الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

# شعرية الصمت في مسرحية بين الجنّة والجنون لعلاوة كوسة "أنموذجًا"

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب(ة):
*- بشرى بوشلوش
*- نبيلة زيان

إشراف الأستاذ(ة):
ناصر بعداش

السنة الجامعية: **2019/2018**

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

# شعرية الصمت في مسرحية بين الجنّة والجنون لعلاوة كوسة "أنموذجًا"

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب حديث ومعاصر

| اسم ولقب الأستاذ | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|
| علاوة كوسة | المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة | رئيسا |
| معاشو بووشمة | المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة | مناقشا |
| ناصر بعداش | المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة | مشرفا ومقررا |

السنة الجامعية: **2019/2018**

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وعرفان

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي ۖ إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ ﴾

**سورة الأحقاف – الآية 15**

أتقدّم بالشكر الجزيل للأستاذ الفاضل "الدكتور ناصر بعداش" المشرف على مذكرة تخرجنا فهو الّذي تتبّع فصولها ومباحثها وكل ما جاء فيها بصبر وعناية.

ونتمنى له المزيد من التقدّم والإبداع في عمله كما لا يفوتنا أن نشكر جميع أساتذة المركز الجامعي الّذي سار مشوارنا الجامعي على نهجهم.

ولكل من أمدّنا وساعدنا في انجاز هذا العمل حتى ولو بكلمة أو ابتسامة أو دعاء.

**وشكرًا.**

# إهداء

أتقدّم بإهداء ثمرة هذا الجهد

إلى من ربياني صغيراً

وإلى من أتمنى رضاهما وأنا كبيرة

"أمي + أبي"

إلى قرّة عيني "إخوتي وأخواتي"

إلى رفقاء دربي "صديقاتي"

إلى كلّ من كان له عون في بحثنا هذا

نور يضيء دربهم ويفتح أبواب رحمتهم ويرشدهم دائما للتعليم

والإرشاد والوعظ.

**بشرى**

# إهداء

إلى كل العيون التي حدقت في شمس الجزائر وكل القلوب التي نبضت بحبّها فسكبت من روحي نضالاتها صفحات إبداعية أشعت بنورها في كل أرجاء – أمّي –

إلى قرّة عيني أبي الغالي

إلى «الإخوة والأخوات»

إلى رفقاء دربي صديقاتي

إلى من مهّد لنا الطريق لإتمام هذا البحث أستاذي «ناصر بعداش»

إلى كلّ من كان يعرفني من قريب كان أم من بعيد.

**نبيلة**

# مقدمة

## مقدمة:

لا تزال الشعرية تثير جدلا واسعا في الدراسات الأدبية والنقدية وذلك لاعتبارها من أهم المصطلحات التي أسالت الكثير من الحبر والتي تعني في عمومها "قوانين الخطاب الأدبي" نظرا لما أحدثه هذا المفهوم من تضارب في الآراء التي أقرّها النقاد على مستوى الترجمة، والتي أخذت أوجه عديدة كالبويطيقا، الإنشائية، الشاعرية...، وقد اقترنت عند العرب بالشعر باعتباره ديوان العرب، وبالتالي كان لابدّ لهم من قواعد وضوابط شعرية يسلكها الشاعر في نظمه الشعري، ومع تداخل الأجناس الأدبية بتنا لا نفرّق بين تقنيات الشعر وتقنيات النثر والذي غالبا ما يشكل جمالية خاصة، وهذا ما طغى في شعرية الصمت لمسرحية "بين الجنّة والجنون" لعلاوة كوسة، الذي تفنن في مزج تقنياتها الحداثية وصبغها بسمات الشعر الحر ألا وهي شعرية الصمت التي أخذت بأيدينا إلى محاولة الكشف عن مناحيها الفنية الجمالية ومنه:

- فيما تكمن هذه الجمالية ؟
- وكيف جسّدها الكاتب في متنه المسرحي ؟
- وكيف برزت شعرية الصمت بدلالاتها المختلفة البلاغية خاصة ؟
- وما هي الأسس والمقومات التي دفعت بشعرية الصمت إلى البوح وتفجير مناحيها لتكون في أشكالها ومعانيها البلاغية ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات المطروحة ارتأينا أن نوضّح التقنيات التي لجأ إليها الكاتب في نسج خيوط مسرحيته الفكرية والأدبية وكيف برزت بقوة على مستوى البصر قبل البصيرة، لذا كان اهتمامنا منصبًا على المستوى الأوّل قبل المستوى الثّاني، وهذا ما حاولنا أن نوضّحه في نسج خطة بحثية ابتدأناها بمقدمة ضمت أهم المواضيع والمحطّات التي عولجت في المتن البحثي، وهذا ما وضّحناه بقوة في المتن، فكان المدخل تحت عنوان الجهاز المفاهيمي والمصطلحاتي، حيث اندرجت تحته ثلاثة مباحث، فكان المبحث الأول لمفهوم الشعرية لغة واصطلاحًا وكيف أخذت مفاهيم متعددة باختلاف آراء النّقاد في

ذلك، أما المبحث الثاني فكان بعنوان مفهوم الصمت لغة واصطلاحًا باختلاف البيئات التي احتضنته بالدراسة سواء أكان من ناحية البلاغيين أم المسرحيين وإعطاء دلالة لكل مجال منهما، بالإضافة إلى المبحث الثالث الذي أدرجناه لمفهوم المسرح لغة واصطلاحا وذلك من خلال ضبط تعريفه من عوالم عديدة فكان هذا المفهوم بمثابة الجسر الممهد لنا بالدخول في لبّ البحث الأدبي الذي شكّل البوابة الرئيسية للولوج إلى الفصل الأول الّذي عنوناه بالمسرح الأدبي نشأته وتطوره، حيث أدرجنا تحته ثلاثة مباحث فكان المبحث الأوّل للحديث عن المسرح في الوطن العربي وكيف ظهر وتطور من مرحلة إلى أخرى وخاصة باقترانه بحملة نابوليون بونابرت على مصر، وكيف أثار ضجة في الوسط العربي والالتفات إليه بتقنيات جديدة بدل الحلقات التي كانوا يمارسونها في الهواء الطلق، أمّا المبحث الثاني فكان للحديث عن المسرح الجزائري خصوصًا والّذي لعب دورًا بارزًا في نشر الوعي والدّفع بالحركات التحررية إلى الأمـام مما لقي عليـه نـوع من المضايقات باعتباره مكشوفًا؛ أي علـى علاقـة مباشرة بالشعب، لذا لم يلق الحظوة الكبيرة مثل الشّعر والرّواية، أمّا المبحث الثالث فكـان للحديث عن البناء الفني التي تشكّلت منه المسرحية المعنونة بمسرحية "بين الجنة والجنون"، والتي برزت بقوة وخاصة بلغتها الشعرية الواضحة الفصيحة على غرار المسرحيات الأخرى، مما جعلها تحوز على جائزة الشارقة للإبداع العربي، أضف إلى ذلك ما جاء في الفصل الثاني المعنون بتجليات شعرية الصمت في مسرحية ما بين الجنة والجنون أنموذجا، والذي أدرجنا تحته مجموعة من المباحث الّتي ارتأينا أن تكون في لبّ الدّراسة وهي كالتالي: ملخص المسرحية، شعرية العنـوان، شعرية المشهد وكذا شعرية التّناص باعتباره تقنية حداثية وردت في هذا المتن بقوة، بالإضافة إلى شعرية الصمت وكيف تجلّت لتأخذ جماليتها الفنية والإبداعية، وكذا شعرية علامات الترقيم وكيف اختلفت مدلولاتها من موضع لآخر وذلك على حسب الحالة النفسية للكاتب الّذي جعلته يتفنن في توظيفها وشحنها بشحنات خادمة لتجربته الإبداعية وكذا المبحث الأخير الذي اختصّ بعلامات الحصر والتي أعطت هي الأخرى دلالة جمالية فنية في تشكيل المتن المسرحي واختلفت

دلالتها من تخصيص إلى تعميم وأختمناها بخاتمة بحثية أردنا أن تكون عبارة عن نقاط استنتاجية وخلاصة لما سبق ذكره في الفصول السابقة وذيّلنا بحثنا هذا بملحق تناولنا فيه التعريف بمؤلف المسرحية وهو علاوة كوسة وكذا مؤلفاته ومن بينها خصّصنا "مسرحية بين الجنة والجنون".

لذا كان جدير بدراستنا هذه نظرًا لما يتماشى مع المنهج السميائي والذي يجعل أكثر الدلالات والقراءات المفتوحة باعتباره منهجا خادما للكثير من التأويلات، وقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع الخادمة لهذا الموضوع كمسرحية بين الجنة والجنون لعلاوة كوسة وكذا مفاهيم الشّعرية لمحمود درابشة وكتاب فن الشّعر لأرسطو... وغيرهم من المصادر والمراجع لا على سبيل الحصر.

وكأي باحث في بداية مشواره البحثي لابد أن تكون هناك صعوبات قد تعرقل المسار البحثي ولكن ذللناها بالإرادة القوية والعزيمة الصادقة وحب العلم.

وفي الأخير لا يسعنا إلّا أن نتقدم بجزيل شكرنا وامتناننا إلى الأستاذ المشرف "ناصر بعداش" ونتمنى أن نكون قد استفدنا من توجيهاته القيّمة التي أمدّنا بها، وفي الأخير نسأل الله التوفيق والرضا والسداد في الخطى والتنوير في الدجى إنّه ولي ذلك والقادر عليه وحده وصلى الله على سيّدنا محمّد وعلى آله وصحبه الأخيار.

# مدخـــــل:

# الجهاز المفهاهيمي

# والمصطلحاتي

# مدخل: الجهاز المفهومي والمصطلحاتي

## المبحث الأوّل: مفهوم الشعرية

### المطلب الأوّل: لغة

### المطلب الثّاني: اصطلاحا

أ. من المنظور الغربي القديم

ب.من المنظور العربي القديم

ج.من المنظور الغربي والعربي الحديثين

## المبحث الثاني: مفهوم الصمت

### المطلب الأوّل: لغة

### المطلب الثّاني: اصطلاحا

أ. الصّمت عند علماء البلاغة

ب.الصمت في المسرح

## المبحث الثالث: مفهوم المسرح

### المطلب الأوّل: لغة

### المطلب الثّاني: اصطلاحا

## أوّلا: مفهوم الشعرية:

تعد الشعرية من بين المفاهيم التي لاقت رواجاً كبيرًا في الدراسات الأدبية الغربية والعربية، مما جعلها محل جدل بسبب اشتباك معانيها وتنوع مفاهيمها الجمالية الفنية؛ وهذا ما جعلها تحظى بالدراسة والتحليل باعتبارها مرتكز من مرتكزات المناهج النقدية الحديثة التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفتها الاتصالية والجمالية معًا. لذا سنحاول أن نقدم مفهومًا لغويًا واصطلاحيًا يبين جذور الشعرية العربية، كونه وجد منذ القدم في النقد الأدبي فما هو مفهومه اللغوي؟ وما مفهومه الاصطلاحي؟.

### 1. لغة:

ورد في مقاييس اللغة أن "الشين والعين والراء أصلان معروفان، يدل أحدهما على ثبات والآخر على علم وعَلَم " [1]. وترد كذلك في أساس البلاغة للزمخشري": شعر فلان: قال الشعر... ما شعرت به: ما فَطنتُ له وما علمتُهُ... " [2] كما نجده يعرف في لسان العرب لابن منظور بأنه: "شَعَر: بمعنى عَلِمَ ... وليت شعري أي ليت علمي والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية ... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره أي يعلم ... وسمي شاعرا لفطنته... " [3] ومن خلال هذه المعاني التي وردت في المعاجم العربية يتبين لنا بأن الأصل اللغوي للشعرية هو " شعر". الذي يدل على العلم والفطنة، مما يؤكد الخيط الذي يربط ويضبط الشعر ويقومه وفق خصائص فنية جمالية، والتي تجعله مميزًا بمفرداته الأدبية

---

[1] أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة تح: عبد السلام محمد هارون، ج3، طبع بإذن خاص من رئيس المجمع العلمي العربي الإسلامي محمد الداية وحقوق الطبع محفوظة له ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 390 ص 193.

[2] أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: مقاييس اللغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1994، ص 510.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج4، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، د ط، دار المعارف، القاهرة، د ت، ص 2273.

إذن فالشعرية عمومًا هي قوانين الخطاب الأدبي، والشعر بدوره صنف من أصناف الخطاب فله قوانين وضوابط محددة.

لكل شعرية معالم خاصة وضوابط محددة، تستند عليها لتحقق الجمالية المتفردة داخل النصوص الإبداعية شعرًا كان أم نثرًا.

## 2. اصطلاحا:

شهد مصطلح الشعرية حضوة خاصة بالدراسة، سواء عند الغرب أو العرب قديما وحديثا ، إذ يعتبر مصطلحا زئبقيا يختلف تعريفه من بيئة إلى أخرى وذلك باختلاف الأمم والمجتمعات التي تحتضنه وهو على نوعين: قديم وحديث.

### أ. الشعرية من المنظور الغربي القديم:

إن المتتبع لهذا المصطلح عند الغرب يلاحظ أنه يختلف في التسميات فقط، "فالشعرية (poétik)، كلمة يونانية الأصل، وهي مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي فهي نظرية معرفية مرتبطة بفنية العمل الشعري وجمالياته (asthetik)، وتظهر هذه الشعرية من خلال الصور الفنية (bildkunst) "[1] و (poétics) الانجليزية و (poétique) الكلمة الفرنسية، فأرسطو يعتبر أول من استخدم هذا المصطلح في كتابه فن الشعر، فقد قام الغرب بتطوير هذا المصطلح بعد قرون ليرتبط بالمحاكاة: إذ يعود أصل هذه الكلمة إلى اليونان التي تعني الصناعة مما يؤكد: " أن الإبداع (...) في التصور اليوناني القديم والغربي الحديث يقوم على فكرة الجهد الإنساني (الثقافي) أكثر مما يقوم على فكرة الإلهام على العكس مما يبدوا عليه التصور العربي القديم.. " [2].

---

[1] محمود درابشة: مفاهيم في الشعرية ( دراسات في النقد العربي القديم )، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2010، ص 15.

[2] حسن البناعز الدين: الشعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم)، ط1، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، 2003، ص 23.

فإبداع الشاعر اليوناني قائم بالدرجة الأولى على قدرة الفرد على استعابه لمفهوم الثقافة بدل فكرة الإلهام. وقد تظهر الشعرية الغربية عند أفلاطون وأرسطو.

✓ **المحاكاة عند أفلاطون:**

يعتبر أفلاطون من الأوائل الذين اهتموا بمصطلح المحاكاة وربطه بالفنون الإبداعية فالمحاكاة اصطلاح ميتافيزيقي الأصل استعمله سقراط وأفلاطون فقد قال سقراط: « إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد، ومفهوم التقليد عند سقراط وأفلاطون... أساسه أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر الأولى: عالم المثل، والثانية: عالم الحس، وهو صورة للعالم الأول، والثالثة: عالم الظلال والصور والأعمال الفنية » [1] فالإبداع عنده يبتعد عن الحقيقة الموجودة في عالم المثل أي حقيقة الإنسان وبالتالي فهي تقليد بالدرجة الأولى؛ الذي أساسه الوجود الذي ينقسم إلى عالمين الأول: عالم المثل والثاني عالم المحسوسات. فأفلاطون يتبنى مفهومًا خاص للمحاكاة.

✓ **المحاكاة عند أرسطو:**

يعتبر أرسطو أول من استعمل مصطلح الشعرية في كتابه فن الشعر الذي يعتبر أول كتاب في تاريخ الإنسانية يتكلم عن الأشكال الفنية والتي من بينها الشعر « وتعتبر المحاكاة هي المبدأ الأساسي الذي قام عليه هذا الكتاب حيث ميز (محاكاته عن محاكاة أفلاطون حيث يجد أرسطو المحاكاة بوصفها قانونًا للفن بشكل عام، غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها » [2] إذن فهي متغيرة من فن لآخر بخصائص منفردة.

---

[1] إحسان عباس: فن الشعر، ط1، دار صادر، دار الشروق، عمان، بيروت، 1996، ص 50.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 21.

فكتاب فن الشعر لأرسطو تميز بميزة أحادية ميزته عن شعرية أفلاطون بحيث يخضع شعريته للفن الذي يتغير مفهومه من مجال إلى آخر. إذن فمبدأ المحاكاة التي أشار إليها حيث يقول: "وأما المحاكيات فثلاثة: تشبيه واستعارة وتركيب" [1] أي أن التشبيه والاستعارة والتركيب من المكونات الأساسية للشعرية عند أرسطو.

أما من ناحية اللغة والوزن فأرسطو لم يهمل ذلك "ويحق للشاعر أيضا أن يجري على الكلمات التحويرات اللغوية المتنوعة " [2] أي أن الشاعر ينزاح عن اللغة الأصلية من خلال العدول من معناها الحقيقي إلى معناها المجازي " فالشعار محاكيا شأنه في ذلك شأن المصور، أو أي محاك آخر، فإنه يجب عليه بالضرورة أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى هذه الطرق الممكنة الثلاث:

- أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون.
- أو كما يحكي عنها، أو يظن أن تكون.
- أو كما يجب أن تكون" [3].

إذ بيّن لنا هذا القول مدى قدرته على إضفاء طابعٍ خياليٍ يميز شعره عن الأشعار الأخرى بحيث تمتزج المحاكاة مع الطابع الخيالي لتشكل جمالية خاصة.

فقد يصورها كما هي وينسج على منوالها دون زيادة أو نقصان أو انه يصورها كما هي أو كما يعتقدها كافية وكيف يجب أن تكون عليه. إذن فالشعر في نظر أرسطو تطهير حيث يَعتبره نواة حقيقية للشعريات الأخرى.

---

[1] محمد درابشة: مفاهيم في الشعرية، ص 26.

[2] أرسطو: فن الشعر، د ط، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د ت، ص 215.

[3] المرجع نفسه: ص 215.

## ب. الشعرية من المنظور العربي القديم:

عرفت الشعرية عند العرب الكثير من الدلالات من قبل النقاد وذلك لتعدد الصياغة المتبناة أصلا، فنجدها تعرف على أنها "ليست تاريخ الشعر ولا تاريخ الشعراء... فالشعرية ليست فن الشعر لأن فن الشعر يقبل القسمة على أجناس وأعْراض ... إن الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعرًا » [1] أي أن الشعرية تبحث في الخصائص الفنية التي تجعل هذا الشعر منفردًا ومتميزًا بخصائصه الانفرادية.

وتعرف أيضا بأنها: « محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنما تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي، بموجبها وجهة أدبية فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات » [2].

أي أن الشعرية تسعى لوضع قواعد وخصائص تزود بها النقد لضبط الخطاب الأدبي فالعرب في بداية معرفتهم بمفهوم الشعرية ربطوها لمفهومها الشعري وقد تطور فيما بعد ليصل إلى ما يجعله منفردًا بخصوصية جمالية. فقد يختلف مفهومها من ناقد إلى آخر حيث نجد عبد الله الغدامي يعرفها بأنها الإنشائية حيث يقول: « بدل من أن نقول شعرية مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافذة نحو الشعر (...) نأخذ بكلمة شاعرية (...) وفي الشعر والنثر (...) يشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية » [3] أي أن الغدامي قال بأنها إنشائية وهناك من قال بأنها شاعرية كسعيد علوش مثلا.

وهذا ما جعلنا نتبنى مصطلح الشعرية بأنّها مقابلة (Poétique) التي تدل على الخصائص الفنية بحيث "أنّها لفظة (الشعرية) "مقابلا" مناسبا (Poetics) من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكا (...) فالشعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من

---

[1] المرجع السابق: ص 115.
[2] مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، د ط، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 16.
[3] عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ط 6، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، 2006، ص 25.

كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية، وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح في الوقت الّذي يخبو فيه كثير من فريق البدائل الأخرى". [1]

أي أن الشعرية لاقت تعاريفا عديدة وترجمات مختلفة وذلك باختلاف وجهات النظر قديما وحديثا.

✓ **في النقد القديم:**

انحصرت الشعرية في النقد القديم في مجال الشعر باعتباره صناعة، وديوان العرب الحافظ لتاريخهم، وقد اعتقدوا أن الشاعر ليس إنسانا عاديا، إنّما هو شيطان الشعر، فكانوا يحتكمون إلى من لهم خبرة كالنابغة الذبياني وغيرهم؛ فالشعرية عندهم كانت مرتبطة بالخطوط العريضة في بناء القصيدة الشعرية أي أن القواعد المسنة التي لا يخرج عنها أي شاعر فهي مضبوطة وفق نظم معين وهذا ما نجده مسطرا في العصر الجاهلي مثلا، فقد تغيرت دلالاته من شاعر لآخر نظرا لغياب مصطلح الشعرية كمفهوم؛ وإنّما اقتصر على الشعر فقد كان لا يورد إلا في صيغ الإضافة كأبيات شعرية مثلا.

فنجد ابن سلام الجمحي (ت 232) في كتابه طبقات فحول الشعراء الذي حاول وضع أسس وقواعد للشعر الذي يعتبرها صناعة فهو يرى " أن للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصّناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللّسان " [2] مما يلاحظ أنّ الصّناعة قريبة نوعا ما من الشعرية من حيث المفهوم الذي يعني قواعد ومعايير بناء الإبداع بحيث أودع مبادئ وأسس صناعة الشعر التي تعتبر من الجمالية التي ينتجها الناقد في تمحيص النصوص الشّعرية.

ونجد كذلك الناقد ابن رشيق القيرواني ت (463) الذي يقتصر كتابه على أن الشعر يقوم على " النية أولا وعلى أشياء أربعة اللفظ والوزن والمعنى والقافية " [3] أي أن الشعر

---

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 17.

(2) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمد محمود شاكر، ج 1، د ط، مطبعة المدني، مصر، د ت، ص 5.

(3) ابن رشيق القيرواني: العمدة، تح: محي الدين عبد الحميد، ج 1، دار الجيل، بيروت، 1972، ص: 119.

يقوم على النية أوّلا ثم القواعد الأخرى ولكن فيما بعد عيب عليه بأن النية موجودة في كل شعر.

ولقد كان القرآن الكريم الدافع الّذي جعل العلماء يبحثون ويؤلفون الكتب حول سر الإعجاز، أهو معجز في لفظه ؟ أم معجز في معناه ؟ فقدّم كلّ واحد حجج وبراهين إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني ونظريته في النظم وجمع بينهما فقال أنّه معجز بنظمه أي علاقة اللفظ بالمعنى. حيث يقول: " أنّ ليس النظم إلّا أن تضع كلامك الوضع الّذي يقتضيه – علم النحو – وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه الّتي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرّسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها ".[1]

إذن فالنظم باعتباره جامع للفظ والمعنى فإنّ توخي الدقة في صياغة التراكيب النّحوية.

## ج. الشعرية الغربية والعربية الحديثة:

✓ **عند الغرب:**

تمثّلت الشّعرية الغربية الحديثة في شعرية جون كوهن وتودوروف وجاكبسون نذكر:

- **شعرية جون كوهن:**

يعرّف جون كوهن الشعرية " بأنّها علم الأسلوب الشعري، ولهذا فإن علم الأسلوب يتناول اللغة المجازية التي تخرج عن الوصف اللغوي المباشر "[2]

أي أنّ الشعرية تركّز اهتمامها على الشعر أولًا ومدى انزياح لغته عن ما وضعت له من الألفاظ والمعاني.

إذ يعتبر الشّعرية هي الانزياح اللغوي الّذي تحدثه التّجاوزات اللفظية إذ يقول: " إنّنا نعتبر اللغة الشعرية إذن كواقعة أسلوبية في معناها العام، والأمر الأولي الّذي سيبني عليه

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمد محمود شاكر، ط 5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004، ص 81.
[2] محمود درابشة: مفاهيم في الشعرية، ص 27.

هذا التحليل هو أن الشاعر لا يتحدّث كما يتحدث النّاس جميعا بل أن لغته شاذة وهذا الشّذوذ هو الّذي يكسبها أسلوب، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري » (1)

أي أنّ الشاعر يستلهم في شعريته انزياحات اللغة التي تلتصق بأسلوبه الّذي يعتبره لبّ الشّعرية. إذن فشعرية جون كوهن تقتصر على شكل لغوي حيث نجده يقول: "الشعرية شكل لغوي محدّد هو الانزياح اللغوي، وهذا ينضوي تحت موضوع الصورة، تلك الصورة الشعرية الّتي تتجسد في الاستعارة، وهي الخاصية الأساسية للغة الشعرية." [2] فشعريته تقتصر على اللغة الانزياحية وأسلوبيته وصوره الشعرية وقوالبه الجمالية.

- **شعرية تودوروف:**

اتسع مفهوم الشعرية ليشمل الشعر والنثر معا عند تودوروف الّذي يربطهما برابط الأدبية، يقول تودوروف: "ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب الأدبي... فإنّ هذا العلم (الشعرية) لا يعنَى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن (...) وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجرّدة الّتي تصنع قراءة الحدث الأدبي أي الأدبية".(3)

أي أن الشعرية تبحث عن الخصائص الفنية التي تجعل من أدب ما نصا أدبيا متميّزا شعرًا كان أم نثرًا وكذا الكيفية الّتي اتخذها الأديب في بنائه هذا وكيف استطاع أن يشدّ خيوط جماليته الفردية النّصية بطريقة خاصّة وبأسلوب متميز وراقي، حيث حدّد تودوروف "مجالات الشعرية في ثلاثة نقاط وهي.

- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.
- تحليل أساليب النّصوص.

---

(1) المرجع السابق: ص 26.
(2) المرجع نفسه: ص 26.
(3) المرجع نفسه: ص 26.

- تسعى الشّعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي..."[1]

فشعرية تودوروف تراوحت بين النّظري والتطبيقي إذ نجده يضيف قائلا: "الشعرية هي مجموعة من الخصائص الّتي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا جماليا وتعطيه الفرادة والتمييز يقول: الشعرية قاسمًا مشتركًا بين النّصوص الشعرية والنّصوص النّثرية" [2] أي أنّ الشعرية عنده تستثمر كل العلوم المتعلقة بالأدب إذن فالنظرية الضّمنية للأدب هي الّتي تنطلق من الأدب بحدّ ذاته بعيدًا عن الْعوامل الخارجية المؤثرة فيه.

- **شعرية رومان جاكبسون:**

تختلف شعرية رومان جاكبسون عمن سبقته باعتباره أحد أعلام اللّسانيات ولهذا فرؤيته للشعرية متأثرة بالمبادئ اللسانية حيث يقول: "أنّ مجال الشّعرية هو الاستعمال الخاص للغة بحيث تخرج الكلمات فيها عن دلالتها المعجمية لتؤدي دورًا يضفي على العملية الشعرية قيمة فنية وجمالية" [3]، أي أنّ الشعرية هي ما تحدثها اللغة الجمالية المنزاحة عن معناها الأصلي لتشكل دلالة فنية وجمالية.

فشعرية جاكبسون اتكأت على "أنّ الشّعر يتّسم بالتشديد على شكل الرّسالة، حيث تتمتع الدلائل في حدّ ذاتها بثقل خاص، وتكتسب سمكًا بنقلها من وضع الإحالة الشّفّافة على المحتوى أو المرجع أو الذات... إلى وضع التمييز الذاتي إزاء ذلك كلّه" [4]

أي أنّ الشّعرية عنده تقوم على الوظيفة الّتي تحدّدها الإسقاطات المحورية للترتيب على محو التركيب التي تشكل توازي شعري.

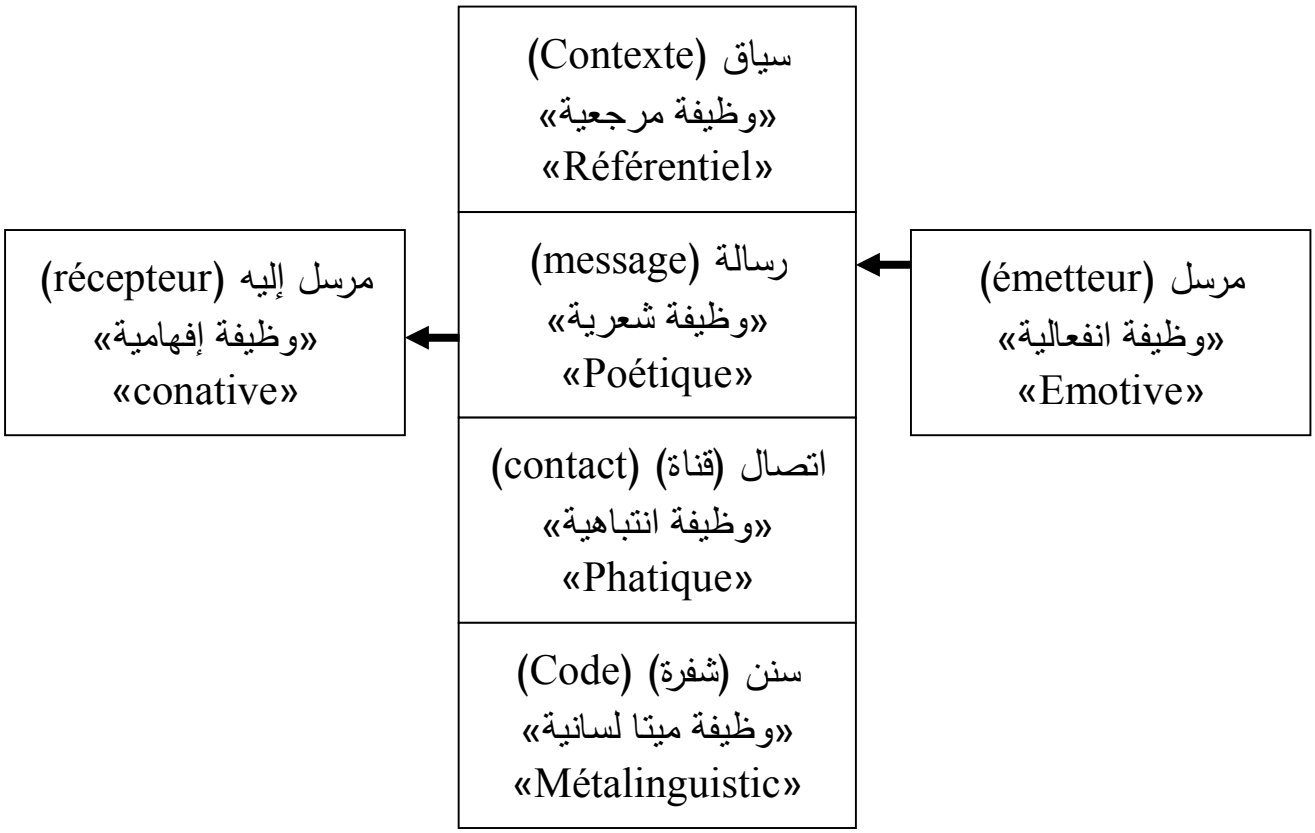
---

[1] عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص 23.
[2] محمود درابشة: مفاهيم في الشعرية، ص 27.
[3] المرجع نفسه: ص 27.
[4] حسن البنّا عز الدّين: الشعرية والثّقافة، ص 30.

فشعرية رومان جاكبسون اتصلت بالوظائف الستة التي ربطها باللسانيات حيث نجده يقول: " إنّ تحليل النظم يعود كلّيا إلى الكفاءة الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الّذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للّغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة". [1]

أي أنّ جاكبسون لم تقتصر شعريته على الشعر فقط بل جمع معه كذلك النثر والخطابات اللغوية والأدبية.

وقد جسد رومان جاكبسون وظائف اللغة التي حصرها في وظائف ستة وهي ما نبينه كالتالي:[2]




[1] المرجع السابق: ص 35.
[2] المرجع نفسه: ص 41.

فالوظيفة الشعرية هي موضع تركيز الشاعر نفسه في المادة الشعرية نفسها وبوصفها فرعًا من اللسانيات يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى.

✓ **عند العرب:**

اتسع مفهوم الشعرية الحديثة بحيث أصبحت تختلف عما كانت عليه في المفاهيم القديمة وأصبحت مفاهيمها الجديدة تشمل أنواع الخطاب الأدبي وانحصرت الشعرية العربية القديمة بدراسة الشعر وقوانينه، لتنفجر الثورة الشعرية خاصة في أواخر القرن 19 بمناهج علمية مختلفة تأثرت بها الشعرية الغربية وانعكست على الشعرية العربية فظهرت في العديد من المؤلفات الّتي تسعى لكشف مفهوم الشعرية العربية فنجد:

- **شعرية أدونيس:**

يعدّ أدونيس من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع الشعرية وخصّصوا العديد من مؤلفاتهم للخوض في هذا الموضوع وقد برزت في كتابه الشعرية العربية التي تجسّد علاقة الشعرية بالفكر والقراءة حيث برزت شعريته في ثلاثة محاور:

"النّقد الشعري العربي، والثانية بالنظام المعرفي القائم على علوم اللغة العربية والإسلامية أمّا الثالثة فتتّصل بالنظام المعرفي الفلسفي"[1] أي ما يبين علاقة الشعر والفكر عند الشعراء الجاهليين والإسلاميين، إذ يسعى إلى تصحيح هذه العلاقة من خلال الوحدة بين الشعرية والفكر في الكتابة الإبداعية العربية.

"ويحدد فكرية الشعر في أربعة مستويات: أوّلها الصّورة الشعرية التي تكشف عن المعتم الغامض في داخل الإنسان، وتبرز ما يتحسسه القارئ أو يفكر فيه، دون أن يحاول تعرفه (...) والصورة الثانية تكشف عن الأبعاد الأساسية في العالم الخارجي، فتنقل ما كان مكتوبا أو مجهولا أو مهملا، وثالثها أن هذه الكشوفات والتساؤلات تنتقل عبر القراءة وبها

[1] المرجع السابق: ص 65.

(...) ورابعها أن من هذه الكشوفات ما يرتقي ليكون بمثابة مفتاح لمجهول ما أو أساسا لبناء تصورات جديدة لم تكن منتظرة»[1]

إذن فأدونيس حاول أن يكشف في شعريته عن الجوانب الغامضة الذي لا يبوح بها الشاعر أو الكاتب إلّا من خلال النصوص.

إذن فالشعرية عنده هي شعريات وليست شعرية واحدة كقوله: "شعرية الحضور، شعرية القراءة، الشعرية الهوية، شعرية التجديد، الاستعادة المؤالفة، الحقيقة، شعرية الجسد، شعرية العنف، شعرية الرسالة وشعرية الرفض»[2]

فنظرة أدونيس للشعرية منحصرة في غرض الشعر حيث يتطرق في كتابه الشعرية بالحديث عن الحركة الشعرية والإبدالات النصية التي ميزها.

- **شعرية كمال أبو ديب:**

تأثر كمال أبو ديب بشعرية الغرب حيث يعرّفها بأنها: "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص بشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر وجودها»[3]

أي أنّ تركيزه على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي في إضفاء صفة الشعرية على هذا العمل فالشعرية لا تميز اللفظة وهي منفردة.

---

[1] المرجع السابق: ص 65.
[2] أدونيس: كلام البدايات، ط 1، دار الأدب، بيروت، 1989، ص 27.
[3] كمال أبو ديب: في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، د ت، ص 14.

ويضيف قائلا: "الشعرية وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة، أو مسافة التوتر وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنّه الأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها بيد أنه خصيصة مميزة"[1] فيعتبرها الوظيفة الفارقة الّتي تخلق مسافة التوتر للتفكير الفني الإبداعي.

## ثانيا: مفهوم الصمت:

يعد مصطلح الصمت من بين المفاهيم التي توسعت دلالته وتشعبت مفاهيمه نظرا للعمل الفني الّذي يعمل فيه أو المتن الّذي يشتغل عليه، وبالتالي يصعب علينا إعطاء مفهوم يلم شذراته الدقيقة، لذا حاولنا أن نسلط الضوء على ما يدور في لب الموضوع، من خلال الولوج إلى بعض المعاجم العربية لإعطاء مفهوم لغوي وكذلك البحث عن المفهوم الّذي يؤول لنا مصطلح الصمت داخل الفن المسرحي.

### 1.لغة:

"الصاد والميم والتاء أصل واحد يدّل على إبهام وإغلاق، من ذلك صمت الرّجل، إذا سكت أو اصمت أيضا، ويقال: ما له صامت ولا ناطق، فالصامت: الذهب والفضة. والناطق: الإبل والغنم والخيل. والصّموت: الدّرع اللينة الّتي إذا صبّها الرّجل على نفسه ولم يسمع لها صوتا. والصامت من اللّبن: الخاثر"[2] "والصمت: طول السكوت، وأخذه الصمات، وقفل مصمت: أبهم إغلاقه وباب مصمت. والصّمتة: ما أصمتك من قضاء حاجتك "[3]. "وصمت يصمت صمتا وصموتا وصمّاتا: سكت. وأصمت مثله، والتصميت: التسكيت، والتصميت أيضا: السكوت ورجل صميت، أي سكيت، والصمتةُ بالضّم: مثل السّكتة ويقال فلان على صمّات الأمر إذا أشرف على قضائه، وبات من القوم على

---

(1) المرجع السابق، ص 14.

(2) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، ص 308.

(3) أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: دكتور مهدي المخزومي وإبراهيم السانرائي، ج 7، د ط، 100، ص 108.

صمّات، أي بمرأى ومسمع في القرب وقال الشاعر: "وحاجة كنت على صمّاتها" أي كنت على شرف من إدراكها ويروى :بتاتها»[1]

ويقال أيضا بمعنى "صمت: أخذه الصمات، ورماه الله تعالى بصماته. وصمت الرجل وأصمت. وأصمته بصماته، وصمت الرجل وأصمت. وأصمته وصمّته وإنّك لتشكو إلى غير مُصَمِّتٍ، وصمتي صيك: أطعميه الصُّمْتَةَ والصَّمتَةَ وهي قدر ما يصمت به من الطُّعْمِ ولقيته ببلدةِ إِصْمِت: بقفر لا أحد بها، وشيء مُصْمَتُ: لا جوف له. ويقال فرس مصمت: بهيم لا شية فيه على أي لون كان والفهد مصمت النوم»[2]

وبعد استعراض معاني (الصمت) عند أهل المعاجم نستطيع أن نستنتج أمورا عدّة:

- الصّمت مطلق السكوت سواء أكان عن قدرة أم عدمها بوعي أو بغير وعي، ويدل على الإبهام وعدم الإفصاح.
- الصّامت هو الشيء الّذي لا يصدر له صوت سواء كان جامدا أو متحرّكا مثل الذهب والفضة.
- الصّمت حركة تؤدي معنى من غير صوت سواء أكانت من إنسان أم غير إنسان فأي حركة من غير لفظ / صوت أي صمت.
- المصمّت كذلك: اللون الّذي لا يخالطه لون آخر، ويمكن القول بأن جميع الألوان الصافية تحمل معنى المصمّت.
- الصّمت يدلّ كذلك على الإبهام والإغلاق والشيء المبهم غير الواضح والصّريح الّذي يتطلب التحليل والتفكير لفك شفرته المضمرة ومحاولة الكشف عنها لإعطاء جماليتها الخاصة وفق نسق مضمر داخل نص مكتوب تضمن جمالية غامضة تجسدت من خلال

[1] إسماعيل بن حماد الجوهري: الصّحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج 1، ط 4، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1907، ص 277.
[2] أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، ص 557.

البياضات والفجوات الّتي تحمل أكثر من قراءة كونه صامت يحمل العديد من الجهات الدلالية على معنى محدّد.

## 2. اصطلاحا:

اتخذ مفهوم الصّمت اصطلاحا العديد من المفاهيم سواء أكانت من المنظور اللغوي البلاغي أو من المنظور المسرحي وهذا ما سنحاول إبرازه كالآتي:

### أ. الصّمت عند علماء البلاغة:

يظل الصمت من المفاهيم التي يلجأ إليها الكثير من الأدباء والبلاغيين الّذين يمدهم بسمات جمالية خاصة ومدلولات متعدّدة المفاهيم وقد لا يختلف مفهومه البلاغي عن المفهوم اللغوي حيث يعرّف بأنّه تلك الإجازات والحذف الّذي يعتبر مظهرا من مظاهر الصّمت أي عدم الكلام والنطق. فالمحذوف المتروك من الكلام مسكوت عنه وقد يتجلى في الكثير من المظاهر "كاستخدام الوقفات لحظات صمت... تقوم هذه الوقفات بوظائف متعددة في أعمال الكاتب المسرحية..."[1]

أي أنّ علامات الوقف؛ لحظة صمت تسعى إلى إعطاء دلالة خاصة تمكنه من تحديد شيء بعده.

ونجده يعرّف كذلك "الصّمت التناوبي واللاتناوبي، دلالات قد تفوق الدلالات الصوتية... فالصوت لا تعرف خواصه ولا يعرف شكله إلا من خلال الصمت المحيط به"[2]

أي أنّ الصمت هو أعلى درجات الانفجار المؤدي إلى الكلام والصوت وبالتالي فالصمت إيقاع صوتي دلالي، وقد يتجسد هذا الصمت كذلك في البياض والحذف وعلامات الترقيم، مثلا فاللتي تكسر الهدف الموجود من خلال السكوت والصمت عليه لتفتح العديد من

(1) أحمد علي الهمداني: مسرحيات تشيخوف، ط 1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2006، ص 200.
(2) محمد تونس صالح: فضاء التشكيل الشعري (إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة)، ط 1، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، 2013، ص 103.

القراءات والتأويلات حتى تتمكن من إقامة علاقة بين النّص ومتلقيه، "إذن لا يتوقف العمل الإجرائي عند سمياء اللغة وصداها الدلالي بل يذهب إلى أبعد من ذلك للإفادة من خواص التشكيل الطباعي الايقوني والخطي المرسوم على بياض الورقة"[1] فبياض الورقة مثلا تشكل صمت له دلالته الخاصة.

## ب. الصمت في المسرح:

اتخذ الصمت المسرحي أشكالا متنوعة ومتعددة خاصة ما يقوم به الممثل على خشبة المسرح وبقية التقنيات الأخرى التي يقوم بها المسرحي عامة ليؤدي وظيفته في التعبير والتأثير على المستوى الفني والجمالي الذي يخلقه الصّمت داخل النص المسرحي، حيث يمثل الصمت المسرحي الخيط الّذي يشدّ أعصاب الاستمرار في الحوار الصامت، "فالصمت معادل موضوعي للنطق بوصفه لغة مجاورة للغة المنطوقة، وفي بعض الأحيان يكون أكثر إيحاء ودلالة من النطق لأنّه يعطي مساحة للتأويل والتأمل يمكن أن يضيف إلى الحدث المؤسس باللغة المنطوقة"[2] أي أنّ الصّمت يؤدي وظيفة إفهامية مثله مثل الكلام تماما خاصة في هذا الفن بحيث أصبح الصمت يدل على الموضوع ذاته ويعرف أيضا بأنّه: "أهم المفاهيم أو البؤر الّتي تثير مشكلة إبداعية – جدلية بوصفه شيما متعالية ببعديها الفلسفي والجمالي لاسيما إذا ما مثل قرينا جماليا للمنجز الإبداعي –النص– بمستوياته الكتابية والسمعية"[3]. فالمسرح فلسفة ناطقة تعبّر عمّا هو داخلي ومبطن للشخصيات المسرحية التي تصدر الصمت الذي تعبير الكلام الغائب عن السماع الحاضر في النفس والفكر أو ما يتمثل خاصة من الحركات التي تجسد على خشبة المسرح والتي تؤدي معاني متعددة كالإشارة والإيماءات وملامح الوجه دون أن يصدر صوت أو كلام ليشكل التواصل بين الجهتين.

---

(1) المرجع السابق: ص 76.

(2) عباس محمد رضا: مصطلح الصمت، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد 24، جانفي، 2015، ص 218.

(3) سافرة ناجي: الصمت في الأدب المسرحي المعاصر اللامعقول أنموذجا، ط 1، دار الينابيع، سوريا، 2011، ص 12، ص 13.

فالصمت إذن اتخذ مفاهيم عديدة لذا لا يمكن ضبطه كمفهوم مستقل بجمع المفاهيم العديدة التي احتضنته بالدراسة في شتى المجالات البلاغية والمسرحية مما يؤكد بأن الصمت هو عدم القدرة على الكلام والسكوت أو تمكنه من الكلام والصمت باعتباره حكمة أو أنّه وجود غائب نستطيع أن نقرأه من خلال هذا الغياب.

حيث يقول محمد رضا: "ولا نفهم من الصمت السكوت أو الامتناع عن الكلام، وإنّما يكون الصمت لغة اللغة ولغة ثانية"[1].

أي أن الصمت يدل على خلاف السكوت، بل يتعداه إلى معنى المعنى المراد به قصد استثارة الآخر وجعله مهموشا للمعرفة الغرض مما يجعل لغة الصمت لغة متعالية محايثة تكسر الصمت إلى كلام منطوق.

وكذلك يثبت الصمت المسرحي عن طريق اللغة التي تشكلها اختزالات الحذف والإيجاز وكذا تلك الفراغات والبياضات أو التنقيط الذي يسكت عنها كاتب االمسرحية ويسعى إلى إبانة هذا الغرض تسترا أي وراء حجاب.

فالصمت المسرحي يحمل دلالة أو معنى ناتج عن سكون مطلق أو حركات وإشارات ورموز أم كانت بلفظ أقل معنى أو بخلاف اللفظ أو بإشارة من اللفظ، هنا تجسد علاقته بالمفهوم العام لعلم السيمياء حيث يعرّف بأنّه "علم الإشارات الدّالة مهما كان نوعها وأصلها وهذا يعني أن النّظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة"[2].

أي أن الصمت يحمل دلالة الرموز الدالة والغير دالة الّذي أشار إليها علم السيمياء في دراسته لأنظمة الإشارات والرموز.

---

[1] عباس محمد رضا: مصطلح الصمت، ص 220.
[2] المرجع نفسه: ص 220.

## ثالثا: مفهوم المسرح:

عرّف المسرح عدّة تعريفات تزامنت مع بروز عدة توجهات وتيارات فنية ونقدية كلها ساهمت في تقديم مفهومها لهذا الفن حسب مرجعياتها وعليه سوف نسوق بعض تلكم التعاريف التي منها اللغوية والاصطلاحية.

### 1.لغة:

لقد تناولت العديد من المعاجم تعريف فن المسرح العربي لغة ومن بينها "أساس البلاغة للزمخشري" الّذي قدّم تعريفا له من خلال "مادة سَرَحَ: سرح الصبيان والدواب، وسرح إليه رسولا، وأمر سريح: لا مطل فيه، وفعل ذلك في سريح، وناقة سُرُح ومنسرحة: سريعة سهلة السير، وقد انسرحت في سيرها، وهو منسرح من ثيابه أي خارج منها."[1] وورد كذلك في معجم لسان العرب لابن منظور: "مادة سَرَحَ والتي يشير فيها إلى أنّ مفردة المسرح "المسرح بفتح الميم: تعني مرعى السّرح، وجمعه المساريح، ومنه قوله إذا عاد المسارح كالسياج، وفي حديث أم رزع: له إبل قليلات المسارح، هو جمع مسرح، أي الموضع الّذي تسرح إليه الماشية بالغداةِ للرّعي، قبل تصفه بكثرة الإطعام، وسقي الألبان"[2].

وعليه تدل لفظة المسرح على المكان الّذي ترعى فيه الإبل، وترد إليه النوق وعليه انتقل لفظ المسرح من الدلالة المادية للمكان الّذي يعني السّرح، إلى المعنى المعنوي الّذي يفيد عرض النصوص والأفكار والمشاهد على فئة الجمهور المتلقي لهذا الفن المستحدث.

### 2.اصطلاحا:

عرّف المسرح عدة تعريفات اصطلاحية تأرجحت كلّها حسب كلّ تيار فكري ومرجعية كل ناقد قدّم تجربته الفكرية حول هذا الفن، وتبقى أكثر إشكالية تواجه في تقديم مفهوم معين لهذا الفن هو الطابع المكاني له من جهة، وجمعه للعديد من الفنون المساندة لفن المسرح من

---

(1) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، ص 447.
(2) ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، ج 3، ط 1، دار صادر، بيروت، د ت، ص 1984.

موسيقى، رقص، غناء، حركات، إيماءات، تصوير، إضاءة، ومن بين هذه التعريفات نجده يعرّف «بأنّه شكل من أشكال الكتابة، يقوم مع عرض المتخيل عبر الكلمة»[1] كما ورد في المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان حسن وترد كذلك عند ألارديس نيكول الّذي يقول: «المسرح هو فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة الممثلين»[2] أما الناقد عدنان بن ذريل يعرّفه بأنّه: «نوع أدبي، أساسه تمثيل طائفة من الناس لحادثة إنسانية يحاكون أدوارها استنادا إلى حركتهم على المسرح وأيضا إلى حواراتهم فيها (...) وغاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية، أو الانتقاد والعظة أو التثقيف وفي ذلك هدفها.»[3]

حيث تبين أن كل من هذه التعريفات تدور حول الكتابة المسرحية والعرض المسرحي على خشبة المسرح.

أمّا وليم آرثر يرى أنّ «المسرحية تمثيل لإرادة الإنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وتستخّف بنا، إنّها واحد منّا، مقذوف به حيّا فوق المسارح ليصارع الأقدار ضدّ القانون الاجتماعي، ضدّ نفسه إذا لزم الأمر، ضدّ أطماع أولئك المحيطين به وضدّ رغباتهم وأهوائهم وحماقتهم، وضدّ أحقادهم.»[4]

حيث تركّز هذه التعريفات على حالات الصراع التي تصادف بني البشر من حولهم بداية الصّراع الاجتماعي والطبيعي إلى الصّراع مع الأقدار والذّات.

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط 1، ناشرون مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 2006، ص 422.
[2] عدنان بن ذريل: فن كتابة المسرحية، ط 1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996، ص 57.
[3] المرجع نفسه: ص 55.
[4] وليد إخلاصي: لوحة المسرح النّاقصة (أبحاث ومقالات في المسرح)، ط 1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص 187.

# الفصل الأوّل:

# المسرح النشأة والتطور

## الفصل الأول: المسرح النشأة والتطور

### المبحث الأوّل: المسرح في الوطن العربي

#### المطلب الأوّل: في مصر

#### المطلب الثاني: في لبنان

### المبحث الثّاني: المسرح في الجزائر

#### المطلب الأوّل: أصول المسرح الجزائري

أ. غير العربية

ب. العربية

#### المطلب الثّاني: إرهاصات المسرح الجزائري

#### المطلب الثالث: المسرح الجزائري في العهد الفرنسي

#### المطلب الرابع: أهم رواد المسرح الجزائري

### المبحث الثّالث: البناء الفني للمسرحية

#### المطلب الأوّل: العناصر الفنية

#### المطلب الثّاني: الخصائص الفنية

## أوّلا: المسرح في الوطن العربي:

عرف العرب منذ القديم أشكالا فرجوية فنّية قد تكون بمثابة المسرح، فمنذ الجاهلية وهم يقومون بطقوس واستعراضات وغيرها من التمثيلات التي تنوب عن المسرح... وبدأ الأمر يتطور عبر العصور إلى أن تعرّف العرب على فن المسرح بصفة خاصّة وبدوا في إنتاج المسرحيات...، "العرب والشّعوب الإسلامية عامة قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر... وقد عرف خيال الظل وهو شكل من الأشكال المسرحية في الدولة العباسية، وكانوا يقومون أيضا ببعض التمثيليات داخل القصور للخلفاء والحكّام... وهناك الكثير من الاحتفالات والمناسبات الرسمية كانت تخرج إخراجًا مسرحيًا متقنًا، بالإضافة إلى مسرح خيال الظل الّذي شهدته الدولة العباسية وبقي منتشرًا، ظهر أيضًا الأراجوز وقد كان منتشرًا في القاهرة، ويقول نيبور أنّه وجد العديد من الممثلين في القاهرة وهذا ما ينمّ عن فن المسرح آنذاك. أمّا في المغرب فهناك أشكال أخرى منها: مسرح الحلقة، ومسرح البساط وكرنفال سلطان الطلبة، فمسرح الحلقة هو مسرح شعبي يحوي فنون الحكاية والإيماءة والألعاب البهلوانية والتهريجية وفيه يتمّ التمثيل في الأسواق وساحات المدن، أمّا مسرح البساط فقد كان له عروض وألوان منها: الرقصات الإقليمية التي تؤديها بعض المجموعات، أناشيد ورقصات الطوائف الدينية، التمثيل الهزلي الانتقالي خاصّة لأصحاب الوظائف العالية، مسرح السفهاء، مسرح الصنّاع وأصحاب المهن... وسلطان الطلبة هي ظاهرة مسرحية بدأت أيّام السلطان مولاي رشيد...، فهذه العروض المسرحية التي ظهرت عند العرب تعدّ من أهم العروض المسرحية وإن لم ترق لمستوى الفن المسرحي إلّا أن جلها عبارة عن تمثيليات، ولم تكن نصوص مكتوبة بل كانت شفهية" [2]، وعليه فإنّ العرب جميعًا عرفوا أشكالا فرجوية كانت بديلة عن الفنون المسرحية

[2] ينظر، علي الرّاعي: المسرح في الوطن العربي، ط 2، أغسطس 1999، ص من 29 إلى 61.

وتعتبر البدايات الأولى لظهوره. وعند الحديث عن المسرح في الوطن العربي فإنّنا نذكر بعض النماذج من البلدان العربية ومنها:

## 1. المسرح في مصر:

من خلال ما سبق يتبين لنا أنّ العرب عرفوا أشكالا فرجوية فنّية عديدة تشبه المسرح من طرف تمثيليتها، «أمّا البداية الفعلية لظهور المسرح فقد كانت في 1847 في مصر على يد مارون النّقاش في مسرحيته "البخيل" مقتبسة من مسرحية "موليير" وهناك أيضا "أحمد أبو الخليل القباني"، "يعقوب صنوع" » [1] وهذه البدايات الأولى كانت مقتبسة من الأدب الأوروبي، أمّا عن المسرحيات المحلية والتي مرّت «بمرحلة التأليف فكانت 1884 "صدق الإخاء" لإسماعيل عاصم»[2]، ثمّ بدأ فن المسرحية في الظهور والانتشار وظهر العديد من الكتّاب المسرحيين منهم محمّد تيمور...

## 2. المسرح في لبنان:

«... كانت المسارح الموجودة في لبنان محصورة ضمن المعاهد العلمية الأغلب منها ولم تؤثر في حياة الشعب تأثيرا مباشرًا... ومن لبنان جاء "جورج أبيض"... الّذي هوى فن المسرح وأخذ يسعى للإنجاز فيه، ومن بين الكتّاب المسرحيين في لبنان نجد "جبران خليل جبران" في مسرحية "إرَمَ ذات العماد"، وكتب "مخائيل نعيمة" مسرحية "الآباء والبنون" »[3]... «إنّ المسرحية في لبنان لم تكن تملك تلك الانطلاقة القوية فقد شهدت نوعًا من الركود الفني ولكن ما لبثت أن استعادت نشاطها وبدأت في الظهور من جديد وهذا عن طريق أعمال "سعيد تقي الدّين" في مسرحية "لولا المحامي" ومسرحية "نخب العدو"، "حفنة ربح"، "المنبوذ" »[4] وغيرهم من الكتّاب المسرحيين ثمّ ظهرت فرق مسرحية كثيرة ومنها: فرقة المسرح المعاصر التي تأسست سنة 1960.

---

[1] المسرح في الوطن العربي: ص، ص 65، 66.
[2] المرجع نفسه: ص 176.
[3] المرجع نفسه: ص 197.
[4] المرجع نفسه: ص 199.

وهناك أيضا عدّة دول ظهر فيها المسرح منها: الكويت، السودان، سوريا، البحرين، فلسطين، العراق والمغرب، فكل الدول العربية قامت بإنتاج مسرحيات، ولكل بلد مسرح مستقل بذاته وخاصّ به وسنخص بالذّكر المسرح الجزائري.

## ثانيا: المسرح في الجزائر:

### 1. أصول المسرح الجزائري:

المسرحية من الفنون الأدبية حديثة النشأة سواء في الوطن العربي أو الجزائر بغض النظر عن الأشكال الفرجوية التي شهدتها من قبل، وخاصّة تلك التي تقام في الأسـواق والمقاهي، وأيضًا الاحتفالات الدينية وغيرها "وتعتبر هذه الأشكال الممهد الأوّل للمسرح، [وقد اعتبرها البعض البدايات الأولى لنشأة هذا الفن]، غير أن البداية الفعلية للمسرح الجزائري تعود إلى أوائل القرن العشرين" [1]، هذا بغض النظر عما كان يعرفه من أشكال فرجوية، ويرى "أبو القاسم سعد الله" "بأنّ الفنون الأدبية الجزائرية في الفترة العثمانية كانت غنية جدًا ويرجع ظهور المسرح إلى هذه الفترة" [2]، وقد كانت هذه الدولة زاخرة جدًا بالفنون والأدب مما جعلها تترك لها آثارا أدبية عظيمةً ومن بينها المسرح، فبالرغم من دخول الأتراك وغيرهم من الأمم السابقة إلى الجزائر وما خلفوه من تراث أدبي للجزائريين إلّا أنّ "هناك من يربط ظهور المسرح الجزائري ببدايات الاحتلال الفرنسي للجزائر" [3]، فعندما قدم الاحتلال الفرنسي بنية الاستعمار والاستيطان فيها ما كان منه إلا أن يجلب معه ما يسليه من فرق مسرحية للجنود من أجل الترفيه عنهم، وعلى هذا الأساس تعرّف الجزائريون على هذا الفن الجديد، وعليه فبالرغم من اختلاف الآراء حول ظهور المسرح في الجزائر والتأصيل لبداياته، إلّا أنّ النشأة الأولى لم تكن بذلك القدر من النّجاح، لكنها سرعان ما تداركت الأمر، وأصبح المسرح الجزائري يمتلك قوة هائلة وانتشر في كافة أنحاء الوطن ويعدّ من

---

[1] عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931 – 1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983 ص 197.

[2] أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي 1500 – 1830، ج 2، ط 1، دار الغريب الإسلامي 1998، ص 171.

[3] نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط 1، 2006، ص 66.

أرقى الفنون نظرا لما يحمله في طياته من معان جليلة وتعبير عن الواقع المعاش فلهذا كان الأقرب إلى قلوب متلقيه.

## أ. الأصول غير العربية للمسرح الجزائري:

تعدّدت وتنوعت الثقافة في الجزائر وهذا بسبب الفاتحين والحملات التي تلتها فيما بعد وقد كان للرومان أثر كبير في ذلك حيث دخل الرومان إلى الأراضي الجزائرية وحاولوا نشر ثقافتهم المدنية عبر مدن مثل تيمقاد، مداوروش (سوق أهراس)، جميلة، شرشال، وقد تركت هذه الحضارة مسارح أثرية في المدن الجزائرية، "والّتي ما زالت هياكلها قائمة إلى يومنا هذا... وظهرت عدة مسرحيات تكلمت عنها الدّراسات الدينية الحياتية عند أوغست... وهناك مسرحيات أخرى منها: مسرحية "ميليس جلوريسوس" لمؤلفها بلوش (254–184 ق م)... " [1]، فالحضارة الرومانية قدمت الكثير للجزائريين من ثقافتها وبناء مسارح مازالت خالدة آثارها إلى يومنا هذا، والملاحظ أن الرومانيين قد اختاروا مواقع إستراتيجية هامة، والأغلب أن الرومانيين أخذوا نفس المواقع عن الحضارات التي سبقتهم، فهذه الآثار لم تنحصر على الرومانيين فقط بل كان هنا مزيج من الحضارات "البربر، والفينيقيون، القرطاجيون والوندال" [2] وغيرهم من الحضارات التي أتت إلى الجزائر فهذا الخليط المتجانس من الثقافات قد خلّف آثارًا عظيمة، حتى وإن لم تكن مسرحيات بمعناها الحديث إلّا أنّ الطّقوس الدينية التي كانوا يقومون بها هي أشبه ما يكون إلى العروض المسرحية وهذا ما أدى إلى ظهور مسارح نصف الدّائرية، فالحضارة الرومانية قد قدمت الكثير للجزائر من حيث ما خلفته من ثقافة ومسارح، ممّا جعلها تتعرف على نوع جديد من الفنون الأدبية المهمة ألا وهو المسرح، فالمسرح الرّوماني إذن يعتبر البدايات الأولى لنشأة المسرح في الجزائر.

---

[1] المرجع السابق: ص، ص 20، 21.

[2] ينظر، أحمد توفيق المدني: كتّاب الجزائر، المطبعة العربية، د ط، د ت، ص، ص 7، 9.

## ب. الأصول العربية للمسرح الجزائري:

إذا كانت هناك جذور غير عربية ساهمت في نشأة المسرح الجزائري، فهناك أيضا جذور عربية ساهمت بشكل كبير في ظهوره، فالعرب منذ بداياتهم عرفوا أشكالا فرجوية متنوعة.

ونجد أنّ المسرح الجزائري تطور تطورًا كبيرًا خلال الحكم العثماني، "فقد عرف الجزائريون أشكالا عديدة من مظاهر الفرجة الفنية وذلك في فترة الحكم العثماني مع نهاية القرن السادس عشر، فكانت تلقى في الأسواق والساحات العامة والمقاهي والخيام وغيرها من الأشكال المعروفة من قبل من طرف الجزائريين" [1]، ولم يبخل العثمانيون على الجزائريين من تزويدهم بمظاهر فرجوية جديدة غير تلك التي عرفوها من قبل، ومن أهمّ هذه المظاهر:

**ساندي وير:** هو نوع من أنواع الفرجة الفنية جذوره ميليز أندونيسي وعرفه الكثير من سكان جاكرتا، هو استعمال موسيقى الهول مع الهزل.

**لورتائيني:** مسرح تركي يقوم بأدواره أشخاص هزليين يستعملون التلقائية ويكثر فيها المهرجون... "ويفضل أن يستعمل المادة بالحركات والإيماءات وقد كان وصوله متأخرا جدًا للانتشار داخل الأراضي الجزائرية".[2]

وبهذا أصبحت الجزائر تمتلك كمّا هائلا من أنواع الفنون التي اكتسبتها من طرف الدولة العثمانية التي أتت بالجديد على خلاف ما كانت تمتلكه سابقا من المظاهر الفرجوية، "وقد كان هذا الأداء الفني يجمع بين المسرحية والتمثيلية والحكاية أمّا هدفها فكان أساس للترفيه الاجتماعي" [3]، إذن لكل أداء فني ومسرحي هدف معين بالرغم من اختلاف أساليبه ومظاهره وحتى أنواعه وطريقة تمثيله.

---

[1] نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 60.
[2] المرجع نفسه: ص 60.
[3] المرجع نفسه: ص 60.

## 2. إرهاصات المسرح الجزائري:

«لم يكن الوطن العربي يعرف المسرح كفن وإنّما كان يعرف أشكالا فرجوية مثل "عرائس الكراكوز" أو "خيال الظل"، وحفلات "الذّكر" في مركز الطرق الصوفية ممّا يعتمد فيها على الحركة والإشارة وعلى تمثيل بعض المشاعر» [1]، فهذه الأشكال كانت بمثابة المسرح لأنّها تقوم على فعل الحركة والتمثيل وإيماءات الوجه وغيرها مما جعل معظم النّقاد والأدباء يرون أنّها كانت البدايات الأولى للمسرح في الوطن العربي، بالإضافة إلى الجزائر أيضًا التي عرفت العديد من هذه الأشكال الفرجوية تقول أرلبتروت في كتابها المسرح الجزائري الناطق بالعامية: «إنّ بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر سنة 1735 م، كما ذكر "بوكلير موسكو" على أنّ هذا النوع من التمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية وكان ذلك سنة 1742 م» [2]، وعليه فإن بدايات تطور المسرح الجزائري كما رأينا سابقًا تعود إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ويرجعها البعض الأخر إلى النصف الأوّل من القرن التاسع عشر لكنّهم اتفقوا على أنّ "خيال الظّل" و"الكراكوز" من البدايات الأولى لظهور المسرح، لو لم يمنع هذا النوع من التمثيل من قرار الإدارة الفرنسية خوفًا من أن تصبح من أشكال المقاومة، لهذا سبّبت له هاجسًا كبيرًا فمنعها من الانتشار، وبالتالي تسبّب في إخمادها قبل تطورها.

كما توجد أيضًا أشكال أخرى مثل مسرح الحلقة والّذي ينشّطه "المدّاح" أو "القوّال".

## 3. المسرح الجزائري في العهد الفرنسي:

هناك علاقات فرنسية جزائرية منذ القدم حيث أنّ فرنسا كانت تزور الجزائر باستمرار في عهد الدّايات، حتى أنّها أيضًا تقوم على علاقات تجارية سياسية وهذه العلاقات «تطورت إلى علاقة ثقافية كانت البداية بأوّل عرض مسرحي بالجزائر للمؤلف "دومينون" بعنوان "الفرنسيون في الجزائر" سنة 1804 تلتها عروض مسرحية أخرى منها "أسرى الجزائر"

---

[1] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1930 – 1974، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص 214.
[2] المرجع نفسه: ص 214.

للكاتب "بيرنو" سنة 1817» [1]، لكن هذه العلاقة سرعان ما تحوّلت إلى استعمار واحتلال من طرف الفرنسيين في سنة 1830، وبدأت الحروب والصراعات بين الطّرفين المستعمِر الفرنسي والمستعمَر الجزائري، وبهذه النّزاعات التي تحدث في الأراضي الجزائرية قرّرت فرنسا منح بعض التّسلية والترفيه لجيشها فما كان منها إلّا إحضار معها «فرق مسرحية للجيش في الثكنات»[2] «وقامت بإنشاء مسارح بلدية في كبريات المدن كالعاصمة، وهران قسنطينة، عنّابة، سطيف، باتنة... وتمّ تقديم عروض مسرحية داخل هذه المسارح»[3]، وقد عادت هذه المسارح بالنّفع على الجزائريين فقد استفادوا منها أيّما استفادة وقاموا بإنشاء مسرحيات عديدة وكانت «مسرحية في سبيل الوطن من إخراج محمّد رضا المنالي اعتبرها أوّل عرض مسرحي في الجزائر باللغة العربية بمفهوم المسرح الأوروبي في عهد الحكم الفرنسي»[4] ومن هنا بدأت مسرحيات أخرى في الظهور والعروض المسرحية باللغة العربية. كما نذكر زيارة "جورج إيفي" أيضا والتي لها دور مهم وأثر كبير مع بداية العشرينيات من القرن الماضي في تشجيع المهتمين بقيام مسرح جزائري يتخذ العربية الفصحى أداة للتعبير»[5]، فالجزائر قد استغلت هذه الزّيارة التي ساعدت في قيام مسرح جزائري باللغة العربية... بالإضافة إلى «زيارة فرقة "جورج أبيض" كان لها أثرها في الأوساط المسرحية، وبدأ المسرح الجزائري يخطو خطوات جدّية، بحيث مثّلت مسرحيات ذات مضامين جديدة وتكوّنت فرق مسرحية وفنّية لعبت دورًا جادًا في خلق مسرح جزائري بلغة عربية فصحى استمر إلى غاية 1936»[6]، وهكذا فإنّ زيارة "جورج أبيض" لم تقل عن سابقتها أهمية في الأوساط المسرحية وأصبح المسرح الجزائري بفضل هذه الزيارة يخطو خطوات جدية، بحيث ظهرت مسرحيات تحمل في طيّاتها مضامين ومغازي جديدة غير التي كانت تعرفها من قبل، فهي في كلّ مرّة تكتسب شيئًا جديدًا من هذا الفن الجديد عليها

(1) نور الدّين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 68.
(2) المرجع نفسه: ص 68.
(3) المرجع نفسه: ص 69.
(4) المرجع نفسه: ص 92.
(5) عبد الله الركيبي: تطور النثر الحديث، ص 217.
(6) المرجع نفسه: ص 217.

لتتأقلم معه بعد ذلك ظهور عدة مسرحيات وظهور العديد من المسرحيين الجزائريين الذين أرادوا أن يخرجوا بالمسرح الجزائري من العربية الفصحى إلى اللهجة العامّية ليكون في متناول الجميع (العام والخاص)، وقبل ذلك نجده مرّ بمراحل من أهمّها نذكر:

أ. **المرحلة الأولى:** "كانت في 1926 حاول فيها الجزائريون خلق مسرح عربي يستخدم اللغة العربية الفصحى وسيلة للتعبير والتمثيل وهذه المرحلة (1926 – 1934) مرحلة عنى فيها المسرح بالمشاكل الاجتماعية ومالت فيها المسرحية إلى الفكاهة في أسلوبها وإلى الهزل في طريقة تعبيرها" [1]، وقد كانت هذه المرحلة مهمّة بالنسبة للجزائريين حيث تمّ التّعرّف فيها على فن جديد بالإضافة إلى القيام بخلق مسرحيات جديدة أمّا المرحلة الثانية فهي لا تقل أهمية عن سابقتها.

ب. **المرحلة الثانية:** "من 1934 إلى قيام الحرب العالمية الثانية، وهنا بدأ الحضور لكتّاب المسرح الجزائري في الظهور حيث لعب رشيد القسنطيني الدّور الأساسي ممثلا ثمّ مؤلفا وممثلا واتجه إلى النّقد بأسلوب فكاهي هزلي ممّا أثار السّلطة الاستعمارية فضيقت عليه الخناق وفرضت على المسرح الجزائري الرّقابة الشّديدة" [2]، وبهذا فإن هذه المرحلة لم تدم طويلا لأنّ هناك من سعى إلى إيقافها قبل الوصول إلى خط النهاية حتى يتجنب الاصطدام بالواقع الّذي يخشاه وهو أن يصير هذا النّوع من المسرحيات شكل من أشكال المقاومة، ثمّ بعد ذلك أتت المرحلة الثالثة هذه المرحلة قد كانت "بعد 1943 إلى السنة التي انتهت فيها الحرب ووقعت فيها حوادث ماي 1945 بالجزائر... تعتبر هذه الفترة لدى بعض الباحثين بداية المسرح الجاد الذي استمرّ أثناء الثورة وأنشئت غرفة تابعة لجبهة التحرير الوطني قدّمت عروضا خارج الوطن وبعد الاستقلال تنوعت هذه الفرق من هواة ومحترفين وواكبت النهضة الأدبية والاجتماعية وعبرت عن القضايا التي حدثت بعد الاستقلال حتى اليوم"[3].

---

[1] المرجع السابق: ص 217.
[2] المرجع نفسه: ص 218.
[3] المرجع نفسه: ص 119.

فبالرغم من الظروف القاسية التي مرت بها الجزائر إلّا أنّها لم تنجح في إخماد صوت أصحابها ومنعهم من الإبداع والتألق في كافة الميادين والفنون ومن بينها هذا الفن الأصيل الذي كان له الحظّ الأوفر فقد انتشر بسرعة في أقطار الوطن الجزائري، حيث عمل جل المسرحيين على أن يجعلوا لهذا الفن دورًا في بناء المجتمع وما يحمل في طيّاته من قضايا اجتماعية وسياسية وأخلاقية... وقد ظهرت ثلاثة اتجاهات في هذا الفن المسرحي، كلّ اتجاه يعالج قضية مهمّة، فمنها الاتجاه التاريخي والاجتماعي ولا ننسى أيضًا الاتجاه الثوري الإصلاحي.

✓ **الاتجاه التاريخي:** "هذا النّوع كان أسبق ظهورًا واستمر حتّى بعد الاستقلال... في هذا الاتجاه نستطيع أن نتلمّس فيه بذور المسرحية التاريخية التي تنشأ عادة في الظروف التي يشتدّ فيها الصّراع بين القوميات المتعدّدة أو بين الشعوب المضطهدة»[1]، وقد كانت المسرحية التاريخية خير ممثل إلى ما آلت إليه ظروف الشعوب المضطهدة فهي قد أسهمت في إثارة المشاعر الوطنية كما كانت تحمل في خلجاتها دعوة الشعب إلى التّحرّر من هيمنة الحكم الاستعماري ومقاومته بشتّى الوسائل والطّرق، " وكثيرًا ما نجد الدّارسين في تاريخهم للمسرح الجزائري الحديث ذي اللغة القومية يشيرون إلى مسرحية بلال للشاعر "محمد العيد" حيث اعتبرها النّقاد أوّل نواة شعرية استلهم فيها التاريخ العربي الإسلامي»[2] ومن خلال عنوان هذه المسرحية نجد أنّها تتحدث بلا شك عن بلال بن رباح.

✓ **الاتجاه الاجتماعي:** في هذا الاتجاه نجد أنّ "أصحابه عنوا فيه بنقد المجتمع وتقاليده وعاداته، ولعلّ هذا الاتجاه كان غالبا في المسرحيات التي مثلت في المسرح أو في الإذاعة... وكانت هذه المسرحيات تهدف إلى إصلاح المجتمع وتدعو إلى التحرر من سيطرة الماضي وسحره والتخلص من رواسبه ومع هذا فإن أوّل نص مطبوع يرجع إلى ما قبل الثورة فقد ألف أحمد بن دياب مسرحية أطلق عليها اسم "امرأة الأب"...»[3]، فهذا الاتجاه

---

(1) المرجع السابق: ص 230.
(2) المرجع نفسه: ص 230.
(3) المرجع نفسه: ص 233.

نجده يعالج قضايا اجتماعية بحتة وهذا يتسنى لنا من خلال عناوين المسرحيات نجدها خادمة له،كمسرحية امرأة الأب الّذي يدلّ عنوانها على قضية اجتماعية بامتياز لكن «هذا الاتجاه لم يستمر في مسرحيات طويلة ومطبوعة فإنه ظهر في مسرحيات باللهجة الدّارجة عرضت الكثير للقيم الاجتماعية»[1].

✓**الاتجاه الثوري الإصلاحي:** "هذا الاتجاه كان من أجل الحرية والنضال والاستقلال وهذا الاتجاه تمثله بعض المسرحيات والنصوص القليلة المطبوعة... ومن بينها "مصرع الطغاة" فهذه من المسرحيات الأولى التي طبعت أثناء الثورة باللغة القومية، بل لعلّها الأولى التي سجّلت نضال الشعب الجزائري" [2]، هذه المسرحيات كانت شاهدا على ما يجري في الوطن وقدّمت مسرحيات عديدة ذات موضوع للحرية والاستقلال.

## 4. أهم رواد المسرح الجزائري:

اختلف الدّارسون حول تاريخ المسرح الجزائري وحول مؤسس هذا الفن وقد كان هذا الاختلاف بين ثلاث روّاد وهم: سلالي علي (علالو) و باشطارزي ورشيد القسنطيني.

أ. **سلالي علي (علالو):** من خلال فشل المحاولات المسرحية الأولى المكتوبة بالفصحى قفز المسرح الجزائري قفزة نوعية على يد سلالي علي (علالو) وقد كان أوّل من استعمل العامية في أوّل مسرحية جزائرية يقول عبد المالك مرتاض: "أول مسرحية فهمها الشعب الجزائري وتذوقها كانت مسرحية جحا التي تم تمثيلها في أفريل 1926 »[3]

ولد علالو في 20 مارس 1902 في حي القصبة بالجزائر العاصمة واقتصر تعليمه على المرحلة الابتدائية حيث نال شهادة نهاية الدروس الابتدائية باللغة الفرنسية أمّا اللغة العربية فقد درسها بمدرسة ساروي.

---

[1] المرجع السابق: ص 233.
[2] المرجع نفسه: ص 234.
[3] عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 189.

«استمر في دراسته للغة العربية على يد المرحوم الشيخ عمر قندوز وقد انقطع عن الدّراسة فاشتغل بعد ذلك بائعًا للكتب ثمّ مساعدًا صيدليًا حيث كان هذا الأخير يصحبه معه إلى السينما والمسرح... وهنا وجد علالو ضالته حيث استطاع أن يتعرّف على المسرح الفرنسي وخاصة الدرامي»[1]، ومن أعماله المسرحية: «جحا 12 أفريل 1926، "زواج بوعقلين"، "أبو الحسن" أو "النائم اليقظان"، "الصّياد والعفريت"، "عنتر الحشايشي"، "الخليفة والصّياد"، "حلاق غرناطة"، "الأخوان عاشور" »[2].

**ب.رشيد القسنطيني:** ولد رشيد بلخضر المعروف في الوسط المسرحي برشيد القسنطيني في 11 نوفمبر 1887 بالجزائر، دخل الكتاتيب ثمّ المدرسة الابتدائية، وبعدها انقطع عن الدراسة ليصبح نجارًا بجانب والده... وقد مثّل أوّل دور مسرحي له في مسرحية "زواج بوعقلين" لعلالو، يعد رشيد القسنطيني أستاذا متميزا في فن الارتجال إذ يحتل مكانة خاصة في المسرح الجزائري، تقول عنه "أرلوت روث": «إنّ الأساليب المسرحية لرشيد القسنطيني خلق شخصيات مسرحية من الواقع الإنساني المعاش المأساوي»[3]

هذا الرجل له موهبة مميزة حيث قام بخلق جو مثير على خشبة المسرح.

ومن أعماله المسرحية نذكر: "مسرحية بابا قدور الطمّاع"، "ياحسرا عليك"، خذني بالسيف، "بابا الشيخ"، "شد روحك".

**ج.محي الدي باشطارزي:** «ولد محي الدين باشطارزي في 15 ديسمبر 1887 بالجزائر وهو من أصل تركي حفظ القرآن وأصول التجويد كما تعلّم التوشيح والمدائح الدينية، اشتغل باشطارزي في العديد من مسرحيات على الاقتباس، سواء من التراث الثقافي العربي أو من التراث المسيحي كما فعل مع مسرحية "المشحاح".

(1) عبد الحميد ختالة: النص والعرض والتلقي، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة باتنة، 2015-2016، ص 32.
(2) المرجع نفسه: ص 34.
(3) نور الدين عمرون: مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000، ص 94.

يمتاز مسرح باشطارزي بطابعه الهزلي الهادف والسياسي التوعوي والضمني ومن بين المسرحيات التي اقتبسها باشطارزي: حكايات ألف ليلة ولية، وفي سبيل الشرف لمحمد منصالي "في سبيل الوطن"، مسرحية حبّ جنية عن رشيد قسنطيني "العهد الوفي" ».[1]

لقد كان لهؤلاء الرواد دور كبيرٌ حيث نهضوا بالمسرح الجزائري وقدّموا له الكثير، حيث حقّقوا نجاحًا كبيرًا في هذا الفن الّذي احتل مكانة هامّة بين الفنون في الجزائر التي لم تكن تعرف هذا النّوع من قبل فقد ظهر حديثًا بالرّغم من أن هناك أشكالا مسرحية من قبل لكنّها لم ترق لمستوى الفن المسرحي مثل: الفنون الشعبية والأشكال الفرجوية التي كانت تقام في المقاهي...، وقد ظهرت مسرحيات إبان الاحتلال ولكنّها لم تكن ذات نضج فني كبير، فالمسرحيات التي ظهرت آن ذاك باللغة العربية لم تشكّل نجاحًا كبيرًا وهذا راجع بطبيعة الحال إلى الظروف التي عاشها الجزائريون في هذه الفترة، لكن هذه المحاولات لم تتوقف بل استمرّت إلى غاية الوصول إلى الهدف المنشود، فحقّق المسرح الجزائري بعدها نجاحا كبيرًا رغم العوائق والصعوبات، حتّى ظهرت عدّة مسارح في ربوع الوطن الجزائري بالإضافة إلى الكتّاب المسرحيين الّذين لم يتوقّفوا عند هؤلاء الثّلاثة فقط بل هناك عدد لا يحصى من المسرحيين الجزائريين مثل عبد الرحمان ولدكاكي وعز الدين مجوبي وغيرهم كثر وظهرت العديد من المسارح من بينها: المسرح الجهوي وهران، عنابة، مسرح باتنة.

## ثالثا: البناء الفني للمسرحية:

تتكوّن المسرحية كغيرها من الفنون الأدبية من عناصر أساسية في تشكّلها.

### 1. العناصر الفنية:

**أ. فضاء العنوان:** "من الوسائل الإشارية والعلامات الدلالية الهامة في تقديم النقد المسرحي الفني القائم على التشكيلات الخاصة التي تكتنز العديد من التأويلات الرمزية والأبعاد المسرحية التصويرية المتصلة بالعرض والتلميح والبناء المتجدد للفكرة الخاصة

[1] عبد الحميد ختالة: النص والعرض والتلقي، ص ص 39،41.

والهدف الفني الّذي يود الكاتب التنبيه إليه منذ البداية» [1]، فالعنوان هو العتبة الأولى للنص إذ به يستطيع القارئ الوصول إلى ما يرمي إليه الكاتب.

**ب. اللغة:** هي الوسيلة الأساسية للتعبير والتّخاطب سواء كانت شعرية أم نثرية ولابدّ للغة من توافر جملة خصائص هامة منها أن تكون محمّلة بشحنات عاطفية وفكرية، كما يجب «أن تكون موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تصوير الحدث والتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار»[2]، فاللغة آداة فاعلة في التعبير والتخاطب وهي ذات وظيفة تواصلية، فباللغة نستطيع ايصال أفكار وآراء حول الهدف المنشود فهي عنصر أساسي في العملية المسرحية، «واللغة المسرحية هي تلك اللغة التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدّم أشخاصه ويحدّد ملامحهم الوصفية الشخصية بحيث يجعلهم قادرين على التعبير»[3]، فهذا القول يؤكد الدور الفعّال الّذي تقدّمه اللغة «وقد انشغل النّقاد والمفكرين حول اللغة المسرحية هل تصاغ باللهجة العامية أم الفصحى؟ حتّى صار لكلّ اتجاه فريق اتجاه وأنصار»[4]، وهذا ما جعل الصراع قائما بين النّقاد والمفكرين وأصبحت مسألة اللغة المسرحية مسألة نقدية بحتة.

**ج. الفكرة:** "ينبغي أن يكون للمسرحية فكرة أساسية واحدة تدور عليها من أوّلها إلى آخرها ولا ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية إلا إذا كانت الثانية مندرجة في الأولى غير منفصلة عنها في الزّمن، وفي هذه الحالة تكون هناك في الواقع فكرة واحدة إذ لا تكون الثانية إلّا جزء متمّمًا لها" [5]، فالمسرحية لا بد أن تتوفر على الفكرة وإلّا ستفقد أهميتها فالكاتب يجب أن يتخيّر فكرة من أجل إنشاء نص مسرحي متكامل ويدور هذا العمل على فكرة واحدة تجري حولها الأحداث المسرحية.

---

[1] على أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشّخصية، دط،دت، مكتبة مصر، ص 33.

[2] عبد الرحمان بن عمر: لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، 2012 – 2013 جامعة الحاج لخضر – باتنة، ص 12.

[3] نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر "مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني"، دراسة تطبيقية ط1، 2012، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص 152."

[4] المرجع نفسه: ص 152.

[5] على أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشّخصية، ص 33.

**د. الموضوع:** أمام الكاتب المسرحي مجال واسع لاختيار الموضوع اجتماعيًا أو سياسيًا أو تاريخيًا أو أسطوريًا وهو في ذلك لا يستغني عن أمور ثلاثة:

- خبرة واسعة بالحياة الإنسانية يستمد منها القدرة على خلق العالم الخاص بمسرحيته على النّمط الّذي يجري عليه العالم الإنساني العام بحيث تكون مسرحيته قطعة صادقة من الحياة حية نابضة.
- خيال خصب يساعده على ابتكار صورة جديدة من الحياة بأحداثها وشخوصها وألوانها وأحوالها بحيث يجعل ما لم يقع فعلا في الحياة كأنّه قد وقع من شدة مطابقته لما يقع فيها أو لما يمكن أن يقع فيها.
- "هدف خاص أو رسالة خاصة يتحمّس لها ويسعى جاهدًا لتأديتها من خلال هذا القطاع من الحياة التي يصوره في مسرحيته فهذا الهدف هو الّذي يدفع الكاتب إلى التّحمس لعمله ويحدّد الإطار الّذي يصوغ فيه هذا العمل... " [1]، فالكاتب ينطلق من هذه الأمور من أجل الحصول على عمل مسرحي تام بحيث يساعده الموضوع الذي يختاره أثناء القيام بعمله.

## 2. الخصائص الفنية:

**أ. الشّخصية:** تعدّ الشّخصية كغيرها من العناصر في العمل المسرحي، فهي عنصر جدّ مهم نظرًا لطبيعة الفن المسرحي، فلا نجد أي عمل أدبي يخلو من الشّخصية فهي المحرّك الفاعل في العمل المسرحي، وهناك شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية وكلّها تؤدي دورًا مهمًّا في هذا العمل الفني، وكل شخصية تختلف عن الأخرى في طبيعتها وتصرّفاتها وحتى طريقة الحوار التي تقوم به، " تقوم الشّخصية المسرحية على استدعاءات خاصة أهمها الفكرة التي تنطلق منها والوظيفة الحركية التي تؤديها، ومدى ارتباطها بعناصر البناء

[1] المرجع السابق: ص، ص 37، 38.

الآخر كالحوار...»[1]، يمكن القول أن الشخصية المسرحية هي القلب النّابض للعمل المسرحي فبفضلها يمكن تنشيط الحركة داخل هذا العمل الفني عن طريق الإيماءات والحركات التي تقوم بها بالإضافة إلى الحوار الّذي تؤديه فهي تعتبر الخط الواصل بين مختلف الأبنية الأخرى.

**ب.الحوار:** "هو العلاقة التي يتميز بها النّص المسرحي عن غيره من الفنون الأدبية، حيث يتغنى العمل المسرحي بالحوار التمثيلي عن الوصف والسّرد »[2]، فالحوار يعتبر أيضا من العناصر المهمة في العمل المسرحي والمسرحية إذ لابدّ أن يتواجد الحوار وإلّا فإنّ هذا العمل يكون ناقصًا ولا يؤدي أي معنى، فهو "يساعد في تطوير النص وانتقاله من مرحلة إلى أخرى، وهو ذو دلالات مهمّة في مفتتح المنظر وتكوينه من بدايته إلى نهايته" [3]، فالحوار يحمل في طيّاته دلالات كثيرة ومهمّة كما أنّه يساهم في تطوير النّص وانتقاله عبر مراحله يقول علي أحمد باكثير: "يعتبر النّقاد أن الحوار من أهم عناصر التأليف (المسرحي) فهو الّذي يوضّح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها ويجلو الشّخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصّراع الصّاعد حتّى النّهاية وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده ولا يعتمد في شيء من ذلك على الشّروح والتّعليمات...»[4]، فالحوار من العناصر المهمة التي يقوم عليها العمل المسرحي فهو الركيزة الأساسية، حيث بفضله يستطيع الإفصاح عن مكنونات الشخصية وما يدور في خلدها والصّراع الّذي يحدث داخل هذا العمل إلى النّهاية ولديه عدة وظائف فهو يعبّر عن الشّخصيات ونقل أفكارهم وتطوير صفاتهم وبناء مخيلتهم، فللحوار أهمية كبرى كما أنّه وظيفة من الوظائف التّواصليّة.

**ج.الدخول والخروج:** "قد يظن بعض النّاس أن حركة الدّخول والخروج للشخوص أمر مستقل بذاته لا يدخل في صميم بناء المسرحية، وعلى ذلك يجوز للكاتب أن يدخلهم

---

[1] نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر، ص 28.
[2] المرجع نفسه: ص 104.
[3] المرجع نفسه، ص 104.
[4] المرجع نفسه: ص 104.

ويخرجهم كما يشاء، وهذا خطأ فليس في المسرحية شيء قائم بذاته لا يخضع لمنطقها العام ولا تقتضي وجوده ضرورة حتمية، ومهما يسمح لكاتب من خروج على القواعد والأصول فلن يخرج بأي حال على القواعد الأساسية التي تتلخص فيما يلي:

- تمر الشّخصيات عن طريق الصّراع.
- طريقة الانتقال تدريجي.
- وجود الفكرة الأساسية الواضحة
- الوحدة الفنية أو التناغم العام. » [1]

فالبناء المسرحي يقوم على نظام وقواعد أساسية ولا يمكن الإخلال بها وعلى الكاتب احترامها من أجل الوصول إلى نتيجة مرضية، ولكي يصل إليها عليه أن يلمّ بجميع العناصر، ويسير وفق ضوابط وقوانين.

**د. التمثيل:** "فمن المتفق عليه أنّ المسرحية قائمة على التمثيل فحيث لا يوجد تمثيل لا توجد مسرحية والمراد بالتمثيل في المسرحية هو أنّ يمثّل كل شخص دوره كل التمثيل واحدا تلو الآخر. » [2]

**هـ. الصراع:** إن للصراع أهمية كبيرة لا تقلّ عن سابقيها، فهو من أهم أجزاء المسرحية "وهو تتابع الأحداث في سلسلة تشترك فيها كل جزئيات المسرحية مع وجود عنصر الجاذبية والتشويق، فالمؤلف المسرحي يحاول أن يشد انتباه المشاهد طوال العرض وليأتي الصّراع بعد معرفة الكاتب بشخوصه حسن اختياره لها في الموضوع الّذي يعالجه والفكرة الأساسية الّتي يدور عليها، بحيث تكون هذه الشخوص متباينة متناقضة ليتولد منها الصراع الّذي لا تنهض مسرحية إلّا به على أن ينشأ هذا التناقض تناغمًا في النهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة في كلّ عمل فني"[3]، فالشخصية هي من تحرّك الصراع حتّي يصبح هناك تناغم

---

[1] محمّد سراج الدين: مقالة: فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، المجلد الثالث، ديسمبر 2006 م، ص 31.

[2] حسن شوندي: رؤية العناصر الرّوائية، ص 55.

[3] علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشّخصية، ص 75.

في داخل العمل المسرحي، "وعلى الكاتب أن يبرز الانتقال التدريجي في الصّراع، حيث ينتقل من حال إلى حال جريًا في ذلك على سنّة الطّبيعة فكل شيء يحكمه القانون إذ ليس فيها طفرة أبدًا فكذلك ينبغي على الكاتب المسرحي أن يراعي الخطوات التي يتم بها كل عمل وكل حادث وكل حركة نفسية أو فكرة تقع لشخوص مسرحيته"[1]، فالصراع يجب أن يحدث تدريجيا وعن طريق خطوات طوال العمل المسرحي ورصد كل ما تقوم به الشخصية المسرحية وتكون متسلسلة.

**و. العقدة:** هي المرحلة التي تتضافر فيها الصراعات وتنعقد إلى حد تشكيل نقطة انعطاف في العمل الدرامي من خلال إثارة أزمة، ومنها تبدأ خيوط العمل الدرامي في الانفراج وهي التي تمهد المسرحية إلى الحل فالعقدة "هي مرحلة تأزّم الصّراع في المسرحية ثمّ بعدها تبدأ في تلاشي ذلك الصّراع حتى تنتهي بحل"[2].

**ز. الزمان:** "يعتبر عنصرًا بنائيًا هامًا في جميع الفنون... فعليه ترتب عناصر التشويش واستمرار الأحداث... ومن منظومة لغوية معينة تعتمد على التّرتيب والتواتر والدّلالية الزّمنية. " [3]

**ح.المكان:** "له أهمية كبيرة... فالأحداث تجري فيه وتتحرّك الشّخصيات خلاله وكل حادثة لابدّ أن تقع في مكان معين وترتبط بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالمكان الّذي وقعت فيه" [4]، فالزّمان والمكان لهما أهمية كبيرة إذ أنّه لا يمكن أن يكون عملا فنّيًا بدونهما تجري فيهما الأحداث، وهما عنصران متكاملان ولا يوجد زمان بدون مكان أو العكس، ونستطيع القول أن بدونهما لا يكتمل العمل الفني.

---

[1] عبد الرّحمان بن عمر: لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، ص، ص 15، 16.
[2] المرجع نفسه: ص 16.
[3] حسن شوندي وآرادة كريم: مقالة: رؤية إلى العناصر الرّوائية، سنة ثالثة، عدد 10، ص 55.
[4] المرجع نفسه: ص 55.

**ط. الحبكة:** هي مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح وفي الكثير من الأنواع الدرامية، فهي مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشّخصيات، تتحول بموجبها إلى أفعال تتحدد في مسار المسرحية من البداية إلى النّهاية، "وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بوجود صراع وعوائق في العمل خاصة بين أحداث المسرحية وشخصياتها والصراع القائم في داخل العمل المسرحي من بداية المسرحية إلى نهايتها... وتعتبر بداية الصّراع هي بداية الحبكة والحادث المبدئي هو المرحلة الأولى في الصّراع بعد المقدمات والتّعريف بالشخصيات طبعًا ونهاية الصراع نهاية الحبكة" [1] فالصراع إذن مرتبط بالحبكة.

**ي. الحل:** "هو ما يكون من بداية التّحول إلى النهاية، ويأتي عادة في الفصل الأخير من المسرحية، وله أهمية في ترك انطباع معين لدى المشاهد وقد امتازت المأساة بالنهاية المأساوية الحزينة بينما امتازت الكوميديا بالنهاية السعيدة" [2] فالحل هو ذروة العمل الفني إذ به تنتهي المسرحية سواء كانت هذه النهاية حزينة أم سعيدة.

فالمسرحية كغيرها من الفنون لابدّ أن تتوفر فيها هذه العناصر السابقة متكاملة من أجل تشكيل عمل فني متكامل، وإن فقدت عنصرًا من هذه العناصر قد تفقد خاصيتها، فمن غير الممكن الاستغناء عن أي عنصر منها لأنّها متسلسلة متكاملة، ولا تظهر قيمتها إلّا في اجتماعها، وبالتالي تكوينها للنّص المسرحي، فلا نستطيع أن نجد شخصية بدون حوار أو لغة أو أي عنصر آخر، فكل واحد يؤدي دوره ووظيفته، من أجل إنتاج عمل فني متكامل ناضج.

---

[1] المرجع السابق: ص 56.

[2] نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر "مرايا الوهن" للشاعر محمود الديداموني، دراسة تطبيقية، ص 15.

# الفصل الثّاني:

# تجليات شعرية الصمت في مسرحية بين الجنّة والجنون

## الفصل الثاني: تجليات شعرية الصمت في مسرحية بين الجنة والجنون

### المبحث الأوّل: ملخص المسرحية

### المبحث الثاني: شعرية العنوان

### المبحث الثالث: شعرية المشهد

### المبحث الرابع: شعرية التناص

### المبحث الخامس: شعرية الصمت

#### المطلب الأول: شعرية الحذف (المحو)

#### المطلب الثاني: مخطط توضيحي

### المبحث السادس: شعرية علامات الترقيم

#### المطلب الأول: علامات الوقف

#### المطلب الثاني: الفاصلة (،)

### المبحث السابع: شعرية نقطتا التوتر

#### المطلب الأوّل: نقطتا التفسير (:)

#### المطلب الثاني: علامة الاستفهام (؟)

#### المطلب الثالث: علامة التعجب (الانفعال !)

#### المطلب الرابع: علامة الاقتباس أو التنصيص

### المبحث الثامن: شعرية علامات الحصر

#### المطلب الأوّل: القوسان (الهلالان)

#### المطلب الثاني: العارضتان (– –)

## أوّلًا: ملخص المسرحية:

تدور أحداث مسرحية "بين الجنة والجنون" داخل بلاط ملكي حيث يتواجد كل من الملك والملكة والأميرة المدلّلة والحواشي الخدم، إذ يظل الملك تائها حائرا في أمور السلطة، وغالبا ما يشغله أمر ظلّ يؤرّقه؛ وهو إنجاب وريث يخلفه بعد موته ويتربّعُ على كرسي السّلطنة، إذ تسعى الملكة دائما للمساواة ببين الذّكر والأنثى لتحاول تهدئة وضعه وأنّهما يملكان بنتًا جميلة الطّلعة ولا يستطيعان تغيير قدرهما المحتوم، فجمال ابنته لا يقيم ملكًا ولا يملأ عرشًا وهيبةً وسلطانًا، تدور حوارات كثيرة بين الملك والملكة، إذ تدخل الأميرة ملقية التحية على كل منهما مما كان استقبالها استقبالا حارًا خاصّة من طرف الملك بعبارات حبّ ودلال، هذه الأميرة التي سرقها العلم ممن أحضان والديها تجوب الروايات العتيقة والكتب باعتباره العلم نور فلا بدّ أن تصرف عمرها في التنور قصد تحقيق الأمان والسّلام للآخرين.

حيث بدأت تعرض على والديها ما تعلمته من العلم على يد معلّمها الأكبر وحفظها الكثير من أشعار الشاعر الّذي يطالب الملك بالتعدّد أو التجدّد أو التبدّد في أشعاره مما زاد في قلق الملك وثورته في وجه أميرته المدلّلة واعتبر أنّ هناك تهديدا ينوشه داخل بلاطه، وقال: لا تصدقي كل ما يوجد في الكتب والمكتبات يا بنيتي، إنّما هي مجرّد هرطقات وفقط فالشّعراء يقولون ما لا يعلمون هنا تمكنت الأميرة من مواجهة الملك وردّها كان قاسيًا وقولها: الملوك كذلك تقول ولا تفعل، هنا ثار الملك وأصرفها إلى مخدعها وأمر بغلق المكاتب باعتبارها المكان الذّي يأتي منه الرّيح فيسده ليستريح وكذا أمر بسجن المعلّم الأكبر الّذي يلقي دروسه على الأميرة ويعلّمها الجرأة والمواجهة، حيث اتفق كل من الملك والملكة إلى تغيير طبيعة الأميرة وسعيهما إلى إدماجها في الجو الملكي بدل جو الشّعر والكتب حتّى تستطيع تلبية ما يطمح إليه أبوها الملك وبالتالي التخلي عن المشاعر واكتساب القوة والصلابة والتّخلي عن كل ما يسيء إليها، هذا كان في المشهد الأوّل أمّا المشهد الثّاني ففكان التركيز على العلاقة القائمة بين الخدم من الرّاعي، البنّاء، الفلّاح، المخبر، خادم

الحريم، وما دار بينهم من حوارات خاصّة وما تعلّق بشرود البنّاء حتّى اكتشف الفلّاح أنه قد يكون عاشقًا أو شيء من هذا القبيل حتّى يبتسم البنّاء ابتسامة مجروحة قائلا: ومن منا لا تؤرّقه أسراره وهمومه ويضيف قائلا: لو كان الشّاعر معنا لكان أَعرف مني ببناء ردّكم حتى أصبح يتحكّم في أوقات نومنا وفي كلّ حاجاتنا، إذ يسعى كل واحد منهم للكشف عن طريقة تحرّره من القيود المفروضة عليه ويفتقدون الشاعر الّذي يؤنسهم بأشعاره التحررية وغزو الأفاق والأنفس بعيدًا عن الاستبداد، حيث يتذكّر كلّ واحد منهم جنون الشّاعر وأحلامه وحكاياته ونبوءاته ورؤاه وأطلاله وحبيباته ومعجباته وكلّ شيء في حياته.

فكلما اشتد بهم الأمر وضاقت عليهم صدورهم كلّما قرؤوا أشعاره وحفظوها سرّا وعلنًا يبكون ويستبكون، فهم بمثابة العاشق الّذي قصّت جناحاه وبترت ذراعاه ولا بدّ إذا من إخماد نارهم بالدماء لا بالدموع، حيث يقول أحدهم إلى متى ونحن نبكي ملكًا ضاع منّا وحقّ قد هضم وحرّية أصبحت مأسورة مما يؤكد لهم أنّ الشّعراء لا يتبعهم الغاوون فقط بل يتبعهم العارفون والباحثون عن الحقيقة والحرّية والعدل والمساواة. فالشاعر يقصد هذا وذاك دون أي انحياز.

ويضيف الراعي بمقولته التي أشارت إلى مكان الشاعر الذي اتكأ على جرح اغترف من محبرة دم، وأنشد الحرية وتغنى بالعدل وراقص الحب والإخاء والسماحة مما يؤكد أنه يعيش غربتين: غربة الجسد والروح معا باعتباره تحدث عن وردة من تراب بلده أحب إليه من التبر في بلد الآخرين، والتي تحمل مقاصد كثيرة أهي صبية غنية أم فقيرة، سيدة أم خادمة، حتى توصل خادم الحريم إلى أنّها الأميرة المدلّلة الحسناء.

هذا ما دفع هؤلاء الخدم روح الحرية ومناشدتها وكسر خوفهم، حيث حاولوا الامتثال للشاعر حتى ولو ليوم واحد مما اكتشفوا أنّ الشّاعر قد جنى عليه لسانه أي أشعاره وخيالاته وساقته إلى الإعدام في القريب القادم، حيث يحزن عليه كل من كان في البلاط الملكي باعتبار أشعاره الوحيدة التي يتغنى بها كل من في القصر ويرقصون على موسيقاه الخالدة الحالمة حتى الأميرة الحسناء التي تحفظ الكثير من أشعاره وهذه ما احتسبت عليها خطيئة لم

يغفرها لها الملك حيث منعها من مواصلة مسيرتها العلمية وغلق المكتبات بسبب أشعاره الحاملة لرياح عاتية وبحور أمواج متلاطمة وزحف إلى أركان المملكة وعلل قد قشرها وكشف عن سوءاتها، وحريم قد ألهبته أميرة حسناء قد سرق منها قلبها، أما الشاعر الآن فينام خلف جدران السجن ينتظره موعد الإعدام أو موعد الخضوع والاستسلام، بعدما خُيِّرَ بين الأميرة الحسناء والزواج منها والعيش في جنة الملك معزّزًا مكرَّمًا بملك القصور والعطايا خدمة لأغراض الملك ومملكته، لكن الشاعر أبي ومضى في جنونه غير آبه بالجنان والقصور والعطايا لأن لسانه سيف بيد الآخرين تحركه جحيم الأشواق والبؤس فاختار السجن بدل التخلي عن كرامته واعتزازه.

أما شأن الأميرة قد منعت من مواصلة تعليمها وغلق المكتبات باعتبارها الباب الّذي يأتي منه الرّيح فسده الملك ليستريح وكذا أمر الملك بسجن معلّمها الأكبر الّذي يلقّنها الدّروس عقابًا أليمًا لأميرته المدلّلة التي أصبحت تتلاعب بها مشاعر الشاعر وأشعاره.

أما المشهد الثالث فتدور أحداثه حول رؤيا الملك في المنام ومن القادر على تفسير رؤياه، حيث يرسل في طلب الوزير لاستشارته فأخذ يبحث عن من يستطيع تفسير رؤيا الملك حيث يذكر الكاهن الأعظم لكن الملك يلغي حضوره ثم يذكر قائد الجيش ويرفض حضوره ثم يذكر الطبيب وكذلك يرفض حضوره، ثم يذكر الحكيم إذ به يستأذن الدخول إلى بلاط الملك بعد غياب طويل، حيث يقص عليه الملك رؤياه لكنّه يرفض تفسيرها إلا بحضور الحاشية والخدم باعتبار أنّ رؤيته بصيرة أي متعلقة بأمور الرعية، فحضر إذن كل من الكاهن الأعظم، وقائد الجيش والطبيب ورئيس الخزينة، المعلم الأكبر والدرويش يذهب الوزير ويجمعهم جميعًا إلّا المعلّم الأكبر لم يكن بينهم فأمر الحكيم بإحضار المعلّم الأكبر لكن الوزير يحاول مراوغته بأنّه طريح الفراش لا يستطيع الحضور، ورغم هذا فقد ألحّ الحكيم على إحضاره مما جعل الملك يأمر بإحضاره. بعد لحظات يدخل أشعث أغبر بعينين مترقرقتين دمعًا، حيث يقر الدرويش بأنّ العلم سيفٌ غمده المتعلم، تنحني الأميرة إجلالا لمعلّمها الأكبر في حين يطلب الملك من الحكيم تفسير رؤياه بأنّه يرى فيما يراه النائم أنّه

رأى نارًا تخرج من بطنه تلتهم جسده وتتدفق ألسنة النيران صوب خزينة المملكة فتأتي عليها وتخرج منها قطع النقود الذّهبية لرؤوس شياطين تتوجه صوبه فيسجد خيفة لا طمعًا فتكون جبينه كبنية سرعان ما تهتز أركان القلعة الحصينة لأفتح بابها، فيطل علي رجل شديد بياض الثياب... كأن عمره دمعتان وألف دمعة يتدفق كالماء من بين أصابعه غزيرًا... يطفئ النيران جميعا في لحظات قصار... يتقدم بثبات، يمشي على الماء تستكين قطع النقود الملتهبة والحمراء تسرّ النّاظرين كأنّها أجنحة ملائكة أكرمين وتتسارع إلى التسلسل إلى أيدي الدّاخلين خلف هذا الرجل الغريب، وفجأة سمع صوتًا رقيقًا من خلفي يذيبه بلين وصدق، يقول كلامًا جميلا... حاول أن يستدير لرؤيته وإذا به يستيقظ من منامه على صوت الرّعد... فلم يكن بالخائف أو المفزوع بل كان منبسطًا... هادئًا... إلى حين!!

إذ يسعى كل واحد إلى تفسير رؤيا الملك على حسب معرفته واختصاصه حتّى وصل دور المعلّم الأكبر الّذي أبى تفسير هذه الرؤيا إلا بحضور كل من الفلاح والبنّاء والراعي، باعتبار أن الفلاح يقوم بشؤون الأرض ويحوّلها إلى أموال في الخزينة والبناء هو من يشيد القصور والراعي هو من يرعى الأغنام ويستأنس برعايتها، حيث يسأل عن كل واحد من الخدم باعتبارهم لهم مكان بينهم كسائر أصابع اليد الواحدة حيث يجتمع كل من هؤلاء الّذي سئل عنهم واستأذنوا بدخول يسألون عن الشاعر الّذي يقاسمهم همومهم ويستأنسون بأشعاره، حيث جئناك شافعا له لإطلاق سراحه حيث يتعجب الحكيم بسجن الشّاعر يبكي وتبكي معه الأميرة، هنا طلب الملك إحضاره من السّجن بعد لحظات ويدخل في حالة يرثى لها، وقد أعاد طرح الأسئلة عليه، لماذا كنت تريد من هذا الملك التعدّد أو التبدّد أو التجدّد مما جعل الشاعر يطلق بابتسامة هنا تمكن الحكيم من تأويل رؤيا الملك لذلك الرّجل شديد بياض الثياب أنّه هذا الشاعر الّذي أمامه ومن يتبعه بحب وجمال إلى الأبد، انتفض الملك من مكانه قائلا كنت أحسب أنه هو وطلب منه مرّة ثانية أمام الملأ كله بأنّه يريده زوجا لابنته محاولة منه أن يشتريه بقوته وجبروته وإذا بأصوات تتصاعد من الخارج وهي أصوات الجياع والفقراء والمساكين والبسطاء، حيث همّ الشاعر غير مبال بطلب الملك مناديًا مكاني بينكم

أيّها الفقراء، مكاني بينكم أيّها البسطاء ويلحقه الكل ممّا أيقن الملك أنّه لم يعش الحياة كما يجب وأنّه هو السجين بين جدران البلاط الذي يحجبه عن زينة الحياة حيث قرّر أن يعيش الحياة الحقيقية كما يحياها هؤلاء ويخرج كذلك مردّدا «مكاني بينكم أيّها البسطاء مكاني بينكم أيّها الجياع وتلحق به الملكة والأميرة المدللة ». [1]

## ثانيا: شعرية العنوان:

يعد العنوان هو العتبة الرئيسية التي تنطلق منها أي دراسة تحليلية وبالتالي لابد أن تكون انطلاقتنا الحقيقية في هذه الدراسة من هذه العتبة التي تشكل لنا ممر حقيقي يمكننا من الولوج إلى أعماقه الخفية، حيث يعد العنوان «خصيصة أنطولوجية هي استقلاله (وكذا) خصيصة وظيفية تنسبه إلى عمله أو تنسب العمل إليه» [2].

مما يؤكد لنا بأن العنوان هو الرابطة الأساسية الّذي ينسب إليه العمل الأدبي أو العكس، وهذا ما نجده بارزًا بوضوح في سميائية عنوان مسرحية "بين الجنة والجنون" [3] والذي شكل لنا امتدادًا لرؤية بينية؛ أي أن الشاعر أو ما يمثل الشخصية الرئيسة داخل هذا المتن المسرحي يقف موقفين متناقضين، وبالتالي يستلزم عليه أن يخير بين شيئين أحب إليه من حبل الوريد، لذا كانت كلمة «بين» توحي على هذا الموقف الصعب الذي وقع فيه "جنة وجنون" ولا توجد منطقة وسطى بينهما، فالشاعر إذن مخير بين جنة الملك وثرائه وجمال أميرته وبين جنون الشاعر وحريته ومبادئه التي أبى تركها، لذا كان هذا العنوان يحمل شحنات إيجابية وسلبية في نفس الوقت محملة بالعديد من الدلالات التي يسعى لمعالجتها في المتن المسرحي. فكان لهذا العنوان الحضوة الكبيرة في إعطاء دلالته مما جسده الكاتب وسط صفحة بيضاء شدت انتباه القارئ، ونظرًا للمكانة التي يوحيها للولوج للمتن وكذا إلحاح

---

[1] علاوة كوسة: مسرحية بين الجنة والجنون، ط 1، منشورات دائرة الشارقة للثقافة والإعلام، الإمارات، 2014 ص 51.

[2] محمد فكري الجزار: العنوان وسميو طيقا الاتصال الأدبي، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الكتب، 1998م ص 25.

[3] علاوة كوسة: بين الجنة والجنون، ص 1.

الكاتب الشديد على قضية باتت تنشب صدره ويكوى بنار جمرته، وهي غياب العدل والمساواة وطغيان الظلم والاستبداد والتهميش للطبقة الضعيفة والمحرومة وقت إذن.

## ثالثًا: شعرية المشهد:

يعد المشهد مرتكزا أساسيا من مرتكزات المسرح بحيث يحتل مكانة هامة في سير الحركة الزمنية للمسرحية وتجسيد الحوارات الداخلية لسير نظم المسرحية وهو المنطلق الأساسي لها، ومن خلاله يستطيع المتلقي فهم وسبر أغوار هذا العمل الفني، ويعد الفضاء الذي يتساوى فيه مساحة النص مع زمن الحكي والفعل حيث يقوم المشهد أساسًا على الحوار المعبر عنه لغويا الذي يدل على ردود متناوبة لما هو مألوف في النصوص الدرامية، إذ يتجلى في قدرة الشخصيات على الحوار والتعبير عن الآراء المختلفة والتوجهات وردود الأفعال ومن خلاله نستطيع كشف الطبائع النفسية لكل شخصية والتي تجسد لنا وظيفة بنائية أساسية والتي تجعل هذا الحوار تقنية أساسية من التقنيات التي تشكل لنا المشاهد، وهذا ما يظهر جليا في مسرحية بين الجنة والجنون والتي تتكون من ثلاثة مشاهد رئيسية ولكل مشهد خصيصة تميزه عن المشاهد الأخرى، فنجد أن الكاتب قد حصره في المشهد الأول الطبقة الملكية الحاكمة

« **المشهد الأول:**

شخصيات المشهد:

«1. الملك.

2. الملكة.

3. الأميرة

4. الوزير »[1].

[1] المصدر السابق: ص 2.

أما المشهد الثاني فقد حصره في الطبقة العاملة والتي تجسد العلاقة المبنية على أساس التهميش والذي مثلها في هذه الشخصيات البسيطة.

« **المشهد الثاني:**

شخصيات المشهد:

«1. الراعي.

2. البناء.

3. الفلاح.

4. خادم حريم الملك.

5. المخبِر.

6. الحارس »[1].

أما المشهد الثالث فقد نجد كاتب المسرحية قد جمع فيه بين الطبقتين السابقتين بالإضافة إلى الطبقة المثقفة. وهذا يدل على وجود علاقة متلازمة متكاملة بين الطبقات الثلاثة حيث لا تكمن قيمة الطبقة إلاّ بوجود الأخرى أي أن للطبقة العاملة دور مهم في بناء المملكة بالإضافة إلى حكم الملك وتسيير أمور مملكته ولا ننسى فضل الطبقة المثقفة التي تقوم بالتوجيه والإرشاد والذي تجلى في الشخصيات الآتية:

«1. الملك.

2. الملكة.

3. الأميرة.

4. الوزير.

5. الحكيم.

6. قائد الجيش.

7. الشاعر.

---

[1] المصدر السابق: ص 10.

8. الكاهن الأعظم
9. رئيس الخزينة.
10. المعلم الأكبر
11. الراعي.
12. الدرويش.
13. الفلاح»[1].

## رابعًا: شعرية التناص:

تعد ظاهرة التناص من بين الظواهر التي يلجأ إليها الكثير من الأدباء والشعراء لتدعيم نصوصهم وصبغها بصبغة جمالية فنية، ومن بينها هذا المتن المسرحي الذي شكل الممر الرئيسي لتقنية معاصرة لجأ إليها من خلال تطلعه على مختلف المجالات التي تركت بصمتها على ذاكرته وأكسبته ثروة لغوية هائلة، مكّنته من نسج نص مسرحي بلغة شعرية جمالية.

فكانت لشعرية التناص أثر كبير في تحديد مرجعية النصوص وتداخلها باعتبارها سمة حداثية معاصرة حيث يعرف بأنه: « مصطلح نقدي وأداة مفهومية تقوم على أبعاد فكرية واديولويجية يتشربها المبدع، وينطلق منها في إنتاج أعماله الفنية، ولقد استخدم النقاد المعاصرون مصطلح التناص كأداة إجرائية لنقد النصوص الأدبية على أساس أنها نشاط ثقافي وجمالي في آن واحد »[2].

فالعمل الأدبي لا يولد من فراغ وبالتالي لابد أن تكون له علاقة مع النصوص الأخرى حتّى ولو كان بطريقة غير مباشرة وذلك من خلال علاقة التأثر والتأثير. كما يقول رولان بارت: « ليس هناك ملكية للنص أو الأبوة النصية لأن الكتاب والمبدعين يعيدون ما قاله السابقون بصيغ مختلفة قائمة التأثر والتأثير، فالنص الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة

---

[1] المصدر السابق: ص 28.

[2] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، د ط، رابطة إبداع الثقافة الجزائر، د ت، ص 118.

وممتدة فهو لا يأتي من فراغ ولا يفضي إلى فراغ »[1]، وهذا ما نجده متجليا في " مسرحية بين الجنة والجنون " [2]، إذ يخضع هذا التناص الذي جسّده في متنه والذي لمسناه من خلال قراءتنا المعمقة لها ومحاولة الوقوف على أهم محطّاتها واكتشاف بواطنها رغبة في إيجاد بعض النصوص التي تناص معها الكاتب.

حيث نجد الكاتب تناص مع الكثير من النصوص ومنها: نجده تناص مع التراث الشعبي وأخذ منه المثل القائل: الباب إلي يجي منه الريح سده وأستريح فهذا مثل شعبي يضرب في مواقف الحسم والفصل القاطع في أمور ظلت تناوشه في كثير من الأيام وبالتالي الفصل والقطع لعدم المواصلة والاستمرار.

فالكاتب استلهمه بطريقته الفنية وجسده في أوامر « أغلق أبواب المكتبات فورًا.. فمنها تأتي الريح، وأنا أريد أن أغلقها وأستريح »[3] مما جسد توظيفه جماليا وأعطاها القوة والتماسك مما يحقق علاقة الكاتب الوطيدة بين موروثه والحفاظ عليه بطريقته الخاصة.

وكذلك لجأ الكاتب إلى توظيف أبيات شعرية تدخل ضمن الشعر العربي القديم وهذا ما برز في شعر امرئ القيس فذكر صدر مطلع البيت الشعري التالي:

« قفا نبك من ذكرى حبيب »[4] وصمت على عجزه مما يشارك به في القبض على نفسية القارئ وكسبه في إكمال عجز البيت أو البحث عن تكملته قصد الحصول على المعنى الذي يتطابق ومعنى الكاتب كما نجده كذلك جسد صدر بيت شعري لعنترة بن شداد وهو « أني أبيت على الطوى وأظله »[5] فالكاتب اكتفى في تناصه هذا بالصدر نظرًا لما يتناسب مع تجربته الفنية والإبداعية وتوكيد حالته القوية الشجاعة كما كانت شخصية عنترة القوية التي تجاوزت كل الصعوبات لتحقيق ذاته بين ذوي البشر رغم أنه كان منبوذ فالكاتب

---

(1) هشام بومعزة ورميل فيصل: مقاربة النص الأدبي، د ط، دار الضياء للنشر والتوزيع، 2008، ص 23.

(2) علاوة كوسة: بين الجنة والجنون، ص 1.

(3) المصدر نفسه: ص 7.

(4) المصدر نفسه: ص 45.

(5) المصدر نفسه: ص 45.

أراد بهذا الموقف أن يبين حالته القوية رغم الضعف الذي كان يعتريه جراء فقره وأنه قد تغلب رغم هذه المحطات التي كانت تحسب عليه لا له.

فأراد أن يشبه حالته كحالة هؤلاء الشعراء في تحسرهم على رحيل محبوباتهم والفراغ الذي بات يعايشه فالكاتب استلهم في متنه المسرحي هذا الكثير من المجالات مما يؤكد انه قد تأثر بهذه الأبيات وغزلها وفق جماليته كما في قصيدة ليوسف وغليسي ولربما تأثره الشديد بأشعاره فنجده وظف أو تناص معه فأحضر معنى الشعر وضمن نصه أسلوب وغليسي حيث يقول: « كان يتحدث عن وردة تراب وطنه.. بلاده أحب إليه من التبر في بلد الآخرين..!! »[1] فنجد هذا البيت الشعري كان ليوسف وغليسي والكاتب تناص معه رغبة في هذا الوصف الجميل والفرادة الإبداعية الأدبية والتي شكلت شعرية خاصة لهذا المتن.

كما نجد أيضا أن الكاتب قد لجأ إلى القرآن الكريم وأخذ ما يتناسب مع حالته الشعورية وكيف صقلها بقالبه الجمالي. حيث تناص مع سورة يوسف نظرًا لقوله تعالى: " فيكيدوا لك كيدًا "[2] آية 5، فهذه الآية كما عبرت عن رؤيا سيدنا يوسف عليه السلام وكيف نصبو له إخوته المكيدة هكذا شبه الكاتب حالته في نصبوا له المكائد لحالة سيدنا يوسف وقال: " لا أريد أن تكيد لي كيدًا "[3] فكان لهذه التقنية الحداثية دور كبير في نسج مزاياها الخاصة على هذا المتن وصقل جمالياتها الشعرية.

كما وظف الكاتب نوع آخر من التناص في متنه المسرحي وهو التناص المعنوي حيث لاحظنا أن المشهد الثالث وكأنه تأثر بقصة سيدنا يوسف عليه السلام وكيف سجن وما لاقاه في السجن، إلا أثناء تفسير رؤيا الملك كذلك نسج على هذا المنوال فكان تناص معنوي شاهد له على تمكنه من اللغة وتطويعها لفنه فنجد الملك « أرسل في طلب الكاهن، قائد الجيش، الطبيب الحكيم ورئيس الخزينة والمعلم الأكبر طبعا... والدرويش أيضا »[4] فالملك

---

[1] المصدر السابق: ص 21.

[2] سورة يوسف: آية 5.

[3] علاوة كوسة: بين الجنة والجنون ص 35.

[4] المصدر نفسه: ص 35.

المسرحي كان الآمر وصاحب الرؤيا كما يفعل ملك مصر وكيف كان يسعى لتفسير رؤيا تبصرًا بما سيحدث، فلم يستطع أحد تفسير رؤياه إلاّ بحضور سيدنا يوسف من السجن، فكان الكاتب أدرك حقيقة هذا وجسده في شخصية الشاعر الذي كان المقصود في هذا المتن من خلال رؤيا الملك.

فكان لشعرية التناص الحضوة الكبيرة في المسرحية والتي زادت في جمالياتها بالإضافة إلى لغتها البسيطة والفصيحة التي زادت من إثارة عقل المتلقي ومحاولة الكشف عن بواطنها الجمالية وكشف مناحيها فكما قالت جوليا كريستيفا : « كل نص خاضع منذ البداية لتشريع خطابات أخرى تفرض عليه عالما ما »[1].

فقد أبدى الكاتب تأثره الشديد بكثير من هذه المواقف مما جعله يتناص مع النصوص الشعرية القديمة كامرئ القيس وعنترة والحديثة كيوسف وغليسي وكذلك تأثره بقصة سيدنا يوسف والتي برزت بقوة لتضفي عليه جمالية فنية.

## خامسًا: شعرية الصمت:

يعد الصمت هو الآخر الذي يجعل العديد من المعاني التي يستطيع الأديب التستر وراءها والتي تجلت صفاته في أشكال شعرية (جمالية) عدة، منها ما يبين حالة الكاتب النفسية الكئيبة وكيف جسدها داخل متنه النصي بفضاءات مختلفة، دلت كل واحدة منها على إعطاء دلالة زادت من جمالية النص المسرحي وأصبغته بصفات شعرية معاصرة، وقد أضحى الصمت سمة بارزة داخل الفن المسرحي بكل أشكاله وأنواعه، وهذا ما تجسد في النص بين الجنة والجنون والذي يحتوي على العديد من أشكال الصمت نذكر منها:

### 1. شعرية الحذف (المحو):

تمثلت شعرية الحذف أو ما يعرف بالمحو داخل هذا المتن المسرحي بكثرة، مما أكسبته دلالة شعرية خاصة، تجلت في كل ما هو مضمر مخفي حاول الكاتب التستر عليه

---

[1] دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مراجعة ميشال زكريا، ط1، المنظمة العربية للترجمة بيروت 2008م، ص 332.

وعد البوح به، لذا كان الصمت هو الحل الوحيد الذي يضمر وراءه دلالات توحي بالمعنى المراد وذلك باختلاف القراءات وتنوعها.

فكانت تقنية الحذف من بين التقنيات الحداثية المعاصرة التي تشارك العديد من الأجناس الأدبية في توظيفها وبخاصة الشعر لتنفتح على الأجناس الأخرى كالمسرحية مثلا. حيث سعى الكاتب من خلال توظيفه لتقنية المحو ليكون علاقة تشاركية بينه وبين هذا الآخر، ويخلق حركة ديناميكية لا الثبات والركود، فبرزت تقنية الصمت أو ما يعرف بالحذف انطلاقا من عتبة المسرحية حيث لاحظنا أن المحو قد طرأ على الكلمة ككلمة مسرحية قد حذف منها حرف الميم والسين وأبقى على حرف الراء والحاء والياء والتاء مما جعل القارئ بعفويته يملأ هذا الفراغ قبل أن يلج إلى لبها.

كما شكل هذا الحذف سواء أكان حرف أو كلمة دلالة خاصة كما في قوله: « بعد صمت وتنه عميق »[1] التي شكلت لنا دلالة تنبيه لعنصرٍ فعّال يخفيه هذا الملك مما زاد من محاولة القبض على الشيء المستور الذي يبطنه الملك في صدره لذا كان هذا الحذف ضرورة حتمية يتخبأ وراءها الكاتب على لسان الملك مما تهيم بعقل القارئ وتجعله يسعى لكشف ما بين الصمت والسكون دلالات جلية في المحو أو البياض كما يقول:

« يا من ينْ ـه إلى قلوب كل الرعية، داخل المملكة وخارجها، أنت : الذي لا تحركه الريح العاتية فما الذي حر »[2].

إذن فهذه البياضات تشكل لنا الممر الرئيسي لدلالات عدة يمكن تأويلها كالتالي: يا من ينفذ إلى قلوب كل الرعية أو يا من يتسلل بقلبه إلى قلوب كل الرعية وهكذا تتوالى الدلالات لبياض واحد خالق لأشكال ودلالات كبرى كما يمكن تأويل البياض الثاني بأن الكلمة المحذوفة هي الملك مما دلت عليه الجملة التي والت كما في «القول أنت: الذي لا تحركه

[1] علاوة كوسة: بين الجنة والجنون، ص 3.

[2] المصدر نفسه: ص 3.

الريح العاتية» [1] مما يدل على شخصية الملك القوية، وهكذا جمعت هذه المسرحية بين الصمت والكلام تسترًا على بعض الأمور التي أبى الكاتب التصريح بها وكشفها خدمة لمصلحته الإبداعية قبل الشخصية حيث حول "البياض إلى نمط الكتابة يتوفر على دلالاته الفكرية والجمالية» [2] بحيث أصبح البياض عنصر لازم لا محالة منه في تشكيل الدلالات والجماليات الفكريـة واللغويـة التي تشد خيـوط المتن وتنسـج تأويلاتـه كما في قوله: « لا من جوع الأمل ولا تغني بالمستقبل والغيب »[3] مما يشكل لنا رؤية امتدادية للربط المنطقي بين هذه العناصر بخلفيات معرفية لتشكل دلالة لحذف يمكن قراءته لا تسمن من جوع الأمل وهذا ما دلت عليه اللاحقة للجملة وهي لا تغني لتشكل بياضا ثاني يتجسد في المعنى البعيد الذي يشغل بال الملك.

كمـا نجـد نـوع آخر من الحذف الـذي شكّـل جماليـة الوصف المادي كمـا فـي قولـه: « رشيقة زئبقية »[4] مما زاد في تحقق الصفات التي تتحلى بها الأميرة فكان الحذف دليل على دقة الوصف لذا فإنه يزيد من تأكيد صفاتها إذ بتر بصمت شكل لها كل الدلالات الخادمة لوصفها.

إذن فالصمت يجعل العديد من القراءات والتوجهات التي تستثير القارئ وتجعله عنصر لازم وفعال داخل المتن مما يزيد من بلاغة البياضات التي شكلت مختلف التوجهات الدلالية كما في قوله: « .... قد سرقك من العلم، والجلوس إلى الكتب روايات العتيقة »[5] وهذا ما شغل بال الملك وجسدها الكاتب في الصمت إثر التهديدات التي تحاول الوصول إلى سلطته إذ يبين الحذف أهمية العلم أو ما يمثل الطبقة المثقفة (المهمشة).

---

[1] المصدر السابق: ص 3.

[2] بنو هاشم عمري: التجريب في الرواية المغاربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية )، د ط، دار الآمان، الرباط، دت، ص 173.

[3] علاوة كوسة: بين الجنة والجنون، ص 3.

[4] المصدر نفسه: ص 4.

[5] المصدر نفسه: ص 6.

بالإضافة إلى أن للبياض عدة تأويلات كما في قوله: « الملكة ( الملك )[1] إذ يخلق المحو دلالة تحمل تأويل وتأييد رأي الملك أو يمكن إعطاء دلالة أخرى بأن الملكة تساند الملك في السراء والضراء فكان للحذف تأكيد على العلاقة المتينة والدعم المادي والمعنوي للملك، لذا جسّده الكاتب في المحو الصمت لتكون دلالته أبلغ حيث جسدها بصريا كما في قوله « لن تسمعي إلى اليوم»[2].

مما يتأتى لنا تأويل هذا البياض بأنه تهديد ووعيد للأميرة وعزلها عن المعلم الأكبر وتعليمه وكل ماله علاقة بهذه الطبقة فكان « الدور المنوط للحذف هو تسريع وتيرة السرد وذلك يتجاوز أحداث وقعت دون التطرق إليها والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها »[3].

فشعرية المحو إذن كان لها الحضوة الكبيرة في المتن المسرحي وحلق دلالات جديدة رغم التستر عليها وهذا ما يبرز في قوله:« اصمت قليلا يا صديقي الماكر ..... وذاك النائم (يشير إلى المخبر) .. فلنا متسع للمرح.. رغم لياليا الحالكات..»[4]

فالصمت نوع من الانقطاع والتخفي وسدّ الثغر بالقوة، مما يدل على التحيز الذي يمارس على الكثير من الطبقات وخاصة الضعيفة العاملة والبسيطة لذا برز هذا الصمت ليبين لنا المسكوت عليه (المضمر) الذي أبى الكاتب التصريح به وجسده في الشخصيات البسيطة في مقابل شخصيات ملكية ليبين الفوارق الطبقية وكيف ينكسر صوت هذا الضعيف البسيط مقابل هذا الآخر القوي إذ يقول: « حتى خلت الحب تخنيثا، والحرية خطيئة .. الأحاسيس .. الآن صدقتكم .. الذي قالها .. ورحل ..»[5] فكانت هذه الفجوات البيضاء بمثابة القفزة وتغيير أدوارها مما أخبرتنا عن سنوات مرت وشهور من عمر الشخصيات دون

---

[1] المصدر السابق: ص 6.

[2] المصدر نفسه: ص 7.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990 م، ص 147.

[4] علاوة كوسة: بين الجنة والجنون، ص 13.

[5] المصدر نفسه: ص 19.

أن يعبر عن تفاصيل الأحداث إلّا من خلال هذا الحذف الّذي لقي فيه غايته الأدبية والإبداعية، ويظهر في القول الآتي: "إمّا أنّ شاعرنا يعيش الغربتين: الجسد معًا، إمّا أنّ التّراب الّذي يجري على حواف قصائده قد كفّر وجه حبيب عزيز .. فرحل اليوم نحوه ؟ !" [1]

إذ يجسّد هذا البياض الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر وأثرها في نفسية رعيته بدل رعية الملك حيث عايش الشّاعر غربتين غربة الجسد والرّوح معًا ممّا يجعله يعيش حالتين متناقضتين لا يمكن الجمع بينهما.

كما لامست أشعار الشاعر قلوب الرّعية وأكسبتهم إلى صفّه مما زاد في ثورة الملك كما في القول: "الأربعة الآخرون (معًا متعجّبين): ! جنى على نفسه؟ .. (...) لقد كان في قصائد شاعركم في طبيعته ريح عاتية، وببحاره وبحوره أمواج متلاطمة، وزحف إلى أركان المملكة وعلل قد قشّرها وكشف عن سوآتها.. وحريم قد ألهاه، وأميرة بكر حسناء قد سرق منها.. قلبهَ .. لسانها.. وكل شيء فيها.."[2] إذ تعد هذه البياضات بمثابة الاستراحة في عملية توالي العمل السردي المسرحي أو عدم الإفصاح عن قضية قد تلزمه عواقب أخرى، لذا فضّل الصّمت بدل الكلام، كما نجده كذلك في القول: "لقد أمر الملك بتوقيف تعليم الأميرة وعدم فتح أبواب مكتبة القصر أمام المعلّم الجليل الأكبر الّذي يتولى تعليم .. "[3] إذ يبيّن هذا البياض أنّ هناك تهميشا يمارس على هذا المثقّف الّذي جسّده في شخصية الملّم الأكبر والشّاعر... وكذا المكتبات وكيف مورس عليه ألوان وأشكال الظّلم باعتبارهم المهدّد الرّئيسي للسّلطة ونجد كذلك قوله: " لو لم أكن أخشى غضبك لالتمست منك أن تسأل الشّاعر تأويل رؤياك ، إنّ النّاس هنا وهناك يتحدّثون

(1) المصدر السابق: ص 21.
(2) المصدر نفسه: ص 24.
(3) المصددر نفسه: ص 26.

عن نبوءاته ونظراته البعيدة إلى الغد وما هو آت.. إنّ مِنَ الرّعية مَنْ يطلق عليه اسم النبيّ العارف..»[1] ليدل على ثقافته الواسعة وقدرة تطلّعه المستقبلية.

فالجمالية التي شكّلها البياض في كامل المتن المسرحي والّتي أعطته فضاء تشكيليا وإيقاعيا للعين، شدّة القارئ وأعطته تحفيزًا خاصا للبحث عن معاني هذا البياض الأصم بمختلف أشكاله وألوانه والحامل للعديد من الدلالات والمعاني كما في قوله: «الأميرة: لطيف.. يفرش لنا أجنحتـ كطلاب للعلم.. ينير أبصارنا وبصائرنا معًا.. في هذه الأعوام ..»[2] مما شكّل لنا وصفا جماليا وتأكيدًا على المكانة التي يحتلها المعلّم الأكبر بتعليمه وإرشاده لما ما مورس عليه من ظلم واضطهاد وزجه في السجن مما أظهرت الفجوات التي يسدها بتعليمه حيث يوضح القول هذه المكانة كما في القول: «نظر الجميع إلى الكاهن الأعظم .. رتبك.. ثم تحاور الجميع بالنظرات والملك ينتظر..»[3] إذ يدلّ هذا الصمت على عدم القدرة على الكلام مما تجاوزها إلى الصمت الموحي ليكون هذا الصمت هو لغة اللغة أي ما يتعدّاها إلى لغة الكلام، فكان للصمت لغة تجمع ما بين الحركات والإشارات وكذا الرّموز إذ يقول على لسان الدرويش: « السماء !! ههه ومتى ترضى عنه الأرض؟ .»[4] مما شكّل المحو دلالة الدّهشة وعدم التصديق وكذا الاستهزاء والتشكيك كما في القول: «أيّها الحضور الجميل.. استمعت إليكم جميعًا.. لكن هناك بينكم من يتكلّـ ـه، وصامت بلغات عديدة، إنّي أفهمه، وأشهدكم عليه برضا وحبّ واحترام.. أريده زوجًا لابنتي الأميرة.. تصبح صهرًا لي تعيش في جنّتي فما قولك أيّها الشّاعر..»[5].

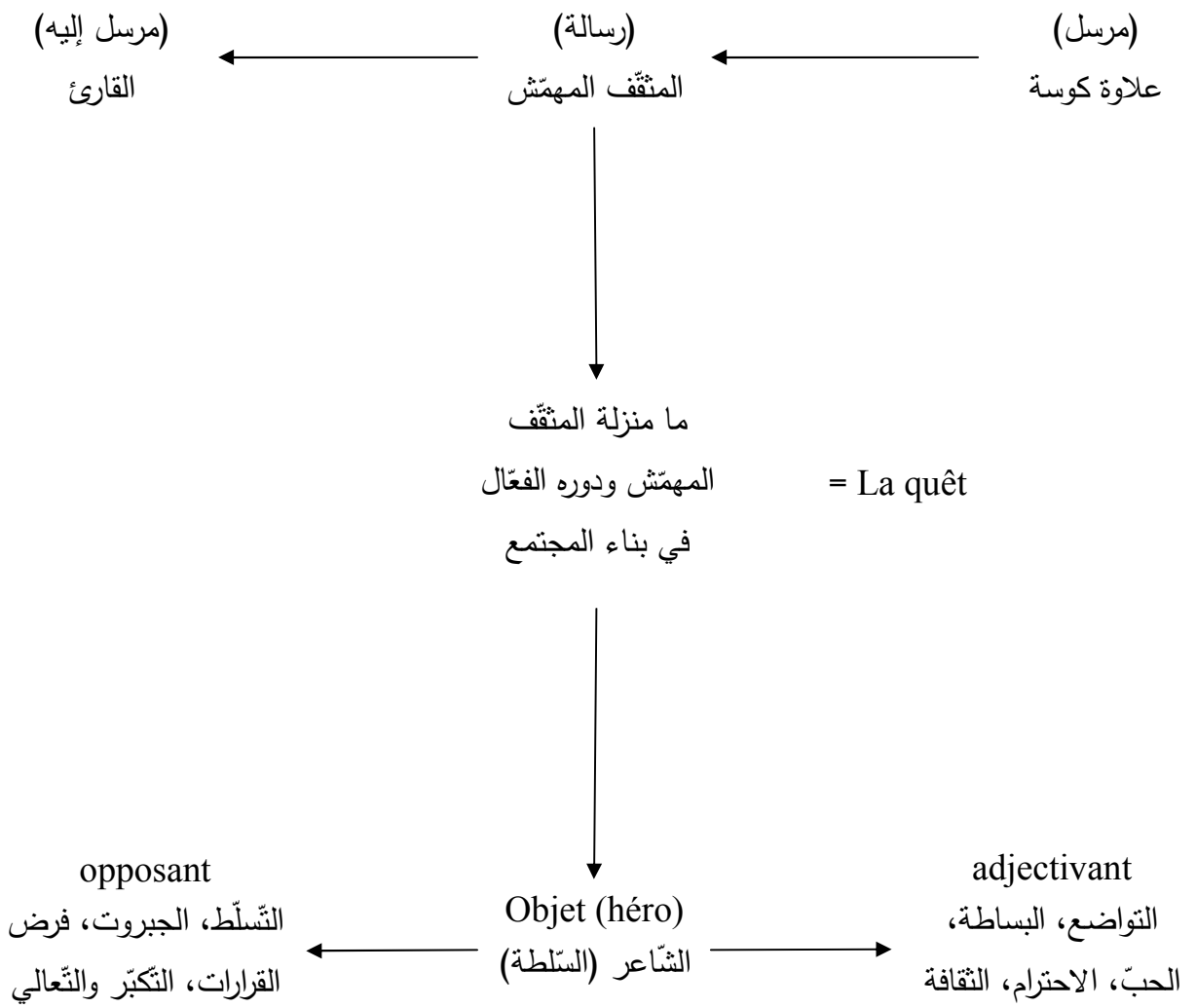
فالصمت انقطاع الكلام ونوع من التردد الّذي شكّل لنا علامة استفهام وجعل المتلقي يتلهّف لمعرفة مجريات الأحداث الباقية وتأويل تلك البياضات الموحية على أن هناك قضية

---

(1) المصدر السابق: ص 33.
(2) المصدر نفسه، ص 39.
(3) المصدر نفسه: ص 40.
(4) المصدر نفسه: ص: 41.
(5) المصدر نفسه: ص 50.

بين هذه القضايا أبي التصريح بها، حيث نجد القول: "الكل يهتف إلّا »[1] إذ يدل هذا المحو على حالة الرّفض الّتي اختارها الشّاعر لذا فضّل الصمت بدل الكلام في تفضيله لحياة البساطة على حياة التّرف.

## 2. مخطط توضيحي




[1] المصدر السابق: ص 50.

## سادسًا: شعرية علامات الترقيم

مثّلت شعرية علامات التّرقيم داخل المتن المسرحي جمالية خاصة مما كان هدفها نبرة الصوت كتابيا أو بصريًا فالترقيم: "قوامه مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع، أي أنّها لا تبرز كأداة صوتيّة، ولكن أثرها يبرز كأداة ضابطة للنبر فقط، غير أنّ علامات التّرقيم تكون دالة من هذا المنظور بالذات، فغيابها أو تغيير مواقعها، غالبًا ما يكون سببًا في اتساع الدلالة أو إنتاج معنى نقيض"[1] فشعرية علامات الترقيم مختلفة ومتنوعة وهي:

### 1. علامات الوقف:

ويقصد بها علامات الترقيم التي "توضع لضبط معاني الجمل، لفصل بعضها عن بعض، وتمكّن القارئ من الوقوف على بعض المحطّات الدلالية والتّزود بالنفس الضّروري لمواصلة عملية القراءة"[2] ومن بين علامات الوقف نجد النّقطة التي تدلّ على انتهاء الجملة وعدم استمرار الكلام، فإن وظيفتها الأساسية تدلّ على "نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله عن ما بعده معنًا وإعرابًا كما أنّها تساعد القارئ على فهم محتوى القول إضافة إلى أنّها تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفة، يتزود أثناءها بالنّفس لضرورة مواصلة القراءة"[3]، والنقطة تشكّل جمالية خاصة في تغيير تموقعها من جملة إلى أخرى وهذا ما يتجلى في عتبة عنوان مسرحية بين الجنّة والجنون والّتي اقترنت بنقطة نهاية مثّلت وظيفة رمزية لتدلّ على أنّ القرار الّذي اتخذه الكاتب لا رجعة فيه فكانت إذن حالته النهائية كما في القول[4]: بين الجنّة والجنون.

وقد توالت تموضع هذه النقطة في كثير من الأحيان وخاصة في المشاهد الثّلاثة لتدلّ على تبادل الحوار والأدوار لتخلق علاقة تبادلية في الأحاديث، فكانت النّقطة بمثابة الفاصلة

---

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004، ص 240.
(2) عمر أوكان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشّرق، ط1، طرابلس، 2002، ص 105.
(3) المرجع نفسه: ص 106.
(4) علاوة كوسة: بين الجنة والجنون، ص 1.

بين الحوارات التي تتبادلها الشخصيات كما وردت في شعرية المشهد في قوله: «أرائك الشّخصيات. الوثير»[1] فالنقطة بمثابة الفصل بين شيئين وصفهما وصفا دقيقا مما يؤكد براعة الكاتب في تمثلها، هذا ما ورد في قوله: «ستظل الأعظم، والأقوى. إلى الأبد..»[2] إذ تدل هذه النقطة على أنّ هناك حالة استمرار وقوة تفوق كل القوى الأخرى والتي لا تزول بزوال حكمه ولا تندثر وهذا ما جسّده الكاتب بصريا في المتن المسرحي والّذي غيّر دلالتها من دلالة الوقف إلى دلالات أخرى محملة بحالة شعورية قد حوّلت مجريات المواقف والأحداث حيث يقول: «قد سرقك منا العلم، والجلوس إلى الكتب روايات العتيقة.»[3]

إذ تدلّ هذه النّقطة على حالة انتهاء لا رجعة فيها مما تشكّل حالة انقطاع في حالة الأميرة وإهمالها جانب وعنايتها بالجانب الآخر، مما أكدت نفي الحالة الأولى وتجنّبها، كما ورد في القول: «أمّا.. أمّا.. ذلك المعلّم الأكبر.. فلا أريد أن أراه ثانية.»[4] إذ تدلّ هذه النّقطة على حالة قنوط بعد أمل والّتي تحيلنا على انتهاء الغاية أو انتهاء دور المعلّم الأكبر في أداء مهامه.

إذ اكتملت بلاغة النقطة كذلك في المشهد الثاني لتدلّ على تمكن الكاتب من نقل عناصر وشخصيات المسرحية وتوزيع الأدوار بينهم وكذا ربطه ربطًا منطقيًا من خلال توظيف طبقتين مختلفتين؛ الأوّل فيما يخص الطّبقة الحاكمة والثاني للطبقة الضعيفة أمّا الثالث فكان للجمع بينهما وكيفية تذكر كل واحد منهما على تسلسل ترتيبي يدلّ على تعدّد الأدوار وتبادل الحوارات مما شكّلت نقطة الفصل بين هذا الحوار المتبادل بينهما كما ورد مثلا في القول: «الراعي.

البنّاء.

الفلّاح.»[5]

---

(1) المصدر السابق: ص 2.
(2) المصدر نفسه: ص 4.
(3) المصدر نفسه: ص 6.
(4) المصدر نفسه: ص 7.
(5) المصدر نفسه: ص 10.

فالنقطة هنا تدلّ على تبادل الحوارات والأدوار كما تدلّ على انتهاء الكلام في الدّور الأوّل وبداية حوار الطّرف الثاني وانتهائه مما تشكّل علاقة تواصلية بينهم.

كما ورد في قوله: «(ابتسامة مجروحة): وهل فيكم أحد ليس بشارد؟.. هل فيكم أحد لا يفكّر.. ولا تؤرّقه أسراره وهمومه .»[1] إذ تدل هذه النقطة على أنّ هناك حالات تشابه حالته كحالة الشاعر مثلا وهو ما فُقِدَ في هذه القضية كما يقر القول: «إنّ الّذي رب بعض أهل الحي ما ينزعج لبعض آخر.»[2] إذ توحي على الفوارق الطبقية والتميز بينها وإزعاج البعض الآخر، وهكذا يتوالى استعمال النقطة في كثير من المواقف وخاصة في تعداد الشّخصيات والفصل بينهما كما وردت في المشاهد ملاحقة لكل شخصيّة لتبين دورها وانفصالها عن الشّخصية الأخرى كـ: الملك.، الأمير.، الوزير. ... وهكذا دواليك.ليبين الترتيب المنطقي في توزيع الأدوار.

كما ترد النّقطة ملازمة لكل حوار الرّاوي لتبين الوصف الذي قدّمه بطريقة تساعد المتفرّج من معرفة الحدث الآتي، مما جعل الكاتب هذه النّقطة بمثابة الجماليات التي شحنها بشحنات انفعالية انفجرت بشكل تلقائي «إذ يدخل الوزير مسرعًا.»[3] إذ تدلّ هذه النقطة على انتهاء القول رغم أنّه غير مستقل عمّا سبقه وما سيلحقه ليوضّحه إذ يقول «يخرج الوزير وتخبوا الأصوات بعدها ويدخل ثانية.»[4] إذ تجسّد هذه النّقطة على أنّ هناك محاولات قد تعاود الكرّة مرّة أخرى وتعود للطلب من جديد فكانت هذه بمثابة نقطة بداية لا نهاية.

إذ تولّد النّقطة دلالة الوقف كما تعطي دلالات أخرى كما في القول: «إن ترد الأقدار بك خيرًا.. ترك الحق حقا رأي البصير أو رأ البصيرة.. وأنت قد رأيت بالثانية.. ..أيّها

---

[1] المصدر السابق: ص 11.
[2] المصدر نفسه: ص 20.
[3] المصدر نفسه: ص 29.
[4] المصدر نفسه: ص 32.

الملك.»[1] إذ تدل على حالة انقطاع في الكلام وانحباسه والتوقف عن الحديث لعدم القدرة وهو ما يدلّ عليه القول: «الملك يرتبك ويتمتم وعلامات الحيرة على وجهه.»[2]

فحالة الارتباك التي تراوده من الحين إلى الآخر ولم يجد لها تفسيرًا لذا كان وضع النّقطة جديرًا بحالته. حيث «يقوم الملك من مكانه/ عرشه، يمشي ويبدأ القصّ سقى مرافقة مطابقة لأحداث الرؤيا.»[3] مما جعلها الامتدادة الحقيقية لسرد الأحداث وفق منطقها التسلسلي كما في القول الّذي تغيّرت دلالته من حالة إلى حالة أخرى كالقول: «أنت أيّها الطّبيب.»[4] هنا تدلّ على حالة نداء قصد الاستجابة لذا كان يستوجب علامة الاستفهام بدل النّقطة، إذ يقول: «اسكت أيّها الأبله.»[5] إذ يبرز الضجر الّذي ينهي حديث الآخر وإصماته. فالنّقطة قد حملت دلالات عدّة وذلك لاختلاف تموضعها من موقع لآخر وكيفية شحنها كما في القول: «إنّها أصوات الفقراء.. والجيّاع والمساكين البسطاء والغرباء.»[6] إذ تدلّ هذه النقطة على عدم الجدوى من الحديث ومناقشة الأمر الّذي شغل بال الملك وترك الصّمت هو الحل الوحيد لجوابه.

## 2. الفاصلة (،):

كما هو معروف فإنّ الفاصلة من علامات الترقيم المهمة، والمستعملة بكثرة في النّصوص الأدبية عامة، فلا يخلو نص أدبي منها، وهي توضع من أجل الوقف عن الكلام ثمّ مواصلته «فهي تدلّ على الوقوف القليل في الجملة الواحدة»[7]، وقد وظّف المسرحي الفاصلة في الكثير من المواضع، من بينها نذكر «لا شيء أيّتها الملكة السّعيدة، لا شيء،..»[8] وهي تدلّ هنا على توقّف الملك عن الكلام ثمّ مواصلته وهذا دليل على إخفائه

---

(1) المصدر السابق: ص 34.
(2) المصدر نفسه: ص 35.
(3) المصدر نفسه: ص 39.
(4) المصدر نفسه: ص 45.
(5) المصدر نفسه: ص 50.
(6) المصدر نفسه: ص 50.
(7) محمّد الصّفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي (1950-2004م)،ط1، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، 2008، ص 25.
(8) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 3.

لبعض الحقائق الّتي تؤرّقه ولا يريد البوح بها، فما كان أمامه سوى الإنكار ممّا جعله يتوقّف عن التّحدث واستئنافه من جديد بتأكيده وتكراره لكلمة (لا شيء) ثم الوقوف مرّة أخرى، حتى لا ينكشف تفكيره وما به من ألم وحزن، دلّت الفاصلة أيضًا على تعداد الملكة لصفات الملك واحدة تلو الأخرى ممّا جعل المؤلف يضع الفاصلة بين كل كلمة وأخرى فهي تقول: "لم أسمع منك كلمات الخوف، والجوع، واليأس منذ زمن بعيد، عهدتك الشجاع، القويّ، المقدام،..."[1]

كما نجد في القول: "هيّا أخلدوا إلى النّوم، كي تستيقظوا باكرًا، فأعمال شاقّة..."[2] أمّا في هذه الحالة فالفاصلة وضعت بين أمرين حيث طلب الحارس من الخدم الذهاب إلى النّوم ليتوقّف بعد ذلك عن هذا الأمر ثمّ يخبرهم بالاستيقاظ مبكرًا، كما استحضر الكاتب الفاصلة من أجل تعداد مختلف المعاني "الحبّ، الحرّية، الإخاء، الحنين، ..."[3] ممّا جعله يستخدم الفاصلة من أجل التّوقف عند كل كلمة يقولها.

تعتبر الفاصلة من علامات الترقيم الأساسية في مختلف النّصوص الأدبية كما تضفى عليها سمة جمالية بارزة.

ونجد في القول: "– عبيدا كي يملك علينا خادم الحريم..."[4] أنها تدلّ على السّخرية وقد حصر هذه الجملة بالذات بين العارضتين من أجل الفصل بين الكلام وكذا الاستنكار والتهكم ممّا قاله الرّاعي. فالعارضة لعبت دورا هاما في جعل النّص ذا شعرية مميزة، وقد وضع الكاتب كلمة "– الشّواذ"[5] محصورة بين العارضة من أجل الشّرح والتفسير وتحديد المصطلح كأنّه يوضح له شيئا مبهما أو حقيقة غامضة. ودلّت أيضا على التبرير من أخذ

---

(1) المصدر السابق: ص 04.
(2) المصدر نفسه: ص 11.
(3) المصدر نفسه: ص 18.
(4) المصدر نفسه: ص 16.
(5) المصدر نفسه: ص 48.

موقف تجاه الشاعر وفق قوله «–وبمرارة–»[1] فهو لا يستطيع أن يتحمّل الشعور بالضيق من أقوال الشّاعر ومواقفه اتجاه الملك.

## سابعًا: شعرية نقطتا التوتر(..):

برزت شعرية نقطتا التوتر في المتن المسرحي بكثرة حيث تعد "نقطتا التوتر (..) وهي وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات... بدلا من الرّوابط النّحوية»[2] فنقطتا التوتر تكتب على سطر واحد وذلك لتحديد طريقة القراءة بسرعة دون أن يتأنى بسبب التوتر، كما أنّها تدل على ارتفاع حركة الصوت كسمة من سمات الأداء الشفهي، ولنقطتا التوتر عدة دلالات مختلفة فهي تختلف باختلاف موقعها في الجملة ومن هذه الدلالات نذكر قول الكاتب: ".. وتحرك من حين إلى آخر سواكن الرّوح.."[3] وهي دلالة هنا على مدى توتر الملك وقلقه على أمور المملكة، وقوله أيضا "فقط.. آآه.."[4] فهي تدل هنا على ألم الملك والضيق الّذي يعتمل صدره ولا يستطيع الخلاص منه، أمّا قوله "أي خلود تنشدين؟.."[5] فهنا نجد أنّ الدلالة تختلف فالنقطتان تدلان على الاستنكار والقنوط وعلى عدم انتظار الشيء الجميل ومن هنا يتبين لنا أن دلالة كلّ نقطة من النقط تختلف باختلاف موقعها في الكلمة. وهناك أيضا "آه.."[6] تدل هنا على تذكر شيء ولكن لا تريد البوح به، وهو عدم القدرة على تغيير ما قدره الله لهما وسعيها لتعويض فراغه بابنته الّتي تحاول أن تصنع منها وريثة شرعية قادرة على الحكم وتعويض هذا الوريث الّذي يؤرّق الملك، فلنقط التوتر أهمية كبيرة في تكوين جمالية النص المسرحي فالكاتب يترك المجال للقارئ للتأويل والبحث، وتعدد القراءات. ونجد كذلك في قوله: "..، ولا تملأ عرشًا، هبة

---

(1) المصدر السابق: ص 33.
(2) محمّد الصفراني: التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950 – 2004م)، ص 204.
(3) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 3.
(4) المصدر نفسه: ص 4.
(5) المصدر نفسه: ص 4.
(6) المصدر نفسه: ص 4.

وسلطانا..»[1] والتي تدلّ على تفاقم الوضع الّذي آلت إليه شؤون الملك واستمرار قلق الملك وبثّ شكواه لزوجته التي تقاسم همومه وأحزانه وتسعى لتهدئة وضعه دائمًا.

«.. آت.. ولو بعد حين.. أنّ المنايا لا تطيش سهامها»[2] وهنا تدلّ نقاط التوتر على حالة الملك المتقلبة من حالة القوة إلى حالة الضّعف والْفناء وآتية لا محالة منها وأنّه المصير المحتّم لكلّ إنسان قويّ كان أم ضعيفا ولا مجال للخلود فيها، كما أنّنا نجد أيضًا دلالة أخرى في قول الأميرة: «أمّاه.. كما تعلمين فإن العلم نور»[3] وهي نفي رأي الأمّ والتبرير لمواصلة طلبها للعلم باعتباره النّور الّذي يشعّ منه الحقّ.

كما أنّ هناك أيضًا عدّة دلالات مختلفة في المشهد الثّاني فهناك نجد مثلا «وهل فيكم أحد لا يفكّر..»[4] دلالة على الألم والاستنكار، فنقاط التّوتر لديها دور مهم في بناء جمالية النص المسرحي، فالكاتب أدخل هذه التشاكلات إلى النّص من أجل إضفاء صفة جمالية على هذا العمل، كما أنّه هناك أيضًا «كفاكم قهقهة.. ورفعًا للأصوات..»[5] ونجد أنّها تدلّ على التّحذير والتّنبيه، بالإضافة إلى دلالة التردّد والحيرة حول القادم الجديد، أي المخبر فهو لم يعلن عن اسمه أو عمله ما جعل الراعي يشك في أمره كما في قوله: « صمته يحيرني كثيرًا.. وأخشى أنّه.. أنّه.. أنّه»[6]

«لنا رب يحمينا..»[7] وهنا تدل على التّسليم بأمر الله والوثوق فيه برغم إحساسهم بالظلم الّذي يتلقونه من الملك وقهره إلّا أنهم يضعون ثقتهم فيه رب يحميه وينجيه، وتتجلى نقط التوتر في قول الكاتب «وذاك الّذي نريد.. وذاك الّذي نريد..»[8] في ارتفاع حدة توتر المؤلف والّتي تدلّ على التّأكيد والحزم بالرغم من الاضطراب الّذي يعيشه الكاتب على لسان الشّخصية، فبالرغم من هذه الحالة التي تتلبسه إلّا أنّه متأكد مما يقوله وبكل حزم، كما تدل

---

(1) المصدر السابق: ص 4.
(2) المصدر نفسه: ص 5.
(3) المصدر نفسه: ص 6.
(4) المصدر نفسه: ص 11.
(5) المصدر نفسه: ص 13.
(6) المصدر نفسه: ص 14.
(7) المصدر نفسه: ص 15.
(8) المصدر نفسه: ص 18.

أيضًا نقط التوتر في القول: "الشّعراء لا يرحلون.."[1] والملاحظ إنّها جاءت بعد الكلام مباشرة وكأنّه لا يستطيع إكمال ما يريد قوله فهو يرى بأن الشعراء لا يرحلون وذلك مجرّد تعبير فهو لا يقصد الشّاعر كانسان بل يقصد ما يخلّفه من كتابات وشعر فهو إن رحل فإنّه يترك ما يُذَكِّرُهُ به، فالمؤلف يريد من القارئ أن يلاحظ أو يدرك سبب توتره عن طريق ترك المجال له لمعرفة الدافع وراء توتره هذا. والملاحظ أنّ الكاتب في هذا النّص المسرحي قد أكثر استعمال نقط التوتر. ونجد في هذا القول: "إنّ لسان الشّاعر قد جنى عليه.. أجل.. جنى عليه.."[2]، أن الشخصية انتقلت من الحديث عن الذّات إلى الآخر فأصبح يفكّر في الشاعر الّذي لقي حتفه بسبب شعره وكأنّه يقرر حقيقة لا مهرب منها فهذا الملهم قد أدى بنفسه إلى الهلاك من أجل ما يلقيه من أشعار يتغنى بها الجميع.

"وقد ابتكرت نقطتا التوتر... ووظفت في إطار التلقي البصري لحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب من خلال دلالتها البصرية..."[3]

فنقطتا التوتر تضفي جمالية على النص المكتوب، كما أنّها تترك الفرصة للقارئ أو المتلقي في وضع بصمته والمشاركة في العمل الفني وإبداء الرّأي.

ونجد دلالة هاتين النقطتين في القول: "عمت صباحًا أيّها الملك المعظّم.."[4] هي الاحترام والتقدير ومحاولة إرضاء الملك والخضوع له وكسب رضاه، أمّا في قول الملك: "أيّها الوزير.. لا تبرح مكانك"[5] فهي تدلّ على الأمر والحضور الطّاغي للملك الّذي لا يترك أي مجال للآخر فهو الآمر، وعلى المأمور التنفيذ والإجابة بدون نقاشٍ، فمن هذين القولين نجد أنّهما تحملان دلالتان مختلفتان ومتضادتان، ولكن رغم القوة والسلطة التي يملكها الملك إلّا انّه بدا متوترا ومضطربًا، حتى أنّه لم يستطع البوح بما يشغل باله للوزير وبدا حائرًا وقلقًا كما

(1) المصدر السابق: ص 19.
(2) المصدر نفسه: ص 23.
(3) محمّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص 204.
(4) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 29.
(5) المصدر نفسه: ص 29.

جاء في القول: «أيّها الوزير.. إني.. إني»[1]. وتظهر لنا دلالة أخرى من خلال: «خيرًا.. جلالة الملك.. رؤيا الملوك خير دائمًا»[2] وهي التفاؤل ومحاولة بث الطمأنينة إلى نفس الملك حتى لا يشعر بالقلق والارتباك بالرغم من تعجّبه من الرؤيا التي قصّها الملك على مسامعه وهذا ما جعل الكاتب يتوقّف عند كلّ كلمة يقولها، فنقط التّوتر تخلق جوا من الشّعرية على النّص المسرحي فهي تجمع بين النّص المكتوب والنّص الشفهي فتنتج علاقة جمالية بينهما، وقد تدلّ نقطتا التوتر على بتر وقطع الكلام مع الخوف من التفوه بشيء لا يعجب الملك وهذا في القول: «هل يسمع جلالة الملك بـ..»[3]. كما نجد أنّها تدلّ على محاولة التبرير والتعليل لما يحدث بالخارج وتبسيط الأمر خوفا من غضب الملك وهذا في القول: «إنّها.. إنّها.. أصوات بعض الجيّاع.. فقط»[4] وهذا ما جعل الأمر غير مهم لأنّهم لا يهتمون لأمر الفقراء والجيّاع.

## 1. نقطتا التفسير (:):

وهي ما تعرف كذلك بالنقطتين الرأسيتين أو ما يعرف كذلك بالتفسير، حيث يلجأ إليه الكاتب لتوضيح الكلام كما يستعملها لبيان موضع القول وقد وردت في المدونة بكثرة وذلك نظرًا لطبيعتها الديناميكية التي لا تعرف الثبات بل التجدد والتغير وتبادل الحوارات وهي الفن المسرحي باعتباره لا يكون بصوت واحد وإنّما بتعدد الأصوات. إذ تعد تقنية لصيقة بالحوار الأساسي وتبادل الأدوار مما يستدعي فصله عن بعض وتبيين مقولة القول وكذا الترتب للأحداث وتسلسلها أي «فصل جملة كاملة عن جملة توضيحية أو شبه جملة تالية لها أي لتوضيح تسلسل في التفكير بين جملتين كاملتين»[5]

---

[1] المصدر السابق: ص 29.
[2] المصدر نفسه: ص 30.
[3] المصدر نفسه: ص 31.
[4] المصدر نفسه: ص 31.
[5] أحمد عبد المنعم حسين: أصول البحث العلمي "المنهج العلمي وأساليبه كتابه البحوث والرسائل العلمية"،ج1، ط1، منشورات المكتبة الأكاديمية، 1996، ص 139.

فقد استعملها الكاتب بكثرة مما يستدعي إبرازه في كثير من الأحيان في جملة القول دلت على الحوارات المختلفة لتدل على المسافة الجمالية والفاصلة التي يخلقها القارئ لتذوق هذا المتن من خلال قول الشّخصيات التي تمهد بالفصل بين كلام وآخر وإيهام القارئ عن المعنى المخفي تحت شفرات لغوية حاملة لدلالات جمالية فنية، مما يضمن نصه عدم الظهور إلّا وراء حجاب مستور، وقد كانت نقطتا التفسير في هذا المتن دالة على جملة القول وتبادل الحوارات والأدوار كما في القول:

«الملكة: ما الّذي يشغل بالك أيّها الملك المعظّم؟

الملك: لا شيء أيّتها الملكة السعيدة.»[1]

هنا تدلّ على أنّ هناك قول الملكة في طرح سؤال وبالتالي تنتظر من الملك إجابة مما يستدعي الفصل بينهما بنقطتا التفسير.

## 2. علامة الاستفهام (؟):

تعتبر علامة الاستفهام من علامات الترقيم المهمة وخاصة العصر الحديث لما تحمله من دلالات مهمّة، وقد تقترن علامة الاستفهام بعلامة التعجّب في الكثير من المواقف الأدبية مما يزيد في تصوير وظيفتها الجمالية التي تبرز دورها الفعّال، وعلامة الاستفهام تحتوي على عدة دلالات مهمة في النّص المسرحي الذي بين أيدينا وقد جاء في القول: «ما الّذي يشغل بالك أيّها الملك العظيم؟»[2] فهذا الاستفهام حقيقي والغرض منه السؤال عن الحال وهو ناتج عن الاهتمام ومحاولة معرفة الجواب، ونجد أيضًا استفهام غير حقيقي والغرض منه ليس السؤال وهو غير حقيقي كما جاء في القول: «وجاء في الحكام من كل صوب وحدب مكرهين وطائعين خشعا، منكسرين؟ أفإن مت أو رحلت بقيت المملكة هباء تذروه أهواء الأعداء والمتربصين؟ !!!»[3] فعلامة الاستفهام هنا تدلّ على الحالة التي آل إليها الملك كما أنّه جاء مقترن بعلامة التعجب وهذا ما يضفي على النّص صبغة جمالية

(1) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 3.
(2) المصدر نفسه: ص 3.
(3) المصدر نفسه: ص 5.

فالكاتب جمع بين هاتين العلامتين واللتان تعبّران عن سوء حالة الملك. وقد "تستخدم علامة الاستفهام في الحالات التالية

- في نهاية سؤال مباشر...
- للدلالة على حقيقة غير مؤكدة أو مشكوك فيها.
- توضع علامة الاستفهام داخل علامتي الاقتباس النهائيتين إن كانت تشكل من المادة المقتبسة، وتوضع خارجها إن لم تشكل جزء من المادة المقتبسة»[1]

فلعلامة الاستفهام دلالات مختلفة كما جاء في القول: "وهل فيكم أحد ليس بشارد؟»[2] فهي تدلّ على الاستنكار كأنّه يبحث عن إجابة هو يعلمها جيّدًا فهو هنا ليس بغرض السؤال.

وقد نجد أيضا أنّ علامة الاستفهام قد تأتي على شكل نداء مثل: "أيّها الفلاح؟»[3] فالغرض منها هنا هو المناداة، وقد يدلّ الاستفهام أيضا على محاولة إبراز الفوارق بين الملك والعبيد حيث يكون استفهاما حقيقيا ويؤدي الاستنكار مثل: "لا يمكننا أن نكون جميعا ملوكا.. فلماذا لم نخلق جميعًا عبيدًا؟»[4] والحقيقة هنا غير مؤكدة ومشكوك فيها لأن المجتمع ببساطة مخلوق من عدّة طبقات وهو هنا يحاول ان يلغي هذه الحقيقة، والملاحظ أنّ الاستفهام غالبا ما يكون عند محاولة معرفة الإجابة والبحث عنها عن طريق التساؤل لفك الغموض والإبهام مثل "أتعني أنّ الملك يغضبه ما يقول الشّاعر؟»[5] فهذا الاستفهام هنا حقيقي وهو يدل على عدم المعرفة ومحاولة كشفها والحصول على إجابة تغذي فضوله، فجاء في القول: ".. ما ترى أني فاعل أيّها الحكيم؟»[6] في هذه الحالة تدلّ علامة الاستفهام على الاستهزاء بالحالة التي وصل إليها الملك وبات يشك في أقوال غيره وعدم اقتناعه بها.

---

(1) أحمد عبد المنعم حسين، أصول البحث العلمي، ص 164.
(2) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 11.
(3) المصدر نفسه: ص 14.
(4) المصدر نفسه: ص 15.
(5) المصدر نفسه: ص 24.
(6) المصدر نفسه: ص 35.

كما يدلّ الاستفهام على طلب الإذن أو السّماح بقيام شيء ما وهذا ما ينطبق على القول التالي: «لقد جمعناهم كلّهم بأمرك.. وهل تسمح لهم بالدّخول؟»[1] وهو استفهام حقيقي وانتظار صاحبة إجابة من أجل التنفيذ، فمن هنا نجد أنّ هناك نوعين من الاستفهام حقيقي وغير حقيقي ويختلف الغرض باختلاف نوع التساؤل الّذي يطرحه، فيكون الغرض من هذا الأخير (غير الحقيقي) مثلا التأكيد ولا ينتظر منه إجابة كما جاء في القول: «حين نهين معلّمنا الأكبر.. فإنّنا قد فقأنا أعين حادينا.. فلا نعرف أين يكون المستقر أيّها الملك؟»[2] وقد يكون الاستهزاء مثل: «ومتى ترضى عنك الأرض؟»[3] أمّا في القول: « ماذا ترى؟»[4] فهو استفهام حقيقي وغرضه طلب الإجابة، وفي العبارة التالية «وهل السّاكت عن التأويل شيطان جميل؟»[5] استفهام غير حقيقي وغرضه الاستهزاء والسخرية.

والملاحظ عن الاستفهام في هذا النّص المسرحي أن الكاتب قد وظّف الاستفهام غير الحقيقي والّذي الغرض منه السّخرية بكثرة وهذا ما يدلّ على عدم رضا الكاتب عمّا يجري بين الطبقة الحاكمة والطبقة المثقفة.

## 3. علامة التعجب (الانفعال !):

علامة التعجب (الانفعال) من علامات الترقيم المهمة ولديها دور مهم في بناء جمالية النّص، «وهي تدلّ على التعجب والحيرة والقسم والنّداء والتحذير ونحو ذلك وتسمى خطأ علامة تعجب أو نقطة تعجّب لانّ التعجّب ليس إلّا تعبيرًا عن حالة انفعالية واحدة من حالات التأثر والانفعال»[6] وظهرت جليا هذه العلامة في النّص المسرحي بين الجنّة والجنون ونجدها في مواضع كثيرة من بينها نذكر القول: «آه.. الآن أدركت سرّ تيهك وحزنك أيّها

---

[1] المصدر السابق: ص 36.
[2] المصدر نفسه: ص 39.
[3] المصدر نفسه: ص 41.
[4] المصدر نفسه: ص 43.
[5] المصدر نفسه: ص 43.
[6] محمّد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص 211.

الملك !!»[1] وهي تدلّ هنا عن حالة المعرفة المؤكدة مما جعلها تتخطى دلالتها المعتادة بالتعجب إلى دلالة توكيد، كما أنّنا نجد أنّ علامة التعجب غالبا ما تقترن بعلامة الاستفهام مثل «أفإن مت أو رحلت بقيت الملكة هباء تذروه أهواء الأعداء المتربصين؟ !!»[2] فهي تؤكد حرص الملك ودهشته ومحاولة إيجاد وريث يحمل همّ المملكة من بعده فهذا الأمر يؤرّقه مما جعل علامة التعجب تدلّ على الحيرة، وقد جاء في قول الملك: «لألف عام قادمة !! لألف عام قادمة ؟!! أما زلت طفلا صغيرًا حتى أمني النّفس بهذه الاحلام البعيدة والأوهام الجميلة؟!!»[3] والّتي تدل على حالة القنوط واليأس والحسرة والألم الّذي يعتلي صدر الملك وما آلت إليه حالته النفسية والجسدية، كما أنّ لعلامة التعجب دلالة أخرى وهي محاولة تزييف الحقيقة والتهكم حول «إنّهم يقولون ما لا يفعلون !؟»[4] وهي نوع من التحذير من المثقفين لأنّهم في نظر الملك دائما ليسوا أهلا للثقة، كما أنّ الوضع قد تفاقم كثيرًا وبات يهدّد الملك كون ابنته من التّابعين لهؤلاء المثقّفين والأدباء فأصبح الوضع خطيرًا ولا يستطيع التحكم فيه وهذا ما قاله الملك: «لماذا تتمتمين؟!!»[5]

كما دلت علامة التعجب في القول: «ألست تبيت على الطوى وتظله.. ويناله غيرك لبنها وصوفها ولحمها وشحمها؟!!»[6] على حالة الاستنكار الّذي آل إليه الخدم فهم يعيشون في جو من الحسرة والألم فبالرغم من تفانيهم في عملهم إلّا أنهم لا يملكون شيئا مما جعل الحيرة تنهشهم، وتحطمهم ولا يستطيعون سوى الرضوخ وعدم الاعتراض، أمّا في قول المخبر: «أيّ وحي هذا الّذي يجري على ألسنتكم أيّها الأنبياء.. الأصدقاء؟!!»[7] فهي تدلّ على السخرية والاستهزاء من الخدم بالإضافة إلى الألم، وتدلّ علامة التعجب على الدّهشة

(1) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 4.
(2) المصدر نفسه: ص 5.
(3) المصدر نفسه: ص 5.
(4) المصدر نفسه: ص 6.
(5) المصدر نفسه: ص 7.
(6) المصدر نفسه: ص 15.
(7) المصدر نفسه: ص 18.

والتعجّب فتكون دلالتها الحقيقية مثل: «الإعدام!!»[1] فعند سماع خبر إعدام الشاعر اعتلت الحيرة والدّهشة فهو في نظرهم المثل الأعلى والقدوة الّذي يحتدى به، والإعدام هو إجحاف في حقّه، ولعلامة التعجب دلالات متعدّدة وذلك حسب موقعها في الجملة ولكن في الأغلب يكون غرضها الرئيسي هو التعجب والحيرة كما يكون الغرض منها هو التوبيخ والغضب مثل «اللعنة علينا جميعًا !!»[2].

فعلامة التعجب ما هي إلّا تعبير عن حالة من الحالات الانفعالية التي يوظفها الكاتب في موضع ما، وذلك ناتج عن عدم قدرته على التعبير باللغة، فيجعل بدلها علامة الانفعال كما أنّه يضفي على نصه سمة جمالية ليترك للقارئ تفسير ذلك الانفعال وتبيان سببه فأحيانًا اللغة لا تؤدي الوظيفة اللازمة فيلجأ الكاتب إلى بديل عنها وهي هذه العلامات.

## 4. علامة الاقتباس أو التنصيص:

تعد علامة الاقتباس من العلامات التي حظي بها هذا النّص المسرحي حيث توزعت دلالاتها وتعددت استعمالاتها والتي غالبا ما تتم نقل الكلام والحفاظ عليه نظرا للأمانة العلمية، وأنه كلام مقتبس لذا يتم وضع المزدوجتين ("") لتبيان كلام غيره وكذا فصله عن كلامه.

فعلامتا التنصيص أو الاقتباس من بين علامات الترقيم التي بيّنت ذلك الكلام المنقول بدقة كما في قوله: «"اللعنة عليكم جميعا"»[3] فهنا دلت علامتا التنصيص على أنّ هذا الكلام مقتبس وبالتالي نجد الكاتب وظفه بحذر وحافظ على خصوصيته وبالتالي أعطى جمالية فكرية مثلت الأنا والآخر وكذا الإيحاء بالمعنى المراد الّذي يبطّنه وراء اقتباسه.

---

[1] المصدر السابق: ص 23.
[2] المصدر نفسه: ص 26.
[3] المصدر نفسه: ص 8.

فكانت سمة جمالية شكلها بصريا، من خلال الدفع بمضمونها أو الإيحاء به حتى يكتمل المعنى كما في القول: "تغيرت كثيرًا " " باستهزاء"[1]، فالاقتباس هنا لازمه صمت للتأكيد على بلاغتها وأهميتها فتكون "في أوّل الجملة الاعتراضية وآخرها ولفصل الكلام بين المتحاورين عند الاستغناء عن ذكر اسميهما أو الإشارة إليهما"[2]. فقد اختلفت مدلولاتها من موضع إلى آخر حيث نجد الكاتب يقول: "وما أسماء ".. .." إلّا أقنعه ألبسن إياها"[3] فعلامتا التنصيص اتخذت الكثير من الدلالات لتعبر عمّا عجزت اللغة التعبير عنه وبالتالي برزت في هذه العلامات كما في القول: ""بشراك أيّها الملك.. بشراك....."[4] فعلامتا التنصيص تحمل أوجه عديدة ومدلولات لجأ إليها الكاتب لتدعيم نصه وإرساء قواعد ساهمت في إثرائه وصبغه بصبغة جمالية وفنية أرقت كل ما حاول التوصل إليه من خلال نسج هذا النص المسرحي.

## ثامنًا: شعرية علامات الحصر:

جسّدت علامات الحصر أهمية كبيرة في تشكيل شعرية المتن المسرحي والتي لعبت دورا بارزًا في إضفاء دلالات شكّلت لنا الرّؤية الأوليّة في استلهام المعنى المراد، وهي متعددة بتعدد استعمالاتها واختلاف مواقعها وتنوّع مدلولاتها وهي كالتالي:

### 1. القوسان (الهلالان):

للقوسان أهمية كبيرة في النص الأدبي حيث يستطيع القارئ من خلالهما تمييز الكلام ويستخدم لعدّة أغراض ومعان، وهي تضفي على النص جمالية، حيث "تستعمل لحصر جزء من النص"[5] وهي من علامات الحصر، ومن أمثلة الهلالان نذكر: "(الملك يفكّر بعمق..

---

(1) المصدر السابق: ص 13.
(2) عمر أوكان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص 121.
(3) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 15.
(4) المصدر نفسه: ص 49.
(5) ينظر، محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص 217.

غير هادئ على عرشه، والملكة عن يمينه تحدّق بدهشة)»[1] هذا القول يدلّ على مدى حيرة الملك ودهشته، والتفكير حدّ الشّرود في أمور تؤرّقه، حتى بات منعزلا تماما عمّا يحيط به، ومن خلال هذين الهلالين نجد أنّ هناك علاقة خفية بين الرّاوي والشّخصية، كما أنّه قد يكون الهلالان من أجل «التمييز بين الصوتين المتجاورين»[2]، وهذا ما يجعلها ذات سمة بارزة في النّص المسرحي بين الجنّة والجنون، وقد جاء في القول: «(بعد صمت وتنهّد عميق)»[3] فهي تدلّ على عدم قدرة الملك عن التعبير عمّا يجيش داخل صدره للملكة التي بادرته بالسؤال والاهتمام عمّا بدَرَ في ذهنه وما يؤرّقه إلّا أنّه قابلها بالصمت والتنهد، وهي تعتبر إجابة كافية لأنّه في بعض الأحيان يكون السكوت أبلغ من الكلام وهذا ما لجأ إليه الملك.

وجاء في القول «(صمتا معًا.. مطرقين رأسيهما..)»[4] فمن خلال هذا الفعل تدل على الحزن، فهما لا يملكان جوابا لأسئلتهما أو حق الاعتراض على ما قدّره الله لهما فلا يملكان الرضا بقدر الله والألم الّذي يعتلي صدريهما لأنّهما لم ينجبا من يحمل اسميهما ويرث المملكة وعرشها. أما في العبارة «(تدخل الأميرة.. فيعودان إلى عرشيهما)»[5] تدلّ هنا على الحضور الطّاغي للأميرة وثقتها، أمّا بالنسبة لوالديها فقد عادا على مكانيهما منهيين الحوار.

أما في هذه العبارة «(تنصرف الأميرة ويقوم الملك مرّة أخرى من مكانه)»[6] فإن الرّاوي هو من تحكّم في الشّخصية حيث جعل الأميرة تنصرف وتغادر البلاد دون التفوه بكلمة كما يدلّ على غضبها من قرار والدها.

---

(1) علاوة كوسة: بين الجنة والجنون،ص 3.
(2) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص 222.
(3) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 3.
(4) المصدر نفسه: ص 4.
(5) المصدر نفسه: ص 4.
(6) المصدر نفسه: ص 7.

"نكتب بين قوسين الملاحظات والتفسيرات التي لا تعد جزء من الجملة ذاتها ولكنّها تكون ضرورية لتفهّم الموضوع أو لربطه في ذهن القارئ بجوانب أخرى له..."[1]، كما في القول: "(مغادرا البلاط)"[2] فهذا الفعل يدلّ على عدم تحمل الملك وضيقه ذرعا بما يحدث، كما جاء في "(هارعين إلى أماكنهم)"[3] فهي تدل على الخوف والهلع وتلبية الأمر بدون نقاش تجنبا لأي غضب سيحدث، ونجد أنّ هذين القوسين يدلان على صفة التهكم من خلال القول "(ساخرًا)"[4] فالكاتب هنا ربط بين فعل السخرية وشخصية البناء.

فالهلالان (القوسان) من علامات الحصر حيث يقوم الكاتب بتوظيفهما في عمله الفني وهي من سمات البياض والصمت وتضفي على النص جمالية وشعرية على هذا العمل.

## 2. العارضتان (– –):

تعتبر العارضة من علامات الحصر، حيث يوظفها الكاتب في العديد من المواقف النّصية " وهناك من يطلق عليها شرطة، وتستعمل لأغراض كثيرة أهمها في أوّل الجملة الاعتراضية وآخرها، ولفصل الكلام بين المتجاورين عند الاستغناء عن ذكر اسميهما أو الإشارة إليهما بـ قال أو أجاب، أو ردّ، ولفصل الأرقام أو الحروف الترتيبية عن العناوين ولحصر أرقام الصفحات وتركيب المصطلحات"[5]. فالعارضة لها أهمية كبيرة في إضفاء الجمالية على النص بالرغم من دلالتها المحصورة في المواضع المذكورة سابقًا، ولها وقع خاص في نفسية القارئ، وللعارضة أنواع غير تلك التي نعرفها والّتي يرمز إليها بـ (– –) فهناك أيضًا العارضة المائلة وتتمثل في الشّكل (//) أمّا في الحديث عن دلالتها فهي تختلف تمامًا عن تلك التي ذكرناها آنفًا فتكمن في "التوحد والتوقف"[6]، وهذا النوع من العارضة

(1) أحمد عبد المنعم حسين: أصول البحث العلمي "المنهج العلمي وأساليب كتابة البحوث والرسائل العلمية"، ص 159.
(2) علاوة كوسة: بين الجنة والجنون، ص 9.
(3) المصدر نفسه: ص 11.
(4) المصدر نفسه: ص 16.
(5) محمّد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي (1950-2004م)، ص 217.
(6) المرجع نفسه: ص 219.

يوجد بنسبة قليلة في النصوص الأدبية عامة وفي النّص المسرحي بين الجنّة والجنون خاصة، فالكاتب وظّفها مرّة واحدة تقريبا في قوله: "يقوم الملك من مكانه/ عرشه"[1] وهي تدلّ هنا على التوقف وهو القيام بفعل واحد فقط والوقوف عنده، كما تدلّ على توحد المكان، حيث جعل المكان والعرش واحد أي ذاك الّذي يخصّ الملك فعرشه هو مكانه المخصص. هذا بالنسبة للعارضة المائلة، أمّا عند الحديث عن العارضة أو الشرطة فنجد أن مواضعها متعددة في النص المسرحي الّذي بين أيدينا فقد وردت في "–أطال الله عمرك–"[2] ونجد أيضا أنها قامت بحصر الدعاء الّذي وجه للملك، كأن الملكة تخصه بهذا الدعاء وحده وتتمنى له طول العمر.

[1] علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 39.
[2] المصدر نفسه: ص 4.

# خاتمة

## خاتمة:

وصفوة القول، وبعد الدّراسة التطبيقية للنّص المدروس تبين لنا أن الكاتب علاوة كوسة ينهل من نبع اللغة الفياض وهذا ما ساعده لإخراج نص متكامل.

- اعتبرت الشعرية من المفاهيم التي لا زالت تطرح العديد من التساؤلات التي تبحث في مفهومها ومحاولة ضبط مفهوم له.
- ارتبطت الشعرية في الكثير من الأحيان بالمفاهيم الجمالية التي تنشأ داخل متن أدبي ما.
- شعرية الصمت من بين الجماليات التي أحدثت ضجة في الوسط الأدبي خاصة في الفن المسرحي.
- يعد الصمت ظاهرة فنية جمالية في النّص المسرحي الحديث والمعاصر، فأصبح الكاتب يوظفه ليكسب النص شعرية خاصة، ممّا يجعل القارئ يتذوق هذا العمل الفني ويوغل في ثناياه الإبداعية، ومحاولة سبر أغوار الكاتب.
- إن المسرح من أكثر الفنون اتصالا مع الإنسان لما يحتويه من مضامين اجتماعية وثقافية ونقدية خادمة للمجتمع وناقدة له في الآن ذاته.
- ظهرت المسرحية في الجزائر متأخرة بالنسبة للوطن العربي بسبب مختلف الظروف التي عاشتها الجزائر وخاصة إبّان الاستعمار.
- كانت بداية نشأة المسرحية غير مكتملة من الناحية الفنية، بسبب نقص خبرة مؤلفيها، كما كانت بدايتها باللغة العربية الفصحى ممّا جعل انتشارها ضئيلا، ثم انتقلت بعد ذلك إلى اللهجة العامية حيث أنها سجلت نشاطًا كبيرًا وانتشارًا واسعًا في أوساط المجتمع الجزائري.
- نظرا لتداخل الأجناس الأدبية في العصر الحديث والمعاصر، أصبح للمبدع الحرية الكاملة في الخلط بين التقنيات المختلفة والخاصة بكل جنس ويُقَوْلبها في نص آخـر، ممّا يشكّل للعمل المنتج فنية وشعرية خاصة.

- كما شكّل الصمت الهاجس الوحيد الّذي أصبح يتقفى وراءه الأديب بقصد منه أو بغير قصد حتى يشكل جمالية داخلية لا تنسى إلّا للقارئ النموذجي كما يقول الغدامي.
- ارتبطت شعرية الصمت في المتن المسرحي المكتوب والّذي تجلى في علامات استعملت في الكثير من علامات الترقيم والحصر وكذا بلاغة المحو أو ما يعرف بالحذف.

# قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.

## المصادر والمراجع:

### I. المصادر:

- علاوة كوسة: مسرحية بين الجنة والجنون، ط 1، منشورات دائرة الشارقة للثقافة والإعلام، الإمارات، 2014.

### II. المراجع:

#### 1. المراجع بالعربية:

- ابن رشيق القيرواني: العمدة، تح: محي الدين عبد الحميد، ج 1، دار الجميل، بيروت، 1972.
- ابن سلام الجمحي: طبقات مخول الشعراء، تح: محمد محمود شاكر، ج 1، د ط، مطبعة المدني، مصر، د ت.
- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي 1500 – 1830، ج 2، ط 1، دار الغريب الإسلامي 1998.
- إحسان عباس: فن الشعر، ط1، دار صادر، دار الشروق، عمان، بيروت، 1996.
- إحسان عباس: فن الشعر، ط1، دار صادر، دار الشروق، عمان، بيروت، 1996.
- أحمد توفيق المدني: كتّاب الجزائر، المطبعة العربية، د ط، د ت.
- أحمد عبد المنعم حسين: أصول البحث العلمي "المنهج العلمي وأساليبه كتابه البحوث والرسائل العلمية"،ج1، ط1، منشورات المكتبة الأكاديمية، 1996.
- أحمد علي الهمداني: مسرحيات تشيخوف، ط 1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2006.
- أدونيس: كلام البدايات، ط 1، دار الأدب، بيروت، 1989.
- بنو هاشم عمري: التجريب في الرواية المغاربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية)، د ط، دار الآمان، الرباط، دت.

- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، د ط، رابطة إبداع الثقافة الجزائر، د ت.
- حسن البناعز الدين: الشعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم)، ط1، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، 2003.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990.
- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994.
- سافرة ناجي: الصمت في الأدب المسرحي المعاصر اللامعقول أنموذجا، ط 1، دار الينابيع، سوريا، 2011.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمد محمود شاكر، ط 5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004.
- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1930 – 1974، المؤسسة الوطنية للكتاب.
- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ط 6، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، 2006.
- عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931 – 1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
- عدنان بن ذريل: فن كتابة المسرحية، ط 1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996.
- علاوة كوسة: أوراق نقدية في الأدب الجزائري (شعرا– قصة– مسرحا)، جمعية النبراس الثقافي لبلدية سطيف.
- علي الرّاعي: المسرح في الوطن العربي، ط 2، أغسطس 1999.

- عمر أوكان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشّرق، ط1، طرابلس، 2002
- كمال أبو ديب: في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، د ت.
- محمّد الصّفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي (1950-2004م)،ط1، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، 2008.
- محمد تونس صالح: فضاء التشكيل الشعري (إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة)، ط 1، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، 2013.
- محمد درابشة: مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2010.
- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيفا الاتصال الأدبي، مطبعة الهيئة العامة للكتاب، دار الكتب، 1998.
- مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، د ط، اتحاد الكتاب العرب، 1999.
- نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر "مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني"، دراسة تطبيقية، ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2012.
- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط 1، 2006.
- هشام بومعزة ورميل فيصل: مقاربة النص الأدبي، د ط، دار الضياء للنشر والتوزيع، 2008.
- وليد إخلاصي: لوحة المسرح النّاقصة (أبحاث ومقالات في المسرح)، ط 1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997.

## 2. المراجع المترجمة:

- أرسطو: فن الشعر، د ط، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د ت.

- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مراجعة ميشال زكريا، ط1، المنظمة العربية للترجمة بيروت، 2008.

## III. المعاجم:

- ابن منظور: لسان العرب، ج4، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، د ط، دار المعارف، القاهرة، د ت.
- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة تح: عبد السلام محمد هارون، ج3، طبع بإذن خاص من رئيس المجمع العلمي العربي الإسلامي محمد الداية وحقوق الطبع محفوظة له، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 390.
- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة.
- أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: دكتور مهدي المخزومي وإبراهيم السانرائي، ج 7، د ط، 100.
- أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، ج 2، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003.
- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط 1، ناشرون مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 2006.

## IV. المجلّات:

- عباس محمد رضا: مصطلح الصمت، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد 24، جانفي، 2015.

## V. المقالات:

- حسن شوندي وآرادة كريم: مقالة: رؤية إلى العناصر الرّوائية، سنة ثالثة، عدد 10.
- محمّد سراج الدين: مقالة: فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، المجلد الثالث، ديسمبر 2006.

## VI. الرسائل الجامعية:

- عبد الحميد ختالة: النص والعرض والتلقي، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة باتنة، 2015- 2016.
- عبد الرحمان بن عمر: لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012 – 2013.

## VII. المواقع الالكترونية:

- رياض وطار: حوار مع علاوة كوسة في دنيا الوطن "في المشهد الأدبي الجزائري" أسماء لا تنطق، نشر في 2 أفريل 2014.
- www.alwatanvoice.com
- تصريح لكل من علاوة كوسة والفنان لطفي بن سبع على موقع التواصل الاجتماعي فايسبوك.

# ملحق

# ملحق:

## 1. علاوة كوسة: سيرة وبيبليوغرافيا

### أ. السيرة الذاتية:

كاتب وأكاديمي جزائري من مواليد سطيف من عام 1976، باحث متخصص في الأدب الجزائري، يشتغل على موضوعات وقضايا أدبية كثيرة تخرج عن دائرة التخصص صدرت له أكثر من سبعة أعمال في الرّواية والقصّة القصيرة والقصيرة جدا والشعر والنّقد وفي المسرح أيضا، وفي كل هذا يصرح بأنّها تجارب كاتب وباحث شاب في بداية المشوار [1]

## 2. مؤلفاته:

- ارتعاش المرايا – شعر – 2009.
- بلقيس – رواية – 2011.
- هي دالبحر – قصص قصيرة جدًا – 2012.
- أين غاب القمر ؟ – قصص – 2012.
- بين الجنة والجنون – مسرحية – 2014.
- ريح يوسف – رواية.[2]

[1] رياض وطار: حوار مع علاوة كوسة في دنيا الوطن: في المشهد الأدبي الجزائري أسماء لا تنطلق، نشر في 2 أفريل 2014 في الموقع الإلكتروني www.alwatanVoice.com

[2] علاوة كوسة: أوراق نقدية في الأدب الجزائري (شعرا – قصة - مسرحًا)، جمعية النبراس الثقافي لبلدية سطيف (الغلاف).

# فهرس الموضوعات

# فهرس الموضوعات

المحتوى الصفحة


**مقـــدمـــــة** .....أ – ج

## مدخل: الجهـــاز المفاهيمي والمصطلحاتي

**المبحث الأوّل: مفهوم الشعرية** ..... 7

لغـــــة ..... 7

اصطلاحا ..... 8

**المبحث الثاني: مفهوم الصمت** ..... 19

لغـــــة ..... 19

اصطلاحا ..... 21

**المبحث الثالث: مفهوم المسرح** ..... 24

لغـــــة ..... 24

اصطلاحا ..... 24

## الفصل الأوّل: المسرح النشأة والتطور

**المبحث الأوّل: المسرح في الوطن العربي** ..... 28

في مصر ..... 29

في لبنان ..... 29

**المبحث الثّاني: المسرح في الجزائر** ..... 30

أصـــول المسرح الجزائري ..... 30

إرهاصات المسرح الجزائري ..... 33

المسرح الجزائري في العهد الفرنسي ..... 33
أهـــم رواد المســـرح الجـــزائـــــري ..... 37

**المبحث الثّالث: البناء الفني للمسرحية** ..... 39
العناصـــر الفنية ..... 39
الخصائص الفنية ..... 41

**الفصل الثاني: تجليات شعرية الصمت في مسرحية بين الجنة والجنون**

**المبحث الأوّل: ملخص المسرحية** ..... 48
**المبحث الثاني: شعرية العنوان** ..... 52
**المبحث الثالث: شعرية المشهد** ..... 53
**المبحث الرابع: شعرية التناص** ..... 55
**المبحث الخامس: شعرية الصمت** ..... 58
شعرية الحذف (المحو) ..... 58
مخطـــط توضيحـــي ..... 64

**المبحث السادس: شعرية علامات الترقيم** ..... 65
علامات الوقف ..... 65
الفاصلـــــة (،) ..... 68

**المبحث السابع: شعرية نقطتا التوتر** ..... 69
نقطتـــا التفسيـــر (:) ..... 73
علامة الاستفهام (؟) ..... 74
علامة التعجب (الانفعال !) ..... 76
علامة الاقتباس أو التنصيص ..... 78

**المبحث الثامن: شعرية علامات الحصر** ..... 79
القوسان (الهلالان) ..... 79
العارضتـان (– –) ..... 81

**خـاتمـة** ..... 84
**قائمة المصادر والمراجع** ..... 87
**ملحــق** ..... 93
**فهــرس الموضوعات** ..... 95
**ملخص** ..... 99

# ملخص

**ملخص**

لشعرية الصمت العديد من التصورات في النصوص الأدبية والمسرحية خاصة، حيث تعتبر تقنية من التقنيات التي ضمّنها الكاتب ليعبّر عن معاني مكبوتة، أبى التّصريح بها، لذا ربطها بمستوى القرّاء ومدى تواصلهم مع هذا الصمت وتفسيره لمختلف المعاني للبياض الواحد.

لذا لجأ كاتب المسرحية للصمت حتى يكون متنفّسًا له داخل النّص المسرحي، وبالتالي اعتبرها وسيلة ليمرّر الرّسالة الّتي دسّ لُبَّها في تقنيّة الصّمت وجسّدها في مسرحية "بين الْجنّة والجنون" الّتي حملت معاني متعدّدة.

**الكلمات المفتاحية:**

الشّعرية، الصّمت، شعرية الصّمت، الصّمت المسرحي، جمالية الصمت.

## **Abstract**:

The poet of silence has many perceptions in the literary and theatrical texts in particular, where it is considered a technique of the writer to express the meanings of the suppressed; Refusal Authorization, so linked to the level of readers and the extent of their connection with this silence and interpretation of the different meanings of one white.

So the playwright resorted to silence to be an outlet within the text of the theater, and therefore considered it a way to pass the message that was embedded in the technique of silence and body in the play "between paradise and madness," which carried multiple meanings.

## **key words:**

Poetry, silence, poetry of silence, theater silence, aesthetic silence.

**ملخص**

لشعرية الصمت العديد من التصورات في النصوص الأدبية والمسرحية خاصة، حيث تعتبر تقنية من التقنيات التي ضمّنها الكاتب ليعبّر عن معاني مكبوتة، أبى التّصريح بها، لذا ربطها بمستوى القرّاء ومدى تواصلهم مع هذا الصمت وتفسيره لمختلف المعاني للبياض الواحد.

لذا لجأ كاتب المسرحية للصمت حتى يكون متنفّسًا له داخل النّص المسرحي، وبالتالي اعتبرها وسيلة ليمرّر الرّسالة الّتي دسّ لُبَّها في تقنيّة الصّمت وجسّدها في مسرحية "بين الْجنّة والجنون" الّتي حملت معاني متعدّدة.

**الكلمات المفتاحية:**

الشّعرية، الصّمت، شعرية الصّمت، الصّمت المسرحي، جمالية الصمت.

**Abstract:**

The poet of silence has many perceptions in the literary and theatrical texts in particular, where it is considered a technique of the writer to express the meanings of the suppressed; Refusal Authorization, so linked to the level of readers and the extent of their connection with this silence and interpretation of the different meanings of one white.

So the playwright resorted to silence to be an outlet within the text of the theater, and therefore considered it a way to pass the message that was embedded in the technique of silence and body in the play "between paradise and madness," which carried multiple meanings.

**key words:**

Poetry, silence, poetry of silence, theater silence, aesthetic silence.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

# شعرية الصمت في مسرحية بين الجنّة والجنون لعلاوة كوسة "أنموذجًا"

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب(ة):
*- بشرى بوشلوش
*- نبيلة زيان

إشراف الأستاذ(ة):
ناصر بعداش

السنة الجامعية: **2019/2018**

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

# شعرية الصمت في مسرحية بين الجنّة والجنون لعلاوة كوسة "أنموذجًا"

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب حديث ومعاصر

| اسم ولقب الأستاذ | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|
| علاوة كوسة | المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة | رئيسا |
| معاشو بووشمة | المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة | مناقشا |
| ناصر بعداش | المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة | مشرفا ومقررا |

السنة الجامعية: **2019/2018**

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وعرفان

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي ۖ إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ ﴾

**سورة الأحقاف – الآية 15**

أتقدّم بالشكر الجزيل للأستاذ الفاضل "الدكتور ناصر بعداش" المشرف على مذكرة تخرجنا فهو الّذي تتبّع فصولها ومباحثها وكل ما جاء فيها بصبر وعناية.

ونتمنى له المزيد من التقدّم والإبداع في عمله كما لا يفوتنا أن نشكر جميع أساتذة المركز الجامعي الّذي سار مشوارنا الجامعي على نهجهم.

ولكل من أمدّنا وساعدنا في انجاز هذا العمل حتى ولو بكلمة أو ابتسامة أو دعاء.

**وشكرًا.**

# إهداء

أتقدّم بإهداء ثمرة هذا الجهد

إلى من ربياني صغيراً

وإلى من أتمنى رضاهما وأنا كبيرة

"أمي + أبي"

إلى قرّة عيني "إخوتي وأخواتي"

إلى رفقاء دربي "صديقاتي"

إلى كلّ من كان له عون في بحثنا هذا

نور يضيء دربهم ويفتح أبواب رحمتهم ويرشدهم دائما للتعليم

والإرشاد والوعظ.

**بشرى**

# إهداء

إلى كل العيون التي حدقت في شمس الجزائر وكل القلوب التي نبضت بحبّها فسكبت من روحي نضالاتها صفحات إبداعية أشعت بنورها في كل أرجاء – أمّي –

إلى قرّة عيني أبي الغالي

إلى «الإخوة والأخوات»

إلى رفقاء دربي صديقاتي

إلى من مهّد لنا الطريق لإتمام هذا البحث أستاذي «ناصر بعداش»

إلى كلّ من كان يعرفني من قريب كان أم من بعيد.

**نبيلة**

# مقدمة

## مقدمة:

لا تزال الشعرية تثير جدلا واسعا في الدراسات الأدبية والنقدية وذلك لاعتبارها من أهم المصطلحات التي أسالت الكثير من الحبر والتي تعني في عمومها "قوانين الخطاب الأدبي" نظرا لما أحدثه هذا المفهوم من تضارب في الآراء التي أقرّها النقاد على مستوى الترجمة، والتي أخذت أوجه عديدة كالبويطيقا، الإنشائية، الشاعرية...، وقد اقترنت عند العرب بالشعر باعتباره ديوان العرب، وبالتالي كان لابدّ لهم من قواعد وضوابط شعرية يسلكها الشاعر في نظمه الشعري، ومع تداخل الأجناس الأدبية بتنا لا نفرّق بين تقنيات الشعر وتقنيات النثر والذي غالبا ما يشكل جمالية خاصة، وهذا ما طغى في شعرية الصمت لمسرحية "بين الجنّة والجنون" لعلاوة كوسة، الذي تفنن في مزج تقنياتها الحداثية وصبغها بسمات الشعر الحر ألا وهي شعرية الصمت التي أخذت بأيدينا إلى محاولة الكشف عن مناحيها الفنية الجمالية ومنه:

- فيما تكمن هذه الجمالية ؟
- وكيف جسّدها الكاتب في متنه المسرحي ؟
- وكيف برزت شعرية الصمت بدلالاتها المختلفة في النص المسرحي ؟
- وما هي الأسس والمقومات التي دفعت بشعرية الصمت إلى البوح وتفجير مناحيها لتكون في أشكالها ومعانيها البلاغية ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات المطروحة ارتأينا أن نوضّح التقنيات التي لجأ إليها الكاتب في نسج خيوط مسرحيته الفكرية والأدبية وكيف برزت بقوة على مستوى البصر قبل البصيرة، لذا كان اهتمامنا منصبًا على المستوى الأوّل قبل المستوى الثّاني، وهذا ما حاولنا أن نوضّحه في نسج خطة بحثية ابتدأناها بمقدمة ضمت أهم المواضيع والمحطّات التي عولجت في المتن البحثي، وهذا ما وضّحناه بقوة في المتن، فكان المدخل تحت عنوان الجهاز المفاهيمي والمصطلحاتي، حيث اندرجت تحته ثلاثة مباحث، فكان المبحث الأول لمفهوم الشعرية لغة واصطلاحًا وكيف أخذت مفاهيم متعددة باختلاف آراء النّقاد في

ذلك، أما المبحث الثاني فكان بعنوان مفهوم الصمت لغة واصطلاحًا باختلاف البيئات التي احتضنته بالدراسة سواء أكان من ناحية البلاغيين أم المسرحيين وإعطاء دلالة لكل مجال منهما، بالإضافة إلى المبحث الثالث الذي أدرجناه لمفهوم المسرح لغة واصطلاحا وذلك من خلال ضبط تعريفه من عوالم عديدة فكان هذا المفهوم بمثابة الجسر الممهد لنا بالدخول في لبّ البحث الأدبي الذي شكّل البوابة الرئيسية للولوج إلى الفصل الأول الّذي عنوناه بالمسرح الأدبي نشأته وتطوره، حيث أدرجنا تحته ثلاثة مباحث فكان المبحث الأوّل للحديث عن المسرح في الوطن العربي وكيف ظهر وتطور من مرحلة إلى أخرى وخاصة باقترانه بحملة نابوليون بونابرت على مصر، وكيف أثار ضجة في الوسط العربي والالتفات إليه بتقنيات جديدة بدل الحلقات التي كانوا يمارسونها في الهواء الطلق، أمّا المبحث الثاني فكان للحديث عن المسرح الجزائري خصوصًا والّذي لعب دورًا بارزًا في نشر الوعي والدّفع بالحركات التحررية إلى الأمـام مما لقي عليـه نـوع من المضايقات باعتباره مكشوفًا؛ أي علـى علاقـة مباشرة بالشعب، لذا لم يلق الحظوة الكبيرة مثل الشّعر والرّواية، أمّا المبحث الثالث فكـان للحديث عن البناء الفني التي تشكّلت منه المسرحية المعنونة بمسرحية "بين الجنة والجنون"، والتي برزت بقوة وخاصة بلغتها الشعرية الواضحة الفصيحة على غرار المسرحيات الأخرى، مما جعلها تحوز على جائزة الشارقة للإبداع العربي، أضف إلى ذلك ما جاء في الفصل الثاني المعنون بتجليات شعرية الصمت في مسرحية ما بين الجنة والجنون أنموذجا، والذي أدرجنا تحته مجموعة من المباحث الّتي ارتأينا أن تكون في لبّ الدّراسة وهي كالتالي: ملخص المسرحية، شعرية العنـوان، شعرية المشهد وكذا شعرية التّناص باعتباره تقنية حداثية وردت في هذا المتن بقوة، بالإضافة إلى شعرية الصمت وكيف تجلّت لتأخذ جماليتها الفنية والإبداعية، وكذا شعرية علامات الترقيم وكيف اختلفت مدلولاتها من موضع لآخر وذلك على حسب الحالة النفسية للكاتب الّذي جعلته يتفنن في توظيفها وشحنها بشحنات خادمة لتجربته الإبداعية وكذا المبحث الأخير الذي اختصّ بعلامات الحصر والتي أعطت هي الأخرى دلالة جمالية فنية في تشكيل المتن المسرحي واختلفت

دلالتها من تخصيص إلى تعميم وأختمناها بخاتمة بحثية أردنا أن تكون عبارة عن نقاط استنتاجية وخلاصة لما سبق ذكره في الفصول السابقة وذيّلنا بحثنا هذا بملحق تناولنا فيه التعريف بمؤلف المسرحية وهو علاوة كوسة وكذا مؤلفاته ومن بينها خصّصنا "مسرحية بين الجنة والجنون".

لذا كان جدير بدراستنا هذه نظرًا لما يتماشى مع المنهج السميائي والذي يجعل أكثر الدلالات والقراءات المفتوحة باعتباره منهجا خادما للكثير من التأويلات، وقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع الخادمة لهذا الموضوع كمسرحية بين الجنة والجنون لعلاوة كوسة وكذا مفاهيم الشّعرية لمحمود درابشة وكتاب فن الشّعر لأرسطو... وغيرهم من المصادر والمراجع لا على سبيل الحصر.

وكأي باحث في بداية مشواره البحثي لابد أن تكون هناك صعوبات قد تعرقل المسار البحثي ولكن ذللناها بالإرادة القوية والعزيمة الصادقة وحب العلم.

وفي الأخير لا يسعنا إلّا أن نتقدم بجزيل شكرنا وامتناننا إلى الأستاذ المشرف "ناصر بعداش" ونتمنى أن نكون قد استفدنا من توجيهاته القيّمة التي أمدّنا بها، وفي الأخير نسأل الله التوفيق والرضا والسداد في الخطى والتنوير في الدجى إنّه ولي ذلك والقادر عليه وحده وصلى الله على سيّدنا محمّد وعلى آله وصحبه الأخيار.

# مدخـــــل:

# الجهاز المفهاهيمي

# والمصطلحاتي

# مدخل: الجهاز المفهومي والمصطلحاتي

## المبحث الأوّل: مفهوم الشعرية

### المطلب الأوّل: لغة

### المطلب الثّاني: اصطلاحا

أ. من المنظور الغربي القديم

ب.من المنظور العربي القديم

ج.من المنظور الغربي والعربي الحديثين

## المبحث الثاني: مفهوم الصمت

### المطلب الأوّل: لغة

### المطلب الثّاني: اصطلاحا

أ. الصّمت عند علماء البلاغة

ب.الصمت في المسرح

## المبحث الثالث: مفهوم المسرح

### المطلب الأوّل: لغة

### المطلب الثّاني: اصطلاحا

## أوّلا: مفهوم الشعرية:

تعد الشعرية من بين المفاهيم التي لاقت رواجاً كبيرًا في الدراسات الأدبية الغربية والعربية، مما جعلها محل جدل بسبب اشتباك معانيها وتنوع مفاهيمها الجمالية الفنية؛ وهذا ما جعلها تحظى بالدراسة والتحليل باعتبارها مرتكز من مرتكزات المناهج النقدية الحديثة التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفتها الاتصالية والجمالية معًا. لذا سنحاول أن نقدم مفهومًا لغويًا واصطلاحيًا يبين جذور الشعرية العربية، كونه وجد منذ القدم في النقد الأدبي فما هو مفهومه اللغوي؟ وما مفهومه الاصطلاحي؟.

### 1. لغة:

ورد في مقاييس اللغة أن "الشين والعين والراء أصلان معروفان، يدل أحدهما على ثبات والآخر على علم وعَلَم " [1]. وترد كذلك في أساس البلاغة للزمخشري": شعر فلان: قال الشعر... ما شعرت به: ما فَطنتُ له وما علمتُهُ... " [2] كما نجده يعرف في لسان العرب لابن منظور بأنه: "شَعَر: بمعنى عَلِمَ ... وليت شعري أي ليت علمي والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية ... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره أي يعلم ... وسمي شاعرا لفطنته... " [3] ومن خلال هذه المعاني التي وردت في المعاجم العربية يتبين لنا بأن الأصل اللغوي للشعرية هو " شعر". الذي يدل على العلم والفطنة، مما يؤكد الخيط الذي يربط ويضبط الشعر ويقومه وفق خصائص فنية جمالية، والتي تجعله مميزًا بمفرداته الأدبية

---

[1] أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة تح: عبد السلام محمد هارون، ج3، طبع بإذن خاص من رئيس المجمع العلمي العربي الإسلامي محمد الداية وحقوق الطبع محفوظة له ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 390 ص 193.

[2] أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: مقاييس اللغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1994، ص 510.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج4، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، د ط، دار المعارف، القاهرة، د ت، ص 2273.

إذن فالشعرية عمومًا هي قوانين الخطاب الأدبي، والشعر بدوره صنف من أصناف الخطاب فله قوانين وضوابط محددة.

لكل شعرية معالم خاصة وضوابط محددة، تستند عليها لتحقق الجمالية المتفردة داخل النصوص الإبداعية شعرًا كان أم نثرًا.

## 2. اصطلاحا:

شهد مصطلح الشعرية حضوة خاصة بالدراسة، سواء عند الغرب أو العرب قديما وحديثا ، إذ يعتبر مصطلحا زئبقيا يختلف تعريفه من بيئة إلى أخرى وذلك باختلاف الأمم والمجتمعات التي تحتضنه وهو على نوعين: قديم وحديث.

### أ. الشعرية من المنظور الغربي القديم:

إن المتتبع لهذا المصطلح عند الغرب يلاحظ أنه يختلف في التسميات فقط، "فالشعرية (poétik)، كلمة يونانية الأصل، وهي مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي فهي نظرية معرفية مرتبطة بفنية العمل الشعري وجمالياته (asthetik)، وتظهر هذه الشعرية من خلال الصور الفنية (bildkunst) "[1] و (poétics) الانجليزية و (poétique) الكلمة الفرنسية، فأرسطو يعتبر أول من استخدم هذا المصطلح في كتابه فن الشعر، فقد قام الغرب بتطوير هذا المصطلح بعد قرون ليرتبط بالمحاكاة: إذ يعود أصل هذه الكلمة إلى اليونان التي تعني الصناعة مما يؤكد: " أن الإبداع (...) في التصور اليوناني القديم والغربي الحديث يقوم على فكرة الجهد الإنساني (الثقافي) أكثر مما يقوم على فكرة الإلهام على العكس مما يبدوا عليه التصور العربي القديم.. " [2].

---

[1] محمود درابشة: مفاهيم في الشعرية ( دراسات في النقد العربي القديم )، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2010، ص 15.

[2] حسن البناعز الدين: الشعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم)، ط1، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، 2003، ص 23.

فإبداع الشاعر اليوناني قائم بالدرجة الأولى على قدرة الفرد على استعابه لمفهوم الثقافة بدل فكرة الإلهام. وقد تظهر الشعرية الغربية عند أفلاطون وأرسطو.

✓ **المحاكاة عند أفلاطون:**

يعتبر أفلاطون من الأوائل الذين اهتموا بمصطلح المحاكاة وربطه بالفنون الإبداعية فالمحاكاة اصطلاح ميتافيزيقي الأصل استعمله سقراط وأفلاطون فقد قال سقراط: « إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد، ومفهوم التقليد عند سقراط وأفلاطون... أساسه أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر الأولى: عالم المثل، والثانية: عالم الحس، وهو صورة للعالم الأول، والثالثة: عالم الظلال والصور والأعمال الفنية » [1] فالإبداع عنده يبتعد عن الحقيقة الموجودة في عالم المثل أي حقيقة الإنسان وبالتالي فهي تقليد بالدرجة الأولى؛ الذي أساسه الوجود الذي ينقسم إلى عالمين الأول: عالم المثل والثاني عالم المحسوسات. فأفلاطون يتبنى مفهومًا خاص للمحاكاة.

✓ **المحاكاة عند أرسطو:**

يعتبر أرسطو أول من استعمل مصطلح الشعرية في كتابه فن الشعر الذي يعتبر أول كتاب في تاريخ الإنسانية يتكلم عن الأشكال الفنية والتي من بينها الشعر « وتعتبر المحاكاة هي المبدأ الأساسي الذي قام عليه هذا الكتاب حيث ميز (محاكاته عن محاكاة أفلاطون حيث يجد أرسطو المحاكاة بوصفها قانونًا للفن بشكل عام، غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها » [2] إذن فهي متغيرة من فن لآخر بخصائص منفردة.

---

[1] إحسان عباس: فن الشعر، ط1، دار صادر، دار الشروق، عمان، بيروت، 1996، ص 50.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 21.

فكتاب فن الشعر لأرسطو تميز بميزة أحادية ميزته عن شعرية أفلاطون بحيث يخضع شعريته للفن الذي يتغير مفهومه من مجال إلى آخر. إذن فمبدأ المحاكاة التي أشار إليها حيث يقول: "وأما المحاكيات فثلاثة: تشبيه واستعارة وتركيب" [1] أي أن التشبيه والاستعارة والتركيب من المكونات الأساسية للشعرية عند أرسطو.

أما من ناحية اللغة والوزن فأرسطو لم يهمل ذلك "ويحق للشاعر أيضا أن يجري على الكلمات التحويرات اللغوية المتنوعة " [2] أي أن الشاعر ينزاح عن اللغة الأصلية من خلال العدول من معناها الحقيقي إلى معناها المجازي " فالشعار محاكيا شأنه في ذلك شأن المصور، أو أي محاك آخر، فإنه يجب عليه بالضرورة أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى هذه الطرق الممكنة الثلاث:

- أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون.
- أو كما يحكي عنها، أو يظن أن تكون.
- أو كما يجب أن تكون" [3].

إذ بيّن لنا هذا القول مدى قدرته على إضفاء طابعٍ خياليٍ يميز شعره عن الأشعار الأخرى بحيث تمتزج المحاكاة مع الطابع الخيالي لتشكل جمالية خاصة.

فقد يصورها كما هي وينسج على منوالها دون زيادة أو نقصان أو انه يصورها كما هي أو كما يعتقدها كافية وكيف يجب أن تكون عليه. إذن فالشعر في نظر أرسطو تطهير حيث يَعتبره نواة حقيقية للشعريات الأخرى.

---

[1] محمد درابشة: مفاهيم في الشعرية، ص 26.

[2] أرسطو: فن الشعر، د ط، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د ت، ص 215.

[3] المرجع نفسه: ص 215.

## ب. الشعرية من المنظور العربي القديم:

عرفت الشعرية عند العرب الكثير من الدلالات من قبل النقاد وذلك لتعدد الصياغة المتبناة أصلا، فنجدها تعرف على أنها "ليست تاريخ الشعر ولا تاريخ الشعراء... فالشعرية ليست فن الشعر لأن فن الشعر يقبل القسمة على أجناس وأعْراض ... إن الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعرًا » [1] أي أن الشعرية تبحث في الخصائص الفنية التي تجعل هذا الشعر منفردًا ومتميزًا بخصائصه الانفرادية.

وتعرف أيضا بأنها: « محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنما تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي، بموجبها وجهة أدبية فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات » [2].

أي أن الشعرية تسعى لوضع قواعد وخصائص تزود بها النقد لضبط الخطاب الأدبي فالعرب في بداية معرفتهم بمفهوم الشعرية ربطوها لمفهومها الشعري وقد تطور فيما بعد ليصل إلى ما يجعله منفردًا بخصوصية جمالية. فقد يختلف مفهومها من ناقد إلى آخر حيث نجد عبد الله الغدامي يعرفها بأنها الإنشائية حيث يقول: « بدل من أن نقول شعرية مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافذة نحو الشعر (...) نأخذ بكلمة شاعرية (...) وفي الشعر والنثر (...) يشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية » [3] أي أن الغدامي قال بأنها إنشائية وهناك من قال بأنها شاعرية كسعيد علوش مثلا.

وهذا ما جعلنا نتبنى مصطلح الشعرية بأنّها مقابلة (Poétique) التي تدل على الخصائص الفنية بحيث "أنّها لفظة (الشعرية) "مقابلا" مناسبا (Poetics) من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكا (...) فالشعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من

---

[1] المرجع السابق: ص 115.
[2] مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، د ط، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 16.
[3] عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ط 6، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، 2006، ص 25.

كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية، وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح في الوقت الّذي يخبو فيه كثير من فريق البدائل الأخرى". [1]

أي أن الشعرية لاقت تعاريفا عديدة وترجمات مختلفة وذلك باختلاف وجهات النظر قديما وحديثا.

✓ **في النقد القديم:**

انحصرت الشعرية في النقد القديم في مجال الشعر باعتباره صناعة، وديوان العرب الحافظ لتاريخهم، وقد اعتقدوا أن الشاعر ليس إنسانا عاديا، إنّما هو شيطان الشعر، فكانوا يحتكمون إلى من لهم خبرة كالنابغة الذبياني وغيرهم؛ فالشعرية عندهم كانت مرتبطة بالخطوط العريضة في بناء القصيدة الشعرية أي أن القواعد المسنة التي لا يخرج عنها أي شاعر فهي مضبوطة وفق نظم معين وهذا ما نجده مسطرا في العصر الجاهلي مثلا، فقد تغيرت دلالاته من شاعر لآخر نظرا لغياب مصطلح الشعرية كمفهوم؛ وإنّما اقتصر على الشعر فقد كان لا يورد إلا في صيغ الإضافة كأبيات شعرية مثلا.

فنجد ابن سلام الجمحي (ت 232) في كتابه طبقات فحول الشعراء الذي حاول وضع أسس وقواعد للشعر الذي يعتبرها صناعة فهو يرى " أن للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصّناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللّسان " [2] مما يلاحظ أنّ الصّناعة قريبة نوعا ما من الشعرية من حيث المفهوم الذي يعني قواعد ومعايير بناء الإبداع بحيث أودع مبادئ وأسس صناعة الشعر التي تعتبر من الجمالية التي ينتجها الناقد في تمحيص النصوص الشّعرية.

ونجد كذلك الناقد ابن رشيق القيرواني ت (463) الذي يقتصر كتابه على أن الشعر يقوم على " النية أولا وعلى أشياء أربعة اللفظ والوزن والمعنى والقافية " [3] أي أن الشعر

---

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 17.

(2) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمد محمود شاكر، ج 1، د ط، مطبعة المدني، مصر، د ت، ص 5.

(3) ابن رشيق القيرواني: العمدة، تح: محي الدين عبد الحميد، ج 1، دار الجيل، بيروت، 1972، ص: 119.

يقوم على النية أوّلا ثم القواعد الأخرى ولكن فيما بعد عيب عليه بأن النية موجودة في كل شعر.

ولقد كان القرآن الكريم الدافع الّذي جعل العلماء يبحثون ويؤلفون الكتب حول سر الإعجاز، أهو معجز في لفظه ؟ أم معجز في معناه ؟ فقدّم كلّ واحد حجج وبراهين إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني ونظريته في النظم وجمع بينهما فقال أنّه معجز بنظمه أي علاقة اللفظ بالمعنى. حيث يقول: " أنّ ليس النظم إلّا أن تضع كلامك الوضع الّذي يقتضيه – علم النحو – وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه الّتي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرّسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها ".[1]

إذن فالنظم باعتباره جامع للفظ والمعنى فإنّ توخي الدقة في صياغة التراكيب النّحوية.

## ج. الشعرية الغربية والعربية الحديثة:

✓ **عند الغرب:**

تمثّلت الشّعرية الغربية الحديثة في شعرية جون كوهن وتودوروف وجاكبسون نذكر:

- **شعرية جون كوهن:**

يعرّف جون كوهن الشعرية " بأنّها علم الأسلوب الشعري، ولهذا فإن علم الأسلوب يتناول اللغة المجازية التي تخرج عن الوصف اللغوي المباشر "[2]

أي أنّ الشعرية تركّز اهتمامها على الشعر أولًا ومدى انزياح لغته عن ما وضعت له من الألفاظ والمعاني.

إذ يعتبر الشّعرية هي الانزياح اللغوي الّذي تحدثه التّجاوزات اللفظية إذ يقول: " إنّنا نعتبر اللغة الشعرية إذن كواقعة أسلوبية في معناها العام، والأمر الأولي الّذي سيبني عليه

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمد محمود شاكر، ط 5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004، ص 81.
[2] محمود درابشة: مفاهيم في الشعرية، ص 27.

هذا التحليل هو أن الشاعر لا يتحدّث كما يتحدث النّاس جميعا بل أن لغته شاذة وهذا الشّذوذ هو الّذي يكسبها أسلوب، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري » (1)

أي أنّ الشاعر يستلهم في شعريته انزياحات اللغة التي تلتصق بأسلوبه الّذي يعتبره لبّ الشّعرية. إذن فشعرية جون كوهن تقتصر على شكل لغوي حيث نجده يقول: "الشعرية شكل لغوي محدّد هو الانزياح اللغوي، وهذا ينضوي تحت موضوع الصورة، تلك الصورة الشعرية الّتي تتجسد في الاستعارة، وهي الخاصية الأساسية للغة الشعرية." [2] فشعريته تقتصر على اللغة الانزياحية وأسلوبيته وصوره الشعرية وقوالبه الجمالية.

- **شعرية تودوروف:**

اتسع مفهوم الشعرية ليشمل الشعر والنثر معا عند تودوروف الّذي يربطهما برابط الأدبية، يقول تودوروف: "ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب الأدبي... فإنّ هذا العلم (الشعرية) لا يعنَى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن (...) وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجرّدة الّتي تصنع قراءة الحدث الأدبي أي الأدبية".(3)

أي أن الشعرية تبحث عن الخصائص الفنية التي تجعل من أدب ما نصا أدبيا متميّزا شعرًا كان أم نثرًا وكذا الكيفية الّتي اتخذها الأديب في بنائه هذا وكيف استطاع أن يشدّ خيوط جماليته الفردية النّصية بطريقة خاصّة وبأسلوب متميز وراقي، حيث حدّد تودوروف "مجالات الشعرية في ثلاثة نقاط وهي.

- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.
- تحليل أساليب النّصوص.

---

(1) المرجع السابق: ص 26.
(2) المرجع نفسه: ص 26.
(3) المرجع نفسه: ص 26.

- تسعى الشّعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي..."[1]

فشعرية تودوروف تراوحت بين النّظري والتطبيقي إذ نجده يضيف قائلا: "الشعرية هي مجموعة من الخصائص الّتي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا جماليا وتعطيه الفرادة والتمييز يقول: الشعرية قاسمًا مشتركًا بين النّصوص الشعرية والنّصوص النّثرية" [2] أي أنّ الشعرية عنده تستثمر كل العلوم المتعلقة بالأدب إذن فالنظرية الضّمنية للأدب هي الّتي تنطلق من الأدب بحدّ ذاته بعيدًا عن الْعوامل الخارجية المؤثرة فيه.

- **شعرية رومان جاكبسون:**

تختلف شعرية رومان جاكبسون عمن سبقته باعتباره أحد أعلام اللّسانيات ولهذا فرؤيته للشعرية متأثرة بالمبادئ اللسانية حيث يقول: "أنّ مجال الشّعرية هو الاستعمال الخاص للغة بحيث تخرج الكلمات فيها عن دلالتها المعجمية لتؤدي دورًا يضفي على العملية الشعرية قيمة فنية وجمالية" [3]، أي أنّ الشعرية هي ما تحدثها اللغة الجمالية المنزاحة عن معناها الأصلي لتشكل دلالة فنية وجمالية.

فشعرية جاكبسون اتكأت على "أنّ الشّعر يتّسم بالتشديد على شكل الرّسالة، حيث تتمتع الدلائل في حدّ ذاتها بثقل خاص، وتكتسب سمكًا بنقلها من وضع الإحالة الشّفّافة على المحتوى أو المرجع أو الذات... إلى وضع التمييز الذاتي إزاء ذلك كلّه" [4]

أي أنّ الشّعرية عنده تقوم على الوظيفة الّتي تحدّدها الإسقاطات المحورية للترتيب على محو التركيب التي تشكل توازي شعري.

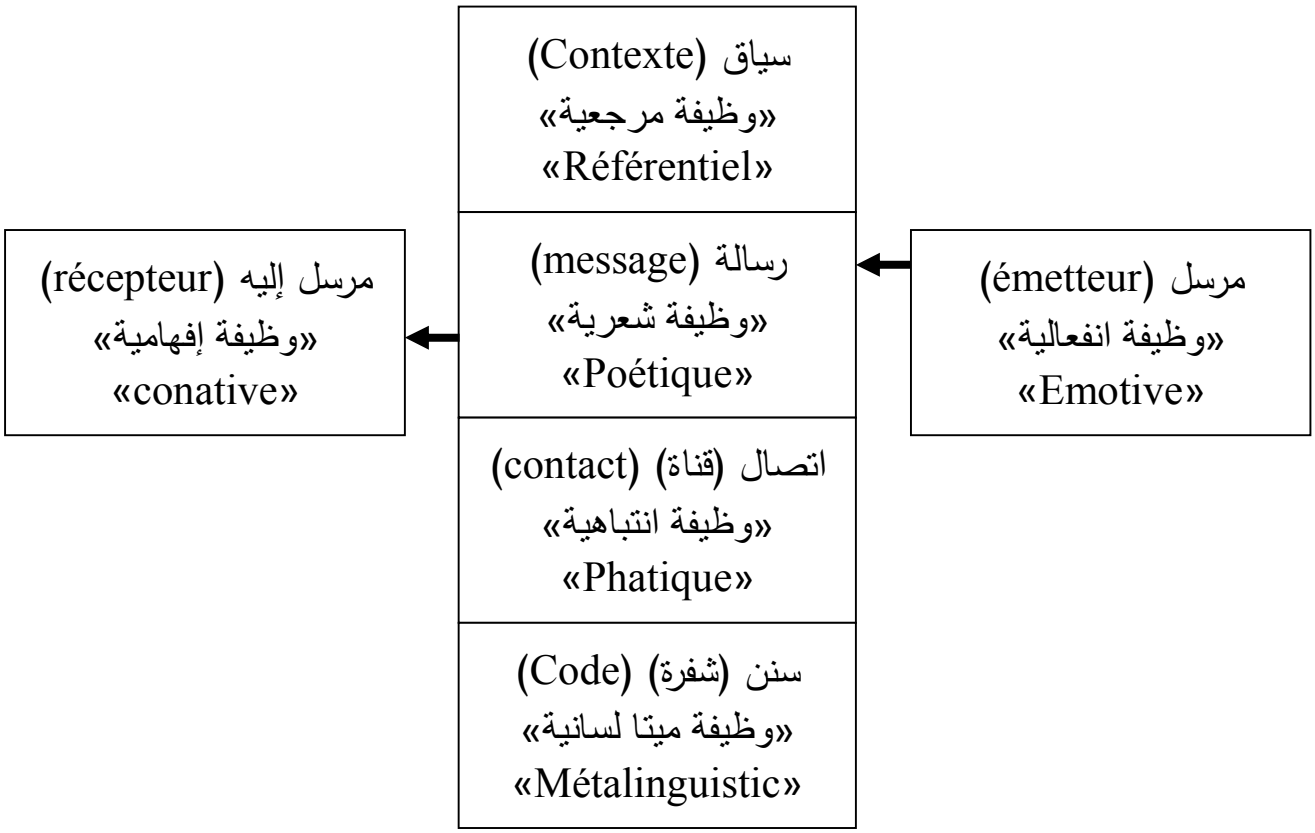
---

[1] عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص 23.
[2] محمود درابشة: مفاهيم في الشعرية، ص 27.
[3] المرجع نفسه: ص 27.
[4] حسن البنّا عز الدّين: الشعرية والثّقافة، ص 30.

فشعرية رومان جاكبسون اتصلت بالوظائف الستة التي ربطها باللسانيات حيث نجده يقول: " إنّ تحليل النظم يعود كلّيا إلى الكفاءة الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الّذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للّغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة". [1]

أي أنّ جاكبسون لم تقتصر شعريته على الشعر فقط بل جمع معه كذلك النثر والخطابات اللغوية والأدبية.

وقد جسد رومان جاكبسون وظائف اللغة التي حصرها في وظائف ستة وهي ما نبينه كالتالي:[2]




[1] المرجع السابق: ص 35.
[2] المرجع نفسه: ص 41.

فالوظيفة الشعرية هي موضع تركيز الشاعر نفسه في المادة الشعرية نفسها وبوصفها فرعًا من اللسانيات يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى.

✓ **عند العرب:**

اتسع مفهوم الشعرية الحديثة بحيث أصبحت تختلف عما كانت عليه في المفاهيم القديمة وأصبحت مفاهيمها الجديدة تشمل أنواع الخطاب الأدبي وانحصرت الشعرية العربية القديمة بدراسة الشعر وقوانينه، لتنفجر الثورة الشعرية خاصة في أواخر القرن 19 بمناهج علمية مختلفة تأثرت بها الشعرية الغربية وانعكست على الشعرية العربية فظهرت في العديد من المؤلفات الّتي تسعى لكشف مفهوم الشعرية العربية فنجد:

- **شعرية أدونيس:**

يعدّ أدونيس من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع الشعرية وخصّصوا العديد من مؤلفاتهم للخوض في هذا الموضوع وقد برزت في كتابه الشعرية العربية التي تجسّد علاقة الشعرية بالفكر والقراءة حيث برزت شعريته في ثلاثة محاور:

"النّقد الشعري العربي، والثانية بالنظام المعرفي القائم على علوم اللغة العربية والإسلامية أمّا الثالثة فتتّصل بالنظام المعرفي الفلسفي"[1] أي ما يبين علاقة الشعر والفكر عند الشعراء الجاهليين والإسلاميين، إذ يسعى إلى تصحيح هذه العلاقة من خلال الوحدة بين الشعرية والفكر في الكتابة الإبداعية العربية.

"ويحدد فكرية الشعر في أربعة مستويات: أوّلها الصّورة الشعرية التي تكشف عن المعتم الغامض في داخل الإنسان، وتبرز ما يتحسسه القارئ أو يفكر فيه، دون أن يحاول تعرفه (...) والصورة الثانية تكشف عن الأبعاد الأساسية في العالم الخارجي، فتنقل ما كان مكتوبا أو مجهولا أو مهملا، وثالثها أن هذه الكشوفات والتساؤلات تنتقل عبر القراءة وبها

[1] المرجع السابق: ص 65.

(...) ورابعها أن من هذه الكشوفات ما يرتقي ليكون بمثابة مفتاح لمجهول ما أو أساسا لبناء تصورات جديدة لم تكن منتظرة»[1]

إذن فأدونيس حاول أن يكشف في شعريته عن الجوانب الغامضة الذي لا يبوح بها الشاعر أو الكاتب إلّا من خلال النصوص.

إذن فالشعرية عنده هي شعريات وليست شعرية واحدة كقوله: "شعرية الحضور، شعرية القراءة، الشعرية الهوية، شعرية التجديد، الاستعادة المؤالفة، الحقيقة، شعرية الجسد، شعرية العنف، شعرية الرسالة وشعرية الرفض»[2]

فنظرة أدونيس للشعرية منحصرة في غرض الشعر حيث يتطرق في كتابه الشعرية بالحديث عن الحركة الشعرية والإبدالات النصية التي ميزها.

- **شعرية كمال أبو ديب:**

تأثر كمال أبو ديب بشعرية الغرب حيث يعرّفها بأنها: "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص بشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر وجودها»[3]

أي أنّ تركيزه على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي في إضفاء صفة الشعرية على هذا العمل فالشعرية لا تميز اللفظة وهي منفردة.

---

[1] المرجع السابق: ص 65.
[2] أدونيس: كلام البدايات، ط 1، دار الأدب، بيروت، 1989، ص 27.
[3] كمال أبو ديب: في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، د ت، ص 14.

ويضيف قائلا: "الشعرية وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة، أو مسافة التوتر وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنّه الأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها بيد أنه خصيصة مميزة"[1] فيعتبرها الوظيفة الفارقة الّتي تخلق مسافة التوتر للتفكير الفني الإبداعي.

## ثانيا: مفهوم الصمت:

يعد مصطلح الصمت من بين المفاهيم التي توسعت دلالته وتشعبت مفاهيمه نظرا للعمل الفني الّذي يعمل فيه أو المتن الّذي يشتغل عليه، وبالتالي يصعب علينا إعطاء مفهوم يلم شذراته الدقيقة، لذا حاولنا أن نسلط الضوء على ما يدور في لب الموضوع، من خلال الولوج إلى بعض المعاجم العربية لإعطاء مفهوم لغوي وكذلك البحث عن المفهوم الّذي يؤول لنا مصطلح الصمت داخل الفن المسرحي.

### 1.لغة:

"الصاد والميم والتاء أصل واحد يدّل على إبهام وإغلاق، من ذلك صمت الرّجل، إذا سكت أو اصمت أيضا، ويقال: ما له صامت ولا ناطق، فالصامت: الذهب والفضة. والناطق: الإبل والغنم والخيل. والصّموت: الدّرع اللينة الّتي إذا صبّها الرّجل على نفسه ولم يسمع لها صوتا. والصامت من اللّبن: الخاثر"[2] "والصمت: طول السكوت، وأخذه الصمات، وقفل مصمت: أبهم إغلاقه وباب مصمت. والصّمتة: ما أصمتك من قضاء حاجتك "[3]. "وصمت يصمت صمتا وصموتا وصمّاتا: سكت. وأصمت مثله، والتصميت: التسكيت، والتصميت أيضا: السكوت ورجل صميت، أي سكيت، والصمتةُ بالضّم: مثل السّكتة ويقال فلان على صمّات الأمر إذا أشرف على قضائه، وبات من القوم على

---

(1) المرجع السابق، ص 14.

(2) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، ص 308.

(3) أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: دكتور مهدي المخزومي وإبراهيم السانرائي، ج 7، د ط، 100، ص 108.

صمّات، أي بمرأى ومسمع في القرب وقال الشاعر: "وحاجة كنت على صمّاتها" أي كنت على شرف من إدراكها ويروى :بتاتها»[1]

ويقال أيضا بمعنى "صمت: أخذه الصمات، ورماه الله تعالى بصماته. وصمت الرجل وأصمت. وأصمته بصماته، وصمت الرجل وأصمت. وأصمته وصمّته وإنّك لتشكو إلى غير مُصَمِّتٍ، وصمتي صيك: أطعميه الصُّمْتَةَ والصَّمتَةَ وهي قدر ما يصمت به من الطُّعْمِ ولقيته ببلدةِ إِصْمِت: بقفر لا أحد بها، وشيء مُصْمَتُ: لا جوف له. ويقال فرس مصمت: بهيم لا شية فيه على أي لون كان والفهد مصمت النوم»[2]

وبعد استعراض معاني (الصمت) عند أهل المعاجم نستطيع أن نستنتج أمورا عدّة:

- الصّمت مطلق السكوت سواء أكان عن قدرة أم عدمها بوعي أو بغير وعي، ويدل على الإبهام وعدم الإفصاح.
- الصّامت هو الشيء الّذي لا يصدر له صوت سواء كان جامدا أو متحرّكا مثل الذهب والفضة.
- الصّمت حركة تؤدي معنى من غير صوت سواء أكانت من إنسان أم غير إنسان فأي حركة من غير لفظ / صوت أي صمت.
- المصمّت كذلك: اللون الّذي لا يخالطه لون آخر، ويمكن القول بأن جميع الألوان الصافية تحمل معنى المصمّت.
- الصّمت يدلّ كذلك على الإبهام والإغلاق والشيء المبهم غير الواضح والصّريح الّذي يتطلب التحليل والتفكير لفك شفرته المضمرة ومحاولة الكشف عنها لإعطاء جماليتها الخاصة وفق نسق مضمر داخل نص مكتوب تضمن جمالية غامضة تجسدت من خلال

[1] إسماعيل بن حماد الجوهري: الصّحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج 1، ط 4، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1907، ص 277.
[2] أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، ص 557.

البياضات والفجوات الّتي تحمل أكثر من قراءة كونه صامت يحمل العديد من الجهات الدلالية على معنى محدّد.

## 2. اصطلاحا:

اتخذ مفهوم الصّمت اصطلاحا العديد من المفاهيم سواء أكانت من المنظور اللغوي البلاغي أو من المنظور المسرحي وهذا ما سنحاول إبرازه كالآتي:

### أ. الصّمت عند علماء البلاغة:

يظل الصمت من المفاهيم التي يلجأ إليها الكثير من الأدباء والبلاغيين الّذين يمدهم بسمات جمالية خاصة ومدلولات متعدّدة المفاهيم وقد لا يختلف مفهومه البلاغي عن المفهوم اللغوي حيث يعرّف بأنّه تلك الإجازات والحذف الّذي يعتبر مظهرا من مظاهر الصّمت أي عدم الكلام والنطق. فالمحذوف المتروك من الكلام مسكوت عنه وقد يتجلى في الكثير من المظاهر "كاستخدام الوقفات لحظات صمت... تقوم هذه الوقفات بوظائف متعددة في أعمال الكاتب المسرحية..."[1]

أي أنّ علامات الوقف؛ لحظة صمت تسعى إلى إعطاء دلالة خاصة تمكنه من تحديد شيء بعده.

ونجده يعرّف كذلك "الصّمت التناوبي واللاتناوبي، دلالات قد تفوق الدلالات الصوتية... فالصوت لا تعرف خواصه ولا يعرف شكله إلا من خلال الصمت المحيط به"[2]

أي أنّ الصمت هو أعلى درجات الانفجار المؤدي إلى الكلام والصوت وبالتالي فالصمت إيقاع صوتي دلالي، وقد يتجسد هذا الصمت كذلك في البياض والحذف وعلامات الترقيم، مثلا فاللتي تكسر الهدف الموجود من خلال السكوت والصمت عليه لتفتح العديد من

(1) أحمد علي الهمداني: مسرحيات تشيخوف، ط 1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2006، ص 200.
(2) محمد تونس صالح: فضاء التشكيل الشعري (إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة)، ط 1، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، 2013، ص 103.

القراءات والتأويلات حتى تتمكن من إقامة علاقة بين النّص ومتلقيه، "إذن لا يتوقف العمل الإجرائي عند سمياء اللغة وصداها الدلالي بل يذهب إلى أبعد من ذلك للإفادة من خواص التشكيل الطباعي الايقوني والخطي المرسوم على بياض الورقة"[1] فبياض الورقة مثلا تشكل صمت له دلالته الخاصة.

## ب. الصمت في المسرح:

اتخذ الصمت المسرحي أشكالا متنوعة ومتعددة خاصة ما يقوم به الممثل على خشبة المسرح وبقية التقنيات الأخرى التي يقوم بها المسرحي عامة ليؤدي وظيفته في التعبير والتأثير على المستوى الفني والجمالي الذي يخلقه الصّمت داخل النص المسرحي، حيث يمثل الصمت المسرحي الخيط الّذي يشدّ أعصاب الاستمرار في الحوار الصامت، "فالصمت معادل موضوعي للنطق بوصفه لغة مجاورة للغة المنطوقة، وفي بعض الأحيان يكون أكثر إيحاء ودلالة من النطق لأنّه يعطي مساحة للتأويل والتأمل يمكن أن يضيف إلى الحدث المؤسس باللغة المنطوقة"[2] أي أنّ الصّمت يؤدي وظيفة إفهامية مثله مثل الكلام تماما خاصة في هذا الفن بحيث أصبح الصمت يدل على الموضوع ذاته ويعرف أيضا بأنّه: "أهم المفاهيم أو البؤر الّتي تثير مشكلة إبداعية – جدلية بوصفه شيما متعالية ببعديها الفلسفي والجمالي لاسيما إذا ما مثل قرينا جماليا للمنجز الإبداعي –النص– بمستوياته الكتابية والسمعية"[3]. فالمسرح فلسفة ناطقة تعبّر عمّا هو داخلي ومبطن للشخصيات المسرحية التي تصدر الصمت الذي تعبير الكلام الغائب عن السماع الحاضر في النفس والفكر أو ما يتمثل خاصة من الحركات التي تجسد على خشبة المسرح والتي تؤدي معاني متعددة كالإشارة والإيماءات وملامح الوجه دون أن يصدر صوت أو كلام ليشكل التواصل بين الجهتين.

---

(1) المرجع السابق: ص 76.

(2) عباس محمد رضا: مصطلح الصمت، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد 24، جانفي، 2015، ص 218.

(3) سافرة ناجي: الصمت في الأدب المسرحي المعاصر اللامعقول أنموذجا، ط 1، دار الينابيع، سوريا، 2011، ص 12، ص 13.

فالصمت إذن اتخذ مفاهيم عديدة لذا لا يمكن ضبطه كمفهوم مستقل بجمع المفاهيم العديدة التي احتضنته بالدراسة في شتى المجالات البلاغية والمسرحية مما يؤكد بأن الصمت هو عدم القدرة على الكلام والسكوت أو تمكنه من الكلام والصمت باعتباره حكمة أو أنّه وجود غائب نستطيع أن نقرأه من خلال هذا الغياب.

حيث يقول محمد رضا: "ولا نفهم من الصمت السكوت أو الامتناع عن الكلام، وإنّما يكون الصمت لغة اللغة ولغة ثانية"[1].

أي أن الصمت يدل على خلاف السكوت، بل يتعداه إلى معنى المعنى المراد به قصد استثارة الآخر وجعله مهموشا للمعرفة الغرض مما يجعل لغة الصمت لغة متعالية محايثة تكسر الصمت إلى كلام منطوق.

وكذلك يثبت الصمت المسرحي عن طريق اللغة التي تشكلها اختزالات الحذف والإيجاز وكذا تلك الفراغات والبياضات أو التنقيط الذي يسكت عنها كاتب االمسرحية ويسعى إلى إبانة هذا الغرض تسترا أي وراء حجاب.

فالصمت المسرحي يحمل دلالة أو معنى ناتج عن سكون مطلق أو حركات وإشارات ورموز أم كانت بلفظ أقل معنى أو بخلاف اللفظ أو بإشارة من اللفظ، هنا تجسد علاقته بالمفهوم العام لعلم السيمياء حيث يعرّف بأنّه "علم الإشارات الدّالة مهما كان نوعها وأصلها وهذا يعني أن النّظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة"[2].

أي أن الصمت يحمل دلالة الرموز الدالة والغير دالة الّذي أشار إليها علم السيمياء في دراسته لأنظمة الإشارات والرموز.

---

[1] عباس محمد رضا: مصطلح الصمت، ص 220.
[2] المرجع نفسه: ص 220.

## ثالثا: مفهوم المسرح:

عرّف المسرح عدّة تعريفات تزامنت مع بروز عدة توجهات وتيارات فنية ونقدية كلها ساهمت في تقديم مفهومها لهذا الفن حسب مرجعياتها وعليه سوف نسوق بعض تلكم التعاريف التي منها اللغوية والاصطلاحية.

### 1.لغة:

لقد تناولت العديد من المعاجم تعريف فن المسرح العربي لغة ومن بينها "أساس البلاغة للزمخشري" الّذي قدّم تعريفا له من خلال "مادة سَرَحَ: سرح الصبيان والدواب، وسرح إليه رسولا، وأمر سريح: لا مطل فيه، وفعل ذلك في سريح، وناقة سُرُح ومنسرحة: سريعة سهلة السير، وقد انسرحت في سيرها، وهو منسرح من ثيابه أي خارج منها."[1] وورد كذلك في معجم لسان العرب لابن منظور: "مادة سَرَحَ والتي يشير فيها إلى أنّ مفردة المسرح "المسرح بفتح الميم: تعني مرعى السّرح، وجمعه المساريح، ومنه قوله إذا عاد المسارح كالسياج، وفي حديث أم رزع: له إبل قليلات المسارح، هو جمع مسرح، أي الموضع الّذي تسرح إليه الماشية بالغداةِ للرّعي، قبل تصفه بكثرة الإطعام، وسقي الألبان"[2].

وعليه تدل لفظة المسرح على المكان الّذي ترعى فيه الإبل، وترد إليه النوق وعليه انتقل لفظ المسرح من الدلالة المادية للمكان الّذي يعني السّرح، إلى المعنى المعنوي الّذي يفيد عرض النصوص والأفكار والمشاهد على فئة الجمهور المتلقي لهذا الفن المستحدث.

### 2.اصطلاحا:

عرّف المسرح عدة تعريفات اصطلاحية تأرجحت كلّها حسب كلّ تيار فكري ومرجعية كل ناقد قدّم تجربته الفكرية حول هذا الفن، وتبقى أكثر إشكالية تواجه في تقديم مفهوم معين لهذا الفن هو الطابع المكاني له من جهة، وجمعه للعديد من الفنون المساندة لفن المسرح من

---

(1) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، ص 447.
(2) ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، ج 3، ط 1، دار صادر، بيروت، د ت، ص 1984.

موسيقى، رقص، غناء، حركات، إيماءات، تصوير، إضاءة، ومن بين هذه التعريفات نجده يعرّف «بأنّه شكل من أشكال الكتابة، يقوم مع عرض المتخيل عبر الكلمة»[1] كما ورد في المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان حسن وترد كذلك عند ألارديس نيكول الّذي يقول: «المسرح هو فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة الممثلين»[2] أما الناقد عدنان بن ذريل يعرّفه بأنّه: «نوع أدبي، أساسه تمثيل طائفة من الناس لحادثة إنسانية يحاكون أدوارها استنادا إلى حركتهم على المسرح وأيضا إلى حواراتهم فيها (...) وغاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية، أو الانتقاد والعظة أو التثقيف وفي ذلك هدفها.»[3]

حيث تبين أن كل من هذه التعريفات تدور حول الكتابة المسرحية والعرض المسرحي على خشبة المسرح.

أمّا وليم آرثر يرى أنّ «المسرحية تمثيل لإرادة الإنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وتستخّف بنا، إنّها واحد منّا، مقذوف به حيّا فوق المسارح ليصارع الأقدار ضدّ القانون الاجتماعي، ضدّ نفسه إذا لزم الأمر، ضدّ أطماع أولئك المحيطين به وضدّ رغباتهم وأهوائهم وحماقتهم، وضدّ أحقادهم.»[4]

حيث تركّز هذه التعريفات على حالات الصراع التي تصادف بني البشر من حولهم بداية الصّراع الاجتماعي والطبيعي إلى الصّراع مع الأقدار والذّات.

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط 1، ناشرون مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 2006، ص 422.
[2] عدنان بن ذريل: فن كتابة المسرحية، ط 1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996، ص 57.
[3] المرجع نفسه: ص 55.
[4] وليد إخلاصي: لوحة المسرح النّاقصة (أبحاث ومقالات في المسرح)، ط 1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص 187.

# الفصل الأوّل:

# المسرح النشأة والتطور

## الفصل الأول: المسرح النشأة والتطور

### المبحث الأوّل: المسرح في الوطن العربي

#### المطلب الأوّل: في مصر

#### المطلب الثاني: في لبنان

### المبحث الثّاني: المسرح في الجزائر

#### المطلب الأوّل: أصول المسرح الجزائري

أ. غير العربية

ب. العربية

#### المطلب الثّاني: إرهاصات المسرح الجزائري

#### المطلب الثالث: المسرح الجزائري في العهد الفرنسي

#### المطلب الرابع: أهم رواد المسرح الجزائري

### المبحث الثّالث: البناء الفني للمسرحية

#### المطلب الأوّل: العناصر الفنية

#### المطلب الثّاني: الخصائص الفنية

## أوّلا: المسرح في الوطن العربي:

عرف العرب منذ القديم أشكالا فرجوية فنّية قد تكون بمثابة المسرح، فمنذ الجاهلية وهم يقومون بطقوس واستعراضات وغيرها من التمثيلات التي تنوب عن المسرح... وبدأ الأمر يتطور عبر العصور إلى أن تعرّف العرب على فن المسرح بصفة خاصّة وبدوا في إنتاج المسرحيات...، "العرب والشّعوب الإسلامية عامة قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر... وقد عرف خيال الظل وهو شكل من الأشكال المسرحية في الدولة العباسية، وكانوا يقومون أيضا ببعض التمثيليات داخل القصور للخلفاء والحكّام... وهناك الكثير من الاحتفالات والمناسبات الرسمية كانت تخرج إخراجًا مسرحيًا متقنًا، بالإضافة إلى مسرح خيال الظل الّذي شهدته الدولة العباسية وبقي منتشرًا، ظهر أيضًا الأراجوز وقد كان منتشرًا في القاهرة، ويقول نيبور أنّه وجد العديد من الممثلين في القاهرة وهذا ما ينمّ عن فن المسرح آنذاك. أمّا في المغرب فهناك أشكال أخرى منها: مسرح الحلقة، ومسرح البساط وكرنفال سلطان الطلبة، فمسرح الحلقة هو مسرح شعبي يحوي فنون الحكاية والإيماءة والألعاب البهلوانية والتهريجية وفيه يتمّ التمثيل في الأسواق وساحات المدن، أمّا مسرح البساط فقد كان له عروض وألوان منها: الرقصات الإقليمية التي تؤديها بعض المجموعات، أناشيد ورقصات الطوائف الدينية، التمثيل الهزلي الانتقالي خاصّة لأصحاب الوظائف العالية، مسرح السفهاء، مسرح الصنّاع وأصحاب المهن... وسلطان الطلبة هي ظاهرة مسرحية بدأت أيّام السلطان مولاي رشيد...، فهذه العروض المسرحية التي ظهرت عند العرب تعدّ من أهم العروض المسرحية وإن لم ترق لمستوى الفن المسرحي إلّا أن جلها عبارة عن تمثيليات، ولم تكن نصوص مكتوبة بل كانت شفهية" [2]، وعليه فإنّ العرب جميعًا عرفوا أشكالا فرجوية كانت بديلة عن الفنون المسرحية

[2] ينظر، علي الرّاعي: المسرح في الوطن العربي، ط 2، أغسطس 1999، ص من 29 إلى 61.

وتعتبر البدايات الأولى لظهوره. وعند الحديث عن المسرح في الوطن العربي فإنّنا نذكر بعض النماذج من البلدان العربية ومنها:

## 1. المسرح في مصر:

من خلال ما سبق يتبين لنا أنّ العرب عرفوا أشكالا فرجوية فنّية عديدة تشبه المسرح من طرف تمثيليتها، «أمّا البداية الفعلية لظهور المسرح فقد كانت في 1847 في مصر على يد مارون النّقاش في مسرحيته "البخيل" مقتبسة من مسرحية "موليير" وهناك أيضا "أحمد أبو الخليل القباني"، "يعقوب صنوع" » [1] وهذه البدايات الأولى كانت مقتبسة من الأدب الأوروبي، أمّا عن المسرحيات المحلية والتي مرّت «بمرحلة التأليف فكانت 1884 "صدق الإخاء" لإسماعيل عاصم»[2]، ثمّ بدأ فن المسرحية في الظهور والانتشار وظهر العديد من الكتّاب المسرحيين منهم محمّد تيمور...

## 2. المسرح في لبنان:

«... كانت المسارح الموجودة في لبنان محصورة ضمن المعاهد العلمية الأغلب منها ولم تؤثر في حياة الشعب تأثيرا مباشرًا... ومن لبنان جاء "جورج أبيض"... الّذي هوى فن المسرح وأخذ يسعى للإنجاز فيه، ومن بين الكتّاب المسرحيين في لبنان نجد "جبران خليل جبران" في مسرحية "إرَمَ ذات العماد"، وكتب "مخائيل نعيمة" مسرحية "الآباء والبنون" »[3]... «إنّ المسرحية في لبنان لم تكن تملك تلك الانطلاقة القوية فقد شهدت نوعًا من الركود الفني ولكن ما لبثت أن استعادت نشاطها وبدأت في الظهور من جديد وهذا عن طريق أعمال "سعيد تقي الدّين" في مسرحية "لولا المحامي" ومسرحية "نخب العدو"، "حفنة ربح"، "المنبوذ" »[4] وغيرهم من الكتّاب المسرحيين ثمّ ظهرت فرق مسرحية كثيرة ومنها: فرقة المسرح المعاصر التي تأسست سنة 1960.

---

[1] المسرح في الوطن العربي: ص، ص 65، 66.
[2] المرجع نفسه: ص 176.
[3] المرجع نفسه: ص 197.
[4] المرجع نفسه: ص 199.

وهناك أيضا عدّة دول ظهر فيها المسرح منها: الكويت، السودان، سوريا، البحرين، فلسطين، العراق والمغرب، فكل الدول العربية قامت بإنتاج مسرحيات، ولكل بلد مسرح مستقل بذاته وخاصّ به وسنخص بالذّكر المسرح الجزائري.

## ثانيا: المسرح في الجزائر:

### 1. أصول المسرح الجزائري:

المسرحية من الفنون الأدبية حديثة النشأة سواء في الوطن العربي أو الجزائر بغض النظر عن الأشكال الفرجوية التي شهدتها من قبل، وخاصّة تلك التي تقام في الأسـواق والمقاهي، وأيضًا الاحتفالات الدينية وغيرها "وتعتبر هذه الأشكال الممهد الأوّل للمسرح، [وقد اعتبرها البعض البدايات الأولى لنشأة هذا الفن]، غير أن البداية الفعلية للمسرح الجزائري تعود إلى أوائل القرن العشرين" [1]، هذا بغض النظر عما كان يعرفه من أشكال فرجوية، ويرى "أبو القاسم سعد الله" "بأنّ الفنون الأدبية الجزائرية في الفترة العثمانية كانت غنية جدًا ويرجع ظهور المسرح إلى هذه الفترة" [2]، وقد كانت هذه الدولة زاخرة جدًا بالفنون والأدب مما جعلها تترك لها آثارا أدبية عظيمةً ومن بينها المسرح، فبالرغم من دخول الأتراك وغيرهم من الأمم السابقة إلى الجزائر وما خلفوه من تراث أدبي للجزائريين إلّا أنّ "هناك من يربط ظهور المسرح الجزائري ببدايات الاحتلال الفرنسي للجزائر" [3]، فعندما قدم الاحتلال الفرنسي بنية الاستعمار والاستيطان فيها ما كان منه إلا أن يجلب معه ما يسليه من فرق مسرحية للجنود من أجل الترفيه عنهم، وعلى هذا الأساس تعرّف الجزائريون على هذا الفن الجديد، وعليه فبالرغم من اختلاف الآراء حول ظهور المسرح في الجزائر والتأصيل لبداياته، إلّا أنّ النشأة الأولى لم تكن بذلك القدر من النّجاح، لكنها سرعان ما تداركت الأمر، وأصبح المسرح الجزائري يمتلك قوة هائلة وانتشر في كافة أنحاء الوطن ويعدّ من

---

[1] عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931 – 1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983 ص 197.

[2] أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي 1500 – 1830، ج 2، ط 1، دار الغريب الإسلامي 1998، ص 171.

[3] نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط 1، 2006، ص 66.

أرقى الفنون نظرا لما يحمله في طياته من معان جليلة وتعبير عن الواقع المعاش فلهذا كان الأقرب إلى قلوب متلقيه.

## أ. الأصول غير العربية للمسرح الجزائري:

تعدّدت وتنوعت الثقافة في الجزائر وهذا بسبب الفاتحين والحملات التي تلتها فيما بعد وقد كان للرومان أثر كبير في ذلك حيث دخل الرومان إلى الأراضي الجزائرية وحاولوا نشر ثقافتهم المدنية عبر مدن مثل تيمقاد، مداوروش (سوق أهراس)، جميلة، شرشال، وقد تركت هذه الحضارة مسارح أثرية في المدن الجزائرية، "والّتي ما زالت هياكلها قائمة إلى يومنا هذا... وظهرت عدة مسرحيات تكلمت عنها الدّراسات الدينية الحياتية عند أوغست... وهناك مسرحيات أخرى منها: مسرحية "ميليس جلوريسوس" لمؤلفها بلوش (254–184 ق م)... " [1]، فالحضارة الرومانية قدمت الكثير للجزائريين من ثقافتها وبناء مسارح مازالت خالدة آثارها إلى يومنا هذا، والملاحظ أن الرومانيين قد اختاروا مواقع إستراتيجية هامة، والأغلب أن الرومانيين أخذوا نفس المواقع عن الحضارات التي سبقتهم، فهذه الآثار لم تنحصر على الرومانيين فقط بل كان هنا مزيج من الحضارات "البربر، والفينيقيون، القرطاجيون والوندال" [2] وغيرهم من الحضارات التي أتت إلى الجزائر فهذا الخليط المتجانس من الثقافات قد خلّف آثارًا عظيمة، حتى وإن لم تكن مسرحيات بمعناها الحديث إلّا أنّ الطّقوس الدينية التي كانوا يقومون بها هي أشبه ما يكون إلى العروض المسرحية وهذا ما أدى إلى ظهور مسارح نصف الدّائرية، فالحضارة الرومانية قد قدمت الكثير للجزائر من حيث ما خلفته من ثقافة ومسارح، ممّا جعلها تتعرف على نوع جديد من الفنون الأدبية المهمة ألا وهو المسرح، فالمسرح الرّوماني إذن يعتبر البدايات الأولى لنشأة المسرح في الجزائر.

---

[1] المرجع السابق: ص، ص 20، 21.

[2] ينظر، أحمد توفيق المدني: كتّاب الجزائر، المطبعة العربية، د ط، د ت، ص، ص 7، 9.

## ب. الأصول العربية للمسرح الجزائري:

إذا كانت هناك جذور غير عربية ساهمت في نشأة المسرح الجزائري، فهناك أيضا جذور عربية ساهمت بشكل كبير في ظهوره، فالعرب منذ بداياتهم عرفوا أشكالا فرجوية متنوعة.

ونجد أنّ المسرح الجزائري تطور تطورًا كبيرًا خلال الحكم العثماني، "فقد عرف الجزائريون أشكالا عديدة من مظاهر الفرجة الفنية وذلك في فترة الحكم العثماني مع نهاية القرن السادس عشر، فكانت تلقى في الأسواق والساحات العامة والمقاهي والخيام وغيرها من الأشكال المعروفة من قبل من طرف الجزائريين" [1]، ولم يبخل العثمانيون على الجزائريين من تزويدهم بمظاهر فرجوية جديدة غير تلك التي عرفوها من قبل، ومن أهمّ هذه المظاهر:

**ساندي وير:** هو نوع من أنواع الفرجة الفنية جذوره ميليز أندونيسي وعرفه الكثير من سكان جاكرتا، هو استعمال موسيقى الهول مع الهزل.

**لورتائيني:** مسرح تركي يقوم بأدواره أشخاص هزليين يستعملون التلقائية ويكثر فيها المهرجون... "ويفضل أن يستعمل المادة بالحركات والإيماءات وقد كان وصوله متأخرا جدًا للانتشار داخل الأراضي الجزائرية".[2]

وبهذا أصبحت الجزائر تمتلك كمّا هائلا من أنواع الفنون التي اكتسبتها من طرف الدولة العثمانية التي أتت بالجديد على خلاف ما كانت تمتلكه سابقا من المظاهر الفرجوية، "وقد كان هذا الأداء الفني يجمع بين المسرحية والتمثيلية والحكاية أمّا هدفها فكان أساس للترفيه الاجتماعي" [3]، إذن لكل أداء فني ومسرحي هدف معين بالرغم من اختلاف أساليبه ومظاهره وحتى أنواعه وطريقة تمثيله.

---

[1] نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 60.
[2] المرجع نفسه: ص 60.
[3] المرجع نفسه: ص 60.

## 2. إرهاصات المسرح الجزائري:

«لم يكن الوطن العربي يعرف المسرح كفن وإنّما كان يعرف أشكالا فرجوية مثل "عرائس الكراكوز" أو "خيال الظل"، وحفلات "الذّكر" في مركز الطرق الصوفية ممّا يعتمد فيها على الحركة والإشارة وعلى تمثيل بعض المشاعر» [1]، فهذه الأشكال كانت بمثابة المسرح لأنّها تقوم على فعل الحركة والتمثيل وإيماءات الوجه وغيرها مما جعل معظم النّقاد والأدباء يرون أنّها كانت البدايات الأولى للمسرح في الوطن العربي، بالإضافة إلى الجزائر أيضًا التي عرفت العديد من هذه الأشكال الفرجوية تقول أرلبتروت في كتابها المسرح الجزائري الناطق بالعامية: «إنّ بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر سنة 1735 م، كما ذكر "بوكلير موسكو" على أنّ هذا النوع من التمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية وكان ذلك سنة 1742 م» [2]، وعليه فإن بدايات تطور المسرح الجزائري كما رأينا سابقًا تعود إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ويرجعها البعض الأخر إلى النصف الأوّل من القرن التاسع عشر لكنّهم اتفقوا على أنّ "خيال الظّل" و"الكراكوز" من البدايات الأولى لظهور المسرح، لو لم يمنع هذا النوع من التمثيل من قرار الإدارة الفرنسية خوفًا من أن تصبح من أشكال المقاومة، لهذا سبّبت له هاجسًا كبيرًا فمنعها من الانتشار، وبالتالي تسبّب في إخمادها قبل تطورها.

كما توجد أيضًا أشكال أخرى مثل مسرح الحلقة والّذي ينشّطه "المدّاح" أو "القوّال".

## 3. المسرح الجزائري في العهد الفرنسي:

هناك علاقات فرنسية جزائرية منذ القدم حيث أنّ فرنسا كانت تزور الجزائر باستمرار في عهد الدّايات، حتى أنّها أيضًا تقوم على علاقات تجارية سياسية وهذه العلاقات «تطورت إلى علاقة ثقافية كانت البداية بأوّل عرض مسرحي بالجزائر للمؤلف "دومينون" بعنوان "الفرنسيون في الجزائر" سنة 1804 تلتها عروض مسرحية أخرى منها "أسرى الجزائر"

---

[1] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1930 – 1974، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص 214.
[2] المرجع نفسه: ص 214.

للكاتب "بيرنو" سنة 1817» [1]، لكن هذه العلاقة سرعان ما تحوّلت إلى استعمار واحتلال من طرف الفرنسيين في سنة 1830، وبدأت الحروب والصراعات بين الطّرفين المستعمِر الفرنسي والمستعمَر الجزائري، وبهذه النّزاعات التي تحدث في الأراضي الجزائرية قرّرت فرنسا منح بعض التّسلية والترفيه لجيشها فما كان منها إلّا إحضار معها «فرق مسرحية للجيش في الثكنات»[2] «وقامت بإنشاء مسارح بلدية في كبريات المدن كالعاصمة، وهران قسنطينة، عنّابة، سطيف، باتنة... وتمّ تقديم عروض مسرحية داخل هذه المسارح»[3]، وقد عادت هذه المسارح بالنّفع على الجزائريين فقد استفادوا منها أيّما استفادة وقاموا بإنشاء مسرحيات عديدة وكانت «مسرحية في سبيل الوطن من إخراج محمّد رضا المنالي اعتبرها أوّل عرض مسرحي في الجزائر باللغة العربية بمفهوم المسرح الأوروبي في عهد الحكم الفرنسي»[4] ومن هنا بدأت مسرحيات أخرى في الظهور والعروض المسرحية باللغة العربية. كما نذكر زيارة "جورج إيفي" أيضا والتي لها دور مهم وأثر كبير مع بداية العشرينيات من القرن الماضي في تشجيع المهتمين بقيام مسرح جزائري يتخذ العربية الفصحى أداة للتعبير»[5]، فالجزائر قد استغلت هذه الزّيارة التي ساعدت في قيام مسرح جزائري باللغة العربية... بالإضافة إلى «زيارة فرقة "جورج أبيض" كان لها أثرها في الأوساط المسرحية، وبدأ المسرح الجزائري يخطو خطوات جدّية، بحيث مثّلت مسرحيات ذات مضامين جديدة وتكوّنت فرق مسرحية وفنّية لعبت دورًا جادًا في خلق مسرح جزائري بلغة عربية فصحى استمر إلى غاية 1936»[6]، وهكذا فإنّ زيارة "جورج أبيض" لم تقل عن سابقتها أهمية في الأوساط المسرحية وأصبح المسرح الجزائري بفضل هذه الزيارة يخطو خطوات جدية، بحيث ظهرت مسرحيات تحمل في طيّاتها مضامين ومغازي جديدة غير التي كانت تعرفها من قبل، فهي في كلّ مرّة تكتسب شيئًا جديدًا من هذا الفن الجديد عليها

(1) نور الدّين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 68.
(2) المرجع نفسه: ص 68.
(3) المرجع نفسه: ص 69.
(4) المرجع نفسه: ص 92.
(5) عبد الله الركيبي: تطور النثر الحديث، ص 217.
(6) المرجع نفسه: ص 217.

لتتأقلم معه بعد ذلك ظهور عدة مسرحيات وظهور العديد من المسرحيين الجزائريين الذين أرادوا أن يخرجوا بالمسرح الجزائري من العربية الفصحى إلى اللهجة العامّية ليكون في متناول الجميع (العام والخاص)، وقبل ذلك نجده مرّ بمراحل من أهمّها نذكر:

أ. **المرحلة الأولى:** "كانت في 1926 حاول فيها الجزائريون خلق مسرح عربي يستخدم اللغة العربية الفصحى وسيلة للتعبير والتمثيل وهذه المرحلة (1926 – 1934) مرحلة عنى فيها المسرح بالمشاكل الاجتماعية ومالت فيها المسرحية إلى الفكاهة في أسلوبها وإلى الهزل في طريقة تعبيرها" [1]، وقد كانت هذه المرحلة مهمّة بالنسبة للجزائريين حيث تمّ التّعرّف فيها على فن جديد بالإضافة إلى القيام بخلق مسرحيات جديدة أمّا المرحلة الثانية فهي لا تقل أهمية عن سابقتها.

ب. **المرحلة الثانية:** "من 1934 إلى قيام الحرب العالمية الثانية، وهنا بدأ الحضور لكتّاب المسرح الجزائري في الظهور حيث لعب رشيد القسنطيني الدّور الأساسي ممثلا ثمّ مؤلفا وممثلا واتجه إلى النّقد بأسلوب فكاهي هزلي ممّا أثار السّلطة الاستعمارية فضيقت عليه الخناق وفرضت على المسرح الجزائري الرّقابة الشّديدة" [2]، وبهذا فإن هذه المرحلة لم تدم طويلا لأنّ هناك من سعى إلى إيقافها قبل الوصول إلى خط النهاية حتى يتجنب الاصطدام بالواقع الّذي يخشاه وهو أن يصير هذا النّوع من المسرحيات شكل من أشكال المقاومة، ثمّ بعد ذلك أتت المرحلة الثالثة هذه المرحلة قد كانت "بعد 1943 إلى السنة التي انتهت فيها الحرب ووقعت فيها حوادث ماي 1945 بالجزائر... تعتبر هذه الفترة لدى بعض الباحثين بداية المسرح الجاد الذي استمرّ أثناء الثورة وأنشئت غرفة تابعة لجبهة التحرير الوطني قدّمت عروضا خارج الوطن وبعد الاستقلال تنوعت هذه الفرق من هواة ومحترفين وواكبت النهضة الأدبية والاجتماعية وعبرت عن القضايا التي حدثت بعد الاستقلال حتى اليوم"[3].

---

[1] المرجع السابق: ص 217.
[2] المرجع نفسه: ص 218.
[3] المرجع نفسه: ص 119.

فبالرغم من الظروف القاسية التي مرت بها الجزائر إلّا أنّها لم تنجح في إخماد صوت أصحابها ومنعهم من الإبداع والتألق في كافة الميادين والفنون ومن بينها هذا الفن الأصيل الذي كان له الحظّ الأوفر فقد انتشر بسرعة في أقطار الوطن الجزائري، حيث عمل جل المسرحيين على أن يجعلوا لهذا الفن دورًا في بناء المجتمع وما يحمل في طيّاته من قضايا اجتماعية وسياسية وأخلاقية... وقد ظهرت ثلاثة اتجاهات في هذا الفن المسرحي، كلّ اتجاه يعالج قضية مهمّة، فمنها الاتجاه التاريخي والاجتماعي ولا ننسى أيضًا الاتجاه الثوري الإصلاحي.

✓ **الاتجاه التاريخي:** "هذا النّوع كان أسبق ظهورًا واستمر حتّى بعد الاستقلال... في هذا الاتجاه نستطيع أن نتلمّس فيه بذور المسرحية التاريخية التي تنشأ عادة في الظروف التي يشتدّ فيها الصّراع بين القوميات المتعدّدة أو بين الشعوب المضطهدة»[1]، وقد كانت المسرحية التاريخية خير ممثل إلى ما آلت إليه ظروف الشعوب المضطهدة فهي قد أسهمت في إثارة المشاعر الوطنية كما كانت تحمل في خلجاتها دعوة الشعب إلى التّحرّر من هيمنة الحكم الاستعماري ومقاومته بشتّى الوسائل والطّرق، " وكثيرًا ما نجد الدّارسين في تاريخهم للمسرح الجزائري الحديث ذي اللغة القومية يشيرون إلى مسرحية بلال للشاعر "محمد العيد" حيث اعتبرها النّقاد أوّل نواة شعرية استلهم فيها التاريخ العربي الإسلامي»[2] ومن خلال عنوان هذه المسرحية نجد أنّها تتحدث بلا شك عن بلال بن رباح.

✓ **الاتجاه الاجتماعي:** في هذا الاتجاه نجد أنّ "أصحابه عنوا فيه بنقد المجتمع وتقاليده وعاداته، ولعلّ هذا الاتجاه كان غالبا في المسرحيات التي مثلت في المسرح أو في الإذاعة... وكانت هذه المسرحيات تهدف إلى إصلاح المجتمع وتدعو إلى التحرر من سيطرة الماضي وسحره والتخلص من رواسبه ومع هذا فإن أوّل نص مطبوع يرجع إلى ما قبل الثورة فقد ألف أحمد بن دياب مسرحية أطلق عليها اسم "امرأة الأب"...»[3]، فهذا الاتجاه

---

(1) المرجع السابق: ص 230.
(2) المرجع نفسه: ص 230.
(3) المرجع نفسه: ص 233.

نجده يعالج قضايا اجتماعية بحتة وهذا يتسنى لنا من خلال عناوين المسرحيات نجدها خادمة له،كمسرحية امرأة الأب الّذي يدلّ عنوانها على قضية اجتماعية بامتياز لكن «هذا الاتجاه لم يستمر في مسرحيات طويلة ومطبوعة فإنه ظهر في مسرحيات باللهجة الدّارجة عرضت الكثير للقيم الاجتماعية»[1].

✓**الاتجاه الثوري الإصلاحي:** "هذا الاتجاه كان من أجل الحرية والنضال والاستقلال وهذا الاتجاه تمثله بعض المسرحيات والنصوص القليلة المطبوعة... ومن بينها "مصرع الطغاة" فهذه من المسرحيات الأولى التي طبعت أثناء الثورة باللغة القومية، بل لعلّها الأولى التي سجّلت نضال الشعب الجزائري" [2]، هذه المسرحيات كانت شاهدا على ما يجري في الوطن وقدّمت مسرحيات عديدة ذات موضوع للحرية والاستقلال.

## 4. أهم رواد المسرح الجزائري:

اختلف الدّارسون حول تاريخ المسرح الجزائري وحول مؤسس هذا الفن وقد كان هذا الاختلاف بين ثلاث روّاد وهم: سلالي علي (علالو) و باشطارزي ورشيد القسنطيني.

أ. **سلالي علي (علالو):** من خلال فشل المحاولات المسرحية الأولى المكتوبة بالفصحى قفز المسرح الجزائري قفزة نوعية على يد سلالي علي (علالو) وقد كان أوّل من استعمل العامية في أوّل مسرحية جزائرية يقول عبد المالك مرتاض: "أول مسرحية فهمها الشعب الجزائري وتذوقها كانت مسرحية جحا التي تم تمثيلها في أفريل 1926 »[3]

ولد علالو في 20 مارس 1902 في حي القصبة بالجزائر العاصمة واقتصر تعليمه على المرحلة الابتدائية حيث نال شهادة نهاية الدروس الابتدائية باللغة الفرنسية أمّا اللغة العربية فقد درسها بمدرسة ساروي.

---

[1] المرجع السابق: ص 233.
[2] المرجع نفسه: ص 234.
[3] عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 189.

«استمر في دراسته للغة العربية على يد المرحوم الشيخ عمر قندوز وقد انقطع عن الدّراسة فاشتغل بعد ذلك بائعًا للكتب ثمّ مساعدًا صيدليًا حيث كان هذا الأخير يصحبه معه إلى السينما والمسرح... وهنا وجد علالو ضالته حيث استطاع أن يتعرّف على المسرح الفرنسي وخاصة الدرامي»[1]، ومن أعماله المسرحية: «جحا 12 أفريل 1926، "زواج بوعقلين"، "أبو الحسن" أو "النائم اليقظان"، "الصّياد والعفريت"، "عنتر الحشايشي"، "الخليفة والصّياد"، "حلاق غرناطة"، "الأخوان عاشور" »[2].

**ب.رشيد القسنطيني:** ولد رشيد بلخضر المعروف في الوسط المسرحي برشيد القسنطيني في 11 نوفمبر 1887 بالجزائر، دخل الكتاتيب ثمّ المدرسة الابتدائية، وبعدها انقطع عن الدراسة ليصبح نجارًا بجانب والده... وقد مثّل أوّل دور مسرحي له في مسرحية "زواج بوعقلين" لعلالو، يعد رشيد القسنطيني أستاذا متميزا في فن الارتجال إذ يحتل مكانة خاصة في المسرح الجزائري، تقول عنه "أرلوت روث": «إنّ الأساليب المسرحية لرشيد القسنطيني خلق شخصيات مسرحية من الواقع الإنساني المعاش المأساوي»[3]

هذا الرجل له موهبة مميزة حيث قام بخلق جو مثير على خشبة المسرح.

ومن أعماله المسرحية نذكر: "مسرحية بابا قدور الطمّاع"، "ياحسرا عليك"، خذني بالسيف، "بابا الشيخ"، "شد روحك".

**ج.محي الدي باشطارزي:** «ولد محي الدين باشطارزي في 15 ديسمبر 1887 بالجزائر وهو من أصل تركي حفظ القرآن وأصول التجويد كما تعلّم التوشيح والمدائح الدينية، اشتغل باشطارزي في العديد من مسرحيات على الاقتباس، سواء من التراث الثقافي العربي أو من التراث المسيحي كما فعل مع مسرحية "المشحاح".

(1) عبد الحميد ختالة: النص والعرض والتلقي، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة باتنة، 2015-2016، ص 32.
(2) المرجع نفسه: ص 34.
(3) نور الدين عمرون: مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000، ص 94.

يمتاز مسرح باشطارزي بطابعه الهزلي الهادف والسياسي التوعوي والضمني ومن بين المسرحيات التي اقتبسها باشطارزي: حكايات ألف ليلة ولية، وفي سبيل الشرف لمحمد منصالي "في سبيل الوطن"، مسرحية حبّ جنية عن رشيد قسنطيني "العهد الوفي" ».[1]

لقد كان لهؤلاء الرواد دور كبيرٌ حيث نهضوا بالمسرح الجزائري وقدّموا له الكثير، حيث حقّقوا نجاحًا كبيرًا في هذا الفن الّذي احتل مكانة هامّة بين الفنون في الجزائر التي لم تكن تعرف هذا النّوع من قبل فقد ظهر حديثًا بالرّغم من أن هناك أشكالا مسرحية من قبل لكنّها لم ترق لمستوى الفن المسرحي مثل: الفنون الشعبية والأشكال الفرجوية التي كانت تقام في المقاهي...، وقد ظهرت مسرحيات إبان الاحتلال ولكنّها لم تكن ذات نضج فني كبير، فالمسرحيات التي ظهرت آن ذاك باللغة العربية لم تشكّل نجاحًا كبيرًا وهذا راجع بطبيعة الحال إلى الظروف التي عاشها الجزائريون في هذه الفترة، لكن هذه المحاولات لم تتوقف بل استمرّت إلى غاية الوصول إلى الهدف المنشود، فحقّق المسرح الجزائري بعدها نجاحا كبيرًا رغم العوائق والصعوبات، حتّى ظهرت عدّة مسارح في ربوع الوطن الجزائري بالإضافة إلى الكتّاب المسرحيين الّذين لم يتوقّفوا عند هؤلاء الثّلاثة فقط بل هناك عدد لا يحصى من المسرحيين الجزائريين مثل عبد الرحمان ولدكاكي وعز الدين مجوبي وغيرهم كثر وظهرت العديد من المسارح من بينها: المسرح الجهوي وهران، عنابة، مسرح باتنة.

## ثالثا: البناء الفني للمسرحية:

تتكوّن المسرحية كغيرها من الفنون الأدبية من عناصر أساسية في تشكّلها.

### 1. العناصر الفنية:

أ. **العنوان:** "من الوسائل الإشارية والعلامات الدلالية الهامة في تقديم النقد المسرحي الفني القائم على التشكيلات الخاصة التي تكتنز العديد من التأويلات الرمزية والأبعاد المسرحية التصويرية المتصلة بالعرض والتلميح والبناء المتجدد للفكرة الخاصة

[1] عبد الحميد ختالة: النص والعرض والتلقي، ص ص 39،41.

والهدف الفني الّذي يود الكاتب التنبيه إليه منذ البداية» [1]، فالعنوان هو العتبة الأولى للنص إذ به يستطيع القارئ الوصول إلى ما يرمي إليه الكاتب.

**ب. اللغة:** هي الوسيلة الأساسية للتعبير والتّخاطب سواء كانت شعرية أم نثرية ولابدّ للغة من توافر جملة خصائص هامة منها أن تكون محمّلة بشحنات عاطفية وفكرية، كما يجب «أن تكون موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تصوير الحدث والتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار»[2]، فاللغة آداة فاعلة في التعبير والتخاطب وهي ذات وظيفة تواصلية، فباللغة نستطيع ايصال أفكار وآراء حول الهدف المنشود فهي عنصر أساسي في العملية المسرحية، «واللغة المسرحية هي تلك اللغة التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدّم أشخاصه ويحدّد ملامحهم الوصفية الشخصية بحيث يجعلهم قادرين على التعبير»[3]، فهذا القول يؤكد الدور الفعّال الّذي تقدّمه اللغة «وقد انشغل النّقاد والمفكرين حول اللغة المسرحية هل تصاغ باللهجة العامية أم الفصحى؟ حتّى صار لكلّ اتجاه فريق اتجاه وأنصار»[4]، وهذا ما جعل الصراع قائما بين النّقاد والمفكرين وأصبحت مسألة اللغة المسرحية مسألة نقدية بحتة.

**ج. الفكرة:** "ينبغي أن يكون للمسرحية فكرة أساسية واحدة تدور عليها من أوّلها إلى آخرها ولا ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية إلا إذا كانت الثانية مندرجة في الأولى غير منفصلة عنها في الزّمن، وفي هذه الحالة تكون هناك في الواقع فكرة واحدة إذ لا تكون الثانية إلّا جزء متمّمًا لها" [5]، فالمسرحية لا بد أن تتوفر على الفكرة وإلّا ستفقد أهميتها فالكاتب يجب أن يتخيّر فكرة من أجل إنشاء نص مسرحي متكامل ويدور هذا العمل على فكرة واحدة تجري حولها الأحداث المسرحية.

---

[1] على أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشّخصية، دط،دت، مكتبة مصر، ص 33.

[2] عبد الرحمان بن عمر: لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، 2012 – 2013 جامعة الحاج لخضر – باتنة، ص 12.

[3] نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر "مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني"، دراسة تطبيقية ط1، 2012، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص 152."

[4] المرجع نفسه: ص 152.

[5] على أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشّخصية، ص 33.

**د. الموضوع:** أمام الكاتب المسرحي مجال واسع لاختيار الموضوع اجتماعيًا أو سياسيًا أو تاريخيًا أو أسطوريًا وهو في ذلك لا يستغني عن أمور ثلاثة:

- خبرة واسعة بالحياة الإنسانية يستمد منها القدرة على خلق العالم الخاص بمسرحيته على النّمط الّذي يجري عليه العالم الإنساني العام بحيث تكون مسرحيته قطعة صادقة من الحياة حية نابضة.
- خيال خصب يساعده على ابتكار صورة جديدة من الحياة بأحداثها وشخوصها وألوانها وأحوالها بحيث يجعل ما لم يقع فعلا في الحياة كأنّه قد وقع من شدة مطابقته لما يقع فيها أو لما يمكن أن يقع فيها.
- "هدف خاص أو رسالة خاصة يتحمّس لها ويسعى جاهدًا لتأديتها من خلال هذا القطاع من الحياة التي يصوره في مسرحيته فهذا الهدف هو الّذي يدفع الكاتب إلى التّحمس لعمله ويحدّد الإطار الّذي يصوغ فيه هذا العمل... " [1]، فالكاتب ينطلق من هذه الأمور من أجل الحصول على عمل مسرحي تام بحيث يساعده الموضوع الذي يختاره أثناء القيام بعمله.

## 2. الخصائص الفنية:

**أ. الشّخصية:** تعدّ الشّخصية كغيرها من العناصر في العمل المسرحي، فهي عنصر جدّ مهم نظرًا لطبيعة الفن المسرحي، فلا نجد أي عمل أدبي يخلو من الشّخصية فهي المحرّك الفاعل في العمل المسرحي، وهناك شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية وكلّها تؤدي دورًا مهمًّا في هذا العمل الفني، وكل شخصية تختلف عن الأخرى في طبيعتها وتصرّفاتها وحتى طريقة الحوار التي تقوم به، " تقوم الشّخصية المسرحية على استدعاءات خاصة أهمها الفكرة التي تنطلق منها والوظيفة الحركية التي تؤديها، ومدى ارتباطها بعناصر البناء

[1] المرجع السابق: ص، ص 37، 38.

الآخر كالحوار...»[1]، يمكن القول أن الشخصية المسرحية هي القلب النّابض للعمل المسرحي فبفضلها يمكن تنشيط الحركة داخل هذا العمل الفني عن طريق الإيماءات والحركات التي تقوم بها بالإضافة إلى الحوار الّذي تؤديه فهي تعتبر الخط الواصل بين مختلف الأبنية الأخرى.

**ب.الحوار:** "هو العلاقة التي يتميز بها النّص المسرحي عن غيره من الفنون الأدبية، حيث يتغنى العمل المسرحي بالحوار التمثيلي عن الوصف والسّرد »[2]، فالحوار يعتبر أيضا من العناصر المهمة في العمل المسرحي والمسرحية إذ لابدّ أن يتواجد الحوار وإلّا فإنّ هذا العمل يكون ناقصًا ولا يؤدي أي معنى، فهو "يساعد في تطوير النص وانتقاله من مرحلة إلى أخرى، وهو ذو دلالات مهمّة في مفتتح المنظر وتكوينه من بدايته إلى نهايته" [3]، فالحوار يحمل في طيّاته دلالات كثيرة ومهمّة كما أنّه يساهم في تطوير النّص وانتقاله عبر مراحله يقول علي أحمد باكثير: "يعتبر النّقاد أن الحوار من أهم عناصر التأليف (المسرحي) فهو الّذي يوضّح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها ويجلو الشّخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصّراع الصّاعد حتّى النّهاية وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده ولا يعتمد في شيء من ذلك على الشّروح والتّعليمات...»[4]، فالحوار من العناصر المهمة التي يقوم عليها العمل المسرحي فهو الركيزة الأساسية، حيث بفضله يستطيع الإفصاح عن مكنونات الشخصية وما يدور في خلدها والصّراع الّذي يحدث داخل هذا العمل إلى النّهاية ولديه عدة وظائف فهو يعبّر عن الشّخصيات ونقل أفكارهم وتطوير صفاتهم وبناء مخيلتهم، فللحوار أهمية كبرى كما أنّه وظيفة من الوظائف التّواصليّة.

**ج.الدخول والخروج:** "قد يظن بعض النّاس أن حركة الدّخول والخروج للشخوص أمر مستقل بذاته لا يدخل في صميم بناء المسرحية، وعلى ذلك يجوز للكاتب أن يدخلهم

---

[1] نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر، ص 28.
[2] المرجع نفسه: ص 104.
[3] المرجع نفسه، ص 104.
[4] المرجع نفسه: ص 104.

ويخرجهم كما يشاء، وهذا خطأ فليس في المسرحية شيء قائم بذاته لا يخضع لمنطقها العام ولا تقتضي وجوده ضرورة حتمية، ومهما يسمح لكاتب من خروج على القواعد والأصول فلن يخرج بأي حال على القواعد الأساسية التي تتلخص فيما يلي:

- تمر الشّخصيات عن طريق الصّراع.
- طريقة الانتقال تدريجي.
- وجود الفكرة الأساسية الواضحة
- الوحدة الفنية أو التناغم العام. » [1]

فالبناء المسرحي يقوم على نظام وقواعد أساسية ولا يمكن الإخلال بها وعلى الكاتب احترامها من أجل الوصول إلى نتيجة مرضية، ولكي يصل إليها عليه أن يلمّ بجميع العناصر، ويسير وفق ضوابط وقوانين.

**د. التمثيل:** "فمن المتفق عليه أنّ المسرحية قائمة على التمثيل فحيث لا يوجد تمثيل لا توجد مسرحية والمراد بالتمثيل في المسرحية هو أنّ يمثّل كل شخص دوره كل التمثيل واحدا تلو الآخر. » [2]

**هـ. الصراع:** إن للصراع أهمية كبيرة لا تقلّ عن سابقيها، فهو من أهم أجزاء المسرحية "وهو تتابع الأحداث في سلسلة تشترك فيها كل جزئيات المسرحية مع وجود عنصر الجاذبية والتشويق، فالمؤلف المسرحي يحاول أن يشد انتباه المشاهد طوال العرض وليأتي الصّراع بعد معرفة الكاتب بشخوصه حسن اختياره لها في الموضوع الّذي يعالجه والفكرة الأساسية الّتي يدور عليها، بحيث تكون هذه الشخوص متباينة متناقضة ليتولد منها الصراع الّذي لا تنهض مسرحية إلّا به على أن ينشأ هذا التناقض تناغمًا في النهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة في كلّ عمل فني"[3]، فالشخصية هي من تحرّك الصراع حتّي يصبح هناك تناغم

---

[1] محمّد سراج الدين: مقالة: فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، المجلد الثالث، ديسمبر 2006 م، ص 31.

[2] حسن شوندي: رؤية العناصر الرّوائية، ص 55.

[3] علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشّخصية، ص 75.

في داخل العمل المسرحي، "وعلى الكاتب أن يبرز الانتقال التدريجي في الصّراع، حيث ينتقل من حال إلى حال جريًا في ذلك على سنّة الطّبيعة فكل شيء يحكمه القانون إذ ليس فيها طفرة أبدًا فكذلك ينبغي على الكاتب المسرحي أن يراعي الخطوات التي يتم بها كل عمل وكل حادث وكل حركة نفسية أو فكرة تقع لشخوص مسرحيته"[1]، فالصراع يجب أن يحدث تدريجيا وعن طريق خطوات طوال العمل المسرحي ورصد كل ما تقوم به الشخصية المسرحية وتكون متسلسلة.

**و. العقدة:** هي المرحلة التي تتضافر فيها الصراعات وتنعقد إلى حد تشكيل نقطة انعطاف في العمل الدرامي من خلال إثارة أزمة، ومنها تبدأ خيوط العمل الدرامي في الانفراج وهي التي تمهد المسرحية إلى الحل فالعقدة "هي مرحلة تأزّم الصّراع في المسرحية ثمّ بعدها تبدأ في تلاشي ذلك الصّراع حتى تنتهي بحل"[2].

**ز. الزمان:** "يعتبر عنصرًا بنائيًا هامًا في جميع الفنون... فعليه ترتب عناصر التشويش واستمرار الأحداث... ومن منظومة لغوية معينة تعتمد على التّرتيب والتواتر والدّلالية الزّمنية. " [3]

**ح.المكان:** "له أهمية كبيرة... فالأحداث تجري فيه وتتحرّك الشّخصيات خلاله وكل حادثة لابدّ أن تقع في مكان معين وترتبط بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالمكان الّذي وقعت فيه" [4]، فالزّمان والمكان لهما أهمية كبيرة إذ أنّه لا يمكن أن يكون عملا فنّيًا بدونهما تجري فيهما الأحداث، وهما عنصران متكاملان ولا يوجد زمان بدون مكان أو العكس، ونستطيع القول أن بدونهما لا يكتمل العمل الفني.

---

[1] عبد الرّحمان بن عمر: لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، ص، ص 15، 16.
[2] المرجع نفسه: ص 16.
[3] حسن شوندي وآرادة كريم: مقالة: رؤية إلى العناصر الرّوائية، سنة ثالثة، عدد 10، ص 55.
[4] المرجع نفسه: ص 55.

**ط. الحبكة:** هي مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح وفي الكثير من الأنواع الدرامية، فهي مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشّخصيات، تتحول بموجبها إلى أفعال تتحدد في مسار المسرحية من البداية إلى النّهاية، "وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بوجود صراع وعوائق في العمل خاصة بين أحداث المسرحية وشخصياتها والصراع القائم في داخل العمل المسرحي من بداية المسرحية إلى نهايتها... وتعتبر بداية الصّراع هي بداية الحبكة والحادث المبدئي هو المرحلة الأولى في الصّراع بعد المقدمات والتّعريف بالشخصيات طبعًا ونهاية الصراع نهاية الحبكة" [1] فالصراع إذن مرتبط بالحبكة.

**ي. الحل:** "هو ما يكون من بداية التّحول إلى النهاية، ويأتي عادة في الفصل الأخير من المسرحية، وله أهمية في ترك انطباع معين لدى المشاهد وقد امتازت المأساة بالنهاية المأساوية الحزينة بينما امتازت الكوميديا بالنهاية السعيدة" [2] فالحل هو ذروة العمل الفني إذ به تنتهي المسرحية سواء كانت هذه النهاية حزينة أم سعيدة.

فالمسرحية كغيرها من الفنون لابدّ أن تتوفر فيها هذه العناصر السابقة متكاملة من أجل تشكيل عمل فني متكامل، وإن فقدت عنصرًا من هذه العناصر قد تفقد خاصيتها، فمن غير الممكن الاستغناء عن أي عنصر منها لأنّها متسلسلة متكاملة، ولا تظهر قيمتها إلّا في اجتماعها، وبالتالي تكوينها للنّص المسرحي، فلا نستطيع أن نجد شخصية بدون حوار أو لغة أو أي عنصر آخر، فكل واحد يؤدي دوره ووظيفته، من أجل إنتاج عمل فني متكامل ناضج.

---

[1] المرجع السابق: ص 56.

[2] نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر "مرايا الوهن" للشاعر محمود الديداموني، دراسة تطبيقية، ص 15.

# الفصل الثّاني:

# تجليات شعرية الصمت في مسرحية بين الجنّة والجنون

## الفصل الثاني: تجليات شعرية الصمت في مسرحية بين الجنة والجنون

### المبحث الأوّل: ملخص المسرحية

### المبحث الثاني: شعرية العنوان

### المبحث الثالث: شعرية المشهد

### المبحث الرابع: شعرية التناص

### المبحث الخامس: شعرية الصمت

#### المطلب الأول: شعرية الحذف (المحو)

#### المطلب الثاني: مخطط توضيحي

### المبحث السادس: شعرية علامات الترقيم

#### المطلب الأول: علامات الوقف

#### المطلب الثاني: الفاصلة (،)

### المبحث السابع: شعرية نقطتا التوتر

#### المطلب الأوّل: نقطتا التفسير (:)

#### المطلب الثاني: علامة الاستفهام (؟)

#### المطلب الثالث: علامة التعجب (الانفعال !)

#### المطلب الرابع: علامة الاقتباس أو التنصيص

### المبحث الثامن: شعرية علامات الحصر

#### المطلب الأوّل: القوسان (الهلالان)

#### المطلب الثاني: العارضتان (– –)

## أوّلًا: ملخص المسرحية:

تدور أحداث مسرحية "بين الجنة والجنون" داخل بلاط ملكي حيث يتواجد كل من الملك والملكة والأميرة المدلّلة والحواشي الخدم، إذ يظل الملك تائها حائرا في أمور السلطة، وغالبا ما يشغله أمر ظلّ يؤرّقه؛ وهو إنجاب وريث يخلفه بعد موته ويتربّعُ على كرسي السّلطنة، إذ تسعى الملكة دائما للمساواة ببين الذّكر والأنثى لتحاول تهدئة وضعه وأنّهما يملكان بنتًا جميلة الطّلعة ولا يستطيعان تغيير قدرهما المحتوم، فجمال ابنته لا يقيم ملكًا ولا يملأ عرشًا وهيبةً وسلطانًا، تدور حوارات كثيرة بين الملك والملكة، إذ تدخل الأميرة ملقية التحية على كل منهما مما كان استقبالها استقبالا حارًا خاصّة من طرف الملك بعبارات حبّ ودلال، هذه الأميرة التي سرقها العلم ممن أحضان والديها تجوب الروايات العتيقة والكتب باعتباره العلم نور فلا بدّ أن تصرف عمرها في التنور قصد تحقيق الأمان والسّلام للآخرين.

حيث بدأت تعرض على والديها ما تعلمته من العلم على يد معلّمها الأكبر وحفظها الكثير من أشعار الشاعر الّذي يطالب الملك بالتعدّد أو التجدّد أو التبدّد في أشعاره مما زاد في قلق الملك وثورته في وجه أميرته المدلّلة واعتبر أنّ هناك تهديدا ينوشه داخل بلاطه، وقال: لا تصدقي كل ما يوجد في الكتب والمكتبات يا بنيتي، إنّما هي مجرّد هرطقات وفقط فالشّعراء يقولون ما لا يعلمون هنا تمكنت الأميرة من مواجهة الملك وردّها كان قاسيًا وقولها: الملوك كذلك تقول ولا تفعل، هنا ثار الملك وأصرفها إلى مخدعها وأمر بغلق المكاتب باعتبارها المكان الذّي يأتي منه الرّيح فيسده ليستريح وكذا أمر بسجن المعلّم الأكبر الّذي يلقي دروسه على الأميرة ويعلّمها الجرأة والمواجهة، حيث اتفق كل من الملك والملكة إلى تغيير طبيعة الأميرة وسعيهما إلى إدماجها في الجو الملكي بدل جو الشّعر والكتب حتّى تستطيع تلبية ما يطمح إليه أبوها الملك وبالتالي التخلي عن المشاعر واكتساب القوة والصلابة والتّخلي عن كل ما يسيء إليها، هذا كان في المشهد الأوّل أمّا المشهد الثّاني ففكان التركيز على العلاقة القائمة بين الخدم من الرّاعي، البنّاء، الفلّاح، المخبر، خادم

الحريم، وما دار بينهم من حوارات خاصّة وما تعلّق بشرود البنّاء حتّى اكتشف الفلّاح أنه قد يكون عاشقًا أو شيء من هذا القبيل حتّى يبتسم البنّاء ابتسامة مجروحة قائلا: ومن منا لا تؤرّقه أسراره وهمومه ويضيف قائلا: لو كان الشّاعر معنا لكان أَعرف مني ببناء ردّكم حتى أصبح يتحكّم في أوقات نومنا وفي كلّ حاجاتنا، إذ يسعى كل واحد منهم للكشف عن طريقة تحرّره من القيود المفروضة عليه ويفتقدون الشاعر الّذي يؤنسهم بأشعاره التحررية وغزو الأفاق والأنفس بعيدًا عن الاستبداد، حيث يتذكّر كلّ واحد منهم جنون الشّاعر وأحلامه وحكاياته ونبوءاته ورؤاه وأطلاله وحبيباته ومعجباته وكلّ شيء في حياته.

فكلما اشتد بهم الأمر وضاقت عليهم صدورهم كلّما قرؤوا أشعاره وحفظوها سرّا وعلنًا يبكون ويستبكون، فهم بمثابة العاشق الّذي قصّت جناحاه وبترت ذراعاه ولا بدّ إذا من إخماد نارهم بالدماء لا بالدموع، حيث يقول أحدهم إلى متى ونحن نبكي ملكًا ضاع منّا وحقّ قد هضم وحرّية أصبحت مأسورة مما يؤكد لهم أنّ الشّعراء لا يتبعهم الغاوون فقط بل يتبعهم العارفون والباحثون عن الحقيقة والحرّية والعدل والمساواة. فالشاعر يقصد هذا وذاك دون أي انحياز.

ويضيف الراعي بمقولته التي أشارت إلى مكان الشاعر الذي اتكأ على جرح اغترف من محبرة دم، وأنشد الحرية وتغنى بالعدل وراقص الحب والإخاء والسماحة مما يؤكد أنه يعيش غربتين: غربة الجسد والروح معا باعتباره تحدث عن وردة من تراب بلده أحب إليه من التبر في بلد الآخرين، والتي تحمل مقاصد كثيرة أهي صبية غنية أم فقيرة، سيدة أم خادمة، حتى توصل خادم الحريم إلى أنّها الأميرة المدلّلة الحسناء.

هذا ما دفع هؤلاء الخدم روح الحرية ومناشدتها وكسر خوفهم، حيث حاولوا الامتثال للشاعر حتى ولو ليوم واحد مما اكتشفوا أنّ الشّاعر قد جنى عليه لسانه أي أشعاره وخيالاته وساقته إلى الإعدام في القريب القادم، حيث يحزن عليه كل من كان في البلاط الملكي باعتبار أشعاره الوحيدة التي يتغنى بها كل من في القصر ويرقصون على موسيقاه الخالدة الحالمة حتى الأميرة الحسناء التي تحفظ الكثير من أشعاره وهذه ما احتسبت عليها خطيئة لم

يغفرها لها الملك حيث منعها من مواصلة مسيرتها العلمية وغلق المكتبات بسبب أشعاره الحاملة لرياح عاتية وبحور أمواج متلاطمة وزحف إلى أركان المملكة وعلل قد قشرها وكشف عن سوءاتها، وحريم قد ألهبته أميرة حسناء قد سرق منها قلبها، أما الشاعر الآن فينام خلف جدران السجن ينتظره موعد الإعدام أو موعد الخضوع والاستسلام، بعدما خُيِّرَ بين الأميرة الحسناء والزواج منها والعيش في جنة الملك معزّزًا مكرَّمًا بملك القصور والعطايا خدمة لأغراض الملك ومملكته، لكن الشاعر أبي ومضى في جنونه غير آبه بالجنان والقصور والعطايا لأن لسانه سيف بيد الآخرين تحركه جحيم الأشواق والبؤس فاختار السجن بدل التخلي عن كرامته واعتزازه.

أما شأن الأميرة قد منعت من مواصلة تعليمها وغلق المكتبات باعتبارها الباب الّذي يأتي منه الرّيح فسده الملك ليستريح وكذا أمر الملك بسجن معلّمها الأكبر الّذي يلقّنها الدّروس عقابًا أليمًا لأميرته المدلّلة التي أصبحت تتلاعب بها مشاعر الشاعر وأشعاره.

أما المشهد الثالث فتدور أحداثه حول رؤيا الملك في المنام ومن القادر على تفسير رؤياه، حيث يرسل في طلب الوزير لاستشارته فأخذ يبحث عن من يستطيع تفسير رؤيا الملك حيث يذكر الكاهن الأعظم لكن الملك يلغي حضوره ثم يذكر قائد الجيش ويرفض حضوره ثم يذكر الطبيب وكذلك يرفض حضوره، ثم يذكر الحكيم إذ به يستأذن الدخول إلى بلاط الملك بعد غياب طويل، حيث يقص عليه الملك رؤياه لكنّه يرفض تفسيرها إلا بحضور الحاشية والخدم باعتبار أنّ رؤيته بصيرة أي متعلقة بأمور الرعية، فحضر إذن كل من الكاهن الأعظم، وقائد الجيش والطبيب ورئيس الخزينة، المعلم الأكبر والدرويش يذهب الوزير ويجمعهم جميعًا إلّا المعلّم الأكبر لم يكن بينهم فأمر الحكيم بإحضار المعلّم الأكبر لكن الوزير يحاول مراوغته بأنّه طريح الفراش لا يستطيع الحضور، ورغم هذا فقد ألحّ الحكيم على إحضاره مما جعل الملك يأمر بإحضاره. بعد لحظات يدخل أشعث أغبر بعينين مترقرقتين دمعًا، حيث يقر الدرويش بأنّ العلم سيفٌ غمده المتعلم، تنحني الأميرة إجلالا لمعلّمها الأكبر في حين يطلب الملك من الحكيم تفسير رؤياه بأنّه يرى فيما يراه النائم أنّه

رأى نارًا تخرج من بطنه تلتهم جسده وتتدفق ألسنة النيران صوب خزينة المملكة فتأتي عليها وتخرج منها قطع النقود الذّهبية لرؤوس شياطين تتوجه صوبه فيسجد خيفة لا طمعًا فتكون جبينه كبنية سرعان ما تهتز أركان القلعة الحصينة لأفتح بابها، فيطل علي رجل شديد بياض الثياب... كأن عمره دمعتان وألف دمعة يتدفق كالماء من بين أصابعه غزيرًا... يطفئ النيران جميعا في لحظات قصار... يتقدم بثبات، يمشي على الماء تستكين قطع النقود الملتهبة والحمراء تسرّ النّاظرين كأنّها أجنحة ملائكة أكرمين وتتسارع إلى التسلسل إلى أيدي الدّاخلين خلف هذا الرجل الغريب، وفجأة سمع صوتًا رقيقًا من خلفي يذيبه بلين وصدق، يقول كلامًا جميلا... حاول أن يستدير لرؤيته وإذا به يستيقظ من منامه على صوت الرّعد... فلم يكن بالخائف أو المفزوع بل كان منبسطًا... هادئًا... إلى حين!!

إذ يسعى كل واحد إلى تفسير رؤيا الملك على حسب معرفته واختصاصه حتّى وصل دور المعلّم الأكبر الّذي أبى تفسير هذه الرؤيا إلا بحضور كل من الفلاح والبنّاء والراعي، باعتبار أن الفلاح يقوم بشؤون الأرض ويحوّلها إلى أموال في الخزينة والبناء هو من يشيد القصور والراعي هو من يرعى الأغنام ويستأنس برعايتها، حيث يسأل عن كل واحد من الخدم باعتبارهم لهم مكان بينهم كسائر أصابع اليد الواحدة حيث يجتمع كل من هؤلاء الّذي سئل عنهم واستأذنوا بدخول يسألون عن الشاعر الّذي يقاسمهم همومهم ويستأنسون بأشعاره، حيث جئناك شافعا له لإطلاق سراحه حيث يتعجب الحكيم بسجن الشّاعر يبكي وتبكي معه الأميرة، هنا طلب الملك إحضاره من السّجن بعد لحظات ويدخل في حالة يرثى لها، وقد أعاد طرح الأسئلة عليه، لماذا كنت تريد من هذا الملك التعدّد أو التبدّد أو التجدّد مما جعل الشاعر يطلق بابتسامة هنا تمكن الحكيم من تأويل رؤيا الملك لذلك الرّجل شديد بياض الثياب أنّه هذا الشاعر الّذي أمامه ومن يتبعه بحب وجمال إلى الأبد، انتفض الملك من مكانه قائلا كنت أحسب أنه هو وطلب منه مرّة ثانية أمام الملأ كله بأنّه يريده زوجا لابنته محاولة منه أن يشتريه بقوته وجبروته وإذا بأصوات تتصاعد من الخارج وهي أصوات الجياع والفقراء والمساكين والبسطاء، حيث همّ الشاعر غير مبال بطلب الملك مناديًا مكاني بينكم

أيّها الفقراء، مكاني بينكم أيّها البسطاء ويلحقه الكل ممّا أيقن الملك أنّه لم يعش الحياة كما يجب وأنّه هو السجين بين جدران البلاط الذي يحجبه عن زينة الحياة حيث قرّر أن يعيش الحياة الحقيقية كما يحياها هؤلاء ويخرج كذلك مردّدا «مكاني بينكم أيّها البسطاء مكاني بينكم أيّها الجياع وتلحق به الملكة والأميرة المدللة ». [1]

## ثانيا: شعرية العنوان:

يعد العنوان هو العتبة الرئيسية التي تنطلق منها أي دراسة تحليلية وبالتالي لابد أن تكون انطلاقتنا الحقيقية في هذه الدراسة من هذه العتبة التي تشكل لنا ممر حقيقي يمكننا من الولوج إلى أعماقه الخفية، حيث يعد العنوان «خصيصة أنطولوجية هي استقلاله (وكذا) خصيصة وظيفية تنسبه إلى عمله أو تنسب العمل إليه» [2].

مما يؤكد لنا بأن العنوان هو الرابطة الأساسية الّذي ينسب إليه العمل الأدبي أو العكس، وهذا ما نجده بارزًا بوضوح في سميائية عنوان مسرحية "بين الجنة والجنون" [3] والذي شكل لنا امتدادًا لرؤية بينية؛ أي أن الشاعر أو ما يمثل الشخصية الرئيسة داخل هذا المتن المسرحي يقف موقفين متناقضين، وبالتالي يستلزم عليه أن يخير بين شيئين أحب إليه من حبل الوريد، لذا كانت كلمة «بين» توحي على هذا الموقف الصعب الذي وقع فيه "جنة وجنون" ولا توجد منطقة وسطى بينهما، فالشاعر إذن مخير بين جنة الملك وثرائه وجمال أميرته وبين جنون الشاعر وحريته ومبادئه التي أبى تركها، لذا كان هذا العنوان يحمل شحنات إيجابية وسلبية في نفس الوقت محملة بالعديد من الدلالات التي يسعى لمعالجتها في المتن المسرحي. فكان لهذا العنوان الحضوة الكبيرة في إعطاء دلالته مما جسده الكاتب وسط صفحة بيضاء شدت انتباه القارئ، ونظرًا للمكانة التي يوحيها للولوج للمتن وكذا إلحاح

---

[1] علاوة كوسة: مسرحية بين الجنة والجنون، ط 1، منشورات دائرة الشارقة للثقافة والإعلام، الإمارات، 2014 ص 51.

[2] محمد فكري الجزار: العنوان وسميو طيقا الاتصال الأدبي، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الكتب، 1998م ص 25.

[3] علاوة كوسة: بين الجنة والجنون، ص 1.

الكاتب الشديد على قضية باتت تنشب صدره ويكوى بنار جمرته، وهي غياب العدل والمساواة وطغيان الظلم والاستبداد والتهميش للطبقة الضعيفة والمحرومة وقت إذن.

## ثالثًا: شعرية المشهد:

يعد المشهد مرتكزا أساسيا من مرتكزات المسرح بحيث يحتل مكانة هامة في سير الحركة الزمنية للمسرحية وتجسيد الحوارات الداخلية لسير نظم المسرحية وهو المنطلق الأساسي لها، ومن خلاله يستطيع المتلقي فهم وسبر أغوار هذا العمل الفني، ويعد الفضاء الذي يتساوى فيه مساحة النص مع زمن الحكي والفعل حيث يقوم المشهد أساسًا على الحوار المعبر عنه لغويا الذي يدل على ردود متناوبة لما هو مألوف في النصوص الدرامية، إذ يتجلى في قدرة الشخصيات على الحوار والتعبير عن الآراء المختلفة والتوجهات وردود الأفعال ومن خلاله نستطيع كشف الطبائع النفسية لكل شخصية والتي تجسد لنا وظيفة بنائية أساسية والتي تجعل هذا الحوار تقنية أساسية من التقنيات التي تشكل لنا المشاهد، وهذا ما يظهر جليا في مسرحية بين الجنة والجنون والتي تتكون من ثلاثة مشاهد رئيسية ولكل مشهد خصيصة تميزه عن المشاهد الأخرى، فنجد أن الكاتب قد حصره في المشهد الأول الطبقة الملكية الحاكمة

« **المشهد الأول:**

شخصيات المشهد:

«1. الملك.

2. الملكة.

3. الأميرة

4. الوزير »[1].

[1] المصدر السابق: ص 2.

أما المشهد الثاني فقد حصره في الطبقة العاملة والتي تجسد العلاقة المبنية على أساس التهميش والذي مثلها في هذه الشخصيات البسيطة.

« **المشهد الثاني:**

شخصيات المشهد:

«1. الراعي.

2. البناء.

3. الفلاح.

4. خادم حريم الملك.

5. المخبِر.

6. الحارس »[1].

أما المشهد الثالث فقد نجد كاتب المسرحية قد جمع فيه بين الطبقتين السابقتين بالإضافة إلى الطبقة المثقفة. وهذا يدل على وجود علاقة متلازمة متكاملة بين الطبقات الثلاثة حيث لا تكمن قيمة الطبقة إلاّ بوجود الأخرى أي أن للطبقة العاملة دور مهم في بناء المملكة بالإضافة إلى حكم الملك وتسيير أمور مملكته ولا ننسى فضل الطبقة المثقفة التي تقوم بالتوجيه والإرشاد والذي تجلى في الشخصيات الآتية:

«1. الملك.

2. الملكة.

3. الأميرة.

4. الوزير.

5. الحكيم.

6. قائد الجيش.

7. الشاعر.

---

[1] المصدر السابق: ص 10.

8. الكاهن الأعظم
9. رئيس الخزينة.
10. المعلم الأكبر
11. الراعي.
12. الدرويش.
13. الفلاح»[1].

## رابعًا: شعرية التناص:

تعد ظاهرة التناص من بين الظواهر التي يلجأ إليها الكثير من الأدباء والشعراء لتدعيم نصوصهم وصبغها بصبغة جمالية فنية، ومن بينها هذا المتن المسرحي الذي شكل الممر الرئيسي لتقنية معاصرة لجأ إليها من خلال تطلعه على مختلف المجالات التي تركت بصمتها على ذاكرته وأكسبته ثروة لغوية هائلة، مكّنته من نسج نص مسرحي بلغة شعرية جمالية.

فكانت لشعرية التناص أثر كبير في تحديد مرجعية النصوص وتداخلها باعتبارها سمة حداثية معاصرة حيث يعرف بأنه: « مصطلح نقدي وأداة مفهومية تقوم على أبعاد فكرية واديولويجية يتشربها المبدع، وينطلق منها في إنتاج أعماله الفنية، ولقد استخدم النقاد المعاصرون مصطلح التناص كأداة إجرائية لنقد النصوص الأدبية على أساس أنها نشاط ثقافي وجمالي في آن واحد »[2].

فالعمل الأدبي لا يولد من فراغ وبالتالي لابد أن تكون له علاقة مع النصوص الأخرى حتّى ولو كان بطريقة غير مباشرة وذلك من خلال علاقة التأثر والتأثير. كما يقول رولان بارت: « ليس هناك ملكية للنص أو الأبوة النصية لأن الكتاب والمبدعين يعيدون ما قاله السابقون بصيغ مختلفة قائمة التأثر والتأثير، فالنص الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة

---

[1] المصدر السابق: ص 28.

[2] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، د ط، رابطة إبداع الثقافة الجزائر، د ت، ص 118.

وممتدة فهو لا يأتي من فراغ ولا يفضي إلى فراغ »[1]، وهذا ما نجده متجليا في " مسرحية بين الجنة والجنون " [2]، إذ يخضع هذا التناص الذي جسّده في متنه والذي لمسناه من خلال قراءتنا المعمقة لها ومحاولة الوقوف على أهم محطّاتها واكتشاف بواطنها رغبة في إيجاد بعض النصوص التي تناص معها الكاتب.

حيث نجد الكاتب تناص مع الكثير من النصوص ومنها: نجده تناص مع التراث الشعبي وأخذ منه المثل القائل: الباب إلي يجي منه الريح سده وأستريح فهذا مثل شعبي يضرب في مواقف الحسم والفصل القاطع في أمور ظلت تناوشه في كثير من الأيام وبالتالي الفصل والقطع لعدم المواصلة والاستمرار.

فالكاتب استلهمه بطريقته الفنية وجسده في أوامر « أغلق أبواب المكتبات فورًا.. فمنها تأتي الريح، وأنا أريد أن أغلقها وأستريح »[3] مما جسد توظيفه جماليا وأعطاها القوة والتماسك مما يحقق علاقة الكاتب الوطيدة بين موروثه والحفاظ عليه بطريقته الخاصة.

وكذلك لجأ الكاتب إلى توظيف أبيات شعرية تدخل ضمن الشعر العربي القديم وهذا ما برز في شعر امرئ القيس فذكر صدر مطلع البيت الشعري التالي:

« قفا نبك من ذكرى حبيب »[4] وصمت على عجزه مما يشارك به في القبض على نفسية القارئ وكسبه في إكمال عجز البيت أو البحث عن تكملته قصد الحصول على المعنى الذي يتطابق ومعنى الكاتب كما نجده كذلك جسد صدر بيت شعري لعنترة بن شداد وهو « أني أبيت على الطوى وأظله »[5] فالكاتب اكتفى في تناصه هذا بالصدر نظرًا لما يتناسب مع تجربته الفنية والإبداعية وتوكيد حالته القوية الشجاعة كما كانت شخصية عنترة القوية التي تجاوزت كل الصعوبات لتحقيق ذاته بين ذوي البشر رغم أنه كان منبوذ فالكاتب

---

(1) هشام بومعزة ورميل فيصل: مقاربة النص الأدبي، د ط، دار الضياء للنشر والتوزيع، 2008، ص 23.

(2) علاوة كوسة: بين الجنة والجنون، ص 1.

(3) المصدر نفسه: ص 7.

(4) المصدر نفسه: ص 45.

(5) المصدر نفسه: ص 45.

أراد بهذا الموقف أن يبين حالته القوية رغم الضعف الذي كان يعتريه جراء فقره وأنه قد تغلب رغم هذه المحطات التي كانت تحسب عليه لا له.

فأراد أن يشبه حالته كحالة هؤلاء الشعراء في تحسرهم على رحيل محبوباتهم والفراغ الذي بات يعايشه فالكاتب استلهم في متنه المسرحي هذا الكثير من المجالات مما يؤكد انه قد تأثر بهذه الأبيات وغزلها وفق جماليته كما في قصيدة ليوسف وغليسي ولربما تأثره الشديد بأشعاره فنجده وظف أو تناص معه فأحضر معنى الشعر وضمن نصه أسلوب وغليسي حيث يقول: « كان يتحدث عن وردة تراب وطنه.. بلاده أحب إليه من التبر في بلد الآخرين..!! »[1] فنجد هذا البيت الشعري كان ليوسف وغليسي والكاتب تناص معه رغبة في هذا الوصف الجميل والفرادة الإبداعية الأدبية والتي شكلت شعرية خاصة لهذا المتن.

كما نجد أيضا أن الكاتب قد لجأ إلى القرآن الكريم وأخذ ما يتناسب مع حالته الشعورية وكيف صقلها بقالبه الجمالي. حيث تناص مع سورة يوسف نظرًا لقوله تعالى: " فيكيدوا لك كيدًا "[2] آية 5، فهذه الآية كما عبرت عن رؤيا سيدنا يوسف عليه السلام وكيف نصبو له إخوته المكيدة هكذا شبه الكاتب حالته في نصبوا له المكائد لحالة سيدنا يوسف وقال: " لا أريد أن تكيد لي كيدًا "[3] فكان لهذه التقنية الحداثية دور كبير في نسج مزاياها الخاصة على هذا المتن وصقل جمالياتها الشعرية.

كما وظف الكاتب نوع آخر من التناص في متنه المسرحي وهو التناص المعنوي حيث لاحظنا أن المشهد الثالث وكأنه تأثر بقصة سيدنا يوسف عليه السلام وكيف سجن وما لاقاه في السجن، إلا أثناء تفسير رؤيا الملك كذلك نسج على هذا المنوال فكان تناص معنوي شاهد له على تمكنه من اللغة وتطويعها لفنه فنجد الملك « أرسل في طلب الكاهن، قائد الجيش، الطبيب الحكيم ورئيس الخزينة والمعلم الأكبر طبعا... والدرويش أيضا »[4] فالملك

---

[1] المصدر السابق: ص 21.

[2] سورة يوسف: آية 5.

[3] علاوة كوسة: بين الجنة والجنون ص 35.

[4] المصدر نفسه: ص 35.

المسرحي كان الآمر وصاحب الرؤيا كما يفعل ملك مصر وكيف كان يسعى لتفسير رؤيا تبصرًا بما سيحدث، فلم يستطع أحد تفسير رؤياه إلاّ بحضور سيدنا يوسف من السجن، فكان الكاتب أدرك حقيقة هذا وجسده في شخصية الشاعر الذي كان المقصود في هذا المتن من خلال رؤيا الملك.

فكان لشعرية التناص الحضوة الكبيرة في المسرحية والتي زادت في جمالياتها بالإضافة إلى لغتها البسيطة والفصيحة التي زادت من إثارة عقل المتلقي ومحاولة الكشف عن بواطنها الجمالية وكشف مناحيها فكما قالت جوليا كريستيفا : « كل نص خاضع منذ البداية لتشريع خطابات أخرى تفرض عليه عالما ما »[1].

فقد أبدى الكاتب تأثره الشديد بكثير من هذه المواقف مما جعله يتناص مع النصوص الشعرية القديمة كامرئ القيس وعنترة والحديثة كيوسف وغليسي وكذلك تأثره بقصة سيدنا يوسف والتي برزت بقوة لتضفي عليه جمالية فنية.

## خامسًا: شعرية الصمت:

يعد الصمت هو الآخر الذي يجعل العديد من المعاني التي يستطيع الأديب التستر وراءها والتي تجلت صفاته في أشكال شعرية (جمالية) عدة، منها ما يبين حالة الكاتب النفسية الكئيبة وكيف جسدها داخل متنه النصي بفضاءات مختلفة، دلت كل واحدة منها على إعطاء دلالة زادت من جمالية النص المسرحي وأصبغته بصفات شعرية معاصرة، وقد أضحى الصمت سمة بارزة داخل الفن المسرحي بكل أشكاله وأنواعه، وهذا ما تجسد في النص بين الجنة والجنون والذي يحتوي على العديد من أشكال الصمت نذكر منها:

### 1. شعرية الحذف (المحو):

تمثلت شعرية الحذف أو ما يعرف بالمحو داخل هذا المتن المسرحي بكثرة، مما أكسبته دلالة شعرية خاصة، تجلت في كل ما هو مضمر مخفي حاول الكاتب التستر عليه

---

[1] دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مراجعة ميشال زكريا، ط1، المنظمة العربية للترجمة بيروت 2008م، ص 332.

وعد البوح به، لذا كان الصمت هو الحل الوحيد الذي يضمر وراءه دلالات توحي بالمعنى المراد وذلك باختلاف القراءات وتنوعها.

فكانت تقنية الحذف من بين التقنيات الحداثية المعاصرة التي تشارك العديد من الأجناس الأدبية في توظيفها وبخاصة الشعر لتنفتح على الأجناس الأخرى كالمسرحية مثلا. حيث سعى الكاتب من خلال توظيفه لتقنية المحو ليكون علاقة تشاركية بينه وبين هذا الآخر، ويخلق حركة ديناميكية لا الثبات والركود، فبرزت تقنية الصمت أو ما يعرف بالحذف انطلاقا من عتبة المسرحية حيث لاحظنا أن المحو قد طرأ على الكلمة ككلمة مسرحية قد حذف منها حرف الميم والسين وأبقى على حرف الراء والحاء والياء والتاء مما جعل القارئ بعفويته يملأ هذا الفراغ قبل أن يلج إلى لبها.

كما شكل هذا الحذف سواء أكان حرف أو كلمة دلالة خاصة كما في قوله: « بعد صمت وتنه عميق »[1] التي شكلت لنا دلالة تنبيه لعنصرٍ فعّال يخفيه هذا الملك مما زاد من محاولة القبض على الشيء المستور الذي يبطنه الملك في صدره لذا كان هذا الحذف ضرورة حتمية يتخبأ وراءها الكاتب على لسان الملك مما تهيم بعقل القارئ وتجعله يسعى لكشف ما بين الصمت والسكون دلالات جلية في المحو أو البياض كما يقول:

« يا من ينْ ـه إلى قلوب كل الرعية، داخل المملكة وخارجها، أنت : الذي لا تحركه الريح العاتية فما الذي حر »[2].

إذن فهذه البياضات تشكل لنا الممر الرئيسي لدلالات عدة يمكن تأويلها كالتالي: يا من ينفذ إلى قلوب كل الرعية أو يا من يتسلل بقلبه إلى قلوب كل الرعية وهكذا تتوالى الدلالات لبياض واحد خالق لأشكال ودلالات كبرى كما يمكن تأويل البياض الثاني بأن الكلمة المحذوفة هي الملك مما دلت عليه الجملة التي والت كما في «القول أنت: الذي لا تحركه

[1] علاوة كوسة: بين الجنة والجنون، ص 3.

[2] المصدر نفسه: ص 3.

الريح العاتية» [1] مما يدل على شخصية الملك القوية، وهكذا جمعت هذه المسرحية بين الصمت والكلام تسترًا على بعض الأمور التي أبى الكاتب التصريح بها وكشفها خدمة لمصلحته الإبداعية قبل الشخصية حيث حول "البياض إلى نمط الكتابة يتوفر على دلالاته الفكرية والجمالية» [2] بحيث أصبح البياض عنصر لازم لا محالة منه في تشكيل الدلالات والجماليات الفكريـة واللغويـة التي تشد خيـوط المتن وتنسـج تأويلاتـه كما في قوله: « لا من جوع الأمل ولا تغني بالمستقبل والغيب »[3] مما يشكل لنا رؤية امتدادية للربط المنطقي بين هذه العناصر بخلفيات معرفية لتشكل دلالة لحذف يمكن قراءته لا تسمن من جوع الأمل وهذا ما دلت عليه اللاحقة للجملة وهي لا تغني لتشكل بياضا ثاني يتجسد في المعنى البعيد الذي يشغل بال الملك.

كمـا نجـد نـوع آخر من الحذف الـذي شكّـل جماليـة الوصف المادي كمـا فـي قولـه: « رشيقة زئبقية »[4] مما زاد في تحقق الصفات التي تتحلى بها الأميرة فكان الحذف دليل على دقة الوصف لذا فإنه يزيد من تأكيد صفاتها إذ بتر بصمت شكل لها كل الدلالات الخادمة لوصفها.

إذن فالصمت يجعل العديد من القراءات والتوجهات التي تستثير القارئ وتجعله عنصر لازم وفعال داخل المتن مما يزيد من بلاغة البياضات التي شكلت مختلف التوجهات الدلالية كما في قوله: « .... قد سرقك من العلم، والجلوس إلى الكتب روايات العتيقة »[5] وهذا ما شغل بال الملك وجسدها الكاتب في الصمت إثر التهديدات التي تحاول الوصول إلى سلطته إذ يبين الحذف أهمية العلم أو ما يمثل الطبقة المثقفة (المهمشة).

---

[1] المصدر السابق: ص 3.

[2] بنو هاشم عمري: التجريب في الرواية المغاربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية )، د ط، دار الآمان، الرباط، دت، ص 173.

[3] علاوة كوسة: بين الجنة والجنون، ص 3.

[4] المصدر نفسه: ص 4.

[5] المصدر نفسه: ص 6.

بالإضافة إلى أن للبياض عدة تأويلات كما في قوله: « الملكة ( الملك )[1] إذ يخلق المحو دلالة تحمل تأويل وتأييد رأي الملك أو يمكن إعطاء دلالة أخرى بأن الملكة تساند الملك في السراء والضراء فكان للحذف تأكيد على العلاقة المتينة والدعم المادي والمعنوي للملك، لذا جسّده الكاتب في المحو الصمت لتكون دلالته أبلغ حيث جسدها بصريا كما في قوله « لن تسمعي إلى اليوم»[2].

مما يتأتى لنا تأويل هذا البياض بأنه تهديد ووعيد للأميرة وعزلها عن المعلم الأكبر وتعليمه وكل ماله علاقة بهذه الطبقة فكان « الدور المنوط للحذف هو تسريع وتيرة السرد وذلك يتجاوز أحداث وقعت دون التطرق إليها والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها »[3].

فشعرية المحو إذن كان لها الحضوة الكبيرة في المتن المسرحي وحلق دلالات جديدة رغم التستر عليها وهذا ما يبرز في قوله:« اصمت قليلا يا صديقي الماكر ..... وذاك النائم (يشير إلى المخبر) .. فلنا متسع للمرح.. رغم لياليا الحالكات..»[4]

فالصمت نوع من الانقطاع والتخفي وسدّ الثغر بالقوة، مما يدل على التحيز الذي يمارس على الكثير من الطبقات وخاصة الضعيفة العاملة والبسيطة لذا برز هذا الصمت ليبين لنا المسكوت عليه (المضمر) الذي أبى الكاتب التصريح به وجسده في الشخصيات البسيطة في مقابل شخصيات ملكية ليبين الفوارق الطبقية وكيف ينكسر صوت هذا الضعيف البسيط مقابل هذا الآخر القوي إذ يقول: « حتى خلت الحب تخنيثا، والحرية خطيئة .. الأحاسيس .. الآن صدقتكم .. الذي قالها .. ورحل ..»[5] فكانت هذه الفجوات البيضاء بمثابة القفزة وتغيير أدوارها مما أخبرتنا عن سنوات مرت وشهور من عمر الشخصيات دون

---

[1] المصدر السابق: ص 6.

[2] المصدر نفسه: ص 7.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990 م، ص 147.

[4] علاوة كوسة: بين الجنة والجنون، ص 13.

[5] المصدر نفسه: ص 19.

أن يعبر عن تفاصيل الأحداث إلّا من خلال هذا الحذف الّذي لقي فيه غايته الأدبية والإبداعية، ويظهر في القول الآتي: "إمّا أنّ شاعرنا يعيش الغربتين: الجسد معًا، إمّا أنّ التّراب الّذي يجري على حواف قصائده قد كفّر وجه حبيب عزيز .. فرحل اليوم نحوه ؟ !" [1]

إذ يجسّد هذا البياض الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر وأثرها في نفسية رعيته بدل رعية الملك حيث عايش الشّاعر غربتين غربة الجسد والرّوح معًا ممّا يجعله يعيش حالتين متناقضتين لا يمكن الجمع بينهما.

كما لامست أشعار الشاعر قلوب الرّعية وأكسبتهم إلى صفّه مما زاد في ثورة الملك كما في القول: "الأربعة الآخرون (معًا متعجّبين): ! جنى على نفسه؟ .. (...) لقد كان في قصائد شاعركم في طبيعته ريح عاتية، وببحاره وبحوره أمواج متلاطمة، وزحف إلى أركان المملكة وعلل قد قشّرها وكشف عن سوآتها.. وحريم قد ألهاه، وأميرة بكر حسناء قد سرق منها.. قلبهَ .. لسانها.. وكل شيء فيها.."[2] إذ تعد هذه البياضات بمثابة الاستراحة في عملية توالي العمل السردي المسرحي أو عدم الإفصاح عن قضية قد تلزمه عواقب أخرى، لذا فضّل الصّمت بدل الكلام، كما نجده كذلك في القول: "لقد أمر الملك بتوقيف تعليم الأميرة وعدم فتح أبواب مكتبة القصر أمام المعلّم الجليل الأكبر الّذي يتولى تعليم .. "[3] إذ يبيّن هذا البياض أنّ هناك تهميشا يمارس على هذا المثقّف الّذي جسّده في شخصية الملّم الأكبر والشّاعر... وكذا المكتبات وكيف مورس عليه ألوان وأشكال الظّلم باعتبارهم المهدّد الرّئيسي للسّلطة ونجد كذلك قوله: " لو لم أكن أخشى غضبك لالتمست منك أن تسأل الشّاعر تأويل رؤياك ، إنّ النّاس هنا وهناك يتحدّثون

(1) المصدر السابق: ص 21.
(2) المصدر نفسه: ص 24.
(3) المصددر نفسه: ص 26.

عن نبوءاته ونظراته البعيدة إلى الغد وما هو آت.. إنّ مِنَ الرّعية مَنْ يطلق عليه اسم النبيّ العارف..»[1] ليدل على ثقافته الواسعة وقدرة تطلّعه المستقبلية.

فالجمالية التي شكّلها البياض في كامل المتن المسرحي والّتي أعطته فضاء تشكيليا وإيقاعيا للعين، شدّة القارئ وأعطته تحفيزًا خاصا للبحث عن معاني هذا البياض الأصم بمختلف أشكاله وألوانه والحامل للعديد من الدلالات والمعاني كما في قوله: «الأميرة: لطيف.. يفرش لنا أجنحتـ كطلاب للعلم.. ينير أبصارنا وبصائرنا معًا.. في هذه الأعوام ..»[2] مما شكّل لنا وصفا جماليا وتأكيدًا على المكانة التي يحتلها المعلّم الأكبر بتعليمه وإرشاده لما ما مورس عليه من ظلم واضطهاد وزجه في السجن مما أظهرت الفجوات التي يسدها بتعليمه حيث يوضح القول هذه المكانة كما في القول: «نظر الجميع إلى الكاهن الأعظم .. رتبك.. ثم تحاور الجميع بالنظرات والملك ينتظر..»[3] إذ يدلّ هذا الصمت على عدم القدرة على الكلام مما تجاوزها إلى الصمت الموحي ليكون هذا الصمت هو لغة اللغة أي ما يتعدّاها إلى لغة الكلام، فكان للصمت لغة تجمع ما بين الحركات والإشارات وكذا الرّموز إذ يقول على لسان الدرويش: « السماء !! ههه ومتى ترضى عنه الأرض؟ .»[4] مما شكّل المحو دلالة الدّهشة وعدم التصديق وكذا الاستهزاء والتشكيك كما في القول: «أيّها الحضور الجميل.. استمعت إليكم جميعًا.. لكن هناك بينكم من يتكلّـ ـه، وصامت بلغات عديدة، إنّي أفهمه، وأشهدكم عليه برضا وحبّ واحترام.. أريده زوجًا لابنتي الأميرة.. تصبح صهرًا لي تعيش في جنّتي فما قولك أيّها الشّاعر..»[5].

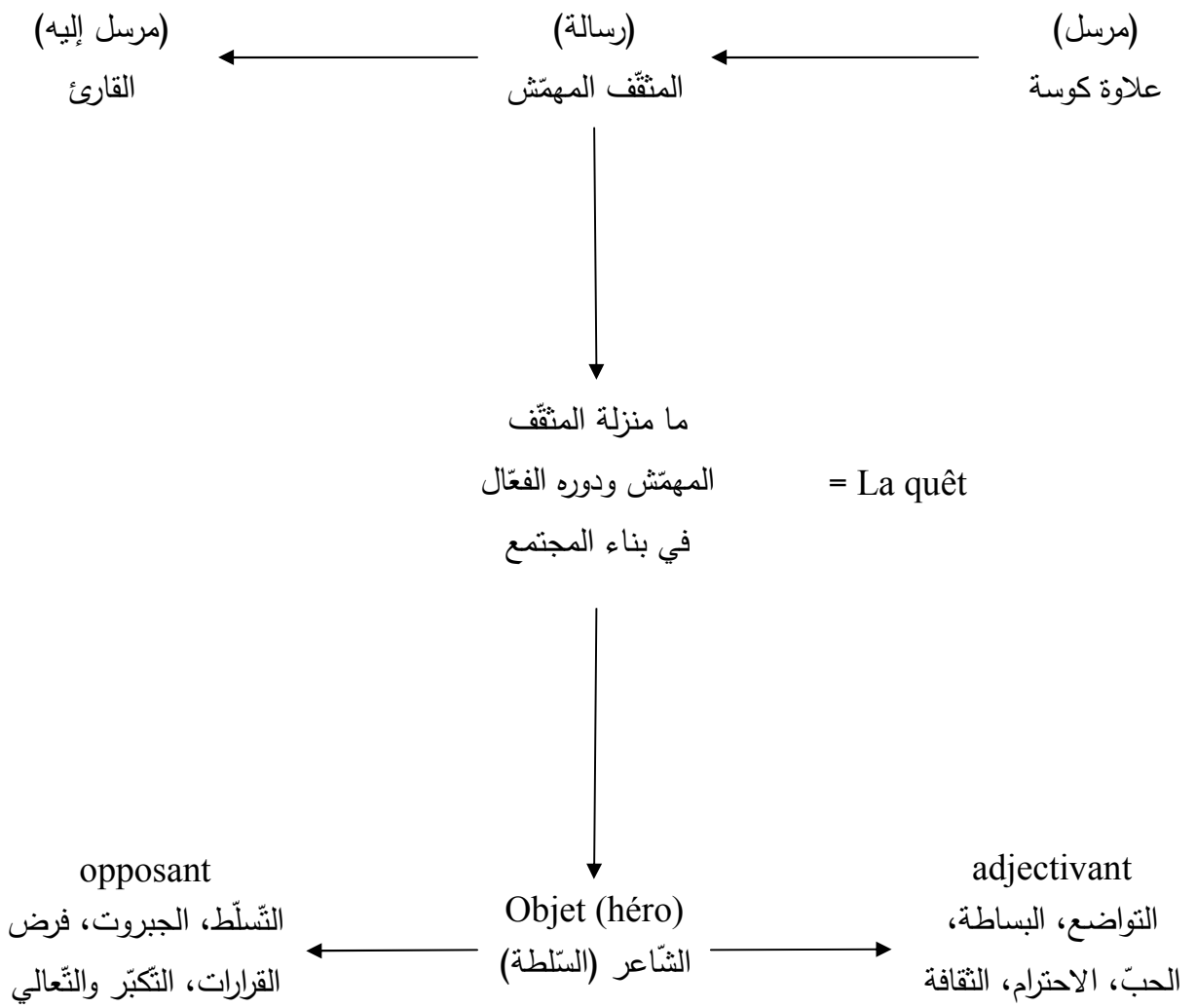
فالصمت انقطاع الكلام ونوع من التردد الّذي شكّل لنا علامة استفهام وجعل المتلقي يتلهّف لمعرفة مجريات الأحداث الباقية وتأويل تلك البياضات الموحية على أن هناك قضية

---

(1) المصدر السابق: ص 33.
(2) المصدر نفسه، ص 39.
(3) المصدر نفسه: ص 40.
(4) المصدر نفسه: ص: 41.
(5) المصدر نفسه: ص 50.

بين هذه القضايا أبي التصريح بها، حيث نجد القول: "الكل يهتف إلّا »[1] إذ يدل هذا المحو على حالة الرّفض الّتي اختارها الشّاعر لذا فضّل الصمت بدل الكلام في تفضيله لحياة البساطة على حياة التّرف.

## 2. مخطط توضيحي




[1] المصدر السابق: ص 50.

## سادسًا: شعرية علامات الترقيم

مثّلت شعرية علامات التّرقيم داخل المتن المسرحي جمالية خاصة مما كان هدفها نبرة الصوت كتابيا أو بصريًا فالترقيم: "قوامه مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع، أي أنّها لا تبرز كأداة صوتيّة، ولكن أثرها يبرز كأداة ضابطة للنبر فقط، غير أنّ علامات التّرقيم تكون دالة من هذا المنظور بالذات، فغيابها أو تغيير مواقعها، غالبًا ما يكون سببًا في اتساع الدلالة أو إنتاج معنى نقيض"[1] فشعرية علامات الترقيم مختلفة ومتنوعة وهي:

### 1. علامات الوقف:

ويقصد بها علامات الترقيم التي "توضع لضبط معاني الجمل، لفصل بعضها عن بعض، وتمكّن القارئ من الوقوف على بعض المحطّات الدلالية والتّزود بالنفس الضّروري لمواصلة عملية القراءة"[2] ومن بين علامات الوقف نجد النّقطة التي تدلّ على انتهاء الجملة وعدم استمرار الكلام، فإن وظيفتها الأساسية تدلّ على "نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله عن ما بعده معنًا وإعرابًا كما أنّها تساعد القارئ على فهم محتوى القول إضافة إلى أنّها تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفة، يتزود أثناءها بالنّفس لضرورة مواصلة القراءة"[3]، والنقطة تشكّل جمالية خاصة في تغيير تموقعها من جملة إلى أخرى وهذا ما يتجلى في عتبة عنوان مسرحية بين الجنّة والجنون والّتي اقترنت بنقطة نهاية مثّلت وظيفة رمزية لتدلّ على أنّ القرار الّذي اتخذه الكاتب لا رجعة فيه فكانت إذن حالته النهائية كما في القول[4]: بين الجنّة والجنون.

وقد توالت تموضع هذه النقطة في كثير من الأحيان وخاصة في المشاهد الثّلاثة لتدلّ على تبادل الحوار والأدوار لتخلق علاقة تبادلية في الأحاديث، فكانت النّقطة بمثابة الفاصلة

---

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004، ص 240.
(2) عمر أوكان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشّرق، ط1، طرابلس، 2002، ص 105.
(3) المرجع نفسه: ص 106.
(4) علاوة كوسة: بين الجنة والجنون، ص 1.

بين الحوارات التي تتبادلها الشخصيات كما وردت في شعرية المشهد في قوله: «أرائك الشّخصيات. الوثير»[1] فالنقطة بمثابة الفصل بين شيئين وصفهما وصفا دقيقا مما يؤكد براعة الكاتب في تمثلها، هذا ما ورد في قوله: «ستظل الأعظم، والأقوى. إلى الأبد..»[2] إذ تدل هذه النقطة على أنّ هناك حالة استمرار وقوة تفوق كل القوى الأخرى والتي لا تزول بزوال حكمه ولا تندثر وهذا ما جسّده الكاتب بصريا في المتن المسرحي والّذي غيّر دلالتها من دلالة الوقف إلى دلالات أخرى محملة بحالة شعورية قد حوّلت مجريات المواقف والأحداث حيث يقول: «قد سرقك منا العلم، والجلوس إلى الكتب روايات العتيقة.»[3]

إذ تدلّ هذه النّقطة على حالة انتهاء لا رجعة فيها مما تشكّل حالة انقطاع في حالة الأميرة وإهمالها جانب وعنايتها بالجانب الآخر، مما أكدت نفي الحالة الأولى وتجنّبها، كما ورد في القول: «أمّا.. أمّا.. ذلك المعلّم الأكبر.. فلا أريد أن أراه ثانية.»[4] إذ تدلّ هذه النّقطة على حالة قنوط بعد أمل والّتي تحيلنا على انتهاء الغاية أو انتهاء دور المعلّم الأكبر في أداء مهامه.

إذ اكتملت بلاغة النقطة كذلك في المشهد الثاني لتدلّ على تمكن الكاتب من نقل عناصر وشخصيات المسرحية وتوزيع الأدوار بينهم وكذا ربطه ربطًا منطقيًا من خلال توظيف طبقتين مختلفتين؛ الأوّل فيما يخص الطّبقة الحاكمة والثاني للطبقة الضعيفة أمّا الثالث فكان للجمع بينهما وكيفية تذكر كل واحد منهما على تسلسل ترتيبي يدلّ على تعدّد الأدوار وتبادل الحوارات مما شكّلت نقطة الفصل بين هذا الحوار المتبادل بينهما كما ورد مثلا في القول: «الراعي.

البنّاء.

الفلّاح.»[5]

---

(1) المصدر السابق: ص 2.
(2) المصدر نفسه: ص 4.
(3) المصدر نفسه: ص 6.
(4) المصدر نفسه: ص 7.
(5) المصدر نفسه: ص 10.

فالنقطة هنا تدلّ على تبادل الحوارات والأدوار كما تدلّ على انتهاء الكلام في الدّور الأوّل وبداية حوار الطّرف الثاني وانتهائه مما تشكّل علاقة تواصلية بينهم.

كما ورد في قوله: «(ابتسامة مجروحة): وهل فيكم أحد ليس بشارد؟.. هل فيكم أحد لا يفكّر.. ولا تؤرّقه أسراره وهمومه .»[1] إذ تدل هذه النقطة على أنّ هناك حالات تشابه حالته كحالة الشاعر مثلا وهو ما فُقِدَ في هذه القضية كما يقر القول: «إنّ الّذي رب بعض أهل الحي ما ينزعج لبعض آخر.»[2] إذ توحي على الفوارق الطبقية والتميز بينها وإزعاج البعض الآخر، وهكذا يتوالى استعمال النقطة في كثير من المواقف وخاصة في تعداد الشّخصيات والفصل بينهما كما وردت في المشاهد ملاحقة لكل شخصيّة لتبين دورها وانفصالها عن الشّخصية الأخرى كـ: الملك.، الأمير.، الوزير. ... وهكذا دواليك.ليبين الترتيب المنطقي في توزيع الأدوار.

كما ترد النّقطة ملازمة لكل حوار الرّاوي لتبين الوصف الذي قدّمه بطريقة تساعد المتفرّج من معرفة الحدث الآتي، مما جعل الكاتب هذه النّقطة بمثابة الجماليات التي شحنها بشحنات انفعالية انفجرت بشكل تلقائي «إذ يدخل الوزير مسرعًا.»[3] إذ تدلّ هذه النقطة على انتهاء القول رغم أنّه غير مستقل عمّا سبقه وما سيلحقه ليوضّحه إذ يقول «يخرج الوزير وتخبوا الأصوات بعدها ويدخل ثانية.»[4] إذ تجسّد هذه النّقطة على أنّ هناك محاولات قد تعاود الكرّة مرّة أخرى وتعود للطلب من جديد فكانت هذه بمثابة نقطة بداية لا نهاية.

إذ تولّد النّقطة دلالة الوقف كما تعطي دلالات أخرى كما في القول: «إن ترد الأقدار بك خيرًا.. ترك الحق حقا رأي البصير أو رأ البصيرة.. وأنت قد رأيت بالثانية.. ..أيّها

---

[1] المصدر السابق: ص 11.
[2] المصدر نفسه: ص 20.
[3] المصدر نفسه: ص 29.
[4] المصدر نفسه: ص 32.

الملك.»[1] إذ تدل على حالة انقطاع في الكلام وانحباسه والتوقف عن الحديث لعدم القدرة وهو ما يدلّ عليه القول: «الملك يرتبك ويتمتم وعلامات الحيرة على وجهه.»[2]

فحالة الارتباك التي تراوده من الحين إلى الآخر ولم يجد لها تفسيرًا لذا كان وضع النّقطة جديرًا بحالته. حيث «يقوم الملك من مكانه/ عرشه، يمشي ويبدأ القصّ سقى مرافقة مطابقة لأحداث الرؤيا.»[3] مما جعلها الامتدادة الحقيقية لسرد الأحداث وفق منطقها التسلسلي كما في القول الّذي تغيّرت دلالته من حالة إلى حالة أخرى كالقول: «أنت أيّها الطّبيب.»[4] هنا تدلّ على حالة نداء قصد الاستجابة لذا كان يستوجب علامة الاستفهام بدل النّقطة، إذ يقول: «اسكت أيّها الأبله.»[5] إذ يبرز الضجر الّذي ينهي حديث الآخر وإصماته. فالنّقطة قد حملت دلالات عدّة وذلك لاختلاف تموضعها من موقع لآخر وكيفية شحنها كما في القول: «إنّها أصوات الفقراء.. والجيّاع والمساكين البسطاء والغرباء.»[6] إذ تدلّ هذه النقطة على عدم الجدوى من الحديث ومناقشة الأمر الّذي شغل بال الملك وترك الصّمت هو الحل الوحيد لجوابه.

## 2. الفاصلة (،):

كما هو معروف فإنّ الفاصلة من علامات الترقيم المهمة، والمستعملة بكثرة في النّصوص الأدبية عامة، فلا يخلو نص أدبي منها، وهي توضع من أجل الوقف عن الكلام ثمّ مواصلته «فهي تدلّ على الوقوف القليل في الجملة الواحدة»[7]، وقد وظّف المسرحي الفاصلة في الكثير من المواضع، من بينها نذكر «لا شيء أيّتها الملكة السّعيدة، لا شيء،..»[8] وهي تدلّ هنا على توقّف الملك عن الكلام ثمّ مواصلته وهذا دليل على إخفائه

---

(1) المصدر السابق: ص 34.
(2) المصدر نفسه: ص 35.
(3) المصدر نفسه: ص 39.
(4) المصدر نفسه: ص 45.
(5) المصدر نفسه: ص 50.
(6) المصدر نفسه: ص 50.
(7) محمّد الصّفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي (1950-2004م)،ط1، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، 2008، ص 25.
(8) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 3.

لبعض الحقائق الّتي تؤرّقه ولا يريد البوح بها، فما كان أمامه سوى الإنكار ممّا جعله يتوقّف عن التّحدث واستئنافه من جديد بتأكيده وتكراره لكلمة (لا شيء) ثم الوقوف مرّة أخرى، حتى لا ينكشف تفكيره وما به من ألم وحزن، دلّت الفاصلة أيضًا على تعداد الملكة لصفات الملك واحدة تلو الأخرى ممّا جعل المؤلف يضع الفاصلة بين كل كلمة وأخرى فهي تقول: "لم أسمع منك كلمات الخوف، والجوع، واليأس منذ زمن بعيد، عهدتك الشجاع، القويّ، المقدام،..."[1]

كما نجد في القول: "هيّا أخلدوا إلى النّوم، كي تستيقظوا باكرًا، فأعمال شاقّة..."[2] أمّا في هذه الحالة فالفاصلة وضعت بين أمرين حيث طلب الحارس من الخدم الذهاب إلى النّوم ليتوقّف بعد ذلك عن هذا الأمر ثمّ يخبرهم بالاستيقاظ مبكرًا، كما استحضر الكاتب الفاصلة من أجل تعداد مختلف المعاني "الحبّ، الحرّية، الإخاء، الحنين، ..."[3] ممّا جعله يستخدم الفاصلة من أجل التّوقف عند كل كلمة يقولها.

تعتبر الفاصلة من علامات الترقيم الأساسية في مختلف النّصوص الأدبية كما تضفى عليها سمة جمالية بارزة.

ونجد في القول: "– عبيدا كي يملك علينا خادم الحريم..."[4] أنها تدلّ على السّخرية وقد حصر هذه الجملة بالذات بين العارضتين من أجل الفصل بين الكلام وكذا الاستنكار والتهكم ممّا قاله الرّاعي. فالعارضة لعبت دورا هاما في جعل النّص ذا شعرية مميزة، وقد وضع الكاتب كلمة "– الشّواذ"[5] محصورة بين العارضة من أجل الشّرح والتفسير وتحديد المصطلح كأنّه يوضح له شيئا مبهما أو حقيقة غامضة. ودلّت أيضا على التبرير من أخذ

---

(1) المصدر السابق: ص 04.
(2) المصدر نفسه: ص 11.
(3) المصدر نفسه: ص 18.
(4) المصدر نفسه: ص 16.
(5) المصدر نفسه: ص 48.

موقف تجاه الشاعر وفق قوله «–وبمرارة–»[1] فهو لا يستطيع أن يتحمّل الشعور بالضيق من أقوال الشّاعر ومواقفه اتجاه الملك.

## سابعًا: شعرية نقطتا التوتر(..):

برزت شعرية نقطتا التوتر في المتن المسرحي بكثرة حيث تعد "نقطتا التوتر (..) وهي وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات... بدلا من الرّوابط النّحوية»[2] فنقطتا التوتر تكتب على سطر واحد وذلك لتحديد طريقة القراءة بسرعة دون أن يتأنى بسبب التوتر، كما أنّها تدل على ارتفاع حركة الصوت كسمة من سمات الأداء الشفهي، ولنقطتا التوتر عدة دلالات مختلفة فهي تختلف باختلاف موقعها في الجملة ومن هذه الدلالات نذكر قول الكاتب: ".. وتحرك من حين إلى آخر سواكن الرّوح.."[3] وهي دلالة هنا على مدى توتر الملك وقلقه على أمور المملكة، وقوله أيضا "فقط.. آآه.."[4] فهي تدل هنا على ألم الملك والضيق الّذي يعتمل صدره ولا يستطيع الخلاص منه، أمّا قوله "أي خلود تنشدين؟.."[5] فهنا نجد أنّ الدلالة تختلف فالنقطتان تدلان على الاستنكار والقنوط وعلى عدم انتظار الشيء الجميل ومن هنا يتبين لنا أن دلالة كلّ نقطة من النقط تختلف باختلاف موقعها في الكلمة. وهناك أيضا "آه.."[6] تدل هنا على تذكر شيء ولكن لا تريد البوح به، وهو عدم القدرة على تغيير ما قدره الله لهما وسعيها لتعويض فراغه بابنته الّتي تحاول أن تصنع منها وريثة شرعية قادرة على الحكم وتعويض هذا الوريث الّذي يؤرّق الملك، فلنقط التوتر أهمية كبيرة في تكوين جمالية النص المسرحي فالكاتب يترك المجال للقارئ للتأويل والبحث، وتعدد القراءات. ونجد كذلك في قوله: "..، ولا تملأ عرشًا، هبة

---

(1) المصدر السابق: ص 33.
(2) محمّد الصفراني: التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950 – 2004م)، ص 204.
(3) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 3.
(4) المصدر نفسه: ص 4.
(5) المصدر نفسه: ص 4.
(6) المصدر نفسه: ص 4.

وسلطانا..»[1] والتي تدلّ على تفاقم الوضع الّذي آلت إليه شؤون الملك واستمرار قلق الملك وبثّ شكواه لزوجته التي تقاسم همومه وأحزانه وتسعى لتهدئة وضعه دائمًا.

«.. آت.. ولو بعد حين.. أنّ المنايا لا تطيش سهامها»[2] وهنا تدلّ نقاط التوتر على حالة الملك المتقلبة من حالة القوة إلى حالة الضّعف والْفناء وآتية لا محالة منها وأنّه المصير المحتّم لكلّ إنسان قويّ كان أم ضعيفا ولا مجال للخلود فيها، كما أنّنا نجد أيضًا دلالة أخرى في قول الأميرة: «أمّاه.. كما تعلمين فإن العلم نور»[3] وهي نفي رأي الأمّ والتبرير لمواصلة طلبها للعلم باعتباره النّور الّذي يشعّ منه الحقّ.

كما أنّ هناك أيضًا عدّة دلالات مختلفة في المشهد الثّاني فهناك نجد مثلا «وهل فيكم أحد لا يفكّر..»[4] دلالة على الألم والاستنكار، فنقاط التّوتر لديها دور مهم في بناء جمالية النص المسرحي، فالكاتب أدخل هذه التشاكلات إلى النّص من أجل إضفاء صفة جمالية على هذا العمل، كما أنّه هناك أيضًا «كفاكم قهقهة.. ورفعًا للأصوات..»[5] ونجد أنّها تدلّ على التّحذير والتّنبيه، بالإضافة إلى دلالة التردّد والحيرة حول القادم الجديد، أي المخبر فهو لم يعلن عن اسمه أو عمله ما جعل الراعي يشك في أمره كما في قوله: « صمته يحيرني كثيرًا.. وأخشى أنّه.. أنّه.. أنّه»[6]

«لنا رب يحمينا..»[7] وهنا تدل على التّسليم بأمر الله والوثوق فيه برغم إحساسهم بالظلم الّذي يتلقونه من الملك وقهره إلّا أنهم يضعون ثقتهم فيه رب يحميه وينجيه، وتتجلى نقط التوتر في قول الكاتب «وذاك الّذي نريد.. وذاك الّذي نريد..»[8] في ارتفاع حدة توتر المؤلف والّتي تدلّ على التّأكيد والحزم بالرغم من الاضطراب الّذي يعيشه الكاتب على لسان الشّخصية، فبالرغم من هذه الحالة التي تتلبسه إلّا أنّه متأكد مما يقوله وبكل حزم، كما تدل

---

(1) المصدر السابق: ص 4.
(2) المصدر نفسه: ص 5.
(3) المصدر نفسه: ص 6.
(4) المصدر نفسه: ص 11.
(5) المصدر نفسه: ص 13.
(6) المصدر نفسه: ص 14.
(7) المصدر نفسه: ص 15.
(8) المصدر نفسه: ص 18.

أيضًا نقط التوتر في القول: "الشّعراء لا يرحلون.."[1] والملاحظ إنّها جاءت بعد الكلام مباشرة وكأنّه لا يستطيع إكمال ما يريد قوله فهو يرى بأن الشعراء لا يرحلون وذلك مجرّد تعبير فهو لا يقصد الشّاعر كانسان بل يقصد ما يخلّفه من كتابات وشعر فهو إن رحل فإنّه يترك ما يُذَكِّرُهُ به، فالمؤلف يريد من القارئ أن يلاحظ أو يدرك سبب توتره عن طريق ترك المجال له لمعرفة الدافع وراء توتره هذا. والملاحظ أنّ الكاتب في هذا النّص المسرحي قد أكثر استعمال نقط التوتر. ونجد في هذا القول: "إنّ لسان الشّاعر قد جنى عليه.. أجل.. جنى عليه.."[2]، أن الشخصية انتقلت من الحديث عن الذّات إلى الآخر فأصبح يفكّر في الشاعر الّذي لقي حتفه بسبب شعره وكأنّه يقرر حقيقة لا مهرب منها فهذا الملهم قد أدى بنفسه إلى الهلاك من أجل ما يلقيه من أشعار يتغنى بها الجميع.

"وقد ابتكرت نقطتا التوتر... ووظفت في إطار التلقي البصري لحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب من خلال دلالتها البصرية..."[3]

فنقطتا التوتر تضفي جمالية على النص المكتوب، كما أنّها تترك الفرصة للقارئ أو المتلقي في وضع بصمته والمشاركة في العمل الفني وإبداء الرّأي.

ونجد دلالة هاتين النقطتين في القول: "عمت صباحًا أيّها الملك المعظّم.."[4] هي الاحترام والتقدير ومحاولة إرضاء الملك والخضوع له وكسب رضاه، أمّا في قول الملك: "أيّها الوزير.. لا تبرح مكانك"[5] فهي تدلّ على الأمر والحضور الطّاغي للملك الّذي لا يترك أي مجال للآخر فهو الآمر، وعلى المأمور التنفيذ والإجابة بدون نقاشٍ، فمن هذين القولين نجد أنّهما تحملان دلالتان مختلفتان ومتضادتان، ولكن رغم القوة والسلطة التي يملكها الملك إلّا انّه بدا متوترا ومضطربًا، حتى أنّه لم يستطع البوح بما يشغل باله للوزير وبدا حائرًا وقلقًا كما

(1) المصدر السابق: ص 19.
(2) المصدر نفسه: ص 23.
(3) محمّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص 204.
(4) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 29.
(5) المصدر نفسه: ص 29.

جاء في القول: «أيّها الوزير.. إني.. إني»[1]. وتظهر لنا دلالة أخرى من خلال: «خيرًا.. جلالة الملك.. رؤيا الملوك خير دائمًا»[2] وهي التفاؤل ومحاولة بث الطمأنينة إلى نفس الملك حتى لا يشعر بالقلق والارتباك بالرغم من تعجّبه من الرؤيا التي قصّها الملك على مسامعه وهذا ما جعل الكاتب يتوقّف عند كلّ كلمة يقولها، فنقط التّوتر تخلق جوا من الشّعرية على النّص المسرحي فهي تجمع بين النّص المكتوب والنّص الشفهي فتنتج علاقة جمالية بينهما، وقد تدلّ نقطتا التوتر على بتر وقطع الكلام مع الخوف من التفوه بشيء لا يعجب الملك وهذا في القول: «هل يسمع جلالة الملك بـ..»[3]. كما نجد أنّها تدلّ على محاولة التبرير والتعليل لما يحدث بالخارج وتبسيط الأمر خوفا من غضب الملك وهذا في القول: «إنّها.. إنّها.. أصوات بعض الجيّاع.. فقط»[4] وهذا ما جعل الأمر غير مهم لأنّهم لا يهتمون لأمر الفقراء والجيّاع.

## 1. نقطتا التفسير (:):

وهي ما تعرف كذلك بالنقطتين الرأسيتين أو ما يعرف كذلك بالتفسير، حيث يلجأ إليه الكاتب لتوضيح الكلام كما يستعملها لبيان موضع القول وقد وردت في المدونة بكثرة وذلك نظرًا لطبيعتها الديناميكية التي لا تعرف الثبات بل التجدد والتغير وتبادل الحوارات وهي الفن المسرحي باعتباره لا يكون بصوت واحد وإنّما بتعدد الأصوات. إذ تعد تقنية لصيقة بالحوار الأساسي وتبادل الأدوار مما يستدعي فصله عن بعض وتبيين مقولة القول وكذا الترتب للأحداث وتسلسلها أي «فصل جملة كاملة عن جملة توضيحية أو شبه جملة تالية لها أي لتوضيح تسلسل في التفكير بين جملتين كاملتين»[5]

---

[1] المصدر السابق: ص 29.
[2] المصدر نفسه: ص 30.
[3] المصدر نفسه: ص 31.
[4] المصدر نفسه: ص 31.
[5] أحمد عبد المنعم حسين: أصول البحث العلمي "المنهج العلمي وأساليبه كتابه البحوث والرسائل العلمية"،ج1، ط1، منشورات المكتبة الأكاديمية، 1996، ص 139.

فقد استعملها الكاتب بكثرة مما يستدعي إبرازه في كثير من الأحيان في جملة القول دلت على الحوارات المختلفة لتدل على المسافة الجمالية والفاصلة التي يخلقها القارئ لتذوق هذا المتن من خلال قول الشّخصيات التي تمهد بالفصل بين كلام وآخر وإيهام القارئ عن المعنى المخفي تحت شفرات لغوية حاملة لدلالات جمالية فنية، مما يضمن نصه عدم الظهور إلّا وراء حجاب مستور، وقد كانت نقطتا التفسير في هذا المتن دالة على جملة القول وتبادل الحوارات والأدوار كما في القول:

«الملكة: ما الّذي يشغل بالك أيّها الملك المعظّم؟

الملك: لا شيء أيّتها الملكة السعيدة.»[1]

هنا تدلّ على أنّ هناك قول الملكة في طرح سؤال وبالتالي تنتظر من الملك إجابة مما يستدعي الفصل بينهما بنقطتا التفسير.

## 2. علامة الاستفهام (؟):

تعتبر علامة الاستفهام من علامات الترقيم المهمة وخاصة العصر الحديث لما تحمله من دلالات مهمّة، وقد تقترن علامة الاستفهام بعلامة التعجّب في الكثير من المواقف الأدبية مما يزيد في تصوير وظيفتها الجمالية التي تبرز دورها الفعّال، وعلامة الاستفهام تحتوي على عدة دلالات مهمة في النّص المسرحي الذي بين أيدينا وقد جاء في القول: «ما الّذي يشغل بالك أيّها الملك العظيم؟»[2] فهذا الاستفهام حقيقي والغرض منه السؤال عن الحال وهو ناتج عن الاهتمام ومحاولة معرفة الجواب، ونجد أيضًا استفهام غير حقيقي والغرض منه ليس السؤال وهو غير حقيقي كما جاء في القول: «وجاء في الحكام من كل صوب وحدب مكرهين وطائعين خشعا، منكسرين؟ أفإن مت أو رحلت بقيت المملكة هباء تذروه أهواء الأعداء والمتربصين؟ !!!»[3] فعلامة الاستفهام هنا تدلّ على الحالة التي آل إليها الملك كما أنّه جاء مقترن بعلامة التعجب وهذا ما يضفي على النّص صبغة جمالية

(1) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 3.
(2) المصدر نفسه: ص 3.
(3) المصدر نفسه: ص 5.

فالكاتب جمع بين هاتين العلامتين واللتان تعبّران عن سوء حالة الملك. وقد "تستخدم علامة الاستفهام في الحالات التالية

- في نهاية سؤال مباشر...
- للدلالة على حقيقة غير مؤكدة أو مشكوك فيها.
- توضع علامة الاستفهام داخل علامتي الاقتباس النهائيتين إن كانت تشكل من المادة المقتبسة، وتوضع خارجها إن لم تشكل جزء من المادة المقتبسة»[1]

فلعلامة الاستفهام دلالات مختلفة كما جاء في القول: "وهل فيكم أحد ليس بشارد؟»[2] فهي تدلّ على الاستنكار كأنّه يبحث عن إجابة هو يعلمها جيّدًا فهو هنا ليس بغرض السؤال.

وقد نجد أيضا أنّ علامة الاستفهام قد تأتي على شكل نداء مثل: "أيّها الفلاح؟»[3] فالغرض منها هنا هو المناداة، وقد يدلّ الاستفهام أيضا على محاولة إبراز الفوارق بين الملك والعبيد حيث يكون استفهاما حقيقيا ويؤدي الاستنكار مثل: "لا يمكننا أن نكون جميعا ملوكا.. فلماذا لم نخلق جميعًا عبيدًا؟»[4] والحقيقة هنا غير مؤكدة ومشكوك فيها لأن المجتمع ببساطة مخلوق من عدّة طبقات وهو هنا يحاول ان يلغي هذه الحقيقة، والملاحظ أنّ الاستفهام غالبا ما يكون عند محاولة معرفة الإجابة والبحث عنها عن طريق التساؤل لفك الغموض والإبهام مثل "أتعني أنّ الملك يغضبه ما يقول الشّاعر؟»[5] فهذا الاستفهام هنا حقيقي وهو يدل على عدم المعرفة ومحاولة كشفها والحصول على إجابة تغذي فضوله، فجاء في القول: ".. ما ترى أني فاعل أيّها الحكيم؟»[6] في هذه الحالة تدلّ علامة الاستفهام على الاستهزاء بالحالة التي وصل إليها الملك وبات يشك في أقوال غيره وعدم اقتناعه بها.

---

(1) أحمد عبد المنعم حسين، أصول البحث العلمي، ص 164.
(2) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 11.
(3) المصدر نفسه: ص 14.
(4) المصدر نفسه: ص 15.
(5) المصدر نفسه: ص 24.
(6) المصدر نفسه: ص 35.

كما يدلّ الاستفهام على طلب الإذن أو السّماح بقيام شيء ما وهذا ما ينطبق على القول التالي: «لقد جمعناهم كلّهم بأمرك.. وهل تسمح لهم بالدّخول؟»[1] وهو استفهام حقيقي وانتظار صاحبة إجابة من أجل التنفيذ، فمن هنا نجد أنّ هناك نوعين من الاستفهام حقيقي وغير حقيقي ويختلف الغرض باختلاف نوع التساؤل الّذي يطرحه، فيكون الغرض من هذا الأخير (غير الحقيقي) مثلا التأكيد ولا ينتظر منه إجابة كما جاء في القول: «حين نهين معلّمنا الأكبر.. فإنّنا قد فقأنا أعين حادينا.. فلا نعرف أين يكون المستقر أيّها الملك؟»[2] وقد يكون الاستهزاء مثل: «ومتى ترضى عنك الأرض؟»[3] أمّا في القول: « ماذا ترى؟»[4] فهو استفهام حقيقي وغرضه طلب الإجابة، وفي العبارة التالية «وهل السّاكت عن التأويل شيطان جميل؟»[5] استفهام غير حقيقي وغرضه الاستهزاء والسخرية.

والملاحظ عن الاستفهام في هذا النّص المسرحي أن الكاتب قد وظّف الاستفهام غير الحقيقي والّذي الغرض منه السّخرية بكثرة وهذا ما يدلّ على عدم رضا الكاتب عمّا يجري بين الطبقة الحاكمة والطبقة المثقفة.

## 3. علامة التعجب (الانفعال !):

علامة التعجب (الانفعال) من علامات الترقيم المهمة ولديها دور مهم في بناء جمالية النّص، «وهي تدلّ على التعجب والحيرة والقسم والنّداء والتحذير ونحو ذلك وتسمى خطأ علامة تعجب أو نقطة تعجّب لانّ التعجّب ليس إلّا تعبيرًا عن حالة انفعالية واحدة من حالات التأثر والانفعال»[6] وظهرت جليا هذه العلامة في النّص المسرحي بين الجنّة والجنون ونجدها في مواضع كثيرة من بينها نذكر القول: «آه.. الآن أدركت سرّ تيهك وحزنك أيّها

---

[1] المصدر السابق: ص 36.
[2] المصدر نفسه: ص 39.
[3] المصدر نفسه: ص 41.
[4] المصدر نفسه: ص 43.
[5] المصدر نفسه: ص 43.
[6] محمّد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص 211.

الملك !!»[1] وهي تدلّ هنا عن حالة المعرفة المؤكدة مما جعلها تتخطى دلالتها المعتادة بالتعجب إلى دلالة توكيد، كما أنّنا نجد أنّ علامة التعجب غالبا ما تقترن بعلامة الاستفهام مثل «أفإن مت أو رحلت بقيت الملكة هباء تذروه أهواء الأعداء المتربصين؟ !!»[2] فهي تؤكد حرص الملك ودهشته ومحاولة إيجاد وريث يحمل همّ المملكة من بعده فهذا الأمر يؤرّقه مما جعل علامة التعجب تدلّ على الحيرة، وقد جاء في قول الملك: «لألف عام قادمة !! لألف عام قادمة ؟!! أما زلت طفلا صغيرًا حتى أمني النّفس بهذه الاحلام البعيدة والأوهام الجميلة؟!!»[3] والّتي تدل على حالة القنوط واليأس والحسرة والألم الّذي يعتلي صدر الملك وما آلت إليه حالته النفسية والجسدية، كما أنّ لعلامة التعجب دلالة أخرى وهي محاولة تزييف الحقيقة والتهكم حول «إنّهم يقولون ما لا يفعلون !؟»[4] وهي نوع من التحذير من المثقفين لأنّهم في نظر الملك دائما ليسوا أهلا للثقة، كما أنّ الوضع قد تفاقم كثيرًا وبات يهدّد الملك كون ابنته من التّابعين لهؤلاء المثقّفين والأدباء فأصبح الوضع خطيرًا ولا يستطيع التحكم فيه وهذا ما قاله الملك: «لماذا تتمتمين؟!!»[5]

كما دلت علامة التعجب في القول: «ألست تبيت على الطوى وتظله.. ويناله غيرك لبنها وصوفها ولحمها وشحمها؟!!»[6] على حالة الاستنكار الّذي آل إليه الخدم فهم يعيشون في جو من الحسرة والألم فبالرغم من تفانيهم في عملهم إلّا أنهم لا يملكون شيئا مما جعل الحيرة تنهشهم، وتحطمهم ولا يستطيعون سوى الرضوخ وعدم الاعتراض، أمّا في قول المخبر: «أيّ وحي هذا الّذي يجري على ألسنتكم أيّها الأنبياء.. الأصدقاء؟!!»[7] فهي تدلّ على السخرية والاستهزاء من الخدم بالإضافة إلى الألم، وتدلّ علامة التعجب على الدّهشة

(1) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 4.
(2) المصدر نفسه: ص 5.
(3) المصدر نفسه: ص 5.
(4) المصدر نفسه: ص 6.
(5) المصدر نفسه: ص 7.
(6) المصدر نفسه: ص 15.
(7) المصدر نفسه: ص 18.

والتعجّب فتكون دلالتها الحقيقية مثل: «الإعدام!!»[1] فعند سماع خبر إعدام الشاعر اعتلت الحيرة والدّهشة فهو في نظرهم المثل الأعلى والقدوة الّذي يحتدى به، والإعدام هو إجحاف في حقّه، ولعلامة التعجب دلالات متعدّدة وذلك حسب موقعها في الجملة ولكن في الأغلب يكون غرضها الرئيسي هو التعجب والحيرة كما يكون الغرض منها هو التوبيخ والغضب مثل «اللعنة علينا جميعًا !!»[2].

فعلامة التعجب ما هي إلّا تعبير عن حالة من الحالات الانفعالية التي يوظفها الكاتب في موضع ما، وذلك ناتج عن عدم قدرته على التعبير باللغة، فيجعل بدلها علامة الانفعال كما أنّه يضفي على نصه سمة جمالية ليترك للقارئ تفسير ذلك الانفعال وتبيان سببه فأحيانًا اللغة لا تؤدي الوظيفة اللازمة فيلجأ الكاتب إلى بديل عنها وهي هذه العلامات.

## 4. علامة الاقتباس أو التنصيص:

تعد علامة الاقتباس من العلامات التي حظي بها هذا النّص المسرحي حيث توزعت دلالاتها وتعددت استعمالاتها والتي غالبا ما تتم نقل الكلام والحفاظ عليه نظرا للأمانة العلمية، وأنه كلام مقتبس لذا يتم وضع المزدوجتين ("") لتبيان كلام غيره وكذا فصله عن كلامه.

فعلامتا التنصيص أو الاقتباس من بين علامات الترقيم التي بيّنت ذلك الكلام المنقول بدقة كما في قوله: «"اللعنة عليكم جميعا"»[3] فهنا دلت علامتا التنصيص على أنّ هذا الكلام مقتبس وبالتالي نجد الكاتب وظفه بحذر وحافظ على خصوصيته وبالتالي أعطى جمالية فكرية مثلت الأنا والآخر وكذا الإيحاء بالمعنى المراد الّذي يبطّنه وراء اقتباسه.

---

[1] المصدر السابق: ص 23.
[2] المصدر نفسه: ص 26.
[3] المصدر نفسه: ص 8.

فكانت سمة جمالية شكلها بصريا، من خلال الدفع بمضمونها أو الإيحاء به حتى يكتمل المعنى كما في القول: "تغيرت كثيرًا " " باستهزاء"[1]، فالاقتباس هنا لازمه صمت للتأكيد على بلاغتها وأهميتها فتكون "في أوّل الجملة الاعتراضية وآخرها ولفصل الكلام بين المتحاورين عند الاستغناء عن ذكر اسميهما أو الإشارة إليهما"[2]. فقد اختلفت مدلولاتها من موضع إلى آخر حيث نجد الكاتب يقول: "وما أسماء ".. .." إلّا أقنعه ألبسن إياها"[3] فعلامتا التنصيص اتخذت الكثير من الدلالات لتعبر عمّا عجزت اللغة التعبير عنه وبالتالي برزت في هذه العلامات كما في القول: ""بشراك أيّها الملك.. بشراك....."[4] فعلامتا التنصيص تحمل أوجه عديدة ومدلولات لجأ إليها الكاتب لتدعيم نصه وإرساء قواعد ساهمت في إثرائه وصبغه بصبغة جمالية وفنية أرقت كل ما حاول التوصل إليه من خلال نسج هذا النص المسرحي.

## ثامنًا: شعرية علامات الحصر:

جسّدت علامات الحصر أهمية كبيرة في تشكيل شعرية المتن المسرحي والتي لعبت دورا بارزًا في إضفاء دلالات شكّلت لنا الرّؤية الأوليّة في استلهام المعنى المراد، وهي متعددة بتعدد استعمالاتها واختلاف مواقعها وتنوّع مدلولاتها وهي كالتالي:

### 1. القوسان (الهلالان):

للقوسان أهمية كبيرة في النص الأدبي حيث يستطيع القارئ من خلالهما تمييز الكلام ويستخدم لعدّة أغراض ومعان، وهي تضفي على النص جمالية، حيث "تستعمل لحصر جزء من النص"[5] وهي من علامات الحصر، ومن أمثلة الهلالان نذكر: "(الملك يفكّر بعمق..

---

(1) المصدر السابق: ص 13.
(2) عمر أوكان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص 121.
(3) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 15.
(4) المصدر نفسه: ص 49.
(5) ينظر، محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص 217.

غير هادئ على عرشه، والملكة عن يمينه تحدّق بدهشة)»[1] هذا القول يدلّ على مدى حيرة الملك ودهشته، والتفكير حدّ الشّرود في أمور تؤرّقه، حتى بات منعزلا تماما عمّا يحيط به، ومن خلال هذين الهلالين نجد أنّ هناك علاقة خفية بين الرّاوي والشّخصية، كما أنّه قد يكون الهلالان من أجل «التمييز بين الصوتين المتجاورين»[2]، وهذا ما يجعلها ذات سمة بارزة في النّص المسرحي بين الجنّة والجنون، وقد جاء في القول: «(بعد صمت وتنهّد عميق)»[3] فهي تدلّ على عدم قدرة الملك عن التعبير عمّا يجيش داخل صدره للملكة التي بادرته بالسؤال والاهتمام عمّا بدَرَ في ذهنه وما يؤرّقه إلّا أنّه قابلها بالصمت والتنهد، وهي تعتبر إجابة كافية لأنّه في بعض الأحيان يكون السكوت أبلغ من الكلام وهذا ما لجأ إليه الملك.

وجاء في القول «(صمتا معًا.. مطرقين رأسيهما..)»[4] فمن خلال هذا الفعل تدل على الحزن، فهما لا يملكان جوابا لأسئلتهما أو حق الاعتراض على ما قدّره الله لهما فلا يملكان الرضا بقدر الله والألم الّذي يعتلي صدريهما لأنّهما لم ينجبا من يحمل اسميهما ويرث المملكة وعرشها. أما في العبارة «(تدخل الأميرة.. فيعودان إلى عرشيهما)»[5] تدلّ هنا على الحضور الطّاغي للأميرة وثقتها، أمّا بالنسبة لوالديها فقد عادا على مكانيهما منهيين الحوار.

أما في هذه العبارة «(تنصرف الأميرة ويقوم الملك مرّة أخرى من مكانه)»[6] فإن الرّاوي هو من تحكّم في الشّخصية حيث جعل الأميرة تنصرف وتغادر البلاد دون التفوه بكلمة كما يدلّ على غضبها من قرار والدها.

---

(1) علاوة كوسة: بين الجنة والجنون،ص 3.
(2) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص 222.
(3) علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 3.
(4) المصدر نفسه: ص 4.
(5) المصدر نفسه: ص 4.
(6) المصدر نفسه: ص 7.

"نكتب بين قوسين الملاحظات والتفسيرات التي لا تعد جزء من الجملة ذاتها ولكنّها تكون ضرورية لتفهّم الموضوع أو لربطه في ذهن القارئ بجوانب أخرى له..."[1]، كما في القول: "(مغادرا البلاط)"[2] فهذا الفعل يدلّ على عدم تحمل الملك وضيقه ذرعا بما يحدث، كما جاء في "(هارعين إلى أماكنهم)"[3] فهي تدل على الخوف والهلع وتلبية الأمر بدون نقاش تجنبا لأي غضب سيحدث، ونجد أنّ هذين القوسين يدلان على صفة التهكم من خلال القول "(ساخرًا)"[4] فالكاتب هنا ربط بين فعل السخرية وشخصية البناء.

فالهلالان (القوسان) من علامات الحصر حيث يقوم الكاتب بتوظيفهما في عمله الفني وهي من سمات البياض والصمت وتضفي على النص جمالية وشعرية على هذا العمل.

## 2. العارضتان (– –):

تعتبر العارضة من علامات الحصر، حيث يوظفها الكاتب في العديد من المواقف النّصية " وهناك من يطلق عليها شرطة، وتستعمل لأغراض كثيرة أهمها في أوّل الجملة الاعتراضية وآخرها، ولفصل الكلام بين المتجاورين عند الاستغناء عن ذكر اسميهما أو الإشارة إليهما بـ قال أو أجاب، أو ردّ، ولفصل الأرقام أو الحروف الترتيبية عن العناوين ولحصر أرقام الصفحات وتركيب المصطلحات"[5]. فالعارضة لها أهمية كبيرة في إضفاء الجمالية على النص بالرغم من دلالتها المحصورة في المواضع المذكورة سابقًا، ولها وقع خاص في نفسية القارئ، وللعارضة أنواع غير تلك التي نعرفها والّتي يرمز إليها بـ (– –) فهناك أيضًا العارضة المائلة وتتمثل في الشّكل (//) أمّا في الحديث عن دلالتها فهي تختلف تمامًا عن تلك التي ذكرناها آنفًا فتكمن في "التوحد والتوقف"[6]، وهذا النوع من العارضة

(1) أحمد عبد المنعم حسين: أصول البحث العلمي "المنهج العلمي وأساليب كتابة البحوث والرسائل العلمية"، ص 159.
(2) علاوة كوسة: بين الجنة والجنون، ص 9.
(3) المصدر نفسه: ص 11.
(4) المصدر نفسه: ص 16.
(5) محمّد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي (1950-2004م)، ص 217.
(6) المرجع نفسه: ص 219.

يوجد بنسبة قليلة في النصوص الأدبية عامة وفي النّص المسرحي بين الجنّة والجنون خاصة، فالكاتب وظّفها مرّة واحدة تقريبا في قوله: "يقوم الملك من مكانه/ عرشه"[1] وهي تدلّ هنا على التوقف وهو القيام بفعل واحد فقط والوقوف عنده، كما تدلّ على توحد المكان، حيث جعل المكان والعرش واحد أي ذاك الّذي يخصّ الملك فعرشه هو مكانه المخصص. هذا بالنسبة للعارضة المائلة، أمّا عند الحديث عن العارضة أو الشرطة فنجد أن مواضعها متعددة في النص المسرحي الّذي بين أيدينا فقد وردت في "–أطال الله عمرك–"[2] ونجد أيضا أنها قامت بحصر الدعاء الّذي وجه للملك، كأن الملكة تخصه بهذا الدعاء وحده وتتمنى له طول العمر.

[1] علاوة كوسة: بين الجنّة والجنون، ص 39.
[2] المصدر نفسه: ص 4.

# خاتمة

## خاتمة:

وصفوة القول، وبعد الدّراسة التطبيقية للنّص المدروس تبين لنا أن الكاتب علاوة كوسة ينهل من نبع اللغة الفياض وهذا ما ساعده لإخراج نص متكامل.

- اعتبرت الشعرية من المفاهيم التي لا زالت تطرح العديد من التساؤلات التي تبحث في مفهومها ومحاولة ضبط مفهوم له.
- ارتبطت الشعرية في الكثير من الأحيان بالمفاهيم الجمالية التي تنشأ داخل متن أدبي ما.
- شعرية الصمت من بين الجماليات التي أحدثت ضجة في الوسط الأدبي خاصة في الفن المسرحي.
- يعد الصمت ظاهرة فنية جمالية في النّص المسرحي الحديث والمعاصر، فأصبح الكاتب يوظفه ليكسب النص شعرية خاصة، ممّا يجعل القارئ يتذوق هذا العمل الفني ويوغل في ثناياه الإبداعية، ومحاولة سبر أغوار الكاتب.
- إن المسرح من أكثر الفنون اتصالا مع الإنسان لما يحتويه من مضامين اجتماعية وثقافية ونقدية خادمة للمجتمع وناقدة له في الآن ذاته.
- ظهرت المسرحية في الجزائر متأخرة بالنسبة للوطن العربي بسبب مختلف الظروف التي عاشتها الجزائر وخاصة إبّان الاستعمار.
- كانت بداية نشأة المسرحية غير مكتملة من الناحية الفنية، بسبب نقص خبرة مؤلفيها، كما كانت بدايتها باللغة العربية الفصحى ممّا جعل انتشارها ضئيلا، ثم انتقلت بعد ذلك إلى اللهجة العامية حيث أنها سجلت نشاطًا كبيرًا وانتشارًا واسعًا في أوساط المجتمع الجزائري.
- نظرا لتداخل الأجناس الأدبية في العصر الحديث والمعاصر، أصبح للمبدع الحرية الكاملة في الخلط بين التقنيات المختلفة والخاصة بكل جنس ويُقَوْلبها في نص آخـر، ممّا يشكّل للعمل المنتج فنية وشعرية خاصة.

- كما شكّل الصمت الهاجس الوحيد الّذي أصبح يتقفى وراءه الأديب بقصد منه أو بغير قصد حتى يشكل جمالية داخلية لا تنسى إلّا للقارئ النموذجي كما يقول الغدامي.
- ارتبطت شعرية الصمت في المتن المسرحي المكتوب والّذي تجلى في علامات استعملت في الكثير من علامات الترقيم والحصر وكذا بلاغة المحو أو ما يعرف بالحذف.

# قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.

## المصادر والمراجع:

### I. المصادر:

- علاوة كوسة: مسرحية بين الجنة والجنون، ط 1، منشورات دائرة الشارقة للثقافة والإعلام، الإمارات، 2014.

### II. المراجع:

#### 1. المراجع بالعربية:

- ابن رشيق القيرواني: العمدة، تح: محي الدين عبد الحميد، ج 1، دار الجميل، بيروت، 1972.
- ابن سلام الجمحي: طبقات مخول الشعراء، تح: محمد محمود شاكر، ج 1، د ط، مطبعة المدني، مصر، د ت.
- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي 1500 – 1830، ج 2، ط 1، دار الغريب الإسلامي 1998.
- إحسان عباس: فن الشعر، ط1، دار صادر، دار الشروق، عمان، بيروت، 1996.
- إحسان عباس: فن الشعر، ط1، دار صادر، دار الشروق، عمان، بيروت، 1996.
- أحمد توفيق المدني: كتّاب الجزائر، المطبعة العربية، د ط، د ت.
- أحمد عبد المنعم حسين: أصول البحث العلمي "المنهج العلمي وأساليبه كتابه البحوث والرسائل العلمية"،ج1، ط1، منشورات المكتبة الأكاديمية، 1996.
- أحمد علي الهمداني: مسرحيات تشيخوف، ط 1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2006.
- أدونيس: كلام البدايات، ط 1، دار الأدب، بيروت، 1989.
- بنو هاشم عمري: التجريب في الرواية المغاربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية)، د ط، دار الآمان، الرباط، دت.

- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، د ط، رابطة إبداع الثقافة الجزائر، د ت.
- حسن البناعز الدين: الشعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم)، ط1، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، 2003.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990.
- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994.
- سافرة ناجي: الصمت في الأدب المسرحي المعاصر اللامعقول أنموذجا، ط 1، دار الينابيع، سوريا، 2011.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمد محمود شاكر، ط 5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004.
- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1930 – 1974، المؤسسة الوطنية للكتاب.
- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ط 6، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، 2006.
- عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931 – 1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
- عدنان بن ذريل: فن كتابة المسرحية، ط 1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996.
- علاوة كوسة: أوراق نقدية في الأدب الجزائري (شعرا– قصة– مسرحا)، جمعية النبراس الثقافي لبلدية سطيف.
- علي الرّاعي: المسرح في الوطن العربي، ط 2، أغسطس 1999.

- عمر أوكان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشّرق، ط1، طرابلس، 2002
- كمال أبو ديب: في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، د ت.
- محمّد الصّفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي (1950-2004م)،ط1، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، 2008.
- محمد تونس صالح: فضاء التشكيل الشعري (إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة)، ط 1، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، 2013.
- محمد درابشة: مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2010.
- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيفا الاتصال الأدبي، مطبعة الهيئة العامة للكتاب، دار الكتب، 1998.
- مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، د ط، اتحاد الكتاب العرب، 1999.
- نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر "مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني"، دراسة تطبيقية، ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2012.
- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط 1، 2006.
- هشام بومعزة ورميل فيصل: مقاربة النص الأدبي، د ط، دار الضياء للنشر والتوزيع، 2008.
- وليد إخلاصي: لوحة المسرح النّاقصة (أبحاث ومقالات في المسرح)، ط 1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997.

## 2. المراجع المترجمة:

- أرسطو: فن الشعر، د ط، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د ت.

- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مراجعة ميشال زكريا، ط1، المنظمة العربية للترجمة بيروت، 2008.

## III. المعاجم:

- ابن منظور: لسان العرب، ج4، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، د ط، دار المعارف، القاهرة، د ت.
- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة تح: عبد السلام محمد هارون، ج3، طبع بإذن خاص من رئيس المجمع العلمي العربي الإسلامي محمد الداية وحقوق الطبع محفوظة له، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 390.
- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة.
- أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: دكتور مهدي المخزومي وإبراهيم السانرائي، ج 7، د ط، 100.
- أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، ج 2، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003.
- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط 1، ناشرون مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 2006.

## IV. المجلّات:

- عباس محمد رضا: مصطلح الصمت، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد 24، جانفي، 2015.

## V. المقالات:

- حسن شوندي وآرادة كريم: مقالة: رؤية إلى العناصر الرّوائية، سنة ثالثة، عدد 10.
- محمّد سراج الدين: مقالة: فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، المجلد الثالث، ديسمبر 2006.

## VI. الرسائل الجامعية:

- عبد الحميد ختالة: النص والعرض والتلقي، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة باتنة، 2015- 2016.
- عبد الرحمان بن عمر: لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012 – 2013.

## VII. المواقع الالكترونية:

- رياض وطار: حوار مع علاوة كوسة في دنيا الوطن "في المشهد الأدبي الجزائري" أسماء لا تنطق، نشر في 2 أفريل 2014.
- www.alwatanvoice.com
- تصريح لكل من علاوة كوسة والفنان لطفي بن سبع على موقع التواصل الاجتماعي فايسبوك.

# ملحق

# ملحق:

## 1. علاوة كوسة: سيرة وبيبليوغرافيا

### أ. السيرة الذاتية:

كاتب وأكاديمي جزائري من مواليد سطيف من عام 1976، باحث متخصص في الأدب الجزائري، يشتغل على موضوعات وقضايا أدبية كثيرة تخرج عن دائرة التخصص صدرت له أكثر من سبعة أعمال في الرّواية والقصّة القصيرة والقصيرة جدا والشعر والنّقد وفي المسرح أيضا، وفي كل هذا يصرح بأنّها تجارب كاتب وباحث شاب في بداية المشوار [1]

## 2. مؤلفاته:

- ارتعاش المرايا – شعر – 2009.
- بلقيس – رواية – 2011.
- هي دالبحر – قصص قصيرة جدًا – 2012.
- أين غاب القمر ؟ – قصص – 2012.
- بين الجنة والجنون – مسرحية – 2014.
- ريح يوسف – رواية.[2]

[1] رياض وطار: حوار مع علاوة كوسة في دنيا الوطن: في المشهد الأدبي الجزائري أسماء لا تنطلق، نشر في 2 أفريل 2014 في الموقع الإلكتروني www.alwatanVoice.com

[2] علاوة كوسة: أوراق نقدية في الأدب الجزائري (شعرا – قصة - مسرحًا)، جمعية النبراس الثقافي لبلدية سطيف (الغلاف).

# فهرس الموضوعات

# فهرس الموضوعات

المحتوى الصفحة


**مقـــدمـــــة** .....أ – ج

## مدخل: الجهـــاز المفاهيمي والمصطلحاتي

**المبحث الأوّل: مفهوم الشعرية** ..... 7

لغـــــــة ..... 7

اصطلاحا ..... 8

**المبحث الثاني: مفهوم الصمت** ..... 19

لغـــــــة ..... 19

اصطلاحا ..... 21

**المبحث الثالث: مفهوم المسرح** ..... 24

لغـــــــة ..... 24

اصطلاحا ..... 24

## الفصل الأوّل: المسرح النشأة والتطور

**المبحث الأوّل: المسرح في الوطن العربي** ..... 28

في مصر ..... 29

في لبنان ..... 29

**المبحث الثّاني: المسرح في الجزائر** ..... 30

أصـــــول المسرح الجزائري ..... 30

إرهاصات المسرح الجزائري ..... 33

المسرح الجزائري في العهد الفرنسي ..... 33
أهـــم رواد المســـرح الجـــزائـــــري ..... 37

**المبحث الثّالث: البناء الفني للمسرحية** ..... 39
العناصـــر الفنية ..... 39
الخصائص الفنية ..... 41

**الفصل الثاني: تجليات شعرية الصمت في مسرحية بين الجنة والجنون**

**المبحث الأوّل: ملخص المسرحية** ..... 48
**المبحث الثاني: شعرية العنوان** ..... 52
**المبحث الثالث: شعرية المشهد** ..... 53
**المبحث الرابع: شعرية التناص** ..... 55
**المبحث الخامس: شعرية الصمت** ..... 58
شعرية الحذف (المحو) ..... 58
مخطـــط توضيحـــي ..... 64

**المبحث السادس: شعرية علامات الترقيم** ..... 65
علامات الوقف ..... 65
الفاصلـــــة (،) ..... 68

**المبحث السابع: شعرية نقطتا التوتر** ..... 69
نقطتـــا التفسيـــر (:) ..... 73
علامة الاستفهام (؟) ..... 74
علامة التعجب (الانفعال !) ..... 76
علامة الاقتباس أو التنصيص ..... 78

**المبحث الثامن: شعرية علامات الحصر** ..... 79

القوسان (الهلالان) ..... 79

العارضتـان (– –) ..... 81

**خـاتمـة** ..... 84

**قائمة المصادر والمراجع** ..... 87

**ملحــق** ..... 93

**فهــرس الموضوعات** ..... 95

**ملخص**

لشعرية الصمت العديد من التصورات في النصوص الأدبية والمسرحية خاصة، حيث تعتبر تقنية من التقنيات التي ضمّنها الكاتب ليعبّر عن معاني مكبوتة، أبى التّصريح بها، لذا ربطها بمستوى القرّاء ومدى تواصلهم مع هذا الصمت وتفسيره لمختلف المعاني للبياض الواحد.

لذا لجأ كاتب المسرحية للصمت حتى يكون متنفّسًا له داخل النّص المسرحي، وبالتالي اعتبرها وسيلة ليمرّر الرّسالة الّتي دسّ لُبَّها في تقنيّة الصّمت وجسّدها في مسرحية "بين الْجنّة والجنون" الّتي حملت معاني متعدّدة.

**الكلمات المفتاحية:**

الشّعرية، الصّمت، شعرية الصّمت، الصّمت المسرحي، جمالية الصمت.

**Abstract:**

The poet of silence has many perceptions in the literary and theatrical texts in particular, where it is considered a technique of the writer to express the meanings of the suppressed; Refusal Authorization, so linked to the level of readers and the extent of their connection with this silence and interpretation of the different meanings of one white.

So the playwright resorted to silence to be an outlet within the text of the theater, and therefore considered it a way to pass the message that was embedded in the technique of silence and body in the play "between paradise and madness," which carried multiple meanings.

**key words:**

Poetry, silence, poetry of silence, theater silence, aesthetic silence.