الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: (أدب جزائري)

لغة الحوار في النّص المسرحي الجزائري

ـ دراسة تحليليّة نقديّة ـ

ـ مسرحية ليلة اللّيالي لبوجادي علاوة أنموذجا ـ

مقدمة من قبل:

الطالب (ة): غويلة لينة

تاريخ المناقشة: 25 / 06 / 2020

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
وردة معلم	أستاذ التعليم العالي	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
وردة حلاسي	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
نور الدين مكفة	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2025/2024

شكر وتقدير

الحمد لله حمدًا كثيرًا طيبًا مباركًا فيه، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

نتوجّه بعظيم الشكر والامتنان إلى الأستاذة الدكتورة الفاضلة " **حلاسي وردة**"، التي تفضلت بالإشراف على هذا البحث، فكانت لنا خير مرشد وموجه، ولم تدخر جهدًا في تقديم النصح والإرشاد والتوجيهات السديدة التي أثرت هذا العمل ومهدت لنا سبل إنجازه. فجزاها الله عنا خير الجزاء وأوفاه، وأمدّها بالصّحة والعافية.

ونتقدم بجزيل الشكر وعظيم التقدير إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الكرام، لتكرمهم بقبول مناقشة هذا البحث، وإثرائهم إياه بملاحظاتهم القيمة وتوجيهاتهم النيرة، التي تزيد من قيمة هذا العمل.

كما لا يفوتنا في هذا المقام أن نتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى كافة أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة 8 ماي 1945، الذين كانوا لنا خير معين وموجه طوال سنوات دراستنا، ومنهلًا لا ينضب من العلم والمعرفة.

وفي الختام، نتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من مد يد العون والمساعدة، وساهم في إتمام هذا العمل من قريب أو من بعيد، فلهم منا أصدق الدعوات بالتوفيق والسداد.

والله ولي التوفيق.

مـــقدّمـــة

يُعدّ المسرح، مرآة تعكس واقع الشعوب وتطلعاتها، ومنبرًا للفكر والفن، حيث تتجسد فيه أعمق القضـايا الإنسـانية في قالب درامي حيّ، وهو فنٌّ جامع يمزج بين الأدب والموسـيقى والرقص والفنون التشـكيلية، ليخلق تجربة حسّـية وفكرية متكاملة لدى المتلقي. في جوهره، يقوم المسـرح على فعل التواصـل، الذي تُشـكل فيه لغة الحوار العمود الفقري، فهي ليسـت مجرد كلمات تُنطق، بل هي الروح التي تمنح الشخصيات نبضها، وتدفع بالأحداث، وتكشف عن الصراعات الدفينة. فالحوار المسرحي، بمفهومه النظري، يُعرف على أنه ذلك التبادل اللفظي بين الشـخصـيات، والذي يحمل في طياته دلالات عميقة تتجاوز المعنى الحرفي، ليُسـهم في بناء الحبكة وتطوير الشـخصـيات وتجسـيد الفضـاء الدرامي.

في الجزائر، مرّ المسرح برحلة طويلة من التأسيس والتطور، بدأها روّاد تركوا بصماتهم الخالدة في هذا الفن، مسـاهمين في تشـكيل هويته التي تعكس خصـوصـية المجتمع الجزائري وثقافته الغنية. هؤلاء الرواد، بأعمالهم الرائدة، وضعوا اللبنات الأولى لمسرح جزائري أصيل، رغم الصعوبات والتحديات التي واجهتهم، أبرزها إشـكالية اللغة التي بقيت لعقود من الزمن محور نقاش وجدل، بين مؤيدي الفصـحى كوعاء للغة الأم وتراث الأمة، وداعمي العامية كلغة للواقع المعيش ولقربها من المتلقي.

هذه الإشـكالية لم تكن مجرد تفضـيل لغوي، بل كانت تعبيرًا عن رؤى فنية وفكرية متباينة حول وظيفة المسـرح ودوره في المجتمع. وقد أفرز هذا الجدل أشـكالًا متنوعة من لغة الحوار، تتنوع وظائفها بتنوع أهداف الكاتب ورؤيته الفنية، فمنها ما يهدف إلى الكشـف عن أبعاد الشـخصـية النفسـية والاجتماعية، ومنها ما يدفع بالصراع، ومنها ما يمهد للأحداث المستقبلية.

انطلاقًا من هذا الإطار، تناولنا في هذا البحث بالتحليل والنقد، لغة الحوار في مسـرحية "ليلة الليالي" للكاتب الجزائري علاوة بوجادي. إن اختيار هذه المسرحية بالتحديد ينبع من كونها نموذجًا

ثريًا لدراسة كيفية توظيف اللغة في بناء عمل مسرحي درامي متكامل، ولما تحمله من أبعاد اجتماعية ونفسية عميقة، تعكس واقع الشخصيات وتعقيدات حياتهم.

تنطلق هذه الدراسة من إشكالية رئيسية مفادها: كيف تتجلى لغة الحوار في مسرحية "ليلة الليالي" لعلاوة بوجادي، وما هي خصائصها ووظائفها ودلالاتها الرمزية في بناء الشخصيات وتطور الأحداث وعلاقتها بالأبعاد الاجتماعية والنفسية للشخصيات التي عالجتها المسرحية؟

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على الأبعاد الجمالية والوظيفية للغة الحوار في المسرح الجزائري، وتقديم قراءة تحليلية معمقة لمكوناتها ودلالاتها في سياق هذه المسرحية المختارة. المساهمة في إثراء الدراسات النقدية حول المسرح الجزائري وأعمال علاوة بوجادي.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في كونها محاولة جادة لفهم عمق العلاقة بين اللغة الدرامية وفاعليتها في تجسيد الواقع الإنساني، خاصة في سياق المسرح الجزائري الذي يواجه تحديات لغوية فريدة. كما تبرز أهميتها في تحليل عمل مسرحي يعد منجزًا فنيًا، هو مسرحية "ليلة الليالي"، والكشف عن أبعادها الخفية.

تُقدم هذه الدراسة قراءة تحليلية نقدية متعمقة للغة الحوار في مسرحية "ليلة الليالي" لعلاوة بوجادي، من خلال التركيز على علاقة اللغة ببناء الشخصيات، تطور الأحداث، والأبعاد الاجتماعية والنفسية، وهو ما لم يتم تناوله بشكل كافٍ في الدراسات السابقة حول هذا العمل. كما تسعى إلى ربط الإشكالية اللغوية العامة في المسرح الجزائري بالتطبيق العملي في مسرحية بوجادي، مما يضيف بعدًا تطبيقيًا للنقاش النظري.

ولتحقيق الأهداف المرجوة، تم تقسيم هذا البحث إلى مدخل وفصلين تسبقهما مقدمة وتتلوهما خاتمة.

ـ المدخل: عنونته بـ: مفاهيم في المسرح والحوار المسرحي: تناولت فيه مفاهيم نظرية عن فن المسرح والحوار المسرحي.

ـ الفصل الأول: عنونته بـــــــ: المسرح الجزائري وإشكالية لغة الحوار: تطرقت فيه إلى المسرح الجزائري وإشكالية لغة الحوار فيه.

– الفصل الثاني: عنونته بـ: تجليات لغة الحوار في مسرحية ليلة الليالي لبوجادي علاوة: تطرقت فيه إلى لغة الحوار في مسرحية "ليلة الليالي"، وكيف تجلت في النص المسرحي ليلة الليالي.

– الخاتمة: تتضـــمن أهم النتائج المتوصـــل إليها، بالإضـــافة إلى قائمة بالمصـــادر والمراجع المعتمدة في البحث.

ولتحقيق أهداف الدراســـة والإجابة عن تســـاؤلاتها، اعتمدنا في بحثنا على المنهج الوصـــفي التحليلي، الذي يُمكن من وصـــف الظاهرة اللغوية في مســـرحية "ليلة الليالي" ثم تحليلها للكشـــف عن دلالاتها ووظائفها. كما استعنا ببعض أدوات المنهج النقدي لتقييم فاعلية اللغة في العمل المسرحي.

من أبرز الإشكاليات والعراقيل التي واجهت هذه الدراسة: قلة المصادر النقدية المتخصصة حول مســـرح علاوة بوجادي تحديدًا، مما اســـتدعى الاعتماد على القراءة المتأنية للنص المســـرحي نفســـه واستنتاج الخصائص اللغوية منه مباشرة. كما أن تداخل الأبعاد اللغوية والنفسية والاجتماعية في تحليل الحوار تطلب جهدًا كبيرًا في التمييز والربط بينها.

وأخيرًا أتقدم بخالص الشـكر والامتنان للأسـتاذة وردة حلاسـي، على إشـرافها القيّم، ولأعضـاء لجنة المناقشة الكرام، على وقتهم الثمين، وملاحظاتهم البناءة، التي ستثري هذا البحث.

مدخل

مفاهيم في المسرح والحوار المسرحي

أولـــاً: بين المســـرح والمســـرحية.

يُعدُّ المسرح من الفنون العريقة، يحمل في طياته تاريخًا طويلاً من الإبداع والتّأثير، ولد مع الإنسان وكان شاهدًا على حضاراته، معبّرًا عن ثقافاته وملهمًا لأجياله، قدّم رؤية واضحة وصادقة لواقعه ليوقظ فيه الوعي ويحفّزه على التّغيير. يقول **بريخت** المسرحي الألماني أعطيني خبزًا ومسرحًا أعطيك شعبًا مثقّفًا وبهذا المعنى كان المسرح مقياسًا لمعرفة درجة الثّقافة في المجتمع وشغل دائمًا نقطة البداية لا في تحريك وتطوير الثقافة الشعبية فقط بل هو مصدر الشرارة التي تلهم الإنسان العطاء وتدفعه نحو الرقيّ الفكري والأدبي والاجتماعي ولذلك لُقّب بـ**"أبو الفنون"**، وفي ذلك قال الفيلسوف والمسرحي الفرنسي **فولتير "في المسـرح وحده تجتمع الأمة؛ ويتكون فكر الشـباب وذوقه؛ لا مكان فيه لحكمة ضـارة؛ ولا تعبير عن أي أحاسـيس جديرة بالتقدير إلا وكان مصـحوبًا بالتصـفيق؛ إنه مدرسـة دائمة لتعلم الفضيلة والثقافة والحياة".**[1]

يشـير هذا القول إلى أنّ المسـرح هو المعهد الذي تتشـكّل فيه عقول وأذواق الشّـباب، حيث يغذّي الحكمة ويثري المشاعر ويرسّخ الفضائل.

1. مفهوم المسرح:

لطالما كان المسـرح محطّ أنظار الأدباء واللّغويين على مرّ العصـور، فهو يعتبر قمّة الفنون الأدبيّة والفنيّة، عصـيّ على تعريف موحد لتداخله بين النّص والأداء. وجمعه فنونًا شـتى أكسـبه لقب **"أبو الفنون"**. هذا التّنوع يجعل مفهومه محل اختلاف بين الباحثين، فتباينت حوله الرّؤى وتعددت أوجهه في المعاجم اللّغويّة، قديمها وحديثها، عربيّها وأعجميّها.

[1] صالح المناعي، (أعطيني خبزًا ومسرحًا...أعطيك شعبًا مثقفًا)، جريدة الشرق، العدد 10205، 25 مايو 2016، ص 38.

أ. **المسرح في اللّغة:**

جاء في لسـان **العرب لابن منظور** في مادة "س ر ح"، "**السّـرحِ بفتح الميم مرعى السَّـرْحِ، وجمعه المَسَارِحُ ... وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي**"[1] وفي القاموس **المحيط للفيروز آبادي** "**المَسْـــرَحُ بالفتح المَرْعَى**"[2] ، وهو في المعجم **الوجيز**: "**المَسْـــرَحُ: مَرْعَى السَّـــرْح، ومكان تمثل عليه المسرحيّة، (ج) مسارح**"[3] .

يتّضح من خلال هذه التّعريفات أنّ المسرح هو المكان الذي ترعى فيه الماشيّة. وتطوّر ليصبح الموضع الذي تعرض فيه المسرحيّات.

جاء **في المعجم الشـامل** بمعنى "**مَسْـرَحُ المَسْـرَحُ: بفتح الميم: مَرْعَى السَّـرْحِ، والجمع المَسَـارِحُ، والمسرح في عصرنا: خشبة مرتفعة يقوم عليها الممثلون عند تمثيل أدوارهم، والجمع المسارح**"[4].

ينبثق معنى "المســرح" في جذور اللغة العربية العريقة من فعل "سَـرَحَ"، الذي يصــور حركة الانطلاق والانتشار. فهو كما تجلى في معاجم اللغة، المرعى الواسع الخصيب الذي تنطلق إليه الماشية في الغداة لتسرح وتمرح.

ورد المســرح في معجم المصــطلحات العربية في اللغة والأدب **لمجدي وهبة وكامل المهندس** على أنّه "**البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشــبة المســرح، وقاعة النّظارة**"[5] وجاء في المعجم الأدبي **لجبور عبد النور** بمعنى "**مكان تجري فيه أحداث المسرحية**"[6].

ويعرفه قاموس **اكسفورد** بأنّه: "**فن يؤدى أم المشاهدين حي تتخلّله أحداث متتابعة يتم ترجمتها**

---

[1] ابن منظور، لسان العرب (معجم لغوي علمي)، تقديم: عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مج2، (دط)، (دت)، ص 128.

[2] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، جمع الهرويني، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، مج2، (دط)، (دت)، ص 228.

[3] مجمع اللغة العربية المعجم الوجيز، جمهورية مصر العربية، (دط)، (دت)، ص 308.

[4] عبد المنعم سيد عبد العال، الشامل، مكتبة غريب، مج2، (دط)، (دت)، ص 234.

[5] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط2، 1984، ص356.

[6] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، 2، 1984، ص 248.

من خلال الممثلين"[1]، وهو في معجم **المصـطلحات الدرامية والمسـرحية: " المكان المهيّأ مسـرحيًّا لتقديم عروض تمثيليّة"**[2].

ويمكن أن نستخلص من هذه التّعريفات السّابقة أنّ المسرح هو البناء أو الخشبة التي تحتضن تجسيد القصـــص أمام أعين المشـــاهد، إنه فن حي، يتنفس من خلال الممثلين، ليقدم عوالم متخيلة يمكن رؤيتها وعيشها فهو ببساطة، انطلاق الحكاية في فضاء العرض.

ب. المسرح في الاصطلاح:

ذكر **إبراهيم أحمد** أنّ: " **أصل كلمة المسرحthéâtre يعود للكلمة اليونانية théâtron التي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة، حيث يحضر المشاهدون لمناظرة ممثلين يتحركون في الفضاء المسرحي لتقديم حكاية الحوار، والحركة عن خبرة إنســـانية"**[3].وينطبق هذا التّعريف مع ما جاء به **شـــكري عبد الوهاب** الذّي عرّفه على أنّه: "**الفن القائم على المشـــاهدة والرؤية، ولا أدل على ذلك من أصـــل كلمة مسـرح في حد ذاتها. فكلمة "Théâtre" (مسـرح) مأخوذة من الكلمة اليونانية "Théâtron" والتي تعني حرفيا مكان الرؤية والمشـــاهدة".**[4] ومن ثمّ كان المســـرح فنًا مشـــهديا بالدّرجة الأولى، جوهره المشاهدة.

وهو عند **أحمد ربيع: " فن أدبيّ وعمل إبداعي يعالج موضـــوعاً أو مشـــكلة من مشـــاكل الحياة البشرية وفق مجموعة من العناصر التي لا يقوم إلا بها كالحوار والصراع والحركة والعاطفة".**[5] أما

[1] Oxford, le grand dictionnaire encyclopédique, u xx| siècle illustre en couleurs, Auz'u, Paris, 2001, p 1107.

[2] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت)، ص 216.

[3] إبراهيم أحمد، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء للطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص 37، 38.

[4] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر، ط2، 2001، ص 09.

[5] محمد أحمد ربيع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي للنشر والتوزيع، جامعة برش، (دط)، (دت)، ص 124.

أبو الحسن سلام، فيرى أنّه: " **المكان الذي تجري فيه خروج الفنان عن أصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل حال شخصية يعايشها، فكرًا وصوتًا وحركة وشعورًا، مع فهم طبائعها وعلاقتها ودوافعها، أو محاولته، وذلك عن طريق عنصر الخيال وفن التّخيل، الذي يمتلكه**"[1].

نتبيّن من هذا التّعريف أنّ المسرح مكان يتقمص فيه الممثل شخصيّة ما، حيث يخرج من ذاته ليدخل في جوهر الشّخصيّة بفكره، صوته، حركته، ومشاعره، مستخدمًا قوة الخيال.

ويعرف المسـرح بأنه: "**لون من ألوان النشـاط الفكري البشـري المخصـوص بالتعبير عن مشـاعر الإنسـان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراد بوصـفهم ذواتا خاصـة**".[2]وهذا يعني أنّ المسرح يمثّل نشاطًا فكريًا يعبّر به الإنسان عن مشاعره.

وهو أيضًا "**شكل من أشكال الفنون تؤدى أمام مشاهدين، يشمل كل أنواع التّسلية والّسيرك وهناك تعريف تقليدي للمسرح هو أنه شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصًا مكتوبًا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح حيث يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة الشخصيات**".[3]فهو بذلك فضاء يتجلى فيه **براعة الكاتب** في نسج كلماته، و**تألق الممثلين** في بث الروح في تلك الكلمات وتقمص شخصياتها بصدق وإقناع، ليقدموا في النهاية **لوحة فنية حيّة** تنبض أمام أعين المشاهدين، فهو ليس "**نص مسرحي فقط، إنه إدماج لكل العناصر، بداية بالفعل الذي يعد لب التمثيل واللغة والعبارات والحوار؛ الذي يشكل قوام المسرحية، والإيقاع الذي يعتبر جوهر فن الرقص**".[4]

---

[1] أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط1، 1993، ص 28- 29.

[2] المرجع نفسه، ص 19.

[3] وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلاحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، (دط)، 2003، ص 33.

[4] بوقفة صبرينة، البنية الدرامية في المسرح الموجّه للطّفل (ديوان القراقوز) ل (ولد عبد الرحمن كاكي)، دراسة وتحليل، مجلة النّص، المجلد 8، العدد 2، تبسة، الجزائر،2021، ص 316.

ويعني ذلك أنّ المسـرح ليس حوارًا فقط، وإنّما فنًّا متكاملاً من الفنون الأخرى مجتمعة لتشـكّل صـورة العرض المسرحي.

يتّضح من التّعريفات السّابقة أنّ كل باحث قد عرّف المسرح من منظوره الخاص، فمنهم من نظر إليه على أنّه أدب فقط، وهناك من يراه أدب وفن. غير أنّ التّعريف الأكثر شموليّة للمسرح هو ما جاء في المعجم المسرحي **لماري إلياس** و**حنان قصاب حسن**، والذي يُعدُّ كالأكثر استيعابًا لجوانب المسرح المتعددة[1]:

- شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة كالرواية والقصة.
- شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤدى الممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى.
- فن من فنون العرض.
- المكان الذي يقدم فيه العرض.
- عبارة عن مجمل أعمال أو إنتاج كاتب مسرحي، فيقال مسرح راسين ومسرح شكسبير.
- مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصـر معين أو مدرسـة محددة أو تَوَجّه ما، فيقال المسـرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي.

فالمسـرح إذن هو سـاحة تفاعلية تحتضـن الرؤية، والقول، والفعل، والخيال، لتقدم تجربة إنسـانية حيّة، يصبح الممثل فيه، كما يصف أبو الحسن سلام، فنانًا يتحرر من واقعه ليتقمص روح شخصية أخرى، وهو في نهاية المطاف تلاقٍ إبداعي، يلتقي فيه النص المكتوب والجسـد المتحرك، الخيال والواقع، الفنان والمتلقي، على الخشـبة، ليقدم تجربة إنسـانية عميقة ومرئية، قادرة على إثارة الفكر والمشـاعر، وترك بصـمة في وعي وذاكرة المشاهد. إنه مرآة الحياة ونافذة على عوالم أخرى في آن واحد.

[1] ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 422،423.

2. مفهوم المسرحيّة:

أ. المسرحيّة في اللّغة:

تُعدُّ المسـرحية نصًـا أدبيًا حيويًا مُعدًا للأداء التمثيلي أمام جمهور، **"يحكى اشـتقاقها عن نسـبتها إلى المسرح، وهو المنصّة التي يقدّم عليها هذا النّوع السردي من التّأليف".**[1] وقد جاءت في معجم **الوسيط على أنّها: "قصّة معدّة للتّمثيل على المسرح"**[2]، وعُرّفت في معجم **المصطلحات العربية في اللغة والأدب بأنّها: "الجنس الأدبي الذي يتميّز عن الملحمة أو الشّـعر الغنائي بأنّه خاص بقصّـة تمثّل على خشـبة المسرح".**[3] وهي أيضًـا: **"عبارة عن رواية تمثيلية تجرى حوادثها على المسرح (خشبة في قاعة أو شارع) ويحضر لها جمع من النّاس وهي قصة حوارية مأساوية أو هزلية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح، عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به ويضمن الكاتب فيها أفكاره وتصوراته".**[4]

يمكن القول من خلال ما سـبق أنّ المسـرحيّة سـرد قصـصـي فريد من نوعه، لا يكتفي بالكلمات المكتوبة، بل يتجاوزها ليُترجم إلى واقع حيٍّ مُشـاهَد، إنها "حكاية مُجَسَّـدة"، قصـة لا تُقرأ فحسـب، بل تُرى وتُسمع وتُعاش على مرأى ومسمع من الجمهور، قصة العرض، مُصاغة لتنبض بالحياة على الخشبة، وتتجسد أمام أعين الجمهور في تفاعلات حوارية وحركية، حاملة بين طياتها أفكارًا وتصورات تسعى للتأثير والتّعبير.

ب. المسرحيّة في الاصطلاح:

ورد تعريف المسرحيّة على أنّها: " **نوع أدبي أساسه تمثيل طائفة من الناس لحادثة إنسانيّة، يحاكون أدوارها، استنادًا إلى حركتهم على المسرح، وأيضًا إلى حواراتهم فيما بينهم فيها؛ والحادثة الإنسانيّة**

---

[1] عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996، ص55.

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 2004، ص 426.

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص 360.

[4] محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، نوميديا، قسنطينة، الجزائر، (دط)، 2007، ص 11.

هي متحققة كلّها، أو بعضـــها متحقق، ويجوز أن يكون جزء منها متخيلاً، أو ممكن الوقوع، وغاية هذا النّوع الأدبي هي المتعة الفنيّة، أو الانتقاد أو العظة أو التّثقيف"[1].

فالقصة/ النص بمثابة العمود الفقري للعرض المسرحي؛ فبدون نص متين يحمل بذور النجاح، لا يمكن لعمل مسرحي أن يزدهر. إنّها **الشرارة الأولى** التي يحولها الكاتب من صمت الحروف إلى لغة حية تُنطق على الخشبة. وعند **أرسطو**: **"الحوادث المسرحية إمّا أن تجرى فوق المسرح وإما أن تروى رواية، لكن ما يروى لنسمعه لا يفعل في نفوسنا فعل الذي تراه عيوننا "[2]**، ويعرفها **محمد زكي العشماوي بقوله: "المسرحية أدب يراد به التّمثيل، والمسرحيةٍ قصة لا تكتب لتقرأ فحسب، وإنّما هي قصة تكتب لتمثل"[3]**. أمّا الباحث المغربي **عبد الكريم جدري** فيعرفها بقوله: **"المســـرحيّة نمط أدبي فني تكتب لكي تعرض في قالب فرجة فنيّة مركّبة من لوحات وصور حيّة".[4]**

فالمسرحية شكل فني أدبي مصمّم للعرض الحي، يجمع بين عناصر بصريّة وسمعيّة متعدّدة، لتقديم فرجة متكاملة.

نجدها عند **سالم المعوش: " شكل من أشكال الفن قائم على تصوير الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورّط في أحداث هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشّخصيات"[5]**، نستنتج من تعريف **المعوش** أن المسرحية في جوهرها تقوم على السّرد والحوار، حيث يمثل هذا الأخير الوسيلة التي تكشف بها الشّخصيات تفاصيل القصّة وأحداثها من خلال تبادل الكلام.

وفي موضع آخر جاءت كونها: " **مجموعة العناصر الماديّة والبشريّة التي تقوم بتجسيد موضوع ما على خشبة المسرح أو في مكان مفتوح مستفيدة من الصّور المرئيّة والأصوات المسموعة للممثلين**

---

[1] عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، مرجع سابق، ص 55.

[2] دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999، ص 60.

[3] وليد البكري، أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، مرجع سابق، ص 37.

[4] عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون الجزائر، (دط)، 2002، ص 23.

[5] زاوي أسماء، فنيات الحوار المسرحي، مجلة فصل الخطاب، المجلد 4، العدد 13، مارس 2016، ص 119.

والمصمّمين والإداريين"[1]. وهذا يعني أنّ الحوار تجسيد مرئي ومسموع لعناصر العرض يجمع بين أداء الممثلين وإبداع المصممين.

يعرفها **محمد الدالي**: "**المسـرحّية قصـة مترجمة إلى حركات عن طريق الشّـخوص والحوار ومقسـمة تقسيما خاصا يعطيها القدرة على التّحرك، ويمنحها الشكل الجميل في الوقت نفسه**"[2].

ويتضّـح لنا من خلال هذا التّعريف أنّ المسـرحية قصـة، تتحول إلى حركات حيّة عبر شـخوصـها والحوار، بتنظيم خاص يمنحها جمال الشّكل وقوة التّأثير.

تقود هذه التّعريفات في مجملها إلى الأخذ بأن المسـرحيّة جنس أدبي وفني حيوي، قوامه نص مكتوب يُعد خصيصًا للتجسيد الحيّ أمام الجمهور، تروى من خلال الحوار المتبادل بين الشّخصيات وأفعالهم المرئية، بهدف المتعة الفنية، أو النقد، أو العظة، أو التّثقيف. إنها فن عظيم يجتمع فيه النّص والإخراج والتّمثيل والعناصر البصرية والسمعية ليقدموا تجربة فرجوّية متكاملة ومؤثرة.

وممّا سبق يمكننا أن ننظر إلى المسرح والمسرحية كوجهين لعملة فنية واحدة. فـــالمسرح هو الوعاء الحيوي، الفضـــاء المادي والمعنوي الذي يحتضـــن فن الحكي المرئي، إنّه المنصـــة التي تنطلق منها الأصـــوات وتتحرك عليها الأجساد لتروي لنا القصص. أمّا المسرحية، فهي الّروح التي تسكن هذا الوعاء، النبض الذي يحييه، إنّها النّص الأدبي، هيكل الحكاية، الذي يمنح العرض المسرحي قوامه ومعناه.

بدون المسرحية، يظل المسرح مجرد مكان ينتظر الحياة. وبدون المسرح، تظل المسرحية كلمات صامتة تنتظر أن تُبعث فيها الروح. "**فعلاقة المسـرحّية بالمسـرح هي علاقة العام بالخاص أو بمعنى آخر المسـرح شكل فني عام أحد موضوعاته أو عناصره النص المسرحي (المسرحية) ويعتقد بعض الّنقاد أن النص لا**

[1] شفاف خيون الشمري، سيكولوجية الإبداع الفني في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص13.

[2] محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب القاهرة، ط1، 2005، ص 29.

يصـبح مسـرحية إلا بعد تقديمه على خشـبة المسـرح وأمام الجمهور"[1]، وفي هذا الصّـدد يقول **إدوارد جوردن كريج: "إنّ الفن المسـرحي لا هو تمثيل فقط ولا نص مسـرحي فقط، إنه ليس مشـاهد ومناظر فقط ولا رقص، إنه توليفة من كل هذه العناصر".**[2]

نستنتج مما سبق أنّ علاقتهما هي علاقة تكامل ووجود متبادل، بعبارة أخرى، النص المسرحي ينبثق من النص المكتوب، لكنه ليس مجرد نسخة طبق الأصل. بل يخضع لتحويلات وتكييّفات ليناسب متطلبات الأداء على خشبة المسرح. **"فالعلاقة علاقة تبادليّة معقّدة ومقّيدة بين النّص المكتوب، والنّص المسرحي، يتولّد عن هذه العلاقة تداخل قوي بين النّصـين"**[3]. وعليه فالمسـرحية هي فن القول الذي يجسـد على المسرح.

ثـانـيـًا: مفـهـوم الحـوار.

تُعدُّ اللغة الأداة الأسـاسـيّة للتّعبير، وفي المسـرح تُعدُّ اللغة المادة الخام التي يُبنى عليها الحوار إنها بحق **"سـيّدة العلاقات...ومحرّكة العالم...وكاشـفة الوجود...إنّها تعطي وتمنح، وعلى الإنسـان أن يسـكن في بيتها فيحرسـها ويرعاها"**[4] فهي التي تمنح الشّـيء الوجود، وتكشـف عن الحقائق، وتتيح التّعبير عن أدقّ الأمور، على حدّ قول **هيدجر:" هي التي تمنح الإنارة فيظهر الوجود...فيتجلى، أو يطيب ويحتجب"**[5]. ولا تشذّ المسرحيّة عن ذلك فهي في النّهاية نصّ أدبي أجمل ما فيه لغته التي صنعته وأخرجته إلى الوجود.

---

[1] لينا أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية، ط1، 2008، ص 40.

[2] شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص02.

[4] عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي – تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية – ، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، كليّة الآداب واللغات، جامعة باتنة 1، 2015-2016، ص 190.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إن اختلف النّقاد في تحديد أركان المسـرحيّة وعناصـرها إلاّ أنهم يتّفقون على أنّ الشّـخصـيات على اختلافها كانت فصـيحة اللّسـان تتدفّق في الكلام دون أن يصـيبها حصـر أو ضـيق. فإن كانت اللّغة هي الوعاء، فالحوار هو الوسـيلة التي تتجسـد بها اللغة على خشـبة المسـرح، ليتحول الكلام المكتوب إلى تفاعل حي بين الشـخصـيات، ويعدّ الحوار من أهم الدّعائم التي يرتكز عليها أي عمل أدبي نثري بصـفة عامّة والمسـرح بصـفة خاصـة، فاعتماده الكلّي عليه ما يميّز المسـرحيّة عن سـائر الصّـور الأدبيّة الأخرى "**ويعتبر الحوار هو الخصـيصـة التي تميز المسـرحية عن سـائر الصـور الأدبية الأخرى من حيث إن المسـرحية لا تأخذ الشّكل النهائي إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح**"[1].

نتبيّن من خلال هذا القول أنّ المسـرحية تكتمل كشـكل أدبي، وفني فريد من خلال الحوار والعرض الحي على خشبة المسرح.

1. الحوار في اللّغة:

اختلفت الآراء حول تحديد مفهوم للحوار، وتعدّدت تعاريفه في معاجم عربيّة وأجنبيّة، حيث يتبنى كل منها منظورًا خاصًّا. فقد أورده **ابن منظور** في كتابه **اللّسان** على أنّه من **المحاورة؛ مراجع المنطق والكلام في المخاطبة**"[2] وقال أيضًـا: "**الحَوْرُ: الرجوع عن الشـيء وإلى الشـيء، والمحارُ: المرجع، والمِحـارةُ: المكـان الـذي يحور أو يُحـارُ فيـه، وأحَـار عليـه جوابًا: ردّه والمحـاورة: المجـاوبـة، والتّحـاور: التّجاوب...**"[3]، وهم يتحاورون أي يتراجعون بالكلام. إذا فالحوار هو تراجع الكلام والتجاوب فيه.

[1] وليد شموري، سيمياء النص الدرامي الجزائري مسرحية "كل واحد وحكمه" لكاكي أنموذجا، أطروحة ماجستير في النقد المسرحي الجزائري، الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، 2014-2015، ص 62.

[2] ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب، بيروت، الجزء 5، ص 297.

[3] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

جاء في قاموس **المحيط للفيروز آبادي: "تحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم"**[1].يؤكد هذا القول على أهم سمة في الحوار المسـرحي، وهي حيويته النّاتجة عن تطابق لغة الشـخصـية مع طبيعتها بهدف التواصـل الفعال مع الجمهور.

وفي **معجم تاج العروس:" يُقال كلّمته فما رجع إليَّ حَوَارًا مُحَاوَرَةً وحويرًا ومحورة، أي جوابًا والاسم من المحاورة، الحوير تقولُ: سمعتُ حَويرهما وحوارهما، وما جاءتني عنه مُحورة بضـــم الحاء أي مَا رَجَعَ إليّ عنه مُحرة بضـم الحاء: أي ما رجع إليّ عنه خَبَرٌ، وأنّه لضـعيف الحوار أي المحاورة".**[2] وهذا يعني أنّ الحوار هو الجواب، والرّجوع في الكلام، أو ما يرتدّ منه من خبر أو رد.

وقد ورد ذكر المصطلح في **القرآن الكريم** ومنه قوله تعالى: ﴿**قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ**﴾ [3]جاء بمعنى حاوره أي جادله في قوله تعالى: ﴿**قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا**﴾[4].

انطلاقًا من هذه المعاجم المتنوعة، يتجلى لنا أن الحوار في جوهره ينطوي على تبادل الكلام بمنطقية وروية، حيث يتفحص المتحاورون أفكارهم وينقحونها عبر التجاوب المسـتمر. فالمحاورة هي فن الاسـتنطاق المتبادل، وردّ القول على الطرف الآخر بوعي.

2. الحوار في الاصطلاح:

تعـدّدت وجهـات النّظر الاصـــطلاحيـة في تعريف الحوار، نظرًا لتجـذره في مختلف مجـالات المعرفـة والاتصـال الإنسـاني. ورغم هذا التنوع، تتّفق معظم التّعريفات على جوهر أسـاسـي يتمثل في التّفاعل اللغوي الهادف بين أطراف متعدّدة. فيما يلي عرض لعدة تعريفات اصطلاحية تبرز جوانب مختلفة لهذا المفهوم:

---

[1] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995 ص: 487.

[2] محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، ج 11، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 57.

[3] القرآن الكريم، الخطّاط عثمان طه، مكتبة ومطبعة الشربجي، دمشق، ط1، 1977، سورة الكهف الآية [34].

[4] المرجع نفسه، سورة المجادلة الآية [1].

يُعرف الحوار على أنّه:" **حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه ... يفرض منه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس"**[1]. يوّضح هذا التّعريف أنّ الحوار يتجسد من خلال تبادل فكري عميق بين طرفين أو أكثر، أو مع الذّات، للكشف عن المواقف وخلجات النّفس.

وفي تعريف آخر هو: "**وسيلة من وسائل المحادثة والمناقشة والتفاهم حول موضوعات وقضايا مختلفة سواء كانت في مجال السياسة أو الاجتماع أم الدين.. لأن الحوار موجود في جميع ظواهر الحياة الإنسانية التي يجري إدراكها تأملاً، فحين يبدأ الوعي يبدأ الحوار"**[2]. ويعني ذلك أنّ الحوار وسيلة أساسية للتواصل وتبادل الآراء، حول قضايا متنوعة. وهو يتجلى مع بداية وعي الإنسان في كل مناحي الحياة.

يُعدّ الحوار " **محادثة بين شخصين أو فريقين حول موضوع محدد لكل منهما وجهة نظر خاصة به هدفها الوصول إلى الحقيقة، أو إلى أكبر قدر ممكن من تطابق وجهات النظر بعيدا عن الخصومة والتعصب بطريقة تعتمد على العلم والعقل مع استعداد كلا الطرفين لقبول الحقيقة ولو ظهرت على يد الطرف الآخر"**[3]. نستنتج أنّ الحوار تبادل لوجهات النّظر بين طرفين، للوصول إلى الحقيقة، أو الاتفاق، متجنّبا التّعصب.

نختصر هذه التّعريفات في قول أنّ الحوار كلام مُنظم وهادف بين طرفين أو أكثر، يتناول مختلف الموضوعات بهدف التواصل، وتبادل الأفكار، والكشف عن المواقف، والسعي نحو الفهم المشترك أو الحقيقة، معتمدًا على المنطق والانفتاح وتقبل وجهات النظر الأخرى وهو الوسيلة المثلى لتبليغ الأفكار والتواصل مع الآخرين على اختلاف انتماءاتهم وأحاسيسهم.

---

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، مرجع سابق، ص 100.

[2] سيفا علي عارف، الحوار في قصص محي الدين زنطنة القصيرة، دار غيداء للنشر، عمان، ط1، 2014، ص 17.

[3] زاوي أسماء، فنيات الحوار المسرحي، مرجع سابق، ص 118.

3. الحوار في المسرحيّة:

إنّ أول شيء " **نلاحظه على المسرحية باعتبارها شكلاً أدبياً، أنها تقوم على الحوار، فليس هناك مؤلف أو راو يقص علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضها ببعض كما هو الأمر في الرواية مثلاً، وإنما تكشف الشخصيات عن نفسها، وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها**"[1].

يمثل الحوار في المسرح أكثر من مجرد تبادل للكلمات بين الشّخصيات؛ إنّه العمود الفقري الذي تقوم عليه البنية الدرامية بأكملها. فهو ليس وسيلة لنقل المعلومات فحسب، بل هو محرك للأحداث، وكاشف للعلاقات، ومعبر عن الصّراعات الدّاخلية والخارجية للشخصيات. "**ويستعمل في الشعر والقصّة القصيرة والرّوايات والتّمثيليات لتصوير الشّخصيات ودفع الفعل إلى الأمام**"[2].

ولما كان للحوار دور كبير في بناء المسرحيّة أُعتبرت المسرحيّة فن الحوار على حد قول **كروثرش**: "**هذا الشيء السّحري الذي يعد الزهرة المتفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر**"[3]. فهو يساهم جوهرها، ويدفع الفعل إلى الأمام وهو اللغة التي تتوزع على ألسنة الشّخصيات في المواقف المختلفة، يقول **كروثرش**: "**إنّ الحوار العظيم يلقي الضوء على الشخصيات كما يخطف البرق فينير لأرض المظلمة**"[4]، كما يقيّم المسرحيّة من بدايتها إلى نهايتها.

وعلى الرّغم من الآراء المتضاربة بين النّقاد والأدباء في وضع مفهوم للحوار يُرسى عنده إلاّ أنهم اتّفقوا على سمات خاصة تميّز بها الحوار المسرحي عن غيره، وفي هذا يقول **عادل النادي**: "**اختلفت صياغة**

---

[1] عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص 11، 12.

[2] إبراهيم فتحي، معجم مصطلحات العربية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، صفاقي، الجمهورية التونسية، الثلاثية الأولى 1986، ص 148،149.

[3] عبد الحميد ختالة، النّص والعرض والتلقي – تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية –، مرجع سابق، ص 229.

[4] المرجع نفسه، ص 230.

تعريف الكتاب والنقاد للحوار، لكنهم يعتبرونه أوضـــح جزء في العمل الدرامي، وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأســـامعهم، ويعبر فيه الكاتب عن فكرته، ويكشـــف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها"[1]. ويعني ذلك أنّ الحوار هو جوهر العمل الدرامي، ولسان حال الكتاب. يكشف الأفكار ويرسي الأحداث، ويبلور الشّخصيات في قلوب وعقول الجمهور. فدوره لا يقتصر على تحقيق التواصل بين الشّخصيات بل يسعى فوق ذلك إلى تحديد مكونات هذه الشّخصيات وأبعادها المختلفة.

وهذا ما دفع **أبو الحســن عبد الحميد ســلام** لتشـبيهه بوعاء المشـاعر حين قال: "**كما أنه وعاء مشاعر كل الشخصيات وحاوي وعيها ومجمع علاقات الشخصيات ودافعها"**[2].في هذا القول يصف الحوار بأنّه جوهر الشّخصيات ومرآة وعيها، ونقطة تلاقيها، ومحرّك الأحداث.

في حين **نجد عمار الجنابي** في حديثه عن الحوار لم يبتعد عما ذهب إليه عادل النادي حيث يقول: **"الحوار المسرحي هو الأداة الرئيسية في المسرحية يكشف بها الكاتب عن الشخصيات، ويمضي بها في الصراع ليعبر عن كاتبه، ولا تتحقق حيوية الحوار إلا حين يرتبط بالشخصيات فيدل عليها، فالحوار لغة الأشخاص أنفسهم وكل تنافر بين مظهر أبطال المسرحية على المسرح واللغة التي ينطقون بها يحدث شعورا باختلال الصورة الفنية في الذهن"**[3].

يؤكد هذا القول على أهم سمة في الحوار المسرحي، وهي حيويته الناتجة عن تطابق لغة الشخصية مع طبيعتها بهدف التّواصل الفعّال مع الجمهور، وليس معنى ذلك أن الحوار أمر مشاع يستخدمه الكاتب

[1] زاوي أسماء، فنيات الحوار المسرحي، مرجع سابق ص 118.

[2] أحمد رية، جماليات اللغة الحوارية ودلالتها في المنجز المسرحي الجزائري- مسرحية الشروق لصالح لمباركية أنموذجا، مرجع سابق، ص 8.

[3] المرجع السابق، ص نفسها.

كيفما شـاء، إنّما هو كالملح فالطّعام يوضـع بمقدار محدّد وأي زيادة أو نقصـان يسـبّب اختلالا، ولهذا" **لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يرخي لمتعته العنان في كتابة حوار ساحر أو مؤثر ... يبعد به عن هدفه، ولهذا كان الكاتب... أن ينظم حواره بحيث يظهر وكأنّه حركة انبعاثية وأن تحت هذا السـطح المائج المضـطرب تيارا قويا يحمل الأشـخاص والحبكة إلى غايتها المحددة، وهكذا فإن الحوار الجيد فعّال وغائي ونفعي**"[1].

فحينما كان الحوار اللسـان الناطق للشـخصـية والمرآة العاكسـة لجوهرها فالتّلاؤم بينهما هو مقياس لنجاح رسـم الشـخصـية ومصـداقية العمل الدرامي ومن ثم على الكاتب أن يولي اهتمامًا بالغًا لخلق حوار **يناسب تمامًا** كل شخصية من شخصياته، آخذًا في الاعتبار جميع جوانبها. فالتّلاؤم بين الحوار والشخصية ليس مجرد تفصيل ثانوي، بل هو شرط أساسي لنجاح العمل الدرامي وتأثيره في

الجمهور وعلى نحو ذلك وجب على كاتب الحوار المسـرحي أن يلتزم "**حدود الشـخصـية المرسـومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإفصاح عن ذاتها**"[2].

وهذا يعني أنّ الكاتب ملزم في كتابة نصّه بجعل الحوار يتناسب مع الشّخصيات، لأنّ كل كيان مقيّد بحدوده، لا يعبّر إلاّ عمّ يتناسب معه. سواء كانت لديه القدرة على التّعبير أو لا.

واسـتنادًا على هذا يمكن الأخذ بأن الحوار هو الوسـيلة الأدبية التي تحقق التواصـل والتخاطب بين الممثلين على خشبة المسرح، وبالتالي تنقل الأفكار وتسرد الوقائع للمشاهدين ويظل الحوار هو الخيط الناظم الذي يربط جميع أجزاء البناء المسـرحي بتنوعها، بدءًا بالعرض ومرورًا بالتأزم وصـولًا إلى الموقف والحل فهو "**الصلة المباشرة التي تحدد الجوانب المهمة من المسرحية والصلة بين الكاتب وشخصياته.. وبين**

[1] عبد الحميد ختالة، النّص والعرض والتلقي – تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية –، مرجع سابق، ص 230، 231.
[2] المرجع السابق، ص 5.

الشـخصـيات والجمهور وبين داخل الشـخصـية وخارجها.. هو الضـوء الكاشـف للحدث المسـرحي بجملته"[1].

الحوار بدون شـكّ العنصـر الحيوي الذي يمنح المسـرحية وجودها، ويحرك عالمها، ويكشـف أبعاد شـخصـياتها، ويوضـح مقاصـدها، **إنّه** روح المسـرحية النابضـة. **ومن "الثابت أنّ لا مسـرح بلا حوار فهو جوهر المسرحية وعليه تبنى الأحداث وتبرز الشخصيات وتتضح المواقف والأهداف"**[2].وبهذا الخصوص يتم اقتباس كلمة الناقد **الأراديس نيكول: "إن الحوار هو موضـوع المسـرحية بأكمله وجميع الشـخصـيات المسـوقة، فلا يمكن تصـويرها والكشـف عن مكنوناتها إلا باللغة"**[3].فالمسـرحية قوامها الحوار؛ به تُعرض الشخصيات وتُكشف دواخلها.

يمكننا أن نرى أن المسرح والحوار يشكلان ثنائيًا لا ينفصم، كروح وجسد العمل الدرامي. فالمسرح، كفضاء للعرض والتجسيد، يجد صوته ولسانه في الحوار. في المسرح تتنفس الكلمات وتتحول إلى تفاعلات إنسـانية مرئية ومسـموعة. أمّا الحوار هو الشـريان الحيوي الذي يجري في عروق المسـرحية، محرك الأحداث، وكاشف الطبائع، ونافذة على دواخل النفوس. من خلال الحوار، تتشابك العلاقات، وتتصاعد الصّراعات، وتنكشف الحقائق، وتتطور الحبكة. ويؤكد على ذلك قول **توفيق الحكيم: "إذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة حوار.. ذلك أن الحوار هو أداة المسـرحية... فهو الذي يعرض الحوادث ويخلق الأشـخاص ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها "**[4].

---

[1] المرجع السابق، الصّفحة نفسها.

[2] رابح طبجون، مدارات الممارسة والتنظير في نقد الفن المسرحي الجزائري (من خلال أعمال الدكتور عبد الله الركيبي)، مجلة الأستاذ، قسنطينة، الجزائر، ع1، أفريل 2005، ص 121.

[3] مروان ياسين الدليمي، بنية الحوار المسرحي بين الكلمة والفعل: البحث عن المعنى في سياقات متحركة، القدس العربي المجلد 31 – العدد 9641، 22 أغسطس 2019، ص 12.

[4] زاوي أسماء، فنيات الحوار المسرحي، مرجع سابق ص 116.

يتّضح مما سبق أنّ الحوار الأداة الأكثر تعبيرًا في المسرح، فأينما حضرت كلمة المسرحية حضر معها الحوار، من هنا تظهر أهمية الحوار في المسرح، فبفضله تتكشف الأحداث، ويبلغ البناء الدرامي نفسية القارئ أو المشـــاهد، فهو أداة من أدوات التعبير، فبفضـــله تتنامى الأحداث لتبلغ مقصـــدها كما يعتبر من أكثر الأساليب الراقية المحققة للتواصل.

الفصل الأول

المسرح الجزائري وإشكالية لغة الحوار

أوّلـا: نشـأة المـسرح الجـزائـري وتطـوّره.

بعد أن اسـتعرضـنا المسـرح كفن عالمي عريق، بجذوره الضّـاربة في التّاريخ وتطوره المسـتمر عبر العصـور، حان الوقت لننتقل إلى مسـرحنا الخاص، المسـرح الجزائري. هذا الفن الذي يحمل في طياته روح الجزائر وتاريخها، ويعكس هويتها الثّقافية المتنوعة. فالمسـرح الجزائري ليس مجرد تقليد لفن غربي، بل هو نتاج تفاعل فريد بين الثّقافة المحلية والتّأثيرات الخارجية، وقد مر بمراحل تطور مختلفة، شـهدت صعودًا وهبوطًا، لكنها تركت بصمة واضحة في المشهد الثّقافي الجزائري.

1. جذور المسرح الجزائري:

يرى جلّ الباحثين أنّ ظهور المسـرح بمفهومه الحديث متأخّرًا في الأدب العربي، كفن قائم بذاته له قواعده وأسسه المتعارف عليها، كان بعد الاحتكاك بالحضارة الغربية، وينطبق ذلك على فن المسرح في الجزائر كونها جزء لا يتجزأ من العالم العربي وحاملة لهويته وثقافته الأدبية.[1] إلاّ أنّ تاريخ الجزائر الغني لا يخلو من أشكال تعبيرية وأدائية كانت بمثابة البذور الأولى لهذا الفن. فقد عرفت الجزائر منذ القدم أشكالاً من الحكايا الشّعبية، ورواة القصص، وحلقات القوّالين في الأسواق، والتي كانت تتضمن عناصر درامية وحوارية، بالإضافة إلى عروض الحكواتي التي كانت تحظى بشعبية كبيرة، والتي كانت تقدم قصصًا تاريخية وبطولات شعبية، وتتضمن عناصر من التمثيل والحركة.

فضـلاً عن الممارسـات الاحتفالية الموسمية مثل الاحتفال بالمولد النبوي الشـريف وشـهر رمضـان، تضـمّنت عروضًـا تمثيلية، مثل عروض الكراكوز أو خيال الظّل والتي أطلق عليها **أبو القاسـم سـعد الله** المسـرح التقليدي[2]، وكانت هذه الممارسـات تمثل جزءًا من التراث الثقافي الجزائري العريق، وتعبّر عن جوانب مختلفة من الحياة الاجتماعية والثقافية. وهذا ما يدل على أنّ للمسرح الجزائري جذورًا عميقةً تمتد

[1] العيد ميرات، "الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري دراسة في الأشكال التراثية"، إنسانيات، 12، 2000، 9-19.

[2] ينظر: بن داود أحمد، نشأة وتأسيس المسرح الجزائري، مجلة القرطاس، العدد الثاني، جانفي 2015، ص 270.

إلى عصـور ما قبل التّاريخ يمكن تتبّعها في التّراث الشـعبي الجزائري حيث كانت الاحتفالات والطقوس الشعبية بمثابة مقدمات لما يمكن تسميته بـــ ما قبل المسرح. "**إنّ للمسرح الجزائري جذورا تعود إلى ما قبل التّاريخ، إنّ هذه الجذور قد تطورت في بداية التّاريخ ثم أثناء تواجد الرّومان، كما له جذور عربية إسـلامية** "[1].قد تطورت هذه الجذور عبر المراحل التّاريخية المختلفة، بدءًا من العصـور الرّومانية وصولًا إلى التّأثيرات العربية والإسلامية.

أ. المسرح الجزائري خلال العهد الروماني:

ارتبط دخول فن المسـرح إلى الجزائر ارتباطًا وثيقًا بالتّوسـع الإمبراطوري الروماني، وهنالك الكثير من الدّلائل التي تؤكد على أنّ الجزائر عرفت فن المسرح مبكّرا منذ العهد الروماني بحكم احتكاكها بالثّقافة الرّومانية؛ وذلك حين دخل الرومان الأراضي الجزائرية وسيطروا على الموانئ والسواحل وأقاموا فيها، وهذا ما تظهره تلك الآثار القديمة التي خلفها الرومان والتي تؤكد وجود مسـارح اشـتهرت بها مدن رومانية في شمال إفريقيا وخاصة الجزائر.

كان الرومان شعبًا شغوفًا بالترفيه والتسلية، وكان المسرح جزءًا لا يتجزأ من حياتهم الاجتماعية والثقافية. ومع اسـتقرارهم في الجزائر، حرصـوا على نقل مظاهر حضـارتهم، بما في ذلك فنونهم الترفيهية، لاسيما المسرح الذي كان يُقام في المناسبات الدينية والاحتفالات فجعلهم ذلك يبادرون في بناء هياكل ومساحات ترفيهية والملاحظ من خلال هذه المساحات أنها عبارة مساحات يجتمع فيها الناس للتسلية، وبطبيعة الحال انتقل الشغف مع توسع الإمبراطورية الرومانية إلى مختلف الولايات[2]، "**حيث كانت سياسة**

[1] أحسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية (دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة 1 نوفمبر (1954)، دار الساحل للكتاب الجزائر، ص 46.

[2] ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدّين للنّشر والتّوزيع، ط2، قسنطينة، 2007، ص 11،12.

الرومان في كل البلاد التي يحتلونها لما عرف عنهم من حب للمسـرح وميل للتّسـلية والترّفيه واللّهو، ولذلك سرعان ما يبادرون بناء هياكل لذلك .... وتتوزع على مدن كثيرة يحددها "صالح لمباركية" بشـرشـال – قالمة – جميلة – أمداوروش – تيمقاد – خميسـة وغيرها، وقد كان لهذه الهياكل دور كبير في تعريف الجزائريين بهذا الفن"[1].

فكثرة المسـارح الدائرية التي كان يبنيها الرومان في كل المدن التي أقاموا بها والتي مازالت شـواهد منها حتى اليوم من مظاهر الحضـــارة الرومانية في الجزائر وتؤكد على ولوع البربر بالفن المســـرحي فكان بذلك التأثر المســـرحي كالتأثر الثقافي واقع بشـــكل أو بآخر. **"يتبيّن لنا أن الأمازيغ الجزائريين كانوا مسـرحيين بالفطرة والموهبة والممارسـة، والدربة، والتعليم، والتكوين. وفي هذا، يرى عثمان الكعاك، في كتابه (البربر)، أن الأمازيغ كانوا يشـاركون في تمثيل مسـرحيات فوق خشـبات المسـرح اليوناني، والمسـرح الروماني، والمسـرح القرطاجني. وفي هذا الصـدد، يقول الباحث التمثيل قديم عند البربر جاؤوا به من الهند، وأسـس له يوبا الثاني معهدا لتدريسـه بشـرشـال، وألف فيه التصـانيف، والتمثيل البربري إما ديني على الطريقة الهندية واليونانية القديمة، فهو أناشيد ورقص وحركات وتصاوير تمثيلية لاسترضاء الآلهة أو إبعاد غضبهم، أو خزعبلات مضحكة للسخرية من بعض الشخصيات البارزة، وإظهار عيوب الناس المنتقدة، وشارك البربر في التمثيل اليوناني ثم الروماني.."[2]**

وهكذا اتّضح أن البربر الجزائريون كانوا سبّاقين للاهتمام بالفعل المسرحي وتجدر الإشارة إلى أنّ المسارح الرومانية بالجزائر شهدت تقديم عروض متنوعة، في حين لا توجد أدّلة قاطعة على وجود نصوص مسرحية أُلّفت محليًّا خلال تلك الفترة.

[1] نادية موات، النّص المسرحي الجزائري (محاضرات وتطبيقات)، السّنة الأولى ماستر، الأدب الجزائري، قسم اللغة والأدب العربي، كليّة الآداب واللغات، جامعة 8ماي 1945، قالمة، 2017-2018، ص15.

[2] جميل حمداوي، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار الريف، الناظور- تطوان/ المملكة المغربية، ط1، 2019، ص 17.

ب.المسرح في الجزائر خلال الحكم العثماني:

حين بدأ التوسـع العثماني في شمال إفريقيا، وعلى غرار الرومان، نقل الأتراك معهم جوانب من ثقافتهم وفنونهم. وبحلول نهاية القرن السادس عشر، **"كما عرفت الجزائر فنون الفرجة الشّعبية الأخرى التي شـاعت في مختلف البلدان العربية مثل القارقوز وخيال الظّل والمدّاح والقوّال وغيرها من الأشكال التراثية التي تتوفر على عنصر الفرجة، والتي انتشرت في ظل الحكم العثماني واستطاعت أن تؤسس لنفسها موقعا مهماً ضمن أشكال الثقافة الشعبية الأخرى"**[1]. انتشرت في الأسواق والساحات والمقاهي وقد عُرضت تمثيليات "**خيال الظل**" أو مسرح "**القراقوز**" في الجزائر خلال شهر رمضان داخل قصور الدّايات الباشوات.

كانت هذه الإرهاصات الأولية للأشكال الفُرجوية بمثابة نواة للمسرح التقليدي. لكن لم يظهر المسرح بالمفهوم الحديث والمتكامل خلال هذه الفترة، إلا أن بعض الأشكال حملت في طياتها عناصر مكتملة مسرحيًا ودراميّاً.

شهد بعض الرحالة الفرنسيين سنة 1835م ألعاب "**القراقوز**" و "**خيال الظّل**" في الجزائر،[2]ففي القرن التاسع عشر أقيمت عروض القراقوز لأنّها كانت تحرص على الثورة ضد سلطات الاحتلال وتقدمها في صورة ساحرة، فشاهد الرّحالة عروض القراقوز وخيال الظّل في مثل قسنطينة ومستغانم ولاحظوا توظيف هذا الشكل المسرحي الذي نقل عن الأتراك مقاومة الاحتلال الفرنسي، وربما

---

[1] . نادية موات، النّص المسرحي الجزائري (محاضرات وتطبيقات)، مرجع سابق، ص15،16.

*القراقوز: أصل الكلمة تركي kara göz وتعني العين السوداء، فن يستعين بالدّمى والعرائس؛ يتكون من عروسة أسطوانية الحجم مصنوعة من الخشب والورق وتُكسى بثياب مميزة؛ في الغالب تكون شخصية "القراقوز" مثيرة للتّهكم والهزل.

*خيال الظل: نمط من أنماط العرائس أو الشخوص المتحركة يكون فيه التمثيل عن طريق أشخاص ممثلين وراء ستارٍ أبيض شفاف مع استعمال ضوء الشمع.

[2] ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق ص 14.

يكون شكل القوال والحلقة أكثر فاعلية في مقاومة الاحتلال الفرنسي، وظلّوا حتى منتصف القرن التاسع عشر، حيث قضى عليهم الاستعمار الفرنسي ليحل محله المسرح الفرنسي.

ج. المسرح في الجزائر خلال القرن التاسع عشر:

شـهد القرن التاسـع عشـر تحولًا نوعيًا في المشـهد الفرجوي الجزائري مع الاحتلال الفرنسـي عام 1830. حيث حاول نقل الثّقافة الأوروبيّة في العديد من المجالات خاصـة المسـرح بجلب الاسـتعمار معه لأنماط مسـرحية أوروبية، وبدأت تظهر قاعات للعرض في المدن الكبرى كمدينة الجزائر ووهران وقسـنطينة وعنابة وسـطيف وباتنة ... كانت في البداية مخصـصـة للجالية الأوروبية وتقدم عروضًـا باللغة الفرنسـية. حيث تمّ بناء مسرح (**دار الأوبرا**) سنة 1850 الذي قدّم أول عرض مسرحي سنة1953م من تأليف **دي كورا** والذي تدور حوادثه حول الاحتلال الفرنســـي في الجزائر. "**وقد اهتمت الإدارة الفرنســـية بالمسرح لرغبتها في الترفيه عن عساكرها المتذمرين من الحروب بخلق فرق مسرحية للجيش الفرنسي داخل الثكنات وأماكن تواجد المعمرين الأوربيين عملا بنظرية نابليون في الثقافة والذي أمر ببناء مســارح في معظم المدن الكبرى، وكان الغرض من هذا هو تقريب الطبقة المثقفة الجزائرية من الثقافة الفرنسية والدعاية لها لتسهيل تقبلها لها رغم اختلاف اللغة والمضامين**"[1]. ويعني ذلك أنّ اهتمام فرنسا بالمسرح كان للتّرفيه عن الجنود ونشر الثّقافة الفرنسية في الجزائر.

عرف الجزائريون المسرح بمفهومه الأوروبي حيث يقول **سلالي علي" في هذا: " إنّنا مدينون للمســـرح الفرنســـي بالكثير، وقد اســـتفدنا من تقنياته لخلق مســـرح وطني جزائري بكل معنى الكلمة"**[2].بالنظر إلى ما تقدم، يمكن القول بأن الجزائر عرفت المسـرح في بداياته الأولى، حتى وإن لم يكن فناً مكتمل الأركان آنذاك. فقد تجلى في شكل عروض شعبية كانت تُقام في الساحات العامة والمقاهي

[1] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، 1830 1954، ج4، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998، ص417.

[2] نادية موات، النّص المسرحي الجزائري (محاضرات وتطبيقات)، مرجع سابق، ص19.

والأسـواق، وكانت تحمل في طياتها رسـائل توعية للشـعب الجزائري، خاصـة فيما يتعلق بظروفه الصـعبة ورفضه للاستعمار الفرنسي.

ونردف القول بأنّ هناك محاولة جادة للمسـرحية الجزائرية خلال هذا القرن تمثلت في مسـرحية **"نزهة المشتاق وغصّة العشاق" لإبراهيم دانيونس** التي عدّها **أبو القاسم سعد الله** مسرحية رائدة في المسرحيات العربية.[1] ومع ذلك كلّه لا يمكن الفصل في إشكالية تحديد التّاريخ الذي عرفت فيه الجزائر فن المسرح على أراضيها.

2. مسار تطوّره تاريخيّاً:

تطوّر فن المسـرح في الجزائر وتشـكّل بناءً على عدّة عوامل لا يمكن حصـرها في مجرد التأثر بالمسـرح الفرنسـي، والثقافة الفرنسـية التي فرضـتها طبيعة الاحتلال، فهو قد قطع مجموعة من المراحل التّاريخية المتميّزة في الزّمان والمكان. فبعد حصـار المسـتعمر للأشـكال الفرجوية التي عهدها الشـعب الجزائري ومحاولته اسـتبدالها بالمسـرح الفرنسـي إلا أن هذه المحاولات باءت بالفشـل لأن الشـعب ظلّ متمسكا بتلك الأشكال المسرحية الدرامية والتي باتت جزء من موروثه الثقافي وتراثه الشعبي، واستمر الوضع على هذا إلى غاية إقبال فئة من المثقفين الجزائريين الذين أخذوا على عاتقهم زمام تحريك الفعل المسرحي في الجزائر.

يُعد "**الأمير خالد**" من أبرز هذه الشّخصيات التي تنبهت لضرورة هذا الفن المتوغل في أعماق الشعب وتراثه والمأخوذ من واقعه والمعبّر عنه، لخلق الوعي النضالي والتحرّري، فعمل على إرساء قواعد هذا الفن في الجزائر، مستعينا بالممثل المصري "**جورج أبيض**" الذي بعث له بعض المسرحيات لتمثيلها من بينها مسرحية " **المروءة والوفاء**" **لخليل اليازجي**، ومسرحية " **الشّهيد**" **لحافظ إبراهيم**.[2]

[1] المرجع السابق، ص 17، 18.

[2] ينظر: مباركة مسعودي، المسرح الجزائري: الرّيادة والتّأسيس، مجلّة البدر، 2018.10.10، ص 3،4.

تطّور هذا الفن عبر مراحل عديدة، بدءًا من نشأته الأولى وصولًا إلى استقراره كفن قائم بذاته. ويمكن تلخيص هذه المراحل فيما يلي:

أ. المرحلة الأولى: المسرح الجزائري قبل الاستقلال:

تشير جلّ الدّراسات في هذا المجال أنّ مرحلة الثلاثينات من القرن الماضي شكّلت حقبة مزهرة وغنيّة بالمسرحيّات المؤلّفة والمعروضة فوق الرّكح الذهبي، وأنّ البداية التّاريخيّة كانت قبل زيارة " **جورج أبيض**" للجزائر سنة 1921م، حيث أنّ المسرح الجزائري عرف محاولات كمسرحيّة " **جهلاء يدّعون بالعلم**" **لباشطارزي** سنة 1919م، إلاّ أنه كان لها تأثيرها المباشر في البدايات الأولى للمسرح على الرغم ممّا لقته فرقة " **جورج أبيض**" من فشل في الجزائر على غرار الصّدى الطّيّب الذي لقته في شمال إفريقيا حين قدّمت مسرحيتين باللغة العربية الفصحى مأخوذتين من التّاريخ العربي "**مسرحية صلاح الدين الأيوبي** " و"**مسرحية ثارات العرب**"، والذي مردّه إلى عدم اهتمام الجمهور باللغة الفصحى لصعوبتها.

حسب ما أورد **صالح لمباركية: " ضعف مستوى اللغة العربية الفصحى عند الجزائريين وصعوبة فهمهم لها مع عدم تداولها بينهم"**[1]. حيث كانت منحصرة عند نخبة المثقفين، وتوجه النّخبة الجزائرية بفكرها نحو فرنسا، إلاّ أنّ هذه الزّيارة فتحت آفاقًا جديدة لهواة المسرح وعلى ضوئها تم إنشاء "**جمعية الآداب والتّمثيل**" والتي يطلق عليها: " **المهذّبة**"، برئاسة **الطّاهر علي شريف**، الذي يعتبره **بوجادي علاّوة** المؤسس الحقيقي للمسرح كفعل ثقافي وفنّي منظّم. وكان هو كاتب نصوصها المسرحية وقدّمت ثلاث مسرحيّات ذات طابع أخلاقي اجتماعي، " **مسرحية الشّفاء بعد العناء**" سنة 1921م، "**خديعة الغرام**" سنة 1923 م، "**بديع**" سنة 1924م[2].

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق ص 44.

[2] ينظر: بن داود أحمد، نشأة وتأسيس المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 4.

تعزى النّشأة الفعلية للمسرحية الجزائرية تعزى إلى مسرحية "**جحا**"، التي قدمها الثنائي "**سلالي علي**" المعروف بـــ "**علالو**" و"**دحمون**" وعرضت يوم الأربعاء 12 أفريل 1926 بقاعة "**الكورسال**" بالجزائر العاصمة "**بسبب النجاح الذي حققته المسرحية لدى الجمهور، فقد أعيد عرضها ثلاث مرات أخرى**"[1]، ويعود الســبب وراء هذا النجاح الباهر الذي حقّقته المســرحيّة في أنّ **علالو** عرف كيف يخاطب جمهوره ويعالج قضايا عصره بلغة عصره، حيث رُويت المسرحية بلغة عاميّة.

وهو ما يؤكده **أحمد توفيق المدني** بقوله: "**أما في مدينة الجزائر، فالمســرح لا يســتطيع أن يكون من أول وهلة عربيا فصــيحا بصــفة بحتة، لقلة من يفهم تلك اللغة بين طبقات العمال الفقيرة، وطبقات المتعلمين تعلما فرنسيا**"[2]. كما فتحت أبوابًا لهواة المسرح الكوميدي بإدخالها البعد الكوميدي إلى الأداء المسرحي.

حقّقت مســرحية "**جحا**" نجاحًا كبيرًا، مما دفع عجلة فن المســرح في الجزائر نحو الأمام، وألهم "**علالو**" لكتابة مسـرحية "**أبي الحسـن المغفل**" المسـتوحاة من قصـص ألف ليلة وليلة، والتي تعتبر مثالًا متطورًا في التعامل مع التراث العربي.

شهدت هذه الفترة نشاطًا مسرحيًا ملحوظًا من قبل مجموعة من الهواة: "**علالو**"، "**محي الدين بشــطارزي**"، و"**رشــيد القســنطيني**" الذين مارســوا التأليف والتمثيل والإخراج وقدّم هؤلاء الرواد مســرحيات باللغة العامية بدءًا من عام 1926 وحتى الحرب العالمية الثانية، وكانوا في الغالب مؤلفين وممثلين في نفس الوقت. اعتادوا على ابتكار شخصيات يؤدونها بأنفسهم في مواقف وأحداث يطورونها بأسلوبهم الخاص. منحتهم هذه الحرية القدرة على إنتاج العديد من المسرحيات، منها "**زواج بوعقلين**"

[1] نادية موات، النّص المسرحي الجزائري (محاضرات وتطبيقات)، مرجع سابق، ص23,22.

[2] أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط2، 1984م، ص 56.

لعلالو التي تناولت قضـية الزواج، و"**بابا قدور الطماع**" **لرشـيد القسـنطيني** التي عالجت موضـوع الطّمع، ومسرحية "**فاقو**" **لمحي الدين بشطارزي** التي دعت الشّعب إلى الوعي وتحمل المسؤولية[1].

أخذ المسـرح الجزائري على عاتقه التّعبير عن واقع الشـعب المعاش آنذاك، ومحاربة الآفات الاجتماعية وتنمية الجانب الأخلاقي، محافظا على الهويّة الثقافيّة الإسلامية العربية، ساخطًا على سياسة الاستعمار، داعيًّا للتّكاتف والنّهوض، خاصّة بعد ظهور ونشاط جمعية العلماء المسلمين، فبرزت بعض المسرحيات ذات الطّابع الديّني التي لعبت دورًا كبيرًا في مسيرة الأمّة الاسلاميّة، مثل مسرحيّة "**بلال بن رباح** " **لمحمّد العيد آل خليفة**.

نتج عن تأثّر المسرح بالأحزاب السيّاسية ظهور مسرحيّات تتسم بالطّابع السيّاسي، ساهمت في توعيّة الشعب بضرورة النّضال ضد المستدمر الفرنسي، الذي بدوره فرض حصاره على نشاطه وشدّد الرّقابة على الجزائريين والمسـرح. "ولم **يكن المسـرح بعيدا عن هذه التطورات لذلك تم تشـديد الخناق عليه لدوره في أذكاء الروح الوطنية في الجماهير، وكان المسـرح رغم تلك الظروف المعبر الحقيقي عن أوضـاع الوطن، فكان في مسـتوى تلك الأحداث التي بلغ فيها الوعي الوطني الذروة لدى الشـعب الجزائري**"[2].

اسـتطاع المسـرح أن يظل المعبّر الصـادق عن أوضـاع الوطن، وكان حاضـرًا بقوة في مواكبة الأحداث التي شهدت أوج الوعي الوطني لدى الشعب الجزائري. ورغم ذلك كلّه إلاّ أن المسرح الجزائري دخل في مرحلة ركود وتقهقر فقد "**شـهد في هذه المرحلة فقدان العديد من رجالاته الأوائل الذين كان لهم الفضـل في إرسـاء أسـسـه، وتمكينه من الاسـتمرار. توفي دحمون المعروف بإبراهيم دحمون الذي اشتهر بلعب الأدوار النسائية سنة 1942 كما توفي ابن شوبان سنة 1943. أعقبه بعد ذلك**

[1] ينظر: نادية موات، النّص المسرحي الجزائري (محاضرات وتطبيقات)، مرجع سابق، ص23.

[2] بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، (دت)، ص 14.

قطب المسـرح الكبير وأحد ركائزه الأسـاسـية رشـيد بلخضـر المعروف برشـيد القسـنطيني عام 1944".[1]،

كما "**يلاحظ في هذه المرحلة ظهور حركة جديدة لم يعرفها المسـرح العربي في الجزائر من قبل وهي حركة الترجمة والاقتباس**"[2] .

غلبت حركة التّرجمة والاقتباس على النّصوص المسرحية بسبب خنق السّلطة الفرنسي لهذا الفن حيث أصـبحت تعرض مسـرحيات مترجمة مثل مسـرحية **موليير** والتي لقت عزوفًا كبيرًا من الجمهور كون مضامينها لا تمت لواقعهم المعاش بأيّة صلة.

ب.المرحلة الثانية: مرحـلة الثّورة التّحريرية:

عرف المسرح الجزائري دفعًا جديدًا وازدهارًا ملحوظًا، نشط فيه شبّان من الهواة ينتمون إلى الجيل الجديد تكوّنوا على خشـبات المسـرح كممثلين محترفين أمثال مصـطفى كاتب، علي رويشـد، عبد القادر سفيري ...التحق بعضهم بصفوف جيش التّحرير الوطني فتكوّنت بذلك مسرحيات تابعة لجبهة التحرير الوطني، لعبت دورا جليا في التوعيّة والنّضـال من أجل الدّفاع عن السّـيادة الوطنية. فعاد بذلك للنهوض حيث كثف نشاطه، ظهر التّأليف بالفصحى وتنوعت مضامين المسرحيات بين دينية واجتماعية...فبرزت وجوه جديدة **كأحمد رضـا حوحو، توفيق المدني**...واكتسـب اعترافا رسميًّا إذ سمح للقائمين عليه بتنظيم موسم للمسرح العربي بقاعة الأوبرا بالعاصمة.[3]

باندلا ع الثّورة انخفض نشاط الحركة المسرحية حتّى كاد ينعدم من جهة بسبب انشغال الشّعب الجزائري بالثّورة، والضّغط الذي فرضه الاستعمار عليه من جهة أخرى حيث "لعب **المسرح الجزائري**

[1] نادية موات، النّص المسرحي الجزائري (محاضرات وتطبيقات)، مرجع سابق، ص 24.

[2] بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، مرجع سابق، ص47.

[3] ينظر: علالو، شروق المسرح الجزائري (1926 - 1932)، تر: أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص57.

أثناء الثورة التحريرية دورا هاما في شـحذ الوعي الوطني والتعريف بالقضـية الجزائرية للرأي العام"[1] فقد توجّه المسـرح الجزائري إلى الخارج حتى يتّم رسـالته التّوعويّة والدّفاعيّة عن الوطن والهويّة التّاريخيّة والثّقافيّة، فكانت أغلب نصـوصـه باللّغة الفرنسـيّة. ومن أشـهر روادها **"كاتب ياسـين"** الذي اشـتهر بمسرحية **"دم الأحرار"**.[2]

أضـحى في خضـمّ هذه الأحداث الثورية، لزامًا على كتّاب المسرح الجزائريين أن يعكسـوا الواقع المستجد في أعمالهم. لقد استغلوا المسرح كأداة قوية لمقاومة المستعمر الظالم، وبرز دوره في النضال الوطني جنبًا إلى جنب مع وسائل أخرى مؤثرة كالصحافة وغيرها.

ج. المرحلة الثالثة: المسرح الجزائري بعد الاستقلال:

عرف المسرح الجزائري في هذه المرحلة انتعاشًا معتبرًا موازنة بالفترات السّابقة، حيث كانت تمثّل تحديًّا كبيرًا بالنّسبة للقائمين على هذا الفن الذين أصبح شغلهم الشّاغل هو تحقيق التّنمية والتّطوّر، وإحداث طفرة في الإنتاج والتّنوع في المواضـيع خروجا بيها عن دائرة الاقتباس والتّرجمة التي عهدها في الفترات الآنفة. وخطوة أولى لتفعيل الفن المسرحي الجزائري تمّ تأميمه حسب ما يقتضيه المرسوم رقم: 12-63 المؤرخ سـنة 1963 الذي جاء فيه: **"إنّ النهضـة المنوطة بالمسـرح ذات أهمية بالغة لشـعبنا، وهو ما يسـتوجب وضـع المسـرح في خدمة الشـعب، ولا يعقل أن نسـمح بأن يكون المسرح بين يدي المؤسـسـات الخاصـة سـواء تعلق الأمر بالمسـرح داخل البلاد أو المسـرح الذي نصـدره"**[3]وعليه توزّعت ثمار التّغيير على مسـتويات عديدة كان لها أثرها الفعال في التعريف بالنشـاط المسرحي في الجزائر على المستوى العربي والعالمي.

---

[1] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، المرجع السابق، ص 57.

[2] ينظر: محمد طمار، تاريخ الادب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ط، سنة 1981، ص 480.

[3] نادية موات، النّص المسرحي الجزائري (محاضرات وتطبيقات)، مرجع سابق، ص 26.

سـطع في هذه المرحلة، نجم "**رويشـد**" بمسـرحياته الاجتماعية الكوميدية التي عالجت قضـايا المجتمع الثقافية والسلبية، مع اهتمامه بالمسرح العالمي **كشكسبير** و**هيغو**. اتّخذ المسرح منحى ثوريًا على نهج "**بريخت**"، فظهر "**عبد الرحمن كاكي**" متأثّرًا به في أعماله مثل مسـرحيّة "**أبناء القصـبة**" و"**القراب والصـالحين**" وغيرها...[1]وتطبيقا لسـياسـة اللامركزية اتّخذت معظم المسـرحيات انتقاد الواقع الاجتماعي، وبرزت ظاهرة التّأليف الجماعي، والخوض في تجارب موّجهة للأطفال، وقامت الدّولة بإنشاء مسارح جهويّة في العديد من ولايات الوطن في وهران وعنابة، قسنطينة...فأصبح بذلك صدى هذا الفن في كل ربوع الوطن، فتنوّعت المسرحيات، وأشكال تقديمها حسب الفئة الموجّهة إليها، ونذكر من بينها مسرحية " **دائرة الطّباشير القوقازيّة**"، "**رباب الفتوح**".[2]

تميّز المسـرح الجزائري الحديث منذ السـتينيات بالابتكار والإبداع، معتمداً على التأليف المحلي والاقتباس إلا أن هذه الفترة شـهدت لاحقاً ضـعفاً وركوداً بسـبب إغفال قضـايا أسـاسـية مثل تكوين الممثلين والمخرجين المحترفين، وطبيعة النصـوص المسـرحية الجديدة ذات الأبعاد الدرامية. ونتيجة لذلك، دخل المسرح الجزائري في أزمة فنية وركود منذ ابتعاده عن المجتمع. ليتأثر كذلك بالموضـوع السـياسـية التي عانت منها البلاد آنذاك ونظرًا لارتباطه الوثيق بالحياة الاجتماعية وملامسـته للواقع انعكس ذلك على نشاطه إلا أن ذلك لا يعني خلو الفترة من الإنتاجية.

مثّلت فترة الثّمانينيات نهضـة فنية مسرحية في الجزائر، محت بذلك فترة الركود السـابقة. فقد برز جيل من المسـرحييّن الموهوبين، وعلى رأسـهم **عبد القادر علولة** الذي قدم ثلاثيّته الشـهيرة " **الأقوال الأجواد واللّثام**" والتي أظهرت إمكانيات فنية رفيعة في التأليف والتمثيل والإخراج. وكتب **محمد مرتاض** مسرحيّة "**الانتهازية**"، **وصالح لمباركية** مسرحيّة "**النّار والنّور**" و**الأخضر السائحي** كتب مسرحيّة

[1] ينظر: عمرو عيلان، المسرح الجزائري النّشأة والتّطور، مجلّة المحكمة للدّراسات اللغويّة والأدبية، المجلّد الخامس، العدد 12، ديسمبر2017، ص 7.

[2] ينظر: بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، مرجع سابق، ص 28.

"الرّاعي"[1]، وشـهدت السّاحة المسرحية حضـوراً لافتاً للمرأة من خلال نشـاط الشـقيقتين **حميدة وفوزية آيت الحاج**. تزامنًا مع ظهور النّصـوص المؤلّفة وتأسـيس المسـارح الجهوية ومعاهد الفنون الدرامية **(مثل المعهد العالي ببرج الكيفان)**، وتنظيم العروض والمهرجانات والمسابقات المسرحية المدرسية والوطنية.

عايش المسرح منذ التسعينيات مع الشّعب أجواء العشرية السّوداء، فانعدم الإنتاج في ظّل هذه الظروف التي قيّدت المشهد الثقافي بصفة خاصة في الجزائر، بالرّغم من توالي الجهود المبذولة من أجل إبقائه وإعادة بعثه وإحيائه ببروز أقلام إبداعية جديدة. وحتى الآن يواصل المسرح الجزائري سعيه الحثيث للحفاظ على مكانته مستفيداً من الموارد المتاحة واستغلال الفرص كالمهرجانات والمسابقات والتّظاهرات الفنيّة لترسيخ حضوره.[2]

بشكل عام، يمكن القول أنّ المسرح في الجزائر مر بمراحل من الحيويّة والرّكود، ولكنه بقيّ حاضراً ومستمراً في التّعبير عن الهوية والثقافة الجزائرية، ساعياً دائماً للتجديد والتطور والدّفع به نحو الأمام.

3. أهم روّاد المسرح الجزائري:

شـهد المسـرح الجزائري على مرّ تاريخه ظهور قامات فنيّة تركت بصـمات لا تُمحى على خشـبته، من رواد سـعوا لترسـيخ هذا الفن في بداياته، إلى مبدعين تألّقوا بعد الاسـتقلال وقدموا أعمالًا خالدة، وصـولًا إلى جيل معاصـر يواصـل المسـيرة بتجديد وإبداع. وفيما يلي عرض لرواد المسـرح الجزائري ومؤسّسيه:

- **رشيد القسنطيني: [1887– 1994]** هو "**رشيد بلخضر**" كاتب مسرحي وممثّل، يعتبر من أبرز رواد المسرح الفكاهي والسّاخر، انظمّ إلى فرقة **الزّاهية لعلالو** سنة 1926، وفي سنة 1927 أنشأ فرقة **الهلال الجزائري** المسرحيّة، أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري، يقول عنه **محمد الطاهر**

[1] ميرات العيد، صورة المرأة في الخطاب المسرحي الجزائري " مولاه اللّثام " أنموذجا، بحث مقدّم لنيل أطروحة الماجستير، كلّية الآداب اللغات والفنون، جامعة وهران، سنة 2010- 2011، ص 25.

[2] ينظر: نادية موات، النّص المسرحي الجزائري (محاضرات وتطبيقات)، مرجع سابق، ص 28- 29.

- **فضلاء** في دراسة له عن المسرح الجزائري بعنوان "**المسرح الجزائري: تاريخًا ونضالاً**": "**إنّه فنان أصيل في موهبته، وله قدرة عجيبة في خلق الجو المسـرحي في العرض، يرتجل الجملة المسـرحية والغنائية، فتأتي كأحسـن ما تعد، وقد سـاهم هذا الفنان الموهوب في إرسـاء قواعد المسـرح الجزائري بعدد من المسرحيات والمونولوجات لم يبق منها سوى ما سجل على أسطوانات**"[1].

يؤكدّ هذا القول على أهميّة أعمال رشـيد القسـنطيني، والتي اتّسـمت بعبقريته الارتجاليّة في التأسـيس للمسرح الجزائري.

تميّز **رشـيد قسـنطيني** بإنتاجه الغزير والمتنوع، حيث قدم أكثر من 20 مسـرحية والعديد من الأعمال الفنّية بين أغاني فكاهية وسـكتشـات. اسـتلهم أعماله من التراث الشـعبي ومعاناته الشـخصـية والوطنية، وهو ما يظهر في عناوين نصـوصـه. من أبرز مسـرحياته "**العهد الوافي**" و"**زواج بوبرمة**"، ومن أشهر أغانيه "**من تحت العجار**"، "**وليد البلاد**"، بالإضافة إلى سكتشات فكاهية مثل "**الخطبة**" و"**الحاج باريس**".[2]

- **محيي الدين بشـطارزي (1897 – 1986)**: مغنٍ ومؤلّف وممثّل مسـرحي، يعتبر رائد المسـرح الجزائري الحديث وأول من أدخله إلى الخشبة بشكل منظم. أسس فرقة "**المطربية**" وقدّم أعمالًا مسرحية ممزوجة بالغناء والرقص. كما عيّن مديرًا لفرقة المسرح العربي بدار الأوبرا بالعاصمة سنة 1947. اشتغل في العديد من مسـرحياته على الاقتباس سـواء من التّراث العربي كمسـرحيّة **جحا والمرابي** أومن التّراث الأوروبي كمسـرحيّة **المشـحاح**. تميّز بطابعه الهزلي الهادف والسّـياسـي التّوعوي حيث تصـدّى للظّواهر الاجتماعية السـلبيّة في المجتمع بأسـلوبه الفكاهي الهادف، كما عمد إلى تنمية الوعي بمخاطر الاحتلال الفرنسي.

---

[1] عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي – تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية – ، مرجع سابق، ص 40.

[2] . ينظر: نواري بن حنيش، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، مكتبة الرشاد الجزائر، ط 1، 2014، ص 76.

يقول **علالو** عن مسرحه: "**إن مسرح، باشطارزي مسرح فكاهي، واقعي، يستعمل لغة الشـــارع من العامية إلى الفرنســـية ويهدف إلى التوعية عبر الفكاهة والإضـــحاك**"[1]. ترك أعمالاً مسـرحية من بينها مسـرحيّة **فاقو**، مسـرحيّة **بني وي وي**، مسـرحيّة **جهلاء يدّعون بالعلم**، مسـرحيةٍ **الخداعين**...[2]

- **علالو (1902 – 1992)**: كاتب وممثّل ومخرج ومنظّر مسرحي جزائري، اسمه الحقيقي علي سلالي، وهو من رواد الكوميديا في الجزائر. كان يتميز بأسـلوبه الفكاهي النقدي وقدم العديد من المسـرحيات التي تعكس قضايا المجتمع الجزائري.

ترعرع على حب الفن والمسرح والغناء، بفضل احتكاكه ببعض الفرنسيين وتأثّره بثقافتهم، وتردّده إلى قاعة الأوبرا منذ الصّغر أين شاهد بعض المسرحيّات **لموليير**. قام بإجراء محاولات في فن الكوميديا الإسـبانية وألّف بعض السّـكاتشـات الفكاهيّة وانظمّ إلى فرقة **المطربية** إلى أن أسّـس فرقته **الزّاهية** للمسرح سنة 1926[3].

من أهم آثاره: مسرحيّة **جحا** التي تعتبر أول انطلاقة للمسرح الجزائري، وهي أول عمل مسرحي باللّغة العربيّة العاميّة، مسـرحيّة **زواج بوعقلين**، مسـرحيّة **صـيّاد والعفاريت**، **النائم اليقظان**، عنتر الحشايشي...وهي في مجملها مسرحيّات شعبيّة بسيطة، عالج فيها قضايا اجتماعيّة بطريقة فنيّة هادفة، عرف كيف يضـع اللبنة الأولى لمسـرح جزائري متأصـل في الواقع والبيئة الجزائرية ومعبر عن هموم وتطلعات الجماهير الشعبية.

- **عبد القادر علولة (1929– 1994)**: كاتب مسرحي ومخرج مبدع، تميز بأسلوبه التجريبي والبحث عن أشكال مسرحية جديدة تناولت أعماله قضايا اجتماعية وسياسية هامة، اكتسب تدريبًا مسرحيًا

[1] عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي – تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية، مرجع سابق، ص45.

[2] [2] ينظر: نادية موات، النّص المسرحي الجزائري (محاضرات وتطبيقات)، مرجع سابق، ص 35- 37.

[3] المرجع سابق، ص 36.

بفرنسا، ساهم في وقت مبكّر في إنشاء المسرح الوطني الجزائري، تبنّى المسرح الشّعبي رافضًا المسرح الغربي، عمد في مسرحيّاته إلى توظيف أشكال التّراث الشعبي من قوّال وحلقة وسيرة.[1]

كتب أعمال باللغة العربية الجزائرية، منها: **الأقوال، الأجواد، اللّثام**، أعطى للمسرح الجزائري حركية جديدة، من خلال تعامله مع الفن محليًّا وعالميّا بالرسائل المتاحة في زمنه.

هؤلاء الفنانون كل بطريقته وأسلوبه، ساهموا في تشكيل ملامح المسرح الجزائري وإثرائه بمواضيع وقضايا تعكس واقع المجتمع وتطلعاته، هذه مجرد نبذة عن بعض أعلام المسرح الجزائري، وهناك العديد من الأسماء الأخرى التي ساهمت بشكل كبير في تنمية هذا الفن العريق.

ثانيًا: إشكاليّة اللّغة في المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة.

يقول **محمد مصايف** " **إن الغاية من كتابة المسرحية كلها حوار، وهي تجعل متفرجها أو قارئها يحس إحساسا عميقا بأنّ ما يشاهده أو ما يقرأه جزء من الحياة، كما يحياها الناس خارج المسرح**"[2]، فلمّا كان الحوار يمثل جوهر المسرحية، فإنّ اللغة هي الأداة الفاعلة فيها، والصّورة التي تتشكل بها فنون الأدب جميعا، تعكس العواطف والأفكار وتبرز الشّخصيات والأحداث وتحدد مغزى العمل وتخلق الجو العام للعرض المسرحي.

[1] ينظر: جميل حمداوي، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 67.

[2] محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط 2، 1984، ص194.

تُعدُّ اللغة المسرحية فعالة، إذا كانت نابعة من صميم الشّخصيّة، وتخدم العمل بصدق. فتجنّبه الإسفاف والتّكلف، وتحقق فهم المتلقي للمسرحية. "**وبهذا كان لابد أن تنبثق كل كلمة تقال على خشبة المسرح من صميم الشخصية التي تنطق بها، وكل كلمة زائدة أو غير منطقية تهدد بتعويق العمل المسرحي، إذ تضعف لغة الحوار المسرحي بتدنيها وضعفها حتى تبلغ درجة الإسفاف، كما تضعف بتقعرها والتصنع فيها حتى تبلغ درجة التكلفة، فاللغة تقوم بوظيفة صعبة في التعبير عن الشخصية، وتأسيس الموقف الحاضر، وتوضيح الفعل الذي مضى، وتقدم الحدث أثناء محاولة الإشارة إلى المستقبل، وعلى اللغة المسرحية أن تأتي تابعة للشخصية، والتي تكون مناسبة بصورة بارزة للنطق بها من فوق خشبة المسرح ، وهذا لتكون أقدر على خدمة العمل المسرحي وأقرب لفهم المتلقي**"[1].

نستنتج من ذلك كلّه أن نجاح العرض المسرحي مرهون بتوافق اللغة مع الشّخصيات وموضوع المسرحيّة، دون أن ننسى الفئة الموجهة إليها المسرحية وبيئتها وهذا ما طرح إشكالاً فيما يخص النّص المسرحي الجزائري. فلقد نشأ المسرح الجزائري في ظل تعدديّة لغويّة فريدة، حيث تتعايش العربيّة الفصحى، والعاميّة الجزائرية بتنوع لهجاتها، واللّغة الفرنسيّة التي تركت بصماتها خلال فترة الاستعمار. هذا التّراث اللّغوي الغني، وإن كان مصدر ثراء، إلّا أنه ألقى بظلاله على خيارات الكتّاب والمخرجين؛ بين التّوجه إلى اللّغة الفصحى لضمان فهم أوسع وتأكيد الهوية العربية، أم الانطلاق من صميم العاميّة

[1] عبد الرحمن بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، أطروحة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج الأخضر باتنة، 2012-2013، 84،85.

لملامسـة الواقع اليومي للجمهور والتّعبير عن هويته المحلية بصـدق، أم دمج اللغتين أو حتى اسـتلهام الفرنسية في بعض السياقات.

ويعتبر النّقاش حول فعالية اللّغة المختارة في المسـرح، "الأكاديمية" أو الفصـحى من جهة، والعامية أو "الدارجة" من جهة أخرى. معقدا ومتعدد الأوجه.

تتمتع اللّغة الفصـحى بوقارها وعمقها الفكري وقدرتها على حمل الأفكار المعقدّة والمفاهيم الدقيقة بأناقة، وتضـفي على العمل المسـرحي شـرعية ورصـانة تجذب جمهورًا يبحث عن تحفيز للعقل، تشـكل هذه اللغة حاجزًا أمام شـريحة أخرى من الجمهور الذي يجد صـعوبة في التّفاعل معها بشـكل عفوي، مما يخلق فجوة بين الخشبة والمتلقي. كونها تبدو في بعض الأحيان بعيدة عن نبض الشارع ولغة الحياة اليومية، مما يقلل من قدرة المسرح على ملامسة قضاياهم بواقعية.

تحتضـن في المقابل، العامية بصـدقها وعفويتها لغة الشـارع ولهجة الجماهير، ذلك "**أنّ المسـرح ينبغي أن يّتجه إلى الجماهير ويعبر عن همومهم وعن مشاكلهم وآمالهم**"[1] .وتمنح العاميّة العرض المسـرحي ميزة التّواصـل الفوري والحميم مع الجمهور، ما يخلق تجربة عاطفية عميقة. كما تعكس روح العصر وتنوعه الثقافي. غير أنّ طبيعتها غير الرسمية قد تحد من قدرتها على استيعاب الأفكار المجرّدة أو الأشكال الفنية المتخصصة، وإذا أفرط في استخدامها، قد تغفل الجانب الفكري للمسرح.

امتدّ الصّراع اللغوي في النصوص المسرحية الجزائرية ليشـمل قضـايا الهوية، والانتماء، والتواصـل مع مختلف شـرائح الجمهور. فلقد ورث المسـرح الجزائري، في بداياته التي تزامنت مع فترة الاسـتعمار، تركة لغوية معقدة، في ظل هيمنة اللغة الفرنسية، مثّلت اللغة العربية الفصحى رمزًا للهوية الوطنية ورافدًا أساسيًا للنضال الثقافي لدى العديد من الرواد ومثّلته جمعية العلماء المسلمين بمدارسها وكتّابها.

يُعدُّ **محمد الطاهر فضـلاء** مؤسـس فرقة "**هواة المسـرح للتمثيل العربي**" والتي كانت تحترف التّمثيل بالفصحى، وتظهر خاصة عند أولئك الذين تبنوا الفكر الإصلاحي ورأوا في المسرح وسيلة

[1] عبد الرحمن بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، مرجع سابق، ص 86.

للتثقيف والتربية ونشـر الوعي الوطني والقومي. كما أن جمعية العلماء المسـلمين كان لها دور تاريخي في الدعوة إلى استخدام الفصحى كلغة أساسية للمسرح في الجزائر. مما يعكس ارتباط الفصحى بالحركة الوطنية والإصلاحية في تلك الفترة.

بالمقابل، لم تغب العامية الجزائرية بكل ثرائها وتعبيريتها عن خشبة المسرح. فمنذ بدايات المسرح الفكاهي والاجتماعي، وجدت العامية مكانًا لها للتعبير عن هموم الناس اليومية، ونقد الأوضـــاع الاجتماعية بأسلوب ساخر ولاذع وقد تزعم هذا الاتجاه **رشيد القسنطيني** ثم خلفه **باشطارزي**.[1] ولعل السـبب وراء انقسـام اللغة إلى فصـحى وعاميّة على حد قول **عبد الله الركيبي**: **"منشـأ هذه القضـية وسبب هذا الحوار أن هناك صداما حاداً بين أنصار التعريب وخصومه، فالذين يجهلون العربية لا يتصـــورن أن يقوم مســـرح للشـــعب يعتمد على اللغة العربية وإنما ينبغي أن تســـتخدم اللهجة الدارجة".**[2]

يرى المؤيدون لاسـتخدام اللغة العامية الجزائرية، أنّها لغة الحياة اليومية بالنسـبة لمعظم الجزائريين، مما يجعلها أكثر سـهولة وفهما وقدرة على خلق تواصـل مباشـر مع الجمهور وتعزيز صـدى عاطفي وثقافي أعمق. كما يعتقد البعض أن اللغة العامية أنســب للتصـــوير الدّقيق للســـياقات الاجتماعية الجزائرية المعاصـرة. نظرًا " **للوضـع الذي كانت تعيشـه الجزائر على الصـعيد الثقافي الذي اتّسـم بانتشـار الأمية في الأوسـاط الشّـعبية".**[3] فالعامية لها القدرة على عكس التنوع الثقافي والتقاط روح الفكاهة والسخرية الكامنة في التفاعلات اليومية.

[1] ينظر: رابح زرقي، علي كبريت، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، المدوّنة، المجلد 7، العدد 12، تيارات، ديسمبر 2020، ص129، 130.

[2] عبد الملك مرتاض، العامية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 1981، ص08.

[3] رابح زرقي، علي كبريت، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، مرجع سابق، ص 131.

شـهد التاريخ نجاحًا وشـعبية كبيرين لمسـرحيات قدمت باللغة العامية، مثل مسـرحية "جحا" **لعلالو** سنة 1926م. مما يدل على قدرتها على جذب وإشراك جمهور واسع، حتى أننا وجدنا **كاتب ياسـين** قد تحول من الكتابة بالفرنسـية إلى الكتابة بالعامية التي يفهمها جميع الجزائريين في أغلبيتهم السـاحقة. ويرى **علالو** أن الفن ليس هو الكلام أو اللغة، بل الفن هو نقل الحياة إلى المسـرح، وإن اللوحة الفنية المعبرة ليست كلاما وكذلك المسرح، فكانت غالبية النصوص المسرحيّة الجزائرية بالعاميّة.[1] **فـ: "المسرح الجزائري لا ينأى بنفسه عن الواقع فقد عاصر أحداثا تاريخية، ووقائع اجتماعية جسدها على الخشبة، عندئذ يتجسد ما نسميه بالتجربة الفنية التي هي في صميمها تجربة حياتية مستعادة تشكيليا... في ساحة الأداء الحركي. ولذلك نزع دعاة هذا الاتجاه إلى استعمال العامية والدعوة إلى استعمالها باعتبارها الأكثر استخداما في شؤون الحياة اليومية والأقرب لإيصال المفاهيم والأفكار مما يجعلها تكتسـب أنواعا من الدلالات الواقعية الدقيقة التي قد تقصـر عنها لغة العلم والأدب"**[2].

لم تكن العامية بذلك مجرد أداة للتسلية، بل كانت وسيلة لفضح التناقضات الاجتماعية والتعبير عن آمال البسـطاء وتطلعاتهم، كما كانت الطريقة الأيسـر للظّفر بالجمهور على اختلاف مسـتوياتهم الثقافية. رغم ذلك كله فإن الإيغال في اسـتخدام العامية كونها الأقدر على اجتذاب الجمهور على حسـاب الفصـحى يعد خيانة ثقافية، تعمل على إحداث هوة بين أفراد المجتمع الواحد. كما تقول **ناجية تامر: "أنّ استخدام العاميّة في المسرح لا يخدم وحدة الأمة العربية، لأنّ المسرح يستخدم لغات جديدة متباعدة، إنّما يزيد من ابتعاد الجماهير العربية عن بعضها البعض"**[3].

[1] ينظر: عبد الرحمن بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، مرجع سابق، ص 86.

[2] المرجع السابق، ص132،133.

[3] محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مرجع سابق، ص 201.

ويعني ذلك أنّ اعتماد اللّهجات العاميّة في الأعمال المسرحية يضعف من الرّوابط المشتركة بين الشّعوب العربية، ويتحول المسرح من وسيلة لتقريب وجهات النّظر وتعزيز الفهم المتبادل عن طريق لغة موّحدة إلى وسيلة تكرّس التّنوع اللّغوي القائم. فيؤثّر ذلك سلبًا على قدرته التّأثيريّة.

عرّج المخرج والكاتب المسرحي للحديث عن هذه الإشكالات التي تعترض الكتابة المسرحيّة في الجزائر، مشيرًا "**أنّ اللغة عنصر مهم، بل تعد من أهم العناصر في الكتابة المسرحية، وهي تأخذ شكلين أساسيين، إما دارجة أو عربية فصحى، وكلاهما ينقسمان على خشبة المسرح إلى أقسام أخرى متعددة، لكل منها مجاله ووظيفته...وهو يعدد تقسيمات اللغة على الركح ومجالاتها، أشار إلى وجود ما يسمى باللغة الثالثة أو اللغة البيضاء، وهي قراءة النص العربي بلسان دارج، وهو أمر شائع في المسرحيات الثورية والملحمية، إلى جانب المسرح الملتزم الذي يقدم بمنطوق اللهجة الدارجة المهذّبة...وأنّ اللغة العربية الفصحى في المسرح تختص بالنخبة، فهي لغة عميقة في مفرداتها ونطقها، واصفاً إياها باللغة التي يكثر فيها العبث والصمت بأنواعه**".[1]

يبقى اختيار اللغة في المسرح يعتمد على عوامل سياقية مختلفة، من ذلك نوع المسرحية، محتواها والخلفية الثقافية والاجتماعية للجمهور المستهدف للتواصل بشكل فعال مع أحاسيسهم ومعتقداتهم.

يتّضح لنا بناءً على ما ذكر سابقًا "**أنّ اللغة الدرامية ليست بالفصحى ولا بالعامية، بل هي في معظم الأحوال أداة التعبير عن قرارات الشخصيات وأفكارها ومعتقداتها ومشاعرها وآمالها**

[1] علي عويش، الكتابة بالفصحى.. ضمانة تسويق الأعمال المسرحية، بين الفصحى والعاميّة...أي لسان للمسرح، جريدة الشّعب الإلكترونية، العدد 19336، 06.12.2023، ص 14.

وآلامها"[1]. تراعي التّمايز بين الشخصيات وتلك هي وظيفتها في المسرحية، وبالتالي "**لا يجوز لنا أن نفضل لغة على أخرى فنقول: إن العامية أفضل من الفصحى في الدلالة على الأفكار والأشخاص كما لا يجوز أن نقول العكس دائما، فاللغة الناجحة هي القادرة على تحقيق وظيفتها على المسرح سواء أكانت عامية أم فصحى**".[2] بما أنّ الهدف الأساسي من المسرح هو التأثير في الجمهور، فإن صناعة العرض المسرحي تتطلب عناية فائقة بتحقيق التكامل والانسجام بين جميع مكوناته الفنية. وحتى يتحقق ذلك يتطلب العمل المسرحي نصوصًا ذات جودة عالية، تتسم بالعمق والجدية، وتقدم مضامينها بلغة مركزة وموحية، وحوار واقعي محمل بالرموز. فالغاية ليست مجرد حكاية تُروى، بل فن يسعى إلى تعميق الفكرة في وجدان المتلقي وإحداث الأثر المطلوب في نفسه.

لاتزال إشكالية اللغة في المسرح الجزائري قائمة ومفتوحة على نقاشات مستمرة، ويظل الخيار اللغوي مرتبطا بطبيعة النص المسرحي، وهدفه والجمهور المستهدف، ورؤية المخرج والمؤلف. لكن المؤكد هو أن هذا التفاعل بين الفصحى والعامية يثري المشهد المسرحي الجزائري ويجعله مرآة حقيقية لتعددية الهوية اللغوية والثقافية في الجزائر.

ثـالثـًا: إشكالية اللّغة في مسرح الرّواد:

تتمحور إشكالية اللغة في مسرح الرواد الجزائريين حول التأرجح بين استخدام اللغة العربية الفصحى، واللهجات العامية في الأعمال المسرحية التي قدمها الجيل الأول من المسرحيين الجزائريين. فخلال فترة الاستعمار الفرنسي، كان هناك تهميش للغة العربية، لذلك سعى الرواد إلى إعادة الاعتبار للغة العربية في مختلف المجالات، بما في ذلك المسرح. إلاّ أنّه بسبب ضعف المستوى اللغوي الذي عانى

[1] عبد العزيز بوشلاق، تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض، جامعة ـ المسيلة ـ، 203.

[2] المرجع السابق، ص 202.

منه الشّعب بسبب سياسة الاستعمار للقضاء على الهوية الوطنية والعربية، كان هناك تساؤل حول اللغة الأنسب للتواصل مع أوسع شريحة من الجمهور الجزائري. فبينما كانت الفصحى تمثل اللغة الرسمية والثقافة العربية الأصيلة، كانت العامية هي لغة التواصل اليومي لمعظم الناس. فرأى بعض الرواد أن العامية أكثر قدرة على التعبير عن الواقع الجزائري وحياة الناس اليومية بصدق وعفوية، بينما رأى آخرون أن الفصحى تمنح العمل المسرحي عمقًا فكريًا ولغة أدبية راقية وتعكس الهوية والثقافة العربية الإسلامية. ويُعدّ

- **علي سلالي (علالو):**

من أبرز رواد المسرح الشعبي في الجزائر، وأول من استخدم العامية في أول مسرحية جزائرية، "**مسرحية جحا**" التي أنارت طريق المسرح الجزائري على حد قول **باشطارزي: "لقد كانت سنة 1926م، سنة عظيمة في تاريخ المسرح الجزائري .... فإن الشعلة الأولى التي أضاءت طريق المسرح الجزائري هي مسرحية "جحا" ذات الثلاثة فصول، التي قدمت في عام 1926م والتي امتد عرضها إلى يوم 23 مارس1927**".[1]

آمن علالو بأن المسرح يجب أن يكون قريبا من الناس، وأن لغتهم اليومية هي الأقدر على تجسيد واقعهم وهمومهم بصدق وعفوية، لغة الأسواق، والحكايات الشعبية، والأمثال، والأغاني. من خلال استخدامها، استطاع علالو أن يخلق تواصلًا مباشرًا وحميميًا مع جمهوره، وأن يعبر عن همومهم وأفراحهم وتطلعاتهم بصدق وعفوية. فعرف كيف يخاطب جمهوره ويعالج قضايا عصره بلغة عصره، حيث تناولت مسرحياته قضايا اجتماعية وسياسية هامة بأسلوب نقدي ساخر في الغالب. كانت

[1] عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي، مرجع سابق ص 30.

اللغة العامية وسـيلة فعالة لتمرير هذه الرسـائل بوضـوح وتأثير، بعيدًا عن التعقيدات اللغوية التي قد تحول دون وصول المعنى إلى شرائح واسعة من الجمهور.

وقال في هذا الصّـدد" **كنت أكتب باللّغة العاميّة المفهومة من طرف الجميع ولكن ليسـت باللغة السـوقية الرديئة فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة**".[1] فحقّقت بذلك مسـرحياته نجاحًا باهرًا بفضـل لغتها البسـيطة والمباشـرة، وقدرتها على ملامسـة واقع الشّـعب، وفي نفس السـياق يردف "**لقد كان هدفنا هو خلق مسـرح لنا نحن ناطق بلغتنا ويتحدث عن مشـاكلنا اليومية، عن شـخصـياتنا البارزة في التاريخ، وعن ضعفنا ونقائصنا لكي يتسنى لنا معرفتها ومعالجتها**"[2].

سـاهم علالو في جعل المسـرح فنًا شـعبيًا بامتياز، قريبًا من متناول الجميع. وذلك باتّخاذه اللغة العامية لغة المسـرح كونها قريبة من الجمهور الجزائري في فترة الاسـتعمار، الذي حاول طمس اللغة الفصحى على ألسنتهم.

- **رشيد القسنطيني:**

عُرف رشيد القسنطيني بأنّه رائد المسرح الفكاهي في الجزائر. تميز أسلوبه بالخفة والذكاء، واعتمد بشـكل كبير على اللغة العامية، حيث اسـتخدمها بطريقة سـاخرة ولاذعة لنقد الأوضـاع الاجتماعية والسياسية. كما عرف بقدراته الارتجالية العجيبة في تأدية أدواره المسرحية.

سـاهمت اللغة العامية البسـيطة والسـاخرة في خلق تفاعل كبير بين عروض القسـنطيني والجمهور. حيث كان هذا الأخير يجد نفسـه في هذه اللغة، ويفهم الإشـارات والتلميحات بسـهولة، مما يزيد من متعة المشاهدة وتأثير الرسالة. "**تطرق القسنطيني في أعماله المسرحية للقضايا الاجتماعية التي**

[1] أحمد بيوض، المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، منشورات الجزائر، 1998، ص23.

[2] عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي، المرجع السابق، ص06.

أرقت الشعب الجزائري وقتذاك مثل قضايا الزواج والطلاق والسكن وكذا الطمع والإدمان على الخمر والمخدرات والشـعوذة، والحق أن أعمال القسـنطيني لا تخلو من الطرافة والمتعة الهادفة، يقترب من الأسطورة ويحاكي النص التراثي بعمق".[1] فقد سعى من خلال مسرحياته إلى نشر الوعي في المجتمع بأسـلوب كوميدي سـاخر، كرس بذلك لمسـرحٍ شـعبي عامي اللغة. من أشـهر أعماله التي قدمها بالعامية: مسرحية" **زواج بوبرمة**" ومسرحية "**بابا قدور الطماع**".

- **محي الدين باشطارزي:**

يُعد **باشطارزي** من الأسماء الهامة في تاريخ المسرح الجزائري، وقد تميز بتنوع لغته في أعماله، حيث اسـتخدم كلاً من اللغة العربية الفصـحى والعامية، وذلك حسـب طبيعة النص والهدف المنشـود. كان لديه وعي بأهمية اللغة العربية الفصـحى كلغة للهوية والوحدة، لكنه لم يتردد في التجريب واسـتكشـاف إمكانيات لغوية أخرى خاصة العامية. يقول علالو عن مسرح بشطارزي: "**إن مسرح، باشطارزي مسـرح فكاهي، واقعي، يسـتعمل لغة الشـارع من العامية إلى الفرنسـية ويهدف إلى التوعية عبر الفكاهة والإضحاك"**[2].

لم يغفل باشـطارزي أهمية اللغة العامية في التواصـل مع الجمهور الواسـع. اسـتخدمها في الأعمال التي عالجت قضـايا اجتماعية معاصـرة وهموم الناس اليومية، مما جعل مسـرحه قريبًا من قلوب المتفرجين وأكثر تأثيرًا فيهم. كان باشـطارزي يتمتع بقدرة إبداعية في اقتباس الأفكار والبناء الفني للنصـوص المسـرحية العالمية، ثم صـياغتها بروح جزائرية خالصـة. كان يأخذ الفكرة ويعالجها بأسـلوبه الخاص، انطلاقًا من المواقف والعادات والتقاليد الجزائرية العربية والإسـلامية، مما يضـفي على الأعمال طابعًا محليًا أصيلًا.

[1] عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي، مرجع سابق ص 39.

[2] المرجع السابق، ص 42.

يتّضح أنّ مسرحه تميّز بتنوع اللغة، بين الفصحى والعامية لخدمة أهداف فنية وتواصلية مختلفة، وبطابعه الهزلي الذي يحمل في طياته نقدًا اجتماعيًا وسياسيًا ضمنيًا. كما برزت قدرته على الاقتباس والتجنيس وتركيزه على القضايا الشعبية، مما جعله رائدًا حقيقيًا ساهم بشكل كبير في وضع أسس المسرح الجزائري الحديث. من بين مسرحياته التي كتبت بالفصحى "**جهلاء مدعون العلم**"، ومن بين مسرحياته التي كتبت بالعامية "**بني وي وي** " ومسرحية "**الخداعين**".[1]

- **عبد القادر علولة:**

- يُعدُّ علولة من أبرز المسرحيين الجزائريين، سعى إلى تطوير لغة مسرحية خاصة به تجمع بين الأصالة والمعاصرة، مع اهتمام خاص باللغة العربية العامية المطورة. آمن عبد القادر علولة بقدرة اللغة العربية العامية على التعبير عن تعقيدات الواقع المعاصر. لكنه لم يكتف بالعامية البسيطة، بل سعى إلى تطويرها وتطعيمها بمفردات فصيحة وبأساليب تعبيرية حديثة، لخلق لغة مسرحية أكثر ثراءً وعمقا. "**اختار "علولة" كوسيط ألسني ما يعرف بالفصحى المدرجة وهي لغة ملتصقة بالتراث، لغة الراوي والقوال في الأسواق قريبة إلى الشعر الملحون لغة تلاقحت فيها الفصحى بالعامية، فأنتجت لغة ثالثة، وألف معظم نصوصه المسرحية باللغة العامية التي تلاقحت بالفصحى... تعتمد تبسيط الفصحى واستبدال أو اختصار ألفاظ الفصحى بمفردات ومعاني تكون أكثر توسعًا**"[2].

كانت لغة علولة قادرة على الجمع بين البساطة والعمق، وبين المباشرة والإيحاء، تفهمها جميع فئات المجتمع. فعلى الرغم من استخدامه للعامية، إلا أن لغته كانت بعيدة كل البعد عن السطحية أو الابتذال. كان يسعى دائمًا إلى الارتقاء بالعامية لتصبح أداة تعبير فني رفيعة. وكان يستلهم الكثير من

[1] ينظر: نادية موات، النّص المسرحي الجزائري (محاضرات وتطبيقات)، مرجع سابق ص 67.

[2] منصوري الخضر، التجربة الإخراجية في مسرحية علولة دراسة تطبيقية، المسرحية الأجواد، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2001_2002.

التراث الشعبي الجزائري، من أمثال وحكم وقصص وأغانٍ، ويدمجها في لغة مسرحياته بطريقة فنية تخدم السياق الدرامي وتعزز الأصالة.

أشـهر أعماله المسـرحية، ثلاثيته "**الأجواد**" و"**الأقوال**"، و"**اللثام**". في هذه الأعمال، نلاحظ استخدامًا متطورًا للغة العامية، ممزوجة بلمحات فصيحة، وثرية بالصور الشعرية والرمزية، وقادرة على التعبير عن رؤيته الفنية والاجتماعية بصـدق وتأثير. كما كانت أداة قوية لّلتوعية والتّعبير عن القضـايا الاجتماعية والسياسية المعاصرة التي شغلت المجتمع الجزائري.

تُظهر تجارب هؤلاء الرواد الأربعة أن إشكالية اللغة في المسرح الجزائري لم تكن عائقًا، بل كانت محفزًا للإبداع والتجريب. لقد تعامل كل واحد منهم مع هذه الإشـكالية بطريقته الخاصـة، انطلاقًا من رؤيته الفنية وأهدافه التواصلية وتقديره للجمهور المستهدف. ساهم تنوع الخيارات اللغوية بين الفصحى والعامية ومزيجهما، بالإضـافة إلى استخدام اللهجات المحلية واللغة السـاخرة والشـعرية، في إثراء المشـهد المسرحي الجزائري وتأسيسه على قاعدة متينة من التعبير اللغوي المتنوع والأصيل. لقد كان بحث هؤلاء الرواد عن لغة مسرحية تعبر بصدق عن الهوية الجزائرية وتتواصل بفعالية مع جمهورها جزءًا أساسيًا من مشروعهم الفني والوطني.

رابـــعًا: أشكال لـــغـة الـحوار ووظـــائـــفهـــا.

تُعدُّ المسـرحية في أسـاسـها فن حواري، فهي في بعدها الأدبي حوار أسـاسًـا؛ لذا فإن عناية الكاتب لا بد أن تتركز حوله على حدّ قول **توفيق الحكيم**: "**الحوار باعتباره أداة المسرحية تقع عليه أعباء كثيرة، بل عليه وحده تقع كل الأعباء! فمنه نعرف قصة المسرحية، وما انطوت عليه من**

حوادث ومواقف، وهو لا يقصـها علينا حكاية وقعت في الماضـي، ولكنه يقيمها أمام أعيننا في الحاضر حية نابضة تتحرك..."[1]

ويتضـح من خلال هذا الحديث أنّ دور الحوار يكمن في تطوير الحدث والكشـف عن أفكار الشـخصيات وعواطفها وطبائعها الأسـاسية، وفيه جانب المتعة والشـاعرية والفكاهة والتندر في بعض المواقف، فالحوار في المسـرحية نفعيته تكمن في جمالياته وخدمته للبناء الفني؛ فهو يعد وسـيلة للتخاطب والتفاهم بين الشّـخصـيات، وعنصـراً هاماً في النص يسـتخدمه المؤلف في عرض الأحداث وتطوير الشخصيات وشرح الفكرة العامة للنص، وهو أداة البناء العام للشكل المسرحي، وقد لا يأخذ الأهمية ذاتها في الفنون الأدبية الأخرى كالقصـة القصـيرة أو الرواية واللتان تقومان على السـرد العام للأحداث، ويبقى الهدف الرئيس للحوار المسـرحي الجيد هو أن يعرض بوضـوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية.

1. أشكال لـغـة الـحوار:

يتجلى في أعماق النّص المسـرحي، الحوار بأوجه متعددة، ليس فقط كأصـوات متبادلة بين الشخصيات، بل أيضًا كهمسات داخلية تروي خبايا النفس، هذه الثّنائية بين اللّغة المنطوقة واللّغة الصّـامتة تشـكل نسـيجًا دقيقًا يكشـف عن تعقيدات الشـخصـية وعالمها الداخلي. وفيما يلي عرض لأشكال لغة الحوار:

[1] توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الآداب والمطبعة النموذجية، (د.ط)، (د.ت)، ص 141.

أ. لغة الحوار الخارجيّة: Dialogue

الحوار الخارجي هو الشّكل الأكثر وضوحًا للحوار " **حوار تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة**"[1] يتجسّد كنسيج حيوي يتناغم فيه صوت شخصيتين أو أكثر، بتبادلاتهم الكلامية المباشرة، يصبحون المحرك الفاعل لسرد الأحداث. فهو عبارة "**صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معاً في مشهد واحد، ويبين من خلال حديثهما أبعاد المواقف، ويأتي في الغالب ليحقق أهداف كثيرة يسعى إليهما الكاتب، ولا يكاد يخلو نص روائي من حوار خارجي**"[2].

يهدف الكاتب غالبا من خلال هذا النوع من الحوار إلى تحقيق غايات متعددة، مثل تطوير الحبكة، الكشف عن سمات الشخصيات، إثارة الصّراع، أو تقديم رؤى معينة. ويمكن تعريفه على أنّه "**تبادل لفظي مباشر بين الشخصيات يختفي فيه الكاتب كصاحب للقول باعتبار الحوار هو الذي يجسد صيغة التعبير الدرامي بامتياز**"[3]. نستنتج من هذا التّعريف أنّ الحوار يمثل جوهر التّعبير الدّرامي، حيث تتحدّث الشّخصيات مباشرة مع بعضها البعض. ليغيب صوت الكاتب ويبقى صدى الشّخصية. ويرد على ثلاثة أشكال:

---

[1] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض رمضان أنموذجا، دار غيدار للنشر والتوزيع، عمان، طبعة الأولى، سنة 2011، ص57.

[2] علية خوني، الأبعاد الدلالية للحوار الشعري في ديوان عباس بن الأخنف مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب قديم، جامعة محمد خيضر بسكرة 2012-2013، ص 15.

[3] Michal Pruner : l'analyse du teste de théâtre, ed Nathan, Paris, 2001, 20.

➢ **الحوار المركّب:**

تجاوز الحوار المركّب مجرد تبادل الكلمات ليغدو تأملاً بصـريًا عميقًا " **تدور فيه عين المُحاور بطيئة تتأمل الأشياء والحالات، كما تملك هذه العين القدرة على الوصف العميق، وإبداء الرأي، فضـلا عن تحديد وجهة نظرها وموقفها والتزامها أو معارضـتها وبذلك تمتاز قدرة المحاور في هذا النمط بالوصـف والتّحليل** "[1] فدوره لا يتوقف عند السّـرد، بل يتعمق في الوصـف، ويحدد بوضـوح رؤية المتحدث وموقفه.

➢ **الحوار التّرميزي:**

هو الحوار الذي يتعدّى المعنى الحرفي للكلمات ليحمل شـحنات دلالية خفية، موحية برموز وإشارات تستدعي فهمًا أعمق من جانب المتلقي. إنّه لغة أخرى تتستر خلف اللغة المنطوقة، تخاطب العقل الباطن وتثير المخيلة، و " **يميل إلى التّلميح والإيحاء بعيدًا عن التّقريرية المباشـرة الظّاهرة والطّرحات الزّائدة فالتّرميز هو توظيف الرّمز وجعله طاقة تعبيرية في النص**"[2]. ويتأتى التّرميز في الحوار عبر مسـتويين متكاملين: **الأول،** قدرة اللفظ والتّركيب على الإيحاء المجازي. **والثاني،** تأويل الموقف أو الحدث لاستخلاص إيحائه الكلي، ليصبح كل من الكلمة والسياق حاملًا لدلالات رمزية.

➢ **الحوار المجرّد:**

يستمد الحوار المجرّد شكله من صميم الحياة اليوميّة، حيث يتفاعل المتحاورون في المشهد بطريقة طبيعية وعفوية، تتبادل فيه الشّخصيات كلمات تعكس ردود فعل متوقعة، دون الحاجة إلى تفسيرات معقدة، فهو حوار" **ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في موضع معين داخل المشهد**

[1] ينظر: فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 22.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص31.

ليقترب في تكوينه إلى حد كبير من المحادثة اليومية بين الناس، وهو حدث إجرائي متأسس على رد فعل سريع وإجابة سهلة أو تبادل كلمات لا تحتاج التّأويل المتعدّد لأنّها إجابات متوقعة عن أسئلة عادية فيها رؤية خاصة"[1]. ويتبيّن لنا من خلال هذا التّعريف، أنّ الحوار الفعال، تفاعل عفوي يشبه المحادثات اليومية، حيث تترابط الأقوال بسلاسة لتخدم الموقف الحالي بدون تعقيد.

ب.لغة الحوار الدّاخليّة: Monologue

يمثّل الحوار الداخلي تجسيدًا لعمليات التّفكير والشّعور التي تجتاح الشّخصية المسرحيّة. فهو ليس موجهًا لشخص آخر على خشبة المسرح، بل هو حديث الذّات مع الذّات، أو تدفق الوعي الذي يكشف عن خبايا النفس، فالشّخصية في العمل المسرحي لا تختلف عن نظيرتها في الواقع، هي أيضًا تختلجها العواطف والأحاسيس وهذا الجانب الخفي لا يمكن للمتلقي أن يطّلع عليه إلاّ إذا استخدمت الشّخصية هذا الشّكل من الحوار. لهذا يُعدّ بمثابة استراتيجية يلجأ إليها المؤلّف لإبراز الجوانب الخفيّة للشّخصية.

ويرد تعريفه في (**قاموس المسرح**) على أنّه: **"خطاب يوجهه الممثل إلى ذاته، وهناك أيضًا تعبير مناجاة النّفس، ويتميز المونولوج عن الحوار بغياب تبادل الكلام وبطول الخطبة المسهبة والممكن فصلها عن البيئة الصّدامية والحوارّية. وتبقى البيئة نفسها من البداية إلى النّهاية، وتغيرات وجهة اللّغة (الخاصة بالحوار) وقواعدها، وهي محدّدة بطريقة تؤمن وحدة موضوع عرض البيان الملفوظ"**[2].

يتّضح من هذا القول أنّ الحوار الداخلي خطاب الممثل لذاته ضمن العرض المسرحي، طوله نسبي مقارنة بالحوار الخارجي، لكنه يمثل فسحة نفسية حرة تناجي فيها الشّخصية أعماقها، فهو

[1] ينظر: فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقته السردية، مرجع سابق، ص44.

[2] أ. أحمد رية، مرجع سابق، ص73.

"**دراماياً يقرّب المتفرج من الشّخصية، وهو –مسرحياً– تخصيص الفضاء المسرحي لممثل واحد، بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشّخصية كمن يطلع على أسرارها، فيخلق المونولوج اتحاداً مباشراً بين المتفرج والممثل**".[1]وعليه فإنّ المونولوج المسرحي يكسر الحاجز بين المتفرج والممثّل، ما يخلق نوعًا من الاتحاد بينهم، فيشعر المتفرج بفهم عميق لما يجول في نفس الشّخصية. فضلا عن المنولوج، فإنّه للحوار الدّاخلي أنواع تندرج:

- **المُناجاة:**

في الحوار المسرحي، المناجاة هي "**تفكير الشخصية بصوت عالٍ وبتكثيف وتركيز عاليينٍ**"[2]، وكأنّ الشّخصية تفكر بصوت مسموع، إنّها لحظة كشف عن مكنونات النّفس والأفكار الداخلية والهواجس والأسرار الدّفينة التي قد لا تفصح عنها الشّخصية للآخرين في سياق الأحداث فهي بمثابة نافذة على الرّوح في المسرح.

- **الارتجاع الفنّي:**

يُعرف الارتجاع الفني على أنّه: " **قطع يتم أثناء التّسلسل الزّمني المنطقي للعمل الأدبي، يستهدف استطرادًا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما**"[3]، ويشيرُ إلى إقحام إشارات أو ذكريات موجزة عن أحداث ماضية ضمن سياق الحوار الحالي، يتم ذلك عادةً لتوضيح دوافع الشخصيات، أو الكشف عن معلومات أساسية مؤثرة، أو خلق رابط

[1] خلوف مفتاح، الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري دراسة سيمائية "الدالية" لعز الدين ميهوبي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الادب الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة 2007-2008، ص 74.

[2] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض رمضان أنموذجا، مرجع سابق ص 68.

[3] المرجع نفسه، ص72.

عاطفي مع الجمهور أو لسدّ ثغرة في النّص لا يمكن تجاوزها إلاّ عبر العودة إلى ماضي الشّخصية من خلال تلميحات سريعة لما سبق، يمكن أن يظهر ذلك في شكل جمل عابرة، أو وصف لمشاعر مرتبطة بحدث قديم، أو حتى استعادة لمحادثة سابقة بشكل مختصر، مما يضيف عمقًا للحبكة والشخصيات دون الخروج الكامل عن الإطار الزمني الحالي للمشهد.

- **تيّار الوعي:**

يتجلى تيار الوعي في المسرحية من خلال استعراض أفكار الشّخصية، ومشاعرها المتدفّقة والمتشابكة في الذّهن كما هي، دون ترتيب منطقي، أو قيود لغويّة. "**وهو تقنية معينة في النّص الأدبي، بالزّمن النّفسي للشّخصية, ومحاولة الدخول إلى المناطق المظلمة في الدّاخل الإنساني، وتقديم هذا الدّاخل الذي هو إرهاصات غير متشكلة في اللّاوعي، ويقوم الكاتب باستخراج هذه الطبقات من اللاوعي عبر زمنها النفسي، وذلك عبر تداعي الأفكار وكسر التتابع السببي بتدفقات سريعة، فهو يقدم أفكارا غير متشكلة إنما هي أفكار لا تخضع لنظام معين، وهذه الأفكار لا تتسم بالثبات بل تشير إلى الأنماط المتمثلة في كسر التّسلسل السببي للأحداث وإبراز الصور المتداعية التي تنهمر من ذهن الشخصية انهمارًا فياضًا لا يكاد يتوقف**"[1].

يهدف إلى تمثيل التّدفق المستمر لأفكار ومشاعر وعواطف الشّخصية كما تجول في ذهنها، غالبًا بشكل غير منظم ومتداعٍ، ودون تدخل مباشر من الكاتب لتنظيمها منطقيًا. في المسرح، يمكن أن يظهر تأثير تيار الوعي من خلال مونولوج داخلي مطول يكشف عن أعماق الشّخصية وهواجسها بطريقة تعكس هذا التدفق الذهني.

[1] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض رمضان أنموذجا، مرجع سابق، ص67.

ج. لغة الحوار الصّامتة: Pantomime

الحوار الصامت أو البانتوميم أو ما يُعرف أيضًا بفن الحركات الإيحائيّة هو فن يؤدّيه الممثل على خشبة المسرح يعتمد بشكل كامل على الحركات والإيماءات وتعبيرات الوجه لنقل الأفكار والمشاعر والأحداث دون استخدام أي كلمات منطوقة." **نوع من الّتمثيل الصّامت يقال إنه اشتق في مصر الفرعونية القديمة، وكانت الحبكة في التّمثيلية الإيمانية تؤدى بتعبيرات الممثل الجسمية دون استخدام والكلام، اللهم إلا في حال اقتضت الضرورة"**[1].

فالحوار الصامت بمثابة لغة جسدية فنّية مكثفة، حيث يصبح **جسد الممثل هو الأداة الأساسية** في سرد القصة وتجسيد الشّخصيات وعلاقاتها،" **ويمكن تعريفه أيضا بأنه حوار يعوض عن الحوار المنطوق بلغة أخرى لغة الجسد إلى الحركة والإيماءة والموسيقى التي تصاحب أغلب النصوص، ويكون حواره عبر توظيف عدة تقنيات هي حركة الجسد والإيماءة والموسيقى وهذه العناصر الثلاثة تؤدى في الّنهاية مجتمعة حوارًا من نوع جديد"**[2] يضيف البانتوميم **بعدًا بصريًا قويًا** للحوار المسرحي، ويمكن أن يعزز الفهم العاطفي والتواصل مع الجمهور بطرق لا تستطيع الكلمات وحدها تحقيقها، مما يجعله عنصرًا حيويًا في خلق تجربة مسرحية غنية ومتكاملة.

تتكامل أشكال لغة الحوار الثلاثة في العمل المسرحي لتكوّن نسيج سردي متماسك. الحوار الداخلي يمثل الهمس الخفي للروح، يكشف عن أفكار الشخصيات ومشاعرها الدفينة التي قد لا تبوح بها علنا، مانحًا الجمهور نافذة على عوالمها الداخلية، بينما الحوار الخارجي ساحة تبادل الأفكار والصّراعات وتطور العلاقات، وهو المحرك الرئيسي للأحداث وتقدم الحبكة. في حين أن هذين الشّكلين يعتمدان على الكلمات، يأتي الحوار الصامت ليقدم لغة أخرى، لغة الجسد والإيماءات

[1] المرجع السابق، ص77.

[2] المرجع السابق، الصّفحة نفسها.

متجاوزًا حدود اللّفظ، وغالبا ما يكون أكثر بلاغة في الكشـــف عن الحقائق التي قد تحاول الشخصيات إخفاءها بالكلمات.

هذه الأشكال الثلاثة تتداخل وتتكامل لتعميق فهم الجمهور للشّخصيات ودوافعها، وتقديم القصة بأبعاد حسية وفكرية متنوعة، حيث يمكن للصمت أن يكون أبلغ من الكلام، ويمكن للحركة أن تكشف ما تخفيه الكلمات.

علاوة على ذلك، فإنّ براعة الكاتب المسرحي في صياغة الحوار هي التي تضفي على نصه آفاقًا جديدة من الرقي والجمال من خلال بناء حوار يسهم في تطور مستوى النص، فالحوار المتقن يضطلع بعدّة وظائف:

2. وظائف لـغـة الـحوار:

للحوار المســـرحي وظائف متعدّدة ومتداخلة تخدم بناء العمل الدرامي وتأثيره في المتلقي، وقد حصر [**روجرم بسفيلد Rogerm Besfeild**] وظائف الحوار المسرحي في ثلاث وظائف رئيسية: " **أولها السير بعقدة المسرح أي تقدّمها وتدرجها وتسلسلها وثانيتها الكشف عن الشخصيات، وثالثتها مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراجها** "[1]. أما **عادل النادي** فقد حدّد أربع وظائف للحوار **هي**: "**التّعريف بالشّـــخصـــيات والتّعبير عن الأفكار، وتطوير الأحداث، ومساعدة الحوار على إخراج المسرحية**".[2]ويمكن تلخيص أهم هذه الوظائف فيما يلي:

[1] زبيدة بوغواص، الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد ب، العدد 44، الجزائر، ديسمبر 2015، ص 34.

[2] زاوي أسماء، فنيات الحوار المسرحي، مرجع سابق ص 122.

أ. **تطوير الحبكة والحدث:**

تكمن الوظيفة الأساسيّة للحوار في: "**تطوير الحبكة وعلى الكاتب المسرحي بشكل عام أن ينتقل مع قصّته من مشهد لآخر وإلاّ فإنّ التّشويق والتّرقب اللذين حاول أن يثيرهما سيخمدان وسيقضي على اهتمام الجمهور قضاءً مبرمًا**"[1] ، حيث ينتقل بالمسرحية من التّمهيد إلى العقدة وصولاً إلى التّأزم من خلال إبراز جوانب الصّراع ويسهم بدرجة كبيرة في تعميقه وصولا إلى ذروة التّأزم، فالحوار المتقن الجيّد يجعل العمل المسرحي أكثر جمالاً، والصّراع أكثر تشويقًا لمقاطع المسرحيّة، "**هو الذي يعطي الفعل المسرحي قيمته إذ يرافقه شارحًا أو يسبقه ممهدًا أو يتبعه مفسّرًا**"[2]. فالمسرحية تكتسب قيمتها بحضور الشّرح والتّمهيد والتّفسير المصاحب أو السّابق أو اللاّحق للفعل، فالتّوضيح يضفي للغة المسرحيّة عمقًا ودفعًا للأحداث "**وبه يزداد المدى النفسي عمقًا أو الحدث تقدمًا إلى الأمام، فلا ركود في لغة المسرح**"[3].

إذا لم يقم الحوار بدفع الأحداث للأمام ويُجنب النص من التّفاصيل التي لا تخدم وظيفة تطوير الحبكة سيسوقه ذلك للوقوع في براثن السرد الذي يليق بالرواية " **لأنّ العمل الدرامي يعتمد على سرد ما هو ضروري، وليس سرد كل شيء كما هو في الحياة الواقعية بكل تفاصيلها**".[4] لأنّ ذلك النوع من السرد يعيق تدفق الأحداث، ويثقل كاهل العمل بالحوارات الرّتيبة.

---

[1] المرجع السابق، ص 120.

[2] زبيدة بوغواص، الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي، مرجع سابق ص34.

[3] وليد شموري، سيمياء النص الدرامي الجزائري مسرحية "كل واحد وحكمه" لكاكي أنموذجا، مرجع سابق، ص 64.

[4] المرجع السابق، الصّفحة نفسها.

وهناك طرق عدة يطوّر الحوار بها الحبكة وأهمها طريقتان هما مصـــاحبة الفعل الذي يدور فوق خشـبة المسـرح؛ حيث يبرز دوره في مواكبة الأحداث وكشـف تفاصـيل الحبكة من خلال الضـرورة الدّرامية التي يستدعيها الحدث، ورواية الفعل الذي يدور بعيدًا عن خشبة المسرح؛ وفي هذا الإطار، نميّز نوعين من هذه الأفعال: الأفعال ذات الطّبيعة التّمهيدية التي تهيئ الأرضية للأحداث اللاحقة، والأفعال الضّرورية لتطور الحبكة التي بدأت بالفعل ولكن يصعب تمثيلها.[1]

يتضـح مما سـبق أنّ الحوار أهم وسـيلة لرواية الأحداث قبل بداية المسـرحية الفعلية، ويقوم في جميع المسرحيّات بعد التّمهيد. ويجب أن يكون انتقال المسرحيّة من نقطة البداية إلى النّهاية وفق خطّة مدروســة يعمد الحوار إلى تحقيقها وصــولاً إلى الهدف المرجو منها "**ولن يتحقق للحوار تأدية هذه الوظيفة إلا إذا كانت جملة في الحوار من أول المسـرحية إلى آخرها مربوطة سـلفًا بالهدف الأعلى وهو ما ذهب إليه رشـاد رشـدي حيث يقول: لذلك يندر أن نجد فقرة من فقرات الحوار مستقلة عن غيرها، بل إنّ جلّ الفقرات تكون نابعة من الشّـخصـية، ومعبرة عن حادثة أو موقف، وفق إحساس مناسب لكل ما يقع**".[2]

لتحقيق التّأثير المنشود، يجب أن تتكامل الجمل في الحوار المسرحي وتتناسب فيما بينها منذ البداية وأن تنبثق كل جملة من عمق الشّخصية وتعكس مسار الحدث.

[1] ينظر: ميليت فردب وجيرالد أديس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة بيروت، لبنان، (د) (ط)، (د ت)، ص485.

[2] وليد شموري، سيمياء النص الدرامي الجزائري مسرحية "كل واحد وحكمه" لكاكي أنموذجا، مرجع سابق، ص 65.

ب.التّعريف بالشّخصيات:

يُعدُّ بناء الشّخصيات من الرّكائز الأساسية التي يقوم عليها العمل المسرحي، فالشّخصيات هي النّوافذ التي يطل منها الجمهور على عالم المسرحية وأحداثها، ومن خلال تفاعلاتها وصراعاتها تتكشف المضامين والأفكار. ومن بين الأدوات الفنية التي يمتلكها الكاتب المسرحي لتجسيد هذه الشخصيات وتقديمها للجمهور، يبرز **الحوار** كعنصر حيوي لا غنى عنه، ف "**إن أول ما يهتم به الحوار المسرحي هو الكشف عن الشخصية ومراحلها التي ستمر بها، والتي باكتمالها تكتمل المسرحية نفسها، فالحوار يجب أن يكشف للمتلقي عن الشّخصية في أبعادها الثلاث: المادي، الاجتماعي، والنفسي، حتى يدرك المتلقي من هي هذه الشّخصية، وهذا لا يعني أن يقتصر الحوار على هذه الأبعاد فقط ولكن يجب أن يلقي الضوء على ما وراء هذه الأبعاد، حتى يدرك المتلقي ومن خلال الحوار لماذا أقدمت هذه الشخصية على هذا السلوك أو هذا الفعل دون غيره** "[1].

نستنتج أنّ الحوار أداة فاعلة في رسم ملامح الشخصية، وكشف جوانبها المختلفة بالكشف عن طبيعتها، مشاعرها وأحاسيسها.

فالكلمات المختارة، ونبرة الصوت المتخيّلة أثناء القراءة أو المشاهدة، والانفعالات التي تتخلل الحديث، كلها مؤشرات دالة على ما تكنه الشخصية في داخلها من حب وكراهية، وفرح وحزن، وشجاعة وجبن، وثقة وتردد فـ "**هو الذي يعول عليه في تكوين الشخصيات، فلا بد لنا أن نعرف من طريقه طبائع الأشخاص، ودخائل نفوسهم، فهو الذي يجب أن يظهرنا على ما ظهر منهم وما خفى، ما يفعلون أمامنا، وما ينوون أن يفعلوا، ما يقولون لغيرهم من الأشخاص، وما يضمرون لهم في أعماق النفوس**".[2]

---

[1] زبيدة بوغواص، الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي، مرجع سابق ص34.

[2] توفيق الحكيم، فن الأدب، مرجع سابق، ص 141،142.

يشـترط في حوار الشّـخصـيات أن يتلاءم وطبيعتها وذلك بـــ:"**خلق الاحتكاك بين أصـوات الشّـخصـيات وبين الكلام**"[1].كما يكشـف عن عقدها النّفسـية وصـراعاتها الداخلية هذا من جهة، ومن جهـة أخرى يظهر ثقافتهـا والبيئة التي تنتمي إليهـا عن طريق المفردات التي تســـتعملها وطريقة صياغتها للجمل، فضلاً عن توضيحه للعلاقات بين الشخصيات من طريقة تحدث الشخصيات مع بعضـــها البعض، يمكن للجمهور أن يفهم طبيعة العلاقة التي تربطهم، هل هي علاقة صـــداقة، أم عداوة، أم حب، أم سلطة.

كذلك يتضـمن الحوار إشـارات واضـحة أو ضـمنيّة إلى ما تسـعى إليه الشـخصـية، من خلال حديثها عن طموحاتها وآمالها ومخاوفها، أو من خلال ردود أفعالها تجاه الأحداث" **فمهمة الحوار إذن، ليسـت، أن يروى ما حدث لأشـخاص، ولكن مهمته أن يجعلهم يعيشـون حوادثهم، أمامنا مباشـــرةً، دون وســـيط أو ترجمان، فإذا قام الحوار بهذه المهمة فإن واجبه لم ينته بعد؛ فنحن لا يكفينا منه في المسرحية أن يكشـف لنا عن حوادث ومواقف، بل عليه – فوق ذلك ... أن يلون لنا هذه الحوادث وهذه المواقف، باللون الموافق لنوع المسرحية؛ فإن كانت مأساة تخير من الألفاظ ما يثير في نفوسنا الرّهبة والجزع والجلال والخشوع، وإن كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يشيع في قلوبنا روح الفكاهة والمرح والسخرية والعبرة ...**"[2]

ولا يقتصـر دور الحوار عند هذا الحد، بل يسـتمر في تطوير الشّـخصـيات وتغييرها مع تطور الأحداث وكل ذلك دون أن نقع على أثر للمؤلف الذي هو مجبر على إخفاء وجوده، ونجد ذلك في قول **الحكيم**: "**المؤلف المسرحي مغلول اليدين مطلوب منه أن يخلق أشـخاصًا دون أن تقع عليهم نقطة من مراد قلمه تفضح وجوده أو تكشف أن خلف مخلوقاته مؤلفًا**"[3].

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2002، ص 82.

[2] توفيق الحكيم، فن الأدب، مرجع سابق، ص141.

[3] المرجع نفسه، ص148.

يكمن التّحدي الأكبر في رسـم الكاتب لشـخصـياته عبر الكلام، فالإنسـان بطبعه كتوم، قادر على تزييف الخير والشّر الذي يكمن في داخله ونادرًا ما يعترف المرء بعيوبه، ومع ذلك يقتضي العمل الفني أن يبوح البطل بذاته بصـدق، حتى لو تجاوز منطقه الواقع أحيانًا، وهذا هو جوهر براعة الكاتب الذي " **يستنطق لسان حال الشّخصيات فيعيرها أسلوبا تعبر به عن واقعها في عمق قد لا يحتمل صـدوره عن الشـخصـية في مثل حالتها في الواقع**".[1] يجسّـد الشّـخصـيات بعمق يفوق واقعها، مانحًا إيّها صوتًا يعبّر عن حالها.

ج. الحوار وإخراج المسرحيّة:

الحوار هو لحن الإخراج يحدد نبرة المشـــهـد وســـرعة الأحداث، وديناميكية العلاقات بين الشخصيات، يستطيع إبراز الصّراع الكامن، ويكشف عن الدوافع الخفية، ويخلق التّوتر الدرامي الذي يجذب أنفاس الجمهور. إنّ اختيار كيفية نطق الممثل للكلمات، وإيقاع تبادل الجمل، والصّـمت الذي يتخلل الحديث، كلها قرارات إخراجية جوهرية تســـاهم في بناء المعنى وتعميق التّأثير حيث يرى **ستانسلا فسكي: " أنّ الحوار الجيد هو الذي يحتوي على مفاتيح وإرشادات تساعد الممثل على أن يقرأ دوره كما ينبغي"**[2]، فلمّا كانت روعة النّص المسرحي تكمن في ترابط عناصره وجمال صياغته، فقيمة الحوار تتبدى في إبراز جمال العمل الفني، فالنّص يزدهر إبداعًا بتحوله إلى فعل وتمثيل فـــــ**"أنّ المســـرحية مهما أوتيت من قوة أدبية في صـــياغتها إلّا أنّها عمل أدبي فجمالها الفعلي واســـتثارة مكامن الإبداع لا يتأتيان إلّا بعد تحويل القول إلى فعل والفكر إلى تمثيل، هنا أمكن للقارئ**

[1] وليد شموري، سيمياء النص الدرامي الجزائري مسرحية "كل واحد وحكمه" لكاكي أنموذجا، مرجع سابق، ص 65.

[2] زبيدة بوغواص، الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي، مرجع سابق ص35.

المشاهد أن يهتدي إلى مواطن الجمال الفني"[1]. ومن ثمّ كان الحوار الناجح ثمرة ذوق ومهارة الكاتب الفنان.

تعتمد المسـرحية عند إخراجها على كلماته من حيث كيفيّة ترتيب الممثلين وتحديد درجة الصوت، وأبعاد الشّخصية والإيقاعات الحركية التي تصاحبها وهي تتحدث " **فالحوار ينبغي أن يُقرأ ويُسـمع وكأنّه نوتة موسـيقية**"[2].فالحوار ليس نصًـا جامدًا، بل مادة خام بين يدي المخرج يشـكلها ببراعة ليخدم رؤيته الفنية ويقدم للمشاهد تجربة مسرحية فريدة وممتعة.

تتحد هذه الوظائف لتشكل جوهر المعالجة المسرحية وروحها، لتصبح تجربة فنية متكاملة ليس للكاتب المسرحي أن يتخلى عنها "**فهي القيد الذي لابد أن يكّبل يديه به حتى يكون نصه منتميًا إلى جنس المسـرح، فهي تعطيه صـفة درامية، وإذا لم يقم بها لا يفقد دراميّته فحسـب، بل يخرج عن كونه حوارًا دراميًا**"[3].

تفعيل هذه الوظائف هو بمثابة حجر الزّاوية في بناء عمل مسـرحي آسـر ومؤثر، يضـمن تفاعل الجمهور. ويكمن السّر في براعة الكاتب في تطويع لغة الحوار لتنطق بمكنون الشـخصيات دون فرض رؤاه، متجنبًا الخطابية نحو إيجاز فني يعزز جمالية النص.

وصـفوة القول أنّ المسـرح الجزائري عريق ومتأصـل في تاريخ البلاد، بوادره الحلقات الشـعبية والطقوس الاحتفالية، ليشـق طريقه نحو التأسـيس الفعلي مع بدايات القرن العشـرين بظهور رواد أمثال رشيد قسنطيني ومحيي الدين بشطارزي وعلالو الذين وضعوا اللبنات الأولى لهذا الفن، ثم شـهد المسـرح الجزائري مراحل تطور مختلفة، بدءًا من فترة الاستعمار التي اتسمت بمقاومة ثقافية، مرورًا بمرحلة الاستقلال

[1] خلوف مفتاح، شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري إلى الآن، اطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، العلوم في المسرح الجزائري، جامعة الحاج الأخضر، باتنة 2014-2015، ص 119.

[2] المرجع السّابق، الصّفحة نفسها.

[3] زبيدة بوغواص، الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي، مرجع سابق ص35.

التي شهدت ازدهارًا وتنوعًا في المواضيع والأساليب، وصولًا إلى التجارب المعاصرة التي تسعى إلى التجديد والتفاعل مع القضـايا الراهنة، وقد برز في كل مرحلة أسماء لامعة سـاهمت في إثراء المشـهد المسـرحي الجزائري وترسيخ هويته المتميزة. ولم تكن إشكالية اللغة عائقًا بل كانت محفّزًا للتّجريب والإبداع، وساهمت في إثراء المشهد المسرحي وتأسيسه على قاعدة من التّعبير اللغوي المتنوع والأصيل سعيًا للتّواصل الفعّال مع الجمهور والحفاظ على الهويّة.

ونتبيّن أنّ الحوار المسرحي ليس مجرد وسيلة للتخاطب، بل هو الشّريان النابض في جسد النّص الدرامي، فقد تجلى الحوار بأشـكال متنوعة، مؤديًا وظائف جوهرية تتجاوز تبادل الكلمات؛ فهو يكشف عن خبايا الشّخصيات وأبعادها، ويدفع عجلة الأحداث نحو ذروتها.

الفصل الثاني

لغة الحوار في مسرحية ليلة الليالي

يعدّ النّص المسرحي عملاً أدبيًا ثريًا يفتح مجالاً واسعًا لتحليل لغة الحوار. والغوص في أعماقه يستدعي أن نتعامل مع الحوار بأسلوب خارج عن المألوف؛ أي أنّه ليس مجرد خطاب عادي، بل وسيلة للكشف عن المعاني الخفيّة ودراسة كيفية بناء الشخصيات، تطور الصراعات، وبلورة الأفكار الرئيسية للمسرحية من خلال اختيار الكلمات، الأساليب اللغوية، وحتى نبرة الصوت. وسنرى كيف تتشكل اللغة لتُصبح مرآةً تعكس الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات، وكيف تتجاوز الكلمات وظيفتها التواصلية لتُصبح أداةً لتصوير العوالم الدرامية المعقدة. هذا التحليل سيُضيء الجوانب غير المرئية في نسيج الحوار، وبالتالي النّسيج اللغوي الذي تتشكل منه المسرحية، وكيف ساهمت هذه الأخيرة توصيل رسالة الكاتب إلى الجمهور.

أوّلاً: ملخّص المسرحيّة.

مسرحية "ليلة الليالي" هي نص مسرحي جزائري معاصر، يعتبر من الأعمال الهامة في مسيرة الكاتب علاوة بوجادي[1]. تتناول المسرحية قضايا إنسانية واجتماعية عميقة من خلال قصة تدور أحداثها في ليلة واحدة حاسمة. تتألف المسرحية من تسعة مشاهد تتخللها مقاطع شعرية مؤثرة، وتتميز بلغتها التي تتراوح ببراعة بين العامية الجزائرية الأصيلة والفصحى وحوارها الفلسفي الذي يدعو إلى التأمل.

وقد عبر علاوة بوجادي عن مسرحيته بقوله "**أنّ هذا النصّ يمثّل مغامرة بالنسبة له ولمخرج العمل محمد الطيب دهيمي، مضيفا أنّ العديد من المخرجين رفضوا هذا النص بداع أخلاقي لأنّه تناول قضايا لا يتقبّلها المجتمع الجزائري وفي مقدمتها الخيانة الزوجية، وفي هذا يقول عندما يكون**

[1] علاوة بوجادي روائي وكاتب مسرحي، من مواليد سنة 1951، بالعلمة (سطيف). أخذ علومه من مدرسة إحياء العلوم الاسلامية بمسقط رأسه، ثم انتقل إلى سطيف والتحق بثانوية محمد قيرواني، ثم بمعهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان، بعد تخرجه وزع جهوده بين الكتابة المسرحية والقصصية من جهة، والصحافة من جهة ثانية. كتب مسرحيات مثلت في مسرحي عنابة وقسنطينة الجهويين. من مؤلفاته المسرحية: "بودربالة"، "الزنيقة"، "ديوان العجب"، وله نصوص أدبية منها: "ليلة احميدة العسكري " (رواية (1983م)، عين الحجر " (رواية (1982م).

هناك مخرج مغامر يكون لدينا مسرح وعندما يكون هناك مخرج يفكّر كثيرا ويخلط الحسابات يكون لدينا سكاتش"[1].

مثلت بذلك مسرحية ليلة الليالي قطيعة مع التقاليد الفنيّة والموضوعاتية للمسرح الجزائري.

تتميز المسرحية بعدد قليل من الشخصيات وتعتبر في نفس الوقت شخصيات رئيسيّة، متثملة في:

- **النّوي:** شخصية محورية ترك المسرح الذي كان حلم حياته ليعمل صحفيًا يكتب عليه في الجريدة بصفته ناقدًا. يعيش حالة من الانتظار والقلق، يعاني من صراعات داخلية عميقة وتساؤلات تجعله حبيسا للماضي ويواجه مصيرا مجهولاً.
- **بهيّة:** زوجة النّوي، تزوجوا عن حب كبير، بمرور الزّمن أصاب علاقتهم فتور أدى إلى انتهائها. شخصيتها غامضة، تتأرجح بين دور الجلاد والضحية، علاقتها بزوجها ملتبسة وغير واضحة تمامًا.
- **عبده:** مغنّي وممثل مسرحي، وهو الصّديق المقرب للنّوي وزوجته، يظهر بشكل متقطع ويساهم في خلق جو من التوتر، ولكنه مؤثر في سياق الأحداث.

تركّز هذه المسرحية على تطور العلاقة بين الشخصيتين الرئيسيتين وكشف جوانب من ماضيهما وحاضرهما. تلتزم المسرحية بتقسيم تقليدي للمشاهد والفصول حيث تتراوح بين تصوير لأحداث آنيّة، وفلاش باك لنفس المكان قبل عدّة سنوات. وتعتمد على التّدفق الدّرامي للأحداث والأفكار تدور أحداث مسرحية "ليلة الليالي" في مكان مغلق وزمان محدود هو ليلة واحدة. نجد **النّوي** في حالة من الانتظار، يصارع ذكريات الماضي وهواجس المستقبل. تظهر **بهيّة** في حياته، وتتفاعل معه بطرق متناقضة، فتارة تبدو متعاطفة وتارة أخرى قاسية أو متسلطة.

[1] لطيفة داريب، الكاتب المسرحي علاوة بوجادي لـ «المساء»: أرفض النصوص المقتبسة ببهارات محلية، 9 يونيو 2011، /http://djoussouriat.unblog.fr

الحوار بينهما يكشف تدريجيًا عن طبيعة علاقتهما الملتبسة، وعن الظروف التي أوصلتهما إلى هذا الوضع. تتداخل الذكريات والأحلام بالواقع، مما يخلق جوا من الضبابية والغموض. وفي عمق المسرحية قصة حب لا تقول اسمها، تحكي مأساة زوج تغير مجرى حياته بعد زواج توّج بميلاد طفلتهما **الضاوية**.

فهذه السّعادة لم تدم، لأنّ الزّوجة **بهيّة** أصابها برود اتّجاه هذه العلاقة حيث فقدت الرّغبة والشّغف في الاستمرار وقرّرت للانفصال بحثا عن سعادتها، التي كانت تظن أنّها مع شخص آخر، كانت تحلم بإكمال الطريق معه. وهذا الشخص كان موسيقيًا مهمشًا، وأعز صديق لزوجها. هذا الأخير رفض خيانة صديقه. فباتت وحيدة بعد وفاة والدتها تعاني من لوم ابنتها الشّديد بسبب غياب والدها، فقرّرت العودة من جديد إلى **النّوي** الذي كان ينتظر هذه الفرصة بفارغ الصّبر، كونه يكّن لزوجته وابنته حبّا شديدًا. لكن الأمر لم يدم طويلا لأن الزّوجة شعرت بالتّعاسة مجدّدا، والزّوج علم بسبب رجوع زوجته الذي كان تقريبا أمرًا محتومًا اقتضته ظروف الحياة. فتركها في تلك اللّيلة التي انتظرها طويلا لمدة عشر سنوات ليدخل في مغامرات جديدة.

يظهر الشخص الثالث الصديق المقرب **عبده**، ليقع في غرام زوجة صديقه، الذي كان يعتبره أعز أصدقائه، ويحكي له كل أسراره وأدقّها. حتى المتعلقة بزوجته. فيضيف **عبده** المزيد من التوتر والضغط على **النّوي** الذي كان يشجعه دوما على الانفصال وترك زوجته حتى اقتنع برأيه في الأخير. وفي الختام، يعود الزوج صدفة ليجد زوجته مع عشيقها، فيقتلهما قبل أن يضع حدًا لحياته.

تتصاعد وتيرة الأحداث مع اقتراب نهاية الليلة، حيث يصبح مصير الرجل أكثر وضوحًا أو ربما يظل معلقًا. فيترك الكاتب للمشاهد حرية تأويل المسرحية لأنّها لا تقدم إجابات واضحة بقدر ما تطرح أسئلة حول استحقاق الزّوج لهكذا نهاية، وهل كان بالإمكان تغيير ذلك؟

ثانيًا: الدّلالات الرمزية للغة الحوار ومميّزاتها.

1. الدّلالات الرّمزية للغة الحوار:

لا تعمل لغة الحوار في قلب النّسيج المعقد للعمل المسرحي كمجرد وسيلة لنقل المعلومات وتبادل الأفكار بين الشّخصيات، بل تتجاوز ذلك لتكتسب دلالات رمزية عميقة، محمّلة بشحنات عاطفية وثقافية واجتماعية، تضفي أبعادًا إضافيّة على النّص وتثري تجربة المتلقي. فهي ليست مجرد كلمات منطوقة، بل هي شفرات لفك ألغاز النّفس البشرية وتعقيدات العلاقات الإنسانية "**وتحيلنا إلى حقيقة المعنى والبحث عن قصديّة المؤلّف من خلال الكشف عن المسكوت عنه من المعاني وسبر أغوار البنيّة التّركيبية للّغة الحواريّة ومن ثم التّساؤل عن جدوى وجود مثل هذه المعاني في المنجز المسرحي**".[1]

تتجلى الدّلالات الرّمزية للغة الحوار في مسرحيّة **ليلة الليالي** بطرق عديدة ومتنوعة، حيث يصبح كل لفظ، وكل صمت، وكل نبرة صوت بمثابة إشارة تحمل معنى يتجاوز ظاهر الكلمات.

أ. العنوان:

العنوان هو بوابة العمل المسرحي، يختزل المضمون ويوقظ فضول المتلقي. "**ولا يخفى على المتلقي مدى أهمية العنوان، ودوره في جلب واستقطاب الجمهور وبخاصة عندما يكون العنوان جذابًا مشوقا يحمل في طياته دلالات تستحق منا الوقوف أمامه لمدة أطول لنتساءل عن وظيفته؛ لأنّ الجواب الذي نحصل عليه يعد شرطًا ضروريًا وكافيًا لشرح الموضوع نفسه ويكشف عن**

[1] أحمد رية، جماليات اللغة الحوارية ودلالتها في المنجز المسرحي الجزائري- مسرحية الشروق لصالح لمباركية أنموذجا-، مرجع سابق، ص 79.

خصوصيته"[1]. فهو أول عتبة يُواجهها المتلقي، وغالباً ما يحمل في طياته بذرة الفكرة الرئيسية أو الإشارة الرمزية التي ستتفتح فصولها على خشبة المسرح. يمكن أن يكون العنوان بسيطاً ومباشراً، غامضاً ومثيراً للتساؤلات، وفي كلا الحالتين، فإنه يوجه توقعات المشاهد ويضع إطاراً أولياً لفهم الأحداث والشّخصيات.

"ليلة الليالي" عنون يضمر الكثير من التّوقعات ويحمل دلالات عميقة ومتعدّدة. فمن خلال بنيته اللغوية والتركيبية هو عبارة عن تركيب اضافي، ويمكن تقديره إذا صيغ بالفصحى "هذه ليلة الليالي"، فتصبح المفردة الأولى خبرًا لمبتدأ محذوف تقديره اسم الإشارة "هذه" وهو مضاف، والثانية مضاف إليه. وهذا التركيب النّحوي غالبا ما يستخدم في اللغة العربية للدلالة على التّفخيم.

ونجد أنّ العنوان يحمل إيقاعًا موسيقيًا جذابًا يثير الفضول ويدعو المتلقي إلى التأمل في معناه، فما الذي يجعل هذه الليلة ليلة الليالي؟ ويرغب في اكتشاف ما تخبئه هذه الليلة من أحداث فيتشوق أكثر للمسرحية. كما أنّ لفظة الليالي تدل على التّعدد والتكرار، مما يوحي بأنّ المسرحية لا تتناول ليلة عادية أو حدثا معزولاً، ولا تعني ليلة واحدة من بين ليالٍ فحسب، بل تعني أخص وأهم ليلة، ليلة جامعة لكل الليالي، قد تكون ليلة فاصلة وحاسمة، تحدد مصير الشخصيات وتكشف عن حقائق مؤلمة. وكأنها تلخص ليالٍ طويلة من المعاناة أو الانتظار وهذا ما يوضّحه الحوار الذي دار بين **النوي** و**بهية** في هذا الجزء من المسرحيّة:

النوي: هذه ليلة الليالي..ليلتك وليلتي..

بهية: الليلة لي ما هيش كي الليالي..

النوي: الليلة لي ترجيتها عشر سنين ورهبتها عشر سنين..

بهية: الليلة لي نكرتها من عشر سنين..

[1] المرجع السابق، ص 80.

النوي: اتهولي وقولي لذيك الليلة ترجع..

بهية: يا ليلة الليالي..[1]

وبالعودة إلى الدلالات الرمزية للعنوان **ليلة الليالي**، نجد أنّ لفظة الليل في الأدب غالبا ما تكون رمزًا للغموض، السكون، التأمل، الأحلام، الأسرار، وأحيانًا الخوف والقلق. وقد يرمز إلى فترة مظلمة في حياة الشخصيات أو قد تكون نقطة تحول محورية في حياتهم. أو ليلة تخرج فيها الحقائق المستترة إلى العلن فهدوء الليل يسمح بالتعبير عن المشاعر الدفينة أو الأفكار العميقة التي لا يمكن البوح بها في وضح النهار. ومن ذلك نستعرض هذا الجزء من المسرحيّة:

بهية: ليلة السعد ليلتنا..

النوي: ليلة المحبة ليلتنا..

بهية: ليلة الأوهام والرهبة والأحلام..

النوي: الليلة التي تخفق فيها القلوب والجباه تعرق..[2]

فعنوان مسرحية "ليلة الليالي" لعلاوة بوجادي ليس مجرد تسمية عابرة، ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بمضمون المسرحية، مؤديا بذلك وظيفة إيحائية باعتباره جسرا للوصول إلى النّص، وتأثيريّة من خلال جذب المتلقي وإغرائه، وشعرية كونه يوحي بجماليات إبداعيّة.[3]

[1] علاوة بوجادي، مسرحية ليلة الليالي، ص 16.

[2] المصدر السابق، ص 17.

[3] خالد حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين لتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط2001، ص 98.

المسرحية، من خلال هذا العنوان، تلخص تجارب ليلية مختلفة تتكثف في ليلة واحدة جاعلة من الليل فضاء أساسيا تتكشف فيه الأحداث. ورغم ما في تلك الليلة من يأس أو ظلام، إلاّ أنّها تحمل في طياتها أمل بزوغ فجر جديد.

ب. **اللّغة:**

تُعدُّ اللغة أداة التّعبير الرئيسية عن الأفكار والمشاعر والمواقف، واختيار كلمة معينة بدلاً من أخرى يحمل دلالات عميقة. فاستخدام كلمة فصيحة أو عامية، قديمة أو حديثة، قاسية أو رقيقة، يكشف الكثير عن طبيعة الشّخصية، خلفيتها الاجتماعية، حالتها النفسية، وعلاقتها بالآخرين ومن ثمّ كان للرّمز والإيحاء دورًا كبيرًا في إثراء لغة الحوار المسرحي، "**إن هذه اللغة ستخاطب الخيال وستكون مهمتها تجسيد الأحلام والخيالات، بل والصّمت أيضا تجسيداً شعورياً، وستتمكن من خلق جو الغموض...**"[1]، فلغة الحوار لها سحرها الخاص وحيلها الجماليّة في تمرير أنساقها تحت أقنعة معتمدة على الرّمز من حيث احتماله الواقع وما وراء الواقع، تتعدّد فيه الدلالة ويتنوع تأويله وقراءته.[2] فلمّا كان الحوار دعامة النّص المسرحي فاللّغة هي كنزه الّدفين من المعاني التي تدعو المشاهد إلى الّتفاعل العميق مع النص واستكشاف عوالم تتجاوز السطح الظاهري للأحداث، "**إنّ الخاصية الأولى للدراما كنمط أدبي تكمن في لغتها المتجذرة في الحوار**".[3] من خلال الانتباه إلى تفاصيل اللغة وعلاقتها بالعناصر الأخرى للعمل المسرحي، يتمكن بذلك من الوصول إلى فهم أعمق وأكثر ثراءً للرسالة التي يسعى المؤلف إلى إيصالها.

[1] الحركة الرمزية في المسرح، مدونة بلال شحادات: دراسات نقدية- مقالات صحفية- قصص قصيرة- مسرحيات، https://bilalshhadat.wordpress.com

[2] ينظر: زبيدة بوغواص، الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي، مرجع سابق، ص 36.

[3] وليد شموري، سيمياء النص الدرامي الجزائري مسرحية "كل واحد وحكمه" لكاكي أنموذجا، مرجع سابق، ص 68.

ولقد شهدت مسرحية **ليلة الليالي** استخدامًا مميّزًا للغة، فكانت لغة الحوار بسيطة ذات ألفاظ متداولة بعيدة عن الغرابة والتّعقيد، والتي تتماشى مع طبيعة المسرحية الموجهة لكافة طبقات الشّعب. حيث؛ تتذبذب ما بين العامية التي ظهرت على ألسنة الشخصيات، وفي الأشعار التي يرددونها، والفصحى التي وظفها الراوي للتعبير عن حالات الشخصيات ونواياها. ونمثل لذلك من المسرحية:

الراوي: قاعة الاستقبال في شقة متواضعة وعادية، بهية والنوي يعودان من سهرة ليلية احتفالاً بعودتهما إلى بعضهما البعض بعد فراق طويل.

بهية: (تبدو في غاية السعادة) مهبول وما زلت مهبول..

النوي: إذا خطاني هبالي واش يبقى مني..

بهية: واين المهابل العاقلين..

النوي: (يقفز إلى حيث تقف وينجح في الإمساك بها) وكيفا دخل كيفاش..؟

بهية: (تنفلت منه من جديد) لقطته من الزنقة، صبته جيعان وبردان وخايف. بعد ما شبع وحس بالدفا، خرج القرون..[1]

الراوي: بهية تخرج من الصالون والنوي يخرج من حقيبته علبة سجاير ويأخذ في التّدخين.[2]

النوي: (ينشد)

زوج طيور عاشوا بحذايا حمامة وقمري زرق الجنان

في بلاد خيراتها كفاية كريمة باهية بين البلدان

بهية: (تكمل)

عشقت النسر والعشق غواية رايس الطيور وعليهم سلطان

[1] علاوة بوجادي، المصدر السابق، ص2.

[2] المصدر نفسه، ص 3.

عشقي كبير ما جبرت دوايا نفديه باولادي وبلاوطان[1]

فشكّل هذا التناوب اللغوي نسيجًا فريدًا يعكس أبعادًا متعددة للمسرحية. فالعاميّة جاءت لتضفي على الحوار طابعًا واقعيًا وتجعل الشخصيات أقرب إلى المتلقي، مما عزز من مصداقية الشخصيات وجعل تفاعلاتها أكثر حيوية. كما أن استخدامها في الأشعار التي تنشدها الشخصيات أضفى عليها بعدًا شعبيًا، وربط المسرحية بالتراث الشفهي للمجتمع الجزائري. أمّا الفصحى فقد وظفها الراوي ببراعة لوصف دواخل للشخصيات، مشاعرها، وأفكارها الخفية. لقد منحت الفصحى الراوي القدرة على الارتقاء بالخطاب إلى مستوى من العمق والتأمل، مما ساهم في بناء تصور شامل ودقيق لعوالم الشخصيات النفسية. كما أنها أضفت على النص نوعًا من الرسمية والوقار.

استكمالاً لما تمّ ذكره، نجد في خضم لغة الحوار المتدفقة لهذه المسرحية، تتجلى براعة الكاتب في تطويع عناصر تبدو بسيطة لكنها تحمل في طياتها دلالات عميقة، **كالتّكرار**، بوقع كلماته المتعمد، لا يأتي عبثًا، بل ليؤكد فكرة محورية تتردد في نفس الشخصية أو لتكشف عن هاجس يلازمها، أو ليسلط الضوء على صراع داخلي ف"**هناك من الألفاظ المكررة في مواضع متباعدة بشكل دوري في كل مرة بهدف لفت الانتباه إلى أهميتها السردية، بما توحي به من دلالات هامة في نمو الحدث وتطوره**"[2].

ومن أمثلة التكرار ما جاء على لسان شخصية **عبده:**

عبده: الطفل الصغير الصغير، ينط، يزغد، ويتبسم، يتبسم، يتبسم.. عبده عايش بذيك البسمة وفي خاطر ذيك البسمة ومع ذيك البسمة...وكبرت وذاك الطفل الصغير الصغير بقى صغير صغير عايش في أعماقي، ينط ويتبسم يتبسم كي نطلع فوق الخشبة..[3]

[1] المصدر السابق، ص18.

[2] سعيد خليفي، بنية الخطاب الروائي عند محمد مفلاح عائلة من فخار نموذجا، رسالة دكتوراه في الأدب العربي، إشراف بن يشو الجيلالي، جامعة تلمسان، 2011/2012، ص184.

[3] علاوة بوجادي، مصدر سابق، ص8.

التكرار هنا يعكس رغبة عبدة في تجميد الزمن والحفاظ على هذا الجزء من ذاته، صورة الطفل الفرح بآدائه تمثيليات على المسرح، مما يوحي بأنها مصدر قوته وإلهامه في حاضره.

كما يظهر التكرار جليًا في حوارات النوي وبهية خاصة بتكرار جمل كاملة في عدة مواضع:

بهية: ليلة السعد ليلتنا..

النوي: ليلة المحبة ليلتنا..

النوي: يا أسيادي موالين البرانس البيضاء والعمامات النقية..

بهية: يا أسيادي موالين القرطاس والداوية..[1]

النوي: ليلة السعد ليلتنا..

بهية: ليلة المحبة ليلتنا..

النوي: يا أسيادي موالين القرطاس والداوية

بهية: يا أسيادي موالين البرانس النقية..

بهية: حط راسك في حجري يا ابن أمّى، حط راسك في حجري. (النوي يفعل تمسح على شعره) شعرك طاح وشاب.. أمّى أمّى واش عملت بيدي أمّى .[2]

وقد بين التكرار مدى ترابط الشخصيتين، وأهمية هذه الليلة بالنسبة إليهما، وشعور الزوجة بالذنب والحسرة اتجاه زوجها وعلاقتهما. فضلا عن توظيف رموز مجتمعية وتراثية عميقة الجذور في الثقافة الجزائرية. تكرار هذه العبارات، وتوزيعها بين الشخصيتين، يشير إلى أن هذه القيم والرموز راسخة في الوعي الجماعي وتنتقل عبر الأجيال.

أمّا **الصمت**، هذا الفراغ اللغوي أبلغ من ألف كلمة، إذ يترك للمشاهد فسحة للّتأمل والغوص في أعماق الشّخصية، ليكشف عن توتر مكتوم، أو حيرة عميقة، أو حتى لحظة فارقة تستعصي على

[1] المصدر السابق، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

البوح عندما تعجز الكلمات عن التّعبير عن فيض من المشاعر. ونلتمسه في المسرحية من خلال حديث الرواية عن الشخصيات:

بهية: ما تعرفش تكذب..

النوي: (لا يرد).

بهية: (بعد لحظات صمت) عطشت.. نروح نشرب..نجيب لك كاس ماء..؟[1]

النوي: (يتهرب من الرد) ما راكيش سامعة هذه النغمة..؟[2]

عبده: (يظل ساكتًا لحظات كأنه يناظر منها ردًا بينما هي لا تدري ما تقول).[3]

فنجد الصمت في هذه المسرحية يحمل دلالات عميقة ومتعددة، تتجاوز مجرد غياب الكلام، فصمت النوي قد يكون اعترافًا منه على صحة قول بهية أو عجزًا منه عن الدّفاع عن نفسه، وقد يعكس فجوة في التّواصل بينهما. وصمت بهية قد يدل على حالة من التوتر دفعتها للتهرب من المواجهة. فكلاهما يستخدم الصمت أو تغيير الموضوع لتجنب الخوض في صلب المشكلة أو عدم القدرة على التعبير عن المشاعر الحقيقية التي يحملها كل منهما تجاه الآخر أو تجاه الموقف، وصمت عبده ربما لأنّه ينتظرها ردًا من بهية، مما يؤدي إلى تعليق الموقف.

وبالحديث عن **الإيقاع** وأثره في الحوار، فتارة يتسارع ليواكب وتيرة الأحداث المتصاعدة أو انفعال الشخصيات، وتارة يتباطأ ليمنح لحظات التأمل ثقلها وأهميتها ويظهر ذلك جليّا من خلال طول الجمل وقصرها. ونجد أنّ الحوار في مسرحية "ليلة الليالي" اتّسم بإيقاع متقن يتأرجح بين السرعة والبطء، الحيوية والهدوء. هذا الإيقاع لم يكن عشوائيا، لأنّه يعكس الحالة النفسية للشخصيات ويتماشى مع تطور الأحداث. ففي المشاهد التي تتسم بالتوتر أو الصراع والتي تجسدت في مشاهد

[1] المصدر السابق، ص 3.

[2] المصدر نفسه، ص 4.

[3] المصدر نفسه، ص 25.

الأحداث. ففي المشاهد التي تتسم بالتوتر أو الصراع والتي تجسدت في مشاهد ليلة رجوع بهية لزوجها النوي بعد عشر سنوات، كان الإيقاع سريعًا ومتقطعًا:

بهية: مهبول وما زلت مهبول..

النوي: إذا خطاني هبالي واش يبقى مني..

بهية: واين المهابل العاقلين..

النوي: المهبول العاقل يبات للبرد والنو تصب عليه..

بهية: ذرك نغوث.. الغيث.. مهبول دخل علي للدار..

النوي: كسر الباب..؟

بهية: لا..

النوي: هجم من الطاقة..؟

بهية: لا..لا..

النوي: وكيفاش دخل كيفاش..؟

بهية: فيها إنّ..

النوي: إنّات وإنات..

النوي: يا درا واش مراده..؟

بهية: أسألوه هو..[1]

وفي مواضع أخرى نجد أنّ بهية تقتصد في الكلمات خاصة عندما يتعلق الموضوع باعتراف النوي بمشـــاعر الحب التي يكنّها لها. مما يعكس علاقتهم المتوترة والتي تفتقر إلى الاســتقرار بعد الفتور الذي أصابها لسنوات:

النوي: شوقي ليك يقهر الزمان ..

[1] المصدر السابق، ص 2.

بهية: وأنا نحس بروحي عجوزة فاتها الوقت ..

النوي : بالنسبة لي الوقت ما يمشيش عليك .. ما زلتي كيما خليتك و هكذا نحبك ..

بهية: رجعنا للفيلم العاطفي السهرة بطولها وانت نحبك و نشتيک و توحشتك..

النوي : وبلا بيك كنت ضايع و هامل ويتيم..

بهية: عشايا كملته وانت لقمة ما حطيتهاش في فمك.

النوي : كنت شبعان بقربك .. لا .. كنت جيعان ليك .. جوع عمره عشر سنين .. الله يسامحك يا بهية .. الله يسامحك ...

بهية : الله يسامحنا جميع بعد لحظة صمت ماكش قادر تنسى ..

النوي : هذه لحظة تسوى جميع ما على وفات ..

بهية: ما تعرفش تكذب ..

النوي : (لا يرد)

بهية: علاش سكت ...

النوي: نحس بيك مقيدة .. مكتفة ...

بهية: تحس بي و الا يروحك..؟

النوي: وبهذه الصفة تخليني نبقى غريب عليك ..[1]

بينما في المشاهد التي تتطلب التأمل، والتي كانت عبارة عن فلاش باك لعشر سنوات مضت، كان الإيقاع أبطأ وأكثر سلاسة، خاصة في حديث النوي عن خيبة أمله وشعوره بالمنفى، يوحي بثقل هذه المعاناة وأنها لا تفارقه أينما ذهب، واستحضار ذكرياته مع عبده مما يبرز عمق العلاقة بين الشخصيتين وتأثير الماضي على واقعهما.

[1] المصدر السابق، ص 3.

النوي: عندك ما ضيعتي ... عبده يدردك فوق الخشبة ... لعب دور شاعر جوال هايم بين القرى يوزع الأمل على الناس بالكلام الحنين والمعاني العالية .. إبداع ... إبداع ..

عبده: يشير لبهية متهكما راح القد و غصن البان ... علاش يا النوي هذه الجريمة الشنعاء، علاش ..؟ المرأة كانت قد وبهاء ورشاقة تعمل فيها هذا المنكر وتشوه لها خليقتها ..

عبده: أنا فنان و شاعر و نحب نشوف الجمال في كل مكان .. نحب نشوف قدامي إمرأة ماشي برميل .. وقيلة ما تزيدش نجيك حتى يرجع لك قد ك و بهاك..[1]

النوي: ما رانيش مليح و انت فاهم قصدي .. تحس بروحك مخلوق لحاجة وما تد يرهاش تبقى عايش في منفى .. منفى رافده معاك واين ما رحت وجيت .. تتذكر نهار جوزنا مسابقة الدخول للمسرح ونجحنا ..؟ كان أسعد يوم في حياتي . انخلقت من جديد .. صحيح ، ما تركتش المسرح و راني نتابعه ونكتب عليه في الجريدة بصفتي ناقد .. لكن راني عايش في الشط كي حوتة انحكم عليها تعيش في بوقال ماء من زجاج والبحر قدام عينيها ..[2]

عبده: من اللي تعرفت بالنوي في ذاك النهار البعيد اللي جوزنا فيه مسابقة المسرح و احنا أصدقاء .. نجح في المسابقة و ما كملش . لكن قلبه بقى في المسرح . رجع يخدم في الصحافة الثقافية و تخصص في المسرح ، وبهذه الصفة بقي قريب في المسرح

بهية: واش كان قادر يعمل في المسرح في بلادنا ..؟

عبده: يمكن ما يعمل والو .. يكون بحالي مجهول و يقعد على حيبوسة .. لكن يحقق ذاته .. تحقيق الذات هو أهم إنجاز يعمله الانسان في حياته القصيرة اللي ما تتعاود ش .. النوي ضحى بالمسرح في

[1] المصدر السابق، ص6.

[2] المصدر نفسه، ص 7.

جالك .. إذا تتذكري واحد النهار قدمك لي و شربنا أتاي مع بعض .. مزحت معاه وقلت له يا الهراب، جاوبني و هو يعانقك ها هو المسرح متاعي .. من حقك تعيشي مع اللي يبغيه قلبك ...[1]

هذا التنوع في الإيقاع ساهم في إبقاء المتلقي في حالة من الانتباه والتفاعل مع أحداث المسرحية وشخصياتها.

هذه العناصر، بتضافرها وانسجامها، منحت الحوار المسرحي عمقًا وثراءً، فخرجت الكلمات المنطوقة عن جمودها محرّرة ما تحتويه من المعاني والإيحاءات التي تثري تجربة المشاهد وتدعوه للتفاعل الذهني والعاطفي مع هذه المسرحيّة.

2. مميّزات لغة الحوار:

المسرح، هذا الفضاء الساحر الذي تنبض فيه الكلمات حياةً، يعتمد بشكل جوهري على اللغة الحوار ليُجسد عوالم وشخصيات تتفاعل أمام أعيننا وهذه الأخيرة باعتبارها فريدة وديناميكية هي نسيج معقد من الخصائص والمميّزات، ما يجعلها تختلف عن غيرها من أشكال التّواصل الأخرى، ولعل ما يوضح لنا ذلك ما ذهب إليه **توفيق الحكيم** حين قال إنّ الحوار "**ملكة راجع إلى صفته الضّرورية له وهي التركيز والإيجاز والإشارة التي تفصح عن الطبائع واللّمحة التي توضح المواقف... هذه الصفة لا تناسب كل الناس، ولا تلاصق كل الأدباء فمنهم من خلق للإفاضة والتّحليل والإسهاب، فإذا طلبت إليه أن يوجز أحسن الضيق، وشعر كأنك قد حبسته أو حبست قلمه الفياض، وكتمت بيانه المسترسل. وحِلت بينه وبين سليقته الميالّة إلى العرض والسرد**"[2]، نستخلص من هذا القول بعض هذه السّمات:

[1] المصدر السابق، ص 15

[2] زاوي أسماء، فنيات الحوار المسرحي، مرجع سابق ص 122.

أ. التّركيز والإيجاز:

يتميّز الحوار المسرحي بقدرته المذهلة على الإيجاز والتكثيف، من خلال اختيار الألفاظ التي تحمل أقصى قدر من المعاني والدّلالات في أقل حيز ممكن، فكل كلمة تنتقى بعناية وكل جملة يجب أن تدفع بالحدث إلى الأمام، أو تكشف عن جانب جديد في الشخصية، أو تُثير تساؤلًا في ذهن المتلقي، وكل صمت يحمل دلالات عميقة، لذلك وجب أن يكون "**الحوار في المسرح موجزاً مركزاً ، لأن الكاتب المسرحي مطالب بملأ ذلك الحيز الزماني الضّيق بغية التّأثير في جمهوره ، فعمله سريع يقوم على اللّمحة الدّالة ، والإشارة الخفيّة والكلمة ذات القدرة اللفظية المشحونة**"[1].

وقد شُبّه الكاتب المسرحي بالشّاعر في مهارة الإيجاز والتكثيف اللغوي، فكلاهما يتمتع بقدرة فريدة على إصابة الهدف بدقة ، سواء بكلمة موجزة أو عبارة بليغة، فيسعى إلى تكثيف المعاني والأبعاد الدرامية في أقل قدر ممكن من الكلمات، تمامًا كالشطر الشعري الذي يحمل في طياته عالمًا من الدلالات والإيحاءات، فـ" **الأديب المسرحي يضيق بالإفاضة والوصف والاسترسال ويجب إصابة الهدف بكلمة أو رسم الشخصية في إجابة، أو الإحاطة بالمعنى في عبارة – كذلك الشاعر له تلك الطبيعة التي يستطيع بها أن يضيء الكون بشطر بيت ولو أعطيته الصفحات لينثر فيها هذا المعنى الذي وضعه في ذلك الشطر –لتعثر أسلوبه وضعف نثره، وشحب معناه وبدا عليه العي وغلبت عليه الركاكة**".[2]

فتغدو لغة الحوار في المسرحية كضربات فرشاة فنان ماهر، بلمسات قليلة يرسم صورة كاملة ونابضة بالحياة. هذه الخاصية تجعل وتيرة الأحداث سريعة ومثيرة لاهتمام الجمهور والاختزال اللّغوي لا يُقلل من قوة التأثير، بل على العكس، يجعله أكثر حدة ونفاذًا إلى قلب المتلقي.

---

[1] رابح دياب، الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس، رسالة ماجستير إشراف أحمد جاب الله، جامعة باتنة، 2010/2011، ص 108.

[2] زاوي أسماء، فنيات الحوار المسرحي، مرجع سابق ص 122.

تتجلّى خاصية التركيز والإيجاز بوضوح في لغة الحوار بمسرحية "ليلة الليالي" لعلاوة بوجادي، حيث تُقدم الشخصيات أفكارها ومشاعرها بشكل مكثف ومباشر، دون إسهاب أو حشو لا لزوم له. ونستدل على ذلك من المسرحية:

النوي : شوقي ليك يقهر الزمان ..

بهية: وأنا نحس بروحي عجوزة فاتها الوقت..[1]

بهية : كل واحد فينا الليلة مستنى الآخر .. الرجا مديه و الخوف مكتفه..

بهية: مهما قلت يبقى الشك ساكن صدرك .. و هذا اللي ما عملتش حسابه أنا ..

النوي : عاونيني نتغلب على الشك ..

بهية : هذه مشكلتك وحدك ..[2]

عبده :الحب من جانب واحد يجيب البلا ...

النوي: ظلمتني..

عبده: كونك تراس و صون كرامتك..

النوي : صعبت علي ...

عبده : المعاشرة بالرضا ...[3]

تسمح هذه الميزة للمتلقي باستيعاب الأفكار والمشاعر بسرعة وفعالية، وتعكس قدرة المسرحي على تكثيف المعنى في أقل عدد ممكن من الكلمات، فكان لهذه الجمل الموجزة تأثيرًا قويًا في المسرحية، حيث تدفع إلى التفكير في المعاني الكامنة خلف الكلمات القليلة.

[1] علاوة بوجادي، ليلة الليالي، مصدر سابق ص 3.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص 20.

ب.الآنيّة:

تبرز آنية الحوار المسرحي من خلال قدرته على التّعبير عن الماضي بلغة الحاضر، فالحوار لا يحدث في الماضي أو المستقبل، بل يتشكل ويتطور الآن أمام أعين المشاهد، هذه الآنية تخلق إحساسًا بالواقعية والصدق، وكأنّه يشهد لحظة حقيقية تتكشف بكل ما فيها من توترات ومشاعر وردود أفعال فورية، "... **فالحوار هو الحاضر.... هو ما يحدث في اللحظة التي نحن فيها حاضر أبدي لا يمكن أن يكون ماضيًّا أبداً**"[1]، فهذه الآنية تجعل التّجربة المسرحية حميمية ومؤثرة، حيث تشعر المتلقي بأنّه جزء من هذا العالم المتشكل أمامه، يتنفس أنفاس شخصياته ويعيش لحظاتهم بكل جوارحه.

تظهر هذه الميزة في مسرحية" ليلة الليالي" في كون الحوار يبدو وكأنه يدور في اللحظة الراهنة، من خلال مشاهد الفلاش باك التي تجسدها الشخصيات زمنيا قبل عدة سنوات لكنّها في الواقع آنية تتفاعل فيها الشخصيات بشكل مباشر وتلقائي.

الراوي: فلاش باك . نفس المكان قبل عدة سنوات . الوقت ليل . بهية جالسة على أريكة و قد غلبها النوم . هناك سفرة تنبئ بمأدبة . بهية حامل في شهرها الأخير . يدخل النوي و عبده.

النوي : راهي راقدة..

عبده : أوقف وراها وحط يديك على عينيها ..

بهية : (ترتمي على عبده) عبده .. عبده .. (للنوي) بعد من طريقي بعد .. أنت ... أنت كرهتك ..جاني الوحم عليك ...

النوي : صبري لله ...

عبده : تسمى المولود خارج لباباه وربي كبير .. ما غاضني غير يكون

[1] زاوي أسماء، فنيات الحوار المسرحي، مرجع سابق، ص125.

طفلة .. طفلة فيها شبايه النوي .. !![1]

تساهم الآنية في جعل المشهد حيًا وواقعيًا، حيث يشعر الجمهور وكأنه يشهد الأحداث وهي تتكشف أمامه لحظة بلحظة، مما يعزز من قوة التأثير الدرامي للمسرحية.

ج. الواقعيّة:

تُعد خاصية الواقعية في الحوار المسرحي من الرّكائز الأساسية التي تُضفي على العمل مصداقية وتأثيرًا عميقًا في المتلقي، هذا لا يعني بالضرورة نسخًا حرفيًا للحياة اليومية بكل تفاصيلها وعشوائيتها، بل يكمن جوهر الواقعية في خلق حوار يبدو طبيعيًا ومنطقيًا للشخصيات في سياق الأحداث والمواقف الدرامية. وتتجلى الواقعية في الحوار المسرحي في عدة جوانب منها تقديم الشّخصية بما يُناسبها في واقعها واختيار اللّغة المصوّرة لها والمناسبة لملامحها فيجب "**أن يلتزم الكاتب حدود الشّخصية المرسومة، فلا ينطقها إلّا بما يتلاءم معها، سواء أوتيت القدرة أو لم تؤت القدرة على الإيضاح عن ذاتها**"[2] وأن يعكس الحوار الخلفية الاجتماعية والثّقافية والنّفسية للشّخصية.

فحديث المثقّف يختلف عن حديث العامل البسيط." **وإنما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية فهي الواقعية والعقلية والعاطفية، فلا يتحدث أمّي بأفكار الفلاسفة، وأما الواقعية اللفظية فلست بمقصودة في التأليف الأدبي الذي لا يخرج عن كونه فنًا وكل فن صناعة وليس الواقعية اللّفظية بالتي تعطي الحوار قوة مشاكلته للحياة وإنما تأتي هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء**"[3].

نستخلص من هذا القول أنّ الواقعيّة تنبع من مصداقية تمثيل الّشخصيات، وملاءمة أبعادها الإنسانية من حيث العقل والعاطفة، لا من مجرد تقليد الألفاظ اليومية، فالفن ليس نقلاً آليًّا للحياة

[1] علاوة بوجادي، ليلة الليالي، مصدر سابق ص 5،6.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص126.

إنّما تصوير لها وتعبير عنها ولعل هذا ما قصده **محمد غنيمي هلال** في حديثه عن الواقعيّة عندما رأى أنّها "**ليست في نقل الواقع بل في الإيمان بأن الوقائع العادية، وبخاصة في القطاعات الدّنيا في المجتمع تمثل أعمق حقائق الحياة، وبعض هذه الوقائع مثالية بما يشف عنه من مدلولات ولكن من ثنايا المعايّير الموضوعّية الصّادقة التي تتكشف عنها المدلولات**".[1] ومن ثم تجلّت في الإيمان بأن تفاصيل الحياة اليومية، خاصة في الطبقات المهمشة، تحمل أعمق الحقائق الإنسانية.

تتجلى هذه الخاصية بوضوح في مسرحيتنا من خلال حوار الشخصيات:

- **شخصية بهية:** حوارها مقتضب ومباشر، يتناسب مع شخصيتها فهي امرأة من عامة الشعب متزوجة، ربة بيت وأم لطفلة.

بهية: عبده عبده ديما بقجايمك .. تخطينا مرة على مرة تطل علينا ، نموت بالغمة.

عبده : (يشير لبهية متهكما) راح القد وغصن البان .. علاش يا النـــوي هذه الجريمة الشنعاء ، علاش ..؟ المرأة كانت قد وبهاء ورشاقة، تعمل فيها هذا المنكر وتشوّه لها خليقتها ..؟

بهية : واش يجيك من المتخلفين.

عبده : (يخرج من جيبه حفنة حلوى) هذه لك و هذه لمولانا .. نهار يزيد ...

بهية : (مكملة) نقريه زوج احوايج ..

بهية: نخرجه عسكري ..

النوي : واذا طفلة ..

بهية : تاخذ عسكري ...[2]

[1] المصدر السابق، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 7.

- **شخصية النّوي**: لغته أكثر عمقًا وتأملًا، تعكس ثقافته ومعاناته الفكرية بحكم أنّه ناقد وصحفي.

النوي: ما رانيش مليح و انت فاهم قصدي .. تحس بروحك مخلوق لحاجة وما تديرهاش تبقى عايش في منفى .. منفى رافده معاك واين ما رحت وجيت .. تتذكر نهار جوزنا مسابقة الدخول للمسرح ونجحنا ..؟ كان أسعد يوم في حياتي. انخلقت من جديد .. صحيح ، ما تركتش المسرح وراني نتابعه ونكتب عليه في الجريدة بصفتي ناقد .. لكن راني عايش في الشط كي حوتة الحكم عليها تعيش في بوقال ماء من زجاج والبحر قدام عينيها ...[1]

النوي: جوزنا سهرة حلوة تحاكينا وذابت الخيوط بيناتنا شوية من عندك وشوية من عندي حتى نتغلب على أشباح الماضي وعلى الشك والأوهام..[2]

النوي: مرات نلوم نفسي ونقول أنا اللي ماعرفتش نسير معاها..ما عرفتش نكون حنين وين يلزم وحازم وين يلزم ..ومرات نقول بيني وبينها رجل.. الرجل اللي تمناتني نكونه وكي خيبت ظنها نكرتني. ومرات نقول دارت نذكر شرعي جبت معايا طفلة بالحلال في عيون الناس واليوم قررت تقلب الصفحة..[3]

- **شخصية عبده**: يتحدث بلغة حسية وجمالية قوية، كما يتميز حواره أحيانا بالحكمة واستخدامه لغة إيحائية غير مباشرة، وهو ما يتناسب مع دوره كممثل مسرحي، فنان، وشاعر.

عبده: يمكن ما يعمل والو .. يكون بحالي مجهول و يقعد على حيبوسة .. لكن يحقق ذاته .. تحقيق الذات هو أهم إنجاز يعمله الانسان في حياته القصيرة اللي ما تتعاودش...[4]

عبده : الحب من جانب واحد يجيب البلا..

---

[1] المصدر السابق، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص 20.

[4] المصدر نفسه، ص15.

عبده : المعاشرة بالرضا..[1]

عبده: كي تفقد الاشياء قمتها ، من الافضل للانسان يجبد روحه و يبقى عزيز في عيون العزاز .. تيكي تاك..[2]

هذه الأمثلة تُظهر كيف أن لغة الحوار في مسرحية "ليلة الليالي" لا تكتفي بتقديم المعلومات، بل تعمق فهمنا للشخصيات وتجعلها أكثر حقيقية وواقعية.

د. الانسجام مع الموقف:

تتألق خاصية الانسجام في الحوار المسرحي مع الموقف كخيط يربط الكلمات بالسياق، ويمنحها قوة تأثير مضاعفة، فيتوقف بذلك اختيار نوع الحوار تبعا لنوع المسرحية، فيأتي خاضعًا للتّنويع الفني الملائم لنوع النص فالكوميديا تختلف عن التراجيديا، والعصر الجاهلي يختلف عن الحديث فيعني ذلك يعني أن تتلون الكلمات بلون اللحظة، وأن تعكس النبرة والإيقاع والأسلوب طبيعة الحدث والمشاعر المتأجّجة في قلوب الشخصيات، فالحوار يُسهم في خلق الجو المسرحي "**فلقد يمضي الحوار على نحو عادي حتى يبلغ الموقف حّد التّأزم فيتوتر الحوار ويزيد إيقاعه ويصبح في المسرحية النثرية – أقرب إلى الشعر، وقد تتطور الشّخصية خلال نمو الحدث المسرحي فيتلون الحوار حسب ماطرأ عليها من تغيير كما يتلون حسب اختلاف الشّخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي**".[3]

تكتمل مهمة الحوار بارتباطه بنوع المسرحية، ويتّضح هذا الارتباط في اللّغة المصورة للحدث التي غدت في يد الكاتب كالريشة "**في يد المصّور وهي المنوط بها الرسم والتلوين والتّكوين، وكل**

[1] المصدر السابق، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص 29.

[3] عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، ص 34.

ما يُوّضح على اللّوحة من فن. فالموقف هو الذي يملي طبيعة الحوار، ويتلون الحوار بلون الموقف المسرحي".[1]وقدرته على التّحول والتلوّن تبعًا لتطور الأحداث وتأزم المواقف يجعله مرآة حقيقية لنمو الشّخصية وتفاعلها مع مجريات الأحداث. باختصار، هو جوهر الصّدق الفني الذي يجعل المتلقي يصدق الموقف ويعيشه بكل حواسه.

وتبرز خاصية الانسجام مع الموقف في "ليلة الليالي" من خلال قدرة علاوة بوجادي على صياغة حوار يجعل كل كلمة وجملة، تتناسب تمامًا مع السياق النفسي والدرامي للشخصية والموقف الذي تمر به.

النوي: ما رانيش مليح و انت فاهم قصدي .. تحس بروحك مخلوق لحاجة وماتد يرهاش تبقى عايش في منفى .. منفى رافده معاك واين ما رحت وجيت... راني عايش في الشط كي حوتة انحكم عليها تعيش في بوقال ماء من زجاج و البحر قدام عينيها..

عبده: ساهلة .. ننقلوا .. انا ننقل هنا و انت نقل لدار خالتي خداوج .. يمكن تحكم لك مع بنتها المطلقة وتعشي تبرم شلاغمك و تقول فيف عبده..

النوي : (ينفجر ضاحكا) يا خويا اعطيني شوية من قلبك ...[2]

عبده : يمكن ما يعمل والو .. يكون بحالي مجهول و يقعد على حيبوسة .. لكن يحقق ذاته .. تحقيق الذات هو أهم إنجاز يعمله الانسان في حياته القصيرة اللي ما تتعاودش .. النوي ضحى بالمسرح في جالك ..[3]

يتحدث النوي عن شعوره بالحسرة لعدم تحقيق ذاته في المسرح رغم شغفه به، فنجد الحوار ينسجم تمامًا مع حالته النفسية كشخص يعيش صراعًا داخليًا. ما يجعل المتلقي يتعاطف مع وضعه.

---

[1] توفيق الحكيم، فن الأدب، مرجع سابق، ص141.

[2] علاوة بوجادي، ليلة الليالي، مصدر سابق ص 7.

[3] المصدر نفسه، ص 15.

كما ينسجم حوار عبده مع دور الصديق الذي يفهم دوافع الآخر ويبررها. و تصبح لغته أكثر نضجًا وعمقًا فلسفيًا مثل حديثه عن تحقيق الذات.

إنّ هذه المميزات التي اتسم بها الحوار في هذه المسرحية، فتحت آفاقًا جديدة للولوج إلى أعماق الشّخصيات وأبعادها المتنوعة. حيث كان الحوار متلونًا بإيقاع أدائي ساحر بين سرعة وبطء، ليحيك نسيجًا فنيًا متماسكًا يربط الأحداث والأفكار والشّخصيات في تناغم بديع، ويكشف عن مسار الحكاية وتطورها بأسلوب فني أّخاذ، وعلى هذا يبدأ عندها "**الإحساس بأنّ الحوار اللغوي التّأليفي يتحول عند العرض إلى دراما تمثيلية**". الذي يحمل في طياته دلالات رمزية عميقة تثري فهم جوانب المسرحية المتعددة.

ثالثًا: أشكال ووظائف الحوار في بناء الشّخصيات وتطّور الأحداث.

1. أشكال لغة الحوار في مسرحية ليلة الليالي:

تتنوع أشكال لغة الحوار في مسرحية "ليلة الليالي" لعلاوة بوجادي بشكل يخدم الأبعاد الدرامية والنفسية للشخصيات، بناء الصراع وتعميق المعنى ويضفي حيوية وواقعية على النص. حيث نجد الحوار الخارجي بأبعاده المختلفة (المجرد، المركب، والترميزي) والحوار الداخلي ممثلًا في المناجاة، إضافة إلى الحوار الصامت.

أ. الحوار الخارجي:

الحوار الخارجي هو التفاعل اللفظي المباشر بين شخصيتين أو أكثر على خشبة المسرح، وينقسم إلى عدة أنواع في المسرحية:

- **الحوار المجرّد:** يقدم معلومات واضحة ومباشرة دون تعقيد أو تلميح، غالبًا ما يكون للإفصاح عن حدث أو موقف أو رأي بسيط. ونمثل لذلك بهذا الجزء من المسرحيّة:

بهية: كنت مستنياتك تلحق للبيت..

النوي: كنت رايح نلحق بيك بعد هذه السيجارة..كنت نقول ربما قبل مانكملها نسمعك تنادي لي..

النوي: ما بدلتيش حوايجك..!

بهية: نحيت حوايجي وعاودت لبست..

النوي: الضاوية و أين راهي..؟ نسيتها..يا حاي..نسيت بنتي..

بهية: راهي مع بنت الجيران تقرأ معاها واصحابات..[1]

قدم لنا الحوار معلومات واقعية ومباشرة بسيطة، واضحة، عن الوضع الحالي وطبيعة العلاقة بين شخصيتي النوي وبهية.

- **الحوار المركّب:** يتسم هذا الحوار بالعمق والتداخل، حيث لا يقتصر على المعلومة المباشرة بل يكشف عن مشاعر، أفكار معقدة، أو صراعات داخلية وخارجية، وغالبًا ما يكون هناك تأمل لأشياء خارجية وتعمق في الوصف. ونستدل على ذلك من المسرحية:

النوي: صعب عليه فراقنا..كنا حنا عائلته ومواليد.. مقطوع من شجرة..أمم ريحة النقاء والعطور تعبق..الواحد ما يعرف قيمة المرأة غير لا عاش بلا مرأة ..[2]

بهية: حط راسك في حجري يا ابن أمى..حط راسك في حجري (النوييفعل) تمسح على شعره..شعرك طاح و شاب..أمى أمى واش عملت بيدي أمى..[3]

عبده: راه ماشي في الشارع المظلم بخطوات ثقيلة..ومن حين لحين يرشق عينيه في طاقتك، الطاقة الوحيدة اللي ما زال ضوها شاعل في هذه الساعة..[4]

---

[1] المصدر السابق، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص 4.

[3] المصدر نفسه، ص18.

[4] المصدر نفسه، ص29.

ينتقل الحوار هنا إلى مستوى أعمق يتجاوز الإخبار المباشر ليحمل دلالات أعمق عن بهية ودورها في حياة النوي، ويعكس تعبير النوي عن شعور الوحدة التي لم يسلم منها حتى صديقه بعد الفراق، مما يلمح إلى ألمه العاطفي.

- **الحوار التّرميزي:** يعتمد هذا النوع على اســتخدام الرموز، التعبيرات المجازية التي تضـــمر عن معان وأبعاد نفســـية وفكرية عكس التي تظهرها. ويظهر جليًا في المســـرحية من خلال حوار النوي وصديقه عبده:

عبده: العرس كي الموت، مرة واحدة في الدنيا، تيكي تاك..

النوي: عدت تتكلم بالحكمة يا عبده ..

عبده: وسعتها على روحي وأنا من بكري متمني الوسع..دير كيفي والحقني..تيكي تاك..

النوي: شجاعة مانطيقهاش..

عبده: تتحرر ..ما يبقى حد محتاجك ..ما تبقى محتاج حد قمة التحر..

النوي: بهية يا عبده بهية.. هذاك ما كسبت في حياتي. قرعة وتكسرت جينا نلم ما لقينا ما نلم..

عبده: العبارة لي تخرج من تحت الحيبوسة تفوح..

النوي: الحقيقة فايحة..[1]

يكشف الجزء عن رؤية عبده للحياة كمسيرة ذات محطات نهائية،و دعوته للنوي لعدم التردد أو التوقف عند الماضي، الذي كان بالنسبة له يعني شيء وحيد وهي زوجته بهية، كما يشير عبده إلى أنّ الحقيقة، مهما كانت مخفية، ستظهر وتكشف عن نفسها عاجلاً أم آجلاً، وهي تعليق على حديث النوي عن بهية ومعاناته.

[1] المصدر السابق، ص 30.

ب.الحوار الداخلي: (المناجاة):

المناجاة هي حديث الشخصية مع نفسها، بصوت مسموع أو في خيالها، لكشف أفكارها ومشاعرها التي لا تستطيع البوح بها للآخرين. ويقدم لنا علاوة بوجادي نموذجًا ممتازًا للحوار الداخلي من خلال مناجاة النوي لنفسه، والتي تكشف عن حالة نفسية معقدة:

النوي: هذا الكولوار هايب نمشي فيه .. خايفه يخدعني و يديني للهلاك و انا طمعان يمشيني للهناء و للحلم القديم .. خطوة والحقيقة تبان .. بهية تبدلت .. رجع عندها منطق و ميزان و كبرت في العقل أكثر من اللي كبرت في العمر.. و انا اللي ما زلت مراهق يشوف بعين الحلم و يحكم بالعاطفة الاحساس (يتصنت) هذه النغمة تجيبها النسمة و تديها .. قال خير و الاشر .. ؟ يكون هو .. عبده .. عبده

التايه الضايع .. يطل من النافذة) هو .. عبده ... شاد شوكة في ظلام الشارع يشرب و يغني .. ما رضاش الليلة يجوزها بعيد علينا .. عبده الليلة وزيري في ليلة عرسي الجديدة كيما كان وزيري في ليلة قديمة عمرها خمستاشر عام ..[1]

يكشف هذا المقتطف، عن صراع داخلي عميق بين الخوف من المجهول والرغبة في تحقيق حلم قديم. لغته شاعرية وتأملية، تعكس شخصية النوي الحساسة والمفعمة بالمشاعر المتناقضة.

ج. الحوار الصامت: (البانتوميم):

يشمل هذا النوع من الحوار كل ما يتم التعبير عنه من خلال الأفعال، الإيماءات، تعابير الوجه، حركات الجسد، الصمت، والتفاعلات غير اللفظية بين الشخصيات.

النوي: يعانقها.

بهية: تنفلت منه.

النوي: يقفز حيث تقفز وينجح في الإمساك بها.

[1] المصدر السابق، ص 5.

بهية: تتهرب منه دائما.

النوي: يتنهد بقوة.

النوي: يحاول استعادة حماسه. [1]

النوي: يرتمي في أحضان عبده.[2]

يعبّر هذا الحوار عن مشاعر النوي الجياشة تجاه بهية، دون النطق بكلمة واحدة، ومحاولات إخفاء يأسه وعجزه عن إيجاد حلاً لهذا الواضع الذي يتفاقم ويتأزم شيئا فشيئا، مع جنوح بهية إلى الصمت

والهروب من المواجهة تأثرا بماضي العلاقة، رغم ذلك يتظاهر بالأمل والاستعداد لتحمل كل الأعباء، فينتهي به المطاف مستسلما مرتميا بأحضان عبده محملا بخيبات أمله الكثيرة.

تساهم هذه الأشكال المتنوعة من الحوار في إثراء مسرحية "ليلة الليالي"، مانحة الشخصيات أبعادًا متعددة وعمقًا نفسيا وفكريا، ومساعدة المتلقي على فهم تعقيدات الحب التضحية، وتحقيق الذات في عالم المسرح.

2. وظائف الحوار في بناء الشّخصيات وتطوّر الأحداث:

بعد أن استعرضنا في الجانب النظري وظائف الحوار المتعددة، ننتقل الآن لتطبيق هذه المفاهيم على مسرحية "ليلة الليالي" لعلاوة بوجادي، لنكشف كيف يساهم الحوار بفاعلية في بناء شخصياتها المعقدة ودفع تطور أحداثها إلى الأمام.

[1] المصدر السابق، ص2،3.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

أ. تطوير الحبكة والحدث:

ذكرنا سابقًا أنّ الحوار يؤدي دورًا محوريًا في تطوير الحبكة والحدث، فهو ليس مجرد تبادل للكلمات، بل هو المحرك الأساسي للأحداث، الكاشف عن الخلفيات، والمحدد لمسار الصراعات والتحولات. يمكن توضيح هذه الوظيفة بتمثيلات من المسرحية:

يبدأ الحوار بكشف تدريجي عن الماضي المشترك للشخصيات، وعن علاقاتهم ودوافعهم، مما يؤسس للصراعات اللاحقة.

تبدأ المسرحية بحوار تمهيدي يستهل به الراوي ليعرفنا بشخصيات المسرحية ومكانها وزمانها.

الراوي: قاعة الاستقبال في شقة متواضعة وعادية بهية والنوي يعودان من سهرة ليلية احتفاء بعودتهما إلى بعضهما البعض بعد فراق طويل. ومن ثم كان الحوار الأداة الوحيدة التي تكشف للمتلقي عن تاريخ العلاقة المعقدة بين النوي وبهية.

تبدأ الأحداث مباشرة في ليلة العرس بعد فراق دام عشر سنوات، وهذا التفصيل لا يأتي عبر السرد، بل من خلال تلميحات الحوار.

النوي: ياما استنيت هذه الليلة. ياما حلمت بها وياما خفت منها .عشر سنين من ذيك الدقيقة اللي رفدت فيها فاليزتي في ليلة مظلمة شتوية مطرها خيط من السما. بهية وهي حلم كنت نحس بها قريبة مني..اقرب من الليلة واحنا في شهر عسلنا الجديد. يكشف النوي عن المدة الطويلة التي قضاها بعيدًا عن بهية.

النوي : شوقي ليك يقهر الزمان .

بهية: و أنا نحس بروحي عجوزة فاتها الوقت ..

النوي : بالنسبة لي الوقت ما يمشيش عليك .. ما زلتي كيما خليتك وهكذا نحبك ...

بهية: رجعنا للفيلم العاطفي.. السهرة بطولها وانت نحبك ونشتيك و توحشتك..

النوي : (يتنهد بقوة) وبلا بيك كنت ضايع و هامل ويتيم..[1]

الحوار بينهما يكشف عن توتر اللحظة، النوي مشتاق ويخاف التعبير، وبهية لا تعرف ما تقول أصبحت أكثر نضجًا وأكثر جنوحًا للصمت. فرغم رغم الفرحة بلم الشمل، تلمح بهية إلى اختلاف الوقت والتغيرات التي طرأت. وهذا التفاعل يولد ترقبًا لدى المتلقي حول كيفية تطور هذه العلاقة.

تبدأ المسرحية في التّأزم والتطور نحو العقدة عندما يخرج النوي عن صمته ويحاول معرفة سبب رجوع بهية له هل من أجله أم من أجل ابنتهم أو بسبب ضغط المجتمع عليها.

النوي: بالاك تكوني نعستي ... روحي ترقدي و غدوة يعمل لها ربي تاويل ..

بهية : اللي يسمعك يقول راك تتكلم على ماساة ...

النوي: طول الوقت اللي قعدناه في المطعم و انا نستنى في كلمة تخرج من فمك تطمنني

بهية : كلمة ..؟ زي واش ..؟

النوي : كلمة ترجع الروح .. كلمة تقنعني أنك رجعتي لي بإرادة و حب .. رجوعك لي ماهوش واجب ثقيل في خاطر الطفلة والجيران والمجتمع .. نحب نحس اني حاجة .. اني موجود و عندي حسابي ..

بهية: مهما قلت يبقى الشك ساكن صدرك .. و هذا اللي ما عملتش حسابه أنا ..

النوي : عاونيني نتغلب على الشك ..

بهية : (في قسوة) هذه مشكلتك وحدك ...

النوي : مشكلتنا أحنا الاثنين .. حتى للآن وبعد كل هذه السنين ما زلت ما فهمش علاش تفارقنا .. و بالتالي مانيش قادر نفهم علاش رجعتي لي .. نزوة ..؟ شفقتي علي ..؟

رغمت عليك بنتك ..؟

بهية: ما كان ما تعرف .. راك تزيد تعقد الوضع هذا ما كان ...

[1] المصدر السابق، ص3.

النوي : ياما حاولت معاك و ياما حاولت فيك .. و عبده سكت سكت و واحد النهار شدني من صدري .. أنت ماكش رجل .. ما عندكش نيف و كرامة .. طلبت الطلاق وصممت عليه ، سرحها .. والا باغيها ترخس بيك ...

بهية : أحسبها هبال و عدى ..[1]

بهية: أنت مقامك عندي عالي .. اعطني مهلة نتعود فيها على حياتي الجديدة معاك.

النوي : أنا ما رجعتش نبداو حياة جديدة .. أنا رجعت لك نكملوا حياتنا اللي بديناها مع بعض .. حياتنا اللي اهدات لنا الضاوية .. بنتنا .. أنا واحد غاب على داره مدة و رجع .. هذا ما كان .. رجع لداره و لمرته اللي يحبها .. هذا ما كان..[2]

يكشف الحوار عن صراع النوي الداخلي بين الأمل والخوف من أن يكون مجرد ملجأ. هذا الصراع هو محرك رئيسي للحبكة، حيث يدفع النوي للضغط على بهية، مما يؤزم الموقف إذ يتحول الحوار من مجرد استرجاع للماضي إلى نقطة مواجهة حاسمة. الأسئلة المتكررة من النوي حول دوافع بهية، وردودها القاسية وهروبها من المواجهة، يدفع المشهد نحو العقدة ويبقي الحوار متوتّرا. ويجعل ذلك المشاهد متلهفا لمعرفة طبيعة العلاقة مستقبلاً.

في محاولة أخرى من الزوج لاستعادة علاقته بزوجته وإرخاء حبال الود لإنقاذ علاقتها المتوترة بها والتي تأثرت بفعل السّنوات، في ظل رغبة الزوجة بإعطاء فرصة أخرى:

بهية: الفجر قرب و الليل طول .. أتهول يا النوي أتهول ...

النوي : هذه ليلة الليالي .. ليلتك و ليلتي ..

بهية : الليلة اللي ماهيش كي الليالي ..

النوي : الليلة اللي ترجيتها عشر سنين ورهبتها عشر سنين

---

[1] المصدر السابق، ص 10

[2] المصدر نفسه، ص 11.

بهية : الليلة اللي نكرتها من عشر سنين

النوي : أتهولي وقولي لذيك الليلة ترجع ...

بهية: يا ليلة الليالي ...

النوي: ليلة السعد ليلتنا..

بهية: ليلة المحبة ليلتنا..[1]

النوي : نهار وصلتني بريتك حسيت روحي في حلم ...

بهية : قلت لك الطفلة توحشتك ...

النوي : قريتها انتي اللي توحشتيني..

بهية : قلت لك الطفلة محتاجة لباباها..

النوي : قريتها انتي اللي احتجتي لي ...

بهية : قلت لك ارجع لوكرك خير من لا تبقى هامل ...

النوي : قريتها قلبك فطن بعد غياب طويل ...[2]

إنّ هذه اللحظة من الحوار تدفع بالحدث قدمًا؛ فهي تحطم وهم النوي وتضعه أمام حقيقة مرة، مما ينذر بتعقيدات مستقبلية في العلاقة، بفعل هذا التباين في التوقعات والتفسيرات، فالليس بالبساطة التي تصورها النوي، وأنّ هناك حاجز كبير بينه وزوجته يتعين عليه تجاوز للضفر بها مجددا.

يمثل المشهد الأخير نقطة تحول في الحبكة، وإقرار إقرار بخيبة الأمل الكبرى، عندما يتأكد النوي من استحالة استمرار العلاقة. الحوار هنا يختزل سنوات من العلاقة في لحظة واحدة،الحوار المتبادل بين النوي وعبده يدفع النوي إلى حسم أمره.

عبده : الراقدين الراقدين والقاعدين القاعدين .. تيكي تاك ...

---

[1] المصدر السابق، ص 16،17.

[2] المصدر نفسه، ص 19.

النوي : رجعت لداري و لمرتي يا عبده ..

النوي : بهية رقدت واداها النعاس في ليلة عرسنا ...

عبده: العرس كي الموت ، مرة واحدة في الدنيا .. تيكي تاك ...

النوي: عدت تتكلم بالحكمة يا عبده ...

عبده : الحكمة تجي متوخرة ...

النوي : عييت يا عبده عييت ومليت مليت ...

عبده: سامي امراتك و ارقد ..

النوي: بهية يا عبده بهية .. هذاك ما كسبت في حياتي . قرعة و تكسرت .. جينا نلم ما لقينا ما نلم.

الراوي: يختفي عبده. النوي يظل يكفر بعض الوقت ثم يقوم بحزم. يتناول حقيبته و يتأمل بهية وهي نائمة . يميل عليها و يقبلها في جبينها ثم يخرج محاذرا الا يوقظها . بهية تفتح عينيها . تنظر صوب الجهة التي خرج منها النوي كأنها تهم بمناداته لكنها لا تقدر . يسمع صوت الباب ..الخارجي وهو يفتح ثم وهو يغلق . يعود عبده الى الظهور كما في المرة السابقة.

عبده: القمري راح..

بهية: كان هنا بين اليأس والرجا، غفات عيني وخليته وحده..

عبده: كان هنا وخليتيه خرج..

بهية: القنطة خرجته..

عبده: ناديه بصوت حنين يا الهارب ارجع..

بهية: بصوت مختنق..النوي..النوي..

عبده: فات الحال يا الخايبة، فات الحال..تيكي تاك..

الراوي: يختفي عبده. تبقى بهية متكئة على حافة الطاقة. ظلام.[1]

يتأكد النوي من استحالة إصلاح ما انكسر، ويشكل التبرير المنطقي والأخلاقي لقراره بالرحيل. لقد وصل إلى نقطة اللاعودة التي لا يملك فيها ما يلملمه من بقايا العلاقة. ويظهر أن قرار النوي لم يكن مفاجئًا تمامًا بالنسبة لبهية، وأنها كانت على علم بما يحدث، مما يجعل نهاية المسرحية أكثر قسوة وواقعية.

وهذه النهاية الصادمة تجعل المتلقي في دوامة بإحساس عميق باليأس والفرصة الضائعة.

رغم من وجود الفلاش باك الذي تكرر في عدة مشاهد من المسرحية إلا أنه يجعل المتلقي يفهم السبب وراء الحالة أو الوضع الذي آلت إليه علاقة الزوجين، والمسرحية من بدايتها إلى نهايتها تسير في تتابع خطي وتطور من التمهيد إلى العقدة وصولا إلى النهاية.

ب. التّعريف بالشّخصيات:

في مسرحية "ليلة الليالي" لعلاوة بوجادي، يكشف الحوار عن أفكار وملامح الشخصيات ببراعة، حيث تتجلى سمات كل شخصية من الحوار الذي تؤديه. مما يساهم في تعميق فهم المتلقي لدواخلها، ماضيها، وصراعاتها الحالية.

- **التعريف بـ "النوي":**

نتعرف على النوي من خلال حواره، كشخصية مثقفة، حالمة، تعيش حسرة عميقة وشعورًا بالمنفى الداخلي بسبب عدم تحقيق ذاتها الفنية، عاش فترة طويلة بعيدا عن عائلته التي يكن لها كل الحب، وعانى الكثير من خيبات الأمل في علاقته العاطفية التي تجمعه بزوجته بهية ونلتمس حبه الشديد لزوجته ورغبته في إعادة علاقتهم الضائعة منذ عشر سنوات، من خلال ما جاء على لسانه:

النوي: شوقي ليك يقهر الزمان..

النوي: بالنسبة لي الوقت ما يمشيش عليك..ما زلتي كيما خليتك وهكذا نحبك..

[1] المصدر السابق، ص 29،30.

النوي: (يتنهد بقوة)وبلا بيك كنت ضايع و هامل ويتيم..

النوي: (يحاول استعادة حماسه) هذه لحظة تسوى جميع ما عدى وفات..

النوي: يا ما استنيت هذه الليلة . يا ما حلمت بها و يا ما خفت منها . عشر سنين من ذيك الدقيقة اللي رفدت فيها فاليزتي في ليلة مظلمة، ليلة شتوية مطرها خيط من السما . بهية وهي حلم كنت نحس بها قريبة مني اقرب من الليلة و احنا في شهر عسلنا الجديد (تاتى أغنية عبده خافتة) هذه النغمة جايبتها نسمة الليل ، من قبيل و هي تدغدغ قلبي .. الصوت ماهوش غريب علي..[1]

فمن خلال كلماته، يظهر الحوار كمرآة تعكس مشاعره، معاناته، ويبرز علاقته بزوجته بهية، ليكشف عن شخصية رومنسية، متيمة بالحب رغم مرارة الغياب والخيبات تطمح لإعادة إحياء ما ضاع منها.

وفي حوار آخر، تبرز معاناته النفسية والخيبة التي يعيشها. كونه انفصل عن المسرح ليصبح صحفيًا ناقدًا مسرحيا، مما يؤكد ارتباطه الفكري والمهني بالمجال الذي يحبه ويكشف عن جانب من شخصيته المثابرة رغم الألم.

النوي: ما رانيش مليح و انت فاهم قصدي .. تحس بروحك مخلوق لحاجة وماتديرهاش تبقى عايش في منفى .. منفى رافده معاك واين ما رحت وجيت .. تتذكر نهار جوزنا مسابقة الدخول للمسرح ونجحنا ..؟ كان أسعد يوم في حياتي . انخلقت من جديد .. صحيح ، ما تركتش المسرح و راني نتابعه ونكتب عليه في الجريدة بصفتي ناقد .. لكن راني عايش في الشط كي حوتة انحكم عليها تعيش في بوقال ماء من زجاج والبحر قدام عينيها ..[2]

[1] المصدر السابق، ص 3،4.

[2] المصدر نفسه، ص 7.

أجاد علاوة بوجادي التعريف المعمق بشخصية **"النوي"**، خاصة فيما يتعلق بحياته العاطفية ومعاناته الشخصية. الحوار لا يكتفي بوصف النوي، بل يجعله ينطق بآلامه، آماله، وتضحياته، ما يرسم صورة شاملة لشخصيته المثقفة والواعية والمحبة.

- **التعريف بـ "بهية":**

استطاع الكاتب أن يوظف الحوار كمرآة تعكس تعقيدات شخصية بهية وتقلباتها. والذي يُظهر بشكل متسلسل تحولات بهية النفسية والعاطفية، من اليأس إلى الندم، ثم محاولة التكيّف.

قبل عشر سنوات: **بهية:** ما نيش طايقة نزيد نعيش معاه حقي نعيش حياتي هانية .. لا .. ؟ وقتاش يزول هذا العذاب ، وقتاش ..؟ من حقي نعيش حياتي هانية..لا..؟

بهية: و الا بغيتني نبقى معاه في خاطر المظاهر و نعفس على قلبي ، والا نخونه (عبده يخرج ثم يعود بالطفلة في ذراعيه) أفهمني يا عبده ، أنا إنسان .. قلبي من لحم ودم ..؟[1]

بعد عشر سنوات: **بهية:** مهما قلت يبقى الشك ساكن صدرك ..و هذا اللي ما عملتش حسابه أنا..

بهية: (في قسوة) هذه مشكلتك وحدك..

بهية: ما كان ما تعرف.. راك تزيد تعقد الوضع هذا ما كان..

بهية: ساعفني هاودني .. يمكن اللي تكسر ينجبر .. يمكن القلب ترجع له الروح .. يمكن العرق ترجع له نبضاته..[2]

بهية: ضيعت القمري بيدي و الليلة كي رجع لوكره جناحي ما بغاو يحوطوه .. باغية نقرب ليه و ماني طايقة يقرب مني ...[3]

---

[1] المصدر السابق، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص10،11.

[3] المصدر نفسه، ص17.

بهية: أنت مقامك عندي عالي .. اعطني مهلة نتعود فيها على حياتي الجديدة معاك ..

بهية: حط راسك في حجري يا ابن أمى ، حط راسك في حجري (النوي يفعل).

(تمسح على شعره) شعرك طاح و شاب .. أمى أمى واش عملت بيدي أمى ..[1]

بهية: خيبت ظنه .. كذبت عليه وكذبت على روحي ..

بهية: نفسي ما طاوعتنيش نزيد نكذب عليه وعلى روحي ..[2]

يُظهر الحوار بهية كشخصية مضطربة، غير مستقرة عاطفياً، ومُثقلة بالصراعات الداخلية والندم تصف عجزها العاطفي والنفسي عن احتضان علاقتها من جديد..

كما أنه يصفها كشخصية واقعية، ربما يائسة أو متشائمة بخصوص إمكانيات الفن المسرحي في بيئتها:

بهية: واش كان قادر يعمل في المسرح في بلادنا..؟[3]

هذا السؤال القصير يكشف عن نظرة بهية المشككة لمستقبل المسرح في بلادهم أو ربما عن قناعتها بأن المسرح لم يكن ليقدم للنوي شيئا ذا قيمة.

- **التعريف بـ "عبده":**

يظهر عبده كفنان ذو رؤية خاصة، يجمع بين العاطفة الجياشة، الوفاء، الحكمة، والنزعة الفكاهية، وحتى الروح المتفلسفة الحرة.

عبده: أنا فنان و شاعر و نحب نشوف الجمال في كل مكان .. نحب نشوف قدامي إمرأة ماشي برميل .. وقيلة ما نزيدش نجيك حتى يرجع لك قد ك و بهاك..

[1] المصدر السابق، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص29.

[3] المصدر نفسه، ص15.

عبده: ثقافتنا وشخصيانتا قايمة على بيت شعري واحد: السيف أصدق أنباء من الكتب..في حده الحد بين الجد واللعب..[1]

عبده: نعرضكم على غداء في مطعم ممتاز .. يا صديقي النوي نحبك و نشتيك و يا صد يقتي بهية العزيزة راكم مطلقين .. في صحتكم .. في صحتكم .. و في صحة بنتكم..

عبده: لا لا .. يبوسك و يحط لك خاتم الطلاق في صبعك ..

عبده: و من حق النوي تواجهيه بالحقيقة و ما تطوليش في عذابه..

عبده: يمكن ما يعمل والو .. يكون بحالي مجهول و يقعد على حيبوسة .. لكن يحقق ذاته .. تحقيق الذات هو أهم إنجاز يعمله الانسان في حياته القصيرة اللي ما تتعاود ش .. النوي ضحى بالمسرح في جالك .. إذا تتذكري واحد النهار قد مك لي و شربنا أتاي مع بعض .. مزحت معاه وقلت له يا الهراب ، جاوبني و هو يعانقك ها هو المسرح متاعي .. من حقك تعيشي مع اللي يبغيه قلبك..[2]

عبده : الحب من جانب واحد يجيب البلا..

عبده : المعاشرة بالرضا..

عبده: اعتقها واعتق روحك .. من حقها تتصرف في حياتها..

عبده: قلبي سكنته الضاوية و تغلق على الضاوية ..[3]

عبده: العرس كي الموت ، مرة واحدة في الدنيا .. تيكي تاك ..

عبده: تتحرر .. ما يبقى حد محتاجك ، ما تبقى محتاج حد .. قمة التحرر ..

عبده: عبده طير حر ... روح هايمة .. تيكي تاك .. زنقة ترميني لزنقة و شارع يخطفني من شارع، جزت من هنا لقيت طاقة وحدها ضوها شاعل ما بين الطواقي، قعدت وبقيت نستنى ضوها يطفا..

---

[1] المصدر السابق، ص7.

[2] المصدر نفسه، ص14، 15.

[3] المصدر نفسه، ص20،21.

عبده: يعني نلعب الدور اللي ما كتبه حتى مؤلف..

عبده: العذاب يطهر وانتي ياما تعذبتي .. القمري في قلبه حب كبير يمحي العفن ويغفر الزلات ..

عبده: فات الحال يا الخايبة ، فات الحال .. تيكي تاك ...[1]

يبرع علاوة بوجادي في استخدام الحوار ليجعل شخصية عبده حية، معقدة، ومتعددة الأبعاد. إنه ليس مجرد فنان وشاعر بل حكيم، صديق، محب للحرية، يستخدم الفكاهة والسخرية كآليات للدفاع عن قيمه ومواجهة تحديات الحياة. هذا التنوع في لغته هو الذي يجعل شخصيته لا تُنسى.

ج. الحوار وإخراج المسرحيّة:

يؤدي الحوار في مسرحية "ليلة الليالي" وظيفة جمالية وإخراجية بالغة الأهمية، فهو لا يُستخدم فقط للتعريف بالشخصيات ودفع الأحداث إلى الأمام، بل لتوجيه خيال المخرج والمتلقي نحو بناء الصورة البصرية، الصوتية، والحركية على خشبة المسرح. إذ يستخدم الحوار اللغة لابتكار صور حسية واضحة في ذهن المتلقي، ونمثل لذلك من المسرحية:

عبده: (يشير لبهية متهكما) راح القد و غصن البان ... علاش يا النوي هذه الجريمة الشنعاء، علاش..؟ المرأة كانت قد وبهاء ورشاقة تعمل فيها هذا المنكر وتشوه لها خليقتها... نحب نشوف قدامي إمرأة ماشي برميل..[2]

فهو عندما يصف بهية بهذا الشكل، يرسم لوحة جمالية بالكلمات يوجّه بها خيال المتلقي لتصوّر شكل بهية.

تساهم نبرة الحوار وإيقاعه، واختيار مفرداته في بناء الجو النفسي للمشهد، مثلما يتّضح في حوار النوي المشحون بالحسرة يعكس حالة نفسية عميقة:

[1] المصدر السابق، ص28، 30.

[2] المصدر نفسه، ص6.

النوي: ما رانيش مليح و انت فاهم قصدي .. تحس بروحك مخلوق لحاجة وما تديرهاش تبقى عايش في منفى .. منفى رافده معاك واين ما رحت وجيت... راني عايش في الشط كي حوتة انحكم عليها تعيش في بوقال ماء من زجاج والبحر قدام عينيها.[1]

يشير هذا المقتطف إلى حالة نفسية عميقة تتطلب من الممثل إظهار الحزن، الإرهاق، أو اليأس في نبرة صوته وتعبيراته.

كما أنّ تنوع إيقاع الحوار بين الشخصيات يساهم في إضفاء حيوية تكسر رتابة المشهد:

النوي : (يتنهد بقوة) وبلا بيك كنت ضايع و هامل ويتيم..

بهية: عشايا كملته وانت لقمة ما حطيتهاش في فمك.

النوي: كنت شبعان بقربك .. لا .. كنت جيعان ليك .. جوع عمره عشر سنين .. (في النوي لهجة تختلف كلية عن حماسه السابق الله يسامحك يا بهية .. الله يسامحك ...

بهية: الله يسامحنا جميع بعد لحظة صمت ماكش قادر تنسى ...

النوي : (يحاول استعادة)حماسه هذه لحظة تسوى جميع ما على وفات

بهية: ما تعرفش تكذب ...

النوي : (لا يرد)

بهية: علاش سكت ...

النوي : نحس بيك مقيدة .. مكتفة ...

بهية : تحس بي و الا بروحك ...

النوي : وبهذه الصفة تخليني نبقى غريب عليك ....

بهية : فهمني ...

[1] المصدر السابق ،ص 7.

النوي : أنا بنفسي ما نيش فاهم . مانيش قادر نستوعب هذه اللحظة .. كاللي راني في ما حلم خايف نقطن منه و خايفه يولي حقيقة .. حقيقة مهيبتني .. خايف ما نطيقلهاش..[1]

نجد أن الحوار بدأ بإيقاع بطيء وثقيل يعكس تنهيدة النوي التي توحي بحالة من الضياع والألم والحنين. ينتقل الإيقاع إلى **سرعة وواقعية** مع بهية من خلال استخدامها جملاً قصيرة ومباشرة تكشف عن معرفتها العميقة بالنوي وعدم تصديقها لمحاولته إخفاء مشاعره، فيعكس الإيقاع المقتضب قوتها وواقعيتها.

هذا التناقض في الإيقاع بين حوار النوي الرومانسي وحوار بهية الواقعي يخلق توترًا دراميًا وينبه المتلقي إلى اختلاف طبيعة الشخصيتين ورؤيتهما للموقف. كما أنّ الصمت هنا هو إيقاع إخراجي بحد ذاته، ويكشف عن عجز الشخصية عن المواجهة، مما يعمق الجو الدرامي ويوجه الممثل لتأدية الصمت المعبر.

بشكل عام، فإن تنوع الإيقاع في حوار هذا الجزء من "ليلة الليالي" ليس مجرد زينة، بل هو أداة إخراجية قوية تُستخدم لرسم الحالة النفسية لكل شخصية بدقة، وتوجيه أداء الممثلين، لخلق تجربة حيوية مؤثرة في المتلقي.

رابعًا: لغة الحوار في المسرحية وعلاقتها بالأبعاد الاجتماعية والنّفسية للشخصيات التي عالجتها المسرحية.

إنّ لغة الحوار في مسرحية ليلة الليالي لعلاوة بوجادي لم تكن مجرد أداة للتواصل، أو التعريف بالشخصيات وكشف الأحداث، بل هي مرآة تعكس الواقع الاجتماعي والنفسي للشخصيات، وتكشف عن تأثير البيئة والظروف على تكوينها، وصراعاتها.

[1] المصدر السابق، ص 3.

فقد كانت شخصية **النوي**، تعيش أزمات نفسية اجتماعية التي بدت جلية من خلال حوارها مع صديقه **عبده**:

النوي: ما رانيش مليح و انت فاهم قصدي .. تحس بروحك مخلوق لحاجة وما تديرهاش تبقى عايش في منفى .. منفى رافده معاك واين ما رحت وجيت .. تتذكر نهار جوزنا مسابقة الدخول للمسرح ونجحنا ..؟ كان أسعد يوم في حياتي . انخلقت من جديد .. صحيح، ما تركتش المسرح و راني نتابعه ونكتب عليه في الجريدة بصفتي ناقد .. لكن راني عايش في الشط كي حوتة انحكم عليها تعيش في بوقال ماء من زجاج والبحر قدام عينيها..[1]

يكشف هذا المقطع الحواري الذي جرى بين **النوي** وصديقه **عبده** عن ألم نفسي عميق، وشعور بالاغتراب والمنفى، وخيبة أمل كبرى لعدم تحقيق ذاته كفنان مسرحي، على الرغم من امتلاكه

الموهبة والشغف، كما يعكس جانبًا من الواقع الاجتماعي الذي قد لا يسمح بتحقيق الطموحات الفنية بالكامل، ويُجبر الأفراد على التكيف مع مسارات بديلة للحفاظ على قربهم من شغفهم، حتى لو كان ذلك على حساب تحقيق الذات الكاملة.

كانت شخصية **عبده**، عاطفية ومندفعة تحمل ولاء عميقا **للنوي** تفهم دوافعه وتضحياته، مما يعكس نضجًا نفسيًا وقدرة على التعاطف، وكانت لغته تكشف عن مكانته كفنان وشاعر، مما يعكس

أهمية الفن والجمال في عالمه الاجتماعي. وفهمه لتضحية النوي من أجل الحب يبرز تأثير العلاقات الاجتماعية (الحب والصداقة) على القرارات المصيرية للأفراد في هذا المجتمع. ونجد ذلك في دفاعه عن صديقه:

[1] المصدر السابق، ص7.

عبده: يمكن ما يعمل والو .. يكون بحالي مجهول ويقعد على حيبوسة .. لكن يحقق ذاته .. تحقيق الذات هو أهم إنجاز يعمله الانسان في حياته القصيرة اللي ما تتعاود ش .. النوي ضحى بالمسرح في جالك .. إذا تتذكري واحد النهار قد مك لي و شربنا أتاي مع بعض .. مزحت معاه وقلت له يا الهراب ، جاوبني و هو يعانقك ها هو المسرح متاعي..[1]

النوي: قلبك محروق يا عبده..

عبده: محروق عليك..[2]

يتّضح أن عبده ليس مجرد صديق، بل هو شاهد على تاريخ هذه العلاقة المعقدة، ويفهم دوافع النوي ويعذره، مما يضيف بعدًا إنسانيًا وعاطفيًا لعلاقتهما.

أما شخصية **بهية**، تكشف عن واقعياها وتشاؤمها، وتشير إلى أنّها تعيش تحت وطأة هذا الماضي.

بهية: لمن نشمي بهمي يا عبده إذا خليتني أنت.. لمن..؟

عبده: ويماك واش قالت .. ؟

بهية: حلفت ما تزيدش تدخل داري إذا عملتها .. تعرف عقلية ناس بكري ، ما كانش فيهم اللي يرضى الطلاق لبنته ...

عبده: و مع هذا ما زلتي مصممة ..؟

بهية: ما نيش طايقة نزيد نعيش معاه وقتاش يزول هذا العذاب ، وقتاش ..؟ من حقي نعيش حياتي هانية..لا..؟[3]

يظهر الحوار من الضعف واليأس العاطفي التي تعيشها بهية، تكشف عن عمق معاناتها وحاجتها الملحة لمساندة صديق. كما الحوار يكشف بوضوح عن **الضغط الاجتماعي الكبير** الذي

[1] المصدر السابق، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

[3] المصدر نفسه، ص 15.

تواجهه بهية. "عقلية ناس بكري" ورفض الأم للطلاق يعكسان تمسك المجتمع الجزائري (خاصة في الماضي) بالتقاليد التي ترى في الطلاق "وصمة عار" أو أمرًا غير مقبول اجتماعيًا، حتى لو كانت الابنة تعيش تعاسة. هذا يضع بهية في صراع بين سعادتها الشخصية والأعراف المجتمعية والعائلية.

تعمل لغة الحوار في "ليلة الليالي" على تفكيك الطبقات النفسية للشخصيات، وربطها بالظروف الاجتماعية المحيطة بها، مما يجعلها شخصيات ذات أبعاد متعددة وواقعية، قادرة على إثارة تعاطف المتلقي وفهمه.

تمثل هذه المسرحية تعقيدات العلاقات الإنسانية التي تتأثر بالكآبة، الأكاذيب، الإشاعات، مسلطة الضوء على ضعف الإنسان والصدمات الداخلية التي تواجهه، لإعطاء صورة لحالة اليأس التي يعاني منها الزوج بسبب معاملة زوجته السيئة له، وخيانة صديقه. سلطت الضوء على انعكاسات الحالة النفسية المضطربة للمجتمع الجزائري والعربي بشكل عام، وعلى الفرد بشكل خاص، من خلال اضطرابات السلوك والانحراف الذي يعود بالمشاكل على الجميع، بسبب تفشي ظواهر غريبة عن المجتمعات، في مقدّمتها الطلاق والخيانة اللذان يؤزّمان حياة الزوج والزوجة والأطفال. رغم الاعتقاد السائد بأن المرأة هي الضّحية الوحيدة.[1]

بشكل عام، يمكن القول أنّ لغة الحوار في "ليلة الليالي" ليست مجرد وسيلة للتواصل، بل هي نسيج فني مُحكم يُقدّم الشخصيات بأبعادها الكاملة، ويُسهم في بناء عالم المسرحية بكل تعقيداته النفسية والاجتماعية. لقد نجح علاوة بوجادي في توظيف الرمزية وتنوع الإيقاع والانسجام لخلق تجربة درامية مؤثرة، مما يُؤكّد على الدور الجوهري للحوار في تشكيل روح المسرحية وتُغني مضامينها.

[1] لطيفة داريب، الكاتب المسرحي علاوة بوجادي لـ «المساء»: أرفض النصوص المقتبسة ببهارات محلية، مرجع سابق.

خاتمة

بعد هذا العرض المتواضـــع لمســـيرة رحلتنا العلمية، ما يســـعنا قوله في ختام هذه المذكرة، التي عكفت على دراســة لغة الحوار في مســرحية "ليلة الليالي" لعلاوة بوجادي، أنّ لغة الحوار المســرحي تمثل العصـب الحيوي لأي عمل درامي، فهي ليسـت مجرد أداة للتواصـل بين الشـخصـيات، بل الأرضـية التي تُشـكل فهم المتلقي، وتكشـف عن أبعاد الشـخصـيات، وتدفع بالأحداث قدمًا. لقد اسـتعرضـنا في هذا البحث مفاهيم نظرية عميقة حول المســـرح، كشـــكل فني يعكس الوجود الإنســـاني في أبهى صـــوره، والمســـرحية، كوحدة درامية متكاملة، والحوار، كأداة مركزية لبناء المعنى وعرض الشـــخصـــيات وتجســـيد الصراع.

تعمّقنا كذلك في رحلة نشـــأة المســـرح الجزائري وتطوره، حيث اكتشـــفنا كيف أنّ هذا الفن الأصـــيل قد نما وتجذر في بيئة غنية بالتحديات الثقافية والاجتماعية، وكيف ســـاهم رواده الأوائل في وضع لبناته الأولى، متجاوزين الصعوبات ليصنعوا فنًا يعبر عن هوية الأمّة الجزائرية. وقد برزت إشكالية اللغة في المسرح الجزائري كقضية محورية، لا سيما الجدال الدائر بين استخدام الفصحى والعامية، وهي إشـكالية تزداد تعقيدًا في مسـرح الرواد، الذين سـعى كل منهم إلى إيجاد لغته الخاصـة التي تتناسـب مع رؤيته الفنية وجمهوره.

كشـــفت دراســـتنا عن أشـــكال لغة الحوار ووظائفها المتعددة، بدءًا من وظيفتها الكاشـــفة للشـخصية، وصـولًا إلى دورها في بناء الحبكة وتطور الأحداث. وفي قلب تحليلنا لمسرحية "ليلة الليالي" لعلاوة بوجادي، التي تُعد نموذجًا ثريًا لدراسـة خصـائص الحوار المسـرحي، تبيّن لنا أنّ الدلالات الرمزية للغة الحوار ومميزاتها في هذه المسرحية تتجاوز المعنى الحرفي، لتُحمل أبعادًا فلسفية واجتماعية ونفسية عميقة، تعكس الواقع الجزائري بكل تعقيداته كما عكســـت بعض الظّواهر الغريبة عنه كرغبة الزوجة الطّلاق بحثًا عن السّعادة.

وقد تبين لنا كيف أسـهمت أشـكال لغة الحوار في بناء الشـخصـيات وتطور الأحداث داخل المسرحية، حيث كانت كل كلمة منطوقة تشكل لبنة أساسية في تشكيل هوية الشخصيات، وتحديد

دوافعها، والكشـف عن صـراعاتها الداخلية والخارجية. وفي الختام، تجلى لنا بوضـوح أنّ لغة الحوار في "ليلة الليالي" لعلاوة بوجادي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالأبعاد الاجتماعية والنفسـية للشـخصـيات التي عالجتها المسرحية. فقد كانت اللغة مرآة صادقة تعكس واقع الشخصيات ومكنوناتها، وتجسد معاناتهم وأحلامهم في سياق اجتماعي ونفسي معقد.

أهم النتائج المستخلصة:

- تبين أن لغة الحوار جوهر المسرح، فهي المحرك الأساسي للعمل المسرحي، وليست مجرد وسيلة تواصل، بل أداة لبناء الشخصيات، دفع الأحداث، وتجسيد الصراعات الداخلية والخارجية.
- كشـفت الدراسـة عن أنّ المسـرح الجزائري، منذ نشـأته على يد الرواد، واجه تحديًا كبيرًا في تحديد لغته، حيث تراوح بين الفصـحى والعامية في محاولة للتعبير عن الهوية والوصـول إلى المتلقي.
- أثبت البحث أن لغة الحوار في مسـرحية "ليلة الليالي" تؤدي وظائف متعددة، تتجاوز السـرد والتعريف بالشّخصيات، لتشمل الكشف عن الدوافع النفسية للشخصيات، بناء العلاقات، وتقديم أبعاد رمزية وعميقة.
- أظهرت الدراسـة أنّ لغة الحوار في المسـرحية تحمل دلالات رمزية غنية، تُسـاهم في تعميق فهم المتلقي للقضـايا المطروحة انطلاقا من العنوان واللغة المستخدمة فيها، وتُضفي على العمل بعدًا فلسفيًا واجتماعيًا.
- أكدت الدّراسة أنّ لغة الحوار في "ليلة الليالي" كانت متماهية مع الأبعاد النفسية والاجتماعية للشـخصـيات، فكل كلمة كانت تعكس واقعهم، معتقداتهم، وصـراعاتهم الداخلية، مما جعلها تعبيرًا صادقًا عن الواقع المعاش في المجتمع الجزائري.

- أظهرت المســـرحية براعة علاوة بوجادي في توظيف اللغة لخلق عالم درامي متكامل، حيث كانت لغته تتســم بالواقعية والمرونة، مما مكنه من تجســيد تفاصــيل الحياة اليومية والعواطف الإنسانية بصدق.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم:**
  - الخطّاط عثمان طه، مكتبة ومطبعة الشربجي، دمشق، ط1، 1977.
- **أولاً: المصادر:**
  - علاوة بوجادي، مسرحية ليلة الليالي، مخطوط.
- **ثـــانـــيًا: المراجع:**

1. العربـيّة:

1. إبراهيم أحمد، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء للطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.
2. أبو الحســـن ســـلام، حيرة النص المســـرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط1، 1993.
3. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، 1830 ـــ 1954، ج4، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998.
4. أحسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية (دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة 1 نوفمبر (1954)، دار الساحل للكتاب الجزائر.
5. أحمد بيوض، المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926 – 1989)، منشورات الجزائر، 1998.
6. أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط2، 1984م.
7. بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، (دت).
8. توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الآداب والمطبعة النموذجية، (د.ط)، (د.ت).
9. جميل حمداوي، المســرح الجزائري نشــأته وتطوره، دار الريف، الناظور- تطوان/ المملكة المغربية، ط1، 2019.

10. خالد حسـين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شـؤون العتبة النصـية، دار التكوين لتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط2001.

11. دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999.

12. سيفا علي عارف، الحوار في قصص محي الدين زنطنة القصيرة، دار غيداء للنشر، عمان، ط1، 2014.

13. شـفاف خيون الشـمري، سـيكولوجية الإبداع الفني في العرض المسـرحي المعاصـر، دار الكندي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2009.

14. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر، ط2، 2001.

15. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدّين للنّشر والتّوزيع، ط2، قسنطينة، 2007.

16. عبد القادر القط، من فنون الأدب (المســـرحية)، دار النهضـــة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

17. عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون الجزائر، (دط)، 2002.

18. عبد الملك مرتاض، العامية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 1981.

19. عبد المنعم سيد عبد العال، الشامل، مكتبة غريب، مج2، (دط)، (دت).

20. عدنان بن ذريل، فن كتابة المسـرحية، دراسـة منشـورات اتحاد الكتاب العرب، دمشـق، ط1، 1996.

21. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

22. قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسـرحي ناهض رمضـان أنموذجا، دار غيدار للنشـر والتوزيع، عمان، طبعة الأولى، سنة 2011.
23. لينا أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية، ط1، 2008.
24. محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، نوميديا، قسنطينة، الجزائر، (دط)، 2007.
25. محمد أحمد ربيع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي للنشر والتوزيع، جامعة برش، (دط)، (دت).
26. محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب القاهرة، ط1، 2005.
27. محمد طمار، تاريخ الادب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ط، سنة 1981.
28. محمد مصـــايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤســـســـة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط 2، 1984.
29. نواري بن حنيش، فن الكوميديا في مســـرح رشـــيد قســـنطيني، مكتبة الرشـــاد الجزائر، ط 1، 2014.

2. المترجـــمـــة:

1. علالو، شـــروق المســـرح الجزائري (1926 - 1932)، تر: أحمد منور، منشـــورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000.
2. ميليت فردب وجيرالد أديس بنتلي، فن المسرحية، تر: صدقي خطاب مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة بيروت، لبنان، (د) (ط)، (د ت).

3. الأجنـــبيّـــة:

1. Oxford, le grand dictionnaire encyclopédique, u xx| siècle illustre en couleurs, Auz'u, Paris, 2001.

2. Michal Pruner : l'analyse du teste de théâtre, ed Nathan, Paris, 2001.

➢ ثـــالثًـــا: الموسوعات والمعاجم والقواميس:

1. إبراهيم فتحي، معجم مصطلحات العربية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، صفاقي، الجمهورية التونسية، الثلاثية الأولى 1986.
2. ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب، بيروت، الجزء 5.
3. ابن منظور، لســـان العرب (معجم لغوي علمي)، تقديم: عبد الله العلايلي، إعداد وتصـــنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مج2، (دط)، (دت).
4. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، 2، 1984.
5. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، جمع الهرويني، مكتبة النوري، دمشـــق، ســـوريا، مج2، (دط)، (دت).
6. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995.
7. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2002.
8. ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
9. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصـــطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط2، 1984.
10. مجمع اللغة العربية المعجم الوجيز، جمهورية مصر العربية، (دط)، (دت).
11. مجمع اللغة العربية، المعجم الوســـيط، مكتبة الشـــروق الدولية، جمهورية مصـــر العربية، ط4، 2004.
12. محمد مرتضـــى الزبيدي، تاج العروس، ج 11، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

13. وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلاحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، (دط)، 2003.

➢ رابـعـًا: المجلات والدوريات:

1. أحمد رية، جماليات اللغة الحوارية ودلالتها في المنجز المسرحي الجزائري- مسرحية الشروق لصالح لمباركية أنموذجا-، مجلة اللغة العربية، المجلد 25، العدد 64، الجزائر، 2023.
2. بن داود أحمد، نشأة وتأسيس المسرح الجزائري، مجلة القرطاس، العدد الثاني، جانفي 2015.
3. بوقفة صبرينة، البنية الدرامية في المسرح الموجّه للطّفل (ديوان القراقوز) ل (ولد عبد الرحمن كاكي)، دراسة وتحليل، مجلة النّص، المجلد 8، العدد 2، تبسة، الجزائر،2021.
4. رابح زرقي، علي كبريت، لغة المســـرح الجزائري بين الفصـــحى والعاميّة، المدوّنة، المجلد 7، العدد 12، تيارات، ديسمبر 2020.
5. رابح طبجون، مدارات الممارسة والتنظير في نقد الفن المسرحي الجزائري (من خلال أعمال الدكتور عبد الله الركيبي)، مجلة الأستاذ، قسنطينة، الجزائر، ع1، أفريل 2005.
6. زاوي أسماء، فنيات الحوار المسرحي، مجلة فصل الخطاب، المجلد 4، العدد 13، مارس 2016.
7. زبيدة بوغواص، الحوار في النص المســرحي لعز الدين جلاوجي، مجلة العلوم الإنســانية، المجلد ب، العدد 44، الجزائر، ديسمبر 2015.
8. صـالح المناعي، (أعطيني خبزًا ومسـرحًا...أعطيك شـعبًا مثقفًا)، جريدة الشـرق، العدد 10205، 25 مايو 2016.
9. عبد العزيز بوشـلاق، تجليات اللغة المسـرحية على النص والعرض، جامعة- المسـيلة-، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 7، العدد 7، 06/01/ 2015.
10. علي عويش، الكتابة بالفصـــحى.. ضـــمانة تســـويق الأعمال المســـرحية، بين الفصـــحى والعاميّة...أي لسان للمسرح، جريدة الشّعب الإلكترونية، العدد 19336، 06.12.2023.

11. عمرو عيلان، المسـرح الجزائري النّشـأة والتّطور، مجلّة المحكمة للدّراسـات اللغويّة والأدبية، المجلّد الخامس، العدد 12، ديسمبر2017.

12. العيد ميرات، "الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري دراسة في الأشكال التراثية"، إنسانيات، 12، 2000.

13. مباركة مسعودي، المسرح الجزائري: الرّيادة والتّأسيس، مجلّة البدر، 2018.10.10.

14. مروان ياسـين الدليمي، بنية الحوار المسـرحي بين الكلمة والفعل: البحث عن المعنى في سـياقات متحركة، القدس العربي، المجلد 31 – العدد 9641، 22 أغسطس 2019.

➢ **خامسًا: المواقع الإلكترونية:**

1. الحركة الرمزية في المسـرح، مدونة بلال شـحادات: دراسـات نقدية- مقالات صـحفية- قصـص قصيرة- مسرحيات، https://bilalshhadat.wordpress.com

2. لطيفة داريب، الكاتب المسرحي علاوة بوجادي لـــ «المساء»: أرفض النصوص المقتبسة ببهارات محلية، 9 يونيو 2011، http://djoussouriat.unblog.fr/

➢ **ســادســًا: الرّسائل الأكاديمية:**

1. خلوف مفتاح، الإنتاج الدلالي في العرض المسـرحي الجزائري دراسـة سـيمائية "الدالية" لعز الدين ميهوبي، مذكرة لنيل شـهادة الماجسـتير في الادب الحديث، جامعة الحاج لخضـر باتنة 2007-2008.

2. خلوف مفتاح، شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري إلى الآن، اطروحة مقدمة لنيل شـهادة دكتوراه، العلوم في المسرح الجزائري، جامعة الحاج الأخضر، باتنة 2014-2015.

3. رابح دياب، الخطاب المسـرحي في مسـرحية الملك هو الملك لسـعد الله ونوس، رسـالة ماجسـتير إشراف أحمد جاب الله، جامعة باتنة، 2010/2011.

4. سـعيد خليفي، بنية الخطاب الروائي عند محمد مفلاح عائلة من فخار نموذجا، رسـالة دكتوراه في الأدب العربي، إشراف بن يشو الجيلالي، جامعة تلمسان، 2011/2012.
5. عبد الحميد ختالة، المسـرح الجزائري النص والعرض والتلقي – تأصـيل نظري ومقاربة في الأنسـاق المعرفيـة –، أطروحـة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، كليّـة الآداب واللغـات، جـامعـة باتنـة 1، 2015-2016.
6. عبد الرحمن بن عمر، لغة المسـرح الجزائري بين الفصـحى والعاميّة، أطروحة ماجسـتير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج الأخضر باتنة، 2012-2013.
7. علية خوني، الأبعاد الدلالية للحوار الشعري في ديوان عباس بن الأخنف مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماســتر في الآداب واللغة العربية، تخصــص أدب قديم، جامعة محمد خيضــر بســكرة 2012-2013.
8. منصـوري الخضـر، التجربة الإخراجية في مسـرحية علولة دراسـة تطبيقية، المسـرحية الأجواد، رسـالة ماجستير، جامعة وهران، 2001_2002.
9. ميرات العيد، صـورة المرأة في الخطاب المسـرحي الجزائري " مولاه اللّثام " أنموذجا، بحث مقدّم لنيل أطروحة الماجستير، كلّية الآداب اللغات والفنون، جامعة وهران، سنة 2010- 2011.
10. نادية موات، النّص المســرحي الجزائري (محاضــرات وتطبيقات)، السّــنة الأولى ماســتر، الأدب الجزائري، قســـم اللغـة والأدب العربي، كليّـة الآداب واللغـات، جـامعـة 8مـاي 1945، قـالمـة، 2017-2018.
11. وليد شموري، سـيمياء النص الدرامي الجزائري مسـرحية "كل واحد وحكمه" لكاكي أنموذجا، أطروحة ماجسـتير في النقد المسـرحي الجزائري، الآداب واللغات، جامعة محمد بوضـياف، مسـيلة، 2014-2015.

فهرس الموضوعات

- **شكر وتقدير**
- **مقدمة**.....(أ - ج)
- مدخـل: مفاهيم نظرية في فن المسرح .....(8 ـ 25)

أولا: بين المسرح والمسرحية.....(8 ـ 16)

1. مفهوم المسرح..... (8 – 13)

أ. في اللغة.....(9)

ب. في الاصطلاح..... (10)

2. مفهوم المسرحية..... (13 – 15)

أ. في اللغة.....(13)

ب. في الاصطلاح.....(14)

ثانيا: مفهوم الحوار..... (17 – 24)

1. في اللغة.....(18)

2. في الاصطلاح.....(19)

3. في المسرحية.....(20)

- **الفصل الأول:** المسرح الجزائري وإشكالية لغة الحوار.....(27 – 67)

أولا: نشأة المسرح الجزائري وتطوره.....(27 – 41)

1. جذور المسرح الجزائري..... (27 – 32)

أ. خلال العهد الروماني.....(28)

ب. خلال الحكم العثماني.....(29)

ج. خلال القرن التاسع عشر.....(31)

2. مسار تطوره تاريخيا.....(32 ـ 39)

أ. المرحلة الأولى: المسرح الجزائري قبل الاستقلال.....(33)

ب. المرحلة الثانية: مرحلة الثورة التحريرية.....(36)

ج. المرحلة الثالثة: المسرح الجزائري بعد الاستقلال.....(37)

3. أهم رواد المسرح الجزائري..... (39 ـ 41)

ثانيا: إشكالية اللغة في المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية..... (42ـ 53)

- إشكالية اللغة في مسرح الرواد..... (49 ـ 53)

ـ علي سلالي.....(49)

ـ رشيد القسنطيني.....(51)

ـ محي الدين باشطارزي.....(51)

ـ عبد القادر علولة.....(52)

ثالثا: أشكال لغة الحوار ووظائفها..... (54 ـ 65)

1. أشكال لغة الحوار..... (54 ـ 61)

أ. لغة الحوار الخارجية.....(55)

ب.لغة الحوار الداخلية.....(57)

ج. لغة الحوار الصامتة.....(59)

2. وظائف لغة الحوار..... (61 ـ 65)

أ. تطوير الحبكة والحدث.....(61)

ب.التعريف بالشخصيات.....(63)

ج. الحوار وإخراج المسرحية.....(65)

- **الفصل الثاني:** لغة الحوار في مسرحية ليلة الليالي.....(69 ـ 112)

أولا: ملخص المسرحيّة.....(69 ـ 71)

ثانيا: الدلالات الرمزية للغة الحوار ومميزاتها..... (72 92)

1. الدلالات الرمزية للغة الحوار.....(72 ـ 83)

أ. العنوان.....(72)

ب.اللغة.....(75)

2. مميزات لغة الحوار..... (83 ـ 91)

أ. التركيز والإيجاز.....(84)

ب.الآنية.....(86)

ج. الواقعية.....(87)

د. الانسجام مع المواقف.....(90)

ثالثا: أشكال ووظائف الحوار في بناء الشخصيات وتطور الأحداث..... (92 ـ 106)

1. أشكال لغة الحوار في مسرحية ليلة الليالي..... (92 ـ 96)

أ. لغة الحوار الخارجية.....(92)

ب.لغة الحوار الداخلية.....(94)

ج. لغة الحوار الصامتة.....(95)

2. وظائف الحوار في بناء الشخصيات وتطور الأحداث..... (96 ـ 106)

أ. تطوير الحبكة والحدث.....(96)

ب. التعريف بالشخصيات.....(101)

ج. الحوار وإخراج المسرحية.....(106)

رابعا: لغة الحوار في المسرحية وعلاقتها بالأبعاد الاجتماعية والنفسية للشخصيات التي عالجتها المسرحية..... (109 ـ 112)

- **خاتمة**.....(114 ـ 116)
- **قائمة المصادر والمراجع**.....(118 ـ 124)
- **فهرس المحتويات**.....(126 ـ129)
- **ملخص**.....(130 ـ 132)

يعد المســـرح، المرآة الخالدة التي تعكس الوجود الإنســـاني، والحوار بمثابة القلب النابض لأي مسـرحية، فهو يشـكل الشـخصـيات، يدفع بالأحداث قدمًا، ويصـنع رابطًا عميقًا مع الجمهور. في المشـهد المسـرحي الجزائري، كان هذا العنصـر الحيوي مصـدر جدل مسـتمر، خاصـة فيما يتعلق باسـتخدام اللغة العربية الفصـحى مقابل العربية العامية (الدارجة). لقد واجه رواد المسـرح الجزائري الأوائل هذه المعضـلة اللغوية، سـاعين لإيجاد صـوت يمكن أن يتردد صـداه لدى الجماهير وفي نفس الوقت يحافظ على النزاهة الفنية.

تتعمق هذه الدراسـة في العالم المعقد للحوار في مسـرحية "ليلة الليالي" لعلاوة بوجادي. تقدم أولاً لمحة موجزة عن سـرد المسـرحية، ممهدة الطريق لاسـتكشـاف نقدي لدقائقها اللغوية. ثم يكشـف التحقيق عن الدلالات الرمزية الغنية والخصـائص الفريدة للغة الحوار داخل "ليلة الليالي"، مظهرًا كيف يتجاوز بوجادي مجرد التواصل لنقل طبقات أعمق من المعنى.

علاوة على ذلك، ندرس الأشـكال المتنوعة للحوار التي اسـتخدمها بوجادي ودورها المحوري في تطوير الشـــخصـــيات وتطور الحبكة. فاللغة ليســـت مجرد كلمات منطوقة؛ إنها قوة فاعلة، تنحت شـخصـيات كل فرد، ودوافعه، وصـراعاته الداخلية، دافعة بالقصـة إلى الأمام مع كل تبادل للحوار. أخيرًا، يضـيء التحليل الرابط العميق بين لغة الحوار والأبعاد الاجتماعية والنفسـية للشـخصـيات في "ليلة الليالي". ينسـج بوجادي ببراعة نسـيجًا لغويًا يعكس بصـدق حقائق الشـخصـيات، تطلعاتهم، وصراعاتهم ضمن إطار اجتماعي ونفسي معقد. من خلال هذا التفاعل المعقد بين اللغة والشخصية، تقف "ليلة الليالي" شاهدًا على القوة الإيحائية للحوار في المسرح الجزائري.

The Summary:

Theatre, a timeless mirror reflecting the human condition, thrives on the power of **dialogue**. It's the very heartbeat of a

play, shaping characters, propelling plots, and forging a profound connection with the audience. In the Algerian theatrical landscape, this crucial element has been a constant source of debate, particularly concerning the use of classical Arabic (**Fus'ha**) versus colloquial Arabic (**Darija**). Early pioneers of Algerian theatre grappled with this linguistic dilemma, seeking a voice that could both resonate with the masses and uphold artistic integrity.

This study delves into the intricate world of dialogue in Allawa Boujadi's play, "**Laylat al-Layali**". It first offers a concise overview of the play's narrative, setting the stage for a critical exploration of its linguistic nuances. The investigation then uncovers the rich symbolic connotations and unique characteristics of the dialogue's language within "Laylat al-Layali," revealing how Boujadi transcends mere communication to convey deeper layers of meaning.

Furthermore, we examine the diverse forms of dialogue employed by Boujadi and their pivotal role in **character** development and plot progression. The language isn't just spoken words; it's an active force, sculpting the personalities,

motivations, and internal struggles of each character, driving the story forward with every exchange. Finally, the analysis illuminates the profound link between the dialogue's language and the social and psychological dimensions of the characters in "Laylat al-Layali." Boujadi masterfully crafts a linguistic tapestry that authentically reflects the characters' realities, their aspirations, and their struggles within a complex socio-psychological framework. Through this intricate interplay of language and character, "Laylat al-Layali" stands as a testament to the evocative power of dialogue in Algerian theatre.