

المجلد 09 / العدد 02 / ديسمبر (2025)، ص.ص. 339-350

تشظي الخطاب المسرحي وتنامي التوتر الدرامي في مسرحية "العقد" لشفيق تيشوداد
Fragmentation of Theatrical Discourse and the Growth of
Dramatic Tension in the Play " Al – Aqd" by Chafik Tichoudad

د. سي يوسف صهيينة
d.siyoucef@univ-dbkm.dz
جامعة الجيلالي بونعامة – خميس مليانة -
(الجزائر)

تاريخ النشر: 2025/12/02

تاريخ القبول: 2025/11/12

تاريخ الاستلام: 2025/07/02

ملخص:

في ظل التحولات الجذرية التي شهدتها الخطاب المسرحي العربي المعاصر، برزت اتجاهات درامية جديدة تعيد صياغة أدوات التعبير الفني وتزعزع ثوابت البناء الكلاسيكي للمسرح، ومن أبرز ملامح هذا التحول ما بات يعرف ب: "تشظي الخطاب المسرحي"، الذي يعد من أكثر المفاهيم حضوراً في تفكك البنية النصية وتداخل الأصوات وتجزئة الحدث الدرامي مما يساعد على إثراء التجربة المسرحية وتقديم معاني مختلفة ومفتوحة، ويفضي لا محال إلى خلق فضاء تعبيرى متعدد الدلالات والمستويات.

يروم هذا البحث إلى الكشف عن العلاقة بين تشظي الخطاب المسرحي وبناء التوتر الدرامي في مسرحية العقد للمخرج المسرحي الجزائري "شفيق تيشوداد" باعتبارها نصاً حديثاً يعتمد في تشكيله الجمالي على تفكيك البنية التقليدية للخطاب من ناحية اللغة والحوار وبنية المشهد.

كلمات مفتاحية: الخطاب المسرحي، التشظي، التوتر الدرامي، مسرحية "العقد".

Abstract :

Amid the profound transformations witnessed by contemporary Arab theatrical discourse, new dramatic tendencies have emerged that reshape the tools of artistic expression and destabilize the classical structure of theatre. One of the most prominent features of this transformation is what has come to be known as the "fragmentation of theatrical discourse", a concept that plays a central role in the disintegration of textual structure, the intertwining of voices, and the fragmentation of the dramatic event. This fragmentation contributes to enriching the theatrical experience and offering multiple and open-ended interpretations, ultimately creating a multi-layered and polysemous expressive space.

This study aims to explore the relationship between the fragmentation of theatrical discourse and the construction of dramatic tension in the play *Al-Aqd* by the Algerian theatre director Chafik Tichoudad. The play, regarded as a modern theatrical text, relies on the deconstruction of traditional discourse structure in terms of language, and scenographic composition to shape its aesthetic vision.

Keywords: Theatrical discourse; fragmentation; dramatic tension: *Al- Aqd* play

مقدمة:

يشكل المسرح الجزائري المعاصر مرآة عاكسة لتحولات المجتمع الجزائري بكل أبعاده السياسية والإجتماعية والثقافية، فمذ بدايته حمل في طياته هواجس الإنسان الجزائري، وتطلعاته إلى التحرر والهوية والإتباء، وبعيدا عن الأطر التقليدية التي وسمت البدايات، لم يعد مجرد أداة تواصل بل غدا حقلا للتجريب الفني واللغوي بسبب انفتاحه على جماليات ما بعد الحداثة، وتبنيه لآليات تعبيرية جديدة تمزج بين التجريب والتشظي والبحث في اللغة بوصفها عنصرا مهيما في تشكيل المعنى والصراع، حيث تتزاح عن وظيفتها التقليدية لتصبح وسيلة لتوليد التوتر وتفجير العلاقات بين الشخصيات، وقد اتجه العديد من المسرحيين الجزائريين المعاصرين نحو خطاب مسرحي يفتح على تعددية الأصوات وتفكك الحبكة، وتعد مسرحية "العقد" لشفيق تيشوداد نموذجا معاصرا لهذه الكتابة المسرحية المتشظية، إذ تبرز فيها ملامح الخطاب المفكك الذي يتناوب فيه الصوت الفردي والجماعي وينكسر فيه الزمن المسرحي إلى شذرات، مما يؤدي إلى تصعيد التوتر الدرامي تدريجيا.

إشكالية البحث: هل يمثل تشظي الخطاب في مسرحية (العقد) خيارا جماليا واعيا من طرف المؤلف أو انعكاسا لذلك الواقع المسرود؟ وكيف يؤثر ذلك في بناء التوتر الدرامي؟

أهداف البحث: يهدف هذا البحث إلى محاولة الوقوف على خصوصية التجربة المسرحية عند "شفيق تيشوداد" من خلال ربطها بسباق المسرح الجزائري المعاصر وتحولاته الجمالية، كما نحاول الكشف عن المظاهر اللغوية التي تؤسس لتشظي الخطاب المسرحي وتحديد الدور الوظيفي للغة داخل العرض المسرحي بوصفها أداة فعل وتحول.

منهج البحث: يندرج هذا البحث ضمن مقارنة أسلوبية تداولية تحليلية، تسعى إلى دراسة تشظي الخطاب المسرحي في مسرحية "العقد" من خلال تفكيك البنية اللغوية والدرامية في الخطاب والكشف عن دور اللغة وتعددية الأصوات في إنتاج الصراع وتكثيف التوتر الدرامي.

1- الخطاب المسرحي (المفهوم والممارسة)

يعد الخطاب المسرحي من أكثر الخطابات الأدبية تركيباً وتعقيداً، بالنظر إلى طبيعته التفاعلية وتعدد مستوياته التواصلية، فهو يتوجه إلى القارئ الذي يتعامل مع النص باعتباره مادة أدبية، وإلى الممثل الذي يجسد معانيه فوق الخشبة، ليصل إلى المتفرج الذي يتلقى العرض باعتباره تجربة فرجوية، وهذه التعددية تستوجب من منتج الخطاب أن يكون حاملا للمعرفة الثقافية والجمالية كاتباً كان أو مخرجاً، لأن الخطاب لا ينتج من الفراغ، بل هو فعل معرفي مشروط بسياق ووعي مسبق، إذن لا يمكن اختزال اللغة في كونها مجرد أداة لنقل المعرفة، بل الخطاب هو الركيزة الأساسية الذي يُعمل هذه اللغة ويمنحها بعدا دلاليا ومعرفيا باعتبارها تمثل نظاماً رمزياً للتواصل اليومي، فالخطاب هو ذلك الإستعمال الموجه لتلك اللغة في سياق من السياقات التي تكون حاملة لرؤية فكرية أو جمالية، وبهذا يصبح الخطاب " لغة داخل اللغة"، أي بنية معنوية منظمة تطوي على مقصدية وتوجه، ما يجعله جوهرها أساسيا في بناء المعنى داخل النص المسرحي، ويخرجه من دائرة التواصل العادي إلى فضاء الإنتاج الفني والمعرفي (1).

ظل الخطاب المسرحي عصيا على كثير من الباحثين، لما ينطوي عليه من تعدد دلالي وتداخل بين مكوناته النصية والركحية، و بهذا يمكننا وصفه على أنه نسق من الأفعال الكلامية التي تنشأ ضمن علاقة تواصلية، تتشكل من مرسل للفعل اللغوي وجمهور وقناة اتصال، فضلا عن الهدف التواصلية الذي يتغير تبعا لتغير مضمون الرسالة وسياق إنتاجها، فالخطاب في مجمله وإن جاء على لسان الشخصيات فإنه موجه للجمهور (2)، أي له جانبين الأول يكون ظاهري يُتبادل بين الشخصيات على الخشبة وكأنه تواصل طبيعي داخل القصة، أما الجانب الثاني فهو ضمني يهدف إلى التأثير على الجمهور، من خلال ترميز أفكار، تساؤلات، ومواقف وبهذا يكون فعليا.

من خلال ما سبق يتضح لنا أن النص المسرحي بالرغم من أنه يندرج ضمن الكتابات الإبداعية التي تطبع وتقرأ، إلا أنه يتميز بطبيعته المزدوجة التي تخرجه من الإطار الأدبي البحث، وبهذا فإن النص المسرحي لا يكتمل إلا بوصفه عملا فنيا، وذلك من خلال تحويله إلى عرض حي فوق الخشبة، بحيث تستثمر فيه التقنيات الغير لغوية تشمل الإضاءة، الحركة، الموسيقى، الأداء، السينوغرافيا، وغيرها من الوسائط السمعية والبصرية، فهذا التحول من المكتوب

إلى المرئي يجعل من المسرح فنا تركيبياً، ينتهي في آن واحد إلى حقل الأدب وإلى عالم الفرجة، والمسرح لا يمتنعنا من إمكانية "التعامل معه بشكل منعزل، سواء من المنظور الذي يعتبره جنساً أدبياً، أو من الذي يعتبره فنا فرجويًا" (3)، إذن يمكننا مقارنة المسرح إما كجنس أدبي مستقل يحلل وفق أدوات النقد النصي، أو كفن فرجوي يدرس عبر وسائط العرض وتقنياته، ولا يتعارض هذا الفصل المهجى مع الطبيعة التفاعلية للمسرح، بل يبرز تعددية زوايا النظر إليه.

2- ماهية التشطى في السياق الأدبي والمسرحي:

وردت لفظة (التشطى) في القاموس المحيط دلالة على " تشطى العود: تطاير قطعاً، وقالوا: تشطى الصدف عن اللؤلؤ: تشقق عنه، وتشطى القوم: تفرقوا" (4)، وبعد التشطى من الخصائص البارزة التي ارتبطت بفكر ما بعد الحداثة، حتى غدا يمثل أحد محاور الغموض التي تحيط بهذا التيار، فما بعد الحداثة لا تقدم مفهوم ثابت أو موحد، بل هي بنية متحركة تتفتت في داخلها لتعيد تشكيل ذاتها من خلال تعددية رؤاها وتفرعاتها، " فهو يجسد حالات الهدم لما هو قديم وفيه يسقط النسق ويسقط التمرکز الأحادي، وتخلق بدلا من ذلك سلسلة من البؤر المتشطية التي تخلخلت فيها ثوابت الأجناس الأدبية من خلال تداخل اللغات والرؤى والأساليب" (5)، وقد انعكس هذا التشطى على المبدع المعاصر الذي لم يعد يبحث عن المعنى في كليته أو يقينياته، بل صار يغوص في شطاها الداخلية، وفي تمزقاته الذاتية، ليعيد تشكيل رؤيته للعالم عبر لغة فنية مفتتة ومركبة، وهذا أصبح الخطاب الإبداعي في الأدب والمسرح مرآة لذات قلقة تحاول أن تعبر عن واقعها المتشطى بأساليب تعكس هذا الإنكسار في بنيتها ومضامينها.

أما على مستوى المسرح فلم يعد الخطاب المسرحي يستند إلى بنية موحدة أو صوت ثابت، بل أصبح يشهد نوعا من التشطى الفني والدلالي، الذي يعكس تحولات المجتمع الجزائري وهواجس الفرد فيه، فبفعل التغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، اتجه كثير من المسرحيين الجزائريين إلى كسر النسق التقليدي للخطاب، معتمدين على تنوع الأساليب وتعدد الأصوات وتداخل اللغات، بحيث نجد فيه لغة مفككة بين الفصحى والعامية والأمازيغية والفرنسية، وشخصيات ممزقة، وبالتالي بات الخطاب المسرحي الجزائري مشروعا مفتوحا على التمزق والانفلات من وحدة المعنى، وبهذا يتحول التشطى في المسرح الجزائري من مجرد تقنية فنية إلى أداة لتفكيك الخطابات المهيمنة وإعادة مساءلة الواقع.

3- مضمون مسرحية "العقد":

تقدم مسرحية "العقد" نموذجا دراميا يجمع بين الواقعية الساخرة والتجريب المسرحي، حيث يتمحور النص حول الصراع الفني يعيشه المخرج المسرحي الجزائري (شفيق تيشوداد) * بحيث يجد نفسه أمام تحد مزدوج: إخراج نص كلاسيكي لشكسبير (تاجر البندقية)، وفي الوقت ذاته الالتزام بنود عقد صارم يربطه بإدارة المسرح، التي تحمله كامل المسؤولية في حال التأخر في إنجاز المسرحية، ومنذ بداية العمل بصطدم المخرج بمنظومة من الإكراهات التي تكشف عمق أزمة الممارسة المسرحية ومن بينها: غياب شبه كلي للإنضباط داخل الفريق، ممثلين غير ملتزمين، تدريبات فوضوية، ديكور غير جاهز، وانحياز تام في التنسيق الفني، وفي ظل هذا الوضع البائس الذي يعيشه المسرح يتحول المشروع إلى تجربة عبثية يتداخل فيها الضغط الإداري بالسخرية، فتنشكّل ثنائية الصراع بين السلطة (المدير) والمقاومة (المخرج).

وسط هذا المناخ المتأزم يبرز المخرج كصوت مقاوم يراهن على الإستمرارية رغم الإنهيارات المتتالية، ويتشبث بالفعل الإبداعي كموقف وجودي لا خيار محتمني فقط، ومع تصاعد حدة التوتر يتخلى جميع الممثلين عن هذا المشروع، لكن هذا الانسحاب لا يحبط المخرج بل يدفعه إلى إعادة ابتكار العرض عبر تقمصه جميع الأدوار، ما يحول الفشل المتوقع إلى لحظة انتصار رمزية للفنان الملتزم بقضية الفن، وهكذا تنهي المسرحية فعلها الدرامي.

الشكل 1: مشهد من مسرحية "العقد" (6)



4- تشظي البنية اللغوية في الخطاب المسرحي: تعدد الألسن وتداخل مستويات التعبير.

1-4 تعدد الألسن في الحوار المسرحي

اختلفت لغة الخطاب في الكتابات المسرحية الجزائرية بين اتجاهين واضحين: أحدهما اعتمد اللغة العربية الفصحى، والثاني لجأ إلى توظيف العامية التي أصبحت أكثر حضوراً في التداول اليومي، "ويعزى هذا التباين اللغوي إلى الظروف التاريخية والسياسية التي أحاطت بنشأة المسرح في الجزائر" (7)، لا سيما خلال فترة الاستعمار الفرنسي، الذي سعى بكل وسائله إلى طمس الهوية اللغوية والثقافة العربية. ونتيجة ذلك شهدت اللغة العربية الفصحى تراجعاً ملحوظاً في بعض الفضاءات التعبيرية بحيث أصبحنا نجدتها تعيش حالة من الازدواج بين ماهو فصيح وماهو عامي وماهو مزدوج لا هو عربي ولا هو فرنسي بل يجمع القليل من الاثنين. إلى جانب العامية واللهجات المحلية وهذا ما جعلها تفرض نفسها داخل المتن المسرحي خصوصاً أن المسرح كان موجهاً إلى جمهور شعبي واسع، ما جعله أكثر تقبلاً للغة القريبة من واقعه اليومي، و في هذا الصدد يؤكد صالح المباركية أن "التأليف باللغة العربية الفصحى سلكه رجال الإصلاح والمربون وكل الذين اتخذوا المسرح وسيلة للتثقيف وتربية النشء ... أما أصحاب الإتجاه الثاني والداعين إلى التأليف بالعامية فقد لمسوا الواقع الإجتماعي وعبروا عنه بكل صدق وأمان وكانت لغتهم لغة المنزل والشارع" (8)، هذا التنوع اللغوي في التأليف يعكس اختلاف النظرة إلى وظيفة المسرح بين التثقيف من جهة، والتجسيد للواقع من جهة أخرى.

اعتمد شفيق تيشوداد في تركيب خطابه المسرحي بشكل ملحوظ على توظيف العامية في معظم حوارات ومقاطع مسرحيته، إدراكاً منه لما تحمله هذه العامية من قدرة تعبيرية عالية وارتباط عضوي بالواقع المعيش بحجة سهولتها وايصال الغرض إلى كافة الجمهور، لقد جاء هذا الخيار اللغوي منسجماً مع طبيعة المشروع الدرامي الذي يهض على تمثيل الواقع الاجتماعي والثقافي، فهذا التوظيف لا يعد مجرد انزياح عن اللغة المعيارية، بل هو توجه دلالي واستراتيجي يستجيب لحاجات التعبير المسرحي المعاصر، ففي إحدى المقاطع الحوارية تناول المخرج بشكل كوميدي ساخر مسألة تعليق الجمهور على لغة المسرحية المعقدة (تاجر البندقية) لويليام شكسبير وكيف أنهم يفضلون توظيف المصطلحات العامية من أجل تقريب النص للجمهور، وهذا ما نجد في الحوار الذي دار بين أب إحدى الممثلات ومخرج المسرحية.

" الأب: الغالطة اتاعك تتا... كان لازم عليك تعرب المسرحية للغة قريبة من الناس وتغير العنوان المخرج: ما فهمتكش يا عمي أحمد؟

الأب: يعني كنت قادر تسميها مثلاً ... بيسري الحومة....." (9)

كما تم توظيف اللغة العربية الفصحى في بعض المقاطع الحوارية أثناء تمثيلهم لمشاهد متعلقة بمسرحية تاجر البندقية، وأمثلة ذلك:

"بورشيا: أيها الأمير... إن من بين هذه الصناديق صندوق يحتوي على صورتي، إذا اخترت صندوقاً وكانت به صورتي فسوف أكون زوجة لك، وإذا لم تحسن الاختيار فيجب عليك أن تقسم بشرفك أن تظل عازبا طوال حياتك؟" (10)

عمد شفيق تيشوداد إلى توظيف اللغة العربية الفصحى في مسرحيته خصوصا في الأجزاء المتعلقة بالمسرحية الفعلية (تاجر البندقية) بغرض إضافة بعد كلاسيكي لغوي يتماشى مع مضمون المسرحية، كما يعكس هذا التوظيف وعيا بالتراث المسرحي العالمي، ويساهم في خلق مفارقة أسلوبية داخل العمل من خلال التناوب بين الفصحى والعامية، مما يعمق البعد الجمالي ويؤكد سمة تشظي الخطاب المسرحي التي يعتمد عليها المخرج من أجل إيصال دلالات فكرية وثقافية متعددة.

كما نجد شفيق تيشوداد استخدم في مسرحيته بعض المصطلحات باللغة الفرنسية بوصفها أداة فنية تعكس التمزق الثقافي واللغوي الذي يعيشه الفرد الجزائري في ظل هذه التركيبة الاستعمارية الثقيلة، فاللغة الفرنسية لا تظهر في المسرحية كمجرد عنصر زخرفي، بل تؤدي وظيفة دلالية عميقة تجسد الواقع الاجتماعي الجزائري، حيث تتقاطع العربية مع الفرنسية في الحياة اليومية، خاصة في الأوساط الحضرية والمتقنة (11)

"المخرج: مثلي انت في بلاصتها

لامية: Non.....Je m excuse

المخرج: ! Non.... Prqoi

لامية: كان عليك تمثلي دور الأميرة ما النهار اللول أنا نلعب titulaire مشي remplaceante (12)

من خلال هذا المقطع الحواري ندرك أن رفض لامية الذي جاء بالفرنسية لا يعبر فقط عن موقف، بل يكشف عن صراع داخلي يتجاوز حدود اللغة ليصل إلى عمق الذات، كما أن الانتقال بين اللغتين داخل الحوار يعبر عن تشويش في الهوية، ويفتح المجال أمام أسئلة تتعلق بالإتواء والسيطرة الثقافية والازدواجية الفكرية، وهكذا يصبح الخطاب المسرحي فضاءً متشظيا تنكسر بداخله الحدود اللغوية والثقافية، وتعدد فيه الأصوات والإتراءات.

2-4 التشظي النصي وتداخل الخطابات :

يفتح الخطاب المسرحي المعاصر على نصوص ومرجعيات متعددة (تاريخية، دينية، أسطورية وشعبية)، تشكل عنصرا هاما في بناء المعنى وتوليد الدلالة كما تتيح للنص الإفتتاح على حقول متعددة من المعرفة والفن والفكر، هذا التعدد لا يعمل على إثراء الخطاب المسرحي محسب بل يعكس دينامية الإبداع ويتيح للمتفرج فضاءً أوسع للتأويل والتفاعل. ويعد شفيق تيشوداد من الكتاب الذين افتتحت تجاربهم الإبداعية على خطابات ومرجعيات متعددة، فالتشظي النصي الذي عمل به في مسرحيته يمتاز بكونه سمة بارزة في الخطاب المسرحي المعاصر حيث يقوم على تفكيك البنية الأحادية للصوت وإنتاج نص قادر على احتضان التنوع وتوليد معان جديدة.

أ. المرجعية التاريخية: تعد المرجعية التاريخية إحدى أهم المرتكزات التي استند عليها المسرح العربي منذ نشأته، إذ وجد المبدعون في التاريخ مادة غنية لبناء خطاب درامي يربط الحاضر بالماضي، فاستدعاء الأحداث التاريخية في المسرح لا يهدف إلى اجترار الماضي بقدر ما يسعى إلى استلهاام عناصر القوة والبطولة فيه، وفي هذا السياق يؤكد أحمد شوقي أنه " لا ينبغي للمسرحي أن يتخذ من التاريخ سوى سطور المجد يضفرها لأمتة أكليل زهو وانتصار، ويرفها عرائس إباء وشمم وكبرياء" (13)، إذ أن التاريخ من منظور شوقي ينبغي أن يصاغ على خشبة المسرح في شكل رموز فنية قادرة على شحن الوعي الجمعي وبعث الاعتزاز بالإتراء.

وظف شفيق تيشوداد المرجعية التاريخية على لسان إحدى الشخصيات (سي محمود) من خلال الإشارة إلى الاستعمار الفرنسي ودوره في طمس الهوية الثقافية، فالإحالة إلى هذه الحقبة أدرجت داخل البنية الدرامية لتؤكد حضور التاريخ كعنصر فاعل في تشكيل الوعي الجمعي للشخصيات.

"الأب: أنا أكره الفرنجة

المخرج: علاه؟ ..

الأب: استعمرنا وشوهوا تراثنا وثقافتنا....." (14)

من خلال هذا الحوار يعرب الأب عن كرهه الشديد للفرنسيين أو كما لقهم (بالفرنجة) وهذا الأخير يجعلنا إلى معجم تاريخي مرتبط بالحملات الصليبية، غير أن السياق الذي ذكرت فيه الكلمة يربطه مباشرة بالاستعمار الفرنسي، والسبب في توظيف هذه المرجعية التاريخية يعود إلى رغبة الكاتب في إبراز عمق الشرخ الذي خلفه الاستعمار في اللغة والذاكرة على حد سواء. ومن ثم تتأكد أهمية المرجعية التاريخية في تشكيل الخطاب المسرحي لكونها تمنح النص بعدا ثقافيا يزاوج بين الذاكرة والهوية.

ب. **المرجعية الفنية:** استند مخرج مسرحية العقد على مرجعية فنية جزائرية أصيلة من خلال استدعاء أسماء بارزة صنعت تاريخ الفن الرابع في الجزائر، فمجرد ذكر **محي الدين بشطارزي** نستحضر مباشرة بدايات المسرح الجزائري الكلاسيكي الذي جمع بين الغناء والتمثيل وجعل من الحشبة فضاء للحفاظ على الهوية الوطنية والتعبير عن قضايا المجتمع. يقول بشطارزي " إن مسرحنا كان مسرحا اجتماعيا سياسيا، فكانت رسالته تتلخص في محاربة الفساد الاجتماعي، وإذكاء الوعي السياسي للتححرر من مآسي الاحتلال الفرنسي" (15)، أما الإشارة إلى **عبد القادر كاكاي** فهي تحيلنا إلى تجربة مسرحية متميزة انطلقت من التراث الشعبي حيث اعتمد على الملحون والحكاية الشفوية، ليؤسس خطاباً مسرحياً قريباً من الوجدان الجماعي، في حين يشكل **رشيد قسنطيني** رمزا للكوميديا الشعبية من خلال تبني قضايا تتعلق بالنقد الاجتماعي الساخر.

" **المخرج: يا السي محمود المسرح ثقافة وحضارة... ماتقلش عمرك ماتفرجت على مسرحية؟**
الأب: بكري ... عندها وحد 30 عام أو أكثر، من وقت بشطارزيور رشيد قسنطيني وعلوة تاع وهران ... وكاكي تاع مستفام... فالوقت لي كانت فيه البلاد أسوار وبيبان" (16)

إن استدعاء هذه الرموز الفنية ليس مجرد ذكر أسماء، بل هو فعل تناصي يربط النص بالذاكرة الثقافية والفنية الجزائرية، فالمؤلف يؤكد من خلال هذا الافتتاح أن المسرح الجزائري لا ينفصل عن جذوره، وبهذا تصبح المرجعية الفنية داخل النص ركيزة أساسية لإبراز استمرارية الإبداع المسرحي المحلي.

ج. **المرجعية الأدبية:** افتتحت مسرحية **(العقد)** على أحد أبرز النصوص المسرحية العالمية، فالإحالة إلى مسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير تعكس وعي المؤلف بعمق التراث الدرامي الكلاسيكي، وهذا التوظيف لا يكمن دوره في أنه مجرد اقتباس نصي عابر بل يحمل بعدا رمزيا ودلاليا والمتمثل في الصراع القائم حول المال والقيم والعدالة، فشخصية التاجر "تاجر البندقية" تحضر كرمز لقوة المال وما يترتب عنه من علاقات غير متكافئة، وبهذا أعاد **شفيق تيشوداد** طرح الأسئلة الجوهرية التي عاجلها شكسبير حول الاستغلال والحق والعدالة بما يتوافق مع ما يعيشه الفرد الجزائري بشكل يومي في حياته الاجتماعية والاقتصادية.

كما اعتمد خطاب مسرحية **(العقد)** على مرجعيات أدبية تمثلت في مختلف تقنيات السرد والحوار الدرامي والمونولوج الداخلي، بحيث ساهم هذا التداخل في خلق نص درامي متعدد الطبقات أفضى إلى تشظي بنيته واثراء دلالاته وتأكيد بعده الفني والجمالي.

3-4 على مستوى الإرشادات المسرحية:

تعد الإرشادات المسرحية (أو التوجيهات الركحية) مكونا أساسيا في بناء النص المسرحي، إذ تكتب عادة بين الأقواس ولا تنطق على لسان الشخصيات، فهي "التعليمات التي يكتبها المؤلف في نصه كي يوجه المخرج أو الممثل إلى وجوب تنفيذ حركة معينة أو تعليق وكذا وصف شيء معين..." (17)، وتلعب هذه الإرشادات دورا محوريا في تحويل النص من مجرد حوار مكتوب إلى عرض حي ينبض بالحركة والدلالة، كما أن طبيعة اللغة المستعملة في هذه التعليمات تعكس خلفية المؤلف وتختلف باختلاف توجهه الفني والجمالي للمسرحية سواء كانت فصحي أو عامية.

فالملاحظ من خلال ما تقدم أن المسرحية لا تخلو في أي فقرة من فقراتها أو في أي سطر من أسطرها من الإرشادات الركحية التي ساهمت في تسهيل فهم المخرج والممثلين وفريق العمل لمحمل الأوامر التي وظفها المؤلف، وقد استخدم **شفيق تيشوداد** اللغة العربية الفصحى في كتابة هذه التعليمات (السينوغرافية)، ويعد هذا الإختيار مقصودا، إذ تسهم الفصحى في تحقيق الدقة والوضوح المطلوبين في توجيه حركة الممثلين وتنظيم الفضاء الركحي، ومن أمثلة ذلك ما تم توظيفه من إرشادات قبيل بداية المشهد السابع من المسرحية:

(ظلام خفيف مع موسيقى مرحة... يجهز الممثلون لمشهد دخول الأمير.... يرتدي مصطفى ثياب الأميرة بوريشا... يرتدي سليمان ثياب الأمير... ترتدي أنيسة ثياب الخادمة نريسة.... يقف الأمير على باب القصر منتظرا الإذن بالدخول...) (18)

فهذا المقطع يبرز لنا أهمية الإرشاد المسرحي في تنظيم الانتقال السلس بين المشاهد، فعبارة "ظلام خفيف مع موسيقى مرحة" تهيئ الجمهور نفسيا لمشهد هزلي، أما وصف تحضيرات الممثلين وتبديل أدوارهم "ارتداء مصطفى لثياب الأميرة...." فيكشف عن عصر التقلب في الأدوار وهو ما يعزز لعبة التمثيل داخل التمثيل، بالإضافة إلى أن وقوف الأمير على باب القصر يمهّد لدخول الحدث الرئيسي.

5- تصدع البنية الدرامية وتفكك الحكمة: الميتامسرح بوصفه تظهرا لتنشيط البنية الدرامية

يعد الميتامسرح من أبرز التقنيات الدرامية التي يوظفها المسرحيون المعاصرون لتقويض البناء الكلاسيكي للعرض المسرحي، وذلك عبر إدراج مسرحية داخل مسرحية ضمن المتن النصي، وتستخدم هذه الحيلة الفنية لإرباك التصورات المسبقة لدى المشاهد، وزعزعة استقراره الذهني أثناء متابعة العرض، إذ تنشطر البنية الدرامية إلى مستويين متداخلين، المسرحية الأساسية التي تشكل الإطار العام للعرض، والمسرحية الثانوية المضمنة داخلها، والتي تتقاطع معها في الشكل والمضمون، وعند تمثيل النص على خشبة يحد الجمهور نفسه أمام تجربة معقدة، حيث يشاهد عرضاً مزدوجاً يدمج بين الواقع المسرحي وتمثيله الداخلي (19).

لجأ شفيق تيشوداد في مسرحيته "العقد" إلى توظيف تقنية "المسرح داخل المسرح" كآلية فنية وجالية تعكس وعي النص بذاته، وتسهم في تفكيك البناء الدرامي التقليدي، وقد تجلّى هذا التوظيف من خلال إدراج مقطع من مسرحية "تاجر البندقية" للكاتب الإنجليزي وليام شكسبير ضمن السياق العام للمسرحية، فاستحضار هذا النص الكلاسيكي داخل المسرحية المعاصرة لا يتم بوصفه مجرد اقتباس أدبي، بل يعتبر عنصراً درامياً يؤسس لتداخل بين مساحتين زمينيتين وثقافيتين، الماضي الأروبي الكلاسيكي والحاضر الجزائري الراهن.

" المتفرض: (من بين الجمهور) ماناش خارجين حتى تفرجوا المسرحية الخرج: واش من مسرحية؟

المتفرض: هذي لي رآكم ديرو فيها تاع اللي بيع المكالل ...

الخرج: إسمها مسرحية تاجر البندقية لشكسبير... مسرحية عالمية ومعروفة... المسرحية ماهيش واجدة...." (20)

يتضح من خلال هذا المقطع أن شفيق تيشوداد استطاع أن يحدث تنشيطاً في الخطاب المسرحي، فقد ساهم من خلال توظيف تقنية المسرح داخل المسرح إلى تفكيك التسلسل التقليدي للأحداث، وخلق تعدد في مستويات الخطاب، مما أضفى على النص طابعاً مركباً ومنفتحاً على قراءات مختلفة.

6- تجليات التنشيط في تشكيل الشخصيات المسرحية

في ظل تحولات المسرح المعاصر وتحلي النصوص الدرامية عن البنية الكلاسيكية الموحدة، لم تعد الشخصية المسرحية ذلك الكيان الثابت المتناسك، بل غدت فضاءاً لتعدد الأصوات وتضارب المرجعيات، ويعد هذا التنشيط الخطابي داخل الشخصية من أبرز ملامح الكتابة ما بعد الحداثيّة، ولا يقتصر على مستوى اللغة والتعبير فقط، بل يتجاوز ذلك ليسهم بفعالية في تصعيد التوتر الدرامي، إذ تتحول الشخصية من ناقلة للحدث إلى محرك للصراع الدرامي عبر خطاها المتصدع ومواقفها المتضاربة، وبذلك يبقى الجمهور في حالة توتر دائم، منشغل بتفكيك المعنى وملاحقة التحولات الدلالية التي تتولد من داخل الشخصية نفسها. (21)

في مسرحية "العقد" وظفت الشخصية بوصفها حاملاً لخطابات متنشيطية تعبر عن الواقع المتأزم والمجتمع المفكك، فالشخصيات لا تنطق بخطابات موحدة، بل تتوزع داخلها أصوات متضاربة، تتفاوت بين الخضوع والرفض، بين السخرية واليأس، كذلك بين المقاومة والاستسلام، وكلما تصاعد التناقض داخل الشخصية كلما احتد التوتر في العرض، ومن أمثلة الصراع القائم بين الشخصيات المتسببة في التوتر الدرامي مايلي:

➤ **بين المخرج والمدير:** من خلال السطور الأولى من المسرحية نشب نوع من الصراع بين مدير المسرح ومخرج المسرحية حول مسألة إنهاء العرض المسرحي حيث طلب المدير من المخرج توقيع عقد حول التاريخ المحدد للقيام بإتمام أشغال هذه المسرحية .

المدير: لازم نذكرك قبل كل تدريب بشروط العقد (يقرأ العقد باستفزاز) :
"أنا المضي أسفله السيد المخرج المسرحي، أتعهد أمام السيد مدير المسرح وأنا بكامل قواي العقلية بأن أنجز مسرحية (تاجر البندقية) للكاتب ويليام شكسبير في الموعد المحدد....."

المخرج: كل صباح تصبح علينا كي "الباباغيو" نسمع فينا نفس الهدرة(22)

شكل هذا المقطع بداية الصراع المحتدم بين المدير والمخرج والذي استمر إلى غاية انتهاء العرض المسرحي، هذا الصراع لا يظل في بعده الخارجي فقط بل يتغلغل في بنية العرض وينتج تراكبا في التوتر عبر حوارات حادة، وسوء فهم متكرر، وضغوط نفسية تتزايد كلما اقترب موعد العرض دون نتائج، ويتصاعد التوتر مع تصاعد حدة هذا الصراع، حيث يتعرق سير المشروع وتفشل البروفات، وتغيب الشخصيات، ويزداد الضغط على المخرج، هذا التوتر الدرامي لا يصل إلى حل تقليدي، بل يكسر بطريقة فنية حين يقرر المخرج تحدي الوضع وتمثيل العرض لوحده، إذن شخصية المخرج في العقد مثال نموذجي يحتذى به في الشخصية المسرحية المتشظية لأنها تلعب أدوارا متعددة، وتتكلم بخطابات متناقضة.

➤ **بين المخرج والممثلين:** يشكل الصراع بين المخرجين والممثلين في مسرحية العقد محورا أساسيا يسهم في تعقيد البناء المسرحي، وتكثيف التوتر داخل الفضاء الركي، فبدل أن تقوم العلاقة بين الطرفين على التفاعل الفني والتكامل الإبداعي تتحول إلى علاقة مضطربة تنسم بالرفض والغياب والتخاذل إضافة إلى عدم الإضباط ومن أمثلة ذلك الصراع الذي نشأ بين المخرج والممثلة لامية حين طلب المخرج منها تغيير دورها من الخادمة إلى البطلة بسبب غياب الممثلة الرئيسية.

المخرج: أنت ماتصلحيش لدور بوريشا.

لامية: ونصلح للدور غير كي تكون لالة غاية (بغضب) Ci Normale... ماتصلحو غير ناريمان الشابة ..
Linstgrameusse المشهورة لي عندها بزاف Les abonnes... أما أنا لي قريت المسرح وعندي شهادة الملمهد bouche trou.... Remplacante فصلح لدور الخادمة برك.(23)

تجسد لامية مثلا حيا كجال للصراع النفسي والاجتماعي واللغوي، فهي شخصية مثقفة أكاديميا، حاملة لشهادة في المسرح، لكنها مغمشة داخل العرض وتحتزل أدوارها في "الخادمة" أو "البديلة"، هذا التهميش يحدث شرخا في وعيها، لتنفلت من النسق الواحد مترنحة بين الدارجة والمصطلحات الفرنسية، في تعبير عن حالة التمزق الداخلي، كما أن استحضارها لشخصية ناريمان كمثلة مؤثرة على شبكات التواصل الاجتماعي يبرز مفارقة قيمة بين الفن المؤسس والتفاهة الرمزية، ما ينتج خطابا مسرحيا مفككا يعكس الواقع الثقافي والاجتماعي المتناقض.

➤ **بين المخرج والجمهور والممثلين:** يشكل الصراع القائم بين الجمهور والمخرج والممثلين في المسرحية تجسيدا حيا للتوتر القائم بين سلطة الإبداع وحق المتابعة، فبين مخرج يسعى إلى فرض رؤيته الفنية وتنظيم الفضاء المسرحي وفق تصورات الخاصة، وجمهور يصبر على الحضور والمشاركة ورفض التهميش وهذا ما يخلف تولد مواجهة تفتح المجال لتعدد الأصوات، وكسر البنية التقليدية للعلاقة بين الخشبة والمقاعد.

المخرج: (يقترّب من مقدمة الخشبة ويكلم الجمهور بمكبّر الصوت) السلام عليكم جماعة فرغولنا القاعة عندنا Répétition.... راكم تشوفوا بعينكم les comédies ما حوش يملوا حتى يخرج publiques المتفرح: (من بين الجمهور) ماناش خارجين حتى تفرجوا المسرحية.(24).

في هذا المشهد المسرحي، يبدأ التوتر بطلب المخرج من الجمهور إفراغ القاعة، مما يفجر لحظة توتر تجعل الجمهور يخرج من موقعه التقليدي كشاهد إلى فاعل داخل الحدث، كما يضاف إلى هذا التوتر شكاية المخرج من الممثلين، ما يعكس اضطراباً داخلياً في بنية العرض، وبهذا مهد المشهد لصراع أكبر يعيد رسم العلاقة بين عناصر العرض المسرحي.

7. أزمة الهوية وتفكك الذات في مسرحية العقد:

قبل الخوض في أبعاد الهوية داخل الخطاب المسرحي من الضروري التوقف عند معناها اللغوي الذي يشكل الأساس لفهم امتداداتها الفكرية، وفي هذا السياق يقدم المعجم الوجيز تعريفاً (للهوية) على أنها "الذات وبطاقة يُبَدُّ فيها اسم الشخص وجنسيته ومولده وعمله، وتسمى أيضاً: البطاقة الشخصية" (25)، وبالتالي تمثل الهوية في مجموعة المعطيات المجتمعة والتي تشكل ذات الفرد.

تُطرح الهوية في سياق المسرح بوصفها إحدى القضايا الجوهرية التي تكشف عن تحولات الذات الفردية والجماعية في مواجهة واقع متغير، حيث تتحول الحشبة إلى فضاء لتمثيل صراعات الإتياء والاعترا ب والتعدد الثقافي، ومن خلال هذا التمثيل تتحول الهوية إلى عملية ديناميكية ترتبط بالفعل المسرحي ذاته فتظهر أحياناً متماسكة كما تظهر متشظية في أحيان كثيرة تبعاً للسياقات التي تتحرك فيها الشخصيات.

يقارب شفيق تيشوداد مسألة الهوية من منظور درامي يوحي بتفكك البنية الذاتية التي تستند إليها الشخصية المسرحية، بحيث نجد هذا ظاهراً على شخصية (الأب) الذي يمثل الذاكرة الجماعية والمرجعية الدينية والاجتماعية التي تدعو إلى التثبث بالثقافة المحلية وفي الوقت نفسه سمح لابنته بدراسة اللغة الإنجليزية وهذا ما يؤكد المقطع التالي:

" الأب: أنا نكره الفرنجة

.....

المخرج: بصح أنت سمحت لابنتك بدراسة اللغة الإنجليزية

الأب: يقولوا: من تعلم لغة قوم أمن شرهم" (26)

في هذا المقطع تظهر الهوية عند شخصية الأب في صورة متوترة ومتناقضة فهو يعلن عن رفضه للآخر الأجنبي ما يعكس تمسكه بالانغلاق على الهوية الأصلية، غير أن المخرج يذكره بتناقضه حين سمح لابنته بدراسة اللغة الإنجليزية، ليبرر الأب عن موقفه بضرورة الانفتاح على ثقافة الغير من باب الحذر والوقاية، هذا التبرير يكشف عن تفكك الذات التي تعيش بين نزعة الانغلاق على الهوية الأصلية ووعي خفي بضرورة الانفتاح على الآخر، وهكذا تتحول الشخصية إلى ذات متفككة ونموذجاً عن هوية غير مستقرة.

تسير الأحداث في الخطابات المسرحية الكلاسيكية بشكل متسلسل على غرار غالبية النصوص المعاصرة التي تخرج عن الحطة الدرامية التقليدية لتتحول إلى فضاء متقطع يقوم على مشاهد منفصلة، هذا التفكك لا يظهر كخيار جمالي فحسب بل يعكس عمق الأزمة التي تعيشها الذات، وبهذا يصبح كسر الحطة الدرامية أداة فنية للتعبير عن هوية غير مستقرة، ويتجسد هذا التشظي في مسرحية (العقد) من خلال توظيف مشاهد متقطعة تتداخل فيها أصوات متعددة، ومن أبرز المقاطع التي توضح هذا التشظي نذكر:

" سليمان: يرم والدك يا أستاذ زوجتي راهي فالمستشفى رايحة تزيد....

مصطفى: يا أستاذ ال BUS الأخير لي يرحح للقرية يجوز منا على الثامنة..

شعيب: وأنا خليت واحد فالطالبة تاع الحضرة فالمارشي...

لامية: أنا خليت وحدة فل SALON DE COIFFURE

المخرج: هيا خلاص ... قولنا على الحل " (27)

في هذا المشهد تتجلى ملامح كسر خط البنية الدرامية من خلال تعدد الأصوات وتداخلها بشكل غير خطي، حيث ينكسر الإيقاع التقليدي للحوار بفعل دخول شخصيات متعددة وكل واحد منهم يحمل خطاباً مختلفاً يقطع تسلسل الحدث ويعيد توجيه مساره، فغياب التماسك في البنية الدرامية يوازي فقدان التماسك في الذات المسرحية التي تفشل في بناء هوية مستقرة.

إذن تشظي الهوية في المسرح يظهر من خلال صورة الشخصية وتناقضاتها الفكرية ومن خلال طريقة بناء النص معاً، فالشخصية لا تظهر متماسكة بل منقسمة على نفسها تتأرجح بين مواقف متناقضة وأصوات متعددة، وفي المقابل يوازي هذا الانقسام تفكك في خط سير البنية الدرامية، حيث لا تسير الأحداث في خط متواصل بل تأتي على شكل

مشاهد متفرقة، تتخللها انقطاعات وتداخلات تجعل النص مفتوحاً على احتمالات عديدة، بهذا المعنى يصبح المسرح مجالاً يترجم القلق والاضطراب الذي تعيشه الهوية.

8. دور تشظي الخطاب المسرحي في تنامي التوتر الدرامي:

يجمع العنوان بين بعدين مترابطين في البناء المسرحي المعاصر: تشظي الخطاب المسرحي باعتباره تقنية بنوية تفكك الأنسجام التقليدي للنص، وتنامي التوتر الدرامي بوصفه مفعولاً درامياً ناتجاً عن هذا التفكك، وقد كشفت الدراسة أن مظاهر التشظي لا تقتصر على المستوى اللغوي فحسب، بل تشمل الشخصيات، تعدد الأصوات، وتفكك البنية الخطابية مما يخلق حالة من الفوضى الدرامية المنتجة للتوتر، فالعلاقة بين المفهومين سببية، حيث يسهم الخطاب المتشظي في توليد توتر دائم داخل النص من خلال زعزعة التوازن وتكثيف لحظات الانتظار والتصادم.

فرضت علينا طبيعة هذه الدراسة التمييز بين الصراع والتوتر الدرامي، إذ يعد هذا التحديد من الضروريات المنهجية في مقارنة النصوص المسرحية، كون كل من المفهومين يؤدي وظيفة متميزة داخل البنية الدرامية، فالصراع الدرامي " هو مناضلة بين قوتين متعارضتين يتم فيها الحدث الدرامي بمقتضى تصادمهما" (28) وهذه المواجهة قد تكون بين شخصيات، أو بين شخصية وذاتها أو بين البطل والأفكار المتعارضة، وهو بذلك يشكل المحرك الأساسي للأحداث ومصدرها المباشر، أما التوتر الدرامي فيترتب بالاشحنة الشعورية والاشغالية التي تولدها مجريات الصراع في ذهن المتفرج، وبعد بمثابة الأثر الناتج عن الصراع أكثر من كونه عنصراً مستقلاً بذاته، وعليه فإن التوتر يعد مفعولاً درامياً ناتجاً عن تصاعد التناقضات وتعقد الوضعيات داخل النص.

إذن تتجلى فاعلية الخطاب المسرحي المتشظي في قدرته على تفجير التوتر الدرامي داخل النص، إذ لا يستطيع أن يتخذ هذا التوتر شكله النمطي القائم على الصراع الواضح، بل ينشأ من تداخل الأصوات وتناقض المواقف وتعدد زوايا الرؤية، فالتفكك الذي يطال النسيج الخطابي للمسرحية لا يضعف البناء الدرامي بتاتا، بل يعيد تشكيله وفق منطق الإختلال والتصدع، ما ينعكس مباشرة على إيقاع التوتر وتطوره، وهكذا يتحول النص إلى مساحة مفتوحة على الاحتمال والقلق والتأويل، حيث يصبح كل انقطاع وانزياح في الخطاب حافزاً لتعميق الصراع وفتح منافذ جديدة للتوتر، سواء على مستوى اللغة أو الشخصيات أو الرؤية العامة للعالم المسرحي.

في مسرحية " العقدة " اعتمد شفيق تيشوداد على تفكيك الخطاب المسرحي التقليدي، مما ساهم في خلق توتر مستمر لدى الجمهور، فقد ظهرت تعددية في الأصوات وتنوع في أساليب التعبير، مع استخدام آليات الإرباك مثل الانتقال المفاجئ بين المشاهد وتداخل المستويات اللغوية، هذا الشكل الغير المتناسك أدى إلى وجود شعور عام بعدم الإستقرار، حيث لم يتمكن المشاهد من متابعة تسلسل واضح للأحداث أو الوصول إلى دلالة واحدة ثابتة، وهذا ما خلف توتراً ناتجاً عن طبيعة الخطاب ذاته، وليس فقط في تطور الحدث المسرحي، وأمثلة ذلك:

بعد تخلي جميع الممثلين عن المسرحية.....

(يبدأ المدير والمخرج في الدوران حول العقد المتواجد في وسط المسرح ثم يحمله المخرج ويقرأه)
المدير: (يقرأ عقد المخرج بصوت مرتفع) والذي يوجب المخرج بالاستسلام والتخلي عن المسرح بشكل نهائي في حال فشل في انهاء المسرحية (أنا المضي أسفله.....)

المخرج: (يشير إليه أن يتوقف) ما تكلمش (ينتهي من جمع أغراضه في حقيبته يحملها ويخرج ثم فجأة يعود) (29)

في هذا المقطع من المسرحية يتجسد التوتر الدرامي من خلال سلسلة من المؤشرات التي تعكس انهيار العرض المسرحي، بدءاً بتخلي الممثلين عن أدوارهم مما يزرع حالة من الفوضى، وصولاً إلى الحركة الدائرية الرمزية للمخرج والمدير حول العقد، والتي تجل إلى التيه والارتباك، ويتصاعد التوتر مع قراءة العقد بصوت مرتفع، وما يتبعها من اعتراف صريح بالفشل، ليتوج المشهد بإشارة المخرج بالتوقف، في نهاية مفتوحة تعمق الإحساس بالعبث وتبقي التوتر معلقاً.

يتضح إذن أن التشظي بمختلف تجلياته لم يكن مجرد بعد فني بل عنصر فعال يساهم في تصاعد التوتر الدرامي، فالنوع اللغوي وتشتت البنية إلى جانب تضارب الأصوات وتعدد المرجعيات أسهم في تكثيف الصراع وإبراز تناقضات

الهوية مما منح المسرحية إيقاعا متناميا وتوترا متزايدا يواكب تطور الأحداث ويضاعف من حملتها الدلالية والفكرية ويجعل المشاهد في مواجهة مباشرة مع صراع الشخصيات.

الخاتمة:

توصلنا من خلال هذه الورقة البحثية أن مسرحية "العقد" لشفيق تيشوداد شكلت تجربة درامية متميزة من حيث اعتمادها المكثف على آليات تشظي الخطاب المسرحي، وهو ما منحها طابعاً حداثياً يخرج عن البنية التقليدية للعرض المسرحي. إلى جانب كسر الكاتب للنسق السردى الواحد، وتفكيك عناصر التأسك النصي، وقد طال هذا التشظي اللغة، والبنية، وبناء الشخصيات، مما أفرز نصاً يقوم على الانقطاع والتعدد، وبذلك يؤكد النص اتماهه إلى تجارب ما بعد الحداثة التي تقوم على التفكيك والانفتاح الدلالي. ومن أبرز النتائج المتحصلة عليها نذكر:

- قدم شفيق تيشوداد من خلال هذا العمل نموذجاً مسرحياً معاصراً يتجاوز الأطر الكلاسيكية، ويعيد تعريف وظيفة المسرح في ضوء تحولات المجتمع والفكر.

- أبرزت المسرحية قدرة اللغة - وذلك من خلال تعدد الاستعمالات اللغوية التي تناوبت بين الفصحى والعامية وحتى الفرنسية- مما ساهم على إنتاج طاقة درامية مشحونة بالصراع والإنفعال، وحضور التوتر على المستوى الشعوري والجمالي بعمق.

- أدى تفكك البنية الدرامية إلى غياب التسلسل المنطقي للأحداث، ما خلق نوعاً جديداً من التوتر قائم على الانقطاع والتفكك.

- جسد تشظي الهوية في مسرحية العقد صراعاً معقداً يتجاوز الفرد ليعكس أزمة جماعية، وهو ما أضفى على النص طابعاً متوتراً ومفتوحاً على احتمالات متعددة.

- إن الصراع بين الشخصيات أسهم في إنتاج خطاب غير مستقر يعكس تشتت الهوية وتفكك الذات داخل الفضاء المسرحي.

- يتجلى التوتر الدرامي في مسرحية "العقد" بوصفه نتيجة مباشرة لتفكك البنية الخطائية، إذ لم يعد قائماً على منطق تطور الأحداث، بل نتج عن الانقطاع في البناء وتعدد الأصوات، وتداخل المستويات، ما جعله توتراً نابعا من طبيعة النص ذاته.

وختاماً نتنى أن يكون هذا البحث بداية نفتح آفاق جديدة في مجال الدراسات المسرحية المعاصرة، والحرص على ضرورة إدماج مسرحيات مثل "العقد" في البرامج الأكاديمية لتدريس الأدب المسرحي، لما تحمله من قيم فنية حديثة تعبر عن تحولات المسرح العربي الراهن.

الهوامش والإحالات:

1. ينظر: ادريس بللمليح، نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث، منشورات زاوية للفن والثقافة، المغرب، ط1، 2005، ص 79.
2. عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 44.
3. حسن يوسف، قراءة النص المسرحي (دراسة في شهرزاد)، مكتبة عالم المعرفة، 1995، ص 8.
4. إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، مادة (ش.ظ.ي)، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، ص 483.
5. فاضل ثامر، شعرية الحداثة من بنية التأسك إلى فضاء التشظي، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 2012، ص 11.
- * شفيق تيشوداد: مخرج مسرحي جزائري، من مواليد 1981 بولاية عين دقل، متحصل على العديد من الشهادات في مجال التمثيل والإخراج داخل الجزائر وخارجها، ساهم في تنشيط المشهد المسرحي من خلال مشاركته في عدة مهرجانات وطنية، كما عمل على تأطير الشباب عبر جمعيات مسرحية كجمعية "محفوظ طواهرى"، من أبرز أعماله: مسرحية السقوط الحر، مسرحية السبي المخرج وغيرها من الأعمال.
6. شفيق تيشوداد، مسرحية العقد، جمعية الإشعاع الثقافي، وزارة الثقافة والفنون، ملبانة، الجزائر، 2024، ص 1.
7. صالح مباركة، المسرح في الجزائر - دراسة موضوعية فنية -، ط 1، الجزائر، دار الهدى، 2005، ص 286.
8. صالح مباركة، المرجع نفسه، ص 286.
9. شفيق تيشوداد، مسرحية العقد، ص 17.
10. شفيق تيشوداد، المصدر نفسه، ص 09.
11. ينظر: محمد الطاهر فضلاء، المسرح - تاريخنا ... ونضالنا، ج 2، ط 1، الجزائر، 2009، ص 86.

12. شفيق تيشوداد، مسرحية العقد، ص 08.
13. أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات) ، دار العودة، بيروت، ط1، ج1، 1988، ص58.
14. شفيق تيشوداد، مسرحية العقد، ص 06.
15. أحمد بيوض، المسرح الجزائري (نشأته وتطوره)، دار هوم، الجزائر، 2011، ص 89 90.
16. شفيق تيشوداد، مسرحية العقد، ص
17. ابراهيم حادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، 1993، ص 46.
18. شفيق تيشوداد، مسرحية العقد، ص 08.
19. ينظر: حسن رجب أحمد عبد الرحيم، المسرح داخل المسرح في مسرحية ليلى والمجنون لصالح عبد الصبور، حولية كلية اللغة العربية، بنين جامعة الأزهر، مج 24، 2020، ص 10.
20. شفيق تيشوداد، مسرحية العقد، ص 03.
21. ينظر: إريك بنتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968، ص 64 ص 65.
22. شفيق تيشوداد، مسرحية العقد، ص 02.
23. شفيق تيشوداد، المصدر نفسه، ص 08.
24. شفيق تيشوداد، المصدر نفسه، ص 03.
25. مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، مصر، 1995، ص 654.
26. شفيق تيشوداد، مسرحية العقد، ص 06.
27. شفيق تيشوداد، مسرحية العقد، ص 03.
28. عادل النادي، الفنون الدرامية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1987، ص 123.
29. شفيق تيشوداد، مسرحية العقد، ص 16.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابراهيم حادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، 1993.
2. إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، مادة (ش.ط.ى)، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004.
3. أحمد بيوض، المسرح الجزائري (نشأته وتطوره)، دار هوم، الجزائر، 2011.
4. أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات) ، دار العودة، بيروت، ط1، ج1، 1988.
5. ادريس بلمليح، نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث، منشورات زاوية للفن والثقافة، البار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
6. إريك بنتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968.
7. حسن رجب أحمد عبد الرحيم، المسرح داخل المسرح في مسرحية ليلى والمجنون لصالح عبد الصبور، حولية كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مج 24، 2020..
8. حسن يوسف، قراءة النص المسرحي (دراسة في شهرزاد)، مكتبة عالم المعرفة، 1995.
9. شفيق تيشوداد، مسرحية العقد، جمعية الإشعاع الثقافي، وزارة الثقافة والفنون، مليانة، الجزائر، 2024.
10. صالح مباركية، المسرح في الجزائر - دراسة موضوعية فنية - ، ط 1 ، الجزائر ، دار الهدى . 2005.
11. عادل النادي، الفنون الدرامية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1987.
12. عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
13. فاضل ثامر، شعرية الحدائة من بنية التأسك إلى فضاء التشظي، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 2012.
14. مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، مصر، 1995.
15. محمد الطاهر فضلاء، المسرح - تاريخاً ... وفضلاً، ج 2، ط 1، دار هوم، الجزائر .