Journal of Al-Farabi for Humanity Sciences Volume (9)Issue (2)February(2026)

ISSN: 2957-3874 (Print)
Journal of Al-Farabi for Humanity Sciences (JFHS)
https://iasj.rdd.edu.iq/journals/journal/view/95
مجلة الفارابي للعلوم الإنسانية تصدرها جامعة الفارابي

التفاعلية الحوارية في مسردية مسرح اللحظة لعز الدين جلاوجي

أ.م.د. فائزة محمد محمود

كلية التربية الاساسية/ قسم اللغة العربية

Dialogue Interaction in the Narrative of "Theatre of the Moment" by Ezzedine Jalouji

Assistant Professor Faiza Mohammed Mahmoud
College of Basic Education / Department of Arabic Language
Faizam@uomosul.edu.iq

الملخص:

تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على أشكال التفاعلية الحوارية في مسرح اللحظة من خلال بيان طبيعة عمل التفاعل الحواري ودوره في بناء المعنى المسرحي ولاسيما في مسرح اللحظة، وذلك من خلال بيان الأثر الذي تحدثه هذه التفاعلية الحوارية على بنية النص ودلالاته.فالنص المسرحي العادي يختلف عن مسرح اللحظة، في أن الأخير يقوم على التبادل والتواصل الذي يتم بين طرفين أو أكثر، وكل طرف يحاول من جهته أن يقنع الطرف الآخر برأيه.الكلمات المفتاحية: مسردية, جلاوجي, مسرح اللحظة

Abstract:

This study attempts to shed light on the forms of dialogic interaction in the theater of the moment by explaining the nature of dialogic interaction and its role in constructing theatrical meaning, particularly in the theater of the moment. This study explores the impact this dialogic interaction has on the structure and connotations of the text.A regular theatrical text differs from the theater of the moment in that the latter is based on exchange and communication between two or more parties, each of whom attempts to convince the other of their opinion.Keywords: narrative, jalawji, theatre of the moment

اولاً: مفهوم التفاعلية الحوارية:إن اتخاذ الواقع عنصراً مباشراً يضمن من خلاله انسيابية الحوار وتفاعله هو ما اتخذه عز الدين جلاوجي أساساً لتجربته في مسرح اللحظة، وهو بهذا يؤكد على أن "التفاعل والترابط سمة أساسية للعصر الذي نعيش فيه، وما النص المترابط وهو يتجلى من خلال الأجناس والأنواع" (سعيد, ٢٠٠٥, ٢٤٥)، إلا دليل قاطع على ذلك، وبما اننا بصدد الحديث عن المسرح بشكل عام وعن مسرح اللحظة بشكل خاص، فسنقف عند التحولات البارزة التي شهدها المسرح العربي خلال العقود الأخيرة خاصة في بنيته الفنية والموضوعية، وذلك نتيجة الانفتاح على المناهج النقدية الحديثة والنظريات، وكذلك التجريب في الاشكال الدراسية فضلاً عن الاستجابة للتحولات الحاصلة في الواقع العربي، ومن أبرز تلك التحولات ما يعرف اليوم بـ (مسرح اللحظة) وهو نوع مسرحي حديث يعتمد التركيز والتكثيف الدرامي في الأحداث متجاوزاً بذلك البناء التقليدي للمسرح العربي ومقترباً من المتلقي من خلال التفاعل اللحظي الذي يقوم على مبدأ الاستجابة التبادلية بين الشخصيات/ الممثلين، والجمهور/ المتلقي وغالباً ما يكون التفاعل بين طرفين، إذ يعيد كل طرف صياغة حوار الطرف الآخر ويشارك في العمل. وهو ما جعل من تجربة عز الدين جلاوجي رائداً بهذا الاتجاه، فهو يعد من الأصوات المسرحية المجددة والذي سعى جاهداً إلى تأسيس رؤية مسرحية خاصة به مزجت بين الحس التراثي التقليدي وبين الوعي الحداثي، مما جعل مسرح اللحظة متميزاً عنده.وقد اعتمد بذلك على تقنيات سردية وبصرية، إذ عمل على تعزيز حضور المتلقي داخل النص ودفعه للمشاركة والتفاعل في انتاج المعنى، وقد جاءت أعماله تجسيداً لهذا، ومنها (مسرح اللحظة) إذ عبر فيه عن هذا التوجه، وذلك من خلال اعتماده على التفاعلية الحوارية بوصفها آلية فنية تتجاوز التبادل الكلامي بين الشخصيات إلى مستوى أعمق من التفاعل بين النص والمتلقي فيما أسماه بمسرديات قصيرة جداً، إذ إنّ "المصطلح الأول للفعل والثاني للقراءة حتى نزيل إشكالية مصطلح مسرحية"

(جلاوجي, ٢٠١٧, ٨)، والتساؤل ها هنا كيف يصبح الحوار متفاعلاً ؟ وكيف يشتغل ذلك التفاعل الحواري في المسرديات وفي مسرح اللحظة، إذ يتحول المتلقي للمسرديات (مسرح + سرد) إلى متلقٍ فاعل في بناء النص والأداء عبر حوار مباشر وتفاعل آني، فالسرد "يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ تكون بالنسبة للحكاية أو المسرح كالإطار الذي يحوي اللوحة " (كليطو, ١٩٨٨, ٣٤) ولم يستعمل عز الدين جلاوجي الحوار وسيلة للسرد التقليدي المتعارف عليه، بل غدا عنده أداة تفاعلية لاستفزاز المتلقي وإشراكه في العمل الأدبي، وذلك من خلال تقنية ابتدعها جلاوجي في مسردياته من خلال التوقف المفاجئ عن السرد وإشراك المتلقي في ذلك، فهو يركز على الحوار الفلسفي والاجتماعي ويستعمله بوصفه أداة تغيير للأحداث الدائرة في مسردياته محفزاً بذلك المتلقي فأغلب القضايا التي اعتمدها تتبنى موقفاً اجتماعياً أو فلسفياً. فالنص المسردي يتشكل في اللحظة التي يتفاعل فيها المتلقي مع السارد، فلا وجود لنص مكتمل، وإنما يكتمل من خلال التفاعل، فهو في مسرح اللحظة يعمد إلى الحوارات المفتوحة التي تعمل على تشكيل تفاعلية ديناميكية. من هنا يعد الحوار قبل كل شيء تفاعلاً وتواصلاً، إذ يأتي هذا التفاعل من المشاركة بين الأطراف المتحاورة(حازم, ٢٠١٤, ١٧-١٨)وفي هذا الإطار مثّل مفهوم التفاعلية الحوارية مرتكزاً من المرتكزات الأساسية في الدراسات النقدية والأدبية الحديثة، ولا سيما في تلك الدراسات التي تتخذ من نظريات التلقي، وكذلك من نظريات تحليل الخطاب أساساً نظرياً في انطلاقها، خاصة ما جاء به باختين من مفهوم يتطابق مع ما نحن بصدد الحديث عنه حول الحوارية التي أكدت على انفتاح النص الأدبي على عدة اتجاهات، منها تعدد الأصوات، وتعدد الرؤى خاصة داخل الخطاب الواحد(قصاب, ٢٠٠٩, ٥٥). وسنوضح ذلك فيما بعد.والتفاعلية الحوارية في المسرح لا تعني تبادل الحديث بين الشخصيات فقط، وإنما تعد أداة دينامية فاعلة تقوم بإشراك المتلقي/ المشاهد في انتاج المعنى، كما سبق أن ذكرنا، وذلك على وفق الآليات الحوارية المعروفة التي تعمل على تفتيح الرؤى على مقاصد المتلقي وسياقه الذهني والثقافي (مفتاح, ٢٠٠٥, ٩١)؛ من هنا نجد أنَّ الحوارية في مسرح اللحظة قامت على التبادل بين الشخصيات المسرحية المتحاورة مع إعطاء المتلقي الدور الأكبر في إبراز هذه الحوارية. فالحوار كما هو معروف مصطلح مسرحي بحت انتقل إلى الرواية ثم إلى القصة القصيرة، إذ يفترض فيه توضيح المواقف والكشف عن الشخصية (عبدالنور, ١٩٨٤, ١٠٠) وقد ظف الحوار إلى جانب السرد ليكون جزءاً منه ومتمماً له (عبدالفتاح, ١٩٧٥, ١١٨) وقد شكل الحوار المرتكز الأول في المسرديات، فضلاً عن ما يضفيه عليه التفاعل من حركة تتشكل من خلالها ما يسمى بالتفاعلية، وتأتي هذه التفاعلية في الحوار من خلال مجموعة من العناصر التي تتضافر معاً لتشكلها منها، ما يتعلق بتعدد مستويات الخطاب، ومنها ما ينتج عن تداخل الأصوات، ومنها ما يتشكل عبر كسر ما يسمى بالجدار الرابع، ومنها ما يتشكل من خلال اللعب بالزمن والنصوص، أو من خلال تضمين إشارات مباشرة إلى المتلقي، وكل هذا يؤدي دوراً مهماً وأساسياً في إحداث التواصل المزدوج بين الشخصيات داخل النص المسردي وبين النص والمتلقي خارج إطاره، ويمكن أن تبرز التفاعلية أيضاً بشكل مباشر، وذلك بوصفها سلوكاً لغوياً وتواصلياً، ينهض على أساس أنه يعمل على الانفتاح النصي، فضلاً عن أنه يعمل على فكك الاشتباكات الدلالية والتأثير المباشر والمتبادل بين اطراف العملية الخطابية في النص، وهنا لا يعد النص المسرحي بنية مغلقة، بل يشكل خطاباً يتحرك في فضاء القراءة والتأويل الذي يخلقه المتلقي لهذا الفضاء.أما مصطلح الحوارية فقد ارتبط كما هو معلوم بمخائيل باختين، كما سبق أن ذكرنا الذي شكل مصطلحه من خلال معارضته أحادية الصوت في الخطاب الأدبي، وقد عدَّ كلاً من الأدب وما فيه من أجناس أدبية فضاءً واسعاً لتداخل الأصوات وتعددها وكما هو معلوم، وقد تطورت نظرية باختين ونظرته إلى الحوارية لاحقاً لتشمل الأنواع الادبية الأخرى كالمسرح، لهذا جاءت دراستنا لتشمل التفاعلية الحوارية في مسرح اللحظة لتسعى إلى إلغاء التراتبية بين الكاتب والمتلقي ولتجعل من المتلقي/ المشاهد جزءاً اساسياً من العملية الانتاجية للنص، وهذا ما أكده باختين في نظرته إلى الحوارية القائمة في الأساس عنده على تعدد الأصوات، وكذلك على التنازع الحواري، فضلاً عن الانفتاح على المتلقي(ميخائل, ٢٠٠٦, ٧٥).وقد ارتبط مفهوم الحوارية ايضاً "بالموقف الايديولوجي للكاتب، وإعادة سرد الافكار وتشكلها الفني داخل العمل"(صلاح, ٢٠٠٦, ٣٣).وقد انتقلت هذه المفاهيم إلى المسرح العربي المعاصر بشكلٍ عام وإلى مسرح اللحظة بشكل خاص، ولاسيما التجارب التي سعت جاهدة إلى توسيع دور الجمهور وتوظيف الفضاء المسرحي بوصفه فضاءً مفتوحاً للتأويل والتأثير المتبادل(فاضل, ١٩٩٢, ٣٢). كما وظفه عز الدين جلاوجي في مسرحه.لهذا فإن التفاعلية الحوارية بمعناها الواسع تعني التجليات المتنوعة للتبادل الكلامي(دومينيك, ٢٠٠٨, ٣٦-٣٧). والتواصل المعرفي مع المتلقي

ثانياً: عز الدين جلاوجي وخصوصية (مسرح اللحظة):يعد عز الدين جلاوجي من أبرز الكتّاب في المسرح العربي المعاصر في الجزائر، وكذلك من أبرز من أوجد مصطلح المسرديات (سرد + مسرح) وهو صاحب تجربة تجريبية فريدة من نوعها، إذ عمل على المزج بين التراث من جهة والمفاهيم الحداثية (المسرديات) وأسس ما أسماه بـ (مسرح اللحظة) (جلاوجي, ٢٠١٥, ٢١) وقد قامت مسرحياته على مبدأ كسر التوقعات وكذلك على تجاوز الشكل الكلاسيكي للمسرح واعتماده على حوارية مكثفة، فضلاً عن أن شخصياته شكلت نوعاً من التحول والانفتاح على المتلقي وعلى

رمزية الألفاظ المستخدمة أو ما يسمى برمزية اللغة، وقد اندرج مسرح اللحظة في هذا الإطار بوصفه نصاً ابداعياً تجاوز فيه جلاوجي كل الأطر السابقة والقوالب المسرحية التقليدية ليأتي بصورة مغايرة لما عهدناه في المسرح، إذ اعتمد طريقة جديدة في عرضه لهذا المسرح منها الاختزال الحواري في الجمل المتداولة وذلك من خلال استدعاء التفاعل اللحظي مع المتلقي، مما جعل مسرحه مفتوحاً على الامكانات التأويلية المتعددة(جلاوجي, ٢٠١٥, ٨-٩). الذي فعَّل المتلقي وجعله المشارك الفعال في إبراز الأحداث المسرحية

ثالثاً: أنماط التفاعل الحواري في مسرح اللحظة:يعتمد جلاوجي على بناء حواري تتقاطع فيه الاصوات وتتفاعل في داخل النص المسرحي مما يخلق حيوية داخل النص، وهذا يتجلى واضحاً في كيفية التداخل ليشكل نسيجاً حوارياً متميزاً، فالحوار لا يشكل أداة اتصال فقط، وإنما يعد وسيلة لخلق صدمة فكرية عند المتلقي وهنالك انماط عديدة للتفاعل الحواري سنحاول أن نركز على أبرزها:

١- **الحوار المتعدد الاصوات:**يعد هذا النمط من الحوار أحد الركائز الأساسية في مسرح اللحظة عند عز الدين جلاوجي، وذلك من خلال تجسيده لصراعات الهوية والسلطة ولاسيما في السياق الجزائري، فجاء الحوار على شكل أصوات مستقلة عن الكاتب، وكأن وعيها الذاتي هو المسيطر في مجرى الأحداث، وظهر ذلك واضحاً وجلياً من خلال عرض آرائها المتباينة وبأسلوبها الخاص، ففي النص المتعدد الاصوات تتعايش الاصوات بكل تناقضاتها من دون أن تذوب في صوت المؤلف.. فكل صوت يمثل وعياً مستقلاً عنه(ميخائيل, ٢٠١٨, ١٨-٢٥). فالشخصيات في حوارها المشهدي لم تكن مجرد أدوات لتوصيل ما يريده الكاتب، بل كانت شخصيات فاعلة ومشاركة في المشهد، وجاء حوارها على الرغم من اختلاف وجهات نظرها وتعارضها مع بعضها برؤية مستقلة، وجاءت الحوارات قائمة على الجدل والتنافر، فهذه الاصوات "لا تختزل إلى صوت واحد بل تتفاعل في حوارية دائمة... كل وعي يمثل كياناً غير مكتمل يعيش بفضل صراعه مع الوعي الآخر"(ميخائيل, ٢٠١٨, ٩٢)وهذا كله يعكس وظيفة مسرح اللحظة عند الكاتب، فهو يعمد من خلال الحوار المتعدد الأصوات إلى تجسيد التعددية الثقافية والهويات المتنازعة، فضلاً عن تحويل المتلقي إلى شريك فعلي في فك شفرات النص، فهو يعمل على " تفجير اللغة، وجعل المتفرج قاضياً في محكمة الأصوات المتنافرة" (فوزية, ٢٠١٢, ٧٥)، فالتعدد الصوتي يجعل التفاعل الحواري ولضحاً ومكثفاً وغالبا على النص المسرحي.وأبرز النصوص الواردة في مسرح اللحظة جاءت مجسدة للحوار المتعدد الاصوات ولعل ذلك راجع بشكل او بآخر إلى محاولة جعل الاصوات تتفاعل دون أن يسيطر أحدها على الحقيقة المطلقة، فهي تتعارض لمحاولة خلق فضاء حواري فيقول في مشهد من مسرح اللحظة."تسمع صراخات وصيحات وهتافات عالية بإسقاط الطاغية، يقفز المثقف فرحاً مبتهجاً يقهقه الحاكم... ترتفع صيحات اشتباكات... يرتفع صوت جمهوري متوجهاً للجماهير.نعيذكم يا أبناء شعبنا الأبي من وسوسة الشياطين...سكتَ الصوت فجأة.. ترتفع أصوات المتظاهرين الموت للخونة، الموت للعملاء، المجد للوطن، المجد لزعيم الشعب المبجل"(جلاوجي, ٢٠١٥, ٩٧-٩٨)تظهر المشاهد من خلال الشخصيات والحوارات الجماعية، اذ يمثل الحوار صراعاً جماعياً يعكس أزمة سياسية واضحة، استخدم الكاتب تقنية تيار الوعي ليجسد المشهد من خلال التظاهرات الساخرة من الوضع، ويلحظ أن الكاتب استخدم لغة هتافية مباشرة (الموت للخونة الموت للعملاء...) وجاءت هذه الهتافات بوصفها أداة احتجاج من قبل الأصوات المتظاهرة ضد السلطة السياسية، وقد ظهر الحوار المتعدد الأصوات في هذا المشهد واضحاً من خلال اللغة المستعملة كفضاء للصراع الدائر بين الفئات المتظاهرة، وقد عبرت هذه الفئات عبر حوارها عن الانهيار الفردي والجماعي للجماهير الثائرة، فالصراع الجدلي جعل كل صوت يحدث تفاعلاً مع الآخرين من دون أن يجدوا حلاً نهائياً.وفي نص آخر يعكس الصورة نفسها، ولكن بسياق مختلف من مسرح اللحظة."اللعنة، رائحته نتنة، كأن البهائم تبولت عليه يسير خطوات ثم يعود إلى مكانه، وهو يسمع صوت أبيه يصرخ في وجه أمه:حمقاء، خرقاء، لولا الأولاد لقذفت بك إلى البحر.حتى أنا والله لولا الأولاد ما بقيت لحظة معك، حياتي مرة مرة مرة.حتى أبنك التافه، لا يتودد اليّ إلا حين يريد مصلحته.ينكمش الشاب فوق الكرسي مبتسماً في خبث.فعلاً وليتك تعجل بالرحيل... يُقْبِل الكهربائي من جديد وقد غيَّر شيئاً من ثيابه يتوقف عند الشاب.ما زلت حيث تركتك، هنيئاً لك الراحة يكاد التعب يعصف بي".تأتي الشخصيات في هذا المشهد المسردي وكأنها متساوية في تقديم المشهد، فلا نرى شخصية سيطرت على الأخرى، إذ نجد انعدام الشخصية المركزية، مما يضعف سلطة السارد أو الكاتب، فالكل مشارك ومتفاعل في الحوار الجدلي وكل صوت يعبر عن نفسه بأسلوبه الخاص، فنجد صوت الكهربائي جاء معبراً عن تقززه من المشهد بدلالة قوله (اللعنة رائحته نتنة، كأن البهائم قد تبولت عليه) مما يثير الاشمئزاز في داخله فيظهر واضحاً من خلال لغته الدالة على ذلك، أما صوت الأب فقد جاء غاضباً حانقاً على ابنه وعلى زوجته وعلى وضعه، فجاءت الفاظه نابية غاضبة(حمقاء، خرقاء...) ليأتي صوت الأم مستكيناً مستسلماً لواقع الحال الذي تعيشه مع الأب (حتى أنا والله لولا الاولاد ما بقيت لحظة معك...).ليأتي صوت الابن مؤكداً لواقع الحال والرفض لهذا الواقع المرير (فعلاً وليتك تعجل بالرحيل...).هذا التعدد الصوتي يعطي انطباعاً واضحاً للسامع بوجود تنوع داخلي في بيئة الحوار، مما يترك للمتلقي مجالاً للمشاركة في السرد، فهنا نجد أنه لا صوت يطغى على الآخر، بل تتفاعل هذه الأصوات مع

بعضها، فكل شخصية عبرت عن رؤيتها الخاصة، فجاء الحوار ليعبر عن تلاقح الافكار وتباينها من خلال الرؤى المختلفة للشخصيات فالمجال ها هنا يترك للمتلقي ليتأمل في هذه المواقف المتباينة، ويتنقل عبر الأصوات من خلال حوارها.

٢- **الحوار المجتزأ**:يعتمد الحوار المجتزأ على حوارات غير مكتملة بين الشخصيات المتحاورة، وهو" أداة سردية ذكية تتيح للقارئ ملء الفراغات بنفسه، فيتحول إلى مشارك في تشكيل المعنى" (عبدالمطلب, ٢٠١٤)، وهو من الأشكال التي اعتمدها عز الدين جلاوجي في مسرح اللحظة، فهو يقدم فكرة أو موقفاً، ويعرضها بشكل سريع مختزلاً الأفكار ومكثفاً المواقف، إذ إنَّ "الاقتطاع في الحوار يكسر رتابة الحديث المكتمل، ويخلق ديناميكية تحاكي الواقع" (مرتضى, ١٩٩٨, ١٥٣) فتأتي المشاهد معتمدة على الصور الذهنية التي يشكلها المتلقي في ذهنه بدلاً من الحبكة، إذ يمكن القول إن الحوار المجتزأ يمارس "وظيفة درامية عبر حذف الإجابات المتوقعة" (بحراوي, ٢٠٠١, ١١٢) ولعل من أهم الوظائف للحوار المجتزأ في مسرح اللحظة هو تفعيل خيال القارئ (طلبة, ٢٠١٩, ٣٠)، وهنالك أمثلة كثيرة في مسرح اللحظة تتخذ من الحوار المجتزأ أداة أساسية في عرض الحوار التفاعلي ومثال ذلك:

"تخيل يا صاحبي تخيل

استدار إليه رفيقه باهتمام قال:

خيراً، اخرجتني من أحلامي الجميلة

ما أحلامك؟

دعك منها، أكمل أكمل ما اتخيل؟ أنا في حاجة لأتخيل

يندفع الأول واقفاً ويمثّل مشية غريبة فيها شيء من الاستهتار ماذا تقصد؟".

اعتمد النص على اللحظة الدرامية التي فاجأت المتلقي، وفتحت له باباً للتأويل، فقول الأول (اخرجتني من أحلامي الجميلة...) خلقت فضولاً لدى المتلقي ليعرف ما هية هذه الأحلام وما محتواها، فجاء الحوار مبتوراً وغير مكتمل من قبل الشخصيات، وذلك لإثارة فضول المتفرج وفتح آفاق لتأويل ما يقولون بدلالة قول الثاني للأول في تتمة هذا النص (ما أحلامك؟) ومحاولة الثاني مشاركة الأول في أحلامه التي أثارت عنده الفضول لمعرفتها، ليأتي الجواب قاطعاً مجتزاً (دعك منها) وكأنها سرٌّ أو شيء مؤلم لا يريد من أحد أن يشاركه فيها، فهذه الحوارات المجتزأة على الرغم من قصرها إلا أنها اعتمدت التكثيف اللغوي، مما خلق حواراً مبتوراً لكنه في الوقت نفسه حواراً خلق تفاعلية نصية واضحة بين الشخصين لمحاولة كل منها معرفة ما يقصده الآخر، فالأول مشغول بأحلامه التي لا نعرفها والثاني مشغول بإيصال فكرة معينة للأول من خلال اعتماده على تمثيل ما يقصده عبر الحركات (يندفع الأول واقفاً ويمثل مشية غريبة فيها شيء من الاستهتار) فهو ها هنا يختصر ما يريد أن يقول عبر الحركات (المشية الغريبة) التي حاول أن يؤديها باستهتار، وكأنه يريد أن يقول شيئاً لا يمكن أن يقال بصورة مفهمة إلا من خلال التمثيل الحركي للمشية، وأن تكون هذه المشية مقترنة بنوع من الاستهتار يمكننا القول من خلال ما مضى من حوار مقتضب أن الكاتب اعتمد على الحركات والايماءات بدلاً من الكلمات أي أنه أراد أن يجسد الأقوال عبر هذه الافعال الحركية مختزلاً القول بالفعل، فجاء الحوار على الرغم من اختصاره على عبارات محدودة جداً إلا أنه خلق تفاعلاً واضحاً في ذهن المتلقي لهذا المشهد، بل اننا نستطيع ان نقول ان الكاتب شارك المتلقي بوضع المشهد الدرامي من خلال طريقة عرضه له.

٣- **حوار الصراع الرمزي**:يعد الصراع الرمزي ولاسيما في مسرح اللحظة عنصراً مهماً في سرد الافكار، فهو لا يقدم بشكل واضح أو تقليدي كما هو في حالة الصراع في الرواية، وإنما يقدم بشكل مغاير، فهو يعتمد على الإشارات والايماءات فضلاً عن المفارقات الحاصلة في المشاهد، والغرض من ذلك إثارة المتلقي ودفعه نحو التأويل، إذ "يتيح للنص أن يتحدث مع القارئ من جديد" (هانز, ١٩٩٧, ٢٨٥)، فالصراع في مسرح اللحظة لا يحل، بل يُعلق في الفراغ الرمزي (سعدالله, ٢٠١٥, ٧٣) وأكثر الصراعات الرمزية في مسرح اللحظة تمثل واقعاً سلطوياً مهيمناً على الذات ومحاولة ابراز حالة الصراع مع المحيط، فهو يعبر عن صراعات داخلية أو اجتماعية عبر الرموز بدلاً من المواجهة المباشرة مع التركيز على اللحظات المفصلية في تكثيف الصراع الدائر.

"جذبني بقوة صارخاً فيّ

من هنا يكون الطريق

ثبت مكاني بقوة وقلت مهدئاً

عندي اقتراح آخر

ما هو؟

كل منا يأخذ طريقاً، قد نلتقي أيضاً أو على الأقل يصل أحدنا

دفعني بقوة غاضباً

.....

.....

ويلك إذن من هنا

...

بل من هنا

بل من هنا

اللعنة عليك من هنا

سحقاً لك يا أحمق سحقاً لك، حلمنا من هنا

حلمنا من هنا

يشتد صراخنا وتجاذبنا ونسقط صرعى دون حراك".

جاء الطريق عنواناً رئيساً ليشكل المدار الذي تدور فيه المشاهد والاحداث، وكذلك الصراع الدائر بين الشخصيتين في تحديد مسار الطريق، فكل منهما يرى في طريقة أنه الموصل إلى الأمان وأنه الطريق إلى الخلاص، فالطريق هنا رمز للعديد من المسارات الرمزية، فهو يمثل صراعاً من أجل الوجود وصراعاً من أجل الحلم، فكيف يمثل الطريق الحلم؟ وهذا ما يجعل الصراع أكثر حدة ومأساوية، ويتمثل الصراع في كون كل شخصية تسعى لفرض إرادتها على الأخرى مع اختلاف الطرح وطريقة التوصيل، فالشخصية الأولى تطرح فكرة الإصرار على المواصلة معاً لكنها تلجأ إلى العنف في طرح حوارها من خلال الألفاظ (ويلك، سحقاً، يا أحمق، اللعنة) وتكرار اللفظة في حوارها أكثر من مرة، مما يؤكد الحالة الهستيرية التي تعيشها هذه الشخصية، أما الشخصية الثانية فتحاول أن تجد بديلاً آخر (عندي اقتراح آخر) وكأنها تحاول أن تؤكد انها بمفردها ستحقق ما تصبو اليه بعكس الشخصية الأخرى التي تستخدم العنف الكلامي في حوارها لغرض فرض سيطرتها على الشخصية المحاورة لها، فكلا الشخصيتين تعاني من صراع داخلي وتشتت مع اختلاف طريقة الاقناع، لكن المفارقة تحدث عندما يتشتت الحلم (حلمنا من هنا) اذن هو حلم جماعي وليس فردي، فهو حلم تحاول كل شخصية منهما أن تحققه لكن بطريقتها، لكن الصراع ينتهي بحسم المشهد، اذ تسقط الشخصيتان صرعى ومنهزمة، فالهزيمة كانت من نصيبهما، وهنا يأتي دور المتلقي في تأويل كيفية حدوث الهزيمة، فالسقوط صرعى أنهى المشهد لكن فتح باباً للتأويل، إذ إنه لم يصور لنا طريقة الانتهاء والسقوط، وإنما ذكر أنهما دون حراك، مما يدل على فشلهما في الوصول وانتهاء الصراع، فالكاتب اختار أن يكون الصراع الدائر مبنياً على الغموض والرمز بدلاً من الحبكة التقليدية ليؤكد عبثية الاختيار، وقد جاءت حواراته معبرة عن هذا الصراع الرمزي من خلال استعماله لرمزية الطريق وتأكيده على أن التصاعد الدرامي حدث من خلال استعمال إحدى الشخصيات العنف اللفظي الذي جسدته الالفاظ التي سبق أن ذكرناها، مما جعل الحوار يأخذ سياقاً تفاعلياً وكأنه اراد من خلال الطرح والشتم أن يثبت احقيته في اختيار الطريق، فجاء حواره معبراً عن حالته أما الثاني فجاء حواره داعياً للمهادنة مع الآخر لكن النتيجة بالنهاية كانت هلاك الاثنين.

٤- **حوار المناورة الحواري:**يبرز حوار المناورة عندما يُخفي الحوار أكثر مما يظهر، ويخلق تدبراً من خلال الصراع الجاري، وهو أداة مركزية مباشرة في تفكيك السلطوية الفكرية، وهو أيضاً رد فعل على الأزمات الاجتماعية، فالمناورة الحوارية "هي خلق فضاء من الضبابية الدلالية، حيث يجبر المتلقي على البحث عن مخرج في متاهات اللغة كي يشارك في فك شيفرة" (جلاوجي, ٢٠١٣, ٣٤) النص عبر الانزياح المفاجئ عن الموضوع، اذ تتجه الشخصية بتغير في مسار حوارها دون مقدمات، فضلاً عن تكرار الشخصية جملاً معينة، وكذلك قد تعمد إلى حذف جزء من الحوار لخلق نوع من الفراغات الدرامية، اذ يعتمد جلاوجي في حوار المناورة إلى تقنية الاجابة المعكوسة، اذ يقدم الشخص جواباً لا يتطابق مع سؤال الخصم، لينتج صداماً دلالياً يفجر أزمة التواصل(سامي, ٢٠١٥, ١٤٣).فيتحول الحوار من الهدوء إلى التوتر والصراخ كل هذا يعجل بشكلٍ مباشر تطوير الحبكة الدرامية، إذ يحول مسرح اللحظة "الحوار إلى ساحة مواجهة تكتيكية، فالمناورة هنا هي رقعة شطرنج لغوية تعيد وعي المتفرج عبر كسر توقعاته"(فاطمة, ٢٠١٨, ١١٦). فكل جملة حوارية مهما كانت قصيرة تعمل على تغيير مباشر في المشهد، ويأتي هنا دور المتلقي في تفعيل البنية الدرامية من خلال المشاركة الفعالة في خلق النص مرة بعد مرة عبر تحويل المتلقي إلى شريك فاعل في صناعة المعنى، باستخدام

اسئلة ملغزة وإجابات مراوغة تحدث اهتزازاً في اليقينيات".ونلحظ في مسرح اللحظة أن الحوارات تغير في مسارها الخطابي من الهجوم إلى التراجع أو من التساؤل إلى التهرب من الإجابة، ومثال ذلك "يدخل ابنها الشاب فجأة، وقد ظهر الغضب على ملامحه، ترفع رأسها اليه

جئتَ؟

نعم جئتُ، جئتُ أبحثُ عنكِ

أراكَ غاضباً ولدي

ولكن أماه هذا غير لائق، غير لائق

يتحسس الغبار فيعطس...

أقعد أقعد، خذ قسطاً من الراحة، أراك متعباً

يبتسم في سخرية ويضع مفاتيح سيارته في جيبه قائلاً:

متعب، عجيب والله، أ تتهمين شاباً مثلي بالتعب، وتزعمين أنك قادرة على ما تقومين به، شيخوختك تقتضي أن تستريحي.

تأتي بفأس حادة، ثم تدحرج جذعاً كبيرة، تركنه إلى الجدار فيسرع اليها

عيب أماه ما تفعلين عيب، أنت مسنة الآن، ويجب أن تستريحي".

تظهر المناورة الحوارية في هذا النص من خلال التوتر الحاصل بين الشخصيتين الأم والابن، فكلاهما يحاول من خلال الحوار فرض ما يريد، الابن يستخدم الحوار الاستنكاري من خلال التشكيك بمقدرته من جهة الأم، الأم تراه متعباً وهو يستنكر ما تقوم متهجماً عليها بالقول (متعب عجيب والله أتتهمين شاباً مثلي بالتعب) فهو يرى خوف الأم وقلقها عليه من أن يكون قد اصابه نوع من التعب يرى فيه اتهاماً لحضرته، بل إنه يحاول من خلال الحوار أن يستنكر ما تقوم به عبر التشكيك بمقدرتها الجسدية (شيخوختك تقضي أن تستريحي).فالابن استخدم التكرار لتأكيد حواره (عيب أماه عيب) (غير لائق، غير لائق) (نعم جئتُ، جئتُ أبحثُ عنكِ)، أما الأم فقد استعملت الإيحاء الفعلي بدل أن تتكلم أحضرتْ الفأس، ودحرجت الجذع من دون أن تعلق على حوار ابنها، بل اتجهت إلى المناورة الحوارية عبر الصمت، إذ اتخذت من الصمت فعلاً حوارياً حقق لها المغزى الذي ارادتْ أن تؤكده، وهو قوتها الجسدية على الرغم من الشيخوخة.

رابعاً: التقنيات المباشرة في المسرديات والموظفة في بناء التفاعلية الحوارية:يمكننا القول إن عز الدين جلاوجي استعمل تقنيات مباشرة في خلق التفاعلية الحوارية جاءت من خلال كسر أفق التوقع عندما يعمد الكاتب في مسرح اللحظة إلى تكثيف الأحداث "مكاناً وزماناً ولغة ومشهداً وعرضاً، وشخصيات لا تتعدى الثلاثة في أقصى تقدير مع إمكانية الاستعانة بالمؤثرات الصوتية" ، فهو من خلال التقنيات التي لم تقتصر على تبادل الكلام، بل إنه عمل على تفجير البنى السردية التقليدية لخلق فضاء الحوار التفاعلي، وإجبار المتلقي على اتخاذ موقف ما، فهو يعمد إلى جعل المتلقي واعياً بالآليات التي قامت على بناء الحكاية، وسرد تفاصليها، وقد يلجأ في كثير من الأحيان إلى تحفيز ذاكرة المتلقي الثقافية، وذلك من خلال حواره مع الموروث الشعبي، وكل هذا جاء من خلال العمل على كسر الجدار الفاصل بين المسرح والسرد في نهاية كل قصة يعرضها في مسرح اللحظة، فهو يلجأ إلى الخطاب المباشر لشخصياته ولجمهوره عبر تقنيات وآليات تناسب أحداث قصته ملخصاً ما جرى من أحداث عبر التكثيف الدرامي، ففي نهاية إحدى مسردياته في مسرح اللحظة يطالعنا بالخطاب الآتي:"يشتد صراخنا وتجاذبنا ونسقط صرعى دون حراك" فهو من خلال الحوار مع الذات/ الجمهور، يتخذ من المولونوج الداخلي خطاباً موجهاً إلى الجمهور ليعزز التفاعل المفترض بين النص والمتلقي/ المشاهِد، فهو يعمل على توجيه رسالة مباشرة يحول من خلالها المسرح إلى فضاء حوار مفتوح لا ينتهي بانتهاء المسرحية، وإنما يحاول أن يثير جدلاً بهذه الأداة التفاعلية التي اتخذها وسيلة فعالة في مسرح اللحظة فهو يعمل على توظيف اللغة بوصفها فعلاً وأداة مسرحية تستمر ما بعد أداء المسرحية، وكأنه يريد أن يوصل رسالة مستمرة لن تنتهي بانتهاء المسرحية، وإنما ستستمر بما تحمله من دلالات، وهذا ما يجعل مسرحه مميزاً عن غيره، إذ يعمل على " الربط بين مستويات اللغة لإظهار العلاقات القائمة، وكيفيات التفاعل والتأكيد على استحالة استخراج الدلالات من تحليل مستوى بعينه" (بحيري, ١٩٩٧, ٣٦) وإنما يحاول الربط بين المستويات المتعددة للخطاب، وهو في أغلب قصصه يتبع هذا المنهج، فهو في قصة أخرى جاءت بعنوان (الحنين) ينهي مشاهدها بجملة محورية "يظل يصيح وهو يتبعها، توغل في العتمة دون أن ترد عليه حتى يختفيان" وهذا السياق جاء مشابهاً لما جاء في عنونة أخرى في مسرحه بعنوان (التكريم)."تخرج ويندفع خلفها وحين تغيب يسقط مغشى عليه" نرى أن أغلب المشاهد التي يعرضها مسرح اللحظة تجسد فكرة الحوار المركزي، فهو لا يقدم إجابات ثابتة، وإنما يجعل المتلقي/ المشاهد هو من يضع هذه الاجابات هو يطرح الفكرة تاركاً للمتلقي المشاركة في رسم الاحداث وكسر أفق التوقع، وهو بذلك يجعل من الحوار فناً للتفاعل مع الآخر متجاوزاً

كل السياقات الحوارية السابقة ومتجهاً نحو الحوار المركزي المبني على جملة مركزية تخلق تفاعلاً واضحاً في المشهد.يمكننا القول من خلال ما مضى أن التفاعلية الحوارية في مسرح اللحظة لم تقتصر على البنئة الحوارية بين الشخصيات، بل امتدت لتمثل المستوى اللغوي، فضلاً عن البنية الدرامية وكذلك التعدد الصوتي للأصوات المتحاورة والمناورة لبعضها، وكل هذا جاء عبر تقنية الاشتباك مع المتلقي من خلال التوجه المباشر إليه، وكذلك تنوع مستويات الحوار والتفاعل مع المتلقي/ المشاهد بوصفه جزءاً من العملية الابداعية (قصاب, ٢٠٠٩, ١٠٢)، فالحوار لم يكن مجرد تبادل لغوي للخطاب، بل في مسرح اللحظة صار أداة دلالية أسهمت في بناء المعنى وإشراك القارئ/ المتلقي في توليد الدلالات البنائية، وكل هذا جاء عبر ما يسمى بكسر الجدار الرابع، فضلاً عن ما يسمى بالميتا مسرح وقد عمل ايضاً على خلق نوع من التداخل الزمني للفضاءات المسرحية، وكل هذا أدى إلى مضاعفة فاعلية المتلقي وتحويل النص إلى خطاب مفتوح يعيد فيه المتلقي انتاجه وتأويله (الكغاط, ٢٠١٢, ٤٩) فالتفاعلية الحوارية خلقت خطاباً متعدد الابعاد وقد جاوز خطاب جلاوجي الطرح المباشر للخطاب المسرحي، واتجه نحو فضاء أوسع اعتمد التوتر والانفتاح الآلي كل هذه كانت من التقنيات المباشرة والموظفة في بناء التفاعلية الحوارية في مسرح اللحظة.

الخاتمة

اعتمد جلاوجي في مسرح اللحظة على المتلقي في إبراز مسرحه، فالمتلقي عنده لم يعد متلقياً سلبياً، بل أصبح شريكاً فاعلاً ومشاركاً في صناعة النص، وإبراز الدلالة المسرحية وكذلك فقد عمل جلاوجي من خلال مسرح اللحظة على اعتماد ما يسمى بالمسرديات (مسرح + سرد) وحاول تحديث الأدوات المسرحية من خلال استعمال اللغة المكثفة والفضاء المفتوح المعتمد على التفاعل التأويلي للخطاب، فالمسرح عند جلاوجي لم يعد كما كان، وإنما اتجه اتجاهاً جديداً وانفتح على الأجناس الأخرى وزاوج بين أكثر من جنس أدبي فيما يسمى بمسرح اللحظة.

المصادر:

١. جلاوجي, عز الدين, مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جداً، مقدمة نظرية ونصوص مسردية، ، منشورات المنتهى السداسي، ٢٠١٧، ط١.

المراجع:

١. آدم, سعدالله, مسرح اللحظة الرمز الزمن، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط١، ٢٠١٥م.
٢. بحراوي, حسن, الحوار في القصة العربية الحديثة، مكتبة ناشرون بيروت، ط١.
٣. بحيري, سعيد حسن علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات, الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ١٩٩٧م.
٤. بريخت, برتولد, نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، عالم المعرفة، لبنان بيروت.
٥. بشير خلف, جماليات التشكيل في مسرح عز الدين جلاوجي، دار الهدى الجزائر، ٢٠١٥م.
٦. تخييل بوليفونيك، ميخائيل باختين, الخطاب الروائي, ترجمة: سعيد بنكراد، دار الامان، الرباط، ط٢، ٢٠٠٦م.
٧. ثامر, فاضل, الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م.
٨. جادميرا, هانز, الجميل في الفن، ترجمة، سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧م.
٩. جماليات المتلقي. دراسة في ضوء المناهج النقدية الحديثة، وليد قصاب، دار الفكر دمشق ٢٠٠٩م.
١٠. عبد المطلب, محمد, فن الحوار القصصي، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠١٤م.
١١. عبدالنور, صبور, المعجم الادبي، دار العلم للملايين بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
١٢. فاطمة الزهراء صالح, دراسات في المسرح المغاري, المركز العربي للأبحاث، لبنان، ط٢، ٢٠١٨م.
١٣. فضل, صلاح, بلاغة الحوار في المسرح العربي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ٢٠٠٦م.
١٤. فوزية عيسى, حوارية النص المسرحي، دار نينوى دمشق ٢٠١٢م.
١٥. كريماني, تحسين ، حازم سالم ذنون, التشكيل السردي الحواري. قراءة في قصص ، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق ط١، ٢٠١٤م.
١٦. الكغاط, محمد, بلاغة الحوار في المسرح العربي، منشورات دار الاختلاف.
١٧. كليطو, عبدالفتاح الحكاية والتأويل. دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨م.
١٨. مانغونو, دومنيك, المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر ط١، ٢٠٠٨م.
١٩. مفتاح, محمد, تحليل الخطاب الشعري. استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي بيروت ٢٠٠٥م.

٢٠.مقلد, طه عبدالفتاح, الحوار في القصة المسرحية والاذاعة والتلفزيون، دار الزيني للطباعة، المنيرة، ١٩٧٥م.
٢١.ميخائيل باختين, شعرية دوستويفسكي، ترجمة محمد برادة، دار التنوير، ط٤، ٢٠١٨م.
٢٢.هادي, سامي, المسرح الجزائري المعاصر، تحولات الخطاب والتشكيل، دار الحوار، سوريا، ط٢، ٢٠١٥م.
٢٣.يقطين, سعيد, من النص إلى النص المترابط. مدخل إلى جماليات الابداع الفني، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥م.

البحوث المنشورة في الدوريات:

١. جلاوجي, عز الدين, مسرح اللحظة، الانزياح عن المألوف، مجلة فصول مجلة النقد المسرحي، العدد ٧٢ لسنة ٢٠١٣م.
٢. د. مثنى طلبة, تقنيات الحوار في السرد العربي، مجلة فصول العدد ٧٢ لسنة ٢٠١٩م.

Sources:

1. Jalawji, Ezzedine, Theater of the Moment: Very Short Narratives, A Theoretical Introduction and Narrative Texts, Al-Muntaha Hexagram Publications, 2017, 1st ed.

References:

1. Adam, Saadallah, Theater of the Moment: Symbol, Time, Egyptian General Book Organization, Cairo, 1st ed., 2015.
2. Bahrawi, Hassan, Dialogue in the Modern Arabic Short Story, Beirut Publishers Library, 1st ed.
3. Buhairi, Saeed Hassan, Text Linguistics, Concepts, and Trends, Egyptian Publishing Company, Longman, 1997.
4. Brecht, Bertolt, The Theory of Epic Theater, translated by Jamil Nassif Al-Takriti, Alam Al-Ma'rifa, Beirut, Lebanon.
5.Bashir Khalaf, The Aesthetics of Formation in Ezzedine Jalawji's Theater, Dar Al-Huda, Algeria, 2015.
6.Polyphonic Imagination, Mikhail Bakhtin, Narrative Discourse, translated by Saeed Benkrad, Dar Al-Aman, Rabat, 2nd ed., 2006.
7.Thamer, Fadel, The Other Voice: The Dialogic Essence of Literary Discourse, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 1992.
8.Jadmira, Hans, The Beautiful in Art, translated by Saeed Tawfiq, National Translation Project, Cairo, 1997.
9.Aesthetics of the Recipient: A Study in Light of Modern Critical Methods, Walid Qassab, Dar Al-Fikr, Damascus, 2009.
10.Abdul Muttalib, Muhammad, The Art of Narrative Dialogue, Dar Al-Adab, Beirut, 1st ed., 2014.
11.Abdel Nour, Sabour, Literary Dictionary, Dar Al-Ilm Lil-Malayin, Beirut, 2nd ed., 1984.
12. Fatima Al-Zahraa Saleh, Studies in Maghrebi Theater, Arab Center for Research and Policy Studies, Lebanon, 2nd ed., 2018.
13.Fadl, Salah, The Rhetoric of Dialogue in Arab Theater, Supreme Council of Culture, Cairo, 2006.
14. Fawzia Issa, The Dialogue of the Theatrical Text, Dar Ninawa, Damascus, 2012.
15. Karimani, Tahseen, Hazem Salem Thanoun, Dialogue Narrative Formation: A Reading of Stories, Dar Tammuz for Printing and Publishing, Damascus, 1st ed., 2014.
16.Al-Kaghat, Muhammad, The Rhetoric of Dialogue in Arab Theater, Dar Al-Ikhtilaf Publications.
17. Kilito, Abdul Fattah, The Story and Interpretation. Studies in Arab Narrative, Dar Toubkal for Publishing, Morocco, 1st ed., 1988.
18. Mangono, Dominic, Key Terms for Discourse Analysis, translated by Muhammad Yahyaten, Arab Scientific Publishers, Algeria, 1st ed., 2008.
19. Miftah, Muhammad, Poetic Discourse Analysis: The Strategy of Intertextuality, Arab Cultural Center, Beirut, 2005.
20.Muqallid, Taha Abdel Fattah, Dialogue in theatrical story, radio, and television, Dar Al-Zaini Printing House, Al-Munira, 1975.
21. Mikhail Bakhtin, Dostoevsky's Poetics, translated by Muhammad Barada, Dar Al-Tanweer, 4th ed., 2018.
22. Hadi, Sami, Contemporary Algerian Theater: Transformations of Discourse and Form, Dar Al-Hiwar, Syria, 2nd ed., 2015.
23.Yaqtin, Saeed, From Text to Hypertext: An Introduction to the Aesthetics of Artistic Creativity, Arab Cultural Center, Casablanca, 1st ed., 2005.

Research published in journals:

1. Jalawji, Ezz El-Din, "Theatre of the Moment: Departure from the Ordinary," Fusul Journal of Theater Criticism, Issue 72, 2013.
2. Dr. Muthanna Talaba, "Dialogue Techniques in Arabic Narrative," Fusul Journal, Issue 72, 2019.

Sources:

1. Theatre of the Moment, Very Short Narratives, A Theoretical Introduction and Narrative Texts, Ezzedine Jalouji, Al-Muntaha Hexagram Publications, 2017, 1st ed.

References:

1. Storytelling and Interpretation. Studies in Arabic Narratives, Abdelfattah Kilito, Toubkal Publishing House, Morocco, 1st ed., 1988.
2. Poetic Discourse Analysis. The Strategy of Intertextuality, Muhammad Miftah, Arab Cultural Center, Beirut, 2005.
3. From Text to Hypertext. An Introduction to the Aesthetics of Artistic Creativity, Saeed Yaqtin, Arab Cultural Center, Casablanca, 1st ed., 2005.
4. Discursive Narrative Formation. A Reading of the Stories of Tahseen Karimani, Hazem Salem Thanoun, Tammuz Printing and Publishing House, Damascus, 1st ed., 2014.
5. Aesthetics of the Recipient. A Study in Light of Modern Critical Methods, Walid Qassab, Dar Al-Fikr, Damascus, 2009.
6. The Literary Dictionary, Sabour Abdel Nour, Dar Al-Ilm Lil-Malayin, Beirut, 2nd ed., 1984.
7. Dialogue in theatrical story, radio, and television, Taha Abdel Fattah Muqallid, Dar Al-Zaini Printing House, Al-Munira, 1975.
8. The Theory of Epic Theater, Bertolt Brecht, translated by Jamil Nassif Al-Tikriti, Alam Al-Ma'rifa, Beirut, Lebanon.
9. The Narrative Discourse: Polyphonic Imagination, Mikhail Bakhtin, translated by Saeed Benkrad, Dar Al-Aman, Rabat, 2nd ed., 2006.
10. The Rhetoric of Dialogue in Arab Theater, Salah Fadl, Supreme Council of Culture, Cairo, 2006.
11. The Other Voice: The Dialogic Essence of Literary Discourse, Fadel Thamer, General Directorate of Cultural Affairs, Baghdad, 1992.
12. Key Terms for Discourse Analysis, Dominique Mangono, translated by Muhammad Yahyaten, Arab Scientific Publishers, Algeria, 1st ed., 2008.
13. The Aesthetics of Form in the Theater of Ezzedine Jellaouji, Bashir Khalaf, Dar Al-Huda, Algeria, 2015.
14. The Dialogue of the Theatrical Text, Fawzia Issa, Dar Ninawa, Damascus, 2012.
15. The Poetics of Dostoevsky, Mikhail Bakhtin, translated by Mohamed Barada, Dar Al-Tanweer, 4th ed., 2018.
16. The Art of Narrative Dialogue, Mohamed Abdel Muttalib, Dar Al-Adab, Beirut, 1st ed., 2014.
17. Dialogue in the Modern Arabic Short Story, Hassan Bahrawi, Beirut Publishers Library, 1st ed.
18. The Beautiful in Art, Hans Jadmira, translated by Saeed Tawfiq, National Translation Project, Cairo, 1997.
19. The Theater of the Moment, Symbol, and Time, Saadallah Adam, Egyptian General Book Organization, Cairo, 1st ed., 2015.
20. Contemporary Algerian Theater: Transformations of Discourse and Form, Sami Hadi, Dar Al-Hiwar, Syria, 2nd ed., 2015.
21. Studies in Maghrebi Theatre, Fatima Al-Zahraa Saleh, Arab Center for Research and Policy Studies, Lebanon, 2nd ed., 2018.
22. Text Linguistics: Concepts and Trends, Saeed Hassan Beheiry, Egyptian Publishing Company, Longman, 1997.
23. The Rhetoric of Dialogue in Arab Theatre, Muhammad Al-Kaghat, Dar Al-Ikhtilaf Publications.

Published Research in Journals:

1. Dialogue Techniques in Arab Narrative, Dr. Muthanna Talaba, Fusul Magazine, Issue 72, 2019.
2. Theatre of the Moment: Departure from the Familiar, Ezzedine Jalawji, Fusul Magazine, Journal of Theatre Criticism, Issue 72, 2013.