**وزارة التعليم العالي والبحث العلمي**

**جامعة المسيلة**

**كلية الآداب واللغات**

**قسم اللغة والأدب العربي**

الرقم التسلسي :.....

رقم التسجيل: M.TC L/ 02/11

**مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير**

**تخصص** : أدب عربي **فرع** : نقد مسرحي جزائري

**العنوان :**

# قراءة سيميائية في مسرحية "الطاغية" لمحمد غمري

**من إعداد الطالب:**

**معمري فواز**

تاريخ المناقشة .....

أمام لجنة المناقشة المكون من:

- أ.د فتحي بوخالفة. أستاذ التعليم العالي. جامعة المسيلة. رئيسا.
- أ.د العمري بوطابع. أستاذ التعليم العالي. جامعة المسيلة.مشرفا.
- د. بوعلام امباركي. أستاذ محاضر(أ). جامعة سعيدة.ممتحنا.
- د. نورالدين سيليني. أستاذ محاضر(أ). جامعة المسيلة. ممتحنا.

السنة الجامعية: 2014/2013

# المقدمة

إن صلتي بالبحث ترجع إلى السنوات التي كنت فيها طالباً بقسم اللغة العربية وآدابها، حيث كان علم السيمياء يستهويني أثناء دراستي له. هذا العلم السهل الممتنع الذي يبحث في فيزيقية النص الأدبي (رواية، قصة، مسرحية)، بالنقد والتحليل والتعليل. وسبر أغوار النص والشخصيات التي تصنع الحدث أو التي يؤثر الحدث في مسارها ومجرياتها، لنكشف به عوالم الإشارة والحركة، والإيحاءات التي من الوهلة الأولى تبدو أشكالاً من الألوان والأصوات والصور العابرة لكن الناقد والدارس عند البحث والإمعان في فهم هذه الأشكال يكتشف حقائق يرتبط بعضها ببعض لتعكس حقيقة موضوع النص الأدبي، سواء كان قصةً أو رواية أو مسرحية.

إن خفايا وتفاصيل هذه الحقائق، تدفعك إلى مزيدٍ من الغوص في أعماق حيثياتها، لتكشف عن المعني المخفي وراء الإشارة والحركة والصورة والصوت والزمان والمكان.

فما طبيعة هذا المنهج؟ وهل له علاقة بالنص المسرحي ؟ وما هي أدواته وإجراءاته لقراءة ومحاورة نص مسرحي؟ وإلى أي مدى ساهم هذا المنهج في فهم واستنطاق النص المسرحية الجزائري وكشف خباياه؟

ولعلني وجدت ضالتي بعدما جلت في عالم المسرح، فاخترت عنوان دراستي " قراءة سيميائية في مسرحية " الطاغية"، للكاتب الجزائري محمد غمري.

ومن الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع:

– أن مسرحية " الطاغية " لمحمد غمري بصفتها واحدة من النصوص المسرحية الجزائرية عكست حياة تلك الفترة التاريخية، ضف إلى أنها تحمل بين ثناياها وطياتها قيمة إنسانية وتاريخية.

– التعرف على بنية ومكونات النص المسرحي. كما أن قراءة النص المسرحي بصفة عامة وقراءة النص المسرحي الجزائري بصفة خاصة فرض نفسه ولا يزال يفرض نفسه على الساحة الأدبية؛ لأنه نص مفتوح يتطلب دراسات عدة، وبتحليله تتجلى آفاق في تحليل نصوص أخرى.

– كما أن هذه القراءة تجعلُنا نُدرك استراتيجيات القوى المتصارعة وطموحاتها التي تُجسدها المسرحية ، مما يقودنا إلى فهم دلالاتها ورموزها وضبطها.

– الرغبة في ملامسة هذا النوع من النصوص للتعرف على أهم خصائصه، ومكوناته وكذا قابليته للبحث والدراسة والتنقيب.

ورغم صعوبة هذا العلم، والاختلاف حول معانيه لغة واصطلاحا، إلا أنه بفضل تطوره على أيادي العلماء والمختصين، أصبح منهجاً راقياً من مناهج البحث الأدبي، ومما يلفت النظر أن القراءة المنهجية لهذا العلم تتطلب الفراسة والذكاء إلى جانب توفر المصادر والمراجع، هذه الأخيرة التي واجهت صعوبة في الحصول عليها.

وبالرغم من هذا توكلت على الله في السير قدماً بهذه الرسالة المتواضعة التي قسمتها بعد المقدمة الى مدخل، وثلاثة فصول وخاتمة، ثم قائمة لفهرسة المصطلحات الأدبية والأعلام، وقائمة أخرى لفهرسة الموضوعات.

أما المدخل فقد تناولت فيه طبيعة ونشأة كل من السيمياء والمسرح والعلاقة التي تربط بينهما مع وضع ملخص لمسرحية " الطاغية ".

خصصت الفصل الأول للحديث عن سيميائية العنوان والغلاف، فبدأته بتعريف العنوان لغةً واصطلاحاً، ثم تناولت عنوان المسرحية المتمثل في كلمة" الطاغية" من حيث معنى ودلالة الكلمة (معجمياً وصرفياً ونحوياً ودلالياً)، وبينتُ مدى تأثيره في ذهنية المتلقي، والعلاقة التي تربط بين العنوان والنص.

واتجهتُ بعدها إلى سيميائية الغلاف فقمت بتعريفه وما يعنيه لغةً واصطلاحاً، ثم انتقلت الى المواصفات التي يحتويها غلاف مسرحية "الطاغية"، وذلك من خلال قراءتها من جانبين:

الجانب الاول هو: الجانب المكتوب، والمتمثل في عنوان المسرحية "الطاغية"، واسم المؤلف: محمد غمري، والجانب الثاني هو: الجانب الأيقوني (الصورة) المتمثل في الأشكال والصور الموجودة على غلاف المسرحية (رأس الطاغية (نيرون)، السيف، وصورة الرجال الذين عذبوا)، موضحاً لما لهذه الرسومات أو الصور من دلالات، وإيحاءات وارتباطها بموضوع المسرحية، باعتبارها رموزاً للقوة والظلم والجبروت.

وتناولت في الفصل الثاني مفهوم الشخصية ومكانتها، ومواصفاتها الداخلية والخارجية، ودورها في العمل المسرحي. ثم عرجت على الوظيفة المرجعية للمسرحية، باعتبارها تحيل إلى وقائع لها حضورها التاريخي، وبعدها تناولت شخصيات مسرحية "الطاغية" سيميائياً، ورتبتُ عدد مشاركتها وحضورها في مسرح الأحداث، وصنفتها حسب مواصفاتها، في تحديد الشخصية الرئيسية والثانوية للمسرحية والميزات والخصائص التي يتفرد بها كل واحدة منهما. كما تطرقت إلى توضيح علاقة الشخصيات ببعضها ببعض، وكذا دراسة البنية العاملية لشخصيات المسرحية.

كما عالجت في الفصل الثالث سيمائية الزمن والمكان في مسرحية "الطاغية"، حيث أفردته للتعريف بالزمن والمكان، تعريفاً لغوياً واصطلاحياً، وبعدها حاولت الكشف عن زمن أحداث مسرحية" الطاغية" بالتفصيل مبيناً، المفارقات الزمنية (استرجاع، استباق)، ووظيفة كل واحد منهما ثم انتقلت إلى سيميائية المكان في المسرحية، وأبرزت أهم الأمكنة التي لها علاقات انتماء أو تنافر بالشخصيات ذاتها، كالقصر، وغرفة العرش، والشارع، والملعب، والسوق، وتنوعها بين أمكنة للألفة وأخرى معادية.

وأنهيت هذا البحث بخاتمة أوجزت فيها أهداف ومقاصد هذا البحث، وأهمية علم السيمياء في قراءة الفنون الأدبية، وخاصة فن المسرح.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى أساتذتي الكرام، وعلى رأسهم أستاذي المشرف الدكتور " العمري بوطابع " وكذا زملائي الطلبة الأعزاء والضيوف المحترمين، وإلى كل من ساهم معي في تذليل الصعوبات بتقديم بعض المصادر والمراجع أو بالتوجيه والنصيحة.

# المدخل

# المدخل

## السيمياء والمسرح

### 1/ السيمياء: (المفهوم و النشأة)

أ) المفهوم

ب) النشأة

### 2/ المسرح:( المفهوم والنشأة)

أ) المفهوم

ب) النشأة

### 3/ العلاقة بين السيمياء و المسرح

### 4/ ملخص المسرحية

## 1/ السيمياء: (المفهوم – النشأة)

### أ) مفهوم السيمياء: ( لغة –اصطلاحاً )

شهد القرن العشرين ظهور كثير من الاتجاهات والمدارس النقدية التي تتناول تحليل النص الأدبي بشكل عام والمسرحي بشكل خاص، واستمرت هذه الاتجاهات في النضج حتى تبلورت في العديد من الاتجاهات والمدارس مثل، الأسلوبية، والبنيوية، والتكوينية، التفكيكية، والسيميائية، هذه الأخيرة التي أصبحت الأكثر شيوعا في الدراسات النقدية والأدبية الحديثة، وذلك بفضل تطور علم اللغة من جهة، واهتمام الدارسين والباحثين بهذا الاتجاه من جهة أخرى. فما هو المعنى المعجمي والاصطلاحي لمصطلح السيمياء ؟

**– لغة:**

جاء في لسان العرب: << السُّوَمةُ والسِّيمَةُ والسِّيمياءُ ، والسِّيمياءُ: العلامةُ وسوَم الفرَس: جعل عليه السِّيمةَ. الجوهري: السومةُ، بالضَّم، العلامة تجعل على الشاة. قالَ أبو بكرٍ: قولهم عليه سيما حسنةُ معناهُ علامةُ، وهي مأخوذة من وسمتُ أسُم وقال ابُن الأعرابِّي: السِّيُم العلامات على صوف الغنم. والسِّيما ياؤها في الأصل واو، وهي العلامة يعرف بها الخير والشر >>.(1) وقد ورد ذكرها في القرآن الكريم:

قال تعالى: ﴿ لِلْفُقَرَاءِ الَّذِينَ أُحْصِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبًا فِي الْأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ ﴾.(2) ويقول تعالى: ﴿ وَنَادَىٰ أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ قَالُوا مَا أَغْنَىٰ عَنْكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنْتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ ﴾.(3)

ويقول تعالى: ﴿ مُسَوَّمَةً عِنْدَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ ﴾(1)

---

1) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن أحمد بن أبي القاسم بن حقبة بن منظور: لسان العرب، مادة (سوم) مج3، ج24، دار المعارف، القاهرة مصر، دط، 1981، ص2158.

2) سورة البقرة، الآية 273.

3) سورة الاعراف، الآية 48.

<< أي معلمة على كل حجر اسم صاحبه، لأنهم أسرفوا وتجاوزوا الحد >>. [2]

ومن الشواهد على السِّيمياء في الشعر قول النابغة الجعدي:

<< ولَهُم سِيما إذ تبصرهُم *** بينتْ ريبةَ منْ كانَ سَأَلْ >>. [3]

أي تظهر عليهم علامات تزيل الشك والريبة عن كل من سأل عنهم.

وقول أسيد بن عنقاء :

<<غُلامٌ رماه الله بالحُسنِ يافِعاً *** لَهُ سِيماءُ لا تشُق على البصْر >>. [4]

أي يفرح به من ينظر إليه

وفي اشتقاق هذه اللفظة قولان :

– أنها من: سَوَمَ على أنَّ الأصل: سِوْمى، وأن واو العين قلبت ياء لسكونها، وانكسارِ ما قبلها فيكون وزنها الصرفي:فِعْلى، والسُّومَةُ لاقلب فيها.

– أنها من: وَسَمَ أو من الوَسْمِ "العلامة"، على أنّ أصلها : وسمى (فعلى)، ولكن الواو قدمت على الفاء تخفيفاً، فصارت: سومى على أن الواو قلبت ياء كما مّر، فيكون وزنها الصّرفي: فعلى، ووزنُ سِيْمِيَاء عِفْلِيَاء، ككبرياء. ويقال: سَوَّم الفَرَسَ تَسْوِيماً – جعل عليه سِيمةً –، وَسَوَّم فُلاناً خَلاَّهُ وَسَوَّمهُ لما يُرِيدُهُ >>. [5]

والمتتبع للفظة السيمياء في الجذور العربية يجد أنها من << تركيب (سوم) الذي يعني العلامة التي يعلم بها شيء ما، كالثوب أو إنسان ما كالوشم، أو حيوان ما كمياسم القبائل العربية التي كانت تسم بها إبلها. ومن هذه المادة جاء لفظ " السِّيَما"، بالقصر؛ و" السِّيَماء"، بالمدّ والسِّيمِيَاء" بإضافة ياء قبل الألف وبعد الميم، ومن اللفظ الأخير أخذ منظروا سيمائيات العرب المعاصرون مصطلحهم المعروف تحت عبارة:السِّيميائيّة" بإضافة ياء النزعة أوالمذهبيّة، أو الياءالصناعيّة باصطلاح النحاة العرب، إذن فمن الناحية اللغوية الخالصة يمكن أن نقول: "السِّيَمويَّة"، كما يمكن

---

1) سورة الذاريات، الآية 34.

2) عبد الرحمان بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، تحقيق عبد الرحمان بن ملا اللويحق، دار الامام مالك، الجزائر،ط1 2009،ص761.

3) عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم ، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2011،ص23.

4) ابن منظور: لسان العرب، مادة (سوم) مج3، ج24، ص2159.

5) عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم ، ص24.

أن نقول:"السِّيمائيّة" بالإضافة إلى الإطلاق الثالث – الطّويل – المعروف، وهو الذي تنعت به حبال الحنجرة في النطق >>. (1)

وواضح من خلال هذه الأدلة أن لفظة "السيمياء" ورد ذكرها في القرآن الكريم، وفي التراث العربي.

**– اصطلاحاً:**

إن المفهوم العلمي لمصطلح "السيمياء" يبدأ مع العالم السويسري " فردينان دي سوسير" والأمريكي "شارل بيرس"، فدي سوسير ينطلق في تعريفه لهذا المصطلح، من خلال محاضراته في الألسنية العامة إذ يقول: << أنه يمكننا إذن تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، وهو يشكل جانباً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام. إننا ندعوه بــ" الأعريضة " sémiolojie تلك التي تدلنا على كنه وماهية العلامات والقوانين التي تنظمها >> (2)

إذن نجد أن "دي سوسير" قد أشار إلى هذا العلم (السيميو لوجيا) من خلال تحديد العلاقة بينه وبين علم اللسانيات، معتبراً علم السيمولوجيا أشمل من علم اللسانيات.

و أما "شارل بيرس" << فهو يعدها بمثابة العلم الكلي للسمات الذي يشمل كل السمات وهو غير السمات اللسانياتية؛ إذ لم تغدُ اللغة إلا مجرد نقطة في فضاء رحب تتحكم فيه إمبراطورية السّمات البصرية مثل: الألوان، العلامات، الإشارات العامة، إشارات المرور، الشعارات، الرايات ، أو سمات الجنود والضباط في الجيوش، وألبسة الرياضيين بأشكال وألوان معينة..."وما لا نهاية له من السيَمئيّات التي أمست ركناً مركزياً في ثقافة هذا العصر >>. (3)

فبيرس يعتبر "السيمياء" ويعدها بمثابة العلم الكلي لكل ما في هذا الكون، إذ تهتم بكل ما ينتجه الإنسان من معارف وتجارب إنسانية، فتلك المعارف والأشياء الإنسانية في هذا الكون تمثل في نظره علامة.

وذكر محمد صالح سعد :<< أن بعض الدراسات تومئ إلى أن لفظة سيمياء لها أصل مشترك بين اللغات العبرية، والسريانية، واليونانية، والعربية، ويمكن افتراض أصل سام لها، ويمكن كون الأصل

(1) عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومه، الجزائر، ط2، 2010،ص157.

(2) فردينان دى سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصير، المؤسسة الجزائرية للطباعة، دط ،ص27.

(3) عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص158.

الأول للفظة السيمياء عربياً لوجود جذرها في المعاجم العربية التأسيسية الأولى فضلاً عن ورودها في القرآن الكريم، واستخدامها عند العرب القدامى وإن كان المفهوم مختلفاً بعض الشيء >>.(1)

يبدو من خلال كلام "محمد صالح سعد" أن الأصل الأول للفظة "السيمياء" عربي، لوجود جذور ومعالم لها في القرآن الكريم والمعاجم العربية مثل: معجم "جمهرة اللغة" لابن دريد، ومعجم "الصحاح" للجوهري، ومعجم "القاموس المحيط" للفيروز أبادي، ومعجم " أساس البلاغة " للزمخشري، وكذلك استعمال العرب القدامى لهذه اللفظة في علوم مختلفة كالفلسفة والمنطق، وعلم الفلك وغير ذلك من العلوم.

**ب) نشأة علم السيمياء:**

لقد اختلف الكثير من الدارسين والباحثين في الدراسات اللغوية حول نشأة السيمياء، فهناك من ذهب إلى أن النشأة الأولى لهذا المنهج كانت عند علماء العرب، أمثال: ابن خلدون والجرجاني وابن سينا و الفارابي، والغزالي وغيرهم. في حين ذهب فريق آخر إلى أن نشأته الأولى كانت عند الغرب بداية من " أفلاطون وأرسطو" إلى "دي سوسير و بيرس".

فكيف كانت نشأة هذا العلم عند العرب والغرب؟

**1- نشأة السيمياء عند العرب:**

إن المتتبع لعلم السيمياء في الدراسات العربية يجد أن له جذور قديمة، فقد مارسه العرب في حياتهم في تلك الفترة، وكانت لهم دراسات مثل دراسة " الجاحظ" و"الجرجاني" و"القرطاجني" و"ابن سينا" ، وغيرها من الداراسات التي ارتبطت بالجانب النحوي، والبلاغي والفلسفي.

وهذا ما ذهبت إليه طامر أنوال في قولها: << فعلم السيمياء ليس وليد العصر الحديث، بل هو قديم النشأة، فقد اهتم القدامى من العرب وغير العرب مثل أمم الشرق القديم، بهذا الجانب من علوم اللسانيات منذ أكثر من ألفي سنة رابطين بينه وبين ما أسموه بأسرار الحروف، ويمكن ذكر دراسات عدة "للحاتمي"، و"ابن خلدون" و"ابن سينا"، و"الفارابي"، و"الغزالي"، و"الجرجاني"، و"القرطاجني" تباينت التقسيمات للدلالة حسب الفرق لأجل استنباط الأحكام، فعند الشافعية هناك: المنطوق والمفهوم، أما الحنفية، فقسموها إلى أربعة أقسام: دلالة العبارة، دلالة الإشارة، دلالة النص ودلالة الاقتضاء. كما صنفوها حسب الوضوح والإبهام >>. (1)

---

(1) عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم ، ص25.

كما تطرقت بعض الدراسات العربية إلى العلاقة "الاعتباطية" التي ذكرها "دي سوسير" مثل دراسة فخر الرازي.

يبدو من خلال هذا الكلام أن علم السيمياء – عند العرب – قديم النشأة فقد نشأ في أحضان علوم مختلفة مثل: علم أسرار الحروف، والمنطق، والبلاغة، والفلسفة، وعلم الكلام، وعلم الدلالة، وعلوم الدين. وكذلك ما يدل على قدم هذا العلم عند العرب ما يعرف "بالقيافة " وعلم الفراسة فكلتاهما يدخل في علم السيمياء.

وما يؤكد كذلك هذا الرأي ما ذهب إليه "الجاحظ" في كتابه "البيان والتبيين " عن مدى ثراء هذا المصطلح بالمعاني. فالعلامة عنده تشمل كل الوسائل التعبيرية اللغوية وغير اللغوية، وما يدل على ذلك هو: << ربط الجاحظ الدلالة باللغة السيميائية، كما يربط السمة باللغة على نحو ما في حديثه عن نظرية "البيان" وعلاقته بالدلالة التي تنهض على شبكة من الأنساق التي تجسدها أشكال سيميائية تتخذ وسيلة بشرية للاتصال في مجتمع من المجتمعات. وقد عرض الجاحظ لهذه المسألة بوعي معرفي كامل في كتابيه " البيان والتبيين"، و"الحيوان" >>. (2)

ويحصر الجاحظ في كتابه " البيان والتبيين " أضرب الدلالة السميائية في خمسة أقسام هي: << اللفظ ثم الإشارة ثم العقد ثم الخط ثم الحال، ويسمى "نصبة "، والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقتصر على تلك الدلالات. ولكل واحدة من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها، وحلية مخالفة لحلية أختها. وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة، ثم عن حقائقها في التفسير، وعن أجناسها وأقدارها، وعن خاصها وعامها... ثم ينزل بها في كتاب "الحيوان" إلى أربعة فحسب، ولكنه يجعل الضرب الخامس هو ما يقع من صحة الدلالة وصدق الشهادة، ووضوح البرهان >>. (3)

إذن نجد أن الدلالة السيميائية عند "الجاحظ" تتمثل في خمسة أضرب: ( اللفظ، الإشارة العقد، الخط، الحال الذي عبر عنه بالنصبة ) إلا أنه أعطى أهمية للضرب الخامس (النصبة) أكثر من غيره؛ لأنه في نظره أكثر دلالة ومعنى.

---

[1] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، الجزائر ،دط، 2011، ص166.

[2] عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي ، ص166.

3) المرجع نفسه، ص167.

كما جعل الجاحظ << الكتابة مماثلا "أيقونة" وتلك رؤية سيميائية دالة على سمة غائبة هي المعنى بكل تشعباته، ولا سيما إذا انصرف بنا الوهم إلى تعددية القراءة للنص، فإن الخط يصبح سمة حاضرة دالة على سمة، أو على سمات غائبة، يتأولها كل حسب فهمه ومستوى ثقافته. كما أن الكتابة - في رسالة بين اثنين - تعني سمة حاضرة دالة على سمة غائبة؛ فكأن المتلقي للرسالة لا يتلقى المعنى المكتوب منعزلاً عن صوت المرسل نفسه... فهي سمة مركبة الدلالة يمكن أن ترقى إلى مستوى المماثل، و يفصل الجاحظ في استعمال هذه السمات فيقول" قد قلنا في الدلالة باللفظ، فأما الإشارة: فباليد وبالرأس وبالعين وبالحاجب والمنكب-إذا تباعد الشخصان- والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هي له ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تغني عن الخط >>.(1)

يبدو أن " الجاحظ" جعل من الكتابة سمة وعلامة تدل على معنى معين؛ فالخط في نظره ما هو سوى سمة دالة على سمة غائبة، يتأوله المتلقي حسب ثقافته؛ وهذا ما أثبتته الدراسات الحالية وخاصة علم النفس حول الخط، كما أوضح عبد القاهر الجرجاني في كتابيه (أسرار البلاغة) و( دلائل الإعجاز) مفهوم الدلالة ومعناها واشتقاقاتها وتقسيماتها من خلال شرحه علاقة اللفظ بالمعنى؛ إذ ذهب إلى أن العلاقة بين اللفظ والمعنى هي علاقة ترابط والتحام، وهذا ما أكده في نظريته " نظرية النظم " فالألفاظ – في نظره - لا تكون لها ميزة إلا بملاءمة المعنى، و بما أن الألفاظ تحمل تلك المعاني فهي الأصل في عملية التعبير، لذلك ذهب عبد القاهر الجرجاني إلى عدم الفصل بين اللفظ والمعنى؛ لأن الكلام لا يستقيم إلا بهما.

وتحمل السيمياء في اللسانيات العربية الحديثة عدة مدلولات منها : << علم الدلالة وعلم العلامات وعلم الدلائل، وعلم المعنى وعلم دراسة المعنى وعلم العلاقات، وعلم الإشارات وعلم الرموز وعلم الأدلَّة ..... الخ >>. (2)

يتضح من خلال هذا القول أن الاختلاف بين الباحثين العرب حول تسمية وترجمة هذا المصطلح (السيمياء) واضح، فهناك من أطلق عليه مصطلح الرمزية، وآخر علم الإشارات وغيرها من التسميات التي تدخل في هذا الباب، وهذا راجع لاختلاف وجهة النظر حول تسمية هذا المصطلح من جهة وميل كل باحث ودارس إلى التسمية التي يرغب فيها من جهة أخرى.

---

1) عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص168.

2) عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم ، ص25.

### 2- نشأة السيمياء عند الغرب:

تعود نشأة مصطلح "السيمياء" عند الغرب إلى العهد اليوناني؛ إذ نلمس هذا المصطلح عند كل من "أفلاطون" و"أرسطو"، هذا الأخير الذي ذهب إلى أن الكلام الذي نتلفظ به ما هو إلا إشارة ورمز يعبر عن انفعالاتنا. ومن هذا المنطلق اعتبر "أرسطو" اللغة مجموعة من الرموز والإشارات مختزنة في ذهنية الإنسان.

وبعد "أرسطو" ساد هذا المصطلح << عند الرواقيين في اليونان، وكان موجودا في لاهوتية العصور الوسطى. واستعمل مصطلح السيمياء في أول الأمر في الطب للإنباء بدراسة العلامات التي يمكن أن يتبين بها المرض، ثم استعمل في الدراسات اللغوية . وقد اختار "دي سوسير" (1913/1857) مصطلح السيميولوجيا واختار "بيرس" (1839 / 1914) مصطلح سيميوطيقا. وبانتشار هذا العلم في جميع أنحاء العالم في الستينات من القرن العشرين نشأت مدارس وجمعيات له كالجمعية العالمية في باريس(1969) التي أصدرت دورية بعنوان " سيميوطيقيا"، ومن أعضاء هذه الجمعية : "جوليا كريستيفا" الفرنسية و "إمبرتو إيكو" الإيطالي و"يوري لوتمان" من روسيا، وغيرهم. واستعمل الأوربيون مصطلح السيميولوجيا متبعين في ذلك "دي سوسير" ، واستعمل الأمريكيون السيميوطيقيا متبعين "بيرس" >>. (1)

إذن نجد أن الظهور الفعلي لمصطلح "السيمياء"، كان مع بداية القرن العشرين على يد "دي سوسير" و"بيرس"؛ " فدي سوسير" << افترض وجود علم جديد سماه السيميولوجيا سيكون جزءا من علم النفس العام، وسيدرس كل العلامات الدالة التي لا تدرس اللسانيات إلا اللفظية منها، حيث تعنى أساساً باللسان، وستكون اللسانيات بذلك ضمن علم أشمل هو السميولوجيا >>. (2)

ومن هنا كان لدي سوسير الدور البارز في تأسيس علم "السيمياء" وإيضاح معالم هذا المنهج وتحديد الخصائص التي يقوم عليها؛ وذلك من خلال محاضراته التي تركها لطلابه " محاضرات في الألسنية العامة"، والتي نشرت فيما بعد.

أما "بيرس" فالسيمياء عنده تكمن في << كونها تستند على المنطق والرياضيات و الظاهراتية وفي كونها تصدر عن ذات انشغلت بالعلوم البحتة والعلوم الإنسانية. فقد سبق لبيرس – قبل صياغته

---

(1) عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم ، ص28.

(2) عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات ، دارالقرويين،ط1، 2008، ص11.

لعلم السيميائيات – أن درس الرياضيات والكيمياء والمنطق والفلسفة، الشيء الذي يرجح القول بأن السيميائيات كانت نتيجة انشغاله بهذه العلوم المختلفة وملاحظته للآليات المتشاركة التي تحركها، ويتضح ذلك من خلال التحديدات التي أعطاها للمنطق، وللإستدلال الرياضي الذي ماثله بالملاحظة التجريدية والظاهراتية، كما يتضح ذلك من خلال التداخل الذي حققه بين السيميائيات وبين نظرية الطبيعة الأصلية ...>>. (1)

يتضح لنا أن طبيعة ثقافة (بيرس) تحكمت في صياغة نظريته حول العلامة؛ حيث ينطلق من أفكاره الفلسفية والرياضية والمنطقية في تفسير" السيمياءّ "ويذهب إلى أن مختلف جوانب النشاط الإنساني تخضع للدراسة السيميائية.

وقد ضبط بيرس أنواعا ثلاثة للعلامة من منطلق العلاقة بين الصورة والموضوع: العلامة الإيقونية، والعلامة المؤشرية، والعلامة الرمزية.

– << العلامة الإيقونية(Icon) : وتقوم العلاقة فيها بين الصورة (الدال)، وبين الموضوع (المشار إليه) على مبدأ التشابه >>. (2)

- << العلامة المؤشرية (Index): وتقوم العلاقة فيها بين طرفيها على أساس العلّية أو السببية كإحالة الدخان على النار >>. (3)

- << العلامة الرمزية (Symbole): و التي تمر فيها العلاقة بين الطرفين ( الصورة – الموضوع) عبر التعليل العرضي أو التواطؤ >>. (4)

نفهم من هذا الكلام أن العلامة عند "بيرس" تتشكل من هذه العناصر الثالثة و التي تقوم بدورها بإنتاج المعنى والدلالة.

وبعد هذا كله نقول أن مصطلح " السيمياء" له جذور قديمة سواء عند العرب أو الغرب فالعرب تطرقوا إلى هذا الباب وبحثوا فيه من خلال الدراسات والاهتمامات التي قاموا بها لتطوير مصطلح " الدلالة " من عصر إلى عصر. وأما عند الغرب فقد أشار إليه كل من " أفلاطون" و"أرسطو" في العصر اليوناني.

---

(1) عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان،، ط1، 2008، ص31.

(2) نواري سعودي أبوزيد: الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، الجزائر، دط، 2007، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص12.

(4) المرجع نفسه، ص12.

وما يؤكد كذلك على قدم نشأة هذا المصطلح – السيمياء- هو اهتمام الإنسان الأول بالعلامة والإشارة؛ إذ أنه كان يربط بين الاسم والشيء المسمى، ثم يعبر عن تلك العلاقة وما يدل على ذلك الرسومات التي كان يرسمها على الحجارة، من أشكال هندسية وصور للحيوانات. لكن معالم هذا المنهج وأسسه العلمية لم تتضح إلا مع بداية القرن العشرين على يد كل من العالم السويسري "دي سوسير" والأمريكي "بيرس".

## 2/ المسرح: (المفهوم- النشأة)

يعتبر المسرح أحد الفنون الفرجوية التي يعبر بها الإنسان عن ما يجول في تصوراته وأفكاره، فهو يعمل كأداة ووسيلة فعالة تقوم بتصوير الواقع على حقيقته.

فما طبيعة هذا الفن ؟ وكيف كانت نشأته ؟

### أ) مفهوم المسرح: (لغة و اصطلاحا)

**– لغة:**

جاء في معجم الوسيط: << المسرُح: مرعى السرح، ومكان تمثَّل عليه المسرحية (ج) َمسارُح >>.(1)

– **اصطلاحا**: المسرح: المنبر، أو الدكة تمثل عليها الروايات والمسرحيات. (2)

<< و المسرحية قصة فنية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به، والمسرحية أو الدراما فن من الفنون التي عرفها الإنسان منذ القدم،وهي ترتكز أساساً على " الحدث " أو " الفعل " وقد تتضمن أفعالاً خارجية وداخلية؛ الأولى يكون لها تأثير مباشر على الشخصيات، والثانية تتمثل في تجاوب شخصيات المسرحية مع الأفعال الخارجية، ويقصد بالأفعال الداخلية: الصراع النفسي >>. (3)

[1] معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، القاهرة، مصر، ط4، 2004، ص426.

[2] محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية ، دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة ، دط،2007، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

**ب) نشأة المسرح.**

**1– المسرح اليوناني.**

لقد كانت البدايات الفعلية للمسرح في العالم عند اليونان، فهم أول من وضع أسسه وقواعده وعنهم نقل المسرح وانتقل إلى مختلف شعوب العالم. وقد ارتبط هذا الفن في نشأته بالمعتقدات الدينية؛ إذ كانت تقام طقوس واحتفالات دينية لتمجيد الآلهة على المسرح.

وما يلاحظ على المسرحية في هذه الفترة أنها لم تكن عملا مشتركاً بين عدد من الأشخاص بل كانت تستند إلى المؤلف. ومن أبرز رواد هذا الفن في تلك الفترة نجد: "أسخيلوس"و "سوفوكليس"و "يوربيدس".

ويمكننا أن نجمل الخصائص المسرحية اليونانية في النقاط التالية:

– << اعتمادها على عنصر ما وراء الطبيعة.

– إشاعة عنصر القضاء والقدر، كما هو الحال في مسرحية "أوديب ملكا" لـ " سوفوكليس".

– ضرورة اشتمالها على الوحدة العضوية، وقد تحدث أرسطو كثيراً عن الوحدة العضوية ويقصد بها ضرورة ترابط أجزاء المسرحية >>.(1)

**2– المسرح الروماني.**

لقد قلد الرومان اليونانيون فأخذوا عنهم الفنون والأدب. وقد بلغ الأدب ذروته في عهد " أوغسطين" الذي أعطى اهتماماً كبيراً للفن والأدب؛ فالرومان لم تكن لهم دراية بالمسرح فراحوا يقلدون ويحاكون اليونان لفترة طويلة << ولعل سر تخلف الرومان في المسرح يعود كما يقول بعض النقاد إلى كونهم كانوا ولوعين في حفلاتهم برؤية (gladiartoros) مصارعة المتسابقين والأحاسيس الغليظة التي كانت تسيطر على تلك المناظر ولا تتفق والفن المسرحي الذي يثير المشاعر الرقيقة. أما المسرح الروماني بمعناه الفني، فقد نشأ حوالي منتصف القرن (3ق.م) والملاحظة الجديرة بالذكر هنا أن التراجيديا قد ماتت عند الرومان وحلت محلها الملهاة، وخصائص المسرحية الإغريقية الفنية هي نفسها خصائص المسرحية الرومانية >>. (2)

---

(1) محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص14.

(2) المرجع نفسه، ص16.

وعليه فالمسرح الروماني محاكاة للمسرح اليوناني، سواء كان ذلك في الجانب التراجيدي أو الكوميدي، إلا أن الرومان طوروا التمثيل وأضافوا إليه عناصر جديدة مثل تمثيل الكوميديات، وكان المسرح عندهم لإبراز بطولات الشعب الروماني والمعارك العنيفة التي يخوضونها، مما أضفى عليه طابعاً مميزاً .

## 3- المسرح في القرون الوسطى.

عرف هذا العصر سيطرة الكنيسة وهيمنتها على كل جوانب الحياة ورفضها كل ما هو خارج عن المسيحية. وبما أن المسرح في تلك الحقبة كان يحمل في طياته بذور الوثنية؛ فإنه رفض من طرف الكنسية وأعلن أصحابها هجواً وحرباً على المسرح وأتباعه.

وظل المسرح على حاله حتى القرن العاشر الميلادي؛ إذ عرف المسرح في هذا القرن بعض التطور والانتعاش، فأصبح يستمد موضوعاته من المسيحية، فظهر بما يسمى بالمسرح الديني.

فكانت هناك << مسرحيات قامت بتمثيل الأحداث الدينية كما وردت في الكتب المقدسة بغرض تقوية شعور المؤمنين الديني وإصلاحه. >>.(1)

ومفيد القول أن المسرح في القرون الوسطى ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالمسيحية، فمعظم موضوعاته كانت مستمدة من الكتاب المقدس.

## 4- المسرح في عصر النهضة.

ظهرت ثورة إصلاح على معظم جوانب الحياة سواء كان ذلك على الجوانب الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية أو الثقافية، فتغيرت المفاهيم والأسس والأفكار، وانطلق المسرح في هذا العصر من منطلقات فكرية وفنية، جسدتها مذاهب وتيارات على الواقع، مثل الكلاسيكية والرومانسية والواقعية وغيرها من المذاهب والتيارات التي كان لها الأثر الواضح على جوانب الحياة. << ما يهمنا كثيراً في هذه المرحلة هي المحاولات التجديدية التي ميزتها عن بقية المراحل التي سبقتها، إذ نجد أن كثيرا من القواعد المسرحية الأرسطية، والهوراسية (نسبة إلى هوراس) قد اندثرت في هذا العصر، فكان التركيز مثلا على عدة شخصيات في المسرحية بدلاً من الاهتمام بالشخصية الواحدة كما هو الحال في مسرحية (المأساة الإسبانية) لـ "توماس كيد">>. (2)

---

(1) محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص17.

(2) المرجع انفسه، ص18.

إذن تميز مسرح عصر النهضة بالتجديد في المسرحية، وهي الميزة التي ميزته عن باقي المراحل والعصور.

وقد كان أشهر كتّاب هذه المرحلة "وليام شكسبير"<< فقد اهتم بالشخصيات المسرحية بإدخاله الشخوص الثانوية مما أدى به إلى رفع عدد الممثلين إلى أكثر من (عشرون ممثلا) معظمهم ثانويين، كما اخترع العقدة الثانوية التي تسير جنبا إلى جنب مع خط الفعل المتصل من بداية العمل إلى نهايته >[1]

## 5- المسرح في الوطن العربي:

لقد اختلف الدارسون العرب حول نشأة المسرح في الوطن العربي، فهناك من ذهب إلى أن العرب لم يكونوا يعرفون المسرح، إذ خلا التاريخ العربي من نص أو عرض تمثيلي يثبت أن العرب تناولوا هذا الفن، عكس ما هو موجود عند اليونان. كما أن العرب لم يهتموا بهذا الجانب، بل كان اهتمامهم منصباً حول الشعر والنثر. ويذهب فريق آخر إلى أن العرب عرفوا هذا الفن منذ القدم ويظهر ذلك من خلال مجموعة من الظواهر والاشكال << فقد عرف العرب القدامى بعض المظاهر الشبيهة بالفن التمثيلي لكنها لم تتطور ولم يكتب لها النجاح والاستمرار من ذلك روايات "خيال الظل"**[2]*** التي ظهرت وانتشرت في زمن" الأيوبيين" و" المماليك"، وكان رائد هذه الرواية " ابن دانيال"** >>.

إذن نجد أن العرب مختلفون حول نشأة وظهور المسرح في الوطن العربي، ففريق يذهب إلى أن العرب لم يعرفوا هذا الفن، فحين يذهب فريق آخر إلى أن العرب عرفوا هذا الفن.

---

[1] المرجع نفسه، ص 19.

[2] محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص34.

* خيال الظل: وهي تمثيليات تعرف بسم (البابات) يقدمها صاحبها بواسطة عرائس من الورق المقوى أو الجلد ليسهل تحريكها ومن أهم خلفه لنا (ابن دانيال).

** ابن دانيال: هو ابن دانيال الكحال المصري عراقي الأصل.

## – المسرح في المشرق:

تذهب بعض الدراسات إلى أن بداية الفن المسرحي كانت ما بين (1798– 1810) أي في بداية عصر النهضة، وبذات مع الحملة التي قادها (نابليون) إلى مصر، التي حملت معها شكلاً من أشكال المسرح.

غير أن النقاد يذهبون إلى أن تلك الاشكال من المسرح الفرنسي لم تكن مسرحاً عربياً و أن الظهور الفعلي للمسرح العربي كان عند سوريا على يد أبو خليل القباني، الذي وضع الأساس الأول لهذا الفن.<< ففي الربع الأخير من القرن التاسع عشر جاءت إلى مصر فرقة تمثيلية سورية يترأسها "سليم النقاش" ابن أخ " مارون النقاش "، ومن هؤلاء الممثلين " أديب إسحاق " و" يوسف الخياط " وبدأ هؤلاء في تقديم أعمالهم المسرحية ابتداءً من سنة 1876 وكان أكثرهم مترجماً من اللغة الفرنسية. ولم ينل المسرح المصري النجاح إلا في عهد " الخديوي عباس " الذي أرسل إلى فرنسا رجلاً لبنانياً يدعى " جورج أبيض " ليضطلع في فن التمثيل، و أثناء عودته إلى مصر عام ( 1910) ألف فرقة تمثيل دفعت بالفن المسرحي إلى الأمام، إضافة إلى أعمال " أحمد خليل القباني " >>.[1]

وما يميز هذه المرحلة << أنها كانت ضعيفة من حيث البناء الفني العام، وكذلك من حيث اللغة والأسلوب، وبقيت على هذا الحال من الضعف و التهلهل حتى جاء " أحمد شوقي " وألف مسرحية ( مصرع كليوباترا ) سنة (1929 ) وهي تعتبر بحق بدء المسرح العربي الصحيح، وكذلك "توفيق الحكيم" وكانت شهرته أثناء تأليفه لمسرحية " أهل الكهف"سنة 1933 >>. [2]

إذن نجد أن المسرح العربي في مراحله الأولى ارتبط بالترجمة والاقتباس، فمعظم مسرحياته كانت عبارة عن مسرحيات مترجمة (فرنسية، إيطالية) قام كتاب عرب بترجمتها إلى العربية.

## – المسر ح في المغرب العربي:

إذا كان المسرح في المشرق العربي مرتبط بالحملة التي قادها (نابليون) في عصر النهضة، وبترجمة واقتباس بعض المسرحيات الغربية مثل مسرحية (البخيل)لـ" موليير" وبظهور فرق مسرحية سورية ولبنانية. فهل كان كذلك في تونس والمغرب والجزائر؟

---

[1] محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص37.

**1- تونس:**

ظهر المسرح في تونس متأخراً بسبب الاستعمار الفرنسي الذي عمل بكل الوسائل والطرق لتجهيل الشعب وإسكاته وطمس هويته. << فقد شهدت تونس المسرح في القرن الثامن عشر، وذلك بفضل توافد فرق إيطالية على تونس في تلك الفترة، وكان معظم ما يقدم من عروض عبارة عن كوميديا. وفي عام 1908 قدمت إلى تونس فرقة مصرية يترأسها الممثل المصري " محمد عبد القادر المغربي " الأمر الذي فتح الباب أمام التونسيين لتكوين فرق مسرحية >>. (1)

وبعد أن فتحت تونس أبوابها أمام الفرق المسرحية الغربية والعربية لزيارتها، أصبح المسرح من اهتماماتها، حيث جعلته وسيلة من وسائل الرقي والتطور وأداة لمحاربة المستعمر الفرنسي، وهذا بدوره أدى إلى ظهور فرق مسرحية تونسية مثل: << مسرحية "المعز لدين الله الصنهاجي"، ومثلتها الفرقة التمثيلية للاتحاد الصفاقصي الزيتوني. وفي سنة 1944 كتب "الإسطنبولي " كذلك مسرحية "سقوط غرناطة"، ومسرحية "أنا الجاني " قدمتها جمعية الشبان المسلمون سنة 1947 ومسرحية "أعرف أشكون تخالط " مثلتها جمعية الأغالبة بالقيروان >>. (2)

**2- المغرب:**

إن المسرح في المغرب لم يظهر بطابعه الفني إلا بعد الزيارات التي قامت بها الفرق المسرحية إلى المغرب سواء كانت فرق عربية أو غربية << فرغم تنوع وغنى الفلكلور المغربي في ميدان الظواهر المسرحية "كمسرح الحلقة" و"مسرح البساط"، " واحتفال سلطان الطلبة " فإن المسرح بدأ في عشرينيات القرن الحالي في المغرب بالطريقة ذاتها التي بدأ فيها بالأقطار العربية الأخرى >>. (3)

لقد حرص المغاربة في مسرحياتهم على استعمال اللغة العربية فكان اهتمامهم <<منصباً على اللغة العربية وسلامتها، وضرورة النطق السليم بها، فاللغة العربية اتخذت وسيلةً لإيقاظ النيام وتحدي المستعمر معاً. ومن هنا عبرت المسرحيات الأولى التي عرفها المغرب عن الحنين إلى أمجاد الماضي والرغبة في إحيائه واسترداد فاعليتها >>. (4)

---

(1) ينظر: على الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة علم المعرفة، الكويت، ط2، 1990، ص 421.

(2) على الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 424.

(3) المرجع نفسه، ص 467.

(4) المرجع نفسه، ص 468.

وبعد هذا الاهتمام بالمسرح من طرف المغاربة، بدأ المسرح يأخذ مكانته في الأوساط الشعبية فظهرت أعمال مسرحية مغربية في شكل فرق وجمعيات ساهمت في تطوير المسرح المغربي.

**3– الجزائر:**

لم تعرف الجزائر كغيرها من بلدان الوطن العربي فن المسرح بمفهومه الأوروبي، بل عرفت أشكالاً ومظاهر قريبة من هذا الفن مثل: القراقوز وخيال الظل. وبعد دخول فرنسا إلى الجزائر سنة 1830تغيرت الكثير من المفاهيم، وأصبح المجتمع الجزائري يعيش وسط ثقافة جديدة غريبة عنه هي الثقافة الفرنسية، هذه الثقافة التي كان من نتائجها ظهور المسرح الفرنسي، الذي أثر فيما بعد على المسرح الجرائري.

و تميز المسرح الجزائري في بداياته الأولى بمعالجته القضايا الاجتماعية، وإدخال الجانب الترفيهي فيه << ففي 12 أفريل من عام 1926 أعطى سلالي علي المعروف ب "علالو" إشارة انطلاقته الفعلية بتقديمه مسرحية "جحا" المقتبسة من حكايات "ألف ليلة وليلة" باللغة العامية والتي اجتذبت إليها جمهورا غفيرا وشاركه في هذه الفترة كل من محي الدين باشطارزي، رشيد القسنطيني وسعد الله إبراهيم المعروف "دحمون". ومنذ هذا التاريخ حتى عام 1932 كان هذا المسرح محصورا في العاصمة، البليدة، وهران، تلمسان، يبحث عن ذاته وجمهوره >>. (1)

وبعدها شهد العمل المسرحي ركوداً وفشلاً ، وذلك راجع إلى القرار الذي أصدرته فرنسا القاضي بتوقيف العمل المسرحي في الجزائر من جهة، واندلا ع الحرب العالمية الثانية من جهة أخرى التي أثرت سلباً على جميع الأوضاع ( الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية ).

وبعد الحرب العالمية لثانية عرف المسرح الجزائري انتعاشاً <<حيث تم الاعتراف به على المستوى الرسمي فسمح للقائمين عليه بتنظيم موسم للمسرح العربي بقاعة الأوبرا بالجزائر العاصمة >>. (2)

فظهرت بذلك كوكبة من الكتاب الجزائريين قاموا بالتأليف والكتابة في المسرح أمثال: محمد الطاهر وأحمد توفيق المدني وعبد الرحمان الجيلالي وغيرهم. << وفي سنة 1958 تأسست الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بتونس، هذه الفرقة التي كانت سفير الجزائر في الخارج والمعبر عن واقع وطموحات الثورة. حيث قدمت العديد من المسرحيات ابتداء من " القصبة" إلى "الخالدون" و"دم

---

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط،2011، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص11.

الأحرار" وغيرها من الأعمال المسرحية التي كتبها عبد الحليم رايس وأخرجها مصطفى كاتب. فساهمت بذلك في كسب المزيد من التأييد الدبلوماسي للقضية الجزائرية في العديد عن البلدان الشقيقة والصديقة >>. [1]

فكان دور المسرح في هذه الفترة هو مساندة الثورة الجزائرية، ونشر صداها في الداخل والخارج عن طريق الدعاية للثورة الجزائرية.

وبعد نجاح الثورة الجزائرية وطرد المستعمر الفرنسي من البلاد عام 1962 قامت الحكومة الجزائرية بتأميم المسرح سنة 1963 وتدعيمه، فكان خلال هذه الفترة يعالج القضايا الاجتماعية كقضية العمل والبطالة. ومع بداية عام 1972 بدأ تطبيق سياسة اللامركزية في مختلف مؤسسات الدولة << هذه العملية جاءت سابقة لأوانها نتيجة لقلة الفنانين المحترفين وقلة الإمكانيات وخاصة منها المالية، مما جعل المسرح يتخبط – فيما بعد – في مشاكل عويصة، فغلب عليها التهريج وطغت عليها المهرجانات التي لم تؤد – في أغلب الأحيان – مهامها ولم تبلغ أهدافها >>.[2]

وظل المسرح الجزائري على حاله إلى غاية عام 1983 << حيث لاحت بوادر انتعاش المسرح قدمت أعمالاً ذات جودة عالية منها: "الأجواد ، قالوا العرب قالوا، الشهداء يعودون هذا الأسبوع العيطة" وغيرها من الأعمال. إلا أن ظروف العاملين الاجتماعية والمهنية لم تتغير، وجاءت أحداث الخامس من أكتوبر 1988 لتغير الكثير من المعطيات السياسية، حيث برزت الجمعيات الاجتماعية و السياسية "الأحزاب" إلى الوجود، وظهر "مسرح القلعة" في العاصمة الذي يعتبر أول انفصال لممثلين محترفين عن مسرح القطاع العام. تلتها مبادرات أخرى مثل" تعاونية فاتح ماي المسرحية" في وهران وتطورات أخرى >>.[3].

يبدو أن المسرح الجزائري لم يعرف التطور والاستقرار إلا بعد الاستقلال، حيث ظهرت أعمال مسرحية ذات جودة عالية.

---

[1] المرجع نفسه، ص12.

[2] أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص13.

**3 ـ العلاقة بين السمياء والمسرح.**

يعتبر المسرح منتج للعلامات والإيماءات – من خلال النص– هذه العلامات التي يتم استقبالها من طرف المتلقي، فيقوم بالتعامل معها وفق ما يحمله من مخزون ثقافي واجتماعي وسياسي. وبما أن هذا النص يشكل مجموعة من العلامات والرموز فلن يكون الاشتغال عليه << إلا من خلال اهتمام معرفي ومنهجي موحد يأخذ بعين الاعتبار تلك المحاولات والدراسات السيميائية والسردية التي أسست لدراسة شاملة ومتكاملة للإبداع الفني ككل، والمسرح بخصوصيته يفرض مساراً يجمع فيه الدارس بين شقين : النص والعرض، حيث تتحول الشخصية من ورقية الإبداع الخيالي إلى جسد الممثل الذي يضفي عليها سمات لم تكن متواجدة في النص الأصلي، مما يفتح أقواساً متعددة لدراسة الأداء والصوت والحركـــة والإيقاع التي تدخل ضمن مستوى آخر هو: سينوغرافية النص الدرامي >>.[1]

ومن خلال هذا الكلام نجد أن "السيمياء" أعطت للنص المسرحي بعداً آخر من التواصل بين النص والمتلقي، ويظهر هذا من خلال ما تحدثه العلامة من تأثيرات على المتلقي باعتباره مستقبلاً لتلك العلامات، هذا الأخير الذي يقوم بعملية القراءة و التأويل للوصول إلى الفكرة المخفية وراء ذلك النص.

وقد ذهب الكثير من النقاد إلى تطبيق المنهج السيميائي على المسرح، إذ يرى "إسلن": << أن سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالي تدين إلى عمل النقاد الشكلايين الروس الذين بدأوا في تطوير الأساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية، عن طريق تحليل دقيق للطريقة التي تنتج بواسطتها هذه الأعمال وتأثيراتها الفعلية، إذ شرع أنصار هذه النزعة خاصة في"مدرسة براغ" في الثلاثينات من هذا القرن في تطبيق هذا المنهج على الدراما تأثراً برائدين هما: الفيلسوف الأمريكي "تشارلز بيرس" و "دي سوسير" >>.[2]

إذن نجد أن الفضل في ظهور سيميوطيقا الدراما يعود إلى النقاد الشكليين الروس، الذين طوروا الأساليب والوسائل لدراسة الأعمال الأدبية، وذلك من خلال تأثرهم بــ" دي سوسير" و"بيرس".

---

[1] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص169.

[2] جاب الله أحمد: العلامة والعمل المسرحي ، الملتقى الثالث، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر،2002، ص134.

وهناك من اعتبر المسرح ما هو إلا بنية سيميائية، وعلى رأسهم "بيتر بوغاتيرف" الذي ذهب << إلى أن المسرح، ما هو إلا بنية سيميائية تحول كل شيء إلى إشارة، وهذه التحويلة هي الصفة التي تميز المسرح عن باقي الفنون >>. (1)

يتضح من هذا أن المسرح يقوم على أساس أنه بنية يحكمها نسق من العناصر والعلامات، والمنهج السيميائي يمتلك الميزة لتحليل تلك العلامات والإشارات.

كما يذهب علماء اللسان والتواصل إلى << أن الحديث عن التواصل لا يسوغ إلا إذا كان هناك إرسال معلومة أو معلومات من نقطة إلى نقطة أخرى. وتتم عملية الإرسال هذه بواسطة الرسالة التي تخضع عناصرها لنظام محدد، أي تصاغ اعتماداً على شفرة >>. (2)

من هنا كانت العلامات المسرحية في مجملها وسيلة تستخدم لإقامة التواصل بين النص المسرحي والمخرج، وبين المخرج والممثل، وبين المخرج والمصمم، وبين الممثل وزميله، وبين العرض والجمهور وبين العرض والناقد.

---

1) عدد من المؤلفين: سيمياء براغ، ترجمة، أمبرتوإيكو، منشورات الثقافة، دط، 1997، ص18.

2) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط ،ط1، 2006، ص132.

**4/ ملخص المسرحية:**

مسرحية " الطاغية" مسرحية تاريخية نثرية جزائرية، كتبها " محمد غمري " سنة 1986 تتكون من خمسة عشر مشهداً، تدور أحداثها حول شخصية تاريخية " الطاغية نيرون ": وهو قيصر روماني حكم روما في القرن الأول (49- 68م)، وهذه المسرحية تصور لنا حالة وطريقة حكم هذا "الطاغية " الذي حكم روما في تلك الفترة.

**فالمشهد الأول**: تدور أحداثه كالتالي:

دخول المستشار تجلين على القيصر وهو يطل على البحر.

**تجلين:**

<< مشهد عظيم يا مولاي لا يبصر به إلا شاعر مثلكم تفتخر به روما وتعتز بوجوده.

**القيصر:**

بل قل فنان يا صديقي، فنان.

ثم تدخل عليهما زوجة القيصر (نيرون).

**أكتافي:**

أنت الذي جننت يا مغرور، يا فاقد الوعي، يا قليل الخير، أنسيت صنع أبي... >>. [1]

**والمشهد الثاني**: يتحدث عن ذهاب (القيصر) إلى الملعب، لمشاهدة المصارعة:

**تجلين :**

<< حقا .. حقا... الآن الشرقيون : سوريون وعراقيون وفلسطينيون ولبنانيون .....
المصارعة بينهم متعة يا مولاي ...هذا ينقض على هذا ، يفتك بهذا ... بوحشية لا وصف لها .. أسمع ..أبصر... تصفيقات الشعب المتحمس إنه معجب ...

**القيصر:**

يا فرحتاه >>. [2]

**والمشهد الثالث**: تدور أحداثه حول ظهور الدين الجديد (المسيحية) مع دخول الغريب إلى

---

[1] محمد غمري : مسرحية "الطاغية "، دار البعث للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 1986، ص (5.4)..

[2] المصدر نفسه ، ص 51.

روما.

**رجل:**

<< الله ومن الله يا رجل !

**الغريب:**

الرب الذي يحيي ويميت ... وهو على كل شيء قدير >>. [1]

**والمشهد الرابع:** يحكي الحالة التي يعيش فيها العبيد منذ أن فقدوا حريتهم والحوار الذي دار بين العبدين اليوناني والأمازيغي.

**اليوناني:**

<< بل قل عرش القيصر يا غافل وإلا أكتلتك أسود بلادك ...أسود الأطلس.

**الأمازيغي:**

معذرة ، معذرة ... لا أستطيع أن أتحمل أكثر مما تحملته منذ أن فقدت حريتي >>. [2]

**وأما المشاهد:** الخامس، والسادس، والسابع، فأحداثهم تدور حول الحريق الذي نشب في روما سنة 64م.

**الجندي** يدخل مغشياً :

<< مولاى القيصر...عد من حيث أتيت، الريح غيرت اتجاهها...روما كلها تحترق كلنا أصبحنا مهددين..

**القيصر:**

كيف غيرت الريح اتجاهها >>[3]

**والمشهد الثامن:** يصور لنا الاضطهاد الذي تعرضت له المسحية من طرف (نيرون) في تلك الفترة.

---

[1] محمد غمري : مسرحية "الطاغية "، ص23.

[2] المصدر نفسه ، ص26.

[3] المصدر نفسه، ص36.

**القيصر:**

<< لا بد من تطهير المدينة والقضاء على المتمردين وأفكارهم .. حارس ..حارس.

**القيصر:**

جهزوا لي موكبا.. إني أغادر هذه الديار ولا أعود إليها إلا بعد تطهيرها تطهيرا كاملا ولو بالنار.نعم ولو بالنار..>> (1)

**والمشهدان التاسع والعاشر:** تدور أحداثهما حول الحديث الذي دار بين القيصر وزوجته الثانية (بوبي) حول الدمار الذي لحق بروما من جراء الخراب والاضطرابات التي أحدثها (الطاغية نيرون).

**القيصر:**

<< أتمزحين أم جد ما تقولين.

**بوبى:**

كيف أمزح وأنوفنا انسدت برائحة الأجسام المشتعلة .. خربت عاصمتك يانيرون وزرعت الشوك في طريق المستقبل وببطشك قطعت جسور الامل..>>. (2)

**والمشهدان الحادي عشر والثاني عشر:** فأحداثهما تدور حول التحالف ضد (نيرون) وقتله.

**قلبه:**

لا خلاص إلا بك.

**فندكس:**

تحثوني على التمرد، هذا أمر خطير.

**والمشهد الثالث عشر:** فتدور أحداثه حول ذهاب (نيرون) إلى اليونان.

**الابن:**

<< أين هو الآن؟

---

1) محمد غمري : مسرحية "الطاغية "، ص34 .

2) المصدر نفسه، ص49.

**الرجل:**

تركته بمعبد جبتار>>. [1]

**وأما المشهد الرابع عشر**: فأحداثه تدور حول الحالة التي أصبحت عليها روما بفعل (نيرون).

**تاجر :**

<< أصبحت البلاد تعيش على الرغيف والماء ها أصبحنا فى أزمة حادة بحيث نفتقد كل شيء ضروري ...أين الخيرات التي كانت تتدفق علينا من جميع الأقطار

**تاجر العتاد:**

النهب لا يدوم >>. [2]

**وأما المشهد الأخير**: فأحاثه تدور حول موت (الطاغية نيرون):

**القيصر:**

لا فائدة في العيش في زمن الغدر و النفاق ... اضرب

**جوليوس:**

لا، لا استطيع قتل مولاي >>. [3]

---

1) محمد غمري : مسرحية "الطاغية "،ص71.

2) المصدر نفسه ،ص 73.

3) المصدر نفسه،ص79.

# الفصل الأول

## سيميائية العنوان والغلاف في مسرحية "الطاغية"

### 1/سيميائية العنوان في مسرحية "الطاغية"

أ) مفهوم العنوان: لغة و اصطلاحا.

ب) قراءة سيميائية في عنوان مسرحية " الطاغية".

### 2/ سيميائية الغلاف في مسرحية "الطاغية"

أ) مفهوم الغلاف: لغة و اصطلاحا.

ب) قراءة سيميائية في غلاف مسرحية "الطاغية".

## 1/ سيميائية العنوان في مسرحية " الطاغية "

قبل الولوج إلى معرفة معنى ودلالة كلمة "الطّاغية" سأوضح أولاً مفهوم العنوان لغة واصطلاحاً.

### أ) مفهوم العنوان: ( لغة و اصطلاحا).

**– لغة:**

جاء في لسان العرب: << العنوان : وَعَنونتُ الشَّيء :أَبْديته وعَنْوتُ بِهِ وعنوتُهُ : أخْرجتُهُ وأظهرتهُ . وعنوتُ الشَّيءَ: أخْرجتُهُ ،قَالَ ذُو الرِّمَة :

ولم يَبقَ بالخلصاءِ مماَّ عنتْ به *** مَن الرطب إلا يبسُها وهجيرُها.

وعُنْوانُ الكِتاب: مُشتق فيما ذكُروا مَن المعنَى ؛ وَفيهِ لُغَاتُ: عَنْونْتُ وَعَنَّنْتُ . وَقَالَ الأخفشُ: عَنَوتُ الكتابَ، واعْنُهُ ؛ وأنشدَ يونُس:

فطِن الكتابَ إذا أرْدتَ جوابهُ *** واعُن الكتابَ لكَي يسروكَ كتمَا.

قال ابن سيده:العُنْوانُ والعِنْوانُ،سمَةُ الْكِتاب . وَعْنونَهُ عَنْونَةً وعُنوانًا، وَعَناه،كلاهما: وَسمَهُ بالعُنوانِ. وقال أيضاً:والْعُنيانُ سمة الكتاب ، وقد عنَّاه ،وأعْناه ، وَعَنْونْتُ الكتابَ وَعَلْونتُهُ . قال ابن سيده: وفي جبهتِهِ عُنْوانُ من كثرةِ السُجودِ أي أَثر >>. (1)

**– اصطلاحا:**

العنوان وفق ما سبق هو: << إظهار لخفي وَوُسم للمادة المكتوبة، إنه توسيم وإظهار فالكتاب يخفُي محتواه، ولا يفصح عنه ثم يأتي العنوان ليظهر أسراره، ويكشف العناصر الموسعة الخفية أو الظاهرة بشكل مختزل وموجز وعنوان كل شيء ما يظهره، وينقله من حالة الكمون والاحتجاب إلى حالة البروز والانكشاف، قال النميري:" الشّيب عنوان الكِبر" فكُبر السن قد يخفى ولكن الشيب يُظهره، وهو عنوان له >>. (2)فالعنوان يعمل على كشف ما يحمله النص من أسرار وعناصر خفية تجعله ينكشف ويبرز محتواه.

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، المصدر السابق، مادة(عنا) مج 4، ج 36، ص ( 3145. 3146. 3147).

(2) محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسائل التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 11.

وللوقوف على دلالات أخرى للفظة "عنوان" نقرأ الأبيات الشعرية التالية:

أنشد يونس:

« فَطِن الكتابَ إذا أَرَدتَ جوابَه *** واعْنِ الكتابَ لكَيْ يُسِرَّ ويكْتُما ». (1)

« العنوان هنا دسٌّ وإخفاء، ترميز وإسرار وكتمان لمحتوى لا يريدُ مرسل اطلاع الآخرين عليه، إنه بمثابة رسالة مُشفرة تضمن التواصل بين طرفين يتفاهمان بطريقة خاصة. وهو في هذه الحالة لا يكون مُوجَّها إلى العامة، وإنما إلى مُرسل بعينه، وبالتالي فإنه يلعب وظيفة الإخفاء.غير أن دلالة الإظهار تظلّ أكثر التصاقاً به كما تدل على ذلك الشواهد الشعرية التالية:

وربَّ جَوابٍ عن كتابٍ غَمَرْتَه *** وعنوانُه للناظرين قَتام ». (2)

قال البرقوقي في شرح هذا البيت: « وربَّ جيشٍ أقمته مقام جواب كتاب كتب إليك هذا وعنوانه غباره يدل عليه كما يدلُّ العنوان على الكتاب هذا وعنوان الكتاب ما يعرف به وكلما استدللت بشيءٍ تظهره على غيره فهو عنوان له نفهم من بيت المتنبي، وكلام شارحه أن العنوان يقوم بوظيفة إظهاريه، فالقاتم (الغبار) عنوان على الجيش القادم وإظهار له؛ إنَّه يدل عليه؛ فالجيش الجرَّار يُعرف بالغبار،كما أن الكتاب يعرف بالعنوان، وكل ما يستعمل للدلالة على شيء آخر فهو عنوان له ». (3)

يظهر من خلال هذه الشواهد أن العنوان مفتاح، وسمة تدل على الكتاب وما يحتويه، فهو يعد بمثابة فكرة عامة تشرح ما يدور في النص من أفكار وأهداف يرمز إليها المرسل، فهو رسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه تتم فك شفرتها حسب ثقافة المتلقي (الاجتماعية والسياسية والايديولوجية والمذهبية).ومن هنا كان العنوان شديد الارتباط والالتحام بالنص، وذلك نظراً للأهمية التي يعطيها في معرفة وفهم مدلولات النص. فنجد أن الكثير من العناوين تجذب وتستهوي القراء لمتابعة عملية القراءة، وتجعلهم في حالة تفاعل مع تلك النصوص، وذلك من خلال محاورتها ومناقشتها وفهم محتواهاالداخلي.

---

(1) محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسائل التأويل، ص12.

(2) المرجع نفسه، ص 12.

(3) المرجع نفسه، ص 12.

<< فالعنوان إظهار لأمر خفي وكشف له، وهو كذلك تعريف للمكتوب، به يعرف الكتاب ويتميز عن غيره. قال السيوطي:" عنوان الكتاب يجمع مقاصده بعبارة موجزة في أوله"؛ إنَّه مادة لغوية ترتبط بموضوعها الكلِّي الذي تعنونه، وتعمل على تلخيص المقاصد الكبرى والرئيسة فيه، تسهيلا لعملية الاطلاع والبحث، فالمرسل " يتأَوَّل " عمله ويحدد مقاصده، وعلى ضوء تلك المقاصد يضع عنوانا له، مع الحرص على الاقتصاد والتركيز اللّغوي ما أمكن >>. [1]

يبدو أن العنوان هنا يعمل كوسيلة للكشف عن الأمور الخفية، فهو يجمع ويلخص مقاصد ومعانى الكتاب، وذلك لتسهيل عملية القراءة والإطلاع. << لذلك نجد أن العنوان مفتاح سحري لولوج في علم النص، وقديما قيل: "الكتاب يقرأ من عنوانه". وقد كشف النقد المعاصر، منذ ثلاثة عقود عن حقل نقدي استراتيجي جديد يتصل اتصالاً وثيقاً بعلوم النص، ألا وهو علم العنوان (أو العنونة) أو" Titrologie" كما يحلو للفرنسيين تسميته >>. [2]

وهو حسب تعبير جاك دريدا يشبه بـ : << الثريا التى تحتل بعداً مكانياً مرتفعاً يمزج لديه بمركزية الإشعاع على النص" >>. [3]

يظهر لنا من خلال هذا الطرح أن العنوان هو:

العنوان: ← إظهار ← إخفاء ← دس.

وبعد هذه التوطئة للعنوان يمكننا القول:

إذا كان العنوان هو مفتاح سحري للولوج في النص، هل كان كذلك في عنوان "الطّاغية"؟ وهل يعد العنوان في هذا النص المسرحي بوابة النص؟ أم أن النص هو بوابة العنوان؟ وهل توجد علاقة بين العنوان والنص؟ و ماهي الدلالات التي يشير إليها عنوان "الطّاغية" من حيث هو نص موازٍ للمسرحية؟ وما مدى تأثير العنوان في المتلقي؟

---

[1] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسائل التأويل،، ص14.

[2] الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان، الملتقى الثاني، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر،2002، ص23.

[3] حسين خالفي: البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 143.

**ب) قراءة سيميائية في عنوان مسرحية " الطاغية ".**

شكل عنوان "الطَّاغية " حمولة دلالية، تشير إلى العلاقة التواصلية التي تربط بين المرسل و المتلقي، يعمل على تفجير ما لدى المتلقي من مخزون ثقافي وفكري، يبدأ المتلقي من خلاله بعملية التأويل لفهم ما يشير إليه العنوان وما يحمله من مدلولات.

وهذا ما أكده بارت "R. Barthes": << أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية >>.[1]

لذلك نجد أن كلمة "الطَّاغية" كعنوان مسرحي ضمت ما يحتويه النص واختزنت ما فيه من دلالات، وعلامات ورموز، شكلت مرتكزاً دلالياً، يمكن من خلاله العبور إلى النص. ولفهم ما يحمله عنوان مسرحية " الطَّاغية "من رموز ودلالات، ندرسه من الجوانب التالية:

**1- الجانب (المعجمي و الصرفي).**

إن المتتبع للمعنى المعجمي والصرفي لكلمة "الطاغية" يجد أنها جاءت من مادة : <<طَغَى يَطْغَى طَغْياً وطَغَا يَطْغُو طُغْياناً جاوز القدْر وارتَفَع وغالى في الكفر >> [2] <<وطَغَوتُ أطْغوا وأطغى طغوا كطغيتُ وطغوى فعلى منُهما، وقال الفراء مُنهما في قوله تعالى: ﴿ **كَذَّبَتْ ثَمُودُ بِطَغْوَىٰهَآ** ﴾[3] قال: أراد بطغيانها، وهُما مصدران، إلاَّ أنَّ الطَّغوى شكل رؤوس الآيات فاختير لذلك >> .[4]

<< والطاغُوتُ، يقُع على الواحد والجمع والمذكَّر والمؤنَّث: وزنه فعلوتُ، إنما هو طغيوتُ قدَّمت الياء قبل الغين، وهي مفتوحةُ ، وقبلها فتحت فقلبتْ ألف، وطاغوتُ، وإن جاء على وزن لاهوتٍ هو مقلوبٌ لأنه ُ ، من طغى، ولاهوتُ غير مقلوب لأنه من لاه، بمنزلة الرغبُوتِ والرَهبُوتِ وأصل وزن طاغوتٍ وطغيوتُ على فعلوتٍ، ثم تقدمت الياء قبل الغين، محافظة على بقائها فصار طَيغُوتُ، ووزنه ُ فلعوتُ، ثم قلبتِ، الياء ألفًا لتحركها وانفتاح ما قبلها فصار طاغوتُ >> .[5]

---

[1] باسم قطوس: سيميائية العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001، ص37.

[2] ابن منظور: المصدر السابق، مادة (طغى)، مج4، ج30، ص2677.

[3] سورة الشمس، الآية11.

[4] ابن منظور: المصدر السابق، مادة (طغى)، مج4، ج30، ص 2678.

[5] المصدر نفسه، مادة(طغي)، مج4، ج31، ص 2678.

وقوله عزوجل: ﴿ فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُواْ بِالطَّاغِيَةِ ﴾[1]؛ قال الزجَّاج: «الطَّاغِيَة طُغيانهم اسم كالعاقبة والعافية . وقال قتادة : بعث الله عليهم صيحةً ،وقيل : أُهلكوا بالطاغية أي بصيحة العذاب. وقال أبوبكر: الطَّغيا البغي و الكفر، وأنشد:

وإن ركبوا طغيانهم وضلالهم *** فليس عذابُ الله عنهم بلا بث.

وطَغَى الماء والبحُر: ارتفع وعلا على كل شيءٍ فأغرقه.

وقد يكونُ جمعاً؛ قال تعالى: ﴿ وَالَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَوْلِيَآؤُهُمُ الطَّٰغُوتُ يُخْرِجُونَهُم مِّنَ النُّورِ إِلَى الظُّلُمَٰتِ أُوْلَٰٓئِكَ أَصْحَٰبُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَٰلِدُونَ ﴾.[2] بجمع ؛ قال اللَّيث: إنَّما أخبَر عن الطاغوت بجمع لأنه جنس عَلَى حدِّ قوله تعالى:﴿ أَوِ الطِّفْلِ الَّذِينَ لَمْ يَظْهَرُواْ عَلَىٰ عَوْرَٰتِ النِّسَآءِ ﴾[3] والطَّاغية: ملكُ الروم . قال اللَّيثُ : الطَّاغية الجبار العَنيد و قال: ابن شُمَيْلٍ الطَّاغيَة الأحمقُ المستكبرُ الظَّالم >> .[4]

الطاغية : << العظيم الظلم الكثير الطغيان ، والتاء للمبالغة. و الصاعقة وفي التنزيل العزيز : ﴿ فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُواْ بِالطَّاغِيَةِ ﴾.[5]و الطغيان، وبذلك تكون من المصادر التي وردت على وزن فاعلة: (ج) طواغٍ. و" الطُّغيانُ ": << تجاوُز الحد في الظلم أو في الماء. و " في الجيولوجيا": انغمار الأرض بماء البحر لمسافات شاسعة تتراكب عليها رواسب البحر " الطُّغيانُ ": << تجاوُز الحد في الظلم أو في الماء. و " في الجيولوجيا": انغمار الأرض بماء البحر لمسافات شاسعة تتراكب عليها رواسب البحر >>. [6]

وقال ابن فارس: <<طغى الطاء، والغين، والحرف المعتلّ أصلٌ صحيح منقاس، وهو: مجاوَزة الحدّ في العِصيان، يقال: هو طاغٍ وطَغَى السّيلُ : إذا جاء بماءٍ كثير.

---

[1] سورة الحاقة، الآية 5.

[2] سورة البقرة، الآية257.

[3] سورة النور، الآية 31.

[4] ابن منظور: المصدر السابق، مادة(طغي)، مج4، ج31، ص( 2678- 2679).

[5] سورة الحاقة، الآية 5.

[6] المعجم الوسيط: معجم اللغة العربية، القاهرة،مصر، ط4، 2004، ص559.

قال اللّه تعالى: ﴿ إِنَّا لَمَّا طَغَا ٱلْمَآءُ حَمَلْنَٰكُمْ فِي ٱلْجَارِيَةِ ﴾[1]، يريد واللّه أعلم خروجه عن المقدار،وطَغَى البحر: هاجت أمواُجه >>[2]

**2- الجانب الصوتي.**

من الناحية الصوتية نجد أن كلمة "الطَّاغية" دلت على القوة والشدة في هذا النص المسرحي فقد جاءت هذه اللفظة قوية تعبر عن مدلولها بكل إخلاص وصدق، لذلك يمكننا معرفة ما تشير وترمز إليه الكلمات من خلال أصواتها. << فالأصوات هي اللبنات التي تشكل اللغة، أو المادة الخام التي تنبني منها الكلمات والعبارات، فما اللغة إلا سلسةُ من الأصوات المتتابعة. وقد قسم المحدثون الأصوات إلى قسمين: سموا الأولى منها الأصوات الصامتة (Consonants) والثاني الأصوات الصائتة أو العلل ( Voweil ) ولكل صوت من هذه الأصوات صفات خاصة به، كأن يكون مجهوراً أو مهموساً أو مفخماً أو مرققاً ، أو غير ذلك من الصفات >>. [3]

وهذا ما نجده في كلمة "الطَّاغية"التي تحتوي على الأحرف التالية:

---

[1] سورة الحاقة، الآية 11.

[2] أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم المقاييس في اللغة، تحقيق: شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 219.

[3] عبد الحميد السيد: دراسات في اللسانيات العربية (المشاكلة – التنغيم – رؤية تحليلية)، ج1، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص 10.

| الكلمة | الحرف | الصوت |
|---|---|---|
| الطاغية | **الألف** | ((عند النطق به، ينخفض الفك، ويكون اللسان منبسطاً في قعر الفم وتكون الشفتان واسعتين مفتوحتين والأسنان العليا والسفلى منفصلة بعضها عن بعض)) (1) |
| | **اللام لذقي** | ((يعتمد طرف اللسان على أصول الثنايا العليا، بحيث تنشأ عقبة في وسط الفم مع ترك منفذ للهواء عن احدى حافتي اللسان،أو عن حافتيه ؛ يرفع الحنك الأعلى فلا ينفذ الهواء عن طريق الأنف ؛ يتذبذب الوتران الصوتيان.فاللام العربي صامت مجهور سني منحرف = جانبي)). (2) |
| | **الطاء** | ((الطاء: هو الحرف السادس عشر من حروف الهجاء، مخرجه من طرف اللسان وأصول الثنايا العليا، وهو صامت شديد مطبق ووصفه القدماء بأنه صوت مجهور ونسمعه الآن في معظم البلاد العربية مهموسا)). (3) |
| | **الألف** | ((عند النطق به، ينخفض الفك، ويكون اللسان منبسطاً في قعر الفم وتكون الشفتان واستعين مفتوحتين والأسنان العليا والسفلى منفصلة بعضها عن بعض)) (4) |
| | **الغين** | ((وهو النظير المجهور للخاء. فالغين صامت مجهور حنكي – قصى احتكاكي)) (5) |
| | **الياء** | (( َاء: الحرف الثامن والعشرون من حروف الهجاء وهو مجهور وأشبه بالحروف المتوسطة، ومخرجه من بين أول اللسان وسط الحنك الأعلى)). (6) |
| | **التاء** | ((التاء: الحرف الثالث من حروف الهجاء، وهو مهموس شديد؛ ومخرجه طرف اللسان وأصول الثنايا العليا. ويدل على التأنيث مثل: كاتب وكاتبة)). (7) |

---

(1) مزوز دليلة: سيميائية الحرف العربي قراءة في الشكل والدلالة، الملتقى الثالث، منشورات الجامعة ، بسكرة، دار الهدي للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2004 ص268.

(2) محمد السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، ط2،1997، ص 141.

(3) المعجم الوسيط: المصدر السابق، ص549.

(4) مزوز دليلة: المرجع السابق، ص268.

(5) محمد السعران: المرجع السابق، ص 148.

(6) المعجم الوسيط: المصدر السابق، ص 1062.

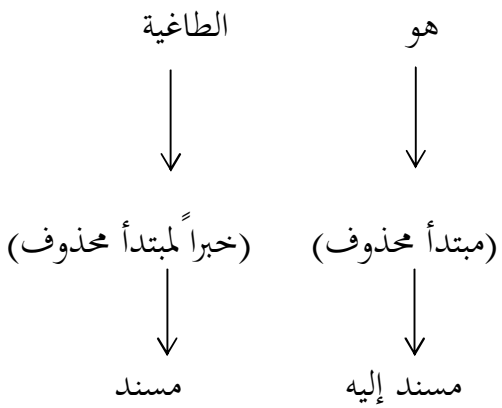
(7) المصدر نفسه، ص 80.

ومما سبق ذكره نجد أنَّ كلمة "الطَّاغية" احتوت – من خلال هذا الجدول- على القوة جسَّدتها أصوات التفخيم (اللام، الطاء) والأصوات المجهورة كالغين، والانفجارية (كالتاء) فأحدث بذلك ما يسمى بـ "الانسجام الصوتي". فقد حققت كلمة "الطَّاغية" بذلك العلاقة بينها وبين النص؛ لأن ما تحمله هذه الكلمة من قوة وشدة يتناسب مع شخصية النص (نيرون) الذي يتصف بالبطش والتسلط والظلم.

**3 – الجانب التركيبي.**

لقد جاءت لفظة "الطاغية" في هذا المقام خبراً لمبتدأ محذوف تقديره: (هو الطَّاغية) فيكون (هو) مسند إليه، و( الطاغية) مسند.

والترسيمة التالية توضح ذلك:




والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، لماذا حذف المبتدأ وترك الخبر في العنوان؟ هل كان حذفه مجرد حذف وكفى؟ أم أن حذفه للمبتدأ كان له مقصد ومعنى ؟

« الأصل في المبتدأ والخبر الثبوت، لكن النحاة أجازوا حذف أحدهما مع بقاء الآخر عند وجود قرينة تدل على المحذوف ».[1] « كما أن الحذف خلاف الأصل يكون لمجرد الاختصار والاحتراز عن العبث بناء على وجود قرينة تدل على المحذوف » .[2] ولعل الغرض من حذف المبتدأ في هذا المقام هو الإيجاز، من جهة، ولتنشيط ذهنية المتلقي من جهة أخرى.

---

[1] ابراهيم قلاتي: قصة الإعراب كتاب في النحو والصرف لجميع المراحل التعليمية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط،2012،ص 28.

[2] أحمد الهاشمي : جوهر البلاغة ،دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ط1، 2005ص 109.

وما يلاحظ على كلمة "الطَّاغية" أنها شائعة أي مطلقة وسمة دالة على المسمى، ولا يمكن معرفة هذا المسمى، وفك شفرة هذا العنوان إلّا من خلال العودة إلى النص، وكشف خباياه.

لذلك كان حذف المبتدأ وترك الخبر في هذا العنوان ذا مقصد ومعنى، يريد من خلاله الكاتب ترك القارئ في حالة بحث لمعرفة مدلولات وحقيقة كلمة "الطَّاغية".

فجاء العنوان في هذا الباب ليعكس لنا صورة الإنسان الظالم وما فعله بشعبه، والسياسة الوحشية التي كان يتبعها هذا "الطاغية" لتسيير شؤون رعيته.

ومن هنا نجد << أن العنوان عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، بحيث يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشيفرة لغوية يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة >>. (1)

فمن الواضح أن العنوان يعطي للنص قيمة جمالية وفنية، ويظهر هذا من خلال ما يقدمه العنوان من مغريات وشفرات تجعل النص مميزاً، ويجعل القارئ يشعر بوجوده، فتتحقق بذلك عملية التواصل بين الكاتب والقارئ، هذا الأخير باعتباره متلقي لذلك النص أو العنوان، ويبقى تأثير العنوان في المتلقي مرهوناً بمدى ما يحمله العنوان من دلالات وشفرات من جهة، وما يختزنه المتلقي من مخزون ثقافي من جهة أخرى.

وفي هذا المعنى يقول غريماس: << إن الدلالة ليست إلا النقل من مستوى لغوي إلى أخر، من لغة إلى أخرى، وليس المعنى سوى إمكانية هذا التحويل >>. (2)

وعليه نجد << أن العنوان ليس عنصراًزائداً، وإنما عتبة أولى من عتبات النص، وعنصراً مهماً في تشكيل الدلالة وتفكيكها وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الدّاخل. ليس العنوان حلية وإنما هو عنصر مواز ذو فعالية في موضعية النّص في الفضاء الاجتماعي للقراءة؛ أي الخارج النصي، ومتجاوب قبل ذلك مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف. ومن هنا ندرك معنى القول: " العنوان يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبعه" >>. (3)

---

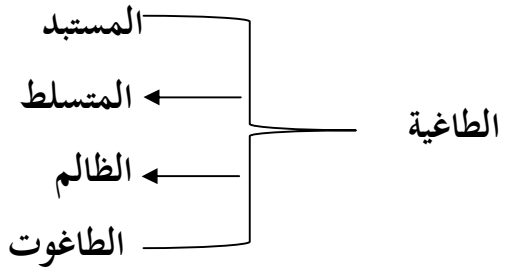
(1) باسم قطوس: باسم قطوس: سيميائية العنوان، ص 50.

(2) دنيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص134.

(3) باسم قطوس: المرجع السابق ، ص 53.

**4 – الجانب الدلالي.**

ومن هذا الجانب نجد أن لفظة "الطَّاغية" في هذا النص ترمز وتشير إلى عدة أشكال ومظاهر نذكر منها:




يعتبر الاستبداد شكلاً من أشكال التعسف والظلم، فالمستبد يقف بالتصرف في الأمور بحسب ما يمليه عليه هواه، فهو مستبد برأيه لا يسمع لأحد ولا يقبل رأي أحد، وإن عارضه شخص في تصرفاته قتله أو أزاحه عن طريقه (بتعذيبه أو سجنه) وهذا ما نجده عند "نيرون الطاغية" الذي حكم روما في القرن الأول ميلادي؛ إذ كانت فترة حكمه مشحونة بالاضطرابات السياسية والاجتماعية، وصل به الحد إلى قتل كل من يعارض سياسته وحكمه.

وقد تكلم بعض الحكماء في وصف الاستبداد ودوائه بجمل بليغة بديعة تُصور في الأذهان شقاء الإنسان كأنها تقول له هذا عدوك فانظر ماذا تصنع، ومن هذه الجمل قولهم :

المستبد : << يتحكم في شؤون الناس بإرادته لا بإرادتهم ، ويحكمهم بهواه لا بشريعتهم ويعلم من نفسه أنه الغاضب المتعدي فيضع كعب رجله على أفواه الملايين من الناس يسدها عن النطق بالحق والتداعي لمطالبته .

فالاستبداد وباء دائم يجعل الشعوب تعيش وسط خوف مستمر من طرف المستبد الذي يكره الحق، ولا يرى سوى نفسه وهواه.

المستبد : << يتجاوز الحد ما لم ير حاجزا من حديد، فلو رأى الظالم على جنب المظلوم سيفا لما أقدم على الظلم، كما يقال : الاستعداد للحرب يمنع الحرب >>. (1)

إذن الاستبداد هو المبالغة وتجاوز الحد في الظلم.

---

(1) عبد الرحمن الكواكبي: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، دار المعرفة، دط،1902،ص44.

المستبد: << يودُّ أن تكون رعيته كالغنم لدوطاعةً، وكالكلاب تذلُّلاوتملُّقاً، وعلى الرَّعية أن تكون كالخيل إنْ خُدمت خَدمتْ وإنْ ضُربت شَرست >>. [1]

**– المتسلط:**

لقد ورد ذكر لفظ التسلط في القرآن الكريم:

قال تعالى: ﴿ إِلَّا ٱلَّذِينَ يَصِلُونَ إِلَىٰ قَوۡمِۭ بَيۡنَكُمۡ وَبَيۡنَهُم مِّيثَٰقٌ أَوۡ جَآءُوكُمۡ حَصِرَتۡ صُدُورُهُمۡ أَن يُقَٰتِلُوكُمۡ أَوۡ يُقَٰتِلُواْ قَوۡمَهُمۡۚ وَلَوۡ شَآءَ ٱللَّهُ لَسَلَّطَهُمۡ عَلَيۡكُمۡ فَلَقَٰتَلُوكُمۡۚ فَإِنِ ٱعۡتَزَلُوكُمۡ فَلَمۡ يُقَٰتِلُوكُمۡ وَأَلۡقَوۡاْ إِلَيۡكُمُ ٱلسَّلَمَ فَمَا جَعَلَ ٱللَّهُ لَكُمۡ عَلَيۡهِمۡ سَبِيلَۢا ﴾. [2]

والمتسلط هومن فرض رأياً أو موقفاً أو فكرة بالقوة سواء كانت هذه القوة مادية أو معنوية فالمتسلط يكّون داخل المجتمع قيما فاسدة وسلبية. من صوره وأشكاله الفساد في الأرض والبطش والاضطهاد، قال تعالى:﴿ فَأَكۡثَرُواْ فِيهَا ٱلۡفَسَادَ ﴾.[3]ومطاردة كل من يعارض سياسته وحكمه، فهو حاقد يعمل على تحويل الوضع إلى فساد عام يعيش فيه الناس، فتصبح بذلك السلطة لديه وسيلة وأداة لتحقيق أهدافه وأغراضه، ولا مكان فيها لتحقيق أهداف الشعب وطموحاته. لذلك نجد أن المتسلط يريد شعباً فاسداً حتى يعطيه المبرر لممارسة التسلط عليه، فتنتشر الظواهر السيئة، كالرشوة وتدني الوضع الاقتصادي، وإهدار المال العام، وهذا بدوره يؤدي إلى فساد في الأخلاق .

**– الظالم** : جاء في لسان العرب: << الظُّلم: وضع الشيء في غير موضعه[4] وفي التنزيل العزيز: ﴿ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَلَمۡ يَلۡبِسُوٓاْ إِيمَٰنَهُم بِظُلۡمٍ أُوْلَٰٓئِكَ لَهُمُ ٱلۡأَمۡنُ وَهُم مُّهۡتَدُونَ ﴾.[5] قال ابن عباس وجماعة أهل التفسير: لم يخلطوا إيمانهم بشرك، وروى ذلك عن حذيفة وابن مسعودٍ وسلمان، وتأولوا فيه قول الله عزوجل: ﴿ وَإِذۡ قَالَ لُقۡمَٰنُ لِٱبۡنِهِۦ وَهُوَ يَعِظُهُۥ يَٰبُنَيَّ لَا تُشۡرِكۡ بِٱللَّهِۖ إِنَّ ٱلشِّرۡكَ لَظُلۡمٌ عَظِيمٞ ﴾.[6]

---

[1] عبد الرحمن الكواكبي: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص 44.

[2] سورة النساء، الآية 90.

[3] سورة الفجر، الآية 12.

[4] بن منظور: لسان العرب، مج4، ج31، مادة (ظلم)، ص2756.

[5] سورة الانعام، الآية 82.

[6] سورة لقمان، الآية 13.

والظُّلْم: الميل عن القصد والعرب تقول: ألزم هذا الصواب ولا تظلم عنه؛ أي لاتجر عنه. يقال: ظلمه يظلمه ظَلَّما وظُلَّما، وقال أبو منصور: جعل التظلم ظلماً ؛ لأنه إذا أغار على الناس فقد ظلمهم. والظلمة:المانعون أهل الحقوق حقوقهم. ويقال:أظلم من حية، لأنها تأثر الجحر ثم تحفره فتسكنه> [1]

<< فكل من أخذ ملك أحد أو غصبه ُفي عمله أو طالبه بغير حق أو فرض عليه حقا لم يفرضه الشرع فقد ظلمه ، فجباة الأموال بغير حقها ظلمة ، والمعتدون عليها ظلمة، ، والمانعون لحقوق الناس ظلمة، وغصابُ الأملاك على العموم ظلمة، ووبالُ ذلك كله ُ عائد على الدولة بخراب العمران الذي هو مادَّتها لإذهابه الآمال من أهله. ومن أشد الظلامات وأعظمها في إفساد العمران تكليف الأعمال وتسخير الرعايا بغير حق >>. [2]

فالظالم يقوم بإلصاق التهم الباطلة بالضعفاء ويسفك دماءهم فيتحول حكمه إلى كارثة كما يسعى جاهداً إلى التخلص من أيّ شخص لمجّرد شعوره بأنّه يشكل خطراً عليه أو على نظامه وهذا ما قام به " نيرون" إتجاه من يعارض سياسته في الحكم، فقتل أقرب الناس إليه أمه، وزوجته وختمها بقتل "سينيكا"، وتدمير كلّ ما من شأنه تنوير النفوس والرقي بها ، كحرية الرأي والفكر وغالباً ما يتبع هؤلاء الطغاة طريق الاغتيالات السياسيَّة، فقلوبهم خاوية لا تملك الشفقة ولا الرحمة.

**– الطاغوت:**

جاء في معجم مجاني الطالب: << ج طواغ وطواغيت،كل رأس ظلال كل معبود دون الله الشيطان والظالم والمستبد. والطاغية ج طواغ، الجبار العنيد، المتكبر العاتي >> . [3]

فالطاغوت مجاوزة الحد في الظلم والبغي، فهو يجتهد في مبارزة الحق ومحاربته. وفي التنزيل العزيز:

<< ٱللَّهُ وَلِيُّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ يُخۡرِجُهُم مِّنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِۖ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَوۡلِيَآؤُهُمُ ٱلطَّٰغُوتُ يُخۡرِجُونَهُم مِّنَ ٱلنُّورِ إِلَى ٱلظُّلُمَٰتِۗ أُوْلَٰٓئِكَ أَصۡحَٰبُ ٱلنَّارِۖ هُمۡ فِيهَا خَٰلِدُونَ >> [4]

---

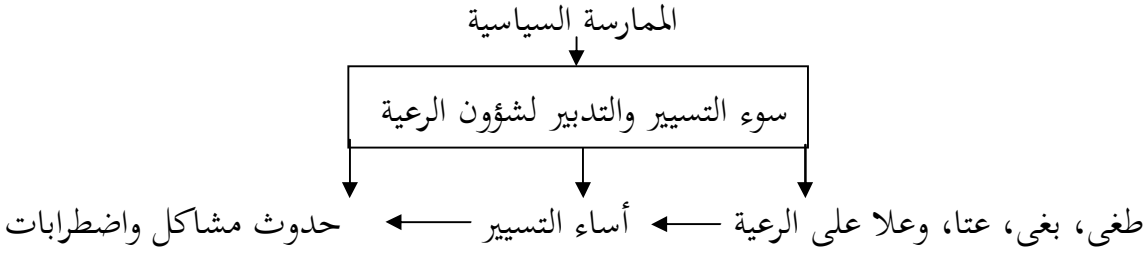
[1] ابن منظور: المصدر السابق، مج4، ج31، مادة(ظلم)، ص2757.

[2] عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2009 ص320.

[3] معجم : مجاني الطالب، دار المجاني، ش، م، ل، بيروت، لبنان، ط5، 2001، ص592.

[4] سورة البقرة، الآية 257.

والصورة التالية توضح الممارسة السياسية لهذا الطاغية (نيرون):




فمن الواضح من خلال هذا الشكل أن الممارسة السياسية للقيصر (نيرون) أفرزت قيماً سلبية لا إيجابية، فخلق بذلك وضعا مضطرباً، كان نتيجة لرفض هذا "الطاغية" اتباع الحق و الحكمة في تسيير شؤون الرعية، واتخاذه هواه وسلطانه وجهله طريقاً إلى ذلك.

فالطاغية يستعين في حكمه بالفاسدين والمنافقين والمتملقين؛ لأنَّه يقتات من النفاق ويفْرُحُ التملُّق ويكره من ينتقده، ويخالف رأيه ويبغض أشدَّ البغض من يدلُّه على عيوبه. فقساوة "الطاغية" أدت به إلى قتل الأبرياء وسفك دماءهم، فهذا "الطاغية" ليس له دِينٌ ولا مبادئ ولا قيم. ووصل الأمر به إلى ادعاء الألوهية لكي يخضع له الناس، إنه التكبر والاستعباد، وواضح من خلال هذا الطرح << أن العنوان يعبّر عن الفكرة المطروحة أو الموقف المراد التعبير عنه، ليجد القارئ نفسه موزعا بين العنوان وما يمتلك من خلفية مرجعية والنص وما يمتلك من إخلاص للعنوان>> .[1]

لذلك نجد أن العنوان في هذا النص المسرحي عمل كوسيلة وأداة إغرائية، تثير القارئ وتحمله على المتابعة والمواصلة في محاولة الكشف عن خبايا النص، فهو أول شفرة رمزية تظهر للقارئ وتلفة انتباهه

---

[1] باسم قطوس: سيميائية العنوان، ص 106.

## 2/ سيميائية الغلاف في مسرحية "الطاغية".

يشكل الغلاف احدى وسائل الاتصال بين المرسل والمرسل إليه، وذلك لما يحمله الغلاف من صور وأشكال تعبيرية، هذه الاشكال والصور التي تعتبر مصدرا للمعلومات من جهة، وسلسلة من الرموز والعلامات من جهة أخرى. ولذلك أولى الباحثون في الدراسات السيميائية الحديثة اهتماماً كبيراً بالغلاف. << ومن ثمة فقد باتت المقاربة التحليلية للأعمال، وبشكل مواز محكومة بضرورة الوقوف عند الغلاف باعتباره عتبة من العتبات التي يحسن مساءلتها وبناء افتراضات قرائية حولها قصد تمحيصها فيما بعد، بعد قراءة كلية العمل >>. [1]

فماذا نعني بالغلاف ؟ وماهي مواصفات غلاف مسرحية "الطَّاغية" ؟ وهل ينطوي الغلاف على أبعاد فنية وجمالية ؟ وإلى أي مدى ساهم الغلاف في التعريف بالنص ؟

---

[1] محمد مكسي، محمد أولحاج، محمد البراهيمي، محمد حمود: القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي الإعدادي( طوق الحمامة، أساطير معاصره، أهل الكهف)، الدار العالمية للكتاب، ط1، 2006، ص21.

أ) **مفهوم الغلاف: (لغة و اصطلاحا).**

**– لغة:**

جاء في معجم مجاني: << غلف– غلَّفَ تغليفاً. الشيء جعله في غلاف: ((غَلَّفَ كتاباً)) أغْلَفَ إِغلافا – الشيء : جعل له غلافا – أدخله في غلاف.تَغَلَّفَ تَغَلُّف الشيء : أصبح في غلاف .الغِلاف ج غُلْف وغُلَّف – الغشاء يغطَّي به الشيء؛ ما اشتمل على شيء كغلاف الكتاب والرسالة وغلاف القلب، – ((غلافُ السَّيفِ )) غمدُه.

المغَلَّف– من الكتب المجلد تجليداً بسيطاً بدون ظهر من قماش أو جلد – ج مُغلَّفات: غلاف الرسالة أو الكتاب >>.[1] << غلَّفَ الشيء–غلْفاً : جعله في غلاف. و جعل له غلافاً . يقال غلفَ السيف والقارورة ونحوهما. (غلَّفَ) الشيء: غلَفه. (تغلَّفَ): صار له غِلاف. (الغلافُ): الغشاء يُغشَّى به الشيء كغلاف القارورة والسيف والكتاب والقلب >>.[2]

فالغلاف في اللغة هو الغلاف الذي تغلف به الكتب أو الرسائل أو القماش أو الجلد، وكل ما يدخل في عملية التغليف.

**– اصطلاحا:**

يعتبر الغلاف عتبة من عتبات النص الادبي << فمن خلالها يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرَّمزي والدلالي، ويدخل النص الموازي "Paratexte". والنص الموازي عند جيرار جنيت"G.genette" هو" ما يصنع به بعض النص من نفسه كتاباً ، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموماً على الجمهور أي ما يحيط بالكاتب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية". ويحلله (جنيت) إلى النص المحيط والنص الفوقي. ويشمل النص المحيط كل ما يتعلق بالشكل الخارجي للكاتب كالصورة المصاحبة للغلاف >>[3]

---

[1] معجم: مجاني الطالب، ص702.

[2] المعجم الوسيط: المصدر السابق، ص659.

[3] بلقاسم دفة: التحليل السيميائي للبنى السردية رواية" حمامة سلام" لنجيب الكيلاني أنموجاً، الملتقى الوطني الثاني المشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ـ عين مليلة ـ الجزائر ، 2002، ص37.

إذن نجد أن الغلاف له دور في عملية التأويل والفهم كالعنوان، فهو يعد بمثابة العتبة التي تحيط بالنص، والتي من خلالها يمكن العبور إلى النص وكشف خباياه. ويقسمه "جنيت " إلى قسمين: النص المحيط ويشمل كل ما يتعلق بالشكل الخارجي للكتاب كالصور المصاحبة للغلاف، و القسم الثاني هو النص الفوقي.

**ب) قراءة سيميائية في غلاف مسرحية "الطاغية"**: و نميز في غلاف مسرحية "الطاغية" بين مستويين هما:

**1 – المستوى المكتوب**: ونقصد به كل العبارات والألفاظ المدونة على صفحة الغلاف، فنجد في هذا الغلاف العبارات والألفاظ التالية:

ما يلاحظ على هذه الكلمة أنها كتبت بخط بارز وقوي في أعلى صفحة الغلاف، فجاءت أحرف كلمة "الطاغية" قوية ومتساوية، وهذا الخط يطلق عليه في اللغة العربية بخط الرقعة << وهو أسهل الخطوط العربية، وسمي بهذا الاسم؛ لأن الناس قديماً كانوا يكتبونه على الرقاع، ومفردها رقعة (بضم الرّاء) >>.[1] وتحت العنوان كتب اسم الكاتب " محمد غمري" بخط فارسي رقيق .

وأما اللّون الغالب على العنوان و أسم المؤلف، فهو اللَّون الأسود الذي يعتبر من الألوان القاتمة. وتظهر أهمية اللون في هذا الباب، كونه يسهم بشكل كبير في ارسال الرسالة التي تتم بين الكاتب والمتلقي. ولعل تلوين كلمة " الطاغية" باللون الأسود تشير وترمز إلى شخصية القيصر الروماني "نيرون"، هذا الطاغية الذي أحرق روما ، وقتل الكثير من الأبرياء.

ومن هنا نجد أن الخط واللون في مسرحية "الطاغية" ساهما بشكل كبير في تقريب المعنى والمفهوم، وذلك من خلال ما يتركانه في نفسية المتلقي من تأثير.

**2– المستوى الأيقوني (الصورة) :**

تعتبر الصوة شكلاً من أشكال التعبير والاتصال، فقد كان للصورة تأثيراً واضحاً على الإنسان منذ القدم، ويتضح ذلك من خلال الرسومات والأشكال التي كانت موجودة على الجدران والكهوف، وكذا التماثيل التي تقام في تلك الفترة. و في العصر الحالي أصبحت الصورة من أهم الوسائل في الإيضاح والتبيان << فهي إذن ليست نتاج عمل عاطفي بحت ولا نتاج عمل عقلاني

---

[1] مهدي السيد محمود: علم نفسك الخطوط العربية، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 1994، ص80.

بحت؛ لأن الفن عصارة عمل حضاري، والحضارة لا تقوم بالعاطفة وحدها، ولا بالعقل وحده، بل هي نتاج انصهار الاثنين معاً في بوتقة الإنسان المبدع >>. [1]

وغلاف مسرحية "الطَّاغية" يحتوي على الصور التالية:

**– الرأس.**

يأخذ الرأس في غلاف مسرحية "الطاغية" مساحة كبيرة، وذلك راجع للأهمية التي يحتلها في إظهار الحركات والهيئات التي تعبر عن معاني ودلالات مختلفة << فقد أولتْ الصورة اهتماما كبيراً في التركيز على منطقة الرأس ولَعلَّ ذلك يرجع إلى أن الجاذبية تبرز في منطقة الرأس أكثر من مناطق الجسد الأخرى>> [2]وهذا ما يتجلى لنا بوضوح في هذا الغلاف، إذ يظهر لنا الرأس بشكل جلي وواضح يحمل في طياته دلالات وعبارات تعبر عن الطاغية نيرون. وللوقوف أكثر على هذه الدلالات والرموز ندرس الرأس من الجوانب التالية:

**1/ الوجه.**

يستعمل الوجه كوسيلة ولغة إشارية ورمزية – غير منطوقة – ترمز وتعبر عن العواطف والمشاعر الكامنة في داخل النفس التي يريد صاحبها توصيلها إلى غيره، وهذا ما نلاحظه على وجه هذا الطاغية، فهو يحمل في وجهه الكراهية والحقد لغيره. << لذا فالوجه هو الأداة الرئيسية لتصنع الحركات والتعميه والتغطية عن الضمير المتستر في النفس ففيه العينان والشفتان، والحاجبان والجبينان، والجبهة والرأس والشعر، والأنف والفم، كل ذلك ذو أثر ظاهر في محاولة إظهار معان مصنوعة تخفي مراد النفس المستتر، كالتبسم، أو التجهم، أو الضحك، أو التراخي >>. [3]

<< وقد وقف " بوريس كيرنوليك " عند مثال عملي شائق يدل على فضل الوجه في تواصل الحيوانات ، فقد أشار في كتابه " ذاكرة قرد ، وأقوال رجال " : إلى أن قرداً آسيويا مصاباً بشللٍ وجهيٍ تمت متابعته، وهذا المرض الذي هو غالباً حموي يسبب شل عضلات الوجهِ، وإزالة بعض

---

[1] عبيدة صبطي، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع ـ القبة ـ الجزائر، ط1، 2009،ص78.

[2] المرجع نفسه، ص113.

[3] مهدي أسعد عرار: البيان بلا لسان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،2007، ص 34

التعبيرات فبعد بضعة أسابيع انقطع التواصل بينه وبين محيطه من قرود، وراح أمثاله يقلون من تفليته بل يتجنبونه وصار مشاكساً عدوانياً، منقطعاً عمن حوله، وانتهت حالته إلى التبدل والفساد >>. [1]

لذلك كان الوجه أكثر الوسائل في التبيان والايضاح << فنحن نعتمد على الابتسامة وتنكيس الرأس، وإغلاق العينين محاولين التستر وراء ذلك، ولكن سوء الحظ قد يواجهنا، فالإشارات الجسدية الصادرة عنّا تشي بالحقيقة؛ ذلك أن التوافق بين إيماءات الجسد وعلاماته متعذر، فدراسة الوجه وإيماءاته فن قائم بذاته >>. [2]

ويتضح من خلال هذا أن الوجه أداة تظهر معانى ودلالات مخفية وراء النفس، كالكره والغضب، والحزن والخوف، والكآبة. فكثير من الإيماءات والدلالات لا يفصح عنها بالكلام إلا من خلال تعبيرات الوجه. لذا يعتبر الوجه الأكثر الأجزاء تعبيراً من غيرها في عملية التواصل و الإفهام التي تتم بين المرسل والمرسل إليه، وهذا ما دل عليه وجه القيصر نيرون ، حيث عبر عن الكره والبغض الذي يحمله في نفسه.

**2/ حركة العينين.**

إن ما يلاحظ على حركة العين الموجودة في الصورة أنها تجذب الانتباه ، وتتميز بالحدة والكراهية ثائرة إتجاه الآخرين تبدي العداوة والبغضاء، تعبر عن مدى تعجرف وتكبر هذا "الطاغية" كما يظهر من خلال هذه النظرة أنه غير قابل للمحاورة والنقاش وأنه يهدف من ورائها إثارة القلق والخوف في الآخرين، وخاصة من يعارضه في سياسته، ولا يكون معه في حزبه، لذلك نجد أن العين في هذهالصورة لعبت دوراً استراتيجياً في نقل المعاني والإشارات للآخرين، فكانت كمترجم لما ما في نفس هذا "الطاغية". << فنجد أن الأفراد الذين يحسنون الاتصال البصري منفتحون، ولديهم نزعة إلى قبول الأفكار والعروض >>. [3]

---

[1] المرجع نفسه، ص 46.

[2] المرجع نفسه، ص 46.

[3] عبيدة صبطي، نجيب بخوش: المرجع السابق، ص120.

نفهم من هذا أن للعين أهمية كبيرة في عملية التواصل، وهذا الاتصال البصري يجعل العلاقة بين المرسل والمتلقي تتضح أكثر فأكثر. فالمعاني والرموز التي تنقلها العين إلى المتلقي، كالغضب والحزن والسعادة....الخ ، تصبح أكثر وضوحاً وفهماً .

وقد تحدَّث القرآن الكريم عن لغة العيون.

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿أَشِحَّةً عَلَيْكُمْ ۖ فَإِذَا جَآءَ ٱلْخَوْفُ رَأَيْتَهُمْ يَنظُرُونَ إِلَيْكَ تَدُورُ أَعْيُنُهُمْ كَٱلَّذِى يُغْشَىٰ عَلَيْهِ مِنَ ٱلْمَوْتِ ۖ فَإِذَا ذَهَبَ ٱلْخَوْفُ سَلَقُوكُم بِأَلْسِنَةٍ حِدَادٍ أَشِحَّةً عَلَى ٱلْخَيْرِ ۚ أُو۟لَٰٓئِكَ لَمْ يُؤْمِنُوا۟ فَأَحْبَطَ ٱللَّهُ أَعْمَٰلَهُمْ ۚ وَكَانَ ذَٰلِكَ عَلَى ٱللَّهِ يَسِيرًا﴾.[1]

ومفيد القول نقول: أن العيون هي ترجمان لما في النفوس من خير أو شر فهي تعمل كأداة تواصلية ترسل الإشارات والمعاني إلى الغير، وهذا ما دلت عليه عينا الطاغية نيرون، فقد أعطت دلالات وإشارات على الشر الكامن في داخله. وخير تعبير على ذلك ما قاله أحد الشعراء :

<< العين تبدي الذي في نفس صاحبها *** من العداوة أو ود إذا كانا >>.[2]

**– السيف.**

لقد نال السيف في القديم أهمية كبيرة لدى مستعمليه سواء كانوا عرباً أو غير عرب، وكانت له مكانة خاصة عند المقاتلين، فقد كان يرمز للقوة والشجاعة فتفننوا في استعماله. فهناك السيف العربي والسيف الروماني والسيف الياباني.....الخ

فماذا يعني السيف؟ وما هي دلالات السيف الذي يظهر على غلاف مسرحية " الطاغية"؟

السَّيف: « سلاح ذو مقبض ونصل حادّ وله غمد يعلق من الكتف الأيمن إلى الجنب الأيسر، ج سيوف وأسياف وأسيف ».[3]

---

[1] سورة الاحزاب، الآية 19.

[2] أبن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، ج1، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط2، 1952، ص، 247.

[3] معجم مجاني الطلاب: المرجع السابق، ص480.

و له في اللغة العربية عدة صفات هي :

<< الحسام، الأحدب، البارق الأبيض، الفلول، القرضاب، الصفيحة، الصقيل، المهو، النون المقصل، الماضي، اليماني،المخضل، المخذم، الغضب، القاضب، الهذام، المطبق، الرسوب الصمصامة المأثور، القضم، المذكر، الإصليت، المهند، والهنداوي، المشرفي، المغول، المشمل، الكهام المعضد والمعضاد، الوشاح، الفرندة، المعصوب، الخفيف، الصارم، القاطع، الباتر والبتار، الوقام>>. [1]

كما نجد له في العربية الخصائص التالية التالية:

<< القاطع: السيف الصقيل الحد

الكهام: السيف كل من الضراب فمات حده

البارق: السيف الذي تقاتل فيه نهاراً فيلتمع نصله بأشعة الشمس.

العضب: السيف المستقيم كالسيوف الصالبية

الأحدب: السيف العربي المنحني

ذو الفقار: سيف الامام على بن أبي طالب رضى الله عنه.

الذباب: كل سيف استله خالد بن الوليد ولا يكون أسمه ذباباً ما لم يكن في كف خالد>> . [2]

وانطلاقاً من هذا التعريف البسيط للسيف نقول أن السيف في غلاف مسرحية "الطَّاغية" يأخذ مساحة كبيرة، حيث يتوسط الغلاف، فهو يظهر بشكله الطويل، وهي الميزة التي يتميز بها السيف الروماني، وكان قد اشتهر في أنحاء أوروبا باستخدامه في المعارك والحروب الكبيرة. كما يدل السيف ويرمز – في هذا الغلاف– إلى السياسة المتبعة من طرف هذا "الطَّاغية" في تسيير الحكم وشؤون الرعية، والمتمثلة في استخدام العنف والقوة وحتى القتل لكل من يعارض سياسته ورأيه، وهذا ما حدث بالفعل، حيث قام بقتل أقرب الناس إليه، نتيجة لمعارضة أفعاله وتصرفاته (أمه، زوجته أكتافي، ثم زوجته الثانية بوبي، وبعدها معلمه سينيكا)، كما اشتهر باضطهاد وقتل المسحيين.

---

[1] شوقي حماده: معجم عجائب اللغة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص71.

[2] المرجع نفسه، ص72.

**– الاضطهاد.**

تعرض المسيحيون للاضطهاد من عشرة قياصرة، أذاقوهم ألوان العذاب. ويعد الاضطهاد الذي تعرضت له المسيحية من طرف الطَّاغية (نيرون) هو الأكبر والأكثر وحشية، وترجع حيثياته إلى سنة64م، إذ نشب حريق مروع في روما، أتى على نصفها، فالتهمت النيران جزءاً كبيراً، وهلك فيه الآلاف من السكان، واتجهت أصابع الاتهام إلى (نيرون)، تشير على أنه هو الفاعل، فكان محتاجاً إلى كبش فداء فلم يجد أمامه إلا المسيحيين، فألصق التهمة بهم، وبدأ في تعذيبهم وحرقهم بالنار أمام الشعب الروماني، وهذا ما توضحه صورة الغلاف، حيث يظهر رجال معلقون على ألواح خشبية على شكل صليب، وهذا الصليب يرمز الى المسيحة، وكانت قد بلغت المأساة ذروتها ليلاً في الحدائق الإمبراطورية عندما أُشعلت النار في المسيحيين بعد أن دهنوا بالزيت وسمروا في أعمدة الصنوبر يضيئون كالمشاعل لتسلية الجماهير.

وبعد هذه القراءة البسيطة لغلاف مسرحية "الطاغية"، نجد أن غلاف هذه المسرحية – من خلال هذا الطرح– شكل علامة سيميائية ساهمت في فهم معانى ومضامين النص، فالرموز الموجودة على الغلاف سواء المكتوبة أو المرسومة تعتبر كمفاتيح نفتح بها النص الكبير، وذلك من خلال فك شفراتها ورموزها.

# الفصل الثاني

# الفصل الثاني

## سيمياء الشخصيات في مسرحية " الطاغية "

1/ مفهوم الشخصية

2/الوظيفة المرجعية للمسرحية

3/ شخصيات المسرحية

4/ تصنيف الشخصيات

5/ العلاقة بين الشخصيات

6/البناء العاملي للمسرحية

## 1/ مفهوم الشخصية:

تعتبر الشخصية من أهم القضايا المهمة التي نالت اهتمام الكثير من الباحثين والدارسين بسبب اختلاف وجهات النظر حول مفهومها ومكوناتها، لذلك ظلت محور اشتغال الكثير من الدارسين. << فالباحث في موضوع الشخصية يواجه صعوبات معرفية متعددة، إذ تختلف المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية وتصل إلى حد التضارب والتناقض. ففي النظريات السيكولوجية تتخذ لشخصية جوهرا سيكولوجيا وتصير فرداً ، أي ببساطة "كائنا إنسانيا". وفي المنظور الإجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعيا إيديولوجيا. بخلاف ذلك لايعامل التحليل البنيوي الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا، ولا نمطا اجتماعيا، وإنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه >>.(1) فما هي مواصفات الشخصية؟

يمكن التمييز بين ثلاث أبعاد للشخصية :

- << **أبعاد سيكولوجية:** تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية (الأفكار، المشاعر، الانفعالات العواطف...).

- **أبعاد خارجية:** تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (القامة، لون الشعر، العينان، الوجه العمر، اللباس...).

- **أبعاد اجتماعية:** تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي، وإيديولوجيتها وعلاقاتها الاجتماعية (المهنة،طبقتها الاجتماعية:عامل/طبقة متوسطة/ برجوازي/ إقطاعي، وضعها الاجتماعي: فقير/ غني، إيديولوجيتها: رأسمالي، أصولي، سلطة...>>. ( 2)

يتضح لنا من خلال هذه الصفات أن للشخصية صفات داخلية وخارجية تدخل في تركيبها وتكوينها، ويظهر ذلك من خلال تفاعل الجوانب الداخلية والخارجية.

وانطلاقا من هذه الصفات ( الداخلية والخارجية )، يمكن لنا معرفة الشخصية، وذلك من خلال ما تقدمه الشخصية عن نفسها من أقوال وأفعال، أو يقدمه السارد عنها

---

(1) محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010،ص 39.

(2) المرجع نفسه، ص40.

<< لذلك يقتضي التحليل التمييز بين كينونة الشخصيات وأفعالها، بين المواصفات (الصفات) والوظائف (الأفعال)، أو بين الملفوظات الوصفية، والملفوظات السردية، على مستوى التشخيص؛ أي بناء الشخصية، تنتمي المواصفات التكوينية للشخصية إلى عدة مستويات سردية أو وصفية يمكن إجمالها في الشكل التالي: (1)

| الوصف | الحكي | الحوار | المونولوج |
|---|---|---|---|
| ما توصف به الشخصية. وصف ذاتي: ما تقدمه الشخصية من أوصاف عن ذاتها. وصف غيري: ما يقدمه السارد أو الشخصيات الأخرى من أوصاف عن الشخصية الموصوفة. | ما تفعله الشخصية. محكي الأفعال | ما تقوله الشخصية. محكي الأقوال. | ما تفكر به الشخصية. الخطاب الذاتي. |

وأمام تعدد المشاكل التي يطرحها تقديم الشخصية من حيث التنوع والاختلاف، يقترح فيليب هامون مقياسين يفيدان في القيام بهذه المهمة:

<< المقياس الكمي: وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية .

المقياس النوعي: ينظر إلى مصدر المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أم أن الأمر يتعلق بمعلومة ضمنية تم الحصول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها (2).>>

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص40.

[2] المرجع نفسه، ص43.

انطلاقا من معيار مصدر المعلومات عن الشخصيات، يتم التمييز عادة بين طريقتين في تقديم الشخصية :

– التقديم المباشر: << حين يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو الشخصية نفسها. بمعنى أن الشخصية تعرف نفسها بذاتها باستعمال ضمير المتكلم، فتقدم معرفة مباشرة عن ذاتها بدون وسيط من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو من خلال الوصف الذاتي auto – description مثلما نجد في الاعترافات والمذكرات واليوميات والرسائل >>.(1)

ففي هذا النمط نجد أن الشخصية تقدم صفات ومعلومات عن نفسها مباشرة أي أن القارئ يتعرف على حالات وصفات الشخصية من خلال ذاتها دون وسيط.

– التقديم غير المباشر: << حين يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو السارد، حيث يخبرنا عن طبائعها وأوصافها، أو يوكل ذلك إلى شخصية أخرى من شخصيات الرواية. في هذه الحالة يكون السارد وسيطا بين الشخصية والقارئ، أو تكون احدى شخصيات الرواية وسيطا بين الشخصية والقارئ >>. (2)

وفي هذا التقديم تعرف الشخصية بواسطة وسيط، يكون ناقلا للمعلومات تتم من خلاله معرفة طبائع ومظاهر الشخصية، فهو عكس التقديم المباشر.

ويحدد هينكل خصائص الشخصيات الرئيسية في ثلاث نقاط هي :

<< مدى تعقيد التشخيص.

مدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشخصيات.

مدى العمق الشخصي الذي يبدو أن احدى الشخصيات تجسده >>.(3)

ويقصد بتعقيد التشخيص الافعال والتصرفات، المتداخلة التي تقوم بها الشخصية الرئيسية وأما مدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشخصيات، فهو الاهتمام والتميز الذي تحظى به الشخصية الرئيسية دون غيرها من الشخصيات الأخرى (الشخصيات الثانوية). ويقصد بالعمق الشخصي الذي تجسده الشخصية، هو ما تحمله الشخصية من أفعال وأقوال يكون محل اهتمام الآخرين للكشف عن طبيعة تلك الشخصية الرئيسية.

---

(1) محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص44.

(2) المرجع نفسه، ص44.

(3) المرجع نفسه، ص56.

فإذا كانت الشخصية الرئيسية تحتل هذه المكانة، باعتبارها مهيمنة وفعالة في الحدث، فهل الشخصية الثانوية تحتل نفس المكانة التي تحتلها الشخصية الرئيسية في إقامة الحدث المسرحي؟

تعتبر الشخصية الثانوية شخصية هامشية، تقوم بأدوار سطحية إ ما للمساعدة أو للإعاقة؛ أي ليست لها أهمية كبيرة في مجريات الأحداث. << فالشخصيات الثانوية تقوم بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية. قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له >>. (1)

<< من هنا أخذت أهمية هذا العنصر الدراماتيكي في مجال النص المسرحي تعلو على سواها من العناصر الأخرى في حدود النص وأخذت حيزاً كبيراً من اهتمام الكاتب، وصرنا نرى الكاتب في أغلب المذاهب المسرحية الحديثة يوليها الأولوية على سواها من العناصر، حتى أصبحت المصدر الأساسي لخلق سلسلة من الأحداث التي تتطور من خلال الفعل السلوكي والحواري أي أنها صارت هي المتحكمة بالحدث وبنوع الصراع وطبيعته، واستدعى ذلك رسم وتحديد سماتها والتأكيد عليها>.(2)

ومن المفاهيم والتعريفات التي كان لها صدى على الشخصية نذكر التعريفات التالية:

مفهوم الشخصية عند فلاديمير بروب.

لقد ركز "فلاديمير بروب" على "النموذج الوظيفي" في فهم الشخصية وتصرفاتها، إذ ذهب إلى أن فهم الشخصية لا يتم إلا من خلال ما تنجزه من وظائف وأفعال.<< فـ "بروب" لم يعط للشخصية قيمتها كمكون سردي في بنية الخرافة، وإنما وجدت لإنجاز وظيفة ما، بحجة تحولها وعدم استقرارها، فهو يهتم بالفعل دون الفاعل ويسأل عن ماذا تفعل الشخصيات وليس من يفعل قائلا : يمكن السؤال عن ماذا تفعل الشخصيات، أما من يقوم بالفعل وكيف يفعله فهما سؤالان لا يوصفان – في نظر بروب – إلا بشكل تكاملي. ف"بروب" لا يهمه في الشخصية وجودها ولا مسمياتها ولا سلوكياتها ولا طبائعها، وإنما تهمه طبيعة الفعل الصادر عنها فقط. لذلك يغيّب "بروب" عنصراً هاما يعول عليه في تحديد بنية وماهية النص الحكائي وهو الشخصية وما يطرأ عليها من تحولات في مسمياتها وتمظهراتها وتصرفاتها وما يحيل عليه هذا التحول من تنوع وتعدد في الدلالات والأبعاد، فلا

---

(1) محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص57.

(2) فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص50.

قيام للسرد إن لم تجتمع فيه هذه الثنائية التقابلية: الاستقرار والحركة، الثبات والتحول >>.(1)

<< فالشخصية عنده تتلخص في إنجاز هذه الوظيفة دون أن تتدخل في إنتاج دلالة هذه الوظيفة، بل يرفع "بروب" أكثر من قيمة الوظيفة على حساب الشخصية، جاعلا الوظيفة هي السبب في وجود الشخصية، التي تولد أو تكون السبب في وجود الفواعل أي الشخصيات، وليس العكس كما يبدو من خلال المعطى الظاهري للنص >>.(2)

يتضح لنا أن الشخصية عند "بروب" وجدت لإنجاز وظائف وأفعال، فمن خلال هذه الوظائف يمكن فهم الشخصية وتصرفاتها.

ب) مفهوم الشخصية عند ليفي شتراوس.

يعد "ليفي شتراوس" من الذين استفادوا من النتائج والدراسات التي قام بها "بروب" في مجال الدراسات اللغوية حول الشخصية << فهو يقر بما ذهب إليه بروب من تحول وعدم ثبات الشخصية في أسمائها وأشكالها وسلوكاتها، إلا أنه يؤاخذ "بروب" في نموذجه الوظيفي، الذي اقتصر فيه على الجانب الشكلي دون الجانب المضموني أي الدلالي الذي تومئ إليه الشخصية. ف "شتراوس" يقر بتضمين الشخصيات كمكون أساسي في البناء والدلالة النصية، فـ : إسناد دور أو فعل – وظيفة عند بروب – إلى شخصية معينة لا يعني الاهتمام فقط بما يصدر عن هذه الشخصية وإغفال كينونتها وبعدها الثقافي >>. (3)

نجد أن" ليفي شتراوس" اعتبر الشخصية كمكون أساسي في بناء العمل الفني، فهو لم يهتم بالجانب الوظيفي على حساب الشخصية بل اهتم بالجانبين (الشكل والمضمون).

<< فسمة التحول وعدم الثبات في الشخصيات ميزة من شأنها تنشيط الاشتغال الدلالي وإخصابه داخل النص السردي، لذلك فاختيار السارد للشخصية له ضرورته الخاصة؛ بحيث يراعى فيها بعدها ومستواها الخاص، بغية تحقيقها لذلك البعد الاجتماعي أو الفكري، أو بالأحرى الأنثروبولوجي الذي وظفت من أجل تحقيقه، بصفتها تمثل المحمول الثقافي والتاريخي للمجتمع >>.(4)

---

[1] باية غيبوبة: الشخصية الأنثبولوجية العجائبية في رواية " مئة عام من العزلة " لـ: غابرييل غارسيا ماركيز، أنماطها، مواصفاتها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، دط، 2012، ص 45.

[2] المرجع نفسه، ص46.

[3] المرجع نفسه، ص49.

[4] باية غيبوبة: الشخصية الأنثبولوجية العجائبية في رواية " مئة عام من العزلة، ص50.

ج) الشخصية عند غريماس .

استخدم غريماس النظام العاملي لفهم الشخصية << فهي عنده مجرد دور ما يؤدي في السلسلة السردية بغض النظر عمن يؤديه وغريماس في نظريته المعروفة بنظرية العوامل " les cgents"، يميز بين مستويين؛ المستوى العاملي والمستوى الممثلي، ففي المستوى العاملي يكون مفهوم الشخصية فيها مجرداً وشمولياً، وتركيزه يكون على الأدوار وليس على الذوات التي تنجزه أما المستوى الممثلي (نسبة إلى الممثل) Acteurs فالشخصية تأخذ فيه شكل فرد يقوم بدور ما في المسار السردي >>. (1)

فالشخصية عند "غريماس" هي مجرد دور ما يؤدي في الحكي بغض النظر عمن يؤديه، وينطلق من التمييز بين مستويين: المستوى العاملي ويكون التركيز فيه على الأدوار وليس على الذوات والمستوى "الممثل" وتأخذ الشخصية فيه شكل فرد يقوم بدورها.

د) مفهوم الشخصية عند تزفيتان تودوروف.

يذهب تودوروف إلى ربط الشخصية باللسانيات فهو يعتبرها << قضية لسانية فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات، وهي ليست سوى "كائنات من ورق" ومع ذلك فإن رفض وجود أي علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمرا لا معنى له، وذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلا ولكن وفق صياغات خاصة بالتخيل >>. (2)

إذن ينطلق "تودوروف"من اللسانيات في تعريف الشخصية، على أنها قضية لسانية.<< والفكر نفسه نلقاه عند " محمد صابر عبيد"، و"سوسن البياتي"، حيث يذهبان المذهب نفسه في تعريفهما للشخصية على أنها :كائن نصي معنوي وليس ماديا يتجسد تشكيليا وجماليا على الورق"؛ بمعنى أن الشخصية، وهي تتشكل داخل النص الروائي تفقد حضورها البشري المادي الحي، متحولة إلى مجرد كائن ورقي ما هو إلا نتاج صياغات لغوية تخيلية. فالشخصية – في منظور هؤلاء النقاد– ماهي إلا شخصية لغوية؛ أي قضية لسانية، تتوقف على وظيفتها النحوية داخل الجملة السردية، فهي من صنع الخيال قد يكون لها نموذجاً في الواقع وقد لا يكون >>.(3)

---

[1] طارق ثابت:الشخصية المدنية في شعر الطيب أحمد الطيب معاش مقاربة سيميائية(دراسة) دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر، ط1، 2009.
ص43.

[2] باية غيبوبة: الشخصية الأنثبولوجية العجائبية في رواية " مئة عام من العزلة، ص53

[3] باية غيبوبة: الشخصية الأنثبولوجية العجائبية في رواية " مئة عام من العزلة، ص53.

وخلاصة القول نجد أن الشخصية في منظور هؤلاء:

– أن الشخصية ما هي إلا قضية لسانية.

–أن الشخصية ما هي إلا كائناً ورقياً من صنع الخيال.

هـ ) مفهوم الشخصية عند فيليب هامون.

يعتبر "فيليب هامون" الشخصية علامة دلالية بكل ما تحمله من مواصفات داخلية وخارجية << حيث يرى أنها وحدة دلالية "علامة" قابلة للوصف والتحليل، ولا تولد إلا من خلال ما تقوله أو ما تفعله أو ما يقال عنها في النص إن الشخصية بوصفها سيميولوجيا يمكن أن تحدد كنوع من "المورفيم" متيفصل بشكل مضاعف: مورفيم غير ثابت يتجلى من خلال دال متقطع" مجموع علامات" يحيل على مدلول متقطع "معنى أو قيمة الشخصية" ...>> [1]

<< لا يسأل "هامون" الشخصية ماذا تفعل فقط، مثل مساءلة "بروب" لها وإنما ماذا تقول وماذا يقال عنها أيضا. ولن يتحقق هذا إلا من خلال إدراك الكاتب والقارئ معاً لتلك العلاقات التي تقيمها الشخصية مع من يعايشها من شخصيات أخرى في المشهد السردي ضمن هذا النظام العلائقي والتقابلي، فالشخصية عند "هامون" علامة تشبه الدليل اللساني، يتمثل في مجموعة الأسماء والصفات، التي تحدد هويتها، فهي تتعدى انطباقها على الإنسان والأشياء >>. [2]

إذا تأملنا قول "فيليب هامون" نجد أنه ينظر إلى الشخصية بمنظور لساني وخاصة الجانب السيميائي، إذ اعتبرها كعلامة سيميائية أي كوحدة دلالية قابلة للوصف والتحليل، ولا يركز "فيليب هامون" على أفعالها فحسب، بل على ما تقوله وما يقال عنها.

أما عن تصنيف الشخصية فقد صنفها فليب هامون إلى ثلاث فئات هي:

– << الشخصية المرجعية: وهي التي تحيل، وتدل على الشخصيات الأساسية.

وهي ترجع إلى المخزون الثقافي والاجتماعي والديني والتاريخي والسياسي، الذي يحمله القارئ ودرجة استيعابه لهذا المخزون.

– الشخصية الإشارية : وهذا الصنف تكون مهمته مساعدة الشخصيات الأساسية على التحرك والعمل داخل النص.

---

[1] المرجع نفسه، ص55.

[2] المرجع نفسه، ص55.

– الشخصية الاستذكارية: وهي كما يقول "هامون": تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة هذا الاستدعاء والتذكير بإجراء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة >>.[1]

فهي علامات مساعدة على تقوية ذاكرة القارئ.

2/ الوظيفة المرجعية للمسرحية:

من أهم القضايا التي عالجتها اللسانيات الحديثة في البحوث اللغوية قضية وظائف اللغة، إذ خاض فيها الكثير من الباحثين في الميدان اللغوي، ولعل من أبرزهم " رومان جاكبسون " الذي يعد من أبرز المنظرين في هذا الباب، حيث جاء بما يسمى بـ "النموذج الوظيفي".

ومادامت المسرحية تحيل إلى وقائع لها حضورها التاريخي، سنحاول في دراستها الاستفادة من النظرية السيمائية التواصلية لرومان جاكوبسون << إذ هي طرح لساني يقوم على ستة عناصر أساسية للتواصل الكلامي، وأهم هذه الوظائف نجد الوظيفة المرجعية، فهي أساس كل تواصل وهي تحدد العلاقات بين الرسالة "الخطاب" والشيء أو الغرض الذي ترجع إليه، وهي أكثر الوظائف اللسانية أهمية في عملية التواصل >>.[2]

وإذا كانت الوظيفة المرجعية هي الأهم في العملية التواصلية. فما هي الوظيفة المرجعية لمسرحية " الطاغية"؟

الوظيفة المرجعية للمسرحية:

ترجع أحداث مسرحية "الطاغية" إلى القرن الأول بعد الميلاد، مع بداية حكم الأباطرة، إذ تغيرت الأوضاع، وأصبح لروما نظام دستوري جديد، وانتقلت السلطة إلى الإمبراطور، الذي أصبحت له الحرية المطلقة في تسيير شؤون البلاد. ومن الذين تداولوا على السلطة ووصلوا إلى عرش الإمبراطورية الرومانية في تلك الفترة الإمبراطور "نيرون".

<< وصل نيرون إلى العرش الإمبراطوري في هدوء، وذلك بمساعدة مربيه الكاتب المسرحي والفيلسوف سينيكا "Seneca" وكذلك رئيس الحرس البرايتوروى بروس "Burrus". هكذا وللمرة الثالثة، يلعب الحرس البرايتروري لعبة صناع الأباطرة – التي ظهرت بعد أوغسطس، وهكذا أيضا

[1] طارق ثابت:الشخصية المدنية في شعر الطيب أحمد الطيب معاش مقاربة سيميائية(دراسة)، ص 41.

[2] دفة بلقاسم: بنية الخطاب السردي في "سورة يوسف" دراسة سيميائية، الملتقى الرابع، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ــــ عين مليلة ــــ الجزائر، 2006، ص252.

للمرة الثانية، تزداد ضراوة السلوكيات اللاأخلاقية والتكالب على العرش والسلطة والنفوذ بأي سبيل ووصل في ذلك إلى أن قتلت الزوجة زوجها. شاب بل غلام مدلل ربته امرأة، يحكم إمبراطورية وعمره ستة عشر سنة هي أقوى وأكبر كياناً في تلك الفترة من أب نبيل عرف بأنه أغلظ الناس قلباً وأقساهم طباعاً وقام على تثقيفه فيلسوف عصره "سينيكا" وهيأه بالفعل – خلال خمس سنوات متصلة منذ عام 49م – للقيام قدر المستطاع بأعباء الإمبراطورية داخلياً على الأقل هذا كله بالإضافة إلى أن أمه كانت متسلطة تريد أن تجمع كل الخيوط في أيديها هي، ولم تضع ابنها على العرش إلا صورة وغطاء يخفي ممارستها الفعلية. فماذا يمكن أن نتوقع من كل هذا التضارب في التأثير على شخصية غلام لم يكتمل نضوجه وليس لديه خبرة ؟ >>. (1)

<< لقد استطاعت الأم أغريبينا "Agrippina" أن تسيطر على زمام الأمور بيدها لمدة قصيرة ولكن سرعان ما نهض الابن (نيرون) بأعباء الحكم الامبراطوري، وحاول القيام ببعض الإصلاحات انطلاقا من بعض الأفكار الليبرالية فيما يخص تعديلات ضرائبية ومنع ألعاب ومنافسات المبارزة الانتحارية "Gladiatores"، التي كان يفضلها "كلاوديوس " >>. (2)

<< وعندما ثبت عدم إمكانية تحقيق وتنفيذ تلك الأفكار، فقد نيرون الرغبة في الإصلاح واندمج في اهتمامات أخرى تتفق وسنه، مثل سباق العربات والموسيقى والمسرح وسهرات المجون والعبث، مما أطلق يد "سينيكا" و "بوروس" لتسيير دفة الأمور في الإمبراطورية، ومن خلفها مساندة رجال السناتوس الأقوياء. هنا نشأ صراع بين جبهتين: جبهة الأم من جهة وجبهة مستشارى الإمبراطور الصغير الذي بدأ يحس بمضايقات الأم في كل تصرفاته، وأراد أن يتخلص منها نهائياً فأمر بقتلها، وتمت المؤامرة بإغراقها ،عام 59م ، وكانت هذه ثاني جريمة يقدم عليها هذا الصبي ليتخلص ممن حوله ويحاولون التأثير عليه أو تحديد تصرفاته. وعندما مات بوروس عام 62م، وتقاعس "سينيكا" عن مساعدة الإمبراطور بعدما فقد مساعدة الأول وأدرك استحالة الاستمرار مع "نيرون" و انزاحت من أمام "نيرون" كل المعوقات، وبدأ يتصرف وفق هواه >>.(3)

---

[1] محمد إبراهيم السعدني: تاريخ وحضارة الرومان، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهر، ط1، 2007 ص176.

[2] المرجع نفسه، ، ص 176.

[3] محمد إبراهيم السعدني: تاريخ وحضارة الرومان، ص177.

3/ شخصيات المسرحية:

– نيرون (Nèron): امبراطور وقيصر روماني ولد سنة (37م) مات والده وهو في سن الثالثة فربته أمه (أغربينا)، ودفعت به إلى الحكم والسلطة وغرست فيه الأنانية والقتل والوحشية، دون شفقة ولا رحمة، وهو ابن "كلوديوس" بالتبني، اتبع في المرحلة الأولى نصائح معلمه "سينيكا" لكن فيما بعد تغيرت نفسيته وأسلوبه فاتبع الأساليب الوحشية وأساليب التعذيب، وذلك كله لفرض ذاته وهيبته قتل أمه وعمره خمسة وعشرون عام ثم قتل زوجته "أكتافي" ثم زوجته الثانية "بوبي" وبعدها "سينيكا"، وختمها بحرق المسيحيين وهم أحياء، فكان شيطاناً في أرضه، وواحداً من الحكام المجانين والطغاة المستبدين في العالم، وما يزيد في غرابة هذه الشخصية، أنها تجمع بين الفن والسياسة حيث كان ممثلا وشاعراً وحاكماً، وهذا ما نلمسه في النص.

تجلين: << مشهد عظيم يا مولاى لا يبصر به إلا شاعراً مثلكم تفتخر به روما وتعتز بوجوده.>>. [1]

وقوله:

جهزوا لى موكبا.. إنى أغادر هذه الديار ولا أعود إليها إلا بعد تطهيرها تطهيرا كاملا ولو بالنار.نعم ولو بالنار.. >>2

نجد أن الشخصية في هذا المقام عبرت عن نفسها، من خلال ما تحمله من دلالات ومواصفات، كحب الذات (الأنانية المفرطة ) وإتباع سياسة القتل والتعذيب. فهذه المواصفات أن دلت على شيء إنما تدل على الشر الذي يكمن في داخل هذه الشخصية .

<< هذا الموقف يوضح لنا طبيعة النفس الإنسانية المريضة الراغبة في الشهرة أو السيادة على الآخرين، حتى ولو كان بالباطل >>.[3]

---

[1] محمد غمري: مسرحية الطاغية، ص4.

2 المصدر نفسه، ص34.

[3] سعيد رياض: موسوعة علم النفس والعلاج النفسي من منظور إسلامي، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، 2008، ص84.

فكانت تسيطر عليه الشهوة والرغبة في تصرفاته، وسلوكياته، << فالإنسان الذي يتحكم في غرائزه ويسيرها في مجالها الصحيح يطلق عليه إنسان عقلاني؛ أي يتحكم في ذاته ويديرها بالشكل الصحيح، أما إن كان هذا الشخص تسيطر عليه الشهوة أو الرغبة الملحة في إشباع الغرائز دون تحكم أو توجيه، فهذه النفس تكون شهوانية، تميل إلى السلوكيات الحيوانية في الرغبة والإشباع >>.(1)

لذا كان "نيرون" ذا نفسية متذبذبة ومتوترة، تمثل كل الشر وفي أبشع صوره وأشكاله؛ إذ أنه كان يسعى بكل الطرق والوسائل، إلى السلطة، وفرض مكانته، يتخذ من قتل الآخرين وسيلة للترفيه واللهو، تزداد صورتها بشاعة يوما بعد يوم، فكانت هذه الصفات متوارثة من أباطرة وقياصرة سبقوا هذا الطاغية في الحكم. ووصل به هذيانه إلى حد ادعاء الألوهية أي أنه إله وهذا ما أمر به بأن يقيموا له تمثال في شكل هيئته لعبادته، وتمجيده.

لقد كانت أيام حكمه عذاباً لا يُنسى ولحظات سلطانه ذكريات لا تمحى إلى درجة يمكن القول: معها أن التاريخ خجل مما فعله ، فاستولت على هذه الشخصية الشهوة، وماتت فيها المشاعر والأحاسيس؛ فـ "نيرون" كان شخصاً أنانياً تملكته عبادة الذات، فطمست بصيرته، وقادته إلى عمل المنكرات، فأصبح يسير وراء الرغبة والشهوة، دون فكر أو عقل، يفعل ما يحلو له، فكانت هذه الشخصية ينفر منها الجميع، ولا يحب التقرب إليها؛ لأنها لا تتعامل مع غيرها بالرحمة واللين، وإنما بالقوة والعنف، ولا تجد راحتها إلا في الجو الإجرامي، وأحب الأعمال لها هي الأعمال المضادة للمجتمع دون رحمة ولا شفقة.

- أكتافي (Octavie): وهي ابنة الإمبراطور اكلود، قامت (أغربينا) بتزويجها من (نيرون)، وذلك للوصول إلى السلطة والحكم، وتحقيق أهدافها، كانت تحت رحمة (نيرون)، وهي شخصية كما هو واضح في النص المسرحي تعاني القهر والتسلط والحرمان والظلم، وفراغاً نفسياً داخلياً ، حيث ساءت حالتها بعد وفاة والدها (أكلود) ووجدت نفسها بين عشية وضحاها تحت رحمته هذا الطاغية. أكتافي:<< أنت الذي جننت يا مغرور، يا فاقد الوعي، يا قليل الخير، أنسيت صنع أبي: علّمك وكونك ووجهك وحماك وأعطاكُ ملكاً عظيماً >>.(2)

(1) المرجع نفسه، ص122.

(2) محمد غمري: مسرحية الطاغية،ص5.

وقولها:

<< تخلعني كالفستان وتمنعني عن الكلام ..اقطع لساني واسترح ..صنعنا الجميل فيك وقابلتنا بالقبيح، أنت لئيم ..آه...أينك يا أكلود ...لترى ما فعل الزنيم ...بابنتك ...قم يا أكلود...يا حامى الضعفاء لتشم رائحة الدم الذي ينزف من قلبي المطعون ..اخرج من القبر لتنظر كيف يهان الكريم من بعدك، النجدة ...النجدة يا أكلود...انقذني من مخالب الوحش قم من مرقدك... إني ظلمت >>.(1)

ويظهر من خلال هذه العبارات والكلمات أن هذه الشخصية تعانى سوء المعاملة من طرف هذا "الطاغية"، << تجمع بين المتناقضات، فهي من جهة تعمل وتحاول فرض وجودها بصفتها امرأة المجتمع الراقي، إلا أنها من جهة أخرى غبية وسليطة اللسان >>.(2) ولابد أنها كانت تشعر وتحس بأنها أقل أهمية من الزوجة الثانية لنيرون "بوبي" وهذا الشعور هو الذي ولد فيها الحقد والحسد والغيرة وهذا ما يدل عليه النص.

أكتافي:

<< و(بوبي) استبد لتني بها وتزعم أنك لم تكتم شيئا...غريب هذا الأمر ...ومن هي (بوبي) امرأة من مرتبة أدنى، حقيرة دنيئة...>>. (3)

ويرجع هذا الشعور بالمعاناة والألم، إلى ما تتعرض له هذه الشخصية من تحولات نفسية من جهة، وما تتعرض له من محن، وحوادث مؤلمة، وخيبات أمل من جهة أخرى، مما جعلها شخصية مصابة بالهذيان والجنون جراء سوء المعاملة التي تتعرض لها من طرف زوجها (نيرون)، فكانت الجوانب السيئة هي المؤثرة في هذه الشخصية، فعكست لنا مدى قساوة هذا الطاغية وتجبره وما تعانيه من مرارة العيش معه وخاصة بعد زواجه من (بوبي). مما سبب لها هزة نفسية كان لها الأثر الواضح على الجانب النفسي (الداخلي والخارجي).

فأصبحت تعاني الاكتئاب والحزن الشديد الناتجين عن القهر والتسلط وسوء المعاملة، مما أدى إلى اضطراب سلوكها، وأفعالها فصاحب ذلك أعراض نفسية مختلفة، كالخوف والانقباض والقلق المستمر، وهو ما يسمى عند علماء النفس بالصراعات الداخلية.

---

1) المصدر نفسه، ص7.

2) مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة، حيدرة، الجزائر، دط، 2000، ص114.

3) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص6.

- تيجلين (Tidjline).

مستشار القيصر و معاونه وتابعاً له، يظهر في هذ النص المسرحي بشخصية شريرة ومنافقة تقوم على الخيانة، والنفاق، والخداع، تعمل على إثارة المشاكل، وإثارة الفوضى،وتحريض القيصر (نيرون) على القتل واستعمال العنف، شخصية تتميز بالخبث والمكر، وبذلك تدخل هذه الشخصية في باب الشخصية الانفصامية وهي التي تظهر غير ما تبطن وهي كذلك << شخصية تتعدد فيها الوجوه وتتباين حسب الموقف وهي من الشخصيات المرضية >>. (1)

فهذه الشخصية تعمل كشخصية مساعدة للقيصر"نيرون" أي الشخصية الرئيسية، تبث سمومها من خلال تحريض ودفع هذا " الطاغية" إلى القتل والتخريب.

فالمستشار (تجلين) يظهر بصفات الصديق الوفي، والمخلص للقيصر، وهذا ما يوضحه قول القيصر في النص.

القيصر:

<< تجلين الصديق الوفي، دعه يدخل هو من المخلصين >>. (2)

ثم يظهر يصفه بالذئب ( المكر، الخديعة، المراوغة...) كقول القيصر :

<< أيها الذئب المراوغ.. هذه مجاملة كنت لا أنتظرها! فاجأتنى ! >>. (3)

ووصفه في النص بالذئب ما هو إلا دليلاً على سمة وصفة هذه الشخصية فهي تدل على المكر والخديعة والتوحش وترسم لنا بذلك أبعاد وأفعال وسلوك هذه الشخصية.

- سينيكا: ( Anneus Lucius Seneca) (03 ق.م – 65م)

هو فيلسوف ومفكر روماني << ولد في قرطبة واهتم في شبابه بالفلسفة عامة والمدارس الفكرية اليونانية خاصة، كما درس الفكر السياسي للإمبراطورية وتطوره واهتم به، حيث كان "سينيكا" متناقضا في فلسفته السياسية، ومبادئه الفكرية على الرغم من اهتمامه بالفلسفة في شبابه >>(4)

---

(1) سعيد رياض: موسوعة علم النفس والعلاج النفسي، ص170

(2) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص3.

(3) المصدر نفسه، ص5.

(4) عبد المجيد عمراني: محاضرات في تاريخ الفكر الفلسفي والسياسي، منشورات الحبر، الجزائر، ط1، 2008، ص49.

يبدو لنا أن هذه الشخصية مثقفة تهتم بالفكر والفلسفة، لها أهمية عالية في المجتمع الروماني مما جعلها تحتل مكانة لدى السياسة الحاكمة. و"سينيكا" عكس "شيشرون" لم يهتم بدراسة الدستور والقانون الروماني.

كما يعتبر أحد البارزين للمدرسة الرواقية، فقد كان من روادها << إذ حاول أن يطور المدرسة الرواقية على الطريقة الرومانية، واهتم في دراسته بمذهب وحدة الوجود التي جاء بها الرواقيون الإغريق حيث اعتبر العقل والكون شيء واحد. كما سعى إلى ربط فلسفة الأخلاق بمهام المجتمع والدولة ومن أكبر أعماله" المبادئ الأخلاقية" التي أثرت على أخلاق المسيحية فيما بعد وخاصة في القرون الوسطى والحديثة >>. (1)

- الغريب (الداعية):

وتظهر شخصية الغريب (الداعية) في هذا النص المسرحي تقابل وتعارض شخصية (نيرون) تقف مع الفقراء والبسطاء في روما، تتعاطف معهم ، وتكره الظلم والظالمين، تؤثر تأثيراً قوياً في غيرها؛ فالغريب في هذا النص يدعو إلى الأخلاق الحميدة، والنهي عن المنكرات، والابتعاد عن الفواحش والمحرمات.

الغريب:

<< ألا تشرك به ...ألا تسئ إلى والديك ... ألا تسرق مال غيرك... ألا تزن ...ألا تقتل النفس ...ألا تضر..>>. (2)

إن ما نلمسه من هذا القول أن الشخصية (الداعية) شكلت حضورها الديني في النص المسرحي فنجد أن الألفاظ الواردة في هذا السياق ( ألا تشرك بالله... ألا تسرق.... ألا تزنى.... ألا تقتل النفس )، دلت وأشارت إلى البعد الديني لهذه الشخصية.

<< ولا تتمثل أهمية هذه الشخصية في هذا فقط؛ ولكن أيضا كونها قد بنيت بشكل جعلها شخصية منسجمة مع نفسها في اكتمالها ووضوح معالمها؛ مما جعلها تبرز بصفتها شخصية قوية واضحة المعالم تفرض ذاتها ونفسها على الجميع >>.(3)

---

(1) المرجع نفسه، ص49.

(2) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص24.

(3) مصطفى فاسي: المرجع السابق، ص116.

والغريب بعد هذا شخصية تتمتع بشجاعة نادرة فهو لا يخاف أحداً يواجه الطاغية نيرون وأعوانه، بقوة إيمانه الذي لا يتزعزع.

رجل :

<< سترى كيف يعالج القيصر أمرك إن سمع بقولك هذا.

الغريب:

الله العظيم أقوى من القياصرة جميعاً >>. [1]

وكذلك قوله:

الفتى:

<< هيا يا عم ننصرف... هيا اتبعني... هؤلاء لا يرحمون أحدا.

الغريب:

الخوف من الله فقط..أنا لا أخشاهم لأنهم يمثلون الباطل والباطل دائماً مزهوق >>.[2]

فالغريب (الداعية) يرفض ويعارض فكرة عبادة الأوثان وتعدد الآلهة، التي يعبدها الشعب الروماني وعلى رأسهم القيصر نيرون، مما جعل العلاقة بين الطرفين قائمة على القطيعة، والانفصال فأصبح الصراع قائماً بين طبقة البسطاء والفقراء يمثلهم الغريب (الداعية)، ورجال الدولة وعلى رأسهم الطاغية" (نيرون)، هذا الصراع الذي راح ضحيته ثلاثة الآف رجل من المسيح.

الداعية ←—— الدعوة ←—— خير ←—— نجاة

نيرون ←—— معارض ←—— شر ←—— موت

- أطون (Otnon):

من شرفاء روما يتحالف ويتآمر مع (قلبه)* و (فندكس) على (نيرون)، وهو من أعضاء مجلس الشيوخ، تغلب عليه صفة الجشع والطمع، مما جعله ضعيفاً ويخاف من "الطاغية" (نيرون).

---

[1] محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص23.

[2] محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص 25.

* ( قلبه): قيصر روماني بعد ( نيرون).

فندكس:

<< نعم يا (أطون) الخوف شل لسانكم...أنت الأول خيبت الظن ألم تسكت لما اختطفت زوجتك بوبي من أحضانك ورأيت ما وقع لها...أحركت ساكنا.

أطون:

لا تصب الزيت على النار يا فنداكس.... لم أقم بواجبي وخنت مسؤوليتي >>.. (1)

فشخصية (أطون) تتسم بالخوف والجبن، فهو لم يحرك ساكنا أمام اختطاف زوجته من طرف نيرون، ومما زاد من ضعف هذه الشخصية وجبنها، هو أكلها للرشوة وفسادها، وهذا دليل على الانحطاط وسوء الأخلاق.حيث فقد هؤلاء الأشراف والنبلاء، الأخلاق الحسنة كالشرف والنبل وأسبغوها بأعمالهم القذرة والأخلاق الفاسدة .

- فندكس ( Vindex):

قائد الجيش الروماني وقائد الثورة ضد نيرون يقتل أثناء الهجوم على "الطاغية" (نيرون)، فهو شخصية عسكرية مسؤولة عن النظام والأمن في روما، وهي شخصية يحبها الشعب الروماني، ومحل ثقة، هذه المواصفات، والخصائص، جعلت منه شخصية لها مكانتها لدى الشعب الروماني.

- بوبي ( Popey ):

وهي الزوجة الثانية لنيرون كانت زوجة( أطون) سابقا، وهي شخصية لها دورها في النص المسرحي، من مواصفاتها أنها خائنة الرجال وأنها امرأة من المراتب الدنيا ،حقيرة ودنيئة. وتظهر سلوكات هذه الشخصية في النص منفعلة بسبب تصرف زوجها نيرون، مما أضفى على هذه الشخصية صفة وسمة القلق والاكتئاب والحزن والتشاؤم، فتحولت حياة هذه الشخصية من الراحة والسكينة إلى القلق والحيرة فأدى ذلك إلى تحول العلاقة بينهما من علاقة اتصال إلى علاقة انفصال.

بوبي:

<< كيف أمزح وأنوفنا انسدت برائحة الأجسام المشتعلة .. خربت عاصمتك يا نيرون وزرعت الشوك في طريق المستقبل وببطشك قطعت جسور الأمل..

(1) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص61.

القيصر:

لماذا هذا التشاؤم سأبني عاصمة تكون أكثر جمالا من الأولى لا يسكنها إلا المترفين فلا مكان للفقراء >>.(1)

4/ تصنيف الشخصيات:

تختلف صفات الشخصية من باحث إلى أخر، فكل باحث يعطي معايير لتصنيف الشخصية حسب المفهوم الذي جاء به، وما يدخل في بنائها من عوامل داخلية وخارجية (اجتماعية، إيديولوجية، نفسية...).

وفي هذا الباب يقترح "فليب هامون" معيارين هما:

المقياس الكمي:

<< ينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية >>.(2)

وإذا نظرنا إلى كمية المعلومات المتواترة حول الشخصية في مسرحية "الطاغية" نجد المعلومات والصفات التالية:

وفرة المعلومات والعلامات، والإشارات الدالة على البطل بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى. ففي مسرحية "الطاغية" تتوفر المعلومات والعلامات والإشارات الدالة على أن البطل في هذا النص المسرحي هو الطاغية "نيرون"، حيث يقدم لنا البطل معلومات شاملة عن نفسه، وطريقة حكمه وسياسته في الحكم، ومعلومات تخص الحياة الزوجية، ومعلومات تخص أفكاره وطموحاته، وحالته النفسية، وبالمقابل نجد قلة وندرة المعلومات عن الشخصيات الأخرى، مما جعل البطل يتفرد بحضوره القوي في النص، بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى، التي كان حضورها في المسرحية سطحياً وهامشياً مثل زوجته الأولى (أكتافي)، وزوجته الثانية (بوبي) و(أطون)، و(قلبه)، و(فندكس)، و(سينيكا) فكانت تداخلات وحوارات هذه الشخصيات موجزة، ومختصرة، أي أنها لم تكن حاضرة دائماً في المسرحية.

(1) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص41

(2) محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص43.

ولتوضيح نسبة حضور الشخصيات في المسرحية والصفات التي تتميز بها نرسم هذا الجدول:

| الشخصيات | عددها في كل منظر | | | | | | | | | | | | | | | ع ددالاجمالي في كل المسرحية | طبيعتها |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | | |
| نيرون | 18 | 15 | 0 | 0 | 16 | 6 | 0 | 22 | 12 | 19 | 0 | 12 | 0 | 0 | 17 | 137 | لامبالاة مكر،خبث تسلط،قتل. |
| سينيكا | 0 | 0 | 0 | 0 | 8 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 8 | شخصية مساعدة |
| تجلين | 11 | 15 | 0 | 0 | 0 | 4 | 0 | 8 | 0 | 0 | 0 | 12 | 0 | 0 | 0 | 50 | خبث، مكر تحريض،عبث |
| أكتافى | 8 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 8 | قلق، صياح اضطراب. |
| بوبي | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 12 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 12 | قلق،اضطراب |
| أطون | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 16 | 0 | 0 | 0 | 0 | 16 | جشع،طمع صمت، خوف |
| فندكس | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 12 | 0 | 0 | 0 | 0 | 12 | محل ثقة شخصية يحبها الشعب. |
| الغريب | 0 | 0 | 15 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 15 | شجاعة، قوية شخصية تحب الخير للأخرين. |

ومن خلال هذا الجدول يمكن قراءة المعطيات والنتائج التالية:

- نيرون: بلغ مجموع مشاركته في المسرحية 137 مرة وهذه المشاركة تتوزع على كل مشاهد المسرحية فحتى عندما يغيب في المشهد الثالث، والرابع، فإنه يحضر كهاجس، أو كابوس مخيف بالنسبة للشخصيات الأخرى، وهذا ما يجعل هذه الشخصية محورية في هذا النص المسرحي.

- سينيكا: بلغت مشاركته في المسرحية 8مرة، مما يجعل حضوره في المسرحية هامشياً.

- تجلين: تبلغ مشاركته في المسرحية 50 مرة، وتمثلت هذه المشاركة في حضوره مع القيصر(نيرون) كمستشار له.

- أكتافي: لا يتعدد حضورها في المسرحية 8 مرة، و حضورها كان في المشهد الأول من المسرحية فقط.

- بوبي: رغم أن حضورها في المسرحية لا يتجاوز المشهد التاسع من المسرحية، إلا أن مشاركتها كانت أكبر من مشاركة " أكتافي"، حيث بلغت 12 مرة.

- أطون: بلغ حضوره في المسرحية 16 مرة، فمشاركته كانت في المشهد الحادي عشر؛ لأن ما يشغله هو التخلص من (نيرون)، لذلك كان حضوره هامشياً في المسرحية.

- فندكس: مشاركته في المسرحية لا تتعدد المشهد الثاني عشر، إذ بلغت 12 مرة.

- الغريب (الداعية): بلغ حضوره في المسرحية 15 مرة.

إذن نجد أن الشخصية الرئسية (نيرون) لعبت دوراً كبيراً في تحريك أحداث المسرحية، وهذا ما أكدته مشاركتها وحضورها في النص من جهة، ووفرة المعلومات عنه من جهة أخرى، فقد هيمنت هذه الشخصية على معظم مشاهد المسرحية. وأما الشخصية الثانية التي تقارب الشخصية الرئيسية فهي شخصية "المستشار تجلين"، ويكمن دورها وفعلها من خلال ما تقوم به من أعمال ونصائح تقدم إلى القيصر، فكانت نسبة حضورها تقارب نسبة البطل. وأما باقي الشخصيات (الثانوية) تمثل دورها في المساعدة أو المعارضة، ساهمت في الحدث المسرحي بشكل سطحي وهامشي.

والجدول التالي يوضح تلك المعلومات:

| البطل (نيرون) | الشخصيات الأخرى (الثانوية) |
| --- | --- |
| وفرة المعلومات. | قلة المعلومات. |
| حضور مستمر. | حضور عابر. |
| حضور مهيمن. | مسطحة. |
| لها قدرة على الإدهاش و الإقناع | ساكنة. |
| تقوم بأدوار حاسمة في المسرحية | واضحة. |
| تستأثر بالاهتمام | ليست لها جاذبية. |
| يتوقف عليها فهم العمل ولا يمكن الاستغناء عنها. | لا تقوم بأدوار حماسية. |
| | لا أهمية لها. |

ومن خلال هذا الطرح يتضح لنا أن الشخصية الرئيسية في المسرحية هو (نيرون)، فحضور هذه الشخصية في المسرحية كان حضوراً قوياً وطاغياً، مما جعلها محل اهتمام الشخصيات الأخرى وذلك راجع للخصائص والمميزات التالية:

الشخصية الرئيسية (نيرون):

- معقدة
- مركبة
- متغيرة
- دينامية
- لها قدرة على الإدهاش و الإقناع
- تقوم بأدوار حاسمة في المسرحية
- يتوقف عليها فهم العمل ولا يمكن الاستغناءعنها.

أما الشخصيات الثانوية في المسرحية، فنجدها تتميز بالخصائص التالية:

الشخصيات الثانوية:
- مسطحة
- ⟸ أحادية
- ⟸ ثابتة
- ⟸ ساكنة
- ← واضحة
- ⟸ ليست لها جاذبية
- ⟸ لا تقوم بأدوار حماسية
- ⟸ لا أهمية لها
- لا يؤثر غيابها في فهم العمل المسرحي

<< على أساس هذا التقابل بين النمطين، تتميز الشخصيات المدورة-كما يسميها فورستر – بكثافة سيكولوجية، وتمثل في أغلب الأحيان حالة درامية معقدة ومركبة، بينما تفتقر الشخصيات المسطحة إلى الكثافة السيكولوجية والتعقيد الذي يميز الطبيعة الإنسانية، ولأنها ذات بعد أحادي ثابت غير متغير >>.(1)

لذا تعتبر شخصية (نيرون) شخصية رئيسية في النص المسرحي، << إذ تتوفر على كل معايير التعقيد، وإجراءات ((التفرد)) أي مجموع الخصائص البنيوية والسردية التي تتفرد بها الشخصية بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى وتمنحها صفة الشخصية الرئيسية >>، (2) مما أكسبها مجموعة من الخصائص نذكر منها:

أنها شخصية مركبة << فهي شخصية تتحكم في أفعالها وسلوكياتها، عوامل نفسية متناقضة وتتصارع في داخلها المتناقضات "الجد، الهزل، الإصرار، التهور، القوة" >> (3)، هذه التركيبة من المتناقضات هي التي ستؤدي به في النهاية إلى الانتحار.

أنها شخصية متغيرة إذ تتغير حسب المواقف، والأحداث ولا تبقى على صورة ثابتة،وهذا ما نجده في شخصية (نيرون)، ففي الفصل الأول يظهر شخصية رومنسية وشاعرية ، ثم

---

(1) محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 57.

(2) المرجع نفسه، ص58.

(3) المرجع نفسه، ص58.

تتحول هذه الشخصية في باقي الفصول إلى شخصية دموية، تسعى إلى قتل الآخرين، وزرع الخوف في أوساط الشعب. وهذا ما دل عليه النص .

قلبه:

<< آه... من كان يظن أن فنانا لطيفا ينقلب من مبدع حساس الى وحش فتاك همه الوحيد زرع الرعب والموت لأمراء السلطان يفسد طبائع الإنسان >>.(1)

كما نجد شخصية رئيسية أخرى تأتي في المرتبة الثانية بعد شخصية (نيرون)، وهي شخصية المستشار (تجلين)، إذ تقوم هذه الشخصية بأدوار رئيسية حاسمة في المسرحية، وذلك راجع إلى قرب المستشار(تجلين) من القيصر (نيرون)، وقيامه بجل أعماله، فهو الصديق الوفّي له، وهو المؤتمن على أسراره.

أما عن الشخصيات الثانوية في المسرحية، فنجدها تقوم بدور تكميلي وهامشي، فهي تعمل كعامل مساعد، أو عامل معيق للشخصية الرئيسية ( تجلين، الفيلسوف، أكتافي، بوبي، أطون فندكس، الغريب....)، فهي شخصيات عابرة لا أكثر.

المقياس النوعي:

هذا المقياس << يتعلق بطريقة بناء الشخصية وتقديمها في الخطاب السردي، خاصة على مستوى تمظهرات الشخصية وأشكال ظهورها وحضورها في المحكي >>.(2)

فنقول أن الشخصية في هذا النص المسرحي (البطل) تختص بمجموعة من الصفات والمعلومات الدالة على البطولية والتفرد، فنجدها في هذا النص تتكلم عن نفسها دون وسيط أي أنها تعبر عن كينونتها بنفسها، وذلك من خلال ما قدمتها الشخصية من أقوال وأفعال في الكثير من مشاهد المسرحية، فالبطل هو مصدر المعلومات بدون وسيط.

5/ العلاقات بين الشخصيات:

تلعب العوامل النفسية والاجتماعية دوراً مهماً في تحديد علاقة الافراد ببعضها البعض، فهي تعمل على إبراز ما تحمله الشخصيات، وتفرزه من قيم ومواصفات تسهم في عملية التواصل، وهذا بدوره يؤدي إلى خلق نوع من التأثير المتبادل، وهذا التأثير قد يكون سلبي أو إيجابي ينعكس على

(1) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص59.

(2) محمد بوعزة: تحليل النص السردي( تقنيات ومفاهيم)، ص50.

تللك العلاقة، فينتج بما يسمى ( علاقة إنفصال أو إتصال )، ويتحدد بذلك موقف كل فرد، وعلاقته بغيره. << والمؤكد أن هذه العلاقة تتغير وتتبدل بفعل تطور مسار الحكي. ويكمن المشكل في تحديد أنواع العلاقات بين الشخصيات في أنها في غاية التنوع والتعقيد، ذلك أن هذه العلاقات تتنوع وتتعقد بتعقد وغموض التجربة الإنسانية >>. (1)

والعلاقات بين الشخصيات في مسرحية "الطاغية" نجدها كالتالي:

| الشخصيات | العلاقات |
| --- | --- |
| القيصر (نيرون) / المستشار (تجلين). | المشاركة المادية والمعنوية ← المساعدة |
| نيرون / زوجته (أكتافى). | الكراهية ← القطيعة |
| نيرون / زوجته الثانية (بوبي). | الحب ← القطيعة |
| الغريب (الداعية) / الفتى. | المشاركة المعنوية ← المساعدة |
| القيصر (نيرون) / الداعية. | المعارضة ← العائق |
| القيصر(نيرون) / الفيلسوف (سينك). | المشاركة المعنوية ← المساعدة |
| اطوان / فندكس. | المشاركة المعنوية ← المساعدة |
| القيصر (نيرون) / جوليوس . | المشاركة المعنوية ← المساعدة |

يتضح لنا من خلال هذا الجدول أن نظام العلاقات في مسرحية "الطاغية" بين الشخصيات قائمة الاتصال والقطيعة. ويمكن أن نستخلص ذلك في النتائج التالية:

– القيصر (نيرون) تربطه صلة ثقة بالمستشار(تجلين) فهو خادمه المطيع والمساعد له، لذا كانت العلاقة بينهما علاقة اتصال.

– العلاقة بين القيصر وزوجته علاقة قطيعة، كانت نتيجة المشاكل التي وقعت بينهم، والاضطراب النفسي الذي تعيش فيه (اكتافي) بعد وفاة والدها، فأصبحت استحالة استمرار الحياة

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي( تقنيات ومفاهيم)، ص63.

الزوجية بينهما فكليهما يحمل مشاعر سلبية تجاه الآخر، وهذا بدوره يؤدي إلى عدم إمكانية التواصل العقلي والنفسي والجسمي بين الطرفين.

- العلاقة بين (نيرون) وزوجته الثانية (بوبي) كانت القطيعة، وهذا بعدما كانت تتميز بالاستمرارية والاتصال، لكن الشجار الذي وقع بينهما جعل العلاقة لا تدوم، فكان الانفصال والقطيعة.

- العلاقة بين الغريب (الداعية) والفتى كانت علاقة اتصال، فالحوار والنقاش الذي دار بين الفتى والغريب، حول الدين الجديد أفرز نوع من المساندة والمساعدة من طرف الفتى.

- العلاقة بين القيصر (نيرون) و الداعية هي علاقة معارضة واعاقة، حيث كان (نيرون) يعيق الغريب (الداعية) في نشر الدين الجديد، بينما كان الغريب يعارض (نيرون) في إقامة التماثيل وعبادتها.

- أن علاقة (اطون) بـ(فندكس) هي علاقة اتصال، وكانت نتيجة المشاكل والدمار الذي أحدثه (نيرون) في البلاد؛ إذ استدعي قائد الجيش الروماني (فندكس) من (اطون) لوضع حداً لهذا "الطاغية".

- نجد أن العلاقة بين القيصر (نيرون) و (جوليوس)، كانت علاقة تواصل، فبعد تخلي الجند والحرس عن (نيرون) لم يجد سوى الخادم (جوليوس).

6/ البناء العاملي للمسرحية:

استفاد (غريماس) في تحديده لمفهوم العامل في الحكي من الدراسات الميثولوجية السابقة

<< فقد طور في ضوء الأبحاث الشكلانية التي تناولت الحكاية العجيبة، وخاصة أبحاث (فلاديمير بروب)، وقد رأى أن هذا الباحث أوضح مفهوم العوامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه وخاصة عندما وزع الوظائف المتعددة على سبع شخصيات أساسية، وهي التي اعتبرها (غريماس) بمثابة عوامل، ذلك أن (بروب) نفسه، اعتبر الشخصيات الرئيسية كبنية مجردة تحدد من أعلى جميع الإمكانات التي يفترض أن تعرفها الحكايات العجيبة على مستوى قيام الممثلين بالأعمال، وهذا ما جعل (غريماس) يقول: " إن العوامل تمتلك قانوناً "ميتا لسانياً"Mètalinguistique بالنسبة للممثلين إنها تفترض بالإضافة إلى ذلك التحليل الوظيفي، أي التكوين التام لدوائر نشاطها" >>.(1)

يتضح من خلال هذا أن (غريماس) استفاد من مصطلح (العامل) الذي أشار إليه (بروب) في أبحاثه، حيث قام بتطويره واستعماله في فهم الشخصية.

<< فالبناء العاملي يهدف إلي الكشف عن الوضعية التركيبية " position syntaxique" لكل واحد من العوامل الموزعة على المساحة النصية >>. (2)

والبناء العاملي عنده يتكون من ستة عناصر أو عوامل هي:

أ - << ذات / موضوع: تمثل الذات مصدر الفعل، فهي التي تسعي إلى تحقيق موضوع قيمتها. الموضوع هو غاية الذات والحالة التي ستنتهي إليها الحكاية. يكون فعل الذات إما باتجاه إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة >>. (3)

يبدو أن العلاقة بين الذات والموضوع في هذه الثنائية، هي تكاملية وترابطية؛ لأن الذات تسعى دائماً لتحقيق موضوع قيمتها.

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص33.

[2] رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2000، ص31.

[3] محمد بوعزة : تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، ص66.

ب - << المرسل / المرسل إليه: المرسل هو ما يجعل الذات ترغب في موضوع، ويدفعها إلى الفعل. فكل رغبة من طرف الذات يكون وراءها محرك أو دافع هو المرسل، والمرسل إليه الطرف المستفيد من الفعل (فعل الذات) فتحقيق الذات للموضوع يكون موجها نحو طرف مستفيد هو المرسل إليه>> [1]

نفهم من هذا الكلام أن المرسل هنا يقوم بوظيفتين؛ الأولى يقوم فيها بجعل الذات ترغب في الموضوع، والثانية هي دفعها إلى الفعل.

ج- << المساعد / المعارض: المساعد هو الذي يقف إلى جانب الذات ويساعدها على تحقيق موضوع رغبتها، والمعارض هو الذي يقف عائقا بين الذات وموضوع رغبتها، وبالتالي يعمل على وضع العراقيل أمام جهودها لتحقيق موضوعها >>. (2)

أذن نجد أن الذات مساعد يعمل على مساعدتها لتحقيق موضوع رغبتها، في حين يقف معارض يعمل كعائق لعدم تحقيق موضوع رغبتها.

فالعلاقات هي الروابط التي تجمع بين العوامل وتتحدد في ثلاث علاقات:

1-<< علاقة الرغبة "désire": تجمع بين الذات والموضوع. هذه الذات أما أن تكون في حالة اتصال مع موضوعها، وهي الحالة التي تتحقق فيها موضوعها ويرمز لها بـ (ذ∧م)، أو في حالة انفصال مع موضوعها، وهي الحالة التي لا تحقق فيها الذات موضوع رغبتها، ويرمز لها بـ (ذ∨م) (3).<<

يظهر لنا أن العلاقة التي تجمع بين الذات، والموضوع هي الرغبة؛ فإذا كانت الذات راغبة في الموضوع، كانت هناك حالة اتصال بينهما، أما إذا كانت الذات غير راغبة في الموضوع، فإنها في حالة انفصال مع الموضوع.

2 – << علاقة التواصل "communication": تجمع بين المرسل والمرسل إليه (4) .<<

(1) محمد بوعزة : تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)،ص66.

(2) المرجع نفسه، ص66.

(3) المرجع نفسه، ص66.

(4) المرجع نفسه، ص66.

3 – << علاقة الصراع"lutte": تجمع بين المساعد والمعارض >>. (1)

ويمثل (غريماس) لشبكة العلاقات بين العوامل بالشكل التالي: (2)

المرسل ←—————— الموضوع ←—————— المرسل إليه .

↑

المعيق ←—————— الذات ——————→ المساعد .

<< إن هذا النموذج أداة تحليلية تأخذ بعين الاعتبار حكاية أية مسرحية كيفما كانت، بمعنى أن داخل الحكاية المسرحية يمكن أن نرصد اشتغالاً معيناً لهذه العوامل الستة بطريقة ما >>. (3)

<< من هذا المنظور ميّز "غريماس" بين الكفاءة باعتبارها وجوباً / رغبة/ معرفة/ قدرة الفعل ولأداء باعتباره فعلاً >>.(4)

وبعد هذا التوضيح، سنحاول تقديم تحليل عاملي لمسرحية "الطاغية"، وذلك بتقسيمها إلى مقطعين:

1- المقطع الأول:

المرسل: الطاغية (نيرون) الذي قرر إرسال جنوده لحرق روما (روما السفلى)، وبناء روما جديدة.

الموضوع المرغوب فيه: بناء روما جديدة وقصورٍ جديدة، والقضاء على الأكواخ الموجودة وتهديمها.

المرسل إليه: الشعب الروماني.

الذات: يمثل هذا الدور(نيرون) لأنه يسعى من وراء إحراق روما بناء روما جديدة.

المساعد: المستشار (تجلين)، والحراس.

المعارض : الداعية، ومن دخل معه في الدين الجديد.

---

(1) المرجع نفسه، ص66.

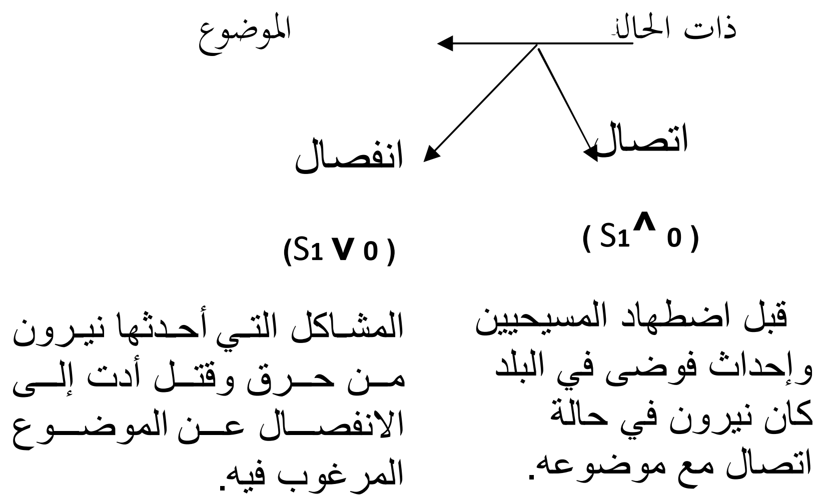
(2) محمد بوعزة : تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، ص66.

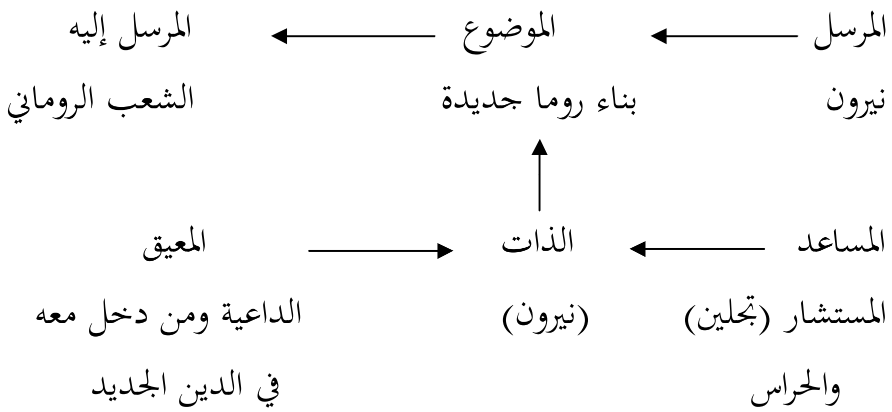
(3) حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي، دراسة تطبيقية "شهرزاد"، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1995، ص26.

(4) فاطمة ديلمي: بنى النص ووظائفه مقاربة سيميائية لنص" الأقوال" لعبد القادر علولة، دار كنعان، ط1،2005، ص23.

فنجد من خلال هذا الطرح، أن الطاغية نيرون كان يرغب في تحقيق موضوع، وهو بناء روما جديدة، والتخلص من الطبقة الفقيرة، فكان في حالة اتصال مع موضوعه، لكن فيما بعد تغيرت الأمور، وأصبح الموضوع المرغوب فيه في حالة انفصال، وذلك لوجود معارضين، مما صعب من تحقيق الهدف المطلوب، وهو بناء روما جديدة ، فيكون ملفوظ الحالة كما يلي:

**ملفوظ الحالة**




حالة الذات: انفصال مع موضوعها، لأن (نيرون) لم يحقق هدفه ، المتمثل في بناء روما جديدة.

2- المقطع الثاني:

المرسل: مجلس الشيوخ .

الموضوع المرغوب فيه : التحالف والتمرد على القيصر نيرون.

المرسل إليه : الشعب الروماني.

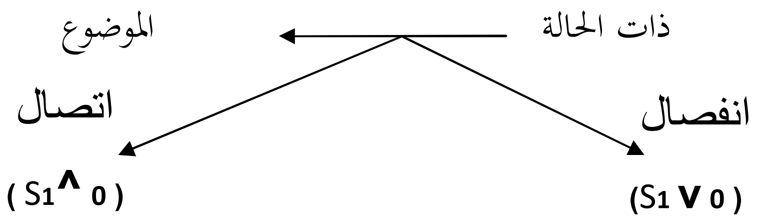
الذات: الرغبة في التخلص من الطاغية نيرون، ومن ظلمه .

المساعد: قائد الجيش الروماني فندكس .

المعارض: نيرون.

وعليه نجد أن مجلس الشيوخ، كان يرغب في تحقيق موضوع مهم بالنسبة لهم، وهو التمرد على نيرون والتخلص منه، وكان اعضاء مجلس الشيوخ في حالة انفصال عن موضوعهم، فطلبوا، من (فندكس) قائد الجيش الروماني، أن يقود هذا التحالف والتمرد ضد ((نيرون))، فتحقق ذلك، فكان الاتصال بموضوعهم، ويكون ملفوظ الحالة كالتالي :

**ملفوظ الحالة**




كان مجلس الشيوخ قبل الاتفاق مع فندكس قائد الجيش الروماني في حالة انفصال عن الموضوع المرغوب فيه.

بعد الاتفاق مع فنداكس أصبح مجلس الشيوخ في حالة اتصال مع الموضوع المرغوب فيه.

حالة الذات: اتصال مع موضوعها، لأنه تم خلع الطاغية (نيرون)، الذي انتحر فيما بعد.

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

مجلس الشيوخ — التحالف والتمرد على نيرون — الشعب الروماني

↑

المساعد ← الذات ← المعارض

قائد الجيش الروماني فندكس — الرغبة في التخلص من الطاغية (نيرون) — (نيرون)

يظهر لنا من خلال هذا البرنامج السردي أن (نيرون) فشل في تحقيق ما كان يصب إليه؛ أي موضوع الرغبة ( إنشاء روما جديدة ). هذه النتيجة السلبية كانت نتيجة لظهور العراقيل والمعارض سواء كانت من طرف فرد أو جماعة.

وخلاصة القول نجد أن البناء العاملي هو سلسة من التغيرات والتحولات، ينشأ تبعاً للعلاقة الموجودة بين الفاعل والموضوع. فتنتقل فيه الشخصية من حالة إلى حالة أخرى؛ فقد تسعى الشخصية لكسب الموضوع المرغوب فيه، فتكون في حالة اتصال مع الموضوع، وقد لا تكون لديها الرغبة في تحقيقه، فيحدث الانفصال عن الموضوع المرغوب فيه.

# الفصل الثالث

# الفصل الثالث

## سيميائية الزمن والمكان في مسرحية " الطاغية "

### 1/سيميائية الزمن في مسرحية " الطاغية "

أ) مفهوم الزمن: لغةو اصطلاحا.

ب) تتبع أحداث المسرحية زمنياً.

ج) المفارقات الزمنية في المسرحية.

### 2/ سيميائية المكان في مسرحية " الطاغية "

أ) مفهوم المكان: لغة و اصطلاحا.

ب) الأمكنة الدالة في المسرحية.

ج) علاقة المكان بالشخصيات.

## 1/ سيمائية الزمن في مسرحية " الطاغية "

مفهوم الزمن: (لغة و اصطلاحا)

– لغة:

يعد الزمن محوًرا أساسيا في تشكيل النص وتجسيد أبعاده التاريخية والاجتماعية والسياسية والنفسية، وقد ظهر الزمن في العصور القديمة والأساطير فهو يعتبر عنصراً أساسياً في فهم الأحداث. فكل نص له نمط زمني وقيم زمنية خاصة به، ومن هنا كان الزمن مرتبطاً بالإنسان في حياته اليومية ماضيها وحاضرها ومستقبلها. فما هو الزمن؟

جاء في معجم الوجيز<<الزَّمانَ: هو الوقت قليله وكثيره ، و مُدَّةُ الدنيا كلّها، (ج) أزمنَة وأزْمُن>>.(1) << والزّمانُ يقُع على جميع الدَّهر وبعضه )).(2) وقد وردت ألفاظ في القرآن الكريم تدل على الزمان: قال تعالى: ﴿ قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي ٱلْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى ٱلْقَوْمِ ٱلْفَٰسِقِينَ ﴾(3)؛ < أي في أرض سيناء متحيرين فيها لا يدرون أين يذهبون مدة أربعين سنة >>.(4) وقال تعالى ﴿ قَالُواْ يَٰلُوطُ إِنَّا رُسُلُ رَبِّكَ لَن يَصِلُوٓاْ إِلَيْكَ فَأَسْرِ بِأَهْلِكَ بِقِطْعٍ مِّنَ ٱلَّيْلِ وَلَا يَلْتَفِتْ مِنكُمْ أَحَدٌ إِلَّا ٱمْرَأَتَكَ إِنَّهُۥ مُصِيبُهَا مَآ أَصَابَهُمْ إِنَّ مَوْعِدَهُمُ ٱلصُّبْحُ أَلَيْسَ ٱلصُّبْحُ بِقَرِيبٍ ﴾.(5)

– اصطلاحا:

هناك من ذهب إلى أن الزمن: << هو وسط متجانس غير محدود تمر فيه الأحداث متلاحقة والمدة جزء منه.وقد يطلق على مدة معينة. وعده أرسطو مقياس الحركة وفرق بينه وبين المكان ومادامت الحركة متصلة فالزمان متصل، يقول ابن سينا : الزمان مقدار الحركة المستديرة من جهة المتقدم والمتأخر " وهو عند "برجسون" تغيير مستمر يصبح معه الحاضر ماضيا، ويأبى الذهن

---

[1] مجمع اللغة العربية: معجم الوجيز، جمهورية مصر العربية ، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم ، دط، 1994، ص 292.

[2] ابن منظور: المصدر السابق، مج 3، ج 21، مادة (زمن) ص1867.

[3] سورة المائدة، الآية 26.

[4] أبو بكر جابر الجزائري: أيسر التفاسير لكلام العلي الكبير، ج1، دط، دار الحديث، القاهرة، 2006، ص 405.

[5] سورة هود، الآية81.

أن يظل في التيار الزمني، بل يجسم كل ما يتصل به ويربطه بفكرة معينة فالزمان مرتبط عنده بالديمومة >>.(1)

يبدو أن الزمن استقطب اهتمام الكثير من الباحثين على مر الزمن، فقد حظي باهتمام الفلاسفة والمفكرين أمثال "أرسطو" و"ابن سينا".

وهو يعتبر عند بعض النحاة << بعامل محرك، إذ هو التواصل نفسه المرتبط بوجود المخلوقات والأزمنة هي أشكال الفعل المعبرة عن مختلف علاقات الوجود في مختلف العصور والتي نستطيع النظر إليها من خلال الزمن >>.(2)

وقد ذهب بعض الفلاسفة والمفكرين إلى أن الزمن مرتبط بالوجود المادي ، بمعنى أنه لا يخرج عن نطاق المادة << فالزمان هو الوجود، وزمان الشيء هو وجوده، سواء كان ذلك الوجود ساكنا أم متحركاً. وأوغل تفسير بعض فلاسفة المسلمين، في صميم الوجود الحسي الواقعي، وأعطوا الزمن وجودا مادياً يرتبط بالحركة، وينتقل من حال إلى حال، ومن مكان إلى آخر. وجعله البعض الآخر، كأبي العلاء المعري مقدارا للحوادث التي لا يوجد زمان خارجها؛ لأنه يتكون وسطها، لهذا كان منسوباً إلى الحوادث. ويقسمه إلى زمن واقعي متتال ومتناه يسميه "الزمن المديد" منه: السنون، والشهور، والأيام، والساعات، والدقائق، والليل والنهار، والماضي، والحاضر، والمستقبل، وإلى زمن حقيقي أزلي، وأبدي يسميه "الدهر" >>.(3)

وعليه نجد أن الزمن عند هؤلاء ما هو إلا وجوداً مادياً مرتبط بالحركة، ولديه صفة الإنتقالية من مكان إلى أخر.

<< وعلى العموم، فإن جميع الفلاسفة، والمتكلمين قسموا الزمان إلى متقدم ومتأخر، حيث يحصل الأول في (أ) ويحصل الثاني في (ب)، ولا يمكن أن يجتمعان بتاتا، فإن بطل الأول، فلا يجمع مع ما بعده ؛ ولا يمكن إعادة ما انعدم لأن ما يكون في الزمن الثاني، غير ما كان في الزمن الأول فكل واحد منهما يتشخص بزمانه. لهذا اعتقد "السهروردي" أن القسم الذي لا يصح ثباته إلا على

---

(1) معجم اللغة العربية: المعجم الفلسفي، جمهورية مصر العربية، دط، 1983،ص95.

(2) ذهبية حمو الحاج :لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط،2005 ،ص109.

(3) نوال بنبراهيم : جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي، منشورات دار الأمان ،دط،2009، ص 188.

سبيل التجدد هو الزمان، فهو واحد متصل يتجزأ إلى أجزاء متمايزة لا تجتمع الأعيان >>.[1]

ما يلاحظ على هذا الكلام أن الزمن ينقسم إلى نوعين، الأول زمن متقدم والثاني متأخر وكل واحد منهما قائم بذاته.

<<كما أفضت دراسة " بنفنست" لهذا العامل اللامرئي المتحرك إلى تقسيمه أقساما ثلاثة معتمدا على علاقة المتكلم بالزمن :

1/ الزمن الطبيعي : يحس به الإنسان ويدركه في حياته يختلف انقضاؤه من بيئة لأخرى، ومن مجتمع لآخر. يمتاز هذا الزمن عن غيره من الأزمنة باللانهائية والخطية بمعنى الاستمرارية " "la linéarité

فالزمن الطبيعي هو ما يحسه الانسان ويشعر به ويختلف من مكان إلى أخر ويمتاز بالاستمرارية والديمومة.

2/ الزمن التاريخي : يمثل الإنسان جزءا لا يتجزأ من البيئة التي ينتمي إليها،ومادام كائنا حيا تنتابه مجموعة من الأحداث يمكنه أن يؤرخ لحياته من بدايتها إلى نهايتها أو العكس، وذلك عن طريق

الذاكرة لتأليف ما يدعى بالسيرة الذاتية.

الزمن هنا مرتبط بحياة الإنسان، وخاصة الجانب المتعلق بالذاكرة التي تعمل بشكل كبير في عملية الاسترجاع والتذكر.

3/ زمن الحدث: الزمن اللغوي، أو ما يدعوه "بنفنست" بزمن الحديث أو زمن الخطاب حسب "تودوروف"، وهو البحث عن تمثيلية الزمن في ارتباطه مع لحظة الحديث. يتجلى زمن الحديث في

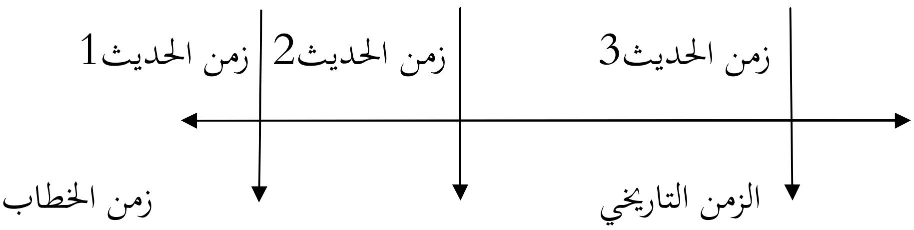
الحاضر الذي يشكل مرجعيته ، أما الماضي والمستقبل فمتعلقان به ،ف" كلما استعمل المتكلم الصيغة النحوية الدالة على الحاضر جعل الحدث مزامنا لحال الخطاب" >>.[2]

---

[1] المرجع نفسه، ص 189.

[2] ذهبية حمو الحاج :لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب ، ص105.

<< يعبر الزمن التاريخي عن الزمن الماضي ، أما زمن الحديث أو الخطاب فيمكن أن يقع في أية نقطة من الزمن التاريخي، بذلك يمكن أن نجعل زمن التاريخ إلى الخلف وزمن الحديث إلى الأمام:




من الواضح أن زمن الحديث يعتبر حدا فاصلا بين الزمن الماضي (المنقضي) (p.simple) والحاضر (présent) الذي لم ينقض بعد، فعليه لا تجعل اللغة الزمنين في نفس المستوى إذ أن كل منهما يعبر عن فترة معينة >>.(1)

ومن هنا نجد أن الزمن لم يعد ذلك المفهوم البسيط المرتبط بالأزمنة الكبرى (ماضي، حاضر مستقبل)، وإنما أصبح كعلامة تحمل الكثير من الدلالات والإشارات المتنوعة، فصار للزمن ابعادا دلالية تختلف باختلاف المكان والبيئة.

وقد ذهبت " سيزا أحمد قاسم " << إلى أن الزمن محور تترتب عليه كل عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ويحدد دوافع السببية والتتابع واختيار الأحداث >>. (2)

فالزمن << هو العنصر الذي يجعل تعاقب الأحداث وتكاملها مسألة مبررة وخاضعة لمنطق معين >>.(3)

فصيرورة الأحداث المتتابعة تعتمد على التتابع والتواتر بغية التعبير عن الواقع، وذلك من خلال الديمومة الزمنية. << فإذا كنا نريد أن نفهم ماذا يعني حدث ما بالنسبة لفاعل اجتماعي

---

[1] ذهبية حمو الحاج :لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب ،ص106.

[2] بوقرومة حكيمة : منطق السرد في سورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، دط، 2011، ص 100.

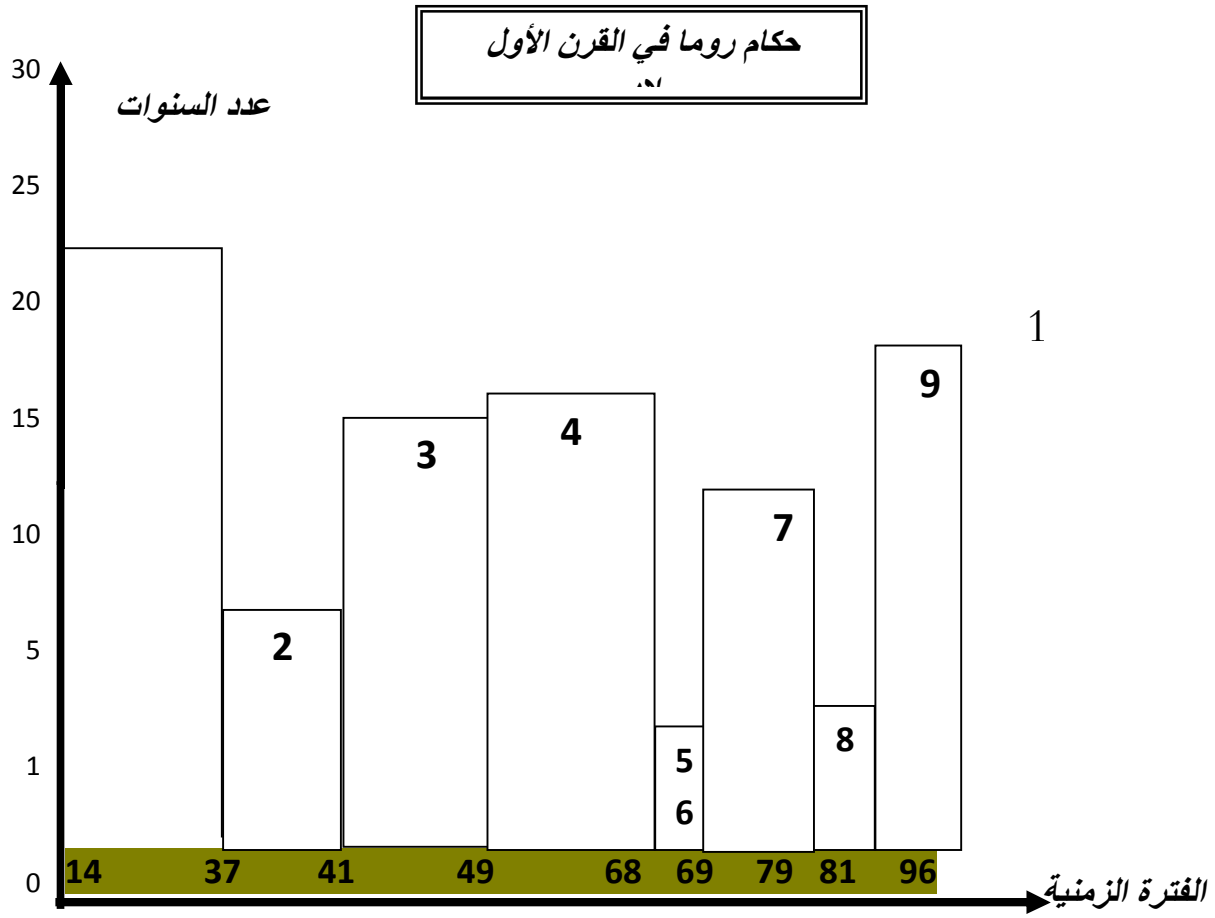
[3] فتيحة بلعباس: دروس في السرد العربي الحديث، مطبعة الأمنية، الرباط، ص13.

(رابطة  جماعة أو فرد) فيجب أن نرجع إلى ما حدث قبل ذلك لأن الظواهر المدركة مثل تصرفات الفاعل أو سلوكيات الآخرين تأخذ معًنى انطلاقاً من هذا الماضي >>.(1)

(1) ألكس مكيلي: الوجيز في سيمياء المواقف، ترجمة وحيدة سعدي ، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2008، ص 99.

ب) تتبع أحداث المسرحية زمنياً :

ومن خلال هذه التوطئة لزمن ، نقدم هذا الشكل الذي يوضح قائمة بأسماء خلفاء أغسطس الذين حكموا روما في القرن الأول الميلادي:




1-تيبريوس Tiberius

2-كاليجولا Caligula

3-كلاوديوس Claudius

4-نيرون Nero

5- جالبا Galba

6- أتو Otno

7- قسباسيانوس Vespasianus

8- تيتوس Titus

9- دوميتيانوس Domitanus

نجد أن أحداث مسرحية "الطاغية" _كما هو موضح في هذا الشكل _ ترجع إلى بداية القرن الأول ميلادي، و بالضبط ما بين (49- 68م )، حيث نميز في هذه المرحلة فترتين هما :

الفترة الأولى ( 49_ 54 م) : << وتتمثل هذه الفترة في الخمس سنوات الأولى، وكانت أم (نيرون) تتحكم في زمام الأمور إلى جانب الفيلسوف (سينيكا) الذي قام بتعليم وتثقيف (نيرون) وقام بتسيير شؤون الإمبراطورية داخلياً على الأقل >>.[1]

وتميزت بـــ :

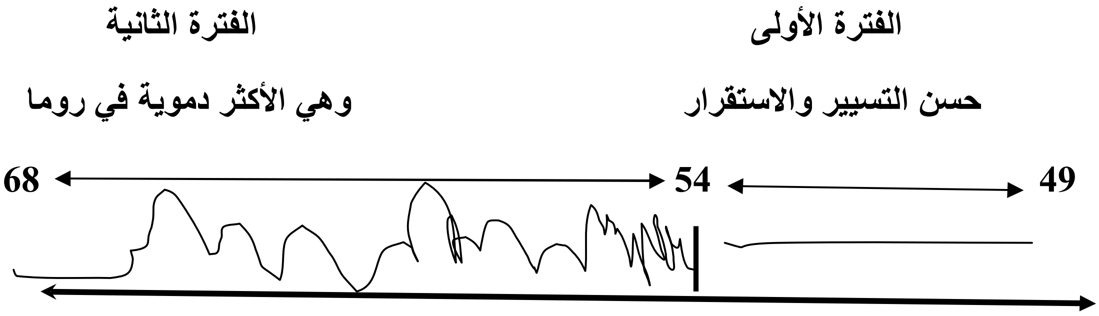
- حسن التسيير للأمور وشؤون الحكم ،وذلك بفضل معلمه (سينيكا).
- الاستقرار وعدم حدوث مشاكل.

أما الفترة الثانية وتبدأ من (54 _ 68 م): وهي الفترة التي حكم فيها (نيرون) وكانت مشحونة بالأزمات والاضطرابات و عدم الاستقرار ، وأكثر دموية ووحشية ، وتميزت بما يلي:

اتباع سياسة القتل لمن يعارض سياسته وحكمه .

إحداث فوضى واضطرابات في البلاد .

والشكل التالي يوضح ذلك :




(1) محمد إبراهيم السعدني: تاريخ وحضارة الرومان ص176.

وانطلاقا من هذا نجد أن أحداث مسرحية " الطاغية " تتوزع بين ثلاث فترات زمنية ( الصباح المساء ، الليل ) والجدول التالي يوضح ذلك :

| الزمن | المكان | الشخصيات | المشهد |
|---|---|---|---|
| نهار/ غروب | القصر/قاعة القيصر الطريق إلى القصر | القيصر المستشار تجلين ــ الحارس | 1 |
| نهار /مساء | الملعب "ملعب المصارعة " | -القيصر- تجلين- قائد الحرس- المنتصر-المغلوب. | 2 |
| نهار/ وقت الظهر | شارع من روما | -الفتى- العجوز- امرأة من روما | 3 |
| نهار/ صباح | القصر (غرفة العرش) | -الأمازيغي- اليوناني | 4 |
| نهار/ صباح | قاعة استقبال | -القيصر الحارس- مسؤول المصارعين-رجل المعبد-الفيلسوف | 5 |
| نهار/ زمن صيف وقت الظهر | روما السفلى | -القيصر- المنكوبون - الجنود | 6 |
| نهار / وقت العصر | روما السفلى | جماعة من المنكوبين | 7 |
| نهار/ صباح | القصر | -القيصر-العجوز -تجلين – الحكيم-الحارس-المهندسون | 8 |
| نهار / مساء | القصر | -القيصر-نيرون-أسبوريس | 9 |
| نهار | القصر | -القيصر- اسبوريس - الحاجب - الأطباء | 10 |
| نهار | روما | -أطون- قلبه- فندكس | 11 |
| نهار | القصر | -تجلين- القيصر | 12 |
| نهار / صباح | اليونان | -حاكم اليونان- الابن - الأب | 13 |
| نهار/ وقت الغروب | سوق روما | -التجار- الشاعر | 14 |
| نهار | القصر | -القيصر- جوليوس | 15 |

ومن خلال هذا الجدول البياني نستخلص ما يلي :

هناك مؤشرات متعددة على أن المسرحية تطورت زمنياً من بينها حركة الشخصيات يتجلى ذلك في إنجازها لأفعال مختلفة ومواقف متنوعة.

فبخصوص الوحدة الزمنية الأولى تجري أحداثها في النهار، وتقع في فترة الغروب، والتي يمكن من خلالها جرد الأفعال التالية:

دخول الحارس على القيصر

دخول المستشار (تجلين) على القيصر

تحاور تجلين مع القصر وتبادل أطراف الحديث

دخول أكتافي على القيصر وتجلين

إخراج القيصر "أكتافي "من المجلس

أما في المشهد الثاني نجد أن الوحدة الزمنية تجري أحداثها في المساء:

ذهاب القيصر إلى ملعب المصارعة وحضور تجلين

بدء الأستعراض ودخول المصارعين إلى حلبة المصارعة

حديث القيصر مع مستشاره تجلين

سقوط أحد المصارعين في الميدان

تراجع المنتصر عن قتل المغلوب

المشهد الثالث والرابع والخامس : تجري الأحداث في هذه المشاهد في فترة النهار (صباح_ مساء)

دخول الغريب روما الشعبية المسكونة بالبسطاء والبؤساء

تحاور الفتى مع الغريب

دعوة الغريب الفتى إلى الإيمان

مجيء رجل إلى الغريب (العجوز) وتعجبه من دعوته

إيمان الفتى والرجل بدعوة العجوز

دخول إثنان من العبيد على القيصر

الأمازيغي واليوناني ينظفان مكان القيصر

الحديث عن الحرية

حث اليوناني الأمازيغي على العلم والمعرفة

دخول القيصر إلى القصر

استقبال القيصر جماعة من الأعيان

المشهد السادس : وتجري أحداثه في فترة النهار ،والليل وهي كالتالي :

رجوع القيصر إلى روما

تقابل القيصر مع مستشاره تجلين

حدوث حريق في روما والفرار منه

المشهد السابع والثامن: وتجري فيهما الأحداث الزمنية ما بين فترة الصباح والمساء.
وهي كالتالي :

اجتماع جماعة من المنكوبين في العراء

الشروع في بناء روما جديدة

تحريض تجلين القيصر على القتل

استدعاء القيصر للحارس

دخول العجوز على القيصر

قتل العجوز ومن معه حرقا

المشهد التاسع و العاشر: وأحداث هذين المشهدين تقع في فترة الليل والنهار :

القيصر في منزله

حوار بين القيصر وزوجته بوبي

حدوث شجار بين القيصر وزوجته

قتل القيصر لزوجته وابنه

دخول الاطباء على القيصر

الحديث عن مرض القيصر

المشهد الحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر : وتقع الأحداث الزمنية في هذه المشاهد وقت النهار وهي :

تحالف فندكس مع أطون وقلبه ضد القيصر

إرسال القيصر في طلب تجلين

رحيل القيصر إلى اليونان

الحاكم اليوناني قلق من مجيء نيرون إلى اليونان

الابن يتحدث مع أبيه عن قدوم الطاغية نيرون إلى اليونان

المشهد الرابع عشر والخامس عشر: وتجري أحداثه الزمنية وقت النهار :

حوار بين التجار

إعلان مجلس الشيوخ الحرب على القيصر

التآمر ضد القيصر

المطالبة بموت القيصر

انتحار القيصر ( نيرون)

إن ما يلاحظ على هذه الافعال ( دخول، تحاور، خروج....الخ ) أنها ساهمت في تحريك الأحداث فقد صاحب حركة الدخول والخروج توترات وانفعالات داخلية وخارجية، فدخول وخروج الشخصيات، حرك فعل الشخصية في التعبير عما يجول في نفسها وبداخلها من مشاعر وأحاسيس وكأنها كانت تنتظر الساعة لتعبر عن الذات الكامنة في تلك الشخصية.

لذا فالزمن في هذه المشاهد يأخذ حركة ارتدادية بين الماضي والمستقبل، فنجد أن الشخصية الرئيسية التي تخاطب وتحاور الشخصيات الثانوية ترتد إلى الماضي البعيد مرة وإلى الماضي القريب مرة أخرى. والارتدادات في مشاهد المسرحية لم تقم بعملية الاستذكار فحسب، بل ساهمت في الكشف عن ما تحمله الشخصيات من مواصفات وخصائص. فتذكر حوادث ماضية واستحضارها في الحاضر والمستقبل، ساهم بشكل كبير في تغيير عجلة الزمن وبالتالي تغيير في أحداث المسرحية.

ج) المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق):

شكلت المفارقات الزمنية أهمية كبيرة في البحوث والدراسات اللغوية الحديثة، وذلك راجع للدور الذي تلعبه في فهم النصوص. << فالراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل

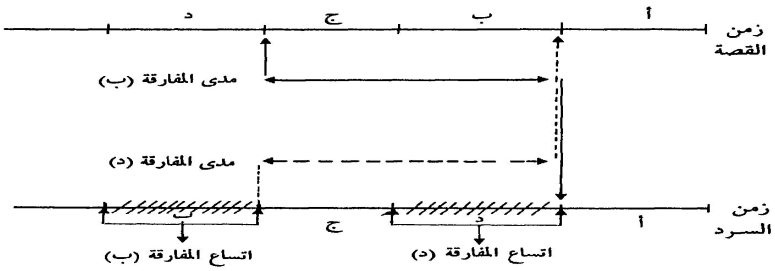
يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة. وهناك أيضاً إمكانية استباق الأحداث في السرد، بحيث يتعرف القارئ على وقائع قبل أوان حلُوثها الطبيعي في زمن القصة. وهكذا فإن المفارقة إمَّا أن تكون استرجاعاً لأحداث ماضية Rètrospection أوتكون استباقاً لأحداث لاحقةAnticipation >>.(1)

وعليه نجد أن المفارقات قد تكون استرجاع لحوادث وذكريات ماضية كانت مخزونة في ذهنية الشخصية، أو استباق لأحداث لاحقة.

<< وكل مفارقة سردية يكُون لها مدى "Portèe" واتساعاً "Amplitude"، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة، يقول "جيرار جينت" حول هذه النقطة بالذات:

"إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي أو المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة (الحاضر) أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة، وهذه المسافة الزمنية نسميها (مدى المفارقة). ويمكن للمفارقة أن تُغطي هي نفسها مدة معينة من القصة تطُول أو تقصر وهذه المدة هي ما نسميه ( اتساع المفارقة)" >>..(2)

ويمكن توضيح المدى ، والاتساع على الشكل التالي :




<< فنجد أن اتساع المفارقة (د) في زمن السرد يشير في الرسم السابق إلى الاستباق، واتساع المفارقة (ب) في زمن السرد يشير إلى استرجاع لحظة ماضية؛ لأن (ب) في زمن القصة تقع في المرتبة

---

(1) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص74.

(2) المرجع نفسه،ص74.

الثانية ولكنها في زمن السرد تقع في المرتبة الرابعة >>.( 1)

وبعد هذه اللمحة عن المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق ) سنحاول في هذا البحث معرفة المفارقات الزمنية الموجودة في مسرحية "الطاغية" (الاسترجاع والاستباق ).

- الاسترجاع:

يعد الاسترجاع من أهم الوظائف التي يتم من خلالها استرجاع واستذكار حوادث ماضية فهو يقوم << على استرجاع المعلومات والخبرات السابقة التي تم ترميزها وتخزينها في الذاكرة الدائمة >>.(2) لذلك كان الاسترجاع من أهم التقنيات السردية << فمن خلاله يأخذ السارد زمام المبادرة في الزمن فيقطع الزمن الحاضر ليرحل في الماضي، الذي سرعان ما يأخذ طريقه في الحاضر فيكون جزءا من نسيجه وهذا الاسترجاع يأتي وفقا لما يستدعيه الحاضر متناسبا مع انفعالاته. إن استرجاع الماضي يخضع لتغيير ذلك الحاضر وتطوره. والاسترجاع لا يأتي اعتباطا وإنما ليحقق وظائف عدة في النص كأن يعمل على سد ثغرات في السرد الحاضر، فيساعد على فهم الأحداث، أو يسلط الضوء على شخصية جديدة ظهرت في مسرح الأحداث، أو أنه يعيد ماضي شخصية سبق وأن ظهرت في الأحداث، لما لهذا الماضي من دور في فهم الشخصية واتجاهاتها وميولها ومن ثم الحكم على الحاضر في ضوء معطيات الماضي >>.(3)

فالاسترجاع عملية تقوم بها الشخصية للعودة إلى الماضي واستحضار المعلومات والخبرات السابقة في الحاضر لتوظيفها وفق ما يخدم الشخصية.

وهذا الاسترجاع – الذي تقوم به الذاكرة – مرتبط بتغيرات وتطورات الحاضر وما يطرأ عليه من عوامل داخلية وخارجية.

<< كما أن الاسترجاع عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد وتسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار(Rétrospection) وهو نوعان:

---

(1) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 75.

(2) عدنان يوسف العتوم، شفيق فلاح علاونة، عبد الناصر ذياب جراح، معاوية محمود أبو غزال :علم النفس التربوي النظرية والتطبيق، المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص291.

(3) ضياء غني لفتة ،عواد كاظم لفتة : سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،2011، ص 44.

أ – استرجاع خارجي"A. Externe" : وهو الذي يعود إلى ما وراء الافتتاحية ، وبالتالي لا يتقاطع مع السرد الأول الذي يتموقع بعد الافتتاحية، لذلك نجده يسير على خط زمني مستقل وخاص به، ومنه فهو يحمل وظيفة تفسيرية لا بنائية.

ب – استرجاع داخلي "A. Interne ) : وهو الذي يلتزم خط زمن السرد الأولي >>.[1]

<< وهو يعمد إلى استرجاع أحداث ماضية ولكنها قريبة من زمن السرد، وتقع في محيطه >>[2]

يظهر لنا أن الاسترجاع ينقسم إلى قسمين: الأول خارجي وتتم فيه عملية الاستذكار باستدعاء حوادث ماضية، وإعطاء معلومات تساعد الشخصية على فهم الأمور، والثاني داخلي تتم فيه أحداث ماضية قريبة من الحدث.

ولتوضيح عملية الاسترجاع في مسرحية "الطاغية " نستشهد ببعض الأمثلة من المسرحية :

---

[1] عمر عاشور:البنية السردية عند الطيب صالح البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،دط، 2010ص 18.

[2] ضياء غني لفتة ،عواد كاظم لفتة : المرجع السابق، ص 54.

| | |
|---|---|
| الاسترجاع | (( ما عرفت الإمبراطورية فنانا مثلكم أبدا ....)).(1) |
| | (( ماذا جرى ! أكل من يتكلم عن الحق يتهم بالجنون ؟ كم صبرت، كم عانيتُ من جحودك ومن كتمانك ، أنا التي أعطيتك كل ما لدي ؛ مالي وجمالي وشبابي ... أنت غير ثابت ولن تثبت أبدا ، أنت غدار .... أنت مكار )). (2) |
| | (( لهذا كنا نسعى دائما لتشتيتهم وتفتيتهم وتقسيمهم ودفعهم للمجابهة... يقتتلون إلى أن يزولوا تاركين لنا الإقليم والخيرات .. نبني مستعمرات ومستوطنات ومستودعات )).(3) |
| | (( الآن فهمت ...أنت بعثتك السماء إلى قوم ضالين ...أنا من أتباعك في الدرب ...في الصراط المستقيم )). (4) |
| | (( معذرة ، معذرة ... لا أستطيع أن أتحمل أكثر مما تحملته منذ أن فقدت حريتي)) . (5) |
| | (( وجهك ليس بغريب عنا ...آه تذكرت ...أنت الذي كبلك اليهود بالسلاسل وأرسلوك لنا ..فعفونا عنك ، واليوم عدت لتقلقنا كما كنت تقلق اليهود بالأمس...أذيتنا وأغضبت آلهتنا فانتقموا فأحرقوا المدينة بأكملها ، أنت جررت وراءك السخط ، وجلبت لنا النقمة والمصائب وأنت مسؤول عما جرى ... لماذا لم تترك الناس وحالهم ..لماذا أغضبت الآلهة )).(6) |
| | (( بفعل هذا الفاسق أصبحت روما كومًا من رماد وأحزان وجثث مصلبة ومصلية لا يطاق العيش فيها أصبحت روما جحيما منذ توليه العرش ..أين الجمال ...أين المرح )). (7) |

(1) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص 04.

(2) المصدر نفسه ، ص06.

(3) المصدر نفسه ، ص16.

(4) المصدر نفسه ، ص24.

(5) المصدر نفسه ، ص26.

(6) المصدر نفسه ، ص43.

(7) المصدر نفسه ، ص59.

ومن خلال هذا نجد أن المؤشرات اللسانية الدالة على زمن الفعل هي الأفعال الماضية، ففي هذا النص المسرحي يعود أبطال المسرحية إلى الماضي ليسترجعوا أحداثاً وقعت في مراحل متفاوتة؛ وهذا ما يفسر وجود الاسترجاع الداخلي والخارجي في المسرحية، ولكل واحد منهما وظيفته الخاصة.

الاسترجاع الخارجي وله وظيفتان هما:

<< الأولى بنائية والثانية دلالية، تتمثل الأولى في سد ثغرات زمانية ناتجة عن إسقاطات زمنية سابقة لا يمكن فهم الأحداث دون سردها. كما يلجأ الكاتب فيه إلى توضيح خلفية الشخصية وعلاقتها بسائر الشخصيات >>.(1)

<< أما الوظيفة الدلالية للاسترجاع الخارجي، فتتمثل في إعادة التذكير ببعض الأحداث قصد ترسيخ مدلولاتها أو إعادة تأويلها تأويلا جديدا، في ظل مستجدات المواقف عبر الزمن >>. (2)

< وأما الاسترجاع الداخلي فيوظف بدوره بنائيا ودلاليا، حيث تقوم الوظيفة الأولى على معالجة التزامن والثانية على تكرار بعض المواقف أو الأحداث الداخلية تثبيتا لدلالة سابقة أو تغييرا لها >>.(3)

ومن الأمثلة على الاسترجاع الخارجي في المسرحية نجد قوله.

تجلين:

<< ما عرفت الإمبراطورية فنانا مثلكم أبدا ... أعظم فنان على وجه الأرض ، لم تنجبه الفرس ولا اليونان >>. (4)

فجملة : "ما عرفت الإمبراطورية فنانا مثلكم أبدا...." تعبر عن الدلالة الزمانية المرتبطة بزمن الماضي فالحدث هنا ماض، وهو استرجاع خارجي ، فعودته إلى الوراء ــأي الماضي

---

[1] عمر عاشور:البنية السردية عند الطيب صالح البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، ص 63.

[2] المرجع نفسه ، ص64.

[3] المرجع نفسه ، ص64.

[4] محمد غمري: مسرحية" الطاغية"، ص 04.

البعيد ــجاء للإخبار عن شخصية وخلفية البطل . فتحاور المستشار (تجلين) مع القيصر (نيرون) أثار ذكريات الماضي ويأتي الاسترجاع في هذه الجملة للخلاص من الضيق و الهم .لذلك كان الاسترجاع في المسرحية يربط بين الماضي والحاضر.

وكذلك قوله.

تجلين:

<< لهذا كنا نسعى دائما لتشتيتهم وتفتيتهم وتقسيمهم ودفعهم للمجابهة... يقتتلون إلى أن يزولوا تاركين لنا الإقليم والخيرات .. نبني مستعمرات ومستوطنات ومستودعات >>. (1)

فجملة "كنا نسعى دائما" تدل على الاستمرارية في العمل وبالتالي استمرارية في الزمن المتواصل، فهو ماض مستمر غير منحصر أي أنه مطلق، وما يزيد في استمرارية الفعل وجود ظرف الزمن (دائما) فالقيصر يستذكر في هذه الجملة الأيام التي كانوا يقومون فيها بتقسيم وتشتيت الشعوب والدول.

وقوله في المشهد الثالث.

الفتى:

<< الآن فهمت ...أنت بعثتك السماء إلى قوم ضالين ...أنا من أتباعك في الدرب ...>>. (2) فنجد أن ظرف الزمان (الآن) في هذه الجملة له وظيفة زمنية تشير إلى الحاضر << فهو من الألفاظ التي تحيل على لحظة زمنية محددة، وتربط بحدث معين >> (3) وفعل (فهمت) يدل على الزمن الماضي القريب. فالحوار الذي دار بين الغريب والفتى، مهد لاستذكار أحداث سابقة جمعت بين الماضي والحاضر، مما جعل الماضي متصلاً بالحاضر اتصالا مباشراً فشخصية "الفتى" هنا لم تفهم الدين الجديد إلا بعد الحوار والنقاش الذي دار بينها، وبين الشخصية الأولى (الغريب).

و قوله كذلك في المشهد الثامن .

القيصر :

---

(1) محمد غمري: مسرحية" الطاغية"، ص16.

(2) المصدر نفسه، ص24.

(3) عبد الرحيم الرحموني، محمد بوحمدي : تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم ، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2009، ص59.

<< وجهك ليس بغريب عنا ...آه تذكرت ...أنت الذي كبلك اليهود بالسلاسل وأرسلوك إلينا .. فعفونا عنك، واليوم عدت لتقلقنا كما كنت تقلق اليهود بالأمس...أذيتنا وأغضبت آلهتنا فانتقموا فأحرقوا المدينة بأكملها ، أنت جريت وراءك السخط ، وجلبت لنا النقمة والمصائب وأنت مسؤول عما جرى ... لماذا لم تترك الناس وحالهم ..لماذا أغضبت الآلهة ؟ >>. (1)

وفي هذا المثال تقوم الشخصية باسترجاع وإعادة بعض الأحداث والمواقف التي كانت قد حصلت في الماضي البعيد والماضي القريب منها: "كبلك اليهود"، " فعفونا عنك "، " واليوم عدت" "كما كنت تقلق اليهود بالأمس".

وما يدل كذلك على الاسترجاع الخارجي في هذا النص المسرحي نجد قوله في المشهد الحادي عشر: " أصبحت روما كوما من رماد وأحزان"و " أصبحت روما جحيما منذ توليه العرش ..أين الجمال ...أين المرح "، فالبطل في هذه الجمل يستذكر ما كانت عليه روما قبل مجيء (نيرون) " أين الجمال ...أين المرح ".

فبفعل (نيرون) أصبحت روما رماداً وأحزاناً وجحيماً منذ توليه العرش والحكم، فنجد أن الفعل الماضي هنا (أصبحت) ساهم في استرجاع حوادث ماضية كان لها الأثر الواضح في تطوير وتغيير الحاضر. ذلك << أن الفعل في هذا النص يدل على الزمن الماضي، فهو يفيد دخول وقت الصباح >>(2) وهو لفظ يعبر به عن وقت من أوقات اليوم، وفترة من فتراته وهي فترة النهار، فأدى بذلك دوره في عملية الاسترجاع والاستذكار، فكان بين الماضي القريب والماضي البعيد. << ولعل استرجاع الماضي في هذه الأمثلة يأتي ليكشف ماضي الشخصيات مما يساعد على سد الثغرات في سرد سابق، إذ أن فهم الشخصية والتعرف عليها يساهم في توقع أفعالها >>.(3 )

وأما الاسترجاع الداخلي في المسرحية فنذكر الأمثلة التالية :

---

(1) محمد غمري: مسرحية" الطاغية" ، ص43.

(2) عبده ألراجحي : التطبيق النحوي ، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط1،2004، ص 59.

3) ضياء غني لفتة ،عواد كاظم لفتة : سردية النص الأدبي، ص50.

أكتافي :

<< ماذا جرى ! أكل من يتكلم عن الحق يتهم بالجنون ؟ كم صبرت، كم عانيت من جحودك ومن كتمانك، أنا التي أعطيتك كل ما لدي؛ مالي وجمالي وشبابي ... أنت غير ثابت ولن تثبت أبدا، أنت غدار .... أنت مكار >>. (1)

ففي قولها : "كم صبرت، كم عانيت من جحودك " دلالة واضحة على طول الفترة التي كانت (اكتافي) تعاني فيها من جحود وتسلط "نيرون" بعد وفاة والدها (أكلود)، فهي تسترجع حياتها الزوجية. فكانت تلك الأفعال تعبر عن الإحساس والشعور بطول الزمن الذي كان سببه الحالة النفسية التي تعيش فيها زوجته، فكشف ذلك عن الألم والمعاناة التي كانت تعانيها تلك الشخصية . فشعورها بالقلق والملل جعل الوقت لا يمر بسرعة وهذا ما أثبتته الدارسات الزمنية، في أن الوقت لا يمر بسرعة عندما نكون في حالة قلق، وبالتالي نشعر بثقل الوقت.

وقوله كذلك في المشهد الخامس.

الأمازيغي:

<< معذرة ، معذرة ... لا أستطيع أن أتحمل أكثر مما تحملته منذ أن فقدت حريتي.

اليوناني:

أنت تبكي حريتك دائما وتشتكي من فقدانها، وهل حسبت الناس الذين يتحركون أمامك وخلفك أحراراً >>. (2)

ففي قوله لا أستطيع أن أتحمل أكثر، وفقدت حريتي تدل على الحالة النفسية التي يعيش فيها هذا العبد الأمازيغي، والتي تتمثل في عدم القدرة والاستطاعة على تحمل القهر والذل والظلم الناتج عن التسلط والعبودية، فقوله: "منذ أن فقدت حريتي " << تدل على طول المدة التي يشكل فيها زمن الرضوخ والاستكانة أو الفترة المظلمة من تاريخ المجتمع، عصر الانحطاط، وتكون

(1) محمد غمري: المصدر نفسه، ص6.

(2) محمد غمري: مسرحية" الطاغية"، ص26.

قوى التسلط الداخلي والخارجي في أوج سطوتها وحالة الرضوخ في أشد درجاتها >>.(1)

ومن خلال هذه الدلائل الزمنية للمسرحية نجد أن الزمن الماضي انفتح على الحاضر والمستقبل، وهو ما أصبغ عليه صفة الاستمرارية والديمومة، فكان زمن الماضي بنوعيه (القريب والبعيد) منفتحاً على الحاضر، وزمن الحاضر بدوره منفتحاً على المستقبل، مما حقق صفة الزمنية في تلك الأفعال، وجعلها تمثل حقبة زمنية لتلك الحوادث من المسرحية .

والجدول التالي يوضح موضوع الاسترجاع ووظائفه ومؤشراته الدالة في المسرحية:

---

(1) مصطفى حجازي:التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الانسان المقهور،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان،ط11، 2010، ص41.

| مؤشراته | وظيفته | موضوع الاسترجاع | المفارقة الزمنية |
|---|---|---|---|
| . زمن الماضي : ما عرفت .<br>. زمن الماضي :<br>كم صبرت، كم عانيت من جحودك ..<br>. زمن الماضي :<br>لهذا كنا نسعى دائما...<br>. زمن الماضي :<br>فهمت ..<br>. زمن الماضي :<br>تذكرت، عدت ، كنت ... | . إعطاء معلومات عن ماضي البطل .<br>. الكشف عن المعاناة التي كانت الشخصية تعيش فيها.<br>. إبراز قوة وهيمنة الرومان في تلك الفترة.<br>. إعطاء معلومات عن الدين الجديد .<br>. إعطاء معلومات عن ماضي البطل . | – استرجاع البطل مرحلة من مراحل حياته.<br>. استرجاع الشخصية الحالة النفسية التي كانت تعيش فيها.<br>.استرجاع البطل الاعمال التي كانت روما تقوم بها لإبقاء الشعوب الأخرى تحت السيطرة .<br>. فهم الدين الجديد .<br>. استرجاع البطل الحالة التي كانت عليها الشخصية (الغريب) | الاسترجاع |

– الاستباق :

بما أن الاسترجاع هو عملية استذكارية لحوادث ماضية ليتم استحضارها في الحاضر، فالاستباق مغاير للاسترجاع فهو عملية تقوم بتوقع ما سيحدث في المستقبل << وهذه العملية تسمى في النقد سبق الأحداث "anticipation". وهو إحدى تجليات المفارقات الزمنية على مستوى نظام الزمن ويطرح في تقسيماته الإشكالية نفسها التي يطرحها الاسترجاع >>.(1) لكنه شكل مساحة أقل من الاسترجاع في المسرحية.

وجاء في معجم المصطلحات النقدية: << الاستباق " Prolepsis-Prolepse" هو مخالفة لسير زمن السرد، تقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدثٍ لم يحن وقته بعد. والاستباق شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلم، ولاسيما في كتب السير والرحلات، حيث الكاتب والراوي والبطل أدوار ثلاثة يمثلها فرد واحد.وهذا الاختلاط في الأدوار يؤدي إلى تداخلها، وبالتالي إلى تداخل أزمانها. ويتخذ الاستباق أحياناً شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل >>. (2)

فالاستباق مخالف لسير الزمن يقوم بتجاوز أحداث الحاضر لينتقل إلى المستقبل، وذلك من خلال ذكر حدث لم يحن وقته، وهذا ما دلت عليه حوادث المسرحية.

<< فإذا كانت الاسترجاعات المتممة تسعى إلى سد ثغرة سابقة في زمنية النص الحكائي، فإن الاستباقات المتممة التي هي إحدى تفرعات الاستباقات الداخلية المتجانسة حكائيا ترد من أجل نفس الوظيفة مسبقا، أو من أجل " مضاعفة مقطوعة سردية آتية"، وتسمى هذه الحالة الأخيرة بالاستباقات المكررة التي تؤدي دور أنباء "Annonces" وهي تختلف عن الفواتح "Amorces" التي تلعب دور مؤشرات "Indices"، انطلاقا من أن الفاتحة – خلافا للأنباء- هي في مكانها وسط النص مثل " بذرة بلا معنى" نكاد لا نشعر بها ولا ندرك قيمتها كبذرة سوى لاحقٍ وبصفة استذكارية ومن هنا، فإن الاستباق يشيع في روايات الذاكرة،كروايات السيرة الذاتية "Autobiographie"؛ لأن السارد المتجانس حكائيا " Narrateur Homo

---

(1) عمر عاشور:البنية السردية عند الطيب صالح البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، ص20.

(2) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي انجليزي فرنسي، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص15.

diégétique" مؤهل لإدراك مسار الأحداث منذ لحظة بدء الحكي، كونه "حينما يشرع في حكي جزء من حياته الخاصة يعرف الآن ما ستؤول إليه هذه الحياة، لهذا من حقه أن يسبق سير الأحداث ، ويمكن للاستباق أي ينطلق من العنوان المقرون بصفة، لأن الصفة هنا ستطبع متن الحكمة، بينما الاسترجاع يضطرد في الروايات بنت لحظتها كاليوميات والمراسلات التي يجهل ما ستؤول إليه أحداثها مستقبلا >>. (1)

إذن الاستباق حيلة فنية تجعل المتلقي في حالة تشويق لما سيأتي من أحداث. وهذه التطلعات المستقبلية للأحداث غير ثابتة، قد تتحقق وقد لا تتحقق حسب الوضعية التي تكون عليها الشخصية.

<< وبين مؤكد وغير مؤكد، ينقسم الاستباق وظيفيا إلى فاتحة وإعلان، والفرق بينهما أن الفاتحة لا تحمل أي التزام بالثقة، فهي مرشحة – في الوقت نفسه- إلى التحقق من عدمه، بينما يشترط في الإعلان أن "يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، أما إذا تم الإخبار ضمنيا، فإن الإعلان في هذه الحالة يتحول آليا إلى فاتحة، لأن الاستباق هنا يصبح حالة انتظار مجردة من كل التزام تجاه القارئ >>. (2)

وهو مغاير للاسترجاع لأنه يتجه إلى الأمام فهو يصور الأحداث التي ستأتي، مما يعطي للقارئ الومضة بما سيحدث في المستقبل.

<< فالسابقة هي عملية سردية، تتمثل في كون كل مقطع يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها >>. (3)

---

(1) عمر عاشور:البنية السردية عند الطيب صالح البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، ص21.

(2) المرجع نفسه، ص21.

(3) بوقرومة حكيمة : منطق السرد في سورة الكهف، ص 105.

والجدول التالي يوضح عملية الاستباق في المسرحية :

| | |
|---|---|
| الاستباق | (( سقاك الله من حوض الجنة يا بني إني صائم )). (1) |
| | (( فزت بالجنة... فزت بالجنة ... كونوا إخوة لهذا المؤمن ...لقد انفتحت له أبواب السماء... كونوا سباقين ولا تكونوا مثل اليهود جاحدين ، كافرين )). 2) |
| | (( إذا رجعت يوما إلى بلادي سأوجه قبيلتي إلى كسب المعرفة ، سأحثهم )). (3) |
| | (( سأستبدل الشوارع القديمة والضيقة بشوارع واسعة وعصرية تعدو فيها العربات كما شاءت سأجعل من روما آية في العمران ... سأجند لها كل المهندسين ، وسأذهب إلى اليونان وسأعود بتماثيل جميلة ...سوف تكون تعبئة عامة لإنجاز هذا المشروع البديع )) (4). |
| | (( سنأتي بالعبيد من كل انحاء العالم ...من الشرق ومن الغرب ..هذا أمر بسيط أتركه لى ..سأتصرف )).(5) |
| | (( لماذا هذا التشاؤم ؛ سأبني عاصمة تكون أكثر جمالا من الأولى لا يسكنها إلا المترفون فلا مكان للفقراء ... قبل مجيئي هنا أعطيت التعليمات اللازمة للمهندسين والبنائين وسوف أشيد لك قصرا تفتخرين به إلى آخر يوم في حياتك ...وتتنزهين فيه أنت وابنك...)). ( 6 ) |

نستخلص من هذا الجدول أن المقاطع المذكورة في المسرحية عبارة عن استباق زمني يتوقع فيه أبطال المسرحية ما سيحدث في المستقبل، ففي هذه المقاطع حوارات تدخل في باب المتوقع والمتخيل حيث يطلق العنان للخيال ليستشرف المجهول ويتوقع أحداثاً على سبيل الافتراض، ومن قبيل التخمينات والتوقعات المستقبلية . فقوله: " سقاك الله من حوض الجنة يا بني إني صائم " و " فزت بالجنة ، كونوا إخوة لهذا المؤمن " إشارة إلى كسر خطية الزمن على شكل قفزة زمنية إلى الأمام

---

(1) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص21.

(2) المصدر نفسه،ص24.

(3) المصدر نفسه، ص 29.

(4) المصدر نفسه، ص35.

(5) المصدر نفسه، ص41.

(6) المصدر نفسه، ص49.

من الماضي إلى المستقبل، ومع هذه القفزة الزمنية إلى الأمام، يقوم المتلقي عن طريق الخيال بتغطية المسافة الزمنية .

وقوله: "سأوجه قبيلتي إلى كسب المعرفة – سأحثهم ، سأستبدل الشوارع- سأجعل من روما آية – سنأتي بالعبيد- سأبني عاصمة- وسوف أشيد لك قصرا " كلها جمل دلت على المستقبل، وما يلاحظ على الأفعال "سأوجه ، سأستبدل، سنأتي، سأبني ، سوف " نجد أنها ساهمت في تحديد الدلالة الزمنية ــ زمن المستقبل ــ كما أن وجود حرف "السين" في تلك الأفعال علامة ودلالة على زمن المستقبل . << فقد ورد في بعض كتب النحو ما يوحي بأن "السين "وضعت للدلالة على زمن المستقبل القريب >>. (1)

<< فالشخصيات في هذه المقاطع ، وضعت تصورات مستقبلية بصيغة تطلعات أو تنبؤات أو أمنيات قد تتحقق ،وقد لا تتحقق ، مما جعلها ترسم ملامح المستقبل المجهول >>. (2) والجدول التالي يوضح موضوع الاستباق ووظائفه ومؤشراته الدالة في النص المسرحي :

| المفارقة الزمنية | موضوع الاستباق | وظيفته | مؤشراته |
|---|---|---|---|
| الاستباق | - توقع الغريب ما سيحدث بينه وبين الرجل من جزاء حسن إن هو آمن.<br>ــ رسم ملامح المستقبل بين اليوناني والأمازيغي،<br>ــ توقع البطل ماسيحدث لروما بعد الكارثة .<br>ــ الإسهام في معرفة المستقبل المجهول. | ــ إعطاء معلومات عن الدين الجديد.<br>ــالتطلع إلى المستقبل المشرق.<br>ــ إعطاء معلومات عن روما الجديدة.<br>ــ شد الانتباه لمتابعةالأحداث. | ــ فزت بالجنة....<br>ــ إذا رجعت يوما إلى بلادي سأوجه قبيلتي إلى كسب المعرفة<br>ــ سأبني عاصمة تكون أكثر جمالا من الأولى...<br>ــسأجعل من روما آية في العمران ... |

(1) عبد العزيز العماري: النظام الزماني والجهي في اللغة العربية ، دراسة لسانية،مكناس، المغرب، ط1، 2010، ص39.

(2) عمر عاشور:البنية السردية عند الطيب صالح البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، ص37.

## 2/ سيميائية المكان في مسرحية " الطاغية "

مفهوم المكان ( لغة و اصطلاحا )

يعد المكان من العناصر المهمة في بناء الشخصيّة فلا يمكن أن توجد شخصيّة بدون مكان فهَو لا يقلُّ أهمية عن دور الزمان في بناء الشخصيّة، فكلاهما ذا أهمية كبيرة وفعالية في تحديد وفهم مجريات الاحداث، فهو الحيز الذي تتحرك فيه الشخصية، لا يمكن أن تعيش خارج إطاره.

فما طبيعته؟

- لغة:

وجاء في لسان العرب: << المكان الموضع والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن. قال ثعلب: يبطل أن يكون مكاناً فعالاً؛ لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك؛ فقد دل هذا على أنه مصدر من كان موضع منه ، و(مكّن) له في الشيء : جعل له عليه سلطاناً >> (1) وفي التنزيل العزيز ﴿ إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي ٱلْأَرْضِ وَءَاتَيْنَٰهُ مِن كُلِّ شَىْءٍ سَبَبًا ﴾(2). << و المكان، وبه : استقّر فيه، و من الشيء : قدر عليه، أو ظفر به (استمكن) من الشيء : تمكّن >>. (3)

- اصطلاحا:

يعرف بعض الفلاسفة والمفكرين المكان بقولهم: << المكان وسط غير محدود يشتمل على الأشياء، وهو متصل ومتجانس لا تميز بين أجزائه، وذو أبعاد ثلاثية هي الطول والعرض والارتفاع ويمكن بناء أشكال متشابهة فيه. (4 )

<< ما من شك في أن الأحياز المكانية مستقرة خلافا للأحياز الزمانية المتغيرة تبعا لأحياز مختلفة غالبا ما تتعلق بزمن الخطاب، لكن الحيز المكاني للإنسان له " أبعاد مختلفة وأحجام قد

---

1) ابن منظور : المصدر السابق، مج6، ج48، مادة (مكّن)، ص 4250.

2) سورة الكهف، الآية84.

3) المعجم الوسيط: المصدر السابق، ص881.

4) المعجم الفلسفي: المرجع السابق ص15.

يصعب تنظيرها لأنها تختلف طولا وعرضا، ضيقا واتساعا، علوا وانخفاضا >> (1)

إذن نجد أن بعض الفلاسفة والمفكرين ينطلقون في تعريفهم للمكان من مفهوم رياضي وفلسفي.

<<كما يمثل المكان مكوناً محورياً في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمن معين. (2)

<< وقام الدارسون العرب بوضع قواعد تتحكم في الاستعمال اللغوي فأقاموا تحرياتهم اللغوية على العامل الجغرافي >>. (3)

ويعرف الباحث السيميائي " لوتمان" المكان بقوله : << "هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة ..." تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية، مثل: "الاتصال، المسافة ....الخ"، و يمثل المكان إلى جانب الزمان الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان >>. (4)

وواضح من خلال هذا الكلام أننا لا نستطيع عزل المكان عن الحكاية، إذ لا يمكن تصور وجود أحداث ووقائع خارج الحيز المكاني، فالعلاقة بين الاحداث والأمكنة علاقة ترابط وتماسك. فالمكان مرتبط بالجانب الاجتماعي وسلوكيات الفرد << فإذا كنا نريد فهم ماذا يعني حدث ما لفاعل اجتماعي فيجب أن نرجع إلى المكان وديناميكية الحركات، لأن الظواهر المدركة مثل السلوكيات تأخذ معناها انطلاقا من هذا الإطار >>. (5)

---

[1] عبد الجليل مرتاض: دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، منشورات ثالة، الجزائر، دط، 2004، ص136.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي( تقنيات ومفاهيم)، ص99.

[3] أحمد حساني: دراسات في اللسانيات التطبيقية حقل تعليمية اللغات، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، ط2، 2009، ص34.

[4] محمد بوعزة: المرجع السابق، ص99.

[5] أليكس مكيلي: الوجيز في سيمياء المواقف، ص119.

وقد فرق "حسن بحراوي" بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة: << أما أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل: الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي .." بناء على قاعدة الاشتقاق، يشتق من التعارض الأصلي الأول انتقال / إقامة تقاطبات فرعية مشتقة، حيث يولد من أمكنة الإقامة تقاطبات بين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الإجبارية " المنزل مقابل السجن"، وتقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية "القصور ، الفيلات الأكواخ ، مدن" >>. (1)

فالمكان عند حسن بحراوي نوعين: مكان الانتقال ومكان إقامة، فأما أمكنة الانتقال فتكون مسرحاً للأحداث مثل الشوارع والأحياء والمحطات، وأما أماكن الإقامة فقد تكون إجبارية كالسجون وقد تكون إختيارية مثل البيوت والقصور.

والجدول التالي يوضح ذلك:

| أماكن الإقامة | أماكن الانتقال |
|---|---|
| أماكن الإقامة الاختيارية | أماكن انتقال عامة |
| أماكن الإقامة الجبرية | أماكن انتقال خاصة |
| فضاء البيوت : | الأحياء والشوارع : |
| البيت الراقي / البت الشعبي | الأحياء الراقية / الأحياء الشعبية |
| البيت المضاء / البيت المظلم | المقهى |
| فضاء السجن: | |
| فضاء الزنزانة | |
| فضاء الفسحة | |
| فضاء المزار | |

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي( تقنيات ومفاهيم)، ص104.

وميز أحد الفلاسفة بين أمكنة الألفة والأمكنة المعادية << فأمكنة الألفة هي التي نحب، وهي أمكنة مرغوب فيها، وترتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية قيماً متخيلة سرعان ما تصبح هي القيم المسيطرة. إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لامبالياً، ذا أبعاد هندسية فحسب، فهو مكان عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز إننا ننجذب نحوه ، لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية وبالمقابل فإن المكان المعادي أو العدائي، هو مكان الكراهية والصراع، ولا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية >>. (1)

| أمكنة الألفة | الأمكنة المعادية |
| --- | --- |
| الحماية. | التهديد. |
| الجاذبية. | النفور. |
| الطمأنينة. | الرعب. |
| الحب. | الكراهية. |
| الراحة. | التعب. |
| قابل للسكنى. | غير قابل للسكنى. |

ومن خلال هذا التعريف الموجز للمكان، نجد أن المكان في مسرحية "الطاغية" له أهمية كبيرة ودور فعال في تحريك أحداث المسرحية، فقد ظهر بوضوح في هذا النص المسرحي، وعبر عن عبقرية العقلية الرومانية وهندستها وهويتها الثقافية. ويرجع ذلك إلى جملة ما أخذه الرومان من الحضارة اليونانية، ولاسيما في بناء القصور وهندسة المدن، ولكن الرومان أضافوا طابعهم الخاص عليها.

<< لذلك كان فن العمارة الرومانية ليس فقط، فن التمكن من التقنية، والتحكم في الآلة و الصنعة، إنه أيضا فن أخذ بعين الاعتبار خصوصية كل منطقة محافظا على هويتها الثقافية والعقائدية

---

(1) محمد بوعزة: تحليل النص السردي( تقنيات ومفاهيم)، ص105.

فكان شاهد عيان على عظمة الإمبراطورية الرومانية >>. (1)

ب) الأمكنة الدالة في مسرحية "الطاغية ":

1/- القصر (غرفة في القصر تطل نافذتها على البحر الأبيض المتوسط)

وهي غرفة صغيرة في الطابق العلوي من القصر تطل نافذتها على البحر الأبيض المتوسط الذي كان همزة وصل بين أجزاء تلك المنطقة . ونجد أن القصر في هذا النص مكان، يقع على ساحل البحر الأبيض المتوسط ،مما جعل نافذته تطل على البحر فكان فضاء يرمز ويشير إلى عدة دلالات في المسرحية نذكر منها :

- مكان الألفة .

يتخذ القصر أبعادا جمالية و دلالية في مسرحية "الطاغية"، فهو من الأمكنة التي توحي بالاستقرار والراحة، << التي يعيش فيه الإنسان ليس بشكل موضوعي فقط، ولكن بشكل رمزي من خلال ما يحلم به الإنسان أو يتذكره؛ أي من خلال ما ينسجه الإنسان من علاقات بالمكان سواء كانت علاقة ألفة وحنين وانجذاب وتذكر، أو علاقة عداء ونفور وابتعاد ونسيان >>. (2) فكان المكان من أمكنة الألفة التي يطمئن إليها الإنسان ويشعر بالراحة والسكينة عند العودة إليها، فيتحول المكان في هذا النص المسرحي من مكان جامد إلي مكان يرمز ويعبر عن مواقف وتصورات، وقيم ومشاعر إنسانية.

- فضاء تجتمع فيه المشاعر، والأحاسيس .

إن قرب القصر من البحر يدل ويرمز إلى العلاقة التي تربط الإنسان بهذا الفضاء ، والتي هي علاقة اتصال وتواصل << فقد أثبتت الدراسات التاريخية والأنثربولوجية في أن الماء رمز للاجتماع والالتقاء وتجعل من المنابع المائية منابع لنشأة الأمم والحضارات، وملتقى للطرق والقوافل، فإذا تحقق الاجتماع كان الماء كذلك مجمعاً للأفكار والعقائد المختلفة >>. (3)

---

(1) أنوال طامر: حفريات المسرح الجزائري، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 2007، ص47.

(2) محمد بوعزة: تحليل النص السردي( تقنيات ومفاهيم)، ص 105.

(3) حبيب مونسي: التردد السردي في القرآن الكريم مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2010، ص170.

<< كما أثبتت البحوث والدراسات، أن كمية إشعاع أشعة الشمس على بلدان البحر الأبيض المتوسط، تعتبر عموماً خيراً عظيماً لتلك المنطقة من العالم، مما ساعد على تكوين ذهن صافٍ لسكان تلك المنطقة، وهيأ مناخا يجعل الجسم أكثر نشاطاً وأكثر حيوية >>. [1]

فهذا المكان– من وجهة نظر القيصر "نيرون"– مكاناً لنسيان هموم الدنيا وأحزانها، وهو لوحة فنية تشكلها الشمس حين غروبها، ومشهد عظيم، وممتع في نظر (تجلين) مستشار القيصر، وهذا ما جعله من الأمكنة والفضاءات المفتوحة لإطلاله على البحر .

القيصر:

<< تعال ! تعال ! يا صديقي، اقترب وانظر جمالا ينسيك هموم الدنيا إن كانت لك هموم !

جمال الشمس التي تغمر البحر لهيبا.... ما أروع هذا الاحمرار.

تجلين:

حقا! غروب الشمس في بحرنا أمتع ما يشاهده المرء ...روعة جادت بها الطبيعة.. روعة حقا هذا الاحمرار >>. [2]

كما أن تكلمه عن اللون الأحمر فيه إشارة ودلالة إلى ما يكمن في نفسية ومشاعر القيصر (نيرون) من طاقة وقوة، وهذا ما جسدته كلماته.

<< أليس لهذا السبب بالذات اختارت روما اللون الأحمر رمزا لقوتها، رمزا لبطشها >> [3]

فاللون الأحمر يستعمل كوسيلة للتعبير عن << المشقة والشدة والخطر واشتعال الحروب، وهو يرمز كذلك للمقدرة الذاتية والإرادة الصلبة والحضور القوي، ويرمز أيضا إلى الصفات القيادية والسيطرة والتفوق، ويعتبر هذا اللون نقطة انطلاق الجسد المادي، إذ أنه يمثل زخم الحياة في الجسد كذلك دفق العاطفة في الأجسام الباطنية، كما يرمز هذا اللون إلى القوة النفسانية أو الطاقة الباطنية

---

[1] محمد ابراهيم السعدني: تاريخ وحضارة الرومان، ص39.

[2] محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص3.

[3] محمد غمري: المصدر نفسه، ص4.

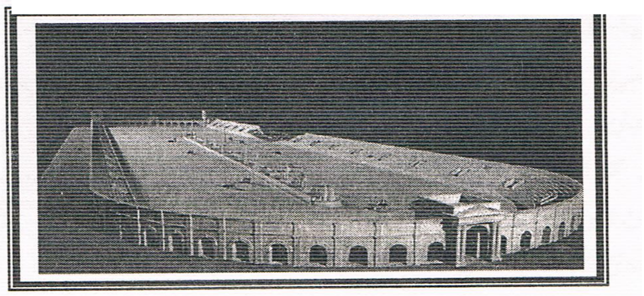
التي يستطيع المرء بواسطة الإرادة توجيهها حيثما يشاء >>. (1) ، لذلك كان اللون الأحمر في هذه الأمثلة يدل ويرمز على جبروت وبطش (نيرون).

ومن الأمكنة التي كان لها دور بارز وواضح في مسرحية " الطاغية" نجد الملعب.

2/ الملعب.

لقد اشتهر الملعب عند الرومان على أنه مكان للمصارعة والقتال وألعاب الفروسية، فكان من أهم الأمكنة عند الرومان، حيث كانت تقام فيه المصارعة والملاكمة والعراك بين المتصارعين والحيوانات الضارية. <<وهو على شكل إهليلجي مستطيل جداً ، ومعد لمشاهدة ألعاب الفروسية والمآثر البهلوانية ، وسباق الخيل أو العربات" >>. ( 2 )

**صورة توضح شكل الملعب الروماني**



ويشكل الملعب في المسرحية الفضاءات والدلالات التالية :

- فضاء للمتعة واللهو.

يشكل الملعب في النص المسرحي فضاء للمتعة واللهو، إذ أنه كان معد لعرض الألعاب لتسلية الجمهور << ومن الألعاب التي كانت تجرى به سباق الخيل والمركبات، ثم العدو والملاكمة والمصارعة والمبارزة بالسيف ومصارعة الوحوش، كما يعرض فيه أحيانا بعض الأعمال المسرحية >>.3

---

[1] عبيدة صبطي، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص40.

[2] أحمد صفر: مدينة المغرب العربي في التاريخ، ج1، دار النشر بوسلامة، تونس، دط، ص 345.

[3] حسين الشيخ: دراسات في تاريخ الحضارات القديمة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط2، 1989 ص361.

فهو بالنسبة للقيصر والشعب الروماني يمثل فطء للمتعة واللهو، فكان ساحةً ، وميداناً للترفيه والتشويق، والمغامرة، وهذا كله من أجل المشاهدة ، والتمتع بالعرض، ومن الأمثلة على ذلك في النص نجد قوله.

تجلين :

<< هذه الألعاب ملهى أعدت لتنسيه موت أكتافي.

وقوله :

تجلين :

حقا .. حقا... الآن الشرقيون : سوريون وعراقيون وفلسطينيون ولبنانيون ..... المصارعة بينهم متعة يا مولاي ...هذا ينقض على هذا ، وهذا يفتك بهذا ... بوحشية لا وصف لها ... أسمع...أبصر... تصفيقات الشعب المتحمس إنه معجب ... >>(1)

– فضاء للقهر والذل والظلم.

يعد الملعب في هذا النص المسرحي أيضاً فضاء للقهر والذل والظلم، وهي الصورة التي جسدتها أرضيته، حيث نجد أن الإنسان في هذا المكان – وخاصة العبيد – يعيش وسط العنف والكراهية المفروضة عليه << إذ أن نظام التسلط والقهر يقع من طرف قاس ظالم مستبد، ينزل الأذى والعذاب بضحيته لا يستطيع أن يحس بالوجود إلا من خلال تبخيسها، وتسبيب الآلام لها، لا يحس بالقوة إلا من خلال التحقق من ضعف الضحية هذا الطرف المتسلط لا يستقر له توازن إلا حين يدفع بذلك المقهور إلى موقع الرضوخ العاجز المستسلم، وهذا لا يتعزز إلا بمقدار إضعاف الطرف الآخر في العلاقة ، وتحطيمه والاستحواذ الكلي عليه >>. (2)

لذلك نجد أن الملعب في هذا النص من الأمكنة المغلقة، التي تولد في الإنسان الإحساس بالوحدة والعزلة ،وفقدان الحرية. فوضع المصارعين في هذا المكان لأجل القتال والمبارزة ما هو إلا دليل على العدوانية والوحشية التي كانت تمارس على تلك الفئة من الشعب، فعكس بذلك صورة المجتمع الروماني في تلك الفترة، وهذا ما نجده في النص.

---

(1) محمد غمري: مسرحية" الطاغية"، ص (10– 16).

(2) مصطفى حجازي:سيكولوجية الإنسان المقهور، ص88.

القيصر:

<< نحن نصعد كلما اقتتلوا ... كلما نزلوا إلى الأسفل وتأخروا نحن نصعد ... تقدم روما وتطورها وازدهارها وترقيتها يكمن في ضعفهم والسير على جثثهم وجماجمهم .

وقوله.

القيصر :

متى رأيتني أعفو عن الضعفاء ... الدنيا للأقوياء اقتله ...اعدمه ...>> (1)

هذا المكان الضيق والمغلق جعل الشخصية تعيش وسط معناة وشقاء، فقدت من خلاله كرامتها وعزتها، وجعلها تعيش وسط عذاباً جسدياً ونفسياً .

- فضاء للموت.

إن إعداد الملعب للعلك والمصارعة والقتل والوحوش الضارية، جاعلاً منه مكاناً وفضاء للضياع والفقد، والموت والتلاشي والخوف والفزع، ورمزاً لتكديس الجثث، حيث كان هؤلاء المصارعون يُعْرضُون في الملاعب من أجل القتال حتى الموت، فكان يمثل رمزاً للموت وطريقاً له ، فهو فضاء للتسلط و إلغاء الآخر، كما دل ذلك على وحشية وقسوة أباطرة الرومان آنذاك؛ فالملعب يمثل المكان الأشد مرارة بالنسبة للمصارعين ، فينتقل بهم من الخارج إلى الداخل، يعانون فيه كل أنواع العذاب النفسي والجسدي، فكل ما في هذا المكان يمثل عاملاً من عوامل العدائية التي تعمل على تحويل وتغيير الشخصية من حال إلى حالٍ آخر، وهذا بدوره يولد في نفسية الشخصية الشعور بالخوف وفقدان الإحساس والشعور. فكان هذا المكان بمثابة وسيلة تعمل على سلب الحرية، والذهاب بالقيم الإنسانية التي تصبح لا معنى لها، وتتلاشى حياة الفرد فيه حتى الموت. ومن أهم المعارك التي كانت تقام في هذا الملعب نجد "معارك الغلادياتور" << حيث كان العرف هو إمتثال "الغلادياتور*" أمام الامبراطور لتحيته بالجملة المتعارف عليها : Ave caesar morituri te salutant التي تعني تحياتي للقيصر، الذين هم ذاهبون للموت يحيونك ، فسرعان ما تحولت المعارك الدموية إلى عروض بأتم المعنى بل بأبعاد مبالغ فيها >>. (2)

ومن الأمثلة على ذلك نجد.

---

(1) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص( 15- 20).

* الغلادياتور: فئة من الشعب محرومة من حقوقها المدنية والحظوظ الشرفية.

(2) طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري، ص232.

تجلين :

<< أنظر يا مولاي .. أنظر للمصارعين كيف يذهبون إلى الموت من أجلكم لإرضائك.

وقوله:

المغلوب :

أتطيع الطاغية ؟ أتنفذ أمره ؟ أتظنه يشفق علي أو عليك ؟ ..إذا قتلتني فسوف تقتل أيضا.

القيصر:

اقتلوهما الاثنين الغالب والمغلوب حتى يكونا عبرة للآخرين >>. (1)

فالملعب من خلال هذا الطرح من الأمكنة التي تثير الخوف والقلق، وذلك لارتباطه بالموت من جهة، وتحكمه في الشخصيات الموجودة في هذا المكان من جهة أخرى، فقد كان بشكله الدائري وميدانه المستطيل مكاناً يتحكم في أفعال وتصرفات الأشخاص، وبالتالي تتوقف حياتهم داخل هذا المكان بحسب ما يمليه وينتجه هذا المكان من خير وشر، فكان يسهم إسهاماً فعالاً في خلق مشاعر الخوف والضياع لدى المصارعين.

<< وفي ضوء ذلك فإن المكان لا يكتسب دلالاته السطحية والعميقة والرمزية إلا حين يصبح مجالاً وحيزاً للقوى الفاعلة بصراعاتها ورغباتها وأحداثها، بل وبفاعلية الحياة والموت >>. (2)

- مكان لفرض القوة والهيمنة.

فنجد أن الملعب في هذا النص يشكل أداة في يد روما تعمل من خلالها على إظهار عظمتها وقوتها ونفوذها في المنطقة والعالم.

ولأجل متعة المشاهد وتحسيسه بقوة روما وجبروتها، فكانت تستعمل الحيل والتقنيات لأجل إنجاح العروض. وتسلم مفاتيح مهمة ومسؤولية العروض إلى قائد الفرقة أو ما يعرف ب "لانيستا" الذي يبيع أو يستأجر المتبارزين.

---

1) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص(19- 20).

2) أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، ص45.

وما يدل على قوتها وجبروتها في النص نجد.

القيصر :

<< نحن نصعد كلما اقتتلوا ... كلما نزلوا إلى الأسفل وتأخروا نحن نصعد ... تقدم روما وتطورها وازدهارها وترقيتها يكمن في ضعفهم، والسير على جثثهم وجماجمهم .

تجلين:

لهذا كنا دائما نسعى لتشتيتهم وتفتيتهم وتقسيمهم ودفعهم للمجابهة... يقتتلون إلى أن يزولوا تاركين لنا الأقاليم والخيرات .. نبني مستعمرات ومستوطنات ومستودعات >>. (1)

لذلك كان الملعب من الأمكنة المغلقة <<إذ يمثل غالباً الحيز الذي يحوي حدوداً مكانية تعزله عن العالم الخارجي ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح >>. (2)

3/ الشارع .

وفي النص المسرحي نجده شارعاً من روما الشعبية (روما السفلى ) المسكونة بالبسطاء والبؤساء فهو فضاء مفتوح على الطبقة الفقيرة والبسيطة وممر للمتنقلين الراجلين مما جعله مكاناً مهماً في المسرحية ومركزا مهيمناً على الساحة الشعبية مما جعله <<من أماكن الانتقال التي تكون مسرحاً لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل : الشارع، والأحياء، والمحطات، وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي >>. (3)

ونمثل ذلك بهذا الرسم:

أماكن انتقال عامة —
- الشوارع
- الأحياء

فالشارع من خلال الشكل غير قابل للسكنى .

---

1) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص(15-16).

2) أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، ص59.

3) محمد بوعزة: تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، ص103.

فقد أعطى في هذا النص بعداً دلالياً أكثر من كونه طريقاً وممراً ، فهو يعتبر كعامل للتواجد والتواصل والحوار وانطلاق الدعوة إلى الله ودخول الناس في الدين الجديد (المسيحية)، لذلك نجد أن الشارع يحمل عدة رموز ودلالات نذكر منها :

- مكان للبؤساء والبسطاء .

الشارع من روما الشعبية المسكونة بالبسطاء والبؤساء ، فكان ملجأ لهم ومركز اجتماعهم فيه فلا يوجد في هذا المكان سوى الألم والبؤس والحرمان، وكان ذلك نتيجة تسلط طبقة النبلاء على الطبقة الفقيرة، حيث كانت هذه الطبقة لا تملك حرية قراراتها ولا تختار طريقتها في العيش بل الآخرون- طبقة النبلاء - هم الذين يفرضون عليهم التعليمات والقرارات التي يتبعونها ويسيرون عليها.

وما يدل على ذلك في النص نجد قول القيصر.

القيصر:

متى رأيتني أعفو عن الضعفاء...الدنيا للأقوياء أقتله.... أعدمه.. (1)

فكان هؤلاء البؤساء والبسطاء يعيشون حياة الفقر والحرمان نتيجة لتسلط الطبقة الأرستقراطية التي فرضت نفسها عليها، فجعلتها تحت سيطرتها وتصرفها متى احتاجت لها. فالمجتمع الروماني في تلك الفترة كان يعاني الطبقية ؛ فهناك طبقة تملك كل شيء، ولها حرية التصرف والتدخل في شؤون الآخرين واختيار القرارات، وهي طبقة النبلاء، في حين نجد أن هناك - في الجانب الآخر - طبقة تعاني الفقر والحرمان وهي طبقة البسطاء والبؤساء من المجتمع الروماني << وفي ظل هذه الظروف فقد العامة إيمانهم بقوة الامبراطورية ، ويأتي الدين ملجأ للمقهورين والتعساء، يعوضهم الإيمان بالحياة السعيدة في العالم الآخر عناء الأزمات اليومية >>.( 2 )

- فضاء للدعوة.

حيث كان الشارع نقطة انطلاق الشرارة الأولى للثورة ضد الأوثان والأصنام ، فعكس ذلك مشاعر ومواقف عقائدية ودينية ساهمت في بلورت وتغيير مجرى الحياة في روما، فوجد فيه أصحاب

---

[1] محمد غمري: مسرحية "الطاغية"،ص20.

[2] طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري، ص87.

الدين الجديد – المسيحية فضاءً للدعوة والتبليغ فكان مكان انطلاق دعوتهم وهذا ما نجده في النص المسرحي:

الفتى:

<< صائم ؟ ما معنى صائم ؟ .

الغريب:

الصيام هو الامتناع عن الأكل والشرب والشهوات ابتغاء رضوان الله . الصوم عبادة كالصلاة.

الفتى:

لم أفهم قولك يا عم ...أنت غريب وكلامك غريب، ظني أنك آت من بعيد .>>(1)

ففيه إشارة واضحة لظهور الدين الجديد والدعوة إليها، وكذا بيان الأسس التي ينبني عليها هذا الدين: كحرمة قتل النفس، وحرمة الشرك بالله، ونبذ عبادة الأوثان، والدعوة إلى توحيد الله.

- فضاء للاجتماع والتحاور.

إذ نجد أن الشارع في هذا النص مكاناً للالتقاء والاجتماع والتحاور، مما جعل العلاقة بين هؤلاء الناس قائمة على الاتصال والتواصل،وهذا ما يدل عليه النص.

الفتى:

<< (يضحك) تعالوا ... تعالوا! اسمعوا لقول الرجل ... قتل النفس حرام ... قتل النفس حرام ... آه...آه.... .

رجل:

إذهب أيها العجوز إلى الملعب وقل هذا الكلام للقيصر .

رجل آخر:

من من آلهتنا قال هذا الكلام ....

الغريب:

---

(1) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص21.

الأوثان لا تقول شيئا ! الله الأحد هو الذي يقول ...>>. (1)

فهو فضاء مطروح بقوة في وجه الفضاءات الأخرى ذات السمات السياسية والدينية والاجتماعية فكان التجاذب والتحاور هو السمة البارزة في هذه المسرحية.

الفتى:

<< كلام الرجل منطقي.. إنه الصواب هاك يا عم اشرب إنك عطشان.

الغريب:

ألم أقل لك إني صائم ؟ .

امرأة:

كلام العجوز عذب كالماء ... فهو الحق بذاته ! >>. (2)

- مكان للخوف والذعر.

يعد الشارع في مسرحية "الطاغية" من الأمكنة ذات الحركة والديمومة غير الهادئة والمستقرة مما جعله يشكل فضاءً للخوف والذعر ، لذلك نجدهم يعانون من إحباط واقع مؤلم حزين، فالخوف والهلع هو المسيطر عليهم ولا سبيل إلى الطمأنينة في ظل هذا الخوف.

رجل:

<< انتشروا .. انتشروا... كوكبة من جنود الإمبراطور قادمة .

الفتى:

هيا يا عم ننصرف .. هيا اتبعني .... هؤلاء لا يرحمون أحدا >>. (3)

ففي هذا المكان الفرد ليس حراً في سلوكه بل توجد سلطة وقوة تتحكم فيه، جعلته يشعر بالخوف والقلق، لذا نجده من الأمكنة الغير قابلة للهدوء والسكينة، بل هو مكان للنفور والابتعاد، مما يوحي بتنامي وحشية المكان انطلاقا من رهبة الفعل ( الابتعاد ، الفرار ...الخ ).

---

(1) المصدر نفسه، ص23.

(2) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"،ص24.

(3) المصدر نفسه، ص25

4/ غرفة العرش.

جاء في معجم الوسيط: <<عَرَشَ فلان عَرْشاً : بنى عريشًا و بالمكان، عُروشاً : أقام. والعَرشَ عملهُ . والكرم عْرشاً، وعُروشًا: رفع أغصانهُ على الخشب. (عَرَّشَ) فلان: بنى عريشاً . والطائرُ:ارتفع وظلَّل بجناحيه على ما تحته. والأمر عنه: أبطأ. والكَرمَ رفع أغصانه على الخشب. والبيت: سقفه. (اعترَشَ) فلان بنى عريشاً. والعنبُ العريش وعلى العريش: علاه واسترسل عليه.(تعرَّشَ) بالمكان: ثبت أقام.(العرشُ): الملك.

وسرير الملك وفي التنزيل العزيز:﴿ إِنِّي وَجَدتُّ ٱمۡرَأَةً تَمۡلِكُهُمۡ وَأُوتِيَتۡ مِن كُلِّ شَيۡءٖ وَلَهَا عَرۡشٌ عَظِيمٞ ﴾.(1) وقوام الأمر يقال: استوى الملك على عرشه. وثلعرشهُ : ذهب أمره وذهب عزه. وعرشُ لقوم: رئيسهم المدبِّر لأمورهم. وعْرشُ الطائر: عشه (ج) عروش، وأعراش>>. (2)

وغرفة العرش في هذا النص المسرحي مكان وفضاء لـ: " فقدان الحرية ، الشعور بالضياع والغربة، الاستغلال والحرمان ، وفضاء للخوف ، والتسلط والتكبر ".

- فقدان الحرية والاستعباد.

الغرفة في هذا الحيز تتحول من مكان وفضاء للألفة والحميمية إلى مكان يرمز ويشير إلى فقدان الحرية واستعباد الناس، وذلك لارتباطه بعرش القيصر " نيرون" فكان من الأماكن المعادية التي تدل على ( النفور، الرعب، والتعب ....إلخ ).

وهذا ما يجسده النص.

<< الأمازيغي:

نظف مكان القيصر تنظيفا جيدا.

اليوناني:

بل قل عرش القيصر يا غافل وإلا أكلتك أسود بلادك ...أسود الأطلس.

---

1) سورة النمل، الآية 23 .

2) المعجم الوسيط: المصدر السابق، ص593.

الأمازيغي:

معذرة ، معذرة ... لا أستطيع أن أتحمل أكثر مما تحملته منذ أن فقدت حريتي >>. (1)

فكانت الكلمات: أكتلتك، فقدت حريتي" ترمز وتدل على المعاناة والمأساة، التي يعيش فيها العبيد من خلال فقدانهم حريتهم << هذه الفئة التي لم تعتبر – من وجهة نظر المجتمع الروماني– جزءاً من المجتمع ،رغم أهميتها الاقتصادية له إذ أن العبيد وفقا لأحكام القانون ووجهة النظر الشائعة بين الرومان لم تكن لهم شخصية معنوية لأنهم لا يعتبرون أشخاصا، وإنما متاعٍ رهن أمر سادتهم >>. (2)

– الاستغلال والحرمان.

كان العبيد << إما أسرى حرب، أو أشخاص أصبحوا عبيدا لأنهم لم يستطيعوا الوفاء بدينهم، فيظلون هكذا إلى أن يستطيعوا تأدية ما عليهم، أو أن يدفعها عنهم أحد ويعتقهم. هذا ما يذكرنا بعصور الجاهلية، فيما قبل الإسلام عندنا، كما يدل دلالة واضحة على القسوة في المعاملة مع غير القادرين من أبناء الطبقات الاجتماعية الفقيرة >>. (3)

فكانت هذه الفئة تتعرض لسوء المعاملة وهضم حقوقها بأبشع الصور، فشعورهم بالقلق والحيرة إزاء المصير المجهول، جعلهم في حالة خوف وهلع مستمر يعيشون فيه مما جعل هذا المكان يمثل فضاء للخوف وهيكلاً له. وفي هذا المعنى قال أحد السياسيين: << إني أرى قصر المستبد في كل زمان هو هيكل الخوف. والملك الجبار هو المعبود، وأعوانه هم الكهنة ومكتبته هي المذبح المقدس والأقلام هي السكاكين، وعبارات التعظيم هي الصلوات، والناس هم الأسرى الذين يقدمون قرابين للخوف >>. (4)

وما يدل على ذلك في المسرحية قول اليوناني.

<< اليوناني:

بل قل عرش القيصر يا غافل وإلا أكلتك أسود بلادك... أسود الأطلس!.

---

(1) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"،ص26.

(2) حسين الشيخ: دراسات في تاريخ الحضارات القديمة، ص221.

(3) محمد إبراهيم السعدني: تاريخ وحضارة الرومان، ص64.

(4) عبد الرحمان الكوكبي: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص64.

وقوله:اليوناني :

"يهمس" ابتعد يا أخي عن طريق القوة العظمى وإلا حذفت من الوجود كحذف ذبابة >>(1)

هذا الشعور والإحساس بالخوف منبثق من واقعهم المر الذي يعيشون فيه بكل الآلام والأحزان، وهو ما انعكس على النفس، فانغلاق المكان (الغرفة) ولد الشعور لدي الشخصية بالخوف؛ لأن انغلاق المكان يوحي باليأس، والإحباط.

- مكان للتسلط والتكبر.

إن ارتباط غرفة العرش بالقيصر " نيرون " جعلها تدل على صفاته (التكبر، التجبر، التسلط ، التعجرف، الاستبداد) فغرفة العرش من الأماكن التي يسترهب بها الملوك والقياصرة رعاياهم وعبيدهم ، وهذا ما نجده في النص.

<< القيصر:

أنا الذي استدعيتهم أدخلهم.

الحارس:

أمركم في التنفيذ يا مولاي.

وكذلك قوله:

القيصر:

إمبراطور الشرق والغرب لا يستسلم بهذه السهولة .

القيصر:

لا بد من تطهير المدينة والقضاء على المتمردين وأفكارهم .. حارس ..حارس .

القيصر:

جهزوا لي موكبا.. إني أغادر هذه الديار ولا أعود إليها إلا بعد تطهيرها تطهيرا كاملا ولو بالنار. نعم ولو بالنار..>>. (2)

---

(1) محمد غمري: مسرحية" الطاغية"، ص(26-29).

(2) محمد غمري: مسرحية" الطاغية"، ص34.

فقوله " إمبراطور الشرق والغرب لا يستسلم بهذه السهولة"، تدل على تجبر وعناد هذا الطاغية، وكذلك قوله "القضاء على المتمردين وأفكارهم"، فيه إشارة واضحة لاستعمال القوة دون اللجوء إلى أسلوب الحوار والنقاش. و"تطهيرها ولو بالنار" تدل على الأساليب الوحشية التي كان يتبعها هؤلاء الأباطرة، والقياصرة والطغاة للقضاء على من يعارضهم، ويعارض أفكارهم حتى ولو كان إحراقهم، وهذا ما كان فيما بعد — حريق روما – لذلك كانت الغرفة في هذا النص ترمز إلى التكبر والتعجوف والتجبر، ومكاناً لفرض القوة والسيطرة وإعطاء الأوامر، مما يكشف عن عمق المعاناة والمأساة التي يعيشها العبيد من خلال فقدانهم لحريتهم، هذا الشعور والإحساس ولد لديهم رهبة خاصة وشعوراً بالخوف اللامتناهي ، فكان هذا المكان نقطة انطلاق وتحول في تاريخ روما. لذلك يعتبر هذا المكان فضاء للتعسف والتسلط والاستبداد والقهر مما جعله من الأماكن غير القابلة للسكينة والهدوء.

5/ السوق.

جاء في معجم الوسيط : << سوق :باع واشترى. والقوم: اتخذوا سوقا. (السوق) :الموضع الذى يجلب اليه المتاع والسلع للبيع والابتياع (تؤنث وتذكر)>>. (1)

والأسواق: << جمع سوق وسميت السوق سوقا لقيام الناس فيها على ساق للبيع والشراء وورد ذكرها في الكتاب والسنة والعمل فيها مباح >>. (2)

وهي رحبة مكشوفة تتوسط المدن الرومانية <<كانت في أول الأمر مركزاً للتجارة وانتقال التجارة إليها، أصبحت منتدى للحياة السياسية والاجتماعية. >>(3)

وهي تشير إلى عدة دلالات نذكر منها :

– مكان للبيع.

تعتبر الأسواق مركزاً للبيع والشراء تتم فيه المبادلات التجارية بين الناس، ودورها لا يتوقف عند هذا الحد فحسب بل يتعد إلى ممارسة النشاطات السياسية والاجتماعية، مما جعلها مكاناً وناديا ًيلتقي فيه أهل السياسة والثقافة.

---

(1) المعجم الوسيط: المصدر السابق، ص464.

(2) أبو بكر جابر الجزائري: أيسر التفاسير لكلام العلي الكبير، ج2، ص512.

(3) حسين الشيخ: دراسات في تاريخ الحضارات القديمة، ص 368.

فهو جزء حي من روما إنه ذاكرتها ورئتها ، وطريق القوافل والتجار ومصدر العيش والإلتقاء وانفتاحه بهذا الشكل جعله يشكل فضاء للحياة، ففيه تحط القوافل رحالها لتشتري وتبتاع وتستريح وتتزود بالمأكل والمشرب ، وما كان يجري في الأسواق إنما هو صورة مصغرة لما كان يجري في روما. وهذا ما يجسده الحوار الذي دار بين التجار.

تاجر :

أصبحت البلاد تعيش على الرغيف والماء، أصبحنا فى أزمة حادة بحيث نفتقد كل شيء ضروري ...أين الخيرات التي كانت تتدفق علينا من جميع الأقطار.

وقول الآخر :

تاجر القماش :

صرنا نرى الخيرات فى الأحلام فقط ....حرير دمشق ...أرأيتم حرير دمشق ...لم تلمسه أصابعي منذ شهرين .

تاجر الخضر :

وهل أكلت عنب ليبيا وزيتون إفريقيا وقمح نوميديا ؟ .[1]

إن هذه الذكريات هي التي تشكل العالم المفتوح بالنسبة للتجار، وهي الأيام والفضاءات التي كان التجار يمارسون فيها نشاطاتهم قبل حدوث الاضطرابات والمشاكل؛ فقد أتاح المكان للشخصية أن تعيد الأيام التي افتقدتها << وهذه الصورة الوصفية المفعمة بالحياة والانفتاح، تبرز بجلاء مدى التفاعل بين البطل والمكان، وتعكس الشعور بالانعتاق واللهفة إلى الماضي، وهي ليست نابعة من الحنين إلى الماضي فحسب، بل نابعة من الحماية التي تمتلكها، والاطمئنان الذي تجسده والألفة التي تستقطبها >>. [2]

<< والمكان هنا يبدأ في التلاشي بمجرد ما يعود البطل إلى الواقع ويدرك أن المكان قد تراجع ومّر، حيث لا ينفع معه أي تحسر، وأصبحت الحالة الآن أو على الأصح الأماكن أشد طغياناً وأكثر تسلطاً على النفس؛ لأن الحقيقة المعيشية فقدت سبل الراحة والانفتاح والأمن. هذا الافتقاد هو الذي

---

[1] محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، (73- 74).

[2] أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص54.

يجعل الذاكرة أكثر نشاطاً لاستدعاء أيام السمر والراحة >>.(1)

ومن هنا نقول أن السوق في مسرحية "الطاغية" ساهم في إظهار وابراز الواقع المعاش في تلك الفترة، وذلك من خلال ما دل عليه من دلالات وإشارات في فهم الواقع .

فضاء للاجتماع والالتقاء:

تعتبر السوق من الأماكن التي يجتمع ويلتقي فيها الناس، فكانت همزة وصل وعلاقة اتصال تربط بين التجار والسوق، لذا كانت فضاءً مفتوحاً لجميع التجار، لممارسة أنشطتهم التجارية، وكذا منتدى اجتماعياً وأدبياً، يلتقى فيه الشعراء لعرض بضائعهم الأدبية.

الشاعر:

<< هلموا هلموا يا أهل المدينة

خيم الظلام بانتصار الرذيلة

وبيعت الهمم فى سوق الأشرار >>.(2)

ففي هذه السوق تجتمع العواطف والشعور بالحب والكراهية وإبداء الرأي وإقامة العلاقات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، لذلك كان رمزاً للحركة وتبادل الحوار بين المجتمعين والبائعين سواءً كانوا فقراء أو أغنياء، وهمزة وصل بين تجار الشمال والجنوب مما زاد من ثراء سكان روما وكان له الأثر الواضح على الواقع المعيش.

فكان السوق يجمع جميع فئات المجتمع وشرائحه، فيخوضون ويتحاورون في المجال الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، والديني وهذا ما نجده في قوله.

تاجر: << أصبحت البلاد تعيش على الرغيف والماء، ها أصبحنا في أزمة حادة بحيث نفتقد كل شيء ضروري..أين الخيرات التي كانت تتدفق علينا من جميع الأقطار.

تاجر العتاد :

النهب لا يدوم ... ولم نفكر يوما في الاعتماد على النفس عشنا عالة على الآخرين ردحاً من الزمان.

---

(1) المرجع نفسه، ص57.

(2) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص74.

تاجر:

طبلُ العصيان على روما صار يدق في كل مكان بسبب تصرف الحكام >>. (1)

فكان السوق من الأماكن الأكثر حركة وشهرة لتوافد التجار عليه من كل المناطق قصد البيع والشراء، وهذا جعله من الأماكن المفتوحة والواسعة، حافلاً بكل أنواع النشاط منبرا للإعلان عن كل ما يجري من أمور سياسية واجتماعية ودينية .

ومن هنا يمكن القول أن المكان يساهم في خلق الرموز والمعاني داخل النص المسرحي، ويصبح كأداة ووسيلة للتعبير عن المواقف والآراء الشخصية.

ج) علاقة المكان بالشخصيات.

يلعب المكان دوراً مهماً في حياة الإنسان، وذلك من خلال ما يحدثه من تفاعل وتأثير، فهو المجال الذي تجري فيه الأحداث ، ولا وجود لهذه الأحداث خارج هذا المكان، لذلك كان حضوره طاغياً في شتى المجالات ( الاجتماعية، النفسية، الفلسفية....). فالذات الإنسانية لا تتحقق ذاتها إلا من خلال المكان، ومن هنا كانت وظيفته تقوم على وصف ما يشعر به الإنسان من فرح وحزن، مما جعل العلاقة بينهما تقوم على التأثر والتأثير؛ << ذلك أن المكان أكثر التصاقا بحياة الإنسان مع الزمان نتيجة ارتباطه بأقدم فضاء وأرسخه وهو الأرض، ووجود الإنسان لا يتحقق إلا من خلال علاقته به، وعلى قدر إحساسه به يكون وعيه بذاته فهو يميل إلى البحث لنفسه عن رقعة من الأرض يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، لذلك ارتبط البحث عن الهوية بالبحث عن المكان والنضال من أجل استرداده إن كان مغتصبا. فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، حيث المكان الذي يمكنها أن تتفاعل معه >>. (2)

لذا كان التأثير واضح بين المكان والإنسان، << فالمكان ينتقل من الحدث و الشخصيات تنتقل من عالم الركود والسّكون إلى عالم الحركة والحياة، عالم مفعم بالحضور الخلاق، الأمر الذي يكسب كونه الدلالي وقيمته الرمزية، لأنه أساس مرتبط بخطية الأحداث وبمميزات الشخصيات> (3)

ونجد أن علاقة الإنسان بالمكان تتخذ شكلين هما:

---

(1) محمد غمري: مسرحية "الطاغية"، ص (73- 74).

(2) أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص109.

(3) المرجع نفسه، ص110.

1- العلاقة الوجدانية / علاقة انتماء

2- العلاقة العدوانية / علاقة تنافر

- العلاقة الوجدانية ⟵ علاقة انتماء :

تظهر هذه العلاقة من خلال علاقة التأثر بالمكان والانتماء إليه، فقامت حالة من الحب والحميمية لهذا المكان.

- العلاقة العدوانية ⟵ علاقة تنافر:

وتكون هذه العلاقة عند حدوث فجوة بين الإنسان والمكان، ويحدث التنافر والابتعاد بينهما، نتيجة لما يعانيه الإنسان من ظلم وضياع.

ولتوضيح علاقة المكان بالشخصيات في المسرحية نرسم هذا الشكل:

القصر:
- علاقة انتماء واتصال ← بالنسبة للقيصر (نيرون)، فهو متأثر بهذا المكان
- علاقة تنافر وانفصال ← بالنسبة لأكتافي زوجة (نيرون)، فالمكان يمثل لها سجناً وخاصة بعد وفاة والدها.

الملعب:
- علاقة انتماء واتصال ← بالنسبة للقيصر والشعب الروماني، فالملعب يعد بمثابة وسيلة لتسلية وتلهية الشعب الروماني والقيصر (نيرون)
- علاقة تنافر وانفصال ← بالنسبة للمصارعين، فهو يمثل لهم رمزاً للموت.

غرفة العرش:
- علاقة انتماء واتصال ← بالنسبة للقيصر(نيرون)، فهي تمثل له كأداة لفرض الهيمنة والقوة.
- علاقة تنافر وانفصال ← بالنسبة للعبيد، فغرفة العرش تمثل لهم رمزاً لفقدان الحرية ورمزاً للاستعباد.

الشارع
علاقة انتماء واتصال ← بالنسبة للفقراء والبسطاء، إذ يعتبر الشارع ملجأ ومسكناً لهم.
علاقة تنافر وانفصال ← فقرب الشارع من الملعب ومرور القيصر وجنوده منه شكل منه فضاء للخوف.

السوق ← علاقة انتماء واتصال : فهو بالنسبة للتجار مكاناً للالتقاء والاجتماع، وهذا بدوره جعل منه مكاناً، وفضاء للتواصل والاتصال.

ومن خلال هذا الطرح نجد أن الشخصية لا تحقق كيانها ووجودها النفسي والاجتماعي والتاريخي إلا من خلال المكان الذي يعتبر وعاء وخزاناً للتجارب الإنسانية، لذلك كان حضوره في المسرحية قوياً عمل على إثارة شخصيات المسرحية، فبقوة حضور الأمكنة تكون حضور الشخصيات. ومن هنا كان المكان << الحاضنة الطبيعية للشخصيات الروائية ومسرح الأحداث والمنهل الثري الذي يمدّ المخيلة بثقافتها التاريخية ورموزها وعلاقاتها المتعددة، التي تساعدها على التصدي للواقع وكشف آليات المكان وجزئياته، تلك التي تعد الوسيلة التي ترصد الواقع على المستوى السردي، وتقف على دلالاته التي تعبّر عن الموقف والرؤى. وتبعاً لذلك يغدو المكان القاعدة المادية الأولى التي يبني عليها النص معماره الفني، ويقيم علاقاته اللغوية التي ينهض عليها الفضاء الخيالي الحميم، ليحمل ملامح الهوية والكينونة والوجود. فالشخصية تحمل هوية مكانها، والمكانُ يشكل ملامح هذه الشخصية، ويرسم أبعاد تاريخها وواقعها ورؤاها، فتوصيفات المكان ليست سوى مشاعر الكاتب تحملها شخصيته المشحونة بالرموز والدلالات، ولذلك كان لكل مكان عالمه الخاص >>. (1)

<< فكلما تجدد الإطار تجددت معه الأحاسيس التي تباشرنا ونباشرها، تتخللنا ونتخللها فنكسب منها رهبتها وجلالها، أو وحشتها وتوجسها، أو لطفها وجمالها >>.(2)

وبعد هذا القول نجد أن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة وثيقة ومترابطة، فأهمية المكان تزداد بتزايد اهتمام الإنسان به فتنشأ علاقة متبادلة بينهما تقوم على التأثر والتأثير مما يحقق الانسجام والتماسك .

---

(1) ضياء غني لفتة ،عواد كاظم لفتة : النص السردي الأدبي، ص28.

(2) حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، دراسة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط،2011، ص14.

# الخاتمة

**الخاتمة:**

لقد حاول هذا البحث المتواضع أن يقف على أهمية علم السيمياء في قراءة الفنون الأدبية وخاصة فن المسرح، وذلك من خلال كشف أبعاد وخبايا النص المسرحي الجزائري.

فكانت نتائج هذا البحث كالتالي:

– يعتبر العنوان رسالة النص الكبير، الذي يختزل كل ما في النص؛ فالعنوان له مقصدية ترجع إلى مرجعيات مختلفة: ذهنية، فنية، سياسية، مذهبية، إيديولوجية.

–يعد العنوان نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته وكشف شيفرته.

– كما ساهم العنوان في عملية التواصل بين المرسل والمتلقي، إذ كان رسالة يتبادلها المرسل والمتلقي.

– شكل الغلاف – في مسرحية " الطاغية"– لوحة إبداعية وفنية لا تقل أهمية عن إبداعية النص ذاته. فكل ما يحمله الغلاف، في هذا النص المسرحي من: (أشكال، ورسوماتأ)كسبته رونقاً فنياً وجمالاً ، وأضفت عليه طابعاً من الإيحاءات والدلالات، استهوت القارئ أو المتلقي وجعلته في علاقة مع الغلاف.

– وقد أدى الغلاف في هذا النص المسرحي وظيفتين هما:

– وظيفة إشهارية تتعلق بالناشر.

– ووظيفة تأويلية تتعلق بالمتلقي.

–أدى الزمن دوراً مهماً في تكوين النص المسرحي، مما أكسبه الحيوية، والتدفق، والاستمرارية.

– ساهمت المفارقات الزمنية ( الاسترجاع– الاستباق) في تكسير خطّية الزمن، سواء بالارتداد إلى الماضي، أو باستشراف المستقبل.

– شغل المكان في مسرحية " الطاغية" حيزاً تتحرك فيه الشخصيات وتتم فيه عملية التخيل والاستذكار، وتحقق الشخصية من خلاله كيانها، الذاتي والاجتماعي والتاريخي مما جعل العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة حميمية، تتمازج فيها الثقافات، والفنون، والعادات. من هنا كان ارتباط الإنسان بالمكان ارتباطاً وثيقاً .

-لعبت الشخصية دوراً فعالاً في بناء المسرحية، وتكاملها و طريقة عرضها للأحداث، فهي المسؤولة بدرجة أكبر عن بقية المكونات الأخرى في المسرحية، وفي مسرحية "الطاغية"، تعددت وتنوعت الشخصيات، فهي تضم إلى جانب شخصية البطل ((نيرون)) مجموعة كبيرة من الشخوص، تتباين طبائعها و مواقفها ساهمت في بناء المسرحية، وفي تغيير مجرى أحداث المسرحية.

- إن حالة عدم الاستقرار وعدم التوازن التي تعانيها الشخصيات، توحى بحالة اللا استقرار التي عاشها الشعب الروماني أثناء حكم القيصر (نيرون).

وبالله التوفيق

# فهرس

# المصطلحات الأدبية والأعلام

| المصطلح | مفهومه | ص |
| --- | --- | --- |
| **علاقة اتصال** | الاتصال هو تبادلُ المعلومات بين شخصين أوهي عقدُ صلةٍ بين شخصين. ولابد في الاتصال من شروط: أولها وجود رسالة موجهَّة من مرسل إلى مرسل إليه، وثانيها يكون المرسل إليه قادراً على فهم الرسالة. | **74** |
| **علاقة الرغبة** | لوضوع هو ما نفكر به أو نتصوره باعتباره وجوداً متميزاً عن فعل التفكير (أو التصور) وعن الفاعل الذي يفكر (أو يتصور).فالعلاقة بين الشخصية وموضوع الرغبة هي التي تعطي الموضوع كينونته وتحدد السمات الفعلية والوصفية التي تميَّزه أو تحيط به. | **76** |
| **الفضاء** | الفضاء لغة: المساحة وما اتسع من الارض أي أنه المكان الواسع من الأرض. أما الفضاء اصطلاحاً فهو الحيز الزمنكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الادبي. | **111** |
| **البطل** | بعرف فيليب هامون البطل بأنه بناء عقلي يؤلفه القارئ انطلاقاً من مجموع دوال قائمة من النصّ ومتكونة من ثلاثة معطيات: معلومات صريحة، واستنتاجات، وأحكام قيمية. | **67** |
| **التفرد** | هو تفرد البطل بمجموعة من الصفات التي لا تمتلكها الشخصيات الأخرى. | **71** |
| **الشخصية المدورة** | وهي الشخصية المعقدة التي تجسد كل أنواع التنوع والتعقيد في الطبيعة الإنسانية. | **71** |
| **الرسالة** | وهي مجموعة من العلامات التي بنيت بشكل معين- أي بحسب ما تمليه الشفرة | **37** |

| | | |
|---|---|---|
| | | |
| **علم العلامات** | إحدى علوم اللغة التي تدرس الإشارات أو العلامات وفق نظام منهجي خاص يبرز ويحدد الإشارة، أو العلامة اللغوية، أو التصويرية في النصوص الأدبية وفي الحياة الاجتماعية. | **10** |
| **علم الدلالة** | مصطلح يشير إلى الدراسة الوصفية التي تحدد البحث في معاني الأثر الأدبي عن طريق تحليل اللغة، باعتبارها رمزاً أو دالاً، على الناقد أن يكشفه ويكشف صورة العلاقة القائمة بينهما وبين المدلول. | **10** |
| **العلامة** | مصطلح يستعمله الناقد للإشارة على وجود علاقة ما، بين شيئين متصلين ببعضهما، على نحو يجعل دلالتها تنحصر في نوعية تلك العلاقة أو هي ماهية قابلة للإدراك ليست لها معنى في حد ذاتها، إذا أدركت من غير ارتباطها بالمجموعة أو العنصر المقابل للإدراك (وهو الدال) | **6** |
| **شفرة رمزية** | وهي عبارة عن مجموعة من الإشارات والعلامات أو الرموز التي توضع اعتباطاً في الغالب، وتصاحبها مجموعة موازية من القواعد التي تتحكم في تأليفها. ويمكن أن تتألف الشفرة من إشارات متباينة ومختلفة من حيث طبيعتها، فقد تكون مكونة من أصوات (الشفرة اللسانية) أو علامات خطية (شفرة الكتابة) أو من إشارات إيمائية. | **41** |
| **تصنيف الشخصيات** | مصطلح استخدمه (فلا ديمير بروب) في مجال التحليل الشكلى للحكاية، للدلالة على تخبط الأسماء والأفعال انطلاقاً من تقسيم الحكاية إلى وحدات. | **66** |

| العلم | التعريف به | ص |
| --- | --- | --- |
| **الجاحظ** | هو أبو عثمان عمرو بن بحر الملقب بالجاحظ، المعتزلي ولد بالبصرة في منتصف القرن الثاني الهجري، ونشأ بها وتعلم، فأخذ اللغة عن الأصمعي وأبي عبيدة وأبي زيد ألف العديد من الكتب في الفلسفة والاعتزال والدين والسياسة والاقتصاد والتاريخ والجغرافيا والطبيعيات والعصبية وتأثير البيئة والاجتماع والأخلاق والحيوان والنبات والأدب وكان أشهرها:البيان والتبيين ، والحيوان ، والمحاسن والأضداد ، والبخلاء. | 8 |
| **الجرجاني** | هو أبو بكر عبد القاهر بن عبدالرحمن الجرجاني" الإمام النحوي وأحد علماء الكلام على مذهب الأشاعرة ولد وعاش في (جرجان) وهي مدينة مشهورة بين طبرستان وخراسان ببلاد فارس في مطلع القرن الخامس للهجرة ولم يفارقها حتى توفي سنة 471هوترك الجرجاني آثاراً مهمة في الشعر والأدب والنحو وعلوم القرآن، من ذلك ديوان في الشعر وكتب عدة في النحو والصرف مثل: كتاب "الإيضاح في النحو" وكتاب "الجمل"، أما في الأدب وعلوم القرآن فكان له "إعجاز القرآن "و"الرسالة الشافية في الإعجاز" ، هذا بالإضافة إلى "دلائل الإعجاز "و"أسرار البلاغة" الذي أورد فيهما معظم آرائه في علوم البلاغة العربية.. | 8 |

'

| | | |
|---|---|---|
| **محي الدين بشطارزي**<br><br>**أحمد توفيق المداني** | مؤلف مسرحي من مواليد 15 سبتمبر 1897 بحي القصبة الجزائر، تعلم القرآن واللغة العربية، بدأ نشاطه المسرحي سنة 1919 ، ألف وأقتبس العشرات من المسرحيات نذكر منها: (( فاقة، على النيف، الخداعين ....الخ)) عين سنة 1947 مدير الفرقة المسرحية، بقاعة الاوبرا بالعاصمة. توفي سنة 1986 بالجزائر.<br><br>من مواليد1899 بتونس، كان عضو جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي تأسست سنة 1931، ورئيس تحرير مجلة " البصائر "كتب وألف في التاريخ، والمسرح. من مسرحياته نجد: (( حنبعل، وعطيل)). توفي سنة 1983. | **20** |
| **علي سلالي** | هو علي سلالي المعروف بـــ:"علالو" ممثل ومؤلف مسرحي من الرعيل الأول للمسرح الجزائري. ولد في 30مارس 1902م بحي القصبة في الجزائر العاصمة. دخل مدرسة ساروي بنفس الحي فنال شهادة نهاية الدروس الابتدائية باللغة الفرنسية. تعلم اللغة العربية على يد الشيخ عمر قندوز. عمل في بداية الأمر مساعد لصيدلي فرنسي كان له الفضل في اصطحابه إلى قاعة الأوبرا الأمر الذي ساعده على مطالعة الكتب الدرامية. من مسرحياته: (جحا)، (زواج بوعقلين)، (أبو حسن أو النائم اليقضان)، (الصياد والعفريت)، (عنتر لحشاشي) وغيرها من المسرحيات توفي سنة 1992. | **19** |
| **محمد غمري** | ولد محمد غمري ببسكرة سنة 1938 تعلم القرآن بمسجد ازمالة والمصلى، ثم تابع الدارسة بالمدرس الابتدائية والثانوية إلى أن اندلعت الثورة. شارك في اضراب سنة 1956 كما شارك في حرب التحرير، وألقى القبض عليه سنة 1957 إلى غاية الاستقلال. وفي سنة 1966 انتقل إلى التعليم كمدرس للغة الفرنسية في هذه الفترة كتب قصصاً عديدة نشرت في جريدة (النصر) و(جزائر الأحداث) منها (المثلث الجهنمي، الطوفان، ثورة الزعاطشة ) وبعدها تحصل على (اللسانس) في الحقوق من جامعة قسنطينة. فأصبح أستاذاً في مركز التكوين الاداري، حيث أنشأ كتاب (مرشد المحرر الاداري). وفي سنة 1980عمل كمسؤول في إدارة المجاهدين فكتب (مجتمع بين المد والجزر، لماذا تركت بلادك يا زهير). وبعدها كتب | **20** |

| | | |
|---|---|---|
| | مسرحية " الطاغية" التي طبعة سنة 1986. | |
| **شيشرون** | مفكر سياسي وأديب روماني ينحدر من الطبقة الأرستقراطية الرومانية، كان يحسن البلاغة والخطابة والفصاحة، ومارس مهنة المحماة تأثر بالفلسفة اليونانية، خاصة المدرسة الرواقية، كان ذا نزعة عقلية .كما أهتم شيشرون بدراسة الدستور والقانون الروماني. | **24** |
| **دي سوسير** | ولد عام 1857م، عالم لساني سويسري، مؤسس المدرسة البنيوية، ساهم في تطوير علم اللسانيات، وأهم اعمال دي سوسير هو كتاب "محاضرات في علم اللغة العام" وقد نشر بعد وفاته سنة 1916 بواسطة تلاميذه توفي سنة 1913. | **63** |
| شارل بيرس | ولد1839 فيلسوف امريكي حصل على شها دة الكيمياء نشر كتابا واحدا بحوث في القياس الضوئي وأشرف على نشر مجموعة اعمال، ويعتبر احد مؤسس السيماء المعاصر توفي عام 1914. | **11** |

# قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

**- المصادر:**

1/ محمد غمري : مسرحية "الطاغية "، دار البعث للطباعة والنشر، الجزائر، ط1،1986.

**- المراجع:**

1/ أحمد بيوض: المسرح الجزائري، دارهوم للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط،2011.

2/ أبو بكر جابر الجزائري: أيسر التفاسير لكلام العلي الكبير، ج1، دار الحديث، القاهرة،دط 2006.

3/ أحمد حساني: دراسات في اللسانيات التطبيقية حقل تعليمية اللغات، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط2، 2009.

4/ أحمد صفر: مدينة المغرب العربي في التاريخ، ج1، دار النشر بوسلامة، تونس، دط.

5/ أحمد الهاشمي : جوهر البلاغة ،دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ط12005.

6/ ابراهيم قلاتي: قصة الإعراب كتاب في النحو والصرف لجميع المراحل التعليمية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط،2012.

7/ أبن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، ج1، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية ط2، 1952.

8/ أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، دط، 2009.

9/ أنوال طامر: المسرح والناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي الجزائر ،دط، 2011.

10/ أنوال طامر: حفريات المسرح الجزائري، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 2007.

11/ حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي، دراسة "شهرزاد"، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء دط، 1995.

12/ حسين الشيخ: دراسات في تاريخ الحضارات القديمة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط2 1989.

13/ حسين خالفي: البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

14/ حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

15/ باية غيبوبة: الشخصية الأنثبولوجية العجائبية في رواية " مئة عام من العزلة " لـ: غابرييل غارسيا ماركيز، أنماطها، مواصفاتها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، دط، 2012.

16/ حبيب مونسي: التردد السردي في القرآن الكريم مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2010.

17/ باسم قطوس: سيميائية العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001.

18/ بوقرومة حكيمة : منطق السرد في سورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط 2011.

19/ ذهبية حمو الحاج :لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع دط،2005 .

20/ رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2000.

21/ سعيد رياض: موسوعة علم النفس والعلاج النفسي من منظور إسلامي، دار ابن الجوزي القاهرة، ط1، 2008.

22/ طارق ثابت: الشخصية المدنية في شعرالطيب أحمد الطيب معاش مقاربة سيميائية(دراسة) دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر، ط1، 2009.

23/ عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، ، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1،2011.

24/ عبد الرحمان بن ناصر السعدي: تيسيرالكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، تحقيق عبد الرحمان بن ملا اللويحق، دارالامام مالك، الجزائر،ط1،2009.

25/ عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومه، الجزائر، ط2، 2010.

26/ عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات ، دارالقرويين،ط1، 2008.

27/ عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، الدارالعربية للعلوم ناشرون بيروت، لبنان،، ط1، 2008.

28/ عبد المجيد عمراني: محاضرات في تاريخ الفكر الفلسفي والسياسي، منشورات الحبر، الجزائر ط1، 2008.

29/ عبد الرحيم الرحموني،محمد بوحمدي : تحليل لغوي أسلوبي لنصوص من الشعر القديم، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2009.

30/ عبد الجليل مرتاض: دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، منشورات ثالة، الجزائر، دط 2004.

31/ عبد العزيز العماري: النظام الزماني والجهي في اللغة العربية ، دراسة لسانية،مكناس، المغرب ط1، 2010.

32/ عبد الحميد السيد: دراسات في اللسانيات العربية (المشاكلة – التنغيم – رؤية تحليلية)،ج1 دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2004.

33/ عبد الرحمن الكواكبي: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، دار المعرفة، دط،1902.

34/ عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، دط، 2009.

35/ عبده الراجحي : التطبيق النحوي ، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط،1،2004.

36/ عبيدة صبطي، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع ـ القبة ـ الجزائر، ط1، 2009.

37/ على الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة علم المعرفة، الكويت، ط2، 1990.

38/ عمر عاشور:البنية السردية عند الطيب صالح البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010.

39/ عدنان يوسف العتوم، شفيق فلاح علاونة، عبد الناصر ذياب جراح، معاوية محمود أبو غزال علم النفس التربوي النظرية والتطبيق، المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

40/ ضياء غني لفتة ،عواد كاظم لفتة : سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع،عمان الأردن، ط،1، 2011 .

41/ فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن ط1999.

42/ فاطمة ديلمي: بنى النص ووظائفه مقاربة سيميائية لنص" الأقوال" لعبد القادر علولة، دار كنعان، ط،1،2005.

43/ فتيحة بلعباس: دروس في السرد العربي الحديث، مطبعة الأمنية، الرباط،دط،2012.

44/ فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، ط2،.2008

45/ محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية ، دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة دط،2007،ص11.

46/ محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دارالأمان،الرباط ،ط1، 2006.

47/ محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2010.

48/ محمد ابراهيم السعداني: تاريخ وحضارة الرومان، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة ط1، 2007.

49/ مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة، حيدرة، الجزائر، دط، 2000.

50/ مصطفى حجازي:التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الانسان المقهور،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان،ط11، 2010.

51/ محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسائل التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، لبنان، ط1، 2012.

52/ محمد السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، ط2،1997.

53/ محمد مكسي، محمد أولحاج، محمد البراهيمي، محمد حمود: القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي الإعدادي( طوق الحمامة، أساطير معاصره، أهل الكهف)، الدار العالمية للكتاب ط1، 2006.

54/ مهدي السيد محمود: علم نفسك الخطوط العربية، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع دط، 1994.

55/ مهدي أسعد عرار: البيان بدون لسان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،2007.

56/ نواري سعودي أبوزيد: الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، الجزائر، دط، 2007.

57/ نوال بنبراهيم : جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي، منشورات دار الأمان دط،2009.

**المراجع المترجمة:**

58/ أمبرتوإكو: سيميائيات الانساق البصرية، ترجمة:محمد التهامي العماري، دارالحوار للنشر والتوزيع سورية، ط1، 2008.

59/ ألكس مكيلي: الوجيز في سيمياء المواقف، ترجمة وحيدة سعدي ، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1 ،2008.

60/ دنيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط1، 2008.

61/ عدد من المؤلفين: سيمياء براغ، ترجمة، أومبركورية، منشورات الثقافة، دط،1997

**– المعاجم:**

62/ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن أحمد بن أبي القاسم بن حقبة بن منظور: لسان العرب دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1981.

63/ أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم المقاييس في اللغة، تحقيق: شهاب الدين أبو عمرو دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2011.

64/ معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، القاهرة،مصر، ط4، .2004

65/ مجمع اللغة العربية: معجم الوجيز، جمهورية مصر العربية ، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم 1994.

66/ معجم مجاني الطلاب: دار المجاني، ش- م – ل،بيروت، ط5،2001.

67/ مجمع اللغة العربية:المعجم الفلسفي ، جمهورية مصر العربية، دط،.1983

68/ لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي انجليزي فرنسي، دار النهار للنشر، بيروت لبنان، ط1، 2002.

69/ شوقي حماده: معجم عجائب اللغة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

**– المجلات والدوريات:**

– الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان، الملتقى الثاني، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر.

– بلقاسم دفة: التحليل السيميائي للبنى السردية رواية" حمامة سلام" لنجيب الكيلاني أنموجاً ، الملتقى الثالث، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ـ عين مليلة ـ الجزائر 2002.

# فهرس الموضوعات

**مقدمة**..... أ

## مدخل: السيمياء والمسرح

1 /**السيمياء: (المفهوم و النشأة)**..... **05**

أ) المفهوم..... **05**

ب) النشأة..... **08**

**2/المسرح:( المفهوم والنشأة)**..... **14**

أ) المفهوم..... **14**

ب) النشأة..... **14**

**3/العلاقة بين السيمياء والمسرح**..... **21**

**4/ملخص المسرحية**..... **24**

## الفصل الأول: سيميائية العنوان والغلاف في مسرحية "الطاغية"

**1/سيميائية العنوان في مسرحية "الطاغية"**..... **29**

أ) مفهوم العنوان: لغةو اصطلاحا..... **29**

ب) قراءة سيميائية في عنوان مسرحية " الطاغية"..... **32**

**2/ سيميائية الغلاف في مسرحية "الطاغية"**..... **42**

أ) مفوم الغلاف: لغة و اصطلاحا..... **42**

ب) قراءة سيميائية في غلاف مسرحية "الطاغية"..... **43**

## الفصل الثاني : سيمياء الشخصيات في مسرحية " الطاغية "

**1/ مفهوم الشخصية**..... **50**

**2/الوظيفة المرجعية للمسرحية**..... **57**

**3/ شخصيات المسرحية**..... **59**

**4/ تصنيف الشخصيات**..... **66**

**5/ العلاقة بين الشخصيات**..... **73**

**6/البنية العاملية للمسرحية..... 75**

## الفصل الثالث: سيميائية الزمن والمكان في مسرحية " الطاغية "

**1/سيميائية الزمن في مسرحية " الطاغية "..... .82**

أ) مفهوم الزمن: لغة واصطلاحا. .....**82**

ب) تتبع أحداث المسرحية زمنياً..... **86**

ج) المفارقات الزمنية في المسرحية:.....**92**

**2/ سيميائية المكان في مسرحية " الطاغية "**.....**105**

أ) مفهوم المكان: لغة واصطلاحا.....**105**

ب) الأمكنة الدالة في المسرحية..... **109**

ج) علاقة المكان بالشخصيات..... **125**

- **الخاتمة**.....**128**
- **فهرس المصطلحات الأدبية والأعلام**..... **130**
- **قائمة المصادر والمراجع**..... **135**
- **فهرس الموضوعات**.....**141**

**ملخص البحث**

تناولت في هذا البحث قراءة سيميائية لنص مسرحي جزائري، متخذاً في ذلك مسرحية "**الطاغية**" **لمحمد غمري** نموذجا للقراءة والتحليل، فجاء البحث مشتملا على : مقدمة ، ومدخل وثلاثة فصول، وخاتمة.

فأما المقدمة فقد طرحت فيها الاشكالية ودوافع اختيار الموضوع وأسبابه، وتناولت في المدخل ماهية السيمياء والمسرح، والعلاقة بينهما ثم ملخصا للمسرحية.

وأما الفصل الأول فقد خصصته لقراءة العنوان وغلاف المسرحية قراءة سيميائية، ومدى تأثيرها في المتلقي، من حيث هو عنصر مستقبل.

وخصصت الفصل الثاني لدراسة سيميائية الشخصيات في مسرحية "الطاغية" نظرا لأهميتها في النص المسرحي.

أما الفصل الثالث فخصصته لسيميائية الزمن والمكان في المسرحية وأهمية كل واحد منهما في بلورة أحداث المسرحية.

وكانت خاتمة البحث خلاصة ما توصلت إليه من نتائج مهمة وملاحظات حول البحث، معتمدا في ذلك على جملة من المصادر والمراجع وبعض المجلات والدوريات.

**الكلمات المفتاحية:** السيميائية، العنونة، الإيقونة، البنية، العلاقة، الاسترجاع، الاستباق الفضاء.

**Summary of research**

I Addressed in this research Semiotics Algerian theatrical text, taking the play of "**The tyrant**" written by **Mohammed Ghomri** as model for reading and analysis, the research Containing : An Introduction, an entrance, three chapters, and a conclusion.

In the introduction the problematic has launched and motivations choice of subject and its causes, and I dealt at the entrance Semiotics and theater meaning, and the relationship between them and a summary of the play.

The first chapter was appropriated to read the title and the cover of theatrical as Semiotics reading, and the extent of their impact in the receiver.

The second chapter allocated to the study of Semiotics characters in the play "The tyrant" because of its importance in the theatrical version.

The third chapter allocated to the Semiotics of time and place in the play and the importance of each and every one of them in the development of the events of the play.

research finale was a summary of what its findings and observations about the task research, drawing on a range of sources and references, some magazines and periodicals.

**Keywords**: Semiotics. Headlining. Icon. Structure. Relation. Retrieved. Anticipation. Space.

**Résumé de la recherche**

J'ai abordée dans cette étude une lecture sémiotique d'un texte théâtrale algériennes, en prenant la pièce " **le tyran**" de **Mohamed GHOMRI** comme modèle de lecture et d'analyse. il en déduit : Une introduction, une entrée, trois chapitres et une conclusion.

Quant à l'introduction j'y ai évoqué le dilemme, les motivations ainsi les causes du choix du sujet, comme j'ai abordé le concept de la sémiotique et le théâtre et la relation entre les deux en suite un résumé de la pièce théâtrale.

Le premier chapitre, je l'ai attribué à une lecture sémiotique du titre et de la couverture de la pièce, ainsi l'ampleur de son l' impact sur l' auditeur , autant qu' un élément récepteur.

j'ai consacré le deuxième chapitre à l'étude sémiotique des personnages de la pièce «le tyran» en raison de son importance dans le texte théâtral.

Le troisième chapitre je l'est attribué à la sémiotique du temps et du lieu dans la pièce et l'importance de chacun d'entre eux dans le développement des événements de la pièce.

Enfin la conclusion est le résumé des résultats et des observations sur le travail de la recherche, en s'appuyant sur une gamme de sources et de références, et certains magazines et périodiques.

**Mots-clés**: Sémiotique. Headlining. Icône. Structure. Relation. Récupérée. Anticipation. Espace.