



جامعة محمد بوضياف - المسيلة-

كلية : الآداب واللغات

قسم : اللغة العربية و آدابها

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: M.LCT/06/11

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في اللغة و الأدب العربي

تخصص: النقد المسرحي في الجزائر

العنوان

مسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر قراءة سيميائية

إعداد الطالبة:

صبرينة عامر

تاريخ المناقشة: 11 مارس 2015

أمام لجنة المناقشة المكونة من:

أ.د / العمري بوطابع	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	رئيسا
أ.د / عقاب بلخير	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	مشرفا و مقرا
د / عمار بن لقريشي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	متحنا
د / بوعلام مباركي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	متحنا

السنة الجامعية: 2014 / 2015



مقدمة

مقدمة :

يعتبر المسرح أبًا للفنون و منبرًا يجسد الإنسان خلال قضاياه وانشغالاته و مرجعًا للقيم النبيلة و السامية باعتباره من أرقى فنون التعبير الأدبي، فمنذ نشأته حمل على كاهله معالجة مختلف القضايا التي تثير حفيظة التساؤل خصوصًا فيما تعلق بالأسطورة و التاريخ، ومع مرور الزمن قطع هذا الفن أشواطًا كبيرة شكلا ومضمونا وتكوينًا سواء خصّ الأمر الغربيين الذين كان لهم فضل السبق في ظهوره على أيدي اليونان و الذين أبدعوا بدورهم بمخيلتهم في صياغته فعبّر عن فكرهم وحضارتهم أو عند العرب الذين استلهموا من الحضارة الغربية أصول هذا الفن ليدعوا بذلك مسرحًا يعبر عن هويتهم وانتمائهم الحضاري والفكري وإذا كان هذا حال المسرح العربي فالمسرح في الجزائر استطاع بفضل نخبة من المسرحيين أن يكون ذاته ويشهد نقلة نوعية من فترة إلى أخرى تبعًا لراهن المرحلة وما يحكمها من ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية حيث عملت على التأثير في نشأة المسرح الجزائري وتكوينه وخصوصًا ما تعلق بظروف الاستعمار الفرنسي، باعتباره أحد أهم العوامل في بروز جيل من المسرحيين الكبار الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية الدفاع عن الهوية الجزائرية بكل مكوناتها الاجتماعية والثقافية، فكانت تجاربهم في المسرح إبان فترة الاضطهاد الفرنسي وثيقة من ماضي مظلم وتاريخ حساس في مسار الجزائر المستقلة الآن.

إن ثورة الفاتح نوفمبر كانت لحظة اختيار حاسمة وساعة تفجر فيها غضب الشعب الجزائري على كل أشكال العنف والإجرام التي مورست في حقّه، وكانت المنعرج الخطير الذي هدد حلم فرنسا المنشود في الجزائر بتحويلها إلى جزء لا يتجزأ من ترابها. من هنا شكلت هذه اللحظة التاريخية موضوعًا محوريًا هامًا اشتغل عليه كتاب المسرح ليدونوا بأقلامهم المحملة بالآمال و الأحلام نهاية كابوس تجرّع ويلاته الشعب الجزائري وبداية لعهد تقوده ثورة الفاتح نوفمبر بكل مبادئها وأهدافها الإنسانية السامية التي تتمثل في النضال من أجل التحرر من قيود الاستعمار.

لقد استطاعت الثورة الجزائرية أن تنتج مسرحًا يتغنى بالنضال شعاره شعار كل الجزائريين الذي عانوا من اضطهاد المستعمر الفرنسي فأصبح الكاتب سفير الثورة والنضال من أجل الحرية، وعكس هذه المشاعر والطموحات على كتاباته المسرحية حسب رؤيته ووعيه ودرجة ثقافته، لذلك سعى هذا المسرح

إلى كشف النقاب عن أدق التفاصيل المتعلقة بظاهرة الاستعمار في كل تجلياتها فارتبط مفهوم الثورة بالتمرد على الوضع الراهن والسعي وراء التغيير الذي يشكل أهم مفاهيم الثورة الأساسية فكان عمل هؤلاء عينا ترصد الأحداث وتتقصّى واقع المجتمع الجزائري وما دفعه من ضريبة غالية لتنال الجزائر سيادتها، فكان لابد لهذا التاريخ أن يعتبر قضية وطنية يجب العمل على تبليغها للأجيال القادمة ومنها شبيبة الاستقلال بأقلام هؤلاء المبدعين.

إن هذه الثورة المجيدة كانت مصدرا ألهم العديد من الكتاب المسرحيين فاتخذوها موضوعا لمسرحياتهم وحاولوا من خلالها التطرق لمعاناة الشعب الجزائري في نضاله على عديد الجبهات، فتصدوا بمواهبهم لوضع الجزائر الجريحة وعبروا عن توق كل جزائري للحرية والحياة الكريمة ومن بين الذين اهتموا بتاريخ الجزائر وأولوه عناية بالغة كثير من رجالات جمعية العلماء المسلمين الجزائريين المعروفة بدورها الريادي والإصلاحي في الجزائر من خلال إسهامها الفعّال في نشر الوعي والثقافة بين كل طبقات المجتمع الجزائري وفي بث حسّ النضال وضرورة الحفاظ على مقومات الهوية الجزائرية.

وانطلاقا من أهمية هذه الفكرة اخترت أن يكون موضوع بحثي منصبا على دراسة مسرحية ألفها أحد أفراد هذه الجمعية وهو الشيخ "باعزيز بن عمر" فكان عنوان البحث موسوما بـ: "قراءة سيميائية لمسرحية الجزائر الثائرة لباعزيز بن عمر" وقد اخترت هذا الموضوع وأوليته اهتمامي بهدف:

-التعريف بهذا الكاتب من خلال دراسة مسرحيته التي لا يعرفها الكثيرون حتى تعرف وتنال حظها من الدراسة.

-اكتشاف مدى قابلية المسرحية التاريخية في الاستجابة لآليات و إجراءات المنهج السيميائي.

-الوصول إلى بعض خصوصيات النص المسرحي التاريخي الجزائري من خلال المسرحية المدروسة باعتبارها نموذجا له.

- البحث في النسيج الدرامي لهذا النص المسرحي ل يتم ضبط شبكة العلاقات القائمة بين عناصره. وللوصول إلى تحقيق هذه الأهداف لا بد من تطوير إشكالية البحث و التي يمكن أن تتضح في جملة من التساؤلات:

- إلى أي مدى ووفق المؤلف في معالجة فكرة النص و في إبراز خصوصيته التاريخية؟

- كيف أثرت هذه الأخيرة في البناء الدرامي لعناصر النص؟
- ما هو أفق الصراع الذي نتج عن شبكة العلاقات و التفاعلات بين شخصيات المسرحية؟
- ما هي البرامج السردية التي سعت الشخصيات إلى تحقيقها و كيف أثرت على المسار السردى العام للمسرحية؟

وسعيا إلى التحكم في المادة وحسن تنظيمها اعتمدت على توليفة من المناهج يأتي في مقدمتها المنهج السيميائي خاصة فيما تعلق بالجانب التطبيقي ولم يمنع ذلك من الاستعانة ببعض المناهج الأخرى كالمنهج التاريخي خاصة و أنّ المسرحية تاريخية والمنهج البنيوي وكذا المنهج الوصفي التحليلي و المنهج الفني، وقد قسّمت بحثي هذا إلى مقدمة تناولت فيها مسرح الثورة والنضال كقضية عاجلها المسرح الجزائري ومدخل تعرضت فيه لجملة من المفاهيم و العلاقات بين مصطلحات السيميولوجيا/المسرح وكذا آليتي القراءة /التأويل يليه ثلاثة فصول:

الفصل الأول بعنوان "سيميائية العنوان و الإرشادات المسرحية" تتضمن عنصرين أولا سيميائية العنوان بالاشتغال على عنوان المسرحية، ثم ثانيا الإرشادات المسرحية وحضورها في هذا النص المسرحي من عدمه.

الفصل الثاني بعنوان "سيميائية اللغة و الحوارالدرامي" تطرقت فيه أولا لسيميائية اللغة بدراسة لغة المسرحية وثانيا إلى سيميائية الحوار الدرامي من خلال البحث في أشكاله ووظائفه.

أمّا الفصل الثالث بعنوان "سيميائية الشخصيات" حاولت من خلاله دراسة شخصيات المسرحية بدءً بتصنيف هذه الشخصيات ثم توزيعها وفق بنية عاملية، وكما بدأت بحثي بمقدمة أهّيته بخاتمة ذكرت فيها أهم ما توصلت إليه من نتائج.

ولدعم هذا البحث بالمادة العلمية التي حرصت أن تخدم هذا الموضوع اعتمدت جملة من المراجع لعل أهمها كتاب "سيميائية العنوان" لـ "بسام قطوس"، "قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص" لـ "رشيد بن مالك"، "النص المسرحي الكلمة والفعل" لـ "فرحان بلبل"، "سميولوجية الشخصيات الروائية" لـ "فيليب هامون و غيرها كثير.

أما فيما يتعلق بالصعوبات التي واجهتني أثناء البحث في هذا الموضوع أخصّ بالذكر:

- عدم وجود دراسة سابقة لمسرحية "الجزائر الثائرة".
- صعوبة التحكم في آليات المنهج السيميائي خاصة مع هذا النوع من المسرحيات.
- أثناء تعاملي مع هذه المسرحية لاحظت الطغيان الكبير لحركة التأريخ وسرد الحوادث وهو ما جعلها تفلت بعض الأحيان من حدود الكتابة المسرحية.
- إلا أن هذه الصعوبات هانت بفضل الله أولا وبفضل الأستاذ المشرف عقاب بلخير الذي لم ييخل عليّ بتوجيهاته ونصائحه.
- و تجدر الإشارة إلى أنني تعمدت الاستعانة ببعض المقاطع الحوارية المطولة من أجل تقصي الفكرة المراد توضيحها أثناء تحليل عناصر الموضوع و أنني اضطررت في بعض الأحيان إلى استخدام نفس المقطع من النص الدرامي لإيضاح معنى عناصر أخرى واردة في التحليل.
- و لا يسعني في نهاية هذه المقدمة إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذي الفاضل على كل جهوده و شكري موصول أيضا للجنة المناقشة التي ستثري هذا البحث بملاحظات وتوجيهاتها القيمة.

مدخل:

مفاهيم و علاقات

1- السيميولوجيا

2- المسرح

3- سيميائيات المسرح

4- القراءة السيميائية

5- القراءة السيميائية وعلاقتها بالتأويل

لقد أضحت القراءة النقدية للنصوص المختلفة تزخر بمصطلحات كثيرة و متشعبة بحسب ما تمليه طبيعة النص و جنسه الأدبي لذا ارتأيت أن يكون المدخل افتتاحا للدراسة بالتعريف ببعض المفاهيم و كشف لبعض العلاقات بينها و التي تم الاستعانة ببعضها في دراسة النص الدرامي "الجزائر الثائرة":

1-السيمولوجيا:لقد تناول الباحثون المختصون مفهوم السيمولوجيا حسب نظريات متفقة أو مختلفة و حسب مجالات متنوعة كما تناولوا كل مكوناتها و عناصرها فكتبت مقالات و ألفت كتب كثيرة بشأن هذا المصطلح الذي شغل حيزا كبيرا من الاهتمام فعقدت الاجتماعات و النقاشات خاصة بعد أن برز على الساحة وزاحم الكثير من المناهج و الأبحاث و كذا الدراسات حيث "بشر عالم اللسانيات السويسري فرناندو دو سوسير بميلاد علم جديد أطلق عليه اسم "السيمولوجيا"، ستكون مهمته كما جاء في دروسه التي نشرت بعد وفاته (1916)، هي : "دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية". و لقد كانت الغاية المعلنة و الضمنية لهذا العلم الجديد هي تزويدنا بمعرفة جديدة ستساعدنا، لا محالة، على فهم أفضل لمناطق هامة من الوجود الإنساني بأبعاده الفردية و الاجتماعية، ظلت مهمة لوجودها خارج دائرة التصنيفات المعرفية التقليدية.و في نفس الفترة التاريخية تقريبا، كان الفيلسوف الأمريكي شارل سندرز بورس، في الضفة الأخرى من المحيط الأطلسي، يدعو الناس إلى تبني رؤية جديدة في التعاطي مع الشأن الإنساني و في صياغة تخومه و تحديد حجمه و قياس امتداداته فيما يحيط به و قد أطلق على هذه الرؤية اسم السيموطيقا(التي نتبنى هنا الاسم المعرب لها و هو السيميائيات).و على الرغم من اختلاف التسميتين و اختلاف المنطلقات الاستمولوجية، فإن السيميائيات ستشيع، عند المؤسسين معا، حالة وعي معرفي جديد لا حد لامتداداته." ⁽¹⁾ و هذا ما تحقق فعلا بأن كان "للسيمولوجيا أو السيموطيقا تفاعلات كثيرة مع معارف وحقول أخرى داخل المنظومة الفكرية و العلمية و المنهجية، فلقد ارتبط هذا العلم في نشأته بالفلسفة و اللسانيات و علم النفس و الاجتماع و المنطق و الظاهراتية (الفيينومينولوجيا) علاوة على ارتباطها بدراسة الأنثروبولوجيا كتحليل الأساطير و الأنساق الثقافية غير اللفظية، كما ترتبط منهجيا بدراسة الأدب (الشعرية و النحو و البلاغة)و الفنون اللفظية و البصرية كالموسيقى و الفنون التشكيلية و المسرح و السينما... الخ" ⁽²⁾.

(1) - سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية-سوريا، ط2، 2006، ص:9-10.

(2) - عبيدة صبطي - نجيب بخوش، مدخل إلى السيمولوجيا، دارالخلدونية، الجزائر، ط1، 2009، ص:13.

و لعل الاهتمام الخاص و المتزايد بالسيمائية،(التي تأسست ردا على الألسنية)،هو نتيجة حاجة مختلف فروع المعرفة لأدوات إجرائية، قادرة على الوصف و التفسير و التحليل،بدرجة عالية من الدقة"⁽¹⁾

لذلك "قد تساعد منطلقات السيمياء المنهجية،على تحويل العلوم الأدبية،من مجرد تأملات،إلى علوم بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة،من خلال المظاهر الدلالية العامة،انطلاقا من تجلياتها اللغوية،التي تتيح طرح تصور للأنساق المجردة،التي تحكم العلاقات،التي تربط بين العناصر،و الانتقال بوساطتها من مستوى إلى مستوى آخر،لإدراك النظام الكامن من خلال المستوى التجريدي،الذي ينحو نحو كشف البنيات العميقة،التي ينطوي عليها العمل،و الكامنة وراء صياغة النص الأدبي."⁽²⁾

لهذا "شكلت السيميائيات،منذ الخمسينيات من القرن الماضي،في المجال الأدبي،تيارا فكريا أثرى الممارسة النقدية المعاصرة و أمدّها بأشكال جديدة لتصنيف الوقائع الأدبية و فهمها و تأويلها.لقد فتحت السيميائيات أمام الباحثين،في مجالات متعددة،آفاقا جديدة لتناول المنتج الإنساني من زوايا نظر جديدة."⁽³⁾ فكانت تعنى بـ"دراسة الشفرات،أي الأنظمة التي تمكّن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى.و هذه الأنظمة هي نفسها أجزاء أو نواح من الثقافة الإنسانية،برغم كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزيائية...و باعتبارها حقلا أو موضوعا ناشئا بين موضوعات الدراسات العقلية - فإن السيمياء تضع نفسها في منطقة الحدود المضطربة بين الإنسانية و العلوم الاجتماعية،حيث غالبا ما يعتقد علماء الإنسانية أنها صارمة جدا، في حين يرى علماء الاجتماعيات أنها تعوزها الصرامة العلمية الكافية...وحيث أن السيمياء هي دراسة الشفرات و الأوساط فلا بدّ لها أن تهتم بالأيولوجية، و بالبنى الاجتماعية - الاقتصادية، و بالتحليل النفسي، و بالشعرية، و بنظرية الخطاب."⁽⁴⁾

(1) - أحمد طالب، المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق، دار الغرب، د. ط، د. ت، ص: 16 .

(2) - سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، دار الياس العصرية-القاهرة، د. ط، 1986، ص: 17.

(3) - سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، ص: 10.

(4) - روبرت شولز، السيمياء و التأويل، ترجمة سعيد الغانفي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دار الفارس، بيروت-عمان، ط1، 1994، ص: 13-14-15.

لقد أقحمت السيميائيات نفسها في شتى المجالات و تبنت نتائجها النظرية و التطبيقية الكثير من الحقول و الاختصاصات و كان للحقل الأدبي حيز كبير من الاهتمام و في هذا الصدد: "ساهمت بقدر كبير في تحديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى. و لقد قدمت في هذا المجال مقترحات هامة عملت على نقل القراءة النقدية من وضع الانطباع و الانفعال العرضي الزائل و الكلام الإنشائي الذي يقف عند الوصف المباشر للوقائع النصية، إلى التحليل المؤسس معرفيا و جماليا. فالنصوص، كل النصوص كيفما كانت مواد تعبيرها، يجب النظر إليها باعتبارها إجراء دلالي لا تجميعا لعلامات متنافرة. و السيميائيات صريحة في هذا المجال، فهي تسلّم بوحدة الظاهرة الدلالية، كيفما كانت لغتها و كيفما كان شكل تحليلها." (1)

و يمكن استعارة تعريف كير ايلام لمفهوم المشروع السيميائي: "...علم مكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع. و تعنى كذلك بعمليات الدلالة و عمليات الاتصال، أي الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني و يجري تبادلها معا. و تشمل مواضيعها شتى أنساق العلامات و الكودات التي تعمل في المجتمع و الرسائل الفعلية و النصوص التي تنتج من خلالها." (2)

فاللغات بكل أصنافها، و الإيماءات و أنظمة الإشارات سواء كانت إشارات متعارف عليها اصطلاحا مثل إشارات المرور و بعض البرتوكولات كالجلوس حول مائدة مستديرة، تدخل في عملية تحديدنا و تعرفنا على ذواتنا في حركة و أنظمة من مدلولات و عمليات تواصل." (3)

و بالتالي فالهدف من دراسة السيميولوجيا هو دراسة المعنى الظاهر و الخفي لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان اللفظية و غير اللفظية و ما يحيط به باعتبارها نسق من العلامات مثل: العلامات التجارية و إشارات المرور و الخرائط و الصور الفوتوغرافية... الخ." (4)

(1) - سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، ص: 10-11.

(2) - كير ايلام، سيمياء المسرح و الدراما - ترجمة رثيف كرم-المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص: 5 نقلا عن طامر أنوال، المسرح و المناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري و العالمي، دار القدس العربي، وهران، د. ط، 2011، ص: 167-168.

(3) - طامر أنوال، المسرح و المناهج النقدية الحديثة، ص: 168.

(4) - عبيدة صبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، ص: 18.

و لاختلاف وجهات النظر في الحقل السيميائي أضحت السيمياء "لا تنفرد بموضوع خاص بها، فهي تهتم بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية العادية شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءا من سيروية دلالية. فالموضوعات المعزولة، أي تلك الموجودة خارج نسيج السميوز، لا يمكن أن تشكل منطلقا لفهم الذات الإنسانية أو قول شيء عنها، فليس بمقدورنا أن نتحدث عن سلوك سيميائي إلا إذا نظرنا إلى الفعل خارج تحليله المباشر، فما يصدر عن الإنسان لا ينظر إليه في حرفيته، بل يدرك باعتباره حالة إنسانية مندرجة ضمن تسنين ثقافي هو حصيلة لوجود مجتمع".⁽¹⁾

و "وجود المجتمع ذاته رهين بوجود تجارة للعلامات. فبفضل العلامات استطاع الإنسان أن يتخلص من الإدراك الخام، و أن يتخلص من التجربة الصافية، و ينفلت من ربة الزمان و المكان"⁽²⁾.

إنّ كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان تشكل موضوعا للسميائيات. و بعبارة أخرى فإنّ كل ما تضعه الثقافة بين أيدينا هو في الأصل و الاشتغال علامات تخبر عن هذه الثقافة و تكشف عن هويتها. فالضحك و البكاء و الفرح و اللباس و طريقة استقبال الضيوف و إشارات المرور و الطقوس الاجتماعية و الأشياء التي نتداولها فيما بيننا، و كذلك النصوص الأدبية و الأعمال الفنية، كلّها علامات تععيد، أي تحتاج إلى الكشف عن القواعد التي تحكم طريقتها في إنتاج معانيها، مستندة في ذلك، و في الكثير من الحالات، إلى ما تقترحه العلوم الأخرى من مفاهيم و رؤى"⁽³⁾.

و "استنادا إلى هذا، فإنّ الموضوع الرئيس للسميائيات هو السيروية المؤدية إلى إنتاج الدلالة، أي ما يطلق عليه في الاصطلاح السيميائي السميوز (Sémiosis). و السميوز في التصور الدلالي الغربي هي الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات و تداولها. إنها سيروية يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة. فالكلمة أو الشيء أو الواقعي ليست كذلك إلا في حدود إحالتها على سيروية، فلا شيء يمكن أن يدل من تلقاء ذاته ضمن وجود أحادي في الحدود و الأبعاد، فالواحد المعزول كيان لامتناه، و وحده التحقق من خلال محمول مضاف يمكن أن ينتج دلالة".⁽⁴⁾

(1) - سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، ص: 28.

(2) - Umberto Eco: lesigne, éd labor, 1984, p151 نقلا عن سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، ص: 29.

(3) - سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، ص: 29.

(4) - المرجع نفسه، ص: 33.

تتعدد الاتجاهات السيميولوجية و مدارسها نظرا للاختلاف الموجود في المنطلقات الاستمولوجية غير أنّ الكثير من الباحثين يجذبون التقسيم الثلاثي كما نجد ذلك عند الأستاذ طامر أنوال "حيث تركزت الاتجاهات المعاصرة للسيميائيات في:

- سيميائية التواصل (بريتو - جورج مونان - أندريه مارتيني - بويصانص)

- سيميائية الدلالة (بارث) - سيميائية الثقافة (يوري لوتمان - تودوروف - أمبرتو ايكو)⁽¹⁾

لقد تعددت مجالات السيميائيات و تنوعت باعتبارها «العلم الذي يدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعية» كما عرفها «دي سوسير» أو انطلاقا من تصور «بورس» لها بأنه العلم الذي يدرس كل شيء حتى الأكل و اللباس، و النبذ و الرياضيات و غيرها... و هذا ما أخذه الباحثون اللاحقون بعين الاعتبار، فتناولوا كل مظاهر الحياة الانسانية بوصفها علامات دالة، شاملة اللغة اللسانية و غير اللسانية و من أبرزها الفنون⁽²⁾ و التي كانت حقلًا خصبا للدراسة السيميائية و من بينها المسرح.

2- المسرح: إنّ المسرح كما هو متعارف عليه أبو الفنون " أي أنّه يشمل فنونا أخرى عديدة مثل الموسيقى و الرقص و الغناء و العمارة و الرسم و التصوير و الشعر و الأداء و التعبير، فهو يحتوي هذه الأنشطة جميعا و هكذا يتأكد لنا أنّ المسرح في ذاته نوع من الإبداع له قواعده. كتابة و إعدادا و تمثيلا و حرفية و إخراجا"⁽³⁾.

إنّ هذا الطابع الإبداعي للكتابة المسرحية و ما فيها من صور التعبير الدرامي أدى إلى " أن يتفرد المسرح من بين كل الفنون الجميلة بكونه يتمتع بوجود مزدوج. فهو فن زماني (بما أنّه يتضمن كلاما) و فن مكاني (مادام يتطلب حيّزا من المكان ليتم تبليغه). و هو يختلف عن الفنون المكانية الخالصة - كالرسم و النحت مثلا - التي تقتصر في تبليغها على عنصر المكان، كما يختلف عن الفنون الزمانية المحضة - شأن الموسيقى و الشعر - التي تكتفي في إيصالها بعنصر الزمان فقط. إنّهُ يستلزم العنصرين معا، وهو ما دعا بعض الدارسين إلى تصنيفه ضمن خانة متميزة، و تعريف العمل المسرحي بأنّه عمل فني يتم توصيله بالضرورة في المكان و الزمان معا"⁽⁴⁾

(1) - طامر أنوال، المسرح و المناهج النقدية الحديثة، ص: 168.

(2) - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت - لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة - الجزائر، ط1، 2010، ص: 102.

(3) - عبد المجيد شكري، فنون المسرح و الاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011، ص: 17.

(4) - T.kowzan - littérature et spectacle - mouton - Paris lahaye - 1978. نقلا عن محمد التهامي العمري، مدخل لقراءة الفرقة المسرحية، دار

الأمان، الرباط، ط1، 2006، ص: 11.

من هنا يمكن القول "إنّ المسرحية في ذاتها عمل فني دينامي Dynamic متحرك، يتميز بقدرته على التغير المستمر، و الفنون الدينامية، غيرها غير الفنون الشكلية أو الثابتة أو الاستاتيكية Statistic، التي تشمل حيّزا ثابتا، مثل الرسم والنحت، بينما الفنون الدينامية تتحرك في نطاق الزمن، مثل الرقص و الموسيقى و التمثيل و إن كانت الفنون الدينامية قد تستوعب بالضرورة فنونا شكلية استاتيكية ثابتة مثلما هو الحال مع استخدام المناظر و الديكور في المسرح"⁽¹⁾.

إن المسرح -باعتباره شكلا من أشكال الفرجة- يعد ملتقى لعلامات متعددة: منها ما هو سمعي، و منها ما هو بصري، و منها ما هو شمي، كالعطور و البخور... و منها ما يتصل باللمس والذوق... مما يفرض على المتفرج استعمال قنوات حسية عديدة بشكل متزامن أثناء التلقي، بحيث يحول تلك الرسائل المتناثرة و المتزامنة إلى وحدة متلاحمة دالة. معنى هذا أن المتفرج المسرحي يقوم بنشاط ذهني تأويلي لا يخلو من إبداعية: فهو يقيم تناسبا بين الدوال الحسية الصادرة عن الخشبة، و مدلولات تتصل بشخصيات الحكاية و أحداثها و فضاءاتها... معتمدا في ذلك على معرفته -الواعية أو اللاواعية- بالشفرات التي يتأسس عليها العرض المسرحي. و إذا علمنا أن الشفرات في المسرح تتسم بالانفتاح و الدينامية -خلافا لما هو عليه الحال في بعض أشكال التواصل المغلقة-، أدركنا الطابع الإبداعي للفرجة المسرحية، و أدركنا كذلك ما يلاقيه الدارس - و من ثم المتفرج- من صعوبات في سبيل ضبطها و الإحاطة بها."⁽²⁾

حيث تتحول الشخصية من ورقية الإبداع الخيالي إلى جسد الممثل الذي يضيف عليها سمات لم تكن متواجدة في النص الأصلي، مما يفتح أقواسا متعددة لدراسة الأداء و الصوت و الحركة و الإيقاع تدخل ضمن مستوى آخر هو سينوغرافية النص الدرامي."⁽³⁾

(1) - عبد المجيد شكري، فنون المسرح و الاتصال الإعلامي، ص: 22.

(2) - محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 25-26.

(3) - طامر أنوال، المسرح و المناهج النقدية الحداثية، ص: 169.

و بناء على هذا "يخضع النص المسرحي لمفاتيح متعددة لاستقراء غوره، و إن حددت المقاربة السيميائية الخطوط العريضة لولوج عمق النص، فإنها تظل مقارنة مطاطة و قابلة للإثراء مع ما توصلت إليه أحدث التأويلات على مستوى العلامة، الحركة، الإيماءة... الخ و ما يطرحه النص/عرض من مفارقة، تدفع الباحث إلى ضرورة الإلمام بالأدوات المعرفية و المنهجية لاستقراء فن مركب حي، يدخل العلامة اللغوية و ما فوق اللغوية في تحديد نسيجه المؤثث." (1)

و معلوم أن عالم المسرح غني بالعلامات المتنوعة لسانية و غير لسانية. و لذلك فالدال فيه متنوع و ليس من نوع أو صنف واحد، و من هنا اعتبر المسرح أبا للفنون. و لأن الأمر كذلك، يتعين على التحليل أن يدرس مختلف الدوال فيه و مدلولاتها و علاقات بعضها ببعض لتشكيل الدلالة المسرحية. و هذا هو ما تحرص عليه بالضبط سيميائيات المسرح باعتبارها علما للعلامات المسرحية" (2).

3- سيميائيات المسرح: إن سيميولوجيا المسرح "منهج لتحليل النص و/أو العرض المسرحي، حريص على نظامهما الشكلي و دينامية و سيروية بناء المعنى. هذا المعنى الذي يكون بوساطة شراكة جامعة بين مطبقي المسرح و المتفرجين." (3)

4- القراءة السيميائية: بما أنّ العمل المسرحي بشقيّيه غني بالإيحاءات و الدلالات المسرحية "يقترح النص المسرحي بين أيدي القارئ مساحات شاسعة لإمكانيات لا حد لها و رؤى أخرى من أن يحصرها طرح بمستوى مسطح أحادي، إنه يمنح فرصة تلاقح الأفعال، الخطابات، الصور الأيقونية، الحركة، في فضاء متحول و غير ثابت يدعو لأن تكون القراءة السيميائية متعايشة مع السياق، مع المتخيل منه والواقعي في ترجمة للنص/الجسد من خلال انتعاش للمقروء و للمجسد بعيدا عن صلاية النماذج المفروضة، فلكل نصّ مسرحي لغته، إيقاعه الخاص، يتفرد به و يتفاعل معه." (4)

(1) - طامر أنوال، المسرح و المناهج النقدية الحديثة، ص: 170.

(2) - أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2010، ص: 39.

(3) - المرجع نفسه، ص: 32.

(4) - طامر أنوال، المسرح و المناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري و العالمي، ص: 170.

و انطلاقا من هذه الرؤية" فإنّ النص يفرض دلالة خاصة به، يقرأ بموجبها و يحيله إلى المعنى المؤول. و هذا ما تدعو إليه القراءة السيميولوجية للنص، مسلطة الأضواء على مجموع الشفرات التي فركها، و المستوى الدلالي الإحائي، و قد حدد لنا" بارتس" نموذجا للتأويل السيميولوجي وفق الشفرات التالية:

1- شفرة الأفعال المتعلقة بالحبكة.

2- الشفرة الهرمونية، المتعلقة بصياغة لغز و حله.

2- الشفرة المعنوية المعددة للسمات الدلالية للنص.

4- الشفرة الرمزية.

5- الشفرة المرجعية، التي تحيل إلى الخلفية الثقافية التي يشير إليها النص.⁽¹⁾

و لهذا "يلعب القارئ دورا كبيرا في تفعيل النص حينما يخلص العزم في تحديد السياق و في استخلاص المعنى الذي يعود به إلى العالم المتحرك، و عليه تكون نقطة التمثيل بين سيميولوجية القراءة و آليات التأويل منبثقة من السعي نحو تحديد المعنى و تحديد المرجعية الأساس أو نحو معرفة المستنبت الفني و المستنبت الثقافي لتشكيل النص."⁽²⁾

إذن "هذا هو حيز المدلول المسرحي، إنّه صيرورة وظيفة العلامة من المنتج لها لحدود المرسل إليه، آخذين بعين الاعتبار ثلاثة شروط:

- البنية الثنائية للعلامة (الدال/المدلول)

- المرجع كعامل خارجي للعلامة و لكن شديد الارتباط بها.

- النموذج التواصلية بين المبدع-المرسل-المتلقي-المؤول."⁽³⁾

⁽¹⁾ Voir barthes Land, s/z, Paris, Editions du seuil 1970, p24, 25 نقلا عن طامر أنوال، المسرح و المناهج النقدية الحديثة، ص: 364.

⁽²⁾ - محمد خرماش، سيميولوجيا القراءة و إشكالية التأويل، مجلة سيميائيات، مجلة دورية محكمة، جامعة وهران، الجزائر، العدد 2، السنة الثانية، خريف 2006، ص: 86.

⁽³⁾ - Voirtadeusz Kowzan. Sémiologie du théâtre, Editions Nathan 1992, p53 نقلا عن طامر أنوال، المسرح و المناهج النقدية الحديثة، ص: 366.

إنّ القراءة السيميائية لا تلغي القراءات السابقة عليها، و إن كانت تفيد منها و تحتويها، فهي بتركيزها على قراءة أعماق الدال، بحثا على الأنظمة الدلالية للشفرات و العلامات و طرق إنتاج المعنى، لتفتح المجال واسعا لفعالية القراءة، وحفز الطاقة التخيلية لدى القارئ، ليشترك بفكره و ثقافته في إبداع النص من خلال كشف مخبوءه، و تفتيق دلالاته.⁽¹⁾ وأيا كان شأن هذا الذي يأتي إلى نص أدبي ما، فيكتب من حوله تحليلا، فإنه لا يستطيع أن يفلت من صنف القراء، كما أن مسعاه لا يفلت من مفهوم القراءة، بيد أن هذه القراءة تختلف اختلافا بعيدا بين محلل ومحلل آخر من وجهة، و دارس و دارس آخر من وجهة ثانية، و بين قارئ عادي، و قارئ محترف من وجهة أخراة، مما يجعل من مفهوم القراءة إشكالية لسانياتية سيميائية نقدية جميعا.⁽²⁾

5- القراءة السيميائية و علاقتها بالتأويل: يرتبط مفهوم القراءة السيميائية بمصطلح آخر ألا و هو التأويل من حيث أن هذه العملية تقع على عاتق القارئ أو المؤول و هذه إشكالية أخرى " فلمفروض أن يعمل المؤول على احترام مقتضيات النص بدراسته في شكله و تشكله، و على احترام مقتضيات التأويل بتتبع حركية المعنى و محاولة الوقوف على أرضية صلبة عبر مراحل و إجراءات منها: 3 مراحل للتأويل:

1-مرحلة الوصف أو التوصيف: و تقوم على تحديد مجموع المواصفات و الشروط و العلاقات التي تؤسس النص أي على تحديد المستوى السيمانطيقي و معرفة الطبيعة النوعية للكتابة التي ينتمي إليها. و بما أن لغة الأدب قد تجعل العلامات منفصلة عن الأشياء و منفتحة على الخيال، فإنها تقدم إمكانية إيجاد أبنية جديدة تجعل النص في صورته الخاصة موجودا بالقوة فقط أو موجودا مع وقف التنفيذ.

و لذلك ينبغي للمؤول في هذه المرحلة أن يستفيد من الدراسات اللغوية أو من الدراسات البنيوية ليفتح منفذا إلى الاضطراب الحاصل بين كيان النص و كينونته أو بين عالمه و حقيقته أو بين إشكالية الكتابة و إشكالية القراءة... على أن الوصف قد لا يكون موضوعيا أو تاما و من ثم قد يكون موجها لعملية التأويل⁽³⁾

(1) - بسام قطّوس، سيمياء العنوان، دائرة المطبوعات و النشر، عمان- الأردن، ط1، 2001، ص: 24.

(2) - عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، د.ط، 2001، ص: 8.

(3) - محمد خرماش، سمبولوجيا القراءة و إشكالية التأويل: ص: 84.

منذ البداية، إذ قد يتم التركيز على إبراز بعض الخصائص دون غيرها أو التشديد على بعض العناصر التكوينية بقصد معين، و تلك بعض المزالق التي تحف بالتأويل.

2-التفسير:

و هو محاولة إقامة تلازم سيمانطقي في النص وإزالة الغرابة فيه كي يصبح قريبا و مألوفاً، بمعنى أن نتعرف على المقامات و السياقات التي تفيد في فهمه أو جعله يحمل معنى مقبولا يساعد على إقامة المرجعية التي ظلت معلقة، و لهذا يكون تحديد المعنى مرتبطا بتحديد السياق أو مشروطا به إلى حد بعيد، و هي مهمة صعبة ملقاة على عاتق الدارس أو المتلقي بالأساس. و بما أن الاجتهاد في تحديد السياق و إزالة الغرابة أي في التفسير قد يختلف باختلاف الموقع الذي يتخذه المتلقي و باختلاف الغاية التي يستهدفها و مدى الاستعدادات و الإمكانات التي يتوفر عليها، فإنه يكون من المحتمل جدا أن تختلف السياقات المطروحة بالنسبة للنص الواحد، فيختلف التفسير و بالتالي يختلف التأويل و يختلف الفهم كذلك...على أن هذا الأمر و إن كان يبدو إكراها قويا في المقاربة النصية و في عملية التواصل برمتها، فإنه قد يحمل على أنه نوع من الإثراء بالنسبة للأعمال الإبداعية على وجه الخصوص، لأن عملية التفسير قد تنصب على إزالة الغرابة اللغوية أو التاريخية أو التركيبية أو التكوينية و غيرها، و في ذلك كله تأكيد لزخم النص و تعدديته، و أن نربح منه معنى في نهاية المقاربة أو التحليل ليس هو كل الربح في نظريات التلقي و في سميولوجية القراءة و إشكالية التأويل.

ورغم أن الأثر يفيد دائما بما يجعل منه آلية لتمثل الوقائع و البنيات الاجتماعية و الثقافية و الإنسانية و غيرها، وبما تمّ عن انشغالات القراء زمن إنشائه، وبما يحدد دوره ومنزلته ضمن سيرورة التاريخ و في جدلية الفن و الواقع، فإن السياقات الخارجية قد لا تكون ذات غناء كبير في عملية التفسير لأن القارئ أو الناقد المؤول ينبغي أن ينظر بالأساس إلى الملابس التقنية في بناء النص و ليس إلى مرفقاته فحسب. فالنص الشعري مثلا يفسر في نطاق مستلزمات الشعر و مقومات النوع و ليس فقط فيما قد يحتويه من أثر السياقات الخارجية.⁽¹⁾

(1) - محمد خرماش، سميولوجيا القراءة و إشكالية التأويل، ص: 85.

و مع ذلك أو لذلك، فإن التفسير قد لا يزيل كل الغرابة أو كل الإكراهات التداولية، و بالتالي قد لا يصل التأويل و من ثم الفهم إلى المدى الأقصى في التحليل و في المقاربة.

3-الفهم و التقويم:

يتتبع التأويل حسب هذه المراحل حركية المعنى في النص محاولا فهمه أي محاولا استخلاص الحقيقة من الفن أو معرفة الباطن من وراء الظاهر ببسط الوسائط الممكنة بين التعبير و ما يعبر عنه أو بين الأدب و غير الأدب و الناس، و إذا كان الكاتب غائبا ساعة القراءة فهو معمول حسابه في التأويل أي في فهمه من خلال فهم كتابته، و هو مصداق قوله (ديلتي Diltney) مثلا: "إن الغاية النهائية للتأويل هي أن نفهم الكاتب أكثر ممّا فهم هو نفسه".

(و بما أن التأويل يتضمن بالطبع قدرا من التقويم و الحكم الذي قد لا يكون صائبا دائما أو شاملا فهو يدفع على كل حال إلى محاولة امتلاك المعنى العميق و تنزيله منزله ضمن مراتب المعرفة العامة."⁽¹⁾

لأجل كل هذا " فإنّ تشغيل ميكانزمات القراءة و ميكانزمات التأويل يمثل حركة ضرورية و دائبة في جميع الأوساط و في جميع المجالات."⁽²⁾

و عموما حتى و إن صعبت عملية القراءة و تشعب التأويل فلا بأس أن يضع القارئ أو المتلقي مكتسباته الفكرية و المعرفية في قراءة النصوص مهما تواضعت و مهما اختلفت فالاختلاف سمة البشرية.

(1) - محمد خرماش، سمبولوجيا القراءة و إشكالية التأويل، ص: 85.

(2) - محمد خرماش، سمبولوجيا القراءة و إشكالية التأويل، ص: 86.

الفصل الأول: سيميائية العنوان و الإرشادات المسرحية

1-1 سيميائية العنوان

تمهيد

1-العنوان بوصفه بنية لغوية مستقلة.

2-العنوان كبنية متضمنة .

1- 2 الإرشادات المسرحية.

تمهيد

الإرشادات المسرحية الواردة في النص:

1-الزمان

2-المكان

3-المشاهد و اللوحات

4-وصف الشخصيات

5-الحركة

6-الإيماء

7-اللباس

8-الموسيقى

9-الإضاءة

10-الأصوات

1-1 سيميائية العنوان:

تمهيد: جاء الاهتمام بالعنوان والإرشادات المسرحية واضحة وعلى مستويات، وسندرس هذه المستويات واحدا بعد الآخر بدء بالعتبات:

-العنوان لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور مادة "عنا": "و عنوان الكتاب مشتق فيما ذكروا من المعنى، وفيه لغات: عَنَوْتُ و عننت و عَنَيْت. و قال الأخفش: عنوت الكتاب، و اعنه، و أنشد يونس :

فَطِنَ الكتاب إذا أردت جوابه و اعن الكتاب لكي يسرّ و يكتما

قال ابن سيده: العُنْوان و العِنْوان سمة الكتاب. و عنونه عنونة و عِنْوانا، و عَنّاه، كلاهما: و سَمّه بالعنوان. و قال أيضا: و العُنْيان سمة الكتاب، و قد عَنّاه و أعناه، و عنونت الكتاب و علونته. قال يعقوب: و سمعت من يقول أَطِنُ و أَعِنُ أي عُنُونَه و اختمه. قال ابن سيده: و في جبهته عُنْوانٌ من كثرة السجود أي أَثَرٌ⁽¹⁾.

- العنوان في الاصطلاح:

حظيت العناوين بأهمية كبيرة في المقاربات السيميولوجية، باعتبارها أحد المفاتيح الأولية و الأساسية التي على الباحث أن يحسن قراءتها و تأويلها والتعامل معها لذلك فإنه يستمد تعريفه من أهميته و مكانته في النص الإبداعي و حتى من الوظائف التي يؤديها في العمل الأدبي و في شبكة العلاقات التي يتقاطع بها مع هذا النص "إنه يعتبر بمثابة عتبة ينبغي الوقوف عندها قبل الولوج إلى عالم النص و متاهاته"⁽²⁾ باعتباره "نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، و أخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته و محاولة فك شيفرته الرامزة"⁽³⁾. من أجل ذلك "فالمؤلفون و الكتاب لا ينتقون عناوينهم بشكل عفوي اعتباطي، و لكنهم يختارونها بشكل دقيق يتلاءم و مضامينهم الفكرية و رؤاهم الفنية. لذلك يعد العنوان مدخلا أساسيا لقراءة النص واختزال حمولته اللغوية و الثقافية، و توضيح أبعاده الدلالية. كما أن قصدية المؤلف في اختيار عناوينه تتمثل في الطريقة التي يصوغ بها هذه العناوين على المستويات التركيبية و الدلالية و البلاغية"⁽⁴⁾.

(1) - ابن منظور، لسان العرب، ج36، مج 4، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981، ص: 3147.

(2) - ميلود بوشايد، عبد الرحيم اصميدي، دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، البلد: /، ط2، (2006-2007)، ص: 45.

(3) - بسام قطوس، سيمياء العنوان، مطبوعات المكتبة الوطنية، عمان - الأردن، ط1، 2001، ص: 33.

(4) - ميلود بوشايد، عبد الرحيم اصميدي، دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، ص: 46.

و هذه المقصدية بالطبع تقود "إلى مرجعية ما:ذهنية أو فنية أو سياسية أو مذهبية أو إيديولوجية فالعنوان في الوقت الذي يقود القارئ إلى العمل هو من زاوية نخبرنا بشيء ما"⁽¹⁾.

و هذا الجانب الإخباري أو الإعلامي للعنوان يرمي إلى "خلق ميثاق قرائي/تواصلي مع القارئ ليراعي كل الخصائص الفنية و المعطيات الفكرية للنص"⁽²⁾.و ذلك "لأنه المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي ستساعدنا لا محالة في فك رموز النص،و تسهيل مأمورية الدخول في أغواره و تشعباته الوعرة"⁽³⁾.

لذا فمن غير الممكن أن نتصور نصاً أو عملاً بعيداً عن صاحبه أو لا يحمل عنواناً خاصاً به،فهذا مدعاة للبس ذلك أنه "وسم له و علامة عليه و له"⁽⁴⁾.

إن العلاقة بين العنوان و النص أشبه بعلاقة بطاقة الهوية بصاحبها، إنه كما تقول بشرى البستاني: "رسالة لغوية تعرّف بتلك الهوية و تحدّد مضمونها،و تجذب القارئ إليها،و تغريه بقراءتها،و هو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه"⁽⁵⁾.

إذن فمدار الأمر كله معقود على العنوان "فقدما قيل: الكتاب يقرأ من عنوانه"⁽⁶⁾،و على هذا الأساس يترتب أن العلاقة بين العنوان و النص "جدلية،فنحن نحتاج حتى نفهم العنوان أن نفهم النص،و العكس صحيح أحيانا"⁽⁷⁾.

و عليه يمكن القول بأن "العنوان مرتبط ارتباطاً عضوياً بالنص الذي يعنونه،فيكمله و لا يختلف معه و يعكسه بأمانة و دقة"⁽⁸⁾.

(1) - بسام قطوس، سيميائية العنوان، ص: 31.

(2) - ميلود بوشايد، عبد الرحيم اصميدي، دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص: 46.

(3) - جميل حمداوي، السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، ع 3، مج 1997، 25، ص: 96.

(4) - بسام قطوس، سيميائية العنوان، ص: 31.

(5) - بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط 1، 2002، ص: 34.

(6) - بسام قطوس، سيميائية العنوان، ص: 32.

(7) - المرجع نفسه، ص: 166.

(8) - عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردى معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون - الجزائر، ط 1، 1995، ص: 277.

و من خلال ما سبق ذكره يتجلى بأن العنوان يُعدُّ "نصًا مصغرًا تقوم بينه و بين النص الكبير ثلاثة أشكال من العلاقات:

1- علاقة سيميوطيقية: حيث يكون العنوان علاقة من علاقات العمل.

2- علاقة بنائية: تشترك فيها العلاقات بين العمل و عنوانه على أساس بنائي.

3- علاقة انعكاسية: و فيها يختزل العمل - بناء ودلالة - في العنوان بشكل كامل⁽¹⁾.

و من هنا تتجلى بوضوح أهمية العنوان، إنه مرآة صاحبه و العتبة التي يجب تخطيها لإجادة التأويل و التحليل فلا شيء كالعنوان "يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص و دراسته"⁽²⁾.

لذلك فلا عجب أن نلاحظ اهتماما كبيرا للحقل السيميائي بالعنوان فقد خصّت الكثير من الأبحاث السيميائية العنوان بدراسات معمّقة تأسس من خلالها العنوان "على يد كبار المنظرين، من أمثال جونيت (بفضل كتابه "عتبات") و ليو هوك الذي مكن لهذا العلم من خلال كتابه المعروف "إشارة العنوان"، و عدد من المقالات التي نشرها في المجلّات المحكّمة"⁽³⁾، بالإضافة إلى مجهودات كل من "روبرت شولز (Robert) Schools في كتابه "اللغة والخطاب الأدبي" حيث خص العنوان بحديثه عن "سيمياء النص الشعري"، و جان كوهين (Cohen) في كتابه "بنية اللغة الشعرية"⁽⁴⁾، فقد كان لهؤلاء النقاد الغربيين الأثر الواضح في مقاربات العنونة تعريفًا و تحليلًا.

و لعل عناية النقاد بالعنوان يفسّر أهميته البالغة في القراءة السيميائية "فهو سمة العمل الفني أو الأدبي الأول: من حيث هو يضمّ النصّ الواسع في حالة اختزال و كمون كبيرين، و يختزن فيه بنيته أو دلالاته أو كليهما في آن و قد يضمّ العنوان الهدف من العمل ذاته، أو خاتمة القصّة و حل العقدة فيها"⁽⁵⁾.

(1) - محمد فكري الحجاز، لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة - مصر، ط1، 2001، ص: 218.

(2) - محمد مفتاح، دينامية النص تنظير و إنجاز، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، ط3، 2006، ص: 72.

(3) - الطيب بودريال، قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بيسكرة، 15-16 أبريل 2002، ص: 24.

(4) - بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 33.

(5) - المرجع نفسه، ص: 39.

لذا لن نتعجب أن الكثير من الدراسات السيميائية التي مسّت الأعمال الأدبية تؤكّد "أهمية العنوان في دراسة النصّ الأدبي"⁽¹⁾.

و تختلف وظيفة العنوان تبعاً لطبيعة النصّ فهو الذي يحدّد طبيعة هذه الوظيفة و نوعها و تتعدّد الوظائف التي يؤدّيها العنوان فقد وقف دارسو العنونة على كثير منها و "قال بها عدد من النقاد، مثل:

- وظيفة الإعلان عن المحتوى.
- وظيفة التجنيس (تكشف عن الجنس الأدبي: قصّة ، مسرحية ، رواية ، ... إلخ).
- الوظيفة الإيحائية.
- الوظيفة التناسيبية.
- وظيفة العرض.
- وظيفة التخصيص و التحديد (خاصة بالنسبة للعناوين الفرعية).
- وظيفة الإحالة.
- وظيفة الاستحالة.
- وظيفة الحثّ.
- الوظيفة التأسيسية.
- الوظيفة الإغرائية .
- الوظيفة الانفعالية.
- الوظيفة الاختزالية.
- الوظيفة التكميلية.⁽²⁾

غير أن العنوان يملك وظيفة خاصة في نظر ايكو و هي: "أن العنوان يجب أن يشوّش على الأفكار لا أن يحوّلها إلى قوالب مسكوكة"⁽³⁾

(1) - جميل حمداي، السيميوطيقا و العنونة، ص: 97.

(2) - الطيب بودريال، قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، ص: 26.

(3) - أومبرتو ايكو، حاشية على اسم الوردة آليات الكتابة، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، د.ط، 2012، ص: 14.

و ذلك بأن يكسر أفق التوقع لدى القارئ و يستفز تأويليته الخاصة وربما تعدّد الدلالة هو السبب في ذلك و أحد المشوّشات الكبرى. لذلك "لا شيء يواسي مؤلف رواية ما سوى اكتشافه لقراءات اقترحها القراء و لم تكن لتخطر له على بال"⁽¹⁾.

و تختلف وظيفة العنوان لعوامل عدة منها النوع التجنيسي للعمل، العامل الزمكاني و غيرها من المؤثرات. و يعتبر العنوان "من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي (paratexte)، و هو بمثابة عتبة تحيط بالنص، عبرها نقتحم أغوار النص، و فضائه الرمزي الدلالي، أي أن النص الموازي هو دراسة للعتبات المحيطة بالنص، و العتبات هي المداخل التي تؤهل المتلقي بأن يمسك بالخيوط الأولية و الأساسية للعمل الذي يراد دراسته."⁽²⁾

و "يفكّكه جيرار جنيت (Gerard Genette) إلى النص المحيط (peritexte) والنص الفرقي (epitexte).

و قد أولى جيرار جنيت، عناية كبيرة للعنوان باعتباره نصّا موازيا يندرج ضمن النص المحيط، و النص الموازي عنده هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا و يقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه"⁽³⁾

"و لما كان العنوان يعدّ نصا موازيا له مبادئه التكوينية و مميزاته التجنيسية، و نظرا لطبيعته الإحالية و المرجعية، فهو يتضمن أبعادا تناصية استنساخا و استلهاما أو تحاورا"⁽⁴⁾ باعتبار أن العنوان عنصر داخل في مفهوم التعالي النصي "و هو كل ما يجعل نصا يتعالق (يدخل في علاقة) مع نصوص أخرى، بطريقة مباشرة أو خفية"⁽⁵⁾ و مفهوم التعالي النصي يجعله في علاقة ظاهرة أو مخفية مع باقي النصوص"⁽⁶⁾.

فالعنوان لا يتضمن البعد الحقيقي له فحسب وإنما هو إشارة سيميائية مبنية على شبكة العلاقات التي يبرزها النص في تفاعله مع عناوين نصوص أخرى و عليه فإن مهمة المتلقي للإمسك ببؤرة النص محفوفة بالمخاطر إن صح التعبير فعليه أن يسلك:

(1) - أومبرتو إيكو، حاشية على اسم الوردة آليات الكتابة، ص: 14.

(2) - بسام قطوس، سيميائية العنوان، ص: 46.

(3) - شلواي عمار، مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم مقارنة سيميائية، محاضرات الملتقى الوطني الثالث السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بيسكرة، الجزائر 19 - 20 أبريل 2004، ص: 360.

(4) - بسام قطوس، سيميائية العنوان، ص: 44.

(5) - المرجع نفسه، ص: 45.

(6) - شلواي عمار، مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم مقارنة سيميائية، ص: 360.

"استراتيجية مضبوطة و حيلة تكتيكية خاصة ... و أول الحيل التكتيكية هي الظفر بمغزى العنوان، و المفهوم المحلي الذي نستخدمه لهذا الغرض هو: من القمة إلى القاعدة (top-down) و من القاعدة إلى القمة (bottom-up)، و معنى هذا، أنه يجب فهم معاني الكلمات المعجمية و بنية الجملة، و معناها المركب - أي من القاعدة إلى القمة، و على أساس هذه الجملة نتوقع ما يحتمل أن يتلوها من جمل - أي من القمة إلى القاعدة" ⁽¹⁾ و هو ما يسميه محمد مفتاح بالقمعدة.

"يقسم جيزار جنيت العنوان إلى ثلاثة أقسام:

1- العنوان (الأساس أو الرئيس).

2- العنوان الفرعي.

3- التعيين التجنيسي" ⁽²⁾

و على هذا الأساس يدرس العمل الأدبي النثري أو الشعري، و لما كان المراد هو استنطاق عنوان المسرحية سيميائيا لذلك فإن "سيميائية العنوان تنبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعالية تلق ممكنة، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل. كما يشكّل العنوان أول اتصال نوعي بين المرسل و المتلقي، و من هنا فإن على المتلقي أن يقرأ العنوان من مستويين:

المستوى الأول: مستوى ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص.

المستوى الثاني: مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالة بهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، و مشتبكة مع دلائليته دافعة و محقزة إنتاجيتها الخاصة بها" ⁽³⁾.

و على هذا الأساس سيتم تحليل عنوان هذه المسرحية:

الجزائر الثائرة : باعزير بن عمر

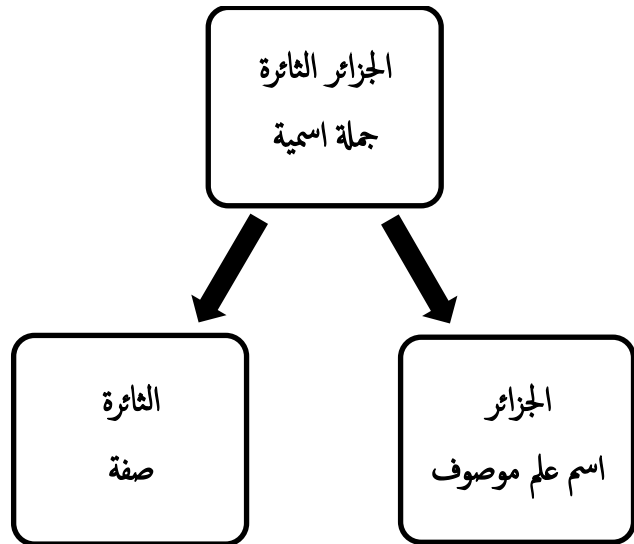
العنوان الرئيسي: الجزائر الثائرة

العنوان التجنيسي: مسرحية تاريخية

(1) - محمد مفتاح، دينامية النص تنظير و إنجاز، ص: 59-60.

(2) - شلواي عمار، مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم مقارنة سيميائية، ص: 360.

(3) - محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1998، ص: 8.



1-العنوان بوصفه بنية لغوية مستقلة:

"كل واقعة لغوية هي تركيب من مستويين: مستوى نحوي و آخر معجمي"⁽¹⁾، و العنوان الرئيسي هنا ينتمي إلى صيغة العنوان الجملي فهو يتكون من جملة اسمية، و في هذا الصدد يرى شعيب حليفي "أن العنوان الذي يتكون من جملة اسمية يأتي في ثلاثة أوجه، اسم موصوف، اسم علم، اسم عدد"⁽²⁾ و هذا ينطبق على الجملة الاسمية التامة أو التي حذف أحد طرفيها كما في عنوان هذه المسرحية.

فكلمة "الجزائر" اسم علم موصوف يعرب مبتدأ مرفوع بالضم و الثائرة صفة لمبتدأ مرفوع و الخبر تقديره موجود و "فائدة الصفة في المعارف التوضيح"⁽³⁾

و الصفة هنا "الثائرة": "فصلت الجزائر عن قطر آخر و أزلت عنها هذه الشركة العارضة، أي أنها اتفقت من غير قصد من الواضع. إذ الأصل في الأعلام أن يكون كل اسم بإزاء مسمى، فينفصل المسميات بالألقاب، إلا أنه لربما ازدحمت المسميات بكثرتها، فحصل ثم اشتراك عارض، فأتي بالصفة لإزالة تلك الشركة، و نفي اللبس. فصفة المعرفة للتوضيح و البيان"⁽⁴⁾ كما ورد سابقا.

(1) — محمد فكري الجزار، العنوان و سيموطيقا الاتصال الأدبي، ص: 54.

(2) — شعيب حليفي، النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع46، 1993، ص: 32.

(3) — محمد بن عبد الغني الأردبيلي، شرح الأمودج، تحقيق لخضر شعلال، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، د.ط، 1992، ص: 119.

(4) — ينظر، الأردبيلي، شرح الأمودج، ص ن.

و ما يلاحظ أن العلم هنا جاء مرتبطاً و هو "الجزائر" أي أنه جعل في أول وضعه علماً، و من خلال سياق الكلام نلاحظ أن الخبر محذوف و "الأصل في المبتدأ أو الخبر هو الثبوت، لأن الحذف خلاف الأصل، لكن يجوز حذف أحدهما عند الدلالة – أي إذا وجدت قرينة تدل على ذلك المحذوف"⁽¹⁾.

-العنوان كبنية لها دلالتها الخاصة:

من الوهلة الأولى يلفت انتباهنا في عنوان هذه المسرحية أنه مختص بمكان و هذا المكان ليس أي مكان إنه "الجزائر" و "يعتبر المكان...مقوماً فنيا لا بديل عنه لأنه الفضاء الجغرافي الذي تدور فيه الأحداث"⁽²⁾.

و العنوان الدال على مكان قد يحمل أبعاداً دلالية عن حقبة زمنية معينة، فيصبح "المكان مؤشر سيميائي كبير يخبر عن العصر الذي حدثت فيه القصة، و عن البيئة التي جرت فيها، و عن عادات الشخص الذي سكن بها و طرق عيشه و تفكيره"⁽³⁾.

و كثيراً ما نجد العناوين الدالة على اسم مكان في رواية الفكرة و الرواية السياسية و الإيديولوجية، لأن المجتمع في مرحلة ما قد يصبح معقداً يحتاج لمن يصفه ليوضحه و ينظمه"⁽⁴⁾.

إن التأكيد على مكانية النص إحلال للقارئ في دائرة مجرى الأحداث، حيث تتفاعل الوقائع و تتعالق مرتبطة بعضها مع بعضها الآخر"⁽⁵⁾.

لذلك لا يجب أخذ المكان على أنه عاري من الدلالات بل على العكس من ذلك إنه لافتة دلالية تحمل معاني وإيحاءات عميقة.

و فيما يلي دلالة كلمة الجزائر:

(1) – محمد بن عبد الغني الأردبيلي، شرح الأموذج، ص: 75.

(2) – إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال الجزائري، د.ط، 2002، ص: 34.

(3) – المرجع نفسه، ص ن .

(4) – حميد حميداني، بنية الخطاب السردية من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص: 70.

(5) – بسام قطوس، سيميائية العنوان، مطبوعات المكتبة الوطنية، عمان – الأردن، ط1، 2001، ص: 136.

- الدلالة القاموسية:

"تختلف الآراء في تفسير هذا الاسم، فمنهم من يرى أن معناها الجزائر: أي جمع جزيرة، و منهم من يرى أن الاسم يتكون من كلمتين معناهما جزيرة الأشواك"⁽¹⁾.

جاء في لسان العرب لابن منظور مادة جزر "و الجزيرة: القطعة من الأرض. (عن كراع) ... و الجمع جزائر و جزر، و جزرات جمع الجمع، كطرق و طرقات"⁽²⁾.

جاء في معجم العين للفراهيدي مادة جزر "و الجزيرة: أرض في البحر ينفرج عنها ماء البحر فتبدو، وكذلك الأرض لا يعلوها السيل فيُحدق بها فهي الجزيرة"⁽³⁾.

- الدلالة التاريخية:

بينما يذهب البعض الآخر إلى أنها تعني رقم 20 معتمدين في ذلك على الأسطورة القائلة، بأن هرقل بن جوبتر، مرّ مع رفاقه العشرين و كانوا تجّاراً، فأغرامهم موقع المدينة فقرّروا الاستقرار بها و عمّروها وسمّوها إيسكوسيم أي مدينة العشرين.

و لقد هيأت الأقدار و الظروف الطبيعية و التاريخية شأناً عظيماً لهذه المدينة، التي سميت بعد ذلك بجزائر بني مزغنة، نسبة إلى بني مزغنة، و هي قبيلة من صنهاجة البربرية (صنهاجة) حيث يذكرها الرحالة و الجغرافيون العرب بهذا الاسم. و هذه القبيلة حلّت بهذه المنطقة عام 950م، بقيادة بولوغين بن زيري، الذي كان أبوه يحكم بإمرة الخليفة الفاطمي المنصور. فقد أعجب هذا القائد بموقع المدينة فأعاد بناءها، و أصبحت منذ ذلك التاريخ تسمى الجزائر. تولى عليها الموحدون و المرابطون في القرن الثاني عشر ميلادي، ثم الحفصيون و ملوك تلمسان، إلى أن جاء الأتراك العثمانيون عام 1514م، لتبدأ المدينة عهداً جديداً سرعان ما تحولت فيه الجزائر إلى قاعدة بحرية للجهاد الإسلامي في البحر المتوسط، و تعزّز مركزها الدولي، بعد أن أصبحت مركز القوة البحرية الأولى فيه، كما اتسع نطاقها الإقليمي، فأصبحت عاصمة الدولة الجزائرية بحدودها السياسية القائمة اليوم فتزايد عدد سكانها، و نشطت حركة العمران فيها."⁽⁴⁾

(1) - <http://arabic.rt.com/forum/showthread.php>

(2) - ابن منظور، لسان العرب، ج9، مج1، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1986، ص: 614.

(3) - أبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق مهدي المحزومي و إبراهيم السامرائي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، د.ط، 2003، ص: 237.

(4) - <http://arabic.rt.com/forum/showthread.php>

- الجزائر يرجع أصل التسمية إلى القرن السادس عشر. حين أصبحت مدينة الجزائر عاصمة الدولة السياسية الجديدة التي شكلها الأتراك الجزائريون، و الجزائر جمع لجزيرة، و قد كانت أربع جزر مشرفة على ميناء الجزائر (الجزائر العاصمة) القديم، استولى على أكبرها المسماة بجزيرة الصخرة الإسبان سنة 1509م و أقاموا عليها حصن البينون Penon و جهّزوه بالمدافع فأصبحت القصبّة نواة مدينة الجزائر تحت رحمتهم فاستنجد أهل المدينة بالإخوة بربوس. و استطاع خير الدين مع الجزائريين و دعم من الدولة العثمانية من طرد الإسبان. فقام بجلب الحجارة الضخمة من رأس تمنقوست المقابل لخليج الجزائر ردم به الفواصل بين الجزائر مشكّلا بذلك الأميرالية (مقر قيادة القوات البحرية حاليا). و اتخذ من المدينة عاصمة واضعا بذلك أسس الجزائر الحديثة بحدودها الترابية الحالية تقريبا⁽¹⁾.

- الدلالة القاموسية لكلمة " الثائرة " :

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور مادة ثور "ثار الشيء ثورا و ثؤورا و ثورانا. و تنثور: هاج. و ثور الغضب: حدّته. و الثائر: الغضبان، و يقال للغضبان أهيج ما يكون: قد ثار ثائره و فار فائره، إذا غضب و هاج غضبه."⁽²⁾

و جاء أيضا في تفسير هذه الكلمة في معجم أساس البلاغة للزمخشري مادة ثور: "ثار العسكر من مركزه، وثار القطا من مجاثمه، و التقوا فثار هؤلاء في وجوه هؤلاء. و يقال: كيف الدبا؟ فنقول: ثائر و نافرّ ... واستثرت: هيّجته ... و ثار ثائره و فار فائره إذا اشتعل غضبا، ... و رأيته ثائرا فريص رقبته."⁽³⁾

و"جاء أيضا في معجم الرائد: ثائرة: اسم علم مؤنث عربي، معناه: هائج، غاضبة. و هي مذكر ثائر. و الثائرة كذلك مصدر مثل الثورة، بمعنى: الشغب، الضجة، الغضب."⁽⁴⁾

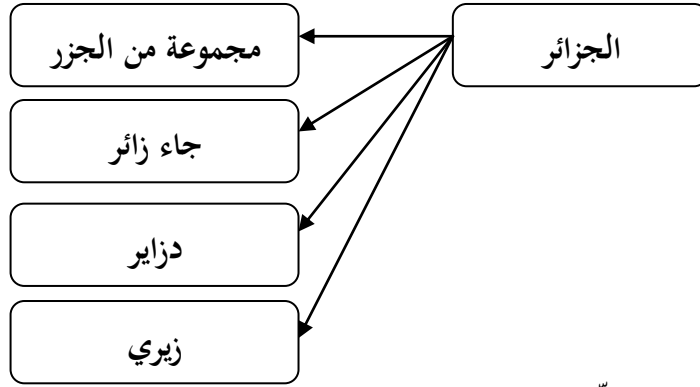
⁽¹⁾ <http://arbic.rt.com/forum/showthread.php>

⁽²⁾ - ابن منظور، لسان العرب، ج6، مج1، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1986، ص: 521.

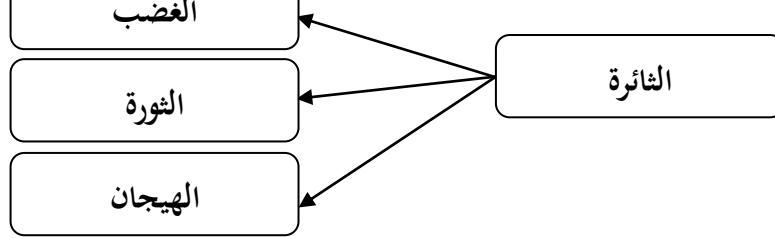
⁽³⁾ - أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، د.ط، 1998، ص: 118.

⁽⁴⁾ - <http://names.mrkzy.com/boys/tha/meanings-966>

و مما سبق يتبين أن مصطلح الجزائر يدلّ على:



و مصطلح الثائرة يدلّ على :



2- العنوان كبنية متضمنة: سنرصد من خلال هذا المستوى العلاقة الوطيدة بين العنوان و النص المسرحي

حتى نرى ما مدى تطابق العنوان بإحالاته و مرجعياته مع متن المسرحية و ذلك بإيرادنا لمعطيات هامة يشغل عليها هذا النص المسرحي:

- القراءة الداخلية للمسرحية: مسرحية "الجزائر الثائرة" تمثيلية سياسية تاريخية وضعها الشيخ باعزیز بن

عمر في الفترة الممتدة (1954 – 1962) أي إبان الثورة التحريرية، يذكر فيها الأزمة بجميع تفاصيلها في ثمانية فصول وعديد المشاهد والاجتماعات يتدارس فيها المسؤولون الفرنسيون الوضعية المتأزمة في الجزائر.

تتماز بأن كل أبطالها من المدنيين و العسكريين الفرنسيين من رؤساء بلديات و شيوخ مدن إلى نواب في المجلس الفرنسي و المجلس الجزائري أو أعضاء في لجان اليقظة و المنظمات الإرهابية، أو قادة في الجيش الفرنسي من جنرالات أو أعوانهم من الضباط إلى رؤساء الحكومات التي تعاقبت على الحكم في فرنسا والجزائر.

قدّم و مهّد لهذه المسرحية الدكتور محمد الصالح رمضان معرّفًا بالشيخ باعزیز بن عمر و مسرحيته حسب ترتيب صدورهما منوّها بضرورة طبعها و تمثيلها على المسارح الجزائرية و العربية، و قد قام بالمراجعة و التحقيق لهذه المسرحية الأستاذ اسماعيل بن محمد معتبرا ذلك واجبا و وفاء لأستاذه الكبير باعزیز بن عمر لتأتي بعد ذلك مقدّمة المؤلف الشيخ باعزیز بن عمر يعرف بهذه الرواية التاريخية المسرحية إنّها كما قال:

"رواية تكشف النقاب عن مواقف الفرنسيين من الثورة الجزائرية بصورة خاصة ، و الأوربيين بصورة عامة، و تعرض على جمهورنا ما لأولئك كلهم من نزعات ونفسيات و ردود فعل يتنازعها الأمل و اليأس معا اتجاه المصير المحتوم"⁽¹⁾، و هذا إشارة كبيرة إلى ما سيشغل عليه عنوان هذه المسرحية الذي يعتبر العتبة الرئيسية. تتربع هذه المسرحية على 293 صفحة حاول من خلالها المؤلف إشراكنا في كل التفاصيل مشهدا مشهدا وفصلا فصلا، هذه الفصول هي التي تحتزل المسرحية و فهمها هو فهم لمحتواها و منه فهم النقطة الأساس ألا و هي العنوان الرئيسي و هذا لا يتأتى إلا بتتبع تعالق العنوان بإيحائته و مرجعيته مع المضمون لنرى هل يعكسه أم يتعارض معه:

-تعالق العنوان مع المضمون:

حين نتوغل في عوالم هذا النص المسرحي نسجل بوضوح مواقف القلق و الحيرة إزاء تفجير ثورة الفاتح من نوفمبر. لقد كان إضرام الثورة كالصاعقة التي حلت على رؤوس الفرنسيين و أذهبت النوم عن أعينهم في ليلة عيد الموتى المقدس بدليل اعتراف رئيس اتحادية شيوخ البلديات :

"فقد أقلقني و أطارت نومي و عرابي من الهم و النكد أكثر مما عرابي يوم ذاع نبأ زحف ألمانيا على فرنسا"⁽²⁾.

لقد كانت المواقف متضاربة و القلق من هذه الحوادث و التفجيرات التي افتعلها الثوار بالنسبة إليهم شر يحرق بهم و خطر يهدد تواجدهم على أرض الجزائر التي اعتبروها أرضا فرنسية كما يصرح الوالي العام "روجي ليونار":

"فرنسا وحدها هي التي لها الكلمة العليا في هذه الأرض الفرنسية"⁽³⁾ لكن استهانة المسؤولين الكبار "ها هي المقابلة المنشودة قد تمت البارحة بيننا و بين الوالي العام، و لكن لن يكون من ورائها إلا ما سمعتم من استهانة بما حدث"⁽⁴⁾ لم تكن في الحسبان و أضحى السبيل لمعالجة الأوضاع الأمنية لفرنسا بعقد الاجتماعات المتواصلة ليكون الأمر في النهاية:

(1) - باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة، دار هومة، وزارة الثقافة، الجزائر، د. ط، 2003، ص: 5.

(2) - المصدر نفسه، ص: 12.

(3) - المصدر نفسه، ص: 29.

(4) - المصدر نفسه، ص: 33.

"ذلك أن كفاح اليوم من أجل الجزائر الفرنسية يتطلب منا جميعا توحيد الجهود"⁽¹⁾.
و الاتجاه إلى الصحافة لتكون لسان حال الثورة و تتبع الأحداث و الدفاع عمّا أسموه "الجزائر الفرنسية" من خلال ما تردّد على لسان مدير جريدة "ليكو دالجي": "إن لجريدتنا الفخر و الشرف في أن ترحب بكم في مكتبها ... و ترى ذلك قليلا فيما يجب أن تقوم به في سبيل الدفاع عن الجزائر الفرنسية"⁽²⁾
و كلما كان هناك جديد كانت الاجتماعات تعقد إعلانا عن حالة طوارئ في البلاد جرّاء ما يقوم به الثوار أو ما أسموهم بالخارجين عن القانون من أعمال "ما يقترفه الخارجون عن القانون في بوادينا و ضياعنا المنعزلة من أعمال النهب و الإرهاب و الفتك بالأبرياء ... و أصبح الجيش يخشى بأسهم و يرتعد من كمائنهم"⁽³⁾
و صارت هجومات الثوار صاعقة تنزل على مسامعهم مثل قول إحدى الأنسات للجان اليقظة: "أن الثوار قد أصبحوا أقوياء في هذه الناحية، و من ذلك أنهم نصبوا لنا كمينا ذهب ضحيته خمسة عشر جنديا من فرقنا"⁽⁴⁾. و مع تداول هذه الأخبار كان مجيء سوستيل أملا بالنسبة للجان اليقظة ليتدارك الوضع و يعمل على قمع أعمال جيش التحرير و ثواره و الحفاظ على مصالح "الجزائر الفرنسية" بدليل قوله: "و فكرتي التي أبني عليها عملي معروفة لديكم و هي إدماج هذه الأرض الطيبة و إلحاقها بفرنسا نهائيا حتى يزول كل ما كان قائما بينهما من فوارق و حواجز"⁽⁵⁾.
فقد آمن بسياسة الإدماج لجذب الثوار لمدى فعاليتها و العمل على العنصر المسلم الموجود في الجزائر كما جاء على لسانه (سوستيل): "إني أعددت مشروعا اجتماعيا هاما لا يستفيد منه إلا المسلمون ... عن طريق إنشاء مراكز اجتماعية تثقيفية لرفع مستوى شبانهم الاجتماعي و المهني ..."⁽⁶⁾.
و لكن سرعان ما ذهبت مشاريعه هباء منثورا بعد سقوط الحكومة و مغادرته الجزائر مشيعا بمظاهرات لم يشهد لها مثيل للتعبير له عن الولاء و الاحترام، فها هو أحد عمال المرفأ الذي غادر منه سوستيل يقول:

(1) - المصدر نفسه، ص: 37.

(2) - المصدر نفسه، ص: 39.

(3) - المصدر نفسه، ص: 49.

(4) - المصدر نفسه، ص: 52.

(5) - المصدر نفسه، ص: 57.

(6) - المصدر نفسه، ص: 64.

" أنا ما رأيت في حياتي و قد مضى علي في المرسى أربعون عاما هذا العدد الهائل من جماهيرهم يهبط لتوديع رجل أو استقباله مع هذا الضجيج و الصراخ، و الهتاف بحياته، و لو كان رئيس حكومة باريس!"⁽¹⁾.
لتؤسس حكومة قيمولى الاشتراكية الذي قُوبل هو أيضا بمظاهرة مناهضة لمقدمه إلى الجزائر بسبب اعترافه بالشخصية الجزائرية "إن عدم الاعتراف بالشخصية الجزائرية مخالف للواقع فإن عوامل كثيرة ... تثبت أن للجزائر شخصيتها الخاصة بها"⁽²⁾.

لقد كان قدوم قيمولى بصحبة الجنرال لاكوست الذي اختطف الطائرة المغربية المقلدة لزعماء الفلاحة الخمسة كما أسموهم و التي كانت متوجهة إلى تونس من خلال إنزالها بمطار الجزائر و هو ما لاقى ابتهاجا في الأوساط الفرنسية انتقاما من الحوادث التي جرت في مرقص "لاكورنيش" بعد أن فجره الثوار بقنبلة أتت على أرواح الكثير من الفرنسيين أثناء رقصهم و لهوهم.

لكن رغم هذه الأعمال التي قامت بها حكومة قيمولى إلا أنها سقطت كغيرها من الحكومات ليحل بعدها دور حكومة فليملان "الذي وقع اختيار رئيس الجمهورية "روني كوتي" على تكليفه بتشكيل الحكومة الجديدة"⁽³⁾ و الذي سرعان ما قوبل بمظاهرات معادية له في ساحة إفريقيا بالفروم من قبل المتظاهرين و كل من الجنرال "ماسو" و "صالان" و هو ما حدث فعلا حيث استبعدت حكومة فليملان لتحل محلها حكومة الجنرال "دوقول" الذي استقبل هو الآخر بمظاهرة كبيرة و هو من عبّر عن سياسته قائلا: "لا يوجد في أي بقعة من بقاع الجزائر إلا طبقة واحدة من السكان، أي لا يوجد إلا فرنسيون يتمتعون بنفس الحقوق، و يؤدون نفس الواجبات ... إني لأتمنى أن يشارك في بناء هذا العهد الجديد جميع سكان الجزائر ... بل أتمنى أن يشارك فيه بالخصوص حتى الذين دفعهم اليأس إلى رفع السلاح في وجوهنا و الاعتصام بالجبال حيث نراهم يحاربون جيشنا، و يشتبكون معه في معارك قتالية شديدة أعترف لهم فيها شخصيا بالشجاعة و البطولة ... و هؤلاء جميعا أعلن أنا "دوقول" عزمي اليوم على فتح الأبواب من أجل التفاوض معهم ..."⁽⁴⁾.

(1) - المصدر نفسه، ص: 76.

(2) - المصدر نفسه، ص: 96.

(3) - المصدر نفسه، ص: 123.

(4) - المصدر نفسه، ص: 147 - 148.

و هذا التفاوض الذي دعا إليه دوقول يثبت به على لسان الجنرال "ماسو": "إن الجنرال "دوقول" ما دعاهم إلى التفاوض معه إلا لعلهم أنهم موجودون أقوياء قد وزّعوا توزيعا محكما فيما يسمونه ولايات و مناطق"⁽¹⁾، فيما يرى سوستيل معلقا على خطاب دوقول: "فإن الجنرال "دوقول" لا يريد بما قال في هذا الصدد إلا استدراجهم إلى القضاء عليهم نهائيا حتى إذا لم يستجيبوا له كما هو متوقع أخذهم أخذًا وبيلا، و قضى عليهم واحدا واحدا"⁽²⁾، و حدث الذي كان غير متوقع فقد قام لقايرد و هو رئيس الطلبة و أصحابه بوضع المتاريس و الحواجز في قلب العاصمة ردا على سياسة دوقول التي أقرت بحق تقرير المصير للجزائريين و فتح المفاوضات باسم "سلام الأبطال" مع جيش التحرير "لقايرد": "إننا لن نبرح هذا المكان حتى يتراجع "دوقول" عما سماه حق تقرير المصير للجزائريين"⁽³⁾، و لكن خطته لم تنجح و أُلقي القبض عليه و شُتت عصاباته و أدخل سجن لاسانتي بفرنسا و هو ما لم يسرّ لجنة اليقظة طبعا لأن ذلك في نظرهم "نكبة أصابت الجزائر الفرنسية سيترك لها الفلاقة و أعوانهم في كل مكان"⁽⁴⁾.

و ما زاد الطين بلة هو رحيل الجنرال صالان الذي أبعد دوقول حيث كان عضدا للجان اليقظة و مساندا لهم فهو كما قال عليه رئيس قدماء المحاربين "كان إبعاد "صالان" عن الجزائر نكبة علينا لأنه كان من المؤمنين بأن الجزائر فرنسية"⁽⁵⁾. لكنه عاد من إسبانيا و أعلن تمرده إلى جانب كل من الجنرالات "شال، زليمر، جوغو" على الحكم الدوقولي و لكن برغم إعلان هؤلاء الجنرالات حركة التمرد إلا أنه سرعان ما باءت بالفشل و أعلنت بعض الوحدات من جيش الطيران و قوات عسكرية أخرى ولاءها لجيش دوقول فسلم كل من شال و زليمر نفسيهما للجيش بينما الجنرال صالان و جوغو اختفيا ليقودا منظمة الجيش السري الإرهابية لكن هذه المرة سيحاربان على جبهتين جيش دوقول من جهة و جيش التحرير من جهة أخرى. وقرر المسؤولون في المنظمة استخدام فئة المسلمين الجزائريين و إشراكهم في عملياتهم الإرهابية لكن رئيس لجنة اليقظة حذرهم من ذلك قائلا:

(1) - المصدر نفسه، ص: 151.

(2) - المصدر نفسه، ص: 152.

(3) - المصدر نفسه، ص: 165.

(4) - المصدر نفسه، ص: 168.

(5) - المصدر نفسه، ص: 185.

" و لكن هل أغنوا عنا شيئا بعد اندلاع حوادث 1954م التي لا تزال تصطلي بنا، و هل استطاعوا أن يمنعوا أبناءهم و أحفادهم من المشاركة في صفوف الخارجين عن القانون ضدنا ابتداء من هذا التاريخ؟"⁽¹⁾. و هذا اعتراف واضح بما سببته الثورة لهم من مرارة و عذاب. و ها قد تحقق أخيرا للجزائريين الاعتراف بحق تقرير المصير و إعلان الاستقلال بعد المفاوضات بين دوقول و جيش التحرير و تمخض على إثرها تشكيل هيئة تنفيذية مؤقتة مستقرة في "روشي نوار Rocher Noir" بيومرداس بعد قيام الشعب الجزائري بمظاهرات 11 ديسمبر 1960م و التي أخافت فرنسا و دفعت الحكومة الفرنسية لإعلان استقلال الجزائر حسب ما أقره رئيس قدماء المحاربين قائلا عنها: "لكن مظاهرات 11 ديسمبر 1960 التي نظمها الخارجون عن القانون تأييدا لمنظمة الفلاقة، و ذهب ضحيتها كثير من الفرنسيين في حي بلكور و ديار المحصول قد شجعت منذ ذلك الحين على فتح المفاوضات مع الفلاقة أو مع منظماتهم الخارجية"⁽²⁾. عملت منظمة الجيش السري على القيام بأعمال تدمير و تخريب فكان أن فجّروا قنابل بمقر الحكومة المؤقتة و أطلقوا النار على جماعات من الجزائريين في بعض أحياء العاصمة و ضواحيها انتقاما لإعلان تقرير المصير، و فجروا كذلك العديد من القنابل في الأماكن العامة و في المساكن و حتى المستشفيات لم تسلم من هذه الأعمال الإرهابية و لكن كان تنفيذ هذه العمليات يصحبه خوف من ثوار جيش التحرير و هو ما جاء على لسان أحد البرلمانيين الفرنسيين: "و إني لأرى الخطر يدنو منا شيئا فشيئا ... و هناك من أنصارنا في المجلس الوطني من يخشى قيام المسلمين برد فعل أقوى من مظاهرة 11 ديسمبر على هذه الأعمال الإرهابية..."⁽³⁾

ضف إلى ذلك عجزهم عن المقاومة أما ثلاث جهات كما قال سوزيني: "ليجعلنا أمام ثلاث قوات: القوة المحلية، و قوة الفلاقة، و قوة جيش دوقول..."⁽⁴⁾.

و فعلا تكلّل هذا العجز بفشل منظمة الجيش السري و اعتقال قائدها الجنرال صالان و فتح المفاوضات، و تولّى سوزيني كممثل للجيش السري القيام بالاعتذار عما بدر من أعمال تدمير و تخريب من جيش التحرير الوطني مع التماس من هذا الأخير بعدم التعرض للمواطنين الأوروبيين كبارا و صغارا و السماح لهم

(1) - المصدر نفسه، ص: 221.

(2) - المصدر نفسه، ص: 225.

(3) - المصدر نفسه، ص: 250.

(4) - المصدر نفسه، ص: 251.

بالرحيل لمن أراد و كان ذلك فقد حزم المستوطنون حقائبهم و استعدوا للرحيل فكان وصفهم كما جاء على لسان شيخ من الراحلين: "إننا عشنا فوق هذه الأرض سادة ولنخرج منها اليوم و نحن أشباه عبيد لا نملك من الحرية إلا الركوب في الباخرة أو الطائرة أو الإلقاء بأنفسنا في البحر"⁽¹⁾.

كان الرحيل خيارا حتميا إذ خلت الأحياء الكبرى من ساكنيها مثلما حدث في العاصمة والسبب في ذلك كما قالت إحدى السيدات القاطنات به: "هو ما تركتهم في نفوسهم من الرعب والفرع مظاهرات 11 ديسمبر 1960 التي أثبت فيها الشعب الجزائري تضامنه مع قادته داخلا و خارجا، و تعلقه بجهة التحرير الوطني و جيشها و عزمه على التضحية و مواصلة الكفاح من أجل الاستقلال و إنهاء الاحتلال"⁽²⁾.

*إذن كل هذه الأحداث و هذه المراحل تتابعت منذ أن قام الثوار بتفجير الثورة في الفاتح من نوفمبر دليل صادق على مدى تعالق العنوان مع مضمون الفصول أو المشاهد أو المسرحية ككل، فلو لم يشتعل فتيل الثورة لكان مصير الجزائريين في أيدي الاستعمار و لاستطاع المحتل أن يجعل الجزائر أرضا فرنسية قلبا و قالبا كما كان يؤمن بها العنصر الفرنسي و كما تردد كثيرا في فصول هذه المسرحية و هكذا يمكن إسقاط المضمون على عنوان المسرحية فيصبح بذلك المتن اختزالا لحمولة العنوان الدلالية و المرجعية.

—القراءة الخارجية: مدعمات العنوان:

احتل عنوان هذه المسرحية فضائية مميزة فهو على ما يحمل من دلالات استطاع أن يكون نصا موازيا ببراعة فاللوحة الفنية التي يشتمل عليها اشتغلت على ألوان مختلفة غلب عليها اللون الأحمر و الأخضر و البرتقالي و الأزرق الفاقع و الفاتح مثلت كلها التشكيل البصري لظهر الغلاف فالأحمر و البرتقالي "...ألوان نشيطة قوية ساخنة دافئة متقدمة"⁽³⁾ "لأنها قريبة من وهج الشمس و لهيب النار. و هي ألوان تبدو للناظر و كأنها تتقدم نحوه، و تقترب منه"⁽⁴⁾.

أي أنها توحى بالثورة و حرارتها لذا فهي تعكس بوضوح صفة الجزائر الثائرة على المستعمر بالإضافة إلى أن اللون الأحمر كما هو متعارف عليه لون الدم، لون الغضب، لون الخطر، لون المحذور و الممنوع، لون الدماء

(1) — المصدر نفسه، ص: 271.

(2) — المصدر نفسه، ص: 274.

(3) — محمد خان، العلم الوطني — دراسة للشكل واللون —، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 16/15 أبريل 2002، ص: 17.

(4) — محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2006، ص: 116.

التي سقت أرض الجزائر و طهرتها من الاستعمار الغاشم، فتيل الثورة الذي دقت لأجله فرنسا ناقوس الخطر، لون المحذور و الممنوع للمساس بمقدسات الجزائر أما اللون الأخضر و الذي كتب به عنوان المسرحية "فهو لون بارد، دافئ في الوقت نفسه، يرمز إلى الحياة و إلى احتمالات نهايات الحياة في الوقت نفسه"⁽¹⁾ كما أن الاخضرار يمثل في العادة الأمل، لون البهجة و السرور و الملاحظ أن هذا العنوان خطت حواشيه و حدوده بالأحمر للدلالة على وضع الجزائر المنتفضة ليرمز "إلى الخطر و الدم و الجهاد و الغضب"⁽²⁾ أما اللون الأزرق فقد جاء على شاكلتين جزء منه فاقع و الآخر فاتح "إذ كلما كان اللون داكنا، أوحى بالبرودة، و أعطى الإحساس بالهدوء و السكينة، و كلما كان فاتحا، أعطى الشعور بالبهجة و المرح و الراحة"⁽³⁾، و عموما يدلّ "الأزرق على الهدوء"⁽⁴⁾ فبعد فترة من الاحتلال استسلم الجيش الفرنسي للمفاوضات و طلب الهدنة من ممثلي جبهة التحرير الوطني و هكذا يتجلى بوضوح أن هذه الألوان تعبر على متن المسرحية أصدق تعبير. أما إذا تأملنا الصورة الفنية الموجودة في الإطار الصغير نلاحظ فيها طبقة من الاحمرار و قد سبق ذكر دلالة الأحمر و امرأة تحتضن ابنها و العسكر الفرنسي خلفها و في الصورة أيضا شيخ يتكئ على عصا يقف أمامه مجموعة من الأطفال و في مقدمة الصورة نلاحظ وجود عناصر يتضح من هندامهم أنهم ثوار و لو دققنا أيضا لاستوقفنا كيفية انحناء الشيخ في الجانب الأيمن من الصورة و علامات الحزن و الهم بادية على وجهه و هؤلاء الأشخاص بما فيهم الشيخان و المرأة التي تحتضن ولدها و الطفلين الموجودين في الصورة كلهم يرتدون البياض و الأبيض دائما يرمز إلى الجزائر البيضاء "كما يرمز إلى السلام، و إلى الطهارة و الصفاء و النقاء و الإشراق و النور و التفاؤل و البراءة"⁽⁵⁾ لهذا فهو جسّد هذه المعاني من خلال هذه اللوحة الفنية التي جاءت مؤطرة بإطار واضح لا يمكننا تجاوز حدوده.

و الملاحظ أن اسم المؤلف كتب في أعلى الصفحة باللون الأحمر لما سلف من تأويل دلالاته، أما عنوان المسرحية فقد كتب باللون الأخضر و بالنبط العريض ليستقطب حركة العين فاحتل موقعا استراتيجيا هاما

(1) — محمد خان، العلم الوطني — دراسة للشكل واللون —، ص: 17-18.

(2) — المرجع نفسه، ص: 20.

(3) — شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1975، ص: 70.

(4) — محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 117.

(5) — محمد خان، العلم الوطني — دراسة للشكل واللون —، ص: 19.

إذ أن "له الصدارة"، و يبرز متميزا بشكله و حجمه"⁽¹⁾، معنى هذا أنه وضع في موقع لائق يستفز البصر بالنظر إلى طبيعة خطّه و حجمه، أما في أسفل الصفحة فنجد النوع التجنيسي لهذه المسرحية – مسرحية تاريخية –.

* إن اجتماع هذه المكونات في هذا التشكيل البصري المحسوب لهذه الفضائية أو اللوحة الفنية مكنت العنوان من أداء وظائفه و قد يقول قائل بأن هذه الألوان منتقاة بعناية إذ أنها ترمز فعلا للجزائر الثائرة و من هنا يتحقق التكامل و التطابق بين عنوان المسرحية و اللوحة الغلافية بما تحمله من معان و إichاءات.

(1) – عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة – السعودية، ط1، 1985، ص: 263.

1-2 الإرشادات المسرحية :

تمهيد :

"يتكون النص الدرامي من عنصرين متباينين و متلازمين هما: نص الحوار و نص الإرشادات المسرحية"⁽¹⁾. سيتم أولا دراسة الإرشادات المسرحية أما نص الحوار سيتم الحديث عنه في الفصل الموالي نظرا لأهميته. "و المقصود بالإرشادات المسرحية النص الذي يكتبه المؤلف و لا يؤديه الممثلون، قاصدا منه تيسير فهم المسرحية، و إبراز كيفية تمثيلها. و يتوجه هذا النص للقارئ سواء أكان مخرجا أم ممثلا أم قارئاً عاديا. و هو يشمل فضلا على أوصاف الشخصيات و كيفية سلوكها، و معالم الفضاء و الديكورات و الإكسسوارات... لائحة أسماء الشخصيات في مطلع المسرحية و كذا أسماءها في بداية الأقوال، و تقسيمات النص من فصول و لوحات و مشاهد..."⁽²⁾ و هذا ما تذهب إليه آن أوبرسفيدل في كتابها "قراءة المسرح" حيث تقول: "يتكون النص المسرحي من شقين واضحين لا يمكن الفصل بينهما: الحوار و الإرشادات المسرحية (الإخراجية)"⁽³⁾.

و يتفاوت حضور هذا النص من المسرح من عصر لآخر، و من اتجاه مسرحي لآخر. فهو قد يقتلص حتى يشرف على الانعدام تارة، مثلما هو الشأن في المسرح الإغريقي القديم، حيث كان المؤلف في الغالب هو الذي يشرف على إعداد العرض وإخراجه. و قد يتضخم بحيث يحتل الحيز الأعظم من النص الدرامي، كما هو الشأن في بعض الأعمال المسرحية الطليعية المعاصرة. و أبرز مثال لها مسرحية " Notes sans Paroles " لـ صامويل بيكيت " التي تكاد تقتصر على الإرشادات المسرحية. إضافة إلى ذلك " تتضمن هذه الإرشادات معلومات مختلفة و متنوعة، منها أن تحدد مكان الحدث و زمانه، وتبين أسماء الشخصيات:(قائمة الشخصيات)، والمعلومات الخاصة بكل منها أحيانا(السن، الشكل الخارجي، المهنة). كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل(اللهجة، النبرة، الحركة والانفعال...)،بالإضافة إلى معلومات حول الديكور و الإضاءة و الإكسسوار و الموسيقى و المؤثرات السمعية، و ذكر اسم كل شخصية متكلمة قبل الحوار على امتداد النص"⁽⁴⁾.

(1) - محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 16.

(2) - آن أوبر سفيدل، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د.ط، د.ت، ص: 24.

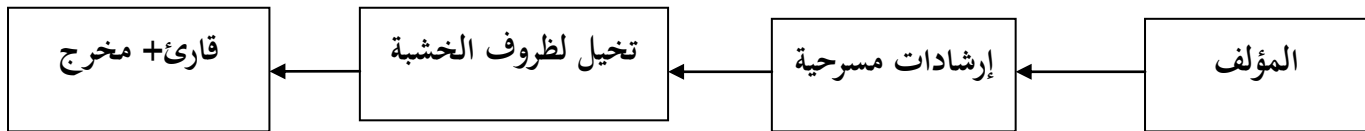
(3) - محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 16.

(4) - ماري إلياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون - لبنان، ط2، 2006، ص: 23.

"و تهدف هذه الإرشادات الإخراجية إلى تسهيل تحويل النص إلى عرض، و هو ما يستنتج من التسمية، و تتوجه أساسا لمجموعة القائمين على العمل من مخرج و ممثل و سينوغراف و غيرهم، إلا أن لها دورا مهما آخر هو مساعدة القارئ على تخيل شكل العرض المسرحي"⁽¹⁾. و بعبارة أخرى الغرض منها هو "خلق الشروط التلفظية المحيطة بحوار الشخصيات في العرض المسرحي"⁽²⁾، فالجمهور سواء أكان قارئاً أم متفرجاً على العرض المسرحي يعتبر الطرف الثالث في العملية الإبداعية "فالكاتب المسرحي حين يشكل نصه الدرامي يضع دائما نصب عينه استشارة توقعات و استجابات معينة لدى الجمهور، وكذلك يفعل المخرج المسرحي دائما حين يشكل عرضه المسرحي"⁽³⁾. وبذلك فإن "النص الدرامي هو أحد عناصر العرض وأشبه بالخطة العامة التي تحتاج لتفصيلات تحول كل ما هو موجود إلى شيء مرئي / مسموع موجود بالفعل"⁽⁴⁾.

و تتباين نوعية الإرشادات تبعا لنوع النص المكتوب، فقد يكون هذا النص موجها بالأساس للقارئ أي أنه لا يصلح أن يحوّل إلى عرض مسرحي، فلا يمكن أن تكون هذه الإرشادات إلا قرائية المراد بها توجيه القارئ إلى تخيل حدث من الواقع و هناك النوع الآخر و هو الإرشادات الإخراجية و هي أن المؤلف يكتب نصه واضعا نصب عينيه الخشبة التي يوجه خطابه إليها و إلى جماهير القراء حتى يتمكنوا من تخيل هذا العرض بجملة من التوجيهات و التعيينات الإرشادية.

و لكن أعتقد بأن المخرج هو من يملك القرار بإمكانية تحويل هذه الإرشادات و استخدامها في العرض المسرحي أو بعبارة أخرى الحكم عليها بأنها صالحة لتجسيدها على خشبة المسرح أم لا. و من خلال ما سبق ذكره يمكن وضع المخطط التالي:



(1) - ماري إلياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص: 23.

(2) - محمد التهامي العمري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 18.

(3) - ينظر سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ترجمة سامح فكري، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ط2، 1995، ص: 41.

(4) - عصام الدين أبو العلا، مدخل إلى علم العلامات في اللغة و المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 2005، ص: 80.

و الآن بعد التعرّف على مفهوم الإرشادات المسرحية و أهميتها نعرّج إلى توضيحها في مسرحية "الجزائر الثائرة" لنرى مدى حضورها من غيابه:

الإرشادات الواردة في المسرحية: ظهرت الإرشادات المسرحية جنبا إلى جنب مع نص الحوار لتؤدي الوظائف التالية:

1- **الزمان:** وقد حدده المؤلف في بداية الفصل الأول على أنه حدث تاريخي وهو الفاتح من نوفمبر 1954 حيث سجّل ليلة هذا اليوم الذي هو عيد الموتى عند المسيحيين وقوع حوادث اعتبرتها السلطات الفرنسية أعمالا إجرامية تنذر البلاد بشرّ مستطير ثم تتوالى بعد ذلك الإرشادات الدالة على تتابع الزمن و سلم الحوادث "في هذا الصباح الباكر"⁽¹⁾ "في الماضي القريب حوادث 8 ماي 1945"⁽²⁾ "الساعة الحادية عشر من هذه الليلة"⁽³⁾ "قيام حكومة قيمولى الاشتراكية و مظاهرات 6 فيفري 1956 م"⁽⁴⁾ "في فجر هذا اليوم"⁽⁵⁾ "نحو أربع سنوات"⁽⁶⁾ "منذ 1954 إلى يومنا هذا"⁽⁷⁾ "يوم 13 ماي 1958"⁽⁸⁾ "أدركت هذه الحقيقة المرّة سنة 1955"⁽⁹⁾ "تمرد الجنرالات الأربعة على "دوقول" في 23 أبريل 1961 م"⁽¹⁰⁾، "منذ سنتين"⁽¹¹⁾، "من الساعة الثامنة إلى منتصف الليل"⁽¹²⁾، "بعد مظاهرة 11 ديسمبر"⁽¹³⁾، "11 أبريل 1961"⁽¹⁴⁾ "مظاهرات 11 ديسمبر 1960"⁽¹⁵⁾.

(1) - المصدر نفسه، ص: 11.

(2) - المصدر نفسه، ص: 12.

(3) - المصدر نفسه، ص: 25.

(4) - المصدر نفسه، ص: 81.

(5) - المصدر نفسه، ص: 106.

(6) - المصدر نفسه، ص: 119.

(7) - المصدر نفسه، ص: 121.

(8) - المصدر نفسه، ص: 133.

(9) - المصدر نفسه، ص: 153.

(10) - المصدر نفسه، ص: 191.

(11) - المصدر نفسه، ص: 199.

(12) - المصدر نفسه، ص: 200.

(13) - المصدر نفسه، ص: 272.

(14) - المصدر نفسه، ص: 224.

(15) - المصدر نفسه، ص: 225.

و الملاحظ أن هذا التحديد في أغلبه تاريخي، كما يلاحظ أن الكثير من الأحداث تركز ظهورها قبل بداية كل فصل إشارة إلى تطور السلم الزمني للوقائع، كما يمكن أن يساعد هذا التحديد القارئ على تخيل الأحداث و هي في الآن نفسه تسهل على المخرج إمكانية عرضه و تجسيده على خشبة المسرح، أما باقي التعينات فهي من قبل الزمن الفني فيستعان على تجسيدها بواسطة المؤثرات الضوئية.

2-المكان:

تركز ذكر الأمكنة على رأس كل مشهد مع تحديد من حين لآخر لبعض ما يميزها كبنائها و مستواها و ما يزينها من أثاث و هذه الأماكن في غالبها مقر للاجتماعات الطارئة توحى بالخوف و القلق من الأوضاع الأمنية في الجزائر، و فيما يلي رصد لأهم الأماكن:

"وهم جالسون في قاعة الاستقبال الفخمة"⁽¹⁾ في قاعة فسيحة لها من الأثاث و الرياش ما يتناسب مع منظرها البحري الجميل"⁽²⁾، "في مكتب جريدة " ليكو دالجي " الفخم"⁽³⁾، "في إحدى قاعات نادي قدماء المحاربين المزينة بأعلامهم و شاراتهم"⁽⁴⁾، "يصل إلى مكتب الوالي العام الجديد في بناية الولاية"⁽⁵⁾، "بمكتبه الضخم"⁽⁶⁾، "في إحدى قاعات قصر الولاية"⁽⁷⁾، "في ضيعة لأحد أعضائها بضواحي العاصمة"⁽⁸⁾، "في بهو فسيح تحيط به أشجار و أزهار بضيعة شيخ بلدية الشارقة البعيدة عن العاصمة بعدة أميال"⁽⁹⁾، "استقبالات رسمية في قصر الصيف"⁽¹⁰⁾

(1) - المصدر نفسه، ص: 11.

(2) - المصدر نفسه، ص: 22.

(3) - المصدر نفسه، ص: 39.

(4) - المصدر نفسه، ص: 47.

(5) - المصدر نفسه، ص: 56.

(6) - المصدر نفسه، ص: 60.

(7) - المصدر نفسه، ص: 63.

(8) - المصدر نفسه، ص: 67.

(9) - المصدر نفسه، ص: 81.

(10) - المصدر نفسه، ص: 95.

"من مكتب الدعاية"⁽¹⁾، "في الفروم ساحة إفريقيا"⁽²⁾، "من شرفة قصر الحكومة"⁽³⁾"⁽⁵⁾، "الجنرال"صالان":
بمكتبه في قصر النيابة العامة"⁽⁴⁾، "في دار الزيتون بالأبيار"⁽⁵⁾، "في مقر الجيش"⁽⁶⁾، "إلى سجن لاسانتي
بياريس"⁽⁷⁾، "في مقر قدماء المحاربين"⁽⁸⁾، "في محطة الإذاعة الجزائرية"⁽⁹⁾، "إلى قاعة فسيحة اصطفت في جنباتها
موائد شراب و عليها أطباق من الحلوى المتنوعة"⁽¹⁰⁾، "في دار أثرية بإحدى ضواحي العاصمة"⁽¹¹⁾، "عصابة
تقتحم باب بنك في حي بور سعيد"⁽¹²⁾. "اجتماع مصغر يعقده الجنرال"صالان" في مكتبه بحي
"تيليملي"⁽¹³⁾، "نحو بلكور"⁽¹⁴⁾، "أمام مرفأ العاصمة"⁽¹⁵⁾

و ما يمكن ملاحظته على هذه الأمكنة أنها تحددت تبعا لنوع الأحداث و طبيعتها، فهي في غالب الأحيان
تضم الاجتماعات العاجلة و السرية للجنة اليقظة و القادة العسكريين لدراسة الوضع الأمني في الجزائر و
اتخاذ القرارات بشأن ذلك، و مرات كانت مركزا للمظاهرات و الاستقبالات.

(1) -المصدر نفسه،ص:128.

(2) - المصدر نفسه،ص:130.

(3) - المصدر نفسه،ص:131.

(4) - المصدر نفسه،ص:137.

(5) - المصدر نفسه،ص:152.

(6) - المصدر نفسه،ص:166.

(7) - المصدر نفسه،ص:168.

(11) -المصدر نفسه،ص:217.

(12) - المصدر نفسه،ص:231.

(13) - المصدر نفسه،ص:247.

(14) - المصدر نفسه،ص:271.

(15) - المصدر نفسه،ص:284.

3- المشاهد و اللوحات: اهتم المؤلف كثيرا بتصوير المشاهد و وصفها فحفلت المسرحية باثنين و ثمانين مشهرا تصور لنا المواقف و ردود الأفعال بوضوح و دقة، مثل قوله:

"رئيس اتحادية شيوخ البلديات يتحدث إلى بعض زملائه باهتمام زائد و هم جالسون في قاعة الاستقبال الفخمة، فتطول جلستهم و يتسع نقاشهم حتى يشمل أشخاصا آخرين"⁽¹⁾

"تنادي أمها من الخارج ثم تقتحم الباب فتوجه الخطاب إليها"⁽²⁾

"امرأة شيخ بلدية سانطوجين: تدخل صباحا قاعة الاستقبال التي انعقد الاجتماع فيها ليلا فتجدها مشوشة المقاعد و الكراسي، فتشمئز نفسها مما رأت"⁽³⁾

"يتحرك الوفد للانصراف فيقوم الوالي لتوديعهم تكريما لهم"⁽⁴⁾

"ما كاد الجماعة يطلعون على هذه الرسائل حتى قاموا و قعدوا و أبرقوا و أوردوا، فأسكتهم رئيس لجنة اليقظة باقتراح يقضي بتكليف الوفد الذي قابل الوالي السابق قبل أن يغادر الجزائر منذ شهور، بمقابلة خلفه حالا لإطلاعه على تطور الأحوال في مناطق الريف و ها هو الوفد يصل إلى مكتب الوالي العام الجديد في بناية الولاية"⁽⁵⁾

"أقام الوالي العام في إحدى قاعات قصر الولاية مأدبة عشاء تكريما لبعض نواب الجزائر الفرنسية العائدين من باريس، و حضرها بعض أعضاء لجنة اليقظة فكانت مناسبة لتبادل الآراء بينهم عن الجزائر الثائرة"⁽⁶⁾

"الجيش ينقذ "قيمولى" بعد عناء شديد من أيدي المتظاهرين و حصارهم لموكبه و يشق له الطريق وسط الجموع المحتشدة إلى قصر الصيف"⁽⁷⁾.

(1) - المصدر نفسه، ص: 11.

(2) - المصدر نفسه، ص: 20.

(3) - المصدر نفسه، ص: 33.

(4) - المصدر نفسه، ص: 29.

(5) - المصدر نفسه، ص: 56.

(6) - المصدر نفسه، ص: 63.

(7) - المصدر نفسه، ص: 94.

" جماهير تحتشد في الفروم "ساحة إفريقيا" أصوات و هتافات و شعارات مختلفة ترتفع على ألسنة المتظاهرين، شاحنات و سيارات تنزل حمولتها قرب الفروم من الفلاحين و العمال المسلمين الذين سيقوا إلى المظاهرة ليشاركوا فيها باسم الأخوة العامة المزعومة"⁽¹⁾

"الجنرال "دوقول" يحل بالعاصمة الجزائرية فتستقبله جماهير الفرنسيين في طريقه إلى مقر النيابة العامة استقبالا حاراً، و ها هو يطل على الجماهير المحتشدة في ساحة الفروم و حوله في شرفة القصر "صالان" و "ماسو" و "سوستيل" الذي عاد إلى الجزائر متنكراً فيلقني خطابه التاريخي في عواصف من التصفيق"⁽²⁾

"الجيش يحاصر المتاريس و الحواجز و يعزل الثائرين وراءها عن سكان المدينة"⁽³⁾

" و ها هو يخرج من مقر قيادته داخل الحواجز تقوده فرقة من الجيش إلى سيارة عسكرية انطلقت به إلى الدار البيضاء حيث طير به إلى سجن "لاسانتي" بباريس "⁽⁴⁾

"الجنرالات الأربعة يتقدمون إلى الجماهير الغفيرة في ساحة الفروم، فلا يكادون يطلون من شرفة مقر الحكومة على هذه الجماهير حتى يقابلوا بموجات من التصفيق و الهتاف بحياتهم و حياة الجزائر الفرنسية و سقوط "دوقول" "⁽⁵⁾ "يرقصون داخل المقهى و أمامها و رؤوسهم تتمايل من كثرة ما لعبت بها الصهباء التي تقدم لكل مار و مارة في هذا اليوم بدون أي حساب"⁽⁶⁾

" تحاول الأنسة أن تعود بالدفتر إلى مكتبها فيستوقفها رئيس العصابة"⁽⁷⁾

"نقاش حاد بين رئيس لجنة اليقظة و زوجته "⁽⁸⁾

(1) — المصدر نفسه، ص: 130.

(2) — المصدر نفسه، ص: 147.

(3) — المصدر نفسه، ص: 164.

(4) — المصدر نفسه، ص: 168.

(5) — المصدر نفسه، ص: 195.

(6) — المصدر نفسه، ص: 199.

(7) — المصدر نفسه، ص: 236.

(8) — المصدر نفسه، ص: 245.

"الرحيل: الحقائق تعرض للبيع في كل حي و في كل طريق، الراحلون و الراحلات يتزاحمون على شرائها من أطفال المسلمين"⁽¹⁾، "موعد الاستقلال يقترب، العائلات الأوربية (تتزاخم) تستعد في كل حي للرحيل، الأثاث و الأمتعة تحزم، الشاحنات المعدّة لنقلها إلى البواخر تحمل الأطفال يسألون"⁽²⁾.

و ما يمكن قوله هو أن المسرحية جاءت حافلة بكثير من المشاهد الحية المتحركة التي جعلت مسار الأحداث مفعما بالحياة و الدينامية، كما أنها جاءت لتعبر على رغبة المؤلف في إحداث التفاعل مع القارئ من خلال إشراكه في تخيل الوقائع و الأحداث.

4- وصف الشخصيات: يتتبع الكاتب شخصياته بالوصف سواء كان حسيا أو معنويا قبل أن تنطق بالكلام الذي يسند إليها أو في وسطه أو في آخره مثل: "فقد أقلقني و أطارت نومي و عراني من الهم النكد أكثر مما عراني يوم ذاع نبأ زحف ألمانيا على فرنسا"⁽³⁾.

"الرئيس: (متكهما)"⁽⁴⁾ "و أنا كما تعلم أبغض الكذب في الصباح"⁽⁵⁾، "الأم: (و هي تنهياً للخروج)"⁽⁶⁾، "إن صديقنا شيخ بلدية سانطوجين ذو ذاكرة قوية"⁽⁷⁾، "لنرى هذا الرجل العظيم"⁽⁸⁾، "ربة البيت و معها بعض الأوانس يدخلن مذعورات مما سمعن في القاعة"⁽⁹⁾، "على يد رئيسه الحازم "قيمولي"⁽¹⁰⁾، أو وصف لما يقومون به: "ربة الدار تقدم المشروبات للمجتمعين"⁽¹¹⁾، "رئيس لجنة اليقظة: (جالسا وحده في حجرة الأكل يقرأ جريدة الصباح: "ليكو دالجي")"⁽¹²⁾، "أحد زعماء قدماء المحاربين: (يخطب في الجماهير)"⁽¹³⁾.

(1) - المصدر نفسه، ص: 270.

(2) - المصدر نفسه، ص: 280.

(3) - المصدر نفسه، ص: 12.

(4) - المصدر نفسه، ص: 16.

(5) - المصدر نفسه، ص: ن.

(6) - المصدر نفسه، ص: 20.

(7) - المصدر نفسه، ص: 22.

(8) - المصدر نفسه، ص: 76.

(9) - المصدر نفسه، ص: 83.

(10) - المصدر نفسه، ص: 106.

(11) - المصدر نفسه، ص: 89.

(12) - المصدر نفسه، ص: 119.

(13) - المصدر نفسه، ص: 130.

و الملاحظ أن ذكر الشخصيات كان مقترنا في بعض الأحيان بوظيفتها، مثل: "صالان: (القائد العام يعلن"⁽¹⁾، "الجنرال "ماسو"⁽²⁾، "رئيس جمعية قدماء المحاربين"⁽³⁾، أو ذكر شخصية في علاقتها مع شخصية أخرى "امرأة الجنرال "ماسو"⁽⁴⁾، "امرأة (رئيس لجنة اليقظة)"⁽⁵⁾، و الملفت أيضا للانتباه هو تكرار المؤلف من الإشارة إلى الشخص المخاطب مثل قوله: "للقائد الأعلى"⁽⁶⁾، (لوفد من السيدات و الأوانس)⁽⁷⁾، (للضابطين)⁽⁸⁾، (لزميله رئيس قدماء المحاربين)⁽⁹⁾، (لرئيس لجنة اليقظة)⁽¹⁰⁾، (لرفاقه جميعا)⁽¹¹⁾، (لأمين المال)⁽¹²⁾، (للسيدة)⁽¹³⁾.

و عموما فإن شخصيات هذه المسرحية في أغلبها فرنسية من رؤساء و شيوخ بلديات إلى جنرالات و قادة عسكريين إلى رؤساء حكومات، و طبعا لأن مضمون المسرحية يتدارس مواقف و ردود أفعال هذه الشخصيات التي تمثل الرأي العام الفرنسي و الحكومة الفرنسية اهتم المؤلف بوصفها و تحديدها مما يساعد المخرج فيما بعد الاستعانة بممثلين أكفاء للقيام بأدوارها على خشبة المسرح.

5-الحركة: نص المسرحية مفعم بالحركة في غالبها جسدية كالدخول و الخروج، التقدم و الحجي، القيام و القعود مع وصف لكيفية أداء هذه الحركة أحيانا كقوله: "(يخرج مهرولا)"⁽¹⁴⁾ "(يتقدم إلى التليفون)"⁽¹⁵⁾، "(يدخل الوفد فيحيي منحنيا)"⁽¹⁶⁾، "(السيدات يتقدمن إلى قاعة الاجتماع)"⁽¹⁷⁾

(1) - المصدر نفسه، ص: 131.

(2) - المصدر نفسه، ص: 137.

(3) - المصدر نفسه، ص: 141.

(4) - المصدر نفسه، ص: 142.

(5) - المصدر نفسه، ص: 143.

(6) - المصدر نفسه، ص: 166.

(7) - المصدر نفسه، ص: 198.

(8) - المصدر نفسه، ص: 211.

(9) - المصدر نفسه، ص: 213.

(10) - المصدر نفسه، ص: 224.

(11) - المصدر نفسه، ص: 231.

(12) - المصدر نفسه، ص: 119.

(13) - المصدر نفسه، ص: 271.

(14) - المصدر نفسه، ص: 185.

(15) - المصدر نفسه، ص: 26.

(16) - المصدر نفسه، ص: 28.

(17) - المصدر نفسه، ص: 52.

(يقوم الوالي العام فيشيع ضيوفه إلى الباب)⁽¹⁾، "مدير ليكو دالجي يدخل قاعة الاجتماع فجأة)⁽²⁾، (يقوم مسرعا)⁽³⁾، (ينسحب لقايرد مع وفده)⁽⁴⁾، (مدير ليكو دالجي يدخل مبتهجا)⁽⁵⁾، (السيدات يخرجن مودعات)⁽⁶⁾، و قد تكون الحركة تحية، مثل: (يتصافح الثلاثة و يفترقون)⁽⁷⁾، ("ماسو" يغادر "صالان" مصافحا)⁽⁸⁾، ("ماسو" يدخل و يحياهما برفع قبعته العسكرية)⁽⁹⁾، (يصافحهما و يخرج)⁽¹⁰⁾، و قد تكون هذه الحركة نفسية أيضا (هامسا)⁽¹¹⁾، (بصوت خافت)⁽¹²⁾، (رفع الصوت)⁽¹³⁾، و هناك تصوير لحركات أخرى مثل قوله: (يرتمي على أريكته بلباسه)⁽¹⁴⁾، (تخرج السيدة متكتمة)⁽¹⁵⁾، (تخرج مغاضبة)⁽¹⁶⁾، (يخرجون فرادى من القاعة متسترين)⁽¹⁷⁾.

و مثل هذه الإرشادات تساعد المخرج في تجسيدها على خشبة المسرح والتي يتولّى القيام بها الممثلون وهذا الحضور الواسع للحركة يفسر اهتمام المؤلف الواضح بها داخل نصه الدرامي.

(1) — المصدر نفسه، ص: 66.

(2) — المصدر نفسه، ص: 68.

(3) — المصدر نفسه، ص: 86.

(4) — المصدر نفسه، ص: 101.

(5) — المصدر نفسه، ص: 108.

(6) — المصدر نفسه، ص: 110.

(7) — المصدر نفسه، ص: 113.

(8) — المصدر نفسه، ص: 138.

(9) — المصدر نفسه، ص: 144.

(10) — المصدر نفسه، ص: 181.

(11) — المصدر نفسه، ص: 186.

(12) — المصدر نفسه، ص: ن.

(13) — المصدر نفسه، ص: 205.

(14) — المصدر نفسه، ص: 246.

(15) — المصدر نفسه، ص: 261.

(16) — المصدر نفسه، ص: 263.

(17) — المصدر نفسه، ص: 269.

6-الإيماء:اهتم المؤلف بذكر الإيماءات كثيرا:(يلتفت إلى الجماعة و على وجهه ابتسامة الرضا و السرور)⁽¹⁾،(تبادل الغمزات و الابتسامات)⁽²⁾،(امتعاظ و اشمئزاز على وجوه الحاضرين)⁽³⁾،(مبتهجا بحادثة اختطاف الطائرة)⁽⁴⁾،(ضاحكا بملء فيه)⁽⁵⁾(ابتسامات مكر)⁽⁶⁾،(يستقبلنها بالبكاء و العويل)⁽⁷⁾،"اغرورقت عيناها بالدموع، و علا وجنتيها الشحوب و الذبول"⁽⁸⁾،(متجهّما)⁽⁹⁾،(مبتسما)⁽¹⁰⁾،(ضحك يفترق عليه الجماعة)⁽¹¹⁾،(وجوم ساد وجوه الجماعة)⁽¹²⁾،(في دهشة)⁽¹³⁾،(في غضب)⁽¹⁴⁾،و هذه الإرشادات يعمل الممثلون على تجسيدها في العرض المسرحي.

7- اللباس : اللباس علامة دالة يستعين بها المخرج في تحويل نصه إلى عرض مسرحي عن طريق الممثلين، فقد يساعد اللباس في معرفة تفاصيل حقبة ما أو تقاليد مجتمع ما،و هذا ما يبرر حضوره و أهميته بذكره في النص المسرحي، و رغم أهميته إلا أنه كان غائبا في نص "الجزائر الثائرة" و ربما يرجع السبب إلى أن شخصيات المسرحية جلّها فرنسية و ذات طبقات و مستويات مختلفة في المجتمع الفرنسي،و يستغرق وصف لباسها الكثير أو لأن المجال كان لا يسمح لذكر مثل هذه التفاصيل بسبب طبيعة مضمون المسرحية و التوغل في سرد المواقف و ردود الأفعال، و رغم ذلك كان بإمكان المؤلف إبراز بعض التفاصيل في الملبس التي من شأنها تحديد جملة من ميزات الشخصيات، إلا أن هناك أحوال نادرة ذكر فيها اللباس لكن بدون تفصيل واضح:

(1) - المصدر نفسه،ص:26.

(2) - المصدر نفسه،ص:54.

(3) - المصدر نفسه،ص:66.

(4) - المصدر نفسه،ص:102.

(5) - المصدر نفسه،ص:125.

(6) - المصدر نفسه،ص:135.

(7) - المصدر نفسه،ص:204.

(8) - المصدر نفسه،ص:211.

(9) - المصدر نفسه،ص:224.

(10) - المصدر نفسه،ص:240.

(11) - المصدر نفسه،ص:249.

(12) - المصدر نفسه،ص:252.

(13) - المصدر نفسه،ص:260.

(14) - المصدر نفسه،ص:284.

(و هي في مبالها)⁽¹⁾، (و يحيهما برفع قبعته العسكرية)⁽²⁾، (و هي بلباسها العسكري)⁽³⁾، (يرتمي على أريكته بلباسه)⁽⁴⁾، (متنكرا)⁽⁵⁾.

8- الموسيقى: لم يشر المؤلف إلى الموسيقى كثيرا و لم يهتم بها رغم أن المواقف التي تستحق ذلك كثيرة مثل: حالة الحزن و القلق، المواجهة، الرفض، الحرية، و هو ما كان سيعطي المسرحية بعدا آخر غير أنه أتى على ذكر الموسيقى في أحوال نادرة ضمن المشاهد مثل: (الجماهير تفترق على نغمات نشيد "نحن الأفارقة")⁽⁶⁾، (تفترق الجماهير على نغمات هذا النشيد)⁽⁷⁾، (على أنغام من الموسيقى المطربة المرقصة)⁽⁸⁾.

9- الإضاءة: لم يأت المؤلف على ذكر الإضاءة و لم يهتم بها مثلها مثل الموسيقى و اللباس، و ربما يرجع السبب في ذلك لقلة ارتباطه بالخشبة و وعيه بأهم عناصر تأثيث النص المسرحي إلا أن هناك عبارة أوردتها ربما هي التي تربط النص بالخشبة و تدلّ على الإضاءة (تحتفي الباحة قليلا .. قليلا. و يسدل الستار)⁽⁹⁾.

10- الأصوات: من العلامات الدالة في العرض المسرحي يتم تجسيدها عن طريق الاستعانة بالمؤثرات الصوتية و هي في نص "الجزائر الثائرة" كثيرة ومختلفة "إني أسمع آثار أقدام"⁽¹⁰⁾، (يستمر الضجيج والصراخ واللغط والضرب على المائدة بعض الوقت)⁽¹¹⁾، (امتعاض، و اشمئزاز، واستنكار، و ترديد كلمة لا..لا..لا)⁽¹²⁾، (تصفيق طويل و هتاف بحياة الجزائر الفرنسية)⁽¹³⁾، (يخرج الموكب فيبدأ الصراخ و الصياح و الهتاف)⁽¹⁴⁾، "و فجأة يصيح"⁽¹⁵⁾، "أصوات معادية و ضجيج"⁽¹⁶⁾

(1) - المصدر نفسه، ص: 13.

(2) - المصدر نفسه، ص: 144.

(3) - المصدر نفسه، ص: 231.

(4) - المصدر نفسه، ص: 246.

(5) - المصدر نفسه، ص: 266.

(6) - المصدر نفسه، ص: 132.

(7) - المصدر نفسه، ص: 197.

(8) - المصدر نفسه، ص: 201.

(9) - المصدر نفسه، ص: 77.

(10) - المصدر نفسه، ص: 31.

(11) - المصدر نفسه، ص: 82.

(12) - المصدر نفسه، ص: 86.

(13) - المصدر نفسه، ص: 88.

(14) - المصدر نفسه، ص: 93.

(15) - المصدر نفسه، ص: 119.

(16) - المصدر نفسه، ص: 165.

(هتافات متواصلة بحياة الجنرال "دوقول" و عودته إلى الحكم حالا)⁽¹⁾، (هتافات مختلفة)⁽²⁾، (هتافات استحسان)⁽³⁾، (تصفيق و هتافات)⁽⁴⁾، (تصفيق متواصل)⁽⁵⁾، (صراخ وضجيج وشعارات معادية)⁽⁶⁾، (تصفيق حاد و هتاف بحياة الجزائر الفرنسية)⁽⁷⁾، (أصوات متعالية: نحن معكم نحن نؤيدكم)⁽⁸⁾، (صراخ و ضجيج و أصوات مختلفة)⁽⁹⁾، (سيدات يسمعن الصراخ و يطرقن الباب بقوة)⁽¹⁰⁾، "و القنابل تنفجر في كل مكان و حفلات الضرب على أواني القصدير قد حمي و طيسها في كل دار"⁽¹¹⁾، و هذه الأصوات تتراوح ما بين التشجيع و الرفض و حالات المواجهة.

و عموما ما يمكن قوله عن هذه الإرشادات أنه تم التركيز و الاهتمام ببعض منها و أهمل البعض الآخر غير أن حضورها كان لافتا للانتباه لأنها بالطبع تعتبر نصا موازيا يستند إليه المخرج في تأثيث عرضه المسرحي.

(1) — المصدر نفسه، ص: 165 .

(2) — المصدر نفسه، ص: 131 .

(3) — المصدر نفسه، ص: 132 .

(4) — المصدر نفسه، ص: 147 .

(5) — المصدر نفسه، ص: 148 .

(6) — المصدر نفسه، ص: 165 .

(7) — المصدر نفسه، ص: 191 .

(8) — المصدر نفسه، ص: 195 .

(9) — المصدر نفسه، ص: 196 .

(10) — المصدر نفسه، ص: 205 .

(11) — المصدر نفسه، ص: 241 .

الفصل الثاني: سيميائية اللغة و الحوار الدرامي

1-1 سيميائية اللغة

تمهيد

1- اللغة حقول دلالية

2- المعجم اللغوي للغة المسرحية

1- 2 سيميائية الحوار الدرامي

تمهيد

1- أشكال الحوار في المسرحية

أ- التحقيق

ب- المونولوج

ج- السرد

2- وظائف الحوار

أ- رواية الفعل

ب- الكشف عن الشخصيات

ج- الوظيفة الجمالية

1-1 سيميائية اللغة:

تمهيد: اللغة المسرحية هي تلك اللغة التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدم أشخاصه و يحدد ملاحظهم الوصفية التشخيصية جيدا، بحيث يجعلهم قادرين على التعبير عن صفاتهم و ذواتهم دون مبالغة أو تفاوت في عملية التمثيل، حتى لا يهتزّ الحوار المسرحي و لا يكون خطبة يتناولها الأشخاص فيما بينهم⁽¹⁾

و هذه القضية حساسة جدا ذلك أن "أخطر ما تتعرض له لغة المسرح أن تكون خطابية، و ذلك حين يشعر القارئ أن الشخصية لا تتوجه للشخصيات المسرحية الأخرى، بل إلى المتفرجين، كأن الكاتب ينسى عمله الفني، ليعبر عن رأيه مباشرة لجمهوره، أو يستخلص مغزى مسرحيته، يكره فيه الموقف على تقبل العبارة."⁽²⁾، لذلك يجب التحكم في هذه اللغة قدر الإمكان باعتبار "أن المسرحية ما هي أولا و أخيرا إلا نص أدبي أجمل ما فيه اللغة، صانعه و مخرجه إلى الوجود"⁽³⁾.

و "الحقيقة أن اللغة المسرحية لغة متعددة المستويات و ذات خصوصية مختلفة لأنها تنطق و تحكى (منطوقة و مسموعة) و لا تقف عند حدود القراءة فقط كباقي الأجناس الأدبية الأخرى "الشعر - القصة - المقالة"⁽⁴⁾ لذلك تلعب دورا مهما في بناء المسرحية فهي التي "تضيف إضافات فعالة في تلوين الشخصية الإنسانية و إشاعة الجو العام السائد في المسرحية، و إبراز المغزى أو الدلالة الخاصة التي تتوافر لمسرحية دون أخرى، و هذه هي التي تساعد المخرج أو الناقد في التقاط ملامح الشخصية، و إدراك المفهوم العام للمسرحية"⁽⁵⁾.

(1) - نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر، مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني دراسة تطبيقية، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2012، ص:152.

(2) - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، د.ط، 1986، ص:659.

(3) - عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري - دراسة نقدية - ، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د.ط، 2007، ص:120.

(4) - نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر، ص:152.

(5) - محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1980، ص:28.

لهذا "على كاتب المسرحية أن يجتهد في البحث عن اللغة و اللهجة التي تناسب أشخاصه مهما كان مستواهم الاجتماعي و المعرفي و الأخلاقي، و أن يلبس كل شخصية ثوبها اللغوي التعبيري، الذي يجعلنا نؤمن بها، و نتأثر بمردودها على المسرح"⁽¹⁾.

و مسرحية "الجزائر الثائرة" كتبت باللغة العربية الفصحى و"التأليف باللغة العربية الفصحى سلكه رجال الإصلاح و المربون و كل الذين اتخذوا المسرح وسيلة للتثقيف و تربية النشئ، و هذا الاتجاه هدفه الإصلاح الاجتماعي و التوعية و إيقاظ الشعور الوطني"⁽²⁾.

و لا أحد ينكر أن الكتابة بالفصحى يعمل على تعميق الدلالة و إثراء الأفكار "لما تمتاز به من ثراء و تنوع"⁽³⁾ وباعتبار "أن اللغة الفصحى أقدر و أثرى في تنوع الدلالات و تعميقها من اللغة العامية المحددة في مفرداتها، و المتصلة بالوقائع و المحسوسات، في حين تعجز عن المعاني العالية و الأفكار العميقة و الخواطر و المشاعر الدقيقة و في سبيل ذلك لا يصح أن نراعي التيسير على عامة الجمهور، بل يجب أن نرقى بإمكانياته"⁽⁴⁾ على حد تعبير الدكتور محمد غنيمي هلال.

و إذا كانت الكتابة بالفصحى تحمل الكثير من المزايا فلا بأس أن تكون لغة فصيحة و بسيطة في الآن نفسه فكلما كانت بسيطة كانت أقرب إلى فهم المتلقي و أقرب إلى استمالاته و إحداث التفاعل مع هذا النص بشرط مراعاة الجانب الجمالي و الإيحائي لها و بناء على هذا سيتم دراسة لغة هذه المسرحية سيميائيا لنرى ما مدى توفيق مؤلفها في مقدرته التحكم في وصف شخصياته و حواراتها و الإحاطة بالوصف الدقيق للأحداث و المشاهد الجارية في المسرحية و لاستنطاق هذه اللغة سيميائيا يجب الاستعانة بما تقدمه الدراسات السيميائية التي تستهدف:

(1) - نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر، ص: 153.

(2) - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة-الجزائر، ط2، 2007، ص: 285.

(3) - عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص: 123.

(4) - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 672.

"استقراء النظام الدلالي وفقا لوحدة أكبر من الجملة، و هي الخطاب، الذي لا يستنتج منه فائدة، بمجرد ضم الوحدات الدلالية الصغرى المكونة له، و إنما يتم استخلاصه جملة و في كليته كوحدة كبرى، تتألف من كلية الأنساق المختلفة"(1).

و لعل "الهدف من هذه العملية، هو ربط صريح النص بباطنه، من خلال مجموعة من الملفوظات المتتابعة المكونة، من وحدات لغوية متماسكة، مندججة ضمن الخطاب الذي يعد مشروعا منظما يومي — من طرف خفي — بوجود عمليات دلالية كامنة في المستوى العميق"(2)، من خلال الوقوف على الوحدات السيميائية أي العلامات الدالة التي استمدت في بناء النظام اللغوي و كانت مشحونة بشحنات دلالية أي "مجموعة الاستثمارات الدلالية التي يمكن أن توزع أثناء التحقيق داخل اللغة الطبيعية على مختلف العناصر المشكلة للملفوظ الألسني"(3)، و مادامت المسرحية تحيل إلى واقع تاريخي عاشته الجزائر لا بأس من الاستعانة في ذلك بما قدمه جاكسون بخصوص النظرية الاتصالية أو "الملامح الستة للفعل الاتصالي و هي: المرسل، المتلقي، قناة الاتصال، الرسالة، الشفرة، السياق"(4)، و المهم هنا السياق باعتبار "أن المعنى لا يستخلص إلا من خلال التآلف بين أجزاء الوحدات التركيبية، المتتابعة في المحور السياقي"(5).

1- اللغة حقول دلالية: في مسرحية "الجزائر الثائرة" رموز وعلامات دالة بسياقاتها و أحوالها على الجو العام للمسرحية بشخصياتها و أحداثها و حواراتها و قد ارتأيت أن أقسم بنيتها ونظامها اللغوي إلى حقول دلالية أي "مجموعة من الوحدات المعجمية التي تطرح كفرضية عمل، و تحتوي على تنظيم بنائي مضمّر، يساعدنا الحقل الدلالي على تشكيل متن معجمي يتحدد بواسطة التحليل السيمي: إضافة كلمات جديدة و إقصاء كلمات أخرى قصد الوصول إلى وصف عالم دلالي فرعي"(6).

(1) - أحمد طالب، المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق، دار الغرب للنشر و التوزيع، البلد: د. ط. د. ت. ص: 16.

(2) - المرجع نفسه، ص: 23.

(3) - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، د. ط. 2000، ص: 38.

(4) - روبرت شولز، السيميائية و التأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، دار فارس للنشر و التوزيع، عمان، ط 1، 1994، ص: 47.

(5) - أحمد طالب، المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق، ص: 18.

(6) - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص: 38.

حيث يتشكل كل حقل من وحدات معجمية سيميائية تعتبر نواة تنطلق منها عملية التوصيل:

الوحدات السيميائية الدالة على القلق والانزعاج من أحداث الفاتح نوفمبر: صور لنا المؤلف هذا الجو من الاضطراب و القلق على شخصيات هذه المسرحية فتوغّل في وصف الجانب النفسي لها بعد أن فجر الثوار الكثير من المراكز الفرنسية العسكرية في الفاتح من نوفمبر الذي يمثل العيد المقدّس لموتاهم و قد كشف النقاب عن هذه الأجواء باستخدام العديد من الوحدات مثل: "نذير شؤم" دلالة على ما سيلبي الأحداث من عواقب مشارا إليها في هذا السياق: "أعتبره نذير شؤم لا لسيادتنا في الجزائر فحسب بل لمركزنا في البحر الأبيض المتوسط و لسيادة فرنسا في إفريقيا كلها"⁽¹⁾.

أما كلمة "قلق" فقد جاء مشارا إليها في السياق التالي: "و مهمته واضحة لا تخفى على أحد، و هي في نظري إشعار الوالي العام بقلق الجزائريين الفرنسيين من جراء ما حدث البارحة من أعمال قامت بها عصابات سوء في مختلف أنحاء القطر"⁽²⁾ دلالة على حالة المستوطنين الفرنسيين و جو القلق الذي يسودهم.

"التهديد" و قد جاء موظفا في سياقين مختلفين: "للقائم تقارير إضافية عن هذه الحوادث المهددة لأمن فرنسا في هذه البلاد"⁽³⁾ أي ما تشكّله من زعزعة لجو الاستقرار الفرنسي في الجزائر، و وردت أيضا في سياق آخر لتشير إلى قوة الثوار و الرعب الذي زرعه في قلوب لجان رؤساء اتحاديّات البلديات: "في كيفية إنقاذ الجزائر الفرنسية مما يهددها و يهددنا من أخطار الثائرين، و عصابات المجرمين"⁽⁴⁾.

"اليقظة" فقد ارتبطت بما ستسفر عنه هذه الأحداث مستقبلا كما هو واضح في السياق الآتي: "فمن الضروري أن ننتظر قليلا مع بقائنا يقظين حذرين لما قد تتمخض عنه الأيام المقبلة"⁽⁵⁾.

(1) — باعزير بن عمر، الجزائر الثائرة، دار هومة، وزارة الثقافة، الجزائر، د. ط، 2003، ص: 11.

(2) — المصدر نفسه، ص: 24.

(3) — المصدر نفسه، ص: 28.

(4) — المصدر نفسه، ص: 32.

(5) — المصدر نفسه، ص: 35.

و من خلال هذه الوحدات السيميائية يتجلى بوضوح الجو المضطرب والمقلق جزاء حوادث الفاتح من نوفمبر و الغالب على المرحلة الأولى من سير الأحداث.

الوحدات السيميائية الدالة على فشل الحكومات الفرنسية وسقوطها: تنمو الأحداث و تتطور، و تتسارع المواقف، فتتوتر العلاقات و تشتد الصراعات، و بالتالي تتنوع الأدوات السيميائية الشاحنة للنظام اللغوي، فيشرى حقل العلامات الدالة على فشل الحكومات الفرنسية و أبرزها:

لفظة "ذهاب" و جاءت هنا لتشير بوضوح إلى الرحيل في بنيتها السطحية و لكنها في بنيتها العميقة دالة على الفشل و الخيبة السياسيين كما يوضح السياق: "لا ينبغي أن نكثر من التعاليق على ذهاب ليونار ... فعلمت من حديثه معنا أنه مجرد موظف لا ينفع و لا يضر"⁽¹⁾.

كذلك لفظة "إدماج" فقد جاءت لتعبر عن سياسة سوستيل في الجزائر من خلال ما ورد في السياق: "أنه شرع فعلا في إعداد مشاريع هامة على أساس إدماج الجزائر بفرنسا"⁽²⁾.

"الجزائر فرنسية" و تعتبر من أهم الوحدات السيميائية الدالة على السياسة الفرنسية و جاءت هنا مشارا إليها كهدف سياسي في بنيتها السطحية و نية مبيتة تستهدف ضرب الهوية الجزائرية في الأعماق في بنيتها العميقة "لأنه شك في صحة قولنا: "الجزائر فرنسية" فهو يرى أنها لن تكون فرنسية إلا إذا زالت جميع الفوارق القائمة اليوم بينها و بين أم الوطن "إداريا و سياسيا" و زال المجلس الجزائري، و الولاية العامة"⁽³⁾

"الخارجون عن القانون" إشارة إلى الثوار الجزائريين و التي تم ربطها بالأعمال البطولية لهم ضد المستعمر و عُدت في نظر الفرنسيين "من أعمال النهب و الإرهاب و الفتك بالأبرياء، فقد أخذوا مواضع في كل منطقة من مناطق الأرياف، و أصبح الجيش يخشى بأسهم و يرتعد من كمائنهم"⁽⁴⁾.

(1) — المصدر نفسه، ص: 47.

(2) — المصدر نفسه، ص: 48.

(3) — المصدر نفسه، ص: 49.

(4) — المصدر نفسه، ص ن.

وتتفاعل العلامات الأخرى المدرجة ضمن هذا الحقل الدلالي مثل: كلمة "الاشتباكات" لتبرز الصراع القائم بين الثوار من جهة و المستعمر من جهة أخرى، كما يشير السياق "ما يتصل بأخبار سير العمليات و الاشتباكات الحربية بين قوات الأمن و عصابات الخارجين عن القانون"⁽¹⁾.

"اضطراب" و هذه الوحدة تعبر فعلا عن الصراعات القائمة داخل الحكومة الفرنسية كما هو مذكور في السياق: "إن المسؤول عن الاضطراب في السياسة الفرنسية و فقد استقرار حكومات باريس تحت الجمهورية الرابعة هو اليسار الاشتراكي و الشيوعي"⁽²⁾.

"التشيع" و قد ارتبطت دلالة اللفظ برحيل الوالي العام سوستيل كما هو مشار إليه في السياق: "و إنما خرجوا ليشيعوا رمز الجزائر الفرنسية في نظرهم و حامل فكرهم الإدماجية"⁽³⁾.

"الإبادة" و قد اقترن ظهورها بمدى قوة الثوار و زعزعتهم للأمن الفرنسي في بنيتها العميقة كما هو وارد في السياق: "على إبادة عصابات الخارجين عن القانون الذين أخذ أمرهم يستفحل و خطرهم يمتد و يتسع، و لا سيما بعد مؤتمر الصومام"⁽⁴⁾ و الذي هو في الوقت ذاته تطور مهم للأحداث.

أما لفظة "الكفاح" فقد جاءت رامزة في بنيتها السطحية إلى تمسك الفرنسيين بالجزائر و النضال من أجلها ولكنها في بنيتها العميقة توحى بفكرة الإيمان العميق بأن الجزائر أرض فرنسية و جزء لا يتجزأ من فرنسا "لنعاهدكم على الكفاح في صفوفكم من أجل جزائر آبائنا و أجدادنا إلى آخر رمق من حياتنا"⁽⁵⁾

و قد جاءت لفظة "تطهير" لتوحى بالوحشية و الدموية التي تستهدف الثوار "لا يتم إلا بتطهير الجزائر كلها من الفلاقة داخلا و خارجا"⁽⁶⁾.

(1) - المصدر نفسه، ص: 53.

(2) - المصدر نفسه، ص: 66.

(3) - المصدر نفسه، ص: 77.

(4) - المصدر نفسه، ص: 84-85.

(5) - المصدر نفسه، ص: 100.

(6) - المصدر نفسه، ص: 104.

و قد تنوعت الوحدات السيميائية الدالة على الأزمة التي تتخبط فيها الحكومة و السياسة الفرنسية و منها لفظة "سقوط" كما يوضح السياق: "فسقوط الحكومات المتعاقبة على الحكم منذ 1954 إلى يومنا هذا لم يأت بحل لما يسميه البعض "المشكل الجزائري" ⁽¹⁾ و هذا ما تعكسه كثير من الوحدات مثل: "أخبت" كما هو وارد في السياق: "أن حكومة فليملان ستكون أخبت الحكومات السابقة كلها" ⁽²⁾، و أخبت هنا صيغة مبالغة دلالة على نوايا خبيثة بالإضافة إلى وحدات أخرى معبرة عن نفس المعنى مثل "تقلبات" في السياق الآتي: "خلال هذه الفترة التي تقلبت فيها قضية الجزائر الفرنسية عدة تقلبات منذ 1954 إلى يومنا هذا" ⁽³⁾.

أما لفظة "مناورة" فقد جاءت تنتمي لنفس الحقل الدلالي لتعبر بوضوح عن تلاعب السياسة الفرنسية: "و ظلت تسمي كل ما كنا نقوم به من هذا القبيل مناورة و تضليلا للرأي العام" ⁽⁴⁾.

و قد جاءت الوحدة "الاصطدامات" لتعبر بصدق عن وجود هذا الصدع داخل السياسة الفرنسية و لتبرز من جهة ثانية قوة تواجد الثوار: "وهذه المراحل التي قطعناها في الاصطدامات المتوالية مع رؤساء الحكومات السابقين و الخارجين عن القانون" ⁽⁵⁾.

أما لفظة "الغامضة" جاءت لتمثل رأي الحكومة الفرنسية من خلال ممثلها "صالان" لذا وظفت بإحكام لترمز إلى المكر و الخبث: "ما يدل على وجود بعض الآراء الغامضة في ذهنه، و لكنه لا يريد أن يفصح لنا عنها" ⁽⁶⁾.

و تتفاعل العلامات الأخرى المدرجة ضمن هذا الحقل نحو كلمتي "العجز و الضعف" متصلة بهذه السياسة كما يشير السياق: "فلتندرج دائما بالاتحاد و الكفاح، فبهما استطعنا أن نسقط عدة حكومات فرنسية منذ 1954م إما لإعراضها عن الخطة التي رسمناها للدفاع عن الجزائر الفرنسية، و إما لعجزها و ضعفها المخجل" ⁽⁷⁾.

(1) — المصدر نفسه، ص: 121.

(2) — المصدر نفسه، ص: 123.

(3) — المصدر نفسه، ص: 127.

(4) — المصدر نفسه، ص: 139.

(5) — المصدر نفسه، ص: 140.

(6) — المصدر نفسه، ص: 140.

(7) — المصدر نفسه، ص: 140.

و جاءت الوحدة السيميائية "حقل" مركز الثقل الدلالي و نواة النسيج السيميائي إذ حضورها في هذا السياق يجعلها من الوحدات السيميائية المختارة التي تُبين بوضوح فشل السياسة الفرنسية: "و حولنا بعض ممثليها إلى مناظلين معنا في حقل الجزائر الفرنسية مثل "سوستيل" و "لاكوست" و مع ذلك فقضيتنا لا تزال على حالها"⁽¹⁾.

و يتنامى الحقل السيميائي بوحدة سيميائية "معركة السلم" معبرة عن الخطة الفرنسية المبرمجة للعب على العنصر الجزائري: "و لا تنسوا أن انتصارنا في معركة السلم هنا يتوقف على تأليف القلوب أكثر مما يتوقف على أي شيء آخر"⁽²⁾.

و تنزل كلمة "فشل" منزل السداد لتوظف كوحدة سيميائية مَثْقَلَة بالدلالة فتكون بذلك النواة الرئيسية الدالة على هذا الحقل: "و لعله يريحنا من فشل الحكومات السابقة بعودته إلى الحكم من جديد"⁽³⁾.

الوحدات السيميائية الدالة على ردود الأفعال اتجاه سياسة "دوقول" و تطور الأحداث:

تتصاعد ردود الأفعال ضد سياسة "دوقول" باعتبارها المنعرج الحاسم في مسيرة الجزائر الثائرة فقد أفضى عن عزمه في التفاوض مع الثوار و هو ما لم يُرق أعضاء منظمة "الجزائر فرنسية" فتنوع الحقل السيميائي بالكثير من العلامات و الوحدات السيميائية منها: "يرتاح"، "التجديد" في السياقات الآتية:

"أن أستخلص من خطاب الجنرال "دوقول" خلاصة يرتاح لها القلب"⁽⁴⁾، و فسر التجديد كما يريد هو لا كما نريد"⁽⁵⁾، بالإضافة إلى وحدات أخرى مثل: "لقمة" و قد جيء مشارا بها إلى الجزائر المتنازع عليها بين الثوار و الحكومة الفرنسية بزعامة الجنرال "دوقول": "لأنني أعتقد أن وطنيته لن تسمح له أبدا بالتخلي عن الجزائر الفرنسية و تقديمها إلى الفلاحة لقمة سائغة"⁽⁶⁾.

(1) — المصدر نفسه، ص: 140

(2) — المصدر نفسه، ص: 141.

(3) — المصدر نفسه، ص: 142.

(4) — المصدر نفسه، ص: 149.

(5) — المصدر نفسه، ص.

(6) — المصدر نفسه، ص: 152.

و تتفاعل العلامات الأخرى ضمن الوحدات السيميائية الدالة على رد الفعل نحو: "أخذا وييلا"، "استدراجهم"، "قضى"، في السياقات الآتية: "لا يريد بما قال في هذا الصدد إلا استدراجهم إلى القضاء عليهم نهائيا"⁽¹⁾، "حتى إذا لم يستجيبوا له كما هو المتوقع أخذهم أخذا وييلا"⁽²⁾، "و قضى عليهم واحدا واحدا"⁽³⁾.

تنمو الأحداث و تتطور و تتصادم المواقف فتتنوع الوحدات السيميائية الشاحنة للدلالة فيثري حقل العلامات السيميائية الدالة على ردود الفعل و أبرزها: "الطامة الكبرى"، "أطرب"، "أصفق"، "مؤامرة"، "الخيبة"، "رد فعل"، "يتراجع" و ذلك في السياقات الآتية: "نراه يطلع علينا هذه الأيام بالطامة الكبرى فيعترف بحق تقرير المصير للجزائريين"⁽⁴⁾، "أنا لم أطرب لعودة الجنرال "دوقول" إلى الحكم"⁽⁵⁾، "و لم أصفق له في الفروم كما صفق له المسحورون منا بعودته"⁽⁶⁾، "فأصبحت المرأة التي شرفناها بالنيابة عنا وزيرة في حكومته تأتمر بأوامره، و تشارك ضدنا في مؤامراته."⁽⁷⁾، "فقد جاءتنا الخيبة من حيث أردنا النجاح"⁽⁸⁾، "فوجدتهم عازمين على القيام برد فعل قوي ضد سياسة "دوقول" "⁽⁹⁾ و لن نبرحها حتى يتراجع "دوقول" عما سماه حق تقرير المصير للجزائريين."⁽¹⁰⁾.

و مثل هذا المعنى عبرت عنه وحدات أخرى مثل "تحديا" لتبرز موقف الطلبة من قرار "دوقول": "أليس في موقفهم هذا من السلطة الحاكمة ما يعد تحديا لقوة الأمن والجيش؟"⁽¹¹⁾.

أما الوحدة السيميائية "تحصنوا" فقد جاءت متصلة بنوع رد الفعل: "و تحصنوا بهذه الحواجز ضد الفلاقة و "دوقول" ".⁽¹²⁾

(1) — المصدر نفسه، ص: 152.

(2) — المصدر نفسه، ص ن.

(3) — المصدر نفسه، ص ن.

(4) — المصدر نفسه، ص: 159.

(5) — المصدر نفسه، ص: 160.

(6) — المصدر نفسه، ص ن.

(7) — المصدر نفسه، ص: 161.

(8) — المصدر نفسه، ص ن.

(9) — المصدر نفسه، ص: 162.

(10) — المصدر نفسه، ص ن.

(11) — المصدر نفسه، ص: 166.

(12) — المصدر نفسه، ص ن.

أما لفظة "هزيمة" فجاءت لتومئ بفشل حركة التمرد التي قادها "لقايرد" زعيم الطلبة رفقة مجموعة من الطلاب: "إن إلقاء القبض على لقايرد و هو بين أيدينا لهزيمة شنعاء لنا جميعا"⁽¹⁾.

أما لفظة "تعقل" فقد جاءت متصلة برد فعل السلطات العليا إثر حركة التمرد المعارضة لسياسة "دوقول": "و ألحنا عليه بالخصوص أن لا يقدم على فعلته هذه التي كادت تقضي عليه و على طائفة كبيرة من رفاقه داخل المتاريس لولا تعقل القيادة العليا"⁽²⁾، لتجيء بعد ذلك الوحدة السيميائية "جحيما" لتصور هي الأخرى الوضع الذي تعيشه منظمة "الجزائر الفرنسية" في خضم هذه الأحداث: "التي أصبحت الحياة فيها الآن جحيما لكل فرنسي بعد خذلان فرنسا لنا"⁽³⁾.

تتصادم المواقف و تتصاعد الأحداث فتتنوع الوحدات الدالة و المعبرة عن ردود الفعل الخاصة بمنظمة "الجزائر الفرنسية" نحو: "نستأصل"، "نظهر" و ذلك في السياقات التالية:

"و نستأصل من هذه الأرض الفرنسية شأفة كل حركة هدامة"⁽⁴⁾، "حتى نطهر فرنسا من كل خائن و من كل جبار عنيد"⁽⁵⁾. و تنزل الكلمات أو الوحدات منزلا يشحن الدلالة على تطور الأحداث نحو: "التشاؤم"، "الإخلاص"، "ثور"، "غزو" في السياقات التالية: "كل شيء يبعث على التشاؤم"⁽⁶⁾، "و هي تعلن في الوقت نفسه عن إخلاصها لـ "دوقول" "⁽⁷⁾

(1) — المصدر نفسه، ص: 168.

(2) — المصدر نفسه، ص ن.

(3) — المصدر نفسه، ص: 169.

(4) — المصدر نفسه، ص: 195.

(5) — المصدر نفسه، ص ن.

(6) — المصدر نفسه، ص: 207.

(7) — المصدر نفسه، ص ن.

"تثور على الجنرالات الأربعسة و تفضل البقاء مع دوقول و الخروج عن طاعتنا"⁽¹⁾، بالإضافة إلى لفظة "مخاطرة" التي تشير إلى تطور الأحداث و مستقبل منظمة "الجزائر فرنسية": "ليخاطر بنا جميعا ضد "دوقول" مخاطرة أفدح و أخيب من الأولى"⁽²⁾.

و لخدمة هذا الغرض استعمل المؤلف كلمات أخرى تومئ بتطور مسار الأحداث نحو: "الكفاح"، "المقاومة" في السياقين التاليين: "و اخترنا أنا و زميلي جوغو مواصلة الكفاح و المقاومة في صفوف جيشكم السري ضد هذا الحكم الديكتاتوري البغيض."⁽³⁾ بالإضافة إلى ألفاظ أخرى مثل: "المعركة" في السياق الموالي: "إن ما نحن مقدمون عليه اليوم... هو استمرار لهذه المعركة التي خضناها مرغمين"⁽⁴⁾، و مثلها كلمة "تأييد" في هذا السياق: "و لا ريب أنهم لا يتخلون عن تأييدنا ضد "دوقول" ما وجدوا إلى ذلك سبيلا"⁽⁵⁾.

أما لفظة "قسوة" فقد جاء مشارا بها إلى موقف الجنرال من المنظمة: "أن جيش "دوقول" سيقسو علينا بعد اليوم قسوة لا رحمة معها"⁽⁶⁾

و مثلها لفظة "سلاح" و جاءت متصلة بموقف منظمة الجزائر الفرنسية المستقبلية اتجاه تصاعد الأحداث "إننا سنضطر في الأيام المقبلة استعمال كل سلاح."⁽⁷⁾.

أما لفظة "نار" فقد جاءت متصلة بمعاناة الحكومة الفرنسية من حوادث الفاتح من نوفمبر التي لا يزال أثرها إلى اليوم "و لكن هل أغنوا عنا شيئا بعد اندلاع حوادث 1954م التي لا تزال تصطلي بنارها"⁽⁸⁾، ليتعزز بعدها الحقل بعلامات سيميائية معبرة عن مآل الثورة ضد حكومة دوقول كنوع من تطور الأوضاع مثل: "السكوت" في السياق الآتي: "و أرى السكوت الآن عن الباقي أفيد لنا جميعا..."⁽⁹⁾.

(1) — المصدر نفسه، ص: 211.

(2) — المصدر نفسه، ص: 214.

(3) — المصدر نفسه، ص: 219.

(4) — المصدر نفسه، ص ن .

(5) — المصدر نفسه، ص: 220.

(6) — المصدر نفسه، ص: 221.

(7) — المصدر نفسه، ص ن .

(8) — المصدر نفسه، ص ن .

(9) — المصدر نفسه، ص: 222.

أما كلمة "النصر" فقد جاءت لتعبر عن نوايا منظمة الجيش السري بزعامة "صالان" في المقاومة حتى النفس الأخير: "و سأظل أقود حركتكم السرية حتى النصر أو الموت ... فالنصر حليف من يثبت دائما في ربع الساعة الأخير." (1).

و قد استخدم المؤلف وحدات أخرى تومئ بتطور الوضع السياسي نحو: "انتهت"، "تستقر"، "الاعتراف"، "التخلي"، "هنيئ" في السياقات التالية: "قد انتهت بتوقيع الطرفين على اتفاقية وقف النار" (2)، "و تشكيل هيئة تنفيذية مؤقتة تستقر في "روشي نوار" (بومرداس) .." (3)، "و ما يتصل بها من الاعتراف بحق تقرير المصير و إعلان الاستقلال." (4)، "إذ لم يكن همهم في المدة الأخيرة إلا التخلي عن الجزائر الفرنسية بأي ثمن كان للفلاحة" (5)، "هنيئ الفلاحة وحدهم لأنهم حققوا من أهدافهم مع "دوقول" ما لا يمكن أن يحققوه مع أي حكومة أخرى" (6)، و هي علامات تومئ بفشل و خيبة مساعي المنظمة السرية و بصورة أخص منظمة "الجزائر الفرنسية" و هي في الوقت ذاته تطور في سلم الأحداث.

أما كلمات مثل: "إبعاد"، "عزل" فقد جاءت مرتبطة بخوف "دوقول" من رد فعل الفرنسيين المعارضين لإعلان وقف إطلاق النار: "إن إبعاد الهيئة التنفيذية أو الحكومة المؤقتة الجديدة التي تمخضت عنها اتفاقيات "إيفيا" عن العاصمة و عزلها في "روشي نوار" لدليل على خوف "دوقول" من سطوتكم عليها و برهان في الوقت نفسه على قوتكم." (7) و يتصاعد مسار الأحداث من خلال المواقف و ردود الأفعال فتشحن لذلك العديد من الرموز و العلامات السيميائية "قنابل"، "بنادق" في السياق الآتي: "فستجدنا هناك بـ"روشي نوار" في انتظارها لنصليها نار قنابلنا، و نار بنادقنا بمجرد وصولها." (8)

(1) — المصدر نفسه، ص ن.

(2) — المصدر نفسه، ص ن.

(3) — المصدر نفسه، ص: 224.

(4) — المصدر نفسه، ص ن.

(5) — المصدر نفسه، ص ن.

(6) — المصدر نفسه، ص ن.

(7) — المصدر نفسه، ص: 225.

(8) — المصدر نفسه، ص ن.

أما لفظة "الملعونة" فقد جاءت متصلة برأي منظمة "الجزائر فرنسية" في اتفاقيات إيفيان "...للنظر في القيام برد فعل قوي ضد هذه الاتفاقيات الملعونة"⁽¹⁾، أما لفظة "سرية" فقد جيء مشارا بها إلى مخطط سياسي قادم" و اتفقنا على تنظيم اتصالات سرية متوالية بعد استشارتكم."⁽²⁾، و تتوالى الوحدات الدالة على تفاهم الأوضاع و ردود الأفعال نحو: "صلابة"، "استبسال"، "تمزيق" في السياقات التالية: "و سنريه أن سجن لقايرد لا يزيدنا إلا صلابة في الرأي و استبسالا في الكفاح من أجل الجزائر الفرنسية"⁽³⁾، "و لن نعتزف أبدا بما سموه اتفاقيات "إيفيا" بل ندوسها بالأقدام و نمزقها تمزيقا"⁽⁴⁾، و تشرب العلامات السيميائية نحو: "ثورة"، "تدمير"، "تخريب"، "تقتيل"، "إرهاب"، "حرب"، "النهب"، "السلب"، "الرعب" من معاني حدة الصراع بين حكومة "دوقول" و المعارضة الراضة لإعلان الاستقلال و التي ساهمت في إثراء و تعميق الدلالة في نفس الوقت.

و قد جاءت ألفاظ مثل: "تفجير"، "خسائر"، "قتلى"، "أهوال"، "إحراق" مرتبطة ببشاعة الأعمال الإجرامية التي شنتها المنظمة السرية ضد المدنيين.

(1) —المصدر نفسه، ص: 226.

(2) — المصدر نفسه، ص ن.

(3) — المصدر نفسه، ص: 227.

(4) — المصدر نفسه، ص ن.

الوحدات السيميائية الدالة على الهزيمة ونهاية الاستعمار بنيل الحرية:

دبّت الخيبة في صفوف الجيش السري وكلّت أعماله بالهزيمة النكراء و الفشل و بالمقابل بعد عناء طويل كلّت توضيحات الثوار بالحرية و الاستقلال و للتعبير عن هذه الأجواء جندت الكثير من الوحدات و العلامات السيميائية الدالة نحو: "إنقاذ" في السياق التالي: "إن كل ما أقوله في الموضوع هو أن تحاولوا إنقاذ ما يمكن إنقاذه بأي وسيلة بالقوة أو بالتفاوض إن وجدتم إلى ذلك سبيلا" ⁽¹⁾، "القبض" في هذا السياق: "فكان أول خبر تلقته هو أن الجنرال "صالان" قد أُلقي عليه القبض هذا الصباح بمقره داخل العاصمة" ⁽²⁾، أما لفظي "الخطب"، "الكرب" فقد جاءت متصلة بخطر الآتي: "فقد عظم الخطب واشتد الكرب لأن وثائق هامة تكون قد سقطت فعلا في يد جيش "دوقول" ⁽³⁾، "الرحال" و وظفت هذه الوحدة لذكر المصير المحتوم " فلم يبق لنا إلا شدّ الرحال" ⁽⁴⁾ و نفس المعنى وظفت له وحدات أخرى نحو: "بئس القرار"، "الدمار" في السياق الآتي: "و أن الدمار ليوشك أن يحلّ بنا جميعا و بئس القرار" ⁽⁵⁾ أما وحدات مثل: "اتصالات" فقد جاءت توحى بالمنفذ الأخير أمام المنظمة السرية كما يشير إليه السياق: "فاتفقنا على القيام بمحاولة فتح اتصالات غير رسمية أولا مع مسؤولي جبهة التحرير الوطني في "روشي نوار" ⁽⁶⁾ و كذلك لفظة "اعتذارات" جاءت مجنّدة لتحمل معاني الذل و الخيبة و معاني النصر في بنيتها العميقة في السياق الآتي: "تستطيع (مخاطبا"سوزيني") أن تستعين على نجاح هذه المهمة بتقديم بعض الاعتذارات عما ارتكبته منظمنا من اعتداءات ضد السكان المسلمين..." ⁽⁷⁾ و نفس المعنى تحمله الوحدة "المحتوم" فقد جاءت متصلة بوصف حالة منظمة "الجزائر الفرنسية": "و لكن هل ينفع ذلك أو يحول بيننا و بين المصير المحتوم" ⁽⁸⁾.

(1) — المصدر نفسه، ص: 252.

(2) — المصدر نفسه، ص: 257.

(3) — المصدر نفسه، ص: 258.

(4) — المصدر نفسه، ص: 262.

(5) — المصدر نفسه، ص: 263.

(6) — المصدر نفسه، ص: 266.

(7) — المصدر نفسه، ص: 268.

(8) — المصدر نفسه، ص ن .

كانت النهاية سعيدة بالنسبة لكل جزائري بنيل الحرية، بينما كانت تعيسة للعنصر الفرنسي ممثلاً في الحكومة و منظمة "الجزائر فرنسية" فلم تعد تجمعهم صلة بهذه الأرض و حان الوقت للرحيل و لتصوير هذا المشهد استعان الكاتب بوحداث و علامات سيميائية كثيرة مثل: "حقائب"، "مغادرة"، "عبيد"، "الزحام"، "المشادات" في السياقات الآتية:

"يظهر أن الكميات الموجودة من هذه الحقائب في كامل القطر الجزائري لا تلبث أن تنتهي فلا يدرك المتأخر منا واحدة"⁽¹⁾، "فهل نحن أحرار في مثل هذه اللحظة التي نستعد فيها لمغادرتها مرغمين"⁽²⁾، "إننا عشنا فوق هذه الأرض سادة و لنخرج منها اليوم و نحن أشباه عبيد"⁽³⁾، "و نحن ما جئنا إلى هنا إلا فرارا من الزحام الذي شاهدناه في الأحياء الأخرى"⁽⁴⁾ "...فيما وقع من الزحام و المشادات حول هذه الحقائب بين الراحلين الراحلات ..."⁽⁵⁾ بالإضافة إلى كل هذا وظفت وحدات أخرى لخدمة هذا الحقل لعل أهمها "الاستقلال" و التي تعتبر النواة السيميائية الحاسمة و الهامة في هذا الحقل الدلالي: "حقا إن حلول ميعاد الاحتفال بالاستقلال و انتهاء عهد الاحتلال قريب جدا"⁽⁶⁾

ناهيك عن علامات أخرى تخدم مشهد الرحيل و تعبر عن الحرية التي طال انتظارها فتضافرت لترسم لنا هذه الأجواء نحو: "أمتعة"، "فرار"، "شمس"، "الرحيل" و التي وردت في السياقات التالية :

"ليس من عادتنا يا أمي أن نحمل سابقا كل ما نملك من أمتعة و أثاث معنا"⁽⁷⁾، "و لسنا وحدنا الراحلين منها فرارا من الموت أو الاعتداء على أموالهم وأنفسهم"⁽⁸⁾.

"إن شمس الجزائر لا وجود لها يا بني في فرنسا"⁽⁹⁾، "و لا أجد ما أكافئك به إلا أن أعرض عليك الرحيل معنا إذا رغبت"⁽¹⁰⁾

(1) - المصدر نفسه، ص: 270.

(2) - المصدر نفسه، ص: 271.

(3) - المصدر نفسه، ص ن .

(4) - المصدر نفسه، ص: 272.

(5) - المصدر نفسه، ص: 273.

(6) - المصدر نفسه، ص ن .

(7) - المصدر نفسه، ص: 280.

(8) - المصدر نفسه، ص ن .

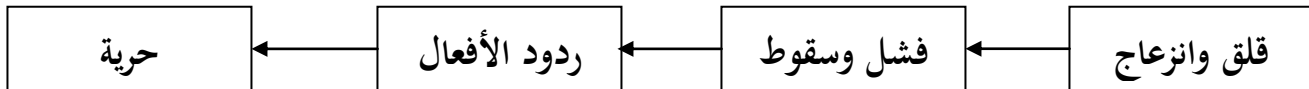
(9) - المصدر نفسه، ص: 282.

(10) - المصدر نفسه، ص: 284.

و قد كانت هذه الوحدة الأخيرة بسياقها عرضا مغريا من أحد الشيوخ المستوطنين و الراحلين لأحد عمال ميناء الجزائر فكانت إجابة هذا العامل شافية وافية معبرا عنها بثلاث وحدات سيميائية لها من الدلالة ما يغني عن سياقها "فلتحي الحرية..."(1)، "و لتحي الجزائر المستقلة"(2)، "و ليذهب الاستعمار و المستعمرون إلى غير رجعة"(3).

*و عموما ما يمكن قوله حول لغة هذه المسرحية بنظام الحقول الدلالية هو:

- اللغة سيميائيا تمثل نظاما علامائيا، متميزا يعكس أفكار و تصورات المجتمع الجزائري في فترة من الفترات المهمة التي عاشتها الجزائر تحت وطأة الاستعمار.
 - ارتباط اللغة من حيث هي وحدات معجمية سيميائية بصورة حسية في إنماء أحداث المسرحية و تصويرها و في ربط المتلقي بأفكار المبدع، إذ تميزت بالإيجاء و التوصيل العميق للدلالة.
 - تخير الكاتب لألفاظه و عباراته وفق ما يخدم البناء السردى لمسرحيته فكانت مشحونة بالدلالة من جهة و مصورة لمشاهد المسرحية من جهة أخرى.
- و يمكن إدراج رسم تخطيطي يلخص هذه الحقول الدلالية و مسار تطور الأحداث:



(1) - المصدر نفسه، ص: 284 .

(2) - المصدر نفسه، ص ن .

(3) - المصدر نفسه، ص ن.

2 - المعجم اللغوي للغة المسرحية:

إن المتأمل في هذا النص المسرحي يلحظ بوضوح تأثر المؤلف الشديد بالقرآن بسبب مرجعيته الدينية فهو من كبار شيوخ الزوايا و أحد أعضاء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، كما يلحظ بوضوح أيضا تحكمه بملكة اللغة العربية الفصحى و حسن توظيفه لها خدمة لأسلوبه و لتوضيح ذلك ارتأيت إدراج بعض المفردات أو الجمل في الجدول أدناه:

الصفحة	التأثر بالثقافة العربية والشعر العربي القديم	الصفحة	توظيف الأمثال	الصفحة	التأثر بالقرآن
11	حربا شعواء	22	إن الوقت كالسيف	ص 22	ظهرانينا
24	يضطلع بمثل هذه الأمور		إن لم تقطعه قطعك.	ص 25	الشرذمة
	و احتساء خمور متيعة	34	ما حك جلدك مثل	ص 29	إذ خيل إليهم يومئذ
32	للذود عن حمانا		ظفــــرك	ص 29	لو كانوا يعقلون
34	أصدقها لهجة	54	إذا ظهر السبب	ص 49	يخشى بأسهم
39	و قوة عارضته		بطل العجب	ص 54	مستطير
48	تأجج عادة في صدور	167	و من أنذر فقد	ص 71	قضي الأمر
60	قادة الجيش	244	أعذر	ص 81	سيكيد لنا كيدا
60	ارتحل		إن المرأة شر	ص 102	و تقول بعضنا
	حجة دامغة	252	لا بدّ منه		عليه الأقاويل
65	استقيت		لو كان رحا واحدا	ص 103	و لا تأخذكم بهم
68	و يعركوكم عرك		لاتقيته و لكنه رمح	ص 106	رأفة
76	الرحى بنعالها		و ثان و ثالث	110	مضاجعهم
84	لنتعارك بالعصي			111	أن لي موعدا
87	كالعربان			123	في أجل مسمى قريب
				124	

104	في هذه الديار			126	فارتدّ على الأعقاب
107	لا نحملة على الغرور			130	و تسخيرهم
	صال هذه الصولة وجال			130	و لو سقناهم
119	هذه الجولة			136	لن نبرح هذه الساحة
133	و طال ليل الحوادث			141	لسان كل خرقاص
153	يوما أغرر			148	و تذهب ربحها
154	الدجل			150	حتى يستيقن
162	فرائصهم			151	الاعتصام
162	أمضى من كل سلاح			159	ظهرانيكهم
167	إقدامهم مكامنهم			161	أخذا وييلا
168	هزيمة شنعاء			162	الطامة الكبرى
168	المللمات			163	لم تكن شيئا مذكورا
172	سيحدقون بنا يوما			169	نبرحها
177	يسقطون كل يوم صرعى				يومئذ
	تدور رحاها			172	جحيما
180	نجبر الكسر			176	بئس المصير
187	ونرأب الصدع			179	و وقاكم شرهم
191	لا تنفصم عراه				أن تلقوا شبابنا
191	و سفه أبطالنا			195	إلى التهلكة
195	شأفة			209	جبار عنيد
199	الصهباء			225	إن لنا موعدا
201	اصطفت في جنباتها			234	نصليها
204	طرب			251	حيل بينه
211	خلبا			257	فإن أكثرهم منافقون
219				258	

221	نفر			265	لا يبقى و لا يذر
240	استعان علينا			272	زبانته
241	فأردوهم قتلى			273	يجنحون للسلم
244	حمي وطيسها				الفظ الغليظ
247	إن الحرب ملعونة				تخطفته
257	يتقي بأسهم				
262	أصعق من هوله وشؤمه				
264	شر قتلة				
271	فارس مغوار				
275	سادة- عبيد				
278	مضرب المثل				
	الظعن				

و من خلال هذا الإحصاء يتبين بوضوح تأثر المؤلف الكبير بالقرآن الكريم بالدرجة الأولى و تحكمه الواضح و
اللافت للنظر بأساليب اللغة العربية الفصحى و مفرداتها و درايته الواسعة بالشعر العربي القديم.

1-2 سيميائية الحوار الدرامي:

تمهيد: المسرحية فن الحوار لأنه الأساس الذي تنبني عليه⁽¹⁾، وهذا ما يؤكد توفيق الحكيم حين يقول: "إذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار ... ذلك أن الحوار هو أداة للمسرحية"⁽²⁾ والحوار المسرحي "عبارة عن تبادل لفظي بين شخصيتين أو أكثر، أو بين شخصيتين و كائن آخر (إله أو روح أو مخلوق خرافي أو شيء...) و لعل السمة المميزة للحوار هي التبادل اللفظي، و تناوب المرسل أو المرسل إليه على مقامي الإرسال و التلقي"⁽³⁾، و بما أنه وسيلة الاتصال و التواصل بين أشخاص المسرحية "فإنه لا يتأتى لكل الناس، و لا يستجيب لكل الكتاب والأدباء ... و ليس معنى ذلك أن الحوار أمر مشاع يجده الكاتب أنى أراد، بل هو كالمالح تماما لا يوضع في الطعام إلا بمقدار، و كل زيادة فيه أو نقصان تفسده"⁽⁴⁾.

و هذا مما يجعل للحوار الدرامي ميزات و خصائص تفرقه عن باقي أنواع الحوار مثل الحوار اليومي - الصحفي - العلمي وحتى الفلسفي... الخ، "حيث يجمل الناقد الفرنسي "بيير لارثوما" (P.Larthomas) خصائص الحوار المسرحي في أربع سمات أساسية هي: التسلسل و الفعالية و وحدة النبذة و الحركة.

فإذا كان المتخاطبان في الحياة اليومية الواقعية ينتقلان في حوارهما من موضوع لآخر كلما نفذ الكلام في الموضوع الأول، فإن ما يسم الحوار المسرحي هو ترابط الأقوال، و تسلسلها لفظيا و دلاليا. ويتحقق الترابط اللفظي بواسطة الضمائر المباشرة (أنا/أنت، نحن/أنتم) و غير المباشرة، و أسماء الإشارة و الظروف الزمانية و المكانية ... أما فعالية الحوار الدرامي فتكمن في أنه لا يهدف فقط إلى التواصل بين ذاتين (شخصيتين)، بل يرمي أساسا إلى التأثير على المتلقي/المتفرج.⁽⁵⁾

(1) - عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د.ط، 2007، ص: 161.

(2) - توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الأدب، مصر، د.ط، د. ت، ص: 150.

(3) - محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2006، ص: 17.

(4) - عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص: 161 - 162.

(5) - محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 18.

غير أنه من السمات المميزة لهذا الحوار أيضا أنه حوار منطوق و شفهي يزول بسرعة بمجرد النطق به خاصة و أن: "الحوار يتركب من كلمات و مقاطع و عبارات، يضعها المؤلف و يحملها أفكاره، و آراءه، و كل ما يريد توصيله لجمهوره"⁽¹⁾ و على هذا الحوار أن يخضع لمجموعة من الشروط و الضوابط فعليه أن يكون "مركز منتقى مهذب. و له غاية محدّدة. أي أنه درامي. ينمو ويتوالد... من نقطة إلى نقطة. و هذا النمو والتوالد يجب أن يتم بسرعة و دون توقف حتى يستوفي الكاتب كل ما تقدّم من أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية القصيرة المتاحة له."⁽²⁾ "إذ أن المؤلف المسرحي ينتقي العبارات التي يضعها على لسان ممثليه، و يراعي أن تتفق هذه العبارات، مع إيماءاته، كل ذلك بهدف خدمة أفكاره التي طرحها في النص."⁽³⁾ حيث يصبح "هم الكاتب المسرحي أن يضع في فم كل بطل من أبطال عمله، الكلام الذي يناسب طبعه و موقفه و وضعه، و يختلف الظروف التي تتجاذبه في المسرحية من كل جانب"⁽⁴⁾ كما يجب أن يكون رشيقا و ذا إيقاع جميل. فطول الجملة أو المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى. و الجمل التي ليس فيها إيقاع موسيقي جميل لا تفتن المتفرج أو القارئ."⁽⁵⁾ "فالحوار المسرحي فعل من الأفعال، به يزداد المدى النفسي عمقا، أو الحدث المسرحي تقدّما إلى الأمام، فلا ركود في لغة المسرح"⁽⁶⁾.

و الحوار بوصفه مقوما أساسيا يستند إليه النص الدرامي فإنه يؤدي مجموعة من الوظائف خاصة أن "النص الدرامي يختلف و يتميز عن الأنواع الأخرى بغلبة عنصر الحوار على العناصر الأخرى، فالحوار هو المسؤول عن تقديم الشخصيات، و التعريف بها، و بيان الصراع الذي يدور بينها، و ما يترتب على ذلك من سير الأحداث إلى نهايتها"⁽⁷⁾

(1) - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، د.ط، 2009، ص: 96.

(2) - فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، د.ط، 2003، ص: 108.

(3) - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ص: 96.

(4) - ميشال عاصي، الفن و الأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، ط3، 1980، ص: 182-183.

(5) - فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، ص: 108.

(6) - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، د.ط، 1986، ص: 659.

(7) - علي بدر تميم، السرد و الظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، د.ت، ص: 124.

و هو ما يحدده فرحان بلبل بـ "تطوير الحبكة فهو الذي ينقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل. و هو الذي يكشف جوانب الصراع و يعمّقه و يدفعه إلى التأزم. و هو الذي يعطي الفعل المسرحي قيمته إذ يرافقه شارحا أو يسبقه ممهدا أو يتبعه مفسّرا." (1) "هذا و إن للحوار وظيفة أخرى هامة جدا و هي رواية الفعل الذي لا يمكن تمثيله فوق المسرح لسبب أو لآخر. و لا شك في أن الحوار هو أهم وسيلة لرواية الأحداث التي وقعت قبل بداية المسرحية الفعلية" (2) و هنا "يتوقف تطوير الحبكة على الحوار في الأفعال التي لا يمكن أن تجري على الخشبة حين لا تكون قادرة على استيعاب كل الأفعال أو استيعاب سرعة الزمن." (3) و بما أن الحوار "يساعد في تطوير النص و انتقاله من مرحلة إلى أخرى" (4) فإن "كل حوار ليست له صلة مباشرة بنمو المسرحية و تطورها يجب استبعاده، و كل قطعة من العمل لا تساعد ذلك النمو مساعدة مباشرة هي قطعة لا داعي إليها و يجب حذفها." (5)

و انطلاقا من تفاصيل كل ما سبق ذكره ننتقل إلى الجانب التطبيقي لنص المسرحية لنكشف عن أشكال الحوار فيها و الوظائف التي يؤديها، و بما أن الحوار هو تبادل الكلام، بين طرفين أو متخاطبين فإن النسق الأكثر شيوعا هو سمة التقابل بين شخصيتين أو ما يسمى مسرحيا بالتحقيق بالإضافة إلى أنساق أخرى مثل المونولوج، السرد حاملا بذلك وظائف منها: رواية الفعل، الكشف عن الشخصيات إلى جانب الوظيفة الجمالية الإيحائية.

1- أشكال الحوار في المسرحية:

أ- التحقيق: يعرفه حازم شحاتة بقوله: "إن التحقيق مواجهة بين إرادتين، و مسرحيا فهو قسمة انتباه المتفرج على اثنين، بحيث يكون الانتباه منصبا على المباراة، التي يلعبها الممثلون بالانفعالات و الأداء و حركة الممثل." (6)

(1) - فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، ص: 105.

(2) - حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، دار هومة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص: 312.

(3) - المرجع نفسه، ص: 313.

(4) - نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري، دار الوفاء لندنيا للطباعة و النشر، الاسكندرية، ط1، 2012، ص: 104.

(5) - عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص: 162.

(6) - حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997، ص: 147.

أي أن تبادل الحوار بين الشخصيات مبني على سرعة الأداء في الإجابة و طبيعة الانفعال و نوع رد الفعل و هذه الثلاثية هي التي ينبنى عليها الفعل المسرحي و لهذا نجد أمثلة كثيرة في المسرحية تبين سرعة تدفق السؤال والجواب، فبمجرد أن توجه الشخصية حديثها لشخصية أخرى تتحول هذه الأخيرة إلى موقف المتكلم الذي يجب مثلما نجده في هذا المقطع الحواري الذي تجسّد في جملة من التساؤلات كانت نواة لنمو الفعل المسرحي:

الرئيس: (يعود و يقول) إني أتوقع إزعاجنا بكثير من المكالمات التليفونية في هذا الصباح لأن نبأ الحوادث انتشر في أغلب مدن القطر عن طريق الإذاعة.

شيخ بلدية الشراقة: هل من جديد في الأمر؟.

الرئيس: لا جديد، إن هذه المكالمة الأولى من وهران يسأل فيها صاحبها و هو شيخ بلديتها عما حدث البارحة، أي عما نحن بصددده الآن، و قد اهتم مثلنا بحوادث هذه الليلة المزعجة فلنعد إلى موضوع كلامنا.

الرئيس للجماعة: هل تسمحون مرة ثانية ؟.

الجماعة: نعم، نعم، سيدي الرئيس.

الآنسة: (تتحدث مع السادة المجتمعين) إنكم يا سادتي، لم تحسنوا اختيار الوقت لاجتماعكم هذا، فقد أزعجتمونا كثيرا هذا الصباح، و أنا ما تعودت هذا في حياتي، فماذا حدث لكم؟ و ماذا حدث لغيركم من الذين ينادون أبي هاتفيا في مثل هذه الساعة المبكرة؟ أفيدوني، أفيدوني فهل قام الموتى اليوم من قبورهم، و اختاروا العودة إلى الحياة من جديد في يوم عيدهم؟، أفيدوني بما حدث أفيدوني.

شيخ بلدية سانطوجين: لا تستعجلي يا آنستي فستعلمين نبأه بعد حين. ⁽¹⁾

و يمكن تقديم قراءة لهذا المشهد فالحوار موجه من أعلى إلى أسفل أي من الرئيس الذي يمثل أعلى سلطة إلى أفراد الجماعة كما يمكن الإشارة إلى أن جواب شيخ بلدية سانطوجين للآنسة أنهى الحوار بطريقة مشوّقة مما سيخلق لدى القارئ أفقا للتوقع أي بما ستؤول إليه الأحداث كما يلاحظ أيضا على هذا المقطع أن نبرة

(1) — المصدر نفسه، ص: 13-14.

السؤال و الجواب جاءت مرتبكة و سريعة تنم عن موقف ضعف، بالإضافة إلى هذا التحقيق يوجد نوع آخر منه يجريه رئيس لجنة اليقظة مع مجموعة من السيدات كنّ ينتظرنه لاطلاعه على مجموعة من الأخبار:

الرئيس:(للسيدات) أهلا وسهلا نحن في خدمتكن. ماذا حدث؟

إحدهن: جئنا نعلمكم أن حوادث النهب و السلب و الاغتيال قد كثرت في المناطق الريفية.

(تخرج رسالة تلقيتها من أمها بعين مليلة فتسلمها للرئيس)

الرئيس: هل فيها ما يبعث على القلق؟

السيدة: نعم، نعم، تستطيع أن تقرأها على زملائك المجتمعين.

الرئيس: (للتانية)و أنت يا سيدتي: هل عندك رسالة أخرى من هذا النوع؟

السيدة الثانية: نعم، نعم، ها هي...و قد تلقيتها أمس من أبي الساكن بخراطة و هي كالأولى مزعجة مقلقة.
(يتسلمها منها شاكرا)

الرئيس:(للآنسة) و أنت يا آنستي هل عندك ما يزعج و يقلق من الأخبار والرسائل ؟

الآنسة: نعم، نعم، تلقيت هذا الصباح رسالة من خاطبي الجندي الذي يوجد حاليا في ناحية بوغنى من القبائل الكبرى، يقول فيها: «أن الثوار قد أصبحوا أقوياء في هذه الناحية، و من ذلك أنهم نصبوا لنا كمينا أمس ذهب ضحيته خمسة عشر جنديا من فرقتنا، و من حسن حظي أني لم أكن معهم بسبب مرض خفيف عاقني عن الخروج مع الفرقة»

و هاك الرسالة لتكون لكم حجة على ما يجري في أريافنا وبواديها من غير أن نقرأ عنه شيئا في جرائدنا بينما نجد فيها كل شيء من أخبار الأفلام و ما يعرض في دور الملاهي و قاعات السينما و ما إليها من الإعلانات التجارية.⁽¹⁾

(1) — المصدر نفسه، ص: 51- 52.

و ما يمكن أن يقدم كملاحظة على هذا المشهد أن نبرة أداء الشخصيات كانت سريعة يعكسها قلق و انزعاج تفسره حركة الهجوم و العتاب على تهاون الحكومة أمام ذبوع هذه الأخبار و تفاقم الأوضاع و ما يلاحظ على هذا التحقيق مزجه بعنصر السرد الذي جاء على لسان الأنسة أي اجتماع لنسقين (التحقيق والسرد).

و نجد نوعا آخر من التحقيق يبين بوضوح زيادة وتيرة الشحنات الانفعالية و أسباب حالة الرعب و الخطر الذي يواجه منظمة الجرائر الفرنسية و الهدف منه إبراز المواقف و ردود الأفعال:

الضابط: إننا في خطر ... إننا في خطر ...

رئيس لجنة اليقظة: ماذا قلت؟ ماذا قلت؟ أعد علي من فضلك لأن سمعي قد ضعف هذه الأيام.

الضابط: (بصوت خافت) إن بعض الوحدات من جيش الطيران و القوات الأخرى قد أبت أن تدخل في طاعتنا، و تنضم إلى ثورتنا وهي تعلن في الوقت نفسه عن إخلاصها لـ "دوقول" هذا هو الخطر الذي يهددنا و يهددكم.

رئيس قدماء المحاربين: معنى هذا أنها تثور على الجنرالات الأربعة و تفضل البقاء مع "دوقول" و الخروج عن طاعتنا. إن هذا لمن الخيانة العظمى فماذا تنتظرون للزحف عليها و تطهير الجيش الثائر منها؟.

الضابط: ليس ذلك سهلا علينا يا سيدي الرئيس، إن لها من القوة ما تستطيع أن تثبت به أمامنا حتى يأتيها المدد من "دوقول"، و أضف إلى هذا أن الفلاحة... لا يجدون فرصة أحسن من اشتباكنا مع هذه الوحدات الفرنسية الخارجة عن قانون ثورتنا... للانسحاب إلى صفوفنا و غزو المناطق التي نضطر إلى الابتعاد عنها.

رئيس لجنة اليقظة: إن الحالة، على ما قلت يا سيدي الضابط من الخطورة بمكان، و إذا صحت هذه الإشاعات فمعنى ذلك أن ما كنا نتصف به نحن المدنيين من الارتجال داخل منظماتنا... قد انتقل إلى العسكريين و أركان قيادتنا العليا فارتحلوا هذا التمرد كما ارتحل "قيمولي" الهجوم على مصر.⁽¹⁾

(1) —المصدر نفسه، ص: 207-208.

و يمكن إيجاد نوع آخر من التحقيق يشبه إلى حد كبير التحقيق البوليسي يجريه الولدان مع أمهما لمعرفة أسباب الرحيل:

أحد الأطفال: (لأمه الواقفة لدى الباب في انتظار وصول الشاحنة) ليس من عادتنا يا أمي أن نحمل سابقا كل ما نملك من أمتعة و أثاث عندما نذهب إلى قضاء عطلة الصيف في فرنسا أو غيرها ! و لماذا نخلي دارنا عن كل ما فيها هذه المرة، و لا نكتفي بحمل حقائب يدوية كالعادة؟ و هل معنى هذا أننا غير راجعين؟

الأم: لا تسأل كثيرا يا بني عما ترى، فرما اخترنا البقاء في وطننا فرنسا هذه المرة على الرجوع إلى الجزائر.

الطفل: أليست الجزائر وطننا، ألم نكن نسمع ولاسيما في السنوات الأخيرة من يتظاهرون في الشوارع و هم يرددون "الجزائر فرنسية"، "الجزائر فرنسية" و هل هم كاذبون فيما كانوا يرددون و يقولون؟

الأم: حقا يا بني ... كانت الجزائر فرنسية قبل اليوم، ف و لكنها الآن ليست كذلك فقد تغيرت ... و لسنا وحدنا الراحلين منها فرارا من الموت أو الاعتداء على أموالهم و أنفسهم أأست ترى جيراننا يستعدون مثلنا للرحيل؟ لا تخف يا بني فستجد أنت و إخوتك كثيرا من رفاقكم هنا في المدارس التي ستنتقلون إليها هناك في فرنسا.

أخت الطفل: و فاطمة..! لتي تحبني و تلبسني ثيابي، و تحضر لي عند رأسي دميّتي هل تمشي معنا إلى فرنسا كذلك؟.

الأم: لا يا بنيّتي فقد انقطعت عن العمل عندنا كما عرفت منذ شهرين لأنها خافت من شبان "المنظمة السرية" أن يعتدوا عليها و يقتلوها كما قتلوا أخوات لها من العجائز اللواتي كن يعملن عند عائلات فرنسية أو أوروبية.⁽¹⁾

و يتضح هنا أن نبرة الأداء اتسمت بالجزع و الحزن و تباينت الحركة من عادية إلى مدافعة و خصوصا عندما تعلق الأمر بالخادمة فاطمة فنبرة الأداء تختلف باختلاف الموقف الدرامي الذي يفرض هيئته على الحوار.

(1) — المصدر نفسه، ص: 280-281.

ب-المونولوج: إنه "جدلية الصوت الخاص الذي يتصارع في النفس دائما و يكون صدى لها في صراعها و حركتها التي تبدو من خلال التفاعل مع الآخرين"(1).

"فهو و إن كان حديثا فرديا يعكس معاناة الشخصية إلا أن الجانب العقلي أو الفكري فيه يكون منسجبا أمام الجانب الشعوري.و فيه نوع من استرجاع أو مناقشة النفس لنفسها"(2).

إنه وقفة زمنية استذكارية لمناقشة النفس أو لأخذ العبرة من مواقف معينة و يتخذ المونولوج في مسرحية "الجزائر الثائرة" شكل المناجاة لحظة انفجار رئيس لجنة اليقظة بما يختلج صدره من هموم:

"آه.. متى تنتهي هذه الأزمة التي نحن فيها منذ أربع سنوات، فقد تدهورت أوضاعنا و تزعزعت مراكزنا خلال هذه الفترة بصورة مزعجة منذرة بالويل و الثبور.فمن اشتباكات عسكرية قاتلة، و كمائن محكمة مبيدة و قنابل مدمرة، و اغتيالات متزايدة، و من حكومة تسقط و أخرى تقوم، بدون جدوى و إلى أين نحن ذاهبون؟"(3) إنها لحظة الاعتراف بالحقائق "حيث تسقط الشخصية ما يتزاحم بداخلها من معاناة و صراع نفسي، و تكشف عن لواجع نفسها و مواطن ألمها أو حيرتها أو شكها. و لتتيح للجمهور أن يطلع على ما يؤرق ضمير تلك الشخصية"(4). خاصة و أنه "أقصر الطرق لجعل الجمهور على معرفة مباشرة برأي الشخصية في نفسها و في الآخرين، و في الفعل السابق و نواياها المتعلقة بالفعل المقبل"(5) فبعد ذكره لسبب حزنه و همّه يخلص إلى النتيجة الحتمية بقوله: "إذ ما برحنا نتكلم مع الناس و نحتج و نصرخ منذ 1954، وآن لنا اليوم أن نتحدث قليلا مع أنفسنا، لعل في ذلك ما ينفع ويسلي ويريحنا بعض الوقت من الحديث المعاد.(6) لذلك يعتبر المونولوج أفضل الحيل الفنية للتعبير عن الشخصية و الظروف المحيطة بها.

(1) - نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، ط1، 2012، ص:106.

(2) - أبو الحسن سلام، الممثل و فلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص:239.

(3) - المصدر نفسه، ص:119.

(4) - أبو الحسن سلام، الممثل و فلسفة المعامل المسرحية، ص:239.

(5) - حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، دار هومة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط2002، ص:276.

(6) - باعيز بن عمر، الجزائر الثائرة، دار هومة، وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط، 2003، ص:119.

ج-السرد: يطلق مصطلح السردية على تلك الخاصية التي تخص نموذجاً من الخطابات، و من خلالها نميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية.⁽¹⁾ لذلك فإن السرد يعرف بأنه "خطاب شفوي، أو مكتوب"⁽²⁾ "يقص واقعة أو أكثر"⁽³⁾

"و القص دلالة و اتصال بين متخاطبين يكون أحدهما مرسلًا و الآخر مرسلًا إليه و قد يتبادلان الأدوار في نفس سياق الخطاب، فيصبح المرسل إليه مرسلًا و المرسل مرسلًا إليه."⁽⁴⁾، و هذا الاتصال يتم عن طريق "تضافر ثلاث مكونات هي: الراوي، و المروي، و المروي له."⁽⁵⁾ و هو ما يعادله في المسرح "رسالة و مرسل و مستقبل، مثلث أو رسالة ذات أضلاع ثلاثة و غياب ضلع من أضلاع المثلث ينفي وجود المثلث نفسه - شكلاً و رسماً"⁽⁶⁾.

"و على الرغم من استخدام السرد في المسرح و لاسيما المسرح الدرامي منه لم يكن محبذاً، إلا أن المسرح لجأ إليه بشكل كبير كضرورة درامية عملية... تكمن في تعريف القارئ أو المشاهد بما كان يجري قبل بداية الأحداث... و يتضمن السرد عادة حدثاً من الماضي البعيد أو القريب يقع خارج خشبة المسرح - عدا حالات استثنائية يكون فيها إبلاغاً و رواية لما يحصل خارج الخشبة في نفس وقت السرد... وقد استخدم السرد في المسرح وفق شروط حددها بعض النقاد، حيث اعتبروا أن السرد يمكن أن يكون طويلاً في المقدمة و قصيراً خلال مجرى الحبكة و في الخاتمة، و أنه يجب أن يكون مبرراً لكي لا يكسر منطقية الحدث. و

(1) - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي-الإنجليزي-فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2000، ص: 121.

(2) - عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001، ص: 57.

(3) - جيرالد برنس، المصطلح السردية (معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص: 148.

(4) - جمال كديك، السيميائيات السردية بين النمط السردية والنوع الأدبي، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار عنابة، 17/15 ماي 1995، ص: 279.

(5) - محمد عزام، شعرة الخطاب السردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005، ص: 84.

(6) - أبو الحسن سلام، الممثل و فلسفة المعامل المسرحية، ص: 19.

علاوة على ذلك يقوم السرد بالتعريف بما يجري خارج الخشبة في أماكن أخرى و لا يمكن تقديمه على الخشبة لكي لا تحرق وحدة المكان، و يعرف بالشخصيات و كل ما يسبق بداية الفعل الدرامي. و يسمح كذلك بالتعريف في بداية كل فصل بما حصل في الزمن المتقطع الذي يفترضه الانتقال من فصل لآخر...و هو بذلك يخدم مبدأ التكثيف الذي يقوم عليه المسرح الدرامي...و عموما السرد بكل مبرراته يخدم قاعدة وحدة الفعل الدرامي لأنه يسمح بالتركيز على فعل واحد⁽¹⁾، بالإضافة إلى هذا فإن السرد يعمل على تأدية وظائف محددة(الإخبار، لفت الانتباه، التسرية، الإغراء... إلخ)⁽²⁾.

وبما أن المسرحية المدروسة مسرحية تاريخية "فالنص التاريخي يلجأ لزوماً للقص"⁽³⁾ لذلك فقد حملت المسرحية أمثلة كثيرة للسرد مثال ذلك ما يلي: "فلندكر منها في الماضي القريب حوادث 8 ماي سنة 1945 م، و في الماضي البعيد ثورة المقراني و جماعته، و من قبلها جميعهما الحرب التي خضنا غمارها مع عبد القادر الذي كان أعز نفرا و أعظم خطرا على فرنسا ممن ذكرنا لكونه قام في وجه فرنسا بمقاومة مسلحة، و هي لم تتمكن بعد من بسط نفوذها على كامل تراب القطر الجزائري"⁽⁴⁾ و هنا اعتراف بقوة و عظمة مقاومة الأمير عبد القادر، ناهيك عن أنه يسلط الضوء على تاريخ المقاومة الجزائرية و بالتالي يسرد جزء من تاريخ الجزائر الحافل.

و يأتي السرد أيضا في قوله: "ألا تذكرون سادتي... ما صنعت فرنسا بمثل هذه الشرذمة من الأشرار في ثامن ماي من سنة 1945م؟! إذ خيل إليهم يومئذ أن فرنسا قد أنهكتها الحرب فلا تقوى على قمعهم، أو رد الفعل ضد ما حاولوا القيام به. فخاب سعيهم وتبين لهم سريعا أن فرنسا مازالت قوية في الهزيمة و الانتصار معا، و أن فيما أنزلته قوتها برؤساء الفتنة والشغب يومئذ من التشريد والعذاب المهين، ما يزيدكم ثقة بفرنسا

(1) - ماري إلياس - حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1997، ص: 249-250.

(2) - جبرالد برنس، المصطلح السردية، ص: 147.

(3) - جمال كديك، السيميائية السردية بين النمط السردية و النوع الأدبي، ص: 278.

(4) - باعز بن عمر، الجزائر الثائرة، دار هومة، وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط، 2003، ص: 12.

و بطشها إذا بطشت، و سهرها عليكم و يردع أمثالهم اليوم من رؤساء الفتنة و مرتكبي هذه الحوادث... فما عليكم سادتي إلا أن تقبلوا على أعمالكم بمزيد الاطمئنان و ملازمة الهدوء و النظام⁽¹⁾.

و في موضع آخر يعمل السرد على تعريفنا ببعض الشخصيات و توجيه النقد لها "فعلت من حديثه معنا أنه مجرد موظف لا ينفع و لا يضر... ومن غفلته أنه استهان يوم قابلناه بكل ذلك استهانة مخجلة، إذ اعتبر تلك القنابل التي فجرها المتمردون يومئذ مجرد علب سردين... و ها هو قد غادر الجزائر نهائيا، و ما استهان به من تلك الحوادث لا يزال يعظم و يستفحل خطره، و يصبح قنابل مدمرة للقناطر."⁽²⁾

و مثل هذا السرد نلمسه في هذا المقطع: "إن "لاكوست" و "قيمولي" يرتحلان كثيرا، فقد ارتحل الأول خطف الطائرة المغربية في طريقها إلى تونس من غير أن يفكر في عواقب ذلك... و ارتحل الثاني هذا المهجوم على "مصر" بمشاركة إسرائيل و إنجلترا من غير أن يفكر في هذا الذي جابته به الأيام من عواقبه و آثاره العاجلة أو يدرك أن مخاطرته هذه ربما زادت الإرهابيين و الخارجين عن القانون هنا شجاعة و إقداما فضاعفوا أعمالهم التخريبية ضدنا داخل المدن و خارجها"⁽³⁾، و هنا يقدم السرد لنا معلومات عن الأزمة التي سببها "لاكوست" و "قيمولي" لمنظمة "الجزائر الفرنسية" من وراء تصرفهما، و يستمر السرد على لسان مدير ليكو دالجي: "فسقوط الحكومات المتعاقبة على الحكم منذ 1954م إلى يومنا هذا لم يأت بأي حل لما يسميه البعض "المشكل الجزائري". و أطول هذه الحكومات عمرا كما في علم الجميع هي حكومة "قيمولي"، و رغم ما قامت به من مخاطر و محاولات للقضاء على التمرد داخلا و خارجا فقد ذهبت هي الأخرى، كما ذهبت من قبلها حكومة "مانديس فرانس"، و تركت ما كان على ما كان كأنها لم تجلس على كرسي الحكم يوما واحدا. أما "قايار" و "بورجيس مونوري" فعمر حكومتيهما لم يختلف عن عمر الزهر، و مع

(1) المصدر نفسه، ص: 29.

(2) —المصدر نفسه، ص: 47- 48.

(3) —المصدر نفسه، ص: 112.

عجزهما البادي عليهما من أول يوم فإن "بورجيس مونوري" قد حاول أن يترك من ورائه قانونا إطاريا... لا ينطوي إلا على الحبث و المكر بالجزائر الفرنسية.⁽¹⁾ ليتضح من خلاله مصير الحكومات التي سقطت الواحدة بعد الأخرى.

و يتواصل سرد الأحداث من خلال المواقف السياسية كما في قول رئيس لجنة اليقظة: "إننا بالأمس كنا نعمل و نكافح تارة وحدنا كما فعلنا مع "قيمولى" في 6 فيفري و تارة مع الجيش كما فعلنا في 13 ماي مع "دوقول"، و كنا نتفق مع فادته أحيانا و نختلف أحيانا تبعا لمقدار خضوعهم لحكومات باريس المتعاقبة المتناقضة في سياساتها نحو الجزائر."⁽²⁾

و مثل ذلك في قوله أيضا: "و لكن هل أغنوا عنا شيئا بعد اندلاع حوادث 1954 التي لا نزال نصطلي بنارها، و هل استطاعوا أن يمنعوا أبناءهم و أحفادهم من المشاركة في صفوف الخارجين عن القانون ضدنا ابتداء من هذا التاريخ؟".⁽³⁾ و هذان المقطعان يعبران بوضوح عن عمق الأزمة التي تعيشها منظمة "الجزائر الفرنسية" و عجزها عن إيجاد الحلول.

ليجد السرد نهايته بنهاية الأحداث "إذ أصبح كل شيء فينا يقول بالأمس: "الجزائر فرنسية" في حين أن كل شيء فينا يقول اليوم: إن الجزائر ليست فرنسية"⁽⁴⁾، فليس السرد سوى الانطلاق من بداية نحو نهاية معينة، و ما بين البداية و النهاية يتم فعل القص أو الحكى من جانب الراوي"⁽⁵⁾.

و الملاحظ على كل هذه المقاطع السردية أنها ركزت على سرد أحداث تاريخية لتؤدي وظائف معينة ارتبطت بسياق الحديث "فالتفات السارد إلى الماضي من جديد و الرجوع إليه يعد خاصية فنية رائعة في الطرح

(1) — المصدر نفسه، ص: 121.

(2) — المصدر نفسه، ص: 191.

(3) — المصدر نفسه، ص: 221.

(4) — المصدر نفسه، ص: 283.

(5) — عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص —دراسة—، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2006، ص: 62.

السيميائي إذ يوصف ذلك بالارتداد في الفعل السردي، و هو العودة إلى فكرة ذكرت في سياق ما، فأرجئ تقديمها لغاية فنية، منها حب المزج بين الزمن الحاضر والماضي، و إدماج أحدهما في الآخر بطريقة تتوخى الحيوية والحركة المتجددة في المنظومة السردية⁽¹⁾.

2-وظائف الحوار:ذكرنا سابقا أن للحوار وظائف لعل أهمها:رواية الفعل-الكشف عن الشخصيات-الوظيفة الجمالية.

أ-رواية الفعل: مثلما جاء على لسان الأنسة التي تستعجل أمها لزيارة القبور في اليوم الذي أسموه عيد الموتى: "أسرعي يا أمي أسرعي، و اعلمي أن كثيرا من وفود العائلات المحترمت قد وصلت إلى قبر ذويها أو هي في الطريق إليها. و إن الواجب يقضي أن يكون الكبار من أمثالكم هم الذين يذكرون الصغار بما ينبغي عمله في هذا اليوم المقدس"⁽²⁾.

و في موضع آخر نجد الحوار يحمل دلالة المستقبل مثل ما جاء على لسان الوالي العام: "و كونوا مطمئنين أني لن أغادر الجزائر، هذه الأرض الفرنسية حتى أحقق لكم ما تصبون إليه من إدماج تام و أمن شامل تعيشون تحت علمها عيشة هانية هادئة يحفها التفاهم و السلام، و يسودها التعاون و الوئام."⁽³⁾.

و مثل هذه المخططات المستقبلية نلمسها في قول رئيس لجنة اليقظة: "و أن يوم 06 فيفري الذي هو يوم قدوم "قيمولى" إلينا سيمتاز بمظاهرة تاريخية لم يسبق للجزائر الفرنسية أن عرفت نظيرا لها في تاريخ كفاحها الطويل من أجل المحافظة على كيانها الفرنسي"⁽⁴⁾.

(1) - ينظر عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي - معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995، ص: 217.

(2) - باعزير بن عمر، الجزائر الثائرة، دار هومة، وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط، 2003، ص: 20.

(3) - المصدر نفسه، ص: 57.

(4) - المصدر نفسه، ص: 87.

كما تستهدف رواية الفعل استرجاع حوادث وقعت في الماضي منها ما يستحضره أحد الضباط عن هجوم الثوار الجزائريين: "كما أعلنوا عن قوتهم بهجومهم المسلح على مراكزنا الاستعمارية في شمال قسنطينة في 20 أوت فنهبوا الأموال و قتلوا السكان من غير أن نستطيع الحيلولة بينهم و بين ما اقترفوا من أعمال إرهاب و تقتيل، كان من نتائجها الذعر في أوساط الأوربيين و استقالة النواب المسلمين و ظهور كتلة 61 نائبا في المجلس الجزائري"(1).

ب-الكشف عن الشخصيات: استثمر الكاتب الحوار في تقديم شخصياته ليرز مواقفها و انفعالاتها و أبعادها النفسية و أفكارها السياسية كالذي جاء على لسان رئيس اتحادية شيوخ البلديات: "أما خلفه سوستيل الذي حلّ بين ظهرانينا هذه الأيام فقد لاحظنا عليه نوعا من الحزم و العزم و الاستعداد للعمل عندما اتصلنا به لأول مرّة في المجلس الجزائري"(2)

و في موضع آخر تأتي الإشادة على لسان رئيس اللجنة بموقف "لاكوست" فيما يأتي: "إن إخلاصه لقضيتنا و حرصه على تقديم ما يقوّي ثقتنا فيه من أعمال هو الذي هداه لهذا العمل التاريخي الجبار، و لولا حبه للجزائر الفرنسية و تفانيه في الدفاع عنها و عن كل ما هو فرنسي فيها لما اهتدى إلى ما لم يهتد إليه أحد قبله. هكذا تكون البطولة،و هكذا يعمل الأبطال...أليس هذا عملا جبارا من رجل اشتراكي؟!"(3)

(1) - المصدر نفسه، ص: 112- 113.

(2) - المصدر نفسه، ص: 48.

(3) - المصدر نفسه، ص: 103.

و مثل هذه الإشادة خصت زعيم الطلبة "لقايرد" في المقطع التالي: "و قد عرفتم قضيته جد المعرفة كما عرفتم وطنيته و إخلاصه و وفاءه لمبدأ "الجزائر الفرنسية" حتى أنه لمستعد في كل لحظة للتضحية بحياته من أجلها في صفوفكم"(1).

و نفس الوصف جاء على لسان رئيس قدماء المحاربين في مدحه للجنرال "دوقول": "بل خاطب الشعب الفرنسي بنفس ما كان معروفا به من الهدوء و الاتزان و ضبط الأعصاب."(2) و مثل هذه الإشادة خص بها الجنرال "صالان" فيما يأتي: "إننا لنحيي فيك عزمك على البقاء في صفوف حركتنا توجه و ترشد و تناضل من أجل الجزائر الفرنسية رغم كبر سنك"(3)

ج- الوظيفة الجمالية:

" إن المسرح فن من فنون القول و واحد من الأنواع الأدبية. و لذلك وجب أن يكون جميلا بصياغته و حسن سبكه و قوة بيانه، و أن يستطيع أن يهز نفوسنا و يشيع رغبتنا في قراءة أو سماع الكلام الجميل"(4) على " أن أدق الحوار و أصلحه هو ما جاء مضغوطا و موحيا في الوقت ذاته، فالتركيز و الإيجاز واللمحة الدالة التي تكشف عن الطبائع هي العناصر الأساسية للحوار الجيد"(5).

(1) - المصدر نفسه، ص: 176.

(2) - المصدر نفسه، ص: 209.

(3) - المصدر نفسه، ص: 222.

(4) - فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2003، ص: 107.

(5) - محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت، د. ط، 1980، ص: 28.

و الملاحظ على هذه المسرحية أن المؤلف اعتنى عناية بالغة بالجانب الجمالي للغة بتوظيف الكثير من الصور البيانية و ألوان البديع لخدمة الغرض و الهدف الذي يرمي إليه و فيما يلي إحصاء لبعضها:

الصفحة	نوعها	الصورة
ص 14	استعارة مكنية حيث شبه الأحلام بالإنسان و ترك لازما من لوازمه.	يسبحن في بحر الأحلام
ص 36	كناية عن الضعف	فعاشت هزيلة نحيفة
ص 48	تشبيه بليغ حيث شبه القنابل بعلب السردين	علب سردين
ص 49	كناية عن الخوف	و يرتعد من كمائنهم
ص 61	مجاز مرسل علاقته الجزئية (الإنسان)	التي تتأجج عادة في صدور قادة
ص 62	مجاز مرسل علاقته الجزئية	الجيش
ص 77	كناية عن العظمة	قد جعل السيادة في أيديهم
ص 84	تشبيه مرسل مجمل	ليشيعوا رمز الجزائر الفرنسية
	تشبيه مرسل مجمل	لتعارك بالعصي كالعربان
ص 103	تشبيه بليغ	نتصارع بالقرون كالثيران
ص 121	تشبيه بليغ	القنبلة الجهنمية
ص 128	استعارة تصريحية حيث شبه مسؤولي الخلايا بالروح فصرح بالمشبه به	عمر الزهر

	مجاز مرسل علاقته الجزئية	أنتم روح حركتنا
ص 128	استعارة مكنية حيث شبه الاتحاد	أمانة في أعناقنا
ص 136	بالشيء المادي الذي يذوب فترك لازما من لوازمه "تذوب"	فتذوب أمام اتحادنا مع إخوانهم و قوة جيشنا
	استعارة تصريحية حيث شبه جيش	كأكوام من الثلج
ص 136	التحرير بالأكوام الثلجية أي صرح بالمشبه به و حذف المشبه.	أما حكومة "فليملان" فقد
ص 140	كناية عن السرعة.	قضينا عليها و هي في المهد
ص 140	استعارة مكنية حيث شبه اللجنة بالشيء	فإن لجنتنا قد ذابت
ص 152	المادي الذي يذوب فترك لازما من لوازمه "تذوب".	و استئصال جرثومتهم
ص 161	استعارة تصريحية حيث صرح بالمشبه به	أقوى سلاح بأيديهم
ص 163	"جرثومة".	زهرة شبابنا و صفوة نخبتنا
ص 197	مجاز مرسل علاقته الجزئية	جدد لفرنسا الخالدة شبابها
ص 199	تشبيهه بليغ	إن قنابلهم التي حصدت
ص 241	استعارة مكنية حيث شبه فرنسا	أرجل الراقصين والراقصات
ص 249	بالشباب و ترك لازما من لوازمه "شبابها".	إن القنابل تكلمت في كل مكان
ص 258	كناية عن البشاعة	كالنعاज أمام راعيها

ص 276	استعارة مكنية حيث شبه القنابل بالإنسان	قد سقطت في يد جيش "دوقول"
ص 278	وترك لازما من لوازمه "تكلمت".	و طارت في الهواء ككمشة من رماد
ص 279	تشبيه مرسل مجمل	مسقط رأس كل واحد منّا
	مجاز مرسل علاقته الجزئية	العش الذي آوانا في الصغر
	تشبيه مرسل	
	مجاز مرسل علاقته الجزئية	
	تشبيه مرسل	

بالإضافة إلى الصور البيانية فقد وظف الكاتب البديع من خلال الجمل الكثيرة المسجوعة التي خلقت نغما وإيقاعا معيناً "و الإيقاع في مجمله، يعني قدرة الكاتب على الإحساس باللحظات التي يجب أن يزيد فيها نبض الحوار، فيتدفق في سرعة محسوبة حيناً، أو يبطئ حيناً آخر... إذ يجب أن يكون للكلمات وزن و جرس و مظهر"⁽¹⁾ لذلك فإن الحوار يعطينا إحساساً بالتقدم إلى الأمام و هذا الإحساس نسميه الحركة أو tempo، فاللغة ليست مجرد كلمات بل هي و خاصة في المسرح إيقاع معين"⁽²⁾.

(1) - فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، ص: 108.

(2) - رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، د. ط، 1998، ص: 60.

و فيما يلي إحصاء لبعض ما ورد منه في الجدول أدناه:

الصفحة	السجع
ص 48	فقد أعجبنى خطابه و سحرني بيانه.
ص 55	قد اختلطت عمليات الغرام
	باشتباكات الحرب والصدام.
ص 63	أن مصلحتهم في الإدماج والاتصال
	لا في الاستقلال والانفصال.
ص 100	أنتم جميعا رجاؤنا و معقد آمالنا.
ص 107	أرايته كيف صال هذه الصولة و جال هذه الجولة.
ص 122	أن يفرضه علينا فرضا، و يضربنا به ضربا.
ص 133	في أجلى مظاهرها و أجمل مناظرها.
ص 176	فتقدم و تأخروا ، فوقع و نجوا.
ص 198	إعادة الاطمئنان إلى نفوسنا و السلام إلى ربوعنا.
ص 211	فإن الدهر أبو العجائب و مظهر الغرائب.
ص 214	ما أشأم ما طلعت به علينا من الأخبار، فهيا بنا إلى الدار.

ص 235	من دخلي السنوي من الخمر و غيرها من الدور.
ص 245	فقد كثرت أشغالنا و تعددت مشاكلنا.
ص 258	فقد عظم الخطب و اشتدّ الكرب.
ص 245	حتى نزول الكروب و تنجلي الخطوب.
ص 262	قد خيبّ الآمال فلم يبق لنا إلا شدّ الرحال.
ص 271	و إن شئت في الحساب و العقاب، و في المصير و المآب.
ص 274	و مواصلة الكفاح من أجل الاستقلال و إنهاء الاحتلال.

الفصل الثالث: سيميائية الشخصيات

تمهيد

1-1 تصنيف شخصيات المسرحية.

أ- فئة الشخصيات المرجعية.

أ-1 الشخصيات السياسية و التاريخية.

أ- 2 الشخصيات المجازية بوصفها أنساق معنوية .

ب- فئة الشخصيات الإشارية.

ج- فئة الشخصيات الاستذكارية.

1- 2 البنية العائلية للشخصيات-نموذج غريماس-.

1-3 مخطط عام لسير المسرحية.

تمهيد :

يعد مفهوم الشخصية من المفاهيم التي لا يمكن تحديدها تحديدا دقيقا، و موضوع الشخصية موضوع تباينت فيه الآراء و المذاهب، و ذلك حسب المجالات التي تتم فيه دراسة الشخصية، و من المدلولات الأدبية لمعنى الشخصية أنها ذلك القناع الذي يلبسه الممثل لأداء أدواره المسرحية⁽¹⁾ باعتبارها بياض دلالي و كائن لغوي فضاءه الورقة⁽²⁾

يعرفها فرحان بلبل بقوله: "هي تصوير منظم لجانب واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميزه عن غيره، موضوعا قي حالة صراع مع الآخرين، مقصودا به الوصول إلى هدف معين."⁽³⁾، فالتصوير المنظم يعني الانتقاء و التنسيق و الترتيب. فالشخصية داخلية في تركيب قصة. و حبكة القصة هي أن يكون لها موضوع محدد. و تصوير الشخصية المنظم يعني أن يأتي الكاتب من أفعال الشخصية و أقوالها بما يخدم هذا الموضوع و يغيه و يطور...و تصوير جميع أركان هذا الجانب يعني أن يقدم لنا الكاتب خصائص الشخصية الفيزيولوجية و النفسية و الاجتماعية التي تجعله متميزا عن غيره."⁽⁴⁾

و ذلك لأنه يتم النظر إلى الشخصية من خلال أبعاد ثلاثة: البعد النفسي، البعد الجسمي و البعد الاجتماعي⁽⁵⁾

"و هنا يتوقف نجاح الكاتب علي معرفته الدقيقة لهذه المكونات، التي يترجمها في النص إلى صور وصفية حقيقية تتشكل منها الشخصية و ينتج عنها الواقع"⁽⁶⁾

(1) - صالح مباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 2007، ص: 276-277.

(2) - نظيرة الكثر، سيميائية الشخصية في قصص السعيد بوطاجين، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيميائية والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 15-16 أفريل، 2002، ص: 146.

(3) - فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، د. ط، 2003، ص: 85.

(4) - المرجع نفسه، ص ن.

(5) - عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية دراسة في ثلاثية خيرتي شلي، عين الدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، البلد: /، ط1، 2009، ص: 28.

(6) - نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني دراسة تطبيقية، ص: 29.

"و(تميز) الشخصية عن غيرها لا يعني إبراز تفوقها على الآخرين، بل يعني أن يكون لها صفاتها الخاصة التي تفرقها عن الآخرين... أما أن تكون الشخصية موضوعة في صراع مع الآخرين فهو الصفة التي تجعلها (درامية). فالصراع هو الذي يبرز خصائصها السابقة كلها لأنه المحرك للفعل ... و أما الهدف الذي تريد المسرحية الوصول إليه فهو الذي يحكم جميع عناصر التأليف المسرحي، و هو الذي يوجه الكاتب إلى انتقاء الجانب الذي تنطلق منها الشخصيات كلها، و هو الذي يبينها علي مبدأ السببية. و هو الذي - كما يقول ستانيسلافسكي - جعل الكاتب يمسك بالقلم لكتابة مسرحيته." ⁽¹⁾

1-1 تصنيف شخصيات المسرحية:

في إطار تحديده لسيميولوجيا الشخصية فإن "فيليب هامون" "يقدم لنا ثلاثة أنواع من الشخصيات:

- شخصيات مرجعية .

- شخصيات إشارية.

- شخصيات استذكارية.

النوع الأول يحيل على عالم معروف، عالم معطى من خلال الثقافة و التاريخ (الشخصي أو الجماعي). و ما يطلب من القارئ هو التعرف على هذا التاريخ، و بالتالي التعرف على هذه الشخصيات. إن دورها يكمن في إرساء النقطة المرجعية المحيلة على النص الثقافي الإيديولوجي، (الشفوي أو المكتوب). أما النوع الثاني ⁽²⁾ فيحدد الآثار المنفلتة من المؤلف، المحافل التي تدل على وجود ذات المؤلف. أما النوع الثالث من الشخصيات فيكمن دوره في ربط أجزاء العمل السردى بعضها ببعض... ⁽³⁾

⁽¹⁾ - فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، ص: 85-86.

⁽²⁾ - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقاسم عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر و التوزيع، الجزائر، د. ط، 2012، ص: 7-8.

⁽³⁾ - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 8.

أ- فئة الشخصيات المرجعية: "يرتبط وضوحها مباشرة بدرجة إسهام القارئ في هذه الثقافة."⁽¹⁾

يمثل النص المسرحي "الجزائر الثائرة" خطابا إيديولوجيا طابعه الغالب تاريخي بما أنه يعالج فترة حساسة من تاريخ الجزائر لهذا فإنه يسلط الضوء على مواقف سياسية حاسمة كانت أحداث الفاتح من نوفمبر الدافع لها من أجل ذلك نلمس حضورا واسعا للشخصيات السياسية و التاريخية بالدرجة الأولى:

أ-1- الشخصيات السياسية و التاريخية:

و هي الشخصيات التي أدت أدوارا سياسية في حقبة من التاريخ و يمثل حضورها في النص علامات على لسان بعض الشخصيات و مثال ذلك ما جاء على لسان رئيس لجنة اليقظة في حديثه عن الوالي العام "سوستيل": "إن الذي يريده الآن على ما يظهر من فحوى كلامه هو -إدماج الجزائر- أرضها و سكانها بفرنسا إدماجا تاما لأنه شك في صحة قولنا: "الجزائر فرنسية" فهو يرى أنها لن تكون فرنسية إلا إذا زالت جميع الفوارق القائمة اليوم بينها و بين أم الوطن "إداريا و سياسيا"، و زال المجلس الجزائري و الولاية العامة"⁽²⁾

لقد صاحب قدوم هذه الشخصية تغيير في السياسة الفرنسية بتبني فكرة الإدماج التام التي تلقت الكثير من الرفض و كانت سبب مغادرة صاحبها الحكم. و نفس الرفض هو ما ذكره رئيس قدماء المحاربين: "إن لا كوست" و "قيمولي" يرتحلان كثيرا، فقد ارتحل الأول خطف الطائرة المغربية في طريقها إلى تونس، من غير أن يفكر في عواقب ذلك و ما أحدثه من رد فعل في العالم و في المغرب بالخصوص ذهب ضحيته كثير من إخواننا الفرنسيين المقيمين في هذا البلد، و نتج عنه نقل ركابها الخمسة بعد إلقاء القبض عليهم إلى باريس حيث يعيشون عيشة سياسية في قصور لا في سجون. و ارتحل الثاني هذا الهجوم على "مصر" بمشاركة إسرائيل و إنجلترا من غير أن يفكر في هذا الذي جابهته به الأيام من عواقبه و آثاره العاجلة."⁽³⁾

⁽¹⁾ - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي-إنجليزي-فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2000، ص:130.

⁽²⁾ - باعزين بن عمر، الجزائر الثائرة، دارهومة، وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط، 2003، ص:49.

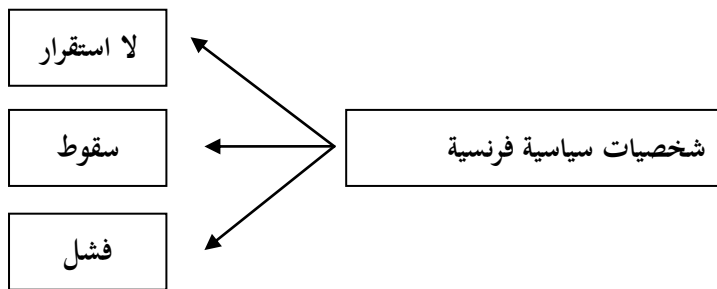
⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص:111-112.

و يتنوع الانتقاد لهذه الشخصيات ليحمل مدلول الصفات المعنوية السيئة القبيحة ليناقض ما تسعى إليه هذه الشخصيات من أقوال تكون نقيضة لأفعالها و هو ما يعبر عنه مدير ليكو دالجي عن نموذج لشخصيتين :

"أما "قايار" و "بورجيس مونوري" فعمر حكومتيهما لم يختلف عن عمر الزهر، و مع عجزهما البادي عليهما من أول يوم فإن "بورجيس مونوري" قد حاول أن يترك من ورائه قانونا إطاريا زعم أن إدخال الجزائر فيه ضمان لبقائها فرنسية في حين أنه لا ينطوي إلا على الخبث و المكر بالجزائر الفرنسية.⁽¹⁾

و لعل من أهم الشخصيات السياسية المؤثرة في مسار الأحداث و التي شكل حضورها في النص علامة التغيير الحاسم ما عبر عنه بوضوح زعيم الطلبة "لقايرد": "و لكن بعد مجيء "دوقول" تغيرت الاتجاهات، فبدل أن يؤكد إلحاق الجزائر بفرنسا نهائيا بتصريح أو بقانون جديد... نراه يطلع علينا هذه الأيام بالطامة الكبرى فيعترف بحق تقرير المصير للجزائريين.⁽²⁾

و الملاحظ على هذه الشخصيات الفرنسية الحاضرة في المسرحية أنها شخصيات سلبية فاشلة غير ناجحة لا تعبر عن طموحات و أهداف ممثلي فرنسا بالجزائر و على رأسهم منظمة "الجزائر فرنسية" إلا أن حضورها في نص المسرحية كان له التأثير المهم و البالغ في تطور مجرى الأحداث وخاصة فيما تعلق بنظام الحكم بمجيء والٍ و مغادرة آخر.

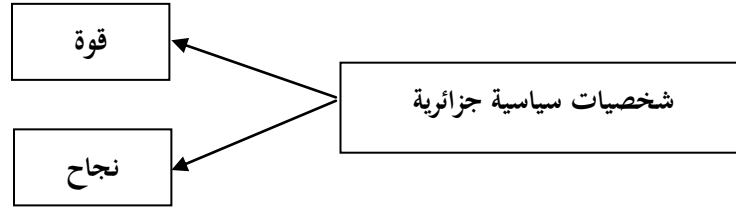


هذه الشخصيات السياسية الفرنسية مثلت الطرف الفرنسي إلا أن هناك شخصيات تاريخية مثلت الموقف السياسي الجزائري :

(1) - المصدر نفسه، ص: 121.

(2) - المصدر نفسه، ص: 159.

"...و في الماضي البعيد ثورة المقراني و جماعته، و من قبلهما جميعهما الحرب التي خضنا غمارها مع عبد القادر الذي كان أعز نفرا و أعظم خطرا على فرنسا... لكونه قام في وجه فرنسا بمقاومة مسلحة، و هي لم تتمكن بعد من بسط نفوذها على كامل تراب القطر الجزائري."⁽¹⁾



بالإضافة إلى هذه الشخصيات المرجعية وظّف المؤلف شخصية مرجعية تاريخية بارزة هي شخصية نابليون في موضعين :

1-رحيل الوالي العام (سوستيل) "... و قد دخل الجزائر من غير أن يعرفه إلا المقربون إليه،و يخرج منها اليوم و قد فاق نابليون عظمة و بطولة وشهرة ..."⁽²⁾

و يفهم من هذا التوظيف أو التضمين الحصول على التقاطعات التي تجمع شخصيات المسرحية بهذه الشخصيات التاريخية

سوستيل	نابليون
عظمة + بطولة + شهرة	

2-المظاهرة التي استقبل بها "قيمولي":

"..في مظاهرة 06فيفري التي جعلت من "قيمولي" رغم ما سامته من الذل والهوان "نابليون القرن العشرين" فهجم على مصر، و فتح هناك جبهة ثانية أمام الجيش الفرنسي من غير أن يعرف عواقب ذلك"⁽³⁾

⁽¹⁾ -المصدر نفسه،ص:12.

⁽²⁾ - المصدر نفسه،ص:77.

⁽³⁾ -المصدر نفسه،ص:171.

نابليون ق19	قيمولى ق20
العظمة + القوة + الهجوم على مصر	

أ-2- الشخصيات المجازية بوصفها أنساق معنوية:

تقوم الشخصيات هنا بإنجاز أفعال، أو التعبير عن رغبة، أو التظاهر بأمر ما، و هي تبطن أمرا آخر، و ينبثق من وراء ذلك كله معنى الشخصية و علاميتها. و تجسد الشخصية في هذه النوع صفة، أو عدة صفات معنوية"⁽¹⁾ و مثال هذه الصفات المعنوية: الحب، الكره، الغيرة، الطمع، السخرية، الخيبة... الخ

الحب:

و تبرز قيمته من خلال مجموعة العلاقات التي تنشأ بين بعض أشخاص المسرحية و أهم هذه العلاقات علاقة الشعب بحاكمه، و تتضح هذه العلاقة في نص المسرحية من خلال ما خلفه رحيل الوالي العام (سوستيل) في نفوس فرنسيي العاصمة فعبروا عن حبهم له و إثارتهم بقاءه بمظاهرة عظيمة وصفها أحد عمال المرفأ بقوله: "ماذا حدث اليوم لفرنسيي العاصمة؟ أنا ما رأيت في حياتي وقد مضى علي في المرسى أربعون عاما هذا العدد الهائل من جماهيرهم يهبط البحر لتوديع رجل أو استقباله مع هذا الضجيج والصراخ، و الهتاف بحياته، و لو كان رئيس حكومة باريس!".⁽²⁾

و إضافة إلى هذا النوع من العلاقات يبرز نوع آخر من الحب و يتعلق الأمر بزعيم الطلبة "لقايرد" و زوجته و الذي عبرت عنه أم "لقايرد" بقولها: "سيدي الرئيس أرجو أن لا تؤاخذ زوجته على ما بدر منها... فقد تعارفا أيام الدراسة تعارفا انتهى بالزواج و أصبح كل منهما بعد ذلك لا يطيق الصبر على فراق الآخر..."⁽³⁾

⁽¹⁾ - شريط أحمد شريط ، سيميائية الشخصية الروائية للأديب عبد الحميد بن هدوقة ، السيميائية و النص الأدبي أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة باجي مختار 17/12 ماي 1995، ص:220.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص:76.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص:177.

و مثال ذلك أيضا ما عبر عنه رئيس لجنة اليقظة : "...و هذا "أرتيز" المناضل المشهور و الوطني الغيور لا يعود إلى الدار إلا بعد منتصف الليل و رغم ذلك فلا تلقاه زوجته إلا بالعطف و الشوق و الترحيب."⁽¹⁾ كما يبرز معنى الحب في علاقة الخادمة "فاطمة" بأبناء إحدى الأسر الفرنسية المقيمة في الجزائر كما ذكرت البنت "...و لا سيما أن "فاطمة" امرأة طيبة القلب تحبني و أحبها."⁽²⁾ يمكن القول من خلال ما سبق كله أن موضوع الحب في المسرحية قد اتخذ أشكالا و علاقات مختلفة تجاوزت المعنى المحدود و المتعارف للحب و هو ما جعل هذا الموضوع يتنوع في دلالاته.

الكره:

و تظهر هذه الصفة بوضوح في الأفعال التي تنجزها بعض الشخصيات و مثال ذلك ما عبر عنه الوالي العام (روجي ليونار): "...ألا تذكرون سادتي ... ما صنعت فرنسا بمثل هذه الشرذمة من الأشرار في ثامن ماي من سنة 1945م؟! إذ خيل إليهم يومئذ أن فرنسا قد أنهكتها الحرب فلا تقوى على قمعهم ... فخاب سعيهم و تبين لهم سريعا أن فرنسا مازالت قوية ... و أن فيما أنزلته قوتها برؤساء الفتنة و الشغب يومئذ من التشريد و العذاب المهين، ما يزيدكم ثقة بفرنسا و بطشها إذا بطشت..."⁽³⁾، كما تتجلى صورة الكراهية في أبشع صورها من خلال أعمال فرنسا الشنيعة في حق الأبرياء و التي ذكرها شيخ بلدية سانطوجين: "...و ها هي أربع سنوات تمر على استمرار أعمال النهب و السلب و نصب الكمائن من غير أن يحقق شيئا من أمانينا ماعدا ما قام به "ماسو" و "بيجار" داخل القصبة من إبادة بعض العناصر الإرهابية."⁽⁴⁾

و مثال هذه الأعمال الوحشية أيضا و التي تجلو فيها صورة الكراهية ضد الشعب الجزائري عبر عنها الجنرال "شال" بنفسه: "...فإلى متى نجرحهم إلى مالا يريدون، و نحن نقاتل و نقتل أولادهم و أحفادهم، و نيتّم أطفالهم، و نشن عليهم من الغارات و العمليات ما أحلى قراهم و ديارهم"⁽⁵⁾

(1) - المصدر نفسه، ص: 245.

(2) - المصدر نفسه، ص: 281.

(3) - المصدر نفسه، ص: 29.

(4) - المصدر نفسه، ص: 140.

(5) - المصدر نفسه، ص: 212.

و من خلال ما سبق يتضح بأن صفة الكراهية اتخذت صورة الإجرام و الوحشية و حولت المستعمر الفرنسي إلى كائن دموي يفتقد إلى القيم الإنسانية و الحضارية التي كانت السلطة الاستعمارية تدعو لها و تدعيها على الدوام.

الغيرة:

يبرز معنى الغيرة من خلال شخصيتين زوجة الجنرال "ماسو" و زوجة الجنرال "صالان" و التي عبرت عنها الأولى بقولها:

"إنها تريد أن تساهم و لكن باستغلال عمل غيرها و إسناد الرئاسة لها حتى تتحدث الأوساط و الأندية و الصحف عن نشاطها كرئيسة لا كمناضلة. و من هذا أن بعض السيدات المسلمات قد طلبن مني السماح لهن بمظاهرة محدودة من أجل إطلاق سراح أزواجهن المسجونين ظلما أو غلطا فاستشرتها فوافقت، و لكن بشرط أن تتجه المظاهرة إلى مقر النيابة العامة حيث زوجها و أن يكون الهاتف فيها باسم "صالان" لا باسم غيره و أنا أردت توجيه المظاهرة إلى مقر القيادة العسكرية حيث أنت و أن يكون الهاتف فيها باسمك لا بغيره." ⁽¹⁾ و من هنا يمكن أن نعتبر هذه الغيرة تعبيرا على تصادم مصالح بين الزوجتين سعيا وراء تحقيق أطماع و أهداف شخصية و هو الهدف الذي من أجله قبع الاحتلال الفرنسي على قلوب الجزائريين عقدا طويلا من الزمن.

الطمع:

يعبر عن هذا المعنى بعض الشخصيات من خلال الأفعال التي تقوم بإنجازها و هو ذات الطمع الذي يقود إلى مصلحة معينة و يخص أشخاصا معينين ".....هل هي قوة رجال الأعمال و أرباب المصانع الكبرى الذين يرون في ضياع الجزائر ضياع مصالحهم، و في بقائها فرنسية بقاء تلك المصالح التي تتمثل فيما نستهلك من إنتاجاتهم و مصدراهم مما تقذف به معاملهم على اختلاف أنواعه التي تتوقف حياة الجزائر عليها ؟. وفي مقدمتها طبعاً السيارات و الآلات و الأقمشة و المواد الغذائية...فهؤلاء يعطفون على الجزائر من أجل ترويج مصنوعاتهم و منتجاتهم أي لمصالحهم المادية دون غيرها." ⁽²⁾

(1) - المصدر نفسه، ص: 144 - 145 .

(2) - المصدر نفسه، ص: 60.

و مثل هذا الطمع و الجشع عبر عنه رئيس لجنة اليقظة في شخص حكام فرنسا الذين حلّوا بالجزائر قبل الوالي العام "جاك سوستيل":

"..... في حين أن كثيرا ممن حلوا فيها قبلك لا هدف لهم إلا ملء جيوبهم و تضخيم بطونهم ثم الرحيل عنها إلى حيث ينفقون كل ذلك في لهوهم و لعبهم و ترفهم."⁽¹⁾

كما تتجلى صورة الطمع من خلال احتكار أحد التجار بشرائه أكبر عدد من الحقائق حتى يتمكن من بيعها بثمان أعلى من ثمن شرائها و هو ما جرّ زوجته إلى القول: "أنت تفكر دائما في التجارة و الأرباح، و لو كنت أمام المشنقة."⁽²⁾

السخرية:

تبرز السخرية في هذا النص لتوضح غرور السلطة الفرنسية بقوتها وبسيطرتها على مجريات الأحداث من خلال شخصية الوالي العام (روجي ليونار) "...و من غفلته أنه استهان يوم قابلناه بكل ذلك استهانة مخجلة، إذ اعتبر تلك القنابل التي فجرها المتمرّدون* يومئذ مجرد علب سردين..."⁽³⁾

كما نلمس هذه السخرية في قول أحد عمال مرفأ العاصمة عن الوالي العام (سوستيل) الذي نزل لتوديعه عدد كبير من الجماهير: "...و لكن لا غرابة فكم جعلت الجزائر الفرنسية من الأقزام عمالقة و من الجبناء أبطالا و زعماء ، و من الجهال ساسة و علماء."⁽⁴⁾

و هي السخرية التي وجهها بعض النواب لمنظمة "الجزائر فرنسية": "...و إني لأذكر هنا طائفة كبيرة من النواب بالمجلس الوطني كانوا يسخرون كثيرا منا و يضحكون بملء أفواههم كلما سمعوا إذاعة الجزائر الفرنسية تردد عليهم بعد 13 ماي تلك الرموز الغريبة التي توجهها إلى أنصار حركتنا ...و منها: الجمل واقف، الصحراء ضيقة، الكنيسة مشرقة... الخ."⁽⁵⁾

(1) - المصدر نفسه، ص: 72.

(2) - المصدر نفسه، ص: 270.

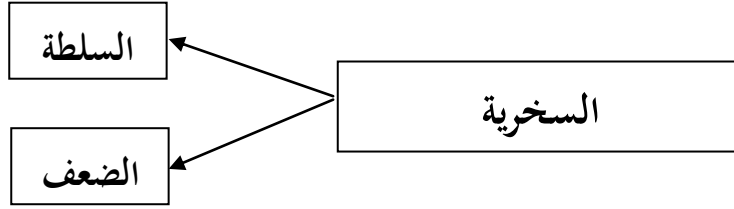
* الثوار ليلة الفاتح من نوفمبر.

(3) - المصدر نفسه، ص: 48.

(4) - المصدر نفسه، ص: 77.

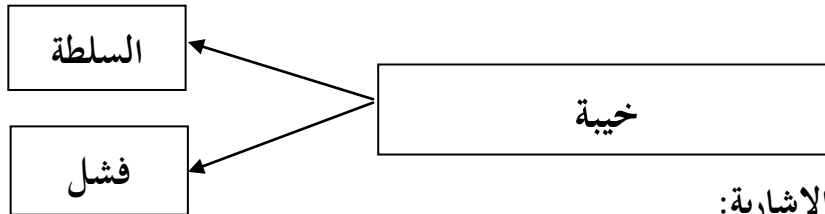
(5) - المصدر نفسه، ص: 172.

و من هنا يمكن القول بأنّ عنصر السخرية ارتبط بشخص السلطة سواء كانوا ولاية أم منظمات تمثل الموقف الفرنسي .



الخيبة:

تتجلى صورتها في فشل المساعي و الخطط المستقبلية التي ترسمها بعض شخصيات المسرحية "...فقد اختطف جيش "دوقول" "لقايرد"... بعد أن كنا نعقد آمالا كبيرا عليه و على رفاقه من الطلبة و الشبان باعتبارهم يمثلون أقوى عنصر لدينا و هو الشباب داخل الجامعة و خارجها.⁽¹⁾ و مثالها أيضا ما حمله كلام أمين المال لدى منظمة الجيش السري "...و ربما اعترض منا معترض و قال: نحن مازلنا نملك قنابل للتخريب و التدمير، و لكن هل ينفع أو يحول بيننا و بين المصير المحتوم، فقد دمرنا و خربنا كثيرا من مباني العاصمة و لكنها لا تزال تبدو للناظرين جميلة بل أجمل من عواصم افريقيا كلها."⁽²⁾



ب- فئة الشخصيات الإشارية:

"إنها دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص: شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون، شخصيات عابرة، رواة و من شابههم ...و يكون من الصعب أحيانا الإمساك بهذه الشخصيات"⁽³⁾ لهذا "(من الضروري أن نكون على علم بالمفترضات و بالسياق، فالكاتب قد يكون حاضرا بشكل قبلي بنفس الدرجة وراء "هو" و "أنا"، وراء شخصية أقل تميزا، أو وراء شخصية مميزة بشكل كبير)"⁽⁴⁾

(1) - المصدر نفسه، ص: 168.

(2) - المصدر نفسه، ص: 268.

(3) - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بركراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، ص: 30.

(4) - المرجع نفسه، ص: 30-31.

-إن ما يلاحظ على هذا النص المسرحي الطغيان الكبير لنمط السرد و الإخبار بالحوادث التاريخية عقب تفجير الثورة في الفاتح من نوفمبر بتسليط الضوء على المواقف و ردود الأفعال الفرنسية حكاما و منظمات لذلك فإن أغلب الشخصيات الحاضرة في نص المسرحية هي شخصيات فرنسية و أن تتبع أثر المؤلف من ورائها سيأخذنا إلى البحث عن مواطن حضوره من خلال:

"التعليقات: و هذه التقنية تكشف عن وجهة نظر المؤلف و موقفه من بعض القضايا، إذ يتدخل لنصح الشخصية... على ترك أفكارها و هجر مبادئها، لأن الواقع ميؤوس من إصلاحه و محاولة الوقوف ضده مضیعة للوقت"⁽¹⁾

و تظهر تدخلات المؤلف في نص المسرحية في عدة مواضع من خلال عديد الشخصيات باعتباره عايش المرحلة و اطلع على مجريات الأمور كمناضل و صحفي من أهم هذه المواضع:

"نسيت يا زميلي قوة ثلاثة أخرى لم تدخلها في حسابك، و هي قوة المسلمين التي لم يستطع الجنرال جوان نفسه أن يتجاهلها يوم تكلم أخيرا عن قضية الجزائر في ندوته الصحفية التي عقدها في فيني، و هو ما جعل شيوخ البلديات في الجزائر يحتجون عليه و يؤلفون وفدا للاتصال به و حمله على التراجع عما قال في تلك الندوة."⁽²⁾

كما يمكن أن نلاحظ حضور ذات المؤلف لإبداء رأيه و توقع الآتي في مثل هذا القول "...و إني لأخشى أن يصدق "لفيجري" إذ قال في رسالة "ل بوليون": «إن بقاء الإسلام قويا في الجزائر لا يسمح لفرنسا أن تبقى فيها طويلا». ولهذا لم تكن مشاركة بعض المسلمين في مظاهرات الاحتفال القربي إلا سطحية لا يمكن أن تكون تعبيرا عن واقعهم و نفسيا هم."⁽³⁾

(1) - عبد العالي بشير، النظام العاملي في رواية " زمن النمرود " للحبيب السائح، كتاب الملتقى الرابع عبد الحميد بن هدوقة بحوث و أعمال، دار هومة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريج، ط1، 2001، ص: 98.

(2) - المصدر نفسه، ص: 61.

(3) - المصدر نفسه، ص: 126.

و يظهر حضور المؤلف من خلال عنصر الوصف أيضا الوصف الدقيق الذي يحيط بالمواقف و الأفعال من خلال شخصية إحدى الراحلات "...و إني لأعتقد أن الفرنسيين قد تلقوا درسا قاسيا من هاتين المظاهرتين أنساهم جميع ما قاموا به من مظاهرات صاحبة هنا تحت حماية أنصارهم من الجيش الفرنسي، لأنها على كثرتها لم تغنهم فتيلة، فقد ذهبت كلها كصيحة في واد، و طارت في الهواة ككمشة من رماد." (1)

لقد أسندت لهذه الشخصيات أدوار مهمة تتلخص في التعبير عن ذات المؤلف و أفكارها تتقاطع و أفكار المؤلف فوجودها في هذا النص المسرحي و إن اختلفت مستوياتها الفكرية و الاجتماعية تعبير صادق على أفكار المؤلف و رؤاه التي تسلط الضوء على حقبة تاريخية كانت أحداث الفاتح نوفمبر محفزا لها.

ج- فئة الشخصيات الاستذكارية:

"فيما يتعلق بهذه الفئة، فإن مرجعية النسق الخاص بالعمل وحدها كافية لتحديد هويتها. فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التدايعات و التذكير، بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة (كجزء من الجملة، كلمة فقرة)..." (2)

"تؤدي هذه الشخصيات وظيفة التنظيم و التوحيد، إنها أدلة مقوية لذاكرة القارئ، بالإضافة إلى ذلك فهي تزامن الشخصيات المخبرة التي اعترف بروب بأهميتها من حيث إسهامها في تثبيت الوصل بين الوظائف، بين خطف الملكة و ذهاب البطل يجب أن تتدخل الشخصية المخبرة لتشعر البطل أن الملكة خطفت." (3)

"إنها شخصيات للتبشير... إن الحلم التحذيري، مشهد الاعتراف و التمني، التكهّن، الذكرى، الاسترجاع، الاستشهاد بالأسلاف، الصحو، المشروع، تحديد برنامج، كل هذه العناصر تعد أفضل الصفات، و أفضل الصور لهذا النوع من الشخصيات، و من خلالها يقوم العمل بالإحالة على نفسه..." (4)

يقوم نص المسرحية على نسج كبيرة لعملية استرجاع الماضي و شجع في ذلك طبيعة النص التاريخية و تنامي الأحداث و تعالقتها بعضها ببعض لذلك فإن عملية الاستدكار و الإخبار بمختلف هذه الأحداث

(1) - المصدر نفسه، ص: 275-276.

(2) - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 31.

(3) - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي - انجليزي - فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2000، ص: 130-131.

(4) - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 31-32.

والتعليقات قامت به مجموعة من الشخصيات كان لها دور مهم في تنظيم مسارها و فيما يلي رصد لعلامات بعض هذه الشخصيات:

رئيس بلدية الشارقة:

"...و إن حزمنا الذي قضينا به على رؤوس الفتنة و العصيان في 8ماي 1945م هو الذي يجب أن نتذرع به من جديد للقضاء على حركة الشعب الجديدة التي بلغ من جرأة أصحابها المجرمين المشوشين أن يعلنوها حربا شعواء علينا في ليلة عيد موتانا متتهكين بذلك حرمة هذا اليوم..."⁽¹⁾ و هذه أهم فقرة ينبثق منها معنى النص باعتبارها تمثل بؤرة الحدث و المحرك الفعلي لتصاعد الأحداث.

نائب بالمجلس الوطني:

"...فأنا كنت أعتقد دائما أن ما كان يجري في الهند الصينية منذ سنوات -لا بد- واصل إلينا، و منته يوما إلى هنا. و تحقق من سوء الحظ ما كنت أعتقد و تبين بعد ذلك لمن كانوا يرون غير رأبي من المتفائلين و المتهاونين أن انخزام فرنسا في "ديان بيان فو" هو الذي شجع سائر أعدائنا في مستعمراتنا وراء البحار على إعلان الحرب على نفوذنا... و التناكر لما أنجزناه فيها من مشاريع التمدين... كان هؤلاء المتمردون أول من استفادوا منها."⁽²⁾

السيدة:

"...و قد نسيتم على ما يظهر أنه يوم عيد أمواتنا و شهدائنا... إذ لولا تضحياتهم و أعمالهم و بطولاتهم لما تأتى لنا اليوم معاشر أبنائهم و أحفادهم أن نصيح سادة نأمر نطاع فوق هذه الأرض الفرنسية، و لما أمكن لفرنسا أن تبسط نفوذها و سيادتها عليها إلى الأبد."⁽³⁾

رئيس اتحادية شيوخ البلديات:

"... فإن هذا الثالث يجب أن نخرج منه بقرار يتضمن إنشاء لجنة لليقظة تتولى في فترة الانتظار التي اقترحها بعض الزملاء للسهر على مراقبة تطور الأحداث في الداخل و الخارج..."⁽⁴⁾

(1) - المصدر نفسه، ص: 11.

(2) - المصدر نفسه، ص: 15.

(3) - المصدر نفسه، ص: 19.

(4) - المصدر نفسه، ص: 37.

مدير ليكو دالجي:

"صباح الخير سيدي الرئيس، إن البشرى الأولى التي أرفها إليكم في هذا الصباح هي أن "كاترو" ليس في موكب "قيمولي" الذي سيحل بعد حين بمطار الدار البيضاء. و ما عدل عن تسميته وزيرا مقيما في الجزائر إلا بفضل مظاهراتنا و اتحادنا."⁽¹⁾

الأب:

"...إذ أصبح كل شيء فينا يقول بالأمس: "الجزائر فرنسية" في حين أن كل شيء فينا يقول اليوم : إن الجزائر ليست فرنسية فماذا نقول لأبنائنا إن سألونا عن معنى الجملتين ؟ فلا شك أنهم يكشفون كذبنا في الأولى من غير أن ينفعهم صدقنا في الثانية."⁽²⁾

* و من خلال كل هذه النماذج السابقة يتضح جليا أن هذا النوع من الشخصيات ساهم في تنظيم الأحداث و تتابعها من جهة و كشف الكثير من صور الاسترجاع التي تواجدت في نص المسرحية.

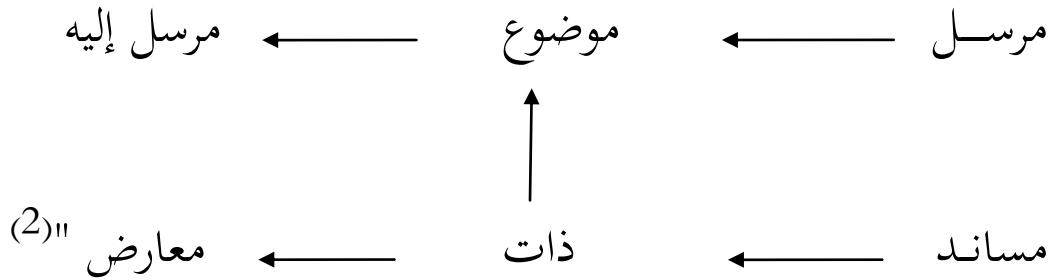
(1) - المصدر نفسه، ص: 92.

(2) - المصدر نفسه، ص: 283.

1-2- البنية العالمية لشخصيات المسرحية - نموذج غريماس-

"إن كل خطاب مهما كان جنسه تتحكم فيه بنية عاملية هي بمثابة مسرح تحرك، وتتحرك عليه، البنيات الأنتروبولوجية الإنسانية" (1)

"لقد جاءت ترسيمة غريماس الشهيرة على الشكل التالي:



إنّه " نموذج قائم على ست خانات خاضعة لمزاوجة، فكل زوج يحكمه محور دلالي معين :

الذات - الموضوع - محور الرغبة

المساعد - المعيق - محور الصراع

المرسل - المرسل إليه - محور الإيلاج (3)

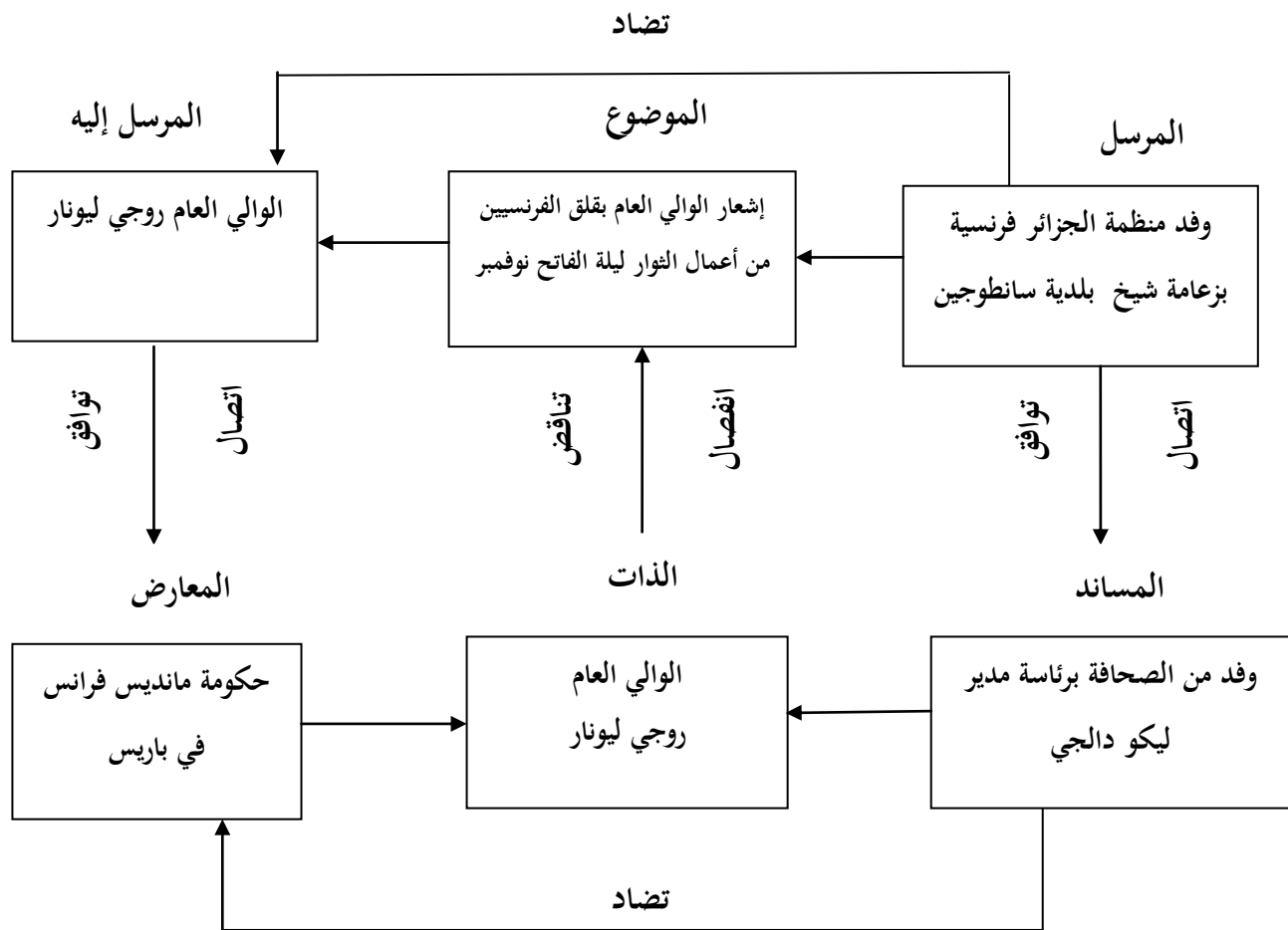
يقوم نص مسرحية "الجزائر الثائرة" على العديد من الذوات و الرغبات المتشابكة لذلك سيقوم التحليل الأتي بالتركيز على الذوات الكبرى المهيمنة نصيا و ربطها بالبرنامج السردى الذي يمثلها و الذي سيتم استخراجها تبعا لتتابع المشاهد و الفصول و من خلاله سيتم إبراز مختلف العلاقات التي تشكلها عناصر البنية العالمية.

(1) - محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، ط3، 2006، ص: 169.

(2) - السعيد بوطاجين، الاشتغال العالمرى دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هذوقة عينة، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص: 16.

(3) - فلييب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، 2012، ص: 12.

نموذج 01:



-العلاقة بين المرسل و المرسل إليه : علاقة تضاد.

-العلاقة بين المساند و المعارض : علاقة تضاد.

-العلاقة بين المرسل و المساند : علاقة توافق = اتصال $\cap$.

-العلاقة بين الذات و الموضوع: علاقة تناقض (لا توافق) = انفصال U .

-العلاقة بين المرسل إليه و المعارض : علاقة توافق = اتصال $\cap$.

الحكم على النموذج 01 :

يمكن القول من خلال هذا النموذج بفشل البرنامج حيث حاول المرسل إبلاغ المرسل إليه بدافعه و الذي يشمل "...إشعار الوالي العام بقلق الجزائريين الفرنسيين من جراء ما حدث البارحة من أعمال قامت بها عصابات سوء في مختلف أنحاء القطر"⁽¹⁾

إلا أن هذا البرنامج لم ينجح لعائقين:

1- "ها هي المقابلة المنشودة قد تمت البارحة بيننا و بين الوالي العام، و لكن لن يكون من ورائها إلا ما سمعتم من استهانة بما حدث، أو ما أدلى به من وعود خلافة و أقوال فارغة كنا تعودنا سماعها من الولاة السابقين..."⁽²⁾

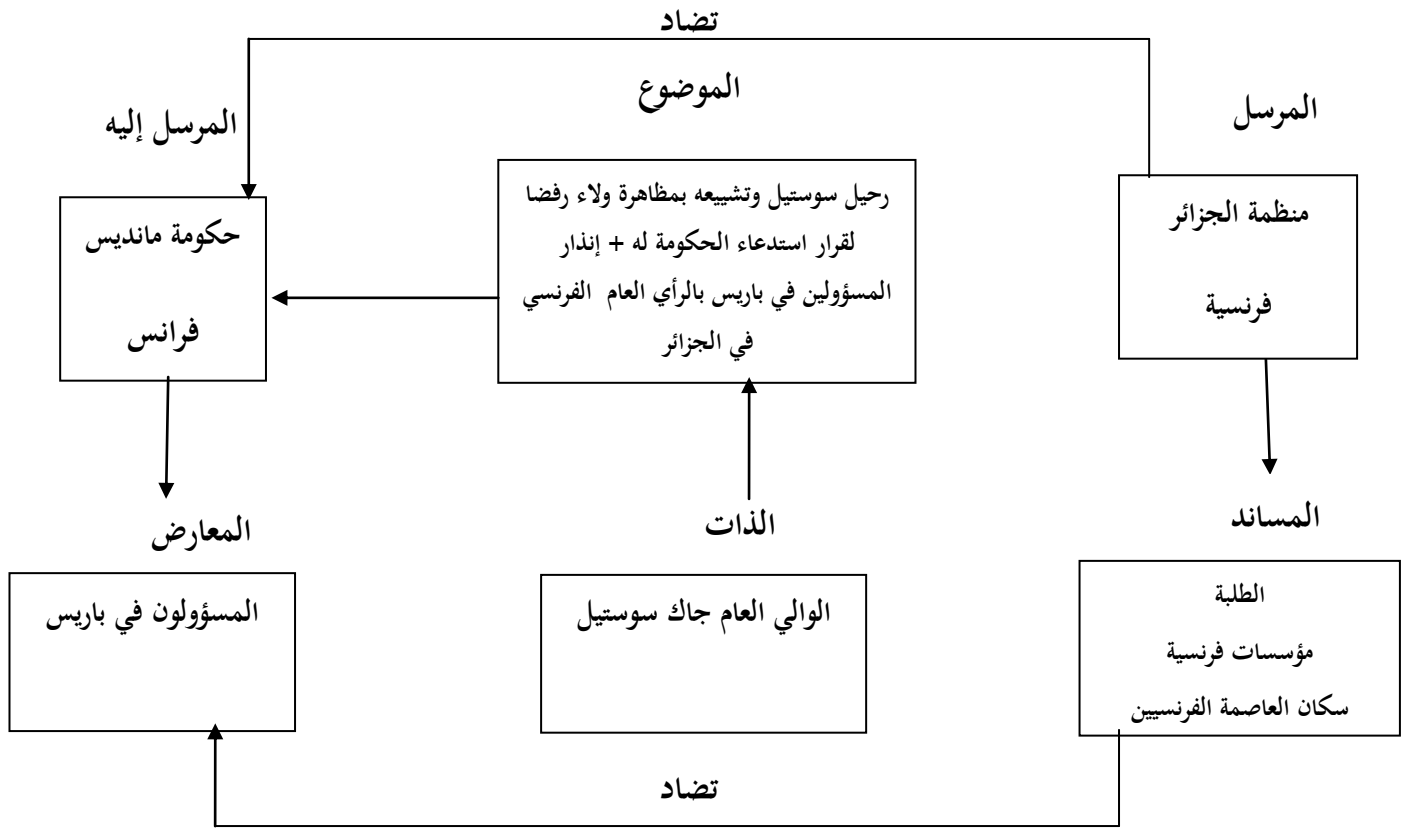
2- رحيل ليونار و قدوم سوستيل بأمر من حكومة مانديس فرانس " ...أن م ليونار لا يلبث أن يغادر الجزائر ليخلفه آخر يمطرنا به مانديس فرانس، و يقال أن اختياره ربما وقع على سوستيل النائب البرلماني المعروف."⁽³⁾

(1) - المصدر نفسه، ص: 24.

(2) - المصدر نفسه، ص: 33.

(3) - المصدر نفسه، ص: 35.

نموذج 02:



-العلاقة بين المرسل و المرسل إليه:علاقة تضاد.

-العلاقة بين المساند و المعارض:علاقة تضاد.

-العلاقة بين المرسل و المساند:علاقة توافق =اتصال $\cap$.

-العلاقة بين الذات و الموضوع:علاقة تناقض (لا توافق)=انفصال U .

-العلاقة بين المرسل إليه و المعارض :علاقة توافق =اتصال $\cap$.

الحكم على النموذج 02:

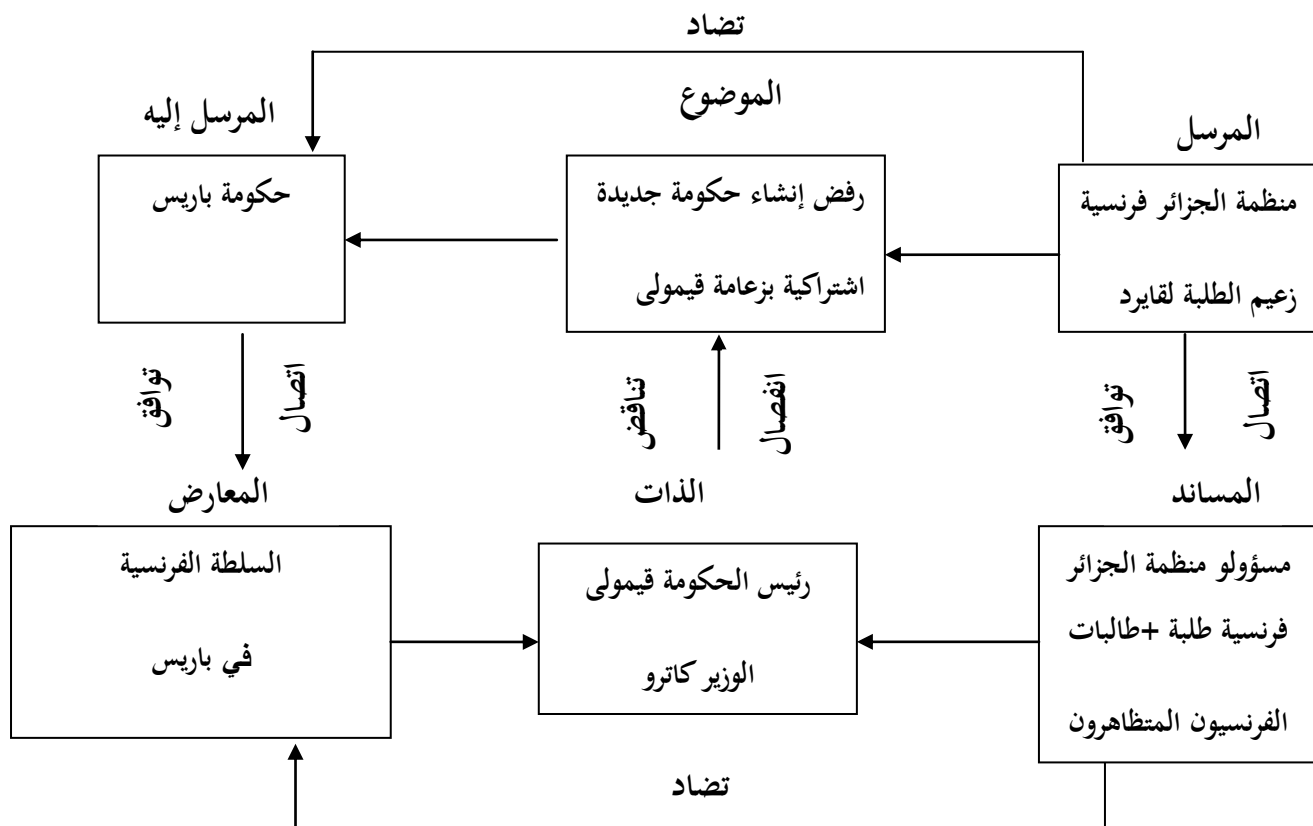
نلاحظ من خلال الترسمة فشل برنامج المرسل في بلوغ غايته بسبب دافع و هاجس معين و هو ما عبر عنه رئيس لجنة اليقظة أحد أقطاب منظمة "الجزائر فرنسية": "...و أنها من شدة تعلقها بك لتحاول أن تستبقيك بين ظهرائي أبنائها بكل ما تملك من قوة إلى الأبد، لأن بقاءك فيها ضمان لبقائها فرنسية، و مغادرتك لها خطر على فرنسيتها."⁽¹⁾

غير أن هذا المسعى انتهى "...الوالي العام الذي أحبيناه و علقنا على إخلاصه و نشاطه الآمال يستعد للرحيل عنا و ترك منصبه لوال جديد يرحمنا به قيمولى لينفذ بين ظهرانينا سياسة جزائرية كلها وبال و شر على نفوذنا و مركزنا في هذه الأرض الفرنسية."⁽²⁾

⁽¹⁾ - المصدر نفسه، ص: 72.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص: 67.

نموذج 03:



-العلاقة بين المرسل و المرسل إليه: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المساند و المعارض: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المرسل و المساند: علاقة توافق = اتصال $\cap$.

-العلاقة بين الذات و الموضوع: علاقة تناقض (لا توافق) = انفصال U .

-العلاقة المرسل إليه و المعارض: علاقة توافق = اتصال $\cap$.

الحكم على النموذج 03:

نلاحظ من خلال هذا النموذج الثالث نجاح البرنامج و ذلك بأن تم إقصاء "كاترو" و تعويضه بالجنرال "لاكوست" و رحيل "قيمولي" عن الحكم.

إن الدافع الرئيسي لمعارضة إنشاء الحكومة الجديدة "...حتى نخط بها جميع مشاريع "قيمولي" الشخصية و نجعله يعدل عن حلوله و اعترافه بالشخصية الجزائرية."⁽¹⁾... فإن "قيمولي" ليس بالرجل الذي يؤمن على مستقبلنا."⁽²⁾

" و روبر لاكوست "الذي عينه ليخلف "كاترو" عندنا لا ينبغي ... كذلك أن يؤمن على مصالحنا، و إن كان هذا بعد أن يحل بديارنا لا يعسر علينا أن نقنعه بعدالة قضيتنا و نجعله يعمل لصالحنا..."⁽³⁾

و رغم العقوبات التي أحاطت بالبرنامج (إنشاء حكومة جديدة اشتراكية بزعامة "قيمولي") إلا أن النجاح كان نسبيا بسبب أن "...أطول هذه الحكومات عمرا كما في علم الجميع هي حكومة "قيمولي" و رغم بعض ما قامت به من مخاطر و محاولات للقضاء على التمرد داخلا و خارجا فقد ذهبت هي الأخرى كما ذهبت من قبلها حكومة "مانديس فرانس"، و تركت ما كان على ما كان كأنها لم تجلس على كرسي الحكم يوما واحدا."⁽⁴⁾

⁽¹⁾ - المصدر نفسه، ص: 91.

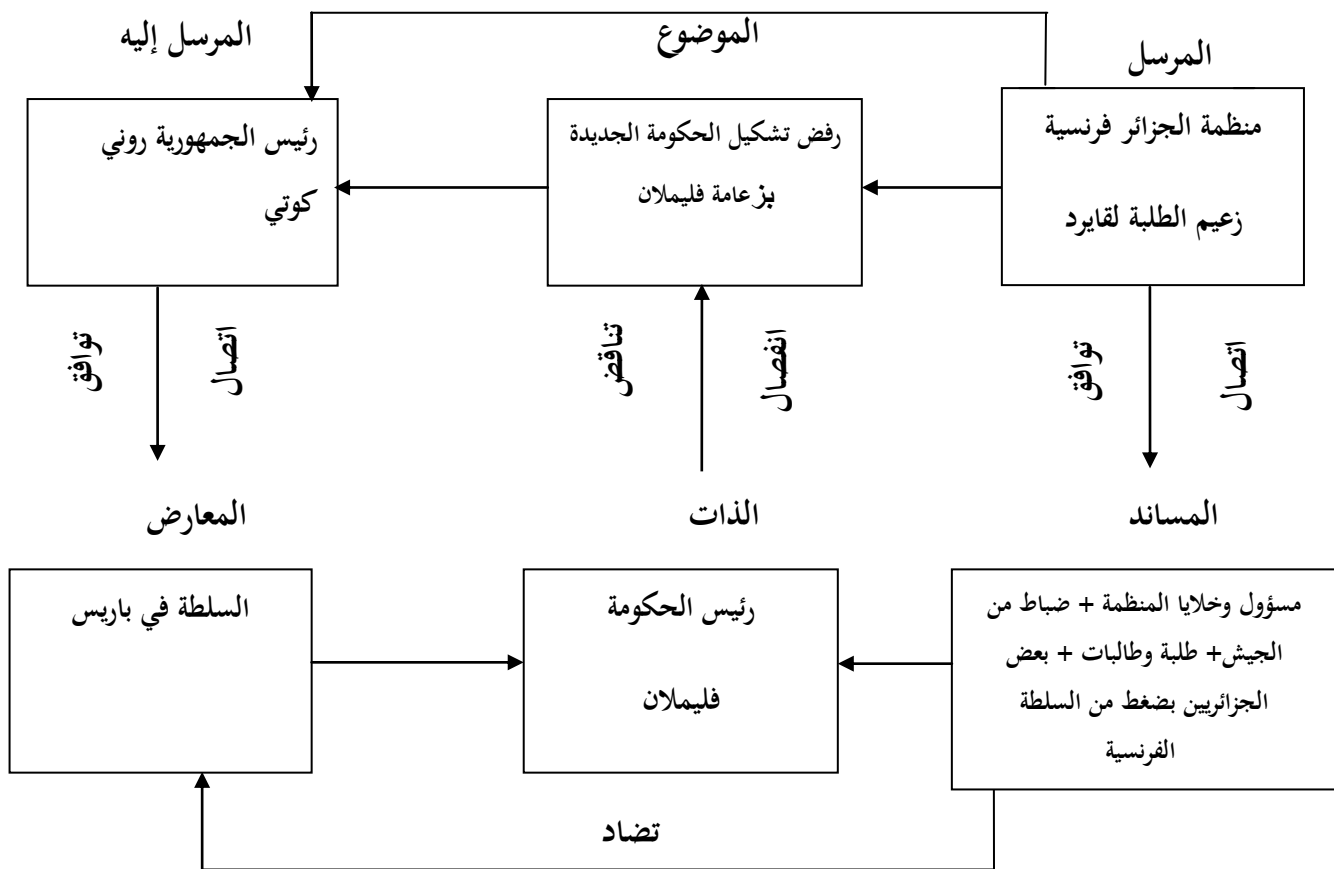
⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص: 97.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص: 98.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص: 121.

نموذج رقم 04:

تضاد



-العلاقة بين المرسل و المرسل إليه: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المساند و المعارض: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المرسل و المساند: علاقة توافق = اتصال $\cap$.

-العلاقة بين الذات و الموضوع = تناقض (لا توافق) = انفصال U .

-العلاقة بين المرسل إليه و المعارض : توافق = اتصال $\cap$.

-الحكم على النموذج 04:

- نلاحظ من خلال هذا النموذج نجاح برنامج رفض إنشاء الحكومة الجديدة على يد فليملان و استقالته نهائيا بفعل المعوقات التي تمثلت في المعارضة و دافع رفض المنظمة : "...و هو إذا نجح لن يكون في نظري إلا وبالا علينا، و خطرا على مستقبلنا كجزائريين فرنسيين."⁽¹⁾

و الدليل على فشل البرنامج أيضا هو الدعوة لرجوع الجنرال "دوقول" إلى الحكم إنه في نظر الجميع كما صرح بذلك الجنرال "صالان" : "...وحده الذي يستطيع أن ينقذ فرنسا مرة ثانية من الانهيار، و يحميها مما يهددها من الدمار ..."⁽²⁾ أي أن أي سياسة غير سياسة "دوقول" ستجرّ فرنسا إلى الهاوية.

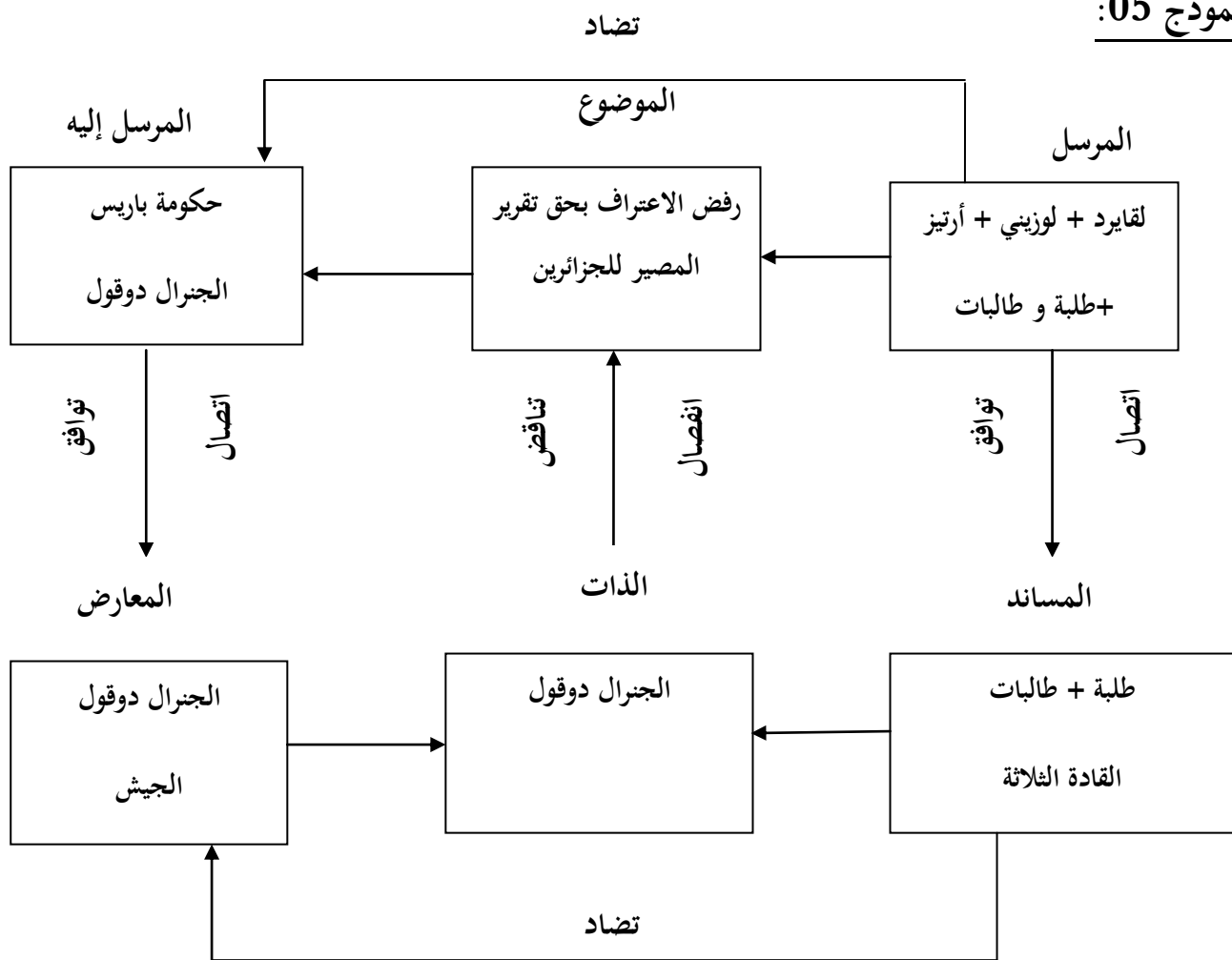
و تحقق ذلك كما أتى على ذكره الجنرال "ماسو" : "...أما فليملان فقد أبعده نهائيا عن تشكيل الحكومة و تخلّى عن هذه المهمة للجنرال "دوقول" الذي لا يلبث أن يحل بالجزائر..."⁽³⁾

⁽¹⁾ - المصدر نفسه، ص: 123.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص: 131.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص: 133.

نموذج 05:



-العلاقة بين المرسل و المرسل إليه: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المساند و المعارض: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المرسل و المساند: علاقة توافق = اتصال $\cap$.

-العلاقة بين الذات و الموضوع=علاقة تناقض (لا توافق) = انفصال U .

-العلاقة بين المرسل إليه و المعارض: توافق = اتصال $\cap$.

الحكم على النموذج 05:

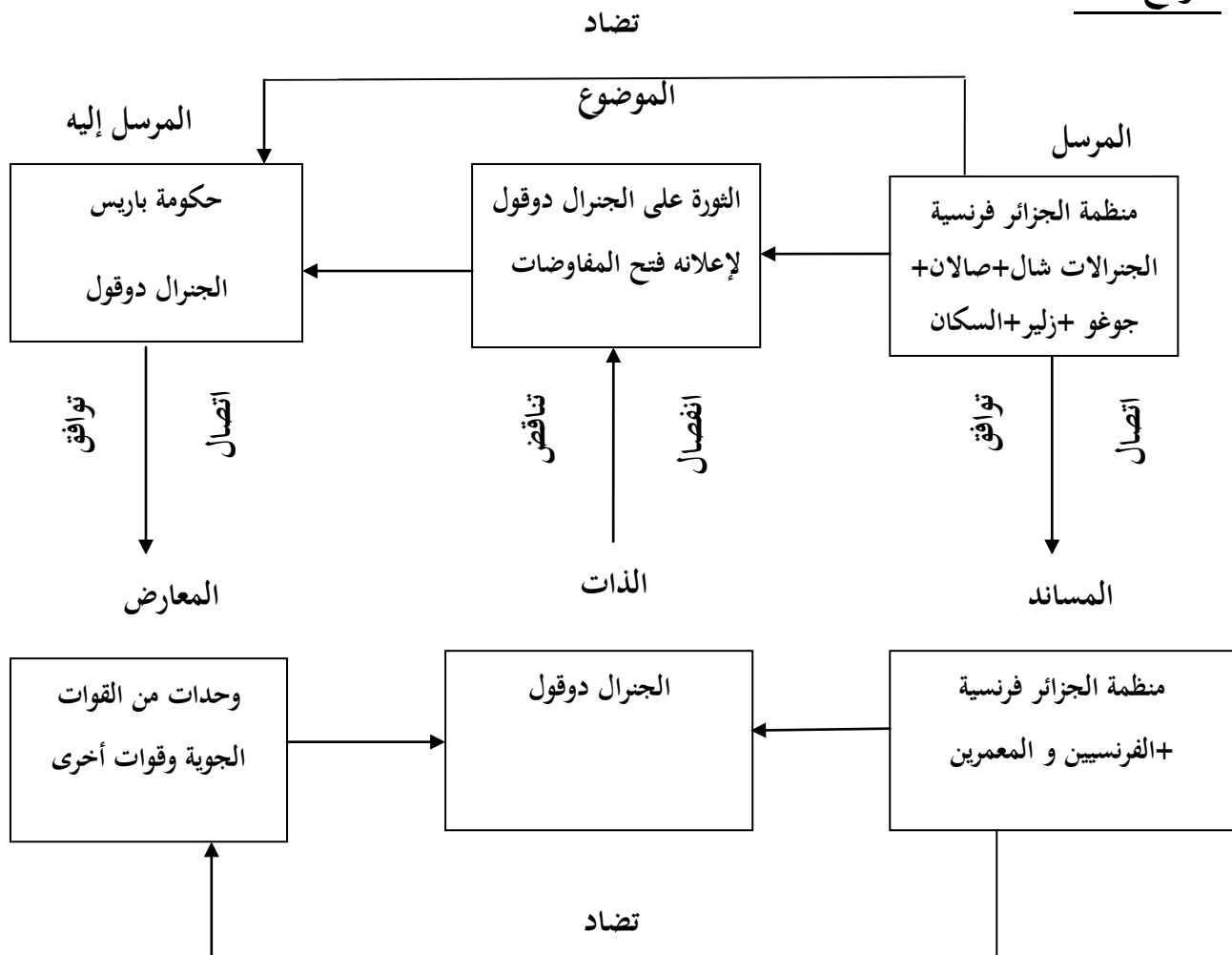
يظهر من خلال النموذج فشل المرسل بإنجاز برنامجه و السعي وراء هدفه باتخاذ سياسة عسكرية كما أدلى بذلك لقايرد "...إننا سننزل غدا إلى شوارع العاصمة و لن نبرحها حتى يتراجع "دوقول" عما سماه "حق تقرير المصير للجزائريين". و إذا حاول الجيش مطاردتنا تحت ضغط باريس أقمنا المتاريس و الحواجز في وجهه، و انتصبنا للدفاع عن أنفسنا و عن الجزائر الفرنسية..."⁽¹⁾

غير أن هذه الرغبة و المسعى انتهى "...بالقاء القبض على زعيم الشباب "لقايرد" و نقله سريعا إلى سجن "لاسانتي " في باريس بأمر من الحكومة..."⁽²⁾

⁽¹⁾ - المصدر نفسه، ص: 162.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص: 179.

نموذج 06:



-العلاقة بين المرسل و المرسل إليه: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المساند و المعارض: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المرسل و المساند: علاقة توافق =اتصال $\cap$.

-العلاقة بين الذات و الموضوع =تناقض (لا توافق) =انفصال U.

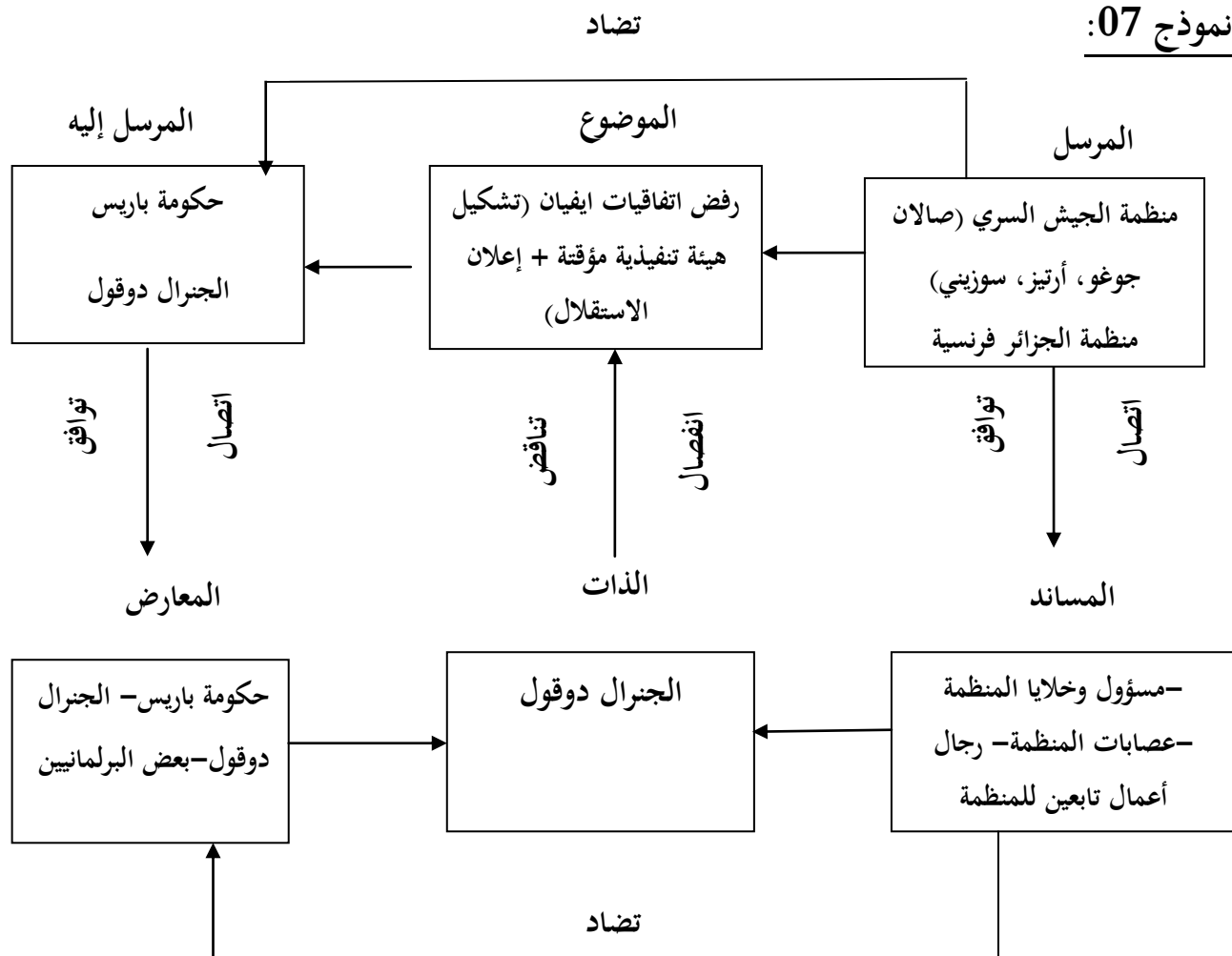
-العلاقة بين المرسل إليه و المعارض: توافق =اتصال ∩.

الحكم على النموذج 06:

فشل المرسل في تحقيق البرنامج الذي يسعى للوصول إليه أي الرغبة في الثورة و التمرد و كانت النهاية "...أن الجنرال "شال" قد سلم نفسه للقوات الدوقولية. و أنه في الطريق إلى باريس حيث يودع سجن "لاسانتي" و يشاع زيادة على هذا أن الجنرالات الآخرين من رفاقه قد اختفوا كلهم، و تفرقوا فكان منهم من سلك مسلك "شال" و هو "زليز" بعد أن تحقق له سوء المآل. أما "صالان" و "جوغو" فقد اختفيا..."⁽¹⁾

⁽¹⁾ - المصدر نفسه، ص: 213.

نموذج 07:



-العلاقة بين المرسل و المرسل إليه: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المساند و المعارض: علاقة تضاد.

-العلاقة بين المرسل و المساند: علاقة توافق = اتصال $\cap$.

-العلاقة بين الذات و الموضوع=علاقة تناقض (لا توافق) =انفصال U .

-العلاقة بين المرسل إليه و المعارض: توافق = اتصال $\cap$.

الحكم على النموذج 07:

لم يتحقق البرنامج الذي كان يسعى إليه المرسل من أجل "...أن نبرهن لمن سرتهم اتفاقية "ايفيا " من الفلاقة وأعوانهم أننا لن ندع حكومتهم المصطنعة تطأ أرضنا ...فستجدنا بـ "روشي نوار" لنصليها نار قنابلنا، ونار بنادقها بمجرد وصولها." ⁽¹⁾ كما صرح بذلك أحد زعماء منظمة الجرائر الفرنسية.

غير أن هذه الرغبة لم تتحقق بسبب "...أن الجنرال "صالان" قد أُلقي عليه القبض ... ⁽²⁾ باعتباره كبير زعماء منظمة الجيش السري و هو ما شجع سوزيني "...على القيام بمحاولة فتح اتصالات غير رسمية أولاً مع مسؤولي جبهة التحرير الوطني في "روشي نوار" ... ⁽³⁾ قصد التفاوض مدعين كما قررت المنظمة "... بتقديم بعض الاعتذارات عما ارتكبته منظماتنا من اعتداءات ضد السكان المسلمين، و ما قامت به من أعمال تخريب و تدمير ... ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ - المصدر نفسه، ص: 225.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص: 260.

⁽³⁾ - المصدر نفسه، ص: 267.

⁽⁴⁾ - المصدر نفسه، ص: 268.

الفصل الثالث _____ سيميائية الشخصيات

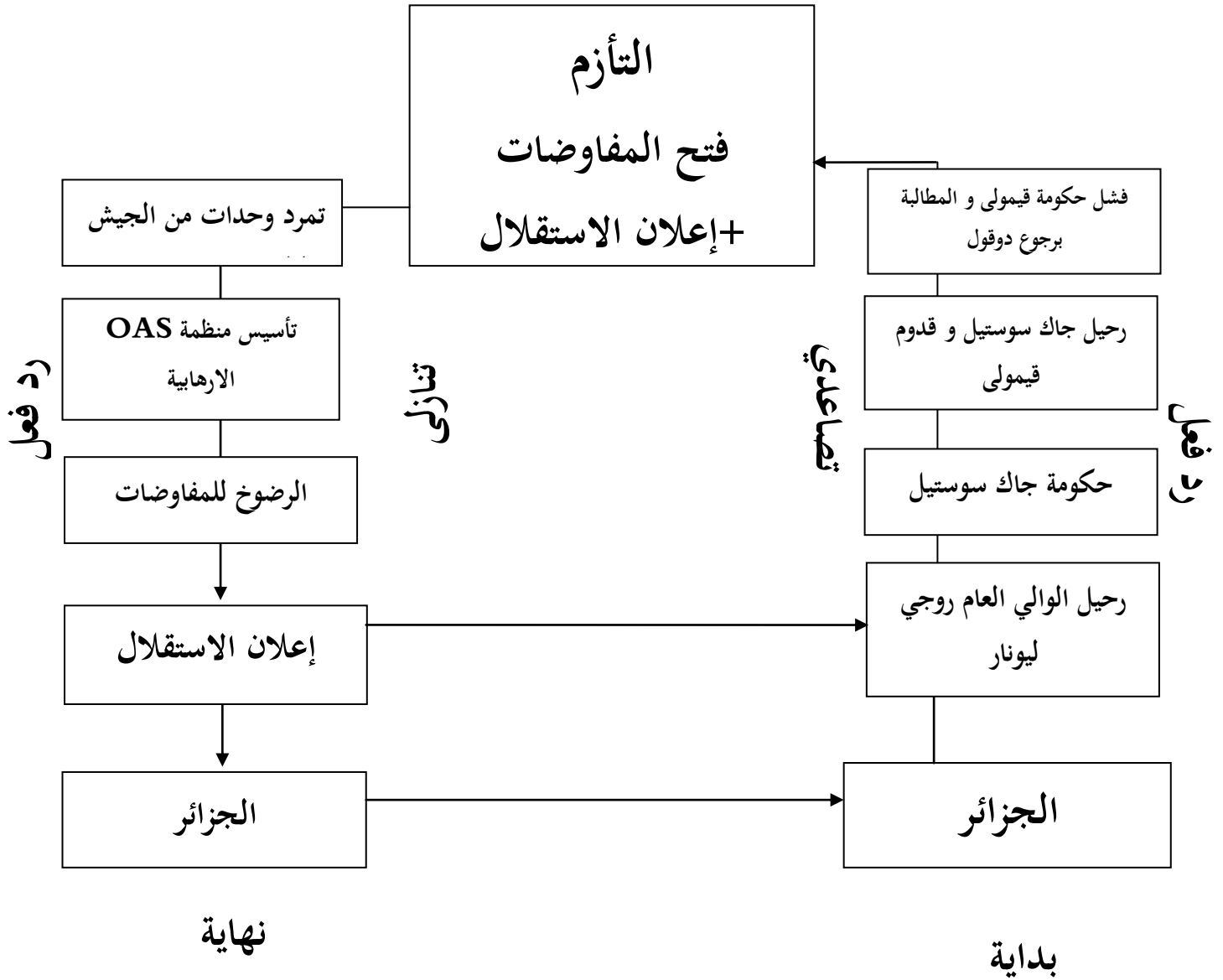
* يظهر من خلال الترسيمات السابقة أن الموضوع المهيمن هو تصادم الرأي العام الفرنسي مع حكومة باريس في اختيارها للدولة أو رؤساء الحكومات تبعا لرغبة هذا الرأي العام، المتمثل في المنظمات أو الشخصيات المهمة (زعماء كبار وضباط في الجيش ...) بسبب أحداث الفاتح من نوفمبر، والتي شكلت بؤرة الحدث التي انبثقت منها جميع العلاقات (ضدية) في محور الرغبة بين مزدوجتي المرسل و المرسل إليه، و في محور الصراع بين المساند و المعارض الذي مثّل أيضا قطبين متصارعين منظمة الجزائر الفرنسية و كل المنتسبين إليها من مسؤولين و ضباط جيش و بين السلطة في باريس إلا أن هذه البرامج كان مآلها الفشل و انتقال الشخصيات من وضع إلى آخر.

القوة ← ≠ الضعف

الجزائر فرنسية ← ≠ الجزائر جزائرية

استعمار ← ≠ حرية

3-1 مخطط عام لسير المسرحية:



الخاتمة

الخاتمة :

لقد كان منطلق هذه الدراسة هو محاولة تقديم قراءة سيميائية لنص مسرحية "الجزائر الثائرة" للوقوف على خصائصه بتحليل أهم مكونات هذا النص الدرامي التاريخي و بغية الوصول أيضا إلى بعض ما قاله النص باستخدام آليات و إجراءات المنهج السيميائي ليكون في ختام هذا البحث مجموعة من النتائج تبرز أهم النقاط التي تم التوصل إليها:

1- ارتبطت السيميائيات بفن المسرح باعتباره مجالا واسعا يشغل على العديد من العلامات اللغوية و غير اللغوية.

2- يعتبر مفهوم القراءة من المفاهيم الأساسية التي يشغل عليها النص بغض النظر عن نوعه أو جنسه و من أهم الوسائل التي يلجأ إليها المتلقي/المؤول لإحداث التفاعل مع النصوص.

3- يرتبط مفهوم القراءة السيميائية بآلية التأويل التي تعتبر مساحة القارئ الخاصة لخلق النص من جديد و السعي نحو تحديد المعنى و كشف المرجعيات الأساس في تشكيل النص.

4- يعتبر مفهوم القراءة حلقة تواصل بين المبدع و المتلقي و المؤول.

5- ينقسم النص الدرامي إلى قسمين أساسيين هما: نص الحوار و نص الإرشادات (قراءة/إخراجية) هذه الأخيرة تعين المخرج في تحويل النص إلى عرض بالكشف عن وظائفها داخل نص المسرحية بالإضافة إلى قسم ثالث و هو قسم العتبات الذي يعتبر أهم النصوص الموازية التي يستند إليها النص الدرامي رفقة الإرشادات المسرحية ليكون هيكل النص كالتالي: النص الموازي = العتبات + نص الإرشادات المسرحية + نص الحوار.

6- يعتبر العنوان أهم المفاتيح الأولية لقراءة النص الدرامي و بواسطته يتمكن القارئ من الولوج إلى مضمونه و انعكست هذه العلاقة في نص المسرحية المدروسة من خلال قراءة العنوان الداخلية (البنية اللغوية+ المضمون) و الخارجية (لوحة الغلاف).

7- تعتبر الإرشادات (قراءة/إخراجية) من النصوص الموازية التي يتكئ عليها المخرج في صناعة العرض المسرحي فبعد البحث في وظائفها داخل نص المسرحية لاحظت اهتماما كبيرا بعناصر كتحديد المكان ووصف المشاهد و اللوحات و تحديد الحركة و الأصوات و إهمالا واضحا لعناصر أخرى كاللباس و الإضاءة و هذا ما يخلق اللبس من حيث الحكم عليها بأنها إرشادات قرائية أو إخراجية.

8- من خلال دراسة لغة المسرحية تم الوصول إلى أنها تشتمل على ثلاثة حقول دلالية تضم أهم الوحدات المعجمية التي اشتغل عليها نص المسرحية.

9- يُظهر المعجم اللغوي للمسرحية تأثير الكاتب الشّديد بالقرآن الكريم و اطلّاعه الواسع على الشعر العربي القديم.

10- انشغال حوار المسرحية بالكشف عن تاريخ الشخصيات فمال إلى السرد أكثر من الأشكال الأخرى بسبب طبيعة النص الدرامي التاريخية لذا جاء الاهتمام بوظيفة الكشف عن شخصيات المسرحية واضحا جدا.

11- تعتبر الشخصية من أهم العناصر التي يبنى عليها النص الدرامي من خلال علاقتها بكل من اللغة و الحوار.

12- من خلال تصنيف شخصيات المسرحية تبين بوضوح اهتمام الكاتب بالشخصيات المرجعية (التاريخية و السياسية) نظرا لنوع المسرحية إذ يعالج أحداثا سياسية و تاريخية هامة بعد تفجير الثورة و تأثير الكاتب بإغراء التاريخ.

13- يتكون النص من بنية عاملية باعتباره خطاب ايديولوجي يرصد شبكة من العلاقات بين شخصيات المسرحية تباين تأثيرها من بنية لأخرى.

14- تفاوت الحكم على هذه الترسيمات العاملية بين النجاح و الفشل تبعا لنوع الرغبة و محور الصراع.

15- طبيعة النص التاريخية كانت في الكثير من الأحيان تقود المؤلف إلى الانجراف وراء سرد الأحداث و التملّص من حين لآخر من حدود الكتابة المسرحية.

16- خصوصية النص التاريخية كان لها تأثير في تحليل عناصر هذا النص الدرامي و تحديد جملة العلاقات بين الشخصيات وتحديد أفق الصراع الذي أسفرت عنه التفاعلات بين مكوناته و الذي تجسد في صراع السلطة الفرنسية مع الآخر الذي يمثلّه الطرف الجزائري (الثوار/منظمة جيش التحرير الوطني) و هو ما يثبت أن النص التاريخي يتميز عن النصوص المسرحية الأخرى.

17- إن البرامج التي سعت الشخصيات إلى تحقيقها كان لها الأثر الكبير في تحول مسار الأحداث من البداية /قلق _ ردود أفعال _ فشل/ إلى النهاية و التي بدورها أثرت أيضا على المسار السردى العام للمسرحية /نيل الحرية/.

و عموما ما أرجوه وراء جهدي المتواضع أن أسهم ولو قليلا في مجال تخصصي النقد المسرحي في الجزائر و أن يكون خطوة و فاتحة لدراسات أخرى بعدي من قبل باحثين آخرين.

ولله الحمد و الشكر

ملاحق

عربي	فرنسي
- أ -	
إرشادات إخراجية	Scéniques Indications
انفعال	Emotion
إضاءة	Eclairage
إيقاع	Rythme
إيماء	Mime/Pantomime
إيحاء	Connotation
صوت	Voix
- ب -	
برنامج	Programme
بناء	Construction
بنية	Structure
بنية عاملية	Structure actantiel
بنية عميقة	Structure profonde
بنية سطحية	Structure de surface
- ت -	
تأويل	Interprétation
تضاد	Contrariété
تناقض	Contradiction
- ج -	
جمهور	Public
- ح -	
حوار درامي	Dialogue dramatique

Mouvement	حركة
Intrigue	حبكة
Evènement	حدث
Champ sémantique	حقل دلالي
-خ-	
Discours	خطاب
-ذ-	
Sujet	ذات
-ر-	
Désir	رغبة
-س-	
Sémiotique	سيمائية
Narration	سرد
Sémiologie théâtrale	سيمولوجيا المسرح
Contexte	سياق
-ش-	
Personnage	شخصية
Personnage référentiel	شخصية مرجعية
Personnage dramatique	شخصية درامية
Charge sémantique	شحنة دلالية
-ص-	
Lutte	صراع
-ع-	
Titre	عنوان
Seuil	عتبات

Relation	علاقة
Relation de contrariété	علاقة تضاد
Relation de contradiction	علاقة تناقض
-ف-	
Acte	فعل مسرحي
Espace	فضاء
-ق-	
Lecteur	قارئ
Lecture	قراءة
-ل-	
Tableau	لوحة
Langue	لغة
-م-	
Scène	مشهد
Music	موسيقى
Metteur en scène	مخرج
Acteur	ممثل
Monologue	مونولوج
Lieu	مكان
Destinateur	مرسل
Destinataire	مرسل إليه
Adjuvant	مساعد
Opposant	معارض
Objet	موضوع
Axe de lutte	محور الصراع

Axe de désir	محور الرغبة
Axe de la communication	محور التواصل/الإبلاغ
Sens	معنى
-ن-	
Peritexte	النص المحيط
Epitexte	النص الفرقي
Texte dramatique	النص الدرامي
Intention	نواة
-و-	
Fonction	وظيفة
Unité	وحدة

التعريف بالكاتب:

الشيخ باعزیز بن عمر من موالید 1906 و بالضبط ولد في 10 فيفري 1906 م في قرية آيت حماد الجبلية المشرفة على البحر شمالا ببلدية آيت شافع شرقي دائرة أزفون التي لا تبعد عنها إلا بنحو عشرين كيلومترا، و هي تابعة لولاية تيزي وزو (القبائل الكبرى) و كانت ولادته قبيل انتشار الحركة الإصلاحية في الجزائر، وكانت نشأته نشأة دينية صبغت حياته و سلوكه، حيث تعلم مبادئ العربية و حفظ القرآن بمسقط رأسه، و قد لعب والده المدرس-المتوفى سنة 1946م- في ذلك دورا بارزا باعتباره مدرسا للقرآن و الفقه، ثم شد الرحال إلى زاوية عبد الرحمان اليلولي المشهورة في بلاد زواوة (بولاية تيزي وزو). وبعد أن أكمل دراسته هناك انتقل إلى معهد ابن باديس بقسنطينة بسعي من المصلح الكبير الشيخ السعيد أبي يعلى الزواوي وبعد أن أكمل دراسته امتحن التعليم و الصحافة في إطار جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، فكان مدرسا ناجحا في مدرسة الشبيبة بالعاصمة و كاتبا مشهورا ذا قلم سيال، ملك ناصية العبارة السلسة، و ترك حوالي خمسمائة (500) مقال منشور في جرائد و مجلات مختلفة، تناول فيها مواضيع مختلفة (تاريخية-دينية-ثقافية-تربوية-تعليمية-اجتماعية-سياسية)، بامضاء مستعار كالفتى الزواوي أو الجزائري، وبإمضاءه الصريح خصوصا في مجلة الشهاب و البصائر التي أصبح بعد تفرغه للصحافة عضوا من أعضاء لجنة تحريرها كما كان عضوا في لجنة التعليم العليا لجمعية العلماء بمعية الأساتذة: إسماعيل العربي، و الحفناوي هالي -رحمهما الله- و إبراهيم مزهودي و في نفس الوقت كان يبعث مقالاته من حين لآخر لمجلات خارج الوطن كمجلة (العربي الكويتية). و بالنسبة للغة الفرنسية التي كان يتقنها كتابة و نطقا فقد كان عصاميا في تعلمها، و لعل ما يبرز أكثر قوة شخصيته و سعة أفقه و تحليله بفضيلة التسامح أنه لم يجد غضاضة في استعمالها في مناظراته مع فئات المجتمع الفرنسية.

محاولة اغتياله: أودي كثيرا خلال الثورة التحريرية من طرف السلطات الاستعمارية البغيضة العاشمة و خصوصا على أيدي جيرانه المتطرفين الحاقدين عليه في منظمة الجيش السري الذين كانوا يتربصون به، و يراقبون تحركاته قبيل الاستقلال مما اضطره إلى هجر سكناه بينهم فرارا من أذاهم. و بالرغم من ذلك فلم يكذب ينح من محاولة اغتياله مرة عندما جاء يتفقد داره التي قبلوها عن بعد إثر تفقدها و خروجه منها

بعد دقائق معدودات و هم يظنون أنه من جملة ما تحطم من أسوارها و أثائها و أنه تحت الردم بين الأطلال، و لولا عناية الله به لتحقق مكرهم به، و ما كان كل ما عاناه في سبيل الله و الوطن يشبه عن مواصلة الكفاح حيث بعد الاستقلال واصل باعزیز بن عمر نضاله في معركة البناء و التشييد بلسانه المبين و قلمه السیال فكان عضوا في اللجنة الوطنية الجزائرية لليونسكو في عهد وزير التربية السابق السيد أحمد طالب الإبراهيمي و هي التي أصدرت مجلة أو نشرية (لمحات في الثقافة و العلوم و الآداب) بمعية الأدباء الأساتذة: أبو عمران الشيخ مديرا لها، بن عيسى كاتبها، باعزیز بن عمر، و جلول البدوي، وسفير البودالي، و محمد الصالح رمضان، و عبد الرحمان بن العقون، و محمد طويلي، و عبد الله ناقلي أعضاء فيها. و من جملة مقالاته فيها (ابن باديس المربي الكبير) و (سهولة العربية و صعوبتها).

مؤلفاته:

- دروس الأخلاق و التربية الوطنية. في أربعة أجزاء للمدارس الابتدائية و المتوسطة و السنتين الأولى و الثانية من التعليم الثانوي و هو مطبوع من (منشورات مكتبة الشركة الجزائرية - مراقة - بوداود - الجزائر).
- دروس في الفقه للمدارس الابتدائية و هو مخطوط.
- ذكرياتي عن الشيخين: ابن باديس و الإبراهيمي و هو مخطوط أيضا.
- رحلتي إلى البقاع المقدسة و هو مخطوط كذلك.
- الجزائر الثائرة (مسرحية تاريخية) و هي هذه.

وفاته:

توفي الشيخ عن عمر يناهز الواحد و السبعين عاما حيث وافاه الأجل بمسكنه في حي الأبيار الجزائر العاصمة يوم 06 ماي 1977 م، و شيع جثمانه إلى مثواه الأخير بمقبرة سيدي يحي بئر مراد رايس بالجزائر العاصمة في الغد أي في 07 ماي 1977 م، بعد أن صلى عليه و أبته بكلمة قصيرة و لكنها مؤثرة أشد التأثير زميله و رفيقه في الدعوة و الإصلاح أحمد سحنون.

قائمة المصادر

و

المراجع

1-المصادر:

المعاجم:

- 1-ابن منظور، لسان العرب، ج36، م4، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981.
- 2-ابن منظور، لسان العرب، ج9، م1، دار المعارف، د.ط، القاهرة، د.ط، 1986.
- 3-أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، د.ط، 1998.
- 4-أبي عبد الرحمان بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ج1، تحقيق مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، د.ط، 2003.

الكتب:

- 1-باعزيز بن عمر، الجزائر الثائرة، دار هومة، وزارة الاتصال و الثقافة، د.ط، 2003.

المراجع العربية:

- 1-إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال الجزائري، د.ط، 2002 .
- 2-أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، د.ط، 2004.
- 3-أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2010.
- 4-أحمد طالب، المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق، دار الغرب للنشر و التوزيع، د.ط، د.ت.
- 5-بسام قطوس، سيمياء العنوان، مطبوعات المكتبة الوطنية، عمان-الأردن، ط1، 2001.

- 6-بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط1، 2002.
- 7-توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الآداب، مصر، د.ط، د.ت.
- 8-حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997.
- 9-حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، دار هومة ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،ط1،2002.
- 10-حميد حميداني ، بنية الخطاب السردى من منظور النقد الأدبي ،المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط3، 2003.
- 11-رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية ، د.ط،1998.
- 12-رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي- انجليزي - فرنسي، دار الحكمة ، د.ط ، د.ت، 2000.
- 13-سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا ، دار الياس المصرية ، القاهرة ،د.ط،1986.
- 14-شكري عبد الوهاب،الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،د.ط،1975.
- 15-شكري عبد الوهاب ،النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية و التعريف بالمأساة الاغريقية، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع،د.ط،2009.
- 16-صالح مباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع،قسنطينة-الجزائر،ط2،2007.
- 17- طامر أنوال، المسرح و المناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري و العالمي، دار القدس العربي،وهران،د.ط،2011.

- 18-عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001 .
- 19-عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003.
- 20-عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة-السعودية، ط1، 1985.
- 21-عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، د.ط، 2001.
- 22-عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردى، معاجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون-الجزائر، ط1، 1995.
- 23-عبد المجيد شكري، فنون المسرح و الاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011.
- 24-عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيرى شلبي، عين الدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، البلد: /، ط1، 2009.
- 25-عبيدة صبطي - نجيبخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2009.
- 26-عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د.ط، 2007.
- 27-عصام الدين أبو العلا، مدخل إلى علم العلامات في اللغة و المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2005.
- 28-علي بدر تميم، السرد و الظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، د.ت.
- 29-فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، د.ط، 2003.

- 30- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، بيروت، ط1، 2010.
- 31- ماري الياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، د.ط، 1997.
- 32- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2006.
- 33- محمد بن عبد الغني الأردبيلي، شرح النموذج، تحقيق لخضر شعلال، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، د.ط، 1992.
- 34- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1980.
- 35- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005.
- 36- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، د.ط، 1986.
- 37- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، ايتراك للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، ط1، 2001.
- 38- محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير و إنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط2006، 3.
- 39- ميشال عاصي، الفن و الأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، ط3، 1980.
- 40- ميلود بوشايد، عبد الرحيم اصميدي، دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، البلد: /، د.ط، 2006-2007.
- 41- نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر مرايا الوهن للشاعر محمود الديقاموني دراسة تطبيقية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، ط1، 2012.

المراجع المترجمة:

- 1- أمبيرتو ايكو، حاشية على اسم وردة آليات الكتابة، ترجمة و تقديم سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر ، د.ط، 2012.
- 2- آن أوبر سفيلد، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د.ط، د.ت.
- 3- جيرالد برانس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزن دار، مراجعة و تقديم بري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
- 4- روبرت شولز، السيمياء و التأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 1994.
- 5- سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين، ترجمة سامح فكري، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ط2، 1995.
- 6- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر و التوزيع، د.ط، 2012.

الملتقيات:

- 1- الطيب بودريال، قراءة في كتاب سيمياء العنوان الدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء و النص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 16/15 أفريل 2002.
- 2- جمال كديك، السيميائيات السردية بين النمط السردي و النوع الأدبي، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة باجي مختار، 17/15 ماي 1995.
- 3- شريط أحمد شريط ، سيميائية الشخصية الروائية للأديب عبد الحميد بن هدوقة، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدابها جامعة عنابة باجي مختار، 17/12 ماي 1995.

- 4- شلواي عمار، مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، مقارنة سيميائية، محاضرات الملتقى الوطني الثالث السيميائي و النص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 20/11/2004.
- 5- عبد العالي بشير، النظام العملي في رواية " زمن النمرود" للحبيب السائح، كتاب الملتقى الرابع عبد الحميد بن هدوقة بحوث و أعمال، دارهومة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعرييج، ط1، 2001.
- 6- محمد خان، العلم الوطني دراسة للشكل و اللون، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيميائي و النص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 16/15/2002.
- 7- نظيرة الكنز، سيميائية الشخصية في قصص السعيد بوطاجين، محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيميائي و النص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 16/15/2002.

المجلات المحكمة:

- 1- جميل حمداوي، السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الكويت، ع3، مج25، 1997.
- 2- شعيب حليفي، النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع46، 1993.
- 3- محمد خرماش، سيميولوجيا القراءة و إشكالية التأويل، مجلة سيميائيات، مجلة دورية محكمة، جامعة وهران-الجزائر، ع2، السنة الثانية، خريف 2006.

المواقع الالكترونية:

- 1- <http://Arabic.rt.com/forum/schowthread.php>.
- 2- <http://names.mrkzy.com/boys/tha/meanings-966>.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

أ مقدمة

مدخل: مفاهيم و علاقات

- 1- السيمولوجيا 07
- 2- المسرح 11
- 3- سيميائيات المسرح 13
- 4- القراءة السيميائية 13
- 5- القراءة السيميائية و علاقتها بالتأويل 15

الفصل الأول: سيميائية العنوان و الإرشادات المسرحية

- 1-1 سيميائية العنوان 19
- تمهيد 19
- 1- العنوان بوصفه بنية لغوية مستقلة 25
- 2- العنوان كبنية متضمنة 29
- 1-2 الإرشادات المسرحية 38
- تمهيد 38
- الإرشادات الواردة في النص: 40
- 1- الزمان 40
- 2- المكان 41

43	3-المشاهد و اللوحات
45	4-وصف الشخصيات.....
46	5-الحركة
48	6-الإيماء
48	7-اللباس.....
49	8-الموسيقى.....
49	9-الإضاءة
49	10-الأصوات

الفصل الثاني: سيميائية اللغة و الحوار الدرامي

52	1-1 سيميائية اللغة
52	تمهيد
54	1-اللغة حقول دلالية
68	2-المعجم اللغوي للغة المسرحية.....
71	1-2 سيميائية الحوار الدرامي
71	تمهيد
73	1-أشكال الحوار في المسرحية.....
73	أ-التحقيق.....
78	ب-المونولوج.....
79	ج-السرد

83	2-وظائف الحوار
83	أ-رواية الفعل
84	ب-الكشف عن الشخصيات
85	ج-الوظيفة الجمالية.....

الفصل الثالث: سيميائية الشخصيات

92	تمهيد
93	1-1 تصنيف شخصيات المسرحية.....
94	أ-فئة الشخصيات المرجعية.....
94	أ-1 الشخصيات السياسية و التاريخية.....
97	أ-2 الشخصيات المجازية بوصفها أنساق معنوية
101	ب-فئة الشخصيات الإشارية
103	ج-فئة الشخصيات الاستذكارية.....
106	1-2 البنية العاملة للشخصيات-نموذج غريماس-
122	1-3 مخطط عام لسير المسرحية
124	الخاتمة
128	الملحق
135	قائمة المصادر و المراجع.....

ملخص البحث:

إنّ قراءة أيّ نص تخضع للاختلاف تبعاً لنوع القارئ/المتلقي و مرجعيته الفكرية والثقافية وقد حاول هذا البحث عرض نموذج لتحليل خاص بالنص الدرامي من خلال الوقوف على أهم عناصر بنائه و تطبيق المنهج السيميائي عليها بداية بالعتبات التي تعد أولى مفاتيح القراءة مروراً بعناصر أخرى: الإرشادات المسرحية-اللغة-الحوار-الشخصيات وفق ما تمليه طبيعة هذا النص و التي أبانت أن النص الدرامي التاريخي يفلت في بعض الأحيان من الإجراءات الصارمة التي يلتزم بها النص المسرحي.

الكلمات المفتاح: قراءة- سيميائية - نص درامي-بنية عاملية .

Résumé :

Une lecture de tout texte est soumise à des variations en fonction du type de lecteur /récepteur et ses termes de référence, les intellectuels et culturel sont essayés ce modèle d'affichage de recherche pour l'analyse d'un texte spécial dramatique en se tenant debout sur les éléments les plus importants de sa construction et de l'application du programmes sémiotiques par des seuils débutants ,qui sont les premières touches à lire à travers les autres éléments: Scéniques Indications –longue –dialogue –personnages comme dicté par la nature de ce texte, qui a démontré quel texte de l'évasion dramatique historique des procédures strictes parfois respectés par texte théâtral.

Mots clés: lecture-sémiotique-texte dramatique-structure actantiel.

Abstract

Reading any text yield to dissimilarity according to the type of reader / receiver and to his references and belongs cultural and intellectual ,this piece of research tries to display a model for a special analysis to the text in drama through examining all the important elements that forms and applying the Semiototic Approach on it starting by the first touches which considered as a the reading keys moving then to another elements such as : instructions, the play, the language , the dialogue and the characters in specified by what the nature of this text will dictate; this latter has shown that the historical drama play do not take sometimes this strict methods the play text would respect

Words: lecture, semiotics, drama play, actant structure

