنظّم احتفالاً بإله الخصب في المعتقدات اليونانية القديمة. ومن هنا، يبرز الرأي الذي يرى أن المخرج "ثيسبيس" كان أول من أدخل عنصر الحوار إلى المسرح، ما يطرح نقاشاً حول أسبقية "أسخيلوس" في هذا المجال، إذ يُعتقد أن ثيسبيس كان سابقاً لـأسخيلوس في إدخال الحوار إلى الفن المسرحي، لكن هذا الأخير لم يحظَ بالاهتمام الكافي من الدراسات ربما بسبب الفارق الزمني.

وقد أولى المسرحي الإغريقي "أسخيلوس" (525-456 ق.م) اهتماماً كبيراً بالحوار، فعمل على إدخال ممثل ثانٍ في التراجيديا أو المأساة، مع تقليص دور "الكورس"^(*) وفيما بعد، جاء "سوفوكليس" (497-406 ق.م)، الذي أضاف ممثلاً ثالثاً إلى المسرحية بدلاً من الممثلين الاثنين، مما أحدث تحولاً كبيراً في تطور الفن المسرحي وفتح آفاقاً جديدة في التفاعل بين الشخصيات على خشبة المسرح ليظهر بعده "سوفوكليس" (497-406 ق.م) فيزيد في عدد الممثلين إلى ثلاثة بدلاً من ممثلين اثنين، إذ يعد كل من أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس المؤسسين للمأساة الإغريقية: "إنّ المأساة نشأت من أغنية جوقة تكريماً للإله دايونيس، وإن ذلك صار أولاً مناوبة بين كلام ممثل فرد وبين جوقة... وإن ذلك أصبح عند "أسخيلوس" يقوم إما على مونولوك أو على ديالوج أي كلام وحوار بين اثنين من ممثلين"⁽²⁾، فالمأساة والتراجيديا هي الشكل الأول للفن المسرحي بدأ بممثل واحد تديره الجوقة احتفالاً

¹ - عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص: 132.

^{*} - الكورس: «Chorus» مصطلح يوجد في الموسيقى والمسرح ويقصد به "الجوقة" أي مجموعة من الممثلين والمغنيين والموسيقيين والراقصين تتضامن أدوارهم لتقديم عروض مسرحية، وقد ظهر الكورس أو الجوقة مع المسرح الإغريقي. ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، ص: 112.

² - عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983، ص: 39.

باله الخصب ثم بفضل جهود "أسخيلوس" أضيف الممثل الثاني، فتشكل الحوار المسرحي الذي تفرع بدوره إلى نوعين: المونولوج أي حوار الشخصية مع ذاتها، والديالوج أي الحوار الدائر بين الممثلين وتبادل الكلام فيما بينهم ومناقشة الأفكار التي تدور عادة في فلك الآلهة والاحتفاء بهم والإجابة على تساؤلات الإنسان من خلال الأساطير والخرافات.

يقرّ الفيلسوف اليوناني "أرسطو طاليس" بأنّ أول من أدخل الممثل الثاني للتراجيديا، وجعل الحوار مكوناً أساسياً لها هو "أسخيلوس"؛ حيث لا يذكر أبدا الشاعر "ثيسبيس" في كتابه الشهير "فن الشعر" ^{*}، إذ لم يول أهمية كبيرة لمكون الحوار، ثم إقراره بأن "أسخيلوس" أول من اهتم بالحوار وهو من قام بإدخاله في المسرح، مما قد يكون هذا الرأي إجحافاً في حق من كان قبله (أي ثيسبيس) كما أن "أرسطو" لم يهتم بالحوار ولم يكتب عنه شيئاً تقريباً وإنما اهتم أكثر بالوحدات المكونة للتراجيديا (وحدة الزمان - وحدة المكان - وحدة الحدث) وبخاصة وحدة الحدث، فأرسطو أولى اهتماماً بالوحدات الثلاث وهمش قليلاً الحديث عن الحوار كمكون أساسي للتراجيديا والدراما، حتى أنّه فضّل من حيث الدراسة "وحدة الحدث" أكثر من وحدتي "الزمن والمكان" اعتقاداً منه بأن وحدة الحدث تعد من أهم العناصر التي تتكون منها الدراما، فالدراما تسمى دراما إذا توفر بها وحدة الحدث وإذا لم تتوفر انعدمت الدراما ⁽¹⁾. على الرغم من اهتمام "أرسطو" بالوحدات التي أولاهها أهمية أكبر من الحوار، إلا أنّه جعل منه أحد الفوارق الأساسية التي تفصل بين الدراما وباقي الفنون الأخرى خاصة الأدائية منها، وينطلق الفارق في فكرة الطريقة التي يقوم من خلالها الكاتب في محاكاته للأشياء حوله، فهناك بعض الشعراء الذين اعتمدوا على أسلوب السرد للتعبير عن محاكاتهم، وأحياناً أخرى قد يتخفى الكاتب وراء الشخصيات فيجعلها هي من تتحدث عن المحاكاة نيابة عنه وهنا يظهر مفهوم الحوار.

^{*} يُذكر أن الشاعر اليوناني ثيسبيس (Thespis)، الذي يُعد من أوائل رواد الفن المسرحي في اليونان القديمة، قد نُسب إليه مؤلف يحمل عنوان "فن الشعر"، وهو العنوان نفسه الذي اشتهر به كتاب أرسطو لاحقاً. غير أنّ كتاب ثيسبيس لم يصلنا، ويُعتقد أنّه كان يتناول فيه مبادئ الأداء التمثيلي وأصول الشعر الدرامي في بداياته الأولى، مما يجعل منه محاولة مبكرة في التنظير للفن المسرحي قبل أن يصوغ أرسطو مفاهيمه الفلسفية والنقدية بشكل منهجي في مؤلفه الذي حمل العنوان ذاته.

¹ - ينظر: رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص: 19.

فالحوار الدرامي في البداية خاصة مع "أرسطو" وتنظيره للمسرح، لا يتعدى ثلاث شخصيات، وممثلين وفي المقابل وجود "الكورس"، الذي يمثل صوت المؤلف وعندما أصبح الكورس مقتصرًا على متحدث واحد غير محدد الهوية صار أداة تُعبر عن آراء الكاتب نفسه⁽¹⁾، ويعدّ دور الكورس في الدراما مشابهًا لدور الراوي أو السارد في الرواية، حيث كان الكورس جزءًا أساسيًا لا يتجزأ من المسرحيات الإغريقية القديمة ومن خلاله، يُعبّر بشكل غير مباشر عن وجهات نظر الكاتب المسرحي وآرائه فيما يتعلق بالقضية المطروحة في العمل الدرامي، إذًا فالحوار في التراجيديا (المأساة) بالتحديد تعتمد على ثلاثة ممثلين، ويدور الحوار بينهم تحت أمر الجوقة، وأحيانًا يتدخل الكورس للتعليق عن شيء يخص الأحداث أو الشخص، أما الحوار في الكوميديا (الملهاة) فقد اشتركت مع المأساة في وجود الممثلين الثلاثة، والجوقة، والنشيد، والرقص، والأقنعة، لكنها اختلفت معها في تضمين عنصر الضحك والهزل ولباس الممثلين ملابس مضحكة وغريبة "إن الملهاة من حيث ظهورها أو تصرفاتها تختلف عن ظهور وتصرفات جوقة المأساة فقد كانت ماجنة ومضحكة، وكانوا يلبسون ملابس غريبة"⁽²⁾، وهذا يعني بأن شكل الحوار تغير وانتقل من حالته المنطقية الجادة في المأساة، إلى الحالة الهزلية المضحكة في الكوميديا وهذا قد عززه حضور الملابس التي كانت لها لغة واضحة في الكوميديا، فقد دعمت الحوار غير الجدي بين الممثلين.

كما تجدر الإشارة إلى القول بأن الكوميديا على الرغم من أن موضوعاتها تتمحور حول الجنسية والقضايا غير الأخلاقية، وذات طابع هزلي ومضحك إلا أنها كانت تهدف للتطهير حسب رأي أرسطو، كما أنها منحت الحوار دورًا هامًا في العرض، ووسعت من مساحة وجوده ومنحت الممثلين فرصة الحديث أكثر؛ وبالتالي اختصرت دور الجوقة بعدما كانت تسيطر على العرض في المأساة، إذ اختزل دورها في الكوميديا في النشيد الاستهلاكي للعرض "وبعدما تفرغ الجوقة من نشيدها الاستهلاكي تنسحب

¹ - ينظر: مرلين مرشتوكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر: أحمد علي محمود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص: 187.

² - مردبيليت وجيرالد بنتلي، تر: صدقي خطاب، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دت، ص: 198.

إلى مكان الأوركسترا حيث تظل إلى نهاية المسرحية"⁽¹⁾، ومن هنا يتضح بأنّ الكوميديا هي التي أبرزت دور الحوار الدرامي وجعلت منه أساس العرض واقتصرت دور الجوقة التي كانت تحتكر العرض في المأساة، على الرغم من ندرة الاهتمام بتاريخ الكوميديا المسرحية خاصة في بداياتها، نظرا لتهميشها بسبب محاكاتها لأفعال أشخاص يتّصفون بصفات سلبية ولذلك لم يعترف بها رسمياً إلا بعد مرور وقت طويل.

يمكن القول أنّ الحوار المسرحي لم يبلغ صورته النهائية المتعارف عليها في بنية المسرح الحديث والمعاصر إلا بعد مسار طويل وشاق من التحولات والتجارب، شهد خلالها المسرح تطورات فنية وجمالية عميقة، فقد مرّ هذا الحوار بمراحل متعددة من التشكّل والتطور، بدءاً من أشكاله البدائية المرتبطة بالشعائر والطقوس، وصولاً إلى صيغته الأدبية والفنية الناضجة التي نعرفها اليوم، ورغم هذا المخاض العسير استطاع كتاب المسرح منذ وقت مبكر أن يدركوا الأهمية الفنية والتعبيرية للحوار لا بوصفه أداة تواصل بين الشخصيات فحسب، بل كعنصر جوهري في بناء الحدث المسرحي، وتجسيد الصراع الدرامي وتشكيل البنية النفسية والاجتماعية للشخصيات. ومع مرور الوقت، ترسّخ موقع الحوار في بنية العمل المسرحي حتى غدا مكوناً رئيسياً لا يمكن فصله عن المسرح ذاته، بل أصبح يُنظر إليه كأحد الأعمدة الأساسية التي يقوم عليها الفنّ المسرحي من حيث كونه وسيطاً لتجسيد الرؤى الفكرية والجمالية للمؤلف ووسيلة لإشراك المتفرج في عملية التلقي والتأويل.

ثالثاً - أشكال الحوار المسرحي وأنواعه:

يعرّف الفن المسرحي بأنّه فن الحوار؛ لارتباطه الوثيق لهذا المكون الفني والمميز له، ويخضع الحوار ضمن الخطاب المسرحي إلى تغيير نمطه حسب ما تقتضيه حركة الشخصيات المسرحية، كما أنّ للحوار دوراً في تحديد هوية الشخصيات المتحاورة في النصّ والكشف عن تركيباتها النفسية، والفكرية والأيدولوجية، فللحوار المسرحي وظيفة إخبارية لا يمكن التغافل عنها إذ يساعد القارئ والمشاهد على فهم معطيات المسرحية كما يدفعه إلى التفاعل معها وتحليلها، ويعرف الحوار المسرحي أشكالاً معروفة

¹ - المرجع السابق، ص: 199.

نجدها في جل المسرحيات العالمية والعربية والجزائرية على وجه التحديد، وتمثل أشكال الحوار المسرحي فيما يلي:

1- الحوار الخارجي: «The dialogue»

يُشكل الحوار الخارجي الجزء الأكبر من الخطاب المسرحي نظراً لاعتماد المسرحية على فن التمثيل والحركة، فتمثيل الشخصيات (الممثلين) يقوم أساساً على فن الكلام، والإفصاح، والتعبير عن قضايا معينة، ومواقف للجمهور المشاهد، فالمسرحية تُكتب من أجل التمثيل على خشبة المسرح وإيصال رسائل وأفكار إلى المتلقي، فالحوار الخارجي أو المباشر يعد أساس العملية المسرحية؛ إذ يركز أساساً على تبادل الخطابات بين الشخصيات المؤدية للعمل المسرحي، والمميز في هذا النوع من الحوار (المباشر) في أنه يكشف عن طبيعة كل شخصية من العمل بحيث يحدد نمط تفكيرها، وأسلوب حياتها، والأفكار التي تتبناها، والأيدولوجية التي تدافع عنها بداية من المسرحية إلى غاية نهايتها، فالشخصيات لا تُوضع عبثاً في المسرحية وإنما لكل شخصية دورها المنوط به، عادة ما تتبنى موقفاً معيناً تطرحه للمتلقي: فإما تدعوه إلى تبنيه هو الآخر، أو تصحيح حدث ما، أو موقف سياسي أو أيديولوجي ما، ومحاولة هدمه وبناءه من جديد من منظور مختلف، كما يعمل الحوار الخارجي على تحريك وتيرة الحدث الدرامي في المسرحية فهو المسؤول على خفض ورفع نسبة شدة المشهد المسرحي الذي يكون طبعاً قائماً بين شخصين أو أكثر، فالحوار الخارجي يعد شكلاً من أشكال توظيف اللغة، كما يتطلب حضور كل من المتكلم والمستمع؛ فهو عملية تبادلية يقوم على شخصين فأكثر في العمل المسرحي، وصفة التبادلية شرط أساسي في الحوار الخارجي لا بدّ من توفرها، كما يقوم الحوار الخارجي على خاصية "التناوب" نظراً لتبادل الشخصيات المسرحية للكلام بحيث ينتقل القول من الشخصية الأولى فتتلقاها الشخصية الثانية فيتم الرد والتفاعل⁽¹⁾، وبالتالي يركز على طريقة التناوب بحيث تنتظر كل شخصية في العمل المسرحي دورها للحديث والإجابة عن التساؤلات أو الكلام عموماً.

¹ - ينظر، نبهان السعدون وبشير السوادب، شعرية تشكيل الحوار (قراءة في المجموعة القصصية مدن وحقائب لسعدي المالح)، دط، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015، ص27.

يحدد الحوار المباشر في المسرحية العناصر المسرحية الأخرى المكونة لفن المسرح، فمن خلال التحوار بين الشخصيات والتفاعل فيما بينها؛ من خلال القضايا والموضوعات المطروحة يظهر كل من البنية الزمانية، والمكانية القائم عليهما العمل المسرحي، حيث تتضح معالم المسرحية من خلال الحوار المباشر أمام المتلقي فتسهل عليه عملية القراءة والتحليل والنقد.

إنّ الحوار المباشر أحد العناصر الأكثر أهمية المكونة للمسرحية، وهذا ما يجعل الكاتب المسرحي تحت ضغط رقابي وجمالي كون الحوار الخارجي المحدد لقيمة العمل ما إذا كان جيداً أو رديئاً، إضافة إلى دوره في تنشيط حركية الشخصيات المسرحية وزيادة تفاعلها، من خلال معالجة قضايا تمس حياة المتلقي وتسلط الضوء على مكان الأحداث والمشاهد ومدى أهميتها في تقديم خصوصية محلية للعمل من جهة، وتحديد البعد الزمني التي تدور فيها الأحداث مما يقدم قيمة على المستوى التيمي للمسرحية. نظراً للمسؤولية الفنية التي يحملها الحوار المباشر في المسرحية من حيث نقل الحدث الدرامي من نقطة إلى أخرى، تبدأ بوتيرة ضعيفة تكمن في الحوار العادي القائم على السرد أو الوصف، وصولاً إلى الذروة من خلال تناول موضوع جريء أو حساس، وهنا تكمن عقدة الحدث في المسرحية، يطلق "بير سيلوبوك" على تقنية الحوار الخارجي بـ "الدراما الناطقة" إذ يُنظر إلى الحوار المباشر على أنه العنصر الأساسي في دفع أحداث المسرحية إلى الأمام، و يؤدي تطور الحدث الدرامي إلى تطور الأفكار المصاحبة له ونتيجة لذلك، تتمكن الشخصيات المسرحية من التعبير عن مشاعرهم، وأفكارها بشكل واضح وملحوس، يساعد المتلقي على فهم أبعاد الشخصية المسرحية بكل تفاصيلها¹، كما يتعلق الحوار المباشر عند بعض الكتّاب المسرحيين بفكرة الأسلوب المباشر الساذج في الطرح، مما لا يمنح المسرحية قيمة فنية على مستوى الإلقاء والتلقي؛ حيث تكون المعاني والدلالات مطروحة في طريق القارئ/ المشاهد للمسرحية لذلك ينبّه "تشارلز مورجان" إلى ضرورة اعتماد الكاتب المسرحي على تقنية الإيحاء

¹ - ينظر: بير سيلوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دط، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000، ص:

والإيهام ضمن الحوار المباشر حتى إذا كان يعالج محادثة روتينية يومية⁽¹⁾، إذ تكمن وظيفة الحوار المباشر في المسرح على الإيحائية أكثر من الإفصاح وتقديم الأفكار، والمغزى أو المعنى يتأتى بأسلوب غير مباشر إذ لا بدّ من اعتماد طريقة المراوغة في الكتابة المسرحية، مما يقدم للعمل قيمة فنية خالدة من جهة، وأن تكسر الملل في نفس المتلقي/ المشاهد من جهة أخرى.

يحقق الحوار المباشر بين الشخصوس المسرحية اتصالاً فكرياً، ولفظياً، ونفسياً متكاملًا يظهر في حالة تصادم الشخصوس المسرحية عند معالجة موقف ما أو الحديث عن قضية متأزمة، كما قد يكون الاتصال بين الشخصوس غير متكامل في حالة الصمت أو السخرية من خلال الضحك فهي عوامل يتوقف فيها الحوار بين الشخصوس المسرحية.

يتشكل الحوار الخارجي ضمن المسرحية من أنماط مختلفة تقتضيها مقصدية الكاتب المسرحي وطبيعة الموضوع في الآن نفسه، وتعدّ هذه الأشكال المندرجة ضمن الحوار التناوبي، أو الخارجي عنصراً يفصل بينه وبين النوع الآخر من الحوار (الحوار الداخلي)، إذ تأخذ أنماط الحوار الخارجي ضمن المسرحية الجزائرية المعاصرة حيزاً كبيراً، نظراً لمعالجة الكتاب المسرحيين الجزائريين موضوعات تكاد تكون قائمة على المواجهة بحيث تعبّر عن قضايا جريئة وجادة منها التاريخية، والسياسية، والاجتماعية تجعل كلاً من الشخصية/الممثل والقارئ/المشاهد في علاقة جدلية تبادلية حيث تقوم الشخصية بطرح الموضوع بفكرته وإشكاليته تاركة المتلقي في حيرة واستفزاز فكري تدفع به إلى إعادة ربط الأحداث وفك شفراته ومحاولة الإجابة عن الإشكالات المطروحة في المسرحية.

أ- أنماط الحوار الخارجي (المباشر):

تتعدد مصطلحات الحوار الخارجي، من حوار مباشر، إلى الحوار التناوبي، إلى الديلوج، ونعني به ذلك الكلام الذي يتبادله شخصان أو أكثر في العمل الأدبي عامة والمسرحي خاصة، فقد سمّي بالحوار التناوبي نظراً لخاصية التناوب التي يقوم عليها من حيث تناوب الشخصوس للكلام فيما بينهم، ويقوم

¹ - ينظر: تشارلز مورجان، الكاتب وعالمه، تر: شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2012، ص: 239.

الحوار المباشر في المسرحية على جملة من الأنماط والأشكال التي قد تحضر جميعها ضمن مسرحية واحدة، كما قد تختص كل مسرحية بنمط واحد ويمكن تحديد ذلك من خلال دراسة وتحليل مشاهد حوارية لنصوص مسرحية جزائرية لتبين موقعها ومستوياتها في السياق المسرحي:

➤ الحوار المركب (الوصف - التحليل):

تكون الشّخصية المسرحية ضمن الحوار المركب قادرة على التقاط كل شاردة وواردة، فهي شخصية تتميز بدقة وصفها وقدرتها على التحليل والتفكير، إذ تعتمد على تقنيتي الوصف والتحليل مما يجعلها تتمكن من تقديم أفكارها وإبداء رأيها وتقييم الرؤى إما بتأييدها أو معارضتها، كما تكون للشخصية المحاورة ضمن إطار الحوار المركب عين فاحصة على الأشياء التي حولها، وكذا على دراية بالحالات التي يعيشها باقي الشخصيات المسرحية فضلاً عن أنّها شخصية محللة للأحداث، قارئة للمعاني المضمرّة مما يجعلها مميزة لحوارها المركب " فالحوار في هذا المضمار مركب من قدرتين أساسيتين، الأولى قدرة واصفة، والثانية قدرة محللة متوغلة لذلك تكون سمة التركيب حقيقة هذا النمط من الحوار"¹، فالحوار المسرحي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتقنيتي الوصف والتحليل وتختلف كل مسرحية عن أخرى في طريقة حضورهما في إطار العمل المسرحي، فقد يطول الوصف أو التحليل، كما قد يكون مقتضباً حسب طبيعة كل نص وموضوعه الذي يعالجه.

يشتمل الحوار المركب الوصفي على سمات تقنية الوصف من خلال حديث الشخصية في المسرحية عن شيء، أو شخص معين، والقيام بوصفه وتحديد معالمه، بصورة دقيقة تعمل على إيصال الصورة الكاملة للمتلقّي للعمل المسرحي، وقد يأتي الحوار الوصفي بشكلين مختلفين: الأول يتمثل في الوصف الحر: وهو تقنية كتابية تقليدية تصور الشيء وتفاصيله كما هو محافظة على صورته المكونة له، أما الشكل الثاني: يتمثل في إقحام جانب التخيل في الوصف بحيث يجمع وصف الشيء بين الحقيقة

¹ - فاتح عبد السلام، الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، ط1، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، لبنان، 1999، ص:

الفصل الأول: التأصيل المعرفي لمصطلح "الحوار - الحوارية - التهجين - المسرح الجزائري"

والخيال من خلال توظيف الكاتب المسرحي لجماليات الكتابة الأدبية والفنية من صور بيانية ومحسنات بديعية.

وعليه فالحوار الوصفي كنمط حوارى خارجي من سمات النص المسرحي الجزائري، حيث يشكل جزءاً كبيراً منه ويوضح الوصف في المشاهد المسرحية الحالة الجسدية، والنفسية، والاجتماعية للشخص، مما يمنح العمل تكاملاً على المستوى الشكلي والموضوعاتي من جهة، واكتمال المعنى للمتلقى من جهة أخرى وسيوضح ذلك بشكل جلي في تقديم صور مختلفة لمستويات الوصف في الحوار ضمن نماذج من المسرح الجزائري المعاصر.

ففي مسرحية "بين الجنة والجنون"^(*) للكاتب المسرحي الجزائري "علاوة كوسة" يظهر الحوار الوصفي التقليدي مبرزاً الحالة النفسية للشخص المسرحية مما يمنح المشهد حركية، فاسترسال الشخص في الحوار وفي الوصف أعطى ديناميكية للأحداث ومن ذلك حوار "الملك" مع "الملكة" عن سبب انزعاجه وتوتر حالته النفسية:

"-الملكة: ما خطبك أيها الملك المعظم؟ لم أسمع منك كلمات اليأس منذ زمن بعيد عهدتك الشجاع القوي.."

- الملك: كان ذلك كلام الخشب الذي مثل عليه دور الملك، والذهب الذي يفترس صبري والحرب الذي يخفي جراح قلبي المكلم فقط... آه.

- الملكة: يا إلهي ستظل الأعظم والأقوى إلى الأبد"⁽¹⁾.

^{*} - مسرحية بين الجنة والجنون لعلاوة كوسة نشرت سنة (2014م)، وعُرضت لأول مرة سنة (2019م) عن المسرح الجهوي بمدينة العلمة (سطيف) من إخراج "لطفى بن سبع"، تحكي المسرحية قصة ملك عاش في عز وجاه داخل مملكته، لكنه ظل يعاني فراغاً داخلياً بسبب عدم إنجابه وريثاً للعرش، إلى أن رزق بنت جميلة مثقفة تؤمن بالعدل والحرية، ما أقلقه لأنها أفكار غريبة عن منطق الملوك. تأثرت الأميرة بشاعر معارض كانت أشعاره تحرض على رفض الاستبداد، مما أشعل غضب الملك. ذات ليلة رأى الملك كابوساً مرعباً زلزل كيانه، فاستدعى حاشيته لتأويله، لكنهم كذبوا عليه بدافع الخوف والتملق. وحده صوت الحكمة تحدث بصدق، مذكراً الملك بأن الشعب البسيط هو من يبني العروش ويحمي الأوطان. أثرت كلمات الحكيم في الملك بشدة فأدرك حقيقة واقعه وخرّ ساجداً أمام وعي لم يكن ليبلغه لولا هذا التنبيه.

¹ - علاوة كوسة، بين الجنة والجنون، ط1، دار الإعلام والثقافة، الشارقة، 2014، ص: 4.

يتجلى في هذا المشهد الحوارى المسرحى وصفاً مباشراً لا إيجاء فيه أو بلاغة، إذ يصور الحالة الشعورية التي يمرّ بها الملك تتمثل في حالة العجز، والوحدة، والخوف نتيجة عدم إنجابه لوريث ذكر يعتلي العرش من بعده.

وفي موضع آخر من المسرحية نفسها يظهر الحوار الوصفي من النوع الثاني، الذي يجمع بين الأنسنة والأسطورة، ومثال ذلك ما وصفت به شخصية الملكة ابنتها "الأميرة" بأنها أجمل نساء العالم: "الملكة: رزقنا بنتاً بهية الروح، رشيقة زئبقية... إنها أحلى من القمر وأرق من شمس لا ترى وجهها إلا مرة كل عام"⁽¹⁾.

أما الحوار التحليلي؛ فيعتمد على تقنيات التحليل والاستنتاج، إذ يركز على تحليل الحالة النفسية والاجتماعية والعاطفية للشخص المسرحية، ويستخدم الحوار التحليلي المعطيات المنطقية والعقلية التي تساعد على تشكيل البنية الموضوعية للشخص " وللحوار المحلل عدد من الوسائل البيانية في استخدامه منها التوقع، والاستنتاج، والمقارنة، والتحليل الباطني، الخاص وتوظيف المثل والتذكر والتحليل النفسي لموقف ذاتي"⁽²⁾، وبالتالي اعتماد كل هذه الطرق ضمن الحوار التحليلي يُقدم للأحداث والشخصيات دعماً لإبراز توجهاتها الفكرية والسياسية والثقافية التي تتبناها، كما أنها تتيح للمتلقى/المشاهد فرصة التعرف على الشخص المسرحية والتعمق في دواخلها مما يجعل له موقفاً واضحاً تجاه كل شخصية، كما تحمل لغة الحوار التحليلي طاقة تعبيرية زخمة، نظراً لارتباطه بعوالم الشخص النفسية والشعورية حيث يتعمق الكاتب المسرحي ويغوص مستخرجاً عالم الشخص الداخلي مفصلاً عنها للمتلقى.

ونجد الحوار التحليلي في المسرح الجزائري ضمن الموضوعات الثورية، التي تعالج قضايا سياسية، فتقف الشخص المسرحية في حالة مواجهة مع الظروف التاريخية والسياسية التي فرضها الاحتلال ففي

¹ - علاوة كوسة، بين الجنة والجنون، ص: 4.

² - فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، ص: 72.

الفصل الأول: التأصيل المعرفي لمصطلح "الحوار - الحوارية - التهجين - المسرح الجزائري"

مسرحية "دروب المجزرة" (*) لـ "عبد الغاني خشة" يأتي الحوار التحليلي منطلقاً من وضعية الاستنتاج التي وصلت إليها شخصية كل من الرجل الأول والثاني وصاحب المقهى في المسرحية:

" - الرجل الثاني: فرنسا اعتمدت سياسة الإدماج وجعلت الجزائر مستعمرة فرنساوية.

- الرجل الأول: عندك يسمعون... الحيطان فيها وذنين.

- الرجل الثاني: عندك حق... وش بقي راهم منعوا تكوين الأحزاب وصدور الجرائد العربية، وواحد ما عندو الحق في التصويت والترشح للانتخابات" (1).

وينسجم استنتاج "الرجل الثاني" مع الحدث الأساس في المسرحية من تعرض الجزائر للاحتلال الفرنسي، وفرض هذا الأخير سياسته الوحشية انطلاقاً من وضع قوانين تخدمه بالدرجة الأولى، وتهميش أصحاب الأرض فسياسة كل من الإدماج، ومنع الجزائريين من حق الترشح والتصويت في الانتخابات كانت نتيجة سلسلة من الأحداث والممارسات الاستعمارية تجاه الجزائريين.

يؤدي الحوار التحليلي والوصفي باعتبارهما نمطاً يندرج ضمن الحوار الخارجي وظائف متعددة منها: الإخبار عما يخص كل شخصية سواء بطل أو ثانوية، فتنفيذ عموماً المتلقي بمحتوى النص المسرحي، من خلال تقديمه خدمة التعرف على السمات الأساسية المكونة لعناصر الشخصيات المسرحية، كما يظهر نمط آخر من الحوار الخارجي ويكون بطريقة رمزية يعتمد على أسلوب الإيحاء وعدم الإفصاح المباشر ويعرف بالحوار الترميزي.

➤ الحوار الترميزي:

* - مسرحية دروب المجزرة: تعد مسرحية "دروب المجزرة" لعبد الغاني خشة مسرحية تاريخية وثورية بامتياز، إنتاج سنة (2013م) عن المسرح الجهوي محمود تريكي بقالة، من إخراج "سفيان عطية"، وتتكون من فصلين الأول يتفرع إلى تسع لوحات، أما الفصل الثاني فيتفرع إلى أربع لوحات، تتحدث المسرحية عن حياة فرنسي أيد الثورة الجزائرية وتعرض للمضايقات من قبل المحتل، ليلتقي مع مؤرخ فيدلي بشهادته كاشفاً للممارسات الوحشية التي مارسها الاستعمار الفرنسي ضد الجزائريين. لتسلط المسرحية الضوء على العديد من مراحل الثورة التحريرية المباركة إضافة إلى استحضار الكثير من الأسماء والشخصيات التاريخية الالامعة في زمن الثورة.

¹ - عبد الغاني خشة، دروب المجزرة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2013، ص: 18.

يعتمد الحوار الترميزي في الفن المسرحي على استخدام الرمز، كوسيلة في تعبير الكاتب المسرحي وذلك على لسان شخوصه من خلال معالجة موضوعات وقضايا لا يريد المبدع تقديمها بطريقة مستساغة، فيجعل المتلقي يبدل مجهوداً فكرياً لفهمها وتقصي معناها المضمر، ويأتي الأسلوب الحوار الترميزي مبهماً إلى حد ما، نظراً لاستلهامه خصوصية الرمز من غموض وتلاعب في الألفاظ والتعابير مما يخلق ظاهرة فنية وجمالية للخطاب المسرحي، ويرتبط الحوار الترميزي مع المسرحية التي تنزع نزعة رمزية في موضوعها، أو أفكارها، أو شخصياتها؛ حيث تعتمد على الإيحاء والتلميح بعيداً عن المباشرة وبذلك يولد الرمز في المشاهد الحوارية طاقة تعبيرية مكثفة، فالرمز ألفاظ موجزة مع معنى مكثف وقد يتجلى الرمز في المسرحية على مستوى الوصف والسرد، كما قد يحضر في مستوى الحوار في حد ذاته فيكون الكلام الترميزي من قبل الشخصية المسرحية، ويظل ترميز الحوار محددًا لارتباطه الوثيق بحركة الشخص وكلامها ضمن الخطاب، أما الحوار على مستوى الوصف والسرد فيتسع إذ له مجال واسع من الطاقة التعبيرية الإيحائية لاشتماله على المكونات السردية من زمان ومكان⁽¹⁾.

ويتضح الحوار الترميزي في المسرح الجزائري في تلك الأعمال المسرحية التي تتطرق لموضوعات سياسية، أو اجتماعية، أو دينية، فالكاتب المسرحي الجزائري يجعل من اللغة غير مباشرة قناعاً يتخفى وراءه تفادياً لأي ملاحظات سياسية أو اجتماعية، أو دينية، ناهيك عن كون المسرحية الرمزية متعة فنية تسافر بقارئها ومشاهدها إلى عالم مليء بالرؤى والقراءات المتعددة، ويبدأ الرمز عادة في المسرحيات الجزائرية بداية من العنوان الذي يعد العتبة الأولى للنص ليستمر مع مشاهد ولوحات المسرحية، فنجد مثلاً مسرحية " الغول بوسبع ريسان" (*) للكاتب المسرحي الجزائري " مراد سنوسي" نصاً رمزياً قائماً على التلميح بدءاً من كنية الشخصية الرئيسية في المسرحية والذي يحمل اسم "الغول بوسبع ريسان"

¹ - فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، ص: 80.

* - مسرحية الغول بوسبع ريسان: تعد مسرحية الغول بوسبع ريسان لمрад سنوسي مسرحية عجائبية ذات طابع خرافي أسطوري تعالج موضوعاً سياسياً وتكشف الواقع السياسي المتناقض في العالم العربي، تتكون المسرحية من ثمانية مشاهد، تعد شخصية "الغول" الشخصية الرئيسة في المسرحية وهو رمز لكل حاكم عربي مستبد لشعبه كُتبت المسرحية باللهجة العامية ووظفت بها الكثير من الأجناس الأدبية الشعبية كالأسطورة والأمثال والحكم.

ويرمز إلى فئة من الحكام في الجزائر، إذ يتخذ من رمز الغول دلالاته الوحشية والظالمة والمستبدة لشعبه، فالغول رمزاً أسطورياً أنتجته المخيلة الشعبية، وقد تمّ إسقاطه في المسرحية كرمز للحاكم المستبد لشعبه ويظهر ذلك على لسان شخصية "القول"، حيث يظهر الحوار الترميزي بشكل واضح من خلال تصوير الحاكم الذي يدعى "الغول" تصويراً أسطورياً حيوانياً يجمع بين الجنس البشري، والحيواني، والأسطوري فصفات شخصية الغول التي يصفها الكاتب على لسان القول في المسرحية، ترمز إلى فئة الحكام الفاسدين الذين يأخذون حصانة منصبهم لممارسة شتى أنواع الظلم والاستبداد قائلاً:

"الغول بوسبع ريسان كل ما يضع منو راس ينبتلو راس جديد وإيلا انجرح يتلم جرحو في الحين، الغول بوسبع ريسان نشوتو كي يطيح الليل... بوسبع ريسان ورغم المقام العالي والعرش الكبير شحال من مرة وسط المجلس ينسى روحه ييقص الخزرة ويصيح كي الذيب"⁽¹⁾.

كما يظهر الحوار الترميزي في موضع آخر من المسرحية نفسها، حين يتطرق الكاتب المسرحي إلى قضية سياسية من تاريخ الجزائر الحديث وتتمثل في سنوات الأزمة أو ما يعرف بالعيشية السوداء، فشخصية الغول؛ رمز لمن كان سبباً في اندلاع نار الفتنة في فترة تسعينيات القرن الماضي، حيث ينعكس ذلك على لسان شخصية "القول" متحدثاً مع شخصية أخرى من المسرحية تدعى "بشار" والتي ترمز إلى النخبة والطبقة الواعية والثوار المجاهدين والمقاومين ضد الاستبداد "الجرائد كثرت في دوك ليام والصح ما بان الي سب بشار وقال المدينة اللي يحكم فيها الغول يعمر العين خير من مدينة يحمن فيها أميسيو الريح اللي يجي يديه، وكاين اللي قال سبع سنين من حكم لغوال بركات"⁽²⁾.

يظهر الحوار الترميزي في هذا المشهد المسرحي من خلال نعت الغول بصفات بشعة تشبه إلى حد كبير صفات الحاكم الذي يخالف أمانة الحكم والمسؤولية، فالمسرحية عكست مرحلة حرجة من تاريخ الجزائر (العيشية السوداء)، غير أن الكاتب المسرحي "مراد سنوسي" لم يعبر عنها صراحةً نظراً لحساسية القضية المطروحة من جهة، وخوفاً من التبعات التي تنتج عنها من جهة أخرى، لذلك اعتمد

¹ - مراد سنوسي، الغول بوسبع ريسان، دار البغدادى للنشر والتوزيع، الرواية، الجزائر، 2016، ص 24.

² - المصدر نفسه، ص: 35.

الكاتب على تقنية الحوار الرمزي، مما يتيح له الفرصة الكافية لإضاءة جوانب مظلمة من الموضوع دون خوف، وهذا ما يدفع بالمتلقي إلى حالة من التركيز الواعي لاستكناه كل رمز وفك شفراته مما يستدعي ذلك حضور مرجعيات سياسية وأيديولوجية كافية تعينه على فهم المسرحية واستيعابها، فعبارة "سبع سنين بركات" كانت لازمة مكررة ارتبطت بالتصوص الجزائرية بخاصة هذه المسرحية فعبّرت مباشرة عن مرحلة الأزمة من تاريخ الجزائر.

➤ الحوار المجرد من الترميز والوصف والتحليل:

يأتي الحوار المجرد في النص المسرحي بشكل صريح ومباشر لا يحمل في طياته أي نوع من الوصف، أو التحليل، أو الترميز، ويعمل على كسر شدة الحوار ضمن الصراع الدرامي كما يعكس الشخص المسرحية على طبيعتها وسجيتها، فالحوار المجرد يشبه كثيرا المحادثة اليومية التي تكون بين البشر في حياتهم الواقعية، حيث يخلق الحوار المجرد ضمن المسرحية نتيجة موقف معين يقع بين الشخص فقد يكون جواباً عن سؤال، أو تعليق عن قول أو تصرف، ما مما يجعله يخرج قليلا عن الحوار الأدبي الفني ويقترّب أكثر من اللغة التواصلية اليومية¹، ويقدم الحوار المجرد لأي عمل مسرحي نوعاً من توقف حركية الصراع المشهدي بحيث يكون الحوار مباشراً وتقريرياً يصل للمتلقي دون تحليل أو ترميز، ومثال ذلك ما نجده في مسرحية "امرأة من ورق" لمراد سنوسي حيث يدور بين شخصية "الزوجة" و "مريم" حواراً عادياً مباشراً يشبه كثيرا المحادثة اليومية:

" - الزوجة: خير إن شاء الله أشكون يجيني في هذا الوقت؟ (تتجه نحو الباب وتعود مع امرأة) أتفضلي مرحباً بك.

— مريم: الله يسلمك

— الزوجة: جيتي على جال الأستاذ

— مريم: نعم

¹ - نبهان السعدون وبشير سوادي، شعرية تشكيل الحوار، ص: 43.م.س

— الزوجة: الأستاذ ماراهش في الدار ما زال ما خرج من المستشفى ولكن أبشرك راه خرج اليوم من الغيبوبة"⁽¹⁾.

فالحوار المجرد من الترميز أو الوصف أو التحليل - كما رأينا في الحوار السابق - يساعد المتلقي في أخذ وقفة يستوعب فيها مجريات الأحداث المسرحية، أمّا من ناحية الخطاب فهذا النوع من الحوار يكسر أحاديته وينعكس هذا الأمر على العرض المسرحي حيث تنخفض نسبة تأجج المشاهد المسرحية مما يمنح الممثلين أخذ قسط من الراحة خلال التمثيل.

يمكن القول تجمع أنماط الحوار الخارجي (المباشر) بين تقنيات متعددة من وصف، وتحليل، وترميز نظراً لاعتماد هذا النوع من الحوار على المواجهة؛ أي تقابل شخصين فأكثر في المسرحية فيتبادلان الكلام فينتج عنه تفاعل وتبادل فيكون بذلك الحوار المباشر من خلال أنماطه توالدياً، إذ يترتب عن كلام كل شخصية رد فعل عند الشخصية المستمعة وبالتالي تتوالى الأدوار من متكلم إلى مستمع.

2- الحوار الداخلي: «The Monologue»

يقوم الحوار الداخلي ضمن الخطاب المسرحي على كشف خبايا الشخص، وطبيعة تفكيرها، كما يختلف الحوار الداخلي عن الخارجي في اعتماده على الكلام الفردي؛ أي حديث الشخصية مع ذاتها فينتقل من الطريقة التناوبية إلى الطريقة الفردية، ويركّز الحوار غير مباشر على تصوير كل ما يتعلق بصفات الشخص الإيجابية والسلبية منها، مع التركيز على مستوياتها النفسية، والاجتماعية، والثقافية وحتى الأيديولوجية، والأفكار والرؤى التي تتبناها؛ بحيث يتخذ الكاتب المسرحي من حوار الشخصية الداخلي وسيلة إلى إيصال معلومات تفيد المتلقي واكتساب صورة ذهنية مسبقة لها، مما يساعده على فهم إحداثيات كل شخصية ودورها في إطار المسرحية، فضمن الحوار الداخلي تؤدي الشخصية دورين في آن واحد بحيث يكون المتكلم والمخاطب معاً.

يرتكز الحوار الداخلي على عنصر الذاتية ويتعد عن الآخر، حيث ينطلق الملفوظ من الذات ويعود إليها معبراً عن المكونات ودواخل الشخصية، كما يخلق الحوار الداخلي ضمن العمل المسرحي

¹ - مراد سنوسي، امرأة من ورق، منشورات بغدادية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص: 68.

علاقة وطيدة بين المتلقي / المشاهد والشخصية / الممثل، حيث تتبنى الشخصية المونولوج وسيلة لإرسال شيفرات تتعلق بالجوانب النفسية والاجتماعية والأيدولوجية، كما يؤدي المونولوج ضمن الفضاء المسرحي إلى انفراد ممثل واحد بالكلام فأساسه "الفردية والمونولوج -دراميا- يقرب المتفرج من الشخصية، وهو مسرحياً تخصيص الفضاء المسرحي لممثل واحد بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشخصية كمن يطلع على أسرارها، فيخلق المونولوج اتحاداً مباشراً بين المتفرج والممثل"⁽¹⁾، فبالتالي يركز الحوار الداخلي على فكرة توطيد الجانب العميق الداخلي للشخصية، مما يمنح المتلقي فرصة سبر أغوارها واكتشاف أنساق مضمرة تحملها المسرحية، ويرفض بعض النقاد المسرحيين اللجوء إلى تقنية المونولوج نظراً لصعوبتها وعدم فهم أساسياتها عند بعض المخرجين والكتاب والممثلين المسرحيين؛ حيث يحتاج إلى معرفة عميقة بتفاصيلها واستراتيجياتها ولعل الناقد المصري "محمد مندور" واحداً ممن كان له رأيه الخاص فيما يتعلق بالمونولوج إذ قال فيه: "وأشق موضوع في الإلقاء هو المونولوجات وهي تحتاج في إلقائها لفن دقيق حتى لا يغمر بها الإملال، ولعل هذا هو السبب في أنّ المسرح الحديث يحاول دائماً تجنبها والممثل يحتال بالحركات على تمثيل المونولوجات غير مكثف بالإلقاء فحسب"⁽²⁾، فالمونولوج يعد فناً مستقلاً بذاته ضمن التمثيل المسرحي فهو ليس مجرد إلقاء لجمل بطريقة مبتذلة من قبل الممثل، وإنما لا بدّ من تدعيمه بصدق في الأداء، وتعزيز لغة الجسد ممّا يصل المشهد للمتلقي بشكل متكامل وصادق وإلا سينعكس سلباً، فينتج عنه الملل وعدم إعجاب المتلقي بالأداء المسرحي، فالممثل المتمكن هو من يعتمد على تقنيات فنية متينة للمونولوج حتى يكون تمثيله مقنعاً أمام المشاهدين، فالمونولوج إذاً ليس بالمفهوم البسيط في كونه حديث الشخصية المسرحية مع ذاتها فقط وإنما يتجاوزه إلى تركيبة الجملة (المونولوج) التي يرويها الممثل من جهة وقدرته على تمثيلها وإقناع المشاهد بها من جهة أخرى.

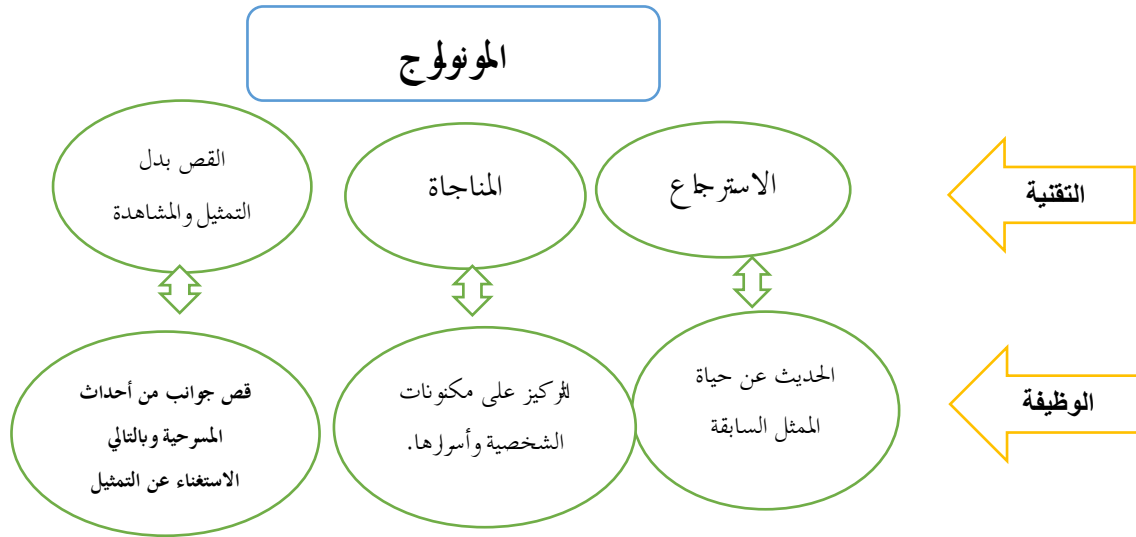
¹ - حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1967، ص:148.

² - محمد مندور، في الأدب والنقد، دط، نخضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دت، ص: 150-151.

الفصل الأول: التأصيل المعرفي لمصطلح "الحوار - الحوارية - التهجين - المسرح الجزائري"

يجعل بعض الدارسين من المونولوج فناً مستقلاً عن فن المونودراما^(*) بل أساسها، إذ يرى "أبو الحسن سلام" بأنّ المونودراما تركيبة درامية تجمع بين عنصري المونولوج والمناجاة، إذ تركز على ممثل واحد هو من يقوم بتأدية الدور التمثيلي تتميز بصراعها النفسي والفكري¹، ومن هذا المنطلق تشكّلت رؤية النقاد الذين تبنا موقفاً حذراً من المونولوج كمحمد مندور، ذلك أن مبالغة الكتاب والمخرجين والمسرحيين في الجنوح نحو المونولوج في أعمالهم المسرحية يجعلهم يقعون في فن المونودراما، الذي يحمل الخصوصية الفنية المستقلة نوعاً ما، فهذا الأخير يعتمد على الفردانية، أمّا المسرح المتعارف عليه فيعتمد على الجماعة وتبادل الحديث والحوار بين الشخصيات والممثلين.

يأتي المونولوج في الفن المسرحي لتأدية ثلاث وظائف أساسية، تختلف كل وظيفة في طريقة الطرح والهدف الذي يرمي إليه الممثل المسرحي، فلكل وظيفة لها تقنياتها الخاصة بها سنوضحها في المخطط الآتي:



* - المونودراما: فن مسرحي ظهر في نهاية القرن 18 م وازدهر في القرن 20م، وهي مسرحية تعتمد على ممثل واحد يؤدي دور أو مجموعة من الأدوار معاً، تركز المونودراما على الجوانب النفسية والفكرية للشخصية كما تعكس مسرحية المونودراما الصراع النفسي التي تعيشه الشخصية مسلطة الضوء على المشاعر المتناقضة التي نتجت عن مواقف سابقة. ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، ص 323.

¹ - ينظر: أبو الحسن سلام، المونودراما وفنون ما بعد الحداثة، (مقال إلكتروني)، "الحوار المتمدن"، العدد 2491، 10 ديسمبر

2008، متاح على الموقع www.ahewar.org

مخطط تمثيلي: يمثل تقنيات الحوار الداخلي الثلاث، والوظائف التي تؤديها كل تقنية للمونولوج. (استنتاج لما سبق).

يعود اهتمام الكتاب والمخرجين المسرحيين بفكرة تسليط الضوء على الجانب الداخلي للشخصية والابتعاد قليلاً عن وصفها الخارجي، من خلال تبني تقنية "المونولوج" كون هذه الأخيرة قادرة على كشف الأفكار والمشاعر المخبأة، التي تعكس بطريقة غير مباشرة عن رؤية الكاتب من جهة، والبيئة التي ينتمي إليها المبدع أو النص من جهة أخرى، ويقوم مونولوج الشخصية المسرحية على أسس أهمها: عدم إخضاعها للتنظيم المنطقي لسرد الأحداث؛ أي إضافة إلى تداعي أفكار الشخصية بحيث تعبّر عن ذكريات مخزونة في اللاوعي (اللاشعور) كما لا تلتزم هذه الأفكار المنطوقة ضمن المونولوج لقواعد اللغة وتراكيبها، مما يوحي للمتلقي/المشاهد بأنها تداعيات أفكار حاضرة بشكل أني في الذاكرة⁽¹⁾، وبالتالي يتغلب الحوار الداخلي عن الحوار الخارجي الذي يركز على الجانب الشكلي للشخصية وإبراز أفعالها وتصرفاتها إزاء الأحداث وسلوكيات الشخص الأخرى، في حين يأخذ الحوار الداخلي من المرجعيات النفسية والرمزية منطلق له فيسلط الضوء على دواخل الشخص، وانفعالاتها، ونقاط قوتها وضعفها مما يتيح للمتلقي فرصة اكتشاف الجوانب المرجعية المؤسسة لكل شخصية في المسرحية.

إنّ الإفراط في استخدام المونولوج داخل العمل المسرحي قد يؤدي إلى تحوله من كونه إبداعاً أدبياً وفنياً إلى تناول يغلب عليه الطابع النفسي والسيكولوجي، ويرجع ذلك إلى تركيز الكاتب في المونولوجات التي تؤديها الشخصيات أثناء العرض على استكشاف أعماقها النفسية، وانفعالاتها، ومعاناتها الداخلية وفي هذا السياق، يعتمد الكاتب أو المخرج المسرحي على أسس النظرية الأدبية النفسية، مستنداً إلى مفاهيمها في تشكيل رؤيته المسرحية ونتيجة لذلك، ينقل المونولوج المتلقي إلى مستوى اللاوعي حيث يكشف عن حديث الشخصية الداخلي المتعلق بمفاهيم الأنا والانا العليا، كما يُبرز الصراعات الفكرية والأيدولوجية التي تعيشها الشخصية المسرحية.

¹ - ينظر: ليون إيدل، القصة السيكلوجية (دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة)، تر: محمد السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، لبنان، 1959، ص: 116.

وينقسم "المونولوج" إلى قسمين، يختلف كل منهما في أسلوب تقديم الكلام، سواء من قِبَل الشخصية داخل النص المسرحي أو من قِبَل الممثل أثناء العرض، وهما:

أ- **مونولوج مباشر:** يكون المونولوج المباشر بين الشخصية وذاتها، فالخطاب يخرج من المتكلم ويعود إليه بطريقة مباشرة دون تدخل أو انقطاع من قبل المؤلف⁽¹⁾، حيث تشعر الشخصية المتكلمة بأنها الوحيدة على ركب المسرح تعيش حالة الملفوظ الشعورية فتقطع الصلة مع كل من المؤلف وحتى المتلقي.

ب- **مونولوج غير مباشر:** يظهر المونولوج غير المباشر في المسرحية من خلال "شعور المتفرج أو المتلقي للعمل بأن الكاتب أو المؤلف دائم الحضور، ويتحكم في سر وعي الشخصية من خلال تكثيف الطاقة التعبيرية والوصفية للخطاب"⁽²⁾.

ج- **المونولوج المنفرد:** يتميز هذا النوع من الحوار في كونه ظاهرياً حواراً خارجياً؛ أي يتبادله أكثر من شخص واحد في حين أنه يكون له متحدث واحد ونجده في حديث الشخصية مع الله تعالى؛ أي حديث الإنسان مع ربه ولذلك يصف "باتريس بافي" هذا النوع من الحوار الداخلي ويعكس مستوى من التناقض إذ يندرج في ظاهره ضمن الحوار الخارجي، أمّا في باطنه فهو مونولوج⁽³⁾.

يرتبط الحوار الداخلي، أو المونولوج بدواخل الشخصية المسرحية ويرتكز على الجوانب المظلمة التي يريد الكاتب من خلالها تسليط الضوء ومعالجتها، ومهما اختلفت طريقة المونولوج سواء كان مباشراً، أو غير مباشر، أو حتى منفرد، فتظلّ وظيفته واضحة ضمن العمل المسرحي، لكن لا بدّ من دراية شاملة ومعمّقة لتقنيات المونولوج ووسائله ليمنح قوة للمسرحية، وبالتالي تلقى اهتماماً ورواجاً من قبل المتلقين، ولعلّ للمونولوج كغيره من الحوار الخارجي أنماطاً وأنواعاً يتبناها المؤلف لإيصال شفرات تتناسب وطبيعة كل نمط حسب طبيعة الموضوع المعالج وسنحدد أنماطه فيما يلي:

¹ - ينظر: نبهان السعدون وبشير سوادي، شعرية تشكيل الحوار، ص: 46.

² - المرجع نفسه، ص: 46.

³ - ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، ص: 345.

3- أنماط الحوار الداخلي:

أ- حوار تيار الوعي: «Stream of consciousness»

يرتبط توجه تيار الوعي بالحوار الداخلي أكثر من غيره (المونولوج)، نظراً لتعلقه بالزوايا السيكلوجية والأيدولوجية للشخصية، فالخطاب الحامل لتيار الوعي يظهر بشكل جلي للمتلقى إذ نجده يخاطب عقله وفكره، أكثر من مخاطبة مشاعره ووجدانه، فالمؤلف يسعى لإيصال رسائل محددة للمتلقى مما يدفع به إلى تشغيل الأسس العقلية المنطقية من تحليل واستنتاج واستنباط، فالمونولوج في أي عمل مسرحي إذا كان مصاحباً لتيار الوعي فهذا دليل بأن الخطابات المرسلّة مليئة بالأفكار والرؤى التي لا يمكن للقارئ المرور عليها مرور الكرام، وإنما يتوقف عندها ويحللها وينقذها ويصدر عنها حكماً إما بالرفض أو التأييد.

وحوار تيار الوعي عبارة عن كلام غير مسموع تبوح به الشخصية معبرة عن أفكارها، وخوالجها الداخلية وما يجول في نفسها من هواجس وانفعالات، بصورة غير منظمة وغير خاضعة لانتظام الأفكار سببياً أو تعاقبياً أو لترتيب الألفاظ والمفردات تركيباً منطقياً فينتج معنى واضحاً، ولعل "المطلبين الذي ينبغي وجودهما في حوار تيار الوعي دائماً هما: أن يترجم الوعي مباشرة بدون حضور الراوي، ثانياً ألا يترجم الكلام ولكن مستوى ما قبل الكلام من الوعي"⁽¹⁾.

يرتبط مصطلح "تيار الوعي" بمصطلح المونولوج، حتى أنه يعد أحد تقنياته التي يعتمد عليها بعض الكتّاب المسرحيين الذين ينزعون نحو المسرحية الفكرية، أو ما يعرف بالمسرح الذهني الذي يخاطب العقل، وي طرح الأفكار والرؤى للمتلقى، فنجد بعض النقاد يربطون المصطلحين، إذ يحدّر "روبرت همفري" من الوقوع في خطأ الترادف بين المونولوج وتيار الوعي، منطلقاً من مرجعية أساسها أن المونولوج تقنية أدبية فنية يعتمد عليها أي كاتب مبدع، في حين أن مصطلح تيار الوعي مصطلحاً نفسياً يعتمد عليها أصحاب المدرسة النفسية، والجامع المشترك بينهما يظهر في كون المونولوج هو التقنية أو التكنيك

¹ - حسن البنا، عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية؛ نموذج تحليلي من يوسف إدريس، مجلة فصول، مج 5، ع 1، ديسمبر 1984، القاهرة، مصر، ص 138.

الذي يعتمد الكاتب المسرحي في التعبير عن الجانب النفسي للشخص (الوعي)⁽¹⁾، وبالتالي يكون المونولوج الطريقة الشكلية التي يبنى بها المؤلف محتوى نصه الأدبي، يركز فيه على كشف بعض المستويات السيكلوجية للشخص. وهنا يلتقي كل من المونولوج ومصطلح تيار الوعي، ومن جهة أخرى ينبّه كل من الناقلين "روبرت شولز" و "روبرت كيلوج" بضرورة الفصل بين المصطلحين، حيث يريان بأن "تيار الوعي هو مصطلح سيكلوجي، أكثر منه أدبياً فهو يصف جوهر العملية الذهنية، أما المونولوج فهو مصطلح أدبي مرادف للمناجاة غير الملفوظة"⁽²⁾.

ومن خلال هذا المفهوم يتّضح الاختلاف بين المصطلحين، فلكل منه مدرسته الخاصة فتتوارى الوعي مصطلح خاص بالاتجاه النفسي، في حين المونولوج مصطلح أدبي وفني محض، فنظراً لانفتاح الأدب على المجالات الأخرى وعلى رأسها مقولات علم النفس، فقد استقى منه الكتاب المسرحيون مصطلح "تيار الوعي" فوظفوه في أعمالهم الإبداعية كطريقة فنية يظهرون من خلالها خبايا الشخصية وعالمها النفسي.

ويتابع الناقدان رؤيتهما حول المصطلحين؛ حيث كشفنا أن مصطلح المونولوج أكثر عراقية إذ له تاريخ كبير يعود للعهد الإغريقي يعكس مدى عمقه الأدبي، حيث يؤكدان بأن هذا الاتجاه الفني والأدبي ظهر في الأعمال الأدبية عند الإغريق وعلى رأسهم الشاعر اليوناني "هوميروس"^(*)، حيث اتخذ هذا الأخير من المونولوج شكلاً أدبياً وفنياً⁽³⁾.

يمكن اعتبار المونولوج تقنية فنية وشكلية تُشكّل الإطار البنيوي للمسرحية، في حين يُنظر إلى "تيار الوعي" باعتباره مستوى موضوعاتي يُركّز على مخاطبة الذات ومساءلتها وكشف أعماقها الإنسانية، وإذا قمنا بمقارنة المصطلحين من الناحية التاريخية، نجد أن "المونولوج" كان الأسبق في الظهور، حيث

¹ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، دط، تر: محمد الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000، ص: 30.

² - Robert Scholes and Robert Kellogg, The Nature of Narrative, 1st ed., New York: Oxford University Press, 1971, p. 177.

^{*} - هوميروس: (ق9م-ق8م) شاعر ملحمي إغريقي صاحب أشهر ملحمتين بالتاريخ "الإلياذة والأوديسة".

³ - Robert Scholes, Robert Kellogg; the nature of narrative, p. 137.

نشأ وتبلور مع الفن المسرحي الإغريقي، أما مصطلح "تيار الوعي" فقد ارتبط بمدرسة التحليل النفسي لفرويد، لكنه ظهر لأول مرة في كتابات عالم النفس "ويليام جيمس" الذي يمثل بالنسبة له "تعبيراً مجازياً للدلالة على التدفق الذهني واتصاله مع تغييره المستمر"⁽¹⁾، قبل أن ينتقل لاحقاً خلال القرن نفسه إلى مجال الأدب والنقد حيث برز بوضوح في روايات "جيمس جويس" و"فرجينيا وولف".

يظهر حوار تيار الوعي في العمل الأدبي والمسرحي خصوصاً، عبر جملة من الآليات التي يعتمد عليها المؤلف المسرحي في نصه، مركزاً على الانسيابية؛ حيث تتميز شخصية تيار الوعي بانسياب أفكارها وحواراتها دون توقف متجاوزة بذلك التسلسل الزمني للأحداث من جهة، والتعبير عن خواطرها وأفكارها الحاضرة في ذهنها من جهة أخرى، كما يعبر عن الحاضر ويستشرف المستقبل أو المجهول، بالإضافة إلى استخدام أسلوب لغوي مكثف دلاليًا ورمزيًا، ويظهر حوار تيار الوعي في مسرحية "الهارب" للطاهر وطار حيث تقرر شخصية "إسماعيل" البقاء في السجن ويفقد عزم الخروج منه، فقد أصبح الحي الميت ولم تعد تعني له الحياة شيئاً، فالبقاء في السجن أو الخروج بات يساوي الأمر نفسه فقد فقد لذة الحياة فيقرر الانتحار ووضع حداً لحيته، فيخاطب نفسه قائلاً: "أنا هكذا يبدو الأمر لك... لا علينا أنت الآن مصمم على الانتحار وعلى مغادرة الحياة، إنني مصمم على ذلك، وأرجو أن تصمم على معارضي إن الانتحار أنبل طريقة يتبعها الإنسان للخروج من المأزق فهو لا يكلفنا إلا ألم لحظات وبينما تكلفنا الحياة ألم العمر كله"⁽²⁾، فالسجين "إسماعيل" يحاور نفسه في قالب مشهدي مميز، فهو المتكلم والمستمع في الآن نفسه، يطرح فكرة الانتحار واليأس من الحياة كموضوع يندرج ضمن تيار الوعي، فنجدّه يعبر عن مشاعره الصادقة والمؤلمة مستكشفاً بذلك على جوانب مظلمة من شخصيته وحالته داخل السجن، متحدثاً بأسلوب التداعي الحر؛ أحد تقنيات حوار تيار الوعي، فأفكاره سابقة وحاضرة فيتكلم بشكل متسلسل وسريع ليفصح عن كل ما يفكر فيه ويشعر به فجاءت بذلك عبارته انسيابية، ويتضح ذلك أكثر في اعتماده على ضمير المتكلم (أنا) وضمير المخاطب (أنت) فالشخصية نفسها (إسماعيل) تتبادل

¹ - ليون أيدل، القصة السيكولوجية، ص: 38.

² - الطاهر وطار، الهارب، ط1، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2004، ص37.

الدورين فيسأل ثم في الوقت نفسه يجيب، ففكرة الانتحار التي راودت إسماعيل في سجنه وضعته محل التردد والشك فيريد تحقيق الأمر، وفي المقابل يعارضه ضميره فيعيش حالة شعورية متناقضة بين التشتت بالحياة في مقابل إفلات حبل الأمل بها ومغادرتها، مما عكس الحوار الداخلي القائم على تيار الوعي تبني أسلوب التراكم الذهني ومحاولة التنفيس من خلال الكلام والحوار.

ب- مناجاة النفس: «Soliloquy»

تعدّ تقنية "المناجاة" أو "الكلام المنفرد" أحد تقنيات الحوار الداخلي، كما أنّها الأكثر انتشاراً ضمن الخطاب المسرحي، نظراً لإفساح المجال أمام الشخصية/الممثل للحديث عن خواج نفسه، وطرح رؤاه وأفكاره بصوت عال ومباشر أمام المتلقي/ المتفرج، وترتبط هذه الطريقة بالمسرحية ارتباطاً وثيقاً، وتعرّف مناجاة النفس بأنّها "مصطلح مسرحي كان سائداً خاصة في النصوص المسرحية ذات الطابع الأخلاقي في القرون الوسطى، ومؤداه كلام الشخصية المسرحية كلاماً منفرداً مرتفع الصوت تتوجه إلى ذاتها وهي أمام الجمهور"⁽¹⁾، فمن خلال هذا المفهوم تتأكد فكرة ظهور مناجاة النفس مع الفن المسرحي، وتعتمد هذه التقنية المسرحية على الحوار الانفرادي؛ أي حديث شخصية المسرحية لوحدها كأن حديث الشخصية مع نفسها بصوت مرتفع بحيث يسمعه المتلقي، وبالتالي تتطلب وجود المستمعين (الجمهور) وهذا المفهوم يجعل تقنية مناجاة النفس تقترب أكثر إلى فن الميلودراما، أكثر من المسرح الجماعي، نظراً لتفرد كل شخصية مسرحية بالحوار.

ويُرجع بعض الباحثين⁽²⁾ تقنية الكلام المنفرد أو مناجاة النفس إلى مرحلة الدراما الإغريقية؛ أي قبل فترة القرون الوسطى، والدليل على ذلك المصطلح الأجنبي للفظ (Soliloque) فهي كلمة فرنسية، أصلها من اللاتينية، وتتكون من مقطعين (solus): وتعني "وحيد" أو "بمفرده"، (loque) وتعني "يتكلم" أو "يتحدث" إذاً Soliloque تعني حرفياً: الكلام مع النفس أو الحديث المنفرد.

¹ - محمد القاضي، معجم السرديات، ص: 423.

² - Berthelot Francis, Parole et dialogue dans le roman, P 186.

ولعل وظيفة مناجاة النفس ضمن الحوار الداخلي تكمن في الكشف عن أسلوب تفكير الشخصية المسرحية، وتبسيط الضوء على مستويات تعبير نظرتها إزاء الحبكة، والحدث، والشخص الأخرى المشاركة معها، وكذلك جذب المتلقي/الجمهور من خلال استعطافه مع الشخصية المتكلمة إذا كانت تؤدي دور المذنب؛ "أي مخاطبة الشخصية لنفسها لتنتقل إلى الجمهور انفعالات ومشاعر من أعماق نفسها وليس من مادة دورها" (1)، ومن أجل ذلك ينطق به المؤدي أو الممثل بصوت مباشر ومسموع وواضح على ركح المسرح، ولا يحدث الحوار المنفرد أو مناجاة النفس في باطن الشخصية كما هو الحال في الحوار الباطني (المونولوج)، "وإنما يتلفظ به خارجياً في شكل حوار مباشر ولكن دون أن يوجه إلى مخاطب بعينه، ودون أن ينشد التمازج مع أي طرف من الأطراف وهو يلتقي في هذا الجانب مع الخطاب الفوري والمسارّات الذاتية (apartés) والردود المعزولة (répliques isolées) لإبراز سمة التركيب الغالبة في النص الحديث على الشخصية الروائية" (2).

يشير هذا القول إذن إلى نوع خاص من الحوار في النصوص الحديثة، يتمثل في الحوار الذي يُنطق علناً، لكن دون أن يكون موجهاً إلى شخصية أخرى داخل العمل، فهذا النوع لا يهدف إلى تبادل الحديث أو خلق تفاعل، بل يُعبّر عن حالة من التأمل أو الانفصال الداخلي لدى الشخصية، وعلى الرغم من أنه لا يُعد مناجاة داخلية خالصة (كما في المونولوج) إلا أنه يشترك معها في كشف دواخل الشخصية وأفكارها، كما يقارب هذا الحوار بعض التقنيات المسرحية مثل "المسارّات الذاتية" أو "الردود المعزولة" التي تُستخدم لإبراز التوترات النفسية أو العزلة الشعورية لدى الشخصية، وهذا الأسلوب يعكس سمة بارزة في النصوص الحديثة وهي التركيز على التركيب الداخلي المعقّد للشخصية، وتقديمها ككائن يعاني من التشظي أو التردد أو الانفصال عن العالم المحيط. ويحدد "سعيد علوش" (3) سمات تقنية مناجاة النفس والمتمثلة فيما يلي:

¹ - الطاهر الجزائري، الحوار في الخطاب، ص: 259.

² - المرجع نفسه، ص.ن.

³ - ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1985، ص: 209.

الفصل الأول: التأصيل المعرفي لمصطلح "الحوار - الحوارية - التهجين - المسرح الجزائري"

- ✓ أسلوب فردي حيث تنفرد الشخصية بالحوار لوحدها.
- ✓ تقوم الشخصية لوحدها بتأدية الحوار، دور كل من السائل والمجيب، المتكلم والمستمع.
- ✓ تتم المناجاة ضمن الفن المسرحي مع وجود الجمهور حيث يكون العمل على خشبة المسرح فتعبر الشخصية عن نفسها بصوت عالٍ وجه لوجه مع المشاهد.
- عادة ما يشكل مصطلح مناجاة النفس التباساً عند بعض الدارسين، بحيث يجعلون كلاً من المونولوج ومناجاة النفس مترادفين، في حين أن الأصل تقنية "مناجاة النفس" أحد التقنيات التي تندرج ضمن "المونولوج"، ويكون الفرق بينهما في علاقتهما بحوار الشخصية فهي تفكر لوحدها ضمن المونولوج (الحوار الداخلي)، في حين تفكر بصوت عالٍ ومرتفع في المناجاة، وفي الجدول التالي سنوضح بشكل واضح الفرق بين كل من المونولوج ومناجاة النفس:

المونولوج Monologue	المناجاة Soliloque
- المونولوج أو الحوار الداخلي هو الأصل. - الشخصية المسرحية في المونولوج تفكر وتتحدث لوحدها. - محاولة توصيل الهوية الذهنية للمتلقى. - يخضع حوار الشخصية (الكلام) لمنطق الكلام بحيث يكون واضحاً ومرتب للمتلقي. - لا يفترض وجود سامع نظراً لكون التدفق الكلامي يكون ضمن الخطاب المسرحي. - تتبادل الشخصية في المونولوج الحوار مع نفسها يجمع بين الضمير المتكلم "أنا" وضمير	- مناجاة النفس تقنية من تقنيات المونولوج (فرع). - الشخصية المسرحية في مناجاة النفس تتحدث بصوت عالٍ. - تعمل الشخصية على توصيل المشاعر والأفكار المتعلقة أساساً بمحنة العمل. - لا يخضع حوار الشخصية لمنطق الكلام بحيث يكون تداعياً حراً انسياقاً فتعبر الشخصية عن كل ما يراودها في ذهنها دون مراجعته مسبقاً. - وجوب وجود سامع لكلام الشخصية. - تنفرد الشخصية بالحوار فتتحدث لنفسها على خشبة المسرح مع وجوب وجود وحضور الجمهور.

المخاطب "أنت" كأتهما شخصان يتحدثان فيما بينهما.	
- لا يتحدد حجم الحوارات الداخلية فقد تقتصر أو تطول بحسب المقام في المسرحية.	- تأتي عبارات مناجاة النفس قصيرة وموجزة تعبر عن حالة لحظية عابرة.

جدول توضيحي: يوضح موازنة بين المونولوج ومناجاة النفس. (الجدول استنتاج لما قُدم)

إذن فتقنية مناجاة النفس وسيلة تعبيرية تدخل ضمن المونولوج، وترتكز على إظهار علاقة الشخصية بنفسها، وتكشف الأفكار التي تراود ذهنها إزاء موقف أو حدث في المسرحية، فالشخصية المناجاة تفكر بصوت عالٍ يصل صدها للمستمع الجماهيري، فتشاركه ردات فعلها ومشاعرها المتقلبة. ويمكن تحديد حوار مناجاة النفس في المسرح الجزائري، وبالتحديد في مسرحية "الصعود إلى السقيفة" لأحمد أبو ديشيشة^(*)، تلك المسرحية المعبرة عن الظاهرة الاجتماعية السائدة في كل مكان وزمان ألا وهي ظاهرة الطبقة، حياة التناقض التي يعيشها المجتمع الجزائري على وجه التحديد، من خلال تصارع الطبقة الكادحة والمهمشة، مع الطبقة الغالبة ومحاولة السعي والمثابرة لتحسين الوضعية الاجتماعية واللاحاق بحياة الرفاه، إذ تقوم المسرحية على حوار الشخصيتين الأساسيتين: تتمثل في شخصية كل من "المشرد1"، و"المشرد2" حيث يسعى المتشرد الأول الذي كان يعيش مشرداً بين صناديق القمامة إلى الوصول للسقيفة، سقيفة العمارة التي يعيش في قبوها صديقه المتشرد الثاني وسط الجردان وعفنههم، فنظراً لموضوع المسرحية الاجتماعي تغلب عليه حوار مناجاة النفس، ففرض شخصية المتشرد الأول حياة الذل والفقر يدفعه إلى الحديث مع نفسه في مواضع كثيرة من مشاهد المسرحية فيشارك المتلقي/المتفرج أفكاره

^{*} - أحمد أبوديشيشة: كاتب مسرحي وروائي جزائري ولد سنة 1951 بعين مليلة، نشأ وترعرع في بيئة بسيطة نظرا لعمل والده انتقل للعيش في قسنطينة، تحصل على شهادة الابتدائية سنة 1961 فعمل بها معلما بولاية مليلة، ثم هجر التعليم وعمل كممرض في إحدى مكاتب التوثيق، ثم أصبح صاحب مكتب التوثيق، كتب العديد من الأعمال الأدبية فبرع في المسرح ولعل من أهم أعماله: الصعود إلى السقيفة، اللعبة، البئر المهجورة، الياقوت والخفاش، المجاهد الصغير، البواب، مسرحية محفظة نجيب وغيرها. تميزت مسرحياته بمعالجة الموضوعات الاجتماعية والسياسية والثقافية. ينظر: ياسين سليمان، جنون المسرح وجناته (مقاربات عددية في مسرح أبو ديشيشة)، النشر الجامعي الجديد، تلمسان، الجزائر، 2012.

وما يفكر به من خطط ومشاريع، وحتى استراتيجيات للوصول إلى السقيفة والتخلص من حياة الوسط المتسخ الذي عانى منه الكثير، وشخصية المتشرد الأول ليست إلا حال الكاتب المسرحي "أحمد أبو ديشيشة" فاتخذ لسان شخصيته ليعبر عن موقفه إزاء الحياة، لذا لا بدّ على الإنسان أن يسعى دائماً لتحسين حياته ووضعها الاجتماعي، وأن يثابر للوصول إلى القمة ولا يرضى بالقاع ووساخته، ومن مظاهر مناجاة النفس في المسرحية نجد شخصية "المتشرد الأول" تحدث نفسها باستغراب مع شخصية صديقه "المتشرد2" الذي قرر العيش طوال حياته في قبو العمارة مع الجرذان:

"- المتشرد الأول: (يحدث نفسه وهو مستلق) لقد أعياني البحث عما يغريه على البقاء في هذا المكان الحقير إن أمره لغريب حقاً، كيف يصبر كل هذه السنين الطويلة على العيش في موضع كهذا؟ بئس المكان الذي اخترت يا صاحبي، لماذا لم تصعد؟"⁽¹⁾.

ولعل ما يشير إلى تقنية مناجاة النفس عبارة (يحدث نفسه) والتي تعدّ مؤشراً خاصاً بها، كما يعبر كلام "المتشرد 1" مع نفسه عن فكرة توارثه (رفض صديقه المتشرد 2 الخروج من القبو والصعود معه إلى السقيفة) مع طرح تساؤلات متسلسلة أشارت إلى مشاركة المتلقي/الجمهور خواطره وتساؤلاته، ليكون جزءاً من الحوار فيؤدي دور المستمع الجيد، والذي يعد شرطاً أساساً في عملية حوار مناجاة النفس في المسرحية.

كما نجد في مسرحية "الصعود إلى السقيفة" لأحمد أبو ديشيشة موضعاً لحوار مناجاة النفس التي تعبر عن شعور الحقد والغيرة، فتحدث الشخصية "المتشرد 2" عن قدرة "المتشرد 1" في تجاوز وضعيته الاجتماعية كمتشرد، والوصول إلى السقيفة، والتخلص من حياة الفقر والتشرد، فيتجاوز مع نفسه بصوت مرتفع ويدّعي بأن (المتشرد 1) استخدم حيلاً لا أخلاقية كالحداغ للوصول إلى مراده، بينما في حقيقة الأمر إرادته وذكاءه ورفضه للوضع المأساوي الذي كان عليه هو مما دفعه للمضي قدماً والسعي وراء القمة، فيعبر الكاتب "أحمد أبو ديشيشة" بطريقة غير مباشرة على لسان شخصوه المسرحية، على فكرة أن الناجح دائماً ما تلفق له حوله الأكاذيب وأنه في غالب الأحيان يستخدم طرقاً غير مشروعة

¹ - أحمد أبوديشيشة، الصعود إلى السقيفة، ط 1، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1984، ص: 30.

للوصول إلى أهدافه، فتلتقي شخوص المسرحية مع أساسيات حوار مناجاة النفس في كونها أكثر وعياً ونضجاً من ناحية تطور الموقف الأيديولوجي والفكري تجاه الحياة بشكل عام، فتتحدث شخصية المشرّد 2 عن غيظه وقدرة صديقه للظفر بالسقيفة:

"- المشرّد 2: (وحده يخاطب نفسه) إنه لأمر غريب أفنيت عمري كله في خدمتهم لا يسمحون لي حتى بمجاوزة الدرجة الأولى من السلم إلا فيما ندر، وها هو هذا اللعوب الدعي يخدعهم بكل يسر، فتحمل أشياءه القدرة من طرف الأسياد أنفسهم ويرافق إلى السقيفة التي يمنون علي حتى ذكرها، كأني ذكرت لهم إحدى الكبائر إنه لأمر عجيب"⁽¹⁾.

فالملاحظ من خلال هذا المقتطف من مسرحية "الصعود إلى السقيفة" أن الحاجة النفسية والفكرية لدى المؤلف تفرض نفسها، فتظهر ملامحها من خلال حوار الشخوص المسرحية، فذات الكاتب المسرحي "أحمد أبو ديشة" حاضرة، فالتناقض الذي عاشه الكاتب على مستوى الحالة الاجتماعية والثقافية دفعه إلى تصويره ومعالجته من خلال هذه المسرحية، فوضعية التهميش الثقافي والفكري والاجتماعي يعدّ جزءاً من كتاباته المسرحية، فأصبح لوناً كتابياً مسرحياً لصيقاً به، فعبرت شخصية (المشرّد 1) عن حال المؤلف، الرجل الراض لوضعية التهميش، والفقر، والذل والمهانة والعمل على تحسينه، والسعي وراء الهدف ونيل حياة ثقافية واجتماعية أفضل، أمّا شخصية سكان العمارة فتعكس الطبقة الغالبة المتحكمة بزمام الأمور، التي تعمل على رفض كل من يتقرب إليها أو يقترب لحدود سلطتها، كما عكست حوارات مناجاة النفس في مسرحية "الصعود إلى السقيفة" عن تصارع الطبقات الاجتماعية والثقافية.

ح- الارتجاع الفني: «Flash-back»

يسمى بالاسترجاع، أو الخطف خلفاً، أو الفلاش باك؛ وتعني هذه التقنية الفنية الرجوع بالذاكرة إلى الوراء أو الماضي، واسترجاع الأحداث والمشاهد من قبل الشخصية بهدف إعلام المتلقي بها كجزء من العملية الإبداعية.

¹ - المصدر السابق، ص: 36.

ويعمل الاسترجاع في العمل المسرحي على كسر الخطية الزمنية من خلال الخروج من زمن الحاضر، والعودة إلى زمن الماضي، ويرتبط أسلوب الارتجاع الفني ارتباطاً وثيقاً بالبنية الزمنية للعمل الأدبي عموماً والمسرحي على وجه الخصوص، كما يعدّ هذا النوع من التقنيات شكلاً من أشكال التجريب في المسرح والتمرد على المؤلف من طريق عدم الاكتفاء بالزمن الموحد ضمن المنجز الفني.

يرتبط الاسترجاع بالجانب النفسي للشخصية المسرحية، حيث يستدعي الموقف الحداثي في إطار المشهد المسرحي تذكر الشخصية لحدث ما، حدث في الماضي يعيد بطريقة تلقائية الشعور النفسي الذي رافق الموقف الماضي، محملاً الحمولة النفسية ومشاركتها مع المتلقي، ويعرفه "سعيد علوش" على أنه "قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي، يستهدف استطراداً يعود إلى ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملاسبات موقف ما"¹، وبالتالي فالاسترجاع عملية تهدف إلى قطع وتيرة الاستمرار الزمني المستمر من: ماضي - حاضر - مستقبل إلى حاضر - ماضي - مستقبل، وإحداث خلخلة في المعايير المنطقية للمألوفة للبنية الزمنية للعمل الأدبي، بغية توصيل المعلومة للمتلقي وتوضيح رؤية معينة.

يعدّ "الارتجاع الفني" أو الفلاش باك" تقنية مسرحية بالدرجة الأولى يدخل ضمن أنماط الحوار الداخلي (المونولوج) عند الشخصية المسرحية، كما نجده وسيلة سردية يعتمد عليها السارد في سرده للقصة أو الرواية، كما نجده يُستخدم في عملية الإخراج السينمائي، فيعدّ جزءاً لا يتجزأ من تحضير الأفلام السينمائية، إذ يساعد المخرج على توضيح حدث سابق لدى المشاهد لم يظهر في سياق العرض⁽²⁾، فالارتجاع الفني وسيلة فنية تختصر ضمن إطار مختصر تقوم به الشخصية من خلال استذكار الحدث الماضي وتفاصيله، وإخبار المتلقي به لتتشكل لديه فكرة عن الموضوع وسياقه مما يساعده على فهم مجريات العمل الأدبي والفني باعتباره الناقد الأول والمشارك في عملية الإبداع.

يشير "جان بيير ريجنيير" إلى ارتباط المونولوج (الحوار الداخلي) بتقنية العودة إلى الذكريات، فاسترجاع الشخصية المسرحية لحدث من الماضي يجعلها في حالة من التأمل، نتيجة الغوص في حالة

¹ - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص: 97.

² - ينظر: فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، ص: 135.

الحدث وعيش المشاعر التي صاحبته مما يؤدي بالشخصية إلى انفرادها وتغيب الجمهور إذ تتقابل الذات فتتجاوز وتعمل على سبر أغوار الماضي وذاكراته⁽¹⁾، وهذا الكلام يؤكد العلاقة القائمة بين الارتجاع الفني والمونولوج، فعودة الشخصية إلى الماضي لا تقتصر على دور مشاركة المتلقي بالحدث والإخبار عنه، وإنما تتجاوز إلى إبراز الوظيفة الجمالية والفنية لدى المبدع ونصه إذ يستطيع صاحب النص أن يخفي الهفوات في سرده للأحداث.

وتعدّ تقنية اختلال الزمن حسب -جان بيير رينجير- من التأثيرات الحديثة التي طرأت الفنّ المسرحي والخروج من قالب الزمن التقليدي، بحيث أصبح المتلقي/المشاهد يعقد موازنة بين الزمن والعرض المسرحي من جهة وبين الزمن الاسترجاعي من جهة أخرى، حيث يطلق المؤلف عن هذا النوع من الكتابة بـ "حينما يزور الماضي الحاضر"⁽²⁾، فيتيح الاسترجاع المؤلف الحرية السردية من خلال تشغيل الذاكرة والتحكم في المشاهد المسرحية، من خلال الاستغناء عن إعادة التمثيل والاكتفاء باسترجاعها وإعادة الذاكرة للأحداث يعوض أحيانا الفعل التمثيلي.

نجد الاسترجاع بشكل زاهر في المسرح الجزائري المعاصر، خاصة تلك الأعمال المسرحية التي تعالج موضوعات تاريخية وثورية، فنظراً لطبيعة الموضوع التاريخي يستخدم كل من المؤلف والمخرج أسلوب الفلاش باك لتوضيح الأحداث الماضية وإعادة قراءتها من جديد، وفق منظور مغاير يدعو المتلقي/المشاهد إلى فهمه ومحاولة تشكيل رؤيته الفكرية والأيدولوجية، ومن أمثلة ذلك مسرحية "بين الجنة والجنون" لعلاوة كوسة حيث يسترجع "الملك" رؤياه للمستمعين رغبة منه في تفسير الرؤيا وطلب الاستشارة من شخصية "الحكيم" و"الدرويش"، فتسترجع ذاكرته الأحداث متطابقة كما رآها في حلمه وكما رواها لأول مرة مع وزيره، فيعتمد الكاتب على تقنية حوار الفلاش باك راوياً للرؤيا بشكل مفصل للمرة الثانية، وبالتالي أعادت شخصية الملك أحداث جرت في الماضي ومشاركة المتلقي بالحدث، إذ

¹ - ينظر: جان بيير رينجير، قراءة المسرح المعاصر، تر: حمادة إبراهيم، أكاديمية الفنون، مصر، دت، ص: 88.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص: 103-116.

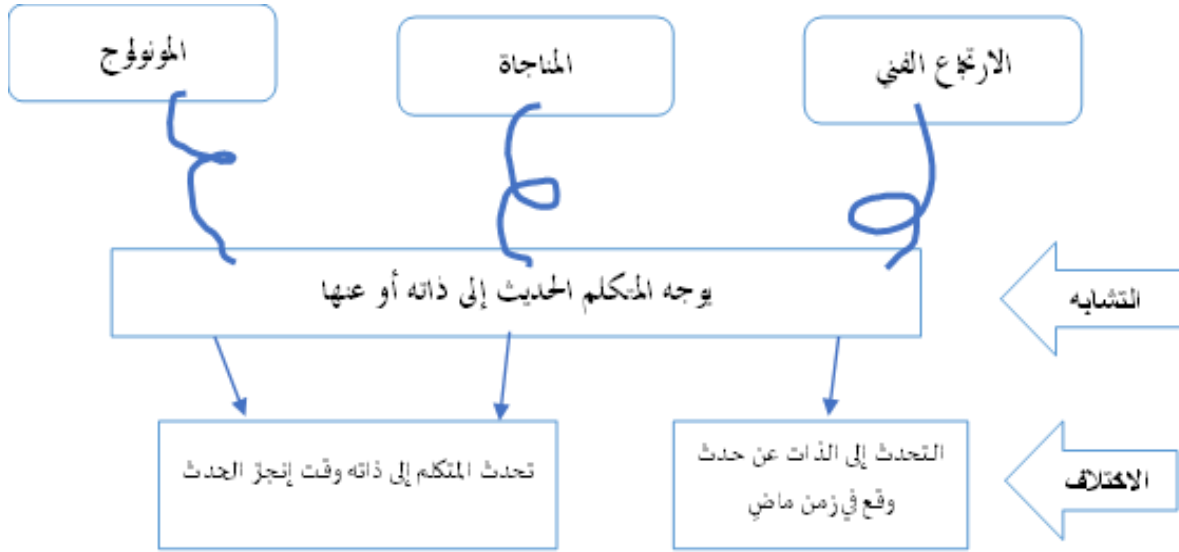
تمثل "الرؤيا" في المسرحية المنعرج في سيرورة الأحداث، ومن خلال هذه الرؤيا يتغير الملك وأسلوب حكمه من حاكم مستبد إلى حاكم عادل قائلاً:

"- الملك: يا أيها السامعون... أعيروني قلوبكم قبل آذانكم، إني رأيت فيما يرى النائم أي تخرج من بطني نار متوقدة شرسة وتلتهم جسمي كاملاً، وكلما ظننتُ أنها أنهتت واسترحت تبدل جلدي فيطل عليّ رجل شديد البياض كأن عمره دمعتان وألف وفجأة سمعت صوتاً رقيقاً من خلفي يناديني بلين وصدق يقول كلاماً جميلاً حاولت أن أستدير لرؤيته وإذا بي أستيقظ من منامي"⁽¹⁾.

فمن خلال هذا المقطع المسرحي يظهر حوار الاسترجاع الفني، من خلال إعادة سرد الرؤيا فقد أخذ الارتجاع مفارقة كلامية في الحوار، فرحلة النوم والرؤيا وحدث أشياء غريبة وخارقة نقل الزمن إلى زمن آخر بعيد عن الواقعية والحاضر، فبمجرد ابتعاد الشخصية عن زمن الحاضر والعودة إلى تذكر أو رواية أحداث سابقة، يظهر الارتجاع كتقنية تكسر التسلسل المنطقي لزمن الأحداث كنوع من الكتابة التجريبية الحديثة، واستدكار الشخصية الرئيسية "الملك" للرؤيا التي رآها في المنام لسببين هما: السبب الأول صعوبة تمثيل الرؤيا على المسرح أثناء العرض لتداخلها مع عنصر الغرابة والعجائبية والاكتفاء بسردها من قبل الشخصية/الممثل، أما السبب الثاني فيكمن في حدث الرؤيا واسترجاعه للمستمعين (الشخص الأخرى الحاضرة) لأنه يمثل أهمية في بناء نص المسرحية والاستغناء عنه يفقدها أحد ركائزها والمتمثل في الصراع.

ويختلف نمط الارتجاع الفني، عن نمط المناجاة، والمونولوج على رغم كونها أنماطاً تندرج ضمن إطار الحوار الداخلي فلكل عنصر من هذه العناصر خاصيته الفنية التي تميزه وتجعله مستقلاً بذاته، وفي هذا المخطط سنوضح الاختلاف البين بينهم:

¹ - علاوة كوسة، بين اللجنة والجنون، ص: 40.



مخطط تمثيلي: يوضح مستويات التشابه والاختلاف بين أنماط الحوار الداخلي.

خ- التخيل: «Imagination»

يعدّ التخيل تقنية تظهر مع الحوار الداخلي مصاحبة الشخصية المسرحية، ويقصد به قدرة ذاكرة الشخصية على التخيل، وإنتاج صورة وأفكار جديدة قد تكون لها علاقة بالواقع أو تخالفه، ويعدّ التخيل ملكة يكتسبها الإنسان فيشكل بمخيلته عالماً آخر كما يرتبط التخيل بالمستقبل لا بالماضي أو الحاضر، فتخيّل الشخصية المسرحية لأي حدث ويكون فقط على مستوى تفكيره وليس بالضرورة قد حدث أو لا بد من حدوثه مستقبلاً، والتخيّل " تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة وإن لم تعبر عن شيء حقيقي موجود"⁽¹⁾.

وبالتالي فالتخيّل عبارة عن تأليف، وإنشاء أحداث ومجريات ذهنية، قد لا تشير حقيقة لشيء واقعي، فالقدرة على التخيّل لا حدود لها وهذا النوع من التقنيات الفنية تكسب العمل المسرحي تأرجحاً بين الحقيقة والخيال، وبين الواقع والحلم، ويعتمد الحوار التخييلي الذي تقوله الشخصية على أسس التحليل، والتركيب، والزيادة، والنقصان، ولا ضابط يوقفه نظراً لارتباطه بالصور الذهنية.

¹ - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1984، ص:

تعقد الشخصية المتخيلة في المسرحية صلة ربط بينها وبين الشيء المتخيل، فتقرّر الشخصية بحوارها حوله ووصفه وإبراز مشاعرها تجاهه، دون تدخل من الكاتب (السارد) فالمشهد يكون أكثر شاعرية لارتباط الفكرة المتخيلة بالذهن، ويشمل التخيل بأحلام اليقظة نظراً لارتباطهما بالوعي ولا يندرج الحلم (أثناء النوم) ضمن الحوار التخيلي لارتباطه باللاوعي فهو ليس خاضعاً للإرادة والحرية⁽¹⁾، فالمتلقي لا بدّ من التفريق بين حلم المنام وحلم اليقظة، فالحلم يرتبط بالجانب اللاوعي للإنسان، في حين حلم اليقظة فهو التخيل نفسه الذي يخضع للحرية والإرادة.

والمميز في نمط التخيل كتقنية حوارية داخلية في تضمينه باقي أنماط الحوار الداخلي كمناجاة النفس، والارتجاع الفني، وتيار الوعي من خلال إمكانية المخيلة على ابتكار ورسم مشاهد وحالات شعورية داخلية.



من أمثلة حوار التخيل أو حلم اليقظة، نجد ما يظهر في مسرحية "بين الجنة والجنون" لعلاوة كوسة، خاصة في آخر مشهد منها، حيث يقف "الملك" مواجهاً نفسه، متأملاً حلمه بالتغيير، فيعبر للملكة زوجته ولابنته الأميرة عن رغبته في أن يعيش حياة البسطاء مثل الشعب، وأن يتخلى عن رداء الحكم وما يرتبط به من جشع وغرور:

"— الملك (وقد حلق بالملكة والأميرة زمناً): وأنا أيضاً مللت البقاء بين جدران تحجبني عن الحياة وزينة تقبح روحي، وقصر مشيد يسجنني، أريد أن أرى الحياة الحقيقية كما يحياها هؤلاء فمكاني بينكم أيها البسطاء الطيبون...مكاني بينكم أيها الجياع مكاني بينكم..."⁽²⁾.

فرغبة الملك في التخلص من حياة الملك والانتقال للعيش حياة البساطة، بمثابة حلم أو صورة ذهنية قائمة على التخيل فرغبته هذه قد يمكن أن تتحقق أو لا، لكنها فكرة قابلة للتحقق على أرض الواقع،

¹ - ينظر: فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، ص: 143.

² - علاوة كوسة، بين الجنة والجنون، ص: 51.

فحوار شخصية الملك مع نفسه أولاً، ثم مع زوجته، وابنته ربط علاقة واضحة بين الصورة المتخيلة من ذهن الشخصية (حياة البسطاء، الطيبون، مكاني بينهم أيها الجياع)، والشيء المتخيل (حياة الحرية).

4- الحوار الصامت: «Pantomime»

يقوم المسرح الصامت على تقنية الصمت، باعتبار أنّ الصمت لغة كغيره من أنواع الحوار، غير أنّ وسيلته مختلفة، فالحوار المؤلف يعتمد على الكلام، والكلمة، والصوت غير أن المسرح الصامت يعتمد على الحركة، والفعل، والإيماءة التي تعد عنصراً مهماً له، فالصمت أبلغ في مرات كثيرة من الكلام فارتباط المسرح بالحوار يجعل الكثير من الدارسين يجهلون المسرح الصامت الذي يقوم أساساً على الإشارة والإيماءة.

وقد يشمل الحوار الصامت عملاً مسرحياً بكامله منذ بدايته إلى نهايته، ويعتمد الممثل أو الشخصية المسرحية على تجسيد الحوار في شكل حركات، وإشارات، أو قد تمزج المسرحية بين النوعين: الحوار، والحوار الصامت فنجد في بعض مواضعها المشهدية صمتاً لغايات قد تكون جمالية فنية، أو سياسية، أو دينية "فهناك العديد من المحظورات التي تمنع المتكلم من التصريح، وهذه المحظورات قد يكون مصدرها المجتمع بما يحتويه من أخلاق وعادات، ودين، وسياسة وينعكس ذلك على اللغة باعتبارها وليدة المجتمع وقد يتجلى ذلك في وجود بعض الألفاظ المحاطة بقانون الصمت يمتنع المتكلمون من التصريح بها⁽¹⁾، ويتضح من خلال هذا القول بأنّ بعض الكتاب المسرحيون يعتمدون على الصمت كتقنية فنية ضمن الحوار المسرحي لتجنب ملاحظات معينة، وبالتالي يكون الصمت جزءاً من العمل المسرحي، فتتزاوج المسرحية بين الحوار المباشر وغير مباشر، والحوار الصامت فالصمت مع الحركة يعد حواراً.

نجد بعض المسرحيات التي اعتمدت كلياً على الحوار الصامت والذي يندرج ضمن المسرح الصامت، أو ما يعرف بمسرح الإيماءة «Pantomime» الذي يعتمد على الإيماءة «mime» كوسيلة لنقل الرسالة للمتلقى/المشاهد، ويفرق "مارفين شبارد لوشي" بين "البانتومايم" و "الممايم" بقوله "بإمكاننا

¹ - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، ص: 112.

أن نرى التميز الجوهرى بين المصطلحين، هو أن كلمة "مايم" تمثل الممثل الذي يعبر عن نفسه بالإيماءة، وكلمة "بانتومايم" تشير للمسرحية التي تعتمد على التمثيل الصامت، فالإيماءة حركة كلمة محددة أو مغزى مهني، أما المسرحية فتشير إلى وجود حبكة وشخصيات وحدث وحوار... فكلمة بانتومايم تستخدم عموماً لتعني رواية أو حدث دون استخدام كلمات⁽¹⁾، إذاً هناك فرق واضح بين المصطلحين، فالقول يبرز بأنهما ليسا مترادفين فكلمة "مايم" تعني الإيماءة التي هي وسيلة الممثل في التمثيل والتي تعوض الحوار الكلامي المتعارف عليه، أما لفظة "بانتومايم" فتعني العمل المسرحي الذي اعتمد على الحوار الصامت كوسيلة لإيصال الرسالة للمتلقي/المشاهد.

كما يعرف "إبراهيم حمادة" "البانتومايم" بأنه "التمثيل الإيمائي فهو نوع من التمثيل الصامت يقال إنه اشتق في مصر الفرعونية القديمة، لكن المؤكد أنه عرف لأول مرة في بدايات تطور المسرح الروماني وكانت الحبكة التمثيلية الإيمائية تؤدي بتعبيرات الممثل الجسمية دون استخدام للكلمات، اللهم إلا في حال اقتضت الضرورة"⁽²⁾، ففي البانتومايم أو التمثيل الصامت اختلفت الآراء حول بدايته الفعلية ما إذا كان ظهر مع الفراعنة، أو مع الإغريق، ولكن الرأي الراجح أنه ظهر وعرفه اليونان نظراً لاهتمامهم الواسع بفن المسرح وأشكاله، كما يشير المفهوم إلى أن فن البانتومايم يعرف أيضاً بالحوار المنطوق، ولا يعتمد فقط على الحوار الصامت (الإيماءة)، ويظهر ذلك على مستوى الحبكة التمثيلية التي يؤديها الممثل بلغة جسده وحركته أكثر من استخدامه اللغة المنطوقة، وبالتالي فن البانتومايم يمزج بين اللغة الصامتة، وبين اللغة المنطوقة (الحوار) لكن لارتباطه الوثيق بالإيماءة (المايم) يجعله سمة فنية تميزه بل من أهم مكنوناته، وهذا ما تؤكد كل من "ماري إلياس" و "حنان قصاب" في "المعجم المسرحي": حين تريان بأن مسرح الصمت يفسح المجال ولا يمكن توصيله وإيضاحه بالكلام، من خلال اللجوء إلى الصمت في مواضع لا يكون للحوار معنى دلالي واضح، فتشير الباحثتان إلى أهمية مسرح الصمت إذ

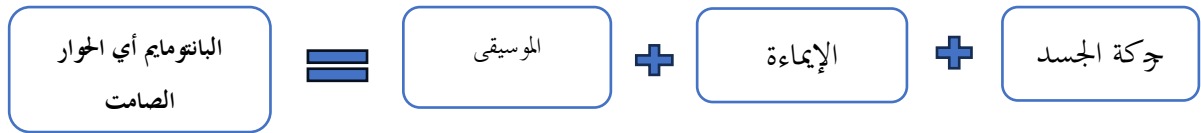
¹ - مارفين شبارد لوشي، كل شيء عن التمثيل الصامت، تر: سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص: 30.

² - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص: 113.

الفصل الأول: التأصيل المعرفي لمصطلح "الحوار - الحوارية - التهجين - المسرح الجزائري"

يعادل المسرح المنطوق (الذي يعتمد على الحوار الخارجي والداخلي) وبهذا يدفع بالمتلقي/المشاهد إلى ملء الفراغ الموجود في النص والبحث عن دلالاته⁽¹⁾.

يشير هذا الطرح إلى أنّ مسرح الصمت أو البانتومايم لا يقتصر على توظيف الصمت كعنصر أساسي في الأداء المسرحي، بل يتضمن أيضاً الحوار المنطوق، وإن كان ذلك بنسبة أقل مقارنة بالمسرح التقليدي، فالحوار الصامت يحمل ذات الأهمية التي يتمتع بها الحوار الداخلي والخارجي، إذ يعتمد البانتومايم على نمط مختلف من التفاعل المسرحي، حيث يستعيز عن الكلمات بلغة الجسد والإيماءات، مستعيناً بالحركة والرقص والموسيقى للتعبير عن الأفكار والمشاعر، مما يجعله شكلاً فريداً من أشكال التواصل الفني.



فالخطاب الصامت يعتمد أيضاً على الحوار كغيره الخطاب المنطوق، لكن يظلّ المسرح الصامت فريداً لاعتماده على لغة مختلفة، وتتمثل في لغة الحركة والتمثيل، فمثل البانتومايم يركز على لغة جسده ويتعلم فنونها، فبلاغته تكون على مستوى التمثيل، أما بلاغة ممثل المسرحية المنطوقة فتكمن في بلاغة لسانه وفصاحته تعبيره، فأحياناً نجد المتلقي/المشاهد يفهم محتوى المسرحية ومضمونها بفضل تمثيل الممثل، وصدق حركته وإيماءاته تكون متطابقة للمقام، في حين هناك بعض الممثلين الذين يعمدون على حفظ النص المسرحي وتحسينه عرضاً على المسرح دون ارتجال أو لغة جسد، مما يفقد العمل المسرحي جودته وفائدته، فيصف المتلقي هذا النوع من الممثلين في أنهم مصطنعون أو غير تلقائيين في أدائهم المسرحي، لذلك تقنية الصمت والاعتماد على الحركة في بعض المشاهد مهمة تبرز مواهب الممثل التمثيلية وكذا مقدرة الكاتب العالية في الكتابة المسرحية.

وُجد التمثيل الذي يعتمد على الحوار الصامت منذ القدم مع مولد الإنسانية، فهو الأسبق من التمثيل المنطوق الذي يعتمد على الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي "فالحقيقة المعروفة وهي أن الحركة

¹ - ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص: 440-441.

سبقت الكلمة، والإيماءة سبقت الإلقاء والحركة والإيماءة مع ما فيها من تعبير هما لبّ فن الماييم، أو التمثيل الصامت⁽¹⁾، وينطبق هذا الكلام على الإنسان البدائي الذي لم يكن يعرف اللغة بعد، فكان يعتمد على التمثيل محاكاة لما يراه في عالمه الغريب، فنجدته يتواصل مع غيره من البشر بلغة الحيوانات التي كانت مصاحبة لرحلته، فيصف أي مشهد بالحركة والإيماءات وحتى تقليد أصوات الحيوانات والطبيعة، فكل هذه العناصر هي حوار من نوع آخر، حوار خاص بالتمثيل الصامت أو فن البانتومايم ونجد هذا الأسلوب في المسرح الآن، فالكاتب المسرحي المتمكن وكذا الممثل الموهوب الذي يتجاوز اللغة المباشرة والمنطوقة والاعتماد أيضاً على لغة الصمت والإيماءة لتصوير مشهد معين.

يتجاوز بعض الدراسين المهتمين بفن الحوار المسرحي قيمة الحوار الصامت، أو فنّ التمثيل الصامت فيجعلونه فناً منتقلاً بذاته، ويهتمون بدراسة الحوار المتعارف عليه (الخارجي والداخلي) في حين أصبح فن الحوار الإيمائي أو الصامت يتماهى مع الحوار المسرحي المنطوق، فكثيراً ما نصادف نصوصاً مسرحية تعتمد على تقنية الصمت لغايات معينة قد تكون فنية جمالية، أو التهرب من ملاحظات اجتماعية أو سياسية أو حتى تركها للممثل أثناء التمثيل والعرض، لتقديمها بشكل آخر يصل بقيمة أكبر للمتلقي/المشاهد فالمشهد الذي يعتمد على الصمت أو الحذف يتحول أثناء العرض إلى تمثيل من نوع آخر قائم على عناصر التمثيل الصامت كالحركة والإيماءة والصوت.

اعتمد فن الماييم في بدايته على الحوار الصامت فقط؛ أي كان الممثل قديماً ليوصل رسالته للمتلقي يركز على عنصر الإيماءة فقط، وذلك في الفترات الأولى التي لم يكن يعرف الإنسان فيها اللغة المتعارف عليها الآن، ثم تطور الأمر فأصبح فن التمثيل الصامت مرتبطاً بما يعرف بالمسرح الاحتفالي أو الكرنفال^(*)

¹ - مارفين شبارد لوشي، كل شيء عن فن التمثيل الصامت، ص: 7.

^{*} - الكرنفال "Carnaval": يطلق مصطلح الكرنفال على شكل من أشكال الاحتفال يحمل في طياته الطابع المحلي الشعبي من رقص، وغناء، وارتداء ملابس تنكرية ملونة، والكلام الساخر، ويرتبط الكرنفال بالاحتفالات التنكرية، والطقوس الدينية التي تعود جذورها إلى الاحتفالات الوثنية والاحتفاء بالآلهة بخاصة الإله ديونيسوس وكذا الاحتفال بمواسم الزرع والحصاد، كما يأخذ الكرنفال شكلاً من أشكال المسرح والتمثيل إذ يعتمد الممثلون والراقصون والمغنون في الكرنفال من التمثيل عنصراً أساسياً في الأداء. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة ناشرون، لبنان، 1997، ط1، ص 367.

نظراً لارتباط هذا الأخير بعنصر الحركة والرقص والاحتفال إذ بينهما - أي المسرح الصامت والمسرح الاحتفالي - نقطة مشتركة وهي الحركة والإيماءة، إذ كان الممثلون الإغريق يترجمون مشهداً ما بالإيماءة أو الرقص، فنجدهم يمثلون ويرقصون ويقلدون أصوات الحيوانات ضمن الأسواق والأماكن العامة، ففي فترة ما في اليونان والرومان ظلّ فن التمثيل مستقلاً؛ أي المسرحية منذ بدايتها إلى نهايتها يعتمد الممثلون فيها على تصوير مشاهدهم في قالب تمثيلي صامت، ومع القرون الوسطى وبالتحديد مع الكاتب المسرحي الإنجليزي "وليام شكسبير" أصبح التمثيل الصامت يُعتمد فقط في مشهد أو مشهدين من المسرحية فيكون جزءاً منها، فمشهد يؤدي في صمت مستخدماً الإيماءات والحركة ولغة الجسد، ومشهد آخر يستخدم فيه الحوار المنطوق والمواجهة بين الممثلين "إذا كان العرض الصامت في هذه الفترة جزءاً ولصيقاً ومرتبكاً بالمسرحية وكان الهدف منه التنبؤ بالحدث الذي يليه وإضفاء معنى رمزي أو فلسفي على هذا الحدث"⁽¹⁾.

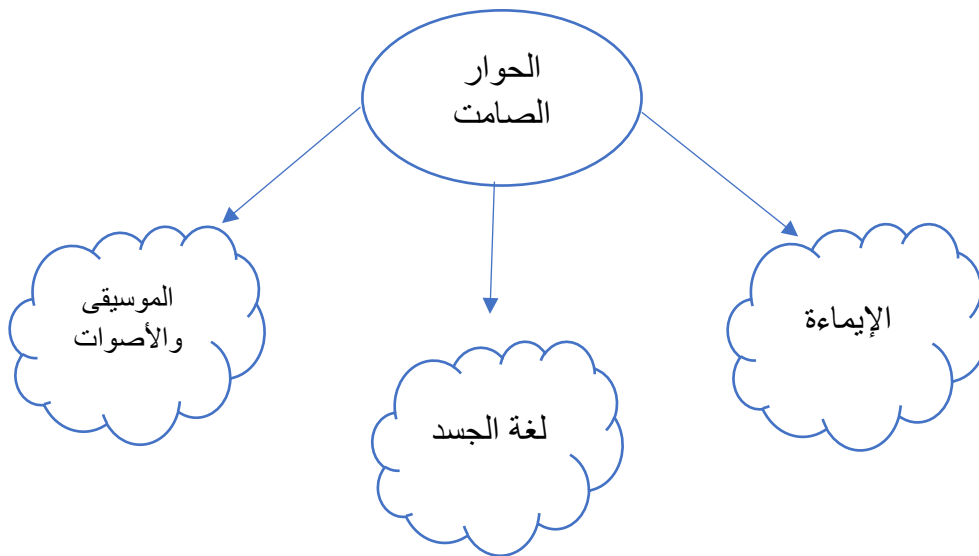
ومن أشهر المسرحيات العربية التي اعتمدت على فن "المائم" أو فن التمثيل الصامت، مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم^(*) فالقارئ للنص يلاحظ أن الكثير من مشاهداتها تفرض الصمت عن الكلام لأن المسرحية في الأساس مستمدة من قصة "أهل الكهف" المذكورة في القرآن الكريم، ناهيك عن كونها قائمة على انزواء الشخص (مشلينيا - مرنوش - بريسكا - يملخا) في الكهف هرباً من بطش الحاكم الوثني "دقيانوس"، ففكرة الانزواء والاختباء في الكهف والنوم لمدة طويلة تترجم أثناء العرض المسرحي إلى مشاهد يغلب عليها الصمت والاعتماد على تقنيات حركية كالإيماءات، ولغة الجسد، وتقليد أصوات الطبيعة، خاصة بعد الاستفاقة من رحلة النوم الطويلة واعتقادهم بأنهم ناموا يوماً أو بعض يوم فصدمة الاستفاقة وأنّ شكلهم قد تغير نتيجة مرور فترة طويلة جعلهم في حالة صدمة أفقدتهم مهارة الكلام، ونسيان اللغة، والتواصل، فلذلك يعتمد الممثلون في عرضهم للمسرحية على أصوات غير

¹ - مارفين لوشي، كل شيء عن التمثيل الصامت، ص: 9.

^{*} - توفيق الحكيم: (1898م-1987م) ولد بالإسكندرية مصر، لأب مصري بسيط وأم تركية أرستقراطية، كاتب وروائي مصري أحد أشهر رواد الفن المسرحي العربي والمصري بالتحديد، صاحب تيار المسرح الذهني. ولعل من أشهر مسرحياته: أهل الكهف، بجماليون، شهرزاد، أوديب ملكا وغيرها. للإشارة: ينظر: توفيق الحكيم، مسرحية أهل الكهف، دار مصر للطباعة، مصر.

كلامية وإشارات جسدية توصل المعنى للمتلقى / المشاهد كما يتجلى فن المايم في المسرحية من خلال كثرة الأفعال الحركية المضارعة؛ بحيث تلي بعضها البعض، فأثناء العرض المسرحي يلاحظ المشاهد اعتماد الممثل على الحركة والإيماءة واستغناؤه على اللغة المنطوقة.

يغلب الحوار الصامت في المسرحيات التي تنزع نحو الأفكار الفلسفية، أو الدينية، نظراً لغلبة الرؤى التخيلية والغيبية فيصعب على الممثل تمثيلها وتجسيدها، فيكتفي بالإيماءات وتعزيزها بلغة الجسد لإيصال المشهد واضحاً إلى المتلقي، كما نجد فن المايم في المسرحيات الملحمية والثورية التي تعتمد أساساً على الحركة، ومشاهد المغامرة، والمخاطرة، وينعكس ذلك في النصوص المسرحية في شكل توالي الأفعال المضارعة التي تترجم في العرض إلى اكتفاء الممثل بالحركات والإشارات والصمت عن الكلام إلا للضرورة. كما تتراوح الآراء النقدية بين اعتبار فن البانتومايم كومضات من الصمت تكون في بعض من مشاهد المسرحية، وهناك من يرى بأن المسرحية الصامتة التي تكون في معظم حواراتها والمسرحية الصامتة التي تعتمد على لغة أخرى مختلفة غير منطوقة، -من إشارات وإيماءات وموسيقى وأصوات- تتناسب مع لغة جسد الممثل¹، فالحوار الصامت نوع آخر مختلف كما هو متعارف عليه من أنواع الحوار كالحوار الخارجي (المباشر) والحوار الداخلي (غير مباشر).



¹ - قيس محمد عمر، البنية الحوارية في النص المسرحي ناهد الرضائي أنموذجا، ص: 80-81.

الفصل الأول: التأصيل المعرفي لمصطلح "الحوار - الحوارية - التهجين - المسرح الجزائري"

في العديد من الأحيان، ينقل الحوار الحركي الصامت الرؤية الفكرية والأيدولوجية للمتلقى بشكل أكثر تأثيراً من الحوار المنطوق. إذ أنّ تجسيده على خشبة المسرح يترك أثراً أكبر في المشاهد، مما يجعل الحوار الصامت بديلاً عن الكلام من خلال حركة الجسد، والإيماءات، وأحياناً إصدار الأصوات، وهو ما يضيف طابعاً أكثر إقناعاً، فعندما يؤدي الممثل المشهد فإنّه يستخدم جهداً بدنياً ونفسياً يظهر بشكل واضح في تعابير وجهه، مما يخلق تأثيراً أقوى. أما في المقابل، فإن الاكتفاء بالكلمة وحدها قد يبدو أسهل لكنّه يفقد بعض القيمة الأدائية للممثل، حيث يخاطب "المسرح المنطوق" العقل والمنطق، محملاً بشفرات يجب على المتلقي فك رموزها وتحليلها.

وفي حين أن الحوار الحركي (البانتومايم) موجه إلى عقل ووجدان المتلقي، فإنّ كل حركة تحمل دلالة ورمزاً خاصاً بها. أمّا الخطاب الحركي المنطوق، فيخاطب العقل والوجدان والروح معاً، وبالتالي فإنّ تداخل الحوار الخارجي والداخلي، مع الحوار الصامت يعزّز التواصل والإقناع ويزيد من تأثير العمل المسرحي، ويمكن توضيح هذه النقطة بمخطط توضيحي كالآتي:

النوع	المسرح المنطوق	المسرح الصامت (الحركي)	المسرح المنطوق والحركي
الأداة	الكلمة	الإيماءة	الحوار + الإيماءة
الهدف	مخاطبة العقل	مخاطبة العقل والوجدان	مخاطبة حواس المتلقي كلها

يعدّ الصمت تقنيةً فنيّة من تقنيات فنّ البانتومايم التي استلهمها الفنّ المسرحي المنطوق المتعارف عليه لدى الجميع، والذي من أساسه الحوار المباشر وغير مباشر، كما يعتمد المسرح الحوارى على الصمت كوسيلة لنقل أفكار ورؤى بطريقة غير تلقائية للمتلقى/المشاهد، لغاية ما وبالتالي تمتاز المسرحية بين الكلام (الحوار) والصمت فتسمى بـ "الصمت في المسرحيات الصائتة"، ويكون الصمت في المسرحية الملفوظة إما بطريقة النقاط المتتابة (...) أو من خلال جمل تعبيرية تدلّ على الصمت مثل: (فسكت، صمت، توقف عن الكلام...) فيعوض الصمت الجمل الملفوظة فتكون لها وظيفة بارزة في النص المسرحي، إذ تدفع بالقارئ إلى محاولة استكناه المحذوف والربط بينه وبين الكلام المصريح، كما يظهر الصمت في العرض المسرحي من خلال حوار الممثل، ثم فجأة يتوقف عن الكلام ويستبدله بالحركة أو

الإيماءة، فتُوصل الإيماءة الدلالة المقصودة أكثر من الكلمة، والصمت من خلال تتابع النقاط أو بالجملة التعبيرية يكون مقصوداً من قبل الكاتب المسرحي، ثم الممثل فيما بعد إذ تعكس كلاماً مسكوت عنه مضمّن ضمن الخطاب الصائت، مما يتيح المتلقي فتح باب التأويلات وكشف المغزى الذي أراده الكاتب، فقد يكون مغزىً جمالياً فنياً لكنّه يكون ذا دلالة ما، ولا يضعه المؤلف المسرحي اعتباطياً فلهجؤه إلى تقنية الصمت ضمن مسرحية صائتة يشير حقيقة إلى مناقشة فكرة ذات أهمية وذات مرجعية قد تكون سياسية، أو دينية، أو اجتماعية، فيستطيع "الصمت" تعويض الكلام في النص، والإيماءة وحركة الجسد في العرض ممّا توصل المعنى بشكل قد تعجز الكلمة عن إيصاله بشكل واضح وتأثيري.

يظهر فنّ البانتومايم في تقنية الصمت في الأعمال المسرحية الجزائرية كمسرحية "النار والنور" لصالح مباركية، إذ تعدّ مسرحية صائتة اعتمدت على المزاجية بين الحوار كعنصر أساسي لفنّ المسرح المنطوق، وبين الصمت كعنصر أساسي لفنّ المسرح الصامت (البانتومايم)، فقد اعتمد الكاتب المسرحي "صالح مباركية" على تقنية الصمت، فتحكّم في شخوصه نصاً ومثليه عرضاً فيعكس في العمل تأدية خدمة درامية، إضافة إلى ترك مسافة للمتلقي للتأويل والتحليل، فالمسرحية تعالج موضوعاً ثورياً تسلط الضوء على فئة بعض العملاء الجزائريين الذي باعوا وطنهم وخدموا المستعمر ومثّلها في شخصية "القائد"، وبالتالي تعدّ هذه القضية بالذات حرجة ومخزية في التاريخ الجزائري الحديث فالصمت أثناءها وضع المتلقي أمام مهمة فهم الموضوع، ومحاولة استكناه الجمل الصامتة، أمّا المشاهد المسرحية المعروضة أمامه فيعمل على تفسير الإيماءات وحركة جسد الممثل وطرح سؤال جوهري: ماذا يقصد الممثل بهذه الحركة وما معناها؟ وإذا كانت منطوقة فما ستعوض كإشارة؟

ويظهر الصمت في المسرحية في مشاهد عديدة، ولعل أبرزها عندما حدّث البطل نفسه "عمار" عن سبب رفض أبيه مقاومة للاستعمار الذي يريد نهب أرضه بالقوة وعدم رفضه للمساومة التي قدمها الكولونيل له:

"-عمار: الصمت رفيق أبي وظله الأبدي هذا الصمت الذي يخيفني دائما... لماذا لا يرفض؟ لماذا لا يثور ثورة العاصفة؟ إن الصمت سجن أسواره عالية"⁽¹⁾.

فصمت شخصية والد "عمار" استفزه وجعله دائم التساؤل، فهو شخصية غامضة غير مفهومة لدى باقي الشخص وكذا لدى المتلقي/المشاهد، ففي هذا الموقف يطرح المتلقي السؤال نفسه الذي طرحته شخصية "عمار" في المسرحية، كما قد يضع احتمالا بأن والده عميل أيضا للفرنسيين، أو رجل انهمازي جبان خائف من قوة المستعمر، أو أن صمته يدلّ على أنه يخطط بصمت ويضع استراتيجية محكمة للقضاء على القرار وصاحبه... فيدفع المشاهد إلى التأويل والسعي وراء الوصول للمعنى المقصود، كما ينعكس المشهد عرضاً في جلوس شخصية الوالد وصمتها الدائم مما يستفز المشاهد إلى محاولة ما يدور في رأس هذه الشخصية، وماذا تتبنى من موقف أيديولوجي هل هو مع الثورة أو ضدها؟

إذا فالصمت ليس مجرد وسيلة فنية جمالية يعتمدها الكاتب المسرحي، وإنما هو حوار أيضاً من نوع آخر هيرومينوطيقي تأويلي، أكثر منه تداولي، والذي يعدّ سمة من سمات المسرح الصامت (البانتومايم)، هذا الأخير الذي نقل تجاربه في العالم العربي والجزائري على وجه التحديد، فقلما نجد مسرحية صامته من بدايتها كتجربة "تشارلي شابلن" * و "مارسيل مارسو" * في الغرب، لكننا نصادف عنصره الأساس والمتمثل في تقنية الصمت متراوحة بينه، وبين الحوار المنطوق بنوعيه الخارجي والداخلي، فيعد الصمت أحد النقاط المشتركة بين المسرحية الصائتة والمسرحية الصامتة، ويمكن من خلال الجدول الآتي إبراز أوجه التشابه والاختلاف بينهما فيما يلي⁽²⁾:

¹ - صالح لمباركية، النار والنور، ص: 14.

* "تشارلي شابلن: ممثل كوميدي إنجليزي ولد سنة 1889م اشتهر بالتمثيل الصامت كما عُرف بشخصية "المتشرد"، بدأ "تشارلن" التمثيل المسرحي مبكراً، كما كان متعدد المواهب الفنية إذ مارس كتابة الأفلام، والإنتاج، وكذلك التلحين والتمثيل إذ قدم عروضاً تمثيلية ومسرحية كوميدية مضحكة تعالج الواقع السياسي والاجتماعي. توفي تشارلن سنة 1977.

* "مارسيل مارسو: ممثل ومهجر كوميدي مسرحي فرنسي يلقب "بالمهجر ييب" نظراً للشخصية الأولى التي قدمها واشتهر بها، كما ارتبط اسم "مارسيل مارسو" بفن البانتومايم أو التمثيل الصامت، قدم العديد من المسرحيات الصامتة على أكبر مسارح فرنسا وأوروبا ولعل أشهر المسرحيات التي قدمتها تلك المقتبسة عن رواية "المعطف" للروائي الروسي "غوغول"، توفي مارسو سنة 2007.

² - ينظر: مارفين لوشي، كل شيء عن التمثيل الصامت، ص: 30.

نوعي المسرح	المسرح الصامت (المنطوق)	المسرح الصامت (البانتومايم)
أوجه التشابه	- كلاهما ينتمي إلى مدرسة الدراما وبالتالي يحتوي على العناصر من شخص، صراع، حوار، حبكة، فكرة. - كلاهما يستلزم وجود ممثلين يؤدون النص عرضاً على الركح أمام الجمهور. - كلاهما يتطلب كاتباً مسرحياً متمكناً في طرح الموضوع كذلك وجود ممثل يتمتع باحترافية الأداء والصدق والخيال.	
نوعي المسرح	المسرح المنطوق (الحواري)	المسرح الصامت (البانتومايم)
أوجه الاختلاف	- تتطلب المسرحية المنطوقة قبل عرضها وجود نص مسرحي، أي تبدأ مكتوبة ثم معروضة (نص ثم عرض). - تعتمد المسرحية المنطوقة على الكلمة والحوار المنطوق، كما تستعين بتقنية الصمت وفي العرض تستخدم أيضاً الإيماء والحركة كعامل مساند للكلام. - التمثيل في المسرحية المنطوقة يقوم على الإبداع والارتجال معاً، أي يلتزم الممثل بمشاهد النص الحرفية وأحياناً يرتجل تعبيرات أو ساخرة. - تقوم المسرحية المنطوقة على وجود كاتب مسرحي ملم بفن الكتابة المسرحية ينتج نصاً متكاملاً إضافة إلى	- لا تتطلب المسرحية الصامتة وجود نص مكتوب لأنها مسرحية قائمة على العرض (والاكتفاء بملاحظات على الورق تقدم للممثلين كالسيناريو في السينما) أي ورق ثم عرض. - تقوم المسرحية الصامتة على اتحاد عناصر أساسية لها وهي الإيماءة + حركة لغة جسد الممثل + الصوت والموسيقى. - التمثيل في مسرحية الصامتة قائم على التقليد والمحاكاة، فالممثل بإيماءاته وحركاته يقلد موقف معين أو مهارة معينة. - تقوم مسرحية المايم على وجود ممثلين ذو خبرة يقومون بتجهيز عملية الإخراج والملابس والممثل والديكور... فالممثل نفسه المخرج

والسيناريست والمسؤول على الديكور والملابس والإضاءة.	وجود مخرج متخصص يقوم بعملية العرض بتقنياته من ديكور وإضاءة وموسيقى وتجهيز ممثلين...
- تُعرض المسرحية الصامتة عادة في مشهد واحد قصير.	- تقع المسرحية الصامتة (المنطوقة) عادة في عدد من المشاهد واللوحات المسرحية.
- يعد مسرح الماييم مسرحاً احتفالياً أو كرنفالياً تتمزج فيه الألعاب البهلوانية، والرقص، والباروديا والسخرية والضحك ومحاكاة الآخرين وتوظيف الكوميديا ولبس أزياء غريبة ملونة واعتماد المكياج الصاخب وأحياناً لبس الأقنعة.	- يعد المسرح الحواري مسرحاً جاداً فعادة ما يعالج فكرة أو موضوع جدي بالدرجة الأولى مهما اعترت عليه بعض الهزلية.
- يمكن تقديم المسرحية بأكملها صامتة تعتمد على فن الماييم (الإيماءة).	- يمكن تقديم بعض المشاهد الصامتة ضمن مسرحية صامتة منطوقة.

جدول يوضح أوجه التشابه والاختلاف بين المسرح المنطوق والمسرح الصامت.

وبالتالي تشترك المسرحية الصامتة، مع المسرحية الصامتة في المكونات الأساسية التي تؤسس للفن المسرحي من شخص، وحبكة، وصراع، غير أنّ الوسيلة تختلف بينهما جزئياً فكلتاها تتكوّن من الحوار ولكن طبيعته تختلف، فالحوار في المسرح الصامت حوار منطوق ومسموع قد يكون بين الشخصية والشخصية (خارجي) وقد يكون حواراً بين الشخصية وذاتها، أمّا الحوار في المسرح الصامت فيكون صامتاً بنسبة كبيرة ويمكن أن تتمزج معه بعض الكلمات، والأصوات المنطوقة وفي أساسه قائم على الحركة الجسدية والإيماءات فيمكن عدّه مسرحاً بصرياً، أما الآخر مسرحاً مسموعاً.

يأخذ عنصر الحوار من العمل المسرحي حيزاً كبيراً من الاهتمام والدراسة، نظراً لارتباطهما ببعضهما البعض، فالمسرح حوار والحوار مسرح ولا يمكن الفصل بينهما، إذ يعدّان وجهين لعملة واحدة، وأسلوب الحوار يحدد القيمة الفنيّة والجماليّة لكل عمل مسرحي فضمنه تتجلى براعة الكاتب المسرحي من جهة،

واحترافية المخرج من جهة أخرى، ويختلف كل عمل في طريقة توظيفه للحوار إذ لا يلتزم هذا الأخير بطريقة كتابية وإخراجية واحدة، وإنما تتعدد طرقه وأساليبه إذ لكل كاتب رأيه الخاص في تشكيل الحوار المسرحي حسب المدرسة الفنية التي ينتمي إليها.

يتفرد الحوار المسرحي بخصائص تميزه عن غيره من النصوص الأدبية، حيث يُعدّ العنصر الحاسم في تصنيف الأعمال المسرحية ويتميّز الحوار المسرحي الجزائري بسماته الأدبية والفنية الخاصة، التي منحته طابعاً مستقلاً ومتفرداً في بنيته وأسلوبه، رغم تأثره في بداياته بالمسرح العالمي والعربي إذ نحى المسرح الجزائري نحو التفرد في الكتابة وبخاصة المعاصر منه، فلم يعد الحوار تقليدياً محاكياً للتجارب العالمية السابقة، بل أصبحت تظهر بوادر التجديد والإبداع والتميز في المسرح الجزائري المعاصر، ولعل أبرز سمة تظهر على النصوص المسرحية الجزائرية المعاصرة المزج والخلط في الأساليب، والتناص، والتهجين على مستوى الموضوعات والكتابة بمستويات لغوية متعددة ومختلفة، كنوع من الخروج من القالب التقليدي للمسرح الجزائري والرغبة في تخرج نص مسرحي مغاير ومتفرد.

المبحث الثاني: مصطلح الحوارية (المفهوم والنشأة)

تمهيد:

ظهر مصطلح "التَّهْجِين" بمفهومه النقدي والأدبي لأول مرة مع الناقد الروسي "ميخائيل باختين" «(*) Mikhail Bakhtine» (1885-1975م) عندما نظّر لأسلوبية الخطاب الروائي، إذ وضع فيه مشروعه النقدي، وأفكاره، وأسس النظرية الجديدة والمغايرة عمّا كانت عليه، فروّيته للجنس الروائي أكثر انفتاحاً وتوسعاً من الرؤية السابقة، إذ تكمن أسلوبية الرواية عند "باختين" في حواريتها من خلال تعدد لغاتها وأصواتها والرؤى الأيديولوجية وليس في أسلوب النسق اللساني وتراكيبه اللغوية.

تأسس مشروع ميخائيل باختين النقدي وتنظيره للرواية على أفكار سابقة وجهود نقدية، دعت إلى محاولة تجاوز الأجناس الأدبية والاحتفاء بمفهوم الخلط والتنوع وعدم التجانس بين المحكيات والخطابات، إذ ظهرت جهود سابقة قبل باختين في التنظير للرواية مع ما يسمى بالحركة الرومانسية الأولى في ألمانيا التي تبنت هي الأخرى فكرة تجاوز الأجناس الأدبية، ثم انتقلت هذه الرؤية إلى "شليكل" فأسس أفكاراً نقدية مماثلة إذ أكدّ على كون الرواية لا تسمى رواية إلّا إذا توفرت على شرط تماهي الخطابات بحيث تصبح مزيجاً واحداً هجيناً⁽¹⁾، لكن ظلّت هذه الجهود مجرد أفكار نظرية مقتصرة وغير كاملة نظراً لمبالغتهم في اعتبار الرواية جنساً لا محدود في عملية الإفصاح والتعبير؛ بحيث تمنح للمبدع (الكاتب) الحرية في قول كل شيء وكتابة كل ما يخطر في باله، أمّا الجانب الإيجابي من هذه البداية للتنظير في الرواية أنهم دعوا إلى جعل الرواية جنساً أدبياً منفتحاً على كل الأجناس والأشكال التعبيرية الأخرى

* - ميخائيل باختين (1895-1975) هو فيلسوف وناقد أدبي روسي، يُعد من أبرز المفكرين في نظرية الأدب والنقد الحديث. اشتهر بأفكاره حول "الحوارية" و"تعدد الأصوات" في الرواية، حيث ركّز على تعدد وجهات النظر داخل النص الأدبي. من أهم أعماله "جمالية الإبداع اللفظي" "الماركسية وفلسفة اللغة". أثّرت نظرياته بشكل عميق في الدراسات النقدية الحديثة، خاصة في تحليل السرد والخطاب.

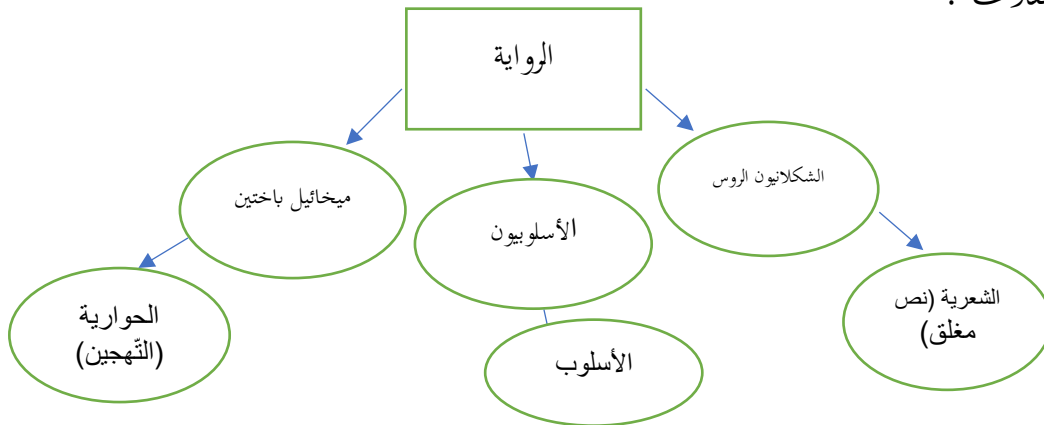
¹ - ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1987، ص: 8-9.

الفصل الأول: التأصيل المعرفي لمصطلح "الحوار - الحوارية - التهجين - المسرح الجزائري"

بحيث يمكن أن يجتمع المكوّن الشعري مع المكون النثري، والعامي مع الفصيح، لتكون هذه الرؤية النقدية للرواية المنطلق الأساس لجهود ميخائيل باختين حول الرواية.

تعرّض ميخائيل باختين في نظيره للرواية وابتكاره لمفهوم "الحوارية والتهجين" لانتقادات واسعة من قبل الشكلايين الروس، والأسلوبيين المتأثرين بلسانيات "فرديناند دي سوسور"، فقد نظّر هؤلاء إلى النصّ الروائي باعتباره وحدة لسانية تنتج عنها وحدة دلالية، مما جعلهم يرفضون مفهوم التعدد اللساني، والتعدد الدلالي داخل الرواية، وتعامل الشكلازيون مع النصّ الأدبي بمنهج خاص، إذ اعتبروا أنّ ما يميّز النصّ الأدبي والروائي هو مفهوم "الشعرية"، في حين ركزت الأسلوبية في بداياتها على "أسلوب النصّ الأدبي ولغته"، مستبعدة بذلك السياق وتأثير أسلوب الكاتب.

ومن هذا المنطلق، جاءت دراسة "ميخائيل باختين" النظرية للخطاب الروائي، حيث اعتمد على مفاهيم مثل "التعدد، الاختلاف، والتنوع"، وأخذ من المتن الروائي مجالاً تطبيقياً يوظّف فيه رؤاه الفكرية والنقدية، كما نظّر إلى الرواية باعتبارها نصّاً قائماً على التهجين وتداخل الأجناس الأدبية والتعبيرية، حيث تتصارع فيها الأيديولوجيات وتعدد الأصوات والشخص، مما يمنحها طابعاً حوارياً، وهكذا قدّم باختين شعريةً مغايرة لما طرحه الشكلازيون والأسلوبيون، قائمة على "التهجين، التعدد، والاختلاف".



وتجدر الإشارة إلى تحديد أصل كل من الشعرية، والأسلوبية، والحوارية لإبراز نقاط الاختلاف بين هذه النظريات، وقد ظهرت الشعرية في بداياتها كعلم يسعى إلى وضع نظرية شاملة ومحيدة للأدب

بوصفه فناً لفظياً، حيث تهدف إلى استنباط القوانين التي تجعل الخطاب اللغوي يتخذ طابعاً أدبياً⁽¹⁾ فهي، بذلك، تعمل على تحديد القواعد الأدبية التي تميز أي خطاب لغوي عن غيره. حدد "تودوروف" موضوع الشعرية في سياق التحول الذي طرأ على النظرية الأدبية، حيث حصرها في نطاق الخطاب الأدبي، أي مجموع البنى اللفظية التي تشكل أي عمل أدبي، وأكد أنّ الشعرية لا تهدف إلى تحديد المعنى، بل تسعى إلى اكتشاف القوانين العامة التي تحكم وتوجه كل عمل أدبي، وذلك من خلال البحث عن هذه القوانين داخل الأدب نفسه. وهكذا، فإنّ الشعرية تعدّ مقارنة مجردة وباطنية للأدب في آنٍ واحد، حيث لا تنشغل بدراسة الأعمال الأدبية كوقائع تجريبية بل تهتم بالبنية المجردة التي يقوم عليها الأدب⁽²⁾.

أمّا "رومان ياكبسون" فقد رأى أنّ ما يجعل الأدب أدباً ليس هو الأدب ذاته، بل "الأدبية"، وما يميّز الشعر ليس هو الشعر في حد ذاته بل الوظيفة الشعرية، لذلك فإنّ موضوع علم الأدب وفقاً له لا يتمثل في دراسة الأدب ككيان مستقل، وإنما في دراسة الأدبية⁽³⁾، أي العناصر التي تجعل من عملٍ ما أدبياً، كما أنّه يقلل من دور العلاقة المباشرة بين الظروف المحيطة بالكاتب وإنتاجه الأدبي مما يتيح تفسير دوافع الإبداع الأدبي من خلال بنيته الداخلية وليس من خلال العوامل الخارجية. وبناءً على ذلك، فإنّ الشعرية لا تقتصر على تحليل الأعمال الأدبية المنجزة فحسب، بل تتجاوزها إلى البحث فيما هو كامن وخفي داخل النص، فكل نظرية أدبية تهدف إلى دراسة النص الفني من الداخل متجنباً التأثيرات الخارجية وفق منهج واضح وأدوات إجرائية دقيقة ومحددة.

ولا تتناول الشعرية اللغة العامة بوصفها موضوعاً لها، بل تركز على أحد أشكالها الخاصة. وقد تنوعت مفاهيمها واتّسعت آفاق تطبيقاتها، مما أدى إلى تطوير المصطلح من خلال ارتباطه بمختلف الفنون الإبداعية من جهة، ومن خلال دراسته عبر وسائط فنية محددة من جهة أخرى، وإذا كانت

¹ - كمال داوود، معارضة الغريب، تر: ماريا الدويهي، وجان هشام، دار البرزخ، 2016 ص: 10

² - تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، 1990 ص: 16-27.

³ - سعيد علوش، معاجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، 1985 ص: 32

الشعرية قد انطلقت من مجال الشعر فإنّها لم تتوقف عنده، بل امتدت لتشمل علاقات وثيقة مع أجناس أدبية أخرى.

أمّا الأسلوبية، هي علم يختص بدراسة الأساليب وخصائص التعبير اللغوي، وهي قريبة في مفهومها من البلاغة، لكنّها تتميز عنها بتركيزها على تحليل التعابير الفنية وتأويلها ومع ذلك، فإنّها لا تتبع منهج البلاغة التقليدي الذي يعمم القوانين المستخلصة على النصوص المشابهة، بل تعتمد الأسلوبية على التجربة النصية نفسها معتبرة ما تكتشفه قانوناً داخلياً للنص من خلال دراسة ظواهر الانزياح والخرق. وقد رأى بعض الباحثين أن الأسلوبية تفتقر إلى تحديد واضح لموضوعها، حيث تتداخل مجالات بحثها مع تخصصات معرفية متعددة مثل: اللسانيات التعبيرية، البلاغة، السيميائيات السردية، والدلالة، ويشير "سعيد علوش" إلى أنّ الأسلوبية التي لم تستطع بعد تحديد موضوعها بشكل دقيق تُعدّ مجاًلاً غير مكتمل المعالم، إذ تستفيد من هذه المجالات المختلفة في سعيها إلى أن تكون نظرية تأويلية بالدرجة الأولى⁽¹⁾.

ورغم ذلك، واجهت الأسلوبية عدة انتقادات خاصة تجاه بعض تياراتها التي تبنت مفهومي الانزياح، والخرق كأساس لتأويل النصوص، فقد طُرحت تساؤلات حول الحدود بين المعيار والأسلوب، حيث يُنظر إلى الأول على أنّه يمثل القواعد اللغوية العامة التي يعتمد عليها المجتمع في التواصل العادي، في حين يُعدّ الثاني تعبيراً عن التفرد والتميز. كما تعرّضت الأسلوبية للانتقاد بسبب عدم صلاحية أدواتها التطبيقية لتحليل النصوص التي لا تتضمن مظاهر واضحة للانزياح والخرق، مما جعلها تُوصف بأنّها انتقائية وقاصرة عن أن تكون نظرية شاملة في تحليل الخطاب.

أمّا الحوارية، التي ارتبطت بالناقد باختين فقد انطلقت من تحديد مفهوم النص الأدبي عموماً والروائي خصوصاً، إذ يعد "باختين" الرواية منبراً لاجتماع المتناقضات والمتضادات بحيث تمنح الرواية خصوصيتها وشعريتها، التي تكمن في التعدد والتهجين والاختلاف فيعرفها بقوله "إنّ الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً للغات والأصوات الفردية تنوعاً منظماً أدبياً، وتقضي المسلمات الضرورية

¹ - ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، 1985، ص: 114.

بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والمدارس، والسلطات... ويتحتم على لغة أن تنقسم داخليا وعند لحظة من وجودها التاريخي نتيجة لهذا التعدد اللساني وما يتولد عنه من تعدد صوتي⁽¹⁾. فمن خلال هذا المفهوم يتوضح نظير باختين للرواية وما يجمعها من أسس ومقولات نقدية، فهي قائمة على فكرة التنوع الذي يشمل اللغة، والأصوات، وبدورها اللغة في الرواية تنقسم إلى لهجات اجتماعية، كما تحوي اللغة على مستويات طبقية بحيث يكون لكل طبقة لغتها وأسلوبها التعبيري الخاص، وكلما كان في الرواية تعدد لغوي ولساني أدى إلى تعدد الأصوات والشخص الروائية وبالتالي تعدد الرؤى والأفكار الأيديولوجية المتبناة في النص الروائي.

قطع ميخائيل باختين بين الرواية والفكرة النقدية السابقة حولها، والقائلة بأن الرواية "فنّ برجوازي" تعبّر عن القيم الذاتية والفردية، فقد عمل على معارضتها والبحث عن الجذور الجماعية الموجودة في الثقافة الشعبية (طقوس الكرنفال)، مما دفعه إلى البحث عن العناصر الفنية في النصوص القديمة كالتنصوص الإغريقية، والرومانية، وكذا نصوص القرون الوسطى، في حين أنّ موقفه لم يقنع الدارسين من منطلق عدم وجود الرواية في ذلك الزمن بل عبارة عن نصوص نثرية، ورؤيته النقدية القائمة على حوارية الرواية وهجنتها تظهر أكثر في روايات الروائي الروسي "دوستوفسكي"^(*)(2) فقد عمل باختين على دحض فكرة كون الرواية فناً مرتبطاً بالطبقة البرجوازية، وبأنّ موضوعاتها تنحصر على هذه الفئة كونها تعبّر عن القيم الفردية محاولاً البحث عن القيم الجماعية الموجودة ضمن المتن الروائي لتأكيد رؤيته حولها، أي تأكيده أنّها نص يحتوي على الروح الجماعية إذ ربط بين طقوس الكرنفال (الاحتفال الشعبي)

¹ - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 39.

^{*} - فيودور ميخائيلوفيتش دوستوفسكي (1821-1881) هو أحد أعظم كتّاب الرواية في التاريخ الأدبي الروسي والعالمي، اشتهر بقدرته على استكشاف أعماق النفس البشرية وتقديم شخصيات معقدة تتصارع مع أسئلة الحياة والموت، الخير والشر، والحرية. كتب روايات فلسفية وجودية تتناول مواضيع مثل الإيمان، والجنون، والضيق الاجتماعي. من أشهر أعماله "الأخوة كارامازوف"، "الجريمة والعقاب"، و"الشياطين" يتميز أسلوبه بالتركيز على الحوار الداخلي والصراع النفسي، مما جعل رواياته مخط الدراسات النقدية.

² - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 15.

وبين الرواية فكلتاها تحتفي بالتنوع، والاختلاف، والتعدد، والتهجين، فالكرنفال مهرجان شعبي روسي قائم على الاختلاف والتنوع اللغوي والمزج بين أنواع الرقص، والغناء، والشعر، والألعاب البهلوانية... والرواية تعكس الشيء نفسه من خلال تعدد اللغة والأصوات والأسلوب مما يمنحها تنوعاً فكرياً وأيديولوجياً.

وتجدر الإشارة إلى أنّ ميخائيل باختين في دراسته للخطاب الروائي زواج بين الفكر اللساني، والفكر التقدي؛ إذ لم يرفض اللسانيات رفضاً قاطعاً وإنما انطلق منها في مشروعه مع العودة إلى السياق، إذ رفض معطيات الأسلوبيين، والشكلايين ووصفهم بالتقليديين نظراً لرؤيتهم القاصرة تجاه الرواية واعتبارهم إيّاها وحدات أسلوبية مستقلة عن سياقها، وهذه الفكرة بالذات رفضها باختين وحاول تغييرها بمنظور جديد قائلاً: "إنّ الرواية ككل ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ويعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي توجد أحياناً على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة"⁽¹⁾، وبالتالي أسّس باختين تصوراً جديداً لأسلوبية الرواية يجمع بين مقولات الأسلوبية في وجود وحدات أسلوبية على مستوى لساني واحد، وكذلك على مستويات لسانية متعددة ومختلفة قائمة على اللاتجانس والانسجام وهنا تظهر مقولات الحوارية عند باختين.

من الصعب التأكيد على أنّ "ميخائيل باختين" قد فصل الأبعاد التاريخية والاجتماعية في تحليله للخطاب الروائي، حيث أنّ هذه الأبعاد كانت من العوامل الأساسية التي ساهمت في تشكيل وتطور الرواية خلال القرنين 19م و 20، فهي التي جعلت من الرواية شكلاً تتعدد فيه الأصوات واللغات وتتصارع فيها المواقف الأيديولوجية، فالناقد "ميخائيل باختين" لم يهمل اللغة ولم يفصلها عن نظيره للنقد الروائي المتمثل في مفهوم الحوارية والتهجين، وإنما أولى لها مكانة لكن ليست بمفهوم اللسانيين (الشكلانية والأسلوبية) الذين عدّوا اللغة (بنية مغلقة ومطلقة) وإنما بمنظور آخر، فاللغة -حسبه- ليست ذات نسق مغلق ثابت بل (ملفوظ - كلمة - خطاب) تحمل بعداً أيديولوجياً واعياً وتخرج من المطلق إلى النسبي إضافة إلى ابتعادها -أي اللغة- عن الدلالة المعجمية وفهم المعنى من خلال الرواية،

¹ - المرجع السابق، ص: 38.

فأسلوبية الرواية متفردة في كونها تجمع بين خطاب الكاتب والأجناس التعبيرية التي تكون تعدداً لسانياً يبرز الرؤى المتعددة والمختلفة للأصوات الروائية والشخصيات فتأتي في قالب حوارى.

لقد شكّل مفهوم الحوارية محوراً أساساً لكتابات، وجعل من الحوارية أساس أسلوبية الرواية وبها تجاوز الأسس والمقولات السابقة التي حصرت شعرية الرواية في القوالب اللسانية الجامدة، بل أصبحت تتحدد من خلال التعدد الصوتي واللغوي في الرواية، وتجاوز الأجناس التعبيرية والجمع بين المتناقضات ليتشكل في الأخير متن روائى هجين.

أولاً - مفهوم الحوارية: «Dialogism»

يعدّ مصطلح الحوارية من أهم مصطلحات المشروع النقدي الذي جاء به "ميخائيل باختين" في مجال النقد الروائي وتنظيره لأسلوب الرواية، ويأخذ المصطلح من الجذر اللغوي للفظ "الحوار" فيشترك معه في الدلالة المتمثلة في التبادل والتفاعل والحركة، "فالحوارية مصطلح له مع الحوار جذر مشترك وهو ما لم يغرب عن ذهن مبدعه ميخائيل باختين حين وضع للدلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي"⁽¹⁾، إذاً تشترك كل من لفظة الحوار ولفظة الحوارية في الجذر اللغوي غير أن الدلالة الاصطلاحية متباينة، فالأول يعني التواصل بين شخصين فأكثر، فتواصل شخصية "أ" مع شخصية "ب" يسمى حواراً، أمّا الثاني تفاعل وتواصل كلامي وقولي يسمى حوارية.

لقد تبلّورت الدلالة الاصطلاحية مع جهود "ميخائيل باختين" النقدية، حينما أسّس بما يعرف بالرواية الديالوجية، أو الرواية الحوارية والتي لا تكفي بصوت واحد في المتن الروائي، في مقابل الرواية المونولوجية التي تقوم على الصوت الواحد، فالرواية الحوارية تقوم على فكرة أنّ المتكلم في العمل الروائي ليس الكاتب، وإنما صوت الشخصيات الروائية لها صوتها، وطروحاتها، ورؤاها تفصح عنها وتشاركها بل وتدافع عنها، كما "أن الروائي ليس إلا مجرد صوت هو الآخر في الرواية" فالروائي لا يعرف لغة واحدة

¹ - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص: 161.

ووحيدة فوق الشك والريبة وبيقينية ساذجة، واللغة تعطي للروائي مفككة ومتنوعة كلامياً... فاللغة ليست ذات دلالة عامة، وليست يقينية مطلقة بل إنها تتردد في وسط كلامي⁽¹⁾.

فالروائي لا يعتمد على طريقة واحدة في عملية الإبداع الروائي، كما أنه لا يعرف لغة واحدة وإنما الروائي المتمكن هو ما يتجاوز اللغة الواحدة إلى لغة متعددة، فبحسب باختين من يملك لغة واحدة ويكتب بها (ويقصد بها عدم التنوع الكلامي واللغوي) ينتج نصاً روائياً ساذجاً وسطاً، على خلاف الروائي الذي يكتب بأصوات ولغات ولهجات مختلفة ومتعددة يمنح لنصه التفكك الدلالي والتهجين الأجناسي على اعتبار اللغة زبقيته، هلامية لا يمكن للمتلقي أن يمسك بمقاصدها وإنما يظهر معناها مع سياقها والمقام الذي وردت فيه.

تمنح الحوارية في المتن الروائي مستوى من التفاعل ونظراً لتعدد الأصوات بين الشخصيات المسرحية مما يؤدي إلى اختلاف الرؤى الأيديولوجية التي يتبناها كل صوت، فينتج عنها صراعاً مميزاً يقدم رؤية ناضجة ومتكاملة، وبالتالي "وجود تزاخم بين عدة أصوات في نص، يتم التعبير عن وجهات نظر أيديولوجية أو اجتماعية متباعدة بل وحتى متناقضة"²، فكلما تعددت وتنوعت أصوات المتكلمين في الرواية كلما عكست وجهات نظر مختلفة، تحاول كل شخصية الدفاع عن رؤيتها الأيديولوجية أو الاجتماعية قد تكون مشتركة مع باقي رؤى الشخصيات، أو مختلفة عنهم تماماً مما يمنح الرواية بعداً فكرياً واجتماعياً عميقاً وهجيناً.

فمصطلح التعدد الصوتي « Polyphony » مرتبط بالحوارية داخل الرواية ويعد أحد تقنياتها الفنية، فالتعدد الصوتي في أي خطاب روائي ينقلها من الخاصية المونولوجية إلى الخاصية الديالوجية، فكلما تعدد صوت المتكلم في الرواية أدى إلى تعدد الأفكار فيصبح رأي الروائي صوتاً في الرواية، إذاً فالتعدد الصوتي هو أحد الركائز التي يقوم عليها الخطاب الروائي الباختييني مثله مثل تجاوز الأجناس

¹ - ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988، ص: 108.

² - بول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2012، ص: 461.

التعبيرية، الجمع بين العنصر النثري والشعري... في المقابل نجد في معجم السرديات أن مصطلح التعدد الصوتي استعمل كمصطلح مرادف للحوارية⁽¹⁾، إذاً انقسمت الآراء في جعل التعدد الصوتي أحد مستويات الحوارية أو مصطلح مرادف للحوارية، لكن الرأي الأرجح يتمثل في كون تجاوز الصوت في الخطاب الروائي وتعددده وجعل لكل شخصية فكرتها ورؤيتها الأيديولوجية التي تتبناها وتدافع عنها كشكل من أشكال الحوارية.

تعمل الحوارية في الخطاب الروائي على إبراز العناصر المميزة، والخصوصية الأدبية والأسلوبية التي تجعل من هذا النص الروائي استثنائياً في جوهره، ويتمثل في كون الشخصية الروائية إنساناً متكلماً في الواقع له صوته ووجهة نظره تجاه الأشياء والحياة عموماً وبالتالي تحمل كل شخصية متكلمة في الرواية صوتها ولغتها الخاصة⁽²⁾، كما تمنح الحوارية في الخطاب الروائي أو المسرحي زخماً على مستوى الموضوع فكلما تعددت الرؤى، واختلفت كلما جعلت الموضوع يتوسع ويشكل مجالاً خصباً لتصارع الأفكار ومناقشتها من زوايا متعددة، كما يعد ارتباط الوعي الأيديولوجي والاجتماعي بصوت المتكلم إلى تأسيس خطاب روائي حوارى يخاطب الفكر كما يحمل الخطاب الروائي صوت الكاتب لكن ليس بصورة مباشرة كما نعهدها في الرواية أو المسرحية المونولوجية في شكل "صوت السارد"، وإنما تظهر رؤيته من خلال صوت المتكلم أي الشخص فلكاتب وجهته الخاصة يطرحها ويتبناها بل ويدافع عنها من طريق أحد الشخصيات الروائية الفاعلة في العمل.

يتبنى كل متكلم في الرواية أو المسرحية وجهة نظر تختلف عن الآخرين، مما يجعل النص بمثابة تجسيد للتعددية الفكرية ولا يُعزى أي دور للمتكلم في النص إلا من خلال ارتباطه بأيديولوجية معينة، سواء عبر الكلمات أو الأفعال فكل حوار يُقدمه أحد الشخصيات في الخطاب النثري يتضمن مصطلحات وملفوظات، تُسهم في مساعدة المتلقي على فهم الأيديولوجية التي ينتمي إليها المتكلم، فتكون بذلك كلمات مفتاحية توجهه.

¹ - ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص: 101.

² - ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص: 109.

يرى "ميخائيل باختين" بأنّ الكلمة حاضرة في أي حوار؛ الذي يقصد به الكلام المتبادل بين اثنين أو أكثر ويأخذ صيغة السؤال/الجواب وتشكل (الكلمة) ضمن التفاعل الحواري مع كلمة الآخر في إطار الموضوع المطروح⁽¹⁾؛ أي يظهر الفارق الجوهرى بين كل من الحوار والحوارية، فالحوار حاضر في أي لغة، بينما الحوارية تظهر على مستوى التلفظ من خلال القيمة التفاعلية للغة، ويشير هذا القول بأن الحوارية فعل لغوي لساني لكن ليست بمفهوم اللسانيين فباختين، تتجاوز النظرة المقتصرة للغة أي تتجاوز المستوى البنيوي المغلق إلى الانفتاح على السياق والملفوظ، وبالتالي أسست الحوارية الأدبية عند "باختين" أسسها على الحوارية اللغوية، مع إضافة اللمسة الخاصة بالأدبية التي تتمثل في استغلال الروائي المرجعية الاجتماعية، والأيدولوجية للكلمات، والعبارات لإظهار اللغة باعتبارها ظاهرة اجتماعية حية.

ثانياً- نقد النظرية الحوارية:

قبل البدء في إظهار النقاط التي نقدها النقاد لنظرية باختين نوضح أولاً أفكار الحوارية، إذ قامت هذه النظرية على رفض الخاصية المونولوجية في الرواية والتي تتميز بإظهار أيديولوجية واحدة مهيمنة على الخطاب الروائي وتخضع باقي الأفكار ضمنها، فتكون للرواية فكرة واحدة مهيمنة في مقابل أفكار أخرى مهمشة، وتقوم الرواية المونولوجية على شخوص يحتكر المؤلف أو الروائي وعيها ومستوى تفكيرها إذ يعكس الروائي وجهات نظرها حول قضايا اجتماعية وأيدولوجية؛ أي أن الروائي في الرواية المونولوجية يعمل على إيصال رؤيته الخاصة والتي تكون موحدة من خلال الشخوص الروائية⁽²⁾، كما تمنح الرواية المونولوجية للمتلقى تأويل الخطاب من رؤية أحادية غير متعددة يفرضها الروائي، ويشير أحد الباحثين إلى أن الرواية المونولوجية ظهرت وازدهرت أكثر مع ظهور النقد السياقي الذي كان له تأثير كبير على الأدب إذ كان النقد السياقي يولي أهمية بالمؤلف وجعله أساس العملية الإبداعية⁽³⁾، نظراً لاهتمام المناهج السياقية بالسياق الذي أُبدع فيه العمل الروائي والاهتمام بحياة المؤلف التي حسبهم لها تأثير مباشر في

¹ - ينظر: المرجع السابق ص: 34.

² - ينظر: حميد حميداني، أسلوبية الرواية، ط1، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص: 38-40.

³ - ينظر: رمضان محمود كريم، علي محمود أحمد، الحوارية الباختينية؛ إشكال في التنظير والتطبيق دراسة تحليلية في نقد النقد، مجلة جامعة كرميان، مجلة علمية صادرة عن جامعة كرميان، كردستان، عدد ديسمبر 2022، ص: 822.

عمله الروائي، فالرواية المونولوجية قدّست المؤلف إذ كان بيده التحكم في شخصوه وأبطاله إذ يجعل لهم أيديولوجية معينة موحدة بينهم، عادة ما تعبّر عن أفكاره بصورة واضحة فيكون هدف الروائي هو إيصال فكرة معينة ومحددة للمتلقّي، فيسلط الضوء عليها ويبرز حيثياتها حيث تصبح الشخص في الرواية المونولوجية كعرائس القاراقوز تتحرك وتعبر عن آرائها انطلاقاً من إشارة الكاتب.

وتظهر الرواية البوليفونية بشكل مثير للاهتمام مع روائبي الواقعية، الذين يجرّدون الحقيقة ويبرزون الواقع المعيش كما هو عليه من محاسن وعيوب، من وضوح وتناقض، مما يجعل الرواية البوليفونية متعددة الرؤى ووجهات النظر، وقد طبّق ميخائيل باختين أفكاره حول الحوارية على روايات الكاتب الروسي "فيدور دوستوفسكي" (1821-1991م) حيث ألّف كتاباً يسمى بـ "شعرية دوستوفسكي" «La poétique de Dostoïevski» أظهر فيه المستويات الحوارية التي حضرت بقوة في رواياته، إذ عمل دوستوفسكي على تحرير شخصوه الروائية من استعباد الفكر الأيديولوجي الذي يتبناه المؤلف وجعل لكل شخصية صوتها الذي تعبّر وتدافع عنه، بحيث يكون لكل شخصية صوت مغاير لصوت الشخصية الأخرى مما يخلق صراعاً أيديولوجياً على مستوى الرواية، فدوستوفسكي أبدع رواية متعددة الأصوات (بوليفونية - دياالوجية) اختلفت فيها أشكال الوعي مع التساوي في الحقوق، فالأبطال عند دوستوفسكي لا تقتصر وظيفتهم عند كونهم موضوعاً يسيطر عليه المؤلف، بل لهم رأيهم وكلمتهم المسموعة والأهم رؤيتهم الأيديولوجية التي تتبناها كل شخصية والتي لا تمثل موقف المبدع كما هو معروف في الرواية المونولوجية⁽¹⁾، لقد أبرز باختين في كتابه "شعرية دوستوفسكي" أهم عنصر من عناصر الإبداع الروائي والمتمثل في الحوارية وقد مثلتها روايات دوستوفسكي الذي تبني مبدأ حرية اختيار الشخص الروائية، فلكل منها صوتها الخاص الذي تتبناه وتدافع عنه وليس بالضرورة أن يكون مشابهاً لصوت متكلم آخر، وفي ستينيات القرن الماضي تُرجمت أعمال ميخائيل باختين النقدية إلى

¹ - ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر: نصيف تكريتي، مر: حياة شرارة، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص: 10-11.

اللغة الفرنسية لتكون بعدها الانطلاقة في الترجمة من الفرنسية إلى اللغات الأخرى، وعلى رأسها العربية وانتشار الأفكار النقدية الباختينية في أوساط الساحة النقدية العربية وبداية قراءتها وتحليلها ونقدها.

لقد تمكّن الروائي الروسي "دوستوفسكي" -بحسب باختين- من التوصل إلى الرواية المتعددة الأصوات (البوليفونية؛ والتي تعد جزءاً من الرواية الحوارية والتي تمثل أعلى مستوياتها وأكثرها تعقيداً) بفضل موهبته المتمثلة في القدرة على أن يسمع ويفهم كل الأصوات مرة واحدة في آن واحد، "فالتعقد الموضوعي وتناقض وتعدد أصوات عصر دوستوفسكي ووضع المثقف المنحدر بين صفوف الشعب غير مستقر اجتماعياً، والتورط العميق والنفسي المرتبط بالسيرة الذاتية... وأخيراً القدرة الفطرية على رؤيا العالم متعايشاً ومؤثراً في بعضه كل ذلك كون تلك التربة التي تغذت عليها رؤية دوستوفسكي المتعددة الأصوات"¹، فكل هذه العوامل نجدها في روايته فاعمل التناقض في كل شيء وعدم الاستقرار النفسي والاجتماعي انعكس على الرواية، فأخذت معنى الحوارية والتعدد الصوتي، فالخطاب البوليفوني الحواري لا يعتمد على مبدأ التكامل والتسلسل الزمني والمثالي للشخص و إنما يقوم على مبدأ التناقض واللا انسجام بين الأبطال على المستوى الفني والاجتماعي والأيدولوجي، مما يتشكل ضمن الخطاب تصارعاً فكرياً واضحاً يدفع بكل شخصية إلى إبراز رأيها والدفاع عنه ومحاولة الآخر المختلف عنه وإقناعه.

يتميّز تصارع الشخصيات داخل الخطاب الحوارية بطابعه النسبي، حيث لا تمتلك أي شخصية وعياً مطلقاً بالحقيقة، إذ تظل معرفتها محدودة ومقيدة بحدود وعيها وإدراكها وتتماهى هذه الفكرة مع الفلسفة النسبية لأينشتاين، التي شككت في اليقينيات المطلقة، مما يعزز الطابع الجدلي للرواية البوليفونية، ومن هذا المنطلق تتميز الرواية متعددة الأصوات برؤية إنسانية إذ تركز على الأبعاد النفسية للشخصيات رافضة اختزال الإنسان إلى مجرد آلة أو سلعة تُجرّده من مشاعره ووعيه الذاتي وهكذا، يمنح الخطاب البوليفوني الشخصيات إمكانية التعبير عن مبادئها الخاصة والدفاع عن قناعاتها، والتفاعل مع الآخرين من خلال وجهات نظر متباينة، وهو ما يعزز التوتر الفكري داخل النص كما أن الاهتمام بالشخصيات

¹ - المرجع السابق، ص: 45.

الفردية بكل تناقضاتها وانفعالاتها، يجعل الأبعاد النفسية أكثر حضوراً مما يمكن القارئ من التفاعل مع طبقاتها العميقة واكتشاف تأثيراتها المختلفة.

من جهة أخرى، لم تسلم نظرية الحوارية عند "باختين" من موجة انتقادات، سواء من الباحثين في مجال النقد الأدبي أو من النقاد المتخصصين، حيث وُجّه إليه نقدٌ واضح بانحيازه لدراسة أعمال "فيدور دوستوفسكي" واعتبار نصوصه نموذجاً فريداً للحوارية لا يمكن أن يتكرر، ويؤكد باختين ذلك في كتابه "شعرية دوستوفسكي" بقوله: "يعد دوستوفسكي مؤسس تعددية الأصوات الحقيقية، وهي ظاهرة لم تكن موجودة في أي من الأشكال الأدبية السابقة، سواء في الحوار السقراطي، أو الهجائية، أو مسرحيات الأسرار الدينية في العصور الوسطى، أو حتى عند شكسبير وسرفانتس ولا عند فولتير وديدرو ولا عند بلزاك وهوغو"⁽¹⁾، فظاهرة تعدد الأصوات في الخطاب وفي الرواية على وجه التحديد ظهرت مع دوستوفسكي ولم يسبقه أحد من الروائيين في توظيفها في أي من أعمالهم حسب رأي الناقد باختين، لكن يمكن القول بأن لا يمكن أن تتأسس نظرية نقدية من العدم بل تأخذ من سابقها، كما نجد هؤلاء الروائيين الذين ذكرهم باختين في قوله كفولتير وبلزاك زاعماً بأنهم لم يعرفوا الحوارية ولم يوظفوها في روايتهم نجدهم وظفوا جزءاً من تعدد الأصوات ليس بشكل مبالغ لكنها احتوت عليه كما يمكن أن يكونوا قد وظفوه بطريقة تلقائية غير محسوبة، فمثلاً في رواية "مدام بوفاري" لـ"غوستاف فلوبر" ورواية "البؤساء" لـ"فيكتور هوغو" قد نصادف فيهما حوارية على مستوى الأيديولوجية فتصارع الطبقات الاجتماعية بين الغني والفقير، بين مؤيد للثورة الفرنسية والمعارض لها، إضافة إلى تصارع لغوي بين لغة الحاكم والمحكوم، وتعدد المستويات اللغوية فلكل طبقة لغتها الخاصة بها... ومع ذلك يمكن القول بأنها كانت ظواهر حوارية طفيفة وغلب القالب السردى الكلاسيكي عليها إضافة إلى ممارسة هؤلاء الروائيين لظواهر الحوارية قد تكون بصورة عفوية.

يشير أحد الباحثين إلى أن انحياز باختين إلى دراسة أعمال "دوستوفسكي" يعود إلى الإعجاب الشديد بطريقة إبداعه من جهة، كما ينعكس تأثيره به على المستوى الشخصي قد يكون

¹ - ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص: 262.

"دوستوفسكي" قد أثار في باختين فحياهما متشابهة وكلاهما عاشا تقريباً المحطات نفسها كتجربة السجن وما عاشا من ظروف صعبة، إضافة إلى الاضطهاد الأيديولوجي والفكري والسياسي الذي عانها منه¹، في دراسته لأعمال دوستوفسكي وتأسيسه لفكرة النقد الحوارية، لم يُعنى باختين بكل المدونات التي كتبها الكاتب الروسي إذ اعتمد على مبدأ الانتقاء في تحليل بعض أعماله فقط، مما يثير تساؤلات حول مدى صحة تعميم آرائه على جميع روايات دوستوفسكي فقد ركز باختين في تحليله لمفهوم الحوارية على روايات بعينها مثل "الجريمة والعقاب"، "الإخوة كارامازوف"، "الشياطين"، "الأبله"، "في قبوي"، مما يشير إلى أن باختين طبق نظريته النقدية على مجموعة محددة من الأعمال دون تعميمها على كل أعمال الكاتب.

كما تعرّضت نظرية الحوارية لانتقادات شرسة من قبل النقاد والدارسين المعاصرين في فكرة التساوي بين رؤية المؤلف والشخصية التي أبدعها، ولعل من أبرز هؤلاء النقاد الذين نقدوا ميخائيل باختين في مشروعه النقدي المتمثل في "الحوارية" نجد على رأسهم "تزفيتان تودوروف"^(*) إذ أخذ تودوروف مأخذ نقد لباختين في جعل كل من المبدع وشخصه على درجة واحدة، وأنّ الروائي (دوستوفسكي) ليس فقط مجرد صوت كسائر أصوات شخصه، بل المبدع - حسب تودوروف - هو المحرك الأساس للعمل الإبداعي الذي له حق التعبير في أصوات ورؤى شخصه، فأصوات الشخص قد أبدعها المؤلف وجعل طريقة في الكلام وأسلوب في الانتقال بين المشاهد وأحداث الخطاب الروائي، كما أنّ المبدع هو من

¹ - ينظر: رمضان محمود كريم، علي محمود أحمد، الحوارية الباختيانية إشكاليات في التنظير والتطبيق، ص: 4.

^{*} - "تزفيتان تودوروف: (1939-2017) هو ناقد أدبي وناطق بلغات عدة، يُعتبر من أبرز المفكرين في مجال الأدب النظري. وُلد في بلغاريا وهاجر إلى فرنسا حيث أصبح أحد مؤسسي المدرسة الهيكلية في الأدب. تركزت أعماله على دراسة النصوص الأدبية من خلال منهجية علمية ونظرية تركز على البنية الداخلية للنصوص وكيفية تشكل المعاني، تودوروف هو أيضاً مؤلف مصطلح "السردية" (Narratology)، حيث قام بتطوير مفاهيم تتعلق بكيفية تنظيم السرد القصصي في النصوص الأدبية. في أعماله، سعى إلى تفسير كيفية بناء القصص وتفاعل الشخصيات والأحداث، وأثر ذلك على تأويلات المتلقين. من أشهر أعماله "مقدمة في نظرية الأدب" و"نحو السردية".

منح للشخص فرص الكلام والبوح وفق ما يريده الروائي⁽¹⁾، إذ انتقد ميخائيل باختين في رؤيته الحوارية على جعل المؤلف على المستوى نفسه للشخصية التي تعد هذه الأخيرة في الأصل من إبداعه كما يتحكم في زمام تحركاتها وأفكارها الأيديولوجية وفق ما يريده المبدع.

كما انتقد "فلاديمير كريزنسكي «Wladimir Krasinski» نظرية ميخائيل باختين الحوارية، إذ يرى بأنه أهمل دراسة المستوى المنولوجي في الأعمال الروائية لدوستوفسكي، مستندا على رؤيته بأن دراسة باختين روايات دوستوفسكي لم يتطرق فيها إلى الحديث عن المنولوجية كاتجاه سردي، فيؤكد "كريزنسكي" على أن دوستوفسكي مؤسس الحوارية وأنه أحدث ثورة روائية "ولكن ضمن حركة الهجنة الخطائية والبنائية أضعف اللاحقون به من تأثير هذه الثورة"⁽²⁾، إذ بدأ النقاد فيما بعد تجاوز فكرة باختين الحوارية القائلة بصوت المؤلف مساوي لصوت الشخصية التي أنشأها في الأصل، حيث أثبت الدارسون لاحقاً اهتمامهم بالمؤلف المنشئ والفوقي على شخصه مما جعل من نظرية الحوارية الباختينية تضعف قليلاً.

ثالثاً - الخلفيات الفلسفية والفكرية لنظرية الحوارية عند ميخائيل باختين:

لم تنشأ "الحوارية" وبالتالي "التهجين" عند ميخائيل باختين من فراغ، بل جاءت نتيجة تفاعل مع عدة خلفيات فلسفية، وفكرية، ومعرفية، فقد كان باختين منفتحاً على الفلسفة واستعار منها مفهوم الحوار بوصفه مبدأ وجودياً، يرى من خلاله أن الإنسان والكائنات والعالم بأسره لا يفهم إلا في ضوء تفاعلات حوارية لا تنقطع ويؤكد أحد الباحثين أن باختين نظر إلى "الوجود بوصفه حواراً دائماً مستمراً عبر الزمن"⁽³⁾، ما يجعل من الحوار ليس مجرد تقنية بل طريقة في الوجود والتفكير.

¹ - ينظر: سامية إدريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية؛ دراسة في علم اجتماع النص الأدبي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015، ص: 60.

² - محمد مرزوق، المراكز اللسانية لنظرية باختين الحوارية مطروحة في الأصول والمفاهيم، مجلة التعليمية، المجلد 3، العدد 08، ديسمبر 2016، ص: 89.

³ - المرجع نفسه، ص: 60.

هذا التصوّر يُعيدنا إلى إحدى أهم النظريات الفلسفية الكلاسيكية: نظرية المحاكاة، فكما اعتبر أفلاطون أنّ الفنّ يقوم على محاكاة الطبيعة، والطبيعة بدورها تحاكي "عالم المثل"، رأى أرسطو أن المحاكاة ليست تكراراً آلياً للواقع بل وسيلة للتخييل؛ أي الانتقال من "ما هو كائن" إلى "ما ينبغي أن يكون" وقد طوّر باختين هذا المعنى الفلسفي للمحاكاة ليجعل من الحوار فعلاً مبدعاً لا يكرر الواقع بل يُعيد خلقه عبر التفاعل والتعدد.

إلى جانب الفلسفة استفاد باختين من علم النفس، لا سيما في تصوّره للإنسان ككائن متفاعل، يتشكّل من خلال علاقته بـ "الآخر" فقد استلهم تصوّراً أنثروبولوجياً يقوم على مبدأ "الغيريّة"؛ أي أن الذات لا تكتمل إلا عبر الاعتراف بالآخر والانفتاح عليه⁽¹⁾، ويبرز هذا في تحليله للخطاب الروائي حيث كشف عن "الغير" في الملفوظ من خلال تنوع الأساليب واللغات، واختلاف الأيديولوجيات التي تتقاطع داخل النص الروائي وهذا ما يُعبّر عنه "جميل حمداوي" بقوله: "الحوارية عنده تتجاوز لمفهوم الأنانية والصوت الفردي، ما يعني وجود تمايز فكري نفسي اجتماعي حضاري بين الأنا والآخر"⁽²⁾ مما يسمح بتعدد الأصوات والأساليب داخل الخطاب الروائي.

أما من الجانب المنهجي، فقد انطلق باختين من موقع مغاير داخل الفلسفة الماركسية، معتمداً على إمام واسع بـ اللسانيات وأبحاث الشكلايين الروس والأسلوبيين⁽³⁾، لكنّه سعى إلى تجاوز محدودات هذه الاتجاهات من خلال التركيز على السياق الاجتماعي للخطاب وعلى ما يسميه "الخطاب الغيري"، وهكذا أسس لما يعرف بـ "علم عبر اللسان" وهو علم يتجاوز تحليل اللّغة في ذاتها ليهتم بتفاعلها مع الواقع والسياقات الاجتماعية محققاً بذلك نقلة نوعية في دراسة الرواية والخطاب بشكل عام.

¹ - محمد مرزوق، المرتكزات اللسانية لنظرية باختين الحوارية مطارحة في الأصول والمفاهيم، ص: 90.

² - جميل حمداوي، التهجين في روايات أحمد المخلوفي، دار الريف للنشر الإلكتروني، المغرب، 2019، ص 48.

³ - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 14.

وفي هذا السياق، يشير (محمد برادة) إلى أن باختين ارتكز في حواريته على خلفيتين معرفيتين أساسيتين: عبر اللسانيات التداولية والسيمياثيات، أو ما سمّاه "علم عبر اللسان" فتجاوز الدراسة الأسلوبية الضيقة للرواية نحو قراءة متعددة الأصوات والمرجعيات.

رابعا - مقولات الحوارية:

تقوم النظرية الحوارية عند "ميخائيل باختين" بجملة من الخصائص كارتباطها بفكرة التعميم، إذ قام "ميخائيل باختين" بدراسة بعض روايات "دوستوفسكي" وعمّم النتائج المتوصل إليها على جميع أعماله الروائية، كما انتقى باختين الرواية وفضّلها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وجعل منها منطلقاً لتطبيق نظريته النقدية المتمثلة في الحوارية، كذلك تعدّ الرواية مصدراً لتعدد الأصوات والرؤى الأيديولوجية أكثر من جنس الشعر الذي لا يتصف بالحوارية كثيراً واعتماده على الصوت الواحد، وتقوم نظرية الحوارية لباختين على جملة من المصطلحات التي أسّست لهذا المشروع النقدي وتتمثل فيما يلي:

1- التهجين: «The Hybridization»

وقد عرّفه ميخائيل باختين بقوله "إنه المزج بين لغتين اجتماعيتين في نظام القول الواحد إنه اللقاء على ساحة هذا القول بين وعيين لغويين تفصل بينهما حقبة تاريخية، أو تباين اجتماعي، أو كلاهما معاً"⁽¹⁾ فالتهجين إذاً حسب -باختين- يتجلى ضمن الملفوظ ويكون عبر تداخل لغوي اجتماعي تحمل كل لغة حمولة ثقافية معينة، وبالتالي حوار لغتين يؤدي إلى حوار وعيين مختلفين مفصولين إتما بزمن تاريخي، أو اختلاف اجتماعي، أو قد يتوفرا معاً.

ويرى ميخائيل باختين أنّ التهجين وسيلة فنية قد تكون مقصودة من خلال تداخل لغتين اجتماعيتين ضمن ملفوظ واحد في الرواية، كما قد يكون غير مقصود فيصبح التهجين في هذه الحالة من خلال المزج بين اللغات وسيلة للتعبير عن رؤى وأفكار ترتبط برؤية معينة. وسنفصل بشكل أوسع في مصطلح التهجين وذلك في المبحث الثالث.

2- الأسلبة: «Stylisation»

¹ - ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق ص: 144.

تعدّ الأسلبة واحدة من وسائل خلق معنى اللغة ضمن الرواية وتعني تقديم لغة واحدة ومعينة وملفوظة وذلك في ضوء لغة أخرى؛ أي هناك لغة واضحة بارزة وأخرى ضمنية⁽¹⁾، وبالتالي تقوم الأسلبة على تقديم لغة واحدة في الرواية من خلال الاعتماد على لغة أخرى حاملة للوعي بطريقة خفية، كما أنّ الروائي لا ييوح عما يريده بطريقته الكتابية الفردية الخاصة وإنما من طريق مزج متكامل لأسلوبه الكتابي مع أساليب الآخرين، وهذا ما يعرف بالأسلوب المؤسلب⁽²⁾، فتظهر الأسلبة في الخطاب من خلال تعدد اللغة ضمن الملفوظ، بحيث تكون لغة معينة بارزة والأخرى تندرج تحتها وكذا تقوم الأسلبة على تجاوز الروائي في نصه على الأسلوب الفردي الواحد والعمل على إدراج أساليب الآخرين.

يشير حميد حميداني على وجود تشابه بين كل من الأسلبة والتّهجين حيث يشتركان في كونهما يمتلكان لغة مشخصة ولغة مشخصة أما الفرق بينهما فيظهر في الصياغة التالية⁽³⁾:

__ التّهجين = لغة مباشرة "أ" مع ومن خلال لغة مباشرة "ب" في ملفوظ واحد.

__ الأسلبة = لغة مباشرة "أ" من خلال لغة ضمنية "ب" في ملفوظ واحد.

ويمكن التفريق بين لغة التّهجين ولغة الأسلبة من خلال كون اللغة "ب" في التّهجين حاضرة في نطاق القول بينما هي ضمنية في قول الأسلبة.

كما نجد شكلاً آخر من أشكال الأسلبة ما يعرف بالمحاكاة البارودية، أو الأسلبة الساخرة والتي تعني "عدم توافق نوايا اللغة المشخصة مع مقاصد اللغة المشخصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها"⁽⁴⁾، وبالتالي تقوم الأسلبة البارودية على تحطيم بنية اللغة الثانية وفضحها لتظهر نواياها ومقاصدها بشكل واضح للعيان، فالعلاقة بين اللغة الأولى والثانية في خطاب الأسلبة عدائية غير متوافقة، كما تركز الباروديا على أسلوب السخرية والتهكم بين اللغة الأولى والثانية نظراً لعدم وجود توافق على المستوى الأيديولوجي والفكري.

¹ - ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 54.

² - ينظر: حميد حميداني، أسلوبية الرواية، ص: 35.

³ - المرجع نفسه، ص: 88.

⁴ - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 35.

كما تعمل الأسلبة الساخرة أو الباروديا على تدعيم الخطاب المتعدد الأصوات أو البوليفوني، حيث تتجانس الباروديا وتتداخل مع الخطاب الرسمي الجاد في الخطاب الروائي أو المسرحي مما ينتج عن ذلك تعددا في القراءات والتأويلات كما تظهر رؤى ووجهات نظر مختلفة.

3- الحوارات الخالصة:

يشير حميد حميداني في كتابه "أسلوب الرواية" أن ميخائيل باختين يقصد بمصطلح الحوارات الخالصة كنمط حوارى سردي وظهرت مع أفلاطون منذ زمن، وكان يطلق عليها "بالحاكة المباشرة" (mimésie)⁽¹⁾، وقد أطلق باختين عن الحوار الخالص مصطلحات أخرى كالحوارات الدرامية الخالصة، وحوار الرواية وكلها تصبّ في معنى حوار الشخصيات الروائية وتبادل الكلام فيما بينها، والحوار الخالص لا يقتصر دوره في إبراز الأغراض الذاتية النفعية للشخص و إنما يتغذى الحوار الخالص على باقي أشكال الحوارية كالتّهجين والأسلبة.

ويعدّ حوار الرواية -بحسب ميخائيل باختين- مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بتعدد وتنوع اللغات، حيث تكمن العلاقة بين الحوار الخالص واللغة في التجاور من خلال أن الحوار الخالص طريقة فعالة تبدع صور مختلفة للغات ضمن المحكي الروائي، وبالتالي يشابه الحوار الخالص مع التهجين والأسلبة إذ كلهم يعبروا في الرواية عن أفكار متضادة ومتصارعة بين الرؤى الفكرية والأيدولوجية وبين أنماط الوعي إضافة إلى أنه يحوي لغة منظمة ومؤسلبة التي توجد عبر اللغات المتحاورة ضمنه⁽²⁾، فالحوار الخالص كغيره من التهجين والأسلبة وسيلة أدبية فنية تحمل طاقة لا متناهية من مستويات اللغة التي تمثلها وتعبر من خلالها عن أفكار متعددة تعكس مدى التنوع الأيدولوجي والفكري في المتن السردى والروائي، وذلك من خلال خطاب الشخصيات الروائية التي تحمل بعداً قائم على الخلط والتنويع على مستوى بناء الشخصية، يظهر صوتها من طريق الحوارات الخالصة القائمة على ما يسمى بالديالوج والمونولوج ويخضع حوارها

¹ - حميد حميداني، أسلوب الرواية، ص: 90.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص: 91.

بطبيعة الحال على أشكال من تهجين اللغات واللهجات والمستويات اللغوية وكذا تتضمن فيه مستويات متفرقة من الأسلبة أو الخطاب الساخر.

المبحث الثالث: مصطلح التّهجين:

يعدّ مصطلح "التّهجين" من أكثر المصطلحات رواجاً في الساحة النقدية المعاصرة نظراً لحدّة المصطلح من جهة، وارتباطه بميادين إنسانيّة أخرى متعددة، لقد وظّف الباحثون مصطلح التّهجين كل حسب مرجعيته كونه مصطلحاً شائكاً يتداخل مع مجالات متعددة ومختلفة، ويأخذ التّهجين حيّزاً كبيراً في مجال النّقد والأدب والدراسات الثقافية، نظراً لدلالته على الكتابة السردية المعاصرة التي تخضع لكسر الحواجز بين التقنيات الشّكلية والمضمونية، إذ تجاوز الكتاب المعاصرون سواء في جنس الرواية أو المسرح القلب التقليدي الذي يعتمد على الصوت الواحد، والفكرة الواحدة والأسلوب الأحادي، في حين يعتمد المبدع المعاصر على أسلوب التّهجين، والخلط، والتنويع بين اللّغات والأفكار والأصوات مما يجعل الخطاب مفتوحاً ومتعدد القراءات والتأويلات.

تلتقي الدلالة اللّغوية لمصطلح التّهجين مع الدلالة التي اصطلح لها ميخائيل باختين في مشروعه النقدي الخاص بالحوارية، إذ يلتقيان في محور التجاوز والتنويع والدعوة إلى كسر النمط المتعارف عليه، والمميز في الدلالة اللّغوية لمصطلح التّهجين أنّه موجود منذ القدم في الثقافة العربية وليس بالمصطلح الدخيل عليها.

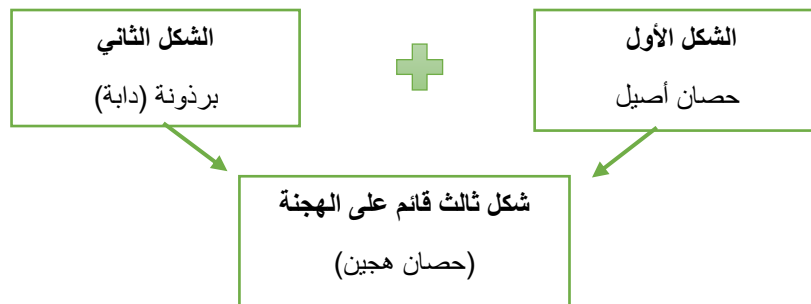
أولاً- مفهوم التّهجين:

أ- لغة:

ورد في معجم "لسان العرب" لابن منظور لفظة (هجن) بمعنى "الهجنة من الكلام: ما يُعيبك، والهجين: العربي ابن الأمة لأنه مُعيبٌ، وقيل: هو ابن الأُمّة الراعية ما لم تُحصَن، فإذا حُصِنَت فليس الولدُ بهجين، والجمع هُجنٌ وهُجناءٌ وهُجنان ومهاجين ومهّاجنة (...) وقالت العرب لأولادها من

العجميات اللاتي يغلب على ألوانهنّ البياض: هُجنٌ وهُجناء، لغلبة البياض على ألوانهم وإشباهم أمهاتهم".⁽¹⁾

فمصطلح التهجين في هذا المفهوم اللغوي حمل معنى الخروج عن المألوف وتجاوز المتعارف عليه، فالهجن دلّ على معنى التنوع والخلط بين الأنساب، فالولد هجين عند العرب إذا وُلد بطريقة غير شرعية فإذا تجاوزت المرأة القوانين المتعارف عليها لدى القبيلة (الزواج) أو إذا كان الذكر أي الأب من عرق مختلف كان الأولاد هجناء نظرا لحملهم لجينات مختلطة جهة الأب أو الأم، وبالتالي يطلق مصطلح التهجين على البشر وكذا على الدواب كما سنحدده في المفهوم الآتي " وفرسٌ هجينٌ بين الهُجنة إذا لم يكن عتيقاً، وبرذونة هجينٌ بغيرها، الأزهري: الهجين من الخيل الذي وَلدته برذونةٌ من حصان عربي، وخيلٌ هُجنٌ والهجان من الإبل: البيض الكرام"⁽²⁾ فالتّهجين مصطلح يشمل الحيوانات أيضاً كالفرس، أو الخيل، أو الناقة، وكل تزواج بين حصان عربي أصيل ذكر وبرذونة أنثى ينتج عنه حصان هجين، والبرذونة لا ترقى مصاف الخيول الأصيلة لأنها من دابة من فصيلة الخيليات تتصف بضخامة شكلها، وقوة أرجلها وحوافرها وتتخذ لحمل الأثقال عادة، وبالتالي تزواج الحصان الأصيل مع فرس من أصل الدواب يجعل من مولودهما حصاناً هجيناً، لعدم توافر فيه الجينات الوراثية الخالصة للخيل الأصيلة، فمفهوم التهجين أو الهجنة يدور في فلك الخلط، والتنويع، وتجاوز المتعارف، والمألوف وتخرج شكل ثالث يحمل سمات الشكل الأول والثاني.



¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة (هجن)، ص: 4625.

² - المصدر نفسه، ص: 4626.

وبعدّ خير مثال على عملية التّهجين في حصان امرؤ القيس، ذلك الكائن الأسطوري والحصان المثالي الذي وصفه بتشكلاً من مجموعة من الحيوانات المختلفة، حيث يأخذ من كل حيوان شكلاً وصفه فالجمع بين الأشكال المختلفة والغير متشابهة يعد عملية تهجينية لتخريج في النهاية شكلاً مختلطاً قائم على التنويع والاختلاف والهجنة.

إذ يصف "امرؤ القيس" حصانه بقوله:

لَهُ أَيُّطِلَا ظِيٍّ وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتُّلٍ.⁽¹⁾

فحصان امرؤ القيس أسطوري حامل لصفات الحيوانات الأربعة التي يتكون منها، فله خاصرة كخاصرة الظبي، وساقيه كساقِي النعامَة صلبتين وطويلتين، وجريه كجري الذئب، أما التقريب فيعني وضع اليدين موضع الأرجل أثناء العدو كالتتفل أي ولد الثعلب، وبالتالي خيل امرؤ القيس كائن أسطوري هجين حامل لأربعة أشكال حيوانية.

كما يحدد معجم "لسان العرب" التهجين أو الهجنة على مستوى الكلام أو القول "والهجنة في الكلام: ما يَلْزُمُكَ منه العيبُ، تقول: لا تفعل كذا فيكون عليك هُجْنَةٌ قالوا: إن للعلم نكدًا وآفةً وهُجْنَةٌ، يعنون بالهجنة ههنا الإضاعة"⁽²⁾، ويشمل الكلام المهجن الجمع بين أسلوبين قد يكون الجمع بين الكلام الجاد المحترم والكلام الخارج (البذيء)، حيث يصبح الكلام المهجن كرد فعل عن فعل أو أمر أو نهي، كما قد يكون العلم مجالاً للهجنة فتتعدد فيه المسالك بحسب الغاية التي يسلكها طالب العلم بين المسلك الصحيح فيكون نعمة، أو المسلك الضائع فيكون العلم هنا إضاعة أو هجنة وآفة⁽³⁾. وبالتالي أجمع لسان العرب في تقديمه لمفاهيم متعددة لمصطلح الهجنة على فكرة التعدد، والتنوع والاختلاف، وتجاوز النمط المؤلف وهي القاعدة الأساسية التي بنيّ عليها مصطلح التهجين في الساحة النقدية والأدبية فيما بعد.

¹ - امرؤ القيس، معلقة امرؤ القيس.

² - ابن منظور، لسان العرب، مادة (هجن)، ص: 4626.

³ - المصدر نفسه، ص.ن.

كما وردت لفظة "الهجنة" و"الهجين" في معجم "الوسيط" وقد اقترب المعنى إلى ما جاء به معجم لسان العرب، وقد حدّد معجم الوسيط دلالة الهجنة بأنها "غلطُ الخلق في الخيل والعيب والقبح، يقال في كلامه هجنة"⁽¹⁾ فالهجنة تشمل الخيول التي ليست على أصل واحد وكذا الكلام الذي يكسر المعتاد في الحديث بحيث يتضمن أسلوباً بديهاً أو قبيحاً.

أمّا لفظة "الهجين" فيعرفها معجم "الوسيط" بأنه "يقال رجل هجين: لئيم، ومن الخيل ما تلده برذونة من حصان عربي، ومن الناس: الذي أبوه عربي وأمه أعجمية... (في علم الأحياء): نبات أو حيوان ينتج عن تزاوج نوعين أو سلالتين أو صنفين مختلفين"⁽²⁾ ويحدد هذا المفهوم أصل مصطلح الهجين أو الهجنة ويتمثل في علم الأحياء، وهذا يدل على كونه مصطلح انتقل من البيولوجيا، إلى مجال النقد والأدب والدراسات الثقافية، فالتهجين (Hybridization) قائم على الجمع بين المتناقضات والاختلافات لتشكيل فضاء جديد ومغاير حامل لبعض مكونات وسمات الفضاء الأول والثاني.

تتفق المعاجم اللغوية العربية على مفهوم "الهجنة" أو "الهجين" على دلالة التنوع والخلط والمزج بين البنى المختلفة والمتعددة، وتجاوز الأسلوب النمطي والمقبول ومحاولة خلق شيء جديد، قائم على أسس سابقة ويشمل "التهجين" كلاً من الحيوانات، والنباتات، والبشر وحتى مستويات الكلام والقول. يعدّ مصطلح الهجنة من المصطلحات العلمية، إذ ظهر بداية في علم الأحياء «Biologie» إذ عمل علماء الأحياء على دراسة نوعية الجنس البشري، أو الحيواني، أو النباتي من خلال تحديد مميزاته الجينية ومصدرها، كما أصبح التهجين طريقة علمية أحيائية يعتمد عليها العلماء لتشكيل نوع جديد منبثق عن الأنواع الأولى السابقة، وقد عرّفه معجم "الأحياء"⁽³⁾، بأنّ التهجين حصيلة نسل أو مولود لفردين غير متطابقين وراثياً؛ أي الجينات الوراثية لكليهما غير متساوية وبالتالي عند عدم التطابق يتكون نسل متخالف للكروموسوم «Chromosome» في الإصدار وكلما كانت نسبة التماثل في الكروموسوم

¹ - إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ص: 975.

² - المرجع نفسه، ص ن.

³ - See: Michael Abercrombie, C. J. Hickman, and M. L. Johnson, The New Penguin Dictionary of Biology, 8th ed., London: Penguin Books, 1990, pp. 281-282.

(الصبغ) بين الفردين المتزاوجين نتج عن ذلك فرد هجين عقيم؛ أي العنصر الناتج عن عملية التهجين علمياً يكون عقيماً غير قادر على الإنتاج نتيجة اختلاف العناصر الوراثية فيه، كالبغال الناتجة عن تهجين الخيول (حصان × آتان = بغل قائم على التهجين).

ويُفرّق المعجم السابق بين لفظ "الهجنة" «Hybrid» وبين "التهجين" «Hybridization» حيث تطلق على العملية الأولى للخلط بين الأنواع هُجنة، أما التهجين فيعني إنتاج فرد أو أكثر بين أفراد الهجين وبالتالي استمرارية عملية الهجنة والخلط بين الأنواع والتلاقح بينهم يعد تهجيناً.

يعدّ مصطلح التهجين من المصطلحات القادمة من علم الأحياء منذ منتصف القرن التاسع عشر للميلاد، وذلك مع ظهور الإنتاجات الصناعية والغذائية الهجينة، ويحدث التهجين بين الحيوانات أو النباتات ليكون نسل لأنواع فردية ومختلفة، ويعرّف معجم "أوكسفورد"⁽¹⁾ التهجين بأنه ينتج بين حيوان أو نبات أُنتج وتكوّن من طريق صنفين ونوعين مختلفين، وبالتالي التهجين يحصل من طريق الجمع بين شكلين نسبة التماثل والتطابق بينهما ضئيلة جداً مما يساعد على تشكل صنف ثالث مختلف هو الآخر لبعض خصائصهما الوراثية.

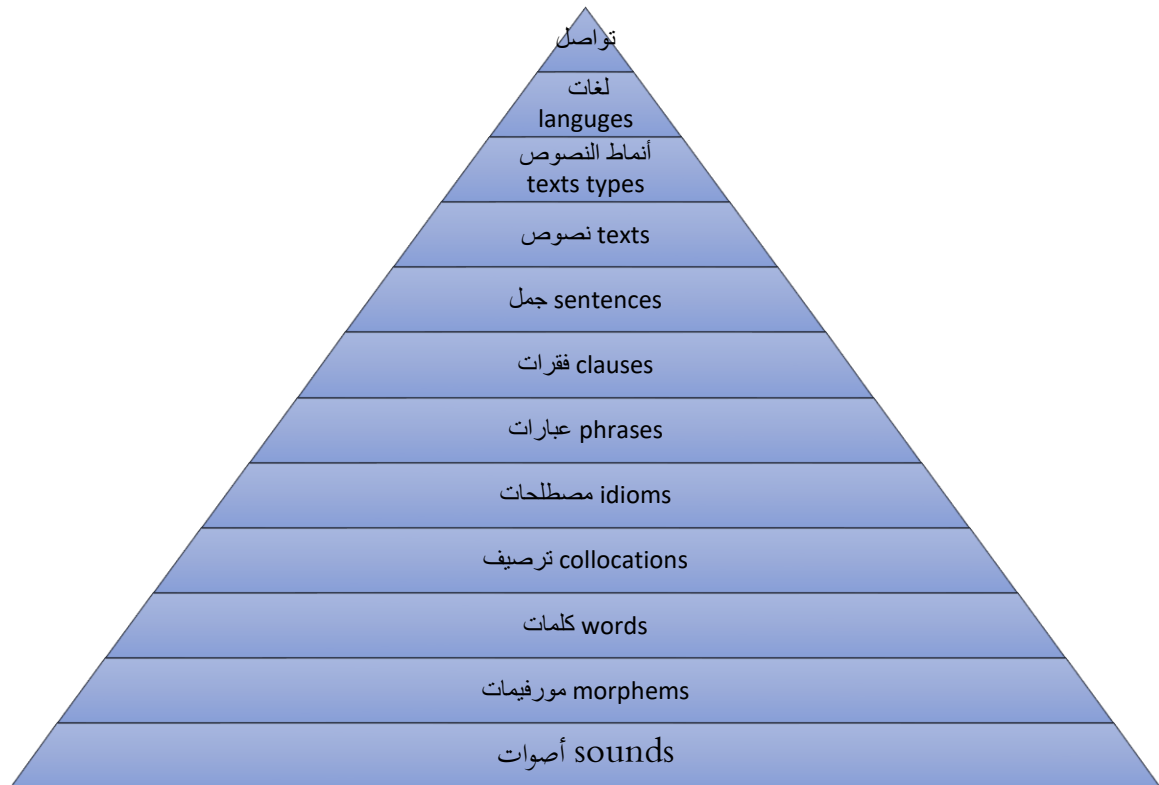
يشير أحد الباحثين إلى "أنّ مصطلح التهجين ظهر قبل القرن التاسع عشر، وبالتحديد في أوائل القرن السابع عشر لكن نادراً ما كان يُستخدم نظراً لحمولته الدلالية المرتبطة بمصطلح التهجين، إذ أخذ معنى سلبياً قائماً على فكرة أنّ هذه العملية البيولوجية مرفوضة وضارة بالحالة الأصلية للعنصر القاتل للأصالة والنقاء"⁽²⁾، ومن خلال هذا القول يعني أنّ مصطلح التهجين في مرحلة ما كان يحمل دلالة سلبية بل وكان مرفوضاً نظراً لتحطيمه لميزة التفرد والأصالة بين العناصر والكائنات، ولهذا السبب بقي مفهوم التهجين مهمشاً طوال قرون، على الرغم من وجوده كمصطلح غير أنّه قليل كتمارسة لغوية أو حتى بيولوجية.

¹ - See: Oxford Learner's Pocket Dictionary, 4th ed., Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 217.

² - Fludernik, Monica. "Hybridity." Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London: Routledge, pp. 227-228.

كما قد تكون هذه النظرة السلبية - كما أسلفنا الذكر - إلى أن الكائنات الهجينة غالباً ما تكون عقيمة وذلك لتضائل نسبة الصبغيات بين النوعين المتزاوجين، لكن مع ظهور علم الوراثة المندلي في أواخر القرن 19م وبداية القرن 20م، أصبحت عملية التهجين والوراثة من أكثر العمليات البيولوجية إجراءً في مخابر البحث لما لها من فائدة ضمنية لمجال الجينات والوراثة.

ليأخذ مصطلح التهجين المكانة المستحقة عند انتقاله من مجال البيولوجية إلى مجال النقد والأدب واللغة من قبل الناقد الروسي "باختين" في نظريته المعروفة بالحوارية، إذ يحدد بعض الباحثين أن مصطلح التهجين كثيراً ما ينطبق على علم اللغة، من منطلق أن اللغة قائمة على جملة من المستويات التي في الأصل قائمة على التداخل والتهجين فيما بينها، إذ تقسم إحدى الباحثات⁽¹⁾ مستويات اللغة إلى عناصر صغرى، وعناصر كبرى بحكم طبيعة كل منها وتضع مخططاً لمستويات اللغة بحيث ترى أن هذا المستويات قابلة للتهجين والمزج والتداخل فيما بينها لتتشكل في النهاية لغة.



¹ - Sanchez-Stockhammer, Christina. "Hybridization in Language." In Conceptualizing Cultural Hybridization, edited by Philipp Wolfgang Stockhammer, pp. 133-157. Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag, 2012, p. 135.

مخطط تمثيلي يوضح مستويات اللغة.

فالتهجين إذاً عملية في الأصل جيولوجية انتقلت من مجال العلوم التطبيقية والتقنية، إلى ميدان الدراسات اللغوية والأدبية والثقافية. وتختلف طريقة التهجين بطبيعة الحال من مجال إلى آخر لكنه يتفق في كونه يجمع بين المختلف والغريب ويتجاوز القوالب الجاهزة والمتعارف عليها.

ب- اصطلاحاً:

كما سبقت الإشارة إلى الدور المحوري الذي اضطلع به ميخائيل باختين في بلورة مفهوم الحوارية بوصفها سمة أساسية للخطاب الروائي، فإنّ مفهوم التهجين يعدّ أحد أبرز تمثيلات هذه الحوارية في بعدها الأسلوبي والفلسفي. فقد انطلق باختين من رؤية تعتبر اللغة ظاهرة اجتماعية متعدّدة الأصوات، تعكس الصراعات الطبقيّة والتاريخية والثقافية، ومن هذا المنطلق بلّور مصطلح "التهجين" باعتباره شكلاً من أشكال التداخل اللغوي الذي يسمح بتجاوز أصوات متعددة داخل خطاب واحد. وقد استعار باختين المصطلح من حقل البيولوجيا، حيث يدلّ التهجين على تلاقح كائنين مختلفين لإنتاج كائن جديد يجمع صفات الاثنين، وأسقطه على حقل اللغة والأدب مع الاحتفاظ بفكرته الجوهرية القائمة على التنوع والاختلاف والتلاقح الثقافي.

ويمثّل التهجين عند باختين آلية فنية وأسلوبية تُنتج تنوّعاً لغوياً داخل الخطاب، من خلال مزج لغتين أو أكثر داخل ملفوظ واحد، بحيث تكون لكل لغة خلفية اجتماعية، أو زمنية، أو أيديولوجية مختلفة. وهذا التداخل لا يكون مجرد تجاوز سطحي للغات، بل يقوم على تضاد عميق في الرؤية والموقع الاجتماعي والفكري للمتكلمين. فقد تكون إحدى اللغتين متمثلة في خطاب رسمي سلطوي، بينما تمثل الأخرى خطاباً شعبياً ساخرًا، ما يخلق نوعاً من التوتر الداخلي داخل النص يُفضي إلى مساءلة المعاني السائدة، وتفكيك البنى الخطابية المستقرة.

ولأنّ اللغة عند باختين ليست أداة محايدة بل تعبير عن وعي اجتماعي وفكري، فإنّ التهجين لا يقتصر على الجانب اللغوي فحسب، بل يشمل كذلك تراكباً في المرجعيّات الثقافيّة، وتنوّعاً في أنماط القول،

وتعارضاً في وجهات النظر. من هنا، يُعدّ التهجين تجلياً للحوارية بوصفها انفتاحاً على الآخر وتعدداً في الأصوات، وهو ما يجعل النصّ الروائي أو المسرحي أكثر ثراءً وتعقيداً من الناحية الفكرية والجمالية. ويمكن القول أنّ باختين قد فتح من خلال مفهوم التهجين أفقاً نقدياً جديداً لفهم كيفية اشتغال اللغة الأدبية بوصفها مرآة لصراع الأصوات داخل المجتمع، وكشف عن البنية التعددية للنصوص الكبرى، سواء في الرواية أو في المسرح، حيث تتداخل الخطابات وتتقاطع المرجعيات داخل وحدة درامية واحدة، تعكس تعدد مواقف الإنسان من العالم.

وقد عرّفه بقوله "إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لسانين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ"⁽¹⁾، إذ يشمل التهجين حسب -باختين- العنصر اللغوي بالدرجة الأولى فكل تداخل بين لغتين يؤدي إلى تداخل بين وعيين متضاربين، مما يمنح الخطاب الروائي تعدداً على مستوى الأصوات حتى أنّ صوت الكاتب أو المؤلف يتداخل ضمنه، ولا بدّ أن تتوفر اللغات المهجنة ضمن المحكي على شرط التباعد والانفصال سواء على مستوى الزمن أو الفئة الاجتماعية التي تنتمي إليها.

ويعكس حضور التهجين في الخطاب الروائي أو المسرحي وجود وعيين متضاربين على مستوى الفكر، والرؤية، والأيدولوجية، وبالتالي ينتج عن التهجين تصادم نمطين من الوعي أو وجهتي نظر، إذ يتجاوز التهجين اللغوي القوالب اللسانية والأسلوبية للغة في حد ذاتها إلى التركيز على تصارع الأفكار والأيدولوجيات؛ أي لغة التهجين مؤجلة بالدرجة الأولى "لا تمتزج في التركيب الهجين الروائي الأشكال اللغوية للغتين أو أسلوبين وسماهما فقط، إنما يتم فيه قبل كل شيء تصادم بين وجهات النظر إلى العوالم الكامنة في هذه الأشكال"⁽²⁾، إذن تسبق الحمولة الثقافية للغة في الخطاب الهجين قبل الحضور اللساني والأسلوبي نظراً لعرض الأفكار ومناقشتها والتضارب فيما بينهما مما يخلق ضمن المحكي مجالاً واسعاً للتعددية الصوتية والفكرية.

¹ - ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص: 144.

² - المرجع نفسه، ص: 146.

يمثل التهجين تضارب لغتين، أو وعينين، أو زاويتي نظر ضمن نطاق قول واحد، من خلال استحضار لغة الآخر، وبالتالي صوت الآخر ليتشكل ضمن الخطاب الروائي أو المسرحي فضاءً احتفالياً بوليفونياً يجمع بين لغة الأنا ولغة الآخر، وبين فكر الأنا وفكر الآخر لتنبثق عنهما وجهات نظر مختلفة ومتعددة، تمنح للمتلقي فرصة القراءة المتعددة فالتهجين إذن شكل من أشكال التعدد الصوتي في الرواية.

يعمل التهجين كتقنية أسلوبية تجمع بين اللغات ضمن المحكي الروائي، وذلك من طريق تسليط الضوء على لغة بوساطة لغة أخرى، وهذا ما أشار إليه باختين في تحديد طبيعة التهجين؛ إذ يرى أنّ العلاقة بين اللغتين اللتين أنتجا من طريق التهجين لهما علاقة غير متطابقة ومتكافئة، فهناك عادة لغة مشخّصة ولغة أخرى مشخّصة⁽¹⁾، وبعدّ استخدام التهجين كطريقة فنيّة في الخطاب منطلقاً لتوسيع حواريتهما وتعميقهما، نظراً لما يمنحه من مستوى موضوعي للغة الغالبة المشخّصة لتصبح هي الأخرى واحدة من لغات الرواية.

إنّ التشكيل الهجين ضمن الخطاب السردى بالخصوص المسرحي يندرج حسب مكوناته التركيبية والنحوية إلى صوت واحد أي متكلم واحد، لكن في الحقيقة يتداخل فيه تطبيقاً ملفوظان وأسلوبان في الكلام، ولغتان ونمطان مختلفين دلالياً وزمناً واجتماعياً، وبالتالي يحصل بين هذين المتكلمين ذوي الصوتين المتضاربين (من حيث اللغة، والوعي، والملفوظ) جدل ضماني خفي، كما يعكس حواراً دائراً بين شخصية أولى حاضرة (مشخّصة) وشخصية ثانية غائبة (مشخّصة)، وتغلب الشخصية الحاضرة في الرواية ذات الطابع الحوارى المهجن نظراً لاستحواذها للكلام وقدرتها على عرض صوتها والدفاع عن وجهة نظرها فهي شخصية أيديولوجية بامتياز تمتلك قدرة تدمير اللغة الغائبة.

يحدّد "ميخائيل باختين" أنواع التهجين في الخطاب الروائي مشيراً إلى أن التهجين في الرواية يكون مقصوداً، وعن وعي من الروائي "إن المزج بين لغتين في نطاق القول الواحد في الرواية، طريقة فنية مقصودة"⁽²⁾، أمّا التهجين اللاواعي فعادة ما يكون في الخطاب اليومي التواصلى وهو إحدى الصيغ

¹ ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 145.

² المرجع نفسه، ص: 144.

التي تضمن صيرورة الرحلة التاريخية للغات الإنسانية، فعملية المزج بين اللغات والتداخل بين وعيهما في العمل الروائي ليس بالفعل اللاإرادي، بل يكون الكاتب قاصداً ذلك كنوع من كسر الطريقة التقليدية للكتابة الروائية أو المسرحية، وكذا دعا إلى خطاب منفتح القراءات والتأويلات من خلال عرض العديد من الأصوات ووجهات النظر المختلفة.

يرى بعض الباحثين كـ"حميد حميداني" أنّ "ميخائيل باختين" لم يستوف دراسة مصطلح التهجين بشكل كافٍ، خاصة فيما يتعلق بطبيعته إذ اكتفى باختين بتقديم مفهوم المصطلح في كتابه "الخطاب الروائي"، إذ يُرجع حميداني صعوبة تحديد طبيعة التهجين من خلال المفهوم الذي قدمه إلى اقتصره في الدراسة التطبيقية، إذ اقتصر فقط على ذكر بعض الروايات التي توظف التهجين كأسلوب في "دون الوقوف بشكل مباشر إلى العتبات الروائية التي تعكس تداخل اللغات ضمن الملفوظ الواحد"⁽¹⁾، ولذلك عمل حميداني في كتابه على دراسة التهجين في رواية "الفقراء" للروائي الروسي "دوستوفسكي" كنوع من الاجتهاد لتغطية نقص الإشارة التطبيقية في الدراسة، إذ يشير إلى أنّ رواية "الفقراء" من أكثر الروايات الحوارية (الديالوجية) التي كان يراها باختين مناسبة ومعبرة لاستراتيجيات التهجين، فيستحضر الناقد في كتابه مقطعاً من رواية الفقراء لدوستوفسكي فيوضح غلبة المزج بين لغتين أو صوتين أو وعين في ملفوظ واحد حيث تتشكل من خلال الثنائيتين هجنة لغوية ذات مقصد معين ضمن سياق الرواية.⁽²⁾

ويظهر التهجين في الخطاب السردى في شكل حوار؛ أي أنّ التهجين يأخذ من عنصر الحوار وسيلة في المزج بين اللغات، والوعي، والمواقف الأيديولوجية، فالحوار المهجن لا يأخذ مفهوم الحوار المتعارف عليه والذي يدور بين شخصين حاضرين، وإنما يكون من طريق حوار لغتين، أو وعين حاضرين ضمن القول الواحد؛ أي هناك شخصية حاضرة مشخّصة تتكلم بصوت مرتفع ومسموع، تتحدث مع شخصية غائبة بنفسها حاضر بوعيهما، من خلال كلامها الخاص المنقول على لسان الشخصية المشخّصة

¹ - ينظر: حميد حميداني، أسلوبية الرواية، ص: 85.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص: 86.

الحاضرة فالشخصية المتكلمة في رواية الفقراء⁽¹⁾ تدعى "مكار ديفوشكين" إذ يوجه رسالة لصديقه "فرارا ألكسفينا" تجمع الرسالة بين لغتين، ووعين، وموقفين مختلفين، الموقف الأول: يحيل إلى شخصية "ديفوشكين"، والموقف الثاني: يحيل إلى صديقه لكنه في المجمل كلام صادر من لسان واحد ألا وهو لسان الشخصية المشخصة الحاضرة (ديفوشكين)، فالكلام الذي دار بين الشخصين يتمحور حول لوم وعتاب ديفوشكين لصديقه المريضة التي لا تريد مواجهة الحياة والاستسلام للمرض والأفكار السلبية تنهش جسمها وفكرها، وأن لا بد لها أن تقف صامدة وتحارب المرض وتزهر من جديد، ويظهر التهجين اللغوي في المقطع من رواية "الفقراء" في تصارع موقفين أساسيين من الحياة أحدهما: يرى الحياة من نظرة التفاؤل (موقف ديفوشكين)، والآخر ينظر للحياة نظرة تشاؤمية (موقف الصديقة) بحيث بني الموقفين والوعين بوساطة التهجين في قول وملفوظ واحد ذا طابع حوارى.

كما نجد "كمال رشاد" في كتابه "أسلوبية السرد العربى" يدرس التهجين الباختيني من خلال مقارنته لرواية "الشحاذ" للروائي المصري "نجيب محفوظ"، إذ توصل الباحث إلى أن الروائي اعتمد على أحد أبرز تقنيات الحوارية، والمتمثل في التهجين؛ مما أدى إلى وجود تعددية لغوية وصوتية في الخطاب عكس طبيعة الحال جملة من المواقف المتضاربة فيما بينها، إذ يستحضر الباحث مقطعاً روائياً من الرواية على لسان شخصية "عثمان": "القلب مضخة تعمل بوساطة الشرايين والأوردة، ومن الخرافة أن نتصوره وسيلة إلى الحقيقة والحق أني أقرب من فهمك فأنت تتطلع إلى نشوة، وربما إلى ما يسمى بالحقيقة المطلقة ولكنك لا تملك وسيلة ناجحة للبحث فتلوذ بالقلب كصخرة نجاة أخيرة، ولكنه مجرد صخرة وسوف تتقهقر بك إلى ما وراء التاريخ، وبذلك يضيع عمرك هدرا ولكن عمرك أنت سيضيع هدرا ولن تبلغ أي حقيقة جديرة بهذا الاسم إلا العقل والعلم والعمل"²، فعند قراءة هذا المقطع الروائي يتبين أن هناك شخصيتين تتحاور وتتبادل الحديث، إذ يظهر القلب الحوارى بشكل واضح من خلال عرض الفكرة ثم نفيها، كما نجد تضارب بين موقفين، الموقف الأول تمثله شخصية المتكلمة، والموقف الثاني

¹- ينظر: فيدور دوستويفسكي، الفقراء، تر: سامي الدروبي، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، ج1، 1967.

²- نجيب محفوظ، الشحاذ، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2015، ص162.

على لسان الشخصية المشخّصة نفسها (عثمان)، لكنّها تعبّر عن موقف الشخصية الثانية الغائبة المشخّصة وتتمثل في شخصية (عمر)، إذ تداخلت لغة الشخصية الحاضرة (عثمان) مع لغة الشخصية الغائبة (عمر) مما أدى إلى تصارع ضمني لموقفين مختلفين، فتعدد اللّغة في المقطع الروائي أدى إلى تعدد الوعي مما خلق وجهتي نظر متضادة بين الشخصيتين، إذ يتمثل موقف عمر في الإيمان المطلق بالقلب ويرى بأنّه وسيلة للوصول إلى السعادة والحقيقة، أمّا شخصية عثمان فيؤمن بالعقل والمنطق ويرى بأن الحقيقة لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال استخدام العقل.

وبالتالي يظهر تصارع وعيين، الوعي الأول ذو رؤية روحانية صوفية، نقيضة للوعي الثاني ذو الرؤية المنطقية والعلمية، فظاهرياً نحن أمام لغة واحدة للشخصية المتحدثة "عثمان" غير أنّها تشمل لغتين (وعيين) في باطن الحقيقة، وهما لغة (عثمان الحاضرة) ولغة (عمر الغائبة)، فلغة عثمان مهجنة؛ وقد نتج عن هذا التهجين تعدد صوتي ولغوي مما أدى إلى حوارية بين الرؤيتين، رؤية عثمان ورؤية عمر لتتشكل أيديولوجيتين متضاربتين، فتكون لغة الملفوظ ذات طابع حوارية إذ "تتميز هذه البنية الروائية بحضور أنماط مختلفة من الوعي، ولذا فإنّها تحرر النص من بيروقراطية منظور الكاتب المتحكم في التشخيص الحدثي، حيث يتحقق السرد كجدلية للمنظورات ولوجهات النظر"⁽¹⁾.

يؤدي التعدد الصوتي في الخطاب إلى تنوع الرؤى والأيديولوجيات ومستويات الوعي، مما يحرر النص من هيمنة الكاتب التي كانت تحدّ من قدرة الشخصيات على التعبير عن أفكارها ووجهات نظرها ونتيجة لذلك، يصبح النص المهجن لغويّاً انعكاساً للتهجين الثقافي، حيث إنّ تنوع الأساليب اللغوية داخل الخطاب يعكس تعددية الأصوات مما يخلق داخله صراعاً فكريّاً وأيديولوجيّاً يعزز من ديناميكية السرد.

¹ - إبراهيم جنداري، تعدد الأصوات؛ المنظور السردية روايات جبرا إبراهيم جبرا أنموذجاً، مجلة التربية والعلم، العدد (28)،

2001، ص11.

ويعرّف الباحث الجزائري "عبد الجليل مرتاض" التهجين اللغوي بقوله: "مزج تبليغ إلى متلقٍ بمفردات ومستويات لسانية تعود لأكثر من لغة واحدة، وكلما كانت هذه المفردات لا صلة لها باللغة المركزية المتمثلة في المنطوق الأدبي، والموروث اللساني التاريخي، كانت أكثر هجنة وأقل أصالة ونصاعة"⁽¹⁾.

يربط "عبد الجليل مرتاض" التهجين بالمستوى اللساني والبلاغي للغة، إذ يرى بأنّ التهجين في أي خطاب يظهر من خلال التعدد البلاغي لأكثر من لغة ضمنه، كما ربط الباحث بين التهجين واللغة المنطوقة الشفوية، فإذا تكلم أحد بلغة ممزوجة بمفردات ومصطلحات لا تتعلق باللغة الأصلية يجعلها أكثر هجنة، وبالتالي بعيدة عن الأسلوب الواضح الفصيح المتكوّن من أصل لغوي واحد.

أمّا "إبراهيم صالح" فيعرّف التهجين بقوله "هي لغة ذات طابع خاص وتاريخ غير طبيعي، حيث أنّها تنشأ من اتصال متحدثي لغتين مختلفتين ببعضهم البعض، علماً بأنّ كل طرف لا يتحدث لغة الآخر"⁽²⁾، فاللغة الهجينة لغة خاصة ومميزة، إذ يأخذ المفهوم السابق شكلاً آخر بعيداً عن مفهوم التهجين عند باختين، إذ يرى الباحث بأنّ اللغة الهجينة تتشكل عند تلاقي متحدثين كلاهما يتحدث بلغة مختلفة ولا يفهم أحدهما لغة الآخر، كأن أحدهم يتكلم اللغة العربية، والآخر يتكلم اللغة الصينية فيحدث عن هذا التواصل اللغوي الهجين المتداخل لغة ثلاثة هجينة، وبالتالي التهجين تقنية يؤدي من خلالها الجمع والالتقاء بين اللغات، واللهجات، ومستويات الوعي، والأساليب ضمن ملفوظ واحد، كثيراً ما يكون في قالب حوار.

نجد بعض النقاد العرب عند دراستهم لنظرية باختين حول أسلوبية الرواية لم يتقبلوا مصطلح "التهجين" واستهجنوه، نظراً لارتباطه بالثقافة العربية التي قدمت دلالة سلبية للمصطلح، ولعل الناقد العربي "كمال أبو ديب" واحداً من النقاد الذين وضعوا اقتراحات أخرى تعبّر عن مصطلح "التهجين" كمصطلح "الخليق النصي"، "الوليد"، "المولد النصي" كل هذه المصطلحات اقترحت كمقابل لمصطلح (التهجين)، ويعود رفض "كمال أبو ديب" لمصطلح "الهجنة" إلى كون المصطلح مستهجن في المخيال

¹ - عبد الجليل مرتاض، التهجين اللغوي في جزائر العهد العثماني، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2005، ص: 53.

² - إبراهيم صالح الفلاي، ازدواجية اللغة النظرية والتطبيق، ط1، مكتبة الملك، الرياض، 1996، ص: 18.

العربي، ويرجع إلى حيوان البغل الذي يعدّ حيواناً عقيماً، وبالتالي تُخالف هذه الدلالة المعنى الحقيقي للمصطلح الذي يشير إلى التوليد والخصوبة، فالناتج (المولود) نتيجة تلاقي عنصرين غير متطابقين مما يقضي على عملية الزيادة والولادة، فالمصطلح إذاً يرتبط بالدرجة الأولى على اللانهاية "فالتوليد إذن يحيل على اللانهاية لأنه يحوي شرط النسبية اللانقطعة بحكم الاختلاط"⁽¹⁾.

فمدلول التّهجين أساساً يقوم على التوليد والانبثاق، وبالتالي -حسب كمال أبو ديب- يتعارض الدال مع المدلول لأنّ لفظة التّهجين في المعاجم اللغوية العربية تحيل إلى عملية التزاوج بين الخيل الأصيل وأنثى الحمار فينتج عنهما بغل عقيم.

لا يتقبل "أبو ديب" مصطلح الهجين «Hybrid» أو التّهجين «Hybridization»، كما يرفض استخدامه لما يحتويه من دلالة حيوانية، وبالتالي اقترح مصطلحات نقدية بعيدة عن المعنى الحيواني كمصطلح "الخليق" أو "المولد النصي"، ولقد كانت العربية ثقافة ولغة من رهافة النظرة والإنسانية والرفقة واللطافة، بحيث أثمرت الذوات المميزات بدوال مختلفة تبعاً للحال الذي تنتمي إليه: اللبن محضاً صريحاً ومشوباً، والخمرة صرفاً وممزوجة والأهم من هذا كله أنهم ميزوا الحيوان عن الإنسان أو العكس، فقالوا عن امتزاج الحيوانين: تهجين والناتج هجين؛ وقالوا في الإنسان: مولّد وتوليد، وما اقترحه هو إنقاذ مفهوم التوليد من ترابطاته الحيوانية، والعودة إلى مجاله الإنساني واستخدام مفهوم المولد والتوليد في العربية من جديد، بدل من الهجنة والتهجين"⁽²⁾.

ففي هذا القول يوضّح كمال أبو ديب ضرورة الدقة في وضع المصطلحات وخاصة عند الترجمة، إذ يرى بأنّ اللغة العربية من أكثر اللغات التي وضعت لكل شيء اسمه الخاص، وفُرقت بين مميزات الإنسان والحيوان، وأنّ من المعيب تسمية شيء إنساني بمسمى حيواني، وبالتالي يجعل عملية التّهجين

¹ - محمد جليد، خطاب الاعتراف نحو بديل تركيبي في تحليل الرواية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2019، ص: 72.

² - إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، ط3، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2004، (مقدمة المترجم)، ص:

عملية حيوانية، والنتائج عنها يسمى (مُهَجَن)، أمّا في عالم الإنسان العملية تدعى التوليد والنتائج عنها (مولّد).

التوليد ← المولد ← للإنسان التهجين ← المهجن ← للحيوان

أمّا الناقد "إبراهيم محمود" في كتابه "رهانات التهجين" فيعرفه بقوله: " ما إن ترددت مفردة "تهجين" لحظة سماعها، حتى يتبادر إلى الذهن وجود شيئين، عنصرين، يقبلان الدخول في علاقة، ليتشكّل عنصر ثالث يلغيهما، ليتكوّن هو في عالم الكائن الحي، بالنسبة للأجسام المعدنية، المعادلات الكيميائية، حتى في الحساب... فالتهجين لسان التعدد"⁽¹⁾، وعليه فهو يرى مفهوم "التهجين" باعتباره عملية اندماج بين عنصرين مختلفين، ما يؤدي إلى تكوين عنصر ثالث مستقل يختلف عنهما، ويبرز الكاتب فكرة أنّ التهجين ليس مقتصرًا على مجال معين بل يشمل عدة مجالات مثل: علم الأحياء، والكيمياء، وحتى الرياضيات، كما يشير إلى أنّ التهجين يعكس التعدد مما يوحي بأنّ له أبعادًا لغوية وثقافية أيضًا.

كما يربط "إبراهيم محمود" بين مصطلح التهجين، والنظرة التركيبية والتناقضية من خلال فكرة التقبّل أو الرفض له قائلاً: "ولكن ماذا يحصل وجه أحدنا إلى آخر بقول: أنت مهجّن؟ ألا يستفزّه قوله؟ أم إنه سيبقى هادئاً؟ أم تراه سيبتسم؟ لقد استخدمتُ مفردة "مهجّن" وليس "هجين" المبعدة عن البحث"⁽²⁾.

يطرح الكاتب إشكالية دلالية واجتماعية، تتعلق باستخدام كلمة "مهجّن" في سياقات مختلفة، متسائلًا عن رد فعل المتلقي عند وصفه بهذه الصفة، ويشير إلى أنّ الكلمة قد تُفهم كإهانة أو استفزاز، لكنّها تحمل في طياتها بُعدًا آخر يرتبط بمفهوم التهجين الذي سبق طرحه، كما يميّز بين "مهجّن" و"هجين" مما يدل على اختلاف في الدلالة، حيث تبدو الأولى أكثر تعقيدًا من حيث المعنى والتلقي.

¹ - إبراهيم محمود، رهانات التهجين؛ الجسد والثقافة، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2018، ص: 8.

² - المرجع نفسه، ص: 8.

يبرز القول أهمية السياق في تحديد معنى الكلمات واستقبالها من قبل الآخرين، فالمفردات قد تأخذ طابعاً سلبياً أو إيجابياً حسب طريقة استخدامها، كما يشير إلى أنّ بعض المصطلحات تحمل معاني متعددة مما يجعل التفاعل معها متغيراً وفقاً للموقف والمتلقي.

ويؤكد الكاتب على فكرة أنّ جميع الكائنات والأشياء قائمة على التّهجين، فبحسبه لا يوجد شيء بعيد عن الهجنة أو معفى منها "كلنا مهجنون، ومن ليس مهجناً، أو يزعم أنه معفى من الانتساب إلى التهجين، ليس عارفا بالحد الأدنى مما يكونه، أو يتفاعل معه، ومن يضع حدوداً للتهجين كمن يغلق على نفسه، كمن يشطب على كل من ينتمي إلى الحياة والكون"⁽¹⁾، إذ يطرح الكاتب فكرة شمولية التهجين كحقيقة وجودية لا يمكن إنكارها، حيث يؤكد أنّ كل إنسان مهجن بطبيعته، سواء من الناحية البيولوجية، الثقافية، أو الفكرية ويشير إلى أنّ من يرفض الاعتراف بذلك أو يدّعي النقاء المطلق يفتقد إلى المعرفة العميقة بذاته وبالعالم من حوله، كما يُبرز التّهجين بوصفه عنصراً أساسياً في التفاعل والتطور، معتبراً أن رفضه يعادل الانغلاق على الذات وعزلها عن الواقع، كما يؤكد قوله أنّ التّهجين ليس مجرد ظاهرة عرضية بل جوهر أساسي في تكوين الإنسان والمجتمعات، وأنّ رفضه يعكس جموداً فكرياً وعزلة عن تطور العالم إنه دعوة إلى تقبل التنوع والانفتاح على الآخر بدلاً من محاولة فرض تصورات ثابتة للهوية.

ثانياً - مميزات التهجين:

يأخذ مصطلح "التّهجين" عند ميخائيل باختين جملة من المميزات التي عملت على تشكيل المفهوم الدلالي للمصطلح، إذ وضع المنظر "باختين" جملة من الأسس للتّهجين يمكن أن نستشفها في كتابه "الخطاب الروائي"⁽²⁾:

يفرّق ميخائيل باختين بين نوعين من التّهجين ويحددهما: الأول التهجين الإرادي ويعني به التهجين الروائي، فالروائي يتعمّد في نصه الروائي عملية المزج بين اللغات، والأساليب، والمواقف

¹ - إبراهيم محمود، رهانات التهجين؛ الجسد والثقافة، ص: 9.

² - ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 85-86.

الأيدولوجية. بينما التّهجين اللاإرادي فيقع في كلام الناس العادي والذي يأخذ البعد التواصلّي بين اللغات واللهجات، ويتعدّد هذا النوع من التّهجين عن القيمة الجمالية والأدبية كما نجدّها في التّهجين الإرادي (الروائي).

يتميّز التّهجين عند باختين بكونه ينشأ من تداخل لغتين تربطهما علاقة غير متطابقة، حيث تكون إحداها لغة مُشخّصة، أي واعية وحاضرة داخل الملفوظ، بينما تُعدّ الأخرى مُشخّصة، أي غائبة من حيث الكلام لكنّها حاضرة على مستوى الوعي داخل الملفوظ ذاته. ينتج عن هذا التفاعل اللّغوي دينامية نصية تعكس تعددية الأصوات داخل الخطاب.

تأخذ المهجنة اللّغوية في الرواية - حسب باختين - بعدين: الفردي والجماعي، ويظهر البعد الفردي من وعي الأفراد والشخوص الروائية، إذ لكل شخصية صوتها ورأيها الذي يمثلها ولكن في العمق هي تعبّر عن مواقف مشتركة لأشخاص ينتمون إلى هذا العالم، وهنا يظهر البعد الجماعي. ويشترط على التّهجين وجود صوتان لغويان في مقابل وعيان حاضران معاً في ملفوظ واحد، ذلك أنّ هناك أنواع أخرى من الحوارية لا تشترط فيها حضور ازدواج لغوي مباشر في الملفوظ الواحد، ألا وهي الأسلبة (Stylisation) هذه الأخيرة تظهر فيها لغة واحدة في ملفوظ واحد.

كما تتعدّد أنواع التّهجين الروائي وتختلف وقد تردّ هذه الأنواع كلها في خطاب روائي واحد، ولعل أبرزها ما يتعلق بعنصر الحوار إذ يظهر التّهجين في الحوار وخاصة في الديولوج (الحوار الخارجي) من خلال تعدّد الشخوص وتنوعها، حيث يكون لكل شخصية صوتها الخاص الذي تعرضه وتدافع عنه، كما يظهر التّهجين كذلك في المونولوج (الحوار الداخلي) من خلال تصارع وعين أو صوتين للشخصية الواحدة، أو وعين للشخصية المشخّصة والشخصية المشخّصة (الغائبة).

فالعلاقة بين الحوار والتّهجين علاقة تكاملية، بغض النظر عن شكله سواء حوار خارجي، أو حوار داخلي فمن خلاله يظهر صوت الشخصية ويتحدّد موقفها الأيدولوجي التي تنتمي إليه.

ثالثاً - مصطلح التّهجين في دراسات ما بعد الكولونيالية: (Postcolonialism)

يعدّ مصطلح التّهجين في الحقيقة مصطلحاً علمياً، إذ يعبر عن العملية التي تقام في علم الأحياء والتي تجمع بين المختلف، والغريب، وغير متطابق لتشكيل عنصر ثالثٍ جامع لمكونات العنصرين المتداخلين، أولّ ما ظهر في البيولوجيا، ثم انتقل هذا المصطلح إلى مجال الأدب والنقد، وذلك مع الناقد الروسي "ميخائيل باختين" الذي أخذ المصطلح وطبقه في مشروعه النقدي، والمتمثل في دراسة أسلوبية الرواية من خلال روايات "دوستوفسكي" وقد جعل من التّهجين نتيجة تنتج عن تداخل لغتين أو وعيين في ملفوظ واحد، أحدهما لغة مشخّصة حاضرة، ولغة مشخّصة غائبة القول حاضرة الوعي، كما قد انتقل المصطلح إلى مجال الدراسات الثقافيّة وبالتحديد دراسات ما بعد الكولونيالية «Postcolonialism» إذ يعدّ واحداً من أهم مقولات دراسات ما بعد الاستعمار خاصة عند ما يسمى بالثالث المقدس لنظرية ما بعد الاستعمار، وهم: "إدوارد سعيد" و "جاتيري سبيفاك" و "هومي بابا".

يأخذ مصطلح "التّهجين" العلاقة الاستعمارية (الضعيف/المهيمن) كنقطة بداية في الدراسة مع الناقد الأمريكي ذو الأصل الهندي "هومي بابا" (*)، في كتابه "موقع الثقافة" الصادر سنة (1994م) والمترجم إلى اللغة العربية سنة (2004م)، إذ يقترح نظرية للثقافة تؤكد على فكرة التعايش بين أنواع وأشكال الهوية التعددية والمختلفة، ويرى "هومي بابا" بأنّ الثقافة بعيدة عن البقاء والتّمييز بل أصبحت فضاء تتداخل فيه الحضارات والثقافات بشكل بيني هجين، ويتمحور جهد "هومي بابا" في استكشاف الموقع الثقافي الهجين والبيني، مدافعاً عن موقع نظري يفلت من ثنائيات الشرق والغرب، والذات والآخر، والسيد والعبد، والداخل والخارج، موقع يتغلب عن الأسس المتعينة ويكشف عن فضاء الترجمة لا تكون فيه الهويات منسوبة إلى سمات ثقافية متعينة مسبقاً وغير قابلة للاختزال وقائمة خارج التاريخ⁽¹⁾.

* - هومي بابا أو بهابها: ولد هومي بابا في مدينة مومباي سنة 1949م كاتب وناقد أمريكي من أصل هندي، درس الأدب الإنجليزي وتخرج من جامعة أوكسفورد درس بإنجلترا ثم الولايات المتحدة الأمريكية، ويعد رائداً من رواد نظرية ما بعد الاستعمار، ومن مؤلفاته: موقع الثقافة.

¹ - هومي بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2004، ص 11.

لقد أوجد هومي بابا في دراسته للثقافة فضاءً جديداً، فضاء يختلف عما كان عليه سابقاً فضاء الثنائيات المتضادة كثنائية الشرق والغرب، الأنا والآخر، المستعمر والمستعمر، بل سعى وأبدع فضاء ثقافي هجين يتجاوز الثنائيات، بحيث تكون غير خاضعة للأسس المتعينة سابقاً وغير منسوبة مسبقاً إلى سمة ثقافية معينة وهو ما يسميه فيما بعد "بالفضاء الثالث"، إذ في الفضاء الثالث الفرد يجد نفسه لا ينتمي إلى أي ثقافة، لا ثقافته الأم التي هاجر حدودها، ولا ثقافة البلد الذي هاجر إليه مما يتشكل له أزمة هوياتية تجمع بين الثقافة الأصل والثقافة الفرع، وهنا يتكوّن الفضاء الثالث الذي جاء به هومي بابا وهذا الفضاء قائم في الأساس على الهجنة.

وعليه يعدّ الأدب الفرانكفوني أو الأدب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية، وكذا ما يعرف بأدب الهجرة من أبرز النماذج التي تنطبق عليها نظرية "الفضاء الثالث الهجين" عند هومي بابا، إذ يرى هذا الأخير بأنّ التهجين يظهر من خلال التفاعل بين المستعمر والمستعمر الذي يتجاوز مرحلة ذوبان الأسس الثقافية، التي تؤكد على التحكم الاستعماري بل تصل إلى درجة التهديد من خلال زعزعة مكانتها وذلك كون هوية المستعمر في الأصل مهددة وغير ثابتة⁽¹⁾، وقد اهتمّ "هومي بابا" بدراسة تأثير الهجرة على المهاجرين على المستوى الثقافي واللغوي، نظراً لاعتباره بأنّ الهوية غير مستقرة وغير ثابتة وبأنّها فضاء تتجمع فيه مستويات ثقافية هجينة متداخلة ذات بعد تراكمي بين الماضي والحاضر.

اقترح "هومي بابا" الفضاء الثالث كفضاء لا تتجمع فيه النظرية الثنائية، إذ لا يشعر المهاجر بأي شعور تجاه ثقافته الأم، وللوصول إلى هذه المرحلة يضع "هومي بابا" مسمى "الوضعية المجازة" «Liminalit» وهي مرحلة وسيط بين انفصال المهاجر من ثقافة وطنه، وبين الانغماس والاندماج في ثقافة المجتمع الذي هاجر إليه ويعيش فيه⁽²⁾، وبالتالي الفضاء الثالث يساعد المهاجر على الهروب إليه، إذ يساعده على التخلي عن ثقافته التي نشأ عليها والاندماج في ثقافة البلد الذي هاجر

¹ - ينظر: ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ط1، تر: باسل مسالمة، دار التكوين، سوريا، 2010، ص: 127.

² - محمد تدو، وعلي رضا شبيخي، "التهجين في الرواية الجزائرية المعاصرة على ضوء نظرية هومي بابا: رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك لعامة لخصوص أمودجاً"، مجلة إضاءات نقدية، العدد (37)، 2020، ص 54.

إليه كنوع من الانفلات والهروب من ماضي ثقافته، التي ربما سيعيق من الغوص في أعماق الثقافة الجديدة، لقد قام رواد نظرية ما بعد الكولونيالية وعلى رأسهم "إدوارد سعيد"، و "هومي بابا" على تجاوز بعض المصطلحات التي كانت سائدة في بداية النظرية بل ومحاربتها كمقولة "الغرب"، لقد استطاع تجاوز هذه الفكرة الزائفة التي سادت لمدة طويلة في الفكر الثقافي بخاصة نظرية ما بعد الاستعمار التي قامت على الثنائية الضدية شرق/غرب الأنا/الآخر، ففي عالم الاستعمار لا يمكن أن يظلّ عالم المستعمر وعالم المستعمر خالصان وأصليان، إذ سيتداخل عالم مع عالم آخر وسيتشكل عالم جديد يطلق عليه "هومي بابا" بفضاء المهجنة أو الفضاء الثالث « The Third Space ».

وبالتالي يمكن القول بأنّ مصطلح "التّهجين" واحد من أبرز المقولات الثقافية التي دعت إليها دراسات ما بعد الكولونيالية، إذ أخذ المصطلح بعدا مغايرا عن المفهوم الذي جاء به "ميخائيل باختين" وذلك باعتبار المنطلق الذي انطلق منه كل من باختين وهومي بابا، فباختين وظّف المصطلح في الدراسات الأدبية وبالتحديد في دراسة أسلوبية اللغة الروائية، ورأى بأنّ ما يميّز الرواية وما يحدد أدبيتها وفنيتها هو تعدد اللغات، والأصوات، والرؤى في الملفوظ الواحد، أمّا هومي بابا فيرى بأنّ الفضاء الهجين، أو الفضاء الثالث، أو الحيز الثقافي الذي يسحب الفرد المهاجر من الانتماء إلى ثقافته الأم والانغماس في ثقافة البلد الذي يقطن فيه، فالتّهجين حسب منظري نظرية ما بعد الاستعمار هو عملية ثقافية تحدد بالأفكار التي جاء بها بعض منظري الغرب ذو الفكر العنصري الاستعماري، هؤلاء الذين آمنوا بالثنائية التضادية في علاقة الشرق بالغرب، إذ جعلوا العالم منقسم إلى شطرين: العالم الغربي المتقدم الذي يدّعي الحرية والانفتاح، في مقابل العالم الشرقي المتخلف الذي لا بدّ من احتلاله ونهب ثرواته تحت لواء الحماية والوصاية، فمنظري ما بعد الكولونيالية وعلى رأسهم "فرانز فانون وإدوارد سعيد، وسبيفاك، وهومي بابا" عملوا على تحطيم الفكر الثنائي وأوجد "هومي بابا" الفضاء الثالث كرد فعل على الفكر الثنائي، وجعل منه فضاء تتشكل فيه ثقافة ثالثة تجمع بين عناصر الثقافة الأصل أو الأم والثقافة الفرع، فالفرد المهاجر مع مرور الزمن تتشكل لديه مرجعية ثقافية مغايرة حاملة لخصائص الثقافتين.

المبحث الرابع: النص المسرحي الجزائري (النشأة والتطور)

يعدّ المسرح من أكثر الفنون انتشاراً من حيث الإبداع والتلقي، نظراً لارتباطه بالجانب الأدبي والفني وكذا تداخله بمختلف الفنون والميادين الأخرى، كما يعدّ العنصر التمثيلي عاملاً مساعداً في شيوعه بين الأوساط الأدبية والفنية، فالتّمثيل أداء صادق يعكس كل ما أبدعه الكاتب المسرحي في نصه وأوراقه، والممثل الموهوب، والمتمكن هو الذي يستطيع أن ينقل التجربة المسرحية بطريقة عفوية وصادقة إلى الجمهور، كما يعتبر الفن المسرحي مجالاً واسعاً خصباً لتقديم الأفكار والرؤى التي تشغل بال المبدع أو البيئة التي ينتمي إليها، فيعبّر عنها سواء بطريقة مباشرة، أو بطريقة إيحائية، أو رمزية فيعالجها وي طرحها للمتلقي بهدف القراءة والتأويل.

إنّ العلاقة بين المسرح والجمهور علاقة تفاعلية، إذ يكمل أحدهما الآخر فأيّ عمل مسرحي يتطلب فئة معينة من المجتمع، تشاهده وتتفاعل مع الموضوعات المطروحة، كما يتجاوز الفنّ المسرحي مستويات الكتابة والعروض التقليدية، إذ يمكن القول بأنّه أكثر الفنون ليونة في استقبال باقي الفنون والتداخل والاندماج ضمنها ولذلك سمي بـ "أبي الفنون"، نظراً لتقاطعه مع مجالات فنية أخرى كالرقص والغناء، وعالم الموسيقى، والإضاءة إلى غير ذلك، كما يلتقي الفنّ المسرحي مع جملة من الأجناس الأدبية إذ يتداخل في إطاره النثر بالشعر، فيعطي جنساً أدبياً ثالثاً هجيناً يتيح للمتلقي فرصة الاستمتاع بهذا المزيج الأدبي، كما يتقبّل الفنّ المسرحي مختلف اللّغات واللهجات إذ يمكن تقديم عمل مسرحي يجمع بين المسرح الفصيح، والمسرح الشعبي ومعالجة موضوعات اجتماعية وثقافية وسياسية، مما يقدّم للعمل جمالية فنية من جهة، ومخاطبة جميع فئات الجمهور من جهة أخرى، مما يتيح للمسرحية فرصة التّنوع والانتشار بين المتلقين، كما نجد في المسرح ذلك التداخل الممتع بين الجانب الواقعي والتخيلي، إذ يناقش المبدع المسرحي موضوعاً جدياً بأسلوب كتابي وعرض مسرحي قائم على التخيل والفانتازيا، لغايات معينة من خلال استحضار بعض الأجناس الأدبية الشعبيّة كالأسطورة، والخرافة، والحكايات الشعبية، ويعدّ المسرح الجزائري فناً أدبياً خاصاً يتميز إلى حد ما عن فنون المسرح والأداء عند باقي الدول

والشعوب، نظرا للخصوصية المحلية الجزائرية إضافة إلى اختلاف الوعي الكتابي المسرحي لدى بعض الكتاب الجزائريين.

أولاً- اختلاف الآراء النقدية حول البداية الفعلية للمسرح الجزائري:

تعددت آراء الباحثين والدارسين حول البداية الفعلية التي أسست المسرح الجزائري، إذ تبنى كل باحث رأي مستنداً على جملة من الأسس والمعايير، ولكن الأمر الذي اتفقوا عليه أنّ الجزائر عرفت الفن المسرحي وأبدع رجالها فيه من حيث النص، والعرض، والتمثيل، والإخراج، وقد ظهر رأيان متباينان حول نشأة المسرح الجزائري يتمثل الرأي الأول: في حداثة هذا الفن في الجزائر وأنّ بدايته ظهرت مع مطلع القرن العشرين، أما الرأي الثاني فيرى بأنّ الفن المسرحي بالجزائر قديم وله جذور ضاربة في عمق التاريخ.

يستند بعض الباحثين في مجال المسرح الجزائري على جملة من الأدلة والأسس التي تثبت بأنّ الجزائريين قد عرفوا المسرح وليس بالفن الجديد أو الدخيل على ثقافتهم، ولعلّ من بين هذه الأدلة نذكر منها:

- وجود آثار عمرانية تعود إلى عهد الحضارة الرومانية بالجزائر، تتمثل في هياكل ثقافية ومسارح، ولعل المدن التي كانت ولا زال بها هذه الهياكل نجد: قلمة، جميلة، مداوروش، شرشال، تيمقاد... إلخ، إذ "كانت سياسة الرومان وفي كل البلاد التي يحتلونها لما عرف عن حبهم للمسرح وميلهم للتسلية والترفيه واللهو، ولذلك سرعان ما يبادرون ببناء هياكل لذلك"⁽¹⁾، وبالتالي وجود هذه المسارح الرومانية في الجزائر دليل قوي على وجود عروض مسرحية تقدم على ركح المسرح الروماني.
- وجود فنون تمثيلية وأدائية شعبية تشبه كثيرا الفن المسرحي، إذ تقوم على العناصر نفسها التي تتكون منها المسرحية كالحوار، والتمثيل، وحركة الجسد، والممثلين، والصراع والحبكة... إلخ وهما خيال الظل

¹ - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 (عرض وتوثيق)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص: 11.

وفن القاراقوز اللذان امتدا إلى دول المغرب العربي، والجزائر بالتحديد وبروزهما في العهد العثماني⁽¹⁾ إضافة إلى أشكال فرجوية شعبية أخرى حملت بشكل كبير ثقافة الجزائر والمغرب العربي، وهما: المداح والقبول؛ إذ تضمننا مختلف أجناس الأدب الشعبي كالأسطورة، والخرافة، والحكايات الشعبية، والأمثال والحكم، والمدائح النبوية، فاستطاعت هذه الأشكال الفرجية الشعبية أن تعبّر عن الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للجزائر في مراحل مختلفة، فقد جمعت بين وظيفة التسلية والترفيه، وبين وظيفة الالتزام من خلال تصوير حياة الأفراد في ظل الاستعمار العثماني ونقد الواقع على جميع المستويات الاجتماعية والاقتصادية.

• يرى بعض النقاد بأنّ الجزائر قد عرفت الفن المسرحي من خلال مسرحية مكتوبة باللغة العربية تعود إلى سنة 1847م، بعنوان "نزهة المشتاق وغصة العشاق في الترياق في العراق" لـ "إبراهيم دانيونوس" ويؤكد "أبو القاسم سعد الله" على كونها مسرحية "رائدة في باب المسرحيات العربية ولم تُعرض قبلها سوى البخيل لمارون النقاش المقتبسة عن مسرحية "البخيل" للفرنسي "فولتير"، وربما تكون "نزهة المشتاق" سابقة للبخيل"⁽²⁾، فبهذا الرأي النقدي تعد مسرحية "نزهة المشتاق" أول نص مسرحي عربي وليس جزائرياً فقط. ويقول "صالح لمباركية" عن هذه المسرحية بأنّها "مسرحية غرامية اتخذت من العشق موضوعاً لها، وقد اعتمد الكاتب فيها على أسلوب الموشحات، ولغتها تتراوح بين الفصحى والعامية وجاءت الأشعار على أنماط ونسق أشعار ألف ليلة وليلة"⁽³⁾، فقد عالجت المسرحية موضوعاً انفعالياً جمع فيها كاتبها العديد من الفنون والأجناس الأدبية، فأنتج نصاً أدبياً هجيناً يشبه كثيراً المسرحية، نظراً لقدرة هذه الأخيرة على استيعاب مختلف الأجناس والفنون. إذ استحضّر "إبراهيم دانيونوس" في مسرحيته فن الموشحات، ذلك الفن الأندلسي العريق من خلال الجمع بين الأسلوب النثري والأسلوب الشعري، كما مزج الكاتب بين اللغتين العربية الفصحى

¹ - ينظر: المرجع السابق، ص 12-13.

² - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ط1، ج8، دار الغرب الإسلامي، لبنان، 1998، ص128.

³ - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص28.

واللهجة العامية، إذ ترد فيها الكثير من الألفاظ العامية الجزائرية مثل: بطيتي (تأخري)، النو (المطر)، آجي (تعال)، ستف (رتب)، الغاشي (اكتظاظ الناس) وغيرها⁽¹⁾، كما قد استحضّر المؤلف في مسرحيته الأشعار التي تشبه كثيراً أشعار ألف ليلة وليلة من حيث الاسترسال في الوصف والسرد مع الالتزام بالوزن والقافية.

وقد كُتبت المسرحية في واحدة وثلاثين فصلاً أبطالها "نعمان و"نعمة"، أبناء العمومة اللذان أحبا بعضهما وتزوجا لتبدأ رحلة الصعوبات بينهما بسبب عمل "نعمان" في التجارة والسفر لمدة طويلة، كما أنّ أم نعمّة في فترة سفر زوج ابنتها تخطط لتطليق ابنتها وتزويجها لابن أختها "رابح"، وتدور أحداث المسرحية في العديد من الفضاءات المكانية المفتوحة كالموانئ، والبساتين، والقصور، والمدن، كما تراوحت الأماكن في المسرحية بين المكان الواقعي والتخييلي.

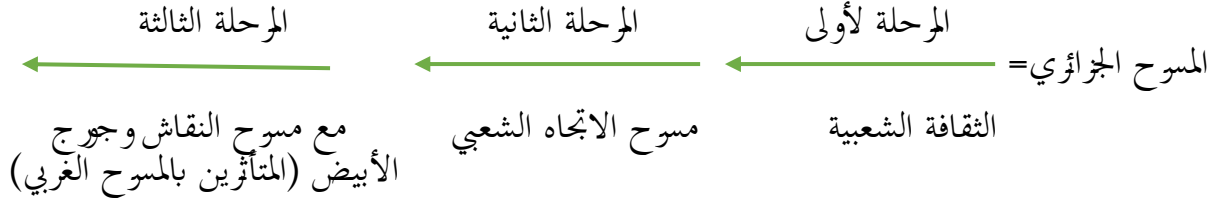
أمّا النّاقدة الفرنسيّة "أرليت روث" « Arlette Roth » في كتابها "المسرح الجزائري" فتري بأنّ المسرح الجزائري تأسّس على جملة من المراحل التاريخية، فهي تتفق مع "صالح مباركية" في أنّ بؤادر المسرح الجزائري ظهرت من خلال الثقافة الشعبية، بالتحديد مع خيال الظل والقاراقوز وفن القوال والمداح، لينبثق بعد ذلك المسرح الجزائري فينطلق انطلاقاً شعبية مع رواد الاتجاه المسرحي الشعبي الجزائري؛ أي مسرح رشيد لقسنطيني عاشق النقوش التركية، ومحي الدين بشطارزي الذي دخل إلى المسرح عبر الأغنية والمدائح النبوية، وسلاحي علي المدعو "علاّلو" الذي شاهد المسرح الأوروبي وبالتحديد الفرنسي وتأثر به.

وترى "أرليت روث" بأنّ الحقيقة الفعلية للمسرح العربي كانت مع "مارون النقاش" الذي تأثر بدوره بالمسرح الفرنسي، إذ تعترف بدور الاحتكاك الفرنسي العربي والجزائري في معرفة واكتشاف الفنّ

¹ - ينظر: إبراهيم دانيوس، نزهة المشتاق، تح: أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ط2، ص: 6-28-23-18.

الفصل الأول: التأصيل المعرفي لمصطلح "الحوار - التهجين - الحوارية - المسرح الجزائري"

المسرحي على أصوله الفنية ⁽¹⁾. ويمكن توضيح رأي "أرليت روث" حول نشأة المسرح الجزائري في الشكل الآتي:



يتفق الكثير من النقاد المهتمين بدراسة المسرح الجزائري في أنّ البداية الفعلية له كانت في الربع الأول من القرن العشرين، مع زيارة فرقة "جورج الأبيض" إلى الجزائر سنة 1921م، وتقديم عروض مسرحية بين أوساط الجزائريين. ولعل من هؤلاء النقاد "أرليت روث" إذ ترى بأنّ العرب لم يعرفوا المسرح وأنهم أمة شفوية وشاعرة غير أنهم تعرّفوا على بعض أشكال المسرح والتي تندرج بالدرجة الأولى ضمن الممارسات الشعبية، فالعرب -بحسبها- حاولوا تقليد الغرب من خلال إنشاء مسرح عربي قائم على القصص والمسرحيات الشعبية.

أما فيما يخصّ المسرح الجزائري فترى "أرليت روث" بأنّ الدافع الحاسم جاء من الشرق من خلال الجولة الثقافية المسرحية التي نظمها الممثل المصري "جورج الأبيض" سنة 1921م، والتي أثارت أعمالهم المسرحية بعض أعضاء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين فطلبوا منهم تقديم عروض مسرحية باللغة العربية الفصحى ⁽²⁾، والقول بهذا الرأي قد يكون مجحفاً في حق الإرهاصات والمجهودات الفنيّة التي سبقت مرحلة زيارة فرقة جورج الأبيض إلى الجزائر، وقد تكون تفتقد نوعاً ما إلى أساسيات الكتابة والعرض المسرحي على أنّها يمكن أن تكون بدايات أولى أسست للفن المسرحي الجزائري، كما قد تكون الممارسات الفرجوية الشعبية البدايات الأولى للنشاط المسرحي عند أصحاب الاتجاه الشعبي كعلالو، وبشطارزي، ولقسنطيني وبالتالي من الصعب بتر أي مرحلة من المحاولات التي تسبقها.

¹ - Roth, Arlette. Le Théâtre Algérien de langue dialectale, 1926–1954. Paris : François Maspero, 1967, pp. 17–19 (Introduction).

² - المرجع نفسه، المقدمة. ص: 17، 18، 19.

ثانياً - عوامل ظهور الفن المسرحي بالجزائر:

إنّ القول بأنّ بداية الفن المسرحي الجزائري كان في الربع الأول من القرن العشرين ينفي وجود عوامل وأسباب دفعت به إلى الظهور والانتشار بين أوساط الجزائريين، على الرغم من الظروف الاستعمارية التي كانت الجزائر تعانيها في تلك الفترة، فالمسرح الجزائري كفنّ قائم بذاته انبثق من مخاض عسير نتيجة عوامل كثيرة، لعل أهمّها الاستعمار الفرنسي الذي منع الجزائريين من حق الحياة وممارسة الفن والإبداع، وممارسة سياسة الوحشية في تجهيل الشعب ومحاولة طمس هويته من خلال محاربة اللغة العربية، وبالتالي يمكن القول بأنّ ظهور المسرح الجزائري على الساحة المسرحية العربية والعالمية، لم يأت بسهولة وإتّما تعرّض لسلسلة من الصعوبات التي حالت دون ظهوره وانتشاره، فاكتماله الساحة الأدبية والفنية الجزائرية، كان من خلال جهود فردية وجماعية عملت على محاولة إحياء هذا الفنّ الدفين وإزاحة الغبار عنه لأهميته في نشر الوعي بين الفئات الاجتماعية الجزائرية.

ولعلّ من أبرز العوامل التي ساعدت على ظهور الفنّ المسرحي في الجزائر الأمير "خالد" (*) حفيد الأمير عبد القادر الجزائري، إذ نشأ وترعرع الأمير خالد على الثقافة العربية الإسلامية، كما كان مثقفاً ومطلعاً على الآداب والفنون العالمية، كما ساعدته رحلته الدراسية إلى فرنسا اكتشاف المسرح والاطلاع على أسسه وقيمه في بناء المجتمعات، "إذ التقى الأمير خالد سنة 1910م جورج الأبيض بباريس وطلب منه أن يرسل لبعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر، وعند عودته إلى القاهرة بعث له عدة مسرحيات سنة 1911م منها: مسرحية "ماكبث" لشكسبير تعريب "محمد عفت المصري"، ومسرحية "المروءة والوفاء" لخليل اليازجي، ومسرحية "شهيد بيروت" للشاعر حافظ إبراهيم⁽¹⁾. وتعد هذه المبادرة الأدبية والمسرحية الركيزة الأولى لانطلاقة المسرح الجزائري الحديث، فعرض مسرحيات عربية وعالمية مترجمة

* - الأمير خالد هو خالد بن الهاشمي حفيد الأمير عبد القادر، ولد في دمشق سنة 1875م، درس بدمشق ثم بفرنسا في المدرسة العسكرية، رفض التجنس بالجنسية الفرنسية، كان من أعضاء الثورة ومقاومة الاحتلال الفرنسي، وفي سنة 1919م وبعد نهاية الحرب العالمية الأولى أعلن للفرنسيين عداؤه وأرسل لهم مطالب الجزائريين، أسس الأمير خالد منظمة سياسية تسمى "الآخوة الجزائرية"، كما اقترح تأسيس حزب نجم شمال إفريقيا وتولى رئاسته، توفي سنة 1936م.

¹ - محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1914-1947، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1967، ص: 152.

بالجزائر عرّفت بعض الجزائريين بهذا الفنّ الذي يصور الواقع الحيّاتي للأفراد، وعلى الرغم من فشلها لأسباب أهمّها: انشغال الجزائريين بحياتهم الاقتصادية والاجتماعية في ظل الاستبداد الفرنسي، والتفكير في الثورة والمقاومة، إضافة إلى غياب عامل الفهم والتلقي حيث عُرضت المسرحيات التي قدمتها فرقة "جورج الأبيض" باللغة العربية الفصحى، والجزائري آنذاك لا يتقن ولا يفهم الفصحى نظراً لسياسة المستعمر الغاشم في تجهيل الشعب ومحاربة الهوية المحلية ولعل على رأسها استبدال اللغة الرسمية (العربية) باللغة الفرنسية.

كما قد أسّس الأمير "خالد" في السنة نفسها التي قُدمت فيها المسرحيات ثلاث جمعيات فنيّة استطاعت هذه الجمعيات والنوادي أن تقدم مسرحيات وفعاليات تمثيلية لسنوات بعدها، وبالتالي كان لهذه الجمعيات دور كبير في تعريف الجزائريين بهذا الفنّ الرابع، بالإضافة إلى كونها منبراً لاجتماع المثقفين ذي البعد الثوري والتحرري إذ كانت فعاليات هذه الجمعيات سياسية تحررية بامتياز، لينخرط بها الشباب بكافة أعمارهم وتوعيتهم لتأسيس جبهة مقاومة للاستعمار وتنادي للحرية والاستقلال⁽¹⁾.

والجدير بالذكر بأنّ هناك فرقاً مسرحية زارت الجزائر قبل فرقة "جورج الأبيض" سنة (1921م) استطاعت أن تُقدّم عروضاً مسرحية: وهي "الفرقة المسرحية التونسية" في السنة نفسها لكن قبل زيارة فرقة جورج الأبيض، أمّا بعدها فقد جاءت للجزائر فرقة "عز الدين المصرية" سنة (1922م)، وكذا "الفرقة المصرية للممثل والموسيقى" بقيادة الفنان "يوسف وهي" فقد كان لهذه الفرق دور كبير في تعريف الجزائريين بالفنّ المسرحي من حيث العرض، والتمثيل، والإخراج، وحتى اللغة فيمكن القول بأنّ بعض الجزائريين من النخبة الذين حضروا العروض التي قدّمتها هذه الفرق العربية كانوا في مواجهة مع اللغة العربية الفصحى التي عُرضت بها المسرحيات، نظراً لغلبة العامية والفرنسية في المناخ الاجتماعي والثقافي آنذاك.

يرى بعض الباحثين في ميدان المسرح الجزائري بأنّ ظهور هذا الفنّ يعود إلى الوجود الاستعماري الفرنسي بالجزائر، وذلك لاهتمام المستوطنين الفرنسيين بالمسرح إذ انتقلوا من فرنسا إلى الجزائر محمّلين بثقافتهم

¹ - ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص: 38.

الفرنسيّة المشجعة للفنون والمسرح، إذ قلّمًا نجد في الفترة الاستعمارية الفرنسية مدينة جزائرية لا يوجد بها مسرح جهوي، أو مكان مخصص للعروض المسرحية والتّمثيليات، وبالتالي سعت السلطات الفرنسية إلى بناء المسارح والأوبرات لتقديم العروض المسرحية للمستوطنين الفرنسيين والأوروبيين معتقدة بأنّ الجزائر مقاطعة فرنسية وأنّ استعمارها للجزائر دائم، ولعل "إدريس قرقوة" واحد من بين هؤلاء النّقاد إذ يرى بأنّ للاستعمار الفرنسي دوراً في إنشاء المسارح والساحات الكبرى لتقديم العروض المسرحية عادة ما تكون فرنسية أو أوروبية للجمهور الفرنسي، أو للنخبة الجزائرية التي تعلّمت الثقافة الفرنسية⁽¹⁾، ويمكن أن يكون هذا الكلام أقرب إلى الحقيقة إذ أنّ المسرح الفرنسي أثر كثيراً في بعض الكتّاب المسرحيين الجزائريين حتّى منهم من عرف المسرح من خلاله، فـ "سلالي علي" المدعو "علالو" الكاتب المسرحي الجزائري تعلّم فنون الكتابة والعرض المسرحي أثناء وجوده وعمله بالثكنة العسكرية الفرنسية، إذ كان يشاهد عروض الجنود الفرنسيين ويقتنص منهم أساسيات العمل المسرحي إذ يصرح قائلاً: "إنّنا مدينون للمسرح الفرنسي بالكثير، وقد استفدنا من تقنياته لخلق مسرح وطني جزائري بكل معنى الكلمة"⁽²⁾، وقد شمل هذا التأثير الطبقة المثقفة في الجزائر فقط ولم يشمل جميع الشرائح الاجتماعية نظراً لسياسة التّهميش والعنصرية التي كان يمارسها الفرنسيين ضد الجزائريين، فقد كان لمن يعملون في القطاعات الفرنسية، أو يدرسون في المدارس الفرنسية من بعض الجزائريين فكان لهم الحظ الوفير في اكتشاف الفنون الغربية والفرنسية وعلى رأسها المسرح، فعلاّلو نتيجة احتكاكه بالفرنسيين استطاع أن يبدع في المجال المسرحي، بالإضافة إلى موهبته في الكتابة المسرحية فقد تمكّن مع غيره من الكتّاب المسرحيين تعريف الجزائريين بالمسرح وتقريب صورته لهم، حيث قدّم "علالو" الكثير من المسرحيات عالج فيها قضايا من حياة الإنسان الجزائري، من خلال الاعتماد على لهجته العامية وثقافته الشعبية المحلية فاستطاع بذلك أن يؤسس له مكانة في الاتجاهات المسرحية الجزائرية والمتمثلة في الاتجاه الشعبي.

¹ - ينظر: إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، ط1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، ج1، 2009، ص: 63-64.

² - عليّ سلالي، شروق المسرح الجزائري، تر: أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائري، 2001، ص: 22.

كما لعبت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين دوراً كبيراً في تشجيع الحركة الفكرية والثقافية في الجزائر، من خلال النشاطات التي كان يقوم بها أعضاؤها من إبداعات ومؤلفات في مجالات عديدة كالأدب والنقد والمسرح والسياسة. فمنذ تأسيس الجمعية سنة (1931م) عقد أعضاؤها العزم على الاهتمام بالجانب الفكري للجزائريين، فمن خلال الآداب والفنون يمكن توعية الشعب بمقومات هويته الوطنية ومقاومة سياسة فرنسا الاستعمارية التي عملت جاهدة لمقاومة كل ما يتعلق بهوية الإنسان الجزائري، إذ استطاع روادها كل من "عبد الحميد بن باديس"، و "البشير الابراهيمي"، و "توفيق المدني" و "محمد العيد آل خليفة"، و "أحمد رضا حوحو" وغيرهم من الاهتمام بالجانب الأدبي وبالتحديد بالكتابة المسرحية، إذ أنشئت الجمعية العديد من الفرق خاصة بالتمثيل المسرحي وذلك لتنشيط الحركة المسرحية والتمثيلية بالجزائر¹، إذ يعدّ "أحمد رضا حوحو" أحد رواد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وقد أبدع الكثير من النصوص المسرحية، إذ يعتبر أحد رجال المسرح العربي والجزائري موازنة بغيره من رواد الجمعية أو مقارنة بباقي الكتاب المسرحيين الجزائريين سواء إبداعاً أو اقتباساً أو ترجمةً، فقد أنعش الحياة المسرحية بالجزائر من خلاله مسرحياته التي أبدعها مثل: مسرحية "صناعة البرامكة"، مسرحية "هارون الرشيد" أو "أبو الحسن التميمي"، ومسرحية "أدباء المظهر"، كذا مسرحية "عنبسة أو ملكة غرناطة"، مسرحية "بائعة الورد" وغيرهم.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك عوامل أخرى ساعدت على ظهور الفن المسرحي الجزائري، كظهور حركة النشاطات الثقافية والأدبية إذ تأسست حينها العديد من المدارس والنوادي التي اعتنت بالمسرح وتبنّت عروضه، ومشاريعه، ورجاله، إذ تبنّى المسرح المنبثق عن المدارس والنوادي البعد النضالي والثوري إذ سعت على تقديم عروض مسرحية تعالج موضوعات توعوية، وإصلاحية، ووطنية من أجل خدمة نداء الوطن الجريح الذي كان يكابد عناء الاحتلال الفرنسي وسياسته الظالمة.

ثالثاً - نشأة وتطور الفن المسرحي في الجزائر:

1- المسرح الجزائري في عهد الرومان:

¹ - ينظر: محمد طمار، تاريخ الادب الجزائري، ص: 433.

يتطلب من الباحث في مسار المسرح الجزائري أن يرجع إلى مرحلة التاريخ الشفهي للأمة التي ينتمي إليها، أو التاريخ الشعبي باعتبار أنّ الثقافة الشعبية هي المنبت الأول لتأسيس الفنون والممارسات الطقسية، فعند العودة إلى التاريخ الشفوي لأي شعب من الشعوب نكتشف أنّ ما وصلنا اليوم من مسرح وتمثيلات أدائية ترجع أصولها إلى الماضي، وقد تمّ التعديل فيها إمّا بالزيادة أو النقصان إلى أن وصلت إلى درجة التكامل النسبي، فأصبح لها مصطلحاتها وأسسها وإجراءاتها، فسكان المغرب العربي قديماً أو كما أطلق عليهم المؤرخ اليوناني "هيرودوتس" (484-425 ق.م) بـ "اللوبيين" و "لوبيا" أي بلاد المغرب العربي... أمّا الأشراف والنبلاء من اللوبيين فقد عرفوا باسم الأمازيغ وهم الأحرار من العائلات الأرستقراطية⁽¹⁾، هؤلاء لم يعرفوا المسرح ولم تصلهم المسرحيات التي أبدعها الكتاب المسرحيين الإغريق على الرغم من أن الحضارة الإغريقية حينها كانت في أوج العطاء المسرحي، فمفهوم المسرح بالأسس التي وضعها الإغريق لم يعرفه سكان المغرب العربي (كما الشعوب الأخرى) غير أنهم مارسوا أشكالاً تمثيلية تشبه كثيراً الطابع المسرحي، فكانت على شكل عروض حركية، وغنائية، وأدائية تقترب إلى حد بعيد للمفهوم المسرحي اليوناني، وقد ارتبطت ممارسات المغاربة قديماً بالأعياد والاحتفالات الدينية، إذ حملت الطابع الطقسي والديني فنجد السكان الأصليين (الأمازيغ) أدّوا عروضاً متعددة كمظاهر الفرجة، والرقص، والألعاب، والاحتفالات الدينية في مناسبات كالأفراح، والجنازات، والاحتفال بموسم الزرع والحراث. وبالتالي الإنسان المغاربي عموماً والجزائري خصوصاً مارس الفن المسرحي بطريقة لا واعية إذ كانت عملية محاكاة الحياة اليومية في عروضه واحتفالاته ذات طابع عفوي وتلقائي، لم يكن يدرك بأنّ ما يقوم به هو نفسه المسرح الذي نشأ وترعرع في كنف الحضارة الإغريقية.

لقد تضمنت الممارسات الطقسية التي مارسها الإنسان الجزائري القديم نوعاً من الدراما وما كان يقوم به من رقصات انتصار في الحروب، وتمثيلات دينية، وغناء أغاني وترانيم للتقرب من الآلهة كلّها تحمل في معانيها عناصر الدراما وفن المسرح، كما يعدّ وجود النقوش والرسومات على صخور جبال الطاسيلي والحقار تؤكد ذلك، فهي رسومات مذهلة كأشكالها صور فوتوغرافية تصوّر تفاصيل حياة الإنسان

¹ - ينظر: أحمد صفر، مدينة المغرب في التاريخ، دار النشر بوسلامة، تونس، 1959، ص: 34.

الجزائري القديم، كرسومات في صورة هيكل عظمي، صور رجال قصار، صور رجال يتصارعون فيما بينهم بالأسلحة اليدوية، رسومات لقطع من الحيوانات، صور لصيادين يصطادون الحيوانات البرية كالغزال والحمام، صور لأناس يرقصون ويقومون بحركات مختلفة¹، تندرج كل هذه الممارسات والطقوس في إطار الأداء المسرحي فقد كان الإنسان القديم يترجم ما يعيشه في حياته اليومية من خلال الرسم والنحت على الصخور كعملية توثيق الأحداث الهامة والبارزة في حياة الجماعة الشَّعبية، ويدل هذا الأمر بأنَّ الإنسان الجزائري في زمانه عرف المسرح كممارسة عفوية، وليس كفن قائم المفهوم والأسس من قبل المنظرين الإغريق وهذا يحيل إلى قدرة الفنّ المسرحي على معايشة الأفراد لترجمة أفرادهم وأحزانهم كمبدعين وكجمهور في الآن نفسه، لقد قامت الممارسات الأدائية التي مارسها الإنسان الجزائري القديم سواء ما تعلّق بالاحتفالات الدينية أو الاجتماعية على مفهوم "المحاكاة"، التي نادى بها الفيلسوف الإغريقي "أرسطو" فنقل الفرد الموقف الإنساني من احتفال ورقص وغناء ورسمه على الجدران والصخور، ما هو إلا تطبيق لمفهوم المحاكاة، إذ يقول أرسطو عن المحاكاة " بأنّ الدنيا غريزة للمحاكاة والتّمثيل وأنّا نتعلّم عند استخدامنا لهذه الغريزة، وأن الإنسان يجد متعة ولذة في المحاكاة وهنا تكون المتعة التي نحصل عليها من مشاهدة منظر جميل من مناظر الحياة الواقعية هنا تتحول الحياة فجأة إلى مسرحية"⁽²⁾، إذن فعلية المحاكاة أو التّمثيل كانت تقدم للإنسان القديم المتعة والتسلية لإعادة تمثيل مشهد واقعي من حياته يكرر معايشة الشعور نفسه، وبالتالي تشمل الفرجة عناصر المسرح الإغريقي والروماني بطريقة غير قصدية كالدراما والمحاكاة والكوميديا.

لقد عُرف عن حكام الدولة النوميديّة بالجزائر أنّهم أهل علم، وثقافة، وأدب خاصة الحاكم "يوبو الثاني" إذ كانت له علاقات جيدة مع الكتّاب والممثلين المسرحيين "يوبو الثاني... اتخذ ممثلين وممثلات، لا يزالون بقصره وجلب إلى بلاطه أحد مشاهير الممثلين في التشخيص واسمه ليونطو سالاريخوسي"⁽³⁾.

¹ - ينظر: محمد طمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص: 24.

² - لويس فرجاس، المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، تر: أحمد سلامة محمد، المطبعة الكاثوليكية، لبنان، 1976، ص: 8.

³ - محمد عبّازة، تطور الفعل المسرحي التونسي من النشأة إلى التأسيس، دار سحر للنشر، تونس، 1997، ص: 14.

ونستنتج من خلال هذا القول بأنّ الجزائر عرفت الفن المسرحي قبل مجيء الإسلام والفتوحات العربية، نظراً لعدم اهتمام المسلمون آنذاك بالفنّ المسرحي، في مقابل ذلك كانت الدولة النوميديّة وخاصة إبان حكم "يوبا الثاني" إشعاع ثقافي وأدبي ومسرحي.

ولقد أكّد الباحث "محمد طمار" فكرة أنّ "يوبا الثاني" كان من رواد الحركة الثقافية والمسرحية في الجزائر، وبالتحديد في العهد النوميدي، إذ كان يعيش حياة يونانية بصحبة طبيبه "أوفورب" وممثله "ليون تيوس" ومثقفيه من المهندسين والمحامين والفنانين، كما عشق المسرح والتمثيل إذ يشير "محمد طمار" أنّ "يوبا الثاني" ألّف كتاباً يتحدث فيه عن الفن الدراماتيكي وبنى له مسرحاً، وقد استدعى من إيطاليا منبع الحضارة الرومانية فنّانين في مجال النحت والزخرفة لتشييد مسرحاً قائماً على أسس ومعايير الفن المعماري المسرحي الإيطالي¹، لقد ساعدت التربية الغربية والرومانية بالتحديد "يوبا الثاني" ودفعته إلى الاهتمام بالمجال الأدبي والثقافي والاحتكاك بهم، والاطلاع على الحضارة الإغريقية والرومانية، لا سيما أنّه تربى وترعرع في كنف الأسرة الإيطالية إذ اعتنت به الأميرة "أوق طافيا" أخت القيصر أغسطس وحبّه لزوجته "كليوبترا" ابنة الملكة المصرية "كليوبترا".

كما قال المؤرخ الفرنسي "لاكروا" في حق "يوبا الثاني": "اشتهر يوبا الثاني على الخصوص بعلمه الواسع، فقد ألّف كثيراً من الكتب التي ردد ذكرها القدماء، وبقي منها قطع مبعثرة هنا وهناك... ولعل من أشهر كتبه "تاريخ المسرح" وكتب أخرى:

أولاً: تاريخ بلاد العرب الذي وضعه لتعليم يوليوس قيصر.

ثانياً: تاريخ آشور، وقيل أنّه كتبه بعد أن شاهد هذه البلاد.

ثالثاً: آثار الرومان القديمة.

رابعاً: تاريخ المسرح، تحدث فيه عن الرقص وآلاته والموسيقى ومخترعي هذه الفنون.

خامساً: تاريخ الرسم والرسامين.

¹ - ينظر: محمد طمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، ص: 58.

سادسا: كتاب منابع النيل، زيادة على كتاب النحو والنبات⁽¹⁾.

علاوة على ذلك، فقد بنى يوبا الثاني مجموعة من المسارح في شرشال، وويليلي، وليكسوس ومن بين هذه المسارح المسرح العتيق الذي يوجد في شرشال، وأمامه تمثال كبير من المرمر يمثل شخصاً إمبراطورياً يخطب على جيوشه.⁽²⁾

أمّا في عهد الرومان، فقد احتلّ الرومان الجزائر ووفد سكانها إليها حاملين الفلسفة، والفكر، والثقافة بهدف الاحتلال والتوسع وقد كان معروف عن الحضارة الرومانية بأنها حضارة معمارية إذ شيدوا في كل البلدان التي دخلوها مدناً ومعماريات ذات طابع روماني، فبنوا في الجزائر مدناً تميزت بالشكل الهندسي الروماني فنجد مدناً مثل: شرشال، وجميلة، وقلمة، وتيمقاد، مدناً تشبه كثيراً المدن الإيطالية، لقد خلف الرومان العديد من المسارح في بعض المدن الجزائرية، وقد شيدت هذه الآثار المسرحية على الطريقة اليونانية والرومانية على اعتبار تأثر الرومان الكبير بالإغريق، إذ استعمر الرومان اليونان ونهّلوا منهم الثقافة والآداب والفنون ولا زالت هذه المسارح قائمة إلى غاية اليوم، مما يشير إلى مدى عبقرية الرومان في مجال الهندسة والعمارة "وهذا ما نجده من بقايا التماثيل والمسارح في تيمقاد، جميلة، مداوروش، قلمة، حيث نجد مسارح كبيرة ذات مدرجات متعددة للمتفرجين وعلى بعد مترين إلى ستة أمتار نجد ما يسمى اليوم بالخشبة المسرحية، قائمة على أحجار كبيرة مسطحة نصف دائرية مواجهة للمدرجات بأكثر من عشرين متراً، والمسرح كله على شكل (نصف) دائري بمدرجات من أعلى إلى أسفل أفقي تحتي، ويختلف من مدينة أثرية رومانية إلى أخرى"³، فقد شيدت المسارح في بعض المدن الجزائرية إبان الحكم الروماني على أسلوب المسارح الكبرى في إيطاليا، إذ عُرف على الحضارة الرومانية تقدير مستعمراتها وعدم التمييز بينها، فكان الحكام الرومان يعملون على تعمير مستعمراتها وعدم التمييز

¹ - ينظر: إبراهيم حركات: المغرب عبر التاريخ، ط1، الجزء الأول، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب، 2009، ص: 50.

² - اصطيفان اكصيل: تاريخ شمال أفريقيا، ترجمة: محمد التازي سعود، ط1، مطبوعات أكاديمية، المملكة المغربية، الرباط، المغرب، 2007، ص: 195.

³ - نور الدين عمرون، المسارح المسرحية الجزائري إلى سنة 2000، ط1، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، 2006، ص21.

بينها، فكانوا يعملون على تعمير المستعمرات، وتشيد الهياكل الثقافية بالدرجة الأولى وحرصوا على عدم إهمال هذه المستعمرات وجعلها نسخاً بعد روما لكي لا يشعر أهل المستعمرات بأنهم مهمشين في الامبراطورية الكبرى والتي كان مقرها روما عاصمة إيطاليا حالياً.

لقد عرفت الجزائر المسرح بمفهومه التأصيلي الذي وضع أسسه بداية الإغريق، ثم الرومان في عهد الاحتلال الروماني، إذ من خلال الآثار والدراسات الأثرية تؤكد بأنّ جامعة "مداوروش" التي شيّدها الرومان كانت ثاني أكبر جامعة بعد جامعة روما، إذ تخرّج من جامعة مداوروش آنذاك الكثير من العلماء والفلاسفة، والأدباء، والمثقفين وعلى رأسهم "سانت أوغستين" و "لوكيوس أبوليوس" كما تعد مدينة "تيمقاد" ثاني مدينة رومانية في مساحتها ونسبة العمران التي شيّدت فيها إبان تلك الفترة، فقد عرضت الكثير من التمثيليات والمسرحيات على ركح مسارحها، وقد أشار إلى ذلك الكثير من الدراسات والأبحاث التي كُتبت عن حياة أوغستين الدينية، وتشير المخطوطات التي دوّنها علماء التاريخ والآثار إلى أنّ الإمبراطورية الرومانية قدمت عروضاً مسرحية ذات طابع ديني وتربوي في مختلف مدن مستعمراتها، ومن بين هذه المسرحيات نجد مسرحية "ميليس جلورسيوس" للكاتب "بلوتس" (254-184 ق.م) التي تحمل بعداً تعليمياً وتربوياً، وقد كُتبت بأسلوب هزلي فكاهي تتمحور المسرحية حول شخصية الجندي الروماني "بيرجويلينيس" الذي أصبح مكروهاً وذليلاً بسبب تصرفاته الطائشة وغير العقلانية، إلى جانب ذلك هناك أعمال أخرى مثل "كالولاريا" و "يوكليو" والتي تعكس الأبعاد التعليمية والتربوية للمسرح الروماني في تلك الفترة⁽¹⁾.

فالحركة الثقافية والمسرحية في الجزائر في العهد الروماني تميّزت بالنشاط والوفرة نتيجة اهتمام هؤلاء بمجال المسرح الذي كان له دور كبير في تربية النشأ وتعليمه، إذ تناولت المسرحيات الرومانية العديد من الموضوعات التي كانت تمثل نسبة كبيرة من حياة الرومان والأمازيغ، إذ كانت الصفوف العسكرية تستعين بممثلين ومخرجين مسرحيين لتأدية تمارين عسكرية لتعليم وتجهيز الجنود قبل المواجهات والحروب وبالتالي كان المسرح يؤدي خدمة إنسانية جلية في كافة القطاعات الرومانية.

¹ - ينظر: المرجع السابق، ص: 21.

من غير المتصور أن تظل الحضارة الرومانية، بكل ما تمتلكه من فنون وثقافة ومسرح متواجدة في الجزائر لقرون دون أن تشهد تقديم عروض مسرحية أو إنتاج نصوص إبداعية، مما يجعل احتمال عدم وجود أي أعمال مسرحية أمراً غير وارد خاصة مسرحيات الكاتب المسرحي "ترنس" وبالتحديد مسرحيته "الإخوة"، التي تعالج موضوع التعامل مع الأطفال وتوجيه الآباء وتعليمهم الطريقة الصحيحة في التربية والإصلاح ولا يمكننا نسيان المؤلف "سينيكا" ومسرحياته التي تتمتع بالقوة والمتعة فإذا ولد الحضارة الإغريقية سوفكليس في المسرح، فإن الحضارة الرومانية تفتخر بسينيكا ومن مسرحياته: فيدرا، أجمنون، ميديا...⁽¹⁾، وبالتالي وجود كاتب مسرحي روماني أبدع الكثير من المسرحيات التي عاجلت مختلف القضايا الحياتية التي تخص الفرد الروماني إبان تلك الفترة، وهذا الكلام يشير إلى احتمالية عرض مسرحيات جزائرية في العهد الروماني نظراً للمدة الطويلة التي امتدت قرونًا كحكم استعماري.

فوجود الرومان بالجزائر لمدة خمسة قرون لم ينحصر فقط في المجال العسكري والمعماري والاقتصادي، بل أسهموا في تأسيس ثلة من الفنانين والمسرحيين الذين كتبوا وعرضوا مسرحيات هادفة ومهمة، والمسارح التي لا زالت موجودة الآن في بعض المدن الجزائرية خير دليل على ذلك، فبناء مدينة تحوي على مسرح يتسع لخمسة آلاف متفرج من المستبعد أن يكون وجوده مجرد زينة معمارية، وفي المقابل عدم وجود أي مسرحية جزائرية كُتبت في العهد الروماني رأياً متناقضاً، ويُرجع ذلك "صالح لمباركية" إلى رفض الأمازيغ للمستعمر الروماني وما تعلق به من إنتاج فكري وثقافي، إذ لم يتمكنوا من الانغماس في الحضارة الرومانية، كما يؤكد ذلك كل من "عز الدين جلاوجي" و "محمد عبازة" في أنّ الأمازيغ لم تبهرهم حضارة الرومان ولم يتأثروا بمسارحها وإن كان البربر هم من أنشأوها وبنوها، مما يشير بأنّ الفن المسرحي لم يكن ضمن اهتمامات الأمازيغ إبان الحكم الروماني، لذلك لم يصلنا أي عمل مسرحي أمازيغي معبر عن حياتهم في ذلك العهد، فوجود المسارح كمعمار فهو خاص بالرومان يعبر عن فكرهم وثقافتهم وحضارتهم.

¹ - نور الدين عمرون، المسارح المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص: 22.

وعلى اعتبار أنّ المسرح من أبرز الفنون التي عُرفت بها الحضارة الرومانية، إذ لم يقتصر دوره على الترفيه بل شكّل أداة فعّالة للهيمنة الثقافية والترويض السياسي وقد حرص الرومان على تصديره إلى مستعمراتهم، وفي مقدّماتها الجزائر، من خلال تشييد المسارح الكبرى في المدن الرئيسة مثل تيبازة وتيمقاد، غير أنّ اللافت هو العزوف الملحوظ للأمازيغ عن هذا الفن الوافد ما يدفع إلى التساؤل حول الأسباب العميقة وراء هذا النفور.

وتشير الدراسات التاريخية إلى أنّ الرومان لم يسعوا فعلياً إلى دمج الشعوب المحلية في الفضاء الثقافي الروماني، بل مارسوا سياسة تجهيل ممنهجة، اقتصر على إشراك الطبقات الموالية أو النخب العليا، وأقصت عامة الشعب عن هذه الممارسات الفنية، وهو ما تؤكده الأراء التي تشير إلى أنّهم اقتصر اهتمامهم على الفئات الموالية أو الطبقات العليا، بينما تركوا باقي السكان في دائرة التهميش الثقافي ومن ذلك رأي "ديفيد ماتينغلي" في مقال بعنوان: تفكيك خطابات الإمبريالية الرومانية⁽¹⁾، إذ ينتقد في مقاله النظرة التقليدية التي تمجد الإمبراطورية الرومانية كرمز للحضارة مشيراً إلى أنّ الدراسات الكلاسيكية غالباً ما تتجاهل الجوانب السلبية للاستعمار الروماني، مثل قمع الثقافات المحلية وفرض الهيمنة الثقافية.

هذه السياسة تنسجم مع ما عبّر عنه الشاعر الروماني "جوفينال" (Juvenal) في قوله الشهير: "أعطوا الناس الخبز والمسرح، يسكتوا"^(*) أو بالإنجليزية "Give them bread and circuses and they will never revolt" والمأخوذة من شعره الهجائي الذي كتبه باللغة اللاتينية وترجم فيما بعد إلى الإنجليزية والعربية:

¹ -Mattingly, David J. "Deconstructing the Discourses of Roman Imperialism." Journal of Roman Archaeology, vol. 12, no. 1, January 2011, pp. 28–29.

* - عبارة "Panem et circenses" باللغة اللاتينية وتعني (الخبز واللعب، كما تُطلق مجازاً على المسرح) هي من تأليف الشاعر جوفينال (Juvenal) وقد وردت في الهجاء العاشر (Satire X) حيث كان جوفينال ينتقد الشعب الروماني لتخليه عن دوره السياسي واهتمامه فقط بإشباع بطنه وتسليته، قائلاً إنّ كل ما يريده الناس هو:

"Panem et circenses... أو "bread and circuses"

أي: "الخبز والملاهي."

"منذ زمن بعيد، حين لم نعد نبيع أصواتنا، تخليّنا عن كل همومنا؛

فقد أصبح ذاك الذي كان يمنح السلطة، والرايات، والجيش، وكل شيء

لا يطلب اليوم سوى أمرين فحسب، بقلق: الخبز والملاهي"¹.

هذه المقولة الكاشفة تعبّر عن رؤية استعلائية للفن، حيث يُستخدم المسرح كوسيلة لصرف الشعوب عن واقعهم، وإلهائهم عن قضاياهم الجوهرية لا كأداة للارتقاء الفكري، وقد وعى الأمازيغ هذا البُعد الهيميني ففضّلوا الحفاظ على تقاليدهم الشفوية وأشكالهم التعبيرية المحلية.

وعليه، فإنّ عزوف الأمازيغ الجزائريين عن المسرح الروماني لم يكن نتيجة جهل بالفن أو قصور حضاري، بل هو تعبير عن موقف حضاري وإِعْ ورفض ضمني لسياسة التجهيل الثقافي التي مارسها الاحتلال الروماني مستترة خلف قناع الفنون والتمدين.

حين نتحدث عن المسرح في الجزائر خلال الحقبة الرومانية، فإنّنا لا نتحدث عن تطور طبيعي للفن ضمن سياق ثقافي محلي، بل عن أداة استلاب ثقافي وظّفها الاستعمار الروماني ضمن استراتيجية أوسع لـ"الرومنة" وتذويب الهويات المحلية، ورغم إقامة الرومان لمسارح في العديد من المدن الجزائرية القديمة مثل تيبازة وتيمقاد، إلا أنّ حضور الأمازيغ ضمن هذه الفضاءات ظلّ ضعيفاً إن لم يكن غائباً كلياً. هذا العزوف لا يُفهم خارج سياق سياسة التجهيل المتعمد التي مارسها الاحتلال الروماني، والذي سعى إلى فرض لغته وثقافته مقابل تهميش الثقافات المحلية وحرمانها من أدوات التعبير، كما يقول المؤرخ الفرنسي "غوستاف لوبون" في تحليله للحضارات المستعمرة "الشعوب التي تُجبر على تبني ثقافة ليست نابعة من وجدانها غالباً ما تختار الصمت، لا العجز"⁽²⁾.

وفي ذات السياق، يرى بعض الدارسين بأنّ الرومان لم يكن يحتفوا بالمسرح من منطلق أنّه فنّ بالدرجة الأولى، بل كانت النخبة الرومانية تنتقد استخفاف السلطة بعقول الشعوب، إذ كانت تُوفّر لهم قوت يومهم ومُتعة مؤقتة (كالعروض المسرحية) لتصرفهم عن التفكير في واقعهم السياسي

¹ - Juvenal. The Sixteen Satires. Translated by Peter Green. London: Penguin Classics, 1999, p. 50.

² - غوستاف لوبون، حضارة العرب، تر: عادل زعيتر، المكتبة العصرية، القاهرة، مصر، دت، ص: 96.

والاقتصادي. هذا المسرح - برغم بريقه الشكلي - لم يكن موجهاً إلى عامة السكان، بل إلى النخب الموالية للرومان "لم يكن الهدف من بناء المسارح نشر الثقافة بقدر ما كان ترسيخ الهيمنة الرمزية للإمبراطورية... المسرح كان شكلاً من أشكال الدعاية السياسية".⁽¹⁾

وفي المقابل قد احتفظ الأمازيغ بترائهم الشفوي، وبأنماطهم التعبيرية المتجذرة في البيئة والهوية كالشعر الشفهي والاحتفالات الجماعية مما شكّل حصناً ضد الدوبان الثقافي.

المثير أنّ هذه السياسة الثقافية الاستعمارية تكرّرت في القرن التاسع عشر مع الاستعمار الفرنسي للجزائر، حيث تمّ تهميش اللغة الأمازيغية والعربية على حدّ سواء، وتم فرض اللغة الفرنسية كمر إجباري لأي إنتاج ثقافي أو مسرحي، إلّا أنّ النتيجة كانت مماثلة: ضعف التفاعل الشعبي الحقيقي مع المسرح، مقابل استمرار أشكال التعبير المحلية مثل الحكاية الشعبية، والأغنية المقاومة. وهذا ما يؤكده "بروس هيتشنر" في مقال بعنوان "إعادة التفكير في روما القديمة ومستعمراتها في إفريقيا"⁽²⁾، حيث نقد الصورة التقليدية للإمبراطورية الرومانية، ويشير إلى أنّ الإمبراطورية الرومانية لطالما صوّرت على أنّها قوة حضارية "منقذة" جلبت القانون، والمسرح، والتنظيم، والثقافة إلى مناطق "بدائية" مثل شمال إفريقيا كالجائز. فهذه الرؤية تبناها الاستعمار الأوروبي لاحقاً خصوصاً الاستعمار الفرنسي لتبرير وجوده في الجزائر عبر إسقاط صورة روما المتمدنة على فرنسا الحديثة.

ويعزز هذا المنظور ما ذهب إليه المفكر "مصطفى صفوان" في تحليله العميق للهيمنة الاستعمارية إذ يقول: "بأن المستعمر يبدأ، منذ اللحظة التي يحتلّ فيها دولة أجنبية، بتبخيس لغة السكان الأصليين كي يدفعهم إلى تبخيس أنفسهم، ويمتنعون بالتالي عن التفكير في الحرية التي لا يستحقونها والتي لا تلائمهم"⁽³⁾.

¹ - Dunbabin, Katherine M. D. Theater and Spectacle in the Art of the Roman Empire. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2016, p. 10.

² - See: Hitchner, R. Bruce. "Rethinking Ancient Rome and Its Colonies in Africa." Tufts Now, Department of Classical Studies, Tufts University, February 21, 2024. Available at: <https://now.tufts.edu/2024/02/21/rethinking-ancient-rome-and-its-colonies-africa>

³ - مصطفى صفوان، لماذا العرب ليسوا أحراراً؟، ط1، دار الساقى، بيروت، لبنان، 2013، ص: 30.

يسلّط هذا القول الضوء على واحدة من أخطر آليات الاستعمار وهي الهيمنة الرمزية والثقافية، لا مجرد السيطرة العسكرية أو السياسية، عندما يقوم المستعمر بتبخيس لغة السكان الأصليين، فإنّه لا يستهدف اللّغة في حد ذاتها، بل يستهدف الهوية الجماعية والكرامة الذاتية للأفراد، فاللغة ليست مجرد وسيلة تواصل بل هي حامل للثقافة والتاريخ، والوجدان الجمعي وبإضعاف مكانة هذه اللغة يدفع المستعمر الناس بشكل غير مباشر إلى احتقار أنفسهم وشكّهم في أهليّتهم للحرية وكأنّهم لا يستحقونها وبهذا يتحقق نوع من الاستعمار النفسي الذي يتغلغل في أعماق الذات ويجعل الاستعباد حالة مقبولة أو حتى طبيعية، مما يُسهّل على المحتل فرض ثقافته وسلطته دون مقاومة حقيقية، هذه الاستراتيجية تُبرز أن أقوى أنواع الاستعمار لا تقتل الجسد بل تُخدّر الروح وتسلب الإنسان إحساسه بقيمته.

ورغم هذا يمكن الافتراض بأنّ الفن المسرحي كان حاضراً في الجزائر خلال الحكم الروماني، فمن غير المرجح أن تمرّ خمسة قرون من الوجود الروماني دون أن يظهر إبداع مسرحي أمازيغي، سواء في شكل نصوص أو عروض أو تمثيل. فعبر التاريخ، غالباً ما تنشأ طبقة مثقفة تستثمر الأدب والفن للتعبير عن قضاياها وهمومها، وقد تكون هذه الطبقة المهتمة بالمسرح والفنّ عموماً من الموالين للحكم الروماني للجزائر إذ تقربوا من الفنانين الرومان وتأثروا بهم وتعلّموا منهم أساسيات الكتابة المسرحية ولهذا قد تمّ تهميشهم لارتباطهم بالرومان أكثر من أصولهم الأمازيغية، وفي هذا السياق يقول شارل أندري جوليان: "وكان الطلبة ينحدرون بصفة عامة من الطبقة الأرستقراطية القاطنة في البلديات، وكان بعض الأغنياء يشمل أحياناً برعايته أحد الشبان البربر النجباء، فيمكنه من تنمية ملكاته في قرطاج، ولم يكن هؤلاء الشبان جميعهم، مثلاً يحتذى في المواظبة والفضيلة فكانوا يرتادون المسارح والملاهي وينغمسون فيما سماه القديس أوغسطينوس متنهماً رجل الأهواء التي يندى لها الجبين".⁽¹⁾

خاصة وأنّ المسرح يُعد وسيلة مؤثرة في مقاومة الاستبداد والاستعمار بطريقة غير مباشرة، وبذلك يمكن دعم الرأي القائل بوجود إبداعات مسرحية أمازيغية خلال العهد الروماني، إلا أنّ هذه الأعمال

¹ - شارل أندري جوليان: تاريخ إفريقيا الشمالية، تعريب: محمد مزالي البشير بن سالم، الدار التونسية للنشر 1969، ص:

ربما لم تصلنا بسبب عوامل عدة، منها تأثير الزمن، أو تعاقب الاستعمارات اللاحقة مثل الاحتلال العثماني والفرنسي التي ربما ساهم في اندثارها.

2- المسرح الجزائري والأصول العربية الإسلامية:

لقد عرف العرب أشكالاً متنوعة من الفنون الأدائية التي تقوم على الكلمة، والإلقاء، والتأثير والجمهور، فالأمة العربية اشتهرت بفصاحتها، وبلاغتها، والقدرة على الإلقاء أمام الملأ، وطرح موضوعات تمس الفرد العربي الذي ينتمي إلى الجماعة والقبيلة، فقد عرف عن العرب مدى تعلقهم بالشعر، فهم كانوا ولا زالوا أمة شعر تبداع وتلقيه على مسامع الحاضرين، فكان الشاعر بمثابة الممثل الذي يعتمد على فن المونولوج، فيلقي على الناس في السوق والأماكن العامة ما كُتب من الشعر معبراً عن أفراح وأحزان قبيلته، فالشعراء يتنافسون فيما بينهم في سوق عكاظ فيدلي كل شاعر بدلوه معتمداً على فنون المسرح كلغة الجسد، والحوار، والحركة، والإلقاء، والتمثيل في بعض الأحيان.

لم يعرف العرب الفن المسرحي بمفهومه الإغريقي على الرغم من اطلاعهم على فلسفة وعلم اليونان وترجمتهم إلى العربية، غير أنهم أهملوا المسرح، فلم يترجموا مسرحيات رواد المسرح الإغريقي مثل: سوفوكليس، وإسخيلوس، ويوريبيدس نظراً لاعتبار العرب الوثيق بفن الشعر إذ رأوا بأن الشعر هو الفن الأرقى والأسمى في التعبير عن دواخلهم، كما كان الحكام العرب ورؤساء القبائل يشجعون الشعراء على القول وإبداع الشعر، كما يرجع "صالح مباركية" الأسباب التي قد تفسر عدم ترجمة العرب لأعمال المسرح الإغريقي هو التعارض الضمني بين مضمون المسرحيات اليونانية والثقافة العربية الإسلامية، فالمسرحيات الإغريقية تتضمن الكثير من العناصر التي تتناقض مع المفاهيم الأساسية في الدين الإسلامي، مثل وجود آلهة وأنصاف آلهة تتدخل في مصير البشر، وهو ما يتنافى مع التوحيد الذي يُعتبر من أساسيات الدين الإسلامي، وبالتالي كانت هذه الأعمال تتعارض مع القيم الدينية والاجتماعية التي يعتنقها المجتمع العربي الإسلامي، مما ساهم في غياب اهتمامهم بترجمة هذه الأعمال أو الإقبال عليها،

ناهيك عن اختلاف أسلوب حياة كل من الحضارتين، فالحضارة الإغريقية مدنية قائمة على التمدن في حين الحضارة العربية كانت أمة صحراوية وقبلية⁽¹⁾.

وهذا ما يؤكد "عباس الجارري" إلى أنّ العامل الديني، ووجود الصراع التراجيدي، من بين الأسباب التي حالت دون استمرار المسرح الأمازيغي بشكله القديم: "إذا كان المغاربة لم يحتفظوا بهذه التقاليد المسرحية في ظل الإسلام، فذلك راجع إلى أنّ هذا الدين جاء بثقافة جديدة، وأنهم لم يجدوا في نطاق ثقافته حاجة إلى التعبير بالمسرح على الشكل الإغريقي الروماني الذي عرفوه. إذ لا يخفى أنّ هذا المسرح كان يتوسل بها في أداء الطقوس والشعائر الدينية، فضلاً عن أنّه كان مرتبطاً بالصراع، ولاسيما في مواجهة القضاء والقدر، والدين الإسلامي يحد من هذا الصراع، ويحث على الطمأنينة النفسية بالدعوة إلى الإيمان بالقضاء والقدر خيره وشره"⁽²⁾.

وهذه عوامل رئيسة حالت دون ترجمة الآثار المسرحية الإغريقية إلى العربية، علاوة عن ممارسة العرب لفنون تقترب إلى حد كبير من مفهوم المسرح الإغريقي، كالمبارزات الأدبية في مواسم الحج والتجارة بين العرب وغيرهم من الأقوام الأخرى التي يلتقيها في رحلاتهم، وهذا ما يشبه كثيراً بداية المسرح الإغريقي إذ بدأ كممارسات دينية تتعلق بالآله "ديونيسوس" «Dionsoise» فيقومون بتمثيلات وأداءات للاحتفال بالآلهة والتقرب إليها، ليأخذ المسرح فيما بعد في التطور لتدخل عناصر فنية مثل: الممثلين والجوقة وإلى غير ذلك.

لقد عرف العرب والأمازيغ بعد الفتوحات الإسلامية فيما بعد فناً تمثيلاً يشبه كثيراً الفن المسرحي، يتمثل في خيال الظل وهو شكل مسرحي من حيث الشكل والمضمون، ظهر منذ عهد الدولة العباسية وبالتحديد في عهد الفاطميين؛ إذ انطلق هذا الفن التمثيلي من قصر الأمراء والملوك إذ كانوا يفضلونه ويشجعون على انتشاره إلى باقي الأماكن والمدن، ويقوم خيال الظل على وجود جملة من العناصر

¹ - ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص14.

² - عباس الجارري: الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ط2، الجزء الأول، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1982، ص.265.

لتقديم خيال الظل مثل: الممثل، وستار أبيض، الضوء، الديكور، والنّص طبعاً، بالإضافة إلى وجود المشاهدين، وقد اشتهر " محمد ابن دانيال الموصلي " بفن خيال الظل الذي قدّم العديد من المسرحيات التي عالجت موضوعات عصره، إذ تشير بعض المراجع إلى أن صلاح الدين الأيوبي كان يشاهد تمثيلات خيال الظل مع وزيره وكان من أشد المعجبين بهذا الفن المسرحي، كما كان السلطان سليمان الأول مثل أمامه وفي بلاطه شيء من خيال الظل⁽¹⁾، وهذا القول يشير إلى أنّ فن خيال الظل ارتبط بكافة شرائح المجتمع بالشعب وبالحكام، لكن تبقى موضوعات التمثيلات يختلف عرضها حسب المقام التي تعرض فيه، وقد ظهر فن خيال الظل في شمال إفريقيا وبالتحديد في الجزائر على يد العثمانيين، إذ كانت تؤدي مسرحيات خيال الظل في الجزائر في المناسبات الدينية، وبالتحديد في شهر رمضان في بلاط الحكام والدايات إذ كان هذا الفن جزءاً لا يتجزأ من حياة العرب في عهد الدولة العثمانية، سواء بالشرق أو بالمغرب، فقد شجع الباشوات العثمانيين بالجزائر على تأدية فن خيال الظل والعمل على انتشاره في كامل بقاع المستعمرة العثمانية، ولقد ظل خيال الظل في الجزائر إلى غاية القرن 19م "إذ قضى عليه الاستعمار الفرنسي قضاء مبرماً وبني على أنقاضه المسرح الفرنسي"⁽²⁾، وعند انتقال فن خيال الظل إلى تركيا ظهر في مصر فناً تمثيلاً مشابهاً لخيال الظل ويتمثل في "فن القاراقوز" أو "الأراجوز" فهو فن قائم على عروس خشبية يتحكّم فيه متخصص (ممثل)، حيث يتحكّم الممثل في العروس الخشبية فيحركها وفق النّص وعادة ما تكون الشخصية هزلية وفكاهية، ويظهر التّمثيل عبر شاشة بيضاء تقابل مجموعة من المشاهدين.

كما عرفت دول المغرب العربي وبالتحديد الجزائر، مظاهر أخرى من الفرجة إضافة إلى خيال الظل وفن القاراقوز، نجد "المداح" و "القول" فهما مظهران شعبيان تأسست معالمهما على الثقافة الشعبية في المقاهي، والأسواق، والأماكن العامة، وهما نفسيهما الراوي، أو الحكواتي في المشرق العربي،

¹ - ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص: 42.

² - نصر الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر (1945-1980)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، ص

ويستخدم القوال حركة الجسد والإيماءات، للتعبير عن الكلام الذي يرويهِ للمستمعين، وتختلف موضوعات القصص التي يرويها منها ما هو حقيقي ومنها ما هو من نسج الخيال، فتجتمع في قصصه الخرافة، والأسطورة، والمدايح النبوية، وقصص الأنبياء "وحكايات القوال في شمال إفريقيا وخاصة في الأراضي الجزائرية أين تميزت بالدعوة إلى عمل الخير والحياة الطيبة الرقيقة، وتتميز الحكايات بالنهايات السعيدة عادة... وتداول القوال في الجزائر بقوة قصة أبي زيد الهلالي وذياب بن غانم وبريقع والجازية"⁽¹⁾، ويختلف القوال عن المداح قليلاً في كون المداح يركز على المدايح النبوية التي تكون في قالب شعري يلقيه على مسامع الناس، كما أنّ المداح عادة ما يكون متجولاً يجوب الأسواق، والأماكن العامة، فيلقي عليهم المدايح النبوية، ومع هذا يظلّ كل من القوال والمداح من الأشكال المسرحية التي ظهرت في الجزائر، والتي تحمل حمولة ثقافية شعبية محلية، ويمكن عدّهما البوادر الأولى لظهور الفنّ المسرحي على أصوله الإغريقية في الجزائر، ولقد عرفت هذه الأشكال المسرحية الشعبية تراجعاً كبيراً مع بداية الاحتلال الفرنسي في الجزائر حيث تبدأ معه فترة مختلفة غيرت الجانب الثقافي والأدبي في الجزائر.

3- المسرح الجزائري في عهد الاحتلال الفرنسي:

لا يمكن الحديث عن المسرح الجزائري دون العودة إلى السياق التاريخي والسياسي الذي نشأ فيه، ذلك أنّ نشأة الفعل المسرحي في الجزائر ارتبطت بصورة عضوية بالاحتلال الفرنسي الذي امتدّ منذ سنة (1830م) إلى غاية الاستقلال في (1962م)، فقد فرض الاستعمار الفرنسي نمطاً ثقافياً غريباً على المجتمع الجزائري سعى من خلاله إلى فرض لغته وقيمه وأنماط تعبيره الفني على حساب الثقافة الأصلية للشعب الجزائري، التي تقوم على اللغة العربية والدين الإسلامي، والتراث الشفهي الغني بالقصص والأساطير والحكايات الشعبية والأشكال الفرجوية التقليدية.

إنّ المسرح في السياق الكولونيالي الجزائري لم يكن مجرد تعبير فني أو نشاط ثقافي هامشي، بل كان ميداناً رمزياً تتقاطع فيه صراعات الهوية والانتماء والهيمنة، فقد وُلد المسرح الجزائري في أحضان الاستعمار وسط بيئة خانقة من الإقصاء والتهميش، فكان عليه أن يبحث لنفسه عن صوت وهوية

¹ - نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 50.

وخطاب يُعبّر من خلاله عن المقموع والمقصي، وأن ينقل وجع الأرض والناس في ظل نظام استعماري لم يكن يرحب إلا بالمسرح الفرنسي النخبوي الموجه للنخب الأوروبية الجائئة على صدر الجزائر.

لقد عملت الإدارة الاستعمارية الفرنسية على فرض ثقافة المركز الأوروبي باعتبارها "الثقافة العليا"، بينما اعتُبرت الثقافة العربية الأمازيغية والإسلامية ثقافة دونية، لا تستحق التمثيل ولا التدوين فضلاً عن أن تكون موضوعاً مسرحياً وفي هذا الإطار، أنشأت فرنسا مسارح وقاعات عرض خاصة بالجاليات الأوروبية، وقدمت فيها روائع المسرح الفرنسي من موليير وراسين وكورني وغيرهم، بينما ظلّ الجزائري المحلي ممنوعاً من ارتياد هذه الفضاءات أو لا يراها أصلاً معنية بقضاياها وآلامه اليومية، وقد وصف الباحث الفرنسي "جاك بيرك" Jacques Berque «هذا الوضع قائلاً: "لقد أنشأ الاستعمار ثقافتين في الجزائر: واحدة فرنسية رُسميّة ومتاحة، وأخرى جزائرية مغمورة وممنوعة من التفتح".⁽¹⁾

وفي ظلّ هذا الانقسام الثقافي الحاد حاول الجزائريون تدريجياً إنتاج شكل من المسرح الذي يخاطب واقعهم الاجتماعي والسياسي، بدءاً من أشكال تعبير شعبية كـ "الحلقة" و "المدّاح" و "القول" وصولاً إلى محاولات منظمة لتأسيس مسرح بالعربية الفصحى أو بالدارجة الجزائرية، يتكلّم بلغة الناس ويحمل آلامهم وآمالهم، لقد أدرك رواد المسرح الأوائل أن المسرح يمكن أن يكون سلاحاً ناعماً لكنه فعال في مقاومة الاستعمار بلغة الرمز والإشارة، والسخرية والإضحاك أحياناً.

وبالرغم من التضييق الرقابي الشديد ورغم قلة الإمكانيات وضعف التكوين، ظهرت تجارب جريئة منذ ثلاثينيات القرن العشرين خصوصاً في ظل الحراك الإصلاحي الذي قاده جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، حيث استثمر المسرح كوسيلة لتربية الناشئة وتعزيز الشعور بالوطن، وتطورت هذه التجارب لاحقاً مع أسماء كبيرة مثل "كاتب ياسين" و "عبد القادر علولة" و "ولد عبد الرحمان كاكي" وغيرهم الذين نقلوا المسرح من فضاء التلقين إلى فضاء الثورة.

ولعلّ ما يميّز المسرح الجزائري في تلك الحقبة أنّه كان مشبعاً بـ "روح المقاومة" بكل معانيها: مقاومة لغوية ضد فرنسة الخطاب، ومقاومة ثقافية ضد طمس الهوية، ومقاومة اجتماعية ضد الظلم الطبقي،

¹ - Berque, Jacques. Le Maghreb entre deux guerres. Paris : Le Seuil, 1962, p. 211.

ومقاومة سياسية ضد الاحتلال، فالمسرح لم يكن ترفاً فنياً بل "ممارسة وجودية" كما يصفها كاتب ياسين إذ كان يسعى عبرها الجزائريون إلى أن "يكونوا" وأن يستعيدوا صوته في فضاء صُمِّم لإسكاتهم. من هنا، فإنّ دراسة نشأة المسرح الجزائري أثناء الاستعمار الفرنسي ليست مجرد نبش في التاريخ الفني بل هي استكشاف لكيفية مقاومة الإنسان للهيمنة عبر الفنّ، وكيفية توظيف الجسد والصوت والكلمة فوق الخشبة من أجل صناعة خطاب مضاد، يفضح، ويعري، ويقاوم. ولعلّ هذا التمهيد يفتح الطريق لفهم كيف أصبح المسرح الجزائري في تلك الحقبة مساحة متفجرة بالتعدد اللغوي (العربية، الفصحى والدارجة/الأمازيغية، الفرنسية)، والتداخل الثقافي، والتمرد الجمالي مما أفرز أنماطاً هجينة تعكس تعقيد المجتمع الجزائري الممزق آنذاك بين الانتماء والتأثر. والجدير بالذكر أنّ المسرح الجزائري قد مرّ بمراحل مختلفة شهدت كل مرحلة تطورات وتغيرات سياسية، واجتماعية وثقافية، أثّرت بدورها على شكل ومضمون المسرحية الجزائرية، ولعلّ النقاد والباحثين المهتمين بمجال الفن المسرحي الجزائري قد اختلفوا في ضبط هذه المراحل، غير أنّهم اتفقوا تقريباً على هذين المرحلتين العامين لنشأة وتطور المسرح الجزائري وتتمثل فيما يلي:

4- المرحلتين العامين لنشأة المسرح الجزائري:

1- بين الإنكار والولادة: بحث الجزائريين عن صوت مسرحي:

وفي ظلّ هذا الوضع الإقصائي بدأ الجزائريون منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر بمحاولات خجولة وبطيئة للخروج من الصمت المسرحي المفروض عليهم، فكانت أشكال التعبير الشعبي مثل: "الحلقة" و"المدّاح" و"الحكواتي" و"الملحون" تمثّل متنفساً للفرد الجزائري، تحفظ فيه الثقافة الشفوية والهوية الجماعية بعيداً عن رقابة السلطة، وقد وصف "عبد الملك مرتاض" هذه الأشكال بكونها "مسرحاً شعبياً غريزياً لا يستند إلى نص مكتوب ولكنه يُمارس فن الفرجة عبر الارتجال والاحتكاك المباشر بالجمهور"⁽¹⁾. لكن هذه الأشكال لم تكن كافية لتلبية حاجة الجزائريين إلى مسرح مكتوب، منظم ينقل آلامهم وأحلامهم وهنا بدأت تتشكل ملامح المسرح الوطني، حيث ظهرت في بدايات القرن العشرين محاولات

¹ - عبد الملك مرتاض، من قضايا المسرح الجزائري، دار الغرب، الجزائر، 1996، ص41

لتقديم عروض تمثيلية باللغة العربية أو الدارجة ضمن فرق مسرحية بسيطة، غالباً ما كانت مرتبطة بالحركة الإصلاحية وعلى رأسها جمعية العلماء المسلمين التي رأت في المسرح أداة تعليمية وتوعوية.

2- المسرح والهوية: من الإصلاح إلى الثورة

منذ ثلاثينيات القرن العشرين، ومع تصاعد الحراك الوطني أصبح المسرح أكثر التزاماً بقضايا التحرر والهوية، وقد ساهمت الفرق المسرحية التي أسسها الوطنيون والإصلاحيون في تشكيل ما يمكن تسميته بـ"مسرح النهضة الجزائرية" الذي جمع بين الغاية التربوية والرسالة السياسية، إذ كان المسرح في الجزائر وسيلة لتعليم اللغة العربية، وتوعية الشعب بقضياه، من خلال النصوص المستوحاة من الحياة اليومية والتاريخ العربي الإسلامي⁽¹⁾.

وتُعد مسرحيات كل من "محي الدين بشطارزي"، و"عبد الحليم رايس"، و"صالح خرفي"، و"كاتب ياسين" أنموذجاً صارخاً لهذا المسرح المقاوم، الذي لجأ إلى التورية والرمز لتفادي الرقابة وخلق صدى وطني في وجدان المتلقي، وفي هذا السياق تقول الناقدة "أرليت روث" متحدثة عن المضايقات السياسية الاستعمارية التي واجهها الكاتب المسرحي الجزائري "بشطارزي" نقلاً لما رواه في مذكراته أنه في ليلة من سنة 1935 عندما كانت فرقته المسرحية تُقدم إحدى العروض في "فيليب فيل" حول الزواج المختلط جاءه حاكم المدينة "كوتولي" في فترة الاستراحة قائلاً له: إذا أردت أن تخلق مسرحاً جزائرياً دع جانباً القضايا السياسية، فأنتك إن لم تفعل ذلك فلن تكسب سوى الأعداء واعلم أن لدى الإدارة الفرنسية كل الوسائل لإيقاف أي عمل مسرحي عندما تجد ذلك مناسباً⁽²⁾.

ويمكن تقسيم مراحل نشأة وتطور المسرح الجزائري وفق التقسيم التاريخي والأحداث الكبرى التي أثرت في مسيرته وصورته كالاتي:

5- المراحل التاريخية لنشأة وتطور المسرح الجزائري:

- المرحلة الأولى: ما قبل التأسيس (1830-1900)

¹ - ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر (النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)، ص: 36

² - Roth Arlette, Le Théâtre Algérien, p: 185-186.

في بدايات الاحتلال الفرنسي، لم يكن للجزائريين أي تجربة مسرحية مكتوبة ناضجة أو محاكية للنموذج الغربي إذ كان المجتمع الجزائري عامة، والكاتب المسرحي الجزائري -على وجه التحديد- يعتمد على تقاليد الفرجة الشعبية مثل:

الحلقة: التي تُقام في الأسواق والساحات، وفيها يروي الحكواتي قصصًا شعبية وتاريخية.

المدّاح: الذي ينشد السّير والملاحم، مثل "سيرة عنتر" و"الظاهر بيبرس".

القول: الذي يردد شعر غنائي مسرحي قريب من التمثيل، خصوصًا في مجالس العامة والمقاهي.

هذه الأشكال كانت تشكّل نوعًا من "المسرح غير المكتوب"، وقد وُصفت بأنّها: "شكل من أشكال المسرح الغريزي فطري في أدائه، شفوي في بنيته، عفوي في تواصله، لكنّه عميق في تأثيره الجمالي والنفسي" (1).

أمّا من جهة الاحتلال، فقد أسس الفرنسيون منذ (1840م) أولى القاعات المسرحية في الجزائر العاصمة ووهران وقسنطينة، تُعرض فيها أعمال فرنسية لكبار كتّاب المسرح مثل موليير وراسين، ولا يُسمح للجزائريين بدخولها إلا نادرًا، وغالبًا كخدم أو عمال كما أن هناك سببًا بارزًا يعود إلى دور المسرح التي كانت تُقام فيها العروض المسرحية والتي كانت تفرض على زائرها بعض سلوكيات البرجوازية الأوروبية التي لم يألفها الشعب الجزائري المتمسك بعاداته وتقاليد ومعتقداته. (2)

سمات المرحلة:

- غياب الكتابة المسرحية الجزائرية.
- سيطرة مطلقة للمسرح الفرنسي.
- احتقار رسمي للأشكال الشعبية ورفض الاعتراف بها كفنّ.

- المرحلة الثانية: البحث عن الذات (1930-1939)

¹ - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط3، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت، ص: 103.

² - صورية غجاتي، الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة، ص: 16.

شهد المسرح الجزائري في هذه المرحلة تشكلاً خطائياً متين الأسس، حيث لعب دوراً بارزاً في شد انتباه الجمهور الذي أبدى ذوقاً فنياً عالياً، وكان بمثابة انطلاقة حقيقية نحو الاحترافية خصوصاً أن هذه المرحلة تميزت بالبحث عن الذات المسرحية وسط خفايا الهواة، ويشير مخلوف بوقروح إلى أن هذه المرحلة كانت لبنة أولى لحلم جماهيري واسع وقد أسهم جيل الهواة في إعطاء دفعة جديدة لهذا التيار⁽¹⁾، ويمكن تمييز خطابين مسرحيين رئيسيين في هذه الفترة: خطاب الانتشار بين عامي 1923 و1936، حيث كان لريادة كل من "رشيد القسنطيني" ومحي الدين باشطارزي و "سلالي علي" المدعو "علالو" فقد كان لهؤلاء دور أساسي في تقديم أعمال مسرحية لاقت رواجاً جماهيرياً واسعاً، مثل "بوسبسي"، "باندو"، "المورسطان"، و"باب الشيخ"، أما محي الدين باشطارزي فقد قدّم خلال (1934-1935) أعمالاً مثل "فاقو" و"البوزريعة في العسكرية"⁽²⁾، وقد أشار "أحمد بيوض" إلى أن البداية الفعلية للمسرح الجزائري كانت سنة (1926م) مع مسرحية "جحا" لعلالو^(*) هذا النجاح الجماهيري ساعد على توسيع قاعدة المسرح شعبياً، مع تجنب المواضيع التي قد تثير حساسية سياسية في ظل الاستعمار غير أن هذه الحيوية لم تدم طويلاً إذ شهد الخطاب المسرحي الجزائري بين (1937م) و(1939م) انتكاسة ملحوظة بعد عرض مسرحية "الخداعين" التي فجّرت أزمة سياسية وثقافية، دفعت الحاكم العام "لوبو" لإصدار قرار يقضي بحصر الأنشطة المسرحية والغنائية، وإيقاف جولات فرقة باشطارزي وفي هذا السياق، تبلور الدور المهم لجمعية العلماء المسلمين التي دجّمت بين الخطاب الديني والمسرحي، وقد تجسّد ذلك في عروض مسرحيات دينية مثل "عمر بن الخطاب" و"بلال" لمحمد العيد آل خليفة. ويؤكد

¹ - ينظر: مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1998، ص 68.

² - المرجع نفسه، ص: 56.

^{*} - مسرحية جحا: تعد مسرحية "جحا" للكاتب المسرحي الجزائري لسلالي علي المدعو "علالو" أول عمل مسرحي جزائري ناضج، وقد قدّمت سنة 1926م، تدور المسرحية حول شخصية جحا في سياق محلي جزائري، وتتناول بأسلوب ساخر أوضاع الشعب في ظل الاستعمار الفرنسي، مسلطة الضوء على الفقر، الجهل، والظلم الاجتماعي وقد اعتمد الكاتب على التراث الشعبي والشفهي لتقريب المسرح من الجمهور، وجعل من الفكاهة وسيلة للتوعية والانتقاد غير المباشر للسلطة الاستعمارية. تُعد هذه المسرحية بداية فعلية لتأسيس خطاب مسرحي جزائري نابع من الواقع وقد ساهمت في بروز المسرح كأداة للتعبير الوطني والثقافي.

"أحمد بيوض" أن النشاط المسرحي استمر في قاعة الأوبرا تحت إشراف باشطارزي إلى غاية إغلاقها سنة (1956م) ما يدل على الصمود الثقافي رغم القيود السياسية الصارمة⁽¹⁾.

- المرحلة الثالثة: المسرح الإصلاحي والوطني (1939-1954م)

تمثل هذه المرحلة نضجاً نسبياً في التجربة المسرحية الجزائرية، وذلك نتيجة عدة عوامل:

- تطور الصحافة العربية التي شجعت على الكتابة المسرحية.
- ظهور جمعية العلماء المسلمين سنة 1931، التي شجعت المسرح التربوي الهادف.
- تشكل وعي وطني جماهيري ضد الاستعمار، ازداد بعد احتفال فرنسا بمرور 100 سنة على احتلال الجزائر.

لقد اعتبرت جمعية العلماء أنّ المسرح وسيلة فعّالة لتربية الشباب، فأنشأت فرقاً ومجلات وجرائد ثقافية ومسرحية مثل جريدة البصائر، كما ظهرت أعمال مسرحية تناولت قضايا اجتماعية، كالفقر، والجهل، والظلم، وقد تمّ توظيف الرموز الدينية والتاريخية للإفلات من رقابة السلطات. ومن أشهر المسرحيات في هذه المرحلة:

مسرحيات واحد من رواد جمعية العلماء المسلمين "أحمد رضا حوحو" كصنيعة البرامكة" ومسرحية "هارون الرشيد أو أبو الحسن التميمي"، ومسرحية "عنبسة أو ملكة غرناطة" سنة 1950، وكذلك مسرحية "حنبل" سنة 1948 لأحمد توفيق المدني.

سمات المرحلة:

- نضج في الوعي المسرحي العربي.
 - انخراط المسرح في التربية الوطنية.
 - بروز المسرح كأداة للتعبئة الجماهيرية.
- #### - المرحلة الرابعة: المسرح المقاوم والثوري (1954-1962)

¹ - أحمد بيوض، المسرح الجزائري (نشأته وتطوره)، ص: 40.

مع اندلاع ثورة التحرير الجزائرية، دخل المسرح مرحلة جديدة أكثر حدةً وخطورة، فقد أصبح أداة مقاومة مباشرة يخاطب الشعب ويدعو إلى الكفاح المسلح، سواء من داخل الجزائر أو في المهجر. وقد ظهر في هذه المرحلة اتجاهين في الكتابة المسرحية: اتجاه كتب باللغة العربية كمسرحيات "عبد الحليم رايس" ذات البعد النضالي الثوري كمسرحية "أبناء القصة" سنة 1950. أما الاتجاه الثاني: فقد كتب باللغة الفرنسية حتى يكون صدى القضية الجزائرية أشمل وأوسع للعالم، ولعل من أبرز كتّاب هذه المرحلة نجد "كاتب ياسين"، الذي أصدر مسرحيات جريئة وباللغة الفرنسية مثل: الجثة المطوقة والتي تعدّ أول مسرحياته باللغة الفرنسية معتبرا أنّ الغنيمة الكبرى لياسين والشعب الجزائري هي اللغة الفرنسية، فالاستعمار قد ولى وذهب لكن الشعب الجزائري غنم لغة العدو المستعمر وتلك غنيمة لا تقدر بثمن¹ وكذلك مسرحية "محمد خذ حقيقتك".

سمات المرحلة:

— مسرح ميسّس وثورى بالكامل.

— استخدام المسرح كجبهة من جبهات الكفاح.

— تطور في البنية الفنية والرمزية للنص المسرحي.

— توظيف اللغة الفرنسية كلغة للكتابة.

— المرحلة الخامسة: من الاستقلال إلى نهاية الثمانينات (1962-1990)

مع بزوغ فجر الاستقلال، رأت الدولة الجزائرية في المسرح أداة استراتيجية لتأطير الوعي الوطني وتعزيز الهوية الثقافية بعد عقود من الاستعمار من هذا المنطلق، شجعت على إنشاء مسارح رسمية ومؤسساتية فظهر المسرح الوطني الجزائري إلى جانب المسارح الجهوية في وهران، قسنطينة، بجاية وغيرها، مما ساهم في تعزيز المشهد المسرحي الوطني.

اتسمت هذه المرحلة بظهور ما يعرف بـ "مسرح الدولة" الذي كان يحمل في بداياته طابعاً أيديولوجياً يعكس خطاب السلطة السياسية، لكنّه سرعان ما بدأ في السبعينات والثمانينات يتحول

¹ - عامر الربيعي، الهوية الثقافية لمسرح ما بعد الكولونيالية، ص 129.

تدرّيجاً نحو مسرح النقد الاجتماعي والسياسي، مستفيداً من هامش الحرية النسبي آنذاك، تميّز الإنتاج المسرحي خلالها بمستوى عالٍ من الاحتراف في الأداء والإخراج، وانتشرت المهرجانات والمواسم المسرحية التي ساهمت في ترسيخ ثقافة المشاهدة لدى الجمهور، أمّا من حيث اللغة تراجعت الفرنسية في النصوص الرسمية، بينما برزت العربية الفصحى والدارجة، مع حضور نسبي للأمازيغية، خاصة في بعض المبادرات الجهوية ورغم ذلك، ظلّت الفرنسية تُستعمل من قبل بعض الكتّاب مثل "كاتب ياسين" الذي واصل الدفاع عن اختياره اللغوي بوصفه موقفاً سياسياً وفنياً.

- المرحلة السادسة: عقد التسعينات وأزمة الدم (1990-2000)

مع بداية التسعينات، دخل المسرح الجزائري نفقاً مظلماً بفعل الأزمة الأمنية التي عصفت بالبلاد خلال "العشرية السوداء" فقدت الدولة سيطرتها على المؤسسات الثقافية، فانهارت البنية التحتية للمسرح وأغلقت العديد من القاعات أبوابها في حين توقفت العروض نتيجة التهديدات الأمنية المتكررة. ورغم هذه الظروف القاسية، لم يتوقف الفعل المسرحي تماماً، بل تحوّل إلى أداة للمقاومة الثقافية والصمود الرمزي. ظهرت تجارب مسرحية فردية، متحدىّة العنف والخوف، واعتمدت على مبادرات شجاعة لمخرجين وكتاب فضلوا الاستمرار رغم الخطر، وتميّزت هذه المرحلة بمسرح رمزي وساخر غالباً ما اتخذ طابعاً سوداوياً وتعبيرياً، وظّف تجريباً لغوياً وجمالياً جريئاً كما اعتمدت النصوص على الدارجة بشكل أساسي إلى جانب لغات الشارع، وبرز المزج بين العربية والأمازيغية بوصفه تعبيراً عن وحدة الألم الجمعي، ولعل من أبرز مسرحيات هذه الفترة مسرحية "الدالية" لعز الدين ميهوبي سنة 1998 والتي أخرجها "جمال مرير" وقد حصدت المسرحية على خمس جوائز أوسكار عربية من مهرجان المسرح العربي بالأردن⁽¹⁾.

يمكننا تلخيص كل ما تمّ تقديمه من مراحل تطور الفن المسرحي بالجزائري في الجدول الآتي:

المرحلة التاريخية	السمات الأساسية	اللغة المستخدمة	نوع المسرح

¹ - خلوف مفتاح. شعريّة الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري. أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2014-2015، ص 68.

الفصل الأول: التأصيل المعرفي لمصطلح "الحوار - التهجين - الحوارية - المسرح الجزائري

المرحلة الأولى (1830-1900م)	فرجة شعبية، غياب التأليف، إقصاء من الفضاء المسرحي الفرنسي.	الدارجة (شفوية). حلقي، شعبي، شفوي (حكواتي، مداح، قوال، الملحون).
المرحلة الثانية: (1900-1930)	بدايات التأسيس، تأثير الحركات الإصلاحية، مسرح ديني وأخلاقي.	العربية الفصحى والدارجة. تعليمي، إصلاحي، ديني، تاريخي.
المرحلة الثالثة: (1930-1954)	تنامي الوعي الوطني، استعمال الرموز التاريخية، توظيف المسرح للنقد الاجتماعي والسياسي.	العربية، الدارجة، أحياناً الفرنسية. وطني، اجتماعي، رمزي.
المرحلة الرابعة: (1954-1962)	مسرح مقاوم، تعبئة ثورية، ولادة نصوص تحمل الهم النضالي.	الفرنسية (لكن مقاومة)، العربية الفصحى، الدارجة.
المرحلة الخامسة: (1962-1990) (ما بعد الاستقلال)	بناء الدولة الثقافية، تأسيس مسارح وطنية وجهوية، احتراف، إيديولوجيا وطنية، ثم انفتاح تدريجي.	العربية الرسمية، الدارجة، الأمازيغية، مع بقاء للفرنسية في بعض النصوص.
المرحلة السادسة: (1990-2000) (عشرية الأزمة)	انهيار البنية المسرحية، تراجع الإنتاج، مقاومة فنية محدودة، مسرح فردى وجريء.	///////// /////////

الفصل الأول: التأصيل المعرفي لمصطلح "الحوار - التهجين - الحوارية-المسرح الجزائري

المرحلة السابعة: (2000 - إلى اليوم (المعاصرة)	انبعاث جديد، مسرح متعدد الوسائط، تجريب فني ولغوي.	متعددة: العربية، الأمازيغية، الفرنسية، الإنجليزية، مزج لغوي ثقافي.	ما بعد حدثي، تفاعلي، فلسفي، تعبيري، تجريبي، هجين.

وختامًا، فإنّ تتبع مسار تطور المسرح الجزائري منذ بواكيره الأولى في ظل الاستعمار الفرنسي وحتى اللحظة المعاصرة، يكشف لنا عن تجربة مسرحية معقدة ومتشابكة نسجت خيوطها في سياقات تاريخية، وثقافية، وسياسية شديدة الحساسية، ولم يكن المسرح الجزائري مجرد شكل من أشكال الترفيه أو الفن المعزول عن هموم الناس، بل كان مرآة صادقة تعكس تطور الوعي الوطني، وتحولات الهوية الجماعية، ومجالاً حيويًا للمقاومة الثقافية والمعرفية ضد الاستعمار ومظاهره المتعددة. فقد مرّ هذا المسرح بمراحل متعاقبة بدأت من مرحلة البدايات الشفهية والعروض الشعبية المتنقلة التي ارتكزت على الأداء الغريزي والتلقائي، لتنتقل بعدها إلى مرحلة التأسيس الأولى حيث بدأ وعي الهوية الثقافية يتبلور وتحلّى ذلك من خلال المسرحيات التي استمدت مواضيعها من التراث العربي الإسلامي ومن الواقع المعاش.

ثم جاءت مرحلة البحث عن الذات، التي مثّلت لحظة فارقة في مسار تشكّل المسرح الوطني حيث برزت محاولات جادة لتكريس خطاب مسرحي، يعكس هموم المجتمع الجزائري ويبحث في قضاياها الروحية والاجتماعية والسياسية، وذلك في ظل تضيق الرقابة الفرنسية التي كانت ترى في المسرح أداة تحريض وشكلاً من أشكال المقاومة الناعمة. وشيئًا فشيئًا، انتقل المسرح الجزائري إلى مرحلة المقاومة الصريحة لا سيما في خمسينيات القرن الماضي، حيث تحوّل إلى منبر تعبوي مباشر يساند الثورة التحريرية ويدعو إلى الحرية والاستقلال، فكان المسرح هنا أكثر من مجرد فن بل أصبح جبهة نضالية تنطق باسم الشعب وتلهب حماسه.

وبعد الاستقلال، دخل المسرح الجزائري مرحلة جديدة اتسمت بإعادة البناء والتأطير المؤسسي لكنّها لم تكن بمنأى عن التحديات، إذ ظهرت تجاذبات بين الرغبة في الحفاظ على الهوية المحلية من جهة، والانفتاح على التجارب العالمية من جهة أخرى وبرزت أصوات مسرحية متميزة مثل عبد القادر علولة،

كاتب ياسين، وغيرهم ممن حاولوا أن يؤسسوا مسرحًا حديثًا مرتبطًا بالواقع لكنّه منفتح على الجماليات العالمية، ومع مرور الوقت بدأت اللغة الدرامية تتطور وظهرت على الساحة المسرحية أنماط جديدة تمزج بين الدارجة والفصحى والفرنسية وتعالج قضايا معاصرة كالهجرة، والهوية، والفساد، والتغيرات الاجتماعية.

أمّا في تسعينيات القرن الماضي، فقد واجه المسرح الجزائري تحديات وجودية حقيقية بسبب الأزمة الأمنية والسياسية التي عصفت بالبلاد، وهو ما انعكس سلبيًا على الإنتاج المسرحي من حيث الكمية والنوعية، لكنّه رغم ذلك ظلّ ينبض بالحياة وإنّ كان ذلك في شكل محدود ومحتشم أحيانًا، ثم جاء العصر الحديث ليفتح آفاقًا جديدة أمام المسرح الجزائري مستفيدًا من تطور وسائل الاتصال وعودة الاهتمام بالمسرح كأداة تربوية وجمالية وفكرية، فنشأت تجارب شبابية مهمّة تبحث في لغة جديدة للمسرح، لغة تتجاوز الشكل التقليدي وتتفاعل مع الرقمي والبصري والتفاعلي وتعيد مساءلة الواقع بجرأة وإبداع.

إنّ تأريخنا لمراحل تطور المسرح الجزائري ليس مجرد استعراض زمني، بل هو تحليل لمسار طويل من التشكل والبحث، والمقاومة، والتجديد ولقد كان المسرح في الجزائر دائمًا صوتًا لمن لا صوت له وفضاءً حُرًّا للروح ووسيلةً لتشكيل الوعي الجمعي، ما يجعله اليوم أكثر من أي وقت مضى بحاجة إلى دعم مؤسسي حقيقي ورؤية ثقافية واضحة، تعيد له مكانته كرافعة حضارية ومعرفية، ومن هنا فإن المسؤولية لا تقع على عاتق الفنانين والمسرحيين وحدهم، بل هي مهمة جماعية تتطلب انخراط المثقفين والجمهور وصناع القرار من أجل أن يستمر هذا الفن في أداء رسالته التنويرية حاملاً أسئلة الزمن وصوت الإنسان وذاكرة الوطن.

الفصل الثاني:

الهجنة الثقافية في النص المسرحي الجزائري – مسرحية "أالجيرينو" و"سائق سيارة الأجرة" أنموذجاً–

- 1- الفضاء الثالث في مسرحية "سائق سيارة الأجرة" لعلاق بايلي.
- 2- الهجنة في مسرحية "أالجيرينو".
- 3- تحليل مقاطع من المسرحية.
- 4- مستويات الهجنة الثقافية في مسرحية "أالجيرينو".
- 5- آثار الهجنة الثقافية في المسرحية.
- 6- مقولات الهجنة الثقافية عند "بابا" في مسرحية "أالجيرينو".
- 7- مظاهر التّهجين الثقافي في المسرحية.
- 8- الهجنة الثقافية وصراع الهوية بين المحلي والعالمي في المسرحية.
- 9- تيمة الهجرة والهجنة الثقافية في المسرحية.

الفضاء الثالث ونظرية المهجنة:

تمهيد:

في إطار التحولات الفكرية التي شهدتها النّقد المعاصر، برزت نظرية ما بعد الكولونيالية كأداة لتحليل الخطابات المنتجة في سياق الهيمنة الاستعمارية وما بعدها. ومن أبرز منظّري هذه الرؤية: "إدوارد سعيد" الذي فضح المركزية الغربية من خلال مفهوم "الاستشراق"، و"غاياتري سبيفاك" التي ناقشت تمثيل المهمّشين في الخطاب الغربي، ثم "هومى بهابها" الذي قاد التّظّرية إلى منحى مغاير من خلال مفاهيم جديدة مثل "الفضاء الثالث" و"المهجنة الثقافية". وقد شكّلت هذه المفاهيم إطاراً نقدياً لفهم الذات لما بعد كولونيالية بوصفها ذاتاً هجينة، تتأرجح بين الأنا والآخر، وتعيش في موقع هامشي يعيد تشكيل اللغة والانتماء والهوية. وفي هذا السياق، تكتسب مسرحيات ما بعد الاستعمار، ومنها المسرح الجزائري، أهمية خاصة لما تحمله من تمثيلات معقّدة لهذه المهجنة والتوترات التي تفرزها.

ظهرت نظريّة ما بعد الكولونيالية (postcolonialisme) كنظرية نقدية ثقافية بداية في العالم الغربي كرد فعل عن النظريات التي سبقت تلك المرحلة، والتي كانت تغلب عليها الأفكار المثالية ذات الطابع الميثولوجي، وتقوم نظريّة ما بعد الاستعمار على دراسة العلاقة الجدلية بين الشّرق المتمثل في المستعمر، وبين الغرب الذي يمثّله المستعمر، كما قد نشأت هذه النظرية بعد الحملات الاستعمارية التي قادها بعض الدول الغربيّة ذات القوة السياسية، والاقتصادية، والثقافية على بعض دول العالم النامي وفرض سيطرته عليه، إذ يمثّل المستعمر تيمة القوة والسيطرة والمركز في مقابل المستعمر الذي يرمز للضعف والهامش.

وقد ظهرت نظرية ما بعد الكولونيالية مع نقد المفكر "إدوارد سعيد" في كتابه "الاستشراق" سنة 1978م. «لقد بدأت نظرية ما بعد الكولونيالية بالانتقاد الذي طرحه المفكر "إدوارد سعيد" في كتابه "الاستشراق" إذ يزعم "سعيد" بأن التواريخ الكولونيالية التي تخبرنا الكثير عن علاقات الهيمنة بين الشرق

والغرب أنتجت خطاب "الآخر" الكولونيالية، وكانت بدورها أيضاً نتاجاً لعدد من هذه الخطابات في الشرق»⁽¹⁾.

وبالتالي الاصطدام الاستعماري الذي كان بين الغرب والشرق أنتج بدوره خطاباً يُعبّر عن العلاقة بينهما، إذ أنّ الخطابات عكست الجانب الواقعي الكولونيالي الذي كان ومازال ضمنياً بين المستعمر والمستعمّر، فقد كان ظهور الخطاب ما بعد الكولونيالي عند المفكرين الشرقيين المنتمين إلى دول المستعمر كرد فعل لفضح وتعرية الخطاب الاستعماري عند الغرب، هذا الأخير الذي كثيراً ما ادّعى أفكاراً نظرية لا يؤمن بها حقيقة مدّعي الحرية والديمقراطية. إذ نشأ في المقابل خطاب نقض الآراء والأفكار الاستعمارية وعمل على كشف مقولاته وآلياته الحقيقية؛ أي وجود خطاب استعماري يمثله الغرب، وفي مقابله ظهور خطاب مضاد ما بعد استعماري يمثله الشرق.

لقد ظهرت دراسات ما بعد الكولونيالية كرفض للسياسة الادعائية التي لا طالما تغنى بها الغرب (المستعمر) من خلال استعمار بعض الدول التي زعم بأنها تفتقر لمقومات الحضارة والثقافة الإنسانية، غير أنّ الغاية الحقيقية تكمن في الاستلاء على الأرض وممتلكاتها والسيطرة على فكر شعوبها وجعلها تابعة له، منتمية إلى ثقافته وحضارته، وبالتالي تبلورت نظرية ما بعد الكولونيالية على يد عدد من المفكرين والنخبة الذين رفضوا الفكر الاستعماري وأسسوا خطاباً نقدياً معبراً عن الحقيقة المضادة لخطاب الاستعمار، حيث أبدعوا خطابات نقدية ما بعد استعمارية تعمل على فضح وتعرية الأفكار الرنانة التي لا طالما كتبها وعبر عنها أصحاب نظرية الاستعمار.

وقد تبلورت النظرية ما بعد الاستعمارية مع الثلاثي المقدس لنظرية ما بعد الكولونيالية بدءاً من "إدوارد سعيد"، والأمريكي ذو الأصل الهندي "هومي بهابها"، و"غياتري سيفاك" دون إهمال المفكر الفرنسي "فرانز فانون"، الذي تأثر به كثيراً وبأفكاره كل من "إدوار سعيد" وهومي بهابها"، إنّ هؤلاء رفضوا الفكر الاستعماري كما رفضوا الخطابات الاستعمارية وإعادة قراءتها وكتابتها من جديد من منظور الشرق معادٍ للهيمنة المركزية الغربية. مفرضين على الفكر الاستعماري أفكارهم ووجودهم وإثبات

¹ - آنيا لونبا، الكولونيالية وما بعدها، تر: باسم المسالة، دار التكوين، مشرق، سوريا، ط3، 2018، ص 07.

الانتماء الحضاري والثقافي لبلداتهم مبرزين جذور ثقافتهم ومقومات هويتهم الأصلية التي ينتمون إليها، والتي عمل الاستعمار جاهداً على طمسها وإخفاءها، وبالتالي تقوم نظرية ما بعد الاستعمار على نقطة إعادة قراءة المتنوع الفكري الغربي القائم على أفكار أيديولوجية مغلوبة وذات أهداف خفية وإبراز حقيقتها في مقابل الشرق.

وقبل الحديث عن مصطلح مفهوم المهجنة الثقافية أو ما يسميها "هومي بهابها" بالفضاء الثالث، وتجدر الإشارة إلى الحديث عن أساسيات ومرجعيات هذا المفهوم النقدي ما بعد الكولونيالي، إذ تأثر "هومي بهابها" بفكر "إدوارد سعيد" باعتبار هذا الأخير الأب الروحي لدراسات ما بعد الكولونيالية خاصة مع كتابه "الاستشراق"، إذ يقوم الخطاب ما بعد الكولونيالي عند "إدوارد سعيد" على حالة التقابل بين الشرق والغرب، باعتبار ما يندرج ضمنهما من تاريخ، وحضارة، وثقافة، وعادات وتقاليد ولغة⁽¹⁾. فمن خلال هذه الفكرة بالذات يؤسس "هومي بهابها" نظريته القائمة على المهجنة الثقافية ويطلق المصطلح النقدي "الفضاء الثالث The third space" متعارضاً مع فكرة الثنائية التقابلية بين الشرق والغرب التي وضعها "إدوارد سعيد" في نظريته وبالتحديد في كتابه "الاستشراق".

- هومي بهابها Homi Bahabha ونظرية التهجين:

تعدّ نظرية "هومي بهابها" النقدية ما بعد الكولونيالية قائمة على تحديد موقع ومكان الثقافة وقد أسس نظريته في كتابه «The location of culture»:

تأثر "هومي بهابها" بأفكار "إدوارد سعيد" خاصة فيما يتعلق بفكرة استغلال وفرض الغرب سيطرته وقوته على سلطة الخطاب للتحكم في الآخر (المستعمر)، وقد اختلف مع "إدوارد سعيد" وعارضه في فكرة اعتبار "سعيد" العلاقة بين الشرق والغرب، علاقة جدلية قائمة على الثنائيات الضدية (المستعمر/المستعمر - الأنا/الآخر - المركز/الهامش - السيد/العبد...) إذ أنه عارضه في طبيعة العلاقة القائمة بين هذين الطرفين المتمثلين في المستعمر والمستعمر، إذ جعل "إدوارد سعيد" كل من الشرق والغرب عالمين ذو طبيعة جدلية مفصولين وقائمين على الاختلاف الإنساني، والحضاري، واللغوي

¹ - ينظر: إدوارد سعيد، الاستشراق، تر: أعمال ابودين - مؤسسة الأبحاث العربية -، بيروت، لبنان، ط5، 2001، ص51.

والثقافي؛ أي لا توجد هناك حدود مشتركة بينهما قد تساعد على الجمع والالتحاق. أمّا "هومي بها" فيرى عكس ذلك إذ يصرح بإمكانية تداخل هذين العالمين؛ أي الشرق والغرب في فضاء سميّ بفضاء الهجنة hybridity أو الفضاء الثالث¹.

كما تقوم نظرية الهجنة عند "هومي بها" على فكرة "المرآة" التي جاء به المفكر "لاكان"، أي أنّ كل من المستعمر والمستعمّر ما هما إلا عالمين تعكس صورتهم عند كل منهما. إنّ فكرة الثنائيات المتضادة التي وضعها "إدوارد سعيد" والتي عارضه فيها "هومي بها" أعانت المستعمر على تضخيم الأنا لديه وفرض أفضليته العرقية والثقافية على دول المستعمرات، لأنّ هذه الثنائيات تحمل معنى الأفضل مقابل الأسوأ، الإيجابي (الغرب) في مقابل السلبي (الغرب)، المتحضر (الغرب) في مقابل (المتخلف) وبالتالي أوجد "هومي بابا" في موضعها مفهوماً آخر يتمثل في "الهجنة، التّهجين الثقافي"، إنّ استخدام "هومي بابا" لمفهوم التّهجين كان الأكثر تأثيراً والأكثر إثارة للجدل في الدراسات ما بعد الكولونيالية⁽²⁾.

كما يتجاوز "هومي بابا" فكرة "إدوارد سعيد" في كون تفوّق كفة الغرب، في مقابل كفة الشرق أي علاقة الراجح والخاسر، بل يرى "هومي بابا" أن المستعمر والمستعمّر معاً غير مستقرين يعتري كليهما نقصاً وتشوهاً، إذ لا توجد ثقافة خالصة سواء عند المستعمر أو المستعمّر عند تلاقيهما "فإنّ الخبرة الاستعمارية أثّرت بالمقابل على المستعمر الذي لم يعد بمقدوره الهروب من إتمام علاقة معقدة ومتناقضة ظاهرياً مع المستعمّر، وأنّ هويته غير مستقرة قلباً قالباً، فهو بدلاً من أن يكتفي بذاته فيما يخص هويته تراه يبني جزءاً منها على الأقل مع المستعمّر"⁽³⁾. فعلاقة التأثير والتأثر موجودة بين المستعمر والمستعمّر حسب رأي "بها". فالتأثير لا يكون من طرف المستعمّر فحسب، وإنما حتى المستعمّر يؤثر في المستعمّر فيأخذ هذا الأخير جزءاً من ثقافة المستعمرات فتتمازج وتنصهر مع الثقافة الأصل. فعملية تداخل ثقافة

¹ - ينظر: بيل أشكروفت، بال اهلويا، غدوارد سعيد؛ مفارقة الهوية، ص 15.

² - أنيا لومبا، الكولونيالية وما بعدها، ص 43.

³ - مديحة عتيق، ما بعد الكولونيالية، مضمونها، أعلامها، أطروحتها، ص 240.

المستعمرات مع المستعمر لا إرادية إذ لا يمكن للاستعمار الهروب من هذه الحقيقة، فثقافته، وحضارته وفكره الذي يتعالى به مبنياً أساساً على جزء من ثقافة المستعمرات.

يرى "هومي بهابها" بأنّ الآخر أو المستعمر شكّل فطرة السمو والتعالي من خلال صورة انعكاسه مع المستعمر، ففي نظرية "إدوارد سعيد" تقوم العلاقة بينهما على فرض الاستعمار على عنصر التعالي والافراد في الثقافة، والفكر، والحضارة؛ أي المركز، في مقابل التميز بينه وبين الهامش (الشرق). أمّا "هومي بهابها" فيرفض فكرة نقاء الهوية الثقافية التي كثيراً ما لازمت المستعمر (الغرب)¹، ويعمل على دراسة وتحليل موقع الثقافة ولحظات المواجهة والتفاعل الثقافي بين الحضارات وبالتالي يؤمن بمفهوم المهجنة الثقافية.

من خلال قول "هومي بهابها" بفكرة التلاقي الثقافي بين المستعمر والمستعمر يضعف السلطة الكولونيالية والثنائية التفاضلية من خلال وضع نظريته القائمة على عملية التهجين الثقافي، إذ "يشدد على الترابط المتبادل والبنية الثنائية الاتجاه في عقلية الجانبيين"⁽²⁾. فأفكار "هومي بهابها" وكتاباته تفرّدت عن باقي كتابات نقاد ما بعد الكولونيالية نظراً لنظرته المغايرة في تحديد العلاقة بين الطرفين أي المستعمر والمستعمر، إذ يؤكد على عدم استقلاليتهما عن بعضهما، فالهويات عند كل منهما ليست ثابتة أو مستقرة، بل هي في حالة تحرك وتمزق مستمر وهذا الكلام يقوض فكرة المستعمر القائلة بوجود ذات موحدة⁽³⁾.

لقد كرّس الخطاب الاستعماري على ترديد شعار الهوية المميزة والأصلية والنقية لتأتي نظرية "هومي بهابها" لتقوض افتراض الهوية الاستعمارية، فيؤسس لفضاء ثالث قادر على مواجهة المركزية والامبريالية الاستعمارية، وهدم مقولة المكانة المميزة والعليا من نصيب المستعمر في مقابل المكانة المهمشة والدنيا للمستعمرة، ف"هومي بهابها" جاء ليحدد العلاقة الحقيقية بين المستعمر والمستعمر من خلال الفضاء

¹ - هومي بابا، موقع الثقافة، ص: 9.

² - محمد تدو، التهجين في الرواية الجزائرية المعاصرة على ضوء نظرية هومي بها بها، مجلة اضاءات نقدية، المجلد 10، العدد 37، 2020، ص 54.

³ - آنيا لومبا، الكولونيالية وما بعدها، ص 177.

الثالث، إنّ الالتقاء بين المستعمر والمستعمّر أدى إلى التقاء فضاءين مختلفين جذرياً، الفضاء الأول: هو فضاء المستعمر وهو متشكل من دينه وثقافته ولغته وتاريخه أي عالمه الخاص، والفضاء الثاني: الذي أتى به المستعمر وهو يحتوي على عالمه الخاص كذلك، أمّا مفهوم الفضاء الثالث الذي صورته "هومي بهاجا" فهو فضاء اللقاء بين الفضاءين الأولين، وتاريخياً تشكّلت الارهاصات الأولى لفضاء الثالث في عالم المستعمرة هذه المستعمرة التي يعتبرها "هومي بهاجا" الوجه الآخر للحدث الغريبة⁽¹⁾.

إذاً ففي الفضاء الثالث تلتقي الثقافتين: ثقافة كل من المستعمر والمستعمّر، فيصبح حقلاً هجيناً تتداخل فيه مقومات هوية كل من الطرفين، فتهدم رؤية المستعمر الضيقة التي لا طالما آمن بها ورددها وهي أنّ الاستعمار فقط من يستطيع التأثير في مستعمراته وجعلها تابعاً* له، فتصبح تتحدث بلغته وتؤمن بأفكاره ومعتقداته بل هو الآخر (الاستعمار) يتأثر بثقافة مستعمراته ليصبح جزء منه. إنّ الفضاء الثالث عند "هومي" ليس بالفضاء المادي أو الملموس، بل هو فضاء مجازي تظهر فيه الصراعات، والاختلافات، والتناقضات بين كل من المستعمر والمستعمّر، فهو "ليس فضاءً ذهنياً ومادياً وفزيائياً، بل فضاء بيني ومجازي مستقر في مكان، يستقر في أدب ما بعد الكولونيالي"⁽²⁾. ففي الفضاء الثالث تظهر أفكار مفكرين أدباء ينتمون إلى ثقافات متعددة، بالإضافة إلى تعدد الجنسيات ففيه تلتقي الهويات الهجينة والثقافات المختلفة، ففيه تتقاطع الثقافة وتندمج فيما بينها لتصبح مزيجاً هجيناً فاقداً للأصالة والتفرد.

¹ - الخالد العارف، الفضاء الثالث في رواية واسيني الاعرج، شطب الحدود وإعادة الكتابة، مجلة التبيين، ع14، 2015، ص166.

*التابع: يشير مصطلح "التابع" (Subaltern) عند الباحثة غايتري سبيفاك (Gayatri Spivak) إلى الفئات المهمشة والمستبعدة من دوائر السلطة والمعرفة في المجتمعات الاستعمارية وما بعد الاستعمار. فالتابع هو ذلك الفرد أو الجماعة التي لا تمتلك صوتاً في النظام الخطابي المهيمن، ولا يُسمح لها بالتعبير عن ذاتها إلا من خلال قنوات القوة الاستعمارية أو النخبوية. ترى سبيفاك أن محاولة التحدث باسم التابع غالباً ما تعيد إنتاج هيمنة الخطاب الغربي بدل أن تمنحه صوتاً حقيقياً. ومن هنا تساءلت في مقالاتها الشهيرة: "هل يستطيع التابع أن يتكلم؟"، لتكشف حدود تمثيل المهمش داخل الخطاب الأكاديمي والسياسي. ينظر: غايتري سبيفاك، هل يستطيع التابع أن يتكلم؟ تر: خالد حافظي، ط1، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، 2020.

² - Abou-Agag-Naglaa, Homi Bhabha space and Ne colonialism, Global Journal of Arts, Humanities and Social Sciences, Vol9, N3, P: 27-28.

يعدّ الأدب الفرانكفوني أو أدب الهجرة من أكثر النصوص زخماً في تقاطع الأصوات، والهويات والثقافات، إذ تظهر فيه نقاط التشابه، والاختلاف، والاشتراك بين هوية الأفراد التي تنتمي إلى الدول المستعمرة باعتبارها الموطن الأم والأصلي لهم حاملين لغته، وثقافته، وعاداته وتقاليده، فجذوره الثقافية منغرسه في لا وعيهم، في مقابل الاندماج مع ثقافة المستعمر باعتباره جزءاً من حياته اليومية فهو البلد المهاجر إليه.

ومن خلال كتابات وابداعات الكتّاب المهاجرين، وخاصة الجزائريين إلى فرنسا ظهر أدباً يجمع بين هويتين، أو ثقافتين متضابرتين، تاريخياً ليشكلا جزءاً لا يتجزأ من ثقافته الجديدة الحاملة لمقومات الثقافة الأم، والثقافة الفرع وعلى مستوى هذا التقاطع يظهر مفهوم "هومي بابا" والمتمثل في "الفضاء الثالث".

يحمل المسرح الجزائري توجهاً حوارياً ذا طابع ثقافي بارز، إذ توجد في النصوص المسرحية الجزائرية مظاهر التعدد، والتنوع، والاختلاف على مستويات كثيرة منها: التنوع الثقافي، والإيديولوجي، واللغوي وحتى الأجناسي، وهذا ما يتطلب تطبيق نظرية "هومي بابا" المتمثلة في الفضاء الثالث، ذلك الفضاء الذي يُؤخذ من ثقافة المستعمر والمستعمر ونجده كثيراً في النصوص المسرحية الجزائرية التي أبدعت بعد الاستقلال، خاصة في المرحلة التاريخية التي مهدت لمرحلة الأزمة أو العشرية السوداء، إذ نجد الكاتب المسرحي الجزائري انكب في معالجة موضوع اغتراب الفرد الجزائري الذي أصبح يتخبط بين ثقافة الأم المتجذرة في أعماقه من لغة، ودين، وعادات، وتقاليد، وبين ثقافة فرضها استعمار دام أكثر من 132 سنة، ناهيك عن مهاجرة وطنه والعيش في بلد المستعمر، هذا الأخير الذي فرض عليه التأقلم مع ثقافته وحضارته ولغته.

إذاً فالمسرح الجزائري الذي أُبدع في مرحلة ما بعد الاستقلال، وبالتحديد الذي هاجر أصحابه إلى الخارج وبالتحديد إلى فرنسا، وعاش الغربة والاغتراب بأنواعه وشقّ أشكاله المتعددة، ناهيك عن كون هذه النصوص المسرحية المكتوبة باللغة الفرنسية تندرج حقيقة ضمن ما يعرف بالأدب الكولونيالي الذي يوائم وتطبيق دراسة فضاء المهجنة "هومي بابا" ولهذا اخترنا في هذا الفصل دراسة فضاء المهجنة من

منظور الناقد "هومي بابا" على مسرحيتين جزائريتين كُتبتا باللغة الفرنسية، وقام بترجمتها "أحسن ثليلاني"، فدراسة الفضاء الثالث أي فضاء المهجنة والتّهجين الثقافي يتطلّب وجود مدونات مسرحية تندرج ضمن مجال الأدب الكولونيالي؛ أي تلك الخطابات الأدبيّة والمسرحيّة التي أنتجها أصحابها بلغة تحمل بُعداً هجيناً، وتنطوي على مرجعيتين ثقافتين متضاربتين، غير أنّهما يعدا جزءاً من ثقافة المبدع المتمسك بمقومات هويته من لغة، ولهجة عامية، والدين الإسلامي، والعادات والتقاليد المحلية الجزائرية، وفي الوقت ذاته يعبر عن مزيج ثقافي أجنبي مفروض عليه، نتيجة الإرث الاستعماري من جهة، ومعاينته الغربية في بلد المستعمر من جهة أخرى.

يقوم المسرح الجزائري الكولونيالي على تقنية سردية وتيمية تتجلى في شطب الحدود ضمن الفضاء الثالث حسب "هومي بهابها"، إذ يعتمد الكاتب المسرحي الجزائري على تجاوز الحدود الثقافية، فنجد نصاً مسرحياً زاخراً بالأفكار الأيديولوجية المختلفة، إضافة إلى استحضار قيم، وعادات، وتقاليد ثقافية هجينة، تتراوح بين المحلي والعالمي، ففي المسرحية الجزائرية يظهر التقاطع الثقافي المتنوع والمتعدد وهذا ما يميّز طبيعة النص المسرحي الجزائري، إذ نصادف ضمنه فضاء يعبر عن إثنيات مختلفة، فنجد العربي والأمازيغي، والأجنبي، والفرنسي وغيرهم.

يقوم المسرح الجزائري عموماً، وبالتحديد المسرح الكولونيالي على التّهجين الثقافي (فضاء المهجنة) على شطب وكسر الحدود التي تفصل بين الثقافات والهويات واللغات، إذ يصبح فضاءً كرنفالي تلتقي فيه كل الأجناس، والأقوام، والأفكار، والثقافات، مما يتشكّل ضمنه حواراً بين الأنا والآخر، بين الثقافة الأم (الأصل) وبين ثقافة الآخر (الفرع)، والجدير بالذكر أنّنا نجد في الفضاء الثالث ثقافة المستعمر وثقافة المستعمر، فالشّخص المسرحيّة في كتابات المسرحيين الجزائريين تعيش حالة من التخبّط الهوياتي أو نوع من الاغتراب الثقافي، كما نجد في الفضاء الثالث في المسرحيات الجزائرية الكولونيالية تضارباً بين الأفكار الحديثة، و الأفكار المرجعية بحسب رأي الكتاب المسرحيين، إذ يعالجون موضوعات الحداثة والانفتاح الثقافي، والتطور الاقتصادي، والسياسي، والاجتماعي، وكذلك التّطرق إلى موضوع انفتاح فكر المرأة والدعوة إلى حقوق المرأة في المقابل تسليط الضوء على الأفكار المتضادة القائمة على التّطرف

والتعصب والتخلف، والتي أدّت بدورها إلى المرحلة التاريخية الموالية للاستقلال، ألا وهي مرحلة العشرية السوداء.

وبالتالي، فإنّ الفضاء الثالث، كما يطرحه "هومي بهابها"، لا يُفهم على أنّه مكان مادي أو جغرافي، بقدر ما هو فضاء رمزي وثقافي يتكوّن عند تقاطع الهويات واختلاط المرجعيات، وهو ذلك الحيز "البيني" الذي تتلاشى فيه الحدود الصلبة بين ما هو وطني ثابت، وما هو عالمي وافد، ليظهر شكل جديد من التفاعل الثقافي غير المتجانس. ففي هذا الفضاء، لا تكون الثقافة الأصلية نقية أو محفوظة، ولا تكون الثقافة الوافدة مهيمنة تمامًا، بل تتجاوز وتتصارع وتتناقش لتنتج هوية هجينة، لا تنتمي بشكل كامل لأي طرف. إنّ الفضاء الثالث هو منطقة تفاوض مستمر، حيث يتم إعادة صياغة المعاني والانتماءات، وحيث تظهر الذات بوصفها غير مستقرة بل متحوّلة ومركبة بفعل هذا الاحتكاك الدائم. من هنا، فإنّ هذا المفهوم يتيح فهمًا أعمق لحالة التمزّق الهوياتي التي يعيشها الإنسان في ظل ما بعد الاستعمار أو الهجرة، لأنه يُظهر كيف أن الفرد لا يعود ينتمي إلى مركز ثقافي واحد، بل يعيش في منطقة هامشية تتشكّل من بقايا الذاكرة الأصلية وتحديات الواقع الجديد. وهذا ما يجعل الفضاء الثالث ليس مجرد نظرية، بل تجربة وجودية تمسّ الكائن في لغته، وتفكيره، ووعيه بذاته وبالعالم من حوله.

يقول "أحسن ثليلاني" عن المسرحيات الجزائرية الكولونيالية والمكتوبة باللغة الفرنسية والذي قام بترجمتها إلى العربية والتي سندرست منها وفق نظرية "هومي بهابها" في هذا الفصل: بأنّها مسرحيات «لا تكمن خصوصيتها في كون كتابها من أبناء جيل واحد، هو في العموم جيل الاستقلال من الكتاب الجزائريين الذين هاجروا إلى أوروبا وحملوا لواء الكتابة المسرحية (باللغة الفرنسية)، معبرين بقوة وجرأة وشجاعة ... حيث أن هذه المختارات المسرحية تتجاوز فعل المرأة في تصوير انحرافات الدولة والوطنية... ففي هذه المسرحيات نضال سياسي مقاوم»⁽¹⁾. وبالتالي تحمل هذه النصوص المسرحية الجزائرية بُعدين يمثل البعد الأول: في الانتماء الوطني والقومي، من خلال التعبير عن واقع الجزائر في ظل التغييرات

¹ - عدد من المؤلفين، مختارات المسرح الجزائري الجديد، تر، أحسن ثليلاني، منشورات السهل، الجزائر، 2005، مقدمة، ص 5، 6، ص 8.

السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وفي هذه الحالة تظهر الثقافة المحلية التي ينتمي إليها الكاتب المسرحي، أما البعد الثاني فيظهر في بعض مظاهر ثقافة البلد المهاجر إليه من خلال اللغة المستخدمة، اللغة الفرنسية أو الثقافة الأجنبية التي أصبحت جزء لا يتجزأ من ثقافته المواقبة.

سنعتمد في هذا الفصل على تحليل مسرحيتين جزائريتين مكتوبتين في الأصل باللغة الفرنسية، تمت ترجمتهما إلى اللغة العربية من طرف المترجم "أحسن ثليلاني"، وذلك من أجل دراسة موضوع الهجنة الثقافية من منظور الناقد الأمريكي من أصل هندي هومي بهابها، أحد أبرز رموز دراسات ما بعد الكولونيالية. ويُعدّ بهابها من النقاد الذين أسهموا في زحزحة الفهم التقليدي للهوية الثقافية، من خلال مفاهيمه المبتكرة وعلى رأسها "الفضاء الثالث" و"التّهجين الثقافي".

ومصطلح التّهجين في أصله مصطلح علمي بيولوجي، كان يُستخدم في علم الأحياء للإشارة إلى التداخل بين أجناس مختلفة لإنتاج كائن هجين. ثم انتقل المفهوم إلى مجال الدراسات الثقافية والاجتماعية، قبل أن يُوظف بقوة في مجالات اللغة والأدب، خاصة في حقل السرد الروائي، مع الناقد الروسي ميخائيل باختين الذي درس التّهجين على مستوى اللغة والأسلوب في الرواية. أما "هومي بهابها"، فقد أعاد توظيف المفهوم ضمن سياق ما بعد الاستعمار، وجعله أداة لفهم العلاقات المتوترة بين المستعمر والمستعمر، وبين الثقافة الأصلية والثقافة الوافدة.

وقبل الشروع في التحليل التطبيقي للمسرحيتين المختارتين من زاوية الفضاء الثالث ومفهوم التّهجين الثقافي، من الضروري طرح الإشكالية المركزية التي يقوم عليها هذا الفصل، والتي تُوجّه مسارات التحليل والتأويل. وتتمثل هذه الإشكالية في الأسئلة التالية:

- كيف تظهّرت الهجنة في شخصيات المسرحيات المختارة، من خلال عيشها في فضاء ثالث يتقاطع فيه المحلي بالوافد؟

- في ظل هذا الفضاء الهجين، أيّ الثقافتين كانت أكثر تأثيراً في تشكيل وعي المهاجر الجزائري المسرحي: الثقافة الأصلية (الجزائرية) أم ثقافة البلد المهاجر إليه؟

- ما هي أبرز جوانب المهجنة الثقافية التي ظهرت في سلوك وخطاب وتمثيلات الشخصيات المسرحية؟

- في الفضاء الهجين المعروض في المسرحيتين، أي الطرفين كان أكثر سعيًا لتحقيق الاندماج: المستعمر أم المستعمر؟

إنّ هذه الأسئلة لا تهدف فقط إلى تفكيك مكونات الخطاب المسرحي الجزائري، بل إلى الكشف عن مدى قدرة هذا الخطاب على تمثيل الهوية المتصدّعة والمهجنة في سياق ما بعد الاستعمار والهجرة. وسيوضح من خلال التحليل كيف يتحوّل المسرح إلى مساحة مقاومة رمزية وإعادة تفاوض حول معاني الانتماء، والهوية، والآخرة.

1- الفضاء الثالث في مسرحية "سائق سيارة الأجرة" (الإفراج الخارق عن "جان سارتر" "لعلق بايلي"):

أ- الجزائري والعشيرة السوداء: سياق الهجرة

تطرقت مسرحية "سائق سيارة الأجرة" "لعلق بايلي" إلى موضوع وضع الجزائر وما آلت إليه في زمن العشيرة السوداء قائمة على تقنية الاسترجاع إلى زمن الاستعمار الفرنسي للجزائر، هذا الأخير الذي كان سبباً في اندلاع نار الفتنة إبان تسعينات القرن الماضي، إذ تصور المسرحية بشكل فوتوغرافي دقيق الملاحظة الأحداث الدموية التي عاشها الشعب الجزائري عامة وشخص المسرحية خاصة، فتعكس طرفين من الشعب، يتمثل الأول في البعض الذي هاجر إلى بلاد المهجر وبالتحديد فرنسا، هروباً من الأوضاع المزرية التي تتخبط فيها البلاد، غير أنّ هؤلاء المهاجرين الجزائريين لم ينفصلوا عن وطنهم الجزائر رغم الانفصال المسافي، إذ ناضل كل منهم بطريقته وإمكاناته، فضلوا يتابعون الأخبار الحصرية التي كانت تصوّر المجازر الدموية التي تندلع في مختلف ولايات الوطن، في مقابل الفئة الغالبة التي اختارت أو أجبرت على البقاء في أرض الوطن بالرغم من الأوضاع السيئة التي تعاني منها البلاد ومعايشة مختلف الحالات الصعبة التي تنتقل إليها الجزائر في سنوات الظلام.

تستهل المسرحية بمقطع يعبر عن حياة المهاجرين الجزائريين الذين أجبروا على الرحيل والمنفى، وترك لهيب نار الحرب تلتهب وراءهم، ومحاولة البحث عن مكان آمن ينسيهم مشاهد القتل والعنف والدماء، غير أنهم لم يستطيعوا التخلص من ذكرياتهم ووطنيتهم، فالجزائر كانت بصحبته في رحلتهم المريرة وأخبارها تصلهم أول بأول، وفضولهم عليها وعلى أهلهم وأحبائهم يدفع بهم إلى عدم نسيانها والنبش وراء أخبارهم، وهنا يتشكل الفضاء الثالث الذي يجمع بين ثقافة الفرد الأم وتتجلى في الحديث بلغته، والانتماء إلى هويته، وجنسه وعرقه، وبين لبس ثقافة البلد المهاجر إليها والتعايش معه سواء بالإجبار أو بالاختيار، فتصبح هويته متشكلة بين هويتين مختلفتين تعبر عن ثقافة هجينة، إذ تتضارب في الفضاء الثالث، هوية الفرد الجزائري الذي يعاني حالة من الاغتراب الثقافي نتيجة تقاطع الأبعاد الثقافية لكل من موطنه الأصلي والبلد الذي أخذه ملجأ له.

تصور المسرحية مشهدا يجمع بين الدموية والوحشية التي حدثت في الجزائر إبان العشرية السوداء، وذلك على لسان شخصية مقدمة الأخبار لقناة تلفزيونية خارج الوطن والذي يقدم كل ما تعلق بأخبار الجزائر في ظل الظروف الراهنة.

«إليكن وإليكم جميعا نقول: أهلا وسهلا

لقد رويث لكم في المرة الماضية حكاية مثقف ورفيقتة اختطفهما مجموعة دولية مسلحة على الضفة الأخرى من البحر في إفريقيا الشمالية، وتحديدًا بالمغرب الأوسط، تلك الأراضي الملعونة منذ ولادتها في البلاد التي أحبها والتي غادرتها رغما عني، تلك التي لا أستطيع نسيانها والتي تلاحقني وتطاردي ليلا حتى غسق الدجى وإلى غاية منتهى كوابيسي»⁽¹⁾.

يحمل هذا المقطع المسرحي كثافة موضوعية تعبر عن التمزق الوجودي والهوياتي الذي يعانيه الفرد الما بعد كولونيالي، لاسيما حين يُجبر على مغادرة وطنه، لا بفعل إرادة حرة، بل نتيجة ظروف قسرية، لتبدأ بذلك معاناة المنفى ومطاردة الذاكرة. فالتحدث هنا يتوجه إلى جمهور مزدوج (نساء ورجال: "إليكن وإليكم")، ما يعكس شمول الخطاب وكونه لا يخص تجربة ذاتية فحسب، بل يمتد إلى جرح جمعي

¹ - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، تر: أحسن ثليلاني، منشورات السهل، الجزائر، 2005، ص: 13.

مشترك، عنوانه الاقتلاع والاعتراب، يستحضر المتحدث "حكاية مثقف ورفيقتة"، مما يوحي بأن القضية تتجاوز الشخصي لتطال طبقة اجتماعية وفكرية بكاملها، وتطرح أسئلة حول مصير المثقف المنفي الذي يقع ضحية العنف السياسي أو الإيديولوجي.

تشير عبارة "مجموعة دولية مسلحة" إلى قوى خارجية أو قوى هجينة عابرة للأوطان، وهي صورة مكثفة للاستعمار الجديد، الذي لا يكتفي بالاحتلال العسكري بل يمارس نوعاً من الاختطاف الرمزي للوعي والمصير. أمّا الإشارة إلى "الضفة الأخرى من البحر" و"إفريقيا الشمالية" و"المغرب الأوسط"، فتضعنا في فضاء هجين جغرافياً وثقافياً، حيث لا تُذكر الأوطان باسمها الرسمي بل بوصفها مناطق ملعونة أو منفية، ما يعكس علاقة مأزومة بين الذات والوطن، وطن أصبح مصدرًا للنكبة بدل الحماية. المفارقة تظهر في العبارة: "البلاد التي أحبها والتي غادرتها رغماً عني"، ففيها تناقض وجودي يكشف أنّ العلاقة مع الوطن ليست علاقة انتماء طبيعي، بل علاقة نزاع دائم بين الحب والقهر، بين التعلق والهروب. وتبلغ هذه العلاقة حدّ الكابوسية في القول: "تلاحقني وتطاردي ليلاً حتى غسق الدجى"، وهي صورة شعرية كثيفة تنقل تجربة المنفى بوصفها زمناً لا ينتهي من الحنين المؤلم والذاكرة التي ترفض النسيان.

هذا المقطع يلخص جوهر "الفضاء الثالث" الذي تحدّث عنه "هومي بهابها"، حيث يعيش الإنسان في منطقة رمادية بين وطن غادره ولم يغادره، وواقع جديد يحاول التكيف معه لكنه لا يمنحه السكينة. فالمتحدث لا يعيش فقط اغتراباً مكانياً، بل اغتراباً نفسياً وهوياتياً عميقاً، وهو ما يجعل هذا المقطع نموذجاً درامياً قوياً لتجسيد أثر الهجنة على الذات، من خلال تعدد الأصوات، والانشطار الداخلي، والحنين المشوّه.

إذ يأخذ هذا المقطع المسرحي أبعاداً إيديولوجية متضاربة تعبر عن الهجنة الثقافية، فالتعبير عن الوطن الأم الجريح من منفى أُجبر على العيش فيه يوحي إلى اضطراب مفهوم الهوية عند شخصية مُقدم الأخبار، فالجسد في المهجر والعقل والقلب في الوطن، إذ تعترف الشخصية بتعلقها الكبير بالجزائر الذي أحبها وغادرتها رُغماً عنه نتيجة الظروف السيئة التي تمر بها البلاد، فلانغماس في بيئة وثقافة الآخر

من طريق الهجرة لا يعني التماهي معه كلياً، وإنما يظلّ الحنين الى الوطن حياً في ذاكرة المهاجر ويظهر ذلك في قول المقدم "لا استطيع نسيانها" -أي الجزائر- والتي تلاحقني وتطاردي ليلاً، فالجزائر أصبحت كالشبح الذي يطارد مهاجريها، يلاحقه أينما حلّ وأرتحل ومهما حاول المهاجر في الواقع و الشخصية (مقدم الأخبار) في المسرحية التملص من حنينه وذاكرته وذكرياته في وطنه لا يستطيع، لأنّه ترك وراءه أرضه، وطفولته، وعائلته، واحبائه، يشبّه الكاتب المسرحي على لسان شخصيته "المهاجر" كاليتيم في بلاد الغربة بعيداً عن أمه أي انتمائه وأرضه ووطنه، "لقد تركت أمي وحيدة بعد وفاة والدي، ونزلت في هذا الوطن كما يحط اليتيم بين زوجة أبيه، تلك التي قاومتها من قبل لقد أمتني الجزائر" ⁽¹⁾. إذ يتشكّل في هذا المشهد المسرحي بعداً كولونيالياً من منظور كل من "إدوارد سعيد" وكذلك "هومي بجاها" إذ تتجلى الثنائية الضدية ذات العلاقة الجدلية من المستعمر والمستعمر، الوطن الأم/ الجزائر المستعمر، والبلد المهاجر إليه/ المستعمر، فالوطن الذي تغرّب عنه المقدم كاليتيم الذي فارق والدته وعاش حياته المتبقية في كنف زوجة الأم الشريرة (فرنسا)، لتتشكّل عند الشخصية فضاء ثالث يهرب إليه، بجمع بين مقومات هويته الأم أي (الهوية الجزائرية) التي تعدّ أصل نشأته وانتمائه، وبين هوية البلد الذي أجبر العيش فيه بلغته وممارسة ثقافته، فشخصية المقدم حاولت أن تبتر الثقافة الجزائرية أو ما يسميه "هومي" بالفضاء البيني للاندماج في ثقافة المستعمر ومحاوله نسيان الجزائر وكل ما يتعلق بها من حنين وذكريات أليمة، ويظهر ذلك في عبارة "تلك التي قاومتها" أي الجزائر، "لكن آمتني الجزائر" فلفظة المقاومة تعني الرغبة في تجاوز الشيء، أي تجاوز الجزائر، التي سببت لمعظم المهاجرين شرخاً بسبب الاستعمار ثم الأحداث المأساوية التي حدثت في سنوات التسعينيات من القرن الماضي، كما أن مقاومة الهوية ومحاوله تجاهلها والتملص منها كونها جزء لا يتجزأ من ثقافة الوطن علامة من علامات الفضاء الثالث عند "هومي بجاها"، والبحث عن هوية أخرى للاندماج فيها وفي ثقافتها نابع من رغبة في نسيان كل ما يتعلق بالوطن الأم الذي سبب ألماً غائراً للشخصية المسرحية (المهاجر).

¹ - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، ص: 13.

كما يكشف هذا المقطع المسرحي عن تمثيل عميق ومؤلم لتجربة الانفصال عن الجذور، من خلال خطاب الذات المتكلمة التي تواجه ماضيها وواقعها في آن واحد. فقول الشخصية "لقد تركت أُمي وحيدة بعد وفاة والدي" يشير منذ البداية إلى شعور بالذنب والتقصير تجاه الأصل، خصوصًا تجاه الأم التي تُقدّم هنا كرمز للأرض، للوطن، للتاريخ العاطفي الذي تخلّى عنه المتحدث. الأم، في هذا السياق، ليست مجرد شخص بيولوجي، بل ترمز إلى الحنان الجذري، إلى الجزائر في صورتها الأمومية الأولى، إلى ذلك الاحتواء العاطفي الذي فُقد بفعل السفر أو الهجرة أو المنفى القسري.

لكن المفارقة الصادمة تظهر في العبارة التالية: "نزلت في هذا الوطن كما يحط اليتيم بين زوجة أبيه"، إذ تُصوّر الجزائر - بعد العودة أو بعد البعد - كأنها لم تعد هي، بل تحوّلت إلى مكان غريب وقاسٍ وعدائي، لا يُشبه دفء الأم، بل يوازي برودة زوجة الأب، تلك التي تُربط في المخيال الشعبي بالرفض، والنفور، والنبذ العاطفي. هذا التشبيه المجازي العنيف يعكس شعورًا وجوديًا عميقًا بالاغتراب داخل الوطن نفسه، مما يرسّخ أن الذات المسرحية تعيش في فضاء ثالث داخلي، فضاء لا تجد فيه ذاتها لا في المنفى ولا في العودة.

وتبلغ المرارة ذروتها في العبارة: "تلك التي قاومتها من قبل"، إذ أن العلاقة مع "الجزائر" لم تكن دائمًا قائمة على القبول، بل على المواجهة والمقاومة، وكأن الانتماء إلى الوطن ليس انتماءً تلقائيًا، بل صراعًا دائمًا بين القبول والرفض، بين الانجذاب والانفصال. وفي العبارة الأخيرة "لقد أمتني الجزائر"، يظهر الجرح الذي خلفه هذا التمزق بوضوح، جرح الوطن الذي يُفترض أن يكون حاضنًا، فإذا به يتحوّل إلى مصدر للألم والخذلان.

فهذا المقطع يجسّد ببراعة مفاهيم "هومي بهاغا" حول المهجنة والتموضع الهامشي، حيث يعيش الفرد في وضع نفسي وثقافي لا يسمح له بالانتماء الكامل إلى أي فضاء: لا إلى الوطن الذي صار غريبًا، ولا إلى المهجر الذي لا يعترف به. إنّه يعبر عن الذات الما بعد كولونيالية المهشمة، التي تبحث عن هوية متصالحة لكنّها لا تجد سوى المهجنة كقدر وجودي، و"الفضاء الثالث" كأفق دائم للتيه والتأرجح والانشطار.

يُعدّ فضاء المهجنة الثقافية مفهوماً رمزياً بالغ الأهمية في الخطابات ما بعد الكولونيالية، وهو لا يُقصد به مكان جغرافي بالمعنى الحرفي، بل هو فضاء ذهني وثقافي تتقاطع فيه أنظمة معرفية وقيم حضارية متعددة، غالباً ما تكون متعارضة تاريخياً أو متصارعة سياسياً واجتماعياً. في هذا الفضاء، لا تنصهر الثقافات بشكل انسيابي، بل تتشابك وتتصادم وتُعاد صياغتها في شكل جديد، يتجاوز الثنائية التقليدية بين "الأصل" و"الفرع"، أو بين "المركز" و"الهامش". ففيه "تعيد ترتيب الحدود المتعارف عليها بين الخاص والعام، والرفيع والوضيع، وتتحدى توقعات التطور والتقدم المعتادة"¹.

وقد أسهم المفكر والناقد ما بعد الكولونيالي "هومي بهابا" في بلورة هذا المفهوم، لا بوصفه فقط أداة لفهم تعقيدات الهوية في المجتمعات المستعمرة، بل كاستراتيجية لتفكيك المركزية الغربية، التي طالما ادّعت احتكار الحقيقة والمعرفة والحداثة.

لقد جاء بهابا ليقوّض السردية الغربية التي تضع الغرب في موقع "المركز" والدول المستعمرة في موقع "الهامش"، معتبراً أن هذه العلاقة ليست خطيّة أو أحادية الاتجاه، بل إن الاستعمار نفسه أفرز مناطق تداخل ثقافي، نشأت فيها ذوات هجينة، تتكلم بلغتين، وتعيش داخل منظومتين متباينتين، دون أن تنتمي بشكل خالص لأي منهما. ومن هنا، برز مفهوم "الفضاء الثالث" كحالة انتقالية ومركبة، يتفاعل فيها المحلي مع الوافد، وينشأ عنها خطاب ثقافي جديد غير منتمٍ بالكامل لأيٍّ من القطبين.

ويتجلى هذا الفضاء الثالث بوضوح في السرديات ما بعد الكولونيالية، لا سيما في المسرحيات الجزائرية التي كُتبت في ظل مرحلة ما بعد الاستعمار أو في سياق الهجرة. ففي هذه النصوص، تُمحي الحدود الصارمة بين الثقافتين: ثقافة المستعمر والمستعمر، إذ تتداخل الرموز والدلالات والسلوكيات، لينتج في النهاية خطاب هجيني يُجسّد واقعاً مشحوناً بالتناقض والانقسام والتفاوض المستمر.

وفي الأمثلة المسرحية المدروسة في هذا الفصل، تظهر ملامح هذا الفضاء الهجيني من خلال الشخصيات المسرحية التي تعيش حالة تذبذب هوياتي، فهي إما تنغمس كلية في ثقافة الآخر (الغربي، المستعمر، أو بلد المهجر) إلى درجة الذوبان الكامل، أو تقاوم هذا الانغماس وتحاول التمسك بمقومات

¹ - هومي بابا، موقع الثقافة، ص: 44.

هويتها الأصلية: كاللغة، والدين، والعادات، والانتماء الوطني. غير أنّ الأمر لا يكون دائماً خياراً حراً، بل غالباً ما تجدد هذه الشخصيات نفسها مُرغمة على ممارسة ثقافة الآخر بفعل الضغط الرمزي أو السياسي أو المجتمعي، سواء داخل الوطن في ظل آثار الاستعمار الفرنسي العميقة، أو خارجه أثناء الهجرة إلى بلدان الاستعمار القديم.

وهكذا، يتحول المسرح الجزائري المعاصر إلى مرآة تعكس تعقيد التجربة ما بعد الكولونيالية، ويُجسد فضاء المهجنة ليس فقط بوصفه موضوعاً للنقاش، ولكن كواقع نفسي وثقافي تعيشه الشخصيات ويتخلل بنية النص المسرحي ذاته.

ف نجد الشخصية تتأرجح بين الثقافتين وهو ما يحدده "هومي بهابها" بالفضاء الثالث، وأن ارتباط فضاء المهجنة الهجرة يحدد فضاء ثالث يلزم على الشخص المرحية العيش فيه وفضاء التجاوز وشطب الحدود والاندماج، فضاء تنشط فيه الشخصية بين ألم الحياة في الوطن وما يعانيه هذا الأخير من أزمات على الأصعدة جميعها، وبين شعور الاغتراب والنبذ والعنصرية في بلد أجبر الهجرة إليه، وهذا ما عبّرت عنه شخصية "المقدم" في مسرحية "سائق سيارة الأجرة" لعلاق بايلي «أننا نتألم جميعاً تجاه هذه الأم ذات الأبناء المعذبين المذمومين والتي تواصل إلقاء تسلطها اللقيط في البحر مثل ما ترمي الزجاجات الفارغة، أنني أشعر بالحنين إلى البلاد التي تنزف دماً، والتي لا تتوقف عن إدماني»⁽¹⁾.

فالبعد عن الأرض الأم والهجرة إلى بلاد المستعمر ومحاولة البحث عن مصير أفضل ليس الحل الأمثل أو السعادة المطلقة بالنسبة للمهاجرين الجزائريين عامة، وشخصية المقدم في المسرحية على وجه التحديد، بل يزيد الاغتراب ألماً على ألم دفع بالشخصية إلى الشعور بالتيه وعدم الانتماء والغضب الشديد من سياسة الوطن الذي لا يتحمل مسؤولية أبنائه وشعبه، مما دفع بهم إلى الهجرة والهرب من الواقع المأساوي وبالرغم من ذلك شعوره تجاه الجزائر لا يفارق بال شخصية المقدم التي تعيش لحظات صعبة نتيجة الحرب الأهلية أو ما يعرف بالعشرية السوداء، فهو يصف نفسه وغيره من المهاجرين متحدثاً بصيغة الجمع "بالأبناء" المعذبين والمحرومين واللقطاء واليتامى وهو الوصف الدقيق الذي يشمل

¹ - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، ص: 13.

مفهوم فضاء المهجنة عند المنظر الأمريكي الهندي "هومي بها بها" فشخصية المقدم لا تنتمي إلى الهنا أو هناك فهو بين البين.

فالهجرة أو النفي أو الارتحال بعيدا عن الوطن الأم يعد مظهراً من مظاهر المهجنة الثقافية، إذ التقاء الفرد أو الشخصية المسرحية بأفراد وشخصيات أخرى تنتمي إلى ثقافات مختلفة ومتعددة كفيلاً بتشكيل فضاء جديد لدى الشخصية يجمع بين الثقافة الأصلية والفرعية.

كما أنّ الانتقال من بلد إلى آخر والتأثر بالثقافة الأخرى غير كافٍ للتخلي عن ذكريات الانتماء الوطني المثقل بالمآسي والآلام وذكريات الاستعمار الفرنسي الأليمة، ثم ذكريات الجهل والبطالة بعد الاستقلال، لتنتهي بمأساة الحرب الأهلية والعشرية السوداء، فنجد شخصية المقدم في مسرحية "سائق سيارة الأجرة" تواصل الحديث مع نفسها في قالب حوارى داخلي معترفاً بحقيقة أنّه مهما سافر واغترب يظلّ يجرّ شريط حياته المتأزم معه، وأنّ الحواجز الحدودية والجوية والبحرية غير قادرة على أن تنسيه نفسه وثقافته ووطنه الجريح «أشعر بالألم في حياتي وأشعر بالألم في مدينة.... أني أجرجر صفيح حياتي في المنفى بين نيويورك وباريس والجزائر أجرجرها من نزيف الجواب من نزيف الحواجز الحتمية، إلى حقبة الحواجز المزيفة، أجرجرها من المذابح إلى المهازل إنها دوماً الأحجية نفسها، كل يوم مضى يترك خلفه شخصيته المرعبة»⁽¹⁾؛ فشخصية المقدم تحمل معها مفهوم الوطن أينما حل في المنفى لأنها تمثل جزء منه ولا يمكنه التخلي عن هذه الحقيقة فهو مدرك أمد الإدراك بأنه لا يقدر أن يفصل عنه هويته وانتماءه للجزائر فهي تصاحبه دائماً بمأساتها وأخبارها الحزينة نتيجة الأزمة.

ينقل هذا المقطع المسرحي صوتاً داخلياً مشبعاً بالأسى والتمزق، صوتاً لشخصية تعيش حالة منفى روحي وجغرافي مزدوج، لا تقتصر على البعد المكاني بل تمتد إلى أعماق الذات. فالتعبير "أشعر بالألم في حياتي وأشعر بالألم في مدينة" يضعنا منذ البداية أمام وعي مثقل بالحزن، لا يستطيع الفصل بين معاناته الشخصية وارتباطه بالمكان. فالحياة والمدينة كلاهما مصدر للألم، ما يدلّ على أن المعاناة لا تنبع فقط من الداخل بل من السياق الخارجي أيضاً، من بيئة غريبة أو قاسية أو من ذاكرة مرهقة.

¹ - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، ص 13، 14.

يتكرر فعل "أجرجر" ثلاث مرات، في حركة دائرية ثقيلة، تعكس الإنهاك والعبء الوجودي الذي تحمله الشخصية، حيث تصف حياتها بـ"صفيح" يجرجر، وهي استعارة توحى بالحياة كعبء مادي صلب ثقيل، لا روح فيه، حياة خشنة معدنية، تُجرجر لا تُعاش، هذا الفعل المتكرر يعطي الإيقاع العام للمقطع، وكأنه يدور في حلقة مغلقة حيث لا خروج من الألم بل اجترار دائم له.

المنفى هنا ليس مجرد انتقال جغرافي بين نيويورك وباريس والجزائر، بل هو انقسام نفسي حاد، حيث تنتقل الشخصية بين ثلاث عواصم كبرى تمثل ثلاث هويات متصارعة: الحداثة الغربية (نيويورك)، العمق الاستعماري الثقافي (باريس)، والجذر الأصلي المعذب (الجزائر). وبين هذه العواصم الثلاث، تتناثر الذات وتفقد مركزها، فتتحول إلى كائن ممزق يعيش في مناطق رمادية من الانتماء.

ويلاحظ أن المنفى يوصف بمرور مؤلم من "نزيف الجواب" إلى "نزيف الحواجز"، وكأن كل محاولة للفهم أو الإجابة تنتهي بنزيف جديد. فالذات لا تجد جوابًا شافيًا لأسئلتها بل تجد فقط مزيدًا من الجراح. أما "الحواجز الحتمية" و"الحواجز المزيفة"، فهما استعارتان تعبّران عن التحول من واقع استعماري مباشر إلى واقع ما بعد استعماري مُضلل، حيث انتقلت الحدود من قهر مادي صريح إلى قهر رمزي مخادع. فالمذابح تحولت إلى مهازل، لكن الجرح باقٍ، والمأساة لم تنته، بل أخذت شكلًا ساخرًا أكثر إيلاّمًا.

وتصل المأساة ذروتها في العبارة الأخيرة: "إنها دومًا الأحجية نفسها، كل يوم مضى يترك خلفه شخصيته المرعبة"، إذ تعبّر عن حلقة وجودية مغلقة، لا فكاك منها، حيث يتكرر الزمن وتبقى المعاناة في جوهرها واحدة. والمقصود بـ"شخصيته المرعبة" ليس الماضي فقط بل الأثر الذي يتركه الزمن في النفس، كأن كل يوم مضى يترك ندبة جديدة في جسد الذاكرة.

هذا المقطع هو تمثيل صادق للهوية المهشّمة في الفضاء الثالث كما يصوّره "هومي بهاجا"؛ فضاء لا ينتمي لا للغرب ولا للشرق، بل هو منطقة عبور وانكسار وتجاذب، تُنتج ذاتًا تعاني من الازدواج والانفصال والتشوّه، لكنها في الوقت نفسه تسعى للفهم والاستمرار رغم العبء.

ولعل من مظاهر قيمة المهجرة كمظهر من مظاهر الفضاء الثالث أو فضاء المهجنة الثقافية في مسرحية "سائق سيارة الأجرة" تتبع المهاجر لأحداث الوطن السياسية والاجتماعية والاقتصادية ومن مناقشتها وتحليلها والتعليق عليها سواء بطريقة خفية أو علنية، وهذا ما قامت به شخصية "مقدم الأخبار" حين طرح سؤال: فمن كان وراء الأحداث الدموية التي حدثت آنذاك في زمن العشرية السوداء قائلا: «نتساءل هل هي جماعة دولية مسلحة أو أناس مسلحون مجهولون؟! ما هذا الشعب المختطف والذي لا يتوقف عن خلق مزيد من الأرامل واليتامى؟ ربما يصل العدد إلى خمسين أو ستين أو سبعين ألف ضحية؟ لقد غصّت بهم الفنادق والمخيمات وحتى المقابر أعلنت امتلائها أصبحنا ندفن الضحايا بالجرفات وبعضهم أرقاما مجهولة»⁽¹⁾. فمرحلة الحرب الأهلية بالجزائر إبان التسعينيات من القرن الماضي شكّلت مفترق طرق بين تعزيز شعور الانتماء إلى الوطن عند الجزائريين من جهة، وإثارة الغضب والرفض من قبلهم في الآن نفسه، مما دفع بعضهم إلى النفي والهجرة والسخط على الأوضاع المزرية التي آلت إليها الجزائر مرة أخرى بعد الاستعمار الفرنسي، ففي الجزائر عاد عهد الاستعمار، وعاد زمن القتل والخطف والاعتقال، غير أنّ هذه المرة ليست من قبل يد خارجية (فرنسا) وإنما بين أبناء الشعب الواحد اختلطت الأمور وكل واحد منهم نحى منحى مغاير فلم يعد يعرف من يقتل من؟ ولأي جهة ينتمي كل منهم؟

تعدّ الحروب الأهلية وبالتحديد مرحلة العشرية السوداء بالجزائر فترة تاريخية يمكن دراستها من خلال مسرحية سائق "سيارة الأجرة" وفق نظرية الفضاء الثالث، وذلك بسبب تعدد الانتماءات الثقافية التي تنتمي إليها كل شخصية مسرحية، فمنهم من ضلّ في الجزائر وكابد معاناته الحرب، ومنهم من هاجر بعيداً إلى بلد المستعمر وكلاهما عايش الاغتراب سواء من كان في الحدود المحلية أو من كان في الحدود وراء الضفة الأخرى، إذ حاول كل منهما البحث عن فضاء ثالث ينتمي إليه، يختاره هو بنفسه يجمع فيه بين هويته وهوية الآخر، فبالنسبة لشخصية "المقدم" فهي تعيش الغربة فهو مهاجر جزائري في فرنسا سيضطره وجوده بها التعايش مع الثقافة الأوروبية سواء مخير أو مجبر يتحدث لغتها، ويأكل أكلها،

¹ - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، ص 14.

ويتجول في مدنها وشوارعها، ويسبق أبنائها على الثقافة الفرنسية، ومع هذا سيظل الانتماء الوطني الجزائري حاضراً في تفكير شخصية المقدم ونمط حياته، أما بالنسبة للجزائريين الذين عاشوا الحرب الأهلية بالجزائر ولم يغادروها وتمثلها شخصية "عمي السعيد" "سائق سيارة الأجرة" فيعيش حالة من التناقض الشعوري فنجد تارة مستاء وتارة محتارا لما آلت إليه الجزائر من وضع أليم، وأحياناً نجده متفائلاً ومؤمناً بقضاء الله وقدره.

ففي موضع آخر من المسرحية نجد شخصية المقدم تصف حال الجزائر المأساوي بسبب الأوضاع السياسية المتأزمة آنذاك، ويتحدث عن الهجرة غير الشرعية التي انتشرت بشكل رهيب بين أوساط الجزائريين نتيجة الحرب الأهلية، فالوضع مؤسف وأصبح لا يطاق «الجزائر التي تضحك، والجزائر التي تبكي، شمسها الباهية وسماؤها الزرقاء... كل شيء ينمحي ويتخدر فلم تعد هناك أية ذاكرة إنه الجنون ... لم يعد هناك أب ولا معلم ... إنها العاصفة والقارب بنا من يغرق في بعبعها أنهم يجدفون للانفلات من الطامة حيث يوجد مضيق على بعد دقائق من أوروبا، يتامى هؤلاء الذين لا يحسنون المراوغة، يحاول الواحد منهم العبور فيتحطم رأسه ... بمجرد أن يقترب من مدينة طنجة فإنه يبكي فراق وهران ... البحر للشرب ... البحر للدم»⁽¹⁾.

يحمل هذا المقطع كثافة درامية بالغة، حيث تلتقي صور التناقض والانقسام في تمثيل الوطن - الجزائر - التي تُقدّم في آنٍ واحد كبلد يضحك ويبكي، كشمس وضياء وسماء، وفي الوقت ذاته كمنفى داخلي، ومصدر للخدر والنسيان والجنون. إن هذه الازدواجية الحادة في تصوير الجزائر ترمز إلى حالة الهوية المتأرجحة التي لم تعد تجد في الوطن استقراراً أو ملاذاً، بل تعيش فيه كمنطقة خذلان فالجزائر هنا ليست فضاءً مطمئناً، بل ذاكرة مفقودة، ومشهد مفكك، تختفي فيه الرموز المؤسسة: "لم يعد هناك أب ولا معلم"، أي لا سلطة أبوية، ولا مرجعية تربوية أو أخلاقية، في دلالة على تفكك القيم والسقوط الجماعي.

¹ - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، ص 14.

تُستخدم استعارة "العاصفة والقارب" لتصوير الهجرة باعتبارها فعلاً قهرياً، يفرّ منه الناس كما يفرّون من الكارثة وليس كخيار حرّ، ففي هذا القارب "من يغرق في بعبعها"، أي في فوضى الوطن وتحولاته هو من لم يُتقن المراوغة هو اليتيم في رمزية الحرمان الكامل من السند، وفي العبارة "يتامى هؤلاء الذين لا يحسنون المراوغة" نجد نقدًا مرّاً لواقع لم يعد يتيح البقاء إلا لمن يُتقن الخداع أو المناورة، أما البسطاء فهم من يُسحقون تحت وطأة هذا الواقع المهزوم.

وتزداد الرمزية قوة حين يذكر النص: "بمجرد أن يقترب من مدينة طنجة فإنه يبكي فراق وهران"، وهي صورة مكثفة تُجسد المفارقة بين الرغبة في الهرب والتمزق الوجداني عند الوداع فالهجرة هنا ليست خلاصاً بل هي فقدان آخر يُضاف إلى سجل الخسائر. المشهد يتحوّل من مأساوي إلى كارثي في العبارة الأخيرة "البحر للشرب ... البحر للدم"، حيث يُختزل البحر، رمز العبور والخلاص إلى وسيلة للموت أو العطش، فإما أن يشربه المهاجر غرقاً، أو ينزف فيه دمًا. إنها صورة مأساوية للهجرة السرية، ولتجربة المنفى الحديث بوصفها محرقة حقيقية لجيل ما بعد الاستعمار.

المقطع كله يعبر عن تموضع الشخصية المسرحية داخل الفضاء الثالث، ليس كاختيار واعٍ، بل كحالة اضطرارية، نتيجة لانحياز الوطن كحاضنة هوياتية، ونتيجة لفشل مشروع ما بعد الاستقلال. كما يظهر أثر المهجنة الثقافية والهروب من الجذر والأصل حيث لا يجد الفرد ذاته لا في البقاء ولا في الرحيل وتصبح خياراته جميعها محكومة بالخذلان.

إنها الجزائر التي لم تعد تشبه نفسها والتي أصبحت تُحتزل في الوجدع وفي مغامرات بحرية تنتهي غالباً بالغرق، أو بالجنون، أو بالدم.

فهؤلاء بعض من الجزائريين الذين رموا بأنفسهم في غياهب البحر عبر قوارب الموت رغبة منهم في البحث عن حياة أفضل من الحياة التي يعيشونها في وطنهم، حيث هناك وراء الضفة الأخرى - في اعتقادهم - لا توجد حروب، ولا قتل، ولا سفك للدماء، وهنا يتجلى مفهوم البحث عن الفضاء الثالث ففيه يكون المهاجر الجزائري حياة جديدة تجمع بين هويته و هوية البلد المهاجر إليه، فالهوية سواء أكانت بطريقة شرعية أو غير شرعية تعبر عن فعل المقاومة ورفض الفضاء البيني والوجود فيه، والعمل

على شطب الحدود المادية والذهنية وتجاوزها لتشكيل فضاء متعدد الثقافات، والهويات، واللغات والأفكار، فقيمة الهجرة تندرج ضمن موضوع الهجنة أو التهجين الثقافي حسب "هومي بهابها" لأن عبرها تلتقي الثقافات فهي كما يسميها "موقع الثقافة".

2- الهجنة في مسرحية "ألجيرينو" لنور الدين مغسلي:

تُعد مسرحية "ألجيرينو" واحدة من أبرز النماذج الدرامية التي تترجم بعمق أزمة الهوية في السياق الجزائري ما بعد الاستعمار، حيث تتقاطع أسئلة الانتماء، والمنفى، والاختلاف الثقافي في قالب سردي وهوياتي معقد، وتبرز أهمية هذه المسرحية لا فقط في موضوعها الذي يعالج واقع الهجرة والحنين إلى الوطن، بل في الطريقة التي تُفكك بها الهوية الجزائرية بوصفها هوية هجينة، مشروطة بتجربة الاستعمار أولاً، وبالواقع الثقافي والسياسي المتشابك بعد الاستقلال ثانياً.

إن الشخصية المحورية في المسرحية "ألجيرينو" لا تمثل فقط فرداً مهاجراً، بل تُجسّد ذاتاً مشروخة تعيش داخل ما يسمّيه "هومي بهابها" بـ الفضاء الثالث، أي ذلك الموقع الثقافي المتوتر الذي لا ينتمي لا إلى المركز ولا إلى الهامش، لا إلى ثقافة المستعمر الخالصة، ولا إلى الثقافة الوطنية النقية بل هو فضاء ينتج فيه المعنى من التصادم والتفاوض بين أنظمة ثقافية متباينة.

فألجيرينو ليس جزائرياً بالكامل، لأنه فقد الانغراس التام في الأرض واللغة والذاكرة المحلية، وليس فرنسياً تماماً، لأن مجتمعه الجديد لم يمنحه اعترافاً كاملاً ولا انتماءً صادقاً، إنه في المنطقة الرمادية بين الضفتين، في برزخ ثقافي وهوياتي حيث تتحوّل الذات إلى مشروع دائم من التفاوض والتشكّل. ومن هنا فإن المسرحية لا تكتفي بسرد تجربة الهجرة بل تحوّلها إلى تجربة وجودية معقدة تُطرح فيها أسئلة الاغتراب، والهوية، والانتماء، بطريقة جمالية وعميقة.

تظهر الهجنة الثقافية في هذه المسرحية على مستويات متعددة: في لغة الحوار التي تتراوح بين العامية الجزائرية والإشارات إلى الفرنسية، وفي الذهنية التي تعبّر عنها الشخصيات، إذ يتقاطع الخطاب الوطني مع تأثر واضح بثقافة الآخر، وفي الطقوس اليومية، من اللباس إلى العادات، وفي المواقف من القضايا الكبرى كالدين، والانتماء، وتتجلى هذه الهجنة أيضاً في الانقسام النفسي العميق الذي يعيشه

البطل، بين الأم/تاميمونت التي ترمز إلى الجذر والهوية الوطنية، وبين ذاته التي تحاول الاندماج في مجتمع لا يعترف بها إلا بوصفها "آخرًا" دائمًا.

ومن خلال هذا المشهد المركب، تُعيد المسرحية مساءلة مفهوم "الهوية الثابتة" الذي تأسس في الوعي الوطني بعد الاستقلال، وتطرح بديلاً عنه هوية مرنة، هجينة، متحوّلة، تتغذى من التوتر بين الانتماءين، وتتحرك في الفضاء الثالث بوصفه موقعاً للهشاشة من جهة، وللمقاومة من جهة أخرى. فالهجنة هنا لا تُقدّم كعيب أو ضعف بل كشرط وجودي للذات الجزائرية الحديثة التي تكوّنت في ظل صدمة الاستعمار، وصدمة المنفى، وصدمة العودة.

ومن هذا المنطلق، يشكّل تحليل مسرحية ألجيرينو من زاوية المهجنة الثقافية مدخلاً ضرورياً لفهم تحولات الذات الجزائرية في المسرح المعاصر، حيث لا تُفهم المهجنة فقط بوصفها تداخلاً بين لغتين أو ثقافتين، بل بوصفها حالة تعبير عن هوية متوترة تعيش على التخوم، وتقاوم النسيان وتفاوض على وجودها داخل فضاء متعدد، مشوّش، ومعقّد.

أ- الهجرة كاختيار أو هروب: تحليل شخصية "ألجيرينو":

تُطرح الهجرة في مسرحية ألجيرينو بوصفها تجربة معقدة تتجاوز كونها مجرد انتقال جغرافي من بلد إلى آخر، لتصبح فعلاً يحمل في داخله توتراً دائماً بين الاختيار الحر والهروب القسري. فشخصية "ألجيرينو" لا تغادر وطنها بدافع المغامرة أو البحث عن مستقبل أفضل فقط، بل تحمل معها جرحاً خفياً وذاكرة مثقلة تدفعها للابتعاد، هذا البُعد يجعل من الهجرة تجربة مزدوجة: فهي في ظاهرها قد تبدو اختياراً شخصياً، لكنها في العمق هروب من واقع مأزوم، ومن وطن لم يعد قادراً على احتضان أبنائه. من خلال شخصية "ألجيرينو" تكشف المسرحية عن التوتر النفسي العميق الذي يعيشه الفرد المهاجر، حيث لا يكون في مأمن لا في الوطن الذي تركه، ولا في البلد الذي هاجر إليه، فالهجرة هنا ليست فقط فعلاً مكانياً بل هي أيضاً حالة من التيه الوجودي، تعبّر عن خلل في علاقة الإنسان بمكانه، بلغته، بذاكرته، وحتى بذاته. وهذا ما يجعل "ألجيرينو" أنموذجاً درامياً قوياً للتعبير عن شخصية هجينة، تعيش

في الفضاء الثالث بين "هنا" و"هناك"، وتبحث باستمرار عن موقع لها بين الانتماء والانفصال عن الجذور.

تمثل شخصية "ألجيرينو" في مسرحية نور الدين مغسلي أمودجًا معبرًا عن الذات المهجنة والممزقة التي لم تعد تنتمي كليًا إلى أي مكان، لا إلى الوطن الذي خرجت منه، ولا إلى الفضاء الجديد الذي حاولت الاندماج فيه. وتطرح المسرحية من خلال هذه الشخصية سؤالًا جوهريًا: هل الهجرة كانت فعلاً حرًا نابعًا من إرادة ذاتية؟ أم أنها كانت هروبًا اضطراريًا من واقع خانق لم يترك للذات سوى خيار الرحيل؟ يتبين من خلال الحوار، ونبرة السرد، وحالة التمزق التي يعيشها "ألجيرينو"، أن الهجرة لم تكن رغبة بقدر ما كانت فرارًا من وطن فقد معناه.

ف"ألجيرينو" لا يقدم نفسه كمهاجر سعيد، بل كشخص مطارّد بالذاكرة، مثقل بالندم، يعيش قطيعة مع جذوره، وفي الوقت ذاته لا يجد موطنًا قدم في العالم الذي اختاره بديلًا. يعترف بأنه ترك "ثاميمونت" - رمز الأم/الوطن - خلفه، وتخلّى عن علاقته بالأرض، لكنه لا يستطيع التخلص من هذا الانتماء المكبوت، فصوت الماضي يطارده في غربته، وصور الوطن تطل عليه حتى من داخل شوارع المنفى. هنا تتجلى الهجرة لا كحالة انتقال بل كحالة تشظٍّ نفسي وثقافي ينتج عنها وجود درامي قلق وغير مستقر. وتعتقد هذه الصورة عندما يحاول "ألجيرينو" تبرير مغادرته، إذ يقول إنه كان يبحث عن الحرية، عن الاعتراف، عن فضاء يعوّضه عن الخذلان الذي شعر به في وطنه، لكنه في المقابل يكتشف أن المهاجر لم يمنحه ما وعد به، ولكن واجهه بوجه آخر من الإقصاء والصمت فتبدو الهجرة كما تُعرض في المسرحية، رهانًا خاسرًا: هي لا تحقق خلاصًا، ولا تعيد بناء الذات، بل تدفع بالشخصية إلى مزيد من التيه. فيصبح "ألجيرينو" شخصًا بينيًا، لا ينتمي بشكل كامل إلى أي عالم، ويحاول اختراع توازن مستحيل بين ما كان وما صار عليه.

يكشف هذا الوضع بوضوح ما يسمّيه "هومى بهايجا" بالفضاء الثالث، حيث تكون الذات المهجنة نتيجة لصراع مستمر بين ثقافتين، لكنها لا تستقر في أي منهما، بل تعيش على الحدود، في هوامش المعنى، ككائن يبحث عن اعتراف مفقود، إنّ "ألجيرينو" هو ابن ذلك الفضاء الذي أنتجه

الاستعمار، والذي فرض على الأجيال اللاحقة أزمة انتماء طويلة المدى لا تزال ملامحها بارزة في المسرح، وفي الوعي الفردي والجمعي.

وفي نهاية المطاف، تتحوّل شخصية "ألجيرينو" إلى مرآة تعكس واقع الذات الجزائرية الما بعد كولونيالية، ذاتٌ أُجبرت على الاختيار، لكنها اكتشفت لاحقاً أنها كانت في الأصل تهرب... تهرب من الماضي، من التهميش، من الصمت، ولكنها لم تجد في المهجر إلا صدى جديداً للخذلان ذاته، بصوت مختلف ولغة أخرى.

يأخذ المهاجر الجزائري كنية بلاده إذ تظل هويته الأصلية والمحلية لصيقة به مهما حاول الاغتراب أو الاندماج في ثقافة المستعمر (أي البلد المهاجر إليه)، إذ لا يمكن له التخلص من هويته في ظل الفضاء الثالث الذي يربط بين هويتين وهذا ما نجده مع شخصية الراوي الذي يدعى "ألجيرينو" في مسرحية "ألجيرينو" نور الدين مغسلي.

الراوي شخصية جزائرية هاجرت إلى فرنسا لتحسين الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية محاولاً البحث عن عالم جديد يخلق له الجو المناسب للحياة الكريمة، وعلى الرغم من مكوث شخصية الراوي بفرنسا لمدة عشرين سنة والانغماس في الثقافة الفرنسية من كافة الجوانب، كعمله في شركة فرنسية كمهندس، زواجه من امرأة فرنسية، مصاحباته لأصدقاء فرنسيين من أديان مختلفة، تحدّثه الدائم باللغة الفرنسية وإجادتها أكثر من الفرنسيين أنفسهم، إلا أنه يبقى جزائرياً ولا يمكنه التخلص من هويته في نظر نفسه، وفي نظر فرنسا ولذلك أطلق عليه الفرنسيون اسم "ألجيرينو" «تنطق بالإسبانية "الخيرنو" أما بالعامية البربرية فهي تنطق الخيرينو ومعناها ثروتي»⁽¹⁾.

فلفظة "ألجيرينو" أي الجزائري باللغة الإسبانية وكذا باللغة الإيطالية رمز للجنسية الجزائرية التي تحملها شخصية الراوي في المسرحية، المغترب بفرنسا منذ عشرين سنة، في حين أن معنى كنية "ألجيرينو" مختلف من لغة إلى أخرى فمثلاً: في اللغة الأمازيغية تعني الخير الخاص به وذلك لأن حرف G في اللغة الإسبانية ينطق حرف الحاء في اللغة العربية، إن قرار الهجرة والتخلي عن الأصل والبحث عن الفضاء

¹ - نور الدين مغسلي، مسرحية ألجيرينو، تر: أحسن ثليلاني، منشورات السهل، الجزائر، ص 483.

الثالث، فضاء التهجين الثقافي، والتعدد، والاختلاف الهوياتي شرط من شروط الكتابة المسرحية الجزائرية ما بعد الكولونيالية وبالتحديد في مسرحية "ألبيرينو" حيث تقرر شخصية الراوي المدعو ألبيرينو مهاجرة أرض الوطن والذهاب إلى فرنسا لبدء حياة جديدة يسودها الأمن والرخاء الاجتماعي متحدثاً مع أمه "تاميمونت" عن سخطه تجاه الوضع المزري بالجزائر آنذاك:

«الراوي: (يلتحق "بثاميمونت" الجالسة على مقعد وسط الخشبة)

أمي، أعلم أن حزنك سيكون عميقاً وعظيماً أنا أيضاً قررت أن أنفي نفسي بنفسي، هذا البلد سرق مني ابتسامتك، وطفولتي، ومراهقتي، هذا البلد لم يعطني إلا فرنكاً واحداً لأعيش به في اليوم الواحد وهذا بعد عدة سنوات من الاستقلال، كما أن أخي غير معترف بها هن قبل السلطات، وليس لها الحق في أي شيء، سأهاجر ليس لأسباب اقتصادية مثلما فعل أبي، وجدي، وأعمامي، وأخوالي ووالدك قبل الحرب، ولكن لأن هذا البلد يخنقني، أنا لا أستطيع التفكير، لم أعد أحب شمس ولا بحره الأزرق»⁽¹⁾.

يشكل هذا المشهد حواراً داخلياً عميقاً بين الراوي و"تاميمونت"، التي تمثل هنا صورة الأم/الوطن، وفي الوقت ذاته تجسيداً لذاكرة جماعية تُحاول الشخصية أن تبرّر أمامها قرارها بالهجرة. لكن هذا القرار كما يُفصح الراوي، لا ينبع من دافع اقتصادي تقليدي كما هو الحال مع الجيل السابق (الأب، الجد، الأعمام...)، بل من اختناق وجودي وفقدان عاطفي، من إحساس عميق بالخذلان واللاجدوى وهذا ما يوسّع من أفق الهجرة في المسرحية ليجعلها تتجاوز بعدها المادي نحو بعد نفسي وثقافي شديد التركيب.

في عبارة "قررت أن أنفي نفسي بنفسي"، تتجلى المفارقة القاسية التي يعيشها الراوي: فهو لا يُجبر على مغادرة الوطن، بل يُقصي نفسه عن وعي، وكأن الوطن نفسه فقد أهليته لأن يكون ملاذاً آمناً. وهذا النفي الذاتي ليس فعل تمرّد، بل فعل حزن واستسلام، لأن ما كان يُفترض أن يمنحه الانتماء — من دفء الأم، والكرامة، والاستقرار — صار مصدراً للعنف الرمزي والسحق المعنوي. وهو ما تؤكد

¹ - نور الدين مغسلي، مسرحية ألبيرينو، ص 499.

عبارته "هذا البلد سرق مني ابتسامتك، وطفولتي، ومراهقتي"، حيث يتحول الوطن إلى كائن غادر، سلبه أعزّ ما يملكه لدرجة أن ضوء الشمس والبحر، وهما رمزان للحياة والصفاء تحوّلًا إلى ما يُنقّر ويخنقه: "لم أعد أحب شمس ولا بحره الأزرق".

الراوي هنا لا يرفض الوطن في جوهره، بل يرفض الوطن كما صار بعد الاستقلال، أي الوطن الذي لم يفِ بوعوده، ولم يتحول إلى مساحة احتواء بل إلى فضاء طارد. يقول: "هذا بعد عدة سنوات من الاستقلال"، في إشارة واضحة إلى خيبة الأمل التي تلت خروج الاستعمار، حيث استمرت ملامح التهميش والحرمان. أخته، مثلاً، لا تتمتع بحقوقها، ولا يعترف بها أحد، في صورة تكرّس الإقصاء الداخلي، حتى داخل المجتمع الواحد ما يجعل الراوي يشعر بأن لا مستقبل له في هذا المكان.

يتبدّى في هذا المشهد تجسيد حيّ لمفهوم الفضاء الثالث كما يطرحه "هومي بهابها"، فالشخصية لم تعد تجد مكاناً داخل الوطن، ولا تنتمي بالكامل إلى العالم الآخر الذي تنوي الهجرة إليه، بل تعيش في منطقة "بين بين"، في حالة تموضع هامشي لا تتيح لها الشعور بالاكتمال أو الطمأنينة. وهذا ما يجعل قرار الهجرة هنا لا يُمثّل خلاصاً، بل وجهاً جديداً من التيه، حيث ينتقل الراوي من ضيق الانتماء إلى قسوة المنفى، لكنه لا يجد بديلاً آخر.

إن هذا المقطع يُبرز الهجرة باعتبارها أثراً من آثار المهجنة القسرية التي يعيشها أبناء المجتمعات ما بعد الاستعمار، إذ لا يشعر الفرد بأنه منسجم تماماً مع وطنه، ولا يجد في هويته ما يكفيهِ للشعور بالانتماء الكامل. فتنشأ عن ذلك شخصية قلقة، متصدعة، تفكر، وتحاكم، وتتألم بصوتٍ مفتوحٍ على أسئلة بلا أجوبة.

كما هذا الحقن ضد وطنه الجزائر لم يكن صادقاً وإنما نتج عن جملة من الأسباب والظروف المتسلسلة والتي أدت في نهاية المطاف الى هذا الشعور السلبي اتجاه انتماءه الوطني، فالامتناع بعدم الانتماء إلى الوطن ينتج عن عدم استفادة بعض من أفراد الشعب -تمثله عائلة "ألجيرينو" في المسرحية- من خيارات وطنه بل يشعر بالتهميش والظلم.

كما أن هجرته إلى فرنسا لن تكون مثل هجرة والده وباقي افراد عائلته الذين هاجروا بغية تحسين وضعهم المادي والاقتصادي، "أليرينو" إضافة إلى هذا العامل لم يعد يتحمل قساوة الحياة في جزائر التسعينيات التي غلبت عليها الأحزاب والمصالح الشخصية.

ليواصل "أليرينو" حديثه مع أمه عن الحيلة التي سيتبناها حتى يستطيع الحصول عن جواز السفر في ظل الفوضى، والبيروقراطية، والشعبوية التي اعتزت البلاد في تلك الفترة، قائلا:

بمجرد تتبع الحزب الغالب في البلاد والتملق له كاف للحصول على الجواز، ومن ثم الهجرة:

«تاميمونت وماذا ستفعل لتحصل على جواز السفر؟

الراوي: هذا بسيط جداً يجب أن أكذب مثلهم، سأحتال كما يفعلون، وأتفاخر ببطولات والدي رحمه الله الذي استشهد من أجل هذا البلد، وكما يفعلون سأتملق للحزب واتغنى بكل ما يقوم به من أجل هذا البلد، وسأخبرهم بأنني سأعود حاملاً شهادة لأساعدهم على بناء هذا الوطن والسمو بهذا الحزب الغالي جداً»⁽¹⁾.

يُعبّر هذا الحوار بين "تاميمونت" و"الراوي" عن لحظة مكاشفة عميقة، تتعرّى فيها أخلاقيات ما بعد الاستعمار وتنكشف هشاشة الانتماء الوطني حين يُقاس بمقاييس النفاق والانتهازية. فالراوي لا يتردد في الاعتراف وبنبرة فيها شيء من التهكم، أنه مضطر إلى الكذب والتحايل للحصول على جواز السفر، تلك الوثيقة التي باتت في المخيال ما بعد الكولونيالي رمزاً للشرعية والانتماء الممنوح من سلطة لا تُعبّر بالضرورة عن الشعب أو عن الوطن الحقيقي.

في هذا السياق، لا تبدو الجزائر ككيان وطني جامع بل كإدارة بيروقراطية تُجبر الفرد على تقمص دور المواطن المثالي عبر خطاب زائف ومكرر: تمجيد الحزب، تقديس الشهداء، الادعاء بالرغبة في العودة للمساهمة في بناء الوطن. هذه الممارسات تكشف حالة الانفصام بين ما يُقال وما يُعتقد، بين ما يُظهره الفرد وما يخفيه في أعماقه، وهو انفصام جوهري في بنية الذات لما بعد كولونيالية، التي تتقن فن التكيّف من أجل البقاء أو العبور.

¹ - نور الدين مغسلي، مسرحية أليرينو، ص 500.

الراوي هنا لا يُظهر ازدواجية بوصفها خلافاً أخلاقياً، بل كوسيلة للبقاء في منظومة تتغذى على النفاق، وتجعل الصدق عبثاً أو تهديداً. وهو حين يقول "سأكذب مثلهم... سأحتال كما يفعلون"، فهو لا يقدم خطاباً ذاتياً صرفاً بل يفضح آلية عامة تشكّل الوعي الجماعي في ظل أنظمة فقدت مشروعيتها الأخلاقية، وحوّلت مفاهيم الوطن والشهادة والحزب إلى شعارات مفرغة من المعنى. ومن زاوية نظر "هومي بهابها"، يُمكن قراءة هذا المقطع بوصفه تمثيلاً لواحدة من أهم نتائج المهجنة الثقافية: قدرة الفرد على المراوغة في الحديث والتنقل بين أنظمة رمزية متباينة، دون أن يستقر في أيٍّ منها. فالراوي يتبنى خطاب السلطة - ظاهرياً - كي يضمن عبوره، لكنه في العمق يهدم شرعيتها من خلال السخرية والتقليد الفارغ. إنه ما يسميه بهابها بـ "التقليد أو المحاكاة (mimicry)"، حيث يُقلّد الفرد خطاب السلطة لا لتكريسه بل لتقويضه من الداخل، ويعتبر التقليد بمثابة شكل من أشكال التمويه، فهو لا يمتزج مع الخلفية فحسب، بل يتكيف أيضاً لخلق تشابه لا يمكن تمييزه تقريباً، وهو يشبه تقنيات التمويه العسكرية. فالتقليد تعبير مزدوج يُوصف بأنه استراتيجية معقدة للسلطة الاستعمارية، تسعى إلى الإصلاح وتُحافظ في الوقت نفسه على درجة من المراقبة والسيطرة. ويكشف هذا التقليد عن التناقض في الخطاب الاستعماري، إذ يمزج بين سمات التشابه والفسل التي تُشكل تحدياً للسلطة الاستعمارية، كما ويتجلى هذا التناقض في النصوص التاريخية التي تُثير شعوراً بتفكك الهوية لدى الرعايا الاستعماريين⁽¹⁾.

يتحوّل الوطن في هذا المقطع من فكرة معنوية عميقة إلى إجراء إداري، وجواز السفر من رمز للانتماء إلى وثيقة يُفتكّ بالحيلة والتمثيل، وهو ما يعكس أزمة في الشرعية الرمزية للوطن ذاته ويجعل من الفرد المسرحي كائناً ساخرًا، ساخطًا، يعيش حالة تهكّم حزين هي في جوهرها شكل من أشكال المقاومة الرمزية ضد وطن فقد دلالاته الأولى.

¹ - ينظر: هومي بابا، موقع الثقافة، الفصل الرابع: عن التنكر (المحاكاة) والإنسان: ازدواجية الخطاب الاستعماري، ص: 177-188.

وعليه يكشف هذا المقطع عن وجه آخر للمهجنة الثقافية: هجنة الخطاب السياسي والأخلاقي، حيث تتقاطع لغة الوطنية بلغة المصلحة، وينتج عن هذا التقاطع خطاب مزدوج يكشف عمق الأزمة التي تعيشها الذات الجزائرية في مرحلة ما بعد الاستعمار: أزمة في الانتماء.

إن هذه الحقيقة المؤلمة أصبحت وسيلة ينتهجها بعض الأفراد للوصول إلى غايتهم، إما لكسب منصب ما، أو لتحقيق رغبة الهجرة، فعلى الرغم من الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الراوي "ألبيرينو" - كما يطلق عليه الفرنسيون - كونه مواطن جزائري، ينتمي إلى عائلة مناضلة في صفوف الثورة ضد الاستعمار الفرنسي، إلا أنه عانى التهميش والظلم من قبل المسؤولين ورؤساء الأحزاب لذلك أصبح ضمناً معارضاً لسياسة البلاد التي أدت بها إلى الحرب الأهلية كما أنه اختار الهجرة بدل من البقاء في وطن يطاله الفقر والبطالة.

ب- جدل الهوية والانتماء: ثاميمونت (الأم)، زوج الأخت، الأخت

يتجلى في أحد المشاهد الحوارية من المسرحية حوارٌ محوري بين شخصية "ثاميمونت" وابنها "ألبيرينو" (الراوي)، يُعبّر عن صراع داخلي عميق بين الانتماء إلى الوطن الأم، والرغبة في الهجرة إلى فضاء آخر. يظهر هذا الصراع كمواجهة غير مباشرة بين هوية الأصل التي تمثلها الأم، والفضاء الثالث الذي تتجه نحوه شخصية الابن، فالأم تعبر عن تمسكها القوي بالوطن والهوية الوطنية، وتُصرّ على أن يكمل ابنها دراسته في الطب داخل الجزائر، ليكون عوناً لأبناء بلده من الجرحى واليتامى والفقراء. إنها تراه ابناً للوطن، لا لمكان آخر وتحمله مسؤولية أخلاقية ووطنية تجاه مجتمعه.

في المقابل، يُعبّر "ألبيرينو" عن رفضه للاستمرار في هذا الفضاء المحلي، ويبدو مقتنعاً بأن الجزائر لم تعد تتسع لأحلامه، ولا تمنحه ما يحتاجه من إمكانيات أو حرية ليحقق طموحاته، يتجه بنظره نحو فرنسا لا لأنها فقط بلد الاستعمار السابق، بل لأنها تمثل في وعيه أفقاً مختلفاً، فضاءً بديلاً قد يحتوي تطلعاته، لكنه في الوقت نفسه لا يتوهم انتماء كاملاً إلى ذلك المجتمع فهو يدرك تماماً أن فرنسا لن تراه إلا باعتباره جزائرياً حاملاً لثقافته وهويته الأصلية.

وهنا تنشأ الحالة المهجنة التي يعبر عنها "هومي بهابها" ب الفضاء الثالث، حيث لا يكون الفرد متميماً تماماً إلى ثقافة الوطن، ولا مندمجاً بالكامل في ثقافة المهجر فيعيش حالة من التداخل بين المرجعيتين، تُنتج في النهاية هوية مركبة، هجينة، تتضمن عناصر من الجزائر وأخرى من فرنسا لكنها لا تستقر في أيٍّ منهما، فهذا المشهد إذاً لا يُقدّم فقط صراعاً عائلياً بين أم وابن، فيعبر رمزياً عن صراع أجيال وثقافات وانتماءات ويتجلى فيه التمزق الذي يعيشه الفرد الما بعد كولونيالي.

«تاميمونت: قد أردت أن تنهي دراستك وأن تصبح طبيباً، وأن تتزوج بفتاة من بلدك لماذا ترحل إلى هناك؟ بينما توجد هنا أشياء كثيرة تقوم بها ما زال هناك فقراء، وجرحى، وأناس من دون مساكن، أنتم أبناء وبنات الشهداء الأبطال يجب عليكم إتمام العمل الذي بدأه آبائكم، إن الثورة لم تنته.

الراوي: لا تتحدثي مثلهم يا أمي فنحن أبناء وبنات لا شيء، وقريباً سنخجل من قولنا إننا أبناء وبنات شهداء، إنني اسمع هنا وهناك قول بعضهم (آه! أنتم أبناء الشهداء تريدون كل شيء لكم، إن آبائنا لم يموتوا في الحرب ولكنهم تعرضوا إلى السلب والنهب والإهانة والتفتيش وحظر التجول، إذا ليس لكم حقوق أكثر منا في هذا البلد) لكن أنا لا أريد أي شيء، أريد فقط أن يحظى كل طفل جزائري بتربية وتعليم منفتح على العالم الخارجي من أجل المستقبل، يستطيع التفكير والانتخاب بحرية ويعادلوا الرجال في بقية أمم العالم»⁽¹⁾.

في هذا المقطع، يتكلم "الراوي" بصوت متمرد ومرير، يحمل في طياته خيبة جيل وُلد على أنقاض الثورة لكنه لم يجد لنفسه موضعاً في ظل واقع ما بعد الاستقلال، ويبدأ الخطاب بنقد موجه إلى الأم حين يقول: "لا تتحدثي مثلهم يا أمي"، وكأنها تردّد، بوعي أو دون وعي، الخطاب الرسمي المكرر الذي يُمجّد الشهادة ويُحمّل أبناء الشهداء رمزية فارغة لم تعد تُترجم إلى واقع ملموس، الراوي هنا يُسائل لا من باب التنكّر لها ولكن من زاوية سقوطها الأخلاقي والاجتماعي في نظر المجتمع.

قوله "نحن أبناء وبنات لا شيء" لا يعني إنكار التاريخ فهو يكشف عن شعور عميق بالخذلان والإقصاء، حيث لم يعد الانتماء إلى أسر الشهداء امتيازاً أو تكريماً بل أصبح محل تندر واتهام بالسعي

¹ - نور الدين مغسلي، مسرحية ألجيرينو، ص 501.

إلى الامتيازات. يُنقل عن بعض الأصوات الاجتماعية قولها: "آه! أنتم أبناء الشهداء تريدون كل شيء" وهو تعبير عن تحوّل رموز الثورة إلى عبء اجتماعي ونفسي على الأبناء الذين لم يطلبوا شيئاً لكنهم حُمّلوا أعباءً لا تُطاق.

لكن الأهم في خطاب الراوي هو التحوّل من مطلب خاص إلى رؤية إنسانية شاملة، فهو لا يطالب بامتيازات وإنما يحلم فقط بدولة تضمن لأبنائها الحق في "التربية والتعليم المنفتح"، و"حرية التفكير والانتخاب"، ومجتمع لا يُقصي، ولا يُتميّر، ولا يقيّد. هذا التحوّل من المطالبة بالحقوق الشخصية إلى التطلّع نحو مشروع وطني شامل يُظهر وعياً سياسياً متقدماً يُعيد تعريف الوطنية لا بوصفها امتيازاً قائماً على الشهادة والتاريخ، ولكن كمشروع يقوم على العدالة، والمواطنة، والكرامة، والمساواة.

يُجسّد هذا المقطع بقوة التوتر بين الجيل المؤسس للثورة والجيل الذي ورث عواقبها، ويكشف عن هجنة خطاب الهوية في السياق ما بعد الكولونيالي، حيث تختلط الرموز بالشعارات، وتتآكل الحدود بين الفخر والعار، والواجب والخذلان. كما أنه يعكس رؤية نقدية جديدة تُمارس المقاومة الرمزية من داخل اللغة ليس عبر الشعارات الكبيرة وإنما عبر المطالبة بحقوق بسيطة وأساسية، تُعيد للفرد مكانته في المجتمع والعالم.

في ضوء نظرية "الفضاء الثالث" لهومي بهاها، فإن الراوي هنا يتكلّم من موقع "بين بين": بين جيل الثورة وجيل المستقبل، بين الانتماء الأصلي والرغبة في التغيير، بين إرث يُمجّد رسمياً لكنه يُهان واقعياً، وبين طموح نحو مجتمع جديد أكثر عدالة وانفتاحاً فهذا التوتر هو جوهر المهجنة الثقافية وهو ما يمنح هذا المقطع قوّته التعبيرية والدرامية لأنه "أعاد ترتيب الحدود المتعارف عليها بين الخاص والعام، والرفيع والوضيع، وتحدى توقعات التطور والتقدم المعتادة"⁽¹⁾.

لم يكن إصرار شخصية "الراوي" في مسرحية الجيرينو على الهجرة نابغاً من رغبة في قطع الصلة بالوطن أو التنكّر للانتماء، لكنه كان نتيجة للإقصاء والتهميش الذي تعرّض له داخل بلاده. ورغم كونه ابن شهيد، وكون والدته مناضلة شاركت في الثورة التحريرية إلى جانب المجاهدين، إلا أن ذلك لم

¹ - هومي بابا، موقع الثقافة، ص: 44.

يشفع له في جزائر الاستقلال فقد أصبح من بين أولئك الذين تعرّضوا للتهميش على يد بعض القيادات الحزبية التي فضّلت مصالحها الشخصية على مصلحة الوطن والمواطن، وهو ما جعله يشعر بأن لا مكان له في بلدٍ يتغنى بالماضي لكنه يُقصي رموزه الحقيقيين في الحاضر.

وفي ظل هذا الواقع، لم يكن حلم "ألبيرينو" كبيراً أو استثنائياً، إذ كان بسيطاً وعادلاً، كحلم أي مواطن جزائري يسعى لأن يحظى كل طفل في بلاده بفرص متكافئة في التعليم، والرعاية، والتنشئة السليمة. لقد تمّ أن يُمنح الأطفال تربية فكرية تفتح آفاقهم وتُنمّي وعيهم، ليكونوا قادرين في المستقبل على اتخاذ قراراتهم بحرية، واختيار مصيرهم دون ضغط أو وصاية. هذا الحلم البسيط، في نظره، هو ما يفتقده الوطن، وهو ما دفعه إلى السعي للهجرة، ليس فراراً من الهوية، ولكن بحثاً عن الكرامة التي سُلبت منه في وطنه.

إن سعي "ألبيرينو" نحو الهجرة لا يمكن قراءته باعتباره مجرد انتقال مكاني، فهو بحث وجودي عن مأوى رمزي جديد، عن فضاء يحتمل هويته المعقدة، ويسمح له بإعادة تشكيل ذاته بعيداً عن وطأة التهميش الذي عاناه في بلده، فمحاولة الانخراط في ثقافة الآخر - بما تحمله من اختلافات عرقية، ودينية، ولغوية، وأيديولوجية - هي فعلٌ يحمل في طياته رغبة في تجاوز الانغلاق والانفتاح على فضاء جديد، وإن كانت هذه المغامرة محفوفة بالمخاطر تبدأ من الاندماج وتنتهي أحياناً إلى الذوبان.

ومع ذلك، فإن شخصية "ألبيرينو" لا تنفصل كلياً عن جذورها، فقد نشأ وترعرع في كنف الهوية الجزائرية، وتشرب مقوماتها الثقافية والاجتماعية خلال مراحل الطفولة والمراهقة، وحتى جزء من شبابه، هذا التشبّع بالهوية الأصلية، مقابل التأثير المتوقّع بالثقافة المستقبلية هو ما يُنتج في النهاية ما يسمّيه "هومي بهابها" بالفضاء الثالث: فضاء هجين يتجاوز الحدود الثقافية الصارمة ويعيد تشكيل الذات انطلاقاً من التداخل لا الفصل ومن التفاوض لا الانتماء الثابت.

وقد بدأت ملامح هذا الفضاء الهجين تتكوّن منذ لحظة اتخاذه قرار الهجرة وتحديدًا في المطار، حين أحسّ "ألبيرينو" بأنه كاليتيم الذي فقد والديه لا بالمعنى البيولوجي، بل بالمعنى الرمزي: لقد ترك وطنه وأمه معاً، في لحظة واحدة. ويعبّر شعوره باليتم عن الفراغ العاطفي والروحي الذي يرافقه عند

مغادرة الوطن، وهو ما يؤكد أن هجرته ليست خلاصاً بل بداية جديدة لصراع داخلي بين الوفاء للهوية الأم والاندماج في ثقافة الآخر. إنها الصدمة الأولى في تشكّل المهجنة: أن تغادر دون أن تملك اليقين بما ستلقاه، وأن تحسّ بالتيه منذ اللحظة الأولى حتى قبل أن تبدأ فعلياً حياة جديدة في المهجر: «الراوي: أمي لن أعدك بأي شيء فلندع الأمر للقدر أنا آسف (وها أنا ذاهب وحيد إلى المطار وعندما انتهت الاجراءات ووصلت إلى نقطة العبور هناك كان الناس يتبادلون القبل والوداع أما أنا فلم يكن معي شخص لأقول له أي شيء في هذا اليوم فقط أحسست أنني يتيم)»⁽¹⁾.

ففي الفضاء الثالث أي فضاء المهجنة الثقافية يتخلى الفرد عن جزء من انتماؤه ويعوضه بانتماء وهوية البلد المهاجر إليه، وهذا ما سيحصل مع شخصية الراوي في مسرحية "ألجيرينو"، إذ منذ لحظة نزوله من الطائرة المتوجهة إلى فرنسا وهو يحاول جاهداً أن يندمج في هذا المجتمع الجديد بدءاً من زواجه من فرنسية على الرغم من إلحاح والدته بأن لا يتزوج فرنسية، وأن يظل دائماً جزائرياً وطنياً ويعود للوطن في أقرب الآجال، وحثه من الزواج ببنت جيرانه "نادية" الذين أحبا بعضهما كثيراً، غير أنه تخلى عنها وهاجر رغبة منه في تحسين وضعه الاجتماعي والاقتصادي في ظل الأوضاع المزرية في الجزائر. «تاميمونت: (رأس الراوي مسند إلى فخذه)

لقد رأيت أباك يغادر إلى فرنسا، كما رأيت أبي، واخوتي، وأعمامك، ووالد أهلك ... ولكنهم يعودون بيننا دائماً، وأنا أعلم أنك ستعود أنت أيضاً وسأسمع صوتك في بعض الأحيان، وفي مرات أخرى ستعود لتحضر زواج صديق وأتمنى أن أكون ما زلت حية (تنهض وتصمت قليلاً ثم تلتفت إلى الراوي وتعلن) شيء آخر عدني ألا تتزوج أبداً بفرنسية»⁽²⁾.

فدور الأم كان يتمحور في دعوها ابنها الراوي إلى المحافظة على العادات والتقاليد، وأن يتزوج ابنة بلاده الجزائرية وذلك للبقاء في حدود فضاء الجذر؛ أي الفضاء المحلي والوطني المحدود بعناصر هويته وثقافته ليكون رد ابنها الراوي بالرفض أي الزواج من فرنسية والبقاء في فرنسا، وبالتالي ضمناً تعني رفض

¹ - نور الدين مغسلي، مسرحية ألجيرينو، ص 502.

² - نور الدين مغسلي، مسرحية ألجيرينو، ص 502.

البقاء في الفضاء المحلي والانفتاح على هوية الآخر، دون الانغماس به بشكل كلي ومحاولة المزاوجة بين الثقافتين ضمن الفضاء الثالث.

إن ظهور الفضاء الثالث في مسرحية "ألبيرينو" لنور الدين مغسلي أبرز ملامح حياة هجرة بعض الجزائريين إلى الخارج، وبالتحديد الفئة التي توجهت إلى فرنسا فقد تبين بأنه حيز مليء بالاختلاف والتباين، والهجنة، إذ قام فضاء الهجنة في المسرحية على التناقض فتظهر فئة الجزائريين الذين تمسكوا بهويتهم الوطنية وانتمائهم على الرغم من اندماجهم مع المجتمع الفرنسي لمدة طويلة، غير أنهم لم يستطيعوا أن يلحقوا أحلامهم وطموحاتهم في تحسين أوضاعهم الاجتماعية وهذا ما تمثله شخصية "زوج الأخت" "زوج أخت ألبيرينو" فرغم هجرته إلى فرنسا لمدة ثلاثين سنة وتضحياته، المتمثلة في ابتعاده عن وطنه وأهله، وأولاده بهدف العمل وجني المال وتحسين حياة عائلته، إلا أنه لم يستطع أن يحقق شيئاً وذلك بسبب عدم فصل الهوية الجزائرية المحلية، عن هوية المجتمع الذي يعيش فيه (المجتمع الفرنسي) فشخصية زوج الأخت تعيش صراع هوياتي حاد، فتارة يجد نفسه ينتمي للمجتمع الجزائري كونه جزائري الأصل، إذ ولد ونشأ بالجزائر وتشكلت شخصيته وفق التربية والنشأة الجزائرية، وأحياناً يجد نفسه فرنسياً كونه هاجر إلى فرنسا واستقر بها مدة ثلاثين سنة، إذ حاول إثبات نفسه داخل هذا المجتمع المختلف عن هويته التي ينتمي إليها بالأصل، غير أنه لم يلقى التقبل من الثقافة الفرنسية وقوبل بالتهميش على الرغم من خدمته لهذا البلد (فرنسا) إذ لم يحقق أي امتياز اجتماعي، أو اقتصادي بل زادته الهجرة سوءاً.

فشخصية زوج أخت الراوي "ألبيرينو" تعيش حالة فضاء تيه ثقافي؛ أي عد قدرته على الفصل فصل بين ثقافة المستعمر، وثقافة المستعمر إذ وفرت هذه هي البنية للشخصية فضاءً هجين الهوية الثقافية فأعطت ضبابية وعدم وضوح للحدود الفاصلة بين الذات (الجزائرية) والآخر (الفرنسية) من خلال تجاوز تلك الحدود المفترضة، فإن تموضع شخصية زوج الأخت بفرنسا وهجرته لمدة ثلاثين سنة استدعى تقاطع حضارتي وثقافي مع هوية البلد المهاجر إليها مما جعل هويته غير ثابتة ومعرضة للتغيير إذ وجدت الشخصية نفسها أمام مفترق طرق، لا تتيح له الفرصة للعودة إلى الجذور الثقافية أو الانتقال إلى مركز ثابت للهوية أو الاندماج الكلي في المجتمع الجديد.

كما عايشت شخصية أخت الراوي شكلاً آخر من التهجين الثقافي من خلال التمتع في فضاء ثالث مغاير، إذ تعيش الشخصية حالة من الهجرة أو الغربة النفسية نتيجة الأوضاع السياسية والاقتصادية المتأزمة في الجزائر إبان العشرية السوداء:

«الراوي: أختي لقد سلبتها الهجرة كل شيء شبابها، وجمالها، وابتسامتها تزوجت من هذا الرجل الذي لم تراه قط قبل ليلة عرسها، والذي أعد حقيقته بسرعة بعد مدة قصيرة من الزواج ليجري وراء لقمة العيش في الخارج»⁽¹⁾. فسرعة الهجرة عند زوج الأخت لتحسين الوضع المادي نتيجة الأزمة الطاغية على الجو العام يشير إلى التوجه المنتشر في وسط المجتمع الجزائري في تلك الفترة -أي في زمن ما بعد الاستقلال إلى غاية الآن- إذ أصبحت فكرة الهجرة سواء الشرعية، أو غير الشرعية هي الحل الأمثل والأسرع لتغيير الواقع، دون مراعاة النتائج الوخيمة التي ستعجز عن تلك هجرة كالتمزق الثقافي للهوية فيصبح الفرد يعيش حالة من البينية وعدم ثبات سيل الانجذاب نحو الهوية الحقيقية والتي ينتمي إليها، إذ وجدت شخصية زوج الأخت المهاجرة نفسها في مكانين دون القدرة على تحديد ورؤية حدودهما، عالق بينهما في مسافة بين البين:

«الراوي: لقد كان زوج أختي ساذجاً ومنطوياً جداً، لم تكن له تقريباً حياة اجتماعية، ولم أكن أستطيع التفريق بينه وبين الحائط، لقد قرر بنفسه الهجرة وهذا بسبب الظروف الاقتصادية ليعود بعد ذلك أملاً أن يعيش في بحبوحة، ولكنه وقع فريسة كالكثير من المهاجرين في فخ الهجرة والغربة من جهة، وطمع الموظفين الذين يتاجرون في العملة الصعبة، والتي أصبحت الرياضة الوطنية لكل الجزائريين وأصبح الفرنك الفرنسي العملة الوطنية للجزائر المستقلة»⁽²⁾.

فنتيجة للمتغيرات الاقتصادية التي عانت منها الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال وقع بعض الجزائريين خاصة المهاجرين منهم وبالتحديد إلى فرنسا وتمثله شخصية زوج الأخت في مسرحية "ألجيرينو"

¹ - نور الدين مغسلي، مسرحية ألجيرينو، ص 503.

² - نور الدين مغسلي، مسرحية ألجيرينو، ص 504.

أنفسهم في هوة بين عدم تحقيق شيء في بلاد المهجر وبين المتاجرة في العملة الصعبة مما يؤزم وضعهم أكثر داخل وخارج الوطن.

يعايش الفرد ضمن الفضاء الثالث، أو فضاء المهجنة الثقافية شعور الاغتراب نتيجة عدم استقراره النفسي والوجودي، إذ يجد نفسه يتأرجح بين الثقافتين والهويتين بين ثقافة المستعمر بتاريخه وحضارته ولغاته وعاداته وتقاليده وذكرياته، وبين ثقافة المستعمر الذي فرض هو الآخر جزءاً من هويته من طريق استعمار فرنسا للجزائر، وكذا معاشته الهجرة فالهجرة والغربة مولدة للاغتراب الناتج عن البعد عن الوطن، والأهل، وهذا الشعور النفسي يدفع بالشخصية المسرحية "زوج الأخت" إلى الرغبة في البحث عن هوية ثقافية تسد ثغرة البعد عن الانتماء:

«الراوي: (يتحدث عن زوج أخته) عاش مرة في منزل، وفي غرفة وضيفة بفندق مرة أخرى، ولم يعرف أبداً دفع العائلة، كما لم يحضر أبداً ولادة أحد أبنائه، وكان يقول بأن هجرته لن تطول ولكنه بقي في فرنسا مدة ثلاثين سنة، كان يقضي أيام السبت والأحد عند العم عمار ليتحدثا عن الغربة، وعن الوطن وهما يحتسيان النبيذ ويستمعان للأغاني القبائلية للتخفيف من وطأة ثقل الغربة»⁽¹⁾.

تكابد الشخصية في الفضاء الثالث معاناة البحث عن السكن أو المأوى، الحنين إلى الوطن، غياب دفع العائلة، والحنين إلى الأهل وعدم معاشتهم اللحظات السارة والضارة، فكل هذه العوامل كفيلة أن تدفع بالشخصية إلى محاولة الاندماج في المجتمع الذي يعيش فيه حتى يخفف عليه وطأة الغربة كما أن ملامح الفضاء الثالث في هذا المشهد المسرحي من مسرحية "ألجيرينو" يظهر في تغرب شخصية "زوج الأخت" بفرنسا لمدة ثلاثين سنة، فهي ليست بالمدة القصيرة وعلى الرغم من أن هذه المدة كفيلة بأن تجعل منه فرداً فرنسياً بامتياز في ثقافته، ولغته، ولباسه، ومهنته ونمط عيشه نتيجة الاحتكاك المستمر مع المجتمع الفرنسي، إلا أنه يتخلى عن انتمائه لهويته الأم الهوية الأمازيغية ويظهر ذلك في عبارة "كان يقضي أيام السبت والأحد عند العم عمار ليتحدثا عن الغربة وعن الوطن وهما يحتسيان النبيذ ويستمعان للأغاني القبائلية للتخفيف من وطأة ثقل الغربة" فالمفارقة تظهر في هذا المقطع المسرحي والفضاء الثالث

¹ - نور الدين مغسلي، مسرحية ألجيرينو، ص 504.

بحسب "هومي بهابها" تنعكس جلياً به إذ تظهر هوية المستعمر من خلال أيام العطلة الأسبوعية في فرنسا السبت والأحد، والاحتفال فيهما مع الأصدقاء، وكذلك تلمص الشخصية من مقومات الهوية الوطنية والمتمثلة في الدين، إذ اندمج في فضاء الهوية الفرنسية وأصبح كالفرنسيين المسيحيين، يحتسي الخمر في أيام العطلة الأسبوعية هذا من جهة، ومن جهة أخرى تنبثق ملامح الهوية الجزائرية من خلال مجالسة صديق له جزائري يدعى "عمار" والحديث عن الغربة، وعن الوطن، فالاهتمام بأخبار البلاد (الجزائر) وأوضاعها وأوضاع الأهل، والأحباب يستدعي حضور ثقافي جزائري، كذلك الاستماع إلى الأغاني القبائلية كجزء من الثقافة الجزائرية. وبالتالي نجد الشخصية تعيش حالة من البينية مكان وسط: يجمع بين ثقافتين متباعدتين، ومختلفتين فالشخصية المهاجرة "زوج الأخت" قامت بشطب الحدود الفاصلة بين اللغتين والهويتين والثقافتين، هذا الشطب والتجاوز أدى إلى الانفتاح بين الماضي والحاضر وبين الأنا (الجزائري) والآخر (الفرنسي).

حيث أصبحت الشخصية تجمع بين الفضائين، فضاء المستعمر وفضاء المستعمر وهذا ما ركز عليه "هومي بهابها" في نظريته حول الهجنة الثقافية أو الفضاء الثالث، حيث عمل على استكشاف الحالة البينية التي تشطب الثنائيات التقليدية وتتجاوزها كالشرق (الجزائر) والغرب (فرنسا)، الأنا (شخصية زوج الأخت - الجيرينو) الآخر (الفرنسي عموماً)، (السيد) و (العبد) فهو فضاء جديد لا ترتبط فيه الهويات بخصائص ثقافية محددة، ففي المشهد المسرحي السابق كما نظر له "هومي بهابها" لا نجد المستعمر والمستعمر مفصولين بل نجدتهما في تقابل وفي علاقة تبادل؛ أي إلى خلق موقع هجين تظهر عبره اختلافات ثقافية، ففي هذا الفضاء الذي تتموقع فيه الشخصية المهاجرة تتجاوز نقاء الهوية وتتمرجح بين ثقافة الجزائر وثقافة فرنسا.

تعكس مسرحية "الجيرينو" تناقضاً ثقافياً بين فضاء الهجنة الثقافي أو الفضاء الثالث حسب المنظر "هومي بهابها" إذ تصور تيارين يعيشه ضمنه المهاجرين عامة، وشخص المسرحية خاصة، ويظهر التناقض الثقافي في مسرحية "الجيرينو" على مستويين: يتمثل المستوى الأول: في الصراع الثقافي والموجود بين أفراد الشعب الجزائري إذ شكل في فترة ما بعد الاستقلال فجوة ثقافية بين الجزائريين ومسرحية

"الجيرينو" أبرزت هذه الفجوة، أما المستوى الثاني فهو الفضاء الثالث التي تظهر فيه فئة المتمردين على الثورة وأصحابها، ويظهر ذلك في حوار شخصية "تاميمونت" والد "الجيرينو" مع شخصية القائد: «تاميمونت: من يتحدث عن الجذور؟ يجب أن يظل هدفنا سلمياً من دون تشويه، دون أن نفرقنا أحد، إن الدم الذي يجري في هذه العروق (وهي تشير إلى قبضة يدها) هو نفسه من الجنوب إلى الشمال ومن الشرق إلى الغرب»⁽¹⁾.

إذ تصر شخصية "تاميمونت" المسرحية في هذا المقطع المسرحي على فكرة الوحدة الوطنية، وأن الجزائريين لا بد أن يكونوا دائماً وأبداً يداً واحدة مهما كان عرقه، أو جنسه، أو انتماؤه، وألا يضلّ الجزائري أبداً عن هدفه ألا وهو خدمة الوطن، لترد عليها شخصية "القائد" معارضة لرأيها وكلامها زاعماً بأن الجزائريين تفرقوا في فترة ما بعد الاستقلال ولا تكون فضاءً جديداً ومغاييراً بعيداً في الرؤية الأولى التي كانت في عهد الثورة التحريرية المباركة والمتمثلة في الوفاء التام للوطن . «القائد: أنت مخطئة يا امرأة إنهم الآن لا يعرفون أي معنى للأخوة والديمقراطية اللتين كانت أساس حريتنا وكفاحنا، إنهم الآن يغلبون الأبطال الحقيقيين للثورة ويسجنونهم وكأننا خرجنا من عبودية المستعمر الفرنسي لنقع فريسة لإخواننا هذا من جهة، ومن جهة أخرى بدأوا يستأثرون بالفيلات والمنازل الفخمة والمتاجر والسيارات الكبيرة والمخازن ومحطات الخدمات التي خلفها المعمر، إذا فالحرب لم تنته بالنسبة لي»⁽²⁾.

فهذا الكلام يوحى إلى انبثاق رؤية أيديولوجية، ثقافة جديدة تبناها بعض الجزائريين بعد الاستقلال مباشرة، فشخصية "القائد" رفضت الفضاء الثقافي الجديد القائل بأن لا بد من التشكيك في نوايا وأفعال بعض الثوار.

نجد في مسرحية "الجيرينو" مظهراً آخر من مظاهر اختلال الهوية الثقافية التي تخلق بدورها هجنة على مستوى الخطاب المسرحي، والمتمثل في توسط الشخص المسرحية في أفكارها، وآرائها، وانتماءها،

¹ - نور الدين مغسلي، مسرحية الجيرينو، ص 487.

² - نور الدين مغسلي، مسرحية الجيرينو، ص 487.

فشخصية "الجيرينو" على الرغم من كونه ابن شهيد، ووطني النزعة، وأفكاره ثورية بامتياز، يرفض البقاء في جزائر ما بعد الاستقلال ويلج على فكرة الهجرة والبحث عن حياة أفضل في البلد الذي استعمر وطنه، واغتصب عرضه واستولى على ممتلكاته، وثرواته، فهذه الرؤية التناقضية تخرج عن المألوف والمتعارف عليه، فيصبح ينتمي إلى فضاء ثالث مهجن الأفكار، والرؤى، والإيديولوجيات ويجمع بين عناصر الثقافة الأم وبين ثقافة البلد المهاجر إليه (المستعمر فرنسا).

إذ يظهر في حوار شخصية الراوي (الجيرينو) مع والدته "ثاميمونت" صراع الفكر الوطني، مع الفكر الاستغرابي، ففي هذا الحوار تنعكس بوضوح فضاء الاختلاف الثقافي، إذ قدم للشخصيتين مساحة التعايش والتفاوض حول الهوية والوطنية والحقوق الإنسانية، تجدر الإشارة إلى أن هذا المقطع سبق تناوله في سياق سابق، غير أن العودة إليه هنا تكتسي أهمية خاصة، نظرًا لما يحمله من دلالات إضافية تتضح أكثر عند تحليله من زاوية أعمق، تسمح بإبراز جوانب جديدة من التوتر الهوياتي والمهجنة الثقافية التي تعانيها الشخصيات المسرحية:

«الراوي: لا تتحدثي مثلهم يا أمي، نحن أبناء وبنات لا شيء، وقريبا سنخجل من قولنا إننا أبناء وبنات الشهداء، إني أسمع هنا وهناك قول بعضهم: (آه! أنتم أبناء وبنات الشهداء تريدون كل شيء لكم إن أبناءنا لم يموتوا في الحرب ولكنهم تعرضوا إلى السلب والنهب والإهانة والتفتيش وحظر التجول إذا ليس لكم حقوق أكثر منا في هذا البلد) ولكن أنا لا أريد أي شيء، أريد فقط أن يحظى كل طفل جزائري بتربية وتعليم متفتح على العالم الخارجي، من أجل المستقبل ليستطيعوا التفكير والانتخاب بحرية ويعادلوا الرجال في بقية أمم العالم، نحن نحب هذا البلد أكثر من الآخرين، فدماء آبائنا ما زالت لحد الآن تجري في هذه الأرض لتسقيها»⁽¹⁾.

يعكس هذا المقطع المسرحي حالة من الصراع العميق بين ماضي مجيد يمثل آباء الشهداء، وحاضر مضطرب يعاني من التوترات الاجتماعية والتفاوت في الإدراك الثقافي والوعي السياسي، ويمكن أن نحلل هذا المقطع المسرحي من مسرحية "الجيرينو" وفق نظرية المهجنة الثقافية "لهومي بهاها":

¹ - نور الدين مغسلي، مسرحية الجيرينو، ص 501.

3- تحليل مشاهد من المسرحية:

أ- الهوية كفضاء هجين:

يعبر هذا المشهد المسرحي عن أزمة هوية مزدوجة، تتمثل الأولى في الهوية الوطنية التي تقوم على إرث الثورة التحريرية المباركة، أما الثانية فهي الهوية الفردية لأبناء وبنات الشهداء، هؤلاء الذين يشعرون بأن هذا التاريخ والإرث تمّ تقليله أو إنكاره من قبل المجتمع.

وانطلاقاً من هذين الهويةتين المزدوجتين تظهر الهجنة في هذا النص من خلال المزج بين الانتماء الوطني (الجدور) والرغبة في التحرير من قيود الماضي نحو هوية حديثة متفتحة عالمياً (الأفق) وهذا يعكس طبيعة الهوية الهجينة التي لا تنحصر في إطار واحد بل تتشكل من التفاعلات الثقافية والتاريخية المتشابكة

ب- التوتر بين السلطة والمقاومة:

يتحدث النص المسرحي عن النظرة المجتمعية تجاه أبناء الشهداء، حيث تختزل تضحياتهم العظيمة في مطالبات مادية ضيقة، وهنا يظهر "الفضاء الثالث" الذي تحدث فيه "هومي" حيث يعاد التفاوض حول معاني "التضحية" و"الحقوق" و"الانتماء"، ففي المقطع المسرحي السابق يمثل أبناء الشهداء (الراوي- الجيرنو) الجانب الذي يسعى إلى مقاومة النظرة المتجددة وإعادة تقديم وتعريف حقوقهم في سياق حديث ومغاير، وفي المقابل نجد المجتمع الذي يمثل السلطة التي تحاول ان تفرض رؤية فردية أحادية، مما يخلق توتراً يدفع نحو إنتاج معنى جديد يتجاوز مفهوم الثنائية.

ت- الدعوة للانفتاح:

رغبة شخصية الراوي أو "الجيرنو" في تربية جيل متفتح على العالم الخارجي قادر على التفكير والتعبير، والانتخاب يعكس جوهر الهجنة الثقافية، هنا لا يرفض الهوية المحلية بل يتم توسيعها لتستوعب الانفتاح على الثقافات الأخرى، هذه الدعوة لا تهدف إلى نفي الهوية الوطنية المحلية، بل إلى إعادة تشكيلها لتكون أكثر مرونة وقدرة على التفاعل مع العالم الخارجي.

وتظهر المهجنة الثقافية في المقطع المسرحي السابق من خلال عملية إعادة قراءة وتفاوض مع التاريخ والإرث الثقافي التاريخي، كأنها دعوة إلى خلق فضاء ثالث جديد يعترف فيه بتضحيات الماضي دون أن يكون ذلك حاجزا أمام بناء مستقبل أكثر انفتاح.

فالأرض أو الوطن بالنسبة للراوي "الجيرينو" ليس مجرد مكاناً جغرافياً بل هي فضاء ثقافي يضم إرث الماضي المتمثل في الثورة والتضحيات والتاريخ، وفي الوقت نفسه مكاناً للتعبير والتجديد والانفتاح هذا الامتزاج والخلط بين الماضي والحاضر ينتج هوية جديدة تمكّن من الفضاء الثالث الجمع بين التقاليد والأصالة، والحداثة.

إن فضاء المهجنة الثقافية موضعاً يجمع بين المتناقضات، إذ نجد في مسرحية "الجيرينو" شخصية "زوج أخت" يعيش حالة من عدم التوازن الثقافي فهو جزائري المولد والنشأة، هاجر إلى فرنسا لمدة ثلاثين سنة اندمج قليلاً مع ثقافتها ثم عاد إلى الجزائر فلم يستطيع التملص من جذور الانتماء والاندماج إلى تلك الثقافة الغربية (الفرنسية) التي عاش فيها مدة ليست بالقصيرة (ثلاثين سنة)، ويظهر ذلك في استرجاعه لأحداث ماضية حينما كان بفرنسا أي من خلال تقنية سردية متمثلة في الاسترجاع الزمني. كما يظهر مظهر الاندماج في الثقافة الفرنسية من خلال شرب شخصية "زوج الأخت" للبيذ وسط عائلته وأبنائه داخل منزله بالجزائر، بالتحديد في إحدى شوارع القصبة:

« في صيف 1994، وفي حي من أحياء القصبة... يوجد جدار طويل على طول الخشبة به باب في أقصى اليمين وفي المقابل يوجد باب ونافذة، كان زوج أختي يبدو شاردًا لقد كان جالساً أمام مدخل الباب، مرتدياً قميصاً داخلياً وعلى رأسه بيرى (قبعة) إنه يبدو ساهماً ويستعيد ذكرياته المؤلمة من فرنسا...، أختي تستند على دعامة الباب وهي تنظر إلى زوجها الذي يملأ آخر كاس من البيذ»⁽¹⁾.
يعكس هذا المقطع من مسرحية "الجيرينو" لنور الدين مغسلي تداخلاً بين الثقافات، والهويات الوطنية والشخصية في فضاء محلي محدود (القصبة)، ولكنه يحمل للعديد من الدلالات والمعاني الثقافية والتاريخية،

¹ - نور الدين مغسلي، مسرحية الجيرينو، ص 503.

إذ تتجلى فيه العديد من ظواهر الهجنة الثقافية التي جاء بها المنظر "هومي بهاها" ويظهر ذلك في المستويات الآتية:

4- مستويات الهجنة الثقافية في مسرحية "ألجيرينو":

أ- هجنة الفضاء المكاني (فضاء القصة):

تُعدّ "القصة" في مسرحية ألجيرينو أكثر من مجرد مكان تدور فيه الأحداث، فهي تمثل فضاءً رمزيًا وهوياتيًا مركّبًا، يحمل في داخله ملامح التداخل بين الماضي والحاضر، بين الأصالة والتغريب. فالقصة هنا لا تظهر كحكي شعبي تقليدي فحسب بل كمكان تحوّل بفعل الزمن والتاريخ إلى فضاء هجيني يجمع بين ما هو محلي عميق وما هو وافد دخيل.

من جهة، تُمثل القصة ذاكرة جماعية للجزائريين، فهي مرتبطة بالنضال، والمقاومة، وبالحياة البسيطة التي عاشها الناس في فترة الاستعمار، فهي المكان الذي ما زالت تسكنه "تاميمونت"، الأم التي تُجسد الجذر والهوية الأصلية وتحاول التشبث به رغم تغير الزمن، ومن جهة أخرى تحوّلت القصة - كما يراها الراوي - إلى فضاء مليء بالفوضى، والتهميش، والانغلاق، حتى أنها لم تعد قادرة على احتواء أحلام الجيل الجديد.

هنا تظهر هجنة الفضاء المكاني: القصة لم تعد كما كانت في زمن الثورة، ولم تتحول أيضًا إلى حيّ حديث منفتح، بل بقيت عالقة بين زمنين. فيها رائحة الماضي، لكنها تعيش حاضرًا مأزومًا. وهذا ما يجعل منها فضاءً هجينًا بامتياز، لا هو أصيل تمامًا ولا هو جديد بالكامل بل تتقاطع فيه عناصر متعددة: من العمارة التقليدية إلى مظاهر التدهور، من الذكريات المجيدة إلى الواقع الصعب.

وبالنسبة لـ "ألجيرينو"، القصة تمثل مكانًا خانقًا يربطه بالماضي لكنه لا يمنحه أفقًا للمستقبل. فهو يرى فيها فضاء مغلقًا لا يتسع لطموحاته ولا يسمح له بالتعبير عن ذاته أو التقدّم، لذا فإن علاقته بها ليست فقط علاقة مادية بالمكان بل علاقة نفسية معقدة تحمل في طياتها التوتر بين الوفاء والانفصال، بين الحنين والرغبة في الهروب.

بهذا المعنى، تصبح القصة رمزاً للمهجنة في بعدها المكاني، أي للفضاء الذي لم يعد كما كان، ولا يستطيع أن يكون ما يجب أن يكون، وهي تمثل بذلك صورة عن الجزائر كلها في نظر الراوي: وطن متجذّر في التاريخ لكنه لم ينجح في التحوّل إلى حاضر واعد، وهذا الفضاء المهجين هو ما يدفع "ألجيرينو" إلى البحث عن فضاء بديل في الخارج دون أن يقطع خيط الارتباط تمامًا مع المكان الأم، لأن القصة - رغم كل شيء - ما زالت تسكن ذاكرته.

إذاً حي (القصة) رمز يحمل الكثير من الدلالات الوطنية الجزائرية المتينة نظراً لكونها منبعاً للمقاومة ضد الاستعمار الفرنسي، ومع ذلك يشير المقطع الى حضور فرنسا (الاستعمار) بشكل غير مباشر وضمني، من خلال ذكريات شخصية زوج الأخت واسترجاعه لتجربته السابقة، فالقصة كحيز جغرافي تصبح فضاءً هجيناً، حيث تتداخل ضمنه الهوية الوطنية مع التأثيرات الفرنسية الاستعمارية.

ب- هجنة الشخص المسرحية:

نجد في المقطع المسرحي السابق وجود شخصيتين أساسيتين وهما: شخصية "زوج الأخت" وشخصية "الأخت"، إذ تمثل شخصية "زوج الأخت" مصدر المهجنة تجمع بين ماضي واستعماري أليم، وحاضر تسعى فيه للتصالح مع الذات والماضي، كما أن المظهر الخارجي للشخصية تحيل إلى مفهوم التّهجين الثقافي يظهر من خلال ارتدائه البيري (القبعة) كرمز فرنسي، إذ يعبر هذا الرمز عن التداخل الثقافي، وأصبح هذا الزي جزءاً من ثقافته اليومية مما يحيل إلى اندماج الشخصية ضمناً مع ثقافة الآخر وتقبله.

كما يحيل استرجاعه لذكرياته الأليمة وما عاناه خلال فترة استقراره بفرنسا الصراع الداخلي الذي عايشه بين الهوية والثقافة الوطنية والرغبة في تجاوز الذكريات المؤلمة.

ت- هجنة السلوك (النبذ كرمز للمهجنة):

يعد النبذ مشروب غريب عن الثقافة الجزائرية الإسلامية، تظهر هذه اللفظة كرمز يعكس التداخل الثقافي بين المستعمر والمستعمّر، إذ تبنّت شخصية "زوج الأخت" بعض ظواهر الثقافة الاستعمارية وتظهر في شربه الخمر وادمانه عليه.

كما يمثل النبيذ في مسرحية ألبيرينو رمزًا واضحًا للهجنة السلوكية التي تعيشها الشخصية المسرحية، خصوصًا في علاقتها بالثقافة الغربية. فشرب النبيذ، الذي يُعدّ من المحرمات دينيًا والمرفوضات اجتماعيًا في المجتمع الجزائري المحافظ، يُقدّم في المسرحية بوصفه سلوكًا يوميًا عاديًا يتبناه "زوج الأخت" في حياته الجديدة بعد الهجرة، هذا السلوك لا يُطرح بشكل اعتباطي بل يُستعمل كرمز قوي يدل على التحوّل في نمط العيش والتفكير، وعلى محاولة التكيف مع ثقافة جديدة تختلف تمامًا عن تلك التي نشأ فيها. النبيذ هنا لا يدل فقط على فعل الشرب، بل على الانخراط النفسي والرمزي في ثقافة الآخر. فـ"زوج الأخت" لم يتبنّ هذا السلوك لأنه يرفض ثقافته الأصلية بل لأنه يعيش حالة من الهجنة القسرية، أي أنه يوجد في فضاء اجتماعي وثقافي جديد يفرض عليه أن يتصرّف ويتكلم ويتفاعل بطريقة تختلف عما تربّى عليه. وهنا تظهر الهجنة السلوكية بوضوح: الذات لا تزال تحمل قيمًا قديمة لكنها تمارس سلوكًا جديدًا يفرضه الواقع الجديد.

كما أن النبيذ يصبح أيضًا رمزًا للتمزق الداخلي، إذ لا يشربه "زوج الأخت" بفرح أو حرية تامة بل غالبًا ما يرتبط في كلامه بحالة من الحزن أو الفقد، وكأن السلوك نفسه يكشف عن الفراغ الذي تركه الوطن والهوية الأصلية، وبالتالي فالنبيذ ليس فقط علامة على الهروب من التقاليد، بل على الانفصال النفسي عن الجذر وعلى الحاجة إلى بديل يعوّض الغياب ولو بشكل رمزي ومؤقت. وبهذا يمكن القول إن شرب النبيذ في المسرحية يُجسّد التوتر بين الأصل والمستحدث، بين ما يجب أن يكون وما هو مفروض من الخارج، ليعبر في النهاية عن هجنة سلوكية تتكرس في تفاصيل الحياة اليومية، وتؤكد أن الهوية ليست فقط لغة أو انتماء جغرافي بل هي أيضًا سلوك متحول يعيش بين النقيضين دون أن يستقر على أحدهما.

ث - هجنة الزمن (الماضي والحاضر كفضاء ثالث):

في مسرحية ألبيرينو، لا يظهر الزمن بوصفه خطأً مستقيمًا يتقدّم من الماضي إلى الحاضر بشكل طبيعي، بل يتداخل فيه الزمان بطريقة معقدة تجعل من الشخصية المسرحية أسيرة لحالة من الهجنة

الزمنية، أي العيش في حاضر لا ينفصل عن الماضي بل يبقى مشدودًا إليه ومشبعًا به إلى درجة تتكوّن فيها هوية زمنية هجينة، لا تنتمي بالكامل لا لهذا الزمن ولا لذلك بل تتحرّك بينهما باستمرار.

يعيش "ألبيرينو" في الحاضر الأوروبي، في فرنسا الحديثة، لكنه في كل لحظة يُلاحقه ماضيه الجزائري: طفولته، لغته، أمه "تاميمونت"، صور الثورة، شهداء الأسرة، وحتى خيباته المبكرة في المدرسة والمجتمع والسياسة. هذا الماضي يختفي أحياناً ثم يفرض نفسه كـ "شبح دائم" يُرافقه في تفاصيل حياته اليومية ويمنعه من الانخراط التام في الزمن الجديد الذي يعيش فيه.

أما الحاضر، فرغم أنه يمثل فضاءً جديدًا ومفتوحًا، إلا أن "ألبيرينو" لا يشعر فيه بالاستقرار أو الانتماء الكامل. هو موجود فيه جسديًا، لكنه منقسم داخليًا وكأن وعيه ما زال عالقًا في الوطن، في القصبة، في زمن آخر لم يُغلق بعد. وهنا تتشكّل المهجنة الزمنية حيث لا تعيش الشخصية في زمن واحد، وإنما في فضاء ثالث يجمع بين الماضي والحاضر دون أن تستطيع الانفصال عن أيٍّ منهما.

وهذه الحالة تؤدي إلى شعور دائم بالتشظي والتمزق الزمني، فلا الماضي يُمكن العودة إليه ولا الحاضر يقدم طمأنينة كافية. فيتحوّل الزمن إلى حالة مركّبة تحمل في طياتها الحنين، والندم، والخوف من المستقبل. وتُصبح الذاكرة هنا عاملاً مركزيًا في تكوين هذا الفضاء الثالث، لأنها لا تكتفي باستحضار ما مضى، فهي تُعيد تشكيل الحاضر من خلال منظور ماضٍ ما زال حيًا ومؤلمًا.

وبهذا يمكن القول إن ألبيرينو لا يعيش فقط هجنة ثقافية أو لغوية أو سلوكية، لكنه يعيش أيضًا هجنة في علاقته بالزمن، حيث يُمثّل الماضي والحاضر معًا عناصر لصياغة هوية غير مكتملة، هوية تسكن في البرزخ بين زمنين، وتجسد بذلك التوتر الزمني العميق الذي تعانیه الشخصيات ما بعد الكولونيالية، الباحثة عن موقع لها في عالم لا يعترف بها لا كماضي مجيد ولا كحاضر مندمج.

يظهر الماضي من خلال استرجاع ذكريات التي تستعيدّها الشخصية التي ليست لها مجرد ماضٍ عابر فهي ذكريات حاضرة وبشكل مستمر تشكل هويته المهجنة الحاضرة، أما الحاضر فيظهر في أحداث القصبة، إذ المكان ذاته يمثل الفضاء الثالث الذي جاء به "بهاجا" حيث فيه يلتقي الماضي مع الحاضر لتشكيل هوية جديدة ليست نقية أو ثابتة بل هجينة.

لقد استطاعت مسرحية "الجيرينو" لنور الدين مغسلي بالتحديد، والمسرح الجزائري عامة، على تحديد البعد الحضاري للجزائر، فمثلت هويته الوطنية والشعبية، إذ استوعب النص المسرحي الأفكار الأيديولوجية الثورية، والأبعاد السياسية، والثقافية مما ساعد على إبراز صورة الذات (الجزائرية) إزاء مفهوم الآخر (الفرنسي)⁽¹⁾. هذه العلاقة المتشابكة دفعت بالشخص المسرحية "الراوي" "زوج الأخت" بين رفض وقبول الاندماج في الثقافة الفرنسية لتشكيل فضاء ثالث يحاول أن يجمع بين الثقافتين الوطنية والغربية (الفرنسية).

يرى "هومى بهاغا" في كتابه موقع الثقافة (1994) بأن الهوية الثقافية لدى المستعمر والمستعمر قائمة على مفهوم التهجين الثقافي «Cultural Hybridity» الذي يعمل على هدم فكرة ثبات الهوية ونقائها، بل يؤكد على أن الهوية نتيجة تفاعلي بين الثقافات المختلفة⁽²⁾. تجسّد مسرحية الجيرينو لنور الدين مغسلي ملامح واضحة لما يُعرف بالهوية الثقافية المهجنة، كما قدّمها "هومى بهاغا" في إطار نظريته عن الفضاء الثالث. وتنعكس هذه المهجنة على الشخصيات المسرحية بشكل مباشر، حيث تترك آثاراً عميقة تميل في كثير من الأحيان إلى السلبية، لما تُسببه من اضطراب داخلي، وتمزق في الانتماء. ويتجلى هذا التوتر بوضوح في المسرحية، التي تُعد مثلاً دالاً على تعقّد الهوية في سياق ما بعد الاستعمار:

5- آثار المهجنة الثقافية في المسرحية:

تمثّل المهجنة الثقافية واحدة من أبرز الظواهر التي تنجم عن تقاطع الهويات وتداخل المرجعيات الحضارية ضمن السياقات ما بعد الكولونيالية، حيث لا تعود الهوية الثقافية نقية أو ثابتة، بل تتحول إلى بنية متحركة ومرنة تتشكل من خلال الاحتكاك المتبادل بين ثقافتين أو أكثر. وفي السياق المسرحي، تتجلى هذه الظاهرة من خلال الشخص، والأمكنة، والخطابات، والسلوكيات التي تعبّر عن انتماء مزدوج، وانقسام داخلي بين الأصل الوافد والمحلي الجذري.

¹ - ينظر: عبد الله ابو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات افاق الكتب العرب دمشق، 2002، ص 99.

² - Homi Bhabha, The location Of Cultur, Routledge, London, UK, 1994, Ed1, p: 114.

تحمل المسرحية ملامح واضحة لما يمكن تسميته بـ "الهوية المهجنة"، حيث تغيب الحدود الصارمة بين الذات والآخر، ويظهر الفرد أو الشخصية المسرحية وكأنها تعيش في حالة من التذبذب المستمر بين مرجعيتين ثقافيتين، ما يفرز آثاراً متعددة على المستوى النفسي والاجتماعي والدلالي. وتنعكس هذه الآثار في اختلال الانتماء، وانعدام التوازن الهوياتي، فضلاً عن شعور دائم بالاغتراب، سواء داخل الوطن أو خارجه.

أ- التهجين الثقافي:

يشير التهجين الثقافي عند "هومي بهاجا" إلى تفاعل الهويات، بحيث لا تكون ثابتة أو أصيلة والمشاهد المسرحية تعكس شخصية مهاجر جزائري (زوج الأخت) يعاني من التداخل بين هوية وطنية محلية جزائرية مرتبطة لسلسلة من أحداث تاريخ الاستعمار الفرنسي، من جهة ومن هوية مهاجرة تتأرجح من الوطن (الجزائر) والأرض الأخرى الجديدة (فرنسا)، كما يشير النص إلى عنصر ثقافي غربي متمثل في الفرنك الفرنسي العملة الوطنية للجزائر (المستقلة) فهي هذه العبارة يظهر تناقض ثقافي رمزي، حيث يظهر أن الاستقلال الظاهري والمادي للدولة لم يحررها من التأثيرات الفكرية الاستعمارية مما يحيل إلى تشكيل هوية هجينة ضمن النص بحيث تمزج بين الماضي الاستعمار والحاضر الوطني.

ب- الاغتراب والهجرة:

تبرز المسرحية معاناة ومأساة الهجرة حيث عايشت الشخصية العزلة في المجتمع الجديد والغربة عن الوطن، كما تمثل شخصية "زوج الأخت" الفرد الذي يبحث عن هوية ثقافية بديلة في المهجر، إذ تتوقف الشخصية موقف الوسط يتمثل في فقدان الاتصال التام بالجذور الوطنية الأصيلة، وعدم القدرة على الاندماج والانتماء الكامل إلى المجتمع الغربي (الفرنسي)، هذه الثنائية تتطابق مع مفهوم "هومي بها" الممثلة في الفضاء الثالث.... حيث تتأرجح الشخصية بين الهويتين (الجزائرية/ الفرنسية) دون أن يكون جزءاً كاملاً من أي منهما.

كما يحمل المقطع المسرحي نوعاً من السخرية الحادة وذلك في المقارنة بين "زوج الأخت" والحائط مما يعكس وضعية الاغتراب النفسي والاجتماعي حتى داخل المجتمع الجزائري، كما أن وجود الفرنك

الفرنسي كعملة في الجزائر حتى بعد نهاية الاستعمار يشير إلى تغلغل الثقافة الفرنسية الاستعمارية ضمن الهوية الوطنية الجزائرية مما يحيل إلى عدم استقلال الهوية الثقافية عند الشخصية.

نجد في مسرحية "الجيرينو" مظهر آخر من مظاهر الهوية الثقافية المهجنة على لسان "زوج الأخت":
« أعطيت لفرنسا أفضل ما لدي وأبي مات من أجلها خلال الحرب العالمية، لقد عانيت البرد والرياح القارصة أيام الشتاء الباردة، والتي لا تنتهي حيث كنت أركب دراجة متوجها إلى المصنع في الثالثة صباحا (يخرج مندبلا من جيب سرواله ويجفف أول قطرة دموع تنزل من عينيه) ليواصل "زوج الأخت" في وصفه وسرد الشخصيات التضحيات الجسام التي قدمها لفرنسا عندما كان مهاجرا بها لتذهب هذه التضحيات سود.

عندما كنت شاباً وكانت لي يدان قويتان شيدت الجسور والطرق والبنائات من أجل فرنسا لتكون جميلة كما هي عليه الآن، ولكن الجميلة نسيته اليوم لقد وضعت كل قلبي في العمل، أخلصت كثيراً في العمل بالمطرقة الثاقبة والتي كانت صوتها يدوي ويجلجل كالبرود وأنا لا أزال أسمع له الآن في أذني»⁽¹⁾.

تحمل المسرحية وبالتحديد في المقتطف المسرحي بعداً واضحاً وصريحاً للهوية الثقافية المهجنة التي تعيش تضارباً حضارياً، وفكرياً، وثقافياً، ف شخصية "زوج الأخت" ثقافتها الوطنية ليست بالنقية والثابتة بل تحمل في طياتها ملامح ثقافية استعمارية فرنسية.

ت- التهجين الثقافي والاحساس بالاغتراب:

تعيش شخصية "زوج الأخت" حياة مزدوجة في ظل الاستعمار الفرنسي، كما أنه يواكب نوعاً من الصدمة النفسية نتيجة اقضاء البلد المهاجر إليه (فرنسا) لتضحياته، إذ نكرت مجهوداته في خدمتها والتي كانت تمثل بالنسبة له جزء من هويته الثقافية نظراً لعيشته واستقراره بها.

كما يظهر التهجين الثقافي في مستوى بناء الشخصية للحضارة الفرنسية، وفي الوقت ذاته شعوره بالاغتراب بعد الاستقلال، إذ تظهر المفارقة في كون الشخصية الجزائرية لها ملامح وطنية، وفي الوقت

¹ - نور الدين مغسلي، مسرحية ألجيرينو، ص 505.

نفسه شعوره بالحنين إلى البلد الذي هاجر إليه مدة ثلاثين سنة، وتعايشه فيه بين الإحساس بالاستبعاد والنكران والاقصاء من طرف هذه الدولة (فرنسا).

تعكس المسرحية التهجين الثقافي والازدواجية الفكرية التي تظهر في الهويات المتصارعة بين الذات الجزائرية التي عانت من الاستعمار الفرنسي، مما أدى إلى الهجرة وبين الذات الفرنسية البلد المهاجر إليه وبنائه والاندماج فيه.

ث- الذاكرة والصراع الجسدي والنفسي:

يشير "هومى بهاغا" في كتابه "موقع الثقافة" بأن الهوية الثقافية ليست بالشيء الثابت أو النقي بل هي نتائج لثقافات وتداخلات تشمل الصراع النفسي والجسدي، وتشكل هذه الصراعات بدورها ما يسميه بالفضاء الثالث، وهو الحيز الذي يخلق فيه الحوار والتفاوض بين ثقافات مختلفة، الثقافية تتشكل نتيجة المواجهة الدائمة والمستمرة بين الثقافات والأفراد، مما يتيح التفاوض بين الآن والآخر، مما يدفع الفرد بالشعور بالبحث عن الانتماء والهوية⁽¹⁾. إذ يركز "هومى بهاغا" على الذاكرة الجسدية، أي تأثير الأحداث والآلام الجسدية والنفسية في تشكيل الهوية الثقافية للأفراد، وشخصية "زوج الأخت" في المسرحية من خلال استرجاع لذكرياته في خدمة فرنسا والأعمال الشاقة، كتشديد الطرق، البنايات، الجسور، فهو لا يعبر فقط عن تضحيته الجسدية من أجلها، وإنما يظهر معنى ضمني ومتمثل في الارتباط العاطفي والتاريخ للماضي الاستعماري.

إنّ فرض الشخصية نفسها في الاندماج في الثقافة الفرنسية من قوله: (لكن الجميلة نسيت اليوم) (أي فرنسا) هو لحظة حاسمة في نكران الهوية الوطنية الجزائرية ومحاولة الانسلاخ عنها، ومحاولة فرض الانتماء لثقافة المستعمر، هذا الأخير الذي خذله رغم التضحيات من أجله، لقد أدى هذا الصراع النفسي الداخلي للشخصيتين إلى خلق فجوة بين الالتزام الواقع اتجاه الجزائر، وبين محاولة الاندماج في ثقافة المستعمر إلى تعقيد قدرة الشخصية على إعادة الاندماج مجددا في وطنه الجزائر ما بعد الاستقلال.

¹ -Homi Bhabha, The location of culture, P 112.

تصطدم الشخصية مع حال الاغتراب النفسي الذي يعد أحد أبرز مقولات المهجنة الثقافية لدى "هومي بهاها" حيث لا تشعر شخصية "زوج الأخت" بعد الاستعمار بالانتماء الكامل سواء في وطنه الأم (الجزائر) أو في ثقافة البلد الذي ضحى من أجله.

يمكن اعتبار النص تجسيدا حيا لمفهوم التهجين الثقافي، حيث تدوب فيه الثنائية الثقافية وحتى الأحادية في موقع الفضاء الثالث، أو فضاء تداخل الهوية الثقافية إذ نتج عن الاستعمار الفرنسي للجزائر، وهجرة الشخصية إلى فرنسا ي ظهور هوية جديدة متعددة ومختلفة الأبعاد تجمع بين عناصر من ثقافة كل من الثقافتين المتضاربتين: ثقافة محلية جزائرية/ وثقافة غربية فرنسية.

6- مقولات المهجنة الثقافية عند بابا في مسرحية "ألجيرينو":

تُعدّ مسرحية ألجيرينو لنور الدين مغسلي أنموذجا دراميا غنياً يكتف مظاهر التداخل الثقافي والصراع الهوياتي الذي يعانيه الفرد الجزائري ما بعد الاستعمار، لا سيما في ظل تجربة الهجرة والعيش في فضاءات ثقافية غريبة فرضها السياق التاريخي والسياسي لما بعد الاستقلال. وتشكل هذه المسرحية أرضا خصبة لتطبيق مفاهيم المهجنة الثقافية كما طورها المفكر الهندي "هومي بهاها"، أحد أبرز منظري دراسات ما بعد الكولونيالية حيث تنفتح الشخصيات داخل النص المسرحي على فضاء ثالث يتشكل عند نقطة التماس بين ثقافتين: ثقافة محلية متجذرة، وأخرى وافدة استعمارية أو مهاجرة.

ففي هذه المسرحية، لا يُقدّم الفضاء الثقافي كوحدة متجانسة أو ثابتة بل كحقل مفتوح تتصارع فيه الهويات، وتتمازج فيه الانتماءات، بما يؤسس لما يسميه "بهاها" بموقع "التموضع الهامشي"، حيث يجد الفرد نفسه منفيا من مركز السلطة والهوية النقية، ليعيش على حدود التماس بين الأنا والآخر، في فضاء يُمزق فيه بين الانتماء الأصلي والانخراط القسري في ثقافة المستعمر أو المهاجر إليه.

إنّ ألجيرينو لا يروي مجرد حكاية مهاجر بل يحفر عميقا في ذاكرة ما بعد الاستعمار، كاشفا عن حالة ازدواجية تهيمن على خطاب الشخصية المسرحية، حيث يتنازعها صوت الأم (تاميمونت) المتشبث بالأرض، والتاريخ، والهوية الجزائرية، في مقابل صوت الابن (الراوي/ألجيرينو) الذي يسعى إلى الاندماج

في المجتمع الفرنسي ظناً أن ذلك سيمنحه نوعاً من الاعتراف والكرامة الغائبة. غير أن هذا الاندماج لا يتحقق أبداً بشكل كامل لأن الهوية الأصلية تقاوم النسيان وتظهر في لحظات الحنين، الألم، والتذكر. وبين رغبة "ألبيرينو" في القطيعة، وصوت أمه المتشبث بالجذور، يتجلى بُعد آخر للمهجنة يتمثل في المقاومة، ليس فقط مقاومة الاستعمار المادي بل أيضاً مقاومة طمس الهوية الرمزية والثقافية التي يحاول خطاب ما بعد الاستعمار تكرسها، فكلما حاولت الشخص نسيان جذورها والاندماج في ثقافة الآخر، وجدت نفسها تعود أدراجها إلى ذاكرتها الجمعية، إلى اللغة الأم، إلى الأغنية، والمكان، والطفولة، بل إلى الجرح التاريخي الجماعي الذي خلفه الاستعمار. فمحاولة المقاومة والاختلاف أمر صعب أو مستحيل في ظل السياق الما بعد كولونيالي؛ أي "أن تكون مختلفاً عن الذين يختلفون عنك سيجعلك تشبههم، سيتمكن اللاوعي أن يتطرق لشكل الغيرية".¹

وبهذا المعنى، فإن المهجنة الثقافية في ألبيرينو لا تفهم كخليط سطحي أو تلوين شكلي، بل كحالة وجودية ومعرفية تتجسد في التوتر الدائم بين الاندماج والمقاومة، بين الهوية والآخرية، بين المركز والهامش، وبين الذات المتفككة التي لا تنتمي بالكامل إلى أي فضاء، إنها هجنة تتخذ شكل سؤال معلق عن معنى الانتماء، وعن إمكانية تشييد ذات جديدة، هجينة ولكنها واعية بتاريخها. وبانطلاق من هذه الأرضية المفاهيمية، سيتم في العناصر التالية تحليل مسرحية ألبيرينو وفق أبرز مقولات "هومي بهابها" في المهجنة الثقافية: التفاوض، الازدواجية، والتموضع الهامشي، بوصفها مفاتيح نقدية كاشفة لتجليات الصراع الهوياتي في المسرح الجزائري ما بعد الاستعماري.

أ- التفاوض:

يرى "هومي بهابها" أن مفهوم (الما بعد) لا يقتصر على كونه مجرد مرحلة لاحقة أو انتقال مفاهيمي ومعرفي، بل هو فضاء رمزي وزماني/مكاني يُعاد فيه تشكيل المعاني والهويات، إنه فضاء "يخضع فيه

¹ - وحيد بوعزيز، جدل الثقافة، مقالات في الآخرة والكولونيالية والديكولونيالية، دار ميم، الجزائر، 2018، ص: 57.

الانتماء للأمة أو للجماعة أو للقيم الثقافية للتفاوض¹، بحسب عبارته الشهيرة، حيث لا يُسلّم بالهويات كمعطيات ثابتة بل تُعاد مناقشتها وتفكيكها باستمرار في ضوء التحولات الثقافية والسياسية. من هذا المنظور، فإن استعانة "بهاجا" بمفهوم (الما بعد) لا تهدف فقط إلى الإشارة إلى القطيعة مع مرحلة سابقة، ولكن إلى إضاءة إسقاطاتها المعاصرة، وفتح أفق جديد لفهم الهوية الثقافية داخل ما يسميه بـ "الفضاء الثالث" - وهو الفضاء الذي يولّد دلالات جديدة نتيجة التصادم أو التداخل بين أنظمة ثقافية مختلفة.

لكن ما يثير الانتباه في هذا السياق هو التركيز على مفهوم "التفاوض". فالتفاوض - بخلاف المقاومة أو الرفض - يوحي بوضعية هشّة قد تتضمن تنازلات أو مقايضات رمزية أو ثقافية، وربما حتى خضوعاً لشروط الآخر. وهذا ما يفتح الباب أمام تساؤلات جوهرية: من هو الطرف الذي يتفاوض؟ ومن يفرض شروطه؟ وهل يتم هذا التفاوض في فضاء رمزي متخيّل أم في واقع مادي ملموس؟

يرفض "بهاجا" أن يكون هذا التفاوض خاضعاً لثنائيات جاهزة أو لخصائص إثنية وثقافية مغلقة، بل يراه فعلاً تلقائياً، يتحرك بين مواقع متعددة دون أن يستقر في قطب واحد أو هوية نهائية إنه تشابك ثقافي لا يقبل التجانس أو الاستقرار، بل يزدهر في التوتر.⁽²⁾

لذلك، فإن الفضاء الثالث في فكر "بهاجا" ليس فضاء متخيلاً بالكامل، لكنه أيضاً ليس واقعاً مادياً صرفاً، فهو منطقة وسطى تتشكل فيها الهويات عبر التفاعل المستمر بين الماضي والحاضر، بين المحلي والعالمي، بين الذات والآخر. وهو فضاء لا يمكن الإمساك به كلياً، لأنه دائم التحول، ما يجعله أداة تحليلية عميقة لفهم الأزمات المعاصرة للهويات الثقافية، خاصة في سياق ما بعد الاستعمار.

تقوم نظرية الهجنة الثقافية عند "هومي بهاجا" على فكرة أساسية تتمثل في عملية التفاوض والحوار بين الثقافات كثقافة كل من المستعمر المستعمر، مما يؤدي إلى إنتاج فضاء ثالث، وهي المنطقة التي تتداخل

¹ - هومي بابا، موقع الثقافة، ص: 43.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص: 44.

فيها الهويات الجديدة، وتظهر في مسرحية "الجيرينو" "نور الدين مغسلي" أسس نظرية المهجنة الثقافية، وبالتحديد في الحوار الذي دار بين شخصيتي كل من "زوج الأخت" محاورا صديقه "عمار" الذي عاد من فرنسا مفاخرا مما أنجزه من ثروة، فرؤيته له تذكره بماضيه بفرنسا التي مكث بها مدة ثلاثين سنة كمهاجر دون أن يحقق شيئا ليعود للجزائر خالي الوفاض منكسر الخاطر:

"زوج الأخت : لقد عرفت أهوال الغربة وقساوتها كما عرفت الوحدة، إذ عندما يحل الليل يعود الناس إلى منازلهم ليجدوا دفئ العائلة ونظرة من امرأة، وضحكة من آخر العنقود، أما نحن المغتربون من دون اسم فإننا نحيم ونتوه في الشوارع طوال الوقت لنؤجل ساعة العودة إلى غرفة الفندق"⁽¹⁾.

يكشف النص على وجود فضاء ثالث تتم فيه عملية إعادة تشكيل الهوية الثقافية، إذ تجدد شخصية "زوج الأخت" بين ثقافتين الثقافة الأم التي تتمثل معاني العائلة والأهل والانتماء والوفاء مقابل الثقافة الفرنسية التي ترتبط بالوحدة والغربة، إن هذا الفضاء الثالث ليس مكانا ملموسا أو ماديا وإنما هو موقع التداخل والتفاوض، حيث تحدث ضمنه عملية التفاوض عند المغترب "زوج الأخت" حول الهوية الجديدة. كما أن شخصية "زوج الأخت" التي عاشت الغربة لمدة ثلاثين سنة بفرنسا جعلته لا ينتمي تماما لأي من الثقافتين فهو لم يشعر بأنه جزء كامل من المجتمع الفرنسي، كما أنه لا يستطيع استعادة الحياة التي كان يعيشها في الجزائر.

فالفضاء الثالث الذي تعيشه هذه الشخصية المسرحية لا يتمثل في الجزائر كوطن أصيل يحتوي جذورها التاريخية والاجتماعية، كما أنه ليس فرنسا التي أقامت فيها دون أن تحظى باسم واضح أو هوية معترف بها. إن هذا الفضاء الثالث قد تحوّل بالنسبة إليها إلى مساحة هشاشة واغتراب، فضاء ضيق يخنقها أكثر مما يحتضنها، ويعمّق شعورها بالعزلة والوحدة القاتلة، في ظل فقدان الإحساس بالانتماء الكامل لأيٍّ من الضفتين.

رؤية شخصية "زوج الأخت" نفسه عندما كان مهاجراً بفرنسا من دون اسم تمثل رد فعل مقاوم للهوية الفرنسية المتسلطة والمهيمنة، فهو يعيش حالة من الرفض والتقبل في الوقت نفسه، إذ نجده يرفض

¹ - نور الدين مغسلي، ألجيرينو، ص 506.

الاندماج الكلي في تبني الثقافة الفرنسية كبديل، وفي الوقت ذاته يحتفظ بذكرياته العائلية الدافئة الجزائرية ومقوماتها.

يدعو "هومى بهاها" إلى رفض مبدأ الانحياز إلى الثقافة الأحادية أو النظرة الاستعمارية القائلة بأن ثقافة المستعمر أهم من ثقافة المستعمرات، وهي الفكرة التي أنشأها وروجها الاستعمار إذ يرى بأن في الفضاء الثالث تتجمع فيه ثقافات الأفراد وهوياتهم المختلفة ليبنى كل فرد هويته قائمة على التهجين والتنوع والاختلاف "إن الواقع الذي سلطت عليه آراء هومى بابا اشتغلت فيه مفاهيم مهمة ومن أهمها مفاهيم المهجنة والاختلاط بالمعنى الفلسفي والفكري الذي أراده (بابا) يصف المزاج الاحتفائي بالمهجنة الثقافية والمحاكاة بأنه مزاج الانفتاح والتقارب والحرية المطلقة الذي يعززه هذا التداخل الحضاري، إنه عالم يجمع بين جميع الثقافات فيه يتيسر الاستهلاك حسب الخليط أو المزيج الذي يرغب فيه الإنسان في أي مكان على هذه الأرض⁽¹⁾.

إذ يستعرض القول المفاهيم الأساليب التي يركز عليها نظريته القائمة على مفهوم المهجنة الثقافية والاختلاط والتمزج الفكري، إذ يدعو إلى عالم متعدد الثقافات، والانفتاح مما يتيح الأفراد اختيار المزيج الثقافي الذي يناسبهم مع المحافظة على مقومات الهوية الأصلية.

إذاً يشير "هومى بهاها" إلى مفهوم التفاوض والذي يعني به مجال تقاطع الثقافات حيث تلتقي في الفضاء الثالث وتتجاوز، وتتفاوض، وحتى تتصارع ففي هذه الفضاءات تنشأ الازدواجية كسبيل للتعايش والتقبل بين هويتين أو أكثر، مما يؤدي إلى خلق هوية جديدة غير نقية، فالازدواجية تتأسس عندما يجد الفرد نفسه عالماً بين ثقافتين أو أكثر، مما يدفع بهم إلى البحث وتوليد هوية جديدة ومختلفة قد تتأسس على أسس الثقافة الأصلية أو تتجاوزها، فالازدواجية حسبه لا تعني فحسب الجمع بين مقومات من ثقافتين، إذ تعني خلق إبداع هوية، أو ثقافة مميزة جديدة نتيجة تفاعل الثقافتين معاً.

ب- الازدواجية:

¹ - حامد الربيعي، هوية الثقافة لمسرح ما بعد الكولونيالية، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، 2015، ص 43، 44

إن فكرة الازدواجية الثقافية واللغوية لا تشمل فقط المستعمر حسب "هومي بابهيا" وإنما تشمل المستعمر كذلك، فالهيمنة الاستعمارية غالباً ما تكون مزدوجة وفي حالة عدم توازن ثقافي، لأنه أيضاً يعمل على محاكاة وتقليد المستعمر، غير أن هذا الأخير تكون نسبة تقليده عالية نتيجة الاحتكاك المباشر، وسيطرة الاستعمار أكثر ثقافياً، وفكرياً، وكذا عسكرياً "فالازدواجية تصف هذه العلاقة المتقلبة بين المحاكاة والسخرية، وهي ازدواجية تُقلق الهيمنة الاستعمارية بشكل جذري لأنها تعكّر صفو سلطة الخطاب الاستعماري، وفي الوقت نفسه تتيح له استيعاب وترجمة وإعادة نفس ثقافة الآخر"⁽¹⁾.

وبهذا القول يرى بابهيا بأن الازدواجية في الخطاب الاستعماري قد تؤدي إلى نوع من التشكيك والسخرية في هيمنة المستعمر وسلطته على المستعمر، وتظهر الازدواجية الثقافية على مستوى الفضاء الثالث في رواية "الجيرنو" "نور الدين مغسلي" من خلال تقنية الحوار الذي دار بين الشخصيات المسرحية وأولهما "علي وفريد".

أبناء شخصية "زوج الأخت" إذ يعبران عن حال الجزائر ما بعد الاستقلال مسلطين الضوء على الجانب الاقتصادي والثقافي الذي آلت إليه البلاد في تلك الفترة:

"علي (نبرة عدوانية) هناك أيضا 1% يسرق ثروات 99% المتبقية.

"فريد" وأيضا هذا 1% له على الآخرين حق الحياة والموت، له الحق في ازدراء هذا البلد إن تعريب الدراسة 100% يهدف إلى محو كل الآثار بقية الثقافات والهويات الأخرى.

"علي" (يزيد على ذلك) قريبا لن يبقى في هذا البلد غير 1% و 99% سيغادرون وهذا 1% قادر أيضا على إسكان 99% شخصا في مئة مربع ولا ينسى أن يجعل عملتنا لا تساوي شيئا فمقابل فرنك واحد تحصل على 14 دينار جزائري في سوق العملة⁽²⁾.

● التعبير عن الازدواجية الثقافية:

¹ - هومي بابهيا، موقع الثقافة، ص: 200.

² - نور الدين مغسلي، ألبيرينو، ص: 509-510.

يتجلى في هذا الحوار بين الأخوين الجزائريين "فريد وعلي" مفهوم الازدواجية الثقافية التي تعبّر عن وضع التداخل الثقافي في الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال، إضافة إلى تسليط الضوء ضمناً على الصراع حول الهوية الثقافية، واللغة في الجزائر في ظل الاضطرابات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. تنطلق شخصية "علي" من منطلق نقدي، إذ يرى أن نسبة واحد بالمئة الحاكمة تستولي على ثروات البلد. وتفرض على الأفراد والشعب هويتها وثقافتها، هذه السيطرة الثقافية دفعت بهم إلى إعادة التفكير في بنيتي الهوية في سياق ما بعد الاستعمار، فهذه الازدواجية الثقافية التي عبر عنها الحوار شكلت في الفضاء الثالث، حيث تتداخل الهويتين العربية، والأمازيغية، مع الثقافة الفرنسية الاستعمارية.

إن الحديث في الازدواجية الثقافية للمجتمع الجزائري بالتحديد في فترة ما بعد الاستقلال، يشير إلى تداخل الهويات وتفاعلها. إذ توضّح الشخصيتين المسرحيتين "علي وفريد" في حوارهما الصراع القائم بين اللغة العربية، واللغة الفرنسية كجزء من الثقافات والهويات المتصارعة عليهما في الجزائر المستقلة، فشخصية "علي" ذات نزعه تعريبية محافظة، يعتبر اللغة الفرنسية كرمز للاستعمار وثقافة، في حين أن شخصية "فريد" ذات نزعة تغريبية، ترى بأن سياسة التعريب على المستوى الوطني قد تهمش وتحدد اللغات والثقافات الأخرى التي تعدّ جزءاً من الجزائر. فالتعريب من وجهة نظر الشخصيتين "علي وفريد" يمثل جزءاً من استراتيجيات الهوية الوطنية التي - برأيهما - قد تكون وسيلة جيدة لاستعادة الهوية المحلية والوطنية، لكن في الوقت نفسه قد تلغى باقي الهويات الوطنية. فهذه المحاولات (سياسة التعريب) من منظور "فريد" قد تؤدي إلى إلغاء الاختلاف، والتنوع اللغوي، والثقافي (الأمازيغي/ الفرنسي الذي اختار العيش في الجزائر بعد الاستقلال) والذي يكون جزءاً من مكونات المجتمع والهوية الجزائرية.

إن هذا التوتر والاضطراب بين محاولة استعادة الهوية الوطنية بعد فترة طويلة من الاستعمار الفرنسي، ومحو الآخر (الإثنيات القليلة) يعكس حالة المهجنة وفق ما جاء به "هومى بهاجها" حيث يتفاوض عناصر متعددة داخل هوية الوطنية (الجزائرية).

فالحوار القائم بين الشخصيتين "علي وفريد" يعكس حالة من التسارع بين الهويات الاقتصادية والثقافية في المجتمع الجزائري في مرحلة ما بعد الاستقلال، ففكرة "فريد" حول التعريب وهدم الثقافات الأخرى

المكونة للمجتمع (الأمازيغية) تعبر عن الصراع بين الثقافة المحلية (التعريب) والتنوع والتعدد الثقافي (اللغات والهويات الأخرى) هذا التفاوض التفاعلي بينهما يشكل فضاء ثالثا يعيد طرح القضية ومعالجتها والنقاش حولها.

فشخصية "فريد" تعيش حالة من الازدواجية في الرأي بخصوص قضية "التعريب" فهو "ضمنيا" يعترف بأهمية الهوية الوطنية، لكنه في الوقت ذاته ينتقد التعريب كوسيلة هادمة قد تقضي على التعددية اللغوية الثقافية في الجزائر، وهذا ما يشير إلى العلاقة المتناقضة لمشاريع الهوية المحلية التي قد تظهر في الظاهر توحيد المجتمع على ثقافة أحادية غير أنها ضمنيا تؤول إلى القضاء على التنوع الثقافي واللغوي الموجود. تظهر المهجنة الثقافية في المسرح وفي الحوار الذي دار بين الشخصيتين على مستوى تداخل الموروث الثقافي المتمثل في اللغة العربية وقضية التعريب، مع آثار السياسة الاقتصادية والسياسة الاستعمارية (الفرنك العملة الفرنسية- الهجرة إلى فرنسا - سوق العملة) هذا التفاعل يشكل هوية ثقافية هجينة غير نقية قائمة على التناقض حيث يشعر الأفراد في ظل هذه المهجنة الثقافية بالانتماء بالثقافة والهوية المحلية، لكن في الوقت نفسه يجدون أنفسهم تحت عامل الهوية والثقافة الاستعمارية تفرض نفسها على واقعهم اليومي.

نجد في موضع آخر من مسرحية "ألجيرينو" لنور الدين مغسلي شكلا آخر من أشكالها هجينة الثقافة القائمة على الازدواجية والمقارنة بين الوضع الثقافي والاجتماعي في الجزائر المستقلة وبين حال المغتربين الجزائريين العائدين من بلد الاستعمار فرنسا ويظهر في كلام شخصية فريد:

«فريد ولكن الأمور هنا تزداد سوءا إذ يأتي أولادهم ليستهزئوا بنا بسياراتهم الكبيرة والفخمة وأصوات مسجلاتهم المرتفعة ونظاراتهم السوداء وهنا أيضا كل ما يعج في الداخل (يضع يده على صدره) ففي الوقت الذي نتكئ فيه على الحائط يعودون هم من الخارج وحقائبهم مملوءة عن آخرها بالملابس والاحذية وهنا نعرف بأنه ليست الأدوية هي التي تنقصهم في بيوتهم»⁽¹⁾.

¹ - نور الدين مغسلي، ألجيرينو، ص: 511.

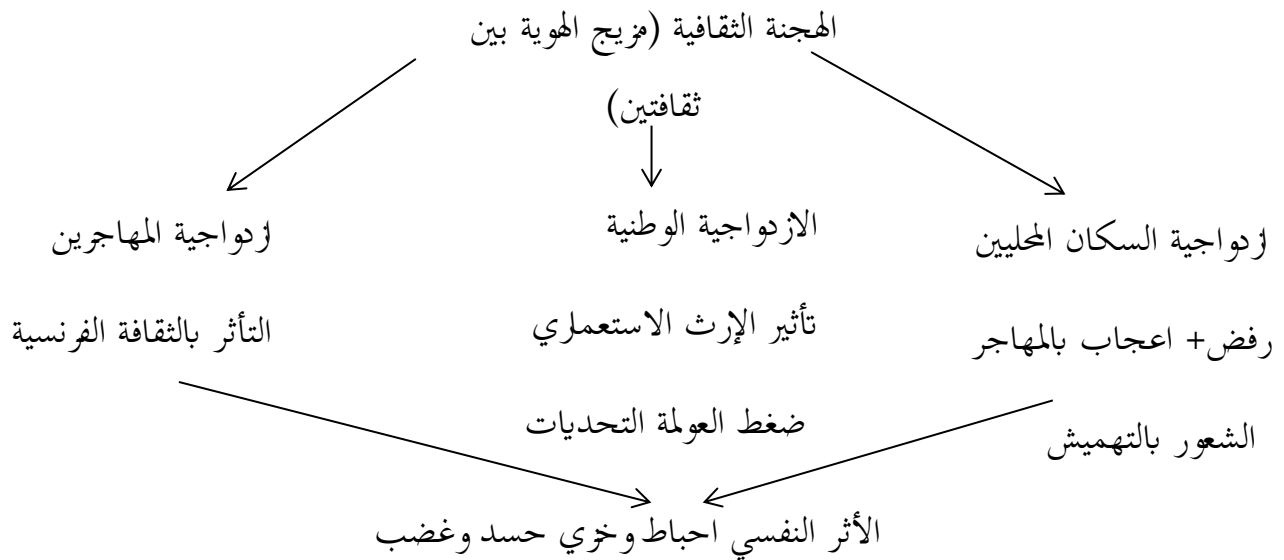
يعكس هذا النص حالات معقدة للهوية والمهجنة الثقافية التي جاء بها "هومي بابا" إذ يحمل المقطع المسرحي مفاهيم التهجين الثقافي الحاصل في الفضاء الثالث، فالمهجنة الثقافية عند "هومي بابا" تشير إلى تداخل وتأثر الثقافات المختلفة ببعضها البعض مما أدى إلى ظهور أشكال متعددة جديدة من الهوية في النص تتجاوز الثنائية الواضحة بين "الهوية الأصلية" (الجزائرية) والهوية الاستعمارية (الفرنسية)، إذ يتجلى في النص صورة المهاجرين الجزائريين بفرنسا الحاملين بالأساس الهوية الوطنية، ثم يعودوا إلى أرض الوطن يحملون أسلوب حياة، وقيم وأنماط حياة غريبة عن المجتمع الجزائري الذي يعيش في الجزائر (كالسيارات الفاخرة، الملابس العصرية، المسجلات الصوتية، النظارات السوداء...) فهؤلاء المهاجرين يعيشون حالة هجنة ثقافية تجمع بين ثقافتهم الأصلية الجزائرية، والثقافة الفرنسية التي تأثروا بها نتيجة الهجرة، وعودتهم إلى الجزائر بهذه المظاهر المغايرة والجديدة جعلتهم يبدو وكأنهم فئة هجينة تختلف عن السكان الأصليين مما يثير بدواخلهم شعور القلق والازدواجية.

وتقع المهجنة الثقافية في الفضاء الثالث؛ أي المنطقة التي تتقاطع فيها الثقافات وتعيد تشكيل الهوية مما يؤدي إلى خلخلة الحدود الثابتة بين "الذات" و"الآخر"، ففي النص المسرحي تصبح الجزائر نفسها فضاء ثالثا حيث يلتقي في الجزائر المهاجرون العائدون من فرنسا بثقافتهم الهجينة، مع السكان المحليين الذي يشعرون بالإقصاء والتهميش.

إذ تمثل شخصية "فريد" المسرحية هذا التوتر حيث تتجسد فيه مشاعر الحسد والاستياء تجاه المهاجرين الجزائريين، لكنه في الوقت ذاته يظهر معرفة واعية في عدم قدرة الجزائريين المحليين المادية في تحقيق هذه الوضعية الاجتماعية الراقية، كما تظهر علامات الازدواجية الثقافية عند الجزائريين المحليين فالازدواجية على مستوى الهوية والثقافة بحسب بابا تبرز حالة التوتر وعدم الثبات التي يعيشها الأفراد بين التزامهم وولائهم بالثقافة الوطنية الأصلية بالثقافة الأخرى، عادة ما تكون ثقافة المستعمر بشكل عام، ويعكس بعض المهاجرين الجزائريين بفرنسا هذه الازدواجية الثقافية إذ يعيشون في بيئة غريبة تُشكل إلى حد ما حياتهم وأفكارهم فحينما يعودون إلى أرض الوطن يجلبون معهم المواد الاستهلاكية التي تعبر عن ثقافة الآخر وتعكس مكانتهم الجديدة في الآن نفسه.

كما يواجه السكان المحليون (الجزائريون) وتمثله شخصيه "فريد" في المسرحية نوع من التناقض والازدواجية، فهو ينتقد هذه المظاهر الغريبة الفرنسية، لكنه يتمنى في العمق لو كان قادرا على عيش حياتهم الرفيعة والاستمتاع بها.

إن الازدواجية الثقافية بحسب "هومي بابا" تحيل إلى حالة عدم التوازن، إذ يجد الفرد نفسه بين ثقافتين متعارضتين، مما يؤدي إلى مشاعر مختلطة من الانتماء والرفض، التقليد والنقد، التمرد والخضوع... إلخ، إذ يعرفها "هومي بابا" في كتابه موقع الثقافة بقوله: «هي إعادة تقييم افتراض الهوية الاستعمارية من خلال تكرار آثار الهوية التمييزية، إنها الفضاء الثالث الذي يتيح ظهور مواقف أخرى»⁽¹⁾. والازدواجية الثقافية في النص لا تعكس فقط حالة الأفراد بل تسلط الضوء على صيرورة معقدة تشمل المجتمع ككل، إذ هناك تفاعل مستمر بين الهويات المتناقضة (الأصالة والحداثة، المحلي والعالمي، المستعمر والمستعمر) مما يعكس اضطرابات نفسية واجتماعية تظهر في خطاب الشخصوس المسرحية. ويمكن تلخيص ما تم ذكره في المخطط التوضيحي الآتي:



وتتواصل مسيرة الازدواجية الثقافية عند شخصيه "زوج الأخت" إذ تفرض دعوته في الاندماج ضمن المجتمع والثقافة الثقافية، فعلى الرغم من تضحياته ومجهوداته في خدمة فرنسا (البلد المهاجر إليها) إلا

¹ - هومي بابا، موقع الثقافة، ص: 41 - 67.

أنها تخلت عنه في لحظة ضعفه، ومرضه، وانكساره ليعود إلى الجزائر خالي الوفاض، متحسرا على ما قدمه لها دون تقدير أو مكافأة، ويظهر ذلك في قوله متحسرا على أسمع ولديه "فريد وعلي" وزوجته وكذا صديقه العائد من فرنسا كرجل الأعمال ثري "عمار":

«زوج الأخت: وعندما مرضت وفقدت صحتي لم يرغبوا بوجودي في المصنع، فأنا الآن كهل ومريض ولم أعد صالحا للعمل، وحتى رئيس العمال قال لي صراحة أنني لست بهذا الذكاء لأشتغل منصبا آخر، وذات يوم تعبت من المطالبة بحقوقتي والاستماع إلى كل الأشياء التي يقولونها عن المهاجرين فقررت العودة إلى الوطن، وها أنا من دون شيء لست قادرا حتى على شرح ما حصل لي واستيعابه، أوه إن الحياة في فرنسا ليست سهلة ولا مجانية»⁽¹⁾.

تنتمي شخصية "زوج الأخت" إلى خلفية ثقافية جزائرية، رغم عيشه بفرنسا مدة ثلاثين سنة وعمل كعامل بمصنع هناك، العلاقة بينه وبين الثقافة الفرنسية تجسد حالة الهجنة الثقافية التي طرحها "هومي بابا"، فالرجل يواجه التحديات الناتجة عن العيش في مجتمع غريب ثقافيا واجتماعيا عن بلده الأم، مع مرور الوقت تداخلت هويته الثقافية بين الجزائرية والفرنسية ولكن هذه الهويات تتصارع فالجانب الجزائري له تاريخه وتقاليده بينما الثقافة الفرنسية تضعه في موقف اجتماعي واقتصادي متدني، مما عكس تهميشه "كمهاجر" أو "غريب" في المجتمع الفرنسي.

تظهر جوانب الازدواجية في المسرحية على المستويات الآتية:

✓الازدواجية بين الهوية الثقافية والاقتصادية:

تظهر الازدواجية في النص في حالة التوتر بين المهاجرين، واحتياجاتهم الاقتصادية والاجتماعية فمن جهة يعبر زوج الأخت عن افتقار صحته وتقدمه في السن مما جعله غير قادر على الحفاظ على مكانته في سوق العمل بفرنسا، ومن جهة أخرى هناك إشارة إلى أنه على الرغم من مكوثه مدة 30 سنة بفرنسا كمهاجر إلا أنه لا يزال يشعر بأنه مرتبط بوطنه الأم الجزائر، ولكنه واجه صعوبة رفض فرنسا إليه على الرغم من خدمته لها، مما شعر بأن وضعه وحالته الصحية بالجزائر لا تسمح له من

¹ - نور الدين مغسلي، ألبيرينو، ص: 511-512.

مواصلة حياته كما كانت عليه من قبل، ففي هذا السياق يصبح الشخص عالقا بين ثقافتين، وعالمين اقتصاديين مختلفين مما يخلق الشعور بالفراغ والازدواجية الاقتصادية.

✓ الازدواجية الثقافية:

تظهر الازدواجية الثقافية في النص من خلال عامل الاختلاف بين المهاجر زوج الأخت، وثقافة المجتمع المهاجر إليه، إذ نجد في النص أن الشخصية تتعرض لمواقف من الإقصاء والتقليل من شأنها "فرييس العمال قال لي صراحة أنني لست بهذا الذكاء" وهنا يظهر التميز الثقافي والعربي الذي يواجه المهاجرون في المجتمعات الغربية فالمهاجر لا يقدر بالكامل في المجتمع الجديد، ولكنه في الوقت نفسه يعاني من الشعور بالا مكان ولا معنى في وطنه الاصلي الذي لم يعد يعترف به بشكل كامل أيضا هذا التباين يخلق حالة من الازدواجية الثقافية حيث يظل الشخص بين ثقافتين مختلفتين لا يقدر على التكيف مع أحدهما ولا يستطيع العودة إلى أخرى.

وقد تحدّث "فرانز فانون" أحد رواد نظرية ما بعد الكولونيالية عن ظاهرة التمييز التي يمارسها الاستعمار/الغرب، ضد شعوب المستعمرات، والمهاجرين، "لقد تحدث الاستعمار عن الزنجي قال إن هذه القارة الواسعة مرعى متوحشين، بلد موبوء بالخرافات والتعصب، بلد منحط محتقر ملعون من السماء، بلد الزنوج"¹، فوصف فرانز فانون كيفية تصوير الاستعمار الرجل الزنجي على أنه "متوحش"، ينتمي إلى أرض موبوءة بالخرافات والتعصب، أرض محتقرة، ملعونة من السماء، لا حضارة فيها ولا أهلية للارتقاء. هذه الصورة النمطية التي شكّلها العقل الاستعماري لم تكن موجهة فقط ضد الأفارقة السود بل كانت جزءاً من آلية أوسع لتجريد الشعوب المستعمرة من إنسانيتها وسحب الشرعية عن ثقافتها وتاريخها وحققها في الوجود كأمم كاملة.

هذه النظرة الفوقية نفسها يعيد المسرحي نور الدين مغسلي استحضارها وتفكيكها في شخصية زوج الأخت، الذي يمثل المهاجر الجزائري في فرنسا. ف"زوج الأخت" لا يُعامل كمواطن كامل الحقوق

¹ - هومي بابا، موقع الثقافة، ص: 131-132.

في بلد الاستعمار بل كغريب، دخيل، "زنجي جديد" بحسب التعبير الرمزي، يحمل كل سمات التهميش: لغته مكسّرة، هويته مشكوك فيها، ووجوده نفسه مرفوض أو على الأقل مشروط بتنازلات مستمرة، إن المهاجر هنا ليس مجرد فرد يسعى لتحسين حياته بل رمز ثقافي وسياسي لإنسان تم نفيه من التاريخ مرتين: مرة من أرضه حين أُجبر على الرحيل، ومرة في بلاد الآخر حين رُفض الاعتراف بإنسانيته الكاملة.

إنّ "زوج الأخت" يعيش - كما عاش الزنجي في رؤية فانون - في فضاء ثقافي واجتماعي يُعيد إنتاج الإقصاء، فهو في فرنسا يُعامل كمواطن من الدرجة الثانية بل ككائن غريب لا يحق له سوى الصمت أو التماهي القسري مع ثقافة الآخر، وفي الوقت نفسه حين ينظر إلى وطنه الأم الجزائر لا يشعر بالانتماء الكامل، إذ يرى فيها الفقر، التهميش، خيانة الثورة، وسوء التوزيع الاجتماعي للحقوق. إنه في الحقيقة أسير بين فضائين كلاهما يرفضه: الوطن الذي خذله، والمهجر الذي يحتقره.

وهنا تتقاطع تجربة "زوج الأخت" مع قول فانون: فالمهاجر الجزائري أصبح الزنجي المعاصر في المسرح الجديد للهيمنة، حيث لم تعد الهيمنة قائمة على الاحتلال العسكري بل على التمثيلات الثقافية المهيمنة، وعلى تحقير الذات في الإعلام والسياسة والتعليم والشارع.

يعيش "زوج الأخت" هذا القمع النفسي والاجتماعي، ويُجسّده المسرحي مغسلي عبر خطاب داخلي متوتر، وشعور دائم بالاغتراب عن الذات والآخر، وهو ما يؤسس لهوية هجينة وممزقة لا تجد في الفضاء الثالث سوى مساحة للألم واللا انتماء.

وهكذا، فإن إسقاط مقولة فانون في هذا السياق لا يُعدّ مجرد ترف نظري، بل ضرورة قرائية تكشف أن ما بعد الاستعمار لا يعني نهاية الاستعمار، بل إعادة إنتاجه بأشكال أكثر نعومة وتغلغلاً، تجعل من الزنجي بالأمس هو المهاجر اليوم، وكلاهما ضحية لبنية فكرية لا تزال ترى في الآخر المختلف كائنًا ناقصًا لا يكتمل إلا بتشبهه بالمركز الغربي أو بخضوعه له صامتًا.

✓ الازدواجية بين الإحساس بالانتماء والاغتراب:

لا تتعلق الازدواجية فقط بالاختلافات الثقافية، بل أيضا بالإحساس بالانتماء ففي النص تصف شخصية زوج الأخت نفسها بأنها لا تملك ولا تستطيع حتى شرح ما حصل له، مما يُظهر شعورا عميقا بالاغتراب عن كل من المجتمع الفرنسي، والمجتمع الأصلي الجزائري، فهو لا يشعر بأنه ينتمي بشكل كامل إلى ثقافة أو مجتمع، مما يجعل من الصعب تحديد هويته هذا الشعور بالاغتراب بين هويتين مختلفتين يفاقم الازدواجية، حيث يصبح مشوشا بين رغبة العودة إلى الوطن ورغبة البقاء في البلد المضيف ولكنه واجه العقبات في كلتا الحالتين.

لقد عبّر "فرانز فانون" عن هذه الحالة حيث يرفض أن يكون دخیلاً على الثقافة الفرنسية بل جزءاً منها، في حين يُرفض من قبل المستعمر بسبب بشرته السوداء، وأصله الإفريقي: "من جانبي، أنا أرفض النظر في المسألة من زاوية، إما. أو (...) ما كل هذا الكلام على شعب أسود وقومية سوداء. أنا فرنسي، وأنا مهتم بالثقافة الفرنسية، الحضارة الفرنسية، الشعب الفرنسي، ونحن نرفض أن نعتبر (دخلاء)، إننا جزء لا يتجزأ من هذه الدراما الفرنسية المضطربة".¹

يُعبّر فرانز فانون في قوله: "أنا فرنسي (...)" ونحن نرفض أن نُعتبر دخلاء، إننا جزء لا يتجزأ من هذه الدراما الفرنسية المضطربة"، عن حالة من الوعي المتأزم بالهوية حيث يرفض الفرد المستعمر أن يُنظر إليه كغريب في فضاء ثقافي يرى نفسه مندمجاً فيه، هذه الفكرة تنطبق بشكل دقيق على شخصية "ألجيرينو وزوج الأخت" في المسرحية، التي تُجسد المهاجر الجزائري الذي لا يريد أن يكون تابعا ولا دخیلاً بل يسعى لأن يكون جزءاً من المجتمع الفرنسي الذي يعيش فيه. غير أن الواقع الاستعماري - حتى في صورته "ما بعد الاستعمارية" - يضع أمامه جداراً عنصرياً يمنعه من تحقيق هذا الانخراط الكامل، فقط لأنه من أصول جزائرية، أو لأنه لا يحمل سمات الفرنسي النموذجي والمثالي.

"ألجيرينو" و"زوج الأخت" إذًا، يعيشان ذلك الصراع الذي وصفه فانون بدقة: هو يرفض منطق "إما أن تكون فرنسيًا أو جزائريًا"، إنه لا ينكر أصله ولا يتنكر لثقافته الأم، لكنه في الوقت نفسه يُصر على

¹ - نايجل سي غابسون، فانون المخيلة، بعد الكولونيالية، تر: خالد عايد أبو هديب، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، بيروت، لبنان، 2013، ص: 39.

حقه في أن يكون جزءًا من الفضاء الفرنسي - ليس كدخيل أو متطفل - بل كمواطن كامل يُسهم في هذه "الدراما الفرنسية"، بما يحمله من تجارب ومآسٍ وهوية مركبة. غير أن هذا الحق يُقابل دائمًا بالرفض أو الشك، فيُدفع إلى هامش المجتمع رغم كل محاولاته للاندماج.

وهنا تتكشف أزمة الهوية في الفضاء الثالث: إنها ليست فقط أزمة ازدواج بين ثقافتين، بل رفض مزدوج: رفض من الأصل الذي لم يمنحه اعترافًا، ورفض من الآخر الذي لا يتقبله كجزء حقيقي من بنيته، ولذلك تتحول هذه الهوية المهجنة إلى جرح مفتوح يُعبّر عنه المسرحي من خلال الحيرة، التمرد، الشعور بالخذلان، وحتى الغضب الداخلي الذي يطبع شخصية "ألجيرينو".

إن استحضر قول فانون في هذا السياق لا يساعد فقط على تأطير التحليل، ولكن يكشف أن التجربة الفردية للمهاجر هي في حقيقتها امتداد لدراما كولونيالية لم تنتهِ بل تغيّرت أشكالها. وإن مسرحية ألجيرينو في قراءتها لهذه الهوية المتصدعة تُعيد التأكيد على أن الاستعمار يترك أثره العميق في الذاكرة الفردية والثقافية حتى بعد زوال سلطته الرسمية.

✓ الازدواجية في الحياة اليومية:

تتجلى الازدواجية أيضا في الحياة اليومية للمهاجر، ففي العمل نجد أن شخصية "زوج الأخت" عانت من استبعاد وتهميم، إذ يقال له بأنه "ليس بهذا الذكاء لتولي مناصب أخرى" أكثر أهمية وهو ما يمثل صورة النمطية السلبية حول المهاجرين بشكل عام، هذه الصورة النمطية تتناقض مع محاولات المهاجرين إثبات أنفسهم في المجتمع المضيف على الرغم من الجهود المبذولة، إذ تبقى ثقافة البلد المضيف مشبعة بالأفكار المسبقة التي تؤدي إلى العزل الاجتماعي والاقتصادي.

✓ الازدواجية بين الماضي والمستقبل:

تزداد الازدواجية تعقيدا عندما نأخذ بعين الاعتبار فكرة الزمن، إذ عاشت الشخصية المهاجرة في حيرة بين الماضي الذي يحتوي الآمال والطموحات التي أراد تحقيقها في البلد المهاجر إليه (فرنسا)، والمستقبل (المرض، والانكسار، وتلاشي الأحلام) غير أنه لما فقد صحته وعمله شعر أن لا شيء من

المستقبل متاح له، هذا الصراع بين الماضي لم يعد يعود إليه بشكل كامل، والمستقبل الذي لا يراه قابلا للتحقيق يعزز في الشخصية المسرحية "زوج الأخت" الإحساس بالانقسام الداخلي والازدواجية.

✓ الازدواجية في مفاهيم النجاح والفشل:

من المهم ملاحظة كيفية انعكاس الازدواجية في تصور المهاجر للنجاح والفشل عموما، وعند شخصية زوج الأخت بالتحديد، إذ يضع البلد المهاجر إليه (فرنسا) معايير ثقافية، واجتماعية معينة للنجاح، كالعامل المستقر والمكانة الاقتصادية، القدرة على التأقلم مع الثقافة السائدة، عدم الانتماء إلى هوية أخرى لأنه قد يتعرض للعنصرية، فالشخصية في النص واجهت الفشل على أكثر من جانب، سواء في عمله، أو في علاقته بمجتمع البلد المضيف فرنسا، إذ شعر بعدم تحقيقه لتلك المعايير، في الوقت نفسه غير قادر على تقبل فكرة عودته للوطن الجزائر لأنه لا يملك شيئا ليبدأ به من جديد، هذه الازدواجية بين الفشل في المجتمع الجديد وعدم القدرة على البدء من جديد في المجتمع القديم تشكل للشخصية المسرحية عبء نفسي ثقل.

✓ الازدواجية في عملية التكيف والرفض:

على الرغم من التهميش الذي عانت منه الشخصية المسرحية زوج الأخت في فرنسا، إلا أن هناك لحظة من المقاومة عندما قرر العودة إلى الوطن الجزائر، هذه العودة كانت بمثابة ردة فعل على القسوة التي واجهها، لكنها في الوقت نفسه تظهر أيضا الرفض للاندماج الكامل في البلد المهاجر اليه فرنسا، فهذه العودة لا تعني أن الشخصية قد تغلبت على التحديات أو حصلت على ما تريده بل هي نوع من التفاوض مع واقعها؛ أي محاولة الهروب من فكرة تعرضه للتهميش بفرنسا لكن دون أن يكون هناك شعور بالراحة عند عودته إلى وطنه، فهناك حالة من الازدواجية المستمرة بين البقاء في المكان الذي لا يشعر فيه بالموافقة التامة، أو العودة إلى الوطن الذي لا يستطيع أن يجد فيه مكانا له أيضاً.

تتجسد الازدواجية في النص المسرحي على أكثر من مستويين بين ثقافتين متنافستين، بين مفهومين متناقضين للنجاح، بين رغبتي متضاربتين في البقاء أو العودة، كما يعكس النص معاناة

المهاجرين الجزائريين في التكيف مع البيئة الجديدة، كما يكشف عن التحديات الداخلية التي يواجهها المهاجر في إعادة تعريف هويته والشعور بالانتماء، فالازدواجية في هذه الحالة هي أكثر من مجرد حالة ثقافية بل هي أزمة وجودية حين يصبح المهاجر عالقا في فترات الزمن وفي المواقع الاجتماعية بين عالمين غير قادرين على استيعابه بالكامل.

ت- التوقيع الهامشي (المنطقة الهامشية the marginal space):

تعيش شخصية "زوج الأخت" في المسرحية في المنطقة الهامشية، وهي إحدى المفاهيم التي يعرضها "بابا" ويعني بها «الممر بين الهويات ومساحة التعبير هي مساحة الإمكانيات والإنتاج الثقافي والتحول»⁽¹⁾. إذ تمثل المنطقة الهامشية مكان أو مساحة حيث تتقاطع الهويات الثقافية المختلفة، وتظهر التوترات بين ثقافته الأصلية، والثقافة الاستعمارية، أو الثقافات الأخرى، إنها نقطة التقاء بين التقاليد المختلفة حيث يمكن أن يتم تحدي الهويات، ويشير بابا إلى أن هذه المنطقة الهامشية مجرد مكان للصراع وإنما هي أيضا مجال للإنتاج والتجديد الثقافي⁽²⁾.

فالمنطقة الهامشية ليست مجرد مسألة ثقافية، أو جغرافية بل هي أيضا عملية تعيد التفاوض وإنشاء الهوية في ظل الظروف التاريخية والاجتماعية المعقدة، مثل التي تحدث في ظل الاستعمار أو الهجرات القسرية، أما مصطلح "الفضاء الثالث" هو بابا أيضا فيشير إلى المساحة الرمزية التي تنشأ وتتأسس نتيجة الاحتكاك بين الثقافات المختلفة، حيث يتم فيه إنتاج هويات جديدة، ولعل هناك فرق طفيف بين المصطلحين على الرغم من تقاربهما، إذ هو بابا نفسه يجعلها تقريبا نفس المفهوم لكن هناك فرق طفيف بينهما، يتمثل في كون الفضاء الثالث هو مفهوم أوسع وأشمل إذ يعبر عن المنطقة التي تنشئ فيها إمكانية خلق هويات جديدة من خلال التفاعل بين الثقافات المختلفة إذ هو مكان يتجاوز المفاهيم الثابتة للهوية ويخلق فضاء للإبداع، أما المنطقة الهامشية تعبر عن وضع اجتماعي وثقافي، بحيث

¹ - هومي بابا، موقع الثقافة، ص: 218

² - المرجع نفسه، ص: 218.

تكون الهويات على الهامش تعيش في حالة من التوتر بين الثقافات المصارعة فهي منطقة تقاطع ولكن تركز على الوضعية الاجتماعية المظلومة.

إذاً المنطقة الهامشية تركز على التأكيد على التفاوت والصراع بين الثقافات، فتعبر أكثر عن الوضع الاجتماعي والاقتصادي المهمش في خطاب المستعمرات، أما الفضاء الثالث يعد حيزاً للإبداع الثقافي إذ يلتقي فيه أفراد من خلفيات ومرجعيات ثقافية متعددة ومختلفة يقومون فيه بإعادة تشكيل هوياتهم بطريقة جديدة.

وهذا ما نجده في مسرحية "ألجيرينو" لنور الدين مغسلي من خلال المقاطع المسرحية السابقة إذ برزت فيها التفاوتات الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية بين المهيمنة والمهمشة. وتظهر الازدواجية في المقاطع المسرحية في سياق المهاجرين، وهي حالة معقدة تتراوح بين التفاعل الثقافي، والانفصال عن الهويات الأصلية والجديدة.

7- مظاهر التهجين الثقافي:

أ- اللغة والهوية:

تعكس مسرحية "ألجيرينو" صراعاً ثقافياً معقداً في مجتمع جزائري يعاني من الهجنة الثقافية والازدواجية اللغوية، هذا الصراع يفتح المجال لإعادة تشكيل الهوية في الفضاء الثالث الجديد، يتجاوز الحدود التقليدية للهويات القومية في الشخصيتين المسرحيتين "علي وفريد" ليست في حالة انسجام وتوافق فكري، بالإضافة إلى كونهما غير مستقرين على هوية واحدة، بل يعيشان في حالة مستمرة من التفاوض والمقاومة مما يجسد روح الهجنة الثقافية في الخطاب المسرحي، ونجد في المسرحية حواراً ثقافياً دار بين الأخوين "علي وفريد" ينعكس فيه معالم التضارب والتهجين الثقافي ويتضح في نقاشهم حول اللغة باعتبارها جزء لا يتجزأ من الهوية الثقافية.

«يظل الولدان وحدهما على المسرح وهما يرتديان سراويل الجينز وقمصانا بيضاء وأحذية من ماركة مشهورة

علي: فريد

فريد: نعم

علي: لو حدثتك بالعربية لا أعني اللغة التي نتداولها في الشارع ولكن التي يعلموها لنا في المدارس فهل ستفهمني.

فريد: نعم من دون شك

علي: إذا لماذا لا تجيبني.

فريد: لأنني لا أعرف التحدث بها.

علي: إذا ولو ذهبت مرة إلى مصر فماذا ستفعل لتتكلم مع إخوانك في القاهرة.

فريد: أنا ليس لدي إخوة في مصر، إضافة إلى عدم رغبتني في السفر إليها فكل شيء هناك عتيق مثلما الحال عليه عندنا، أنا عندي إخوة وأخوات في فرنسا وأمريكا وفي العالم بأسره وليس من أجل ذلك يتكوننا نتعلم الفرنسية أو الإنجليزية في المدرسة»⁽¹⁾.

يتعدد ذكر اللغات في المقطع المسرحي بين أصل الولدين الأمازيغي، وبين العربية اللغة الأولى في البلاد، وبين الفرنسية لغة المستعمر الذي بقيت آثاره حتى ما بعد الاستقلال، وكذا اللغة الإنجليزية باعتبارها اللغة العالمية، فشعورها بالعجز عن التواصل بلغة واحدة تعكس انتمائهما الشامل والكامل الغير محدود، فاللغة العربية تُقدم هنا بوصفها موروثا تعليميا وقوميا إذ تفشل في تحقيق الشعور القومي لدى شخصية فريد، فالهوية عند شخصية فريد مفككة إذ يرفض الانتماء إلى القومية العربية التي تربط الجزائر بمصر، في الوقت نفسه يرى نفسه جزء من العالم الأوسع، هذا العالم الذي يشمل العرب أيضا مما يعكس ازدواجية العلاقة مع اللغة، أما اللغة الفرنسية والإنجليزية فهما لغتان مكتسبتان من الاستعمار والعمولة، تمثلان وسيلة للتواصل مع العالم وكذا تشيد هوية شاملة وعالمية. فالعربية في النص ليست مجرد وسيلة للتواصل بل هي عنصر أساسي في تشكيل الهوية الثقافية والقومية، فشخصية "علي" تختلف قليلا عن "فريد" إذ يتعامل مع اللغة العربية بوصفها عنصرا مركزيا في الهوية الوطنية والقومية، حيث تشير

¹ - نور الدين مغسلي، الجيرينو، ص: 511.

إلى ارتباط اللغة بالثقافة العربية الإسلامية، بينما فريد يقدم رؤية مغايرة تماما إذ يضع اللغة في موضع عملي أكثر مرتبط بالواقع والانتماء العالمي الأوسع.

فالنّص يعكس ثلاثة مستويات لغوية تؤدي إلى انقسامات داخل الهوية:

اللغة العربية الفصحى	اللهجة العامية زائد الأمازيغية	اللغات الأجنبية الفرنسية والإنجليزية
- تمثل اللغة الرسمية التي تعلّم في المدارس لكنها معزولة عن الحياة اليومية	- تمثل اللغة الأمازيغية اللغة الأولى للشخصيتين لانتمائهما إلى منطقة القبائل.	- تمثل هذه اللغات نافذة إلى العالم الخارجي.
- يفهم فريد اللغة العربية الفصيحة	- تمثل اللهجة العامية اللغة المستخدمة في الشارع لغاية تواصلية.	- يعتبرها فريد وسيلة للتواصل مع الآخرين في فرنسا وأمريكا مما يعكس تأثير العولمة على هوية الجيل الجديد.
- قد ترمز اللغة العربية إلى فرض هوية قومية عربية تتجاوز الحدود الوطنية لكنها تفشل في تحقيق اندماج حقيقي مع الفرد.	- غياب اللهجة العامية في النص عموما وفي حوار الشخصين قد يدل على نوع من التوتر بين الرسمي وغير الرسمي في بناء الهوية.	- تعد الفرنسية تحديدا بحكم الاستعمار الفرنسي جزءا من الحمولة الثقافية التي قد تؤثر على الهوية الجزائرية.

ب- تناقضات في اللغة والهوية:

• الهوية بين المعرفة والتداول

على الرغم من أن "فريد" يفهم اللغة العربية الفصحى ويؤكد ذلك لـ"علي"، إلا أنه يعجز عن التحدث بها، هذه الهوية تبرز حالة من الازدواجية والتناقض بين التعليم والواقع، ويبدو فريد بأنه لا يرى اللغة العربية الفصحى جزءا من هويته الحقيقية فمن منظوره مجرد لغة مفروضة تعبّر عن هيمنة قومية أو أيديولوجية لا يشعر بالانتماء لها.

• رفض اللغة كرمز للهوية القومية:

ويظهر ذلك في سؤال علي لفريد عن السفر إلى مصر ورفض ذلك، لربط فكرة اللغة بهوية قومية جامعة للأمم العربية، ففريد يرفض هذا الربط مشيراً إلى عدم وجود إخوة له في مصر مما يعكس موقفاً متناقضاً لفكرة القومية العربية، في المقابل يربط هويته بلغات عالمية الفرنسية والإنجليزية تعبر عن انتماء عالمي أوسع.

• التوتر بين المحلية والعالمية:

تمثل اللغة الأمازيغية الهوية المحلية الأصلية للمجتمع الجزائري بالإضافة إلى اللغة العربية، لكنها غائبة تماماً عن الساحة الثقافية في الجزائر، يعكس هذا الغياب تهميشاً للهويات المحلية في الخطاب القومي والدولي، أما اقتراح الفرنسية والإنجليزية في النص تظهران كبديلين عن كل من العربية والأمازيغية مما يعكس التأثير الغربي المستمر على الهوية.

• اللغة كوسيلة مقاومة أو انتماء:

ترفض شخصية فريد التحدث بالعربية الفصحى، مما يمكن تفسيره كرفض للهيمنة الثقافية التي تمثلها هذه اللغة، فاستخدامه كل من الفرنسية أو الإنجليزية أو معاً قد يكون وسيلة لمقاومة فرض هوية عربية موحدة لا تعبر عن تجربته الشخصية أو انتمائه، ففكرة الانتماء تظهر في رؤية فريد للغات الأجنبية كوسيلة للتواصل مع العالم، فهذه الرؤية تعبر عن هوية جديدة تنتمي إلى الفضاء الثالث الذي تحدث عنه هومي بابا حيث لا تكون الهوية محصورة في القومية والمحلية بل تتشكل عبر الانفتاح على الثقافات الأخرى.

إنّ الحوار بين كل من فريد وعلي ليس مجرد حوار لغوي، بل هو مفاوضة حول مفهوم الهوية إذ يمثل "علي" الخطاب التقليدي الذي يربط الهوية باللغة العربية كرمز للانتماء القوي، بينما فريد يمثل موقف عالمياً متحرراً، حيث اللغة ليست رمزا للانتماء بقدر ما هي وسيلة للتواصل في عالم هجين الثقافات، كما أن الحوار بينهما يكشف عن المفارقة الجيلية الثقافية، فعلي يمثل الجيل المرتبط بالموروث الثقافي القومي، في حين يمثل فريد الجيل الجديد الذي يقدم تعريف جديد للهوية في سياق الانفتاح العالمي.

● الأزياء كرمز للهجنة الثقافية:

في النص يرتدي علي وفريد سراويل جينز وقميصان بيضاء وأحذية من ماركات مشهورة، هذه الملابس تمثل تفاعلاً بين عناصر الثقافة المحلية والعالمية، فسراويل الجينز والأحذية ذات العلامة التجارية العالمية هي رموز للثقافة الغربية والعولمة، وتعكس تأثر الشباب الجزائري لأنماط غربية في مظهرهم، فالملابس التي يرتديها الشخصيتان المسرحيتان تعتبر تمثيلاً للحدث والافتتاح العالمي، لكنها في ذات الوقت ترتديها شخصيات تحمل أسماء عربية تعبر عن هويتها المحلية. هذا التناقض بين الأزياء الغربية والأسماء المحلية يبرز الهجنة الثقافية، حيث يتم المزج بين مكونات الهوية دون الانحياز التام لأي منها. هذا التحدي في ارتداء الملابس الغربية في المسرح يرمز إلى تحدي الهوية القومية الجزائرية التقليدية، والتي غالباً ما تعرف من خلال الأزياء التقليدية المحلية أو الإسلامية، فمن خلال اختيار أزياء ذات طابع عالمي يظهر النص انفتاح الشخصيتين المسرحيتين علي وفريد على التأثيرات الخارجية وتحرراً من قيود التعريفات التقليدية للهوية، كما أن اختيار الأزياء الغربية قد لا تعني التخلي الكامل عن الهوية الثقافية الأمازيغية أو العربية، بل يعكس تفاوضاً بين تقاليد الماضي وتحديات الحاضر، وتحمل الملابس الغربية في النص المسرحي دلالة اجتماعية وسياسية في سياق الجزائر ما بعد الاستعمار دلالة التحرر من الإرث الاستعماري الفرنسي في سياق إعادة بناء الذات العالمية إذ تعبر كذلك عن رغبة الشباب في الانتماء إلى ثقافة عالمية مشتركة تتجاوز الانقسامات اللغوية والإثنية.

فالأزياء في النص المسرحي بالتحديد في المقطع المسرحي المقدم ليس مجرد تفاصيل إضافية بل هي أداة قوية لتجسيد الهجنة الثقافية من خلال اختيارهم للملابس، إذ تظهر الشخصيات مزيجاً من التأثيرات الثقافية التي تجمع بين الحدث الغربية والهوية المحلية مما يبرز التفاعل بين الماضي والحاضر في تشكيل الهوية.

● "علي وفريد" والشعور بالاغتراب:

تبرز شخصية "علي" قلقاً حول فقدان الارتباط بالهوية العربية المحلية، متسائلاً عن قدرة فريد على التواصل باستخدام اللغة العربية الفصحى، هذا يعكس انقسام الهوية اللغوية بين العربية (رمز الأصالة)

والفرنسية أو الإنجليزية (رموز الحداثة والعولمة)، أما فريد على النقيض يرفض فكرة أن لديه إخوة في مصر المرتبطة بالثقافة العربية الجامعة، ويؤكد انتمائه إلى فضاء عالمي (فرنسا وأمريكا) هذا الموقف يعبر عن تحول الهوية من محلية إلى عالمية مما يخلق هوية هجينة لا تلتزم بالحدود الجغرافية أو الثقافية التقليدية. تصور الشخصيتين المسرحيتين شعورا بالاغتراب الثقافي والاجتماعي، وبالتحديد شخصية فريد الذي يشير إلى تعلم الفرنسية أو الإنجليزية في المدرسة ليس بهدف التواصل مع العالم بقدر ما هو نتاج لقرارات فوقية، هذا الانتقاد يعكس اغتراباً عن نظام تعليمي لا يعد وسيلة لتحقيق تطلعاتهم الحقيقية مما يزيد الشعور بالانفصال عن المجتمع، كما عكست المهجنة الثقافية في النص شعورا بالاغتراب نتيجة رفض الشخصيتين المسرحيتين من الجغرافيا المحلية، فالجزائر ومصر بالنسبة لهما قديمتان وهو وصف يحمل إشارة إلى عدم الرضا عن المكان كجزء من هوية الشخص، هذا الانفصال المكاني يتزامن مع الانفصال الثقافي واللغوي.

فالاغتراب النفسي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمهجنة الثقافية إذ يوضح "هومي بابا" في كتابه موقع الثقافة كيف يمكن أن تؤدي المهجنة إلى ظهور هوية ثقافية جديدة، هجينة، مركبة تكون في حالة انقسام داخلي مما يخلق نوعاً من الاغتراب النفسي لدى الأفراد الذين يعيشون في هذا السياق الثقافي الهجين والمتعدد "المهجنة هي المساحة التي يتشكل فيها الجديد هوية هجينة لا تعود إلى الماضي أو إلى الأصل بل هي مكان مزدوج يتطلب منا أن نتعرف على أنفسنا بشكل جديد"⁽¹⁾. ففي هذا السياق تنتج المهجنة الثقافية في الواقع، وفي الخطاب المسرحي حالة من التشظي الثقافي أو الاغتراب النفسي للشخص المسرحية حيث لا تستطيع تحديد هويتها بوضوح ويصبحون في حالة مستمرة من الانتقال بين ثقافات متعددة.

يظهر شعور الاغتراب النفسي في سياقها هجنة الثقافة عند شخصية فريد المسرحية من خلال معاناته الداخلية القابعة بين هويتين، هوية محلية ترتبط بجذوره الأمازيغية والعربية، وهوية عالمية تسعى للتواصل مع الغرب، هذا الصراع يولد شعوراً دائماً بالانفصال عن الذات كما يظهر الاغتراب النفسي في رفض

¹ - هومي بابا، موقع الثقافة، ص: 140.

شخصية فريد إلى كل ما هو قديم وعتيق ومرتبطة بالتراث كنوع من الانتقاد تعكس شعوره بالانفصال عن تراثه المحلي مما يولد احساسا بالخواء النفسي تجاهه ماضيه وثقافته. فالشخصيتان تعكسان شعورا عميقاً بالاغتراب بجميع أبعاده الثقافي والاجتماعي، والمكاني والنفسي هذا الاغتراب ناتج عن التوتر بين هويات متعددة تشمل الهوية المحلية الأمازيغية العربية والهوية العالمية المرتبطة بالثقافة الغربية، فالنص المسرحي يعرض صراعاً داخلياً يعانيه الأفراد في مجتمعات ما بعد الاستعمار حيث يجدون أنفسهم بين الماضي المحلي والمستقبل الغربي غير قادرين على الانتماء الكامل لأي منهما.

8- المهجنة الثقافية وصراع الهوية بين المحلي والعالمي:

في سياق التفاعلات الثقافية المهجنة والمعقدة التي تشهدها المجتمعات والخطابات، تظهر مسرحية "ألبيرينو" لنور الدين مغسلي تعالج محاور متعددة تتراوح بين الصراع الثقافي، الهوية الشخصية، والحلم كمساحة هروب من الواقع، إذ يدور الحوار بين الشخصيتين المسرحيتين "علي وفريد" حول مواضيع مرتبطة بالهوية الثقافية، تأثيرات الثقافات الوافدة، والضغط الاجتماعي التي يواجهها الأفراد في محيطهم المحلي مع مرور الوقت، يجد الأفراد أنفسهم في مواجهة مع تغيرات ثقافية تؤثر في حياتهم اليومية مما يدفعهم إلى التفكير في هوياتهم وعلاقاتهم الشخصية من زاوية جديدة، يتجسد هذا الصراع بشكل واضح في الحوارات التي تطرح تساؤلات عن المستقبل، الحب، والتواصل بين الثقافات، ولعل من أبرزها الحوار الذي دار بين الأخوين "علي وفريد":

«علي: لماذا هم قادمون إلينا؟

فريد: من؟

علي: المصريون السوريون... إلخ

فريد: ولكنهم قدموا حاملين لغتهم وهم لا يعرفون ولا يتكلمون لغتنا

علي: لقد مر أكثر من أسبوعين دون أن أرى حبيبتي، لا أدري ماذا يجري ففي آخر مرة كانت نصف شاردة لقد حدثني عن الزواج، ولكن كيف تريدني أن أتزوج وليس لدي بيت ولا عمل وليست لدي الرغبة في الذهاب أو السكن مع أهلها.

فريد: هل تعلم أنني في الليل عندما أنام على السطح، وأستمع إلى صوت الأمواج فإن خيالي يحملني إلى بعيد حيث أرى نفسي على سفينة في عرض البحر، كما أرى أنني في أحضان فتاة شقراء جميلة في الضفة الأخرى للبحر، أنا متأكد أن هناك فتاة تنتظري إنها تزورني في أحلامي كل ليلة أحس بيديها تمسك بيدي ونسير معا فوق موج البحر»⁽¹⁾.

يظهر في النص الصراع بين الثقافات من خلال حديث "فريد" عن القادمين من دول عربية أخرى، إذ يبرز التباين اللغوي والثقافي (المصريون والسوريون لا يفهمون اللهجة الجزائرية) مما يعكس صداما بين الثقافات المحلية الوافدة، هذا الصراع يشكل مكوناً مهماً في المهجنة الثقافية حيث يبرز كيف أنّ اللقاء بين الثقافات قد يؤدي إلى التوتر ولكنه يفتح أيضاً فرصاً للإبداع وإعادة صياغة الهوية، ويظهر في الحوار المساحة الثالثة حسب "هومي بابا" التي تمثل المجال الذي يحدث فيه تفاعل الثقافات المختلفة مما يؤدي إلى خلق هوية جديدة، تجمع بين عناصر الثقافتين أو أكثر ويتضح ذلك في الحوار بين "علي" و"فريد" حيث يعبر "علي" عن حيرته تجاه حضور المصريين والسوريين، الذين يحملون معهم لغاتهم وثقافتهم، ولكنه في الوقت نفسه يتعامل مع تحديات هويته الشخصية كجزائري يعيش في سياق محلي مليء بالتأثيرات الثقافية المختلفة.

كما يظهر في الحوار الحلم كمساحة ثالثة رمزية من خلال كلام شخصية "فريد" المسرحية عن حلمه بأنّه رأى (فتاة شقراء من الضفة الأخرى للبحر) كرمزية في الهروب من الواقع المحلي إلى فضاء خيالي مختلط، حيث يتصور نفسه في علاقة عاطفية مع رمز من ثقافة مختلفة تماماً (الضفة الأخرى للبحر يشير إلى أوروبا وبالتحديد فرنسا). هذا الحلم يجسد المساحة الثالثة بشكل رمزي حيث يلتقي المحلي (البحر كعنصر من البيئة) مع المغاير (الفتاة الشقراء) لتكوين تصور جديد عن الذات، أما في حديث شخصية

¹ - نور الدين مغسلي، ألبيرينو، ص: 513 - 514.

"علي" فتظهر الهوية الممزقة إذ يعبر عن شعوره بالضيق والعجز، فهو يواجه تحديات واقعية تتعلق بارتباطه بجببته (السكن، العمل، الاستقلال) ولكنه يعبر أيضاً عن أزمة أعمق مرتبطة بإحساسه بالانتماء والقدرة على التفاعل مع هويته الشخصية في ظل ظروف اجتماعية ضاغطة، وهذا ما يتوافق مع مفهوم "هومي بابا" للمهجنة باعتبار أن الهوية ليست ثابتة بل متغيرة بحسب السياق الاجتماعي والثقافي.

كما يتجلى في الحوار مفهوم الهجرة (migration) من خلال حلم "فريد" بالسفر إلى الضفة الأخرى من البحر، فقد جاءت الهجرة في سياق الحوار كحلم وأمل في الوقت ذاته، ففريد يتخيل نفسه على سفينة متجهة إلى أوروبا باحثاً عن واقع بديل مليء بالحب والرومانسية، كما تشير الهجرة إلى السبيل للبحث عن ذات وهوية جديدة هذه الرؤية تدل على الرغبة في الهروب من الواقع الراهن إلى واقع جديد يحمل وعداً بالحرية، والثراء، والحب، والمستقبل الزاهر فحلم "فريد" بالهجرة وزواجه بالفتاة الشقراء يكشف عن ازدواجية بين الانبهار بالغرب كرمز للانفتاح والتحرر، وبين الواقع الصعب الذي تعيشه الشخصية المسرحية فالحلم يتناقض مع حقيقة وجوده في وطنه.

وعليه يظهر في الحوار بوضوح أن الشخص المسرحية تعيش في حالة من التمزق بين واقعها الاجتماعي والثقافي، وأحلامها التي تحمل رغباتها في الهروب إلى فضاءات بديلة، يجسد حديث "علي" صراعاً داخلياً يعكس ضغوط الهوية المحلية ومحدودية الخيارات المادية والاجتماعية، بينما يُظهر فريد انفتاحاً على عوالم خيالية تمثل مساحة ثالثة للهروب من الواقع، حيث تتشابك العناصر المحلية والعالمية كما يعكس النص المسرحي عموماً، والحوار المقدم مفهوم المهجنة الثقافية من خلال التفاعل بين الثقافات المختلفة الذي يتجلى في الحديث عن الوافدين العرب، والصراع الناتج عن ذلك التداخل الثقافي، كما يبرز الحوار أهمية الحلم كوسيلة رمزية للتكيف مع الظروف الواقعية، في النهاية الحوار يكشف عن التحديات الدائمة والمستمرة في تشكيل الهوية الشخصية ضمن سياق متعددة وهجين الأبعاد بحيث يصبح الفرد معلقاً بين واقعه المحلي وأحلامه المتجاوزة للحدود.

ونجد في موضع آخر من مسرحية "ألييرينو" تكملة للحوار بين "علي وفريد" مسلطين الضوء على الأوضاع الاقتصادية والسياسية في الجزائر ما بعد الاستقلال:

«فريد: في يوم ما سيصبح هذا هو واقعي، وسأترك هذا البلد وأخرج من هذه الحفرة، سأجمع ثروة مثل "عمي عمار" وسأعود بسيارة كبيرة ب 8 أسطوانات بشكل "v" 250 كلم/سا 2 لتر ووسائل هوائية. علي: (يقاطعه حتى يعيده إلى الواقع)

أوه! أسند الحائط قليلا لأنّ كل ثقل يقع على ظهري، ربما الحل ليس في الرحيل، أنت تعلم أن كل الديكتاتوريين سيطاح بهم يوما ما، أنظر إلى البرتغال وإلى إسبانيا والشيلي والأرجنتين ... وفي اليونان كان يكفي فقط حرف "z" وقاضٍ لطرده الكولونيالات إلى ثكنته وأيضا في البرتغال قدموا للديكتاتوريين القرنفل فقط ليتخلصوا من سطوتهم.

فريد: أمّا بالنسبة للقرنفل فهي نبتة لا تنمو ولا تزهر في أرضنا، ثم إنّ ذلك مستحيل فلن يرحلوا حتى مع كل الحروف الأبجدية وآلاف القضية»⁽¹⁾.

إنّ استحضار التاريخ الاستعماري السياسي في هذا الحوار القائم بين الشخصيتين المسرحيتين "علي وفريد" يتصل بنظرية المهجنة الثقافية عند "هومي بابا" من خلال العلاقة الجدلية بين الماضي الاستعماري وتأثيره المستمر على الحاضر، ونظرية المهجنة تؤكد على الفضاء البيئي الناتج عن التفاعلات بين الثقافات المستعمرة والمستعمرة، وما ينتج عنه لتشكيل هويات جديدة متناقضة ومتوترة ويمكن تحليل هذه العلاقة في الحوار المتقدم كما يلي:

أ- الفضاء البيئي بين المحلي والمستعمر:

يعكس الحوار صدى التجربة الاستعمارية من خلال استحضار نماذج دول استُعمرت سابقاً مثل: البرتغال، وإسبانيا، واليونان هذه الدول تمثل أمثلة تحولات سياسية نجحت في الإطاحة بالديكتاتوريات فاستحضار تلك التجارب يشير إلى التأثير المستمر للتاريخ الاستعماري على مخيلة الأفراد في الدول التي تمر بتجارب مشابهة، حيث ينظرون إلى تلك النماذج كأدوات تفسير أو حلول هذه العملية تمثل "الفضاء البيئي" الذي تحدّث عنه "هومي بابا" حيث تلتقي الهويات المحلية والوافدة لإعادة تشكيل المادة.

¹ - نور الدين مغسلي، ألجيرينو، ص: 514-515.

تعبّر شخصية "فريد" المسرحية عن تأثير الاستعمار الثقافي الحديث، حيث أصبح النجاح الشخصي والحياة الكريمة مرتبطين بالهجرة إلى الخارج، إلى فضاءات تشكل وفق معايير المستعمر السابق مما يعكس إحدى نتائج الهيمنة الثقافية بحيث تتحول الثقافة المحلية إلى الأقل قيمة أمام ثقافة الآخر. "فريد" يرى بأن الهروب والهجرة وسيلة للخلاص والعيش الرغيد، في حين أن "علي" يحاول إعادة التركيز على قدرات الشعوب المحلية على تحقيق التغيير، مما يعكس التوتر الهجين بين استبطان الهيمنة ومحاولة مقاومتها فمسرحية "ألجيرينو" بصفة عامة، والحوار القائم بين الشخصيتين المسرحيتين "علي وفريد" قام على استحضار التاريخ الاستعماري بوصفه مرجع للتغيير نحو الأفضل من ذلك حديثهما عن ثورة القرنفل(*) في البرتغال أو التغيير في اليونان وهو بمثابة استعارة لتاريخ مشترك بين الشعوب التي كانت تحت سيطرة أنظمة استبدادية أو مستعمرة، هذه الاستعارة تعكس محاولة استخدام التجارب الخارجية كمرآة لفهم الحاضر المحلي، وهو جزء من عملية الهجنة.

وعندما يشير "فريد" إلى أن "القرنفل لا ينمو ولا يزهر في أرضنا" هذه الصورة استعارية مما يعني تعقيد الهجنة فالمحلي الجزائري لا يمكنه بسهولة تكرار الخارجي آنذاك دون اعتبار للظروف. يكشف الحوار كيف يتفاعل التاريخ الاستعماري مع الواقع السياسي الحالي، ويعيد تشكيل الهوية الفردية والجماعية هذا التفاعل يعكس التوتر بين الماضي والحاضر، بين الهيمنة والمقاومة، وبين المحلي والعالمي وهي النقاط الجوهرية من نظرية الهجنة، فشخصية "علي" تستدعي التاريخ الاستعماري والنماذج الخارجية لإعادة بناء هوية سياسية قادرة على التغيير، في حين أن شخصية "فريد" تشير إلى الهوية الممزقة التي تميل إلى الهروب بدل المواجهة.

(*) - ثورة القرنفل في البرتغال وقعت فيه 25 أبريل 1974، كانت انتفاضة سلمية اطاحت بنظام الحكم الديكتاتوري بقيادة أنطونيو سالازار وخلفه مارسيلو كيتانو، قاد هذه الثورة ضباط عسكريون من حركة القوات المسلحة احتجاجا على الحكم السلطوي والحروب الاستعمارية التي انهمكت البرتغال اقتصاديا سميت الثورة بثورة القرنفل، لأن المتظاهرين وزعوا زهور القرنفل ووضعوها في فوهات البنادق كرمز للسلام لم تشهد الثورة مواجهات دموية تذكر، واسفرت عن إنهاء النظام الاستبدادي وإقامة الديمقراطية وإطلاق الحريات العامة وإنهاء الاستعمار البرتغالي في إفريقيا.

كما يشير استحضار التاريخ الاستعماري في الحوار إلى استمرارية تأثير الماضي على الحاضر، في الوقت نفسه يقدم الحوار رفضاً ضمناً لإمكانية القطيعة المستمرة والكاملة، مع هذا التأثير فهذا التوتر بين الماضي والحاضر يعبر عن المهجنة التي تسكن مجتمعات ما بعد الاستعمار بحيث يكون الماضي الاستعماري جزء لا ينفصل عن تشكيل الحاضر.

تمثل شخصية "فريد" حالة الشخصية المسرحية التي تعيش في حالة اغتراب مزدوج، فهو مغترب عن الواقع المحلي الذي يعتبره حفرة خانقة، ومشدود إلى حلم مستورد من ثقافة غريبة يمثلها عمه "عمار" وهو مثال للمهاجر الجزائري الناجح، هذه الرؤية تعكس المهجنة في شكل التوتر بين الواقع المحلي القاسي والحلم العالمي الذي يبدو بعيد المنال، من جهة أخرى يأتي "علي" كمحاولة لإعادة التوازن بطرحه واقعا مختلفا يحمل نوعا من الأمل يتمحور حول التعبير السياسي والاجتماعي مستشهدا بتجارب دول أخرى نجحت في التخلص من الديكتاتوريات. كما أن أحلام "فريد" مليئة بصور القوة المباشرة والمادية مثل حديثه عن السيارة الفارهة، أو المواصفات التقنية الدقيقة وهو ما يعكس تأثير الثقافة الغربية المادية الاستهلاكية التي تعد امتدادا لفكر استعماري حديث يربط النجاح الفردي باستهلاك المادي، في المقابل يركز "علي" على قيم الثورة الجماعية السلمية والتعبير السياسي المستوحى من تجارب تاريخية لدول استعمرت سابقاً مما يحيل إلى محاولة إعادة تشكيل الهوية الوطنية بعيدا عن التأثيرات الخارجية.

يمكن القول بأن شخصية "فريد" المسرحية تجسد التناقض بين الحلم المادي، واليأس من الواقع السياسي المحلي إذ يرى أنّ الهجرة والابتعاد هما السبيل الوحيد للتحرر، أما شخصية "علي" فتقدم فكرة بديلة قائمة على الأمل في التغيير المحلي من خلال العمل الجماعي والاستلهام من تجارب دول أخرى، في نفس الوقت يستخدم تعابير مستعارة من الخارج مثل حرف "Z" أو "ثورة القرنفل" مما يبرز تأثير الثقافات المختلفة في نشأت رؤيته الايديولوجية للتغيير.

إنّ الحوار المطروح يعكس بوضوح التوترات المعقدة التي تنشأ في المجتمعات ما بعد الاستعمارية حيث يتداخل الماضي الاستعماري، مع الحاضر السياسي والاجتماعي، مما يترك الأفراد في حالة من الاضطراب الهوياتي بينما هو محلي وما هو عالمي، من خلال الحوار بين شخصيتي "فريد وعلي" يبرز النص المسرحي

جدلية العلاقة بين الحلم الفردي بالهروب والهجرة من واقع قاس متجذر في بني اجتماعية وسياسية استعمارية، وبين التطلع الجماعي إلى التغيير الداخلي المستوحى من نماذج تاريخية عالمية مثل "ثورة القرنفل" في البرتغال.

لقد استحضرت "ثورة القرنفل" كرمز سلمي لكنها اصطدمت بواقع مختلف أقر بعدم قابلية استلهاام التجارب الخارجية في سياق جزائري محلي يفتقر للخصوبة السياسية والاجتماعية آنذاك (بعد الاستقلال) لتحقيق مثل هذا التحول، هذا التوتر بين التجارب التاريخية المستوردة والواقع المحلي المتعثر يعبر عن جوهر المهجنة عند "هومي بابا"، حيث تتفاعل الثقافات والأنظمة الفكرية في فضاء بيني يتصف بالتناقض.

علاوة على ذلك يعكس النص تأثير الهيمنة الثقافية الغربية التي ربطت مفاهيم النجاح والتقدم بثقافة المستعمر، مما دفع شخصية "فريد" المسرحية إلى تبني رؤية مادية للنجاح تتمثل في الهجرة واكتساب رموز القوة المادية كالثروة، والسيارات الفارهة، على النقيض يحاول "علي" طرح رؤية تعتمد على الأمل في قدرة الشعوب على التغيير مستشهدا بنجاحات شعوب أخرى، ومع ذلك يبقى الأمل مشوبا بالواقع حيث يظهر النص التحديات الحقيقية التي تواجه محاولات إعادة تشكيل الهوية الوطنية واحداث تغيير حقيقي.

ب- تحديات المهجنة الثقافية عند المهاجرين الجزائريين:

تعدّ الهجرة من أبرز الظواهر الاجتماعية التي تشهدها المجتمعات المعاصرة وخاصة منها المجتمع الجزائري، حيث يبحث الأفراد عن فرص حياة أفضل بعيدا عن أوطانهم الأم، وتحمل الهجرة في طياتها العديد من التحديات سواء أكانت إدارية، أو اجتماعية، أو ثقافية، أو نفسية والتي تواجه المهاجرين أثناء محاولاتهم للتأقلم مع بيئات جديدة، المهاجرون في كثير من الأحيان أنظمة بيروقراطية وعنصرية معقدة يمكن أن تحول دون تحقيق أهدافهم في الاستقرار أو الحصول على الخدمات الأساسية بالإضافة إلى ذلك قد يجدون أنفسهم في مواقف تتعلق بالهوية والانتماء، مما يزيد شعورهم بالاغتراب كل هذه العوامل قد تؤدي إلى حالة من الإحباط واليأس، حيث يشعر المهاجر بأنه محاصر بين متطلبات الواقع

الجديد وحنينه لوطنه الأصلي، ونجد هذا الانعكاس في مسرحية "ألييرينو" للكاتب المسرحي الجزائري "نور الدين مغسلي" من خلال شخصية الراوي المدعو "ألييرينو" يظهر ذلك في حوار مع ابنته داخل مقر القنصلية مطالبا الموظف للحصول على الجنسية الفرنسية:

«في مكان ما في فرنسا وفي مكتب إدارة الأجانب في منطقة نائية، رجل بشرته السمراء وشعره المجعد يبدو عليه أنه لم يتمكن من حصوله على مبتغاه من موظف الشباك المقابل له، وهذا الأخير منهكا في قراءة الأوراق، غير مكترث بدخول أب في الأربعين من عمره مع ابنته البالغة 15 عاما:

البنات: لماذا جئنا نفعل هنا يا أبي؟

الأب: جئنا نطلب الجنسية الفرنسية!

البنات: لماذا؟ ألسنا فرنسيين؟ إننا في فرنسا، إذا فكل الناس الذين يعيشون هنا هم فرنسيون، أليس كذلك؟

الأب: أنت... بلا تقريبا، فأنت تنتمين إلى المهاجرين المغاربة من الجيل الثاني الذين يعيشون في فرنسا، نصفك فرنسي والآخر جزائري»⁽¹⁾.

يتناول النص المسرحي الموقف العنصري الذي يواجه الشخص المهاجر الجزائري الذي يحاول الحصول على وثائق رسمية (الجنسية) من مكاتب دائرة الأجانب بفرنسا، إذ يعكس العقبات التي تعترض شخصية "ألييرينو" وابنته من ذلك التعقيدات العنصرية، والبيروقراطية، وعدم القدرة على الحصول على الوثائق المطلوبة، على الرغم من المحاولات المستمرة فالمقطع المسرحي يسلط الضوء على واقع العديد من المهاجرين، وبالتحديد الجزائريين بفرنسا الذين يجدون أنفسهم في مواقف مماثلة، حيث يفرض عليهم التعامل مع إجراءات معقدة وقوانين عنصرية ومواقف غير مفهومة، قد تزيد شعورهم بالإحباط والغربة، والتمزق الثقافي، ومن منظور الهجنة الثقافية "لبابا" يمكن فهم هذا الموقف على أنه نتيجة لتفاعل الثقافات المختلفة، فالمكتب الذي يفترض أن يكون مكاناً لتقديم المساعدة للمهاجرين يتحول إلى مساحة مليئة بالتوتر الثقافي، حيث تفرض القيم والجراءات القانونية والإدارية للدولة المستقبلية

¹ - نور الدين مغسلي، ألييرينو، ص: 518-519.

للمهاجرين، مما يؤدي إلى خلق حالة من التوتر والازدواجية، بحيث يظهر النص المسرحي كيف أن المهجرة لا تعني مجرد انتقال جغرافي، بل تتضمن أيضا عمليات تفاوض مستمرة بين ثقافات متعددة.

يبرز النص حواراً يدور حول الهوية والجنسية، حيث يظهر المهاجر الأول ويتضح بأنه إفريقي حسب الوصف (بشرته السمراء وشعره المجعد) في موقف التوضيح مع الموظف المسؤول ويبدو أن هناك حالة من سوء الفهم أو الارتباك، فيما يتعلق بجنسية الشخص، مما يؤدي إلى تعقيد الموقف، يسلط هذا الجزء من النص المسرحي الضوء على أهمية الهوية والجنسية في التعاملات الرسمية، وكيف يمكن أن تصبح هذه العوامل عقبات في وجه الأفراد الذين يسعون إلى الحصول على حقوقهم أو خدماتهم في بلد المهجر، كما يعكس النص والحوار الشعور بالضياع الذي يشعر به المهاجر الجزائري عندما تصبح جنسيته أو هويته وثقافته موضع تساؤل أو شك. ووفقا لنظرية المهجنة الثقافية يمكن اعتبار هذا الحوار مثالا على "الفضاء الثالث" الذي يتحدث عنه "هومي بابا" حيث الهويات المختلفة تُعاد صياغتها في هذا الفضاء، لا تكون الهوية ثابتة أو محددة بشكل صارم، بل تتغير وتتأثر بالتفاعلات الجديدة، هذا التغير يخلق شعورا بالارتباك والضياع لدى المهاجر الذي يجد نفسه مجبرا على التفاوض حول هويته ضمن سياق ثقافي جديد، مما يؤدي إلى ظهور هويات هجينة بين العناصر الثقافية الأصلية والجديدة.

ثم يتابع شخصية "الأب" والتي هي نفسها شخصية الراوي "ألجيرينو" الحديث والحوار مع ابنته في مكتب المطالبة بالجنسية الفرنسية متحدثاً:

«فقد عبرتُ البحر وأنا أحمل نصفك الآخر (النصف الجزائري) ... لقد مرت 20 سنة على رحيلي من بلدي، وعندما وصلت إلى باريس لأول مرة كان ذهولي كبيرا فعندما كنت أشعل الولاعة لأستضيء بها وأنا أصعد الدرج وأمشي حتى أصل الغرفة في الفندق حيث كان زوج أختي يقيم، كان كل شيء معطلا وكأنني في خرابة إذ لا يوجد شيء يدل على الرفاهية، لا يوجد حمام ولا مرحاض عدا مرحاض مشترك في آخر الرواق ... لم أكن قادرا على تصديق أن زوج أختي في فرنسا مدة 30 سنة وهو يعيش في كوخ لم يستطع امتلاك منزل لائق ومحترم ... بفضل فتية تعرفت على شباب مغربين آخرين وتأقلمت معهم وعشت ظروفهم، في تلك الفترة لم تكن تسميتهم "les beurs" المهاجرين من الجيل الثاني الذي

ولدوا في فرنسا وأصبحوا غير مرغوب فيهم فتحولوا إلى سياح في بلاد آبائهم وأجدادهم ... وجدوا أنفسهم يتحدثون الفرنسية بطلاقة كالفرنسيين أبا عن جد وليس كأبائهم⁽¹⁾. يحمل هذا المقطع المسرحي من مسرحية "ألجيرينو" الكثير من الأفكار الثقافية القائمة على المهجنة والتصارع والتصادم الثقافي والحضاري من خلال مفهوم الهجرة ويمكن تحليل النص المقدم في العناصر الآتية:

يبدأ الحوار بالإشارة إلى أن المحاور "ألجيرينو/الراوي" ينتمي إلى جيل من المهاجرين المغاربة الذين يعيشون في فرنسا، هذا الانتماء إلى ثقافتين مختلفتين -الجزائرية الأصلية والفرنسية المكتسبة- يعكس بوضوح مفهوم المهجنة الثقافية، في هذا السياق المهجنة الثقافية ليست في مكان جغرافي جديد، بل هي حالة تعيش فيها الثقافتان جنباً إلى جنب داخل الفرد، مما يؤدي إلى تكوين هوية جديدة وفريدة، فالهجرة كما في حوار "ألجيرينو" مع ابنته هي أكثر من مجرد انتقال فيزيائي، وإنما هي رحلة ثقافية تضيف مستويات متعددة من المعاني والانتماءات إلى حياة ورؤية المهاجر.

يتناول الحوار مفهوم الهوية المزدوجة بشكل رمزي عند الحديث عن "نصفك الصغير" أو "نصفك الآخر" يعبر هذا الجزء من الحوار عن أن شخصية "ألجيرينو" المسرحية تحمل جزءاً من هويته الثقافية الأصلية معه (الجزائرية)، حتى وهو يندمج في المجتمع الفرنسي هذه الثنائية في الهوية هي ما يميز المهجنة الثقافية، حيث يشعر الفرد الانتماء إلى ثقافتين مختلفتين في آن واحد، يمكن أن تكون هذه الهوية المزدوجة مصدر غنى، حيث يكتسب الفرد رؤى وخبرات من كلتا الثقافتين لكنها قد تكون أيضاً مصدر للتوتر والاضطراب، حيث وجدت الشخصية الرئيسية في المسرحية (ألجيرينو/الراوي) نفسها ممزقة بين توقعات الثقافتين.

تصف شخصية "ألجيرينو" في الحوار تفاصيل رحلته إلى باريس، مما يمنح القارئ/المشاهد لمحة عن التجربة الحياتية للمهاجرين بعد عشرين عاماً من مغادرة وطنه، وصل إلى باريس فرنسا حاملاً معه ذكرياته، وثقافته الأصلية لكنه في نفس الوقت كان يواجه تحديات الحياة في بلد جديد، هذه التجربة

¹ - نور الدين مغسلي، ألجيرينو، ص: 514-515.

تعكس جوهر الهجنة الثقافية حيث يجبر المهاجر على العيش في عالمين متوازيين كلاهما يساهم في تشكيل شخصيته ورؤيته للعالم، كما أن تجربة الشخصية المسرحية المتمثلة في الهجرة ليست مجرد قصة فردية بل هي رمز للتجربة الجماعية للكثير من الجزائريين الذين يعبرون الحدود الثقافية والجغرافية.

يشير الحوار إلى الكيفية التي حاول بها شخصية أليرينو التأقلم مع الحياة الجديدة في باريس، تبدأ من وصفه وسرده لتجربة البحث عن الفندق، وتفاعله الأول مع المدينة فهي محاولات أولية لعملية الاندماج مع المجتمع الجديد، وتظهر الهجنة الثقافية هنا في صورة التكيف مع القيم والعادات والتقاليد الجديدة والمغايرة، مع الاحتفاظ بالعادات الأصلية هذا التوازن بين القديم والجديد يخلق هوية ثقافية مميزة لا تنتمي بالكامل لأي من الثقافتين.

يلمح الحوار إلى الصعوبات التي يواجهها المتحدث في محاولاته للتكيف مع الحياة الجديدة التحديات الثقافية التي يواجهها المهاجر، تشمل الشعور بالعزلة، والحنين إلى الوطن، وصعوبة في الاندماج الكامل في المجتمع الجديد، هذه التحديات تسلط الضوء على الجانب الصعب من الهجنة الثقافية حيث يمكن أن تكون مصدر قوة وغنى، إلا أنها قد تكون أيضاً مصدر للتوتر والقلق النفسي بحيث يضطر الفرد للتنقل بين ثقافتين مختلفتين بشكل مستمر.

يمثل الحوار بين شخصية أليرينو وابنته مثلاً للهجنة الثقافية، جاءت كجسر بين الماضي والحاضر إذ تعيش الشخصية بفرنسا لكنّه يحمل معه الثقافة والتقاليد المحلية الجزائرية باعتباره موطنه الأصلي، هذا التوازن بين الحفاظ على الجذور والانفتاح على ثقافات الجديدة هو ما يميّز الهجنة الثقافية، حيث تصبح الثقافة وسيلة للربط بين الماضي والموروث والحاضر المعاش هنا ليست مجرد مجموعة من العادات والتقاليد وإنما هي عملية تتغير وتتطور باستمرار مع مرور الزمن.

9- تيمة الهجرة والهجنة الثقافية:

لطالما كانت الهجرة فعلاً يحمل بين طياته أمل البحث عن حياة أفضل، لكنّه في ذات الوقت يضع المهاجر في مواجهة مباشرة مع مجتمعات جديدة قد تكون غير مرحبة بها، تتجلى هذه المواجهة في صراع ثقافي يعيد تشكيل هوية المهاجر بين ثقافته الأصلية ومتطلبات الثقافة المضيفة مما يولد احساساً

مزدوجاً بين الانتماء والاعتراق، ويتضح هذا الصراع بشكل جلي في تجربة المهاجر الجزائري في فرنسا الذي وجد نفسه في موقع وسط تنازعه ثقافته المحلية المستمدة من تقاليد وطنه الأم الجزائر، ومتطلبات الانخراط في الثقافة الفرنسية التي ينظر إليها باعتبارها متفوقة أو أكثر هيمنة.

إن المجتمع الفرنسي الذي يحمل إرثاً استعمارياً طويلاً تجاه الجزائر غالباً ما يتخذ موقفاً متحفظاً أو حتى معادياً تجاه المهاجر الجزائري، معتبراً إياه الآخر الذي يصعب اندماجه بالكامل هذا الرفض لا يقتصر على الجانب الثقافي فقط بل يمتد إلى سياسات اجتماعية واقتصادية تقصي المهاجرين وتضعهم في هامش المجتمع ورغم هذه التحديات يحاول المهاجر الجزائري التمسك بهويته الأصلية مستخدماً التراث الثقافي كوسيلة للحفاظ على ذاته مع محاولات حذرة لتبني بعض جوانب الثقافة الفرنسية.

تتجلى المهجنة الثقافية في مسرحية "الجيرينو" بوصفها حالة فريدة للمهاجر الجزائري الذي يجد نفسه في مفترق الطرق بين عالمين يعيش وسطين متناقضين تفرض عليه أن يكون جزءاً من كلا العالمين دون أن ينتمي بالكامل لأي منهما، إنها رحلة البحث عن التوازن بين إرث الوطن، ومتطلبات المهجر بين الرفض المجتمعي، والطموح للاندماج، وبين الذاكرة الجماعية للماضي، واغراءات المستقبل في وطن جديد. نجد في مسرحية "الجيرينو" لنور الدين مغسلي مستويات المهجنة الثقافية من خلال مفهوم الهجرة، ويظهر مفهوم الهجرة بالنسبة للمهاجرين الجزائريين خاصة في حوار شخصية "الجيرينو" مع ابنته إذ تطرح عليه سؤالاً مباشراً: لماذا يا أبي يهاجر الجزائريون؟ لتكون إجابته شاملة تندرج ضمن البحث عن الحياة الأفضل:

«البنّت: ولماذا يريد كثيرون من الناس العيش في فرنسا؟

الأب: لأنهم يريدون أن يلتحق أولادهم بالمدرسة مثلك وأن يعيشوا قليلاً من السعادة، وأن يروا شيئاً آخر غير البؤس الذي اعتادوا عليه.

البنّت: ولكن في بلدانهم توجد ثروات، إنها في كل مكان في أرضهم.

الأب: نعم إنهم يهربون من هذه الثروات التي كانت سبب تعاستهم وبؤسهم»⁽¹⁾.

¹ - نور الدين مغسلي، الجيرينو، ص: 517.

يتحدث الحوار بين شخصية "ألييرنو" وابنته عن رغبة الكثير من الإفريقيين والمغاربة وبالتحديد الجزائريين في الهجرة إلى فرنسا، حيث يسعى هؤلاء المهاجرون لتأمين مستقبل أفضل لأولادهم من خلال التعليم والحصول على مستوى معيشي مقبول، حيث يرى الأفراد أن الهجرة تمثل فرصة للتحرر من قيود الواقع الاجتماعي والاقتصادي في بلادهم الأصلية، "فالهجرة تعكس تقاطع الطموحات الفردية مع القيود الثقافية والاجتماعية"⁽¹⁾.

ويتجلى مفهوم الهجنة الثقافية في الحوار من خلال تقاطع تطلعات المهاجرين "ألييرنو" المستقبلية وواقعهم الاجتماعي، وتجدد الإشارة إلى أن "هومي بhabha" في كتابه موقع الثقافة "يناقش بشكل عميق كيف تؤدي الهجرة إلى تشكيل مساحات الثقافة وهوياتية هجينة حيث يجد المهاجرون أنفسهم في حالة تفاعل بين طموحاتهم الفردية والجماعية وبين القيود التي تفرضها الأنماط الثقافية والاجتماعية في المجتمعات المستقبلية في المجتمعات المستقبلية²، في هذا السياق يمكن القول بأن الحدود الثقافية التي يعيش فيها المهاجرون ليست مجرد قيود، بل هي أيضا مساحة للتفاوض والابداع والتغيير فالمهاجرون كشخصية "ألييرنو" يحملون طموحات كبيرة لتحقيق ذاتهم سواء على المستوى الاقتصادي أو الاجتماعي لكنهم يواجهون تحديات هيكلية مرتبطة بالعوائق الثقافية الاجتماعية والقانونية.

يشير الحوار إلى رفض السلطات الفرنسية في بعض الأحيان منح الجنسية للمهاجرين ويظهر ذلك في حديث أحد الشخصيات الثانوية في المسرحية قائلا "الشاب: إنها المرة الثانية التي يرفضون فيها إعطاء الجنسية الفرنسية لأنه ليس لدي عمل، بالرغم من أنني ولدت هنا، إن القوانين تتغير بسرعة ففي يوم يكون لك الحق وفي يوم آخر لا، لأن الحكومات تتغير لا أدري ماذا أفعل لا أفهم لماذا يرفضوننا بهذه الطريقة، بالرغم أنهم من جلب آبائنا بسبب أيادهم الكبيرة لاستغلالها في العمل الشاق ... لقد استغلوهم بدلا من تعليمهم، ولو علموهم لذابوا داخل المجتمع ولما كانوا اليوم معزولين ومنبوذين في الضواحي ... حتى بعض أرباب العمل يدعون أن كل من اسمه محمد أو مولود غير صالح للتوظيف".

¹ -Homi Bhabha, The location of culture, P: 172.

² - ينظر: هومي بابا، موقع الثقافة، الفصل الرابع: عن التنكر والإنسان، تجاذب الخطاب الكولونيالي، ص 177-188.

فحسب كلام الشاب لشخصية "أليرونو" يتضح أن الأنظمة الفرنسية قد رفضت اندماج بعض المهاجرين الجزائريين، من خلال منعهم من الحصول على الجنسية الفرنسية خاصة للمهاجرين من الجيل الثاني والثالث، وهذا الرفض يعكس سياسة الهيمنة الثقافية التي تسعى إلى السيطرة على الهويات الثقافية المختلفة، ومنع اندماجها الكامل ووفق لفرانز فانون "فإن السيطرة الاستعمارية لا تقتصر على الاستقلال الاقتصادي بل تشمل أيضا محاولة السيطرة على الوعي الثقافي للفرد المستعمر"⁽¹⁾.

إذاً يخلق هذا التناقض بين السيطرة الاستعمارية والرغبة في الاندماج للمجتمع هجنة تظهر في معاناة المهاجرين كشخصية الشاب في المسرحية بين الاحساس بالانتماء للوطن الجديد فرنسا، ورفض المجتمع استقباهم ومعاملتهم وفق مبدأ المساواة.

تمثل شخصية المهاجر الجزائري في المسرحية مثالا حيا لعدم الاستقرار، فعلى الرغم من مكوثه وعيشه في البلد المستقبل، غير أن ثقافة الوطن الأم تظل مصاحبة له طيلة هجرته إذ تعبر شخصية الشاب في مسرحية "أليرونو" عن تمسك والدته بالثقافة الجزائرية والحديث عن طبيعتها، وعاداتها وموروثاتها، على الرغم من استقرارهم بفرنسا "الشاب أما أمي فهي المصدر الوحيد الذي تلقينا منه الحب والحنان، ولكنها قد سئمت من هذا البلد البارد ومن نظرات أبنائه وهي تحلم بالعودة إلى بلاد القبائل لتتنفس هواء جبالها وتتنزه في مروجها وتتجول في حقول الزيتون وتلتقي بنساء قريتها حول النبع"⁽²⁾.

يعبر هذا الحوار عن المهاجرين الذين يستمرون بالتمسك بعاداتهم وقيمهم الثقافية، رغم اندماجهم في المجتمع الفرنسي ويظهر هذا الجانب من الحوار بوضوح الهجنة الثقافية التي هي نتيجة مباشرة للاحتكاك اليومي بين ثقافتين مختلفتين "فالهوية ليست كيانا ثابتا بل هي عملية مستمرة من التفاوض بين الماضي والحاضر"⁽³⁾. فعلى الرغم من هؤلاء المهاجرين الجزائريين بين "أليرونو"، الشاب، والدته الشاب يعيشون بفرنسا إلى أن ارتباطهم بالجزائر ثقافيا يظل قويا.

¹ - Fanon, F, The wretched of Earth, Grove press, 1961, p 47.

² - نور الدين مغسلي، أليرونو، ص: 519.

³ - نور الدين مغسلي، أليرونو، ص: 519.

إن فكرة الحلم بالمساواة ضمن المجتمع الجزائري المهاجر جزءا أساسيا من حياته اليومية على الرغم من الصعوبات الثقافية، والقانونية، والمجتمعية التي يتعرض لها الجزائري المهاجر خاصة بفرنسا، نظرا للتاريخ الاستعماري الفاضح بالجزائر، ويظهر حلم استقلال المهاجرين الجزائريين ببقعة جغرافية خاصة بهم داخل التراب الفرنسي على لسان شخصية الأب وهو نفسه بطل المسرحية "ألجيرينو" قائلاً مخاطباً الشاب "الأب أنا أردت أن يكون المهاجرون الجزائريون مثل اليهود، وهكذا بإمكاننا أن ننشئ شاطئاً لازورديا cote azure خاص بنا في الجهة الأخرى من البحر وهكذا يكون للمهاجرين اقليمهم الخاص بهم لوحدهم"⁽¹⁾.

يعتبر الحوار عن طموح بعض المهاجرين عامة، وجزائريين خاصة في استقلالهم بقراراتهم بفرنسا كاليهود الذين أسسوا لأنفسهم مكانة اقتصادية واجتماعية قوية في فرنسا هذه الرغبة تكشف عن طموح لتجاوز التهميش والوصول إلى الاعتراف الكامل من قبل المجتمع الجديد، ووفقا "لهومي بهاها" فإن "الطموح في تحقيق التكافؤ الثقافي والاقتصادي هو إحدى سمات المجتمعات المهجنة لكنه يصطدم دائما بجدار الهيمنة الثقافية للمجتمع المستضيف"⁽²⁾.

يشير إدوارد سعيد إلى أن "المهاجرين غالبا ما يجدون أنفسهم في حالة اغتراب مزدوج حيث يواجهون صعوبة في الانتماء الكامل إلى ثقافتهم الأصلية أو الجديدة"⁽³⁾.

تظهر الحوارات المقدمة سابقاً سواء لشخصية الأب "ألجيرينو"، أو شخصية الشاب عن تشبث المهاجر الجزائري بجذوره وهويته الأصلية مدفوعاً برغبة في الحفاظ على ارثه الثقافي واللغوي، ورغم التحديات التي يواجهها في بيئة تشهد رفضاً واضحاً له، إلا أن هذا التشبث يعد بمثابة استراتيجية للبقاء والمقاومة فكما يشير إدوارد سعيد إلى أن "الثقافة بالنسبة للمهاجر هي بمثابة حصن نفسي يحميه من الاندماج الكامل الذي يفقده ذاته"⁽⁴⁾. وفي المقابل التمسك بالهوية الأصلية إذ تبرز الحوارات في

¹ - نور الدين مغسلي، ألجيرينو، ص 520.

² - Homi Bhabha, The location of culture, P 218.

³ - إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1993، ص 331.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 336.

المسرحية محاولات المهاجر الجزائري للتكيف مع ثقافة الفرنسية خاصة في سياقات العمل والتعليم فتظهر هذه المحاولات جانبا من المهجنة الثقافية، حيث يصبح المهاجرا في حالة دائمة من العطاء والأخذ بين ثقافتين مختلفتين تماما كما أوضح هومي بابا "المهجنة الثقافية ليست مجرد حالة الوسطى بل هي إعادة تشكيل للذات في سياق تتقاطع فيه القوى الثقافية المختلفة"⁽¹⁾.

تمثل تجربة المهاجر الجزائري أنموذجا معقداً للمهجنة الثقافية، حيث يتأرجح بين جذوره الوطنية وهويته الثقافية الأصلية وبين متطلبات الاندماج في المجتمعات الغربية لا سيما الفرنسية هذا التوازن الحرج بين انتماءين يعكس صراعاً دائماً، بين القبول والرفض، وبين الحفاظ على الهوية الثقافية، والخضوع لضغوط التكيف. ويتجلى هذا الصراع من خلال قضايا اللغة الدين والجنسية حيث يسعى المهاجر الجزائري شخصية "أليرينو" الراوي الأب ففي مسرحية "أليرينو" لنور الدين مغسلي لإعادة تعريف ذاته وسط بيئة تتسم بالإقصاء المؤسسي والتمييز الثقافي مما يجعلوا من المهجنة أداة مقاومة ووسيلة للتفاوض على الانتماء ونجد في المسرحية مستويات متعددة تظهر مدى صراع شخصية مهاجر الجزائري الجيرمان مع انتماء الأصلي الجزائري والرغبة في الاندماج في انتماء بلد مهاجر إليه فرنسا⁽²⁾.

يظهر مستوى صراع الهوية والانتماء في حوار شخصية الأب "أليرينو" مع موظف شبك دائرة الأجانب حول موضوع الحصول على الجنسية الفرنسية:

"الأب: (بصوت منخفض) صباح الخير أتيت لأطلب الجنسية الفرنسية.

عامل الشباك: تحدث بصوت مرتفع أنا لا أسمعك، ماذا تريد.

الأب: يقترب من الشباك أريد أن أصبح فرنسي.

عامل الشباك: آه... تريد الجنسية الفرنسية، لا يجب أن تحس بالخجل أو الحرج وأنت تطلب الجنسية الفرنسية.

الأب: ولكنني لم أخجل يوجد الكثير من الناس هنا لا أريد أن أصبح.

¹ - نور الدين مغسلي، أليرينو، ص: 519.

² - نور الدين مغسلي، أليرينو، ص: 519.

عامل الشباك: لا يا سيدي يجب أن تطلب الجنسية الفرنسية بفخر واعتزاز شديد ولا داعي لأن تتخفى⁽¹⁾.

يسلط الحوار الضوء على الضغط المؤسسي والنفسي الذي تعيشه شخصية الأب في المسرحية والمهاجر الجزائري عامة، وبين رغبته في الانتماء إلى المجتمع الفرنسي باعتباره أصبح جزء منه نظراً لعيشه بفرنسا لمدة عشرون سنة، وبين شعوره بالحرج والخيانة تجاه هويته الجزائرية الأصلية، ويتضح ذلك في خفض صوته عند مطالبته للموظف لرغبته في الحصول على الجنسية الفرنسية، ويفسر هومي بابا هذا الصراع في كتابه موقع الثقافة بقوله " المهجنة الثقافية ليست مجرد حالة من الالتقاء بين ثقافتين بل هي عملية إعادة تشكيل الهوية بصورة مستمرة لتتكيف مع التغيرات"⁽²⁾.

وبهذا يتضح الصراع عند شخصية الأب من خلال طلب الجنسية الفرنسية مما يعكس رغبته في تحقيق اعتراف اجتماعي في المجتمع الجديد، ولكن في الوقت ذاته يشعر بالذنب والتخلي عن الهوية الأصلية. تعبّر شخصية الأب في المسرحية عن حالة التمييز التي يتعرض لها المهاجرون المغاربة والجزائريون على الرغم من معاشتهم في المجتمع الفرنسي لسنوات طويلة وحصولهم على الجنسية الفرنسية، إلا أنهم يظلون في نظرهم عرباً، ومغاربة، جزائريين ويظهر ذلك في مواصلة حوارهم مع عامل الشباك قائلاً: «الأب: لا فائدة في أن يعرف جميع من هم هنا أنني أريد الجنسية الفرنسية وهذا لا يعينهم على كل حال فهم لا يهتمون به ولن تغير قطعة من الورق من شخصيتي... سينادوني دائماً العربي القادم من هناك المهاجر المغربي البنيول^(*)... إلخ.

¹ - نور الدين مغسلي، ألجيرنو، ص: 519.

² - Homi Bhabha, The location of culture, P:218

(*) - البانيول أو bounioul أو būnuelo كلمة إسبانية وتشير في الأصل إلى نوع من الحلوى المقلية الإسبانية، تشبه "الزلاية" في الجزائر، استخدمها بعض الفرنسيين للإشارة إلى المهاجرين الجزائريين والمغاربة عموماً، وهي في الحقيقة تحيل إلى دلالات عنصرية واستعلائية، كما تشير الكلمة أيضاً إلى معنى "الأسود" حسب اللغة الولوفية لغة في غرب إفريقيا تبناها المستعمر الفرنسي واستخدمها كلفظ مهين ضد الأشخاص من أصول أفريقية أو من شمال إفريقيا، وانتشرت هذه العبارة مع الاستعمار الفرنسي للجزائر وظلت تستخدم ضد المهاجرين الأفارقة والجزائريين بعد الاستقلال، وقد نشأت هذه اللفظة في سياق استعماري عنصري حيث كان يتم تصنيف المهاجرين من إفريقيا وشمالها، خاصة في عهد الاستعمار الفرنسي للجزائر وما بعدها ألقاب مهينة وساخرة مقلدة لقيمة الفرد الجزائري.

عامل الشباك: حسنا سأطرح عليك بعض الأسئلة لا تحاول الكذب أو التهرب من الإجابة... فنحن لا نكتفي بما تصرحون به، فهناك تحقيق الشرطة.. الاسم اللقب...»⁽¹⁾.

فمن خلال الحوار يظهر كيف يتم التعامل مع المهاجرين وتمثله شخصية الأب الجزائري على أنهم دائما الآخر، بغض النظر عن محاولاتهم في الاندماج ويظهر ذلك في مشاعر الاقصاء والتحقيق عند سؤال الموظف عن ثقافة وجنسية الشخصية المهاجرة، مما يبرز عنصرية وتمييز مبطن تستهدف هويته ووفقا لأدوارد سعيد في "الثقافة الامبريالية" "ينظر إلى الآخر دائما بعين الريبة في المجتمعات الهيمنة مما يعزز ديناميكيات السيطرة والاقصاء"²، فهذا النوع من الخطاب يظهر كيف يتم تصنيف المهاجرين كأقلية غير مرحب بها على الرغم من مساهماتهم في المجتمع الجديد.

يظهر الدين واللغة في مسرحية "ألبيرينو" كعنصرين رئيسيين في عملية الاقصاء الثقافي، ويتجلى ذلك في استجواب شخصية الأب المهاجر الجزائري من قبل موظف مكتب الأجانب حول دينه في محاولات إجباره على الاندماج دون الاعتراف بخصوصيته الدينية والثقافية:

«عامل الشباك: قل لي، ألا تدعى محمد مثل الآخرين؟ ومهنتك؟

الأب: مهندس.

عامل الشباك: هذا مذهل! أنا تعرفت على برتغالي بناء، برتغالي مبلط، عربي سارق، ولكن عربي مهندس لم أرى هذا قط.

عامل الشباك: ما هو دينك؟

الأب: مسلم.

عامل الشباك: (ينظر إلى الورقة) أنا آسف، لا يوجد هذا في ورقتي، فعندي البوذي، والكاثوليكي الإسلامي، الأصولي، الشيعي، السني، ولكن لا توجد كلمة مسلم هذا يعني هذه الديانة غير

¹ - إدوارد سعيد: الثقافة والامبريالية، ص 55.

² - المرجع نفسه، ص.ن.

موجودة"⁽¹⁾. فمناقشات الموظف الفرنسي مع شخصية المهاجر الجزائري تكشف مدى أهمية العوامل الثقافية مثل الدين في قبول أو رفض المهاجرين داخل المجتمع الفرنسي، كما تظهر سخرية الموظف في ثقافة شخصية الدينية بقوله "لا توجد كلمة مسلم هنا" مما يعكس هذا الخطاب رفضه ضمناً للاعتراف بالتنوع الثقافي والديني داخل هذا المجتمع وهذا ما يشير إليه "ستيوارت هيل" في قوله "إن الهوية الثقافية ليست نقية أو ثابتة بل هي مشكلة عبر عوامل اجتماعية سياسية متشابكة"⁽²⁾.

يظهر الحوار بين الشخصيتين (الأب/موظف الشباك) إلى كيفية اضطراب المهاجر الجزائري إلى تبني هوية مزدوجة تجمع بين الاندماج في الثقافة الفرنسية، وبين مقاومة محاولات طمس هويته الأصلية، فالشخصية الرئيسية والمتمثلة في الأب المدعو "ألجيرينو" لا تنكر أهمية الحصول على الجنسية الفرنسية فهو يعيش بفرنسا مدة 20 سنة، وزوجته فرنسية، وابنته مولودة بفرنسا، لكنها ترى في ذلك تنازلاً عن جزء من ذاتها (الهوية الجزائرية) وتظهر في المسرحية تحكم موظف الشباك من المهاجرين العرب والجزائريين كدلالة عن رسالة مبطنة لشخصية الأب تتمثل في "بأنك ستحصل على الجنسية الفرنسية لكن لا تنسى أصلك الأقل شأنًا":

"عامل الشباك: يجب أن تنجب أولاداً أكثر لو بقيتها هكذا ستدفع ضرائب وسيقلل العجائز ومن سيستفيد من النفقة العائلية ومن سيسرق دراجات أولادنا الشرطة ستجد نفسها في بطالة لأننا سنغلق مقر الشرطة"⁽³⁾.

تعكس هذه الحوارات ماذا تحول الهوية الجديدة عند شخصية الأب أو ألجيرينو إلى أداة للمقاومة حيث يحاول طيلة المسرحية فرض وجوده في المجتمع الفرنسي، دون أن يتخلى عن جذوره الأصلية، في المقابل المجتمع المضيف يحاول بشتى طرقه أن يحول المهاجر إلى شخص منغمس تماماً في ثقافته وإلا سيبقى طوال حياته يُعيّر بأصله.

¹ - نور الدين مغسلي، ألجيرينو، ص: 522، 523.

² -Hall, S, Cultural identity and diaspora, In Williams. P, and Chrisman. L, Colonial discourse and Postcolonial theory, 1996, Routledge, London, P: 4.

³ - نور الدين مغسلي، ألجيرينو، ص: 523.

يعتبر التهجين الثقافي ظاهرة معقدة تنشأ نتيجة التفاعل المستمر بين الثقافات المختلفة، ويشكل الفضاء الاجتماعي المشترك مثل المقهى، نقطة التقاء مهمة لهذه الثقافات المختلفة، في هذا السياق تتناول مسرحية "ألجيرينو" مثلاً حياً عن هذه الظاهرة من خلال حوار يومي لمجموعة من الأشخاص المسرحية هجيني الثقافة، في بيئة فرنسية صغيرة "في قرية تتكون من 2000 نسمة في وسط فرنسا وفي مقهى الساحة في شهر جوان منضدة طويلة للشرب بإحدى الحانات موضوعة في الجهة اليمنى للمسرح وطاولتان مستديرتان موضوعة بشكل متقابل إضافة إلى كرسيين من كراسي الحانات"⁽¹⁾. فيبرز فضاء المقهى الجامع لشخص مسرحية متعددة الخلفيات الثقافية، وستظهر في التوترات والصراعات بين الراوي "ألجيرينو" المهاجر الجزائري وبعض الأشخاص الفرنسية (مارسال، دانيال، جيجان، ريمون) فمن خلال التفاعل داخل فضاء المقهى يتم تناول مسألة الهيمنة الثقافية من جانب، والمقاومة الثقافية من جانب آخر عبر استخدام الفكاهة والسخرية كوسيلة للتواصل الاجتماعي، ففضاء المقهى يمثل فضاء متناقض يجمع بين الاندماج والتوتر الاجتماعي، فالحوار المسرحي في مسرحية "ألجيرينو" يقدم فضاء "المقهى" كرمز للفضاء العام حين تتفاعل فيه الهويات الثقافية المختلفة، ولكن في الوقت ذاته يعكس التوترات القائمة بين المهاجرين العرب والمجتمع الفرنسي، إذ يتجاوز فضاء المقهى الساحة الاجتماعية ويتحول إلى فضاء للصراع عندما يتم تذكير شخصية (الراوي أو ألجيرينو) بعروبته ووطنه وموقعه (الآخر)، ففضاء المقهى حسب "حميد حميداني" من الأمكنة التي لها الكثير من الخصوصيات التي تجعلها مادة مهمة في الحوار بشكل عام نظراً لحمولة هذا الفضاء الثقافية والاجتماعية وحتى السردية ففيه تتاح الفرصة للشخص للتعبير عن مكنوناتها ودواخلها⁽²⁾.

فداخل فضاء المقهى دار حوار الشخصية الرئيسية في المسرحية والمتمثلة في الراوي "ألجيرينو" مع باقي الأشخاص الأخرى الفرنسية، ويظهر في حوارها دلالات متعددة تندرج ضمن نطاق المهجنة وصراع الهوية والانتماء.

¹ - نور الدين مغسلي، ألجيرينو، ص 524.

² - ينظر: حميد حميداني: بنية النص السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ط2، ص 525، 526.

«ريمون (يغتتم الفرصة ليروي نكتة أخرى مخاطبا الراوي): ما هو الفرق بين حقل البطاطا الحلوة وبينكم؟

الراوي: وبيننا! من نحن؟

ريمون: أنتم العرب.

الراوي: (يتردد قليلا) لا أدري.

ريمون: كلاهما يصلح لالتهام ... وهل تعلم الفرق بينكم وبين العصافير؟

الراوي: لا.

ريمون: حسنا العصافير تطير لتهاجر، والعرب تهاجر لتطير.

الراوي (لريمون): حسنا إذا رأيت عربياً على دراجة نارية فلا تسخر منه.

ريمون: لماذا؟

الراوي: لأنها قد تكون دراجتك يا غبي (ينفجر الجميع ضاحكاً) واحذر العودة إلى بيتك فمن الممكن

أن أشخاص قد مروا من هناك ودخلوا بيتك، ثم فتحوا ثلاجتك وأكلوا منها»⁽¹⁾.

تستخدم شخصية "ريمون" الفرنسية النكتة كوسيلة لإبراز التفوق الثقافي وتقزيم الراوي (العربي الجزائري)

حيث تصاغ النكتة في حوارها بشكل عنصري يعكس الصورة النمطية السلبية عن العرب كقول "ريمون"

ما الفرق بين العصافير والعرب؟ العصافير تطير لتهاجر، والعرب تهاجر لتطير. فرغم تعرض الراوي

للنكات العنصرية، فإنه يستخدم الأسلوب نفسه للرد على ريمون هذه الفكاهة الذكية تقلب الطاولة

عليه مما يعكس قدرة المهاجرين على مقاومة الهيمنة الثقافية بأساليب بسيطة، لكنها فعالة فعلى الرغم

من سخرية "ريمون" الفرنسي من الثقافة التي جاء منها الراوي والمتمثلة في الثقافة العربية الجزائرية إلا أنه

وبفضلها استطاع أن يقلب النكتة لصالحه.

بعد تحليل المعطيات المسرحية المستخلصة من مسرحيتي "سائق سيارة الأجرة" و"ألجيرينو"، تبين أن

ظاهرة المهجنة الثقافية تمثل أحد أبرز المكونات البنيوية للخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، خصوصاً

في ظل ما بعد الاستعمار، والهجرة، وتعدد الانتماءات. وقد أظهر التحليل، في ضوء المفاهيم التي

¹ - نور الدين مغسلي، ألجيرينو، ص: 525، 526.

طرحها "هومي بهاها" ضمن نظرية الفضاء الثالث، أن النص المسرحي الجزائري لا يعكس فقط واقعاً سياسياً أو اجتماعياً، بل يعبر عن تصدّعات الهوية، وتوترات الوعي الجمعي، وارتباك الانتماء، في بيئة تتنازعها ثقافتان: ثقافة أصيلة محلية، وأخرى مفروضة استعمارية أو مهاجرة.

فمن خلال شخصيات المسرحيتين، يتجلى أن الاندماج في ثقافة الآخر (سواء كان المستعمر أو بلد المهجر) ليس تآمراً ولا مريحاً، بل يتم دائماً تحت ضغط التجاذب مع ثقافة الجذر، التي تواصل الحضور كذاكرة، ووجع، وأحياناً كخيانة. فشخصية "ألجيرينو"، على سبيل المثال، رغم سعيها للهروب من الجزائر والانخراط في فرنسا، لم تفلح في الانفصال عن ماضيها، إذ ترافقها الجزائر في الحلم، واللغة، والموقف من الحياة، لتؤكد أن الاندماج لم يُلغِ الأصل، بل عمّق من أزمة الانتماء. أما في سائق سيارة الأجرة، فقد مثّلت شخصية "المقدّم" المهاجر المتألم مثلاً عن المهجنة الاضطرارية، التي تفرضها ظروف العنف والتهجير، وتُبقى الذات معلقة بين وطن مفقود ومنفى لا يحتضن.

وقد اتضح أن المقاومة داخل النص المسرحي لا تُحتزل فقط في المعنى السياسي المباشر، بل تظهر مقاومة رمزية وثقافية ضد محو الهوية، سواء من خلال التشبث باللغة الأم، أو من خلال استحضار عناصر من الذاكرة الجماعية أو من خلال السخرية من أنظمة ما بعد الاستعمار. والمقاومة هنا لا تعني الرفض الكلي للآخر، بل هي نوع من إعادة التفاوض حول موقع الذات في فضاء ملتبس بين الداخل والخارج، بين الجذر والوافد.

أما مفهوم ازدواجية، فقد تظهر في التناقضات التي تعيشها الشخصيات بين الانتماءين، وما تفرزه من خطاب متذبذب، يتراوح بين الاعتراف والتنكّر، بين الحب والكراهية، وبين الوطن والمنفى. وهي ازدواجية تتجلى في اللغة (الانتقال من العربية إلى الفرنسية)، وفي الزي، وفي الموقف من السلطة، والدين، والمرأة، والتاريخ. إنها ازدواجية لا تعني الانفصام، بل تكشف عن طبيعة الإنسان ما بعد الكولونيالي بوصفه كائناً مركّباً، ومتشظّياً، وذات هوية غير مكتملة.

وأخيراً، فإن التموضع الهامشي الذي عاشته معظم الشخصيات المسرحية المدروسة، يعبر عن واقع ذات مرفوضة في كلا السياقين: لا يحتضنها الوطن بسبب الإقصاء أو التهميش، ولا تقبلها الأرض الجديدة

بوصفها "آخرًا" دائمًا. وهذا الوضع الهامشي لا يقتصر على الموقع الجغرافي بل يمتد إلى التكوين النفسي واللغوي والاجتماعي حيث تعيش الشخصية في حالة "بين بين"، لا تنتمي بالكامل لأي طرف. وعليه، يمكن القول إن المهجنة الثقافية في المسرح الجزائري الكولونيالي والمعاصر ليست مجرد ظاهرة جمالية أو تقنية أسلوبية بل هي بنية دلالية عميقة، تعبّر عن الارتباك الوجودي والقلق الهوياتي الذي يطبع وجدان الفرد الجزائري بعد الاستعمار. إنّ المسرح، بهذا المعنى، لا يقدم فقط محاكاة فنية للواقع، بل يتحوّل إلى مجال تفاوضي بين الهويات المتصارعة، وإلى فضاء ثالث تتشكّل فيه الذات الجديدة، المهجّنة، والمتعددة، والمتأرجحة دومًا بين الطمأنينة والقلق، بين الاعتراف والإنكار، وبين الأنا والآخر. وبناءً على ما سبق من تحليل، يمكننا الانتقال للإجابة عن الإشكاليات التي طُرحت في بداية هذا الفصل التطبيقي، والتي توضّح كيف تجلّت المهجنة الثقافية في النصوص المسرحية المختارة، وما نتج عنها من آثار على الشخصيات وفضاءاتها المختلفة:

1- كيف تمهّجت الشخصيات المسرحية من خلال عيشها في الفضاء الثالث؟

تظهر هجنة الشخصيات المسرحية في النصوص المختارة من خلال عيشها داخل فضاء ثالث، حيث تتقاطع الثقافة المحلية الجزائرية مع الثقافة الفرنسية المستعمرة أو المستقبلية. هذا التداخل لا يقتصر على المظاهر السطحية، وإنّما يتغلغل في أعماق الشخصية ليعيد تشكيل وعيها وسلوكها ولغتها. فالشخصيات تتبنى أنماطًا جديدة من التفكير والتعبير اكتسبتها من ثقافة الآخر، لكنها في الوقت ذاته تحافظ على بعض عناصر الهوية المحلية التي تظل حاضرة في مواقفها وعاداتها اليومية. هذا التفاعل المستمر بين الثقافتين يجعل هوياتها مركّبة، تتأرجح بين الانتماء إلى الأصل والانفتاح على الآخر.

2- أيهما كان له التأثير الأكبر على ثقافة المهاجر الجزائري: الثقافة المحلية أم ثقافة البلد المهاجر إليه؟

في النصوص المسرحية، يتضح أن ثقافة البلد المهاجر إليه غالبًا ما تمارس تأثيرًا أكبر على المهاجر الجزائري من الثقافة المحلية، خاصة على مستوى اللغة، وأنماط العيش، والقيم الفردية. يعود ذلك إلى أن المهاجر يجد نفسه في بيئة جديدة تحكمها قوانين وعادات مختلفة، ما يفرض عليه التكيف السريع من

أجل الاندماج والقبول الاجتماعي. ومع ذلك، لا يعني هذا أن الثقافة المحلية الجزائرية قد تلاشت تمامًا؛ فهي تظل كامنة في الخلفية، حاضرة في الذاكرة والممارسات الرمزية، ما يجعل الهوية في النهاية هجينة، لا هي نسخة طبق الأصل من الآخر، ولا هي امتداد خالص للمحلي.

3- فيما تتمثل جوانب هجنة الشخصيات المسرحية؟

تتجلى جوانب المهجنة لدى الشخصيات المسرحية في عدة مستويات: على المستوى اللغوي، من خلال تعدد اللغات وتناوبها في الحوار؛ وعلى المستوى الاجتماعي، عبر المزج بين العادات والتقاليد الجزائرية وبعض الممارسات الفرنسية الحديثة؛ وعلى المستوى القيمي، في التوفيق أحياناً أو التصادم بين المرجعية الأخلاقية المحلية والمعايير الفردية الغربية. كما تشمل هذه الجوانب المظهر الخارجي مثل اللباس، وأنماط الترفيه، وحتى الذوق الفني، مما يعكس حالة الانصهار الجزئي بين ثقافتين متباينتين.

4- أيهما أكثر سعيًا نحو الاندماج الثقافي: المستعمر أم المستعمر؟

تُظهر النصوص أن المستعمر، أي المهاجر الجزائري، هو الطرف الأكثر سعيًا نحو الاندماج الثقافي. هذا السعي غالبًا ما يكون بدافع الضرورة العملية، مثل الحصول على فرص عمل أو اعتراف اجتماعي أو تسهيل الحياة اليومية. في المقابل، يظل المستعمر متمسكًا بحدود واضحة تفصل بينه وبين الآخر، سواء من خلال التمييز الاجتماعي أو الحاجز النفسية والثقافية، مما يجعل عملية الاندماج ناقصة وغير متكافئة. وهكذا، يبقى المهاجر في موقع التفاوض المستمر على هويته، محاولاً إيجاد توازن بين الحفاظ على موروثه الثقافي والانسجام مع متطلبات ثقافة الآخر.

الفصل الثالث:

حوار اللّغات في المسرح الجزائري المعاصر –

قراءة في نماذج مختارة –

المبحث الأول: المسرح الجزائري كفضاء متعدد.

أولاً: عوامل التّهجين اللّغوي في المسرح الجزائري.

ثانياً: الجوانب الإيجابية والسلبية للتّهجين اللّغوي في مسرحي

"سلطان للبيع"، و"لعبة الزواج والزهر" لمراد سنوسي.

ثالثاً: المسرح الجزائري المعاصر واللّغة الثالثة.

رابعاً: تشكّل اللّغة الثالثة.

المبحث الثاني: التّداخل اللّغوي "code-switching" في

المسرح الجزائري (قراءة في نماذج مختارة).

أولاً – ظاهرة التّداخل اللّغوي بين الدارجة والفرنسية في مسرحية

"متزوج في عطلة".

ثانياً – التّداخل اللّغوي بين اللّغة العربية والفرنسية والانجليزية في

مسرحية "لويزة".

ثالثاً – توظيف اللّغة الإنجليزية في مسرحي "موت المؤلّف"، و"لا

سمح الله".

المبحث الأول: المسرح الجزائري كفضاء متعدد اللغات:

تمهيد:

يمثل النص المسرحي الجزائري فضاءً فنياً وثقافياً غنياً يعكس التنوع الاجتماعي، والثقافي، واللغوي الذي يميز الجزائر بوصفها بلداً متعدد الأبعاد الحضارية، وتعدّ التعددية اللغوية من الظواهر البارزة في المسرح الجزائري، حيث يسعى المبدعون المسرحيون الجزائريون إلى تصوير التعايش بين مختلف اللغات واللهجات والثقافات في المجتمع الجزائري، هذه التعددية ليست فقط تعبيراً عن النوع الاجتماعي، فهي أيضاً انعكاس للتاريخ للاستعماري للجزائر والعمليات المستمرة لإعادة تشكيل الهوية الوطنية.

إنّ المسرح الجزائري منذ نشأته وحتى الوقت الراهن، قد عكس تطور الهوية الثقافية الجزائرية من خلال نصوصه التي تتنوع بين اللغة العربية الفصحى، والدارجة الجزائرية، والأمازيغية، واللغة الفرنسية وحتى اللغات الأجنبية الأخرى كالإنجليزية والإيطالية والإسبانية ... إلخ، يشير هذا المزج اللغوي إلى التداخل في التعبير الفني، بحيث يصبح النص المسرحي ميداناً للتفاعل بين اللغات المختلفة مما يخلق شكلاً من أشكال التهجين الثقافي الذي يعكس التعقيدات الاجتماعية والسياسية في الجزائر.

ويرتبط التعدد اللغوي في المسرح الجزائري بمجموعة من الأسباب، من أبرزها الارث الاستعماري الفرنسي الذي أثر على مكانة اللغة الفرنسية في المجتمع الجزائري، ومحاولات استعادة الهوية الوطنية من خلال تعزيز اللغة العربية والأمازيغية، إضافة إلى ذلك يعكس استخدام اللهجات المحلية في النصوص المسرحية محاولة لتجسيد الواقع المعيشي والتّقرب من الجمهور، ما يخلق تفاعلاً أكثر مصداقية بين النصّ والقارئ/العرض والمشاهد.

يتجاوز التّهجين اللّغوي في النصّ المسرحي الجزائري البعد اللغوي الصرف، إلى البعد الثقافي والدلالي، حيث يحمل كل اختيار لغوي في النصّ معنىً أعمق مرتبطاً بالسياق الاجتماعي والسياسي، فاللغة ليست مجرد أداة للتواصل، إنّما هي وعاء للهوية والثقافة المقاومة، فهذه التعددية والهجنة يعيد النصّ المسرحي الجزائري صياغة الواقع بطريقة تعكس التحديات والتناقضات التي يعيشها المجتمع.

إنّ دراسة التعددية والتّهجين اللغوي في النص المسرحي الجزائري تتيح فهماً أعمق لتحولات الهوية الوطنية والتفاعل الثقافي في الجزائر، وتوفر إطاراً لفهم كيف يمكن للفن أن يصبح وسيطاً للتعبير عن التعقيدات اللغوية والثقافية في مجتمع متعدد، بناء على ذلك يعد تحليل هذه الظواهر اللغوية في النصوص المسرحية الجزائرية مجالاً غنياً.

إنّ التّهجين اللغوي في الجزائر ليس مجرد ظاهرة لغوية عابرة، ولكن هي نتاج تاريخ معقد من التأثيرات الثقافية والسياسية، كما يشكّل التّهجين اللّغوي في المسرح الجزائري وسيلة فنية للتعبير عن الهوية المركبة التي يعيشها الفرد الجزائري، ففي النصوص المسرحية، لا تستخدم اللغات بشكل اعتباطي، بل تُوظف لخلق معاني ودلالات تعكس تجارب المجتمع الجزائري، فاللغة العربية الفصحى، مثلاً ترتبط غالباً بالتراث الثقافي والديني، في حين تُستخدم اللهجات العامية لتجسيد الحياة اليومية والعلاقات الاجتماعية، أمّا اللّغة الأمازيغية فهي تمثل الجذور الأصلية للهوية الجزائرية، في حين تُستخدم اللّغة الفرنسية في كثير من الأحيان للإشارة إلى الحداثة أو الإرث الاستعماري. يعكس هذا التداخل اللّغوي محاولة النصوص المسرحية لتقديم صورة صادقة وشاملة عن المجتمع الجزائري، حيث يصبح المسرح فضاء لإعادة التفاوض حول الهوية الوطنية، ويتجاوز التّهجين اللغوي في النص المسرحي الجزائري البعد الجمالي والفني ليصبح أداة للتفاعل الثقافي والحوار الاجتماعي، فهو يعكس في الوقت ذاته الصراعات الداخلية التي يعيشها الفرد بين الموروث والحداثة، وبين المحلي والعالمي، كما أنه يساهم في خلق هوية ثقافية متعددة، لا تنفي التنوع وإنما تحتفي به كعنصر أساسي للثراء الثقافي، وعلى هذا الأساس يطرح التهجين اللغوي أسئلة جوهرية حول علاقة اللغة بالهوية والقدرة على بناء جسر تواصل بين مختلف مكونات المجتمع الجزائري، وتعدد وتختلف أسباب وعوامل التّهجين اللغوي في المسرح الجزائري ويمكن تحديدها فيما يلي:

أولاً: عوامل التهجين اللغوي في النص المسرحي الجزائري:

يشكّل المسرح الجزائري وبالتحديد المعاصر فضاءً متعدد الأبعاد، يعكس تعقيدات الواقع الثقافي واللّغوي والاجتماعي في الجزائر، وهي من أبرز الظواهر التي ميّزت هذا المسرح، فالتهجين اللّغوي يظهر

في التداخل بين اللغات المختلفة المستخدمة في النصوص المسرحية، ويعد مصطلح التهجين من أبرز القضايا اللغوية الحديثة التي نالت اهتماماً كبيراً من قبل اللغويين المهتمين بدراسة اللغات وظواهرها، فعند سماع مصطلح "التهجين" يتبادر للذهن بأنه مصطلح علمي بحث إذ ارتبطت نشأته الأولى بالدراسات العلمية في مجالات مثل النباتات والحيوان، ومع ذلك شهد هذا المصطلح تحولاً في استخدامه ليجد مكاناً جديداً في مجال الدراسات اللغوية والأدبية، والجدير بالذكر أنّ التهجين اللغوي صار من أكثر الموضوعات التي تُدرس وتُطرح بشكل كبير نتيجة لما آلت إليه اللغة العربية من تمازج مع اللغات الأجنبية الأخرى التي غيرت شيئاً من معالمها وبعض من خصوصيتها، إذ تمّ دمج كلمات وألفاظ غير عربية لم تكن تنتمي لها وبذلك أصبحت اللغة العربية تتسم بتنوع لغوي يهدد هويتها مما جعلها قريبة من فقدان بريقها الذي طالما تميزت به على مر العصور والأزمان.

وقبل البدء في تبين العوامل التي دفعت بالكتّاب المسرحيين الجزائريين إلى توظيف لغات متعددة ضمن النص المسرحي الجزائري، لابد من التذكير بمفهوم التهجين اصطلاحاً حسب ما جاء به اللساني الروسي "ميخائيل باختين" إذ يعد واحداً من أبرز المهتمين بمجال التهجين والذي عرفه بقوله: «هو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء نظامين لغويين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ ولا بد أن يكون قصدياً»⁽¹⁾، إذا فالتهجين حسب "باختين" هو عملية دمج لغتين اجتماعيتين في نفس الجملة أو الملفوظ ويمكن أن يحدث هذا التداخل بين نظامين لغويين يفصل بينهما فارق زمني، أو اجتماعي أو حتى كليهما، وذلك في إطار نفس السياق اللغوي، ومن الضروري أن يكون هذا التداخل ناتجاً عن قصد ووعي، فهناك من ربط التهجين بدافع اظهار المكانة الثقافية والاجتماعية سواء عند المبدعين أو المتحدثين في لغة التواصل اليومية «وتمثل هذه الظاهرة في تهجين أفراد الجماعات اللغوية للغتهم المحكية أو المكتوبة بكلمات ومفردات تنتمي إلى لغة أجنبية أخرى وتتم هذه الظاهرة بشكل واع ومعتمد عن طريق المحاكاة أو بشكل غير واع متعمد ويعتقد من يمارسها بأنها نوع من الرقي الحضاري ويصبح في نظرهم من لا يمارسها

¹ - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 86.

غارقاً في غياهب التخلف»⁽¹⁾. وبالتالي تجسد هذه الظاهرة؛ أي التهجين إدخال مفردات المجتمع اللغوية من كلمات ومفردات أجنبية إلى لغتهم المحكية أو المكتوبة، وانعكس هذا الأمر على المسرح الجزائري باعتباره ظاهرة أدبية فنية تنطلق من المجتمع الجزائري وقد يتم ذلك بوعي مقصود من خلال تقليد الآخرين أو بشكل غير واع نتيجة التأثير بثقافات أخرى، ويعتقد بعض من يمارسون هذا التداخل اللغوي أنه يمثل صورة من التقدم والرفي الحضاري في حين ينظر إلى من يتمسك بلغته الأصلية ولا ينخرط في هذه الظاهرة على أنه متأخر أو بعيد عن التطور.

من الجدير بالذكر أن المجتمع الجزائري يتميز بتنوع لغوي استثنائي حيث يتجلى هذا التنوع في وجود منظومات لغوية رئيسية تتمثل في الأمازيغية بمختلف لهجاتها (القبائلية، الشاوية، الميزابية، التارقية الشلحية)، والعامية بتعدد ألوانها، إلى جانبي اللغة العربية الفصحى التي تعد اللغة الرسمية ورمز الهوية الوطنية، يضاف إلى ذلك انتشار اللغة الفرنسية التي تعود جذورها إلى الاستعمار الفرنسي للجزائر إذ تظل مستخدمة على نطاق أوسع خاصة بين الطبقات الثرية التي تميل إليها أكثر من العربية، هذا الواقع اللغوي يظهر جلياً في مختلف جوانب الحياة اليومية، علاوة على ذلك غالباً ما يدمج الأفراد في المجتمع بين لغات متعددة أثناء التواصل فنجد مزجاً بين العربية، والعامية، والأمازيغية، والفرنسية مع ظهور تأثير متزايد للغة الإنجليزية التي أصبحت اليوم محط اهتمام متزايد من قبل أفراد المجتمع الجزائري نظراً لكونها لغة العلم في العصر الحديث.

وقد انعكس التنوع اللغوي في المجتمع الجزائري بشكل واضح على المسرح الجزائري حيث أصبح هذا الأخير مرآة عاكسة لهذا التعدد والتنوع الثقافي، فنرى نصوصاً مسرحية جزائرية تمزج بين اللغات واللهجات معبرة عن الهوية الجزائرية المركبة، فظاهرة التهجين اللغوي ميزة تميز بها الجزائريون بشكل خاص وارتبطت لغتهم بالتمازج والتنوع «فالجزائريون اعتادوا استعمال أكثر من لغة في خطابهم فهم يفهمون بعضهم البعض ويتواصلون ويتحدثون في جميع القطر على الرغم من اختلاف لهجاتهم وتنوع ألسنتهم

¹ - محمد داود: اللغة كيف تحيا؟ ... ومتى تموت، دار النهضة، مصر، د ط، 2016، ص 129.

يمكن أن نصف لغة الجزائريين بالتعدد أو بأنها لغة هجينة هذا مقبول⁽¹⁾، وبهذا القول يتم إثبات الواقع اللغوي الجزائري القائم على الهجينة اللغوية والتداخل بين مختلف اللهجات والمستويات الخطابية والكلامية.

لقد كان للتهجين اللغوي في المسرح الجزائري عدة عوامل وراء ظهوره ويمكن تحديدها كآلاتي:

1. العامل التاريخي:

إنّ التّهجين اللّغوي في الجزائر وبالتحديد في المسرح، هو نتاج تراكمات تاريخية طويلة تعود إلى الفترات الاستعمارية والهجرات والتأثيرات الحضارية المختلفة، إذ يعد العامل التاريخي أحد المحددات الأساسية التي أسهمت في تشكل التّهجين اللّغوي في المسرح الجزائري، حيث مرّت الجزائر بعدة مراحل تاريخية أثّرت بشكل مباشر في بنيتها اللّغوية والثّقافية، فقد تعاقبت على الجزائر حضارات مختلفة، بدءاً من الفينيقيين والرومان، ثم الفتح الإسلامي، فالاقتلال العثماني، وأخيراً الاستعمار الفرنسي الذي ترك بصمة قوية على الوضع اللّغوي في الجزائر، ونتيجة لهذا التراكم التاريخي نشأ مشهد لغوي مركب جعل المسرح الجزائري فضاءً طبيعياً للتّهجين اللّغوي، حيث أصبح الكاتب المسرحي الجزائري يستخدم تداخل اللغات واللهجات للتعبير عن الهوية الوطنية والتناقضات الاجتماعية.

أ- الهجرات الأندلسية وادخال مفردات إسبانية على اللهجات الجزائرية:

بعد سقوط الأندلس في القرن الخامس عشر، هاجرت العديد من العائلات الأندلسية إلى شمال إفريقيا، بما في ذلك الجزائر وجلبوا معهم إرثهم اللّغوي والثّقافي، وسكنوا بشكل كبير في الغرب الجزائري خاصة بولاية وهران الجزائرية، ونتيجة الاحتكاك العربي الإسباني في عهد العثمانيين بالجزائر دخلت العديد من الكلمات الإسبانية إلى اللهجة الجزائرية، وهو ما انعكس أيضاً على بعض الأعمال المسرحية

¹ - سمير رفاص: إشكالية التعايش اللغوي في المجتمع الجزائري، العدد 24، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2014، ص 18.

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

الجزائرية إذ نجد في مسرحية "الزواج والزهر" (*) للكاتب الجزائري "مراد سنوسي" ⁽¹⁾ والمقتبسة عن مسرحية "لعبة الحب والحظ" لماريفو، ذلك التداخل اللغوي من خلال استخدام مفردات، والفاظ ذات أصول إسبانية، فالمسرحية مكتوبة باللهجة الجزائرية الوهرانية وبطبيعة الحال سنجد فيها الكثير من الكلمات ذات الأصل الإسباني نتيجة التقارب التاريخي بين مدينة وهران بالجزائر وإسبانيا، ويظهر التأثير الإسباني على مستوى اللغة في المسرحية في اقتباس الكاتب المسرحي لأسماء شخوصه من البيئة الإسبانية كشخصية "أرقون" والمستمد من اقليم تاريخي "Aragon" في إسبانيا، واسم "دورانت" "Durant" و"سيلفيا" "Silvia" وهو من الأسماء الشائعة بإسبانيا، وكذا "أرلوكان" من أن أحداث هذه المسرحية تصب في إطار ثقافي جزائري يظهر للوهلة الأولى من خلال اعتماد الكاتب "مراد سنوسي" للهجة الجزائرية الوهرانية، كما نجد ألفاظ أخرى جزائرية ذات أصل إسباني في المسرحية يمكن تحديدها في الجدول التالي ⁽²⁾:

(*)— تدور أحداث مسرحية "الزواج والزهر" حول صراع خفي بين القيم الإنسانية الحقيقية والمظاهر الخادعة المتمثلة في الجمال والثراء والمكانة الاجتماعية. تنصدر الأحداث شخصية سيلفيا، الأميرة الجميلة والثرية التي اعتادت أن تحصل على ما تريد، وخادمتها ليزات، وهي امرأة بسيطة مادياً واجتماعياً، لكنها تتميز بالذكاء واللفظ والتواضع. يدخل إلى عالمهما أرلوكان، الفارس الشجاع الذي يفاجئ الجميع حين يختار الزواج من ليزات، متحدياً الفوارق الطبقيّة والتوقعات الاجتماعية، إذ كانت سيلفيا تظن أن اختياره محسوم لصالحها بحكم جمالها وراثتها ونفوذها. لكن أرلوكان يرى في ليزات ما هو أعمق من المظاهر: صفات إنسانية صادقة تجعلها الشريكة المثالية له. المسرحية، وهي اقتباس حر من مسرحية "لعبة الحب والحظ" للكاتب الفرنسي ماريفو، تعيد صياغة الحكمة في قالب جزائري يمنحها روحاً محلية، مع الحفاظ على البعد الكوميدي الذي يكشف تناقضات المجتمع ونظرته إلى الحب والزواج. في النهاية، تتلقى سيلفيا درساً بليغاً مفاده أن الجمال والثروة والسلطة وحدها لا تكفي لصناعة السعادة، وأن الحب الحقيقي يقوم على المودة والانسجام الروحي قبل أي شيء آخر.

¹ - مراد سنوسي: نصوص مسرحية رحلة ثنائية (1985-2015)، ص102.

² - Voir, Mohamed.N. Aziri, Les mots italiens et espagnols dans le vieux parler algérien, Édition ANEP, Alger, Algérie, 2014.

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

الصفحة	سياقها	الكلمة الإسبانية الأصل	الكلمة في اللهجة الجزائرية
ص: 102	- سيلفيا: وكلمة نعم ... حتى هي زلجة من فمك ... أنا قلت لك جاويي في بلاستي	- أصل الكلمة هو "plaza" وتعني "مكان" أو "ساحة"	- بلاصة
ص: 103	-الراجل واجد بيه بكسوته، بمغارفو وسراييتو ...	-أصل الكلمة هو "servieta" وتعني منشفة أو منديل	- سريته
ص: 104	-واش قلتي لالة لوكان نبدلو بلاصة تاع الماريو	-أصل الكلمة "armario" التي تعني الخزانة أو الدولاب	- ماريو
ص: 109	-أرلوكان: تعرفوا لو كان نرجعوا للصح ولأصل الكلمة: كلمة بروطو ... كول هي بروحها مقلوبة، الأصل نتاعها هو كول ... بروطو	-أصل الكلمة "proter" تعني كُئ	- بروط
ص: 109	-ليزات: أحنا ليمقراش زوج ولا ثلاثة كتوبة في السيمانة مانجموش نجمعو معاه	-أصل الكلمة "semana" والتي تعني أسبوع	- سيمانة
ص: 110	-ريجة لقرايا في كل مكان حتى الكوزينة نتاعكم تبان عليها كوزينة قرايا	-أصل الكلمة فرنسي واسباني أيضا "cocina" والتي تعني بالعربية مطبخ	- الكوزينة
ص: 110	-كان مسكين غير يرسم كاش لوحة يجييهالنا حتى للدار، كنا نشروها عليه هكذا حامية، عاد ما نشفتش من البنتورة	-أصل الكلمة إسباني-فرنسي من أصل "pintora" الإسباني وتعني الرسم أو الصباغة	- بانتورة

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

طابلوات	من أصل فرنسي- إسباني بالفرنسية tableau والاسباني tabla جمع tablas والتي تعني لوحة	ص: 110 سياخمو هذا الله يرحمو، كان بناتري مشهور وتنجم تقول هو اللي لصق فيا حب الرسم والفن التشكيلي، على بها راكم تشوفو كل حيطان دارنا مطلين بالبتورة والطبلوات
الفاميليا	من أصل إسباني "familia" وتعني العائلة	ص: 112 أرلوكان: ها النساء، ها البنات الفاميليا
اللامبا	من أصل إسباني "l'empara" وتعني المصباح	ص: 119 سيلفيا: شوف اللامبا الحمراء مازالت طافيا
الميزيريا	من أصل إسباني "misera" وتعني المعاناة أو البؤس والفقر	ص: 120 دورانت: كنتي تقبلي الزواج معيار، أكرهني وراكي باغيا واحد يخرجك من الميزيريا اللي راكي فيها
اللويز	من أصل إسباني "lovis" وتعني إشارة إلى الذهب أو قطع ذهبية أو شيء ذو قيمة غالية وتأني على شكل قطع ذهبية	ص: 125 اللويز كلو يلمع ... ولكن كاين اللويز المخدوم بالذهب الصافي وهذا هو اللويز تاع الصح
سرخامو أو سخمامو	مأخوذة من الاسبانية بالتحديد من الأصل "secmantecas" وتعني الخادم	ص: 126 أرلوكان: صار هكذا خديمة ... وملي جيت وأنتي ... سرخامو سخمامو

ب- التأثير العثماني على الجزائر ودوره في التهجين اللغوي:

تعرّضت الجزائر قبل الاستعمار الفرنسي للاحتلال العثماني لمدة تزيد عن ثلاثة قرون، خلال هذه الفترة الطويلة دخلت العديد من الفنون المسرحية كفن القراكوز، بالإضافة إلى الكلمات التركية إلى اللهجات الجزائرية مما ساهم في نشوء خليط لغوي ما زال قائماً إلى اليوم. وعلى الرغم من أن تأثير التركية لم يكن بنفس حدة تأثير الفرنسية لاحقاً إلا أنه ساهم في إضفاء بعد آخر على التهجين اللغوي في الجزائر، ونجد هذه الألفاظ ذات الأصل العثماني في بعض النصوص المسرحية الجزائرية خاصة تلك المكتوبة باللهجة العامية الجزائرية، ومن ذلك مسرحية "سلطان للبيع" (*) لمراد سنوسي المقتبسة عن مسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم، عند قراءة المسرحية يتبادر لذهن القارئ بأن أحداث المسرحية تدور في الفترة العثمانية بالجزائر نظراً للجو العام للمسرحية من شخصياتها، ولغتها، وحواراتها غير أنها في حقيقة الأمر تصور واقع سياسي جزائري حديث بطريقة فنية من خلال العودة إلى التاريخ الماضي واسقاطها على الحاضر، ولعل من الصيغ الهجينة في مسرحية "سلطان للبيع" وذات الأصل التركي والتي حددها "محمد بن أمين شنب" في كتابه "الكلمات الفارسية والتركية في العامية الجزائرية" وقد اختار "محمد بن أمين شنب" تفشي الألفاظ التركية والفارسية الدخيلة في عامية الجزائر وأهل ألفاظ اللغات الأخرى التي يملك ناصيتها كالفرنسية التي كتب بها أطروحته واللاتينية والانجليزية والاسبانية والالمانية لقلتها في عاميتها أو ندرتها تماماً⁽¹⁾، فقط شمل تأثير العامية الجزائرية باللغة التركية العديد من المجالات الحياتية شملت الأطعمة، والأسلحة، والأدوات، والملابس، وصفات وأسماء أصحاب المهن والحرف وغيرها، وقد انعكس هذا الأمر على مسرحية "سلطان للبيع" لمراد سنوسي ويمكن رصد هذه الألفاظ الدخيلة من اللغة التركية والتي أدت إلى تهجيناً لغوياً على مستوى النص المسرحي في الجدول التالي⁽²⁾:

(*) تدور مسرحية "سلطان للبيع" للكاتب مراد سنوسي في إطار كوميدي ساخر يعالج قضايا الفساد والاستبداد والسلطة في المجتمع. تصور المسرحية حاكماً فقد هيئته، فيعرض نفسه للبيع بعد أن تخلى الشعب عنه وسقطت رمزيته الزائفة. من خلال مفارقات هزلية ومواقف رمزية، تكشف المسرحية زيف الشعارات السياسية وعبث الصراع على الكرسي. وهي في جوهرها نقد لواقع عربي مأزوم تُباع فيه القيم كما تُباع المناصب.

¹ - عبد الرزاق عبيد: الألفاظ التركية والفارسية الباقية في عامية الجزائر - محمد بن أبي شنب (ترجمة)، مجلة اللغة والأدب، ع18، ص 112.

² - Voir, Mohamed.N. Aziri, Les mots italiens et espagnols dans le vieux parler algérien.

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

اللفظة	الكلمة التركية الأصل	سياقها في المسرحية	الصفحة
الخنزاجي	Hazinedar وتعني أمين الخزينة	الوزير: غاية والله إلا غاية ... سلطان وقايد جيوش الخنزاجي.	46
زوالي	Zavali وتعني الشخص البسيط أو الفقير.	السلطان: البيعة تكون للشعب؟ الشعب هذا الزوالي ماكفاهش الغلى وقلة الشي.	46
غاشي	Gashi وتعني الناس والجموع المحتشدة.	القاضي: يا سيدي غير اقبل البيعة للشعب، ربع ساعة ولا نص نتاع غاشي ومنبع حد ما يزيد يقرب.	46
السوكارجي	Sakarci- Sokakçi وتعني عرييد أو سكير كما تعني شخص مشرد في الشوارع دون غاية.	والله إلا وحدك، الدنيا مقلوبة، وأنت حال كلي شي ما صرا كسوكارجي.	47
الخمارجي	Kumarci والتي تعني المقامر أو صاحب خمارة.	صاحب الخمارة: أنا خمارجي ... واللي ترفّح ترفح بكري.	47
الصبابطي	Sabotçu وتعني الإسكافي.	الصبابطي: ... شوف أنا مثلا غادي نخط في فم الباب قاع لبلاغي والصنادل الشابين.	47
الصباط	Sabot وتعني حذاء.	الصبابطي: يحكي على الصبايط والصناديل.	48
جنايني	Cenayinci وتعني البستاني.	الجلاد: هم راهم باغيين يبيعو السلطان وأنا شتي دخلي ... أنا جنايني المهم يخبروني نقطف ولا لا.	48

الروينة	Ruina وتعني الفوضى أو الخراب.	شيخ القضاة: يا سكان المدينة، يالعزيز علينا، لو كان الهدرة والروينة سلطانا ما يطيح في هاذ الغبينة.	48

ج- الاستعمار الفرنسي وتأثيره على التهجين اللغوي في المسرح الجزائري:

يأتي الاستعمار الفرنسي (1830-1962) كأحد أقوى العوامل التي تركت بصمة دائمة على المشهد اللغوي والمسرحي في الجزائر، إذ فرضت الإدارة الاستعمارية الفرنسية هيمنتها الثقافية واللغوية بالقوة، مما أدى إلى اقضاء العربية الفصحى والتضييق على الأمازيغية، بينما أصبحت الفرنسية لغة الإدارة، التعليم، والانتاج الثقافي وقد انعكس هذا على المسرح الجزائري حيث واجه الكتاب والمسرحيون إشكالية اللغة، باعتبارها أداة للهوية والمقاومة في آن واحد، ومع بداية الاستعمار الفرنسي على الجزائر سعت السلطات الفرنسية إلى فرض سيطرتها الثقافية عبر الاستراتيجية الفرنسية التي هدفت إلى جعل اللغة الفرنسية لغة رسمية ووحيدة بالجزائر، تجلت هذه السياسة في قرارات حكومية حرمت التعليم باللغة العربية، وحضرت استعمالها في المؤسسات الرسمية والإعلامية، ما أدى إلى تراجع اللغة العربية في المؤسسات العامة بما في ذلك المسرح. «لقد حاولوا القضاء على الثقافة العربية الجزائرية وفصلها عن جذورها وأصولها حتى يتمكنوا بعد ذلك من فرض هيمنتهم الثقافية، وبالتالي يسهل تجريد الجزائري من كل خصائصه ومكوناته الأساسية والمتمثلة في اللغة، والدين، وطمس كل المعالم الحضارية للشعب وبذلك تسهل عملية تهجينه وتطويعه سيكون البديل هو الثقافة والحضارة القديمة من وراء البحر»⁽¹⁾، فتهميش اللغة العربية والقضاء عليها من قبل الاستعمار خلق ازدواجية وهجنة لغوية واضحة، إذ أصبح المسرح الجزائري يتأرجح بين اللغة الفرنسية المفروضة، ولغة الشعب الدارجة الجزائرية والأمازيغية، إذ لم تكن هناك إمكانية سهلة لنشر أو عرض أعمال مسرحية باللغة الفصحى في الفضاءات الرسمية، مما اضطر بعض الكتاب الجزائريين إلى الكتابة بالفرنسية لضمان وصول نصوصهم إلى جمهور أوسع، فقد أشاع الاستعمار الفرنسي فكرة أن اللغة العربية ليست لغة فن ومسرح، وإنما هي فقط لغة ترتبط بالطقوس

¹ - صالح مباركية: المسرح في الجزائر (النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)، ص 26.

والمعتقدات الدينية «الفصحى ليست لغة الجزائريين فهي كلاسيكية لا تصلح إلا للعبادات، وخطب الجمعة، وليس للمسرح والحياة العامة»⁽¹⁾، ومن هذا المنطلق عملت فرنسا على تشجيع الابداع المسرحي باللغة الفرنسية في محاولة لإعادة تشكيل هوية الجزائريين ثقافياً وجعلهم جزءاً من فرنسا، وقد دفعت هذه السياسة بعض الكتاب الجزائريين سواء عن وعي أو قصراً إلى تبني الفرنسية في أعمالهم المسرحية، فنجد بعضهم اختار أن يكتب مسرحياته باللغة الفرنسية كأداة للنقد السياسي وللمستعمر، ولعل أبرزهم "كاتب ياسين" (1929 - 1989) في مسرحيته "الجثة المطوقة" و"محمد خذ حقيقتك" و"النعل المطاطي" وغيرها، فاللغة الفرنسية التي اعتمد عليها كلغة ابداعية لمسرحياته ليست مجرد لغة كتابة بل تحولت إلى مساحة مقاومة فنية، فاللغة الفرنسية كانت بالنسبة "لكاتب ياسين" غنيمة حرب ووسيلة لمحاربة الاستعمار وسياسته بلغته.

بعد الاستقلال عام (1962م) ورغم الجهود الكبيرة لتعريب الحياة الثقافية، والتعليمية ظل المسرح الجزائري يستخدم التهجين اللغوي كتقنية سردية ودرامية يرجع ذلك إلى عدة أسباب منها:

- استمرار نفوذ الفرنسية في الفضاء العام، حيث ظلت اللغة السائدة في ميادين عدة تقريباً.
- ظهور جيل جديد من المسرحيين الذين ترعرعوا في بيئة لغوية هجينة ما جعل التهجين اللغوي في المسرح يعكس واقعهم اليومي.
- محاولة المسرح الجزائري أن يكون قريباً من جمهوره المتعدد اللغة حيث أصبح يمزج بين الفصحى، الدارجة، الأمازيغية، والفرنسية لخلق خطاب مشترك بين مختلف فئات المجتمع.

ومن أبرز النصوص المسرحية الجزائرية التي وظفت اللغة الفرنسية، مسرحية "سلطان للبيع" و"لعبة الزواج والزهر" لمراد سنوسي بالإضافة إلى استخدام الكاتب المسرحي لصياغة هجينة تعود أصولها إلى اللغة الإسبانية واللغة التركية نراه يوظف صيغ وألفاظ ذات أصل الفرنسي ويمزجها مع القالب اللغوي الغالب يتراوح بين اللغة العربية الفصحى والدارجة الجزائرية ومن أمثلة ذلك نحدده في الجدول التالي²:

¹ - أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي (الجزء 8)، ص 442.

² - Voir, Mohamed.N. Aziri, Les mots italiens et espagnols dans le vieux parler algérien.

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

الكلمة	الأصل الفرنسي ومعناها	السياق المسرحي	الصفحة
الكولاج	Collègue وتعني تلميذ.	الجلاد: راني على كولاك نتاعي على المؤذن ... النهار بدى يطلع وهو في بالي مازالو راقدا.	سلطان للبيع ص: 46
صناديل	Sandales وتعني الصندل وهو نوع من الأحذية المفتوحة ترتدى في الصيف.	الصبايطي: سومتو توصل 20 ألف قيمة 5 صنادل.	سلطان للبيع ص: 49
ليكول	L'école وتعني المدرسة	القاضي: ... راك أسي محمد شريت السلطان ... منا على كاش سنين يولو يقراو عليك الدراري في ليكول.	سلطان للبيع ص: 50
لانسوني	L'ancienneté وتعني الأقدمية أو الخبرة الزمنية في مجال معين.	الجلاد: ... وهذا 5 سنين كيفاه تبقى تتمشى ولا حتى هي تدخل في السلفية الوطنية ... ولانسونتي تبقى ثمي.	سلطان للبيع ص: 61
الفاليزات	Les valises وتعني الحقائب.	دورانت: راني جيت قاصد السيد أرقون اسمحيلي سيدي نخط الفاليزات.	لعبة الزواج والزهر، ص 106
بيرون	Biberon وتعني الرضاعة قارورة يشرب الرضيع الحليب بواسطتها)	ليزات: أحنا العايلة نتاعنا كلها تقرا أحنا الغريان غير يزيد عوض البيرون ندفعولو ليفري تاع ميكى.	لعبة الزواج والزهر، ص 109
ليفري	Livret وتعني الدفتر (دفتر العائلة).		
ليسانس ماجستير	Licence magister وتعني الليسانس والماجستير.	أرلوكان: راكم عارفين في هذا الوقت كل شي انقلب ... احنا بعد ما كملنا الجامعة	لعبة الزواج والزهر، ص 109

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

	ادينا ليصانص وزدنا الماجستير وضرك تقرو ليجات.		
بارفان	Parfume وتعني قارورة العطر.	أرلوكان: الثوم دوايا وين راه المشكل، ديري كلي شमित ريحة البارفان ماكاش عيب في هذا الكلام.	لعبة الزواج والزهر، ص113
اللوطو	Automobile وتعني السيارة.	أرلوكان: من الخزرة اللولة نعم ... جاوني بنات راكعين وحاوزتهم، لونجات بسكانيهم ولوطواتهم.	لعبة الزواج والزهر، ص113
لطانسيون	La tension وتعني ضغط الدم.	أرلوكان: ... بالثوم ارميتني، دوختيني، طيحتيلي لا طونسون، داويتيني.	لعبة الزواج والزهر، ص113

ومن خلال هذه الجداول التوضيحية والتي أبرزها فيها تأثير العوامل التاريخية في الجزائر على الفن المسرحي الجزائري، إذ أصبح الكاتب المسرحي الجزائري يوظف صيغ هجينة إلى نصه مضيفاً عليه تركيبة لغوية وثقافية هجينة تظهر على مستوى الحوار بين الشخصيات المسرحية، هذه الهجينة اللغوية التي تعدّ أساساً جزءاً من لغة الجزائريين في حياتهم اليومية، فالتهجين اللغوي في المسرحيات الجزائرية المقدمة "سلطان للبيع ولعبة الزواج والزهر" لمراد سنوسي لم يكن مجرد انعكاس لغوي بسيط بل هو نتيجة مباشرة للعوامل التاريخية وعلى رأسها الاستعمار الفرنسي، الذي امتد أكثر من قرن محدثاً تأثيراً عميقاً في البنية اللغوية والثقافية للمجتمع الجزائري، لقد أدى هذا الامتزاج اللغوي في المسرحيتين إلى بروز مسرح متعدد الأصوات تداخلت فيهما العربية الفصحى، العامية الجزائرية بشكل كبير، والفرنسية، وحتى الإسبانية والتركية.

ساهم التهجين اللغوي على المستوى الفني والجمالي في إثراء المسرحيتين حيث أصبح الحوار أكثر واقعية مما سمح بالتعبير عن مختلف الشرائح الاجتماعية والثقافية، كما أدى المزج بين اللغات إلى تعزيز البعد الدرامي من خلال خلق مقارنات لغوية استخدمت بين السخرية، والنقد السياسي، والاجتماعي،

وكذا تجسيد الصراع والهوية، لقد استثمر الكاتب المسرحي الجزائري مراد سنوسي في مسرحياته هذه الخاصية لتقديم مسرح يعكس الهوية الجزائرية المعقدة حيث أصبحت اللغة نفسها أداة فنية ساهمت في البناء الدرامي.

يمكن القول من خلال ما عيناه من تأثير الثقافات والعوامل التاريخية على لغة الابداع في المسرح الجزائري عامة ومسرحيتي "سلطان للبيع ولعبة زواج والزهر" لمراد سنوسي قدرة الثقافة الجزائرية على التكيف وإعادة تشكيل هويتها رغم التأثيرات الاستعمارية، إذ لم يكن هذا التهجين اللغوي مجرد تركة استعمارية، بل تحول إلى عنصر ابداعي يعكس حيوية المسرح الجزائري ويمنحه بعدا حداثيا يعزز من وظيفته النقدية والجمالية في آن واحد.

لقد شهد المسرح الجزائري تحولاً ملحوظاً في بنيته اللغوية، حيث أصبح يشكل مزيجاً لغوياً ينتقل بين الفصحى، والعامية، والفرنسية، هذه الظاهرة اللغوية المعروفة "بالتّهجين اللغوي" ليست مجرد نتيجة لتأثيرات استعمارية، بل تمثل أيضاً واقعا ثقافياً معقداً يدمج فيه الشعب الجزائري لغات متعددة يعكس تفاعلاته المتنوعة، ويعتبر التهجين اللغوي في المسرح الجزائري عامة وفي المسرحيتين المقدمتين "سلطان للبيع ولعبة الزواج والزهر" ظاهرة فنية وجمالية تثري الفن المسرحي وتضفي عليها بعداً خاصاً من التنوع والواقعية، ومع ذلك فإن لهذه الظاهرة جوانبها الإيجابية التي تساهم في إثراء العمل الفني والجمالي، وأيضاً سلبياتها التي قد تؤثر على فهم الجمهور وتعزيز الهوية اللغوية الوطنية، في هذا السياق سنقوم بتناول جوانب التهجين اللغوي في المسرح الجزائري من خلال استعراض إيجابياته وسلبياته مع تركيز هذه الظاهرة في التعبير الفني وجماليات النص المسرحي.

ثانياً: الجوانب الإيجابية والسلبية للتّهجين اللغوي في مسرحية "سلطان للبيع ولعبة الزواج والزهر" لمراد سنوسي:

تعدّ مسرحيتي "سلطان للبيع ولعبة الزواج والزهر" أنموذجين للنص المسرحي الجزائري القائم على ظاهرة التهجين اللغوي، فكما رأينا فالكاتب المسرحي مراد سنوسي وظّف اللغة الإسبانية، واللغة التركية،

واللغة الفرنسية، بالإضافة إلى العربية الفصيحة، والعامية الجزائرية، وقد كان لهذه المهجنة اللغوية في المسرحيتين جوانب إيجابية وسلبية يمكن رصدتها كآلاتي:

1- الجوانب الإيجابية:

أ. تعزيز الجانب الفني والواقعي:

عكست مسرحية "سلطان للبيع" من خلال بنية الحوار التّهجين اللّغوي الذي بدوره عكس الواقع السياسي في الجزائر مما عززت من واقعية الأحداث، إذ تدور أحداث المسرحية حول قضية سياسية تتعلق بالسلطان الذي يعتبر المسؤول الأول عن شؤون الدولة، فيواجه السلطان أزمة كبيرة تؤدي إلى عرضه للبيع في سوق العبيد، وهي الفكرة التي تكشف من خلال عنوان المسرحية "سلطان للبيع" في الواقع السياسي، يظهر في المسرحية من خلال استخدام لغات مختلفة في الطرح مركزة على فترة العشرية السوداء وما طرأ بها من اضطراب سياسي وأمني، وتصور المسرحية قصة السلطان الذي يجد نفسه في مأزق ويكتشف أنّه فقد سلطته، فيطلب من وزيره وقاضي الدولة الحكم بالقوة والسلطة، لكن القاضي يقنعه بأن الحل يكمن في العودة إلى القانون باعتباره السبيل الشرعي لإعادة الأمور إلى نصابها، ومع وجود خيارين يفضل السلطان اللجوء إلى قوة القانون على قوة السيف، ويوافق أن يُعرض للبيع في سوق العبيد ليتم تحريره في النهاية ولكن مع مرور الأحداث يكتشف أن امرأة قد اشترته.

وقد اعتمد الكاتب في بناء مسرحيته هذه على التّهجين اللّغوي، الذي عبّر عن تعدد ثقافي وسياسي في الجزائر، فالمسرحية تنتمي إلى سياق سياسي مشحون بالآزمات والمفاجآت، حيث تتداخل الفصحى، مع الدارجة الجزائرية، وكذا بعض الكلمات الفرنسية التي أصبحت جزءا من اللهجة اليومية هذا التعدد اللغوي يعكس التباين الاجتماعي والسياسي الذي عاشه المجتمع الجزائري في تلك الفترة، ويجسد التوترات بين القوى السياسية المختلفة من جهة، وبين السلطان ونظامه الممثل في (القاضي، الجلاد، الوزير) من جهة أخرى، فاستخدام عدة لغات يعزز من واقعية المسرحية.

أمّا تعزيز التّهجين اللّغوي في مسرحية "سلطان للبيع" من الجانب الفني فيظهر في تنوع الشخصيات فيها، حيث تتمكّن كل شخصية من التعبير عن نفسها من خلال اللغة التي تمثل خلفيتها الثقافية

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

والسياسية على سبيل المثال، استخدمت شخصية كل من السلطان والوزير "لغة فصيحة أبعد ما تكون عامية ممزوجة ببعض الكلمات ذات الأصل الفرنسي للإشارة إلى سلطته وهجنته":

- «ولكن هذا غير تشريعي؟
 - أي قانون ... أنا هو القانون!
 - هذه فكرة ... بارك الله فيكم.
 - البيعة تكون للشعب؟ الشعب هذا ما كفاهش الغلا وقلة الشيء»⁽¹⁾.
- أما الوزير فيمزج بين الفصحى والعامية:
- «في عهد الفاطميين سيدي سلطانهم المعز كان يقول بأن أصله من سلالة الرسول صلى الله عليه وسلم، وعلى هذا عنده الحق لي يتسلطن عليهم وهذا سيدي رغم أن كل الناس كانت عارفة بأن أصله من غرب مصر»⁽²⁾.
- بينما تتحدث شخصيتي "الصبايطي" و"صاحب الخمارة" بلغة أقل رسمية شبه شعبية وأكثر واقعية تعكس مكانتها الاجتماعية.
- «صاحب الخمارة: بصح الناس باغية نشري السلطان ماشي البلاغي يا صاحبي.
 - الصبايطي: ومن بعد، ووين على بالك؟ قاع ما يكونش في وسط الناس اللي يخلصوا بليغة ولا صانديلة؟
 - صاحب الخمارة: والله إلى راك خالعي، الدنيا مقلوبة، وأنت تهدر على البلاغي، كلّي كل يوم يبيعوا في السلطان»⁽³⁾.

تضفي هذه التعددية اللغوية على المسرحية تنوعاً يحسن من تقديم الشخصيات ويجعلها أكثر عمقاً، ويعمل التهجين اللغوي فنياً أيضاً على تعزيز التأثير الدرامي والنقدي، إذ يساهم في خلق مفارقات

¹ - مراد سنوسي: سلطان للبيع، ص 40، 61.

² - مراد سنوسي، سلطان للبيع، ص 45.

³ - مراد سنوسي، سلطان للبيع، ص 47.

درامية تساهم في التأثير العاطفي على الجمهور، فعندما تتداخل اللغات واللهجات في مسرحية "سلطان للبيع" مكّن الكاتب المسرحي من استخدام التفاوت في الأساليب اللغوية لإظهار صراع القوى داخل النص خصوصاً بين السلطة القوية، والشرعية الهشة، كما أنّ هذا التداخل ساهم في الانتقاد السياسي والاجتماعي حيث تعكس اللغة الفصحى صورة السلطة والشرعية، بينما تعكس الدارجة تهميش الفئات الشعبية وضعف النظام السياسي.

ب. اثرء التجربة الجمالية:

أضفى المزج بين اللغة العربية الفصحى، واللهجة العامية، والألفاظ ذات الأصل الإسباني، والتركي والفرنسي بعداً جمالياً للمسرحية "سلطان للبيع" حيث أصبحت اللغة متعددة الطبقات استطاع الكاتب المسرحي أن يستفيد من خصائصها الصوتية، والنحوية لخلق تأثيرات درامية وفنية، مثل تباين بين السخرية، والجدية، أو بين الشخصيات ذات الخلفيات الثقافية المختلفة، والقدرة على النقد الاجتماعي والحفاظ على الهوية الثقافية، سمح التهجين اللغوي الكاتب المسرحي الجزائري "مراد سنوسي" في مسرحيتي "سلطان للبيع" و"لعبة الزواج والزهر" بممارسة الانتقاد الاجتماعي بطرق مبتكرة من خلال معالجة موضوعات اجتماعية كالزواج، والمهر، والطلاق، والفقر، وصراع السلطة مع الشعب، فمنحت كل لغة موظفة في المسرحيتين رسالة نقدية وعلى الرغم من توظيف الكاتب المسرحي لبعض الكلمات الفرنسية والتي أصبحت جزء من اللهجة الجزائرية أوصل الكاتب رسالة للمتلقي مفادها: على الرغم من تأثير الاستعمار الفرنسي استطاع المسرح الجزائري أن يعيد تشكيل هويته الثقافية من خلال دمج اللغات المختلفة كاستخدام العربية الفصحى، اللهجة العامية، الفرنسية، الإسبانية، والتركية مما يعكس الثراء الثقافي والتنوع الذي يعتبر من مكونات الهوية الجزائرية، أما الجوانب السلبية لتهجين اللغوي في المسرحيتين يتمثل في النقاط التالية:

2- الجوانب السلبية:

أ. فقدان الهوية اللغوية: بالرغم من غنى التعدد اللغوي في مسرحية سلطان للبيع، ولعبة الزواج والزهر لمراد سنوسي كما لاحظنا في الجداول للتوضيحية، إلا أن ظاهرة التهجين قد تؤدي إلى تآكل الهوية

اللغوية الأصلية خصوصاً إذا كانت نسبة اللغات الأجنبية مثل الفرنسية أكثر وتحل محل العربية أو الأمازيغية.

ب. **تحديات الفهم والتواصل:** قد يؤدي التهجين اللغوي إلى صعوبة الفهم لبعض فئات الجمهور على سبيل المثال، قد يجد بعض المشاهدين صعوبة في متابعة المسرحية إذا كانت تحتوي على الكثير من الكلمات الفرنسية كمسرحتي سلطان للبيع ولعبه الزواج والزهر، مما قد يؤدي إلى تباين في استقبال الرسالة بين مختلف شرائح الجمهور خاصة في المناطق التي لا تستخدم فيها اللغة الفرنسية بشكل يومي، بالإضافة إلى استخدام اللغة الفرنسية في المسرح الجزائري عموماً وفي المسرحيتين على وجه التحديد قد يُنظر إليه على أنه تأثر ثقافي غير متوازن، ما قد يعزز الهيمنة الثقافية الغربية على حساب التقاليد المحلية فالإفراط في استعمال الفرنسية، والتركيز على الألفاظ المستمدة من الإسبانية والتركية قد يؤدي إلى تجاهل دور اللغة العربية الفصحى، أو الأمازيغية في التعبير عن الهوية الوطنية، ويمكن القول بأن التهجين اللغوي يعد ظاهرة لسانية معقدة تحمل جوانب إيجابية وسلبية في آن واحد، بينما يوصف في إثراء التعبير الفني وجعل المسرح أكثر قرباً من الواقع الاجتماعي فإنه قد يساهم في إضافة الهوية اللغوية الوطنية ويزيد من صعوبة الفهم لبعض شرائح المجتمع، لذا يتطلب الأمر توازناً دقيقاً في استحضار اللغات بحيث يبقى التنوع اللغوي عنصراً إيجابياً يخدم الرسالة الفنية والاجتماعية دون أن يتسبب في تقليل الاهتمام باللغة العربية أو الأمازيغية.

ثالثاً- المسرح الجزائري المعاصر واللغة الثالثة:

يعدّ المسرح الجزائري أحد أبرز الفنون الأدائية التي شهدت تطوراً ملحوظاً عبر التاريخ، إذ كان انعكاساً للتحوّلات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية التي مرت بها الجزائر منذ الحقبة الاستعمارية، وفي الوقت الراهن ارتبط هذا المسرح ارتباطاً وثيقاً بالمسألة اللغوية التي ظلت محل جدل مستمر في السياقات الفنية والإبداعية، برزت اللغة الثالثة كخيار تعبيرى لكثير من المسرحيين الجزائريين متجاوزة الثنائية التقليدية بين اللغة العربية الفصحى، والعامية لتشكّل نطاً لغوياً هجيناً يستلهم عناصره من اللهجات

المحلية، والمفردات الفصحى، والتراكيب الدارجة فضلاً عن التأثيرات الفرنسية والأمازيغية ما أضفى على المسرح الجزائري طابعاً متفرداً في على المستويين الدرامي والجمالي.

لقد كانت هذه اللغة الثالثة نتيجة مباشرة لواقع تعددية الهوية الجزائرية حيث أصبحت أداة فنية توظف لتعريب العروض المسرحية في المسرح الجزائري الذي يعيش ضمن فضاء ثقافي متعدد الأبعاد، فالكاتب المسرح الجزائري وجد في هذا المزج اللغوي وسيلة فعالة للتعبير عن القضايا التي تؤرق المجتمع، حيث منحت الهجنة اللغوية إمكانيات واسعة في بناء الشخص، وترسيم الحدود بين الطبقات الاجتماعية وتصوير التحولات الثقافية التي طرأت على البيئة الذهنية للمجتمع الجزائري، وهكذا لم تقتصر هذه الظاهرة اللغوية على كونها خياراً أسلوبياً بل أصبحت استراتيجية جمالية عكست تقليد الواقع الجزائري المعاصر.

لقد أضافت اللغة الثالثة على المستوى الفني بعداً عميقاً للحوار المسرحي الجزائري، مما جعل العروض أكثر حيوية وواقعية إذ سمحت هذه اللغة بتوظيف مستويات تعبيرية متعددة في النص المسرحي بدءاً من اللغة الفصحى التي تستخدم في المشاهد ذات الطابع الخطابي أو الفلسفي، مروراً باللغة الدارجة التي تضيف طابعاً عفويّاً على الحوار، وصولاً إلى إدراج المفردات المستمدة من اللغة الأمازيغية والتي تؤدي وظيفة درامية من خلال إبراز الفروقات بين الشخص وتجسيد التفاوتات الاجتماعية والثقافية، وبالتالي أصبحت هذه الهجنة اللغوية أداة لتكثيف الدرامي، وإضفاء بعد كوميدي أو تراجيدي على المواقف المسرحية مما أسهم في تطوير أساليب السرد المسرحي الجزائري.

أمّا من الناحية الجمالية ساهمت هذه الهجنة اللغوية في خلق نوع من التناسق بين المضمون والشكل، حيث استطاعت أن تجسد البعد الشعبي للمسرح الجزائري وتعكس في الوقت ذاته نزعة الالتزام التي تبناها بعض الكتاب المسرحيين في سبيل تطوير النصوص الدرامية، فالحوار المتنوع بين الفصح والعامي جعل النص المسرحي أكثر قرباً من الجمهور، كما أنه استغل الرموز الثقافية المحلية سواء من خلال الأمثال الشعبية، أو الاستعارات اللغوية، أو التلاعب بالألفاظ، مما جعل المسرح الجزائري فضاء تواصلياً يندرج بين الموروث التقليدي والتجديد الحداثي.

كما أتاحت اللغة الثالثة من حيث الموضوعات للكتاب المسرحيين الجزائريين فرصة معالجة قضايا معقدة، تتعلق بالهوية، والاغتراب، والتفاعل الثقافي، إذ نجد أن هذه اللغة تعكس الصراع بين الأصالة والمعاصرة، وبين الانتماء والتأثيرات الوافدة وهو ما تجلّى بوضوح في أعمال العديد من المسرحيين الجزائريين الذين سَخّروا هذا الأسلوب اللغوي الهجين لطرح قضايا مجتمعية وسياسية شائعة، فمثلاً نجد أن بعض المسرحيات تسلط الضوء على تأثير الاستعمار على الوعي اللغوي الجزائري، بينما تتناول أخرى قضايا التحولات الاجتماعية من خلال حوارات تجمع بين الشخصيات المختلفة التي تعبر كل منها عن خلفية ثقافية ولسانية متميزة.

إنّ اللغة الثالثة ليست مجرد وسيلة تعبيرية في المسرح الجزائري بل هي أيضاً انعكاس لواقع ثقافي مركب، يسعى المسرحيون الجزائريون إلى استلهامه وتقديمه في صيغ فنية تعبّر عن هويتهم ورؤيتهم للعالم، وهكذا فإن هذه الهجنة اللغوية لم تكن خياراً اعتباطياً بل هي استجابة طبيعية للتحولات التي شهدتها الجزائر وجسر بين التراث والحداثة، بين اللغة الفصحى والدارجة، والمحلي والعالمي، مما منح المسرح الجزائري فرادة وأصالة داخل المشهد المسرحي العربي والعالمي، ويقصد باللغة الثالثة في المسرح الجزائري ذلك المزج اللغوي الذي يجمع بين العربية الفصحى والدارجة الجزائرية من جهة، وعناصر من اللغة الأمازيغية، أو الفرنسية، أو اللغات الأجنبية من جهة أخرى، ما يخلق أسلوباً تعبيرياً هجيناً يعكس التنوع الثقافي واللغوي للمجتمع الجزائري، إذ تبحث فكرة اللغة الثالثة في إطار العلاقة بين العربية الفصحى، والعامية من جانب آخر في إطار العلاقة بين العربية وبين اللغات الأجنبية التي أصبحت تؤثر فيها وتتداخل معها في عدد من مجالات الحياة⁽¹⁾، فبحسب هذا القول تعد اللغة الثالثة ظاهرة لغوية تنشأ عند التقاء العربية الفصحى والعامية من جهة، واللغات الأجنبية من جهة أخرى مما ينتج عنه مزيج لغوي يعكس طبيعة التعدد اللغوي داخل المجتمعات كالمجتمع الجزائري، فمن منظور العلاقة بين الفصحى والعامية تمثل اللغة الثالثة مرحلة وسطى تدمج بين اللغة الرسمية ذات الطابع الأدبي واللغة

¹ - أحمد محمد المعتوق، نظرية اللغة الثالثة، دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى، المركز الإسلامي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،

المحكية اليومية، حيث يستخدمها الكتّاب المسرحيون لخلق خطاب أكثر قرباً من الجمهور يراعي طبيعة التفاوت اللغوي داخل المجتمع، ويتجلى هذا التفاعل في المسرح من خلال الحوار الذي ينتقل فيه الشخصون بين الفصحى والعامية بحسب الموقف الدرامي، حيث تبرز الفصحى في المشاهد ذات الطابع الرسمي والخطابي، بينما تسود العامية في المواقف الحياتية العفوية مما يعزز الطابع الواقعي للنص المسرحي، ويمنحه قيمة خاصة، أما من جهة العلاقة بين العربية واللغات الأجنبية فإن هذه الظاهرة تتجلى بوضوح في تأثير الفرنسية التي دخلت بقوة إلى الحقل اللغوي الجزائري، نتيجة الاستعمار الفرنسي فباتت جزءاً من التفاعل اللغوي في المسرح، سواء من خلال إدخال المفردات الفرنسية ضمن الحوار الناطق بالعربية أو من خلال اعتماد شخص معينة، تعبر عن الفرنسية فتعكس فئة اجتماعية أو ثقافية محددة مما يعكس البعد الطبقي والسياسي للصراع اللغوي في الجزائر، وهكذا فإن اللغة الثالثة ليست مجرد خلط اعتباطي بين مستويات لغوية مختلفة بل هي وسيلة خطابية، وأداة فنية تعكس التعدد اللغوي والثقافي والهوياتي داخل المجتمع الجزائري في واقعه الاجتماعي قادر على التعبير عن تعقيدات المشهد اللغوي المعاصر.

1- اللغة الثالثة بين مسرحية 132 سنة لكاكي ولد عبد الرحمن:

تعدّ مسرحية 132 سنة للكاتب المسرحي الجزائري "كاكي ولد عبد الرحمن" * واحدة من أبرز الأعمال المسرحية التي تناولت التاريخ الاستعماري للجزائر من منظور نقدي ساخر، إذ تسلط الضوء على معاناة الجزائريين خلال الفترة الاستعمارية التي امتدت من (1830-1962)، وذلك بأسلوب يجمع بين الكوميديا والتراجيديا في مزيج درامي، يعبر عن وعي عميق بالصراع الثقافي واللغوي الذي

- عبد الرحمن كاكي (1934-1995) كاتب ومخرج مسرحي جزائري من رواد المسرح الوطني بعد الاستقلال، وُلد في مدينة مستغانم وسط بيئة شعبية غنية بالتراث الشفهي والحكاوي، مما أثر بعمق في أسلوبه الإبداعي. أسس فرقة "القراقوز" سنة 1958، وابتكر أعمالاً تمزج بين الفلكلور الجزائري وأساليب المسرح الحديث، مع معالجة قضايا سياسية واجتماعية بروح نقدية. من أبرز مسرحياته: 132 سنة، ديوان القراقوز، والقرباب والصالحين. عُرف بقدرته على توظيف التراث لخدمة المسرح المعاصر وجعل العروض قريبة من الجمهور، ليبقى أحد أعمدة الإبداع المسرحي في الجزائر.

خلفه الاستعمار، ويتميز كاكى بأسلوبه المسرحي المستوحى من الحلقة وهو الأسلوب التقليدي القائم على السرد الشعبي، حيث تروي الأحداث بطريقة حيوية تتداخل فيها المستويات لغوية مختلفة.

مما يجعل مسرحية 132 سنة أنموذجاً مهماً لدراسة ظاهرة اللغة الثالثة في المسرح الجزائري، لقد جاءت المسرحية في سياق ما بعد الاستقلال، حين كان المسرح الجزائري يبحث عن هويته الخاصة متأرجحاً بين التأثيرات الغربية المتمثلة في المسرح الأوروبي، والروافد المحلية المتمثلة في التراث الشعبي الجزائري، الذي يقوم على التفاعل الشفوي والعفوية والارتجال، ومن هذا المنطلق وظّف كاكى اللغة الثالثة ليس فقط كأداة لغوية داخل الحوار المسرحي، وإنما أيضاً كأداة سيميائية تعكس واقع المجتمع الجزائري، وتجسد أزمة هوياتية، فقد عمد الكاتب المسرحي إلى المزج بين العربية الفصحى، والعامية الجزائرية، والفرنسية، ليست فقط بهدف تقريب المسرحية من الجمهور بل أيضاً لإبراز آثار الاستعمار اللغوي على الشخصية الجزائرية في مسرحية 132 سنة، فهي ليست مجرد مزيج بين الفصحى والعامية وإنما هي مساحة رمزية تعكس التداخل الثقافي والصراع بين الهوية الجزائرية والهيمنة الاستعمارية، حيث تتجلى ازدواجية اللغة كتجسيد حي للأزمة التي عاشها الجزائريون طيلة 132 عاماً من الاحتلال.

من خلال هذا التوظيف الذكي للغة ينجح كاكى في تقديم شخوص تعكس التعددية اللغوية في المجتمع الجزائري، حيث نرى شخوص تستخدم الفصحى في المواقف الثورية أو الخطابية، بينما تلجأ شخوص أخرى إلى العامية في الحوارات العفوية واليومية، في حين يستعمل المزيح العربي الفرنسي أو الفرنسي المحض من قبل الشخوص ذات الخلفية الاستعمارية، فالفرنسية كأداة للتعبير عن الاغتراب الثقافي الذي خلفه الاستعمار وهكذا تصبح اللغة الثالثة في المسرحية أداة درامية تعكس الواقع الاجتماعي والسياسي وتخلق تفاعلاً قوياً بين النص والجمهور، إن هذا التوظيف لم يكن مجرد اختيار فني عشوائي بل كان جزءاً من مشروع كاكى المسرحي الذي سعى إلى تحرير المسرح الجزائري من القوالب التقليدية، ومنحه هوية مستقلة تتماشى مع خصوصيات المجتمع الجزائري وتاريخه، لقد حرص كاكى على الاتصال الوثيق بالناس عبر لغة متحررة من التقنيات الدقيقة وقد نجح في السيطرة على معجم اللغة المحكية العامية الدارجة، مستغلاً جماليات البلاغة الشعبية ومطوعاً الفصحى بها إلى لغة ثالثة وهي وسط

بينهما⁽¹⁾. فمن خلال هذا القول يبرز "كاكي ولد عبد الرحمن" كأحد أبرز المسرحيين الجزائريين الذين تمكنوا من خلق تواصل حقيقي مع الجمهور من خلال لغة متحررة من التعقيد والتجريد، مما جعل أعماله قريبة من نبض الشارع الجزائري فقد اعتمد على اللغة المحكية ممثلة في العامية الجزائرية والدارجة، حيث استطاع توظيفها بمهارة لخلق خطاب مسرحي يحمل طابعاً شعبياً دون أن يفقد عمقه الدلالي كما أنه لم يكتفي باستخدام العامية بمفردها بالعمد إلى إدماجها بالفصحى، مما أدى إلى تشكيل لغة ثالثة تمنتج فيها بلاغة الفصحى بأسلوب العامية لتكون بمثابة جسر يربط بين مختلف شرائح المجتمع، ومن خلال هذه الطريقة استغل كاكي البلاغة الشعبية ليس فقط كأداة تعبيرية بل كعنصر جمالي يمنح نصوصه المسرحية طابعاً حيويًا وسلساً، حيث تصبح اللغة أكثر مرونة وقابلية للتفاعل المباشر مع الجمهور، فإن اللغة الثالثة التي طورها كاكي في أعماله المسرحية، وبالتحديد في مسرحية 132 سنة لم تكن مجرد وسيط لغوي بل كانت تعكس هوية ثقافية ولغوية تجمع بين الحداثة والشعبية.

أ. اللغة الثالثة بين العربية الفصحى والعامية في مسرحية 132 سنة لكاكي:

- ثنائية الفصحى والعامية في المسرحية

يعتبر المسرح الجزائري فضاءً حياً يعكس طبيعة التعدد اللغوي في المجتمع، حيث تتجلى فيه ثنائية الفصحى والعامية، كإحدى أبرز الظواهر اللغوية التي تابعت تطوره منذ نشأته، فمنذ بدايات المسرح الجزائري فعلياً في فترة الاستعمار، كان الكتاب المسرحيون في مواجهة إشكالية لغوية وثقافية، تتمثل في اختيار اللغة الأنسب للتواصل مع الجمهور، خاصة في ظل تأثر المجتمع الجزائري بالازدواجية اللغوية الفصحى والعامية بوصفها لغة رسمية ذات حمولة ثقافية وتاريخية وعامية، باعتبارها لغة التخاطب اليومي الأكثر قرباً من وجدان الشعب، وإذا تحدثنا عن مصطلح الازدواجية فقط اختلفت الآراء في تحديد مفهوم دقيق لهذا المصطلح، نظراً لتداخله مع مصطلح آخر «يتمثل في الثنائية اللغوية إذ يتداخل المصطلحان معاً، ويمثل الرأي الراجح حول المصطلحين، أن مصطلح الازدواجية اللغوية يشير إلى شكل من أشكال الصراع اللغوي الداخلي أو التقابل اللغوي بين الفصحى والعامية فهو صراع داخلي تبرز

¹- ينظر: إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري؛ دراسة في الأشكال والمضامين، ص: 365.

فيه العاميات بوصفها تفرعات لهجية للفصحى»⁽¹⁾. وتشمل ازدواجية الفصحى والعامية قدر كبير من لغات العالم، وليس اللغة العربية فحسب إذ تمثل «الفصحى والعامية في سياق اللغة العربية مستويين بينهما فرق أساسي حاسم يتمثل في أن الفصحى نظام لغوي معرب، أما العامية فقد سقط منها الإعراب بصورة شبه كلية»⁽²⁾.

فبحسب هذا القول يوضح الفرق الجوهرى بين الفصحى والعامية في اللغة العربية، حيث يشير إلى أن الفصحى تتميز بنظام لغوي معرب؛ أي أنها تخضع لقواعد الإعراب التي تحدد وظيفة الكلمات في الجملة وفقاً لحركاتها الإعرابية، في المقابل يوضح النص أن العامية فقدت هذا النظام إلى حد كبير إذ لما تعد تعتمد على الإعراب في تشكيل المعاني، بل تعتمد على ترتيب الكلمات وسياق الكلام، هذا يعكس اختلافاً أساسياً بين المستويين، حيث ترتبط الفصحى بالطابع الرسمي والتعقيد اللغوي، بينما تتسم العامية بالبساطة التلقائية في الاستخدام اليومي.

وقد تباينت مواقف المسرحيين الجزائريين تجاه هذه الازدواجية، حيث فضل بعضهم استخدام الفصحى لإضفاء الطابع الأدبي والرسمي على المسرحيات، بينما وجد الآخرون في العامية وسيلة فعالة لتحقيق التواصل المباشر مع الجمهور البسيط، وأن المسرح في الجزائر كان ولا يزال موجهاً إلى فئات واسعة من المجتمع، وليس إلى النخبة المثقفة فحسب، ومن هنا برزت الحاجة إلى خلق توازن لغوي داخل النصوص المسرحية، وهو ما أدى إلى بروز ما يعرف باللغة الثالثة، أي المزج بين الفصحى والعامية في بنية واحدة تعكس الواقع اللغوي المعقد للجزائر.

وفي هذا السياق تأتي مسرحية 132 سنه "لكاكي ولد عبد الرحمن" كنموذج بارز لتوظيف ازدواجية الفصحى والعامية، بذكاء كبير في المسرحية التي تستعيد تاريخ الاستعمار الفرنسي للجزائر بأسلوب درامي ساخر، تقوم على مزيج لغوي متنوع يعكس طبيعة الشخصيات وتفاوت مستوياتهم الثقافية والاجتماعية، فمن جهة يعتمد كاكي الفصحى في المشاهد التي تتطلب طابعاً ملحمياً، حيث

¹ - ينظر: عباس المصري، عماد أبو حسن، الازدواجية اللغوية في اللغة العربية، مجلة المجمع، العدد 8، 2014، ص: 39.

² - محمد علي الخولي، الحياة مع لغتين؛ الثنائية اللغوية، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، السعودية، ط1، 1988، ص: 20.

تمنح النص بُعداً تاريخياً ورمزياً يعكس الهوية الوطنية، ومن جهة أخرى يلجأ إلى العامية الجزائرية بشكل طاغي في الحوارات اليومية والشعبية والمواقف الساخرة، حيث تصنع اللغة والمسرحية أكثر طبيعية وواقعية مما يقرها إلى الجمهور يمكنها من ملامسة تفاصيل الحياة الجزائرية بكل بساطتها وتعقيداتها.

والأهم من ذلك لم يتفكك كاكي بالمزج التقليدي بين العامية والفصحى بل ذهب إلى توظيف اللغة الثالثة التي تمثل نقطة التقاء بين المستويين اللغويين، حيث تتفاعل العامية والفصحى ضمن بناء درامي منسجم يحقق التوازن بين الطابع الشعبي والتواصل، وبين الطابع الأدبي والمسرحي من جهة أخرى، كما أن وجود بعض العبارات الفرنسية داخل النص يعكس آثار الاستعمار الفرنسي، مما يضيف بُعداً دلالياً يعبر عن الصراع اللغوي الذي عانى منه الجزائريون عبر 132 سنة من الاحتلال، وبذلك تعتبر مسرحية 132 سنة لكاكي نموذجاً متقدماً في توظيف ازدواجية العامية والفصحى، حيث لم يتم التعامل معها كطرفين متضادين، بل كعنصرين متكاملين في خدمة الخطاب المسرحي وهو ما يجعل من اللغة أداة فنية ودرامية تعكس تعقيدات الواقع الجزائري بأسلوب سلس، ويمكن تحديد مستويات توظيف هذه الازدواجية اللغوية بين العامية والفصحى في المسرحية فيما يأتي:

- مستويات حضور اللغة الثالثة بين الفصحى والعامية في مسرحيه 132 سنة لكاكي:

تتجلى ظاهرة اللغة الثالثة في التفاعل بين الفصحى والعامية داخل الحوار المسرحي وحتى خلال هذا المزج اللغوي، ينجح كاكي في تقديم لغة مسرحية قريبة من الجمهور والمشاهد الجزائري دون أن تفقد المسرحية قيمتها الفنية، أو التاريخية، فاللغة الثالثة لم تتجلى في المسرحية كخليط عشوائي بين العامية والفصحى، بل هي بناء متكامل يعكس التداخل اللغوي والاجتماعي في الجزائر، خاصة خلال فترة الاستعمار، حيث فرضت الظروف السياسية والثقافية واقعاً لغوياً معقداً ينتج عنه تداخل مستمر بين هذه المستويات اللغوية.

- الفصحى كأداة للخطاب التاريخي والسياسي في المسرحية:

سنتناول بعض المشاهد المسرحية (132 سنة) لكاكي التاريخ الاستعماري والمقاومة الجزائرية إذ يعتمد فيها على اللغة الفصحى، لأنها تمنح الأحداث طابعاً رسمياً وملحمياً يتناسب مع طبيعة الخطاب الوطني، فالشخصيات التي مثلت رموز المقاومة، والحكمة، والنضال تتحدث بلغة عربية تراوح بين الفصحى الشديدة، أو الأقرب لها ولعل من أبرز الشخصيات المسرحية التي كانت الذراع الأيمن لشخصية "عبد القادر"، الذي يحيل إلى شخصية المناضل الجزائري الأمير "عبد القادر الجزائري" في ارتباط شخصية المرسول باللغة الفصيحة أمر لا بد منه، باعتبار المكانة السياسية والإدارية التي يشغلها:

«الحارس: سيدي..مرسول

عبد القادر: مرحبا.

المرسول: سيدي إني آت من مرسى السفينات، بمدافع قوية وعسكر مسلحين للشاطئ متقدمين»⁽¹⁾.
كما نجد في مشهد آخر في المسرحية حوار بين شخصية المرسول، وعبد القادر يوضح استخدامهما للغة الفصحى:

«عبد القادر: اليوم ولد العرب، بانت شجاعة والديكم فيكم غدا ربي يجعل الخير.

الفارس: سيدي.. مرسول

عبد القادر: من أين؟

المرسول: من مزغران سيدي هجموا علينا

عبد القادر وعبد الرحمن وحيان؟

المرسول: خدعونا يا سيدي خدعونا العرب بينوا لهم الطريق»⁽²⁾.

يبرز هذين المشهدين من مسرحية 132 سنة لكاكي تداخلاً بين الفصحى والعامية، لكن تغلب فيهما الفصحى، حيث يعتمد الكاتب على الفصحى في الحوارات الرسمية بين شخصيتي عبد القادر والمرسول والحارس، بينما يحافظ ضمناً على روح العامية في السياق العام للمسرحية، ويتضح توظيف

¹ - ولد عبد الرحمان كاكي، من مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكي؛ 132 سنة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2022، ص: 5.

² - ولد عبد الرحمن كاكي، 132 سنة، ص: 6.

الفصحى في العبارات المحملة بالطابع التاريخي والخطابي، مثل "إني آت من مرسى السفينات وعسكر مسلحين للشاطئ متقدمين"، حيث تبدو الجملة وكأنها مقتبسة من سياق أدبي، أو كلاسيكي مما يضفي عليها طابع الجدية والرسمية، في المقابل نجد عبارات فصيحة بتركيب عامي يعكس جدية الخطاب في قالب حوارى بسيط مثل: "اليوم ولد العرب" "بانت شجاعة والديكم فيكم" حيث تظهر لمسات اللهجة الدارجة التي تجعل مسرحية 132 سنة أقرب إلى الجمهور الجزائري وتخلق جسراً بين المتلقي والمسرحية.

من الصعب الفصل بين اللغة العربية الفصحى، والعامية في مسرحية 132 سنة نظراً لجدية الموضوع المعالج والمتمثل في الثورة والاستعمار الفرنسي للجزائر من جهة، وتعدد لغة المتلقي للمسرحية من المثقف المتمكن من اللغة الفصيحة، وبين الأمي الجاهل بالفصحى والعالم بالعامية فقط، وعدم تطرق الكاتب المسرحي الجزائري "كاكي ولد عبد الرحمن" في توظيف اللهجة العامية الخالصة، قد يعود إلى سبب رغبته في مخاطبة جميع الفئات والأطياف، مما يمنح المسرحية الخروج من نطاق المحلية إلى العربية وتوصيل رسالة ثورية تبرز مدى شجاعة الجزائريون في رفضهم للاستعمار الغاشم، فالعامية في الإجمال لغة الأم المعاصرة إن صح التعبير وليست لغة الأمة، ولذلك لا يصلح أن تخاطب بها الأمة بكل فئاتها وطبقاتها وفي كل مواطنها وأقطارها⁽¹⁾.

فاستخدام الكاتب المسرحي لعبارات وكلمات عربية فصيحة في إطار عام عامي يجعل من المسرحية نصاً مفتوحاً للقراءات والتأويلات، أدى إلى ظهور لغة وسطية عملت على تقريب النص المسرحي من الجمهور الشعبي، والغالب آنذاك الذي يتفاعل مع اللغة اليومية مع الحفاظ على البعد التاريخي والملحمي للأحداث، كما يعكس هذا الأسلوب الكتابي المسرحي طبيعة الصراع داخل المسرحية بين الماضي والبطولي، والحاضر الواقعي، مما يمنح النص طابعاً درامياً بارزاً، فتوظيف "كاكي" للفصحى في مسرحية عمل على تعزيز هيبة الموقف التاريخي.

¹ - أحمد محمد المعتوق، نظرية اللغة الثالثة، ص: 8.

تعتبر مسرحية 132 سنة لكاكي مسرحية تاريخية نقل من خلالها الكاتب المسرحي الوعي السياسي والاجتماعي للجزائر في عهد الاستعمار الفرنسي، إذ تجمع هذه المسرحية بين التوثيق التاريخي، والبعد الفني مستخدماً لغة بين الفصحى والعامية، لتعزيز التفاعل الجماهيري مع الأحداث المطروحة، ولعل من مشاهد المسرحية التي اعتمد الكاتب فيها على الفصحى نجدتها على لسان شخصية ثانوية تتمثل في "الشيخ" أو "المعلم"، الذي ييثر في مجموعة الشباب روح الوطنية والثورية قائلاً:

«الشيخ: كذبوا عليك يا ولدي كذبوا عليك، أجدادك هم العرب، وبلاك هي الجزائر، وشعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب»⁽¹⁾.

المجموعة:

«الرجل الأول: ينتخب على فلان

الرجل 2: إلا الفلان

الرجل 1: سيداتي وسادتي

الرجل 2: إخواني الأعزاء

الرجل 3: يا إخواني وأخواتي

الرجل 4: يا أصحابنا يا أحبائنا

الرجل 1: المسلم للمسلم كالبنيان المرصوص»⁽²⁾.

ثم يتوالى الحوار بين مجموعة الرجال في طابع لغوي فصيح غنائي: «المجموعة: حيوا يا شباب حيوا الشمال الافريقي، حيوا الشمال، القوم للحرب الوطن وطني يا شباب بطائرات أخرجنا طائرات في قلمة في طائرات قتلت شبان وبنات وشباب، حيوا الشمال الإفريقي في عام 1945، 45 ألف جزائري ضاعت وكل الشباب المنظمة والواعية قدموها للسجون»⁽³⁾. يظهر في هذه المقاطع المسرحية توظيف

¹ - المسرحية، 132 سنة، ص: 9.

² - المسرحية، 132 سنة، ص: 13.

³ - المسرحية، 132 سنة، ص: 12.

اللغة الفصحى بشكل واضح خصوصاً في خطاب الشيخ والمجموعة، حيث يستخدم الشيخ أسلوباً وعضياً وتقريبياً يحمل بعداً وطنياً وهوياتياً كما في قوله "كذبوا عليك يا ولدي كذبوا عليك أجدادكم العرب وبلادك هي الجزائر وشعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب"، هنا يعتمد الكاتب على الفصحى لإضفاء الجدية على الكلام ولإبراز البعد التاريخي والديني، مما يمنح الخطاب طابعاً رسمياً.

أما في حوار المجموعة فنجد، أن اللغة الفصحى تستخدم لتشكيل هتافات ثورية مثل "حيوا يا شباب الشمال الإفريقي حيوا الشمال قوموا للحرب الوطن وطني يا شباب"، تحمل هذه العبارات طابع تحفيزي دعائي تعكس الروح النضالية التي كانت سائدة خلال فترة المقاومة، كما أن استخدام الفصحى في سياق الحديث عن جرائم الاستعمار كمجازر 8 ماي 1945 يعزز من قوة الحدث التاريخي ونتائجه التي يسعى المشهد والمسرحية عموماً إلى إيصاله، في المقابل نجد أن حوار كل من الرجل 1 والرجل 2 والرجل 3 والرجل 4 يتميز بمزج وتداخل لغوي بين الفصحى العامية وهو ما يعكس التناقض بين الخطاب الرسمي، والخطاب الشعبي على سبيل المثال، نجد عبارات مثل "سيداتي سادتي" و"اخواتي واخواني"، تعكس لغة الخطابات السياسية التي اعتاد الناس سماعها، لكنها تقابل بعبارات أقل رسمية مثل "يا أصحابنا يا أحبابنا" مما يظهر مزيجاً بين الأسلوب الجاد والأسلوب التلقائي في الخطاب المسرحي، فمن خلال هذه المشاهد المسرحية من نص 132 سنة يتضح أن "ولد عبد الرحمن كاكي" يوظف الفصحى في مسرحيته ليس فقط لإضفاء الطابع الرسمي على بعض الحوارات، بل أيضاً لخلق حالة من التباين اللغوي تعكس طبيعة المجتمع الجزائري في ذلك الوقت، فاللغة العربية الفصحى في المسرحية تستخدم في الخطابات الوطنية والهتافات الثورية والتوثيق التاريخي، مما يمنح المسرحية مرونة وشعبية إذ يجعلها أقرب إلى وجدان الجمهور الجزائري الذي يرى فيها امتداداً لواقعه وتاريخه النضالي.

والملاحظ في المشاهد التي تعتمد على اللغة الفصحى نجدها تطرح قضايا تندرج ضمن الهوية الوطنية، النضال ضد المستعمر الفرنسي، معاناة الجزائريين مع الاستعمار، فكان استخدام الفصحى يؤكد أهمية هذه القضايا وإبرازها في إطار تاريخي وثقافي واسع، كما تمنح هذه اللغة المسرحية طابعاً

وثائقياً يجعل الأحداث تبدو وكأنها استعادة لصفحات من التاريخ الجزائري، حيث يتم استدعاء الفصحى كأداة للحفاظ على الهوية وسلاح لمواجهة التهميش الثقافي الذي فرضه الاستعمار الفرنسي.

- العامية كلغة للتفاعل اليومي والسخرية:

تهيمن العامية الجزائرية في المشاهد ذات الطابع الاجتماعي أو الشعبي، خاصة عندما يتعلق الأمر بالتفاعل بين الشخصيات البسيطة في المسرحية، وكذا في المشاهد التي تتضمن سخرة من الأوضاع السياسية والاجتماعية، فالعامية في مسرحية 132 سنة لكاكي ليست مجرد وسيلة تواصل، بل هي أداة درامية تمنح الشخصيات عمقاً واقعياً وتساعد على خلق تواصل مباشر بين المسرحية والجمهور الجزائري، فمن خلال هذه اللهجة يتم التعبير عن المعاناة اليومية والاحباطات التي عاشها الجزائريون خلال فترة الاستعمار، وكذا المواقف الساخرة التي تبرز تناقضات المجتمع الجزائري آنذاك.

كما أنّ العامية تضيف على المسرحية إيقاعاً حيويّاً للحوار المسرحي وتجعل الشخص أكثر صدقاً في تمثيل الحياة الجزائرية بكل تفاصيلها، وتعد ظاهرة امتزاج العامية في المسرح الجزائري عموماً، وفي مسرحية 132 سنة لكاكي محاولة الكاتب المسرحي للوصول إلى أكبر شريحة من المجتمع الجزائري مخاطبته بلهجته ولغة تواصله اليومي، كنوع من التوعية نظراً لجهل الكثير من الجزائريين آنذاك للغة العربية الفصحى، بسبب سياسة الاستعمار الذي عمل على محاربة اللغة العربية باستبدالها بالفرنسية كلغة رسمية " كما أن معرفة الفصحى الراقية من جانب آخر غير متيسرة للكثيرين من أبناء الشعب العربي أو يصعب التمكن منها نحويّاً وصرفياً ومفردات وأصولاً خاصة على المثقفين فضلاً عن عاميتهم وفي أساليب الكتابة فضلاً عن أساليب التخاطب اليومي (...) ولا سيما في ظل التحولات والتغيرات الاجتماعية والحضارية والظروف الثقافية واللغوية الراهنة⁽¹⁾. فاستعانة كاكي بلغة فصيحة تميل إلى البساطة والسهولة من خلال تداخلها مع اللهجة العامية الجزائرية في المسرحية يساعد المتلقي من جميع الفئات الاجتماعية من فهمها واستيعابها.

¹ - أحمد محمد المعتوق، نظرية اللغة الثالثة، ص: 8.

يعدّ اختيار كاكي لشخصية الدرويش في مسرحيته 132 سنة خطوة فنية درامية تعكس البعد الشعبي للمسرحية، حيث يجسد الدرويش الحكيم البسيط القريب من الناس والذي يستخدم العامية الجزائرية للتواصل مع بقية الشخوص المسرحية، فاخياره لهذه الشخصية الشعبية "الدرويش" كشخصية رئيسية في المسرحية لم يكن اعتباطياً، بل كان مدروساً ليحقق أهداف أهمها: إيصال الرسائل السياسية والاجتماعية، وفضح سياسات الاستعمار الفرنسي الغاشم ضد الشعب الجزائري بلغة يفهمها الجمهور البسيط آنذاك، ومنح المسرحية طابعاً محلياً جزائرياً أصيلاً يعكس واقع الشعب تحت وطأة الاستعمار. كثيراً ما توظف شخصية الدرويش في المسرح الجزائري كرمز للوعي الشعبي، فهي شخصية تنتقل بين العامة تعيش معهم وتعبر عن آمالهم وآلامهم، وفي مسرحية 132 سنة يظهر الدرويش بلغة عامية سلسلة مليئة بالحكم، والأمثال، والتعابير المألوفة، مما يجعله صوتاً للناس البسطاء الذين عانوا من ويلات الاستعمار والاضطهاد كالشعب الجزائري، فاستخدام شخصية الدرويش للدرجة الجزائرية ليس بمجرد التواصل بل كأداة درامية تجعل المسرحية أكثر واقعية، حيث تنعكس في لغته البسيطة العفوية نظرة الشعب للحياة والنضال والمقاومة، علاوة على ذلك فإن شخصية الدرويش تقدم في المسرحية بأسلوب يجمع بين الطرافة والحكمة مما يجعلها أداة مؤثرة في إيصال الأفكار الكبيرة والعميقة دون الحاجة إلى خطابات سياسية أو لغة متكلفة، فالعامية الجزائرية التي يستخدمها الدرويش تمنحه حرية التعبير والنقد اللاذع فتتحول كلماته إلى مرآة تعكس الواقع بطريقة ساخرة ومؤثرة " فكلام الدرويش له سلطة غريبة لا يحظى بها أي كلام آخر، سلطة تنطق بحقيقة مخبوءة، وتنبئ بالغيب سلطة تدرك بسذاجتها الحكمة التي قد لا يتأتى للآخرين إدراكها، فكلام المجنون إما لا يسمع بالمرّة وإن سمع، سمع على أنه كلام الحقيقة"⁽¹⁾. إذ يبرز هذا القول مكانة شخصية الدرويش في المسرح عموماً وفي مسرحية 132 سنة على وجه التحديد، حيث يمنح كلامه سلطة خاصة تتجاوز الكلام العادي فحديثه رغم أنه يبدو بسيطاً وساذجاً، يحمل في طياته حكمة خفية وقدرة على كشف الحقائق التي لا يدركها الآخرون بسهولة، هذا

¹ - أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري؛ دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص: 43.

التصور يجعل من الدرويش شخصية استثنائية حيث لا ينظر إلى كلامه على أنه مجرد حديث عابر بل يفهم أحيانا على أنه حقيقة مخبوءة أو نبوءة غيبية.

وتكمن المفارقة في هذا القول في أن الدرويش في مسرحية 132 سنة قد يبدو ساذجاً أو حتى مجنوناً في نظر المجتمع، تسمع كلامه في لحظات معينة وكأنه الحقيقة المطلقة فبينما قد يتجاهل كلام المجنون عادة، إلا أنه عندما يؤخذ على محمل الجد، يصبح صوتاً للحقيقة العميقة التي تغيب عن العقول التقليدية، ومن ذلك ما نجد في المسرحية حين تقف شخصية الدرويش في بداية المشهد الأول متجولاً وسط الشعب يحذرهم من غفلتهم وسباتهم الذي طال طويلاً، وبأن العدو قادم من وراء البحار فرؤية الدرويش الاستشرافية لم يصدقها الكثير واعتبرها باقي الشخص (الشعب) ضرب من الجنون والدروشة. "الدرويش: يا شعب الغفلة أتحذر هذا القرن ثلاثة عشر وقرن أربعة عشر راه جا يا شعب الغفلة أتحذر هذا ما هو وقت الغفلة، هذا ما هو وقت الطموعات سيدي فلان مات، وعبد القادر وحده لا يطبق على الغزوات انتشبوها مكاحلكم للسما وتقرصوا بارودكم في الفرحات والزهوات والعدو اللي قطع البحر باش تلقوه يا اللي والفتوا زهوات واشهدوا يا شهداء"⁽¹⁾. فقد عكس قول شخصية الدرويش في المسرحية فكرة أن الحقيقة قد تصدر من أكثر الشخص هامشية في المجتمع باعتبار هذه الشخص غير مقيدة بقيود السلطة أو المصالح الشخصية.

وقد ارتبط توظيف اللهجة الجزائرية في مسرحية 132 سنة بشخصية الدرويش التي تعد أكثر الشخص رمزية وتأثيراً، حيث تجمع بين الحكمة العميقة والسذاجة الظاهرية، وبين الكلام العفوي والرسائل القوية وكما هو الحال في العديد من الأعمال المسرحية الجزائرية ومسرحية 132 سنة لكاكي فإن شخصية الدرويش ليس مجرد شخصية ثانوية، الذي ينطق بحقيقته من خلال لغة يفهمها الجميع أي اللهجة الدارجة الجزائرية.

إن اختيار "كاكي ولد عبد الرحمن" لشخصية الدرويش لتكون الناطق باللهجة العامية لم يكن عشوائياً، بل كان مقصوداً لعدة أسباب نذكر أبرزها:

¹ - المسرحية، 132 سنة، ص: 5.

- القرب من الجمهور الجزائري:

يتحدّث الدرويش بلغة الشعب وهي العامية الجزائرية التي يفهمها الجميع بسهولة، خاصة وأن الشعب الجزائري آنذاك تغزوه الأمية نظراً لسياسة التجهيل الاستعمارية، كما توظيف هذه اللهجة اليومية تجعل من المسرحية أقرب إلى المتلقي العادي الذي قد لا يكون ملماً بالفصحى، فتوظيف العامية في المسرحية ليس كمجرد وسيلة تعبير وكتابة، بل هي أداة فنية تستخدم بمشاركة الجمهور في الأحداث والتفاعل معها بشكل مباشر كقوله "اليوم فارس العرب بان نشبو مكحلكم في العديان خلوا دمهم داير ويدان اليوم فارس اللعب بيان"⁽¹⁾.

- الحكمة البسيطة المغلفة بالسذاجة:

في المسرح الجزائري كما في المسرح العالمي غالباً ما تقدم الشخصيات الحكيمة في صورة البسطاء أو حتى المجانين باعتبارهم قادرين على قول الحقيقة بشكل غير مباشر، دون أن يواجهوا قمع السلطة أو استهجان المجتمع، فاستخدام الدرويش للعامية في مسرحية 132 سنة لتبسيط المفاهيم الكبرى والعميقة كمفهوم الثورة، الحرب، الحرية، والتمسك بالأرض... إلخ، كما تقدم هذه الشخصية نقداً سياسياً واجتماعياً مغلفاً بالسخرية والتلميح، وهو ما يجعل كلماته أكثر تأثيراً، ومثال ذلك حوار الدرويش مع شخصية "كوريفي" بأسلوب بسيط في ظاهره، إيحائي في باطنه عن صعوبة وعي الجزائريين بسهولة وقيامهم بالثورة نظراً لعمق سياسات الاستعمار في تجهيله وتنويمه:

"كوريفي: الناس راهي لاهية بكروشها.

الدرويش: ها مازال يا صاحبي ما زال

كوريفي: الطرشين سمعوا والراقدين فطنو فاقوا يا سيدي فاقوا

الدرويش: مازال ... مازال هاذو هما الخطوتين الأولين الخميرة تربات مع العجين بصح مازال"⁽²⁾.

¹ - المسرحية، 132 سنة، ص: 6.

² - المسرحية، 132 سنة، ص: 11.

وعليه فشخصية الدرويش في 132 سنة لا يحلل الأمور بأسلوب معقد وفلسفي، بل يعتمد على لغة الناس على الحكم، والأمثال الشعبية، وعلى الإشارات الساخرة، والتعابير العفوية وهو ما يجعل رسالته في المسرحية أكثر وضوحاً لكنها في الوقت نفسه تحمل معاني عميقة قد لا يدركها المتلقي بسهولة، هذا الاستخدام للعامية يمنح شخصية الدرويش دوراً مزدوجاً.

ظاهرياً

باطنياً

يبدو وكأنه شخصيه بسيطة أو هزلية يصبح صوته صوت الحكمة والوعي الشعبي الذي لا يمكن تجاهله

- العامية كوسيلة للسخرية والتهكم السياسي

تعد السخرية إحدى أقوى الأدوات الفنية في المسرح الجزائري، حيث تستخدم للنقد بطريقة غير مباشرة ولكنها لاذعة إذا تعد "السخرية أرقى أنواع الفكاهة كما تحتاج إلى ذكاء وخفاء ومكر، وهي بذلك أداة دقيقة في أيدي الفلاسفة الذي يهزؤون بالعقائد والخرافات، ويستخدمها الساسة للنكايه بخصوصهم"¹، ففي المسرحيات ذات الطابع السياسي كمسرحية 132 سنة لكاكي، يعد استخدام الفصحى فيها أحياناً قيداً يمنع الكاتب المسرحي من التعبير بحرية عن الأفكار، بينما تمنح العامية التي تتجلى نحو السخرية والتي يمثلها الدرويش مجالاً أوسع للتلميح والنقد الساخر، مما يسمح للمسرحية بتجاوز الرقابة والقيود السياسية.

تستخدم شخصية الدرويش العامية للتعبير عن الواقع السياسي والاجتماعي بأسلوب مراوغ لكنه يصل إلى المتلقي بوضوح، ومثال ذلك حوار الدرويش مع نفسه بصوت عالي عن طمع الفرنسيين دون تسميتهم مباشرة في خيارات الجزائر.

"الدرويش روحوا للجزائر ترجعوا ملوك وخدامكم العرب، روحوا للجزائر نعطوكم المال والذهب يا ناس ... صابوا رواحهم مقطعين الشبك اللي ما عندهم لادين لا ملة، اللي في برهم منعولين اسبانيول مالطين والطاليان ... آم جاين الغفالة أصحاب الوسخ في العينين والفرد في الودنين سموهم الرجلين

¹ - شوقي ضيف، الفكاهة في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت، ط3، ص: 10.

الكحلين"⁽¹⁾. وعليه تقول شخصية الدرويش الحقائق بشكل هزلي مضحك يجعل من مؤلفه محصناً من المسائلة، لأن الكلام العامي والصادر من شخصية الدرويش ينظر إليه مجرد هراء، أو فكاهة بينما هو في الواقع يحمل رسائل سياسية قوية، وقد ارتبطت لغة العامية لشخصية الدرويش في 132 سنة بين التوعية من جهة، والسخرية من جهة أخرى إذ "تعد طريقة فنية أدبية ذكية لبقة في الإبانة عن آراء ومواقف ذات رؤية خاصة وبصيغة فنية متميزة وهي أسلوب نقدي هازئ هادئ في التعبير عن أفعال معينة كعدم الرضا بتناقضات الحياة وتصرفات الناس والانفعال الحاد قصد الإصلاح والتقويم والتغيير نحو الأحسن"⁽²⁾.

- خلق توازن بين الفصحى والعامية في المسرحية

تمثل سمة المزاوجة بين الفصحى والعامية إحدى السمات البارزة في مسرحية 132 سنة لكاكي حيث تستخدم كل مستوى لغوي لأغراض مختلفة.

"الشاب: الجزائر مسلمة

المجموعة: تحيا الجزائر، تحيا الجزائر

الشاب: والجبهة والنضال والفيداء.. اخرجنا أعلام الجزائر.. العسكر قارعولنا وقرصوا علينا وين ما راح يقول اتبعناه وربنا باللي كاع الشعب راه على كلمة واحدة وعلى خطوة واحدة وناض يدافع على الاستقلال"⁽³⁾.

يقدم هذا الحوار المسرحي أنموذجاً واضحاً عن التفاعل اللغوي بين الفصحى والعامية، حيث لا ينتمي الكلام بين الشاب والمجموعة إلى مستوى لغوي واحد بل يتشكل من تمازج بين الفصحى الرسمية والعامية العفوية، مما يخلق لغة ثالثة تمتزج فيها قوة الفصحى وجماليتها بمرونة العامية وحيويتها هذا المزيج ليس مجرد تنويع لغوي، بل هو خيار درامي يهدف إلى تحقيق أهداف فنية واجتماعية.

¹ - المسرحية، 132 سنة، ص: 6-7.

² - محمد ناصر بوحجام، السخرية في الأدب الجزائري الحديث، جمعية التراث للنشر، الجزائر، ص 9.

³ - المسرحية، 132 سنة، ص: 22، 23.

- التدرج اللغوي في الحوار من الفصحى إلى العامية

يبدأ الحوار بين شخصية الشاب والمجموعة بأسلوب رسمي جاد "الجزائر مسلمة" تأتي هذه الجملة القصيرة بالفصحى محملة بالبعد العقائدي والتاريخي، فهي تعكس شعاراً سياسياً يستخدم لغة واضحة ومباشرة ذات طابع ايديولوجي، لترد المجموعة بتكرارها الحماسي تحيا الجزائر، تحيا الجزائر وهو ترديد فطري يحمل أسلوب الهتاف الشعبي الجزائري، لكنه لا يزال قريب من الفصحى، بحيث يعكس موقف جماعي كإشارة للاتحاد والقوة والنصر، تعود شخصية الشاب إلى استخدام الفصحى مرة أخرى في الجبهة والنضال والفداء، حيث تحمل هذه الكلمات طابعاً رسمياً مرتبطاً بالخطاب الثوري مما يعكس تأثير المسرحية بالكلمات والألفاظ ذات الطابع السياسي والثوري، وبعدها يحدث التحول التدريجي في الحوار إلى العامية الجزائرية في المقاطع التالية: اخرجنا أعلام الجزائر... العسكر، قارعولنا، وقرصوا علينا، إذ ينتقل الحوار إلى الدارجة الجزائرية، حيث تصبح الجملة أكثر حيوية وارتباطاً بالواقع بشكل أكثر مباشرة عن التجربة الشعبية، فتعبير (العسكر، قارعولنا، وقرصوا علينا) هو أسلوب عامي يعكس شدة المواجهة مع الاستعمار، لكنه يقدم بلغة يفهمها المواطن العادي دون الحاجة إلى التصنع أو الرسمية. كما تتعمق جملة (وين مراح تبعناه.. ورينا له باللي كاع الشعب على كلمة واحدة وعلى خطوة واحدة وناض دافع على الاستقلال) أكثر في الدارجة الجزائرية، لكنها تفتقد الطابع الخطابي الحازم حيث تتشكل لغة حماسية تعتمد على البساطة والتكرار لتعزيز التأثير على الجمهور، فاستخدام ألفاظ عامية مثل: بلي/ بأنه، وقاع الشعب/ كل الشعب، ناض/ نهض، يمنح اللغة طابعاً شعبياً مما يجعل الحوار والمسرحية أقرب إلى المتلقي الجمهور.

وقد أدى هذا التدرج من الفصحى إلى العامية في مسرحية 132 سنة وفي المقطع المسرحي المقدم على وجه التحديد إلى تشكيل لغة ثالثة، إذ لا توجد حدود فاصلة بين الفصحى والعامية بل يحدث امتزاج بينهما مما يؤدي إلى تكوين لغة ثالثة ذات خصائص مميزة:

- تحافظ على قوة الفصحى في التعبير عن القضايا الكبرى والمفاهيم الوطنية كالاستقلال والجبهة الفداء والنضال.

- تستمد من العامة طابعها الحي والمباشر الذي يجعلها أقرب إلى الحياة اليومية للجمهور فيبدو أكثر واقعية وتأثيرا.

- تمنح الحوار إيقاعاً متصاعداً يبدأ رسمياً ثم يصبح أكثر مرونة مع تصاعد الأحداث مما يضيف على المسرحية طابع دراميا قويا.

- الفصحى تستخدم في الحوارات الرسمية والخطابات التاريخية والمواقف الذي تتطلب جدية ورسمية.

- العامة تستخدم في المواقف اليومية وفي المشاهد التي تتطلب حوارا حيا وتفاعلا طبيعيا بين الشخص

والجمهور

إذ يصبح الدرويش في هذا السياق بمثابة الجسر بين العالمين فهو يسمع الفصحى من باقي الشخص، لكنه يرد بالعامة وكأنه يقوم بترجمة الخطاب الرسمي إلى لغة الشعب.

- إضفاء الطابع المحلي والهوية الجزائرية:

كان "ولد عبد الرحمن كاكي" من جيل المسرحيين الجزائريين الذين سعوا إلى إعادة بناء المسرح الجزائري بهويته المحلية بعيدا عن التأثيرات الاستعمارية الفرنسية، ولهذا السبب فإن استخدام العامة الجزائرية لم يكن مجرد خيار أسلوبى، بل كان جزءاً من مشروع ثقافى أكبر يهدف إلى ترسيخ الهوية الجزائرية في المسرح الوطني، يصبح الدرويش بلهجته العامة ممثلاً حقيقياً للثقافة الشعبية الجزائرية، حيث يعكس حياة البسطاء والواقع الاجتماعى والطريقة التي يفكر بها الجزائري العادي والبسيط وهكذا لا يكون مجرد شخصية مسرحية، بل هو تجسيد لروح الشعب الجزائري.

"الدرويش عندك الصح يا ولدي ما زال الناس من ورايا ما زالوا هم اللي بينوا الجزائر وهم اللي يفرحوا الشهداء في قبرهم، راني شهدت يا شهداء وشفّت الجزائر جزائرية ودورك نجم نموت"⁽¹⁾.

وفي موضع آخر يؤكد الدرويش على فكرة تحرر الجزائر واستقلالها مما يضيف للحوار العامي ترسيخ لمعالم الهوية الوطنية "ودورك في سما الجزائر يترفع لواء الخير ... أبيض وأخضر نجمة وهلال أحمر كيدم

¹ - المسرحية، 132 سنة، ص: 26.

الشهداء يترفع للسماء ... ييباضوا القلوب مثل الحليب، صعبة الجزائر ترجع خضراء وأرضها جنة ما بقي سنجاك" (1).

يمكن القول بأن اختيار "كاكي ولد عبد الرحمن" للدرويش كمتحدث للعامية الجزائرية لم يكن مجرد سيل فني، بل كان قراراً يعكس رؤية فكرية واجتماعية عميقة، فالدرويش في المسرحية ليس مجرد مهرج أو مجنون شعبي بل هو لسان الكاتب المسرحي والناس الناطق بلسان حالهم منقلا معاناتهم مع الاستعمار الفرنسي الغاشم، بأسلوب يفهمه الجمهور ويشعرون به، فهذا المزج بين السخرية والحكمة والبساطة جعل الدرويش واحدة من أكثر الشخصيات تأثيراً في المسرحية، وجعل العامية عنصراً جوهرياً في إيصال الرسالة المسرحية وليس مجرد خيار لغوي ثانوي، وبالتالي يمكن القول أن العامية في المسرحية لم تكن مجرد وسيلة تعبير بل كانت جزءاً من هوية المسرح الجزائري ذاته، وهو ما جعل أعمال كاكي قريبة من قلوب الجماهير.

رابعا: تشكل اللغة الثالثة

1- التداخل بين الفصحى والعامية:

يكن الإبداع الفني لكاكي في توظيفه للغة الثالثة في مسرحيته 132 سنة، حيث لا يتم الانتقال بين الفصحى والعامية بشكل اعتباطي، بل بطريقة مدروسة ومقصودة تخدم الموقف الدرامي وتعكس طبيعة الشخصيات داخل المسرحية في كثير من الأحيان، نجد شخصيات تنتقل بين الفصحى والعامية داخل جملة واحدة، حيث يبدأ الحديث بلغة قريبة إلى الفصحى ثم يتحول تدريجياً إلى العامية مع تطور الحوار وهذا يعكس الواقع اللغوي في الجزائر، إذ تعيش يومياً هذه الازدواجية وعلى سبيل المثال، نجد في المسرحية مشهد حوار بين شخصية "الشاب" مع "المجموعة" مؤكداً فكرة أن الجزائر للجزائريين وستظل رغم معاناتهم مع الضغوط الاستعمارية وطناً مسلماً.

¹ - المسرحية، 132 سنة، ص: 27.

لطالما شكلت العلاقة بين اللغة العربية الفصحى، والعامية إشكالية في المسرح العربي بشكل عام، وفي المسرح الجزائري بشكل خاص، فالفصحى كانت تستخدم تقليدياً في المسرحيات ذات الطابع الكلاسيكي التقليدي التي تسعى إلى تقديم خطاب مسرحي أدبي راقٍ، بينما كانت العامية هي لغة التخاطب اليومي التي تحمل طابعاً واقعياً وعفويّاً غير أن المسرح الجزائري نشأ في سياق اجتماعي وثقافي يتسم بتعدد مستوياته اللغوية، مما ظهر ككتاب مسرحيين "كعبد الرحمن كاكي" لم يكتفوا بالفصحى كلغة كتابة وعرض وحدها بل لجأوا إلى مزجها بالعامية مما أدى إلى نشوء ما يمكن تسميته باللغة الثالثة.

كما نجد شخصية الدرويش تمثل اللغة الثالثة في مسرحية 132 سنة، إذ تعبر الشخصية عن فكرة التداخل الثقافي بالجزائر، وأن ليس العرب فقط من الجزائريين الذين باعوا وخانوا وطنهم في ظل الاستعمار الفرنسي مشيراً إلى أن دم الأجانب من الرومان والبيزنطيين ما زال في عروق بعض من يدعون أنهم جزائريون.

"الدرويش لا تقل العرب يا مرسل هذا البر سكنه البيزنطيين والرومان ما تقولش العرب يا مرسل ما زالت في هذه الأرض أعداء الإسلام"⁽¹⁾. كما يتحدث الدرويش في موضع آخر من المسرحية بلغة ممتزجة بين الفصحى والعامية مشكّلة لغة ثالثة حول حق الجزائريين في الانتخاب وتقرير مصيرهم "اعلاش يجوز الانتخاب سري ماذا بي قاع الناس تسمع وكل العالم يشهد بأن الدرويش ولد الدراويش مئة واثنين وثلاثون سنة، 132 سنة وهو يقارع لهذا النهار واليوم بغيته يفوت سري ننتخب نعم ما يخافش عليك في خاطر الأمير عبد القادر اللي راح بكيثو"⁽²⁾. ثم يواصل الدرويش في ذكر أسماء شخصيات جزائرية كانت سبباً في تحرير الجزائر "ننتخب نعم على بوعمامة، على بوقلمونة على بن شقران على بومعزة على أولاد سيدي الشيخ على المقراني على الزعاطشة انتخب نعم من أجل أصحاب قلمة وأصحاب سطيف على الجبهة والجهاد على الجيش والفداء"⁽³⁾.

¹ - ولد عبد الرحمان كاكي، 132 سنة، ص: 6.

² - ولد عبد الرحمان كاكي، 132 سنة، ص: 26.

³ - ولد عبد الرحمان كاكي، 132 سنة، ص: 26.

يبرز الدرويش في هذا الحوار المسرحي كشخصية محورية تعكس التداخل العميق بين الفصحى والعامية، وما يمكن تسميته باللغة الثالثة التي تجمع بين هيبة الفصحى وحيوية العامية فالكلام هنا ليس رسمياً بحتاً، لكنه أيضاً ليس دارجاً بالكامل بل يتأرجح بينهما، ليخلق لغة مسرحية مميزة تخدم السياق التاريخي والنضال للمسرحي، وقد تكون هذه اللغة الثالثة ليست بالتقنية الجديدة وإنما سمة لغة الجزائريين حسب رأي "عبد الجليل مرتاض" الذي يقول: "تبيّن لي ميدانياً أن اللغة الجزائرية كانت الأقرب دائماً إلى العربية الفصحى منها إلى تلك التكلّمات، وأن كثيراً من الألفاظ التي قد نعوها عامية ومدمومة مطرحة ما هي إلا ألفاظ أفصح ما قد تتصور، وإن عاميتنا الجزائرية ضاربة بجذورها في عمق الفصحى البعيد"⁽¹⁾.

وعليه هذا ما نجد في مسرحية 132 سنة من خلال حوار الدرويش إذ يبدأ بأسلوب أقرب إلى الفصحى، حيث يستخدم تعبيرات تحمل بعداً تاريخياً واضحاً لا تقلل العرب، "يا مرسول هذا البر سكه البيزنطيون والعرب" فهذه الجملة محملة بحقائق تاريخية ولكنها تأتي بصيغة تمزج بين الرصانة اللغوية للفصحى وبين العفوية في النفي بـ "لا تقل"، بدلاً من تعبير أكثر رسمية مثل "لا يجب أن تقول" لكن سرعان ما ينزل الكلام إلى العامية من خلال الجملة التالية "ما تقولش العرب يا مرسول ما زالت في هذه الأرض أعداء الإسلام" فهذا الانتقال من لا "يقول" إلى "ما تقولش"، يمثل انحداراً لغوياً واعياً نحو العامية الجزائرية ما يمنح الحوار واقعية أكبر إذ يقترب أكثر من لغة الواقع اليومي.

كما نجد لغة الدرويش في المقطع الثاني تتحول بشكل كبير نحو العامية لكن دون أن تفقد شحنتها الخطابية، "علاش يجوز الانتخاب سري ماذا بنا قاع الناس تسمع وكل العالم يشهد" تظهر هنا مفردات عامية صريحة، مثل: علاش/ لماذا، مادا بي/ أتمنى، قاع الناس/ كل الناس، مما يمنح النص إيقاعاً أقرب إلى الخطاب الشعبي، وكأن الدرويش ينطق بلسان العامة الذين يتساءلون عن سرية القرارات المصيرية لكن هذه الصياغة لا تأتي بطريقة عشوائية، بل تتبّع نفس البناء التراكمي للجمل الخطابية حيث تظل الفكرة واضحة وقوية رغم استخدام العامية.

¹ - عبد الملك مرتاض، تفصيح العامية في التجارب العربية، ص: 5.

يتصاعد الخطاب ليصل إلى ذروته في القسم الأخير من الحوار، حيث نلاحظ تداخلاً درامياً بين مستويات اللغة، فعبارة "ننتخب نعم ما يخافش عليك" تمزج الفعل الفصيح "ننتخب" مع التعبير العامي "ما يخافش عليك"، وهو ما يخلق توتراً لغوياً مقصوداً يجعل الخطاب أكثر تأثيراً، كما أن توظيف أسماء الشخصيات التاريخية مثل الأمير عبد القادر، بوعمامة، بن قلمونة، بني شقران، بومعزة، سيدي الشيخ المقراني، الزعاطشة، أصحاب قلعة وسطيف كرمزين لمجازر 8 ماي 1945، مما يمنح اللغة المسرحية طابعاً موسيقياً خطابياً، حيث تتحول إلى ما يشبه الإنشاد التاريخي الذي يعيد إحياء الرموز النضالية في الذاكرة الشعبية.

وما يميّز هذه المسرحية 132 سنة لكاكي وحواراتها هو أن العامية كلغة طاغية في المسرحية ليست مجرد أداة لجعل الحوار أكثر واقعية، بل هي عنصر أساسي في بنائه الدرامي، حيث تتداخل مع الفصحى لتوليد لغة ثالثة تعكس المزاج السياسي والاجتماعي والتاريخي، إذ لا تخضع هذه اللغة لقواعد صارمة لكنها تتشكل وفق إيقاع الخطاب فتكون فصيحة، حين يتعلق الأمر بالرموز والتاريخ، والعامية حين يتطلب الأمر عاطفة وقرباً من الجمهور، هذا التداخل اللغوي ليس مجرد خيار أسلوبى فنى بل هو انعكاس لطبيعة المسرح الجزائري الذي كثيراً ما يسعى إلى الجمع بين اللغة الرسمية ولغة الحياة اليومية ليكون أداة وعي وتواصل مباشر مع الجمهور.

2- اللغة الثالثة بين العربية واللغات الأجنبية في مسرحية 132 سنة

تعدّ اللغة أحد أهم العناصر التي تشكل هوية العمل المسرحي فهي ليست مجرد وسيلة للتواصل بين الشخصوس، بل تستخدم كأداة فنية تعكس السياق الثقافي والتاريخي الذي تدور فيه الأحداث وفي المسرح الجزائري الذي تأثر كثيراً بالاستعمار الفرنسي، وما خلفه من ثنائية لغوية برزت أعمال كثيرة تستشمر هذا التداخل اللغوي للتعبير عن قضايا الهوية، والانتماء، والواقع الاجتماعي، ولعل من أبرز هذه الأعمال نجد مسرحية 132 سنة للكاتب المسرحي الجزائري "ولد عبد الرحمن كاكي" والتي تعتبر أنموذجاً بارزاً في توظيف اللغات الأجنبية وعلى رأسها اللغة الفرنسية كلغة ثالثة مزوجة مع العربية مما يعكس بعمق التعقيدات اللغوية والثقافية في المجتمع الجزائري.

لقد شهد المسرح الجزائري منذ بداياته المعاصرة تفاعلاً بين اللغتين العربية والفرنسية، نتيجة للإرث الاستعماري الذي دام 132 سنة، حيث فرض الاستعمار الفرنسي لغته كلغة رسمية وأقصى العربية مما أدى إلى انقسام لغوي داخل المجتمع الجزائري، "لقد احتدم الصراع بين النخبة المثقفة المعتدلة والداعية إلى التمسك والمحافظة على التراث العربي الإسلامي من جهة، وبين الاندماجين والنظام الاستعماري من جهة ثانية ثم إن النظام الفرنسي كان واعياً ومدركاً ما لهذا الخلاف من فوائد لترسيخ أركان الاستعمار وتوطيده داخل البلاد والحكم على الأهالي بالفقر والجهل والإبادة"⁽¹⁾. وبعد الاستقلال استمرت هذه الثنائية اللغوية كواقع يومي حيث بقيت الفرنسية حاضرة في التعليم والإدارة والإعلام، مما جعلها تتداخل بشكل طبيعي في الحياة اليومية للجزائريين.

وفي أعمال كاكي المسرحية يتجلى هذا التداخل بوضوح حيث لا يقتصر الحوار على العربية فقط، بل تتخلله عبارات وتعابير بالفرنسية/ وهو ما يعكس الواقع اللغوي المعاش في الجزائر، ففي مسرحية 132 سنة نجد أن توظيف الفرنسية لم يكن عشوائياً أو مجرد تقليد للواقع، بل كان توظيف مدروسا يحمل دلالات درامية وفكرية عميقة، وعليه فإن هذا الخلط اللغوي ضمن النص المسرحي من خلال تداخل لغتين أو أكثر متباعدتين ومختلفتين في البناء، التركيب، والصرف، والبلاغة، والأسلوب يطلق عليه بالثنائية اللغوية "فالازدواجية تكون بين عامية وفصحى لأتحدما فصيلتان من لغة وكل لغة بشرية تنقسم إلى عامية وفصحى وعليه فإن الفارق بينهما هو فارق فرعي لا جذري، والثنائية الحققة هي التي تقوم بين لغتين مختلفتي الروح والعبقريّة بين الفرنسية والعربية بين الألمانية والتركية بين الصينية والروسية"⁽²⁾. إذا يميز هذا القول بين مفهوم الازدواجية اللغوية، ومفهوم الثنائية اللغوية موضحاً؛ أن الازدواجية اللغوية تحدث داخل اللغة نفسها بين مستويين مختلفين مثل: الفصحى والعامية في العربية، حيث أنهما يشتركان في نفس الجذور التاريخية والثقافية ولا يمثّل الفارق بينهما قطيعة تامة، بل هو فارق فرعي يتعلق بالاستخدام الوظيفي لكل منهما، إذا تستخدم الفصحى في الخطابات الرسمية والأدبية، بينما تُستخدم

¹ - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص: 36.

² - كمال يوسف، في فلسفة اللغة، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1978 ص: 156.

العامة في التواصل اليومي، أما الثنائية اللغوية الحقيقية فهي تحدث بين لغتين مختلفتين كلياً في البنية والتاريخ، والثقافة مثل: العربية والفرنسية أو العربية والانجليزية، حيث يكون لكل لغة روحها وعبقريتها التي تعبر عن هوية وثقافة مميزة، ومن هنا فإن الثنائية اللغوية قد تنطوي على صراع ثقافي وحضاري، خاصة إذا كانت إحدى اللغتين ذات سلطة تاريخية مفروضة كما هو الحال في المجتمعات التي خضعت للاستعمار، مما يؤدي إلى جدل مستمر حول الهوية والتبعية الثقافية، وهذا الطرح يؤدي إلى استنتاج مهم وهو أن الازدواجية اللغوية داخل اللغة الواحدة قد تكون ظاهرة طبيعية لا تهدد الهوية الثقافية، بل تعكس تطور اللغة بينما الثنائية اللغوية قد تطرح تحديات أعمق على مستوى الهوية الوطنية، خاصة إذا كانت إحدى اللغتين تفرض نفسها كلفة قوة وهيمنة.

ويذهب "نهاد الموسى" إلى تأكيد هذا الطرح من خلال وضع ترجمة لكل من المصطلحين فالازدواجية اللغوية مقابل العربية "diglossia"، أما الثنائية في مقابل "bilingualism" قائلاً "وعلى الرغم من أننا نؤثر اتخاذ الازدواجية في الدلالة على هذا المفهوم من تقابل شكلين أو مظهرين أو مستويين لغويين في إطار العربية نفسها، وذلك أن الذين اختاروا الازدواجية في إفادة هذا المطلب أكثر والغلبة من مستلزمات المصطلح، ثم إن الازدواجية مادتها الزوج وقد استقرت هذه المادة في العربية بدلالة جلية على الاقتران والمشكلة. شأن العربية ولهجاتها أو الفصحى والعامة، أما الثنائية فإن أسس دلالاتها مطلق العدد حتى تطلق على متقابلات الأضداد كالخير، والشر، والنور، والظلام، والفقر، والغناء، بالتقابل البعيد من اللغات المثنائية، وهكذا تكون الازدواجية عندنا مقابلاً عربياً لـ diglossia في حين تكون الثنائية عندنا في مقابل العربي "bilingualism" ⁽¹⁾.

يركز هذا القول على التمييز الدقيق بين مصطلحي الازدواجية اللغوية (diglossia) والثنائية اللغوية (bilingualism) موضحاً أن الفرق الدلالي بينهما في اللغة العربية، فالكاتب يرى أن مصطلح الازدواجية أكثر دقة عند الحديث عن وجود مستويين لغويين داخل اللغة نفسها، مثل: الفصحى

¹- نهاد الموسى، ندوة الازدواجية في اللغة العربية، مطبعة الجامعة الأردنية، مقال بعنوان الازدواجية في العربية ما كان ما هو كائن وما يتبقى أن يكون، 1988، ص 84.

والعامية في اللغة العربية، لأن الجذر اللغوي "الزوج" في العربية يحمل دلالة واضحة على الاقتران والتكامل، مما يعكس العلاقة الوثيقة بين الفصحى والعامية حيث تشكّلان وجهين لنفس النظام اللغوي، وليست لغتين تماماً في المقابل فإن الثنائية اللغوية تشير إلى التقابل بين لغتين مختلفتين تماماً، وهو ما يظهر جلياً في دلالات الكلمة، حيث تستخدم ثنائية في العربية للإشارة إلى المتضادات مثل: الخير والشر، والنور والظلام، مما يعكس وجود فارق جذري بين الطرفين، بناء على ذلك يقترح الكاتب أن يكون مصطلح الازدواجية هو المكافئ العربي لمفهوم "diglossia" الذي يصف العلاقة بين الفصحى والعامية، في حين مصطلح الثنائية هو المكافئ لمفهوم "bilingualism" الذي يعبر عن التعايش بين لغتين مختلفتين تماماً، كما هو الحال بين العربية والفرنسية أو الإنجليزية، وما نستنتجه من خلال هذا القول بأنه يعكس ضرورة ضبط المصطلحات اللغوية بدقة لأن الخلط بينهما قد يؤدي إلى سوء فهم الظواهر اللغوية، كما أنه يؤكد على أن العلاقة بين الفصحى والعامية ليست علاقة صراع أو تنافر، بل علاقة تكامل وتداخل تختلف جوهرياً عن الثنائية اللغوية التي قد تعكس تنافساً بين لغتين متباينتين ثقافياً وتاريخياً.

إذاً هذا التداخل اللغوي بين العربية واللغة الأجنبية كالفرنسية ما نلاحظه في الواقع اللغوي الجزائري الذي انعكس في المسرح الجزائري وبالتحديد في مسرحية 132 سنة لكاكي.

فنتيجة مرور الزمن وتزايد اختلاط العرب بغيرهم سواء عن طريق الاستعمار، أو الهجرة والمعاملة وتبادل السلع، والأفكار والأسماء، والمعاني، زادت رقعة اللغة المهجنة واتسع قاموسها من الألفاظ والصيغ والتراكيب الأجنبية، مما أدى إلى ظهور ما يشبه اللغة الثالثة "لقد شكلت هذه اللغة إن صح التعبير ظاهرة مميزة إلى حد ما، حيث كانت لغة مزيج من عناصر مختلفة وإن كان العنصر البارز فيها هو العنصر العربي، فقد كانت تقف موقف الوسيط أو الرابط بين العربية ولغات أجنبية من أعراف وأصول مختلفة"⁽¹⁾.

وعليه فإن التداخل اللغوي بين اللغة العربية، واللغة الأجنبية قد يكون ثنائية ذات منفعة وفائدة على مستوى الواقع اللغوي والنص المسرحي، والجدير بالذكر فإن اللغة العربية كثيراً ما تغلب المفردات

¹ - أحمد المعتوق نظرية اللغة الثالثة ص: 39

والصينغ الأجنبية في لغة الجزائريين، باعتبار أن العربية سواء الفصحى أو العامية هي الأصل والأجنبية كالفرنسية الفرع.

فإذا نظرنا إلى مسرحية 132 سنة نلاحظ أن اللغة الفرنسية لم تظهر كلغة بارزة في الحوار المسرحي بل جاءت لغة ثالثة تضاف إلى اللهجة الجزائرية العامية، مما يخلق نسيجاً لغوياً غنياً يعكس التعدد اللغوي والثقافي فهذه الظاهرة في المزج اللغوي، يمكن قراءتها من زوايا عدة مثل في الآتي:

أ- الفرنسية كأداة للتعبير عن السلطة والقمع

تعد مسرحية 132 سنة "لكاكي ولد عبد الرحمان" نصاً مسرحياً متخماً بتوظيف اللغة الفرنسية مما جعل النص قائماً على ثنائية لغوية بارزة وواضحة، مشكلة بذلك لغة ثالثة، ويعود هذا التداخل اللغوي إلى زمن كتابة وعرض المسرحية، حيث عُرضت في فترة التصادم اللغوي في الجزائر "كان تقديم مسرحية 132 سنة ليلة نوفمبر 1962 في عرض رسمي في قاعة الماجيستك حضره ضيوف الجزائر من أشقاء وأصدقاء، يتقدمهم المناضل الثوري أرنتو تشي غيفارا الذي صرح بعد العرض: لقد قيل لي أنه لا يوجد مسرح عربي في الجزائر فإذا بي أحضر وأشهد مسرحاً ثورياً"⁽¹⁾.

لقد وظّف كاكي في مسرحيته 132 سنة اللغة الفرنسية بأسلوب دقيق ومدروس، بحيث تصبح أداة درامية تعكس الهيمنة الاستعمارية وتجسد مظاهر القمع الذي مارسه الاحتلال الفرنسي على الجزائر، إذ لم يكن اختيار الفرنسية مجرد انعكاس للواقع اللغوي للمستعمر فحسب، بل كان أيضاً وسيلة لخلق دلالات عميقة حول العلاقة غير المكافئة بين والمستعمر والمستعمر، حيث تُستخدم الفرنسية كرمز للسلطة والثورة المفروضة، بينما تظل اللغة العربية لغة الهوية الشعبية والمقاومة ويظهر ذلك في مسرحية 132 سنة من خلال حوار الرجل مع نفسه عندما تم القبض عليه من قبل الجنود الفرنسيين في الشارع، عند عودته من محل المواد الغذائية لشراء الخبز والحليب لأبنائه بتهمة تهريب ومساعدة المجاهدين

¹ - الشريف الادرع، بريخت والمسرح الجزائري مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013 ص 33.

"الرجل هذا قبضوه غير من الزنقة ... وين أنا اللي جابوني من الحانوت اللي قوسوا عليه طاح علي الدم في البيجامة، كي نقول ما شتتش يا ربي كي نقول، يا رب يعطيني صبر باش ما نخبرش ونرجع بيع ويقتلوني ويرجعوا ولادي يتامى ويتنعتوا فيهم عيون الناس يقولوا هذا وليد الخبيث..

-قالوا يشربوهم الماء تاع الصابون

صوت اه... أي... اه..... أي

الرجل: يديروا لهم الطرمبه

صوت اه... أي... اه..... أي

الرجل: قالوا يقلعوه ظفارهم بلكُلاب

صوت آه... أي... اه..... أي

الرجل: قالوا يقعدوهم على قرعة

صوت آه... أي... اه..... أي" (1).

لترد عليه شخصية المحقق الفرنسي ضاغطاً عليه للاعتراف، أو السجن والتعذيب بلغة فرنسية مباشرة لتتمازج اللغة العربية (العامية) والتي تمثلها شخصية (الرجل) مع اللغة الفرنسية من خلال شخصية المحقق الفرنسي:

_ Officier Français : Alors le zigomar en pyjama.

_الرجل: ايلقلي نكون رجل وما نخبرش... c'est comme ça

_Officier Français : alors c'est toi qui as tué... Voyant ça, c'est flagrant, tu as du sang sur ton pyjama, on sort de chez soi on tue quelqu'un et on rentre se couchez...ni vu ni connu alors c'est comme ça.

_الرجل: c'est comme ça...

_Officier français : alors c'est toi qui as tué.

_الرجل: c'est...toi.

_Officier français : comment c'est moi ?

¹ - المسرحية، 132 سنة، ص: 17.

__الرجل: oui c'est moi

1. « _Officier français : Allez à la cave... »

يجسد هذا المقطع المسرحي مشهداً درامياً مكثفاً يعكس تجربة القمع الاستعماري، والتعذيب الذي تعرض له الجزائريون خلال فترة الاحتلال الفرنسي، ويعتمد الحوار على التوتر النفسي والجسدي الذي يعيشه الرجل الجزائري المعتقل، حيث يظهر في كلماته ترددده وخوفه ومعاناته الداخلية بين تحمّل العذاب والوفاء لقضيته، أو الاستسلام والتعاون مع المستعمر، مما قد يجعله بياعاً خائناً ويعرض عائلته للعار والانتقام، ففي الحوار يتضح الضغط النفسي الهائل الذي يمارس عليه، حيث يردد فكرة التعذيب الوحشي الذي يمارس على المقاومين مثل الشرب القصري للصابون، واستخدام الطرمبة (مضخة الماء)، وقلع الأظافر بالكلاب (المقلاع)، والجلوس على القارورة، وهي طرق تعذيب وحشية اشتهرت بها السياسة الاستعمارية الفرنسية ضد الجزائريين في مكاتب الاستنطاق، ولافت في المشهد الحوارى استخدام اللغة الثالثة، حيث يمزج الحوار بين الدارجة الجزائرية والفرنسية، مما يعكس الواقع اللغوي للمستعمرات المحتل لغته على الضحايا ضمن سياق استعلائي، يظهر ذلك بوضوح في حوار الضابط الفرنسي الذي يتحدث بغطرسة وازدراء متهمكماً على الرجل بعبارات ساخرة، في حين يرد الرجل بإجابات منقطعة ومضطربة تتراوح بين الرفض، والسخرية، والاستسلام الظاهري، ويتجلى هذا الصراع في التلاعب بالكلمات بين "moi" و "toi" حيث يستخدم الرجل الفرنسي لغته كأداة لإرباك الضحية، لكن الجزائري يرد عليه بنفس الأسلوب في عملية تفويض ساخرة للسلطة الاستعمارية.

يمكن استنتاج أن هذا المشهد المسرحي لا يكتفي فقط بنقل الفضائح الاستعمارية بل يعكس أيضاً عملية المقاومة حتى داخل اللغة ذاتها، حيث يحاول الجزائري أن يحتفظ بكرامته رغم التعذيب في مشهد يعبر فيه عن حالة الميزة اللغوية والنفسية الذي عاناه الجزائريون تحت الاحتلال، حيث يفرض عليهم الحديث بلغة المستعمر في لحظة ضعفهم، ولكنهم في الوقت ذاته يستخدمونها بذكاء وسخرية كوسيلة مقاومة رمزية حتى في أحلك الظروف والمواقف.

¹ - ولد عبد الرحمان كاكي، 132 سنة، ص: 18.

يشكل التداخل اللغوي بين العامية الجزائرية، والفرنسية في هذا الحوار أنموذجاً واضحاً لما يعرف باللغة الثالثة، وهي لغة هجينة نشأت نتيجة التقاطع القسري بين العربية والفرنسية في سياق استعماري ففي مسرحية 132 سنة لكاكي، لا يستخدم هذا التداخل اللغوي بطريقة عفوية أو سطحية بل يتم توظيفه عن قصد ودراية ليعكس الواقع اللغوي، والسياسي، والاجتماعي للجزائريين تحت الاستعمار، فشخصية الرجل الجزائري المعتقل تتحدث بالدارجة وهي اللغة الطبيعية له، بينما يفرض الضابط الفرنسي لغته بشكل قهري مما يجعل التواصل بين الطرفين قائماً على التوتر وعدم التكافؤ، غير أن ما يميز الحوار هو أن الجزائري لا يتلقى اللغة الفرنسية فقط كأداة للهيمنة والسيطرة بل يعيد توظيفها بطريقة ساخرة ومضادة مما يفرغها من حمولتها السلطوية من خلال اللعب بالكلمات بين أنت "toi" و "moi" أنا، حيث يحوّل الرجل التهمة إلى الفرنسي نفسه بطريقة تبدو طفولية لكنها في الواقع تحمل تحدياً مقصوداً لسلطة الاستعمار عبر تفكيك منطقته وكشف تناقضه.

هذا المزج بين اللغتين في الحوار لا يعكس فقط واقع الازدواجية اللغوية في الجزائر المستعمرة وما بعدها، بل يبرز التداخل الهوياتي والتجاذب الثقافي القسري الذي فرضه الاستعمار، حيث أصبح الجزائري مرغماً على الحديث بلغة المستعمر حتى في لحظات المقاومة والألم، ومع ذلك فإن هذا التداخل لا يفسر فقط بكونه نتيجة للهيمنة الاستعمارية، بل أيضاً باعتباره أداة تعبيرية فنية وأسلوبية حيث يجعل المسرحية أكثر واقعية من ناحية، وأكثر قدرة على تجسيد الشرح النفسي واللغوي الذي يعانيها الجزائريون من ناحية أخرى.

إنّ هذه اللغة الثالثة ليست مجرد خليط لغوي، بل هي مرآة للواقع التاريخي الذي يجعل الجزائري عالقاً بين لغة فرضها الاستعمار ولغة أخرى تمثل هويته، مما يجعله يعيد تشكيل كينونته من خلال هذا المزيج القهري الذي يتحول في المسرح الجزائري عموماً ومسرحية 132 سنة على -وجه التحديد- إلى أداة للتحدي والمقاومة الساخرة.

فمن خلال توظيف اللغة الفرنسية في المسرحية تتجلى الوظيفة الاستعمارية القمعية من خلال حوارات المسرحية، إذ ظهرت الفرنسية في مشاهد الخطاب الرسمي للسلطات الاستعمارية بالفرنسية

كشخصية "الضابط الفرنسي" officier والذي يمثل موقع القوة والتحكم، مستخدماً لغة بيروقراطية جافة صلبة تعكس اللامبالاة تجاه الجزائريين، كما أن الإدارات الاستعمارية والشخصيات التي تمثل السلطة مثل المسؤولين الفرنسيين غالباً ما تتحدث بالفرنسية لتؤكد سطوتها وتعاليتها على الشخصيات الجزائرية الأخرى، التي تضطر للتعامل مع هذه اللغة رغم عدم انتمائها لها، هذا الاستخدام المتعمد للفرنسية في المسرحية يبرز الفجوة اللغوية بوصفها رمزا للفجوات الاجتماعية والسياسية بين المستعمر والمستعمر الحاكم والمحكوم.

حيث تصبح الفرنسية في مسرحية 132 سنة لغة القمع الإداري، والأوامر العسكرية، والقوانين المجحفة التي تسلب الجزائريين حقوقهم، وتفرض عليهم طابعاً استعمارياً قسرياً، علاوة على ذلك يظهر توظيف الفرنسية في المسرحية كمصدر لتقزيم الشخصيات الجزائرية كشخصية الرجل الجزائري، إذ أُجبر على التعامل مع لغة لا تعبر عن هويته بل تستخدم لإقصائه وتهميشه.

ب- الفرنسية كلغة المفارقة والسخرية

يبرز "ولد عبد الرحمن كاكي" في مسرحيته توظيف الفرنسية عندما تستخدمها الشخصيات الجزائرية الموالية للاستعمار، أو تلك التي تحاول تقليد المستعمر حيث يقدم هؤلاء في المسرحية كمجرد أدوات للسلطة الاستعمارية، فاقدين لهويتهم الأصلية، إذ تتحول الفرنسية إلى لغة اغتراب ثقافي وانفصال عن الواقع الشعبي، جسد من خلالها شخوص تعيش في وهم الانتماء إلى العالم المتحضر لكنها في الحقيقة مجرد امتداد للقوة القمعية التي تمثلها فرنسا.

ففي مسرحية 132 سنة لا تقتصر اللغة الفرنسية على كونها أداة قمع تمارسها السلطات الاستعمارية ضد الجزائريين، بل تأخذ بعداً أكثر تعقيداً حين تصبح لغة الاغتراب والانفصال الثقافي لأولئك الجزائريين الذين اختاروا الارتقاء في أحضان الاستعمار، إما طمعاً في الامتيازات التي يمنحها لهم أو نتيجة تأثرهم العميق بالدعاية الفرنسية التي ساعدت على طمس الهوية الجزائرية، فيقدم كاكي شخصية "البياع" في مسرحية 132 سنة بأسلوب مستفز ساخر، إذ يجعلها تتحدث الفرنسية بنوع من التكلف المبالغ فيه، مما يفضح هشاشتها الداخلية وتناقضها مع بيئتها الاجتماعية الأصلية.

تظهر شخصية "البياع" من خلال حوارها مع شخصية "أحمد والمجموعة" في صورة تماثلها الدناءة والهوان فيتكلم لغة مزاجية بين العامية والفرنسية في محاولة من التكلف المبالغ فيه:

"أحمد: خلوني خلوني دمي داير وديان.. خلوه يروي أرض الأجداد، خلوا دمي يروي الرملة خلوه دمي يسقي أرض الجزائر في هذا المضرب تنبت وردة ونسموها الاستقلال، وتحيا الجزائر.

المجموعة: نشيد لتحيا الجزائر.

البياع: تتنا، تت، طط.. باش بغيتو تدوها، بالخمير اللي ماتشربوهش، بالدخان اللي ماتكموهش، ولا بالتبلاع تاع الجمعة.

عندكم شي كانوا canons (مدافع)

عندكم شي افيو avios (طائرات)

أشكون سلطانكم وشكون يتكلم مع لا فرنس la france (فرنسا)

ابزوج فوسيلس fusils (بنادق) صيادة، ولا بومب bombe مرميطة

باغيين تدوها راكم غالطين

أنا نخدم لا فرونس la France حتى للممات"⁽¹⁾.

يبرز هذا الحوار صراعاً حاداً بين الوطني والخائن، حيث يمثل الصراع ليس في الأفعال والمواقف بل يتجلى أيضاً في اللغة المستخدمة من قبل كل شخصية، فالمقاوم "أحمد" يتحدث بلغة عربية محملة بالرموز الوطنية والمجازات الثورية، إذ يصور دمه الجاري على الأرض بأنه سيصبح ماء يروي أرض الأجداد، وستنبث منه زهرة تحمل اسم الاستقلال، هذا الاستخدام البلاغي المكثف يعزز البعد الرمزي للمقاومة، ويعكس إيمان "أحمد" العميق بعدالة قضيته واستعداده للتضحية في سبيل الوطن، لغته نقية من أي تأثير استعماري، مما يرسخ فكرة التمسك بالهوية الجزائرية والانتماء إلى الأرض والتاريخ، في المقابل يظهر "البياع" في موقف مضاد تماماً، حيث يتحدث بلغة هجينة تجمع بين العامية الجزائرية والفرنسية في تعبير واضح عن استلابه الفكري والثقافي يتخلل خطابه ألفاظ فرنسية عديدة مثل canons و Avion و

¹ - المسرحية، 132 سنة، ص 15، 16.

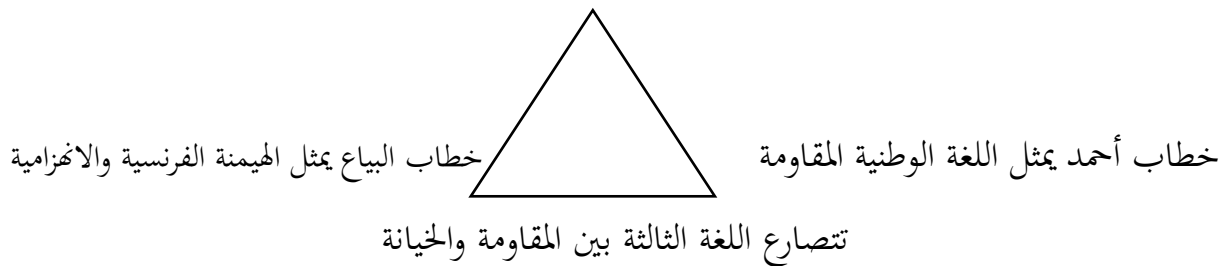
bombe وهي ليست مجرد كلمات تقنية، بل تعكس مدى انغماس البائع في خطاب المستعمر وتبنيه لرؤيته أنه لا يكفي بالخيانة الفعلية، بل حتى لغته أضحت أداة لخدمة المستعمر، حيث يستخدمها للسخرية من الوطنيين والتقليل من شأن مقاومتهم، في إشارة إلى أن فرنسا تمتلك قوة عسكرية هائلة تجعل الثورة ضرباً من الجنون، فهذا الانحراف اللغوي ليس مجرد عارض في حديثه بل هو تمثيل رمزي لفقدان الهوية والتماهي مع لغة العدو، حيث أصبحت الفرنسية لغة الاذعان والانهزامية بالنسبة له، في مقابل اللغة العربية التي تمثل الكرامة والمقاومة.

يتخذ الحوار بين أحمد والبائع بعداً أكثر تعقيداً حين نلاحظ أن البائع يبدأ كلامه بالتأناة والتردد وكأنه غير قادر على التعبير عن موقفه بسلاسة، فهذا التلعثم ليس مجرد خلل لفظي بل يعكس اضطراباً نفسياً عميقاً وكان شخصيته ممزقة بين واقعها الجزائري وانتماءها النفسي للمستعمر، إنه عاجز عن تبني موقف ثابت فهو خائن لكنه في الوقت ذاته غير قادر على التعبير عن خيانتته بوضوح، مما يجعله شخصية قلقة مترددة تعكس حالة المسخ الثقافي التي أفرزها الاستعمار، في المقابل نجد أن "أحمد" يتحدث بثقة ووضوح دون تردد أو اضطراب، لأن لغته تنبع من قناعة راسخة وإيمان عميق بقضيته، هذه المفارقة بين لغة الثائر ولغة الخائن تعكس البعد الأيديولوجي للصراع، حيث تصبح اللغة نفسها ساحة مواجهة بين طرفين متناقضين تجسد "مسرحية 132" سنة مفهوم اللغة الثالثة بوضوح، حيث لا تقصر الثنائية اللغوية على الفصحى والعامية إلى التداخل بين العربية والفرنسية، مما يؤدي إلى نشوء لغة هجينة تعكس واقع الجزائريين تحت وطأة الاستعمار، غير أن هذه اللغة الثالثة لا تستخدم في الحوار بوصفها وسيلة للتواصل أو التفاهم، بل بوصفها أداة لتمييز بين وعين مختلفين، وعي مقاوم يتمسك بلغته الوطنية ويرى في العربية أداة تحرر، ومستلب يتبنى لغة المستعمر سواء عن قصد أو نتيجة للخضوع الثقافي والسياسي، ولا تقتصر هذه المفارقة اللغوية على المسرح الجزائري وحده، بل هي صورة مصغرة للواقع الجزائري خلال الاستعمار، حيث كان العديد من الجزائريين يعانون من انقسام هوياتي بين ثقافتهم الأصلية واللغة المفروضة عليهم من قبل المستعمر، فالبائع إذاً ليس مجرد شخصية خائنة على المستوى السياسي، بل

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

هو رمز لمن فقد هويته فلم يعد قادر على التعبير عن ذاته بلغة نقية بل يحتاج إلى لغة المستعمر كي يعبر عن خضوعه.

يتجاوز هذا الحوار المسرحي مجرد الصدام بين الشخصيتين أحمد والبياع، ليصبح تصويراً للصراع الأوسع، بين الوطنية والتبعية، بين الأصالة والاستلاب، بين الكرامة والخضوع، من خلال التلاعب باللغات في الحوار، إذ تعكس المسرحية 132 سنة كيف أنّ الاستعمار لم يكن مجرد هيمنة عسكرية، بل كان محاولة لإعادة تشكيل الوعي الجزائري وجعل الفرنسية جزءاً من التفكير اليومي للجزائريين، بحيث تصبح الخيانة نفسها مرتبطة بتبني لغة العدو، لكن على الجانب الآخر يظل صوت أحمد رغم جراحه ومعاناته صوتاً مقاوماً يصبر على الحديث بلغته الأصلية، مما يجعل لغته ليست مجرد وسيلة تواصلية بل سلاحاً في وجه الاستعمار، فالصراع بين أحمد والبياع لا يحسم بالسلاح فقط، بل يحسم أيضاً بالكلمة، حيث تتحول اللغة إلى ميدان مقاومة تماماً كما تتحول الأرض إلى ساحة معركة.



لقد أبرز "ولد عبد الرحمن كاكي" في مسرحيته 132 سنة، ومن خلال شخصية البياع مستوى التناقض من خلال تصويره كشخصية تحاول جاهدة التحدث بالفرنسية رغم عدم إتقانها لها بشكل كامل، فتأتي جملها مشوهة أو ممزوجة بكلمات عربية مما يعكس حالتها المهجنة التي لا تنتمي بشكل حقيقي إلى أي من الثقافتين، ويمكن التوسع أكثر في تحليل شخصية البياع المسرحية من خلال استخدامها للغة الفرنسية في حواراتها في الجدول التالي:

الحالة النفسية	تحليل حالة شخصية البياع في مسرحية 132 سنة انطلاقاً من توظيفها للغة الفرنسية

ازدواجية شخصية البائع المالية للاستعمار	تجد شخصية البائع، انطلاقاً من توظيفها للفرنسية نفسها في مأزق وجودي، فهي لا تستطيع الاندماج بشكل كامل في المجتمع الفرنسي الاستعماري الذي ينظر إليها بازدراء ويراهم خادمة لمصالحه فقط، كما أنها في الوقت ذاته فقدت جذورها في المجتمع الجزائري الذي يرى فيها أنموذجاً للخيانة والتخلي عن الهوية الأصلية، وهكذا تصبح الفرنسية بالنسبة لهذه الشخصية قناعاً زائفاً يخفي شعورها العميق بالدونية والافتراء.
الفرنسية كلغة نفاق اجتماعي	يستخدم كافي الفرنسية للسخرية من شخصية البائع من خلال وضعها في مواقف تظهر فيها ازدواجية خطابها، حيث تلجأ إلى الفرنسية عند الحديث مع المسؤولين الفرنسيين لتظهر بمظهر المتحضر، لكنها تعود الشخصية إلى العربية عندما تجد نفسها أمام أبناء جلدتها مستخدمة، بعض من الألفاظ الفرنسية كنوع من الاستعلاء عليهم محاولة التلاعب بهم مع شخصية أحمد والمجموعة عبر تقديم نفسها كوسيط بين المستعمر والشعب، هذا التنوع اللغوي السريع يكشف زيف موقفها، إنّ استخداماً للفرنسية ليس نابعاً من قناعة فكرية بل من انتهازية تحاول من خلالها تحقيق مصالحها الشخصية على حساب معاناة الآخرين.
لغة مكسرة وهوية زائفة، (المشهد الساخر)	من بين أكثر المشاهد الذي تجسد هذه السخرية اللغوية مشهد يجمع بين أحد الجزائريين الفرنسيين البائع ومسؤول فرنسي في مقر الإدارة الاستعمارية، حيث يحاول البائع التحدث بلغة فرنسية راقية ومثالية لكنه يقع في أخطاء مضحكة تفقد حديثه معناها، ما يجعل المسؤول الفرنسي يسخر منه علناً أو حتى يتجاهله، وكأنه يذكره بأنه سيظل في نظر الاستعمار مجرد خادم لا أكثر لا تقتصر هذه السخرية على الحوار بين

البياع والمستعمر، بل تمتد إلى تفاعل الشخصية الفرنسية مع بقية الجزائريين أحمد والمجموعة، حيث يحاول البياع إظهار تفوقه عبر الحديث بالفرنسية لكنه يفشل في كسب احترام شعبه الذي يرى فيه مجرد نسخة مشوهة من المستعمر.	
يتجاوز كاكي في مسرحيته السخرية من شخصية البياع إلى نقد أعمق للاستعمار الذهني الذي فرضته فرنسا على بعض الجزائريين وجعلهم يعتقدون أن تبني الفرنسية والتخلي عن لغتهم الأم هو طريقهم الوحيد للارتقاء الاجتماعي، هذا الشكل من القمع غير المباشر كان من أخطر الأسلحة الاستعمارية، لأنه لم يعتمد فقط على العنف المادي بل سعى إلى تغيير وعي الجزائريين أنفسهم وجعل بعضهم ينظر إلى ثقافته الأصلية نظرة دونية.	التبعية الثقافية والاستعمار الذهني

وعليه يقدم كاكي في 132 سنة، رؤية مسرحية عميقة لا تكتفي بإظهار الفرنسية كلغة قمع واستعمار مباشر، بل تتعمق في كشف أبعادها النفسية والاجتماعية داخل المجتمع الجزائري، فمن خلال الشخصيات التي تحاول التحدث بها بتكلف، والسخرية التي تطالهم بسبب اغترابهم الثقافي، فيتحول توظيف الفرنسية إلى أداة فنية قوية تسلط الضوء على مأساة فقدان الهوية في ظل الاستعمار، وهكذا تصبح اللغة في المسرحية أكثر من مجرد وسيلة تواصل بها ساحة صراع بين التبعية والتحرر، بين الاغتراب والعودة إلى الجذور.

فتوظيف كاكي للفرنسية في مسرحية 132 سنة لم يكن مجرد انعكاس للواقع فقط، بل هو معالجة درامية لهذا الواقع من خلال الكلمة والحوار، فالمسرح كفن جماهيري يعكس هموم الشعب ويطرح قضاياها بلغة يفهمها الجمهور وهذا ما نجح فيه كاكي بامتياز، فإن استخدامه للغة الفرنسية لم يكن ترفاً لغوياً،

بل أداة فنية ودرامية تسهم في تعميق المعنى وإثراء الحوار، مما يجعل المسرحية وثيقة مسرحية تعبر عن الجزائر بكل تناقضاتها اللغوية والثقافية.

كما أنّ حضور اللغة الفرنسية في مسرحية 132 سنة يعكس جانباً مهماً من الهوية الجزائرية المعاصرة، حيث تتعايش اللغتان العربية والفرنسية في نسيج لغوي معقد يعبر عن واقع المجتمع من خلال هذا التوظيف الذكي للفرنسية، استطاع كافي أن يعكس بعمق تأثيرات الاستعمار على الثقافة الجزائرية مسلطاً الضوء على الإشكاليات التي لا تزال قائمة إلى اليوم حول العلاقة بين اللغة والهوية، وبهذا يمكن اعتبار 132 سنة نموذجاً منفرداً للمسرح الجزائري الذي يوظف التعدد اللغوي ليس فقط كوسيلة تعبيرية، بل أيضاً كأداة نقدية تحمل في طياتها تساؤلات جوهرية عن التاريخ الاستعماري والاستقلال الحقيقي للهوية الجزائرية.

المبحث الثاني: التداخل اللغوي code-switching لنماذج مسرحية مختارة:

تمهيد

المسرح الجزائري المعاصر فضاءً ابداعياً يعكس التحولات الاجتماعية والثقافية التي شهدتها المجتمع الجزائري عبر تاريخه الحديث، وهو مسرح مشبع بتأثيرات تاريخية وسياسية جعلت منهم مرآة لصراع الهويات، وللتجاذب بين اللغات المختلفة التي تتعايش داخل النسيج الاجتماعي الجزائري، ويعود هذا الخلط اللغوي في المسرح الجزائري إلى "خطة المسخ التي قام بها الاستعمار الفرنسي مستهدف ملامح الهوية العربية"⁽¹⁾.

وفي هذا السياق برزت ظاهرة التداخل اللغوي أو التبديل اللغوي (code switching) الذي يشير إلى عملية المزج بين لغتين أو أكثر، من قبل ثنائي لغة أو متعددي اللغات أثناء الحديث غالباً دون تغيير المتحدث أو الموضوع، وقد يحدث هذا المزج على أي مستوى من البنية اللغوية، ولكن ظهوره داخل جملة واحدة أو مكون نحوي معين أو حتى داخل كلمة واحدة هو ما جذب أكبر قدر من إهتمام

¹ - صورية غجاتي، الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة، ص: 37

اللغويين"⁽¹⁾. ويعد فاينرايش (Heinrich) أول اللسانيين الغربيين الذين أشاروا إلى ظاهرة التحول اللغوي، أو التداخل، أو التناوب اللغوي وتبع ذلك العديد من الدراسات في هذا المجال وقد حظي هذا الموضوع باهتمام كبير من قبل العلماء المختصين في علم اللغة الاجتماعي، وقد تم تعريف هذه الظاهرة (code-switching) على أنها "انتقال الفرد أثناء الحديث من لغة إلى أخرى سواء من اللغة الفصحى إلى العامية، أو العربية ولغة أخرى، أو العكس، أو حتى التنقل بينهما في سياق حديثه"⁽²⁾. وتعد هذه الظاهرة أكثر شيوعاً عند المجتمعات الثنائية اللغة وكذلك عند الأشخاص ثنائيي اللغة، حيث أنها ظاهرة عامة لا تقتصر على المجتمعات العربية فقط بل تنتشر عبر مجتمعات العالم. وقد عرّف أحد الباحثين التداخل اللغوي أو التحول اللغوي بقوله "هو استخدام تنوع اللغوي أثناء محادثة واحدة لغرض وطريقة معينة، وقد أشار "poedjoseo darmo" إلى أن التحول اللغوي يحدث عندما ينتقل المتحدث من اللغة الأولى إلى اللغة الثانية في المجتمع ثنائي اللغة مع وعيه التام بهذا التحول"⁽³⁾. إذ يشير هذا القول إلى ظاهرة التحول اللغوي بوصفها عملية متغيرة ومتجددة يمارسها المتحدث وفقاً لمقتضيات التواصل، فحين يستخدم الفرد أكثر من لغة أو تنوع لغوي خلال محادثة واحدة، فإنه يفعل ذلك لأسباب معينة مثل التأكيد، أو التوضيح، أو مراعاة المتلقي إذ يبرز اللغويون جانباً مهماً في هذه الظاهرة، وهو أن المتحدث في المجتمع الثنائي اللغة يدرك هذا التحول اللغوي أثناء حديثه ما يعني أنه يختار الانتقال من لغة إلى أخرى بوعي وفقاً للسياق والموقف الاجتماعي، فيمكن استنتاج أن التحول اللغوي ليس مجرد تداخل عشوائي بين اللغات بل هو أداة لغوية فعالة تساعد على تحقيق تواصل أكثر دقة ووضوحاً، وتظهر مدى تأثير اللغة بالعوامل الاجتماعية والثقافية. أما "محمد دمياطي" فقد عرّف التداخل اللغوي-code

¹ - Shana Poplack, code switching linguistic, University of Ottawa, Canada, December 2001, P 2. <https://www.researchgate.net/publication/285248787>

² - علي القاسمي، التداخل اللغوي والتحول اللغوي، مجلة الممارسات اللغوية، المخبر الدراسات اللغوية، جامعة مولود عمري، تزي وزو، ع 1 2010 ص 84.

³ - فارحين، التحول اللغوي لدى مدرسي اللغة العربية وأثره في تعليم مهارة الكلام، دراسة حالة معهد نور الحكيم بكديري لومبوك الغربية، أطروحة ماجستير، جامعه مولانا الملك مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج 2013-2014 ص 14.

switching بقوله "ظاهرة لغوية شائعة بين المتحدثين بلغتين أو لهجتين عندما ينتقل المتكلم فجأة من لغة إلى أخرى مستخدماً بعض العبارات أو الجمل أو الكلمات"⁽¹⁾. يشير هذا التعريف إلى ظاهرة التداخل اللغوي باعتبارها سمة شائعة بين ثنائي اللغة أو اللهجة، حيث ينتقل المتحدث من لغة إلى أخرى بشكل مفاجئ أثناء حديثه مستخدماً بعض الكلمات أو العبارات من اللغة الثانية ويدل ذلك على أن التداخل اللغوي ليس مجرد خطأ أو عشوائية بل هو جزء من قدرة المتحدث على التكيف اللغوي حسب السياق.

يقصد بالتحول اللغوي إذاً انتقال الفرد أثناء حديثه من لغة إلى أخرى، سواء بشكل إرادي لتحقيق أهداف معينة أو بصورة غير إرادية، وتقوم هذه الظاهرة على استخدام الشخص الثنائي اللغة لنمط لغوي وفق سياق الحديث. فظاهرة التحول أو التبديل اللغوي ظاهرة لسانية شائعة بين المتحدثين بلغتين أو لهجتين، يظهر ذلك في انتقال المتحدث فجأة باستعمال جملة أو عبارة بلغة أو لهجة أخرى⁽²⁾.

وتجدر الإشارة إلى تحديد العوامل والأسباب التي تدفع بالأفراد إلى الانتقال من لغة إلى أخرى، أو من لهجة إلى أخرى، في سياق الجملة أو العبارة الواحدة، وقد تحدث أحد الباحثين في دراسة موسومة بـ³ «Why do people code-switching A sociallinguistic Approach» إلى تحديد خمسة أسباب تدفع إلى استعمال التبديل أو التحول اللغوي نذكرها كآتي:

1. إظهار الولاء للمجتمع.

2. الإقناع.

3. إظهار المشاعر والعواطف تجاه المستمع.

4. طبيعة الموضوع.

¹ - محمد دمياطي، مدخل إلى علم اللغة الاجتماعي، مكتبة لسان عربي للنشر والتوزيع، اندونيسيا، ط2، 2017 ص 76.

² - Samia, Hanna and others, Dictionary of modern linguistics, Librairie de Liban publisher, Beirut, Lebanon, 1997, P:23.

³ - Rahane. Walid, why do people code-switch, A social linguistic Approach (14.3.2025), <http://www.acadimia.edu/2649532>

5. إبراز الملكة الاجتماعية. ويمكن تحديد دوافع أخرى تدفع بالمتكلمين إلى استعمال التحول اللغوي أو code-switching ومن ذلك نذكر:

- التأثير الثقافي: أي أن التحول اللغوي قد يكون ناتجاً عن العيش في بيئة متعددة اللغات، حيث تصبح العبارات والمفردات من اللغات المختلفة جزءاً من الاستخدام اليومي.
- الاعتياد والتلقائية: قد يحدث التبديل بين اللغات دون وعي نتيجة الاعتياد على استخدام لغتين في الحياة اليومية، ويظهر ذلك خاصة عند الأطفال الذين ينشؤون في بيئات ثنائية اللغة حيث ينتقلون بين اللغات بشكل تلقائي.
- نقص المفردات (الافتقار إلى الكلمات المناسبة): لا يجد أحياناً المتكلم الكلمة أو المصطلح الدقيق المناسب في لغته الأصلية فيلجأ إلى لغة أخرى للتعبير عن المعنى بشكل أوضح، ويظهر بشكل كبير عند متعددي اللغات الذين يتواجدون في بيئة ثنائية اللغة.
- لقد تداخلت العربية الفصحى، والعامية الجزائرية، والأمازيغية، والفرنسية، وحتى الإنجليزية داخل النصوص المسرحية الجزائرية مما أضفى على الحوار المسرحي طابعاً واقعياً، يعكس الطبيعة التعدد اللغوي في الجزائر اللغوي في المسرح الجزائري ليس مجرد تنوع أسلوبى أو تقنية فنية، بل هو ظاهرة تحمل في طياتها دلالات عميقة تتصل بالصراع الهويات الذي أفرزه التاريخ الاستعماري من جهة، وبالتحولات الاجتماعية والثقافية التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال من جهة أخرى، فمنذ بداية المسرح الجزائري في شكله الحديث خلال فترة الاستعمار كان التداخل اللغوي حاضراً كنتاج طبيعي معقد الذي فرضه الاستعمار الفرنسي حين انتقلت الفرنسية من كونها لغة المحتل إلى لغة معاملات إدارية، ثم أصبحت جزءاً من الممارسات اللغوية اليومية لبعض الفئات الاجتماعية، ومع الاستقلال لم ينقطع تأثير هذه الظاهرة بل استمرت داخل المستوى اللغوي في المسرح ليعكس التعقيد اللغوي للمجتمع الجزائري المعاصر الذي ينتقل بين العربية الفصحى في المؤسسات الرسمية، والدارجة الجزائرية في الحياة اليومية، والأمازيغية كلغة هوية وثقافة، والفرنسية كلغة هيمنة ثقافية وتعليمية.

لقد أصبح التداخل اللغوي على المستوى الفني أداة قوية في يد المسرحيين الجزائريين، حيث استخدموه لخلق خطاب حوارى يعكس تنوع الشخصيات وانتماءاتها الاجتماعية والثقافية، فمثلاً يستخدم بعض الكتاب المسرحيين اللغة الفرنسية أو المفردات الفرنسية داخل الحوار للتعبير عن شخصيات متأثرة بالنخبة الاستعمارية، أو شخصيات تحاول فرض سلطتها الاجتماعية، بينما تستخدم الدارجة الجزائرية والأمازيغية للتعبير عن الشخصيات الشعبية الثقافية، هذا التلاعب اللغوي لا يعكس فقط الواقع الاجتماعى بل يساهم أيضاً في خلق مفارقات درامية وساخرة تعزز النقد الاجتماعى والسياسى داخل المسرحية.

علاوة على ذلك، فإنّ التهجين اللغوي أو التداخل اللغوي code-switching في المسرح الجزائري المعاصر لا يقتصر على كونه ظاهرة حوارية فقط، بل يمتد ليصبح عنصراً جوهرياً في بناء الشخصيات ورسم ملامح الصراع الدرامى، فاختلاف اللغات داخل الحوار المسرحى يمكن أن يعكس صراع الأجيال حيث تتحدث الشخصيات الأكبر سناً باللغة العربية الفصحى أو الأمازيغية، بينما تلجأ الشخصيات الشابة إلى خليط من الدارجة الجزائرية والفرنسية مما يعكس تحولات الهوية اللغوية في المجتمع الجزائري، كما يمكن أن يكون التداخل اللغوي وسيلة للتعبير عن الطبقة حيث يتميز الخطاب الرسمى داخل المسرحى بالفصحى بينما تعكس اللهجات المحلية والفرنسية واقع الشرائح المختلفة من المجتمع ما يجعل اللغة أداة لفهم التفاوتات الاجتماعية والاقتصادية.

إنّ المسرح الجزائري من خلال تبنيه لظاهرة التداخل اللغوي يعيد تشكيل الخطاب المسرحى ويكسر القوالب التقليدية التي كانت تفرض لغة واحدة مهيمنة داخل النص المسرحى، ففي بداية الأمر لم يكن الكاتب المسرحى الجزائري يعتمد على فكرة وتقنية التهجين اللغوي من خلال لغتين أو أكثر ضمن نمطه المسرحى، بل كان لابد عليه أن يختار لغة واحدة يكتب بها نصه إما العربية الفصحى، أو الدارجة الجزائرية ففي بادئ الأمر استعملت اللغة العربية الفصحى أداة في الحوار والدليل على ذلك العروض المسرحية الأولى التي قُدمت من قبل الفرق المسرحية العربية، فيظهر هذا التأثير الأخير على التجارب المسرحية الجزائرية الأولى التي قدمت وعرضت مثل الشقاء بعد العناء، 1921 وخديعة الغرام

1923، مسرحية بديع 1924 وغيرها⁽¹⁾. غير أن هذا الاختيار في ظرف استعماري قاهر، باء بالفشل نتيجة صعوبة الجمهور الجزائري على فهم اللغة العربية الفصحى، مما فرض هذا الواقع على بعض رواد المسرح الجزائري الاتجاه الى استعمال اللهجة العامية، وذلك مع مسرحيه جحا لعلالو سنة 1926، على الرغم من أنها ليست لغة عامية، بحث بل تقرب نوعا ما الى الفصحى وذلك بتقرير من كاتب المسرحية نفسه، "كنتُ أكتب باللغة الدارجة المفهومة من الجميع، ولكن لا أقصد اللغة السوقية الرديئة وهي لغة عربية ملحونة ولكنها منتقاة"⁽²⁾. هذا ما دفع بالكتاب المسرحيين الجزائريين في بداية رحلة ظهور المسرح الجزائري الى اختيار لغة واحدة لنصوصهم المسرحية مجازاةً للظروف التاريخية والسياسية التي مرت بها الجزائر، أما الآن فالمسرحيون الجزائريون يدركون أن التنوع اللغوي ليس مجرد انعكاس للواقع بل هي ضرورة فنية تضفي على المسرح حيوية وتمنحه قدرة أكبر على التواصل مع الجمهور المتعدد الخلفيات اللغوية والثقافية، كما أن هذا التداخل يمنح المسرح الجزائري طابعاً حديثاً، حيث يتجاوز الحدود التقليدية للغة المسرحية ويوظف التنوع اللغوي لخلق طبقات متعددة من المعاني والتأويلات التي تعمق التجربة الجزائرية في علاقتها بالهوية واللغة والسلطة، وبذلك تصبح ظاهرة التداخل اللغوي code-switching في المسرح الجزائري المعاصر أكثر من مجرد أسلوب أدبي، أو تقنية فنية، بل هي انعكاس لصراع الهوية الوطنية والاستعمارية والتحويلات الاجتماعية التي يعيشها المجتمع الجزائري اليوم، ومن خلال هذا التداخل يعتمد المسرح الجزائري تعريف نفسه كمساحة حوارية للتعبير عن تعددية الجزائر اللغوية والثقافية، مما يمنحه طابعاً فريداً يميزه داخل المشهد المسرح العربي العالمي.

أولاً- ظاهرة التداخل اللغوي بين الدارجة الجزائرية واللغة الفرنسية "مسرحية متزوج في عطلة":

يشكل تداخل اللغة بين الدارجة الجزائرية والفرنسية بتركيباتها اللسانية المتعددة وبحرفها اللاتينية التي أصبحت مألوفة في المحادثات اليومية، والكتابات المسرحية والرقمية أحد أبرز الملامح اللغوية والثقافية في

¹ - ينظر: ابو نسيب سعد الدين، المسرح العربي المدني الجزائري، مجله الثقافة، ع55، فيفري 1080، ص:31

² - سلالي علي، شروق المسرح الجزائري، تر: احمد منور، منشورات الجاحظية، الجزائر، 2001، ص: 8.

الجزائر المعاصرة، هذه الظاهرة ليست مجرد ترف لغوي أو نمط تعبيرى، بل هي امتداد طبيعي لتاريخ طويل من الاحتكاك اللغوي والثقافي بين العربية والفرنسية منذ الحقبة الاستعمارية وحتى اليوم، وفي هذا السياق نجد أن مسرحية "متزوج في عطلة" لمراد سنوسي تقدم أنموذجاً حياً ومعبراً عن هذا التداخل، ليس فقط في حين الكلمات، والتعابير المستخدمة، ولكن من حيث الوعي الفني والدرامي باللغة بوصفها أداة للتعبير عن التناقضات الاجتماعية والهوية الثقافية، ففي الجزائر لا يمكن الحديث عن اللغة بوصفها كياناً منفصلاً عن المجتمع، إذ أصبحت الدارجة الجزائرية وعاءً مرناً يدمج فيه المتكلم مفردات من الفرنسية سواء كانت نقية، أو مجزأة* في نسق اللغوي يبدو للوهلة الأولى هجيناً، لكنه في الحقيقة يعكس منتهى الأنساق مع الواقع اللغوي الذي يعيشه الجزائري يومياً، إذ لا يتردد المتكلم في استخدام مفردات مثلاً "بارتاجي (partager)"، و "رونديفو (rendez-vous)"، أو "باركينغ (parking)"، دون شعور بالغرابة، أو الاغراب اللغوي، لأن هذه الكلمات تحولت الى مكون عضوي في البنية التواصلية للغة اليومية، بل وأصبحت تتمتع بجواز مرور اجتماعي كامل في مختلف الباقات، بما في ذلك الفضاء المسرحي.

تنتمي مسرحية "متزوج في عطلة" لمراد سنوسي إلى المسرح الاجتماعي الشعبي الجزائري، يوظف فيها التداخل بشكل ذكي ومقصود ليس فقط لتحقيق التواصل مع الجمهور الذي اعتاد هذا النمط اللغوي، وإنما أيضاً نوع من الواقعية الساخرة التي تعكس تناقضات المجتمع الجزائري المعاصر خاصة مما يتعلق بالحياة الزوجية، العلاقات الاجتماعية، والتقاء الطبقي.

فالشخص في المسرحية تتحدث بلغة هجينة تجمع بين الدارجة والفرنسية وتنتقل من مستويات لغوية مختلفة وفقاً لسياق الموقف ووضع الشخصية الاجتماعية وطبيعة الحوار، فقد يبدأ المشهد بخطاب

* المجزأة: وتعني بها الكلمات الفرنسية ذات الأصل الغربي لكنها عند دخولها إلى اللهجات الجزائرية اكتسبت مع مرور الوقت طابعاً مهيباً سواء منه حيث النطق أو المعنى أو طريقة الاستخدام حتى أصبح تستخدم وكأنها جزء من المعجم الجزائري دون وعي بأصلها الأجنبي ككلمة كوزينة في La cuisine بالفرنسية ولا ننسى La piscine أي المسبح، بورتابل Portable الهاتف.

مباشر يتضمن مفردات عربية فصحي سرعان ما يتحول إلى لهجة دارجة مطعمة بكلمات فرنسية لا بل مكتوبة أو ملفوظة وهو ما يخلق حالة من القرب بين النص العرض المسرحي والجمهور.

وعلى سبيل المثال نجد في مسرحية "متزوج في عطلة" في أحد مشاهدنا يقول أحد الشخص "الزوج" ساخرا مانيش نروح للدار باش ندي lettres و les problèmes ، أنا en vacances ماشي في mission⁽¹⁾ فهنا نجد تداخلاً لغوياً واضحاً بين ثلاث مستويات الدارجة الجزائرية، والمفردات الفرنسية النقية، والمفردات الفرنسية المجزأة أو المتداولة شعبياً ضمن قالب جزائري فهذه الطريقة في التعبير ليست اعتباطية بل تحمل دلالة اجتماعية وثقافية مهمة فهي تعكس حالة الانقسام الهوياتي بين ما هو محلي ومستورد بين البساطة الشعبية والانبهار بالحدث الغريبة وهو ما تشخصه الشخصيات وتعيد إنتاجه على الخشبة.

كما يمكن رصد أن بعض الكلمات الفرنسية تلفظ بلكنة جزائرية خاصة، وأحيانا تصرف حسب القواعد الصرفية للدارجة فتسمع رونديفوات les rendez-vous أو كومونديتها، أو بروغراميتلو، في محاولة لا شعورية من المتحدث لإعادة توطين هذه الكلمات داخل السياق الثقافي المحلي هذه الظاهرة التي يمكن تسميتها بـ"الفرنسية المجزأة" أو "الجزأة الفرنسية" لا تعني فقط الهيمنة الفرنسية على الفضاء اللساني، بل تعكس أيضاً رغبة الجزائري في تبني اللغة الأجنبية لتخدم خصوصيته التعبيرية وهويته المركبة، ولعل ما يجعل المسرح الاجتماعي الجزائري، كما في مسرحية "متزوج في عطلة" مراد سنوسي أرضاً خصبة لهذا التداخل اللغوي وهو أنه لا يلتزم بقواعد اللغة الرسمية الصارمة، بل يعتمد على العفوية واللغة الحية، والنبذة الساخرة التي تحتاج إلى أدوات لغوية مرنة وتعبيرات مستمدة من الحياة اليومية، فالتداخل أو التهجين اللغوي (code switching) لا يفسد البلاغة بل يعمّقها ولا يضعف الانتماء بل يجعله أكثر صدق وقرب من الواقع.

وعليه سنوضح أكثر مستويات التداخل اللغوي في مسرحية "متزوج في عطلة" من خلال تداخل العربية الدارجة والفرنسية، كخطاب فني قائم بذاته يكشف عن خصوصيات المجتمع الجزائري وانقساماته

¹ - مراد سنوسي، متزوج في عطلة، ص: 151.

الطبيعية، وتنافره بين التقاليد والانفتاح بين الأصالة والحداثة بين العربية التي تعني قيم الهوية والانتماء، والفرنسية التي توحى بالتححرر والانبهار بالعالم العصري كل ذلك يصاغ في قالب مسرحي ساخر يثير الضحك من جهة والتأمل من جهة أخرى.

"يدخل شاب إلى الخشبة فرح يرقص ومتحدث للجمهور:

ما تنجموش تعرفوا شحال راني فرحان دعوة الخير وقليل ليلة القدر وبلاك بابا نويل والهبال، مانيش مأمّن راني باغي نظير بالفرحة باغي نرفرف باغي نرفرف فررررر، شوفة الدار خاوية وأنا ندور فيها وحدي كي الغزال هكذا الرجال وما يشقاش vive الرجال vive laliberté كي نولي نلقاها العشية معايا، الليل معايا c'est trop وماشي سماطة normal يا أنا عندي Concentre"¹.

في هذا المشهد يدخل شاب إلى خشبة المسرح وهو في حالة فرح هستيري ينتقل ويرقص ويتحدث مباشرة إلى الجمهور، هذا الانفتاح مليء بالحيوية والانفعال ويجعله من الشخصية محورا تعبيرياً يدمج بين الأجساد، واللغة، والهوية، فمنذ البداية يمكن ملاحظة أن اللغة لا تستخدم فقط كوسيلة التواصل، بل كوسيلة تعبير جسدي وشعوري تذوب داخلها مشاعر مختلطة من الفرح، والانبهار، والانعقاد، والاغتراب.

وقبل تحديد نوع التداخل أو التهجين اللغوي في هذا المقطع المسرحي وتحليله، لابد من ذكر أنواع التداخل اللغوي (code-switching) ولعل أشهرها يأتي على أربعة مستويات نذكرها فيما يلي:

__ التحول اللغوي للمفردات؛ أي استعمال مفردة أو كلمة من اللغة الأولى وتوظيفها وتكييفها للغة التي يتحدث بها المتكلم وغالبا ما يكون المتحدث يجهل وجود هذه المفردة في لغته الأولى أو تكون مفقودة فيها

- التداخل اللغوي بين الجمل؛ يكون بإعادة المتكلم معنى جملة بالغة الثانية من أجل تأكيد مسألة معينة أو لزيادة افهام المستمع.

¹ - المسرحية، متزوج في عطلة، ص: 149.

- التحول اللغوي داخل الجملة؛ ومن أعقد أنواع التدخل اللغوي إذ يتطلب مهارة امتلاك وإتقان اللغتين واستعمال نظميها في آن واحد، ويحدث هذا النوع داخل الجملة الواحدة أي على مستوى التعابير أو التراكيب المكونة لها بل حتى على مستوى المفردات إذا لم تخضع لتكيفات صوتية أو صرفية⁽¹⁾.

وعليه فالشكل الأبرز في المشهد المسرحي هو التداخل داخل الجملة الواحدة؛ أي أن شخصية الشاب أو الزوج يستخدم لغتين أو أكثر داخل نفس الجملة أو الفقرة دون توقف أو انفصال واضح، مما يدل على تمكن المتكلم من اللغتين وعلى أن التحول اللغوي ليس مقصوداً كأداة بل أصبح جزءاً طبيعياً من الوعي اللغوي اليومي، أما اللغات الحاضرة في المشهد الأول من مسرحية "متزوج في عطلة" هي:

1. الدارجة الجزائرية هي القاعدة الأساسية للخطاب تستخدم للتواصل المباشر مع الجمهور، ولبناء القرب والحميمية كما أنها حاملة للهوية الثقافية والرمزية للشخصية.

2. اللغة الفرنسية تبرز بشكل متقطع داخل الجمل (vive là l'liberté, c'est trop, normal, vive la liberté) وهي هنا توظف بشكل تعبري تعبر عن مفاهيم عصرية حديثة شبابية وأحياناً ساخرة أو مبالغ فيها.

3. العربية الفصحى جزئياً تظهر في عبارات مأخوذة من السياق الثقافي، أو الديني مثل دعوة الخير، ليلة القدر لكنها لا تستخدم كلغة منتقلة بل كجزء من التراكيب الشعبية.

يبرز هذا النوع حالة المجتمع الجزائري الذي يحمل في ذاكرته اللغوية استعمار لغوي فرنسي، وانقساماً داخلياً بين العربية الدينية، والدارجة اليومية، والفرنسية الحديثة، وهذا ما يجعل المسرح فضاءً خصباً لتجلي هذه الظاهرة فعبارة (vive la liberté vive الرجال) تحمل كلمات مفتاحية وهي vive بالفرنسية التي تستخدم كشعار سياسي اجتماعي، أما عبارة "vive Laliberté" تميل إلى مفاهيم الثورة والتحرر في الجزائر أو حتى في الخطاب الفرنسي نفسه، لكن اقتحامها هنا بطريقة ساخرة وعفوية وفي

¹ - مراد سنوسي، متزوج في عطلة، ص: 151.

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

مشهد لا يحمل طابعاً سياسياً مباشراً يكشف عن انفصال الخطاب عن الواقع، أما عبارة "trop سماطة وماشي سماطة normal" تحمل لغتين trop الفرنسية؛ أي بمعنى هذا كثير للتعبير عن حالة من الانفعال و"السماطة" كلمة دارجة جزائرية تعني "الملل" كدلالة عن الانزعاج والتدمير، وتخلق هذه الجملة توليفة مكثفة من الشعور بالفرحة والحرمان في آن واحد وتظهر مدى تداخل المشاعر واللغات في الشخصية، كما تعد هذه الجملة المهجينة لغوياً من أقوى الجمل التي تظهر أن التداخل اللغوي ليس أداة جمالية فقط بل حالة نفسية داخلية تتحكم في اللغة:

يمكن تحليل المشهد المسرحي بشكل أعمق وأوضح في الجدول الآتي:

المقطع	اللغة المستخدمة	الوظيفة اللغوية	الشرح والتحليل
ما تنجموش تعرفوا شحال راني فرحان	دارجة جزائرية	تواصل مباشر مع الجمهور + تعبير عند الفرح	تفتتح المسرحية بنداء يتكرر لإحداث شحنة عاطفية قوية "ما تنجموش" "لن تستطيعوا" يعكس التحدي والانفعال ويؤسس لعلاقة تفاعلية مع الجمهور.
دعوة الخير وقليل ليلة القدر وبلاك بابا نويل والهبال	الدارجة + مفردات ذات مرجعية دينية وغربية	إنتاج مفارقة ثقافية ساخرة	مزج بين الرموز الدينية دعوة الخير، ليلة القدر، والثقافة الغربية، بابا نويل يكشف عن الشخصية بين هوية دينية تقليدية وأخرى حديثة استهلاكية بأسلوب ساخر.
vive الرجال vive Laliberté	فرنسية + دارجة جزائرية	شعار ثوري ساخر	تستعير الجملة عبارات من الخطاب الفرنسي الثوري لكن توظيفها بشكل شعبي vive الرجال ينتج تناقضا هوياتيا ويظهر كيف أصبحت اللغة الاستعمارية تستعمل بصيغ هجينة ساخرة.
C'est trop وماشي سماطة normal	فرنسية + دارجة	تعبير عن حالة وجدانية متأزمة	تعكس الجملة شدة الانفعال حين stop هذا كثير تمزج مع "سماطة" تدمر مما ينتج لغة مزدوجة بين الانفعال الداخلي والنفور من الوضع

وبالتالي يعد هذا المشهد الأول من المسرحية أنموذجاً مهماً لتجسيد الهوية الجزائرية المتعددة لغوياً وثقافياً، يظهر كيف تتحول اللغة إلى مرآة إلى الذات المشروخة؟ وكيف يمكن أن يوظف التحول أو التداخل، أو التهجين اللغوي "كود سويتشين" كأداة مسرحية لنقل المعنى فقط بدل من خلق إيقاع للسخرية السخرية والانفعال، والانتماء، فاللغة في هذا المشهد ليست حيادية وإنما تتكلم عن الماضي الاستعماري وعن التشيع الهوياتي، عن الحلم بالحرية، عن الحب المكسور، عن الغربة في الداخل وكل هذا يتجلى في الجملة الواحدة التي تضم العربية والفرنسية والدارجة في آن واحد.

إنّ مسرحية **متزوج في عطلة** متخمة بمستويات التداخل اللغوي أو كود سويتشين، فمثلاً نجد الشخصية الرئيسية في المسرحية تتحدث في أغلب مشاهد المسرحية عن ذاتها وهي شخصية الزوج متدمراً عن حالته، قائلاً في إحدى المقاطع: "درك نبروفيتي ندير رايب مع روحي، نرها مع روحي اللي يشوفك يحسب صح مبكر شاري ليفلور، ونوصلها للايروبور وتدمع كي لما منين طلعت لافيون لاعبها فرحان... وأنا نقول لها إن شاء الله يشدوك الطبة اللي رايحة عندهم، ويكثروا لك ليزاناليز والراديوات ويبروفيتيو منك" (1).

يتجلى في هذا المقطع المسرحي تداخل لغوي داخلي داخل الجملة الواحدة، حيث يتم الانتقال بين الدارجة الجزائرية، واللغة الفرنسية ضمن الجملة الواحدة أو حتى داخل الكلمة الواحدة، هذا النوع من التداخل لا يستخدم بشكل عشوائي أو عفوي فقط، بل يؤدي وظيفة بلاغية مقصودة، تدل على درجة من التلاحم اللغوي بين اللغتين نتيجة التداخل التاريخي العميق بين الفرنسية واللسان الجزائري، كما أن التداخل في هذا السياق ليس لغوياً فقط، بل أيضاً نفسي واجتماعي يفتح الباب أمام تفاعل دلالي متعدد المستويات ويشير إلى التمزق الهوياتي للشخصية التي تستخدم هذا المزج اللغوي كوسيلة للتعبير عن شعور دقيق بالإقصاء والسخرية.

كما يلاحظ في هذا المقطع الحضور الطاعني للدارجة الجزائرية بصفتها الوعاء الأساس للتعبير، غير أنها ممتزجة بمجموعة من الكلمات والمصطلحات الفرنسية التي خضعت لعملية جزأرة ومن بين

¹ - مراد سنوسي، متزوج في عطلة، ص: 151.

الكلمات الفرنسية نذكر: ليفلور les fleurs، لايروبور l'aéroport، لافيون l'avion ليزاناليز les analyses، الراديوات les radios، بروفيتيو profiter، هذه الكلمات تستعمل بشكل اعتيادي داخل السياق الدارجي دون احساس بأنها دخيلة، مما يؤكد تحول الفرنسية من لغة أجنبية إلى لغة مدججة صوتيا ثقافيا، ويبرز هذا التداخل أيضاً العلاقة العضوية بين اللغة والواقع المعيشي إذ لم تعد الفرنسية حكرا على النخبة بل أصبحت أداة تواصل وتعبير حتى من أكثر المواقف بساطة وسخرية.

إذا تغلب ظاهرة الجزارة في هذا المقطع المسرحي بشكل بارز وواضح، وتعني تحويل الكلمة الفرنسية إلى صيغة محلية جزائرية صوتياً وتركيبياً بحيث تفقد الكلمة طابعها الأجنبي وتندمج في بنية الدارجة الجزائرية، إذا يمكن القول إنها شكل من أشكال التملك اللغوي حيث تصبح الكلمة الفرنسية جزائرية بالنطق والاستعمال ويمكن تبين التداخل اللغوي في الجدول الآتي:

الكلمة الأصلية	اللهجة الجزائرية	التحويل
Les fleurs	ليفلور (الورود)	تحويل صوتي واضح من خلال وضع الكلمات للحن العامي الجزائري.
L'aéroport	لايروبور (المطار)	وضع اللفظة في إطار دارجي محلي، من خلال نطقها بالتفخيم على حرف الراء بدل من تخفيفها في اللغة الأصلية الفرنسية. تحويل الكلمة من أصلها.
L'avion	لافيون (الطائرة)	تحويل الفعل حسب طريقة نطق الأفعال في الدارجة الجزائرية من خلال زيادة "تيو" عند الحديث عن الجماعة.
Les analyses	ليزاناليز (التحاليل)	
Les radios	راديوات (الأشعة)	
Profiter	بروفيتيو (يستغل)	

يلعب التداخل اللغوي هنا دوراً درامياً تعبيرياً بالغ الأهمية، إذ يكشف عن البنية النفسية للشخصية المتكلمة التي تخفي خلف نبرة التهكم والفرح السطحي إحساس عميق بالإقصاء والخذلان، الحديث عن لافلور، والايروبور، لافيون، يوحى في ظاهره بالفرح، لكنه يحمل في باطنه غيرة وحسرة كما أنه استعار مصطلحات فرنسية من السياق الطبي مثل: ليزاليز، والراديوات، يضيف بعداً تهكمياً على الموقف وكأن الشخصية تفرغ حنقها المكبوت من خلال السخرية من الآخر (الزوجة) التي سافرت للعلاج

ويبقى لوحده فرحاً ظاهرياً حزيناً ضمناً، إذا فالتداخل اللغوي هنا ليس مجرد زخرفة لغوية بل تقنية تعبيرية تسمح بتعميق الصراع الداخلي وتجسيده بأسلوب غير مباشر.

تنتمي مسرحية "متزوج في عطلة" لمراد سنوسي وهذا المقطع المسرحي إلى نماذج التهجين الكثيف بين الثقافتين الجزائرية والفرنسية، فالكلمات الفرنسية ليست مستعملة بصيغتها الأصلية بل تمت جزأتها لتنسجم مع النظام الصوتي والنحوي للدارجة مثل: بروفيتيو، الراديوات، لفيلا، هذا التهجين لا يقتصر على اللغة في هذا المقطع بل يمتد إلى الخلفية الثقافية للمشاهد، حيث يختلط التصور الشعبي كالفرح، الغبطة، العين، دعوه الخير، مع مظاهر العالم الغربي الطائرة، الفحوصات، المطارات، هذه العناصر المختلطة تنتج هوية لغوية وثقافية مركبة تعكس تعقيد التجربة الجزائرية في مرحلة ما بعد الاستعمار، حيث لا يزال الفرد يعيش ضمن مفارقة الانتماء بين جذور محلية، وتأثر غربي مسيطر، كما يشير الخطاب في هذا المقطع بالتحديد على شخصية مأزومة داخلياً تخفي مشاعر النقص والدونية تحت قناع الفرحة المبالغ فيه أو السخرية، إذ يظهر أن المتكلم يشعر بالخذلان من زوجته الأعلى منه في المستوى الدراسي والثقافي، إذ يحمل شعوراً بالرفض والانتماء، كما أن الشخصية الرئيسية في المسرحية "الزوج" تعيش حالة من الاحباط الاجتماعي فلا يملك سوى اللغة الهجينة كوسيلة للتنفيس، كما أن هذا التهجين اللغوي هو نفسه انعكاس لحالة الاغتراب الثقافي الذي تعيشه الشخصية، إذ تبدو ممزقة بين خطاب شعبي غاضب، وخطاب غربي.

كما ينتج المقطع برموز ودلالات متشابكة، مثل "الدار خاوية"، "تطير فيها كي لغزال"، "لافيون"، "ليفلار" كلها رموز تجسد مشهداً بصرياً درامياً ساخراً فيه مفارقة بين الصورة المثالية للسفر والحلم، والحقيقة المريرة التي يعيشها المتكلم، كما يقوم المشهد على الايقاع السريع للجمل وتكرار المفردات، والنقل الثالث بين اللغتين، كلها عناصر تضع في طياته صراعاً داخلياً شديد الكثافة بين الهوية والانتماء، بين الحلم والواقع، بين الذات والآخر.

نجد في موضوع آخر من مسرحية "متزوج في عطلة" نوع من التداخل اللغوي الداخلي دائماً على لسان الشخصية الرئيسية "الزوج"، باعتبار المسرحية مونودرامية قائمة على شخصية ممثل حاضر، أما

باقي الشخوص فهي غائبة "مرتي مهبلتني ومنين نزعف تقتلني بالبارد، نقولها الله غالب نبغيك ونخاف عليك c'est fort que moi يا انا اللي طحت على راسي أنعميت وتزوجت واحدة قارية عليا غير نهدر نحصل، ملهية ومازال نتبع فيا وتعس فيا من وراء البحر وما طلقنتيش السماطة، يا أنا عندي الشهدة، يا أنا عندي السماطة اللي تقطر... حتى أنا سماطيت باش تزوجت حتى وصلت 40 المكتوب، صاحبي ووالديا هما اللي سيفوا علي هما اللي يزقوا علي"⁽¹⁾، يمثل هذا المقطع مثلاً واضحاً للتداخل الداخلي حيث تتقاطع الفرنسية مع الدارجة الجزائرية في نفس الجمل، بل أحيانا داخل الوحدة التركيبية الواحدة فاستعمال عبارته مثل c'est fort que moi مدججة ضمن خطاب عاطفي بالعربية، يبرر تداخلاً وجدانياً، أيضاً فالكلمات الفرنسية تُستعمل للتعبير عن ذروة المشاعر والانكسار ما يكشف أن مركز اللغة الفرنسية كلغة الوعي العاطفي لدى المتكلم، فالتداخل اللغوي يعمل هنا كأداة لإبراز التناقض الشعوري الداخلي: من جهة يظهر "الزوج" في وضع ضعف وخضوع (نخاف عليك، نبغيك) ومن جهة أخرى يحاول التبرير وإلقاء اللوم على المحيط (صاحبي، والديا اللي سيفوا علي) فاستخدام الفرنسية في لحظة الحزن والانكسار يمنحها وظيفة درامية خاصة، فهي ليست لغة سلطة بل لغة معاناة داخلية كأن المتكلم لا يجد في لغته الأم القدرة الكافية للتعبير عن عمق التوتر العاطفي فيلجأ إلى لغة الآخر الذي كان مستعمراً بالأمس لكنه الآن ملاذاً وجدانياً.

كما يظهر في هذا المقطع المسرحي عملية تهجين مزدوجة:

- لغوياً: من خلال إدماج كلمات فرنسية بشكل طبيعي داخل بنية عامية صوتية ونحوية.
- ثقافياً: يظهر في تعارض الأنماط الاجتماعية التقليدية (الزواج المفروض من الأهل، الخضوع للمرأة القوية المثقفة) مع نماذج ثقافية هجينة من خلال اللغة، وهو ما يبرز شخصية مهزوزة وتعاني من فقدان التوازن بين ثقافة الانتماء والثقافة الحديثة.

تعبّر الشخصية هنا عن حالة من الضعف والاختناق من مؤسسة الزواج، إذ يشعر المتكلم بأنه فقد السيطرة على حياته فيستخدم تقنية «code-switching» كأداة للإفصاح عن هذه الأزمة بطريقة

¹ - مراد سنوسي، متزوج في عطلة، ص: 150.

غير مباشرة، ونلاحظ أن الزوج لا يملك المبادرة ولا القرار بل هو نتاج لضغوط من العائلة والبيئة والمرأة تبدو الأقوى معرفيا ما يزيد إحساسه بالعجز، بالتالي يشير هذا المقطع إلى أزمة الرجولة أو الذكورة المهزوزة في مجتمع يعيش تحولات متسارعة لغويا وثقافيا.

كما تتكرر رموز الضعف والعجز في هذا المقطع مثل: "طحت على رأسي، اتغميت" تضفي عليها قوة تصويرية ساخرة للاستعمال التكراري للتعبير *plus fort que moi* مما يخلق واقعا نفسيا وجماليا مضاعفا، فيتحول المشهد إلى مونولوج داخلي ساخر يفضح هشاشة الفرد وسط خطاب ذكوري تقليدي فالتداخل اللغوي أو *code-switching* هنا لا يخدم فقط التهجين الجمالي بل عمق المفارقة بين قوة الظاهر وضعف الباطن.

يظهر التحول اللغوي في مسرحية متزوج في عطلة لمراد سنوسي في شكل تنافس حضوري بين العربية (الدارجة) واللغة الفرنسية، وهذا ما نجده في حوار شخصية الزوج مع نفسه أولا، ثم مع الجمهور ثانيا في قالب مونودرامي ساخر وتأملية "أسيدي علاش غابنين رواحكم، أنا الحمد لله خدام *commerçant* ويسكنتي وواصل فيه القرابة لحقت لليسي وحبست وحدي ونجحت في البيع والشرا... أنا كنت خايف من الزواج، خايف نضيع الزهو و *la liberté* كل شيء ولا بالحساب، الدخول والخروج الهدرة، والمصروف، كنت مهني حتى لقيت روحي مكتف وداير شريك يعس ويحاسب فيا يا *c'est trop* بزاف هذا الاستعمار يا *propete* طول العمر وفيها لا *la grâce* لا عيد.⁽¹⁾ فالتداخل اللغوي حاضر بقوة في هذا المقطع نظرا لما يحمله من بعد نقدي اجتماعي ساخر، فالانتقال بين الفرنسية والدارجة يتم دون توقف لغويا مما يدل على أن الشخصية معتادة على هذا النوع من المزج بل توظفه للتعبير عن قضايا حساسة بطريقة هجينة، إذ يستخدم هذا النوع من التداخل لنقل التوتر بين الإحساس بالحرية والاختناق الاجتماعي خصوصا في الحديث عن الزواج والقيود الاجتماعية.

ويتمثل التداخل اللغوي أو *code-switching* في هذا المقطع المسرحي بين اللغات واللهجات

الآتية:

¹ - مراد سنوسي، متزوج في عطلة، ص: 150.

الكلمات الفرنسية	المقابل بالعربية	اللهجة الجزائرية
Commerçant	تاجر	تأتي الداجة الجزائرية كقاعدة
La liberté	الحرية	أساسية ذات حمولة نقدية عالية:
C'est trop	هذا كثير	يعس: يحرس،
Perpètes	السجن المؤبد (مجازاً)	حبست: وقفت،
La grâce	العفو	لقرايا: الدراسة،
		بزاف: كثيرا،
Lycée	الثانوية	الهدرة: الكلام.

يعبر المتكلم في المقطع المسرحي عن إحساس واضح بالتحسر والنفور من مؤسسة الزواج، ويرى أنها قيد خانق حرمه من الحرية الفردية، فتوظيف الفرنسية هنا يتم لتعزيز هذه الرؤية وكلها تعبيرات تكشف حجم الشعور بالمأساة داخل إطار ساخر، فالتحول اللغوي يضيف على الخطاب طابعا ساخرا مزدوجا من جهة نقد ذاتي، من جهة أخرى نقد اجتماعي لنظام الزواج التقليدي وتدمج الكلمات الفرنسية ضمن خطاب شعبي دارج دون تكلف، مما يكشف عن عملية تملك لغوي ثقافي كما أن المفردات الفرنسية تستعمل كمفاهيم اجتماعية مشحونة بالحرية والسجن وليس كمفردات محايدة وهذا يعكس تهجينا دلاليا حقيقيا، حيث تتحول اللغة الفرنسية من مجرد أداة تواصل إلى مفهوم ثقافي يتم تداوله بلغة الشعب وهنا يتضح كيف أن المسرح الجزائري يوظف التهجين كلغة فنية وأيديولوجية في آن واحد.

وفي مقطع آخر من المسرحية نجد التمازج اللغوي حاضرا بقوة بين اللهجة العامية واللغة الفرنسية دائما على لسان الشخصية المتكلمة (الزوج) في قالب مونودرامي: "راني خادام عامين ونص ومازال الخير قدام، عامين ونص زواج يا حبس مباحية، بصح لمزية راحت vive la liberté لافوت فيك probleme أنك تزوجت وحده فايتاتك في القرابة الناس كي يتزوجوا يختاروا اللي ينخلعوا في رجالهم

كما هذوك تاع mon marrie تعرفي واعر بصح gentil بصح ما فام ياسمين شابه بزاف vraiment la classe⁽¹⁾.

نجد في هذا المقطع تمثيلاً واضحاً لصراع داخلي يعيشه المتكلم بين تجربته الزوجية التي يراها قيداً وسجناً، وبين حلمه السابق بالحرية والانطلاق، وتظهر هذه الصدمة النفسية بوضوح في أول جملة "عامين ونص زواج يا حبس مباوية" وهي عبارة قوية تجسد كيف يتحول الرباط الزوجي الذي يفترض أن يكون مبنياً على الحب والاستقرار إلى عبء ثقل، تليها مباشرة عبارة بالفرنسية vive la liberté في مفارقة ساخرة تؤكد على أن المتكلم لم يعد يتحمل هذا الوضع المقيد، وأنه يرى في الحرية قيمة ضائعة استرجعها فقط بالكلام، لا بالواقع.

ومن هنا تبدأ لعبة التداخل اللغوي أو « code switching » في العمل كبنية دلالية حين تتحول الفرنسية إلى أداة رمزية للحلم والحنين إلى ما قبل الزواج، في المقابل الدارجة تستعمل لسرد الواقع القاسي، فاستخدام لازمة vive la liberté ليس مجرد استحضار لشعار سياسي أو ثقافي، بل هو صرخة نفسية تمثل الرفض والانفصال الرمزي عن مؤسسة الزواج وكأن المتكلم يقول: "أنا لم أعد أنتمي إلى هذا القفص ولو بالكلام"، بعد ذلك ينتقل إلى مستوى أكثر من النقد الاجتماعي حين يتحدث عن الفروق الثقافية والتعليمية بينه وبين زوجته، والتي تصاغ بلغة هجينة من الدارجة الفرنسية، عبارة "تزوجت وحدة فايتاتك في القرية" تكشف عن عدم توازن قيمي بين الزوجين، وهو ما يولد لدى المتكلم شعوراً بالضعف والتهميش، وهنا تتكرر استعارات من العالم الفرانكفوني مثل: mari ، vraiment la classe و gentil وكلها تصدر على لسان نساء أخريات يقارن أزواجهن بطريقة مبالغ فيها، ما يوحي بأن المتكلم يعيش نوعاً من الضغط المجتمعي والاحباط الرجولي أمام نموذج الرجل المثالي الذي تتبناه النساء المتأثرات بالثقافة الفرنسية.

في هذا السياق، لا تستخدم الفرنسية كأداة معرفية أو تواصلية، بل كوسيلة لبناء مخيال اجتماعي معين، تم فيه ترميز الرجل الناجح الأنيق القوي على الطريقة الفرنسية، وهو ما يشعر المتكلم بالدونية،

¹ - مراد سنوسي، متزوج في عطلة، ص: 151.

فاللغة هنا ليست محايدة بل تنتمي إلى فضاء قيمي يهmesh اللغة الأم ويمنح الأفضلية للغة المستعمر السابق بما تحمله من أنماط مزيفة للنجاح والأنوثة والرقي الاجتماعي.

ويتجلى في هذا المشهد المسرحي التهجين الثقافي بوضوح في شخصية تعيش في واقع جزائري شعبي بسيط، لكنها تتحدث عن نماذج نسائية متأثرة بالخطاب الفرانكفوني وتقارن نفسها بصورة مثالية مرسومة في مخيال النساء، وبهذا يصبح التحول اللغوي أداة كشف عن المسافة بين الواقع والمأمول، بين الانتماء الطبقي والحلم الثقافي، لما يظهر أن هذا التداخل اللغوي لا يخلو من وظيفة جمالية، فالسخرية والمفارقة تولدان من هذا الخليط اللغوي، مما يمنح المشهد خفة في التناول رغم عمق التوتر النفسي الذي يعانيه المتكلم.

ثم تكمل الشخصية المتكلمة حوارها مع الجمهور في نفس الايقاع التهجني اللغوي "مادام ياسمين تزوجتها كبيرة شوية تزوجتها وفي عمرها خمس وثلاثين سنة، رابح في l'affaire وصلني شابعة بيترا وشاربة عقلها، أنا قديم في الدومان أنا البيترا نشفى منين كانت عاد لامودا أنا ancien حافظ البيتريات ولسوام c'est normal أنا لكنت نعرض ونخلص ومنبعد بيتسموا ويقولوا je m'excuse une minute Jaime fuit belle"⁽¹⁾.

تتجلى في هذا المشهد ظاهرة التداخل اللغوي بكثافة دلالية واجتماعية، حيث تنتقل الشخصية من الدارجة الجزائرية، إلى الفرنسية بطريقة مرنة توحى بتشرب اللغة المستعمرة كجزء من الوعي اليومي لا بوصفها لغة أجنبية، بل كأداة رمزية في فهم العلاقات الاجتماعية وخاصة الزواج والمكانة، يتحدث المتكلم عن زوجته التي تزوجها "كبيرة شوية" وهو ما يعكس قصورا مجتمعيًا نمطيا تجاه المرأة الناضجة، لكنه في الآن ذاته يلبس خطابه هذا غلافا ساخرا عبر استعارة مصطلحات من عالم التجارة والبيزنس. ويعتبر التداخل اللغوي في هذا السياق عن اختلال ميزان السلطة داخل العلاقة الزوجية، فالمتكلم يصف زوجته بلغة تسقط عليها صفات السلع والخدمات "l'affaire"، حافظ السومة، شابع بيترا" مما

¹ - مراد سنوسي، متزوج في عطلة، ص: 151.

يشي بوعي ذكوري ينظر إلى العلاقة من زاوية السيطرة والربح والخسارة، هنا تستخدم الفرنسية لتوصيف موقف محرج أو تهكمي، وكأن اللغة الدخيلة تمنح التعبير طابعا ساخرا ناعما يخفي نوع من النقد. إضافة إلى ذلك، نلاحظ كيف يتم توظيف عبارات فرنسية مرتبطة بمواقف أنثوية، في الظهور الاجتماعي: *Je m'excuse une minute Jaime fuit belle* وهي جملة تحاكي ما تقوله المرأة عندما تستأذن لتجدد جمالها، هذا الاستخدام يعيد صورة المرأة الفرنسية الأنيقة التي تعكس مخيال ثقافي فرنكفوني ترسب في الذهنية الجماعية الجزائرية منذ الحقبة الكولونيالية، وهو ما يجعل من الفرنسية هنا لغة الترف والتزييف الاجتماعي، في مقابل لهجة المتحدث البسيطة التي تعبر عن واقع مكشوف وساخر.

ويظهر أمام هذا الخطاب مستوى التهجين الثقافي من خلال رؤية محلية للزواج والعلاقات ممزوجة بمفاهيم تجميلية واستهلاكية مأخوذة من الثقافة الفرنسية، مما ينتج خطابا مهجنا يستهزئ بمظاهر "التحضر الكاذب" الذي تجسده الزوجة ذات الخلفية الفرنسية في هذا المشهد ليست محايدة، بل محملة بمواقف طبقية وجندرية وتتحول إلى مرآة تعري تناقضات الواقع الاجتماعي.

"أنا مافام حاجة وحدة أخرى، هنا في خرجتنا اللولة قاتلي نروحو restaurant قلت هادي تبروفيتي مني قلت لها في قلبي كي جابونا menu أنا استحفضت على روحي، أنا قعدت نشوف ونختار من جهة les prix يا والله ما تلقى وش كومونديت بصح لالة madame دخلت عليها sans pitié"⁽¹⁾.

يحمل هذا المشهد المسرحي من مسرحية "متزوج في عطلة" شحنة الكوميديا السوداء المتولدة من التوتر بين الواقع الاقتصادي للمتكلم وتوقعات "السيدة" التي ترافقه، ويبدأ التداخل اللغوي بشكل خفي مع كلمة restaurant ثم يتصاعد تدريجيا مع menu، و les prix و madame ليصل ذروته مع العبارة الحاسمة sans pitié هذا التصعيد ليس لغويا فقط، بل هو أيضا تصعيد درامي حيث تمثل الفرنسية في هذا السياق لغة الضغط والتوتر واللاواقعية.

¹ - مراد سنوسي، متزوج في عطلة، ص: 152.

إنّ التّداخل أو التّهجين اللّغوي في هذا المقطع ليس فقط وسيلة بلاغية، بل استراتيجية لإبراز الانفصال الطبقي والثقافي بين طرفي العلاقة: رجل بسيط يتصرف بعفوية ويحسب الحساب لكل تفصيل، وامرأة متمكنة اجتماعيا واقتصاديا تعرف كيف تفرض حضورها وطلباتها دون تردد، فالتهجين اللغوي هنا يشير إلى التفاوت الطبقي والثقافي واللغوي؛ فالمتكلم يتحدث بفرنسية "متغيرة" ضمن بنية دارجة، في حين أن المرأة تبدو وكأنها تتحدث بثقة واستعلاء كما في *sans pitié* أي دون حواجز وهي لفظة تقلب موازين القوة داخل المشهد.

يتحول التهجين اللغوي في هذا السياق إلى آلية الكشف عن الاغتراب الاجتماعي: المتحدث يشعر بأنه غريب في فضاء ثقافي لم يعتد عليه (*le prix, menu, restaurant*) وهو ما يرمز إلى فجوة كبيرة من الطبقة التي ينتمي إليها والطبقة التي تتصرف بلغات السوق والاستهلاك العالمي، فالفرنسية هنا ليست فقط لغة، بل نظام حياة وقيم يوشك المتكلم أن يطرد منه دون أن يدرك تفاصيله. تستعمل اللغة الفرنسية في مسرحية "متزوج في عطلة" عموما في هذا المشهد على وجه التحديد -كأداة للسخرية من الذات ومن المجتمع معا، فالعجز عن فهم الـ *menu* (قائمة الطعام)، والخوف من الأسعار، ثم الضربة الأخيرة من "madame" التي دخلت عليه بدون رحمة، تعكس تحوّل اللغة إلى كاشف رمزي للضغوط النفسية التي يعيشها الفرد داخل مجتمع تتصارع فيه الهويات واللغات والقيم. "مالك تدي وحدة من *la crèche* هذه من جيلك وتفهمك وراها تحوس على ولد الحلال أدير معاه الدار بصرح كاين *problème* البنت قارية شوية دايرة الجامعة، قارية ماشي بروبلام بصرح كيفاه بقات بلا زواج درك؟ *La commerçant* يدرنجونيش أنا ندي غير *garantie*"⁽¹⁾.

يكشف هذا المقطع عن اشتباك لغوي وثقافي يعكس أزمة الرجل الجزائري أمام معايير الزواج الحديثة يتكرر هنا التداخل بين الدارجة الجزائرية والفرنسية، لكن ليس على سبيل التجميل أو الترف اللغوي، بل على سبيل الوظيفة التقييمية حيث توظف الكلمات الفرنسية لأداء دور معياري اجتماعي

¹ - مراد سنوسي، متزوج في عطلة، ص: 152.

ف la crèche هنا لا تشير فقط إلى الحضانة، بل تحمل شحنة دلالية رمزية: المرأة الأصغر سنا قد تكون قابلة للتطويع فتفهم الرجل دون أن تنافسه أو تتفوق عليه.

تظهر في المقابل problème, garantie, commerçant كمصطلحات مأخوذة من قاموس السوق والتعاملات التجارية، مما يدل على أن هذا الرجل يسقط منطق الربح والخسارة على العلاقات العاطفية، وتستعمل اللغة الفرنسية لتثبيت مفاهيم الضمان والثقة في "المرأة، السلعة" وهو تصور يعكس اختلال عميق في النظرة للمرأة المتعلمة، إذ ترى كتحد رمزي لوضعية الرجل.

فهنا نلمس تحول الفرنسية من لغة نحوية إلى أداة لتقنين العلاقات الإنسانية في قوالب مادية واللافت أن هذا التداخل لا يحدث فقط على مستوى الكلمات بل يتجاوزها إلى بنية التفكير مما يشير إلى تغلغل ثقافة فرنسية استهلاكية في عمق الوعي الشعبي، والنتيجة لغة هجينة تنضج بتوترات اجتماعية وجندرية عميقة.

"كي شفتها معولة تخلص قتلها من فضلك أعطيني فرصة نعرضك أنا اليوم ما تحرمينيش من هذا الشرف من هذا plaisir ok ... merci بصح بشرط الخطرة الجاية أنا نخلص"⁽¹⁾.

يعمّق هذا المشهد المسرحي الطرح الساخر حول العلاقة المرتبكة بين الرجولة والتحول الثقافي، ويظهر التداخل اللغوي هنا أكثر سلاسة وانسيابا، لكنه يخفي توترا داخليا كبيرا، فالرجل في هذا الموقف يتظاهر بالرقي والتحضر، ويستخدم اللغة الفرنسية في لحظة شاعرية plaisir merci ok لكنها ليست بالشاعرية الخالصة بل تخفي صراعا طبقيًا وجندريًا عميقًا.

وتستخدم الدارجة الجزائرية هنا للتعبير عن الانفعال العاطفي الداخلي، في حين أن الفرنسية تستخدم كقناع اجتماعي تخفي إحساس الرجل بالحرّج من أن تقوم امرأة بالدفع بدل منه، إنه مشهد صغير ولكنه عميق دلاليًا، ما يبدو مجاملة، أو دعاية يحمل في داخله قلقًا ذكوريًا من فقدان السيطرة على رموز السلطة الاجتماعية، فالتحول اللغوي في هذا المشهد ليس مجرد تداخلا شكليًا، بل هو تحول ايديولوجي وطبقي، فالفرنسية تستحضر لتلطيف حدة الصدمة النفسية التي يواجهها المتكلم حين تنقلب

¹ - مراد سنوسي، متزوج في عطلة، ص: 153.

أدوار القوة التقليدية، وهو بذلك يعيد التفاوض على مفهوم الكرم الذكوري مستخدما لغة المستعمر لا للهيمنة بل للاستنجاد بمظهر حضاري.

ثم تكمل الشخصية المحاورة حوارها مع الجمهور متخيلا شخصية الزوجة أمامه "اسمعي يا madame أنا التلفزيون تاعي موالف غير بالبرصة، بورنايو، وفيلمات المريكان، كل يوم دبزة عل télécommande، اسمعي يا مدام لازم نصيبو حل المعافرة هذه شوفي نديرو pileauface اللي طيح فيه يدي ال télécommande هو الخاسر أما الخاسر ما عليه غير يقبل ولي يدور بجهة الباب ولا جهة الحيط، أيا وش قلتي madame، نتناوبو على ليك ليلة وليلة ليا ... أيا هاكي télécommande روجي أنا الماتش غدوة madame قيمناك وأعطيناك télécommande"⁽¹⁾.

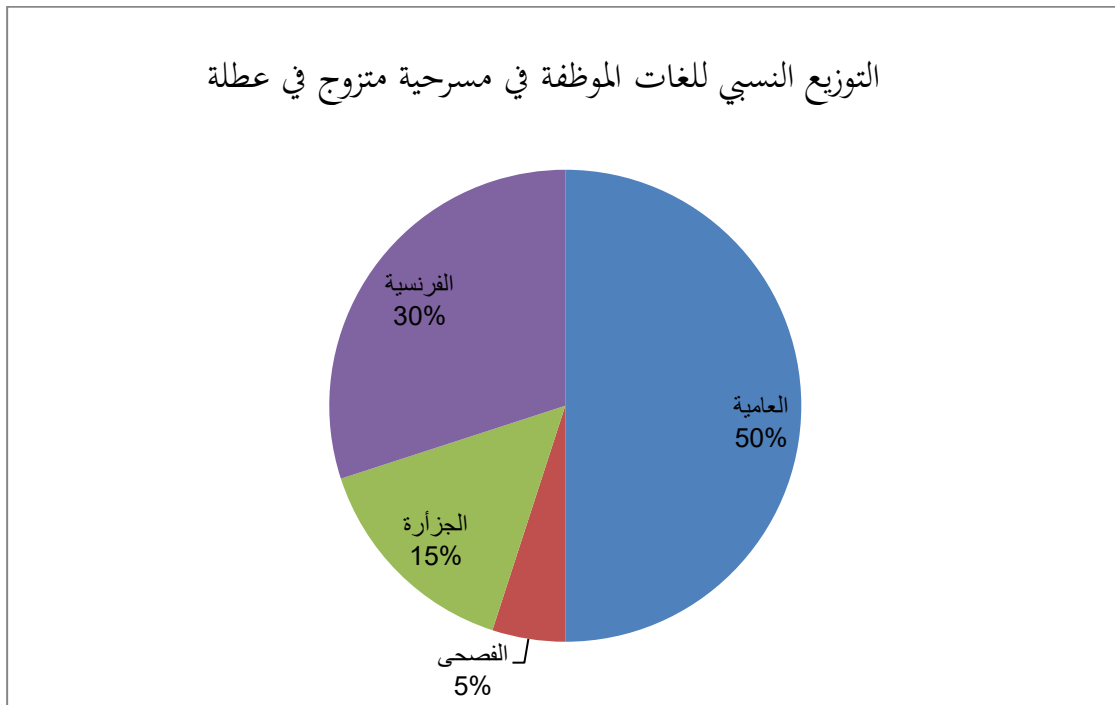
يأخذ هذا المشهد بعدا أكثر يومية وكوميديّة، لكنه لا يخلو من الدلالة الاجتماعية والثقافية، فاستخدام الفرنسية هنا خاصة télécommande، pileauface، madame يتماهي مع تمثيل الحياة الزوجية كصراع ناعم النفوذ داخل الفضاء المنزلي، فالتداخل بين الدارجة والفرنسية يعكس جوا من المحاكاة الساخرة للخطاب الرسمي بين الأزواج. والمفارقة هنا أن الرجل يقدم نفسه كمتحدث ساخر، يساير زوجته بالفرنسية، لكنه في العمق يحافظ على نواة السلطة الذكورية حين يعيد توزيع المتعة بالتساوي (ليلة لي وليلة لك) في هذا التقسيم لا يعني المساواة بقدر ما يعني أنه مازال يمسك بزمام التنظيم حتى وإن بدأ متسامحا.

فالتحول اللغوي في هذا المشهد يخدم بناء شخصية الرجل الذي يريد أن يبدو ديمقراطيا وهو في الواقع سلطوي متنكر، فالفرنسية عنده تصبح أداة لغرض حلول وسط، لكنها حلول تحفظ له السيطرة، فكلمة télécommande بحد ذاتها تصبح رمز السلطة وكأن التحكم في الجهاز يعادل التحكم في العلاقة، ولذا حين يقول "قيمناك madame" فإنها مفارقة فهو يمنحها حرية مشروطة في لحظة مختارة منه.

¹ - مراد سنوسي، متزوج في عطلة، ص: 155.

ويظهر التهجين اللغوي جليا في مزيج مرجعي: من بيرنايوو (ثقافة كرة القدم الإسبانية)، إلى (فيلمات المركان) المرجع الأمريكي، إلى لعبة (pileouface) الفرنسية مما يعكس هوية متشظية لشخصية رجالية جزائرية تلتقط هواياتها من شظايا التلفزيون، السوق والشارع.

يشكل التداخل اللغوي في المسرح الجزائري المعاصر ظاهرة لافتة، تعكس تعقيدات الهوية اللغوية والثقافية للمجتمع الجزائري، وفي مسرحية "متزوج في عطلة" يتجلى هذا التعدد اللغوي من خلال حضور أربع لغات أو مستويات لغوية تتداخل بشكل في داخل الحوارات: الدارجة الجزائرية، اللغة الفرنسية، الفرنسية الجزائرية (الجزارة)، واللغة العربية الفصحى، ويبين الرسم البياني التالي التوزيع النسبي لهذه المكونات اللغوية داخل النص المسرحي مما يساعد على فهم مدى هيمنة لغة ما، ووظائفها الدلالية والتعبيرية ضمن سياق درامي ساخر يعكس ملامح الواقع الجزائري:



المخطط: دائرة نسبية توضح التوزيع النسبي للغات الموظفة في مسرحية متزوج في عطلة لمراد سنوسي.

ثانيا: التداخل اللغوي بين اللغة العربية والفرنسية والانجليزية في مسرحية "لويزة":

يعد المسرح منذ نشأته مرآة صادقة تعكس تحولات المجتمعات وتفاعلاتها اللغوية والثقافية، وإذا كان المسرح الجزائري قد تأسس بداية على لغة الاستعمار (الفرنسية) إلى جانب العربية بمستوياتها

المختلفة، فإن تطوراتها اللاحقة -خصوصاً في السنوات الأخيرة- كشفت عن تطورات لغوية جديدة تتمثل في بروز اللغة الإنجليزية داخل نصوصه وعروضه، لقد أصبح حضور الإنجليزية في المسرح الجزائري المعاصر ظاهرة لافتة تستحق الوقوف عندها، نظراً لما تحمله من دلالات ثقافية واجتماعية عميقة تتجاوز مجرد الاستعارة اللغوية إلى مستويات أوسع من التهجين والتناص والتداخل الحضاري.

إنّ توظيف الإنجليزية في النصوص المسرحية المعاصرة لا ينفصل عن السياق العالمي المعاصر، حين تحولت الإنجليزية إلى لغة العولمة والانفتاح، حاملة معها رموز القوة الاقتصادية والتقنية والثقافية، هذا الامتداد الكوني للإنجليزية جعلها تتسلل إلى الحياة اليومية للجزائريين، خاصة في أوساط الشباب والمثقفين والعاملين في مجالات التكنولوجيا والفن، ومن ثم أصبح المسرح باعتباره فناً حيويًا وتفاعليًا يلتقط هذه التحولات ويعيد إنتاجها جمالياً داخل نصوصه وخطابه الدرامي.

ولا يقتصر توظيف الإنجليزية في المسرح الجزائري على الاقتباس المباشر لبعض الكلمات أو العبارات بل يتعداه إلى بناء شخوص كاملة تتكلم بلغة هجينة تمتزج بين العربية (الفصحى/ العامية) والإنجليزية مما يعكس واقعاً معيشياً فيه ملامح الهجنة اللغوية والتهجين الثقافي، فهذه الشخوص غالباً ما تكون رمزا لفئات اجتماعية معينة: الشباب الذين يتطلعون إلى الانفتاح العالمي، أو المثقفون الذين يسعون إلى الانتماء إلى الحداثة، أو حتى أولئك الذين يعانون من صراع الهوية بين جذورهم المحلية ومتطلبات العالم الجديد.

وفي هذا السياق لا يمكن النظر إلى حضور الإنجليزية بوصفه عنصراً زخرفياً جمالياً أو موضعة لغوية عابرة، بل ينبغي تحليله باعتباره مؤشراً على تغير اجتماعي، ثقافي، لغوي، وعلى التحولات العميقة في البنية الذهنية والنفسية للفرد الجزائري المعاصر، فاستعمال الإنجليزية قد يعبر أحياناً عن رغبة في التميز والارتقاء الاجتماعي، كما قد يكشف عن أزمة هوية أو اغتراب داخلي أمام موجة العولمة والانفتاح الزائف.

يؤدي إدماج الإنجليزية من الناحية الجمالية إلى خلق أنساق لغوية هجينة تمنح النص المسرحي طابعاً حوارياً داخلياً (dialogism) وفقاً لما أشار إليه "ميخائيل باختين" حيث يتجاوز أصوات متعددة

داخل النص، كل منها يمثل رؤية للعالم وموقفا اجتماعيا وثقافيا بارزا، كما أن هذا التداخل اللساني يسهم في تنويع الارتقاء المسرحي، وإغناء البنية الدرامية وفتح أفق جديدة أمام التجريب الفني. وقد تحمل هذه التقنية أي التداخل اللغوي بين اللغة العربية، واللغة الأجنبية كالإنجليزية خطورة على اللغة العربية، ويشير أحمد المعتوق إلى مبالغة المتحدثين في الجمع بين اللغتين العربية (العامية) والإنجليزية بداية في اللغة الشفوية التواصلية لتنتقل بعدها إلى اللغة الفصيحة والمكتوبة.

"يا أخي هدي نفسك take it easy، روح بكرة لل clinic، وخلي الدكتور يشوفك يعمل لك full checkup، وشوف نتيجة ال blood test اللي عملت أمس، ولا تقلق كثير على ال major، أنت أخذت في ال mid term زي ما أتذكر a good grode، وإن شاء الله هذا كمان you still have enough time، الآن ما تقدر تعمل dope طبعاً ... بس لو شفت نفسك تعبان مرة أطلب من المدرس يعملك اختبار بعدين any way perhaps next weak, he knows about your case"⁽¹⁾.

لينتقل هذا التداخل اللغوي من مستوى اللغة الشفوية/ التواصلية إلى اللغة المكتوبة، وهذا ما نجده في بعض النصوص المسرحية الجزائرية المعاصرة.

وانطلاقاً من هذه الخلفية، تبرز ضرورة تحليل توظيف اللغة الإنجليزية في المسرح الجزائري المعاصر عامة، ومسرحيتي "موت المترجم" و "لا سمح الله" للكاتب المسرحي الجزائري "عمار قواسمية"، من زاوية التحول اللغوي code-switching، باعتباره الآلية المركزية التي تفسر انتقال المتكلم بين لغتين أو أكثر ضمن تفاعلات حوارية واحدة، ويعد التحول اللغوي أو التداخل اللغوي code-switching وفق الدراسات اللسانية والاجتماعية ظاهرة معقدة تتجاوز البعد اللغوي البحت لتداخل مع البعد الصوتي، والثقافي، والاجتماعي، فحينما ينتقل المتحدث الجزائري داخل النص أو العرض المسرحي من العربية إلى الإنجليزية أو يدمجها معاً، داخل الجملة الواحدة فإنه لا يقوم بمجرد حركة لغوية عفوية، بل يعبر عن انزياحات عميقة في تصور الذات والعالم. وسواء ظهر التداخل اللغوي code-switching في شكل

¹ - أحمد المعتوق، نظرية اللغة الثالثة، ص: 70.

تناوب لغوي بين الجمل، أو داخل الجملة الواحدة فإنه يعكس مجموعة من الدلالات التي تتفاوت بين التعبير عن التماهي مع ثقافة الآخر، أو إبراز الفروق الطبقية والاجتماعية بين الشخصيات، أو حتى توظيفه كوسيلة درامية للتعبير عن الصراع الداخلي والتوتر النفسي.

تعد ظاهرة التداخل اللغوي في المسرح الجزائري عموما وفي مسرحية "لويزة" للكاتب المسرحي الجزائري "عبد الحميد قروي" والمقتبسة عن رواية "كارمن" "carmen" لبروزبار ميرمي. انعكاسا مباشرا لتعقيدات البنية اللغوية والاجتماعية في الجزائر حيث تتقاطع الذاكرة الاستعمارية مع الأبعاد القومية والثقافية والحياتية اليومية، فالمسرح الجزائري بين بيئته يتغذى من تنوع لغوي غني مثل مسرحية لويزة الغنية باللهجة الدارجة، والعربية الفصحى، والفرنسية والإنجليزية وبعض الكلمات من الأمازيغية (الشاوية) والإيطالية، ويتجسد هذا التنوع ليس فقط كاختبار جمالي أو فني بل كتعبير عن حالات التوتر، والاعترا، والتحد، والسخرية داخل المجتمع الجزائري.

تبرز مشاهد المسرحية كيفية استخدام التحول اللغوي أو code-switching والتهجين اللغوي hybridization لبناء شخوص هجينة، تحيا بين لغتين أو أكثر، وتعب عن هويات متصدعة أو تبحث عن توازنهما، هذا التداخل لا يقتصر على الجوانب اللسانية فقط بل يمتد ليشمل الأبعاد الثقافية والاجتماعية والرمزية حين تتحول اللغة إلى مساحة إلى صراع داخلي وخارجي بين الرجل والمرأة، بين العاطفة والعقل، بين التقاليد والحداثة، وبين الذكورة والأنوثة وحتى بين الخضوع والتمرد.

أ- نوع التداخل اللغوي في المسرحية:

تضم مشاهد المسرحية أنماط متعددة من التداخل، تداخل داخلي (intra-sentential) وهو الأبرز، حيث تُدمج مفردات أو عبارات فرنسية أو إنجليزية داخل الجملة الواحدة بالدارجة مثل: "love story هكذا حببت"، "l'honneur de militaire"، "a toi choisir mon canari"⁽¹⁾، والتداخل بين الجمل "inter-sentential" ويظهر حين تنتقل الشخصية من لغة لأخرى في جملتين متتاليتين

¹ - عبد الحميد قروي، لويزة، وزارة الثقافة، المسرح الجهوي "عز الدين محجوبي-عناية"، الجزائر، ص: 9، 14.

مثل: "تسلم روحك يا الرصاص تا ع لابلوليس a toi choisir mon canari " مما يدل على تنقل ذهني واجتماعي واضح بين فضاءات لغوية وثقافية، وهذا التنقل ليس اعتباطيا بل يعكس حالة نفسية واجتماعية ومواقف متنوعة مثل: الاستهزاء، أو الرفض، أو التعبير عن ثقافة هجينة.

ب- اللغات واللهجات الموظفة:

توظف مشاهد المسرحية أربع منظومات لغوية مختلفة:

- الدارجة الجزائرية: هي اللغة الاساسية للحوار والتواصل، وتعكس اليومي والمعيشي.
- اللغة الفرنسية: تستخدم في مسرحية "لويزة" للتعبير عن مواقف فكرية أو وجدانية أو لوصف مشاعر دقيقة أو متفاخرة كما في قول: "l'amour est un enfant de poème"
- الفرنسية الجزائرية: وتكون عبر إدخال كلمات مثل "بورطابل" و "ريزو" و "رجستر" و "لابوليس" وهي تشير إلى مدى تغلغل اللغة الفرنسية في الحياة اليومية الجزائرية.
- الإنجليزية: تستخدم في لحظات عاطفية أو مشحونة مثل "I love You too" و "love story" و "perhaps" و "bye-bye my love" بما يعكس تأثير الثقافة الاستهلاكية والانفتاح العالمي.

والجدير بالذكر أن هذا التعدد لا يظهر في المسرح الجزائري المعاصر وفي مسرحية "لويزة" كمجرد زينة لغوية بل يعكس واقعا لسانيا هجيناً، حين لا توجد لغة واحدة قادرة على احتواء التجربة النفسية والاجتماعية للشخصية، مما يدفعها إلى التنقل بين الرصيد اللغوي المتاح لها بحثاً عن دقة التعبير.

ت- الوظيفة الدرامية والتعبيرية للتداخل:

التداخل اللغوي في المسرحية ليس حيادياً بل يوظف لإبراز التوترات والصراعات بين الشخصيات، وبين الذات والواقع ففي مشهد الصراع بين شخصية "لويزة" و "بلاد" تظهر الفرنسية كلغة احتجاج أو تحدٍ، كما في عبارة: "je mon feu"

"لويزة: ترقص على أنغام الموسيقى (يتوتر).

بلاد: هذا وقت شطيح رانا طحنا في كوري تا ع دجاج وألا حلالف ولا خيل.

لويزة: je mon feu (ترجع للسيارة تفتح الراديو من جديد تنبعث الموسيقى)⁽¹⁾.

فعبارة je mon feu التي تعبر بها لويزة عن رفضها لضوابط "لبلاد"، أما إدخال اللغة الإنجليزية في اللحظات العاطفية فيمنح المشهد طابعا رومانسيا ساخرا.

على الصورة الهوليوودية للحب، خصوصا عندما يقول "come by baby love story"⁽²⁾. ما يكشف نوعا من الشعرية السوداء من رومانسية مزيفة لا تتلاءم مع الوضع الواقعي المأساوي للشخصيات.

من جهة أخرى، نجد أن الكلمات الفرنسية تستخدم في مواقف لها علاقة بالقانون والسلطة كعبارتي "les droits de l'homme" أي حقوق الرجال أو "tes forces de traban dise":

"لبلاد: أنت يا هبلتي يا تتمهيلي، أنا خلاص بدا ناقوس danger اقوبع في راسي.

لويزة: إن كنت مريض شوف مع لا بوليس يدوك للسبيطار من حقتك درك كاين les droits de l'homme"⁽³⁾.

فهذه العبارات والشعارات بالفرنسية تمنح الحديث مسحة قانونية ساخرة تكشف عن الواقع الجزائري القائم على الخطاب المحلي والغربي.

ث - التهجين اللغوي والثقافي:

نجد في مشاهد المسرحية التهجين يتجاوز اللسان إلى الوعي حين تتعايش الهويات ضمن الجملة والحوار الواحد فعندما تقول شخصية لويزة attaque attaque لمهايل "attaque"⁽⁴⁾ فهي تمزج بين العامية، الفرنسية، والعربية الكلاسيكية في تركيب لا يمكن تصنيفه ضمن لغة واحدة، هذا التهجين يعكس هوية هجينة تتراوح بين المحلي والعالمي، وبين التقليدي والمعاصر.

¹ - عبد الحميد قوري، لويزة، ص: 6.

² - عبد الحميد قوري، لويزة، ص: 13.

³ - عبد الحميد قوري، لويزة، ص: 23.

⁴ - عبد الحميد قوري، لويزة، ص: 23.

ويبرز هذا التداخل اللغوي هنا كعلامة على تمزق داخلي لدى الشخص، فـ"شخصية" "البلاد" تواجه شعورا بالتهديد الدائم نتيجة مخالفتها للقوانين باعتباره موظف لدى الدولة، في حين تحاول "لويزة" إثبات ذاتها والتعبير عن حريتها حتى في اللغة، فاعتمادها على الفرنسية في لحظات التحدي يدل على رغبتها في الخروج من السلطة الذكورية المحلية، بينما يظل "البلاد" محملا بثقافة "الشرف" و"الكرامة". فاللغات الأجنبية الموظفة في المسرحية تمثل في لا وعي الشخص المسرحية رموز السلطة، وللحضارة، وأحيانا الهروب، لكنها في الوقت نفسه تعري هشاشتها النفسية والاجتماعية، إذ لا يتمكن أي منها (لبلاد-لويزة) من التعبير عن ذاته بلغة موحدة مما يجعل التداخل نفسه انعكاسا لشرح داخلي.

ومن الناحية الفنية يخلق التداخل اللغوي في مسرحية "لويزة" إيقاعا متنوعا وثرثرا يخرج اللغة من الرتابة ويمنح النص المسرحي تعددية صوتية (polyphonie) تعكس تعدد وجهات النظر والهوايات، كما أن المفارقة الناتجة عن توظيف الفرنسية أو الإنجليزية في سياقات كوميدية أو مأساوية، تخلق نوعا من التوتر الجمالي بين ما يقال وما يقصد، بين اللغة وصورتها في ذهن المتلقي، فاللغة الفرنسية تشير إلى التحضر أو السلطة، بينما الدارجة تعكس التلقائية والواقع، فتداخل هاتين المنظومتين ضمن المسرحية يجعل من اللغة نفسها مسرحا للصراع، لا مجرد أداة للحوار.

تتجلى في المسرحية الجزائرية المعاصرة، كما هو الشأن في مسرحية "لويزة" لعبد الحميد قوزي ظاهرة لغوية مركبة تنبثق من الواقع الاجتماعي والتاريخي والثقافي الذي تشكلت فيه الشخصية الجزائرية، ألا وهي ظاهرة التداخل اللغوي code-switching التي تعد إحدى أهم سمات الخطاب المسرحي الجزائري نظرا للبيئة الجزائرية المتعددة الألسنة واللغات، فهذه المسرحية لا تكتفي باستخدام اللغة الدارجة الجزائرية كلغة رئيسية، بل يثري فضاءه الدلالي والثقافي بإدماج مكثف للغة الفرنسية، بما فيها الكلمات الفرنسية المجزأة والمعربة، فضلا عن حضور عبارات من اللغة الإنجليزية، ضمن بناء درامي حوارى ينبض بالتعقيد غير أن هذا التداخل هو جوهره لا يفهم فقط بوصفه تنقلا سطحيا بين لغات بل يمكن قراءته في ضوء أطروحات ميخائيل باختين، لاسيما مفهومه الفلسفي واللغوي حول التهجين (hybridization) بوصفه شكلا من أشكال التصادم الخفي بين أنظمة لغوية وقيمية مختلفة داخل الملفوظ الواحد.

فباختين لا يرى التهجين مجرد امتزاج لساني، بل يعتبره تعاطفا حيا لصوتين أو أكثر داخل لغة واحدة حين تكشف في هذا التقاطع التناقضات الاجتماعية والثقافية والأيدولوجية الكامنة،⁽¹⁾ وإذا نظرنا إلى مشاهد المسرحية نظرة معمقة، فإننا نجد تقاطع الدارجة الجزائرية مع الفرنسية والعربية الفصحى التي تعد جزءا كبيرا من اللهجة الجزائرية وأحيانا اللغة الإنجليزية.

ففي إحدى المشاهد، نقرأ عبارة: "الحب i love you to ...l'amour est un enfant de bohème⁽²⁾."

فهنا نحن أمام تهجين ثلاثي المستويات: مفردات الحب كما تتداول في الثقافة الشعبية الجزائرية، والاقتباس الأدبي الغربي من أوبرا كارمن^(*) والتعبير الأمريكي الرومانسي، فهذا المزج ليس عاديا أو عفويا، بل يعكس تمزق الهوية العاطفية بين التقليدي والمحلي من جهة، والحداثي والعالمي من جهة أخرى، فشخصية "لويزة" تحاول التعبير عن تجربة الحب ضمن قوالب خطابية لا تنتمي كلها إلى تربيتها الثقافية الأصلية، مما يولد شعورا بالتناقض.

أما في المشاهد والحوارات التي تجمع "لويزة" و"بلاد" فيتجلى التهجين أيضا في الصراع بين الخطابين: خطاب السلطة الذكورية المحافظة الذي يمثله "بلاد"، وخطاب الأنثى الحديثة التي تستعير من الخطاب النسائي (النسوي) العالمي، ومن الثقافة الاستهلاكية والتمردية معا، عندما تقول "لويزة" "je m'en feu" أو "sinon laisse tombé" فإنها تعارض خطاب الرجل بلغة الآخر، وكأنها تستقوي على السلطة الذكورية بلغة المستعر أو العالم الحديث، التهجين هنا ينتج توترا دراميا لكنه يعكس في العمق عن مفارقة اجتماعية: تمرد المرأة الجزائرية يعبر عنه بلغة ليست عربية ولا أمازيغية، بل فرنسية وهنا موضع المفارقة، ويتجلى هجنة خطابية في حوار "لويزة" التي تصف فيه الحب قائلة بأن "الحب غريب هذا الإحساس والشعور بالغريزة والتفاعل الكيميائي كائن ليقول الحب أو l'amour est un

¹ - ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 144.

² - عبد الحميد قوري، لويزة، ص: 2.

enfant وكان لي قول نبغيك نموت عليك وكان لي قول "i love you"⁽¹⁾. فنجد تراكبا وهجنة خطابية بين المرجعية العلمية (التفاعل الكيميائي)، والمرجعية الأدبية الكلاسيكية الفرنسية، واللغة العاطفية الشعبية الجزائرية، واللغة العاطفية الغربية الحديثة (الانجليزية)، فهذا التعدد اللغوي ليس مجرد إضافة أدبية إبداعية بل يعكس واقعا ثقافيا مهجنا، حين يعيش الفرد الجزائري على حالة تقاطع رموز ثقافية متعددة: التراث الشعبي، الثقافة الفرنسية، الانفتاح العالمي، إلخ.

ج- الباروديا:

شهدت المسرحية الجزائرية المعاصرة عموما، ومسرحية "لويزة" لعبد الحميد قوري تحولا لافتا في بنيتها التعبيرية، حيث لم تعد تكتفي بتصوير الواقع بل أصبحت تمارس عليه فعلا هجائيا ساخرا يقوض بنيته الخطابية، ومن أهم الأدوات التي اتكأت عليها هذه المسرحية هي التداخل اللغوي والتهجين الثقافي، مما جعلها تتفتح على تعدد الأصوات والأيديولوجيات داخل نص واحد، في تقاطع واضح مع المفاهيم التي نظّر لها ميخائيل باختين وعلى رأسها الباروديا والتهجين، فإذا كان التهجين عند ميخائيل باختين هو "التقاء لغتين أو أكثر داخل خطاب واحد"⁽²⁾ بهدف كشف التداخلات والتناقضات البنيوية، فإن الباروديا تتجلى كأداة فنية لتعويض محاكاتها السائدة من خلال محاكاتها الساخرة "فالباروديا في مسرحية ما ليست تقنية إضحاك فقط، إنها تؤسس لعملية من المقارنات، والتعليقات مع الأثر موضوع الباروديا، ومع التقليد الأدبي أو المسرحي. إنها تشكل الخطاب لما بعد النقدي حول المسرحية الأصلية، وأحيانا يحصل العكس إنها تعيد وتتناول كتابة الدراماتولوجيا وايدولوجية المسرحية المقلدة ونحوهما"⁽³⁾، إذا فالباروديا في المسرح ليست مجرد وسيلة لإثارة الضحك عبر تقليد عمل أدبي أو مسرحي آخر، بل هي ممارسة نقدية تعيد من خلالها المسرحية الساخرة النظر في النص الأصلي وتكشف عن أيديولوجياته المضمرة، فالمسرحية "المحاكية" تسخر من الأصل لا لتقلّده، بل لتعريه وتضعه في سياق

¹ - عبد الحميد فوزي، لويزة، ص: 2.

² - ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص: 144.

³ - باتريس بايي، معجم المسرح، ص 380.

جديد يفضح تناقضاته وقد يحدث العكس أحيانا، إذ تبرز الباروديا جماليات أو قيما خفية في النص الأصلي لم تكن واضحة من قبل، فبهذا المعنى تشكل الباروديا جزءا من الخطاب ما بعد الحداثي لأنها ترزعزع السلطة الرمزية للنصوص الكبرى وتعيد انتاجها بشكل هجيني، ساخر، وغالبا مقاوم للهيمنة. وتتجلى عملية الباروديا أولا في اقتباس "الكاتب الجزائري" لـ "عبد الحميد قوزي" مسرحية "لويزة" من الأدب الفرنسي بالتحديد رواية كارمن للروائي "بروسير ميريميه" فتحويل رواية "كارمن" التي تمثل أنموذجا من نماذج الأدب الرومانسي الفرنسي المستند إلى تصورات استشرايفية عن المرأة العجورية إلى مسرحية جزائرية معاصرة بعنوان "لويزة" يعد فعلا ثقافيا مركبا يتجاوز مجرد التصرف في النص ليشكل شكلا من أشكال الباروديا، فالمسرحية لا تعيد إنتاج النص الأصلي كما هو، بل تحاكيه ساخرة تقلده لتنتقده وتعيد تأطيره ضمن واقع اجتماعي وثقافي مغاير تماما عن الأصل الفرنسي.

في هذا التحويل تتحول شخصية كارمن التي صورتها "ميريميه" بوصفها رمز للمرأة الساحرة والغامضة والخطيرة، إلى "لويزة" وهي شخصية تعاد صياغتها في ضوء الواقع الجزائري، محملة بدلالات اجتماعية معاصرة مرتبطة بالهوية، الحرية، والأنثى، ولكن أيضا بالتمرد والمقاومة على النموذج المهيمن، هنا تظهر الباروديا في تعويض الصورة الرومانسية الغربية التي رسخها النص الأصلي عبر تقديم شخصية أكثر واقعية مأزومة أو ربما متمردة في شكل مختلف تكشف تناقضات المجتمع الذي تنتمي إليه، وفي الوقت ذاته تعكس نظرة المجتمع الذي تنتمي إليه، وفي الوقت ذاته تعكس نظرة المجتمع الما قبل الحداثي وما بعد حداثي إلى المرأة والجسد والحرية.

تتجلى كذلك الباروديا في اللغة المسرحية حيث تم استبدال اللغة الفرنسية المهيمنة بلغات ولهجات محلية كالدارجة أو الأمازيغية خاصة "الشاوية" مع تضمين نبرة شعبية أو عامية تسقط الطابع النخبوي عن النص الفرنسي الأصلي، كما أن اعتماد أساليب تهكمية تحمل بعدا شعبويا أو كاريكاتوريا يسهم في تحويل رمزية "كارمن" إلى نموذج ساخر يكشف التناقضات في تمثيل المرأة المستعمرة في الأدب الفرنسي، فهذه المسرحية الساخرة للنموذج الفرنسي تمثل باروديا نقدية تتجاوز الترفيه لتفتح مساحة للمسائلة الثقافية مثل: من يملك الحق في تمثيل الآخر؟ من يصوغ صورة المرأة الشرقية؟ وهل يمكن

للمنظومة الاستعمارية أن تكون مرجعا للحرية؟ فبهذا المعنى فإن مسرحية "لويزة" لا تعكس كارمن بل تفضحها وتعيد قراءتها من منظور ما بعد كولونيالي يعيد السلطة إلى الصوت الجزائري المحلي، ويوظف الضحك لتقويض الهيمنة الغربية (الفرنسية).

فحين تقتبس مسرحية جزائرية نصا فرنسيا فإنها لا تكرر محتواه ببساطة بل تعيد إنتاجه داخل سياق ثقافي مختلف، غالبا ما يكون مشحونا بتاريخ من الهيمنة الاستعمارية والاختلافات الحضارية، في هذا السياق تتجلى الباروديا في الطريقة التي يتم فيها تفكيك الخطاب الثقافي أو السياسي للنص الفرنسي عبر إدخاله في فضاء لغوي وجمالي مغاير مثل: استعمال الدارجة الجزائرية، التهمك من رموز "الرقبي الأوروبي" أو إظهار تناقضات الشخصيات التي كانت تمثل السلطة أو العقل في النص الأصلي.

لا تكتفي الباروديا هنا بالسخرية من النص الفرنسي بل تكشف عن علاقته بالأيديولوجية الاستعمارية والمركزية الغربية وتحاول المسرحية الجزائرية "لويزة" تعويض هذه السلطة من خلال جعلها مادة للضحك والتعرية، فتظهر هذه المحاكاة الساخرة أيضا في الطريقة التي تحول فيها الشخصيات الأصلية إلى نماذج محلية، أو حين يتم إضفاء طابع شعبي أو عيني على الحوار.

كما تتجلى ملامح الباروديا في المسرحية بشكل واضح وعميق من خلال بنائها على الازدواجية اللغوية، والتهمكين الثقافي، وتفكيك الخطابات الرسمية والمهيمنة، حيث لا تكتفي المسرحية بطرح قضاياها في قالب كوميدي مباشر، بل تستثمر أساليب متقنة من السخرية المحاكية، التي تمثل إحدى أهم آليات الباروديا حسب باختين، فالمسرحية لا تسخر من مواضيعها بل تسخر من الخطابات التي تحتكر الحديث عنها سواء كانت هذه الخطابات رومانسية، أو سياسية، أو أمنية، أو حتى اقتصادية وذكورية، فإنها تمارس لعبة تقويض داخلية لهذه البنى من خلال إعادة تمثيلها بصورة مشوهة، كاريكاتورية ومفرغة من جديتها الأصلية، مما يجعل من الباروديا وسيلة تحكيمية مقاومة لا مجرد ابداع مسرحي أدبي، ويبدأ التهمك في مسرحية "لويزة" لعبد الحميد قوري منذ المشهد الأول حين تعرف البطلة لويزة "الحب" على نحو عبثي هجين، "الحب غريب هذا الإحساس، فهو غريزة ذات تفاعل كيميائية toi love you"⁽¹⁾.

¹ - عبد الحميد قوري، لويزة، ص: 2.

ففي هذا المشهد نرى كيف تقوم المسرحية بتفكيك النموذج الرومانسي عبر محاكاته بلغة هجينة ساخرة فبين التفسير العلمي (الغريزة-التفاعل الكيميائي) وبين الاقتباس "أوبرا" رواية كارمن، ثم الغزل الشعبي وأخيرا الحب الأمريكي الهوليودي، تتداخل كل أنماط التعبير العاطفي بشكل يسلبها الهيبة ويحوّل الحب من قيمة متعالية إلى خطاب مبتذل يستهلك يوميا، هذه المفارقة الساخرة هي ما يجعلنا إزاء باروديا من نوع يجمع بين الهجنة اللغوية، والثقافية والخطابية.

تتوالى المشاهد بعد ذلك لتظهر سخرية من السلطة الذكورية والمجتمع الأبوي، كما في إحدى الحوارات حيث يحاول "لبلاد" إسكات "لويزة" عن الغناء والرقص لكنها ترد عليه بـ: "je m'en fou" ... طول عمر ك غالط كي الرجال كل، آه لو كانت الدنيا بلا رجال ... sinon laisse tomber" (1).

وترد الباروديا في هذا الحوار ليست فقط في الرد الوقح والتمرد بل في اللغة نفسها، فمزج الفرنسية بالدارجة في موقف هدامي مع الرجل يجعل من الخطاب الذكوري عرضة للتشويه والمحاكاة، فإن هذا النوع من الخطاب ليس تقليديا للنموذج الذكوري، بل تقويضا له من سلطة ما إذ يتحول الرجل الذي كان رمز للهيمنة إلى هدف للتهكم والسخرية.

وتتسلل الباروديا في حوار آخر إلى الخطاب السياسي، إذ تتحدث لويزة مع لبلاد عن المراقبة الأمنية "علايك بروحك rechercher وتصاورك في كل مكان وزيد داخل بلاصة معمرة بـ les caméra" (2). فما يقدم هنا ليس خطابا آمنا صريحا، بل محاكاة مشوهة له فالمسرحية تحاكي الخطاب البوليسي بكل مفرداته وصيغته لكن في سياق يومي شعبي ومهجن، مما يحوّل هذه اللغة إلى كاريكاتور ساخر يفقدها طابعها الأصلي.

ليستمر الحوار على لسان "لويزة" للبلاد: يا تسلم روحك يا الرصاص تا لا بوليس يحشلك رجليك à toi de chosir mon canari" هنا تظهر المسرحية هجنة ساخرة من التداخل بين القوة والضعف، بين العنف والرقّة، فتنج خطابا غير ثابت، ففي هذه العبارة تتجلى الباروديا في أوضح صورها من

¹ - عبد الحميد قوري، لويزة، ص: 6.

² - عبد الحميد قوري، لويزة، ص: 7.

خلال تراكب لغوي ساخر ودرامي في الآن نفسه، إذ تجمع بين لهجة تهديدية مستمدة من الخطاب البوليسي (رصاص لا بوليس؛ أي الشرطة) وتوظيف عبارة فرنسية ناعمة عاطفية *a toi de chosir mon cana* في تداخل هجائي يفرغ الخطاب الأمني من جديته ويعيد تقديمه كخطاب عيني لا يتعدى كونه عرضا مسرحيا مبتذلا، العبارة تعيد انتاج لحظة مصيرية (التضحية أو الموت) ولكن لا بمنطق التراجيديا بل بلغة تهكمية لا تتناسب مع صعوبة الخيار، فحين تطرح الحياة أو الموت كخيار شبيه باختيار عصفور (*mon canari*) يقوم الموقف وتشوه رمزيته، فهنا الباروديا لا تسخر من الموت فحسب بل من جدية سلطة تمارس القتل وكأنها تمنح هدية، ومن المرأة التي بدل أن تخضع تغلب الخطاب وتسيطر على المشهد بخفة وسخرية.

كما أن استخدام الفرنسية وسط التهديد بالموت لا يبدو نابعا من حاجة تواصلية بل من توظيف رمزي للغة المستعمر كقناع ساخر، يفرغ السلطة من محتواها ويحوّل الموقف كله إلى مشهد تهكمي فاللغة الهجينة في مسرحية "لويّة" لا توحد الخطاب بل تكشف تمزقه، وتبرز هشاشة من يتكلمها فتصير السلطة في يد من يسخر لا من يهدد، فإن "كناري" "*canari*" قد يشير إلى الطائر، أو إلى اسم دلّع عبثي للحبيب يقلب معادلة التهديد الأمني إلى مسرحية حب غزلية، وفي هذا هدم للبعد الجاد في خطاب السلطة: وبالتالي تُظهر هذه العبارة الحوارية كيف تمارس الباروديا بوصفها مقاومة لغوية وجمالية؟. ولا تقف الباروديا إلى هذا الحد في مسرحية "لويّة" بل تمتد إلى خطاب الكرامة والوطنية والبيع والشراء في مشهد بالغ السخرية حين يقول "لبلاد":

لبلاد: كرامتي ما تسمحلش *l'honneur de militaire*

لويّة: بصح أنا عمري ما كنت سلعة، وما نتباع ما نتشرا، لحمنا غير صالح للأكل، مر ومسموم هكذا علمتني الدنيا وهكذا علموني جدودي...⁽¹⁾.

يتم في هذا الحوار هدم وإعادة بناء الأنموذج البطولي الذكوري العسكري وتحويله إلى خطاب أجوف لا يصمد أمام الرد النسوي القاطع، تفضح لويّة الخطاب الذكوري الذي يتحدث عن الكرامة

¹ - عبد الحميد قوري، لويّة، ص: 25.

ليخفي من وراءه عقلية تملكية تجاه المرأة، وهنا تنتقل الباروديا على مستويين: محاكاة ساخرة لخطاب الشرف الذكوري، وتفكيك المنظور المادي والتجاري للجسد الأنثوي من خلال التوظيف استعارة (لحمنا غير صالح للأكل) تفضح فيها لويضة قضية تسليع المرأة.

تبدو المسرحية كلها مبنية على هذا النوع من الباروديا المتعددة الأصوات حيث تتعدد الخطابات (الرومانسي، الأمني، الأنثوي، الذكوري، الوطني...) لكنها تتجاوز لا بوصفها تمثيلات حقيقية، بل بوصفها أقنعة زائفة تنكشف من خلال السخرية والتهجين، إذ أنها لا تكتفي بإظهار التعدد اللغوي بل توظفه لفضح التعدد الأيديولوجي وتسخر منه في إطار كوميديا شعبية واعية بمكوناتها الخطابية.

وبذلك يمكن القول إن الباروديا في مسرحية لويضة ليست مجرد وسيلة للإضحاك بل تقنية جمالية لإنتاج خطاب مقاوم يزعزع سلطة اللغة والهوية، فالمسرحية لا تسخر بل تضحك لكنها تفعل ذلك ضحكا باختينا تقويضيا يدمر النماذج الخطابية المستعرة ويعيد تشكيلها على أسس هشة، مهجنة، شعبية ومتمردة.

ح- الأسلبة:

تعد الأسلبة في النقد الباختييني من أهم المفاهيم المرتبطة بالخطاب المتعدد الأصوات، وهي تختلف عن الباروديا رغم التشابه في الآليات التشكيلية، فإذا كانت الباروديا تعيد إنتاج خطاب ما في سياق ساخر أو نقدي يهدف إلى خلخلة سلطة، فإن الأسلبة تستدعي ذلك الخطاب وتحاكيه دون السخرية منه، بل تعطيه حضورا خاصا في نسيج الملفوظ المسرحي أو الروائي¹، بهدف إبراز تنوع الأصوات وفتح فضاء تفاعلي بين أشكال تعبيرية مختلفة، ولا تمس الأسلبة جوهر الخطاب المقلد، بل تبرزه في مقامه الجديد بنبرة تعاطف، أو استحضار جمالي.

وفي السياق المسرحي، تصبح الأسلبة وسيلة لإبراز تنوع طبقات الوعي الاجتماعي داخل العمل، حيث تتخذ كل شخصية من أسلوبها في الكلام وسيلة لإعلان انتمائها الطبقي أو الثقافي أو الأيديولوجي، وهذا ما نجده بوضوح في مسرحية لويضة لعبد الحميد قوري والتي توظف أنماطا أسلوبية

¹ - ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص: 145.

متعددة الخطاب السياسي الخطاب العاطفي الخطاب الاجتماعي، وكلها تستخدم دون تحكم بل تستحضر لتغني الطابع الحواري للنص وتمنحه عمقا دلاليا وثقافيا.

وتمثل الأسلبة في مسرحية لوزة آلية جمالية تتجاوز وظيفة التنويع اللغوي لتغدو وسيطا للتعبير عن تعقيد الوعي الاجتماعي، وتعدد المرجعيات الثقافية في السياق الجزائري المعاصر، وتعيد تركيب مستويات الخطاب الشفوي والرمزي داخل النص المسرحي دون أن تقع في فخ المحاكاة الساخرة أو الباروديا، إنها وفقا لمنظور "باختين" تتيح حضورا لأصوات متنوعة داخل النص الواحد حيث تستدعي أشكال خطافية من عوالم لغوية متباعدة العامية الجزائرية إلى الفرنسية الاستعمارية، إلى اللغة الإدارية فالدينية، والعاطفية وحتى الغنائية وتعاد صياغتها ضمن بناء درامي يفرض على هذه الخطابات أن تتجاوز وتتداخل وتتفاعل دون أن يسخر أحدها من الآخر¹، في هذا السياق تتجلى الأسلبة بقوة في ممارسة الحوار حين يتحدث "لبلاد" بلغة تمزج بين النقد الاجتماعي والنبرة التعليمية حين يخاطب لوزة قائلاً: «من بعد نتفاهم معاك على الحرية يا مدام courage فرق بين الحرمة وLaliberté» فهنا يستحضر خطاب أخلاقي اجتماعي مأخوذ من المخيال الجماعي التقليدي حين تربط حرية المرأة بمفاهيم الشرف والحدود الأخلاقية، ثم تلبس هذه النغمة طابعا فرانكفوني عبر إدخال لفظة Laliberté أي الحرية كرمز للحدثاء المفروضة من الخارج، وهو ما يكشف عن الصراع الرمزي بين المرجعيات المحلية والوافدة وتعمق الأسلبة أكثر حين يضيف لبلاد نغمة ساخرة غير تهكمية بالقول "هنا يخلصو دراهمي يا ولد الناس لازم تنزل "bouna voyage amigo حيث تتحول اللغة إلى خليط تعبيرى يستدعي مفردات الساحة ويتداخل فيها الفرنسي والإسباني والعامي لتكوين مشهد لغوي مشبع بالازدواجية والارتباك الثقافي دون السخرية من هذه اللغات، بل باستعمالها كما تستعمل في الحياة اليومية في الجزائر ويلاحظ الأمر ذاته في حوار آخر حين تقول لوزة: "وين تصيب هذا الجو ما كتبوهش في الشعر الملحون لكلااب البوليسية القرط ونغني come my baby ... رانا في قصة حب "love story"² إذ تستدعي الشخصية

¹ - ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص:

² - عبد الحميد قوري، لوزة، ص: 8.

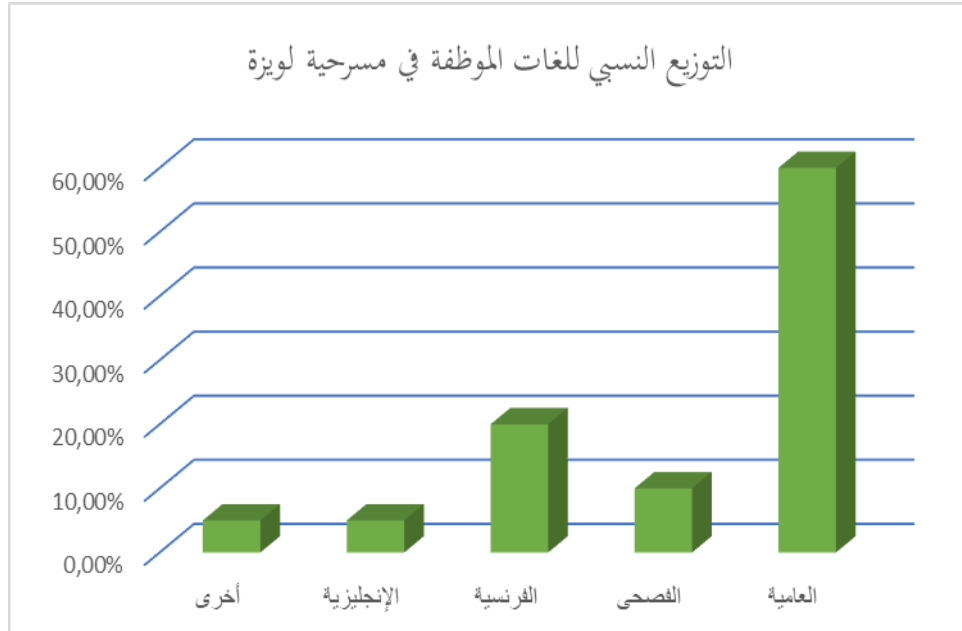
دون تهكم نعمة شعرية مأخوذة من التراث الشعبي الجزائري والشعر الملحون لكنها تعترف بعدم قدرتها على التعبير عن تجربتها من خلاله فتنتقل مباشرة إلى قاموس الواقع الصادم، الكلاب البوليسية، القرط ثم تتجاوز الصدمة بالغناء والاستعارة من الأغنية الإنجليزية *come my baby*، وأخيرا تضع علاقتها داخل قالب "love story" وهو قالب أسلوبي مستورد من السينما الغربية، كل هذا التراكم لا يقصد به التهكم بل يعكس انسجاما لغويا يعبر عن تفتت الأطر المرجعية لدى الفرد الجزائري، ويعيد صياغة المعاناة الوجدانية في لغة هجينة ذات طابع إنساني ف شخصية لويـزة المسرحية تعكس الوعي الأسلوبي عندما تدخل خطابا إداريا بقولها "هذه السلعة ما نخدمهاش في *registration de commerce* تاعي"⁽¹⁾. فتلبس الوضع العاطفي ثوبا اقتصاديا بيروقراطي لتجرد العاطفة عن بعدها الغنائي وتحيلها إلى منطق السوق والادارة وهو ما يعد مثالا حيا على الأسلبة، التي تعيد انتاج الخطابات الرسمية والإدارية بطريقة غير تهكمية بل وتكشف عبرها تمثيلات المرأة المعاصرة داخل مجتمع معقد، كما يظهر توظيف الأسلبة بشكل عميق في إحدى المشاهد من المسرحية حين تتحول لويـزة من شخصية عاطفية إلى صوت نسوي احتجاجي قائلة "أنا ماشي سلعة ما نتباع ما نتشرا"⁽²⁾. فتستعير خطابا نسويا يدين تحويل الجسد الأنثوي إلى بضاعة لكنها تفعل ذلك من خلال استدعاء عبارات شعبية وجمل مأخوذة من القاموس الاجتماعي والنسائي المقاوم، دون السخرية من اللغة بل بإعطائها نعمة نضالية صادقة، بل تختم هذه الأسلوبية الحقوقية الأنثوية بجملة بالإنجليزية "Bye-bye my love" التي تعبر عن وعي عاطفي عالمي، لا يزال مشحونا رغم تمرد الشخصية على الحبيب، فكل هذه المشاهد تكشف عن استراتيجية أسلوبية واعية في الكتابة المسرحية، إذ لا يستخدم التداخل اللغوي أو تبديل الخطابات لمجرد التنويع، بل يتم توظيفه لخلق طبقات صوتية متعددة تعبر عن الإنكار الداخلي، الصراع الثقافي، وتعدد أنماط التمثيل الاجتماعي في الجزائر ما بعد الاستعمار، اللغة هنا ليست أداة بل مسرحا تتقاطع فيه الأصوات وتنصهر فيه التناقضات الاجتماعية في بناء جمالي هجيني دون أن يسقط أي

¹ - عبد الحميد قوري، لويـزة، ص: 6.

² - عبد الحميد قوري، لويـزة، ص: 13.

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

خطاب في الابتذال أو التهكم. وفي المخطط التالي سنوضح فيه تفاوت حضور اللغات في مسرحية "لويزة" لعبد الحميد قوري:



المخطط: أعمدة بيانية تبرز التوزيع النسبي للغات الموظفة في مسرحية "لويزة".

كما سنتقصى في الجدول التالي أهم الكلمات والألفاظ الفرنسية المستعملة في مسرحية "متزوج في عطلة" لمراد سنوسي، ومسرحية "لويزة" لعبد الحميد قوري وهي على سبيل التمثيل لا الحصر، وذلك لإبراز فيما بعد موازنة بينهما لكشف نقاط التشابه والاختلاف في طريقة توظيف الكاتب المسرحي الجزائري للغة الفرنسية، إذ لا نمر على مسرحية جزائرية لا يستعمل الكاتب فيها الكلمات الفرنسية.

عنوان المسرحية	الكلمة	الترجمة	الصفحة
متزوج في عطلة	La liberté	الحرية	149
	C'est trop	كثيرا	149
	Concentre	تركيز	149
	Commerçant	تاجر	150

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

151	زوجي	Mon mari	
151	لطيف	Gentil	
151	أشغال	L'affaire	
151	قديم	Ancien	
151	أمر عادي	C'est normal	
151	جميلة	Belle	
151	مطعم	Restaurant	
152	كل يوم	Toujours	
152	الضمان	Garantie	
152	الحضانة	La crèche	
152	قائمة الطعام	Menu	
153	خطير	Danger	
154	السن	L'âge	
4	حادث	Accident	لويزة
5	زواج	Mariage	
6	هذه هي الحياة	C'est la vie	
7	فستان	La robe	
7	ستار	Rideau	
8	سفر	Voyage	
11	قاعة حفلات	Salle de fête	
25	الشرف	L'honneur	
12	ليلة	Une nuit	

16	الضوء	Lumière	
22	هجوم	Attaque	
23	رجل	L'homme	
23	فندق	Hôtel	

جدول يبرز الموازنة بين التداخل اللغوي في مسرحيتي "متزوج في عطلة" لمراد سنوسي،
 "لوليزة" لعبد الحميد قوري.

نلمس توظيفاً مزدوجاً للعربية العامية والفرنسية، يعكس البنية الثقافية والاجتماعية المعقدة للمجتمع الجزائري، غير أن آليات التداخل ووظائفه تختلف باختلاف السياق الدرامي وطبيعة الشخص في كل من المسرحيتين، يظهر التداخل اللغوي في مسرحية "لوليزة" كتكملة بنيوية تشكل جوهر الحوار والمشهد المسرحي، فهو ليس مجرد وسيلة بل مكون دلالي يعكس تشظي الهوية النسوية وموقعها ضمن مجتمع ذكوري متأزم، إذ تلجأ شخصية "لوليزة" باستمرار إلى إدراج عبارات فرنسية داخل حديثها بالدارجة مما يعكس ليس فقط التعدد اللغوي في المجتمع الجزائري، بل يعبر عن محاولة لتمرير الذات الأنثوية من خلال استعارة لغة القوة والحداثة (الفرنسية) وفي أحيان أخرى التمرد، وتمثل الفرنسية هنا أداة للهروب من هيمنة اللغة الذكورية التي تجسدها العربية العامية في بعض تجلياتها، وهو ما يجعل من التداخل اللغوي في لوليزة فعلاً نسوياً ذا بعد نضالي ضد النظام الذكوري.

أما في مسرحية "متزوج في عطلة" فإن التداخل اللغوي بين الفرنسية والعامية الجزائرية يوظف بشكل أكثر خفة ومباشرة، وغالباً ما يكون لأغراض فكاهية، تهكمية، أو ساخرة، إذ تظهر الفرنسية في المسرحية لتوليد الاختلاف بين وضع الشخصية الاجتماعية وبين ادعائها دور ما، وعليه لا تأتي اللغة الفرنسية كلغة تحرر أو وعي ذاتي بقدر ما هي وسيلة لكشف النفاق الاجتماعي، أو المفارقة الطبقية، أو الازدواجية في السلوك، فهي تدخل في النص غالباً لتسخر من شخصيات تتقمص الحداثة أو التمدن من خلال لغة لا يتقنها إلا ظاهرياً.

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

يتسم التداخل اللغوي في مسرحية لويـزة بالتماهي والانصهار بين الفرنسية والعامية إلى درجة يصعب فيها أحيانا تحديد لحظة التداخل، مما يدل على اندماج داخلي بين اللسانين ضمن وجدان الشخصية، بينما في "متزوج في عطلة" يكون التداخل واضحا ومفصولا وغالبا ما يبرز ذاته بشكل مقصود، كما أن التداخل في "لويـزة" يحمل في طياته البعد التهجني اللغوي الثقافي إذ تدخل الفرنسية إلى العامية ليس لتزيينها بل لتفجير معانيها، وفي الجدول التالي توضيح الفروقات أكثر بين المسرحيتين:

العنصر	مسرحية لويـزة	مسرحية متزوج في عطلة
نوع التداخل اللغوي	تداخل لغوي داخلي وانصهار عضوي بين الفرنسية والعامية	تداخل لغوي خارجي واضح بين اللغتين
الوظيفة الدرامية	التعبير عن التمزق الداخلي، مقاومة السلطة الذكورية	توليد المفارقة والضحك، كشف الزيف الاجتماعي
السياق الثقافي	تمثل الفرنسية مركز للحدثاثة والتمرد، وتعبر عن هوية نسوية هجينة	تمثل الفرنسية كادعاء للتمدن أو كأداة تهكم على من يتظاهر بالرقى والانتماء الطبقي العالي
الوظيفة الجمالية	التداخل يوظف جمالا لخلق تهجين لغوي هجين معقد	التداخل يوظف لخلق مشهد هزلي أو ابتعاد ساخر لحالات اجتماعية
درجة التداخل اللغوي	الفرنسية منغلقة في الخطاب ومتداخلة مع الدارجة	الفرنسية تستعمل كإضافة أو تعليق خارجي، يمكن الاستغناء عنها.
الغاية المسرحية	إنتاج خطاب متعدد ضد الذكورية بلغة هجينة	إنتاج كوميديا اجتماعية تعتمد على السخرية من الشخص والمواقف باستخدام تعدد لغوي

ثالثاً: توظيف اللغة الإنجليزية في مسرحيتي "موت المؤلف" و "لا سمح الله":

تمهيد:

لقد عرف المسرح الجزائري منذ نشأته تحولات عميقة في لغته، خطابه، وبنيته الجمالية، وهو ما جعله فضاءً خصباً للتجريب والتفاعل مع المتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية، ومع تطور السياقات الداخلية والخارجية، شهد المسرح الجزائري انفتاحاً ملحوظاً على اللغات الأجنبية، بدءاً بالفرنسية التي كانت حاضرة بحكم الاستعمار، وصولاً إلى اللغة الإنجليزية التي أصبحت في السنوات الأخيرة جزءاً من النسيج اللغوي لبعض الأعمال المسرحية، بل ومكوناً من مكونات التداخل اللغوي، وقد لا يكون هذا التحول مفاجئاً إذا ما نظرنا إلى موقع اللغة الإنجليزية اليوم، لا باعتبارها لغة أجنبية وحسب، وإنما بوصفها لغة العولمة، والمعرفة، والتكنولوجيا، إذ أصبح حضور الإنجليزية في المسرح الجزائري علامة دالة على تفاعل هذا الفن مع رهانات العصر، وعلى استجابته لمتطلبات التحديث والانفتاح على الآخر.

إن توظيف اللغة الإنجليزية داخل الفضاء المسرحي الجزائري لا يتم بصورة سطحية أو عفوية، بل يأتي غالباً نتيجة تراكمات اجتماعية، وثقافية، ونفسية، يمكن رصدتها في مجموعة من الأسباب والسياقات أول هذه الأسباب يتمثل في الحضور المتزايد للغة الإنجليزية داخل المنظومة التعليمية الجزائرية، خاصة في التعليم العالي والبحث العلمي حيث بدأت الإنجليزية تفرض نفسها كلغة للمراجع العلمية والتكوين الأكاديمي، والتواصل في المؤتمرات الدولية، وقد ساهمت هذه العملية في خلق جيل من الشباب المسرحيين الذين أصبحوا أكثر من بالإنجليزية وأكثر قدرة على توظيفها داخل الخطاب الفني بشكل واعي ومقصود، كما أن استعمال الإنجليزية داخل المسرح غالباً ما يكون تعبيراً عن انتماء إلى الفضاء العالمية وعن الإطار المحلي أو الفرانكفوني نحو فضاءات أكثر انفتاحاً تتجاوز الثنائية التقليدية العربية الفرنسية التي وسمت المسرح الجزائري لعقود طويلة.

أما السبب الثاني فيعود إلى التحولات الاجتماعية والثقافية التي عرفها المجتمع الجزائري في العقدين الأخيرين نتيجة تأثير الثقافة الرقمية ووسائل التواصل الاجتماعي والإعلام العالمي الناطق باللغة الإنجليزية، لقد أصبح الفرد الجزائري لاسيما الشباب يعيش يومياً حالة من الاحتكاك المباشر مع اللغة الإنجليزية

سواء عبر الأفلام، والمسلسلات، أو الأغاني، أو الألعاب الإلكترونية أو حتى مواقع التواصل الاجتماعي التي أصبحت تنقل لغة هجينة تتصدّرها الإنجليزية، هذه المؤثرات لم تكن بمنأى عن المسرح بل تغلغت فيه من خلال لغة الشخصوس وخطابها.

كما أن انفتاح المسرح الجزائري على اللغة الإنجليزية يعد أيضاً تعبيراً عن رغبة فنية في التجريب، وعن توجه درامي لتكسير نمطية التعبير وتجاوز التقليدية التي ارتبطت بالمسرح العربي التقليدي، إنّ اللجوء إلى الإنجليزية سواء في شكل جمل قصيرة أو كلمات دالة مما يعكس توجهها جماليا نحو التهجين اللغوي والثقافي ويكرس ما يسميه "باختين" بالتعدد اللغوي داخل النصوص الإبداعية حيث تصبح اللغة الأجنبية أداة لتفكيك النسق المهيمن واحداث نوع من الغرابة اللغوية التي تثير المتفرج وتدفعه لإعادة النظر في علاقة المسرح بالهوية، بالخطاب، وبالواقع، وعليه قد توظّف اللغة الإنجليزية لخلق مفارقة دلالية أو للإشارة إلى مرجعية ثقافية معينة أو حتى لخلق صراع بين الشخصوس.

ولا يمكن في هذا السياق إغفال الجانب التسويقي والتواصلية لتوظيف اللغة الإنجليزية خاصة في العروض الموجهة إلى الخارج أو التي تسعى إلى بلوغ جمهور متعدد الخلفيات الثقافية، إلّا أن وجود مقاطع بالإنجليزية لا يمكن أن يسهم في جذب الانتباه، وتسهيل الترجمة، وخلق سبل تواصل بين المسرح الجزائري والعالم، كما أن بعض المسرحيين أصبحوا يدرجون هذه اللغة ضمن أعمالهم المسرحية ويستثمرونها للتأكيد على قدرة المسرح الجزائري على أن يكون معاصراً، وتفاعلياً، وعالمياً.

1- تعدد الأصوات والتداخل اللغوي في مسرحية "موت المترجم" لعمار قواسمية:

تشهد مسرحية "موت المترجم" للكاتب المسرحي الجزائري عمار قواسمية انفتاحاً متزايداً على توظيف لغات متعددة ضمن بنياته الدرامية، إذ تعد هذه المسرحية ذات بعد تعليمي تثقيفي كتبت في بيئة ثقافية حديثة، ولعل من أبرز هذه اللغات الحاضرة في المسرحية اللغة الإنجليزية، بوصفها عنصراً متداخلاً لا يقتصر على الإغراب أو الإبهام، بل يوظف بوصفه أداة معرفية ومجالاً للصراع بين أنماط التمثيل المختلفة، إن هذا التداخل بين اللغة العربية والإنجليزية لا يقرأ فقط بوصفه تنوعاً لسانياً بل

باعتباره تعدد لغوي وصوتي يعكس امتزاج خطابات مختلفة تربوية، وسياسية، واجتماعية لدى الجيل الجديد من المتعلمين.

في هذا سياق تتيح هذه المسرحية التي تتخذ من القسم الدراسي والجامعة فضاءً لها ومادة غنية لتحليل ظاهرة التداخل اللغوي بين اللغة العربية الفصحى واللغة الإنجليزية، حيث يتحول هذا التداخل إلى آلية لتشكيل الدلالة، وانتاج المفارقة، وتعزيز الحوار بين الأنساق الفكرية المختلفة، وفيما يلي تحليل مفصل لأهم مشاهد المسرحية من خلال تتبع ملامح التداخل اللغوي:

"أريج: أراك شاردا يا أمين؟ ما الذي يشغلك؟

أمين: أفكر فيما قاله لنا اليوم أستاذ "الدراسات الأدبية".

أريج: وما الذي قاله لكم يا ترى.

أمين: هل يمكننا فعلاً إقصاء المؤلف وحذفه من الذاكرة.

أريج: هل أوضحت أكثر يا أخي.

أمين: هل ينتهي دور المؤلف فوراً انتهائه من كتابة النص

أريج: (متسائلة) لا بد أنك تقصد "نظرية موت المؤلف؟

أمين: بالضبط هكذا اصطلح عليه الأستاذ

أريج: انتبه يا أخي، فنظرية موت المؤلف لا تعني إقصائه من الذاكرة وحذفه منها، وإنما تهدف

إلى تحرير النص من سلطة مؤلفه أو بمصطلح أدق المهيمن على النص"⁽¹⁾.

يحمل هذا المشهد المسرحي التعليمي ملامح معرفية وفلسفية عميقة، وينطوي على نقاش فكري

مستلهم من النظرية الأدبية الغربية (نظرية موت المؤلف لرولان بارت)، كما يلمح إلى مفردات أكاديمية

مثل "مقياس الدراسات الأدبية"، رغم أن اللغة الإنجليزية لم تظهر في المشاهد والحوارات الأولى للمسرحية

إلا أن حوار "أمين وأريج" يحمل سمات التداخل الخطابي وامتداد إيحائي وغير مباشرة للثقافة العربية وللغة

الإنجليزية، كما يمثل هذا المشهد مدخلاً درامياً غنياً للحفر في الطبقات العميقة للتداخل الثقافي والمعرفي

¹ - عمار قواسمية، موت المترجم، موفم للنشر، الجزائر، 2023، ص: 2.

في المسرح الجزائري المعاصر، حيث تتقاطع المرجعيات المحلية بالتوجهات الفكرية الغربية وتعاد صياغة الأسئلة النقدية الكبرى داخل فضاء درامي لا يخلو من التوتر بين "الهوية" و"المرجعية"، ففي حين يبدو المشهد سطحيا كنقاش فكري عابر بين طالبين جامعيين حول نظرية المؤلف فإنه ينطوي على انزياحات دلالية ومرجعية تعبر عن انفتاح المسرح الجزائري المعاصر.

وعلى الرغم من أن اللغة المستعملة في هذا الحوار عربية فصيحة، إلا أن الحملات المعرفية التي يتداولها الشخصان "موت المؤلف"، "السلطة"، "تحرير النص" مستمدة من سياق نقدي غربي، وهو ما يشير إلى الإنجليزية الكامنة في الخطاب فمصطلح *Death of the Author* ليس مجرد ترجمة حرفية لنظرية ومصطلح نقدي بل هو تمثل ثقافي للنظام بأكمله يقوم على تنحي السلطة من المركز (المؤلف) إلى النص/القارئ، وحين يتحدث "أمين" و"أريج" عن هذا المفهوم باللغة العربية، فهم يستدعون بشكل ضمني سلطة أكاديمية إنجليزية أو فرانكفونية، إننا هنا أمام نوع خاص من التداخل الثقافي الذي يتجاوز حدود التعدد اللغوي المباشر، حيث تختلط اللغة الأكاديمية العربية بمفاهيم مستعارة من التراث النقدي الغربي، إذ يعيد هذا التهجين تشكيل الخطاب المسرحي ويخرجه من بوتقة المحلية إلى حقل معرفي عالمي. لكنه في الآن ذاته يثير قلقا هوياتي دفيناً: هل يمكننا التفكير خارج هذه النظريات؟ هل نحن نعيد إنتاج فكر الآخر بلغتنا؟

يعيد هذا الحوار إنتاج سؤال السلطة داخل النص المسرحي، حيث يصبح "أمين" في وضعية القلق الوجودي تجاه موقع المؤلف، ليس بوصفه فقط كاتباً للنص، بل كرمز مهيمن وبهذا النقاش حول "موت المؤلف" ليس بريئاً، بل يخفي جدلاً درامياً حول مركزية الصوت الواحد، وسلطة السرد وهو ما يشي بأن المسرحية قد تكون لاحقاً منفتحة على تعددية الأصوات، بل وحتى على التداخل اللغوي، فالمؤلف "الميت" هو في الآن ذاته صورة رمزية للسلطة الثقافية التقليدية التي يسعى المسرح الجديد إلى تقويضها. يمثل الحوار بين شخصية كل من "أمين" و"أريج" صوت جيل جامعي يعيش في مفترق الطرق بين مرجعيات متعددة وتكوين معرفي منقسم بين الأصالة والمعاصرة، وبين اللغة الأكاديمية والواقع العاصي، ويبدو "أمين" أنموذجاً للشباب الجزائري الذي ينهل من معارف حديثة، لكنّه في الوقت ذاته عاجز عن

اسقاط هذه المعارف على سياقه الوجودي اليومي، ولذلك يعبر عن قلقه بصيغة سؤال وجودي "هل يمكن إقصاء المؤلف؟"، أما "أريج" فتبدو أكثر اتزاناً وتحاول إعادة المفهوم إلى سياقه الأصلي وهذا التوتر بين الشخصيتين يحيلنا إلى صراع نفسي ضمني بين الذكوري (القلق، التساؤل، التمرد) والأنثوي (التوضيح، التفكير، التوازن).

تتخذ اللغة الإنجليزية بعد هذا المشهد الحواري موقفا صريحا في الحوارات اللاحقة، وهذا ما نجده في حوار شخصية كل من "أمين - ضياء - تامر":

- "تامر: هو في الطريق إلينا.
- ضياء: أجل يا تامر، وبالمناسبة ما ترجمة "هو في الطريق" بالإنجليزية؟
- تامر أظن "he is in the way"
- ماجد: أما أنا فأترجمها "he is on the way"
- ضياء: ألاحظتما الفرق؟
- ماجد: أجل في استخدام حرف الجر the preposition
- تامر: أنا استخدمت "in"، أما ماجد فاستخدم "on"
- ضياء: والصواب هو "on" يا تامر، لأن "in the way" تعني أن شيئا يعترض طريق شخص أو شيء ما يعيقهما أثناء المرور، أما "on the way" فتعني التحرك على طريق لبلوغ وجهة محددة"⁽¹⁾.

يمثل هذا الحوار من المسرحية لحظة تعليمية تتقاطع فيها اللغة اليومية بالمعرفة اللغوية الأجنبية، فمن خلال إدخال اللغة الإنجليزية ضمن السياق الحوارى بين شخوص جزائرية تتحدث العربية، يحمل المشهد سمات بارزة من التداخل اللغوي والتهجين الثقافي، ففي هذا المشهد المسرحي يتمثل في لحظة انتقال من الحوار بالعربية إلى تحليل دقيق لاستخدام حرف الجر المناسب في اللغة الإنجليزية: "he is in the way" مقابل "he is on the way" فهنا لا تستخدم الإنجليزية لمجرد الإبهار أو

¹ - عمار قواسمية، موت المترجم، ص: 5.

الزخرفة، بل يتم توظيفها كمادة تعليمية حديثة وحية، مما يجعل من المسرح الجزائري فضاء لتقاطع المعرفة واللغة، ويؤشر على ارتفاع مستوى الوعي اللغوي لدى الشخص، ففي بعض المسرحيات قد يستخدم التداخل اللغوي للتعبير عن التباهي أو الانتماء الطبقي، لكن في هذا المشهد يتم التداخل بوصفه مدخلا لتفكيك الفروق الدقيقة في المعنى وهو ما يعبر عن خلفية تعليمية أو أكاديمية تميز الشخص.

كما تكتسب لغة الحوار هنا مكانة مركزية بوصفها موضوعا في ذاتها، وليست فقط وسيلة للتواصل فالحوار بين "تامر، وماجد، وضياء" ليس مجرد دردشة عابرة بل يمثل لحظة تأمل لغوي تنفتح فيها اللغة على ذاتها، ويصبح الخطأ النحوي أو الدلالي مادة للمسائلة والتصحيح فإن استخدام "in the way" بدلا من "on the way" لا يفهم فقط كخطأ لغوي، بل يأخذ دلالة مجازية قد توحي بوجود عقبات في طريق "ضياء" أو أن الشخص تعيش نوعا من التوتر اللغوي والثقافي، وبالتالي فإن اللغة لا تعبر فقط عن معنى مباشر، بل تُنتج طبقة ثانية من المعنى الضمني المتصل بالهوية والتعلم والانفتاح الثقافي.

يجسد المشهد الحوار ملامح التهجين الثقافي، حيث تنصهر المعرفة الغربية ممثلة في قواعد اللغة الإنجليزية، في سياق محلي يتميز بالدارجة الفصحى والثقافة الجماعية، إذ لا يقتصر هذا التهجين فقط على نقل لغوي بل يعبر عن هوية هجينة يعيشها الشباب الجامعي الجزائري، الذي يتعلم الإنجليزية نظريا في الفصول الدراسية، لكنه يتداولها بطريقة حذرة ومتقطعة في الحياة اليومية، فيتحدث "تامر وماجد" عن حرف الجر وكأنهما في درس لغوي، في حين يتدخل "ضياء" لتقديم الصواب بشكل مبسط وواضح، مما يشير إلى مرجعية تعليمية داخل النص، قد تحاكي ما يحدث فعلا في واقع الطلبة، فيصبح المسرح هنا مرآة لواقع جامعي مألوف، حيث يختبر اللغة الإنجليزية بين الأصدقاء وتناقش ضمن حوارات ومشاهد عفوية.

كما يحمل الحوار مستويات متداخلة من الإشارات والعلامات تظهر في العبارات الإنجليزية المتداخلة مع اللغة العربية الفصحى، فالإشارة إلى "he is in the way" تُحفّز خيال المتلقي ليرى مشهدا لشخص يقف في منتصف الطريق، مما يخلق صورة بصرية مشحونة بالدلالة، كذا استخدام

المصطلح الأجنبي "preposition" أو "حروف الجر" يخرج المسرحية في دائرة العامة إلى دائرة الخاصة، أي إلى الفضاء الأكاديمي الضيق حيث تناقش اللغة بوصفها نظاما مجردا، مما أعطى للحوار إيقاعا هادئا يظهر في توالي التصحيحات والتصويبات مما يكشف عن علاقة شخصية بين المتحاورين ويضفي طابعا حميميا على النقاش، كأنه في قسم جامعي أو مقهى طلابي.

يفتح هذا المشهد أمام المتلقي أفقا دراميا جديدا، حيث تصبح اللغة الإنجليزية أداة للتفكير، وليست مجرد عنصر دخيل، كما تجسد نوعا من التحول الثقافي الذي يشهده المسرح الجزائري المعاصر حيث تبرز اللغة الإنجليزية بوصفها وسيلة للتفكير، والتعليم وحتى للتعبير عن الهوية المعاصرة، إنها ليست لغة استعمار بالنسبة للمتلقي الجزائري كما هو الحال مع الفرنسية في الذاكرة المسرحية، بل لغة معرفة وعلم وانفتاح وإعادة نظر.

ويتواصل الحوار بين شخوص المسرحية وتحضر اللغة الإنجليزية ضمن الإطار العام للغة المسرحية فتداخل مع الفصحى:

"أمين: لستما متخوفين، والترجمة ليست مخيفة كل ما في الأمر أنكما كسولان، والترجمة ليست مروحة للطلبة الكسالى، أسميكم والحال هذا "translasy" (يبتسم أمين).

ماجد: (بدهشة): translasy ما معنى هذه الكلمة يا أمين.

ضياء: (يضحك): هي ولا شك واحدة من تلك الكلمات التي يستخدمها بين الفينة والأخرى.

أمين: صحيح. وقد ركبته انطلاقا من الكلمة translation التي تعني الترجمة، وليزي lazy

التي تعني كسول.

ضياء: فيكون معناها طالب، ترجمة كسول⁽¹⁾.

يعكس هذا الحوار المسرحي التقاء عوالم مختلفة ومتعددة: عالم الطلاب الجامعيين، عالم الترجمة، وعالم اللغة الإنجليزية بوصفها عنصرا ساخرا ودالا في الآن نفسه، فهو مشهد مكثف دلاليا يتقاطع فيه التداخل اللغوي مع السخرية الأدبية ومع تأمل نقدي في مكانة المترجم والثقافة القرائية.

¹ - عمار قواسمية: موت المترجم، ص: 5.

ويتجلى في هذا الحوار المسرحي نوع خاص من التداخل اللغوي، يمكن تسميته بالتداخل الإبداعي، حيث لا يتم الانتقال إلى الإنجليزية بشكل مباشر، بل تشتق منها كلمات هجينة، فيبتدع "أمين" مصطلحا ساخرا جديدا (translasy) مركبا إياه من الكلمة الإنجليزية translation و lazy، فهذا الاشتقاق لا يخدم غرضا لغويا فقط، بل يعبر عن موقف نقدي تجاه زملائه الطلبة الذين يرون الترجمة عملا صعبا أو مملا، في حين أنها في نظر "أمين" عمل معرفي يتطلب الجهد والانضباط، فيضيف هذا الاشتقاق نكهة ساخرة وذكية تمنح الحوار عمقا مزدوجا لغويا وفكريا، ويبرز كفاءة الشخصية في التعامل مع اللغة الأجنبية بوصفها مادة قابلة للتفكيك والتركيب.

ومن الناحية الأدائية فإن خلق كلمة هجينة من الإنجليزية ليس فقط علامة على الطرافة والسخرية، بل يرسّخ فكرة أن اللغة الإنجليزية كلغة ثقافية داخل الحقل الدرامي الجزائري، لا بوصفها لغة استعمارية، بل بوصفها أداة لإنتاج المعنى والنقد والابتكار.

يمارس "أمين" سخرية لاذعة من زملائه المتقاعسين، ويختار أن يصفهم بمصطلح ساخر يحاكي الجدية الأكاديمية، لكنه يهدمها بالابتكار الكوميدي، حيث تستعار المصطلحات ذات الطابع الأكاديمي مثل translation لتحوّل إلى أدوات هجاء وسخرية ضمنية.

فالضحك في هذا المشهد ليس مجانيا بل سخرية من حال بعض الطلبة الذين يبحثون عن السهل والجاهز ويريدون من الترجمة أن تكون "مروحة"؛ أي وسيلة راحة لا وسيلة معرفة، المفارقة التي تُظهر التوتر الكوميدي هي بين جدية العمل الترجمي وبين التهاون الذي يظهره بعض الطلبة نحوه، فيجسد المسرح عبر هذا الحوار مفارقة مألوفة في الوسط الجامعي الجزائري والعربي، لينتقل المشهد بعد ذلك إلى مناقشة عمل المترجم، ويطرح فكرة ذات طابع فلسفي ونقدي، حين يقول "أمين": "المترجم مهمش، وحامل ذكرى، ومنسي"⁽¹⁾، فهذه العبارة تضيف بُعدا وجوديا على دور المترجم، حيث ينظر إليه كوسيط غير مرئي، يعمل في الظل، يوصل النص ولا يذكر اسمه وهذا المعنى يتكرس حين يعجز "تامر" عن تذكر اسم مترجم كتاب "رباعيات الخيام" رغم قراءته للنص، فهذه إشارة تمثل نقدا ضمينا للثقافة القرائية

¹ - عمار قواسمية: موت المترجم، ص: 5.

السائدة، التي تحتفي باسم المؤلف وتنسى الوسيط الذي مكّن القارئ من الوصول للنص، وكأنّ مسرحية "موت المترجم" تعيد الاعتبار للمترجم، بل تجعل في لحظة نسيانه موقفا دراميا حزيناً، فيه اعتراف بظلم يقع على من يقوم بجهد ثقافي عظيم.

كما نجد في نهاية هذا الحوار هجئة ثقافية تتمثل في لقاء بين الفارسية والعربية والإنجليزية:

"أمين: ما أحدث كتاب قرأته يا تامر؟

تامر: أنهيت منذ أسبوعين "رباعيات الخيام"

أمين: هل قرأتها باللغة الفارسية يا تامر.

تامر: لا، لقد اشترينا النسخة العربية"⁽¹⁾.

فالمشهد الحوارى يُجسد في العموم تلاحق ثقافي واسع، فرباعيات الخيام تمثل التراث الفارسي، والترجمة إلى العربية تشير إلى النقل الثقافي داخل التراث الإسلامي العربي، والسخرية المستندة إلى الإنجليزية (translasy) تعبر على العصرية والانفتاح العالمي، وبهذا يصبح الحوار مساحة لعرض التعدد اللغوي والثقافي الذي يشكّل شخصية الطالب الجزائري المعاصر، الذي يعيش بين تقاليد الثقافة العربية القديمة، وبين مرجعيات لغوية غربية، أما من الناحية الفنية والجمالية فإن تركيب كلمة "translasy" وتداخلها مع اللغة العربية الفصحى يمثل لحظة شعرية داخل المسرحية، فكأنه نوع من اللعب اللغوي الذي ينتج معنً جديداً من خلال الهجنة كما أنّ الضحك، والدهشة، والانتباه هي علامات تترجم داخل العرض المسرحي. وعليه يمثل هذا الحوار تجسيدا لمسرح معاصر يدخل ضمن خطاب لغوي ثقافي متعدد الأبعاد والرؤى، حين تتداخل فيه العربية والإنجليزية في سياق أكاديمي، ويعيد من خلاله المسرح الاعتبار إلى دور الترجمة.

ويتواصل الحديث عن الترجمة، وتوظيف مفردات وألفاظ من اللغة الإنجليزية وتداخلها مع العربية:

"ماجد: (يلتفت إلى الطالبة 3): لو طلبتُ منك مثلاً يا زميلتي مقابلة بالكلمة الإنجليزية " فما

الأصح في رأيك؟ راديو أم مذياع؟

¹ - عمار قواسمية: موت المترجم، ص: 5.

الطالبة 3: مذيع طبعاً.

الأستاذ: ولذلك فالافتراض هو آخر ما نتوصل به يا بُنيّتي، لو لم تمتلك اللغة العربية مقابلاً للكلمة الإنجليزية (radio) لافتراضها بنطقها اللاتيني ثم أدخلناها إلى لغتنا بحرفها العربي يعني (راديو).

الطالبة 3: (متسائلة متعجبة) ولكن استعمال الكلمة "راديو" شائع؟

ضياء: لأن الافتراض أنواع، وهذا النوع الذي يفرض كلمة مقترضة من اللغة الأصل رغم وجود مقابل لها في اللغة الهدف ما هو إلا ميل الترف التعبيري والتفاخر بلغة الآخر.

الأستاذ: أحسنت وأجدت يا ضياء! والآن فلنناقش المحاكاة، وفي رأيي، المحاكاة تختلف عن الافتراض⁽¹⁾.

يعالج الحوار المسرحي قضايا لغوية عميقة في إطار حوار تعليمي يمتاز بتوظيف درامي لمفاهيم اللسانيات الاجتماعية، والافتراض اللغوي، والمحاكاة، في مشهد غني بالتداخل الثقافي واللغوي، يجسد وعياً واضحاً بأثر اللغات الأجنبية، وخاصة الإنجليزية، في بنية اللغة العربية المعاصرة، من خلال شخوص طلابية وأكاديمية، يعرض المشهد تفاعلاً بين الفكر اللغوي والممارسة اللغوية الواقعية، داخل حوار يدمج فيه بين الجد والمزح، ويكشف عن العلاقة بين اللغة الأم واللغة الأخرى.

ينطلق المشهد من سؤال وجهه "ماجد" للطالبة 3 "عن الكلمة الإنجليزية radio"، وما إذا كان استخدام (راديو) أو (مذيع) هو الأنسب، إذ لا يتعلق هذا السؤال بترجمة فقط، بل يستبطن إشكالية الافتراض اللغوي، هل نأخذ الكلمة الأجنبية كما هي، أم نبحث عن بديل لها في لغتنا؟ هنا يطرح بوضوح مفهوم الافتراض الصوتي الذي يدرج الكلمة الأجنبية بصيغتها الأصلية إلى اللغة الهدف ويقابل بالمقابل المحلي، فكلمة "مذيع" وإن كانت كلمة عربية صحيحة لا تطابق دلالة "راديو" بوصفه جهازاً، مما يبرز الإشكال الحقيقي المتعلق بعدد المعاني والوظائف في كل من اللغتين، أما اختيار "راديو" فهو يعكس واقع الاستعمال الشائع، لكنه منظور لغوي أكاديمي يمثل خضوعاً لسحر اللغة الأجنبية وهيمنتها الثقافية، فموقف شخصية الأستاذ حاسم وواضح، إذ يعتبر أن اللجوء إلى الافتراض ينبغي أن

¹ - عمار قواسمية: موت المترجم، ص: 10.

يكون آخر الحلول ويشترط في ذلك غياب المقابل العربي، إذ يتماشى موقفه مع الاتجاه المحافظ الذي يرى في هيمنة المفردات الأجنبية تهديدا للهوية اللغوية ويقترح مواجهة هذا التهديد بتعزيز المصطلح العربي وتعميق الوعي اللغوي.

كما تعبر شخصية "الطالبة 3" عن حيرتها وتعجبها من رفض استخدام كلمة (راديو) بحجة أنها شائعة وهذا يعكس إشكالية الفرق بين المعيارية والاستعمال في علم اللغة، فبينما تصر المؤسسات الأكاديمية على النموذج المعياري للغة، يتبنى الناس في حياتهم اليومية النموذج الاستعمالي، وهو ما يجعل من (راديو) أكثر تداولاً وأسهل قبولا، إذ يعكس هذا الجدل بين المعيارية والشيوع توترا ثقافيا حقيقيا بين اللغة كممارسة واللغة كقيمة رمزية وهوية حضارية، ويتجلى في طريقة حديث الشخص وتحيدها في انخياز بعض الطلبة إلى السهل والشائع، مقابل سعي الأستاذ إلى فرض ضوابط لغوية معرفية صارمة. ومن أبرز ما يلفت الانتباه في هذا الحوار، هو مصطلح "الترف التعبيري" الذي قاله "ضياء" فاستعمال الكلمات الأجنبية رغم وجود بدائل عربية - كما هو الحال في المسرح الجزائري - يعد في نظره مظهرا من مظاهر التفاخر الثقافي والتقليد اللغوي، لا حاجة لغوية حقيقية، فهذا الرأي يشير إلى بعد اجتماعي نفسي في التداخل اللغوي، حيث ينظر إلى اللغة الأجنبية (كالإنجليزية) باعتبارها لغة مرموقة ما يدفع البعض إلى استعمالها لأغراض استعراضية أكثر منها تواصلية، وبهذا تتخذ المسرحية موقفا نقديا من النزعة إلى التباهي باللغات الأجنبية دون وعين بأبعادها الفكرية والهوياتية وتحاول أن تعيد للمصطلح العربي مكانته، ولو من خلال أسلوب درامي يتسم بالحوار التعليمي.

ينتقل الحوار بعد ذلك إلى المحاكاة، التي تقدم بوصفها تقنية لغوية تتعدى المفردة الواحدة لتصل إلى الجملة أو العبارة الكاملة.

"أمين: هكذا علمتنا يا أستاذ، في الاقتراض نتعامل مع الكلمات، أما في المحاكاة فتعامل مع عبارات أو جمل.

الأستاذ: هذا التفريق مهم جدا.

تامر: أذكر أننا تطرقنا إلى عبارة "معجون أسنان" وقلتَ لنا أن هذه محاكاة للكلمة الإنجليزية المركبة toothpaste حيث tooth تعني (سنّ) و poste تعني (معجون).
فعبارة "معجون أسنان" في هذا الحوار تعد محاكاة لـ "toothpaste" فهي ترجمة حرفية لكل جزء من أجزاء الكلمة المركبة، فهذا الانتقال من المفردة إلى العبارة من "راديو" إلى "معجون الأسنان" يبين تطورا في التفكير اللغوي داخل المسرحية، وترسخ الفرق والتمييز بين الاقتراض والمحاكاة كآليتين تختلفان في العمق والتأثير، وفي كلا الحالتين تظهر الإنجليزية كمرجعية لغوية متجذرة في اللاوعي الثقافي للطلبة، كما يتضمن الحوار على أداة أدائية درامية يتقاطع فيها التعليم بالتمثيل، فالأستاذ يرسم على السبورة والطلبة يتفاعلون ويتعجبون ويطرحون الأسئلة كل هذه الأفعال تخلق بيئة تعليمية حوارية داخل النص المسرحي، العمل، حيوية ويحوّله إلى جدال تعليمي يعيد مسائلة علاقة اللغة بالفكر والهوية، كما أن اللعب باللغة (العربية والإنجليزية) ليس مجرد أداة تعليمية بل أيضا تقنية فنية تمكّن الكاتب المسرحي من دمج الحوار بالحجاج وإضفاء طابع نقدي ساخر على الواقع الثقافي، وعليه يعكس هذا المشهد الحوارى وعيا لغويا ثقافيا عميقا يتجاوز مجرد الحديث عن "راديو" و "معجون الأسنان" لي طرح أسئلة أساسية حول علاقة اللغة بالهوية ومكانة اللغة الأجنبية في الفضاء الجامعي والأهم كيف يخلق المسرح من النقاش الأكاديمي مادة درامية قائمة على التعدد اللغوي في الإنجليزية في مسرحية "موت المترجم" ليست مجرد لغة أخرى، بل رمز للتداخل وللهيمنة أحيانا أخرى، أما العربية فهي ليست فقط لغة الأصالة بل لغة تعيد اختراع ذاتها في مواجهة الانفتاح الوافد، مما يجعل هذا المشهد مرآة لواقع لغوي وثقافي معقد، ويظهر في مشهد آخر من مسرحية "موت المترجم" حوارا متخما بالعبارات والألفاظ من اللغة الإنجليزية.

"الأستاذ: من يضرب لنا مثلا عن الترجمة الحرفية للكلمات وآخر للمعاني.

أمين: أما الكلمات فالجملة الإنجليزية "He likes translation" ترجمتها الحرفية (هو يحب الترجمة).

الطالبة 1: (متسائلة) هلا أوضحت لي يا أمين أين الحرفية في هذه الترجمة؟

أمين: بالطبع في العربية خاصة نحوية هي "استتار الضمير"، أي أن الفاعل إن كان ضميراً فبإمكانه أن يستتر⁽¹⁾.

يمثل هذا الحوار المسرحي تحليلاً آخر من تحليلات التداخل اللغوي الثقافي حيث تنتقل الشخصيات بين العربية والإنجليزية في محاولة لفهم أعمق لفعل الترجمة لا بوصفه تقنية لغوية فقط، بل كفعل تأويلي وثقافي يتطلب وعياً بفروقات السياق والدلالة والنحو بين اللغتين، إذ يبدأ الحوار بسؤال الأستاذ عن الفرق بين الترجمة الحرفية للكلمات والترجمة للمعاني، فيطرح الطالب "أمين" مثلاً توضيحاً للجملة الإنجليزية He likes translation وترجمتها به "هو يحب الترجمة"، فهنا يفتح النقاش حول المشكل النحوي والبلاغي المرتبط بالترجمة الحرفية، تحديداً في البنية العربية فالضمير "هو" في الجملة العربية يعد زائداً عن الحاجة لأنه مستتر تقديره "هو" ويفهم من السياق، لذا تصبح "يحب الترجمة" هي الصيغة الأنسب والأكثر انسجاماً مع القواعد الأسلوبية للعربية، وهذه الإشارة الدقيقة من "أمين" تعكس فهماً لسانياً نحوياً متقدماً، يبرز الفرق بين البنية اللغوية في العربية التي تسمح باستتار الضمائر، والإنجليزية التي تعتمد دائماً على الضمير الصريح، فهذا المستوى من التحليل لا يعرض فقط خطأ الترجمة الحرفية، بل يبين فكرة أن التقنيات النحوية تختلف باختلاف اللغات، وأن الترجمة الحرفية يمكن أن تنتج نصوصاً صحيحة نحوياً، ولكن غير أصيلة لغوياً، فتبدو غريبة عن سياقها.⁽²⁾

لينتقل الحوار بعد ذلك إلى "تامر" الذي يقترح ترجمة العبارة العربية (حب وكرامة) إلى with love and dignity مما يخلق لحظة فكاهية تعليمية، ففي هذا المثال يوضح فشل الترجمة الحرفية في نقل المعنى الثقافي، فالعبارة "حب وكرامة" تستعمل في السياق العربي كدلالة عن الترحاب، بينما الترجمة الحرفية تحولها إلى تعبير إنجليزي غير مألوف في هذا السياق، وقد يفهم المتكلم خطأً.

وتكمن هنا الدراما الجمالية في التداخل اللغوي، فالكلمة الواحدة أو العبارة لا تنقل من لغة إلى أخرى كأنها جسد مادي، بل تحمل في طياتها حمولة ثقافية وسياقية، لا بد من فهمها وإدراكها أولاً،

¹ - عمار قواسمية: موت المترجم، ص: 11.

² - عمار قواسمية: موت المترجم، ص: 11.

فعندما يطرح الأستاذ سؤالاً عن ترجمة عبارة "حب وكرامة" للإنجليزية، فيجيب "ضياء" بأنها تعني بـ "كل سرور" وهو تفسير دقيق لتعدد الاقتراحات الطلبة من هذه العبارة بالإنجليزية:

اقتراح الطالبة 2: My pleasure

اقتراح تامر: glad to help

ضياء: d'ont mention it

أمين: "you're welcome"⁽¹⁾.

فتتجلى في هذا الحوار أهمية الترجمة السياقية التي تراعي ليس فقط المعنى الحرفي، بل الموقف الاجتماعي الذي تقال فيه العبارة كنغمة المتكلم، فهذا التعدد في الاقتراحات يعكس تنوعاً في المرجعية اللغوية والمعرفية الثقافية، عن أن الترجمة ليست دائماً عملية أحادية الجواب، بل مجال مفتوح للتفاوض اللغوي والثقافي، واللافت في هذا الحوار لم يعد مجرد حوار لمعلومات بين أستاذ وطلبة، بل تحوّل إلى مشهد مسرحي حي يتضمن تشويقاً، وتبادلاً للمعلومات واللغات، فالأمثلة التي يقدمها الطلبة ليست فقط توضيحية بل أيضاً طريفة وناقدة، يظهر هذا الحوار كيف يمكن للغة أن تتحول من مادة جافة إلى مسرح فكري، ومن مفاهيم لغوية إلى حوار حي ينبض بالفهم، والسخرية، والدقة، فالإنجليزية هنا ليست مجرد لغة أجنبية، بل نافذة نقدية على اللغة الأم.

وعليه فمسرحية "موت المترجم" لعمار قواسمية تتخذ من التداخل اللغوي بين العربية والإنجليزية بعداً فنياً مركباً يتجاوز التوظيف السطحي للكلمات الأجنبية إلى ما يشبه التهجين اللغوي، والجمالي والمعرفي، حيث تتحول اللغة إلى فضاء للتجريب، والتفاعل، والتساؤل الثقافي، والهوياتي، فهذا التناوب بين العربية والإنجليزية لا يرد في شكل استعراض لغوي أو طرف تعبيرية، بل يأتي غالباً محمولاً على محتوى درامي يعكس اشتغال الشخص على مفاهيم مثل "الترجمة"، "الاقتراض"، "موت المؤلف" وغيرها من قضايا الفكر المعاصر، وهنا تتجلى جمالية، هذا التداخل في كونه ينبثق من داخل الحوار الطبيعي العفوي لا يفرض عليه من قبل الكاتب نفسه، إذ تنبع اللغة الإنجليزية في المسرحية من قلب الموضوع لا

¹ - عمار قواسمية: موت المترجم، ص: 10.

هامشه، يمنح التّهجين للمسرحية نفساً حداثياً يجعل اللغة نفسها موضع تساؤل فإنها لا تستعمل كمجرد وسيلة للتواصل، بل تصبح مادة درامية تساءل ذاتها، تحلل، وتركب، وتفكك، كما تستخدم الإنجليزية أحيانا لتوليد لحظات طريفة وساخرة خاصة حين توظف التراكيب الإنجليزية في سياق عربي بحث، فالمسرحية في مواضع كثيرة تحول التداخل اللغوي إلى لحظة نقد الطلبة لمستواهم التعليمي، فتكشف فيها عن ضعفهم اللغوي أحيانا أو ميلهم للتفاخر الأجوف أو جهلهم ببديهيّات اللغة الأجنبية رغم استخدامها المتكرر، وهكذا يصبح التهجين اللغوي في المسرحية أداة للكشف لا مجرد حيلة تعبيرية.

ولعل الإضافة الإيجابية لهذا التداخل في المسرحية يكسب الحوار ثراء معرفيا وانفتاحا ثقافيا يجعل من المسرح ساحة للتفاعل بين لغتين تمثلان عالَمين: عالم المرجعية الغربية الأكاديمية، وعالم الهوية المحلية العربية، كما يعزز هذا التداخل الوظيفة التعليمية للمسرحية، فيصبح المسرح أداة للتعليم وتدرّيس الترجمة واللغة ومفاهيم التأويل دون أن يتخلّى عن روحه الدرامية، كما يسمح هذا التداخل بتوليد مواقف درامية مشحونة بالمفارقة والسخرية، وهو ما يضفي على المسرحية طابعا عصريا يتناسب مع جمهور أكاديمي واعي أو متعلم.

لكن من ناحية أخرى لا يخلو هذا التّهجين من سلبيات، فحين لا توظف الإنجليزية ضمن سياق واضح أو تبرير درامي قوي فإنها تتحول إلى استعراض لغوي متكلف قد يقصي المتفرج العامي أو يثقل إيقاع المسرحية، كما أن الإفراط في اللغة الإنجليزية قد يخلق نوعا من الانفصال بين الشخصيات المسرحية خاصة إن لم تكن جميعها متساوية في مستوى التحكم باللغتين، ولعل الخطر الأكبر هو أن يتحول التداخل اللغوي إلى طرف ثقافي لا يخدم إلّا فئة ضيقة، مما يضعف جانب التلقي والتفاعل للمسرحية، ومع ذلك يمكن القول أن المسرحية عموماً استطاعت أن توظف هذا التداخل بطريقة مدروسة إلى حد ما، مما يجعل منه تداخلا واعيا لا عشوائيا ويقربها من المسرح المعرفي الذي يجمع بين الفن والتعليم بين النقد والسخرية، وبين المحلية والعالمية وبالتالي فإن التداخل اللغوي رغم مخاطره يرقى فنيا إلى مستوى الكتابة المسرحية حيث اللغة ليست مجرد وسيلة فقط بل تجربة وجودية تعبر عن هوية مركبة وشخصيات تعيش بين لغتين وتفكر بين عالَمين.

2- التعدد اللغوي وتداخل اللهجات في مسرحية "لا سمح الله" لعمار قواسمية:

يُعدّ التعدد اللغوي (Multilingualism) أحد أبرز السمات التي تميز الخطاب المسرحي المعاصر، خصوصاً في السياقات الثقافية المتنوعة والمتأثرة بالاحتكاك الحضاري والسياسي، كما هو الحال في العالم العربي، والجزائري -على وجه التحديد- حيث تتداخل الفصحى، العامية، اللهجات المحلية، واللغات الأجنبية، وتوظف جميعها بوصفها أدوات درامية ودلالية. أما تداخل اللهجات، فهو يشير إلى مزج وتوظيف لهجات متباينة داخل الخطاب المسرحي، مما يمنح الشخصيات خلفيات ثقافية واجتماعية متعددة، ويُضفي واقعية وأصالة على التمثيل.

وفي هذه المسرحية، يُرصد التعدد اللغوي بأشكال مختلفة:

أولاً: من خلال التنقل بين الفصحى والعامية وفق السياقات الانفعالية أو الرمزية.

ثانياً: عبر الحضور اللافت للإنجليزية بوصفها لغة أجنبية لها حمولة ثقافية، سلطوية أو حيادية.

ثالثاً: بتداخل لهجات عربية مختلفة (فلسطينية، شامية، مغربية، هندية-عربية، فرنسية-عربية...)

تعكس تعددية ثقافية وهوية هجينة.

لا تندرج هذه الممارسات اللغوية في إطار التنوع العشوائي، بل تأتي محمّلة بوظائف درامية، نفسية، اجتماعية، وسيميائية، فتساهم في بناء التوتر، ترسيم مواقف الشخصيات، وتعميق دلالات الصراع.

إنّ تداخل اللغة العربية بالإنجليزية في السياق المسرحي عموماً وفي مسرحية "لا سمح الله" للكاتب الجزائري "عمار قواسمية" لا يُفهم فقط بوصفه انعكاساً لعالم منفتح، بل أيضاً كتجسيد لصراع الهويات والسلطة والتمثيل. فاللغة الأجنبية، في كثير من الأحيان، ترتبط بالهيمنة، الغربة، أو الخطاب الرسمي، بينما تُستخدم العربية، ولهجاتها تحديداً، للتعبير عن الذات، الغضب، المقاومة، أو الانتماء.

وفي ضوء هذا التمهيد، سننتقل إلى تحليل المشاهد المسرحية واحداً تلو الآخر والتركيز على الحوارات التي تتداخل فيها الهجينة اللغوية، بحيث ندرس كيف يُسهّم التعدد اللغوي وتداخل اللهجات في البناء الدرامي.

❖ الحوار 1:

"-عاشور: ماذا تريد أن تشرب يا أبا كوفية؟

- أبو كوفية: (بغضب) أشرب دم الظالمين يا عاشور.

- عاشور (بنبرة متأسفة): أقدر مصابكم يا صديقي لكن تذكر وعد ربي، النصر أو الشهادة.

- أبو كوفية (رافعا رأسه إلى السماء) إلى متى هذا السكوت العربي المهين؟ إلى متى هذا الظلم؟

(يصل النادل ثم يسأل بلكنة انجليزية كندية) النادل may I take your order please

-عاشور: coffee please.

-النادل: certainly ثم يلتفت النادل إلى كأبي كوفية you sir

-أبو كوفية (مخاطبة للنادل بلهجة عربية فلسطينية): إما دمك البارد أو تشغل بوشك عني يلتفت

النادل إلى عاشور مبتسما منتظرا ترجمة عاشور محاولا تدارك الأمر a bottle of water

please كأبي كوفية، أرجوك ينصرف النادل مبتسما فيلتفت عاشور إلى أبي كوفية بوجه غاضب

عاشور، يا أخي مصر أنت على موقفك؟ ليش بتظلك معصلج هيك؟ أبو كوفية، لما حرفت الترجمة؟

ألم يعلمك الأستاذ عمار أن المترجمة أمين في النقل؟ عاشور، تحرف الترجمة في هذا الموضع كفان شر

الفتن أبو كوفية، يا أخي أنا هيك لا أتحمل رؤيتهم بل إنها تستفزني"⁽¹⁾

في هذا المشهد الدرامي، تتقاطع ثلاثة مستويات لغوية بشكل واضح: العربية الفصحى، العربية

المحكّية (وخاصة الفلسطينية)، والإنجليزية بلكنة كندية، مع تلوينات لهجية جزائرية وشامية في كلام

عاشور. يبدأ الحوار بلغة مشبعة بالإيديولوجيا والانفعال، حيث يسأل عاشور صديقه أبي كوفية عما

يرغب في شربه، فيردّ هذا الأخير بلغة رمزية مشحونة: "أشرب دم الظالمين". هذا التعبير المكثف يوظف

الفصحى بصيغة ثورية متأثرة بالخطاب النضالي العربي، وهو ما يعطي اللغة وظيفة تعبيرية تتجاوز المعنى

الحرفي إلى البعد الرمزي والسياسي. ثم يُكَمِّل عاشور بلغة أقرب إلى الدعوة الهادئة والتذكير الديني: "أقدر

مصابكم... النصر أو الشهادة"، ليعكس بذلك توازناً لغوياً بين الحماسة والاتزان.

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، 2024، ص: 23-14.

عندما يدخل النادل - وهو شخصية خارجية ترمز إلى البيئة الأجنبية - تنقلب المعادلة اللغوية، إذ يُخاطب الزبائن بالإنجليزية. "May I take your order, please?": يُجيب عاشور بهدوء: "Coffee, please"، في حين يرد أبو كوفية بجملة غاضبة باللهجة الفلسطينية: "إما دمك البارد أو تشقل بوشك عني". هذه العبارة تتجاوز حدود اللغة إلى فعل درامي يعكس موقفًا سياسيًا واضحًا من الآخر الغربي، ويجسد رفضًا لغويًا وثقافيًا لحضور "المستعمر" أو "الحيادي".

هنا تظهر وظيفة الترجمة ك لحظة تأزم درامي، حيث يُضطر عاشور إلى التدخل لإنقاذ الموقف، لكنه يختار أن يُحرّف الترجمة، ويقول "A bottle of water, please":، متعمدًا تلطيف التوتر وتجنب نقل عبارة أبي كوفية الصادمة، حفاظًا على السياق العام وربما احترامًا لقواعد المكان. هذا التحوير الواعي يُبرز وعي عاشور بوظيفة الترجمة التداولية، وهو ما يُعزز الصراع بين "الأمانة" و "الوظيفية" في الترجمة - وهي قضية مركزية في دراسات الترجمة الحديثة.

ينصرف النادل، لتبدأ مواجهة داخلية بين الشخصيتين، تكشف عن تباين رؤيتهما للترجمة والواقع السياسي. يتهم أبو كوفية صديقه بالتحريف والخيانة للمعنى الحقيقي، مُذكّرًا إياه بتعاليم الأستاذ "عمار" (ربما رمزًا للسلطة الأكاديمية أو الأخلاقية)، في حين يردّ عاشور بأن "تحريف الترجمة في هذا الموضع كفانا شر الفتن"، أي أنه ينطلق من مبدأ وظيفي مصلحي لتجنب الاصطدام أو العنف. وهنا تتجلى الترجمة لا بوصفها فعالاً لغويًا محضًا، بل بوصفها ممارسة تفاوضية مشحونة بالأخلاق، والسياسة، والمواقف الفردية.

يُظهر هذا المشهد أيضًا تداخلًا لهجياً واضحًا، حيث يستخدم أبو كوفية لهجة فلسطينية مشبعة بالانفعال القومي (تشقل بوشك، دمك البارد)، فيما يستخدم عاشور لهجة شامية خفيفة أو لهجة جزائرية مروّضة، تعكس طبيعته التصالحية. وتُضاف إلى ذلك الإنكليزية الكندية الرسمية التي تنتمي إلى سياق الخدمة، مما يخلق ثلاثية لغوية تُعبّر عن تناقض الهويات والأدوار: المقهور، الوسيط، والحيادي.

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

العربية الفصحى	العربية المحكية (الفلسطينية والجزائرية/الشامية)	الإنجليزية (لكنة كندية)
حاضرة في المواقف العاطفية والدينية، كأداة تعبير سامٍ.	تُستخدم في اللحظات الانفعالية والحوار الداخلي، خاصة في التوتر والصدام.	تظهر في مواقف الخدمة والتواصل الخارجي الرسمي، وتُستخدم كأداة تمثيل للسلطة الأجنبية أو الحياد المغترب.

❖ الحوار 2

"-عاشور، بس هاذ الزمين ما أذاك والمكان عام يا أخي، بلكي واحد من الحاضرين يسمعك، وتخلقنا مشكل نحن في غنى عنووو (يعود النادل يضع فنجان القهوة وقارورة الماء وكوبين على الطاولة) -أبو كوفية (يجيب عاشور بينما ينظر إلى النادل) سندقهم هزيمة كبرى، وأسرانا مقابل أسراهم.

- عاشور (مبتسما) الابن سر أبيه.

- أبو كوفية بحسرة وشوق اشتقت كثيرا لأبي، أرجو أن يوفقه ربي.

(يصل شخص غريب بهيئة لا عربية ولا كندية يتوجه إلى طاولة أبي كوفية وعاشور يتحدث

انجليزية غريبة لكنه يحاول أن يوصل المعنى)

- الغريب (بابتسامة خفيفة) can I join you at this table?

- عاشور (مسرعا بالإجابة كي لا ينفع أبو كوفية) sure have a seat، (يجلس الغريب

بطريقة يفجأ دون أن يعبر عن امتنانه يثبت حاسوبه بطريقة تستحوذ على معظم مساحة الطاولة يشعر

عاشور بالخرج فيبعد قارورة الماء وفنجان القهوة محاولا أن يقلل من الدوافع التي قد تزعج صديقه أبو

كوفية يتظاهر الغريب بالعمل على شيء مهم يواصل الصديقان حديثهما)

- عاشور (مخاطباً أبا كوفية) بالمناسبة، هل وصلتك أخبار الاختراع الذي يعتزم زميلنا مارك تقديمه

لنيل جائزة المسابقة العلمية؟

- أبو كوفية (وهو ينزع كوب الماء من فمه) أي اختراع؟
 - -عاشور يقولون إنه اخترع جهازا من شأنه أن يشوش على اللسان إذا نطق كلمات معينة، أعني مجموعة كلمات غير مرغوبة درّب الجهاز على منعها من الوصول الصحيح إلى الآذان.
 - أبو كوفية، ولم كل هذا؟
 - عاشور، لقد غبت الأسبوع الماضي، ففاتك الشيء الكثير تحدّث أولا زميلنا مجيد الجزائري عن حق الفلسطينيين في الدفاع عن أرضهم فمنعه الأستاذ عن الخوض في الموضوع ثم قال مارك أنه يعمل هذا اختراع سيمنع التحدث في هذه الشؤون.
 - أبو كوفية باستهزاء لكن الأستاذ نفسه يسمح لألكساندر و"ميكولا" و"أولينا وكاترينا" بالتحدث عن حروبي روسيا وأوكرانيا فيقزمون "بوتين" ويضخمون "زيلينسكي"
 - عاشور، إنها سياسة الكيل بمكيالين يا صديقي⁽¹⁾.
- يكشف هذا المشهد عن كثافة لغوية وتوتر درامي نابع من التعدد اللساني وتداخل اللهجات واللغات في سياق حوار يحمّل أبعادًا سياسية ونفسية واجتماعية معقدة. يفتح الحوار بمواجهة خفيفة بين عاشور وأبي كوفية، حيث يحاول الأول تهدئة حدة الثاني وتحذيره من التصريحات الانفعالية في مكان عام قد يكون فيه مستمعون من جنسيات مختلفة، ما يعكس وعيًا ضمنيًا بمراقبة الفضاء العام والرقابة الذاتية المفروضة على الخطاب السياسي في بيئات لا تحتمل التوتر. ثم يدخل النادل بلغة إنجليزية كندية واضحة، فيعيدنا إلى سلطة اللغة المهيمنة داخل السياق الجامعي الغربي، ويطلب بلطف الطلب، فيجيبه عاشور بـ "coffee please" ثم "a bottle of water please" في موقف يوازن فيه بين الامتثال والانضباط ومحاولة احتواء الغضب المحتمل لصديقه. أما أبو كوفية، فيجيب بعبارات عربية فلسطينية تنضح بالغضب والسخط، "إما دمك البارد أو تشقل بوشك عني"، ما يعكس تمسكه بلغته ولهجته بوصفها وعاءًا للهوية والمقاومة، ورفضه للخضوع لقواعد اللباقة الغربية، وهنا يظهر التوتر الثقافي بشكل لافت بين الشرق الغاضب والغرب المبتسم والبارد. وفيما يحاول عاشور أن "يحرف" الترجمة

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص: 26-27.

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

ليجنب الموقف انفجاراً، يتهمه أبو كوفية بالخيانة الرمزية، لأنه لم يترجم عبارته بأمانة، وهنا تتخذ اللغة أبعاداً أخلاقية، فتصبح الأمانة في النقل قضية شرف ومبدأ، لا مجرد مهارة لغوية. ويزداد المشهد توتراً عندما يصل الغريب الغامض، الذي لا تبدو عليه ملامح عربية أو كندية واضحة، ويتحدث بلغة إنجليزية غريبة، مما يضفي بعداً سيميائياً يوحى بالاستحواذ والغموض، خاصة أنه يحتل الطاولة دون استئذان ويهيمن على مساحتها، وكأن ذلك إسقاط مجازي على أشكال الهيمنة الغربية الرمزية على الفضاءات المشتركة. يواصل عاشور وأبو كوفية حوارهما حول الاختراع الذي صممه زميلهم مارك، وهو جهاز يشوش على النطق حين تُقال كلمات معينة، وهذا يكشف عن سياسات قمع الرموز والمعاني، حيث تتحول "حرية التعبير" إلى مسرح مشروط ومراقب، يسمح فيه بخطابات معينة (مثل تمجيد زيلينسكي وانتقاد بوتين) بينما يُمنع الحديث عن قضايا مثل فلسطين. يتم التعبير عن هذا التمييز من خلال ازدواجية في المعايير، حيث يستنكر أبو كوفية سماح الأستاذ لزملائهم الأوكرانيين والروس بالحديث بحرية، بينما يُقمع صوت الجزائري والفلسطيني، مما يرسخ مفارقة "الحرية الانتقائية". وتغدو اللغة هنا أداة مقاومة وتفكيك، لكنها أيضاً وسيلة صراع داخلي بين شخصيتين، عاشور الذي يحاول الحفاظ على نوع من التوازن والمراوغة، وأبو كوفية الذي يصر على الصدام والوضوح. بهذا المعنى، يُجسد هذا المشهد تراكباً درامياً غنياً بين اللغات واللهجات والمواقف السياسية، وتصبح الطاولة التي يجلسون إليها رمزاً مصغراً لصراع أكبر: بين من يحتل ومن يُحتل، بين من يتكلم بحرية ومن يُمنع من الكلام، وبين من يتكيف ومن يرفض التكيف.

المتحدث	اللغة/اللهجة المستعملة	السياق	الملاحظات
عاشور	العربية الفصحى/الدارجة الشامية	حوار هادئ مع أبي كوفية وتنبيه بشأن الحذر في الكلام	يستعمل الفصحى والدارجة الشامية في حواراته لإيصال نصيحة بطريقة مرنة وهادئة

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

أبو كوفية	العربية الفصحى/الفلسطينية	رد فعل انفعالي يعكس التوتر السياسي والوجداني	لغته مشحونة بالوجدان، تتسم بالحزن والسخط، تعبر عن موقف سياسي وعاطفي حاد
النادل	الإنجليزية (كندية)	خدمة الزبائن/أخذ الطلب	يستعمل الإنجليزية الرسمية والمهنية، تعبيراً عن دوره في خدمة المطعم وسلطة اللغة المهيمنة
عاشور	الإنجليزية	تقديم الطلب	امثال لسياق المؤسسة الغربية، يعكس تكيّفًا مع الفضاء اللغوي المحيط
أبو كوفية	العربية الفلسطينية	رفض الرد باللغة الأجنبية/استفزاز	يعبر عن موقف سياسي من خلال الرفض، ومقاومة الهيمنة الثقافية
الغريب	الإنجليزية بلكنة غربية	طلب الجلوس	اللغة غير واضحة تمامًا، مما يثير الغموض وعدم الانتماء الواضح، كما أن سلوكه يوحي بإهانة دون حاجة للغة قوية
عاشور	الإنجليزية	الرد على الغريب	يحاول تهدئة الوضع ومنع التوتر، يستخدم الإنجليزية بلطف
عاشور وأبو كوفية	العربية الفصحى/الشامية والفلسطينية	حوار حول الاختراع الجديد الذي يمنع كلمات معينة	يعكسان مشاعر الغضب من الرقابة على اللغة، وينتقدان ازدواجية المعايير في حرية التعبير
أبو كوفية	العربية الفلسطينية الساخرة	انتقاد ازدواجية حرية التعبير في الجامعة	يستخدم التهكم كأداة بلاغية، ويقارن بين تقييد الخطاب الفلسطيني وحرية الخطاب الأوكراني/الروسي
عاشور	العربية الفصحى	تعليق على سياسة الكيل بمكيالين	الفصحى هنا تُستخدم لبيان موقف أخلاقي نقدي من الموقف الجامعي والسياسي العام

❖ الحوار 3:

"يقاطع الغريب حديث الصديقين. الغريب بنبرة متعالية ومستصغرة. Clear the table, my allies are coming to start a panel discussion, and we need the space

عاشور: (بدهشة وتعجب). No way!

أبو كوفية مخاطبًا عاشور. We are being Israel-ed.

__ الغريب (متسائلًا عن معنى العبارة). Excuse me.

__ عاشور (بنبرة جادة محاولًا أن يشرح للغريب). Look, we granted you permission to join us at the table for a moment, but it's inappropriate to ask us to leave. This space belongs to us, not to you (ينهض الغريب منزعجا ثم يهيم بالمغادرة وفي عينيه نظرة تهديد للصديقين).

- أبو كوفية في ستين داهية على قول مرسي زميلنا المصري.

- عاشور وترجمتها Good Riddance بلغة كندا (يضحك).

- أبو كوفية (ممازحًا بلهجة شامية) تقبرني الترجمة ابن عمه.

- عاشور: ابن عمك وقف مندهشًا أمام العبارة التي ذكرتها قبل قليل. أعني We are being Israel-ed. ماذا قصدت بها يا صديقي؟

- أبو كوفية: طيب الكيان الغاصب يريد أن يسلب أرضًا ليست أرضه. وهذا الغريب أراد أن يستحوذ على طاولة حجزها غيره. لذلك استحدثت فعل To Israel للدلالة على من يريد امتلاك ما لا يحق له.

- عاشور إنه لإبداع حقًا⁽¹⁾.

يقدم هذا المشهد ذروة درامية للتعدد اللغوي وتداخل الخطابات السياسية والثقافية واللغوية. فالحوار يبدأ بتدخل عنيف من قبل "الغريب"، الذي يستخدم الإنجليزية بنبرة متعالية ليأمر الصديقين بإخلاء الطاولة. "Clear the table, my allies are coming to start a panel discussion":

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص: 29-30.

هذه العبارة تكرر هيمنة لغوية ومكانية في آن معاً، فاللغة هنا أداة سيطرة، والغريب يتصرف كأنه صاحب السيادة، وهو ما يستفزّ عاشور وأبا كوفية معاً.

الردّ السريع من أبي كوفية "We are being Israel-ed" يُمثّل فعل مقاومة رمزي، إذ يستحدث فعلاً جديداً من اسم دولة لإدانة سلوك السيطرة غير المشروعة، مما يحوّل السياق اللغوي إلى ساحة احتجاج ضمنية. يتجلى هنا أحد أوجه التعدد اللغوي وهو خلق مفردة هجينة (neologism) تحمل بعداً سياسياً ساخراً، قائماً على استثمار اللغة الإنجليزية لفصح التناقض القيمي. وحين يستفهم الغريب عن معنى العبارة، يردّ عاشور بتوضيح دقيق وهادئ، دافعاً بالحوار نحو بعد أخلاقي "This space : belongs to us, not to you"، وهو ما يكشف عن صراع ضمني بين منطقتين: منطق الحق والمشاركة، ومنطق الإقصاء والهيمنة.

بعد مغادرة الغريب، تنقلب الأجواء إلى نوع من التهكم الذكي والسخرية التشاركية بين الصديقين، حيث يضحكان على ترجمة العبارة بطريقة ساخرة «Good riddance» ثم "تقبرني ترجمة ابن عمه"، في امتزاج بين الإنجليزية والدارجة الشامية، مما يعكس طرافة مزدوجة وتفاعلاً حياً مع اللغة وممكناتها. لكن الأهم في المشهد هو لحظة التنظير اللغوي التي ينخرط فيها الصديقان، إذ يتحولان من مستهلكين للغة إلى مبدعين لغويين. يبحثان عن ترجمة توصيلية للعبارة، ويفكران في مدى قابلية المصطلحات السياسية للنقل إلى اللغة العربية دون فقدان دلالتها الأصلية.

هنا يتجلى التداخل بين الفعل السياسي والفعل اللغوي، فابتكار فعل "أسرل" (يؤسرل، مؤسرل) يعكس تمرداً على القواميس الجاهزة، ومحاولة خلق مقابل عربي لفعل استعماري، مما يمثل محاولة للهيمنة المعاكسة، أو ما يمكن تسميته بـ "المقاومة اللغوية". يستخدم أبو كوفية كل رصيده اللغوي - من أفعال مثل "استولى"، "هيمن"، "نهب"، "تملك" - لكنه لا يرضى بها، لأن السياق يتطلب خلق فعل جديد، مخصوص، يعكس الحمولة الرمزية والسياسية للفعل الأصلي. يقبل في النهاية بفعل "أسرل" لما فيه من قابلية الاشتقاق والتصريف والتوظيف البلاغي، في حركة لغوية شبيهة بما تحدّث عنه باختين حول "التهجين" و"إعادة التملك الرمزي للغة الآخر."

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

إن هذا المشهد يُجسّد الوعي النقدي باللغة، ويفتح أفقاً للتفكير في سياسات الترجمة، وازدواجية المعايير في الخطاب العالمي، والتمكين الرمزي من خلال اللغة، ويبرهن كيف يمكن للهوية الثقافية أن تتجلى، لا فقط من خلال ما نقوله، بل من خلال كيف نقوله، وبأي لغة وبأي موقف. التعدد اللغوي هنا لا يؤدي إلى التشويش، بل يتحول إلى أداة للتموقع النقدي، والمقاومة الثقافية، والإبداع الرمزي.

اللغة / اللهجة	المتحدث	العبرة / المثال	الوظيفة الدرامية / الدلالة
الإنجليزية الرسمية	الغريب	Clear the table...	فرض الهيمنة، الاستعلاء، التهديد الضمني
الإنجليزية العامية	عاشور	No way! / Sure, have a seat	التعبير عن الدهشة والرفض، التهذيب الأولي
الإنجليزية المركبة (هجينة)	أبو كوفية	We are being Israel-ed	السخرية، المقاومة الرمزية، إبداع لغوي ساخر
الإنجليزية التفسيرية	عاشور	Look, we granted you...	التوضيح، الدفاع عن الذات والمكان
العربية الفصحى	أبو كوفية / عاشور	استحدثت فعل... / لن يكتمل الإبداع...	التنظير اللغوي، بناء المفهوم
الدارجة الشامية	أبو كوفية	تقبرني	المزاح، التعبير الحميم، تلوين لغوي

❖ الحوار 4:

"-عاشور: إذن فترجمة عبارتك السابقة هي لقد تمت أسرلتنا.

__أبو كوفية (مبتسمًا): بل قل لقد تأسرلنا يا جورج (يضحك الصديقان بطريقة تلفت انتباه الحاضرين).

__عاشور (مخاطبًا الحاضرين): alright friends the show is over proceed to your respective tasks (ثم يلتفت إلى صديقه) ولكن يا أبو كوفية، هذه كلمة مستحدثة لن يلتفت إليها أحد.

- أبو كوفية: سيلتفتون يا صديقي بالاستعمال سنفرضها ألم تعرف أن مجمع اللغة العربية بالقاهرة أقر الكلمة لأنها تتبع "ترند" على غرابتها وثقلها ووجود البديل الأصيل لها"¹.

في هذا المشهد، يبلغ الحوار بين عاشور وأبو كوفية ذروة الإبداع اللغوي والتوظيف الرمزي العميق، حيث تنتقل من مجرد التعدد اللغوي إلى ممارسة فعل لغوي مقاوم، يتمثل في اشتقاق فعل جديد من اسم عَلم سياسي هو "إسرائيل". يقول أبو كوفية "We are being Israel-ed"، ثم يترجمها لاحقًا إلى "لقد تأسرلنا"، ويقترح مع صديقه تحويل الكلمة إلى صيغة صرفية عربية خالصة: "أسرل - يأسرل - تأسرل - مؤسرل". هذا الاشتقاق لا يأتي من فراغ، بل يُبنى على جذر رمزي مشحون بالدلالات التاريخية والسياسية، ليجعل من اللغة نفسها ساحة للمقاومة والتقويض الرمزي.

الفعل "تأسرل" الذي يتدعه أبو كوفية لا يُقصد به الترجمة الحرفية لعبارة إنجليزية، بل هو فعل هجيني يحمل في بنيته صيغة عربية مألوفة (تفعّل)، ويُعطي دلالة جديدة: السطو، الاستيلاء، أو التملك غير المشروع، وذلك انطلاقًا من الممارسات السياسية التي ترتبط في ذهن المتكلم بـ"إسرائيل" كقوة احتلال. وعليه، يصبح هذا الاشتقاق ليس فقط وسيلة لغوية طريفة، بل أيضًا نقدًا ساخرًا واستعادة رمزية للسيادة اللغوية والمعنوية، حيث يعيد المتكلم تعريف مفاهيم السلطة والهيمنة انطلاقًا من تجربته اللغوية الخاصة.

التهجين هنا لا يُقصد به الترف اللفظي، بل هو موقف سياسي مشحون. حين يُقارن أبو كوفية بين الغريب الذي حاول الاستيلاء على الطاولة دون وجه حق وبين "الكيان الغاصب"، فهو لا يساوي بين الحدثين فحسب، بل يستدعي رمزية الاحتلال لتقويض فعل الغريب، ويحوّل "إسرائيل" من عَلم إلى فعل عدواني. بهذه الطريقة، يمارس أبو كوفية نوعًا من الباروديا السياسية، حيث يختزل الواقع في تركيب لغوي ساخر ينتقد الهيمنة، ويقلب المعادلة: من التلقي إلى الفعل، ومن الضعف إلى السخرية المنتجة. وما يزيد من حدة السخرية وعمقها، أن أبو كوفية يشير - تهكمًا - إلى أن "مجمع اللغة العربية بالقاهرة قد أقرّ الكلمة"، في تعليق ساخر يوحي بأن الواقع الشعبي قادر على فرض مفرداته، وأن

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص 33.

المؤسسة اللغوية تلهث أحياناً وراء ما يُنتج في الشارع، بدل أن تقوده. هذا المشهد يعكس التوتر بين ما هو رسمي ومؤسسي، وبين ما هو حي ومولد من التجربة اليومية، مؤكداً أن اللغة لم تعد حكراً على الجامع، بل هي أداة لتشكيل الواقع، خاصة في سياقات الاستلاب والاستعمار الثقافي.

وعندما يحتج عاشور بأن مقابلات الفعل في اللغة العربية أطول - "استحوز على ممتلكاتي" مقابل كلمة إنجليزية واحدة - فهو يعكس إحساساً دفيناً بلا تكافؤ القوة الرمزية بين اللغتين، بين الاقتصاد اللفظي الإنجليزي والتعدد الاصطلاحي العربي. إلا أن أبو كوفية يُصر على أهمية توليد مقابل لغوي عربي يكون مكثفاً وملائماً للسياق، مشيراً إلى أن اللغة قادرة على الإبداع حين نؤمن بقدرتها التوليدية، لا حين نكتفي بالترجمة الحرفية أو الاستيراد الدلالي.

في المحصلة، يتجاوز هذا المشهد طرافته السطحية ليُصبح بياناً لغوياً ساخرًا ومقاومًا، يفضح بنية الهيمنة عبر اللغة، ويقترح بديلاً رمزيًا لها. إن استحداث فعل "تأسرل" لا يهدف إلى السخرية فقط، بل يحمل وعياً لغوياً عميقاً يرى أن تسمية الواقع بلغة أخرى هو فعل مقاومة في ذاته. فكما احتلت إسرائيل أرضاً ليست لها، يحتل هذا الغريب طاولة ليست له، والرد على ذلك لا يكون بالعنف، بل بالسخرية اللغوية التي تُعري الظلم، وتُعيد للضحايا لغتهم كسلاح رمزي فعّال.

❖ الحوار 5:

(قاعة دراسة طلبة جامعيون يدخل الأستاذ)

- الأستاذ: Good day everyone

- الطلبة: Good day sir

- الأستاذ: In this Arabic language module I will reduce the use

.of English to enhance your immersion in Arabic

- طالبة واحد: (تنطق العربية بلكنة هندية) هذه الطريقة عافنتني كثيراً.

طالبة اثنان: (تنطق العربية بلكنة بريطانية) هذه الطريقة تساعد أنا.

طالبة ثلاثة: (تنطق العربية بلكنة فرنسية) صحيح يجب أن نلتقط عادة استعمال اللغة العربية.

- الأستاذ: ممتاز إذن درسنا اليوم عن استعمال المعجم والذي نسميه بالإنجليزية. (يسكت الأستاذ منتظرا إجابة الطلبة).

- عاشور: (رافع يده مستأذنا الإجابة فيأذن له الأستاذ) نسميه بالإنجليزية the lexicon يا أستاذ.

- الأستاذ: أحسنت.

عاشور: وما الفرق بين المعجم والقاموس يا أبو كوفية.

- أبو كوفية: القاموس ثنائي اللغة أما المعجم فأحادي اللغة. ⁽¹⁾

هذا المشهد المسرحي يدور في فضاء أكاديمي جامعي، ويُجسد حصة دراسية تُدرس فيها اللغة العربية للطلبة، ضمن وحدة تعليمية تستهدف "الانغماس اللغوي" باللغة العربية. غير أن ما يميز هذا المشهد هو التداخل اللغوي اللافت الذي يكشف عن واقع معقد للهويات اللسانية في البيئة التعليمية الجزائرية المعاصرة، خاصة في الجامعات التي تستقبل طلبة من خلفيات لغوية متعددة.

في البداية، نلاحظ أن التحية الأولى تصدر من الأستاذ باللغة الإنجليزية "Good day : everyone"، وهي إشارة أولى إلى الثنائية اللغوية المتجذرة في النظام التعليمي، وإلى الهيمنة الرمزية للإنجليزية حتى في سياقات يُفترض أن تكون مخصصة لتعليم العربية. يردّ الطلبة بالتحية ذاتها "Good day sir"، في تأكيد على أن الإنجليزية لا تزال حاضرة كوسيط تواصل حتى في أقسام اللغة العربية. غير أن ما يُثير الانتباه بشكل خاص هو تصريح الأستاذ "In this Arabic language module I will reduce the use of English to enhance your immersion in Arabic"، وهنا يظهر التوتر البنيوي بين التوجه البيداغوجي الرامي إلى تعزيز حضور اللغة العربية، والواقع الفعلي الذي تفرض فيه الإنجليزية نفسها بوصفها لغة مرجعية، حتى في شرح الإجراءات التعليمية. عند التحول إلى اللغة العربية، يبرز التعدد الصوتي والتنوع اللساني من خلال نطق الطالبات للعربية بلكنات مختلفة:

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص 35

➤ الطالبة الأولى تتحدث بلكنة هندية: "هذه الطريقة عافتني كثيرا"، وهنا نلاحظ أثر الأصوات الهندية على بنية الكلمات العربية.

➤ الطالبة الثانية بلكنة بريطانية: "هذه الطريقة تساعد أنا"، حيث تظهر البنية النحوية المتأثرة باللغة الأم (الإنجليزية)، مع ضمير في غير موضعه.

➤ الطالبة الثالثة بلكنة فرنسية: "صحيح، يجب أن نلتقط عادة استعمال اللغة العربية"، في تركيب لغوي يبدو مترجماً ذهنياً من الفرنسية.

تُقدم هذه التعددية الصوتية صورة بانورامية عن التنوع الثقافي واللغوي في الفضاء الجامعي، وهو تنوع ينعكس ليس فقط على النطق، بل أيضاً على التمثلات الثقافية التي يحملها الطلبة تجاه اللغة العربية.

ثم ينتقل الحوار إلى موضوع الدرس: "المعجم"، وفي حركة مسرحية ذكية، يطلب الأستاذ من الطلبة أن يذكروا بالترجمة الإنجليزية لكلمة "المعجم". يتدخل عاشور ويحجب "the lexicon" وهنا يعود المشهد إلى الثنائية اللغوية بين العربية والإنجليزية، إذ تُستعمل الإنجليزية كمرجعية مفاهيمية داخل درس لغة عربية، مما يدل على موقعها المهيمن في الحقل المعرفي.

ثم يُطرح سؤال حول الفرق بين "المعجم" و"القاموس"، فيجيب أبو كوفية بدقة وبلغة عربية سليمة: "القاموس ثنائي اللغة أما المعجم فأحادي اللغة". وهذه الإجابة تُشير إلى لحظة استعادة الثقة بالعربية العلمية، إذ يستطيع أحد الطلبة أن يميز بدقة مفاهيم لغوية دقيقة دون الحاجة إلى الترجمة الأجنبية.

إجمالاً، يُبرز هذا المشهد تنوعاً لغوياً وصوتياً متعدد المستويات:

- تداخل العربية بالإنجليزية (تحية، شروحات، مصطلحات).
- تباين في نطق العربية بفعل خلفيات الطلبة الثقافية (لكنات هندية، بريطانية، فرنسية).
- ترسيخ الإنجليزية كلغة مرجعية حتى داخل خطاب الأستاذ.
- محاولات واعية لاستعادة مركزية اللغة العربية في التعليم رغم الضغوط الأجنبية.

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

هذه التفاعلات تُظهر المسرح بوصفه فضاءً لتجسيد التوترات بين الهويات اللغوية، وتمنح المشهد ثراءً دلاليًا يعكس التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية.

العنصر	اللغة/اللهجة	الدلالة الصوتية والأيدولوجية
تحية الأستاذ والطلبة	الإنجليزية	تعبير عن هيمنة الإنجليزية في الخطاب الجامعي حتى داخل درس العربية.
شرح الأستاذ	الإنجليزية + العربية	ازدواج لغوي يكشف عن واقع تعليمي مشوّش الهوية.
نطق الطالبة الأولى	العربية بلكنة هندية	صوت يُجسد خلفية ما بعد استعمارية ووجود طلاب أجانب.
نطق الطالبة الثانية	العربية بلكنة بريطانية	يعكس تأثير النظام التعليمي الغربي على تمثل اللغة.
نطق الطالبة الثالثة	العربية بلكنة فرنسية	يرمز إلى الإرث الكولونيالي الفرنسي المتجذر في اللسان الجزائري.
عاشور وأبو كوفية	عربية فصيحة سليمة	تمثيل لأصوات تسعى إلى استعادة مركزية العربية وتأكيد كفاءتها.

هذا الجدول يُظهر أن التعدد اللغوي في المشهد لا يُعبر فقط عن اختلاف في اللغات المستخدمة، بل يكشف عن تعدد في الأيديولوجيات والانتماءات الثقافية.

❖ الحوار 6:

الأستاذ Only students who are enrolled in the DSD module stay, the others are asked to leave.

الأستاذ Today we shall examine the innovation crafted by your colleague. Mark, kindly, pay close attention and take detailed notes. Mark, you may now proceed with your presentation.

مارك -Good day, everyone. I hope you are in good shape. Today I shall exhibit my innovation, which I named MITA, an acronym that stands for Module for

Effective Tongue Administration. This module implements effective administration to control speech whenever indescribable words are intended to be uttered. In Arabic, and this is the initial draft of the phrase in English, Module for .Effective Tongue Administration

مارك The device, as you see, is a small cell which is to be connected to your tongues whenever it detects some specific combination or sequence of letters of the target Arabic words. It does not allow your tongue to end the speech, probably. Once the device is connected to your tongues, you can never remove it without a specific .process, which I shall explain later on

الأستاذ: well, Mark, which words have you trained your device to ban?

مارك: .every word that goes against our community standards

الأستاذ: great, may we try it now ?

مارك: .sure

الأستاذ: .alright, one student at a time

الأستاذ: Cyril, kindly, utter any Arabic expression you like.

سيريل يؤسفني ما يحدث اليوم في غ (...). يمنع الجهاز نطق كلمة غرة.

الأستاذ: we didn't hear the last word of Cyril. Katrina, your turn

كاترينا الحرب على أوكرانيا ظالمة.

الأستاذ: sound speech not binded by the device

عاشور I why did the device ban Gaza but not Ukraine?

الأستاذ: .forget about it

أبو كوفية: because it is similar to other press, snooze, media, snoozy,

.sleepy, and based

-الأستاذ: اسحب خطاب الكراهية هذا يا أبو كوفية أبو كوفية لا أظنه أكره من قصف غزة.⁽¹⁾ يحمل هذا المشهد المسرحي دلالات لغوية وفكرية وثقافية كثيفة تتقاطع فيها الأصوات اللغوية مع الرموز الإيديولوجية، في بنية درامية تعتمد على التعدد اللغوي والانزياح في الأدوار والخطابات. بداية، يُفتتح المشهد بلغتين: الإنجليزية، التي يستعملها الأستاذ لتحديد الطلبة المسجلين في وحدة دراسية خاصة، والعربية، التي تعود لاحقاً بشكل متقطع، مما يشير إلى نسقٍ لغوي هجين يعكس بيئة أكاديمية متأثرة بالعملة وتعدد المرجعيات الثقافية. يظهر في لغة الأستاذ ميل واضح إلى استخدام الإنجليزية كلغة سلطة وتنظيم، مما يعكس اختلال التوازن بين اللغة الوطنية (العربية) واللغة العالمية (الإنجليزية)، وهي ظاهرة متكررة في السياقات الجامعية المعاصرة خاصة في المجتمعات ما بعد الكولونيالية.

يتجسد التعدد الصوتي بشكل صريح مع دخول شخصية "مارك"، الذي يُقدّم عرضاً بلغة إنجليزية أكاديمية مصقولة، مبرزاً اختراعه المسمى MITA وهو جهاز تكنولوجي يُركّب على الألسنة ليتحكم فيما يُقال، فيمنع "الكلمات الموصوفة بأنها غير قابلة للوصف". هذه الفكرة تحمل طابعاً ديستوبيّاً (تخيلاً قمعياً) يعكس تحكم الأنظمة في حرية التعبير، وتحديدًا فيما يتعلق بالقضايا السياسية والحقوقية. عندما يُجرب الجهاز على الطلبة، نلاحظ أن كلمة "غزة" تُمنع من النطق، بينما تمر عبارة "الحرب على أوكرانيا ظالمة" دون عائق. هذا التمييز اللغوي المقصود يفضح ازدواجية المعايير في الرقابة اللغوية، ويعكس خطاباً نقدياً ساخراً من السياسات الإعلامية العالمية التي تُخضع بعض القضايا للكتمان أو التشويه، فيما تُمنح قضايا أخرى مساحة أوسع للتناول والنقاش.

الشخصية المحورية هنا ليست مارك، بل اللغة نفسها، وهي التي تتحول إلى ساحة معركة بين السلطة والرغبة في التعبير. يمثل "عاشور" الصوت الواعي الذي يطرح السؤال الجوهرى: لماذا منع الجهاز لفظ "غزة" ولم يمنع "أوكرانيا"؟ هذا السؤال يُثير إشكالية الانتقائية الأيديولوجية في السماح ببعض الخطابات وقمع أخرى. يجيب الأستاذ برّدٍ قاطع: "انس الأمر"، في إشارة إلى ممارسة الإقصاء التلقائي لأي نقاش حر أو تفكيك للخطاب السائد. ثم يأتي صوت "أبو كوفية" الذي يشتبك مع الجهاز

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص 40-45

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

والسلطة في آنٍ واحد، معتبراً أن ما يُمنع ليس خطاب كراهية، بل حقيقة مظلومة، في حين تُمارس الكراهية الحقيقية في قصف غزة. هذه المفارقة تفتح الباب لتأويلات سياسية عميقة، تربط بين التكميم الرقمي والرقابة الإعلامية الحديثة، وبين توظيف التكنولوجيا لأهداف سلطوية.

من جهة الشكل، يتقاطع التعدد اللغوي في هذا المشهد (الإنجليزية، العربية، الكلمات المحظورة، المصطلحات التقنية) مع تعدد الأصوات أو البوليفونية، وفقاً لمفهوم "باختين"، حيث تتجاوز أصوات مارك والأستاذ وعاشور وأبو كوفية دون أن يذوب أحدها في الآخر، بل تشكّل فضاءً حوارياً متوتراً يعكس صراعاً أعمق حول السلطة، الحقيقة، والحرية.

العنصر المسرحي	التعبير اللغوي	الدلالة الإيديولوجية والسياسية
لغة الأستاذ الرسمية	الإنجليزية في التعليم	هيمنة الخطاب الكولونيالي والمعرفة الغربية كمصدر للشرعية والسيطرة
عرض مارك واختراعه	الإنجليزية التقنية	وظيفة التكنولوجيا للرقابة الرمزية وإنتاج خطاب سلطوي موجه
منع نطق "غزة"	قمع لفظ عربي سياسي	تجسيد للرقابة الغربية على القضايا الفلسطينية وتكميم الأصوات المقاومة.
السماح بذكر "أوكرانيا"	خطاب عربي سياسي غير ممنوع	ازدواجية المعايير في الدفاع عن القضايا بناءً على الاصطفاف الإيديولوجي.
اعتراض عاشور رد أبو كوفية	تساؤل بالعربية خطاب احتجاجي عربي	خطاب ناقد يكشف النفاق السياسي والممارسات القمعية المغلفة بالتقنية.

يوضح هذا الجدول يبيّن أن الصراع اللغوي في المشهد ليس مجرد تباين بين لغات، بل هو تجلّ لصراع رمزي أعمق بين خطاب الهيمنة وخطاب المقاومة.

❖ الحوار 7:

(إدارة القسم وفيها رئيس القسم بضع أساتذة والطال أبو كوفية أمامهم كمتهم ينتظر محاكمته)

__رئيس القسم.

So, first name, Abu Kufiya. Last name, Zeal, right ?

__أبو كوفية

No, Abu Kufiya is my nickname. My first name is Ubaida .

__رئيس القسم.

And you are instructed to vacate the classroom due to your ill-humored statements .

__أبو كوفية

Never. I expressed my points of view in a free way, just like my colleagues did. I don't know why do they classify my statements as ill-humored while the colleagues as normal .

__رئيس القسم.

Teacher the floor is yours .

__الاستاذ.

This student is a real troublemaker. He always disagrees with my opinions and tries to mobilize Arab and Muslim students against me. ⁽¹⁾

في هذا المشهد المسرحي الذي يجري داخل إدارة القسم الجامعي، نواجه نموذجًا بالغ الدقة في تمثيل صراع سلطوي يتخذ من الفضاء الأكاديمي واجهة له، لكنه يخفي في العمق توترًا لغويًا وأيديولوجيًا يعكس إقصاء ممنهجًا لخطابات معيّنة. تدور أحداث المشهد حول استدعاء الطالب "أبو كوفية" أمام لجنة القسم للتحقيق معه ومحاسبته على "تصريحات غير أخلاقية"، وذلك في جلسة توشي ظاهريًا بأنها إدارية، ولكنها تنطوي على أبعاد سياسية وهوياتية خفية. ما يلفت الانتباه هو توظيف اللغة الإنجليزية في مجمل الحوار تقريبًا، ما يدلّ على طبيعة السلطة المهيمنة التي تستمد مرجعيتها من نظام تعليمي غربي

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص 52-53

الطابع، في مقابل خطاب الطالب الذي يحاول أن يحافظ على استقلالية صوته وخصوصية موقفه رغم حديثه باللغة ذاتها.

في أول جملة لرئيس القسم "First name, Abu Kufiya. Last name, Zayn, right ?" نجد محاولة مباشرة لنزع الصفة الرمزية عن اسم "أبو كوفية"، إذ يتم التعامل معه كأنه اسم شخصي رسمي، في حين أن الاسم هو كنية ثقافية ذات دلالات سياسية، تشير بوضوح إلى الخطاب الفلسطيني المقاوم، حيث الكوفية ليست مجرد لباس، بل رمز نضالي يُحمل على الجبين. لكن السلطة الأكاديمية تتجاهل هذا الرمز، بل تعتمد إلى تفكيكه وإدخاله في نظام إداري بيروقراطي، كأنها تحاول قولبة الهوية داخل قوالب فارغة من معناها. وفي رد الطالب "No, Abu Kufiya is my nickname. My first name is Ubaida."، نلمح مقاومة واضحة لمحاولة تفرغ الهوية من بعدها الرمزي، وتمسكاً بالحق في تسمية الذات خارج النظام المؤسسي الذي يسعى إلى تقييد الأسماء بالمعايير الشكلية الباردة.

ثم تأتي جملة الاتهام الحاسمة من رئيس القسم "You are instructed to vacate the classroom due to your ill-immoral statements."، حيث تُوظف اللغة الإنجليزية لتبرير الإقصاء، لكنها محملة بدلالات أيديولوجية عميقة. فعبارات مثل "ill-immoral statements" تؤثر إلى حكم قيمي مموّه خلف لغة قانونية متحضرة، لكنها تعكس رقابة فكرية على مضمون الخطاب. المفارقة تكمن في أن الطالب يرد على هذا الاتهام باللغة ذاتها، مما يضيف على المشهد طابعاً جدلياً غنياً "I expressed my points of view in a free way, just like my colleagues did...". اللغة المهيمنة، لكن ليعبر عن احتجاجه على التحيز والكيل بمكيالين. فالطالب لا يهاجم المؤسسة بل يحتج على معيارية مزدوجة، إذ يُسمح للزملاء بالتعبير بحرية، في حين يُصنّف رأيه بأنه غير أخلاقي. وفي هذه اللحظة، يتحول الصراع من كونه لغوياً إلى كونه صراعاً على شرعية الخطاب.

يُستكمل المشهد بتدخل الأستاذ الذي يُطلب منه الحديث بوصفه شاهداً أو مدّعياً في هذا المحضر الرمزي، فيقول "This student is a real troublemaker...": هنا تتضح طبيعة التحيز المؤسسي الذي لا يتعامل مع الطالب بوصفه فرداً يعبر عن رأيه، بل كمثير للمتاعب يحاول "تعبئة

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

الطلبة العرب والمسلمين". بهذا الاتهام، تنتقل اللغة من كونها أداة نقاش إلى أداة تحريض، حيث يصبح التعبير السياسي مرتبطاً بالهوية الدينية والقومية، وكأن الصوت العربي المسلم بطبيعته مشبوه ويثير القلق داخل الفضاء الجامعي.

نلاحظ أن هذا المشهد، على الرغم من استخدامه لغة واحدة (الإنجليزية)، يشكل تجسيداً حقيقياً لمفهوم التعدد الصوتي (polyphony) الذي تحدّث عنه باختين. فاللغة نفسها تُستعمل من قبل جهتين: سلطة تسعى إلى الهيمنة وتطويق المعنى، وطالب يحاول من خلالها الانفلات من هذا القيد وإعادة شحن اللغة بدلالة احتجاجية. وهذه الثنائية تُنتج نوعاً من الصراع الرمزي بين اللغة الرسمية التي تُمثّل السلطة، واللغة التي، وإن كانت هي نفسها أداة الخطاب، تُعاد صياغتها عبر موقف ذاتي مقاوم.

يتجلّى البعد الأيديولوجي للمشهد بشكل واضح في التقابل بين خطابين: أحدهما يمثّل العقلانية الإدارية، والنظام الأكاديمي النيو-ليبرالي الذي لا يحتمل التسييس، ويعمل على تقييد كل ما هو رمزي أو قومي؛ وخطاب آخر يمثّل صوت الهامش، صوت الطالب العربي المسلم الذي يحمل في لُغته معنى وذاكرة وانتماءً، ويرفض أن يُعامل كرقم أو "حالة تأديبية" داخل النظام. هذا ما يجعل من المشهد ليس مجرد محاورة بين أستاذ وطلابه، بل قطعة درامية تعكس علاقات القوة في المؤسسة التعليمية، وتبرز كيف تُستعمل اللغة كسلاح في معركة السيطرة على المعنى والهوية.

البعد	ما يحدث في المشهد	الجهة الأولى (الإدارة)	الجهة الثانية (أبو كوفية)	الصراع
لغوي	النقاش كله بالإنجليزية في بيئة أكاديمية عربية	تفرض الإنجليزية كلغة رسمية	يستخدم الإنجليزية ليدافع عن رأيه	اللغة أداة للهيمنة وأداة للمقاومة في الوقت نفسه
أيديولوجي	اتهام الطالب بأنه ينشر أفكاراً غير أخلاقية	تريد فرض خطاب واحد "محايد" وتقصي المختلف	يطالب بحقه في التعبير الحر والاختلاف	من يتحكم في المسموح والممنوع داخل الجامعة؟

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

هوياتي	محاولة تحويل "أبو كوفية" إلى مجرد اسم إداري	تحاول نزع رمزية الاسم المرتبط بالقضية الفلسطينية	يتمسك باسمه كجزء من هويته ونضاله	صراع حول حق تمثيل الذات والهوية في الفضاء الجامعي
سياسي مبطن	اتهامه بتحريض الطلاب العرب والمسلمين	تحشى من الحراك الطلابي ذي الخلفية السياسية أو الدينية	يصر على حقه وحق زملائه في التعبير الجماعي	السياسة حاضرة رغم إنكارها في الخطاب الأكاديمي

❖ الحوار 8:

- رئيس القسم:
- Do you really do that
- أبو كوفية:
- I do whenever I feel a threat against me, my religion, or race. And that is a legal reaction to his illegal action. You guarantee the right to reply, don't you?
- رئيس القسم:
- He to freely express himself. Do you really size the student's rig?
- الأستاذ:
- I do whenever he intends to convey messages, generally personal or political matters, or whenever he does not respect differences among his peers .
- رئيس القسم:
- itnesselt seems like we need!
- الأستاذ:

- you might invite Alexander, Katrina, or even Nahyan or Alawi, and all of them will bear witness against him »¹.

في هذا المقطع المسرحي، يتجلى التوتر الحاد بين اللغة بوصفها وسيلة تعبير عن الذات، والسلطة الأكاديمية بوصفها إطارًا يقنن ويضبط هذا التعبير. الحوار يدور في قاعة تحقيق أو مساءلة داخلية، ما يضفي على المشهد طابعًا مسرحيًا دراميًا مليئًا بالتصادمات الأيديولوجية واللغوية.

في هذا المشهد الذي يتقاطع فيه السياسي بالبيداغوجي، واللغوي بالسلطوي، لا تنبع التوترات من العبارات الظاهرة بقدر ما تنبع من تلك المناطق المضمرة خلف الخطاب. ما نراه على السطح هو محاكمة شبه إدارية لطالب بسبب مواقفه "غير المنضبطة"، أما في العمق، فنحن أمام تجسيد مسرحي للصراع بين منطق الهيمنة ومنطق المقاومة، بين خطاب مؤسساتي يُفرغ القيم من محتواها، وخطاب فردي ينشد استعادة الذات وكرامتها من خلال الفعل اللغوي.

منذ الجملة الأولى، حين يسأل رئيس القسم "Do you really do that?"، تنكشف آلية التشكيك لا كوسيلة استقصاء، بل كآلية لتأطير الطالب في موقع المتهم، مما يحد من قدرته على الرد خارج قفص الاتهام. أبو كوفية، من جهته، لا يتهرب، بل يعلنها بوضوح "I do whenever I feel a threat against me, my religion, or race." في ذات فردية؛ إذ يستخدم الطالب لغة "الحق في الرد" ليس فقط كأداة دفاعية، بل كفعل رمزي يطالب بتوسيع فضاء التعبير ليشمل أيضًا من يُنظر إليهم كمختلفين أو هامشين في البيئة الجامعية.

لغة الأستاذ التي تأتي لاحقًا محملة بادعاء "الموضوعية"، سرعان ما تنقلب إلى أداة إقصاء؛ فهو يبرر تقييد خطاب الطالب بقوله إنه "يتناول مسائل شخصية أو سياسية". لكن هذا التبرير يحمل تناقضًا عميقًا: أليست حرية التعبير، التي تقوم عليها الجامعة، معنية أصلاً بالسماح بالتعبير عن القضايا الشخصية والسياسية؟ بهذا المنع، يصبح الحديث عن الدين، أو فلسطين، أو العرق، أو الانتماء بمثابة

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص 54-55

تهديد ضمني للمنظومة. وهنا تتجلى بنية الصمت القسري التي تُفرض بلغة محايدة ظاهريًا، لكنها تمارس عنفًا رمزيًا فائق الشدة.

الأكثر دلالة هو التلويح بجلب شهود مثل "Alexander"، "Katrina"، "Nahyan"، و "Alawi" هذا التعداد الإثني في أسماء الشهود يوحي بالتعددية والانفتاح، لكنه في الحقيقة يُستخدم كوسيلة لتعميم الإدانة. هذه الأسماء لا تمثل أفرادًا بقدر ما تمثل رموزًا لانضباط الأقليات داخل النظام؛ أي أنها تعكس كيف تُستعمل الأقليات المندمجة كآليات لضبط الأقليات غير المندمجة أو "المشاغبة". هذه لعبة سياسية خفية: جعل الطالب يبدو وكأنه يشذ عن إجماع الأقليات الأخرى، مما يُضعف موقفه ويصنع عزلة رمزية له. في هذا السياق، لا يعود "أبو كوفية" فردًا بل يصبح رمزًا لصوت مرفوض، غير قابل للتطويع، يحمل عبء الدفاع عن جماعة بأكملها.

اللافت أيضًا هو اقتصار الحديث عن القيم على الجانب المؤسساتي فقط: "عدم احترام الاختلاف"، "خطاب كراهية"، "عدم التزام بالحيادية"، دون أي مساءلة ذاتية من الإدارة عن كيفية بناء مناخ يسمح للجميع بالشعور بالانتماء. الطالب لا يرفض النظام، بل يرفض أن يكون النظام أداة لتكريس الصمت الانتقائي. حديثه عن الرد باعتباره "Legal reaction" هو محاولة لسحب الخطاب من الفضاء الأخلاقي الفضفاض إلى فضاء القانون والحقوق، وهو بذلك يمارس تفكيكًا ذكيًا للخطاب الإداري نفسه.

هذا المشهد إذن لا يُفهم بوصفه نقاشًا حول حرية التعبير فقط، بل هو ساحة صراع بين خطاب يريد تفريغ اللغة من شحنتها الأيديولوجية، وخطاب يعي تمامًا أن كل تعبير لغوي هو فعل سياسي، وأن "السكوت"، كما قال فوكو، ليس نقيضًا للكلام بل شكلاً آخر من أشكاله. "أبو كوفية" في النهاية ليس طالبًا يثير المشاكل، بل هو حامل لذاكرة مضادة، يُربك سرديات المؤسسة، ويكشف ما تحاول دفنه خلف ستار التنوع الشكلي والانضباط الأكاديمي.

ليستمر الحوار:

- رئيس القسم

-And who will bear witness in your favor, O Baida ?

- ابو كوفية

-Allah is my witness, as He says in the Holy Quran, and you do not do any deed except that we are witness over you .

- رئيس القسم، (ملتفا إلى الأساتذ الآخرين).

- You teach this student. Have you observed any inappropriate conduct from him ?

- الأستاذ 2.

-He is a real bother and always in a dither .

- الأستاذ 3.

- As if he is living among us unwillingly

- الأستاذ 4. (مخاطباً أبا عبيدا).

-Has our nation not provided you with protection and security from a war that erupted in your land? And I am referring to a war that would not have erupted had you been willing to share the land with me ⁽¹⁾.

في هذا المشهد من المسرحية، تتكثف أصوات متعددة متضادة، تنفتح على صراع عميق بين السلطة والهوية، بين المؤسسة والمتكلم الفرد، بين التاريخ الشخصي والتاريخ الرسمي. حين يواجه أبو كوفية سؤال رئيس القسم عن الشهود الذين يمكنهم الدفاع عنه، فإنه لا يلجأ إلى منطق المؤسسة، ولا إلى الأصدقاء أو الزملاء، بل يذهب مباشرة إلى المرجع الأعلى: الله. في هذا الاستدعاء للقرآن، لا يتمثل التدين كموقف عقائدي فحسب، بل يظهر كخطاب احتجاجي يتجاوز النظام المؤسساتي برمته. فالله، كشاهد، لا يُستأنس به لتدعيم موقف تقليدي، بل يُستدعى هنا لكسر النسق، لتذكير الخصوم أنهم أيضاً موضوع لرقابة عليا. وهذه الحركة من داخل النص تُفضي إلى خلخلة هرمية المشهد، إذ تتحول الجلسة التي يُفترض أن تكون لمحاكمة الطالب إلى لحظة استجواب رمزية لخصومه، الذين باتوا تحت نظر "شاهد مطلق".

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص: 56-57

لكن ما هو أعمق من مجرد استدعاء المرجعية الدينية هو الطابع الاحتجاجي له. أبو كوفية، حين يقول "الله شهيدي"، لا ينطقها كما تُقال عادةً في لحظة دفاع ديني، بل كمن يضع سلطة المحكمة تحت محكمة أوسع، كأنه يقول: أنتم من يجب أن تُحاكموا. فالمشهد لا يقدم الطالب كضحية ساذجة بل كفاعل لغوي يُمارس نقد السلطة من داخل اللغة نفسها، باقتباس مقدس يفرض نفسه على الزمن العلماني للمؤسسة الجامعية.

في الجهة المقابلة، يتكلم الأساتذة بلغة ظاهرها أكاديمي وحيادي، لكنها محملة بإيحاءات إقصائية ثقيلة. يصف أحدهم الطالب بأنه "في اضطراب دائم"، وآخر يعتبره "يعيش بيننا دون رغبة"، وهذان التوصيفان لا يتعلقان بأخطاء سلوكية بقدر ما يكشفان نظرة ثقافية مُشوّرة ترى في الاختلاف تهديداً، وفي عدم الاندماج الكامل دليلاً على "عدم الأهلية". اللغة هنا تتحول من وسيلة تواصل إلى وسيلة استبعاد ناعم، تستبطن الإيديولوجيا خلف واجهة الانطباع. فكأن هؤلاء الأساتذة لا يتحدثون عن طالب، بل عن جسد ثقافي غريب، لا يتوافق مع إيقاع "الانضباط" الجامعي، ويشكل تذكيراً دائماً بمأساة الآخر في قلب المؤسسة.

ثم يأتي صوت الأستاذ الرابع ليكسر هذا النمط بالتعبير الصريح عن خلفية استعمارية كانت حاضرة ضمناً في المداخلات السابقة. إذ يقول لأبي كوفية بلهجة تُظهر الامتنان القسري: "هل لم توفر لك أمتنا الأمان من حرب اندلعت في بلادك؟". هذا الخطاب، وإن صيغ بلغة يبدو ظاهرها إنسانياً، إلا أنه يحمل منطقاً استعمارياً واضحاً: أنت هنا لأننا أنقذناك. فوجودك مشروط بامتنان دائم، وأي اعتراض أو تمرد يُعتبر خيانة للجميل. هذا النوع من اللغة لا يُقدّم الأمان بوصفه حقاً إنسانياً، بل كمنحة قابلة للسحب، مما يُحوّل المستفيد إلى كائن فاقد للسيادة، خاضع دائماً لميزان أخلاقي لا يملك التحكم فيه.

العبارة التالية أكثر فجاجة حين يُحمّل الأستاذ الطالب (وربما شعبه كله) مسؤولية الحرب: "حرب ما كانت لتندلع لو كنت مستعداً لمشاركة الأرض معي". هنا تنهار الحدود بين الأكاديمي والسياسي، بين الجامعة والسياسة الخارجية، ويظهر جوهر الصراع: ليس مع طالب يعبر عن رأيه، بل مع هوية

جذرية تعتبرها بعض الخطابات عبئًا ثقافيًا وتاريخيًا. إنه منطق استعماري ناعم يعيد إنتاج السرديات الكبرى للاستيطان: نحن أصحاب الأرض، أنتم غرباء، وكل ما يحدث لكم نتيجة عدم رغبتكم في "العيش المشترك".

المشهد، إذًا، لا يُقرأ بوصفه محاكمة طالب، بل لحظة احتدام بين نظام يريد استيعاب الفرد على شرط نسيان تاريخه، وفرد يصّر على الاحتفاظ بهويته حتى لو كلفه ذلك الطرد. وبين هؤلاء، لغة تشابك فيها الشعارات والاتهامات، لكن تحتها صوتٌ واحدٌ يُسمع بوضوح: صوت الجرح الجماعي الذي لا يُشفى بالإجراءات، بل بالاعتراف.

❖ الحوار 9:

(يُقاطِعُهُ أَبُو كُوفِيَّة غَاضِبًا.)

- أَبُو كُوفِيَّة:

Sir, would you be willing to share your home with a stranger ?

- الأستاذ أَرْبَعَة (بِغَضَبٍ) !How dare you

- أَبُو كُوفِيَّة:

This is what you consider normal, and you accept me to accept it.

- الأستاذ أَرْبَعَة:

I believe we should convene a disciplinary hearing for the student to decide what action shall we take regarding him .

- الأستاذ:

No, we have had disciplinary hearings for him and others in the past, and some teachers have supported them and given them second chances, and here we are seeing the outcome of that support and those chances.

- رئيس القسم

- What do you suggest then?

- الأستاذ

- I suggest that we contact the student's parent and request their attendance to their son's disciplinary hearing .
- الأستاذ ثلاثة:
- Absolutely, his parent has to attend this time .
- رئيس القسم مخاطبًا عبيدًا
- Are your parents live young men?
- أبو كُفيًا
- Yes, they are, and alhamdulillah.
- الأستاذ مخاطبًا رئيس القسم:
- I will not settle for anything other than meeting his father.
- الأستاذ 2:
- But he doesn't live in our country.
- رئيس القسم:
- He is required to travel or else we will terminate his son's enrollment.
- العميد
- What is going on ?
- رئيس القسم:
- This student is bothering his teachers, and he must be disciplined.
- العميد:
- Is this a challenging issue? A disciplinary hearing where the student pledges discipline and we are done.
- رئيس القسم:
- But sir, the dean of the faculty, many disciplinary hearings have been held for this student. Yet he persists in his troublemaking.
- (العميد مخاطبًا أبو كُفيًا)

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

- You, what is your name?
- أبو كوفية:
- Obaida, Obaida Zeal
- العميد:
- ? And what have you arrived at
- رئيس القسم:
- We will contact his father and request his attendance in person.
- العميد مرتبكا وبصوتٍ حاد
- Are you out of your mind?
- رئيس القسم
- Why do you say that, sir?
- العميد
- Have not you heard the student's name clearly?
- رئيس القسم
- I did; his name is Obaida
- العميد
- Would not you think about it more carefully?
- رئيس القسم
- I fail to comprehend the student's name is Obaida and we will be contacting his father. What issue arises from this? Is it uncommon for us to invite a student's parent?
- العميد
- Do you know who the student's father is?
- رئيس القسم
- I don't know.
- العميد (بغضب)

Didn't I ask you to consider the matter more carefully? The student's name is Obaida Now how do you refer to his father.

- رئيس القسم

- Obaida's father !

- العميد in Arabic

- رئيس القسم والد عبدة أو أيو عبدة¹.

يعكس هذا المشهد تصاعد التوترات بشكل درامي حاد، حيث تنقلب السلطة الخطابية فجأة من يد ممثلي المؤسسة التعليمية إلى الطالب نفسه، من خلال لحظة لغوية ذكية تفكك المنظومة البيروقراطية بأكملها. في البداية، يستمر الأستاذ الرابع في التعبير عن موقفه الصريح الإقصائي، حيث يُخاطب أبا كفية بلغة شبه استعمارية، ويطلبه بمشاركة بيته مع الغريب، كتشبيه ضمني لما ينبغي أن يقبله الفلسطيني (أو أي مهاجر قادم من واقع صراعي) من تسويات قسرية باسم "السلام" أو "التعايش". لكن المفارقة تظهر حين يقلب أبو كفية المنطق ذاته على الأستاذ: هل أنت، بصفك مواطناً محلياً، مستعد أن تقبل بما تطالبني به؟ هذا السؤال البسيط يخلخل سردية الشرعية الأخلاقية التي يتحدث بها الأستاذ، ويكشف أنها مبنية على ازدواجية مقبولة في معايير العدالة والكرم.

من هنا، تنزلق المؤسسة إلى منطق انتقامي بيروقراطي، حيث يقترح الأساتذة إجراء جلسة تأديبية جديدة، لكن بطابع أكثر حسماً، عبر استدعاء والد الطالب. ويتصاعد هذا التصعيد حين يُعلن رئيس القسم أن عدم حضور الأب سيؤدي إلى طرد الطالب من الجامعة، مما يظهر كيف تُستخدم الإجراءات الإدارية كآلية إقصاء سياسي وثقافي موهمة. غير أن الذروة الدرامية لهذا المشهد تتجلى حين يتدخل عميد الكلية ليكسر السردية بأكملها، ليس من خلال موقف أخلاقي، بل بلحظة وعي لغوي.

العميد، على عكس الأساتذة الآخرين، لا يسأل عما فعله الطالب، بل عن اسمه: "عُبَيْدًا". وهنا تبرز براعة الكتابة المسرحية: الاسم يتحول من مجرد علامة تعريفية إلى فخ لغوي، إذ يستدعي - بمجرد

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص: 64-65.

أن يُربط بـ "والده" - تركيباً لغوياً مألوفاً في الثقافة العربية: "أبو عبّيدا". في لحظة، يتحول الاسم من هوية شخصية إلى تهديد ضمني، يُقرأ داخل السياق السياسي والثقافي كإشارة إلى شخصية رمزية مثيرة للقلق، سواء فُهمت كإشارة إلى شخصية مقاومة واقعية أو إلى دلالة ثقافية دينية.

وهنا تكمن عبقرية المشهد: ليس في التلاعب بالألفاظ فقط، بل في قدرته على تعرية هشاشة المؤسسة أمام الرموز الثقافية المحملة بالمعنى. إذ يتحول "الطالب المزعج" إلى علامة لغوية تضع الجميع في موقف دفاعي. إنهم لا يخافون عبّيدا كفرد، بل كرمز، كاسم، كاحتمال ثقافي مشحون. فاللغة هنا لا تُستخدم كوسيلة للتواصل فقط، بل كأداة للإرباك، كقنبلة ثقافية تَهز نسق السلطة.

ردة فعل الأساتذة، الذين يدخلون في حالة "خوف وارتباك"، لا تنبع من فعل منطقي بل من إدراك عاطفي فجائي أن السلطة ليست مطلقة، وأنها قد تُهزم ليس من خلال العصيان أو الشغب، بل من خلال جملة، من تركيب لغوي يُعيد توزيع موازين القوة. إن اللحظة التي يدركون فيها أن اسم الطالب "عُبَيْدًا" يستدعي - لا شعورياً - اسماً رمزياً مثل "أبو عبّيدة"، تحوّل المشهد إلى ما يشبه لحظة تفكك جماعي، حيث تنهار المنظومة المعرفية والسلطوية أمام مفارقة لغوية واحدة.

بهذا، يُقدّم لنا المشهد درساً مسرحياً عميقاً: أن الصراع الثقافي لا يُدار فقط من خلال الأفعال، بل أيضاً من خلال الأسماء، وأن السلطة قد تُفاجأ بضعفها حين يُعيد المهتمّشون امتلاك أدوات الخطاب، ليس عبر المواجهة العنيفة، بل من داخل اللغة ذاتها، من قدرتها على استدعاء ما هو مسكوت عنه، وعلى كشف هشاشة "الحياد" الأكاديمي حين يُختبر على أرض الواقع.

في ختام هذا التحليل المطوّل للمسرحية، تبرز أماننا مشهدية درامية مركبة تتشابك فيها الخيوط اللغوية والأيدولوجية والثقافية في نسيج مسرحي هجائي ذي حمولة رمزية عالية، يكشف بذكاء عن التوترات العميقة الكامنة في قلب المؤسسة التعليمية الغربية، وعن الفجوات المضمرة في خطاب الحداثة الليبرالية، خاصة حين يُمتحن أمام قضايا الهوية، والانتماء، والعدالة.

لقد أظهر العمل المسرحي بوضوح كيف تتحول اللغة من أداة تواصل إلى سلاح إقصاء وهيمنة، إذ يصبح من يتكلم بالعربية - لا سيما حين يقترن صوته بخطاب مقاوم للهيمنة - عرضة للمحاكمة،

والتأديب، والتقويض. فالجهاز الذي صممه مارك، الذي يفترض أنه جهاز "إداري محايد" لضبط اللغة، ما هو إلا أداة رقابة انتقائية، تحظر كلمة "غزة" وتسمح بكلمة "أوكرانيا"، لتفصح بذلك البنية غير المتوازنة لمعايير "الحرية الأكاديمية"، وتُسائل بعمق فكرة "الحياد" في المؤسسات التعليمية الغربية.

أما شخصية "أبو كوفية"، فهي ليست مجرد طالب مختلف، بل تمثل صوتاً هامشياً يقاوم التدويب، يحمل في لغته وفي نبرة احتجاجه إرثاً من النكبة والنفي والشتات، ويتحدى بمنطقه ومناظراته المنظومة الأيديولوجية التي تطمس الروايات غير المرغوب فيها. في مقابل ذلك، تقف شخصيات "الأساتذة" في صف سلطوي متضامن، تحكمهم مواقف مضمرة تنكشف في لحظات التوتر، وتُظهر انخيازاتهم الطبقيّة والثقافية وحتى الإثنية، رغم ادعائهم العقلانية والحياد. فهم لا يعارضون "أبو كوفية" لمجرد اختلال في السلوك، بل لكونه يُذكرهم بما يريدون نسيانه أو إسقاطه من الوعي الجمعي المؤسسي: الحقيقة.

إن نهاية المسرحية التي يُفاجأ فيها الجميع بأن اسم "أبو كوفية" الحقيقي هو "عبيداً"، وارتباكهم من استدعاء والده "أبو عبيدا"، تكشف بطريقة شبه عبثية هشاشة الخطاب المؤسسي أمام سلطة الرموز الثقافية والدينية، حيث الاسم يتحوّل من دال شخصي إلى شيفرة مشحونة بالمعنى، تهز استقرار الهيمنة الخطابية من جذورها. فهنا تتقاطع اللغة مع الهوية، ويتحوّل "النص المسرحي" إلى ساحة مقاومة تُمارس فيها سلطة الكلمة ضد سلطة القرار.

تنجح المسرحية، عبر هذا التوتر المتصاعد، في تعرية البنية اللاواعية للخطاب الغربي الحداثي حين يتقاطع مع صوت الآخر غير المرحب به، وتُبرز المفارقة بين الشعارات التي ترفعها المؤسسات (كالحرية، والتنوع، والحق في الاختلاف)، وبين الممارسات الواقعية التي تُقصي، وتُسكت، وتُصنّف الأصوات بناءً على خلفياتها العرقية أو الدينية أو اللغوية.

في النهاية، المسرحية ليست فقط عن "طالب مشاغب"، بل هي نقد جريء لسلطة اللغة، ولهيمنة المؤسسة، ومنظومة الحظر والاستثناء التي تتحكم فيمن يُسمَح له بالكلام، وفي أي سياق، ولأي غرض. وهي دعوة للتفكير في موقعنا من هذا الصراع: هل نحن شهود على الظلم، أم فاعلون فيه، أم مقاومون له بالكلمة والصوت واللغة؟

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

الشخصية	الخلفية اللغوية	الهوية الثقافية/ الدينية	الأيدولوجيا	الوظيفة الدرامية	مظهر الصراع
أبو كُفَيَّة (عبدا)	عربية فصحي ولهجة فلسطينية أحيانا	عربي، فلسطيني، مسلم ملتزم	مقاومة، مناهضة للهيمنة، نقدية	صوت المهمّش، المعارض	يُقصي بسبب لغته ومواقفه، يُتهم بالتحريض، يُحاكم لغويًا وسياسيًا
رئيس القسم	إنجليزية رسمية ومؤسسية	غربي، بيروقراطي	ليبرالي إداري، سلطوي ناعم	مثل السلطة الإدارية	يُحاول الحفاظ على الحياد لكنه يُظهر انخيازًا ضد الطالب عندما تُهدد المؤسسة
الأستاذ الأول	إنجليزية، نبرة متعالية	غربي، أكاديمي علماني	معادٍ للأصوات المخالفة، رقابي	مثل الخطاب الجامعي المهيمن	يرفض رأي الطالب، يدعو لطرده، يتهمة بالتطرف واستخدام الدين لأغراض أيدولوجية
الأستاذ الثاني	إنجليزية، أسلوب تقرير	غربي، متحامل ثقافيًا	يبرّر التمييز باسم النظام	داعم للمؤسسة	يوافق على محاكمة الطالب، يسهم في نزع شرعية صوته بسبب انتمائه
الأستاذ الثالث	إنجليزية، لغة هجومية	غربي، ذاكرته استعمارية	صهيوني ضمناً، إقصائي	كاشف للعنصرية الثقافية	يُذكر الطالب بـ"النعمة" التي قدمتها الأمة الغربية له، يبرر الاحتلال كحل سلمي
العميد	إنجليزية صارمة، نبرة أمر	سلطة إدارية عليا، ذات سلطة رمزية	واقعي، حساس سياسيًا	يخلق الانفجار الدرامي	يُربك الجميع عندما يكشف أن "أبو عبدا" اسم ثقيل في الذاكرة السياسية والدينية الغربية

جدول يوضح تحليل للشخص وفق الخلفيات اللغوية والهويات الثقافية والأيدولوجية

والوظائف الدرامية في مسرحية "لا سمح الله" لعمار قواسمية.

3- التداخل اللغوي بين العربية (الفصحى/ العامية) والامازيغية:

يمثل المسرح الجزائري المكتوب بالامازيغية واحدًا من أبرز تجليات الهوية الثقافية المتعددة والمتشابكة في الجزائر، تلك الهوية التي تشكلت تاريخيًا في تربة غنية بالتنوع اللغوي والإثني، حيث تتقاطع العربية الفصحى والعامية مع الامازيغية بلهجاتها المختلفة (القبائلية، الشاوية، المزابية، التارقية...) ضمن نسيج ثقافي معقد. لقد لعبت اللغة الامازيغية دورًا محوريًا في التعبير عن الهواجس اليومية والانشغالات المجتمعية، بل وحتى الطموحات السياسية والثقافية لجماعات واسعة داخل الجزائر، فكان المسرح أحد أبرز المنابر التي احتضنت هذه اللغة، سواء في نصوص مكتوبة بالكامل بالامازيغية، أو في عروض هجينة تجمع بين الامازيغية والعربية، أو حتى الفرنسية في بعض الأحيان، ما أفرز أشكالًا فنية مشبعة بالتهجين والتعدد والتناوب اللغوي.

ينبغي فهم المسرح الامازيغي في الجزائر ضمن سياقه التاريخي والسياسي، إذ أنّ ظهوره وتطوره ارتبطا بشكل وثيق بحركات النضال الثقافي والهوياتي، لا سيما منذ السبعينيات، حيث بدأ المسرحيون الامازيغ يطالبون بالاعتراف بلغتهم وثقافتهم ضمن المشهد الوطني، مستخدمين الخشبة كمساحة للتعبير عن الذات، ومقاومة الإقصاء الرمزي. وقد شهدت مناطق مثل تيزي وزو، بجاية، باتنة وخنشلة، حركة مسرحية نشطة بلغات أمازيغية مختلفة، شكلت ما يُشبه "المسرح الجهوي المقاوم"، سواء من خلال فرق مسرحية مستقلة، أو ضمن مؤسسات رسمية بدأت لاحقًا في تبني اللغة الامازيغية بعد الاعتراف الدستوري بها.

إنّ التداخل اللغوي في المسرح الجزائري بين العربية والامازيغية ليس مجرد خيار فني أو توظيف بلاغي، بل هو انعكاس عميق لبنية اجتماعية ولسانية تعيش التعدد يوميًا في الفضاء العام والأسري والإعلامي. ففي كثير من العروض المسرحية، نجد الشخصيات تنتقل بسلاسة بين الامازيغية والعامية الجزائرية، أو تتخلل حواراتها عبارات بالفصحى أو حتى الفرنسية، ما يعكس حركية لسانية حقيقية ترتبط بهويات مركبة وأوضاع سياسية متغيرة. وهذا التناوب (code-switching) لا يؤدي فقط وظيفة

تواصلية، بل غالبًا ما يكتسب وظائف درامية وجمالية ودلالية مركبة؛ إذ يمكن أن يعبر عن الانتماء أو الاغتراب، عن المقاومة أو الاندماج، عن التفوق أو التهميش، بل وحتى عن المفارقة والتهكم.

ولعل من أبرز سمات هذا التداخل في المسرح الجزائري هو الهجنة الثقافية التي يولدها، حيث تتحول الخشبة إلى فضاء يتجاور فيه المقدس والأسطوري الأمازيغي مع المعاصر اليومي المعيش، كما تلتقي فيه السخرية الشعبية بالرموز التاريخية، وتتصادم فيه سلطة اللغة الرسمية مع حيوية اللغة المحكية.

في بعض المسرحيات، يُوظف التداخل كوسيلة لإبراز التوترات الداخلية للشخصيات، أو لفصح تناقضات السلطة، أو حتى لاقتراح مصالح ثقافية داخل الذات الجزائرية الممزقة بين سرديات مختلفة.

وهكذا يغدو التعدد اللغوي أداة لإعادة كتابة الذات، وتفكيك ثنائيات الاختزال الهوياتي، حيث لا تُحتزل الشخصية في لغتها بل في تعددها، ولا تُحتزل الجزائر في لسان واحد بل في تفاعل ألسنة متعددة.

لقد ساهم مسرحيون جزائريون كثر في ترسيخ هذا التوجه، سواء من خلال الكتابة بالأمازيغية الخالصة، أو عبر إدماج العربية والأمازيغية في حواراتهم بشكل عضوي. وتكتسب هذه الأعمال المسرحية أهمية مزدوجة: أولاً لأنها تُحيي اللغة الأمازيغية في وسيط فني حي، وثانياً لأنها تعيد تشكيل الخطاب المسرحي الجزائري ضمن أفق تعددي متحرر من التمرکز اللغوي. ومع الاعتراف الرسمي بالأمازيغية كلغة وطنية ثم رسمية، ازدادت المحاولات الجادة لإدراج الأمازيغية في الكتابة المسرحية والتعليم المسرحي، وهو ما فتح الباب أمام تجارب أكثر تنوعاً، تنحت لنفسها لغات مسرحية جديدة تمثل واقع المجتمع بأمانة وتعقيد.

لا يمكن الحديث عن المسرح الجزائري بمعزل عن تعدديته اللغوية، فالأمازيغية ليست هامشاً في هذا الفضاء، بل تشكل أحد روافده الأساسية، سواء كأداة للتعبير، أو كرمز للهوية، أو كاستراتيجية جمالية. والتداخل اللغوي بين العربية والأمازيغية في النصوص المسرحية يعكس ليس فقط واقع المجتمع، بل يساهم في إعادة إنتاجه، وإطلاق أسئلة عميقة حول السلطة، والانتماء، واللغة، والمسرح ذاته كفن يُمارس في فضاء ثقافي متوتر لكنه غني.

يشكّل التداخل بين اللغة الأمازيغية والفرنسية في المسرح الجزائري ظاهرة لغوية وثقافية بالغة التعقيد، تتجاوز في أبعادها مجرد التعايش اللغوي، لتلامس جذور الهوية والذاكرة التاريخية والجروح الاستعمارية التي ما تزال مفتوحة في وعي المجتمع الجزائري المعاصر. فليست الأمازيغية مجرد لغة إثنية محلية، وليست الفرنسية مجرد أداة تعبير حديثة، بل كلٌّ منهما يشكّل امتدادًا لخطاب حضاري مختلف، وغالبًا ما يتجلى تداخلهما في المسرح بوصفه ساحة مواجهة رمزية ومجاليًا لتوليد دلالات مزدوجة ومتناقضة في آنٍ واحد. فالمسرح الجزائري، كفن يحاكي الواقع ويعكس تحولاته، لم يكن بمنأى عن هذا التوتر اللغوي المركّب، بل احتضنه داخل بنيته الدرامية والحوارية، وجعله موضوعًا وجماليًا في آن معًا.

لقد ظهرت تجليات هذا التداخل منذ مراحل مبكرة من المسرح الجزائري الناطق بالأمازيغية، خاصة في المناطق التي تأثرت بشكل كبير بالسياسات الاستعمارية الفرنسية، على غرار منطقة القبائل الكبرى، حيث كانت الفرنسية تُفرض لغة للإدارة والتعليم، بينما ظلت الأمازيغية لغة الأسرة والمجتمع والتقاليد. ومع بروز الكتابة المسرحية الأمازيغية في الجزائر منذ السبعينيات، أخذ المسرحيون الأمازيغيون يعيدون صياغة العلاقة مع اللغة الفرنسية داخل نصوصهم: تارة بوصفها لغة الهيمنة التي يجب تفكيكها، وتارة بوصفها وسيلة تواصل مع جمهور منفتح، وتارة ثالثة كلغة هجينة تشكلت في رحم الواقع الجزائري المستعمر ثم ما بعد الاستعماري. هذا التداخل لم يكن دائمًا متناغمًا، بل في أحيان كثيرة كان صداميًا، يظهر من خلال شخصيات تنطق الأمازيغية بحروف فرنسية، أو تستعين بالمفردات الفرنسية في المواقف التي تستدعي التعبير عن "الحداثة" أو "السلطة"، بينما تحتفظ الأمازيغية بحضورها في لحظات العاطفة، الجذور، الحنين، أو التهكم اللاذع من هذا الواقع اللغوي المتشظي.

وتزداد أهمية هذا التداخل في المسرح عندما نراه متلبسًا بالوظيفة النقدية أو الساخرة. إذ في كثير من المسرحيات الأمازيغية المعاصرة، يتم توظيف الفرنسية بشكل متعمّد للسخرية من الإرث الكولونيالي، أو لكشف ازدواجية النخبة المثقفة التي تنكر جذورها المحلية حين تتحدث الفرنسية، لكنها تعود إلى الأمازيغية حين تسعى للتواصل الحقيقي. وقد يُستدعى التداخل أيضًا لتجسيد الاغتراب، حيث يُجبر شخصيات على استخدام الفرنسية في فضاءات رسمية، ثم تنفجر بالأمازيغية حين تُواجه بالمهانة أو

الظلم، ما يجعل من اللغة هنا عنصراً فاعلاً في البناء الدرامي، لا مجرد أداة تواصل. وتبغى الإشارة إلى أن هذا التداخل ليس فقط مرآة للواقع، بل هو كذلك استراتيجية فنية تُعيد تشكيل علاقة المتلقي بلغته وتاريخه، وتدعوه لإعادة النظر في خطاب التبعية اللغوية.

في ضوء ذلك، يُمكن اعتبار التداخل الأمازيغي-الفرنسي في المسرح الجزائري المعاصر علامة على حيوية المسرح لا على هشاشته، وعلى قدرته على احتضان تناقضات المجتمع في لغته اليومية، وتحويلها إلى مادة فنية تُعبّر عن الانكسارات والانبعاثات في آن واحد. فهو مسرح لا يقدم خطاباً لغوياً أحادياً، بل خطاباً مشتبكاً، تتصارع فيه اللغات كما تتصارع الأفكار والهويات، ويتحوّل التعدد اللساني من حالة واقعية إلى مشروع جمالي، يُسائل المسكوت عنه ويعرّي التناقضات المتجذرة في صلب التجربة الجزائرية الحديثة.

أ- تداخل اللغة العربية مع الأمازيغية التارقية:

في مسرحية "الحلم التارقي" لعز الدين ميهوي، يتجلى تداخل العربية بالأمازيغية بوصفه سمة مركزية من سمات الخطاب المسرحي، لا من حيث التعدد اللساني فحسب، بل باعتباره أداة دلالية وشعرية وجمالية تلامس العمق الهوياتي والثقافي للجنوب الجزائري، وخاصة منطقة الطوارق التي تمثل الخلفية السردية والرمزية للمسرحية. فالميهوي، وهو الشاعر المتمكن من أدواته اللغوية والمتشبع بالبعد الوطني والثقافي، لا يلجأ إلى إدماج الأمازيغية بشكل عشوائي أو تزييني، بل يُسخرها لتأسيس رؤية شعرية تبني على الاحتفاء بالتعدد والانفتاح على عمق حضاري مغيب أو مُهمّش في كثير من الخطابات الرسمية والفنية.

إنّ الأمازيغية في هذه المسرحية لا تحضر فقط عبر المفردات أو العبارات، بل تأتي محمولة على نَفْسٍ شعري يمتح من ثقافة الطوارق وأساطيرهم وذاكرتهم الجماعية، حيث نجد أسماء أمازيغية (مثل: تينهنان، أمغار) وعبارات دالة، وأغانٍ ومقاطع من الشعر الشفهي المترسّخ في الوعي الجمعي للطوارق، وهذا ما يجعل التداخل بين العربية والأمازيغية أداة فنية للتعبير عن رؤية كونية تحتفي بالتنوع وتحرّر اللغة

المسرحية من سلطتها الأحادية. فالعربية الفصحى في المسرحية تمثل لغة السرد والحوار العام، بينما الأمازيغية تظهر كلغة ذاكرة، وهوية، وحنين، وحضور أنطولوجي في الجغرافيا الجنوبية.

يُضاف إلى ذلك أن هذا التداخل اللساني يُوظف ضمن مسار درامي لا يخلو من البعد السياسي والثقافي، حيث تُستدعى الأمازيغية للدفاع عن الذات الثقافية التارقية في وجه التهميش والتدوين، مما يجعلها، في بنيتها العميقة، أداة مقاومة رمزية. كما أن الحوار بين اللغتين لا يتخذ شكل الصراع، بل الحوار الثقافي الذي ينهض على الانصهار والتجاوز، ويُجسّد - درامياً - أحد وجوه الجزائر المركّبة والثرية في نسيجها اللساني والثقافي.

بهذا المعنى، فإنّ تداخل العربية بالأمازيغية في "الحلم التارقي" يتجاوز البعد اللساني إلى تشكيل رؤية درامية - شعرية شاملة، تُعلي من شأن التعدد وتستثمره في بناء خطاب مسرحي يزواج بين الفني والفكري، بين الجمالي والسياسي، بين اللغة كأداة تواصل واللغة كأداة هوية ووجود.

بعد الانفتاح السياسي والثقافي الذي عرفته الجزائر في أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات، شهد المسرح الجزائري تحولات جذرية، لم تقتصر فقط على الأشكال الجمالية وأساليب التعبير، بل شملت كذلك مضمون الخطاب المسرحي وأدواته اللغوية والثقافية. ضمن هذا السياق الجديد، بدأت تظهر مسرحيات تتبنى بشكل واضح التعدد اللغوي، وتوظف الأمازيغية كلغة درامية موازية أو مدمجة في المتن العربي، ما يعكس عودة قوية للهويات الثقافية المهمشة في الفضاء الوطني، وخاصة الثقافة الأمازيغية التي لطالما عانت من التهميش أو الإقصاء الرمزي في الممارسات الثقافية الرسمية.

ومن بين هذه الأعمال التي تميزت بالتداخل اللغوي بين العربية والأمازيغية، يمكن أن نشير إلى مسرحية "الحلم التارقي" لعز الدين ميهوبي، والتي أُنجرت سنة 2001، حيث شكلت نموذجاً فنياً مميزاً يطرح قضية التعدد الثقافي في الجنوب الجزائري، ويعكس هموم قبائل الطوارق الذين يعانون التهميش السياسي والاقتصادي، كما يستلهم رموزهم التاريخية والنسائية المقاومة، وعلى رأسها "تين هينان"، المرأة التي أصبحت أيقونة النضال في الذاكرة الجماعية للجنوب الصحراوي.

المسرحية مؤلفة من فصلين: الأول بعنوان "تازيدت" ويعني "الصبر"، والثاني "ثيمسي" ويعني "نار المطر"، وقد تضمّنا مشاهد حوارية باللهجة الأمازيغية التارقية، لم تأت كمجرد زخرفة لغوية أو تلوين ثقافي، بل جاءت محملة بمضامين حكيمة مستمدة من التراث الشفهي والرمزي للطوارق، تعكس رؤيتهم للعالم، وصبرهم أمام المحن، ووعيهم بالصراع بين الأصالة والاستلاب.

بهذا التداخل، لا تكتفي المسرحية بتجسيد معاناة شعب الجنوب، بل تسهم كذلك في إعادة الاعتبار للهويات اللغوية غير الرسمية، وتؤكد على أن الفضاء المسرحي يمكن أن يكون أداة لإعادة تشكيل الوعي الوطني على أساس تعددي، يعترف بالاختلاف ويراه مصدر غنى، لا تهديداً للانسجام المجتمعي. ومن هنا، تتجلى الأهمية السياسية والثقافية لتوظيف الأمازيغية في النص المسرحي، ليس كلغة تواصل فحسب، بل كأداة مقاومة، واستعادة للذات المغيبة من خطاب الدولة المركزية.

وقد تداخلت في فصلين مسرحية "الحلم التارقي" لعز الدين ميهوبي "حوارات بالأمازيغية التارقية، من ذلك الحوار الذي جرى بين شخصية "أمين العقل" و "أمغار":

"أمين العقل: ناسنا قالوا: استنتنيا إيلوان أسنان آمان إسلوان.

ويعني الناس ما يعرفوا الراحة والمال غير إذا كان عندهم الماء.

أمغار: صحيح يا أمين العقل ناسنا قالو آمان إيمان يعني الماء آمان

أمين العقل: وناسنا يا أمغار انغامان قالوا: "تزيضارت نللي توقدا اتغر ستنيات".

ويعني الحر من الناس لازم يصبر حياته كامل"⁽¹⁾.

يواصل "أمين العقل" سرد الحكم والتعبير عن عظمة قبائل التوارق، مُبرِّزاً ما يتحلّون به من صبرٍ

شديد وتمسكٍ راسخ بأرضهم وهويتهم.

أمين العقل: الرجال لا يكونوا رجال حتى تكويهم النار، وناسنا قالوا: آري وي ينيل هارد وار

إينس يعني اللي ما يملك ولا شيء لا تفيدو الراحة"⁽²⁾.

¹ - عز الدين ميهوبي، الحلم التارقي، مخطوط، المكتبة الوطنية، ص 03.

² - المصدر نفسه، ص: 8.

وفي خضمّ الصراع الدامي مع قبائل الزنوج، وبعد أسر عدد من رجال التوارق، تنبثق شرارة الثورة من قلب النساء التارقيات، فتبرز شخصية "تين هينان" المرأة الحكيمة، المحنكة، والمتزنة، لتقود حركة المقاومة. بإرادة صلبة وعقل مدبر، تبدأ في رسم خطة محكمة لتحرير الأسرى، فتجمع حولها نخبة من النساء وتخطبهن بعزم القائدة وحنكة الحكيمة:

تين هينان: ناسنا قالو: أدجاجن إي أدجاجن إشامن أيسامن ايسيوال آكروات داغ تاسا إن ماس أشل إيل.

تقصد اليوم الذي يرعد فيه الرعد ويبرق فيه البرق ويعود فيه الخروف لبطن أمه، هذا هو اليوم الذي يخرج في الرجال من أسر العدو⁽¹⁾.

فتبرز "تينهينان" من خلال هذا الموقف أهمية التحدي في وجه الهزيمة، وتوقظ في نفوس النساء وعيًا عميقًا بعظمة المسؤولية الملقاة على عاتقهن، فتشتعل فيهن جذوة التحدي وتتحول المشاعر إلى فعل نضالي. وبفضل عزيمتهن وتكاتفهن، يتمكنّ من تحرير الأسرى وإعادة الأزواج إلى القبيلة، في مشهد يجسّد النصر المؤث. عقب هذا الانتصار، يلوذ "أمين العقال" بالصمت، فيغيب عن الأنظار سبعة أيام، قبل أن يظهر من جديد مرتديًا لثامًا يخفي ملامحه، ثم يتوجه إلى قبيلته بخطاب جديد، مشبع بروح الاعتراف والتحول.

"أخماي يا مولانا أخماي يا مولانا.

اجدادنا قالوا: "أوكل آكل وارهينت ناها غين"

أي مهما تكون فاطن في بلاد الذل والظلم، إذا خسرت عمرك ماتلوم حد وإذا رجعت

لأهلك قول أخماي يا مولانا... أخماي يا مولانا"⁽²⁾.

في ضوء التحليل السابق لمسرحية الحلم التارقي، يتجلى التداخل بين العربية والأمازيغية التارقية ليس بوصفه مجرد تنويع لغوي، بل كأداة جمالية ووسيلة لإعادة بناء الذاكرة الجماعية للطوارق واستعادة

¹ - المصدر السابق، ص: 8.

² - المصدر نفسه، ص: 10.

صوتهم التاريخي والثقافي. فاختيار ميهوبي للأمازيغية التارقية، وإدماجها في نسيج الخطاب المسرحي، يعكس انخيازًا واضحًا للهامشي والمهمّش، وتثمينًا للهويات المحلية كجزء من المشروع الوطني الجامع. إن الحضور المتناغم بين اللغتين لم يكن اعتباطيًا، بل اتّسم بوظائف متعددة: إذ مثّلت العربية لغة السرد والتحليل والتأريخ، في حين حضرت الأمازيغية بصفتها لغة الحكمة والمقاومة والانتماء إلى الأرض، خصوصًا حين نُقلت على لسان "تين هينان" ومن معها من النساء. هذا التعدد اللغوي أنتج خطابًا هجينًا يرفض النمط الأحادي ويحتفي بالتعدد الثقافي، مائلًا للمسرحية طابعًا شعريًا يتجاوز التصنيف العرقي أو الجهوي نحو أفق إنساني وتاريخي أكثر رحابة.

وبذلك، تبرز الحلم التارقي نموذجًا لمسرح الذاكرة والمقاومة، ومختبرًا لغويًا غنيًا يتيح مساءلة مفاهيم المركز والهامش، الأصل والفرع، النسيان والتذكر، بل يجعل من اللغة فضاءً لتفكيك السلطة وإعادة كتابة التاريخ بمنطق المهمشين. ومن هنا، تنفتح قراءتنا على آفاق تأويلية واسعة يمكن أن تشمل الدراسات ما بعد الكولونيالية، وتحليل الخطاب الهوياتي، والمسرح الملتزم بقضايا الشعوب الأصلية. يتّضح من خلال مسرحية الحلم التارقي أنّ التداخل بين العربية والأمازيغية التارقية لم يكن مجرد زخرف لغوي، بل كان مكونًا جوهريًا من بنية النص وخطابه الدرامي. فميهوبي لا يوظف اللغة التارقية من باب الفولكلور أو الإثنوغرافيا، بل يجعل منها نبرة أصيلة تعبّر عن موقف ثقافي وهوياتي راسخ. لقد اشتغل هذا التداخل على مستويات عدة: ففي حين كانت العربية حاملة للبعد السردي والتاريخي والتقريبي، ظهرت الأمازيغية التارقية في اللحظات الأكثر رمزية وكثافة عاطفية، لتؤدي دورًا شعريًا وثقافيًا يعكس هوية الطوارق ومخزونها الرمزي.

هذا التداخل أسهم في إنتاج نص هجين يُقاوم الأحادية اللغوية، ويحتفي بالتعدد، ويربط الماضي بالحاضر عبر استحضار لغة الأجداد في سياق معاصر. وقد انبثقت من هذا التهجين وظائف درامية وجمالية عديدة، منها: ترسيخ الهوية، وبعث الذاكرة الجمعية، وبناء التفوّق المعنوي للطوارق في مقابل خصومهم، بل وحتى خلق توازن بين لغة "الرواية الرسمية" ولغة "الرواية المحلية".

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

إن هذا التداخل اللغوي، بتعددته وتوزيعه المدروس، يعكس وعيًا عميقًا من المؤلف بأهمية اللغة كأداة لبناء الذاكرة والمقاومة، ويؤكد بأن مسرح الهوية لا يمكن أن ينفصل عن تعدد اللغات المتجذرة في الواقع الاجتماعي والثقافي.

نوع التداخل اللغوي	التمثيل في المسرحية	الوظيفة الجمالية والدرامية
تداخل لغوي داخلي (Intra-sentential)	"أمغار: صحيح يا أمين العقل ناسنا قالو أمان إيمان" ⁽¹⁾	الإيحاء بالأصالة والتجذر في المكان
تداخل لغوي خارجي (Inter-sentential)	"أمين العقل: الرجال لا يكونوا رجال حتى تكويهم النار، وناسنا قالوا: آري وي ينيلا هارد وار إينس يعني اللي ما يملك ولا شيء لا تفيدو الراحة" ⁽²⁾	إبراز التعدد داخل المجتمع التارقي
تداخل بحسب الشخصية	"أمين العقل" يتحدث غالبًا بالعربية، بينما "تين هينان" بالتارقية	إبراز الفروقات الرمزية والهوياتية بين الشخصيات
تداخل مقصود في لحظات الذروة	استخدام التارقية في لحظات الانفعال أو التحفيز أو الذكرى	إثارة العاطفة وإعادة إحياء الذاكرة الجمعية

ب- الخطاب المسرحي الأمازيغي القبائلي:

تُعدّ مسرحية ميموزا^(*) من النماذج المسرحية البارزة التي تتبني اللسان الأمازيغي القبائلي وسيلة تعبيرٍ فنيٍّ وثقافيٍّ، في مسعى واضح إلى إعادة الاعتبار للهوية الأمازيغية بكل ما تحمله من رموز لغوية،

¹ - عز الدين ميهوبي، الحلم التارقي، ص: 3

² - المصدر نفسه، ص: 8.

* تجدر الإشارة إلى أن مسرحية ميموزا كُتبت لأول مرة باللغة الفرنسية وكتبها الأصلي "ريشارد ي مارسي" ثم تُرجمت إلى اللغة الأمازيغية، ولغة العربية لكن تعد النسخة الأمازيغية الأكثر شهرة وانتشارا حتى أن عروض هذه المسرحية كانت بالأمازيغية.

ومرجعيات سوسيو-ثقافية، وتراكمات حضارية طويلة. فاللغة، هنا، ليست أداة للتمثيل فحسب، بل هي موقف، وانحياز معرفي، وتشبث بالأصل في وجه المسخ الهوياتي والدوبان في مركزيات لغوية مفروضة. إن اعتماد اللغة القبائلية في ميموزا لا يأتي بمعزل عن تاريخ طويل من الكفاح اللغوي للأمازيغية في الجزائر، بل ينخرط ضمن مسار مقاومة ثقافية تعيد إلى المشهد المسرحي بعدًا مغيبًا عن قصد أو تجاهل، وتفتح الباب أمام التعبير عن الذات من خلال اللسان الأصلي للأرض والإنسان. لقد تمكّنت المسرحية من تجاوز الوظيفة الاتصالية التقليدية للغة، لتركّز على القيمة الرمزية والاسترجاعية التي تتيحها اللغة الأم، خصوصًا عندما تكون مشحونة بمضامين وجدانية، وإحالات اجتماعية، وأصوات نسوية تتحدّى السلطة الأبوية والثقافية.

في هذا السياق، تكتسب ميموزا طابعًا مميزًا، إذ تكتب نفسها عبر "أبجدية الهامش"، وتستثمر قوة اللغة القبائلية في تشكيل عوالمها المسرحية، وفي رسم معالم شخصياتها، وفي إنتاج خطاب بديل عن السائد. ومن اللافت في بناءها اللغوي اعتمادها شبه الكلي على الأمازيغية القبائلية، مع إدراج محدود لبعض الألفاظ والتعابير الفرنسية، إما بدافع التهجين الطبيعي الذي يميّز الخطاب الشفهي في بعض مناطق القبائل، أو بدافع السخرية من مركزية اللغة الفرنسية، أو لتجسيد بعض الشخصيات ذات الخلفية النخبوية أو الإدارية.

هذا التداخل البسيط لا يُفقد العمل طابعه الأمازيغي الصرف، بل يُظهر تفاعل اللغة القبائلية مع لغات الهيمنة الثقافية (الفرنسية) تفاعلاً واعياً، حيث يُعاد توظيف اللغة الأجنبية أحياناً من موقع المفارقة أو الإدانة أو الهجنة، لا من موقع التبعية أو الإذعان. وبذلك، تتجاوز ميموزا الثنائية التقليدية بين اللغة الأم واللغة الوافدة، لتقدّم نموذجاً عن الخطاب الهجين الذي يحتفي بالاختلاف دون أن يُنكر الذات، ويُعيد تشكيل العلاقة بين اللغة، الهوية، والسلطة.

ولعلّ من أبرز ما يلفت الانتباه في هذه التجربة المسرحية هو حضور اللسان القبائلي في صيغته اليومية، الحية، غير المؤدلجة، بما فيه من تعابير دارجة، وأمثال شعبية، ونبرات نسوية تعبّر عن الألم

والتحدّي، مما يمنح العمل صدقاً تعبيرياً وواقعية اجتماعية، في مقابل نماذج مسرحية أخرى اختارت الكتابة بالأمازيغية في صيغتها المعجمية أو "المصفاة"، فخسرت عفويتها وتأثيرها.

إن مسرحية ميموزا بهذا التوجّه، تشكّل تجربة نوعية في المشهد المسرحي الأمازيغي المعاصر، لأنها لا تكتفي بالاحتفاء بالشكل اللغوي القبائلي، بل تحوّل اللغة ذاتها إلى موضوع للعرض، ومساحة مقاومة، وأداة تفكيك للسرديات الرسمية حول الانتماء، والهوية، والمرأة، والسلطة.

تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنني سأعتمد في تحليلي لمسرحية ميموزا على نسختها المترجمة إلى اللغة العربية (الدارجة الجزائرية)، وذلك لاعتبارات تتعلق بعدم إلمامي الكافي باللغة الأمازيغية القبائلية، التي كُتبت بها المسرحية في صيغتها الأصلية. وعلى الرغم من إدراكي لأهمية اللغة الأم في استيعاب الدلالات الدقيقة، والإيحاءات الثقافية العميقة التي تحملها بعض التعابير، فإنّ الترجمة العربية تتيح لي ولغير الناطقين بالقبائلية الاقتراب من مضامين النص، وفهم خطوطه العامة، واستكشاف تمظهرات التداخل اللغوي من خلال ما يمكن أن يُستبطن من سياق الحوار، أو يُشار إليه في الهوامش. كما سأسعى، ما أمكن، إلى الإشارة إلى بعض الكلمات أو العبارات القبائلية الأصلية التي قد تظهر في النص أو في الشروح المرفقة، وذلك حفاظاً على البعد اللغوي الأصلي الذي يشكّل أحد أهم مقومات هذه المسرحية.

« _ La jeune femme : Ufiy-d tabburt teldi kec^mey-d

_ La grande mère : Anta kemmini ?

_ La jeune fille : D nekkini...d Christiane

_ La grande mère : Christiane ? Anta Christiane-agi ?

_ La jeune fille : Anem ih d Christiane, d yelli-s n mmi-m !

_ La grande mère : Christiane oh mon enfant...ay ayelli d iseggasen aya tura. Zrin lewam d lewam ulac^ lexbar fell-m. Tebbded d tamettut llah ibarek Ur tbeddled ara, mazal tattuc^in-im d timelhanin, udem-nni inem ahrawan. Awi-d kan ad waliy tifettusin-nni inem. Ernu-d tafettust-nni niden. Tifettusin-agi ssney-tent akken ilaq lhal D tifettusin n uqrur D tid-k n lmalayat.”⁽¹⁾

¹ - ريشاردي مارسلي، ميموازا الجزائري، تر: آيت قني سعيد حسين، مخطوطة، المسرح الجهوي عز الدين مجوي، عنابة، الجزائر،

"الجدة: شكون أنت؟ واش جابك العندي يا بنتي؟

الفتاة: أنا... أنا كريستيان.

الجدة: (تنظر إلى الأرض، منبهرة، غير مصدقة) كريستيان؟ كريستيان؟

الفتاة: نعم أنا هي كريستيان، حفيدتك.

الجدة: آه، يا بنتي بعد كل هاذ السنين، جازت علينا سنين وسنين ولا خبر عليك، شحال في عمرك اليوم؟ واش جيتي اديري في الدزاير؟ ادخلي ادخلي.. فاجأتيني يا بنتي ونسيت نقولك ادخلي، ادخلي راك في دارك خليني نشوفك مليح (تقدمت نحوها داعبت وجهها) ما تغيرتيش دايما ذوك العينين اللي يبرقو، والجبهة اتاعك العريضة خليني نشوف يديك... نعرفهم مليح هاذ اليدين يدين طفل صغير يدين ملايكة"⁽¹⁾.

يُعد هذا المشهد مثالا نموذجيا على كيفية اشتغال اللغة الأمازيغية القبايلية داخل النص المسرحي بوصفها لغة حية، ومرنة، ومشحونة بالشعور الجمعي والذاكرة الثقافية. من خلال هذا الحوار بين الجدة والحفيدة، تتجلى الأمازيغية ليس فقط كأداة تواصل، بل كلغة مُحَمَّلة بشحنة وجدانية حادة، تعيد ربط الحاضر بالماضي، وتجسّد عبرها الشخصيات أحاسيس الحنين والدهشة والانتماء. منذ البداية، نلاحظ أن الحوار مكتوب بالأمازيغية القبايلية، باستثناء بعض العبارات الفرنسية المضمّنة لاحقاً، وهو ما يُضفي على النص أصالة لغوية محلية قوية. تُفتّح المسرحية بجملة قالتها الفتاة الشابة:

"Ufiy-d tabburt teldi kec^mey-d"

أي "لقيت الباب محلول، ودخلت" - وهي جملة بسيطة ظاهرياً، لكن قوتها الدرامية تكمن في استعادة فعل العودة، ودلالته المكانية، وكأن الدخول من باب المنزل هو ولوج إلى الذاكرة العائلية، وإلى

¹ - ريشاردي مارسسي، ميموزا الجزائر، تر: محمد ساري، مخطوطة، المسرح الجهوي عز الدين مجوبي، عنابة، الجزائر، 2013،

الذات الجماعية التي انقطعت عنها كريستيان بسبب الغربة أو القطيعة التاريخية. إن الباب المفتوح رمز للترحيب، للحظات الاستعادة، وربما لفعل الاعتراف الذي سيلبي في المشهد.

الجدّة ترد بجملة مباشرة "Anta kemmini?" (من أنت؟)، وهي جملة قصيرة لكنها مشحونة بالذهول والإنكار، إذ تأتي في سياق لا يعترف على الفور بالهوية الجديدة التي تدخل البيت. وعندما تقول الفتاة "D nekkini...d Christiane" (أنا... أنا كريستيان)، يدخل النص في لحظة مفصلية تُسائل صدمة الهوية والانتماء، فكريستيان - على ما يبدو من اسمها - تعود بهوية قد تكون هجينة، أو ناتجة عن انفصال ثقافي، وهو ما يُجسد مأساة الكثير من العائلات التي مزقتها الذاكرة الاستعمارية والهجرة والاغتراب.

لكنّ الجدّة تُعيد ربط الخيط بين الماضي والحاضر عبر لغة محمّلة بعواطف الأمومة والألفة، فتقول:
"Christiane oh mon enfant...ay ayelli d iseggasen aya tura..."
(آه، يا بنتي بعد كل هاذ السنين....)

هنا، يظهر الامتزاج بين الأمازيغية والفرنسية، إذ تلفظ اسم كريستيان كاملاً مرفوقاً بتعبير "oh mon enfant" بالفرنسية، لتكون هذه اللحظة أول علامة على بدء التداخل اللغوي، لكن ضمن سياق تحكمه الأمازيغية بوصفها البنية اللغوية الأم للنص. يُعبّر هذا المزج عن تجربة نفسية معقدة: الأم/الجدّة تجد نفسها بين لغتين، واحدة هي الأم، والثانية تُذكّرها بواقع حفيدتها وربما بتاريخ من الاغتراب أو الهيمنة.

اللغة الأمازيغية هنا ليست وسيلة لتوصيل المعلومة فقط، بل هي خزان ذاكرة متكاملة. عبارات مثل:

"Tebdded d tamettut llah ibarek, ur tbeddled ara" (كبرت يا ابنتي، بارك الله فيك، لم تتغيري كثيراً)

تبرز كيف تتحول اللغة إلى مرآة للرؤية العاطفية، وإلى وسيلة للاحتضان الرمزي. تُشبّه الجدّة حفيدتها بالملاك:

”Tifettusin n uqrur, tid-k n lmalayat“ (يداك مثل أيدي الأطفال، أيدي الملائكة)

وهي استعارة تُظهر مدى التقديس العاطفي للجدة، وتستحضر الجانب الروحي الذي تؤديه اللغة في إعادة بناء الروابط العائلية.

من جهة التركيب اللغوي، نلاحظ أن الجمل الأمازيغية تمتاز بالبساطة الظاهرية، لكنها حاملة لنبرة وجدانية قوية، تعتمد على الإيقاع الشفهي التقليدي، وتستثمر البنيات الدلالية المحلية التي تستحضر الذاكرة الجمعية والحنين. اللغة في هذا المشهد ليست محايدة، بل تنقل مشاعر الفقد، والدهشة، والاحتضان، بشكل يجعل من الأمازيغية أداة للهوية والانتماء العميق.

يُبرز هذا المشهد كيف يُعاد تفعيل الأمازيغية القبائلية في المسرح كلغة أصيلة قادرة على التعبير عن الانفعالات الإنسانية الكبرى: الحب، الفقد، الاندهاش، الاعتراف، الحنين. ليست الأمازيغية مجرد خلفية محلية للمسرحية، بل هي جوهرها النابض، ووسيلة لبناء عالمها الدرامي والشخصي، وهي أيضاً وسيلة لفك الاشتباك بين الهوية الممزقة والحنين إلى الأصل. من خلال هذا المشهد، نستطيع القول إن المسرحية تعتمد الأمازيغية لبناء خطاب إنساني ووجداني عابر للزمن والجغرافيا.

في هذا المشهد المسرحي البالغ الحساسية، تُوظف الأمازيغية القبائلية ليس فقط بوصفها اللسان الأصلي للشخصيات، بل بوصفها الوعاء الثقافي الجامع الذي تنصهر فيه المشاعر، وتتجسد فيه التحولات الاجتماعية، وتُستعاد عبره الروابط العائلية المنقطعة. الحوار بين الجدة وحفيدتها "كريستيان" ليس حواراً عادياً، بل هو لقاء بين زمنين، وذاكرتين، وهويتين تبدوان في البدء متباعدين، قبل أن تنسج اللغة خيط اللقاء بينهما.

في العبارة الأولى، تقول الفتاة:

"Ufiy-d tabburt teldi kec^mey-d"

(لقيت الباب محلوقة، ودخلت) .

هنا تستبطن الجملة صورة رمزية عميقة: الباب المفتوح ليس باباً مادياً فقط، بل هو رمز العودة، الانتماء، وإمكانية المصالحة مع الأصل. في الثقافة الأمازيغية، تُعدّ "الدار" مرآة للهوية، ومكاناً مقدساً

لالتقاء الأجيال، و"فتح الباب" فعلٌ مليء بالدلالات النفسية والاجتماعية، يُقابل عادة في النصوص الشفوية بالضيافة والكرم والترحاب. لا عجب أن الجدة تُصاب بدهشة تُحمد لحظتها، فتزد بذهول واضح:

"Anta kemmini?"

(من أنت) ؟

في هذا السؤال القصير، تبرز صدمة الهوية. الجدة لا تتعرف مباشرة على الحفيدة، لأن هذه الأخيرة لا تحمل - شكلاً أو اسماً - ما يُحيل على السياق الثقافي المحلي: الاسم "كريستيان" فرنسي الهوية، وربما يُجسد الحفيدة بذلك "الآخر" الغربي، أو "الابنة الضائعة" التي ابتعدت عن لسانها وأصلها. لكن مع لحظة الاعتراف:

"D nekkini...d Christiane"

(أنا... أنا كريستيان)

تبدأ اللغة في خلق الجسر بين المسافتين.

في هذا الموضوع من الحوار، تظهر وظيفة اللغة الأمازيغية كأداة للكشف والانفعال. الجدة تُكرر الاسم مرتين بذهول:

"Christiane? Anta Christiane-agi?"

كأنها تُعيد تركيب المشهد داخل ذاكرتها المتعبة، محاولة مطابقة الصورة التي أمامها مع صورة قديمة اندثرت. وهذه الاستراتيجية الحوارية تُحيل على ما يُعرف في الأدب الشعبي بالتكرار التوكيدي الذي يستدعي الذاكرة ويُصالحها مع المفاجأة.

ثم تنقلب اللغة إلى حضن عاطفي، فتقول الجدة:

"Ay ayelli d iseggasen aya tura"

(آه يا بنتي، بعد كل هاذ السنين)

في هذه الجملة تتكشف الذاكرة الجمعية للأمهات والجندات في المجتمعات الأمازيغية الريفية. ف"السنين" ليست مجرد مقياس زمني، بل هي تراكم من الحيات، من الانتظار، من الذكريات المبتورة.

والأمازيغية هنا لا تنقل المعلومة فقط، بل تستدعي ما هو أعمق: مرارة الغياب، قسوة الفقد، واحتراق القلب بالأمل الضائع.

ثم تقول الجدة:

"Tebdded d tamettut llah ibarek, ur tbeddled ara"

(كبرت، بارك الله فيك، لم تتغيري.)

هذه الجملة تتشابك فيها التقاليد الدينية مع العاطفة العائلية. فالدعاء "الله يبارك" يُظهر الحضور القوي للدين الإسلامي في الثقافة الأمازيغية، واللغة هنا تُجسد أيضاً شكلاً من أشكال العرف الاجتماعي: الدعاء للحفيدة عند اللقاء الأول، كطقس رمزي يُعيد إدماجها في الأسرة. ثم تتابع الجدة بدقة بصرية وعاطفية:

"Mazal tattuc^in-im d timelhanin, udem-nni inem ahrawan"

(لا تزال عيناك براقنتين، ووجهك هو نفسه، واسع الجبين) .

إنها لحظة احتضان لغوي-بصري. فالجدة تتفحص ملامح الحفيدة، مستخدمة اللغة كمرآة تقارن بين "ما كانت تعرفه" و "ما تراه"، فكل عضو من جسد كريستيان يُصبح دليلاً مادياً على الصلة الدموية. هذا التوظيف الدقيق لجماليات الجسد يُحيل على حضور "اللغة الجسدية" ضمن الحوار: لمس اليدين، ملازمة الوجه، تأمل العينين... وكلها أفعال مسرحية تُعزز اللغة المنطوقة برموز جسدية كثيفة، وهو ما يعكس تداخلاً بين الحميمي (العاطفي) والرمزي (الثقافي).

ثم نصل إلى الجملة المحورية التي تُعيد تثبيت الهوية المتجددة لكريستيان داخل ذاكرة الجدة:

"Tifettusin n uqrur, tid-k n lmalayat"

(يذاك يدا طفل، يدا ملاك) .

هذا التشبيه لا يخلو من عمق ثقافي. ففي المتخيل الأمازيغي، تُحيل يد الطفل على البراءة، على الأصل النقي، وكأن الجدة تقول إن الانتماء لا يُمحى، وإن الدم يشهد رغم الغربة. وهنا تبلغ اللغة ذروتها الجمالية، إذ تنتقل من الوصف إلى التقديس، ومن الإدراك إلى الاعتراف.

لا يمكن فهم هذا المشهد دون الانتباه إلى البنية الثقافية التي تتحرك فيها اللغة الأمازيغية. فاللغة هنا ليست مجرد رمز إقليمي، بل هي ذاكرة جماعية، تراث نسوي (امرأة تتحدث إلى امرأة)، وشفرة ثقافية تُعيد ترتيب العلاقات. كما أن اختيار المخرجة أو الكاتب لتوظيف الأمازيغية القبايلية كلغة أصلية للنص ليس مجرد خيار لغوي، بل هو موقف ثقافي يروم إزاحة اللغة المهيمنة (الفرنسية أو العربية الرسمية) لصالح لغة التربة والحنين والمقاومة.

وفي هذا السياق، تكتسب الأمازيغية وظيفتين أساسيتين:

➤ الوظيفة الدرامية: حيث تُصعد التوتر، وتُحرك العاطفة، وتُنتج مواقف متوترة ومعبرة، كما في مشهد اللقاء بين الجدة والحفيدة.

➤ الوظيفة الرمزية: إذ تحضر اللغة كوسيلة استعادة للهوية، وكعلامة على الأصالة والانتماء، وكأنا الجدة لا تُصدق انتماء كريستيان الحقيقي إلا عندما تُثبت ملامحها، وأفعالها، ويدها، ذلك الانتماء.

« - la jeune fille: Dya din yehbes utaksi-nni, tadsa-nni truh yuyal ulac^ d ac^u umi szlley Rrsey-d kan, tmuger-iyi-d rriha-nni n ttjur n les mimosas, Di tegnitt nni ufiy-d zdat-I Lezzayer nni I sney. Baba nyant, baba nyant, baba nyant.

- La grande mère: S ttawil kan a yelli, stefu cituh, aqla-kem akken kan I d-tebbed...ihqa, si lparis I d-tusid
- La jeune fille : oui ttfeiy-d l'avion si lparis armi d Marssaille, umbe-d kemmley-d s babur. Hussey am akken illa wacu iyi-d-ideggiren akken ad d-asey ar da. Am akken nnig lebyi-w I d-ruhey. Ney bessif wzlleh ma zriy amek akken!
- La grande mère: nekkini urjin rkibey l'avion, yerna tura dayen meqqrey ifat-iyi lhal. Lparis-agi ur tt-ssiney ara akk. Yerna zeema d ttusemmay d la français Twalad tura! win umi ara tinid akka ur yettamen ara. Une français ur tessin ara fransa !
- La jeune fille : Kemmini tura tuyaied d Tazzayrit.»¹⁰

¹⁰ - ريشاردي مارسسي، ميموزا الجزائر، ص: 10 (النسخة الأمازيغية)

" الفتاة: توقّف طاكسي أو ما عُدتش نسمع والو، ولا حتى صوت، كي وصلت للحى ضربتني ريحة ميموزا، وجدت الشجر مغطّية بأسراب من الفلالس الصفار الصفرا، في هذيك اللحظة وجدت الدزاير اللي نعرفها وشفّت باب الدار تاع برا... بابا قتلوه في..

الجدة: بالشوية عليك آبنتي... اسناي، راكي غير كيما وصلتي جيتي من باريس؟

الفتاة: انعام، ركبت الطائرة من باريس لمرساي أو ممبعد البابور، كانت قوة كبيرة تدفع فيا باش نجي هنا، كان عندي إحساس بللي موش أنا اللي كنت نقرر

الجدة: أنا عمري ما ركبت طائرة... ضرك فات الحال... باريس بالنسبة ليا مكان مجهول، حتى فرنسا عمري ما زرتها، أنا الفرنسية؟ اللي يسمع ما يصدقش، فرنساوية عمرها ما دارت رجلها في فرنسا، فرنساوية؟ في الصبح أنا pied-noir كيما يسمونا.
الفتاة: أنتِ دزيرية¹.

في هذا المشهد المسرحي المشحون بالانفعالات، تتجسد أماننا لحظة التقاء بين جيلين يفصلهما الزمن والتجربة واللغة، لكن يجمع بينهما حنين دفين إلى أصلٍ مشترك يحاول كل منهما أن يعيد بناءه بطريقته. تبدأ الفتاة بعبارة تتسم بالاختناق والتوقف المفاجئ، "Dya din yehbes utaksi-nni : tadsa-nni truh yuyal ulac^ d ac^u umi szlley". لحظة التوقف الذي تُعبّر عنه يدل على لحظة صدمة حسّية أولى تصيبها عند دخولها إلى الحى، لحظة تتوقف فيها الأصوات وتبدأ فيها الذكريات الصامتة، فتُفتح أمامها ذاكرة المكان، لا بالكلمات، بل بالرائحة. تتصاعد "رائحة الميموزا"، لتصبح أول مؤشر على بدء العودة الداخلية، كأن الجسد بدأ في استعادة الوطن قبل أن تفعله اللغة. إن اللغة هنا لا تصف فقط، بل تحاكي الحواس وتحرك الذاكرة الغائرة، لتدخل الفتاة في حالة من الكشف الداخلي الذي يجعلها تهمس: "وجدت الدزاير اللي نعرفها". فالميموزا لم تعد مجرد نبات، بل تحوّلت إلى مفتاح وجودي يفتح بوابة العودة إلى الذات.

¹ - المصدر السابق، ص: 10. (النسخة العربية)

في المقابل، تتعامل الجدة مع الحدث ببطء يليق بامرأة أنهكتها السنين، لكنها ما زالت تحتفظ بقوة اللغة الأم، لغة الأرض، الأمازيغية، تلك اللغة التي تتقاطع مع العربية الدارجة في خطابها، لكنها تظل مهيمنة من حيث الإيقاع والبنية. الجدة لا تندهش فقط من وجود الحفيدة، بل تحاول أن تُمسك بالخيوط الذي فُقد منذ زمن وتتأمل حفيدتها كما يتأمل الفلاح سماءً لا يعرف كيف أمطرت فجأة. تحاول أن تفهم المسافة التي قطعتها الحفيدة، من باريس إلى الجزائر، لكنها لا ترى في ذلك سوى مفارقة كبيرة، فتعبر هذه الجمل وتترجم عمق الشرخ بين جيل عاش في عزلة جغرافية وتجربة تاريخية ضيقة، وجيل اندمج في فضاءات متعددة، لكنه يبحث عن موطن قدم في الأصل.

فالفتاة تروي بتلقائية اندفاعها اللاواعي نحو الوطن، بلغة تتداخل فيها الفرنسية (l'avion/Marseille) مع الأمازيغية والعربية، مشكّلة بذلك خطاباً هجيناً يعكس انفصامها الهوياتي. إذ تقول: "ttfey-d l'avion si lparis armi d Marssaille, umbe-d kemmley-d s babur"، وتضيف بعبارة تلامس حدود الميتافيزيقي: "كانت قوة كبيرة تدفع فيا باش نجي هنا". ليست هي من قررت العودة، بل شيء آخر، قادم من أعماق حقيقة، قد يكون نداء الدم، أو عبق الميموزا، أو روح الأب الذي تذكره بتكرار جنائزي: "بابا نيانت، بابا نيانت، بابا نيانت". هذا التكرار الثلاثي لجملة "بابا نيانت" (أي: قُتل أبي) يضيف على خطابها بعداً طقوسياً، وكأنها تؤدي مرثية شعائرية تستحضر بها الحداد، وتجعل من العودة نوعاً من المواجهة مع الجرح المغلق ظاهرياً والمفتوح في عمق الذاكرة.

أما الجدة، التي وُصفت مراراً بأنها "فرنساوية"، ترفض هذه الهوية بحسم ومرارة. تُفكك هذا التوصيف الاستعماري الجاهز، الذي يجعلها من فئة pied-noir، قائلة بسخرية ممزوجة بالألم: "فرنساوية؟ عمرها ما دارت رجلها في فرنسا!"، وهي جملة كثيفة الدلالة تُعري خطابات التصنيف القسري الذي مارسه الاستعمار الفرنسي، حين فصل بين من "يُحسب" على فرنسا وبين من ينتمي فعلاً لها. إن الجدة لم تبح أرضها، لم تتركب طائرة، ولم تزر باريس، ومع ذلك وُضعت في خانة "الفرنسيين"، لا لأنها أرادت، بل لأن السياسة فعلت بها ذلك. وهنا يتدخل المسرح ليجعل من اللغة

منصة تُعيد من خلالها الجدة تأويل ذاتها، لا كفرنسية، بل كامرأة أمازيغية، تعيش في أطراف الوطن، تحفظ لغتها، وتتوارث ألمها.

وفي خضمّ هذا السجال الهادئ بين الذاكرة والمنفى، بين الأصل والتصنيف، تحسم الفتاة الموقف بجملة أخيرة: "أنتِ دزيرية". هذه الجملة، البسيطة شكلاً وعميقة دلالة، تُعيد ترتيب هوية الجدة وتمنحها اعترافاً لم تنله لا من الدولة ولا من التاريخ الرسمي. فالمسرح هنا يقوم بفعل رمزي أشبه بإعادة الجنسية المعنوية، عبر خطاب وجداني يُعيد للمنفية الاعتراف بانتمائها الحقيقي. وبذلك، تتحول اللغة إلى أداة عدالة رمزية، تُعيد التسمية، وتُصنّف المهمّش، وتداوي الجرح الذي فشلت فيه السياسات والحدود.

إن هذا المشهد لا ينقل فقط حواراً بين شخصيتين، بل يُجسد مأساة تاريخية عاشها جيلان بطرائق متباينة. الفتاة، المهجينة لغوياً وثقافياً، تبحث عن جذورها المطمورة تحت الركام، وتستخدم لغةً مشظاة بين الفرنسية والعربية والأمازيغية لتُعيد بناء وطنها الداخلي. والجدة، المتجذرة، تحفظ ما تبقى من الزمن عبر لغتها الأم، لكنها لا تملك مفاتيح الفهم الكامل لما آلت إليه حياة أحفادها. وهكذا، تصبح اللغة في هذا السياق أكثر من وسيلة تواصل: إنها مرآة للهوية، وصرخة للذاكرة، ونداء غريزي للانتماء. إنها الجسر الوحيد الممكن بين من غادر ومن بقي، بين من "سمّته فرنساوي" ومن "عرف نفسه دزيري"، بين الشتات والجذر، بين الميموزا وباريس.

ت- تداخل الفرنسية مع اللغة الأمازيغية:

يُعدّ التداخل اللغوي بين الأمازيغية والفرنسية في مسرحية ميموزا ملمحاً أساسياً من ملامح بنيتها اللغوية والدلالية، حيث يُسجّل حضور لافت للغة الفرنسية في نص كُتب بالأمازيغية القبائلية، وهو حضور لا يمكن اعتباره عارضاً أو شكلياً، بل يُعبّر عن امتداد تاريخي وسوسيوثقافي للواقع الجزائري المعقّد، الذي تشكّلت لغاته تحت وطأة الاستعمار وتفاعلات ما بعد الاستقلال. فبينما تهيمن الأمازيغية القبائلية كلغة حوار رئيسية تعبّر بها الشخصيات عن مكوناتها الداخلية وتجاربها، تتسلّل الفرنسية إلى

النسيج المسرحي عبر منافذ متعدّدة، لعل أبرزها أسماء الشخصيات، وكذا الإرشادات المسرحية، ما يمنح هذا التداخل طابعًا خاصًا يستحق الوقوف عنده.

من أول ما يلفت القارئ أو المتلقي أن أسماء الشخصيات الرئيسة في المسرحية تُكتب بالفرنسية

«La tante, le père, la grande-mère, la jeune fille»

وهي تسمية ليست محايدة دلاليًا فهي تضعنا مباشرة في قلب جدلية الانتماء والتموقع بين لغتين متنازعتين داخل الهوية الجزائرية. فاختيار تسمية الشخصيات بهذه الطريقة لا يهدف فقط إلى تحديد أعمارها أو أدوارها العائلية، بل يؤشّر إلى أثر الاستعمار الفرنسي الذي جعل من الفرنسية لغةً رسمية للتمثيل والكتابة المسرحية لعقود، حتى في الأعمال التي تعود إلى عمق الهوية المحلية. إننا هنا إزاء مسرحية مكتوبة بأمازيغية نقية من حيث الخطاب الدرامي، لكنها تفتتح، ولو جزئيًا، على لغة المستعمر في المكونات الخارجية للنص، ما يخلق حالة من التهجين البصري والدلالي، ويذكرنا بأن المسرح الجزائري لم يتخلص بعد من آثار الثنائية اللغوية التي فرضها السياق الكولونيالي.

كما أن الإرشادات المسرحية (Stage Directions) رغم محدوديتها في المسرحية، تُكتب أيضًا باللغة الفرنسية، في لفظة تُعزّز من حضور الفرنسية كلغة "إخراجية"، تُرافق الجسد والحركة والمكان، ولو في خلفية النص. و"توضع الإرشادات المسرحية بين قوسين في المسرح العربي أو تطبع بأحرف طباعية مائلة في النصّ الدرامي الغربي أو تكتب بخط رقيق كذلك في مقابل حوار مشبع بالسواد. وترد هذه الإرشادات في شكل ملاحظات أو مفردات أو عبارات أو جمل مركزة أو فقرة نصية أو نصّ فرعي للنص الرئيسيّ الحواريّ".¹

هذا الاستخدام للفرنسية في الحقل غير الحوارية يعيد إلى الأذهان التصور الاستعماري الذي فصل بين لغة الحياة التي يتحدث بها الجزائري في واقعه اليومي، ولغة الفن والتقنية التي اعتُبرت لقرون حكرًا على الفرنسية. ومن هنا، يصبح إدماج الفرنسية في هذه المواضع إشارة دقيقة إلى واقع مزدوج:

¹ - جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، دراسات في المسرح، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، (دط)، ص، 64

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

واقع إبداعي يتجذّر في الأمازيغية كلغة للبوح والتعبير، وواقع مسرحي ما زال يستبطن الفرنسية كأداة للتأطير والتنظيم الفني.

إن هذا التوزيع اللغوي، حيث تُخصّص الأمازيغية للحوار الداخلي والفرنسية للهوامش الإخراجية والأسماء، يعكس بنية هوياتية مركّبة لمجتمع عانى من الازدواجية اللغوية، وهو ما يمنحنا إمكانية لقراءة هذه التداخلات لا بوصفها فقط خيارات لغوية، بل كخطابات متجاوزة تحمل في طياتها آثارًا تاريخية وطبقية وثقافية معقّدة. فحين يُسمّى الجسد العائلي بلغة فرنسية، ويُتكلّم الواقع بلغة أمازيغية، فإننا أمام مسرح يُعيد تشكيل الوعي الجمعي بلغة هجينة تنتمي إلى سياقات متعدّدة، وتدعو إلى إعادة تأمل علاقة اللغة بالهوية والمسرح بالواقع.

قبل التّطرق إلى الجدول الذي يجمع الألفاظ الفرنسية الموظفة في مسرحية ميموزا، يجدر بنا الإشارة إلى أن حضور اللغة الفرنسية داخل هذا النص الأمازيغي القبائلي لم يكن مجرد عنصر زخرفي أو اقحام عابر، بل شكّل امتدادًا طبيعيًا لواقع لغوي وثقافي مركّب، عايشه الجزائريون عمومًا، وسكان منطقة القبائل على وجه الخصوص. فقد جاءت الفرنسية في هذا العمل المسرحي متسلّلة ضمن النسيج الحواري أحيانًا، ومندمجة ضمن بنية بعض الجمل والتعابير اليومية في أحيان أخرى، مما يدل على تمثّل الكاتبة لهذا التداخل اللغوي بوصفه مكوّنًا طبيعيًا من مكوّنات الخطاب المسرحي المعاصر. كما برزت الفرنسية بشكل خاص في أسماء الشخصيات والإرشادات المسرحية، ما يمنحها وظيفة تنظيمية وشبه معيارية داخل النص، وانطلاقًا من هذا المعطى سيتم فيما يلي رصد الألفاظ الفرنسية الواردة في مسرحية "ميموزا" الجزائرية، مع تحديد مواضعها، وسياقات توظيفها، بهدف فهم وظيفة هذا التداخل اللغوي ودلالاته داخل العمل المسرحي.

ويمكن رصد نسبة حضور اللغة الفرنسية في مسرحية "ميموزا" المكتوبة بالأمازيغية (القبائلية) من خلال نسبة حضورها في مستوى كل من الحوار والإرشادات المسرحية:

اللفظة/الجملة الفرنسية	على مستوى الحوار	على مستوى الإرشادات المسرحية	الصفحة

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

في كامل الصفحات	✓		La jeune femme
في كامل الصفحات	✓		La grand-mère
01		✓	Il y a quelqu'un
01		✓	Oh mon enfant
01	✓		(Elle avance vers elle...la touche au visage)
01	✓		(La GM les prend, les retourne)
03	✓		(Elle lève la nappe)
03		✓	La toile cirée
03	✓		(Mettant la nappe en place)
03	✓		La pendule sonne
05		✓	C'est quoi ça
05	✓		Puis une autre
05		✓	On prendra des vacances linguistique
07	✓		Elle lui tend une photo
07		✓	Bien sûr
07	✓		La GM regarde le portrait et chante en Kabyle
08		✓	Le voyage en bateau
20		✓	Père ! Qu'est-ce que tu as fait
21		✓	Pour l'exemple
23	✓	✓	Lundi 11 février 1957...elle laisse tomber le papier
24		✓	Personne ne t'a soutenue !
24		✓	Ton père est mort de chagrin !

الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-

24		✓	Mon fils ma tuée
25		✓	Tu es folle
25	✓		Je pensais...anti-Arab
26		✓	Tu es sûr
26	✓		Christian la prend dans ses bras
26		✓	Général français absent ...contre la torture.
26		✓	Non, non, non !
27	✓		L'ombre immense ...puis s'effacer.
27	✓		Elles prennent. Et meubles
27	✓		Elles s'assoient...lumière lunaire
09		✓	Alger la blanche
14		✓	L'Algérie Française !

جدول يرصد حضور اللغة الفرنسية في مسرحية ميموزا الجزائر: على مستوى الحوار

والإرشادات المسرحية.

يشكل الجدول الذي تم إعداده توثيقاً دقيقاً للحضور اللغوي الفرنسي داخل مسرحية ميموزا، المكتوبة أساساً بالأمازيغية القبائلية. ويبرز هذا الجدول الألفاظ والتراكيب الفرنسية التي وردت في نص المسرحية، سواء على مستوى الحوار بين الشخصيات أو في الإرشادات المسرحية التي تصف الحركات والمواقف والمشاهد. من خلال هذا الحصر، يتضح أن الفرنسية لم تكن مجرد لغة دخيلة عابرة، بل كانت جزءاً من البنية التكوينية للنص المسرحي، سواء من حيث أسماء الشخصيات مثل "La jeune femme" و"La grand-mère"، أو من خلال التراكيب الفرنسية الموزعة في مفاصل درامية مختلفة، كعبارات "Il y a quelqu'un"، "Oh mon enfant"، و"Mon fils m'a tuée"، مما يدل على توظيف واعٍ للفرنسية في لحظات ذات حمولة عاطفية أو درامية.

كما أن الإرشادات المسرحية كُتبت غالبًا بالفرنسية، وهو ما يعكس إما اختيارًا أسلوبيًا من المؤلف التي ربما تنتمي إلى سياق ثقافي فرانكفوني، أو توجّهًا يراعي جمهورًا قارئًا مفرنسًا. يندرج هذا التداخل ضمن ما يُعرف بتعدد الأصوات اللغوية داخل النص المسرحي، بحيث تتجاوز لغات متباينة تعكس مستويات ثقافية وهويات متعددة، وتساهم في تكثيف المعنى المسرحي وتعميق البنية الهوياتية للنص. وتُظهر الصياغات الفرنسية التي وردت في لحظات تعبيرية، خاصة في الصفحات المتأخرة من النص (كما في الصفحة 24 وما بعدها)، حضورًا لفرنسية مشحونة عاطفيًا، تعبّر عن الغضب، الألم، والانكسار، ما يُعزّز من الوظيفة النفسية والتعبيرية لهذه اللغة داخل سياق النص الأمازيغي. إن هذا الجدول إذا لا يؤدي وظيفة توثيقية فحسب، بل يشكّل مدخلًا لتحليل سوسيولوجي عميق لتداخل الفرنسية في نص أمازيغي، ويفتح المجال لفهم أوسع لسياقات التهجين الثقافي واللغوي الذي يميز الخطاب المسرحي المعاصر في الجزائر.

الفصل الرابع:

تداخل النصوص وتعدد الأجناس في المسرح الجزائري المعاصر

المبحث الأول: مصطلح التناص (المفهوم، النشأة).

أولاً: مصطلح التناص (تأصيل للمفهوم).

ثانياً: حوار النصوص وتناصها في المسرح الجزائري المعاصر: قراءة في نماذج مختارة.

- 1- التناص مع الشعر العربي.
- 2- التناص مع التراث الشعبي.
- 3- التناص الديني مع القرآن الكريم.
- 4- التناص مع المسرح العربي والعالمي وفن التمثيل.
- 5- التناص مع الفلسفة والحكمة.
- 6- التناص مع التاريخ.

المبحث الثاني: التداخل الأجناسي والفني في المسرح الجزائري المعاصر.

- 1- الموسيقى.
- 2- الرقص.
- 3- السينما.
- 4- فن الكاريكاتير.

تمهيد:

لقد شهد المسرح الجزائري المعاصر تحولات جذرية على مستوى الخطاب واللغة والشكل، جعلت منه فضاءً مفتوحاً للتفاعل مع مختلف المكونات الثقافية والفنية التي تحيط به. لم يعد النص المسرحي، كما في السابق، يخضع لقوالب جاهزة أو ينضوي تحت جنس أدبي نقي، بل أصبح يقوم على منطق الاختلاط والتعدد، سواء على مستوى الخطاب أو البنية أو الوسائط المستعملة. هذا التحول يتجلى بوضوح في الأعمال المسرحية الجديدة التي تمزج بين اللغات، وتستحضر نصوصاً وخطابات سابقة، وتُدمج داخل بنيتها أصواتاً وصوراً من حقول معرفية وفنية متعددة.

وفي هذا السياق، برزت مفاهيم نقدية جديدة تُعين الدارس على فهم هذا الشكل الجديد من الكتابة المسرحية، ومن أهمها مفهوم التناص ومفهوم التهجين. فالتناص يُحيل إلى علاقة النصوص ببعضها، من خلال استدعاء أو إعادة كتابة أو محاورة أو السخرية من نصوص أخرى، ما يجعل النص المسرحي لا يُقرأ في معزل عن مدونة ثقافية سابقة أو موازية له. أما التهجين، فيشير إلى تداخل الأجناس الأدبية (كالرواية، والشعر، والحوار الفلسفي) من جهة، والفنون غير الأدبية (كالسينما، والموسيقى، والفنون البصرية...) من جهة أخرى، وهو ما يؤدي إلى إنتاج نصوص هجينة تنفلت من التصنيف الكلاسيكي وتُقدّم تجربة درامية مركّبة، تستجيب لتحولات العصر وقلق الذات المعاصرة.

لقد ساعدت هذه الظواهر التعبيرية الجديدة على تحويل المسرح من وسيلة خطابية مباشرة إلى مختبر فني وفكري مفتوح، تتفاعل فيه الأصوات، وتتقاطع المرجعيات، وتتعدد أنماط القول، فالمسرحية الجزائرية المعاصرة لم تعد مجرد محاكاة للواقع، ولا مجرد حامل للخطاب السياسي أو التربوي بل صارت تشتغل على تفجير اللغة، وهدم الأشكال الجاهزة، وإعادة إنتاج الوعي الفني من داخل الخلط والتداخل والانفتاح على الآخر.

من هذا المنظور يصبح التناص أكثر من مجرد تقنية فهو آلية تواصل وتفكيك وبناء في الآن نفسه، تتيح للنص المسرحي أن يحاور موروته، ويُعيد كتابته، أو يعارضه وينقضه، في حين يُمثّل التهجين خطوة

إضافية نحو كسر الحدود الأجناسية، إذ يسمح للنص المسرحي أن يتحوّل إلى ساحة تفاعل بين أنماط تعبيرية متباعدة فتتداخل فيه اللغة بالحركة، والسرد بالشعر، والكلمة بالصوت والصورة. وسيركّز هذا الفصل على تحليل هاتين الظاهرتين بوصفهما من أبرز سمات الكتابة المسرحية الجزائرية الحديثة، إذ سنقف في المبحث الأول عند مفهوم، ومظاهر التناص داخل بعض النصوص المسرحية، محاولين الكشف عن آليات استدعاء الخطابات الأدبية السابقة ووظائفها داخل النص الجديد، سواء على مستوى البناء أو الدلالة، ثم ننتقل في المبحث الثاني إلى دراسة مظاهر التهجين الأجناسي والفني، كما تتجلى في العروض المسرحية من خلال مزج الأجناس الأدبية وتوظيف الفنون الأخرى، بما يتيح إنتاج نص هجين قادر على التعبير عن تعقيدات الإنسان الجزائري في ظل التحوّلات الثقافية المعاصرة.

المبحث الأول: مصطلح التناص (المفهوم، النشأة)

يمثل التناص أحد أبرز المفاتيح النقدية التي تتيح لنا مقارنة النص المسرحي الحديث من زاوية التفاعل النصّي والثقافي، فالمسرح بوصفه جنسًا أدبيًا مركّبًا لم يُعد يُنتج نصوصًا مغلقة أو مكتفية بذاتها، بل أصبح يفتح على ذاكرة النصوص الأخرى ويستدعيها ضمن بنيته، سواء عبر الاقتباس المباشر، أو المحاكاة، أو إعادة الكتابة، أو حتى عبر السخرية والتفكيك، ويكتسي هذا التفاعل بين النصوص أهمية خاصة في المسرح الجزائري المعاصر الذي يتّسم بخطاب تعددي يحاور التراث والموروث الديني والتاريخي، كما يحاور النصوص الأدبية والفكرية العالمية ويعيد توظيفها في سياق درامي جديد. فقد أظهرت كثير من المسرحيات الجزائرية انشغالا واضحا بتقنية التناص، سواء من خلال استدعاء شخصيات تاريخية أو رمزية، أو إعادة صياغة حوارات ومواقف مقتبسة من نصوص أخرى، أو توظيف الأساليب الأسلوبية الخاصة بكتاب أو شعراء أو روايات معينة، وكل ذلك يتم ضمن إطار إبداعي واعٍ، يدمج هذه العناصر بطريقة جديدة لتؤدي دورًا وظيفيًا في بناء المعنى، وليس المقصود بالتناص هنا مجرد الإحالة أو التضمين، بل الأهم هو الطريقة التي يُعاد بها توظيف النص الغائب داخل النص الحاضر ليؤدي وظيفة جمالية أو فكرية أو رمزية جديدة.

ويأتي هذا الاشتغال بالتناص بوصفه محاولة لإعادة كتابة الذات الثقافية وتحديد موقعها بين الماضي والحاضر، بين الأنا والآخر، وبين المحلي والعالمي. فالتص المسرحي الجزائري لا يستدعي النصوص فقط من باب التأثير بل يمارس حوارًا معها وأحيانًا يعارضها ويُفكِّكها، ما يُضفي على النص بعدًا جدليًا غنيًا ويحوِّله إلى فضاء لتمفصل الخطابات وتفاعُلها، وهذا ما يجعل التناص في المسرح وسيلة لإعادة ترتيب العلاقة مع الذاكرة ولتفكيك السلطة الرمزية لبعض الخطابات ولبناء وعي ثقافي جديد يتسم بالحركة والانفتاح.

وبناءً على هذه الأهمية المتعددة الأبعاد سنقوم في هذا المبحث بتحليل نماذج مسرحية جزائرية معاصرة تستثمر آليات التناص بشكل جمالي ووظيفي، وسنحاول الكشف عن طرائق استدعاء النصوص السابقة، وطبيعة النصوص المستحضرة (دينية، أدبية، تاريخية، أسطورية...)، وكذلك الوظائف التي تؤديها داخل النص الجديد سواء كانت وظيفة تعزيزية، أو نقدية، أو ساخرة، أو رمزية.

أولاً: مصطلح التناص (تأصيل للمفهوم):

شهد النصف الثاني من القرن العشرين ظهور عدد كبير من النظريات الأدبية والنقدية التي أحدثت تحولات جذرية في طريقة فهمنا للإبداع الأدبي وعملية التلقي، وقد تمحور اهتمام هذه النظريات بشكل أساسي حول "النص"، باعتباره نقطة الانطلاق ومحور العملية الإبداعية مما جعله مجالًا غنيًا للتحليل والتفكيك وإعادة القراءة، هذا التركيز الجديد على النص بوصفه بنية مستقلة لا تنفصل عن سياقاتها الثقافية والتاريخية، أفرز منظومات فكرية ومنهجية ساهمت في إثراء النقد الأدبي، وأسهمت في ولادة عدد من المصطلحات والمفاهيم التي أصبحت أدوات ضرورية لفهم العمل الأدبي وتحليله من مختلف جوانبه.

ومن بين هذه المفاهيم التي برزت بقوة في هذا السياق، يبرز مصطلح "التناص" بوصفه واحدًا من أهم المفاتيح النقدية التي مكنت الدارسين من سبر أغوار النصوص وكشف الطبقات العميقة الكامنة وراءها، لا ينظر التناص إلى العمل الأدبي باعتباره إنتاجًا فرديًا خالصًا ينفرد به المؤلف بل يراه نتاجًا تراكميًا يتغذى من نصوص سابقة عليه، ويتداخل معها في بنية لغوية ذات دلالة متعددة ومفتوحة.

إن النص من منظور التناص، ليس كياناً مغلقاً أو معزولاً فهو نقطة التقاء لعدد لا يُحصى من الأصوات والتجارب والخطابات التي سبقت، تتفاعل داخله وتعيد تشكيل نفسها من خلاله لتنتج دلالة جديدة قد تحمل ملامح من الماضي لكنها تحمل أيضاً بصمة العصر والكاتب.

إن هذا التفاعل بين النصوص السابقة والنص الحالي لا يحدث بطريقة سطحية أو آلية، فهو عملية معقدة تنطوي على استيعاب وإعادة إنتاج، وأحياناً معارضة أو مفارقة لتلك النصوص المرجعية، ومن هنا تأتي أهمية فهم التناص ليس فقط كآلية جمالية أو تقنية بلاغية وإنما كمنظور نقدي يفتح المجال أمام قراءة العمل الأدبي ضمن شبكة واسعة من العلاقات النصية والتاريخية والثقافية.

وانطلاقاً من أهمية هذا المفهوم ودلالاته، سنحاول في هذا البحث تتبع جذور التناص، بدءاً من أصوله النظرية الأولى التي يمكن تلمس ملامحها في التراث الأدبي والنقدي القديم، وصولاً إلى التنظيرات المعاصرة التي صاغها عدد من المفكرين والنقاد والتي أسهمت في بلورة هذا المصطلح وتوسيعه ليشمل أبعاداً جديدة في فهم النص الأدبي سواء من حيث البناء اللغوي أو الرؤية الفكرية محاولين الكشف عن طرائق تفعيله داخل النصوص.

1- مفهوم التناص في اللغة والاصطلاح:

1-1: في اللغة:

يُعدّ مصطلح "التناص" ترجمة للمصطلح الإنجليزي Intertextuality، وهو "مأخوذ من الفعل "تناص"، الذي تعود جذوره إلى الكلمة "نصّ" و "نصص" وقد صيغ وفق نمط لغوي صرفي معروف في اللغة العربية، وهو المصدر القياسي على وزن "تفاعل"، أي "تناصص"، حيث أدغمت الصاد الأولى في الثانية فصار يُقال: "تناصّ، يتناصّ، تناصّاً"⁽¹⁾، وهذا البناء الصرفي لم يُنتَقَ عشوائياً بل إنه في ذاته يوحي بجملة من الدلالات المهمة التي تنسجم مع المفهوم النقدي الحديث.

¹ - محمود المصنفار، التناص بين الرؤية والإجراء في النقد العربي، د ط، مطبعة التسفير الفني، تونس، 2000، ص8.

فصيغة "تفاعل" في العربية كما يوضح اللغويون، تحمل معاني دقيقة ومتعددة، أبرزها "المشاركة بين طرفين أو أكثر في أداء فعل معين، كما في قولنا "تبارز القوم" أو "تصالحوا"، أي أنّ كل طرف ساهم في وقوع الحدث. إضافة إلى ذلك، تحمل هذه الصيغة معنى التدرج في تحقق الفعل، كما نقول "تزاحموا" أو "تواردوا"، أي أن الفعل وقع على مراحل، ويُضاف إلى هذا أيضاً معنى الادّعاء أو التظاهر بالفعل، مثل قولنا: "تمارض الرجل" أو "تناوم الفتى"، أي ادّعى المرض أو ادّعى النوم⁽¹⁾.

هذه الدلالات كلها تفتح أمامنا فهماً أعمق لمصطلح "التناص"، الذي يشير ضمناً إلى المشاركة والتفاعل، وكذلك أحياناً إلى التظاهر أو التقمص، وهي معاني نجد لها تطبيقات دقيقة داخل النصوص الأدبية حيث يبدو النص الجديد وكأنه "يتقمص" أو "يتظاهر" بصوت سابق، أو يحاكيه بطريقة واعية أو لاواعية.

وبناءً على ما سبق، فإن مصطلح التناص في جذره اللغوي العربي، يوحي بالمشاركة والتفاعل والتداخل بين النصوص وإن كان هذا المصطلح لم يُذكر بصيغته الحديثة في المعاجم العربية القديمة، إلا أنّ موادّه الأصلية مثل "نصّ" و"نصص" وُجدت بكثرة، وتدل على معاني وثيقة الصلة، كما في قولهم: "تناصّ القوم" أي ازدحموا، و"نصص المتاع" أي جعل بعضه فوق بعض، ومن المعاني البليغة أيضاً: "نصّ الحديث" أي رفعه وأعلنه، و"نصصت الرجل" أي استقصيت مسأله حتى أخرج كل ما عنده، ومن ثمّ يقال: "كل ما أظهر فقد نُصّ". فالمنصّة مثلاً هي مكان الظهور والإشهار، وكذا "أنصّت للحديث" أي رفعه وأبرزه للسامعين. ويروى أن عمرو بن دينار قال: "ما رأيت رجلاً أنصّ عليه العروس لتري"⁽²⁾. أي أنه رفعه وأظهره بشكل لافت، فكل هذه الاستخدامات تفيد الإشهار والرفع والإبراز وكلها معاني تضيء جوانب مهمة من مفهوم التناص كما سنبينه لاحقاً.

¹ - ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، د ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1984، ص: 38.

² - ابن منظور، لسان العرب، مج9، مادة "نصص"، دار صادر، بيروت، لبنان، ص79.

وعليه، فإننا نستنتج من التتبع اللغوي العربي أن التناص في جذره الأصلي يحمل معنى الفعل المشترك بين أطراف متعددة، ويدل أيضاً على البناء المتكامل للنصوص من خلال رفع بعضها البعض والاعتماد فيما بينها وظهور بعضها من خلال بعض.

فالنص الجديد لا ينبثق من فراغ بل يتكوّن عبر تفاعل النصوص السابقة معه، فهو في جوهره شكل من أشكال التماهي، والتداخل يُنتج تركيباً جديداً له خصوصيته، لكنه مشبع بظلال سابقة. أما إذا انتقلنا إلى الأصل الأجنبي للمصطلح، أي كلمة Intertextuality، فنجد أنها تتألف من جزأين: الأول هو "Inter" والثاني "Textuality" وبالرجوع إلى قاموس أوكسفورد Oxford نلاحظ أن "Inter" يمكن أن تكون فعلاً في صيغة المبني للمجهول، يُستخدم بمعنى "يدفن" أو "يُدرج". كما يمكن أن تأتي كسابقة (prefix) تُستخدم في تكوين الأفعال والأسماء والصفات والظروف بمعنى "بين" أو "متداخل"، كأن نقول interface أي "التفاعل أو المواجهة بين شيئين" ¹.

أما الجزء الثاني من الكلمة، وهو Textuality، فيعرّفه القاموس على أنه صفة تُستخدم غالباً قبل الاسم، وتدل على ما هو "متصل بالنص" أو "موجود داخله"، كما في تعبير "التحليل النصي" أو "الأخطاء النصية." ⁽²⁾

وبالدمج بين الجزأين، يمكن القول إن "Intertextuality" تعني حرفياً "تداخل النصوص فيما بينها"، أو وجود نص داخل نص، أو مرور المعنى من نص إلى آخر وهذا ما يتقاطع بشكل وثيق مع المدلول العربي "تناص"، الذي يُجسّد فكرة التفاعل النصي، والتأثر المتبادل، والتضمين الواعي أو اللاواعي لما سبق من خطابات وأصوات.

تُستعمل كلمة "Textual" عادةً في اللغة الإنجليزية كصفة تسبق الاسم الذي تصفه، وهي ترتبط غالباً بكل ما له صلة بالنصوص سواء من حيث الشكل أو المضمون، فهي تُستخدم في تعابير شائعة مثل

¹ - A S Hornby, Oxford advanced learner's dictionary, Oxford University Press, 7 th Edition, 2005, P809

² - bid, P1587.

"Textual Analysis" والتي تعني "تحليل النصوص"، أي الدراسة الدقيقة لبنية النص ومحتواه وأسلوبه وسياقه وكذلك في تعبير "Textual Errors" أي "أخطاء نصية"، التي تشير إلى الخلل أو التشويش في مكونات النص المكتوب أو المنطوق فالصيغة هنا تلعب دورًا نحويًا دقيقًا يعكس وظيفة الكلمة في تأطير المفهوم ضمن حقل النصوص.

من خلال هذا التحديد الدلالي، يتضح أن "Textual" تحصر نفسها داخل المجال النصي سواء أكان أدبيًا أو لغويًا أو تأويليًا، أما الجزء الأول من مصطلح "Intertextuality"، أي "Inter"، فقد رأينا أنه يدل على التفاعل، أو "البينية"، أو العلاقة القائمة بين كيانيين أو أكثر.

وعليه، فإن اجتماع الكلمتين "Inter" و "Textuality" يُنتج مصطلحًا مركبًا محوريًا في الدراسات النقدية الحديثة ألا وهو "Intertextuality"، والذي يُترجم إلى العربية بـ "التنصص" أو أحيانًا بـ "التداخل النصي" أو حتى "تلاؤم النصوص وتلاحمها"، وهذا المفهوم لا يشير إلى مجرد استعارة أو اقتباس بل يتجاوز ذلك إلى تصور أعمق، حيث يفهم النص الأدبي بوصفه حقلًا تتقاطع فيه النصوص السابقة والمعاصرة وتتفاعل فيما بينها في حوار خفي أو علني.

فالتنصص بناءً على ما سبق، ليس فقط تقنية أدبية أو طريقة لتوليد المعنى بل هو بنية إدراكية وفلسفية ترى أن كل نص جديد يولد من رحم نصوص سابقة، يتغذى عليها ويعيد تشكيلها ضمن رؤية جديدة، وهو شكل من أشكال الوجود المشترك للنصوص داخل حيّز أدبي واحد، حيث لا يُنظر إلى الكاتب بوصفه المبدع الأوحده للعمل بل باعتباره "مركبًا" ماهرًا لصوت جماعي سابق حاضر في خلفية النص.

وباختصار، فإن مصطلح "Intertextuality" يُجسد رؤية حداثية للنصوص الأدبية بوصفها كيانات غير منعقدة على ذاتها بل متشابكة ومفتوحة على غيرها، بحيث يُعاد توليد المعنى عبر هذا التفاعل المتعدد، وهذه النظرة تُعدّ من أبرز التحولات المعرفية التي جاء بها النقد المعاصر، خصوصًا منذ الستينيات وتُشكّل الأساس النظري الذي انطلقت منه قراءات جديدة للنصوص في ضوء علاقاتها بالنصوص الأخرى.

1-2: في الاصطلاح:

حين ننتقل من الجانب اللغوي إلى البعد الاصطلاحي، نجد أن التناص كمفهوم نقدي أثار جدلاً واسعاً في الدوائر الفكرية الغربية والعربية، بسبب تعدد التفسيرات والتأويلات التي أُعطيت له، واختلاف المرجعيات التي استند إليها كل تيار في ضبطه، فهناك من اعتبره نتاجاً مباشراً للنظريات البنيوية والسميائية التي ركزت على بنية النص وتفكيكه داخلياً دون الرجوع إلى نوايا المؤلف، وهو ما ينسجم مع فكرة التناص بوصفه فعلاً تفاعلياً يحدث بين النصوص بمعزل عن نية الكاتب، وهناك من أرجع التناص إلى جذوره البلاغية والنقدية في الثقافة العربية معتبراً أنه ليس وافداً جديداً على فكرنا الأدبي، بل إنه تجلٍّ لمفاهيم قديمة مثل السرقات الشعرية، والانتحال، والأخذ، وكلها مصطلحات نقدية عرفها تراثنا تحت تسميات مختلفة لكنها تلتقي في جوهرها مع مفهوم التناص الحديث.⁽¹⁾

لقد بدأت إشارات "التناص" أو "Intertextuality" في النقد الغربي من الحقل الروائي تحديداً، وذلك لأن فن الرواية يتيح بطبيعته تداخلاً بين الأجناس الأدبية المختلفة ويحتل تعدد الأصوات والأنماط والخطابات، أما في التراث النقدي العربي القديم، فقد ظهرت أفكار تشبه التناص من خلال تأمل النقاد في مسألة تداول الشعر بين الشعراء، وانتقال الصورة أو البيت أو التجربة من شاعر إلى آخر، كما نجد في قضية السرقات الشعرية أو توارد الخواطر، هذا الانفتاح على تجارب الآخرين والتأثر بهم، ولّد مصطلحات عديدة تتماهى في معناها مع ما نطلق عليه اليوم "التناص".

يستعرض سعيد علوش في كتابه "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" عدداً من التعريفات التي تناولت مفهوم التناص، ويشير إلى أن هذا المصطلح لم يظهر فجأة بل نشأ وتطور عبر مراحل فكرية، بدءاً من جوليا كريستيفا (J. Kristeva) وانتهاءً بـ رولان بارت (Roland Barthes)، اللذين يعدّان من أبرز الأسماء التي ساهمت في بلورة المفهوم.⁽²⁾

¹ - زهير أحمد محمد المنصور، قضايا الأسلوب عند ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة، د ط، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2010، ص 23.

² - ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1985، ص 321.

فكرستيفا ترى أن "التناص هو أحد مميزات النص الأساسية، إذ يحيل على نصوص أخرى سابقة عنه أو معاصرة له"، أما سوليرس (Solliress)، فيعتبر أن التناص "يوجد في كل نص، ويتموضع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعتبر قراءة جديدة، مكوناً بذلك طبقة جيولوجية كتابية تتم عبر إعادة استيعاب غير مجرد لمواد النص"¹، إذ يبرز هذا القول طبيعة التناص كفعل "جيولوجي"، أي أن النص أشبه بطبقات تتراكم وتُعاد صياغتها وتظهر بصيغ جديدة دون أن تنفصل كلياً عن أصولها.

أما "رولان بارت" فيذهب أبعد من ذلك، حين يقول إن "لا نهاية للنص، فالتناص قانون له"⁽²⁾ بهذا المعنى، لا يمكن فهم أي نص على أنه منغلق على ذاته أو مكتفٍ بإبداع مؤلفه، بل هو مشروع مفتوح يتشكل باستمرار من خلال ما يضيفه إليه الآخرون أو ما يستحضره من أصوات سابقة.

وتتفق كثير من الدراسات النقدية على أن الناقدة البلغارية **جوليا كرسستيفا** هي أول من صاغ مصطلح التناص في أواخر الستينيات (1968)، مستندة في ذلك إلى مفهوم الحوارية الذي استقته من ميخائيل باختين. وقد أعادت تعريف النص الأدبي من خلال رؤية لسانية جديدة، حيث قالت: "النص جهاز لساني يعيد توزيع النظام اللساني بواسطة الربط بين الكلام التواصل الذي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات وبالتالي فالنص إنتاجية، وهو يعني أنه ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتناهي ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"⁽³⁾. يُعد هذا المفهوم حجر الأساس في النظرية التناصية الحديثة، لأنه يؤكد أن كل نص هو ملتقى لعدد لا نهائي من النصوص الأخرى التي تتقاطع وتتفاعل وتتفاوض داخله، مكونة في النهاية نصاً جديداً لكنه لا يُبنى من العدم.

يمضي التناص في الكشف عن خصوصية النص الأدبي، فهو ليس كياناً جامداً ولا بناءً مغلقاً بل هو حقل خصب تتحرك فيه رموز وإشارات متعددة، تدخل إلى النص من جهاته المختلفة، وتخضع

¹ - جوليا كرسستيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، 1997، ص 21.

² - ينظر سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 321.

³ - جوليا كرسستيفا، علم النص، ص 21.

لمنطق التأويل والتفاعل لا لمنطق الحدود والقواعد الصارمة، فالكتابة ليست خلقاً من فراغ بل هي تشكيل مستمر لما سبق، وإعادة توزيع لمدونة ثقافية ولغوية تمتد عبر الزمن. كما يقول أحد الدارسين: "النصوص دائمة التنقل، تسافر دون حدود أو قواعد، تدخل في ظاهر النص وباطنه، وتخضع لإشاراته المتعددة"¹، ما يعكس رؤية حديثة للنص بوصفه فضاءً مفتوحاً على لا نهائية من التأويلات والتمفصلات.

وعليه مرّ مصطلح التناسل بسلسلة من المفاهيم أوردها "سعيد علوش" في كتابه "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة"²، إذ يستعرض تأريخ المصطلح مبيناً أن بدايته كانت مع جوليا كرسيفا، وامتداده المفهومي مع رولان بارت، ومن ثم مع تيارات نقدية متعددة. وترى كرسيفا أن التناسل هو من مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها، وهذا يعني أن كل نص لا يمكن أن يُفهم بشكل كامل إلا من خلال علاقته بالنصوص الأخرى، أما سوليرس (Sollire) فينظر إلى التناسل كأرضية تتقاطع عندها النصوص المتعددة، ويقول إنه يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة، بحيث يعتبر قراءة جديدة، مكوّناً بذلك طبقة جيولوجية كتابية تتم عبر إعادة استيعاب غير مجرد لمواد النص⁽³⁾، فإن التشبيه بطبقة جيولوجية يفتح لنا منظوراً ثرياً لفهم النص الأدبي فهو كالبنية الطباقية المتراكمة، كل طبقة تحمل آثار ما قبلها وتعيد تشكيلها بطريقتها الخاصة.

قدّمت جوليا كرسيفا تعريفاً للنص باعتباره جهازاً لغوياً يعيد توزيع النظام اللساني عبر تداخله مع أنماط متعددة من الخطاب، تقول: وفي إطار تعميق هذا المفهوم، أدخلت كرسيفا مصطلحاً جديداً هو "الإيديولوجيم (Idéologème)" وقالت: "إن الإيديولوجيم هو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معلوم مع المؤديات التي يستوعبها أو يحيل إليها"⁴، وهي رؤية تُظهر أن النص ليس فقط تداخلاً لغوياً

¹ - Kipchakova Sanobar, INTERTEXTUALITY IN GLOBAL LITERATURE: A CROSS-CULTURAL perspective, Western European Journal of Linguistics and Education, Volume 3, Issue 3, March, 2025, p 151, <https://westerneuropeanstudies.com/index.php/2>

² - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص: 322.

³ - ينظر: محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ط1، مركز الانتماء الحضاري، سوريا، 1998 ص60.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 61.

بل هو تداخل أيديولوجي أيضاً، لأن كل نص يحمل داخله تصورات العالم، وصراعاته الرمزية، وتاريخه الثقافي.

وهذا يعني ببساطة أن التناص هو تبادل حيّ ومستمر بين أجزاء من نصوص سابقة، تُفكّك وتُعاد صياغتها في نص جديد مما يجعل النص المعاصر فضاءً تركيبياً نشطاً يعيد توزيع الذاكرة الثقافية واللغوية من جديد.

انطلاقاً من ذلك، يمكن القول بأن التناص هو بمثابة عملية "تلقيح" بين النصوص أثناء لحظة الكتابة، حيث يعتمد كل إبداع جديد بشكل أو بآخر على إرثاصات سابقة، وهو ما عبّر عنه "هايل علي المذابي" بتعريف موجز لكنه دقيق، حين قال:

"يقوم الأديب أو الكاتب على تعدد أشكاله بأخذ قصة تاريخية أو ميثولوجية، يشهرها بالضرورة، وينفض عنها الغبار، ثم ينفخ فيها هبّاً يحييها من جديد، ومن ثمة يقوم بتضمينها نصه، الذي يكتبه على تعدد أشكاله، ما يشبه ما يُسمّى بالإحيائية واستعارة الهياكل ذو أنماط وأشكال متعددة"⁽¹⁾. فالنص الحديث لا يكتب من فراغ بل يُعيد تشكيل ما هو موروث سواء من الأدب أو التاريخ أو الميثولوجيا، ويُدمجه بطريقة إبداعية تمنحه بعداً جديداً دون أن يقطع الصلة بمجذوره.

وهكذا تختلف عمليات التناص بحسب طبيعة النصوص المستحضرة ومدى توافقها مع بنية النص الجديد، بل إنّ كل إشارة داخل النص يمكن أن تتوجه إلى نصوص مختلفة، وقد أشار الناقد صلاح فضل إلى هذه المسألة حين عدّ التناص "صيغة معرفية تسعى إلى تحطيم فكر المركز والنظام والبنية والشكل والوحدة الموضوعية"⁽²⁾، فالنص لم يعد مغلقاً في وحدة بنيوية أو نمط جمالي واحد بل بات يتضمن أبنية متعددة، متنوعة، ومتولدة باستمرار، ويؤكد ذلك كولر (Coller) حين يقول إن التناص

¹ - هايل علي المذابي، المصعد في نقد المسرح، دروب للنشر، الأردن، ط1، 2018، ص: 54.

² - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، ص 154.

"يهدف إلى تحطيم المواصفات المعروفة كالشعر والنثر والقصة... أي أنه لا يعترف بنظرية الأنواع الأدبية." (1)

ومن هذا المنطلق، يمكن القول إن التناص بات مصطلحاً نقدياً معترفاً به، يُستعمل لفهم كيفية التقاء النصوص، وتفاعلها، وتلاقحها داخل العمل الأدبي، فالتناص ليس مجرد تقنية بل هو حوار، وصراع، وتفاعل بين النصوص، يعمل أحياناً على إبطال بعضها أو على تساكنها وتلاحمها ضمن نسيج النص الجديد، ومن هنا فإن التناص فعلٌ إبداعيٌّ مزدوج يقوم على الإثبات والنفي، على الاستيعاب والتجاوز وهو ما يمنحه حيويته وجدّته خاصة عند المقارنة بين الكلاسيكي والحداثي في الإنتاج الأدبي. وباختصار فإن التناص في معناه العام هو تفاعل حيي بين نصوص سابقة، سواء كانت موروثاً أو معاصرة، تُستحضر في لحظة البناء النصّي لتنتج نصّاً جديداً مشبعاً بكل تلك الأصوات التي تسكنه وتمنحه دلالاته وتعددياته وثرأه.

2- التحوّل النصي (التناص) في ضوء النقد الغربي المعاصر:

يشكل مفهوم التناص حلقة محورية في سلسلة التحولات التي شهدتها النقد الغربي الحديث، إذ حظي باهتمام واسع من قبل المدارس النقدية واللسانية، وتعدّدت الدراسات حوله سواء من حيث المفهوم أو من حيث آلياته الإجرائية. ويكاد يكون من المسلّم به أن التناص بوصفه مصطلحاً نقدياً، لم يأت من فراغ بل هو ثمرة لتراكم معرفي طويل، ارتبط بالبدايات الأولى لظهور اللسانيات الحديثة، خاصة مع أعمال العالم السويسري فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure، الذي ساهم بشكل غير مباشر في إرساء الأسس النظرية لفهم علاقة النصوص ببعضها.

لقد أشار دي سوسير إلى فكرة مهمة تقرّنا من مفهوم التناص، حين قال: "سطح النص مكوكب تبنيه وتحركه نصوص أخرى حتى ولو كانت مجرد كلمة مفردة" (2)، وهذا القول يشي بإدراكه المبكر لتركيبية النص وتشظّيه وارتباطه بما يسبقه من نصوص، كما نجد عنده تأصيلاً لفكرة النظام

¹ - شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتضّب العربي، لبنان، ط2، 1993، ص388.

² - نحلة فيصل الأحمد، التفاعل النصّي-التناصية النظرية والمنهج، مؤسسة الإمامة، الرياض، ط2، 2006 ص 106.

اللغوي المغلق، من خلال حديثه عن العلاقة بين اللغة (Langue) والكلام (Parole)، إذ فرّق بين النظام اللغوي الثابت واللغة كأداة استعمال متغيرة، يقول في هذا السياق: "يشار إلى اللغة كما هي قائمة في لحظة من الزمن، بأنها نظام آمن وليس زمنياً، أي مرتبط بالزمن ويتطور مع مرور الوقت، عندما يتكلم البشر أو يكتبون فإنهم يعتقدون بأنهم مرجعيون، ولكنهم في الواقع ينتجون أعمالاً محددة من التواصل اللغوي أو الكلام (Parole)".⁽¹⁾

هذا التمييز بين اللغة كنظام ثابت والكلام كممارسة حرة، كان له أثر بالغ في تطور نظريات التناسل لأنه فتح المجال لفهم كيف يتم إنتاج المعنى ليس من خلال المفردة وحدها، بل من خلال السياقات التي تمرّ عبرها النصوص وتُعاد صياغتها فيها، وقد استندت كثير من النظريات اللاحقة في النقد النصي ومنها التناسل، على هذه الرؤية الجوهرية التي صاغها دي سوسير باعتبار أن كل إنتاج لغوي هو إعادة استعمال لمعجم سابق وتراكيب لغوية متوارثة.

وفي السياق ذاته، يظهر "غوستاف لانسون" (Gustave Lanson) ليؤكد الفكرة ذاتها بطريقة أكثر صراحة حين قال: "ثلاثة أرباع المؤلف مكوّن من غير ذاته"⁽²⁾، وهذه العبارة تكشف عن حقيقة أن الكاتب لا يكتب من فراغ أو من ذات معزولة بل إن كتابته تتشكل من تفاعلاته الثقافية، وقراءاته السابقة، وخبراته المتراكمة، وهذا بدوره يعزز من مشروعية التناسل كعملية إبداعية تتجاوز الفرد لصالح النصوص التي تسكنه وتحرك لغته.

وتجدر الإشارة إلى أن الحديث عن التناسل لا يمكن فصله عن الحقول الأخرى التي تقاطعت معه، وعلى رأسها الرواية واللغة، كما لا يمكن تجاهل النقّاد والباحثين الذين أسهموا في ترسيخ هذا المفهوم ابتداءً من "ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtin) الذي صاغ مبدأ الحوارية بوصفها الأساس الذي يبنى عليه التناسل، وصولاً إلى "جوليا كرسيفا" (Julia Kristeva) التي منحت المصطلح شكله النظري

¹ - جراهام آلان، نظرية التناسل، تر: باسم المسالة، دار التكوين للتأليف والنشر - دمشق، سوريا، ط2، 2011

² - محمد عزّام، النص الغائب، (تجليات التناسل في الشعر العربي)، دط، منشورات اتحاد كتّاب العرب، سوريا، 2001، ص: 27.

الصريح، ومرورًا بأسماء لامعة مثل "رولان بارت" Roland Barthes ، و"جيرار جينيت" Gérard Genette، و"رولان جينيه" Roland Jenny، و"ميشال ريفاتير" Michael Riffaterre. هؤلاء النقاد والفلاسفة لم يقدّموا فقط تعريفات نظرية للتناص، بل وسّعوا دائرة بحثه لتشمل علاقات النصوص عبر الزمن، وتداخل الأنواع، وطرائق إنتاج المعنى، مما حوّل التناص من مفهوم لغوي بسيط إلى أداة تحليلية عميقة تُستخدم في تفكيك بنية النصوص، وتحديد أوجه تأثيرها وتأثرها بما سبقها أو جاورها من خطابات.

2-1 الحوارية عند ميخائيل باختين:

يُعد مفهوم التناص في جذوره الأولى، وليد التحولات الكبرى التي جاءت بها البنيوية (Structuralisme)، خاصة مع المنظور النقدي الذي أسّسه ميخائيل باختين، أحد أبرز منظري الخطاب الروائي في القرن العشرين، فقد شكّلت أطروحاته النقدية –التي استلهمها من دراسته لأعمال الكاتب الروسي الكبير دوستويفسكي (Dostoevsky) أساسًا لانبثاق تصوّر جديد للخطاب الأدبي، حيث تلاقت فيه الأبعاد التاريخية والمعرفية والإيديولوجية لتنتج مقارنة جديدة للرواية بوصفها فضاءً حيًا للصراع والحوار بين أصوات متعددة ومتنافرة.

يرى "باختين" في "دوستويفسكي" نموذجًا للرواية المتعددة الأصوات، إذ يقول: «دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات Polyphone، لقد أوجد صنفًا روائيًا جديدًا بصورة جوهرية، ولهذا السبب بالذات فإن أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع، وهي لا تدعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ»¹، في هذا التصريح تتجلّى روح التجديد التي سعى باختين إلى تأطيرها، حيث تصبح الرواية مجالًا للتفاعل بين أصوات وخطابات متعددة لا يُهيمن فيها صوت المؤلف بل تتساكن وتتجادل فيها وجهات نظر متعددة ومستقلة عن بعضها البعض.

¹ - ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: 11.

وقد أسّس "باختين" لهذا التصور من خلال استثمار مصطلحات نقدية تعبّر في جوهرها عن علاقات تناصيّة وتفاعلية بين مكونات الخطاب الروائي، من بين هذه المفاهيم: تعدد الأصوات (Polyphony)، والخطاب المزدوج الصوت (Double-voiced discourse)، والتهجين (Hybridization)، والغيرية (Otherness)، والكرنفالية (Carnival)، والحوارية (Dialogism) هذه المفاهيم رغم اختلاف مسمياتها، تصب جميعها في اتجاه واحد وهو نزع الهيمنة الأحادية عن النص، ومنح الكلمة لخطابات متعددة تتجادل داخله مما يفتح النص الأدبي على آفاق لا نهائية من التأويل والاختلاف.

لقد درس "باختين" روايات "دوستوفسكي" الكبرى مثل "الجريمة والعقاب" و"الإخوة كارامازوف"، وغيرهما، ليؤكد من خلالها أن الرواية لا تعبّر عن صوت المؤلف وحده وإنما هي ملتقى لتيارات فكرية وإيديولوجية متضادة تتواجه وتتجاوز داخل النص، يقول في هذا السياق: "يستطيع دوستوفسكي أن يسمع علاقات حوارية في كل مكان، في معظم مظاهر حياة الإنسان الواعية والذكية، وحيثما بدأ الوعي، بدأ هناك الحوار بالنسبة له".⁽¹⁾

انطلاقاً من هذا التأسيس الفكري، تصبح الرواية عند باختين عبارة عن حقل من العلاقات الخطائية المتشابكة التي لا يعلو فيها صوت على آخر بل تتفاعل الأصوات، وتتقاطع الرؤى، مما يجعل كل شخصية تعبّر عن وعيها الخاص وموقفها المستقل، لا عن قناعات المؤلف بالضرورة. وهذا في جوهره يمثل نواة التناص كما سيظهر لاحقاً في نظريات جوليا كرسيفا، ورولان بارت، وجيرار جنيت، وغيرهم، الذين استثمروا مفهوم الحوارية لتطوير نظرية التناص بوصفها مقاربة تحليلية لتفاعل النصوص وتوليد المعنى من خلال التداخل.

ينطلق "باختين" في تصوّره للرواية من فكرة أساسية مفادها أن الشخصيات ليست مجرد أدوات سردية داخل النص بل هي كائنات ناطقة تحمل وعياً خاصاً بها، ورؤيةً للعالم، وإيديولوجيا مميزة، فكل

¹ - جراهام آلان، نظرية التناص، تر: باسل المسألة، دار التكوين للنشر والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2011، ط1، ص: 38.

شخصية داخل الرواية لا سيما في روايات دوستوفسكي التي درسها باختين بعمق، تُعبّر عن موقفها الخاص من الوجود بطريقتها الخاصة، ولهذا السبب يرى باختين أن "الشخصيات تعبّر عن فكرها وموقفها الاجتماعي وطريقة تعبيرها المرتبطة بوعيها أو رؤيتها للعالم"¹، ما يجعل كل شخصية تملك استقلالية فكرية داخل النص.

من هذا المنطلق، ظهرت لديه فكرة "البوليفونية Polyphonie أو تعدّد الأصوات، وهي من أبرز المفاهيم التي تميّز بها تحليله للرواية، فالرواية البوليفونية هي تلك التي تسمح بتعدّد وجهات النظر، دون أن يهيمن صوت المؤلف أو أي صوت مركزي على باقي الأصوات داخل النص، فكل خطاب فيها يحمل تصوّره الخاص للعالم ويُعدّ بمثابة "ردّ" على خطابات أخرى، ولذلك اعتبر باختين الرواية الجنس الأدبي الأمثل لتجسيد تعدد الأصوات واللغات فهي بنظره ليست مجرد بنية فنية بل هي نتاج حيّ لثقافة المجتمع بل جزء لا يتجزأ منها.

في المقابل، ينتقد "باختين" الأجناس الأدبية الأخرى التي يراها أحادية الصوت، وعلى رأسها الشعر. فالشعر، وخاصة الشعر الغنائي والملحمي، يُهيمن عليه صوت واحد ويفرض رؤية أحادية تجاه العالم ولا يُفسح المجال لتعدّد الأصوات داخل بنيته، من هنا نفهم لماذا ينفي باختين صفة "الحوارية" عن الشعر ويعتبر أن الرواية وحدها تملك المرونة والقدرة على احتضان التنوع الإيديولوجي واللغوي. كما يشير "باختين" إلى أن كل متكلم في الرواية هو حامل لإيديولوجيا معينة، أي أن اللغة التي يتحدث بها ليست محايدة بل مشبعة بأفكار ومواقف.

انطلاقاً من هذا التصور، تصبح الرواية البوليفونية مجالاً حيّاً لتعدّد الشخصيات والرؤى والأفكار بحيث لا يكون الخطاب السردى مجرد تعبير عن صوت مركزي، بل حوار دائم بين أصوات متعددة ومتفاعلة، تُشكّل في مجموعها فضاءً ديناميكياً للحوار الثقافي والاجتماعي.

¹ - المرجع السابق، ص: 38.

يُبرز باختين في عدد من كتاباته النظرية، فكرة محورية تتعلق بطبيعة الخطاب، وهي أن كل كلام أو خطاب جديد لا يُنتج في فراغ بل هو دائماً في علاقة مع خطابات سابقة أو معاصرة له، فاللغة كما يراها باختين، ليست وسيطاً محايداً أو أداة صامتة بل هي مجال حيّ تتحرّك فيه أصوات متعددة تتقاطع وتتجاوز وتتفاعل باستمرار.

إنّ الخطاب بالنسبة لباختين لا يُوجّه نحو الموضوع فقط بل هو موجّه دوماً نحو خطاب آخر سبق أن تناول الموضوع ذاته، وهذا ما يُسمّى "التوجيه الحواري" للخطاب أي انفتاح كل خطاب على خطاب غيره بطريقة واعية أو غير واعية، ففي نظره مهما حاولنا تجنب الخطابات التفاعل بعضها مع بعض، سنجدّها تتلاقى وتتشافق وتُكمل بعضها البعض. وهو ما يُعبّر عنه "تودروف" بقوله: "التوجيه الحواري مشخصٌ لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حيّ" ⁽¹⁾.

فالخطاب الحيّ لا يمكن أن يكون مكتفياً بذاته أو مغلقاً بل هو دوماً في علاقة صريحة أو ضمنية مع خطابات الآخرين، إما من خلال التفاعل معها، أو الرد عليها، أو نقدها، أو إعادة إنتاجها بطريقة مختلفة، وباختين يُشبّه هذا التفاعل بعملية "الرد الحيّ" التي لا يمكن لأي خطاب أن يتجاوزها ومن هنا تأتي فكرته الأساسية التي تقول إن اللغة ذات طابع حوارى بطبيعتها.

ولكي يُوضح باختين مدى ترسخ هذا التفاعل في أصل اللغة نفسها، يستعين بصورة رمزية ذات بعد ديني وفلسفي، حين يقول إن الإنسان الوحيد الذي استطاع أن يتحدث دون أن يكون كلامه متأثراً بخطاب سابق، هو آدم:

"آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر، لأنه كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه، وانتهك بوساطة الخطاب الأول" ⁽²⁾.

¹ - ترفيتان تودروف، المبدأ الحوارى، ص 161.

² - المرجع نفسه، ص 161.

بهذا المثال يُشير باختين إلى أن اللغة البشرية منذ لحظة الثانية، لم تكن أبدًا عذراء أو خالية من التفاعل، بل أصبحت دومًا حاملة لآثار السابقين ومنخرطة في سلسلة لا متناهية من الخطابات المتشابكة، وبذلك فإن كل كلام جديد هو في جوهره، ردّ على كلام سابق واستمرار لحوار ثقافي واجتماعي مفتوح لا يُمكن أن يُغلق.

إن هذه الفكرة تُعدّ من الركائز الأساسية لفهم نظرية "الحوارية" عند باختين، والتي ترى أن كل نص أو خطاب هو موقع تفاعل بين "الأنا" و"الآخر"، بين الذاتي والجماعي، بين الماضي والحاضر. وهذا ما يجعل الخطاب في نظره دائم الحركة، متعدّد الأبعاد، وغير قابل للاختزال في صوت واحد أو معنى نهائي.

يرى باختين أن الخطاب — مهما بدا فرديًا أو متميزًا — لا يمكن أن يكون معزولًا عن غيره من الخطابات، إذ أن اللغة بطبيعتها تحمل في طياتها أثر التفاعل مع أصوات سابقة أو متزامنة، وهذا التفاعل ليس سمة عرضية بل عنصر جوهري يُميّز كل أنواع الكلام، خصوصًا في المحادثات اليومية، والخطابات الإنسانية، وحتى في مجالات تبدو عقلانية ومحايدة كالعلوم والقانون، فالخطاب في كل هذه المجالات لا يُنتج في فراغ بل يدخل في علاقة حوارية مع خطابات أخرى، ويعيد بناء نفسه من خلال هذا التفاعل. وهنا يُلحّ باختين على أن "الخاصية المميزة للخطابات تكمن في كونها بحاجة إلى إقامة علاقة مع النصوص التي تدخل معها في عملية حوار"¹، مشيرًا إلى أن الحوارية أو التفاعل بين النصوص ليست فقط ضرورة لغوية بل هي شرط وجودي لكل خطاب حيّ.

في هذا الإطار يؤكّد الناقد الروسي تدوروف، في قراءته لأعمال باختين، على مركزية البعد الحوارية داخل القول اللغوي، فيقول:

"إنّ أهم سمة من سمات القول، أو على الأقل السمة التي لا يجوز إهمالها هي حواريته، أي بعده التناسلي، لا توجد أشياء غير مسماة بعد آدم وأكثر من ذلك، لا توجد كلمة غير مستخدمة".⁽²⁾

¹ - تزفيتان تدوروف، المبدأ الحوارية، ص: 162.

² - جراهام آلان، نظرية التناص، ص: 45.

وهذا القول يُعيد التأكيد على أن اللغة بطبيعتها حاملة لذاكرة استخدام، وأن كل ملفوظ لغوي يتشكّل ضمن شبكة من الاستعمالات السابقة؛ أي ضمن بنية تناصيّة تجعل من كل خطاب امتدادًا لخطابات أخرى سابقة أو موازية له.

وبعد أن أسّس باختين لهذه الرؤية التفاعلية للخطاب، انتقل إلى تحليل الطرق التي يُستحضر بها خطاب الآخر داخل النص الروائي، وخاصة في الرواية التي رأى فيها الجنس الأدبي الأمثل لتجسيد هذا التعدّد. ومن بين هذه الطرق، حصر باختين بعض الأشكال التي تُعبّر عن هذا التداخل النصي داخل الرواية منها:

اللعب الهزلي مع اللغات: أي توظيف لغات مختلفة داخل النص بطريقة ساخرة أو متهكّمة، لإبراز التناقضات الاجتماعية أو الإيديولوجية الكامنة فيها.

السرد غير المباشر: أي أن السرد لا يصدر مباشرة عن الكاتب، بل يُنقل من خلال شخصية، أو راوٍ غير موثوق، ما يخلق مسافة بين الصوت السارد والمؤلف الفعلي.

تعدد الخطابات على لسان الشخصيات: حيث تنطق كل شخصية بخطاب يحمل وجهة نظرها الخاصة، ويتفاعل - حوارًا أو تضادًا - مع خطاب شخصيات أخرى.

تضمين أمثال، شعر، رسائل، أو نصوص داخلية: مثل إدراج خطاب شعري أو شعبي أو قانوني أو ديني ضمن المتن الروائي، بما يعكس تعددية الأجناس والخطابات داخل النص الواحد.

إنّ هذه العناصر مجتمعة بحسب باختين، تُشكّل ما يُمكن اعتباره الأرضية الصلبة لولادة مفهوم التناص، وهي التي ستُحدث لاحقًا نقلة نوعية في الفكر النقدي، خصوصًا حين تلقفت الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا أفكار باختين، وجعلت منها الأساس النظري لنحت مصطلح "التناص" (intertextualité) في الستينيات، فالرواية الحوارية بحسب باختين، لم تكن فقط نوعًا أدبيًا متميزًا بل أصبحت - بفضل ما تحمله من تعدد وتداخل - النواة التي انطلقت منها كريستيفا لتؤسس رؤيتها حول التناص، بما يمثله من انفتاح للنص على غيره وتفاعل حيّ بين المقولات الخطابية داخل الثقافة.

2-2 مصطلح التناص عند "جوليا كريستيفا":

اتفق معظم النقاد على أن مصطلح "التناس" كمفهوم نقدي ظهر لأول مرة على يد الباحثة الفرنسية "جوليا كريستيفا"، التي طوّرت في أبحاثها ما بين عامي 1966 و 1967، ونشرته لاحقاً في كتابيها الشهيرين: "سميوتيك" (Sémiotik) و"نص الرواية" (La Révolution du langage poétique) غير أن المقالين الأهم اللذين وضعت فيهما الأسس النظرية الصلبة لهذا المفهوم هما: "الكلمة، الحوار والرواية" (Word, Dialogue and Novel) و"النص المحصور" (The Bounded Text) وفي هذين العملين، استندت كريستيفا إلى مفاهيم الحوارية (Dialogisme) التي بلورها ميخائيل باختين لكنها أعادت صوغها من منظور بنيوي ولساني معاصر.

ففي سعيها إلى تطوير فهم جديد لطبيعة النص الأدبي، استبدلت كريستيفا مصطلح "الحوارية" الذي استعمله باختين بمصطلح "التناس" (L'intertextualité)، معتبرة أن كل نص ليس وحدة مستقلة أو منغلقة بل هو نتاج تفاعل مستمر بين المؤلف والمتلقي والنصوص الأخرى.

تقول في هذا الصدد: "النص هو علاقة باللسان الذي يتموقع داخله، هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة)، ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات اللسانية الخالصة لا عبر المنطق التقليدي".⁽¹⁾

بهذا المعنى، يصبح النص فضاءً تتقاطع فيه الملفوظات والخطابات المستمدة من نصوص سابقة أو معاصرة له بشكل واعٍ أو غير واعٍ، في عملية معقدة من التفاعل والتداخل النصي وهذا ما عبّرت عنه كريستيفا بقولها: "إنه ترحال لنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نصّ معين تتقاطع وتتقابل وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى".⁽²⁾

لقد توصلت كريستيفا إلى هذا التصوّر من خلال دراساتها حول ما أسمته "الإنتاجية النصيّة"، والتي تُعدّ مصدرًا رئيسيًا للتناس وهي انطلقت من أفكار النحو التوليدي والتحويلي لتشير إلى أن الإنتاج النصي ليس مجرد عملية كتابية سكونية، بل هو حركة تُولّد نصوصًا جديدة انطلاقًا من تفاعلها مع مخزون ثقافي ونصي سابق. ومن هنا جاء تمييزها بين مفهومين أساسيين:

¹ - جوليا كريستيفا، علم النص، ص 21.

² - المرجع نفسه، ص: 21.

➤ النص الظاهر (Pheno-text) وهو مستوى القول الملموس، أي النص كما يظهر على الورق ويُقدَّم للمتلقي.

➤ النص العميق أو التكويني (Geno-text) وهو المستوى الباطني من النص، الذي يتضمن الحركة التوليدية الكامنة في اللغة والطاقات الرمزية واللاواعية التي تؤثر في بنيته ودلالته.

وفي ضوء هذا التقسيم، ترى كريستيفا أن النص الظاهر ليس سوى سطح دلالي يمكن أن يُفكَّك ويُعاد تأويله استناداً إلى الخلفيات المرجعية للمتلقي، أي أن المعنى ليس شيئاً جاهزاً أو ثابتاً داخل النص بل هو ما يتوالد عنه من معانٍ وتفاعلات جديدة بحسب السياقات القرائية المختلفة وتكتب في هذا السياق:

"عندئذٍ يصبح النص نقطة التقاء، ليس فقط بين منتجه ومتلقيه، بل وأيضاً بينه وبين النصوص الأخرى المتعددة التي سبقت، أو القريبة منه، والتي تربطها به علاقات غير متوقعة ولكن فعلية".⁽¹⁾

من هنا، يُصبح التناص عند كريستيفا رؤية جديدة للنص باعتباره كياناً مفتوحاً ومتحرّكاً، لا يتحقّق إلا من خلال علاقاته بالنصوص الأخرى، لا باعتباره نسخة أو محاكاة لها بل بوصفه إعادة كتابة، ومساءلة وتحويراً للأصوات السابقة في ضوء وعي جديد وسياق ثقافي مختلف.

يتصل مفهوم توليد الدلالة في التناص اتصالاً وثيقاً بطبيعة النص وبنيته الداخلية، إذ لا يمكن فصل المعنى عن الطريقة التي يتشكّل بها الخطاب داخل النسيج اللغوي. ولذلك فإن تحليل التناص يقتضي النظر في عنصرين متكاملين: الأول، هو النسيج اللغوي للنص وطريقة تشكّله وتولده من نصوص أخرى؛ والثاني، هو الذات المنتجة للنص أي المؤلف بوصفه فاعلاً مبدعاً، يُعيد بناء ما سبق بوعي أو بدونه.

وقد أوضحت كريستيفا هذه الفكرة بقولها إن النص هو قبل كل شيء "نص غريب"، أي نص يتقاطع مع ألسن أخرى ويمتزج بخطابات غيره، وهو نصّ قابل للقراءة، متميز، له علاقة غير متوقعة

¹ - ب. برونل وآخرون، النقد الأدبي، تر: هدى وصفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص 129.

بلسانٍ آخر أو نظام لغوي مغاير سواء كان ذلك على ورق أو على حجر هيروغليفي، وبالتالي فإن النص ليس مجرد بنية منغلقة على ذاتها، بل هو آلة لإعادة التنظيم ينتج المعنى من خلال الهدم، والتفكيك، والتركيب المتجدد للصور والملفوظات".⁽¹⁾

ومن هذا المنظور، تصبح عملية الكتابة عند كريستيفا شكلاً من أشكال الهجرة النصية، حيث تقوم الذات الكاتبة بهجر المعاني القديمة واستبدالها لتعيد إنتاج نص جديد في فضاء إبداعي مفتوح يُتيح تقاطع النصوص وتبادلها وتلقيحها، وتُعد الرواية - بحسبها - الفضاء الأدبي الأكثر قدرة على استيعاب هذا التداخل، نظرًا لمرونتها البنيوية واحتوائها على أجناس متعددة كالقصة، والمسرح، والشعر، والرسائل، وغيرها.

لقد أولت كريستيفا أهمية كبرى لمصطلح التناص، واعتبرته الأداة النظرية الأساسية لفهم طبيعة الإنتاج النصي في الأدب الحديث، إذ ترى أن النص الجديد لا يُولد من العدم بل هو دائماً تشربٌ لنصوص قديمة، وتماهٍ معها، وتحويلٌ لها إلى شكل جديد، ولذلك تكتب في إحدى أشهر عباراتها: "كل نص يُبنى مثل فسيفساء من الاقتباسات؛ كل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى، إن مفهوم التناص يستبدل مفهوم الذاتية الجماعية واللغة الشعرية تُقرأ على الأقل مرتين".⁽²⁾

هنا تُقدّم كريستيفا رؤية جذرية للكتابة فالنص عندها هو نقطة التقاء وتفاعل، لا فقط بين الكاتب والقارئ، بل أيضاً - وربما بالأساس - بين النصوص من خلال أشكال متعددة من المحاكاة، أو الاستدعاء المباشر وغير المباشر، أو التقليد، أو إعادة الكتابة. وهذه العلاقات التناصية لا تتجلى فقط في الشكل بل في المعنى والبنية والدلالة.

فمن خلال هذا التفاعل، يصبح النص مكاناً لتلاقي البنى الأدبية بالبنى الخطابية الأخرى سواء كانت سياسية، دينية، فلسفية، علمية، أو غيرها، ما يُحوّل النص إلى ما أسمته كريستيفا "فضاء متداخل

¹ - جوليا كريستيفا، علم النص، ص: 64-65.

² - عز الدين مناصرة، علم التناص، (نحو منهج تفاعلي عنكبوتي)، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 2006، ص: 153.

نصياً" أي حقلاً حركياً تتفاعل فيه أصوات وخطابات متعددة، ويتحوّل فيه المعنى من كونه قيمة ثابتة إلى فعلٍ مستمر من التوليد والتأويل.

ومن هنا، فالتناص عند كريستيفا ليس فقط تكراراً لنص سابق بل هو أداة معرفية لفهم كيفية إنتاج نص جديد، أي كيف يُبنى المعنى من خلال ما يُستعاد ويُعاد تشكيله، إنه حركة مستمرة بين القديم والجديد بين الغائب والحاضر، بين المؤلف والمتلقي، في سيرورة دلالية لا تنتهي.

يمثل التناص، كما صاغته جوليا كريستيفا، عملية مزدوجة: فمن جهة، هو أساس في إنتاج الخطاب الجديد، ومن جهة أخرى يُعدّ إطاراً نظرياً ملائماً لقراءة النصوص وتأويلها ضمن بنيتها اللغوية والثقافية المتشابكة، ولهذا السبب يمكن النظر إلى التناص بوصفه آلية تأويلية تفتح أفقاً جديداً أمام القراءة النقدية، وتكشف عن الطبقات الخفية للمعنى داخل النصوص الأدبية حيث لا يُقرأ النص بمعزل عن سياقه النصّي والثقافي بل يُفهم دائماً في ضوء تفاعله مع نصوص أخرى.

ومع الانتشار الواسع لمفهوم التناص في الأوساط النقدية العالمية، وما شهدته من توظيف متزايد في تحليل النصوص الأدبية داخل ثقافات متعددة، أخذ المصطلح يتحول من مجرد أداة نظرية إلى مفهوم محوري في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، وقد أصبح يحتل مكانة مركزية في الكثير من قراءات النصوص لا سيما تلك التي تتعامل مع الأدب من منظور تداولي أو ثقافي أو تفكيكي.

لكن مع هذا الانتشار الواسع، لاحظت جوليا كريستيفا أن مفهوم التناص قد تعرّض لنوع من التبسيط والابتذال، حيث صار يُستخدم بشكل سطحي للدلالة على مجرد استحضار نصوص أخرى داخل النص الجديد، دون التعمق في العلاقات البنيوية والفكرية التي تربط بينها، لهذا السبب اقترحت كريستيفا مصطلحاً بديلاً عن "التناص" وهو "التنقلية" (la transposition) أو (la transgressivité) وصرّحت قائلة: "إن هذا المصطلح (التناصية) الذي فهم غالباً بالمعنى المبتذل في نصّ ما، نُفضّل عليه مصطلح التنقلية".⁽¹⁾

¹ - محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص: 27.

فمصطلح "التنقلية" يُعبّر بصورة أعمق عن الدينامية النصّية التي كانت تقصدها كريستيفا منذ البداية، حيث لا يتعلق الأمر فقط بنقل مقتطفات أو إشارات من نص إلى آخر بل بوجود حركة عبور فاعلة ومعقدة بين البنى النصّية، تؤدي إلى إعادة تشكيل الخطاب والمعنى من خلال الانتقال المستمر بين أنظمة دلالية متباينة.

في هذا السياق، تصبح "التنقلية" امتدادًا متقدمًا لمفهوم التناص، يُشير إلى قدرة النص على التحوّل، والهجرة، وإعادة البناء عبر تفاعله مع سياقات متعددة - سواء كانت لغوية، ثقافية، تاريخية أو أدبية، وهي بهذا تُعيد الاعتبار لجوهر التناص كما أرادته كريستيفا: ليس مجرد حضور نصوص سابقة داخل النص الجديد بل انخراط النص في شبكة من التفاعلات التي تعيد إنتاج المعنى بصورة متجددة وغير نهائية.

وفي ختام هذا المسار النظري لمفهوم التناص، يجدر التوقف عند واحد من أبرز النقاد الذين أعادوا صياغة المفهوم وتوسيعه بشكل منهجي وهو جيرار جينيت، أحد أعمدة النقد النصي في فرنسا، فعلى الرغم من أن مصطلح التناص ارتبط في نشأته بجوليا كريستيفا التي استلهمته من "الحوارية" الباختيانية، فإن جينيت رأى أن هذا المفهوم بصيغته المتداولة، يظل ضيقًا ومحدودًا ولا يفني بتعقيد العلاقات النصّية التي يمكن أن تنشأ بين نص وآخر.

لهذا السبب، اقترح جينيت مصطلحًا أوسع هو: التعالق النصّي (La transtextualité)، واعتبره المفهوم الجامع لكل ما يمكن أن يُربط بين نص وآخر، سواء كان ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر، ظاهر أو ضمني، وإعٍ أو لا شعوري".⁽¹⁾

وبهذا تصوّر الشامل يكون التناص - كما حدّدته كريستيفا - مجرد حالة من حالات التعالق النصّي، بينما وسّع جينيت الإطار النظري ليشمل كافة أشكال العلاقة بين النصوص، ما يجعل مفهومه أكثر دقة وتفصيلاً من التوظيف الفضفاض الذي شاع في بعض القراءات النقدية المعاصرة.

¹ - محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص 125.

وبذلك يمكن القول إن التناص عند كريستيفا يُركّز على التفاعل الحيّ بين النصوص داخل نسيج النص الواحد، أما عند جينيت، فهو لا يتوقف عند حدود التفاعل بل يُصنّف ويُحلّل طبيعة هذا التفاعل ضمن نظام متكامل من العلاقات النصّية التي تُظهر كيف يُنتج الأدب ذاته عبر الأدب، وكيف تُبنى النصوص الجديدة من خلال تفاعلها البنيوي والتاريخي مع تراثها النصي.

ثانيا: حوار النصوص وتناصها في المسرح الجزائري المعاصر: قراءة في نماذج مختارة.

يُعدّ المسرح من أكثر الأجناس الأدبية احتفاءً بالآخر النصّي نظراً لطبيعته التفاعلية وميله البنيوي إلى الاشتغال على طبقات متعددة من الخطاب، تُستعاد فيها الأصوات، وتُستدعى المرجعيات، وتُعاد كتابة الذاكرة الجماعية والفردية على الخشبة. وفي السياق الجزائري، اكتسبت تقنية التناص بعداً إضافياً إذ لم تعد مجرد أداة فنية أو تزيينية بل أصبحت وسيلة لاستعادة التاريخ، واستنطاق التراث، ومساءلة الواقع، من خلال حوار النصوص القديمة والحديثة، الدينية والدنيوية، المحلية والعالمية، وذلك في إطار بناء درامي يعكس التعقيد الثقافي والوجداني للذات الجزائرية.

لقد شكّلت التحوّلات السياسية والاجتماعية التي عرفها المجتمع الجزائري أرضية خصبة لإعادة النظر في الموروث النصّي، مما دفع العديد من المسرحيين إلى الاشتغال على نصوص الذاكرة الجمعية من نصوص تراثية وأسطورية، إلى نصوص دينية وتاريخية، وصولاً إلى أعمال روائية وشعرية وفلسفية، وذلك بهدف تفكيك البنى الرمزية السائدة، أو إعادة قراءتها وفق منظور معاصر، فالتناص في هذا الإطار لا يأتي بوصفه استنساخاً بل يُمارَس بوصفه حواراً نقدياً مع الخطابات السابقة إما لإعادة شرعيتها ضمن الواقع الجديد أو لمقاومتها وتفكيك سلطتها الرمزية.

وما يُميّز التناص في المسرح الجزائري المعاصر هو تعدّد وظائفه وتنوّع مصادره؛ فهو لا يقتصر على النصوص الأدبية الكبرى بل يشمل أيضاً الثقافة الشعبية، والأمثال، والأغاني، والحكايات الشفوية، وحتى الخطابات الإعلامية والسياسية، وبهذا يصبح النص المسرحي فضاءً خصباً لتفاعل الأصوات واختلاط الخطابات في بنية درامية هجينة، تُعيد تشكيل المعنى في ضوء تراكمات الذاكرة، وتجربة المعاناة وهموم الهوية.

كما أن التناص يُسهم في تعزيز البُعد التعدّدي داخل النص، حيث تتحول المسرحية إلى فسيفساء لغوية وثقافية، تُجاور فيها النصوص الدينية النصوص الدنيوية، وتتصادم الأساطير بالواقع، وتتعلق الاقتباسات العالية مع اليومي والعادي، وهذا ما يجعل من التناص أداة لتوسيع أفق المعنى ودعوة المتفرج أو القارئ إلى إعادة تأويل ما هو مألوف في ضوء ما هو جديد، أو العكس.

وبالنظر إلى هذا الثراء في التوظيف، سنقوم في هذا العنصر بتحليل عدد من النصوص المسرحية الجزائرية المعاصرة، مركّزين على طرائق اشتغالها على التناص، ومصادر النصوص المستحضرة، ووظائفها داخل البنية الدرامية، كما سنسعى إلى إبراز كيف يتحوّل التناص إلى أداة لكشف الصراع بين السلطة والمقاومة، بين الذاكرة والنسيان، وبين الذات والآخر، وذلك ضمن رؤية مسرحية تسعى إلى تجاوز التقريرية والمباشرة نحو خطاب جمالي مركّب ومنفتح.

شهد المسرح الجزائري المعاصر، منذ التسعينيات وما بعدها، تحولات جذرية على مستوى الشكل والمضمون، حيث لم يعد النص المسرحي محكومًا بالبنية التقليدية القائمة على الحبكة المغلقة، والوحدة الزمنية والمكانية، والحوار المباشر، بل أصبح يفتح على فضاءات جديدة من التجريب والتعدد والتفاعل مع مختلف الأنساق الثقافية والفنية. وقد ساهمت هذه التحولات في بروز ما يمكن تسميته بـ المسرح الهجين، الذي يشتغل على حدود الأجناس، ويتغذى من خارج بنيته، ويستثمر كل الوسائط الممكنة لإعادة صياغة الخطاب المسرحي وفقًا لحساسية جمالية معاصرة.

إنّ هذا الفصل يُعنى برصد وتحليل ظاهرتين مركّبتين في هذا السياق المسرحي الجديد:

أولاهما التناص بوصفه فعلاً لغويًا وثقافيًا يُدخل النصوص الأخرى - سواء كانت شعرًا، تراثًا، قرآنًا، فلسفة، أو أدبًا علميًا - إلى البنية الدرامية بهدف الحوار معها، أو تفكيكها، أو استلهاها، أو تقويضها. وثانيهما التهجين الفني والأجناسي، بما يحمله من تداخل واعٍ بين الفنون التعبيرية المختلفة (الموسيقى، الرقص، السينما، الرسم، الكاريكاتير...) وبين الأجناس السردية والركحية المتنوعة، الأمر الذي يجعل من العرض المسرحي فضاءً تفاعليًا معقدًا يتجاوز الخطاب الخطي إلى خطاب بصري، صوتي، جسدي، رمزي، وتوثيقي.

لقد أصبح التناس في المسرح الجزائري المعاصر لا يُستخدم بوصفه تقنية تزيينية أو استشهادًا ثقافيًا بل كجزء من بنية العرض الفكرية والجمالية، حيث يُعاد توظيف النصوص التراثية والدينية والتاريخية في سياقات معاصرة تُبرز المفارقة، وتساؤل الذاكرة، وتُنتج دلالات جديدة ترتبط بالراهن. وكذلك الشأن بالنسبة للتهجين، إذ لم يعد استدعاء الفنون الأخرى مجرد زخرفة ركحية بل هو ضرورة جمالية وتعبيرية فرضتها الرغبة في كسر القوالب، وتوسيع أفق التلقي، وتحديد أدوات التعبير المسرحي في ظل عصر طغت فيه الصورة، وتفككت فيه السرديات الكبرى.

ومن خلال دراسة نماذج مختارة من المسرحيات الجزائرية المعاصرة مثل تكتيك، كاميكاز، لويزة، و123 سنة، سنقف على كفاءات حضور هذه الظواهر ليس فقط على مستوى التوظيف، أيضاً على مستوى الوظيفة الدرامية، والرمزية، والنقدية، في علاقتها بالسياق الثقافي والاجتماعي والسياسي الجزائري. كما سنحلل الأبعاد الجمالية لهذا التداخل، وكيف يُعيد المسرح صياغة علاقته بالجمهور من خلال عروض هجينة تستثمر الشعر، والموروث الشعبي، والفلسفة، والكاريكاتور، والسينما، لنتج فرجة متعدّدة الطبقات جامعة بين التسلية والسخرية والتفكيك والتأمل.

إننا بذلك لا نرصد فقط تحولات في شكل العرض المسرحي بل نحاول أن نفهم كيف أصبح المسرح ذاته فضاءً لصراع الرموز، وتفاعل الخطابات، وإعادة إنتاج الهويات في لحظة ثقافية مأزومة، لا يملك الفن فيها إلا أن يكون مهجناً، تعددياً، ومعقّداً مثل الواقع الذي يُحاكيه.

1- التناس مع الشعر العربي:

يُعدّ الشعر العربي واحداً من أبرز المصادر التي يستلهم منها كُتّاب المسرح الجزائري نصوصهم، سواء من حيث اللغة أو الصورة أو الإيقاع أو الرموز، فقد ظلّ الشعر منذ القديم، وسيلة للتعبير عن المشاعر والتجارب الإنسانية العميقة، ومرآة لوعي الفرد والجماعة لذلك يجد فيه الكاتب المسرحي خزاناً لغوياً وثقافياً غنياً يُغذي به نصه المسرحي ويُضفي عليه بُعداً جمالياً ووجدانياً خاصاً.

وفي المسرح الجزائري المعاصر، نلاحظ حضوراً واضحاً للشعر العربي، سواء من خلال اقتباس أبيات شعرية معروفة، أو محاكاة أسلوب الشعراء القدامى والمعاصرين، أو عبر تضمين إشارات شعرية

ضمن الحوار أو السرد، ولا يكون هذا الحضور اعتباريًا بل غالبًا ما يُوظف لخدمة الموقف الدرامي، أو لتكثيف المعنى، أو لإثارة شعور معين لدى المتفرج، وقد يستدعي الكاتب مقطعًا شعريًا ليعبر عن الألم أو الحنين، أو الثورة، أو للتعليق على واقع اجتماعي أو سياسي، مما يمنح النص المسرحي طاقة رمزية إضافية، ويعزز أثره الجمالي.

كما يلاحظ أن بعض المسرحيات تُعيد تقديم الشعر العربي في سياق جديد، فتحمّله دلالات مغايرة لمعانيه الأصلية، أو تُقابله بخطاب ساخر أو ناقد، وهو ما يدل على وعي المبدع المسرحي بقوة هذا التراث وقدرته على التفاعل معه بمرونة وحرية، وبذلك يصبح الشعر في المسرح ليس فقط عنصرًا للزينة أو التزيين اللغوي بل جزءًا حيًا من النسيج الدرامي، يُسهم في بناء الشخصيات، وإغناء المشهد، وتحفيز المتلقي على التأمل والتفاعل.

يحضر الشعر العربي الفصيح، وتحديدًا الشعر الحرّ ذو الطابع النضالي الوجداني، في مسرحية **تاكتيك لعبد السلام حداد**، ليمنح لحظة الأداء المسرحي بعدًا تعبيريًا رفيًا، ويُفعّل في نفس الوقت أداة من أدوات التناسل الفني الذي يُغني الحوار ويكثّف دلالاته. ففي أحد المشاهد يُقدّم "منتصر" شخصية الشاعر الوطني، متقمصًا لحظة وجدانية مشحونة بالعاطفة والانتماء، مُستحضرًا مقطعًا من شعر "محمد عادل المغناجي"، يقول فيه:

"الكل خلفك يجري

والكل نحوك هرول

كملت فرحة روعي

وما بغيرك تكمل

فقد سكنت فؤادي

فما تراني أفعل

علمتُ حبّك حتى

من فرط حبك أجهل".⁽¹⁾

إنّ هذا المقطع بإيقاعه الحرّ وتعبيره المباشر، يُعبّر عن حالة من الامتلاء الوجداني إلى الوطن أو القضية أو الحبيبة الرمزية، وهو شعر لا يُستدعى هنا كشاهد ثقافي فقط بل يُدمج ضمن الموقف المسرحي ويُقدّم بأداء درامي حيّ فتتداخل الوظيفة الشعرية مع الوظيفة التمثيلية، ويصبح المتفرّج أمام لحظة تجسيد عاطفي لشخصية "الشاعر- المناضل" الذي يتماهى مع كلماته ويجعل منها صوته الداخلي.

ومن خلال هذا التوظيف، نلاحظ أن التناص مع الشعر لا يُقطع السياق الدرامي بل على العكس، يُضيف له كثافة وجدانية ويُحوّل المسرح إلى فضاء مزدوج: مسرح للكلمة وللصوت، وللإلقاء الشعري أيضاً، كما أنّ استحضار الشعر الحر تحديداً - بما يحمله من كسر للقيود العروضية وحرية في البناء - يُناسب طبيعة المسرح الحديث الذي بات بدوره يتحرّر من الحبكة التقليدية، ويبحث عن أشكال تعبيرية مرنة، مشحونة، مباشرة، وأحياناً غنائية.

وتتعمّق قيمة هذا التناص حين ندرك أن النص الشعري نفسه ليس عامّاً أو مأخوذاً من تراث كلاسيكي معروف بل من شاعر عربي معاصر (محمد عادل المغناجي)، مما يمنح النص المسرحي صلة قوية بالزمن الراهن وبمهموم الشاعر المعاصر، وبالخطاب الوجداني الذي يعبر عن التمزقات السياسية والذاتية التي يعيشها الإنسان العربي.

وهكذا، لا يُوظّف الشعر في هذا الموضع بوصفه زينة لغوية بل كصوت داخلي للشخصية، وامتداد لوعيها وتعبير عن انكساراتها العاطفية والوطنية في آنٍ معاً، وهو ما يُحوّل لحظة التناص إلى لحظة درامية عالية، يُغادر فيها النص المسرحي حدوده لينفتح على الشعر، ويُحوّل الخشبة إلى منصة لقول القصيدة لا بوصفها نصّاً بل كحالة شعورية متجسدة في الجسد والصوت والنظرة.

ولعل من أبرز النصوص المسرحية الجزائرية أيضاً التي تضمنت أشعاراً لشعراء مسرحية "موت المؤلف" للكاتب المسرحي الجزائري "عمار قواسمية" ومن أمثلة ذلك نذكر:

¹ - عبد السلام حداد، تكتيك... سكوت نريد أن نمثل، دار كلاما للنشر والتوزيع، قلّة، الجزائر، ط1، 2023، ص: 60.

"ضياء: إذا انتفض المؤلف من مقامي لعمرك ذلكم أصلُ اكتمالي*.

ماجد: هذا البيت الشعري لأبي الطيب المتنبي يا ضياء

تامر: كلا يا ماجد فإن استطاع أن يقتبس المعنى فلن يفلح في أن يضبط الوزن

ضياء: بل هو موزون على البحر الوافر ماجد نعرف أنك تنظم الشعر يا ضياء لكن ليس إلى درجة أن تلقي أبياتا شعرية دون تفكير"⁽¹⁾.

يتضمن هذا المشهد حوارًا حيًا بين ثلاث شخصيات (ضياء، ماجد، وتامر)، يتم فيه استدعاء بيت شعري على لسان "ضياء"، يصرح به قائلاً: «إذا انتفض المؤلف من مقامي لعمرك ذلكم أصلُ اكتمالي»، وهو بيت يُحاكي في أسلوبه وبنيته شعر أبي الطيب المتنبي، بل يُنسب إليه صراحةً في الحوار من قبل "ماجد"، مما يجعلنا إزاء تناص مباشر مع التراث الشعري العربي، وبالخصوص مع شاعر يُمثل قمة الفخر والاعتداد بالنفس في الثقافة العربية، غير أن هذا التناص لا يمرّ في النص بوصفه اقتباسًا جامدًا أو زخرفًا لغويًا بل يُطرح بوصفه مادة للنقاش والجدل بين الشخصيات، وهو ما يمنحه وظيفة درامية مزدوجة: من جهة، يُضفي على الحوار طابعًا فنيًا وبلاغيًا، ومن جهة ثانية، يكشف عن اختلاف مواقف الشخصيات وتصوراتها حول سلطة الشعر وقيمتها.

فالشخصية التي تنطق بالبيت (ضياء) تقدّمه بحسّ درامي مفعم بالثقة، وتربطه بـ"اكتماله" الذاتي ما يوحي بأن الشعر هنا يُستدعى كأداة تعبير عن الذات وعن التمرد على سلطة المؤلف، وهو ما ينسجم مع روح شعر المتنبي في تمجيد الأنا الفردية، لكن هذا الموقف لا يمرّ دون اعتراض، إذ يرد "ماجد" بإشارة تنسيبية نقدية: «هذا البيت الشعري لأبي الطيب المتنبي يا ضياء»، وكأنّه يُنكر على "ضياء" ملكية القول أو يُلمّح إلى إسقاط الأثر الشخصي لصالح المرجع المعروف، ثم يتدخل "تامر" ليُشكّك في البنية الإيقاعية للبيت، قائلاً: «فإن استطاع أن يقتبس المعنى فلن يفلح في أن يضبط الوزن» وهنا ينتقل التناص من نقطة حضور إلى موضوع نقاش داخل الحوار المسرحي نفسه، ويتحوّل البيت

¹ - عمار قواسمية، موت المؤلف، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2023، ص: 46-47.

إلى أداة تكشف التوتر بين الإبداع الأصيل والتقليد، بين قدرة الشخصية على التصرف في التراث وحدود وعيها به.

هذا التفاعل النصي مع شعر المتنبي يعكس وعياً مسرحياً بسلطة التراث الشعري من جهة، ورغبة في تفكيكه وإعادة تمثله داخل سياق درامي حديث من جهة أخرى، فالمتنبي بما يمثله من رمز للبلاغة والفخر يُستدعى لا ليُكرَّر بل ليُفكَّك ويتحوَّل إلى نقطة نقاش حول المعنى، والملكية، والوزن الشعري. وبذلك يصبح الشعر داخل هذا المشهد جزءاً من الحكاية، لا مجرد استشهاد ويُوظَّف توظيفاً حياً يفتح على الأسئلة الجمالية والثقافية التي يحملها العمل المسرحي ككل.

ومن الناحية الجمالية، يُساهم هذا التناس في إثراء الحوار على المستوى الأسلوبي، حيث يُكسب الشخصية المتحدثة (ضياء) نبرة شعرية عالية، ترتبط بإيقاع البحر الوافر، وتُضفي على لحظة المسرح طابعاً احتفالياً لغوياً، يُقابل بالسخرية أو التشكيك من الطرفين الآخرين، وهو ما يعكس في العمق حوارية المسرح المعاصر مع الشعر العربي الكلاسيكي ليس بوصفه مرجعية مطلقة وإنما كمادة قابلة للتداول، والاختلاف، والتأويل داخل مشهد مسرحي حي.

ثم تواصل الشخص المسرحية في موضع آخر في ترديد كلام أقرب إلى النظم الشعري:

"ضياء ألاحظتم الفرق في الأداء عندما غاب أمين وضياء.

أمين: لا تنكروا هذا يا زملاء فأستاذنا قال أنا مستاء، هذا ما سببه غياب طالبين أحبا الترجمة بشغف وثبات.

أمين: فيللام ستصير هذه الحياة إن اختفى منها المترجم أو مات".⁽¹⁾

في هذا المشهد القصير، نلمح حضوراً خفياً للشعر لا من خلال التناس مع بيت شعري معروف أو شاعر بعينه بل من خلال التحول التدريجي للحوار إلى خطاب شعري موزون ومنظوم، يقترب في نبرته من الأسلوب الشعري التقليدي. فبينما تبدأ الشخصية "ضياء" بجملة تقريرية: «ألاحظتم الفرق

¹ - عمار قواسمية، موت المؤلف: ص: 53.

في الأداء عندما غاب أمين وضياء»، يتدخل "أمين" ليأخذ زمام التعبير في مسار شعري صاعد، يقول: «لا تنكروا هذا يا زملاء، فأستاذنا قال أنا مستاء»، يتضح هنا أن الإيقاع قد بدأ يفرض حضوره والقافية بدأت تنتظم بين السطور مما يُدخل الحوار المسرحي في حالة من التواشج مع بنية الشعر العربي الموزون حتى وإن لم يكن الاقتباس ظاهرًا من مرجع شعري بعينه.

يتكرّس هذا التوجّه الشعري بشكل أوضح حين يقول "ضياء": «هذا ما سببه غياب طالين أحبا الترجمة بشغف وثبات»، ثم يتبعه "أمين" بخطاب تأملي بلغة عالية: «فإلام ستصير هذه الحياة إن اختفى منها المترجم أو مات؟» فهذا التحوّل في مستوى التعبير من اللغة العادية إلى لغة محمّلة بالإيقاع والبعد الرمزي يشير إلى حضور شعري داخلي لا يقوم على التناص المباشر بل على تمثّل الشعر بوصفه طريقة في التعبير، وأداة لإضفاء الكثافة الوجدانية على الموقف الدرامي، هنا يتجلّى تأثير الشعر العربي الكلاسيكي في بنية الخطاب المسرحي حتى وإن لم يُستدع صراحة، فالإيقاع الشعري، واستخدام الأسلوب الإنشائي، واللجوء إلى الصور الرمزية كـ "الموت" و "غياب المترجم"، تجعل من الحوار نصًا شعريًا مُضمّرًا يتماهى مع التقاليد البلاغية والوزنية في الشعر العربي.

يوظّف هذا التحوّل الشعري في سياق درامي ذي طابع إنساني، حيث يتحول غياب الطالبين إلى لحظة تأمل وجودي في قيمة الترجمة والمترجمين وفي أثرهم داخل الحياة الثقافية والفكرية، كما يُضفي الشعر على هذا الموقف نوعًا من الوقار والجمالية، فيتحوّل التعبير عن الحزن إلى خطاب رفيع المستوى يرفع من شأن الغياب ويمنحه بعدًا رمزيًا، بهذا لا يكون الشعر في هذا المشهد غاية في ذاته وإنما وسيلة لتمجيد مهنة إنسانية وإبداعية وتحويل غياب شخصي إلى تأمل جماعي في المصير والدور والهوية.

من ناحية جمالية، نلاحظ أن هذا التحوّل الشعري يحدث في حوار طبيعي داخل صف دراسي مما يعكس قدرة الكاتب على كسر الفاصل بين اللغة اليومية واللغة الشعرية، وتحويل لحظة درامية بسيطة إلى مشهد يُلامس الشعر دون أن يغادر الواقعية المسرحية، إنه شكل من التهجين الأسلوبي الذي يدمج بين الخطاب العادي والخطاب الشعري دون الوقوع في المباشرة أو الخطائية مما يمنح النص طاقة رمزية وأدبية في آن واحد.

يحضر شعر "أبو الطيب المتنبي" في الصفحات الأخيرة من المسرحية في شكل واضح للتناص المباشر:

" ضياء: يحضرنى الآن قول المتنبي:

ملاعبُ جنةٍ لو سارَ فيها **** سُليمانُ لسارَ بترْجُمانِ

أمين: حسبما قرأت هذا البيت سياقه أن لغة القوم الذين اتاهم المتنبي كانت بعيدة عن الأفهام لدرجة لو اتاهم سليمان لاحتاج إلى من يترجم له عن لغتهم مع أن الله وهبه القدرة على فهم جميع اللغات".¹ يحضر التناص في هذا المشهد مع الشعر العربي الكلاسيكي بشكل مباشر من خلال استدعاء بيت شهير للمتنبي، قال فيه:

ملاعبُ جنةٍ لو سارَ فيها *** سُليمانُ لسارَ بترْجُمانِ⁽²⁾.

ينطق "ضياء" هذا البيت في لحظة حوارية، فيُفتتح المشهد بلغة شعرية عالية، مشبعة بالبلاغة والإيقاع، ثم يُردف "أمين" بالتعليق عليه، موضحًا سياقه ومعناه ليكشف للمتفرّج أو القارئ الخلفية الثقافية للبيت وليُضفي على المشهد عمقًا تفسيريًا وثقافيًا يُثري اللحظة المسرحية، إن هذا التناص مع شعر المتنبي لا يَمَرُّ كاقْتِباس تزييني أو زخرفي وإنما يُستدعى داخل سياق دلالي متكامل، يربط بين فكرة الترجمة وبين استعصاء الفهم واللغة وهو ما يُبرز مهارة الكاتب في توظيف الشعر العربي الكلاسيكي بطريقة تفاعلية تخدم الموقف الدرامي والفكرة في آن.

يمثل بيت المتنبي هنا، كما يُشير "أمين" وصفًا لحالة لغوية متعالية على الفهم البشري حتى أن النبي سليمان-عليه السلام- المعروف في التراث الديني بقدرته على فهم جميع لغات المخلوقات، يحتاج إلى ترجمان ليفهم لغة القوم الذين يصفهم المتنبي، هذه الصورة الشعرية المدهشة تتحول في السياق المسرحي إلى أداة رمزية تُعيد التأمل في أهمية الترجمة وفي دور اللغة كوسيط حضاري ومعرفي، فاستدعاء هذا البيت

¹ - عمار قواسمية، موت المترجم، ص: 61-62.

² - عمار قواسمية، موت المترجم، ص: 61.

بالضبط ليس عبثاً؛ بل يُوظّف لتسليط الضوء على موضوع المسرحية أو المشهد الذي يبدو مشغولاً بمسألة التواصل عبر اللغات وفهم الآخر وصعوبة إدراك المعنى دون وساطة لغوية.

ويُحسب للكاتب توظيفه التناص بطريقة ذكية: فبدل أن يُلقى البيت وتُترك وظيفته للقارئ، يتم مباشرة تأويله داخل الحوار المسرحي نفسه، حيث يقوم "أمين" بشرح سياقه ومعناه مما يعكس وعياً ثقافياً ومعرفياً بالشعر العربي، ويُظهر تفاعل الشخصيات لا فقط مع واقعها بل مع إرثها الأدبي أيضاً وهذا يُضفي بعداً جديداً على المسرحية، يجعلها ليست فقط مسرحاً للحوار بين الشخصيات بل فضاء لتفاعل النصوص وتبادل التأويلات وصناعة المعنى من داخل الذاكرة الثقافية.

ومن الناحية الجمالية، فإنّ البيت المستدعى يحمل في طياته إيقاعاً شعرياً جزلاً وصورة مركبة تخلق توترًا بلاغياً بين الجنة، وسليمان، والمترجم، مما يمنح المشهد شحنة شعرية كثيفة ترتقي بالخطاب من لغة يومية إلى مستوى رمزي وتأويلي، وهنا يُصبح التناص مع شعر المتنبي وسيلة لتغذية النص المسرحي بطاقة شعرية وفكرية معاً، وتذكيراً ضمنياً بأن الترجمة في جوهرها ليست فقط نقلاً بين لغات بل جهداً لفهم المستحيل، واستنطاق الغريب، حتى ولو كان ذلك فوق طاقة نبي.

هكذا يُحافظ النص المسرحي على روح الشعر دون أن يفقد طابعه الحوارية، ويُوظّف التناص لا كإقتباس معزول بل كجزء من بناء معرفي يُعيد صياغة القيم الرمزية للشعر العربي داخل مشهد درامي حديث، في انسجام مع هموم الإنسان المعاصر المرتبكة بين اللغة، والفهم، والهوية.

نجد في "مسرحية" لا سمح الله للكاتب المسرحي الجزائري "عمار قواسمية" تناصاً مباشراً مع الشعر الفلسطيني الحديث يتمثل في توظيف مقطعاً شعرياً من شعر الشاعر الفلسطيني "تميم البرغوثي": "محمد الدرة: أنا الطفل من تحت الجدار منادياً: أبي، لا تخف. والموت يهطل وابله. ووالدي رُعباً يشير بكفه، وتعجز عن ردّ الرصاص أنامله"⁽¹⁾.

يُعدّ هذا المقطع من أكثر أمثلة التناص وضوحاً في المسرح الجزائري المعاصر، لأنه يقوم على الاستدعاء الحرفي لمقطع شعري معروف، مع الإشارة الصريحة في الهامش إلى مصدره — وهو قصيدة

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص: 20.

"ذنوب الموت" للشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي*. ويكتسي هذا التناص بُعدًا إنسانيًا وسياسيًا عميقًا، لأنه لا يقتصر على مجرد اقتباس شعري بل يُسند إلى شخصية محمد الدرة، أيقونة الطفولة الفلسطينية والشهادة، التي باتت رمزًا للبراءة المغدورة والعنف المجاني الذي تتعرض له الشعوب المحتلة.

إن استدعاء هذا المقطع تحديدًا، بما يحمله من صور مأساوية عن طفل يُخاطب والده تحت وابل من الرصاص، يُضفي على المشهد المسرحي كثافة شعرية ومأساوية عالية، فاللغة ترتقي من مستوى السرد أو الحوار العادي إلى مستوى شعري محمّل بالإيقاع والتصوير والانفعال، لتحوّل الألم اليومي إلى صرخة شعرية كونية، ويكتسب هذا التناص قوته من التفاعل بين رمزية الشخصية (محمد الدرة) وجمالية النص الشعري مما يخلق لحظة درامية تجمع بين الوثيقة والشعر، وبين الواقعة والتأويل الفني.

من الناحية الجمالية، يتجلى التناص هنا بوصفه أداة لتكثيف الشعور الجمعي، حيث يُستدعى صوت تميم البرغوثي – الذي يُعد من أبرز الأصوات الشعرية الفلسطينية المعاصرة – ليعبر عن حالة القهر والعجز التي عاشها الأب، والتي يُجسدها المسرح من خلال الأداء الجسدي والركحي، في حين تُسهم القصيدة في تعميق البعد النفسي والإيحائي، ويلاحظ أن هذا التناص لا يُوظف فقط لإثارة العاطفة بل كذلك لإضفاء مشروعية رمزية وأخلاقية على خطاب المسرحية من خلال استدعاء قصيدة تنتمي إلى السياق المقاوم والإنساني في آن واحد.

إن هذا التناص يُسهم في تحويل المشهد من حوار ذاتي إلى نداء جماعي يتجاوز شخصية "محمد الدرة" لتصبح قصته قصة الطفولة المهذورة في العالم العربي، والمسرحية هنا تُعيد تأويل القصيدة في ضوء سياق مسرحي جديد دون أن تُفرغها من شحنتها الأصلية بل تُضاعفها من خلال المشهدية الحيّة، وما يصاحبها من موسيقى، أو صمت درامي، أو حركة جسدية تُجسّد لحظة الانكسار أو الرعب.

ولأن الكاتب أشار في الهامش إلى مصدر النص، فإن التناص هنا لا يُخفي مرجعيته بل يُعلنها بوضوح، مما يُكسب العمل المسرحي شفافية ثقافية ويُقدّم التناص بوصفه فعل وفاء ثقافي وتضامن جمالي

* يشير الكاتب بأن هذا المقطع من قصيدة "ذنوب الموت" للشاعر الفلسطيني "تميم البرغوثي".

وليس مجرد اقتباس، وهذا ما يعكس وعيًا فنيًا وأخلاقيًا بأهمية الشعر في التعبير عن المأساة العربية وبدور المسرح في إحياء هذه النصوص داخل فضاء جديد يمنحها حضورًا جسديًا وصوتيًا وركحيًا.

بهذا، يتجلى التناسل الشعري في هذا المشهد ليس فقط كحضور لنص سابق إنما كمشاركة وجدانية ووجدانية عميقة، تُحوّل القصيدة إلى حدث حيّ داخل المسرح وتمنح المتفرج تجربة جمالية مؤثرة تُعيد التذكير بجرح مفتوح في الضمير العربي.

كما يستحضر الكاتب المسرحي في موضع آخر من المسرحية بعضاً من شعر الشاعر السوري "سليمان العيسى":

" الشاب: فلسطينُ داري ودرب انتصاري

محمد بوخروبة: تظل بلادي هوى في فؤادي

محمد الدرة: وجوه غريبة بأرضي السلبية

محمد أبو لولي: تباع ثماري وتحتل داري".⁽¹⁾

يتجلى في هذا المقطع تناسل شعري مباشر مع الشاعر القومي سليمان العيسى، وذلك من خلال استدعاء سطره الشعري المعروف: «فلسطينُ داري ودرب انتصاري»، في لحظة درامية تُسند فيها أبيات متلاحقة إلى شخصيات رمزية ذات دلالات سياسية ووطنية واضحة، مثل محمد الدرة (رمز البراءة والشهادة الفلسطينية)، ومحمد بوخروبة (هو الاسم الحقيقي للرئيس الجزائري الراحل هواري بومدين)، ومحمد أبو لولي (اسم يُحتمل أن يشير إلى شخصية فلسطينية نضالية)، يوظف هذا التناسل في إطار خطاب جماعي يُعيد صياغة القصيدة الأصلية في بنية حوارية داخل العمل المسرحي، ويمنحها بعداً درامياً من خلال تعدد الأصوات، وتفاعلها، وتكاملها في التعبير عن القضية الفلسطينية والهَمّ العربي المشترك.

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص: 22.

هذا التناص لا يأتي بوصفه تكراراً أو استشهاداً تقليدياً فيأخذ شكلاً جديداً في بنية الحوار، إذ تتحوّل القصيدة من خطاب أحادي إلى أصوات متعددة تتقاسم العبارة الشعرية وتبني عليها، فيتحوّل البيت الأول إلى نواة تتفرع منها تعبيرات جديدة، مثل: «تظل بلادي هوى في فؤادي»، و«وجوه غريبة بأرضي السليبية»، و«تبيع ثماري وتحتل داري»، هذه التراكيب الشعرية المستحدثة تحافظ على الوزن والمعنى لكنها تُضيف إلى النص الأصلي أبعاداً دلالية جديدة وتحمّله معانٍ تنبع من تجارب شخصيات مختلفة وكل منها يمثل جانباً من المعاناة أو الحلم.

يُسهّم هذا التناص في إضفاء نغمة شعرية موحّدة على المشهد، تُوحّد المشاعر والانفعالات تحت مظلة الوطن والهوية، وتحوّل الحوار المسرحي إلى ما يُشبه كورالاً شعرياً جماعياً يستلهم الإيقاع والمجازات الشعرية ليعبر عن وحدة الهم القومي، كما تُضفي هذه اللغة الشعرية نوعاً من التوتر الجمالي داخل المشهد فتُغني التجربة المسرحية بالإيقاع والرمز واللغة الإيحائية.

إنّ استدعاء شعر سليمان العيسى هنا يُعيد التأكيد على مركزية القضية الفلسطينية في الوعي الثقافي العربي، ويبرز كيف أن الشعر القومي لا يزال يُمثّل خزاناً تعبيرياً يُلجأ إليه حين تشتدّ الحاجة إلى التعبير عن الانتماء، والحلم، والمقاومة. ويُصبح هذا التناص شكلاً من أشكال إحياء التراث النضالي الشعري واستثماره درامياً في بناء لحظة جماعية تتجاوز الفرد لتصل إلى معنى الأمة وقضيتها.

كما أن التناص يُعزز في هذا السياق البعد الرمزي للأسماء: فحين يتكلم محمد الدرة بصوت شعري يُدمج برمزته الجسدية في المشهد، ويتحوّل إلى صوتٍ لا يخصّه وحده بل يُعبّر عن ذاكرة جماعية، أما حين يُنطق اسم محمد بوخروبة، فإن التاريخ السياسي الجزائري يدخل إلى المشهد ويُحمّل البيت بعمق نضالي وجغرافي أوسع مما يُعطي للتناص الشعري طابعاً عابراً للحدود، جامعاً بين الجزائر وفلسطين في سياق وحدة وجدانية ونضالية مشتركة.

هذا المشهد المسرحي يُجسّد أرقى مظاهر التناص الحيّ مع الشعر العربي المعاصر ليس فقط بتضمين نص شعري معروف بل بإعادة تشكيله درامياً وجمالياً، وإسناده إلى شخصيات رمزية تُضفي عليه قوة

تمثيلية عالية، تجمع بين الشعر، والمسرح، والرمز السياسي، في مشهد واحد ينبض بالقضية، ويحمل طاقة شعرية تُوقظ الوجدان وتؤسس لوعي مسرحي منفتح على ذاكرة النضال الجماعي. كما نجد في موضع آخر من مسرحية "لا سمح الله" تناصاً مباشراً وصريحاً من شعر الشاعر العراقي "فارس عزيز الحسيني" على لسان شخصية "قيس" المسرحية تعبيراً عن سياسة "التطبيع" التي انتهجتها بعض الدول العربية:

"حكاية رؤيت عن طائر الحجل تروي لنا مثلاً قد جلّ من مثل
عن الذي خانَ أبناءَ جلدته بل لا حياءَ له في الوجهِ أو خجل
لكنّه نال ما قد كان يفعله بالغير، إذ جاءه مستعجل الأجل
فعاد تذكراً الأقدام لاعنةً وهكذا خائنُ الأخلاق والمثل".⁽¹⁾

يأتي هذا التناص بصيغته الكاملة والصريحة حيث تُلقى الأبيات كاملة دون تحوير أو اختزال، مما يُبرز وعياً من الكاتب بأهمية هذا النص الشعري من جهة، وبقيمة استدعائه في لحظة درامية حاسمة من جهة ثانية، فالمقطع يُسرد أشبه بالحكمة السياسية أو "المثل الشعري" محملاً بالدلالات الرمزية والإدانة الأخلاقية، ويعكس توظيفاً واعياً للشعر السياسي المقاوم ضمن خطاب مسرحي نقدي صريح. تدور الأبيات حول قصة رمزية يُشار فيها إلى "طائر الحجل" باعتباره بؤرة تمثيلية للخيانة والانحراف عن المبدأ، فيُستخدم في النص الشعري كاستعارة لمن خان قومه و"جلدته" - أي شعبه أو أمته - دون حياء أو خجل، وارتكب فعل الخيانة في وضوح النهار لينال في نهاية الأمر عقاباً تاريخياً وأخلاقياً، تمثله "تذكرة الأقدام لاعنة"، أي لعنة الكتابة والتأريخ له كخائن للأخلاق والمثل هذا البناء الشعري الذي يجمع بين الصورة البلاغية المكثفة والرمزية السياسية، يمنح التناص وظيفة تتجاوز حدود التزيين أو الإحالة ليُصبح أداة للتعبير السياسي العميق والإدانة الأخلاقية الواضحة.

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص: 39.

إن اختيار الكاتب لهذا المقطع بالذات لا يخلو من دلالة إذ يعكس التقاء الموقف السياسي للمسرحية مع الموقف الشعري للشاعر، كما يُبرز انسجامًا بين المحتوى الدرامي للعرض والمضمون الرمزي للنص المستحضر، ويُعدّ هذا نوعًا من التناص حيث يُقحم النص الشعري بشكل مقصود ومباشر ليعزز الموقف السياسي للمسرحية، ويُقدّم الشعر بوصفه ضميرًا جمعيًا يرفض الخيانة ويناصر القضايا العادلة. فالشعر هنا لا يُستخدم لمجرد إثارة حسّ جمالي وإنما يُقدّم بوصفه سلطة أخلاقية وتاريخية تُدين من يخرج عن قيم الأمة ويخون مبادئها.

إن إسناد هذا المقطع إلى شخصية "قيس" - وهو اسم يرمز تقليديًا إلى شخصية الحبيب الثائر أو الحالم - يُكسب التناص بعدًا إنسانيًا إضافيًا حيث يتحوّل "قيس" من مجرد حامل للكلمة إلى صوت ضمير حيّ داخل العرض، يُجاهر برأيه في زمن الصمت ويستدعي من خلال الشعر ما يعجز الحوار المباشر عن قوله، وهكذا يتكامل البعد الرمزي للشخصية مع البعد الرمزي للنص الشعري لِيُنتجا معًا لحظة درامية مشحونة بالتوتر الأخلاقي والجمالي.

من جهة أخرى فإن هذا التناص يُجسّد قدرة المسرح على أن يكون منبرًا للذاكرة الجماعية وفضاءً للمواجهة الرمزية، حيث تتحوّل القصيدة إلى وثيقة إدانة لا تُنسى ويغدو النص المسرحي نفسه شاهدًا فنيًا على لحظة من لحظات الانكسار العربي، فالمسرحية لا تكتفي بتصوير الواقع بل تحاكمه شعريًا وأخلاقيًا وتستدعي من التراث الشعري المقاوم ما يُعيد تشكيل الوعي ويُوقظ الضمير.

بهذا، يثبت هذا المقطع مرة أخرى كيف يُمكن للتناص الشعري في المسرح أن يتجاوز البعد الفني ليصبح أداة للتعبير السياسي، ووسيلة لمقاومة الخطابات المهيمنة، وتذكيرًا مستمرًا بأن الشعر لا يزال يحتفظ بدوره الفاعل في قول ما يصعب قوله داخل فضاء درامي مفتوح على التأويل والمواجهة.

أما في مسرحية "132 سنة" لكاكي يظهر التناص الصريح من خلال توظيف شعر "مفدي زكريا" متمثلًا في قصيدة "قسما" والتي أصبحت النشيد الوطني الجزائري، حيث اختتم به مسرحيته، والجدير بالذكر أن كاكي لم يكتف باستحضار المقطع الأول فقط، بل المقاطع الأربعة:

" قَسَمًا بالنازلاتِ الماحقاتِ والدماءِ الزاكياتِ الطاهراتِ

والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامحات الشاهقات

نحنُ ثرنا فحياةً أو مماتٌ وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا... فاشهدوا... فاشهدوا...

نحنُ جنْدٌ في سبيلِ الحقِّ ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب قمنا

لم يكن يصغى لنا لما نطقنا فاتخذنا رنة البارود وزناً

وعرفنا نعمة الرشاش لحنا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا... فاشهدوا... فاشهدوا...

نحنُ من أبطالنا ندفعُ جُنْدًا وعلى أشلائنا نبعثُ مجداً

وعلى أرواحنا نصعدُ خُلْدًا وعلى هاماتنا نرفع بنداً

نحنُ ثرنا فحياةً أو مماتٌ وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا... فاشهدوا... فاشهدوا...

صرخةُ الأوطانِ من ساحِ الفداءِ فاسمعوها واستجيبوا للنداءِ

اكتبوها بدماءِ الشهداءِ واقرأوها لبني الجيلِ غداً

وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا... فاشهدوا... فاشهدوا...".⁽¹⁾

يشكّل توظيف نشيد "قسماً" في مسرحية 123 سنة تداخلاً مباشراً مع أحد أهم النصوص الشعرية الوطنية في الذاكرة الجزائرية، وهو النشيد الذي كتبه مفدي زكريا خلال فترة الاستعمار الفرنسي، وارتبط اسمه بثورة التحرير حتى صار النشيد الرسمي للدولة الجزائرية بعد الاستقلال، ويُعدّ استدعاؤه كاملاً داخل العرض المسرحي فعلاً تناصياً من نوع خاص ليس مجرد اقتباس شعري أو إحالة أدبية، بل استدعاء

¹ - ولد عبد الرحمان كاكي، 132 سنة، ص: 28.

لرمز وطني متجذّر في وجدان الشعب ما يمنح النص المسرحي شحنة رمزية عالية تُحمّله بعدًا تاريخيًا وثقافيًا يتجاوز اللحظة الدرامية.

ويختلف هذا التناسع عن سائر أشكال التناسع الشعري في كونه موجّهًا إلى الذاكرة الجماعية بشكل مباشر، فكل كلمة من كلمات "قسماً" مشحونة برمزية نضالية وبصوت الشعب المقاوم، وبايقاع الثورة، لذا فإن حضوره داخل المسرحية يُعدّ تجسيداً حيّاً للهوية الجزائرية في أقصى مظاهرها ويزداد أثر هذا التوظيف حين يُلقى النشيد كاملاً على الركح، أو يُردّد جماعياً، أو يؤدي بصوت جماعي أو فردي مصحوب بالموسيقى أو الإضاءة الدرامية، إذ يتحول إلى لحظة كرنفالية/احتفالية/طقسية داخل العرض تُحرّك مشاعر الانتماء وتُلهب الوجدان الوطني لدى الجمهور.

كما أن توظيف النشيد داخل المسرحية 123 سنة ليس معزولاً عن سياقها العام إذ ينسجم مع طبيعة عنوانها ورمزيتها: "123 سنة" تُحيل مباشرة إلى مدة الاحتلال الفرنسي للجزائر (1830-1962)، ما يجعل النشيد بمثابة ذروة خطابية وشعرية تعبّر عن لحظة الانعتاق والتحرر، وتُشكّل مفصلاً بين الألم والكرامة، بين القهر والمقاومة، وهكذا يتحول الشعر إلى وثيقة درامية تُعيد ترتيب العلاقة بين النص المسرحي والتاريخ.

يمكن اعتبار استدعاء النشيد نوعاً من التناسع الاحتفائي، أي الذي يُحيي نصّاً مقدساً وطنياً لا يُحلّله أو يُفكّكه وإنما يُعيد تمجيده وإعطائه حياة جديدة داخل سياق معاصر، وهذا ما يُخالف أنماط التناسع التفكيكي أو الساخر الذي نجده في مسرحيات أخرى ويجعل من المسرحية هنا أداة تثبيت للرمز الوطني أكثر من كونها أداة تقويض له.

كما أداء النشيد على الركح يفتح المجال لتفاعل عناصر متعددة: الإيقاع، الحركة، الضوء، الموسيقى، الملابس، واللون، مما يُنتج لحظة مسرحية مركبة قريبة كنوع من التهجين الركحي، حيث يتكامل النص الشعري مع الصورة الركحية لِيُنتج تجربة حسّية وجدانية قادرة على إحداث الأثر العاطفي والسياسي في آن واحد.

وبذلك يمكن القول إن استدعاء نشيد "قسماً" في مسرحية 123 سنة يُعدّ من أقوى تمثيلات التناسل الشعري في المسرح الجزائري لأنه يُفعل ذاكرة المقاومة لا بوصفها ماضياً منتهياً، بل بوصفها جزءاً من الحاضر المسرحي، وجزءاً من استمرارية المعنى الوطني الذي يسعى المسرح إلى إعادة إحيائه على الخشبة.

من خلال تحليل النماذج المسرحية التي تناولناها، تبين أن التناسل مع الشعر العربي في المسرح الجزائري المعاصر لا يُمثل مجرد ترف لغوي أو استدعاء زخرفي لنصوص معروفة، وإنما يُعدّ خياراً جمالياً ودرامياً واعياً يستند إليه الكاتب المسرحي للتعبير عن رؤى فكرية، أو مواقف سياسية، أو مشاعر إنسانية عميقة متكئاً على حمولة الشعر العربي الرمزية والتاريخية والإيقاعية.

لقد تنوّعت أشكال التناسل الشعري في المسرحيات المدروسة بين الاقتباس المباشر كما في استدعاء أبيات المتنبي وقيم البرغوثي، والتناسل الرمزي والاحتفائي كما في توظيف نشيد "قسماً" لمفدي زكريا، والتناسل السياسي الناقد كما في استحضار شعر "فارس عزيز الحسني" لإدانة التطبيع، إضافة إلى التمثيل الإيقاعي واللغة الشعرية الكامنة في حوارات تحاكي البنية الشعرية من حيث الإيقاع والصورة، دون الاقتباس الصريح.

وقد ساهم هذا التناسل في إثراء التجربة المسرحية من عدة جوانب:

- على المستوى الجمالي، منح النص المسرحي كثافة لغوية وإيقاعية، ورفع مستوى الحوار إلى خطاب شعري رمزي يضيف على المشهد طاقة تعبيرية مضاعفة.
- على المستوى الدلالي، أتاح للمسرحي أن يُجمل نصّه إشارات ثقافية وتاريخية تختصر الموقف في بيت شعري أو صورة بلاغية، وتُكثّف المعنى دون إسهاب سردي.
- على المستوى الرمزي والسياسي، عمل التناسل الشعري كجسر بين الذات الفردية والذاكرة الجماعية، وبين اللحظة المسرحية الآنية وعمق التاريخ الوطني والقومي، مما جعل المسرح فضاءً لإعادة إنتاج الخطاب النضالي، أو مساءلته، أو تفعيله من جديد في ضوء الواقع.

■ أما على المستوى الركحي، فقد ساعد التناسل الشعري - خاصة في الحالات الجماعية أو ذات البعد الطقسي كأداء نشيد "قسماً" - على خلق لحظات مسرحية مركبة، تُدمج فيها الكلمة بالصوت، والحركة بالإيقاع، مما يعزز البعد الاحتفالي والتعبوي للعرض.

إن التناسل الشعري، في نهاية المطاف، يُعبّر عن رغبة المسرحي الجزائري في تأصيل لغته الدرامية داخل عمق ثقافي عربي مشترك، وفي الوقت نفسه توظيف هذه الذاكرة الشعرية لإعادة بناء الحاضر المسرحي بأساليب جديدة تجمع بين التراث والتجريب، بين الصوت الفردي والضمير الجمعي. وهكذا يتحول الشعر من خطاب موازٍ إلى عنصر بنائي فاعل في تشكيل المعنى المسرحي ورافد جمالي لا غنى عنه في فهم خصوصية المسرح الجزائري المعاصر.

2- التناسل مع التراث الشعبي:

لا يقتصر التناسل في المسرح الجزائري المعاصر على النصوص الأدبية المكتوبة أو الشعر الفصيح، بل يمتد أيضًا إلى التراث الشعبي بكل أشكاله: من الأمثال، والحكايات الشفوية، والأغاني الشعبية، والرموز الفولكلورية، إلى الأساطير المحلية والعادات الجماعية، ويُعدّ هذا النوع من التناسل استدعاءً للذاكرة الجماعية الحية ومحاولة لربط العمل المسرحي بجذوره الثقافية والاجتماعية، كما يُضفي على النص بعدًا محليًا يُعبّر عن خصوصية البيئة الجزائرية في تفاعلها مع قضاياها وتاريخها.

ويتميّز التناسل مع التراث الشعبي بطابعه الشفوي والبصري والرمزي، مما يجعله أداة فعالة في إغناء العرض المسرحي سواء على مستوى اللغة أو الإيقاع أو الرمز أو الموقف الدرامي. وسنحاول من خلال النماذج المسرحية المدروسة أن نكشف كيف يُوظّف هذا التراث داخل النص؟ وما الوظائف الجمالية والدلالية التي يؤديها في تشكيل المعنى وإثارة تفاعل المتفرج؟

أ- الحكاية الشعبية:

تعدّ الحكاية الشعبية من أقدم أشكال التعبير الشفوي في الذاكرة الثقافية الجزائرية، وهي تحمل في طياتها مزيجًا من القيم الأخلاقية، والرموز الجماعية، والحكمة الشعبية، والأسطورة. ولأنها نشأت في

سياقات اجتماعية شفوية تُحاكي واقع الناس ومخيلهم الجمعي، فقد شكّلت مادة خصبة استلهم منها المسرح الجزائري العديد من الرموز، والأحداث، وأنماط السرد، والشخصيات النموذجية.

ويُعتبر توظيف الحكاية الشعبية في المسرح نوعًا خاصًا من التناص الثقافي، لا يكفي باستحضار نصوص مكتوبة بل يُعيد تفعيل موروث حكاياتي انتقل عبر الأجيال ليُحمّل برؤية معاصرة تواكب قضايا الإنسان الجزائري الحديث، كما يُسهم هذا التوظيف في ربط المسرح بالذاكرة الجمعية، ويجعل من العرض المسرحي مجالًا لتجديد العلاقة بين النص وبيئته الثقافية الأصلية.

وغالبًا ما يُعاد سرد الحكاية الشعبية داخل المسرح بصيغ مختلفة: إما عبر راوٍ يحكيها على الخشبة، أو من خلال تحويل بنيتها إلى أساس درامي يُعاد بناؤه داخل السياق المسرحي، أو بتوظيف شخصياتها وأحداثها ضمن رؤية تأويلية جديدة، وهكذا تتحول الحكاية من مجرد قصة تروى إلى أداة رمزية تُضيء جوانب من الواقع، أو تُقارن بين الأمس واليوم، أو تُمارس عبرها نقد اجتماعي أو سياسي بلغة غير مباشرة.

وفي المشاهد المسرحية التي سنحللها لاحقًا، سنكشف كيف تُوظف الحكاية الشعبية بوصفها مخزونًا ثقافيًا حيًا يُعاد إنتاجه فنيًا داخل المسرح ليؤدي وظائف متعددة، منها التعبير عن الهوية، والسخرية من الواقع، وتفكيك السلطة، وتمرير الرسائل الرمزية بأسلوب بسيط وعميق في آن واحد.

في هذا المشهد الحوارية، يتم استدعاء قصة "حيزية" بوصفها واحدة من أبرز الحكايات العاطفية في الذاكرة الشعبية الجزائرية والتي تجاوزت حدود الشفوية المحلية لتصبح نصًا ثقافيًا مشتركًا تداولته الأجيال، وكتبت عنه القصائد والنصوص والمسرحيات، تبدأ الشخصية "نضال" بتأكيد قيمة الحكاية قائلاً: «نعم، سنلعب حيزية، فهي قصة من التراث اقتربت من العالمية»، ويُحيل إلى تحويلها إلى نص شعري حديث على يد الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، في إشارة إلى أن الحكاية لم تبقى حكرًا على الثقافة المحلية بل أصبحت رمزًا إنسانيًا عابرًا للحدود، هذا التقديم يُعدّ في حد ذاته شكلاً من أشكال التناص المزدوج: تناص مع الحكاية الأصلية، وتناص مع إعادة كتابتها الشعرية والفنية.

يتواصل المشهد بحوار بين نضال ومنتصر، حيث يُطرح الخلاف حول التفاصيل الدقيقة في القصة، وخاصة مصير العلاقة بين حيزية وسعيد، بين رواية تقول إن أباه طرده، وأخرى تؤكد أنها اختارته رغم فقره، هذا النقاش يُضفي على الحكاية طابعًا حيويًا وغير مغلق، ويحوّلها من قصة جاهزة إلى نص مفتوح على التأويل والاختلاف، كما أن تعبير نضال: «نحن أحرار في الاختيار، لا يلزمنا كاتب ولا مؤلف» يُعبّر عن وعي ذاتي داخل المسرح بسلطة الإبداع وحرية إعادة الكتابة، حيث تتحول الحكاية الشعبية إلى نقطة انطلاق درامية قابلة لإعادة التمثيل والقراءة وفق رغبة الشخصيات المسرحية ووعيتها الراهن. بهذا، تُوظّف حكاية "حيزية" ليس فقط كمادة تراثية رومانسية، بل كخزان رمزي وثقافي غني يُطرح من خلاله سؤال الحب، والفقر، والسلطة الأبوية، والاختيار الحر، وهي كلها قضايا لا تزال تمسّ الواقع الاجتماعي فبدل أن تُقدّم القصة كحكاية مغلقة يتم إدخالها إلى المسرح بصيغة حوارية نقدية، تضعها موضع تساؤل وتُحول المتفرج إلى شريك في إعادة بنائها.

يكشف هذا المشهد عن قدرة المسرح الجزائري المعاصر على دمج التراث الشفوي في البناء الدرامي بشكل فني، حيث تتداخل مستويات الرواية والحوار والتأويل مما يُضفي على العرض طابعًا مفتوحًا ومرنًا، يُحافظ على الروح الشعبية ويُعيد إنتاجها بلغة مسرحية حديثة، وهكذا تتحول "حيزية" من قصة تُروى إلى تجربة تُعاد كتابتها على الخشبة، تُمثل في ذاتها تواشجًا بين الماضي والحاضر، بين الجماعي والفردى، بين النص الجاهز والخيال الحر.

نجد في مسرحية "تكتيك **Tactique** سكوت... نريد أن نمثل"، للكاتب المسرحي الجزائري "عبد السلام حداد" ملامح الحكاية الشعبية الجزائرية من خلال الحوارات بين شخصيتي "منتصر" و"نضال" الممثلين المسرحيين، إذ يقررا أن يجسدا دور من أشهر الحكايات الشعبية الجزائرية والمتمثلة في حكاية "حيزية وسعيد":

"نضال: نعم سنلعب حيزية فهي قصة من التراث اقتربت من العالمية عن طريق الشاعر الفلسطيني عز الدين مناصرة وهناك العديد من الكتاب كتبوا عن حيزية.

منتصر: لا أريد أن أَلعب دور سعيد فبعض الروايات تقول إنه لم يتزوج حيزية وأن أحمد الباوي والدها قد طرده من القبيلة.

نضال: وهناك من يقول إنها رفضت كل من تقدم لها ولم ترضى إلا بسعيد ابن عمها الفقير اليتيم الذي لا يملك شيئاً فلنأخذ بالرواية الثانية ونحن أحرار في الاختيار لا يلزمنا كاتب ولا مؤلف.

نضال: هيا إذن فلنلعب حيزية وسعيد⁽¹⁾.

ثم تواصل الشخصيتين في تأدية دور "حيزية" و "سعيد":

نضال:(متجهة نحو الجمهور) أنا حيزية بنت أحمد الباوي بوعكاز، تربيت فالعز والدلال والسلطان، تقدم لي الأشراف والفرسان، ولكن من غير سعيد لا يوجد عندي أمان.

منتصر:(متجهة نحو الجمهور) أنا السعيد بن صغير، تربيت يتيماً وفقيراً، إن حب حيزية سكن في قلبي وسكن العين.

نضال أنظر سعيد ماذا قدم الفرسان من هدايا، وذهب، وفضة، وأغنام وإبل.

منتصر حيزية يا ابنة العم لا أملك مالا، ولا ذهباً، ولا سلطاناً، أملك هذا القلب الذي يسكن صدري وأقدمه لك بيدي⁽²⁾.

في هذا المشهد، تُستعاد حكاية "حيزية وسعيد" بطريقة مباشرة وأدائية، حيث تخرج الشخصيتان (نضال ومنتصر) عن الحوار الداخلي، وتوجهان خطابهما مباشرة إلى الجمهور وهو ما يُعرف في المسرح بـ تقنية كسر الجدار الرابع، والتي تخلق لحظة تواصل مسرحي مباشر، تُحوّل الجمهور إلى طرف في القصة لا مجرد مشاهد، ويُعزّز هذا الاختيار الطابع الاحتفالي والشفوي للحكاية الشعبية، بوصفها قصة تُروى على لسان أصحابها لا تُقرأ من كتاب، هنا تعلن نضال بوضوح: «أنا حيزية بنت أحمد الباوي بوعكاز»

¹ - عبد السلام حداد، Tactique سكوت... نريد أن نمثل، دار كلاما للنشر والتوزيع، قالمة، الجزائر، 2023، ط1، ص: 49-

50.

² - عبد السلام حداد، تاكتيك... سكوت نريد أن نمثل، ص: 52.

وتقدّم خلفيتها الطبقية (العز والدلال والسلطان)، وتُفصح عن الموقف الحاسم من الحب والزواج: «من غير سعيد لا يوجد عندي أمان» لتؤكد قيمة الاختيار الحر في وجه الأعراف والسلطة الأبوية.

في المقابل، يُقدّم منتصر نفسه بوصفه «السعيد بن صغير»، يتيمًا، فقيرًا، لا يملك شيئًا من مظاهر الثراء أو الجاه لكنه يملك «قلبًا» يقدمه لحبيته بيده، ويُجسّد هذا التفاعل بين الشخصيتين جوهر الحكاية الشعبية التي تمجّد الحب الصادق، وتُدين الطبقية، وتعارض فكرة الزواج القائم على المال والمصلحة. كما أن طريقة الإلقاء – بتوجه كل شخصية نحو الجمهور – تُضفي طابعًا طقسيًا على الأداء، تُشبه المسرح الشفوي أو الفرجة التقليدية التي تُسرد فيها الحكايات في حلقات شعبية مما يُعزّز إحساس المشاهد بالانتماء إلى هذا التراث المشترك.

هذا التناص مع الحكاية الشعبية لا يأتي بوصفه مجرد استدعاء موضوعي، بل يتحوّل إلى بنية سردية داخلية تُعيد صياغة القصة الشعبية بلغة معاصرة، تُحافظ على روحها الأصلية (حب، صراع، فوارق طبقية، تضحية)، لكنها تُعيد تمثيلها داخل رؤية مسرحية حديثة فيها وعي اجتماعي، ونقد مبطن للواقع، وربما حتى إسقاطات رمزية على أوضاع المرأة، أو حرية الاختيار، أو الصراع بين القلب والسلطة. وهذا يُظهر قدرة المسرح الجزائري المعاصر على تحويل الحكاية الشعبية إلى أداة حية للقول الفني والفكري لا إلى مادة تراثية مجرّدة.

نلاحظ أن الحوار بين "حيزية وسعيد" مكتوب بلغة تقترب من الأسلوب الشعري الشعبي: فيها التكرار، الإيقاع، البناء الموازي، واستخدام الصور البسيطة (الهدايا، الذهب، القلب، اليد) وهو ما يُضفي على المشهد طاقة وجدانية تلامس المتلقي وتستحضر مشاعر الحنين، والحب الصادق، والحنينة من عالم تسيطر عليه القيم المادية.

إن هذا التناص مع حكاية "حيزية وسعيد"، في بنائه الأدائي واللغوي والرمزي يُجسّد ذروة تفاعل المسرح مع التراث الشعبي، حيث لا تظل الحكاية مرجعية خلفية بل تتحوّل إلى مادة سردية/درامية تُعاد كتابتها فوق الخشبة، وتُفعل داخل وعي الشخصيات والمتفرج في الآن ذاته في مشهد يُجسّد الحكاية ويؤنسها، ويجعل منها أداة للتعبير المعاصر عن الإنسان، والحب، والقيم التي تتجاوز الزمن.

كما نجد قصة "حيزية" الشعبية في حوار شخصية "لويزة" و"لبلاد" في مسرحية لويزة لعبد الحميد قوري:
" لبلاد: أنتِ حيزية قلبي

أنتِ حيزية قلبي، أنتِ لقصيد ديالي، بصر هذ المرة شكون قتل حيزية؟ المرض؟ الناس؟ أنا؟ أنت؟
الله يرحم مول لقصيد في كل زمان، الله يرحم الأحياء قبل الأموات. (1)"

في هذا المشهد القصير، يستحضر الكاتب عبد الحميد قوري رمز "حيزية" لا بوصفها شخصية تراثية فحسب، بل كأيقونة للحب المطلق، والقصيدة المتجذرة في الوجدان الشعبي، فيعيد دمجها ضمن لحظة معاصرة مأزومة تجمع بين "لويزة" و"لبلاد"، في حوار مشحون بالعاطفة والانكسار. يقول "لبلاد":
«أنت حيزية قلبي، أنت القصيد ديالي»، وهي جملة محملة بالرموز إذ يُقارن محبوبته بـ"حيزية" ويربطها مباشرة بـ"القصيدة"، مما يكشف عن تناص مزدوج: مع القصة الشعبية من جهة، ومع النص الشعري الشعبي الذي رثاها من جهة أخرى.

غير أن هذه المرة، لا يظهر التناص في صورة تمجيد أو رثاء كما في النصوص السابقة، بل يأتي في شكل سؤال وجودي معقد: «بصر هذ المرة شكون قتل حيزية؟ المرض؟ الناس؟ أنا؟ أنت؟». هنا، تتحول حيزية من شخصية محبوبة ماتت بسبب المرض، إلى رمز للحب الذي يُقهر بأسباب عديدة: اجتماعية، ذاتية، نفسية، واقعية. يفتح هذا السؤال باباً للتأويل ويُحوّل التناص من استدعاء حنين إلى سياق تفكيك وانكسار للحب في زمن غير رومانسي، فتُصبح "حيزية" رمزاً لعاطفة مهدورة، لا لأسطورة مكتملة.

تُشير الجملة الختامية: «الله يرحم مول لقصيد في كل زمان، الله يرحم الأحياء قبل الأموات» إلى تفكيك الصورة المثالية للتاريخ الشعري الشعبي، وتطرح تساؤلاً مريباً عن معنى الحياة والحب في واقع منهك، فبدل أن تكون القصيدة خلوداً، تصبح فقداً، وبدل أن تكون حيزية رمزية للحياة، تصبح علامة

¹ - عبد الحميد قوري، لويزة، ص: 50-51.

على ما انتهى، ويُعيد هذا التناص توقع الحكاية الشعبية داخل خطاب معاصر يمزج بين الإحساس بالخيبة والحنين الرمزي إلى ما لم يتحقق.

يتميز هذا التناص بخاصيتين واضحتين: أولاً، إيجازه اللغوي، حيث تُكثّف الجملة القصيرة عددًا كبيرًا من الرموز (حيزية، القصيدة، الموت، الحب، المسؤولية) دون إسهاب. وثانيًا، حوار مع المتلقي المعاصر، إذ لا يطلب من الجمهور معرفة تفصيلية عن القصة بل يستثمر الرمز الجماعي المعروف ليُبنى عليه موقفًا ذاتيًا عميقًا ومفتوحًا على التأويل.

إن هذا التوظيف لحكاية "حيزية" في مسرحية لوزة يعبر عن تطوّر نوعي في توظيف التناص الشعبي، حيث لا يُستعاد التراث بوصفه مادة جمالية فحسب بل كأداة للتفكير في الحاضر، والانكسار، والهوية، والحب المأزوم، مما يمنح النص طابعًا إنسانيًا تتقاطع فيه البساطة الشعبية مع المعنى الوجودي المركّب.

من خلال تحليل المشاهد التي استدعت حكاية "حيزية وسعيد"، تبين أن التناص مع الحكاية الشعبية في المسرح الجزائري لا يُمثّل مجرد استحضار لنصّ تراثي، وإنما يُعدّ فعلًا إبداعيًا يعيد تشكيل الذاكرة الجماعية ضمن رؤية معاصرة، فالمسرح لا يكتفي بنقل الحكاية كما هي إذ يُخضعها للتأويل، ويمنحها بعدًا دراميًا جديدًا من خلال تعدد الأصوات، وتداخل الحكيم بالحوار، وتحويل الشخصيات الشعبية إلى رموز تعبّر عن قضايا اجتماعية وإنسانية راهنة.

كما يبرز من خلال هذه التناصات أن الحكاية الشعبية، رغم بساطتها الظاهرة تمتلك قدرة على تحريك الأسئلة الكبرى حول الحرية، والاختيار، والطبقية، والهوية، مما يجعلها مصدرًا غنيًا لتغذية الخطاب المسرحي الجزائري، وربط الماضي بالحاضر، والتراث بالتجريب. وهكذا يُصبح المسرح من خلال هذه العودة الإبداعية إلى الحكاية، فضاءً لإعادة اكتشاف الذات الجماعية وإعادة صياغة القيم بطريقة رمزية وجمالية تسهم في بناء الوعي النقدي والجمالي في آن واحد.

ب- الحكاية التراثية:

يُعدّ التناس مع الحكاية التراثية أحد أوجه انفتاح المسرح الجزائري المعاصر على الذاكرة الثقافية العميقة، حيث يتم استحضار قصص متداولة في التراث العربي أو الإسلامي أو الإنساني، غالبًا ما تحمل بعدًا رمزيًا أو أخلاقيًا، يُعاد توظيفه داخل النص المسرحي لرصد قضايا الحاضر من خلال مرآة الماضي. وتتميّز هذه الحكايات بثبات بنيتها القصصية، وارتباطها بشخصيات نموذجية (كالحاكم، العارف، الظالم، الحكيم...)، مما يمنح الكاتب المسرحي أرضية جاهزة لإعادة صياغة المواقف الدرامية وإسقاطها على الواقع المعاصر.

وغالبًا ما يُعاد استدعاء هذه الحكايات التراثية بأسلوب ساخر أو تأويلي، فتُقدّم داخل المسرحية لا كحكاية جامدة بل كأداة تفكيك ونقد لواقع اجتماعي أو سياسي، أو كوسيلة لبثّ الحكمة من خلال السرد الرمزي، كما تتيح هذه الحكايات للمسرح أن يحافظ على صلته بالثقافة المحلية والعربية وفي الوقت نفسه يُمارس التجريب الفني عبر إعادة كتابة الموروث بلغة معاصرة، أو عبر قلب رموزه ودلالاته التقليدية.

في المشاهد الآتية، سنرصد كيف يُوظّف هذا النوع من التناس داخل المسرح الجزائري، وما الأدوار التي تؤديها الحكاية التراثية في بناء الشخصيات، وتوجيه المواقف، وتعزيز البعد الرمزي للنص المسرحي. "منتصر: أنا الملك شهريار، أكره كل النساء ما عدا أمي، كل يوم أتزوج فتاة بكرا أقضي معها ليلة وغدا أقتلها انتقاما لخيانة زوجتي، وزوجة أخي قمر الزمان، أريد أن أثبت رجولتي، لن أسمح لأي امرأة أن تخونني.

منتصر: أيها الوزير أين هي فتاتي لهذه الليلة؟

نضال: أبي حزين لم يجد أي فتاة للملك هذه الليلة فكل من هن فتيات غادروا المدينة، ولكنني أشفق على أبي كثيرا من بطش شهريار... سأكون تلك الفتاة هذه الليلة لأنقذ أبي وألص المدينة من هذا الملك".⁽¹⁾

¹ - عبد السلام حداد، تاكتيك... سكوت تريد أن نمثل، ص: 41.

يُجسّد هذا المشهد حضوراً قوياً للحكاية التراثية "ألف ليلة وليلة" من خلال إعادة تمثيل المشهد الافتتاحي لحكاية الملك شهريار، الذي تحوّل إلى رمز للبطش الذكوري والانكسار النفسي الناتج عن الخيانة، يُقدّم منتصر نفسه بصيغة تقريرية صارخة: «أنا الملك شهريار، أكره كل النساء ما عدا أُمي»، وهي جملة تُلخّص بذكاء العمق النفسي للشخصية كما وردت في الحكاية الأصلية حيث يتحول الحاكم إلى قاتل متسلسل بسبب خيانة زوجته، فهنا يُعيد النص المسرحي تفكيك النموذج الأسطوري عبر إسناده إلى شخصية معاصرة (منتصر)، مما يمنح الحكاية التراثية بُعداً راهناً يُسائل البنية الذكورية السلطوية، ويُبرز امتدادها الرمزي في مجتمعات اليوم.

يتصاعد الحدث حين يُعلن شهريار (منتصر) رغبته في الزواج الليلي المأساوي المعتاد: «كل يوم أتزوج فتاة... وغدا أقتلها»، وهو ما يُعيد إنتاج منطق السرد في الحكاية الأصلية، لكن المسرحية تذهب إلى ما هو أبعد من ذلك حين تُقحم شخصية "نضال" بوصفها ابنة الوزير، التي تقول: «سأكون تلك الفتاة هذه الليلة لأنقذ أبي وأخلّص المدينة من هذا الملك». هنا تظهر شخصية شهزاد في ثوب معاصر شجاعة، واعية، تقرر بمحض إرادتها دخول اللعبة الدموية لإنقاذ المدينة وأبيها مما يُعيد تأويل الحكاية التراثية في ضوء قيم الحرية والتضحية والبعد النسوي.

هذا التناس لا يقتصر على استدعاء الشخصيات والأسماء إنما يُعيد تمثيل الموقف التأسيسي للحكاية الأصلية مع تعديلات فكرية ودلالية دقيقة، فبينما كانت شهزاد في الأصل تروي الحكايات لتؤجّل موتها وتثبت وجودها، نراها هنا - في شكل نضال - تدرك السلطة وتواجهها بقرار واعٍ دون تردد، مما يُضفي على النص المسرحي بُعداً نقدياً يُعيد النظر في الموروث ويُحوّل الحكاية من تمجيدٍ للحيلة الأثوية إلى احتفاء بالوعي النسوي والمبادرة الفردية.

يُوظف هذا التناس كأداة مسرحية حية تجمع بين التاريخ والخيال والأسطورة، وتُسهّم في إضفاء طابع احتفالي ورمزي على العرض إذ يعرف المتلقي أصل الحكاية، لكنه يتفاجأ بإعادة إنتاجها وفق رؤية جديدة. كما يُتيح هذا التناس إمكانية اللعب بالأداء، واللغة، والصور، مما يُثري المشهد المسرحي بصرياً وسردياً.

يُمكن القول إن استحضار "شهریار وشهرزاد" هنا ليس مجرد محاكاة، بل تفكيك لنموذج سلطوي تقليدي واستعادة بطولية لصوت المرأة، وهو ما يُحوّل المسرح إلى فضاء لتعديل الذاكرة الثقافية ومساءلة الإرث الرمزي العربي، من خلال قراءة معاصرة لحكاية تراثية تحوّلت إلى مرآة للواقع الاجتماعي والسياسي.

كما تظهر في المسرحية الحكايات الفرعية لحكايات "ألف ليلة وليلة" من خلال سرد شهرزاد للملك شهریار (نضال ومنتصر):

" نضال: بلغني أيها الملك السعيد أن سندباد البحري خرج من غيبته ودخل مدينة بغداد دار السلام، وجاء إلى حارته ودخل داره ومعه من حجر الألماس شيء كثير، ومعه مال، ومتاع، وبضائع لها صور عدة، اجتمع بأهله وأقاربه وتصدق، ووهب، وأعطى، وأهدى الجميع... (صوت الديك كوكو كوكو)

منتصر (غاضبا) ماهذا؟ لقد طلع النهار يا شهرزاد

نضال: لا عليك يا مولاي، وهل تشكّك في رجولتك؟

منتصر: لا بالطبع، لا فأنا شهریار الملك، حسنا الليلة الثانية اِرو لي قصة أخرى¹.

يواصل هذا المشهد الاشتغال على بنية "ألف ليلة وليلة" من خلال توظيف شخصية "شهرزاد" - التي تمثلها نضال - وهي تشرع في سرد إحدى أشهر حكايات هذا المتن التراثي، وهي قصة السندباد البحري، بأسلوب يحاكي بدقة اللغة الحكائية الأصلية: «بلغني أيها الملك السعيد...»، وهو الافتتاح المؤلف الذي يشير إلى اندماج المسرح في أجواء الحكى التراثي بكل ما يحمله من موسيقى لغوية، وبنية إيقاعية، وصور خيالية، ومخيال سردي قديم. وتواصل "نضال" حكاية السندباد بأسلوب قريب من النص الأصلي، في مشهد يقترب من أداء الراوي الشعبي أو الحكواتي فيتحول النص المسرحي إلى فضاء حكاية داخل حكاية، وهي تقنية تُعزز من البنية التركيبية للعمل المسرحي وتُغنيه سرديًا.

¹ - عبد السلام حداد: تآكتيك سكوت... نريد أن نمثل، ص: 48.

لكن المشهد لا يظل داخل الإطار التراثي فقط فسرعان ما ينتقل إلى لحظة تكسير لهذا العالم الخيالي، عندما يرنّ صوت الديك (كوكو كوكو)، في إشارة رمزية إلى بزوغ الفجر وهو ما يُذكر بما كانت تفعله شهرزاد في كل ليلة حين تتوقف عن الحكّي قبل طلوع النهار لإنقاذ حياتها. يتفاعل "منتصر" مع الحدث بغضب طفولي ساخر: «ما هذا؟ لقد طلع النهار يا شهرزاد»، وهنا نعود إلى لعبة الأداء التناسي: "منتصر" يمثل شهريار في اللعبة المسرحية، بينما "نضال" تتقمص شهرزاد بكامل وعيها لترد بجملة ذكية مشحونة بالسخرية والتهكم: «وهل تشكّ في رجولتك؟»، فتُحول الحكاية إلى تعليق ساخر على السلطة الذكورية والهشاشة النفسية التي يحملها النموذج الذكوري السلطوي.

يُعيد هذا الحوار إنتاج التوتر الأساسي في "ألف ليلة وليلة" لكن بلغة مسرحية معاصرة تتداخل فيها السخرية بالنقد، واللعب بالجد، والخيال بالواقع، وهو ما يمنح النص المسرحي طاقة درامية مركّبة، تسمح له بتفكيك النصوص التراثية لا عبر الهدم، بل عبر إعادة تمثيلها بمنظور جديد. فالحكاية لا تُروى كما هي وإنما تُستعاد مع إدخال الكوميديا، والتلميحات الاجتماعية، ولحظات التوتر الطفولي التي تُضفي على العرض طابعًا ساخرًا وشعبيًا في آن معاً.

يخلق هذا المزج بين الحكاية والمشهد الحوارية إيقاعًا مسرحيًا يتنقل بين السرد والمقاطعة، بين الأداء الفردي والجماعي، مما يُحاكي جو الفرجة الشعبية ويُقرب العرض من المتلقي العادي. كما يُسهّم هذا التناص المركّب في إعادة تدوير الرموز التراثية (كالسندباد، شهريار، شهرزاد...)، وإعادة توظيفها كأدوات لقول المعاصر بلغة الماضي وهو ما يُضفي على العمل بعدًا ثقافيًا متجذرًا، دون أن يفقده نبرته النقدية والساخرة.

إن هذا المشهد لا يُعيد فقط تمثيل الحكاية التراثية بل يُخضعها إلى لعبة مسرحية ذكية، تُعيد ترتيب العلاقات بين الحاكم والمحكوم، الراوي والمروي له، الذكر والأنثى، الخيال والواقع، مما يجعل من التناص مع الحكاية التراثية في هذا السياق فعلًا تفكيكيًا، جماليًا، ودراميًا في آن واحد، يُكرّس انفتاح المسرح الجزائري المعاصر على التراث بوصفه موردًا نقديًا لا متحفًا مغلقًا.

أظهر تحليل المشاهد التي استدعت شخصيات وأساليب من الحكايات التراثية، مثل "ألف ليلة وليلة" و"السندباد البحري"، أن التناس مع هذا النوع من النصوص لا يُوظف في المسرح الجزائري بوصفه مجرد استحضار للموروث أو احتفاء رمزي بالماضي، وإنما يتحوّل إلى استراتيجية درامية واعية، يتم من خلالها إعادة إنتاج الحكاية داخل سياق جديد يُحمّلها دلالات مغايرة ويُفعّلها لطرح قضايا معاصرة تتعلق بالسلطة، والهوية، والجنس، والحريّة.

فالمسرحي الجزائري المعاصر لا يكتفي بإعادة رواية الحكايات المعروفة كما وردت في المتن الأصلي، بل يُعيد تركيبها، ويُخضعها للحوار والتشكيك، ويدمجها في لعبة أدائية ساخرة أو نقدية أو رمزية، فيتحوّل "شهريار" من رمز للقوة إلى نموذج للضعف والهشاشة، وتُصبح "شهرزاد" لساناً ناقداً وحريماً، يُمارس سلطته عبر السرد ليس من أجل النجاة فحسب، وإنما من أجل التحكم في المعنى، وتفكيك السلطة الذكورية. أما شخصيات مثل "السندباد" فحين تُستدعى فإنها لا تُسترجع فقط كأبطال مغامرة، فهي كمفاتيح رمزية تعيد مساءلة العلاقة بين الغنيمة، والرحلة، والهوية، في ضوء التحولات الحديثة. من هنا، يُمكن القول إن التناس مع الحكاية التراثية في المسرح الجزائري المعاصر يُعبّر عن موقف مزدوج من التراث: فهو من جهة تجذّر في الذاكرة الجماعية واستثمار لرموزها الغنية، ومن جهة أخرى تفكيك ونقد وتأويل حديث يُعيد إدخال هذه الحكايات في أسئلة العصر، وهكذا يتحوّل المسرح إلى فضاء يُحيي الحكاية التراثية لا تكتفي بوصفها حكاية جامدة، وإنما بوصفها بنية حية قابلة للتجدد والانفتاح والتأويل المستمر.

ت- الشعر الشعبي:

يُعتبر الشعر الشعبي من أبرز ملامح التراث الشفهي في الجزائر، وهو يشكّل وعاءً لغويًا وثقافيًا زاخرًا بالرموز والتجارب الجمعية وقد ارتبط على مرّ العصور بالحياة اليومية، والمقاومة، والهوية، والعاطفة، والحكمة، مما جعله مصدرًا ملهمًا للمبدعين في مختلف الأجناس الفنية، وعلى رأسها المسرح. وفي المسرح الجزائري المعاصر، يُستدعى الشعر الشعبي ليس فقط لإضفاء طابع محلي أو فلكلوري، فغالبًا ما يُوظف كأداة فنية رمزية تُعبّر عن نبض الشعب، وعمق الوجدان الجماعي، وتمثيلات الهوية الثقافية المتجذرة.

ويتجلى هذا التناص الشعري في أشكال متعددة داخل المسرح: فقد يُستحضر بيت شعري معروف يُردّد كما هو، أو يُعاد تركيبه ضمن الحوار، أو تُحاكى أساليبه الإيقاعية والبلاغية. كما يُمكن أن يُوظف لأغراض متعددة: تعميق المعنى الدرامي، تكثيف الانفعال، إثارة الحنين، أو حتى للمفارقة والسخرية. ويمنح هذا النوع من الشعر للنص المسرحي جرعة وجدانية خاصة تنبع من لغته البسيطة، وصوره القريبة من الحس الشعبي، وإيقاعه السهل الممتنع.

وسنحاول من خلال المشاهد القادمة أن نكشف كيف يُستثمر الشعر الشعبي داخل النص المسرحي الجزائري، وما الأبعاد الجمالية والرمزية التي يضيفها؟ وكيف يُعيد المسرح توظيف هذا الموروث الشفوي في بناء خطاب درامي معاصر يتفاعل مع المجتمع وقضاياه؟ دون أن ينفصل عن عمق بيئته الثقافية واللغوية.

" يدخل منتصر بلباس بالٍ ويتجه نحو نضال التي كانت في كفن أبيض.

منتصر: عزوني يا ملاح في رايس البنات سكنت تحت اللحد ناري مكديا

ياخي أنا ضرير بيا ما بيا قلبي سافر مع الضامر حيزيا

قسمتك بالكتاب وهاب لا تطيح التراب فوق أم مرايا

لوان تجي للعتاد ننطح تلت عقاد نديها بالزناد عن قوم العديا

لو أن تجي للذراع نحلف ما تمشي ذراع ننطح صرصور قاع اسم حيزيا". (1)

يُقدّم هذا المشهد تناصًا شعريًا مباشرًا مع قصائد المراثي والحب في الشعر الشعبي الجزائري، من خلال أداء شخصية "منتصر" لمقطع شعري يُستوحى من قصيدة رثاء حيزية المعروفة، تلك القصة التي تحوّلت إلى رمز شعبي للحب المأساوي والوفاء. المشهد يبدأ بدخول "منتصر" في هيئة باهتة مما يُهيئ جوًّا دراميًّا جنائزيًّا ينسجم مع الصورة البصرية لـ"نضال" التي تظهر مغطاة بالكفن، في استحضار رمزي لمشهد الوداع الأخير بين "سعيد" و"حيزية"، حيث تتحول الخشبة إلى فضاء للفقد والحداد العاطفي.

¹ - عبد السلام حداد، تاكتيك... سكوت نريد أن نمثل، ص: 55.

القصيدة التي يُلقِيها منتصر مشبعة بالإيقاع الشعبي والصور البلاغية الحارّة: «عزوني يا ملاح في رايّس البنات، سكنت تحت اللحود ناري مكديا» حيث تُفتتح بعبارات الرثاء والاستنجد بالجماعة (يا ملاح)، في أسلوبٍ مألوف في الشعر الشعبي يُعبّر عن الاختيار الداخلي والحاجة إلى مشاركة الحزن. يتحدث الشاعر بلسان العاشق المفجوع الذي "سافر قلبه مع الضامر حيزيا"، حيث تُدمج المشاعر الشخصية بالحكمة والموروث ويتحول الحب إلى قوة أسطورية تتحدى الموت والغياب.

ويُلاحظ في هذا النص كثافة التراكيب الشعبية، واستخدام صيغ القسم، والتعدي، والصور الحركية المستمدة من بيئة الفروسية والنزال: «لوان تجي للعتاد نطح تلت عقاد، نديها بالزناد عن قوم العديا»، في إشارة إلى أن استرجاع الحبيبة لا يتم بالدموع بل بالقوة والمواجهة، وهو ما يمنح النص طابعاً شبه ملحني يدمج بين الحب والبطولة في خطاب شعبي أصيل.

هذا التناص مع الشعر الشعبي يُؤدّي داخل سياق درامي حزين لكنه يُفعل أيضاً الرمز الثقافي للحب الصادق والمستحيل، كما يُعيد تأكيد مكانة الشعر الشعبي كناقل للوجدان الجمعي. فالنص لا يكفي باستدعاء شعر معروف فهو يُعيد تأديته داخل موقف درامي حي، تُقابله صورة الجسد المكفّن على الخشبة مما يُعزز الأثر الوجداني ويحوّل الأداء إلى لحظة اندماج تام بين النص والصورة، بين الصوت والحركة، بين الكلمة والجسد.

كما أنّ توظيف هذا الشعر بصيغته الأصلية دون تعريب أو تهذيب لغوي، يُكرّس الهوية اللسانية الشعبية ويجعل من المسرحية احتفاء باللسان العامي، لا بوصفه شكلاً أدنى من الفصحى وإنما كحامل أصيل للثقافة والتجربة العاطفية، وهذا التناص رغم بساطته الظاهرة يُضفي على المشهد قوة رمزية وجمالية عالية، لأنه يستدعي من الذاكرة الجماعية تجربة حُبّ تجاوزت الزمان ويُحمّلها بمحمولة عاطفية تُحاكي الانكسار الإنساني والفقد الوجودي.

إن هذا الاستخدام الواعي للشعر الشعبي يُبرز قدرة المسرح الجزائري على تحويل الموروث الشفهي إلى طاقة فنية فاعلة داخل العرض، ويكشف كيف يمكن أن يُصبح بيت شعري من التراث صوتاً معاصراً

يتكلم من قلب الألم، ويُحوّل الخشبة إلى ساحة حنين وإلى مرآة لقلبٍ يعاني ويصرخ ويُحب، ليس بلسان الآخر لكن بلسانه الشعبي، المحلي، والحميمي.

"تتحرك الجثة:

تسوى اللي في البجور والبادي وحضور أعقب جبل عمور واصفا غردايا

(تنهض نضال)

منتصر: ولكنك مت.

نضال: أعجبني الكلام وأريدك تقوله وأنا على قيد الحياة.

منتصر: ولكن القصة تقول بأن حيزية ماتت.

نضال: من قال هذا الكلام

منتصر: قاله محمد بن قيطون.⁽¹⁾

يمثل هذا المشهد لحظة انعطاف داخل التناص مع قصة "حيزية"، حيث ينتقل النص من تأدية مرثية شعرية مأساوية إلى مشهد درامي حيوي يفكك بنية الحكاية الشعبية الثابتة. يبدأ بمقطع شعري شعبي جديد:

"تسوى اللي في البجور والبادي وحضور /// أعقب جبل عمور واصفا غردايا"

وهو مقطع يثني على جمال حيزية بجمالية محلية حسية ترتبط بالمكان والمخيال الشعبي، وتُظهر كيف يُستحضر الشعر الشعبي لإضفاء طابع ملحمي على جمال المرأة، حيث يُقدّم الوصف عبر تشبيهات متجذّرة في البيئة الجزائرية، من "البجور" (المدينة) إلى "جبل عمور" و"غرداية".

غير أن المفارقة تحدث مباشرة بعد إلقاء البيت إذ تتحرك "الجثة" فجأة، وتنهض "نضال" من الكفن في كسر درامي صادم ومفاجئ لما هو مألوف ومتوقع. حين يُصدم "منتصر" بقوله: «ولكنك مت»، ترد "نضال" بجملة قوية تعبّر عن رغبة المرأة في الحضور لا في الغياب: «أعجبني الكلام وأريدك

¹ - عبد السلام حداد، تآكتيك... سكوت نريد أن نمثل ص: 56.

تقوله وأنا على قيد الحياة». هذه الجملة تُعيد تأطير الوظيفة الشعرية ذاتها: لم يعد الشعر رثاء لما انتهى، بل أصبح احتفاءً بما هو حي، بما هو حاضر، بما له صوت. وهكذا، تُعيد "نضال" - أو "حيزية" في شكلها الجديد - المطالبة بالحق في الحياة، في التلقي، في الاعتراف وهي حية لا جثة تُرثى.

يتطور الحوار بعد ذلك ليأخذ منحى نقدي/تفكيكي للمصدر، حين يعترض "منتصر" بالقول: «ولكن القصة تقول بأن حيزية ماتت»، فترد "نضال": «من قال هذا الكلام؟»، فيرد منتصر: «قاله محمد بن قيطون»، في إشارة إلى الشاعر الشعبي المعروف برثائه الشهير لحيزية، هنا يدخل النص المسرحي في حوار مباشر مع مصدر التناص ويُمارس عليه نوعاً من النقد الداخلي أو السخرية الخفيفة، مما يضيف على العرض بُعداً حوارياً وتعددياً (dialogique) على الطريقة الباختينية، حيث لا يُسلم بالنص الأصلي كحقيقة مطلقة بل يُعاد طرحه للنقاش ويُواجه ببدايل محتملة، أو على الأقل يُخضع لرغبة الحاضر في إعادة صياغته.

هذه المفارقة الذكية تُعيد تفعيل الحكاية الشعبية في بعدها المعاصر، وتُظهر كيف يمكن للمسرح أن يستدعي النصوص الراسخة ليس ليكرّسها فحسب ولكن ليحوّلها إلى أدوات للتساؤل والنقاش والتفاعل. كما يُعيد هذا المشهد الاعتبار لصوت المرأة التي غالباً ما كانت تُروى قصتها من الخارج، فتُمنح هنا فرصة لكسر صمتها والتدخل في سرد قصتها بنفسها مما يضيف على العرض لمسة نسوية خفية لكن فاعلة، تدمج بين الطرافة والتأمل.

من ناحية الأداء المسرحي، يخلق مشهد النهوض من "الموت" لحظة مسرحية غنية بالتوتر والدهشة، تُحرّك الفضاء الركحي وتُغير إيقاع العرض من الحزن إلى التفاعل الحي، فتُعيد للجمهور الشعور بأن النص التراثي لم يُغلق، وأن الحكاية مهما كانت قديمة لا تزال قابلة للفتح والتعديل والمساءلة.

وبهذا المشهد، يُصبح التناص مع الشعر الشعبي يتجاوز فعل إحياء للذاكرة، إلى مساحة للحوار النقدي مع هذه الذاكرة وإعادة تشكيلها من منظور جديد، تفاعلي، وحيّ.

" لبلاد: الشعر الملحون قال على الأجناس الكل غير على كيفك محال

لويزة: مالا مهوش شعر يا ولفي، لسمعت من باباك في الشعر الملحون؟

لبلاد: وانتِ وش علموك والا عرفت والا سمعت من الشعر الملحون على الحب
لويزة: قول أنت يا شاعرنا، أنا عندي الشعر الملحون حكايات ناس فيها أو عليها، يا من القلب
يا من الحرمان.⁽¹⁾

هذا المقطع الحواري الحيّ بين "بلاد" و"لويزة"، نلمس بوضوح اشتغالاً درامياً على التناص مع
الشعر الشعبي الملحون، ليس فقط بوصفه نصّاً مستحضراً وإنما بوصفه موضوعاً للوعي والحوار
والاختلاف. يقول "بلاد": «الشعر الملحون قال على الأجناس الكل، غير على لي كيفك محال»،
وهو تعبير شاعري مغلف بأسلوب الحب الشعبي، يُبرز فرادة المحبوبة واستثنائيتها ويؤكد أن حتى الشعر
الشعبي بكل ما وصفه من نساء، لم يبلغ وصفها. هنا يظهر التناص في شكل محاكاة مباشرة لأسلوب
الشعر الملحون بلغة موسيقية، محلية، محمولة على المجاز والتفضيل.

غير أن "لويزة" لا تتلقّى هذا الخطاب بانبهار بل تُقابلة بنوع من الشك والسخرية الخفيفة: «مالا
ما هوش شعر يا ولقي لسمعت من باباك في الشعر الملحون؟»، فترجعه من حالة الإطراء إلى سؤال
عن المصدر والصدق. يتحول الشعر هنا إلى محل مساءلة: من أين تعرف الشعر؟ من علمك؟ هل هو
حقيقي أم مكرر؟ وهكذا، تدخل الحكاية الشعبية في منطقة التفاعل الثقافي المفتوح حيث لا يُسلم
بسلطة الشعر ولا بقداسته حيث يُعاد تداوله ضمن تجربة فردية غير مضمونة.

يواصل "بلاد" الدفاع عن فهمه للشعر بالقول: «وأنتِ وش علموك والا عرفت والا سمعت من
الشعر الملحون على الحب؟»، ما يُحيل إلى توتر معرفي وعاطفي بين الاثنين: من يملك حق الحديث
باسم الشعر؟ من الأقرب إلى تجربته؟ وهنا، يتحوّل التناص إلى ما يُشبه المبارزة الرمزية حيث الشعر
الشعبي لا يُستدعى لتزيين الحوار ويُستخدم كسلاح تعبيرية دفاعاً عن الموقف العاطفي.

وتُقدّم "لويزة" في النهاية تأويلاً شخصياً عميقاً للشعر الشعبي، إذ تقول: «أنا عندي الشعر
الملحون حكايات ناس فيها أو عليها، يا من القلب يا من الحرمان»، وهنا تظهر أرقى لحظات التناص

¹ - عبد الحميد قوري، لويزة، ص: 43.

التفاعلي حيث لا يُنظر إلى الشعر الشعبي كموروث متحفّي أو كلام محفوظ لكن يُعاد تعريفه على لسان امرأة ترى فيه تجارب ناس، مشاعر، معاناة، صدق وحرمان. وهكذا يتحول الشعر الملحون إلى مرآة إنسانية للعيش اليومي والعاطفة الصادقة ليس مجرد زخرفة لغوية.

يتميز هذا المشهد بمستوى عالٍ من التكثيف اللغوي والحضور الحيّ للهجة، والإيقاع، والحوار المباشر، مما يجعل التناس مع الشعر الشعبي أكثر من مجرد توظيف؛ إنه إعادة إحياء لتجربة ثقافية كاملة تُؤدّى وتُناقش وتُداول داخل المسرح. ويُبرز هذا المشهد كيف يمكن للشعر الشعبي أن يتحوّل إلى نقطة صراع وتأمل ورمز للموقف العاطفي والهوية الثقافية في آن واحد.

ليتواصل حوارهما حول موضوع الشعر الملحون وكيف يأخذ من حكايات الحب موضوعاً له مستحضرين أسطورة حيزية وسعيد:

"لويزة: باباك كان يعشق في قصائد الملحون، وأمك كانت عند باباك قصيدة.

لبلاد: يومًا كانت حية مش قصيدة.

لويزة: بصح كي ماتت ولات عند باباك قصيدة.

لبلاد: لا يوما كانت حية في قبرها أو هي ميتة.

لبلاد: يوما أعطت ميعاد لبابا في قبرها، واحد نهار لقوه ميت احداها في قبر حفرو بيده، بابا ما انتحرش كاين حتى لقالوا عليه شهيد الحب"⁽¹⁾.

في هذا الحوار العميق والمشحون بالعاطفة بين "لويزة" و"لبلاد"، يتجاوز التناس مع الشعر الشعبي حدود التوظيف النصي ليُصبح رؤية للعالم، وطريقة لتفسير الوجود والغياب. تقول "لويزة": «باباك كان يعشق في قصائد الملحون، وأمك كانت عند باباك قصيدة»، وهو تصريح مكثف وعميق يُظهر تماهي الحب مع الشعر حيث تتحول الزوجة إلى قصيدة، أي إلى نصّ حي، متداول، خالد، يُعبّر به وعنه.

¹ - عبد الحميد قوري، لويزة، ص: 44.

لكن "البلاد" يردّ بتصحيح مؤلم: «يوما كانت حيّة، مش قصيدة»، وكأن القصيدة هنا لا تُعوّض الحياة بل تُجسّد الخسارة.

تستمر "لويزة" في اللعب الشعري/الوجداني حين تقول: «بصح كي ماتت، ولات عند باباك قصيدة»، في إحالة إلى ما يفعله الشعر الشعبي غالبًا حيث يتحوّل الغياب إلى مرثية، والحبيب إلى رمز، والحياة العادية إلى أسطورة شعرية. إلا أن "البلاد" يُعيد الخطاب إلى بعده الوجداني الأشد ألمًا، إذ يقول: «يوما كانت حيّة في قبرها، أو هي ميّنة»، في تعبير ملتبس ومتعدد التأويل: هل كان والدها يعيش على ذكرى ميتة؟ هل كانت الأم "حية" فقط في خياله؟ أم أن الحب هو ما أحيّاها رغم الغياب؟ هذا الخطاب يوظّف صورًا شعرية متقاطعة مع بنية القصيدة الشعبية ولكنه يفكك في الوقت نفسه وهم الخلود عبر الشعر.

ويصل المشهد إلى ذروة رمزية حين يقول "البلاد":

«يوما أعطت ميعاد لبابا في قبرها، واحد نهار لقوه ميت أحداها في قبر حفروه بيده، بابا ما انتحرش، كاين حتى لقالوا عليه شهيد الحب.»

هذه الجملة تُعيد كتابة أسطورة "حيزية وسعيد"، أو لعلها تُنتج أسطورتها الخاصة داخل العرض: زوج أو حبيب يحفر قبرًا ويلتحق به، لا بدافع الانتحار، بل بدافع الوفاء الذي يتجاوز منطق الحياة والموت. وهنا تظهر قوة التناص مع الشعر الشعبي إذ يتحوّل موت العاشق إلى استشهاد عاطفي، ويُسجّل ضمن رموز "شهداء الحب" في استدعاء لمخزون رمزي كبير في الوجدان الشعبي الجزائري والعربي.

هذا التناص في عمقه لا يستند إلى بيت شعري معروف، بل يُعيد تشكيل روح الشعر الشعبي، وبنية رثائه، وحكمته، وصوره، من خلال تجربة مسرحية معاصرة تُقدّم الشعر الشعبي كلغة للحب والموت والحنين والخلود. اللغة المستخدمة في الحوار محمّلة بالإيقاع والرمزية، ومشربة بعبق القصيدة الشعبية: "القصيدة، القبر، الحب، الحنين، الشهيد"، وهي مفردات لا تنفصل عن جماليات "الملحون" لكنها هنا

تُستثمر داخل دراما نفسية وشخصية كثيفة تُحوّل الشعر من نص محفوظ إلى شعور متجدد يُجسّد في الأداء والصوت والجسد.

يُبرز هذا المشهد أقصى درجات التفاعل بين الشعر والمسرح حيث لا تعود القصيدة مجرد استشهاد لكنها تنبض داخل نسيج الحوارات وتشكيل الشخصيات، وتُصبح مرآة لألم متجذر وحب يتجاوز حدود التعبير مما يمنح النص المسرحي عمقاً إنسانياً نابغاً من الشعر الشعبي ذاته، ولكنه مُعاد تشكيله درامياً ليعكس التجربة المعاصرة في تموجاتها النفسية والرمزية.

كما يحضر الشعر الأمازيغي في المسرح الجزائري المعاصر ويتداخل مع فن المسرح، إذ نجد في مسرحية "سائق سيارة الأجرة" للكاتب المسرحي الجزائري "علاق بايلي" مقطعاً من شعر الشاعر الأمازيغي "سي محند أو محند مترجماً للعربية:

"أقسم بالله من تيزي وزو

إلى ممر أكفادو

بأن لا أحد يأمرني ...

لا أحد يقول لي هكذا يجب أن تفكر

هكذا يجب أن تتصرف

أفضل الموت على الخضوع".⁽¹⁾

يُجسّد هذا المقطع من مسرحية "سائق سيارة الأجرة" للكاتب الجزائري "علاق بايلي" أحد تجليات التناسل العميق مع الشعر الأمازيغي المقاوم، وتحديدًا مع شعر "سي محند" أو "محند" الذي يُعتبر من أبرز رموز الشعر الشفهي الأمازيغي في الجزائر. يتم إدراج المقطع الشعري في النص المسرحي بصيغة الترجمة إلى العربية مما يُشير إلى رغبة الكاتب في جعل هذا الصوت الشعري متاحًا لجميع الجمهور، دون فقدان عمقه الرمزي وحرارته السياسية.

¹ - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، مختارات من المسرح الجزائري الجديد، تر: أحسن ثيلاني، منشورات السهل، الجزائر، 2009، ص: 114.

يُعبّر المقطع عن نزعة تحريرية فردية حادة، يفتتحها الشاعر بقسم قاطع:

أقسم بالله من تيزي وزو إلى ممر أكفادو...".

وهي صيغة أدبية تزوج بين المرجعية الجغرافية والحمولة الرمزية للمكان، إذ تُشير "تيزي وزو" و"أكفادو" إلى قلب منطقة القبائل، التي ارتبطت تاريخيًا بمقاومة الاستعمار وبالاعتزاز باللغة الأمازيغية والهوية الثقافية الخاصة، من خلال هذا القسم يُؤسس الشاعر لصوت لا يعترف بالوصاية ولا بالامتثال ويؤكد بإصرار:

"بأن لا أحد يأمرني... لا أحد يقول لي هكذا يجب أن تفكر، هكذا يجب أن تتصرف، أفضل الموت على الخضوع".

هذا الخطاب الشعري حين يُدرج داخل نص مسرحي، يتحوّل إلى إعلان تمرد وجودي وثقافي لا ينفصل عن الواقع السياسي والاجتماعي الذي يُحاصر الفرد ويُملي عليه أنماطًا جاهزة في التفكير والتصرف. وهكذا يُصبح التناص مع شعر سي محمد أو محمد أداة لربط المسرح بالشعر الشعبي المقاوم الأمازيغي في هذه الحالة، بوصفه تعبيرًا عن هوية تُناهض الانصهار والخضوع.

كما أن إدراج هذا الشعر داخل مسرحية ذات طابع اجتماعي واقعي مثل سائق سيارة الأجرة، يُضفي عليه بعدًا دراميًا نقديًا واحتجاجيًا لأن صوت الشاعر هنا لا يُمثّل فقط موقفًا فرديًا، بل يتحوّل إلى لسان حال فئة اجتماعية أو ثقافية تواجه محاولات التهميش أو الإلغاء أو التدجين. وهذا ما يُعطي للتناص بُعدًا وظيفيًا مزدوجًا: فهو من جهة استدعاء لذاكرة أدبية متمردة، ومن جهة أخرى تكثيف درامي لصراع معاصر حول الهوية والكرامة والحرية.

إن الترجمة الشعرية إلى العربية تُبقي على إيقاع الخطاب الحاد وعلى توتره الداخلي، مما يُبرز حرص الكاتب على إبقاء التوتر العاطفي والسياسي للنص الأصلي رغم اختلاف اللغة. ويُقدّم هذا التناص نموذجًا عن كيف يمكن للمسرح أن يُحوّل صوتًا شعريًا قادمًا من هامش الذاكرة إلى مركز المشهد الدرامي المعاصر يُقاطع الأيديولوجيا، ويواجه السلطة، ويُعلن الحرية بوصفها قدرًا لا تنازل عنه.

وهكذا يتّضح أن التناص مع الشعر الأمازيغي في المسرح الجزائري لا يندرج ضمن تنويع لغوي أو فلكلوري فهو خيار ثقافي وجمالي، يُكرّس المسرح بوصفه فضاءً للتعدّد ومجالاً لاعتراف الأصوات المختلفة بحقها في التعبير، والانتماء، والرفض، والمقاومة.

أظهرت المشاهد المسرحية التي تناولناها أن التناص مع الشعر الشعبي في المسرح الجزائري المعاصر ليس مجرد استحضر لنصوص من الذاكرة الشفوية إنما هو فعل فني وجمالي وثقافي واعٍ، يُعيد للشعر دوره الجوهري بوصفه لسان العاطفة الشعبية وسجلاً وجدانياً لتجارب الأفراد والجماعات. فقد استدعى هذا الشعر داخل النصوص المسرحية في صور متعددة: أحياناً في شكل أبيات معروفة تُؤدّى كاملة كما في مراثيات "حيزية"، وأحياناً يُستدعى على هيئة إشارات، أو يُحاكى أسلوبه وإيقاعه ضمن حوار الشخصيات.

وقد أتاح هذا التناص للمسرح أن يُعمّق لغته ويُجمل مشاهدته شحنة انفعالية نابعة من التراث الثقافي واللساني الجزائري، كما مهّد لإدخال الجمهور في أجواء قريبة من ذاكرته الوجدانية، بلغة مألوفة وصور نابضة بالحياة اليومية والمشاعر العميقة. فالشعر الشعبي هنا ليس تزييناً لغوياً لكن أداة لكشف القلق واستعادة الحنين، ومساءلة القيم، وبناء دراما محلية بروح إنسانية.

لكن الشعر الشعبي لا يبقى حبيس الكلمة المنطوقة فقط إذ ما إن يُضاف إليه الصوت، والإيقاع، والآلات الموسيقية، والأداء الغنائي، حتى يتحول إلى أغنية شعبية، تتجاوز وظيفتها الشعرية لتصبح وسيلة احتفالية، وجدانية، وجماعية للتعبير الفني. ومن هنا يمكن اعتبار الأغنية الشعبية امتداداً طبيعياً لتناص الشعر الشعبي لكنها تنقله إلى مستوى تعبيرى مركّب تُشارك فيه الحواس جميعاً: السمع، الرؤية، الحركة، والمشاركة الجسدية للمؤدي والمتفرّج معاً.

ولذلك، سننتقل في العنصر الموالي إلى تحليل الأغنية الشعبية في المسرح الجزائري بوصفها شكلاً من أشكال التناص المركّب، يجمع بين الكلمة والإيقاع، بين الموروث والأداء، بين الشعر والفرجة الحيّة.

ث- الأغنية الشعبية:

تُعدّ الأغنية الشعبية مكوناً أساسياً من مكونات الثقافة الشفوية في المجتمعات العربية عامة، والجزائرية بشكل خاص، إذ تحتزن في كلماتها وألحانها الذاكرة الجماعية، والمشاعر اليومية، والتجارب الجماعية للفرد والمجتمع. ومن هذا المنطلق وجد فيها المسرح الجزائري المعاصر مورداً تعبيرياً غنياً يُغذّي به نصوصه، ويُفعّل من خلاله البعد العاطفي والوجداني كما يُقرب المسرحية من المتفرج العادي الذي يتفاعل بسهولة مع هذا النوع من التعبير الفني.

فاستدعاء الأغنية الشعبية في المسرح لا يتم فقط بوصفها عنصراً موسيقياً أو صوتياً، بل بوصفها جزءاً من نسيج الحياة اليومية، تحمل في طياتها رموزاً ومعاني تعكس الموروث الثقافي، وتعبر عن الهوية، والحب، والحزن، والمقاومة، والفرح الجماعي، وغير ذلك من القيم المرتبطة بالمجتمع المحلي. وهي غالباً ما تؤدي داخل العمل المسرحي في لحظات دلالية مكثفة، فتتحول إلى وسيلة تعبير درامية، أو تعليق رمزي على حدث، أو مفتاح لفهم مشاعر الشخصية أو خلفيتها الاجتماعية. في هذا السياق، سنرصد في المشاهد التالية كيف تُستدعى الأغنية الشعبية داخل النصوص المسرحية، وما الوظائف التي تؤديها على المستويين الجمالي والدرامي، وكيف تُحوّل من تراث شفوي بسيط إلى خطاب رمزي يثري البنية الفنية للعمل المسرحي.

"آو ويحو من قبض عليه الحب وهو في أرذل العمر، هو ما بيناتنا الحب حاكمك أين المفر، نكويك يا قلبي بمسامر حديد حتان يعواجو، الله يرحمك يا هاشمي القروابي".⁽¹⁾

في هذا المقطع القصير يتم توظيف جملة من الأغنية الشعبية التراثية في سياق درامي تعبري، يبدأ بنداء شعبي مؤثر «آو ويحو»، وهي لفظة شفوية تعبيرية تُستعمل في اللغة العامية الجزائرية للتأسف أو الحزن تتلوها عبارة شعرية نابضة:

« من قبض عليه الحب وهو في أرذل العمر »

¹ - عبد الحميد قوري، لويّة، ص: 3.

في إحالة مباشرة إلى أغاني الحب المتأخر والموجع التي لطالما شكّلت جزءًا من خطاب الأغنية الشعبية الجزائرية، خصوصًا في فنون الحوزي والعروبي التي تناولت الحب بوصفه قدرًا يطرُق القلوب في كل الأعمار.

يستمر الخطاب بإحساس الوجد والتحسر:

«هو ما بيناتنا الحب حاكمك أين المفرد؟ نكويك يا قلبي بمسامر حديد حتى يعواجو»

وهي جملة مشبعة بالمجاز الشعبي، حيث تُصوّر النفس العاشقة كأنها تُعاقب ذاتها بنار الفقد، وتحاول كبح جماح العاطفة بالحديد، وهي استعارة مألوقة في الثقافة الشعبية تعكس عنف الصراع الداخلي بين الحب وكبرياء الزمن أو الحية.

وتنتهي العبارة بتحية مباشرة:

«الله يرحمك يا هاشمي القرواي»

وهو ما يُحوّل التناس من مجرد توظيف غنائي إلى استدعاء لرمز شعبي في يُعبّر عن جيل ومرحلة وذاكرة سمعية كاملة. فالقرواي لم يكن مجرد مؤدٍ، بل كان صوتًا للوجدان الشعبي، وممثلًا لتجربة فنية تغنّت بالحياة والمحبة والحزن والفقد بروح جزائرية خالصة.

هذا التناس الغنائي داخل المشهد يُمثّل لحظة ذروة وجدانية يُستدعى فيها صوت القرواي لا ليملاً فراغًا موسيقيًا إنما ليحمل الحنين، والتأسي، واعترافًا ضمنيًا بأثر الفن الشعبي على الذاكرة الفردية والجماعية. كما أن الإشارة المباشرة إلى اسم القرواي تُحوّل اللحظة إلى تحية رمزية، تكاد تكون طقسية يتقاطع فيها الخاص بالعام، والفردى بالجمعي، ويُعاد فيها استحضار صوت الفنان الغائب بوصفه صوتًا حيًا داخل العرض المسرحي.

يُمثّل هذا المقطع انتقال الشعر الشعبي من مستوى القول إلى مستوى الأداء والغناء، حيث تتداخل الكلمة بالموسيقى، والموقف بالانفعال، والصوت بالرمز، وهو ما يُكرّس طبيعة الأغنية الشعبية بوصفها امتدادًا حسيًا للشعر الشعبي يزداد تأثيره حين يُقدّم داخل عرض حي بمرافقة حسية وإيقاعية تُلامس مشاعر المتفرّج بعمق.

إن هذا الشكل من التناص الغنائي لا يُمثّل مجرد استدعاء لأغنية مألوفة، إنما يُعيد صياغة العلاقة بين المسرح والفن الشعبي ويُجسّد كيف يمكن للأغنية أن تُصبح وثيقة وجدانية تُستدعى في لحظات الانكسار والاعتراف والمواجهة الذاتية، وتُحوّل الخشبة إلى مساحة تفاعل مباشر بين الذاكرة الحية والموقف الدرامي.

كما تحضر أدوات الأغنية الشعبية في مسرحية "لوزة" لعبد الحميد قوري¹ وتتمثل في الطبوع المختلفة للأغاني الشعبية الجزائرية:

"لوزة: أنتَ تربيت على الزرنة، القصبة، البندير والقرقابو

لبلاد: نعم تربيت عليهم تربيت على الشعر الملحون، وحافظ القصايد من عند بابا".⁽¹⁾

في هذا المشهد من مسرحية لوزة للكاتب عبد الحميد قوري، لا يُستدعى الشعر الشعبي ولا الأغنية الشعبية بصيغتهما النصية، لكن يتم التوسّع في التناص ليشمل الأنساق الإيقاعية والأدوات الموسيقية المصاحبة للأغنية الشعبية الجزائرية، من خلال ذكر آلات موسيقية تراثية تُشكّل الذاكرة السمعية للمجتمع الجزائري. تقول "لوزة" مخاطبة "لبلاد":

« أنتَ تربيت على الزرنة، القصبة، البندير، والقرقابو»

وهي عبارة تختزل تنشئة سمعية ثقافية كاملة تجعل من الأغنية الشعبية جزءًا من الهوية الشخصية والاجتماعية.

الزرنة، القصبة، البندير، القرقابو... ليست مجرد أدوات إيقاعية لكنها رموز ثقافية وفنية عميقة، ترتبط بأنماط من الطرب الشعبي الجزائري، مثل المدّاحات، الغيطة، الموسيقى الصوفية، موسيقى الزوايا، الحوزي، والمالوف، وغيرها. هذه الآلات تُحيل إلى أفق فرجوي طقسي وشعبي وتُشير إلى فضاءات الاحتفال، والفرح الجماعي، والتعبير الفني غير الرسمي، مما يجعل من استدعائها على لسان الشخصيات نوعًا من التناص الرمزي مع بنية الأغنية الشعبية في عمقها الإيقاعي والشعبي.

¹ - عبد الحميد قوري، لوزة، ص: 12.

ويُضيف "لبلاد" قائلاً:

« نعم تربيت عليهم، تربيت على الشعر الملحون، وحافظ القصايد من عند بابا»

فيجمع بين الموسيقى (الآلات) والمحتوى (القصائد)، ليقدم نفسه بوصفه نتاجاً ثقافياً شعبوياً مركّباً: مستمعاً ومؤدياً ومتشرباً بالشعر والموسيقى معاً، من داخل الأسرة والبيئة. وتؤكد هذه الجملة على البعد التربوي والوراثي للثقافة الشعبية فهي لا تُكتسب عبر المدرسة أو الكتاب، إنما عبر البيت، الأب، الجلسات، الذاكرة الشفوية.

بهذا، يُقدم هذا المشهد أفقاً آخر من التناص الغنائي الشعبي لا يركز على نص غنائي بعينه، لكن على أدوات إنتاج الأغنية الشعبية ومحيطها الثقافي الكامل. فالمسرح هنا لا يستحضر النصوص فحسب إذ يُحاكي الإيقاع، والأداء، والجوّ الشعبي، والمخيال الموسيقي، في خطوة تُكرّس المسرح كفضاء جامع للفنون.

يُعبّر هذا المشهد عن لحظة تعارف ثقافي ضمن العرض، ويُعلن فيها "لبلاد" عن هويته الثقافية المشكّلة من الشعر والموسيقى الشعبيين وهو ما يعمّق فهم المتفرّج للشخصية، ويُضيف عليها أصالة كما يُهيئ المسرح ليكون امتداداً حياً لذاكرة شعبية سمعية وحركية، تُستدعى دون حاجة إلى عرض فرجوي مباشر من خلال لغة الحوار والإشارة والتلميح.

إن هذه اللحظة بما تحمله من أسماء آلات ومفردات ثقافية، تُعيد التأكيد على أن الأغنية الشعبية ليست فقط شعراً يُغنى، لكنها بيئة ثقافية كاملة تتضمن الأداء، الإيقاع، الذاكرة، والهوية، وهي ما يسعى المسرح إلى إحيائها داخل المشهد المعاصر بحسّ جمالي نقدي وتوثيقي في آن معاً. لتستمر الشخصيتين المسرحيتين "لويّزة ولبلاد" في ترديد الغناء الشعبي الجزائري، مما أظهرت المسرحية تناصاً صريحاً مع الأغنية الشعبية:

"لويّزة ولبلاد يغنيو: احنا الشاوية ما تقولو ذلو جينا حواسه ونولو".⁽¹⁾

¹ - عبد الحميد قوري، لويّزة، ص: 27.

في هذا المشهد الغنائي القصير، تغني الشخصيتان:

"احنا الشاوية ما تقولو ذلّو / جينا حواسة ونولو"

وهو مقطع يُردّد في المناسبات الشعبية والسهرات الفولكلورية ويتميّز بإيقاعه الحماسي الجماعي ولغته العامية المباشرة. ويُعبّر النص عن الاعتزاز بالهوية الشاوية، بوصفها جزءاً من التعدد الثقافي في الجزائر ويُعلن رفضاً واضحاً للذل، في جملة شعبية مكثفة: "ما تقولو ذلّو" ويليهما التعبير المرح عن العودة إلى الأصل أو الجذور بعد مغامرة أو تجربة: "جينا حواسة ونولو".

هذا النوع من التناص الغنائي يُعبّر عن روح المقاومة الرمزية، والاعتزاز بالانتماء، والانغراس في الذاكرة الجماعية. كما أن أداء هذا المقطع داخل عرض مسرحي يُضفي على المشهد بعداً فرجويًا وجسديًا، تتحوّل فيه الكلمات إلى إيقاع، والموقف إلى احتفال، ما يجعل المتفرج ينخرط سمعيًا وربما وجدانيًا في التجربة. وهنا يظهر الفرق بين تناص شعري صامت وتناص غنائي حيّ يُفعل أدوات المسرح الحركية والصوتية ويتكامل مع أداء الجسد والموسيقى والإيقاع.

كما أن استعمال الأغنية الشاوية بالذات يُحمّل المشهد دلالة ثقافية جهوية، في تأكيد غير مباشر على التعدّد الثقافي واللغوي داخل المسرح الجزائري، وعلى قدرة الفن الشعبي على تمثيل الذات الجمعية دون الحاجة إلى تزييف أو تحميل. وتؤدي الأغنية بلغة بسيطة لكنها مكثفة الدلالة، فيها نوع من التحدي، الفخر، والمرح الجماعي، وهو ما يُميز الأغاني الشعبية ذات البعد الهوياتي.

وبهذا يتبيّن أن التناص مع الأغنية الشعبية في هذا المشهد ليس مجرد لحظة موسيقية عابرة، إنما موقف ثقافي وجمالي يُعيد للموروث الشفهي مكانته داخل العرض، ويُذكّر المتفرّج بأن الأغنية الشعبية ليست غناء فقط لكنها تعبير عن الوجود والكرامة والانتماء.

وتحضر الأغاني المشرقية العربية في مسرحية "لويّزة" لعبد الحميد قوري وذلك على لسان لويّزة المرأة المتمرّدة:

"تضحك لوزية على نعمة صباح الشحرورة في أغنية ساعات ساعات".⁽¹⁾

في هذا المشهد من مسرحية لوزية للكاتب عبد الحميد قوري، تُوظف أغنية "ساعات ساعات" للمطربة اللبنانية صباح ليس في سياق أداء غنائي مباشر لكن كرمز ثقافي-فني يحضر من خلال الإشارة والسلوك، إذ نقرأ أن "لوزية تضحك على نعمة صباح الشحرورة" وهي جملة محملة بالدلالة، تُشير إلى تناسخ غير لفظي، سلوكي وإيقاعي تُعبّر فيه الشخصية عن لحظة تحرر داخلي وتفلت من القيود من خلال الاستدعاء الوجداني لنعمة مألوفة ذات طابع احتفالي.

تُعدّ أغنية "ساعات ساعات" من أشهر الأغاني العربية المشرقية التي تُعبّر عن الأنوثة المرحّة، المتقلّبة، الحيّة، وقد ارتبطت بصوت صباح، رمز المرأة الحرة والجريئة والمرحة في الأغنية العربية. حين تُضحك "لوزية" على نعمة هذه الأغنية فهي لا تكرر فقط إيقاعًا موسيقيًا لكنها تستدعي صورة أنثوية معينة أنموذجًا فنيًا وثقافيًا للمرأة المنفتحة، العاشقة للحياة، المتصالحة مع اختلاف مشاعرها.

هذا التناسخ يكشف بعدًا تمثيليًا دقيقًا للشخصية المسرحية، إذ أن "لوزية" باعتبارها شخصية متمردة على الأعراف، تستخدم الإحالة إلى الأغنية المشرقية لتأكيد تحرّرها الداخلي من القوالب الاجتماعية في تمام شعوري ضمني مع تجربة صباح، الفنانة التي كسرت بدورها الكثير من التابوهات الجندرية في عصرها. فالتناسخ هنا ليس فقط مع الأغنية، إنّما مع الصورة الفنية والاجتماعية للمرأة كما جسدها صباح.

يُعد هذا التوظيف للأغنية المشرقية لحظة خفيفة ظاهريًا لكنها مشحونة رمزيًا، لأنها تُظهر أن المسرح الجزائري لا يكتفي بالانفتاح على الأغنية المحلية فحسب فيتّسع أيضًا ليوظف التراث الموسيقي العربي المشترك، ويُعيد إدماجه ضمن السياق الدرامي المحلي. ويثبت هذا التناسخ أن الأغنية يمكن أن تكون وسيلة تعبير ضمنية عن موقف، أو رؤية، أو إحساس داخلي، حتى دون غنائها لفظيًا.

¹ - عبد الحميد قوري، لوزية، ص: 47.

من جهة أخرى، يُمثل هذا التداخل بين الأغنية الشرقية والشخصية النسائية الجزائرية لحظة تهجين ثقافي فني، حيث تتقاطع التجربة النسائية العربية في التعبير الفني — رغم اختلاف اللهجات والسيقات — ضمن فضاء مسرحي واحد، يُعيد توزيع الرموز ويُعيد صياغة المعاني.

كما يظهر التناس الهوياتي من خلال ترديد الأغاني الشعبية المحلية في مسرحية 132 سنة لكاكي في حوار شخصية "الدرويش":

« أنا مسلم ما تحصي عربي، أنا مسلم ما تحصي شاوي، أنا مسلم ما تحصي امزابي، أنا مسلم ما تحصي قبائلي، ولكن جزائري ». ⁽¹⁾

يُقدّم "الدرويش" خطابًا شعريًا يختزل فلسفة الانتماء المفتوح والمتعدّد داخل وحدة وطنية. إنه مشهد يُمثل تناسًا ضمنيًا مع الخطاب الوطني الجزائري وخاصة مع الشعارات التي بُنيت بعد الاستقلال على فكرة "الجزائر للجميع"، لكنه يُعيد صياغتها بأسلوب مسرحي مباشر وشاعري يحمل نغمة تكرار وإيقاع لغوي يجعل منه قريبًا من صيغة الإنشاد أو التلاوة.

هذا التكرار (أنا مسلم...) لا يُوظّف دينيًا فقط إنما بوصفه إطارًا جامعيًا يُقصي التعصّب العرقي. ومن خلال نفي التصنيف (ما تحصي عربي، ما تحصي شاوي...) يُقدّم الدرويش هوية وطنية شاملة، تحتفي بالتنوع دون الوقوع في فخ التمييز. وبالتالي يتحول النص هنا إلى بيان مسرحي في للهوية الجامعة، يُعيد الاعتبار للهويات المحلية (عربي، شاوي، قبائلي، مزابي...) لكن تحت راية "جزائري" في الختام بوصفها القاسم المشترك والهوية النهائية.

يُقارب هذا التناس في صيغته المديح الديني الشعبي أو الشعر السياسي المباشر لكنه يُقدّم داخل فضاء درامي، على لسان "الدرويش" وهي شخصية تراثية/صوفية/هامشية عادةً، مما يُضفي على الخطاب بعدًا أخلاقيًا ورمزيًا ويمنحه صدقيّة خطاب الضمير الجمعي.

ثم تردد "الجماعة" في المسرحية أغنية تحمل معالم التناس الغنائي الشعبي:

¹ - كاكي ولد عبد الرحمان، 132 سنة، ص: 26.

« هذا راديو طرطور، اخطيك من القيل والقال، اسمع للعربي السقولي، واللي الحسين جبران، منهم تدي الرسمي، هما يعطوك الأخبار. »⁽¹⁾

فيقدّم نموذجًا حيًا من تناسل الأغنية الشعبية ذات الوظيفة السياسية الساخر، حيث يتحول ما يبدو في البداية كأغنية بسيطة إلى نقد اجتماعي وإعلامي لاذع.

"راديو طرطور" (إذاعة الرصيف) هو تعبير شعبي جزائري يُطلق على الإشاعة أو الكلام المتداول في الشارع ويُستخدم هنا لتسفيه "القيل والقال"، في مقابل الاستماع إلى "العربي السقولي" و"الحسين جبران"، وهما رمزان إعلاميان معروفان في الجزائر. وبالتالي فإن الأغنية تتداخل بين الخطاب الشعبي الساخط، والإعلامي الرسمي، في مفارقة فنية ذكية.

يتكرّر المقطع:

« هذا راديو طرطور، اخطيك من قال وقال... »

بإيقاع قريب من الأغاني الشعبية المتداولة في الأحياء والأسواق، مما يمنحه بعدًا جماهيريًا وساخطًا في آن، ويحوّله إلى نوع من الغناء الشعبي المسرحي الناقد للخطاب الإعلامي والسياسي حيث يسخر من الإعلام الرسمي عبر تأكيد طرفة الإعلام الشعبي. وهكذا، يصبح المسرح صوتًا شعبيًا يُعيد إنتاج هذا التوتر بين الرسمي والشعبي، الصوت والمؤسسة، الأغنية والخطاب.

هذا التناسل ليس استدعاءً لأغنية معروفة وإنما صناعة نص غنائي مسرحي جديد يحاكي أسلوب الأغنية الشعبية في التكرار، والقافية، والبنية الإيقاعية، لكنه يخترق عالم السياسة، والإعلام، والتوجيه، ويمنح الجمهور فرصة للفهم والنقد والضحك والتأمل.

يتجسد التناسل مع الأغنية الشعبية ذات الطابع الاجتماعي في مسرحية "متزوج في عطلة" للكاتب المسرحي الجزائري "مراد سنوسي":

في المقطع الغنائي:

¹ - كاكي ولد عبد الرحمان، 132 سنة، ص: 28.

" أيا خف تزوج شتراك تستنى، راك لحقت الأربعين، أملك يخصها كنة، فرح الوالدين باش تدخل الجنة".⁽¹⁾

تُستدعى الأغنية بوصفها صوت المجتمع الشعبي التقليدي المحمّل بثقافة الزواج كـ "فريضة اجتماعية" واجبة لا مفر منها. تؤدّي الكلمات بإيقاع قريب من أغاني الأعراس أو المهجيني الشعبي، ما يُضفي على الأداء روحًا خفيفة وساخرة في الظاهر لكنها عميقة الدلالة في العمق. تُعبّر الجمل عن خطاب اجتماعي مألوف يُمارَس بشكل مباشر أو ضمني على الشاب غير المتزوج، ويُحمّل المسؤولية في تأخر الزواج إلى العار الاجتماعي، وخيبة الأسرة، والحرمان من الأحفاد، وضياح فرص "الجنة"، وفق منطق ديني/اجتماعي شعبي. وفي قولهم:

«باش تجيب الدرية، لحليب الصباح والعشية، وهذه هي العقلية»

يتجلى بوضوح المنطق النفعي الأسري للزواج ليس بوصفه علاقة وجدانية وإنما وسيلة للإنجاب وخدمة يومية.

هذا التناص لا يأتي عبر اقتباس من أغنية معروفة بحد ذاتها لكن يُعاد إنتاجه داخل المسرحية بأسلوب يحاكي الأغاني الشعبية من حيث الإيقاع، والبنية التركيبية، والعبارات المتكررة، والصور المتداولة. وهو ما يُكرّس وظيفة الأغنية هنا كأداة نقد ساخر للثقافة الاجتماعية الضاغطة التي تُحوّل الزواج إلى واجب مفروض بالقوة الرمزية للأسرة والمجتمع لا خيارًا شخصيًا.

يتحقق في هذا المقطع نوع من التهجين بين الغناء والكوميديا والموقف المسرحي، حيث يتداخل الأداء الصوتي (الغناء) مع الجسد، والحركة، وردة الفعل الكوميديّة، مما يُفعّل الطاقة الفرجوية للأغنية ويمنحها وظيفة تتجاوز الإمتاع إلى إثارة الوعي والسخرية من السلوك الاجتماعي المتكرر.

¹ - مراد سنوسي، متزوج في عطلة، ص: 150.

يُظهر هذا المشهد كيف يتحوّل التناص الغنائي في المسرح الجزائري إلى مرآة ساخرة للواقع، وأداة تفكيك للخطاب الاجتماعي المحافظ وذلك دون الوعظ أو المباشرة من خلال الاستدعاء الذكي لخطاب شعبي مألوف، يُعرّى من الداخل عبر إعادة تمثيله.

كما يكون للأغنية الشعبية الفلسطينية حضور قوي في مسرحية "لا سمح الله" لعمار قواسمية¹ إذ تجسّد ذروة الالتحام بين الأغنية السياسية والمشهد الدرامي، ويُقدّم لحظة مسرحية شديدة التكثيف الإنساني والرمزي حيث يتقاطع صوت الطفل، ورمز فلسطين، ونبرة الأغنية الحزينة، والموقف الجسدي الفاجع. إن التناص مع أغنية "شدوا بعضكم يا أهل فلسطين" لحليمة كسواني هنا لا يُوظّف بوصفه خلفية صوتية فقط لكن يُفعّل كجزء عضوي من البنية الدرامية، بوصفه صوتاً للوجع الجمعي والمقاومة. في المشهد، يدخل فتى في الثامنة من عمره في حالة فزع، ينظر يميناً وشمالاً في حيرة وذهول، ويقف إلى جوار شخصية "محمد بوخروبة" بينما تُبث في الخلفية أغنية:

"شدوا بعضكم يا أهل فلسطين"⁽¹⁾

وهي أغنية قصيرة مُهداة إلى أرواح مقاومين سقطوا في مدينة نابلس، أدتها الفلسطينية حليمة كسواني وتحمل في كلماتها نبرة دعوة للوحدة، والمواساة، والثبات في وجه الاحتلال والقهر. تُسهّم الأغنية هنا في خلق جسر وجداني مباشر بين الجمهور والمشهد، حيث تتحوّل إلى صوت مشترك لكل طفل مفزوع، ولكل مقاوم غائب، ولكل مشاهد عربي يحمل وجع فلسطين في ذاكرته الجمعية. أما الطفل الذي يدخل في حالة من الذهول، فتمثيله بهذا الشكل البصري/الركحي (الإشارة عليه، حركته العشوائية، وقوفه بجوار رمز سياسي مثل بوخروبة) يجعل منه رمزاً مضاعفاً: براءة مستباحة من جهة، وشاهداً صامتاً على مأساة متواصلة من جهة أخرى.

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص: 20.

ويكتمل التناص في هذا المشهد من خلال المزج بين الأداء الجسدي الصامت (الطفل)، والرمز السياسي (بوخروبة)، والصوت الغنائي المعاصر المقاوم (أغنية حليلة كسواني)، مما يحوّل اللحظة إلى لوحة سيميائية عالية الكثافة تتحدث فيها الصورة، والصوت، والجسد، في آنٍ واحد.

يُعبر هذا التناص عن وظيفة وظيفية للغناء داخل المسرح السياسي حيث لا تُوظّف الأغنية لمجرد التأثير العاطفي إذ تُسهم في تكوين أرضية فكرية ووجدانية مشتركة، يُخاطب بها العرض الضمير الجمعي للمتلقّي. وفي هذا السياق تُصبح الأغنية المقاومة معادلاً صوتياً للدعوة، للهِتاف، للصمت الذي لا يُطاق.

كما أن الأغنية - بصفتها نصّاً خارجياً أُدخل في سياق درامي - تُظهر قدرة المسرح على احتضان الأحداث السياسية الحارّة، وإعادة تشكيلها فنياً بوعي نقدي وعاطفي، بعيداً عن الخطائية أو التقريرية.

كشفت النماذج المسرحية المدروسة أن الأغنية الشعبية والمشرقية والسياسية ليست مجرد عنصر تزييني في العرض، فهي تُؤدّي أدواراً معقدة تتراوح بين التعبير الوجداني، والنقد الاجتماعي، والبناء الهويّاتي، والموقف السياسي المقاوم. فالتناص الغنائي في المسرح الجزائري المعاصر تحوّل إلى أداة درامية وجمالية متعددة الوظائف تعبر عن أزمت الإنسان الفرد والجماعة، وتُعيد تشكيل الذاكرة الجماعية بلغة الصوت والإيقاع والحركة.

لقد حضرت الأغنية الشعبية بصيغ متعددة: أحياناً في شكل أداء مباشر كما في مسرحية متزوج في عطلة، حيث تُوظّف الأغنية الساخرة للتعليق على الأعراف والضغوط الاجتماعية، وأحياناً من خلال أدواتها (الزرنه، القصبة، البندير...) كما في لويّزة، لتكثيف الانتماء البيئي والهويّاتي. كما وظّف المسرح الشعر الشعبي الغنائي، كما في أغاني الحزن والرتاء في قصة حيزية، لإضفاء بعد درامي عاطفي وتاريخي.

أما الأغنية المسرحية، كما في الاستحضار الإيحائي لنغمة "ساعات ساعات" لصباح، فاستُدعيت كرمز لتحرّر الأنتى وتمرداها داخل العرض مما يُظهر انفتاح المسرح على الفضاء الغنائي العربي المشترك بوصفه جزءًا من التناس الثقافي الأوسع.

وفي مستويات أعمق، برزت الأغنية السياسية المقاومة، كما في توظيف مقطع "شدوا بعضكم يا أهل فلسطين" (حليمة كسواني)، لتُفعّل كأداة لإحياء الضمير الجمعي، وكتعبير عن القضايا القومية الكبرى التي ما تزال تشغل وجدان المسرح الجزائري. وقد ترافق هذا التناس مع مشاهد صامتة ومؤثرة كما في دخول الطفل الفرع لتشكّل الأغنية هنا صوتًا رمزيًا للبراءة والفقد والمقاومة في آن.

وتكشف هذه الأمثلة عن أن الأغنية حين تُستدعى داخل المسرح، تُستحضر كأداء فني مستقل، وتُدمج داخل المشهد وتُركّب مع الإضاءة والحركة والحوار، لتُصبح أداة فرجوية ودلالية حية، تُعبّر وتُعلّق وتُفكّك وتُساوّل. وهكذا تتجاوز الأغنية في المسرح الجزائري حدود التناس النصي لتغدو حضورًا صوتيًا وجسديًا يشارك في بناء المعنى وإنتاج المتعة والتأثير.

إن التناس الغنائي - بشقيه الشعبي والسياسي - يُظهر وعي المسرحي الجزائري بأن الأغنية ليست فقط تعبيرًا جماليًا، فهي وثيقة ثقافية، وخزان وجداني، ووسيلة مقاومة، وأحيانًا صرخة في وجه النمط والتسلط والنسيان.

ج- الأسطورة:

يُعدّ التناس مع الأسطورة في المسرح الجزائري المعاصر أحد أبرز أشكال الاشتغال الدرامي على الرموز الكونية الكبرى التي بَحْتَاز الزمان والمكان، وتُعيد تمثيل الصراعات الإنسانية الكبرى: بين الحرية والقدر، بين العقل والعبث، بين الموت والحياة. فالأسطورة - بما تحمله من بنية سردية كثيفة، وشخصيات رمزية، ودلالات فلسفية - تُوظّف داخل النص المسرحي ليس من أجل الحكيم فقط بل من أجل التأويل والمساءلة والتفكيك.

ولا يُستدعى النص الأسطوري بوصفه مادة جامدة فيُعاد إدماجه في خطاب معاصر يتفاعل مع الواقع السياسي والاجتماعي، ويُعيد قراءة الموروث الجماعي في ضوء الهواجس الراهنة للفرد والمجتمع.

لذلك، حين تُستدعى الأسطورة – سواء كانت من التراث اليوناني أو الفرعوني أو الأمازيغي أو الإسلامي – فإنها تُحمّل بدلالة جديدة، ويُعاد توزيع أدوارها داخل المشهد المسرحي وفق منطق رمزي معاصر.

كما أن هذا النوع من التناص يُمكن المسرح من الانفتاح على لغة رمزية مركّبة تُثري العرض بصريًا ودلاليًا، وتكسر الخطية السردية الواقعية مما يمنح النص مرونة درامية وتأملية أكبر. ومن خلال استدعاء شخصيات أسطورية مثل بروميثيوس، أوديب، إيزيس، سيزيف، جلجامش، كاليغولا، أو حتى الأساطير المحلية كـ "تينهينان" أو "أنزار"، يوسّع الكاتب المسرحي مجال النص ويجعله يتجاوز السياق المحلي ليلتحق بالرموز الكونية الكبرى التي تعبّر عن الهمّ الإنساني المشترك.

في المشاهد التي سنحللها لاحقًا، سنحاول تفكيك طرق حضور الأسطورة في النص المسرحي الجزائري: هل تُوظف بصيغتها الأصلية؟ هل تُعاد كتابتها؟ هل يُساء استخدامها بسخرية؟ وهل تُستخدم لتكثيف المعنى أم لتفكيكه؟ كما سنرصّد الوظائف الجمالية والفكرية لهذا التناص، وما يضيفه إلى بنية العرض من تعدد صوتي، وتوتر دلالي، وعمق رمزي.

يتجسد التناص المباشر في مسرحية "تاكتيك" على الأسطورة الإغريقية الشهيرة "أسطورة سيزيف" لكن داخل سياق درامي معاصر يعبر عن أزمة وجودية ونضالية حادة، تُواجهها الشخصيتان ("نضال" و"منتصر")، في لحظة تشظٍّ بين الإرادة والعبث، بين الحلم بالتححرر والخضوع للواقع. "نضال: انت مناضل فاشل، بعد كل ماقمنا به من اجل حريتنا كممثلين لتأتيني في النهاية وتقول لي قضاء وقدر، هيا فلنهرب لنحافظ على نضالنا.

منتصر: لا يمكننا الهروب سيفتشون المكان لا مجال لهرولتنا فلنسلم أمرنا لقدرنا ونحمي أنفسنا نضال: هذا هو العبث بعينه... لقد أصبحت مثل سيزيف".⁽¹⁾

في هذا المشهد الحواري، تصل الشخصيتان إلى ذروة المأزق الوجودي: الخوف، الفشل، تراجع الحلم، وتهديد الفناء. تُفجّر "نضال" الموقف بجملة شديدة التوتر:

¹ – عبد السلام حداد، تاكتيك، ص: 74.

« أنت مناضل فاشل... بعد كل ما قمنا به من أجل حريتنا كممثلين، تأتي في النهاية وتقول لي قضاء وقدر! »

هنا، تُعلن "نضال" رفضها الحاسم لفكرة الاستسلام باسم القَدَر، وتُظهر بوضوح قطيعتها مع الخطابات القدرية التي تُحوّل الفعل السياسي إلى استسلام، والنضال إلى عبث. هذا الخطاب، بحدّ ذاته، يُحاكي المواقف الوجودية التي ميزت أسطورة سيزيف، التي ستُذكر صراحة في ختام الحوار. حين يردّ "منتصر" قائلاً:

« لا يمكننا الهروب... فلنسلّم أمرنا لقدرنا ونحمي أنفسنا »

يُجسّد خطاباً محافظاً يرفض الفعل الانتحاري أو المجازفة، ويفضّل السلامة على المجاهدة. وهنا يتقاطع صوت "منتصر" مع الرؤية التراجيدية للقدر كما عرفتْها الأسطورة اليونانية، والتي تُفسّر غالباً بوصفها صراعاً عبثياً بين إرادة الإنسان وحدود المصير.

وتُطلق "نضال" عبارتها المفصلية في نهاية المشهد:

« هذا هو العبث بعينه... لقد أصبحت مثل سيزيف »

بهذه الجملة يتحوّل النص المسرحي إلى مرآة تأمل وجودي، تُعيد قراءة موقف "منتصر" باعتباره تكراراً لنمط سيزيفي: الشخص الذي يُكرّر الفعل دون جدوى، والذي يجزّ صخرته إلى الأعلى فقط ليراها تتدحرج مجدداً. فتوظيف سيزيف هنا ليس للزينة فهو اختزال رمزي لمأزق الإنسان الذي يحاول أن يصنع مصيره داخل واقع يفرض عليه الاستسلام باسم القَدَر.

يتجلى التناص مع "أسطورة سيزيف" في هذا المشهد من خلال:

الإحالة الصريحة بالاسم، لا بالتلميح، مما يمنح المتلقي فرصة لتأويل الموقف كاملاً في ضوء هذه الأسطورة. تطابق البنية النفسية: الشعور باللاجدوى، التكرار، الحصار، والإحباط، وهي جميعها عناصر تُعيد بناء السيزيفية في سياق مسرحي معاصر.

المفارقة بين النضال والمسرح: فالشخصيتان "نضال" و"منتصر" ليسا فقط رمزين للمواطن أو المناضل، لكن هما "مثالان" ما يُضفي على المشهد بُعدًا ميتامسرحيًا، ويجعل من أسطورة سيزيف مرآة مزدوجة: للشخصية الدرامية، وللمسرح ذاته كفعل مقاومة هشّ وعبثي في كثير من الأحيان. هذا التناسل يُعيد ضمّنًا التذكير بقراءة ألبير كامو لأسطورة سيزيف، الذي يرى أن "العبث لا يكمن في الفعل نفسه، بل في وعي الإنسان بلا جدواه"¹، ومع ذلك، فإن رفض الانتحار والخضوع للقدّر هو شكل من أشكال المقاومة. وفي هذا السياق تصبح "نضال" أقرب إلى كامو، بينما يتماهى "منتصر" مع سيزيف الذي قبل بعقوبته.

تجسد مسرحية "مزغيطان-ملحمة إيجيلي" شكلاً من أشكال التناسل مع البنية الأسطورية التاريخية المحلية:

"الملك مازيغ: إن غريمي الحقيقي ليس القرصان الأعور ولا ملك الروم المنافق، غريمي الفعلي هو كتامة سيد الحصن المنيع ذو السبعة أبواب"² يعلن "الملك مازيغ" عن نقل الصراع من سطحه العسكري الظاهر إلى بعده الرمزي العميق. فالغريم الظاهري هو "القرصان" و"ملك الروم"، ولكن العدو الحقيقي - كما يقول - هو "كتامة"، سيد الحصن السباعي، وهي شخصية تنتمي إلى مخيال محلي عريق وتشير إلى مواجهة داخلية أكثر تعقيداً من المواجهة مع العدو الخارجي.

نحن هنا أمام بنية أسطورية محلية مصاغة بمفردات جزائرية-أمازيغية:

- "الملك مازيغ" يشير إلى الهوية الأمازيغية التاريخية، الممثلة في الحاكم المتمرس.
- "كتامة" تُحيل إلى إحدى أبرز قبائل الجزائر التاريخية التي كانت لها مكانة في الحقبة الفاطمية والمغربية.

¹ - ينظر: ألبير كامو، الإنسان المتمرد، دار الحرية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2014، ص: 40.

² - آمال درغوم، مزغيطان؛ ملحمة إيجيلي، دار كلاما، قلعة، الجزائر، 2023، ص: 22.

➤ "الحصن ذو السبعة أبواب" هو بناء أسطوري/رمزي بامتياز، يحيل إلى التحصن، الغموض، القدر، والسلطة المغلقة، ويُذكر ببنية المدن الأسطورية أو الحصون الدينية في الحكايات العالمية (بابل، طروادة، القسطنطينية...).

كما تقدّم مسرحية "مزغيطان" للكاتبة الجزائرية "درغوم أمال" توظيفًا عالي الكثافة للتناص الأسطوري والسحري/الشعائري داخل خطاب درامي مشحون بالغيرة، والسحر، والعنف الرمزي، ويجسّد بوضوح كيف يوظّف المسرح الجزائري المعاصر رموز الأسطورة المحلية والكونية لبناء شخصية درامية ذات طابع ميثولوجي/شيطاني تُفكّر وتفعل من داخل منطق الأسطورة لا منطق الواقع. إن هذا التناص يتجاوز التوظيف السردى، يُقدّم مواجهة بين رمزين تاريخيين مُحمّلين بدلالات الهوية والانتماء والسيطرة. فكتامة لا تُقدّم هنا كحليف تاريخي أو كيان حيادي بل كعدو داخلي يتخفى خلف الجدران والأسوار والأنساب مما يُضفي على الصراع بعدًا وجوديًا وهوياتيًا.

ويُستعاد التناص مع الأسطورة على مستوى اللغة والمخيال:

خطاب "الملك مازيغ" يحمل نبرة شعرية ملحمية.

المفردات مثل "الحصن المنيع" و"السبعة أبواب" تُحاكي بنية الأسطورة الكلاسيكية حيث يُرسم الصراع بين بطل/ملك وعدو/قوة غامضة أو خفية.

يُقدّم هذا المشهد إعادة إنتاج لبنية الأسطورة لكن هذه المرة لا تُستدعى أسطورة يونانية أو مشرقية، بل تُختلق أسطورة جزائرية محلية تتقاطع فيها التاريخ، والهوية، والمقاومة، والانقسام الداخلي، وهو ما يُكرّس المسرح بوصفه فضاءً يُعيد كتابة الموروث في صورة درامية حديثة.

كما يُظهر هذا التناص رغبة المسرح الجزائري في الانفتاح على الرموز الثقافية الوطنية المتجذرة وتحويلها إلى أداة تأويلية لقراءة الحاضر عبر استعادة الماضي في شكل أسطوري. وهنا يبرز البعد الباخثيني والرمزي والسياسي للأسطورة داخل المسرح حيث لا يُستدعى الرمز للزينة لكن من أجل التفكيك والمساءلة.

"ستوتة: الآن بت أعلم من يكون معشوق الأميرة المجهول وأنا التي سأحرص على دفه

المسكينة هبة لكل رجال الدنيا ما عدا كتامتتها هذا، سأذبح اليوم معزاة سوداء أقدمها قربانا

لشيطان الجبال حتى تلقى عليّ شرور الأرض في سريري حتى أحارب بقوتها المظلمة حب مزغيطان الوحيد⁽¹⁾.

في هذا المقطع من مزغيطان — ملحمة إيجيلي، تتحدث شخصية "ستوتة" بلغة متوترة وعنيفة، تتداخل فيها الغيرة القاتلة، والرغبة في السيطرة، والسحر الأسود، والعالم الخفي. تقول:

« سأذبح اليوم معزة سوداء أقدمها قرباناً لشياطين الجبال »

وهي جملة تضعنا فوراً داخل عالم شعائري ميثولوجي يُحاكي طقوس التضحية القديمة التي ارتبطت بالحضارات الوثنية والأسطورية، مثل الإغريق، والآشوريين، وأمازيغ الشمال الإفريقي، حيث تُقدّم الأضاحي للآلهة أو الأرواح أو الشياطين بغرض الحصول على القوة أو الانتقام أو الخصوبة أو السيطرة. الرموز هنا شديدة الكثافة:

➤ "المعزة السوداء" ليست مجرد حيوان، بل رمز مرتبط في الميثولوجيا بـ "الشيطان" أو "القوى الخفية المظلمة".

➤ "شياطين الجبال" يُحيل إلى معتقدات أمازيغية قديمة، حيث تُعتبر الجبال مساكن لأرواح أو قوى خارقة، سواء كانت مقدسة أو شريرة.

➤ "القربان" طقس شعائري، يُعطي المشهد بعداً أسطورياً/دينياً قائماً.

تقول ستوتة أيضاً:

« حتى تلقى عليّ شرور الأرض في سريري، حتى أحارب بقوتها المظلمة حب مزغيطان الوحيد »

وهنا يتجلى توظيف الميثولوجيا السحرية كأداة صراع درامي داخل العرض: فالشخصية لا تتصارع فقط مع "هبة"، لكن تستدعي قوى عليا/سفلية لمحاربة الحب في تحوّل تراجيدي صادم يُعيد إنتاج صورة المرأة الساحرة/القاتلة في الموروث الأسطوري، تماماً كما فعلت "ميديا" في الأسطورة الإغريقية حين قتلت أبناءها بدافع الغيرة والانتقام.

¹ - آمال درغوم، مزغيطان، ص: 39.

هذا التناص لا يستدعي أسطورة محددة جاهزة إنما يبني خطاباً أسطورياً محلياً جديداً، مستلهماً من مخيال شعبي متجذر في الثقافة الجزائرية، خصوصاً في المناطق الجبلية حيث تتداول الحكايات عن الجن، والقرايين، والسحر، والشياطين.

ويبرز كيف يُمكن للأسطورة أن تُدمج داخل الدراما ليس فقط عبر أسماء أو حكايات، عبر جسد الشخصية، ونفسيته، ولغتها، وطريقتها في رؤية العالم. إنها لم تعد "ستوتة" العادية إذ تجسّد حالة ميثولوجية معاصرة تُعيد للمسرح قوته الرمزية، وتفتح المتخيل الجماعي على أسئلة تتعلق بالحب، والقوة، والرغبة، والشر.

كما تحضر "الخرافة" في مسرحية "مزغيطان": "النعمان: يشاع أن الغيران قرب الشاطئ مليئة بالكنوز المخبأة تحت الرمال، ويشاع أن مرده الجان تحرسه".⁽¹⁾

يُقدّم "النعمان" خطاباً شفوياً يحمل بنية الخرافة الشعبية ذات الامتداد الأسطوري. إنها مقولة متوارثة لا تُقدّم كحقيقة بل كإشاعة، ما يُعزز طابعها الغامض ويُضفي عليها جواً من التوتر الدرامي المحمل بالخوف والدهشة.

هذا التناص يشتغل على مستويين:

__ المكان الأسطوري:

"الغيران قرب الشاطئ" تحضر هنا كأماكن مظلمة وخطيرة، تُعيد إلى الذهن ملامح الكهوف المقدسة أو المسكونة في الميثولوجيات القديمة. وهي ليست مجرد كهوف جيولوجية فهي أماكن "محمّلة بالرمز"، يُخزّن فيها ما هو ممنوع، ثمين، غامض، وساحر.

__ الحراسة الغيبية:

القول بأن "مرده الجان تحرسه" يُعيد إنتاج فكرة متجذرة في المخيال الشعبي المغاربي والعربي عموماً، وهي أن الكنوز لا تُترك دون حارس فهي غالباً ما تحرسها كائنات خرافية خارقة: جن، شياطين، أرواح. وهو

¹ - آمال درغوم، مزغيطان، ص: 106.

ما يعكس الامتزاج بين الأسطورة والمعتقد الديني الشعبي، حيث يُصبح الكنز اختبارًا للجرأة أو للطمع أو للمصير.

يبرز هذا التناسك كيف تُستخدم الخرافة الشعبية بوصفها جزءًا من الایجاز الرمزي للمسرح، يُضاف إلى البنية الدرامية لا بوصفه مجرد خلفية إنما ك أفق رمزي يُهيمن على تصوّر الشخصيات للواقع. فالفكرة هنا ليست عن الكنز المادي لكن عما وراء الكنز: الخوف، الأسطورة، الرهبة، الخطر، والطمع المكبوت. كما أن استعمال هذه الأسطورة المحلية البسيطة في نسق درامي يفتح الباب أمام أداء مشحون بالتوتر والانفعال والترقب، وقد يُمهد لاحقًا لتحولات في الحبكة، أو لصراعات حول الكنز، أو حتى لاختبار العلاقة بين الإنسان والمجهول.

تُقدّم ملحمة مزغيطان على أنها ليست مجرد نص مسرحي خيالي فهي امتداد لأسطورة أمازيغية محلية تنتمي إلى فضاء جيجل الجبلي، يُعتقد أن بطلتها "مزغيطان" كانت امرأة حقيقية عاشت في القرن الحادي عشر الميلادي. هذا التحديد الزمني والمكاني يمنح النص طابعًا تاريخيًا وأسرّيًا، ويُقرّب الأسطورة من الواقع، لتتحول من مادة عجائبية إلى سرد شعبي يمكن تصديقه، أو على الأقل، التماهي معه بوصفه جزءًا من الذاكرة الثقافية الجماعية.

"تعد ملحمة ايجيجلي أو ملحمة مزغيطان أميرة أعالي الجبال وهي أسطورة وملحمة أمازيغية خاصة بسكان جيجل حاليًا، يتداول بأن مزغيطان امرأة عاشت في القرن 11 هذه الملحمة أقرب إلى الحقيقة والمنطق منها إلى اللامعقول فهي أسطورة تشبه إلى حد كبير حكايات العجائز والجدات لأحفادهم وهي تشبه أسطورة يما غورايا في بجاية"⁽¹⁾

إن تقديم الأسطورة بهذا الشكل - «أقرب إلى الحقيقة والمنطق منها إلى اللامعقول» - لا يُضعف طابعها الرمزي، يُعيد تعريف الأسطورة في المسرح المعاصر بوصفها "حكاية شعبية قابلة للتصديق"،

¹ - آمال درغوم، مزغيطان، المقدمة ص 6.

تُستعاد لا للهروب من الواقع لفهمه وتأويله عبر رموزه الخاصة. هذا المنظور يجعل من "مزغيطان" بطلّة أسطورية من لحم ودم، متجذرة في الأرض، لا طيفًا سماويًا أو كائنًا خرافيًا.

كما تُشبّه مزغيطان بشخصية أخرى من التراث الأمازيغي الجزائري، وهي "يما قورايا" في بجاية، وهي بدورها امرأة جبلية تحوّلت إلى رمز أسطوري في الوجدان المحلي، وتُروى عنها قصص كثيرة تختلط فيها الأسطورة بالتاريخ، والبطولة بالأسرة، والأنثى بالرمز الجمعي. هذا التشبيه يُرسّخ مكانة "مزغيطان" في سلسلة نسوية من الأساطير المحلية التي تُجسّد حضور المرأة في الذاكرة الجمعية ليس كتابعة، بل كبطلّة، وقيادية، وصاحبة قرار.

ويشير التوصيف بأن "الملحمة تشبه حكايات العجائز والأجدات لأحفادهم" إلى الطابع الشفهي والحميمي للأسطورة، حيث تُنقل عبر الأجيال كجزء من التراث الثقافي، ويُعاد إحيائها داخل المسرح ليس كمجرد موضوع درامي، فهي نص حيّ نابض بالذاكرة والهوية والصوت النسائي المنسي. فبهذا الشكل يُعيد المسرح الاعتبار للأسطورة المحلية بوصفها منبعًا للخطاب الفني والسياسي والتاريخي في آنٍ واحد.

تتجلّى خصوصية هذا التناسل الأسطوري في:

- ربط الأسطورة بمكان جغرافي محدد (جيجل - أعالي الجبال)، مما يمنحها طابعًا مجتمعيًا متجذرًا.
- تقديم شخصية "مزغيطان" بوصفها أنثى قائدة، لا أميرة خرافية منزوعة القرار.
- اعتماد السرد الشفهي كمصدر أساسي، مما يُقرّب العرض المسرحي من تقنيات الحكاية الشعبية الحية.

- استخدام الأسطورة لتأسيس رمزية وطنية/أمازيغية/أنثوية في آنٍ واحد.

وبهذا لا يُمارَس التناسل مع أسطورة "مزغيطان" بوصفها خطابًا خارجيًا يُضاف إلى المسرحية، بل تُصبح الأسطورة هي جوهر المسرحية ومادتها البنيوية حيث تذوب الشخصيات والأحداث في نفس أسطوري شعبي محلي، يدمج بين الواقعي والرمزي، بين التاريخي والمتخيل، ليعيد إنتاج الهوية من خلال فن الحكيم، وفن العرض، وفن التمثيل الرمزي للموروث الجماعي.

ظهر تحليل المشاهد المنتقاة من المسرحيات الجزائرية المعاصرة أن التناص مع الأسطورة لا يقتصر على استدعاء شخصيات من التخيل الإغريقي أو الشرقي أو الشعبي، يتخذ شكلاً أكثر تعقيداً وثراءً، حيث تُستدعى الأسطورة باعتبارها مفتاحاً تأويلياً لفهم الواقع، وإعادة تشكيل الهوية، وإضفاء بعد رمزي على التجربة الإنسانية الفردية والجماعية.

ففي مسرحية تكتيك، استُحضرت أسطورة سيزيف بوصفها مرآة للعبث واللاجدوى التي يعيشها الإنسان المناضل في مواجهة القدر والخيبة، وقد تحوّلت إلى أداة تعبير عن أزمة المعنى لدى شخصية تقف على مفترق الرفض والخضوع. وفي ملحمة إيجيجلي - مزغيطان، ظهرت شخصية "الملك مازيغ" في مواجهة "كتامة" داخل سرد ملحمي أمازيغي محلي، يوظف البنية الأسطورية لبناء خطاب سياسي وهويّاتي عميق.

أما شخصية "ستوتة"، فقد قدمت تمثيلاً حياً لما يمكن تسميته الأسطورة الأنثوية المظلمة، حيث جسّدت دور الساحرة الغيورة التي تُقدّم القرابين وتستدعي "شياطين الجبال" لتقويض الحب النقي في صورة تُحاكي نماذج مثل "ميديا" أو "سيرسي" في الميثولوجيا العالمية، لكنها منغرسة في بيئة جزائرية جبلية رمزية.

كما تجلّى التناص الأسطوري في الإشارة إلى الكنوز المسكونة في مشهد "النعمان" حيث أعاد النص المسرحي صياغة واحدة من أكثر الأساطير المحلية شيوعاً، والمتمثلة في "كنز تحرسه الجن"، ليمنح المكان بعداً غامضاً وساحراً يُحيل إلى الخوف والرغبة في آن.

وختاماً تبرز أسطورة مزغيطان نفسها لا كمادة مقتبسة ولكن كجذر درامي كامل بنيت عليه مسرحية بكاملها. وقدمت هذه الأسطورة الأمازيغية - مثلها مثل "يما قورايا" في بجاية - أ نموذجاً للبطولة الأنثوية المحلية، المستعادة من الحكايات الشفوية للأجداد مما يُثبت أن الأسطورة ليست دوماً حكاية عجائبية، فقد تكون قراءة رمزية للواقع الجماعي برموزه وتحولاته.

مكّن التناص الأسطوري المسرح الجزائري من أن:

■ يفتح على الرموز الكونية والمحلية.

- يعمّق البنية الدرامية من خلال طبقات المعنى الرمزي.
 - يمنح الشخصيات المسرحية بعداً ميثولوجياً تتجاوز به الواقع.
 - يربط الحكاية المعاصرة بجذورها الثقافية والتاريخية.
- وهكذا، لم يعد التناسل الأسطوري مجرد تزيين فني بقى أصبح أداةً جمالية وفكرية تستثمر الأسطورة لإعادة التفكير في الإنسان، والهوية، والمقاومة، والوجود، من خلال خطاب مسرحي قادر على إدهاش المتفرج وإعادة ربطه بذاكرة رمزية عميقة تتجاوز الواقعي إلى الأبعد، والأبقى.

ح- المثل الشعبي:

يعتبر المثل الشعبي والعربي من أكثر التراكيب التعبيرية انتشاراً وعمقاً في الثقافة العربية، نظراً لقدرته على اختزال التجربة الإنسانية في صورة لغوية مكثفة ذات طابع حكمي وساخر. وقد تراكم المثل عبر تداوله الشفهي الطويل حكماً جماعية وأخلاقيات اجتماعية، واستعارات رمزية تمثل مواقف الحياة اليومية والاختيارات الأخلاقية والمفارقات الاجتماعية، حتى صار يُمثل "صوت الجماعة" الذي يُستدعى في المواقف الحاسمة للتعليق، أو الحسم، أو التأنيب، أو التبرير، أو حتى للسخرية.

وعند توظيف المثل في المسرح، فإننا أمام تناسل شفهي حيّ تتقاطع فيه مستويات الخطاب: الدرامي، الشعبي، التاريخي، البلاغي، والاجتماعي. فالمثل لا يُستحضر بوصفه قولاً قديماً ويُوظف داخل العرض في لحظة معيّنة، يكتسب فيها بعداً دلاليًا جديدًا من خلال سياقه، والموقف الدرامي الذي يُقال فيه، والشخصية التي تستعمله.

ويتميّز التناسل مع المثل في المسرح الجزائري بخصوصية ثقافية مزدوجة:

— من جهة، تُستدعى الأمثال العربية الفصحى، ذات الطابع البلاغي والتاريخي، المستمدة من تراث العرب القديم.

— ومن جهة أخرى، تُوظف الأمثال الشعبية الجزائرية، بما تحمله من لهجة محلية، وروح فكاهية أو تهكمية، تتماشى مع البيئة الاجتماعية والنفسية للمشاهد الجزائري.

ويؤدي المثل في العرض المسرحي جملة من الوظائف الجمالية والفكرية، نذكر منها:

التكثيف: اختصار موقف أو حُكم في جملة موجزة.

الانخراط الجماهيري: لأن الجمهور يعرف المثل، فهو يتفاعل معه بسهولة.

السخرية أو الإدانة: يُستخدم أحياناً لتقويض موقف الشخصية أو تبرير أخطائها.

الحكمة العفوية: يُمنح المثل طابعاً تأملياً دون أن يكون ثقیلاً أو تقريرياً.

ربط الماضي بالحاضر: لأنه جملة قديمة تُقال في موقف جديد¹.

في المشاهد المسرحية التي سنتناولها، سنلاحظ كيف يُعاد تفعيل الأمثال داخل العرض المسرحي لتُصبح أداة درامية ولغوية حيوية تتجاوز كونها حكمة متوارثة إلى كونها موقفاً درامياً مُتجسداً في القول والفعل والتفاعل مع الواقع المسرحي.

❖ "عاشور: الابن سر أبيه/ هذا الشبل من ذاك الأسد"⁽²⁾

يُجسد هذا المثل، كما ورد على لسان "عاشور"، تناصاً مباشراً مع الحكمة التراثية العربية ويتأسس على صورة بلاغية قوية، فيها تشبيه ضمني بين الأب (الأسد) والابن (الشبل). وتكمن قوة هذا التناص في كونه يستدعي تراثاً ثقافياً جماعياً عربياً متجذراً في الشعر والخطابة والسرد الشعبي، حيث يُحتفى بالبطل وبأبنائه الذين يسيرون على خطاه.

من حيث الوظيفة الدرامية، فإن "عاشور" باستخدامه هذا المثل يؤدي واحدة من الوظائف التالية (بحسب السياق الدرامي):

- التعبير عن الفخر: حين يتحدث الأب أو أحد الشخصيات بفخر عن سلوك الابن الذي يُعيد أمجاد أبيه أو يكرّر صفاته.

- التأكيد على الامتداد الرمزي: حيث لا يُنظر إلى الابن كشخص مستقل، إنما كاستمرار لاسم العائلة، للموقف، للقيمة.

- تمجيد الوراثة الأخلاقية أو النضالية: يُشير إلى أن الصفات لا تكتسب فقط، بل تُورث.

¹ - ينظر: أحمد زغب، الأدب الشعبي " الدروس والتطبيق " مطبعة مزوار، الوادي الجزائر، ط1، 2008، ص: 20.

² - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص: 25.

يقوم المثل بوظيفة التكثيف البلاغي، لأنه يُحتزل في جملة قصيرة ذات إيقاع لغوي قوي تستند إلى التشبيه الحيواني المستعار (أسد/شبل)، مما يُضفي على الخطاب قوة رمزية تتجاوز المعنى الحرفي. ويُوحى باستمرار القوة أو الفطنة أو الجرأة تتجاوز الصفات فردية إلى سلالة رمزية. من ناحية التناص، فإن هذا المثل يُحيل إلى جذر شعري وتراثي واسع: في الشعر العربي: وردت صيغ مشابهة في كثير من القصائد التي تحتفي بالأنساب والبطولة. في السرد الشعبي: يُستخدم المثل للدلالة على "الدم لا يصير ماء"، و"الطبع يغلب التطبع"، في نسق يحتفي بالثبات العائلي والهوية الوراثية.

لكن الأهم أن توظيف هذا المثل داخل مسرحية معاصرة يُعيد إليه وظيفته التداولية والجمالية في الآن ذاته. فالممثل بنطقه للمثل لا يُكرر قولاً قديماً فحسب لكنه يُعطيه وظيفة سياقية جديدة: تبرير موقف، الدفاع عن شخصية، تكريس تسلسل سلطوي أو أخلاقي، أو حتى كنوع من السخرية الرمزية إذا جاء في موقف تهكمي أو مفارق.

❖ "أبو كوفية: في ستين داهية، تقابلها في الجزائر عبارة "طريق السد"⁽¹⁾

نحن أمام لحظة لسانية مسرحية واعية تكشف التوازي الثقافي بين مثلين من بيئتين مختلفتين، وتبرز كيف يُمكن للمسرح أن يشتغل على تفكيك الأمثال وتحليلها داخل العرض نفسه ليس كمجرد استعارات بلاغية إنما كرموز اجتماعية ثقافية ذات دلالة.

أولاً: "في ستين داهية"

هذا مثل شائع في اللهجة المصرية والمشرق عمومًا، ويُستخدم للتعبير عن:

— التبرؤ من شخص (فليذهب إلى الجحيم/فلا حاجة لنا به).

— أو للتهديد المباشر (إن لم تفعل ذلك فاذهب إلى ستين داهية).

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص 29.

و"الدهاية" في اللغة العربية تُطلق على الكارثة أو المصيبة، و"الستين" تضخيمٌ وتحويلٌ للدلالة على أقصى حدود الهلاك أو الفقد.

ثانيًا: "طريق السد"

أما في السياق الجزائري، فعبارة "طريق السد" تُستخدم شعبياً للدلالة على:

طريق مغلقة، لا تؤدي إلى نتيجة.

— الطرد الاجتماعي أو الموت الرمزي.

— أو السخرية من خيار سيء أو لا رجعة فيه.

وبالتالي فإن الربط بين المثلين هنا يُمارس وظيفة المقارنة الثقافية الساخرة، ويُظهر كيف يُعبّر كل مجتمع عن الإقصاء أو العبث أو التهديد من خلال صور مألوفة في بيئته: في مصر والمشرق "الدهاية"، وفي الجزائر "السد".

هذا التناسك يكشف وعي المسرحية بتعدد مستويات اللغة والثقافة داخل الجسد العربي، ويجعل من المثل مجالاً للتواصل والانزياح في الآن نفسه.

كما أن حضور هذا التوازي في قول "أبو كوفية" يُضفي على العرض نكهة هجينة بين المشرقي والمغاربي، وهي ميزة تُثري النسيج اللغوي للمسرح وتؤكد طبيعته الحوارية. فالجملة تُوظف لأغراض التهديد، أو السخرية، أو الإحباط الجماعي، وتؤسس لصوت شعبي ناقد يُعيد تشكيل الحكم الشعبية وفق الموقف.

أثبتت المشاهد المسرحية التي تناولناها أن التناسك مع المثل العربي والشعبي في المسرح الجزائري المعاصر ليس مجرد توظيف جاهز لأقوال متداولة، فهو إعادة تفعيل لتجربة جمعية موروثية تُستعاد داخل الخطاب المسرحي لأغراض متعددة: فكرية، درامية، تهكمية، وتواصلية. فالمثل، بصفته تركيبة لغوية متكثفة، ذات جذر اجتماعي وشحنة وجدانية عالية يتحوّل داخل العرض المسرحي إلى أداة أداء وبيان، تلخص الموقف وتعلّق عليه وتعزّزه أو تقوّضه.

في مثل «الابن سر أبيه / هذا الشبل من ذاك الأسد»، نلمس استدعاءً مباشرًا للحكمة العربية الكلاسيكية التي تحتفي بالتوارث النبيل وتثبت التسلسل الرمزي بين الأجيال. أما في المقارنة الذكية التي أجراها "أبو كوفية" بين المثل المصري «في ستين داهية» والمثل الجزائري «طريق السد»، فنجد نموذجًا حيًا لتلاقح الثقافات العربية الشعبية وإعادة إنتاجها داخل عرض واحد، مما يُظهر وعيًا لغويًا وجماليًا بالتنوع داخل الجسد الثقافي العربي.

كما نجد المثل في موضع آخر من مسرحية "موت المترجم":

"الأستاذ: أين أمين وضياء، لا أراها بينكم رغم أن اليوم هو موعد المناظرة.

ماجد: (ممازحًا) أليس هذا يا أستاذنا مؤشرا على أن المترجم لا يقوى على المواجهة.

الأستاذ: (بابتسامة لطيفة) الغائب حجتو معاه يا ماجد، فالتمس لزميلك عذرا".⁽¹⁾

في هذا الحوار، يقول الأستاذ ردًا على المزاح بشأن غياب "أمين وضياء":

"الغائب حجتو معاه يا ماجد، فالتمس لزميلك عذرًا"

وهو قول يُعيد صياغة المثل المعروف لكن في قالب شفهي يومي مبسّط، ويضيف إليه بعدًا تربويًا واضحًا في قوله: «فالتمس لزميلك عذرًا»، وهو بدوره مستوحى من حديث نبوي شريف ومعهود في السلوك الأخلاقي الإسلامي.

يُجسد هذا التناص شكلاً من الحكمة التربوية المغلفة في مثل شعبي، ويُعيد إنتاج ثقافة التمهّل وعدم إصدار الأحكام المسبقة.

المثل هنا يُقدّم في إطار موقف تعليمي مفعم بالألفة، حيث يتصرّف الأستاذ لا كسلطة صارمة، بل كصوت متفهّم يدعو إلى التسامح والتروّي.

¹ - عمار قواسمية، موت المؤلف، ص: 51.

يُحدث التناص مفارقة خفيفة بين نبرة المزاح عند "ماجد" والرد المتزن عند الأستاذ، مما يُضفي على الحوار روحًا واقعية وإنسانية. كما أنه يمنح الشخصية (الأستاذ) بعدًا حكيماً ومتعالياً عن الانفعال، مما يضبط الإيقاع الدرامي بلغة مألوفة ودافئة.

ويُحافظ التناص على الإيقاع الإيقوني للمثل الشعبي، مما يضمن له فاعلية تداولية قوية عند الجمهور.

ويبرز كيف تُدمج الأمثال في الحوار المسرحي دون أن تُفقد عفويتها، بل تُكسب الموقف طابعاً مألوفاً وعميقاً في آن.

يُجسّد هذا التناص حضور الأخلاق الجماعية والموروث الشعبي داخل المؤسسة التعليمية، ويؤكد أن المسرح قادر على تمثيل هذه القيم بلغة معاصرة، غير منفصلة عن جذورها.

ومن خلال هذا التناص، يُصبح المسرح الجزائري المعاصر قادراً على تحويل الموروث الشفهي إلى أداة فنية حية، تستوعب السياق الجديد دون أن تفقد جذورها، وتُعيد إنتاج صوت الجماعة داخل نص يُؤديه الفرد، مما يُغني الحوار ويمنح العرض طاقة بلاغية ووجدانية إضافية.

وهكذا، لا يُستخدم المثل لمجرد الزينة، وإنما يُصبح جزءاً عضوياً من بناء اللغة الدرامية، ومكوّناً ثقافياً يُجسّد الكلمة المسرحية طبقات من المعنى والتجربة المشتركة، ويُظهر كيف يمكن لـ"الحكمة الشعبية" أن تستمر ليس عبر التكرار لكن عبر التجديد المسرحي الذكي والبناء.

3- التناص الديني مع القرآن الكريم:

يُعَدّ القرآن الكريم من أكثر النصوص حضوراً وتأثيراً في الثقافة العربية الإسلامية، وهو ليس كتاباً دينياً فحسب، بل مرجع لغوي، وأساس رمزي، ومصدر بلاغي ينهل منه الخطاب الأدبي والفني على اختلاف أشكاله. وفي المسرح الجزائري المعاصر، يحضر القرآن في شكل تناص مباشر أو غير مباشر، يُستدعى إما عبر آياته الصريحة، أو من خلال صياغاته البيانية، أو حتى بإيقاعه وأسلوبه الخاص، ليضفي على الخطاب المسرحي ثِقلاً رمزياً وعمقاً أخلاقياً أو فنياً.

ويكتسب التناص مع القرآن داخل العرض المسرحي طابعاً مركّباً، فإن استدعاءه يكون دائماً محكوماً بالغاية الدرامية: أهو تعظيم؟ مفارقة؟ دعوة للمراجعة؟ أم توظيف إيقاعي وجمالي؟ ويتنوع هذا التناص في المسرح بين:

- التوظيف المباشر: عبر اقتباس آيات قرآنية أو عبارات قرينة منها.
 - التوظيف غير المباشر: عبر إعادة صياغة بنية الآية أو معانيها ضمن خطاب معاصر.
 - التوظيف الرمزي: حيث تستدعى شخصيات قرآنية (كموسى، فرعون، إبليس...) بوصفها رموزاً للحوار أو الصراع أو الموقف الأخلاقي.
- ومن خلال هذه الأنماط، يُوظف القرآن في المسرح لا للتقديس فقط، بل أيضاً للتأويل، والمساءلة، والتكثيف، وحتى للمفارقة، مما يجعله أحد أهم مصادر التناص التي تمنح النص المسرحي عمقاً لغوياً، وشرعية ثقافية، وقوة تعبيرية مضاعفة.

نجد في مسرحية "لا سمح الله" لعمار قواسمية تناصاً مباشراً مع القرآن الكريم، من خلال استدعاء آية قرآنية وتوظيفها داخل حوار درامي يحمل بعداً دفاعياً، أخلاقياً وروحياً. وهو نموذج واضح على التناص التوكيدي الذي يُستخدم فيه النص المقدس لتعزيز موقف الشخصية أو إثبات صدقها ضمن نسق مسرحي حوارى متوتر:

"رئيس القسم: ومن يشهد لصالحك أنت يا عبيدة؟

أبو كوفية: الله على ما أفعل شهيداً مصداقاً لقوله: ﴿وَلَا تَعْمَلُونَ مِنْ عَمَلٍ إِلَّا كُنَّا عَلَيْكُمْ شُهُودًا﴾¹ الآية 61 من سورة يونس.

في مشهد المواجهة، يقول رئيس القسم:

"ومن يشهد لصالحك أنت يا عبيدة؟"

ويأتي جواب "أبو كوفية" مُحَمَّلاً بالبعد الديني والرمزي:

¹ - عمار قواسمية، لا سمح الله، ص: 56.

«الله على ما أفعل شهيد، مصداقًا لقوله : (ولا تعملون من عمل إلا كنا عليكم شهودًا)» وهي الآية رقم 61 من سورة يونس، التي تؤكد شمول علم الله لكل ما يفعله الإنسان، ظاهرًا أو خفيًا، عظيمًا أو صغيرًا.

هذا التوظيف يُجسّد تناصًا مباشرًا مع النص القرآني من حيث:

- الاقتباس النصي الصريح.
 - تحديد السورة ورقم الآية.
 - الدمج السياقي بين القول المسرحي والنص المقدّس.
- يُستخدم هذا التناص في سياق دفاعي: شخصية تواجه الاتهام أو التشكيك، فتستحضر القرآن لإثبات صدقها. كما يمنح "أبو كوفية" قوة خطابية وأخلاقية لأنه يجعل شهادته مرتبطة بالله، لا بالبشر، مما يُخرج النزاع من مستوى السلطة الدنيوية (رئيس القسم) إلى سلطة أعلى (الرقابة الإلهية).
- يؤسس هذا التناص لحالة جدلية بين القول البشري والقول الإلهي، حيث يُستدعى النص المقدّس كدليل حجة.

ويحمل التناص هنا بعدًا ثقافيًا عميقًا: فالمجتمع المتلقّي يدرك قداسته، مما يُضفي على الكلام المسرحي وزنًا خاصًا. لكنه يُظهر أيضًا البعد الإيماني للشخصية: إذ تتكئ على خطاب ديني نقي لا لتبرير خطأ وإنما لتأكيد النزاهة.

يخلق هذا التناص مفارقة خطابية بين سلطة الإدارة (رئيس القسم) وسلطة الضمير (أبو كوفية)، ويُظهر كيف يُمكن للنص المقدّس أن يُستخدم في مواقف درامية حساسة تُهدّد المصير أو تُعكّر الاتهام.

ويُدمج التناص في بنية الجملة دون إخلال بانسياب الحوار، وهذا يُعزز الطبعية والتلقائية في استدعاء القرآن، مما يعكس تداخل الثقافة القرآنية مع الوعي اليومي للشخصية.

هذا النموذج من التناص يُظهر أن القرآن في المسرح ليس مجرد مرجع ديني لكن أداة خطابية درامية تُفعل داخل الصراع وتُضيف عمقًا وجوديًا وأخلاقيًا للموقف.

يقدم المقطع التالي من مسرحية "موت المترجم" توظيفًا واعيًا ومبتكرًا للتناص مع القرآن الكريم، حيث لا يُستدعى النص المقدس فقط لتعزيز موقف أخلاقي أو روحي كما في الأمثلة الكلاسيكية، بل يُستعمل هنا بشكل تفاعلي إبداعي داخل مشهد حوار، بهدف إنتاج تعبير جديد مشتق من القرآن الكريم، ليكون بديلاً بلاغيًا لعبارة دارجة ("عدنا إلى المربع الأول"):

"الأستاذ: ما رأيكم أن يكون المقابل لعبارة "عدنا إلى المربع الأول" من النص القرآني؟

تامر: مذهل لو يتوفر.

الأستاذ: من يكمل قوله تعالى: (.. قال خُذْهَا وَلَا تَخَفْ..) الآية 21 من سورة طه؟

أمين: (.. سنعيدها سيرتها الأولى..)

الأستاذ: إذن نقتبس النص القرآني فنقول "عدنا إلى سيرتنا الأولى".¹

في هذا المشهد، يطرح الأستاذ فكرة تحويل عبارة شائعة ("عدنا إلى المربع الأول") إلى صيغة مستلهمة من القرآن الكريم، فيقول:

"ما رأيكم أن يكون المقابل لعبارة "عدنا إلى المربع الأول" من النص القرآني؟" ويُستدعى لاحقًا

جزء من آية قرآنية من سورة طه، الآية 21:

(قال خُذْهَا وَلَا تَخَفْ، سنعيدها سيرتها الأولى)

ثم يتم توليد تعبير جديد مستوحى من النص:

« عدنا إلى سيرتنا الأولى » .

هذا النوع من التناص يُعد من أرقى أشكال التناص الإبداعي، إذ لا يُقتصر على الاقتباس المباشر، بل يُستخدم النص القرآني كمصدر بلاغي لبناء لغة مسرحية جديدة تُضفي على الموقف اليومي (التراجع، البداية من جديد، الفشل أو التكرار) نغمة قرآنية رصينة، وعمقًا لغويًا وجماليًا خاصًا.

وظائف هذا التناص:

¹ - عمار قواسمية، موت المؤلف، ص: 62.

✓ الابتكار البلاغي:

يتم خلق عبارة جديدة (عدنا إلى سيرتنا الأولى) تحمل طابعاً لغوياً فصيحاً وجمالياً، وتتجاوز الصيغة الدارجة ("عدنا إلى المربع الأول") في عمقها ودلالاتها.

✓ الجمالية النصية:

تمنح العبارة المقترحة طابعاً إيقاعياً وقرآنياً مألوفاً لدى المتلقي، مما يُضفي على القول العادي بُعداً رمزياً وجمالياً.

✓ إشراك الجمهور ثقافياً:

من خلال طرح السؤال، واستدعاء الآية تدريجياً، ينخرط المتلقي (أو الطلاب في المشهد) في فعل تأويلي/تفاعلي مع النص القرآني، وهو ما يُفَعِّل البعد الثقافي للنص داخل سياق تربوي.

✓ المزاجية بين الديني واليومي:

يُعيد هذا التناص صياغة المعاني اليومية (العودة إلى البداية، الشعور بالفشل، التكرار العبثي...) في قالب ديني ولغوي سام، دون أن يُفقد الموقف طرافته أو واقعيته.

تحدث الآية عن معجزة موسى عليه السلام حين تحوّل عصاه إلى حية ثم أعيدت سيرتها الأولى أي إلى كونها عصاً، واستدعاؤها في المسرح هنا ليس بهدف استحضارها حرفياً إنما لاقتناص بنية التعبير، وتوظيفه رمزياً لتصوير لحظة تكرار أو فشل في التقدّم، مما يُضفي على العبارة الدارجة "عدنا إلى المربع الأول" بُعداً قرآنياً أكثر جمالية وشرعية لغوية.

كما نجد تناساً حرفياً مع "القرآن الكريم" في موضع آخر من المسرحية:

"الأستاذ: (وإذا جاءكم الذين يؤمنون بآياتنا...).

الأستاذ: ينتظر من يُنهي الآية..

الطالبة 1: (فقل السلام عليكم...).

الأستاذ: صدق الله العظيم، فالسلام عليكم يا طلبتي الأعزاء".⁽¹⁾

يرد هذا المقطع على لسان الأستاذ، الذي يبدأ بقراءة الآية:

« وإذا جاءك الذين يؤمنون بآياتنا » ...

فتركها مفتوحة، منتظرًا من الطلبة إكمالها، فتكملها طالبة:

« فقل سلام عليكم »

ثم يُتم الأستاذ المشهد بخاتمة رمزية وجمالية:

« صدق الله العظيم، فالسلام عليكم يا طلبتي الأعزاء » .

هذه اللحظة الدرامية تُجسّد تناصًا شعائريًا وتعليميًا وإنسانيًا في آنٍ واحد، فهي لا تقتصر على الاستشهاد بنص قرآني، فهي تُفعل الآية كجزء من أداء تواصلية وجداني بين الأستاذ وطلّبه، يُختتم بتحية مؤثرة تستند على دلالة الآية.

الآية مقتبسة من سورة الأنعام (الآية 54):

﴿وَإِذَا جَاءكَ الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِآيَاتِنَا فَقُلْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ﴾

وهي آية ترتبط بخطاب قرآني موجه إلى النبي ﷺ، يُعلّمه فيه الله كيف يستقبل المؤمنين المتواضعين، ويُشعرهم بالرحمة والمغفرة، لا بالتمييز أو الإقصاء، واستدعاؤها في هذا السياق المسرحي يُقدّم قراءة معاصرة للآية، حيث يصبح الأستاذ هو من "يستقبل" المؤمنين بالعلم ويصبح الطلبة هم "الذين يؤمنون بآياتنا"، أي بطلب العلم بالمعنى المجازي.

وتُصبح "سلام عليكم" تحية علمية وروحية في آن، يُختتم بها اللقاء المسرحي بلغة قرآنية، وهذا التناس يعكس تفاعلًا حيًا بين النص المقدّس والحياة اليومية، بين الحفظ والتطبيق، بين الاستشهاد والانخراط الوجداني. كما يمنح المشهد سلاسة فكرية وروحية حيث يدمج بين المعرفة (التعليم)، والإيمان (الآية)، والمسرح (الأداء).

¹ - عمار قواسمية، موت المؤلف، ص: 51.

يُجسد التناص القرآني هنا ليس كنص فقط وإنما كسلوك ولغة تحية وتقدير مما يُثري لغة العرض ويُكرّس جمالية الاستعانة بالنصوص القرآنية في المشهد الثقافي.

نلاحظ في هذا المشهد انسياباً طبيعياً للتناص داخل الحوار، دون تصنّع أو إقحام من خلال تفاعل الطلبة مع الأستاذ في إتمام الآية فيُضفي بعداً حيويًا وجماعيًا، مما يعكس علاقة قائمة على الاحترام والوعي الديني والثقافي المشترك.

يُشكّل التناص مع القرآن الكريم في المسرح الجزائري المعاصر أحد أبرز أشكال التفاعل بين الخطاب الديني والخطاب الفني حيث يُستدعى النص المقدّس لا بهدف التزيين أو الاستشهاد العابر، بل ليمارس وظيفة دلالية وجمالية وتواصلية حقيقية داخل البناء الدرامي. فالقرآن - بوصفه مرجعاً لغويًا وثقافيًا وأخلاقيًا - يحضر في المسرح ك نصٍّ حيٍّ يتقاطع مع مشاعر الشخصيات وصراعاتها، ويُعيد تشكيل الوعي الدرامي بمضامين روحية ومعنوية أعمق.

وقد كشفت النماذج المسرحية المدروسة عن تنوع أشكال التناص القرآني بين:

التوظيف المباشر للآيات، كما في قول "أبو كوفية": (ولا تعملون من عمل إلا كنا عليكم شهودًا)، لتأكيد صدقه وتبرئة موقفه الأخلاقي، مما أضفى على المشهد بعداً روحانيًا يُعلي من سلطة الضمير أمام السلطة الإدارية.

التناص الإبداعي، كما في مشهد الأستاذ الذي اقترح بديلاً بلاغيًا لعبارة "عدنا إلى المربع الأول"، من خلال صيغة قرآنية: (سنعيدها سيرتها الأولى)، مما يُبرز قدرة النص المسرحي على تحويل التناص القرآني إلى أداة ابتكار لغوي تعبري جديد.

التناص الشعائري الوجداني، كما في مشهد التحية بين الأستاذ وطلّبه: (وإذا جاءك الذين يؤمنون بآياتنا فقل سلام عليكم)، حيث تتحول الآية إلى وسيلة تواصل إنساني تعكس الاحترام والتقدير في بيئة تعليمية درامية.

هذه الأنماط المتعددة تُظهر أن القرآن لا يُستدعى في المسرح فقط بوصفه نصًا مقدسًا ولكن أيضًا بوصفه خطابًا يوجه، ويعلم، ويقوم حياة الإنسان اليومية، ويتداخل مع السلوكي، ويُغني الدراما بمعجم أخلاقي وشعوري وشعبي عميق.

إذ يُضفي التناص القرآني في المسرحيات:

- وزنًا لغويًا فصيحًا على الحوار.
- قيمة رمزية/دينية على الموقف أو الشخصية.
- شرعية ثقافية على القول أو السلوك داخل المسرح.
- عمقًا تأويليًا يجعل من الكلمة المسرحية حاملة لطبقات من المعنى المستمد من النص المقدس.
- أما دراميًا، فإن استدعاء القرآن يتيح للمسرح أن يُفعل علاقة جدلية بين المقدس واليومي، بين القيم الدينية والواقع الاجتماعي، بين سلطة القول وسلطة الفعل، مما يجعل العرض المسرحي مجالًا لتجديد حضور النص القرآني بعيدًا عن التكرار النمطي، وبعيدًا أيضًا عن التوظيف الدعوي المباشر.

وهكذا يُمكن القول إن التناص مع القرآن الكريم في المسرح الجزائري المعاصر ليس استحضارًا عابرًا، فهو استثمارٌ رمزي وفي لوحدة ثقافية عميقة، تستعيد النص الديني داخل فضاء الخشبة لتجعل منه جزءًا من بناء الوعي الجمالي، والذاكرة الجماعية، والخطاب المسرحي الحي.

4- التناص مع المسرح العربي والعالمي وفن التمثيل:

يحضر التناص مع المسرح العربي والعالمي في النصوص المسرحية الجزائرية المعاصرة بوصفه فعلاً ثقافياً واعياً يُعبّر عن انخراط الكاتب في شبكة من العلاقات الأدبية والفكرية العابرة للحدود، حيث يُستدعى المسرح بوصفه تراثاً حياً لا كمجموعة أعمال جامدة أو رموز مقدسة. فاستدعاء كاتب مثل شكسبير، أو شخصية مثل هاملت أو كليوباترا، أو حتى مسرحية عربية كلاسيكية أو حديثة، هو إعادة تفعيل لذاكرة مسرحية عالمية يتم التفاعل معها بحس نقدي، وسخرية، أو افتتاح، أو تقويض، أو إعادة تأويل. في كثير من العروض الجزائرية، يتم استحضار رموز المسرح العالمي:

شكسبير بوصفه الأب المؤسس، أوديب، هاملت، ماكبث... بوصفها رموزًا للمأساة والسلطة والقدر، أو تُستعاد مسرحيات عربية مثل الملك، روميو وجوليت في نسخ عربية محلية، عطيل في بيروت... كمادة لإعادة الصياغة. وظيفيًا، يُمكن لهذا النوع من التناس:

- دمج المحلي بالعالمي في خطاب درامي واحد.
 - نقد الأنظمة أو البنى الاجتماعية/الثقافية عبر رموز يعرفها الجمهور.
 - إثراء البنية الدرامية بأبعاد معرفية وتاريخية تتجاوز حدود اللحظة.
 - تحقيق المفارقة أو السخرية من الموروث من خلال تكراره أو إعادة تمثيله.
- وبهذا، لا يُمارَس التناس مع المسرح العربي والعالمي كنوع من التبعية، فهو فعل إعادة كتابة يعكس خصوصية النظرة الجزائرية للمسرح بوصفه مرآة لتجربة إنسانية مشتركة، ومتعددة الأصوات والوجوه.
- تقدم مسرحية "تاكتيك سكوت... نريد أن نمثل" تناسًا مباشرًا وذكيًا مع المسرح العربي والعالمي، يتم فيه استدعاء أسماء كبار المسرحيين العالميين والعرب:
- "منتصر: أنظري، تشيخوف، بيرتولد بريخت، موليير، شكسبير، معين بسيسو، محمد الماغوط، كلهم ماتوا إذن لنمثل أعمالهم فلا سلطة لهم علينا.
- نضال: ولكن ألا يعتبر ذلك تراجعاً هلي مبادئ ثورتنا؟
- منتصر: لا لا لا.. ما دام أن الممثل هو الأساس وله حرية الاختيار، هيا قلت لك لا سلطة لميت على حي". (1)

يقدّم هذا المشهد حوارًا غنيًا ومشحونًا بالمعاني يجمع بين شخصية "منتصر" المتمردة و"نضال" المتسائلة حول مشروعية إعادة تمثيل نصوص كبار المسرح العربي والعالمي، يظهر "منتصر" وهو يستعرض أسماء ضخمة في تاريخ المسرح: تشيخوف، بريخت، موليير، شكسبير، معين بسيسو، محمد الماغوط، ولكن بدلًا من أن يذكرهم بإجلال أو في سياق تكريمي، فإنه يوظف عبارة صادمة: "كلهم ماتوا"،

¹ - عبد السلام حداد، تاكتيك، ص 24.

ليبني عليها موقفًا يتسم بالتمرد والرفض لسلطة الرموز، ويستنتج ساخرًا أنه لا ضير من تمثيل أعمالهم لأنهم لم يعودوا موجودين لممارسة أي سلطة مباشرة، فهذا القول لا يخلو من الطرافة لكنه يعكس وعيًا نقديًا عميقًا تجاه مسألة السلطة في المسرح، فحتى المرجعيات الفنية والأدبية حين يُحتفى بها بإفراط تتحوّل إلى سلطة رمزية قد تُعيق حرية المبدع المعاصر بدل أن تلهمه.

تبرز المفارقة حين تتدخل "نضال" لتُعبر عن قلقها: ألا يكون هذا انتكاسًا عن مبادئ الثورة الفنية التي يتحدثون باسمها؟ لتُعيد النقاش إلى بعده الأخلاقي والسياسي، غير أن "منتصر" يُسرع في الرد، مؤكدًا أن الممثل هو جوهر العرض، وأنه يمتلك حرية الاختيار، ليختم بكلمة تلخص فلسفة الموقف: "لا سلطة لميت على حي"، هذه الجملة رغم بساطتها الظاهرية تحمل أبعادًا فكرية عميقة، فهي تُعيد تعريف علاقة الحي (الممثل، الفنان، الخالق المعاصر) بالميت (الكاتب الكلاسيكي، المرجع، النص المغلق). فليست القضية في تمجيد الماضي بل في إعادة امتلاكه بحرية، وإعادة كتابته وفق رهانات الحاضر.

هذا الحوار يُجسّد شكلاً متقدّمًا من التناص مع المسرح العالمي والعربي حيث لا تُستدعى الأعمال الكبرى للتقليد أو الاقتباس الصريح بل للحوار معها، وربما للسخرية منها أو تقويضها بلغة معاصرة. فلا أحد من هؤلاء "الكبار" حاضر ليمارس سلطته على العرض، وبالتالي يظل النص المسرحي الجديد هو الذي يُعيد تشكيل ملامح القديم ويمنحه حياة جديدة، في ظل سياق ثقافي وجمالي متغيّر. المسرح هنا ليس متحفًا للرموز فهو بمثابة مختبر حيّ يُستعاد فيه شكسبير وبريخت والماغوط تتجاوز الرموز، إلى نصوص مفتوحة قابلة للتأويل واللعب وحتى للنقد والتهديم.

وهكذا يتحوّل التناص في هذا المشهد من كونه فعلًا ثقافيًا تكريميًا إلى لحظة مسرحية ناقدة، تُمارس فيها الحرية بجرأة ويُعاد فيها ترتيب العلاقة بين القديم والجديد، بين النص والصوت، وبين الماضي والحاضر. هذا التناص في طابعه الساخر والتمردى يُعبر عن جوهر المسرح المعاصر الذي لم يعد يهاب الرموز، ويضعها داخل لعبة جديدة من الأسئلة والتجريب حيث لا شيء مقدّس إلا لحظة الإبداع الحي على الركح.

ويظهر جلياً في المسرحية تداخلاً مع مسرحية "ماكبث" لوليام شكسبير:
"منتصر: لقد وصل الملك دانكن.

نضال (في استغراب): الملك دانكن هنا؟ إذن مادام الملك هنا، فتعالى أيتها الأرواح للفكر الإجرامي وجرديني هنا من أنوثتي، واملئيني من قمة رأسي إلى أخمص قدمي بأشع ضروب القسوة وأحيلني ما في عروقي إلى دم غليظ، وأغلقني كل منافذ الندم حتى لا تفسد عليّ مشاعر الرحمة خطتي الوحشية. (وهي تتجه لتحمل سكيناً) تعال أيها الليل البهيم متلفعاً بدخان الجحيم الداكن حتى لا تر سكينى المشحودة تحدثه من جراح.
منتصر: ليدي ماكبث، أنا هنا يا حبيبتى.

نضال: أهلاً أيها الكودور النبيل، لقد أبهجتني بخطابتك وتجاوزت بي هذا الحاضر لما يخبئه الغيب.⁽¹⁾

يُفتتح المشهد بجملة "منتصر": «لقد وصل الملك دانكن»، وهي عبارة تُستحضر كما هي تقريباً من بداية مسرحية ماكبث، وتُعد إعلاناً درامياً يحمل دلالة التوتر والخيانة التي ستقع لاحقاً غير أن ما يُثير الانتباه هو تفاعل "نضال" مع هذا الخبر، حيث تنتقل فجأة إلى أداءٍ شديد التكثيف النفسي والانفعالي يُعيد إحياء لحظة التحول الشهير لشخصية "ليدي ماكبث" حين تدعو الأرواح الشريرة إلى تجريدتها من أنوثتها وملئها بالقسوة، ومنع شعور الرحمة عنها حتى تنفذ جرميتها دون ندم. هذا الاستحضار المباشر للعبارات – مع اختلافات طفيفة – يُجسد تناسلاً نصياً حرفياً من ماكبث، لكنه لا يُقدّم بصفته اقتباساً متخفياً وإنما باعتباره موقفاً حياً يتفاعل فيه الممثلون مع نص كلاسيكي لإعادة تأديته بلغة جسدهم وصوتهم وسياقهم الخاص.

عندما يقول "منتصر" بعدها: «ليدي ماكبث، أنا هنا يا حبيبتى»، فهو لا يواصل فقط في نفس الخط المسرحي الشكسبييري، بل يؤكد أيضاً وعي الشخصيتين بأنهما في حالة لعب درامي – تمثيل

¹ - عبد السلام حداد، تاكتيك، ص: 27.

داخل التمثيل. وهذا ما يمنح المشهد بُعداً ميتامسرحياً حيث لا يُعاد تمثيل النص الشكسبييري كحدث درامي فحسب بل أيضاً كنص يُعاد تأويله واستدعاؤه لأغراض درامية وفكرية محلية.

المفارقة العميقة التي يحملها هذا التناس هو أنه لا يكفي بإعادة خلق شخصية "ليدي ماكبث" في جسد "نضال"، فهو يُعيد تفعيل خطابها الدموي ضمن مشهد محلي معاصر. وهنا تظهر قوة المسرح الجزائري في استيعاب النصوص الكلاسيكية الكبرى، ليس كتقليد ولكن كمادة رمزية قابلة لإعادة الكتابة، خطاب "نضال" المحاكي لأشهر مونولوجات ليدي ماكبث لا يُفقد طابعه الجمالي فيثبت أن هذه اللغة رغم مرور القرون، ما زالت قادرة على توليد المعنى حين يُعاد توجيهها داخل خطاب درامي معاصر.

هذا التناس يُعيد مساءلة أسئلة السلطة، الجريمة، الطموح، والندم، وهي ذاتها الأسئلة التي عالجتها مأساة ماكبث، ولكن بلغة جزائرية معاصرة تُمسرّحها شخصيتان هما "منتصر" و"نضال"، وقد يكونان بشكل رمزي، فنانين أو ناشطين أو مجرد متمردين على الواقع القائم. كذلك حين تُنهى "نضال" المشهد بقولها: «أهلاً أيها الكودور النبيل، لقد أجهجتني بخطاباتك وتجاوزت بي هذا الحاضر لما يخبئه الغيب»، فهي تُرسّخ التماهي مع عالم شكسبير، لكنها في الآن نفسه تُلمّح إلى قدرة الخطاب المسرحي على اختراق الحاضر نحو المستقبل وتحويل الألم إلى رؤية.

إنّ هذا التناس يُبرهن على وعي المسرح الجزائري بتراث المسرح العالمي، وقدرته على إعادة إنتاج النصوص الكلاسيكية برؤية جديدة، وهوية خاصة، وجراً تأويلية تسمح بتجاوز التقليد نحو الخلق. إنه شكل من المحاكاة الإبداعية حيث يتم احترام النص الأصلي لكن دون الخضوع له، وتحويله إلى حالة درامية حية تتقاطع فيها الذاكرة النصية مع الجسد الحاضر والرمز القديم مع التوتر المعاصر.

ليتواصل حوار الشخصيتين في تقمص دور شخص مسرحية ماكبث:

"منتصر: لقد فعلتها لقد قتلته أم تسمعي صوتاً؟

نضال: سمعت صوت بومة تصرخ ألم تتكلم.

منتصر: خُيل لي أنني سمعت صوتاً يصيح: لن تنام بعد اليوم، لقد صرع ماكبث النوم.

منتصر: إنك تعشق الدم يا ماكبث.

نضال (في حالة هستيريا وهذيان): لا تزال هنا بقعة، اختفي أيتها البقعة الملعونة، أقول لك اختفي.

الجحيم مظلم عار عليك يا سيدي".⁽¹⁾

هذا المشهد يُجسّد تناصًا مسرحيًا مباشرًا مع مشاهد من مأساة "ماكبث" لويليام شكسبير، وتحديدًا تلك التي تتعلق بجريمة قتل الملك دانكن وما تلاها من اضطراب نفسي وشعوري لدى "ماكبث" وزوجته "ليدي ماكبث"، ولكن ما يميّز هذا التناص في السياق المسرحي الجزائري هو أنه لا يُقدّم بوصفه إعادة تمثيل جامدة لمشهد شكسبيري كلاسيكي وإنما يُقدّم من خلال شخصيتين جزائريتين هما "منتصر" و"نضال"، لتجسيد لحظة القتل وما يرافقها من قلق، توتر، هذيان، وانحيار أخلاقي، بشكل يُعيد شحن النص العالمي بدلالات محلية وإنسانية جديدة.

ينفتح المشهد بقول "منتصر": «لقد فعلتها، لقد قتلته»، وهي جملة تحاكي ما يقال في بداية مشهد الجريمة في ماكبث حيث يعود البطل بعد تنفيذ عملية الاغتيال في حالة من الذهول، يليه سؤال مرعوب: «أم تسمعين صوتًا؟»، فترد نضال بجملة مستمدة من النص الأصلي: «سمعت صوت بومة تصرخ، ألم تتكلم؟»، ثم تأتي جملة منتصر المركزية: «خُيّل لي أنني سمعت صوتًا يصيح: لن تنام بعد اليوم، لقد صرع ماكبث النوم» هذه الجملة تحديدًا مأخوذة تقريبًا كما هي من النص الشكسبيري، وتُمثل واحدًا من أهم المونولوجات في المسرحية لأنها تُلخّص الأثر النفسي والوجودي لفعل الجريمة، إذ يفقد ماكبث النوم — بوصفه رمزًا للسلام الداخلي والبراءة — ويُدان منذ تلك اللحظة إلى الأبد.

ثم تأتي لحظة الانزلاق نحو الهذيان في أداء "نضال" التي تتماهى مع "ليدي ماكبث" في أكثر لحظاتها انهيًا، حين تُحاول أن تُزيل آثار الجريمة قائلة: «لا تزال هنا بقعة... اختفي أيتها البقعة الملعونة، أقول لك اختفي!». هذا المونولوج مأخوذ من المشهد الذي تُصاب فيه ليدي ماكبث بالهوس بعد الجريمة وتُحاول عبثًا "غسل" يديها من الدم، فتعبّر «الجحيم مظلم» و«عار عليك يا سيدي» يُكَمِّل

¹ - عبد السلام حداد، تاكتيك، ص 29-30.

الصورة المساوية لهذا الانهيار حيث لا تعود الشخصية قادرة على الفصل بين الجسد والذنب، بين الواقع والكوابيس.

ما يفعله هذا التناص ليس مجرد إعادة تمثيل مشهد شكسبيري ولكن تحويله إلى لحظة درامية جزائرية معاصرة، ففي طريقة الأداء، واللهجة، والإيماء، وحتى الأسماء، يتم تفكيك "ماكبت" العالمي وإعادة صياغته ليُعبر عن توتر إنساني عام، لكنه محمل بثقل محلي: عنف، ذنب، سلطة، دم، وندم. وهذا يجعل من التناص هنا فعلاً خلافاً وليس مجرد استعارة إذ تتكرر الحوارات ذاتها، لكن تُؤدَّى بجسد جديد، ووعي جديد، وزمن جديد.

اللافت في هذا المشهد أيضاً أن "منتصر" و"نضال" يبدوان وكأنهما لا يمثلان فقط ماكبت وليدي ماكبت، بل يعيشان هذه الشخصيات ويتقمصانها حتى التماهي، هذا ما يمنح التناص بُعداً ميتامسرحياً أيضاً إذ تختلط حدود "الشخصية" و"الممثل" ويتحوّل التمثيل إلى شكل من الانهيار الحقيقي داخل فضاء اللعب المسرحي.

وهكذا، يبرهن هذا التناص على أن المسرح الجزائري المعاصر لا يستحضر شكسبير من أجل الإعجاب أو التقديس وإنما من أجل مواجهته، واستعماله، وربما مساءلته ضمن خطاب ثقافي وسياسي وجمالي جزائري، فالجرمة والذنب لم يعودا شأنًا ملكيًا في بلاط اسكتلندا إذ أصبحت أزمة إنسان معاصر مهدد بالغرق في دمائه ورغباته وصراعاته الخاصة.

"منتصر: فلنغير الاختيار ما رأيك بكليوبترا؟"

نضال: لشكسبير؟ لا لا لا شكسبير لا، ولكن انتظر (تتجه إلى كومة من الكتب ثم تحمل كتاباً) حسنا تعجبني شخصية كليوبترا فهي قوية، ذكية، ولكن ليس كليوبترا شكسبير.

منتصر: لم؟

نضال: لأنه شوهني كثيرا وصورني عاهرة أمام قيصر وأهل روما، أحب أن ألعب دور كليوبترا في مسرحية أحمد شوقي.

منتصر: تقصدين مصرع كليوبترا؟

نضال: نعم فأحمد شوقي أنصفي في وطني عكس شكسبير الذي شوّه شخصيتي وتاريخي.

منتصر: حسنا وأنا قبلت أن ألعب دور أنطونيوس⁽¹⁾.

هذا المشهد يقدم تناصًا مركبًا وثرًا يجمع بين المسرح العالمي (شكسبير) والمسرح العربي (أحمد شوقي)، من خلال حوار ميتامسرحي بين شخصيتي "منتصر" و"نضال" حول تجسيد شخصية كليوبترا. غير أن التناص هنا لا يتوقف عند استحضار العملين بل يتحول إلى نقاش درامي عميق حول تمثيل المرأة في المسرح، وسلطة الكاتب على الشخصية التاريخية، وحق الممثل في اختيار التمثيل الذي ينصفه إنسانيًا ووطنياً، كما أنه تناص قائم على الموقف لا على الاستعارة فقط فيبرز فيه صوت "نضال" بوصفه صوتًا نسويًا/نقديًا يراجع تمثيل كليوبترا عند شكسبير ويقترح بديلاً عربياً أكثر إنصافاً.

ينطلق الحوار باقتراح "منتصر" العفوي: «فلنغير الاختيار، ما رأيك بكليوبترا؟»، وهو اقتراح يبدو تقليدياً في البداية نظرًا إلى شهرة الشخصية وتكرار حضورها في المسرح العالمي، لكن الرد الصادم يأتي من "نضال"، التي ترفض شكسبير: «لا لا لا، شكسبير لا» ثم تفتح كومة كتب وتقول بثقة: «أحب كليوبترا، ولكن ليس كليوبترا شكسبير» هذا التحديد يُجسد تحولاً من تناص تقليدي مع النص العالمي إلى تناص انتقائي نقدي يُمارس فيه وعي جمالي وهوياتي في آن واحد.

حين تشرح "نضال" سبب رفضها لكليوبترا الشكسبيرية بقولها: «لأنه شوّهني كثيراً وصورني عاهرة أمام قيصر وأهل روما»، فإنها لا تنطق باسم الممثلة أو القارئة، ولكن تنطق بصوت كليوبترا ذاتها، التي تستعيد حقها في الكلام وتُعيد مساءلة من كتب تاريخها، ومن اخترلها في الغواية دون الانتباه إلى وطنيتها وحكمتها. هنا يتحول التناص إلى شكل من الاسترجاع الرمزي للكرامة التاريخية لشخصية أنثوية مغدورة في التمثيل الغربي.

¹ - عبد السلام حداد، تاكتيك، ص: 31.

بالمقابل تُعلن "نضال" انخيازها إلى نص "أحمد شوقي"، قائلة: «أحب أن أَلعب دور كليوبترا في مسرحية أحمد شوقي... فقد أنصفني في وطنيتي». وهنا يبرز التناص مع مسرحية مصرع كليوبترا التي قدّم فيها شوقي كليوبترا كرمز للبطولة القومية، والقرار المصيري، والارتباط بالأرض المصرية، عكس صورة "المرأة الخائنة والمغربة" التي رسّخها شكسبير في مسرحيته أنطونيو وكليوبترا، هذا التناص إذن ليس استدعاءً لنص أدبي فهو إعادة بناء لتاريخ مسرحي من وجهة نظر أنثوية ومقارنة ثقافية بين الشرق والغرب.

"منتصر" في رده الأخير يُوافق دون جدال: «حسنًا، وأنا قبلت أن أَلعب دور أنطونيو» فينهي المشهد على صيغة توافق لكن التناص يظل مُحَمَّلًا بموقف نقدي عميق، يُعيد التفكير في سلطة الكاتب، وحرية الممثلة، والاختلاف بين تمثيل الشخصية التاريخية في المرجع الأوروبي (الاستشراقي غالبًا) والمرجع العربي (الوطني غالبًا).

يُقدّم هذا المشهد المسرحي إذن تناصًا نقديًا مزدوجًا: من جهة، يحضر شكسبير بوصفه مرجعًا ضخمًا يُعاد مساءلته، ومن جهة أخرى، يُستدعى شوقي ككاتب مسرحي عربي أعاد للمرأة الشرقية بعض من صورتها وكرامتها. وبين هذين القطبين، يُعبّر الحوار عن حرية الممثل في إعادة اختيار النص الذي يمثله وفي نقد الصور النمطية التي رسّختها العروض القديمة.

هذا التناص لا يُبرز فقط وعيًا أدبيًا لدى الشخصيات إنما يُرسّخ أيضًا موقفًا ثقافيًا وهوياتيًا يُعيد تشكيل صورة المرأة في المسرح، ويفتح المجال لإعادة كتابة التاريخ من فوق الخشبة حيث تتحوّل كليوبترا من رمز للغواية إلى رمز للسيادة، ليس بسبب تغيّر زمنها ولكن بسبب تغيّر من يُعيد كتابتها وتمثيلها.

"منتصر: إلهي

نضال: قيصري

منتصر: سلطاني

نضال: اليوم تعلم روما أنّ ضربتها تقلد الغار من هوى وتختار، واليوم تعلم روما أنّ فارسها بمفرده في الروع جرار، سيدي أنطونيو هل نحن في حلم؟ أسالم أنت؟ لا أسر ولا عار.

منتصر: أسر، وهمت كليوبترا أنظفر بي أيدي الكمأة وفي كفي أظفار.

نضال (وهي تسقيه خمرا):

أنطونيوس ملكي أنطونيوس سيدي

ليس العبوس سنة لوجهك الطلق الندي

ولست للكأس على شاربها بالمفسد

(ثم تناوله كأسا آخر)

فاطو معي حوادث الأمس ولا تجدد

وامض معي في لذة اليوم ودع هم الغد".⁽¹⁾

يقدم هذا تناصًا غنيًا ومركّبًا مع مسرحية "مصرع كليوبترا" لأحمد شوقي، وهو تناص يرتقي إلى مستوى إعادة الأداء داخل الأداء حيث يتقمص "منتصر" و"نضال" شخصيتي "أنطونيوس" و"كليوبترا" في لحظة شاعرية مشبعة بالرغبة، والانبهار، والانتماء إلى الحب والمجد. ولكنهما لا يؤديان فقط مشاهد محفوظة فهما يستحضران خطابًا شعريًا تاريخيًا يُعاد تمثيله بصوت معاصر ويُضاعف فيه المعنى، ويتحول التناص من استعارة إلى تجسيد فعلي يجعل الماضي ينبض مجددًا داخل جسد الممثلين.

افتتاحية الحوار بلغة نداء العشق (إلهتي - قيصري - سلطانت) تؤسس لمشهد حميمي مكثف تتماهى فيه الشخصيات الواقعية مع الرموز التاريخية، "منتصر" لا يقول "أحبك" بل يقول "إلهتي"، وهي صيغة ترفع كليوبترا إلى مقام اللاهوت الرمزي، أما "نضال" فتدب "قيصري" لتمنح أنطونيوس مكانة القوة والإمبراطورية، وكأن كل طرف يؤله الآخر ضمن مسرحية العشق والتاريخ والانهيار. لكن اللافت أن "نضال" تنتقل سريعًا إلى استدعاء بيتين شهيرين من مسرحية شوقي:

« اليوم تعلم روما أن ضرقتها تقلد الغار من تهوى وتختار

واليوم تعلم روما أن فارسها بمفرده في الروع جرّار»

¹ - عبد السلام حداد، تاكتيك، ص: 33-34.

وهي من أقوى اللحظات في مصرع كليوبترا، حين تعلن الأخيرة فخرها بأن روما – رغم عظمتها – تنحني أمام اختياراتها العاطفية والسياسية مما يعكس صورة كليوبترا القوية، الواثقة، السيدة التي لا تُحتزل في جسد أو غواية في وعي وسيادة وإرادة.

في المقابل، يجيب "منتصر" بيت شعري آخر مستلهم بدوره من خطاب أنطونيوس:

« أسر وهمت كليوبترا أتظفر بي أيدي الكمأة وفي كفي أظفار »

وهو تعبير عن موقف أنطونيوس الأخير حيث يُفضّل الموت على أن يُساق أسيرًا، غير أن المشهد المسرحي يُعيد هذا الخطاب داخل إطار رومانسي ليس سياسي فقط، حيث تتداخل فيه مشاعر الحببين وتتقمص "نضال" أدوار الحببية، الممرضة، والملّكة حين تُسقيه الخمر وتقول بصوت شعري:

« أنطونيوس ملكي

أنطونيوس سيدي

ليس العبوس سنة لوجهك الطلق الندي

ولست للكأس على شاربها بالمفسد »

هذه الأبيات مستمدة هي الأخرى من قصيدة أحمد شوقي داخل المسرحية، وتُظهر قدرة المسرح الجزائري المعاصر على استدعاء النصوص الكلاسيكية الشعرية العربية ليس لإعادة قراءتها فقط، والعمل على إعادة تمثيلها بروح معاصرة وجسدية وأدائية.

الأداء هنا لا يُعيد فقط صياغة الحب التراجيدي بين كليوبترا وأنطونيوس، بل يحمله بُعدًا جزائريًا خفيًا: فبين سطور التناسل ثمة استحضار لأزمة القوة والهوية، للحرية الشخصية، لرغبة الفنان/الممثل في أن يُعيد امتلاك التاريخ ليس كمادة أدبية ولكن كتجربة إنسانية، التناسل في هذا المشهد يتجاوز الاستلهم ليُصبح تقمصًا متعدّد الطبقات: تاريخ، شعر، جسد، صوت، موقف، وعشق يتجاوز الزمان والمكان.

وهكذا يُجسّد هذا المشهد ذروة التناسل مع المسرح العربي حيث يُستعاد أحمد شوقي، يتجاوز بوصفه أميراً للشعراء إلى كمنصف للتاريخ الأنثوي، وكاتب منَح كليبوترا لساناً عربياً يرفعها من مستنقع الغواية الشكسبيرية إلى مقام البطولة والكرامة والاختيار الحر.

"صوت: دعوا أنطونيوني إني أرى السكر به أزري

لقد كان الفتى الفطن فصار الحث الغرا

نضال: أنطونيوني ما أنت، روماني ألم تقل إنك لي جندي

منتصر: بلي وددت أني مصري وأني تابعتك الوفي"⁽¹⁾

هذا المقطع المسرحي يُكَمِّل المشهد السابق ويُواصل التناسل العميق مع مسرحية "مصرع كليبوترا" لأحمد شوقي، ولكن هذه المرة مع تصعيد التوتر التراجيدي الذي يسبق الانهيار الكامل. إذ لا يكتفي المشهد بإعادة إنتاج الخطاب الشعري الذي صاغه شوقي، فيعيد تمثيله داخل دراما داخلية بين منتصر ونضال وتحوّل فيها الكلمات إلى أصوات مشروخة ومرآة للخذلان، والاغتراب، والانتماء المزدوج. وبهذا يكون التناسل هنا ليس مجرد استعارة وإتّما فضاءً تُجرّد فيه الشخصيات من أوهام البطولة، وتواجه هشاشتها في لحظة سقوط أخلاقي أو وطني أو عاطفي.

يبدأ المقطع بصوت خارجي يقول:

«دعوا أنطونيوني، إني أرى السكر به أزري، لقد كان الفتى الفطن، فصار الحث الغرا»

وهو اقتباس مباشر من خطاب أحمد شوقي في الفصل الثالث من المسرحية، حين يُتقد أنطونيوني بسبب انقياده وراء كليبوترا حتى فقد توازنه وكرامته السياسية، لكن في هذا المشهد الجزائري لا يأتي الصوت الخارجي بوصفه تعليقاً ساذجاً، إذ يُستحضر كحكم جماعي يعلو فوق الحكاية يُمارس سلطة اجتماعية وأخلاقية، فيُحِل أنطونيوني — ومن خلفه "منتصر" — عبء السقوط والانقياد أمام العاطفة أو الجمال أو الضعف.

¹ - عبد السلام حداد، تاكتيك، ص 34.

نضال في ردّها تُحوّل العبارة إلى نداءٍ استنكاري:

« أنطونيو، ما أنت؟ روماني؟ ألم تقل إنك لي؟ جندي؟ »

وهنا تُستعاد كليوبترا بوصفها امرأة ترفض الخيانة والانكسار فيمن تُحب، وتُطالب الحبيب/الرجل بالوفاء للانتماء الذي اختاره: الحب. لا تعنيه جنسيته أو قوميته وإنما عهده الشخصي لها كامرأة ووطن في آن، وهي بهذا تُعيد تشكيل كليوبترا العربية كما كتبها شوقي: امرأة ليست عابرة، فهي قضية ليست جسداً وإنما فكرة.

منتصر يرد ببساطة مأساوية:

« بلى، وددت أنني مصري، وأني تابعك الوفي »

في هذه الجملة القصيرة يتكتف المعنى التراجيدي كله، فأنطونيو – أو "منتصر" في أدائه – يعلن رغبة رمزية في التحرر من ولائه السياسي/الروماني لصالح ولاء روحي وعاطفي وإنساني لكليوبترا/نضال. هذه الرغبة لا تعبّر عن ضعف ولكن عن إدراك داخلي متأخر بأن الحب أسمى من التحالفات، وأن الانتماء الصادق لا يكون بالدولة أو العرش ولكن بالشخص الذي نختاره طوعاً.

هذا التناص بما يحمله من شحنة شعرية عالية، يُقدّم لحظة ذروة مأساوية في العرض فيها ينهار البطل لا تحت ضربات العدو، ولكن تحت ثقل خيبته أمام امرأة أحبها ولم يحمها، وأمام مجتمع خذله بعد أن خذل نفسه. ويبرز هذا المقطع خصوصية المسرح الجزائري المعاصر في إعادة تفعيل النصوص الشعرية الكلاسيكية العربية متجاوزة كونها مراجع جمالية فقط، إلى كونها مصادر للجدل، والتمثّل، والمواجهة الدرامية الداخلية.

كما تعالج مسرحية "تاكتيك سكوت... نريد أن نمثل" قضايا الفن المسرحي كموضوع "المونودراما" و"الارتجال" في التمثيل المسرحي، وذلك من خلال الحوارات بين شخصية "نضال" و"منتصر":

" نضال: (متلطفة) أتعرف لا تعجبني المينودراما.

منتصر: ولكن أنت من اخترته وقلت أدواري أكتبها بيدي نضال وأنت وافقت منتصر.

منتصر: أكيد ما دمنا لم نتفق فقد اتفقنا على ما نتفق ولكن لم تراجعنا؟
نضال: المسرح يا صديقي أساسه الحوار وأنا أفضل أن يكون مسرحي قائماً على الحوار... الوحدة
قاتلة.

منتصر: أوافقك الرأي حتى أنا لا يعجبني، وأحب أن يكون تمثيلي قائماً على الحوار".⁽¹⁾
هذا المشهد يُمثل لحظة صريحة وعميقة من التأمل الذاتي داخل النص المسرحي، حيث يتداخل
الحوار بين الشخصيتين "منتصر" و"نضال" ليحوّل الحديث من مجرد نقاش حول شكل العرض إلى
نقاش ميتامسرحي حول جوهر الكتابة المسرحية ذاتها، وتحديدًا حول المينودراما (Monodrama)
بوصفها شكلاً مسرحياً يعتمد على ممثل واحد يؤدي العمل بأكمله.
تبدأ "نضال" بالتعبير عن موقفها برفق:

« أتعرف لا تعجبني المينودراما »

وهو تصريح يُفصح عن رغبة في التعدد الصوتي والجدل التشاركي داخل العرض المسرحي، وتذكّر
"منتصر" بأنها من اختارت هذا الشكل مسبقاً، وتقول بثقة:
« أدواري أكتبها بيدي »

وهو ما يفتح الباب لتأويل مزدوج: فهي لا تكتب أدوارها كممثلة فقط ولكن تكتب مصيرها،
وشكل ظهورها، وأسلوب وجودها على الركب. في المقابل يرد "منتصر" بأنه وافق، في إشارة إلى حرية
الاختيار، ثم يقول جملة ذكية تشبه الحكمة المقلوبة:
« ما دمنا لم نتفق فقد اتفقنا على ما نتفق »

وهي عبارة تُجسد روح الجدل المسرحي حيث لا يكون الاتفاق دائماً سابقاً للفعل فأحياناً يتولد الاتفاق
من خلال الاعتراف بالاختلاف.
حين تقول "نضال":

¹ - عبد السلام حداد، تاكتيك، ص 62.

« المسرح يا صديقي أساسه الحوار »

فهي تُعلن موقفًا فنيًا وفلسفيًا واضحًا، يُعيد المسرح إلى جوهره التواصل - بوصفه فنًا يقوم على التفاعل، على الصوتين أو الأصوات، لا على الصوت الواحد. وتُضيف:

"الوحدة قاتلة"

في إشارة رمزية لا تقتصر على المينودراما بوصفها شكلاً، أيضاً إلى العزلة الوجودية والفنية التي قد تفقد الممثل علاقته بالجمهور والآخر والمسرح كفن جماعي.

منتصر يوافق:

"أوافقك الرأي، حتى أنا لا أعجبني وأحب أن يكون تمثيلي قائماً على الحوار"

وهو ما يُنهي المشهد بنبرة تصالحية تنفي الانقسام، وتُعيد التأكيد على أن قوة المسرح في التعدد والتفاعل لا في الانفراد والتفوق.

ما يميز هذا المشهد أنه يُجسّد تناصاً مفاهيمياً لا نصياً؛ تناصاً مع مفاهيم المسرح العالمية حول أهمية الحوار، وطبيعة النص، ودور المؤلف/الممثل في صناعة المشهد المسرحي. ففيه يحضر الفكر المسرحي دون أن يُذكر مؤلف بعينه: تُستعاد مفاهيم أرسطو عن الديالوج، ومقولات باختين عن تعدد الأصوات، وحتى تأملات بريخت حول وظيفة المسرح كفضاء تواصلية نقدي.

إنّ هذا المشهد يُعبّر عن وعي فني داخلي لا يقدم المسرح كموضوع لكن كموقف من الوجود، حيث تكون الكتابة المسرحية مشاركة، والحوار ضرورة، والمشاركة مقاومة للعزلة. وهذا يجعل من التناص هنا أعمق من مجرد استعارة، فهو مشاركة في كتابة نظرية المسرح من الداخل، عبر الحوار، وبالجسد الحي على الركب.

ثم تتطرق الشخصيتين في مناقشة موضوع الارتجال في التمثيل المسرحي، مفضلين الخروج عن النص والارتجال:

"نضال: لا لن نأخذ من أي عمل مكتوب، لا أريد سلطة أحد.

منتصر: لكن كيف؟

نضال: نمثل سوياً ولكن كل واحد ولكن كل واحد يكتب دوره، وهو حر فيما يكتب.

منتصر: حر فيما يكتب؟ ولكن... كيف يكون مسرحاً؟

نضال: أفهم، ألا يوجد شكل في المسرح اسمه الارتجال؟

منتصر: نرتجل؟

نضال: تماماً نرتجل. ⁽¹⁾

هذا المشهد يُجسد لحظة إعلان تحرر جذري من سلطة النص المسرحي التقليدي، ويفتح المجال أمام نقاش جوهري حول الارتجال بوصفه شكلاً فنياً قائماً بذاته في التجربة المسرحية المعاصرة. "نضال" تتخذ موقفاً حاسماً: «لا لن نأخذ من أي عمل مكتوب، لا أريد سلطة أحد»، وهو تصريح يُفكك كل أشكال التناسل السابقة، سواء مع المسرح العالمي أو العربي أو الأدب أو التراث، لصالح موقف يقوم على استقلالية الإبداع وحرية الأداء الفردي. هذا لا يعني رفضاً للتناسل بوصفه أداة جمالية، بل رفضاً للتبعية والقول الجاهز الذي لا ينبع من الذات.

في رد "منتصر" الذي يقول: «لكن كيف؟»، يظهر توتر الممثل التقليدي إزاء فكرة إلغاء النص المرجعي، لأن المسرح، في وعيه الأول مرتبط بالكلمة المكتوبة، بالكاتب، بالحبكة. لكن "نضال" تقترح بديلاً واضحاً: «نمثل سوياً، ولكن كل واحد يكتب دوره وهو حر فيما يكتب». هذه الفكرة تُعيد تشكيل مفهوم النص ذاته حيث لا يكون النص وحدة جاهزة تُحفظ وتُؤدى لكن نصاً يتشكل في لحظة الأداء، نصاً متحرراً، مفتوحاً، ينبع من كل ممثل وفق صوته ووعيه.

في سؤال "منتصر" الحائر: «ولكن... كيف يكون مسرحاً؟»، يُطرح سؤال فلسفي عميق: ما هو المسرح إن لم يكن مبنياً على نص جاهز؟ وهنا تجيب "نضال" بإشارة دقيقة: «ألا يوجد شكل في المسرح اسمه الارتجال؟» لتُعيد التذكير بأن الارتجال ليس فوضى بل شكل فني معترف به، وله قواعده

¹ - عبد السلام حداد، تكتيك، ص 62.

ومقاصده. حين يُعيد "منتصر" الكلمة: «نرتجل؟»، ويأتي تأكيد "نضال": «تمامًا نرتجل»، فإننا أمام إعلان فعل حرية لا فقط تجاه النص، بل تجاه المؤسسة، النموذج، السلطة، التاريخ.

في هذا السياق، لا يُعد الارتجال رفضًا للنصوص الكبرى (مثل شكسبير أو شوقي أو الماغوط) بل احتفاء بالذات المبدعة في لحظة انكشافها الحي، حيث تكون الكتابة مرتبطة بالصوت والجسد، لا بالمداد والورق. وهو نوع من التمرد الجمالي والفكري يُعيد تعريف المسرح بأنه ليس فقط ما يُكتب ويُحفظ، إنما أيضًا ما يُخلق في الزمن الحاضر، في التفاعل، في التوتر، في الهشاشة.

هذا المشهد يعكس أيضًا تناصًا مفاهيميًا ضمنيًا مع المدارس المسرحية الحديثة لاسيما مسرح "غروتوفسكي"، و"المسرح الفقير"، وتجارب "أرسطو" في تحرير الممثل بل وحتى تجارب المسرح الارتجالي في المغرب العربي، حيث يُبنى العرض بالكامل على المشاركة، والارتجال، والتفاعل المباشر مع الجمهور. هكذا يتحوّل هذا المشهد إلى لحظة إعلان في وجودي: لا سلطة للنص، لا وصاية للمؤلف، لا مركزية في الكتابة. بل إن كل ممثل يُنتج نصه داخل نصٍ مشترك يُولد حيًا على الخشبة. وهنا يتحقق المسرح لا بوصفه "عرضًا" بل بوصفه فعل خلق جماعي، يضع الحرية في قلب كل جملة وكل صمت وكل حركة.

يشكل المشهد الأول من مسرحية "لويزة" لعبد الحميد قوري تنويجًا ذكيًا لما يمكن تسميته تناصًا موسّعًا متعدد الطبقات، يمتد من الأدب الكلاسيكي العربي والغربي إلى الخطاب الشعبي المحلي، ويُجسّد بوضوح الرؤية المسرحية الهجينة التي تجمع بين الحكمة الشعبية والتاريخ الأدبي والأسطورة والغزل اليومي، كل ذلك داخل صوت واحد: الراوي.

"الراوي: الحب غريب هذا الاحساس واحد ما أقدر يفهمه من زمان وعبر القارات، قيس وليلى في آسيا، روميو وجولييت في أوروبا، وحتى السلاطين ما منعوش منه، عطيل بلا ما ننسى

كليوباترا من زمان الفراعنة، وكاين حتى هنا في القاعة اللي مصابين بداء الحب عفوا حلاوة الحب والله ما ادريت"¹.

يفتح الراوي حديثه بجملة موحية: «الحب غريب، هذا الإحساس واحد ما يقدر يفهمه»، ليضع المشاهد مباشرة في أجواء وجدانية عامة، تُعيد الحب إلى مكانه كـ "قضية إنسانية كونية"، لا تخص ثقافة أو زماناً بعينه. غير أن الراوي لا يترك الموضوع في عموميته، بل يبدأ ببسط شبكة تناص شاسعة تستدعي رموز الحب الكبرى من التاريخ العالمي والعربي، فيقول:

" قيس وليلى في آسيا، روميو وجولييت في أوروبا، وحتى السلاطين ما منعوش منه: عطيل... بلا ما ننسى كليوباترا من زمان الفراعنة".

بهذه العبارات القصيرة المتلاحقة، يُمارس الراوي فعلاً سردياً تراكمياً يُعيد من خلاله رسم خريطة الحب الإنساني من الشرق إلى الغرب، من العرب إلى الغرب المسيحي، من الطبقات الشعبية إلى الملوك والسلاطين. فـ "قيس وليلى" تمثلان رمز الحب العذري في التراث العربي، و "روميو وجولييت" قصة الحب التراجيدي الأشهر في الأدب الغربي، بينما "عطيل" و "كليوباترا" يمثلان الحب الذي تحاصره السياسة والغيرة والمأساة والسلطة.

لكن ما يجعل هذا التناص حياً وجمالاً هو أنه لا يبقى في فضاء الرموز العليا، بل ينزل في النهاية إلى "القاعة"، حين يقول الراوي:

« وكاين حتى هنا في القاعة اللي مصابين بداء الحب، عفواً... حلاوة الحب»

ليحوّل التناص من كونه سرداً أدبياً إلى تجربة مسرحية حية. فالجمهور، فجأة يصبح جزءاً من سلسلة العشاق الكونيين، وتتحول الحبكة إلى مرآة للذات الحاضرة لا للبطولة الماضية.

وهنا تظهر قيمة هذا التناص في المسرح الجزائري المعاصر، لأنه يُسخر المرجعيات الكبرى لا لتمجيدها فقط، لإدماجها داخل سرد شعبي خفيف، لكن عميق من حيث الدلالة فـ "داء الحب"

¹ - عبد الحميد قوري، لويضة، ص: 1.

يتحول إلى "حلاوة الحب" فيزول التراجيدي أمام الطريف، ويتقاطع الفصيح مع العامي، والرسمي مع الشفهي، في تآلف لغوي وسيميائي يُجسّد هوية المسرح نفسه: مركب، هجين، معاصر، وشعبي في آنٍ معًا.

يُعدّ التناس مع المسرح العربي والعالمي من أبرز الملامح الفنية التي تثري الكتابة المسرحية الجزائرية المعاصرة، حيث لا يُستحضر هذا التناس باعتباره تقليدًا أو تمجيدًا لتراث مسرحي سابق، لكن كمساحة حوارية حيّة يتفاعل فيها الكاتب والممثل مع رموز وأعمال تعود إلى ثقافات متعددة، بغرض إعادة تأويلها ضمن سياق جديد، محلي، ناقد، ومتفرد. وتتجلى هذه الرؤية في مشاهد عديدة، منها ما يُعيد تمثيل شخصيات خالدة مثل كليوبترا وأنطونيوس، أو ماكبث وليدي ماكبث، ليس بغرض إعادة إنتاج ما قاله شكسبير أو أحمد شوقي، بل من أجل مساءلتهم، تفكيك صورهم، وخلق مساحة تمثيلية بديلة تُعيد للفرد الجزائري موقعه في قلب المشهد المسرحي الكوني.

في أحد الحوارات، ترفض شخصية "نضال" أداء كليوبترا كما كتبها شكسبير، لأنها، حسب قولها، صوّرت كـ"عاهرة أمام قيصر وأهل روما"، وتُفضل أداء كليوبترا شوقي، التي أنصفها كرمز وطني. هذا التفضيل لا يُعبّر فقط عن وعي جمالي لكن عن وعي هويّاتي وثقافي نسوي، يُعيد النظر في الطريقة التي مثّل بها الغرب النساء الشرقيات. بينما يُعيد مشهد آخر تمثيل اللحظات التراجيدية من "ماكبث"، فتتحوّل جريمة القتل إلى مرآة لصراع داخلي جزائري، فيه تندمج لغة شكسبير مع لغة الجسد المحلي، ويُعاد بناء التوتر النفسي على الخشبة بلغة معاصرة تنتمي إلى هموم الفرد في الحاضر.

من جهة أخرى، لا يتوقف التناس عند حدود النصوص فيتجاوزها إلى المفاهيم نفسها، كما في النقاش الذي دار بين "نضال" و"منتصر" حول رفض المينودراما وتفضيل المسرح الحواري. هنا لا يُستدعى كاتب بعينه ولكن يُستدعى التاريخ المسرحي كله، ومقولاته عن التعدد والحوار وتفاعل الأصوات، في لحظة ميتامسرحية تنعكس فيها هوية المسرح الجزائري الجديد: متعددة، حوارية، رافضة للانغلاق، ومنفتحة على الآخر دون الخضوع له.

أما في المشهد الذي تستحضر فيه الشخصيات رموز العشاق من الثقافات المختلفة - قيس وليلى، روميو وجولييت، عطيل، كليوبترا - فإن التناص يتحول إلى شكل من التاريخ العاطفي للإنسانية، يُروى باللهجة المحلية، ويُحتَم بإشارة مرحة إلى "المحبين في قاعة العرض" مما يُذيب الحواجز بين المتفرج والعرض، ويحوّل التناص من كونه تذكيرًا بما مضى إلى تجسيد لما يحدث الآن في اللحظة الحية للمسرح. كل هذه المشاهد تُبَيّن أن التناص مع المسرح العربي والعالمي في التجربة الجزائرية المعاصرة ليس مجرد تقنية فهو خيار فكري وجمالي، يُعيد المسرح إلى جذوره الكونية دون أن يفقد هويته المحلية. وهو كذلك ممارسة تأويلية تُفَوّض المركزية الغربية، وتستعيد الشخصيات والأفكار لتمثيلها من منظور مختلف، فيه من النقد والسخرية، بقدر ما فيه من الإعجاب والتقدير وبهذا يتحوّل التناص إلى استراتيجية فنية حرة، تُنتج من خلال التكرار صوتًا جديدًا لا صدى لصوت آخر.

5- التناص مع الفلسفة والحكمة:

يحضر التناص مع الفلسفة والحكمة في المسرح الجزائري المعاصر بوصفه أحد الموارد الرمزية والفكرية التي تُضفي على الخطاب المسرحي بُعدًا تأمليًا وجوديًا، وتُدخله في علاقة حوارية مع الفكر الإنساني عبر العصور. وإذا كانت النصوص الفلسفية والتأملات الحكيمة تشكّل عمقًا معرفيًا يتجاوز الحدث الظاهري للمسرحية، فإن استدعاءها داخل العمل المسرحي يُمارَس في الغالب من خلال الشخصيات التي تُجسّد القلق الوجودي، أو الحيرة الأخلاقية، أو التوق إلى الخلاص. وهكذا، يصبح التناص مع الفلسفة ليس مجرد اقتباس مباشر من أفلاطون أو نيتشه أو المعري أو المتنبي، بل موقفًا من العالم، وسؤالًا مفتوحًا داخل الحوار المسرحي.

تتجلّى مظاهر هذا التناص في أشكال متعددة، منها التضمين المباشر لأقوال مأثورة أو أسئلة فلسفية كلاسيكية، مثل: "ما معنى الوجود؟"، "هل الإنسان حر أم محكوم؟"، "هل التاريخ يعيد نفسه؟"، أو من خلال إشارات صريحة إلى مفكرين، أو محاورات ضمنية تُستعاد فيها مواقف فلسفية من الحياة والموت والقدر والعدالة. ولا يقتصر التناص الفلسفي على استدعاء الفكر الغربي وحده، بل يشمل أيضًا

الحكمة الصوفية والإسلامية والعربية القديمة، كجزء من الذاكرة الثقافية التي تتغذى عليها الشخصيات المسرحية وهي تواجه مصيرها أو تصوغ رؤيتها للواقع.

وغالبًا ما يحضر هذا التناس في لحظات المفارقة، أو الصمت، أو التأمل، أو في حوارات تمتزج فيها الفلسفة بالحس الشعبي، فتنبثق الحكمة من فم شخصية بسيطة، مما يُكسب المسرحية طابعًا مزدوجًا: جماليًا وفكريًا، ساخرًا وجادًا، يوميًا وعابرًا للزمن. وهنا يلتقي التناس مع الفلسفة والحكمة مع مفاهيم مثل التهجين الخطابي واللغوي حيث تتساكن اللغة الفصيحة بالفكر العميق مع القول الشعبي العفوي، لتؤسس خطابًا مسرحيًا مفتوحًا ومتنصًا مع تراث الفكر البشري كله.

وبذلك يُصبح المسرح الجزائري المعاصر فضاءً لتداول الأسئلة الكبرى التي ظلت الفلسفة تطرحها، ولكن ضمن نظام أداء درامي ينبض بالصوت والحركة والاحتمال، وليس بالمقولات المنتهية. فتكون كل جملة فلسفية على لسان شخصية ما ليست حجة نهائية بل لحظة تفكير مفتوحة تجعل من التناس مع الحكمة والفلسفة أداة لكشف مأزق الإنسان، وتوسيع أفق المتفرج، وخلخلة يقيناته.

"على أحد جدران الغرفة يظهر شخص يحمل سكينًا، ويطعن شخص آخر بطريقة سادية ثم يقف حزينًا أمام الجثة، ويخرج من جيب سترته باقة ورد يضعها على الجثة وينصرف وهو يضحك".⁽¹⁾ هذا المشهد المركز والمحمل بالتوتر يقدم تناصًا غير مباشر مع تصورات فلسفية حول العبث، التراجيديا، الأخلاق، والعبثية الحديثة، ويُعد تجسيدًا مسرحيًا قويًا حيث لا تُقال الكلمات ولكن تُمارس المفارقة عبر الصورة، والحكمة عبر التناقض، والتساؤل الأخلاقي عبر الأداء. ويمكن تحليل هذا المشهد ضمن التناس مع الفلسفة، في ضوء مفاهيم كامو، نيتشه، دوستوفسكي، وحتى الموروث الصوفي في علاقته بالموت والمفارقة.

في بداية المشهد نشهد طعنة عنيفة، "طعنة سادية"، تُرتكب بلا رحمة، دون كلمة، بلا مبرر ظاهر، هنا يستدعي المشهد ولو بشكل غير مباشر، الجدل الفلسفي حول العنف العبثي حيث يتحوّل

¹ - عبد السلام حداد، كاميكاز، دار كلاما للنشر والتوزيع، قلعة، الجزائر، ط1، 2023، ص: 17.

القتل إلى فعل لا أخلاقي لكنه غير مفسّر، لا وجود لحافز انتقامي أو عقائد فهو مجرد فعل بدائي خالص قد يُذكرنا بـ"مرسو" في رواية الغريب لألبير كامو¹، حين قتل العربي في لحظة شمس وانفعال لا تفسير لها، إنه قتل بلا قضية لكنه ليس بلا معنى، لأن معناه يأتي لاحقاً في ردود الفعل التي يحملها الجاني.

ما يلفت الانتباه بعد ذلك هو أن القاتل بعد ارتكاب فعل العنف، لا يهرب ولا ينتحب، بل "يقف حزينا"، ثم يخرج باقة ورد ويضعها على الجثة في مفارقة جمالية وأخلاقية صارخة، هنا يستدعي المشهد فلسفة نيتشه حول تعقيد الإنسان: كيف يمكن للفرد أن يجمع بين أقصى لحظات الوحشية، وأقصى لحظات الرقة والحنين؟ هل هذا يدل على ندم؟ على اعتراف بالذنب؟ أم أنه تمثيل آخر للعبث باقة ورد تُزين الجريمة، وتغطي القبح بالجمال؟ هذه المفارقة تفتح المشهد على تأويل صوفي أيضاً حيث تلتقي الحياة والموت، الجريمة والتوبة، في لحظة واحدة تُربك المتلقي وتُربك حتى الذات القاتلة.

ثم تأتي الذروة الغريبة: "ينصرف وهو يضحك" فالضحك هنا ليس تعبيراً عن الفرح بل يُستدعى بوصفه رد فعل فلسفياً على عبث الوجود، كما عبّر عنه ألبير كامو عندما قال إن الإنسان حين يواجه عدم المعنى لا يملك إلا أن يتمرد أو يضحك². وقد نجد في هذا الضحك أثراً من دوستوفسكي أيضاً، لا سيما في شخصيات مثل "راسكولنيكوف" في الجريمة والعقاب³ الذي يقترب الجريمة ثم يدخل في دوامة فكرية بين التبرير، والشعور بالتفوق، والذنب.

بهذا الشكل يتحول المشهد إلى حكاية صامتة للفكر الفلسفي، مشهد قصير لكن مكثف يُثير أسئلة دون أن يجيب عنها: هل كان القتل عدوانياً أم رمزياً؟ هل الورد تعبير عن ندم، أم سخريّة من الجريمة؟ هل الضحك علامة استخفاف، أم صرخة وجودية في وجه اللامعنى؟ هذا الغموض هو ذاته ما

¹ - ينظر: ألبير كامو، الغريب، تر: عائدة مطرجي إدريس، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2013.

² - ينظر: ألبير كامو، الإنسان المتمرد، ص: 76.

³ - ينظر: فيدور دوستوفسكي، الجريمة والعقاب، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، 2010، ط1.

يجعل التناص مع الفلسفة هنا فعالاً وجميلاً لأنه لا يُحوّل المسرح إلى خطاب فلسفي صريح ولكن إلى تجربة حسّية للقلق والسؤال والتناقض الإنسانية.

كما تظهر ملامح الفلسفة الوجودية العبثية في مسرحية "كاميكاز" صراحة، إذ يستحضر الكاتب المسرحي الجزائري "عبد السلام حداد" أفكار ومرجعيات هذه الفلسفة ويجعلها جزءاً لا يتجزأ مع متن المسرحية:

"المحامي الثاني: ألم يقل العابثون أن الحياة عبث؟

المحامي الأول: بلى.

المحامي الثاني: وأن العيش ينشأ من الصراع بين الأحلام وطموحات البشر المكبوتة والواقع المعاش.

المحامي الثاني: بكل تأكيد.

المحامي الثاني: وأن جميع القيم سواء كانت اجتماعية، أو أخلاقية، أو تربوية هي نتائج المجتمع البشري".⁽¹⁾

هذا المشهد الحواري يُعد نموذجاً واضحاً لما يمكن تسميته تناصاً صريحاً مع الفلسفة الوجودية والعبثية، من خلال استدعاء أفكار تتقاطع بشكل مباشر مع ما طرحه مفكرون وفلاسفة مثل ألبر كامو، جان بول سارتر، فريدريك نيتشه، وحتى سيغموند فرويد في جانبه التحليلي النفسي والاجتماعي. إنه تجسيد درامي للفكر المجرد، تُطرح فيه الأسئلة الكبرى حول المعنى، الصراع، والأخلاق، لكن في سياق مسرحي يتسم بالحوار الجدلي.

يبدأ "المحامي الثاني" بطرح سؤال استفزازي: «ألم يقل العابثون أن الحياة عبث؟»، وهو سؤال يتقصد زعزعة التصورات الثابتة حول الحياة، ويُهمّد لمسار فلسفي أكثر جرأة، فاستخدام لفظ "العبثون" بدل "الفلاسفة" أو "الوجوديون" فيه نوع من المفارقة الساخرة أو التهوين من خطورة الفكرة، لكنه

¹ - عبد السلام حداد، كاميكاز، ص: 26.

يعكس أيضًا نظرة المجتمع المحافظ للفكر المتمرد فيرد "المحامي الأول" بالموافقة: «بلى»، مما يُدخلنا في سياق حجاجي يقوم على الاعتراف المتبادل، ويُهيئ المسرح لأن يكون ساحة تفكير لا ساحة إدانة. ثم يُكمل "المحامي الثاني" تحليله:

« وأن العيش ينشأ من الصراع بين الأحلام وطموحات البشر المكبوتة والواقع المعاش » ؟
هنا ينتقل الخطاب إلى مستوى أعمق حيث يُستحضر التصوّر الفرويدي حول الكبت والرغبة، ويتقاطع مع المفاهيم الوجودية التي ترى أن الإنسان ممزق دائمًا بين ما يتخيله وما يستطيع تحقيقه، وأن الوجود مليء بالتناقض بين الداخل (الذات، الحلم، الرغبة) والخارج (الواقع، القانون، السلطة). هذا التوتر هو جوهر المأساة الحديثة وجوهر المسرح ذاته بوصفه فضاء لتمثيل هذا الصراع الدائم. ويستكمل المحامي الثاني قوله:

« وأن جميع القيم سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو تربوية، هي نتائج المجتمع البشري »
وهي إحالة صريحة إلى التصور النسبي للقيم كما ناقشه نيتشه ومفكرون سوسيولوجيون، حيث تُفكك الفكرة القائلة بأن القيم "ثابتة" أو "مطلقة"، ويتم التعامل معها كنتاج سياقات ثقافية وتاريخية متغيرة، وبهذا يطرح المشهد موقفًا فلسفيًا جريئًا: لا شيء مقدس بطبيعته وإن المقدس يُصنع عبر التاريخ والخطاب والسلطة.

في هذا السياق يتجاوز التناص في هذا المشهد مجرد الاستشهاد بالأفكار، ليُصبح فعلًا تأويليًا داخل الجسد المسرحي يُعبّر عن تصادم رؤيتين: رؤية تقليدية ترى في الحياة معنىً راسخًا، ورؤية حديثة تُفكك هذا المعنى وتعيد طرحه في شكل تساؤل دائم. الحوار بين المحامين لا يدور حول "قضية قانونية" فحسب وإنما هو محاكمة للأفكار نفسها، ولنظومة القيم التي تأسست عليها المجتمعات.

وبذلك يُجسّد هذا المشهد حضور الفلسفة بوصفها مادة درامية قابلة للتمثيل والجدل والمواجهة، حيث يتم تحويل الفكر من نصوص مغلقة إلى جمل منطوقة، من مفاهيم إلى حوار، من كتب إلى خشبة مسرح. وهذا ما يُظهر براعة المسرح الجزائري في استيعاب الفكر الفلسفي داخل نسيج الكتابة الدرامية، دون أن يفقد طابعه الأدائي أو حيويته الحجاجية.

كما تُطرح أسئلة فلسفية في مسرحية "كاميكاز" على مستوى الحوار القائم بين شخصيتي "المحامي الأول" و"المحامي الثاني":

"المحامي الثاني: ألا تؤمن بأن الحياة مبنية على تناقضات؟ يوجد الخير ويوجد الشر، يوجد الأبيض ويوجد الأسود.

المحامي الأول: ويوجد الذكر وتوجد الأنثى، ويوجد الفقير ويوجد الغني، هذه أمور نؤمن بها وأصبحت من المسلمات".⁽¹⁾

هذا المقطع الحواري يُمثل استمرارية واضحة لمسار التناسل مع الفكر الفلسفي والحكمة الكونية، ولكنه هذه المرة في مستوى أكثر تجريدًا وبساطة، حيث يتم تفعيل ثنائية التضاد بوصفها منطقيًا ووجوديًا لا يحتاج بالضرورة إلى منظومة فلسفية صارمة إذ يظهر عبر الحوار المسرحي في صورة تأمل طبيعي للحياة.

حين يقول "المحامي الثاني":

"ألا تؤمن بأن الحياة مبنية على تناقضات؟ يوجد الخير ويوجد الشر، يوجد الأبيض ويوجد الأسود" فهو يُعيد طرح فكرة قديمة جدًا تمتد من الفكر الشرقي القديم (الين واليانغ)، إلى الفلسفة الإغريقية، وحتى التصوف الإسلامي، وكلها تُجمع على أن التناقض هو ما يمنح الحياة حركتها، ووجودها، وضرورتها. فهنا لا يُطرح التناقض كمأزق أو كفجوة معرفية ولكن كحقيقة كونية حاضرة في كل مستويات الوجود. يرد "المحامي الأول" مُكملاً الفكرة لا مناقضاً إياها، فيقول:

"ويوجد الذكر وتوجد الأنثى، ويوجد الفقير ويوجد الغني، هذه أمور نؤمن بها وأصبحت من المسلمات" وهو توسيع للتناقض من المستوى الأخلاقي (خير/شر) إلى المستوى البيولوجي والاجتماعي (جنس، طبقة، لون). لكن هذا التوسيع يتجاوز مجرد الوصف إلى قناعة ضمنية بأن الحياة لا تستقيم إلا بازدواجها وأن التنوع والتناقض هما وجهان للوجود الطبيعي.

¹ - عبد السلام حداد، كاميكاز، ص: 27.

هذا الحوار، رغم بساطته الظاهرية يُجسّد تناصاً فلسفياً مع الفكر الجدلي خاصة كما صاغه هيجل وماركس، اللذان اعتبرا أن الصراع بين المتناقضات هو ما يُولّد الحركة والتقدم، لكنه أيضاً يُحيل بطريق غير مباشر، إلى الحكمة القرآنية أو الأخلاقية التي ترى في اختلاف الناس سنّة من سنن الكون: "وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاجْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ ۚ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالَمِينَ" سورة الروم الآية 22.

وهكذا يندمج التناص الفلسفي مع الحكمة الدينية والإنسانية ويمنح الحوار طابعاً شمولياً كونياً، دون أن يُغادر اللغة البسيطة المباشرة.

كما يُضيف هذا التناص نوعاً من التوازن في الحوار ويُرسّخ صورة الشخصيتين ككائنين مفكرين، لا يؤديان أدواراً مهنية فقط، فينخرطان في جدل وجودي يُسائل الحياة بعيون إنسانية فلسفية. فالمسرح هنا يُمارس مهمته الجوهرية: أن يُثير الأسئلة، لا أن يُقدّم الأجوبة. وفي ظل عالم مسرحي متحوّل يغدو هذا النوع من التناص وسيلة لتثبيت الجمهور أمام مرآة الواقع والفكر، فيرى ذاته في صراع الخير والشر، الغنى والفقر، الذكر والأنثى، ويُدرك أن الحياة ليست أحادية بل موزعة على مستوى واسع من التناقضات.

كما نجد في إحدى المشاهد من مسرحية "كاميكاز" ذروة أخرى من التناص الفلسفي في المسرح الجزائري المعاصر:

"الحامي الثاني: شهرة المجرم حتماً تقابلها شهرة المحامي.

الحامي الاول: بهذه البساطة تنظر إلى شؤون حياتنا، إنها لعبة خطيرة، إنها لعبة انتحار.

الحامي الثاني: إنها لعبة مميزة يتساوى فيها الربح مع الخسارة، والشهرة والمجد مع الانتحار".⁽¹⁾

¹ - عبد السلام حداد، كاميكاز، ص: 30.

يَتَّخِذُ هُنَا طابَعًا مَأسَاوِيًّا وَجَدَلِيًّا يَسْتَحْضِرُ مَفَاهِيمَ مِثْلِ الْمَجْدِ، الشَّهْرَةِ، الْمَوْتِ، وَالْإِنْتِحَارِ، فِي سِيَاقٍ مِنَ التَّأَمُّلِ الْأَخْلَاقِيِّ الْعَمِيقِ حَوْلَ مِهْنَةِ الْمَحَامَاةِ، وَحُدُودِ الْمَسْئُولِيَّةِ، وَحَقِيقَةِ النِّجَاحِ، وَكُلِّهَا تَدْخُلُ ضَمْنَ انشغالات الفكر الفلسفي منذ القدم لا سيما في الفكرين الوجودي والعدمي.

يفتتح "المحامي الثاني" الحوار بجملة تحتل منطقًا ساخرًا لكنه واقعي:

"شهرة المجرم حتما تقابلها شهرة المحامي"

وهي رؤية تفضح التمثيل غير الأخلاقي أحيانًا بين الفعل الجرمي والفعل القانوني، بين الجريمة ومن يُدافع عن مرتكبها، هذه الجملة تحاكي في خلفيتها فكر ميشال فوكو حينما تحدث عن سلطة المعرفة، والعلاقة بين السلطة والجريمة، والطريقة التي تتحول بها المحاكمة إلى عرض مسرحي، يُنتج فيه كل من الجاني والمدافع عنه شهرة، وربما مجداً، لا لأسباب أخلاقية، بل لأن المجتمع نفسه يُقدّمهم كأبطال ضمن مشهد الاستهلاك الرمزي¹.

يرد "المحامي الأول" بردّ متشائم - صارم:

"بهذه البساطة تنظر إلى شؤون حياتنا؟ إنها لعبة خطيرة... إنها لعبة انتحار"

وهو قول يُعيد الحوار إلى جوهره الأخلاقي والوجودي حيث لا يعود الأمر متعلقًا بالشهرة أو النجاح فقط وإنما بالسقوط الداخلي، والانهيار النفسي، وثقل الخيار المهني حين يكون مُحَمَّلًا بالمفارقات الأخلاقية القاتلة، "لعبة انتحار" ليست مجرد مجاز فهي تعبير عن شعور الشخص بشلل الضمير، أو شعوره أنه يُبرر ما لا يُبرّر، أو يُنقذ من لا يستحق الإنقاذ. وهنا نسمع صدى دوستوفسكي، وتحديدًا في شخصية "راسكولنيكوف" التي جرّها منطقها العقلي إلى الهاوية النفسية.

لكن "المحامي الثاني" لا يتراجع بل يُعلي من شأن اللعبة ذاتها، قائلاً:

"إنها لعبة مميزة، يتساوى فيها الربح مع الخسارة، والشهرة والمجد مع الانتحار".

¹ - ينظر: ميشال فوكو، المرتقبة والمعاقبة (ولادة السجن)، تر: علي مقلد، دار صفحة سبعة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، 2022، ط1، ص: 61.

وهذا القول يُلخص فلسفة العبث الوجودي عند ألبير كامو، حين اعتبر أن الحياة لا تمنح خلاصًا أخلاقيًا، وأن على الإنسان أن يخوض غمارها وهو يعرف أنه قد يخسر نفسه وهو يربح قضيته¹. هذه "اللعبة" ليست فوزية ولكن محكومة بقوانين الصراع البشري: كل انتصار يُكلف شيئًا من الذات، وكل شهرة تحمل في باطنها بذرة السقوط.

هذا التناص مع الفلسفة لا يأتي بصورته النظرية أو بنصوص مستحضرة وإنما ينبثق من صميم الحوارات بين الشخصيات، ويُحوّل خشبة المسرح إلى منبر لسؤال وجودي أخلاقي حيّ، تتصارع فيه الرؤى ليست بالأفكار الجاهزة ولكن بالشكّ، والتردد، والصراع الداخلي. وهكذا يقدم المسرح الجزائري نموذجًا عن مسرحة المأزق الفلسفي، حيث تتجسد الحكمة، كصراع مفتوح بين ضميرين، بين من يرى المهنة مجدًا، ومن يراها سقوطًا.

"المحامي الثاني: أرجوك لا تحاول الهروب أعرف أنك تعاني مثلما أنا أعاني، فنحن خسرنا كل شيء تحطمت أحلامنا، آمالنا، طموحاتنا، فأبي قيمة لنا وسط هذه الفوضى التي نعيشها، لقد اختلّ سلم القيم صديقي واصبحت حياتنا عبثًا عبثًا". (2)

هذا المشهد الختامي الذي ينطق به "المحامي الثاني" يشكّل قمة التجلّي الفلسفي داخل العمل المسرحي، ويُعبّر بصيغة مباشرة وشاعرية عن ذروة التناص مع الفلسفة العبثية والوجودية حيث لا يُستحضر النص الفلسفي كمرجع فكري فحسب إذ يُمارس كاعتراف وجودي حميم يتكلم فيه الإنسان الممزق من داخل يأسّه، ومن داخل زمن فقدت فيه القيم معناها.

حين يقول:

"أرجوك لا تحاول الهروب، أعرف أنك تعاني مثلما أنا أعاني"

1 - ألبير كامو، الإنسان المتمرّد، ص: 90.

2- عبد السلام حداد، كاميكاز، ص: 30.

فهو لا يُخاطب فقط زميله المحامي ولكن يُخاطب الإنسان الكامن في كل متفرج، في كل مهنة، في كل ضمير، إنها صيغة مسرحية للوعي الجمعي المأزوم حيث الألم لم يعد شخصيًا فقد تحوّل إلى قاسم مشترك بين الأفراد.

ثم يُتابع بانكسار:

"فقد خسرنا كل شيء... تحطمت أحلامنا وآمالنا وطموحاتنا"

لُيعيد المشهد إلى التراكم التراجيدي الذي طالما شكّل عمق الشخصيات الوجودية في المسرح، فهنا لا يُقدّم الحزن كناتر فقط، ولكن كموقف فلسفي ضد الوهم، ضد الانتظار، ضد التبرير. فالكلمات لا تُقال للبكاء وإنما للتفكيك: تفكيك الحلم، والمهنة، والمجتمع.

لكن القفزة الأكثر فلسفية تأتي في قوله:

"فأي قيمة لنا وسط هذه الفوضى التي نعيشها؟ لقد اختلّ سلّم القيم صديقي"

وهنا تبلغ المسرحية نقطة التصادم بين الإنسان والواقع حيث يُعاد طرح الأسئلة الكبرى حول القيم، المعنى، العدالة، المسؤولية. هذه الجملة هي صدى واضح لأفكار نيتشه حول "موت الإله" واختيار المعيارية، ولألبير كامو في "الإنسان المتمرّد" و"أسطورة سيزيف"، حيث يعيش الإنسان وسط فوضى تُغذيها الأنظمة وتُفرغ الوجود من قيمته الأصلية.

ويُنهي المحامي الثاني صرخته بتكرار ثلاثي:

"وأصبحت حياتنا عبثًا... عبثًا... عبثًا"

وهو تكرار ليس للتأكيد فقط ولكن للإيحاء بحالة من اللاجدوى، حالة تتجاوز حدود الفرد لتُصبح توصيفًا دقيقًا لعصر بأكمله. وتكرار "العبث" هنا هو استدعاء لجوهر الفلسفة العبثية كما صاغها كامو: الإنسان يواجه عالمًا صامتًا، خالٍ من التفسير، ولا يجد مفرًا سوى المواجهة، أو الانتحار الرمزي، أو التمرد¹.

¹ - ألبير كامو، الإنسان المتمرّد، ص: 8.

وفي رأي كامو " هناك ظاهرة تبين العبث تبياناً واضحاً، ألا وهي المسرح، فالمسرحية التي تُمثل على الخشبة ما هي إلا مرآة تعكس عبثية الوجود، فخلال بضع ساعات وفي مكان مغلق، يحاول الممثلون أن يجسدوا أقداراً كاملة وفريدة".¹

هذا المشهد يُبرز قدرة المسرح الجزائري المعاصر على تشخيص الفكر بالخطاب وبالحالة، وبالحوار، وبالأداء، حيث لا يقدّم المسرح أطروحة فلسفية، ولكن "صوتاً إنسانياً" يتألم، يشك، ويصرخ: "عبث". وبهذا يُقدّم التناس مع الفلسفة في شكله الأرقى.

"رواي روا: (مخاطبا عمي سعيد) من يكون هذا الرومي لمعاك؟ أنه صحفي لكنه لا يفهم شيئاً عمي السعيد إنه صديق اسمه جان بول سارتر وهو فيلسوف قديم ألف عدة كتب".⁽²⁾

هذا المشهد القصير والبسيط في ظاهره يحمل في طياته تناصاً مباشراً مع واحد من أعمدة الفلسفة الغربية الحديثة جان بول سارتر، ويُجسّد بذلك حضور الفيلسوف الفرنسي ضمن سياق شعبي جزائري، لا بوصفه منظراً مجرداً بل كشخصية متخيّلة تدخل المسرح وتثير الجدل في وعي الناس.

افتتاح المشهد بقول "الرواي" مخاطباً "عمي سعيد":

"من يكون هذا الرومي لمعاك؟ إنه صحفي لكنه لا يفهم شيئاً"

يعكس تمثلاً شعبياً للآخر الغربي يُنظر إليه بداية بوصفه غريباً ("رومي") لا يُجيد فهم الثقافة المحلية، هذه النظرة تنطوي على نوع من الارتباب والتمييز الثقافي الساخر، حيث يُجرّد الفيلسوف الكبير من حالته الفكرية ويُحتزل في كونه صحفياً لا يفهم شيئاً، وهو ما يخلق لحظة باروديا فكاهية تمسّ المثقف البعيد عن الواقع.

لكنّ "عمي سعيد" يُصحح هذا الفهم، فيقول:

"إنه صديقي اسمه جان بول سارتر، وهو فيلسوف قديم ألف عدة كتب"

¹ - ألبير كامو، الإنسان المتمرّد، ص: 9.

² - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، ص: 95.

وهي جملة تُعيد الاعتبار للفيلسوف وتؤسس لحالة تناس مباشر، تُستحضر فيها شخصية سارتر ضمن العالم المسرحي يتجاوز المرجع النظري إلى كائن درامي يمكن التحوّل معه، أو إدماجه داخل السرد المحلي.

هذا التناس، وإن بدا بسيطاً إلا أنه يُحمّل المشهد بأبعاد رمزية وفكرية عميقة:

سارتر رمز لفلسفة الالتزام والحرية، ومجرد استحضاره في المشهد يُشير ضمناً إلى الموقف الوجودي: الإنسان مسؤول عن اختياراته ولا وجود لمعنى خارج أفعاله. وبالتالي يمكن تأويل إدماجه في الحوار كمحاولة لطرح تساؤلات حول الحرية، الهوية، والمصير، ولكن في سياق شعبي بسيط. إدماجه بوصفه "صديقاً" لعمي سعيد وهو شخصية شعبية جزائرية، فيه نوع من التقريب بين الفلسفة والنكتة، بين المثقف والشخص البسيط، بين الفكر الأوروبي والخبرة الجزائرية. وكأن المسرحية تقول: حتى سارتر يمكنه أن يكون في مقهى في القصبة، أو على الرّكح بين أناس لا يقرؤون كتبه، لكنهم يعيشون أسئلته.

في خلفية المشهد أيضاً نقدٌ ضمني لـ الاستعلاء الثقافي الأوروبي، أو تصوّر بعض المثقفين الغربيين للعالم العربي والجزائري بوصفه مادة للدراسة أو "للتضامن" دون فهم حقيقي. جملة "لا يفهم شيئاً" قد تكون سخرية من سارتر نفسه أو من الغرب الذي جاء يفهمنا ففشل في ذلك.

وهكذا فإن هذا التناس مع سارتر لا يقدمه كمُعَلِّم فلسفي وإنما كمادة للعب والسخرية والتفكير، وهو ما يجعل من المسرح فضاءً خُراً لإعادة صياغة العلاقات مع الرموز الكبرى. وهذا جزء من جماليات المسرح الجزائري المعاصر: هو لا يُنكر الكبار لكنه لا يخضع لهم أيضاً ويُعيد تمثيلهم بطريقته، من منطق الواقع، والساخر، والتجريبي.

"صحفي 1: سيد سارتر، سيد سارتر كيف كانت ظروف احتجاجك؟ سارتر: طيبة جداً عدا أنهم

فرقوا بيني وبين سيمون دي بوفوار

صحفي 2: أين سيمون لم نرها بعد؟ سارتر: أتمها بصدد زيارة صديق وستسافر إلى أمريكا.

صحفي 2: هل صحيح أنك تحاورت مع إرهابيين؟ سارتر: تحدثت مع أناس كثيرين ومع الطرفين، فعلت ذلك بإرادتي ولم أطلب الإذن من أحد.

صحفي 3: آه انت إذن من أنصار الحوار". (1)

يُمثل هذا المشهد تجليًا ناضجًا للتناص مع شخصية جان بول سارتر ولكن هذه المرة من خلال محاكاة شكلية ومضمونية لخطاب المثقف الفاعل في المجال السياسي والفلسفي، كما عرفه العالم في النصف الثاني من القرن العشرين. فالحوار المسرحي هنا لا يستدعي سارتر كشخصية رمزية فحسب بل يجسّد حضوره بوصفه مفكرًا يواجه الإعلام، ويناقش مواقفه، ويدافع عن اختياراته الفلسفية والسياسية، وهو ما يجعل هذا التناص ذا أبعاد مزدوجة: درامية، فكرية، وإيديولوجية.

يبدأ المشهد بتقنية المقابلة الصحفية المسرحية، حين يطرح الصحفي الأول سؤاله:

"سيد سارتر، سيد سارتر، كيف كانت ظروف احتجازك؟"

فيجيب سارتر بجملة تختزل كثيرًا من خلفياته الفكرية وشخصيته الساخرة:

"طيبة جدًا عدا أنهم فرّقوا بيني وبين سيمون دي بوفوار"

في إشارة إلى رفيقته الفيلسوفة والنسوية الشهيرة وكأن المعاناة الوحيدة ليست في السجن بل في البعد عن شريكته الفكرية والحياتية. هذه الجملة تحمل تناصًا مع سيرته الذاتية وسلوكه العملي: رجل يرفض أن تُفصل حياته الخاصة عن أفكاره ويمنح العلاقة الإنسانية وزنًا يعادل أي قيد سياسي.

حين يسأل الصحفي الثاني عن سيمون، يرد سارتر ببساطة:

"إنها بصدد زيارة صديق وستسافر إلى أمريكا"

وهو رد يعكس طبيعته كفيلسوف حدثي مستقل يرفض الأدلجة والوصاية، ويمنح المرأة حريتها دون استغراب أو وصاية ذكورية. فحتى داخل المسرح يُجسّد سارتر مفاهيمه حول الحرية الفردية والاستقلالية الوجودية.

¹ - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، ص: 102.

لكنّ المشهد يصل إلى لحظة مركزية حين يُسأل:

"هل صحيح أنك تحاورت مع إرهابيين؟"

فيرد بجملة حاسمة:

"تحدثت مع أناس كثيرين، ومن الطرفين، فعلت ذلك بإرادتي ولم أطلب الإذن من أحد".

هذه العبارة تعكس قلب الفلسفة السارترية: الحرية الفردية، مسؤولية المثقف، ورفض سلطة الدولة على الفكر. وهنا يتجلى التناس مع مواقف سارتر الحقيقية من قضايا مثل حرب الجزائر، دعمه لحركات التحرر، ورفضه الإدانة المسبقة أو التصنيفات الجاهزة (مثل إرهابي/وطني).

يرد الصحفي الثالث:

"آه، أنت إذن من أنصار الحوار؟"

وهنا يتحقق الذروة الخطابية للمشاهد حيث تُبنى صورة سارتر المسرحية كمثقف ملتزم، يرى أن الحوار ليس ترفاً لكن كضرورة سياسية وفلسفية وأخلاقية حتى مع الخصوم، أو ربما بالخصوص مع الخصوم.

كما يُجسّد هذا المشهد تناساً حيويّاً وواعياً مع سيرة سارتر وفكره وموقفه من القضايا التحررية، كما يُعيد تفعيل دوره داخل سياق جزائري معاصر. فعبر هذه الشخصية المتخيّلة على الركح يتم استدعاء التراث الفلسفي الغربي الذي وقف إلى جانب حركات التحرر الوطني، وفي مقدمته موقف سارتر الداعم للثورة الجزائرية مما يُضفي على المشهد بعداً سياسياً وتاريخياً وثقافياً، ويُفعّل التناس بوصفه استراتيجية لإعادة كتابة العلاقة مع الآخر – المثقف، الغربي، الحليف، المختلف.

المميز هنا أن المسرحية لا تكتفي بإقحام شخصية سارتر كرمز خارجي، إذ تُقدّمه بشيء من السخرية والنقد والإنسانية، ليبقى متناقضاً وبسيطاً، ومفتوحاً على التأويل، وهو ما يجعل هذا التناس أكثر ثراءً وصدقاً.

يُعدّ التناس مع الفلسفة والحكمة من أبرز معالم المسرح الجزائري المعاصر، ليس كزخرفاً معرفياً أو اقتباساً ثقافياً خارجياً وإنما باعتباره بنية فكرية داخلية تسكن الشخصيات والحوار، وتمنح النص عمقاً

وجوديًا وأخلاقيًا. ومن اللافت في هذه المسرحيات أنها لا تتعامل مع الفلسفة كنصوص معزولة أو مفاهيم ميتافيزيقية، فتُعيد إنتاجها من خلال مواقف درامية، وسياقات حوارية، وشخصيات تعيش الحيرة والاختيار والشك، لتصبح الفلسفة صوتًا حيًا على الركح وليس مجرد مرجع على الورق.

في أحد المشاهد القوية نرى رجلاً يطعن آخر، ثم يضع وردة على جثته ويضحك. هنا يتحول المشهد إلى تجسيد حيٍّ للعبث الكاموي، حيث العنف يتجاوز مع الحنان، والندم مع التهكم، والضحك مع الموت. إنها لحظة صامتة تقول الكثير عن الإنسان حين يفقد المعنى لكنها لا تسقط في المباشرة، فتُجسد الفكرة عبر الصورة والتصرف. وفي مشهد آخر، نتابع حوارًا فلسفيًا بين محامين يناقشان القيم، والعبث، والانتحار، وشرعية الشهرة، لتتحول المهنة إلى ساحة صراع وجودي، تُختبر فيها حدود الأخلاق والمعنى، ضمن تصعيد درامي يُحاكي فلسفات نيتشه، وكامو، وسارتر دون أن يُسميهم مباشرة.

لكن التناص لا يبقى ضمن المستوى التجريدي، بل يُجسّد أيضًا في شخصية حقيقية تُستدعى بشكل مباشر، كما في مشهد "سارتر" الذي يظهر داخل المسرح ويُحاور الصحفيين، ويُدافع عن موقفه من الحرية والحوار والانخراط السياسي. بهذا الحضور يُستعاد الفيلسوف الفرنسي ليس كرمز ثقافي غربي، بل كشخصية قابلة للنقاش، والمساءلة، بل وحتى السخرية، ضمن أفق جزائري يعيد امتلاك رموزه وتاريخ تحالفاته. وقد سبقت هذه الإشارة مشهد شعبي ساخر يقول فيه أحدهم: «من يكون هذا الرومي لمعاك؟ إنه لا يفهم شيئًا»، ثم يُجيب "عمي سعيد": «اسمه جان بول سارتر، وهو فيلسوف قديم...»؛ ليكون التناص حينها مزدوجًا بين النقد الشعبي للآخر، والاعتراف بقيمته الفكرية، في ازدواج يعكس طبيعة المجتمع الجزائري القائم على المزج بين الفكاهة والتأمل، وبين الطرافة والحكمة.

وتستمر مسارات التناص مع الفلسفة في مسرحيات أخرى من خلال الحوار عن التناقضات، عن الخير والشر، الذكر والأنثى، الغني والفقير، في لحظات تُعيد إلى الأذهان ثنائيات الفكر الصوفي والفلسفي وتُحيل إلى الجدل الهيجلي والنسبية الأخلاقية المعاصرة. وقد يصل هذا التناص إلى حد الانفجار الوجودي، كما في صرخة أحد المحامين:

"خسرنا كل شيء... تحطمت أحلامنا... لقد اختل سلم القيم... وأصبحت حياتنا عبثًا... عبثًا... عبثًا"، وهي صرخة تتجاوز البنية المسرحية لتصبح صدى لجيل مأزوم، وملتقف مشروخ، ولجتماع يعيد مساءلة نفسه أمام مرآة بلا يقين.

كل هذه النماذج تُبرز أن المسرح الجزائري المعاصر لا يُجري التناص مع الفلسفة من باب النخبوية أو التعقيد، ولكن من باب الضرورة الجمالية والإنسانية. فتتحوّل الخشبة إلى مختبر للأفكار وساحة لصراع المفاهيم، حيث تُمسح الحُكم، ويُجسّد السؤال، ويُترك الجواب معلقًا لأن الفكر لا يؤدي إلا حين يُعاش، ولا يُفهم إلا حين يُصطدم بجدار الواقع.

6- التناص مع التاريخ:

يحضر التاريخ في المسرح الجزائري المعاصر بوصفه ذاكرة جماعية مثقلة بالصراع، والمقاومة، والانكسار، والتجاوز، وتستدعيه النصوص المسرحية ليس لتكرار سرديات جاهزة وإنما لإعادة مساءلته وإخضاعه للتأويل الفني، وهكذا يتحقق التناص مع التاريخ لا في صورته الوثائقية أو التعليمية لكن في بعده الرمزي والدرامي، حيث يصبح الحدث التاريخي طاقة دلالية مفتوحة على الحاضر ويُستعمل كمجال لصوغ الأسئلة السياسية والوجودية المعاصرة.

في هذا السياق، تتنوع أشكال التناص التاريخي: فقد يتم استحضار شخصيات حقيقية مثل الزعماء، الثوار، أو المفكرين، كما قد تُستعاد لحظات مفصلية من تاريخ الجزائر، كحقبة الاستعمار، الثورة التحريرية، ما بعد الاستقلال، أو حتى فترات أقدم من التاريخ الأمازيغي والروماني والإسلامي. غير أن هذه الاستعادة لا تتم دائمًا من موقع التمجيد، إذ كثيرًا ما يكون التناص التاريخي نقديًا، تقويضيًا، تهكميًا، وحتى تهجينيًا، فيخلط بين الماضي والحاضر، بين الأسطورة والواقع، لينتج سردًا هجينًا يُعيد كتابة التاريخ من زاوية الإنسان البسيط، أو المهمّش، أو الساخط، لا من زاوية السلطة أو السرد الرسمي.

ويظهر هذا التناص في مستويات متعددة داخل العمل المسرحي:

- في الحوار، حين تتكرر أسماء الأحداث أو الرموز أو المراحل.

- وفي الشخصيات التي تُمثل رموزًا تاريخية أو تتحدث بلسانها.
 - وفي السينوغرافيا والملابس والإشارات البصرية.
 - وأحيانًا في البنية الزمنية نفسها، حين يتقاطع الحاضر مع الماضي في خط درامي دائري أو متشظّ.
- وبذلك، يتحول التناص مع التاريخ إلى استراتيجية فنية ووجودية تهدف إلى إعادة فهم الذات الجماعية، ومساءلة "الرواية الوطنية" الموروثة، وفتح مساحة لتفكير بديل في الماضي والحاضر معًا. فالمسرح هنا، لا يُلقن التاريخ ولكن يشغل عليه، ويُفككه، ويُعيد كتابته بأصوات متعددة.
- وجود هذه الشخصيات في مسرحية لا سمح الله — مثل محمد بوخروبة (هوارى بومدين)، ومحمد الدرة، وأبو لولي، وأبو كوفية (عبدة) — يشكّل تناصًا تاريخيًا حيًا وواضحًا يوظف شخصيات واقعية وذات دلالات سياسية قوية داخل خطاب مسرحي يُعيد تمثيل التاريخ متجاوزًا شكل توثيق مباشر إلى مزاجية الرمزي بالدرامي، والبطولي بالإنساني، والمأساوي بالساخري.

1- تحليل التناص مع التاريخ في هذه الشخصيات:

أ- محمد بوخروبة (هوارى بومدين)

استحضار شخصية بومدين، الرئيس الجزائري الذي ارتبط اسمه بالقومية العربية، والاستقلال، والدعم القوي للقضية الفلسطينية، يندرج ضمن تناص سياسي-تاريخي مزدوج:

من جهة، يستعيد صورة الزعيم الوطني الذي مثّل لفترة طويلة رمز السيادة، والصرامة، والتحرر.

ومن جهة أخرى، قد يوظّف في المسرح بوصفه بطلاً أو رمز للنموذج الرسمي أو الخطاب الثوري الذي اصطدم لاحقًا بتناقضات الواقع.

حضور بومدين داخل المسرحية بحسب السياق، قد يكون تعظيمًا لمواقفه (خاصة دعمه لفلسطين)، وقد يكون تذكيرًا بأن زمن الزعماء "الكبار" قد ولى، وترك فراغًا تُحاول الشخصيات المسرحية ملأه عبثًا أو أملًا.

ب- محمد الدرة

هذه الشخصية هي رمز مأساوي بامتياز، والتناص معها هو تناص مع التاريخ الفلسطيني المعاصر بوجهه الإنساني القاسي، فالطفل "الدرة" الذي استشهد أمام عدسات الكاميرات أصبح رمزاً عالمياً للبراءة المغدورة.

توظيفه مسرحياً يحوّل الخشبة إلى ساحة لتجسيد العنف، والانتهاك، والعجز الدولي. لكنه أيضاً قد يكون صوتاً نقياً وبريقاً داخل الفوضى، تخرج العالم العربي وتكشف تحاذله.

ت- محمد أبو لولي / محمد أبو كوفية (عبيدة)

هاتان الشخصيتان تحيلان إلى المقاومة الفلسطينية المعاصرة وتحديداً جناحها العسكري أو الرمزي المتمثل في "حماس" أو الفصائل المسلحة، "أبو كوفية" أو "الناطق باسم المقاومة" يشير إلى: الخطاب المقاوم، لكن أيضاً إلى تمثيل سياسي لتيار كامل داخل الذاكرة العربية. وقد يطرح حضوره أسئلة حول العنف، والمشروعية، والانقسام الفلسطيني، وعلاقة الفلسطينيين بالعرب، وبأنفسهم، وبالعدو.

هذا النوع من التناص التاريخي لا يكتفي باستعادة شخصية بل يستدعي معها النقاش السياسي المعاصر حول الخيارات بين المقاومة والمفاوضة، بين النضال والواقع، بين الأمل والانكسار. من خلال دمج شخصيات حقيقية في فضاء درامي تخيلي، تُعيد المسرحية كتابة التاريخ من منظور جمعي لا رسمي حيث يتحول التاريخ إلى مادة حية قابلة للتقاطع مع الأمل، والساخر، والعبثي، والمفجع. ومن خلال الجمع بين رئيس دولة، وطفل شهيد، ومقاتلين ميدانيين، ترسم المسرحية خريطة رمزية للنكبة العربية الممتدة: من الحلم القومي في عهد بومدين، إلى مآسي الطفولة الفلسطينية، إلى صوت المقاومة المحاصر في واقعه.

كما يتجلى التناص التاريخي هنا بوصفه استحضاراً نقدياً وليس تمجيذاً ساكناً. فالمسرح يعرض الشخصيات لكنه لا يُقدّسها إذ يفتحها على النقاش، وعلى هواجس الحاضر، وعلى انكسارات الإنسان العربي في خضم تاريخه المعقد.

2- التناص التاريخي على مستوى العنوان:

يتجلى التناص التاريخي في عنوان مسرحية "لا سمح الله" لعمار قواسمية وهي "عبارة استخدمها أبو عبيدة في كلمته المصورة بتاريخ 29 أكتوبر 2023 متهمًا على الانظمة العربية التي لم تبد أي موقف تجاه القضية في تداعياتها الجديدة حيث قال، إننا لا نطالبكم بالتحرك لتدافعوا عن أطفال العروبة والإسلام في غزة من خلال تحريك جيوشكم ودبابتكم.. لا سمح الله".⁽¹⁾

تستبطن عنوان المسرحية تناصًا مباشرًا مع خطاب سياسي حديث ومعاصر، صادر عن شخصية حقيقية وواقعية هي أبو عبيدة، الناطق باسم كتائب القسام، الجناح العسكري لحركة حماس، وتحديدًا في خطاب مصور ألقاه بتاريخ 29 أكتوبر 2023، في خضم العدوان الإسرائيلي على غزة.

فعبارة «لا سمح الله»، التي استخدمها أبو عبيدة في خطابه لم تأت بصيغتها العادية، لكن جاءت محملة بـ سخرية لازعة ومرارة عميقة تجاه الموقف العربي الرسمي، حيث قال بتهكم:

"إننا لا نطالبكم بالتحرك لتدافعوا عن أطفال العروبة والإسلام في غزة من خلال تحريك جيوشكم ودبابتكم... لا سمح الله".

هذا الاستخدام الساخر لعبارة مقدسة دينيًا وتقليدية في التعبير الشعبي («لا سمح الله») يُوظف هنا لنقد مفارقة الانفصام بين ما يُفترض أن يحدث وما يحدث فعليًا. أبو عبيدة لا يطلب من الأنظمة العربية التحرك ويقول ذلك وهو يعلم أنها لن تفعل، ويتهمهم على ذلك وكأنه يخشى أن يُتهم بـ "الوقاحة" إذا طالبهم بالفعل بما يجب عليهم فعله.

حين يُختار هذا التصريح عنوانًا لمسرحية فإن ذلك يمثل فعلًا تناصيًا واعيًا، ومحملًا بالبعد السياسي، التاريخي، والوجداني. فالعنوان لا يقتصر على الاقتباس وإنما يُحول الجملة إلى عتبة دلالية تختصر موقفًا كاملاً من الواقع العربي الراهن:

○ إنه تعرية لخطاب "الصمت العربي".

○ وهو إدانة مُبطنة للتخاذل الرسمي، عبر السخرية لا المواجهة المباشرة.

¹ - عبد السلام حداد، لا سمح الله، ص: 65.

○ وهو تذكير بلحظة معاصرة من لحظات الانكسار الجماعي، أعادت سؤال: "أين أنتم من فلسطين؟" بصيغة مسرحية.

إذن، اختيار "لا سمح الله" عنواناً هو تناس مع لحظة ناطقة من التاريخ الحي حيث اختلط الدم بالكلمة، والدمار بالسخرية، والمقاومة بالخذلان.

بهذا التناس لا يكتفي النص المسرحي باستدعاء التاريخ ولكن يشتبك مع التاريخ الراهن الجاري الآن، في زمن العرض وعلى مرأى من الجمهور.

فالعنوان يُحيل إلى لحظة كثيفة بالمعنى، وبالإحباط، وبالتهكم المرّ، فيعيد تحميل المسرحية كلها بهذا المناخ. كما يعكس هذا التناس وعياً درامياً عميقاً بأهمية الخطاب السياسي كأثر أدبي، وجمالي، وشعبي في آن معاً.

كما نجد عنصر التناس مع التاريخ ولكن من زاوية الذاكرة الأمازيغية، ويُجسّد كيف يُعيد المسرح الجزائري المعاصر تفعيل الذاكرة الوطنية المحلية من خلال استحضار شخصيات تاريخية تعود إلى عمق الهوية المغاربية:

"النعمان: إنها بنت ملك وليس أي ملك تخاله... إنها ابنة مازيغ الثالث، ثاني أكبر أعدائك بعد الروماني سيزار، الأميرة تدعى "مزغيطان" سيدة القلوب والحروب".¹

عندما يقول النعمان:

"إنها بنت ملك، وليس أي ملك تُخاله... إنها ابنة مازيغ الثالث، ثاني أكبر أعدائك بعد الروماني سيزار" فنحن أمام استدعاء رمزي مزدوج:

1. مازيغ الثالث:

¹ - آمال درغوم، مزغيطان، دار كلاما للنشر، قلمة، الجزائر، 2023، ص: 45.

اسم يُحيل مباشرة إلى الجذر العميق للهوية الأمازيغية حيث يُعتبر "مازيغ" أو "أمازيغ" مؤسس الشعب الأمازيغي كما في المرويات الشفوية والأسطورية، ورغم أن الاسم "مازيغ الثالث" غير دقيق تاريخيًا من منظور توثيقي صارم، إلا أن المسرح هنا لا يهتم بالتأريخ العلمي بقدر ما يوظف الرمز التاريخي في بناء شخصية ذات وزن أسطوري وسياسي.

- الحديث عن مازيغ الثالث بوصفه عدوًا للروماني سيزار يُدخل المسرحية في زمن صراعي بين الحضارات: بين إفريقيا الشمالية وامبراطوريات الهيمنة.
- استحضاره ضمن هذا السياق يعني استعادة زمن ما قبل الاحتلال، زمن الملوك المحليين، والسلطة الذاتية، والمقاومة الثقافية والسياسية.

2. يوليوس سيزار:

- رمز للهيمنة الغربية والامبريالية الرومانية، ربط اسم مازيغ بعداوته لسيزار في الجملة المسرحية يُجسّد مواجهة رمزية بين الجنوب والشمال، بين الأصل والمستعمر، بين التاريخ المحلي والغازي الخارجي.
- يمنح الشخصيات خلفية تاريخية قوية، تُشحن من خلالها الدراما بوزن ثقافي وهوياتي.
 - يُرسّخ فكرة الذاكرة الأمازيغية كمكون أصيل في هوية الجزائر، ويُعيدّها إلى واجهة الخطاب المسرحي المعاصر.
 - يقدّم تناصًا مضافًا للتاريخ الرسمي المدوّن، ويستند إلى الهوية الجماعية المنسية أو المهمّشة، فيعطي للمهمّش صوتًا مسرحيًا.

"لطالما كانت هيلينا أذكى من زوجها سيزار، فقد كانت هي العقل المدبر للخطط واستراتيجيات المعارك مع عدوه:

سيزار (إلى زوجته هيلينا): تفضلي لتشاركيني خيبتنا على سقوط جيشنا، ولتبكي معنا نصرنا ضيعناه عند بوابة كتامة القبطان.

هيلينا: أنتَ اشبه بقدر دائمة الغليان.. ما كنّا لنهزم لو أنّك استمعت إليّ، ولم ترسل ألف جندي لمثل هذا القتال الخاسر، لكنك ستفعل ذلك الآن لتعمّق النّصر على عدوك في الحرب القادمة وبسبعة محاربين فقط".⁽¹⁾

هذا المشهد المسرحي يقدّم تناصّاً تاريخيّاً مركّباً يتقاطع فيه الخيال مع التاريخ والأسطورة، حيث تُستحضر شخصيات ذات رمزية حضارية قوية مثل سيزار وهيلينا، في إطار درامي يُعيد بناء العلاقة بين السلطة، والهوية المحلية، فسيزار بوصفه رمزاً إمبراطورياً رومانياً لا يظهر هنا في صورته المعهودة كمخطط ومنتصر، بل يُقدّم باعتباره الطرف الأضعف، العاجز عن تقدير الموقف، فيما تُمنح هيلينا موقع القيادة والتفوق العقلي. وهذا في ذاته قلبٌ ساخر وناقد للبنية السلطوية الذكورية التي حكمت تمثيل الشخصيات التاريخية حيث تتحول هيلينا من صورة تقليدية للمرأة الجميلة أو الفاتنة إلى العقل المدبّر للحرب والاستراتيجيات ما يمنح النص المسرحي بعداً نقدياً جندرياً حاداً في إعادة توزيع الأدوار التاريخية. لكن ما يجعل هذا التناص أكثر كثافة هو الإشارة إلى موقع السقوط: "بوابة كتامة"، وهو ما يحمل الجملة بشحنة رمزية محلية هائلة، فكتامة ليست مجرد موقع جغرافي لكن تمثل في المخيال التاريخي الجزائري والمغاربي فضاءً للمقاومة والانتماء المذهبي والثقافي. الحديث عن هزيمة الجيش الروماني عند بوابة كتامة يعيد صياغة التاريخ من زاوية رمزية تعكس الصراع القديم بين السلطة الإمبراطورية الغربية وقوى الداخل المحلي، بين مشروع الغزو ومشروع الرفض. هذا الصدام بين سيزار وكتامة لا يُروى هنا كواقعة أرشيفية تاريخية، وإنما يُعاد بناؤه درامياً كمرآة لصراعات لا تزال حاضرة في الوعي الجماعي: الغزو، الهيمنة.

ثم تأتي المفارقة حين تعاتب هيلينا زوجها على قراره الخاطئ بإرسال ألف جندي لمعركة خاسرة، وتُلَمّح إلى أن النصر كان يمكن تحقيقه بسبعة محاربين فقط لو أنّها استُمع إليها. في هذه الجملة تتجلى نزعة مسرحية تدمج بين السخرية والتهمك من القرار العسكري، وبين الإشادة بقوة الحيلة والتخطيط

¹ - آمال درغوم، مزغيطان، ص: 87.

الذكي، هنا تتحول الحرب إلى سؤال عن الرؤية لا عن العدد، وتتحول المرأة إلى صوت العقل لا تابعا عاطفياً في مفارقة تُخلخل السرديات الذكورية الكبرى.

إنّ استدعاء شخصيات مثل سيزار وهيلينا وربطها بالفضاء الجغرافي والتاريخي لكتامة، يمنح المسرح سلطة رمزية تُعيد كتابة التاريخ، لا يقتصر على مادة تعليمية، ولكن كخطاب يُفكك، يُسائل، ويُعاد إنتاجه من موقع المقاومة الثقافية. فلا الماضي هنا مقدس، ولا الشخصيات منزّهة، بل كلها قابلة لإعادة التشكيل والتصعيد داخل لعبة مسرحية هجينة، تبرز بين الحلم والواقع، وبين التاريخ والموقف الحاضر، لتُنتج خطاباً مسرحياً مفتوحاً على التأويل ومتجذراً في الذاكرة، ومشحوناً بأسئلة الهوية والانتماء والسلطة.

تقدّم مسرحية "مزغيطان" مثلاً غنياً ودقيقاً عن التناسل مع التاريخ والأسطورة في آنٍ معاً، لكنه لا يكتفي بالاستدعاء المباشر، فيُعيد إنتاج النموذج الأسطوري في قالب محليّ هجيني يمزج بين الخيال التاريخي والإبداع المسرحي.

"هيلينا (تخاطب سيزار) كل ما أردته قوله هو أن نضع حصاناً خشبياً عظيماً من خشب الزان الذهبي، ثم نخبئه بين أشجار غابة جزيرة القراصنة مرتع سهرتهم وسكرهم، ولنجعل بداخله تجويف يتسع لسبعة جنود من جنودنا، فإذا رآه القراصنة سيحسبونه حصان الأميرة المفقود ثم سيغرقون في ليلة سكر وعريضة، ظناً منهم أن الأمر قد قضي بنصر قبطانهم المجنون، وعندما ينامون نيمة الخنازير يتسلل جنودنا من قلب الحصان ليفتحوا البوابات السبعة بخلع مغاليقها، ويرسلوا إشارة بمشاعل ملتهبة لجيشنا الرابض خلف أشجار الغابة ليهجم عليهم".⁽¹⁾

فحديث هيلينا عن "حصان خشبي عظيم" يُعدّ إشارة واضحة إلى أسطورة حصان طروادة الشهيرة، والتي وردت في الإلياذة والأوديسة، حيث استخدم الإغريق الحيلة عبر إدخال الجنود داخل حصان خشبي ضخم تسلّلوا من خلاله إلى أسوار طروادة فكانت نهاية الحرب بالخدعة لا بالمعركة.

¹ - آمال درغوم، مزغيطان، ص: 90.

لكن المسرح لا يستدعي النموذج الطروادي كإعادة تمثيل ميتة، إذ يُخضعه لتحويل رمزي واضح. فهيلينا هنا ليست تلك التي حُطفت في ملحمة طروادة، فهي هنا صاحبة الخطة، المهندسة العسكرية التي تقترح الحيلة وتُفصّل تنفيذها، وبهذا تتحوّل الأسطورة من حكاية خيانة امرأة إلى رواية ذكاء امرأة. ما نلاحظه هنا هو تناسق تقويضي يفرغ النموذج الغربي الذكوري من مضمونه التقليدي ويعيد كتابته من زاوية معاكسة: المرأة التي كانت سبب الحرب تُصبح هنا عقل الانتصار.

ثم إن الإشارة إلى الموقع "جزيرة القراصنة" و"بوابات سبعة" يُحوّل المشهد إلى فضاء ملحمي محلي/متوسطي تُستثمر فيه الرموز التاريخية والأسطورية لإنتاج خيال سياسي مقاوم. البوابات السبعة، على سبيل المثال، قد تحيل إلى أسوار المدن التاريخية أو إلى تقسيمات القوة والتحصين، وكلها إشارات تُحيل إلى وجود هيمنة عسكرية قابلة للاختراق بالحيلة لا بالعتاد.

تعبيرات هيلينا مثل "نيمة الخنازير" و"قطيع قبطانهم المجنون" تُضفي على الخطاب المسرحي طابعاً تحكيمياً ساخراً، يُعيد إنتاج سردية الحرب كمهزلة مخادعة لا كملحمة نبل وشرف، فالصورة التي ترسمها الخطة الهجوم تقوم على استغلال غفلة العدو وانغماسه في السكر واللهو، وهي صورة تُعارض خطاب البطولة المباشرة لصالح الذكاء التكتيكي والانتصار الرمزي.

كل هذا يجعل من المشهد نموذجاً لتناسق مزدوج:

○ تناسق أسطوري يُعيد تأويل نموذج "حصان طروادة" في سياق جديد.

○ تناسق تاريخي رمزي يستبطن فكرة المقاومة، والتحايل على العدو، واختراق منظومته من الداخل

لا بالمواجهة المباشرة.

بهذا الشكل لا يصبح التناسق مجرد إحالة ثقافية فهو أداة لتفكيك النماذج الكبرى، وتوليد خطاب مضاد يحتفي بالمرأة كمخطط، وبالحيلة، وبالرمز كقوة قادرة على بناء التاريخ من جديد على خشبة المسرح.

يُعدّ التناسق مع التاريخ في المسرح الجزائري المعاصر من أبرز آليات اشتغال النص الدرامي على الذاكرة الجماعية، فهو فعلاً فنياً يُعيد كتابة الزمن ويُقلّب طبقاته بحثاً عن المعنى والمساءلة. فالمسرح لا

يتعامل مع التاريخ كوثيقة، وإنما ك مادة حية ومتجددة، تُستخرج منها الأسئلة أكثر من الأجوبة، وتُحرّكها المخيلة أكثر مما تُقيدها الحقيقة الحرفية، وهكذا يتحول التناص التاريخي إلى أداة رمزية لقراءة الحاضر عبر الماضي ولفضح الانكسارات المعاصرة من خلال مقارنتها بالملاحم أو المآسي التي تشكل الذاكرة القومية أو الإنسانية.

في مسرحية لا سمح الله، تتكاثر هذه الوظيفة عبر استحضار شخصيات تاريخية وسياسية معاصرة مثل محمد بوخروبة (هوارى بومدين)، ومحمد الدرة، وأبو كوفية، في إشارة مباشرة إلى المفاصل الأكثر إيلاّماً وتأثيراً في الوجدان العربي والفلسطيني، فتندمج رموز المقاومة، والخذلان، والاستشهاد، ضمن خطاب مسرحي يندد بالصمت الرسمي ويعيد تمثيل الشخصيات لا كأيقونات ساكنة، بل ككائنات درامية ناطقة، تصرخ، وتجادل، وتحمل الواقع العربي بمراراته وتناقضاته. ويأتي عنوان المسرحية نفسه "لا سمح الله" المقتبس من تصريح تحكمي للناطق باسم كتائب القسام، كعتبة دلالية تحتل هذا الوجود الجمعي وتحوّله إلى عبارة شديدة السخرية من زمن عربي فقد القدرة على اتخاذ المواقف. ويستمر التناص التاريخي في بعده الهوياتي حين تستدعي النصوص شخصيات مثل مازيغ الثالث، أو تشير إلى مواقع ك "بوابة كتامة" في محاولة لإعادة ربط المسرح بالمخيل الأمازيغي والتاريخ المغاربي المحلي، بعيداً عن الهيمنة المركزية للتاريخ المدوّن من منظور سلطوي أو استعماري، في هذا المستوى لا يُستحضر التاريخ لتأييد الأسطورة إذ يفككها، ويطرحها في فضاء درامي مفتوح على الاحتمال حيث يُمكن هيلينا أن تُخطط وتنتصر، ويمكن لمازيغ أن يهزم سيزار ويمكن لصوت المهمّش أن يتفوّق على رمز الإمبراطورية.

وهذا ما يتجلّى بأكثر وضوح في مشاهد هيلينا وسيزار، حيث يُعاد تركيب أسطورة طروادة عبر مشهد حصان خشبي يُستخدم كخدعة عسكرية لتحرير بوابات كتامة، هذه الصورة لا تُستدعى فقط لتقليد النموذج الغربي لإعادة كتابته من منظور جديد: المرأة ليست ضحية الحرب وإنما صانعتها الذكية، والبطولة لا تُنتزع بالعنف ولكن بالحيلة والتكتيك، فالحصان ذاته رمز الغزو في الملحمة الإغريقية يتحول إلى رمز للتحرير المحلي.

وعليه فإن التناص مع التاريخ في المسرح الجزائري المعاصر يتجاوز كونه تزييناً ثقافياً، ليصبح أداة للتفكيك، والمقاومة، وإعادة توزيع الأدوار الرمزية في سردية الأمة، فالشخصيات القديمة والجديدة، المحلية والعالمية، البطولية والمهمشة، كلّها تُستحضر لتؤدي أدواراً جديدة تُناسب اللحظة المسرحية والوعي النقدي المعاصر. التاريخ في هذا المسرح لا يُستعاد، فيُعاد اختراعه في ضوء السؤال المسرحي الدائم: من نكون نحن الآن، في مواجهة ما كنّا من قبل؟ وما الذي تبقى من ماضينا حين نضعه على الركب ونسأل: أكان مجداً؟ أم وهماً؟ أم مادة درامية تُحرّرنا من سطوته؟

المبحث الثالث: التداخل الأجناسي والفني في المسرح الجزائري المعاصر:

لقد شهد المسرح الجزائري المعاصر تحولات جمالية عميقة انعكست على بنيته النصية والعرضية لم تقتصر على الموضوعات والرؤى فحسب، إذ طالت أشكال التعبير الفني وآليات التشكيل الدرامي، حيث أصبح النص المسرحي فضاءً مفتوحاً على الأجناس والفنون الأخرى، متجاوزاً بذلك البنية الكلاسيكية القائمة على الحوار والخطبة الزمنية والمشهد الأحادي. في هذا السياق يبرز مفهوم التهجين الأجناسي والفني بوصفه من أبرز الملامح التركيبية التي تمنح النص المسرحي طبيعته التعددية وتحرره من القوالب الجاهزة.

فالمسرحية المعاصرة لم تعد محصورة ضمن جنس أدبي واحد إذ انفتحت على الرواية، والشعر، والسينما، والموسيقى، والفن التشكيلي، وأحياناً على الخطاب الفلسفي والعلمي والديني، ما أدّى إلى تداخل فني يمزج بين أشكال متعددة من التعبير كنوع من الكتابة الهجينة.

ويُعتبر هذا التداخل علامة على وعي جمالي جديد لدى الكاتب المسرحي الذي لم يعد يعوّل فقط على الصيغة الكلاسيكية لبناء النص، إذ أخذ يستثمر في كل ما يتيح المجال الفني من أدوات وسائط وأنماط تعبيرية لتقديم نص مفتوح على الاختلاف، والتجريب، والتداخل. وهكذا يمكن للمشاهد المسرحي أن يبدأ بمقطع شعري، ثم يتحوّل إلى مونولوج فلسفي، ثم ينزاح إلى مشهد راقص أو غنائي، أو حتى إلى محاكاة تلفزيونية ساخرة، دون أن يفقد ترابطه الداخلي، فإنّ هذه الفوضى الجمالية هي ما يمنح النص طاقته التعبيرية الحديثة.

إنّ التهجين الفني في المسرح الجزائري المعاصر لا يمثّل مجرد كسر للشكل فهو خيار جمالي وثقافي في آن معاً؛ إنه تعبير عن الحاجة إلى كتابة مرنة قادرة على التعبير عن واقع متعدد، ومجتمع متداخل، وفرد يعيش شتات الانتماء بين الأصيل والدخيل، بين المحلي والعالمي. من هنا فإن تحليل هذا التهجين في بنية المسرحيات المعاصرة يكشف عن تحوّل في النظرة إلى المسرح نفسه من كونه تمثيلاً بسيطاً للواقع، إلى كونه تجربة فنية شاملة تتقاطع فيها الأجناس وتتمازج فيها اللغات، وتتفاعل فيها الحقول الرمزية في محاولة لصياغة مسرح هجين يتكلم بلسان العصر، دون أن ينقطع عن جذوره الثقافية.

في هذا المبحث سنُعنى بدراسة ملامح هذا التداخل الفني والأجناسي في عدد من المسرحيات الجزائرية المختارة، مستعرضين أشكال الدمج بين الشعر والسرد، بين المسرح والموسيقى، بين الأداء الركحي والخطاب الفلسفي، فضلاً عن رصد كيف تُعيد هذه الهجنة تشكيل العلاقة بين الكاتب والجمهور، بين النص والعرض، بين الجدي والهزلي، وبين الثقافة النخبوية والثقافة الشعبية. وسنبيّن من خلال التحليل كيف أن هذا التهجين لا يُعد تشويشاً على بنية المسرح، بالعكس يُعدّ أداة لإثرائها وإعادة إحياء وظيفتها الفكرية والجمالية.

1- الموسيقى:

لقد كانت الموسيقى منذ بدايات المسرح عنصراً حيويّاً في تشكيل العرض، ليس فقط من حيث الإيقاع العام وإنما بوصفها وسيطاً جماليّاً وتواصليةً يُضاعف من الأثر العاطفي ويمنح النص بُعداً حسياً ومشهدياً إضافياً، في المسرح الجزائري المعاصر لا تظهر الموسيقى بوصفها خلفية صوتية تزيينية أو فاصلاً بين المشاهد إذ تُدمج في النسيج الدرامي وتؤدي وظيفة درامية وبلاغية قائمة بذاتها. ذلك أن طبيعة الثقافة الجزائرية ذات العمق الشفهي والإيقاعي، تجعل من الغناء والموسيقى مكوناً عضوياً في التعبير لا يمكن فصله عن النسيج المسرحي المحلي.

وتتخذ الموسيقى في هذه النصوص المسرحية أشكالاً متعددة: فقد تظهر على شكل أغاني شعبية جزائرية تستعيد الذاكرة الجماعية وترسخ الانتماء المحلي، أو تتجسّد في مقاطع ملحونة أو طربية تُحيل إلى التراث الشفهي، أو تستدعي الطرب المشرقي بنغماته الكلاسيكية كأثر ثقافي عابر للحدود، وقد

تُستخدم أيضاً في صيغة تعليق ساخر، أو باروديا غنائية، أو تفريغ درامي عبر الإنشاد والرقص. في جميع هذه الحالات تخرج الموسيقى من وظيفتها التقليدية لتُصبح عنصراً درامياً فاعلاً يُشارك في بناء المعنى لا في تزيينه.

إنّ توظيف الموسيقى في المسرح الجزائري المعاصر يُجسّد إحدى أبرز مظاهر التهجين الفني حيث تتفاعل الوسائط التعبيرية داخل النص لتخلق مشهدية هجينة، تتشابك فيها الكلمة مع الصوت، والحوار مع الإيقاع، والحركة مع النغمة، فتنتج كتابة مسرحية مركّبة لا تعتمد على الحوار وحده فتستثمر في الطاقة التعبيرية لكلّ وسيلة متاحة. ومن خلال هذا التداخل يتم تجاوز المسرح بوصفه جنساً أدبياً قائماً على "النص" فقط، ليتحوّل إلى خطاب حيّ متعدّد الوسائط يمزج بين الصوت والصورة والجسد. ولعلّ أبرز ما يميّز هذا التوظيف الموسيقي هو استناده إلى الذاكرة الشعبية والهوية الثقافية، إذ تُستحضر الأغنية التقليدية، أو الملحون، أو الراي، أو أغاني الأعراس، كأشكال رمزية تُكثف المعنى وتُقوّي الصلة بين النص والجمهور. كما تستحضر الأغاني المشرقية بدلالاتها العاطفية والسياسية في لحظات بارودية أو استعادية تُعيد تركيب المشهد الدرامي ضمن أفق يتجاوز المحلي نحو الفضاء العربي المشترك.

وبذلك فإن تداخل المسرح مع الموسيقى ليس مجرد تزيين سمعي، فهو استراتيجية جمالية وثقافية تعكس تعددية الخطاب المسرحي الجزائري، وقدرته على الانفتاح على تراثه من جهة، وعلى التعبيرات الفنية الحديثة من جهة أخرى. إنه شكل من أشكال مقاومة الرتابة واستدعاء للفرح أو النكسة أو التهمك أو الذاكرة، في لحظة درامية واحدة.

يجسد مشهد "نضال" و"منتصر" في مسرحية "تاكتيك" بشكل مكثف التداخل الفني بين المسرح والموسيقى الكلاسيكية:

"موسيقى كلاسيكية، وتطفئ الأضواء الممثلان يرقصان على موسيقى كلاسيكية، ويرتديان لباس الشخصيتين "ماكبت" و"ليدي ماكبت" ويقومان بترتيب الديكور".⁽¹⁾

إذ يقدم في الوقت ذاته نوعاً خاصاً من التهجين بين التعبير الجسدي والصوتي وبين الاستحضار النصي والإيمائي لشخصيات مسرحية عالمية، فإنه مشهد دالّ لا على المستوى الجمالي وكذلك على مستوى الوعي الإخراجي بالوسائط المتعددة كجزء من البنية الدرامية.

إذ يبدأ بإطفاء الأضواء ويعلو صوت الموسيقى الكلاسيكية، وهي لحظة تتجاوز التمهيد أو الانتقال الزمني داخل النص، لتغدو مُحفّزاً شعورياً وجمالياً يُدخل الجمهور في حالة مسرحية مختلفة، تتجاوز الكلمة وتفتح على الإيقاع والإيحاء والانفعال، فالموسيقى الكلاسيكية بحمولتها الثقافية الرفيعة، وارتباطها بتاريخ من التراجيديا الأوروبية لا تأتي كخلفية، كفاعل درامي موازٍ يوجه إيقاع الجسد وحركة الممثلين.

حين يرقص الممثلان على وقع الموسيقى وهما يرتديان زي ماكبت وليدي ماكبت، فإننا نكون أمام تناس مركب: تناس مع شكسبير، وتناس مع الموسيقى الغربية، وتناس مع الرقص المعاصر. وهنا لا تكون الموسيقى مجرد مؤثر صوتي إذ تتحوّل إلى لغة بصرية سمعية بديلة عن الحوار، تُعبر عن التوتر والغموض، أو حتى القلق المسبق لما سيأتي لاحقاً في العرض، وبذلك يصبح الرقص فعلاً درامياً كاملاً لا يؤدي وظيفة جمالية فقط إذ يساهم في تشكيل المعنى وتكثيف الدلالة.

إنّ ترتيب الديكور في هذه اللحظة المصاحبة للرقص لا يُقرأ كفعل تقني أو تعبري محض فهو جزء من كتابة العرض، حيث يتحول الجسد إلى أداة سرد، والصوت إلى دافع إيقاعي داخلي للحركة. فالرقص على الموسيقى الكلاسيكية بينما يرتديان زيّ شخصيتين تراجيديتين مثل ماكبت وزوجته يوحى ضمناً باستحضار مناخ التآمر والجنون والخطيئة، لكن دون قول شيء واحد مباشر عبر توظيف الجسد والصورة.

¹ - عبد السلام حداد، تاكتيك، ص: 26.

هذا المشهد هو مثال بارز على التهجين الفني الذي يجعل من العرض المسرحي فضاءً للتفاعل بين الأجناس الفنية المختلفة: التمثيل، الموسيقى، الرقص، التشكيل الركحي. إنه تمازج لا يُفَرِّق بين الأدب والفن فيعيد دمجهما في بنية مفتوحة تستند إلى الإدراك الحسي والتأويل الذهني معًا.

إنّ إدماج الموسيقى الكلاسيكية هنا ليس فقط استلهامًا من الفن الأوروبي أو شكسبير، ولكن كأداة مسرحية هجينة تخلق توترًا بصريًا وصوتيًا وتحفز المتلقي على الدخول في أفق نفسي مشحون، دون المرور عبر اللغة. وبذلك تُعاد كتابة الدراما من خلال الكلمات، ومن خلال الصمت، والإيقاع، والحركة، فيما يشبه لحظة احتفال بسلطة الفنون كلها وهي تتصافر داخل المسرح.

لنتنقل الموسيقى بعد ذلك من الجو الكلاسيكي إلى الجو الموسيقي القديم الفرعوني العريق: "موسيقى مصرية قديمة وتُطفأ الأضواء، موسيقى مصرية قديمة، نضال ومنتصر يغيران الديكور برقصات ويلبسان لباس كليوبترا وأنطونيو، ثم أصوات أبواق النصر".⁽¹⁾

يُجسّد هذا المشهد تحولًا بصريًا وسمعيًا حادًا حيث تنتقل الموسيقى من النعمة الكلاسيكية الغربية إلى الإيقاع المصري القديم، في إطار تراكب زمني وثقافي مقصود يُفجّر دلالات التهجين الفني والتاريخي داخل العرض المسرحي. فاختيار الموسيقى المصرية القديمة لا يأتي بوصفها فقط خلفية أثرية ولكن كإشارة إلى نقل المسرح من مناخ ثقافي إلى آخر، ومن تراجيديا شكسبيرية إلى ملحمة فرعونية، ومن طبقة صوتية إلى طبقة حضارية مغايرة.

حين تبدأ موسيقى مصرية قديمة وتُطفأ الأضواء، نجد أنفسنا مرة أخرى داخل زمن شعائري، طقسي، غامض، يعيد تشكيل اللحظة المسرحية عبر الموسيقى لا عبر الكلمة. هذه الموسيقى ليست فقط أداة لتحديد المكان والهوية فهي وسيط زمني يستدعي ماضيًا بعيدًا ويعيد بعثه على الخشبة. وهنا تتكرر آلية التهجين الفني: نحن لا نشاهد فقط شخصيتين تمثلان أدوار كليوبترا وأنطونيو، بل نشهد تحولًا ماديًا في الفضاء المسرحي تتحوّل فيه الموسيقى والملابس والرقص إلى بنية سردية متكاملة.

¹ - عبد السلام حداد، تاكتيك، ص: 33.

يُرافق تغيير الديكور رقص تعبيري وهو ما يُعبّر عن تزاوج المسرح مع فن الأداء الحركي، حيث تتداخل الصورة بالجسد، والموسيقى بالحركة، فلا حاجة إلى حوار أو تفسير، بل فقط إلى "طقس" يُمارَس على الركح. ارتداء زيّ كليوبترا وأنطونيو لا يُقحم شخصيتين من المسرح العالمي وحسب، بل يُعيد بناء صراع الشرق والغرب، العاطفة والسياسة، المرأة والسلطة وهي ثنائيات لا تزال تتكرر في المسرح العربي عامة.

ثم تأتي أصوات أبواق النصر لتعلن تتويج اللحظة: لحظة التحول الكامل، والانتصار الرمزي. وهنا لا يتحدث المسرح عن النصر بشكل مباشر إذ يصنعه درامياً عبر الموسيقى والضوء والحركة. فالأبواق ليست فقط تأثيراً صوتياً كما هي خطاب درامي بديل يحلّ محلّ الكلمات والجمل، يُعاد هنا إنتاج لحظة النصر كواقعة عسكرية وأيضاً كحدث صوتي بصري تعبيري، يُختم فيه الطقس المسرحي كما بدأت شعائره.

هذا المشهد يُعدّ نموذجاً متكاملًا على الكتابة المسرحية الهجينة، التي تُدمج فيها الموسيقى، الرقص، التمثيل، الملابس، الإضاءة، التاريخ، والأسطورة، لتُشكّل نصّاً غير مكتوب، لكنه شديد التعبير. وفي الوقت ذاته هو مثال على انفتاح المسرح الجزائري على حضارات غير محلية (في هذه الحالة الحضارة المصرية القديمة)، ضمن رؤية عربية شاملة لا تنغلق على الهوية الوطنية تتوسع لتشمل الذاكرة الحضارية الجماعية.

وهو أيضاً مشهد يُظهر كيف يمكن للموسيقى أن تكون قناة انتقال بين الأزمنة ووسيلة تهجين بين الثقافات، ووسيطاً لبناء التوتر، والحسم، والانتصار داخل العرض المسرحي. فلا حوار نحتاجه هنا، بل لحن مصري قديم، وجسد يتحرك، ولباس يتبدّل، وضوء يخفت، وصوت يُدوي... فتتكامل الفنون، وتتداخل الوسائط، ويُصنع المعنى من غير كلام.

تنتقل الموسيقى في مسرحية "تاكتيك" من الإطار العالمي والعربي إلى الإطار الموسيقي المحلي، إذ تحضر الموسيقى النائلية وهي نوع من الطبوع الموسيقية الجزائرية المحلية:

"موسيقى نايلية جزائرية وتُطفأ الأضواء، موسيقى من التراث النايلى مع رقصات والممثلان يلبسان لباس تقليدي لشخصية كل من حيزية وسعيد".¹

يُقدم هذا المشهد تراكباً فنياً عالي الكثافة بين الموسيقى، الرقص، اللباس، والشخصية التراثية، ويُجسد بوضوح كيف يتحوّل المسرح إلى فضاء هجين ومتعدد الأنساق التعبيرية، تنصهر فيه المكونات العالمية والمحلية ضمن خطاب جمالي واحد. انتقال الموسيقى من الإطار العالمي والعربي إلى الإطار المحلي "النايلي" ليس مجرد تغير في الخلفية الصوتية فهو تبدّل في الرؤية، واللغة، والهوية المسرحية ذاتها.

فالموسيقى الناييلية وهي طابع موسيقي جزائري يرتبط بالجنوب وبالقصائد الملحونة ذات الطابع الوجداني، تُستحضر هنا كوسيط ثقافي يعيد المسرح إلى الذاكرة الشعبية الجزائرية كحنين فولكلوري، وكجزء من مشروع جمالي يُصوّر المحلي بوصفه مادة قابلة للتجريب والكتابة الركحية المعاصرة. حين تُطفأ الأضواء ويعلو صوت الموسيقى الناييلية، نكون أمام لحظة شعائرية ينفصل فيها النص المسرحي عن الحاضر الواقعي، وينزاح إلى زمن تراثي، غنائي، طقسي، تُستدعى فيه أسطورة "حيزية وسعيد".

ترافق هذه الموسيقى رقصات تعبيرية وأزياء تقليدية وهي عناصر بصرية وسمعية تُحوّل العرض إلى لحظة هوياتية مكثّفة. فالمسرح هنا لا يكتفي بعرض الأسطورة فيعيشها على الركح، يعيد أدائها بالجسد والصوت، ويُسرّحها بوصفها ذاكرة مشحونة بالعاطفة والتراجيديا. هذه العودة إلى حيزية ليست تاريخية فقط بل جمالية، حيث تتحول القصة المحكية في الوجدان الشعبي إلى أداء فني يستدعي الإحساس لا الرواية ويُعيد إنتاج الحب الأسطوري في بنية هجينة من الرقص، والغناء، والتقمّص البصري.

إنّ هذا التوظيف للموسيقى الناييلية يُعدّ من أبرز تجليات التهجين الفني في المسرح الجزائري حيث يُستدعى التراث لا ليُعرض كما هو فيُعاد بناؤه فنياً، ويتم التركيب بين الموسيقى الوجدانية، الجسد المؤدي، الأسطورة العاطفية، والسينوغرافيا الطقسية، في تجربة تُجاوز الفكرة إلى الإحساس. ويُشار هنا

¹ - عبد السلام حداد، تكتيك، ص: 52.

إلى أن الرقص في هذا المشهد ليس زينة فهو لغة سردية تحلّ محلّ السرد اللفظي، فالرقص مع الموسيقى يُغني عن الكلام ويُترجم العاطفة الشعبية بلغة بصرية وسمعية مركّبة.

كما أن حضور حيزية وسعيد وهما من أقدم رموز الحب في المخيال الجزائري، يُحوّل المسرح إلى فضاء استعادة للهوية بشكل يجمع بين الماضي والحاضر في سياق تهجيني حديث يُوظف كل الوسائط الممكنة. فالمشهد يُجسّد لحظة درامية ويكتب من جديد أسطورة شعبية بلغة فنون معاصرة، تُعيد الاعتبار للغناء الشعبي، والزي التقليدي، والرقص التراثي بوصفها أدوات مسرحية فاعلة وليست عناصر تزيينية.

وعليه فإن هذا المشهد يمثل نموذجًا قويًا من نماذج الكتابة المسرحية الهجينة، التي تنفتح على التراث الموسيقي المحلي، لا لتغرق في الفولكلور ولكن لتعيد إنتاجه في خطاب معاصر يشمل الإيقاع، والصورة، والأسطورة، في لحظة جمالية تجمع بين الانتماء والابتكار، بين التأصيل والتجريب، بين الذاكرة والأداء.

كما نجد ترديد عبارة الموسيقى بشكل ملفت للانتباه في مسرحية "لويزة" لعبد الحميد قوري، إذ تعد شخصية "لويزة" أو "كارمن" شخصية فنية، فهي مغنية وراقصة وسنحدد مشاهد التي عبرت عن الموسيقى في المسرحية:

" صوت موسيقى من جديد حيث تتعالى صوت الكلاب لا تتوقف عن النباح،

" لويزة الموسيقى رجعت والكلاب حبسوا من النباح ثم (ترقص على الموسيقى)"

" موسيقى العرس تنبعث من جديد"

" لويزة: أنا نسمع غير لوردة قرواي، وأغاني Charles Aznavour"

" صوت موسيقى من داخل السيارة، أغنية c'est la vie للشاب خالد"

"موسيقى العرس أغنية ابقاو على خير". (1)

¹ - عبد الحميد قوري، لويزة، ص: 12، 6، 49.

هذا التوظيف المكثف والمتنوع للموسيقى في مسرحية "لوزة" لعبد الحميد قوري يُقدّم نموذجًا بارزًا وذكياً من التهجين الفني في المسرح الجزائري المعاصر، حيث لا تأتي الموسيقى كخلفية صوتية أو فاصل مسرحي إذ تُصبح عنصراً درامياً مركزياً يتقاطع مع الشخصية، والحدث، والحوار، والمزاج العام للعرض، لتُشكل بذلك خطاباً موازاً للنص.

في هذه المسرحية ليست شخصية "لوزة" شخصية عابرة فهي شخصية فنية بطبعها، إذ تُجسّد كارمن الجزائرية المغنية، الراقصة، العاشقة، المتمردة، الساعية للتحرر من سلطة المجتمع والذكر. إنها لا تُمثل فقط امرأة منفتحة على الفن ولكن تُجسّد الفن نفسه: تتحرّك عبر الموسيقى، تُفكر بإيقاع، وتواجه العالم بأغنية، لهذا فإن حضور الموسيقى ليس محايداً ومُحمّل بدلالة سيميائية: إنه صوت لوزة الداخلي، وجسدها المتكلم، وإيقاعها النفسي.

حين نسمع في المشهد الأول:

"صوت موسيقى من جديد حيث تتعالى صوت الكلاب لا تتوقف عن النباح" نكون أمام صراع صوتي بين عالمين : عالم الموسيقى/الحياة/الرغبة، وعالم الكلاب/الخارج/الرقابة/العنف. فحين تقول لوزة: "الموسيقى رجعت والكلاب حبسوا من النباح" ثم ترقص، نكون أمام لحظة انتصار ذاتي رمزي حيث تقهر الموسيقى القبح والضجيج والتهديد ويستعيد الجسد حريته عبر الإيقاع فهي ترقص وتُقاوم. يتكرّر حضور الموسيقى في لحظات مختلفة:

- "موسيقى العرس تنبعث من جديد" → توحى بالفرح ولكنها أيضاً تُحيل إلى الطقوس الاجتماعية، وربما السخرية منها أو تفكيكها.

- "لوزة: أنا نسمع غير لوردة، قرواي، وشارل أرنافور" → تُعلن عن ذوقها الفني لكنها أيضاً تُحدّد هويتها الجمالية: نصفها شرقي طربي، ونصفها فرانكوفوني عالمي في صورة تُجسّد المهجنة الثقافية في ذائقتها.

- "صوت موسيقى من داخل السيارة " أغنية C'est la vie للشباب خالد " → هذه الأغنية بالذات تحمل رمزيات مزدوجة: الفرح، التمرد، والنزعة العولمية للشباب المغاربي وهي هنا تؤطر الزمن المسرحي بلغة الواقع الشبابي الجديد لا الماضي فقط.
- "موسيقى العرس - أغنية ابقاو على خير" → تُحيل إلى لحظة وداع، فراق، أو نهاية فصل من القصة، وقد تكون بمثابة خاتمة رمزية أو صوت لما لم يُقال.

كل هذه العناصر تجعل من الموسيقى في مسرحية لوزة جسداً درامياً قائماً بذاته يُنتج المعنى، ويكتف الإحساس، ويخلق التوتر، دون الحاجة إلى الإفراط في الحوار. إنها كتابة صوتية موازية للكتابة النصية تُعبّر عن الشخصية وتُقدمها ككائن هجين: مغنيّة وراقصة، امرأة ومتمردة، صوت وإيقاع. وهكذا تتحقق أعلى مستويات التهجين الفني في هذه المسرحية حيث يندمج النص الغنائي بالمشهد، والذوق الموسيقي بالحركة، والجملة الموسيقية بالهوية الأنثوية. وفي النهاية لا تعود لوزة مجرد "كارمن جزائرية" فتُصبح المسرح نفسه حين يرقص، ويحتج، ويُغني كي يقول ما لا يُقال.

كما تحضر الموسيقى في مسرحية "سائق سيارة الأجرة" للكاتب المسرحي الجزائري "علاق بايلي" من خلال الحديث عن موسيقى الراي وكيف تفسى هذا الطبع الغنائي في أرجاء الوطن، حيث أثر في الشباب الجزائري بصورة سلبية فباتوا يحضرون حفلات مغنيي الراي ويتأثرون بكلماته وألحانه ويعيشون أجوائه:

"رواي روا: لأنّ كل شيء في هذه البلاد ري ري، فبعد يوليو لسنة 62 كان هناك ناي ياي ياي (يؤدي لحن الموال) حتى أنّ الشيخة الريميتي خصصت إحدى جولاتها الغنائية لهذا الطابع، نحن نشهد حالياً العود إلى الأصول وهي ري ري... فلتصدق موسيقى الراي.

سارتر: الموسيقى؟

رواي روا: نعم، الراي... إنه مشتق من الرأي، أي الحكم الصادر بعد تفكير، ولأنّ الرأي عذاب فإنّ الشباب يتلفونه في الشراب، منهم من يشرب الخمر ومنهم من يحضر خمرته بنفسه إذ يخالط

المشروبات الغازية بالكحول وفق صناعة محلية، إنه الري مرشوش بالراي ومخلوط بالكحول والماء، في وهران اخترع الشباب مؤخرًا طابع الراي غاي، إنه ليس الريغي، وإنما الراي غاي وهو الراي عندما يغنى بطريقة ري ري".⁽¹⁾

في واحد من أكثر المشاهد دلالة في مسرحية تاكتيك، يتحوّل الحوار بين "رواي روا" و"سارتر" إلى لحظة كثيفة تُمثّل جوهر التهجين الفني والفكري الذي تنهض عليه البنية الجمالية للمسرح الجزائري المعاصر. فحين يتحدث الراوي عن موسيقى "الراي" لا يُقدّمها كمجرد طابع موسيقي شعبي محلي، بل يُحمّلها برؤية ثقافية مركبة تتقاطع فيها الموسيقى مع اللغة، والهوية، والفكر، بل وحتى السياسة اليومية. وهنا يتجلى كيف تتحول الموسيقى من خلفية سمعية إلى خطاب رمزي واسع يُحتزل فيه حال المجتمع، وانقساماته، وتمزقاته النفسية والفكرية.

يفتح الراوي المشهد بجملة ذات طابع تهكمي: "لأن كل شيء في هذه البلاد ري ري" وهي عبارة يتكرر فيها المقطع الصوتي القصير بشكل إيقاعي، يحاكي طريقة غناء فن الراي لكنه في الوقت ذاته يُشير إلى حالة من العبث والانحدار، وكأن كل شيء في هذه البلاد اختزل في هذا الإيقاع المكرر، المتشابه، الصاخب، واللامبالي. استخدام تعبير "ري ري" بدلاً من وصف واضح يخلق منذ البداية حالة شعورية قائمة على التهكم والإيحاء ويحوّل الموسيقى إلى مرآة ساخرة تعكس الفوضى الاجتماعية والثقافية التي يعيشها الإنسان الجزائري المعاصر.

ثم ينتقل الراوي للحديث عن الشيخة الريميتي، إحدى أيقونات فن الراي، مستعيداً حضورها كفنانة جسّدت بصوتها وبجرائها تحدياً مزدوجاً: تحدي التقاليد الاجتماعية، وتحدي المؤسسة الذكورية. هنا تتحول الريميتي من مغنية إلى رمز للمقاومة الفنية الشعبية، وإدراج اسمها ليس محض صدفة بل هو جزء من استراتيجية تهجينية تمزج بين الفنون والرموز والشخصيات لتركيب خطاب مسرحي مفتوح على المعنى، والمهجنة، والاختلاف.

¹ - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، ص: 87.

أما المفارقة الأبرز فتأتي حين يُسند إلى سارتر، الفيلسوف الوجودي الأوروبي المعروف دور المستمع المتفاجئ: "الموسيقى؟" يسأل سارتر باستغراب، في حين يرد الراوي: "نعم، الراي... إنه مشتق من الرأي، أي الحكم الصادر بعد تفكير...". في هذا الرد تكمن لحظة التهجين الجوهرية في المشهد حيث يُعاد تأويل فن الراي لا بوصفه مجرد طرب عاطفي أو لهو شبابي كامتداد لفعل التفكير، وكمنتج ثقافي فيه من الوعي الشعبي ما يوازي الفكر الفلسفي. وهنا تُحاك مقارنة ضمنية ذكية بين الفلسفة (بوصفها تفكيرًا عقلائيًا مجردًا) وفن الراي (بوصفه تفكيرًا غنائيًا وجدانيًا شعبيًا)، وكأن المسرحية تقول: حتى المهمّشون يُفكرون، ولكنهم يفعلون ذلك بطريقتهم الخاصة، بالغناء، بالمواجه، بالصوت العالي.

ويتابع الراوي وصفه: "ولأن الرأي عذاب، فإن الشباب يتلفونه في الشراب...". وهنا نلامس قلب المشهد: الراي، بوصفه غناءً شعبيًا، ليس فقط وسيلة للتسلية، بل وسيلة لتصريف الألم، وتقطير التجربة الحياتية المعقدة التي يعيشها شباب يعيش الاغتراب داخل وطنه. فهم لا يجدون من يعبر عنهم سوى هذا الفن، فيلجؤون إليه ليخففوا عن أنفسهم وطأة العجز، وقسوة الواقع. وهكذا يتحوّل الغناء إلى تعبير وجودي صادق، لا يقل في عمقه عن كتابات سارتر نفسه لكنه يُقال على طريقته: بمشروبات محلية وبعبارات مجازية وبإيقاعات راقصة تغطي على نزف داخلي.

أما العبارة الختامية في هذا المشهد: "اخترع الشباب مؤخرًا طابع الراي غاي... إنه ليس الريغي، وإنما الراي غاي، وهو الراي عندما يُعنى بطريقة ري ري" فهي لا تقل أهمية عن السابق. إنها ذروة المفارقة الساخرة في النص، حيث يُحوّل الراي إلى سلالة جديدة من الغناء "الهجين" تمزج بين الإيقاع، والهزل، والتكرار، والخلط بين المؤثرات الثقافية. فن الراي الذي وُلد كأغنية مقاومة في الحانات والمزارع الشعبية يتحوّل هنا إلى منتج ثقافي جديد معجون بمرارة الحاضر، وتيه الهوية، وتفكك الذوق العام، لكنه يظل صادقًا، وحرًا، ومفتوحًا على الفوضى والجمال في آنٍ معًا.

في هذا المشهد تتحقّق أقصى درجات التهجين الفني داخل المسرح: التقاء بين الفلسفة والموسيقى، بين الغناء والسخرية، بين الفكر الشعبي والوعي السياسي، بين الصوت واللاوعي. إنه مشهد يختصر فلسفة

المسرح الجزائري المعاصر: أن تكون المسرحية مرآة لما يحدث لكنها لا تعكسه فقط إذ تعيد تركيبه، وصياغته، وتفكيكه، ثم تُغنيه، كي يُصبح أقل وجعًا وأكثر قابلية للفهم.

كما نجد في موضع آخر من المسرحية وهو المشهد الأخير حضور الموسيقى الشعبية والأمازيغية كإشارة للتنوع الموسيقي في الجزائر:

"يسمعنا برنامج سبتي أغنية جزائرية للمطرب العنقي أو معطوب الوناس... صوت الراديو ينخفض تدريجياً، ينطلق عمي السعيد ويذهب إلى العمل"⁽¹⁾

هذا المقطع الموجز والبسيط في ظاهره يحمل في عمقه دلالات كثيفة تتعلق بواحد من أبرز مظاهر التهجين الفني في المسرح الجزائري المعاصر، ويتمثل في دمج الموسيقى الشعبية داخل النسيج اليومي للمشهد المسرحي بشكل لا يُفصل بين النص والعرض، بين السرد والذاكرة، بين الفردي والجمعي، وبين الحاضر والماضي.

حين يُفتح الراديو ويُقال: "يسمعنا برنامج سبتي أغنية جزائرية للمطرب العنقي أو معطوب الوناس"، فإننا لا نسمع فقط موسيقى أو اسمين من رموز الغناء الجزائري، ولكن نستقبل إشارة ثقافية مشحونة تنطوي على عناصر متعددة:

"البرنامج السبتي" أي برنامج يُبث في صباح السبت يُحيل إلى لحظة أسبوعية ثابتة، مرتبطة بعادات اجتماعية (كأنها لحظة تحضير للعمل، أو التنقل، أو الراحة)، وهو ما يُضفي على المشهد بعدًا واقعيًا، وجوًا مألوفًا لدى المتفرج يجعل الموسيقى جزءًا من السياق الحياتي اليومي لا مجرد مكّون درامي.

أما الإشارة إلى "العنقي" (رائد فن الشعبي) و"معطوب الوناس" (رمز الأغنية القبائلية النضالية)، فهي في ظاهرها تمنح للمشهد نكهة فنية جزائرية خالصة لكنها في العمق تُجسّد انقسام الهوية الثقافية الجزائرية إلى تيارات موسيقية تعبّر عن مشارب مختلفة: العنقي يمثّل الأصالة الحضريّة المرتبطة بالقصبة وفن المألوف والشعبي، بينما معطوب يمثّل الهوية الأمازيغية المتمردة، المقاومة، ذات البعد السياسي والفكري العميق.

¹ - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، ص: 115.

وليس من قبيل الصدفة أن يُقال "العنقى أو معطوب الوناس" بصيغة الاحتمال أو التخمين، لأن المشهد لا يريد أن يحسم بين الصوتين، وأن يُشير إلى تعدّد الأصوات داخل الذات الجزائرية نفسها، وتعايش أنماط مختلفة من التعبير داخل اليومي المؤلف. الأغنية هنا ليست فقط ما يُذاع وإنما ما يُشكّل حسّ الإنسان، ووجدانه، ومزاجه، وما يرافقه حتى في تفاصيله العادية كالذهاب إلى العمل. ثم تأتي الجملة: "صوت الراديو ينخفض تدريجيًا" لتُظهر كيف تُستخدم الموسيقى في هذا السياق كخلفية ومكوّن تعبري مكمل للمشهد. إن انخفاض الصوت يُوازي مغادرة الشخصية ويجعل من الإيقاع الموسيقي امتدادًا زمنيًا لشعور داخلي: الحنين، أو التأمل، أو التردّد، أو حتى نوع من الانسجام المتنافر بين الداخل والخارج.

وهكذا يتحوّل هذا المشهد البسيط إلى لحظة درامية مصغّرة، يُوظّف فيها الفن الموسيقي الشعبي بوصفه رمزًا للهوية، وللذاكرة، وللشعور الفردي داخل إيقاع الحياة اليومية. فلا حاجة هنا للحوار أو التفسير، فصوت العنقى أو معطوب كفيل بتلخيص مزاج شخصية "عمي السعيد"، أو على الأقل محيطها الثقافي والنفسي.

بعبارة أخرى، يدخل الغناء الشعبي في هذا المشهد المسرحي كدليل على الحضور المستمر للثقافة الموسيقية في تفاصيل الحياة الجزائرية اليومية، وكأداة صامتة لتكثيف المعنى، وبناء الشخصية، وتقديم الخلفية النفسية والوجدانية للمواقف دون كلمات.

وهنا يتجلّى أحد أوجه التهجين الفني العميق حين يصبح الغناء الشعبي - لا سيما من خلال وسيط معاصر كالراديو - فاعلاً في البناء الدرامي عن طريق الأداء الركحي المباشر وعبر الاندماج في الواقع، تمامًا كما يحدث في الحياة. وهذا ما يجعل المسرح الجزائري المعاصر أقرب إلى الإنسان وأكثر التصاقًا باليومي وبما يظل حيًا في ذاكرته حتى حين لا يبوح به.

2- الرقص:

فالانتقال إلى عنصر الرقص هو استمرار منطقي وطبيعي لما سبق من تحليل للموسيقى، لأن الرقص في المسرح لا يُفهم إلا بوصفه لغة جسدية تتفاعل مع الإيقاع الصوتي والموسيقى لتشكّل معًا خطابًا بصريًا دراميًا متكاملًا. وفي المسرح الجزائري المعاصر لا يأتي الرقص كفاصل استعراضي منفصل عن البنية الدرامية وإنما يُدمج في نسيج العرض كأداة تعبيرية مشحونة، ترتبط بالشخصيات، بالحدث، بالمزاج، وبالبعد الجمالي للمشهد.

يمثل الرقص في المسرح الجزائري المعاصر أحد تجليات التداخل الفني، حيث يتفاعل مع الموسيقى ليُنتج خطابًا بصريًا-جسديًا يُغني عن القول ويُعبّر عن حالات وجدانية معقدة، تتراوح بين الفرح والانكسار، التمرد والخضوع، الهوية والتهيه. وليس الرقص في هذا السياق فعالًا جماليًا ثانويًا أو مجرد تزيين مشهدي فهو بنية دلالية قائمة بذاتها تُعيد كتابة المشهد بالحركة لا بالكلمة، وتُساهم في خلق ما يُشبه الشعر الركحي، الذي تتناغم فيه الحركة مع الصوت والإضاءة والملابس ضمن تكامل جمالي تام. في كثير من المشاهد التي مرت بنا نجد كيف ارتبط الرقص بالموسيقى ارتباطًا وظيفيًا دقيقًا. فعلى أنغام الموسيقى الكلاسيكية، يرقص الممثلان وهما يرتديان زي ماكبث وليدي ماكبث، في مشهد صامت تنوب فيه الحركة عن الحوار، وتُستبدل فيه التراجيديا بالكثافة الجسدية التي تعبر عن التوتر، التواطؤ، وربما عن الانهيار القادم. الرقصة هنا تتجاوز الاحتفال إلى الطقس الدرامي يُهيئ الجمهور لما هو أعمق من الكلمات.

ثم ننتقل إلى مشهد آخر يتغيّر فيه الإيقاع وتنقلب الموسيقى الكلاسيكية إلى موسيقى فرعونية قديمة، فيرقص الممثلان وهما يرتديان زي كليوباترا وأنطونيو. يتحول الرقص في هذه اللحظة إلى وسيلة لاستحضار الماضي، ولإعادة تمثيل مشهد القوة والسلطة والانهيار التاريخي. فالمسرح هنا لا يعيد بناء التاريخ بالكلمة، بل بالجسد، وحركة الجسد الراقص تُكثف الإيحاء السياسي والعاطفي في الآن ذاته. الأضواء تنطفئ، والموسيقى ترتفع، فيرقص الجسد وكأنه يقول ما لا يُقال ويتذكّر ما لم يُكتب.

وفي مشهد آخر تتحول الموسيقى إلى نغمة نايلية جزائرية، ويرتدي الممثلان زيّ "حيزية وسعيد"، ويرقصان على الإيقاع الشعبي التراثي. هنا يكتسب الرقص بعداً ثقافياً، شعبياً، وجدائياً، فالقصة المساوية التي ارتبطت في المخيال الشعبي الجزائري بفقدان الحبيبة تتحوّل إلى لوحة راقصة تُعيد إنتاج الذاكرة الجمعية بشكل حسيّ. الرقص لا يعيد فقط الحكاية، بل يُعطيها حضوراً مادياً على خشبة، يُجسّد المأساة بمفردات فنية معاصرة تُزاج بين الحزن والجمال، بين التقاليد والحركة الحرة.

ويستمر حضور الرقص في مسرحية لوزة، حيث تُوظف الرقصات كأداة للتمرد، للمقاومة، وحتى للغواية. فشخصية "لوزة"، بوصفها راقصة ومغنية، تدمج الرقص في كل أبعاد حياتها، وتجعل من الجسد الراقص سلاحاً ثقافياً وجمالياً في وجه قمع المجتمع الذكوري. رقصها ليس خضوعاً لإيقاع خارجي، بل تعبير عن الذات، عن الحلم، عن الهوية المركبة، عن الشهوة والرفض في آن.

وهكذا يصبح الرقص في المسرح الجزائري المعاصر لغة درامية مستقلة، تُعادل الحوار في كثافة التعبير، وتتفوق عليه أحياناً في قدرتها على اختزال المعنى، وإيصال الشعور. لا يُنظر إليه كمجرد فعل جمالي، بل بوصفه أحد مكونات التهجين الفني، حيث تلتقي فيه عناصر المسرح، والموسيقى، والدراما، والطقس، والرمز، في أداء جسدي حيّ، حيّ بمعناه الفيزيائي، وحيّ بمعناه الرمزي أيضاً.

ولذلك فإنّ إدماج الرقص ضمن النص المسرحي لا يخرج عن منطق التهجين، بل يُعد من أعمق تمثلاته، لأن الجسد حين يتحرّك وفق إيقاع مدروس، لا يُعبّر عن لحظة راهنة فقط، بل يستدعي الذاكرة، ويعيد بناء الهوية، ويطرح الأسئلة الكبرى حول الانتماء، والجنس، والسيطرة، والحرية.

لقد كشف تحليل المشاهد المسرحية التي انبثقت من عروض جزائرية معاصرة عن حضور لافت وعميق للموسيقى والرقص، لا بوصفهما إضافتين جماليتين طارئتين على بنية العرض، بل كـ مكونين جوهريين في تشكيل المعنى، وبناء الشخصيات، وصناعة المشهدية. فالموسيقى، بكل تنوعاتها – من الكلاسيكية الغربية، إلى المصرية القديمة، إلى الشعبي المحلي كالنايلي، إلى طابع الراي الجزائري – لم تعد مؤثراً خارجياً أو خلفية صوتية محايدة، بل غدت أداة سردية قائمة بذاتها، تُقابل النص المنطوق، وتُفعّل طاقات التلقي السمعي والانفعالي لدى المتفرّج.

في الوقت نفسه، يرتبط الرقص في هذه العروض ارتباطاً عضوياً بالموسيقى، ويُفَعَّل كجسد ناطق، لا يُترجم الكلمات فقط، بل يُعيد كتابتها بلغة الحركة والإيقاع، فتتجسّد الانفعالات في الجسد، وتنطق الصامتات بالصورة، ويتحوّل الفعل المسرحي إلى تجربة حسية-شعرية، يُكتب فيها النص بالأجساد المتحرّكة مثلما يُكتب بالأصوات والحوارات.

إنّ هذا التزاوج بين الموسيقى والرقص يُجسّد إحدى أنقى صور الكتابة المسرحية الهجينة، حيث لا تتقاطع الفنون لتتراكب فحسب، بل تتآزر لتصنع خطاباً مسرحياً جديداً، تتكافأ فيه اللغة مع الحركة، والنص مع الصوت، والوجدان مع الصورة. ويتخذ هذا التهجين أبعاداً متعددة: فهو في لحظات يُعبّر عن النشوة، وفي لحظات أخرى عن الانكسار؛ يعبّر عن الحب كما يعبّر عن التمرد؛ عن التراث مثلما يعبّر عن القلق الوجودي المعاصر.

ويكتسب هذا التهجين دلالة خاصة في السياق الجزائري، حيث تتقاطع أنماط الغناء التقليدي، والرقص الشعبي، والموسيقى الطقسية، مع التأثيرات العالمية والتجريبية، فيعرض المسرح ذاته كمكان للانفتاح الثقافي، والاختلاف الأسلوبي، والتمرد على القوالب الجاهزة. ويبدو ذلك جلياً في مشاهد مستلهمة من التراث الشعبي (حيزية وسعيد)، أو من التاريخ الفرعوني (كليوبترا وأنطونيو)، أو من أسطورة شكسبيرية (ماكبث)، حيث تنتقل الموسيقى بسلاسة من إيقاع لآخر، ويتحوّل الرقص من أداة احتفال إلى أداة تفكيك واستعادة لذاكرة جمالية متعددة الطبقات.

بذلك، تُصبح الموسيقى والرقص في المسرح الجزائري المعاصر أكثر من عناصر تكميلية؛ إنهما فضاءان تعبيريان مستقلان يُسهمان في بلورة مشروع فني يتسم بالتداخل، والانفتاح، والتجديد، ويُحيلان إلى وعي جمالي جديد يرفض الانغلاق داخل شكل واحد، أو جنس أدبي ثابت. إنها كتابة هجينة، تتغذّى على تعدّد الأصوات، وتُحاور الجسد والصوت والإيقاع، لتُنتج مسرحاً أكثر قرباً من المتلقّي، وأكثر قدرة على تمثيل التعقيد الذي يحياه الإنسان الجزائري المعاصر.

إنّ هذا الحضور الكثيف للموسيقى والرقص ليس سوى مظهر من مظاهر الثورة الهادئة التي يعرفها المسرح الجزائري، حيث تتراجع سلطة الكلمة لصالح سلطة الجسد والصوت وتُصبح الخشبة ساحة

للبوح المركّب، يشتبك فيها الغناء بالشعر، والحركة بالحكاية، والتقليد بالابتكار. إنها كتابة لا تُقرأ بل تُشاهد وتُسمع وتُحس بما يؤكد أن المسرح المعاصر لم يعد فن الكلمة فقط، فهو فن التعدد، والتهجين، والانفتاح على كل ما يمكنه أن ينطق بالوجود حتى وإن لم يكن منطوقاً.

3- السينما:

لقد تحوّلت السينما بوصفها فن الصورة المتحرّكة والمونتاج والإيقاع البصري، إلى أحد أبرز الحقول الفنية التي انفتحت عليها المسرح المعاصر في مختلف التجارب العالمية والعربية، ومن ضمنها المسرح الجزائري. وفي هذا السياق لم يعد التداخل بين المسرح والسينما ترفاً بصرياً أو تزييناً تقنياً، فقد أصبح مكثّراً بنيوياً من مكثّرات الكتابة المسرحية الجديدة، حيث تُستثمر أدوات التعبير السينمائي من الإضاءة، وتقطيع المشاهد، والحوار المكثّف، والإحالة إلى الكاميرا، وحتى التمثيل السينمائي الصامت أو اللقطة القريبة في صياغة لغة ركحية هجينة تتجاوز الشكل الكلاسيكي للحوار المسرحي.

ويبرز هذا التداخل بوصفه واحداً من أهم مظاهر التهجين الفني لا سيما في المسرحيات الجزائرية المعاصرة، حيث تتقاطع السينما مع المسرح في مستويات عدة: على مستوى اللغة البصرية، والزمن الدرامي، والإخراج، والتناص مع الشخصيات والأفلام، وحتى في بناء الفضاء الركحي الذي يتأثر أحياناً بفضاء الشاشة السينمائية أكثر من فضاء الخشبة التقليدي.

وما يميّز هذا التداخل في السياق الجزائري هو أنه لا يأتي في الغالب بوصفه محاكاة للسينما العالمية، وإنما بوصفه استجابة فنية لواقع ثقافي يعيش انفجاراً في الصور، والتسجيلات، والمرجعيات البصرية، ووسائط التلقي. وبالتالي فإن إدخال السينما إلى المسرح لا يُقصد به تحميل العرض ولكن تفكيك الواقع الحديث، ومساءلة الصورة، واستدعاء الذاكرة الجماعية في قالب بصري درامي.

كما يُلاحظ أن السينما - في بعض العروض - تُستحضر بوصفها رمزاً للعصر، وللسرعة، وللخداع البصري، مما يُضفي على التهجين بين المسرح والسينما طابعاً نقدياً رمزياً.

وبهذا المعنى فإن تداخل المسرح مع السينما في التجارب الجزائرية المعاصرة هو علامة على وعي جمالي حديث يُعيد التفكير في وسائل التعبير وفي الأجناس الفنية، وفي الجمهور ذاته ويمثّل تحوّلاً في

وظيفة المسرح الذي لم يعد مجرد فن فهو فن التفاعل مع الصورة، والذاكرة، والتكنولوجيا، والتأويلات المتعددة للمشاهد الواحد.

"في الستين من عمره منتفخ البطن يرتدي بدلة سوداء وربطة عنق بلون البدلة، له شاربان ويضع نظارة شمسية يحمل قفازين أسودين ويضع على رأسه قبعة الكاو بوي السوداء على طريقة جي آر في مسلسل دالاس".⁽¹⁾

هذا المشهد يقدم مثلاً واضحاً على تداخل المسرح مع السينما والتلفزيون في المسرح الجزائري المعاصر، من خلال الإشارة المباشرة إلى شخصية شهيرة من الثقافة الأمريكية، وهي شخصية جي آر (J.R.) من المسلسل التلفزيوني المعروف دالاس (Dallas) الذي كان يُعرض في الثمانينات والتسعينات، وحقق شهرة كبيرة عالمياً حتى في الدول العربية.

طريقة تقديم الشخصية المسرحية هنا تعتمد على الاستلهام البصري والرمزي من السينما والتلفزيون: فالرجل في الستين، منتفخ البطن، بدلة سوداء، وربطة عنق، ونظارة شمسية، وقفازين، وقبعة كاو بوي، كلها تفاصيل تنقل صورة نمطية ومألوفة لشخصية رجل السلطة، الجشع، المتغترس، أو رجل الأعمال الفاسد كما صوّته الدراما الأمريكية. الجمهور الذي يعرف مسلسل دالاس سيدرك فوراً هذه الإحالة مما يمنح الشخصية المسرحية هوية مركبة مسبقاً دون أن تتكلم كلمة واحدة.

في هذا التداخل لا نكون أمام تقليد مباشر وإنما أمام ما يُسمى بالتناص البصري أو التهجين السيميائي؛ أي أن المسرح هنا يستعير رمزاً سينمائياً/تلفزيونياً معروفاً ليزرعه في سياق مسرحي محلي مما يخلق تأثيراً مزدوجاً:

من جهة، يثير السخرية أو النقد عبر تشويه الصورة الأصلية وإسقاطها على شخصية في واقع مختلف. ومن جهة أخرى، يُحدث نوعاً من التقاطع بين الثقافات ويُعبّر عن تغلغل الرموز الغربية في الوعي الشعبي المحلي.

¹ - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، ص: 15.

كما أن شكل اللباس خاصة قبعة الكاو بوي والنظارة السوداء والقفازات، تحيل إلى صورة "الرجل الشرير" أو "رجل المافيا" في الأفلام، مما يجعل الجمهور يتوقع من هذه الشخصية نوعاً معيناً من التصرفات (الدهاء، الكذب، السيطرة، الاستغلال...). وبهذا يُختصر الكثير من الوصف والتقديم النفسي للشخصية من خلال مظهرها فقط، وهذا من أساليب السينما في بناء الشخصية، حيث تلعب الصورة واللباس دوراً كبيراً في إقناع المشاهد دون الحاجة إلى حوار طويل.

وبذلك يمكن القول إن هذا المشهد يُجسّد تقاطع المسرح مع الصورة التلفزيونية والسينمائية، ليس فقط على مستوى الشكل ولكن أيضاً على مستوى الرمز والدلالة. المسرح لا يقدم شخصية محلية فيستحضر نموذجاً عالمياً ويُسقطه في سياق جديد وهو ما يُنتج مفارقة تُثير السخرية، وتُبرز في الوقت ذاته تأثير الإعلام العالمي في تشكيل صور السلطة والهيمنة في المخيلة الشعبية.

إنه مشهد صغير في الظاهر لكنه يفتح الباب لفهم كيف يعيد المسرح المعاصر كتابة الواقع من خلال استعارة رموز سينمائية مألوفة، وتحويلها إلى أدوات نقد وتهكم في فضاء محلي.

" عمي السعيد: إذن، فقد شاهدت التلفزيون يا ولدي.

طالب 2: لم أشاهد التلفزيون نمت، والفيلم في بدايته، كنت متعباً

عمي سعيد: أه... حرمت نفسك من مشاهدة الممثلة القديرة فضيلة.. يا له من فيلم.

طالب 2: فضيلة... أي فضيلة؟

عمي السعيد: الفيلم الجزائري... ألم تشاهد الفيلم ليلة أمس.

طالب 2: لا أبدا.. لقد شاهدت التلفزيون الجزائري يا عمي السعيد لم يث أمس فيلم جزائري.

عمي السعيد: فيلم فضيلة الأمريكية التي تتحدث الفرنسية!

طالب 1: عن أي فضيلة كان يتحدث عمي السعيد، أصبح مجنوناً فقد رأى الكثير من المجازر.

طالب 2: فضيلة... زوجة البوي! ألم تفهم غرضه إنه يقصد باميلا زوجة بوي... باميلا المشهورة في مسلسل دالاس، ربما قد شاهدها في فيلم ليلة الأمس".⁽¹⁾

هذا المشهد يُجسد بشكل ذكي وساخر تداخل المسرح مع الثقافة البصرية التلفزيونية وخصوصاً مع المسلسلات الأجنبية التي انتشرت في الثمانينات والتسعينات مثل دالاس، والتي أثّرت بعمق في الخيال الشعبي العربي والجزائري تحديداً. في هذا السياق يُعاد توظيف تلك الصور والشخصيات العالمية داخل المسرح، ليس بهدف تمجيدها إذ بهدف تفكيكها والسخرية منها، وكشف مدى تغلغلها في وعي الناس البسطاء.

حين يقول عمي السعيد: "حرمت نفسك من مشاهدة الممثلة القديرة فضيلة!" نعتقد في البداية أنه يتحدث عن فنانة جزائرية وهو ما يتوقعه الطالب أيضاً، قبل أن يتّضح لاحقاً أن الحديث لا يدور عن "فضيلة" المحلية بل عن باميلا زوجة بوي، أي إحدى الشخصيات الشهيرة في مسلسل دالاس، لكنه يلبسها اسماً جزائرياً تقليدياً (فضيلة) في خلط ساخر بين المحلي والعالمي، بين الهوية الوطنية والصورة المستوردة.

هذا الخلط ليس عبثاً إذ يُظهر كيف تتداخل الهوية البصرية المحلية مع الصور التلفزيونية المعولة في ذهن الجيل السابق، مثل "عمي السعيد" الذي خاض تجربة حرب وشهد المجازر، ويبدو الآن يعيش في نوع من الهروب الرمزي من الواقع عبر التلفزيون، فيخلط بين الخيال والواقع، بين الشخصيات الأجنبية والممثلات المحليات في إسقاط لافت كنوع من الاستلاب الثقافي الساخر.

ثم تأتي جملة الطالب:

"فضيلة... زوجة البوي! ألم تفهم غرضه؟ إنه يقصد باميلا زوجة بوي..."

¹ - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، ص: 151-152.

لتكشف أن الشبان أكثر وعياً أو ربما أكثر سخرية من الجيل السابق، فهم يدركون هذا التهجين المشوش في ذهن عمي السعيد، ولكنهم لا يصححونه بجدية فيشاركون في لعبة التهجين الساخرة بين أسماء محلية ووجوه عالمية.

في هذا المشهد يتحول التلفزيون إلى حقل تهجيني بصري وفكري، يدخل من خلاله الخطاب السينمائي والتلفزيوني الأجنبي إلى المسرح الجزائري بوصفه مرآة للتأثيرات العميقة للعملة الثقافية. لكن المسرحية لا تتبنى هذا التداخل بشكل ساذج أو منبهر إذ تسخر منه، وتظهره بوصفه شكلاً من أشكال فقدان البوصلة الرمزية لدى الأجيال القديمة أو كآلية هروب من صدمة الواقع نحو الخيال التلفزيوني. والأهم من كل هذا أن هذا المشهد لا يكتفي بالإحالة إلى السينما أو المسلسل، بل يُحوّل هذا التداخل إلى أداة نقد ثقافي ويُعرّي كيف أصبحت الصور المستوردة تُهيمن على الذاكرة، وتُزاحم الرموز المحلية، بل وتُعاد تسميتها وتأويلها في ذهن المتلقي البسيط، مما يجعل المسرح أداة قوية لتفكيك تلك الذاكرة السينمائية والبصرية المستعمرة.

بعبارة أخرى فإن هذا المشهد القصير يكشف كيف أن المسرح الجزائري المعاصر يستثمر السينما والتلفزيون يتجاوز التجريب الجمالي من أجل مساءلة وعي المجتمع وتوعية أثر الصورة الخارجية على نظرنا لذاتنا، ولتاريخنا، وحتى للغة الرموز اليومية.

"رواي روا: الورقة الأقوى هي الري إنها تحمل الرقم 12 مثل فيلم 12 ندلا، الذي أدى بطولته الممثل مارلون برونندو... نحن لدينا 12 يراقبون كل شيء".¹

هذا المشهد وإن بدا طريفاً في مظهره، يكشف بعمق كيف يستثمر المسرح الجزائري المعاصر الإحالة السينمائية كأداة تهجينية تعبيرية، تدمج بين الخطاب الشعبي، والتناصر البصري، والسخرية الرمزية. إذ لا يكتفي "رواي روا" بالإشارة إلى الرقم 12 كعنصر من عناصر اللعب أو التنظيم إذ يُحمّله دلالة سينمائية مباشرة بقوله: "مثل فيلم 12 ندلا"، في إحالة إلى فيلم الحرب الأمريكي الشهير The

¹ - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، ص: 88.

Dirty Dozen (الاثنا عشر الحقيير)، من بطولة مارلون براندو (وإن كان في الواقع الفيلم من بطولة لي مارفين، إلا أن إسقاط اسم مارلون براندو هنا يحمل بدوره دلالة تهجينية مقصودة وربما ساخرة من التلقي الشعبي).

الإحالة إلى السينما في هذا السياق لا تأتي بوصفها مرجعاً ثقافياً نخبويًا فهي كمرجع متداول في الثقافة الشعبية، وهي تقنية مألوفة في المسرح ما بعد الدرامي الذي يستعير من السينما صورها النمطية ويعيد توظيفها إما للسخرية، أو التفكيك، أو المقارنة. فالمقارنة بين "الورقة 12" (الري) في سياق اللعبة أو الرقابة، وبين "12 ندلا" في الفيلم، تُنتج انزياحاً رمزياً يُسقط سيناريو الحرب والتآمر والاعتقالات على واقع اجتماعي أو سياسي معقد يعيشه المجتمع الجزائري.

هنا لا تُستعمل السينما لتجميل المسرح ولكن تُستعمل ك أداة تعبير ثقافي هجينة، تستثمر شهرة الفيلم وسداجة المقارنة لإنتاج خطاب ساخر يحمل أكثر من وجه:

- من جهة، تخلق المقارنة حالة من المفارقة (باروديا)، فالفيلم عن جنود خطرين تُسند إليهم مهمة انتحارية بينما الورقة في يد الرواي تُوحي بمراقبة أو تحكم، ما يعطي المشهد جوّاً بوليسيّاً ساخرًا.
 - من جهة أخرى، إحالة الراوي إلى "مارلون براندو" بدلاً من الممثل الحقيقي (لي مارفين) قد تكون مقصودة لتشير إلى تعميم ثقافي سطحي في تلقي الصور السينمائية الأجنبية، حيث تختلط الأسماء وتُحفظ المظاهر أكثر من المضامين وهذا الانزلاق يُعزز الطابع الشعبي للمشهد.
- المهم أن هذا المشهد يُبين كيف أن السينما - بوصفها حقلاً واسع التأثير - لا تُستدعى في المسرح لثُمجّد ولكن لتسخر وتُهجن داخل سياق محلي مُتشعب بالصور المستوردة لكنه يعيد إنتاجها بلغته، وسياقه.

"في سنة 1965 كان عمري 11 سنة، حيث كنت أذهب إلى الملعب لأبيع الحلوى واللبن والشوكولاتة، كان ذلك في عهد فريق شباب بلكور ومولودية الجزائر ثم كنا نذهب إلى دور السينما لمشاهدة أفلام جانغو ورينغو وغيرها من أفلام الويسترن".¹

يكشف هذا المشهد ببساطته وصدقته كيف تتحوّل السينما إلى مكوّن حيوي من الذاكرة الجماعية في المسرح الجزائري المعاصر، وكيف يتم استدعاؤها كفن وكجزء من حياة الناس اليومية وطفولتهم، وتشكّل وعيهم العاطفي والجمالي والاجتماعي. هنا لا نحضر خطابًا حول السينما ولكن نصغي إلى استدعاء شخصي وحميمي لها بوصفها لحظة من الماضي وعلامة من علامات التكوين الثقافي.

"في سنة 1965 كان عمري 11 سنة".

تستهل استرجاعًا سيريًا يبدأ من الطفولة ليس من موقع المثقف أو المتلقي، وإنما من موقع البائع الصغير في الملعب المرتبط بتجربة الهامش، بالكّد، بلقمة العيش، وليس بمقاعد الصف الأول في قاعات العرض. ومع ذلك، فإن نفس هذا الطفل الذي يبيع الحلوى كان يجد في السينما ملاذًا خياليًا، وشكلاً من أشكال السفر، والتنفيس، والاندماج في عالم آخر، وهنا تتجلى وظيفة السينما كفن للفرجة وكذا كنافذة على المتخيّل وكساحة للهروب المؤقت من الواقع الصعب

وحين يذكر الطفل أنه كان يتابع أفلام "جانغو" و"رينغو" وأفلام الويسترن"، فإن هذا لا يُعبّر فقط عن اختيارات ذوقية بريئة، أيضاً عن مرحلة كاملة في الذاكرة الجزائرية حيث شكّلت قاعات السينما في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي فضاءً شعبياً لتلقي صور الآخر، ومغامراته، وعنفه، وعدالته المشوهة، وكلها تُعرض على جمهور كان يعيش - في المقابل - إرث الاستعمار وتحديات بناء الاستقلال.

تُقدّم السينما هنا جزء من الطفولة والتكوين الشخصي، واللافت أن الفيلم الذي يُذكر هو جانغو، بطل أفلام الويسترن العنيف، الخارج عن القانون، المنتقم، الذي يسير في الصحراء بسلاحه وهي صورة

¹ - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، ص: 91.

تُثير الإعجاب والانبهار لكنها في السياق الجزائري - دون وعي مباشر - قد تتقاطع رمزياً مع صورة المجاهد، أو المقاوم، أو الفرد الذي يواجه سلطة ما بقوته الفردية.

ومن هنا فإن تداخل المسرح مع السينما لا يتمثل فقط في الإحالة إلى رموزها أو استخدامها تقنياً، أيضاً في تحويلها إلى ذاكرة حيّة تُستعاد على الخشبة، لتكشف كيف تشكّلت المخيلة الجزائرية الحديثة في أحضان صور أجنبية، لكنها أُعيد تأويلها من خلال تجربة شعب كان قد خرج لتوّه من حرب تحرير دامية. والطفل الذي يتفرج على رينغو أو جانغو بعد بيع الشوكولاتة في الملعب، هو ذاته المتفرّج الذي سيُصبح رجلاً يحكي تجربته في عرض مسرحي ويجعل من ذكرياته الخاصة مادة فنية ذات بعد ثقافي عميق.

وبذلك يُظهر هذا المشهد كيف أن السينما ليست عنصراً وافداً إلى المسرح فهي حاضرة فيه من خلال السيرة، والحنين، والذاكرة، واللغة اليومية، والوعي الجمعي. وحين تُستدعى بهذا الشكل البسيط الصادق فإنها تؤدي وظيفة ثقافية وتوثيقية وفنية في آن واحد، لتُصبح جزءاً من مشروع تهجيني كبير يُعيد فيه المسرح كتابة حياة الإنسان الجزائري بتقاطع مع صور العالم التي مرّت به.

ليتواصل الحديث على لسان شخصية "رواي روا" مستحضراً عالم السينما والأفلام:

" في الجزائر فإننا في سنوات 70 كنا نذهب إلى دور السينما لمشاهدة أفلام الويسترن، حيث كان رينغو يراهن ويفوز، وفي سنوات 80 شاهدنا سلسلة لأفلام رامبو واحد ثم اثنين فثلاثة، لكن في سنوات 90 أصبحت تمزج رينغو مع رامبو فتحصل على راندو يختلس ويربح"⁽¹⁾.

هذا المقطع المسرحي يكشف بذكاء وبساطة عن واحدة من أعمق وأظرف تحليلات التهجين الفني والثقافي في المسرح الجزائري المعاصر وتحديدًا التهجين مع السينما. من خلال تدجّج زمني ساخر - من سبعينيات الويسترن إلى ثمانينيات رامبو، ثم إلى سنوات التسعينات التي تشهد خلطاً رمزياً بين الصورتين

¹ - علاق بايلي، سائق سيارة الأجرة، ص 93.

تُحتزل تحولات الوعي الشعبي الجزائري تجاه السينما الأجنبية، وكيف تمثلها المجتمع عبر المراحل وتحولها إلى أداة تعبير عن واقع محلي.

حين يُقال:

"في سنوات السبعين كنا نذهب إلى دور السينما لمشاهدة أفلام الويسترن، حيث كان رينغو يراهن ويفوز"، فذلك لا يعبر فقط عن ذوق سينمائي قديم ولكن عن مرحلة وجدانية كان فيها الجزائري يذهب إلى السينما بوصفها متنقّساً بعد سنوات الاستقلال، يرى فيها صورة البطل المنتصر، الواثق، الشجاع، في نموذج رينغو الذي يراهن دائماً ويربح. وهنا يمكن أن نفهم تعلق الناس بشخصية مثل رينغو لكونها تجسد ما افتقده الجزائري آنذاك: الأمان، السيطرة، الانتصار، والقدرة على الردّ.

ثم تأتي مرحلة الثمانينات، فيذكر:

"شاهدنا سلسلة أفلام رامبو : واحد، ثم اثنين، ثم ثلاثة..."، وهي حقبة جديدة من السينما الأجنبية، يغلب عليها عنف رامبو، وعضلاته، وتفردّه، وانتقامه، وهي صورة لا تخلو من إيحاء سياسي ضمني حيث مثّل رامبو في المخيال الغربي "المنتصر في حرب لم يفز بها فيتنامياً"، لكنه في المخيال الشعبي المحلي العربي كان رمزاً للقوة الخارقة للمحارب الذي لا يُقهر، في سياق كانت فيه الشعوب تعاني الانكسار والتبعية.

أما المفارقة الكبرى فتأتي في جملة:

"لكن في سنوات التسعينات، أصبحت تمرّج رينغو مع رامبو فتحصل على راندو يختلس ويربح".
هنا نصل إلى ذروة التهجين الرمزي والسخرية السياسية/الاجتماعية حيث يُركّب اسم "راندو" من رينغو ورامبو أي بطل خيالي جديد، يشبه بطل الجزائر في التسعينات: لا يحارب من أجل العدالة، بل يختلس، ويغتنم، ويفوز، لكن ليس بالشرف وإنما بالتحايل.

هذا التهجين اللغوي والفني يُعبر عن تحوّل عميق في نظرة المواطن الجزائري إلى مفاهيم البطولة والانتصار، فقد تحوّلت الصورة البطولية التي كانت تُستلهم من أفلام المغامرة إلى صورة ساخرة محلية، يتم فيها تفكيك البطولة وتحويلها إلى صورة فاسدة كالربح بلا شرف أو القوة دون أخلاق، وهذا إسقاط

ذكي على التحولات السياسية والاجتماعية العنيفة التي عرفت الجزائر في التسعينات، حيث الفساد، والخداع، والعنف، أصبحوا أشكالا من النجاح المزيف.

وعليه لا يقدم هذا المقطع مجرد تدرج في أسماء أفلام أو أبطال فيرسم من خلال السينما خريطة رمزية لتغير المزاج العام، وتحول الذائقة، وانكسار الحلم الجماعي. كما أنه يُجسّد مثالا مميّزا على الكتابة المسرحية المهجنة التي تمزج بين السينما والسخرية، بين التناص البصري الشعبي والتجريب المسرحي، لتنتج خطابا ثقافيا مركبا يسخر من الصورة الأجنبية، لكنه في الوقت ذاته يستخدمها لكشف خفايا المجتمع المحلي.

وهكذا نكون أمام مسرح لا يكتفي باستدعاء السينما كمرجع خارجي فيعيد كتابتها، يركبها من جديد، ويُسقطها على واقعه، في بناء هجيني دلالي لا يخلو من نقد عميق وسخرية مُرة.

إنّ تداخل المسرح مع السينما في العروض الجزائرية المعاصرة لا يُعدّ مجرد استلهاص لصور أو أسماء أو تقنيات سينمائية، إنما يُعبّر عن تحوّل عميق في الكتابة المسرحية ذاتها، من نص يُكتب ليُلقى، إلى عرض يُصاغ من عناصر متعددة الوسائط، تتفاعل فيه الكلمة مع الصورة، والجسد مع الضوء، والمرجعية المحلية مع المتخيل العالمي.

لقد مثلت السينما عبر أكثر من مشهد ورد في المتن المسرحي، نافذة مزدوجة: فهي من جهة، أرشيف جماعي من الصور المستقرة في الذاكرة الشعبية، ومن جهة أخرى، شاشة لعرض واقع مهتز، يُعيد المسرح تأويله برؤية نقدية هجينة. فما يُروى عن أفلام الويسترن، أو عن سلسلة رامبو، أو عن الممثلات في مسلسل دالاس، لا يأتي بوصفه ترفعا مرجعيا إذ يُمثّل إشارة عن كيف تتسلل السينما إلى التخيل الشعبي وتؤطر الوعي الجمعي، وتعيد تشكيل مفاهيم البطولة، والجمال، والانتصار، والهوية.

في أحد المشاهد يتحدث الراوي عن مشاهداته لأفلام جانغو ورينغو في طفولته، وفي مشهد آخر يُفاجأ بـ"عمي السعيد" يخلط بين الممثلة الجزائرية "فضيلة" وشخصية "بامبلا" من دالاس. هذه الصور تكشف كيف تختلط الهويات الثقافية في الوعي الفردي وتذوب الحدود بين المحلي والمستورد، بين الواقع والخيال. المسرح هنا لا يكتفي بتسجيل هذا الخلط فيحوّله إلى مادة تهكم، وسخرية، واستفهام وجودي.

وتتجلى قوة هذا التهجين المسرحي-السينمائي في قدرته على نقد الواقع دون مباشرة عبر أدوات السينما ذاتها: فحين يركّب المشهد شخصية هجينة تُدعى "راندو" - نتاج مزج ساخر بين رينغو ورامبو - لا يُنتج المسرح شخصية جديدة بقدر ما يُعرّي هشاشة النماذج التي سيطرت على أذهان الشباب، ويكشف انهيار النموذج البطولي التقليدي وتحوله إلى صورة مزيفة للربح دون استحقاق، والانتصار دون شرف.

يُلاحظ أن السينما لا تُستدعى فقط كشخصيات وأسماء، بل كأسلوب بصري وسردي. فالمونتاج المسرحي، والانتقال بين المشاهد، وتوزيع الضوء، وتحديد مساحات اللعب، وحتى سلوك الممثل أحياناً، كلها تتأثر بمنطق اللقطة السينمائية، وبناء الكادر، والإيقاع السريع، وتكثيف التعبير. وهذه هي اللحظة التي يتحوّل فيها المسرح إلى منصة هجينة تجمع بين "الخشبة" و"الشاشة"، بين البثّ الحيّ والتأثير المرئي المركّب.

إنّ حضور السينما في المسرح الجزائري ليس تبعية لها فهو شكل من أشكال ترويض الصورة، وإعادة تفكيكها في سياق مسرحي ساخر، شعبي، نقدي، وغير خاضع للهيمنة التقنية أو الرمزية للغرب. فالمسرح لا يعيد إنتاج الفيلم ولكن يُعيد قراءته بلسان جزائري، ويجسد جزائري، وبواقع يعيش تناقضاته الخاصة.

وبهذا المعنى فإن تداخل المسرح مع السينما هو مظهر جوهري من مظاهر التهجين الفني في المسرح الجزائري المعاصر، حيث لا تُستدعى الفنون الأخرى كزينة شكلية ولكن كخطابات موازية تُغني الدراما، وتُكثف الدلالة، وتُساهم في بناء رؤية جمالية وفكرية مفتوحة، تمزج بين الصورة والنص، بين الصوت والذاكرة، بين الحنين والنقد، وبين الترفيه والاحتجاج.

إن المسرح الجزائري حين يُجاور السينما فإنه لا يتنازل عن لغته فيوسّع رموزها، ويجعل منها وسيلةً إضافية لتجسيد سؤال الهوية، والتاريخ، والتمثيل، في عالم مشبع بالصورة لكنه يفتقر أحياناً إلى الفهم، والتحليل، والانتماء.

4- فن الكاريكاتير

لقد أصبح المسرح المعاصر في الكثير من التجارب العربية والعالمية فضاءً مفتوحاً على الفنون البصرية والتعبيرية، وتحول النص المسرحي الورقي ذاته إلى حامل لخطاب متعدد الوسائط لا يكتفي بالكلمة فقط فيدمج بين اللغة، والإخراج، والسينوغرافيا، والصورة، والرمز، وأحياناً الكاريكاتير. وفي المسرح الجزائري المعاصر ظهرت تجارب مميزة استثمرت فن الكاريكاتير داخل النص المسرحي المكتوب نفسه، فحضر الرسم الكاريكاتيري إما كمرافقة للحوارات والمشاهد، أو كتعليق صامت وساخر على مضمون النص، أو كواجهة رمزية للعرض المسرحي بأكمله.

الكاريكاتير كما هو معروف فن يقوم على المبالغة في رسم الملامح، أو تشويه الأشكال بهدف النقد والسخرية، وهو فن شعبي في جوهره، قادر على إيصال رسالة مركبة من خلال صورة واحدة فقط. وعندما يُدرج هذا الفن داخل النص المسرحي، فإننا لا نكون أمام "رسوم تزيينية" بل أمام مستوى جديد من التعبير الدرامي، يُضاعف من أبعاد التهجين الفني في المسرحية لأن الكلمة تُرافقها الصورة، ولأن السرد المسرحي يتحول إلى مشهد مقروء ومرسوم في آنٍ واحد¹.

وقد ازداد هذا التداخل أهمية مع التحولات التي عرفها المسرح المكتوب إذ لم يعد النص يُكتب ليؤدي فقط بل ليُقرأ أيضاً. وهنا يكتسب الكاريكاتير وظيفة مزدوجة:

○ من جهة، يسخر من الشخصيات، أو يُبالغ في ملامحها الخارجية، فيعكس المضمون الاجتماعي أو السياسي للنص.

○ ومن جهة أخرى، يفضح بشكل غير مباشر التناقضات التي لا يقولها الحوار، لكنه يُلمح إليها من خلال الرسم.

ويلاحظ أن المسرحيين الجزائريين الذين لجؤوا إلى إدماج الكاريكاتير في نصوصهم الورقية، غالباً ما يفعلون ذلك في النصوص ذات الطابع السياسي أو النقدي الاجتماعي حيث يُصبح الرسم أداة

¹ - ينظر: إبراهيم آيت المكي، فن الكاريكاتير من الجذور إلى التجليات، مجلة دراسات فنية مخبر الفنون والدراسات الثقافية، جامعة أبو بكر بلقايد، العدد 1، م 6، 2021، ص: 6. <https://asjp.cerist.dz/en/article/172344>

بصرية لقول ما قد لا يُقال بشكل مباشر في الكلمات. وهنا يلتقي المسرح بفن الصحافة الساخرة، ويتحوّل النص إلى ساحة هجينة، يتداخل فيها المسرحي بالكاريكاتوري، والنصّي بالمرئي، والفني بالإعلامي.

كما يُمكن اعتبار إدماج الكاريكاتير نوعًا من "السينوغرافيا الورقية" إذ يُحدّد شكلاً بصريًا ضمنيًا للشخصيات والفضاء، ويُقدّم ملامح مسبقة لخيال المتلقي، وهو ما يُضفي طابعًا خاصًا على التجربة القرائية للنص، ويجعل من القارئ مشاهدًا قبل الدخول إلى العرض المسرحي¹.

بل يمكننا القول إنّ توظيف الكاريكاتير في النص المسرحي الورقي يُعيد التفكير في حدود الجنس الأدبي، ويُوسّع مفهوم النص المسرحي ليشمل الصورة، والرسم، والرمز، مما يُعزّز فكرة التهجين الفني الشامل الذي لم يعد المسرح مجرد حقل لغوي أو ركي، فأصبح فضاء مركبًا تندمج فيه الفنون وتتصارع فيه الخطابات.

وفي هذا السياق يتجاوز الكاريكاتير الترف الشكلي، إلى علامة على وعي المؤلف المسرحي بأن المسرح المعاصر يجب أن يخاطب المتلقي بوسائط متعددة، وأن يُحدث فيه صدمة بصرية قبل الصدمة الحوارية، وأن يجعل من العرض الورقي ذاته مشهدًا هجينًا سابقًا للعرض الحيّ.

في تجربتي كاميكاز وتاكتيك للكاتب المسرحي الجزائري "عبد السلام حداد"، يُلاحظ توظيف منهجي ومُلفت لفن الكاريكاتير في نهاية كل لوحة مسرحية حيث يُدرج رسمٌ ساخر يُجسّد أبرز ما جاء في المشهد، لكن ليس بشكل حرفي أو توثيقي لكن بأسلوب فني يقوم على التحوير، والمبالغة، والتكثيف الرمزي، وهنا لا يكون الرسم مجرد إضافة تزيينية فهو جزء من البنية التأويلية للنص المسرحي يُقدّم تعليقًا صامتًا لكنه شديد البلاغة على ما قيل وفُعل.

هذه الرسوم تؤدي وظيفة مركبة:

¹ - ينظر، حمود عبد الحليم، الكاريكاتير العربي والعالمي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 2014، ص: 10.

فهي من جهة، تلخّص أحداث اللوحة بلغة بصرية ساخرة، أي أنها تعيد صياغة الموقف المسرحي في صورة واحدة تختزل الحدث بكامله، وغالبًا ما تركز على "مبالغة تعبيرية" في ملامح الشخصية، أو في وضعيتها الجسدية، أو في رموز تحيط بها، كأن تظهر الشخصية بانفجار رأسها تعبيرًا عن الصدمة، أو بعينين جاحظتين تعبيرًا عن الدهول، أو في هيئة مهجّج تعبّر عن العبث واللامعقول.

ومن جهة أخرى، تؤدي هذه الرسوم دورًا نقديًا مضمّرًا، فهي لا تكتفي بتصوير ما وقع، بل تُشير ضمنيًا إلى ما وراء النص: إلى السخرية من الموقف، إلى الفساد الذي لا يُقال بوضوح، إلى الازدواجية في الخطاب، أو إلى مأساة تُخفي وراء لغة هزلية. وبهذا المعنى، يُمكن اعتبار الكاريكاتير في هذه النصوص نوعًا من الراوي الصامت أو المعلق الساخر الذي يُنهي كل لوحة بلقطة مكثفة توجّه نظر القارئ إلى الزاوية الأهم من المشهد¹.

هذا الاستخدام للفن الكاريكاتيري داخل النص المسرحي هو بحد ذاته مظهر من مظاهر التهجين الفني، لأنه يمزج بين حقلين تعبريين مختلفين: المسرح (فن الأداء والحوار والحدث)، والكاريكاتير (فن الصورة الثابتة والموقف الرمزي). ونتيجة هذا التهجين لا يكون المتلقي أمام قراءة تقليدية لكنه يجد نفسه يتلقّى العرض المسرحي نصًا وصورة، حدثًا وتعليقًا، كلامًا وسخرية.

ومن زاوية أخرى فإن إدماج الكاريكاتير في نهاية كل لوحة يمنح العرض الورقي طابعًا بصريًا يجعل منه نصًا مفتوحًا على التمثيل البصري والتخيل الجمالي، وتزداد أهمية هذا التوظيف حين ندرك أن المسرح الجزائري المعاصر يشغل غالبًا على سياقات سياسية واجتماعية حساسة، يصعب قولها أحيانًا بشكل مباشر. وهنا يُصبح الكاريكاتير وسيلة خارج اللغة للتعبير عن مواقف قد لا يصحّح بها النص. إنه يعوّض الصمت، ويكمل التلميح، ويُفجّر المعنى، ويعزّز البعد الساخر أو النقدي للنص.

إن ما نراه في مسرحيتي كاميكاز وتاكتيك هو نوع جديد من الكتابة الدرامية الهجينة، التي لا تؤمن بوحدة الجنس الأدبي بل تنفتح على الفنون الأخرى، وتنتج نصًا بصريًا-نقديًا-ساخرًا، يضع

¹ - ينظر: المرجع السابق، ص: 15.

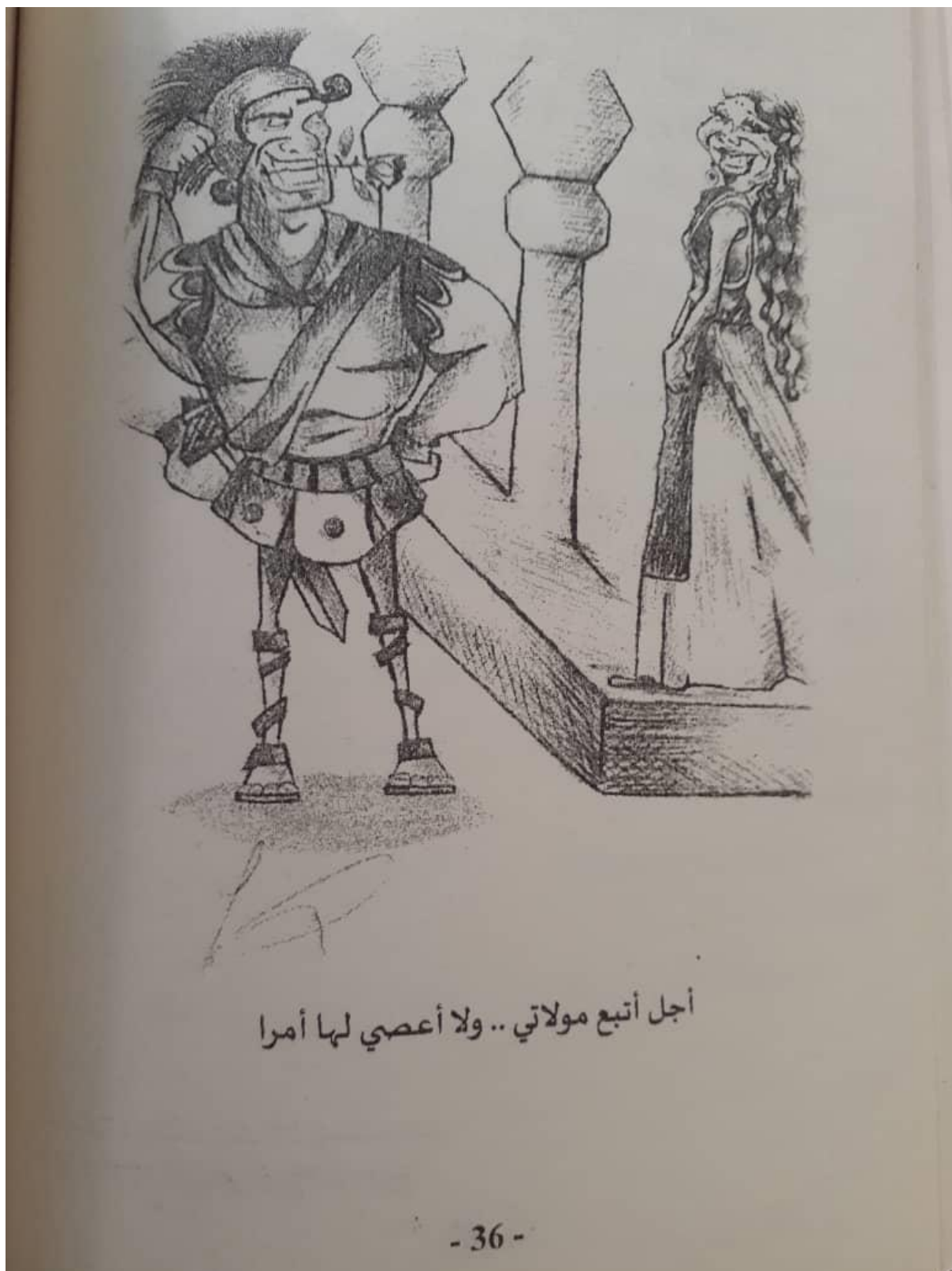
المتلقي في قلب لعبة مزدوجة: قراءة النص، وتأمل الكاريكاتير. وفي كل مرة لا تتكرر الرسالة، بل يُعاد تقديم المشهد بلغة مختلفة، أكثر اختزالاً، وأكثر جرأة، وأكثر إدهاشاً، وهذا ما سنراه في الأمثلة الآتية:



رسم كاريكاتيري 1: من مسرحية "تاكتيك" لعبد السلام حداد.



رسم كاريكاتيري 2: من مسرحية "تاكتيك" لعبد السلام حداد.



رسم كاريكاتيري 3: من مسرحية "تاكتيك".



لكن يا سيدي الملك، أنا لا أريد أن تسقط رجولتك أمام الناس.

- 46 -

رسم كاريكاتيري 4: من مسرحية "تاكتيك".



رسم كاريكاتيري 5: من مسرحية "تاكتيك".



رسم كاريكاتيري 6: من مسرحية "تاكتيك".



رسم كاريكاتيري 7: من مسرحية "تاكتيك".

المشهد الثاني



المكان: مكتب استقبال بمحافضة الشرطة، به شرطي جاوز الخمسين من عمره، يجلس في مكتبه يطالع الجريدة.

رسم كاريكاتيري 1: من مسرحية "كاميكاز".

المشهد الرابع



صوت (في الظلام): محكمة.
تشتعل الأضواء، المحكمة بها كراسي، ودمى تمثل رئيس
المحكمة ومستشاريه، ومكان للمتهم.

رسم كاريكاتيري 2: من مسرحية "كاميكاز".

المشهد القتامي



على جدار السجن يظهر خيال شخص يحمل سكيناً
ويطعن شخصاً آخر.. يقف أمامه بصمت ثم يضع
باقة الورود.

رسم كاريكاتيري 3: من مسرحية "كاميكاز".

ومن خلال ما تقدّم نلاحظ أن فن الكاريكاتير قد كشف عن النص المسرحي كما تجلّى في نماذج مثل كاميكاز وتاكتيك، عن مستوى جديد من الوعي الجمالي في الكتابة المسرحية الجزائرية المعاصرة، حيث لم تعد الكلمة وحدها كافية لصناعة المعنى بل صار النص نفسه مفتوحاً على وسائط بصرية وأدائية أخرى، تشتغل على تعميق الدلالة، وتوسيع أفق التلقي، وتكثيف الأثر الفني والفكري. وفي هذا السياق يُعدّ الكاريكاتير أداة تهجين حقيقية بين الكلمة والصورة، بين اللغة البصرية واللغة السردية، بين الإضحاك والتفكيك.

فمن خلال إدراجه في نهاية كل لوحة مشهدية، يُسهم الكاريكاتير في خلق قفلة بصرية ساخرة توازي النهاية الدرامية للحدث، وتضيف إليه طبقة جديدة من المعنى، لا تُقال بالكلمات ولكن تُفهم عبر الصورة، وعبر المبالغة التي هي جوهر فن الكاريكاتير. هذه النهاية المصوّرة وإن بدت في ظاهرها خفيفة أو هزلية، إلا أنها تؤدي وظيفة المرآة النقدية التي تعكس المشهد من زاوية أخرى وتقدّمه بتكثيف بصري يُثير التفكير لا التلقي السلبي.

ولعلّ أبرز ما يميز هذا التداخل هو أن الكاريكاتير هنا لا يخدم المسرح كشكل، بل يُشاركه في صناعة الخطاب، فهو لا يشرح الحدث ولا يُزيّنه، بل يُعيد تأويله، أحياناً بسخرية جارحة، وأحياناً بمفارقة بصرية تُعرّي التناقضات التي لا يُمكن للحوارات أن تصوغها. وهذا ما يجعل من الكاريكاتير في هذه النصوص نوعاً من التعليق البصري الذي يُمارس حرية تأويل تفوق أحياناً ما يسمح به النص نفسه. ويلاحظ أن هذا التهجين البصري يُوازي مضموناً مسرحياً قائماً أصلاً على الوعي النقدي والسخرية والباروديا، كما هو الحال في تاكتيك وكاميكاز، مما يُبرّر انسجام هذا الشكل الهجيني مع مضمون النص بل ويُعزّز توجهه الجمالي والفكري. فالمسرح في هذه التجارب لا يكتفي بتقديم حكاية وإنما يسعى إلى خلخلة المعنى واستفزاز القارئ، ودفعه إلى التفكير من خلال أكثر من قناة: النص، الرسم، الإحالة، المفارقة.

كما أن هذه الرسوم الكاريكاتيرية تُثير تساؤلات مهمة حول مفهوم النص المسرحي نفسه: هل هو فقط ما يُنطق على الخشبة؟ أم أنه أيضاً ما يُرى، وما يُحسّ، وما يُفكر فيه قبل العرض؟ وهنا، يُمكن

القول إن الكاريكاتير يُعيد تعريف النص المسرحي بوصفه كائناً بصرياً وتخييلياً مركباً يتكوّن من عدة أصوات وصور وأشكال، ويُخاطب القارئ بوسائط متعددة.

في هذا التداخل لا نكون أمام زخرفة ورقية ولكن أمام تجريب فني صادق يُعيد صياغة علاقة المسرح بالمتلقي، ويحمّله مسؤولية التأويل، والضحك، والاشتباه، والتساؤل. فإنه تهجين لا بين الفنون فحسب ولكن بين أشكال الوعي: وعي يقرأ، وعي يرى، وعي يضحك، وعي يشكّك.

وهكذا يكون إدماج فن الكاريكاتير في النص المسرحي الجزائري المعاصر امتداداً لمشروع فني أكبر يقوم على المهجنة، وعلى كسر الحدود بين الأجناس، وعلى تحرير المسرح من سلطة الكلمة وحدها لصالح تجربة ركحية وبصرية وفكرية أكثر انفتاحاً وأكثر معاصرة، وأكثر قدرة على التعبير عن قلق الإنسان الجزائري في زمن السرعة والصورة.

من خلال استقراء النماذج المسرحية الجزائرية المعاصرة وتحليلها تبين أن ظاهرة التهجين، سواء على مستوى الأنساق النصّية (التناص) أو على مستوى الخطاب الفني البصري والجمالي (التهجين الفني والأجناسي)، تتمثل أحد أبرز ملامح التجريب والتجديد في الكتابة المسرحية الجزائرية الحديثة. لقد تجاوز النص المسرحي المعاصر الحدود التقليدية للمسرح الكلاسيكي، وأصبح مجاًلاً مفتوحاً لتداخل الفنون وتفاعل الأجناس وتعدد الوسائط التعبيرية، بما يعكس تحولات أعمق في النظرة إلى الفن، والهوية، والواقع، والجمهور.

ففي المبحث الأول، تبين أن حوار النصوص (التناص) داخل المسرح الجزائري لا يُعد ترفاً ثقافياً، ولكنه يشكّل أداة فنية وفكرية فعالة، تُستدعى من خلالها نصوص الشعر العربي، والتراث الشعبي، والقرآن الكريم، والمثل العربي، والنصوص المسرحية العالمية، والتاريخ، والفلسفة، لتُدمج ضمن نسيج درامي جديد يضحّ فيها حياةً أخرى، ويمنح العرض المسرحي طاقة تعبيرية وثقافية مضاعفة. ولم يكن هذا التناص مجرد استحضار، كان في جوهره تفكيكاً، ومحاور، وتقويضاً أحياناً للنماذج القديمة، واستلهاماً نقدياً لما تحمله من رموز ودلالات.

أما في المبحث الثاني، فقد برز التهجين الأجناسي والفني كمسار موازٍ للتناص، يُكرّس رؤية إخراجية حدائية تعتمد على انفتاح المسرح على الفنون الأخرى، مثل الموسيقى، والرقص، والسينما، والكاريكاتير، والتشكيل، وغيرها. وقد أظهر التحليل أن هذا التداخل لم يكن عشوائياً أو شكلياً فكان توظيفاً وظيفياً واعياً يخدم السياق الدرامي، ويُسهّم في بناء خطاب مسرحي بصري وتفاعلي ينسجم مع حساسية المتلقي المعاصر ويمنحه فرجة هجينة مفتوحة على الصوت، والحركة، والإيقاع، والرمز، والصورة.

وقد تكرّس هذا التهجين في عدة مظاهر، من أبرزها:

✓ تداخل الموسيقى والرقص في بناء مشاهد تمثيلية رمزية تستثمر الطقس، والانفعال، والهوية.

✓ التناص البصري مع السينما والتلفزيون، بما يكشف أثر الصورة في الوعي الشعبي، وقدرة المسرح على تفكيكها.

✓ توظيف فن الكاريكاتير داخل النص الورقي، كأداة نقدية صامتة توازي الحوار وتعلّق عليه بسخرية.

✓ إعادة صياغة الشخصيات المسرحية التاريخية أو الأسطورية ضمن رؤية محلية، هجينة، وساخرة.

كل هذه المظاهر تؤكد أن المسرح الجزائري المعاصر لا يسير في اتجاه واحد، فهو مسرح متعدد، تفاعلي، متشابك، يعكس في بنيته المزدوجة (النص والعرض) تركيب الهوية الجزائرية ذاتها المتأرجحة بين التراث والحداثة، بين المحلي والعالمي، بين الجسد والكلمة، وبين الرمز والصورة. إن التهجين في هذه التجارب لا يُعدّ خيانة للشكل المسرحي لكنه توسيع له، وإعادة النظر في جمالياته، والتعمّق في الواقع الثقافي والوجودي للإنسان الجزائري، فهو مسرح يُراهن على التعدد، وعلى الانفتاح، وعلى خرق الحدود بين الأجناس الفنية، لِيُنتج فرجة مغايرة أكثر تعقيداً، وأكثر حيوية، وأكثر قدرة على مساءلة الذاكرة.

خاتمة

خاتمة:

بعد هذا المسار التحليلي الذي تناول مظاهر الهجنة اللغوية والثقافية والأجناسية في الحوار المسرحي الجزائري المعاصر، يمكن القول إنّ ما تكشف عنه الدراسة لا يقتصر على تتبع الظاهرة في بعدها الشكلي أو اللغوي، إذ يتجاوز ذلك إلى فهم أعمق للعلاقة بين اللغة والمجتمع، وبين الخطاب المسرحي والتحويلات الثقافية التي شهدتها الجزائر في العقود الأخيرة، لقد حاول البحث من خلال مقارنة نقدية أن يسلط الضوء على ميدان المسرح الجزائري بوصفه فضاءً للتعدد والتفاعل والتجريب، حيث تتقاطع اللغات وتتجاوز الهويات وتتداخل الأجناس الأدبية والفنية في تشكيل صورة جديدة للذات الجزائرية.

ومن هذا المنطلق، تأتي الخاتمة لتجمع أهم النتائج التي أفضت إليها الدراسة، وتبين ما أضافته من رؤى نظرية وتطبيقية يمكن أن تسهم في تطوير الدرس المسرحي الجزائري والعربي عمومًا، ومن مجمل ما يمكن أن نستخلصه كالتالي:

- أكّدت الدراسة أنّ المسرح الجزائري المعاصر تجاوز بالفعل حدود المحلية الضيقة، فلم يعد أسير اللغة الواحدة أو الفضاء الجغرافي المغلق، إذ تحوّل إلى فضاء مفتوح على اللغات والثقافات والوسائط المختلفة. فقد استطاعت نصوص عديدة أن تدمج بين العربية الفصحى والدارجة والأمازيغية والفرنسية والإنجليزية، في انسجامٍ تعبيريّ يعكس وعي الكتاب بتحويلات المشهد العالمي. هذا الانفتاح اللغوي لم يكن مجرد تقليدٍ أو ترفٍ فني، فهو نتاج وعي بضرورة جعل المسرح الجزائري جزءًا من الحوار الكوني حول قضايا الإنسان والهوية، حيث أصبح قادرًا على أن يعبر بلغة محلية عن أسئلة كونية.

- ورغم هذا الانفتاح على العالم، ظلّ المسرح الجزائري وفيّاً لهومومه الأساسية المتمثلة في قضايا الهوية والذاكرة والانتماء. فقد احتفظ الخطاب المسرحي بروح الالتصاق بالواقع الاجتماعي والسياسي للجزائر، وهو ما جعله يجمع بين الطابع المحلي الأصيل والبعد الإنساني العالمي. فالنصوص الجزائرية

اليوم تعكس تجربة الذات في مواجهة الآخر، لكنها لا تقع في فخ الانغلاق لكنها تبرز بين ما هو جزائري وما هو إنساني، في توازن دقيق بين الذات والغير.

- أثبت المسرح الجزائري من خلال ممارساته الفنية والنصية أنه مجال خصب لدراسة ظواهر التهجين والتفاعل الثقافي. فهو مسرح يفتح على اللغات، والرموز، والموروث الشعبي، ويندمج مع التيارات العالمية دون أن يفقد ملامحه المحلية. وبذلك أصبح نموذجًا متقدمًا لدراسة مفاهيم ما بعد الكولونيالية، خاصة فيما يتعلق بمسائل الحوار والتعددية الثقافية واللغوية. ولعلّ هذا ما يمنحه فرادته مقارنة بغيره من الأجناس الأدبية، إذ يظلّ المسرح في الجزائر فضاءً تجريبياً لتفكيك البنى الاجتماعية والثقافية الراسخة.

- أظهر المسرح الجزائري قدرة لافتة على استيعاب التعدّد اللغوي داخل بنيته النصية، متحوّلاً إلى فضاء حوارى متعدد الأصوات يعكس تنوّع المجتمع الجزائري وتحولاته الثقافية والاجتماعية، فلم يعد هذا المسرح حبيس الثنائية التقليدية بين الفصحى والفرنسية، فقد انفتح على أنماط تعبيرية مستمدة من الواقع الشعبي ومن الخطابات الإعلامية والسينمائية والرقمية، منتجاً لغة هجينة تتجاوز فيها أصوات تنتمي إلى خلفيات اجتماعية وثقافية مختلفة تعبّر كلّ منها عن رؤيتها للعالم بلغتها الخاصة، وبذلك يغدو التعدّد اللغوي آلية جمالية ودلالية للكشف عن الصراعات الطبقية والثقافية ويمنح النص المسرحي بعداً واقعياً وسوسيوثقافياً متجذراً في الحياة اليومية، فضلاً عن دينامية حوارية متجددة تقع في منطقة وسطى بين الأدبي واليومي وبين الثقافي والعفوي.

- تناول المسرح الجزائري قضايا إنسانية واجتماعية راهنة مثل الهجرة، البطالة، الذاكرة الجماعية، العنف السياسي، وتبعات الاستعمار، فجعل من الخشبة منبراً للتأمل في المصير الجماعي. وبذلك تحوّل النص المسرحي إلى مرآة للواقع، يتقاطع فيها اليومي بالتاريخي، والذاتي بالجمعي، في بنية خطابية تكشف عن وعي المبدعين بمسؤولية الفن في إيقاظ الضمير الجمعي وتحريك الأسئلة المؤجلة.

- من خلال آليات التهجين الثقافي واللغوي، أسهم المسرح الجزائري في إعادة تشكيل الهوية الجزائرية كهوية مفتوحة تتجاوز الأحادية والانغلاق. فهو لا ينكر أثر الآخر ولا يستسلم له، وإنما يعيد

تمثيله داخل خطاب فني يدمجه ويعيد إنتاجه وفق خصوصية محلية. إنّ المهجنة هنا ليست علامة ضعف ولكنها فعل مقاومة وإبداع، إذ تمنح الذات الجزائرية فرصة إعادة تعريف نفسها من موقع التعدد لا التماثل.

- كما أصبح المسرح الجزائري المعاصر وسيلة حوار ثقافي بين الجزائر والعالم، يستلهم تجارب مسرحية غربية وعربية، ثم يعيد إنتاجها بروح جزائرية. إنّ هذا التفاعل لا يُفقد المسرح أصالته، إذ يمنحه بعداً عالمياً جديداً، يجعله قادراً على طرح أسئلة مشتركة حول الحرية، والعدالة، والهوية، والإنسان. وهكذا تحوّل المسرح إلى وسيط بين الثقافات، وجسر للتفاعل المعرفي والفني.

- تبين أنّ الحوار المسرحي يشكّل جوهر البنية الدرامية، فهو ليس مجرد تبادل لغوي بين الشخصيات، فهو منظومة فنية معقدة تتداخل فيها العناصر اللغوية والنفسية والاجتماعية والجمالية. فالحوار في المسرح الجزائري ينهض بوظائف متعدّدة: يكشف الصراع، يعبر عن التناقضات، ويولّد الدلالة. إنه بمثابة الحامل المركزي للدراما، ومختبر للأفكار والمواقف التي تصنع التوتر المسرحي.

- كما بيّنت الدراسة أنّ الحوار المسرحي يختلف عن الحوارية كما طرحها باختين؛ فالأول بنية فنية داخل النص، أما الثانية فهي مبدأ فلسفي وفكري يتعلّق بتفاعل الأصوات والخطابات داخل الثقافة. ورغم اختلاف المنظورين، إلا أنّ المسرح الجزائري يجسد هذا التداخل بوضوح، إذ تتواجه داخله أصوات متعددة تمثل فئات اجتماعية وأيديولوجية متباينة، في شكل حوار متوتر يفتح النص على قراءات متعددة.

- أظهرت الدراسة أنّ مفهوم التهجين عند باختين لا يقف عند اللغة، إذ يتعداها إلى الأسلوب والجنس والنص، فيما طوّره هومي بابا ليصبح أداة لفهم التداخل الثقافي في سياقات ما بعد الكولونيالية. وقد تجلّى هذا بوضوح في المسرح الجزائري الذي يشكّل "فضاءً ثالثاً" بالمعنى البابوي، حيث تتقاطع فيه الهويات المختلفة لتنتج أشكالاً جديدة من الانتماء والمقاومة.

- إنّ الحوار في المسرح الجزائري المعاصر فضاءً جدلي بامتياز، يُعبّر عن التوترات القائمة بين الذوات داخل المجتمع. فالمواجهات اللغوية والفكرية بين الشخصيات ليست سطحية، بل تكشف عن

عمق الصراع بين الأجيال، بين السلطة والمواطن، وبين التقليد والحداثة. ومن هنا يتحوّل الحوار إلى بنية فلسفية وفنية تُنتج المعنى وتعيد بناء الذات الجماعية.

- الهجنة في المسرح الجزائري لا تقتصر على اللغة أو الثقافة، لكنّها تمتد إلى الفضاءات والرموز والعادات اليومية. فهي تمسّ المكان (القصة، الأحياء الشعبية، المسارح الجهوية)، والزمان (استحضار الماضي في الحاضر)، والسلوك (اللباس، السلوكيات)، لتجعل المسرح مرآة لهوية جزائرية تتجدد باستمرار في مواجهة التحولات.

- ولم تعد الهجنة مفهوماً سلبياً كما قد يُظن، بل غدت فعلاً إبداعياً يُمكن الذات من مقاومة التهميش وإعادة بناء وعيها. فكل نصّ مسرحي جزائري يحمل في بنيته مقاومة ضمنية للإقصاء، سواء كان لغوياً أو ثقافياً، ويعيد إنتاج الذات ضمن علاقة جدلية مع الآخر، فيما يشبه إعادة توزيع للسلطة الرمزية داخل الخطاب.

- إنّ التهجين اللغوي كما صاغه باختين يتجلّى بقوة في المسرح الجزائري، عبر التناوب بين الأساليب، وتجاوز الخطابات المتباينة. هذا التعدد الأسلوبي يمنح النص طاقة حيوية، ويخلق توازناً بين مستويات التعبير الشعبي والنخبوي، كما يعكس واقع التعدد الاجتماعي في الجزائر، حيث تتقاطع الأصوات المتنافرة في نسيج واحد.

- انفتح المسرح الجزائري أيضاً على الأجناس الأدبية والفنية الأخرى كالقصيدة، والحكاية الشعبية، والأغنية، والرواية، مما جعله فضاءً متعدّد الأشكال والتقنيات. هذا التداخل الأجناسي يُظهر وعياً جديداً بمفهوم "النص المفتوح"، الذي يتيح إمكانيات هائلة للتجريب، ويجعل المسرح في حوار دائم مع الفنون الأخرى.

- وقد تجاوز هذا التداخل الأجناسي حدود الأدب إلى مجالات بصرية وسينمائية وموسيقية، مثل توظيف الفيديو آرت والموسيقى الحية وفن الكاريكاتير ضمن العرض المسرحي، وهو ما أضفى على الخشبة الجزائرية طابعاً حداثياً متجدداً. وهكذا أصبح المسرح الجزائري ملتقى للفنون، ومجالاً لدمج الأنماط التعبيرية في تجربة فنية متكاملة.

- تكشف هذه الخلاصة أنّ التفاعل بين الحوار، والتهجين، والتناص، في المسرح الجزائري، أفرز نصوصاً مركّبة تتجاوز البنية الكلاسيكية للدراما. فهي نصوص تستثمر الموروث وتعيد تأويله في ضوء الحاضر، وتدمج الخطاب الشعبي بالخطاب الفلسفي، ما يجعلها شاهدة على تطور الوعي الجمالي في الجزائر المعاصرة.

وختاماً، فإنّ هذا البحث الذي اشتغل على الكشف عن مظاهر الهجنة اللغوية والثقافية والأجناسية في الحوار المسرحي الجزائري المعاصر، لا يدّعي تقديم حقائق يقينية أو نتائج نهائية مغلقة، بقدر ما يمثل مقارنة نقدية تسعى إلى إضاءة بعض الجوانب المهملة في هذا الحقل، وتقديم قراءات نسبية قابلة للنقاش والمساءلة. وما توصلنا إليه يبقى خطوة أولى يمكن أن تُفتح عليها آفاق لمزيد من الدراسات المتخصصة التي قد تعمّق النظر في الموضوع، وتوسع مقارباته النظرية والتطبيقية بما يخدم الإبداع المسرحي الجزائري ويفتح له مجالات جديدة للتأويل والفهم.

قائمة المصادر والمراجع

■ القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1. أحمد، أبودشيشة. الصعود إلى السقيفة. دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1984، ط1.
2. أمال، درغوم. مزغيطان. دار كلاما للنشر، قلمة، الجزائر، 2023.
3. ريشاردي، مارسى. ميموازا الجزائر. ترجمة: آيت قني سعيد حسين، مخطوطة، المسرح الجهوي عز الدين مجوي، عنابة، الجزائر، 2013.
4. عبد الحميد، قوري. لوزة. وزارة الثقافة، المسرح الجهوي "عز الدين مجوي - عنابة"، الجزائر.
5. عبد السلام، حداد Tactique. سكوت... نريد أن نمثل. دار كلاما للنشر والتوزيع، قلمة، الجزائر، 2023، ط1.
6. عبد السلام، حداد. كاميكاز. دار كلاما للنشر، قلمة، الجزائر، 2023.
7. عز الدين، ميهوي. الحلم التارقي. مخطوط، المكتبة الوطنية، الجزائر.
8. علاق، بايلي. سائق سيارة الأجرة. ضمن: مختارات من المسرح الجزائري الجديد، ترجمة: أحسن ثليلاني، منشورات السهل، الجزائر، 2009.
9. علاوة، كوسة. بين الجنة والجنون. دار الإعلام والثقافة، الشارقة، 2014، ط1.
10. عمار، قواسمية. موت المؤلف. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، موفم للنشر، الجزائر، 2023، ط1.
11. عمار قواسمية، لا سمح الله، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، موفم للنشر، الجزائر، 2023، ط1.
12. مراد، سنوسي. الغول بوسبع ريسان. دار البغدادي للنشر والتوزيع، الرويبة، الجزائر، 2016.

13. نور الدين، مغسلي. أجرينو. ترجمة: أحسن ثليلاني، منشورات السهل، الجزائر.
14. ولد عبد الرحمن، كاكي. 132 سنة: من مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكي. وزارة الثقافة، الجزائر، 2022.

ثانياً: المراجع:

أ- باللغة العربية:

1. إبراهيم حركات، المغرب عبر التاريخ، ج1، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.
2. إبراهيم دانيوس، نزهة المشتاق، تحقيق: أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1983.
3. إبراهيم صالح الفلاي، ازدواجية اللغة: النظرية والتطبيق، مكتبة الملك، الرياض، السعودية، ط1، 1996.
4. إبراهيم محمود، رهانات التهجين: الجسد والثقافة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2018.
5. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج8، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998.
6. أبو نسيب سعد الدين، "المسرح العربي المدني الجزائري"، مجلة الثقافة، ع55، فيفري 1980.
7. أحمد صفر، مدينة المغرب في التاريخ، دار النشر بوسلامة، تونس، 1959.
8. أحمد مجاهد، أشكال التناسل الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998.
9. أحمد محمد المعتوق، نظرية اللغة الثالثة: دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى، المركز الإسلامي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

-
10. إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري: دراسة في الأشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، ج1، ط1، 2009.
11. بثينة العيسى، فنيات كتابة الحوار الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص10.
12. جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة المسرحية: دراسات في المسرح، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، دون طبعة.
13. جميل حمداوي، التهجين في روايات أحمد المخلوفي، دار الريف للنشر الإلكتروني، المغرب، 2019.
14. حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1967.
15. حامد الربيعي، هوية الثقافة لمسرح ما بعد الكولونيالية، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2015.
16. حميد حميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.
17. حميد حميداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.
18. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 2000.
19. الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، دون تاريخ.
20. زهير أحمد محمد المنصور، قضايا الأسلوب عند ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، 2010، دون طبعة.

-
21. سامية إدريس، تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية: دراسة في علم اجتماع النص الأدبي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.
22. الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري: مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكبي، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.
23. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتظم العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1993.
24. شوقي ضيف، الفكاهة في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، دون تاريخ.
25. صالح مباركية، المسرح في الجزائر: النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 (عرض وتوثيق)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005.
26. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، دون تاريخ.
27. صورية غجاتي، الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة، دار جسور للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2016.
28. عباس الجارري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها، ج1، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط2، 1982.
29. عبد الجليل مرتاض، التهجين اللغوي في جزائر العهد العثماني، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2005.
30. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، دار البشير، عمّان، الأردن، 1988.
31. عبد الله أبو هيّف، المسرح العربي المعاصر: قضايا ورؤى وتجارب، منشورات آفاق الكتب العرب، دمشق، سوريا، 2002.
32. عبد الملك مرتاض، من قضايا المسرح الجزائري، دار الغرب، الجزائر، 1996.

33. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1983.
34. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1984، دون طبعة.
35. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2013.
36. عز الدين مناصرة، علم التناص: نحو منهج تفاعلي عنكبوتي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2006.
37. عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2013.
38. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
39. قيس محمد عمر، البنية الحوارية في النص المسرحي: ناهد الرمضاني أمودجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2011.
40. كمال يوسف، في فلسفة اللغة، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1978.
41. محمد جليد، خطاب الاعتراف نحو بديل تركيبي في تحليل الرواية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2019.
42. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الانتماء الحضاري، دمشق، سوريا، ط1، 1998.
43. محمد داود، اللغة: كيف تحيا؟ ومتى تموت؟، دار النهضة، القاهرة، مصر، دون طبعة، 2016.

-
44. محمد دميّاطي، مدخل إلى علم اللغة الاجتماعي، مكتبة لسان عربي للنشر والتوزيع، إندونيسيا، ط2، 2017.
45. محمد طمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
46. محمد عبّازة، تطور الفعل المسرحي التونسي من النشأة إلى التأسيس، دار سحر للنشر، تونس، 1997، ص14.
47. محمد عزّام، النص الغائب: تحليلات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
48. محمد علي الخولي، الحياة مع لغتين: الثنائية اللغوية، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، السعودية، ط1، 1988.
49. محمد مندور، في الأدب والنقد، نخضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دون تاريخ.
50. محمد ناصر بوحجام، السخرية في الأدب الجزائري الحديث، جمعية التراث للنشر، الجزائر، دون تاريخ.
51. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1914-1947، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1967.
52. محمود المصفر، التناص بين الرؤية والإجراء في النقد العربي، مطبعة التسفير الفني، تونس، دون طبعة، 2000.
53. مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1998.
54. مصطفى صفوان، لماذا العرب ليسوا أحرارًا؟، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

55. نبهان السعدون وبشير السوداب، شعرية تشكيل الحوار: قراءة في المجموعة القصصية "مدن وحقائب" لسعدي المالح، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، دون طبعة، 2015.
56. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، دون تاريخ.
57. نجيب محفوظ، الشحاذ، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2015.
58. نُهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي: التناسية، النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة، الرياض، السعودية، ط2، 2006.
59. نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1، 2006.
60. هایل علي المذابي، المصعد في نقد المسرح، دروب للنشر، الأردن، ط1، 2018، ص54.
61. ياسين سليمان، جنون المسرح وجنائته: مقاربات تعددية في مسرح أبو ديشيشة، النشر الجامعي الجديد، تلمسان، الجزائر، 2012.

ب- المراجع المترجمة:

1. سعيد، إدوارد. الاستشراق. ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط5، 2001.
2. سعيد، إدوارد. الثقافة والإمبريالية. ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 2004 (مقدمة المترجم).
3. اكصيل، اصطيغان. تاريخ شمال أفريقيا. ترجمة: محمد التازي سعود، مطبوعات أكاديمية، الرباط، المغرب، ط1، 2007.

-
4. لونها، آنيا. الكولونيالية وما بعدها. ترجمة: باسم المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط3، 2018.
5. برونل، ب. وآخرون. النقد الأدبي. ترجمة: هدى وصفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 129.
6. آرون، بول وآخرون. معجم المصطلحات الأدبية. ترجمة: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2012.
7. أشكروفت، بيل، وجاريت جريفيت، وهيلين تيفن. دراسات ما بعد الكولونيالية: المفاهيم الأساسية. ترجمة: أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.
8. سيلوبوك، بيير. صنعة الرواية. ترجمة: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000، دون طبعة.
9. تودروف، تزفيتان. الشعرية. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
10. مورجان، تشارلز. الكاتب وعالمه. ترجمة: شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2012.
11. رينجير، جان بيير. قراءة المسرح المعاصر. ترجمة: حمادة إبراهيم، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، دون تاريخ.
12. آلان، جراهام. نظرية التناص. ترجمة: باسم المسالمة، دار التكوين للتأليف والنشر، دمشق، سوريا، ط2، 2011.
13. كريستيفا، جوليا. علم النص. ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص 21.
14. كارتر، ديفيد. النظرية الأدبية. ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

-
15. همفري، روبرت. تيار الوعي في الرواية الحديثة. ترجمة: محمد الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، دون طبعة.
16. سلالي، علي. شروق المسرح الجزائري. ترجمة: أحمد منور، منشورات الجاحظية، الجزائر، 2001.
17. جوليان، شارل أندري. تاريخ إفريقيا الشمالية. تعريب: محمد مزالي والبشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1969.
18. تشيني، شلدوة. تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة. ترجمة: دريني خشبة، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ج 1.
19. ثليلاني، أحسن (مترجم). مختارات المسرح الجزائري الجديد. منشورات السهل، الجزائر، 2005.
20. لوبون، غوستاف. حضارة العرب. ترجمة: عادل زعيتر، المكتبة العصرية، القاهرة، مصر، دون تاريخ.
21. داوود، كمال. معارضة الغريب. ترجمة: ماريا الدويهي وجان هشام، دار البرزخ ودار الجديد، الجزائر - بيروت، 2016.
22. فرجاس، لويس. المرشد إلى فن المسرح (الدراما). ترجمة: أحمد سلامة محمد، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، 1976.
23. إيدل، ليون. القصة السيكلوجية: دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة. ترجمة: محمد السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، لبنان، 1959.
24. لوشي، مارفين شبارد. كل شيء عن التمثيل الصامت. ترجمة: سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002.
25. مرد بميليت، وجيرالد بنتلي. [عنوان غير واضح]. ترجمة: صدقي خطاب، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دون تاريخ.

26. مرشتوكليفوردليتش، مرلين. الكوميديا والتراجيديا. ترجمة: أحمد علي محمود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990.
27. باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي. ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987.
28. باختين، ميخائيل. الكلمة في الرواية. ترجمة: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988.
29. باختين، ميخائيل. شعرية دوستوفسكي. ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
30. غابسون، نايجل سي. فانون والمخيلة بعد الكولونيالية. ترجمة: خالد عايد أبو هديب، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
31. بابا، هومي. موقع الثقافة. ترجمة: ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004.
- ثالثاً: المعاجم والقواميس:
1. إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة: دار المعرفة الجامعية، د.ت.
2. إبراهيم مصطفى وآخرون. المعجم الوسيط. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.
3. ابن منظور. لسان العرب، مجلد 9، بيروت: دار صادر، د.ت.
4. باتريس بافي. معجم المسرح. ترجمة ميشال خطّار. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2015.
5. سعيد علوش. معاجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: عرض وتقديم وترجمة. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1985.
6. الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. القاموس المحيط، ج3، مادة "نصص". القاهرة: المطبعة الأميرية، ط2، د.ت.

7. ماري إلياس وحنان قصاب حسن. المعجم المسرحي. بيروت: مكتبة ناشرون، ط.1، 1997.

8. مجدي وهبة وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. بيروت: مكتبة لبنان، ط.2، 1984.

9. محمد القاضي وآخرون. معجم السرديات. تونس: دار محمد علي للنشر، ط.1، 2010.

رابعاً: المقالات:

1. إبراهيم جنداري، "تعدد الأصوات: المنظور السردى روايات جبرا إبراهيم جبرا أنموذجاً"، مجلة التربية والعلم، العدد (28)، 2001.

2. أبو الحسن سلام، "المونودراما وفنون ما بعد الحداثة"، موقع الحوار المتمدن، العدد (2491)، 10 ديسمبر 2008، متاح على www.ahewar.org :

3. حسن البناء، "عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية: نموذج تحليلي من يوسف إدريس"، مجلة فصول، المجلد (5)، العدد (1)، ديسمبر 1984، القاهرة، مصر.

4. الخالد العارف، "الفضاء الثالث في رواية واسيني الأعرج: شطب الحدود وإعادة الكتابة"، مجلة التبيين، العدد (14)، 2015.

5. رمضان محمود كريم، علي محمود أحمد، "الحوارية الباختينية: إشكال في التنظير والتطبيق،

دراسة تحليلية في نقد النقد"، مجلة جامعة كرميان، جامعة كرميان، كردستان العراق، عدد ديسمبر 2022.

6. سمير رفاس، "إشكالية التعايش اللغوي في المجتمع الجزائري"، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد (24)، 2014.

7. عباس المصري، عماد أبو حسن، "الازدواجية اللغوية في اللغة العربية"، مجلة المجمع، العدد (8)، 2014.

8. عبد الرزاق عبيد، "الألفاظ التركية والفارسية الباقية في عامية الجزائر" (ترجمة: محمد بن أبي شنب)، مجلة اللغة والأدب، العدد (18)، جامعة الجزائر.
9. علي القاسمي، "التداخل اللغوي والتحول اللغوي"، مجلة الممارسات اللغوية، مخبر الدراسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد (1)، 2010.
10. محمد تدو، "التهجين في الرواية الجزائرية المعاصرة على ضوء نظرية هومي بابا"، مجلة إضاءات نقدية، المجلد (10)، العدد (37)، 2020.
11. محمد تدو، علي رضا شيخي، "التهجين في الرواية الجزائرية المعاصرة على ضوء نظرية هومي بابا: رواية «كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك» لعمارة لخص أنموذجاً"، مجلة إضاءات نقدية، العدد (37)، 2020.
12. محمد مرزوق، "المرتكزات اللسانية لنظرية باختين الحوارية: مطارحة في الأصول والمفاهيم"، مجلة التعليمية، المجلد (3)، العدد (8)، ديسمبر 2016.
13. مديحة عتيق، "ما بعد الكولونيالية: مضمونها، أعلامها، أطروحتها"، مجلة دراسات وأبحاث، المجلد (7)، العدد (11)، جامعة الجلفة، الجزائر، 15 مارس 2015، ص 227-246.
14. نهاد الموسى، "الازدواجية في العربية: ما كان، ما هو كائن، وما يتبقى أن يكون"، ضمن: ندوة الازدواجية في اللغة العربية، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1988.
- خامساً: المراجع الأكاديمية (الرسائل والأطروحات)**
1. خلوف، مفتاح. شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري. أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2014-2015.
2. فارحين. التحول اللغوي لدى مدرسي اللغة العربية وأثره في تعليم مهارة الكلام: دراسة حالة معهد نور الحكيم بكديري، لومبوك الغربية. أطروحة ماجستير، جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية، مالانج، 2013-2014.

3. صبيان، نصر الدين. اتجاهات المسرح العربي في الجزائر 1945–1980. رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة دمشق، سوريا.

سادساً: المراجع الأجنبية

أ. الكتب (Books)

1. Abercrombie, Michael, C. J. Hickman, and M. L. Johnson. The New Penguin Dictionary of Biology. 8th ed. London : Penguin Books, 1990.
2. Aziri, Mohamed N. Les mots italiens et espagnols dans le vieux parler algérien. Alger : Éditions ANEP, 2014.
3. Berque, Jacques. Le Maghreb entre deux guerres. Paris: Le Seuil, 1962.
4. Berthelot, Francis. Parole et dialogue dans le roman. [Lieu inconnu]: [Éditeur inconnu], n.d.
5. Bhabha, Homi K. The Location of Culture. London: Routledge, 1994.
6. Dunbabin, Katherine M. D. Theater and Spectacle in the Art of the Roman Empire. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003.
7. Fanon, Frantz. The Wretched of the Earth. New York: Grove Press, 1963.
8. Fludernik, Monica. "Hybridity." In Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, edited by David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2005.
9. Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." In Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader, edited by Patrick Williams and Laura Chrisman. London: Routledge, 1994.
10. Juvenal. The Sixteen Satires. Translated by Peter Green. London: Penguin Classics, 1998.
11. Roth, Arlette. Le Théâtre algérien de langue dialectale, 1926–1954. Paris : François Maspero, 1967.
12. Scholes, Robert, and Robert Kellogg. The Nature of Narrative. Oxford: Oxford University Press, 1971.

ب. القواميس (Dictionaries)

1. Hanna, Samia, and others. Dictionary of Modern Linguistics. Beirut: Librairie du Liban Publishers, 1997.
2. Hornby, A. S. Oxford Advanced Learner's Dictionary. 7th ed. Oxford: Oxford University Press, 2005.
3. Oxford University Press. Oxford Learner's Pocket Dictionary. 4th ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.

1. Abou-Agag, Naglaa. "Homi Bhabha's Space and Neocolonialism." *Global Journal of Arts, Humanities and Social Sciences* 9, no. 3 (2020).
2. Hitchner, R. Bruce. "Rethinking Ancient Rome and Its Colonies in Africa." *Tufts Now*, Department of Classical Studies, Tufts University, February 21, 2024. <https://now.tufts.edu/2024/02/21/rethinking-ancient-rome-and-its-colonies-africa>
3. Lièvre, Éloïse. "Le dialogue et le genre." *Comètes*. Accessed via Fabula. <https://www.fabula.org/actualite/article7255.php>
4. Mattingly, David J. "Deconstructing the Discourses of Roman Imperialism." *Journal of Roman Archaeology* 12, no. 1 (January 2011). Johns Hopkins University Press.
5. Poplack, Shana. "Code-Switching (Linguistic)." University of Ottawa, December 2001. <https://www.researchgate.net/publication/285248787>
6. Rahane, Walid. "Why Do People Code-Switch: A Sociolinguistic Approach." (March 14, 2025). <https://www.academia.edu/2649532>
7. Stockhammer, Christina Sanchez. "Hybridization in Language." *ResearchGate* (2012). <https://www.researchgate.net/publication/225240188>

البسملة
الشكر والتقدير
مقدمة.....أ-ز
الفصل الأول: التأسيس المعرفي لمصطلح "الحوار - الحوارية - التهجين - المسرح الجزائري
المبحث الأول: الحوار المسرحي: المفهوم، النشأة والتطور،
الأنواع.....02
أولاً - مفهوم الحوار المسرحي: (Dialogue).....02
أ - الحوار لغة.....03
ب - الحوار اصطلاحاً.....04
ثانياً - نشأة الحوار المسرحي وتطوره.....10
ثالثاً - أشكال الحوار المسرحي وأنواعه.....15
1 - الحوار الخارجي.....16
أ - أنماط الحوار الخارجي.....18
_ الحوار المركب (الوصف، التحليل).....19
_ الحوار الترميزي.....22
_ الحوار المجرد من الترميز والوصف والتحليل.....25
ب - الحوار الداخلي.....26
أ - مونولوج مباشر.....30

ب- مونولوج غير مباشر.....	30
ت- المونولوج المفرد.....	30
ت- أنماط الحوار الداخلي.....	31
أ- حوار تيار الوعي.....	31
ب- مناجاة النفس.....	34
ت- الارتجاع الفني.....	39
ث- التخيل.....	43
ث- الحوار الصامت.....	45
المبحث الثاني: مصطلح الحوارية (المفهوم والنشأة).....	57
تمهيد:.....	57
أولاً- مفهوم الحوارية: «Dialogism».....	63
ثانياً- نقد النظرية الحوارية.....	66
ثالثاً- الخلفيات الفلسفية والفكرية لنظرية الحوارية عند ميخائيل باختين.....	71
رابعاً - مقولات الحوارية.....	73
1- التهجين.....	73
2- الأسلبة.....	73
3- الحوارات الخالصة.....	75
المبحث الثالث: مصطلح التهجين (مفهومه، مميزاته، نشأته)	
.....	76
أولاً- مفهوم التهجين.....	76
أ- لغة.....	76

82.....	ب- اصطلاحاً
91.....	ثانياً- مميزات التّهجين
92.....	ثالثاً- مصطلح التّهجين في دراسات ما بعد الكولونيالية
96.....	المبحث الرابع: النصّ المسرحي الجزائري (النشأة، عوامل الظهور، مراحل تطوره)
97.....	أولاً- اختلاف الآراء حول ظهوره
101.....	ثانياً- عوامل ظهوره
104.....	ثالثاً- نشأته وتطوره
104.....	1- في عهد الرومان
115.....	2- في العهد الإسلامي
118.....	3- في عهد الاحتلال الفرنسي
121.....	4- مراحل تطوره
121.....	_ المرحلة الأولى (ما قبل التأسيس)
122.....	_ المرحلة الثانية (البحث عن الذات)
124.....	_ المرحلة الثالثة (المسرح الإصلاحي والوطني)
124.....	_ المرحلة الرابعة (المسرح المقاوم الثوري)
125.....	_ المرحلة الخامسة (من الاستقلال _ الثمانينات)
126.....	_ المرحلة السادسة (عقد التسعينيات وأزمة الدم)
131.....	تمهيد
	الفصل الثاني: الهجنة الثقافية في النصّ المسرحي الجزائري - مسرحية أجيرو وسائق سيارة الأجرة أنموذجاً

1- الفضاء الثالث في مسرحية سائق سيارة الأجرة لعلاق بايلي	141
أ- الجزائر والعشرية السوداء: سياق الهجرة	141
2- الهجنة في مسرحية أليرينو	153
أ- الهجرة كخيار أو هروب: تحليل شخصية أليرينو	154
ب- جدل الهوية والانتماء: الأم، زوج الأخت، الأخت	161
3- تحليل مقاطع من المسرحية	172
أ- الهوية كفضاء هجين	172
ب- التوتر بين السلطة والمقاومة	172
ت- الدعوة للانفتاح	172
4- مستويات الهجنة الثقافية في مسرحية "أليرينو"	174
أ- هجنة الفضاء المكاني	174
ب- هجنة الشخص المسرحية	175
ت- هجنة السلوك	175
ث- هجنة الزمن	176
5- آثار الهجنة الثقافية في المسرحية	178
أ- التهجين الثقافي	179
ب- الاغتراب والهجرة	179
ت- التهجين الثقافي والاحساس بالاغتراب	180

ث- الذاكرة والصراع الجسدي والنفسي.....	181
6- مقولات الهجنة الثقافية عند "بابا" في مسرحية ألييرينو.....	182
أ- التفاوض.....	183
ب- الازدواجية.....	187
ت- التوقيع الهامشي.....	198
7- مظاهر التهجين الثقافي في المسرحية.....	199
أ- اللغة والهوية.....	199
ب- تناقضات في اللغة والهوية.....	201
8- الهجنة الثقافية وصراع الهوية بين المحلي والعالمي في المسرحية.....	205
9- تيمة الهجرة والهجنة الثقافية في المسرحية.....	215
الفصل الثالث: حوار اللغات في المسرح الجزائري المعاصر -قراءة في نماذج مختارة-	
المبحث الأول: المسرح الجزائري كفضاء متعدد.....	230
أولاً: عوامل التهجين اللغوي في المسرح الجزائري.....	231
1- العامل التاريخي.....	234
أ- الهجرات الأندلسية والمفردات الإسبانية.....	234
ب- التأثير العثماني ودوره في التهجين اللغوي.....	237
ت- الاستعمار الفرنسي وتأثيره في التهجين اللغوي.....	240
ثانياً: الجوانب الإيجابية والسلبية للتهجين اللغوي في مسرحيتي سلطان للبيع، ولعبة الزواج والزهر لمراد سنوسي.....	
	244

1- الجوانب الإيجابية.....	245
2- الجوانب السلبية.....	247
ثالثاً: المسرح الجزائري المعاصر واللغة الثالثة.....	248
1- اللغة الثالثة في مسرحية 132 سنة لكاي.....	251
رابعاً: تشكّل اللغة الثالثة.....	268
1- التداخل بين الفصحى والعامية في مسرحية 132 سنة.....	268
2- اللغة الثالثة بين العربية واللغات الأجنبية في 132 سنة.....	271
أ- الفرنسية كأداة للتعبير عن السلطة.....	275
ب- الفرنسية كلغة المفارقة والسخرية.....	279
المبحث الثاني: التداخل اللغوي "code-switching" في المسرح الجزائري (قراءة في نماذج مختارة).....	285
أولاً- ظاهرة التداخل اللغوي بين الدارجة والفرنسية في مسرحية متزوج في عطلة.....	290
ثانياً- التداخل اللغوي بين اللغة العربية والفرنسية والانجليزية في مسرحية لوزيرة.....	308
ثالثاً- توظيف اللغة الإنجليزية في مسرحيتي "موت المؤلف"، و"لا سمح الله".....	328
1- في مسرحية موت المؤلف.....	329
2- في مسرحية لا سمح الله.....	343
3- التداخل اللغوي بين العربية والأمازيغية.....	376
أ- تداخل العربية مع التارقية.....	379

ب- الخطاب المسرحي الأمازيغي (القبائلي).....	384
ت- تداخل الفرنسية مع اللغة الأمازيغية.....	395
الفصل الثالث: تداخل النصوص وتعدد الأجناس في المسرح الجزائري المعاصر	
المبحث الأول: مصطلح التناس (المفهوم، النشأة)	402
أولاً: مصطلح التناس (تأصيل للمفهوم)	403
1- مفهوم التناس في اللغة والاصطلاح.....	404
أ- في اللغة.....	405
ب- في الاصطلاح.....	409
2- التناس في ضوء النقد الغربي المعاصر.....	413
2-1 الحوارية عند باختين.....	415
2-2 التناس عند كريستيفا.....	420
ثانياً: حوار النصوص وتناسها في المسرح الجزائري المعاصر: قراءة في نماذج مختارة.....	
1- التناس مع الشعر العربي.....	428
2- التناس مع التراث الشعبي.....	444
أ- الحكاية الشعبية.....	444
ب- الحكاية التراثية.....	450
ت- الشعر الشعبي.....	455
ث- الأمثال الشعبية.....	466
ج- الأسطورة.....	477
ح- المثل الشعبي.....	487

429.....	3- التناس الديني مع القرآن الكريم
499.....	4- التناس مع المسرح العربي والعالمي وفن التمثيل
518.....	5- التناس مع الفلسفة والحكمة
533.....	6- التناس مع التاريخ
	المبحث الثاني: التداخل الأجناسي والفني في المسرح الجزائري
543.....	المعاصر
544.....	1- الموسيقى
557.....	2- الرقص
560.....	3- السينما
571.....	4- فن الكاريكاتير
589.....	خاتمة
595.....	قائمة المصادر والمراجع
609.....	فهرس المحتويات
617.....	الملخص

ملخص:

تتناول هذه الدراسة إشكالية الهجنة الثقافية واللغوية والأجناسية في المسرح الجزائري المعاصر، بالاعتماد على مقولات "ميخائيل باختين" في التهجين والحوار، و"هومي بابا" في الفضاء الثالث وما بعد الكولونيالية، إضافة إلى ما طرحته "جوليا كريستيفا" في التناص وتداخل الخطابات. وقد حاول البحث الكشف عن كيفية توظيف المسرح الجزائري المعاصر لهذه المفاهيم داخل نصوصه وعروضه المسرحية، من خلال دراسة نماذج مختارة مترجمة ومكتوبة بالعربية والفرنسية، حيث يظهر تداخل اللغات (الفصحى، الدارجة، الأمازيغية، الفرنسية، وأحياناً الإنجليزية) كآلية فنية ودلالية للتعبير عن واقع الهوية الجزائرية.

كما ركزت الدراسة على التهجين الثقافي بوصفه تعبيراً عن صراع الذات الجزائرية مع إرثها الاستعماري ومع واقع الهجرة والاندماج، إضافة إلى التهجين الأجناسي الذي تجلّى في انفتاح النصوص المسرحية على الشعر، السرد، الأغنية، السينما، والفنون البصرية. وقد بيّنت النتائج أنّ المسرح الجزائري المعاصر تجاوز حدود التقليد ليؤسس جماليات جديدة، من خلال خطاب هجين يعكس هوية مفتوحة تتفاعل مع المحلي والعالمي معاً. وخلصت الدراسة إلى أنّ المسرح الجزائري يمثل اليوم فضاءً متعدّد الأصوات والهويات، ومنيراً للتعبير عن قضايا الفرد والمجتمع في بعدهما الوطني والعالمي.

وتتعمّق أهمية هذه الدراسة في كونها لا تكتفي برصد مظاهر الهجنة في المسرح الجزائري من زاوية لغوية أو فنية فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى محاولة فهمها بوصفها ظاهرة فكرية وجمالية تعبّر عن تحوّل عميق في الوعي بالهوية، فالمسرح الجزائري المعاصر بما يحمله من تعدّد لغوي وتداخل ثقافي، يعكس حالة المجتمع الجزائري نفسه الذي يعيش بين إرث ماضٍ استعماريّ وتطلّع نحو الحداثة والانفتاح. ومن هنا، يغدو المسرح وسيلة لإعادة طرح الأسئلة حول الانتماء، الذاكرة، والتعدد الثقافي في سياق محلي يتفاعل باستمرار مع المتغيرات العالمية. كما تكشف الدراسة أنّ هذا التهجين لم يعد مجرد تقنية فنية، وإنما أصبح تقنية جمالية ومعرفية تُعيد صياغة العلاقة بين اللغة والفكر، بين الذات والآخر، وتبرز قدرة الفن المسرحي

على خلق فضاءٍ مشتركٍ تتلاقى فيه الأصوات المتنافرة لتُنتج رؤية أكثر شمولاً للهوية الجزائرية في بعدها الإنساني.

الكلمات المفتاحية: الحوار، التّهجين، الخطاب، المسرح، الجزائري.

Résumé

Cette recherche s'intéresse à la problématique de l'hybridité culturelle, linguistique et générique dans le théâtre algérien contemporain, en s'appuyant sur les concepts de Mikhaïl Bakhtine (dialogisme, hybridité), de Homi Bhabha (troisième espace, postcolonialité) et de Julia Kristeva (intertextualité). L'étude analyse comment ces notions critiques trouvent leur traduction dans les pièces algériennes modernes, qu'elles soient écrites en arabe, en français ou traduites, en mettant particulièrement l'accent sur l'entrelacement des langues (arabe classique, arabe dialectal, français et parfois anglais) comme stratégie esthétique et identitaire.

Par ailleurs, l'accent a été mis sur l'hybridité culturelle qui exprime le vécu de l'Algérien entre mémoire coloniale, migration et quête d'intégration, ainsi que sur l'hybridité générique qui se manifeste dans l'ouverture du théâtre algérien à la poésie, la narration, la chanson, le cinéma et les arts visuels. Les résultats ont montré que le théâtre algérien contemporain dépasse le modèle classique pour fonder de nouvelles esthétiques basées sur un discours hybride, porteur d'une identité ouverte et plurielle. En somme, ce théâtre apparaît comme un espace polyphonique et un lieu de négociation culturelle entre le local et le global.

-Mots-clés: dialogue, hybridité, discours, théâtre, algérien.

Abstract:

This study explores the issue of cultural, linguistic, and generic hybridity in contemporary Algerian theatre, drawing on the theoretical contributions of Mikhail Bakhtin (dialogism, hybridity), Homi Bhabha (the Third Space, postcolonial theory), and Julia Kristeva (intertextuality). It examines how these concepts are reflected in modern Algerian plays, written in Arabic, French, or translated, highlighting the use of multiple languages (Classical Arabic, Algerian dialect, French, and sometimes English) as an artistic and symbolic tool to express hybrid identities.

The research also emphasizes cultural hybridity, which reveals the tensions of Algerian identity between colonial heritage, migration, and integration, as well as generic hybridity, expressed through the blending of theatre with poetry, narrative, music, cinema, and visual arts. Findings indicate that contemporary Algerian theatre transcends traditional frameworks, creating new aesthetics through a hybrid discourse that mirrors an open, plural, and negotiated identity. Ultimately, Algerian theatre emerges as a polyphonic space and a platform for cultural dialogue between the national and the global.

Keywords: dialogue, hybridity, discourse, theatre, Algerian.

Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of 8 Mai 1945 Guelma



Facult: Faculty of Letters and Languages.

Department: Department of Arabic Language and Literature.

Domiciliation laboratory: Laboratory of Linguistic and Literary Studies.

Thesis

Submitted in Candidacy for the Degree of Doctorate in Third
Cycle

Field: Arabic Language and Literature **Stream:** Literary Studies

Speciality: Algerian Literature.

Presented by:
Salah Khawla

Title

*The Hybrid Dialogue in Contemporary Algerian Theatrical
Discourse: An Analytical and Critical Study of Selected Models.*

Defended on: 20/1/2026

Before the jury composed of:

Name and surname	Academic Rank	Affiliation	Role
Abdelghani Khachcha	Professor	8 May 1945 University – Guelma	Chair
Miloud Guidoum	Professor	8 May 1945 University – Guelma	Supervisor and Rapporteur
Djellal Khachab	Professor	Mohamed Cherif Messaadia University – Souk Ahras	Examiner
Warda Halassi	Associate Professor (A)	8 May 1945 University – Guelma	Examiner
Nour Eddine Mekfa	Associate Professor (A)	8 May 1945 University – Guelma	Examiner

Academic year: 2025/2026