وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي – تبسة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

المضمر في مسرحية "الديناصورات" لمحمد فلاق –مقاربة تداولية–

إعداد الطالبتين

– بكاي تبر

– عزري شيماء

إشراف الأستاذة:

– حديدان نادية

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفـــة
ابراهيم زرقي	أستاذ محاضر ب	العربي التبسي	رئيسا
نادية حديدان	أستاذ محاضر ب	العربي التبسي	مشرفا ومقررا
رزيقة رويقي	أستاذ محاضر أ	العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2020 – 2021

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

المضمر في مسرحية "الديناصورات" لمحمد فلاق –مقاربة تداولية–

إعداد الطالبتين:
– بكاي تبر
– عزري شيماء

إشراف الأستاذة:
– حديدان نادية

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفـــة
ابراهيم زرقي	أستاذ محاضر ب	العربي التبسي	رئيسا
نادية حديدان	أستاذ محاضر ب	العربي التبسي	مشرفا ومقررا
رزيقة رويقي	أستاذ محاضر أ	العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2020 – 2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نشكر الله عزّ وجل الذي كرّمنا وأنار دربنا وشرفنا بالإسلام ورفعنا بالقرآن فله الحمد في البدء وفي الختام أن أمدنا بالصبر والعون لإنجاز هذا العمل.

في بداية مذكرتنا نتقدم بعظيم الشكر والامتنان لأستاذتنا الفاضلة "حديدان نادية" التي ساندتنا بتوجيهنا وارشادنا بنصائحها القيمة والتي كانت لنا السراج المنير لإنجاز هذا العمل

كما نشكرها على صبرها ووضعنا في الدرب الأصح راجينا من الله تعالى أن يرفعها بالعلم درجات ويديمها على تواضعها.

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى كل أساتذتنا الذين ساهموا بوصولنا إلى هذه المرحلة ولم يبخلوا علينا مما تعلموه.

وإلى كلّ من كان سببا من قريب أو بعيد في مساعدتنا لإتمام هذا البحث على أحسن وجه

مقدمة

يعتبر المضمر آلية من آليات الخطاب المسرحي لدى أغلب الكتاب المسرحيين الذين لجأوا إلى تبين قضايا مجتمعهم للتعبير عن مواقفهم وآرائهم اتجاه واقعهم السياسي والاجتماعي بشكل ضمني لتملص من المسؤولية والعقوبات.

لذلك نجد أن الممثل المسرحي يخفي مقاصده المضمرة في شكل قالب لغوي محكم، مما يستوجب على المتفرج أو بالأحرى الجمهور أن يبذل قصارى جهده في التأويل والكشف عن المخفي، وعلى هذا جاء عنوان بحثنا بـــ: "**المضمر في مسرحية الديناصورات "لمحمد فلاق –مقاربة تداولية–**".

وبناء على ما سبق يمكن طرح مجموعة من الإشكاليات تمثلت في:
ما مفهوم المضمر؟ كيف وظف "محمد فلاق" تقنية الإضمار في مسرحيته؟ كيف تجلى المضمر في مسرحية "الديناصورات"؟ ما هي أبعاد التداولية؟

لم يكن اختيارنا لهذا الموضوع من قبيل الصدفة، وإنما تعددت الأسباب في اختياره منها أسباب موضوعية:

قلة الدراسات حوله، كما أن الباحثين لم يركزوا عليه كثيرا أثناء تحليلهم للمسرحيات، ثراء المسرح الجزائري بالإضمار خاصة في مرحلة التسعينيات، يعالج مواضيع وقضايا من الواقع الجزائري.

أما الأسباب الذاتية منها: رغبتنا الشخصية لولوج عالم المضمر، محاولة البحث عن شيء جديد داخل المسرح.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن نتبع آلية من آليات مناهج البحث وهو المنهج التداولي مستعينين بالمنهج السيميائي لأنه الأنسب لهذه الدراسة، وقد أدرجنا هذا الموضوع ضمن خطة تتضمن مقدمة ثم مدخل وفصلين نظريا وتطبيقيا وخاتمة.

أما المدخل الموسوم بمفاتيح البحث فتناولنا فيه ضبط المصطلحات والمفاهيم الأساسية من المضمر والمسرح والتداولية من حيث التعريف.

أما عن الفصل الأول المعنون بتقنيات الإضمار تطرقنا فيه إلى التقنيات السيميائية المتمثلة في عناصر السينوغرافيا ثم ركزنا على أهم قضايا التداولية التي اشتملت على الإحالة والإشاريات، والأفعال الكلامية والحجاج.

وفي الفصل الثاني الذي جاء معنون بدلالات الإضمار تطرقنا فيه إلى مضمرات الخطاب التي حملت معانٍ ضمنية سياسية، اجتماعية، وثقافية.

ثم أنهينا هذا البحث بخاتمة التي تضمنت أهم النتائج والنقاط التي توصل إليها البحث.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على بعض الدراسات السابقة من رسائل جامعية ماجستير ودكتوراه أهمها: ترجمة المسكوت عنه في الخطاب السياسي "آيت عبد الله حياة" والتي تطرقت إلى مفهوم المضمر والسياسة، وأيضاً النسق المضمر في الرواية القطرية "مرسل خلف الدوّاس"

واعتمدنا في إنجاز هذا البحث على مجموعة من الكتب والتي استفدنا منها بنسبة كبيرة أهمها:

- المضمر لكاترين كيرابرات أوريكيوني.
- الدراما والفرجة المسرحية أحمد إبراهيم.
- التداولية من أوستن إلى غوفمان فيليب بلانشيه.

وككل بحث لا يخلو من الصعوبات لعل أهمها:

- عدم تحميل بعض الكتب من المواقع الإلكترونية.
- قلة الدراسات عن المضمر في المسرح الجزائري.
- استعمال الممثل اللهجة العامية الجزائرية مما استصعب علينا الأمر أثناء التطبيق.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نحمد الله ونشكره على نعمته وعلى توفيقه لنا طيلة مسار هذا البحث، كما نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة: حديدان نادية وإلى الأستاذ بوزغاية رزيق على مد يد المساعدة واللذان أكن لهما فائق الإحترام والتقدير.

المدخل

مفاتيح البحث : المضمر والمسرح والتداولية

ينقسم الكلام إلى ظاهر صريح مباشر ومضمر خفي غير مباشر، فالمتكلم دائما لا يقصد ما يقول حرفيا، فهو يضمر المعنى الحقيقي المراد إيصاله مما يستوجب على المتلقي تأويل النص لكشف خفايا لمعاني التي يسعى إليها المتكلم.

1. المضمر:

1.1. التعريف اللغوي:

اشتق لفظ "المضمر" من الجذر اللغوي ضَمَرَ وقد جاء في لسان العرب «ضمر، الضُّمْرُ والضِمِّرُ، الهزال ولَحَاقُ البطن، قال ابن السيدة. ضَمَرَ بالفتح، نضمرُ ضمورًا وضمرُ بالضم /.../، والضمير السيرُ وداخل الخاطر، والجمع الضمائر. الضمير الشيء الذي تضمره في قلبك وأضمرت الشيء أخفيته»[1].

وجاء في أساس البلاغة من مادة ضَمَرَ «/.../ ورجل ضمّر: مهضم البطن، /.../ وفي ضميري كذا، وأضمر شيئا في قلبي/.../ وأضمرته البلادُ وإذا سافر سفراً بعيداً فعيته».[2]

ومن خلال التعريفين السابقين يتضح لنا أن الاضمار يدور حول معنى الإخفاء والسر وعدم البوح والتصريح.

.2.1. الاصطلاحي:

1.2.1. عند العرب القدامى:

رصد تعريف المضمر في التراث العربي تحت مصطلح التضمين فيقول ابن هشام الأنصاري (ت761ه) «قد يتَشربون لفظًا معنى لفظ فيعطونه حكمة، وذلك تضمينا وفائدته: أن تؤدي كلمة مؤدى كلمتين»[3].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 9، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، (د. ت)، ص:60، ص:61، (مادة ضمر).

[2] الزمخشري: أساس البلاغة، تح: مزيد نعيم وشوقي المعري، مكتبة الناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص: 487، (مادة ضمر).

[3] جمال الدين ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، مر: سعيد الأفغاني، دار الفكر، دمشق،سوريا، ط1، (د. ت)، ص:762.

فالتضمين عند هشام هو إشراب لفظ معنى لفظ آخر مع الأحكام نفسها، وتصبح اللفظة واحدة والمعاني متعددة.

كما ورد التضمين في كتاب التفسير الكشاف لـــ الزمخشري (ت538ه) في قوله تعالى ﴿وَلَا تَعْدُ عَيْنَاكَ عَنْهُمْ﴾ [الكهف الأية 28][1] ألا ترى كيف رجع المعنى «ولا تقحم عيناك متجاوزين إلى غيرهم فالغرض في هذا التضمين في قوله ولا تعد عيناك هو إعطاء مجموع معنيين، وذلك أقوى من إعطاء معنى فذ».[2]

ومما سبق ذكره نجد أن التضمين لفظ يحمل في ثناياه معاني كثيرة.

2.2.1.المضمر عند المحدثين:

يعتبر هيربرت بول غرايس "Herbert paul Grice"(1913-1988) أول ما تنبه إلى مصطلح المضمر في الدرس التداولي، وكانت نقطة البدء عنده «أنّ الناس في حواراتهم قد يقولون ما يقصدون، وقد يقصدون أكثر مما يقولون، وقد يقصدون عكس ما يقولون، فجعل كل همه إيضاح الاختلاف بين ما يقال What is said، وما يقصد What is meant فنشأت بذلك فكرة الإستلزام inplicature»[3].

ومن خلال قول غرايس يتبين أن الكلام لا يشتمل على المعنى الحرفي المباشر بل له أكثر من معنى خفي غير مصرح به.

---

[1] سورة الكهف: الآية 28.

[2] الزمخشري: تفسير الكشاف، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 2009، ص: 618.

[3] محمود أحمد نحلة: أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعارف الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د.ط)، 2002، ص:33.

وفي تعريف آخر كاترين كيربرات أوريكيوني "catherine kerbratorechioni (1943) «هو كل المعلومات القابلة لنقل عبر قول معين والتي يبقى تفعيلها خاضعاً لبعض خاصيات السياق التعبيري الأدائي»[1].

بمعنى أن القول المضمر يكون مخالفاً للمعنى الحرفي، وفي طياته يحمل معنى جديد هذا المعنى مرتبط بالسياق الذي وجد فيه.

أما أمبرتو إيكو "Embertro Eco"(1932-2016) يقول «إن وحدات الإخبار لا تستطيع أن تكون خاضعة للقانون الواحد ولا تكون بأهمية ذاتها [....]، وبمعنى أخر تكون بعض المعلومات مضمرة في عمق الخطاب».[2]

إيكو في هذا المفهوم يبين أن الخطاب السياسي هو خطاب مضمر غير مصرح به وغير مباشر مما يصعب على العامة فهمه.

ولقد انتقل مصطلح المضمر إلى العرب ومن بين اللذين نال اهتمامهم طه عبد الرحمان (1944) الذي يرى أن المضمر يرادف المعنى المحذوف والمتروك أو المستتر إذ يقول «الإضمار أن يكون حذفاً لما هو معلوم للمستدل، فيستحق أن يسأل عما أضمر، ويطالب ببيان الحجة عليه أو قل (يؤاخذ) عليه، فالإضمار إذن حذف لا عن جهل، بل حذف عن مؤاخذة عليه».[3]

يوضح طه عبد الرحمن في هذا القول أن المضمر محذوف لأن الإضمار هو اسقاط للكلام والحذف يكون معلوم للمتكلم المطالب بإثباته، فالإضمار حذف مقصود لغرض يريده المتكلم.

---

[1] كاترين كيرابرات أوريكيوني: المضمر، تر: ريتا خاطر، مر: جوزيف شريم، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص74.

[2] إيد جيكورت: التداوليات والمعنى المضمر، تر: عبد الرحمن بودرع، أنقرة (تركيا)، 05-03-2021، 19:56. http://www.arrabita.ma.cdn.ampproject.org

[3] طه عبد الرحمن: <الإضمار في التدليل>، مجلة المناظرة، مجلة فصلية تعنى بالمفاهيم والمناهج، ع4 ماي 1991، الرباط ، المغرب ، ص :111.

فبالنسبة إلى حمو الحاج ذهبية القول المضمر «يمكن أن يوصف القول المضمر بالتأويل، وعلى سياق الخطاب إبراز خصوصيته»[1].

القول المضمر عندها قول يخفي معان مما يجعل المتلقي يلجأ إلى التأويل، والسياق هو الذي يحدد ويبرز خصوصيته ويوجه المؤول.

القول المضمر عند عمر بلخير (1915-2002) «هو الذي يملك صاحبه القدرة على التبرؤ من مسؤولية ما يترتب عن القول من نتائج».[2]

يقصد أن المتلفظ بالإضمار يستطيع التملص من مسؤولية ما يقال ويتجنب عواقبه.

وبناء على ما سبق إن القول يحمل معنى مباشر صريح قريب يتمثل في الإستلزام الحواري ومعنى غير مباشر صريح بعيد ونسميه المضمر.

[1] حمو الحاج ذهبية: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط2، (د.ت)، ص: 135.

[2] عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضور النظرية التداولية، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط2، (د. ت)، ص:69.

يعتبر المسرح فن فرجوي يعبر عن رغبات الإنسان مجسداً لآلامه وأفراحه التي تمثل أمام أعيننا، فهو ليس وسيلة للترفيه والمتعة فقط، بل يتعداها إلى أبعاد ثقافية، اجتماعية وسياسية.

2. المسرح:

ذهب الكثير من الدارسين إلى أن بدايات المسرح تعود إلى اليونان وذلك في القرن السادس قبل الميلاد، وقد ارتبط هذا الفن بالطقوس الدينية، فكانت المسرحية تمثل جزء من «إحياء الطقوس فيها عبادة الإله ديونيسوس إله الخصب والمرح والخمر والتي لم تكن تعرض إلا في أعياد هذا الإله».[1]

فالمسرح عند اليونان في بدايته ارتبط بعبادة الإله ديونيسوس.

وهذا الإله كانت تقام له حفلين «حفل في الشتاء بعد جنى العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية، وتعتد حلقات الرقص، وتنطلق فيه الأغاني، ومن هذا النوع المرح نشأت الملهاة (الكوميديا)، والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت، وتجهمت الطبيعة وهو حفل حزين منذ نشأت المأساة (التراجيديا)».[2]

في هذا القول نلاحظ أنه يستعرض لنا الفروق الأساسية بين الكوميديا والتراجيديا، فالأولى "كوميديا" تقوم بتجسيد مواضيع معينة في قوالب مرحة، أما الثانية " تراجيديا " تجسد مواضيع التعاسة وفكرة الخضوع إلى الألهة.

---

[1] لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم، دار الرّاية، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص:40.

[2] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1954، ص: 05.

والمسرح عند اليونانيين كان له علاقة بمعتقداتهم وأساطيرهم فهم يؤمنون بتعدد الآلهة «لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغيير، فجبال وتلال وكهوف، وقمم عالية يغطيها الثلج ويصطدم بها السحاب، وسفوح مخضرة، وأنهار جارية، وبرد شديد في بعض الجهات، ودفء جميل على الشاطئ، وريح لينة تارة وعاصفة أخرى، ورعود قاصفة، وسيول جارفة، فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدسوها وتملقوها بالقرابين والعبادة».[1]

المراد من هذا المفهوم هو تنوع العناصر الطبيعية المختلفة وجعلها شيئا مقدسا.

أما بالنسبة للعرب لم يتعرفون على المسرح قديما رغم وجوده في التراث العربي القديم، والدليل على ذلك الممارسات الفرجوية ما قبل المسرحية مثل: خيال الظل، الكراكوز والحلقة، والبساط، سلطان الطلبة....وغيرها من الممارسات فقول على الراعي (1920-1999) «يمكن القول -بكثير من الوثوق- إن العرب والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالاً مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر»[2].

يشير على الراعي إلا أن العرب عرفوا ملامح المسرح في تراثهم إلا أن معرفتهم به لم تكن كفن قائم بذاته إلا بعد اطلاعهم عليه.

وواقع الأمر أن هذه الممارسات كان لها الأثر لتقبل الشعوب العربية الفن المسرحي وذلك بداية من القرن التاسع عشر على يد مارون النقاش (1817-1855) «لكن يعزى الفضل في أول عرض مترجم بتصرف عن المسرح الفرنسي والأوروبي بشكل عام للبناني مارون النقاش، الذي قدم في حديقة منزل الأسرة مسرحية (البخيل) للكاتب الكوميدي الفرنسي الشهير (موليير) ثم تتبعها ببعض العروض المقتبسة والمعدة عن

[1] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص:5.

[2] على الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999، ص: 33.

قصص عربية»؛[1] إذن فمارون النقاش هو أول من أدخل الفن المسرحي إلى البلاد العربية.

وإذا تطرقنا إلى نشاط مارون النقاش نجد أنه «في أوائل سنة 1848 قدم في بيته إلى أصحابه رواية موسيقية معروفة برواية البخيل ودعي إليها الحامل قناصل البلدة وأكابرها فأعجب هذا الفن أهالي بلادنا حتى شاع ذكر هذه الرواية بكل البلاد العربية في الغازيطات الإفرنجية وفي أواخر سنة 1580 قدم في بيته أيضا الرواية المعروفة برواية الحسن المغفل أو هارون الرشيد»؛[2]كانت مسرحية البخيل والحسن المغفل أو هارون الرشيد في بداية المسرح في الوطن العربي.

1.2.المسرح لغة:

يعرف المسرح في لسان العرب من مادة سرح «سرح السّرح: المال السائم. ويقال: سَرحْت الماشية أي أخرجتها بالغداة إلى المرعى، والمَسرَح: بفتح الميم: مرعى السرح وجمعه المسارح».[3]

في حين جاء في معجم أساس البلاغة من سَرَحَ «سَّرَح الصبيان والدّواب وسّرح إليه رسولا- وسّرحت شعرها: مشطته. وسّرح الشاعر الشّعر، وسّرحك الله تعالى للخير:وفقك. وفلان يُسْرحُ في أعراض الناس :يغتابهم».[4]

يتضح لنا من التعريفين أن المسرح هو المكان يقع فيه حدَثٍ ما. وهو أيضا مكان لترويح عن النفس.

---

[1] أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإقتباس والإعداد والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، ط2، 1993، ص: 30.

[2] مارون النقاش: أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1869، ص: 10، ص: 11.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مج7، ص: 162، (المادة سَرَحَ).

[4] الزمخشري: أساس البلاغة، ص: 370 (مادة سَرَحَ).

2.2.المسرح اصطلاحا:

وجاء في المعجم المسرحي لماري إلياس (1886-1941) وحنان قصاب حسين (1952) أن المسرح «ارتبط الأصل اللغوي لكلمة المسرح théâtre لكلمة يونانية theatron التي كانت تعنى حرفيا مكان الرؤية والمشاهدة»؛[1]أي أن المسرح من أصل يوناني وهو مكان للمشاهدة والفرجة.

ويعرف المسرح أيضا بأنه «فن مزدوج يقوم على العلاقة بين مكنونيين هما النص من جهة والعرض الذي يشكل غائية المسرح من جهة أخرى»؛[2]معناه أن المسرح قائم على النص المكتوب الذي يترجم إلى عرض تمثيلي.

ويقول أبو الحسن سلام (1941) المسرح «نشاط إيداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعر»؛[3]نلمس في قوله بأن المسرح نشاط مزدوج يمثله نشاط فكري مبتكر وآخر بشري جماعي له جمهوره متفاعلا معه جسداً وذهنا.

كما نجد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب المسرح هو «البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح، وقاعة النظارة، وقاعة أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم»؛[4]يتضح لنا من خلال هذا القول المسرح فم تشترك فيه عدة عناصر منها الركع والممثل والسينوغرافيا والجمهور.

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسين: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي، إنجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص: 423.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسين: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي، إنجليزي، فرنسي)، ص: 425.

[3] أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص: 19.

[4] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص: 356.

وبعد تتبعنا لما سبق فالمسرح فن راقي يرتبط ارتباطا وثيقا بالممثل والجمهور قائم على نص مكتوب يترجم إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح بواسطة المخرج والسينوغرافيا، حاملاً في طياته رسالة نبيلة.

التداولية تعني البحث في العلاقات القائمة بين اللغة ومتداولها من الناطقين، فتأخذ على عاتقها تحليل عمليات الكلام ووصف وظائف الأقوال اللغوية وخصائصها لدى التواصل اللغوي من خلال متكلم ومستمع وسياق.

3. التداولية:

1.3. المفهوم اللغوي:

تتفق المعاجم العربية على أن التداولية من الجذر دول حيث يرى ابن منظور في لسان العرب «وتداولنا الأمر: أخذناهُ بالدّول، وقالوا دوَاليكَ أي مُداولة على الأمر، وَدَالت الأيام أي دارتْ، وتداولتهُ الأيدي، أخذتهُ هذه مرّة وهذه مرةُ».[1]

أما أساس البلاغة من مادة دُول «دالت له الدولة. ودالت الأيام كذا وأدل الله بني فلان من عدوّهم –جعل الكرة لهم عليه– وعن الحجاج: إنّ الأرض ستُدال منا كما أدلنا منها، والله يداول الأيام بين الناس مرّة لهم ومرّة عليهم، والدّهرُ دولٌ وعَقَبٌ وتوبٌ، وتداولوا الشيء بينهم».[2]

ومن خلال التعريفين يتضح أن المعاجم العربية لا تكاد تخرج عن معاني الانتقال والتحول من حال لآخر.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج5، ص: 327، (مادة دول).

[2] الزمخشري: أساس البلاغة، ص: 245، (مادة دول).

2.3. المفهوم الاصطلاحي:

لم ترد لفظة التداولية في التراث البلاغي العربي كمصطلح إنما عرفت كمفهوم من خلال قضية المقام أو ما يسمى "مبدأ لكل مقام مقال"، أو السياق أو مقتضى الحال «ويأتي مفهوم التداولية هذا ليغطي بطريقة منهجية منظمة المساحة التي كان يشار إليها في البلاغة القديمة عبارة "مقتضى الحال"، وهي التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية لكل "مقام مقال"».[1]

وانطلاقا من هذا القول أشار صلاح فضل إلى العلاقة بين التداولية ومقتضى الحال، وأنه عند الكلام لابد للمرء أن يقول ما يجب أن يقال في وقت ومكان مناسب لذلك أنتجت مقولة لكل مقام مقال .

قبل الخوض في تعريف التداولية يجب أن نشير إلى أن التداولية «ترجمة للمصطلحين: المصطلح الإنجليزي pragmatics والمصطلح الفرنسي la pragmatique بنفس المهمة وليس ترجمة للمصطلح le pragmatisme ، لأن هذا الأخير يعنى "الفلسفة النفعية الذرائعية" ، أما الأول فيراد به العلم التواصلي الجديد».[2]

في هذا القول يبين أن لا فرق بين الترجمتين الفرنسية والإنجليزية ولكن الترجمة الأقرب هي التداولية، بحيث جعل مصطلح le pragmatisme بعيدا عن التداولية .

كما يبدو مصطلح التداولية pragmatique «على درجة من الغموض، إذ يقترن به، في اللغة الفرنسية المعنيان التاليان: "محسوس" و"ملائم للحقيقة"، أما في الإنجليزية، وهي اللغة التي كتبت بها أغلب النصوص المؤسّسة لتداولية، فإن كلمة pragmatic تدل في

---

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ، الكويت، (د.ط)، 1992، ص:21.

[2] مسعود صحراوي، التداولية عند علماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة "الافعال الكلامية في التراث اللساني العربي"، دار الطليعة، بيروت، لبنان، دط، 2005، ص:15.

الغالب على ماله علاقة بالأعمال والوقائع الحقيقية»؛[1] بمعنى أن التداولية كيان غامض ترتبط في كلا اللغتين الفرنسية والإنجليزية بكل ماله علاقة بالفعل.

ويعتبر أقدم تعريف لتداولية تعريف شارل ويليام موريس " Charles Wiliam Morris" (1903-1979) سنة 1938، إذ أن «التداولية جزء من السيميائية، التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات»؛[2] أي أن التداولية لا تقتصر على دراسة اللغة فقط وإنما تتعدى إلى مجال السيمياء الذي يدرس العلامة ومستعمليها.

ونجد تعريفا لسانيا عند آن ماري دبير "Amme Maria Diller" وفرانسواز ريكاناتي "Francois Ricanati "أن التداولية «هي دراسة استعمال اللغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية»؛[3] بمعنى أن التداولية تقوم على عنصرين هما: دراسة اللغة في الاستعمال والمقدرة الإنجازية.

ويظهر تعريف إدماجي آخر ل فرانسيس جاك "Francis Jacques" «تتطرق التداولية إلى اللغة، كظاهرة خطابية، وتواصلية، واجتماعية معًا»[4].

بهذا التعريف نفهم أن التداولية تهتم بالخطاب الذي يوظف اللغة كأداة تواصلية في سياق معين مع مراعاة كل ما يحيط بها من وقائع خارجية وظواهر اجتماعية وما تخضع له من مقصد المتكلم.

يعد الفيلسوف طه عبد الرحمان أول من أدخل مصطلح التداولية إلى الثقافة العربية، فيقول «وقع اختيارنا منذ 1970 على مصطلح "التداوليات" مقابلا للمصطلح الغربي

---

[1] فيليب بلانشيه، التداولية من أوستن إلى غوفمان، تر: ابر الحباشة، دار الحوار، سورية، ط1، 2007، ص:17.

[2] فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، المغرب، ط1، 1986، ص:5.

[3] المرجع نفسه، ص: 5.

[4] المرجع نفسه، ص: 5.

"براغما تيقا" لأنه يوفى المطلوب حقه، باعتبار دلالته على معنى "الاستعمال" و"التفاعل" معًا، ولقي منذ ذلك الحين قبولاً من لدن الدارسين الذين أخذوا يدرجونه في أبحاثهم».[1]

المراد من هذا القول أن طه عبد الرحمان استخدم مصطلح التداولية بصيغة الجمع "التداوليات" ويمكن توضيح ذلك من خلال دلالة على معنيين الاستعمال والتفاعل فيما بينهم.

ويعرفها صلاح فضل (1938) التداولية «هي أحدث فروع العلوم اللغوية، وهي التي تعنى بتحليل عمليات الكلام والكتابة، ووصف وظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام»؛[2]فالتداولية عنده علم لغوي تقوم بتحليل كلام المخاطب ووصف وظائف الأقوال اللغوية أثناء التواصل.

وبناءًا على ما تقدم فالتداولية علم تواصلي جديد يعنى بدراسة اللغة في الاستعمال أو في التواصل الذي يحققه المتكلم والسامع في سياق معين.

---

[1] طه عبد الرحمان: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000 ص: 28.

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النفس، ص: 8.

الفصل الأول

تقنيات الإضمار في مسرحية الديناصورات

أولا: التقنيات السيميائية

ثانيا: مقاربة التداولية

تعتبر السينوغرافيا التشكيل الفني للصورة المرئية والسمعية في العرض المسرحي تتمظهر في تفاعل عناصر العرض كافة من الديكور والإضاءة والأزياء، الموسيقى في شكل دلالات خفية وإيحاءات لها أبعاد ثقافية واجتماعية وسياسية.

أولا: التقنيات السيميائية

1. الديكور:

يعد الديكور المسرحي واحدًا من أهم العناصر في العرض المسرحي، فهو يرسم الأحداث العامة لمضمون العرض من خلال تضافر جهود المؤلف ورؤية المخرج ومهندس الديكور لتحقيق الفرجة الجمالية للمتفرج.

فكلمة ديكور «في اللغات الأجنبية مأخوذة من اللاتينية Decoris التي تعني التزيينات في اللغة العربية استخدمت كلمتا مناظر وتزيينات في بدايات المسرح، وظلتا سائدتين حتى عندما شاع استخدام كلمة ديكور بلفظها الفرنسي»؛[1]فالديكور يُعنى بالتزيينات وهذه الكلمة ظلت مستخدمة حتى عندما شاعت لفظة ديكور في اللغة الفرنسية.

وبسياق آخر «الديكور بعناصره يعطي الخشبة شكلا معينا خلال العرض ويحدد مكان وزمان الحدث، وهو من العناصر الأساسية في تحقيق الإيهام».[2]

العناصر المميزة لديكور تكسب الخشبة شكلا محدد خلال العرض المسرحي كما توحي بمكان وزمان الحدث، والديكور من العناصر المهمة في جعل المتفرج يتقمص ويندمج في المسرحية.

وترى الباحثة جوليان هلتون "Julian Hilton" الديكور هو «تحديد موقع الأحداث وقد يحدث هذا عن طريق وسائل محايدة مثل استخدام الستائر السوداء أو الملونة في

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسين: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص: 214.

[2] المرجع نفسه، ص: 214.

الخلفية، أو على جوانب المسرح/.../ وتكتفي هذه الوسائل المحايدة بتحديد منطقة الأداء عليه دون أن تضيف دلالات أخرى».[1]

وعليه فإن الديكور يحدد بدقة مكان وقوع أحداث المشهد المسرحي باستعمال ستائر سوداء أو ملونة في خلفية أو جوانب خشبة المسرح والستار يعتبر مؤثث لديكور فقط، مهمته تحديد مكان أداء وحركة الممثل فقط دون أن تضيف إشارات أخرى.

وفي هذا الصدد نجد أن ديكور مسرحية "الديناصورات" قد أعطى الطابع الإيحائي للعرض من خلال ديكور بسيط وشبه خال من التأثيث، وهذا ليس غريبا فنحن نقف أمام مونولوج كوميدي يعتبر بساطة الركح من خصائص هذا النوع المسرحي فيترك للممثل مجال أكبر للحركة بحرية تامة وتلقائية.

والمشاهد لهذا العرض يلاحظ أن الديكور ظل ثابتا من بداية المسرحية إلى نهايتها، فقد اكتفى بديكور يتكون من قطع أثاث قليلة تمثلت في آلة البيانو، آلة الناي، الكرسي، الميكروفون، وستارة وهذه الأثاث تحمل في طياتها معانٍ مضمرة وخفية.

1.1. **ألة البيانو:** Grand piane آلة موسيقية غربية يتم العزف عليها باستخدام مفاتيح خشبية يتم الضغط عليها بأصابع اليدين وأول من اخترعه «الإيطالي بارتو لوميو كريستوفوري حوالي عام 1700م، وقد أتت تسميتها بالبيانو اختصارا لكلمة بيانوفورت، وهو مصطلح إيطالي ظهر في بدايات القرن الثامن عشر يعني الرقة واللين».[2]

[1] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، (د. م)، ط1، 2000، ص: 127.

[2] بيانو 16-03-2021، 10:50 https://ar.m.wikibidia.org

والبيانو كانت تملكه الطبقة البرجوازية وهذا ما تثبته مقولة «أن البيانو أصبح "قطعة أثاث المنزلية" لدى الطبقة البرجوازية»[1]؛ فكان البيانو جزءا أصيلا من أساسيات بيوتهم.

وقد جاء البيانو في المسرحة باللون الأسود موجود على يمين خشبة المسرح وقد استخدم طيلة العرض كآلة زخرفية ثابتة وآلة إيقاعية مصاحبة في بعض المشاهد، فالمرسل لا يعتمد دائما على معاني صريحة ضمنية ليدفع المتلقي إلى التفكير في شيء غير مصرح به كاستعمال آلة البيانو ليحمل رغبة "محمد فلاق" في الانتماء إلى الطبقة البرجوازية أو إلى دلالة اجتماعية على الانتماء الطبقي، أو يحمل معنى خفي تمثل في أن ثقافة وفكر "محمد فلاق" ثقافة غربية.

2.1. **آلة الناي:** اخترع الإنسان عبر تاريخه الممتد الكثير من الآلات الموسيقية إذ «آلة الناي من أقدم الاكتشافات الموسيقية فيمتد تاريخها إلى زمن الإنسان البدائي»[2]؛ معنى ذلك أن الناي أول آلة موسيقية عرفها الإنسان وذلك لبساطته وسهولة صناعته.

وآلة الناي «مصنوعة من القصب المجوف مفتوحة الطرفين ذات صوت شجي لها ستة ثقوب من الأمام كل ثلاثة ثقوب مبتعدة قليلا عن الثلاثة الأخرى وله ثقب رابع من الوراء في منتصف الناي».[3]

---

[1] ماكس فيبر: الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، تر: حسن صقر، مر: فضل الله العميري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص: 13.

[2] فنون منوعة: معلومات عن آلة الناي، 24-03-2021، 21:30، https://sotor.com

[3] محمد كذلك: موسوعة إختراعات وإبتكارات العالم (من عصر ما قبل التاريخ إلى اليوم)، (د. د)، (د. م)، (د. ط)، (د. ت)، ص: 97.

ووضعية الثقوب الستة هي ميزة الناي العربي.

وقد استعمل في المسرحية الناي العربي والدليل على ذلك «أن الناي العربي يوضع على زاوية الفم بصورة مائلة وعند النفخ بقوة أو بخفة تصدر الأصوات بطبقات مختلفة»[1]؛ وعليه فإن الناي العربي يختلف عن غيره في طريقة وضعه في الفم.

وقد وضع الناي في العرض فوق البيانو لدلالة ضمنية تمثلت في المزج بين آلة موسيقية تراثية شرقية قديمة وأخرى غربية متطورة محاولاً إدماج الثقافة العربية بالغربية.

والناي له قصص كثيرة تنسجها عذوبة نغماته ووحي دلالته فبعضها مرتبط بالحزن والآخر بالفرح، وقد استعمله"محمد فلاق" في المشهد الذي عبر فيه عن حالة الشعب الجزائري المتأزم وذلك بعد فوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ في المرحلة الأولى فأراد أن يستغل فرصة 15 يوم ويعيش حياته الطبيعية قبل أن ينزل الستار الأسود فهذه الجبهة مرتبطة بالموت والإرهاب، فكانت نغمات الناي شجية فرحة ولكن هذا الفرح مطوق بالخوف من مستقبل غامض ومعتم فكانت أنغامه تضمر الحزن الذي عاشه الشعب الجزائري لكنها أظهرت فرح مصطنع أراد أن يعيشه فلاق وغيره ولو لأيام معدودة.

3.1. الكرسي: لا يخلو بيت أو قاعة أو صالات السينما والمسرح من الكراسي ولا يمكن الاستغناء عنه كجزء من الديكور فتعددت أشكاله وخلفياته وأحجامه.

وقد جاء الكرسي في المسرحية مصنوع من الخشب على شكل مربع بدون مسند لظهر واليدين له أربعة قوائم (أرجل) «ويبدو أن المقعد الذي ليس له مسند لظهر واليدين هو أقدم قطعة أثاث قد طورت مبكراً»[2]؛فهذا النوع من الكراسي يعتبر قديم جدا.

---

[1] الناي...بين الأصالة والحداثة: 24-03-2021، 23:35، https://www.syr.res.com

[2] خالد الحمزة: قطعة أثاث وفن ورمز في الفن، ص:2.

والكرسي لم يكن اكسسوار جامدًا فقط بل وظف ليحمل معنيين معنى مباشر كالجلوس والراحة والبساطة خاصة أن الناس العاديين كانوا يستخدمون المقاعد البسيطة التي لا مساند لها، أما المعنى الثاني ضمني متمثل في المزج بين الأصالة" الكرسي" وبين الحداثة "البيانو".

4.1. الميكرفون: Microphone

ويسمى بالعربية اللاقط وقد أخذ أشكال مختلفة وهو «عبارة عن جهاز يقوم بتحويل الطاقة الصوتية إلى الطاقة الكهربائية ذات الخصائص الموجية المتشابهة بشكل أساسي»؛[1] وهذا يعني أن دور الميكروفون تضخيم الصوت.

وفي العرض نجده بجانب الكرسي موضوع على حامل قابل للخفض والارتفاع كما يحدد له زاوية معينة وقد اعتمد مصمم الديكور استعمال ميكروفون يحمل لونيين اللون الرمادي لدلالة على «التداخل والنقاق والضبابية في كل شيء»؛[2] وهذا ما يوحى بمرحلة عرفت بضيق المخرج وضبابية المستقبل وحالة مجتمع جزائري متداخلة ومتشابكة تعيش بين مطرقة الإرهاب سنداب النظام، واللون الأسود دلالة على «الظلام والكآبة والجهل»[3]؛ وهذا اللون يضمر الكآبة واليأس الذي عم الشعب الجزائري وهو يعيش الموت كل يوم والظلام الحالك الذي كان في العشرية السوداء وقد استعان المخرج

---

[1] ساجدة القادري: قصة إختراع الميكروفون، 10-04-2021، 22:34 https://e3arabi.com

[2] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب، وهران، الجزائر، (د.ط)، 2004، ص: 143.

[3] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإساليات البصرية في العالم، ص: 143.

بالميكروفون من أجل إيصال نغمات الناي إلى الجمهور وجعله يتفاعل مع" محمد فلاق" ويرقص معه.

وقد استخدمه أيضا في مشهد ترجمة الكلمات إلى اللغة الفرنسية وهذا يوحي لنا بأن الجمهور المتفرج هو جمهور جزائري يتقن العربية وآخر تربى على اللغة الفرنسية.

5.1. ستارة: تأتي معظم ستائر المسرح باللونين الأحمر أو الأسود، أو أي لون آخر داكن يمتص الضوء، وفي المسرحية جاءت الستارة معلقة على خلفية الخشبة باللون الأسود الداكن وهذه الستارة مصنوعة «من الأقمشة المصمم في المسارح لغرض حجب المشهد عن المشاهدين في فترة ما قبل العرض».[1]

الستارة تخفي الممثل قبل بداية العرض المسرحي وتخفي المساحات الجانبية في المسرح "الكواليس".

وقد اعتمد صاحب الديكور اللون الأسود ليتطابق مع موضوع المسرحية التي حملت عدة معان خفية كتصوير أحداث عاشها الجزائريون خلال العشرية السوداء أو العشرية الدموية اقتربت من حرب أهلية أسقطت الجزائر في مستنقع دم مخلفة مجازر وجراحًا لم تندمل حتى يومنا هذا.

وبعد دراسة الديكور اتضح أن اللون الأسود غلب على المنظر العام للعرض المسرحي ليشكل علامة للغموض والخفاء «والخوف من المجهول والميل إلى التكتم ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء»،[2]كما يحمل إيحاءات ودلالات تعبر عن حقبة تاريخية مرت بها الجزائر في مرحلة العشرية السوداء من ظلم و استبداد.

ومصمم الديكور كان ذكيا في استعماله لديكور واحد بسيط استطاع به التعبير عن «الأفكار والأحداث التي ترمي إليها المسرحية عبر مفردات قام بصياغتها مصمم السينوغرافيا»[3].

---

[1] ستارة: 12-04-2021، 23:00 https://ar.m.wikipibidia.org.

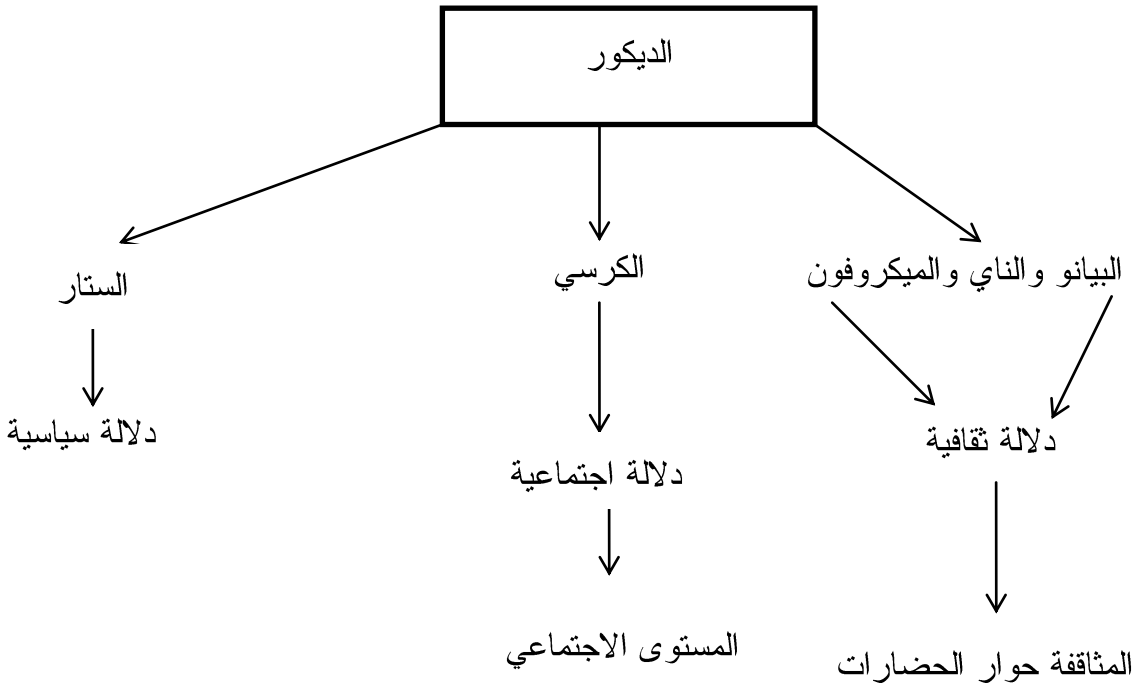
[2] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص: 186.

[3] زيد سالم سليمان: <السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق مسرحية (نزهة) أنموذجا>، مجلة كلية الآداب، ع95، (د.ت) (د.م)، ص: 431.

وهذا واضح في إمكانية الديكور التعبير عن القضايا والأفكار التي يصبو إليها العرض المسرحي.

عموما فالديكور في الخشبة لم يوظف اعتباطيا بل عن دراية وخبرة لذا جاء ديكور مسرحية "الديناصورات" غنيا بالدلالات والرموز والإيحاءات التي مكنته من صنع لغة جديدة تخدم الصورة البصرية فاستعمل الديكور وفق وظيفته الواقعية لواقع معاش في مرحلة صعبة مرت بها الجزائر خلفت جراحا لم تندمل.

إذ وظف مصمم الديكور بملامح ضمنية وواقعية حيث كان مقتصراً على بعض العناصر هي آلة البيانو وآلة الناي والكرسي، الميكروفون والستار، وكل هذه العناصر ذات دلالات إيحائية وتلميحية وسنوضح ذلك في مخطط.



الشكل رقم 1: مخطط يوضح دلالات ضمنية لديكور

2. الإضاءة:

تمثل الإضاءة المسرحية عنصرًا مهما في عناصر العرض المسرحي، فهي التي تحقق المشاركة بين العناصر الصورية من أزياء وماكياج، الديكور وغيرها من العناصر، بالإضافة أنها تخلق صورة بصرية ذات تعبيرات دلالية وإيحائية خلال العرض.

وقبل التطرق لمفهوم الإضاءة المسرحية يجب التفريق بين الإنارة والإضاءة «فالإنارة يقصد بها إزالة الظلام من مكان ما، أما الإضاءة فيراد باستخدامها توجيه ضوء خاص على شكل معين وذلك باستخدام الضوء الصناعي»؛[1]يبدو من هذا القول أن الإنارة تكون عامة تشمل جميع ما في قاعة المسرح وتكون عادة باللون الأبيض، أما الإضاءة خاصة بخشبة العرض فقط والإضاءة تكون متعددة الألوان.

كما تعتبر الإضاءة «أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب المؤثرات السمعية، وكانت وظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح ثم تطورت عبر الزمن فصارت تستخدم بمنحى درامي ودلالي»[2].

من خلال التعريف يتبين بأن الإضاءة عنصر مهم في العرض إلى جانب المؤثرات الصوتية التي تكون مصاحبة للمسرحية فوظيفتها إنارة المسرح وبتطور المسرح صارت الإضاءة تحمل معنى درامي ودلالي.

أما الإضاءة المسرحية فهي «وسيلة فنية، تتيح صنع جو درامي معين، وتساهم في تكوين الحالة المزاجية عند المتفرج، كما أن امكانيات التحكم التقني في الإضاءة بعناصرها المختلفة من الشدة والخفوت، وامكانيات اللونية والقدرة على إحداث مؤثرات بصرية متنوعة تمنح العرض المسرحي احتمالات فنية جمالية ضخمة ومتنوعة»[3].

---

[1] محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، العراق، (د. ط)، 1975، ص: 8.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسين: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص: 38.

[3] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص: 79.

أي أن الإضاءة أصبحت وسيلة فنية تهيء لخلق جو درامي معين، كما تساهم في إحداث حالة مزاجية سواء كانت في مزاج جيد أو سيء للمتفرج وذلك بالتحكم التقني في أجهزتها بداية من درجة الألوان في قوتها وخفوتها، وبذلك تمنح الإضاءة العرض المسرحي صورة فنية جمالية راقية.

جاءت الإضاءة في مسرحية "الديناصورات" بمثابة المسيرة للأحداث حيث أضفت على خشبة المسرح جوًا دراميًا تفاعل معه الجمهور، فكانت الإضاءة في المسرحية إضاءة اصطناعية بشكل أفقي خافت لجذب انتباه المتفرج إلى النقاط المهمة لكل مشهد من مشاهد العرض، وبدخول الممثل "محمد فلاق" توسعت الإضاءة لتشمل خشبة المسرح ليبين «المواقع التي تقع عليها أحداث المسرحية، والتي يتحرك فيها الممثل ليقلد شخصية معينة»؛[1]فالإضاءة وضحت مكان الحدث وحركة الممثل وهو يؤدي بداية تمثيل المسرحية.

والإضاءة وحدها لا يمكنها إنتاج دلالات إلا متى تكاملت عناصرها من لون وسطوع وكثافة، لذلك استعان مصمم الإضاءة بالألوان التي تعتبر من «أشد الوسائل التعبيرية تأثيرا في المتفرج لذلك يستخدمه المصمم في تشكيل الاستجابة الانفعالية عند الجمهور»؛[2]كان للون دور فعال في عملية التأثير على المتفرج ولقد استعملها مصمم الإضاءة في العرض ليحقق الاستجابة بين الجمهور والمشهد.

ولكن هذه الألوان تختلف في ثقافات الشعوب فكل شعب له مدلولاته الخاصة على حسب مرجعياته الثقافية.

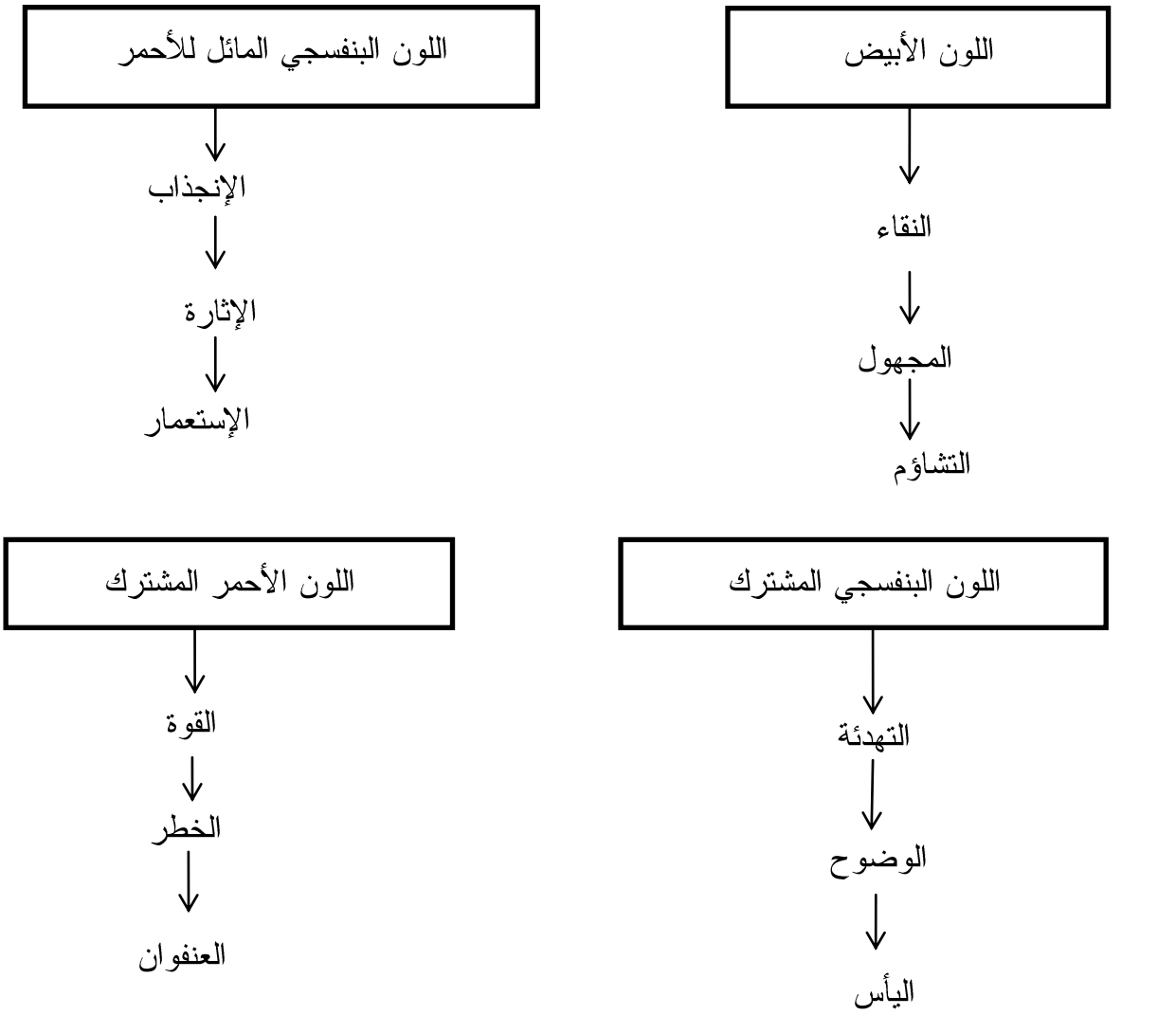
فتلونت الإضاءة في المسرحية التي كانت في خلفية الخشبة على شكل بقع هندسية (دائرية) بأربعة ألوان اللون الأبيض، البنفسجي، البرتقالي المائل للأحمر، والأحمر،

---

[1] محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، ص: 270.

[2] نبيل راغب: أفاق المسرح، دار الغريب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2001، ص: 105.

باستثناء الظلمة التي كانت مرافقة للألوان وبالحديث عن الألوان التي يرتبط فيها كل لون بحدث ودلالة وسوف نبين ذلك في المخطط التالي:



الشكل رقم 2: مخطط يوضح دلالة الألوان

فهو لم يضع هذه الألوان اعتباطيا بل كان قصداً، لأنها تخفي عدة مضمرات وسنوضح ذلك من خلال مخطط تغير الإضاءة الملونة المرافقة لبعض المشاهد:

الشكل رقم 3: مخطط تغير دلالة الإضاءة الملونة

1.2.**اللون الأبيض:** إذا قلنا اللون الأبيض فنحن نقف أمام «الصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار»[1]، ففي العديد من الثقافات الآسيوية كالصين وكوريا، الأبيض هو «معنى الحزن والموت عند الصينيين، وقد كان اللون الأبيض خلال القرن التاسع عشر يستخدم في الجنازات أحيانا في بريطانيا للإشارة إلى طهارة أو نقاء المتوفي وخاصة حين يكون في سن الطفولة»؛[2] فاللون الأبيض عند الصينيين وبريطانيا هو لون للحداد والجنازات.

[1] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص: 143.

[2] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص: 166.

ولكن في العرض يلمح هذا اللون إلى المجتمع الجزائري الذي غاب منه السّلام والبساطة والاستقرار التي كانت سائدة في وقت مضى، مجتمع غلب فيه اللون الأسود الدال على الحزن والتشاؤم من الوضع المأساوي الذي كان يعيشه، ويظهر هذا من خلال خطاب "محمد فلاق" في وصف الشعب الجزائري على أنه شعب لا يستطيع التقدم إلى الأمام من خلال رفضه الحضارة الرومانية.

2.2. **اللون البنفسجي:** يرمز هذا اللون في الثقافات الغربية إلى «الملوك والنبلاء والإمبرالية وخصوصا في مجتمعات أوروبا»؛[1] فاللون عند المجتمع الأوروبي مرتبط بالملوك، أما في تايلاند هو «لون الحداد عند الأرامل».[2]

أما في الثقافة الشرقية هو «الوضوح ونفاذ البصيرة والعمل العاقل والتوازن بين الأرض والسماء، الحواس والروح، الشغف والذكاء، الحب والحكمة»[3]؛ فهذا اللون في البلدان العربية أخذ معنى الاعتدال والتوازن والحكمة.

وهذا اللون بمشاركته مع الظلام في المسرحية سوف يحمل معنى ضمني نحو اليأس والكآبة في عدم تقبل الشعب الجزائري الانفتاح مع الثقافة الإسبانية والتركية.

---

[1] على ماذا يدل اللون البنفسجي: 18-04-2021، 12:00، https://www.albwabe.com

[2] أحمد ناصر: معاني في الألوان في التصميم، 4-05-2021، 23:46 https://ambilarabia.com

[3] كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، مر وتقديم: محمد محمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص: 119.

3.2. **البرتقالي المائل للأحمر:** إن أول ما يرمز إليه هذا اللون هو «الدفئ والإنجذاب والذوق والشوق»،[1] ولكن عند ميله للأحمر يلمح إلى العدوانية وهذا من خلال ما تحدث عنه محمد فلاق عن الإستعمار الفرنسي الذي كان يمثل الهيمنة والعدوانية والعنف

4.2. **اللون الأحمر:** إن اللون الأحمر هو «اللون التقليدي لحفلات الزفاف، في الثقافات الهندية يرمز معنى اللون الأحمر إلى النقاء وغالباً ما يستخدم لفساتين زفافهم»؛[2] هذا اللون يرمز إلى فستان الزفاف، كما يرمز «عند الهندوس إلى الحياة والبهجة»؛[3]فقد دل الأحمر عند الهندوس على السرور والسعادة والحياة.

كما يدل على «الحيوية والقوة والخبرة والامتلاء بالحياة إنه يرتبط بالريادة والجهد الخلاق والتطور»[4]

---

[1] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة معامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص: 143.

[2] معنى اللون الأحمر، 19-04-2021، 01: 11https://mo3nayblogspot.com

[3] أحمد مختار: اللغة واللون، ص166.

[4] أحمد مختار: اللغة واللون، ص: 238.

ولكن في حوار "محمد فلاق" فقد ارتبط بمعنى خفي ضمني تمثل في العنف والحقد والدم والحزن فيما تركه الإستعمار الفرنسي من جروح وأزمات خلفت الكثير من الآلام للمجتمع الجزائري ومع مرور الوقت ظلت المخلفات والذكريات الأليمة.

وفي مشهد آخر برز التضاد اللوني بين الضوء الأبيض المركز على الممثل والعتمة العامة التي اكتسحت خشبة المسرح، ليمثل الضوء الأبيض شعلة أمل للشعب الجزائري، بينما يوحي الظلام بدلالات الخوف والقلق من المحنة خاصة بعد الإعلان عن نتائج الانتخابات وتفوق الجبهة الإسلامية للإنقاذ في مرحلة الأولى.

وخلاصة القول أن مصمم الإضاءة لم يوظف الإضاءة من الناحية التقنية فقط بل أعطى أبعاد جمالية وفنية ذات ايحاءات وعلامات سيميائية، كما استعان باللون لإبراز الفكرة وتوضيحها وتحقيق جو انفعالي ثقافي وهذه الألوان تحمل في ثناياها الرؤية التفسيرية للعرض المسرحي.

3.الأزياء:

تلعب الأزياء دوراً كبيراً في العرض المسرحي فهي تساعد المشاهدين التعرف على الشخصية المسرحية وعلى خصائصها المميزة، كما أنها تشكل جسر يربط بين عناصر العرض الحية والجامدة.

حيث جاء في المعجم المسرحي الأزياء هي «اللباس الذي يرتديه الممثل في العرض أثناء أدائه للدور، ويلعب دوراً أساسيا في تحوّل المُمثّل من ذاته كإنسان إلى الشخصية التي يؤديها»؛[1]يمكن القول أن اللباس في المسرح يختص بالممثل وعندما يتقمص الدور فيحوله من إنسان عادي إلى شخصية ممثلة أو مؤدي لدور.

وتعرف جوليان هلتون الملابس «فالملابس المسرحية على المشجب أو في خزينة الملابس لا تعدو أن تكون جمادًا لا روح له، لكنها ما تعتلى جسد الممثل حتى تصبح جزءًا حيًا من شخصيته»؛[2] الملابس عندما تكون في الخزانة تكون جامدة بدون وظيفة ولكن عندما يرتديها الممثل يصبح لها دور فعال في بناء الشخصية.

كما يعرف أيضا الزي المسرحي «المظهر الخارجي الذي يحمل الدلالات السايكولوجية ومعاني وصفات الشخصيات المسرحية ويعتمد الإحساس بها، على استجابة المتلقي، من خلال وعيه وإدراكه وحكمه الجمالي»[3].

بمعنى أن الزي يمثل المظهر الخارجي للشخصية كما يحمل دلالاتها وصفاتها، مما يترك استجابة للمتلقي من خلال معرفته وإدراكه للأشياء ليصدر عنه حكم جمالي.

عند مشاهدة عرض "الديناصورات" نرى أن الشخصية مكسوة بملابس بسيطة لها دلالتها وخصوصيتها التعبيرية القابلة لعدة تأويلات مختلفة، ولهذا قدم لنا ملابس بألوان صَاحَبَتْهُ طيلة العرض لشد انتباه المتفرج وهي الأسود والأحمر والأبيض.

كما أن اختيار الألوان كان نابع من ثقافة اجتماعية تحملها الشخصية، وكل مجتمع تختلف مدلولاته عن ذلك فاللون الأسود «يشيء بدلالة الحداد عادة»[4]، واللون الأبيض

---

(1) ماري إلياس وحنان قصاب حسين: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص: 241.

(2) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص: 167.

(3) روعة بهنام شعراوي: "الزي المسرحي بين الإدراك الحسي والحكم الجمالي"، مجلة الأكاديمي، ع44، (د. م)، (د. ت)، ص: 89.

(4) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص: 170.

الذي يدل على الصفاء والسلام في مجتمع ما، قد يدل على الحداد في متجمعات أخرى كالمجتمع الصيني مثلا.

فالألوان تحمل «دلالات رمزية معروفة منذ القدم فإذا كان المسرح لم يتفرد باكتشافها فقد تفرد باستخدامه الدائب وتوظيفه المكثف المستمر لها»؛[1]كانت الألوان رمزية في تعبيرها منذ القديم، وإن كان المسرح لم يكتشفها إلا أنه كان يستخدمها بكثرة في العروض المسرحية، ولقد استعان "محمد فلاق" بزي واحد طوال العرض.

1.3. القبعة:

يرتدي" محمد فلاق" قبعة مستديرة سوداء اللون مع شريط أحمر وتعرف هذه القبعة «في الولايات المتحدة الأمريكية بديربي وابتكرها في الأصل توماس وويليام بولر، صانعو القبعات في لندن سنة 1949م يتم ارتداؤها تقليديا مع شبه رسمي وملابس غير رسمية».[2]

وشكل هذه القبعة على هيئة بيضة أو خوذة حيث كانت تدل على الوضع الاجتماعي المأساوي وكرمز إنساني ثقافي، وصاحب هذه القبعة ينظر

---

(1) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص: 159.

(2) قبعة سوداء: 23-04-2021، 14:04، https://or.wikipedia.org

للجانب المظلم والأسود للأشياء، ولكنه دائمًا سواد مبرر أما الشريط الأحمر فقد حمل في طياته معان مضمرة كانت نمثل الخطر وفي نفس الوقت دماء الشهداء الذين ضحوا بأنفسهم في سبيل تحرير البلاد.

2.3. القميص:

قميص أسود اللون مع بقع صغيرة بيضاء، حيث حدد فيه فتحة لرقبة وأكمام طويلة ونوعية هذا القميص من قماش رقيق، حيث يمثل الأسود «النظرة التشاؤمية، النظرة السلبية للحياة على اعتبار الأسود سلباً للون نفسه، إنه يمثل الاستسلام النهائي والتخلي عن كل شيء»[1]؛ فالأسود مثل غياب السلام كما يوحى إلى حالة الضيق والتبرم والحزن على ما ألته الجزائر، أما البقع البيضاء فهي بدورها تبعث بصيصا من الأمل نحو السّلم والسلام مما تشير إلى تفاؤل الممثل بمستقبل أفضل.

3.3. السروال:

لباس قديم جدًا تلبسه كل الشعوب وكل الأجناس وقد لبسه "محمد فلاق" باللون الأسود الفاتح مع حمالات حمراء بأزرار وهذه الحمالات عبارة عن حزامين مرتبطين بالسروال ويتم تشبيكهم من الأمام والخلف.

4.3. حذاء أسود:

[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص: 237.

حذاء أسود منقط باللون الأبيض وهنا يأتي الجمع بين اللونين الأسود والأبيض ليحمل كل واحد منهم معنى ضمني الأبيض يمثل النور «الصبر على الحزن والمحن»؛[1] والأسود غياب النور وهذا الاجتماع لم يأت إلا ليدل على الواقع الذي يعيشه الممثل والمجتمع الجزائري.

والسواد الذي يغلب على اللباس يوحي بالكلاسيكية في الشكل، حيث تذكرنا ملابس "محمد فلاق" بالممثل الكبير تشارلي تشابلين "Charlie Chaplin" في أدائه من خلال التمثيل وتعابير وجهه في أفلامه الصامتة، حيث نجد أن هناك تشابه في ملابس والشخصية بين تشارلي ومحمد فلاق، ولطالما عبرت شخصية "شارلو" عن سخطه من الظروف الاجتماعية مما أدى به إلى النقد الاجتماعي والسياسي لطبقة البرجوازية في وقت لم يكن أحد يجرؤ على فعل ذلك ومن هنا ملاحظة مدى تأثير شخصية "تشارلي تشابلين" على "محمد فلاق"، وقد صرح بذلك في لقاء صحفي «تشابلن قلب حياتي رأس على عقب. كنت صبيا خجولًا جداً، وتشارلي أدخلني عالم الخيال الإبداعي الممتع، إذ كانت حواديته تكسر صمتي الخجول المعتاد لأحكيها بكل جرأة لكل من أصادفه فور عودتي من حصص الخميس السينمائية، وأزيد عليها أحداث سيريالية من خيالي تفجر قهقهته كل من يسمعها»[2].

(1) كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، ص: 66.

(2)–سفيان البالي: محمد فلاق كوميديا جزائرية تحارب على كل الجبهات 28-03-2021، 02:36 https://manshoor.com

فمن هنا بدأت سخرية الممثل من الظروف الاجتماعية والسياسية التي يعيشها المجتمع الجزائري في فترة العشرية السوداء.

هنا نقول أن اختيار الملابس والألوان لم يكن صدفة وإنما كان اختيار عن قصد لأنهما يفصحان عن «المهنة والانتماء الاجتماعي والقومي ويمكن التعرف إلى الحقبة الزمنية والتاريخية، من خلال الملابس، ناهيك عن أنها تشير إلى الوضع المادي أو الذوق وفصول السنة ».[1]

فالملابس حددت لنا انتماء الممثل اجتماعيا وقوميا كما عرفت بحقبة زمنية وتاريخية مرت بها الجزائر و أشارت إلى الوضع المادي للمجتمع الجزائري وذوق الممثل المتأثر بتشارلي شابلين.

4. الموسيقي:

تساهم الموسيقى المسرحية في تشكيل العرض صوتيا؛ فهي تخلق جمالًا يجعل المتلقي يحلق في عالم الخيال، كما أنها تصور آلام وآمال بواسطة أنغامها من خلال لغتها المعبرة والمشحونة بالمشاعر والأحاسيس، وتساعد أيضا في تشكيل الحالات النفسية والشعورية لشخصيات وإيصال الأفكار إلى المتفرجين والتأثير في المتلقي.

والموسيقى تعد «لتصاحب بعض الحوار أو تفصل بين المشاهد وبعضها بعض، وهدف هذه الموسيقى هو خدمة التأثير بالوقوف إلى جانب فن التمثيل وفن الممثل وهي أحيانا ما تكون خلق الحوار التمثيلي وأحيانا ما تكون قبل إسدال ستار الفصل للحظات، في محاولة منها لتصعيد الموقف الدرامي إلى الأعلى».[2]

---

[1] نديم معلا: لغة العرض المسرحي، (د. د)، (د. م)، (د. ط)، (د. ت)،ص: 65.

[2] كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مر: إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص: 294.

المقصود أن الموسيقى من واجبها مصاحبة أداء الممثل فتارة تكون في خلق الحوار وتارة أخرى تكون قبل إنزال الستائر، والموسيقى لها أسبقية التدخل في تصعيد الحدث الدرامي إلى القمة.

وعدت الموسيقى من أهم مكونات العرض المسرحي لتضاف «إلى العناصر المنظورة في الديكور، ومن الممكن أن يعهد بالموسيقى إلى مؤلف موسيقى ليخلق موسيقى جديدة أو إلى ناقد موسيقى ليختار النصوص الموسيقية التي تتصل بروح المسرحية وليجدد لحظات المسرحية التي يجب أن تخفف فيها الموسيقى أو تتداخل».[1]

من خلال القول يتضح أن الموسيقى تكون مختارة من طرف مؤلف أو ناقد بشرط أن تتلاءم النصوص الموسيقية مع المسرحية.

ويرى فؤاد زكرياء أن «للموسيقى لغة خاصة بها، ولهذه اللغة عناصر لا يؤدي كل منها عملهُ على حدى، وإنما تتضافر وتتشابك كلها سويا في إخراج المؤلفات الموسيقية وهذه العناصر هي الإيقاع، واللحن، والتوافق الصوتي، والصورة أو القالب».[2]

للموسيقى لغة خاصة، فهي لا تعمل بمعزل عن العناصر الأخرى وإنما تكون متشابكة ومتماسكة في خدمة العرض المسرحي من خلال ترابط عناصرها المكونة من إيقاع، لحن وتوافق صوتي.

كما تعتبر الموسيقى جزءًا متمما للعمل المسرحي، فهي تضفي عليه صورة جمالية فنية متميزة فدلالة الموسيقى غير محددة بشكل واضح، بل تتوقف على توظيف الذي يريده المخرج من ناحية وعلاقتها بالعناصر الأخرى من ناحية ثانية، وطبيعة الحدث من ناحية أخرى، ويضاف إلى ذلك أن المسرح الجزائري «ارتبط بالغناء وبلغة خفيفة قادرة على

---

[1] فيليب فان تيجام: التكنيك المسرحي، تر: يوسف البدري، مؤسسة بور سعيد للطباعة، مصر، (د. ط)، (د. ت)، ص:100.

[2] فؤاد زكريا: التعبير الموسيقي، مكتبة مصر للطباعة، مصر، (د. ط)، 2009، ص: 218.

توصيل الفكرة والتعبير الفني، وإرضاء ذوق المتفرج، ومن جهة أخرى ارتبط بالفكاهة أيضا، ولذا غلبت سمة الفكاهة على طريقة الأداء حتى في المسرحيات الجدية».[1]

لقد ارتبط المسرح الجزائري بالغناء والضربات الإيقاعية الخفيفة التي تعبر عن الفكرة وتلبي ذوق المتفرج، ولقد اسم المسرح بالفكاهة حتى في المسرحيات الجدية.

اعتمد المخرج موسيقى مناسبة للمسرحية صاحبته طيلة العرض المسرحي لتوضح لنا مكنونات النص الدرامي، فكانت الموسيقى في بداية المشهد تراجيدية وفي مشهد آخر استعمل موسيقى خفيفة أمازيغية ممزوجة بحركات ورقصات "محمد فلاق" التي تكشف عن الحالة النفسية له وكان ذلك في مشهد فوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ في الدور الأول، مما جعل الشعب الجزائري يتخوف من فوزه في الدور الثاني فكانت مدة خمسة عشر يوم فرصة انتهاز لفعل أي شيء.

وأيضا في مشهد آخر استخدم مقطع موسيقي كلمات ولحن جاءت في نشيد وطني ليعبر عن مدى وطنية المجتمع الجزائري. حيث يقول:

قَسَمًا بالنَّازِلَات المَاحِقَات * والدِّمَاء الزّاكِيَات الطّاهِرَات

والبُنُود اللّامعَات الخَافِقَات

جاءت هذه الألحان مكملة لمضمون النص الدرامي فهي تعبر عن الوطن وعن أمجاده وثواره الذين ضحوا بالنفس والنفيس من أجل تحرير الجزائر وأن تكون حرة مستقلة، وهذا اللحن لم يكن اعتباطيا، بل كان مقصودًا ليعبر عن وحدة وتآزر الشعب الجزائري في المواقف الصعبة والتذكير بالماضي الذي يعبر عن الحاضر.

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص: 474.

وقد اعتمد المخرج في تعميق الحدث الدرامي أكثر بصوت "محمد فلاق" الذي كان يردد النشيد الوطني بألحانه الشجية التي أثرت في المتفرج وجعلته يتفاعل ويندمج في الجو الدرامي.

وخلاصة القول أن الموسيقى كانت مرافقة للعرض المسرحي فمن خلالها أراد توصيل رسالة إلى ذهن المتلقي من خلال ألحان معبرة عن عواطف ومشاعر إنسانية خاصة التي تختلج نفس الإنسان من خوف ورعب وحزن وفرح.

5. الإخراج المسرحي:

الإخراج المسرحي علم له أساليبه وأصوله ومناهجه المتعددة والمختلفة، فهو يقوم بتحويل النص المكتوب إلى عرض فيه، إذ يعد الإخراج من أهم وأصعب المهن من خلال الإعداد والتخطيط والتنظيم لجميع مكونات العرض.

إذ جاء الإخراج في المعجم المسرحي «بمعناه الواسع للكلمة يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور، وموسيقى وإضاءة، وأسلوب الأداء، والحركة إلخ، وصياغتها بشكل مشهدي. وهذه العملية يمكن أن تصل إلى تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحميل توقيعه »[1].

فالإخراج يتضمن تحديد جميع العناصر المكونة للعرض من ديكور، ملابس، موسيقى...إلخ، والتعبير عنها في شكلها النهائي في مشهد، وكل هذه العناصر المذكورة تكون مساندة للمسرحية أي لقول المخرج أو رؤيته التي قد تختلف عن رؤية مؤلف النص أو تتطابق.

ويعرف الإخراج أيضاً بأنه «عملية تنسيق كافة العناصر الفنية المكونة للعرض المسرحي في وحدة فنية واحدة، ويقوم شخص واحد في الغالب بعملية الإخراج

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسين: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات، المسرح وفنون العرض، ص: 7.

»؛[1]الإخراج عملية تنظيم جميع العناصر المؤسسة للعرض المسرحي في كتلة فنية واحدة والإخراج لا يتعدّى شخص واحد.

يعد المخرج العنصر الأساسي لإنتاج أي عمل فني بمساعدة طاقم العمل، فدون المخرج لا يمكن للمسرح أن يعيش، فهو المسؤول عن كل صغيرة وكبيرة في المسرح، فمهمته الأولى تحويل النص المسرحي الجامد إلى عرض حي متحرك.

والمخرج لا يظهر على خشبة المسرح لكن من خلال عمله المتميز «تظهر بصمته واضحة على أداء الممثلين وحركتهم وسكونهم، وإيقاع العرض وألوان الديكور والإضاءة والملابس وحيوية العرض وإتزان العلاقة بين مختلف العناصر وتناسقها»؛[2]فكل هذه العناصر المنسجمة والمتناسقة تحقق نجاح العرض من فشله من خلال بصمة المخرج ورؤيته الفكرية والفنية.

وفي مسرحية "الديناصورات" لعب "محمد فلاق" الدور المزدوج كممثل ومخرج في آن واحد، فقد «أصبح المخرج هو المعد والمؤلف والسينوغرافيا ومعظم الأحيان هو الممثل أيضاً، ويخشى أن يتحول ذات يوم إلى متلقي أيضاً، وبذلك أفرزت هذه المرحلة ظاهرة المخرج المؤلف، أو ما يسمى بـــ "هيمنة المخرج" على الحالية المزاجية »؛[3] هذه المقولة جسدت دور محمد فلاق في التمثيل والإخراج معاً.

إذ سعى "محمد فلاق" في أن يكون مخرج مهيمن على الحركة المسرحية لأنه أدرى بمكونات العرض المسرحي، فقد اِستعان في عملية الإخراج التي تحمل في ثناياها العديد من التيمات المضمرة ثقافته الواسعة والمكتسبة في فهم الأعمال المسرحية وتوظيف عناصره البصرية في أحسن توظيف.

---

[1] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص: 56.

[2] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص ص 56-57.

[3] عبد الناصر حسو: مفردات العرض المسرحي، عروض مسرحية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، (د.ط)، دمشق، 2010، ص: 03.

1.5. الأداء التمثيلي:

يعتبر الممثل الركيزة الأساسية في العملية المسرحية فهو ناقل للأفكار والقادر على تجسيد الدور من خلال أدائه الذي يعد «أحد العناصر الأساسية المشكلة لكل عرض مسرحي لأنه يحول النص المسرحي المكتوب إلى فن نابض بالحياة متحرك له مكوناته وأوضاعه وقياساته بواسطة أدواته الجسدية والصوتية»[1]، وهذا ما سعى إليه "محمد فلاق" في التعبير عن حقيقة الواقع الذي يعيشه الجزائري بواسطة حركاته وتعابير وجهه التي تحمل الكثير من المضمرات كطرد المستعمر الفرنسي بإستعمال حركة اليد، فلكل حركة أو وضعية يقوم بها الممثل لها معنى ودلالة فهو عبر تلك الحركة عن أفكار ومواقف خدمت العرض، فقد إستطاع "محمد فلاق" أن ينجح في أن يكون ممثل ومخرج معاً خاصة في نقل المتفرج من مشهد كوميدي ساخر إلى مشهد تراجيدي حزين.

2.5. الديكور:

لقد ساعد الديكور المشاهدين على فهم العرض المسرحي ومعرفة البيئة المادية التي يحدث فيها الفعل المسرحي، وإذاً «كان مصمم الديكور له الحرية في صنع ديكور فإنه لا يستطيع أن يستسلم لهواه الخاص، فلا يجب فقط أن يتسلل إلى جو الموضوع بل يعرف أيضاً ترجمة هذا الموضوع الذي يريد المخرج إظهاره »[2].فمصمم الديكور يجب أن ترتبط رؤيته برؤية المخرج ليأتي الديكور متناسق مع الجو العام للمسرحية.

وعلى الرغم من بساطة ديكور العرض لكنه عرض ملامح رمزية وضمنية، وضمنية الديكور كان مقتصرا على بعض العناصر " آلة البيانو"، "آلة الناي"، "الكرسي"، "الميكروفون"، "ستارة"، أرادة للعرض الكثير من التفاصيل وشكلت هذه العناصر لوحة تعبيرية ضمنية مطابقة لرؤية المخرج.

---

[1] نديم معلا: لغة العرض المسرحي، ص 121.

[2] فيليب فان تيجام: التكنيك المسرحي، ص: 49، ص: 50.

3.5. الإضاءة:

يجب على منظم الإضاءة ِاستشارة ومناقشة المخرج على كل التفاصيل المتعلقة بالإضاءة في وضع الكاشفات وكمية الضوء وتوزيع الألوان البصرية المناسبة للعرض، ويجب أن نشير إلى أن إضاءة المسرح تتم بالكيفيات التالية: «الإضاءة العامة (الإنارة) والإضاءة المركزة (داخل بقعة) وراح بعض المسرحيين يلونون الإضاءة عن طريق فلترات على الكاشف أو أمامه تحديداً»[1]، وهذا ما طبقه المخرج في عرضه. حيث تباينت الإضاءة بين الشّدة والخوف إذ تم توضيح دخول الممثل بشكل خاص على المسرح.

وفي مشهد آخر اِستخدم بعض الألوان الضوئية التي تحصل في ثناياها العديد من المضمنات كالحزن والعنف والصبر على المحن ثم أصبحت الإضاءة على محمد فلاق بشكل دائري يبين مدى إحباطه ويأسه من ذلك الوقت والوضع الذي يعيشه.

فالإضاءة ساعدت المخرج والممثل في توضيح وتفسير العرض.

4.5. الأزياء:

تعتبر الأزياء من العناصر الهامة في العرض المسرحي والعلمية الإخراجية بما تحمله من دلالات ضمنية وإيجابية تعبّر بطريقة غير مباشرة عن أبعاد الشخصية المجسِّدة للمسرحية، فيجب أن تلائم جسده وحركاته ومواقفه أثناء العرض لأنها « دلالة ملبسية قابلة للتأويل يحملها الممثل في أثناء تجسيده لشخصية معينة على فضاء المسرح »؛[2] فالملابس داخل العرض تصبح علامة قابلة لعدة تأويلات وقراءات.

---

[1] حيدر جواد كاظم العميدي: التاريخانية في أزياء العرض المسرحي العراقي، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، ص: 231.

[2] حيدر جواد كاظم العميدي: التاريخانية في أزياء العرض المسرحي العراقي، ص: 231.

ومصمم الأزياء لا يعمل «بمعزل عن الآخرين، بل يتم عمله من خلال العلاقة الوثيقة مع المخرج»؛[1] فمصمم الأزياء يجب أن تربطه علاقة مع المخرج فهو الذي يقدم له توجيهات وبعض الإرشادات .

وقد كان اِختيار المخرج لملابس الممثل "محمد فلاق " التي توحى بدلالات مضمرة جاءت متناسقة في الشكل واللون كشف من خلالها عن واقعه المعايش دون المبالغة ففحصت هيأته عنه قبل أن يفصح هو عن نفسه ، فجعل المتفرج يتنبأ بموضوع المسرحية.

5.5. الموسيقي:

غالباً ما تعد الموسيقى والصوت جزئين متممين للعمل المسرحي الناجح، وهذه الموسيقى يجب أن تكون ملازمة إلى ما يعرض على خشبة المسرح من ناحية بشكل والمضمون ويبقى اِستعمالها مرتبط برؤية المخرج.

إذا اِعتمد مخرج الموسيقى في مسرحية "الديناصورات" موسيقى غير مسجلة هيّأت لنا الجو الخاص للمشاهد من خلال اِستعماله لآلة البيانو وآلة شرقية نفخية تستعمل في التخت الشرقي وهي آلة الناي وهذه الموسيقى كانت تشتد أحياناً وتلين أحياناً أخرى فاِرتبطت بالإيقاع الداخلي لشخصية "محمد فلاق" والحدث الدرامي بشكل ضمني في تجسيد المعانات والألم اللذين عاشهما الممثل والجزائريون خلال مرحلة دموية، وكأن المخرج أراد أن يبرز لنا هوية محمد فلاق.

وبعد أن تطرقنا إلى علاقة المخرج بتلك العناصر اِتضح أن المخرج هو سيد العمل المسرحي الذي يتحكم بكافة القرارات الإبداعية من اِختيار الممثلين والديكور، الأزياء والإضاءة، والموسيقى فهو صاحب الخلطة السحرية التي تضفي للعرض جمالية فنية وتقنية.

---

[1] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص: 73.

6. الإخراج التلفزيوني:

المشاهد لعرض "الديناصورات" يرى أن المسرحية تعرض على شاشة تلفزيون «على شكل لقطات متتابعة عن طريق الكاميرات، لتبين لنا أن معظم هذه اللقطات سوف تحصر لنا الأحداث، خلال أشخاص الممثلين الذين يتحركون ويتحدثون خلال(كادر) إطار ضيق هو حجم اللقطة، مما قد يؤدي إلى فوات الفرصة على مشاهد التلفزيون لكي تبين العلاقة العامة بين الممثلين وبين كافة أجزاء المسرحية التي تتحرك على مساحة المسرح الكبير، تلك العلاقة التي يراها مشاهد المسرح والتي تسهم في التأثير عليه تأثيرا مقنعا».[1]

نقل المخرج التلفزيوني المسرحية على الشاشة بواسطة الكاميرا الحاملة للعديد من اللقطات والتي سوف تحصر لنا الأحداث التي جرت في موقف أو مشهد معين في إطار ضيق أو ما يسمى بالكادر، وهذا ما يؤدي إلى غياب فرصة المشاهد التلفزيوني في توضيح علاقة الممثلين بجميع أجزاء المسرح وهذه العلاقة لا يدركها إلا مشاهد المسرح فتأثر عليه تأثيرا مقنعا.

إذ وظف المخرج التلفزيوني كامراتين في تصوير العرض، وكان وضعها في زوايا "يسار المسرح "وكاميرا في"وسط المسرح" لتكون الواجهة الامامية.

1.6. كاميرا يسار المسرح:

كانت بلقطة قريبة صورت الممثل من أعلى رأسه حتى حزامه وهذه اللقطة أظهرت لنا تعبيرات وجهه وإنفعالاته حسب ما يحتاجه المشهد فنأخذ مثلا مشهد شرط والد الفتاة الفرنسية من محمد فلاق تغيير ديانته "الإسلام"إلى الديانة المسيحية للقبول بزواج من ابنته فتغيرت تعابير وجهه إلى الرفض والغضب، وهذه التعبيرات كانت محملة بالكثير من

---

[1] محمد عبد الكريم الزنكوي: "تقنيات الافراج التلفزيوني للعرض المسرحي مسرحية "الصيدة بلدن" نموذجا"، مجلة كلية الآداب، ع 50 أكتوبر 2018، (د.م)، ص: 6.

المعاني الضمنية كالخوف من الوقوع في مشاكل والدخول في دين يبيح ما حرمه الإسلام فهذه القطة عكست ردت فعله بشكل واضح.

2.6. كاميرا الوسط:

فلقد استعمل اللقطة البعيدة لتصوير الممثل من أعلى رأسه إلى القدم مع جزء من خشبة المسرح وهذه اللقطة خصصت لمتابعة حركة "محمد فلاق" على المسرح إذ أن حركة الكاميرا كانت «اقترب منه تدريجيا لإظهار مزيد من التفاصيل أو تبتعد عنه لاستيعاب جزء أكبر من المكان أو الحركة حوله»؛[1] ساهمت حركة الكاميرا سواء في الاقتراب او الإبتعاد وإظهار الكثير من تفاصيل العرض بداية من حركة الممثل وصولا إلى السينوغرافيا.

ومن هنا يظهر مدى «تفوق التلفزيون على المسرح في أن مشاهدى المسرح لا يرى كل منهم المنصة إلا الزاوية التي يتيحها له مقعده في الصالة، أما في منصة التليفزيون فتتغير كلما انتقل المخرج من كاميرا إلى كاميرا وبهذا يتاح للمتفرج أحسن مقعد للمشاهد باستمرار»[2].

التلفزيون يتيح للمشاهد فرصة أكبر في مشاهدة تفاصل المسرحية قد لا يراها وهو جالس على مقعد صالة المسرح.

والمشاهد لهذا العرض يرى أن هناك علاقة وطيدة بين عمل المخرج المسرحي والمخرج التلفزيوني في استفادة كل منهما من الآخر واهتمامهما في التعبير عن القيم الفنية والفكرية والجمالية.

---

[1] عبد الخالق محمّد علي : فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي، دار المحجة البيضاء، بيروت. لبنان، ط 1، 2010، ص: 288.

[2] يوسف الشاروني : مع الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. م)، 1989، ص :40.

تقوم اللسانيات التداولية على مجموعة من المفاهيم والإشكاليات والقضايا التي تعدّ من صميم موضوعها، باعتبارها تهتم بالمعنى المراد داخل السياق بين متحدث بعينه ومتلقي، ومن القضايا التي تدرسها وتأخذ بالتحليل قضية الإحالة، الإشاريات، أفعال الكلام والحجاج... ألخ، وبالتالي سنحاول تحديد مدلولات هذه القضايا بشكل مفصّل نظريا وتطبيقيا.

ثانيا: القضايا التداولية

1. الإحالة:

لقد تطرّق العديد من الباحثين إلى مصطلح الإحالة من بينهم الباحثان مايكل هاليداي " Michael Halliday" (1925-2018) و رقية حسن(1931-2015) حيث استعملا «مصطلح الإحالة استعمالا خاصا، وهو أنّ العناصر المحلية كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لا بدّ من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها وتتوفر كلّ لغة طبيعية على عناصر تمتلك خاصية الإحالة، وهي على حسب الباحثين: الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة. تعتبر الإحالة علاقة دلالية، ومن ثم لا تخضع لقيود نحوية، إلاّ أنّها تخضع لقيد دلالي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه».[1]

معنى ذلك أنّ العناصر اللغوية الموجودة داخل النص مهما كان نوعها، لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، وإنّما تحتاج إلى مرجع يفسّرها أو يشير إليها، وأيّ لغة لها عناصر تملك ميزة الإحالة ولكن هذه العناصر لا يتم الترابط بين أجزائها إلا من خلال أدوات الإتساق الإحالي، وهي الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة، وهذه

[1]محمد خطابي: لسانيات النص ندخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص:16 ص 17.

الإحالة يكون فيها العنصر المحيل والمحال إليه تربطهما علاقة دلالية فما على القارئ أن يستخدم فكرة لفهم المعنى من خلال السياق الذي جاء فيه.

وقد أشار روبرت دي بوجراند"RobertDe Beaugrande" (1946-2008) في تعريفه للإحالة بأنها "العلاقة بين العبارات والأشياءobjects والأحداث events والمواقف situations في العالم الذي يدل عليه بالعبارات"[1].

تحدث دي بوجراند عن أنواع الإحالة إما تكون داخلية لا تخرج عن النص وإما خارجية من خلال عناصر موجودة في النص تشير إلى ما هو خارجي.

كما يعرف نعمان بوقرة الإحالة بأنها «علاقة قائمة بين الأسماء والمسميات، فهي تعني العملية التي بمقتضاها تحيل اللفظة المستعملة على لفظة متقدمة عليها، فالعناصر المحلية كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، وصورة الإحالة استخدام الضمير ليعود على اسم سابق أو لاحق له بدلا من تكرار الإسم نفسه»[2].

1.1.أنواع الإحالة:

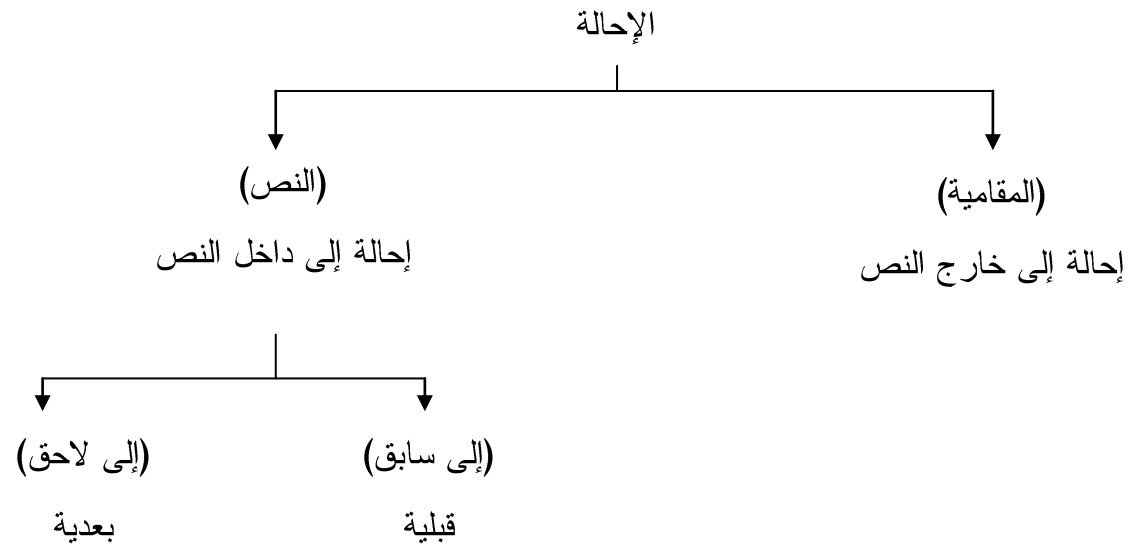
يقسم محمد خطابي الإحالة إلى «نوعين "الاحالة المقامية" و "الاحالة النصية". وتتفرع الثانية الى: إحالة قبلية واحالة بعدية"».[3]

---

[1] روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص: 320.

[2] نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 81.

[3] محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل الى انسجام الخطاب، ص:17.



الشكل رقم 01: مخطط أنواع الإحالة

1.1.1 الإحالة المقامية:

وهي «إحالة عنصر لغوي إحالي إلى عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم حيث يرتبط عنصر لغوي الحالي بعنصر إشاري غير لغوي هو ذات المتكلم».[1]

فالإحالة المقامية مرتبطة بعنصرين الأول لغوي إحالي موجود داخل النص كالضمائر وغيرها، والثاني إشاري غير لغوي يحيل إلى أشياء في العالم الخارجي وهذا النوع يرتبط فيه النص بسياق المقام بشكل غير مباشر.

ومن أمثلة ذلك ما جاء في مسرحية "الديناصورات "قوله: «جاو العرب /.../ جايين من الصحراء واحنا صحراء D'abord Malim et en plus Ils Sont Mailm

[1] محمد خطابي : لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص: 17.

2 الأزهر الزناد : نسيج النص بحث فيما يكون الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص: 119.

جايين لتحت للصحراء، بداو يتخلطوا معانا شويا شويا حتى اليوم ماعلابلناش شكون حنا و شكون هوما »[1]. (22:10)

احتوت العبارة على إحالة مقامية تمثلت في ضمير المتكلم "نا" في لفظة "معنا" التي تعود على الأمازيغ الذين لم يذكرهم في العبارة إنما عرفناهم من السياق الخارجي، ويشير" محمد فلاق" بطريقة مضمرة في أن العرب والأمازيغ شعبا واحدا يحملان وحدة وطنية وهوية جزائرية واحدة بحيث جعل الصحراء مثل نقطة إلتقاء.

ونجد قوله أيضا:« واش تخلوهم يحقرونا هنا في بلادنا »[2]. (59: 32)

ورد ضمير الغائب المتصل "هم "في لفظة "تخلوهم" التي تعود إلى مرجع غير مذكور وهم عمال السفارة الفرنسية.

كما كان لضمير المتكلم المتصل "نا" مواضيع كثيرة في الأفعال والأسماء في لفظة "يحقرونا" و "بلادنا" اللذان يحيلان إلى متكلم خارج النص وهو الشاب الجزائري وإلى بلاده الجزائر.

إذ يحمل هذا القول معنى خفي في العنف الذي يتعرض إليه الشعب الجزائري من قبل الحراس الفرنسيين العاملين في السفارة.

2.1.1.الإحالة النصية:

وهي احالة على «العناصر اللغوية الواردة في الملفوظ، سابقة كانت أو لاحقة ».[3]

هذا يعني أن الإحالة النصية تعود إلى ملفوظ داخل النص فيكون العنصر المحيل والمحال إليه موجودان في النص وعلى القارئ البحث عن المحال إليه الذي يكون تارة سابقا وتارة لاحقا.

وتقسم الاحالة النصية الى قسمين:

---

[1] مسرحية الديناصورات.

[2] مسرحية الديناصورات.

[3] الأزهر الزناد: نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، ص: 118.

1.2.1.1 إحالة على السابق وتسمى (قبلية):

هي «تعود على مفسر سبق التلفظية، وهي أكثر الأنواع دورانا في الكلام»[1]؛ ويشير هذا النوع إلى ملفوظ ذكر سابقا في النص، ومن أمثلة ذلك ما ذكر في المسرحية من خلال قوله: « ومن بعد جاو لروما هاذوك هبلناهم»[2].(47: 05)

ف "هاذ" في "هاذوك" هي إحالة سابقة على" لروما" المذكورة في نفس القول مما أسهم اسم الإشارة في الربط بين عناصرها، أما "هم "في"هبلناهم" تعود على مرجع سابق وهم "لروما".

وهذه الجملة في مضمونها دلالة ضمنية وهي استخدام الشعب كل الوسائل المتاحة لإخراج الإستعمار الروماني ثقافيا وعسكريا.

2.1.2.2. إحالة على اللاحق وتسمى (بعدية):

وهي«تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص ولاحق عليها»[3]؛ يشير هذا العنصر الى وجود عنصر لغوي يحيل الى عنصر لاحق في النص،ومن نماذج ذلك فيقوله:

«مارانيش عارف علاش! مارانيش عارف علاش!مارانيش عارف علاش! في بلادنا في دزاير والو ما يحكم، والو ما يشد تم»[4].(17: 00).

فضمير المتكلم "نا " في "بلادنا" هي إحالة لاحقة تعود على "دزاير و"النون" حققت الترابط في العبارة لأن المعنى تام والمرجع مذكور فيها.

واستهل" محمد فلاق "عرضه منذ اللحظة الأولى بهذه العبارة التي حملت في ثناياها دلالة ضمنية في عدم قدرة الشعب الجزائري التقدم إلى الأمام أو حتى المحاولة في التقدم.

---

(1) أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص:117.

(2) مسرحية الديناصورات.

(3) أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص: 117.

(4) مسرحية الديناصورات.

وقوله أيضا:« لبس هذيك اللبسة»[1].(55:33)

فقد أحال اسم الإشارة "هذيك" على "اللبسة " وهي إحالة لاحقة.

يتضح من خلال تحليلنا لمسرحية "الديناصورات" وتطبيق عنصر الإحالة عليها أنها احتوت على نسبة معتبرة من وسائل الإحالة كضمائر المتكلم والغائب وأسماء الإشارة التي ساهمت كل واحد منهم في ترابط وتناسق النص بشكل واضح مع ترك دلالات ضمنية في هذه الوسائل.

2. الإشاريات:

تعتبر الإشاريات جانب مهم من جوانب الدرس التداولي فهي «العلامات اللغوية التي لا يتحدد مرجعها إلا في سياق الخطاب التداولي لأنها خالية من أي معنى في ذاتها، فبالرغم من ارتباطها بمرجع إلا أنه مرجع غير ثابت».[2]

فالإشاريات من العلامات اللغوية التي لا يمكن القبض على مرجعها إلا من خلال السياق الذي تستعمل فيه، لأنها لا تشتمل على أي معنى في ذاتها، وبالرغم من تعلقها بمرجع إلا أنه يبقى مرجع غامض وغير ثابت ومستقر لأنه يتغير تبعا لسياق الذي وردت فيه.

كما عرفت على أنها «تلك الأشكال الإحالية التي ترتبط بسياق المتكلم مع التفريق الأساس بين التعبيرات الإشارية القريبة من المتكلم مقابل التعبيرات الإشارية البعيدة عنه"[3].

وفق هذا الطرح فالإشاريات تصنف ضمن الأشكال الإحالية في عملية الفهم والإفهام الموجهة للخطابات التي ترتبط بسياق المتكلم مع التفريق بين التعبيرات الإشارية القريبة من المتكلم مقابل البعيدة عنه.

---

[1] مسرحية الديناصورات.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية،: 117.

[3] المرجع نفسه، ص: 81.

وتعرف أيضا بأنها «مفهوم لساني يجمع كل العناصر اللغوية التي تحيل مباشرة على المقام من حيث وجود الذات المتكلمة أو الزمن أو المكان، حيث ينجز الملفوظ والذي يرتبط به معناه من ذلك «الآن»، «هنا» ،«هناك»، «أنا» ، «أنت» ،«هذا»، «هذه»... وهذه العناصر تلتقي في مفهوم التعيين أو توجيه الانتباه إلى موضوعها بالإشارة في إليه»[1]؛من خلال هذا المفهوم يتضح أن الإشاريات تنتسب إلى الحقول اللسانية التي لا تتحدد إلا بالرجوع إلى سياق معين مع مراعاة الظروف المحيطة به والمتعلقة بزمان ومكان معين وشخصيات.

1.2. أنواع الإشاريات:

يتفق أغلب الباحثين «على أن الإشاريات خمسة أنواع: إشاريات شخصية وإشاريات زمانية، وإشاريات مكانية، وإشاريات اجتماعية، وإشاريات خطابية أو نصية، واقتصر بعضهم غلى الثلاثة الأول، وبعضهم على الأربعة الاخر».[2]

1.1.2. الإشاريات الشخصية:

تتمثل في «الضمائر الدالة على المتكلم وحده مثل أنا أو المتكلم ومعه غيره مثل نحن، والضمائر الدالة على المخاطب مفردًا أو مثنى أو جمعًا، مذكرا أو مؤنثا. وضمائر الحاضر هي دائما عناصر إشارية لأن مرجعها يعتمد اعتمادا تاما على السياق الذي يستخدم فيه».[3]

أي أن هذه الإشاريات تشتمل على ضمائر سواء كانت منفصلة أو متصلة، كما أنها تدل على ضمائر المتكلم أو المخاطب أو الحاضر.

---

(1) الأزهر الزناد: نسيج النص بحث فيما يكون الملفوظ به نصا، ص: 116.

(2) محمود أحمد نحلة: أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص: 17.

(3) المرجع نفسه، ص: 17، ص: 18.

ومن الإشاريات الشخصية التي تحضر داخل خطاب المسرحية قوله:« evuerp al راكم قاع هنايا وأنا معاكم»[1].(12:53)

نلاحظ أن الممثل قد استعمل ضمير الجمع في مخاطبته للمهاجرين الجزائريين في كلمة "راكم" و"معاكم "

وقد استعمل أيضا ضمير المتكلم " أنا " ليشير إلى نفسه بأنه موجود معهم في فرنسا، ووراء هذا الخطاب معان عدة أبرزها سخرية "محمد فلاق " من بعض الجزائريين الذين غادروا الجزائر هروبا من الموت والإرهاب للجوء الى فرنسا التي كانت في يوم ما عدوا ومستعمرا لهم.

2.1.2. الإشاريات الزمنية:

وهي «كلمات تدل على زمان يحدده السياق بالقياس إلى زمان التكلم فزمان التكلم هو مركز الإشارة Deictic Centre الزمانية في الكلام ، فإذا لم يعرف زمان الألم تكلم أو مركز الإشارة الزمانية التبس الأمر على السامع أو القارئ»[2].

تعتمد الإشاريات الزمانية على زمن معين ماض أو حاضر أو مستقبل وهذا الزمن يحدده السياق من خلال زمن المتحدث الذي يعتبر مركز الإشارة الزمنية، والمتحدث إذا لم يعرف زمان التكلم فإن القارئ أو المتلقي سيواجه مشكلة.

وفيما يخص زمن العرض فإن المسرحية تجرى أحداثها في فترة التسعينيات، وقد استعمل" محمد فلاق" صيغ إشارية زمانية متعددة توزعت بين إشارات دالة على الماضي والحاضر، مثل قوله:

---

[1] مسرحية الديناصورات.

[2] محمود أحمد نحلة: أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص: 19.

«واحد نهار حكاولى قالكLe Consul Général des États Unis جاء داخل ToilettesLes في دارو / .../ آآه خرجولو من La Cuvette Cinq Passeports»[1].(29: 17)

وظف "محمد فلاق" عنصر إشاري زمني "النهار" الدال على الماضي فهو يشير إلى زمن مبهم «انقضى وفات»؛[2] كما يظهر في خطابه هذا دلالات خفية تمثلت في سخرية الممثل من الشعب الجزائري الذي اجتاح القنصليات الأوروبية بغية طلب التأشيرة للهجرة والهروب من الأوضاع السياسية والاجتماعية في الوطن، وهذا الاجتياح وصل لدرجة اقتحامهم مكان خاص وهو حمام القنصل الأمريكي.

وكذا في قوله «غدوة من ذاك Les Algériens تهردت»[3]. (15:13) ف "غدوة "دلالة على زمن مبهم «لم ينقض بعد »[4]؛ وهو مستقبل الجزائر.

3.1.2. الإشاريات المكانية:

هي عناصر «إشارية إلى أماكن يعتمد استعمالها وتفسيرها على معرفة مكان المتكلم وقت التكلم، أو على مكان آخر معروف للمخاطر أو السامع، ويكون لتحديد المكان أثره في اختيار العناصر التي تشير إليه قربا أو بعدا أو وجهة»[5].

تعتمد هذه الإشاريات على معرفة مكان المتكلم أو المتكلمين وقت التلفظ، واختيار العناصر الدالة على القرب أو البعد أو الوجهة يمينا أو يسار مرتبطا بتحديد المكان.

وقد استخدم الممثل في مسرحيه إشارات مكانية في مواضيع متعددة ليعبر بها عن مقاصده المختلفة ومن الشواهد في المسرحية قوله:« مارانيش عارف علاش! في بلادنا في دزاير والو ما يحكم»[6]. (00:25)

---

[1] مسرحية الديناصورات.

[2] حمو الحاج ذهبية: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ص: 118.

[3] مسرحية الديناصورات.

[4] حمو الحاج ذهبية: لسانيات التلفظ و تداولية الخطاب، ص: 118.

[5] محمود أحمد نحلة: أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص: 21.

[6] مسرحية الديناصورات.

في هذا القول إشارة مكانية هي " دزاير" وقد أشار إليها ليبين مدى تعلقه بهذا البلد الذي تربى وترعرع فيه، طارحا سؤال عن أسباب الإنحطاط المستمرة في الأوضاع السياسية.

كما ذكر الممثل أماكن أخرى في قوله:« في تونس دارو قرطاج ثمة»[1].(04:40)

فالممثل في هذا القول وظف إشارتين مكانتين هما " تونس" و" قرطاج" ، لتمثل " تونس" البلد، و" قرطاج " المكان الذي يضم المهرجانات والمسرحيات، ففي هذا المقطع اضمار نحو استقبال وانفتاح المجتمع التونسي على الثقافات والحضارات الأخرى والدليل على ذلك مسرح قرطاج الذي يعتبر من أبرز الأثار الثقافية الخالدة.

4.1.2 الإشاريات الاجتماعية:

وتعرف الإشاريات الاجتماعية بأنها « الفاظ وتركيب تشير إلى العلاقة الاجتماعية بين المتكلمين والمخاطبين من حيث هي علاقة رسميةFormol أو علاقة ألفة ومودة intimacy»[2].

ويقصد بها مجموعة من الألفاظ والتراكيب التي تشير إلى الروابط الاجتماعية من حيث علاقتين علاقة رسمية (الزواج، العمل، الطلاق) وعلاقة ألفة ومودة (الاخوة، الصداقة، الأبوين).

ومن الإشاريات الاجتماعية الرسمية في المسرحية قوله « ولاو يزوجوا rapidemen en urgence »[3].(16:54)

نلاحظ ان العنصر الإشاري المتصل بالعلاقة الاجتماعية هو الزواج في لفظة "يزوجوا" التي كانت على صيغة الجمع.

---

(1) مسرحية الديناصورات.

(2) محمود أحمد نحلة: أفاق في البحث اللغوي المعاصر، ص: 25.

(3) مسرحية الديناصورات.

أما الإشاريات الاجتماعية الدالة على المحبة والألفة، قوله: «أيا لخاوا on avant يا لخاوا تحيا الجزائر واش تخلوهم يحقرونا في بلادنا أيا الهجوم الهجوم»[1].(32:45)

ورد في هذا القول لفظة "الخاوا" لتشير وقوف الشعب الجزائري مع بعضهم البعض في المحن التي تمر بها الجزائر.

وأيضا في قوله: «هذي فكرتني في prés a peu كيما l'histoire تع صاحبي محمد في دزاير»[2].(42:09)

ورد في هذا القول علاقة صداقة بين "محمد فلاق" وصديقه "محمد" ممثلا ذلك بلفظة "صاحبي".

ومن خلال ما تطرقنا إليه فإن الإشاريات بأنماطها الأربعة لعبت دورا مهما في « تكوين بنية الخطاب من خلال القيام بدورها النحوي، ووظيفتها الدلالية، ويستثمر المرسل هذه الصفات في الخطاب الذي يجرى بينه وبين المرسل إليه» .[3]

وعليه الإشاريات تمثل عامل مهم في تجسيد البنية الخطابية لنص المسرحي والتي يظهر عملها نحويا و دلاليا مما يجعل المرسل يستغل هذه الميزات في خطابه الذي يحدث بينه وبين المتلقي "المتفرج".

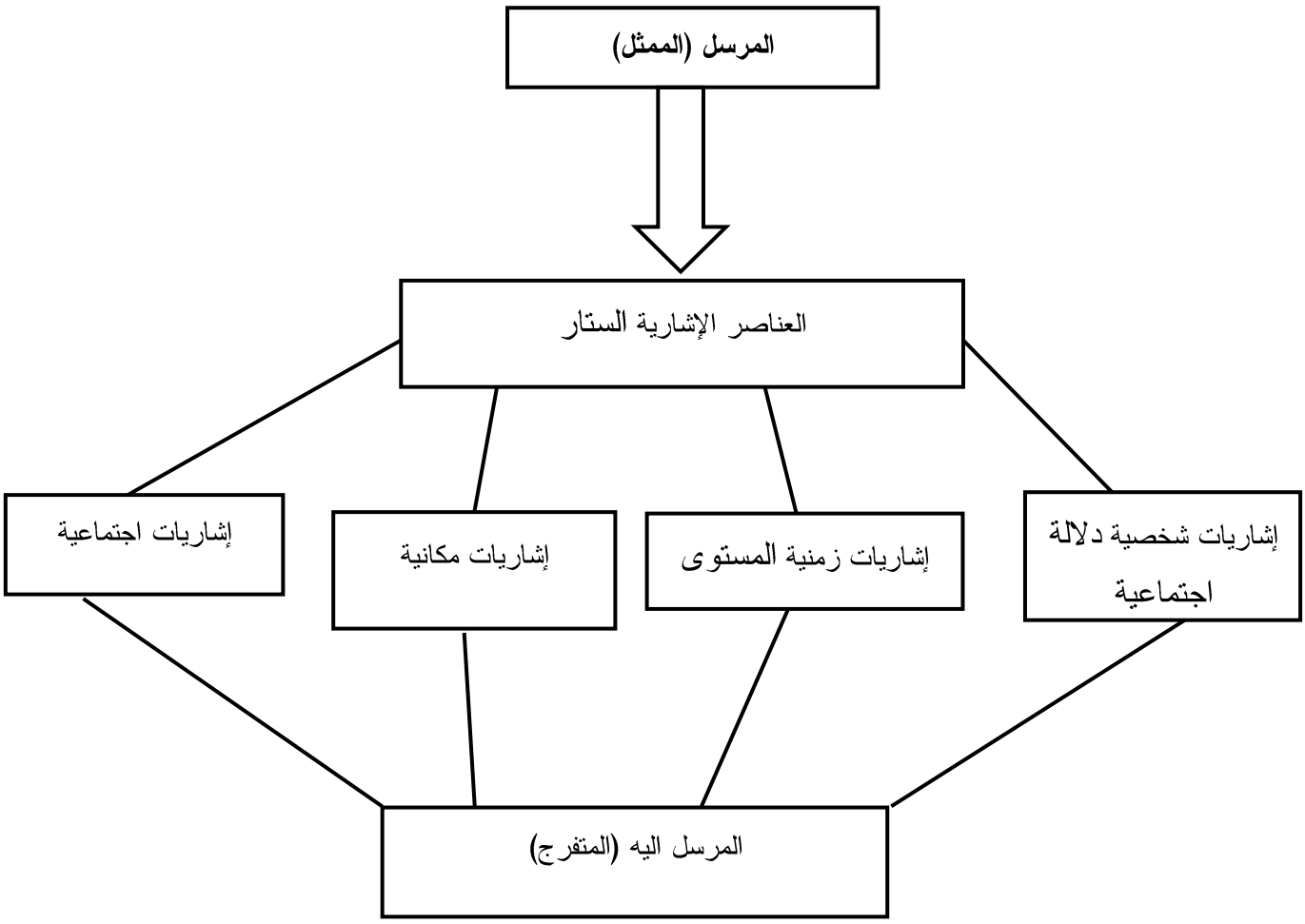
حيث كشفت لنا المقاربة التداولية للإشاريات بأنواعها الأربعة في المسرحية بعض المضمرات السياسية، والثقافية، والاجتماعية وحتى الدينية، ويمكن تلخيص هذه الإشاريات في مخطط التالي:

---

[1] مسرحية الديناصورات.

[2] مسرحية الديناصورات.

[3] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ص: 81.



الشكل رقم 5: مخطط يوضح العناصر الإشارية

3. الأفعال الكلامية:

فالحديث عن التداولية يجرنا الى الحديث عن الأفعال الكلامية التي تعتبر «أحد المفاهيم الأساسية في اللسانيات التداولية ويعود الفضل في تنظيره الى الفيلسوف أوستينAustin خاصة (1970) كما ساهم في تعمقه سورل Searl (1972)،والمقصود به الوحدة الصغرى التي بفضلها تحقق اللغة فعلا بعينه (امر،طلب،تصريح، وعد ...) غايته تغيير حال المتخاطبين ، إن المتلفظ المشارك coénonciateur لا يمكنه تأويله هذا الفعل إلا اذا اعترف بالطابع القصدي لفعل المتلفظ"[1] .

[1] دومنيك مانغونو: المصطلحات المفاهيم بتحليل الخطاب، تر: محمد حياتنا، الدار العربية ناشرون، بيروت، ط1، 2008 ، ص: 7.

تمثل نظرية الأفعال الكلامية أحد الركائز الأساسية في الأعمال التداولية وضعها الفيلسوف أوستن و طوره تلميذه سيرل، وهذه الأفعال هي ملفوظات تتحقق من قبل متكلم بفضل اللغة كأداة تواصلية ،ولكن هذه الملفوظات لا يمكن تأويلها إلا وفق سياق محدد.

وقد عرف مسعود صحراوي الفعل الكلامي «يعني: التصرف أو(العمل!) الاجتماعي أو المؤسساتي الذي ينجزه الإنسان بالكلام، ومن ثم ف " الفعل الكلامي " يراد به الإنجاز الذي يؤديه المتكلم بمجرد تلفظه بملفوظات معينة، ومن أمثلته: الأمر،والنهي والوعد، والسؤال، والتعيين والإقالة، والتعزية، والتهنئة ...فهذه كلها أفعال كلامية".[1]

نلاحظ أن الفعل الكلامي هو انجاز ذو طابع اجتماعي ومؤسساتي يقوم به الإنسان بالكلام فبمجرد التلفظ به يتحقق التواصل والتأثير بين المتكلم والمتلقي عن طريق تقديم وعد ما أو سؤال عن أمر ما، أو النهي على فعل ما.

وفي تحليلنا لمسرحية "الديناصورات" على حسب نظرية الأفعال الكلامية سنختار تقسيم" سيرل" وهذا التقسيم قائم على خمسة أقسام للأعمال اللاقولية وهي كالاتي:

1.3. الأفعال الإخبارية:

هدفها «تطويع المتكلم حيث الكلمات تتطابق مع العالم وحيث الحالة لنفسية هي اليقين بالمحتوى، مهما كانت درجة القوة»[2].

فالغاية من هذه الأفعال هي نقل المتكلم لواقعة أو حادثة ما بصورة حقيقية.

وللإشارة فإن خطاب المسرحية في الأصل خطاب اخباري، فمصداقية الخبر فيه كانت في ملفوظات "محمد فلاق" المستوحاة من واقع حقيقي عاشه في مرحلة ما.

ويمكن أن نورد الأفعال الإخبارية في الجدول الآتي:

---

[1] مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب ، دراسة تداولية لظاهرة «الألعاب الكلامية في التراث الاسلامي العربي»، ص: 10.

[2] فيليب بلانشيه: التداولية من أوستن إلى غوفمان، ص: 66.

الفعل الكلامي	القوة الانجازية	الأثر المترتب
«و من بعد جاونا LesPhoenicians الفينيقيون»[1].(04:03)	اخبار وتأكيد	إخبار بمجيء الفينيقيون في نقل حضاراتهم للجزائر.
« Le fis ربح هنا Le fis هنا ربح هناle fisربح هنا هنا»[2].(15:10)	تقديم حقائق	تقديم حقيقة في نجاح الكاسح للجبهة الاسلامية للإنقاذ في ربوع الوطن.

2.3. الطلبيات [الأوامر]:

ويهدف من الطلبيات «جعل المخاطب يقوم بأمرها، حيث يجب أني طابق العالم الكلمات، وحيث تكون الحالة النفسية رغبة /إرادة»[3].

تندرج الطلبيات في محاولة المتكلم توجيه المستمع القيام بأمر ما يكون وفق رغبته أو إرادته.

ويمكن تلخيص الأفعال الطلبية في المسرحية من خلال الجدول التالي:

الفعل الكلامي	القوة الانجازية	الاثر المترتب
«وينك راك رايح وين أيا أعطي الريح لرجليك أيا»[4].(21:34)	أمر ضمني في " أعطى الريح لرجليك " والمراد بها الإهانة	إهانة الشاب يسبب اعتقاد الناس الذين كانوا يقفون في الصف لانتظار فتح الحانوت أنه خرق الصف ولم يحترمه.

(1) مسرحية الديناصورات.

(2) مسرحية الديناصورات.

(3) فيليب بلانشيه: التداولية من أوستن إلى غوفمان ، ص: 66.

(4) مسرحية الديناصورات.

«هل يسمح لك ان تخلينا نديروا هذه رقصة رقصة جميلة »[1].(37:53)	استفهام " هل يسمح لكي " والمراد بها هو الطلب بلين (عرض)	طلب محمد فلاق من الفتاة القيام برقصة معه.
« بلا كم بلا يماكم La Civilisation نتاعكم ما تدخل هنا عدنا»[2]. (03:16)	نهي " بلاكم " والمراد به التحذير	تحذير البربر كل من الفينيقيين والرومان في ادخال حضاراتهم إلى الجزائر .

3.3. الوعديات:

حيث الهدف منها "جعل المتكلم ملتزما بإنجاز عمل وحيث يجب أن يطابق العالم الكلمات وحيث الحالة النفسية الواجبة هي صدق النية"[3].

يقصد بالوعديات التزام المتكلم بفعل شئ ما في المستقبل على نحو الوعد والقسم و بشرط عقد النية وصدق القصد.

و سنوضح في هذا الجدول ما جاء في المسرحية من وعديات:

الفعل الكلامي	القوة الانجازية	الاثر المترتب
« بلا ربي* ما نحل حانوت»[4]. (22:05)	قسم " بلا ربي"	قسم الشاب بفتح محله .
«وانا منديرش ركابين في	وعد ضمني مراد به التجذر والتأصيل	وعد محمد فلاق بالذهاب لفرنسا والتأصل والتجذر

(1) مسرحية الديناصورات.

(2) مسرحية الديناصورات.

(3) فيليب بلانشيه: التداولية من أوستن إلى غوفمان ، ص: 66.

(4) مسرحية الديناصورات.

فرنسا سرة تاعي نديها لفرنسا ونقطعها ثمة »[1].(31:56)		فيها.

4.3. الإفصاحات [أو التعبيريات]

الهدف من الإفصاحات « التعبير عن الحالة النفسية بشرط أن تكون ثمة نية صادقة وحيث لا توجد مطابقة الكون للكلمات وحيث يسند المحتوى خاصية إما إلى المتكلم أو إلى المخاطب».[2]

هدفها التعبير عن الموقف النفسي لأحاسيسنا وواقعنا بشرط صدق النية.

سنوضح ما جاء في المسرحية في الجدول التالي:

الفعل الكلامي	القوة الإنجازية	الاثر المترتب
«أيما يما واش جابني لهنايا أربي واش ديرت واش ديرت يا ربي أيما أيما خدعت محمد رسول الله»[3]. (59:09)	خوف	خوف محمد فلاق من تغيير الديانة الإسلامية إلى الديانة المسيحية والخوف أيضا من خداع رسول الله صلى الله عليه وسلم .
تلقى الناس في دزاير عندنا في البلاد partout في البلاد تلقى نهار كامل الناس	غضب وانفعال	غضب المجتمع الجزائري من الحب الذي هو احساس غير مرغوب فيه عند

---

[1] مسرحية الديناصورات.

[2]. فيليب بلانشيه: التداولية من أوستن إلى غوفمان، ص 66.

* بلا ربي: هي عبارة يستخدمها الشعب الجزائري كقسم لفعل شيء ما ولقد اختارها الممثل لتعبير عن انتمائه إلى الطبقة الشعبية الجزائرية.

[3] مسرحية الديناصورات.

تلقاهم قاع هكا(تعبيرات الوجه) واش لباس لباس ونتوما صفا شويا لباس لباس صفا الحمد لله صفا واش من لباس خويا واش من لباس تاكل البسباس وتقول لباس خلينا يرحم باباك أني قتلك صفا أووو أني مشخشخ أني مربب أني مليح إيه تسالني أني مليح وشبيك»[1]. (49:14)		العرب مما يجعل الرجل العربي وخاصة الجزائري في عصبية دائمة.

5.3. التصريحات:

والغرض منها « احداث واقعة، وحيث التوافق بين الكلمات والعالم مباشرة دون تطابق، مع تحفظ المشروعية المؤسسية أو الاجتماعية »[2].

الغرض من التصريحات احداث حادثة بحيث تكون هذه الحادثة مطابقة للكلمات والعالم وتشتمل هده الأفعال على الإعلان والقرار.

وسنوضح في هذا الجدول ما جاء من تصريحات في المسرحية: تشتمل

الفعل الكلامي	القوة الانجازية	الأثر المترتب
« Alors الناس بداو يسمعوا résultatsنهار sélection	إعلان	الإعلان عن نتائج اختيار الجبهة الإسلامية للإنقاذ مما

(1) مسرحية الديناصورات.

(2) فيليب بلانشيه: التداولية من أوستن إلى غوفمان، ص 66.

Le fis ربح هناle Fisاريح هنا غدوة من ذاك les algériens تهردت»[1].(15:07)		ينتج عنه مستقبلا أسود ومظلم.
«قررت أن أطنطى La chanceلتاعي»[2]. (37:33)	قرار	قرار الممثل في تجريب حظه مع الفتاة

وخلال دراستنا للأفعال الكلامية في مسرحية "الديناصورات" اكتشفنا أنها كانت محملة بعدة معان مضمرة اجتماعيا في الفقر والوضع الذي يعيشه الشعب الجزائري ، وسياسيا في تقديم حقائق لواقع سياسي متدهور ويضاف إلى ذلك ، مضمر ثقافي في رفض المجتمع الجزائري التطلع على الثقافات والحضارات الأخرى، كما كان الخطاب في هذه المسرحية متنوع بين الإخبارية والطلبية والوعدية والتعبيرية والإعلانية، ولكن الأكثر حضورا هي الإخبارية والإعلانية.

6. الحجاج

يعد الحجاج من القضايا المهمة في الدرس التداولي الحديث والمعاصر، إذ يقدم شاييم بيرلمان "chaim perlman" (1912-1984) تعريف للحجاج بأنه «جملة من الأساليب تضطلع بالخطاب بوظيفة هي حمل المتلقي على الاقتناع بما تعرضه عليه أو الزيادة في حجم هذا الاقتناع».[3]

---

[1] مسرحية الديناصورات.

[2] مسرحية الديناصورات.

[3] سامية الدّريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، اربد، لأردن، ط 2، 2011، ص:21.

يظهر هنا أن للحجاج وظيفة هي اقناع المتلقي بقضية أو فكرة معينة، وقد تزيد شدة اقتناعه بهذه الفكرة التي تجعله يقوم بردت فعل.

وقد عرفه طه عبد الرحمن بقوله «كل منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها».[1]

الحجاج من خلال ما سبق هو عبارة عن كل منطوق ينبني على مجموعة من الأفكار والمتضمنات القولية الموجهة للغير قصد الاقتناع ويحق لهذا المتلقي الاعتراض على ذلك.

وأيضا عرفه أبو بكر العزاوي (1958)«تقديم الحجج والأدلة المؤدية إلى نتيجة معينة، وهو يتمثل في انجاز تسلسلات إستنتاجية داخل الخطاب، بعبارة أخرى، يتمثل الحجاج في إنجاز متواليات من الأقوال، بعضها هو بمثابة الحجج اللغوية، وبعضها الآخر هو بمثابة النتائج التي تستنتج منها».[2]

هذا يعني أن الحجاج يقدم قضايا خطابية مدعمة بأدلة وحجج وبراهين مؤدية إلى نتيجة معينة، وينطلق هذا الحجاج من طرفين مخاطب بحجج لغوية ومخاطب يقوم باستنتاجات.

ويعرف أيضا الحجاج «بأنه القصد إلى التأثير على الآراء، أو المواقف، أو سلوك مخاطب حيث يجعل ملفوظا ما (نتيجة) معقولا أو مقبولا، وفق أحكام مختلفة، انطلاقا من أدلة أو معطيات أو دوافع. يكشف هذا التعريف العام عن البنية العميقة للنص الحجاجي والتي تتضمن فرعين أحدهما يمثل المقدمات والآخر يمثل النتائج، وطبيعة الربط بين الفرعين هي العلاقة السببية لأن النتيجة هي الحاصل السببي للمقدمات»[3].

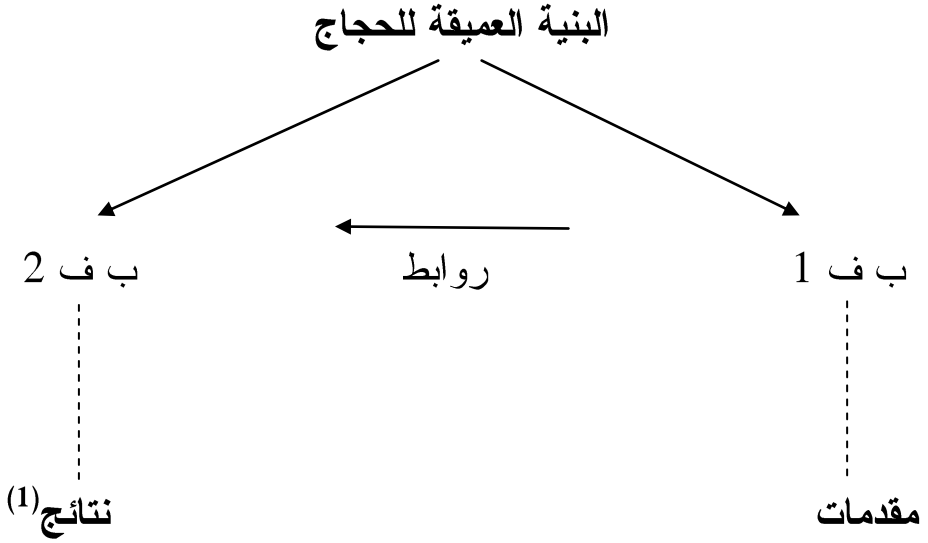
---

[1] طه عبد الرحمان: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص: 226.

[2] أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص:16.

[3] رزيق بوزغاية: كتاب التداوليات، نوران للنشر والتوزيع، تبسة، الجزائر، ط1، 2020، ص: 160.

من خلال هذا نستنتج أن الحجاج هو قصد المرسل التأثير على مواقف أو أراء المرسل إليه عن طريق ملفوظات مقبولة مبينة على حجج ومسلمات، وتتأسس البنية العميقة للخطاب الحجاجي على مكونين، الأول يمثل المقدمات التي يؤسس المرسل على طريقها حجاجه، أما الثانية يمثل النتائج، وهذين المكونين تربطهما علاقة سببية، وعلى هذا الأساس يمكن أن نمثل البنية العميقة وفق الشكل التالي:



الشكل رقم 06: البنية العميقة للنص الخطابي

1.1. تقنيات الحجاج:

تعتبر تقنيات الحجاج من أهم ركائز الدرس الحجاجي وبالتحديد التقنيات اللغوية والتداولية، وكذلك التقنيات البلاغية.

2 رزيق بوزغاية: كتاب التداوليات، ص: 160.

1.1.4. التقنيات اللغوية:

1.1.1.4.الأدوات اللغوية:

الأدوات اللغوية المستعملة في الحجاج كثيرة ومتنوعة لا يتسع لهذا الجزء من الفصل التطرق اليها كلها، لهذا ارتأيت على بعضها مما ذكر في مسرحية " الديناصورات " ومن بين هذه الأدوات:

1.1.1.1.4.ألفاظ التعليل:

يستخدمها «المرسل لتركيب خطابه الحجاجي، وبناء حججه فيه، ومنها: المفعول لأجله، وكلمة السبب، ولأن. إذ لا يستعمل المرسل أي أداة من هذه الأدوات، إلا تبريرا أو تعليلا لفعله، بناء على سؤال ملفوظ به أو مفترض»[1]؛ صاحب الخطاب في خطابه يستخدم بعض الأدوات كحجة لتعليل موقفه أو توجهه.

وفي هذا العرض سنحاول عرض أدوات التعليل التي استخدمها " محمد فلاق " في مسرحيته وذلك من خلال المثال الأتي:

«جاو العرب، هادوك حشاوهالنا، حشاوهالنا par ce que جايين من الصحراء وحنا صحراء »[2]. (10:22)

فكلمة par ce queعند ترجمتها للعربية تعني "لأن " وقد استخدمها الممثل قصد تبرير وتعليل سبب بقاء واندماج العرب مع الأمازيغ، وقد أرجع ذلك السبب في كون الشعبين متشابهين في الإنتماء إلى الصحراء.

وجاء في هذا المثال معنى ضمني غير مباشر بطريقة ساخرة حول الإشكال القائمين العرب والأمازيغ الذين يعتبرون السكان الأصليين، والذي انتهاء من خلال اشتراك الشعبين في منطقة واحدة وهي الصحراء التي أرست مبادئ الهوية الجزائرية الواحدة.

---

(1) عبد الهادي بن ظافر الشهري :استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ص.: 478

(2) مسرحية الديناصورات.

2.1.1.1.4. الأفعال اللغوية:

تساهم الأفعال اللغوية بأدوار مختلفة في الحجاج« ولكن دور هذه الأفعال اللغوية يتجاوز الدور المساعد في تركيب الخطاب، لذا يستعمل المرسل الاستفهام أو النفي أو الاثبات في الحجاج على أنها الحجج بعينها. ويعد الاستفهام من أنجع أنواع الأفعال اللغوية حجاجا، و هو ما يتوسل به الكثير في فعلهم ،إذ إن طرح السؤال يمكن أن يضخم الاختلاف حول موضوع ما إذا كان المخاطب لا يشاطر المتكلم الإقرار بجواب ما، كما يمكن ان يلطف السؤال ما بين الطرفين من اختلاف إذا كان المخاطب يميل إلى الإقرار بجواب غير جواب المتكلم».[1]

فالأفعال اللغوية يتعدى دورها من تركيب خطابي إلى حجاجي من خلال أداة الاستفهام أو النفي أو الاثبات، إذا يركز المخاطب على الاستفهام لطرح السؤال إما بالتضخيم إذا اختلف كل من المخاطب أو المخاطب بالتلطيف إذا اتفقا.

ومن الأسئلة التي طرحها الممثل على الشعب الجزائري «Les Ridou noir ليطيح ماعلابلناش واش يصرا؟»[2]. (15:43)

استعمل في هذه العبارة استفهام بأداة " ما " لأنه يدرك أن المرسل إليه" المتلقي "له نفس رأي، فطرح هذا السؤال ليس بغرض الإجابة وإنما كحجة لإقناعه.

ويتضح أن المعنى المضمر كان في غموض مستقبل المجتمع الجزائر يبعد نجاحFIS الحامل لموجة العنف والإرهاب والموت والخوف.

3.1.1.1.4.الحجاج بالتبادل:

يحاول« المرسل بهذه الآلية أن يصف الحال نفسه في وضعين ينتميان إلى سياقين متقابلين، وذلك ببلورة علاقات متشابهة بيت السياقات كما يمكن أن تكون الحجج نقلا

---

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص:483،ص: 484.

[2] مسرحية الديناصورات.

لوجهة النظر بين المرسل والمرسل اليه وما يهم هنا هو اقناع المرسل بتطبيق قاعدة العدل».[1]

من خلال هذا نفهم أن المرسل في توجيه كلامه إلى المرسل إليه يستند إلى آلية الحجاج بالتبادل في وصف الحال نفسه في وضعين يكونان من سياقين مختلفين، وذلك بغرض اقناع المرسل بتطبيق قاعدة العدل في التساوي بينهما.

في هذا العنصر سنعرض ما يمكن أن توفره المسرحية من أمثلة ومن ذلك ، قوله:

« وكان ثمة علبالكمc'est Le genre هذاك حدك وحدي a chacun ses limites هما يهدر مع حتى واحد »[2]. (24:11)

من خلال سياق الكلام نفهم أن الممثل استخدم آلية الحجاج بالتبادل اذا أراد من خلال كلامه إقناع المتفرج بأن هناك حدود وفواصل بين الشاب العاصمي النرجسي المفرط في حب نفسه و بين غيره.

2.1.4. التقنيات التداولية:

تنطوى التقنيات التداولية على عنصرين الروابط الحجاجية (حروف العطف، إن، أن، وبل، ولكن...) والسلالم الحجاجية.

1.2.1.4. الروابط الحجاجية:

هذه الروابط الحجاجية هي التي «تربط بين قولين، أو بين حجتين على الأصح (أو أكثر، وتستند لكل قول دورا محددا داخل الاستراتيجية الحجاجية العامة ».[3]

يتبين من هذا أن الوظيفة الحجاجية هي الربط بين الأقوال أو الحجج ونتيجتها، وكل قول مكلف بمهمة محددة داخل المخطط الحجاجي.

---

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص: 486.

[2] مسرحية الديناصورات.

[3] عبد بكر العزاوي: اللغة والحجاج، ص: 27.

ومن الأدوات والروابط التي جاءت في مسرحية " الديناصورات "هي" "و"، " حتى"، "ثم" ،"في"، " أن".

1.1.2.1.4. استعمال الأداة " و".

في قوله « حنايا علبالكم مين نكونوا غير حنايا La tour effelهاديك تولي بال La taule الكراطن ويسكنوا فيها الداخل ثماتيك»[1]. (14:08)

واستعملت أداة " الواو" في هذا القول في تقديم الحجة، بحيث كانت النتيجة المراد الوصول اليها تسبق أداة الربط.

النتيجة: la tour effelهاديك تولي بال La toule الكراطن ⟵ و ⟵

والحجة: يسكنها فيها لداخل ثماتيك.

ويتمثل الاضمار في هذا القول من اختيار الممثل لبرج إيفل ليظهر همجية وفوضة المهاجرين الجزائريين الذين حولوا هذا المعلم السياحي إلى حي قصديري.

2.1.2.1.4. استعمال الأداة" حتى ":

في قوله « جاو العرب /.../par ce que جايين من الصحراء، وأحنا صحراء، en plus ils sont malin جايين d'abord لتحت للصحراء، بداو خلطوا معانا شويا شويا شويا حتى اليوم ماعلابلناش شكون حنا وشكون هوما »[2].(10:22)

استعمل صاحب الخطاب الأداة " حتى" ليقدم من خلالها حجة مقدمة للمتفرج ليصل إلى نتيجة .

الحجة: جايين من الصحراء واحنا صحراء /.../⟵ حتى النتيجة: اليوم ماعلابلناش شكون حنا وشكون هوما.

---

(1) مسرحية الديناصورات.

(2) مسرحية الديناصورات.

3.1.2.1.4. استعمال الأداة" ثم ":

في قوله « alors بديت نكبرها هكذا من وراء واحد لبطو هكذا بديت أن أدبرها وبعد ساعتينDeux heures لما رأيت أن لا ثم ابوها son père وأمهاSa mère وأخواتهاSes frère وشرطةa police والدرك الوطنيla gendarmerie nationale والقوات العسكريةForces armées قررت أن أطنطى la chance لتاعي»[1].(36:50)

استعمل صاحب الخطاب في هذا القول الأداة" ثم " لترتيب بين الحجة والنتيجة .

الحجة: alorsبديت نكبرها هكذا من وراء واحد لبطو هكذا/.../ثم النتيجة: /.../قررت أن أطنطىLa chance لتاعي .

4.1.2.1.4. استعمال الأداة "على خاطر*"

في قوله«l'angeهذاك رقد كان راقد C'est pour çaتهردت علينا حنا في دزاير على خاطر les anges تواعنا ديمة راقدين »[2]. (59:54)

استعمل صاحب الخطاب الأداة على "خاطر" في هذا القول مقدما من خلاله حجة عن طريق التعليل، حيث تكون النتيجة المراد الوصول اليها مقدمة عنها .

النتيجة c'est pour ça تهردت علينا احنا في دزاير ⟵على خاطر⟵الحجة: les anges تابعنا ديمة راقدين.

نلاحظ في هذا القول الحجاجي حجة مضمرة تتمثل في سياق ضمير المسؤولين الذين سيطر عليه مجانب الفساد والشر، ولقد وجه الممثل هذا الخطاب لكي تصحو ضمائر هؤلاء المسؤولين وأن يستعدوا لإيقاظ الضمير الجمعي؛ فهو الوحيد القادر على تصحيح مسار البلاد وانقاذها من الغرق.

---

[1] مسرحية الديناصورات.

[2] مسرحية الديناصورات.

ومن خلال تحليلنا السابق نجد ان الروابط الحجاجية في المسرحية ساعدت على الربط بين الحجة والنتيجة، كما أنها ساهمت« بصورة أساسية في توجيه عمليات التأويلية»[1]؛ فهي ترشد المتفرج في عملية تأويل الخطاب المسرحي.

2.2.1.4. السلالم الحجاجية

يعرف السلم الحجاجي عند طه عبد الرحمان بأنه «عبارة عن مجموعة غير فارغة من الأقوال مزودة بعلاقة ترتيبية وموفية بالشرطين التاليين:

أ. كل قول يقع في مرتبة ما من سلم يلزم عنه ما يقع تحته، بحيث تلزم عن القول الموجود في الطرف الأعلى جميع الأقوال التي دونه.

ب. كل قول كان في السلم دليلا على مدلول معين، كان ما يعلوه مرتبة دليلا أقوى عليه».[2]

وعليه السلم الحجاجي هو مجموعة من الأقوال لها معاني، وكل قول من هذه الأقوال له علاقة بالقول الآخر، بحيث تكون العلاقة ترتيبية، يبدأ بالحجة الضعيفة حتى يصل إلى أقوى الحجج وهذا كله يخدم نتيجة واحدة، ويمكن إسقاط السلم الحجاجي هذا على مسرحية " الديناصورات " لتبرير القضايا المطروحة من طرف الممثل لتعبير عن وجهة نظره معتمدين السلم الحجاجي القصدي .

ولقد قدم الممثل حجج متدرجة من الأضعف إلى الأقوى قصد تدعيم النتيجة ومن امثلة ذلك:

المثال01 .

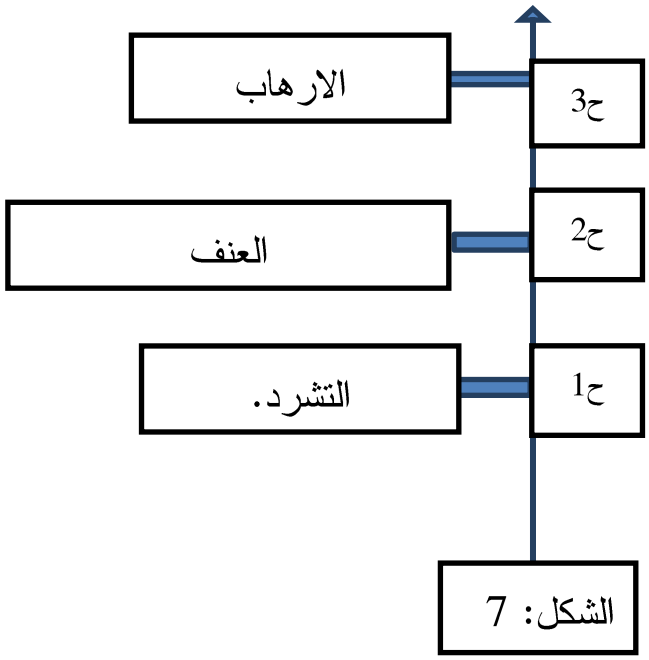
ن: عد حركة الفيس سببا في أوضاع الجزائر المزرية.

---

[1] آن روبوت وجاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، مر: لطيف زيتوني، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 173.

*على خاطر: والتي تعنى في اللغة العربية لأن وهذه العبارة يستخدمها المجتمع الجزائري عند التعليل.

[2] طه عبد الرحمان: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص: 277.

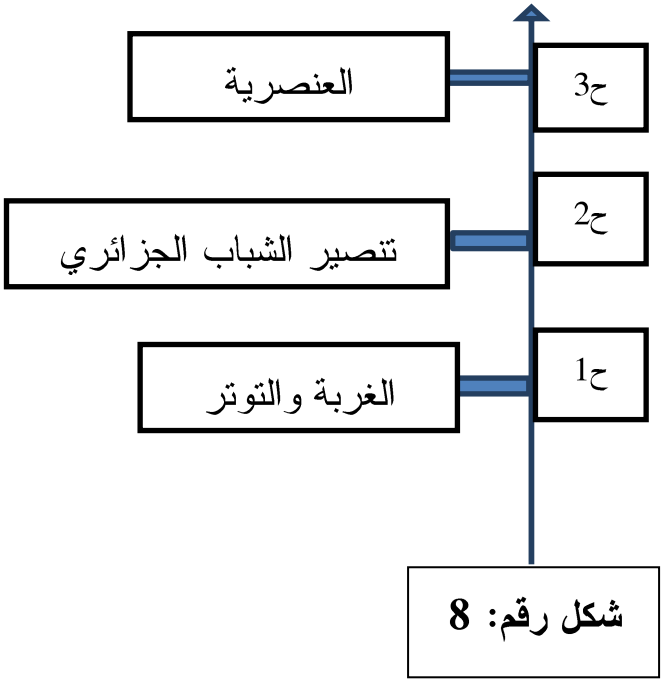


الشكل: 7

هذه الملفوظات عبارة عن حجج قصدية متفاوتة في القوة، فكلها تخدم نتيجة واحدة وهي أن "حركة الفيس هي سببا في الأوضاع المزرية في الجزائر"، وأقوى هذه الحجج وأقربها إلى النتيجة هي " الإرهاب ".

وقد رتبت هذه الحجج ترتيبا تصاعديا من الأضعف إلى الأقوى.

مثال 2 ن: هجرة الشباب الجزائري إلى أوروبا



شكل رقم: 8

نلاحظ من خلال هذا الشكل ان الممثل بدأ بعرض الحجة الأضعف في "الغربة والتوتر"، ثم اتبعها بحجة أقوى وهي "تنصير الشباب الجزائري"، ثم أضاف لها حجة أكثر قوة وهي "العنصرية" وهذه الحجج كلها تنتمي إلى نفس النتيجة "هجرة الشباب الجزائري إلى أوروبا".

3.1.4.التقنيات البلاغية:

تعد البلاغة أحد تقنيات الحجاجي فهي أكثر العلوم التي تعتمد التأثير في المتلقي وإقناعه من خلال الصور البيانية (تشبيه، استعارة، كناية)، والمحسنات البديعية (الطباق، الناس، السجع)، ومن ثم سنحاول في هذا العنصر التطرق اليهم تنظير او تطبيقا بالرجوع إلى المسرحية.

1.3.1.4. الصور البيانية:

1.1.3.1.4. الاستعارة:

تعد الاستعارة من الآليات الحجاجية التي يستخدمها المرسل في توجيهي كلامه إلى المرسل إليه، من أجل الوصول إلى نتيجة حجاجية.

فتعرف « هي استعمال اللفظ في غيرها وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي. والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا؛ لكنها أبلغ منه، وأركان الاستعارة ثلاثة: مستعار منه وهو المشبه به ومستعار له وهو المشبه ومستعار وهو اللفظ المنقول».[1]

أي أن الاستعارة تكون باستعمال كلمة فيغير ما وضعت له من خلال علاقتها المشابهة بين معنى منقول ومعنى مستعمل، مع ترك قرينة لفظي مانعة عن إرادة المعنى الاصلي، والاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه المشبه أو المشبه به، ولكنها أبلغ منه .

---

[1] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان، والبديع، المكتبة العصرية، بيروت،لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص: 258.

و تعرف الاستعارة الحجاجية «بكونها تلك الاستعارة التي تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي للمتلقي».[1]

إذن الاستعارة الحجاجية هدفها التأثير في المتلقي عقليا وقلبيا لدلالة على جدة السياق الذي وردت فيه.

ومن الاستعارات الموظفة في مسرحية "الديناصورات "، قوله: «أبيب لحيوط نثقبها بالخزرة هكذا »[2].(45:09)

احتوى هذا الطرح على صورة استعارية حجاجية تمثلت في لفظة "نثقبها بالخزرة" حيث شبه "الخزرة " ب "المسمار "، حيث حذف المشبه وترك قرينة دالة عليه وهي " ثقب " على سبيل استعارة مكنية، وقد وظفها الممثل في خطابه كحجة لتحقيق مقاصده في اقناع المتلقي والتأثير عليه.

2.1.3.1.4. الكناية:

عرفها السكاكي بأنها« ترك التصريح بذكر الشئ إلى ذكر ما يلزمه لينتقل إلى المذكور إلى المتروك».[3]

يقصد في قوله ان الكناية هي ترك اللفظ الحقيقي بذكر احدى لوازمه أو صفة من صفاته، لينتقل من معنى مصرح به مباشر إلى معنى ضمني غير مباشر.

و الكناية في مسرحية " الديناصورات " متعددة بحسب مواضيعها، وقد لجأ الممثل لها بهدف الوصول إلى تحريك آليات وقدرات المتلقي في التأويل، ومن أمثلة ذلك قوله:«شفت وحدة بنت سيدنا عيسى»[4].(36:37)

---

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص: 495.

[2] مسرحية الديناصورات.

[3] ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص:402.

[4] مسرحية الديناصورات.

يوجد في هذا القول صورة كنائية بحجة في لفظة" سيدنا عيسى " هي كناية على الفتاة تمتلك الديانة المسيحية، إذ تحمل هذه الصورة معنى ضمني يجعل المتفرج يعمل عقله في اكتشاف الغموض الذي يوجد تحته المعنى.

وأيضا في قوله: « تاكل البسباس وتقول لباس »[1].(49:43)

صورة كنائية عن الفقر وهذه الصورة أعطت دلالة ضمنية في قلة معيشة المجتمع الجزائري وتدهور الوضع الاجتماعي مما يجعله في حالة من التعصب والغضب إلا أنه يتظاهر شكليا بأنه بخير.

2.3.1.4. المحسنات البديعية:

1.2.3.1.4. الطباق :

تعرف المطابقة على أنها« الجمع بين المتضادين ، أي معنيين متقابلين في الجملة»؛[2] بمعنى الجمع بين ضدين أو بين حالتين متناقضتين في الجملة .

ويعتبر « الطباق من المحسنات البديعية التي تضفي على الكلام رونقا وجمالا ويعد كذلك حجة متوازية بين المتضادات فهي تقنية إيقاعية».[3]

هنا الطباق تحول من محسن بديعي يضفي على الكلام حسن وجمال إلى حجة تؤثر في المتكلم.

وتظهر حجاجية هذا المحسن البديعية في المسرحية،نحو قوله:« alors on avançait هكذا في ليل وفي نهار واقفين »[4]. (20:08)

نجد طباق في لفظة "ليل ونهار" طباق إيجابي يستطيع المرسل أو الممثل استخدامه كحجة لإثبات مدى معاناة بعض الشباب الجزائريين المنتظرين الفوز بتأشيرة السفر .

---

[1] مسرحية الديناصورات.

[2] الخطيب قزويني، الايضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص: 255.

[3] سليمة محفوظي: الحجاج في رسائل الجاحظ دراسة تداولية حجاجي، أطروحة دكتوراه،لسانيات عامة، إشراف: إسماعيل زردومي، جامعة باتنة 1، باتنة، الجزائر، 2016، 2017، ص: 306.

[4] مسرحية الديناصورات.

كما أضاف الممثل طباق ذات قوة حجاجي منه، قوله :« الناس راقدين 5 أيام 6 أيام 7 أيام وهو ما قاعدين ثمة في la queue دايرين la queue des jours et des jours تلقاهم ثمة راقدين في الليل كاين لقاعدين لواقفين »[1].(18:52)

طباق إيجابي "لقاعدين والواقفين "وفي هذه العبارة حجة ضمنية تتمثل في العدد الهائل لمجموعة من الناس المنتظرين في طابور السفارة مما جعل المكان ضيق لا يتسع لهذا العدد.

ومن الطباقات أيضا قوله: « والنهار لي يقعد un seul algérien في البلاد يشوف adroite ما كان حتى واحد aguiche ما كان حتى واحد يخرج روحو»[2].(13:06)

طباق إيجابي بين "يمين adroite ويسار aguche" وتوحى اللفظتين إلى بحث الشعب الجزائري لمستعمرات جديدة ودليل على ذلك إلتفاته يمينا ويسارا فلم يجد أي مستعمرات فقرر الخروج والبحث عن مستعمرات ومشاكل جديدة.

2.2.3.3.4.الجناس:

يعتبر الجناس كلمتين «تجانس إحداهما الأخرى وتشاكلهما في اللفظ مع اختلاف في المعنى».[3]

الجناس تشابه لفظين في الحروف واختلافهما في المعنى.

ورد الجناس في مسرحية " الديناصورات " بسيطا وواضحا مما أسهم في جذب انتباه وسمع المتفرج لتشابه الصوتي الذي يختلف في المعنى والدلالة ، وللجناس وظيفة حجاجية بتقوية المعنى وتبليغه بأسلوب إقناعي حجاجي، كقوله:

---

(1) مسرحية الديناصورات.

(2) مسرحية الديناصورات.

(3) علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة والمعاني والبديع للمدارس الثانوية، دار المعارف، (د.م)، (د.ط)، (د.ت)، ص: 264.

«alors قلتلكم أنا ثمة /.../كنت داير la queue ثمة /.../كاين meme ثمة ناس des fois»[1].(22:21)

جناس تام بين لفظة "ثمة وثمة " لاشتراكهما في عدد الحروف وترتيبها ما خلق لنا جرسا موسيقيا يدفع المتفرج إلى اكتشاف الرابط بين اللفظتين والبحث عن الاختلاف الواقع في المعنى، فالأولى دالة على الحيز المكاني للممثل ، أما الثاني كان على فئة من الناس المتواجدة في ذلك المكان.

ونجد الجناس أيضا في قوله:

«je suis algérien أنا غير قلتلها je suis algérien حسيت سرسور تع ظهرها تهرهر تهرهر بهرهر العمود الفقري تاعها تقرقر»[2].(11:41)

ورد هنا جناس ناقص بين لفظة" تهرهر وتقرقر "اختلاف في إحدى الحروف، لتحمل كل من اللفظتين معنيين مختلفين فالأولى تعني صوت الريح، والثانية تعني صوت أمعاء البطن وهي فارغة، واختيار الممثل لهذه الألفاظ لميكن إعتباطيا بل كان على دراية ، فهي تعبر عن أصوله ولهجته الجزائرية وهذه الالفاظ جاءت بمعنى غير مباشر تمثل في الخوف والرعب الذي إرتاب الفتاة السويسرية عندما أخبرها الشاب بامتلاكه الجنسية الجزائرية المرابطة بالإرهاب والموت.

3.2.3.1.4.السجع:

عرف أحمد الهاشمي (1878-1943)السجع بقوله: «هو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير، وأفضله ماتساوت فقره ».[3]

ومن هذا التعريف نستخلص أن السجع عبارة عن توافق الكلمات في الحرف الاخيرة وأفضله ما تساوى تركيبه في الفقرة.

---

[1] مسرحية الديناصورات.

[2] مسرحية الديناصورات.

[3] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص: 330

وظف "محمد فلاق" السجع في المسرحية كمحسن بديعي محملا بشحنة حجاجية، ومن ذلك قوله:« إن شاء الله يحكمك ال typhus ويكرازيك الbus وتقعد فوقcactus عريان nuuss يا ولد لحرامmuuss »[1].(58:09)

و جاء السجع في الكلمات الأتية"typhus" و"bus"و "cactus" انتهت بحرف واحد في الأخير وهو "us" وهذا التوافق اللفظي أدى إلى خلق إيقاع موسيقي يشد السامع اليه ويدفع الملل عن المتفرج التي تؤثر فيه تلقائيا، فتجعله يحاول اكتشاف المعاني الضمنية التي تعبر عن حالة توتر وخوف "محمد فلاق " من رد فعل الشعب الجزائري والمقربين منه عند السماع باعتناقه الدين المسيحي والتخلي عن مبادئ الدين الإسلامي، وهذا التوتر نتج عنه دعاء الممثل على القديس المسيحي بالسوء.

ومما سبق ذكره نستنتج أن الحجاج ضرورة آلية لابد منها في أي مجال من مجالات الحياة، فوظيفته إقناع المتلقي بقضية ما مدعمة بمجموعة من الحجج والأدلة الضمنية للوصول إلى نتيجة معينة، وقد تعددت آليات وتقنيات الحجاج في مسرحيته "الديناصورات "بين ما هو لغوي من "ألفاظ تعليل" ،"أفعال لغوية "... إلخ، وبين ما هو تداولي أو شبه منطقي" الروابط الحجاجية، السلالم الحجاجية" ،كما اشتملت على تقنيات بلاغية "الصورة البيانية، المحسنات البديعية" كل هذه التقنيات هي وسيلة حققت غاية إقناع المتلقي.

[1] مسرحية الديناصورات.

الفصل الثاني:

دلالات الإضمار في مسرحية الديناصورات

يعتبر المضمر شكلا من أشكال الخطاب اللغوي ولقد سعى الكثير من الباحثين لمطالبة الوضوح في الكلام، إلا أنه في بعض الحالات المتكلم ملزم على الإخفاء والتلميح دون التصريح لأسباب عديدة منها أسباب سياسية ،واجتماعية وثقافية، لذا فإن أسلوب الاضمار هو الأنسب في التخلص من المسؤولية والعقوبة.

1. المضمر السياسي:

تعتبر السياسة خط أحمر ممنوع تجاوزه ولا مكان للصراحة في التعبير عنها إذ تعرف على أنها «فن الحكم وصناعة تدبير شؤون الدولة».[1]

بمعنى أن السياسة هي فن تولي إدارة شؤون الدولة داخليا وخارجيا بالقوانين التي تضمن الأمن لأفرادها وجماعاتها.

وأيضا تعرف على أنها «فن ممارسة القيادة والحكم وعلم السلطة أو الدولة، وأوجه العلاقة بين الحاكم والمحكوم».[2]

أي أن السياسة تبنى على القيادة والحكم والسلطة، أي العلاقة بين الحكام والمحكومين، حيث يسعى الطرف الأول بجعل الطرف الثاني يخضع لأوامره ويقنعه ببرنامجه السياسي.

ومن التعريفات الدقيقة نجد السياسة« النشاط الاجتماعي الفريد من نوعه، الذي ينظم الحياة العامة، ويضمن الأمن ويقيم التوازن والوفاق – من خلال القوة الشرعية والسيادة – بين الأفراد والجماعات المتنافسة والمتصارعة في وحدة الحكم المستقلة على أساس

---

[1] محمد العربي الخطابي: موسوعة التراث الفكري العربي الإسلامي نصوص رائدة مع مدخل تحليلي ومقدمة نقدية،ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998, ص: 55.

[2] عبد الوهاب الكيالي: موسوعة السياسة، ج1، المؤسسة الغربية للدراسات والنشر، (د.م)، (د.ط)، (د.ت)، ص: 32.

علاقات القوة، الذي يحدد أوجه المشاركة في السلطة بنسبة الإسهام والأهمية في تحقيق الحفاظ على النظام الاجتماعي وسير المجتمع».[1]

السياسة عمل حيوي اجتماعي مميز، يرتب الحياة العامة للمجتمع والأفراد حيث يوفر لهم الأمن والأمان والعدالة بينهم، من خلال قوة قانونية بين الأفراد المتنافسة على وحدة الحكم، وتكون المشاركة في السلطة حسب نسبة إسهام تلك الجماعات، في الحفاظ على المجتمع واستقراره داخل الدولة .

وبعد أن تناولنا مفهوم السياسة سنتطرق إلى الجانب المضمر السياسي في المسرحية.

ففي مسرحية "الديناصورات " نجد أن الممثل في خطابه لم يعتمد على الأقوال الصريحة فقط، بل لجأ في بعض الحالات والمواضيع إلى خطاب تلميحي ليدفع المتفرج إلى إعمال عقله والتفكير في شيء غير مصرح به.

وجاءت في هذه المسرحية الكثير من الأقوال السياسية المضمرة «إلى حدث عدة أحداث ،ينفرد في معرفتها محركو التبادل الكلامي وحدهم أو يعرفونها بوجه الخصوص، مما يولد بينه منوعا من التواطؤ»[2]؛فهو يعطي تلميحا إلى حدث أو عدة أحداث معينة، يختص في معرفتها الممثل والمتفرج على وجه الخصوص مما يجعل بينهم نوع من الاتفاق الفكري ، ومن بين هذه المضمرات السياسية قوله:

« مارانيش عارف علاش ! مارانيش عارف علاش ! مارانيش عارف علاش!

[1] عبد الوهاب الكيالي: موسوعة السياسة، ص: 362، ص:363.

[2] كاترين كيرا برات أوريكيوني: المضمر، ص: 86.

في بلادنا في دزاير والو ما يحكم ، والو ما يشد ثم في بلادناmêmeالكوكا كولا par quand on coule on قاع يقلك tous les peuples في الدنيا كاملة tout le monde arrive au fond نعاودو نطلعو ، حنايا هبطنا حتى لتحت ورانا نحفروا»[1].(00:17)

يحمل هذا الخطاب تلميحات ومضمرات للوضع السياسي المتأزم في الجزائر بسبب الفساد وعدم اتخاذ القرارات الصائبة، مستعملا الممثل لفظة "كوكا كولا " التي تعتبر من المشروبات الغازية المفضلة عند الجزائريين ، حيث تلفظ الممثل لفظة "coula" بدلا من "cola"، ونحن نعرف جيدا أنا لفعل "couler" في اللغة الفرنسية يعنى غرق الشئ ، ولقد اختار الممثل هذه الكلمة ليعبر عن مدى فشل الشعب الجزائري لتحقيق أهداف معينة ، وأيضا عن فشل الرؤساء في تسيير الأوضاع السياسية في البلاد وعن استمرارهم في السقوط والغرق الدائم في المشاكل.

والممثل لجأ إلى الإضمار لكي لا يكون مسؤول عن ما يقوله ، وأن لا يتورط في قضايا نميمية ضد الدولة تؤدي به إلى عقوبة السجن ، وفي هذا السياق يقول ميشال فوكو "Michel Foucault" (1926-1984) « إننا نعرف جيدا أنه ليس لدينا الحق في أن نقول كل شيء ، وأننا لا يمكن أن نتحدث عن كل شيء في كل ظرف ، ونعرف أخيرا ألا أحدا يمكنه أن يتحدث عن أي شيء كان»[2]؛ فالمخاطب يعرف جيدا أن الإضمار يفرض نفسه عليه أحيانا في المواضيع التي هي محل للشبهة .

ويظهر مضمر آخر في قوله: « alorsكاين ناس لي يقولو c'est de puis les évenements هادو تع 88 لوخر يقولك منا من 62إلى بدات وهاذوك لي يحبوا يخدموا لمخ نتاعهم بزاف يقولك nonnonهاذي جاية منles évenements تاع49 هادوك آه la crise لتاع 49، لوخريقلكnon c'est le mouvementمن lesأنا نقلكم-ça

---

[1] مسرحية الديناصورات.

[2] ميشال فوكو: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، (د.م)، (د.ط)، (د.ت)، ص: 4.

je واقيلا depuis La pré- histoire déjàمن بكري atoujours été comme ça pensed'illeurs les algeriens إلي هردوا قاع Les dinausores هادوك إليه ردوهم قالك زعمة c'est Les cataclysmes c'est les Algériens».(01:17)

يحمل هذا القول معنى غير مباشر يهدف من خلاله الممثل إلى استرجاع أهم الأحداث التاريخية الدامية في الجزائر حتى الوصول إلى فترة التسعينيات، وقد ربط كل التاريخ بأحداث معينة.

فمثلا تاريخ(1988) حدثت فيها احتجاجات عارمة حيث تدخلت قوات الجيش وانتهت بسقوط العديد من الضحايا .

أما أحداث (1962) كانت تمثل مذبحة المدنيين الأوروبيين وانتهت أيضا بقتل الكثير من الأوروبيين والجزائريين.

أما فترة (1949)وقع اندلاع ما يعرف بالأزمة البربرية، وقد ربط كل هذه الأحداث التي أدت بالجزائر إلى مرحلة ما يعرف بالعشرية السوداء.

وقد أشار "محمد فلاق" في هذا القول إلى عرضه:"les dinosaures"الذي عرض في (1955) حيث كانت بلاده الجزائر تعيش مرحلة صعبة، كما أرجع سبب اختفاء الديناصورات من الجزائري إلى الإنسان البربري العصبي الصعب التعايش معه رفض أي دخيل إلى أرضه حتى الحيوانات .

و هذا يفسر عدم قدرة الممثل في التصريح عن رأيه السياسي بحرية فلجأ إلى أساليب غير مباشرة، «كالاستعارة، والمثل، والاستعارة المرموزة والمحسن البياني التخيلي»؛[1]

[1] كاترين كيرابرات أوركيوني: المضمر، ص: 500.

فانقاد إلى التعبير بالموارية من خلال ترميز خطابه وتحميله رسائل مشفرة تقصد أهداف سياسة معينة .

وقد أدرج الممثل إضمار آخر في:« من بعد جاوا esfrançaisl السماطة les français هبلناهم هاذوك ثانيك غير بالسماطة واحد Quatorze mille guerres درنالهم et á la fin ديرنالهم الڤيرا الكبيرة وقلنالهم ندو l'independance الڤور هاذوك قالولنا نعطيوكمL'independance نريحو هنا معاكم On va faire des échanges tous çaأوييد l'independance ألحو alors خرجنا les français خرجناهم من ن بعد بدينا نستناو شكون لي يجي »[1].(11:49)

في هذا الخطاب السياسي معان ضمنية تمثلت في قوة وإرادة الشعب الجزائري في مواجهة الإستعمار الفرنسي الذي دام أكثر من قرن ونصف إذ استعملوا أسلوب السماطة *في طردهم لهم مع القيام ب 14 ألف حرب من أجل الاستقلال.

ولقد استعمل التضمين التاريخي في حدث اندلاع ثورة أول نوفمبر المنظمة ضد الاحتلال الفرنسي، وأيضا استخدام حدث تاريخي وسياسي مهم وهي مفاوضات إيفيان، والممثل لجأ لهذا التضمين لأنه على علم بأن المتفرج «قادر على الوصول إلى المعنى الضمني ، أوله إمكانية استدلالية الوصول إلى مضمون الخطاب »[2].

الممثل يعتقد أن المتفرج يحمل أفكار توصله إلى الى معنى الضمني أو حتى تقربه من مضمون الخطأ بسواء سياسي، اجتماعي، ديني...إلخ.

وهذه المفاوضات انتهت بوضع فرنسا شرط منح الجزائر الاستقلال مع البقاء والتعاون معها، إلا أن هذا الشرط بات بالرفض؛ لأنه لا يخدم مصالح الجزائر ولا يعطيها

---

(1) مسرحية الديناصورات.

*السماطة: هي كلمة أمازيغية بربرية و تعنى الشئ السخيف.

(2) حسن بدوح: المحاورة مقاربة تداولية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص: 164.

الاستقلال والسيادة الوطنية على كافة التراب الجزائري، وقد نجح الشعب الجزائري في إخراج المستعمر الفرنسي وأخذ استقلاليته التامة.

وبناء على ما قدم يمكن القول أن "محمد فلاق " سعى في خطابه السياسي إلى تغيير النفوس والعقول من خلال تمرير فكرة مضمرة، ليكون للمتفرج عدة تأويلات التي تحتاج إلى مجموعة من القدرات والمعارف السابقة لاستخراج هذا المعنى الخفي الذي يحمل العديد من المعاني وهذا المعنى قد يصل المتفرج إلى جوهره أو على الأقل التقرب منه.

2. المضمر الاجتماعي:

يشير مصطلح المجتمع إلى مجموعة من «الأفراد الأحياء، وليس مجموعة من الأفكار. وقد وصفه أحد علماء الاجتماع بأنه: "أكبر جماعة تنتمي إليها الفرد ". وهو مكتف بذاته، بمعنى أن له رصيدا من الإجراءات والوسائل الخاصة بالتعامل مع البيئة، وإطالة وجوده إلى ما لا نهاية».[1]

من هذا التعريف نستخلص أن المجتمع مجموعة من الناس تعيش سويا في مكان معين تربطهم علاقات اجتماعية حضارية ...إلخ، وقد وصفه أحد علماء الاجتماع بأنه أكبر شبكة علاقات ينتمي إليها الفرد، وحيث يسعى كل فرد من هذه الأفراد إلى اتخاذ مجموعة من الإجراءات في تعامله مع محيطه والتعمق فيه.

وعرف مالك بن نبي (1905-1973) المجتمع بأنه «هو الذي يقوم بوظيفته نحو الفرد ويحقق راحة الفرد، فإنه لا بد أن نفهم معناه فهما دقيقا. فهو ليس عددا من الأفراد، وإنما هو شيء خاص، هو بنيان وليس تكديسا، من الأفراد، بنيان فيه أشياء مقدسة متفق عليها»[2].

---

[1] محمد الجوهري: المدخل إلى علم الاجتماع، (د.د) ، (د.م) ، (د.ط) ،2007، ص: 32.

[2] مالك بن نبي: تأملات، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 1979، ص: 157.

بمعنى أن المجتمع ليس تراكم مجموعة من الأفراد بعضها فوق بعض، فهو لا يقاس بعدد الأفراد وإنما باتحاد أجزائه لتكوين علاقة متناسقة ومترابطة تقوم على أسس من العادات والتقاليد المتفق عليها .

وعرف أيضا بأنه «جماعة بشرية كبيرة العدد نسبيا، ومستقلة نسبيا ولدى أفرادها القدرة على الاستمرار من الوجهة السكانية. كما بقدر من الاستقلالية في تنظيم العلاقات الاجتماعية»[1].

من هذا التعريف نتوصل إلى أن المجتمع هو فئة من الناس تتفاعل وتتعاون مع بعضها البعض ، كما يتسم هذا المجتمع بنمط خاص من العلاقات الاجتماعية.

يعد المسرح جزء لا يتجزأ من مجتمع؛ فهو يعبر عن همومه ومشاكله وأوضاعه الاجتماعية بصراحة، لكن في بعض الأحيان يلجأ الممثل إلى التعبير بطريقة تلميحية، وهذا ما جاء في مسرحية "الديناصورات" التي عبر فيها الممثل عن واقع اجتماعي مرير بلغة مضمرة ويظهر ذلك في قوله: « Alors بدا raser واحد الحيط هذاك تعBoulevard ثمة فيGénéve بدأ Raser لحيوط il avait confiance اهو ظهرو يعرف الحيوطne pas problème قالو أسمع صيب لينا كاش حاجة مليحة سخونةBien»[2].(43:53)

يحتوي هذا القول على مضمر اجتماعي حول البطالة التي يعاني منها الشاب الجزائري العاطل عن العمل بالرغم من أنه «قادر على العمل، وراغب فيه ويبحث عنه،

---

[1] شارلوت سيمور سميث: موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثربولوجية، تر: علياء شكري وآخرون، إشراف: محمد جوهري، المجلس الأعلى للثقافة، (د.م)، ط1، 1998، ص: 611.

[2] مسرحية الديناصورات.

ويقلبه عند مستوى الأجر السائد، لكن بدون جدوى »[1]؛فالشاب الجزائري قادر على العمل وراغبا فيه لكنه تم اجباره على البطالة لأسباب سياسية واقتصادية .

ولقد استعان الممثل بكلمة" الحيوط "التي تستعمل في اللهجة الجزائرية العامية لتعبير عن الشاب البطال الذي لم يجد سوى الحائط أنيسا له.

وخلل التعمق في المسرحية وجدنا معاني ضمنية أخرى تمثلت في:

«كاين واحد ثمةDevant nousواحد واحد un algerois هكذاgenreهذاك إلي هادوك يعسوا إلي رواحهم هادوك il contrôle tous واش بك، لابس واحد الCostume le costumeهداك Tellement il est droit هذاك ما يلبسوش يدخل فيه بالسلم يدخل الداخل داير واحد ال Brushing il ss’est fait un brushingقعد أربعة 4 أيام عند Lecoiffeur باش يدير C'est pas un bruching c’est de la soudure l'arc وAlors كانت عندوUnevalise diplomatiqueصباط يشعل هاكذا وكان ثمة واحد علبالكمgenre le est'c هذاك حدك وحدي achacun ses limitesما يهدر مع حتى واحد D' ailleurs باش الناسpue pour lacrymogèneà la bonbe باش واحد ما يقربو»[2].(23:16)

يتضمن هذا الخطاب إضمار في تقديم صورة كاريكاتورية التي تعد من «أكثر الفنون ملائمة للتعبير عما نحن فيه من واقع سياسي واجتماعي واقتصادي».[3]

---

[1] رمزي زكي: الاقتصاد السياسي للبطالة، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط) ، 1998، ص: 15.

[2] مسرحية الديناصورات.

[3] علي منعم القضاة: <فن الكاريكاتير في الصحافة البحرينية اليومية >، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ع1، 2012، جامعة الدمام، السعودية، ص: 3.

فهي تعبر عن فكرة اجتماعية وواقع معاش بطريقة فكاهية ساخرة وهذا ما جسده "محمد فلاق" في وصف شخصية الشاب الجزائري الذي يعاني من مرض النرجسية المفرطة في حب نفسه بالغرور والتعالي والاهتمام المفرط بالمظهر الخارجي له.

وهذه الشخصية لم تكن اعتباطية بل كانت مليئة بالتلميحات على المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها بعض الشباب الجزائريين الذين يعتبرون الرجال المسؤولين عن مستقبل وطنهم.

وما نلاحظه أن الممثل قد جسد شخصية الشاب النرجسي باللغة والإيماءات وتعابير الوجه والجسد ، وكل هذه السمات زاد من العرض أكثر سخرية وفكاهة .

كما تضمنت المسرحية مضمر ا آخر في قوله: «واش من لباس خويا واش من لباس تاكل البسباس وتقول لباس خلينا يرحم باباك»[1].(49:41)

تناول هذا القول معنى ضمني حول ظاهرة الفقر التي انعكست على الشعب الجزائري سلبيا خاصة في عدم قدرته على « تلبية الاحتياجات الأساسية للفرد والأسرة والمتمثلة في توفير الأكل والملبس والمسكن الملائم، وضمان العلاج».[2]

لقد أصبح المستوى المعيشي للشعب الجزائري متدني لدرجة عدم قدرته على تلبية أبسط حاجياته.

وتعتبر فترة التسعينيات من أكثر الفترات التي انتشر فيها الإرهاب والفقر والجوع والحرمان ، وأيضا تراجع فيها النمو الاقتصادي في الجزائر وكل هذا أدى إلى جعل الفرد

---

[1] مسرحية الديناصورات.

[2] حاج قويد ڤورين: ظاهرة الفقر في الجزائر وأثارها على النسيج الاجتماعي في ظل الطفرة المالية ، البطالة>، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية ، ع12جوان 2014،جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، ص: 17.

الجزائري في حالة دائمة من التوتر والتعصب إلا ؛ أنه بقي مقتنعا يردد كلمة"لاباس" في جميع الأحوال.

وقد ذكر الممثل موضوع آخر مضمر في قوله:«c'est beauآه c'est vrai والله غير مليح l'amour هدايا، والله غير مليح، قاع الدنيا كاملة الناس قاع يحبوl'amour هذا مانيش عارف علاش؟ »[1].(48:59)

تناول "محمد فلاق" سمة الحب في هذا القول التي تعتبر سببا في العديد من المشاكل الاجتماعية التي جاءت داخل المجتمع الجزائري خاصة أنه مجتمع محافظ وغير محب وأنه أيضا يعتبر من الطابوهات، لكن في المسرحية الممثل كسر هذا الطابوه عندما جسد شخصية "محمد" الذي هرب من الجزائر بعدما عانى ويلات الإرهاب خلال آدائه الخدمة العسكرية، ليلتقي صدفة بفتاة سويسرية فيقع في حبها ذلك الإحساس الجميل عند عامة الناس بإستثناء العرب الذين يعتبرونه إحساس غير مرغوب فيه.

ومن خلال تحليلنا للعرض المسرحي تبين لنا أن المجتمع الجزائري في مرحلة العشرية السوداء كان مجتمع سوداوي بمعنى الكلمة يتخبط في ظواهر اجتماعية متنوعة من بينها : مشكلة البطالة والنرجسية عند الشاب الجزائري وما زاد الأمر تفقما الفقر ورفض سمة الحب،و كل هذه المشاكل خلفت أثار سلبية على الجانب الاجتماعي والثقافي والاقتصادي وهذه الظواهر اعتمد فيها الممثل تقنية الإضمار لتوصيل رسالته إلى المتفرج ليكشف المستور.

[1] مسرحية الديناصورات.

3. المضمر الثقافي:

هناك عدة تعريفات للثقافة من بينها أنها «مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية، التي تؤثر في الفرد منذ ولادته وتصبح لا شعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه».[1]

يرى مالك بن نبي أن الثقافة قيم خلقية فردية واجتماعية يتصف بها الفرد فتؤثر عليه منذ الطفولة، بحيث تصبح هذه الثقافة لصيقة بسلوك حياته في المحيط الذي نشأ فيه .

أيضا توماس ستيرنر إليوت "Thomas Stearns Eliot"(1888-1965)الثقافة هي «الأسلوب الشامل للحياة ، حياة عشيرة ما من المهدي إلى لأحد ، من الصباح إلى المساء وحتى في الأحلام »[2].

بمعنى أن الثقافة هي طريقة حياة مجموعة من الناس تجمعهم قرابة ، فتكون معه ممن الولادة حتي القبر وخلال اليوم كله وحتى في حلمه.

ومن أقدم تعريفات الثقافة تعريف إدوارد تايلور "Edward Taylor"(1832-1917) بأنها «كل مركب يشتمل على المعرفة والمعتقدات ،والفنون والأخلاق، والقانون والعرف وغير ذلك من الإمكانيات أو العادات التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضوا في المجتمع».[3]

ويشتمل هذا التعريف على أن الثقافة مركب معرفي معنوي يتكون من معتقدات وقيم وعادات ومعايير أخلاقية وغيرها التي يمتلكها الفرد باعتباره جزء من المجتمع.

---

[1] مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، سورية، ط4 ، 1984، ص: 74.

[2] تيري ايجلتون: فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2012، ص: 10.

[3] مجموعة من الكتاب: نظرية الثقافة، تر: علي سيد الصاوي، مر: الفاروق زكي يونس، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)،1997، ص: 9.

ويتجلى المضمر الثقافي في مسرحية "الديناصورات" في قوله: « وين لحقو يشوفوا هكذا frontiere تع دزاير في تونس دارو قرطاج ثمة mais حنايا غير تبدا الدزاير آ آ ه»[1]. (38: 44)

يظهر الجانب الثقافي المضمر فيل عدم تقبل الشعب الجزائري كل الثقافات الآتية من الغرب، على عكس الشعب التونسي المنفتح على الثقافات الأخرى، والشاهد على : "مسرح قرطاج" الذي يشكل فضاء ثقافيا هاما كام يعد من «آثار مدنية بائدة»[2]، من ناحية الجانب العمراني الذي لازال صامدا إلى يومنا هذا.

ومن المضمرات أيضا قوله «من نهار لي بدات la civilisation الثقافة في الدنيا a la Syrie جوايه l'epoque déjà de la Mésopotamie ah la Mésopotamie هاذوك العراق 4000 et tous ca il y'a بل العرب آه c'est une la Mésopotamie, la civilisation في هذاك تع inventionracontable égyptienne, la civilisation greque قاع autours de la medierranée كانوا des villes la sculpture, la peintre ils ontivente la music et tous يديروا دارو كلشي حنايا والو»[3]. (16: 02)

ويتجلى المضمر هنا في نقد الممثل الى العرب الذين لم يخلفوا أثار علمية أو ثقافية، فحتى حضارة ما بين النهرين والحضارة المصرية هي حضارات غير عربية أقيمت منذ 4000 عام العرب لم تكن لهم حضارة إلا بمجيء الإسلام.

وكانت نظرة "محمد فلاق" في هذه العبارة نظرة نقدية موجهة إلى الواقع الجزائري معبرا عن الضمير الجمعي للشعب الجزائري.

وهذه الثقافة تنوعت موضوعاتها بين التاريخي والديني ، وسنحاول في هذا المطلب التطرق إليها.

---

[1] مسرحية الديناصورات.

[2] ت س إليوت: ملاحظات نحو تريف الثقافة، تر: شكري محمد عياد، دار التنوير، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص36.

[3] مسرحية الديناصورات.

1.3. الثقافة التاريخية:

وتعد الثقافة التاريخية «وجود قدر كاف من المعرفة التاريخية لدى الإنسان التي تشمل: (الحقائق، المعلومات، المفاهيم) وتعد بمثابة البعد المعرفي للثقافة تاريخية »؛[1]الثقافة التاريخية يملكها المتحصن لينقل حقائق ووقائع تاريخية تربطه بحاضره .

وهذا ما جسده "محمد فلاق" في مسرحية بنقل أحداث ومعلومات ووقائع تاريخية مرت بها الجزائري الماضي بداية من الإستعمار اليوناني إلى غاية الإستعمار الفرنسي، ورغم عدم تخصصه في هذا المجال إلا أنه لديه هذه الثقافة ؛لأنها هي السبيل إلى التنوير والمساهمة في نقد الواقع الجزائري بشكل ضمني.

2.3.الثقافة الدينية:

تتمثل الثقافة الدينية في «معرفة مقومات الدين الإسلامي بتفاعلاتها في الماضي والحاضر والمصادر التي استقيت منها هذه المقومات».[2]

تستلزم الثقافة الدينية أو ما تسمى بالإسلامية معرفة أهم المبادئ والمصادر التي يقوم عليها الدين الإسلامي.

والمثقف في هذا المجال يجب أن يكون على دراية بمبادئ هذا الدين، حيث نجد أن "محمد فلاق "في مسرحيته استعمل عبارات تحمل شحنة دينية ليوضح على أندينه الإسلام وذلك بذكر الرسول صلى الله عليه وسلم وبعض أسماء الصحابة ويظهر هذا في قوله: «أنا نخدع رسول الله أنا وعمر بن الخطاب والصحابة وعلي»[3].(53:06)

---

[1] أشرف صالح محمد: الثقافة التاريخية في الوطن العربي،www.fikrmag.com2021-05-21،10: 22

[2] صباح محمد جاسم:< مفهوم الثقافة الإسلامية وتحدياتها> ، مجلة ديالي، ع44، 2010، جامعة ديالي، (د. م)، ص: 281.

[3] مسرحية الديناصورات.

يتضح من هذا القول أن الممثل متمسك بدينه وقد وظف هذه العبارة، لتحمل معنى ضمني يتمثل في توعية وتحذير الشاب الجزائري من تغيير دينه مقابل مصالحه الشخصية التي تدخله في بعض الأحيان في متاهات صعبة .

3.3. الثقافة الأدبية:

لا تخلو أي أمة من الثقافة الأدبية، فهي تغذي العواطف وتوسع الذهن ولذلك حرصت كل الأمم أن تكون لها ثقافة أدبية، فالأدب مرآة عاكسة للمجتمع يعبر به عن آلامه وآماله وواقعه.

وتتجلى الثقافة الأدبية عند الممثل في استعماله للغة الأمازيغية في قوله: «غير سمعوا الناس le fis خرج a yema der wigh دارو هاي»[1].(14:44)

ولقد استعمل الممثل العبارة الأمازيغية التي تعني" أيما بدات تتخلط" واستعماله لهذه العبارة كان من أجل التأكيد على أن هويته أمازيغية، والمضمر هنا يتمثل في أن صعود الفيس يسبب للجزائر مشاكل كبيرة .

كما له القدرة على الترجمة من خلال «نقل معنى نص من لغة أخرى »؛[2] فهو ينقل لغة الأصل إلى لغة أخرى مع المحافظة على المعنى كما هو.

ولقد بذل" محمد فلاق" قصار جهده في إنجاح عملية الترجمة من اللغة الفرنسية إلى العربية أو العكس، وقد ترجم العديد من العبارات كقوله: «انتوما ماشي شعب انتوما غاشي معنتها بالفرنسيوية لعديد pas un people vousêtes un gachi»[3].(25:20)

---

(1) مسرحية الديناصورات.

(2)جورج مونان: علم اللغة والترجمة، تر: أحمد زكرياء إبراهيم، مر: أحمد مراد عفيفي، المجلس الأعلى لثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002 ، ص: 43.

(3) مسرحية الديناصورات.

نلاحظ في هذه الترجمة أن الممثل كان اختياره حرفي تحمل نفس المعنى، إذ تمثل الضمني في مدى تدهور الشعب الجزائري الذي يتسم بالفوضى والإزدحام وقلة التنظيم ووصفهم"بالغاشي".

ونجد أيضا أن براعته في اللغة الفرنسية مكنته منخلق تلاعب لفظي، فعلى سبيل المثال عند دخول "محمد" إلى الدين المسيحي الذي كان شرطا أساسيا في الزواج من الفتاة السويسرية بدأ يباشر بطقوس الدخول إلى الديانة المسيحية:

«A nom due pére,au nom du pére du fils» محمد قالو le fis[1].(57:09)

في هذه العبارة خلق الكوميدي "محمد فلاق" تلاعب لفظي من خلال لفظتي "fils" "التي تعني في اللغة الفرنسية الابن و"fis" التي ترمز إلى الجهة الإسلامية للإنقاذ، فمن خلال هذا الموقف استطاع الممثل إضحاك الجمهور من خلال شخصية "محمد" الذي سمع لفظة"le fis" التي تمثل له الخوف والإرهاب والعنف

نستخلص مما سبق ذكره أن الثقافة عملية تراكمية معرفية تتطور لدى الأفراد مع تقدم الأعوام، فلكل شعب ثقافة خاصة به إذ تتنوع الثقافة بين ما هو تاريخي، ديني، أدبي، ولقد جاءت هذه الأنواع في المسرحية بصيغة ضمنية نظرا للظروف التي مر بها المجتمع الجزائري.

[1] مسرحية الديناصورات.

خاتمة

الخاتمة:

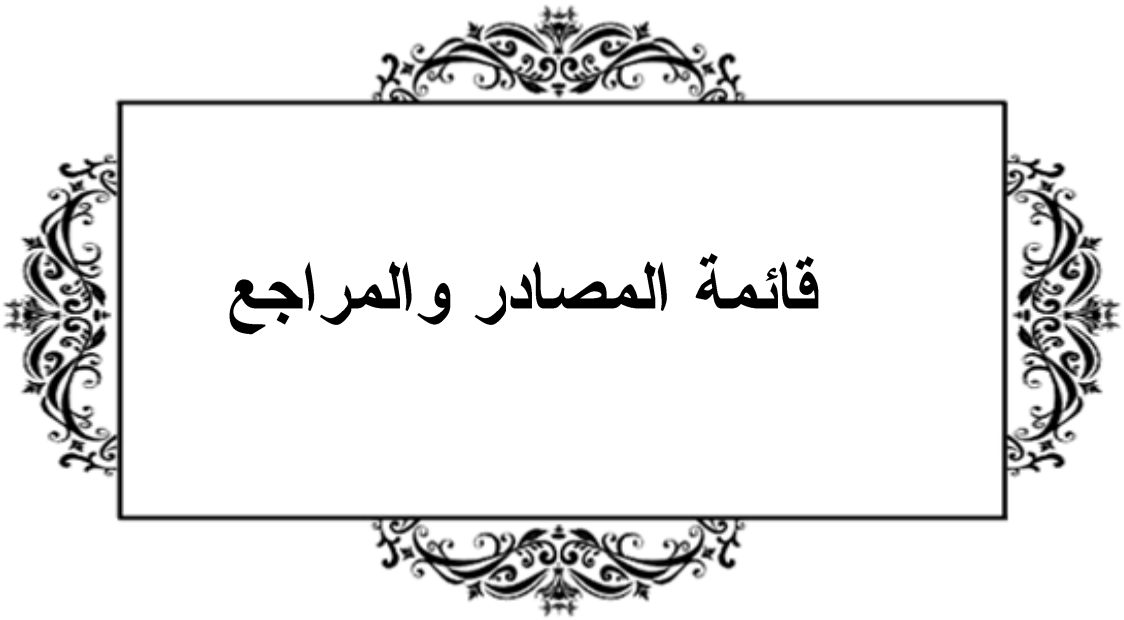
في ختام هذا البحث يمكن إجمال أهم النتائج التي توصلنا إليها فيما يلي:

- يعتبر المضمر ذلك القول الغير الصريح الذي يستو جب على المتفرج أن يبذل جهده في الكشف والبحث عن معناه الخفي.
- تعد مسرحية "الديناصورات" من الأعمال المسرحية النقدية الساخرة التي تعالج الواقع الجزائري خلال العشرية السوداء حاملة في ثناياها الكثير من الإيحاءات والتلميحات التي حاولنا اكتشافها قدر المستطاع .
- تمتاز لغة المسرحية بالتعددية من اللغة العربية إلى الأمازيغية إلى الفرنسية بالإضافة إلى اللهجة العامية الجزائرية، وهذا ما يدل على ثراء المسرحية من خلال مخاطبتها كل فئات المجتمع .
- ساهمت عناصر السينوغرافيا ديكور وإضاءة والأزياء والموسيقى في خلق معنى ضمني للعرض المسرحي.
- تعنى التداولية بدراسة اللغة في الاستعمال وهذا يدل على وجود متكلم وسامع، ويتميز الخطاب المسرحي بخصائص تداولية متمثلة في عملية التواصل بين الممثل والمتفرج من خلال تمرير خطاب عن طريق الإحالة والإشاريات بأنواعها وأفعال الكلام ولحجاج .
- يحمل خطاب المسرحية عدة دلالات مضمرة منها السياسية والاجتماعية والثقافية، معبرا عنها الممثل بأسلوب فكاهي نقدي ساخر.
- لعب الحجاج دورا هاما في المسرحية من خلال تقديم الممثل حجج وبراهين ضمنية مؤدية إلى إقناع المتلقي أو المتفرج والتأثير عليه.

ملحـــق

ملخص المسرحية:

تدور أحداث مسرحية الديناصورات في زمن العشرية السوداء وقد عالج فيها محمد فلاق مجموعة من القضايا الاجتماعية والسياسية التي يعيشها الشعب الجزائري بطريقة ساخرة وهزلية، حيث بدأ عرضه بتساؤل حول الأسباب التي جعلت الجزائر بؤرة للعنف ومستنقع للدماء في التسعينيات، ثم بدأ يتحدث عن رفض البربر للحضارات الآتية من الطرف الآخر رغم أنها تحمل زادا معرفيا وثقافيا، لينتقل بعد ذلك إلى سرد مجموعة من الحقبات التاريخية الاستعمارية التي مرت بها الجزائر بداية من اليونان للوصول إلى الاستعمار الفرنسي، كما عالج قضايا اجتماعية مختلفة في تلك الفترة كالبطالة، الهجرة الغير الشرعية وأيضا مشكل الطابور في محاولة الجزائر بين الحصول على تأشيرة السفر للهرب من الواقع السياسي المزري، ولقد تحدث الممثل عن ظاهرة تغيير الدين للشباب الجزائري للزواج من الأجنبيات مقابل الحصول على أوراق الإقامة، وتطرق إلى مواضيع المواطن البسيط من فقر وجهل، لينتهي عرضه بموضوع الرقابة الغائبة في الجزائر والضمير الميت الذي أوصل الجزائر وشعبها إلى ما هي عليه في تلك الفترة



قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص، ط2، القيس للطباعة، سوريا، دمشق، 2001.

أوّلا.المصادر

1. مسرحية الديناصورات لمحمد فلاق، فرنسا، 1995، 21-02-2021، 10:00، https //m.youtub .com/watch?=9Ivkmnwxfs

ثانيا. المعاجم والقواميس

2. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مج 9، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، (د. ت).
3. جار الله أبو القاسم محمود بن عمر خوارزمي الزمخشري: أساس البلاغة، تح: مزيد نعيم وشوقي المعري، مكتبة الناشرون، لبنان، ط1، 1998.

ثالثا. المراجع

أ. الكتب العربية

3. أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، ط2، 1993.
4. أحمد مختار عمر: اللغة واللون، دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1997.
5. أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا، الاسكندرية، مصر، ط1، 2006.
6. أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2001.
7. جمال الدين ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب تح: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، مر: سعيد الأفغاني، دار الفكر، سوريا، ط1، (د. ت).

8. حسنة بدوح: المحاورة مقاربة تداولية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

9. حمو الحاج ذهبية: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط2، (د.ت).

10. رمزي زكي: الاقتصاد السياسي للبطالة، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998م.

11. طه عبد الرحمان: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000..

12. عبد الخالق محمد علي : فن الاخراج التلفزيوني والإذاعي، دار المحبة البيضاء، بيروت. لبنان، ط 1، 2010.

13. عبد الوهاب الكيالي: موسوعة السياسة، ج1،المؤسسة الغربية للدراسات والنشر،(د.م) ،(د.ط)، (د.ت).

14. على الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999.

15. عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، مكبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1954.

16. عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط2، (د. ت).

17. فؤاد زكريا: التعبير الموسيقي، مكتبة مصر للطباعة، مصر، (د. ط)، 2009.

18. فيليب فان تيجام: التكنيك المسرحي، تر: يوسف البدري، مؤسسة بور سعيد للطباعة، مصر، (د. ط)، (د. ت).

19. قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب، وهران، الجزائر، (د. ط)، 2004.

20. كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها، مر وتقديم: محمد محمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

21. كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مر: إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

22. لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم، دار الرّاية، عمان، الأردن، ط1، 2008.

23. مارون النقاش: أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1869

24. ماري إلياس وحنان قصاب حسين: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي، إنجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، لبنان، ط1، 1997.

25. مالك بن نبي: تأملات، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 1979.

26. مالك بن نبي:مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، سورية، ط4، 1984.

27. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984

28. محمد الجوهري: المدخل إلى علم الاجتماع، (د.د)، (د.م)، (د.ط)،2007م.

29. محمد العربي الخطابي: موسوعة التراث الفكري العربي الإسلامي نصوص رائدة مع مدخل تحليلي ومقدمة نقدية،ج1،دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط،1998م.

30. محمود أحمد نحلة: أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعارف الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د، ط)، 2002.

31. موسوعة اختراعات وابتكارات (من عصر ما قبل التاريخ إلى اليوم)، (د. د)، (د. م)، (د. ط)، (د. ت).

32. نبيل راغب: أفاق المسرح: دار الغريب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2001.

33. نديم معلا: لغة العرض المسرحي، (د. د)، (د. م)، (د. ط)، (د. ت).

34. نعمان بوقرة، المصطلحات الاساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2009.

35. يوسف الشاروتي : مع الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.م)، 1989.

36. محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، العراق، (د.ط)، 1975.

ب. الكتب الترجمة

37. إيد جيكورت: التداوليات والمعنى المضمر، تر: عبد الرحمن بودرع، أنقرة (تركيا)، 05-03-2021، 19:56.

38. تيري ايجلتون: فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،(د.ط)،2012.

39. جورج مونان: علم اللغة والترجمة،تر: أحمد زكرياء ابراهيم، مر: أحمد مراد عفيفي، المجلس الأعلى لثقافة، القاهرة، مصر، ط، 2002 م.

40. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، (د. م)، ط1، 2000.

41. روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والاجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

42. شارلوت سيمور سميث: موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الانثربولوجية، تر: علياء شكري وآخرون، مر: وإشراف محمد جوهري، المجلس الأعلى للثقافة، د.م، ط1،1998.

43. فيليب بلانشيه، التداولية من أوستن إلى غوفمان، تر: ابر الحباشة، دار الحوار، سورية، ط1، 2007.

44. فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، المغرب، ط1، 1986.

45. كاترين كبيرابرات أوريكيوني: المضمر، تر: ريتا خاطر، مر: جوزيف شريم، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

46. ماكس فيبر: الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، تر: حسن صقر، مر: فضل الله العميري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

47. مجموعة من الكتاب: نظرية الثقافة، تر: علي سيد الصاوي، مر: الفاروق زكي يونس، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)،1997م.

ج. المجلات والملتقيات

48. حاج قويد: ظاهرة الفقر في الجزائر اثارها على النسيج الاجتماعي في ظل الطفرة المالية البطالة، مجلة الاكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، ع12، جوان 2014،جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر

49. روعة بهنام شعراوي: <الزي المسرحي بين الإدراك الحسي والحب الجمالي >، مجلة الأكاديمي، ع44، (د. م)، (د. ت).

50. زيد سالم سليمان: السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق مسرحية (نزهة) أنموذجا، مجلة كلية الآداب.

51. صباح محمد جاسم:مفهوم الثقافة الاسلامية وتحدياتها، مجلة ديالي، ع44، 2010،جامعة ديالي، (د. م).

52. طه عبد الرحمن: الإضمار في التدليل، مجلة المناظرة، مجلة فصلية تعنى بالمفاهيم والمناهج، ع4، 1991، الرباط، المغرب

53. علي منعم القضاة: فن الكاريكاتير في الصحافة البحرينية اليومية مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، ع1، جامعة الدمام، السعودية.

54. محمد عبد الكريم الزنكوي: تقنيات الاخراج التلفزيوني للعرض المسرحي "مسرحية السيدة بلدن نموذجا "مجلة كلية الابداع 50 اكتوبر 2018 (د.م)

د.الرسائل الجامعية:

55. سليمة محفوظي: الحجاج في رسائل الجاحظ دراسة تداولية حجاجي، أطروحة دكتوراه، لسانيات عامة، إشراف: إسماعيل زردومي، جامعة باتنة 1، باتنة، الجزائر، 2016، 2017

د.المواقع الإلكترونية

56. https://mo3nayblogspot.com

57. http://www.arrabita.ma.cdn.ampproject.org

58. https://ambilarabia.com

59. https://ar.m.wikibidia.org

60. https://e3arabi.com

61. https://ar.m.wikibidia

62. https://manshoor.com

63. https://sotor.com

64. https://or.wikipedia.ora

65. https://www.ablwabe.com

66. www.fikrmag.com

67. https://www.syr.res.com

فهرس المحتويات

الفهرس

شكر وعرفان
مقدمة..... أ-ج

المدخل

مفاتيح البحث : المضمر والمسرح والتداولية

1.المضمر:.....5
2.المسرح: 9
3.التداولية: 13

الفصل الأول

تقنيات الإضمار في مسرحية الديناصورات

أولا: التقنيات السيميائية.....18
1.الديكور:.....18
2.الإضاءة:.....25
3.الأزياء 31
4. الموسيقي:.....36
5. الإخراج المسرحي:.....39
6. الإخراج التلفزيوني: 44
ثانيا: القضايا التداولية.....46
1. الإحالة: 46
2. الإشاريات:.....51
3.الأفعال الكلامية: 57
4.الحجاج.....63

الفصل الثاني: دلالات الإضمار في مسرحية الديناصورات

1.المضمر السياسي:.....80
2.المضمر الاجتماعي: 85
3.المضمر الثقافي: 90

خاتمة.....95
ملحـــق 97
قائمة المصادر والمراجع.....99
فهرس المحتويات..... 106

الملخص:

يتناول هذا البحث ظاهرة المضمر في المسرحية، فيسعى هذا الأخير في الكشف عن الآراء والأفكار الغير مباشرة التي عالجت عدة قضايا سياسية واجتماعية وثقافية، أرهقت المجتمع الجزائري في مرحلة العشرية السوداء، والتي يريد الممثل إيصالها للمتفرج بطريقة ضمنية من خلال إبداعاته.

وتطرقت هذه الدراسة الى البعد التداولي في المسرحية من خلال قضاياه المتمثلة في الإحالة والإشاريات وظاهرة أفعال الكلام والحجاج ولقد طبقنا ذلك على مسرحية "الديناصورات" لمحمد فلاق.

الكلمات المفتاحية: المضمر، المسرح، التداولية، التأويل، تقنيات الاضمار، الخطاب.

Résumé:

Cette recherche porte sur le phénomène implicite dans la pièce, et cette dernière cherche à révéler des opinions et des idées indirectes qui traitaient de plusieurs problèmes politiques, sociaux et culturels qui ont épuisé la société algérienne dans la décennie noire, que l'acteur veut transmettre au spectateur dans un chemin implicite à travers ses créations.

Cette étude a touché la dimension délibérative de la pièce à travers ses problématiques de renvoi, de dénotation, le phénomène des actes de parole et des pèlerins, et nous l'avons appliquée à la pièce « Les Dinosaures » de Muhammad Falaq.

Mots-clés : Implicite, théâtre, délibération, interprétation, techniques implicites, discours.