تشّكل الحوار الهجين في مسرحيّة "دروب المجزرة" لـ"عبد الغني خشة"- مقاربة تحليليّة نقديّة-

The Hybrid Dialogue Formation in the Play "The Paths of the Massacre" by Abdul Ghani Khasha

- Analytical and Critical Approach–

ط.د خولة صالح[1,*]، أ.د ميلود قيدوم[2]

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية - جامعة قالمة-

[1]جامعة 8 ماي 1945 قالمة، (الجزائر)، الايميلsalah.khawla@univ-guelma.dz

2جامعة 8 ماي 1945 قالمة، (الجزائر)، الايميلguidoum.miloud@univ-guelma.dz

تاريخ الإيداع: 2023/04/15 **تاريخ المراجعة**:2024/10/04 **تاريخ النشر**: 2024/12/22

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى البحث في خصوصيّة عنصر الحوار في مسرحيّة "دروب المجزرة" لعبد الغني خشة" إذ ارتكّز الحِوار في بنيته المسرحيّة على التهجين والتّعدد اللغوي فلم تكتفِ المسرحيّة في طرح موضوعها الثوري على اللّغة الواحدة، وإنّما تعددت إلى استخدام لغات أخرى على رأسها اللغة العربيّة الفصحى واللّهجةالعاميّة إضافة إلى اللغة الأمازيغية والفرنسيّة كنوع من انفتاح الكتابة المسرحيّة عكَسَ هذا التهجين اللّغوي على المستوى الموضوعاتي تضارباً في الآراء الفكريّة والأيديولوجيّة.

كما تهدف إلى البحث في عنصر الحوار المسرحي بنوعيه وطريقة تجليه في مسرحية "دروب المجزرة" من خلال التركيز على لّغة الحوار الهجينة هذه التّقنيّة التي أصبحت مِيزة يقُوم عليها النّص المسرحي الجزائري. وعليه ترتكز الدراسة على طرح الإشكالية الآتية: كيف تشّكل الحوار الهجين في مسرحيّة "دروب المجزرة" لعبد الغني خشة؟ وفيما تتمثل أنواع الحوار في المسرحيّة وما علاقتها بالتهجين اللغوي؟

الكلمات المفتاحية: الحوار، التهجين، تشّكل، مسرحية، دروب المجزرة.

Abstract:

This study seeks to investigate the specificity of the element of dialogue in the play "The Paths of the Massacre" by Abdul Ghani Khashah. As the dialogue in its theatrical structure was based on crossbreeding and multilingualism, the play was not satisfied with presenting its revolutionary theme in one language, but rather it multiplied the use of other languages.On top of which are classical Arabic and the colloquial

* المؤلف المراسل.

dialect, in addition to the Amazigh and French languages, as a kind of openness of playwriting. This linguistic crossbreeding on the thematic level reflected conflicts in intellectual and ideological views.

It also aims to research the two types of theatrical dialogue elements and the way they manifested in the play "The Paths of the Massacre" by focusing on this hybrid dialogue language, which has become a feature on which the Algerian theatrical text is based. Accordingly, the study is based on presenting the following problem: How is the hybrid dialogue formed in the play "The Paths of the Massacre" by Abdul Ghani Khasha? What are the types of dialogue in the play and what is their relationship to linguistic hybridization?

Keywords: *Dialogue, Hybridization, Formation, Play, Paths of the massacre.*

تقديم:

قام النّص المسرحي الجزائري على خاصيةالتعددية اللغويّةإذ نقل الكاتب المسرحي الجزائري بنصه إلى الانفتاح اللّغوي والتعدد الصوتي إذ ارتكزالمسرح على مبدأ تعددية الأصوات الاجتماعية،كما انفتحت التجربة المسرحيّة الجزائريّة على نظيرتها الغربيّة هذه الأخيرة التي تجاوزت مستويات الكتابة المسرحية التقليديّة التي كانت من بين مقوماتها الاعتماد على لغة واحدة على مستوى النّص والعرض، إضافة إلى الظروف التاريخيّة والسياسيّة والثقافيّة التي مرّت بها الجزائر أثّرت بدورها على الساحة المسرحية وعلى الكُتّاب المسرحيين الجزائريين بشكل خاص، فوجدوا أنفسهم أمام خيارات لغوية متعددة فعملوا على احتوائها وتبنيها للتعبير عن قضايا مختلفة.

كما استخدم بعض المسرحيين الجزائريين في كتابة أعمالهم المسرحيّة على اللغة العربيّة الفصيحة كرغبة منهم في الخروج من بوتقة المحلية والعمل على توصيل أعمالهم على نطاق عربي أوسع من جهة، وتسهيل ترجمتها إلى اللغات الأجنبية من جهة أخرى، وعلى الرغم من فصاحتها وقوة لغتها العربيّة إلّا أنّها اصطبغت بصبغة محلية من خلال التعبير عن قضايا تخصّ الفرد الجزائري، أو استحضار التراث الشعبي الجزائري من أمثال وحكايات وأبطال شعبية منغرسة في الذاكرة الجماعية وهذا ما نجده في مسرحية "دروب المجزرة" لعبد الغني خشة إذ استلهمت المسرحية رموزاً وطنيّة شعبيّة كان لها دور كبير في تغيير مجريات الأحداث التاريخية كشخصية "الأمير عبد القادر الجزائري" و"لالة فاطمة نسومر" و" الشيخ المقراني".

عكست مسرحية "دروب المجزرة" من خلال تشّكل بنية الحوار الهجين على مستوى اللغة تعدداً في الحمولة الثقافية فعكست اللهجة العاميّة في المسرحية الثقافة الشعبيّة الجزائرية بمختلف فئاتها الاجتماعيّة وطبقاتها الثقافيّة، كما عكست اللغة الأمازيغية الهوية الجزائرية من خلال تسليط الضوء على منطقة القبائل التي كان لها دور في إنهاض المقاومة الشعبيّة، وفي المقابل وردت في المسرحيّة اللغة الفرنسية فمثلتها الشخوص السياسية الفرنسية، أما اللغة العربيّة الفصحى فقد عكستها الشخوص الجزائرية المثقفة كالأمير عبد القادر الجزائري.

يهدف الكاتب المسرحي" عبد الغني خشة" في اعتماد لغة متعددة إلى مسايرة بعض مستويات الفئات الاجتماعية المجسدة في مسرحيته "دروب المجزرة"، إضافة إلى استخدامه لغة الطبقات الاجتماعية " إذ يكاد

يكون لكل حي من أحياء المدينة وكل قرية بل لكل أسرة ألفاظ حية حيث اكتسبت بقرائن العيش مدلولات لا يتوقها سوى أهلها أو يحتاج في معرفتها إلى شرح طويل"؛[1] إذ لم تقتصر مسرحية "دروب المجزرة" في التعبير عن موضوعها الثوري وقضايا المقاومة بلغة أحادية بل تعددت إلى استخدام لغات أخرى هذا التهجين اللّغوي الذي كان ولا زال من القضايا الشائكة التي واجهت النّص المسرحي الجزائري.

أولاً- الحوار المسرحي: (Theatrical Dialogue)

1- مفهوم الحوار:

يعد "الحوار" من أكثر العناصر الأساسية المكونة لفنّ المسرحية، بل هو السمة التي تُميّز المسرحية عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى ويأخذ الحوار حيزاً كبيراً من العمل المسرحي نظراً لارتباط المسرحية بالتمثيل وتعدد الشخصيّات ويُعرّف الحوار كالتالي:

أ- الدلالة اللّغويّة:

وردت لفظة "الحوار" في المعاجم اللّغويّة العربيّة بشكل واضح وقد جاءت في معجم "لسان العرب" " أَحَارَ عليه جَوَابَهُ ردّه، وأحَرّت له جوابا وما اَحَار بكلمة، والاسم من المحاورة، والمحاورة المجاوبة، والتحاور: التّجاوب".[2]

أما في معجم "تاج العروس" فقد وردت لفظة "الحوار" بمعنى " يُقال كَلّمْتُهُ فما رَجَعَ إليّ حِوارًا وجَوَرًا وحَوِيرا ومَحُورة؛ أي جوابًا والاسم من المُحاورة".[3]

فالحوار إذًا يعني المحاورة والمجاوبة والرد على الكلام وقد أجمعت المعاجم العربيّة في تعريفها للحوار فدار فلك مفهومها في الجواب، والرد، والتجاوب.

ب- الدلالة الاصطلاحية:

يعد الحوار في أبسط مفاهيمه كلامًا يدور بين شخصين أو أكثر فيكون الهدف منه إيصال رسالة ما أو بهدف التواصل، فهو " حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو ما ينزله مقام نفسه يفرض عليه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس".[4] فالحوار كلام يعالج موضوعات مختلفة وقد يكون حواراً ذاتياً بين الشّخص ونفسه كما قد يكون مباشرا بين عدد من الأشخاص وأهم ما يُميّز عنصر الحوار في أي عمل أدبي أنّه يكشف خبايا الشخوص وطريقة تفكيرها "فكل كلام يجب أن يكون ثمرة لمقومات المتكلم الثلاثة...فنعرف منه ما هو ويوحي إلينا بما عسى أن يصير عليه في المستقبل".[5]

كما تعرّف "سميحة عساس" الحوار المسرحي بقولها "هو اللغة التي يستخدمها المؤلف في الشرح والتحليل، فينقل من خلالها أصوات وكلمات الشخصيات إلى المتلقي (القارئ والمتفرج) ويوضع الصراع بين هذه الشخصيات لتبدو بوضوح الفكرة العامة للمسرحية أو الموقف العام فيها"،[6] فالحوار أسلوب يعتمده الكاتب

المسرحي في نقل صورة توضح طبيعة الشخصيات ومدى تأثيرها في تحريك عجلة الصراع الدرامي في العمل المسرحي فيكون بذلك المتلقي المتفرج محيط بحدود الشخصيّة المسرحيّة على مستويات عدة كالمستوى الفكري والاجتماعي، ويأخذ عنصر الحوار في المسرح عموما والنص المسرحي الجزائري – على وجه التحديد- منحىً حوارياً على مستويات عدّة كالتفاعل بين اللغات واللهجات، وبين الأفكار الأيديولوجية، وبين الأجناس والفنون، إذ خلقت الحوارية في المسرح الجزائري على تحرير الشخوص المسرحية من فكرة استعباد الفكرة الأيديولوجية الذي يتبناها الكاتب المسرحي وجعل لكل شخصية صوتها التي تعبر عنه وتدافع عليه، بحيث كان لكل شخصية صوت مغاير لصوت الشخصية الأخرى مما يخلق صراعاً فكرياً على مستوى المسرحية وهذه القاعدة الأساسية التي يقوم عليها مفهوم " الحوارية".

ثانياً- مفهوم الحوارية: (Dialogisme)

يعد مصطلح "الحوارية" من أهم مصطلحات المشروع النقدي الذي جاء به **" ميخائيل باختين"** (M. **Bakhtine 1987)**في مجال النقد الروائي وتنظيره لأسلوب الرواية، ويأخذ المصطلح من الجذر اللغوي للفظة " الحوار" فيشترك معه في الدلالة المتمثلة في التفاعل والتبادل والحركية، فالحوارية مصطلح له مع الحوار جذر مشترك وهو لم يُستبعد عن ذهن مؤسسه " ميخائيل باختين" إذ يشتركا كل من " الحوار" والحوارية" في الجذر اللغوي، غير أن الدلالة الاصطلاحية متباينة فالأول يعني التواصل بين شخصين فأكثر، فتواصل شخصية "أ" مع شخصية "ب" يسمى حواراً، أما أي تفاعل أو تأثر كلامي وقولي يسمى حوارية.[7] وقد تبلورت الدلالة الاصطلاحية مع جهود "باختين" النقدية فيما أسس ما يُعرف بالرواية الديالوجية أو الرواية الحوارية والتي لا تكتفي بصوت واحد في المتن الروائي في مقابل الرواية المونولوجية التي تقوم على الصوت الواحد، فالنّص الحواري يقوم على فكرة أن المتكلم في العمل الإبداعي ليس الكاتب وإنما صوت الشخوص التي لها صوتها وأطروحاتها ورؤاها تفصح عنها وتشاركها وتدافع عنها، كما أن الروائي ليس إلا مجرد صوت هو الآخر في الرواية " فالروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة فوق الشك والريبة وبيقينية ساذجة، واللغة تعطى الروائي مفككة ومتنوعة كلاميا ...فاللغة ليست ذات دلالة عامة وليست يقينية مطلقة، بل إنها تتردد في وسط كلامي"[8]، فالمبدع لا يعتمد على طريقة واحدة في عملية الإبداع الأدبي كما أنه لا يعترف باللغة الواحدة وإنما الروائي المتمكن من يتجاوز اللغة الواحدة إلى استخدام لغة متعددة – فبحسب باختين- من يملك لغة واحدة ويكتب بها ينتج نصا روائيا ساذجاً على خلاف الروائي الذي يكتب بأصوات ولغات ولهجات مختلفة ومتعددة إذ يمنح لنصه التفكك الدلالي والتهجين الأجناسي على اعتبار اللغة زئبقية وهلامية من الصعب على المتلقي الإمساك بمقاصدها وإنما يظهر المعنى ضمن السياق الذي وردت فيه.

تمنح " الحوارية" للمتن الروائي وكذا المسرحي مستوى من التفاعل نظرا لتعدد الأصوات الاجتماعية بين الشخوص المسرحية مما ينتج عن ذلك اختلاف الرؤى الأيديولوجية التي يتبناها كل صوت مما يُشكل صراعاً بارزاً يقدم للعمل نضجاً متكاملا، فكلما تعددت وتنوعت أصوات المتكلمين في النّص كلما عكست وجهات

نظر مختلفة تحاول كل شخصية الدفاع عن رؤيتها التي قد تكون مشتركة مع باقي الشخوص أو مختلفة عنهم تماماً مما يمنح العمل الأدبي بعدا فكريا واجتماعياً عميقاً وهجيناً.

ظهر مصطلح " الحوارية" بمفهومه النقدي والأدبي لأول مرة مع الناقد الروسي " ميخائيل باختين" عندما نظّر لأسلوبية الخطاب الروائي إذ وضع في مشروعه النقدي أفكاره وأسسه التنظيرية الجديدة والمغايرة عما كانت عليه، فرؤيته للجنس الروائي أصبحت أكثر انفتاحاً وتوسعاً من الرؤية السابقة، إذ تكمن أسلوبية الرواية عند "باختين" في حواريتها؛ أي من خلال تعدد لغاتها، وأصواتها ورؤاها الأيديولوجية وليس في أسلوب النسق اللساني وتراكيبه اللغوية. كما تأسست نظريته حول الرواية على أفكار وجهود نقدية سابقة دعت إلى محاولة تجاوز الأجناس الأدبيّة والاحتفاء بمفهوم الخلط والتنويع وعدم التجانس بين المحكيات والخطابات، إذ ظهرت جهود سابقة قبل " باختين" في التنظير للرواية والقول بأن الرواية لا بد أن تكون مزيجا هجينا لكن ظلت هذه المحاولات مجرد فكرة نظرية غير كاملة والشيء الإيجابي في هذه الجهود أنها تعد البداية الأولى للتنظير في الرواية من قبل "باختين" الذي دعا إلى كون الرواية جنس وشكل تعبيري منفتح بحيث تجمع بين كامل الأجناس الأدبية الأخرى من جهة وبين كامل المستويات اللغوية من جهة أخرى.[9]

واجه " ميخائيل باختين" في تنظيره لمفهوم "الحوارية" لانتقادات كثيرة من قبل الشكلانيين الروس والأسلوبيين المتأثرين بلسانيات "دوسوسير"، نظراً لرؤيتهما المختلفة للخطاب الروائي فبحسبهما وحدة لسانية تنتج عنها وحدة دلالية وبالتالي يرفضون التعدد اللساني والتعدد الدلالي في النص الروائي، فالشكلانيون تعاملوا مع النص الأدبي بطريقة خاصة إذ رأوا بأن ما يميز الرواية مفهوم " الشعرية"، أما الأسلوبية في بداياتها فقد ركزت على أسلوب النص الأدبي ولغته مستبعدة بذلك السياق، من هذا المنطلق قامت دراسة باختين التنظيرية للخطاب الروائي إذ قامت على مصطلحات ومفاهيم كالتعدد، والاختلاف، والتنوع متخذا من المتن الروائي جانباً تطبيقياً يوظف فيه رؤاه الفكرية والنقدية بالإضافة إلى كون الرواية والمسرح متن قائم على التهجين وتداخل الأجناس الأدبية والتعبيرية، وتصارع الأيديولوجيات، وتعدد الأصوات والشخوص، مما يمنح الخطاب بُعداً حوارياً.

يرى " ميخائيل باختين" بأن لغة الخطاب الروائي تنشأ عبر ثلاث مقولات أساسية تندرج ضمن مفهوم " الحوارية" هم: التهجين- الأسلبة- الحوارات الخالصة، وما يهمنا في هذه الدراسة بعد مفهوم "الحوارية" مفهوم "التهجين" والذي سنحدده فيما يلي:

ثالثاً- مفهومالتهجين: (Hybridization)

أ- الدلالة اللّغويّة:

ورد في معجم "لسان العرب" التهجين مشتق من فعل (هَجَنَ) ويعني " الهجين من الكلام: ما يُعيبك. والهجين: العربي ابن الأمة؛ لأنه مُعيب، وقيل هو ابن الأمة الراعية ما لم تحصن فإذا حَصُنت فليس الولد

بهجين والجمع هجن وهجناء ومهاجين ومهاجنة... وقالت العرب لأولادها من العجيمات اللاتي يغلب عل ألوانهم البياض: هجن وهجناء، والهجين من الخيل الذي ولدته برذونة من حصان عربي وخيل هجن".[10]

فمصطلح "التهجين" موجود في الثقافة العربيّة وليس بدخيل وقد ارتبط بدلالة سلبية فيرمز إلى القدح والذم ويدل على العيب الناتج عن اختلاط الأنساب والألوان والأجناس والأعراق فهو ليس بالشيء الخالص وإنّما يقوم على المزج والتنويع.

ب- الدلالة الاصطلاحية:

يعد مصطلح "التهجين" *من المصطلحات النقدية التي استعملتها الأسلوبية السوسيولوجية في دراسة النصوص، ويعرّفه **"ميخائيل باختين" (Mikhaïl Bakhtine)** بقوله "التهجين هو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضاً التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي، أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ"؛[11] فالتهجين إذًا يعني الجمع بين اللغات والأساليب الاجتماعية ضمن ملفوظ واحد في المقابل أيضاً التهجين تنويع اجتماعي أنتج رؤى وأفكار وأيديولوجيات متنوعة.

كما عرّف "جميل حمداوي" التهجين بقوله " إنّ التهجين عبارة عن عملية خلط ومزج وتركيب وتوليف وإلصاق وكولاج بين حوار صريح وخفي داخل ملفوظ تكلمي واحد عن قصدية أو بغير وعي يعبّر عن لغتين مفارقتين في الزمان والمكان والوعي كأن تكون لغة معاصرة مختلطة بلغة تراثية أو تهجن لغة الفلاحين بلغة رجال الدين مثلا".[12]

لقد ربط هذا المفهوم بين "التهجين" و"عنصر الحوار" في الخطاب من خلال الجمع بين حوار صريح وحوار خفي ضمن ملفوظ واحد والتقاء لغتين أو وعيين مفصولتين زمنياً أو مكانياً.

تجاوز النسق الروائي مع نظرية "التهجين" فكرة البنيويين القائلين بأنّ النسق مغلقاً وثابتاً، فالنسق عند "باختين" منفتح على باقي الأنساق الخطابية الأخرى فهو لا يقتصر على البنى الداخلية فقط وإنما ينفتح على السياق المرجعي والثقافي "يعد النسق الروائي نسقا ثقافياً وأسلوبيا مهجناً متعددا ومركبا ومتنوعاً".[13]

ثالثاً- أنواع الحوار في مسرحيّة "دروب المجزرة":

تعددت أشكال الحوار في النّصوص المسرحيّة الجزائرية بين الحوارات المباشرة وغير مباشرة فاعتمد المسرحي عليها بغية توصيل رسائل للمتلقي /المتفرج كما يحمل كل نوع من الحوار المسرحي دلالات إيحائية تُضيف إلى قيمة المسرحيّة، وقد انقسم "الحوار" في مسرحية " دروب المجزرة" إلى نوعين هما:

1- الحوار الخارجي: (ExternalDialogue)

الحوار الخارجي هو الحوار الذي يكون مباشراً بين شخصين فأكثر ويُعد أحد الدعائم والأسس التي يقوم عليها النّص المسرحي وذلك لأنّه المادة الأساس في البنيّة الحوارية، ويُعرّف الحوار الخارجي بأنه " كلام يخرج

من أفواه الشخصيات في تماس بعضها بالبعض الآخر ضمن سير أحداث الرواية وفي تسيير بعض شؤونها ضمن ذلك وفي التعبير عن ردود أفعال بعضها اتجاه البعض الآخر واتجاه الأحداث والوقائع"[14] فالحوار الخارجي يقوم على الالتقاء المباشر بين الشخوص المسرحية.

لقد ورد الحوار الخارجي في مسرحية "دروب المجزرة" بشكل كبير نظراً لطبيعة موضوع المسرحية الثوري إضافة إلى حديث المسرحيّة على الكثير من الأحداث التاريخيّة التي مرّت بها الجزائر من وصف ظروف الجزائريين إبّان الوجود العثماني في الجزائر، إلى سرد حادثة المروحة وتفاصيلها، والحديث عن بطولات المقاومة الشعبيّة بقيادة "الأمير عبد القادر" و "لالة فاطمة نسومر" وصولاً إلى مرحلة تشكل الأحزاب السياسيّة ونيل الاستقلال فقد صورت المسرحيّة مواجهات مباشرة بين المجاهدين الجزائريين والجنود الفرنسيين ولعل ما ميّز هذا النوع من الحوار في المسرحية احتوائه على تقنيات أخرى غير لسانيّة تظهر أكثر مع العرض (التمثيل) المسرحي كالنبرة الحادة الدالة على الحزم والثبات (نبرة الشخصيات الجزائريّة) في مقابل نبرة الضعف والتردد (نبرة المستعمِر).

ومن أشكال الحوار الخارجي في المسرحيّة ما دار بين القائد الفرنسي " دوفال" و"الداي التركي" حيث يساوم الأول الثاني من أجل الحصول على الامتيازات:

"_**القائد الفرنسي:** يا داي أنتوما بحاجة لخدمتنا وفياقتنا... السواحل تاعكم ثروة مطايشة، من الأفضل الاستفادة منها... أحنا نعرضوا عليكم خدمتنا.

_**الداي:** ما ناش بحاجة ليكم بلادنا وحنا أحرار فيها...أنتوما طماعين وحابين تسرقوا خيراتنا فقنا بكم وانتوما فايقين بلي فايقين بكم.."[15].

يعكس هذا المقتطف من المسرحية حواراً صريحاً دارَ بين القائد الفرنسي (ممثل الاستعمار الفرنسي) والداي (ممثل الاحتلال العثماني) معبراً عن حقبة تاريخية هامة تتمثل في نهاية عهد الأتراك في الجزائر وبداية زمن الاستعمار الفرنسي الغاشم. فقد عكس الحوار المباشر بين القائد والداي مدى جشع هؤلاء فقد استنزفوا الخيرات والثروات بالقوة ودون وجه حق.

ومن صور الحوار الخارجي أيضاً في المسرحيّة تسليط الضوءعلى حادثة تاريخية تُعرف بـ"حادثة المروحة" والتي تعد من أشهر الأحداث في تاريخ الجزائر الحديث إذ قدّمها "عبد الغني خشة" في قالب حواري دقيق السرد والوصف فبمجرد قراءته يتجسد أمامك المشهد المسرحي حاضراً:

"_**الداي:** دوفال قنصل فرنسا واش راهي صحتك...مانيش فاهم علاش الملك تاعكم يتجاهل رسائلنا إليه فيما يخص تسديد الديون اتجاه الجزائر الخاصة بالقمح والشعير...الفاتورة زادت 300 مليون فرنك ذهب دوفال.

_**دوفال:** زوز دورو نهار كامل وانتوما تتكلموا عليهم...مسيو الداي رانا جينا نهنوكم بالعيد ولا راني غالط...ولا جيناك باه تحاسبنا.

_**الداي:** ردكم فيه استفزاز لينا يا دوفال.. هيا نأمركم بالخروج فورا من هنا.

(ويلوح الداي بمروحيته في وجه دوفال) ".[16]

يتضح من خلال هذا الاقتباس من المسرحيّة أنّه مكتوب باللّهجة العاميّة لتقريب الصور التاريخية لذهن المتلقي/ المتفرج بطريقة سردية محكمة تجاوز فيها الكاتب المسرحي الصبغة التاريخية الثابتة والمملة في بعض الأحيان على نفسية المتلقي، فاستخدام العامية في سرد حادثة المروحة عَمِل على تسهيل مادة التاريخ في النّص المسرحي.

كما صوّر "عبد الغني خشة" في مسرحيته بطولات "الأمير عبد القادر الجزائري" من خلال بناء حوار مباشر بينه وبين والده في مشهد ظهرت فيه علامات الهيبة والقوة والشموخ:

" _**الأب:** ولدي عبد القادر بن محي الدين الجزائري...أنا كبرت ومهمة الإمارة وجهاد فرنسا ما عدتش نقدر عليه وأنت شاب شجاع وتصلح لهاذ المهمة...الناس عرضوا عليا باش يبايعوني وفي نفس الوقت راهم حابين يبايعوك.

_ **واحد من الشيوخ:** راهم استولاو على مدينة الجزائر ووهران والأراضي والجبال..يا رجال لازمنا راجل منا واحنا منو... نعرفوه ونوثقو فيه ما يخافش وقلبه حديد ونظرته بعيدة وفارس.

_**عبد القادر:** لقد أقسمتُ أن أدافعَ وأنتصر لا لبلدي وديني حتى لا تكفيني أية قوة وكان يبدو لي دائما أنني لم أفعل بما فيه الكفاية...".[17]

لقد اختصر الكاتب في الحوار السابق لحظة تاريخية يطول الحديث عنها بطريقة واضحة ومباشرة عبّرت عن مبايعة "الأمير عبد القادر" وبطولته في تحمل المسؤولية الوطنية بلهجة عامية يستطيع أي متلقي متفرج أن يفهمها بغض النظر عن مستواه الثقافي.

2- الحوار الداخلي:(Monologue)

يعتبر الحوار الداخلي عكس الحوار الخارجي إذ أنّه حديثٌ يقتصر للنّفس بعيد عن مسامع الآخرين وقد عُرّف بأنّه " حديث النفس للنفس بعيدا عن أسماع الآخرين (...) فالمونولوج نوع أدبي شامل لكل ما تنطقه الشخصية على منصة المسرح"،[18] لقد ربط المفهوم بين المونولوج والشخصية المسرحية بالذات فالحوار الداخلي يتشكل في النّص المسرحي أكثر من غيره نظرا لارتباطه الوثيق بالتمثيل والأداء فمن خلاله تقترب صور الشخصيات للمتلقي/المتفرج.

يعتمد الكتّاب المسرحيين الجزائريين على الحوار الداخلي في مسرحياتهم بهدف التركيز على طبيعة الشخصيّة من الجانب النفسي ومحاولة إظهار هواجسها من جهة، كما قد يكون المونولوج أحياناً أخرى قناعاً يتشكل ضمنه أنساق ثقافية. لم ترد الكثير من المونولوجات في مسرحية "دروب المجزرة" نظرا لموضوعها الثوري المباشر الحامل لأنساق القوة والمواجهة فجُل الحوارات في المسرحيّة حاملة لنبرة الشهامة والقوة.

لعل من مظاهر "المونولوج" في المسرحية تلك التي دارت بين أفراد القرى الجزائرية وبالتحديد بين سكان مدينة "مزغنة" لحظة نهاية الوجود التركي وبداية الاستعمار الفرنسي إذ غرقت المدن الجزائرية حينها في حالة من التدهور السياسي والثقافي والاجتماعي نتيجة الفساد الأخلاقي والمالي وتجاوز السلطات العثمانية آنذاك والاستيلاء على أملاك الشعب وأخذ أموالهم بالقوة وفرض الضرائب عليهم فهذه الظروف صوّرتها مسرحية " دروب المجزرة" عبّر فيها رجال مدينة "مزغنة" عن استياءهم فتشّكل حواراً يكاد يكون داخلياً إذ يقول رجال القرية في مشهد يسوده اليأس:

"_**الرجل الأول**: واش اللي صرا.. واش اللي بدل الحال.

_**الرجل الثاني**: هذي مدينة مزغنة...كبيرة أسوارها جميلة قوية ومبنية بحجارة كبيرة..4 آلاف عائلة هنا وعلى هذا الأساس كان المرسى اللي صار مبرر وجود هنا المدينة لكن الدايات الأتراك..الدايات..الدايات..
(يُسمع صراخ... أصوات...بكاء...الكل يجري)
_**المرأة:** (تصرخ بأعلى صوتها) الإمارة ضعفت يا ناس...زاد الشر والوسواس وانتشروا القراصنة وعصابات التهريب".[19]

يتضح من خلال هذا النص الدرامي المقتبس من المسرحيّة أن الحوار انتقل من النوع الخارجي إلى المونولوج ولعل ما يدل على ذلك "الإرشادات المسرحية" الموجودة بين كلام الرجل الثاني والمرأة المتمثلة في (يسمع صراخ..أصوات..بكاء..الكل يجري) إذ يصف "عبد الغني خشة" حالة الفزع والمناجاة التي عاشها أهل مدينة "مزغنة" إبّان مواجهة الأتراك مع الفرنسيين من خلال الحوار الذاتي مفصحين عن مآسيهم وفي الوقت نفسه محاولة حماية أنفسهم من خطر الحرب (الكل يجري) فرغم أن الحوار هنا جاء واضحاً مسموعاً بين الشخصيات إلّا أنّه يعد مونولوجاً متمثلاً في عنصر **"المناجاة"** وهي إحدى مؤشرات المونولوج " تعد المناجاة نوعا من أنواع المونولوج وخاصة عندما تُفضي الشخصية بمكنونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التطور المصيري الحاسم"،[20] فشخصية المرأة والرجل الأول والثاني يُمثلون موقف المواجهة ضد الخصم المستعمِر معبرين عن حالهم المأساوي في مشهد تصويري درامي.

وفي موضع آخر من مسرحية "دروب المجزرة" شكل من أشكال المونولوج ظهر على لسان أحد شخصيات المسرحية يتمثل في شخصية "الداي" محدثاً نفسه بلهجة غضب واستهجان:

"_**الداي:** (يدخل ويكلم نفسه) فرانسا كثرت على ما وصاوها...وزادت مضايقتها لينا".[21]

يتحدث الداي" مع نفسه معبرا عن غضبه من السلطات الفرنسية التي تبعث له في كل مرة قنصلاً يخبره عن مدى غضب الملك الفرنسي وأنّ هذا الأخير يطلب منه الاعتذار والتعويض على الإهانة.

" _**المرسول**: بعد إذنكم يا داي الجزائر...أنخبركم بللي الملك أنتاعنا غضبان وراه يطلب منكم الاعتذار وتعويض القنصل وفرانسا على الإهانة التي تسببتوا فيها وسمحلي نروح".[22]

فهذا الحوار عبارة عن حوار مباشر بين المرسول الفرنسي والداي التركي، ثم يليه مباشرة منولوجاً على لسان "الداي" مشمئزاً من فرنسا وسياستها المتلاعبة والمراوغة محدثاً نفسه:

"_ **الداي:** (يشير إليه بالانصراف وبينه وبين نفسه) فرنسا عرفت وكتاش تضرب ضربتها..عارفة باللي عاجزين على صدها وردها".[23]

من خلال ما سبق ذكره يمكن القول أن "الحوار الداخلي" يجري داخل الشخصية المسرحية معبراً عن الحالات النفسية التي تعيشها الشخصيات وقد ظهرت بشكل واضح في المسرحية من خلال ما يعرف "بالإرشادات المسرحية" فنجد كلمات مثل: (يكلم نفسه، بينه وبين نفسه، متمتماً)، وما يميّز المونولوج أنّه يقدم للقارئ المتفرج وعياً بالشخصية المسرحية بشكل مباشر دون تدخل المؤلف عن طريق الوصف أو التعليق إذ يكون المؤلف المسرحي غائباً كلياً، ففي الكثير من الأحيان حتى الشخصية المسرحية لا توجه كلامها للقارئ المتفرج بل يظل الكلام محبوساً داخلها بغية استفزاز فكر المتلقي فيبدأ في ربط الأحداث والتفاعل معها من خلال التحليل والتأويل.

لقد شكّل كل من الحوار الصريح والخفي تهجيناً على مستوى النسق المسرحي فعكست شخصيات المسرحية التي تحاورت بشكل صريح عن شخصية "حاضرة" في حين عكس الحوار الخفي عن شخصيات "غائبة".

رابعاً- لغة الحوار في مسرحية " دروب المجزرة":

كتب "عبد الغني خشة" مسرحيته "دروب المجزرة" بلغة هجينة تغلب عليها اللهجة العاميّة المحلية ونجدها بشكل واضح في الأغاني الشعبية التي ترددها بعض الشخصيات في المسرحية فشكّل هذا التداخل بين فن المسرحية والأغنية الشعبية باعتبارها جنساً أدبياً شعبياً تهجيناً على مستوى الأجناس الأدبيّة إضافة إلى كسر أحادية الخطاب، من ذلك غناء شخصية "المرأة" وهي تبكي معبرة عن حزنها على وطنها الجزائر الذي استُعمر واستنزفت خيراته:

" دخل الاحتلال بجنوده كثيرة
استعمر البْلاد واحتل الخيرات
اتصبّح الوطن كل في يد الكفرة
فرانسا ولات تعمل واش بغاة".[24]

كما تخللت المسرحية اللغة العربية الفصحى والتي نجدها في لغة "الإرشادات المسرحية" القابعة بين قوسين وقد مثلتها الشخصيات المثقفة في المسرحية مثل شخصية "الكاتب" الذي كان يروي بعضاً من أحداث التاريخ الجزائري قائلاً في إحدى مواضع المسرحية:

" التاريخ هو ذاكرة الشعوب والأمم وهو نافذة أطل على مر العصور لتروي الحقائق والوقائع والأحداث التي مرت بها الأجيال".[25]

كذلك نجد بعض المفردات الأمازيغية مثل لفظة " إعزوقن"[26] والتي تعني (الأصم) بالعربية.

أمّا اللغة الفرنسية فنجدها تُمثل شخصية الجنود الفرنسيين إضافة إلى شخصية "المؤرخ الفرنسي" الذي كان منصفاً في سرده لأحداث الحرب، قائلاً في أحد المواضع من المسرحية:

" il faut croiser la parole des acteurs et le travail des historiens pour que ne s'efface pas la mémoire".[27]

لقد أضاف التهجين اللّغوي للعمل المسرحي قيمة فنيّة جمالية على المستوى الشكلي والتيمي.

تشّكل التهجين اللّغوي في المسرحيّة بشكل ملفت ضمن عنصر الحوار فكل شخصية مسرحية تكلمت بلغتها المعبرة عن هويتها وانتماءها، كما أدى التهجين اللغوي في المسرحية إلى تعدد في الأصوات وتصارعها فاللهجة العامية عبّرت عن المواطن الجزائري الشعبي البسيط، المكافح والمتعلق بأرضه ووطنه في مقابل الآخر الفرنسي الناطق بالفرنسية مما تشكلت ثنائية لغوية في المسرحية أدت إلى الصراع الأيديولوجي والحضاري بين الحضارة العربيّة الإسلاميةّ و الحضارة الغربية النصرانية وفي ظل التأزم بين اللهجة العامية (الجزائري) واللغة الفرنسية (الفرنسي) ظهر التيار المحافظ الإصلاحي في المسرحية بقيادة النخبة وقد مثلته شخصية "الأمير عبد القادر الجزائري" كل هذا التهجين اللّغوي على مستوى الحوار تشّكل بطريقة فنيّة خاضعة لقوانين الكتابة المسرحية الجديدة أو ما يُعرف بالبوليفونية.*

لقد تشّكل الحوار في مسرحية "دروب المجزرة" على هجنة لغوية عبرت كل شخصية عن موقفها الأيديولوجي بلغتها وأسلوبها فغلب على المسرحية التهجين بالحوار" فالحوار أو الديالوغ البوليفوني المهجن هو بمثابة حوار مباشر خارجي يستلزم تعدد الشخصيات واختلاف المواقف والأفكار وتصارع الأيديولوجيات وفي المقابل يتم الحديث عن الحوار الصامت الدال على الصمت والسكون والحذف والإضمار".[28]

إذاً فالحوار الهجين في مسرحية "دروب المجزرة" عكس تعدداً في الشخصيات المسرحية التي تبنت كل واحدة منها موقفاً أيديولوجياً معادياً للموقف الآخر فأدى إلى تشّكل صراع أيديولوجي في النص المسرحي نتيجة تعدد الأصوات والرؤى.

_ الشخصيات الجزائرية (الأمير عبد القادر، لالة فاطمة نسومر، الشيخ المقراني، فرحات عباس، الشيخالابراهيمي)← اللغة العربية الفصحى والعامية ←الموقف المقاوم للاستعمار.

_ الشخصيات الفرنسية (القنصل دوفال، القائد دوبورمون، الجنرال بيجو) ← اللغة الفرنسية ← الموقف الاستعماري.

يمكن القول أنّ التهجين في مسرحية " دروب المجزرة" لعبد الغني خشة" قام على مستويين: المستوى الأول يتمثل في التهجين اللغوي (اللغة العربية/ اللغة الفرنسية) أمّا الثاني على مستوى المواقف الأيديولوجية فتعدد الشخصيات التي تتمتع بها المسرحية سواء الشخصيات الجزائرية أو الفرنسية استطاعت أن تدافع عن أفكارها وقناعاتها بكل حرية حتى إذا كانت مخالفة لرأي الكاتب المسرحي.

خاتمة:

بعد هذه الدراسة حول موضوع تشّكل الحوار الهجين في مسرحية "دروب المجزرة" توصلنا إلى جملة من النتائج نذكرها فيما يلي:

- يعد عنصر الحوار أحد العناصر الأساسية المكونة لفنّ المسرحية، بل يميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى وقد انقسم الحوار إلى نوعين: خارجي وداخلي (مونولوج).
- تأسس مفهوم "الحوارية" مع الناقد الروسي "ميخائيل باختين" القائم على فكرة تجاوز الخطاب الروائي الصوت واللغة الواحدة والدعوة إلى التعددية والتنويع. كما يعد مفهوم "التهجين" أحد المقولات الأساسية التي تقوم عليها نظرية الحوارية.
- يعتبر مصطلح "التهجين" من المصطلحات النقدية المهمة وقد ارتبط بالأسلوبية السوسيولوجية عند الناقد "ميخائيل باختين".
- تجاوز منظري مصطلح "التهجين" مقولات البنيويين في اعتبار النسق الروائي نسقاً منغلقاً ساكناً بل اعتبروه منفتحاً على المرجعيات الثقافية.
- ارتبط مصطلح "التهجين" بالتنويع والجمع والمزج بين اللغات والأساليب والصفات والأفكار والرؤى الأيديولوجية في الخطابات.
- عبّر الحوار بنوعيه الخارجي (الصريح) والمونولوج (الخفي) في مسرحية "دروب المجزرة" على تعدد في الأصوات فتشّكل بذلك صراعاً أيديولوجياً قائماً بين موقفين متعارضين (موقف الحرية يمثله الجزائريين) في مقابل (موقف الاستعمار يمثله الفرنسيين).
- ارتكزت المسرحية في بناءها على التهجين في مستوى الحوار الخالص من خلال الحوار الخارجي والداخلي معاً.
- قام التهجين اللغوي في المسرحية أيضاً - على غرار التهجين على مستوى الحوار- على التهجين على مستوى المواقف الأيديولوجية فكل شخصية في المسرحية تبنت رؤية معينة ودافعت عنها.
- تراوحت لغة مسرحية " دروب المجزرة" لـعبد الغني خشة بين اللهجة العامية (الطاغية على النّص) وبين الفصحى (لغة الشخوص المثقفة) وبين اللغة الفرنسية (الشخوص الفرنسية).

هوامش وإحالات المقال

[1]- هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط5، 1971، ص671.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2004، ص: 264.

[3]- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، مج6، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،2007، ص57.

[4]- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984، ص100.

[5]- لاجوس آجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص411.

[6]- سميحة عساس، بلاغة الخطاب المسرحي، دار جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2017، ص132-133.

[7]- ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ط1، ص161.

[8]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،1988، ص108.

[9]-ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، المقدمة ص 8-9.

[10]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (هجن)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص31.

[*]يعد الناقد ميخائيل باختين أول من تحدّث عن مصطلح التهجين في النقد الأدبي ومن أشهر كتابه الذي عالج فيه موضوع التهجين كتاب "شعرية دوستويفسكي".

[11]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، المغرب، ط2، 1987، ص31.

[12]- جميل حمداوي، التهجين في روايات أحمد مخلوفي، دار الريف للطبع والنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2020، ص32.

[13]- المرجع نفسه، ص37.

[14]- نجم كاظم عبد الله، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديثة، الأردن،دط، 2008، ص18.

[15]- عبد الغني خشة، مسرحية دروب المجزرة،وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2015، ص5.

[16]- عبد الغني خشة، مسرحية دروب المجزرة، ص6.

[17]- عبد الغني خشة، مسرحية دروب المجزرة، ص9.

[18]- نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1996، ص141.

[19]- عبد الغني خشة، مسرحية دروب المجزرة، ص4.

[20]- نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص141.

[21]- عبد الغني خشة، مسرحية دروب المجزرة، ص3.

[22]- عبد الغني خشة، مسرحية دروب المجزرة، ص7.

[23]- عبد الغني خشة، مسرحية دروب المجزرة، ص.ن.

[24]- عبد الغني خشة، مسرحية دروب المجزرة، ص5.

[25]- عبد الغني خشة، دروب المجزرة، ص3.

[26]- عبد الغنيخشة، مسرحية دروب المجزرة، ص14.

[27]- عبد الغني خشة، مسرحية دروب المجزرة، ص3.

[*]يقصد بالبوليفونية الرواية المتعددة الأصوات على مستوى اللغات والأساليب والرؤى الفكرية والأيديولوجية والشخصيات التي تطرح أفكارا جدلية تقدم بذلك هذا النوع من الكتابة السردية المتلقي الحرية في اختيار الموقف والرأي المناسب المتلائم مع مرجعياته وقناعاته.

[28]- جميل حمداوي، التهجين في روايات أحمد مخلوفي، ص68.

قائمة المصادر والمراجع

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2004.
2. ابن منظور، لسان العرب، مادة (هجن)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
3. جميل حمداوي، التهجين في روايات أحمد مخلوفي، دار الريف للطبع والنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2020.
4. سميحة عساس، بلاغة الخطاب المسرحي، دار جسور للنشر والتوزيع، دط، 2017.
5. عبد الغني خشة، مسرحية دروب المجزرة، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2015.
6. عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، دط،1984.
7. لاجوس آجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.
8. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ط1
9. محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، مج6، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
10. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، المغرب، ط2، 1987.
11. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،1988
12. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1996.
13. نجم كاظم عبد الله، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2008.
14. هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط5، 1971.