

بنية الحوار واللغة في النصّ الدرامي

مسرحية "وقع الأحذية المتعبة" لسليم بتقة أنموذجاً

The Structure of Dialogue and Language in the Dramatic Text: *The**Sound of Worn-Out Shoes* by Salim Betka as a Model for Analysis

نجية طهاري*

جامعة باتنة 1

nadjia.tahari@univ-batna.dz

تاريخ القبول: 2025-11-30

تاريخ الإرسال: 2025-08-15

ملخص:

يعد الحوار من أهم العناصر في النصّ الدرامي، يعتمد عليه المؤلف لتحقيق عدة أهداف أساسية، فهو يُستخدم لتطوير الشخصيات وإبراز ملامحها النفسية والاجتماعية، وكشف العلاقات بينها، مما يجعلها أقرب إلى الواقع وأكثر تأثيراً على الجمهور، ويسهم أيضاً في تحريك الأحداث، وإظهار الصراع الذي يعد محورياً أساسياً في الدراما، إضافة إلى تأثيره الفعّال في نسج العلاقات مع باقي عناصر النص كعنصري الزمان والمكان، ولا يتم ذلك إلا عن طريق اللغة الدرامية التي يتوجب على الكاتب أن يعتني بها، ويحسن اختيار ألفاظها وعباراتها وطابعها الصوتي ومستوياتها الفنية، لذلك تأتي هذه الورقة البحثية لدراسة البنية الدرامية لعنصر الحوار ومدى ارتباطه بالفضاء المسرحي (الشخصيات والزمان والمكان)، والكشف عن مستويات اللغة في مسرحية "وقع الأحذية المتعبة" لسليم بتقة.

الكلمات المفتاحية: حوار درامي؛ لغة درامية؛ بناء درامي؛ وقع الأحذية المتعبة؛ سليم بتقة.

Abstract:

Dialogue is a fundamental component of the dramatic text, serving multiple core functions. It develops characters, reveals their psychological and social dimensions, and exposes relationships that enhance realism and audience engagement. It drives the plot, unveils the central dramatic conflict, and interconnects with other elements such as time and space. Achieving these functions depends on dramatic language, requiring careful attention to vocabulary, phrasing, tone, rhythm, and stylistic levels. This paper examines the dramatic structure of dialogue and its interplay with theatrical space—characters, time, and place—while analyzing the linguistic registers employed in *The Sound of Worn-Out Shoes* by Salim Betka

* - المؤلف المراسل.

Keywords: Dramatic Dialogue; Dramatic Language; Dramatic Structure; The Sound of Worn-Out Shoes; Salim Betka.

مقدمة:

يُعدّ الحوار إحدى الركائز الجوهرية للتعبير الإنساني، فهو أداة للتواصل وبناء المعنى بين الأفراد، يقوم على تبادل الأفكار والمشاعر والمواقف بين طرفين أو أكثر، وإذا كانت الفنون الأدبية تتنوع في وسائلها التعبيرية، فإن المسرحية تُعدّ الجنس الأدبي الذي يتكئ على الحوار بوصفه محوراً ثابتاً في بنيتها الدرامية، و«ليحقق تفاعلاً صميمياً بين (أنا/أنت)»¹، ولما يتيح من إمكانات تعرفنا على أفكار الشخصيات وعواطفها، ومدى ثقافتها، وما تنويه من أفعال وما أنجزته من مهام»²، كما يسهم الحوار في تسريع وتيرة الأحداث وامتدادها، إضافة إلى عرض القضايا، ومناقشة الأفكار، وإبراز الصراع الدرامي على نحو متنامٍ ومؤثر.

تأتي أهمية هذا الموضوع من كون الحوار ليس مجرد أداة للتواصل داخل المسرحية؛ بل هو أيضاً عنصر فني وفكري قادر على خلق الانسجام بين مكونات البنية الدرامية الأخرى (شخصيات وزمان ومكان)، بوصفه وسيطاً يربط بينها، ويُنشئ علاقة جدلية معها، ويغذيها بطاقة لغوية وفنية، فاللغة لها ارتباط بالمسرحية، فهي «الأداة الأساسية للمسرحية سواء كانت شعرية أو نثرية فصيحة أو دارجة، فهي توجي بوقائع المسرحية، وتحمل الشحنات العاطفية والفكرية، وتعبر عن آراء الكاتب وهدفه»³، ووسيلة لإيصال رسائله إلى المتلقي.

تتمثل الخلفية النظرية والعلمية التي تستند إليها هذه الدراسة في تصورات النقد الأدبي حول الحوار الدرامي، ووظائفه السردية والجمالية، وعلاقته بالمكونات الفنية الأخرى للنص المسرحي، وتستفيد الدراسة من الإطار الفني العام الذي يربط بين اللغة والحدث والشخصية والصراع، ومن النظريات التي ترى في الحوار مظهراً من مظاهر التفاعل الإنساني داخل العمل الفني، ولعل هذا ما دفعنا إلى دراسة هذه الأداة، ورصد اشتغالها داخل النص الدرامي بوصفها اشتراطاً فنياً لنسج العلاقات داخل بنيتها، فضلاً عن رصد النواحي الجمالية للغة الحوار، من خلال دراسة مسرحية "وقع الأحذية المتعبة" لكاتب الجزائري سليم بركة، والتعرف على بنيتها الحوارية وبيان أبعادها الفنية والجمالية، وتتمثل

¹ محمد قيس عمر، (2012م)، البنية الحوارية في النصّ المسرحي، ناهض الرمضاني أنموذجاً، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ص11.

² رشدي رشاد، (1998م)، فنّ كتابة المسرحية، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص50.

³ الدالي محمد، (1999م)، الأدب المسرحي المعاصر، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ص322.

أهداف الدراسة في الكشف عن دور الحوار في بناء النص الدرامي، وتحديد علاقة الحوار بالعناصر الفنية الأخرى في المسرحية (الزمان والمكان والشخصيات)، والوقوف على أسلوب الكاتب في توظيف لغة الحوار بما يخدم الرؤية الدرامية.

وتنطلق الدراسة من جملة الفرضيات، أهمها: أنّ الحوار في هذه المسرحية ليس مجرد أداة سردية، بل هو عنصر بنائي وجمالي متكامل، وأن لغته تعكس البنية الفكرية والشعورية للنص، وأما إشكالية الدراسة فهي حول الأسئلة الآتية: ما هو الحوار الدرامي؟ وما خصائصه الفنية؟ وكيف تتجلى مميزاته في مسرحية وقع الأذى المتعبة؟ ما طبيعة علاقته بالعناصر الفنية الأخرى؟ وكيف استثمر سليم بثقة لغة الحوار لتشكيل الرؤية الفنية للنص؟

اعتمدت الدراسة على المنهج البنيوي لتحليل العلاقات الداخلية بين الحوار وبقيّة عناصر البنية الدرامية (الشخصيات، والحدث، والزمان، والمكان)، إضافة إلى المنهج الأسلوبي للكشف عن الخصائص الفنية واللغوية للحوار، ودراسة أثرها في تشكيل الرؤية الفكرية والجمالية للنص المسرحي.

1- تعريف الحوار الدرامي: انطلاقاً مما سبقته الإشارة إليه في المقدمة، فإنّ الحوار الدرامي هو الوسيلة الأساسية في المسرحية، المبلغة لأهدافها وغاياتها، ولكن قبل التعريف به وتحديد خصائصه، علينا أولاً التعريف بالحوار لغة واصطلاحاً:

1.1- تعريف الحوار: كلمة "حوار" كلمة أصيلة في اللغة العربية، وقد وردت في لسان العرب لابن منظور بعدة معانٍ، ويرجع أصلها إلى مادة "حَوْرَ: «الْحَوْرُ، وهو الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، ... والمحاورة: المجاورة والتحاوّر التجاوب؛ وتقول: كلّمته، فما أحرار إليّ جواباً وما رجع إليّ حوياً ولا حويرة ولا محورة ولا حواراً أي ما رد جواباً،... وهم يتحاورون أي يتراجعون الكلام والمحاورة مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة»⁴.

كما وردت من قبل ذلك في القرآن الكريم في سياق لا يبعد عما جاء في المعاجم العربية، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿فَقَالَ لَصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا﴾ الكهف/34،

⁴ ابن منظور جمال الدين، (2014م)، لسان العرب، ج4، ط8، دار صادر، بيروت، لبنان، ص264.

وما يعنينا هنا هو مدى ارتباط كلمة الحوار في مدلولها اللغوي بما تتضمنه من معان: مراجعة الكلام في التخاطب والجواب والمجوبة والتجاوب شريطة وجود شخصين (طرفين) أو أكثر حتى ينعقد التجاوب ومراجعة الكلام.

أمّا من الناحية الاصطلاحية، فيعني التخاطب بين أطراف معينة، تعبر عن مختلف الأفكار والقضايا تعبيراً صحيحاً، أي أنه أسلوب أو أداة خطابية له خصوصية مميزة تفرقه عن باقي أساليب وأدوات الخطاب الأخرى، وهو كما جاء في المعجم المسرحي «شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر»⁵، أمّا إبراهيم حمادة فيرى أنّه «الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر، وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية أو نحوها كما هو الشأن بالنسبة لمحاورات أفلاطون»⁶، ولعل من أقرب التعريفات وأكثرها قبولاً لمفهوم الحوار هو أنه «محادثة بين طرفين أو أكثر، تتضمن تبادلاً للأراء والأفكار والمشاعر، وتستهدف تحقيق قدر أكبر من الفهم والتفاهم بين الأطراف المشاركة لتحقيق أهداف معينة، يسعى المشاركون في الحوار إلى إنجازها»⁷.

فالحوار، كما تبين هذه التعريفات هو محادثة أو عملية اتصال كلامية؛ أي أنّه الوسيلة المثلى للتواصل الاجتماعي بين الناس، وتبليغ أفكارهم وعواطفهم.

2.1- الدراما: الدراما (Drama) كلمة يونانية الأصل مشتقة من الفعل اليوناني القديم Drān بمعنى فعل⁸، سواء أكان في الحياة أم المسرح، وقد عرفها أرسطو في كتابه "فن الشعر" بأنها «تلك المنظومات "المسرحيات" التي تقدم أشخاصاً، وهم يؤدون أفعالا»⁹؛ أي أنّها كلّ شيء يؤدي أو يُمثل، وقد شاع هذا اللفظ (دراما) وانتقل إلى سائر اللغات في العالم، وأصبح له طيف واسع يحدده السياق، تطلق في المعنى الإنجليزي على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها، أي أنها «على المسرح كنص وكتاريخ وكجماليات مقابل كلمة

⁵-إلياس ماري، قصاب حسن حنان، (1997م)، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ص 175.

⁶-حمادة إبراهيم، (1985م)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دط، دار المعارف، القاهرة، ص 101.

⁷-الشارود علي جابر العبد، الحوار مفهوماً وتأصيلاً وواقعاً، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، مج 02، ع 35، ص 476.

⁸-إلياس ماري، قصاب حسن حنان، المرجع نفسه، ص 194.

⁹-أرسطو، (2014م)، فن الشعر، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الجزيرة، ص 83.

Performance التي تعني العرض والأداء»¹⁰، كما ظهرت في فرنسا في القرن الثامن عشر «للدلالة على نوع وسيط بين التراجيديا والكوميديا»¹¹، إذن، الدراما فنٌّ قائمٌ على تصوير قصة تدور حول شخصيات أو أحداث أو حوارات بين الشخصيات، فهي حكاية تصاغ في شكل حوارٍ له خصائصه الفنية؛ أي أنها تمثل أو تعيد تمثيل أحداث وقعت أو يفترض وقوعها في العالم الواقعي أو عالم متخيل، وتكمن أهمية الدراما في قدرتها على إثارة المشاعر والانفعالات لدى الجمهور، فهي أقدم وأقوى وسائل التعبير الفني التي استخدمها الإنسان منذ قرون، لنقل التجارب الإنسانية وتقديم الأفكار، وتبسيط الضوء على قضايا اجتماعية وسياسية وثقافية هامة، وتوفير منصة للتوعية والتغيير.

أمّا النص الدرامي (Dramatic Text) أو العمل الدرامي فهو «هو نص أدبي يمثل فيه فعل حياة عبر حوار الشخصيات فقط»¹²، دون أن يتكلم المؤلف أو يظهر، وقد عرفه أكرم اليوسف بأنه نص المؤلف (المكتوب)، وهو «ذلك النوع من التخيل (Fiction) المصمم خصيصاً للتمثيل المسرحي... والمبني على أساس أعراف (Conventions) درامية خاصة»¹³.

3.1- الحوار الدرامي: هو «شكل من أشكال الخطاب في المسرح»¹⁴؛ بل هو جوهر النص المسرحي، لأنه يميزه كجنس أدبي عن بقية الأجناس الأخرى، وهذا ما أكدّه لايوس إيجري [Lajos Egri] حيث وصفه بـ «الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته ويمضي بها في الصّراع»¹⁵، وهو ما أوضحه عادل النادل، فمن خلاله «يعبر عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها»¹⁶، وتبليغ المغزى العام لها، إضافة إلى دوره في

¹⁰-إلياس ماري، قصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، ص 194.

¹¹-المرجع نفسه، ص 195.

¹²-بوكروج مخلوف، (2005.01.01م)، الدراما والواقع، المجلة الجزائرية للاتصال، مج 10، ع 19، ص 16.

¹³-اليوسف أكرم، (2010م)، الفضاء المسرحي، بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، ط 1، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ص 40.

¹⁴-إلياس ماري، قصاب حسن حنان: المرجع نفسه، ص 175.

¹⁵-إيجري لايوس، (2015م)، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، دط، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ص 410.

¹⁶-النادل عادل، (1987م)، مدخل إلى فن الكتابة الدراما، ط 1، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبد

الله، تونس، ص 28.

إبراز مختلف القيم الفكرية والأدبية والفنية، كما أنّه الأداة التي يتعدى مجال الاتصال من خلالها الممثلين، ليكون الجمهور مستقبلاً له، فهو «ليس حواراً من أجل الشخصيات والأحداث فحسب، ولكن من أجل المشاهد، حيث المشاهد هو الطرف الثالث في الحوار بالإضافة إلى الطرفين الأساسيين»¹⁷، ففي الوقت الذي ترسل فيه الشخصية حوارها لشخصية أخرى، ترسله أيضاً للجمهور.

تباينت تعريفات الكتاب والنقاد للحوار الدرامي، فمنهم من يرى أنّه «أوضح جزء في العمل الدرامي، وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم»¹⁸، ومنهم من يراه «الوعاء الذي يختاره أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها»¹⁹، كما أنّ الحوار يمكن أن يكون درامياً، «إذا ورد في سياق درامي، وأدى وظيفة درامية محددة، وفي هذه الحال يخرج من دائرة الحقيقة أو الخيال ليدخل ميدان الإبداع الفني الصّرف»²⁰، وعلى هذا الأساس يبني الكاتب حواراً من جملة من الألفاظ والجمال والتراكيب والأصوات المكونة للنص، ثم يطرده شيئاً فشيئاً معتمداً في ذلك على الحركة الدرامية المتجددة إلى أن يصل لحلّ الموضوع وإبراز فكرته.

لذلك، كان من الضروري أن يختار الكاتب أساليب تعبيرية دقيقة، تعبّر بوضوح عن المشاعر والمواقف، وأن يترك كلّ العبارات التي لا تضيف قيمة للنص، فالحوار الدرامي لا ينبغي أن يكون صورةً طبق الأصل من الأحاديث اليومية، لأنّ نقل الواقع الخالص في الحياة لا يحقق المتعة الجمالية التي يسعى إليها المتلقي، ولكن يجب أن يكون الحوار الدرامي مركزاً ومنتقى بعناية ومهذباً، «الهدف الرئيس له هو أن يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية»²¹؛ أي أنّ وظيفته الجوهرية هي تسليط الضوء على الحقائق اللازمة لتحريك الأحداث، كما أنّه يقوم بعدة وظائف، فمن خلاله «يعبر الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل

¹⁷- المرجع نفسه، ص 28.

¹⁸- المرجع نفسه، ص 24.

¹⁹- حمودة عبد العزيز (2023م)، البناء الدرامي، ط 1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص 151.

²⁰- المرجع نفسه، ص 151.

²¹- ينظر: كريش ستوات (1986م)، صناعة المسرحية، تر: عبد المعصم الدباغ، دط، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص 133.

تطورها»²²، وتبليغ المغزى العام لها، إضافة إلى دوره في إبراز مختلف القيم الفكرية والأدبية والفنية.

يبنى الكاتب حوار الدرامي من جملة من الألفاظ والجمل والتراكيب والعبارات والأصوات المكونة للنص، ثم يطوره شيئاً فشيئاً معتمداً في ذلك على الحركة الدرامية المتجددة إلى أن يصل لحل الموضوع، وإبراز فكرته، لذا كان من الضروري أن ينتقي الكاتب خير الأساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة والموقف، وأن يترك كل العبارات التي لا قيمة لها، لأن الحوار الدرامي لا ينبغي أن يكون صورةً طبق الأصل من الأحاديث اليومية في الحياة، ولكن يجب أن يكون مركزاً ومنتقى ومهذباً، ف«الهدف الرئيس له هو أن يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية»²³، كما يجب أن يمثل لحتميات الفن ووضعيته، حتى يكون ذا أثر طبيعي في إقامة البناء الدرامي، بوصفه أداة الكاتب الأساسية في الإفصاح عما يؤدّ التعبير عنه، وعن أفكاره ورؤاه المستوحاة من الواقع، بأسلوب فني يعكس إبداعه، لذا، كان من الضروري أن يتميز بجملة من الخصائص تمنحه عمقاً وتأثيراً، ومن أبرزها أنه اقتصادي، فلكل كلمة وظيفة درامية معينة، لذلك يجب على الكاتب ألا يسمح لأي شخصية من شخصياته، «أن تنطق بكلمة لا يكون لها دور إيجابي في تصوير الشخصية نفسها، أو في دفع الأحداث إلى الأمام ..»²⁴ فالمشاهد الذي لا يفهم جملة معينة لا يستطيع أن يسترجعها مرة أخرى، كما يفعل في أثناء قراءة الكتب مثلاً، موضوعي، أن يكون نابعاً من أبعاد الشخصيات التي رسمها الكاتب من البداية، منسجم، ويقصد به «الانسجام بين كل جزء وجزء آخر، وبين كل جزء والكل»²⁵، لذا لا بد أن يملك الكاتب حاسة الإيقاع والوزن، والتوقيت.

2- لغة الحوار:

إنّ ما يميز الحوار الدرامي هو وجود اللغة بوصفها وسيلة من وسائل الاتصال المتعارف عليها، يعتمد عليها الكاتب المسرحي لإبراز مختلف القيم الفكرية والفنية، لذلك يقول رومان

²²-النادي عادل، المرجع السابق، ص 28.

²³-ينظر: كريفش ستوات: المرجع نفسه، ص 133.

²⁴-النادل عادل: المرجع نفسه، ص 30.

²⁵- المرجع السابق، ص 32.

جاكبسون [Roman Jakobson]: «إنَّ الكلمة فعلٌ، وليست مجرد لفظة، وكل عنصر في الحوار المسرحي لا يكتفي بقول شيء ما فحسب، لكنّه يؤدي دوراً يكون له أثره على مستوى الفعل، وعلى مستوى التلقي، وليست صورة الخطاب الحوارية المسرحية مجرد تنسيق بلاغي، وإنّما هي عبارة عن أدوار فعّالة ومؤثّرة»²⁶، فجوهر الخطاب المسرحي بوصفه فعلاً أدائياً لا يقتصر على كونه مجرد كلمات منطوقة، بل يتعدى ذلك ليُصبح وسيلة تأثير وتحوّل في السّياق الدرامي، فاللغة عنده ليست مجرد أداة لنقل المعنى، بل هي أداة للتأثير والتغيير.

يشير جاكبسون بقوله: إنّ الكلمة فعل، إلى أنّ الكلام المسرحي يحمل وظيفة إنجازية، تتجاوز التوصيل إلى الإنجاز، حيث تتقاطع اللغة مع الحركة، والموقف، والانفعال، وبهذا لا يكون الحوار المسرحي مجرد زينة بلاغية، بل يعد عنصراً درامياً بنائياً يُسهم في تطور الحدث وتآزيم المواقف وتوجيه التلقي، لذلك فإنّ من وظائف اللغة في الحوار المسرحي الإبلاغ عن المواقف والأفعال بالفصاحة اللازمة؛ أي الارتقاء بمستوى الحوار عن المحادثة العادية بالوضوح والدقة والتركيز، حتى يتمكن المتلقي من تتبع أحداث المسرحية بمتعة.

ولأنّ المسرحية لا يمكن أن تنجح إلّا بوجود الجمهور الذي من أجله كُتبت النصّ الدرامي، فالجمهور هو وحده من يحدد قيمة المسرحية ومصيرها، فإنّما أن يرضى عنها أو يرفضها.

و«لأنّ الجمهور يصعب إرضاءه لاعتبارات متعددة منها: تفاوت أفراده الفكري، وتباين ميولهم ونزعاتهم ونفسياتهم»²⁷، غالباً ما تطرح مسألة لغة الحوار الدرامي، لذلك مال كثير من كتاب المسرح إلى تبسيط اللغة للوصول إلى القارئ من أقرب طريق، واستبدلوا اللغة الفصحى «بأخرى قريبة من لغة الحياة اليومية ساهمت في الترفيه عنه من خلال إشباع حواسه وإدخال السرور على نفسه»²⁸، وعلى الرغم من أنّ لغة المسرحية يجب أن تكون وفق ما يقتضيه الواقع، إلّا أنّها يجب أن تكون «أكثر تجريداً أو شكلية من الأحاديث اليومية الاعتيادية لأن الكاتب الدرامي يعتمد على الدوام إلى اصطفاء لغة ذات أسلوب تصعيدي

²⁶ ينظر: صالح بوشعور محمد أمين، (2020م)، آليات بناء لغة الحوار الدرامي بين السردية والشعرية في المسرح، مجلة اللغة العربية، مع 22، ع 4، ص 460.

²⁷ عطية مصطفى، الحوار المسرحي وقضية العامية: رؤية تجديدية في ضوء الواقعية، القدس العربي، 04 مارس 2025، <https://www.alquds.co.uk>.

²⁸ بن صفيّة إسماعيل، (2003م)، حضور النص وغياب التمثيل، الموقف الأدبي، ع 393، السنة 33، دمشق، ص 42.

مصاغة بتؤدة تتجاوز ما يفعله أي إنسان خلال أحاديثه اليومية»²⁹، فهي توحى بالواقع، لكنها أكثر مثالية منه، وقادرة على تطوير الحدث وانتقاله من مرحلة إلى أخرى بوساطة الشخصية في تناسب مركزي، لذلك ينبغي على الكاتب المسرحي أن «يغوص في أفكار المتلقي، فيتكلم بلغته البسيطة السهلة بأسلوب ممتع دون عقد، مراعيًا التلاؤم بين لغة الحوار في النص وطبيعة الموضوع»³⁰ حتى يتمكن من تحقيق الغاية من كتابة مسرحيته، و«هي جعل متفرجها أو قارئها يحس إحساساً عميقاً بأن ما يشاهده أو يقرؤه جزءٌ من الحياة»³¹.

3- الحوار والفضاء المسرحي في مسرحية وقع الأحذية المتعبة:

تعدّ مسرحية "وقع الأحذية المتعبة" للكاتب الجزائري سليم بتقة من الأعمال التي تؤسس لمشهد مسرحي واقعي، استلهمه الكاتب من صميم الحياة وتفاصيلها الدقيقة، مستنداً إلى مشاهد الحراك الشعبي الذي شهدته الجزائر في الفترة الأخيرة، جاءت المسرحية في خمسة فصول، يعالج كل فصل قضية معينة، كالحديث عن أزمة السكن، وعن حقيقة السلطة السياسية، وعن القمع السياسي ومصادرة الحريات الفردية والحديث أيضاً عن أزمة الثقافة والمثقفين في البلاد.

ولعلّ ما يميز هذه المسرحية هو طبيعة الحوار الدرامي، وتنوع اللغة فيه بين عربية فصحي ودارجة جزائرية ولغة فرنسية، وهذا ما يجعل القارئ يفهم مضمون المسرحية سواء من حسن اختياره للشخصيات أو طرحه للأفكار، فيشعر وهو يقرأ هذا العمل بارتياح شديد.

1.3- الحوار والشخصيات:

أ. تعريف الشخصية الدرامية: تعدّ الشخصية الدرامية أحد أهم العناصر الدرامية، فهي «الركن الأول والأساسي في النص الدرامي، فهي تتحرك في فضاء ممتلئ مادياً وغني بالأحداث والمشاعر»³²، لدرجة أنها تبدو أكثر وضوحاً وأكثر كشفاً لذاتها من

²⁹-ياسين مروان، بنية الحوار المسرحي بين الكلمة والفعل: البحث عن المعنى في سياقات متحركة، القدس،

<https://www.alquds.co.uk> ، 8 أوت 2025م.

³⁰-صالح بوشعور محمد أمين، المرجع السابق، ص 457.

³¹-مصاييف محمد، (1979م)، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 194.

³²-اليوسف أكرم، المرجع السابق، ص 57،

الشخصيات في الحياة العادية، وما يميز الشخصية في المسرح وفي كل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية في «كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة، دون تدخل وسيط وهو الكاتب»³³، لذلك، يجب أن تُعطى مساحة واسعة للتعبير عن نفسها، فقبل وضعها في إطار النصّ الدرامي، يجب أن تكون مكتملةً من جميع النواحي، ليقوم الحوار الدرامي بمهمة تقديمها، فمن خلاله «نتعرف على أفكار الشخصيات وعواطفها ونعرف مدى ثقافتها وما تنويه من أفعال، وما أنجزته من مهام، وبالحوار تصارع الشخصية خصومها وتصل بصراعها إلى نهايتها المحتومة»³⁴، وبالنظر إلى نص «وقع الأحذية المتعبة» نجده نصاً واقعياً، له شخصياته، التي تظهر من خلال الحوار أنها تمر بمرحلة تحول جذرية وصراع سياسي واجتماعي وفكري.

ب. أنواع الشخصيات وعلاقتها بالحوار في المسرحية:

- المركبة أو النامية: هي الشخصية التي تنطوي في داخلها على مواقف عدة تظهر حسب الموقف الذي تكون فيه، وتسمى أيضاً بالشخصية الرئيسية، وفي هذا النص تعد شخصية بشير الشخصية الرئيسية، فدلالة الاسم مرتبطة بمعنى إيجابي، يرمز إلى البشري والخير، مما يعكس الطموح والرغبة في تحقيق الأفضل، فبشير هو الأمل في تحقيق الحلم الجماعي، غير أننا نجد وصف هذه الشخصية من ناحية ملابسها وشكلها كان شبه غائب في النص، حيث لا توجد إلا بعض الإشارات القليلة فقط، مثل: «حكيم: ألا ترى البياض، وقد تسلل إلى شعره، وتقوس ظهره، ولم يعد يستغي عن النظارات»³⁵ ومع ذلك فهو شخصية مركبة ونامية لها تأثير في سير الأحداث، فهي شخصية مثقفة واعية، تسهم إسهاماً كبيراً في صنع الأحداث، تعيش صراعاً اجتماعياً وسياسياً وفكرياً، كما أنّ مواقفها تظهر حسب الظروف: «بشير: والله يا أخي سئمتنا من هذا الوضع الذي يفرضه علينا نظام فاسد همه الوحيد توطيد حكمه، والاستمرار في سياسة النهب والإفساد، وتحويل مداخل الدولة عن خدمة مصالح الشعب المسكين إلى الترفيه عن محمية الفساد، وما كذبة تحريك وحل

³³ إلياس ماري، قصاب حسن حنان: المعجم المسرحي، ص 270.

³⁴ بلبل فرحان، (2003 م)، النص المسرحي الكلمة والفعل، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 107.

³⁵ بركة سليم، (2020 م)، وقع الأحذية المتعبة، دط، دار المجدد للطباعة والنشر والتوزيع، سطيف الجزائر، ص 11.

الفساد وسيف الحجاج إلا ذر للرماد وخدعة للتضليل عن هذه السياسة، لذلك أملنا الوحيد في هذا الحراك الشعبي المبارك تحقيق التغيير»³⁶ فما تقترحه شخصية بشير في هذا المشهد الحواري، يُظهر مدى فاعليتها في صنع الأحداث، وهذا يعود إلى طبيعتها المركبة، وما تتمتع به من وعي سياسي واجتماعي، إنَّ شخصية بشير تظهر شخصية وطنية داعية إلى التغيير، تواقفة إلى المزيد من الحرية والعدالة الاجتماعية، وهذا ما كان سببا في اعتقاله. « المحقق: أنت تبارك هذا الحراك وتحرض عليه، تستغل سذاجة أصدقائك في الفيسبوك لتحقيق مآربك التخريبية..

بشير: ولكن سيدي، أنا لست مخرباً، ولم أقم بأي عمل تخريبي.

المحقق: أنت تخرب عقول متابعيك بهذه الخزعات والأفكار الهدامة»³⁷

تظهر شخصية بشير داخل النص ناثرة متمردة، تواقفة للتغيير، رافضة للظلم، وهذا ما كان سببا في اعتقاله، ومن الناحية النفسية تظهر شخصية قوية صلبة، متفاعلة مع الأحداث، لكنها في الوقت نفسه تعاني من صراع ذاتي: «لقد وصلت حداً لم أعد قادراً للسيطرة على نفسي، هناك أعاصير بداخلي تزلزلني.. الفقد، العزلة، وهذا التآمر الصَّامت أفقدني الإحساس بروحي وبكياني .. إنني في طريقي إلى الجنون..»³⁸

كما تظهر لنا شخصية الصحفية، وهي الشخصية الأنثوية الوحيدة في النص، ما يمنحها حضوراً استثنائياً في بيئة ذكورية، لم يعطها الكاتب اسماً حقيقياً، مما أضفى عليها بعداً رمزياً؛ فهي تمثل "صوت المرأة" أو "صوت الحق" في المجتمع، والدليل على ذلك المساحة الحوارية الواسعة التي منحها لها، والتي شملت الفصلين الثاني والخامس، واتساع مساحة حوارها يعكس رؤية الكاتب التقدمية التي تمنح المرأة دوراً محورياً في توجيه الرأي العام، فرغم الظروف السياسية الصعبة، لم يمنعها من أن تندفع للتعبير عن رأيها، وتدعو المجتمع إلى التعاون من أجل التغيير، حيث تقول: «الصحفية: لم يعد للمشككين عذرٌ.. سيستمر قطار الحراك بقوة هذه المرة، ولن ينتظر أحداً،.. علينا أن نتحرك قبل إجراء الانتخابات، والتي نعلم أنَّها ستكون مزورة،.. تحركوا قبل أن تكتسكم رياح العهد الجديد»³⁹ يكشف هذا

³⁶-بتقة سليم، وقع الأذية المتعبة، ص18.

³⁷-المصدر نفسه، ص79و80.

³⁸-المصدر نفسه، ص 67.

³⁹-بتقة سليم، وقع الأذية المتعبة، ص101.

الحوار عن وعي الصحفية السياسي، فهي تدرك جيداً أنّ وقت التغيير حان، وأنّ الوقوف في وجه الظلم أصبح ضرورة من أجل الحرية، فخطابها يهدف إلى كسر قيود الخوف، وتحفيز الناس على المشاركة في الحراك.

وما نلاحظه اهتمام الكاتب بصياغة حوار الصحفية، ليس فقط كعنصر داخل الأحداث، بل كرمز لوظيفة الصحافة نفسها، فدورها يعكس بعداً رمزياً لدور الإعلام في النهوض بالمجتمع وتوعيته بوصفه السلطة الرابعة، وهذا ما يدفع القارئ لتأويل الواقع السياسي في تلك الفترة من تاريخ الجزائر، فأقوال وحركات الصحفية الموصوفة بدقة من قبل الكاتب: (تتجه بكلامها إلى الرئيس متجاهلة المستشار-مسيرة الشعوب تبدأ بكلمة- الاعشاب تثور اذا تخلف الربيع عن مواعده) تعطي القارئ أفقاً واسعة للتأويل، فالصحفية تمثل جرأة المواجهة، وعدم الخضوع للبروتوكولات التي قد تُضعف الرسالة، كما أنّ دورها يؤكد أن الكاتب استخدمها كمحرك ديناميكي للحبكة، وليس مجرد راوٍ، حيث ساهم في دفع الأحداث وتبسيط الضوء على بقية الشخصيات، إذ أجبرهم على التفاعل، إما تأييداً أو رفضاً.

- الشخصيات المسطحة/ النمطية: هي عكس الشخصيات النامية، تظهر بمواقف ثابتة على طول النص، والشخصيات المسطحة في نص "وقع الأحدثية المتعبة"، قليلة مقارنة بالشخصيات النامية، وهذا حتماً يعود إلى طبيعة النصّ، فهو يعالج قضية إنسانية ذات منطلقات فكرية ومعرفية، تستند في مرجعياتها إلى عمق الوعي السياسي والاجتماعي، ولكن هذا لا ينفي الدور المهم الذي تؤديه هذه الشخصيات في إضاءة الشخصيات النامية، وتعزيز قناعة القارئ بأفكارها وتصرفاتها، ومن أبرزها، شخصية المحقق، وإن بدت بحضورها فاعلة في النص، حيث ساهمت في إبراز شخصية بشير، لكنها شخصية بسيطة وثابتة في موقفها، موقف رجل السلطة القوي: «المحقق: أنت لا تعرف خطورة كلمة (لا)، وما يحمله تكرارها من استخفاف وإهانة موظف حكومي أثناء تأدية مهام وظيفته احتسراً لما تتفوه به.. وإلاّ فمي تهمة أخرى»⁴⁰، يظهر هذا الحوار طبيعتها المسطحة، لا تعرف تغيراً جوهرياً في مواقفها أو أبعادها النفسية، فثبت المحقق منذ البداية في الموقف (القوة والقسوة والمبالغة في

⁴⁰- بركة سليم، وقع الأحدثية المتعبة، ص 84.

استخدام السلطة)، يؤكد أنه نموذج نمطي لرجل السلطة، مما يجعله أداة الكاتب لخدمة غرض محدد في الحبكة، لا لتطور درامي كبير.

إنَّ حضور مثل هذه الشخصيات البسيطة يكون بمثابة المفتاح للدخول إلى الشخصيات المركبة، فمن خلال الحوار في أثناء عملية استنطاق بشير، تظهر سلطة المحقق، بإتاحة الفرصة لبشير ليتكلم ويعبر عن نفسه، ويكشف عن حقائق نفسية واجتماعية تتشكل منها شخصيته المركبة، كما تتضح ملامح الصراع بين السلطة والفرد؛ أي أنَّ المحقق يلعب دور المرأة التي تكشف دواخل الشخصيات الأخرى، فوظيفتها الأساسية ليست في دفع الأحداث؛ بل تآزيم الموقف وإجبار الشخصيات الأخرى على الكشف عن أفكارها تحت الضغط، كما أنَّ الأسلوب اللغوي الذي وظفه الكاتب في حوارها، والذي جاء في صيغة الأمر بغرض التهديد، يعزز هيمنتها، ويمنحها دلالة سياسية، إذ تمثل السلطة المتسلطة.

2-3. **الحوار والمكان:** يشكل المكان الدرامي الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة للحدث المسرحي، ويتحدد وفق ما يختاره المؤلف من أمكنة داخل النص المكتوب، بحيث يرتبط ارتباطاً مباشراً بقدرة المتلقي على التخيل وفك شفرات العرض المسرحي، ويتأسس المكان في المسرحية بالحوار، حيث تدرج ملامحه وتفصيلاته على ألسنة الشخص، فغالباً ما يخفي المؤلف العديد من العناصر المكانية، ويتركها تتحقق في سياق الحوار تدريجياً، أو يقدمها بشكل مباشر من خلال الإرشادات المسرحية.

يمثل المكان في مسرحية "وقع الأحذية المتعبة" ركيزةً دراميةً، وضرورةً فنيةً تحمل عديد الدلالات الدرامية، وعنصراً محورياً يضيف بعداً فنياً في بناء النص المسرحي، حيث يقوم على إسقاط يعكس رؤية المؤلف وشعوره تجاه المكان من جهة، ويؤدي دوراً رئيساً في رسم الإطار العام للشخصيات والحوار من جهة ثانية.

أدرك الكاتب سليم بتقة أهمية الدور الذي يؤديه المكان، بما قدمه له من تفاصيل دقيقة، يجري الحوار في الفصل الأول بين ثلاث شخصيات حكيم وبشير وعيسى، داخل شقة للكرء: «في شقة للكرء غير مؤثثة، بعض لوازم الطلاء.. مكنسة»⁴¹، حيث إنَّه يعالج أزمة السَّكن التي يعاني منها جزء كبير من الشعب الجزائري، كاشفاً عن موقف الشخصيات

⁴¹-بتقة سليم، وقع الأحذية المتعبة، ص 07.

تجاهها، ومع تطور الحوار، تتسع دائرة النقاش لتشمل قضايا أخرى، كالحرقة والفساد السياسي وصولاً إلى الحراك الشعبي، حيث تتباين الآراء وتتصاعد الخلافات «حكيم: علينا أن نعي بأنّ النجاح مثل تسلق الجبال، والعمل على تحقيقه يتطلب مشاركة الكل كفريق، كما يتطلب مواجهة الصعاب والعقبات والطقس السيئ، كل هذا يهون لأنّ الهدف في الخير هو الوصول إلى القمة.

بشير: يجب على أولئك الذين يؤمنون بالتغيير أن يثبتوا مسبقاً أنّ النظام الجديد الذي ينشُدونه، ويسعون إلى تأسيسه سيكون أكثر حرية وعدلاً وأقل فساداً من النظام الموجود بالفعل»⁴²، يقوم الحوار في هذا المشهد على تبادل وجهتي نظر حول مسألة التغيير والنجاح، لكنه يبرز اختلافاً في زاوية النظر بين حكيم وبشير، فحكيم يمثل رؤية متفائلة، قائمة على الدافع الجماعي والعمل الدؤوب، بينما يمثل بشير يمثل الرؤية العقلانية المشروطة التي تركز على فحص البديل قبل الإقدام على التغيير، فحوارهما يعكس ثنائية الحلم والواقعية، أو التحفيز العاطفي مقابل التحليل العقلاني، كما يكشف عن مشكلات عديدة يعاني منها الشعب الجزائري، ويتسع المكان ليشمل الجزائر كلها، فيمارس بذلك سلطته على الشخصيات، مشكلاً خلفية اجتماعية ضاغطة تجعل النقاش عن الحرية والعدالة ليس مجرد تنظير، بل نتيجة حتمية لبيئة معيشية مأزومة، ومع ذلك يتضح مدى تعلق كل من بشير وعيسى وحكيم بوطنهم الجزائر ورغبتهم في تغيير أحواله نحو الأفضل.

في الفصل الثاني ينتقل الكاتب إلى مكان مغاير تماماً، وهو مكتب رئيس الدولة «مكتب رئيس الدولة عبارة عن قاعة كبيرة بها مكتب ضخم من اللوح الأسوي الفاخر.. الأرضية بها سجادة إيرانية ذات ملمس طري ناعم، طاولة بلياردو، شاشة عملاقة، وقد صفت بلمسة بروتوكولية غاية في الإتيقان، على الحائط علقت صورة الرئيس داخل إطار ذهبي كبير، الكاميرات في كل زاوية تسجل كل حركة»⁴³ وهنا يحدث تحولٌ في سلطة المكان، فيظهر ذلك جلياً في حوار الشخصيات التي تبدو قوية مسيطرة على العباد والبلاد، «الرئيس: ما أخبار الخزانة؟

⁴²- المصدر نفسه، ص 20.

⁴³- بركة سليم، وقع الأخذية المتعبة، ص 25.

الوزير الأول: الحق.. الحق.. لا تكفي حاجة الشعب فخامتكم. لقد استنفدنا جزأها الأكبر في المستشفى بالخارج لرجالات الدولة، والجزء الآخر في بناء القصور الرئاسية وتأنيثها كما أمرت فخامتكم وفقاً لسياسة الترشيد، ليس كالسابق وحزبه المحظور.. لقد كانا مسرفين.

الرئيس: ما لي وحاجة الشعب، أنا أتحدث عن حاجتنا نحن.

الوزير الأول: (مستدركاً) .. آه، نحن وما نملك لفخامتكم (يضحك) نحن نعيش بحبوحه من العيش سيدي منذ توليكم رئاسة البلد»⁴⁴، يكشف هذا المشهد الحوارى عن سلطة المكان، وتأثيره في الشخصيات، حيث يظهر رمزا للسلطة والنفوذ، مانحاً الشخصيات (الرئيس، الوزير الأول،...) قوة وسلطة تظهر من خلال نبرة الخطاب الدالة على التسلط والانفصال عن هموم الشعب، لدرجة الاستهانة بمعاناته، فالمكان لا يعمل كخلفية محايدة؛ بل كأداة تكشف المفارقة بين الحاكم والمحكوم، والتباين بين الحياة خارج القصر الرئاسي وداخله، فيمنح الداخل القوة والحياة المترفة، والخارج الفقر والحياة البائسة.

أمّا في الفصل الثالث من المسرحية نقلة مكانية هامة، فالمكان واقعي (المقهى)، تلتقى فيه الشخصيات لتتبادل أطراف الحديث، وقد منحه الكاتب نوعاً من الألفة، «بشير: نحن أيضاً نجد راحتنا في هذا المقهى، كما تلاحظ لم نغيره، الخدمة جيدة، مكان نستطيع فيه سماع خفقات القلوب الطيبة، الشيء الجميل في هذا المقهى أنك تحس بدفء يلفك من أولئك البسطاء، فالنظر إليهم محبب، والاستماع إلى أحاديثهم مبهج»⁴⁵، فالمقهى هنا ليس مجرد موقع للأحداث، بل هو فضاء اجتماعي واقعي تجتمع فيه الشخصيات لمشاركة اللحظات اليومية، فكلام بشير يعكس الراحة النفسية التي يمنحها المقهى، كما أنّ نبرة صوته جاءت مليئة بالامتنان والانتماء للمكان، وهذا ما يتوافق تماماً مع الجو العام للمقهى، كمكان حميمي، مألوف، كما أنه يمتلك قابلية الانفتاح على أماكن أخرى، ويتمثل في الشارع الذي يتم فيه اعتقال بشير من قبل رجال الأمن: «حمادي: أحس بخطوات تتبعنا منذ أن غادرنا المقهى.(فجأة تتوقف أمامهم سيارة، ينزل منها شخصان، بينما يلتحق الثالث الذي كان يتبعهم).

رجل الشرطة الأول: بطاقات الهوية من فضلكم

⁴⁴-المصدر نفسه، ص 29 و 30.

⁴⁵-المصدر نفسه، ص 53.

(بينما يسلم كل من حكيم وحمادي بطاقة هويته)

بشير: لا أحملها معي الآن...إنّها بالبيت.

رجل الشرطة الثاني: لا بأس، هيا معنا إلى المركز لنتحقق من هُويتك.⁴⁶ يكشف هذا الحوار عن الشارع كفضاء مفتوح غير آمن، مكان للخطر والمطاردة، يظهر فيه رجال الشرطة، وهم يطاردون بشير، ثم يقومون باعتقاله، فالشخصيات هنا تنتقل من المقهى (مكان الألفة) إلى الشارع (مكان للمطاردة والمواجهة مع السلطة)، وبهذا يمكننا القول إن المكان/ الشارع استمد سطوته من قوة رجال الشرطة التي يمارسونها على أبناء الشعب الراضين للذل والفساد، وهذا ما يظهر من خلال الحوار الذي جاء جملاً قصيرة، مباشرة، ومشحونة بالتوتر، تحمل نبرة الأوامر، وهذا ما يتناسب مع الطابع السلطوي للمكان، والكاتب لم يحدد اسماً لا للمقهى، ولا للشارع، ليعطي لهما صفة العمومية، فهما موجودان في كل ربوع الوطن في كل مدينة وفي كل حيٍّ، وبهذا يحزر الكاتب نص المسرحية من الإطار المحلي الضيق ويمنحه قابلية التعميم، ما يسمح للجمهور في مختلف المناطق بالتماهي مع الحدث والشخصيات، كما أنّ هذا التعميم يضيف بعداً درامياً على المكان، ليصبح رمزاً أكثر منه موقعاً جغرافياً، فالمقهى يصبح رمزاً للتجمع الشعبي والحياة اليومية، والشارع رمزاً للفضاء العام الذي قد يشهد الحرية أو القمع، كما أنّ غياب الاسم يدفع القارئ إلى التركيز على المضمون الإنساني والسياسي للنص بدلاً من التفاصيل الجغرافية غير المهمة.

وفي الفصل الرابع يقودنا الكاتب إلى مكان آخر هو مكتب التحقيق، وصفه في الإرشادات المسرحية: «به حاسوب وطابعة وهاتف.. كراسي.. صورة كبيرة ذات إطار لرئيس الدولة.. خزانة حديدية في الخلف»⁴⁷، كما كشف الحوار عن بقية تفاصيله: «المحقق: طيب. أجبني بصراحة..أنا لحد الساعة لم أتبين انتماءك الأديولوجي أنت شيوعي صح؟

بشير: لا.

المحقق: إسلامي؟

بشير: لا.

المحقق: علماني؟

⁴⁶-بتقة سليم، وقع الأخذية المتعبة، ص 65.

⁴⁷-بتقة سليم، وقع الأخذية المتعبة، ص 75.

بشير: لا!!!

المحقق : أنت لا تعرف خطورة كلمة (لا) وما يحمله تكرارها من استخفاف ، وإهانة موظف حكومي أثناء تأدية مهام وظيفته، احترس لما تتفوه به.. وإلا فهي تهمة أخرى»⁴⁸، يظهر المكان أولاً من خلال الوصف، فضاء سلطة، لا فضاء راحة أو حوار متكافئ، والكتاب بهذا يمهّد للقارئ نفسياً لجو التحقيق والاستجواب، ويظهر ثانياً من خلال طبيعة الحوار المتوترة، القائمة على سلسلة من الأسئلة المغلقة التي تفرض على بشير إجابات أحادية ("نعم" أو "لا")، فضاءً لاستعراض سلطة الدولة على الفرد، فالمكتب هنا هو المكان المعادي الذي يرمز إلى مؤسسات الدولة القمعية، ومقارنة بالمكانين السابقين (المقهى / الشارع)، يمثل مكتب التحقيق أقصى درجات التضييق والتهديد، فمن مكان مفتوح إلى مكان مغلق ومحاصر، وهذا ما يظهر جلياً من خلال تحول نبرة الخطاب من الود والعفوية إلى التهديد بالعقوبة.

وفي الفصل الخامس والأخير يكشف لنا الكاتب فيه عن مكان مغاير تماماً، (القاعة الرياضية)، «القاعة الرياضية...بعد أشهر من الحراك...شعارات تملأ المكان مطالبة بالتغيير ورافضة للتوريث...حشود كبيرة وفوضى عارمة منصبة..مكرفون»⁴⁹، هنا تتحول القاعة الرياضية من فضاء لممارسة الرياضة والترفيه إلى مسرح للتجمع الشعبي والاحتجاج، يعكس قوة الحراك ورغبة الجماهير في التغيير: «...شيئاً فشيئاً يبدأ المكان بعد مغادرة الجموع، تبقى الصحفية رفقة النشاطاء:

حمادي: ما أمرٌ أن يُغتال الأمل بأسلحة المتأمرين!!!

حكيم: سيعود الناس إلى ألعابهم المفضلة.. الشكوى والتذمر.. وسيعود النظام في المقابل إلى ممارسة سياسة القمع والتسلط وتكميم الأفواه.
حمادي: مساكين لقد تعودوا على الخوف.

الصحفية: يا الخاوة..ما هذا الحزن!! كل ما في الأمر أن ظروف التغيير لم تختمر بعد..
أحد النشاطاء: يجب أن نأخذ فكرة التغيير مأخذ الجد.. فإن لم نفعل طوقت أعناقنا.
الصحفية: باب التغيير لا يمكن أن يفتح إلا من الداخل، وكلنا ممسك بالمفتاح، والحكومة ستتغير لا محالة.. والنظام زائل.. ولكن هذا الشعب من سيغيره؟»⁵⁰، يصور هذا الحوار

⁴⁸- المصدر نفسه، ص 84.

⁴⁹- المصدر نفسه، ص 89.

⁵⁰-بتقة سليم، وقع الأذية المتعبة، ص 89.

تحول المكان/ القاعة الرياضية من فضاء صاحب مليء بالشعارات والتهتافات، إلى فضاء للتأمل والتخطيط الفكري، والنقاش السياسي العميق في قضايا التغيير، وهذا ما يمنح الحوار بعداً رمزياً على أنّ الثورة تحتاج للعقل بقدر ما تحتاج للجسم.

3-3. الحوار والزمان: يُعدّ الزمن من «المكونات الرئيسة للنص والعرض المسرحيين، وهو يحمل الطبيعة المركبة نفسها للمكان المسرحي، من حيث أنّه يتجلى على عدة مستويات، لا، بل إنّ إدراك الزمن مرتبط بإدراك أبعاد الفضاء المسرحي الذي يدور فيه الحدث»⁵¹، ويمكن فهم الزمن المسرحي على أنه العلاقة بين زمنية العرض، وزمنية الحدث الممثل.⁵² وإدراك الزمن في مسرحية "وقع الأحذية المتعبة"، مرتبط بإدراك أبعاد الفضاء المسرحي الذي يدور فيه الحدث، خاصة أنّ زمن الحدث هو زمن مختلف عن الزمن الواقعي، وعلى الرغم من أنّ أحداث المسرحية ماهي إلا إعادة إنتاج (محاكاة) لأحداث وقعت بالفعل، فقد حاول الكاتب جعل زمن الحدث يبدو واقعياً لتحقيق الإيهام، إلّا أنّه ظلّ وفيّاً للفكرة التي تقول: إنّ لا وجود في المسرح لتقنية مستقلة⁵³، لذا جاء زمن الحدث خاضعاً لزمن العرض؛ أي الزمن الذي يستغرقه عرض الحدث على خشبة، ولأنّ الحوار هو الدعامة الرئيسة في النص المسرحي، فقد كان حضور زمن (الآن) من البنى الزمانية الرئيسة في هذه المسرحية يليه زمن الماضي والمستقبل، فجاء موزعاً كالآتي:

أ. زمن الآن [المشهد]: يتميز النصّ المسرحي عن النصوص الحكائية الأخرى باعتماده على التقطيع، وهو «الشكل الذي ينتظم فيه العمل المسرحي، بحيث تتحدد المفاصل الرئيسة للحدث من خلال تقسيمه إلى وحدات مثل الفصل Act والمشهد Scène واللوحه Tableaux»⁵⁴، كما أنّه يساهم في رسم الإيقاع الداخلي للعمل وخلق علاقة معينة بين الأجزاء (الأيحاء بالتالي أو بالقطع)، وبذلك يعدّ من العناصر التي يتجلى عبرها الزمن في المسرح بشكل ملموس⁵⁵، وقد قسم سليم بركة نص مسرحيته إلى فصول، والفصول إلى

⁵¹-إلياس ماري، قصاب حسن حنان، المعجم المسرحي، ص238.

⁵²-أيرسفيلد أن، (2015م)، قراءة المسرح، تر: سميرة زباش، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ص237.

⁵³-ينظر: أيرسفيلد أن، المرجع نفسه، ص237.

⁵⁴-إلياس ماري وقصاب حسن حنان المعجم المسرحي، ص141.

⁵⁵-ينظر: إلياس ماري، قصاب حسن حنان، المرجع نفسه، ص142.

مشاهد، وباعتبار المشهد وحدة زمنية صغرى، فهو يجمع بين الشخصيات وأفعالها، وأمكنها في حيز واحد، وفي فترة زمنية محددة تعطي القارئ إحساساً بالمشاركة في الفعل، خاصة أنّ الأحداث التي يتناولها ترتبط بالواقع، ففي مشهد اعتقال بشير: «حمادي: أحس بخطوات تتبعنا منذ أن غادرنا المقهى.

(فجأة تتوقف أمامهم سيارة.. ينزل منها شخصان، بينما يلتحق الثالث الذي كان يتبعهم)

رجل الشرطة الأول: بطاقات الهوية من فضلكم.

(بينما يسلم كل من حكيم وحمادي بطاقة هويته)

بشير: لا أحملها معي الآن.. إنَّها بالبيت.

رجل الشرطة الثاني: لا بأس، هيا معنا إلى المركز لنتحقق من هويتك.

بشير: لن أذهب معكم إلى المركز، أنا لم أفعل شيئاً!!!

رجل الشرطة الثاني: قلت اركب ولا تكثر الكلام.. (يشده من يده)»⁵⁶

يظهر الزمن في هذا المشهد الحوارى أنياً لحظياً ومكثفاً، حيث تدور الأحداث في وقت قصير جداً، وكأنه زمن من مشهد واقعي، من لحظة خروج الشخصيات من المقهى حتى لحظة اعتقال بشير، حافظ فيه الكاتب على وحدة بانورامية: الحركة، والحوار، والزمن والشخصيات، وكأن الأحداث تقع فعلاً أمام المتلقي، وهذا ما جعل زمن السرد مساوياً لزمن الحكي، كما تظهر قدرة الزمن الآني على تجسيد الآن بوصفه مشهداً، فالأحداث التي مشهدها الحوار جعلت القارئ يعيش التداعي الآني الذي شعرت به الشخصيات (حمادي وبشير وحكيم) وكأنه يتحرك مع حركة الفعل والشخصيات.

وما نلاحظه مدى تأثير الزمن الآني على الحوار، حيث خلق توترًا وانفعالاً، فجاءت الجمل قصيرة ومباشرة، إضافة إلى أنّ تسارع مجريات الأحداث: تتبع ← التوقف ← طلب بطاقة الهوية ← الاعتقال، أدى إلى تصاعد الحوار في حدة، وكأن الزمن يضغط على الشخصيات ليعكس إيقاعاً متسارعاً، متناغماً مع طبيعة الموقف الذي لا يترك مجالاً للنقاش.

ب. الزمن الماضي (المشهد الاسترجاعي): هو «خاصية حكاية في المقام الأول»⁵⁷، وهي إيراد حدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد، ومسرحية «وقع الأحذية المتعبة»

⁵⁶-بتقة سليم، وقع الأحذية المتعبة، ص 65.

⁵⁷-بحراوي حسن، (2009م)، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن، الشخصية، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص 121.

تقوم على الاسترجاع في من خلال بناء الحوار للأحداث، وجعلها ماضية عبر تسلسل أحداثها، كما في المشهد الآتي: «حكيم: ومع كل هذا، فالحياة مستمرة، طيلة عشرين سنة، وهذا النظام يمارس ألعابه القذرة، لم نكن نحس بآلام الآخرين إلا عندما أصبنا في أحبابنا وأقربائنا،.. كنا نلعب، ونمرح، وشعارنا: تخطيني وتسبح»⁵⁸ إنَّ الاسترجاع في هذا الحوار المسرحي يأتي تلبية لحاجة ذاتية للشخصية، وباعت لأحداث أخرى مهمة، فالكاتب يعتمد على تقنية الفلاش باك، فترجع شخصية حمادي عشرين سنة مضت لتقدم أحداثاً ماضيةً سابقةً للحظة الحالية في السرد المسرحي، حيث نلاحظ حضور الزمن الماضي: (منذ عشرين سنة، لم نكن نحس، كنا نلعب،..) كاشفاً من خلاله بعض الحقائق التي وقعت خارج زمن النص، والتي تتعلق بمعاناة الشعب الجزائري، وعلى الرغم من أنها أحداثٌ ماضيةٌ، لكن هيمنتها داخل النص تستمر، وتؤثر في سير الحكبة.

وفي الفصل الخامس مشهد استرجاعي، جاء ليوضح فترة زمنية قريبة، ويكشف بعض الحقائق: «الصحفية: ... البارحة تعرض أحد النشطاء للضرب من طرف جماعة مأجورة محسوبة على أصحاب العهدة،.. هو الآن يرقد بالمستشفى يعاني كسوراً على مستوى الجسم.. ترصدوا له بالباركينغ، واعترضوا سبيله،.. ولما حاول أن يعرف نواياهم استفزوه بوابل من الشتم والسب.. وكانوا ينتظرون فرصة رد فعله، لينهالوا عليه بالضرب أمام أعين الناس، وقد سجل المحضر ضد مجهول»⁵⁹، يظهر هذا الاسترجاع الذي ترويهِ الصحفية أحداثاً سابقة للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، فقد جاء الحوار بصيغة الماضي (البارحة، ترصدوا، اعترضوا، استفزوه)، وهي عبارات تعني العودة إلى أحداث وقعت في الماضي القريب؛ أي قبل زمن قصير جداً من لحظة الكلام، مما جعل الشخصيات الأخرى تتفاعل معها، يقوم الحوار هنا بوظيفة الكشف عن أحداث مفصلية في النص (اعتداء على ناشط سياسي)، لا يمكن تجاوزها، نظراً لأهميتها، فهي أحداث ماضية إلا أنها آنية تأثيراً وحضوراً، حيث تساهم في فهم سياق التوتر السياسي، وتعطي المشهد شعوراً بالاستمرارية بين الماضي القريب والحاضر، مما يبرز أنَّ العنف السياسي ليس حدثاً منفصلاً، بل امتداد لجو عام من القمع.

⁵⁸-بتقة سليم، وقع الأخذية المتعبة، ص 69.

⁵⁹-بتقة سليم، وقع الأخذية المتعبة، ص 95 و 96.

ج. الزمن المستقبل (المشهد الاستباقي): نوع من أنواع المشاهد، وهو «كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثاً سابقة عن أوانها أو يمكن حدوثها»⁶⁰، والغاية منه حمل القارئ على توقع حادث ما، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، والمشهد الاستباقي يمثل عملية استباق للزمن الآني بذكر أحداث مستقبلية، وهي بهذا تكون قد فارقت نقطة زمن السرد وتجاوزته إلى الاستشراف، ونجد مجموعة من الاستباقات في فصول مسرحية "وقع الأحدثية المتعبة"، منها: «حمادي: سيطل علينا اليوم مولانا بطلعته الهية.. لقد افتقدنا حضوره على التلفاز...»⁶¹، وفي قوله «بشير: لقد أخبروني بأن المحاكمة ستكون الأسبوع القادم لحد الساعة أجهل تهمتي... وبما أنني نزيل رأي، فقد تلصق بي تهمة التحريض والمساس بالأمّن العام...»⁶²، فالزمن في النصّ الأول مستقبلي متوقع، إذ يتجاوز الحوار لحظة السرد الآنية لينتقل إلى ما سيحدث لاحقاً، فحمادي يستبق الزمن بالإشارة إلى زمن ظهور الرئيس على التلفاز "سيطل علينا اليوم مولانا..."، وهو حدث متوقع لم يقع بعد في زمن الحوار، أمّا بشير في النص الثاني فهو يتنبأ بمسار محاكمته، مما يفتح أفق التوقع لدى القارئ.

يلعب هذا الاستباق دوراً بارزاً في خلق نوع من التوتر والتشويق، فالقارئ يصبح مترقباً لهذه الأحداث، كما أنّه يعمّق البعد السياسي للنص من خلال تصوير إدراك الشخصيات المسبق لمسار القمع والظلم، وكأنهم يعرفون سلفاً ما سيحدث، حيث تظهر واعية بآليات السلطة مستشرفة لممارساتها المستقبلية، مما يعكس خبرتها السابقة مع النظام.

4- لغة حوار المسرحية:

إذا كان الحوار في النصّ الدرامي نسقاً توصيلياً درامياً، بوصفه أداة حجاجية لعرض الآراء والأفكار، فإنّه يجب أن يتسم بسمات منها: الاختصار والإفصاح، والإبانة، وانتقاء الأساليب والجمل المعبرة عن الشعور والعاطفة وتقدم أدائية الإيقاع المتسق مع الحدث بجلاء، مراعاة طبيعة المتلقي للحوار فهماً وشعوراً وتعبيراً، التزامه بالأدبية⁶³، ولا يتحقق ذلك إلاّ بحسن

⁶⁰-بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، ص132.

⁶¹-بتقة سليم، المصدر نفسه، ص57.

⁶²- المصدر نفسه، ص68.

⁶³-ينظر: الشادي قابيل، (2006م)، تقانات الحوار الدرامي، المعرفة العالمية، ص26.

اختيار اللغة الدرامية، بوصفها « النظام السيميائي الوحيد المستهدف للمستوى الدلالي للنص، وهو الذي يمكن به تفسير الأنظمة الدلالية الأخرى للنص »⁶⁴. ومن أجل ذلك كله لا بدّ أن تكون لغة سهلة واضحة، غير أنّ هناك إشكالية كانت، وما زالت تواجه الكتاب المسرحيين، وهي ازدواجية اللغة بين الفصحى والعامية، وهي إشكالية معقدة ومتشابكة، ففي الوقت الذي يقتنع فيه كثيرون بأن اللغة الفصحى هي التي يجب أن تسيطر على الكتابات المسرحية، هناك أيضاً من يدعو إلى ضرورة توظيف العامية، ولعل غرضه من ذلك هو جذب انتباه المتلقي وجعله يشعر بأن الأشياء التي يقرأ عنها حقيقية وواقعية، إلا أنّ مهمة الأدب ليست نقل الواقع والهبوط باللغة، بل هي التعبير عنه بلغة أدبية راقية، خاصة أنّ « اللغة في ذاتها ليست موضوعاً فنياً، ولا تقترب من الفنّ أو تكونه إلا بواسطة تحويل معين، ينقلها من شكلها الخام إلى أشكال فنية مثل الأسطورة والشعر والرواية والمسرحية » وبهذا أثارت قضية لغة المسرح كثيراً من الجدل، بين مؤيد للفصحى، وبين رافض لها، غير أنّ هناك من وقف موقفاً وسطاً، مقتنعاً أنّ لغة الحوار « لا ينبغي لها أن تكون رفيعة عالية المستوى، ولا سوقية عامية، ملحونة ركيكة سخيفة؛ إلا إذا كان السياق يقتضي بعض ذلك »⁶⁵، إضافة إلى أنّ « الحوار الدرامي لا بدّ أن يمثل لحتميات الفن ووضعيته حتى يكون ذا أثر طبيعي في إقامة البناء الدرامي »⁶⁶.

اتسمت لغة مسرحية "وقع الأخذية المتعبة" بالبساطة والوضوح، حيث اعتمد الكاتب أسلوباً تعبيرياً جميلاً، أحسن فيه اختيار المستويات اللغوية، بما يتناسب مع شخصيات النصّ، غير أنّه لجأ في بعض المواقف إلى استخدام العامية الجزائرية، وفي بعضها الآخر إلى اللغة الفرنسية، وذلك دعماً لتطور الأحداث، ورغبة منه في إضفاء مزيد من الواقعية على النصّ، للكشف عن جانب من المشهد السياسي المتمثل في الحراك الشعبي الذي شهدته الجزائر مؤخراً، إضافة إلى تناوله قضايا اجتماعية متعددة مثل: أزمة السكن،

⁶⁴- ينظر: المطيري حبيب بن معلّ اللويحي، اللغة في النصّ الدرامي مسرح البدوي أنموذجاً، دراسة نقدية، مجلة كلية اللغة العربية بالقاهرة، ع33، ص 2282 <https://jflc.journals.ekb.eg/>

⁶⁵- مرتاض عبد الملك، (2005م)، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ص 177 و178.

⁶⁶- الكساسبة رضا عبد الغني، (2004م)، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، ط1، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص 381.

وظاهرة الهجرة غير الشرعية، وأزمة الثقافة والمثقفين، وقد قدّم العمل شخصيات مثقلة بالهموم، قلقه ورافضة لكل أشكال الظلم والقمع والتمييز، سواء أكان سياسياً أم اجتماعياً:

1-4. اللغة الفصحى: كتب سليم بتقة مسرحيته بلغة درامية فتيّة ذات وظيفة جمالية، فجاءت عربية فصيحة بوصفها الأنسب للتعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية، فهي تعطيها طابعاً جدياً محكماً، كما تنوعت مستوياتها تبعاً لاختلاف الفكرة، وأنطق كل شخصية بما يناسبها، فأتجه إلى التعريض والإيحاء، ثم إلى التفكير والمناقشة، ثم إلى التوجيه المباشر، وقد نجح في رسم شخصياتها، وكشف أفكارها، وعوالمها الداخلية، خاصة أنّ اللغة الفصحى تتمتع بمزايا معينة عند توظيفها في النتاج المسرحي، منها: تعزيز العمق الفكري للأداء، ما يسمح بتوصيل الأفكار المعقدة والمواضيع الدقيقة بشكل فعال.

اهتم سليم بتقة كثيراً بلغة مسرحيته، ويظهر ذلك أولاً في حسن اختياره للعنوان، (وقع الأحذية المتعبة)، حيث جاء قصيراً نسبياً، لكنه مكثف بالمعاني، فهو فضلاً عن وظيفته في تعريف النصّ، فإنّ له وظيفة تأويلية، إذ يختزن أبعاداً سياسية واجتماعية ونفسية، فهو حين يتعالق مع النصّ يتحول إلى علامة مفتوحة يتيح للقارئ أن يربط بين وقع الأحذية في الشوارع (كالاحتجاج والنضال) ووقعها في النفوس (كالتعب، والاحباط)، وهو بهذا يرسم صورة أشخاص يسرون بلا توقف في طريق المطالبة بالحقوق، لكنّه طريق محاصر بالعراقيل، فهو يريّ القارئ لتوقع الثيمة الرئيسية للنصّ بأنها حكاية لمسيرة نضال متعبة.

كما يظهر اهتمام الكاتب باللغة في مسرحيته بتوظيفه للغة ذات مستوى جمالي، عرف من خلالها كيف يقرب الخيال بين المحسوس والملموس، ونجد ذلك في كثير من المشاهد الحوارية، مثال ذلك: «حكيم: قطار المطالب المشروعة قطار بخاري صغير، يصعد بك إلى الجبال عبر محطات المماثلة والتسويق والإهمال والملل.. لا ليصل بك إلى تلال الفرج، وإنما ليعود بك القهقري وليجدد الصعود مرة أخرى»⁶⁷، تظهر جمالية اللغة الدرامية في هذا المقطع الحواري في بعدها التصويري، حيث شبه المطالب بقطار بخاري صغير، ومسيرة تحقيق المطالب برحلة جبلية عبر محطات تحمل أسماء رمزية: المماثلة، التسويق، بهذا التشبيه يجسد الكاتب الفكرة السياسية في صورة مادية ملموسة ويحقق وظيفة جمالية

⁶⁷-بتقة سليم، وقع الأحذية المتعبة، ص 17.

تتمثل في تجسيد المفاهيم السياسية والاجتماعية في شكل مادي بصري، أمّا عن القيمة الدرامية لهذه اللغة، فهي قدرتها على خلق مشهد حيّ داخل ذهن القارئ، حيث أصبح الحوار مشهداً بصرياً وحسياً، يوازي المشهد الفعلي على المسرح.

كما نشير هنا إلى توظيف الكاتب لأبيات من الشعر جاءت على ألسنة الشخصيات، وهذا ما أضفى على النصّ إيقاعاً موسيقياً، وقيمة تأويلية تفسيرية، فاعتماده على الشّعري في بنية الحوار خلق لغةً جديدةً للتعبير عن الأحاسيس والأفكار، فتحوّل بذلك الفضاء عند سليم بركة إلى الشعرية التي هي مطلب وغاية من غايات المسرح، ومثال ذلك ما جاء على لسان حمادي في نهاية المسرحية: «حمادي: (يقرأ مقاطع من قصيدة ألفها):

إمض من حراكٍ لحراكٍ لا يُمك الضنى من حراك
وتوكل على الذي كسأك من المهابة ما قد كسأك
والهب ناراً بين جوانحك فالقلب من دمه سقأك
هي وعود أنت قاطعها أترأك منجزها أترأك؟»⁶⁸

الملاحظ أنّ الشّعري الذي وظفه الكاتب في حوارات مسرحيته جاء أداة لتكثيف المعنى وتلخيص التجربة الشعورية والفكرية، إذ يرفع من شحنة الانفعال لدى القارئ، ويتركه مع صورة شعورية قوية، خاصة أنّه تخلّى عن أدبيته إلى الدرامية، وتداخل تداخلاً إيجابياً مع بناء الشخصية في معمار درامي منح النصّ رؤية أكثر عمقاً وحميمية.

- اللغة العامية: تتميز اللغة في المسرح بخصيصة جوهرية «هي أنّها وسيط، وليست إنتاجاً نهائياً تاماً في ذاته مثل الرواية؛ بل هي هنا بؤرة تتجمع فيها مشكلات تعدد المستويات والمرجعية»⁶⁹ فهي تخاطب فئات متباينة من جمهور العرض أو جمهور القراءة، لذلك وجب على الكاتب مراعاة الفروق التي لا بد منها في أثناء بناء النص، فاللغة الفصحى بقدر ما تضيف شرعية على العمل الفني، من المحتمل أن تعمل على تنفير بعض أفراد الجمهور، ولعل هذا ما دفع الكاتب سليم بركة إلى العمل على تحقيق توازن دقيق بين أشكال اللغة المستعملة في مسرحيته، فلجأ إلى توظيف بعض العبارات والألفاظ العامية على مدى الفصول الخمسة لمسرحيته، ولعل غرضه من وراء ذلك كله، هو الحفاظ على واقعيّتها، وخلق جو من الألفة

⁶⁸- المصدر نفسه، ص 105.

⁶⁹- زلط أحمد، (2001م)، مدخل إلى علوم المسرح، ط1، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، ص 150.

بين النص ومتلقيه والتأثير فيه، خاصة أن اللغة العامية تنشئ اتصالاً فورياً معه، وتساعد على عملية تسهيل إيصال الأفكار إلى ذهنه، كما أنها تمثل انعكاساً للتنوع الثقافي وإثباتاً للهوية الجزائرية، فهي «أبلغ تعبيراً عن آمال الطبقات الشعبية وآلامها، وأكثر دُنُواً من روحها وهي لغة تخاطبها اليومي، تمتلكها فئات المجتمع كلها، وتشتمل كلمات وتعابير تلم بها العامة»⁷⁰، ومن العبارات العامية التي وردت في المسرحية ما هو مرتبط بالحياة العامة للشعب الجزائري، ومنها ما له صلة بالأمثال والألغاز الشعبية، ومن نماذج الأمثال الشعبية ما جاء على لسان المحقق في الحوار التالي: «المحقق: يموت الزرناجي وصباغو يبقاو يلعبو... واللي ما شبع من القصعة ما يشبع من لحيسها»⁷¹ إنَّ توظيف الكاتب لهذين المثلين باللهجة العامية الشعبية الجزائرية، ليس مجرد زينة لغوية، بل هما أداة درامية مزدوجة لأسباب عديدة، منها: إضفاء نكهة محلية وثقافية، فالمثل الشعبي جزءٌ من الذاكرة الجماعية والثقافة الشعبية، وتوظيفه يضفي على الحوار طابعاً شعبياً قريباً من المتلقي ويمنحه قوة إيحائية، إضافة إلى تعميق البعد الواقعي للشخصيات، فهي تبدو أقرب إلى الناس العاديين، مما يجعل خطابها أكثر واقعية ومصداقية، وكذا تكثيف المعنى في جملة قصيرة، فالمثل الشعبي يختصر فكرة أو نقداً في صورة مألوفة، دون الحاجة لشرح طويل، وهذا ما يعزز من قدرة النص على تمثيل واقع اجتماعي أو سياسي محلي بلغة مألوفة.

كما يتجلى الموروث الشعبي الجزائري من خلال توظيفه للألغاز الشعبية، كقوله على لسان المهرج «المهرج: أبيض فرطاس عند مواليه عبادة، تشدو الموت من الراس ما يذكر الشهادة»⁷² يحمل هذا اللغز الشعبي طابعاً رمزياً إيحائياً، فاللغز وإن كان يشير إلى السجارة، فهو يرمز إلى فئة من الناس تبدو طيبة وبريئة (أبيض) لكنها عاجزة عن الدفاع عن نفسها، مما يجعلها ضحية سهلة، وهنا يتحول اللغز في يد الكاتب من لعبة ذهنية إلى أداة نقد مبطن لها إichاءات سياسية واجتماعية، إذ يمكن إسقاطه على أوضاع واقعية (شعوب مقهورة)، وهذا ما يتفق مع مضمون المسرحية، وهذا التوظيف الذكي من الكاتب للغز الشعبي يعكس مدى ارتباط النص بالثقافة الشعبية، كما يجعل الحوار أكثر قرباً من الجمهور، والألغاز

⁷⁰-الغرابي الجيلالي، (2016م)، عناصر السرد الروائي، دط، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص 81.

⁷¹-بتقة سليم، وقع الأذنبة المتعبة، ص 77.

⁷²-بتقة سليم، وقع الأذنبة المتعبة، ص 26.

الشعبية تكسر رتابة السرد المباشر، وتمنح القارئ فرصة للتفاعل الذهني، كما يضفي مسحة من المرح الظاهري الذي يخفي وراءه نقداً لاذعاً.

من الحوارات التي دارت باللغة العامية بين شخصيات المسرحية نجد الحوار الذي دار بين بعض النشطاء: «ما تخافش الموت وحدة... طول عمرك عايش دجاجة... علاه جيت... والله جبتيك واندمت... سكتنا يرحم والديك... بخصت بيا»⁷³ فالكاتب هنا ترك شخصيات مسرحيته تتحدث بلغة بسيطة تتقنها، فجاءت الجمل قصيرة ومباشرة، تميل إلى اللوم، وهذا ما يخدم الواقعية المسرحية، وغرض الكاتب من توظيفها هو تعزيز واقعية الحوار، مما يجعل المشاهد أقرب إلى المتلقي الجزائري، وإظهار طبيعة الشخصيات وانتمائها إلى بيئة شعبية، وإبراز التوتر والصراع، فالحدة في النبوة تكشف عن خيبة أمل بين النشطاء.

غير أنّ سليم بتقة وفي توظيفه لبعض العبارات العامية جعل الواقع متحكماً في لغة مسرحيته، مما عمق الفجوة اللغوية بينه وبين القارئ، وأدى إلى انخفاض مستوى المسرحية، خاصة أنّ طبيعة هذه العبارات العامية أعاقَت نقل الأفكار أو المفاهيم إلى القارئ العربي، ومثال ذلك: «بشير: قدمنّا في جميع الصيغ، فكنا نقصى بسبب البطاقة الوطنية،... الله لا يتريح اللي جابهّا.. فيبررون ذلك بأنّه في عام كورس الكلاب كان عندك شرميطة وبعتمّا... حتى السكن الوظيفي وهو حق لكل موظف حرمنّا منه»⁷⁴، ففي هذا الحوار العامي تتعطل كل الوظائف التي تبرر وجوده، مادام القارئ غير الجزائري لا يستطيع أن يفهمه، فاللغة هنا عامية جزائرية صرفة، ممزوجة بتعابير حادة، (الله لا يتريح، كورس الكلاب، شرميطة)، فمستواها شعبي دارج، منخفض من الناحية الأدبية، مما يؤثر على جمالية النص المسرحي، إذا ما قيس بالمستوى الأدبي للفصحى، لذلك، ينبغي أن يكون دمج اللغة العامية متوازناً بعناية مع اللغة الفصحى بما لكل منهما من خصائص.

2-4. اللغة الفرنسية: عمد سليم بتقة توظيف اللغة الفرنسية في مسرحيته دون أن يحدث ذلك أي قطيعة بين النص والمتلقي، ومن أمثلة ذلك: «المستشار: comme disait

Proust: la beauté n'est pas dans les couleurs mais dans leur harmonie

⁷³- المصدر نفسه، ص 93.

⁷⁴- بتقة سليم، وقع الأخذية المتعبة، ص 13.

الصحفية: يبدو أنَّ فخامته حريص على تبني طاقمه ليس اللغة الفرنسية فقط، وإنَّما الأدب والثقافة أيضاً»⁷⁵. يحيلنا توظيف الكاتب للغة الفرنسية في هذا المشهد الحوارى إلى الإرث الاستعماري الفرنسي في الجزائر، فرغم الاستقلال منذ سنوات طويلة، إلَّا أنَّ اللغة الفرنسية مازالت حاضرة في الإدارة والثقافة والشارع الجزائري، وهنا يبرز الكاتب الصراع الهوياتي بين لغة المستعمر واللغة الوطنية، وما استشهد مستشار الرئيس بمقولة للروائي الفرنسي مارسيل بروست (Marcel Proust)، إلَّا دليل على ارتباطه بفضاء ثقافي فرنكفوني، وانتمائه لطبقة اجتماعية ترى في اللغة الفرنسية لغة ثقافة وسلطة، إضافة إلى أنَّ توظيف اللغة الفرنسية في المسرحية يعمل على كسر رتابة الحوار باللغة العربية، وإدخال نغمة مختلفة تكسر خطية السرد، مما يجعل النص أكثر تنوعاً صوتياً.

الخاتمة:

-وظف الكاتب الحوار الدرامي في المسرحية بوصفه عنصراً محورياً في بناء الشخصيات وتحريك الأحداث وكشف الصراعات السياسية والاجتماعية، وأسهمت الشخصيات النامية بفاعلية في تشكيل الحبكة وتجسيد الوعي الجمعي، وأدت الشخصيات المسطحة دوراً وظيفياً في إبراز أبعاد الشخصيات النامية وتعميق حدة الصراع.

- المكان في المسرحية عنصر درامي فاعل يوجّه الحوار ويكشف أبعاد الشخصيات ويعمّق الصراع، وقد نوع الكاتب الأمكنة لخلق تحولات في سلطة الفضاء وتأثيره النفسي والاجتماعي على الشخصيات.

-وظف الكاتب أبعاد الزمن بوصفه عنصراً درامياً متفاعلاً مع الحوار، يسهم في تشكيل الإيقاع الدرامي وتوليد التوتر وكشف أبعاد الشخصيات، أظهر الزمن الآني قدرة على محاكاة الواقع، وأدى الزمن الماضي إلى إضاءة أحداث سابقة، أما الزمن المستقبلي، فجاء لخلق التشويق وكشف وعي الشخصيات .

- تميزت المسرحية بلغة درامية جمعت بين البساطة من جهة، والتنوع الأسلوبي من جهة أخرى، ووازن الكاتب بين اللغة العربية الفصحى بوظيفتها الجمالية والفكرية، والعامية الجزائرية بواقعيتها، والفرنسية بما تعكسه من بعد تاريخي وثقافي للهوية الجزائرية.

⁷⁵- المصدر نفسه، ص 45.

المراجع:

1. ابن منظور جمال الدين، (2014م)، لسان العرب، ج4، ط8، دار صادر، بيروت، لبنان.
2. أرسطو، (2014م)، فن الشعر، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة.
3. إلياس ماري، قصاب حسن حنان، (1997م)، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان.
4. أيرسفيلد آن، (2015م)، قراءة المسرح، تر: سميرة زباش، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن.
5. إيجري لايوس، (2015م)، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، دط، المركز القومي للترجمة، القاهرة.
6. بتقة سليم، (2020م)، وقع الأحذية المتعبة، دط، دار المجدد للطباعة والنشر والتوزيع، سطيف الجزائر.
7. بحراوي حسن، (2009م)، بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.
8. بلبل فرحان، (2003م)، النص المسرحي الكلمة والفعل، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
9. بن صفية اسماعيل، (2003م)، حضور النص وغياب التمثيل، الموقف الأدبي، ع393، السنة 33، دمشق.
10. بوكروح مخلوف، (2005م)، الدراما والواقع، المجلة الجزائرية للاتصال، مج10، ع19.
11. حمادة إبراهيم، (1985م)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دط، دار المعارف، القاهرة.
12. حمودة عبد العزيز، (2023م)، البناء الدرامي، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.
13. الدالي محمد، (1999م)، الأدب المسرحي المعاصر، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر.
14. رشدي رشاد، (1998م)، فن كتابة المسرحية، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
15. رشيد بلال كمال، (2015م)، اللغة والرواية، دراسة في نماذج مختارة من الرواية الأردنية، دط، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

16. مرتاض عبد الملك، (2005م)، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر.
17. زلط أحمد، (2001م)، مدخل الى علوم المسرح، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية.
18. الشادي قابيل، (2006م)، تقانات الحوار الدرامي، المعرفة العالمية.
19. الشارود علي جابر العبد، الحوار مفهوماً وتأصيلاً وواقعاً، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، مج2، ع35.
20. صالح بوشعور محمد أمين، (2020م)، آليات بناء لغة الحوار الدرامي بين السردية والشعرية في المسرح، مجلة اللغة العربية، مج22، ع4.
21. عطية مصطفى، الحوار المسرحي وقضية العامية: رؤية تجديدية في ضوء الواقعية، القدس العربي، <https://www.alquds.co.uk>، 04 مارس 2025.
22. الغرابي الجيلاي، (2016م)، عناصر السرد الروائي، دط، عالم الكتب الحديث، الأردن.
23. كريش ستوات: (1986م)، صناعة المسرحية، تر: عبد معتصم الدباغ، دط، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
24. الكساسبة رضا عبد الغني، (2004م)، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.
25. محمد قيس عمر، (2012م)، البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض الرمضاني أنموذجاً، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن.
26. مصايف محمد، (1979م)، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.
27. المطيري حبيب بن معلا اللويحق، اللغة في النص الدرامي مسرح البدوي أنموذجاً، دراسة نقدية، مجلة كلية اللغة العربية بالقاهرة، ع33، ص 2282
<https://jflc.journals.ekb.eg>
28. النادل عادل، (1987م)، مدخل الى فن الكتابة الدراما، ط1، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس.
29. ياسين مروان، بنية الحوار المسرحي بين الكلمة والفعل: البحث عن المعنى في سياقات متحركة، القدس، <https://www.alquds.co.uk>، 8 أوت 2025م.

30. اليوسف أكرم، (2010م)، الفضاء المسرحي، بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، ط1، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا.