

الديسكالية عند أحمد بودشيشة - قراءة في مسرحية ياقوت والخفاش -

Didascalía at Ahmed Boudchicha -A reading of the play Yaqout and the Bat-

حيمور مصطفى

جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة، الجزائر، mustapha.himour@gmail.com

تاريخ النشر: 2024/12/01

تاريخ القبول: 2024/11/09

تاريخ الاستلام: 2024/10/09

ملخص:

يرمي الكاتب المسرحي عبر الديسكالية ككيان من النظم الدلالية إلى وضع القارئ في علاقة مع الحوار تحفزه على تخيل صورة الفضاء الدرامي بمكوناته وتسهم في إدراكه، إلا أن هذه التلميحات خارج عن الحوار تتعرض لدرجات مختلفة من الفهم والالتزام والتجاهل على يد فريق العمل المسرحي. إذ يهدف هذا البحث إلى إبراز الديسكالية في نص الكاتب أحمد بودشيشة الذي جعل منها وسيلة لتحديد مكان الحدث وزمانه، ومساعدة الشخص في تقمص الأدوار، والكشف عن أحوالها النفسية والاجتماعية، وأبان عن مظهر الشخصية وإيماءاتها وأزيائها وإكسسوارات المكان ذاته، أين بدى الحوار منسجماً مع إرشادات المسرح، ومعبّراً عن الشخصية المسرحية ومواقفها، وتكشف النص الفرعي راسماً للقارئ الخيوط الرفيعة لتخيّل صورة العرض المسرحي.

الكلمات المفتاحية: الديسكالية، القارئ، الحوار، النص الدرامي، أحمد بودشيشة، مسرحية ياقوت والخفاش.

Abstract:

Through the Didascalía as an entity of semantic systems, the playwright aims to place the reader in a relationship with the dialogue that stimulates him to imagine the image of the dramatic space with its components and contributes to its perception. However, these allusions outside the dialogue are subject to different degrees of understanding, commitment, and neglect at the hands of the theatrical work team. This research aims to highlight the Didascalía in the text of the writer Ahmed Boudchicha, who made it a means of determining the place and time of the event, helping the characters in playing the roles, revealing their psychological and social conditions, and revealing the character's appearance, gestures, costumes, and accessories of the place itself, so that the dialogue seemed consistent with the theater's instructions. expressing the theatrical character and his positions, and revealing the subtext, drawing for the reader the fine threads to imagine the image of the theatrical performance.

Keywords: Didascalía, Reader, Dialogue, Dramatic text, Ahmed Boudchicha, Yaqout and the Bat play .

1. مقدمة:

عادة ما يقطع الكاتب المسرحي انسياب نصه المكتوب بكلمات اعتراضية يضعها بين قوسين، تكون خارجة عن الحوار ومصاحبة له في آنٍ واحدٍ، سواءً جاءت في أوله أو في آخره أو تخلّلت سطره وثناياه، حيث يتوارى الكاتب خلفها ليتيح الكلام للآخر - الشخصيات - وينسب لها المكان بدلاً عنه، ما يجعل قارئ النصّ الدرامي مضطراً للتوقف عندها والتمعن في نُظُمِها الدلالية، كونها مسودة للتفكير تحمل العديد من الاقتراحات والاحتمالات المفتوحة على زوايا مختلفة من القراءات والتفسيرات سواء رفضها المخرج أو السينوغراف أو الممثل أو بقية الطاقم التقني أو وقفوا منها موقفاً انتقائياً، وهذا بحكم أن نصّ الممثل - حوار، صمت، مونولوج .. - يحافظ على طبيعته اللغوية، ويُتّاح للمشاهدين كمنتج للمعنى، على عكس الكلمات الاعتراضية أو الفرعية التي تشكل مؤشرات لنظم غير لفظية تغيب في العرض المسرحي كنص لغوي لكنها مرشحة للتحوّل إلى علامات بصرية وسمعية، أمام غياب المؤلف لحظة ظهور الشخصيات على خشبة المسرح فهي لا محال تترك أثراً بالغاً في ذهنية القارئ، إذ تجعله يتخيّل صورة الفضاء الدرامي والشخصيات التي تتحرك فيه، وتتتبع مجريات الأحداث من خلال السياق اللغوي الذي يسوقه إليه الكاتب، حيث يطلق على هذه الملاحظات التعليمات المسرحية أو الارشادات الإخراجية Didascalies، حيث سنتناول في هذا البحث كيفية تعامل أحمد بودشيشة مع هذه التلميحات الركحية ،

من خلال طرح الاشكالية الآتية: إلى أيّ مدى وظف بودشيشة الديدسكالية في مسرحية ياقوت والخفاش؟.

2. ماهية الديدسكالية :

تعني الديدسكالية Didascalia باليونانية " تعليمات يعطيها الكاتب للممثل والمخرج لأداء النصّ المسرحي. وامتدادا وتوسعا في مفهومها هي تعليمات مسرحية "¹. أي أنّ الديدسكالية ماهي إلا معطيات وبيانات خارجة عن الحوار تمثل جزء من هوية النصّ المسرحي يتم من خلالها إدراك مكان الحدث ومعرفة الشخصيات وأبعادها وأداء الممثلين ، ومعلومات عن مكونات الفضاء الدرامي تكون على هيئة نظم غير لفظية. حيث يشير رومان إنجاردن " بأن النصّ الرئيسي هو الجزء الوحيد الذي يأتي على شكل كلمات ينطقها الممثلون على خشبة المسرح، أما الارشادات المسرحية هي النصّ الفرعي، وكلا النصّين

يتموضعان داخل النص الواحد لإنتاج المعنى الدلالي، الأول لغوي والثاني بصري². على الرغم من القراءات المتجاهلة للنص الفرعي، فإنّ المخلصين للكاتب الدرامي يرون أنّ الديدسكالية مكملّة للبنية الأدبية المسرحية عبر نظامها الدلالي الذي يوحى بوظائف جد هامة. فعلى حد قول بافيس: " يجب اعتبار إرشادات المسرح مشابهة للنص الدرامي لأنها كما أشار (سيريل) بأنها القوة غير اللفظية لنص المسرحية"³.

يولي مارتن إسلن أهمية بالغة لإرشادات المسرح لكن ليس على حساب إقصاء الحوار، أو إزاحة الدلالات اللغوية السمعية، أو استقلالية النص الأدائي على النص الدرامي، " فالوظيفة التأثيرية للدلالات البصرية التي يمنحها النص الفرعي للعرض المسرحي تمنحه نوعاً من الأولوية، وتعمق بذلك التمايز الدرامي من الروائي والبصري والسمعي، وهي إعلان عن هوية النص المسرحي. لاسيما فإن النص الرئيسي هو الآخر عنصر أساسي يشغل على وظيفته الخاصة في إنتاج الدلالة"⁴. ذلك أنّ التفاصيل والمعلومات التي تمدها الإرشادات المسرحية وفق رؤية إخراجية متمعنة يتم استثمارها في بناء الفضاء الدرامي، وبالتالي تتحدد كينونة النص المسرحي. فهذه الإرشادات المسرحية تضع إطار الحوار في معنيين: "نص مطبوع ومسوّدة للإخراج المسرحي". إذ يستظهر فريق الإخراج أهم المؤشرات الدالة عن النوايا المسرحية للكاتب الدرامي، ويُقدّم للقارئ الفرصة لقراءة فعل العرض عن طريق النص وبالتالي فرصة لإخراج المسرحية من مخيلته"⁵. حيث يسعى الكاتب الدرامي عبر التلميحات الركحية إلى استقراء المسكوت عنه، وتصوير كل المواقف الدرامية التي عجز عن التعبير عنها كحوار صريح في نصه، وسدّ فجوات النص الدرامي، بغية إعادة إنتاج دلالاتها على يد فريق العمل المسرحي إلى علامات بصرية فوق الخشبة.

إنَّ الحوار والديدسكالية يشكلان علاقة تكاملية عند المؤلف، وعاملان مؤثران في فعلي القراءة والتلقي، وفق عملية إبداعية متميزة تقف على مستويين: "مستوى يمثل نص القراءة، ومستوى آخر نص

المشاهدة⁶. حيث يتجلى الأول على شكل نظم غير لفظية فوق الخشبة أو يتوارى خلف السطور فلا يكثر له، أما الثاني قد يفصح عن جوانب عديدة لفعل العرض، وكلاهما يضعان القارئ أمام موقفين هما القراءة وتحليل المشاهد.

3. الديدسكالية في مسرحية ياقوت والخفاش:

1.3 الشخصيات المسرحية :

تضم المسرحية شخوص منها ثلاثة رجال وأربع نسوة وهي كالاتي: 1. السعيد ، 2. فاتح ، 3. الجايح 4. ياقوت ، 5. زهرة ، 6. برنية ، 7. نزيهة.

2.3 قراءة في ملخص المسرحية:

يدور المتن الحكائي لمسرحية "ياقوت والخفاش"⁷ المتألفة من ثلاثة فصول حول قصة المرأة (ياقوت) التي تعيش قرابة العشرين عاماً على أمنية حدوث حملٍ ثانٍ من زوجها مسعود، إلا أنَّ هذا الأمل كثيراً ما كان يصطدم مع أفكار العجز الحاقدة (برنية) التي تحاول في كل مرة إفساد الفرحة عليها بزرع الوسوس والشكوك حول ذلك. إذ تحاكي هذه القصة في عمقها قضية وطنية سياسية تجسد مدى ممارسة المحتل الفرنسي لألاعيه الدعائية بغية التشكيك في حرية الجزائر التي كانت تتوجاً لمسارٍ طويل من المقاومة الشعبية السياسية والمسلحة باعتراف العالم كلاً بثورة تحريرية كبرى قادها أبطالٌ ولِدُوا أحراراً وضحو بالنفس والنفيس.

حاول أحمد بودشيشة منذ بداية أحداث المسرحية رسم شخصياته عبر التعليمات المسرحية من خلال توظيفه لإكسسوار الوسادة كإشارة منه إلى حاجة (ياقوت) للراحة بعد الاجهاد والارهاق الذي أصابها، وحتى يستقطب انتباه القارئ بأن ما تمر به هذه الشخصية من حالة يعود إلى ظهور أعراض الحمل عليها:

زهرة: (فيما تعدل زهرة الوسادة تحت رأس أختها ياقوت) لا بأس عليك أختي .. لا بأس عليك، ستمرُّ هذه الأزيمة بإذن الله تعالى. إنه أمر طبيعي، أسأليني أنا، لقد قاسيت كثيراً .. إن الوحم شيء طبيعي تمر به أيّ امرأة. عليك بالصبر فقط، إنَّ الصبر هو السلاح⁸. إنَّ الغرض من توظيف الديدسكالية عند الكاتب

بودشيشة هو محاولة تمرير الشكل الدرامي برؤية متباينة قد تجعل المخرج يعيد إنتاجها ميكانيكياً، " عندما تتقاطع معها في مساحة واحدة لتشمل الرؤية الركحية الخاصة بالمخرج، ثم رؤية المتلقي المؤول لهذا

الزخم من اللامصرح به⁹، أي أن هذا التقاطع بين النصين - الأساسي والفرعي - عبر وساطة الأغراض/ المواضيع المعروضة على خشبة، وتفاعل العلامات السمعية والبصرية ينتج عنه ذلك الالتحام القوي بين النص الحوارى للشخصيات والإرشادات المسرحية. " ولا يتحقق هذا الالتحام للنصين إلا في إخراج واقعي أو مصدر، وقراءة فاحصة من مصمم الديكور في انتقاء حقيقة مشهدية كانت محل اقتراح النص الثانوي¹⁰. وبالتالي فإن النظام الديسكالي جزء من النص الدرامي الذي يشكل الإنتاج الأصلي للمتصور، بل ويسهم في إعادة إنتاج العمل الدرامي، " فكل ماهو بصري أكثر تأثيراً مما هو سمعي، حتى أن الصورة تبقى كظل بعد تلاشيها¹¹. وعليه، لمح الكاتب بودشيشة عبر الديسكالية التي قدمها في شكل ايماءات وكلمات غير منطوقة وحركات إلى أداء الشخصية محاولاً إعطاء صورة افتراضية للقارئ عن الأحاسيس الغريبة والمتباينة التي تنتاب (ياقوت) وهي تقف حائرة وبالكاد مستسلمة أمام استحالة تحقق حلم الانجاب:

ياقوت: (تفتر شفتها عن بسمه متكلفة) آه .. لو لم تكوني معي الآن يا أختي (زعة) ماذا كان سجري لي؟. (ثم في قلق وحيرة ممزوجين باليأس) ليته يكون وحماً حقيقياً ، أخشى أن يذهب عذابي هدرًا يا أختي ..¹²، بيداً أن شغف (ياقوت) في معانقة حلمها الذي لطالما انتظرتة يمنحها الأمل في استشعار غريزة الأمومة مجدداً، ويجعلها تبوح بسر الوحم إلى زوجها.

تمدناً الوظائف البصرية في الديسكالية بالمعلومات في إطار كودات موازية، "تخص أداء الممثل ومظهره الخارجي المتعلق بالحس الحركي والجانب الشكلي الخاص بالملابس"¹³. أين مزج بودشيشة بين السُّنن الحركية والسُّنن اللباسية في توظيف الايماءة مع الزِّي المسرحي على شكل كلمات اعتراضية مجيباً عن الاستهجمات المطروحة في الحوار عن طريق المؤشرات الدلالية الغير اللفظية:

زعره: (غير مصدقة) ماذا تقولين يا بلهاء؟. هل بُحِتَ بهذا الأمر لأحد؟. ألم نتفق على أن يبقى سراً بيننا نحن الاثنين فقط؟.

ياقوت: (تهز رأسها بالموافقة بعد أن مسحت دموعها بتلابيبها) لم أطق صبراً، أنبأته بأني .. بأنني أتوحم. إنه زوجي، لم أقدر على كتمان عنه هذا الخبر الذي يفرحه، إنَّ هذا هو أغلى هدية كنت أطمح أن أهديها

إياه¹⁴. فالتميح الركي للتلابيب كملحقة ذات دلالة جمالية واقعية تدل على طوق الثوب الذي يوضع على صدر المرأة ويلف على العنق إذ تستخدمه (ياقوت) في ستر جسدها تارة، وتارة أخرى في مسح دموعها للتنفيس عن حالتها. إضافة لذلك استعان الكاتب بديسكالية وصفية أبان عن شخصية الجايح من خلال الشعر المستعار الذي تضعه على رأسها وتتوارى خلفه حتى لا تعرف لدى أهل القرية: الجايح : أه .. يبدو لي أن هذا الشعر المستعار الأحمر قد جعلك لا تتعرفين علي. (يضحك وهو يمد يده نحو رأسه لينزع عنه ذلك الشعر المستعار) ، لا بأس سأخلعه عن رأسي استجابة لك، هه، مارأيك. فإن أي حاجز يفرق بيني وبينك أنزعه فوراً يا بنت العم¹⁵.

يُعجّ النصّ الدرامي بالأداءات الإيمائية القصيرة، وعلى سبيل المثال لا الحصر وظّف بودشيشة شخصية (برنية) وهي تتظاهر بحبها لـ (ياقوت) وتتعاطف معها، حيث جعل التعليمات الركيّة مكملّة للبنية الأدبية المسرحية، فالكلمات الفرعية للعجوز (برنية) وهي تشير إلى السماء بسبابتها توجي بتضرعها إلى الله والاحتساب له في كل من آذى بحسده وغله (ياقوت)، وتمنى زوال النعم عنها:

برنية: (وهي تحمل سبابتها إلى السماء) عين حاسد أصابتك يا بنيّتي .. عين حاسد أصابتك والله¹⁶. في المقابل منح بودشيشة دلالة أخرى للإيماءة بالسبابة اختلفت عن الأولى حين وجهت (ياقوت) كلاماً للعجوز (برنية) شديد اللهجة مضمونه التهديد والتحذير، وبما أن الحوار يتسم بالطول استوجب على الكاتب توظيف ديدسكالية تكون بمثابة همزة وصل بين الجملة الأولى والجملة التي تليها، وتحافظ على نفس السياق الكلامي:

ياقوت: (وهي تهز سبابتها نحوها) تذكرني جيّداً يا خالتي أنّك - منذ لحظة فقط - قلت لي إني أتوهم ولا أتوهم. (تعقب فترة قصيرة صمت) لتتأكدي خالتي أنني أعتبر كلامك هذا حتى الآن مزحة سمجة عابرة ليس إلا، لكنها قذرة. أعرف أنّك تريدين أن تخففي عن قلبي بعض الشيء. لكنك أثقلتني بترهاتك أكثر مما يجب، أرجوك .. كل هذا لا ينفع معي ؟¹⁷ إذ نجد في موقف درامي آخر ديدسكالية وصفية لشخصية

(برنية) وهي تتحدث للشخصية (ياقوت) من خلال حركاتها الإيمائية المفعمة بالخبط والوعيد، والتي قد تجعل الصورة أقرب للقارئ المتخيل:

برنية: (تهمس في أذنها كفحيح حيّة، وهي تتفرس فيها) لقد جاء¹⁸. لكنه بالمقابل تخلل المتن الحكائي لهذا النصّ الدرامي بعض الارشادات المسرحية الطويلة، نذكر منها حوار "نزيهة" مع "ياقوت".

نزيهة: (لم تجد ما تقوله تعقيباً على كلام خالتها لأنها المرة الأولى تفتح لها قلبها بهذه الصورة، وتحادثها بهذا الكلام الكبير الذي لا يدور عادة حتى بين الكبار أنفسهم جهاراً ونهاراً، وخجلاً من متابعة هذا الحديث فإنها راحت تحاول تغيير مجراه ، فتعود للسؤال عن ذلك الرجل الغريب).

أنا ما زلت أستعيد في مخيلتي صورة ذلك الرجل يا خالتي !.

ياقوت: (فيما تحاول أن تستعيد ذاكرتها المفقودة، أو بالأحرى ذاكرتها المنغمسة في الحلم الكبير الذي تنتظره ألا وهو زواج ابنها من نزيهة، حيث ترجو لهما أن ينكما بحياتهما، وأن يرزقهما الله ذرية صالحة، وأن يعيشا في سعادة غامرة، إلا أنها تصطدم بذلك الرجل الذي أخبرتها عنه العجوز "برنية" فتهتز كما لو كانت تغط في نوم عميق) أيّ رجل هذا ؟¹⁹

يزداد تخوف (ياقوت) من عدم حدوث الحمل من الحين إلى الآخر خاصة بعد الرّيب الذي دسته العجوز (برنية) في مخيلتها بأن ما يحدث لها من أعراض الحمل كالوحم ما هو إلا أوهامٌ عابرة، فتصاب بالقلق وتظهر عليها علامات الحيرة والغضب، وما دّل على ذلك بعض الارشادات التي جاءت في ثنايا الحوارات الآتية :

ياقوت: (تتطلع إلى جدران البيت وهي ترجو) أتركها تسقط علي لكي تدفني تحت أنقاضها .. فهي أرحم من أذن إلى إغراءاته البذيئة بخيانة زوجي، وتشريد ابني وتخريب بيتي.²⁰

برنية : (وهي تمسك بالحصيرة التي تجلس عليها، وتأبى الوقوف والانقياد لها، فتصاب ياقوت بالعياء فتتوقف مجهدة وهي تزفر) لن أغادر هذا المكان حتى أبلغك رسالته كاملة يا بني²¹.

برنية: (تهم بمغادرة المكان) لدي أشغال كثيرة أريد إنجازها .. أتركها بخير ²² زعرة: (إلى ابنتها) عودي إلى البيت، سألحق بك حينما أطمئن على صحة خالتك. (تخرج نزيهة بعدما تطبع قبلة على خد خالتها، تسلط بقعة من الضوء على ياقوت ثم يستدل الستار) ²³.

يصبح الأمر أكثر تعقيداً بعد عودة شخصية (الجايح) إلى القرية الذي اعتقد الجميع أنه مات منذ عشرين عاماً. حيث تستغل العجوز (برنية) هذه الفرصة، وتسعى بكل الأشكال لبث الذعر في قلب (ياقوت) من خلال ادعائها أن حفيدها عاد لخطبتها معللة سبب عدم الانجاب لعقدين من الزمن هو زوجها (السعيد) المصاب بالعم، وأن ابنها (فاتح) ليس من صلبه بل من حفيدها الذي تمكن منها ليلة زفافها، وبالضبط لحظة مجيء فرقة من الاستعمار الفرنسي ورميهم بالمدافع أين أغمي عليها، فاستطاع أن ينال منها بعدما انشغل عنها الجميع، وهو ما تنكره (ياقوت) بشدة.

تتوالى الأحداث ليظهر (الجايح) قرب بيت (ياقوت) مترصداً (فاتح) لملاقاته، وهذا بغية اتمام سيناريو الدعاية الكاذبة الذي أقبلت عليه جدته وابقاعهم في فخ ألأعبيهما الخبيثة، وما إن وجده تبادلا أطراف الحديث سائلاً إياه عن أمه ومستفسراً عنها بطريقة جعلته في حيرة من أمره، إلا أنه لم يمكث طويلاً حتى رآته (نزيهة) ابنة (زعرة) ففرّ هارباً، واختفى عن الأنظار. وحتى يضع بودشيشة شخصية (فاتح) في استغراب ودهشة مما سمعه من شخصية (الجايح) وكأنها قصة أغرب من الخيال لجأ إلى فقرة مطولة من الارشادات المسرحية من أجل تجسيد النص في حالة العرض محاولاً رسم المشهد والشخصيات بشكل مختصر:

فاتح: لن أخرج حتى تصديقيني. (يضع غذاءه على الأرض، ويقرفص على الأرض لا يفترش شيئاً. فيما هي تدفعه للخروج، فيهتز ويتمايل لكن دون أن يتحرك من مكانه قيد أنملة).

نزيهة: (تحاول ان تجاريه فيما قال حتى ينصرف) قم .. قم وامش إلى الحقل .. لقد صدقتك. ²⁴

حوّل بودشيشة الفأس كعنصر من عناصر الديكور عن وظيفته واستخداماته اليومية وسمات حامله إلى وسيلة دفاع عن النفس كأداة رمزية دلالية رمزت إلى بسالة المرأة الجزائرية في الدفاع عن هويتها وأرضها وشرفها.

الجايح: مهما يكن .. لقد وصلت إلى مبتغاي، وحققت غرضي .. ونلت ما أصبو إليه إن لي معها ابناً.

(تمرق ياقوت حاملة فأساً تريد أن تهوي بها عليه، لكن السعيد يحول بينها وبين ذلك، ويهدؤها ثم يخرجها ويعود)²⁵. حسب تصنيف (ميشال بريني) للديسكالية²⁶، فإنَّ بودشيشة ركز في نصه الدرامي على توظيف الديسكالية التوظيفية لإبانة الإكسسوار، وكذا الإضاءة كما هو الحال في بعض حواراته على سبيل المثال لا الحصر:

برنية : (وهي تمسك بالحصيرة التي تحلس عليها، وتأبى الوقوف والانقياد لها، فتصاب ياقوت بالعياء فتتوقف مجعدة وهي تزفر) لن أغادر هذا المكان حتى أبلغك رسالته كاملة يا بنيتي²⁷.
زعره: (إلى ابنتها) عودي إلى البيت، سألق بك حينما أطمئن على صحة خالتك. (تخرج نزيهة بعدما تطبع قبلة على خد خالتها، تسلط بقعة من الضوء على ياقوت ثم يستدل الستار)²⁸.
نزيهة فيما هي تقدم سطلا صغيراً فيه لبن، وتناولته نصف خبزة شعير ملفوفة في رقعة من القماش بيضاء) خذ .. خذ هذا الغذاء .. أسرع به إلى عمي²⁹.

إنَّ إبراز طريقة الأداء، وإيقاع الكلام، ونبرة الصوت، وكذا الأحاسيس التي تحرّك الكلام، جعلت الكاتب يجنح إلى الديسكالية التعبيرية لترجمة مواقف الشخصيات ومكنوناتها وملامحها النفسية على نحو: (تجهش بالبكاء)، (في غضب حاد)، (تتخرط ياقوت في ضحك شبه هستيري)، (تغير لهجة كلامها)، (في نبرة تفاخر)، (تنشج بصوت يقطع نياط القلب)، (يتخذ صوتها لهجة مخيفة) .. يبدأ أنَّ التعبير عن استقرار المسكوت عنه من طرف الكاتب حلت محله لحظات من الصمت نذكر على نحو ذلك: صمت وحيرة ياقوت من وجود الحمل أو من عدمه:

ياقوت: (وهي ما تزال متشبثة بها)

أنا متأكدة من ذلك .. (صمت) ولكن ..

ياقوت: (ناظرة إلى السماء)

لطالبما تضرعت إليه سبحانه وتعالى كلما فرغت من صلاتي. إذ أرفع كفي وأدعوه لكي يستجيب لي ويرزقني بمولود. (صمت إذا كنت حقاً حبلً فإن الله قد استجاب لي حقاً³⁰).

لقد وظف الكاتب على لسان "زعر" ديدسكالية في شكل رمز أحال القارئ إلى الهامش بقوله:

"كنت إذا حبلت لا يعلم بي أحد حتى ينداح بطني .. فيكون هو (*) آخر من يعلم"³¹.

يقول المؤلف (*): "تعني زوجها"، شارحا على ماذا يعود الضمير هو، فالحوار يكتب ليقرأ ثم يمثل على خشبة، وبالتالي سيصعب على المتلقي فهم كلمة "هو"، فالأيسر أن يبذل المؤلف الضمير "هو" بكلمة "زوجي" ويحذف الديسكالية (*)، فتصبح الجملة الحوارية على النحو الآتي :

"زعر": كنت إذا حبلت لا يعلم بي أحد حتى ينداح بطني .. فيكون زوجي آخر من يعلم.

يصور لنا المؤلف في نهاية الأحداث وقاحة (الجايح) وهو يدهم بيت (ياقوت) بكل جرأة مهدداً إياها بفضحها وكشف السر الذي يدعيه إن لم تهرب معه. فمن خلال الارشادات المسرحية تتبين دلالة القناع حيث تشكل هذه اللحظات من الأحداث عقدة الصراع في هذا العمل الفني. إذ يتفاجأ (الجايح) في نهاية هذا المشهد بدخول (السعيد) عليهما لتفشل كل خطته الدنيئة وتتكشف ألامعيبه، ويذهب سرُّه المزعوم مهب الرياح، بعدما سقطت أقنعتة وتبين في الأخير أنه لم يتمكن من لمس (ياقوت) العفيفة بسبب شظايا المدفعية الفرنسية التي أصابته ولم يكن له ما أراد. وكللت نهاية هذه المسرحية باحتفال بهيج شمل ثلاث مناسبات، حيث تمثلت الأولى في الدخول إلى المنزل الجديد في القرية، والثانية استقبال العائلة للمولود الذي ينتظرانه، أما ثالثتها إقامة زفاف (فاتح) و (نزيهة).

4. الخاتمة:

نخلص في ختام هذا البحث أن النصّ الدرامي يتكون من شقين متصلان هما الحوار والديسكالية، ويشكلان كيانا لامتناهي من المؤشرات الدالة تتفاعل فيما بينها وسط قراءات جادة وفاحصة تفرز نسقاََ تواصلياً ، وهمزة وصل بين الكاتب والمتلقي سواء كان قارئاً أو مخرجاً.

تسهم الديسكالية بوظائفها البصرية في التعريف بالشخصية وتحديد صوتها وملامحها وحركة أدائها، ومكان الحدث وزمانه، واستظهار الفضاء الدرامي بمكوناته، بالدلالات اللغوية السمعية للحوار غير كافية لإعلان هوية النصّ المسرحي مالم تقترن بالدلالات البصرية للديسكالية.

تعج مسرحية ياقوت والخفاش بالديسكالية الوظيفية والتعبيرية، حيث جاءت منسجمة مع الحوار ومواقف الشخصيات، وتتناسب مع الفضاء الذي يريد اقتراحه، حيث اتسمت هذه التلميحات في غالب الأحيان) بالإيجاز والوضوح والدلالة، حيث سهّلت على القارئ فهم النصّ الدرامي واستيعابه.

فالديسكالية الموحية يعاد إنتاجها ميكانيكياً ويفرض بها الكاتب المسرحي سيطرته على الممارسة المسرحية التي يتحقق بها النص في حالة العرض ، وهذا ما سعى إليها بودشيشة من خلال سدّ ثقب نصه الدرامي وتتبع بعض عيوبه قبل الاخراج حتى تكتمل صورة العرض المسرحي في مخيلته، وهو ما يراه أثناء تأليفه للصورة والحوار المسرحيين، ويصبو للوصول إليه.

5. قائمة المراجع:

- ¹ باتريس بافيس، معجم المسرح، ترجمة: ميثال ف خطار، مر: نبيل أبو مراد، بيروت، لبنان، ط 1، 2015، ص175.
- ² مارتن أسلن، مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، مصر، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1991، ص106.
- ³ باتريس بافيس، لغات خشبة المسرح، مقالات في سيميولوجيا المسرح، ترجمة: أحمد عبد الفتاح، مصر، مطابع هيئة الآثار المصرية، 1992، ص178.
- ⁴ ينظر، نديم معلا، لغة العرض المسرحي، سوريا، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2004، ص110/108.
- ⁵ إلين استون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، مراجعة مصيلحي، القاهرة، مصر، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح 13، 1991، ص108.
- ⁶ أحمد صقر، آلية التلقي في المسرح، دراسة في النقد الأدبي والمسرحي، الحوار المتمدن، المحور، الادب والفن، العدد: 3255، 2011/11/23، 11:41. ينظر، الموقع الإلكتروني، <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=242818&r=0>
- ⁷ أحمد بودشيشة، ياقوت والخفاش، عين مليلة، الجزائر، دار الهدى للطباعة والنشر، ط1، 2000.
- ⁸ المصدر نفسه، ص6.
- ⁹ أنوال طامر، ضمنية الخطاب في المسرح، إنسانيات: المجلة الجزائرية في الانتروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، وهران، الجزائر، العدد43، 2009، ص9.
- ¹⁰ باتريس بافيس، معجم المسرح، م س، ص535.
- ¹¹ نبيل راغب، آفاق المسرح، القاهرة، مصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2001، ص8.
- ¹² أحمد بودشيشة، المصدر السابق، ص6.

- ¹³ طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحديثة، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، الجزائر، دار القدس العربي، 2011، ص157/158.
- ¹⁴ أحمد بودشيشة، المصدر السابق، ص7.
- ¹⁵ المصدر نفسه، ص91.
- ¹⁶ المصدر نفسه، ص18.
- ¹⁷ المصدر نفسه، ص22.
- ¹⁸ المصدر نفسه، ص22.
- ¹⁹ أنظر، م ن، ص73.
- ²⁰ المصدر نفسه، ص30.
- ²¹ المصدر نفسه، ص31.
- ²² المصدر نفسه، ص39.
- ²³ المصدر نفسه، ص40.
- ²⁴ المصدر نفسه، ص49.
- ²⁵ المصدر نفسه، ص104.
- ²⁶ طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحديثة، م س، ص156/157.
- ²⁷ أحمد بودشيشة، م س، ص31.
- ²⁸ المصدر نفسه، ص40.
- ²⁹ المصدر نفسه، ص42.
- ³⁰ المصدر نفسه، ص6.
- ³¹ ينظر، م ن، ص08.